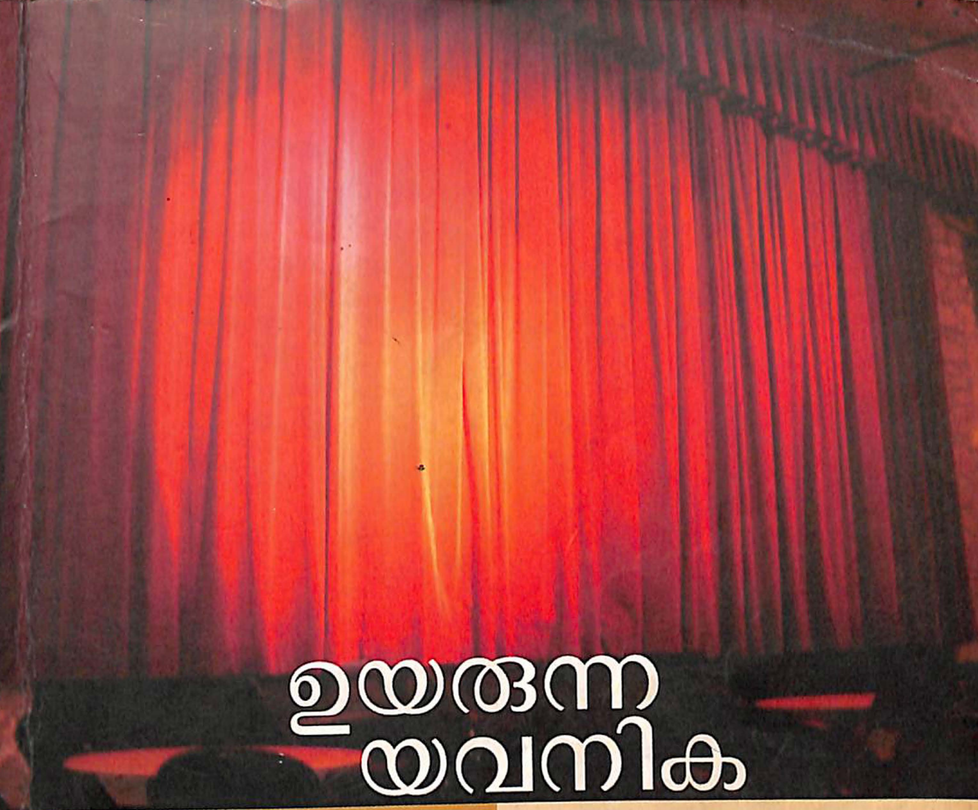

ഉയരുന്ന യവനിക

സി.ജെ. തോമസ്

13
തോമസ്
സി.ജെ.

ഉയരുന്ന യവനിക

Malayalam
UYARUNNA YAVANIKA
Theatre Studies
C.J. Thomas
Rights Reserved
First Published : 1950
First Maluben Edition September 2007
Cover vbhattathiri@gmail.com
Typesetting Akshara Offset, Vanchiyoor, Thiruvananthapuram
Printed at SB Press (P) Ltd, Thiruvananthapuram
Publishers **MaluBen Publications**
Arayoor P.O., (via) Amaravila
Thiruvananthapuram - 695122
Phone: 0471-2217640

Rs. 55.00 ISBN-81-87480-42-4

1-1000

ഉയരുന്ന യവനിക

സി.ജെ. തോമസ്

മാളുബൻ പബ്ലിക്കേഷൻസ്
ആറയൂർ പി.ഒ., അമരവിള വഴി
തിരുവനന്തപുരം - 695122

സി.ജെ. തോമസ്

കൂത്താട്ടുകുളത്ത് ചോളമ്പേൽ കുടുംബത്തിൽ വൈദികനായ യോഹന്നാൻ കോറെപ്പിസ്കോപ്പായുടെയും അന്നമ്മയുടെയും മകനായി 1918 നവംബർ 14-ന് ജനിച്ചു. കൂത്താട്ടുകുളം ഗവണ്മെന്റ് ഹൈസ്ക്കൂളിലും വടകര ഹൈസ്ക്കൂളിലുമായിരുന്നു വിദ്യാഭ്യാസം. 1934-ൽ സ്കൂൾ ഫൈനൽ ജയിച്ചു. മകൻ ഒരു പുരോഹിതനാകണമെന്നായിരുന്നു അച്ഛന്റെ ആഗ്രഹം. അച്ഛന്റെ ആഗ്രഹപ്രകാരം സി.ജെ.യ്ക്ക് യാക്കോബായ സഭാ പുരോഹിതനാകേണ്ടിവന്നു. രണ്ടുവർഷം സി.എം.എസ്. കോളേജിൽ ഇന്റർമീഡിയറ്റിനു പഠിച്ചു; ടൈഫോയ്ഡ് പിടിപെട്ടതിനാൽ പരീക്ഷയെഴുതിയില്ല. തിരികെ വീട്ടിലെത്തിയ സി.ജെ. ശെമ്മാശന്റെ കുപ്പായമുപേക്ഷിച്ചു.

1936 സെപ്തംബറിൽ പരീക്ഷയെഴുതി ഇന്റർമീഡിയറ്റ് ജയിച്ച സി.ജെ 1937-ൽ ആലുവ യു.സി. കോളേജിൽ ബി.ഏ.യ്ക്കു ചേർന്നു. നിരൂപകനും യുക്തിവാദിയുമായ കുറ്റിപ്പുഴ കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ ശിഷ്യനായി സി.ജെ. 1939-ൽ ബി.ഏ. ജയിച്ചു; വടകര ഹൈസ്കൂളിൽ അധ്യാപകനായി. സ്വാതന്ത്ര്യസമരം കൊടുമ്പിരിക്കൊണ്ട കാലമായിരുന്നു അത്. ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരായി സി.ജെ. ശബ്ദമുയർത്തിയത് സ്കൂളധികൃതർക്ക് ഇഷ്ടമായില്ല. സി.ജെ. മാനേജുമെന്റുമായി പിണങ്ങി ജോലി രാജിവച്ചു. ഗ്രാമോദ്ധാരണം ലക്ഷ്യമാക്കി കന്യാകുമാരി ജില്ലയിലെ മാർത്താണ്ഡത്ത് നടത്തിയ കോഴ്സിനു ചേർന്ന സി.ജെ. ഒരു വർഷം അവിടെ പരിശീലനം നേടി. തുടർന്ന് തിരുവനന്തപുരം ലോ കോളേജിൽ ബി.എല്ലിനു ചേർന്നു. കോളേജുപഠനകാലത്ത് വിദ്യാർത്ഥി ഫെഡറേഷന്റെ സജീവപ്രവർത്തകനായ സി.ജെ. കമ്യൂണിസ്റ്റു പാർട്ടിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു പ്രവർത്തിച്ചു. 1943-ൽ ബി.എൽ. ജയിച്ചു. ബന്ധുവായ അഡ്വക്കേറ്റ് എൻ.വി. ചാക്കോയുടെ കീഴിൽ വടക്കൻ പറവൂർ കോടതിയിൽ പ്രാക്ടീസ് ആരംഭിച്ചു. കുറച്ചുനാൾക്കകം തന്നെ ജോലി രാജിവച്ച് മുഴുവൻ സമയപാർട്ടിപ്രവർത്തകനായി. കോട്ടയമായിരുന്നു പ്രവർത്തനരംഗം. ഇതിനിടയിലാണ് ഗ്രന്ഥരചന ആരംഭിച്ചത്. 1948-ൽ 'സോഷ്യലിസം', 'മതവും കമ്യൂണിസവും' എന്നീ രണ്ടു കൃതികൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ഇതേകാലത്തുതന്നെ പുരോഗമന സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തിലും സജീവമായി പ്രവർത്തിച്ചു.

കോട്ടയത്തുനിന്ന് എം.പി.പോൾ, കാരൂർ നീലകണ്ഠപ്പിള്ള, പൊൻകുന്നം വർക്കി എന്നിവരുടെ നേതൃത്വത്തിൽ 'ചിത്രോദയം' എന്നൊരു വാരിക പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നു. സി.ജെ. സാഹിത്യരംഗത്തേക്ക് പ്രവേശിച്ചത് ആ വാരികയിലൂടെയാണെന്നു പറയാം. ആദ്യം പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ലേഖനത്തിന്റെ പേര് 'അമ്മായിയമ്മപ്പോര്' എന്നായിരുന്നു. എം.പി. പോൾ കോട്ടയത്തു നടത്തിയിരുന്ന കേരളത്തിലെ ആദ്യത്തെ ട്യൂട്ടോറിയൽ കോളേജായ 'പോൾസ്' കോളേജിൽ ഇംഗ്ലീഷ് ലക്ചററുടെ ഒഴിവിൽ സി.ജെ.നിയമിക്കപ്പെട്ടു. താമസിയാതെ പോളിന്റെ പുത്രി റോസിയുമായി പരിചയത്തിലായി. 1949-ൽ സി.ജെ. മദ്രാസിൽ എം.ലിറ്റിനു പഠിക്കാൻ പോയി.

പ്രസിഡൻസി കോളേജിൽ പ്രവേശനം ലഭിക്കാത്തതിനാൽ കുറച്ചുകാലം സുഹൃത്തായ എം.ഗോവിന്ദന്റെ കൂടെ താമസിച്ചു. അക്കാലത്ത് 'ജയകേരള'ത്തിൽ തുടർച്ചയായി ലേഖനങ്ങൾ എഴുതി. തിരികെ കോട്ടയത്തെത്തിയ സി.ജെ. തോമസ് എൻ.ബി.എസ്. പുസ്തകങ്ങൾക്ക് കവർ ചിത്രങ്ങൾ വരച്ചു. എൻ.ബി. എസിന്റെ മുദ്രയായി ഇന്നു കാണുന്ന താറാവിന്റെ രൂപം ഡിസൈൻ ചെയ്തത് സി.ജെ.യാണ്. വീണ്ടും കുറച്ചുനാൾ പോൾസ് കോളേജിൽ സി.ജെ.അധ്യാപകനായി. റോസിയുമായി വിവാഹത്തിന് തീരുമാനമായി. യാക്കോബായ സമുദായാംഗമായ സി.ജെ. കത്തോലിക്കക്കാരനായി. 1951 ജനുവരി 8-ന് അദ്ദേഹവും റോസിയുമായുള്ള വിവാഹം നടന്നു. 1952-ൽ താമസം തിരുവനന്തപുരത്തേക്കു മാറ്റി. ഇതേവർഷമാണ് പോൾ മരിച്ചതും. സി.ജെ. കോളേജിന്റെ ഭരണവും അധ്യാപനവും ഏറ്റെടുത്തു.

1957-ൽ തിരുവനന്തപുരം ആകാശവാണിയിൽ പ്രൊഡ്യൂസറായി സി.ജെ. നിയമിതനായി. എഴുത്തുകാരന്റെ കഴിവുകൾ വികസിപ്പിക്കുവാൻ പറ്റിയ ജോലിയായിരുന്നു അത്. പക്ഷേ ജോലി ഒരുവർഷം കഴിഞ്ഞതും സി.ജെ. ഉപേക്ഷിച്ചു. അമേരിക്കൻ ധനസഹായത്തോടെ മദ്രാസ് കേന്ദ്രമാക്കി പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന ദക്ഷിണ ഭാഷാ ബുക്ക്ട്രസ്റ്റിന്റെ പ്രൊഡക്ഷൻ ഓഫീസറായി തുടർന്ന് സി.ജെ. ജോലി ചെയ്തു. സി.ജെ. വരച്ച കവർചിത്രങ്ങളാണ് വിദേശരാജ്യങ്ങളിൽനിന്നു വന്ന കമേർഷ്യൽ ആർട്ടിസ്റ്റുകൾക്ക് ഇഷ്ടമായത്. അമേരിക്കയിൽ വച്ചുനടന്ന ഒരു സെമിനാറിൽ പങ്കെടുക്കാൻ സി.ജെ. ക്ഷണിക്കപ്പെട്ടു. പക്ഷേ, സി.ജെ. വഴങ്ങിയില്ല. താമസിയാതെ ആ ഉദ്യോഗവും സി.ജെ. രാജിവച്ചു. എറണാകുളത്ത് കുറച്ചുപേർ ചേർന്ന് ഡെമോക്രാറ്റിക് പബ്ലിക്കേഷൻസ് എന്നൊരു കമ്പനി ആരംഭിച്ചു. പി.വി.തമ്പിയുടെ പത്രാധിപത്യത്തിൽ 'വീക്ക്ലി കേരള' എന്ന വാരികയും 'ഡെമോക്രാറ്റിക് തീയേറ്റേഴ്സ്' എന്ന നാടകസമിതിയും 'വോയ്സ് ഓഫ് കേരള' എന്ന പത്രവും ഇതിന്റെ കീഴിലുണ്ടായിരുന്നു. മുഴുവൻ സമയവും ഈ കമ്പനിയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കായി സി.ജെ. വിനിയോഗിച്ചു. 1957-ൽ അധികാരത്തിൽവന്ന കമ്യൂണിസ്റ്റ് സർക്കാരിനെ താഴെയിറക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഇതിനിടെ 'ദീനബന്ധു', 'വീക്ക്ലി കേരള', വോയ്സ് ഓഫ് കേരള' എന്നിവയിൽ ധാരാളം ലേഖനങ്ങളും സി.ജെ. എഴുതി. 1959-ലെ വിമോചനസമരത്തെ സഹായിക്കാൻ സി.ജെ. നിരന്തരം അധ്വാനിച്ചു. 'വിഷവൃക്ഷം' എന്ന നാടകവും രചിച്ചു. കമ്യൂണിസ്റ്റു വിരുദ്ധനാടകമായിരുന്നു 'വിഷവൃക്ഷം'. 1960-ൽ സി.ജെ.ക്ക് അസുഖം വർധിച്ചു. ഇടയ്ക്കിടെ ഓർമ നഷ്ടപ്പെടുക, അബോധാവസ്ഥയിലാകുക തുടങ്ങിയവയായിരുന്നു രോഗലക്ഷണങ്ങൾ. കൂത്താട്ടുകുളത്ത് ആയുർവേദ ചികിത്സ ചെയ്ത സി.ജെ.യുടെ രോഗം തലയിലെ ക്യാൻസറായിരുന്നു. വെല്ലൂരിൽ ശസ്ത്രക്രിയ നടത്തിയെങ്കിലും ഫലമുണ്ടായില്ല. 1960 ജൂലൈ 14-ന് സി.ജെ. അന്തരിച്ചു.

അതീവസങ്കീർണമായ വ്യക്തിത്വത്തിനുടമയായ സി.ജെ. മലയാളനാടക വേദിക്ക് മികച്ച സംഭാവനകൾ നൽകി. നാടകശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിരൂപണങ്ങൾ, വിദേശനാടകങ്ങളുടെ തർജമകൾ, സ്വതന്ത്രനാടകങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ മൂന്നിനങ്ങളിലാണ് സി.ജെ.യുടെ സംഭാവന. 'ഉയരുന്ന യവനിക' (1950) ആണ് നാടക നിരൂപണ കൃതികളിൽ പ്രധാനം. പതിനാലു ചെറു ലേഖനങ്ങളുണ്ട് ഈ കൃതിയിൽ. നാന്ദി, മലയാള നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേരുകൾ, കരുണയ്ക്കു മുമ്പും പിമ്പും, നാടകവും ഇതരകലകളും, നാടകീയവീക്ഷണം, നാടകത്തിലെ പ്രചരണാംശം, കേശവദേവിന്റെ നാടകരീതി, മലയാളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ, ഭാഷയിലെ ഇബ്സൻ പ്രസ്ഥാനം, കഥയാണു കാര്യം, തന്മയത്വം, രംഗസംവിധാനം, ഡയറക്ടർ, കാഴ്ചക്കാർ എന്നിവയാണവ. മലയാളനാടകവേദിയെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായ ധാരണകളുണ്ടായിരുന്ന ഒരാളാണ് സി.ജെ. എന്ന് ഈ കൃതി തെളിയിക്കുന്നു.

കൃതികൾ

നിരൂപണം, ഉപന്യാസം: സോഷ്യലിസം (1948)/മതവും കമ്യൂണിസവും (1948)/ ഉയരുന്ന യവനിക (1950)/വിലയിരുത്തൽ (1951)/ധിക്കാരിയുടെ കാതൽ (1955)

നാടകം: അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു (1949)/1128 ൽ ക്രൈം 27 (1954)/ശാലോമി (1954)/ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ (1955)/റൂത്ത് (ഏകാങ്ക നാടകം; 1957)/ പിശുക്കന്റെ കല്യാണം (1960)/വിഷവൃക്ഷം (1960)

തർജമ: ജനുവരി ഒമ്പത് (1952)/ആന്റിഗണി (1955)/നട്ടുച്ചക്കിരുട്ട് (1955)/ഭൂതം (1956)/ രണ്ടു ചൈനയിൽ (1956)/കീടജന്മം (1959)/ലിസിസ്ട്രാറ്റാ (1961)/ഈഡിപ്പസ്.

ചരിത്രം: മനുഷ്യന്റെ വളർച്ച (1960)

ഉള്ളടക്കം

1. നാന്ദി 9
2. മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേരുകൾ 15
3. 'കരുണ'യ്ക്കു മുമ്പും പിമ്പും 25
4. നാടകവും ഇതരകലകളും 33
5. നാടകീയവീക്ഷണം 36
6. നാടകത്തിലെ പ്രചരണാംശം 40
7. കേശവദേവിന്റെ നാടകരീതി 45
8. മലയാളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ 51
9. ഭാഷയിലെ ഇബ്സൻപ്രസ്ഥാനം 66
10. കഥയാണ് കാര്യം 72
11. തന്മയത്വം 79
12. രംഗസംവിധാനം 83
13. ഡയറക്റ്റർ 90
14. കാഴ്ചക്കാർ 93

കുറിപ്പുകൾ: ഡോ. കെ. ശ്രീകുമാർ

('ഉയരുന്ന യവനിക'യിലെ നാടക
സംബന്ധിയായ പദങ്ങളുടെ വിശദീകരണം) 96

○

1

നാന്ദി[1]

ഇതൊരു ലക്ഷണഗ്രന്ഥമല്ല. നാടകം എഴുതുകയും, വായിക്കുകയും, അഭിനയിക്കുകയും, കാണുകയും ചെയ്യുന്നവർക്കു പ്രയോജനപ്പെട്ടേക്കാവുന്ന ചില വിവരങ്ങൾ ഇവിടെ സംഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നേയുള്ളൂ. അവയിൽ പലതും നാടകപ്രസ്ഥാനത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടിട്ടുള്ള പലർക്കും പലപ്പോഴും തോന്നിയിട്ടുള്ളവയായിരിക്കാം. ചിലതെല്ലാം അത്രയ്ക്ക് അംഗീകൃതങ്ങളായിരിക്കുകയില്ല. ആകെക്കൂടി പറഞ്ഞാൽ, നാടകത്തിലേർപ്പെടുന്നവർക്ക് ഒന്നു വായിച്ചുതീർത്താൽ അവരുടെ പ്രവർത്തനത്തിനു കുറച്ചൊരു സഹായം ഇപ്പുസ്തകം നൽകിയേക്കും. അതിലപ്പുറം ഗ്രന്ഥകാരന് ഒരു ലക്ഷ്യമില്ലതാനും.

നാടകകല ഒരു ജനകീയകലയാണ്. രണ്ടർത്ഥത്തിൽ അതു വാസ്തവമാണ്. അനേകം ആളുകൾക്ക് ഒരേ സമയം യാതൊരു സാങ്കേതികജ്ഞാനവും കൂടാതെ രസിക്കാമെന്നത് ഒന്ന്. മറ്റൊന്ന്, ഒരു സംഘം ആളുകളുടെ സഹകരണംകൊണ്ടു മാത്രം വിജയകരമാവുന്ന കല എന്ന നിലയ്ക്കും. പ്രചാരത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ നാടകം ഉത്തമകലാരൂപമായ കഥകളിയോടുപോലും മത്സരിച്ചു ജയിച്ചുവെന്നത് ഒരു പരമാർത്ഥമാണ്. നാട്ടിൻപുറങ്ങളിൽ, വിളവെടുപ്പുകഴിഞ്ഞാൽ നാടകം നടത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ തുടങ്ങുന്ന ഒരേർപ്പാടുണ്ടായിരുന്നു. ശൂന്യമായ വയലുകളിൽ കുറച്ചു പനമ്പും മുളയുംകൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ രംഗവേദികൾ ഉയരുകയായി. അവർക്കു ഹാൾ ഒന്നും വേണ്ട. പ്രകൃതിയുടെ സന്താനങ്ങളായ കൃഷിക്കാർ ആകാശത്തിന്റെ കീഴിൽ വളരെ തൃപ്തരായി കുടികൊള്ളും. ഗ്രാമത്തിലെ പാട്ടുകാരനും ചിത്രകാരനും എല്ലാം അവരുടെ പ്രാകൃതകലാസമ്പത്തുമായി അവിടെ അണിനിരക്കുന്നു. പ്രമാണികളാവട്ടെ സാമ്പത്തികസഹായത്തിനും രക്ഷാധികാരത്തിനും തയ്യാറുണ്ടായിരിക്കും. സാമ്പത്തികമായി വല്ല കുറവുമുണ്ടെങ്കിൽ അതു നികത്താൻ 'പൊലിവ്'[2] എന്ന വിദ്യയുമുണ്ട്. നാടകം 'അരങ്ങേറു'ന്ന ദിവസം ഗ്രാമത്തിൽ ഒരുത്സവമാണ്.

പായും ചുരുട്ടി, കുട്ടികളേയുമെടുത്തു പുറപ്പെട്ടുവരുന്ന സ്ത്രീകളെയും അവർക്കു ചൂട്ടുകാണിച്ചുകൊടുത്തു കപ്പിത്താന്മാരായി മുമ്പിൽ നടക്കുന്ന ഗൃഹനാഥന്മാരെയും അന്ന് എല്ലായിടത്തും കാണാം. കട്ടൻകാപ്പിയും, മുറുക്കാൻകടയും എല്ലാം അരങ്ങേറ്റത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. അങ്ങനെ ആ ഉത്സവം നടക്കുന്നു. കൂക്കുവിളിയോ ബഹളമോ ഉണ്ടായിരിക്കുകയില്ല. അവർ കാണുന്നതെല്ലാം രസിക്കും. കുറ്റങ്ങളും കുറവുകളും അവർ മറന്നുകളയും. 'രാജാപ്പാർട്ടി'[3] ന്റെ മീശ വീണുപോയാൽപ്പോലും അവിടെ കുഴപ്പമില്ല. എല്ലാം കഴിഞ്ഞാൽ സമ്മാനദാനങ്ങളുണ്ടാകും - എഴുത്തുകാരനും, നടനും, 'ബാലാപ്പാർട്ടി'[4]നും മറ്റും. ഇതാണു നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ ശരീരം. ഈയിടെയായി ഈ പരിപാടി അല്പം മന്ദഗതിയിലായിട്ടുണ്ടെന്നു സമ്മതിക്കാം. എങ്കിലും നഗരങ്ങളിൽ നാടകം വളർന്നുവരികയാണ്; എണ്ണത്തിലും ഗണത്തിലും അതിനിയും വളരണം, ഉയരണം. നഗരങ്ങളിലെന്നല്ല, നാട്ടിൻപുറങ്ങളിലും. കലാകാരന്മാരുടെ സേവനവും, ബഹുജനങ്ങളുടെ പിന്തുണയും ലഭിക്കുന്നതിനു നാടകകലയ്ക്കു പ്രത്യേകാവകാശങ്ങളുണ്ട്. പ്രചരണത്തിന് ഇത്ര പറ്റിയ മറ്റൊരു മാർഗ്ഗമില്ല. സിനിമയും റേഡിയോയും വിദ്യാഭ്യാസത്തിനു പറ്റിയ ഉപാധികളാണെങ്കിലും അതിനില്ലാത്ത ചില സൗകര്യങ്ങൾ നാടകത്തിനുണ്ട്. എന്നല്ല, ഈ രണ്ട് ഏർപ്പാടുകളും സാധാരണക്കാരനെ കൊഞ്ഞനംകാട്ടുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിനു യാന്ത്രികത്വവും കുറയും. അതു തികച്ചും മനുഷ്യന്റെ അന്തരീക്ഷമുള്ളതാണ്. ഒരു ജനതയുടെ സംസ്കാര നിലവാരത്തിന്റെ മാനദണ്ഡം അതിന്റെ നാടകപ്രസ്ഥാനമാണെന്നു തന്നെ ഞാൻ പറയും. എന്നാൽ, ഇന്നത്തെ മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനം അത്ര ഉയർന്ന ഒന്നല്ല. വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ നാടകങ്ങളോടു കിടപിടിക്കാവുന്ന ഒരു നാടകം പോലും നമുക്കില്ല. സാഹിത്യത്തിന്റെ ഇതരശാഖകളോടു തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ നാടകസാഹിത്യത്തിന്റെ ശോചനീയാവസ്ഥ വ്യക്തമാവും. നമ്മുടെ അഭിനയവും മെച്ചമല്ല. ഇതത്ര നിരാശാവഹമായ ഒരവസ്ഥയാണെന്നു ഗണിക്കേണ്ടതില്ല. ഇന്നലത്തേതിനെ അപേക്ഷിച്ചു നോക്കിയാൽ മലയാളനാടകം പുരോഗമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇന്ന് അഭിനയിക്കത്തക്ക ചുരുക്കം നാടകങ്ങൾ നമുക്കുണ്ട്. തന്മയത്വമുള്ള അഭിനയവും വർദ്ധിച്ചാണു വരുന്നത്. രംഗവേദി പൊതുവേ, നന്നായിക്കൊണ്ടുവരികയാണ്. ആത്മാർത്ഥമായ പരിശ്രമമുണ്ടെങ്കിൽ ഈ പുരോഗതി ഒന്നുകൂടി ത്വരിതപ്പെടുത്താം.

അവിടവിടെയായി ഉയർന്നുവരുന്ന കലാസമിതികളാണു നമ്മുടെ ആശാകേന്ദ്രങ്ങൾ. അനേകം നാടകസമിതികളുണ്ടാകണം. സ്വന്തമായി നാടകം കളിച്ചുകാണുവാനുള്ള സംഘങ്ങൾ ഉണ്ടാകണം. പ്രശ്നനാടക[5] ങ്ങളും മറ്റും അഭിനയിക്കാൻ അതുമാത്രമാണു മാർഗ്ഗം. വിദ്യാലയങ്ങളിലെ കലാസമിതികൾ പ്രത്യേകം പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. രണ്ടു വർഷം ഒരു ഷേക്സ്പിയർ നാടകം തല്ലിച്ചതച്ചു പഠിപ്പിക്കുന്നതിനേക്കാൾ പതിന്മടങ്ങു പ്രയോജനകരവും ഫലവത്തുമാണ് ആ നാടകം ഒന്നഭിനയിക്കുന്നത്. ഇക്കാര്യത്തിൽ വിദ്യാഭ്യാസാധികൃർ മുൻകൈയെടുക്കുവാൻ നോക്കിനില്ക്കരുത്. വിദ്യാർഥികളും യുവാക്കന്മാരായ അദ്ധ്യാപകന്മാരും സ്വതന്ത്രമായ കലാസമിതികൾ ആരംഭിക്കുകയാണു നല്ലത്. കഴിയുമെങ്കിൽ ഈ സംഘങ്ങൾ നാട്ടിൽ, പ്രത്യേകിച്ചു ഗ്രാമങ്ങളിൽ, ചുറ്റിനടന്നു പ്രദർശനങ്ങൾ നടത്തണം. അതു സാധാരണക്കാരനെ രസിപ്പിക്കുമെന്നു മാത്രമല്ല, അവന് സ്വയം അഭിനയത്തിൽ പങ്കെടുക്കാനുള്ള പ്രചോദനം നൽകുകയും ചെയ്യും. ഇക്കാര്യത്തിൽ അഭിനയലോകത്തിൽ ഉന്നത സ്ഥാനത്തെത്തിയവർക്കു വലിയൊരു ചുമതലയുണ്ട്. അവരുടെ ഉദ്യോഗ ജീവിതത്തിനിടയിൽ ഇതിനൊന്നും സമയമില്ല എന്നു വരാം. പക്ഷേ, അവരുടെ പേരും പെരുമയും, അവരാർജ്ജിച്ച അനുഭവജ്ഞാനവും അടുത്ത തലമുറയ്ക്കു പകർന്നുകൊടുക്കേണ്ട ചുമതല അവരുടേതാണ്. ഒരിക്കൽ അവർ സ്നേഹിക്കുകയും, അലങ്കരിക്കുകയും ചെയ്ത കലാസരണി വരണ്ടുപോകാതിരിക്കണമെങ്കിൽ അവരുടെ സഹകരണം കൂടിയേ കഴിയൂ. എത്ര ജോലിത്തിരക്കുണ്ടായാലും നാടകലോകത്തിലെ വല്യേട്ടന്മാർ പുതിയ തലമുറയെ പരിശീലിപ്പിക്കുവാനായി മുന്നോട്ടു വരണം. അങ്ങനെ ചെയ്താൽ പഴവന്മാരുടെ ജ്ഞാനവും യുവത്വത്തിന്റെ ഉന്മേഷവും കൂടിച്ചേർന്ന ഒരു നാടകവേദി ഉയർന്നുവരും.

ഇങ്ങനെയുണ്ടാകുന്ന കലാസമിതികൾക്ക് അതിപ്രധാനമായ പലതും ചെയ്യാനുണ്ട്. വളരെ ബദ്ധപ്പാടില്ലാതെ ചുരുങ്ങിയ ചെലവിൽ അഭിനയിക്കാവുന്ന നാടകങ്ങളെഴുതാൻ സാഹിത്യകാരന്മാരെ പ്രേരിപ്പിക്കുകയെന്നതാണവയിലൊന്ന്. നാടകസാഹിത്യം ഇനിയും ഒട്ടേറെ വളരണം. നാടകങ്ങൾ അഭിനയിച്ചുകാണുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രമേ അത് കഴിയു. കലാസമിതികളോടും രംഗവേദിയോടും സമ്പർക്കമുള്ള നാടകകൃത്തുകൾക്കു സാങ്കേതികമായും, ആദർശപരമായും കൂടുതൽ മെച്ചപ്പെട്ട നാടകങ്ങളെഴുതാൻ കഴിയും. സഞ്ചരിച്ചു പ്രദർശനങ്ങൾ നടത്തുകയാണ്

മറ്റൊരിനം. പുതിയനടന്മാർക്കു പരിശീലനം കൊടുക്കുകയെന്നത് അതിപ്രധാനമായ ഒരു കാര്യമാണ്. ഇതിനുവേണ്ടി മദ്ധ്യവേനൽ അവധിക്കാലത്തോ മറ്റോ കലാസമ്മേളനങ്ങൾതന്നെ നടത്താവുന്നതാണ്. അഭിനയം പ്രായോഗികമായും, തത്വപരമായും പഠിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സ്ഥാപനമായിരിക്കണം അത്. ഒരു മാസത്തെ പരിശീലനത്തിനുശേഷം ഒരു നാടകം കളിച്ചുപിരിഞ്ഞുപോവുകയും ചെയ്യണം. ഇത്തരം സമ്മേളനങ്ങളിൽ നാടകകൃത്ത്, നടൻ, രംഗസംവിധായകൻ മുതലായി നാടകവേദിയോടു ബന്ധപ്പെട്ടവരെല്ലാം പങ്കെടുക്കണം: നാടകാഭിനയം സംഘടിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും ഇവിടെവച്ചു പഠിക്കാം. അന്യഭാഷകളിലെ നല്ല നാടകങ്ങൾ മാതൃകകളായി അഭിനയിച്ചു കാണിക്കേണ്ടതും ഈ കലാസമിതികളാണ്. വേണ്ടിവന്നാൽ പുറത്തുനിന്നു നല്ല നാടകസംഘങ്ങളെ വരുത്തി വിജ്ഞാനപ്രദങ്ങളായ പ്രകടനങ്ങൾ നടത്തിക്കുകയും ആകാം. അതു സാഹിത്യകാരന്മാർക്കും നടന്മാർക്കും ഉത്തമമായ സാധനപാഠങ്ങളായിരിക്കും. നാടകത്തിനു യോജിച്ച രീതിയിലുള്ള രംഗസംവിധാനത്തിനു വേണ്ടി ഈ സമിതികൾ പരിശ്രമിക്കണം. വെളിമ്പ്രദേശത്തുവച്ചു യവനികയും മറ്റുമില്ലാതെ നാടകം കളിക്കുന്ന രീതിയും ആരംഭിക്കാവുന്നതാണ്. സംഘടനാപരമായി അതിപ്രധാനമായ മറ്റു ചില ചുമതലകളുണ്ട്. മര്യാദനിരക്കിനു നാടകശാലകൾ ലഭിക്കാത്തതുകൊണ്ട് ഇന്ന് വളരെബുദ്ധിമുട്ടുണ്ട്. നഗരങ്ങളിലാണ് ഈ പ്രശ്നം ഗുരുതരമായിരിക്കുന്നത്. ഇക്കാര്യത്തിൽ സിനിമാശാലകളെ അഭയം പ്രാപിക്കുന്നതിൽ അർത്ഥമില്ല. പത്തുരൂപാ തികച്ചുപിരിയാത്ത ചിത്രങ്ങൾ കാണിക്കുന്ന സമയത്തുപോലും അവർ തിയേറ്ററിന് അന്യായവാടകകൾ ചോദിക്കും. സിനിമാക്കാർക്കു നാടകപ്രസ്ഥാനം വളരരുതെന്നു താൽപര്യമുണ്ടെന്നു തോന്നിപ്പോകും. കാഴ്ചക്കാർ നാടകങ്ങൾക്കു കൊടുക്കുന്ന പണം അവരുടെ പിരിവിൽ കുറയും എന്നവർ ഭയപ്പെടുന്നു. ഇതിനു പരിഹാരം നഗരങ്ങളിൽ നഗരത്തിന്റെ പൊതുസ്വത്തായ ടൗൺഹാളുകൾ പണിയിക്കാനുള്ള പരിശ്രമം നടത്തുകമാത്രമാണ്. അതു സാധിക്കുന്നതുവരെ വിദ്യാലയങ്ങളിലെ ഹാളുകൾ നാടകശാലകളാക്കിത്തീർക്കണം.

നാടകം സാമ്പത്തികമായി വിജയകരമല്ലെന്ന പരാതിക്കും ഈ കലാസമിതികൾ പരിഹാരമുണ്ടാക്കണം. ഇന്നു നാടകത്തിന്റെ ടിക്കറ്റുവില വളരെ കൂടുതലാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകത്തിന്റെ കാഴ്ചക്കാരുടെ എണ്ണം കുറയുന്നുണ്ട്. ഇതിനും പുറമെ നാടകം പരസ്യം

ചെയ്യുന്നതിനും സജ്ജീകരിക്കുന്നതിനും വേണ്ട സകല ചെലവും ഒരു പ്രദർശനം കൊണ്ടു ലഭിക്കുകയും വേണം. ഇതിന് ഒരു പ്രതിവിധിയേയുള്ളൂ; ടിക്കറ്റിന്റെ വില കുറയ്ക്കുക. അപ്പോൾ ഒരു ദിവസത്തെ പിരിവു കൊണ്ടു ചെലവു നടക്കാതെവരും. പക്ഷേ, ആ കുറവുനികത്താൻ രണ്ടോമൂന്നോ അതിലധികമോ ദിവസങ്ങൾ തുടർച്ചയായി പ്രദർശനം നടത്തുന്ന പതിവുണ്ടാകണം. വിദേശങ്ങളിൽ ഈ പതിവുണ്ടെന്നു മാത്രമല്ല, ഇവിടെത്തന്നെ സിനിമ സാമ്പത്തികവിജയമാകുന്നതിനും കാരണം ഇതുതന്നെയാണ്. അങ്ങനെ ചെയ്താൽ, പരസ്യത്തിനും നാടകം തയ്യാറാക്കാനും ചെയ്യുന്ന ഭീമമായ ചെലവു പല ദിവസങ്ങളിലേക്കു ഭാഗിച്ചുകൊടുത്തു നഷ്ടമില്ലാതാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യാം. സംഗീതനാടകക്കാർക്കെങ്കിലും ഉടനെ പരീക്ഷിക്കാവുന്ന ഒരു സമ്പ്രദായമാണിത്.

പ്രതിഭാശാലികളായ ചില നടന്മാർ നമുക്കുണ്ട്. അവർ സ്ത്രീവേഷം കെട്ടുന്നതു കാണുമ്പോൾ നാം അത്ഭുതപ്പെട്ടുപോകാം. എങ്കിലും നാടകത്തിനു നല്ലതു സ്ത്രീകൾതന്നെ സ്ത്രീകളുടെ ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്നതാണ്. ഇനിയും സ്ത്രീവേഷം പുരുഷന്മാർ കെട്ടുന്നത് ഒരുവക കാടത്തമാണ്. എന്തുത്യാഗം സഹിച്ചും സ്ത്രീകളെ രംഗത്തേക്കു കൊണ്ടുവരണം. അനേകം പ്രതിബന്ധങ്ങൾ അതിനുണ്ട്. പക്ഷേ, നാടകകല വികസിക്കണമെങ്കിൽ ഈ പ്രതിബന്ധങ്ങളുടെ കണക്കുംപറഞ്ഞ് നിരാശപ്പെടാതെ, നടികളെ രംഗത്തേക്ക് ആകർഷിക്കുവാൻ പ്രായോഗികമാർഗ്ഗങ്ങൾ കണ്ടുപിടിക്കുകയാണു വേണ്ടത്. ആദ്യമാദ്യം രംഗത്തു വന്ന സ്ത്രീകൾ നാടകം ഒരു ചവിട്ടുപടിയായിട്ടുപയോഗിച്ച് ഉദ്യോഗത്തിലേക്കു കയറിപ്പോയപ്പോൾ, അവർ തങ്ങൾക്കുപകരം ആരെയെങ്കിലും കൊടുത്തിട്ടു പോകേണ്ടതായിരുന്നു എന്നു തോന്നിയിട്ടുണ്ട്. ആഭിജാത്യത്തിന്റെ പേരിൽ ആരെയും രംഗവേദിയിൽ നിന്നൊഴിച്ചു നിറുത്താതിരുന്നാൽ ഈ പ്രശ്നത്തിനും പരിഹാരമുണ്ടാകും. കാലക്രമത്തിലെങ്കിലും, ജനസാമാന്യത്തിന്റെ സുഖത്തിനും ഗുണത്തിനും വേണ്ടി വളരെ ചെയ്യാൻകഴിയുന്ന നാടകപ്രസ്ഥാനം ഭരണകൂടത്തിന്റെ ഉള്ളഴിഞ്ഞ സഹകരണത്തെ അർഹിക്കുന്നുണ്ട്. അത് ഒരു കാരുണ്യമെന്ന നിലയിലല്ല, ചുമതലയായിത്തന്നെ ഭരണകർത്താക്കൾ നിർവ്വഹിക്കേണ്ടതാണ്. ഇംഗ്ലണ്ടിലെ ഗവൺമെന്റ് സംഗീതത്തിനും, നൃത്തത്തിനും, നാടകത്തിനും വേണ്ടി ചെലവാക്കുന്ന ഭീമമായ സംഖ്യകൾ അവർ ഒരു നഷ്ടമായി കണക്കാക്കുന്നില്ല. ഇവിടെ അത്രയധികമൊന്നും

പ്രതീക്ഷിക്കത്തക്ക പരിതഃസ്ഥിതികളല്ല ഉള്ളത്. സഹായധനമോ കടം വായ്പയോ ഒന്നും ഗവണ്മെന്റിൽ നിന്നു കിട്ടുമെന്നു പ്രതീക്ഷിക്കണ്ടാ. അഥവാ അങ്ങനെ എന്തെങ്കിലും പ്രോത്സാഹനം കൊടുക്കാമെന്നുവച്ചാൽ ത്തന്നെ അതും അനർഹരുടെ കൈയിൽചെന്നു പെടാനാണ് ഇട. പക്ഷേ, ഉത്തമനാടകപ്രദർശനങ്ങളെ നികുതിയിൽ നിന്നൊഴിവാക്കാനും, മിതമായ വാടകയ്ക്കോ, വാടക കൂടാതെയോ ഹാളുകൾ കിട്ടാൻ ഏർപ്പാടു ചെയ്യു ന്നതിനും ഗവണ്മെന്റുകൾക്കു കഴിയും. ലാഭത്തിനുവേണ്ടിയല്ലാതെ നടത്തപ്പെടുന്ന കലാസമിതികളുടെ പ്രദർശനങ്ങൾക്കു നികുതി ചുമത്തു ന്നതു ശരിയല്ല. അവ മിക്കപ്പോഴും നഷ്ടത്തിലാണവസാനിക്കുന്നത്. കൂടാതെ, ഓരോ നഗരത്തിലും ഓരോ പൊതുസമ്മേളനസ്ഥലം ഉണ്ടാ ക്കുവാനും ഗവൺമെന്റു ശ്രമിക്കണം. ഇതൊന്നും ചെയ്തില്ലെങ്കിൽത്ത ന്നെയും നാടകാഭിനയത്തിന് പോലീസിന്റെ അനുവാദമുണ്ടായിരിക്കണ മെന്ന നിയമം റദ്ദ് ചെയ്യുകയെങ്കിലുമാവാമല്ലോ. നാടകത്തിന്റെ വിമർശ കനായ പോലീസുകാരനെ നിയമിക്കുക എന്നതിൽ കവിഞ്ഞ ഒരപമാനം പരിഷ്കൃതമെന്ന് അഭിമാനിക്കുന്ന ഒരു ഗവൺമെന്റിനുണ്ടാകാനില്ല. ഇന്ത്യൻഭരണഘടനയിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനാവകാശങ്ങളിൽ നാടകം കളിക്കാനുള്ളതുകൂടി പെടുകയില്ലായിരിക്കുമോ? ഒരു നാടക പ്രദർശനംകൊണ്ട് ഗവൺമെന്റു തകർന്നുപോകുമെന്നു ഭയപ്പെടാനും വഴിയില്ലല്ലോ. ജനതയെ അന്ധതയിൽത്തന്നെ കിടത്തണമെന്ന് ഗവൺ മെന്റിനാഗ്രഹമില്ലെങ്കിൽ കലയ്ക്കു ചങ്ങലയിടുന്ന ഇത്തരം നിയമങ്ങൾ മാറ്റുകതന്നെ വേണം.

ഇങ്ങനെ എണ്ണമറ്റ പ്രശ്നങ്ങളുടെ മുമ്പിലും നാടകപ്രസ്ഥാനം ഉയരുകയാണ്. ജനങ്ങളുടെ അമർത്തുവാനസാദ്ധ്യമായ കലാബോധ മാണതിന്റെ ആത്മാവ്. തപ്പിത്തടഞ്ഞും തേടിപ്പിടിച്ചും തെറ്റുകളിൽ ക്കൂടിയും അനുഭവങ്ങളിൽക്കൂടിയും അത് ഉയരും. നാടകം ഇന്നത്തെ കലാരൂപമാണ്; നാളത്തെയും. യവനിക ഉയരുകയാണ്.

2

മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേരുകൾ

ഒരു പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രാചീനരൂപങ്ങളെപ്പറ്റിയും ഉൽപ്പത്തിസ്ഥാനത്തെപ്പറ്റിയും പഠിക്കുന്നവർ അതിന് ആധാരമായിട്ടംഗീകരിക്കുന്നത് അക്കാലങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ഐതിഹ്യങ്ങളും ചരിത്രരേഖകളുമാണ്. പുരാതനമായ എന്തിനെപ്പറ്റിയും പഠിക്കുവാൻ ഈ മാർഗ്ഗം അനിവാര്യമാണെന്നു സമ്മതിക്കാം. എങ്കിലും ഒരു കലയുടെ പ്രാചീനരൂപങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഗവേഷണം നടത്തുമ്പോൾ ആ കലയുടെ മൗലികസ്വഭാവങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ശാസ്ത്രീയജ്ഞാനമാണ് ആദ്യമായി വേണ്ടത്. ഒരു ദീർഘകാലപരിണാമത്തിന്റെ ഫലമാണ് ഇന്നത്തെ മലയാളനാടകവേദി. പഴയ ഒരു രൂപത്തിന്റെ ശരിപ്പകർപ്പല്ല അത്; നേരെചൊവ്വേയുള്ള ഒരു വളർച്ചയുമല്ല. ഇതരകലകളുമായി ഇടഞ്ഞ് മൗലികമായ പരിവർത്തനങ്ങൾ അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്നിട്ടുണ്ട്, നാടകകലയ്ക്ക്. അതുകൊണ്ട് ഇന്നത്തെ നാടകകലയുടെ പ്രധാനഘടകങ്ങൾ വിശകലനംചെയ്ത്, അവയിലോരോന്നും ഏതു വഴിയിൽ മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിലെത്തിച്ചേർന്നുവെന്ന് പരിശോധിക്കുകയാണു വേണ്ടത്. ഇതിനു വേണ്ടത്ര കലാവിമർശനവൈദഗ്ദ്ധ്യം ഇല്ലാതിരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് പലരുടേയും ഗവേഷണങ്ങൾ തെറ്റിപ്പോയിട്ടുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി, മലയാളനാടകം കഥകളിയിൽ നിന്നുത്ഭവിച്ചു എന്നു ചിലരും, ചാക്യാർകൂത്തിൽനിന്നും യാത്രക്കളി[1] യിൽ നിന്നും മറ്റും ഉത്ഭവിച്ചു എന്നു മറ്റു ചിലരും അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഈ അഭിപ്രായങ്ങളൊന്നും ശരിയാണെന്നു പറയുവാൻ നിവൃത്തിയില്ല. ഇതിത്ര നിശ്ചിതമായി പറയുവാനുള്ള കാരണം, ഈ കലാരൂപങ്ങളും നാടകവും തമ്മിൽ അടിസ്ഥാനപരമായ വ്യത്യാസമുണ്ടെന്നതാണ്.

എന്താണ് ഈ 'അടിസ്ഥാനപരമായ വ്യത്യാസം?' ആദ്യം കഥകളിയുടെ കാര്യമെടുക്കാം. കഥകളി നൃത്തമാണ്; നാടകം അഭിനയവും. നൃത്തവും അഭിനയവും തമ്മിൽ ഉപരിപ്ലവമായി ചില സാദൃശ്യങ്ങൾ കണ്ടേക്കാം. നടന്മാർ ഒരു കഥയിലെ പാത്രങ്ങളായി ഭാവിച്ച്, വേഷവിധാന

ത്തോടെ രംഗത്തു വരുന്ന സമ്പ്രദായം രണ്ടിലുമുണ്ട്. പക്ഷേ, സാദൃശ്യം അവിടെ അവസാനിച്ചു. നൃത്തം വളരെ പ്രതീകജടിലമായ ഒരു പ്രകടന മാണ്. നാടകമാകട്ടെ എത്രയ്ക്കു യാഥാർത്ഥ്യബോധം സൃഷ്ടിക്കുന്നുവോ അത്രയധികം വിജയപ്രദമാകുന്നതുമാണ്. ഈ വ്യത്യാസം ഈ കലകളുടെ എല്ലാ ഭാഗങ്ങളിലും തെളിഞ്ഞുകാണാം. നാടകത്തിനു സ്വീകരിക്കുന്ന കഥയ്ക്കു ചില പ്രത്യേക സ്വഭാവങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കണം. മാനസികമോ, വൈകാരികമോ, സാമൂഹ്യമോ ആയ ഒരു സംഘട്ടനത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാത്ത കഥ നാടകത്തിനു യോജിച്ചതല്ല. എന്നല്ല, കഥ രംഗങ്ങളായി തിരിക്കുക, സംഭവഗതി സംവിധാനം ചെയ്യുക മുതലായവയെപ്പറ്റി അതിനു ചില നിയമങ്ങളുമുണ്ട്. സ്ഥലം, കാലം, സംഭവം മുതലായവ ഏതാണ്ട് കുറെ യൊക്കെ കേന്ദ്രീകൃതമായിരിക്കുകയും വേണം. ഈ നിയമങ്ങളൊന്നും നൃത്തങ്ങൾ പാലിക്കേണ്ടതില്ല. ഇതിനും പുറമേ, കഥ പറയുന്ന രീതിതന്നെ ഭിന്നമാണ്. നാടകത്തിൽ രംഗത്തു നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഭവിക്കുമെന്നാണു സങ്കല്പം. അങ്ങനെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അനുകരി ക്കുന്ന കലാരീതിയാണ് അഭിനയം. നൃത്തത്തിൽ, അങ്ങനെയുള്ള സങ്കൽപ്പങ്ങളൊന്നുമില്ല. അവിടെയുള്ള ഭാവങ്ങളെല്ലാം അതിമാത്രയി ലാണ്. അതിശയോക്തി എന്നൊന്നു കഥകളിയിലുണ്ടാവുകയില്ല. അവിടെ ആക്ടിംഗ് [2] അല്ല, ഓവർ ആക്ടിംഗ് [3] ആണ് എന്നു വേണമെങ്കിൽ പറയാം. അഥവാ നൃത്തത്തിൽ, മനുഷ്യന്റെ പ്രവൃത്തികളും ഭാവരസങ്ങളും അരിച്ചെടുത്ത് അതിന്റെ ആശയം മുഴച്ചുനിൽക്കത്തക്ക രീതിയിൽ പ്രതീക മാർഗ്ഗേണ കാണിക്കുകയാണ്. ഈ സമ്പ്രദായമാണു മുദ്രകളായി പരിണ മിച്ചത്. മുദ്രകൾ ആശയങ്ങളുടെ പ്രതീകങ്ങളാണ്. ഈ സിംബലുകൾ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമല്ല, കാൽപ്പനികചിത്രീകരണം മാത്രമാണ്. പാത്രങ്ങളുടെ കഥയും ഇങ്ങനെയാണ്. നൃത്തത്തിൽ, പാത്രങ്ങൾ തനി രാക്ഷസന്മാരോ ദേവന്മാരോ ആയിരിക്കും. ഗുണദോഷസമ്മിശ്രമായ സ്വഭാവത്തോടുകൂടിയവരുണ്ടായിരിക്കുകയില്ല. കാരണം, ഓരോ പാത്രവും ഓരോ ആശയത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളാണ്; പ്രതീകങ്ങളാണ്. നേരേമറിച്ച്, നാടകത്തിൽ പാത്രങ്ങളെല്ലാം വെറും മനുഷ്യരായിരിക്കണം. വേഷ വിധാനം പോലും ഈ തത്വത്തിന് അനുസരണമായിട്ടാണു ചെയ്യുന്നത്. പച്ചയും, താടിയും, കിരീടവുമായി വരുന്ന കുഞ്ചുക്കുറുപ്പിനെ ആരും ഭീമസേനനായി തെറ്റിദ്ധരിക്കുകയില്ല. രംഗവിധാനവും കഥകളിക്ക് അപ്രധാനമാണ്. സംഗീതത്തിന്റെ പ്രാധാന്യവും നൃത്തത്തിലാണല്ലോ

കാണുക. ഇത്രയധികം മൗലികാന്തരമുള്ള രണ്ടു കലകളിൽ ഒന്നു മറ്റൊന്നിൽനിന്നുത്ഭവിച്ചുവെന്നു വിചാരിക്കുവാൻ ന്യായം കാണുന്നില്ല. അവ തമ്മിൽ എന്തെങ്കിലും ബന്ധമുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ പ്രകടനരീതി മാറിയാൽത്തന്നെ, ഒരൊറ്റ കഥയെങ്കിലും കഥകളിയിൽ നിന്നു നാടക രൂപത്തിലേക്കു സംക്രമിക്കുമായിരുന്നു. തീർച്ചയായും കഥകളി മലയാള നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രാചീന രൂപമല്ല, അതു നാട്യകലയെ യാതൊരു തരത്തിലും സ്പർശിച്ചിട്ടുമില്ല.

നാട്യകലയുടെ ശൈശവത്തിലെ രൂപമാണ് ചാക്യാർകൂത്ത് എന്നു ചിലർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഒന്നാമത്, ചാക്യാർകൂത്ത് ഒരു പ്രാകൃത കലയല്ല, അതു പൂർണ്ണവളർച്ചയെത്തിയ ഒരു കലാരൂപമാണ്. രണ്ടാമത്, അത് ഒരു ദൃശ്യകലയേയല്ല. ഒരാൾ വന്നുനിന്നു സരസമായി കഥ പറയുക യാണ്. രംഗത്തു കഥ അഭിനയിക്കുകയല്ല. ചാക്യാർകൂത്തിന് വല്ല ബന്ധവുമുണ്ടെങ്കിൽ കഥാകാലക്ഷേപത്തോടു മാത്രമാണ്. നങ്ങ്യാർ രംഗത്തു വരുന്നതുകൊണ്ടും കൂത്തു നാടകമാകുന്നില്ല. നങ്ങ്യാർ ഒരു പാത്രത്തിന്റെ ഭാവത്തിലല്ല, കഥ പറയുന്ന ചാക്യാരുടെ സഹായി എന്ന നിലയിൽ മാത്രമാണു രംഗത്തു വരുന്നത്. കൂത്തും നാടകവുമായിട്ടുണ്ടായ ഏകവേഴ്ച, ഒരുകാലത്ത് ചാക്യാന്മാർ ചില സംസ്കൃതനാടകങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചാണു പുരാണകഥകൾ പറഞ്ഞിരുന്നതെന്നു മാത്രമാണ്.

ചില പണ്ഡിതന്മാരുടെ അഭിപ്രായം സംഘക്കളി (യാത്രക്കളി) നാടകത്തിന്റെ ഒരു പഴയ രൂപമാണെന്നാണ്. അഭിനയത്തിന്റെ സമ്പ്ര ദായം നോക്കിയാൽ യാത്രക്കളി നാടകത്തിന്റെ രീതിയെ അനുകരിക്കു ന്നതായിക്കാണാം. അതുകൊണ്ടായിരിക്കണം യാത്രക്കളിയും നാടകവു മായി ബന്ധമുണ്ടെന്നു ധരിക്കാൻ ഇടയായത്. എന്നാൽ മലയാളനാടക ത്തിന്റെ പിതൃത്വം യാത്രക്കളിയിലാരോപിക്കാൻ നിവൃത്തിയില്ല. ശരിക്കു പറഞ്ഞാൽ യാത്രക്കളി ഒരു കലാരൂപമേയല്ല. അതൊരു സമുദായത്തിന്റെ ആചാരമാണ്. യൂറോപ്പിലെ നാടകങ്ങളും മറ്റും മതപരമായ ചടങ്ങുക ളിൽനിന്ന് ഉത്ഭവിച്ചതായതുകൊണ്ട് ഒരു കലയ്ക്ക് മതപരമായ ഉത്ഭവം ഉണ്ടാകാമെന്ന് തെളിയുന്നുണ്ടെങ്കിലും മലയാളനാടകം അങ്ങനെയൊ ന്നല്ല. സംഘക്കളിയിൽ മത്സ്യഗന്ധിയുടെ ഒരു കഥ അഭിനയിക്കുന്നു ണ്ടെന്നാണു വെപ്പ്. (മറ്റൊരു കഥയും പാടില്ലത്രേ). ആ കഥയ്ക്ക് എന്തെ ങ്കിലും പ്രാധാന്യമുണ്ടെങ്കിൽത്തന്നെ സംഘക്കളിക്ക് നാടകത്തിന്റെ യാതൊരു രൂപവുമില്ല. സംഘക്കളി ഒരു വിവിധകലാപ്രകടനമാണ്.

ഫലിതം, അനുകരണം, ഒരുവക നൃത്തം, പാട്ട് ഇവയെല്ലാം ഇതിലുണ്ട്. കുറെയധികം അഭ്യാസവും ഉണ്ടായിരിക്കും. നിരായുധരാക്കപ്പെട്ട നമ്പൂതിരിമാർ നായർമാടമ്പികളോട് യുദ്ധംചെയ്യുവാൻവേണ്ടി രഹസ്യമായി കളരിപ്പയറ്റ് അഭ്യസിച്ചുവെന്നും, അത് മറ്റുള്ളവരിൽനിന്ന് മറച്ചുവയ്ക്കുവാൻ ഒരു മറയായി സൃഷ്ടിച്ച കലാരൂപമാണ് സംഘക്കളിയെന്നും ഒരഭിപ്രായമുണ്ട്. എങ്ങനെ ഉത്ഭവിച്ചതായാലും, അതു വളർന്നിട്ടില്ല. നാടകവുമായി അതിന് രക്തബന്ധവുമില്ല. എങ്കിലും സംഘക്കളി മലയാളനാടകവേദിക്ക് ഒരു വലിയ സംഭാവന നൽകിയിട്ടുണ്ട്. മദ്ധ്യകേരളത്തിൽ, അഭിനയകലയിൽ അന്യാദൃശവൈദഗ്ദ്ധ്യമുള്ള ഒട്ടുവളരെ നമ്പൂതിരിമാരുണ്ട്. അവരുടെ ഈ കഴിവ് (പ്രത്യേകിച്ചും ഫലിതത്തിൽ) സംഘക്കളിയുടെ പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നായിരിക്കണം ലഭിച്ചത്.

ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ, കേരളത്തിലെ പ്രാചീനകലാരുപങ്ങളിലൊന്നിലും മലയാളനാടകത്തിന്റെ വേരുകൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുകയില്ല. കേരളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നാടകം അന്യനാടുകളിൽനിന്ന് പറിച്ചു നടപ്പെട്ട ഒരു കലയാണ്. ഉൽകൃഷ്ടമായതിനെല്ലാം സ്വന്തം പാരമ്പര്യത്തിൽ ഉൽപത്തിസ്ഥാനം കണ്ടുപിടിക്കണമെന്നു ശഠിക്കുന്നവർ ഇതിൽ നെറ്റി ചുളിക്കാനൊന്നുമില്ല. നാടകത്തിലില്ലാത്ത മേന്മ നമുക്കു നൃത്തത്തിൽ ലഭിച്ചു. കേരളീയനൃത്തകല അഭിവൃദ്ധിപ്പെട്ട് ലോകത്തിലേക്കേറ്റവും ഉയർന്ന നൃത്തരുപമായിത്തീർന്നു. അതുതന്നെയാണ് ഇവിടെ നാടകം വളരാതിരിക്കുവാനുള്ള കാരണവും. എന്തുകൊണ്ടോ ഈ കലകൾ രണ്ടുംകൂടി ഒരുമിച്ചു വളരാറില്ല.

സംസ്കൃതം, തമിഴ്, ഇംഗ്ലീഷ് മുതലായ ഭാഷകളിൽനിന്നാണ് നാടകം മലയാളത്തിലേക്കു വന്നത്. നാടകവേദിയും സാഹിത്യനാടകവും അങ്ങനെതന്നെ. ഈ ഭാഷകളിൽനിന്ന് പല അംശങ്ങളും മലയാളത്തിലേക്ക് സംക്രമിച്ചു. കാലക്രമത്തിൽ മലയാളത്തിന് സ്വന്തമായി ഒരു നാടകപ്രസ്ഥാനം വളർന്നുവന്നു. ആ വളർച്ചയുടെ കഥയാണ് മലയാള നാടകവേദിയുടെ ഉത്ഭവചരിത്രം.

വളർച്ചയെത്തിയ ഒരു നാടകപ്രസ്ഥാനവുമായി മലയാളികൾ ആദ്യമായി പരിചയപ്പെടുന്നതു സംസ്കൃതവിദ്യാഭ്യാസത്തോടുകൂടിയാണ്. ആര്യന്മാർ കേരളത്തിലേക്കു കൊണ്ടുവന്ന സംസ്കാരം ഇവിടെ അതിവേഗത്തിൽ പ്രചരിച്ചു. കാളിദാസനും ഭാസനുമെല്ലാം കേരളീയർക്കു

സുപരിചിതരായി. അനേകം സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ മണിപ്രവാളത്തിലേക്കു പരിഭാഷപ്പെടുത്തപ്പെട്ടു. എങ്കിലും അക്കാലത്ത് ഒരു മലയാള നാടകവേദി ഉയർന്നുവന്നില്ല. സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ മലയാളക്കരയിലെത്തിയതു നാടകങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്കല്ല; വായിച്ചു രസിക്കാനുള്ള സാഹിത്യകൃതികളായിട്ടാണ്. ഒരു മൃതഭാഷയിലെ നാടകങ്ങൾക്ക് അതിലധികം പ്രതീക്ഷിക്കാനുമില്ല. കാവ്യഗുണമാണു കാളിദാസനെ കേരളത്തിലെത്തിച്ചത്. ഭാസന്റെ നാടകങ്ങൾ അഭിനയിക്കാൻ നല്ലതാണെന്നു സമ്മതിച്ചേതീരൂ. എന്നല്ല, ഭാസൻ ഒരു കേരളീയനായിരുന്നു എന്നുപോലും ചില പണ്ഡിതന്മാർ പറയുന്നു. എങ്കിലും ഈ സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ അഭിനയിക്കുവാൻ പലരും ചെയ്ത പരിശ്രമങ്ങളെല്ലാം അവയുടെ കൃത്രിമത്വത്തിന്റെ മുമ്പിൽ പരാജയപ്പെട്ടു. “ആര്യപുത്രാ, ഇതിലേ, ഇതിലേ,” എന്നു കഥാനായകനു വഴി കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന പാരിപാർശ്വികനെ കാഴ്ചക്കാർ സ്വാഗതം ചെയ്യാതിരുന്നതിൽ അത്ഭുതമില്ലല്ലോ. മൂലരൂപത്തിലായാലും, അവയുടെ മണിപ്രവാളപരിഭാഷയിലായാലും സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ മലയാളനാടകവേദിയിൽ സ്ഥാനമുറപ്പിച്ചില്ല. എങ്കിലും മലയാളത്തിൽ നാടകമെന്നൊരു സാഹിത്യശാഖ ഉദ്ഘാടനം ചെയ്തുവെന്നു സംസ്കൃതനാടകത്തിനൊരു വിജയമുണ്ട്. ഇതിനുംപുറമെ, നിഷ്കൃഷ്ടമായി തയ്യാറാക്കപ്പെട്ട ഒരു നാടകശാസ്ത്രവും കേരളത്തിലേക്കു വന്നു. അഭിനയത്തെപ്പറ്റിയും, നാടകമെന്ന സാഹിത്യശാഖയെക്കുറിച്ചും വിലയേറിയ ജ്ഞാനം നമ്മുടെ പണ്ഡിതന്മാർക്കുണ്ടായി. പക്ഷേ, മരിച്ച ഒരു ഭാഷയുടെ ആവശ്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടി മറ്റൊരു കാലത്തിന്റെയും ദേശത്തിന്റെയും സാഹചര്യത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ടതായതുകൊണ്ട് ഈ ശാസ്ത്രീയജ്ഞാനം കേരളത്തിലെ നാടകവേദിക്കു പ്രയോജനപ്പെട്ടില്ലെന്നുമാത്രം. എങ്കിലും ഒന്നുമില്ലാത്ത അവസ്ഥയിൽ ഒരു പുതിയ കലാരൂപത്തെ അവതരിപ്പിച്ച സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിന്റെ സംഭാവന വിലയേറിയതായിരുന്നു.

സംസ്കൃതവുമായി യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലാത്ത ഒരു മാർഗ്ഗത്തിൽക്കൂടിയാണു കേരളത്തിലെ ആദ്യത്തെ വിജയകരമായ നാടകവേദി ഉടലെടുത്തത്. വാസ്കോഡിഗാമായുടെ കൂടെ വന്ന പറങ്കികൾ ഇവിടെ വച്ചു മിശ്രവിവാഹംചെയ്ത് ഒരു പുതിയ ജനതയെ സൃഷ്ടിച്ചു. അവർ ഇവിടെ കുടിയേറിപ്പാർക്കുകയും ചെയ്തു. മതപരിവർത്തനം കൊണ്ട് ഇവർ സ്വന്തം ജനതയുടെ കലാജീവിതത്തിൽനിന്നു ഭ്രഷ്ടരായി. മതപരമായും വർഗ്ഗപരമായും സ്വന്തം നാട്ടിൽത്തന്നെ അന്യരായിത്തീർന്ന

ഇവരാണ് മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിനു ജീവൻ നൽകിയത്. അന്ന് അവർ യൂറോപ്പിൽനിന്നും കടംവാങ്ങി കേരളത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച പല നാടകങ്ങളും ഇന്നും പ്രസിദ്ധമാണ്. ഇവയിൽ ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധം 'ജനോവ'[4] നാടകമാണ്. ഇതു റോമൻ ചക്രവർത്തിയുടെ അപദാനങ്ങളെ പ്രകീർത്തിക്കുന്നു. വ്യക്തമായ സംഘട്ടനങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു കഥ. നിഷ്കൃഷ്ടമായ പാത്രസൃഷ്ടി, സ്വാഭാവികതയെ മുൻനിറുത്തിയുള്ള അഭിനയം, രസകരമായ സംഭാഷണം, ഇങ്ങനെ നാടക കലയുടെ അംഗിയായ ഘടകങ്ങൾ എല്ലാം 'ജനോവ'നാടകം ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. രംഗവിധാനം, യവനിക, മുഖംമൂടി, വേഷഭൂഷാദികൾ മുതലായവയും നാടകത്തിന്റെ രീതിയിൽ ആദ്യമുപയോഗിച്ചതു 'ജനോവ' നാടകമായിരുന്നു. യവനിക, വേഷവിധാനം എന്നിവയിൽ കഥകളിയുടെ സ്വാധീനശക്തി അൽപ്പമായി കാണാനുണ്ട്. രംഗത്തു യുദ്ധം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതു കളരിപ്പയറ്റിന്റെയും കഥകളിയുടെയും മറ്റും ചുവടുവെപ്പുകളെ അനുകരിച്ചാണ്. ഏതാണ്ടു മുഴുവനും നൃത്തമയമായ (പ്രാകൃതമെങ്കിലും) ചവിട്ടു നാടക[5]ങ്ങളും ഇക്കാലത്തുണ്ടായിവന്നു. പിൻപാട്ടുകാരനും, ചിലപ്പോൾ നടന്മാരും പാട്ടുപാടുന്ന രീതിയും 'ജനോവ'നാടകത്തിലുണ്ട്. ഗ്രീസിൽ നിന്നു റോമിലെത്തി അവിടെനിന്നു പോർട്ടുഗൽവഴി കേരളത്തിലെത്തിയതാണ് നാടകം എന്നു വിചാരിക്കാൻ ന്യായമുണ്ട്. ഗ്രീക്കു നാടകങ്ങളിലെ 'കോറസ്'[6] പോലെ സംഭവങ്ങളെപ്പറ്റി ഹാസ്യമായി വിമർശനം നടത്തുന്ന ഒരു വിദൂഷകനും ഉണ്ടായിരുന്നു. ഈയാൾ സദസ്യരെ രസിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന ആഭാസമായ ഫലിതം അന്നത്തെ ഇംഗ്ലീഷ്-ഫ്രഞ്ച് നാടകങ്ങളെ അനുകരിച്ചുണ്ടാക്കിയതായിരിക്കണം. 'ജനോവ' നാടകം നാടൊട്ടുക്കു പടർന്നുപിടിച്ചു. ഇതര ക്രിസ്തീയവിഭാഗങ്ങളും താഴ്ന്ന ഹിന്ദുവിഭാഗങ്ങളും ഈ പുതിയ കലയെ ഏറ്റെടുത്തു. കഥകളി രസിക്കുവാൻ വേണ്ടത്ര സാങ്കേതികജ്ഞാനമില്ലാതിരുന്ന സാധാരണക്കാർ എല്ലാവരും നാടകത്തിന്റെ പിന്തുണക്കാരായി. ഉയർന്നവർഗ്ഗങ്ങൾ നാടകത്തെ പുച്ഛത്തോടെയാണു വീക്ഷിച്ചിരുന്നത്. സാങ്കേതികജ്ഞാനത്തിന്റെ അത്യുച്ചകോടിയിലെത്തിയ കഥകളിഭ്രമക്കാർക്കു സ്വാഭാവികതയെ ആധാരമാക്കി നടത്തുന്ന നാടകത്തിൽ എത്രകണ്ട് ഉന്നതമായ കലാസാദ്ധ്യതകൾ ഉണ്ടെന്നു മനസ്സിലാകാഞ്ഞതിൽ അത്ഭുതമില്ല. കേരളത്തിൽ അന്നുണ്ടായിരുന്ന സാമൂഹ്യവും, സാംസ്കാരികവുമായ പരിതഃസ്ഥിതികളിൽ അതങ്ങനെയായിരിക്കാനേ തരമുള്ളൂ. ഫ്യൂഡൽ

വ്യവസ്ഥിതിയിൽ ഉത്തമ കലാസ്വാദനം സാങ്കേതികജ്ഞാനമുള്ളവർക്കു വേണ്ടിയാണ്. നാടകമാവട്ടെ തികച്ചും ജനകീയമായ ഒരു കലയാണ്. പോരെങ്കിൽ അതിന്റെ പ്രണേതാക്കൾ സാമൂഹ്യമായി അധഃസ്ഥിതരുമായിരുന്നു. പ്രത്യേകിച്ചുള്ള ദുരുദ്ദേശ്യം കൊണ്ടൊന്നുമല്ല, നാടകത്തിന്റെ കഴിവുകളെപ്പറ്റിയുള്ള അജ്ഞതകൊണ്ടുതന്നെ അന്നത്തെ കലാകാരന്മാർ നാടകത്തെ താഴ്ത്തിക്കെട്ടി. ഈ മാത്സര്യം പണ്ടുമാത്രമല്ല ഉണ്ടായത്. നിരുത്തരവാദികളായ നാടകക്കാരുടെ കലാഭാസം മാത്രമായിരുന്നില്ല മുൻഷി രാമക്കുറുപ്പിനെക്കൊണ്ട് 'ചക്കീചങ്കര'[7]മെഴുതിപ്പിച്ചത്. നാടകമെന്ന കലാരൂപത്തെപ്പറ്റിയുള്ള പുച്ഛമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായ പ്രധാന പ്രചോദനം. അഭ്യസ്തവിദ്യരായ ഉയർന്നവർ ഈ കലാരൂപത്തെ പുച്ഛത്തോടുകൂടി ഒന്നു നോക്കി, കഥകളിസ്ഥലത്തേക്കു കയറിപ്പോയി.

എങ്കിലും നാടകപ്രസ്ഥാനം വളർന്നു. മറ്റു കഥകൾ നാടകത്തിലേക്കു വന്നു. ഷാർലിമെയിൻ ചക്രവർത്തിയുടെ സേനാനിയായിരുന്ന റോളാങ്ങ് എന്ന വീരൻ സ്പെയിനിൽ പോയി സമരംചെയ്തു വീരസ്വർഗ്ഗം പ്രാപിച്ചതിന്റെ കാര്യവും മറ്റും 'കാറൽമാൻ ചരിത'[8]ത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നു. പതിനൊന്നു ദിവസംകൊണ്ടു മാത്രം അഭിനയിച്ചുതീരുന്ന ഒരു ഗംഭീരൻനാടകമായിരുന്നു 'നെപ്പോളിയൻ ചരിതം'[9] എന്നു പറയുമ്പോൾ നാടകകല എത്രമാത്രം പുരോഗമിച്ചുവെന്നറിയാമല്ലോ. ഈ നാടകം വടക്കേ ഇന്ത്യയിലെ 'രാമലീല'[10] പോലെ ദൂരദിക്കുകളിൽനിന്നു കാഴ്ചക്കാരെ ആകർഷിച്ചിട്ടുണ്ടത്രേ. ഇങ്ങനെ വളർന്നുവന്ന നാടകപ്രസ്ഥാനം അടുത്തതായി നേരിടേണ്ടിവന്ന എതിർപ്പ് ക്രൈസ്തവ പുരോഹിതന്മാരുടേതായിരുന്നു. നാടകത്തിന്റെ സ്വാധീനശക്തി സദാചാര വിരുദ്ധമാണെന്ന് ഇന്നത്തെപ്പോലെ അന്നും അവർ വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. ഈ പ്രശ്നത്തിൽ നിന്നൊഴിയുവാൻവേണ്ടി അന്നത്തെ നാടകക്കാർ ബൈബിൾകഥകൾ ഇതിവൃത്തമാക്കാൻ തുടങ്ങി. ജനങ്ങളെ നാടകത്തിൽനിന്നു പൂർണ്ണമായി പിന്തിരിപ്പിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ലെന്നു കണ്ടു പുരോഹിതവർഗ്ഗം അതിനു സസന്തോഷം പ്രോത്സാഹനവും കൊടുത്തു. പക്ഷേ, ഈ പ്രസ്ഥാനശാഖയുടെ സന്തതികളെല്ലാംതന്നെ ചാപിള്ളകളായിരുന്നു. ഒരെണ്ണമെങ്കിലും പറയത്തക്ക ജനസമ്മതിയാർജ്ജിച്ചതോ കലാസുഭഗമോ ആയിരുന്നില്ല.

ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ അടുത്ത ഘട്ടമാണ് ഏറ്റവും പ്രധാനമായത്. അതാണു സാമൂഹ്യനാടകങ്ങളുടെ ഉദയം. നാടകകലയുടെ സ്വാധീനശക്തി കണ്ടിട്ടായിരിക്കാം, ചില സമുദായപരിഷ്കർത്താക്കൾ നാടകത്തെ സാമൂഹ്യപരിഷ്കാരത്തിന് ഒരായുധമാക്കിത്തീർത്തു. ക്രിസ്ത്യാനികളുടെ ഇടയിലെ ഏറ്റവും ഭയങ്കര സാമൂഹ്യരോഗമായ അമ്മായിഅമ്മപ്പോരിനെ വിമർശിക്കുന്ന 'മറിയാമ്മനാടക'[11]മാണ് മലയാളത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ സാമൂഹ്യനാടകം. ഇത്രയധികം പ്രാവശ്യം അഭിനയിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള മറ്റൊരു നാടകം മലയാളഭാഷയിലുണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. പാട്ടുകൾ പ്രാകൃതമാണെങ്കിലും സംസാരഭാഷയിൽ എഴുതപ്പെട്ട ആദ്യത്തെ മലയാളനാടകം ഇതാണ്. മറിയാമ്മനാടകത്തിനു പുറകെ ഒട്ടധികം നാടകങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ, പൊതുവെ എല്ലാം മോശമായിരുന്നു. ഈ നാടകങ്ങളുടെ ഏറ്റവും പ്രധാന കുറവ് അവയുടെ അപരിഷ്കൃതസാഹിത്യമായിരുന്നു. വിദേശികളും വിദ്യാവിഹീനരായ നാട്ടുകാരുംകൂടി സൃഷ്ടിക്കുന്ന നാടകം അങ്ങനെയായിരിക്കാനേ തരമുള്ളൂ. അഭിനയവും വേഷവിധാനവുമെല്ലാം പുരോഗമിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. പക്ഷേ, കളിക്കാനുള്ള നാടകങ്ങൾ എല്ലാം മോശമായിരുന്നു. നല്ല നാടകങ്ങൾ പുതിയതായി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിവുള്ള വിദഗ്ദ്ധഹസ്തങ്ങളുടെ സേവനം ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിനു ലഭിച്ചില്ല. പഴയരൂപം അപരിഷ്കൃതമെന്ന ബോധം പൊതുവേയുണ്ടായി; പുതിയതു ജനിച്ചുമില്ല. പോരെങ്കിൽ, സാങ്കേതികമായി ഉയർന്ന കഴിവുകളുള്ള തമിഴ്നാടകപ്രസ്ഥാനം കേരളത്തിലെത്തി മത്സരവും തുടങ്ങി. അങ്ങനെ ആ പ്രസ്ഥാനം താൽക്കാലികമായിട്ടൊന്നു നിലച്ചു.

കേരളത്തിനു പുറത്തുനിന്നു വന്ന മൂന്നാമത്തെ നാടകസരണിയാണ് തമിഴ്സംഗീതനാടകം. ശരിയായി സംഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ട തമിഴ്നാടകസംഘങ്ങൾ കേരളത്തിൽ സഞ്ചരിച്ചുതുടങ്ങി. അവയിലെ സംഗീതനിലവാരം വളരെ ഉയർന്നതായിരുന്നു. അഭിനയകലയിലും അവർ ഏറെക്കുറെ വൈദഗ്ദ്ധ്യം സമ്പാദിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. കരുണം, വീരം, രൗദ്രം മുതലായ ഭാവങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്നതിൽ തമിഴർ വിരുതന്മാരായിരുന്നു. വളരെ സമർത്ഥമായി തയ്യാറാക്കപ്പെട്ട യവനികകളും വേഷവിധാനവും കേരളത്തിലേക്കു കൊണ്ടുവന്നു. ഇന്ന് അവയെല്ലാം അപരിഷ്കൃതങ്ങളായി തോന്നാമെങ്കിലും, 'ജനോവ' നാടകത്തിന്റെ രംഗത്തുനിന്നു 'കോവിലനി'[12]ലേക്കു വളരെയധികം ദൂരമുണ്ട്. സ്ത്രീകൾ രംഗത്തുവന്ന്

അഭിനയിക്കുന്ന സമ്പ്രദായത്തിനു തമിഴരാണു മാർഗ്ഗദർശികൾ. ഇതിനെല്ലാംപുറമെ നാടകകലയിൽനിന്ന് അകന്നുനിന്നിരുന്ന വർഗ്ഗങ്ങളേയും വിഭാഗങ്ങളേയും നാടകത്തിലേക്ക് ആകർഷിച്ചുവെന്ന ഒരു വിജയവും തമിഴ്നാടകത്തിനുണ്ട്. ഈ തിരിയിൽനിന്നു കൊളുത്തിയ പന്തം ഇന്നും കേരളക്കരയിൽ ജ്വലിക്കുന്നു. തമിഴ്നാടകത്തിന്റെ സാമ്പത്തികവിജയം മലയാളികളെ ആകർഷിച്ചു. പല മലയാളസംഗീതനാടകസംഘങ്ങളുമുണ്ടായി. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ അവർ അഭിനയിച്ചതു തമിഴ്നാടകങ്ങൾ തന്നെയായിരുന്നു. കുറെക്കഴിഞ്ഞു മലയാളസംഗീതനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടാവാൻ തുടങ്ങി. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധമായ നാമധേയം കെ.സി. കേശവപിള്ളയുടേതാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'സദാരാമ'[13] മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിലെ ഒരു നാഴികക്കല്ലാണ്. 'സദാരാമ' ഒരു തമിഴ് കഥയാണ്. തമിഴിന്റെ അച്ചിൽ വാർത്ത സംഗീതനാടകവുമാണ്. കവിയും പണ്ഡിതനുമായിരുന്ന നാടകകൃത്ത് നാന്ദിശ്ലോകം മുതലായി ചിലതെല്ലാം സംസ്കൃതനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ നിന്നെടുത്തു 'സദാരാമ' യിൽ ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. 'സദാരാമ' മുതൽ, കലാപരമായി അത്ര ഉയർന്നതല്ലെങ്കിലും വളരെ പ്രചാരം സിദ്ധിച്ച കുറെ നാടകങ്ങൾ മലയാളത്തിലുണ്ടായി. കാലാന്തരത്തിൽ ഈ പ്രസ്ഥാനം 'കരുണ'[14], 'ശാകുന്തളം'[15], 'അനാർക്കലി'[16] മുതലായ കഥകളിൽക്കൂടി കടന്ന് സാമൂഹ്യനാടകങ്ങളിലെത്തി. ഇന്നത്തെ മലയാളസംഗീതനാടകം തമിഴിന്റെ ശരിപ്പകർപ്പാണ്. സാഹിത്യപരമായി അവയെല്ലാം പരാജയമാണ്. എന്നല്ല, അവയുടെ സാമ്പത്തികശക്തികൊണ്ട് നല്ല ഗദ്യനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നതിനെ തടയുന്നു എന്നുപോലും പറയാം. എങ്കിലും മലയാളനാടകവേദിയിൽ അഭിനയകലയെ കുറേക്കൂടി പരിഷ്കരിച്ചതിനു കേരളം തമിഴ്സംഗീതനാടകത്തോടു കടപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്.

പാശ്ചാത്യനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽനിന്ന് ആദ്യം കേരളത്തിനു കിട്ടിയ സംഭാവന കുറേക്കാലത്തെ ജീവിതത്തിനുശേഷം നിശ്ചലമായി. മലയാളനാടകം പുനർജീവിച്ചത് പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽനിന്നുള്ള രണ്ടാമത്തെ പ്രവാഹത്തിന്റെ ഫലമായിട്ടാണ്. ഇക്കുറി ഇംഗ്ലണ്ടിൽനിന്ന്. സംസ്കൃതം പഠിച്ചവർ മലയാളത്തിലേക്കു കൊണ്ടുവന്നതുപോലെ, ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം ലഭിച്ചവർ ഇംഗ്ലീഷിലെ നാടകങ്ങൾ പരിഭാഷപ്പെടുത്തുവാൻ തുടങ്ങി. ഈ രീതിയിൽ മലയാളത്തിലേക്കു വന്ന എല്ലാ നാടകങ്ങളും വിജയകരമായിരുന്നു എന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. അവയെല്ലാംതന്നെ

പരാജയപ്പെട്ടു എന്നു പറഞ്ഞാൽത്തന്നെ തെറ്റായിരിക്കുകയില്ല. അഭിനയിക്കാനും വായിക്കാനും കൊള്ളാത്ത പരിഭാഷകളായിരുന്നു മിക്കതും. ഇംഗ്ലീഷ് നാടകങ്ങളിലെ സ്വാരസ്യം അന്നത്തെ പരിഭാഷകന്മാർ വേണ്ടത്ര മനസ്സിലക്കിയിരുന്നെന്നു തന്നെ തോന്നുന്നില്ല. ഷേക്സ്പിയറുടെ നാടകങ്ങൾ അന്നത്തെ കാലത്തു മലയാളത്തിലേക്കു വിവർത്തനം ചെയ്താൽ എങ്ങനെയിരിക്കുമെന്ന് ഊഹിക്കാമല്ലോ. വളർച്ചയെത്തിയ ഒരു നാടകപ്രസ്ഥാനം മറ്റൊരു ഭാഷയിലേക്കു പറിച്ചുനടുക സാദ്ധ്യമല്ലെന്നു പലർക്കും തോന്നി. അനുകരണങ്ങളായിരുന്നു അടുത്ത പടി. അതും ചില പ്രഹസന[17]ങ്ങളുടേതുമാത്രം. അങ്ങനെയാണ് സി.വി.യുടെ പ്രഹസനങ്ങൾ ഉണ്ടായത്. സി.വി. തുടങ്ങിവെച്ച പ്രസ്ഥാനം ഇ.വി. പിന്തുടർന്നു. അദ്ദേഹവും കുറെ പ്രഹസനങ്ങൾ എഴുതി. അങ്ങനെ വൈദഗ്ദ്ധ്യം നേടിക്കഴിഞ്ഞതിനുശേഷം അദ്ദേഹം ഷേക്സ്പിയറെ അനുകരിച്ച് 'സീതാലക്ഷ്മി'[18], 'രാജാകേശവദാസൻ'[19] മുതലായ നാടകങ്ങളെഴുതി. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സന്താനങ്ങളാണ്, 'വേലുത്തമ്പി ദളവാ, 'കാൽവരിയിലെ കല്പപാദപം', 'ഹരിശ്ചന്ദ്രൻ' മുതലായ നാടകങ്ങൾ. ഇംഗ്ലീഷിൽ നിന്ന് ഒട്ടനവധി നാടകങ്ങൾ, പറഞ്ഞും പറയാതെയും മലയാളത്തിലേക്കെത്തിയിട്ടുണ്ട്. എല്ലാം വിജയകരമാണെന്നു പറഞ്ഞു കൂടാ.

ആധുനികമലയാളനാടകത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം സ്വാധീനശക്തി ചെലുത്തുന്നത് ഇബ്സന്റെ നാടകങ്ങളാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പല നാടകങ്ങളും മലയാളത്തിലേക്കു വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ചിലതെല്ലാം അനുകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാങ്കേതികരീതിയെ അനുഗമിച്ച് രചിക്കപ്പെട്ടവയാണ് ശ്രീ.എൻ.കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ. ബർണാഡ്ഷായെ അനുകരിച്ച് ആരും മലയാളത്തിൽ നാടകമെഴുതിയിട്ടില്ല. വിദേശഭാഷകളുമായുള്ള സമ്പർക്കത്തിന്റെ ഫലമായി മലയാളത്തിനു സ്വന്തമായി ഒരു നാടകപ്രസ്ഥാനമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. വിപുലമായ ഒരു നാടകസാഹിത്യം നമുക്കില്ല. എങ്കിലും ഉള്ളതിൽ ചിലതു തീർച്ചയായും നല്ലവയാണ്. അതിനുംപുറമെ, ഗതി മുന്നോട്ടാണെന്നു വിശ്വസിക്കുവാനുള്ള ലക്ഷണങ്ങളും കാണുന്നുണ്ട്.

3

'കരുണ'യ്ക്കു മുമ്പും പിമ്പും

തീവ്രമായ നിരവധി വിമർശനങ്ങൾക്കുശേഷവും മലയാളസംഗീത നാടകം നിലനിലൽക്കുകയാണ്. അതിന്റെ അധമാവസ്ഥയിൽത്തന്നെ നിലനിൽക്കുകയുമാണ്. ഗണ്യമായ സാമ്പത്തികവിജയം അതിനെ അനുഗ്രഹിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ വാസ്തവം മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ഒരു വൈകൃതമാണോ എന്നാലോചിക്കേണ്ടതാണ്. അതോ, സംഗീതനാടകത്തിന്നു സ്വയം ഒരു കലാശാഖയായി നിലനിൽക്കാൻ അവകാശമുണ്ടെന്നും, അതു മലയാളികളെ കുറേയൊക്കെ രസിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നുമുള്ളതാണോ പരമാർത്ഥം? മലയാളസംഗീതനാടകത്തെ ഉദ്ധരിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കുന്നവർക്ക് ഈ പ്രശ്നം ഒഴിച്ചുനിറുത്തുവാൻ നിവൃത്തിയില്ലാത്ത ഒന്നാണ്.

മലയാളസംഗീതനാടകം[1] ഒട്ടനേകം വിക്രിയകളുടെ രംഗമാണ്. ആവർത്തനമാവശ്യമില്ലാത്ത രീതിയിൽ അവ വിമർശിക്കപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞിട്ടുമുണ്ട്. പക്ഷേ, അതുകൊണ്ടു സംഗീതനാടകം നശിക്കുകയോ നന്നാവുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. അതു നന്നാവണമെങ്കിൽ അതിന്നു പറ്റിയ മാർഗ്ഗങ്ങൾ നിർദ്ദേശിക്കുകയാണു വേണ്ടത്. ഗംഭീരമായ ഒരു ഖണ്ഡനം എഴുതിത്തള്ളുക എന്നത്, പ്രായോഗികനിർദ്ദേശങ്ങൾ പുറപ്പെടുവിക്കുന്നതിലും എളുപ്പമാണ്. സാധാരണയായി വിമർശനങ്ങൾ ഒന്നുംതന്നെ സംഗീതനാടകത്തെ സഹായിക്കുന്നില്ല. സംഗീതനാടകമെന്ന കലാസരണിയെപ്പറ്റിയുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരു തെറ്റിദ്ധാരണയാണിതിനു കാരണം.

സംഗീതനാടകത്തെപ്പറ്റി സാധാരണയായി പറയുന്ന വിമർശനമാണ് ഈ തെറ്റിനെ തെളിയിക്കുന്നത്. സംഗീതനാടകത്തിൽ സംഗീതം അധികമായിപ്പോകുന്നുവെന്നാണ് ഇന്നത്തെ പരാതി. പിന്നെ, സംഗീതനാടകം എന്താണു ചെയ്യേണ്ടത്?

ഗദ്യനാടകവും സംഗീതനാടകവും രണ്ടു കലാസരണികളാണെന്നും, രണ്ടിന്റെയും രൂപവും ലക്ഷ്യവും ഭിന്നമാണെന്നുമുള്ളതാണ് പരമാർത്ഥം. ഗദ്യനാടകം കളിക്കുന്നതിനിടയിൽ രണ്ടു രാഗവിസ്താരം[2]

നടത്തി ഹസ്തതാഡനം വാങ്ങിക്കുക എന്നതല്ല സംഗീതനാടകത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഗദ്യനാടകത്തിൽ ഗദ്യം ആശയവിനിമയത്തിനുള്ള ഉപകരണമായി ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നതുപോലെ സംഗീതനാടകത്തിൽ സംഗീതം പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ, ഗദ്യനാടകത്തിൽ ഇതിവൃത്തത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യവും സംഗീതനാടകത്തിൽ സംഗീതത്തിനു തന്നെയാണ്. വിവിധ രസസമ്മിളിതമായ ഗാനങ്ങൾ കോർത്തിണക്കിയ ഒരു സംഗീതസദസ്സു മാത്രമാണ് സംഗീതനാടകം. ഇതിവൃത്തം രംഗങ്ങളെല്ലാം കോർത്തിടാനുള്ള ഒരു ചരടു മാത്രമാണ്. ഗദ്യനാടകഭ്രമക്കാരുടെ വിമർശനങ്ങൾ സംഗീതനാടകക്കാർ ഗണ്യമാക്കേണ്ടതില്ല. ഇന്നത്തെ സംഗീതനാടകത്തിനുള്ള കുറവു സംഗീതം അധികമായിപ്പോകുന്നുവെന്നതല്ല; കുറഞ്ഞുപോകുന്നുവെന്നതാണ്. ഗദ്യമാണ് അതിരുകവിഞ്ഞുപോകുന്നത്. സംഗീതനാടകത്തിനു മാതൃകയായി എടുക്കേണ്ടത് പാശ്ചാത്യസംഗീതനാടക[3]ങ്ങളാണ്. 'ഒപ്പെറാ (Opera)' എന്നു പറയുന്ന ഈ നാടകങ്ങളിൽ സംഭാഷണം വളരെ കുറച്ചേയുള്ളൂ. സംഗീതം യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ ആശയാവിഷ്കരണത്തിന് ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്ന മാർഗ്ഗമല്ലാത്തതുകൊണ്ട്, അതു നാടകത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചുകൂടാ എന്നു വാദിക്കുന്നതും അസംബന്ധമാണ്. അങ്ങനെ യാന്ത്രികമായ പ്രതിഫലനമില്ലെങ്കിൽ സൗന്ദര്യമില്ലെന്നു വന്നാൽ, കലയേ ഇല്ലെന്നാവും. പ്രത്യേകിച്ചും സംഗീതനാടകത്തിന്ന്, സ്വാഭാവികതയോടും റീയലിസത്തോടും ഏറ്റവും കുറച്ചു കടപ്പാടേ ഉള്ളുതാനും. പരിപൂർണ്ണമായ സംഗീതമയമായ ഒരു രൂപത്തിലേക്കാണ് സംഗീതനാടകം ഉയരേണ്ടിയിരുന്നത്. പക്ഷേ, പ്രത്യേക ചരിത്രപരിതഃസ്ഥിതികൾ ഈ ലക്ഷ്യത്തെ പരാജയപ്പെടുത്തുകയാണുണ്ടായത്.

'സദാരാമ'യാണല്ലോ മലയാളത്തിലെ പ്രഥമസംഗീതനാടകം. അതിന്റെ അച്ഛനുമമ്മയുമെല്ലാം തമിഴ് സംഗീതനാടക[4]മായിരുന്നു. തമിഴ് സംഗീതനാടകത്തിന്റെ വിജയമാണ് മലയാളസംഗീതനാടകത്തിന്നു പ്രചോദനം നൽകിയത്. ഈ വിജയത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം കഥാവസ്തുവോ സംഭാഷണമോ അഭിനയമോ ഒന്നുമല്ലായിരുന്നു. പാണ്ടിക്കാരന്ന് അതു രസിച്ചേക്കാമെങ്കിലും, കോവിലന്റെ കഥ ആസ്വദിക്കാൻ മാത്രം അപരിഷ്കൃതനായിരുന്നില്ല മലയാളി. കേരളത്തിൽ വേലാമ്മാളുടെയും, ചെല്ലാമ്മാളുടെയും മാംസക്കൊഴുപ്പ് ഉത്തമ അഭിനയമായി തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെടുകയുമുണ്ടായില്ല. മലയാളി തമിഴന്റെ നാടകം കാണാൻ പണം കൊടുത്തത് നല്ല പാട്ടു കേൾക്കണമെന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തോടെയായിരുന്നു.

ചുരുക്കത്തിൽ തമിഴ് സംഗീതനാടകം വിവിധരസങ്ങൾക്കനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്തലത്തോടുകൂടിയ ഒരു പാട്ടുകച്ചേരിയായിരുന്നു. അവയ്ക്കു നാടകരൂപം കിട്ടിയതിനു കാരണമുണ്ട്. ഒരു രാഗത്തിന്റെയോ ഗാനത്തിന്റെയോ രസം പൂർണ്ണമായി ആസ്വദിക്കുന്നതു സാധാരണക്കാരന്ന് അൽപ്പം വിഷമമാണ്. എന്നാൽ സന്തോഷമോ സങ്കടമോ മറ്റേതെങ്കിലും വികാരമോ നിറഞ്ഞ ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ അതു പാടിക്കേട്ടാൽ ആസ്വാദനം കുറേക്കൂടി സുഗമമാവും. ഈ ആശയം ശാസ്ത്രീയമായി വിശകലനം ചെയ്തല്ല ആദ്യകാലങ്ങളിലെ നാടകകർത്താക്കളും നടന്മാരും പ്രവർത്തിച്ചത്. തമിഴനോടു താരതമ്യപ്പെടുത്തി നോക്കിയാൽ മലയാളിക്ക് സംഗീതവാസന കുറവാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മലയാളസംഗീതനാടകം തമിഴിനേക്കാൾ താഴ്ന്നതായിരുന്നു. ഈ കുറവു നികത്താൻ ചെയ്ത പരിശ്രമം ഒരു പ്രത്യേക പ്രസ്ഥാനത്തെ സൃഷ്ടിക്കുകയാണു ചെയ്തത്. കെ.സി. കേശവപിള്ള ഒരു ഗായകകവിയായിരുന്നതു കൂടാതെ സംസ്കൃതപണ്ഡിതനുമായിരുന്നു. തമിഴിനെ അനുകരിച്ച് നാടകമെഴുതിയ കെ.സി.യുടെ കൃതിയിൽ സംസ്കൃതനാടകത്തിന്റെ ഘടകങ്ങൾ കടന്നുകൂടി. നാന്ദി, ശ്ലോകങ്ങൾ[5], ഭരതവാക്യം[6] എന്നിങ്ങനെ പലതും. ഒരു തമിഴ് നാടകത്തോടു ചേർത്തുണ്ടാക്കിയ കൃതിയാണ് 'സദാരാമ'. സംഗീതത്തിന്റെ കുറവ്, ഗദ്യംകൊണ്ടും അഭിനയംകൊണ്ടും നികത്താനുള്ള ഒരു പരിശ്രമമായിരുന്നു അത്. ചുരുക്കത്തിൽ സംഗീതനാടകവും ഗദ്യനാടകവും കൂട്ടിച്ചേർത്ത ഒരു പുതിയ കലാശാഖയാണ് മലയാളത്തിൽ ഉദയം ചെയ്തത്. 'സദാരാമ' മുതൽ 'കരുണ' വരെ ഈ രൂപം വളരുകയാണു ചെയ്തത്. ഈ ഗതിയുടെ ഏറ്റവും ശ്രേഷ്ഠമായ സൃഷ്ടി 'കരുണ'യാണ്. സംഗീതത്തിനും സംഭാഷണത്തിനും ഏകകാലത്തു പ്രാധാന്യം നൽകിയ ഒരു നാടകമതായിരുന്നു. ശ്രീ. സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു[7] പാടുമ്പോൾ കണ്ണു കണ്ടുകൂടാ എന്നും; സംസാരിക്കുന്നതു ചതുരവടിവിലാണ് എന്നും മറ്റും ചില പതിവു വിമർശനങ്ങൾ ഉണ്ട്. എന്തൊക്കെയാണെങ്കിലും മലയാളസംഗീതനാടകചരിത്രത്തിൽ ഏറ്റവും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന വ്യക്തി അദ്ദേഹമാണ്. 'കരുണ' മുതൽ മലയാളസംഗീതനാടകം അധഃപതിച്ചുതുടങ്ങി. അത് അനിവാര്യമായിരുന്നു. മോരും മുതിരയും പോലുള്ള ഈ വേഴ്ച പുരോഗതിക്കുള്ള മാർഗ്ഗമായിരുന്നില്ല: ഒന്നിന്റെ കുറവ് മറ്റതുകൊണ്ടു നികത്തുക എന്ന പതിവ് അവ തമ്മിലുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ വൈരുദ്ധ്യംകൊണ്ട് അധഃപതനത്തിൽ

അവസാനിച്ചു. നാടകകൃത്ത് പാട്ടിന്നും സംഭാഷണത്തിന്നും സമ പ്രാധാന്യമുള്ള കഥകളെഴുതിക്കൊടുക്കും. അഭിനയിക്കാനുള്ളവൻ ഏതെങ്കിലുമൊന്നുമാത്രമേ വശമാക്കിയിരിക്കൂ. (ശ്രീ. സെബാസ്റ്റ്യൻ മാത്രമാണ് രണ്ടിലും ഏതാണ്ട് കുറെയെങ്കിലും കഴിവു കാണിച്ചിട്ടുള്ള ഏക നടൻ.) മൊത്തത്തിലുണ്ടായ ഫലം രണ്ടും അധഃപതിക്കയെന്ന തായിരുന്നു. സംഗീതം ഏറ്റവും മോശമായിത്തീർന്നു; സംഭാഷണം വളരെ കൃത്രിമവും. ഇങ്ങനെയാണ് സംഗീതനാടകം ഇന്നത്തെ വികൃത രൂപമായി രൂപാന്തരപ്പെട്ടത്.

സംഗീതനാടകം ഉയരണമെങ്കിൽ അത് ഒരിക്കൽക്കൂടി സംഗീത പ്രധാനമായിത്തീരണം: ഒന്നാമതായി, ഏതെങ്കിലും ഒരു കഥയെടുത്ത് ഒരു സാഹിത്യവിശാരദനെക്കൊണ്ടു പാട്ടുപോലെ എന്തെങ്കിലുമെഴുതിച്ചു സംഗീതനാടകമുണ്ടാക്കുന്ന പതിവു നിറുത്തണം. അത്തരം പാട്ടുകൾ ശരിയായ രാഗത്തിൽ പാടിയാൽ വാക്കുകൾ കുറെയൊക്കെ ഒടിക്കേണ്ടി വരും. വാക്കുകളെ സംരക്ഷിക്കാനുള്ള പരിശ്രമം അവതാളത്തിലും കലാശിക്കും. കുറെയെങ്കിലും പാടാൻ കഴിവുള്ളവരാണു പാട്ടെഴുതേണ്ടത്. അവർതന്നെ കഥയും എഴുതണം. സംഭാഷണം മിക്കവാറും വർജ്ജി ക്കണം. കഥ ഏതാണ്ടു മുഴുവനും സംഗീതംകൊണ്ടുതന്നെ പറയണം. അതിനാവശ്യമെന്നുവന്നാൽ കഥയുടെ ഉപക്രമമോ മറ്റു വിശദീകരണ ങ്ങളോ രംഗത്തുവന്നു പാട്ടായിത്തന്നെ പറയുന്ന പാത്രങ്ങളുമുണ്ടാകാം. അതിലൊന്നും സ്വാഭാവികത നോക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. ആത്മഗതം പാടില്ല എന്ന തത്വം സംഗീതനാടകത്തെ ബാധിക്കുകയില്ല. ആത്മഗതമില്ലെങ്കിൽ നല്ല പാട്ടുപാടാൻ അവസരമേ ഉണ്ടാകുന്നതല്ല. സംഗീതരൂപത്തിൽ പ്രകടിപ്പിക്കാവുന്ന വികാരങ്ങൾ മാത്രമേ സംഗീതനാടകത്തിൽ ഉണ്ടായി രിക്കാവൂ. കഥ ഒരു ഗാനത്തിൽനിന്നു മറ്റൊന്നിലേക്കു സംക്രമിച്ച്, അങ്ങനെ പോകണം.

രണ്ടാമതൊന്നുള്ളതു നടന്മാർക്ക് നന്നായി പാടാൻ അറിഞ്ഞിരി ക്കണമെന്നതാണ്. രാഗവിസ്താരം കുറെയൊക്കെ ആകാമെങ്കിലും അതു കാണികളെ മുഷിപ്പിക്കുന്നതാകരുത്. ഇന്നു നമ്മുടെ നാടകവേദിയിൽ ഹിന്ദിഗാനങ്ങളുമായി പ്രവേശിക്കുന്നവർ പ്രായേണ അതിലെ അക്ഷര ങ്ങളും രാഗവും ഒരുപോലെ തെറ്റിക്കാറുണ്ട്. സാധാരണയായി അഭിനയ വിദഗ്ദ്ധന്മാരെ അന്വേഷിച്ചു പോകുന്ന ഒരു പതിവാണുള്ളത്. നമുക്കു വേണ്ടത് കൂടുതൽ ഭാഗവതർമാരെയാണ്. അവരെപ്പിടിച്ചു തലമുടി വെട്ടിച്ച്,

ഫയൽമാൻ ഷർട്ടൂരി മനുഷ്യവേഷത്തിൽ രംഗത്തിറക്കണമെന്നുമാത്രം. ഡ്യൂവറ്റുകൾ[8] (സംഭാഷണഗാനം) നാടകത്തിന് ഒരു ഒന്നാംതരം അലങ്കാരമാണ്. പക്ഷേ, രണ്ടുപേർ തമ്മിൽ കലഹിക്കുന്നതിനും മറ്റും അതുപയോഗിക്കരുതെന്നു മാത്രം.

മൂന്നാമത്തെ കാര്യം പശ്ചാത്തലമാണ്. പേരെഴുതി ഒട്ടിച്ച ഹാർമ്മോണിയവും കസവു തുപ്പട്ടാവുമായി രംഗത്തിന്റെ മുമ്പിൽവന്നു സ്ഥാനമുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഹാർമ്മോണിസ്റ്റിനെ[9] രംഗത്തുനിന്ന് ആദ്യമായി ഓടിക്കണം. ആ ഹാർമ്മോണിയവും എടുത്തു പുറത്തെറിയണം. ഫിഡിൽ, ക്ലാർനറ്റ് മുതലായ നല്ല ഏഴോ എട്ടോ ഉപകരണങ്ങളുള്ള ഒരു സംഗീതസംഘമില്ലാതെ സംഗീതനാടകം നന്നാക്കാൻ കഴിയുന്നതല്ല. പാട്ടുകൾക്കു പിന്തുണ നൽകുന്നതു കൂടാതെ അവർ സാധാരണയായി പശ്ചാത്തലസംഗീതം കൊടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കണം. നടന്മാരുടെ മുമ്പിൽ വന്നിരുന്നു കാണികളെ കഷ്ടപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തുകൂടാ. പശ്ചാത്തലസംഗീതം കൊടുക്കുന്നതു കഥാഘട്ടത്തിന് അനുയോജ്യമായ വികാരത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതായിരിക്കണമെന്നുകൂടി ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. ഇന്നത്തെ രംഗത്ത് ഉപകരണങ്ങളുടെ ശബ്ദമല്ലാതെ ഒന്നും കേട്ടുകൂടാ. ശരിയായ പശ്ചാത്തലസംഗീതമാണെങ്കിൽ വായ്പാട്ടിന്റെ ശബ്ദത്തിൽനിന്നു താഴെയേ അതു നിൽക്കുകയുള്ളു. സൈഗാളിന്റേയും പങ്കജമല്ലിക്കിന്റേയും ഗാനങ്ങൾക്കു കൊടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ രീതി ഒരു നല്ല മാതൃകാപാഠമാണ്. സംഗീതനാടകം മലയാളക്കരയിലെന്നു മാത്രമല്ല തമിഴ്നാട്ടിലും അധഃപതിക്കാൻ മറ്റൊരു കാരണംകൂടിയുണ്ട്. കർണ്ണാടകസംഗീതം മെലഡി (Melody) യുടെ ഉച്ചകോടിയിൽ എത്തിയിട്ടു കാലം കുറെയായി. കാര്യമായ ഒരു വളർച്ചയും അതിന്നു കാണുന്നില്ലെന്നതുകൊണ്ടു മെലഡി എന്ന മാർഗ്ഗത്തിൽക്കൂടി ഇനി മുന്നോട്ടു പോകാൻ വഴിയില്ല എന്നു തോന്നിക്കുന്നുണ്ട്. അതു ശരിയാണെങ്കിലും, അല്ലെങ്കിലും, നമ്മുടെ സംഗീതത്തിൽ, പ്രത്യേകിച്ചും നാടകത്തിൽ, കുറെ ഹാർമണി (Harmony) കൂടി കൊണ്ടുവരേണ്ടത് ആവശ്യമാണ്. പലർകൂടി ഒരുമിച്ചു പാടുന്ന ഏർപ്പാടുപോലും നമ്മുടെ നാട്ടിലില്ലാതായിരിക്കുന്നു. ഇതു നാടകത്തിന് അത്യന്താപേക്ഷിതവുമാണ്. ഇങ്ങനെ സംഗീതം വർദ്ധിപ്പിക്കുകയും, നന്നാക്കുകയും, ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രമേ മലയാളസംഗീതനാടകം ഉയരുകയുള്ളു.

സംഗീതനാടകത്തിൽ സംഗീതമാണു പ്രധാനമെന്നു പറഞ്ഞതു കൊണ്ടു കഥ എന്തുമാകാം എന്നർത്ഥമില്ല. സംഗീതനാടകത്തിലെ കഥയ്ക്കു ചില സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സംഗീതം കൊണ്ടുതന്നെ മുഴുവനും പറഞ്ഞുതീർക്കാവുന്ന തരത്തിൽ ലളിതമായ കഥകളാണു സംഗീതനാടകത്തിനു പറ്റിയത്. ഒരു മഹത്തായ ഇതിവൃത്തത്തിനുമാത്രമേ ഈ കഴിവുണ്ടായിരിക്കുകയുള്ളു. എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാകുന്ന ഒരു സംഘട്ടനമായിരിക്കണം വിഷയം. ഉന്നതസ്ഥാനത്തിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണു സംഗീതനാടകത്തിൽ ശോഭിക്കുന്നത്. സാധാരണയായി ചരിത്രനാടകങ്ങളും പുരാണകഥകളും സംഗീതനാടകത്തിൽ വിജയിക്കുന്നതിന്റെ രഹസ്യം ഇതാണ്. അതുകൊണ്ടു മറ്റൊരു വിഷയവും സ്വീകാര്യമല്ലെന്നർത്ഥമില്ല. ഈ കാര്യത്തിലും 'കരുണ' ഒരു വിപ്ലവത്തെ കുറിക്കുന്നുണ്ട്. കോവിലന്റേയും അക്ബറിന്റേയും അടുത്തുനിന്ന് നാടകം അരസികനും മൊട്ടത്തലയനുമായ ഉപഗുപ്തന്റെ അടുത്തേക്കിറങ്ങിയത് ഒരു വലിയ പരിവർത്തനമായിരുന്നു. ദൈവങ്ങളുടേയും രാജാക്കന്മാരുടേയും, കാമചേഷ്ടകൾമാത്രം നാടകവസ്തുവായി ഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന കാലത്ത് ഒരുന്നതാദർശം രംഗപ്രവേശം ചെയ്യിച്ചത് ഒരു വിപ്ലവം തന്നെ. ഉപഗുപ്തന്റെ ഭക്തിയും, വാസവദത്തയുടെ പ്രേമവും എല്ലാം ഒരു സംഗീതനാടകത്തിനു വേണ്ടത്ര ശക്തിയോടുകൂടിയ വികാരങ്ങളാണ്. പക്ഷേ, 'കരുണ'യ്ക്കുശേഷം കഥാവസ്തുവും അധഃപതിക്കുകയാണു ചെയ്തത്. മറ്റുചില നാടകങ്ങളിൽ ഉൽകൃഷ്ടവും സുന്ദരവും ആയ കഥാവസ്തു സ്വീകരിക്കാൻ യത്നിച്ചുകാണുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, നാടകകൃത്തിന്റെ ശേഷിക്കുറവുകൊണ്ടാണെന്നു തോന്നുന്നു, അതും പരാജയപ്പെടുകയാണു ചെയ്തത്. മറ്റു നാടകങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചാണെങ്കിൽ, ലോകത്തുള്ള എല്ലാ രസങ്ങളുംകൂടി കാണികൾക്ക് ഒരുമിച്ചു വിളമ്പിക്കൊടുക്കുവാനുള്ള ഒരു യത്നമാണ് അവയിൽ കാണുന്നത്. മനഃശാസ്ത്രപഠനങ്ങളോ വളഞ്ഞുപുളഞ്ഞ കഥാഘടനയോ സംഗീതനാടകത്തിനു പറ്റിയതല്ല. മനഃശാസ്ത്രപരമെന്നു ഭാവിക്കുന്ന നാടകങ്ങളിലെ മനഃശാസ്ത്രം ശരിയായിരുന്നാൽപ്പോലും അവ പരാജയപ്പെടുമായിരുന്നു. പാട്ടു കേൾക്കുന്നതിന്നിടയിൽ ശാസ്ത്രവിചാരത്തിന്നവസരമില്ല. കഥ തുടങ്ങുമ്പോൾ തെണ്ടിയായി പ്രവേശിക്കുന്ന നടൻ അവസാനം അര ഡസൻ കൈത്തോക്കുകളുമായി പ്രവേശിച്ചു താൻ രാജകുമാരനാണെന്നു പ്രഖ്യാപനംചെയ്യുന്ന ഇതിവൃത്തം സാഹിത്യത്തിലെന്നതുപോലെതന്നെ നാടകത്തിലും അനാശാസ്യ

മാണ്. ചില നാടകങ്ങളിൽ കാണുന്ന സംഭവങ്ങൾ ഏതെങ്കിലും അപസർപ്പകകഥയ്ക്കു പറ്റിയതായിരിക്കാം; സംഗീതനാടകത്തിൽ അവയ്ക്കു സ്ഥാനമില്ല, തീർച്ച. കുറെ സമുദായശാസ്ത്രം തിരുകിച്ചേർത്തുവെന്നതുകൊണ്ടുമാത്രം നാടകങ്ങൾ പുരോഗമനനാടകങ്ങളാകയില്ല; സംഗീതനാടകങ്ങളുമാകയില്ല.

സംഗീതനാടകങ്ങളെ ബാധിച്ചിരിക്കുന്ന മറ്റൊരു രോഗം, മെലോഡ്രാമയുമായി[10] രംഗത്തു ചാടിവീഴുന്ന വില്ലനും, കൊമേഡിയനു[11]മാണ്. സാധാരണയായി ഇവരെ രണ്ടുപേരെയും തിരിച്ചറിയാൻ വിഷമമാണ്. നീചപാത്രത്തിന് ഏതുനാടകത്തിലും സ്ഥാനമുണ്ട്. പക്ഷേ, ഇന്നത്തെ വില്ലന്മാർ സദസ്യരെ ചിരിപ്പിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. ഫലിതമാണെങ്കിൽ അതു പലപ്പോഴും ആഭാസമായിത്തീരാറുണ്ട്. ഇക്കാര്യത്തിൽ നാടകകൃത്തും നടനും ഒരുപോലെ ശ്രദ്ധിക്കുകയല്ലാതെ മാർഗ്ഗമില്ല. സംഭാഷണം കുറയുന്നതോടുകൂടി മെലോഡ്രാമയും മറ്റും കുറഞ്ഞുകൊള്ളുമെന്നതാണ് ആശ്വാസം.

മലയാളസംഗീതനാടകങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള മറ്റൊരു വിമർശനത്തെപ്പറ്റിയും ഒരു വാക്കു പറയേണ്ടതുണ്ട്. സംഗീതനാടകവേദിയിലെ സ്ത്രീകളുടെ സന്മാർഗ്ഗത്തെപ്പറ്റിയാണത്. നാടകം കണ്ടു രസിച്ചു തിരിച്ചുപോകുന്ന വഴിയാണ് ഈ വിമർശനങ്ങൾ പുറപ്പെടുന്നത്. നടികൾക്കു സന്മാർഗ്ഗബോധമില്ലെന്നതാണ് ആരോപണത്തിന്റെ ചുരുക്കം. ഈ വിമർശകന്മാരുടെ ആത്മനിയന്ത്രണത്തിന്റെ ബലഹീനതകൊണ്ടാണു മിക്കവാറും അവരങ്ങനെ പറയുന്നതെന്നതു പോകട്ടെ, സ്ത്രീകളെ മാത്രമാണ് അവർ വിമർശിക്കുന്നതെന്നും പോകട്ടെ, സാധാരണക്കാരന് എന്താണ് ഇതിനെപ്പറ്റി പറയാനുള്ളത്? അസാന്മാർഗ്ഗികനടപടികൾ തെറ്റുതന്നെ. നടികളിൽ പലരും അങ്ങനെയൊക്കെയാണെന്നും വരാം. പക്ഷേ, നാടകം കാണുകയും വേണം അവരെ അധിക്ഷേപിക്കുകയും വേണം എന്ന ഏർപ്പാടു മനസ്സിലാകാത്ത ഒന്നാണ്. അവർ നാടകവേദിയെ അശുദ്ധമാക്കുന്നെങ്കിൽ ഈ വിമർശകന്മാർ അവരുടെ സ്വന്തം സ്ത്രീജനങ്ങളെ രംഗത്തിറക്കി ആ കലാവിഭാഗം ശുദ്ധീകരിക്കുകയാണു വേണ്ടത്. ഇന്നത്തെ നടികളുടെ ഉദ്ദേശം പണമുണ്ടാക്കുക മാത്രമായിരിക്കാം. എന്തായാലും അവർ അത്ര തന്നെ സുഖകരമല്ലാത്ത ഒരു ജീവിതം നയിച്ച് ഒരു കലയെ നിലനിറുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിന്നു നമ്മുടെ കൃതജ്ഞതയർഹിക്കുന്നുണ്ട്. തൊട്ടാൽ പൊട്ടുന്ന സന്മാർഗ്ഗഭാണ്ഡവുമായി നാടകമെന്നു കേട്ടാൽ ഞെട്ടി

വിറച്ച് അടുക്കളയ്ക്കകത്തു കയറുന്ന നമ്മുടെ കൊച്ചമ്മമാരേക്കാൾ സന്മാർഗ്ഗം നിർഭാഗ്യവതികളായ ഈ നടികൾക്കുതന്നെയാണ്. നടികളുടെ പ്രണയകഥകളും സംഗ്രഹിച്ച്, ആഭാസമായ അഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങളും നടത്തി രസിക്കുന്ന വിമർശകന്മാരും അധികം ഞെളിയേണ്ടതില്ല. ഈ അവസ്ഥയ്ക്കു പരിഹാരമുണ്ടാകണം. ഇന്ന് ഈ ദുഃസ്ഥിതി നിലനിന്നു വരുന്നതിന്റെ കാരണം നാടകപ്രസ്ഥാനം ചില വ്യക്തികളുടെ വ്യവസായ മായിരിക്കുന്നുവെന്നതാണ്. അതിൽ ചെന്നു പെട്ടുകഴിഞ്ഞിട്ട് 'കമ്പനി പ്രൊപ്രൈറ്ററു'ടെ[12] ഹിതങ്ങളെ ചെറുത്തുനിൽക്കണമെന്നു പറയുന്നതു നടക്കുന്ന കാര്യമല്ല. സ്ത്രീകൾക്കു നാടകവേദിയിൽ രക്ഷകിട്ടണമെങ്കിൽ നാടകം കലാസംഘടനകളുടെ ഉത്സാഹത്തിൽ നടത്തുന്ന പതിവുണ്ടാ കണം. സ്ത്രീകളെ വശപ്പെടുത്താൻ മാത്രമായി ചിലർ നാടകക്കമ്പനി കൾ നടത്തുന്നുവെന്നും കേട്ടിട്ടുണ്ട്. സമുദായം ഒട്ടാകെ രസിക്കുന്ന ഒരു കലയാണു നാടകം. അതിൽ പങ്കെടുക്കുന്നതു തെറ്റാണെങ്കിൽ രസിക്കു ന്നതും തെറ്റാണല്ലോ. വീട്ടിലുള്ള സ്ത്രീകളെ നാടകം കാണാൻ കൊണ്ടു പോകാമെങ്കിൽ അഭിനയിക്കുവാനും അനുവദിക്കേണ്ടതാണ്.

4

നാടകവും ഇതരകലകളും

മറ്റു കലകളുമായി ഇത്രയധികം ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന കലാരൂപം നാടകത്തെപ്പോലെയുണ്ടോ എന്നു സംശയമാണ്. അഭിനയം, സംഗീതം, വാഗ്മിത്വം, നൃത്തം, ചിത്രണം മുതലായ എല്ലാ കലകളും നാടകരംഗത്തു സമ്മേളിക്കുന്നു. അവയ്ക്കെല്ലാം പശ്ചാത്തലം നിർമ്മിക്കുന്നതിനു സാഹിത്യവും. ഒരു നല്ല നാടകാഭിനയമെടുത്തു വിശകലനം ചെയ്താൽ ഈ ഭിന്നഘടകങ്ങൾ എവിടെയെല്ലാം, എങ്ങനെയെല്ലാം, നാടകത്തിന്റെ വിജയത്തിൽ പങ്കെടുക്കുന്നുവെന്നു മനസ്സിലാകും.

സാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം പ്രത്യേകം പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. എങ്കിലും, ഇന്ന് അഭിനയിച്ചുകാണാറുള്ള പല വികൃതികളും കാണുമ്പോൾ നാടകത്തിന് അടിസ്ഥാനം ഒരു സാഹിത്യകൃതിയാണ് എന്ന് ഊന്നിപ്പറയേണ്ടതാണെന്നു മനസ്സിലാകും. നടന്മാരും യവനികകളും കുറെ 'വർണ്ണമട്ടു'[1]കളുമുണ്ടെങ്കിൽ നാടകമായി എന്നാണു വച്ചിട്ടുള്ളത്. രണ്ടായിരവും മൂവായിരവും രൂപാ പിരിയുന്ന ചില പ്രദർശനങ്ങളിൽ നാടകകൃത്തിന് അഞ്ചു രൂപാ പ്രതിഫലം കൊടുക്കുന്ന ഒരേർപ്പാടിനെപ്പറ്റി കേട്ടിട്ടുണ്ട്. അതാണു നാടകകൃത്തിനു കൊടുത്തിട്ടുള്ള പ്രാധാന്യത്തിന്റെ അളവും. ഏഴാംക്ലാസ്സുവരെ പഠിച്ച ആർക്കും ഒരു നാടകമെഴുതാം എന്ന നിലയാണിന്നുള്ളത്. ഒരു നിർബ്ബന്ധം മാത്രമേയുള്ളു, നാടകം ഒരു നല്ല സാഹിത്യകൃതിയായിരുന്നുകൂടാ! നമ്മുടെ രംഗവേദിയുടെ പുരോഗതിക്ക് ആദ്യമായി വേണ്ടത് നാടകം പ്രാഥമികമായി ഒരു സാഹിത്യകൃതിയാണെന്നു മനസ്സിലാക്കുക എന്നതാണ്.

വാഗ്മിത്വകലയുടെ ബഹുമുഖമായ പ്രകടനമാണു നാടകത്തിൽ കാണുന്നത്. സകല സംഭവങ്ങളും വികാരങ്ങളും സംഭാഷണംകൊണ്ടാണല്ലോ നാടകീയമാക്കിത്തീർക്കുന്നത്. ഈ സംഭാഷണം വെറുതേ നിർവ്വികാരമായി ഗുണനപ്പട്ടികചൊല്ലുന്നതുപോലെ അങ്ങ് ഉരുവിട്ടാൽ അതു

നാടകം ആകയില്ല. സംഭാഷണത്തിനും ചില ആരോഹണാവരോഹണ ങ്ങളുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുമാത്രമേ പ്രേക്ഷകഹൃദയങ്ങളിൽ വികാരങ്ങളെ ഉണർത്തിവിടാൻ കഴിയൂ. ഈ തത്വം ഗദ്യനാടകത്തിനും സംഗീത നാടകത്തിനും ഒരുപോലെ ബാധകമാണ്.

ഗദ്യനാടകത്തിൽ സംഗീതത്തിനു സ്ഥാനം എവിടെ എന്നും ശങ്കിച്ചേക്കാം. എന്നാൽ, നാടകത്തിലെ സംഭാഷണം എപ്പോഴും വാഗ്മിത്വ ത്തിന്റെ രീതിയിലായിരിക്കുകയില്ല എന്നോർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്. വീരം, രൗദ്രം മുതലായ ഭാവങ്ങൾ വാഗ്മിത്വത്തിന്റെ സഹായത്തോടെയാണു പ്രകടിപ്പി ക്കപ്പെടുന്നത്. പക്ഷേ, കരുണം, ശൃംഗാരം മുതലായവയിൽ സംഭാഷണം ഭാഷയിലും സ്വരത്തിലും സംഗീതമയമായിത്തീരുന്നതു കാണാം. "ആ മൃദുഗാനം, മനോഹരഗാനം, സനാതനഗാനം ശ്രവിച്ച് അതിന്റെ വിശ്വ പ്രേമലഹരിയിൽ മനം മയങ്ങി അതു പാടിയ പുംസ്കോകിലമെങ്ങെന്നു തേടിപ്പോയതാണ് ഞാൻ സോദരീ!" (കാൽവരിയിലെ കൽപ്പപാദപം) ഈ വാചകമെങ്ങനെയാണു വെറും ഗദ്യത്തിലുച്ചരിക്കുക. അത്തരം സംഭാ ഷണങ്ങൾക്കു പ്രത്യേകിച്ചൊരു താളവും രാഗവും നിർണ്ണയിക്കാൻ വയ്യാ. സംഗീതശാസ്ത്രം അതിനെ അംഗീകരിക്കയുമില്ല. എന്നിരുന്നാലും, നീണ്ടും കുറുകിയും, ഉയർന്നും താഴ്ന്നും വരുന്ന ആ ഗദ്ഗദങ്ങളിൽ സംഗീതത്തിന്റെ ആത്മാവു കുടികൊള്ളുന്നു. ഒന്നുമാത്രം സൂക്ഷിക്കേണ്ട തുണ്ട്. ഈ രീതി അതിരുകടന്നുപോയാൽ വിരൂപമായ മെലോഡ്രാമ യായിരിക്കും ഫലം.

നാടകാഭിനയത്തിൽ നൃത്തത്തിനും അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരു സ്ഥാനമുണ്ട്. രംഗങ്ങളുടെയിടയിൽ ഓരോ നൃത്തം നടത്തുന്ന ഏർപ്പാ ടല്ല ഇവിടെ വിവക്ഷിക്കുന്നത്. നാടകത്തിനിടയിൽ നൃത്തം അസ്ഥാന ത്താണ്. നാടകത്തിൽ നൃത്തത്തിനുള്ള സ്ഥാനം നേരിട്ടല്ല, നടന്മാരുടെ പരിശീലനത്തിലാണു സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. നമ്മുടെ ഏറ്റവും നല്ല നടന്മാരെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന ഒരു പ്രശ്നമാണ് കൈകളും കാലുകളുംകൊണ്ട് എന്തു ചെയ്യണമെന്നത്. കുറച്ചധികം സമയം ഒന്നും ചെയ്യാനില്ലാതെ നിന്നാൽ കൈകൾ ഒരുവക ഭാരമായിത്തീരും. നാണംകുണുങ്ങുന്ന സ്ത്രീകൾ സാരിത്തുമ്പു ചുരുട്ടുന്നതുപോലെ ചിലപ്പോൾ പുരുഷന്മാരും വല്ലതുമൊക്കെ ചെയ്തുപോകുന്നു. ആ കൈകൾ നിയന്ത്രിച്ചു സ്വാഭാ വികമായി വയ്ക്കുവാൻ നൃത്തത്തിലെ അനുഭവങ്ങൾ സഹായിക്കും. തമിഴനെപ്പോലെ കൈകളെപ്പോഴും മുന്നോട്ടു നീട്ടി അഭിനയിച്ചാൽ കുട്ടിക

ളുടെ അഭിനയഗാനമാണെന്നു തോന്നും. കൈകൾ മാത്രമല്ല, ശരീരം മുഴുവനും, പ്രത്യേകിച്ചു കാലുകളും ഒരു പ്രശ്നമാണ്. കുറെയധികം സമയം ഒരു സ്ഥലത്തുതന്നെ നിൽക്കേണ്ടിവരുന്ന നടൻ, ഒരു കാലിൽ നിന്ന് ഭാരം മറ്റേ കാലിലേക്കു മാറ്റിയും വളഞ്ഞൊടിഞ്ഞും മറ്റും നിൽക്കുന്നതു കാണാം. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല, നടക്കുമ്പോഴും ആത്മവിശ്വാസവും സ്വാഭാവികതയും വരുത്തുവാൻ നൃത്തത്തിന്റെ രീതികൾ സഹായിക്കും. നൃത്തത്തെ അനുകരിച്ചു പദം വയ്ക്കുന്നതുകൊണ്ടല്ല; മുഴുവൻ ശരീരവും നിയന്ത്രണാധീനമാക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്നു മനസ്സിലാക്കുന്നതുകൊണ്ട് ശരിയായി അഭിനയിക്കാൻ കഴിവുള്ള ഏതു നടന്റെയും ചലനങ്ങൾക്കും അംഗവിക്ഷേപങ്ങൾക്കും നൃത്തത്തിന്റെ മെയ്വഴക്കമുണ്ടായിരിക്കും.

രംഗസജ്ജീകരണത്തിലാണു നാട്യകലയും ചിത്രകലയുമായി സമ്മേളിക്കുന്നത്. അഭിനയിക്കപ്പെടുന്ന നാടകത്തിന്റെ വൈകാരിക പശ്ചാത്തലംതന്നെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന യവനികകൾ ഉണ്ട്. നാടകവേദി പൂർണ്ണവളർച്ചയെത്തിയ സ്ഥലങ്ങളിൽ യവനികാനിർമ്മാണം കലയുടെ ഒരു പ്രത്യേക വിഭാഗമായി വളർന്നുകഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഈ ബന്ധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം രൂപങ്ങൾക്കു പ്രത്യേക വികാരങ്ങൾ ജനിപ്പിക്കാൻ ശക്തിയുണ്ടെന്നുള്ള വിശ്വാസമാണ്. വർണ്ണങ്ങൾക്കും ഈ ശക്തിയുണ്ടെന്നാണ് ആധുനിക ചിത്രകാരന്മാരുടെ മതം. അവരുടെ തത്വത്തെ ആസ്പദമാക്കി അവർ നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ള യവനികകൾ വളരെ വിജയകരമായി കാണാറുമുണ്ട്. യൂറോപ്പിലെ ചിത്രകലയുടെ വളർച്ചയ്ക്കു നാടകം വളരെ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ യവനികയായിരുന്നു പ്രധാന ചിത്രനിർമ്മാണാവശ്യം. ഈ ചിത്രണസാമർത്ഥ്യംതന്നെ മേക്കപ്പിലേക്കും വസ്ത്രധാരണത്തിലേക്കും വ്യാപരിക്കുന്നുണ്ട്.

ഈ ഭിന്നഘടകങ്ങൾ ഓരോന്നും ഉത്തമമായിരുന്നാൽ മാത്രം പോരാ, നാടകാഭിനയം വിജയപ്രദമാകുവാൻ. ഇവയിലേതെങ്കിലും ഒന്നിന്റേയോ പലതിന്റേയോ ഗുണമല്ല, അവയെല്ലാംകൂടി എത്രയധികം ഒത്തിണങ്ങിയിരിക്കുന്നു എന്നാണു നോക്കേണ്ടത്.

5

നാടകീയവീക്ഷണം

കഥാഗുംഫനത്തിലും പാത്രസൃഷ്ടിയിലും സംഭാഷണരചനയിലും പ്രായേണ വൈദഗ്ദ്ധ്യം കാണിക്കാറുള്ള പല സാഹിത്യകാരന്മാരും നാടകങ്ങളെഴുതി പരാജയപ്പെട്ടു പിന്മാറുന്ന കാഴ്ച സാധാരണയാണ്. തോറ്റിട്ടും പിന്മാറാതെ പിന്നെയും ആ തൊഴിലിൽ ആരെങ്കിലും തുടരുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അത് അവരുടെ കലാസ്വാദനശക്തിക്കൊരു ചോദ്യചിഹ്നമെന്നല്ലാതെ മറ്റൊന്നും തെളിയിക്കുന്നില്ല. ചിലർ നടന്മാരെയും മറ്റു ചിലർ പ്രേക്ഷകരെയും കുറ്റപ്പെടുത്തി തൃപ്തി അടയാറുണ്ട്. പക്ഷേ, നാടകം പരാജയപ്പെട്ടുവെന്നതാണു പരമാർത്ഥം. ഇങ്ങനെ, ഒരു സാഹിത്യവിഭാഗത്തിൽ വിജയം കരസ്ഥമാക്കിയവർ മറ്റൊന്നിൽ ചെല്ലുമ്പോൾ പരാജയപ്പെടുന്നതെങ്ങനെയെന്നാണിവിടെ പരിശോധിക്കുന്നത്.

സാധാരണയായി കഥാകൃത്തുകൾക്കാണ് ഈ പരാജയം സംഭവിക്കുക. അതിനു തക്കതായ കാരണവുമുണ്ട്. കഥയുടെ സാങ്കേതികരീതികളുമായി അവർ നാടകത്തെ സമീപിക്കുന്നു. നാടകത്തിലും ഒരു കഥയുണ്ടെന്നുള്ള വസ്തുതയാണ് ഈ അബദ്ധത്തിനു പ്രേരകമായിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ നാടകത്തിന്റെ സാങ്കേതികരീതി കുറേക്കൂടി സങ്കീർണ്ണമാണ്; അതിലും പ്രധാനമായി, അത് കഥയുടേതിൽനിന്നു ഭിന്നമാണ്. ഇതു മറന്നു കഥാകഥനസമ്പ്രദായം നാടകത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചു നോക്കുന്നതാണു പരാജയത്തിനു കാരണം.

കഥയിലെന്താണു ചെയ്യുന്നത്? ഏതെങ്കിലും ഒരാശയം എങ്ങനെയോ സ്വീകരിക്കുന്നു. അതിനു ചുറ്റും കുറെ സംഭവങ്ങൾ, പരിതഃസ്ഥിതികൾ മുതലായവ അടുക്കുകയാണടുത്തപടി. പാത്രങ്ങൾക്കു വ്യക്തരൂപം കൊടുക്കുന്നതും ഈ പതനത്തിലെ ജോലിയാണ്. ഇങ്ങനെ ഒരു ഇതിവൃത്തം രൂപപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞാൽ അതു പറഞ്ഞൊപ്പിക്കുന്ന പണിയായി. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ സംഭാഷണത്തിൽ ഒരാൾ മറ്റൊരാളോട് ഒരു സംഭവം വിവരിച്ചു പറയുന്ന രീതിയിൽ കഥ പറഞ്ഞൊപ്പിച്ചാൽ കഥാകഥനവും കഴിഞ്ഞു. കേൾവിക്കാരൻ മുഷിയാതെ, രസം കെടുത്താതെ,

പറയണമെന്നു മാത്രമേ അവിടെ നിർബന്ധമുള്ളു. ഒരു പാത്രത്തിന്റെ ഹൃദയത്തിലേക്കു ചുഴിഞ്ഞിറങ്ങാൻ കഥാകൃത്തിനവകാശമുണ്ട്. വേണ്ടി വന്നാൽ ഒരു പാത്രത്തെക്കൊണ്ടു 'കുമ്പസാരം' നടത്തിക്കുന്നതിനും വിരോധമില്ല. എന്നല്ല, കഥയിൽനിന്ന് ഒഴിച്ചുനിറുത്തേണ്ടതായി യാതൊന്നും ഈ ഭൂമുഖത്തില്ല. സംഭവ്യമോ അസംഭവ്യമോ, ഭൂതമോ ഭാവിയോ എന്തുമാകാം. ഇത്രവളരെ വിസ്തൃതമായ ഒരു രംഗത്തുനിന്നും നാടകത്തിലെത്തുമ്പോൾ ഒരു കഥാകാരന് ഇടുങ്ങിയ ഭിത്തികളാണ് അനുഭവപ്പെടുക. അങ്ങനെ തോന്നിയില്ലെങ്കിൽ അയാൾക്കു നാടകമെന്തെന്നറിഞ്ഞുകൂടെന്നർത്ഥം. അങ്ങനെയുള്ള ചിലരും അവരുടെ കഥകൾ നാടകം ആക്കാറുണ്ട്. ഇതിവൃത്തവും പാത്രങ്ങളും രംഗങ്ങളുമെല്ലാം കഥയിലേതു തന്നെ. വർണ്ണനകളെല്ലാം രംഗനിർദ്ദേശങ്ങളായും മറ്റുള്ളവയെല്ലാം സംഭാഷണമായും രൂപാന്തരപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ ഒന്നാം അദ്ധ്യായം ഒന്നാം രംഗമായി. പിന്നെ അങ്ങോട്ടെഴുതാൻ യാതൊരു വിഷമവുമില്ല. അവസാന രംഗത്തിൽ എല്ലാവരെയും വഞ്ചീശമംഗളം[1] പാടാൻവേണ്ടി രംഗത്തു വരുത്താൻ മാത്രമേ സ്വല്പം വിഷമമുള്ളു. അതും ഒരുവിധത്തിലങ്ങു കഴിക്കും. അപ്പോഴാണു വേദനാപരമായ ഒരു പരമാർത്ഥം മനസ്സിലാകുന്നത്. എഴുതിത്തീർത്ത കൃതി നാടകമേയല്ല, കഥയുമല്ല. ഈ പരിപാടിയിൽ എന്താണു തെറ്റ്? സർവ്വവും തെറ്റ്. ആരംഭിച്ചതുതന്നെ തെറ്റായിരിക്കുമ്പോൾ അനന്തരഗതിയും അങ്ങനെയായിരിക്കണമല്ലോ.

ഓരോ പടിയും പ്രത്യേകം എടുത്തുനോക്കാം. ആശയത്തിന്റെ ഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ തെറ്റുണ്ട്. സമർത്ഥനായ ഒരു കഥാകൃത്തിന് ഏതു സംഭവവും ഒരു കഥയാക്കാം. എന്നാൽ വളരെ കുറച്ചു കഥകൾ മാത്രമേ നാടകത്തിനു പറ്റുകയുള്ളു. വ്യക്തമായ ഒരു സംഘട്ടനം (ആശയങ്ങൾ തമ്മിലോ, വ്യക്തികൾ തമ്മിലോ, ഇവയിൽ പലതും കൂടിച്ചേർന്നോ) ഉണ്ടായിരുന്നാൽ മാത്രമേ ഒരു നാടകമുണ്ടാകയുള്ളു. അത്തരമൊരു ഇതിവൃത്തമെടുത്താൽത്തന്നെ അതൊരു കഥയാക്കിക്കൂടാ. നാടകത്തിലേക്കുള്ള വഴി കഥയിൽക്കൂടിയല്ല കിടക്കുന്നത്. അതു നേരിട്ടുള്ളതാണ്. ഈ ഘട്ടത്തിലാണു നാടകീയവീക്ഷണം ആവശ്യമായിത്തീരുന്നത്. നാടകത്തിനു കഥയിൽനിന്ന് അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരു സാങ്കേതികവ്യത്യാസമുണ്ട്. കഥയിൽ ഒരാൾ മറ്റൊരാളോടു പറയുന്നതായിട്ടാണു സങ്കൽപ്പം; അഥവാ അവിടെ രണ്ടു ഘടകങ്ങൾ മാത്രമേ ഉദ്ദേശിക്കപ്പെടുന്നുള്ളു. നാടകത്തിലാകട്ടെ മൂന്നു ഘടകങ്ങളുണ്ട്; നാടകകൃത്ത്, നാട്യസംഘം[2], കാണികൾ. വായിച്ചോ കേട്ടോ കാര്യം മനസ്സിലാക്കുന്നതിനു പകരം ഇവിടെ കാണുകയാണു

ചെയ്യുന്നത്. നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ അതുപോലെ കാണുക എന്നു പറഞ്ഞതുകൊണ്ടു കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ മുഴുവൻ അതുപോലെ അഭിനയിക്കണമെന്നല്ല. നേരേമറിച്ച് അവയിൽ പലതും അഭിനയിച്ചുകൂടെന്നുള്ളതു നിർബന്ധമാണ്. പലതും അഭിനയിക്കാൻ നിവൃത്തിയില്ലാത്തതുകൊണ്ട്; മറ്റു ചിലത് അപ്രധാനമായതുകൊണ്ടും. പോരെങ്കിൽ ഒരു സംഭവംതന്നെ അഭിനയിച്ചുകാണുന്നതും റിപ്പോർട്ടു ചെയ്യുന്നതും തമ്മിൽ സാരമായ വ്യത്യാസമുണ്ടായിരിക്കും. മർമ്മപ്രധാനമായ സംഭവങ്ങൾ യുക്തിയനുസരിച്ച് ഓരോന്നായി പ്രദർശിപ്പിക്കുകയാണു നാടകത്തിൽ വേണ്ടത്. ഇത്രയും പറഞ്ഞതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇതിവൃത്തം കഥയായി വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന രീതിതന്നെ തകരാറാണെന്നു വരുന്നുണ്ടല്ലോ. രംഗമെന്ന കണ്ണാടിയിൽക്കൂടി മാത്രമേ ഇതിവൃത്തത്തെ കാണാവൂ. അപ്പോൾ ഓരോ സംഭവവും അനാവശ്യമായത് അപ്രത്യക്ഷമായി, ആവശ്യമനുസരിച്ചു നീളം കുറഞ്ഞും കൂടിയും, ചിലതിനെല്ലാം യഥാർത്ഥത്തിലുമധികം പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചും രംഗങ്ങളായിത്തീരും. സാധാരണയായി കാണാറുള്ള ഒരു പ്രകൃതിരംഗത്തിന്റെ ചിത്രമെടുത്തു നോക്കിയാൽ കാണുന്ന വ്യത്യാസങ്ങൾപോലെയാണ് ഇവിടെയും ഉണ്ടായിരിക്കുക. ഇത്തരം പല രംഗങ്ങളായിട്ടാണ് ഒരു നാടകത്തെ കാണേണ്ടത്. അവയ്ക്കുതമ്മിൽ മുറിയാത്ത തുടർച്ച ഉണ്ടായിരിക്കുന്നതല്ല. ഇതിവൃത്തത്തെ തുടർച്ചയായ ഒരു കഥയായിട്ടേ കാണരുത്. നടന്ന സംഭവങ്ങളുടെ ഏതാണ്ടു സ്വയംപൂർണ്ണമായ രംഗങ്ങൾ അടുക്കി അടുക്കിവച്ചാണ് ഒരു നാടകം ചമയ്ക്കുന്നത്. രംഗങ്ങളുടെയിടയ്ക്കുള്ള വിടവുകൾ നികത്തേണ്ടതു കാണികളുടെ ചുമതലയാണ്.

പാത്രസൃഷ്ടിയിലും നാടകീയവീക്ഷണം കൂടിയേ തീരൂ. നാടകത്തിൽ പാത്രത്തിന്റെ വർണ്ണന സാദ്ധ്യമല്ല. ശാരീരിക പ്രകൃതികൊണ്ട് വെളിവാകുന്ന സ്വഭാവലക്ഷണങ്ങളും കഴിവതു കുറയ്ക്കണം. നിശ്ചിത ലക്ഷണങ്ങൾ തികഞ്ഞ നടന്മാരെ തേടിപ്പോകാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. സംഭാഷണം, പെരുമാറ്റം, ഇതരപാത്രങ്ങളുടെ അഭിപ്രായപ്രകടനം, കഥാഗതി ഇവകൊണ്ടെല്ലാമാണ് ഒരു പാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവനിർണ്ണയം ചെയ്യുന്നത്. ഇതു സാധിക്കണമെങ്കിൽ നാടകത്തിലെ ഓരോ പാത്രത്തെപ്പറ്റിയും നാടകകൃത്തിനു വളരെ വ്യക്തമായ ഒരു ചിത്രം മനസ്സിലുണ്ടായിരുന്നേ തീരൂ. ചെയ്യുന്നതിലും പറയുന്നതിലുമെല്ലാം അതതുപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിമുദ്രയുണ്ടായിരിക്കണം. അതേസമയംതന്നെ പാത്രങ്ങൾ കാരിക്കേച്ചറുകൾ[3] (ഹാസ്യചിത്രങ്ങൾ) ആകാതിരിക്കാൻ ശ്രമിക്കേണ്ടതുമാണ്.

സംഭാഷണരചനയിലാണ് ഏറ്റവും ദയനീയമായ പരാജയം കാണാറുള്ളത്. നാടകത്തിൽ സംഭാഷണമാണു സർവ്വവും. കഥയിലാകട്ടെ കൂടിയേ തീരൂ എന്നില്ലാത്ത ഒരലംകാരമാണത്. കഥാകൃത്തുകൾക്ക് യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ ഒരു രംഗം അതേപടി പകർത്തുവാൻ അസാമാന്യമായ വൈദഗ്ദ്ധ്യമുണ്ടായിരിക്കും. പക്ഷേ, ഛായാഗ്രഹണംപോലെ (അഥവാ ശബ്ദഗ്രഹണംപോലെ) ഒരു രംഗമെഴുതിയുണ്ടാക്കിയാൽ അതു നാടകീയമാവുകയില്ല. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ സംഭാഷണം പലപ്പോഴും വളരെ വിരസമായിരിക്കും. പോരെങ്കിൽ അവ മുൻകൂട്ടി കണ്ടുവച്ച ഒരു ഉപസംഹാരത്തിലെത്തുകയും പതിവില്ല. നാടകത്തിലാണെങ്കിൽ പറയുന്ന ഓരോ വാക്കിനും പ്രാധാന്യമുണ്ട്. അവ വിരസമായിരിക്കാനും പാടില്ല. സാധാരണയായി കഥാകൃത്തുകൾ നാടകമെഴുതുമ്പോൾ ഈ വിരസത ധാരാളം അനുഭവപ്പെടാറുണ്ട്. കഥയിൽ ഒന്നാംതരമായി തോന്നിയ സംഭാഷണം നാടകത്തിലെത്തുമ്പോൾ ജീവനില്ലാത്തതായിത്തോന്നിയെന്നുവരാം. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ അവർ ചെയ്യുന്നത്, എഴുതിയ സംഭാഷണംതന്നെ കുറേക്കൂടി വലിയ വാക്കുകളും മറ്റും ചേർത്ത് നാടകീയമാക്കാൻ പരിശ്രമിക്കുകയാണ്. വാചകങ്ങൾ വലിച്ചുനീട്ടി, പദപ്രയോഗങ്ങൾക്ക് പൊടിപ്പും തൊങ്ങലും വച്ചുകെട്ടി, സാധാരണ നാടൻപദങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ച്, ശബ്ദകോലാഹലമുള്ള സംസ്കൃതപദങ്ങൾ കുത്തിത്തിരുകി, അങ്ങനെ ആ ഓപ്പറേഷൻ കഴിഞ്ഞുവരുന്ന 'സ്പീച്ച്'[4] ഏതോ മലയാളം സ്കൂളിലെ സംസ്കൃതമുൻഷി സന്നിപിടിപെട്ടു സംസാരിക്കുന്നതുപോലെയിരിക്കും. ഭാഷ കുറേക്കൂടി കൃത്രിമമായി എന്നല്ലാതെ ഈ ഏർപ്പാടുകൊണ്ടു സംഭാഷണം നാടകീയമാകുന്നില്ല. ആരംഭിച്ചപ്പോൾ ആശയമെങ്കിലും വ്യക്തമായിരുന്നു. അവസാനിച്ചപ്പോൾ അതും പോയിരിക്കുന്നു. മിച്ചം കിട്ടുന്നതു നിരർത്ഥകമായ കുറച്ചു മെലോഡ്രാമമാത്രം. ഈ പരിണാമം നാടകത്തിലെ സംഭാഷണമെന്താണെന്നു ഗ്രഹിക്കാത്തതുകൊണ്ടു സംഭവിക്കുന്നതാണ്. നാടകീയസംഭാഷണം വെറും യഥാതഥമായിരിക്കരുത്; കൃത്രിമവുമായിരിക്കരുത്. ഓരോ വാചകത്തിനും വികാരമോ വിചാരമോ ഉണ്ടായിരിക്കണം. അതു കഥാഗതിയുടെ അനിവാര്യഘടകവുമായിരിക്കണം. അങ്ങനെയല്ലാത്തതെല്ലാം വിളിച്ചുപറയുന്നതുകൊണ്ടാണു വിദൂഷകനെ കൊന്നുകളയേണ്ടിവന്നത്.

നാടകകൃത്തിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിജയത്തിന്റെ പ്രഥമനിയമം, ഇതിവൃത്തം മുതൽക്കേ തന്റെ കലാസൃഷ്ടി നാടകരൂപത്തിൽ വിഭാവനം ചെയ്യുക എന്നതാണ്.

6

നാടകത്തിലെ പ്രചരണാംശം

നാടകകൃത്ത് ചിന്തിക്കുകയാണ്, "തൊഴിലാളികളുടെ അവകാശ വാദങ്ങൾ എത്ര ഭംഗിയായിട്ടാണ് ഞാൻ ആ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ടു പറയിച്ചത്. എന്നിട്ടും അത് ആത്മാർത്ഥമായി ആസ്വദിക്കേണ്ട തറ ടിക്കറ്റു[1]കാർ കൂക്കുവിളിക്കുകയാണു ചെയ്തത്." "കഥാനായകനെ ക്കൊണ്ട് ഞാൻ ചെയ്യിച്ച സമരാഹ്വാനം ദേശീയവാദികളെന്നു നടിക്കുന്ന കസേരക്കാർ നിന്ദിക്കുകയാണു ചെയ്തത്. ഇങ്ങനെയായാൽ എന്താ ചെയ്യുക."

പല നാടകകൃത്തുകളും അവരുടെ നാടകം അഭിനയിച്ചു കണ്ടിട്ട് ഈ അഭിപ്രായം പറയാറുണ്ട്. അവരുടെ അഭിപ്രായം നല്ല നാടകങ്ങൾ കാണാൻ നമ്മുടെ ജനങ്ങൾക്കു കഴിവില്ലെന്നാണ്. അവരുടെ അഭി പ്രായത്തെ നിഷേധിച്ചുകൊണ്ട് മറ്റു ചിലർ പറയും, നാടകത്തിന്റെ പ്രചരണം ഏറിയതുകൊണ്ടാണ് പരാജയം സംഭവിച്ചതെന്ന്. ജനതയുടെ സാംസ്കാരികനിലവാരം വളരെ ഉയർന്നതല്ലെന്ന പരമാർത്ഥം സമ്മതി ച്ചാൽതന്നെയും പരാജയത്തിനുള്ള ഉത്തരവാദത്തിൽനിന്ന് നാടകകൃത്ത് പൂർണ്ണമായി വിമുക്തനാവുന്നില്ല. സാധാരണക്കാരന് കഥാമർമ്മം മനസ്സി ലാകത്തക്ക രീതിയിൽ നാടകമെഴുതേണ്ടത് അയാളുടെ ഭാരമാണ്. ഇത് സാധിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ നാടകരചനയിൽത്തന്നെ എന്തോ തെറ്റു പറ്റിയിട്ടു ണ്ടായിരിക്കണം.

ആശയാവിഷ്കരണത്തിന് നാടകത്തിലെ സങ്കേതം ഉപന്യാസ പ്രസംഗങ്ങളല്ല, യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ സ്വാഭാവികമായ ചിത്രീകരണമാണ്. കാര്യകാരണബന്ധത്തെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയുള്ള ശാസ്ത്രീയപഠനം ഹൃദയത്തെയല്ല ബുദ്ധിയെയാണുണർത്തുന്നത്. സ്ഥാപിക്കപ്പെടേണ്ട തത്വം വ്യക്തമായ രൂപത്തിൽ, വേണ്ടത്ര തെളിവുകളോടെ പറയുകയാണ് ഉപന്യാസത്തിന്റെ രീതി. ചില ഉദാഹരണങ്ങളും എടുത്തുപറഞ്ഞുവെന്നു വരാം. നാടകത്തിലാകട്ടെ, ഈ ഉദാഹരണങ്ങൾ മാത്രമേ ഉണ്ടായിരിക്കു

കയുള്ളു. വിശദീകരണമോ വ്യാഖ്യാനമോ ഉണ്ടായിരിക്കുകയില്ല. അവയിൽനിന്ന് പൊതുതത്വങ്ങൾ അനുമാനിക്കുകയെന്ന ജോലി പ്രേക്ഷകന് വിട്ടുകൊടുത്തിരിക്കുകയാണ്. സംഭവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽവച്ച് വിശകലനം ചെയ്യപ്പെട്ട് അവർ ഒരു പ്രത്യേക ലക്ഷ്യത്തിൽ എത്തിച്ചേരണമെന്നതാണ് നാടകകൃത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം. ഇക്കാര്യം എത്ര ഭംഗിയായി ചെയ്തുതീർക്കാൻ കഴിയുന്നുവെന്നതാണ് നാടകത്തിന്റെ വിജയമാനദണ്ഡം. അനാവശ്യമായി ഭാര്യയെ സംശയിക്കുന്നതിന്റെ അനാശാസ്യഫലങ്ങളെപ്പറ്റി മനഃശാസ്ത്രപരമായ ഒരു വിജ്ഞപ്തിപ്രസംഗം കൊണ്ടല്ല 'ഒഥല്ലോ'[2]യിൽ ആ ആശയത്തെ പ്രകടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിനുവേണ്ടി ഒരു പ്രസംഗം ചെയ്യിച്ചാൽ "ഓ അത് പ്രചരണമാണ്!" എന്നായിരിക്കും സദസ്യരുടെ സാക്ഷിപത്രം. അവിടെയാണ് നാടകത്തിന്റെ പരാജയം. പ്രചരണം പാപമാണെന്നല്ല. പ്രചരണം ഒരു കുറവല്ലെന്നു മാത്രമല്ല, മനുഷ്യസമുദായത്തിന്റെ പരിഷ്കൃതാവസ്ഥയ്ക്ക് അടിസ്ഥാനം പ്രചരണമാണുതാനും. സ്വന്തം ആശയങ്ങൾ പ്രചരിപ്പിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കാത്തയാൾ അതിൽ ദൃഢമായി വിശ്വസിക്കുന്നുവെന്ന് പറഞ്ഞുകൂടാ. പ്രവൃത്തികൊണ്ടും വിശ്വാസംകൊണ്ടും ജനസാമാന്യം പൊതുവെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു തത്വമാണിത്. മതവും ശാസ്ത്രവും ഒരുപോലെ പ്രചരണത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നു. കലയ്ക്കുമാത്രം അത് നിഷിദ്ധമായിരിക്കുകയില്ലല്ലോ. കല രസത്തിനുവേണ്ടി മാത്രമാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നവരും ആ അഭിപ്രായം പ്രചരിപ്പിക്കാൻ അവരുടെ കല വിനിയോഗിക്കാറുണ്ട്. മേൽപ്പറഞ്ഞ രംഗങ്ങൾ പരാജയപ്പെടുന്നത്, അവ പ്രചരണമായതുകൊണ്ടല്ല; നല്ല പ്രചരണമല്ലാത്തതുകൊണ്ടാണ്. പ്രചരണത്തിന്റെ പ്രഥമ തത്വംതന്നെ, അത് പ്രചരണമാണെന്നു തോന്നരുതെന്നാണ്. സദസ്യർ നാടകകൃത്തിനോട് തത്വപ്രസംഗം ആവശ്യപ്പെടുന്നില്ല. കലയിലെ പ്രചരണം, അഥവാ വിദ്യാഭ്യാസം, വിചാരത്തിൽകൂടിയല്ല, വികാരത്തിൽകൂടിയാണ്. ഏതു സംഭവങ്ങളിൽനിന്ന് നിങ്ങളുടെ തത്വം ഉത്ഭവിച്ചോ ആ സംഭവങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യഭ്രമമുണ്ടാക്കുന്ന രീതിയിൽ അവരുടെ മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കുക. അപ്പോൾ അവരുടെ വികാരങ്ങൾ ഉണരും. നിങ്ങൾ തത്വങ്ങളിലെത്തിച്ചേർന്ന മാർഗ്ഗത്തിൽകൂടി അവരും അതേ പ്രാപ്യസ്ഥാനത്തെത്തിക്കൊള്ളുമെന്നു വിശ്വസിക്കുക. ഉദാഹരണമായി കേശവദേവിന്റെ 'നാടകകൃത്തു'തന്നെ എടുത്തുനോക്കാം. അതിലെ നായകന്റെ വിമർശനവ്യാഖ്യാനാദികൾകൊണ്ട് ഇന്നത്തെ നാടകവേദിയുടെ തെറ്റുകളെപ്പറ്റി അവജ്ഞ ജനിപ്പിക്കുക സാദ്ധ്യമല്ല. അയാളുടെ

അഭിനയം, പ്രസംഗിക്കുന്ന തത്വങ്ങളെ നിഷേധിക്കുകയാണ്. നേരേ മറിച്ച്, ആ നാടകത്തിലെ ചില രംഗങ്ങൾ മാത്രം 'റിഹേഴ്സൽ ക്യാമ്പ്' എന്ന പേരിൽ വിമർശനവും ടിപ്പണിയുമൊന്നും കൂടാതെ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നതു വായിച്ചാൽ ഇന്നത്തെ സംഗീതനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ തെറ്റുകളെപ്പറ്റി ഏതു പാമരനും സമഗ്രമായ ഒരു ജ്ഞാനമുണ്ടാകും. ഒരു നീണ്ട ഉപന്യാസത്തിനുപോലും കഴിയാത്ത ഒരു കാര്യം ഒന്നുരണ്ടു രംഗങ്ങൾ കൊണ്ട് സാധിച്ചിരിക്കുന്നു.

ഇക്കാര്യത്തിൽ ഹാസ്യാനുകരണത്തിനുള്ള സാദ്ധ്യതയും ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്. ശ്രീ. പി. ഭാസ്കരൻ ഇങ്ങനെയൊന്നു പ്രകടിപ്പിച്ചു കണ്ടിട്ടുണ്ട്. തെരഞ്ഞെടുത്ത പേരുപോലും ഒന്നാംതരമാണ്. അതു ചെറുതാണ്, സ്തംഭിപ്പിക്കുന്നതാണ്, ശബ്ദിക്കാൻ കൊള്ളാവുന്നതാണ്. 'തീച്ചുള'യേക്കാൾ നല്ലതാണ്. ആ അത്ഭുതകരമായ നാമധേയമാണ്. 'ഛീ!' അതിൽ രാഗവിസ്താരക്കസർത്തുണ്ട്, മെലോഡ്രാമയുണ്ട്, വില്ലനുണ്ട്,[3] സകലതുമുണ്ട്. അഭിനയിക്കുന്നതോ 'സംഗീതകലയരശ്' നാടകബഹദൂർ ഗർദ്ദപ്പാ ഭാഗവത[4]രാണ്. അദ്ദേഹം പ്രവേശിച്ച് രണ്ടു കടുക്കനും വിറയ്ക്കുന്ന രീതിയിൽ 'ആകാശാന്തരീക്ഷത്തിൽ തൂങ്ങിനിൽക്കുന്ന പൊട്ടിത്തെറിക്കാത്ത സോഡാക്കുപ്പികളെപ്പറ്റി 'സ്പീച്ച്' തുടങ്ങുകയായി. കോപം അതിന്റെ മൂർദ്ധന്യത്തിലെത്തുമ്പോൾ 'ചന്തിരസൂരിയ...' എന്ന് ആലപിച്ചു തുടങ്ങുന്നു. ഗർദ്ദപ്പാ മലയാളസംഗീതനാടകത്തെ അവഹേളിച്ച് ഒരക്ഷരം സംസാരിക്കുന്നില്ല. പ്രചരണമാണെന്നു തറയും കസേരയും പ്രതിഷേധിക്കുന്നുമില്ല. പലപ്പോഴും ഹാസ്യാനുകരണം ഒരു നല്ല പ്രചരണോപാധിയും ഉത്തമനാടകവുമായിത്തീരാറുണ്ട്. പക്ഷേ, അതു സാധാരണ നാടകനിയമങ്ങൾക്കു പുറത്താണെന്നു മാത്രം.

തത്വോപദേശസമയത്തു കാഴ്ചക്കാരൻ അശ്രദ്ധനായിരിക്കുന്നത് അവന്റെ വളർച്ചക്കുറവിനെയല്ല, നാടകകൃത്തിന്റെ കഴിവുകേടിനെയാണു കാണിക്കുന്നതെന്നു പറയുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. തങ്ങളുടെ കല ജനകീയമാണെന്നവകാശപ്പെടുന്നവരും ഈ തെറ്റു ചെയ്യാറുണ്ട്. ആത്മാർത്ഥതയുണ്ടെന്നുള്ളതുകൊണ്ടു മാത്രം അവരുടെ കല വിലപ്പോവുകയില്ല. ദേശാഭിമാനം വേണ്ടതായിരിക്കാം. തൊഴിലാളി ഭരണാധികാരിയാകേണ്ടതുമാണ്. പക്ഷേ, ഇക്കാര്യമെല്ലാം പ്രബന്ധരൂപത്തിലോ, യൂണിയൻ സെക്രട്ടറിയുടെ സംഘടനാസർക്കുലറിലോ കൂടി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടാൽ അതു കലയാവുകയില്ല. ദേശാഭിമാനത്തെ തട്ടിയുണർത്തുന്ന സംഭവ

ങ്ങൾ ജീവിതത്തിലുണ്ട്. അവയിലൊന്നിനെ ചിത്രീകരിക്കുക. തൊഴിലാളിയുടെ ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെയും അവന്റെ യഥാർത്ഥ ശക്തിയേയും സംഭവരൂപേണ പ്രദർശിപ്പിക്കുക. മാതൃകാപാഠങ്ങളെല്ലാം പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ ഊറി ഉറഞ്ഞുകൊള്ളും. നാടകത്തിലെ കൃത്രിമഭാഷയിലല്ലെങ്കിലും അവനു കാര്യം വിശദമായി മനസ്സിലായിക്കൊള്ളും. ഭാഷയ്ക്കതീതമായ ഒരു രീതിയിലാണ് അവൻ കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. അവൻ ഹൃദയംകൊണ്ട് – എന്നല്ല മുഴുവൻ ശരീരംകൊണ്ട് – ആണു ചിന്തിക്കുന്നത്. ഉപദേശിപ്രസംഗം അറിവു നൽകിയേക്കാം. പക്ഷേ, ഹൃദയത്തെ ഉണർത്തുകയില്ല. വിരസമായ തത്വോപദേശം കേട്ടു മുഷിയുമ്പോൾ കാണികൾ പിറുപിറുക്കുന്നു. അവർ ഒരു രാഷ്ട്രീയസമ്മേളനത്തിൽ സംബന്ധിക്കുകയല്ല, നാടകം കാണുകയാണ്. അവർക്കു പ്രഥമമായി വേണ്ടതു രസിക്കാൻ കൊള്ളാവുന്ന എന്തെങ്കിലുമാണ്.

ഈ ചിന്താഗതിക്കു ചില എതിർവാദങ്ങൾ ഉന്നയിക്കപ്പെടാറുണ്ട്. ഒന്നാമതായി, യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ ഇത്തരം പ്രസംഗങ്ങളും ചർച്ചകളും നടക്കുന്നില്ലേ എന്ന ചോദ്യമാണ്. ഉണ്ട്. നിരത്തിൽക്കൂടി നടന്നുപോകുമ്പോൾ ശണ്ഠകൂട്ടുന്ന പലരെയും കാണാറുണ്ട്. പക്ഷേ, തലയ്ക്ക് അസാധാരണമായ ചൂടില്ലെങ്കിൽ അതു കണ്ടുനിൽക്കാൻ മുതിരുന്നവർ ചുരുക്കമാണ്. ഉണ്ടെങ്കിൽത്തന്നെ അത്തരം രണ്ടായിരം മടിയന്മാരെ ഒരുമിച്ചുകൂട്ടി നാടകംകളിക്കു സൗകര്യപ്രദമല്ലല്ലോ. മറ്റൊരു ചോദ്യം, ആദർശപരമായ നാടകങ്ങളിൽനിന്നു താത്വിക വിവാദങ്ങൾ പരിപൂർണ്ണമായി ഒഴിച്ചുനിറുത്തുവാൻ കഴിയുമോ എന്നായിരിക്കും. പൂർണ്ണമായി ഒഴിച്ചുനിറുത്തണമെന്നു വാദമില്ല. വികാരോത്തേജകമായ വിവാദങ്ങൾ നടത്താം. ആ ഒഴികഴിവും പറഞ്ഞു രംഗം പ്രസംഗവേദിയാക്കരുതെന്നു മാത്രം. പ്രസിദ്ധ നാടകകൃത്തുകൾ ഇങ്ങനെ ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതാണു മൂന്നാമത്തെ വാദം. ഇബ്സനും ബർണാഡ്ഷായും[5] ഒട്ടധികം ചർച്ചകൾ രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടത്രേ! ശരി, അതുപോലെ ചെയ്യാൻ കഴിവുണ്ടെങ്കിൽ ചെയ്യാം. ഇബ്സൻ ചെയ്യുന്നതുപോലെ ആ വിവാദം കഥയുടെ മർമ്മമാക്കിത്തീർക്കാൻ കഴിയുമെങ്കിൽ അതു നല്ലതാണ്. ഷായെപ്പോലെ നിറഞ്ഞുകവിയുന്ന ഫലിതംകൂടി ചേർക്കാമെങ്കിൽ അതും നന്ന്. പുറമേ, ഇബ്സന്റെയും ഷായുടെയും നാടകങ്ങൾ കുറെക്കാലത്തേക്ക് അഭിനയിക്കാനാളില്ലാതെ കിടന്നിട്ടുണ്ടെന്നും ഓർമ്മിക്കണം.

മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ ഈ പ്രസംഗഭ്രാന്തു കടന്നുകൂടിയത് 'സാമൂഹ്യനാടകം'[6] എന്നറിയപ്പെടുന്ന ഒരുവക ഏർപ്പാടിൽനിന്നാണ്. സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങൾ വിഷയമാക്കണമെന്നു നാടകകൃത്തിന് ആഗ്രഹമുണ്ട്. എന്നാൽ നാടകകലയെപ്പറ്റി അത്ര പിടിയുമില്ല. ഈ പരിതഃസ്ഥിതിയിൽ കണ്ടുപിടിക്കപ്പെടുന്ന ചില തന്ത്രങ്ങളാണു പ്രഭുകുമാരനും, സുന്ദരിയും സുശീലയുമായ യാചകിയും തമ്മിൽ പ്രേമിക്കലും സാമുദായികപ്രശ്നങ്ങളെപ്പറ്റി സംവാദംചെയ്യിപ്പിക്കലും മറ്റും. പ്രഭുകുമാരൻ, കുറെ ലക്ഷം രൂപായും പത്തു കീജേയുമായി പ്രിയതമയോടുകൂടി ശൃംഗാരലഹരിയും പാടി സദസ്സിനെ നമിച്ച് ആലപ്പുഴ 'ഉദ്ധാരണത്തിനു' പോവുന്നു. അധഃകൃതോദ്ധാരണമാണു കഥയെങ്കിൽ നായകൻ ത്യാഗിയായ ഒരുത്തമബ്രാഹ്മണൻ ആയിരിക്കണമെന്നു നിർബന്ധമുണ്ട്. ഇത്തരം നാടകങ്ങളിൽ തൊഴിലാളിയെയും പുലയനെയും കാണാനുണ്ടാവുകയില്ലെന്നു മാത്രം. അവരുടെ ജീവിതസമരം എന്തെന്നറിയാത്ത എഴുത്തുകാരന് അതു ചിത്രീകരിക്കാനും കഴിവില്ല. പിന്നെ പ്രസംഗംകൊണ്ടല്ലാതെ എങ്ങനെയാണു തത്വം പറയുക? തന്റെ തത്വങ്ങൾ അക്ഷരത്തിൽ അച്ചടിച്ചു കണ്ടാൽ മാത്രമേ നാടകകൃത്തിന് അവ പ്രകടിപ്പിച്ചതായി വിശ്വാസം വരികയുള്ളു. അതുകൊണ്ട് 'നല്ല വിപ്ലവം വെച്ചു' കുറെ സംഭാഷണം എഴുതിച്ചേർക്കുന്നു. വിപ്ലവം പദങ്ങളുടെ കാഠിന്യത്തിലും ഖരാക്ഷരങ്ങളിലുമാണ് ഒളിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഒന്നുകൂടി നാടകകൃത്ത് ഓർമ്മിക്കേണ്ടതായിട്ടുണ്ട്. ഒരു കഥ പറയുന്നയാളിന് ചാക്യാരെപ്പോലെ എന്തും പറയാനുള്ള അവകാശമുണ്ട്. പക്ഷേ, നാടകത്തിൽ അതിന്റെ കർത്താവിന് അഭിപ്രായങ്ങളൊന്നുമില്ലെന്നാണു ഭാവം. അയാളുടെ സൃഷ്ടിയായ കഥാപാത്രത്തിനു മാത്രമാണ് അഭിപ്രായസ്വാതന്ത്ര്യം. നടന്റെ പിറകിൽനിന്ന് ഒളിഞ്ഞു നോക്കിയും യവനികയ്ക്കിടയിലൂടെ തല നീട്ടിക്കൊണ്ടും തത്വജ്ഞാനമുപദേശിക്കുന്ന നാടകകൃത്തിനോട് 'അകത്തുപോടാ!' എന്നു പ്രേക്ഷകർ വിളിച്ചുപറഞ്ഞാൽ അതിൽ ശുണ്ഠിയെടുക്കേണ്ട കാര്യമില്ല. അവർ നാടകകൃത്തിനെ കാണാനല്ല വന്നിരിക്കുന്നത്. അവിടെ ഒരു നാടകം നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. സോഡാക്കാരനെപ്പോലെ അതിനിടയിൽ കടന്നു നാടകകൃത്ത് തത്വവിതരണം ചെയ്യുന്നതു പണം കൊടുത്തു ടിക്കറ്റു വാങ്ങിച്ചവർക്കു രസിക്കുകയില്ല.

7

കേശവദേവിന്റെ നാടകരീതി

ചെറുകഥാസാഹിത്യത്തിൽ നാം കാണുന്ന കേശവദേവിനെയല്ല, ദേവിന്റെ നാടകങ്ങളിൽ നാം കാണുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിനു സംഗീത നാടകസംഘങ്ങളുമായി ദീർഘകാല സമ്പർക്കമുണ്ടായിരുന്നിട്ടുണ്ട്. വേദനാകരമായ പല അനുഭവങ്ങളും അവിടെ അദ്ദേഹത്തിനനുഭവിക്കേണ്ടി വന്നിട്ടുണ്ട്. 'സുഹൃത്ത്', 'ജാതി' എന്നീ രണ്ടു സംഗീതനാടകങ്ങൾ അദ്ദേഹം എഴുതുകയും പരിശീലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. ഈ രണ്ടു നാടക ങ്ങളുടെയും ദയനീയമായ പരാജയം കാണുമ്പോൾ അതിൽ ദേവിനു പൂർണ്ണനിർമ്മാണസ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നു വ്യക്തമാകുന്നതാണ്. കച്ചവടത്തിനും സ്ത്രീകളുമായുള്ള സ്വൈരവിഹാരത്തിനുംവേണ്ടി മാത്രം നാടകക്കമ്പനികളുണ്ടാക്കുന്ന ചിലരുടെ വലയിലാണ് ദേവ് കുടുങ്ങിയത്. അവസാനം ഒരുതരത്തിൽ ദേവ് അതിൽനിന്നു തലയുരി. ഈ അനുഭവ ങ്ങളുടെ പാടുകൾ ദേവിന്റെ നാടകസാഹിത്യത്തിൽ ഉടനീളം കാണാവു ന്നതാണ് – കുറവുകളിലും കഴിവുകളിലും ഒന്നുപോലെ. ഈ അനുഭവ ങ്ങളുടെ നേരിട്ടുള്ള സന്താനമാണ് 'നാടകകൃത്ത്' മലയാളസംഗീത നാടകവേദിയെപ്പറ്റി അതൊരു നല്ല പഠനവുമാണ്. അതിലുമുപരിയായി, ഗുണങ്ങളും ദോഷങ്ങളും ശരിയായി ഉയർത്തിക്കാണിക്കുന്നതരത്തിലുള്ള ഒരു വിമർശനംകൂടിയാണത് – ദേവിന്റെ നാടകകലയെപ്പറ്റിത്തന്നെ.

വെറും കച്ചവടമനഃസ്ഥിതിക്കാരനായ ഒരു 'പ്രൊപ്രൈറ്ററു'ടെ മുമ്പിൽ ആദർശശാലിയായ ഒരു നാടകകൃത്തിനു നേരിടേണ്ടിവരുന്ന എതിർപ്പുകളാണ് ഇതിവൃത്തം. കൈത്തോക്കുകളും, അട്ടഹാസങ്ങളും, പൊട്ടലുകളും ധാരാളമായിട്ടുള്ള ഒരു 'ചരിത്രം' എഴുതിക്കിട്ടാൻ ആവശ്യ പ്പെടുന്ന കമ്പനിയുടമസ്ഥനും, നാടകവും ഭ്രാന്തും തമ്മിൽ വേർതിരിപ്പാൻ കഴിവില്ലാത്ത നടീനടന്മാരും ചേർന്ന ആ സംഘത്തിന്റെ ചിത്രത്തേക്കാൾ നല്ല ഒരു വിമർശനം സംഗീതനാടകപ്രസ്ഥാനത്തെപ്പറ്റി മലയാളസാഹിത്യ ത്തിലുണ്ടായിട്ടില്ല. നായിക, നായകൻ, വില്ലൻ, കൊമേഡിയൻ മുതലായ

ടൈപ്പ് പാത്രങ്ങളും,[1] അവരുടെ യാന്ത്രികസ്വഭാവവും വിചിത്രകലാബോധവും എല്ലാം, തികഞ്ഞ റീയലിസ[2]ത്തോടുകൂടി ചിത്രീകരിക്കാൻ ദേവിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. നോട്ടീസ്സെഴുത്തും, 'ചരിത്രത്തി'നു പേരിടീലും 'വർണ്ണമട്ടു'കൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലുള്ള ജാഗ്രതയും എല്ലാംകൂടി നോക്കിയാൽ ഹാസ്യനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ ദേവിന്റെ അദ്വിതീയസ്ഥാനം വ്യക്തമാകും. ഈ നാടകത്തിൽ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കുവാനുള്ള മറ്റൊന്നുണ്ട് – നാടകകൃത്തിന്റെ നാടകീയവീക്ഷണം. സംഗീതനാടകത്തിന്റെ അനുഭവംകൊണ്ട് ദേവിനു രംഗസ്ഥലത്തിന്റെ പരിമിതികളും സാദ്ധ്യതകളും വ്യക്തമായി മനസ്സിലായിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ രംഗത്തിന്റെ ഭൂരിഭാഗവും തരിശ്ശായിക്കിടക്കുന്ന പതിവില്ല. എന്നാൽ രംഗത്തു വേണ്ടത്ര സ്ഥലസൗകര്യമില്ലെന്നു തോന്നുകയുമില്ല. എവിടെനിന്നു പ്രവേശിക്കണം, ഏതു വഴി ഇറങ്ങിപ്പോകണം, ഈ പ്രശ്നങ്ങളൊന്നും അവിടെയില്ല. അതെല്ലാം മുൻകൂട്ടി കണ്ടുതന്നെയാണ് അദ്ദേഹം നാടകങ്ങൾ എഴുതുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിലെല്ലാം അഭിനയിക്കാനുള്ളതെന്തെങ്കിലുമുണ്ടായിരിക്കും. ഇത്രയധികം രംഗബോധമുള്ള മറ്റൊരു നാടകകൃത്ത് മലയാളത്തിലുണ്ടോ എന്നു സംശയമാണ്. ചിലതരം പാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലും ദേവിന് അസാമാന്യവൈദഗ്ദ്ധ്യമുണ്ട്; പ്രത്യേകിച്ചും ഹാസ്യപാത്രങ്ങൾ. സംഭാഷണരചനയിലും ദേവ് സമർത്ഥനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചെറുകഥകളിൽ കാണുന്ന നിസ്സീമമായ സംഭാഷണശൈലി നാടകത്തിലേക്കും സംക്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. കഴിവുള്ള നടന്മാരുടെ കൈയിൽ ദേവിന്റെ ചില പാത്രങ്ങൾ അതിപ്രഭയോടുകൂടി ശോഭിക്കും. ദേവിന്റെ ഫലിതവും ഉത്തമമാണ്. ഇത്രമാത്രമായിരുന്നെങ്കിൽ ദേവിനെ ഒരു തികഞ്ഞ നാടകകൃത്തായി ഗണിക്കാമായിരുന്നു. എന്നാൽ, നിർഭാഗ്യവശാൽ സംഗീതനാടകത്തിന്റെ സ്വാധീനശക്തി അദ്ദേഹത്തെ ചില പരാജയങ്ങളിലേക്കും നയിച്ചിട്ടുണ്ട്.

'നാടകകൃത്തി'ലെ നായകൻ ഏറ്റവും കൃത്രിമമായ ഒരു ജീവിയാണ്. 'കലാകാരൻ' എന്നു പറഞ്ഞ് ഒരു പ്രത്യേകതരം ജീവിയുണ്ടെന്നു മനുഷ്യരെ തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു മനുഷ്യൻ. പ്രൊപ്രൈറ്ററുടെ ചിത്രവും വളരെ സ്വാഭാവികമായിട്ടുണ്ടെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. ഇവർ രണ്ടും കഥകളിയിലെ സൽപ്പാത്രവും ദുഷ്പാത്രവുംപോലെ അതിശയോക്തിപരമായിട്ടുണ്ട്. ദേവിന്റെ നാടകസമ്പ്രദായത്തിൽ അതു കടുത്ത ഒരു അപരാധമല്ലെന്നും വേണമെങ്കിൽ പറയാം. കാരണം, ദേവിന്റെ നാടകങ്ങൾ പ്രൗഢ

നാടകങ്ങളല്ല. 'ബർലെസ്കു'കളാണ് (ഒരുതരം ഹാസ്യനാടകം). പാത്രങ്ങൾക്കെല്ലാം അൽപ്പം കൂടുതൽ ചായം തേച്ച് രംഗത്തിറക്കുക. അവർ വ്യക്തികളായിട്ടല്ല അവതരിക്കുന്നത്; ഓരോ ആശയത്തിന്റെ പ്രതിനിധികൾ അഥവാ പ്രതീകങ്ങൾ ആയിട്ടാണ്. ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന സംഭവങ്ങളും യഥാർത്ഥത്തിൽനിന്നു കുറേക്കൂടി മുഴുപ്പിച്ചുകാണിക്കുന്നു. ഫലിതമാണ് ഈവക നാടകങ്ങളുടെ ജീവനാഡി. വെറുതെ ചിരിപ്പിക്കാനുള്ള ഫലിതമല്ല, വിമർശനപരമായ ആക്ഷേപഹാസ്യം. ഇതു സാധിക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയാണു വില്ലന്റെ മെലോഡ്രാമയും, കൊമേഡിയന്റെ വങ്കത്തവും രംഗത്ത് ഉദാഹരിച്ചുകാണിക്കുന്നത്. ആ ലക്ഷ്യത്തിൽ ദേവ് തികച്ചും വിജയിക്കുന്നുണ്ട്. അത്തരം രംഗങ്ങളിൽനിന്നു പെട്ടെന്നു മൃദുലവികാരങ്ങളിലേക്കു സംക്രമിച്ചാൽ പ്രായേണ പരാജയമായിരിക്കും ഫലം. നാടകം മുഴുവനും ഫലിതമയമായി എഴുതാൻ അദ്ദേഹം തുനിഞ്ഞിരുന്നെങ്കിൽ വിശ്വോത്തരമായ കോമഡികൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞേനെ. മെലോഡ്രാമയെ പരിഹസിച്ചുകൊണ്ടെഴുതിയ നാടകത്തിൽത്തന്നെ അൽപ്പമൊക്കെ മെലോഡ്രാമയുണ്ട്. സംഗീതനാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, മെലോഡ്രാമ അത്രയൊരു തെറ്റല്ല. സംഗീതം തന്നെ അസ്വാഭാവികമാണ്. അക്കൂട്ടത്തിൽ കുറച്ച് മെലോഡ്രാമയും കൂടിച്ചേർന്നാൽ വളരെ കൃത്രിമമാകയില്ല. പക്ഷേ, ഗദ്യനാടകത്തിനും സംഗീതനാടകത്തിനും രണ്ടാണല്ലോ മാനദണ്ഡം. ശബ്ദസാധകം[3] ചെയ്യുകയെന്ന പതിവില്ലാത്ത നമ്മുടെ രംഗവേദിയിൽ ഇടയ്ക്കിടയ്ക്കെങ്കിലും കുറച്ചു ശബ്ദമുയർത്തി പറയുവാൻ അവസരം കൊടുത്തില്ലെങ്കിൽ അഭിനയം തീരെ നിർജ്ജീവമായിത്തീരും. കാണികൾക്കെന്നല്ല നടനുതന്നെയും അതു ദുസ്സഹവുമാണ്. എങ്കിലും ഗദ്യനാടകത്തിൽ മെലോഡ്രാമ പ്രയോഗിച്ചാൽത്തന്നെ അതിനു വളരെ പരിമിതികളുണ്ട്. ചില സ്ഥലങ്ങളിൽ ദേവ് ഈ പരിധികൾ ലംഘിക്കുന്നില്ലേ എന്നു സംശയിക്കുവാൻ അവകാശമുണ്ട്. ഇതിനുംപുറമെ, 'നാടകകൃത്തി'ൽ പാട്ടുകൾ ചേർത്തത് ക്ഷന്തവ്യമല്ല. അതിൽനിന്ന് ഒളിച്ചോടിയിട്ടും സംഗീതനാടകത്തിന്റെ ദുർഭൂതം ദേവിനെ ബാധിച്ചു എന്നുമാത്രമാണതിനർത്ഥം. 'നാടകകൃത്തിനൊ'രു ചരിത്രമുണ്ട്. ആ കഥ ദേവിന്റെ വിജയത്തെയും പരാജയത്തെയും ഒരുപോലെ കാണിക്കുന്നുമുണ്ട്. സംഗീതനാടകത്തോടുള്ള തീവ്രപ്രതിഷേധത്തിന്റെ ഫലമായി ദേവ് 'റിഹേഴ്സൽ ക്യാമ്പ്' എന്നപേരിൽ ഒരു ഏകാങ്കനാടകമെഴുതി. സർവ്വഥാ പരിപൂർണ്ണമായ ആ ഏകാങ്കിയുടെ

ഊതിവീർപ്പിച്ച രൂപമാണ് 'നാടകകൃത്ത്'. രവിയുടെ ജീവിതത്തെപ്പറ്റി ചില വശങ്ങൾകൂടി കൂട്ടിച്ചേർത്തപ്പോൾ നാടകത്തിന്റെ അംഗിയായ രസം ഫലിതത്തിൽനിന്നു മറ്റെന്തിലേക്കോ മാറി. അവിടെ പരാജയവും ആരംഭിച്ചു.

ദേവിന്റെ മറ്റു നാടകങ്ങളും പ്രതിഷേധത്തിന്റെ നാടകങ്ങളാണ്. 'മുന്നോട്ട്' ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ദേശീയവാദത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവമായ സ്വാർത്ഥതയെയാണ്. ഉള്ളവനും ഇല്ലാത്തവനും കൂടിച്ചേർന്ന് സ്വാതന്ത്ര്യസമരം നടത്തി. വിജയത്തിലെത്തിയപ്പോൾ കാണാം, ദേശീയമുതലാളി, തലേന്നുവരെ വിദേശീയരോട് സമരംചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്ന തൊഴിലാളിയുടെമേൽ കുതിരകയറുന്നത്. ദേവിന്റെ ഏറ്റവും വിജയകരമായ നാടകം ഇതാണ്. ഈ നാടകത്തിൽ സംഗീതനാടകത്തിന്റെ പാരമ്പര്യമേ കാണുന്നില്ല. പലയിടങ്ങളിലും പാത്രസൃഷ്ടി കുറേക്കൂടി നന്നാക്കാൻ കഴിയുമായിരുന്നു. എങ്കിലും ആകെക്കൂടി എടുത്തുനോക്കിയാൽ മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും നല്ല നാടകങ്ങളിൽ ഒന്ന് 'മുന്നോട്ട്' ആണെന്നു പറയാം. അഭിനയിക്കുവാനും 'മുന്നോട്ട്' ഉത്തമമാണ്. പക്ഷേ, അഭിനയത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ നാടകത്തിന്റെ മേന്മ മാത്രമല്ലല്ലോ നോക്കേണ്ടത്. സാധാരണക്കാരന്റെ കലാബോധവും, നാട്ടിലെ പൗരസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ നിലവാരവുമാണ് ആദ്യത്തെ നിബന്ധനകൾ.

'പ്രധാനമന്ത്രി' അത്രയധികം വിജയിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു പറയുക സാദ്ധ്യമല്ല. നീറുന്ന ഒരു അനീതിയാണ് വിഷയം. പക്ഷേ, അതിനു വേണ്ടത്ര ശക്തി ചെലുത്താൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. പാത്രങ്ങളുടെ ഹാസ്യചിത്രങ്ങളാണ് 'പ്രധാനമന്ത്രി'യിൽ കാണുന്നത്. ഈ നാടകത്തിൽ അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചത് ഗംഭീരമായ ഒരു ദുരന്തനാടകം രചിക്കാനാണ്, സാധിച്ചതോ ഒരു പ്രഹസനസൃഷ്ടിയും. ദേവ് 'പ്രധാനമന്ത്രി'യെ വെറുക്കുന്നു. ബഹുജനപ്രാതിനിധ്യവും പേറി ചൂഷണത്തിനു നടക്കുന്ന സകല സ്വാർത്ഥമതികളെയും വെറുക്കുന്നു. അതു ന്യായവുമാണ്. പക്ഷേ, ഒരു നാടകകൃത്ത് തന്റെ പാത്രങ്ങളോട് നിഷ്പക്ഷതയുള്ളവനായിരിക്കണം. അയാൾക്കു കക്ഷിപിടിക്കാൻ അവകാശമില്ല. തന്റെ പാത്രങ്ങൾക്കു പച്ചയും താടിയും കൊടുത്തു പുറത്തിറക്കിയാൽ അത് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ചിത്രമായിരിക്കുകയില്ല, കാരിക്കേച്ചറായിരിക്കും. ഫലിതമെന്ന നിലയിൽ അതു വിജയിക്കും, അതിന് ആശയപരമായ മൂല്യവുമുണ്ട്. പക്ഷേ, പ്രൗഢനാടകമെന്ന നിലയിൽ അതിനു മെച്ചം കുറവാണ്, അഥവാ ഒട്ടുംതന്നെയില്ല. 'പ്രധാനമന്ത്രി'യുടെ മക്കളാണ് 'തസ്കരസംഘ'വും, 'മന്ത്രിയാ

ക്കല്ലേ'യും. ഇവയിലെല്ലാം പൊതുവേ പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ പരാജയം സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചില പ്രത്യേക വ്യക്തികളുടെ ചിത്രീകരണത്തിനു ശ്രമിച്ചതുകൊണ്ടാണിങ്ങനെ വന്നത്. പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ മാതൃകകളെടുക്കുന്ന സമ്പ്രദായം തെറ്റല്ല. എങ്കിലും മാതൃകകളുടെ ആന്തരികസ്വഭാവമല്ലാതെ പുറമെയുള്ളതൊന്നും അനുകരണയോഗ്യമല്ല. പ്രത്യേകിച്ചും പേരുകൾ അനുകരിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം നിഷിദ്ധമാണ്. അതിൽ ബ്ലാക്ക് മെയിലിങ്ങിന്റെ ചുവ വരുന്നുവെന്നു മാത്രമല്ല കുഴപ്പം. താൽക്കാലികമായ അതിന്റെ പ്രാധാന്യം കുറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞാൽ കൃതിതന്നെ വിസ്മരിക്കപ്പെട്ടേക്കാം. എന്നല്ല, മാതൃകയായി എടുത്ത വ്യക്തിതന്നെ സാഹചര്യത്തിനടിമപ്പെട്ടു സമൂലം മാറിക്കൂടെന്നുമില്ല.

നാടകങ്ങളിൽനിന്ന് ഏകാങ്കികളിലെത്തുമ്പോൾ, ചെറുകഥകളിലെ ദേവിനെ നാം ഒരിക്കൽക്കൂടി കാണുന്നു. 'സമരകവി' എന്ന സമാഹാരത്തിലെ രണ്ടെണ്ണം സംഭാഷണപ്രധാനമായ ചെറുകഥകളാണെന്നുതന്നെ പറയാം. 'ഇരുളിന്റെ മറവിൽ' എന്ന കൃതി ജീവിതാവശ്യത്തിനു വേണ്ടത്ര കൂലി കിട്ടാതെയും, എന്നാൽ ആശകൾ അമർത്താനും കഴിയാതെ ഒരു ചില്ലറമോഷണത്തിനു പ്രേരിതനാകുന്ന ഒരു തൊഴിലാളിയുടെ ചിത്രമാണ്. ശങ്കു ഒരു കോഴിയെ മോഷ്ടിക്കുന്നു. പക്ഷേ, അതു പാകംചെയ്യുവാൻ വേണ്ടത്ര മുളകുപോലും അയാളുടെ കുടിലിലില്ല. ഒരുതരത്തിൽ അതു ചവച്ചിറക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനിടയിൽ മറ്റൊരു 'ദരിദ്രവാസി' വലിഞ്ഞു കയറി വരികയാണ്. ഒടുവിൽ ശങ്കുവും പൊറഞ്ചുവും 'മാവുംതറ ഭഗവതി'യേയും 'മാതാവിനേ'യും സാക്ഷിനിറുത്തി ഭക്ഷിക്കലാണോ ഛർദ്ദിക്കലാണോ എന്നു തീർത്തുപറഞ്ഞുകൂടാത്ത ഒരു വിരുന്നു കഴിക്കുന്നു. ഈ കഥയ്ക്കു നാടകത്തിന്റെ രൂപമുണ്ട്. പക്ഷേ, നാടകമായി അതു വിജയിക്കാൻ വിഷമമാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും അവർ ഛർദ്ദിക്കുന്ന രംഗം അഭിനയിക്കാൻ എളുപ്പമല്ല. ചെറുകഥയെന്ന നിലയ്ക്കാണെങ്കിൽ 'ഇരുളിന്റെ മറവിൽ' ഒരു ഉത്തമസൃഷ്ടിയായിരുന്നേനെ. 'ഫാക്ടറിയിലേക്ക്' എന്നതിന്റെ കഥയും ഇതുതന്നെ. റീത്തയുടേയും ലക്ഷ്മിയുടേയും അതിരുകടന്ന സന്മാർഗ്ഗബോധം ദുസ്സഹമാണ്. പരാജയപ്രസ്ഥാനത്തിലേക്ക് ഒളിച്ചുകടത്തപ്പെട്ട റൊമാന്റിസിസമാണത്. അതിനുംപുറമെ അതൊരു നാടകമേയല്ല. ഒരൊന്നാന്തരം ചിത്രമാണ്. 'പുളുവൻ' ആണ് 'സമരകവി'യിലെ ഏറ്റവും നല്ല ഏകാങ്കി. ദേവിന്റെ ഫലിതത്തിനും പാത്രസൃഷ്ടിക്കും വേണ്ടത്ര അവസരം നൽകുന്ന ഒരു കഥയാണത്. അഭിനയത്തിന് അതു നല്ലതാണ്. അതിലെ 'കോലോത്ത്' എന്ന ജന്തു, നിർഭാഗ്യ

വശാൽ സാധാരണജീവിതത്തിൽ പലപ്പോഴും കാണേണ്ടതായി വരുന്ന ഒന്നാണ്. ഖദർ, സഹകരണസംഘം, പ്രണയം, അക്രമരാഹിത്യം, പത്ര പ്രവർത്തനം എന്നിങ്ങനെ പല ശരങ്ങളും ആവനാഴിയിലുള്ള ഒരു വിചിത്രസൃഷ്ടിയാണത്. തലയുടെ ഒരുവശത്ത് കൈകൾകുപ്പി വഴിയിൽ കാണുന്നവരുടെയെല്ലാം തലയ്ക്കു 'നമസ്തെ'യുമെറിഞ്ഞുപിടിപ്പിച്ചു കൊണ്ടു വരുന്ന ആ സ്വരൂപത്തിനു പല്ലു വാടിപ്പോകാത്തത് ഒരത്ഭുത മാണ്. പലരും ഈയാളെ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും ദേവിന്റെ 'കോലോത്തും' ബഷീറിന്റെ 'ജേർണലിസ്റ്റും' ആണ് ഏറ്റവും മെച്ച പ്പെട്ടത്. 'അദ്ധ്യാപിക'യുടെ കാര്യത്തിൽ ഒന്നു പറയേണ്ടതുണ്ട്. കമലാ ക്ഷിയുടെ നിലയിലെത്തിയ ഏതെങ്കിലും സ്ത്രീ ആ ഭയങ്കര മരുന്നു നിഷേധിക്കുമോ എന്നു സംശയമാണ്. അങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതിനു സമാ ധാനമായി അവളും നാടകകൃത്തുംകൂടി ഉന്നയിക്കുന്ന തത്വശാസ്ത്രം ഏട്ടിൽ മാത്രമേ നിലനിൽക്കുന്നുള്ളു എന്നു പറയാം. ദേവിന്റെ ഫലിത ബോധത്തിന്റെ മറ്റൊരു സന്താനമാണ് 'വക്കീലും ഗുമസ്ഥനും.' 'സമര കവി'യിലെ കവി കവിയല്ല. ഒരു ഭയങ്കരയുദ്ധരംഗത്തിലെ ബഹളത്തിന്റെ നടുവിൽ സകലതും മറന്ന് പ്രഭാതാരുണിമയിൽ ലക്ഷോപലക്ഷം ഭടന്മാരുടെ രക്തവും കണ്ട് അങ്ങനെ 'കഞ്ചാവു'പോലെയിരിക്കുന്നവൻ കവിയല്ല; ഭ്രാന്തനാണ്. യുദ്ധരംഗത്തിന്റെ നടുവിൽ 'പ്രഭാതത്തിന്റെ മനോഹാരിതയിൽ ലയിച്ച്' എങ്ങനെ ഒരു മനുഷ്യൻ ഇരിക്കും? ദേവിന്റെ കവിക്കു സമരമെന്താണെന്നു നിശ്ചയമില്ല. അഞ്ചാംപത്തിക്കാർ പാരച്യൂട്ടുവഴി ഇറങ്ങുന്ന ആ രംഗത്തിൽ തൂലികയും ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചു കൊണ്ടു നടക്കുന്ന കവി എന്തൊരു 'നൊസ്സ'നാണ്. പോരെങ്കിൽ പാസ്പോർട്ടും കൈയിൽ വച്ചുകൊണ്ട് അയാൾ കൃത്യനിർവ്വഹണത്തി ലേർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഭടന്മാരെ മിനക്കെടുത്തുകയാണ്. ഇതു കണ്ടാൽ തോന്നും സകല കവികളുടെയും നെറ്റിയിൽ എന്തോ പരസ്യപ്പലകയു ണ്ടെന്ന്. ഈ നാടകത്തിൽ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയും വളരെ മോശമാണ്. രംഗനിർദ്ദേശങ്ങളിലല്ലാതെ യുദ്ധത്തിന്റെ പുകയും തീയും കാണാനില്ല. ദീർഘമായ ഒരു വാദപ്രതിവാദത്തിനോ തത്വചിന്തയ്ക്കോ ഉള്ള അവസരം അവിടെയുണ്ടാകയില്ല. മുറിഞ്ഞ വാചകങ്ങളും വാക്കുകളും, സദാ ചലനാത്മകമായ സംഭവങ്ങളുമില്ലെങ്കിൽ ഒരു യുദ്ധത്തിന്റെ പ്രതീതിയുണ്ടാകാൻ പ്രയാസമാണ്.

അവയുടെ കുറവുകളും മേന്മകളുമുൾപ്പെടെ ദേവിന്റെ നാടക ങ്ങൾക്ക് ഒരു വ്യക്തിമുദ്രയുണ്ട്.

8

മലയാളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ

എല്ലാ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ[1]ക്കും രണ്ട് ഉത്തരവാദിത്തങ്ങൾ ഉണ്ട്. രാഷ്ട്രീയനാടകം പ്രഥമമായി ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാണ്. ഏതൊരു കലാസൃഷ്ടിയുടെയും ലക്ഷ്യമായ സൗന്ദര്യം അതിലുണ്ടായിരിക്കണമെന്നത് അതുകൊണ്ടുതന്നെ നിർബ്ബന്ധവുമാണ്. നാടകമെന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ നിബന്ധനകൾ പാലിക്കുകയും രസാസ്വാദനത്തിന് ആവശ്യമായ മറ്റു സവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടാണ് രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ അവയുടെ രൂപസംബന്ധമായ ഉത്തരവാദിത്തം നിറവേറ്റുന്നത്. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സാർവ്വലൗകികസ്വഭാവം, വ്യക്തികളും ശക്തികളും വികാരങ്ങളും തമ്മിലുള്ള പരസ്പരസംഘട്ടനം, പാത്രസൃഷ്ടി[2] മുതലായതെല്ലാം മറ്റു നാടകങ്ങളെപ്പോലെ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളും നിഷ്കർഷയായി പാലിക്കേണ്ടതാണ്. വിഷയത്തിന്റെ മേന്മയോ ലക്ഷ്യത്തിന്റെ ഔന്നത്യമോ കൊണ്ടുമാത്രം ഒരു രാഷ്ട്രീയനാടകം പരിപൂർണ്ണമെന്നു ഗണിച്ചുകൂടാത്തതാണ്.

രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളുടെ രണ്ടാമത്തെ ഉത്തരവാദിത്തം അവയിൽ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന വിഷയത്തെ സംബന്ധിച്ചാണ്. എല്ലാ കലയും പ്രചരണമാണെങ്കിലും അതു സത്യമായിക്കൊള്ളണമെന്നു നിർബ്ബന്ധമില്ല. ചുരുക്കമായിട്ടാണെങ്കിലും അസത്യത്തിനും അനീതിക്കും കൂട്ടുനിൽക്കുന്ന (പ്രചരണം നടത്തുന്ന) കലാസൃഷ്ടികൾ കാണുവാൻ കഴിയും. എന്നാൽ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, അങ്ങനെയൊരവസ്ഥ അസംഭാവ്യമാണ്. അതിനുള്ള കാരണം രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽത്തന്നെ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്നു. എന്താണ് ഒരു രാഷ്ട്രീയനാടകത്തിലെ വിഷയം? ഒരു നാടകം ഒരു സംഘട്ടന[3]ത്തിന്റെ കഥയാണ്. രാഷ്ട്രീയനാടകം രാഷ്ട്രീയരംഗത്തിലെ ഒരു സംഘട്ടനത്തിന്റേയും. ഒരു ജനതയുടെ രാഷ്ട്രീയജീവിതത്തിൽ രണ്ടു ഭാഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സമരമോ, ഒരു വ്യക്തിയുടെ അന്തരംഗത്തിൽത്തന്നെ ഭിന്ന

രാഷ്ട്രീയാദർശങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കോളിളക്കങ്ങളോ എല്ലാം രാഷ്ട്രീയ നാടകത്തിനു വിഷയങ്ങളാകാം. ഇതിലേതുതന്നെ ആയിരുന്നാലും അവയിലെല്ലാം സത്യസന്ധത പാലിക്കാതെ നിവൃത്തിയില്ല. ഇവിടെ രാഷ്ട്രീയചിന്താഗതിയിലെ ശാസ്ത്രീയസത്യങ്ങളെയാണ് സത്യമെന്നു ഗണിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയസംഘട്ടനങ്ങളിലെല്ലാംതന്നെ നന്മയും തിന്മയും തമ്മിലുള്ള ഏറ്റുമുട്ടലുകൾ ഉണ്ടായിരിക്കും. സമരത്തിൽ ഇരുഭാഗക്കാർക്കും ന്യായങ്ങൾ പറയാനുണ്ടായിരിക്കും. പക്ഷേ, അതുകൊണ്ടു ശരി, തെറ്റ് എന്ന വ്യതിരേകത്തിനു കോട്ടം തട്ടുന്നില്ല. വിഷയം സാധാരണക്കാരന്റെ ജീവിതത്തെ ബാധിക്കുന്നതായതുകൊണ്ടു നാടകകൃത്തിന് സത്യത്തിന്റെ കക്ഷി ചേരാതെ ഗത്യന്തരമില്ല. ദൃശ്യകലകൾക്കു ബഹുജനങ്ങളോട് പ്രത്യേകമായ ഒരടുപ്പമുണ്ടല്ലോ: ഉദാഹരണമായി, വയലാർ സംഭവത്തെ സംബന്ധിച്ചു ജനങ്ങളെ കുറ്റപ്പെടുത്തി ഒരു നാടകം രചിക്കുകയെന്നത് അസാദ്ധ്യമല്ലെങ്കിലും അതു വിജയിക്കുക അസാദ്ധ്യമാണ്. സത്യമോ ജനകീയാഭിലാഷങ്ങളോ രാഷ്ട്രീയകക്ഷികളുടെ തന്ത്രക്കസർത്തുകൾക്കടിമപ്പെടുന്നതല്ല.

അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ, സത്യവും സൗന്ദര്യവും ഒത്തിണങ്ങിയ ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാണ് രാഷ്ട്രീയനാടകമെന്നു കാണാവുന്നതാണ്. ഈ മാനദണ്ഡം വെച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇവിടെ മലയാളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളെ പരിശോധിക്കുന്നത്.

പാട്ടബാക്കി

തീയതിക്കണക്കനുസരിച്ചു ശ്രീ കെ. ദാമോദരന്റെ 'പാട്ടബാക്കി'യാണ് മലയാളത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ രാഷ്ട്രീയ നാടകം. 'പാട്ടബാക്കി' ഒരു രാഷ്ട്രീയനാടകമാണോ എന്നു സംശയിക്കുന്നവരുണ്ടാകാം. കാരണം, അതിന്റെ ഉള്ളടക്കം സാധാരണയായി നാം രാഷ്ട്രീയമെന്നു ഗണിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ പെട്ടതല്ല. 'പാട്ടബാക്കി'യുടെ പശ്ചാത്തലം കേരളത്തിലെ വർഗ്ഗസമരമാണ്. വർഗ്ഗസമരം രാഷ്ട്രീയസമരംതന്നെയാണ്. അധികാരത്തിലിരിക്കുന്ന വർഗ്ഗത്തിന്റെ ചൂഷണത്തെ സംരക്ഷിക്കുന്നതിനുള്ള ഏർപ്പാടാണു ഭരണകൂടം എന്ന തത്വം ഓർമ്മയിലിരുന്നാൽ ഇക്കാര്യം തികച്ചും വ്യക്തമാകും.

'പാട്ടബാക്കി'യിലെ കഥയിതാണ്: കിട്ടുണ്ണി എന്ന ഒരു ഫാക്ടറി തൊഴിലാളി തന്റെ അമ്മ, സഹോദരി, സഹോദരൻ എന്നിവരുമായി

ജീവിക്കുന്നു. അവർ താമസിക്കുന്ന വീട് ഒരുകാലത്ത് അവരുടേതായി രുന്നെങ്കിലും ജന്മിയുടെ ചൂഷണംകൊണ്ടു കഥനടക്കുന്ന കാലമാകുമ്പോ ഴേക്കു ജന്മിയുടേതായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ആ സാധുകുടുംബം ജന്മിക്ക് ഒട്ടുവളരെ പാട്ടബാക്കിയും കൊടുക്കാനുണ്ട്. കിട്ടുണ്ണിക്കു കിട്ടുന്ന കൂലിയാണെങ്കിൽ ആ കുടുംബത്തെ പോറ്റാൻമാത്രമൊട്ടില്ലതാനും. ഈ സ്ഥിതി ജന്മിയുടെ കാര്യസ്ഥന് ഒരു അവസരമാണ്. അയാൾ കിട്ടുണ്ണി യുടെ സഹോദരിയുടെ പുറകേ കീചകനായി കൂടുന്നു. ദാരിദ്ര്യംകൊണ്ടു കിട്ടുണ്ണി മോഷണത്തിനു പ്രേരിതനാകുന്നു. നിയമം അതിന്റെ അപ്രതി ഹതമായ പ്രവാഹത്തിൽ കിട്ടുണ്ണിയെ തുറുങ്കിലേക്കു കൊണ്ടുപോകുന്നു. അനാഥമായ ആ കുടുംബത്തെ കാര്യസ്ഥൻ പിന്നെയും അലട്ടുന്നു. കുഞ്ഞിമാളു അതിന്നു ചൂലുകൊണ്ടു കൊടുക്കുന്ന ഉത്തരം ഫലവത്താ യിരുന്നെങ്കിലും അവരുടെ സാമ്പത്തികനിലയെ നന്നാക്കാൻ പര്യാപ്ത മായിരുന്നില്ല. പ്രതികാരമൂർത്തിയായ രാമൻനായർ ആ കുടുംബത്തെ കുടിയിറക്കുന്നു. കിട്ടുണ്ണിയുടെ അമ്മ, കൊച്ചുമകനെ കുഞ്ഞിമാളുവിന്റെ കരങ്ങളിൽ ഏൽപ്പിച്ചുകൊണ്ടു പെരുവഴിയിൽ കിടന്നു മരിക്കുന്നു. സന്മാർഗ്ഗസംരക്ഷണത്തിനായി സകലവും ത്യജിച്ച ആ യുവതിയാകട്ടെ ജീവിതസമരത്തിൽ പരാജയപ്പെട്ടു വേശ്യാവൃത്തി സ്വീകരിക്കുന്നു. ഈ നിലയിലാണ് ജയിൽമോചിതനായ കിട്ടുണ്ണി തന്റെ കുടുംബാംഗങ്ങളെ കണ്ടെത്തുന്നത്. സ്വാഭാവികമായി കിട്ടുണ്ണി ക്ഷോഭിക്കുന്നു. പക്ഷേ, അൽപ്പ സമയംകൊണ്ട് അയാൾ ചില കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കി കുഞ്ഞിമാളുവി നേയും കൂട്ടി ആജീവനാന്തസമരത്തിന് ഇറങ്ങി പുറപ്പെടുന്നു.

ഈ നാടകത്തിലെ കഥാവസ്തുവിനു ചില വിശിഷ്ടഗുണങ്ങൾ ഉണ്ട്. കഥയ്ക്ക് ഒട്ടുംതന്നെ അസംഭാവ്യതയില്ല. അതിലെ സംഭവങ്ങൾ എല്ലാം സാധാരണജീവിതത്തിൽനിന്നെടുത്തതാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആ സംഘട്ടനങ്ങൾ സാധാരണക്കാരന് എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാകുന്നതു മാണ്. കിട്ടുണ്ണി ഒരു സാധാരണക്കാരനാണ്; അതിമാനുഷനല്ല. മർദ്ദിത വിഭാഗങ്ങളെ രക്ഷിക്കാനുള്ള തിടുക്കത്തിൽ ശ്രീ ദാമോദരൻ യാഥാർത്ഥ്യ ങ്ങളെ മറന്നുപോയിട്ടില്ല. കിട്ടുണ്ണിയും കുഞ്ഞിമാളുവും ഇന്നത്തെ സാന്മാർ ഗ്ഗികനിയമങ്ങളെ അനുസരിക്കാൻ ആത്മാർത്ഥമായി പരിശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, സമുദായം അവരെ അതിന്ന് അനുവദിക്കുന്നില്ലെന്നു മാത്രം. സഹോദരിയുടെ മാറു മറയ്ക്കുന്നത് അരി വാങ്ങിക്കുന്നതിലും പ്രധാന കാര്യമായിട്ടാണ് ആ സഹോദരൻ കണക്കാക്കുന്നത്. പക്ഷേ, അയാളും

മോഷ്ടാവായിത്തീരുന്നു. രാമൻനായരെ സുധീരം ചെറുക്കുന്ന ആ പെൺകുട്ടിയാകട്ടെ, വഴിപോക്കരെ കണ്ണുകാട്ടി വിളിക്കുന്ന ഒരു വേശ്യയായിത്തീരുന്നു. അങ്ങനെ അവർ രണ്ടുപേരും പ്രിയതരമായി കരുതിയിരുന്ന ജീവിതമൂല്യങ്ങൾ അവർ കളഞ്ഞുകുളിക്കുന്നു. അതൊന്നും ഈ സമുദായത്തിൽ പ്രായോഗികപ്രമേയങ്ങളല്ലെന്നു മനസ്സിലാക്കുന്നു. വ്യക്തികളുടെ സ്വഭാവനൈർമ്മല്യം പ്രധാനമായി സാമുദായികവ്യവസ്ഥിതിയെ ആശ്രയിച്ചാണു നിൽക്കുന്നതെന്ന വാദമാണ് ശ്രീ ദാമോദരൻ ഉന്നയിക്കുന്നത്. ആദർശസുന്ദരമായ ഒരു ജീവിതം സാദ്ധ്യമാകണമെങ്കിൽ സാമുദായികവ്യവസ്ഥിതിക്കുതന്നെ മൗലികമായ ഒരു പരിവർത്തനമുണ്ടാകണം. ഈ ആശയം വ്യക്തമായും വിശ്വസനീയമായും ശ്രീ ദാമോദരൻ 'പാട്ടബാക്കി'യിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

രാഷ്ട്രീയമായി നോക്കിയാൽ 'പാട്ടബാക്കി'യുടെ മെച്ചം അതിലെ ചിന്താഗതിയുടെ സത്യസ്ഥിതിയാണ്. രാഷ്ട്രീയോദ്ദേശ്യത്തോടുകൂടിയ കല വിജയകരമാകണമെങ്കിൽ അതിൽ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സത്യത്തിന്നു ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പിൻബലമുണ്ടായിരിക്കണം. 'പാട്ടബാക്കി'യിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ദുഃസ്ഥിതിക്കൊരു പരിഹാരം നാടകകൃത്തു നിർദ്ദേശിക്കുന്നതു തൊഴിലാളികർഷകവർഗ്ഗങ്ങളുടെ സംഘടിതശക്തിയാണ്. ജന്മിക്ക് ആദർശമതിയായ ഒരു സന്താനത്തെ ജനിപ്പിച്ച് അയാളെക്കൊണ്ടു മർദ്ദിതവർഗ്ഗത്തെ 'രക്ഷി'ക്കുവാനുംമറ്റും ശ്രീ ദാമോദരൻ ഒരുമ്പെടുന്നില്ല. കിട്ടുണ്ണിയുടെ ഭാഗധേയം നിർണ്ണയിക്കുന്നത് അവന്റെ വർഗ്ഗമാണ്. അതുതന്നെയാണ് ചരിത്രം വിളിച്ചറിയിക്കുന്ന പരമാർത്ഥം. 'പാട്ടബാക്കി'യിൽ മറ്റൊരു പ്രത്യേകതയുള്ളത് അതിന്റെ അവസാനമാണ്. മറ്റൊരു സാഹിത്യകാരനായിരുന്നെങ്കിൽ കുഞ്ഞിമാളു കിട്ടുണ്ണിയുടെ കഠാരിക്കിരയാവുക എന്നതു തീർച്ചയായിരുന്നു. പക്ഷേ, ഇവിടെ പശ്ചാത്താപം, പരാജയമനോഭാവത്തിലേക്കോ ആത്മഹത്യയിലേക്കോ അല്ല വഴിതെളിക്കുന്നത്. അത് ഒരു രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകന്റെ ചിന്താഗതിയായിരുന്നുകൂടാ. അതു സത്യമായിരുന്നെങ്കിൽ ഇന്നു വടക്കേ മലബാറിലേയും ചേർത്തലയിലേയും ഒട്ടുവളരെ സ്ത്രീകൾ ആത്മഹത്യ ചെയ്യേണ്ടിവരുമായിരുന്നു. കിട്ടുണ്ണി "എങ്ങനെയെന്നു കാണിച്ചുതരാം, വരൂ" എന്നു പറഞ്ഞു കുഞ്ഞിമാളുവിന്റെ കയ്യുംപിടിച്ചു പടക്കളത്തിലേക്കിറങ്ങുകയാണ്.

ക്രഥാഘടനയുടെ ലാളിത്യവും ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സത്യാവസ്ഥയും 'പാട്ടബാക്കി'യെ മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും വിജയകരമായ രാഷ്ട്രീയ

നാടകമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. ഈ നാടകത്തിന്റെ നീണ്ട ചരിത്രവും ഈ അനുമാനത്തെ പിന്താങ്ങുന്നുണ്ട്. മലബാറിലെ കർഷകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ നിന്ന് ഉടലെടുത്ത ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാണ് 'പാട്ടബാക്കി.' അതിലെ കഥയും രംഗങ്ങളും പാത്രങ്ങളുമെല്ലാം കർഷകജീവിതത്തിന്റെ പ്രതി ഫലനങ്ങൾ മാത്രമാണ്. കർഷകസമരത്തിലെ പങ്കാളിത്തമാണു നാടക കൃത്തിനുണ്ടായിരുന്ന പ്രചോദനം. കിട്ടുണ്ണി എത്തിച്ചേരുന്ന തത്വം ശ്രീ ദാമോദരന്റെ തലയിൽ മുളച്ചുണ്ടായതല്ല; കർഷകജനത അവരുടെ ദൈനം ദിന ജീവിതംകൊണ്ടു ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചതാണ്. ഒരു ദിവസം 'ഇൻസ്പി റേഷൻ' വന്നു ശല്യമുണ്ടാക്കിയതുകൊണ്ടെഴുതിയതല്ല 'പാട്ടബാക്കി.' ഇന്ത്യൻ ദേശീയപ്രസ്ഥാനം സാമാന്യജനതയുടെയിടയിലേക്കു പ്രചരിപ്പി ക്കാൻ ഒരുങ്ങിയിറങ്ങിയ കുറെ യുവാക്കന്മാർക്ക് ഒരു പ്രതിബന്ധത്തെ നേരിടേണ്ടിവന്നു. യുഗങ്ങളായി അജ്ഞതയിലും അന്ധവിശ്വാസത്തിലും ആണ്ടുകിടന്ന ഒരു ജനതയുടെ നിസ്സഹായതാബോധമായിരുന്നു അത്. അവരെ ഉണർത്തിച്ചിന്തിപ്പിക്കുക എന്നതു ഭഗീരഥപ്രയത്നമായിരുന്നു. സ്വന്തം വർഗ്ഗതാൽപ്പര്യങ്ങളുടെ ഭാഷയിൽ മാത്രമേ അവർക്കു ദേശീയ ബോധം ഗ്രഹിക്കുവാൻ കഴിയുമായിരുന്നുള്ളു. അതും സാധാരണ പ്രസംഗ ങ്ങളും ലഘുലേഖകളും കൊണ്ടു നടത്തുക സാദ്ധ്യമായിരുന്നില്ല. ഇത്തരുണത്തിൽ കല ആ ജോലി ഏറ്റെടുത്തു. മലബാറിലെ എണ്ണമറ്റ ഗ്രാമങ്ങളിൽ 'പാട്ടബാക്കി' അഭിനയിക്കപ്പെട്ടു. നാടകകൃത്തും, ശ്രീ എ.കെ. ഗോപാലൻ, സർദാർ ചന്ദ്രോത്ത് മുതലായവരും നടന്മാരായിരുന്നുവെന്നു പറയുമ്പോൾത്തന്നെ 'പാട്ടബാക്കി'യുടെ രാഷ്ട്രീയകടമ വ്യക്തമാകുന്നു ണ്ടല്ലോ. പത്തും പന്ത്രണ്ടും മൈലകലെനിന്നു 'പാട്ടബാക്കി' കാണാൻ വേണ്ടി കൃഷിക്കാർ നടന്നെത്തുകയെന്നത് ഒരു സാധാരണ സംഭവമായി രുന്നു. അഭിനയത്തിനിടയിൽ സദസ്യർ എഴുന്നേറ്റുനിന്നു നീചപാത്രങ്ങ ളുടെ സംഭാഷണങ്ങൾക്കു ചുട്ട മറുപടി കൊടുക്കാറുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന തിൽ കവിഞ്ഞ് ഒരു നാടകത്തിന് എന്തു വിജയമാണു വേണ്ടത്? അഭി നയത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ രാഷ്ട്രീയപ്രസംഗങ്ങളും സംഘടനാ പ്രവർ ത്തനങ്ങളും നടക്കാറുമുണ്ടായിരുന്നു. അതിനുള്ള പ്രചോദനമാണു സദസ്യർക്കു നാടകത്തിൽനിന്നു കിട്ടിയിരുന്നത്. ക്ഷയിച്ചു നശിക്കുന്ന ഒരു ജനതയെയല്ല, പോരാടി ജീവിക്കുന്ന ഒരു ജനതയെയാണു 'പാട്ടബാക്കി' ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. പ്രചരണമെന്ന നിലയ്ക്ക് ഏറ്റവും വിജയകരമായ മലയാള രാഷ്ട്രീയനാടകമേതെന്നു ചോദിച്ചാൽ 'പാട്ടബാക്കി' എന്നു ഞാൻ ഉച്ചത്തിൽ വിളിച്ചുപറയും.

മോഷ്ടാവായിത്തീരുന്നു. രാമൻനായരെ സുധീരം ചെറുക്കുന്ന ആ പെൺകുട്ടിയാകട്ടെ, വഴിപോക്കരെ കണ്ണുകാട്ടി വിളിക്കുന്ന ഒരു വേശ്യയായിത്തീരുന്നു. അങ്ങനെ അവർ രണ്ടുപേരും പ്രിയതരമായി കരുതിയിരുന്ന ജീവിതമൂല്യങ്ങൾ അവർ കളഞ്ഞുകുളിക്കുന്നു. അതൊന്നും ഈ സമുദായത്തിൽ പ്രായോഗികപ്രമേയങ്ങളല്ലെന്നു മനസ്സിലാക്കുന്നു. വ്യക്തികളുടെ സ്വഭാവനൈർമ്മല്യം പ്രധാനമായി സാമുദായികവ്യവസ്ഥിതിയെ ആശ്രയിച്ചാണു നിൽക്കുന്നതെന്ന വാദമാണ് ശ്രീ ദാമോദരൻ ഉന്നയിക്കുന്നത്. ആദർശസുന്ദരമായ ഒരു ജീവിതം സാദ്ധ്യമാകണമെങ്കിൽ സാമുദായികവ്യവസ്ഥിതിക്കുതന്നെ മൗലികമായ ഒരു പരിവർത്തനമുണ്ടാകണം. ഈ ആശയം വ്യക്തമായും വിശ്വസനീയമായും ശ്രീ ദാമോദരൻ 'പാട്ടബാക്കി'യിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

രാഷ്ട്രീയമായി നോക്കിയാൽ 'പാട്ടബാക്കി'യുടെ മെച്ചം അതിലെ ചിന്താഗതിയുടെ സത്യസ്ഥിതിയാണ്. രാഷ്ട്രീയോദ്ദേശ്യത്തോടുകൂടിയ കല വിജയകരമാകണമെങ്കിൽ അതിൽ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സത്യത്തിന്നു ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പിൻബലമുണ്ടായിരിക്കണം. 'പാട്ടബാക്കി'യിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ദുഃസ്ഥിതിക്കൊരു പരിഹാരം നാടകകൃത്തു നിർദ്ദേശിക്കുന്നതു തൊഴിലാളികർഷകവർഗ്ഗങ്ങളുടെ സംഘടിതശക്തിയാണ്. ജന്മിക്ക് ആദർശമതിയായ ഒരു സന്താനത്തെ ജനിപ്പിച്ച് അയാളെക്കൊണ്ടു മർദ്ദിതവർഗ്ഗത്തെ 'രക്ഷി'ക്കുവാനുംമറ്റും ശ്രീ ദാമോദരൻ ഒരുമ്പെടുന്നില്ല. കിട്ടുണ്ണിയുടെ ഭാഗധേയം നിർണ്ണയിക്കുന്നത് അവന്റെ വർഗ്ഗമാണ്. അതുതന്നെയാണ് ചരിത്രം വിളിച്ചറിയിക്കുന്ന പരമാർത്ഥം. 'പാട്ടബാക്കി'യിൽ മറ്റൊരു പ്രത്യേകതയുള്ളത് അതിന്റെ അവസാനമാണ്. മറ്റൊരു സാഹിത്യകാരനായിരുന്നെങ്കിൽ കുഞ്ഞിമാളു കിട്ടുണ്ണിയുടെ കഠാരിക്കിരയാവുക എന്നതു തീർച്ചയായിരുന്നു. പക്ഷേ, ഇവിടെ പശ്ചാത്താപം, പരാജയമനോഭാവത്തിലേക്കോ ആത്മഹത്യയിലേക്കോ അല്ല വഴിതെളിക്കുന്നത്. അത് ഒരു രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകന്റെ ചിന്താഗതിയായിരുന്നുകൂടാ. അതു സത്യമായിരുന്നെങ്കിൽ ഇന്നു വടക്കേ മലബാറിലേയും ചേർത്തലയിലേയും ഒട്ടുവളരെ സ്ത്രീകൾ ആത്മഹത്യ ചെയ്യേണ്ടിവരുമായിരുന്നു. കിട്ടുണ്ണി "എങ്ങനെയെന്നു കാണിച്ചുതരാം, വരൂ" എന്നു പറഞ്ഞു കുഞ്ഞിമാളുവിന്റെ കയ്യുംപിടിച്ചു പടക്കളത്തിലേക്കിറങ്ങുകയാണ്.

ക്രഥാഘടനയുടെ ലാളിത്യവും ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സത്യാവസ്ഥയും 'പാട്ടബാക്കി'യെ മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും വിജയകരമായ രാഷ്ട്രീയ

നാടകമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. ഈ നാടകത്തിന്റെ നീണ്ട ചരിത്രവും ഈ അനുമാനത്തെ പിന്താങ്ങുന്നുണ്ട്. മലബാറിലെ കർഷകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ നിന്ന് ഉടലെടുത്ത ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാണ് 'പാട്ടബാക്കി.' അതിലെ കഥയും രംഗങ്ങളും പാത്രങ്ങളുമെല്ലാം കർഷകജീവിതത്തിന്റെ പ്രതി ഫലനങ്ങൾ മാത്രമാണ്. കർഷകസമരത്തിലെ പങ്കാളിത്തമാണു നാടക കൃത്തിനുണ്ടായിരുന്ന പ്രചോദനം. കിട്ടുണ്ണി എത്തിച്ചേരുന്ന തത്വം ശ്രീ ദാമോദരന്റെ തലയിൽ മുളച്ചുണ്ടായതല്ല; കർഷകജനത അവരുടെ ദൈനം ദിന ജീവിതംകൊണ്ടു ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചതാണ്. ഒരു ദിവസം 'ഇൻസ്പി രേഷൻ' വന്നു ശല്യമുണ്ടാക്കിയതുകൊണ്ടെഴുതിയതല്ല 'പാട്ടബാക്കി.' ഇന്ത്യൻ ദേശീയപ്രസ്ഥാനം സാമാന്യജനതയുടെയിടയിലേക്കു പ്രചരിപ്പി ക്കാൻ ഒരുങ്ങിയിറങ്ങിയ കുറെ യുവാക്കന്മാർക്ക് ഒരു പ്രതിബന്ധത്തെ നേരിടേണ്ടിവന്നു. യുഗങ്ങളായി അജ്ഞതയിലും അന്ധവിശ്വാസത്തിലും ആണ്ടുകിടന്ന ഒരു ജനതയുടെ നിസ്സഹായതാബോധമായിരുന്നു അത്. അവരെ ഉണർത്തിച്ചിന്തിപ്പിക്കുക എന്നതു ഭഗീരഥപ്രയത്നമായിരുന്നു. സ്വന്തം വർഗ്ഗതാൽപ്പര്യങ്ങളുടെ ഭാഷയിൽ മാത്രമേ അവർക്കു ദേശീയ ബോധം ഗ്രഹിക്കുവാൻ കഴിയുമായിരുന്നുള്ളു. അതും സാധാരണ പ്രസംഗ ങ്ങളും ലഘുലേഖകളും കൊണ്ടു നടത്തുക സാദ്ധ്യമായിരുന്നില്ല. ഇത്തരുണത്തിൽ കല ആ ജോലി ഏറ്റെടുത്തു. മലബാറിലെ എണ്ണമറ്റ ഗ്രാമങ്ങളിൽ 'പാട്ടബാക്കി' അഭിനയിക്കപ്പെട്ടു. നാടകകൃത്തും, ശ്രീ എ.കെ. ഗോപാലൻ, സർദാർ ചന്ദ്രോത്ത് മുതലായവരും നടന്മാരായിരുന്നുവെന്നു പറയുമ്പോൾത്തന്നെ 'പാട്ടബാക്കി'യുടെ രാഷ്ട്രീയകടമ വ്യക്തമാകുന്നു ണ്ടല്ലോ. പത്തും പന്ത്രണ്ടും മൈലകലെനിന്നു 'പാട്ടബാക്കി' കാണാൻ വേണ്ടി കൃഷിക്കാർ നടന്നെത്തുകയെന്നത് ഒരു സാധാരണ സംഭവമായി രുന്നു. അഭിനയത്തിനിടയിൽ സദസ്യർ എഴുന്നേറ്റുനിന്നു നീചപാത്രങ്ങ ളുടെ സംഭാഷണങ്ങൾക്കു ചുട്ട മറുപടി കൊടുക്കാറുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന തിൽ കവിഞ്ഞ് ഒരു നാടകത്തിന് എന്തു വിജയമാണു വേണ്ടത്? അഭി നയത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ രാഷ്ട്രീയപ്രസംഗങ്ങളും സംഘടനാ പ്രവർ ത്തനങ്ങളും നടക്കാറുമുണ്ടായിരുന്നു. അതിനുള്ള പ്രചോദനമാണു സദസ്യർക്കു നാടകത്തിൽനിന്നു കിട്ടിയിരുന്നത്. ക്ഷയിച്ചു നശിക്കുന്ന ഒരു ജനതയെയല്ല, പോരാടി ജീവിക്കുന്ന ഒരു ജനതയെയാണു 'പാട്ടബാക്കി' ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. പ്രചരണമെന്ന നിലയ്ക്ക് ഏറ്റവും വിജയകരമായ മലയാള രാഷ്ട്രീയനാടകമേതെന്നു ചോദിച്ചാൽ 'പാട്ടബാക്കി' എന്നു ഞാൻ ഉച്ചത്തിൽ വിളിച്ചുപറയും.

പക്ഷേ, പ്രചരണത്തിലുള്ള ഈ വിജയംതന്നെ കലാപരമായി 'പാട്ടബാക്കി'യെ പരാജയപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ലേ എന്നു സംശയിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. കഥയുടെ ലാളിത്യംതന്നെ അതിനെ ഒരു സാധാരണ കഥയാക്കിത്തീർക്കുന്നു. ഉത്തമമായ നാടകങ്ങളുടെ വിജയം അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്നതു പാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സിലെ സംഘട്ടനങ്ങളെ നാടകീയമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലാണ്. ഈ നാടകത്തിൽ അത്തരം ഘട്ടങ്ങൾ മൂന്നാണുള്ളത്. അവയിലൊന്നിലുംതന്നെ സദസ്യരെ ശ്വാസംമുട്ടിക്കുന്ന ഒരു രംഗം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. കിട്ടുണ്ണിക്കു മോഷണം ആരംഭിക്കാൻ അധികം ആലോചിക്കേണ്ടിവരുന്നില്ല. കുഞ്ഞിമാളു വേശ്യാവൃത്തിയിലേക്കു പ്രവേശിക്കുന്നതിനുമുമ്പിൽ തീർച്ചയായും ഉണ്ടാവുന്ന ആ ഭയങ്കര മാനസിക സമരത്തിന്റെ യാതൊരു ലക്ഷണവും കാണിക്കുന്നില്ല. അവസാനത്തെ രംഗത്തിൽ കിട്ടുണ്ണിയുടെ കോപം അത്രവേഗം അടങ്ങുന്നതു വളരെ അസംഭാവ്യമായിത്തോന്നുന്നു. ഇക്കാരണംകൊണ്ടുതന്നെയാണെന്നു തോന്നുന്നു, പാത്രസൃഷ്ടിയിലും ശ്രീ ദാമോദരൻ അത്രയ്ക്കു വിജയിക്കാതിരുന്നത്. 'പാട്ടബാക്കി'യിലെ പാത്രങ്ങളെല്ലാംതന്നെ 'ഫാക്ടറിമെയിഡ്' ആണ്. ചതുരവടിവിൽ ചലിക്കുന്ന ആ പാവകൾ ചിലപ്പോൾ ജീവചൈതന്യം കാണിക്കുന്നുണ്ടെന്നുള്ളതു ശരിതന്നെ. കിട്ടുണ്ണി പട്ടിണിയാണെന്നറിഞ്ഞുകൊണ്ടുതന്നെയാണു മമ്മത് അയാളെ ചായയ്ക്കു ക്ഷണിക്കുന്നത്. കടക്കുറ്റി പിരിക്കാൻ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന അവറാന്റെ ദേഷ്യം പൊതുശത്രുവിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ ഉരുകിപ്പോകുന്നതും നല്ലൊരു ഭാഗമാണ് തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തിന്റെ പൊതുസ്വഭാവമായ സൗഹാർദ്ദഭാവം ഇതുകൊണ്ടു ധ്വനിപ്പിക്കുവാനും ശ്രീ ദാമോദരനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. മില്ലുടമസ്ഥന്റെ സ്നേഹിതനും, ഭാര്യയുടെ സുഹൃത്തുമായ ആ വേഷം അവസരസേവകത്വത്തിന്റെ ഖദറിൽ പൊതിഞ്ഞ രൂപമാണ്. 'വാടകവണ്ടി'കൾ വർദ്ധിച്ചിരിക്കുന്ന ഇക്കാലത്ത് ആ പാത്രവും ആകർഷകമാണ്. എന്നിരുന്നാലും 'പാട്ടബാക്കി'യിലെ പാത്രങ്ങൾക്ക് ആകെക്കൂടി ഒരു പന്തികേടുണ്ട്. അവരോട് നമുക്ക് അനുഭാവമോ വെറുപ്പോ തോന്നിയെന്നുവരാം. പക്ഷേ, ഒരിക്കൽക്കൂടി അവരെ കാണണമെന്ന് ആഗ്രഹമുണ്ടാവുകയില്ല.

പ്രചരണഭ്രമം മറ്റു ചില തെറ്റുകൾക്കും കാരണമാകുന്നുണ്ട്. ചായപ്പീടികയിലെ സംഭാഷണത്തിൽ, "സോഷ്യലിസ്റ്റ് സമുദായത്തിൽ മാത്രമേ മനുഷ്യനു മനുഷ്യനായി ജീവിക്കാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ," എന്ന്

മുഹമ്മതു പറയുന്നു. പറഞ്ഞ കാര്യം അക്ഷരംപ്രതി പരമാർത്ഥമാണ്. പക്ഷേ, പറയുന്നതു മുഹമ്മതല്ല; നാടകകൃത്തുതന്നെ രംഗത്തുവന്നു പ്രസംഗിക്കുകയാണ്. കഥയുടെ ആ ഘട്ടത്തിൽ അത്രയ്ക്കൊന്നും പ്രസംഗിക്കാൻ മാത്രം മുഹമ്മത് വളർന്നിട്ടില്ല. അഞ്ചാം രംഗത്തിലും പന്ത്രണ്ടാം രംഗത്തിലും കടന്നുകൂടിയിട്ടുള്ള ആത്മഗതങ്ങളും ഇങ്ങനെ തന്നെ വന്നതാണെന്നു തോന്നുന്നു. അവ സംഭാഷണങ്ങളായി മാറ്റുവാൻ വിഷമമൊന്നുമില്ല.

മുന്നോട്ട്

വർഗ്ഗസമരത്തെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന നാടകങ്ങളെ പരാമർശിക്കുമ്പോൾ ശ്രീ കേശവദേവിന്റെ 'മുന്നോട്ട്', 'മദ്യപാനി' എന്നീ നാടകങ്ങൾ കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടതാണ്. 'മദ്യപാനി' സമുദായത്തിലെ അനീതി പൊറുക്കാൻ വയ്യാതെ ആത്മസംയമനം വെടിഞ്ഞു കൊലപാതകം ചെയ്യുന്ന ഒരു തൊഴിലാളിയുടെ ചിത്രമാണ്. ചെറുതെങ്കിലും അതു വളരെ നന്നായിട്ടുണ്ട്. 'മുന്നോട്ട്', ബൂർഷ്വാജനാധിപത്യവിപ്ലവത്തിനുശേഷം വർഗ്ഗങ്ങൾ തമ്മിലുണ്ടാകുന്ന ഒരു ഏറ്റുമുട്ടലിനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. കലാപരമായി നോക്കിയാൽ ഈ നാടകം വിജയകരമാണെങ്കിലും രാഷ്ട്രീയമായി അതിലെ ആശയം പരിപൂർണ്ണമല്ല. ദേശീയസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടി പടവെട്ടിയ നരേന്ദ്രൻ (മില്ലുടമസ്ഥന്റെ മൂത്തപുത്രൻ) ആ സമരത്തിലെ വിജയത്തോടുകൂടി പിന്തിരിപ്പനായിത്തീരുന്നു. ഈ മാറ്റം സ്വാഭാവികമാണ്. അതനുസരിച്ചു നരേന്ദ്രന്റെ പാത്രസൃഷ്ടിയും വിജയിച്ചു. പക്ഷേ, വർഗ്ഗസമരത്തിൽ മർദ്ദിതപ്രതിനിധിയായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നതു മില്ലുടമസ്ഥന്റെ ഇളയ പുത്രൻ സുരേന്ദ്രനാണ്. ഉയരുന്ന വർഗ്ഗം തൊഴിലാളിവർഗ്ഗമാണ്. അതിന്റെ പ്രതിനിധി തൊഴിലാളിയായിരിക്കുകയാണ് ഉത്തമം. സുരേന്ദ്രൻ ഒരു സിംബലാണ് എന്ന വാദവും പ്രസക്തമല്ല. ഒരു റീയലിസ്റ്റ് നാടകത്തിൽ അങ്ങനെയൊരു സിംബൽ ഫലപ്രദമാവുകയില്ല. എങ്കിലും ഈ നാടകത്തിലെ സംഭാഷണത്തിൽ ഒട്ടുവളരെ യഥാർത്ഥതത്വങ്ങൾ അന്തർഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആഗസ്റ്റ് പതിനഞ്ചിനുശേഷം ഒരു ഇടത്തരക്കാരന്റെ കുടുംബത്തിലുണ്ടാവുന്ന ആദർശസംഘട്ടനം അതിസുന്ദരമായി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനും ശ്രീ ദേവിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അഭിനയത്തിൽ 'മുന്നോട്ട്' വിജയകരമായിരിക്കുമെന്നാണ് എനിക്കു തോന്നുന്നത്.

തോറ്റില്ല

തിരുവിതാംകൂർ ഗവൺമെന്റിന്റെ ഒരു നിരോധനകൽപ്പനയും, 'തകഴി' എന്ന മുദ്രയുമാണ് എന്നെ 'തോറ്റില്ല' എന്ന നാടകം വായിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. വായന കഴിഞ്ഞപ്പോഴേക്കും ഈ രണ്ടു സാക്ഷിപ്പത്രങ്ങളെ പ്പറ്റിയും അനൽപ്പമായ സംശയം ഉദിക്കുകയും ചെയ്തു.

'തോറ്റില്ല' നിരോധിക്കുവാനുള്ള ഒരു ന്യായവും ആ പുസ്തക ത്തിൽ കണ്ടില്ല. അതിന്റെ പശ്ചാത്തലം രാഷ്ട്രീയമാണെന്നല്ലാതെ, ശരിക്കു പറഞ്ഞാൽ അതൊരു രാഷ്ട്രീയനാടകമേയല്ല. തിരുവിതാം കൂറിലെ രാഷ്ട്രീയസമരത്തിൽ പങ്കെടുത്ത ചിലരുടെ സ്വകാര്യജീവിത മാണ് (രാഷ്ട്രീയജീവിതമല്ല) അതിലെ കഥാവസ്തു. "എറണാകുളത്തി രുന്നു തിരുവിതാംകൂറിലെ ഗൂഢപ്രവർത്തനങ്ങളെ നയിക്കുക," എന്നും മറ്റും പറഞ്ഞുകാണുന്നുണ്ട്. എന്താണ് ഈ ഗൂഢപ്രവർത്തനം എന്നൊരു തുമ്പും കിട്ടുന്നില്ല. സമരത്തിന്റെ മറ്റുഭാഗങ്ങളും ഈ നാടകത്തിലില്ല. അധികാരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ നേരെ "വെറുപ്പും വിദ്വേഷവും ജനിപ്പിക്കുന്ന" ഒന്നുംതന്നെ ഇതിൽ കാണുന്നില്ല. ഈ പരിതഃസ്ഥിതിയിൽ 'തോറ്റില്ല' നിരോധിച്ചത് നാട്ടുകാരന്റെ ഭാഷയറിഞ്ഞുകൂടാത്ത ഒരു ഭരണാധികാരി യുടെ കിറുക്കാണെന്നു ഗണിച്ച് അവഗണിക്കാം.

പക്ഷേ, 'തകഴി' എന്ന മുദ്രയോ? ഈ നാടകം മേൽവിലാസം മാറി സഞ്ചരിക്കുകയാണെന്നു പറഞ്ഞാൽ ശ്രീ തകഴി, എന്നോടു ക്ഷമിക്കുക. അദ്ദേഹത്തിന്റെ രണ്ടു ചെറുകഥകളെങ്കിലും വായിച്ചിട്ടുള്ളവർ എന്നോടു യോജിക്കുമെന്നാണെന്റെ വിശ്വാസം. ശ്രീ തകഴിയുടെ തൂലികതന്നെയാണ് ഓരോ അക്ഷരവും കുറിച്ചതെന്നു വരാം. അതുകൊണ്ടുമാത്രം നാടകം അദ്ദേഹത്തിന്റേതായിത്തീരുന്നില്ല.

'തോറ്റില്ല' ആറേഴാവൃത്തി വായിച്ചിട്ടും കഥയെപ്പറ്റി വ്യക്തമായ ഒരു രൂപം ലഭിക്കുന്നില്ല. അവതാരകന്റെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ, "ആത്മാർത്ഥത യുടെ മൂർത്തീകരണമായ ഒരാദർശവാദി സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിൽ കുടുങ്ങി(?) സമ്പത്തും ആരോഗ്യവും നശിച്ച് മരണം പ്രാപിക്കുന്നതാണ്," കഥാവസ്തുവെന്നു മനസ്സിലായി. പക്ഷേ, കഥാനായകന്റെ ജീവിതത്തിലെ പ്രശ്നങ്ങളും അദ്ദേഹം അവയെ നേരിടുന്ന രീതിയും ഒന്നും വ്യക്തമായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു പറയാൻ വിഷമമാണ്. പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ അതി വിദഗ്ദ്ധനായ തകഴി ഈ നാടകത്തിലെ മരപ്പാവകളുടെ (ജലജയൊഴിച്ച്)

സ്രഷ്ടാവാണെന്നു വിചാരിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ട്. വിരസമായ ആ സംഭാഷണങ്ങളിലും തകഴിയുടെ മുദ്രയില്ലതന്നെ. തകഴിയുടെ പ്രത്യേക സ്വത്തായ മാനസികാപഗ്രഥനപാടവം എവിടെയെന്നൊരു രൂപവും കിട്ടുന്നില്ല. ഈ ചിന്താഗതിക്ക് പ്രാബല്യം കൊടുക്കുന്ന ഒരു വസ്തുതയാണ് അവതാരകന്റെ പ്രഖ്യാപനം. "രണ്ടു ദിവസം പകലും രാത്രിയും തകഴി എന്റെ തടവുകാരനായിക്കഴിഞ്ഞു. 'തോറ്റില്ല' എന്ന ഗദ്യനാടകം എഴുതിക്കഴിഞ്ഞു." അതിനുമുമ്പായി കഥാവസ്തു താൻ നിർദ്ദേശിച്ചു കൊടുത്തതാണെന്നും അവതാരകൻ പറയുന്നുണ്ട്. ഇതുകൊണ്ടല്ലേ തകഴിയുടെ മുദ്ര തെളിയാതെപോയത് എന്നു ഞാൻ സംശയിക്കുന്നു. ഏതൊരു കലാസൃഷ്ടിക്കും കലാകാരന്റെ ഹൃദയത്തിൽനിന്നൊരു പ്രചോദനം ഉണ്ടായിരിക്കണം. മറ്റൊരാളുടെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ചു കലാസൃഷ്ടി ചെയ്യുക സാദ്ധ്യമല്ല. ഇതുകൊണ്ടാണ് ഒരു രാഷ്ട്രീയകക്ഷിയുടെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ചു കലാസൃഷ്ടി ചെയ്യുകയെന്നതു ബുദ്ധിമുട്ടാണെന്നു പറയുന്നത്. അതിൽ ആർക്കും പരിഭവിക്കാനില്ല. ഈ പരാജയം 'തോറ്റില്ല' യിലെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും തെളിഞ്ഞു കാണാം.

ഈ നാടകത്തിന്റെ പരാജയത്തിനു കാരണം തികഞ്ഞ ആശയക്കുഴപ്പമാണ്. സ്റ്റേറ്റ് കോൺഗ്രസ് സമ്മേളനത്തിൽ അഭിനയിക്കാൻ എഴുതിയ ഒരു നാടകം തിരുവിതാംകൂർജനത 114 മുതൽ നടത്തിയ ഐതിഹാസികമായ ഒരു സമരത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലും ഒരു ഭാഗത്തായിരുന്നു ചിത്രീകരിക്കേണ്ടിയിരുന്നത്. ജനങ്ങൾ അതിൽ വഹിച്ച വീരോചിതമായ പങ്കു ചിത്രീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ടേ അതൊരു രാഷ്ട്രീയനാടകമായിത്തീരുകയുള്ളു. 'തോറ്റില്ല'യിലാകട്ടെ രാജ്യത്തിനുവേണ്ടി സർവ്വവും ത്യജിച്ച ഒരു നേതാവിനെപ്പറ്റിയുണ്ടായ തെറ്റായ ആരോപണങ്ങളെ നിഷേധിക്കുവാൻ മാത്രമാണ് യത്നിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതിൽത്തന്നെയും നാടകകൃത്തു വിജയിച്ചിട്ടില്ല. സാധാരണജനങ്ങളെ ഒരുവക ആൾപ്പെരുപ്പം (കുട്ടികൃഷ്ണമാരാരുടെ ഭാഷയിൽ ശുദ്ധാത്മാവ്) ആയി മാത്രമാണു ഗണിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് ഒരു പ്രതീതി വായനക്കാരനുണ്ടാകുന്നുണ്ട്. നേതൃത്വത്തിനിടയിൽത്തന്നെയുള്ള മാത്സര്യവും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുമാണ് പ്രധാന വിഷയം. ചിലർ ക്ഷമായാചനം ചെയ്യുന്നു. മറ്റു ചിലർ തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇക്കാര്യങ്ങളെല്ലാം യഥാർത്ഥമായിരിക്കാം. അവർക്കു പുറകിൽ ഒരു നീണ്ട ചരിത്രവും കണ്ടേക്കാം. ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന ആളുകളെപ്പറ്റിയൊന്നും ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടില്ലയെന്നു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അരവിന്ദൻ നായരും

യശശ്ശരീരനായ ശ്രീ. കെ.കെ. കുഞ്ചുപിള്ളയുമായി വളരെ സാമ്യം തോന്നുന്നുണ്ട്. പ്രസ്ഥാനം ഉപേക്ഷിച്ചു പോയ ഈഴവയുവതിയും മുസ്ലീം യുവാവും ചിലർക്കു മനസ്സിലാക്കാം. നീണ്ടു തടിച്ച ശരീരവും ഇരുപത്തഞ്ചു വയസ്സുമായി പ്രവേശിക്കുന്ന ഗോപിയും ഇന്നു സുപ്രസിദ്ധനാണ്. ഉള്ളുകള്ളികൾ മുഴുവൻ അറിയാവുന്നവർക്ക് ഈ നാടകത്തിൽ ഒട്ടൊക്കെ രസിക്കാൻ കണ്ടെന്നുവരാം. എന്നാൽ സാധാരണ വായനക്കാരന് ഇതെല്ലാം ഒരുവക കടംകഥ മാത്രമാണ്. കഥാവസ്തുവിനെ സംബന്ധിച്ച ഈ കുറവ് ഏറ്റവും വ്യക്തമായി കാണുന്നത് അവസാനരംഗത്തിലാണ്. കാണികൾക്കു പ്രസ്ഥാനത്തിൽ ആശയും വിശ്വാസവും കൊടുക്കത്തക്ക രീതിയിൽ കഥ അവസാനിക്കേണ്ടതാണെന്ന തത്വം നാടകകൃത്തിനറിയാം. എന്നാൽ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ അതു സംഭവിക്കുന്നതിന്റെ രഹസ്യമെന്താണെന്നറിഞ്ഞുകൂടാത്തതുകൊണ്ടായിരിക്കാം, 'തോറ്റില്ല'യുടെ അവസാനരംഗം ആ വിശ്വാസത്തിലല്ല കണ്ണുനീരിലാണ് അവസാനിക്കുന്നത്. വ്യക്തി മരിച്ചാലും ജനത മുന്നോട്ടുപോകും എന്നു തെളിയിക്കാൻ ചെയ്യുന്ന പരിശ്രമം വിഫലപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അരവിന്ദൻനായർ മരിക്കുന്നത് പൊതുപണിമുടക്കാരംഭിച്ചുവെന്ന സന്തോഷവാർത്ത കേട്ടിട്ടു സംതൃപ്തനായിട്ടാണ്. പക്ഷേ, ഈ പണിമുടക്കുണ്ടാക്കിയ വർഗ്ഗത്തെ അതിനു മുമ്പൊരിക്കലും ചിത്രീകരിക്കാത്തതുകൊണ്ട് കാണികൾക്ക് അത്രമാത്രം വിശ്വാസമോ സംതൃപ്തിയോ ഉണ്ടാകുന്നില്ല. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ ഉന്നതാദർശവും കുഴഞ്ഞുമറിഞ്ഞ ചിന്താഗതിയും കൂടിച്ചേർന്നു രാഷ്ട്രീയരംഗത്തുണ്ടാകുന്ന പരാജയം പൂർണ്ണമായി 'തോറ്റില്ല'യിൽ പ്രതിഫലിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സാങ്കേതികമായിട്ടും 'തോറ്റില്ല' പരാജയപ്പെട്ടിരിക്കുകയാണ്. ഏതെങ്കിലുമൊരു പ്രശ്നത്തെ കാണികളുടെ മുമ്പിൽ വെക്കുക; അതിന്റെ കാഠിന്യം വർദ്ധിച്ച മൂർദ്ധന്യത്തിൽ എത്തി വിജയത്തിലോ പരാജയത്തിലോ ഒരു പരിഹാരം കണ്ടെത്തുക; ഇതാണ് എല്ലാ നാടകങ്ങളുടെയും ഘടനാരീതി. ഇവിടെയാണെങ്കിൽ ഒരു രോഗി ഇഴഞ്ഞും നിരങ്ങിയും മരണത്തിലെത്തിച്ചേരുന്നതിന്റെ കഥ മാത്രമേയുള്ളു. ഈ കഥയിൽ ഭാര്യയെ കാണാനായി നാട്ടിലെത്തുന്ന അരവിന്ദൻ നായർ ആ മനസ്വിനിയുടെ മരണവാർത്തയറിയുന്നതായിരിക്കണം പ്രതിസന്ധിഘട്ടം. പക്ഷേ, അങ്ങനെ ഒരു രംഗം പോലും ഇതിലില്ല. ഒന്നാമങ്കത്തിൽ വസ്തുനടത്തുശിപായിയും ലളിതയുമായി നടക്കുന്ന സംഭാഷണം ആറുപുറം നിറയെ

ഉണ്ട്. അരവിന്ദൻനായരും ലളിതയുമായിട്ടുള്ള ഒരു ചെറിയ സംഭാഷണത്തിൽ (പുറം 13) ഇതു മുഴുവനും പറയുന്നതുകൊണ്ട് ആദ്യത്തെ സംഭാഷണം മുഴുവനായി എടുത്തുകളയാവുന്നതാണ്. ആ സംഭാഷണം അറുമുഷിപ്പനായതുകൊണ്ട് ഫലിതത്തിനുവേണ്ടിയെന്ന വാദംപോലും അതിനെ നീതീകരിക്കയില്ല.

ദേശീയസമരത്തിന്റെ ഒന്നാമത്തെ രംഗം പരാജയപ്പെട്ടില്ല എന്നു തെളിയിക്കുവാനാണ് ശ്രമമെങ്കിൽ 'തോറ്റില്ല' എന്ന പേരും സ്വീകാര്യമല്ല. തോറ്റില്ലെന്നു തെളിയിക്കുന്നതു വിജയത്തെ കാണിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്, പുറകോട്ടു പോയിട്ടില്ലെന്നു വാദിക്കുന്നതുകൊണ്ടല്ല.

സ്റ്റേറ്റ് കോൺഗ്രസ്സിനെത്തന്നെ പശ്ചാത്തലമാക്കിക്കൊണ്ടെഴുതപ്പെട്ട മറ്റൊരു നാടകമാണ് ശ്രീ പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ 'ജേതാക്കൾ.' സംഗീതനാടകമായിട്ടെഴുതിയതുകൊണ്ടായിരിക്കണം 'ജേതാക്കൾ' പരാജയപ്പെട്ടത്. 'ജേതാക്കളി'ൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഗ്രാമീണ പുനരുദ്ധാരണ-പ്രണയ-അഹിംസാ-ദേശീയപ്രവർത്തനങ്ങളെപ്പറ്റി ശ്രീ വർക്കിക്ക് ഇന്ന് അത്ര മതിപ്പൊന്നുമുണ്ടായിരിക്കാൻ ഇടയില്ല. എങ്കിലും ഈ നാടകവും നിരോധിച്ചിരിക്കുകയാണെന്നൊരു മേന്മ അവകാശപ്പെടുന്നുണ്ട്.

പ്രതിമ

തിരുവിതാംകൂറിന്റെ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയനാടകമാണ് ശ്രീ കെ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ 'പ്രതിമ.' കിരാതഭരണത്തിനിടയിൽക്കിടന്നു വീർപ്പുമുട്ടുന്ന ഒരു ജനതയുടെ വെറുപ്പിന്റെ അഗ്നിയിൽ വാർത്തെടുത്തതാണ് ഈ 'പ്രതിമ.'

അധികാരപ്രമത്തനായ ഒരു സ്വേച്ഛാധിപതിയുടെ സ്വകാര്യജീവിതവും നയതന്ത്രങ്ങളുമാണ് 'പ്രതിമ'യിലെ പ്രതിപാദ്യം. ജനങ്ങൾ അയാളെ സർവ്വശക്തിയോടുംകൂടി വെറുക്കുന്നു. എങ്കിലും അയാൾക്ക് അനശ്വരതയ്ക്കു മോഹമുണ്ട്. എങ്ങനെയെങ്കിലും തന്റെ ഒരു പ്രതിമ സ്ഥാപിക്കണമെന്നയാൾ തീരുമാനിക്കുന്നു. അതിന്നു കരുക്കളായി ഒരു ജനപ്രതിനിധിയേയും ഒരു ദേശസേവിനിയേയും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ജനങ്ങളുടേതായി സ്ഥാപിക്കപ്പെടുവാൻപോകുന്ന ആ പ്രതിമയും അയാൾ തന്നെ ഉണ്ടാക്കിച്ചു വരുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അങ്ങനെ സജ്ജീകരണങ്ങൾ പൂർത്തിയായിരിക്കുമ്പോഴാണ് അയാളുടെ പുത്രൻ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. തന്റെ അമ്മയെ ഉപേക്ഷിക്കുകയും ഭാര്യയെ അധഃപതിപ്പിക്കുകയും

യശശ്ശരീരനായ ശ്രീ. കെ.കെ. കുഞ്ചുപിള്ളയുമായി വളരെ സാമ്യം തോന്നുന്നുണ്ട്. പ്രസ്ഥാനം ഉപേക്ഷിച്ചു പോയ ഈഴവയുവതിയും മുസ്ലീം യുവാവും ചിലർക്കു മനസ്സിലാക്കാം. നീണ്ടു തടിച്ച ശരീരവും ഇരുപത്തഞ്ചു വയസ്സുമായി പ്രവേശിക്കുന്ന ഗോപിയും ഇന്നു സുപ്രസിദ്ധനാണ്. ഉള്ളുകള്ളികൾ മുഴുവൻ അറിയാവുന്നവർക്ക് ഈ നാടകത്തിൽ ഒട്ടൊക്കെ രസിക്കാൻ കണ്ടെന്നുവരാം. എന്നാൽ സാധാരണ വായനക്കാരന് ഇതെല്ലാം ഒരുവക കടംകഥ മാത്രമാണ്. കഥാവസ്തുവിനെ സംബന്ധിച്ച ഈ കുറവ് ഏറ്റവും വ്യക്തമായി കാണുന്നത് അവസാനരംഗത്തിലാണ്. കാണികൾക്കു പ്രസ്ഥാനത്തിൽ ആശയും വിശ്വാസവും കൊടുക്കത്തക്ക രീതിയിൽ കഥ അവസാനിക്കേണ്ടതാണെന്ന തത്വം നാടകകൃത്തിനറിയാം. എന്നാൽ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ അതു സംഭവിക്കുന്നതിന്റെ രഹസ്യമെന്താണെന്നറിഞ്ഞുകൂടാത്തതുകൊണ്ടായിരിക്കാം, 'തോറ്റില്ല'യുടെ അവസാനരംഗം ആ വിശ്വാസത്തിലല്ല കണ്ണുനീരിലാണ് അവസാനിക്കുന്നത്. വ്യക്തി മരിച്ചാലും ജനത മുന്നോട്ടുപോകും എന്നു തെളിയിക്കാൻ ചെയ്യുന്ന പരിശ്രമം വിഫലപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അരവിന്ദൻനായർ മരിക്കുന്നത് പൊതുപണിമുടക്കാരംഭിച്ചുവെന്ന സന്തോഷവാർത്ത കേട്ടിട്ടു സംതൃപ്തനായിട്ടാണ്. പക്ഷേ, ഈ പണിമുടക്കുണ്ടാക്കിയ വർഗ്ഗത്തെ അതിനു മുമ്പൊരിക്കലും ചിത്രീകരിക്കാത്തതുകൊണ്ട് കാണികൾക്ക് അത്രമാത്രം വിശ്വാസമോ സംതൃപ്തിയോ ഉണ്ടാകുന്നില്ല. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ ഉന്നതാദർശവും കുഴഞ്ഞുമറിഞ്ഞ ചിന്താഗതിയും കൂടിച്ചേർന്നു രാഷ്ട്രീയരംഗത്തുണ്ടാകുന്ന പരാജയം പൂർണ്ണമായി 'തോറ്റില്ല'യിൽ പ്രതിഫലിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സാങ്കേതികമായിട്ടും 'തോറ്റില്ല' പരാജയപ്പെട്ടിരിക്കുകയാണ്. ഏതെങ്കിലുമൊരു പ്രശ്നത്തെ കാണികളുടെ മുമ്പിൽ വെക്കുക; അതിന്റെ കാഠിന്യം വർദ്ധിച്ച മൂർദ്ധന്യത്തിൽ എത്തി വിജയത്തിലോ പരാജയത്തിലോ ഒരു പരിഹാരം കണ്ടെത്തുക; ഇതാണ് എല്ലാ നാടകങ്ങളുടെയും ഘടനാരീതി. ഇവിടെയാണെങ്കിൽ ഒരു രോഗി ഇഴഞ്ഞും നിരങ്ങിയും മരണത്തിലെത്തിച്ചേരുന്നതിന്റെ കഥ മാത്രമേയുള്ളു. ഈ കഥയിൽ ഭാര്യയെ കാണാനായി നാട്ടിലെത്തുന്ന അരവിന്ദൻ നായർ ആ മനസ്വിനിയുടെ മരണവാർത്തയറിയുന്നതായിരിക്കണം പ്രതിസന്ധിഘട്ടം. പക്ഷേ, അങ്ങനെ ഒരു രംഗം പോലും ഇതിലില്ല. ഒന്നാമങ്കത്തിൽ വസ്തുനടത്തുശിപായിയും ലളിതയുമായി നടക്കുന്ന സംഭാഷണം ആറുപുറം നിറയെ

ഉണ്ട്. അരവിന്ദൻനായരും ലളിതയുമായിട്ടുള്ള ഒരു ചെറിയ സംഭാഷണ ത്തിൽ (പുറം 13) ഇതു മുഴുവനും പറയുന്നതുകൊണ്ട് ആദ്യത്തെ സംഭാഷണം മുഴുവനായി എടുത്തുകളയാവുന്നതാണ്. ആ സംഭാഷണം അറുമുഷിപ്പനായതുകൊണ്ട് ഫലിതത്തിനുവേണ്ടിയെന്ന വാദംപോലും അതിനെ നീതീകരിക്കയില്ല.

ദേശീയസമരത്തിന്റെ ഒന്നാമത്തെ രംഗം പരാജയപ്പെട്ടില്ല എന്നു തെളിയിക്കുവാനാണ് ശ്രമമെങ്കിൽ 'തോറ്റില്ല' എന്ന പേരും സ്വീകാര്യമല്ല. തോറ്റില്ലെന്നു തെളിയിക്കുന്നതു വിജയത്തെ കാണിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്, പുറകോട്ടു പോയിട്ടില്ലെന്നു വാദിക്കുന്നതുകൊണ്ടല്ല.

സ്റ്റേറ്റ് കോൺഗ്രസ്സിനെത്തന്നെ പശ്ചാത്തലമാക്കിക്കൊണ്ടെഴുത പ്പെട്ട മറ്റൊരു നാടകമാണ് ശ്രീ പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ 'ജേതാക്കൾ.' സംഗീതനാടകമായിട്ടെഴുതിയതുകൊണ്ടായിരിക്കണം 'ജേതാക്കൾ' പരാ ജയപ്പെട്ടത്. 'ജേതാക്കളി'ൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഗ്രാമീണ പുനരുദ്ധാ രണ-പ്രണയ-അഹിംസാ-ദേശീയപ്രവർത്തനങ്ങളെപ്പറ്റി ശ്രീ വർക്കിക്ക് ഇന്ന് അത്ര മതിപ്പൊന്നുമുണ്ടായിരിക്കാൻ ഇടയില്ല. എങ്കിലും ഈ നാടകവും നിരോധിച്ചിരിക്കുകയാണെന്നൊരു മേന്മ അവകാശപ്പെടുന്നുണ്ട്.

പ്രതിമ

തിരുവിതാംകൂറിന്റെ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയനാടകമാണ് ശ്രീ കെ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള യുടെ 'പ്രതിമ.' കിരാതഭരണത്തിനിടയിൽക്കിടന്നു വീർപ്പുമുട്ടുന്ന ഒരു ജനതയുടെ വെറുപ്പിന്റെ അഗ്നിയിൽ വാർത്തെടുത്തതാണ് ഈ 'പ്രതിമ.'

അധികാരപ്രമത്തനായ ഒരു സ്വേച്ഛാധിപതിയുടെ സ്വകാര്യ ജീവിതവും നയതന്ത്രങ്ങളുമാണ് 'പ്രതിമ'യിലെ പ്രതിപാദ്യം. ജനങ്ങൾ അയാളെ സർവ്വശക്തിയോടുംകൂടി വെറുക്കുന്നു. എങ്കിലും അയാൾക്ക് അനശ്വരതയ്ക്കു മോഹമുണ്ട്. എങ്ങനെയെങ്കിലും തന്റെ ഒരു പ്രതിമ സ്ഥാപിക്കണമെന്നയാൾ തീരുമാനിക്കുന്നു. അതിന്നു കരുക്കളായി ഒരു ജനപ്രതിനിധിയേയും ഒരു ദേശസേവിനിയേയും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ജനങ്ങ ളുടേതായി സ്ഥാപിക്കപ്പെടുവാൻപോകുന്ന ആ പ്രതിമയും അയാൾ തന്നെ ഉണ്ടാക്കിച്ചു വരുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അങ്ങനെ സജ്ജീകരണങ്ങൾ പൂർത്തി യായിരിക്കുമ്പോഴാണ് അയാളുടെ പുത്രൻ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. തന്റെ അമ്മയെ ഉപേക്ഷിക്കുകയും ഭാര്യയെ അധഃപതിപ്പിക്കുകയും

ചെയ്ത അച്ഛനെ എതിർക്കുവാനാണ് പുത്രന്റെ സംരംഭം. അയാൾ പ്രതിമ വെടിവെച്ചുടയ്ക്കുന്നു. അങ്ങനെ സ്വേച്ഛാധിപതി തോൽക്കുന്നു. ഇതിന്റെ കൂടെ ഒന്നുകൂടി പറഞ്ഞേക്കാം. 'പ്രതിമ' തിരുവിതാംകൂറിൽ നിരോധിച്ചിരിക്കുകയാണ്.

'പ്രതിമ'യുടെ ഒന്നാം അങ്കത്തിൽ പൊതുജനങ്ങളേയും പത്രാധിപന്മാരേയും രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകരേയും പാദസേവകന്മാരേയും എല്ലാം ഒരുപോലെ പുലഭ്യം പറഞ്ഞുകൊണ്ടു പേപ്പട്ടിയെപ്പോലെ പാഞ്ഞു നടക്കുന്ന ഒരു അധികാരിയെയാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ജനതയുടെ വായ് മൂടിക്കെട്ടാനും, ജനകീയപ്രസ്ഥാനങ്ങളെ അടിച്ചമർത്താനും അധികാരിവർഗ്ഗം പ്രയോഗിക്കുന്ന അടവുകളെ ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള വ്യക്തമായി കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രതിമാസ്ഥാപനസംരംഭം അയാളുടെ പ്രചരണപരിപാടിയുടെ ഒരു സാമ്പിൾ മാത്രമാണ്. ഇതിനെല്ലാം കൂട്ടുനിൽക്കുന്ന പാദസേവകരേയും ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അരയ്ക്കുമുണ്ടുംകെട്ടി, വാക്കയ്യും പൊത്തി ഓച്ഛാനിച്ചു നിൽക്കുന്ന ആ പൊതുജനപ്രതിനിധി(?)യും, അനാച്ഛാദനകർമ്മത്തിനു തയ്യാറെടുത്തുനിൽക്കുന്ന ആ വേശ്യാകുലകൂടസ്ഥയും മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിലെ രോഗാണുക്കളാണ്. അധികാരിയുടെ സ്വകാര്യജീവിതമാണ് ഏറ്റവും നിശിതമായ വിമർശനത്തിനു പാത്രമാകുന്നത്. ആ വൃദ്ധപ്പിശാചിന്റെ കാമക്കൂത്താട്ടം സ്വന്തം പുത്രന്റെ ഭാര്യയെയാണ് നശിപ്പിക്കുന്നത്. അധികാരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ സാന്മാർഗ്ഗികനിലവാരമാണു സമുദായത്തിനു കാലക്രമത്തിൽ ഉണ്ടായിത്തീരുന്നത്. മർദ്ദനങ്ങളോളംതന്നെ ജനദ്രോഹപരമാണ് അധികാരികളുടെ കീചകത്വവും. ഇതെല്ലാം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള വിജയിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഹൃദയത്തിന്റെ അടിത്തട്ടിൽനിന്നുയരുന്ന വികാരത്തിന്റെ ഓജസ്സുമുഴുവനും കലാരൂപത്തിൽ ഇവിടെ പ്രതിഫലിച്ചിട്ടുണ്ട്. വെറുപ്പ് സ്നേഹത്തോളംതന്നെ ശക്തമായ ഒരു വികാരമാണല്ലോ.

നാടകത്തിന്റെ കാതലായ അംശത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇങ്ങനെ പറയുവാൻ നിവൃത്തിയില്ല. പ്രതിമയാണ് നാടകത്തിന്റെ മർമ്മസ്ഥാനം. അത് എന്തിന്റേയോ സിംബലുമാണ്. അതു വെടികൊണ്ടു തകരുമ്പോൾ എന്തോ ഒന്നു തകരുന്നു. മറ്റൊന്നു പിറക്കുന്നു. ഈ ആശയം എത്ര ശരിയായിട്ടാണ് 'പ്രതിമ'യിൽ കൊണ്ടുവന്നിരിക്കുന്നതെന്നു നോക്കാം. ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള പറയുന്നു, പ്രതിമ മുതലാളിത്തത്തിന്റെ സിംബലാണെന്ന്. എന്നാൽ കഥയിൽ ഉടനീളം കാണുന്നതും, കഥയുടെ

ഉത്ഭവസ്ഥാനവുമായ ചരിത്രയാഥാർത്ഥ്യം നാടുവാഴിപ്രഭുത്വമാണ്. നാടുവാഴിപ്രഭുത്വത്തിൽ മാത്രമേ ഒരു അധികാരിക്ക് ഇത്രയധികം അധികാരം കൈവരുകയുള്ളൂ. മുതലാളിത്തരീതിയിൽ നമ്മുടെ യജമാനന്മാർ ആരെന്നു നമുക്കു നിശ്ചയമില്ല. അവർ ഏതോ വ്യവസായശാലയുടെയോ ബാങ്കിന്റെയോ പുറകിൽ ഒളിച്ചിരിക്കുകയാണ്. അവരുടെ അംഗുലീചലനമനുസരിച്ചു നൃത്തംചെയ്യുന്ന പാവകൾ മാത്രമാണ് മുതലാളിത്തത്തിലെ രാഷ്ട്രീയാധികാരികൾ. അങ്ങനെയുള്ള ഒരു അധികാരിയെയല്ല 'പ്രതിമ' യിൽ കാണുന്നത്. (ഇനി ഈ അധികാരി ഫാഷിസ്റ്റാണെന്നുവന്നാലും പോരാ. ഫാഷിസത്തിലും സല്യൂട്ടും ചെയ്തു ഹെയിലും വിളിച്ചുനടക്കുന്നവരല്ല യഥാർത്ഥ അധികാരികൾ.) രാഷ്ട്രീയമായ ഈ തെറ്റിൽനിന്നു ത്ഭവിക്കുന്നതാണ് രണ്ടാമത്തെ തെറ്റ്. നശിക്കുന്ന വർഗ്ഗത്തിൽനിന്നുതന്നെ ഉത്ഭവിക്കുന്നതാണ് ഉയരുന്നവർഗ്ഗമെന്നും, എട്ടുകാലിയെപ്പോലെ മാതൃവർഗ്ഗത്തെ സന്താനങ്ങൾ ഹിംസിച്ചുകളയുന്നുവെന്നും കാണിക്കാനാണ് അധികാരിയുടെ പുത്രനെത്തന്നെ വിപ്ലവകാരിയാക്കി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പക്ഷേ, അധികാരി മുതലാളിത്തത്തിന്റെ സിംബലല്ലാതിരിക്കുന്നതു പോലെതന്നെ പുത്രന്റെ സിംബോലിസവും തെറ്റാണ്. നാടുവാഴിപ്രഭുത്വം തകർന്നാൽ ഉയരുന്നതു മുതലാളിത്തമാണ്. മുതലാളിത്തമാണ് തകരുന്നതെങ്കിൽ ഉയരുന്നതു തൊഴിലാളിവർഗ്ഗമാണ്. ഈ രണ്ടു വർഗ്ഗത്തിനും പറ്റാത്ത ഒരു സിംബലാണ് ആ പുത്രൻ. ഇനി, ഇതെല്ലാം മറന്നാലും ആ പുത്രൻ ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റാണെന്നു സമ്മതിക്കുവാൻ വയ്യാ. ശ്രീ ദേവിന്റെ സുരേന്ദ്രൻ തൊഴിലാളിയല്ലെങ്കിലും തൊഴിലാളികളെ സംഘടിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ പുത്രനാകട്ടെ ഇരട്ടക്കുഴൽത്തോക്കുമായി നാടകം അഭിനയിക്കുകയാണ്. അയാൾ ഒരു അരാജകവാദിയാണെന്നു വന്നേക്കാം; തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയല്ല.

ഇവിടെ ഒരു കാര്യം വ്യക്തമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. വർഗ്ഗസമരത്തെപ്പറ്റി എഴുതുമ്പോൾ അതിന്റെ ശാസ്ത്രീയ തത്വങ്ങളെപ്പറ്റി അറിഞ്ഞിരിക്കുന്നതു നല്ലതാണ്. ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള നശിക്കുന്ന വർഗ്ഗമേതാണെന്നു കാണുന്നുണ്ട്. മുതലാളിത്തം നശിക്കാതെ ഗത്യന്തരമില്ല! പക്ഷേ, ഉയരുന്ന വർഗ്ഗം ഏതെന്ന് അദ്ദേഹം അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തെ അദ്ദേഹം ആ സ്ഥാനത്തേക്കുയർത്തുമെന്ന്, അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാഹിത്യവും ജീവിതവും വെച്ചുനോക്കിയാൽ വിശ്വസിച്ചുകൂടാ. പെറ്റിബൂർഷ്വാ

മനഃസ്ഥിതിയിലെ അടിസ്ഥാനപരമായ തെറ്റ് ഇതാണ്. സോഷ്യലിസത്തെയും കമ്യൂണിസത്തെയും എല്ലാം അവർ സ്വീകരിക്കും; പക്ഷേ, തൊഴിലാളിവർഗ്ഗവുമായി ഒരു വലിയ അകൽച്ച അവർക്കു തോന്നാതിരിക്കുകയില്ല. ഇത് ഇന്നല്ലെങ്കിൽ നാളെ ഇതെല്ലാം വ്യാമോഹമാണെന്ന ചിന്താഗതിയിലെത്തിക്കും. പിന്നെയങ്ങനെ മിസ്റ്റിസിസംവഴി മതംവരെയെത്താം. കലാസൃഷ്ടിയിൽ എപ്പോഴും ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ വീരപുരുഷൻ കമ്യൂണിസ്റ്റാണ്. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ അദ്ദേഹം അതു സമ്മതിക്കുമോ എന്തോ?

പ്രതിമയിലെ ചില ഘട്ടങ്ങൾ രംഗത്തു വളരെ നന്നായി ശോഭിക്കുമെന്നതു തീർച്ചയാണ്. അധികാരിയും സേവിനിയുമായി സല്ലപിക്കുന്ന സമയം പുത്രന്റെ പ്രവേശനം, പ്രേതത്തെപ്പോലെ സാവധാനം നീങ്ങുന്ന ആ ഭാര്യ. അവസാനത്തിൽ അധികാരി പരാജയം സമ്മതിക്കേണ്ടിവരുന്ന ഘട്ടം, ഇതെല്ലാം കാണികളെ കോരിത്തരിപ്പിക്കുന്നതാണ്. അധികാരി, പ്രതിനിധി എന്നിവരുടെ പാത്രസൃഷ്ടിയും വളരെ നന്നായിട്ടുണ്ട്. ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾക്കു പൊതുവേയുള്ള ഒരു ദോഷം 'പ്രതിമ'യിലുമുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ എല്ലാ പാത്രങ്ങളും ഒരൊറ്റ ഭാഷയിലാണു സംസാരിക്കുന്നത്. അതും ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ ഭാഷതന്നെ. അധികാരിയുടെ പ്രതിമാ'മേനിയാ' പോലെ നാടകകൃത്തിനുമുണ്ട് ഒരു മേനിയാ-മെലോഡ്രാമ മേനിയാ.

ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ രാഷ്ട്രീയചിന്താഗതിയിലെ മറ്റൊരു കുറവിനെ ഉദാഹരിക്കുന്ന നാടകമാണ് 'വെള്ളപ്പൊക്കം.' (ഇതും നിരോധിക്കപ്പെട്ടതാണ്.) അധികാരപ്രമത്തനായ ഒരു മന്ത്രിയുടെ കുടുക്കിൽപ്പെട്ട രാജാവു സത്യം മനസ്സിലാക്കി പശ്ചാത്തപിക്കുന്നതാണു കഥ. ഈ മന്ത്രി ചെയ്ത മഹാപരാധം അയാൾ രാജാവിനേയും ജനങ്ങളേയും പരസ്പരം അകറ്റിയെന്നതാണ്. മന്ത്രി അതിനു സമാധാനം പറയുന്നതു രാജാധികാരത്തിന്റെ രഹസ്യംതന്നെ അതാണെന്നാണ്. അക്കാര്യത്തിൽ മന്ത്രിയോടു യോജിക്കാതിരിക്കുവാനും ഗത്യന്തരമില്ല. ദുർഭരണത്തിന്റെ ഉത്തരവാദിത്വമെല്ലാം മന്ത്രിയുടെമേൽ വച്ചുകെട്ടി സ്വയം രക്ഷപ്പെടാമെന്ന് ആ രാജാവുപോലും വ്യാമോഹിക്കുന്നില്ല. ഈ ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ രാജാക്കന്മാർക്കു പത്രിക എഴുതുവാനായി കല എന്തിനു വെറുതേ ഉപയോഗിക്കപ്പെടണം?

പൊതുവേ പറഞ്ഞാൽ മലയാളഭാഷയിലെ രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ ചരിത്രത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നമ്മുടെ രാജ്യത്തെ രാഷ്ട്രീയചിന്താഗതികളിലെ തെറ്റും ശരിയും, വൈരുദ്ധ്യങ്ങളും എല്ലാം അവയിൽ അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ പ്രകടമായിക്കാണാം. ഒരു പ്രത്യേകത കാണുന്നത് സാമ്രാജ്യവിരോധസമരത്തെ ശരിയായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഒരു നാടകംപോലും കാണുന്നില്ലെന്നതാണ്. എന്തു കൊണ്ടാണെന്നറിഞ്ഞുകൂടാ, സാഹിത്യത്തിൽ പൊതുവേ ഈ വിഷയത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന കൃതികൾ കുറവാണെന്നു തോന്നുന്നു. താരതമ്യപ്പെടുത്തിനോക്കിയാൽ വർഗ്ഗസമരമാണ് എണ്ണത്തിലും ഗുണ ത്തിലും കൂടുതൽ കൃതികളെ ഉല്പാദിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഭാവിയിൽ പ്രത്യേ കിച്ചും അത് അങ്ങനെതന്നെയായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. ഇതുവരെ പരിശോധിച്ചുനോക്കിയ നാടകങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ കലാപരമായി വളരെ പിന്നോക്കമാണെന്നു നാം കണ്ടു. പക്ഷേ, അതല്ല പ്രധാനം. നാടുവാഴി പ്രഭുത്വത്തിന്റെയും സാമ്രാജ്യത്വത്തിന്റെയും കീഴിൽ നിരോധനങ്ങളെ നേരിട്ടുകൊണ്ട് ഇത്രയെങ്കിലും രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ കേരളത്തിൽ ഉണ്ടായല്ലോ എന്നതാണ്.

9

ഭാഷയിലെ ഇബ്സൻപ്രസ്ഥാനം

മോളിയേയുടെ വികൃതമായ അനുകരണങ്ങളിൽനിന്ന് ഇബ്സനി[1]ലേക്കു ദൂരം കുറച്ചധികം ഉണ്ട്. എങ്കിലും ആ വഴിയെല്ലാം ഒരു ചുരുങ്ങിയ കാലംകൊണ്ട് എൻ. കൃഷ്ണപിള്ള നടന്നുതീർത്തു എന്നു പറയാം. മലയാളത്തിൽ നാടകത്തിന്റെ രൂപമുള്ള ഒട്ടധികം കൃതികൾ ഉണ്ടായി. പക്ഷേ, അവ അഭിനയത്തിനുതകുന്നവയോ ഏതെങ്കിലും ഗൗരവപ്രശ്നത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയോ ആയിരുന്നില്ല. ഇവയെല്ലാം കണ്ട് അതൃപ്തനായി ഭാഷാനാടകങ്ങളുടേയും പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങളുടേയും നിലവാരങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അന്തരം നികത്തുവാൻ ബോധപൂർവ്വം ചെയ്ത പരിശ്രമങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനമാണ് എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ. അദ്ദേഹം ഇബ്സനെ മാതൃകയാക്കി അംഗീകരിച്ചതിനും പ്രത്യേക ന്യായങ്ങൾ ഉണ്ട്. യൂറോപ്യൻ നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിനുതന്നെ ആരോഗ്യകരമായ ഒരു പരിവർത്തനം ഉണ്ടാക്കിയത് ഇബ്സനാണ്. ബർണാഡ് ഷാ പോലും തനിക്ക് ഇബ്സനോടുള്ള കടപ്പാടിനെ എടുത്തുപറയുന്നുണ്ട്. ഭാവത്തിലും രൂപത്തിലും ഇബ്സൻ മൗലികമായ വ്യതിയാനങ്ങളവതരിപ്പിച്ചു. രൂപത്തിൽ, അദ്ദേഹം പരമ്പരാഗതമായ സാങ്കേതികനിയമങ്ങളെ നിരാകരിച്ച് ഒരു പുതിയ സരണി വെട്ടിത്തുറന്നു. നാടകീയമെന്നു കരുതപ്പെട്ടിരുന്ന പലതും അദ്ദേഹം ഉപേക്ഷിച്ചു; അവ അയഥാർത്ഥമെന്നു കണ്ട് അവ യഥാർത്ഥമാണെന്ന ന്യായത്തിന്മേൽ അതുവരെ നാടകത്തിൽനിന്ന് ഒഴിച്ചുനിറുത്തിയിരുന്ന പലതും ഇബ്സൻ രംഗത്തിലേക്കു കൊണ്ടുവരികയും ചെയ്തു. ഈ മാറ്റങ്ങൾക്കെല്ലാം ഒരു നിയമമേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ - കഥാവസ്തുവിനെ ഏറ്റവും ഫലവത്തായ രീതിയിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുക എന്നത്. കഥാവസ്തുവാകട്ടെ അടിസ്ഥാനപരമായി മാറുകയും ചെയ്തു. അഭിനയിച്ചു രസിക്കുക എന്ന ഉദ്ദേശ്യം മാത്രമേ സാധാരണ നാടകങ്ങൾ ക്കുണ്ടായിരുന്നുള്ളു. ഇബ്സൻ ചിന്തിപ്പിക്കുവാൻ വേണ്ടി നാടകങ്ങൾ എഴുതി. പ്രശ്നങ്ങളും ആശയങ്ങളും അഭിപ്രായങ്ങളുമായി

നാടകത്തിന്റെ കാതൽ. മനുഷ്യന്റെ മാനസികവും സാമൂഹ്യവുമായ പ്രശ്നങ്ങൾ നാടകീയപ്രതിപാദ്യത്തിനു സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. സോദ്ദേശ്യമായ സാഹിത്യത്തിന്റെ ഒരു വിശിഷ്ടവിജയമായിരുന്നു ഇത്. ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ കാണികൾക്കു രസിക്കുകയില്ലെന്നും ധരിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. ഉത്സവം കണ്ടു രസിക്കുന്നതുപോലെയുള്ള രസം അതിൽനിന്നുണ്ടായില്ലെന്നു വരാം. പക്ഷേ, രംഗത്തു പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സംഭവഗതികൾ ജനസാമാന്യത്തിൽ ഭൂരിപക്ഷത്തിന്റെയും അനുഭവങ്ങളോടു സാദൃശ്യമുള്ളവയാകയാൽ പ്രേക്ഷകർ അവ മനസ്സിലാക്കുകയും അവയോടൊത്തു ചിന്തിക്കുകയും ചെയ്യുമെന്നുറപ്പുണ്ട്. സാമൂഹ്യജീവിതം പൊതുവെ തകർന്നുവീഴുന്ന ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ ആ തകർച്ചയെ ശാസ്ത്രീയമായി അപഗ്രഥിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തങ്ങൾ സ്വാഗതം ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യും. ഈ ലക്ഷ്യത്തിന് ഉപകരിക്കുക എന്നതു മാത്രമേ സാങ്കേതികരീതികൾ പരിഷ്കരിക്കുന്നതിനെ സംബന്ധിച്ച് ഒരു തത്വമായിട്ടംഗീകരിക്കാവൂ. ഇബ്സൻ തന്റെ ചുറ്റുപാടും കണ്ട അന്തരീക്ഷത്തിന്റെ ഒരു ഛായയാണ് എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയ്ക്കും അനുഭവപ്പെട്ടത്. കലയോടും സമുദായത്തോടും ഇബ്സൻ ചെയ്തതുതന്നെ കൃഷ്ണപിള്ളയും ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ചു.

'ഭഗ്നഭവനം', 'കന്യക', 'ബലാബലം' എന്നിവയാണു കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട നാടകങ്ങൾ. ഇവയിൽ ആദ്യത്തേത് ഇബ്സന്റെ സാങ്കേതികമാർഗ്ഗത്തെ അനുകരിക്കുവാനും രണ്ടാമത്തേത് ഇബ്സനെ അനുഗമിച്ചു വിഷയം സ്വീകരിക്കുവാനും ചെയ്ത പരിശ്രമങ്ങളാണെന്നു ഗ്രന്ഥകാരൻ പറയുന്നുണ്ട്. 'ഭഗ്നഭവന'ത്തിൽ അംഗീകൃതവിവാഹനടപടികളെ മുഴുവനോടെ പിച്ചിച്ചീന്തുകയാണ്. പൊട്ടിത്തെറിക്കുവാൻ പോകുന്ന ഒരഗ്നിപർവ്വതംപോലെ വിധി 'ഭഗ്നഭവന'ത്തിനു മീതേ കാത്തുനിൽക്കുകയാണ്. ഒരു വ്യക്തിയേയും ഒഴിച്ചുവിടാതെ ആ ഭവനത്തെ ഇരുളിലാഴ്ത്തിക്കൊണ്ട് വിധി അതിന്റെ നാരകീയകർമ്മം നിർവ്വഹിക്കുന്നു. എങ്കിലും ഈ ദുരന്തത്തിലൊന്നും വ്യക്തികൾക്കു യാതൊരുത്തരവാദിത്വവുമില്ല എന്നു വാദിക്കുവാനും നാടകകൃത്തു തയ്യാറില്ല. കാമുകൻ ധനികനാണെന്നു കണ്ടു മാറിക്കളയുന്ന യുവതി ത്യാഗത്തിന് ഒരു ബീഭത്സ വേഷമണിയിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. അവളുടെ അനുജത്തിയും അനുഷ്ഠിക്കുന്ന പതിഭക്തി ആദർശപ്രേമത്തിലും അതിരുവേണമെന്നു തെളിയിക്കുന്നതാണ്. ഭർത്താവിനോടുള്ള സ്നേഹം 'സതി'യിലേക്കു നയിച്ചാൽ

അതപകടമാണ്. 'ഭഗ്നഭവന'ത്തിന്റെ ഇതരപാത്രങ്ങളും ഇതുപോലെ ദുരന്തസൃഷ്ടിയിൽ വിധിയെ സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. സാങ്കേതികമായിട്ടു മാത്രം ഇബ്സനെ അനുകരിക്കുവാൻ പുറപ്പെട്ട കൃഷ്ണപിള്ള ചെന്നെത്തിയത് ഉള്ളടക്കത്തിലും ഇബ്സന്റേതുപോലെ ഉത്തമമായ ഒരു നാടകത്തിലാണ്. ഉള്ളടക്കത്തിൽ ഇബ്സൻസമ്പ്രദായത്തെ അനുകരിച്ചു രചിച്ചതാണ് 'കന്യക'. സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പേരിൽ ഈ നാടകം ഒരു പിന്തിരിപ്പൻ കൃതിയായി ഗണിക്കുന്നവരുണ്ട്. ഇന്നു സമുദായത്തിൽ സ്ത്രീകൾക്കുള്ള സ്ഥാനം പല ശതാബ്ദങ്ങളിലെ സമരംകൊണ്ടു ലഭിച്ചതാണെന്നും സാമ്പത്തികപ്രശ്നം പരിഹരിച്ചുകഴിഞ്ഞാലും ഒരു സ്ത്രീ വിവാഹത്തിനാഗ്രഹിക്കും എന്ന പ്രസ്താവന പിന്തിരിപ്പനാണെന്നും അവർ കരുതുന്നു. പല വിവാഹങ്ങളും സാമ്പത്തികപരിഗണനകൾക്കുവേണ്ടിയാണു നടക്കുന്നതെന്ന വാസ്തവം വിസ്മരിക്കാതെതന്നെ പറയുവാൻ കഴിയും, വിവാഹത്തിൽ സാമ്പത്തികപരിഗണനയ്ക്കപ്പുറം ഒന്നുണ്ടെന്നുള്ളത്. പ്രത്യേകിച്ചും സാമ്പത്തികപ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കപ്പെട്ട ഒരു വ്യക്തിക്കു തീർച്ചയായും ലൈംഗികാസക്തി പ്രാധാന്യമാർജ്ജിക്കും. ഈ പരമാർത്ഥം ആരും നിഷേധിക്കുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല. വൈവാഹികജീവിതം ഒരു സ്ത്രീയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് ഹാനികരമാകണമെന്നുമില്ല. ഏതായാലും വിവാഹം ചെയ്യാൻ സൗകര്യം ലഭിക്കാതെ ഉഴറിക്കഴിയുന്ന പല ഉദ്യോഗസ്ഥകളും അനുഭവിക്കുന്ന വീർപ്പുമുട്ടൽ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ നാടകകർത്താവിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ കന്യക സ്വന്തം ഭൃത്യനെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ തീരുമാനിക്കുന്നത് യാഥാർത്ഥ്യമാണോ എന്നു സംശയിക്കേണ്ടതാണ്. അത്തരം ധീരത സ്വാഗതാർഹമാണ്. പക്ഷേ, അതു സംഭവിക്കാൻ വിഷമമാണ്. രഹസ്യവേഴ്ചയാണു കൂടുതൽ സ്വാഭാവികം - ആചാരവിരുദ്ധമെങ്കിലും.

വിശ്വവ്യാപിയായ ഒരു പ്രശ്നത്തെയാണു 'ബലാബല'ത്തിൽ അപഗ്രഥിച്ചിരിക്കുന്നത്. അമ്മായിയമ്മയും മരുമകളും തമ്മിലുള്ള മാത്സര്യമാണ് ഇതിവൃത്തം. മറ്റൊരു വീക്ഷണകോണത്തിൽനിന്ന് അതിനെ അമ്മായിയമ്മപ്പോരെന്നും വിളിക്കാം. കേവലം ശാസ്ത്രപരമായ ഒരു പ്രാധാന്യം മാത്രമല്ല ഈ പ്രശ്നത്തിനുള്ളത്. സാമുദായികജീവിതത്തിന്റെ ഇന്നത്തെ അടിസ്ഥാനമായ കുടുംബജീവിതത്തെ ആകെ ദുഷിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നാണ് ഈ പ്രശ്നം. ദമ്പതികൾ വിവാഹത്തോടുകൂടി പ്രത്യേകം വീട്ടിൽ താമസം

തുടങ്ങുന്ന പതിവില്ലാത്ത കേരളത്തിൽ ഈ പ്രശ്നത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം വളരെയധികമാണ്. അമ്മായിയമ്മപ്പോരിനെപ്പറ്റി രണ്ടഭിപ്രായഗതികളുണ്ട്. ജീവിതശാസ്ത്രത്തെപ്പറ്റി രണ്ടു ഭിന്നതത്വങ്ങളുള്ളതിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ് ഈ ആശയവൈരുദ്ധ്യം. ജീവരാശിയുടെ അടിസ്ഥാനപ്രേരണ ലൈംഗികമാണ്, അഥവാ സന്തത്യുല്പാദനാസക്തിയാണ്. ജീവികൾ ചെയ്യുന്നതെല്ലാം സ്വവർഗ്ഗത്തെ നിലനിറുത്തുവാൻവേണ്ടി മാത്രമാണ്. ഇതാണ് ഒരു സിദ്ധാന്തം. രണ്ടാമതൊരുവിധം ചിന്തകന്മാരുടെ അഭിപ്രായം ആത്മരക്ഷയാണു ജീവികളുടെ പ്രഥമലക്ഷ്യം. അതിനുവേണ്ടി അവർ ഭക്ഷണം തേടുകയും ശത്രുക്കളോടു പടവെട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ മനഃസ്ഥിതിയുടെ ഏറ്റവും ശക്തിയേറിയ പ്രകടനം ആണ് അധികാരപ്രമത്തത. ആദ്യത്തെ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ പറയുന്നത് രണ്ടു സ്ത്രീകൾ ഒരു പുരുഷനെ കൈവശപ്പെടുത്തുവാൻവേണ്ടി ചെയ്യുന്ന സമരമാണ് അമ്മായിയമ്മപ്പോരെന്നാണ്.

'ഈഡിപ്പെസ് കോമ്പ്ളക്സ്' എന്ന വിചിത്രഭാവത്തെ അവരുടെ വാദത്തിനു താങ്ങായി അവർ ഉന്നയിക്കുന്നുമുണ്ട്. എല്ലാ അമ്മമാർക്കും സ്വന്തം പുരുഷപ്രജകളോട് ഒളിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന കാമവികാരമുണ്ടെന്നാണ് അവരുടെ മതം. ശരീരശാസ്ത്രപ്രകാരം ഇതിൽ അസാധാരണമായി ഒന്നുമില്ലെന്നു തെളിയിക്കുവാൻ അവർ കോഴി, കന്നുകാലി മുതലായ തിര്യക്കുകളുടെ ഇടയിൽ നടപ്പുള്ള മാതൃപുത്രസംയോഗത്തേയും എടുത്തു കാണിക്കുന്നു. ഈ തത്വമനുസരിച്ചു മാതാവിന് സ്വപുത്രനോടുള്ള കാമാസക്തി പുത്രന്റെ വിവാഹാവസരത്തിൽ ആളിക്കത്തും. തന്റെ പുത്രനുമായി ലൈംഗികബന്ധത്തിനു പ്രത്യേക അവകാശം സിദ്ധിച്ച ഒരു സ്ത്രീയുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ മാതാവ് മത്സരം തുടങ്ങുന്നുവത്രേ. ഇത് പുത്രനോടു കൂടുതൽ താൽപ്പര്യമായിട്ടും മരുമകളോട് ദ്രോഹബുദ്ധിയായിട്ടും പ്രകടിപ്പിക്കപ്പെടും. ദമ്പതികളെ അകറ്റുന്നതിന് ഉതകുന്ന എല്ലാ മാർഗ്ഗങ്ങളും അവർ സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യും. മറ്റേക്കൂട്ടരുടെ അഭിപ്രായം അധികാരപ്രമത്തതതന്നെയാണ് അമ്മായിയമ്മപ്പോരിനുള്ള കാരണമെന്നാണ്. തികച്ചും അടിമയെപ്പോലെ പെരുമാറുന്ന യുവതികളെപ്പോലും അമ്മായിയമ്മമാർ ദ്രോഹിക്കുന്നതിനെ ഈ തത്വമനുസരിച്ചു വിശദീകരിക്കുവാൻ പ്രയാസമാണെങ്കിലും കൊല്ലും കൊലയും നടത്താനുള്ള ശ്രമം മനുഷ്യന്റെ ജന്മവാസനയാണെന്നു സമ്മതിച്ചേ തീരൂ. കൃഷ്ണപിള്ള

രണ്ടാമത്തെ അഭിപ്രായത്തോടാണ് കൂടുതൽ യോജിക്കുന്നത്. ലക്ഷ്മിയമ്മ തന്റെ അധികാരത്തെപ്പറ്റി വീരവാദം മുഴക്കിക്കൊണ്ടാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ. അനന്തരരംഗങ്ങളിലും "ഞാനിവിടെയുള്ളപ്പോൾ ഇതൊന്നും നടക്കുകയില്ല" എന്ന ഭാവമാണ് കാണുന്നത്. ഭർത്താവിനെ ഭരിച്ചു വശമാക്കിയ അധികാരപ്രമത്തത പ്രകൃത്യാ ഉള്ള ഭരണാസക്തിയോടുകൂടി യോജിച്ച് ലക്ഷ്മിയമ്മയെ സ്വാധീനപ്പെടുത്തുന്നു. പുത്രനെ കൈവശപ്പെടുത്താൻ വന്നിരിക്കുന്ന പുതുപ്പെണ്ണിനോട് അവർ സമരം പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുന്നു. ആ അമ്മയുടെ ആവനാഴിയിലുള്ള പ്രധാന ആയുധം അവരുടെ അച്ഛൻ മരിച്ചതിൽപ്പിന്നെ കുട്ടികളെ വളർത്താൻ അവർ വളരെ പ്രയത്നിച്ചു എന്നതാണ്. ഈ അവകാശവാദം അത്രയ്ക്ക് അർത്ഥശൂന്യവുമല്ല. അവരതു പറയുന്നതിൽ വളരെ ആത്മാർത്ഥതയുണ്ട്. അതിന്റെകൂടെ സ്വാർത്ഥത കൂട്ടിക്കുഴയ്ക്കുന്നത് സ്ത്രീസ്വഭാവത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യേകതയാണെന്നു ഗണിച്ചാൽ മതി. ഇത്തരം വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ ലക്ഷ്മിയമ്മയുടെയും പങ്കജത്തിന്റെയും പെരുമാറ്റത്തിൽ കാണുന്നുണ്ട്. പങ്കജം ഭർത്താവിനോടു യാത്ര പറയുമ്പോഴൊക്കെ വിശദീകരണം അതിനുദാഹരണമാണ്. ഇത്രയും പറഞ്ഞതുകൊണ്ട് ഒന്നാമത്തെ സിദ്ധാന്തം കൃഷ്ണപിള്ള പൂർണ്ണമായി പരിത്യജിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു തെളിയുന്നില്ല. ശേഖരൻ "ചുമരിൽ തൂക്കിയിട്ടിരിക്കുന്ന ചിത്രത്തിനു ജീവൻ ഉണ്ടായതുപോലെ" ഇരിക്കുന്നു. ശേഖരന്റെ അച്ഛൻ വളരെ പണ്ടുതന്നെ മരിച്ചതാണെന്നു പറയുന്നു. അത് അഭിനയസൗകര്യത്തിനുവേണ്ടി നാടകകൃത്തു ചെയ്ത ഒരു കടുംകൈ അല്ല. വാർദ്ധക്യത്തിനു മുമ്പുതന്നെ വിധവകളായിത്തീരുന്ന സ്ത്രീകൾ ഈഡിപ്പെസ് കോമ്പ്ളക്സിന് അടിമകളായിത്തീരാൻ എളുപ്പമുണ്ടെന്നാണ് മനശ്ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ പറയുന്നത്. വിധവകളാണ് കൂടുതൽ ഭയങ്കരമായി അമ്മായിയമ്മപ്പോരുണ്ടാക്കുന്നതെന്നും അവർ പറയുന്നു. ലൈംഗികാസക്തി കൃത്രിമമായി ഒതുക്കിവച്ചാൽ അത് ഒരുവക ഞരമ്പുരോഗമായിത്തീരും. ഈ രോഗം ബാധിച്ചാൽ സാധാരണ ഗതിയിലുള്ള ലൈംഗികാനുഭവങ്ങളെ വെറുത്തുതുടങ്ങും. സ്വയം വേദനിപ്പിക്കുകയോ അല്ലെങ്കിൽ അന്യനെ വേദനിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുക ഇത്തരം രോഗികളുടെ പതിവാണ്. സേഡിസത്തിന്റെ ഒരു വകഭേദമാണ് അമ്മായിയമ്മപ്പോരെന്നും വന്നുകൂടായ്കയില്ല. ഒരേ വികാരത്തിന്റെ കാര്യത്തിലല്ലെങ്കിൽ അമ്മായിയമ്മയും മരുമകളും തമ്മിൽ മത്സരത്തിന് സ്ഥാനമേ ഇല്ലെന്നു വാദിക്കുന്നവരും ഉണ്ട്. കേരളത്തിൽത്തന്നെ ഒരു സമുദായത്തി

ലെങ്കിലും ചില അമ്മായിയമ്മമാർ പുത്രൻ ഭാര്യയെ സമീപിക്കാതിരിക്കുവാൻവേണ്ടി മരുമകളെ സ്വന്തം കിടക്കയിൽ കിടത്താറുണ്ടെന്നുള്ളത് ഒരു പരമാർത്ഥം ആണ്. ലക്ഷ്മിയമ്മയുടെ പെരുമാറ്റത്തിൽ അൽപ്പം ലൈംഗികത്വം പറ്റിനിന്നാൽ അതിലത്ഭുതപ്പെടുവാനില്ല.

പങ്കജം പരാജിതയായി വീടുവിടുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. അത്തരം സംഭവങ്ങൾ സാധാരണയായി സംഭവിക്കാറുമുണ്ട്. എങ്കിലും അതു പൂർണ്ണമായി സ്വാഭാവികമാണെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. അമ്മമാർക്കു പ്രത്യേക അധികാരങ്ങളെല്ലാമുണ്ട്; സമ്മതിക്കാം. പക്ഷേ, ഭാര്യയ്ക്കും ചില ആയുധങ്ങൾ ഉണ്ട്. തലയണമന്ത്രത്തെ തടുത്തുനിർത്താൻ കഴിവുള്ള ഭർത്താക്കന്മാർ ചുരുക്കമാണ്. എങ്കിലും പങ്കജത്തിന്റെ പരാജയം സാമൂഹ്യവിമർശനം എന്ന ലക്ഷ്യം കുറേക്കൂടി വിജയകരമായി നിർവ്വഹിക്കുവാൻ സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. രണ്ടുമൂന്നു ദശവത്സരങ്ങൾക്കുമുമ്പ് 'മറിയാമ്മനാടകം' സമ്പാദിച്ച വിജയമാണ് 'ബലാബല'വും ആർജ്ജിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കൃഷ്ണപിള്ളയ്ക്കു പുറമെ മറ്റു ചിലരും ഇബ്സൻപ്രസ്ഥാനത്തിൽ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'പ്രേതങ്ങളും' 'മുല്ലയ്ക്കൽ ഭവനവും' 'കാട്ടുതാറാവും' 'ജനദ്രോഹി'യും മലയാളത്തിലെത്തീട്ടുണ്ട്. പാശ്ചാത്യനാടകപ്രസ്ഥാനത്തെപ്പറ്റി അറിയണമെന്നാഗ്രഹിക്കുന്നവർക്ക് ഈ പരിഭാഷകളും അനുകരണങ്ങളും സഹായകരമാണ്. കാലക്രമത്തിൽ അഭിപ്രായനാടകങ്ങളും പ്രശ്നനാടകങ്ങളും വർദ്ധിച്ചുവരുമെന്നു വിശ്വസിക്കാൻ മാത്രം ഭാഷയിലെ ഇബ്സൻ പ്രസ്ഥാനം വളർന്നിട്ടുണ്ട്.

10

കഥയാണ് കാര്യം

'ബാല്യകാലസഖി' ഒരു ഫിലിം കഥയാക്കി 'നന്നാക്കുവാൻ വേണ്ടി', തെക്കെ ഇന്ത്യയിലെ അത്യുന്നതനായ ഒരു ഡയറക്ടർ മൂന്നു നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകുകയുണ്ടായി: ഒന്ന്, പാത്രങ്ങളൊന്നും മുസ്ലീമായിരിക്കരുത്. ഹിന്ദുവായിരിക്കണമെന്നു മാത്രമല്ല, യാതൊരു പ്രത്യേകജാതി ഹിന്ദുവായിരുന്നുംകൂടാ. രണ്ട്, സംഭാഷണങ്ങളെല്ലാം മലയാളസംഗീത നാടകങ്ങളിലെപ്പോലെ മാറ്റി എഴുതണം. മൂന്ന്, കഥ ശുഭപര്യവസായി ആയിരിക്കണം. ഇങ്ങനെ 'ബാല്യകാലസഖി'ക്ക് ഒരു രൂപാന്തരം വരുത്തിയാൽ അതൊരൊന്നാന്തരം സിനിമാക്കഥയാകുമത്രേ! കഷായത്തിൽ മേമ്പൊടിയെന്നോണം, "നിങ്ങൾക്കൊന്നും ഇതിന്റെ ടെക്ക്നിക്കറിഞ്ഞുകൂടാ" എന്നൊരു താക്കീതും.

എന്താണിങ്ങനെയൊരു ദുരവസ്ഥ തെക്കേ ഇന്ത്യയിലെ ചലച്ചിത്രലോകത്തിനു വന്നുഭവിക്കാൻ കാരണം? പതിവുപോലെ അതിനുള്ള ഉത്തരവാദിത്തവും സാധാരണക്കാരന്റെ മുതുകത്തുതന്നെയാണു വന്നു വീഴുന്നത്. സകലകലാവല്ലഭനായ ഡയറക്ടറദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുകയുണ്ടായി: "കേട്ടോ, ഇതൊന്നും നിങ്ങൾക്കു മനസ്സിലാവുകയില്ല. സ്റ്റാർ വാല്യൂ, സെക്സപ്പീൽ, കാമറാകട്ട് അങ്ങനെ എന്തെല്ലാം കാര്യങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നു നിങ്ങൾക്കറിയാമോ? 'ഫിലിം' ഒരു വ്യവസായമാണ്; മിഷണറി വേലയല്ല. ബോക്സ് ഓഫീസ് പരിഗണനയാണു ചിത്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ വിധാതാവ്." ചുരുക്കിയങ്ങു പറഞ്ഞാൽ സാധാരണജനങ്ങൾക്ക് ഈ ചെറുകഥകൾ മാത്രമേ രസിക്കൂ എന്നാണു വാദം. (ഡയറക്ടർക്ക് യഥാർത്ഥ കലാബോധമുണ്ട്! അതാരും സംശയിച്ചുകൂടാ.) നല്ല ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചാൽ സാമ്പത്തികപരാജയമായിപ്പോകും. ആളുകൾക്കു ബുദ്ധിയില്ല. അങ്ങനെയാണാ തത്വശാസ്ത്രത്തിന്റെ പോക്ക്.

സിനിമ ഒരു വ്യവസായമാണെന്നതു സമ്മതിക്കാം. ജനങ്ങളുടെ പണം വാങ്ങുവാൻവേണ്ടി അത് അവർക്കു രുചിക്കുന്ന രീതിയിൽ നിർമ്മി

ക്കുകയും വേണം. പക്ഷേ, എങ്ങനെയും പണമുണ്ടാക്കിയാൽ മതിയെങ്കിൽ കള്ളനോട്ടടിക്കാം, കരിഞ്ചന്ത നടത്താം, കവർച്ചയുമാകാം. ഫിലിമിന്റെ കാര്യം ഈ 'ബിസിനസ്സു'കളിൽനിന്നു ഭിന്നമാണല്ലോ. ഇതു പരസ്യമായി നടത്തുന്ന ഒരേർപ്പാടാണ്. ജനസാമാന്യത്തിന്റെ മാനസികനിലയേയും സാമ്പത്തികസ്ഥിതിയേയും സാരമായി ബാധിക്കുന്ന ഈ തൊഴിൽ വെറും 'ദീപസ്തംഭം' തത്വത്തിന്മേൽ നടത്താൻ അവർക്കവകാശമില്ലെന്നും, നടത്താൻ കഴിയുകയില്ലെന്നും അവർ മനസ്സിലാക്കുന്നതു വ്യവസായത്തിന്റെ ഭാവിക്കു നന്ന്. അവരുടെ അവകാശം അതിരറ്റതെങ്കിൽ കുറെ സ്ത്രീകളെ പൂർണ്ണനഗ്നകളാക്കി ചിത്രത്തിൽ കാണിച്ചു നോക്കട്ടെ. നല്ല ബോക്സോഫീസായിരിക്കും. നിസ്സഹായരായ കാണികളുടെ നേരെ കൊഞ്ഞനം കാണിക്കുകയും പണം പിടുങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന ഇവർ നഗ്നതയ്ക്കെതിരായ നിയമങ്ങളേയും ഒന്നു മാറ്റിനോക്കട്ടെ. കുറെ കാലത്തേക്കു തുടർച്ചയായി അറുവഷളൻ ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചു ജനങ്ങളുടെ മനഃസ്ഥിതി അധഃപതിപ്പിച്ചാൽ തീർച്ചയായും കുറെ പണമുണ്ടാക്കാൻ കഴിയും. പക്ഷേ, ഈ കച്ചവടം ദീർഘായുസ്സാണെന്നു ധരിക്കുന്നതു ബുദ്ധിശൂന്യമാണ്. ഇപ്പോൾത്തന്നെ ഈ സമ്പ്രദായം പൊളിഞ്ഞുതുടങ്ങി എന്നതിനു വ്യക്തമായ തെളിവുണ്ട്. ഒരു കോടീശ്വരൻ ഫിലിംവിമർശകരെ വിമർശിക്കുന്ന ഒരു ലേഖനം (ഹിന്ദു വിശേഷാൽപ്രതി) എഴുതിയിരിക്കുന്നതായി കണ്ടു. വിമർശകന്മാരുടെ പ്രവൃത്തി വെറും ഈച്ചകടിയല്ല, മടിശീലയെ കരളുന്ന പ്രവൃത്തിയാണെന്ന് നിർമ്മാതാക്കൾക്ക് അനുഭവജ്ഞാനമുണ്ടായിരിക്കുന്നുവെന്നാണതിന്റെ അർത്ഥം. കുറെ നഗ്നഭാഗങ്ങൾ കാണിക്കുകയും രണ്ടു മനുഷ്യജന്തുക്കളുടെ മുതുകൂത്തു കാട്ടുകയും ചെയ്താൽ കുറെ അധികം ആളുകൾ അതു കണ്ടേക്കാം എന്നു ഞാനും സമ്മതിക്കുന്നു. അനേകചിത്രങ്ങളുടെ ആൾപ്പെരുപ്പം കണ്ട് എന്റെ ജനാധിപത്യമനഃസ്ഥിതിക്കുതന്നെ ഉടവു തട്ടിയിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ, നല്ല ചിത്രങ്ങൾ ആളുകൾ കാണുകയില്ലെന്നും അവ സാമ്പത്തിക പരാജയമാകുമെന്നും ഉള്ള വാദം സ്വീകരിക്കാൻ നിവൃത്തിയില്ല. ഇവിടെ "ഭിന്നരുചിർഹി ലോകഃ" എന്നാരെങ്കിലും അട്ടഹസിക്കുമെന്നെനിക്കറിയാം. ലോകാരംഭംമുതലുള്ള സകല 'അമ്മേത്തല്ലി'കളുടേയും മുദ്രാവാക്യമാണത്. രുചികൾ ഭിന്നമാണ്. പക്ഷേ, അനേകം കാര്യങ്ങളിൽ പൊതുതത്വങ്ങളുണ്ട്. ഭ്രാന്തനോടു ഭിന്നരുചിത്തത്വമനുസരിച്ചല്ലല്ലോ നാം പെരുമാറുന്നത്. പിന്നെ നല്ല ചിത്രങ്ങൾ ഭൂരിപക്ഷം

മനുഷ്യരും വെറുക്കുമെന്നാണ് വാദമെങ്കിൽ, 'രാമായണം' മുതൽ 'രമണൻ' വരെയുള്ള കലാസൃഷ്ടികൾ രസിക്കുന്ന സാധാരണക്കാരനു ഫിലിമിന്റെ കാര്യത്തിൽ മാത്രം എന്താണു കുഴപ്പം? ഒന്നുകിൽ 'നല്ല ചിത്രം' എന്ന പ്രയോഗംകൊണ്ട് ഇവർ അർത്ഥമാക്കുന്നത് രാജമുക്തിയും വെള്ളിനക്ഷത്രവുമായിരിക്കും. അല്ലെങ്കിൽ അവർ പറയുന്നതു വെറും 'സത്യമല്ലാത്തത്' മാത്രമാണ്. അത്ര വിശേഷപ്പെട്ടവയല്ലെങ്കിലും ചില ചിത്രങ്ങളുടെ കാര്യം ഒന്നെടുത്തു ചോദിച്ചുകൊള്ളട്ടെ. 'തമിഴ് ശാകുന്തളം' സാമ്പത്തിക പരാജയമായിരുന്നോ? തനി ഈശ്വരവിരുദ്ധമായ 'വേലക്കാരി' നിർമ്മിക്കാൻ കേരളത്തിലെ ഒരു നിർമ്മാതാവിനു ചങ്കുറപ്പുണ്ടാകുമോ? അതും സാമ്പത്തികപരാജയമാണോ? തെലുങ്കറിയാൻ പാടില്ലാത്ത ഈ നാട്ടിൽ ദേവത മുതലായ ചിത്രങ്ങൾക്ക് എങ്ങനെയാണു പ്രചാരം ലഭിച്ചത്? 'അമൂല്യഘടികാരം' മുതലായ ചിത്രങ്ങൾ ജനങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചില്ലേ? ഇത്രയും ഉദാഹരണങ്ങൾ മതിയല്ലോ, നല്ല ചിത്രങ്ങൾ സാമ്പത്തികവിജയങ്ങളായിരിക്കുമെന്നു തെളിയിക്കാൻ. അതുകൊണ്ടു ഫിലിമിലെ കഥകൾ മോശമാകുന്നത് ഉല്പാദകർ ജനങ്ങളുടെ പുറകേ പോകേണ്ടിവരുന്നതുകൊണ്ടാണെന്ന ഒഴിവുകഴിവ് ഇനിയെങ്കിലും ആവർത്തിക്കാതിരിക്കുക.

പിന്നെവിടെയാണു കുഴപ്പം? തുറന്നങ്ങു പറഞ്ഞാൽ ഉല്പാദകന് അവന്റെ തൊഴിൽ അറിഞ്ഞുകൂടാ എന്നുമാത്രം. കുറച്ചു ഫോട്ടോഗ്രാഫി (അതും ശരിയായിട്ടല്ല), ചില രാഗങ്ങളെപ്പറ്റി അൽപ്പം, മുറിവൈദ്യം ഇത്രയും ഉണ്ടെന്നല്ലാതെ ചിത്രനിർമ്മാണത്തെപ്പറ്റി ഒരൊറ്റ ശാസ്ത്രീയ വശമെങ്കിലും അറിയാവുന്ന ഡയറക്ടർമാർ തെക്കേഇൻഡ്യയിലുണ്ടെന്ന് ഇതുവരെ കണ്ട ചിത്രങ്ങളിൽനിന്നു വിശ്വസിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഉണ്ടായിരിക്കാം. പക്ഷേ, അതൊന്നും ഇതുവരെ പ്രയോഗിച്ചില്ലെന്നെങ്കിലും പറയാതെ നിവൃത്തിയില്ല. സാഹിത്യത്തെപ്പറ്റി ജ്ഞാനമില്ലാതെ ഒരുത്തനും ഡയറക്ടറാകാൻ കഴിവില്ല. കഥയാണ് ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. അതിനേപ്പറ്റി ശരിയായി അറിഞ്ഞിരിക്കുക എന്നതാണ് അടിസ്ഥാനനിയമം. ഇതറിയാത്തതാണു സകല മലയാളചിത്രങ്ങളുടേയും പരാജയകാരണം. കഥയെഴുതുന്നതു മറ്റാരെങ്കിലുമാണെന്നുപറഞ്ഞ് ഡയറക്ടർ ഒഴിഞ്ഞു കളഞ്ഞേക്കാം. എങ്കിലും അങ്ങനെ രക്ഷപ്പെടാൻ ഇവിടെ നിവൃത്തിയില്ല. ഒന്നുകിൽ തൊഴിലറിയാത്ത എഴുത്തുകാരനെ നിയമിച്ചു; അല്ലെങ്കിൽ ഡയറക്റ്ററുടെ അജ്ഞത എഴുത്തുകാരന്റെ മേൽ കെട്ടിവച്ചു. ഇതെല്ലാം

കഴിച്ചിട്ടും പിന്നെയും ഒന്നോ രണ്ടോ കഥകൾ (ശാകുന്തളംപോലെ) ഫിലിമിൽ പ്രവേശിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അതിനുത്തരവാദി നിർമ്മാതാവിന്റെ സാഹിത്യരസികത്തമല്ല, കഥയുടെ പ്രചാരമാണ്.

വിമർശനങ്ങൾ സൃഷ്ടിപരമല്ല എന്നാണല്ലോ ഒരു പരാതി. തികച്ചും സൃഷ്ടിപരമായി ചിലതു പറയാം. എങ്ങനെയാണു ചിത്രനിർമ്മാണത്തിനുവേണ്ടി ഒരു കഥ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്? അത് എങ്ങനെയാണ് ഒരു സിനിമാക്കഥയാക്കി രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്?

രസകരമായ ഏതു കഥയും ചിത്രത്തിനു കൊള്ളാം എന്നു പറഞ്ഞാൽ വലിയ അതിശയോക്തി ഉണ്ടായിരിക്കയില്ല. പുരാണകഥകൾ നിഷിദ്ധമാണെന്നുള്ള വാദം അത്രയ്ക്കു ശരിയല്ല. 'രാമരാജ്യം' കണ്ടു കഴിഞ്ഞ് ആരും പുരാണകഥകളെ അടച്ച് ആക്ഷേപിക്കുകയില്ല. ഒന്നാമത്, കഥയുടെ ലക്ഷ്യം മനസ്സിലാക്കണം. ശീലാവതിപോലുള്ള വൃത്തികെട്ട കഥകൾ ആണു തമിഴിൽ കാണാറുള്ളത്. ഭർത്താവ് വേശ്യകളുടെ പുറകെ പോവുക. വേണ്ടിടത്തോളം സുഖിച്ചു മടങ്ങിവരുന്നതുവരെ ഭാര്യ കാത്തിരിക്കുക, ഇത്രയും പറഞ്ഞാൽ അവ കഥകളുടെ സംക്ഷേപമായി. അവയല്ലാതെ പുരാണങ്ങളിൽ കഥകളുണ്ട്. രണ്ടാമത്, ദേവന്മാരെ നായ്ക്കന്മാരും കുളംകോരികളുമാക്കരുത്; ദേവികൾ നെഞ്ചു കുലുക്കുന്നതിനൊരതിരു വേണം. മൂന്നാമത്, അത്ഭുതങ്ങളുടെ എണ്ണം കുറഞ്ഞിരിക്കണം. ചരിത്രകഥകൾ നല്ലതാണ്. പക്ഷേ, തൽക്കാലം നമുക്കതിനുവേണ്ട സാങ്കേതികജ്ഞാനം ഇല്ല. സാമൂഹ്യകഥകളാണ് ഏറ്റവും ലാഭകരവും സുന്ദരവും എങ്കിലും അവയുടെ ഇന്നത്തെ നില തൃപ്തികരമല്ല. പ്രധാനമായി പറ്റുന്ന തെറ്റ് ഏതെങ്കിലുമൊരു കഥ ഫിലിമിനുവേണ്ടി മാറ്റി എഴുതുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്നതാണ്. അതിനു ലളിതമായ ചില നിയമങ്ങൾ ഉണ്ട്.

സിനിമാക്കഥ, നോവലോ ചെറുകഥയോ നാടകമോ അല്ല. ഇവ മൂന്നിന്റെയും ചില ഘടകങ്ങൾ തള്ളി, മറ്റു ചിലതു സ്വീകരിച്ചാണു സിനിമാക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഒരു നോവലിന്റെ ദൈർഘ്യവും, ഇഴഞ്ഞ ഗതിയും, എണ്ണമറ്റ രംഗങ്ങളും, മനഃശാസ്ത്രവിശദീകരണങ്ങളും, വർണ്ണനകളും സിനിമാക്കഥയിൽ വന്നുകൂടാ. ഏതാണ്ട് രണ്ടു മണിക്കൂർ മാത്രമാണു ഫിലിമിന്റെ നീളം. അതുകൊണ്ട് ഒരു നോവൽ സിനിമയാകുമ്പോൾ ഒരു നോവലെറ്റിനോളമാക്കി ചുരുക്കണം. വിട്ടുകളയുന്ന സംഭവങ്ങളും പാത്രങ്ങളും കഥയുടെ മൂലതന്തുവിൽനിന്ന് ഏറ്റവും അകന്നുനിൽക്കുന്നവയായിരിക്കണമെന്നത് എടുത്തുപറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. മനഃശാസ്ത്ര

ചർച്ചകളും മറ്റും വിട്ടുകളയണം. ഉപന്യാസം വായിക്കുന്നതു കേൾക്കാനല്ല കാണികൾ വന്നിരിക്കുന്നത്. മാനസികാപഗ്രഥനത്തിന്റെ ഫലം കാണികളിൽ ഉണ്ടാക്കത്തക്കരീതിയിൽ കഥ സംവിധാനം ചെയ്യുകയാണു വേണ്ടത്. വർണ്ണനയുടെ കാര്യവും തഥൈവ. സുന്ദരമായ ഒരു രംഗം തിരശ്ശീലയിൽ കാണിച്ചിട്ട് അതിനെ വർണ്ണിച്ചു പാട്ടുപാടുന്ന ഏർപ്പാടു ദുസ്സഹമാണ്. ചിത്രം കണ്ടപ്പോൾത്തന്നെ കാണികൾ അതിലെ ആമ്പലും ചന്ദ്രികയുമെല്ലാം കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. ഇനി അതിന്റെ ലിസ്റ്റ് വായിച്ചുകേൾക്കണമെന്നില്ല. ഇങ്ങനെയെല്ലാമുള്ള മാറ്റങ്ങൾ ചെയ്യേണ്ടിവരുമെങ്കിലും നോവലാണു സാധാരണയായി നല്ല സിനിമാക്കഥകൾ.

ചെറുകഥയും സിനിമാക്കഥയുമായി ചില സാമ്യങ്ങളെല്ലാമുണ്ട്. ചെറുകഥയിലെ കോൺസെൻട്രേഷൻ ഫിലിമിലും അത്യാവശ്യമാണ്. ഉപകഥകളും ബന്ധമില്ലാത്ത സംഭവങ്ങളും ചെറുകഥയിലെന്നതുപോലെ ഫിലിമിലും വർജ്ജ്യമാണ്. ചെറുകഥയിൽനിന്ന് സിനിമാക്കഥയുണ്ടാക്കാൻ സാധിക്കും. പക്ഷേ, അതു വളരെ വിഷമംപിടിച്ച പണിയാണ്. ചെറുകഥകൾക്ക് നീളം പോരാ. രംഗങ്ങൾ തീരെ കുറവായിരിക്കും. ഒരു ഫിലിമിന്നു വേണ്ടത്ര പാത്രങ്ങളും ചെറുകഥയിൽ ഉണ്ടായിരിക്കുക സാധാരണയല്ല. ഒരു തികഞ്ഞ സാഹിത്യകാരൻ ഡയറക്ടു ചെയ്യുമ്പോൾ മാത്രമേ ചെറുകഥയിൽനിന്നു ഫിലിമെടുക്കാൻ കഴിയൂ.

നാടകത്തിന്റെ ഫോട്ടോ എടുക്കുന്നതാണ് ഫിലിം എന്നു ധരിച്ചുവച്ചിട്ടുള്ളവർ അനേകമുണ്ട്; നിർമ്മാതാക്കളുടെ ഇടയിലും. നാടകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം ഒരു സംഘട്ടനമാണ്. ഈ ഘടകം ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെങ്കിൽ ഫിലിമിന്റെ ശക്തി പൂജ്യമായിരിക്കും. മറ്റൊന്നുകൂടി നാടകത്തിലേതുപോലെ ആകാവുന്നതുണ്ട്. നാടകത്തിലും ഫിലിമിലും പാത്രങ്ങളെ അല്പം അതിശയോക്തിയോടുകൂടി ചിത്രീകരിക്കാം. സംഭാഷണത്തിലും പെരുമാറ്റത്തിലുമല്ല, അവരുടെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം. സംഭാഷണം ഒരിക്കലും നാടകീയമാകരുത്. നേരിട്ടു രംഗത്തു വന്ന നീണ്ട ഒരു ഹാളിലിരിക്കുന്ന കേൾവിക്കാരോടു പറയുന്നതുപോലെ കൃത്രിമമായി ഫിലിമിൽ സംസാരിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. സംഭാഷണത്തെ അതുപടി പകർത്തിയെടുത്ത് കൊട്ടകയിലെ എല്ലാ മൂലയിലും എത്തിക്കാൻ കഴിവുള്ള ശാസ്ത്രീയകഴിവുകൾ ഉള്ളപ്പോൾ വെറും സ്വാഭാവികമായ സംഭാഷണം മാത്രമാണ് ആവശ്യം. രംഗങ്ങളായി മുറിക്കുന്ന പതിവും നാടകത്തിന്റേതാണ്. സിനിമയിലാകട്ടെ അനേകരംഗങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിലും അവയെല്ലാം ചേർത്ത് ഒരു പ്രവാഹമെന്നപോലെ കഥപറഞ്ഞു

പോവുകയാണു വേണ്ടത്. ഇതു സാധിക്കണമെങ്കിൽ രംഗങ്ങൾ ചെറുതായിരിക്കുകയും, ഓരോ രംഗവും അതിനടുത്തതിലേക്കു ക്രമേണ അലിഞ്ഞുചേരുകയും വേണം. കഥയുടെ ഒരു ചരടിൽനിന്ന് മറ്റൊന്നിലേക്കു മാറിയേ തീരൂ എന്നു വരുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ഏറ്റവും കുറയ്ക്കണം.

ഇങ്ങനെ എഴുതുന്ന സിനിമാക്കഥ എങ്ങനെയിരിക്കും? ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുന്ന ഒരു സംഭവത്തിൽ ആരംഭിച്ച്, കാണികളെ സാവധാനത്തിൽ കഥയിലേക്കു പ്രവേശിപ്പിച്ച് ക്രമേണ അവരുടെ ചിന്താഗതിയെ കഥാകൃത്തിന്റെ ഭാവനയോടു യോജിപ്പിച്ച്, ചില ആകാംക്ഷകളും, ആശകളും ആശങ്കകളും അവരിൽ അങ്കുരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, അവസാനത്തോടുകൂടി കഥാകഥനം ത്വരിതപ്പെടുത്തി വേഗതയുടേയും വികാരാധിക്യത്തിന്റേയും മൂർദ്ധന്യത്തിൽ ഒപ്പമെത്തി, അവസാനം കൊടുംപിരി അഴിച്ചുകൊണ്ടവസാനിപ്പിക്കുകയാണ് സിനിമാക്കഥയുടെ സാധാരണ സമ്പ്രദായം. പക്ഷേ, അവസാന ഭാഗത്ത് ആകാംക്ഷ വർദ്ധിപ്പിക്കുവാൻ വേണ്ടി ഉന്നയിക്കുന്ന സ്തംഭനങ്ങൾ അധികം നീണ്ടുപോകാതിരിക്കാൻ നിഷ്കർഷിക്കേണ്ടതാണ്. ഉദാഹരണത്തിന്, നായികയെ രക്ഷിക്കാൻ നായകൻ ഓടിവരുന്നുവെന്നിരിക്കട്ടെ. സ്തംഭനത്തിനുവേണ്ടി അയാൾ അരമണിക്കൂർ താമസിച്ചാൽ അപ്പോഴേക്കും കാണികളുടെ ക്ഷമ അസ്തമിച്ചിരിക്കും. വിയർത്തൊലിച്ചു കയറിവരുന്ന ആ നായകനെ കാണികൾ സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നതു വികാരാധിക്യത്തോടുകൂടിയായിരിക്കുകയില്ല, ഇതു വെറും കഥയാണല്ലോ എന്ന തണുത്തുമരവിച്ച വേദാന്തവുമായിട്ടായിരിക്കും.

ഇതിനോടു ബന്ധമുള്ള മറ്റൊരു കാര്യമാണു കഥയിലെ ഭിന്ന ഭാഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വലുപ്പവ്യത്യാസങ്ങൾ (Proportion). നോവലിനു ബാധകമായ സാങ്കേതികനിയമങ്ങൾ സിനിമാക്കഥയ്ക്കും ബാധകമാണ്. നൃത്തം, സംഗീതം, ഫലിതം എന്നിവയ്ക്കുവേണ്ടി ചില ഭാഗങ്ങൾ കുറെ വലുതാക്കേണ്ടിവരും. പക്ഷേ, അതിനും ഒരു കണക്കൊക്കെയുണ്ട്. മൂലകഥയിൽ കാണികൾക്കു രസിക്കയില്ലെന്ന മൂഢബുദ്ധികൊണ്ട് നൃത്തം, ഫലിതം, പ്രകൃതിചിത്രണം, യുദ്ധം മുതലായി കുറെ വസ്തുക്കൾകൊണ്ട് ചിത്രം കുത്തി നിറച്ചാൽ ഒട്ടകത്തിനു കൂടാരത്തിൽ തലവെയ്ക്കാൻ സ്ഥലംകൊടുത്തതുപോലെയായിരിക്കും ഫലം. അവസാനം കഥയ്ക്കു സ്ഥലം കാണുകയില്ല. ഇങ്ങനെ കാലിനും കൈക്കും മന്തുപിടിച്ച ചിത്രങ്ങൾ നിരവധിയാണ്. ഹിന്ദിച്ചിത്രങ്ങൾക്കു നൃത്തവും, തമിഴിനു സംഗീതവുമാണു ബാധിക്കുന്നത്. ഈ അലങ്കാരങ്ങളെല്ലാം വെച്ചുകെട്ടി

പെണ്ണിനെ പുറത്തിറക്കിയാൽ, ആഭരണബാഹുല്യംകൊണ്ടു പെണ്ണിനെ കാണാൻ വയ്യാ എന്ന സ്ഥിതിയാകും. പെണ്ണ് കണ്ണുകുഴിഞ്ഞ്, കവിളൊട്ടി കഷണ്ടിയായതാണെങ്കിൽ മാത്രമേ ഈ പരിപാടി നീതീകരിക്കാനാവൂ.

സിനിമാക്കഥ ലളിതവും ഋജുവും ആയിരിക്കണം. സങ്കീർണ്ണമായ ആശയഗതികളും കെട്ടുപിണഞ്ഞ ഇതിവൃത്തങ്ങളും ഫിലിമിൽ കൊണ്ടു വന്നാൽ ആർക്കും ഒരു ചുക്കും മനസ്സിലാവുകയില്ല. അഥവാ വല്ലതും മനസ്സിലായാൽ അതു കഥയുടെ കാതലായ ഭാഗവുമായിരിക്കയില്ല. ഭാഷയറിഞ്ഞുകൂടാത്തവർക്കും കഥ മനസ്സിലാകണമെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടു കൂടി ചിത്രം നിർമ്മിച്ചാൽ ഇക്കാര്യത്തിൽ വളരെ വിജയമുണ്ടാകും.

ഇതിലെല്ലാം പ്രധാനമായി കഥാകൃത്ത് അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ട ഒന്നുണ്ട്. ഫിലിമിൽ കഥ പറയുന്ന രീതിയുടെ പ്രത്യേക സ്വഭാവമാണത്. ഇവിടെ കഥ പറയുകയല്ല, വായിക്കുകയല്ല, അഭിനയിക്കുകയല്ല, കഥ കാണിക്കുകയാണ്. നടനും കാണികളുമായി നടന്നിരുന്ന ഒരേർപ്പാടി ന്നിടയ്ക്ക് രണ്ടു വസ്തുക്കൾ വന്നുകൂടിയിട്ടുണ്ട്. ഒന്ന്, കാമറ. രണ്ട്, മൈക്രോഫോൺ. അതിവിദൂരരംഗങ്ങൾ, രംഗത്ത് ഒരിക്കലും സാദ്ധ്യ മല്ലാത്ത സംഭവങ്ങൾ മുതലായതെല്ലാം കാമറയുടെ സഹായത്തോടുകൂടി കാണിക്കാൻ കഴിയും. ഒരു കൊടുങ്കാറ്റോ ഭൂകമ്പമോ കഥയിൽ നിന്നു മാറ്റേണ്ടതില്ല. അങ്ങനെ കാമറയുടെ മുഴുവൻ കഴിവുകൾ ഉപയോഗ പ്പെടുത്താവുന്ന കഥയെഴുതാനാണ് ശ്രമിക്കേണ്ടത്. പക്ഷേ, അത് ഉപ യോഗപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയും സൂക്ഷിക്കേണ്ടതാണ്. ഒരു ക്ലോസ് അപ്പ്[1] (close up) തന്നെ നോക്കുക. വിസ്തൃതമായ തിരശ്ശീലയിൽ ഒരു തല മാത്രമാണു കാണിക്കുന്നത്. അവിടെ ഓവർആക്ടിംഗ് വന്നാലത്തെ കഥ എന്താണ്? ഒരു തമിഴ് നടൻ കോപം അഭിനയിക്കുന്നതിന്റെ ക്ലോസ് അപ്പ് എടുത്താൽ എത്ര വിനോദമായിരിക്കും അത്. ശബ്ദത്തിന്റെ കാര്യവും ഇങ്ങനെതന്നെ. ദീർഘനിശ്വാസം ചെയ്യാനും രഹസ്യം പറയാനുമെല്ലാം ഇവിടെ സൗകര്യമുണ്ട്. പക്ഷേ, അതെല്ലാം കഥയിൽനിന്നു കടന്ന് ഡയറക്ഷനിലെത്തുന്ന കാര്യമാണ്. സിനിമാക്കഥ എഴുതുന്ന ആൾക്ക് അതിനെപ്പറ്റിയെല്ലാം ഒരു പൊതുജ്ഞാനമുണ്ടായിരിക്കണമെന്നേയുള്ളൂ.

ഇനി ഈ മുഴക്കോലുകൊണ്ടു 'ബാല്യകാലസഖി'യെ ഒന്നളന്നു നോക്കൂ. ഇന്നത്തെ ഫിലിംനിർമ്മാണത്തിന്റെ കുത്തകക്കാരുടെ സാഗര സമാനമായ സാങ്കേതികജ്ഞാനം നമുക്കിനിയും നല്ല സമ്മാനങ്ങൾ തരുമെന്നതിനെന്തെങ്കിലും സംശയമുണ്ടോ?

11

തന്മയത്വം

അഭിനയത്തിൽ തന്മയത്വമുണ്ടായിരിക്കണമെന്ന തത്വം പലകുറി ആവർത്തിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഒന്നാണ്. അത്രയും പ്രാവശ്യം അതു തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുമുണ്ട്. കൃത്രിമത്വംകൊണ്ടുണ്ടായിട്ടുള്ളിടത്തോളം പരാജയങ്ങൾ, ജീവിതത്തെ അതുപടി നാടകത്തിലേക്കു പകർത്താനുള്ള യത്നത്തിൽ നിന്നുമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. രണ്ടുതരത്തിലുള്ള തെറ്റുകൾക്കും അടിസ്ഥാനം ഒന്നുതന്നെയാണ് - അഭിനയം; സ്വാഭാവികമാക്കാനുള്ള പരിശ്രമം.

അഭിനയം സ്വാഭാവികമായിരുന്നുകൂടാ. ജീവിതത്തിന്റെ ശരിപ്പകർപ്പായിരുന്നുകൂടാ. അതു കൃത്രിമവുമാകരുത്. ഇവയ്ക്കു രണ്ടിനും മദ്ധ്യേയാണ് യഥാർത്ഥ നാടകീയമായ അഭിനയം. അതാണു തന്മയത്വം.

നമുക്കൊന്നു വിശകലനം ചെയ്തുനോക്കാം. താൻ എന്താണു രംഗത്തു ചെയ്യുന്നത്? ജീവിതത്തിന്റെ ഒരു ചീന്തു പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. അതിൽ നിന്നെന്തുണ്ടാവുമെന്നാണയാൾ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത്? നിർദ്ദിഷ്ടമായ ചില വികാരങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാകുമെന്ന്. അഭിനയം കണ്ടാൽ അതെത്ര സ്വാഭാവികമായിരുന്നാലും, പ്രേക്ഷകനെന്തിനു വികാരാധീനനാകണം? അവിടെക്കാണുന്നത് യഥാർത്ഥമല്ലെന്ന് അയാൾക്കറിയാമല്ലോ? ഇതിനുള്ള ഉത്തരം മനുഷ്യസ്വഭാവമങ്ങനെയാണെന്നാണ്. നഗ്നചിത്രം നോക്കി രസിക്കുന്ന യുവാവ്, അതൊരു ചിത്രം മാത്രമാണെന്നറിയുന്നുണ്ട്; എങ്കിലും വികാരാധീനനാകുന്നു. ചിലർ നോവൽ വായിച്ചു കരയാറുണ്ട്. ചാറൽസ് ഡിക്കൻസിന്റെ ഒരു നോവൽ (Old Curiosity Shop) ഖണ്ഡശഃ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നപ്പോൾ, അതിലെ രോഗിണിയായ 'ലിറ്റിൽ നെൽ' എന്ന കുട്ടിയെ മരിക്കാനനുവദിക്കരുതെന്ന് അപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ടു ഗ്രന്ഥകാരന് അനേകം കത്തുകൾ ലഭിച്ചു. മനുഷ്യരുടെ ഈ സ്വഭാവത്തെ ആശ്രയിച്ചാണു സകലകലകളും നിലനിൽക്കുന്നത്. നാട്യകലയും അതിൽനിന്നു ഭിന്നമല്ല. അഭിനയംകൊണ്ടുമാത്രം പ്രേക്ഷകനെ വികാരാധീനനാക്കിത്തീർക്കാം. വിജയകരമായതുകൊണ്ടു

മാത്രം. അഥവാ ഈ സവിശേഷതയുള്ള അഭിനയം മാത്രമാണു വിജയകരം.

യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിന്റെ യാന്ത്രികപ്രതിഫലനം കൊണ്ട് ഇതു സാധിക്കുമോ? ഇല്ല. യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിൽ നാം നിർവ്വികാരരായി കാണുന്ന ചില സംഭവങ്ങൾക്കുപോലും അയഥാർത്ഥമായ രംഗത്തു വരുമ്പോൾ നമ്മുടെ വികാരങ്ങളെ ഉണർത്താനുള്ള കഴിവുണ്ടാകാറുണ്ട്. അപ്പോൾ, രംഗത്തു നടക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ യഥാർത്ഥമാണെന്നു തോന്നിച്ചതുകൊണ്ടുമാത്രം അഭിനയം വിജയകരമാകുന്നില്ല. മാത്രമല്ല, എത്ര വിദഗ്ദ്ധമായ അഭിനയംകൊണ്ടും രംഗത്തെ പരിപൂർണ്ണ യഥാർത്ഥമാണെന്നു പ്രേക്ഷകനു തോന്നിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതുമല്ല. ആ വ്യാമോഹം ഏതാനും നിമിഷനേരത്തേക്കു മാത്രമേ ഉണ്ടാക്കാൻ കഴിയൂ. അപ്പോൾ, വെറും സ്വാഭാവികതയ്ക്കപ്പുറമായി എന്തോ ഒരു രഹസ്യം അഭിനയത്തിന്റെ വിജയത്തിനു നിദാനമായിട്ടുണ്ട്. എന്താണത്?

നാടകം യഥാർത്ഥമല്ല; അഭിനയം സ്വാഭാവികതയുമല്ല. സ്റ്റേജിൽ വച്ചു പ്രണയം അഭിനയിക്കുകയല്ലാതെ അനുഭവിപ്പാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് അത്ര പന്തിയല്ല. ഉത്തരവനുസരിച്ചു വികാരം സൃഷ്ടിക്കുകയും സാദ്ധ്യമല്ല. അതൊക്കെ ഭാവിക്കുക മാത്രമേ കഴിയൂ. ആഭാസങ്ങളെല്ലാം യഥാർത്ഥമായി തോന്നത്തക്കവിധം വർദ്ധിപ്പിച്ചും, ശക്തിപ്പെടുത്തിയും പ്രകടിപ്പിക്കുക മാത്രമേ നടൻ ചെയ്യുന്നുള്ളു. ഇതാണു നാടകീയത എന്നു പറയുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ കഥാഘടനയിലും, പാത്രസൃഷ്ടിയിലും, സംഭാഷണത്തിലും, പാത്രങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റ (അഭിനയ)ത്തിലും എല്ലാം അസ്വാഭാവികതയുണ്ട്, ഉണ്ടായിരിക്കണം. കൃത്രിമത്വമുണ്ടാവരുതെന്നേയുള്ളു. അഥവാ ഇതെല്ലാം കൃത്രിമമാണെന്നു കാണികൾക്കു തോന്നരുത്. ഇതെങ്ങനെയാണു സാധിക്കുന്നത്? ഇതരകലകളിൽ കലാകാരന്മാർ ചെയ്യുന്നതുപോലെതന്നെ ത്യാജ്യഗ്രാഹ്യവിവേചനം കൊണ്ട്. കലാകാരൻ ഫോട്ടോഗ്രാഫറല്ല. വെളിച്ചത്തിന്റെയും നിഴലുകളുടെയും വിവേചനാരഹിതമായ പ്രതിഫലനം കലയാവുകയില്ല. അതിൽ മുഖത്തെ കുരുവിനും അധരങ്ങൾക്കും തുല്യപ്രാധാന്യമാണുണ്ടാവുക. ചിത്രകാരൻ ചെയ്യുന്നത്, അതിൽ പ്രത്യേക പരിഗണന കൊടുക്കേണ്ട അംശങ്ങൾക്കു പ്രാധാന്യവും മറയ്ക്കേണ്ടവയ്ക്ക് ഒളിവും കൊടുക്കുകയാണ്. സുന്ദരിയുടെ മുഖവും അഷ്ടമുടിക്കായലും കലാസൃഷ്ടികളല്ല. സുന്ദരവസ്തുക്കൾ മാത്രം. അവയുടെ ചിത്രങ്ങൾ കലാസൃഷ്ടികളാണ്. ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടേണ്ട ഒരു ആശയമുണ്ട്. അതു പ്രേക്ഷകന്റെ ഹൃദയത്തിൽ എത്തിക്കുവാനുള്ള ദൃഢവും ഋജുവുമായ മാർഗ്ഗമേതെന്നാണ് കലാകാരന്റെ അന്വേഷണം. അതിനുവേണ്ടിയാണ് ചില അംശങ്ങൾക്കു

കൂടുതൽ നിറവും ശക്തിയും കൊടുക്കുന്നത്. ചന്തയ്ക്കു സാമാനം വാങ്ങാൻ പോകുന്നവനെപ്പോലെ രംഗത്തു പ്രവേശിക്കുകയും, അഞ്ചൽക്കാരൻ 'ചെലവുസാധനം' കൊടുക്കുന്നതുപോലെ പ്രേമലേഖനം കൊടുക്കുകയും ചെയ്താൽ അതു തന്മയത്വമാവില്ല, നാടകീയത്വവുമാവില്ല. ഭാവങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽനിന്ന് അല്പം അതിശയോക്തിപരമായി ഉയർത്തണം. സംഭാഷണം സാവധാനത്തിൽ വേണം. നടക്കുന്നതു കുറച്ചൊക്കെ പതുങ്ങിയുമായിരിക്കണം. ഇതിനുംപുറമെ, പ്രേക്ഷകന്റെ വ്യാമോഹം ക്രമേണ നീങ്ങിപ്പോകും എന്നും ഓർമ്മിക്കണം. അതു കുറെ സമയമെങ്കിലും നീണ്ടുനില്ക്കണമെങ്കിൽ അവന്റെ ഹൃദയത്തിലുണ്ടാവുന്ന വികാരങ്ങൾ ക്രമേണ വർദ്ധിപ്പിക്കേണ്ടതത്യാവശ്യമാണ്. വികാരത്തിന്റെ പിടിയിൽ കിടക്കുന്ന മനുഷ്യൻ സ്വപ്നാവസ്ഥയിൽ തുടരാൻ കൂടുതൽ സാദ്ധ്യതയുണ്ട്.

നാടകീയമാക്കാനുള്ള പരിശ്രമത്തിൽ പല നടന്മാരും മറ്റൊരു കുഴിയിൽ ചെന്നുവീഴാറുണ്ട്. ഒരതിർത്തിവിട്ട് അഭിനയം നാടകീയമാക്കിയാൽ 'ഓവർആക്ടിംഗ്' ആയിത്തീരും. തമിഴ്‌രാവണന്റെ കണ്ണുകൾ ത്രിമാനചിത്രത്തിലേതുപോലെ പാഞ്ഞുവന്നു നമ്മുടെ നെറ്റിക്കടിക്കുമ്പോൾ നാം രാവണന്റെ കോപത്തെപ്പറ്റി സ്മരിക്കുന്നേയില്ല. ശാമുഭാഗവതരുടെ തലവേദനയെപ്പറ്റി സഹതപിക്കുന്നതേയുള്ളു. ചിത്രവും ഹാസ്യചിത്രവും തമ്മിലുള്ള അന്തരമാണ് അഭിനയവും 'ഓവർആക്ടിംഗും' തമ്മിലുള്ളത്. ഈ തെറ്റിന്റെ ഒരു വകഭേദമാണു 'മെലോഡ്രാമ.' മദ്യപാനിയും കോപിഷ്ഠനുമാണ് ഈ നിയമത്തെ പതിവായി ലംഘിക്കുന്നത്. ജനോവാ നാടകത്തിലെ 'കട്ടേക്ക്യാര'ന്റെ ജോലിയായിരിക്കുകയില്ല ഒരു മദ്യപനായ പാത്രത്തിനു രംഗത്തു നിർവ്വഹിക്കുവാനുള്ളത്. നടന്റെ കോപം നമ്മെ ഭയപ്പെടുത്തുന്നതിനു വിരോധമില്ല. പക്ഷേ, ചിരിപ്പിക്കരുത്. കേശവദേവിന്റെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ, 'ക്ലാപ്സ്'[1] കിട്ടും. പക്ഷേ, അടുത്തുതന്നെ കൂക്കുവിളിയും ഉണ്ടാകും. അതുകൊണ്ട് ഒരു നിശ്ചിതപരിധിക്കപ്പുറം പോകാതെ, എന്നാൽ വെറും നിർജ്ജീവമാകാതെ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ നാടകത്തിലെ തന്മയത്വമുണ്ടാകയുള്ളൂ.

നടൻ ആദ്യമായി ചെയ്യേണ്ടത് താൻ അഭിനയിക്കേണ്ട പാത്രത്തിന്റെ യഥാർത്ഥസ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കുകയാണ്. ആ പാത്രത്തിന്റെ ചിന്താഗതിയും, വികാരങ്ങളും, പെരുമാറ്റങ്ങളും, സംഭാഷണരീതിയും എല്ലാം മനസ്സിലാക്കി അവ സ്വന്തമായി പ്രകടിപ്പിക്കാൻ പരിശീലിക്കണം. അഥവാ, നടൻ പാത്രവുമായി സാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു. പക്ഷേ, നടൻ സ്വയം മറന്ന് അഭിനയിക്കണമെന്നും മറ്റും പറയുന്നതു ബാലിശമാണ്. യാതൊരു

നടനും അതു ചെയ്യാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. ആരും രംഗത്തു ജീവിക്കുന്നില്ല. അവൻ അഭിനയിക്കുകയാണ്. സ്വയം മറന്നുവെന്നു പറയുന്ന നടൻ ആത്മഹത്യ ചെയ്തുകഴിഞ്ഞു. കർട്ടൻ വീണാൽ എഴുന്നേറ്റു പോകും. അഭിനയത്തിൽ തന്മയത്വമുണ്ടായിരിക്കണമെന്നു പറയുന്നതിനു നടൻ ഏതെങ്കിലുമൊരു പാത്രമായിത്തീരണമെന്നല്ല അർത്ഥം. യഥാർത്ഥമാണെന്നു കാണികൾക്കു തോന്നത്തക്കവിധത്തിൽ അഭിനയം നാടകീയമാക്കണമെന്നു മാത്രമാണ്. താൻ ദുഷന്തനാണെന്നു ധരിച്ചു വശായി ശകുന്തളയുടെ നേരെ ചെല്ലുകയല്ല നടന്റെ ചുമതല. താൻ ശങ്കുപ്പിള്ളയാണെന്നറിഞ്ഞുകൊണ്ടുതന്നെ കമലാക്ഷിയുടെ സമീപത്തേക്കു നടക്കുമ്പോൾ താൻ ദുഷന്തനും കമലാക്ഷി ശകുന്തളയുമാണെന്നു കാഴ്ചക്കാർക്കു തോന്നിക്കണം എന്നതാണാവശ്യം. ഓരോ നടനും ഓരോ ദ്വിവ്യക്തിത്വമുണ്ട് താൻ പ്രതിനിധീഭവിക്കുന്ന പാത്രത്തിന്റേതും, തന്റേതുതന്നെയും അതുമറന്ന് അഭിനയിച്ചുകൂടാ. നടന്റെ തൊഴിൽ ഒരുവക ആൾമാറാട്ടമാണ്. വേഷവിധാനത്തിന്റെ പുറകിലുള്ള വ്യക്തിയെ മറന്നഭിനയിച്ചാൽ രംഗത്തെ ആവശ്യമനുസരിച്ചു പെരുമാറാൻ കഴിവില്ലാതെ വരും. താൻ അഭിനയിക്കുകയാണെന്ന് ഓർമ്മയില്ലാതെ രംഗത്തിന്റെ മുമ്പോട്ടു കയറിനിന്നാൽ ചിലപ്പോൾ കർട്ടന്റെതടി തലയിൽ വീഴും.

സ്വയംമറന്ന് അഭിനയിക്കണമെന്നു പറയുന്നവർ ഈ അഭിപ്രായത്തെ ശരിവച്ചെന്നുവരികയില്ല. 'കലാകാരന്റെ ആത്മാർത്ഥത' യെന്നൊന്ന് സ്വാഭാവികതയ്ക്ക് ആശ്രയമായി അവർ വലിച്ചുകൊണ്ടുവരികയും ചെയ്യും. കലാകാരന്റെ ആത്മാർത്ഥതയുടെ പ്രശ്നം ഇവിടെ അപ്രസക്തമാണെന്നതോ പോകട്ടെ, ഇവിടെ നടൻ ചെയ്യുന്നത് കാപട്യമാണെന്ന വാദത്തിനു മറുപടി പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അത്തരം കാപട്യമില്ലെങ്കിൽ കലയേയില്ല. കലാകാരന്റെ ആത്മാർത്ഥത മടയന്റെ ഹൃദയം തുറന്ന വിഡ്ഢിത്തമല്ല. അവന്റെ ജോലി വികാരത്തിനടിമപ്പെടുകയല്ല. അന്യരിൽ വികാരമുണർത്തുകയാണ്. ആ ചുമതല നിർവ്വഹിക്കുവാൻ ഒരു കലാകാരന് എല്ലാത്തരം അനുഭവങ്ങളും കൂടിയേ തീരൂ എന്നില്ല. അല്ലാതെ തന്നെ ആ വികാരങ്ങൾ അറിയുവാനും, അവയുമായി സാത്മ്യം പ്രാപിക്കുവാനുമുള്ള കഴിവ് എല്ലാ കലാകാരന്മാർക്കും ഉണ്ടായിരിക്കും. മരണവേദനയറിഞ്ഞില്ലെങ്കിലും ഒരു കവിക്ക് അതു ചിത്രീകരിക്കാൻ സാധിക്കും.

മദ്യപാനിയുടെ ഭാഗമഭിനയിക്കണമെങ്കിൽ മദ്യം കഴിച്ചേ പറ്റൂ എങ്കിൽ നാടകം നീണ്ടുനില്ക്കുകയില്ല. പലപ്പോഴും അധികം സ്വാഭാവികതയ്ക്കു പോവാതിരിക്കുകയാണു നല്ലത്.

12

രംഗസംവിധാനം[1]

അനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്തലമില്ലെങ്കിൽ എത്ര സമർത്ഥനായ നടനും ചിലസന്ദർഭങ്ങളിൽ, രംഗത്തുനിന്നു നക്ഷത്രമെണ്ണിപ്പോകും. കർട്ടന്റെ തടി തലയിൽ വീഴുമോ എന്നും കൃത്രിമമീശ അഴിഞ്ഞു പോകുമോ എന്നുമെല്ലാം ആശങ്കിച്ചു നില്ക്കുന്ന നടന് അഭിനയത്തിൽ ശ്രദ്ധപതിപ്പിക്കാൻ കഴിവുണ്ടാകയില്ല. ഒരുമാതിരി കൊള്ളിക്കാവുന്ന നാടകങ്ങൾപോലും 'കോവിലൻചരിത'ത്തിന്റെ യവനികകളും രാഗ വിസ്താരക്കസർത്തുംകൊണ്ടു കശാപ്പുചെയ്യുന്ന കാഴ്ച സാധാരണയാണ്. ഇത്തരം വൈകല്യങ്ങൾക്കു നല്ലൊരു ഉദാഹരണമാണ് കുറച്ചു വർഷ ങ്ങൾക്കുമുമ്പ് ഒരു കോളജിൽ വച്ചു നടന്ന സംഭവം. 'കാൽവരിയിലെ കൽപ്പപാദപം' ആണ് നാടകം. യെറുശലേം പട്ടണത്തെ കിടുകിടെ വിറപ്പിക്കുന്ന മഹാപുരോഹിതൻ കയാഫാസ് പ്രവേശിക്കുന്നു. "ഹായ് അവനാര്!" എന്നലറിക്കൊണ്ട്, അഭിനയിക്കുന്നതു പ്രശസ്തനായ ഒരു വാഗ്മിയാണ്. അദ്ദേഹത്തിനു വേണ്ടത്ര ഉയരമുണ്ട്. വേഷവിധാനവും അനുയോജ്യംതന്നെ. ആകെക്കൂടി ഒന്നാംരംഗം പൊടിപ്പനാകുന്ന ലക്ഷണ മുണ്ട്. അതങ്ങനെയായിരിക്കുകയും ചെയ്യുമായിരുന്നു, കയാഫാസ് രംഗത്തു പ്രവേശിച്ചു സംസാരിച്ചുകഴിയുന്നതിനുമുമ്പ് "കുലവെട്ടീടിന കുറ്റിവാഴപോലെ" കമന്നടിച്ചു വീഴാതിരുന്നെങ്കിൽ. പറ്റിയതിത്രേയുള്ളു: ലാബറട്ടറിയിലെ മിനുസമുള്ള മേശകൾ നിരത്തിയിട്ടാണു രംഗസ്ഥല മുണ്ടാക്കിയത്. ആരോ ഒരു ബുദ്ധിമാൻ അതിനു മുകളിൽ ഒരു നേർത്ത തുണിയും വിരിച്ചു. ചെരിപ്പിട്ടു പരിചയമില്ലാത്ത കയാഫാസും തുണിയും കൂടിക്കുഴഞ്ഞ് അല്പമൊരു ട്രാജഡി[2] സംഭവിച്ചു എന്നുമാത്രം. ഇത്രയും പറഞ്ഞതുകൊണ്ടു തറയുടെ കാര്യംതന്നെ എത്ര ശ്രദ്ധയായി ക്രമീകരി ക്കണമെന്നു വ്യക്തമാകുന്നുണ്ടല്ലോ. നടന്മാർക്കു സ്വതന്ത്രമായി പെരുമാ റാനുള്ള നീളവും വീതിയും രംഗസ്ഥലത്തിനുണ്ടായിരിക്കണം. നാടക ശാലയ്ക്ക് എത്ര വീതിയുണ്ടെങ്കിലും രംഗസ്ഥലം ചുരുക്കുകയാണു

നമ്മുടെ നാട്ടിലെ പതിവ്. യവനികയുടെ വലുപ്പത്തിൽ ലാഭിക്കുവാനോ വിളക്കുകൾ കുറയ്ക്കുവാനോ മറ്റോ ആണ് ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതെന്നു തോന്നുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലം നടന്മാർ വീഞ്ഞപ്പെട്ടിക്കകത്തെ പാവകളെ പ്പോലെയായിത്തീരുന്നു എന്നതാണ്. രംഗത്തെ അപേക്ഷിച്ചു നടൻ തീരെ ചെറുതായിത്തോന്നുന്നതിന്റെ ഗുണം അതു യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെ വർദ്ധിപ്പിക്കുമെന്നതാണ്. നടക്കുവാനും ചിലപ്പോഴൊക്കെ ഓടുവാനും പലർ ഒരുമിച്ചുവരുമ്പോൾ തിങ്ങിക്കൂടാതെ നില്ക്കുവാനും വേണ്ട വിസ്താരം രംഗത്തിനുണ്ടായിരിക്കണം. പക്ഷേ, വളരെയധികം സ്ഥലം പുറകോട്ടു കിടക്കുന്നതുകൊണ്ടു പ്രയോജനമില്ല. രംഗത്തുനിന്നു നടൻ പുറകോട്ടു മാറുന്തോറും സദസ്യർക്ക് അയാളെ കാണാൻ വിഷമം വർദ്ധി ച്ചുവരികയാണ്. അതുകൊണ്ടു കഴിയുന്നത്ര വീതിയാണു വർദ്ധിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കേണ്ടത്. മുൻകർട്ടൻ കഴിഞ്ഞ് രംഗം കുറേക്കൂടി മുന്നോട്ടു തള്ളി നില്ക്കുന്ന സമ്പ്രദായം നല്ലതാണ്. ഇതരപാത്രങ്ങളുടെ സമീപത്തിൽ നിന്ന് അകന്നുപോകുന്നു എന്ന ഭാവത്തിൽ സദസ്യരോടു വളരെ അടുത്തു നിന്നു സംസാരിക്കുവാൻ പ്രത്യേകിച്ചും ആത്മഗതംപോലുള്ള സന്ദർഭ ങ്ങളിൽ, ഇങ്ങനെ മുന്നോട്ടു കിടക്കുന്ന സ്ഥലം ഉപകരിക്കും. രംഗം തീരുന്നതിനുമുമ്പുതന്നെ കർട്ടനു പുറകിലേക്കു മാറിക്കൊള്ളണം എന്നു മറന്നുകൂടാ. അല്ലെങ്കിൽ വീരനായ കോവിലന്റെ തലയും കർട്ടന്റെ തടിയുമായി സമ്പർക്കമുണ്ടാകും. സ്ഥിരമായ നാടകശാലകളിൽ തടി കൊണ്ടു രംഗം പണിയുകയാണു വേണ്ടത്. ഇങ്ങനെ ചെയ്താൽ പൊടി കൊണ്ടുള്ള ഉപദ്രവം കുറയും. രംഗസ്ഥലത്തു നിന്നു പൊടി ഉയരുന്നതു കൊണ്ടു കാഴ്ചയ്ക്കു മാത്രമല്ല ഹാനി; അതു നടന്റെ ആരോഗ്യത്തെയും ബാധിക്കും. വേദികൾ എപ്പോഴും അല്പം മുന്നോട്ടു ചരിഞ്ഞിരിക്കേണ്ട താണ്. പുറകിലിരിക്കുന്ന കാണികളെ അതു വളരെ സഹായിക്കും. വേദിയെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ മറ്റൊന്നുകൂടി പറയേണ്ടതുണ്ട്. ആവണക്കെണ്ണ കുടിച്ചതുപോലെ ഗോഷ്ടികാണിക്കുന്ന ഭാഗവതരെ മുമ്പിൽ കൊണ്ടു വന്നിരുത്തരുത്. അയാൾ അവിടെ അസ്ഥാനത്താണെന്നു മാത്രമല്ല, പലപ്പോഴും അഭിനയത്തെ മറയ്ക്കുകയും ചെയ്യും. രംഗത്തിനു മുമ്പിൽ ഒരു താഴ്ന്ന സ്ഥലമുണ്ടാക്കി അവിടെയോ രംഗത്തിന്റെ പുറകിൽ നിലത്തോ ആണ് സംഗീതസംഘത്തിന്റെ ന്യായമായ സ്ഥാനം.

യവനികകളുടെ മാമൂലനുസരിച്ച് അഞ്ച് എണ്ണം ഉണ്ടായിരിക്കണം. ഫ്രണ്ടുകർട്ടൻ[3], തെരുവ്, ഉദ്യാനം, ഡർബാർ, വനം[4] എന്നിവയാണ് ഈ

അഞ്ച്. ഇതിനും പുറകേ തുണികൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ ഒരു തട്ടിക, അതിനു തുറക്കാവുന്ന ഒരു വാതിലും. ആവശ്യമുണ്ടെങ്കിലും ഇല്ലെങ്കിലും ഇവയെല്ലാം ഉപയോഗിക്കണമെന്ന് നിർബന്ധമാണ്. കാൽചുവട്ടിൽ നിന്നു നേരെ ആകാശത്തിലേക്കു കയറിപ്പോകുന്ന തെരുവിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് വിദൂഷകൻ[5] നമ്മെ ലാത്തിച്ചാർജ്ജ് ചെയ്യുന്നത്. അയാളുടെ തലയിൽ ബോട്ടുകൾ, വൃക്ഷങ്ങൾ, ഗോപുരങ്ങൾ മുതലായവ ഇരിക്കുന്നതായിട്ടും ചിലപ്പോൾ കാണാൻ കഴിയും. ഈ യവനികകളിൽ കാണുന്ന തെരുവുകളിൽ ദിനരാത്രഭേദമില്ലാതെ ദീപങ്ങൾ എരിയുന്നുമുണ്ടായിരിക്കും. വേരിന്മേൽ പൂവുണ്ടാകുന്ന ഉദ്യാനങ്ങളും കാറ്റത്താടുന്ന കരിങ്കൽത്തൂണുകൾ നിറഞ്ഞ ഡർബാറുകളും, അതങ്ങനെ. വനത്തിന്റെ കർട്ടൻ കണ്ടാൽ ഭയം തോന്നും – അത് വരച്ചവനെപ്പറ്റിയെങ്കിലും. ഏറ്റവും ദുസ്സഹമായത് മുൻകർട്ടനാണ്. നാടകശാലയിൽ കാണികൾ നിറയാൻ വേണ്ട സമയത്തും രാഗവിസ്താരത്തിന്റെ അവസരങ്ങളിലും രംഗവാസികൾ കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കേണ്ടത്, എല്ലുകളോടു യാതൊരു കാരുണ്യവും കാണിക്കാതെ ഒടിച്ചും വളച്ചും അടുക്കിയിരിക്കുന്ന കുറെ സ്ത്രീകളുടെ ചിത്രമാണ്. അവരെല്ലാം യൂറോപ്പിൽനിന്നു വന്നവരാണെന്നതുമാത്രമാണ് ഒരാശ്വാസം. എന്താണിതിനു പ്രതിവിധി? ഈ യവനികകളെല്ലാം മാറ്റി വേറെയുണ്ടാക്കണമെന്നു പറഞ്ഞാൽ സംഭവിക്കുന്നത്, പഴയ കർട്ടന്റെ അതിഭയങ്കരനിറങ്ങളോടു കൂടിയ ഒരു പുതിയ പതിപ്പിന്റെ ആവിർഭാവമാണ്. "പുതിയ സീൻസുകളോടുകൂടി", എന്നവർ പരസ്യമെഴുതുകയും ചെയ്യും. ആദ്യമായി ചെയ്യേണ്ടത് ഈ പഴയ കർട്ടനും, യവനികകളെപ്പറ്റിയുള്ള പഴയ ആശയവും മാതകിയുടെയും കോവിലന്റെയും കൂടെ കുഴിച്ചിടുകയാണ്. പുതിയതുണ്ടാക്കുക എന്നു പറഞ്ഞതിന്റെ അർത്ഥം വളരെ ചെലവു കൂടിയ കുറെ ചിത്രങ്ങൾ വരച്ചുണ്ടാക്കുക എന്നല്ല. ചെലവിടുന്ന തുകയല്ല പ്രധാനം; അതെന്തിനുവേണ്ടി ചെലവിടുന്നു എന്നതാണ്. അനേകായിരം രൂപാ നശിപ്പിച്ച് ഉണ്ടാക്കിയ 'ഇലക്ട്രിക്ക്' സീനുകൾ[6] കണ്ടിട്ടുള്ളവർക്കറിയാം അതെന്തൊരു വികൃതിയാണെന്ന്. കണ്ണുമഞ്ചിപ്പിക്കുന്ന നിറത്തിൽ അപ്രസക്തമായ കുറെ വസ്തുക്കളെല്ലാം വരച്ചുവച്ച് അതിനെല്ലാം ഇലക്ട്രിക്ക് വിളക്കുകളും ഘടിപ്പിച്ചു നടത്തുന്ന ആ പ്രദർശനങ്ങൾ നാടകങ്ങളല്ല, ഒരുവക ദീപക്കാഴ്ചയാണ്. കഥയും അഭിനയവും സംഗീതവും ഒന്നുമില്ലാത്ത ഈ നാടകാഭാസങ്ങൾക്ക് അതു യോജിച്ചതാണ്, കാണിക്കാൻ മറ്റൊന്നുമില്ലാത്തതുകൊണ്ട്. നാടകങ്ങൾക്ക് ഇത്തരം രംഗസംവി

ധാനം ആപല്ക്കരമാണ്. ഉത്തമമായ യവനികാ[7]സൃഷ്ടിക്ക് ഒരു തത്വമേ യുള്ളൂ - രംഗത്തു സംഭവിക്കുന്നു എന്ന് സങ്കല്പിക്കപ്പെടുന്ന സംഭവ ങ്ങൾക്ക് യാഥാർത്ഥ്യബോധം ഉണ്ടാക്കുവാൻ യവനികകൾ ഉപകരിക്കണം. നാടകം ദൃശ്യകലയാണ്; യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന കലയാണ്. അതുകൊണ്ട് അഭിനയം ആരംഭിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ സദസ്യർ എത്രവേഗത്തിൽ കഥയിലെ സംഘട്ടനവുമായി സാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നുവെന്നതാണ് ഒരു നാടകത്തിന്റെ വിജയം. വക്കീലും ഗുമസ്തനുംകൂടി പാണ്ഡ്യരാജാവിന്റെ അരമനയിൽവച്ച് ഗൂഢാലോചന നടത്തിയാൽ ഇതു സാദ്ധ്യമാകയില്ല. യവനിക തയ്യാറാക്കുന്ന ചിത്രകാരൻ പ്രകൃതിചിത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന തിൽ വളരെ വിദഗ്ദ്ധനായിരിക്കണം. യവനികയുണ്ടാക്കുന്ന സമ്പ്രദായം സാധാരണ ചിത്രകലയിൽനിന്നു ചില ഘടകങ്ങളിൽ ഭിന്നമാണ്. ആകൃതി, ദൂരവീക്ഷണം മുതലായവയെല്ലാം ഒരുപോലെതന്നെയാണെങ്കിലും യവനികയിലെ നിറങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമാണ്. ഒരു നിറംതന്നെ സൂര്യപ്രകാശ ത്തിലും ദീപത്തിലും കാണുന്നതു രണ്ടുതരത്തിലാണ്. എന്നല്ല, പല തരത്തിലുള്ള ദീപങ്ങളിൽത്തന്നെ അവ വ്യത്യസ്തമായി കാണപ്പെടുന്നു. ഏതുതരം ദീപമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നതെന്നു തീരുമാനിച്ചു കഴിഞ്ഞിട്ട് ആ പ്രകാശത്തിൽ ശോഭിക്കുന്ന ചായങ്ങൾകൊണ്ടുവേണം യവനിക തയ്യാറാക്കാൻ. കൂടുതൽ തിളങ്ങുന്ന വർണ്ണങ്ങൾ നടന്മാരെ വിഴുങ്ങിക്കള യാതിരിക്കാനും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. യവനികയിലെ ചിത്രമാകട്ടെ, നാടകത്തിലെ രംഗങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലമായിരിക്കണം. ചിത്രകാരൻ നാടകത്തിന്റെ വിഷയം വളരെ വ്യക്തമായി മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം. ഈ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തയ്യാറാക്കപ്പെടുന്ന ഒരു യവനിക, ഒരു വലിയ ജാലകത്തിന്റെ പ്രതീതിയായിരിക്കണം കാണികളിൽ ജനിപ്പിക്കുന്നത്. ആ ജാലകത്തിൽക്കൂടികാണുന്നതോ യഥാർത്ഥത്തിൽ നടക്കുന്ന ഒരു സംഭവവും. യഥാർത്ഥമാണെന്ന മതിഭ്രമമുണ്ടാക്കുവാനാണ് നിഷ്കർഷ യായി രംഗം സജ്ജീകരിക്കുന്നത്. വെറും അലങ്കാരത്തിനുവേണ്ടിയല്ല. ഈ വിശേഷഗുണങ്ങൾ എല്ലാം തികയുന്ന യവനികകൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ സാമ്പത്തികമായോ കലാപരമായോ ഉള്ള കഴിവുകേടുണ്ടെന്നുവന്നാൽ ചിത്രമുള്ള യവനികകൾ കൂടാതെതന്നെ അഭിനയം നടത്തേണ്ടതാണ്. രംഗസംവിധാനം യാഥാർത്ഥ്യബോധമുണ്ടാക്കിയില്ലെങ്കിൽ വേണ്ടില്ല, സംഭാഷണംകൊണ്ടും അഭിനയംകൊണ്ടും സൃഷ്ടിക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യ ബോധത്തെ നശിപ്പിക്കാതിരിക്കുകയെങ്കിലും വേണം. ഉത്തമമായ

യവനികകൾ ഇല്ലാതെവന്നാൽ വർണ്ണമുള്ള തിരശ്ശീലകൾ മാത്രം ഉപയോഗിച്ചാൽ മതിയാകുന്നതാണ്. ഇന്നത്തെ പതിവനുസരിച്ച്, നാടകം ആരംഭിക്കുമ്പോൾ നാം കണികാണുന്നതു നടന്മാരുടെ പാദംതൊട്ടു മുകളിലേക്കാണ്. ഇതിനു പകരം, മദ്ധ്യത്തിൽ വിഭജിച്ച് ഇരുവശങ്ങളിലേക്കും വലിച്ചുമാറ്റാവുന്ന ഒരു മറയാണുപയോഗിക്കേണ്ടത്. ഈ മറ കട്ടിയുള്ള തുണികൊണ്ടുണ്ടാക്കുകയും, അടിഭാഗത്തു ഘനമുള്ള എന്തെങ്കിലും ഘടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യണം. നിറം കറുപ്പോ, ബ്രൗണോ, നീലയോ ആകാം, ഏതായിരുന്നാലും അതിൽക്കൂടി വെളിച്ചം കടന്നുപോകരുതെന്നു നിർബന്ധമുണ്ട്. എല്ലാ രംഗങ്ങളും അവസാനിക്കുമ്പോൾ ഈ കർട്ടനായിരിക്കും താഴ്ത്തുന്നത്. അതിൽ യാതൊരു ചിത്രവും ഉണ്ടായിരുന്നുകൂടാ. ചിത്രമുള്ള കർട്ടനൊന്നും വലിച്ചുപൊക്കുന്നത് സദസ്യർ കാണരുതെന്നും ഓർമ്മിച്ചിരിക്കണം. അട്ടപോലെ ചുരുണ്ടുകയറുന്ന തൂണുകളും മരങ്ങളും യഥാർത്ഥമാണെന്നു വിശ്വസിക്കാൻ പണിയാണ്.

രംഗസംവിധാനത്തിന്റെ വിജയത്തിൽ ദീപങ്ങൾക്കും ഒരു പ്രധാനപങ്കുണ്ട്. മൂന്നുതരത്തിലാണ് ദീപങ്ങൾ രംഗത്തു പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒന്ന്, രംഗവേദിയുടെ മുമ്പിൽ നിരത്തിവച്ചിരിക്കുന്ന ഫുട്‌ലൈറ്റുകൾ.[8] ഇവ എണ്ണം കൂടിയും ശക്തി കുറഞ്ഞും ഇരിക്കുന്നതാണു നല്ലത്. വളരെയധികം ശക്തിയുള്ള വിളക്കുകളായാൽ നടന്റെ കണ്ണഞ്ചിപ്പോകാൻ എളുപ്പമുണ്ട്. ഇവയെല്ലാറ്റിനുംകൂടി ഒരു നീണ്ട റിഫ്‌ളെക്റ്റർ[9] ഉപയോഗിച്ചാൽ, ഉള്ള പ്രകാശം മുഴുവനും എല്ലായിടത്തും നിരപ്പായി ലഭിക്കും. രണ്ടാമത്, മുകളിൽ തൂക്കിയിടുന്ന വിളക്കുകളാണ്. ഇവ വളരെ ശക്തിയുള്ളവയായിരിക്കും. രംഗത്തിന്റെ പുറകിൽ വേണ്ടത്ര പ്രകാശം ലഭിക്കത്തക്കരീതിയിൽ കുറെ വിളക്കുകൾ പുറകോട്ടു മാറ്റിയും ഘടിപ്പിക്കേണ്ടതാണ്. വേദിയുടെ ഇരുവശങ്ങളിൽനിന്ന് അകത്തേക്കു പ്രയോഗിക്കുന്നവയാണു മൂന്നാമത്തേത്. ഇവ ഏറ്റവും ശക്തി കൂടിയതും പ്രത്യേകം ഓരോ സ്ഥാനത്തു കേന്ദ്രീകരിക്കത്തക്കവയും ആയിരിക്കണം. ആവശ്യമെന്നു വന്നാൽ ഒരുവശത്തുള്ള ഒറ്റവിളക്കുകൊണ്ടുമാത്രം രംഗം പ്രകാശിക്കത്തക്ക രീതിയിൽ വേണം ഇവ സജ്ജമാക്കാൻ. ഒരു വാതിലിൽക്കൂടിയോ ജനലിൽക്കൂടിയോ ലഭിക്കുന്ന വെളിച്ചത്തിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ കാണിക്കേണ്ടിവരികയാണെങ്കിൽ അതിന് ഈ മാർഗ്ഗമാണ് അംഗീകരിക്കേണ്ടത്. പുറകിലുള്ള യവനികയിൽ ഒരു നടന്റെ നിഴൽ കാണിക്കണമെന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതിന് ഈ ദീപങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാം. പകൽസമയത്തു

നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ കാണിക്കുമ്പോൾ രംഗത്തു നിഴൽ വീഴാതിരിക്കുവാൻ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. പകൽസമയത്തു മുറികൾക്കുള്ളിൽ നിഴലുകൾ ഉണ്ടാകാറില്ലല്ലോ. പോരെങ്കിൽ ചിലപ്പോൾ ഈ നിഴലുകൾ നടന്റെ ഭാവഭേദങ്ങൾ കാണുന്നതിനു തടസ്സമായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. ആകാശത്തിൽ നിഴൽ വീഴുന്ന രംഗങ്ങളും ധാരാളമായി കാണാറുണ്ട്. ഈ മൂന്നുതരം വിളക്കുകൾക്കും സ്വിച്ചുകൾ പ്രത്യേകം പ്രത്യേകമായിരുന്നാൽ നന്ന്. വൈദ്യുതദീപങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ ഫ്ളൂറസെന്റ്, മെർക്കുറി മുതലായവ ഉപയോഗിച്ചുകൂടാ. ഈ ദീപങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ നടന്മാർക്കു പ്രേതങ്ങളുടെ പ്രതീതിയുണ്ടാക്കിയെന്നുവരാം. പ്രകാശത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ വർണ്ണഭ്രമമാണു പല രംഗസംവിധാനവും തകർത്തുകളയുന്നത്. അപൂർവ്വം ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ വർണ്ണമുള്ള പ്രകാശം സ്വാഗതാർഹമാണ്. പക്ഷേ, യാതൊരു പ്രസക്തിയും ഔചിത്യവും ഇല്ലാതെ ചുവപ്പും നീലയും പച്ചയും മറ്റും ഒരുമിച്ചോ അല്ലെങ്കിൽ പത്തു സെക്കന്റ് ഇടവിട്ടോ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതു കാണുമ്പോൾ വെളിച്ചത്തിനു നിറം കൊടുക്കുന്ന സമ്പ്രദായം കണ്ടുപിടിച്ചവനെ ശപിച്ചുപോകാറുണ്ട്. ഓരോ നിറവും മറ്റൊന്നിനോടു ചേരുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന ഫലം പലപ്പോഴും നമ്മുടെ പ്രതീക്ഷകൾക്കു വിരുദ്ധമായിരിക്കും. ഉദാഹരണമായി, പച്ചനിറത്തിലുള്ള വേഷവുമായി പ്രവേശിക്കുന്ന നടന്റെ നേരെ ചുവന്ന വെളിച്ചം അടിച്ചാൽ വേഷം ആകെ കറുപ്പുനിറമായിത്തീരും; ഉല്ലാസകരമായ ഒരന്തരീക്ഷം ശോകമൂകമായിത്തീരുന്നതും കാണാം. മഞ്ഞനിറത്തിലുള്ള പ്രകാശത്തിൽ നീലനിറത്തിലുള്ള വസ്തുക്കൾ കറുത്തതായിത്തീരും; മറിച്ചും. അതുകൊണ്ടു രംഗത്തു കാണുന്ന വിവിധ വസ്തുക്കളുടെ നിറങ്ങൾക്ക് അനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ വെളിച്ചം കൊടുക്കാൻ ശാസ്ത്രീയമായ കഴിവുള്ള ഒരാൾ മാത്രമേ നിറമുള്ള വെളിച്ചം പ്രയോഗിക്കാവൂ. വിദഗ്ദ്ധന്മാരില്ലെങ്കിൽ നിറമുള്ള പ്രകാശം വേണ്ടെന്നു വയ്ക്കുകയാണു നല്ലത്. സമർത്ഥമായ ദീപസജ്ജീകരണം[10] കൊണ്ടു രംഗത്തിൽ വിദൂരതയെപ്പറ്റിയുള്ള ബോധവും ജനിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നതാണ്. നൃത്തങ്ങളിലും മറ്റു ചലനാത്മകമായ രംഗങ്ങളിലും നടന്റെ മുഖത്തുമാത്രം പ്രകാശം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നതു കൊള്ളാം. പക്ഷേ, പ്രകാശം വിറച്ചു വിറച്ചു കാഴ്ചയ്ക്ക് അസുഖമുണ്ടാക്കാതിരിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുകയും വേണം. ഏതു തരത്തിലായാലും, രംഗത്തു വെളിച്ചംകൊടുക്കുന്ന ഒരു വിളക്കും സദസ്യർ കാണരുതെന്നത് അതിപ്രധാനമാണ്. രംഗത്തെ വെളിച്ചത്തോടു വളരെ ബന്ധപ്പെട്ടതാണു സദസ്സിലെ

പ്രകാശവും. രംഗത്തുള്ളതിനേക്കാൾ ശക്തികൂടിയ വിളക്കുകൾ ഹാളിൽ ഉപയോഗിച്ചാൽ രംഗം ഇരുണ്ടുപോകുന്നതായി തോന്നും. ഹാളിൽ കഴിയുന്നത്ര ഇരുട്ടാണുണ്ടായിരിക്കേണ്ടത്.

പ്രത്യേക രംഗങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനും ചില മാർഗ്ഗങ്ങളുണ്ട്. അഗ്നി, മഴ മുതലായവ രംഗത്തു കാണിക്കാം. അതിനെല്ലാം വളരെ വിലപിടിച്ച ഉപകരണങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്നു മാത്രം. കൊടുങ്കാറ്റുകളും മേഘഗർജ്ജനവും കാണിക്കാൻ വിഷമമില്ല. നീല, പച്ച മുതലായ ചില നിറങ്ങൾ ചന്ദ്രികയുടെ പ്രതീതി ഉണ്ടാക്കാൻ ഉതകുന്നവയാണ്. 'ഹാംലെറ്റി'ലേതുപോലെ സംസാരിക്കുന്ന പ്രേതങ്ങളെ രംഗത്തു വരുത്തുവാൻ പ്രയാസമുണ്ട്. ഒരു അസ്ഥിപഞ്ജരം മാത്രം മതിയെങ്കിൽ അതിനു മാർഗ്ഗമുണ്ട്. ദേഹത്തുമുഴുവനും കരിതേച്ച് അലൂമിനിയം ചായംകൊണ്ട് അസ്ഥികളും വരച്ചു സാവധാനം രംഗത്തു പ്രവേശിച്ചാൽ ഒരു ഭീകരമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയും. ആ രംഗത്തു വയലറ്റ് പ്രകാശംകൂടി കൊടുത്താൽ അതു കുറേക്കൂടി ഭയങ്കരമാകുന്നതാണ്. ഇങ്ങനെ പലതും രംഗത്തു കൊണ്ടുവരാൻ കഴിയുമെങ്കിലും, സാധാരണ നാടകങ്ങൾക്ക് അതൊന്നും ആവശ്യമില്ല. പന്തം, പടക്കം മുതലായവ രംഗത്തുപയോഗിക്കുമ്പോൾ പ്രത്യേകം സൂക്ഷിക്കേണ്ടതാണ്.

രംഗസംവിധാനത്തിൽ പ്രഥമപരിഗണന അർഹിക്കുന്ന ഒന്നാണ് 'ഗ്രീൻ റൂം'[11] അഥവാ വേഷംകെട്ടാനുള്ള സ്ഥലം. നടന്മാർക്കു സൗകര്യമായി അവരുടെ മുഖം മിനുക്കലും വേഷമണിയലും നടത്താനുള്ള സജ്ജീകരണങ്ങൾ ചെയ്യുകയാണു നാടകാഭിനയത്തിന്റെ വിജയത്തിനുള്ള ആദ്യത്തെ ഉപാധി. സാധാരണയായി ഏതെങ്കിലും ഒരു കോണിൽ നിന്ന് ഒരു തരത്തിൽ വേഷമണിയുകയാണു പതിവ്. അതിന്റെ ഫലമായി നടന്മാർ പലപ്പോഴും അവരുടെ വേഷത്തിൽ വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധ ചെലുത്താതിരിക്കുന്നുണ്ട്. 'ഗ്രീൻ റൂം' നാടകവേദിയുടെ അതിപ്രധാനമായ ഒരു ഘടകമാണെന്നു മനസ്സിലാക്കിയില്ലെങ്കിൽ നിഷ്കർഷയായ വേഷവിധാനം അസാദ്ധ്യമായിത്തീരും. നടനു തന്റെ അഭിനയത്തിലായിരിക്കും ശ്രദ്ധ. അതിനിടയിൽ മറ്റു കാര്യങ്ങൾ ചെയ്യേണ്ടിവരികയും സൗകര്യങ്ങളില്ലാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് അവന്റെ അഭിനയത്തെത്തന്നെ സാരമായി ബാധിക്കും. 'ഗ്രീൻ റൂം' രംഗവേദിയുടെ ഒരു പ്രധാന ഘടകമാണെന്നു മനസ്സിലായിക്കഴിഞ്ഞാൽ മാത്രമേ കാര്യക്ഷമമായ നാടകാഭിനയം സാദ്ധ്യമാവൂ.

13

ഡയറക്റ്റർ

നാടകം ഏറ്റവും ജനകീയമായ ഒരു കലയാണ്. വളരെയാളുകൾ അതു കുറേ സമയം കണ്ടു രസിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു സംഘം ആളുകളുടെ സംയുക്തപ്രവർത്തനമാണ് നാടകാഭിനയം. ഇതൊക്കെ ശരിയാണെങ്കിലും, നാടകം നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനിടയിൽ ഡെമോക്രസി അപ്രത്യക്ഷ മാകും. ഒരാൾ എഴുതിയ ഒരു നാടകം ഒരു സംഘം ആളുകൾ ചേർന്നഭി നയിക്കുമ്പോൾ അവിടെ ഒരു പ്രത്യേകതരം കേന്ദ്രീകരണം ആവശ്യ മായിത്തീരുന്നു. നാടകകർത്താവ് വിഭാവനംചെയ്യുന്ന ഒരു ആശയമാണ് അവിടെ പ്രകടിപ്പിക്കേണ്ടത്. പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് മറ്റു കുറെ ആളുകളുമാണ്. ഇതെല്ലാം കണ്ടു രസിക്കാനുള്ളത് ഇനിയും വേറെ ചിലരും. ഇവരെയെല്ലാം കൂട്ടിച്ചേർക്കുക (ആശയപരമായി) എന്നതാണു പ്രധാനമായി നടക്കേണ്ട കാര്യം. നാടകം വായിച്ചു പഠിച്ച്, അതിനെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ച്, നാടകകൃത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം വ്യക്തമായി ഗ്രഹിച്ച് അതു നാട്യസംഘത്തിനു പകർന്നുകൊടു ക്കുവാനുള്ള ചുമതല ഒരാൾ വഹിച്ചേതീരൂ. നടന്മാർ നാടകം വായിക്കയും പഠിക്കയും ചെയ്യുന്നത് ആവശ്യമാണ്. അവരും നാടകം മനസ്സിലാക്കാൻ പരിശ്രമിക്കും. പക്ഷേ, അതുകൊണ്ടുമാത്രമായില്ല. അവർക്കുതന്നെ ഭിന്നാഭിപ്രായങ്ങൾ ഉണ്ടായിയെന്നു വരാം. മനസ്സിലാകാത്തവരെ മനസ്സി ലാക്കുവാനും ഭിന്നാഭിപ്രായക്കാരെ യോജിപ്പിക്കുവാനും ഒരാൾ ഉണ്ടാകണം. ആ ചുമതലക്കാരനാണ് ഡയറക്റ്റർ. മറ്റുള്ളവർക്ക് അഭി പ്രായം പറഞ്ഞുകൂടെന്നല്ല. അന്ത്യതീരുമാനം എപ്പോഴും ഡയറക്റ്ററുടേ തായിരിക്കും എന്നുമാത്രം. ഡയറക്റ്ററാണെന്നതുകൊണ്ട് അയാൾക്കു ലഭിക്കുന്ന ഒരു പ്രത്യേക അവകാശമല്ല ഇത്. നേരെമറിച്ചു നാടകത്തെ പ്പറ്റിയും, അഭിനയത്തെപ്പറ്റിയും ഏറ്റവും ശരിയായ അറിവുള്ളയാൾ ഡയറ ക്റ്ററാവുകയാണു ചെയ്യേണ്ടത്. (ഗ്രന്ഥകർത്താവു പലപ്പോഴും ഡയറക്റ്റ റാകാറുണ്ടെങ്കിലും നാട്യകലയെപ്പറ്റി ജ്ഞാനമില്ലാത്ത നാടകകൃത്തുകൾ ഡയറക്റ്റു ചെയ്യുന്നതു ബുദ്ധിയായിരിക്കയില്ല.) ഡയറക്റ്റർ നടന്മാരെ

നാടകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനാശയം മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കുക മാത്രമല്ല ചെയ്യുന്നത്. നടന്മാരേയും സദസ്സിനേയും യോജിപ്പിക്കുന്നതും അയാളുടെ പണിയാണ്. അഥവാ നാടകത്തിന്റെ ആശയം കാണികൾക്കു മനസ്സി ലാകത്തക്കവണ്ണം നടന്മാരെക്കൊണ്ടു പ്രകടിപ്പിക്കയെന്ന ജോലി. ഈ ജോലിയാണ് അയാൾ റിഹേഴ്സലിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ഇവിടെയും അയാളാണ് അവസാന തീരുമാനമെടുക്കാൻ അധികാരമുള്ളയാൾ.

പരിശീലനമെല്ലാം കഴിഞ്ഞ് അഭിനയത്തിന്റെ സമയത്താണു ഡയറക്റ്റർ സർവ്വാധിപതിയായിത്തീരുന്നത്. ആ രണ്ടുമണിക്കൂർ സമയ ത്തേയ്ക്ക് മറ്റാരുടേയും അഭിപ്രായത്തിന് അയാൾ വിലവെച്ചില്ലെന്നു വരും. ഇത്രയധികം തലവേദനയുണ്ടാക്കുന്ന മറ്റൊരു ജോലിയുണ്ടെന്നു തോന്നു ന്നില്ല. അയാളുടെ അധികാരത്തിന്റെ ശക്തി മുഴുവനും ഉത്തരവാദത്തിന്റെ ഭാരമാണ്. അഭിനയത്തിനും, നടന്മാരുടെ അച്ചടക്കത്തിനും, രംഗസംവി ധാനത്തിനും എന്നുവേണ്ട രംഗവേദിയിലുള്ള സകലതിനും അയാളാണു ത്തരവാദി. ഒരുവശത്ത് അയാൾ ഒരു നടന്റെ സംശയം തീർക്കേണ്ടിയി രിക്കും. മറുവശത്തു നടന്മാർക്കുള്ള ലഘുഭക്ഷണം പരിശോധിക്കേണ്ടതും അയാൾതന്നെ. രംഗത്തിൽ എന്തെങ്കിലും കുഴപ്പമുണ്ടായാൽ അയാളാണ തിനു സമാധാനം പറയേണ്ടത്. ചുരുങ്ങിയ ഒരു സമയത്തിനിടയിൽ ഇത്രയധികം കാര്യങ്ങൾ ചെയ്തുതീർക്കേണ്ട ഒരു വ്യക്തിക്ക്, അവിടെ ആജ്ഞകൾ കൊടുക്കുവാനുള്ള അവകാശമില്ലെങ്കിൽ കാര്യക്ഷമത കുറയും.

ഡയറക്റ്ററുടെ ചുമതലകൾ എല്ലാം അയാൾക്കു ശത്രുക്കളെ സമ്പാദിച്ചുകൊടുക്കുന്നവയാണ്. അനാവശ്യമായി സ്റ്റേജിനകത്തു കടന്നു കൂടി അസൗകര്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നവരെ അയാൾ പുറത്താക്കണം. യവനിക യ്ക്കിടയിലൂടെ ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്നവരെയും സംസാരിച്ചു ശബ്ദമുണ്ടാ ക്കുന്നവരെയും അയാൾതന്നെയാണു തടയേണ്ടത്. അഭിനയത്തിനിടയിൽ വേണ്ടിവന്നേക്കാവുന്ന നൂറുകൂട്ടം സാധനങ്ങൾ അവിടെ എത്തിക്കേണ്ടതും അയാളുടെ ചുമതലയിലെ ഒരിനമാണ്. അതിനിടയിൽ അണിയറയുടെ കാര്യവും ഉണ്ട്. വേഷവിധാനവും മറ്റും നടത്തിക്കുന്നതിനു പുറമേ അണി യറയിലെ പെരുമാറ്റത്തെ സംബന്ധിച്ചും അയാൾക്കു പ്രശ്നങ്ങളുണ്ട്. അണിയറയിലെ അന്തരീക്ഷം വളരെ സ്ഫോടകമായ ഒന്നാണ്. കലാ സമിതികളിലെ അംഗങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റത്തിന്റെ ഭംഗിക്കുറവുകൊണ്ടു ലോകപ്രസിദ്ധമായ സ്ഥാപനങ്ങൾപോലും കേരളത്തിൽ തകർന്നു

പോയിട്ടുണ്ട്. അങ്ങനെയുള്ള സന്ദർഭങ്ങൾ ഏറ്റവും അധികം ഉണ്ടാകുന്നത് അണിയറയിൽവച്ചാണ്. ഇങ്ങനെ നിരവധി പ്രശ്നങ്ങളുടെ നടുവിൽ കിടന്നു നട്ടംതിരിയുന്ന ഡയറക്റ്റർ വഹിക്കുന്ന ഭാരം വലിയതാണ്. നാടകാഭിനയത്തിൽ, പ്രത്യേകിച്ചും പ്രദർശനത്തിന്റെ സമയത്ത്, അയാളെ സർവ്വാധിപതിയായി അവരോധിക്കുക മാത്രമേ നിർവ്വാഹമുള്ളൂ. പ്രദർശനത്തിന്റെ സകല വശങ്ങളെയും സമപ്രാധാന്യത്തോടെ കാണുകയും മനസ്സിലാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഏകവ്യക്തി അയാളാണ്. അവ എല്ലാം വിജയകരമായി നടത്തുവാനുള്ള ചുമതലയും അയാളുടേതാണ്. അതുകൊണ്ട്, അയാൾക്കുതന്നെയായിരിക്കണം സർവ്വാധികാരവും. അയാളെ നിഷേധിക്കാനുള്ള അവകാശം മുമ്പായിരുന്നു; അയാളെ ആ സ്ഥാനത്തിരുത്തുന്നതിനുമുമ്പ്.

14

കാഴ്ചക്കാർ

രാഷ്ട്രീയനേതാക്കന്മാർ എന്തുതന്നെ പറഞ്ഞാലും, കലയ്ക്ക് ഒരു സാമൂഹ്യലക്ഷ്യമുണ്ടെന്നുള്ളതു ജനസാമാന്യം സമ്മതിക്കുന്ന വസ്തുതയല്ല. ഈ അഭിപ്രായം പൊതുജനവിദ്വേഷമാണെന്നോ പിന്തിരിപ്പത്തമാണെന്നോ മുദ്രയടിച്ചു തള്ളിയതുകൊണ്ടു കാര്യമായില്ല. വിപ്ലവകാരിയായാലും സാമൂഹികപരിഷ്കർത്താവായാലും ഒരുവൻ തന്റെ ചുറ്റിലുമുള്ള സമുദായത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ മാനസികനിലവാരം മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം. ജനസാമാന്യത്തിനു പൊതുവെ എന്തെങ്കിലും ഒരു കുറവുണ്ടെന്നു പറയുന്നത് ഒരു പിന്തിരിപ്പൻ ആശയമല്ല. അതു ജനങ്ങളെ അവഹേളിക്കുകയുമല്ല. സമുദായത്തിനു സാംസ്കാരികമായി ഉയരേണ്ട ആവശ്യമില്ലെന്നുവന്നാൽ പുരോഗമനംതന്നെ അനാവശ്യമായിത്തീരും. പരിവർത്തനം നിരർത്ഥകവും. ഇന്നത്തെ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥിതിയുടേയും പരമ്പരാഗതമായ ഇതരഘടകങ്ങളുടേയും ഫലമായി സമുദായത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക നിലവാരം ഏറ്റവും അധഃപതിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നതാണു സത്യം. ഭൂരിപക്ഷത്തിനും ഭക്ഷണത്തിനു മാർഗ്ഗമില്ലാത്ത ഒരു വ്യവസ്ഥിതിയിൽ അവർ കലാസ്വാദനം നടത്തുന്നില്ലെങ്കിൽ അതിലത്ഭുതമില്ല. ഇര തേടുന്ന ബഹളത്തിനിടയിൽ കലയെ മറന്നുപോകുന്നത് അവരുടെ ഉത്തരവാദിത്തമല്ല. ഇന്നു സാധാരണക്കാരൻ നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ശത്രുവായിത്തീരാൻ പ്രത്യേക കാരണമുണ്ട്. ഉയർന്ന വർഗ്ഗക്കാർ കലയെ ഒരു കുത്തകയായി ഗണിക്കുന്നുവെന്നതു പോകട്ടെ. സാധാരണക്കാരൻ തന്റെ ജീവിതസമരത്തിനിടയിൽ അപൂർവ്വമായി ലഭിക്കുന്ന അവസരങ്ങൾ ഉല്ലാസത്തിനുവേണ്ടി ചെലവാക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. നാടകംപോലെ കൂടുതൽ ബുദ്ധിപരമായ കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുവാനോ രസിക്കുവാനോ അവനു കഴിവില്ല. അവനെ ആരും അതിലേക്കു ക്ഷണിച്ചിട്ടില്ല. മദ്യവും മറ്റു ചിലതുമാണ് ഇന്നവനു രസം കൊടുക്കുന്നത്. അവയോട് ഏറ്റവും അടുത്തുനില്ക്കുന്ന പ്രകടനങ്ങളേ അവനെ രസിപ്പിക്കുന്നുള്ളൂ. ഉത്സവത്തിനോ, സർക്കസ്സിനോ പോകുന്നതിന്റെ ലക്ഷ്യംതന്നെയാണു നാടക

ത്തിനും അവൻ കാണുന്നത് ഒരുവക മേളം. ശബ്ദകോലാഹലം നിറഞ്ഞ കുറെ പാട്ടും, മെലോഡ്രാമയും, കൃത്രിമസ്ത്രീസൗന്ദര്യവും; ഇവയാണ് അവൻ ഇന്നൊരു നാടകത്തിൽനിന്നു പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത്. ഇവയെല്ലാം വേണ്ടുവോളം വിളമ്പിക്കൊടുക്കുന്ന നാടകങ്ങളെ അവൻ അംഗീകരിക്കും. വേലക്കാരൻ സെമിന്ദാരുടെ മകളെ കല്യാണം കഴിക്കുന്ന കഥയാണവനിഷ്ടം. സംഘട്ടനപരമായ കഥയും, കഥയുടെ സ്വാഭാവികതയും പാത്രസൃഷ്ടിയും, അഭിനയവും ഒന്നും അവനു മനസ്സിലാകുന്നില്ല. ഉണർത്തുകയും ചിന്തിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതു കലയുടെ ലക്ഷ്യമായി അവനു തോന്നിയിട്ടില്ല. നാടകമാണെങ്കിൽ കാഴ്ചക്കാരുടെ ഉള്ളഴിഞ്ഞ സഹകരണമില്ലാതെ വിജയിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഒരു കലയാണ്. സാമ്പത്തികമായിട്ടും കലാപരമായിട്ടും അതങ്ങനെയാണ്.

സാധാരണക്കാരന്റെ മനസ്സിനെ ആകർഷിക്കുന്ന നാടകങ്ങൾ രചിക്കേണ്ടതാണെന്നു പറയുന്നതു ശരിയാണ്. യാതൊരു സാങ്കേതിക ജ്ഞാനവും കൂടാതെതന്നെ നാടകം രസിക്കുവാനും കഴിയും. അവന്റെ ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന കഥകൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചാൽ ഏതു പാമരനും അതിന്റെ ആത്മാവിലേക്കു പ്രവേശിക്കുമെന്നു പറയുന്നതിലും കുറെ വാസ്തവമുണ്ട്. പക്ഷേ, നമ്മുടെയിടയിൽ കാളിദാസന്മാർ ഇല്ലാതിരിക്കുന്നേടത്തോളം കാലം നാടകം സാവധാനത്തിലേ വളരുകയുള്ളു. അത്ര ഉത്തമമായ നാടകങ്ങൾ രചിക്കാൻ മാത്രം നമ്മുടെ കലാകാരന്മാർ വളർന്നിട്ടില്ല. നാടകം നന്നായി അഭിനയിക്കപ്പെടുകയും ആസ്വദിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രമേ നാടകസാഹിത്യവും വളരാനിടയുള്ളു. നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഒരംശം മാത്രമായി പുരോഗമിക്കുകയില്ല. പരിപൂർണ്ണമല്ലാത്ത നാടകങ്ങളെ കാഴ്ചക്കാർ പിച്ചിക്കീറുന്നതിന്റെ ഫലം അർത്ഥഗർഭമായ നാടകങ്ങൾ എഴുതുന്ന പണിയിൽനിന്നു സാഹിത്യകാരനെ ഓടിച്ചുകളയുക എന്നതു മാത്രമായിരിക്കും. സാധാരണക്കാരന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ എടുത്തുകാണിക്കുവാൻ വേണ്ടി എഴുതപ്പെടുന്ന നാടകങ്ങൾ, "മനസ്സിലാകുന്നില്ല," എന്നു പറഞ്ഞ് ഇന്നു തല്ലിത്തകർക്കുന്നതു സാധാരണക്കാരൻതന്നെയാണ്. പണമുള്ളവരെല്ലാം നല്ല കലാസ്വാദകരാകണമെന്നില്ല. ചില പ്രമാണികളുടെ നാട്ടിൽ നാടകം കളിക്കാൻതന്നെ സാദ്ധ്യമല്ല. എങ്കിലും, നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ അവരെ അവഗണിക്കാം. സാധാരണക്കാരന്റെ രക്ഷാധികാരമാണ് നാടകവേദിയുടെ ഭൗതിക സമ്പത്ത്. എന്നാൽ നിർഭാഗ്യമെന്നു പറയട്ടെ, സാധാരണക്കാരന്റെ കലയെപ്പറ്റിയുള്ള അടിസ്ഥാനബോധംതന്നെ തെറ്റാണ്. കലയെന്നു പറയുന്നത് ഒരു വെറും

ഒളിച്ചോട്ടമല്ലെന്നും, അത് ഏകകാലത്തിൽ വിജ്ഞാനവും രസവും നല്കുന്ന ഒരുപാധിയാണെന്നും, അത് മുഖ്യമായി അവന്റെ താല്പര്യത്തിനുവേണ്ടി നിലകൊള്ളുന്നുവെന്നും അവൻ മനസ്സിലാക്കിയേ തീരൂ. പുരോഗമനപരമായ നാടകങ്ങൾ ഇന്ന് നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നത് ഇടത്തരക്കാരും ചിന്താശീലന്മാരുമാണ്. സാധാരണക്കാരനാകട്ടെ ഇന്ന്, നല്ല നാടകങ്ങളെ സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, പലപ്പോഴും കൂക്കുവിളിയും ബഹളവുംകൊണ്ട് നാടകശാല ഒരു മദ്യശാലയാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. 'നാടകക്കാർ' എന്ന വാക്കിന് ഒരു അവജ്ഞാപരമായ അർത്ഥംതന്നെ ഇന്നുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. നാടകപ്രസ്ഥാനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള മനോഭാവത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണത്. ഈ ദുഃസ്ഥിതി അനേകം ഉത്തമ കലാകാരന്മാരെ രംഗവേദിയിൽനിന്നു പിന്തിരിയാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. പിന്നെ അവശേഷിക്കുന്നതോ, പണത്തിനുവേണ്ടി എന്തുംചെയ്യാൻ മടിയില്ലാത്ത ഒരു വകക്കാർമാത്രം. നാടകപ്രസ്ഥാനം അവരുടെ കുത്തകയായിത്തീരുകയും ചെയ്തു.

കലാകാരനും സാധാരണക്കാരനും പരസ്പരം സഹകരിക്കുന്നതിലാണ് നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഭാവി നിലനില്ക്കുന്നത്. സാധാരണക്കാരൻ കലാസ്വാദനത്തിലും, പെരുമാറ്റ മര്യാദയിൽത്തന്നെയും ഉയർന്നാൽ മാത്രമേ നാടകകല അഭിവൃദ്ധിപ്പെടുകയുള്ളൂ. ഇതുണ്ടാകണമെങ്കിൽ ബോധപൂർവ്വമായ ഒരു പരിശ്രമം സാധാരണക്കാരൻതന്നെ നടത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഇക്കാര്യത്തിൽ കുറെയൊക്കെ പരിശ്രമങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും വളരെ വിജയിച്ചിട്ടില്ല. ചില രാഷ്ട്രീയ നേതാക്കന്മാർ ഇക്കാര്യത്തിൽ ഒരു മഹാദ്രോഹം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. തുറന്നടിച്ചു കുറെ മുദ്രാവാക്യങ്ങൾ പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുന്ന കലകളൊഴിച്ച് സകലതിനേയും അവർ നിഷേധിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ചെയ്യുവാൻ അനുയായികളെ പ്രേരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിപ്രധാനപ്രശ്നങ്ങൾ അങ്ങനെ പച്ചവെള്ളംപോലെ പറഞ്ഞുതീർക്കാവുന്നതല്ലെന്ന് അവർ മനസ്സിലാക്കുന്നില്ല. പ്രശ്നനാടകങ്ങളും ആശയനാടകങ്ങളും എപ്പോഴും കുറച്ചു ഗഹനമായിരിക്കും. സാമൂഹികപരിവർത്തനത്തിനു സഹായിക്കുന്ന നാടകങ്ങൾ എല്ലാം ഇത്തരത്തിലുള്ളവയായതുകൊണ്ട് അവയെ മനസ്സിലാക്കുവാനുള്ള ഒരു യത്നത്തിനാണ് അവരെ പ്രേരിപ്പിക്കേണ്ടത്. അല്പമൊരു പരിശ്രമമുണ്ടെങ്കിൽ അതു സാധിക്കുകയും ചെയ്യും. പൊതുവേ പറഞ്ഞാൽ കേരളത്തിലെ കാഴ്ചക്കാരുടെ കലാബോധം ഉയർന്നിട്ടുണ്ടെന്നു പറയാം. നിരന്തരമായ പരിശ്രമംകൊണ്ട് അതിനിയും ഉയരും; ഉയർത്തുകയും വേണം.

കുറിപ്പുകൾ

'ഉയരുന്ന യവനിക'യിലെ നാടക സംബന്ധിയായ പദങ്ങളുടെ വിശദീകരണം

ഡോ. കെ. ശ്രീകുമാർ

1. നാന്ദി

1. നാന്ദി – നാടകം തുടങ്ങുന്നതിനു മുമ്പ് നടീനടന്മാർ അണിയറയിൽ നടത്തുന്ന ഈശ്വരധ്യാനം. നാടകാവതരണത്തിൽ നേരിടാനിടയുള്ള വിഘ്നങ്ങൾ ഇല്ലായ്മ ചെയ്ത് നാടകം സുഗമമായി അരങ്ങിലെത്തിക്കാനുള്ള ദേവതാപൂജയായി നാന്ദി വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നു. സൂത്രധാരനാണ് നാട്യശാസ്ത്രാനുസാരിയായ നാടകങ്ങളിലെല്ലാം നാന്ദീശ്ലോകം ചൊല്ലുക. കഥാസൂചനയും ഈശ്വരസ്തുതിയും വന്ദനവും നാന്ദിയിൽ അടങ്ങിയിരിക്കും. പ്രധാന സംസ്കൃത-ഭാഷാനാടകങ്ങളിലെല്ലാം നാന്ദീശ്ലോകങ്ങൾ കാണാനാവും.

2. പൊലിവ് – പഴയകാല നാടകാവതരണങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒരു പദം. നാട്ടിൻപുറത്ത് അരങ്ങേറിയിരുന്ന അമച്വർ നാടകങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് പൊലിവുപാത്രം പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നത്. ടിക്കറ്റുവെച്ചല്ല ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുക. നാടകം നടക്കുന്ന കൊട്ടകയ്ക്കുള്ളിൽ പ്രേക്ഷകർ കാണും വിധം പൊലിവുപാത്രം വെച്ചിരിക്കും. ഈ പാത്രത്തിനടുത്തിരിക്കുന്നയാൾ പൊലിവിടുന്നയാളുടെ പേരും തുകയും ബുക്കിൽ വരവുവെയ്ക്കും. ഈ പൊലിവുപാത്രത്തിലെ പണം നാടകാവതരണച്ചെലവു നടത്താൻ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുകയാണു പതിവ്.

3. രാജാപ്പാർട്ട് – സംഗീതനാടകങ്ങളിലെ നായകവേഷം. പാർസി-മറാഠി നാടകങ്ങളിൽ നിന്നാണ് ഈ പേരു ലഭിച്ചത്. നായകൻ രാജാവായാലും ദേവനായാലും പ്രഭുവായാലും അവരെ 'രാജാപ്പാർട്ട്' എന്നുതന്നെ വിളിച്ചു. ബമ്പലൻ ഭട്ടർ, കുയിൽനാദം വേലുനായർ, സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞുഭാഗവതർ, എസ്.ജി. കിട്ടപ്പ, വൈക്കം വാസുദേവൻ നായർ തുടങ്ങിയവരെല്ലാം പേരെടുത്ത രാജാപ്പാർട്ടുകാരായിരുന്നു.

4. ബാലാപ്പാർട്ട് – സംഗീതനാടകങ്ങളിലെ കുട്ടിത്തരം വേഷങ്ങൾ. എലിസബത്തൻ നാടക കാലഘട്ടത്തിലെ 'ബോയ്സ് കമ്പനി'കളുടെ മലയാളപതിപ്പായ 'ബാലനടനസഭ'കളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ഈ പദം ഉടലെടുത്തത്. വലിയ

കമ്പനി നാടകങ്ങളിലെ ബാലാപ്പാർട്ടുകൾക്ക് രംഗത്തു വന്ന് പ്രാർത്ഥന ചൊല്ലുകയോ മറ്റോ മാത്രമേ ചെയ്യാനുണ്ടാവൂ. ബാലാപ്പാർട്ടിലൂടെ രംഗത്തുവന്നവരാണ് സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞുഭാഗവതരും ഓച്ചിറ വേലുക്കുട്ടിയുമടക്കമുള്ള പ്രശസ്ത നടന്മാരെല്ലാം.

5. പ്രശ്നനാടകം - സമൂഹത്തിന്റെ സമൂലമാറ്റം ലക്ഷ്യമാക്കി അരങ്ങിലെത്തിക്കുന്ന നാടകങ്ങളാണിവ. മനുഷ്യനെ സംബന്ധിക്കുന്ന ഒരു പ്രധാന പ്രശ്നം (problem) ഈ നാടകത്തിന്റെ കാതലായുണ്ടാവും. പ്രശ്നത്തെക്കുറിച്ച് അനുകൂലവും പ്രതികൂലവുമായ സംവാദങ്ങൾ നാടകശരീരത്തിൽ ഉണ്ടായിരിക്കും. പ്രശ്നത്തിനുള്ള ഉത്തരമോ പരിഹാരമോ ചിലപ്പോൾ നാടകത്തിലടങ്ങിയിരിക്കും. മറ്റു ചിലപ്പോൾ ഉത്തരം കണ്ടെത്താനുള്ള ബാധ്യത പ്രേക്ഷകനു ബാക്കിവെച്ചുകൊണ്ടാവും നാടകം അവസാനിപ്പിക്കുക. ബർണാഡ് ഷായും ഇബ്സനുമെല്ലാം തുടങ്ങിവെച്ച ഈ നാടകമുന്നേറ്റത്തിന് എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയടക്കമുള്ള നാടകകൃത്തുകൾ മലയാളത്തിലും വേരുമുളപ്പിച്ചു.

2. മലയാള നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേരുകൾ

1. യാത്രക്കളി (സംഘക്കളി) - ശാസ്ത്രക്കളി, പാനയും കളിയും എന്നീ പേരുകളിലും ഇത് അറിയപ്പെടുന്നുണ്ട്. ബ്രാഹ്മണർക്കിടയിലാണ് യാത്രക്കളിക്കു പ്രചാരം സിദ്ധിച്ചിട്ടുള്ളത്. മുഹമ്മദീയ മതം സ്വീകരിച്ച പെരുമാൾ മലയാള ബ്രാഹ്മണരെ വെല്ലുവിളിച്ചപ്പോൾ നാരദമഹർഷിയുടെ സഹായത്താൽ ബ്രാഹ്മണർ വിജയം നേടിയെന്നാണ് വിശ്വാസം. നാരദൻ വേഷപ്രച്ഛന്നനായി ബ്രാഹ്മണർക്ക് ഉപദേശിച്ചുകൊടുത്ത മന്ത്രം ചൊല്ലി, ദീപപ്രദക്ഷിണം ചെയ്ത് ഈശ്വരനെ പ്രാർത്ഥിക്കുന്ന ചടങ്ങാണ് യാത്രക്കളിയിൽ പ്രധാനം. ബ്രാഹ്മണർ പതിനെട്ടു സംഘങ്ങളായി പിരിഞ്ഞ് ഓരോ സ്ഥലത്തും യാത്രക്കളി നടത്തുകയുണ്ടായി. നാലുപാദവും വിനോദവും കലർന്ന ഈ കളി അഭീഷ്ടപ്രാപ്തി ലക്ഷ്യമാക്കിയാണ് അനുഷ്ഠിക്കുക. പതിവ്. കാലക്രമത്തിൽ യാത്രക്കളിക്ക് പ്രാധാന്യം കുറഞ്ഞു.

2. ആക്ടിങ് - അഭിനയം. ആശയങ്ങളെ അംഗചലനങ്ങളിലൂടെ ശരിയായ രീതിയിൽ കാണികൾക്ക് മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കുന്ന രീതിയാണിത്. അത് പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ രസാനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുന്നതുമാവണം. നടന്റെ കലയാണ് അഭിനയം.

3. ഓവർ ആക്ടിങ് - അമിതാഭിനയം. സന്ദർഭത്തിനനുയോജ്യമായ വിധത്തിലല്ലാതെ നടന്മാർ നടത്തുന്ന കൃത്രിമാഭിനയം. ഇത് നാടകത്തിലെ ദോഷമായിട്ടാണ് കണക്കാക്കുന്നത്. നാടകശരീരത്തിന്റെയും അഭിനയമുഹൂർത്തങ്ങളുടെയും പിരിമുറുക്കത്തെ സാരമായി ബാധിക്കുന്ന ഒന്നാണിത്. നടന്മാർ തീർത്തും വർജ്ജിക്കേണ്ടതാണ് ഓവർ ആക്ടിങ്.

4. ജനോവ നാടകം - പറങ്കികൾ മലയാളക്കരയിലെത്തിച്ച വൈദേശിക നാടകരൂപം. എ.ഡി. 1498-ൽ കേരളത്തിലെത്തിയ വാസ്കോഡിഗാമയുമായി ജനോവ

നാടകത്തിന് ബന്ധമുണ്ട്. റോമാചക്രവർത്തിയെ പാടിപ്പുകഴ്ത്തുന്ന ഇതിവൃത്തമുള്ള ഈ നാടകം വാസ്കോഡിഗാമയോടൊപ്പം ഇവിടെയെത്തിയ പറങ്കികൾ പ്രചരിപ്പിച്ചു. രൂപപരമായി നാടകത്തോടുതന്നെയാണ് 'ജനോവ'യ്ക്ക് സാധർമ്മ്യം. അതേസമയം കഥകളിയടക്കമുള്ള ദൃശ്യകലകളുമായും ഇതിന് നേരിയ ബന്ധമുണ്ട്. അക്കാലത്ത് കേരളമെങ്ങും 'ജനോവ' പ്രശസ്തമായിരുന്നു.

5. ചവിട്ടുനാടകം - സംഗീതപ്രധാനമായ പ്രാചീന നാടകരൂപങ്ങളിലൊന്നാണ് ഇത്. കേരളത്തിലെ ആയോധനകലാപാരമ്പര്യവും ചില വൈദേശിക കലാരൂപങ്ങളുടെ അംശങ്ങളും ചവിട്ടുനാടകത്തിൽ ഇടകലർന്നിട്ടുണ്ട്. നടന്മാർ പാടിയഭിനയിച്ച് താളാനുസൃതമായി 'ചവിട്ടുക' തന്നെയാണ് ഇതിൽ ചെയ്യുന്നത്. പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങൾ വീരരസപ്രധാനമായും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ലാസ്യപ്രധാനമായും ഈ നാടകരൂപത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്നു. സങ്കേതാധിഷ്ഠിതമല്ലാത്ത മുദ്രകൾക്കും ചവിട്ടുനാടകത്തിൽ സ്ഥാനമുണ്ട്. ചെണ്ട, ഇലത്താളം, മദ്ദളം, മൃദംഗം, തബല, ഓടക്കുഴൽ തുടങ്ങി വ്യത്യസ്ത വാദ്യോപകരണങ്ങൾ ഇവിടെ സമ്മേളിക്കുന്നു. 'അണ്ണാവി'യെന്ന ട്യൂട്ടറുടെ കീഴിൽ ചിട്ടയായി പരിശീലിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന കലാരൂപമാണിത്. രാജാവ്, രാജ്ഞി, മന്ത്രി, കട്ടിയക്കാരൻ തുടങ്ങിയവരാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. പാശ്ചാത്യസ്പർശമുള്ള വേഷഭൂഷകളാവും ഇവർക്ക്, വിരുത്തം മൂളൽ, തോടയാട്ടം, വരവുവിരുത്തം, പൊലിക്കൽ, മംഗളഗാനം എന്നിവ ചവിട്ടുനാടകത്തിന്റെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളാണ്.

6. കോറസ് - ആധുനിക നാടകങ്ങളിൽ പ്രചുരപ്രചാരം നേടിയ ഒരു വിഭാഗമാണ് 'കോറസ്.' നാടകത്തിനിടെ ഒരേ താളലയങ്ങളിൽ ഒരുമിച്ച് പാടുകയും ചലിക്കുകയും ഇടപെടുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു സംഘത്തെയാണ് 'കോറസ്' എന്നു വിളിക്കുന്നത്. പ്രാചീന ഗ്രീക്ക് നാടകങ്ങളിലും മറ്റും സവിശേഷമായ സ്ഥാനം കോറസിനുണ്ടായിരുന്നു. ഈ സംഘത്തിലെ നടീനടന്മാർക്ക് വൈയക്തികമായ പ്രാമാണ്യം അവകാശപ്പെടാനാവില്ല. അതുപോലെ അനുയോജ്യമായ ഇടങ്ങളിലല്ലാതെ കോറസ് ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഗുണത്തെക്കാളേറെ നാടകശരീരത്തെ ശിഥിലമാക്കുകയും ചെയ്യും. മലയാള നാടകശാഖയിലും പടർന്നു പിടിച്ച 'കോറസ്' വൈദേശിക നാടകശാഖയുടെ സംഭാവന തന്നെയാണ്.

7. ചക്കീചങ്കരം - അഴകത്ത് മുൻഷി രാമക്കുറുപ്പ് 1893-ൽ രചിച്ച ആക്ഷേപഹാസ്യ നാടകം. മണിപ്രവാള നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ നിർണ്ണായകമായ ഒരു മാറ്റമുണ്ടാക്കാൻ ഈ നാടകത്തിനായി. മണിപ്രവാള നാടകങ്ങളെന്ന പേരിൽ കേരളത്തിൽ അർത്ഥശൂന്യമായ നാടകാഭാസങ്ങൾ അരങ്ങുതകർത്ത കാലത്ത് ഇത്തരം നാടകകൃത്തുകൾക്കെതിരെ കുരിശുയുദ്ധം പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന ഒന്നായി 'ചക്കീചങ്കരം.' കുംഭാണ്ഡനെന്ന ശിവഭൂതത്തെ യോഗദണ്ഡുമായി നാടകവേദിയിലേയ്ക്കയച്ച് നാടകസഭക്കാരെയെല്ലാം നിർദ്ദയം അടിച്ചോടിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്യുന്നത്. കുംഭാണ്ഡനുപുറമെ ചക്കി, ചങ്കരൻ, വാര്യർ, നമ്പൂതിരി, തമ്പാൻ എന്നിവരാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. അന്തസ്സാരശൂന്യമായ നാടകങ്ങൾക്ക് ഒരു പരിധി വരെ തടയിടാൻ കഴിഞ്ഞുവെന്ന നേട്ടം ഈ നാടകത്തിനുണ്ട്.

8. കാറൽമാൻ ചരിതം – ജനോവ നാടകത്തെപ്പോലെ പറങ്കികൾ കേരളത്തിൽ പ്രചരിപ്പിച്ച മറ്റൊരു നാടകം. പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ മധ്യകാലം മുതൽ തന്നെ കേരളത്തിൽ പലയിടത്തും അരങ്ങേറിയ വീരരസപ്രധാനമായ നാടകമാണിത്. കാറൽമാന്റെ വീരചരിതം പറയുന്ന ഈ നാടകം മതപരിവർത്തനത്തിനായും പറങ്കികൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. നാടകമെന്ന നിലയിൽ മികച്ച കൃതിയല്ലെങ്കിൽക്കൂടി നിറക്കൂട്ടുള്ള ആ വേദി കൊണ്ട് കാണികളെ വശീകരിക്കാൻ ഈ നാടകത്തിനായി.

9. നെപ്പോളിയൻ ചരിതം – വൈദേശികമായ ഇതിവൃത്തം സ്വീകരിച്ച് രചിക്കപ്പെട്ട മറ്റൊരു നാടകം. നെപ്പോളിയൻ ചക്രവർത്തിയുടെ വീരചരിതം തന്നെ ഇതിവൃത്തം. ചവിട്ടുനാടകത്തിന്റെയും ഓപ്പറെയുടെയും ഒരു മിശ്രം എന്ന് ഇതിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാം. കേരളത്തിൽ പലയിടത്തും ഈ നാടകം അരങ്ങേറി.

10. രാമലീല – വടക്കേ ഇന്ത്യയിൽ പ്രചുരപ്രചാരം നേടിയ നൃത്തനാടകം. പുരാണപ്രോക്തമായ ശ്രീരാമചരിതത്തെ അധികരിച്ചാണ് നാടകം രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. പാട്ടും സംഭാഷണവും ഇടകലർന്ന്, സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ ചട്ടക്കൂടിൽ അരങ്ങിലെത്തിയ ഈ നാടകം വർണ്ണാഭമായ രംഗവിതാനത്താലും ഭക്തിസാന്ദ്രതയാലും ശ്രദ്ധേയമായി. പിൽക്കാലത്ത് തെലുങ്ക്, ഹിന്ദി, തമിഴ് ഭാഷകളിൽ ഇതിനെ അനുകരിച്ച് സംഗീതനാടകങ്ങൾ ഉടലെടുത്തു.

11. മറിയാമ്മ നാടകം   1892-ൽ എഴുതിയതെന്നു വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്ന ഈ നാടകം 1903-ൽ മാത്രമാണ് ഒന്നാം പതിപ്പായി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്. കൊച്ചീപ്പൻ തരകനാണ് നാടകകൃത്ത്. നാടകത്തിന്റെ രചനാകാലം ശരിയാണെങ്കിൽ മലയാളത്തിലെ ആദ്യസാമൂഹ്യനാടകം 'മറിയാമ്മ'യായിരിക്കണം. മണിപ്രവാള നാടകത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂടിലാണ് രചന. നാച്വറലിസ്റ്റിക് സംഭാഷണരീതി മലയാള നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചതും ഈ നാടകത്തിലൂടെയാണ്. മലയാളിയുടെ സംസാരഭാഷയും പ്രാകൃത ഗാനങ്ങളും ക്രിസ്ത്യൻ കുടുംബാന്തരീക്ഷവും ഈ നാടകത്തിൽ മധുരമായി സമ്മേളിക്കുന്നു. ഈ നാടകം എത്ര വേദികളിൽ അഭിനയിച്ചുവെന്നതിന് കണക്കില്ല!

12. കോവിലൻ – തമിഴിലും തുടർന്ന് മലയാളത്തിലും അരങ്ങുവിജയം നേടിയ പ്രശസ്ത സംഗീതനാടകം. കോവിലൻ ചരിതം, കോവിലൻ ചരിതം, കണ്ണകീ കോവിലൻ എന്നീ പേരുകളിലെല്ലാം ഈ നാടകം പ്രശസ്തമായി. മാതകിയും കോവിലനുമാണ് തമിഴ് നാടകത്തിൽ നായികാനായകന്മാരായതെങ്കിൽ മലയാളത്തിലത് കണ്ണകിയും കോവിലനുമായെന്നു മാത്രം. 'പോയ്‌വരുവേൻ സപൈയോരെ! പോയ്‌വരുവേൻ നാൻ' എന്ന മാതകിയുടെ ചോദ്യത്തിന് 'പൂവൈയേ നീയെനൈ വിട്ടുപോകലാമോതാൻ' എന്നാണ് കോവിലന്റെ മറുപടി. പ്രശസ്തമായ കണ്ണകീകോവിലൻ നാടകം പി.എസ്. വാരിയരടക്കം പല പ്രശസ്തരും മലയാളത്തിലേയ്ക്ക് മൊഴിമാറ്റിയിട്ടുണ്ട്. തമിഴ്-പാർസി വർണ്ണമട്ടുകളുടെ സ്വാധീനം മലയാള നാടകത്തിലും കടന്നുകൂടിയിരുന്നു.

13. സദാരാമ – കെ.സി. കേശവപിള്ള 1903–ൽ രചിച്ച സംഗീതനാടകം. മലയാള ത്തിലെ ലക്ഷണമൊത്ത ആദ്യ സംഗീതനാടകമെന്ന വിശേഷണവും ഇതിനു ചേരും. തമിഴ് 'സദാറം' സംഗീതനാടകം കണ്ട നാടകകൃത്ത്, അതിലെ യുക്തി ശൂന്യമായ ഭാഗങ്ങൾ പൊളിച്ചെഴുതി യുക്തിസഹമാക്കിയതാണ് 'സംഗീത സദാരാമ' നാടകം. 'വഞ്ചിയൂർ ശ്രീവിലാസനാടകസംഘക്കാർ' ആദ്യമായി സദാരാമ അവതരിപ്പിച്ചു. തമിഴ് നാടകത്തിൽ നിന്നും പൂർണ്ണമായും മുക്തമാ കാത്ത സദാരാമ പതിനായിരക്കണക്കിന് വേദികളിൽ അരങ്ങേറുകയും കോപ്പി കൾ ചൂടപ്പം പോലെ വിറ്റഴിയുകയും ചെയ്തു. രുഗ്മാംഗദന്റെയും സദാരാമയു ടെയും അഗാധ പ്രണയവും അതിനു നേരിടുന്ന വിഘ്നങ്ങളും അന്തിമ വിജയവുമാണ് നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം.

14. കരുണ നാടകം – മലയാള സംഗീതനാടകവേദിയിൽ വഴിത്തിരിവുണ്ടാക്കിയ ഈ നാടകം രചിച്ചത് പ്രശസ്ത നാടകകൃത്ത് സ്വാമി ബ്രഹ്മവ്രതനാണ്. 1930–ൽ രചനയാരംഭിച്ച കരുണ അടുത്തവർഷം പൂർത്തിയായി. നാടക നവോത്ഥാനം സാധ്യമാക്കിയ ഈ നാടകം പക്ഷേ, പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നത് 1941–ലാണ്. മഹാകവി കുമാരനാശാന്റെ 'കരുണ' ഖണ്ഡകാവ്യത്തെ അധിക രിച്ച് രചിച്ച കരുണ നാടകം 'ഓച്ചിറ പരബ്രഹ്മോദയ സംഗീതനടനസഭ' ആലപ്പുഴ വാണീവിലാസം കൊട്ടകയിൽ അരങ്ങേറി. തുടർന്ന്, ഏഴുവർഷം ഏഴായിരത്തിലധികം വേദികളിൽ അവതരിപ്പിച്ച ഇത് സർവ്വകാല റെക്കോ ഡിട്ടു. വാസവദത്തയായി ഓച്ചിറ വേലുക്കുട്ടിയും ഉപഗുപ്തനായി സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞുഭാഗവതരും വേഷമണിഞ്ഞു. കരുണയിലെ ഇതിവൃത്തം തന്നെ നാടകത്തിനും ആധാരമായി. 'വാസവദത്ത അഥവാ വേശ്യാ നിർവ്വാണം' എന്ന പേരിലാണ് ഈ നാടകം പുസ്തകമാക്കിയത്.

15. 'ശാകുന്തളം' – സംഗീതനാടകങ്ങളിൽ പ്രശസ്തമായ മറ്റൊരു നാടകം. പാർസി-മറാഠി നാടകങ്ങളിലൂടെ ഹിന്ദിയിലും തമിഴിലുമെത്തിയ ശാകുന്തളം പിന്നീട് പി.എസ്. വാരിയരും മറ്റും മലയാളത്തിലുമെത്തിച്ചു. സംഗീതനാടക മായും ഭാഷാനാടകമായും ഗദ്യനാടകമായും ഇതു പ്രചരിച്ചു.

16. 'അനാർക്കലി' – സ്വാമി ബ്രഹ്മവ്രതൻ രചിച്ച മറ്റൊരു പ്രശസ്ത നാടകം. 'അനാർക്കലി അഥവാ അശ്രുകുടീരം' എന്ന പേരിലാണ് ഇത് അറിയപ്പെട്ടത്. സംഗീതനാടകമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ഗദ്യനാടകമായി അച്ചടിക്ക പ്പെടുകയും ചെയ്തു, ഈ നാടകം. 'കൈരളീനടനകലാസമിതി' അവതരിപ്പിച്ച 'അനാർക്കലി'യിൽ അക്ബർ, സലിം, കാസിം, അംബികാദേവി, മെഹർ തുടങ്ങിയവരാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. സലിം രാജകുമാരനുമായി പ്രണയത്തി ലായ അനാർക്കലി (മാതളപ്പൂവ്) യെ അക്ബർ കന്മതിൽക്കെട്ടിലടച്ച് വീർപ്പു മുട്ടിച്ചു കൊല്ലുന്നതാണ് ഇതിവൃത്തം. സലിം രാജകുമാരനായി കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതരും അനാർക്കലിയായി പള്ളുരുത്തി കെ.എൻ. ലക്ഷ്മിയും അഭിന യിച്ച് പ്രശസ്തരായി.

17. പ്രഹസനം - ദശരൂപകങ്ങളിലെ ഒന്നായി പ്രഹസനത്തെ കണക്കാക്കുന്നു. ഹാസ്യരസപ്രധാനമാണിത്. ശുദ്ധം, സങ്കീർണ്ണം എന്ന് പ്രഹസനം രണ്ടുതരമുണ്ട്. പതിമൂന്നംഗങ്ങൾ പ്രഹസനത്തിനുണ്ടായിരിക്കണം. സമകാലിക പ്രശ്നങ്ങളാവണം ഇതിവൃത്തം. പാശ്ചാത്യമായ 'ഫാഴ്സ്' എന്ന പ്രസ്ഥാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടും കേരളത്തിൽ പ്രഹസനപ്രസ്ഥാനം പ്രചരിച്ചു. സി.വി. തുടങ്ങിവെച്ച് ഈ.വി പിന്തുടർന്ന പ്രഹസന പ്രസ്ഥാനത്തിന് പിന്നീട് മലവെള്ളപ്പാച്ചിൽ പോലെ പിൻഗാമികളുണ്ടായി. അനുകർത്താക്കൾ ദുർബ്ബലരായതുകൊണ്ടുതന്നെ കാലക്രമത്തിൽ പ്രഹസനപ്രസ്ഥാനം ക്ഷയിച്ചു.

18. സീതാലക്ഷ്മി - ഈ.വി. കൃഷ്ണപിള്ള രചിച്ച ഈ ചരിത്ര നാടകം മലയാള നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിലെ ശക്തമായ നാടകമായി അറിയപ്പെടുന്നു. ഷേക്സ്പിയറുടെ സ്വാധീനം ഈ രചനയിലുണ്ട്. പ്രഹസന രചനയ്ക്ക് പിന്നാലെയാണ് ഈ നാടകരചന. രചനാകാലം 1926.

19. രാജാകേശവദാസൻ - ഈ.വിയുടെ മറ്റൊരു പ്രശസ്ത ചരിത്രനാടകം. 'സീതാലക്ഷ്മി'യെത്തുടർന്ന് അദ്ദേഹം രചിച്ച നാടകങ്ങളാണ് 'ഇരവിക്കുട്ടിപ്പിള്ള'യും 'രാജാകേശവദാസനും.'

3. 'കരുണ'യ്ക്ക് മുമ്പും പിമ്പും

1. മലയാള സംഗീതനാടകം - അരനൂറ്റാണ്ടുകാലം കേരളക്കരയിൽ സജീവമായിനിന്ന നാടകപ്രസ്ഥാനം. ടി.സി. അച്യുതമേനോന്റെ 'സംഗീതനൈഷധം', എരുവയിൽ ചക്രപാണി വാരിയരുടെ 'ഹരിശ്ചന്ദ്രചരിതം', വി.എസ്. ആൻഡ്രൂസിന്റെ 'ഇസ്താക്കീ ചരിതം' എന്നീ നാടകങ്ങളാണ് ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന് തുടക്കമിട്ടത്. പിന്നീട് കെ.സി. കേശവപിള്ളയിലൂടെയും മഹാകവി കുട്ടമത്തിലൂടെയും സ്വാമി ബ്രഹ്മവ്രതനിലൂടെയും പ്രസ്ഥാനം കരുത്താർജ്ജിച്ചു. 1892 മുതൽ 1950-കൾ വരെ ഈ പ്രസ്ഥാനം നിലനിന്നു. മലയാളത്തനിമയോടല്ല, വിക്ടോറിയൻ കാലഘട്ടത്തോടും പാർസി-തമിഴ്-മറാഠി നാടക സങ്കേതങ്ങളോടുമാണ് ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിനു കടപ്പാട്. കർണ്ണാട്ടിക്-പാർസി-ഹിന്ദുസ്ഥാനി രാഗങ്ങളിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഗാനങ്ങളാണ് ഈ നാടകങ്ങളിൽ പ്രധാനം.

2. രാഗവിസ്താരം - സംഗീതനാടകങ്ങളിൽ പരമപ്രധാനമായ ഒരു ഘടകം. കസവുള്ള മധുര നേര്യത് കഴുത്തിൽ ചുറ്റി, ഭംഗിയായി മുടി ചീകിയൊതുക്കി, നെറ്റിയിൽ ഭസ്മക്കുറിയും കുങ്കുമപ്പൊട്ടുമണിഞ്ഞ്, കാതിൽ വെള്ളക്കല്ലിന്റെ കമ്മലണിഞ്ഞ്, വെള്ള വോയിൽ ജുബ്ബ ധരിച്ച് സ്റ്റേജിലെത്തുന്ന ഭാഗവതർ തൊണ്ടപൊട്ടുമാറുച്ചത്തിൽ ഗീതം വിസ്തരിച്ച് ആലപിക്കുകയാണിവിടെ. പലപ്പോഴും ഹാർമോണിസ്റ്റും നായകനടനും തമ്മിൽ ഒരു 'സംഗീതഗുസ്തി' തന്നെ അരങ്ങിൽ നടക്കും.

3. പാശ്ചാത്യ സംഗീതനാടകം - 'ഓപ്പറ'യെന്നും ഇത് പ്രശസ്തമാണ്. എ.ഡി. എട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ചൈനയിൽ അവതരിപ്പിച്ച 'പീക്കിങ് ഓപ്പറ' പതിനാറാം

നൂറ്റാണ്ടുമുതൽ വികാസം പ്രാപിച്ച് പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽ പ്രചാരം നേടി. ഗ്രീസ്, ഇറ്റലി, ജർമ്മനി, റഷ്യ എന്നീ രാജ്യങ്ങളിലെല്ലാം 'ഓപ്പറ'യ്ക്ക് നല്ല പ്രചാരം ലഭിച്ചിരുന്നു. സംഗീതവും സംഭാഷണവും ഇടകലർന്ന ഒന്നായിരുന്നു ഇത്. വിക്ടോറിയൻ കലാപചയ കാലഘട്ടത്തിന്റെ സന്തതികളായി ഉടലെടുത്ത പാശ്ചാത്യ സംഗീതനാടകങ്ങളാണ് പിൽക്കാലത്ത് കടൽ കടന്ന് ഇന്ത്യയിലെത്തുന്നതും ഇവിടെ വേരുറപ്പിക്കുന്നതും.

4. തമിഴ് സംഗീതനാടകം - പാർസി-മറാഠി നാടകവേദിയിൽ നിന്ന് കലാസ്നേഹികളും കച്ചവടക്കാരുമായ തമിഴർ വഴി തമിഴ്നാട്ടിലെത്തിയ സംഗീതനാടക പ്രസ്ഥാനം അവിടത്തെ വളക്കൂറുള്ള മണ്ണിൽ അതിവേഗം വേരുറപ്പിച്ചു. വർണ്ണശബളമായ ഒരു നാടകവേദിയാണ് ഇതിന്റെ സാരഥികൾ തമിഴ് പ്രേക്ഷകർക്കു സമ്മാനിച്ചത്. പുറത്തുനിന്നും കൊണ്ടുവന്ന 'ഗുലെബക്കാവലിയും' 'ശ്രീകൃഷ്ണലീല'യും മറ്റും മൊഴിമാറ്റിയും 'കോവിലൻചരിതവും' 'നല്ലതങ്ക'യും പോലുള്ള തമിഴ്കഥകൾ നാടകമാക്കിയും അവർ അരങ്ങിലെത്തിച്ചു. പാർസി-മറാഠി രീതികളും 'ഹരികഥാ കാലക്ഷേപവും' സമ്മേളിപ്പിച്ച് തമിഴ് സംഗീതനാടക പ്രസ്ഥാനത്തിന് അവർ രൂപംകൊടുത്തു. ഒരേ അച്ചിൽ നൂറു കണക്കിന് തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടാവുകയും അവ തമിഴകമെങ്ങും സ്വീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. പിൽക്കാലത്ത് മലയാള സംഗീതനാടക പ്രസ്ഥാനത്തിന് വഴിമരുന്നിട്ടതും ഇവതന്നെ.

5. ശ്ലോകങ്ങൾ - ഭാഷാനാടകങ്ങളിലും സംഗീതനാടകങ്ങളിലും സംസ്കൃത നാടകങ്ങളിലുമെല്ലാം കഥാഗതി സൂചിപ്പിക്കാൻ ശ്ലോകങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുക പതിവുണ്ട്. ശ്ലോകങ്ങളും സംഭാഷണവുമായിട്ടാണ് ഭാഷാ-സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ രചിക്കപ്പെട്ടതെങ്കിൽ സംഗീതനാടകങ്ങളിൽ ഇവയ്ക്ക് പുറമെ ശ്രുതിമധുരമായ ഗാനങ്ങൾ കൂടിയുണ്ടാവും. നാടകകൃത്തിന്റെ കവനപാടവം, ശബ്ദസ്വാധീനം എന്നിവകൂടി പരിശോധിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്, നാടകത്തിലെ ശ്ലോകങ്ങളിലൂടെ.

6. ഭരതവാക്യം - സംസ്കൃത നാടകങ്ങളിൽ ശ്ലോകരൂപേണയുള്ള ഒരു സങ്കേതമാണിത്. നാടകത്തിന്റെ അവസാനം പ്രേക്ഷകരെ നടൻ ആശീർവദിക്കുകയാണ് ഭരതവാക്യത്തിലൂടെ. ദേവന്മാർ, രാജാക്കന്മാർ, ബ്രാഹ്മണർ എന്നിവരെ പുകഴ്ത്തുന്ന ഭരതവാക്യം പ്രധാന നടൻ തന്നെയാവും അരങ്ങിൽ ചൊല്ലുക. സുഖാന്തനാടകങ്ങളിലാണ് പ്രധാനമായും ഇതു ചൊല്ലുക. നാടകാരംഭത്തിന് നാന്ദിയെന്നപോലെ നാടകാന്തത്തിൽ ഭരതവാക്യവും പ്രാധാന്യമേറിയതാണ്.

7. സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതർ - മലയാള നാടകവേദിയിലെ പേരെടുത്ത രാജാപ്പാർട്ട് നടൻ. നാടകങ്ങൾക്കുപുറമെ ആദ്യകാല ചലച്ചിത്ര സംരംഭങ്ങളുമായും ഇദ്ദേഹം സഹകരിച്ചു പ്രവർത്തിച്ചു. 1901-1985 ആണ് ജീവിതകാലം. വി.എസ്. ആൻഡ്രൂസിന്റെ 'ജ്ഞാനസുന്ദരി' സംഗീതനാടകത്തിൽ 'പ്ലേന്ദ്രൻ' എന്ന നായകകഥാപാത്രമായി വേഷമിട്ട് അരങ്ങിലെത്തിയ ഇദ്ദേഹം വളരെ വേഗം മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും മികച്ച നായകനടനായി വളർന്നു.

'കരുണ'യിലെ ഉപഗുപ്തൻ, 'അനാർക്കലി'യിലെ സലിം രാജകുമാരൻ, 'തിലോത്തമ'യിലെ ജയചന്ദ്രൻ, പറുദീസാനഷ്ട'ത്തിലെ ആദാം എന്നിവ ഭാഗവതരുടെ 'മാസ്റ്റർപീസു'കളാണ്. ജ്ഞാനാംബിക, ജീവിതനൗക, അച്ഛൻ, നവലോകം, ശരിയോ തെറ്റോ?, വിധി തന്ന വിളക്ക് എന്നീ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും വേഷമിട്ടു.

8. ഡ്യുവറ്റുകൾ - നാടകത്തിലെ സംഭാഷണഗാനങ്ങളെയാണ് ഈ പദം കൊണ്ട് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

9. ഹാർമോണിസ്റ്റ് - സംഗീതനാടകങ്ങളിലെ പക്കമേളക്കാരിൽ പരമപ്രധാനമായ സ്ഥാനമായിരുന്നു ഹാർമോണിസ്റ്റിനുണ്ടായിരുന്നത്. ഗുൽമുഹമ്മദ് സാഹിബ്, ആൻസലി ഫെർണാണ്ടസ്, ഉസ്മാൻ സാഹിബ് തുടങ്ങി എത്രയോ പ്രശസ്ത ഹാർമോണിസ്റ്റുകൾ മലയാള സംഗീതനാടകവേദിയിൽ നിറഞ്ഞുനിന്നിരുന്നു. ചവിട്ടു ഹാർമോണിയമായിരുന്നു ആദ്യത്തെ വാദ്യോപകരണം. പിന്നീട് അതിന്റെ രൂപഭാവങ്ങളിൽ മാറ്റം വന്നു. ഹാർമോണിസ്റ്റ് സർവ്വാഡംബര വിഭൂഷിതനായി സ്റ്റേജിന്റെ മുന്നിൽ വന്നിരിക്കുന്നതോടെ നാടകത്തിന് തുടക്ക മാവും. ആദ്യമായി ഹാർമോണിസ്റ്റ് എഴുന്നേറ്റ് ജനങ്ങളെ വന്ദിച്ച് തന്റെ ഇഷ്ട ഗാനമായ ത്യാഗരാജകീർത്തനം വിസ്തരിക്കും. പിന്നീടാണ് രാജാപ്പാർട്ട് നടനും ഭാഗവതരുമായുള്ള തകർപ്പൻ ഗാനമത്സരം. അക്കാലത്ത് നല്ല ശാരീര ത്തിനുടമയായ കലാകാരനേ ഹാർമോണിസ്റ്റിന്റെ റോളിൽ തിളങ്ങാനാവൂ. 'സ്പെഷ്യൽ ഹാർമോണിസ്റ്റു'കളെന്ന നിലയിൽ പ്രശസ്തർക്ക് അംഗീകാരം ലഭിച്ചിരുന്നു.

10. മെലോഡ്രാമ നാടകത്തിന്റെ ഏതു ഘട്ടങ്ങളിലും ഒട്ടും ഉചിതമല്ലാത്ത രീതിയിൽ പ്രയോഗിച്ചിരുന്ന ഒരു ഘടകമാണിത്. പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഒടുവിലാണ് ഇതിന് സ്ഥാനം കൈവരുന്നത്. ഇതിവൃത്തം, നടീനടന്മാർ, നാടക മുഹൂർത്തങ്ങൾ എന്നിവയ്ക്ക് സ്വാഭാവികമല്ലാത്ത നിറക്കൂട്ട് നൽകുകയാണ് മെലോഡ്രാമയുടെ രീതി. അമിതമായ വികാര പ്രകടനങ്ങൾ നാടകത്തെയും പ്രേക്ഷകരെയും തമ്മിൽ അടുപ്പിക്കുമെന്നുകണ്ടാണ് നാടകപ്രവർത്തകർ ഇതിനു തയ്യാറായത്. എന്നാൽ അമിതമായ മെലോഡ്രാമ പ്രയോഗം നാടക ശരീരത്തെ ശിഥിലമാക്കുന്നുവെന്നതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം. അതേസമയം നാടക മർമ്മമറിഞ്ഞ ഒരു നാടകകാരൻ ഔചിത്യദീക്ഷയോടെ ഇത് പ്രയോഗിക്കുന്ന പക്ഷം നാടകത്തിന്റെ ഗുണപരമായ വളർച്ചയ്ക്ക് കാരണമായ സന്ദർഭങ്ങളു മുണ്ട്.

11. കൊമേഡിയൻ - ഹാസ്യകഥാപാത്രം. സംഗീതനാടകങ്ങളിൽ 'ബഫൂൺപാർട്ട്' എന്നാണിവർ അറിയപ്പെടുക പതിവ്. 'കോമിക് പാർട്ട്' എന്നും പ്രയോഗമുണ്ട്. ഹാസ്യതാരങ്ങൾ കഥാഭാഗവുമായി വലിയ ബന്ധമൊന്നുമില്ലാതെയാണിത് കൈകാര്യം ചെയ്യുക. പാശ്ചാത്യ നാടകവേദിയിൽ നിന്നും നാം കടമെടുത്ത ഒരു പദം കൂടിയാണിത്. ഇതിന്റെ അല്പം കൂടി താണ ഒരു പ്രതിനിധിയാണ്

വിക്ടോറിയൻ നാടകങ്ങളിലെ 'ക്ലൗൺ' (കോമാളി). സംസ്കൃത നാടകങ്ങളിലെ 'വിദൂഷകൻ' ഹാസ്യാംശമുള്ള കഥാപാത്രമാണെങ്കിലും ഇതുപോലെ അന്തഃസാരശൂന്യമായ ഒന്നല്ല.

12. കമ്പനി പ്രൊപ്രൈറ്റർ - സംഗീതനാടക കാലത്തും തുടർന്നുള്ള പ്രൊഫഷണൽ നാടകകാലത്തും രംഗത്തുവന്ന നാടക നടത്തിപ്പുകാർ. നാടക കോൺട്രാക്ടറുമായി നല്ല ബന്ധം പുലർത്തുകയും കലാമൂല്യമുള്ളതും അതേസമയം വിപണി വിജയം ഉറപ്പായതുമായ നാടകങ്ങൾ കണ്ടെത്തി അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു ഇക്കൂട്ടർ. പേരെടുത്ത പല പ്രൊപ്രൈറ്റർമാരും അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്നു.

4. നാടകവും ഇതര കലകളും

1. വർണ്ണമട്ടുകൾ - സംഗീതനാടകങ്ങളിലെ ഗാനങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരുന്ന സങ്കേതങ്ങളാണിവ.

5. നാടകീയവീക്ഷണം

1. വഞ്ചീശമംഗളം - നാടകത്തിന്റെ അവസാന രംഗത്തിൽ നടന്മാർ എല്ലാവരും അരങ്ങിലെത്തി പാടുന്ന മംഗളഗാനം. വഞ്ചീശസ്തുതി തന്നെയാണ് ഗാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം.
2. നാട്യസംഘം നാടകക്കമ്പനികൾക്കു പറഞ്ഞിരുന്ന മറ്റൊരു പേര്. 'ബാലകുതൂഹല നാട്യസംഘം' ഉദാഹരണം. പിൽക്കാലത്ത് 'പി.എസ്.വി. നാട്യസംഘം' പോലെ കഥകളിസംഘങ്ങൾക്കായി ഈ വിശേഷണം.
3. കാരിക്കേച്ചർ - നാടകാവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുള്ള ഒരു ഘടകം. 'ഹാസ്യചിത്ര'മെന്ന് ഇതിനെ മലയാളീകരിക്കാം. ഒരു വ്യക്തിയെയോ അല്ലെങ്കിൽ ഒരു സന്ദർഭത്തെയോ പരിഹാസരൂപേണ അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സങ്കേതമാണിത്. നാടകം കൂടുതൽ സമകാലികമാവുന്നതിനും പ്രേക്ഷകരുമായി കൂടുതൽ അടുപ്പിക്കുന്നതിനും കാരിക്കേച്ചറുകൾ ഒരു പരിധിവരെ സഹായിക്കുന്നുണ്ട്.
4. സ്പീച്ച് - നാടകത്തിലെ സംഭാഷണം തന്നെ ഇത്. സംഗീതനാടകകലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ഈ പദം പ്രചരിക്കുന്നത്. 'നെടുങ്കൻ സ്പീച്ചു'കളായിരുന്നല്ലോ സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ മുഖമുദ്ര.

6. നാടകത്തിലെ പ്രചരണാംശം

1. തറട്ടിക്കറ്റ് - നാടകക്കൊട്ടകകളിൽ ഏറ്റവും പുറകിലുള്ളതും ടിക്കറ്റുനിരക്ക് ഏറ്റവും കുറഞ്ഞതുമായ ഇരിപ്പിടം. നിലം മണ്ണിട്ടുയർത്തിയാണ് തറ തയ്യാറാക്കുക. വലിയവർക്ക് രണ്ടു ചക്രവും കുട്ടികൾക്ക് ഒരു ചക്രവുമായിരുന്നു നിരക്ക്. സ്ത്രീകൾക്ക് പ്രത്യേക 'തറ'യും അന്ന് ഏർപ്പെടുത്തിയിരുന്നു.

തറട്ടിക്കറ്റെടുത്ത് നാടകം കണ്ടിരുന്ന സാധാരണക്കാരെ 'തറട്ടിക്കറ്റുകാർ' എന്ന് പരിഹസിച്ചു വിളിച്ചിരുന്നു. പിൽക്കാലത്ത്, ആസ്വാദനമൂല്യം കുറഞ്ഞ പ്രേക്ഷകരെ വിശേഷിപ്പിക്കാനും ഈ പദം ഉപയോഗിച്ചുവന്നു.

2. ഒഥല്ലോ – പ്രശസ്ത നാടകകൃത്ത് ഷെയ്ക്സ്പിയറുടെ പ്രശസ്തമായ ദുരന്ത നാടകം. ഇയാഗോ എന്ന വില്ലനെ ലോകപ്രശസ്തനാക്കിയ ഈ നാടകം മനുഷ്യന്റെ നന്മതിന്മകൾ തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ നാടകത്തിന് മലയാളത്തിൽ എത്രയോ തർജമകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്.

3. വില്ലൻ – നാടകങ്ങളിലെ പ്രതിനായക കഥാപാത്രം. ഈ കഥാപാത്രം ചില പ്പോൾ നായകകഥാപാത്രത്തെപ്പോലും കടത്തിവെട്ടി പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ ഇടംപിടിക്കാറുണ്ട്.

4. സംഗീതകലയരശ് നാടകബഹദൂർ ഗർദ്ദപ്പാ ഭാഗവതർ – ഹാർമോണിസ്റ്റുകൾക്കും ഭാഗവതർമാർക്കും അവരുടെ ശാരീരഭംഗി വിലയിരുത്തി പല ബഹുമതികളും പ്രേക്ഷകർ നൽകാറുണ്ട്. 'കേരള സൈഗാൾ പാപ്പുക്കുട്ടി ഭാഗവതർ' ഉദാഹ രണം. ചിലപ്പോൾ നാലും അഞ്ചും വിശേഷണപദങ്ങൾ വരെ ഒരു ഭാഗവതർക്കുണ്ടാവാം. ഈ രീതിയെ പരിഹസിച്ചുള്ള ഒരു പ്രയോഗമാണ് 'ഗർദ്ദപ്പാ ഭാഗവതർ.'

5. ബർണാഡ് ഷാ – വിശ്വപ്രശസ്ത നാടകകൃത്ത്. സംഘർഷാത്മകമായ നാടക മുഹൂർത്തങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലും കഥാപാത്ര വൈവിധ്യം വരുത്തുന്നതിലും ശ്രദ്ധിച്ച ഷാ, 'മാൻ ആന്റ് സൂപ്പർമാൻ', 'സീസർ ആന്റ് ക്ലിയോപാട്ര', 'മാൻ ഓഫ് ഡസ്റ്റിനി', 'ഡോക്ടേഴ്സ് ഡിലമ' തുടങ്ങി അനേകം പ്രശസ്ത നാടകങ്ങൾ രചിച്ചു.

6. സാമൂഹ്യനാടകം – സാമൂഹിക പ്രശ്നങ്ങൾ ഇതിവൃത്തമാക്കിയുള്ള നാടക ങ്ങൾ. വർത്തമാനകാല സമൂഹത്തിലെ പ്രശ്നങ്ങൾ ഉയർത്തിക്കാട്ടി അവയ്ക്ക് പരിഹാരം കാണാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ഈ നാടകങ്ങളിൽ കാണാം. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ഇവ പലപ്പോഴും കാലാതിവർത്തിയാകുന്നില്ല എന്നൊരു ദോഷവുമുണ്ട്. 'കരുണ നാടകം', 'യാചകി' തുടങ്ങിയവ ആദ്യകാല മലയാള സാമൂഹ്യനാടക ങ്ങളിൽപ്പെടുന്നു. പുരോഗമന സാഹിത്യത്തിന്റെ കാലത്ത് കേരളത്തിൽ സാമൂ ഹ്യനാടകങ്ങളുടെ കുത്തൊഴുക്കു തന്നെയുണ്ടായി. പ്രൊഫഷണൽ നാടകശാ ഖയും മുഖ്യമായും ഈ നാടകങ്ങളെയാണ് സ്വീകരിച്ചത്.

7. കേശവദേവിന്റെ നാടകരീതി

1. ടൈപ്പ് പാത്രങ്ങൾ – കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥിരം മാതൃകകൾ. നിയുക്തമായ ചട്ടക്കൂടുകൾ തിരഞ്ഞെടുത്ത് അതിലേയ്ക്ക് കഥാപാത്രങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പി ക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്യുന്നത്. നായകൻ, നായിക, വില്ലൻ, ബഫൂൺ തുടങ്ങിയ 'ടൈപ്പുകൾ' ഉദാഹരണം.

2. റീയലിസം - ജീവിതത്തിന്റെ യഥാതഥമായ അരങ്ങവതരണം തന്നെ ഇത്. റിയലിസ്റ്റിക് നാടകങ്ങൾ രൂപംകൊള്ളുന്നതുതന്നെ സമകാലിക ജീവിതാവസ്ഥകളിൽ നിന്നാണ്. നാടകശരീരം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷ, നാടക സന്ദർഭങ്ങൾ എന്നിവയിലെല്ലാം തന്നെ ഒട്ടും നിറക്കൂട്ട് അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ നാടകങ്ങളിലുണ്ടാവില്ല. മെലോഡ്രാമയ്ക്ക് ഇതിൽ സ്ഥാനമില്ല. ജീവിതം എങ്ങനെയോ അത് അരങ്ങിലെത്തിക്കുകയാണ് ഈ നാടക പ്രവർത്തകരുടെ ധർമ്മം. ഇബ്സൻ രൂപം നൽകിയ റിയലിസം എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയും മറ്റും മലയാള നാടകവേദിയിലുമെത്തിച്ചു.

3. ശബ്ദസാധകം - അഭിനേതാക്കളുടെ സംഭാഷണങ്ങളിൽ വരാവുന്ന പിഴവുകൾ നീക്കാനുള്ള ചിട്ടയായ പരിശീലന പദ്ധതി. അക്ഷരസ്ഫുടതയും അർത്ഥഗാംഭീര്യവും സ്ഫുരിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങളാണ് ഒരു നാടകത്തിന്റെ വിജയത്തിനു നിദാനം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നടീനടന്മാർ ഇക്കാര്യത്തിൽ വളരെ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. വായുക്രമീകരണം, ഉച്ചാരണ പരിശീലനം എന്നിങ്ങനെ ശബ്ദസാധകത്തിന് പല മാർഗ്ഗങ്ങളുമുണ്ട്.

8. മലയാളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ

1. രാഷ്ട്രീയനാടകം - 'രാഷ്ട്രീയം' എന്ന പദം കൊണ്ട് നാം ഇന്നു വിവക്ഷിക്കുന്നതെന്തോ അത് ഇതിവൃത്തമാക്കിയ നാടകങ്ങൾ. കെ. ദാമോദരന്റെ 'പാട്ടബാക്കി' മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ രാഷ്ട്രീയ നാടകമായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. കേശവദേവിന്റെ 'മുന്നോട്ട്', 'മദ്യപാനി', തകഴിയുടെ 'തോറ്റില്ല', പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ 'ജേതാക്കൾ' തുടങ്ങിയവ 'പാട്ടബാക്കി'യുടെ പിൻഗാമികളുമാണ്. പിൽക്കാലത്ത് കെ.പി.എ.സിയുടേതടക്കം ഒട്ടേറെ രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ മലയാളത്തിന്റെ അരങ്ങു കീഴടക്കിയിട്ടുണ്ട്.

2. പാത്രസൃഷ്ടി - കഥാപാത്രസൃഷ്ടി. സ്വഭാവത്തിനനുയോജ്യമായ കഥാപാത്രസൃഷ്ടി ഓരോ നാടകകൃത്തിന്റെയും കഴിവു തെളിയിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ഇതിൽ വരുന്ന ചെറിയ വീഴ്ച പോലും നാടകശരീരത്തെ ശിഥിലമാക്കും.

3. സംഘട്ടനം - നാടകബീജം, കഥാപാത്രം, സംഘട്ടനം, സംഭാഷണം എന്നീ നാടകഘടകങ്ങളിൽ പ്രധാനമായ ഒന്നാണ് സംഘട്ടനം. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സ്വാഭാവികമായി സംഭവിക്കുന്ന പ്രക്രിയതന്നെ ഇത്. സംഘട്ടനത്തിന്റെ രൂപപ്പെടലും വളർച്ചയും നാടകത്തിന്റെ പിരിമുറുക്കം വർദ്ധിപ്പിക്കുകയും നാടകത്തെ മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുപോവുകയും ചെയ്യും. പ്രേക്ഷകനിൽ ആകാംക്ഷ വളർത്താനും ഇത് സഹായകമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലും കഥാപാത്രത്തിന് തന്നോടുതന്നെയും സംഘട്ടനം ഉണ്ടാവാം. സംഘട്ടനം തന്നെയാണ് നാടകത്തെ ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്നത്.

9. ഭാഷയിലെ ഇബ്സൻ പ്രസ്ഥാനം

1. ഇബ്സൻ - ഇംഗ്ലീഷ് നാടകവേദിയുടെ നവോത്ഥാനത്തിനു വഴിയൊരുക്കിയ പ്രശസ്ത നോർവീജിയൻ നാടകകൃത്ത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'ഗോസ്റ്റ്സ്' നാടകവേദിയിൽ വഴിത്തിരിവുണ്ടാക്കി. 'പാവവീട്', 'ഗോസ്റ്റ്സ്' എന്നീ നാടകങ്ങളോടെ പാശ്ചാത്യ നാടകചരിത്രത്തിൽ 'പ്രശ്നനാടകം' എന്ന പുതിയ പദം തന്നെ നിലവിൽ വന്നു. 'ഇബ്സനിസം' പാശ്ചാത്യലോകം കടന്ന് മറ്റു ദിക്കുകളിലേക്ക് വളരെ വേഗം പ്രചരിച്ചു. 'ഭഗ്നഭവനം', 'കന്യക', 'ബലാബലം', 'മുടക്കുമുതൽ' തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളിലൂടെ എൻ. കൃഷ്ണപിള്ള ആ പ്രസ്ഥാനത്തെ മലയാളക്കരയിലുമെത്തിച്ചു.

10. കഥയാണ് കാര്യം

1. ക്ലോസ് അപ്പ് - ചലച്ചിത്ര ഛായാഗ്രഹണകലയിലെ ഒരു സങ്കേതം. വിസ്തൃതമായ തിരശ്ശീലയിൽ ഒരു നടന്റെ മുഖം അല്ലെങ്കിൽ ഭാവം പെരുപ്പിച്ചുകാണിക്കുകയാണിവിടെ. ചില മുഹൂർത്തങ്ങൾക്ക് പ്രാമാണ്യം നൽകി പ്രേക്ഷകനിൽ തദനുസാരിയായ മാറ്റം കുറിക്കാൻ ഇതിനു കഴിയും. ക്ലോസ് അപ്പ് പ്രയോഗം ഔചിത്യത്തോടെ വേണമെന്ന ഒരൊറ്റ നിബന്ധന മാത്രം.

11. തന്മയത്വം

1. ക്ലാപ്പ്സ് - അരങ്ങിൽ ഒരു നടന് ലഭിക്കുന്ന അംഗീകാരം. പ്രേക്ഷകനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുംവിധം നടൻ അഭിനയിപ്പിച്ചു ഫലിപ്പിച്ചാൽ അവർ കയ്യടിയോടെ അതിനെ അംഗീകരിക്കുന്നു. സംഗീതനാടകങ്ങളിലും മറ്റും കയ്യടിക്കു പുറമെ 'വൺസ് മോർ' വിളിച്ചും പ്രേക്ഷകർ ആ കഴിവ് അംഗീകരിക്കുന്നു, ആസ്വദിക്കുന്നു.

12. രംഗസംവിധാനം

1. രംഗസംവിധാനം - രംഗവിധാനം എന്നും പറയും. നാടകത്തിന്റെ രൂപത്തിനും സ്വഭാവത്തിനും അനുയോജ്യമായ വിധം ദൃശ്യപരിസരം രൂപപ്പെടുത്തുന്നതാണിത്. ഓരോ രംഗത്തിനും യോജിക്കും വിധമാവണം ഇതെന്നു നിർബന്ധമുണ്ട്. നിലവാരം കുറഞ്ഞ രംഗവിധാനം നാടകത്തിന്റെ ഗൗരവം ചോരുന്നതിനിടയാക്കും. ഒരു നാടകത്തിന്റെ വിജയത്തിൽ രംഗസംവിധായകന്റെ പങ്ക് നിസ്സാരമല്ല.
2. ട്രാജഡി - ശോകാന്തനാടകം അഥവാ ദുരന്തനാടകം. ദുരന്തം, ദുരന്താഭാസം, പ്രഹസനം, ശുഭാന്തം, പ്രഹസനാഭാസം എന്നിങ്ങനെ അഞ്ചുതരം നാടകങ്ങളിലൊന്ന്. 'ഈഡിപ്പസ്', 'ആന്റിഗണി' തുടങ്ങിയ ലോകപ്രശസ്ത ട്രാജഡികൾ ഓർക്കുക. ഗ്രീക്കു നാടകങ്ങളിലാണ് ഇതിന്റെ ഉദാത്ത മാതൃകകളെല്ലാമുള്ളത്.

ദുരന്താവിഷ്കരണത്തിലൂടെ മനുഷ്യമനസ്സിനെ വിമലീകരിക്കുകയാണ് ട്രാജഡി യുടെ ലക്ഷ്യം.

3. ഫ്രണ്ടുകർട്ടൻ - നാടകത്തിന്റെ മുൻ കർട്ടൻ. ഇതിന് നാടകശരീരവുമായി ബന്ധ മുണ്ടാവാറില്ല. നാടകസമിതിയുടെ പേരും ചിഹ്നവും മറ്റും ആലേഖനം ചെയ്ത കടും നിറങ്ങളിലുള്ള ഇവ എളുപ്പം പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ പിടിച്ചുപറ്റും.

4. തെരുവ്, ഉദ്യാനം, ഡർബാർ, വനം - നാടകസീനുകൾ. സംഗീതനാടകകാലത്തെ സ്ഥിരം സീനുകൾ ഇവയാണ്. ഏതു കഥയായാലും അവ നടക്കുന്നത് ഈ സ്ഥിരം രംഗങ്ങളിലായിരിക്കും. പുരാണമെന്നോ ചരിത്രമെന്നോ സാമൂഹ്യനാട കമെന്നോ ഉള്ള വ്യത്യാസം ഈ സീനുകളുടെ കാര്യത്തിലില്ല. ഈ സീനു കൾക്കനുസരിച്ച് നാടകമെഴുതുകയാണ് നാടകകൃത്തിന്റെ ദൗത്യം.

5. വിദൂഷകൻ - സംസ്കൃത നാടകങ്ങളിലെ ഹാസ്യകഥാപാത്രം. എന്നാൽ, ഇത് പാശ്ചാത്യ നാടകങ്ങളിലേതുപോലെ കേവലം 'കോമിക് പാർട്ടു'കാരനല്ല. നായകന്റെ ഉറ്റതോഴനും അവശ്യ സന്ദർഭങ്ങളിൽ നായകനെ ഉപദേശിക്കാനും ശാസിക്കാനും വരെ സ്വാതന്ത്ര്യമുള്ളയാളുമാണ് വിദൂഷകൻ. ചുരുക്കിപ്പറ ഞ്ഞാൽ ഉൾക്കാമ്പുള്ള കഥാപാത്രം.

6. ഇലക്ട്രിക് സീനുകൾ - വൈദ്യുതിയുടെ സഹായത്തോടെ രംഗത്തെത്തി ക്കുന്ന ദൃശ്യവിസ്മയങ്ങൾ. പുരാണ-മാന്ത്രിക നാടകങ്ങളിൽ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ സർവ്വസാധാരണമായിരുന്നു. മഴ, മിന്നൽ, സ്ഫോടനം തുടങ്ങി യവ 'കലാനിലയവും' മറ്റും അരങ്ങിൽ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ അവതരി പ്പിച്ച് കാണികളെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. പതിനായിരങ്ങൾ ചെലവഴിച്ചാണ് നാടകക്കമ്പനിക്കാർ ഈ സീനുകൾ ഒരുക്കിയിരുന്നത്.

7. യവനിക - അരങ്ങിന്റെ മുൻഭാഗം മറയ്ക്കുന്ന തിരശ്ശീലയാണിത്. കഥകളി യിൽ തിരശ്ശീലയെന്ന പദം ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ നാടകത്തിലത് യവനികയും കർട്ടനുമാകുന്നു. യവനിക ഉയരുന്നതോടെ നടന്മാരും പ്രേക്ഷകരും തമ്മിലുള്ള മറ ഇല്ലാതാവുകയും നാടകാന്ത്യത്തിൽ യവനിക വീണ് ആ വേർതിരിവ് പുനഃസൃഷ്ടിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഗ്രീക്കുനാടകങ്ങളിൽ നിന്നാവണം യവനികയെന്ന പദം നമുക്കു ലഭിച്ചത്.

8. ഫുട്ലൈറ്റ് - അരങ്ങിലേയ്ക്ക് വെളിച്ചം പ്രസരിപ്പിക്കാൻ ഉദ്ദേശിച്ച് അരങ്ങിന്റെ മുൻനിരയിൽ ഘടിപ്പിച്ച ദീപനിരകൾ. പഴയകാല നാടകങ്ങളിലാണ് 'ഫുട് ലൈറ്റുകൾ' ധാരാളമായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്.

9. റിഫ്ളെക്റ്റർ - അരങ്ങിലെ പ്രകാശം കൂടുതൽ തെളിവുറ്റതാക്കുന്നതിനും വേദിയിലുടനീളം ലഭ്യമാക്കുന്നതിനും ഉപയോഗിക്കുന്ന ഉപകരണം. നടന്മാ രുടെ മുഖത്തെ വികാരവിക്ഷോഭങ്ങൾ കാണികൾക്ക് ആസ്വാദ്യകരമാക്കുന്ന തിനും ഇത് സഹായകമാണ്.

10. ദീപസജ്ജീകരണം - അരങ്ങിൽ ഔചിത്യപൂർവ്വം പ്രകാശം സജ്ജീകരിക്കുന്ന രീതി. നാടകം പകൽവെളിച്ചത്തിൽ നിന്ന് ഇരുട്ടിലേയ്ക്കു മാറിയപ്പോഴാണ്

ദീപവിതാനം പ്രസക്തമായത്. അരങ്ങിലെ സംഭവങ്ങളും രൂപങ്ങളും പ്രേക്ഷകന് കാണാൻ കഴിയുമാറാകുക എന്ന ലളിതമായ ലക്ഷ്യമായിരുന്നു ഇതിന് ആദ്യകാലത്ത്. എന്നാൽ പിൽക്കാലത്ത് ശാസ്ത്രീയമായ ദീപവിതാനം അരങ്ങിലെത്തി. ഇന്ന പ്രകാശം ഇന്ന രീതിയിൽ ഉപയോഗിച്ചാൽ നാടകം വിജയിപ്പിക്കാം എന്നതുവരെയെത്തി ദീപവിതാനത്തിന്റെ ശാസ്ത്രീയത. ഇന്നതിന് ഉയർന്ന സാങ്കേതിക ഉപകരണങ്ങളും ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നു.

11. ഗ്രീൻ റൂം - അണിയറ. നടീനടന്മാർ കഥാപാത്രങ്ങളായി മാറുന്നതിനു മുന്നോടിയായി ബാഹ്യമായ ഒരുക്കങ്ങൾ നടത്തുന്നയിടം. മുഖത്തുതേപ്പ്, ഉടയാടാധാരണം എന്നിവയെല്ലാം ഇവിടെവെച്ചാണ് നടക്കുന്നത്. വിദഗ്ദ്ധനായ ഒരു 'മേക്കപ്പ്മാന്റെ' സാന്നിദ്ധ്യവും 'ഗ്രീൻ റൂമിൽ' പ്രധാനമാണ്.

മലയാള സംഗീത നാടക ചരിത്രം, ഒരു മുഖം: ജനപ്രിയനാടകവേദിയുടെ മിടിപ്പുകൾ, സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതർ, ഓച്ചിറ വേലുക്കുട്ടി, ആൻഡ്രൂസ് മാസ്റ്റർ,
എന്നീ നാടകസംബന്ധിയായ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ കർത്താവാണ്
പത്രപ്രവർത്തകൻ കൂടിയായ ഡോ. കെ. ശ്രീകുമാർ.

ഉയരുന്ന യവനിക

സി.ജെ. തോമസ്

നാടകകല ഒരു ജനകീയ കലയാണ്.
രണ്ടർത്ഥത്തിൽ അതു വാസ്തവമാണ്.
അനേകം ആളുകൾക്ക് ഒരേസമയം
യാതൊരു സാങ്കേതികജ്ഞാനവും കൂടാതെ
രസിക്കാമെന്നതു് ഒന്ന്.
മറ്റൊന്നു്, ഒരുസംഘം ആളുകളുടെ
സഹകരണംകൊണ്ടുമാത്രം വിജയകരമാവുന്ന
കല എന്നനിലയ്ക്കും...

...നാടകം ഇന്നത്തെ കലാരൂപമാണ്;
നാളത്തെയും. യവനിക ഉയരുകയാണ്.

സി.ജെ.

978 81 87480 42 4

മാളുബൻ പ്രസിദ്ധീകരണം

ISBN-81-87480-42-4

വില: 55രൂപ