C. J. Thomas-
The Making of a Dramatist

Thesis submitted to the University of Kerala
for the Degree of Doctor of Philosophy
in the faculty of Oriental Studies

A. RAZULUDEEN

UNIVERSITY OF KERALA
TRIVANDRUM

February 1979

C. J. Thomas-
The Making of a Dramatist

സി. ജെ. തോമസ്-
ഒരു നാടകകാരന്റെ ത്രുപവത്കരണം

കേരള സർവകലാശാലയിൽ ഓറിയന്റൽ
ഫാക്കൽറ്റിയിൽ പി. എച്ച്. ഡി. ബിരുദത്തിനു്
സമർപ്പിക്കുന്ന ഗവേഷണ പ്രബന്ധം.

എ. റസുലുദ്ദീൻ

കേരള സർവകലാശാല
തിരുവനന്തപുരം

ഫെബ്രുവരി 1979

Dr. K.V. NAMBOODIRIPAD
Hon: Editor, Malayalam Lexicon
University of Kerala
Trivandrum.

This is to certify that this Thesis "C-J-Thomas The Making of a Dramatist" submitted for the award of the Degree of Doctor of Philosophy in the faculty of Oriental Studies of the University of Kerala is a record of bonafide research carried out by Mr. A. Razuludeen under my supervision.

DR. K.V. NAMBOODIRIPAD

I hereby declare that this thesis has not previously formed the basis for the award of any degree, diploma, associateship, fellowship or other similar title or recognition.

Trivandrum,
28-2-1979.

A. RAZULUDEEN

മുഖവുര

സൽകീർത്തിയുക്തിത്വമുള്ള ഒരു നാടകകൃത്താണ് സി.ജെ. തോമൻ. നാടകകാരനെന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ വികാസപരിണാമങ്ങളെക്കുറിച്ച് പഠിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ്, "സി.ജെ. തോമൻ ഒരു നാടകകാരന്റെ രൂപവൽകരണം" എന്ന ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ നടത്തിയിട്ടുള്ളത്.

നാടകകൃത്തെന്നനിലയിൽ സി.ജെ. മലയാളത്തിലെ ഇതര നാടകകൃത്തുക്കളിൽ നിന്ന് ഭിന്നനായി നില്ക്കുന്നു. ജീവിച്ചിരുന്ന കാലത്ത് മലയാള നാടകവേദിയിലെ നിഷേധിയും വിപ്ലവകാരിയും ആയിരുന്നു അദ്ദേഹം. 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു', '1128-ൽ ക്രൈം 27', 'ശാലോമി', 'ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ', 'രൂത്ത്', 'വിഷവൃക്ഷം' എന്നിവയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്വതന്ത്രനാടകങ്ങൾ. 'ഭൂതം', 'ഈയിപ്പൻ രാജാവ്' 'ആൻറിഗണി', 'പിശുക്കന്റെ കല്യാണം', 'കീടജന്മം', 'ലിസിസ്ട്രാറ്റാ' എന്നിവ തർജ്ജമകളും. നാടകലോകത്തിലേയ്ക്കു കടന്നുവരുന്നതിനു മുൻപു തന്നെ ലേഖനകലയുമായി സി.ജെ. ബന്ധപ്പെടിരുന്നു. കാല്പനികവും ആദർശധീരവുമായ അഭിപ്രായങ്ങളുള്ള ഒരു ലേഖകനായിട്ടാണ് സി.ജെ. സാഹിത്യത്തിലേയ്ക്ക് ആദ്യം കടന്നുവരുന്നത്. 'സോക്യലിസം', 'മതവും കമ്യൂണിസവും' എന്നിവ അദ്ദേഹത്തിന്റെ

ആശയപരമായ ലോകത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങളാണ്. അതു കൊണ്ടുതന്നെ സി.ജെ.യുടെ ആദ്യരചനകളായ ഇവയെ അടിസ്ഥാനഗ്രന്ഥങ്ങളായി ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ പരിഗണിക്കുന്നത്. ശേഷിക്കുന്ന നാടകേതര രചനകളും കാലാനുപൂർവിയനുസരിച്ച് നാടകപഠനത്തിന്റെ ഉപക്രമമായും ഉപസംഹാരമായും ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ഒരു കലാകാരന്റെ മാനസികഘടനയുടെ പഠനം, അയാളുടെ വ്യക്തിത്വം അപഗ്രഥിക്കുന്നതിന് ഒഴിച്ചുകൂടാൻ വയ്യാത്ത വസ്തുതയാണ്. സി.ജെ.യുടെ മനസ്സിന്റെ ജോധതലത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ലേഖനങ്ങൾ. നാടകങ്ങളാകട്ടെ മിക്കവാറും ഉപജോധമനസ്സുമായി ഗാഢബന്ധം പുലർത്തുന്നവയുമാണ്. ഉപജോധതലത്തിൽ നിഗൂഢമായി വർത്തിക്കുന്ന പല വസ്തുതകളും പലപ്പോഴും ജോധതലത്തെ കഠിനമായി നിഷേധിക്കുന്നവയാകാം. ജോധതലം ഖുദ്ധത്തെ നിഷേധിക്കുംപോൾ ഉപജോധതലം വിധ്വംസകവാസന നിറഞ്ഞതാകാം. സന്മാർഗ്ഗപ്രചാരണത്തിൽ ജോധതലം മുഴുകിയിരിക്കുംപോൾ ഉപജോധതലം സന്മാർഗ്ഗത്തെ നിഷേധിക്കുന്നതുമായിരിക്കാം. ഇത്തരം വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ സി.ജെ.യുടെ മനോലോകത്തിൽ നിറയെ കാണാം. ഇങ്ങനെ സങ്കീർണ്ണതയും വൈരുദ്ധ്യവും കൊണ്ടുനിറഞ്ഞ വ്യക്തിത്വത്തെ അപഗ്രഥിക്കുന്നതിന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനകളെയാകെ സമഗ്രമായി അപഗ്രഥിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു എന്ന് ഗാസ്നർ പറയുന്ന അഭിപ്രായം+ സി.ജെ. തോമസിന് അസ്സലായി യോജിക്കും.

ഈ പ്രബന്ധത്തെ നാലു ഭാഗങ്ങളായി തിരിച്ചിരിക്കുന്നു. സി.ജെ. എന്ന മനുഷ്യന്റെ പാരംപര്യത്തിന്റെ വേരുകളന്വേഷിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഒന്നാംഭാഗം

+ "Ibsen was uniquely a writer who could sing like a thrush and croack like a raven - sometimes simultaneously. Only a full length study can chart the contradictions of the man and the artist."

John Gasner. A Treasury of Theatre: 1959. p.11.

തുടങ്ങുന്നത്. പാരംപര്യത്തിനും പരിതോവസ്ഥകൾക്കും പ്രാധാന്യം കൊടുത്തു കൊണ്ട് സി.ജെ.യുടെ നാല്യകൗമാരഘട്ടങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നു. തുടർന്ന് ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതസംഭവങ്ങളുടെ ചരിത്രം വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ന് നാടകത്തിലേയ്ക്കുള്ള അന്വേഷണമാർഗ്ഗം തെളിഞ്ഞുകിട്ടുന്നതിനുവേണ്ടി മാത്രമാണ്. സി.ജെ.യുടെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ വിവരിക്കുന്ന ചില ലേഖനങ്ങളും, റോജി തോമസ് (സി.ജെ.യുടെ ഭാര്യ) പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുള്ള "ഇവൻ എന്റെ പ്രിയ സി.ജെ." എന്ന പുസ്തകവും, സി.ജെ.യുമായി ഗാഢ ബന്ധമുണ്ടായിരുന്ന ചില വ്യക്തികളുമായുള്ള അഭിമുഖസംഭാഷണങ്ങളും അവരിൽ പലരുടെയും കത്തുകളും ഈ ഭാഗം എഴുതുന്നതിൽ സഹായകമായിട്ടുണ്ട്.

രണ്ടാം ഭാഗം സി.ജെ.യുടെ രചനകളിൽ കാണുന്ന കാല്പനിക സവിശേഷതകളെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഒരെഴുത്തുകാരനെന്ന നിലയിൽ സി.ജെ.യുടെ മാനസിക നില എന്തെന്നും ഒരു സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ ചിന്തകനെന്ന നിലയിൽ സി.ജെ. എവിടെ നില്ക്കുന്നുവെന്നും ഇവിടെ കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരു കാല്പനിക കമ്യൂണിസ്റ്റിന്റെയും ക്രിസ്തൃൻ സോക്യലിസ്റ്റിന്റെയും സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ സി.ജെ.യിലുണ്ടെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. സി.ജെ.യുടെ കലാവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ഘടകങ്ങളെന്തെന്ന് കണ്ടെത്തുന്നതിനുവേണ്ടിയാണ് അങ്ങനെ ചെയ്യുന്നത്. ഒരു റൊമാന്റിക്കിന്ന് സഹജമായുള്ള വ്യക്തിത്വസ്ഥാപന വ്യഗ്രതയും നിഷേധാത്മകതയും ആദർശപ്രൗഢിയും ഇക്കാലത്തെ രചനകളിൽ കാണാം.

സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ സംപൂർണ്ണത വ്യക്തമാക്കപ്പെടുന്ന രചനകളാണ് മൂന്നാം ഭാഗത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. 'ശാലോമി', 'ഞാ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ', 'രൂഗ്' എന്നീ കൃതികളുടെ ക്ലാസിക് ഘടനയും സ്വഭാവവും ഈ ഭാഗത്ത് പരിശോധിക്കപ്പെടുന്നു. നാടകങ്ങൾക്ക് അനുബന്ധമെന്നോണം ഇക്കാലത്തെ നാടകേതരകൃതികളും പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

സർഗ്ഗാത്മകപ്രതിഭയുടെ അപചയം വ്യക്തമാകുന്ന 'കിടജന്മം', 'വിഷവൃക്ഷം', 'പിശുമന്റെ കല്യാണം' തുടങ്ങിയ പുസ്തകങ്ങൾ വിമോചന സമരപ്രസ്ഥാനത്തിനുവേണ്ടി എഴുതിയ ചില ലേഖനങ്ങളുമാണ് നാലാം ഭാഗത്തിൽ അന്വേഷണവിധേയമാകുന്നത്. സർഗ്ഗശേഷി നഷ്ടപ്പെട്ട സി.ജെ.യുടെ ചിത്രമാണ് ഈ പഠനം കാഴ്ചവയ്ക്കുന്നത്. സാർവലൗകികവീക്ഷണത്തിൽ നിന്ന് സങ്കുചിതമായ ഒരു കാഴ്ചപ്പാടിലേയ്ക്ക് സി.ജെ. വഴുതിവീഴുകയ്ലേ എന്ന സംശയത്തിന് വക നല്കുന്നവയാണ് ഈ അവസാനകാല രചനകൾ.

ഇങ്ങനെ സി.ജെ. തോമസിന്റെ നാടകങ്ങളെയും നാടകേതര കൃതികളെയും സാകല്യേന അമീപിക്കുന്ന ഒരു അപ്രദായമാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രധാനകൃതികളുടെ അപഗ്രഥനമാണ് ഇതിൽ മുഖ്യമായും നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. കൃതികളുടെ സംപൂർണ്ണമായ അപഗ്രഥനം കൊണ്ടും വ്യാഖ്യാനം കൊണ്ടും മാത്രമേ രചയിതാവിന്റെ മാനസികജീവിതത്തെ കുറിച്ചും, രചനാവ്യക്തിത്വത്തെകുറിച്ചും മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയൂ.

കൈയെഴുത്താകി മാത്രം ഇന്നും അവശേഷിക്കുന്ന 'കാൻവരിയിലെ കല്പപാദപം' എന്ന തിരനാടകം (Screen Play) 'രൂപ്പ്', കൈയക്ഷരത്തിന്റെ മാതൃക, കവർചിത്ര രചനയുടെ മാതൃക എന്നിവ അനുബന്ധമായി കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. ചിത്രകലയും നാടകവേദിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം എടുത്തു പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ.

കേരളസർവകലാശാലയിൽ പി.എച്ച്.ഡി. ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി സമർപ്പിക്കുന്നതാണ് ഈ പ്രബന്ധം. മൂന്നരവർഷത്തേയ്ക്ക് ജൂണിയർ റിസർച്ച് ഫെല്ലോഷിപ്പു നല്കി സഹായിച്ച കേരളാ യൂണിവേഴ്സിറ്റിയോട് എനിക്കു നന്ദിയുണ്ട്. ഗവേഷണത്തിനു വേണ്ട സൗകര്യങ്ങൾ നല്കിയ യൂണിവേഴ്സിറ്റി ലൈബ്രറി, സംഗീതനാടക അക്കാദമി, സാഹിത്യ അക്കാദമി, ശ്രീമൂലം തിരുനാൾ ഗ്രന്ഥശാലഎന്നി സ്ഥാപനങ്ങളെ നന്ദിപൂർവം സ്മരിക്കുന്നു.

സി.ജെ.യുടെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിശദവിവരങ്ങൾ നൽകി എന്നെ സഹായിച്ച സി.ജെ.യുടെ സഹോദരിമാരായ മേരി ജോൺ കുറ്റാട്ടുകുളം, സാന്ദ്രമ ചാക്കോ, ജേഷ്ഠസഹോദരന്റെ ഭാര്യയായിരുന്ന ഏലിയാമ്മ, ഭാര്യ റോസി തോമസ്, ഇളയ പോൾ (ഭാര്യാസഹോദരൻ) എന്നിവരുടെ സൗഹൃദത്തെയും ഓർക്കുന്നു. കേരളസംഗീത നാടക അക്കാദമിയുടെ മേൽനോട്ടത്തിൽ നടത്തിയ നാടകപരിശീലന ക്ലാസുകളിലെയും നാടകസംവിധാനത്തിന്റെ ഉപരിപഠനക്ലാസുകളിലെയും അദ്ധ്യാപകരെ നന്ദിപൂർവ്വം ഓർമ്മിക്കുന്നു. സി.ജെ. തോമസിന്റെ '1128-ൽ ക്രൈം 27' അവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ സംവിധാന ചുമതല നിർവഹിച്ചിരുന്ന പ്രൊഫ: ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള, എൻ. രാമാനുജം എന്നിവരുടെ നിർദ്ദേശങ്ങൾ 'ക്രൈം' നാടകത്തിന്റെ രംഗാവിഷ്കാര സാധ്യതയും ധന്യാത്മകതയും മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ എനിക്കു ഉപകാരപ്പെടുകയുണ്ടായി. ഈ പ്രബന്ധ രചനയിൽ വിവിധഘട്ടങ്ങളിൽ പലപ്രകാരത്തിൽ എന്നെ സഹായിച്ച വ്യക്തികളായ പ്രൊഫ: ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള, ഡോ: പി.വി. വേലായുധൻ പിള്ള, ഡോ: എം.എം. ബഷീർ, എൻ. സുനിൽ, കെ.പി. അപ്പൻ എന്നിവർ. അവരോടെല്ലാം എനിക്കു കടപ്പാടുണ്ട്.

ഈ പ്രബന്ധരചനയിൽ എനിക്കുവേണ്ട ഉപദേശവും നേതൃത്വവും നൽകിയിട്ടുള്ളതു എന്റെ ഗവേഷണാദ്ധ്യാപകനായ ഡോ: കെ.വി. നമ്പൂതിരിപ്പാടാണ്. അദ്ദേഹത്തോടു എനിക്കുള്ള നന്ദിയും കടപ്പാടും വിനയപൂർവ്വം രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ ഈ അവസരം ഉപയോഗിച്ചുകൊള്ളട്ടെ.

സംക്ഷേപ സൂചിക

നി.ജെ.	-	നി.ജെ. തോമസ്
നി.വി.	-	നി.വി. നാരായിപിള്ള
ഉ:വി.	-	ഉ.വി. കുഞ്ഞിപിള്ള
ഇ.എം.എസ്.	-	ഇ.എം. ശങ്കരൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട്
പുലിമാന	-	പുലിമാന പരമേശ്വരൻ പിള്ള
കൈനിക്കര	-	കൈനിക്കര പദ്മനാഭപിള്ള
തകഴി	-	തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ള
ദേവു	-	പി. കേശവദേവ്
നാഗി	-	പൊൻകുന്നം വർക്കി
കാരൂർ	-	കാരൂർ നീലകണ്ഠപിള്ള
ചാക്കോ	-	നി.നി. ചാക്കോ
ജോസി	-	ജോസഫ് ജോസി
തോമസ്	-	തോമസ് തോമസ്
പീതാംബരലാൽ	-	ലാലി പീതാംബരലാൽ
ഗാന്ധിനാർ	-	ജോൺ ഗാന്ധിനാർ
നിക്കേ	-	ഫ്രെഡറിക് നിക്കേ
വൈൽഡ്	-	ഓസ്കാർ വൈൽഡ്
'അവൻ'	-	അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു (നാടകം)
'കാവേരി'	-	കാവേരിയിലെ കടൽപാലം
'ക്രൈം'	-	1128ൽ ക്രൈം 27
'ആ മനുഷ്യൻ'	-	ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ
സ.പ്ര.സ.	-	സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം.

ഉള്ളടക്കം

ഭാഗം ഒന്ന്
സി.ജെ. തോമസ് എന്ന മനുഷ്യൻ

അദ്ധ്യായം ഒന്ന്: ജീവിതത്തിന്റെ തുടക്കം 1

ഭാഗം രണ്ട്
കാല്പനിക ദശ

അദ്ധ്യായം രണ്ട്: അടിസ്ഥാനഗ്രന്ഥങ്ങൾ 64
അദ്ധ്യായം മൂന്ന്: വിലക്കപ്പെട്ടലുകൾ 124
അദ്ധ്യായം നാല്: അവൾ വീണ്ടും വരുന്നു 154
അദ്ധ്യായം അഞ്ച്: കാർവരിയിലെ കാല്പനാടകം 207
അദ്ധ്യായം ആറ്: 1128ൽ ക്രൈം 27 256

ഭാഗം മൂന്ന്
ക്ലാസിക് ദശ

അദ്ധ്യായം ഏഴ്: ശലോമി 306
അദ്ധ്യായം എട്ട്: ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ 327
അദ്ധ്യായം ഒൻപത്: രൂപി 403
അദ്ധ്യായം പത്ത്: നാടകത്തിന്റെ അനുരണനം 414

ഭാഗം നാല്
അപചയ ദശ

അദ്ധ്യായം പതിനൊന്ന്: പതനത്തിന്റെ രചനകൾ 436
അദ്ധ്യായം പന്ത്രണ്ട്: സി.ജെ.യുടെ നാടകസങ്കല്പം 457

അനുബന്ധം ഒന്ന് കാർവരിയിലെ കാല്പനാടകം 1 - 101
രണ്ട് രൂപി (നാടകം) 1 - 20
മൂന്ന് കവർ ചിത്ര മാതൃക 1 - 2
നാല് കൈയെഴുത്തു മാതൃക 1
അഞ്ച് ഗ്രന്ഥസൂചിക 1 - 14

ഭാഗം ഒന്ന്

സി.ജെ. ഡോമന്ന് എന്ന മനുഷ്യൻ

അദ്ധ്യായം ഒന്ന്

ജീവിതത്തിന്റെ ഭൂമിക:

പാരംപര്യവും ആല്യവും:

മനുഷ്യജീവിതത്തിനു രൂപം കൊടുക്കുന്ന ശക്തികൾ രണ്ടാണ്. പാരംപര്യവും പരിതോവസ്ഥയും. ആധാരണക്കാരനിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തനായ കലാകാരന്റെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുംപോൾ ഈ ഏടകൾക്കളെക്കുറിച്ച് കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മമായ പഠനങ്ങൾ ആവശ്യമായി വരും. കാരണം, കലാകാരൻ ആഹ്യജീവിത മാത്രവൃത്തിയല്ല. ആഭ്യന്തര ജീവിതത്തിന്റെ വക്താവാണ്. അയാളുടെ ജീവിതം എന്നു പറയുന്നത് ഒടുമുക്കാലും ആഭ്യന്തരജീവിതം തന്നെയാണ്. ഈ ആഭ്യന്തരജീവിതത്തിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് പാരംപര്യവും പരിതോവസ്ഥകളും ചേർന്ന് ആയിരിക്കുമെന്നു മാത്രം.

സി.ജെ. തോമസിനെപ്പോലെ അത്യന്ത സങ്കീർണ്ണമായ മാനസിക ജീവിതമുള്ള ഒരു കലാകാരനെപ്പറ്റി പഠിക്കുംപോഴും പാരംപര്യപരിതോവസ്ഥകളെക്കുറിച്ച് ആഴത്തിലുള്ള അന്വേഷണം അർത്ഥപൂർണ്ണമായിത്തീരുന്നു. സി.ജെ. യുടെ കുടുംബജീവിതം, ആമൂഹ്യജീവിതം എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു സമഗ്ര വീക്ഷണം അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യക്തിപ്രഭാവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആഹ്യമായ ഒരു അന്വേഷണമാണ്. ആഭ്യന്തര ജീവിതത്തിലേയ്ക്കുള്ള കവാടവുമാണ്.

സി.ജെ. തോമസ് ജനിച്ചത് കോടയം ജില്ലയിലുള്ള കുത്താടുകുളം എന്ന കുഗ്രാമത്തിലാണ്. 1918 നവംബർ 14. പിതാവ് ജോഹന്നാൻ-

കോർ എപ്പിസ്കോപ്പ. മാതാവ് മറിയം. സുദീർഘമായ പാരമ്പര്യമുള്ള പകലോമറ്റം കുടുംബത്തിന്റെ ഒരു ശാഖയായിരുന്നു സി.ജെ. മനിലയ്ക്കൽ കുടുംബം. കുടിയേറ്റക്കാരുടെ മനസ്സിൽ ലഭിച്ച അഭിമാനബോധം തന്നെയാകാം സി.ജെ.യെ അവസാനകാലം വരെ പകലോമറ്റം കുടുംബത്തിന്റെ പാരമ്പര്യവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചത്.(1) പിൽക്കാലത്ത് ഒരു കലാകാരനായി തീർന്ന് പുതിയ പാരമ്പര്യ സഞ്ചാരവും സി.ജെ.തിരഞ്ഞെടുത്തിരുന്നു. സി.ജെ. യുടെ പിതാവ് തുറിശേരിയിൽ ക്രാർത്ഥനാഗ്രന്ഥങ്ങളെഴുതി പ്രസിദ്ധനായ ഒരു വൈദികനായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന് ശില്പകലയിൽ അസാധാരണ താല്പര്യം ഉണ്ടായിരുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ മാതൃകുടുംബത്തിന്റെയും പകലോമറ്റം കുടുംബത്തിന്റെയും പാരമ്പര്യാഭിമാനത്തിന്റെയും കലാപരമായ താല്പര്യങ്ങളും കൂടി കാലത്ത് അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞ സി.ജെ.തന്റെ ഭാവിയെക്കുറിച്ച് ഒട്ടും പൂർവ്വമായ ഒരു ധാരണയെ ഇതേ ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കണം.

മാർത്തോമാ സമുദായത്തിന്റെ ആദ്ധ്യാത്മികവും ഔദ്യോഗികവുമായ പാരമ്പര്യത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചിരുന്ന യോഹന്നാൻ കോർ എപ്പിസ്കോപ്പയുടെ പുത്രനായി മനിലയ്ക്കൽ സി.ജെ. സ്വാഭാവികമായും ക്രിസ്തീയ മതവിശ്വാസത്തിന്റെ സംപൂർണ്ണ പരിവാരങ്ങളിലാണ് വളർന്നുവന്നത്. മനുഷ്യനെ ജന്മപരമായിത്തന്നെ അവന്റെ മുൻതലമുറകളുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിൽ, നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണ് ഭാഷയും മതവും നൽകുന്നത്. പിറവിയുടെ സഞ്ചാരവീഥിയിൽ വഴിപോലെ മനുഷ്യന് വൈകാരികവും ഔദ്യോഗികവും ധാർമ്മികവുമായ നിരീക്ഷണത്തിന്റെ പ്രാഥമികനിർദ്ദേശങ്ങൾ ലഭിക്കുന്നത് അവന്റെ പാരമ്പര്യോദ്ഭവമായ സംസ്കാരത്തിൽ നിന്നാണ്. സി.ജെ. പിറന്നുവീണ കുറ്റാടുകുളമാകട്ടെ, കേരളത്തിലെ ക്രിസ്ത്യാനി സമൂഹത്തിന്റെ ശക്തികേന്ദ്രമായ കോട്ടയം ജില്ലയിലെ ഒരു ക്രിസ്തീയ കേന്ദ്രവുമായിരുന്നു.

---

1. റോബി തോമസ്. ഇവർ എന്റെ പ്രിയ സി.ജെ. 1973 പുറം 51-52.

"എന്റെ പൂർവ്വികരായിട്ടുള്ളത് മർത്തോമാക്കാരാണ്. അതിരമ്പുഴയിലെ തീത്തോമാക്കാരാണ് ഈ നാടിലേക്ക് വന്നിട്ടുള്ളത്. കുറവിലങ്ങാട്ടു നിന്നും പകലോമറ്റം കുടുംബത്തിന്റെ ഒരു ശാഖ കുറ്റാടുകുളത്തിലേക്ക് വന്നതാണ്."

ഭദ്ധ്യാനശീലരും. ഭൗതികാഭ്യുദയത്തിനു വലിയ വില കല്പിക്കുന്നവരും എന്ന നില കിൽ, ഈ ക്രിസ്ത്യാനി മുദായത്തിനു ഇതര കേരളീയ സമുദായങ്ങളിൽ നിന്നും നേരിയ തോതിലെങ്കിലും വ്യത്യാസം ഉണ്ടു. ഭാരതീയരുടെ പ്രാകൃതവും ശക്തവുമായ വിശ്വാസ പാരംപര്യങ്ങളെ തകിടം ചെയ്തെടുത്തു പ്രായോഗിക ജീവിതവുമായി ഇണയപ്പെടുത്തുന്ന ആദ്ധ്യാത്മിക ചികിത്സ ലിലും പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുകയാണ് ലോ ക്രിസ്തുമതം ചെയ്യുന്നതു. ആചാരവിചാരങ്ങളെയും ആരാധനാക്രമങ്ങളെയും കുറെ കൂടി ഭംഗിയായി തിരുത്തുന്ന ക്രിസ്തീയതയ്ക്കു അതിരേറെയായ നിബന്ധനകളും നിയമാവലികളുമുണ്ടായിരുന്നു. ഹൃദയം തൊടാതെ അനുഷ്ഠിക്കപ്പെടുന്ന ആരാധനയും മറ്റും ഒരു ക്രിസ്തുവിശ്വാസിയുടെ ഉപബോധതലത്തിൽ കടന്നു ചെല്ലും. ഈ അകിർ ത്തനങ്ങളുടെയും നിഷേധാത്മകങ്ങളുടെയും സ്വാധീനം അവരുടെ വളർച്ചയുടെ അവസ്ഥാ ഭേദങ്ങളെ ആകെ ക്രിസ്തുവിശ്വാസവും പിന്തുടരുന്നു. അവനെ വലയം ചെയ്തു നിൽക്കുന്നു.

ക്രൈസ്തവരുടെ ജീവിതം വികാരപരമായി ആത്മീയതയിലേക്കു മാറ്റുന്നു എന്നു സമ്മതിക്കാം. എന്നാൽ ബുദ്ധിപരമായി എപ്പോഴും യാന്ത്രിക ഭൗതികതയോടു അവർ ആഭിമുഖ്യം കാണിച്ചിരുന്നു. പൗരോഹിത്യം എന്നതു സ്വയം മനസ്സിലുണ്ടാകേണ്ട ഒരു പ്രചോദനമാണെന്നു, ഒരു വൈദികൻ കൂടിയായ സി.ജെ. യുടെ പിതാവിനു സ്പഷ്ടമുപോലെ അറിവായിരുന്നു. എന്നിട്ടും തന്റെ പുത്രനെ യാചകത്തിൽത്തന്നെ പൗരോഹിത്യപദം കെടുക്കുന്നതിനു വേണ്ടിയുള്ള പഠനത്തിലേക്കു അദ്ദേഹം അയച്ചതിനു ശേഷം സി.ജെ. വിധേയനാകേണ്ടിവന്നു. ചെറുപ്പം മുതൽ മകനെ ഗുരിശാനി പഠിപ്പിച്ചു. അപ്പന്റെ കൂടെ പള്ളിമുറിയിലായിരുന്നു വാസം. കുന്തിരിക്കത്തിന്റെ പരിമളം തങ്ങി നിൽക്കുന്ന അന്തരീക്ഷത്തിൽ, ഗുരിശാനിയുടെ മന്ത്രധ്വനി മുഴങ്ങുന്ന പള്ളിമേടയിൽ സി.ജെ. തന്റെ ബാല്യകാലം കഴിച്ചുകൂട്ടി.(2) ഇങ്ങനെ മതപരതയുടെ സ്നേഹപൂർണ്ണമായ പരിചരണത്തിൽ വളർന്ന ഒരു ബാലന്റെ രക്തത്തിലേക്കു ഭക്തിയും വിശ്വാസങ്ങളും മതാചാരങ്ങളും

---

2. അതിൽ തന്നെ. പുറം. 19

സംക്രമിക്കുമെന്നതിൽ സംശയമില്ല. അനുക്ഠാനത്തിന്റെ ശക്തമായ ഒരു ബാല്യ കാല സാഹചര്യം ഉണ്ടായിരുന്ന സി.ജെ.ക്ക് ക്രിസ്തീയ മതധാരണകൾ എളുപ്പത്തിൽ സ്വന്തം ചോരയിൽ കലർന്നിച്ചേരുന്നത് അനുഭവപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ഇവിടെ മതവിശ്വാസം പകരൽ ബുദ്ധിപരമായ ബോധനത്തിലൂടെയോ, ഉപദേശിപ്രസംഗ ങ്ങളിലൂടെയോ അല്ല സംഭവിക്കുന്നത്. ആചാര തന്ത്രങ്ങളിലൂടെ ബുദ്ധിയെ കാൾ ഹൃദയത്തെയാണ് അത് സ്വാധീനിക്കുന്നത്. ആ സ്വാധീനം ഗാഢവും ആത്മാവിൽ നിന്നു പറിച്ചുമാറ്റാൻ നിവൃത്തിയില്ലാത്തതുമായി മാറും. ജീവിതത്തിന്റെ ഉത്തരം കിടാത്ത ചോദ്യങ്ങൾക്കും ദുരൂഹ രഹസ്യങ്ങൾക്കും മാനസികമായ പ്രതി നിവൃത്തി നല്കി മനുഷ്യനെ സമാശ്വസിപ്പിക്കുക എന്ന മതധർമ്മം, ചോദ്യംചെയ്യാൻ തുടങ്ങിയിടില്ലാത്ത ബാല മനസ്സുകളെ വിദഗ്ദ്ധമായി സ്വാധീനിക്കും. അവന്റെ അത്ഭുതങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം നല്കുകയും ചെയ്യും. ഒരു ക്രിസ്തീയ ബാലനെ സംബ ന്ധിച്ചിടത്തോളം ചെകുത്താനും, ദൈവവും, പാപവും, നരകവും വളരെ പെടെന്ന് അവന്റെ ധാരണകളുടെയും ബോധത്തിന്റെയും ഭാഗമായി മാറുന്നു. യുക്തിയുടെ സാദ്ധ്യതകൾകൊണ്ട് ഈ ധാരണകൾ പിൽക്കാലത്ത് ചോദ്യം ചെയ്യ പ്പെടുമെങ്കിലും അവന്റെ കർമ്മ പദ്ധതികളിലാകെ, ശൈശവബാല്യങ്ങൾ അവനിൽ ഏല്പിച്ച മതധാരണയുടെ വിരൽപ്പാടുകൾ പതിഞ്ഞു കിടക്കുന്നുണ്ടാവും. വളർച്ച മുന്നിയ ഒരു നാടകകൃത്ത് എന്ന നിലയിൽ പാപം, ചെകുത്താൻ, ദൈവം എന്നീ രൂപ സങ്കല്പങ്ങളുടെ സ്വാധീനത്തിൽ നിന്നൊഴിഞ്ഞു മാറാൻ സി.ജെ.ക്കു കഴി ഞ്ഞത് അതുകൊണ്ടു തന്നെയാണ്.

മതപരതയുടെ അനതരീക്ഷത്തിൽ ജനിക്കുകയും വളരുകയും ചെയ്ത സി.ജെ.യുടെ ബാല്യകാല ലോകം വീടും, വീടുകാരും മാത്രമായിരുന്നുവെന്ന് നാം പ്രത്യേകം ഓർമ്മിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കൂത്താടുകുളം ഗ്രാമത്തിൽ വീടുകൾ തമ്മിൽ വളരെ അകലം ഉണ്ടായിരുന്നതുകൊണ്ട് ഒരു സാമൂഹ്യ ജീവിതത്തിന്റെ തീവ്രമായ അനുഭവം ബാലനായ സി.ജെ.ക്ക് പൂർണ്ണമായും നിരസിക്കപ്പെടിരിക്കണം. സമപ്രായക്കാരായ കുട്ടികളുമായി ഇടപഴകാൻ വേണ്ട അവസരം സി.ജെ.ക്കു ലഭി ച്ചിരുന്നില്ല. കിടിയിരുന്ന അവസരം വേണ്ടവണ്ണം വിനിയോഗിക്കുന്നതിന്ന് ലജ്ജാ

ശിലനാള ഓ നാലന്റ നയിച്ചിരുന്നില്ല. കുടുംബനാഥനും കുടുംബിനിയുമായി കുടിലാലയത്തിൽ സി.ഐ.ടിയുടെയിരുന്ന കേവ ഓഫ്രം തന്റെ നൊടുമുറ്റത സഹോദ നിലാള ഓനാമിക മാഗ്രമായിരുന്നു. നാലുസഹജമായ കുസൃതികളിൽ നിന്റ വിരക്തനായി ഇപ്പോഴും ഏകാന്തതയുടെ ലോകത്തിൽ സഞ്ചരിക്കാനുള്ള താല്പര്യം കുടിലാലം മുതൽ സി.ഐ.ടിൽ രൂഢമൂലമായിരുന്നുവെന്റ് അവർ പറയുന്നുണ്ട്.(3) പ്രൈമറി വിദ്യാഭ്യാസ കാലത്തു തന്നെ വായനയിലുള്ള പ്രതിപത്തി സി.ഐ.ടിൽ വർദ്ധിപ്പിച്ചു കൊടുത്തി. സി.ഐ.ടുടെ ഈ ഒറ്റപ്പെട ലോകത്തിൽ പുസ്തകങ്ങൾ കൂടാതെ അദ്ദേഹത്തിനു ചങ്ങാതിമാരായി ഉണ്ടായിരുന്നത് ഒരു അശാരിപ്പെങ്കിടാവായിരുന്നു. പണിപ്പുരയിൽ കൊണ്ടു തടിയിലും മരപ്പൊടിയിലും കൊച്ചുകൊച്ചു രൂപങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ അദ്ദേഹത്തിനു വളരെയേറെ താല്പര്യം ഉണ്ടായിരുന്നു. തീകൂർ വിദ്യാഭ്യാസ കാലത്തു തന്നെ കൗമാരത്തിൽ പെൺകുട്ടികളോടു അദ്ദേഹം സമയം ചെലവഴിച്ചുപോന്നു.

ഈ ഒറ്റപ്പെട നാലുകാലം സി.ഐ.ടെ സംസ്കൃതിപരിപോഷകത്തോടെ അർപ്പിത മായ ക്രൈസ്തവ സംസ്കാരത്തോടുള്ള (dedicated christian culture) സമ്പൂർണ്ണ വിധേയത്വത്തെക്കുറിക്കുന്നു. നിഷ്ഠയുടെയും നിഷ്കാരത്തിന്റെയും അന്തഃകരണമുള്ള ഒരു വ്യക്തിത്വത്തിനു്. സാങ്കല്പികമായ ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളിലൂടെ മര്യാദയുടെയും ഭയഭക്തിബഹുമാനത്തിന്റെയും ദാസ്യം സ്വീകരിക്കേണ്ടിവന്നു എന്നത് അപ്രധാനമല്ലാത്ത സംഗതിയാണു്. ഈശ്വരനോടു മാത്രമല്ല, കുടുംബത്തിലെ മുതിർന്നവരോടു തന്നെ സി.ഐ.ടിൽ കുടിലാലയത്തിൽ ഭയഭക്തി ബഹുമാനങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. തീകുളിലും ആചാരവിധേയത്വത്തിന്റെയും ഉപചാരങ്ങളുടെയും മുഖമുദ്രചുമാൻ വേണ്ട തരത്തിൽ നാലാള സി.ഐ.ടിൽ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. പ്രൈമറി തീകുളിൽ സി.ഐ.ടുടെ മൂത്ത സഹോദരി അദ്ധ്യാപികയായിരുന്നു. ഹൈതീകുളിൽ സഹോദരിയുടെ ഭർത്താവു് അദ്ധ്യാപകനായുണ്ടായിരുന്നു. അടുത്ത ബന്ധുക്കളായ ഈ അദ്ധ്യാപകരുടെ അധികാരത്തിൽ

---

3. ഓനാമിക ഫാത്തോ, മേരി ജോൺ കുറ്റാടുകുളം - അഭിമുഖസംഭാഷണം.

ആയിരുന്നതുകൊണ്ട് നി.ജെ.യുടെ നീക്കും ജീവിതവും വിടിലെ ഒരംഗത്തെ ജീവിതത്തിനു തുല്യമായിരുന്നു. വാടിക്കുംപോഴും വളരുംപോഴും ഒന്നും തന്നെ എതിർപ്പിന്റെ ശബ്ദം പുറപ്പെടുവിക്കാൻ നി.ജെ. തയ്യാറായിട്ടില്ല. വളർന്നുവന്ന സാഹചര്യങ്ങളെ മാനിക്കുന്ന അനുസരണശീലമുള്ള ഒരു ക്രിസ്ത്യാനി മാതാവിന്റെ മുമ്പിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ നി.ജെ. അശക്തനായിത്തീരുകയാണുണ്ടായത്.

പിതാവ്, നി.ജെ.യെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അജ്ഞാപനശക്തിയുള്ള അധികാരിയായിരുന്നു. പിതാവിനെ ദൂരെനിന്നു ആദരിക്കുകയും സ്നേഹിക്കുകയും ഭയപ്പെടുകയും ചെയ്തിരുന്ന നി.ജെ. ഒരിക്കലും അദ്ദേഹത്തെ നിഷേധിക്കാൻ ശക്തനായിരുന്നില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അനുശാസനങ്ങൾ അനുസരിപ്പെടേണ്ട നിത്യവാക്യങ്ങളായിരുന്നു. നി.ജെ.ക്ക്. ആ അനുശാസനങ്ങളിൽ വൈദികരുടെ കോർപ്പും അധികാരത്തിന്റെ ദൃഢതയും അനുഗ്രഹത്തിന്റെ സുദീർഘപ്രതീക്ഷയുമുണ്ടായിരുന്നു. പിതാവിനെതിരെ ഒരക്ഷരം ഉച്ചരിക്കാൻ പോലും ധൈര്യപ്പെടാതിരുന്ന നി.ജെ.ക്ക് പിതാവിനോടുള്ള സ്നേഹവും ആദരവും ക്രമേണ ഭയത്തിലേക്കു പരിവർത്തനം ചെയ്യുന്നതു നാം കാണുന്നു. ചിന്തിക്കുകയും വളരുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു മനസ്സിൽ സ്വതന്ത്രമായ അഭിപ്രായങ്ങൾ മനിക്കുകയും ആ അഭിപ്രായങ്ങൾ പിതാവിന്റെ അനിഷേധ്യമായ അഭിപ്രായങ്ങൾക്കു വിരുദ്ധമാണെന്നു കണ്ടു സ്വയം അമർത്തി വയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുംപോഴാണ് ഹിസ്റ്റീരിയ രോഗത്തിന്റെ സ്വഭാവം തന്നെ ഭയമായിത്തീരുന്നത്. വളരുംതോറും തന്റെ വിചാരങ്ങളുടെ മേലെല്ലാം ശത്രുവായി പിതാവിനെ നി.ജെ.ക്ക് പരിഗണിക്കേണ്ടി വരുന്നു.

ഹൈസ്കൂൾ ക്ലാസുകളിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതോടെ (1930-34) വിഷാദപരനായി വളരാൻ തുടങ്ങിയ നി.ജെ.ക്ക് സ്വന്തം അഭ്യുദയകാംക്ഷികൾക്കു തന്റെ ജീവിതത്തിൽ പ്രതീക്ഷ ഇല്ലെന്നു കണ്ടെത്താൻ അധിക സമയം വേണ്ടി വന്നില്ല. ഹോർമോൺ ഹോർമോണിൽ ഫിസിറ്റി കെമിക്കലുകൾ നി.ജെ. നിർബന്ധിതനായിത്തീർന്നു. മതത്തിന്റെയും വിശ്വാസത്തിന്റെയും ഏകപക്ഷീയമായ വിധിവിഗതികളെ അനുസരിച്ചുള്ള ജീവിത സാഹചര്യങ്ങളോടു നി.ജെ.ക്കു മടുപ്പു തോന്നിയതുകൊണ്ടാവണം

ചരിത്രവും മതവുമുപേക്ഷിച്ച് ശാസ്ത്രവിഷയം ഐഷികമായെടുക്കണമെന്നു സി.ജെ. അഭിലഷിച്ചത്. ശാസ്ത്രത്തോടുള്ള ഈ ആഭിമുഖ്യം അറിവിന്റെ പുതിയൊരു തലത്തിൽ പ്രവേശിക്കാനുള്ള വ്യഗ്രതയെയും മതപരമായ സാഹചര്യങ്ങളിൽ നിന്ന് സ്വതന്ത്രനാകാനുള്ള താല്പര്യത്തെയുമാണ് പ്രകടമാക്കുന്നത്. താൻ വൈദികനാവാൻ പിതാവിനാൽ വിധിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്നും, ആ വിധിയുടെ ഭാഗമായാണ് താൻ ഇഷ്ടപ്പെടാത്ത ചരിത്രം ഐഷികമായെടുക്കാൻ നിർബന്ധിതനായിരിക്കുന്നതെന്നും സി.ജെ. ക്ക് അറിയാമായിരുന്നു. എന്നാൽ പിതാവിനോടുള്ള ഭയബഹുമാനങ്ങൾ നിമിത്തം പ്രത്യക്ഷമായ എതിർപ്പു പ്രകടിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന്ന് യാതൊരു പഴുതുകളും ഇല്ലായിരുന്നുവെന്ന് സി.ജെ.യുടെ സഹോദരി വ്യക്തമാക്കുന്നു. "സി.ജെ. ഹോർത്തു ഹോറത്തിൽ പഠിക്കുംപോൾ സയൻസ് എടുത്ത് പഠിക്കണമെന്നായിരുന്നു ആഗ്രഹം. എന്നാൽ മകനെ വൈദികനാക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹമുണ്ടായിരുന്ന പിതാവ് നിർബന്ധപൂർവ്വം സി.ജെ.യെ കൊണ്ട് ഹിസ്ടറി ഓപ്ഷണലായി എടുപ്പിച്ചു. സി.ജെ.ക്ക് അതിൽ അമർഷവും ദേഷ്യവും ഉണ്ടായിരുന്നു."(4) പക്ഷെ അതു തന്റെ സുഹൃത്തായ സാറാമ്മ (ചേച്ചി) യോട് അല്ലാതെ മറ്റാരോടും പറഞ്ഞില്ല.

സി.ജെ.യുടെ പിതാവിനോടുള്ള ആദരവിന്റെയും, അനുസരണശീലത്തിന്റെയും ഭീകരത എത്രമാത്രം ഉണ്ടെന്ന് ഈ വാക്കുകൾ അറിയിക്കുന്നുണ്ട്. ചോദ്യം ചെയ്യാത്ത അനുസരണശീലം കൊണ്ട് സ്വന്തം അഭീഷ്ടങ്ങളെ മെരുക്കി എടുക്കാനുള്ള സി.ജെ.യുടെ ദയനീയ യത്നം അങ്ങനെ ജീവിതത്തിന്റെ ആദ്യ ദശയിൽത്തന്നെ തുടങ്ങുന്നു. ധാർമ്മിക ഭീരുത്വത്തോടുള്ള നിരന്തരമായ യുദ്ധം സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകമായ അസ്വസ്ഥതകളിൽ വരെ പ്രതിഫലിക്കുന്നതായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനകളിൽ നിന്നും പിൽക്കാലത്തു മനസ്സിലാകുന്നുണ്ട്. ധാർമ്മിക ഭീരുത്വത്തെ സ്വന്തം പരിമിതിയായി കുറ്റബോധത്തോടെ ഏറ്റുപറയുകയും, ഈ ഭീരുത്വത്തെത്തന്നെ പരിഹാസം കൊണ്ട് നിഷേധിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സി.ജെ.യുടെ രചനകൾ ആത്മാനുഭവത്തിന്റെ കലാപരമായ പ്രതികരണങ്ങളാണെന്ന വസ്തുത വിശദീകരിക്കുവാൻ ഈ ബാല്യകാല സംഭവങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നുണ്ട്.

---

4. സാറാമ്മ ചാക്കോ - അഭിമുഖ സംഭാഷണം.

പിതാവിന്റെ നിർദ്ദേശങ്ങൾക്ക് അടിമപ്പെടുകൊണ്ട് ഹിന്ദറി ഐഷികമായെടുത്ത സി.ജെ. ഹിന്ദറി ക്ളാസിൽ നിന്നും സയൻസു ക്ളാസുകളിൽ കയറിയിരുന്നു തന്റെ നിശ്ശബ്ദമായ അഗ്രഹങ്ങളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ പരിശ്രമിക്കുമായിരുന്നു. പക്ഷെ അപ്പോഴൊക്കെ വൈദികനും അദ്ധ്യാപകനുമായ സഹോദരി ഭർത്താവ്, സി.ജെ.യെ ഹിന്ദറി ക്ളാസിൽ തിരിയെ കൊണ്ടുചെന്നിരുത്തുകയും ചെയ്തിരുന്നു. പഠിക്കുന്ന കാലത്ത് സി.ജെ. കാണിച്ച 'എടുത്തു പറയത്തക്ക അനുസരണക്കേട്' ഇതായിരുന്നുവെന്ന് സി.ജെ.യുടെ സഹോദരി പറയുന്നു.

1934-ൽ എസ്.എസ്.എൽ.സി. പരീക്ഷ പാസ്സായി. സി.ജെ.യുടെ സ്കൂൾ വിദ്യാഭ്യാസകാലം പരിശോധിക്കുംപോൾ ധിക്കാരത്തിന്റെ മനസ്സാക്ഷിയുള്ള സി.ജെ.യുടെ ബാല്യം സ്വയം വിധേയത്വത്തിന്റെ കാലമായിരുന്നുവെന്നു കാണാം. തന്റെ അഗ്രഹങ്ങളെ പരസ്യമായി പുറത്തു പറയാൻപോലും ഭയപ്പെടുകയും പ്രതിഷേധങ്ങളെ അമർഷത്തോടെ ഉള്ളിലൊതുക്കി നടക്കുകയും ചെയ്ത സി.ജെ. ഒരിക്കലും കരുത്താർജ്ജിച്ച കാലമായിരുന്നില്ല അത്. നിശ്ശബ്ദമായ പ്രതിഷേധത്തിന്റെ ആരംഭത്തെക്കുറിക്കുന്ന കാലഘട്ടമാണത്. സ്വതന്ത്രമായ ചിന്തയുടെ നിശ്ശബ്ദമായ മുഴക്കങ്ങൾ സി.ജെ.യുടെ ഏകാന്തതകളെ സ്വാധീനിക്കുന്നതായും ആന്തരികമായ ഒരു ലോകത്തിലേയ്ക്ക് സി.ജെ. സംപൂർണ്ണമായും പിൻവലിയുന്നതായും ഇവിടെ കാണുന്നു. അസ്വസ്ഥതകളെ ഉള്ളിലൊതുക്കിക്കഴിയുന്ന ഈ കാലം സ്ഫോടനാത്മകമായ ഒരു പ്രതിഷേധത്തിനുവേണ്ട ശക്തി സമാഹരിക്കുന്ന ഒരു തയ്യാറെടുപ്പിന്റെ അവസ്ഥയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ക്രിസ്തീയ മതവിശ്വാസങ്ങളുടെ ആചാരജദ്ധമായ പശ്ചാത്തലം സർഗ്ഗവൈഭവത്തിന്റെ ശബ്ദം സൂക്ഷിക്കുന്ന ഒരു ബാലനെ എത്രമാത്രം അടിച്ചമർത്താനും അനുസരണശീലനാക്കാനും പഠിപ്പിക്കുന്നു എന്നത് ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നു. അവന്റെ പ്രവൃത്തിയുടെ ലോകം പരിമിതമായിത്തീരുകയും വളർച്ച ആഗ്രഹിക്കുന്ന അവന്റെ സർഗ്ഗശേഷി വീടും വിദ്യാലയവുമെന്ന ലോകത്തിന്റെ സങ്കുചിത മേഖലയിൽ പെടു വലയുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യം അവന്റെ ആന്തരിക ജീവിതത്തിന്റെ ആവശ്യവും അവകാശവുമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു.

നിക്ഷേധം അവന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ ക്രിയാവിധിയായിത്തീരുന്നു. ധാർമ്മിക ഭീരുത്വത്തിന്റെ ഇരുണ്ട വലയങ്ങളെ ഭേദിച്ച് സങ്കുചിതമായ ജീവിതപരിധി കർക്കുമപ്പുറത്തേക്ക് വ്യാപിച്ചു നില്ക്കുന്ന സ്വതന്ത്രമായ ചക്രവാളത്തെ പ്രാപിക്കാൻ അവൻ അഭിലഷിക്കുന്നു. അന്യൂന്ത്രിത പദ്ധതികളിൽ നിന്നുള്ള മോചനം അവന്റെ നിത്യമായ ആഗ്രഹവും, അതിനുവേണ്ടിയുള്ള അന്തരികമായ വിമ്മിടം അവന്റെ അസ്വസ്ഥതയും ആയിത്തീരുന്നു.

കാല്പനികദശ:

കലാലയ വിദ്യാഭ്യാസം ആരംഭിക്കുന്നതോടെയാണ് സി.ജെ.ക്ക് തന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ ചിരകാല സ്വപ്നം സാക്കാത്കരിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ ദുരന്താനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നത്. ഇന്റർമീഡിയറ്റിന് സി.ജെ. ചേർന്നത് കോടയം സി.എം.എസ് കോളേജിലായിരുന്നു. (1934-35) കോളേജ് വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ പ്രാരംഭ നടപടിയെന്നോണമാണ് സി.ജെ.ക്ക് ളോഹ അണിയേണ്ടി വന്നത്. അങ്ങനെ വൈദികത്വത്തോടുള്ള കുടുംബത്തിന്റെ പാരംപരിഗമായ ആഭിമുഖ്യം സി.ജെ. യുടെ ജീവിത സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന ഒരു പ്രായോഗിക പരിപാടി യായിത്തീരുകയാണ് ഇവിടെ. "സ്വന്തം കർട്ടുകൾ എടുത്ത് മാറോടുചേർത്ത് സി.ജെ. പൊടിക്കരത്തു. എങ്കിലും പിതാവിനെ എതിർത്ത് ഒന്നും പറഞ്ഞില്ല."(5) ളോഹ ഇടുന്നതിന്റെ തലേദിവസം സി.ജെ.ക്കുണ്ടായ മനോവികാരങ്ങൾ സി.ജെ. പറഞ്ഞതായി ശ്രീമതി റോസി തോമസ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. "ആത്മ ഹത്യയെക്കുറിച്ച് ഞാൻ ചിന്തിച്ചു. വായിച്ചിട്ടുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഓർത്തു. തൂങ്ങിച്ചാവാൻ തൊടുമുൻപിൽ തന്നെ ഒരു മാവുണ്ട്. പക്ഷെ പഴിയ ഒരു കയർ നോക്കിയിട്ടു കിടിയില്ല. കിണ്ടിൽ ചാടാമെന്നു വച്ചാൽ അതിൽ തൊടിമുങ്ങാൻ വെള്ളമില്ല. കൂത്താടുകുളമെന്ന ദുനിയാവിൽ മനുഷ്യന്ന് വേനൽക്കു വെള്ളത്തിൽ ചാടി മരിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. വിഷമിരുപ്പുണ്ടോ എന്നു നോക്കി. ഒന്നുമില്ല. റൻജർപ്പാൽ ഉറയൊഴിച്ചു വച്ചിട്ടുള്ള ട്രേകൾ

---

5. മേരിജോൺ കൂത്താടുകുളം, സാറാമ്മ ചാക്കോ - അഭിമുഖസംഭാഷണം.

നിരന്തരപ്രയത്നത്തിലൂടെ. ഒരു പുതിയ ലോകത്തിലൂടെ വിഹരിക്കുന്ന കുട്ടിയുടെ നില വിളിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഓടി നടപ്പിനിടയിൽ ഓർമ്മ. ഛേ: സ്വകുമാരിയോടൊപ്പം മരിക്കാനും കൂടി ഒരു കുറ്റവും കണ്ടില്ല."(6) ഉദ്വേഗജനകമായ ഭീകരമായ ശിക്ഷപോലെ തലയിലേറ്റാൻ നിർബന്ധിതനായ സി.ജെ.യുടെ മനോവ്യഥ ഈ ഉദ്ധരണിയിൽ നിന്നു വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. ഉദ്വേഗജനകമായ വിദ്യാഭ്യാസം തുടങ്ങുമ്പോൾ സി.ജെ.ക്കു പതിനാറു വയസ്സായിരുന്നു. നോട്ടീസിന്റെ ലളിതമായ സൗകര്യങ്ങളിൽ നിന്നു വളർന്നു കൗമാരത്തിന്റെ കാല്പനികദശയിലേക്കു പ്രവേശിക്കുന്ന ഈ അവസ്ഥ കലാഹൃദയമുള്ള ഒരു വ്യക്തിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മോഹത്തിന്റെ കാലമാണ്. മനുഷ്യജീവിതത്തിലെ രൊമാന്റിക് കാല്പനികർ ഏറ്റവും ശക്തിമാനി ഉണർന്നു തുടങ്ങുന്നതു ഇക്കാലത്താണ്. പ്രകൃതിപരമായ പുതിയ പ്രേരണകൾ ഉദ്ഭവിക്കുകയും, അറിവിന്റെ പുതിയ തലങ്ങൾ അവനു വേണ്ടി മുറ്റു വരികയും അവർ സ്വപ്നാകുലനാകുകയും ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥ ഇവിടെയാണ്. ഒരു കലാകാരനെന്ന നിലയിൽ സി.ജെ.യിലെ കാല്പനികവാദി ജന്മം കൊള്ളുന്നതു സ്വാഭാവികമായും കൗമാരത്തിന്റെ ആരംഭദശയിൽത്തന്നെയാവണം. ഏകാന്തമായ മനോവ്യാപരങ്ങളിൽ മുഴുകിപ്പോകുന്ന ഒരു തലമുറ ബാഹ്യലോകത്തോടുള്ള അകൽച്ചാഭാവം നിമിത്തം കാല്പനികമായ ഒരു മാനസികാവസ്ഥ തന്നെയാണു ഉൽപാദിപ്പിക്കുക. ജന്മപരമായും സഹചരപരമായും സി.ജെ.യുടെ തലമുറയിൽപ്പെട്ട സംഭവിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ ഒറ്റപ്പെടലും പുറംലോക സംപർക്കവും ജീവിതത്തിന്റെ ഭാവനാപരമായ അവസ്ഥകളെ കൂടുതലാക്കുന്നു. ഭാവന അവന്റെ ഏക ആശ്രയവും ആശ്വാസവും ആയിരിക്കും. ശൈശവവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ശക്തമായ സ്വാധീനത്തിൽപ്പെട്ടു ആഗ്രഹങ്ങളെ ഹൃദയദ്രോഹകമായ വിധത്തിൽ അടിച്ചമർത്തുന്ന ഒരു ദുർബ്ബലസ്വഭാവത്തിന്റെ ആധുനിക ഈ ദ്വോഹാരംഭത്തിലൂടെ സി.ജെ. കടന്നുകഴിഞ്ഞു. ചെറിയ നൊംപരങ്ങളെപ്പോലും വലിയ ദുഃഖങ്ങൾ ആക്കുന്ന ഞെറിമെർവിസവും ലജ്ജാശീലവും സ്വഭാവമായുള്ള ഒരു തലമുറ, ഒറ്റപ്പെടൽ, ആകുലചാരു

---

6. റോബി തോമസ്, ഇവർ എന്റെ പ്രിയ സി.ജെ. പുറം 20.

ളുടെ സമകാലികരെക്കാൾ അവരെ ജനിവാസനയുടെ ആവശ്യമായിരിക്കും. ഏകാന്തതയും കുടുംബപരമായ ബാദ്ധ്യതകളും ഒന്നു താരതമ്യം കുടി കണ്ടിൽ നിന്നു നി.ജെ.യെ വേറിടു നിർത്തി. ആ വേറിടു നിർത്തൽ ശ്രേഷ്ഠം മായ വ്യക്തിത്വത്തെ ആഗ്രഹിക്കുന്ന കാല്പനികതയുടെ സ്വഭാവ വിശേഷമാണ്. ഇങ്ങനെയൊരു വ്യക്തിത്വ സംസ്ഥാപനത്തിന്റെ ആഗ്രഹത്തെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന ഒരേകാന്തത ബാല്യകാല അന്തരീക്ഷത്തിന്റെയും ഭിരുഷ്ടതിന്റെയും ദയനീയാവസ്ഥ കളിൽ നിന്നു നി.ജെ.യെ കാല്പനികമായി അശ്ലേഷിപ്പിച്ചു. ഒറ്റപ്പെടലിലൂടെ സാധാരണ ലോകത്തുനിന്നു വേർപെടുത്തി എടുത്ത ശ്രേഷ്ഠം വ്യക്തിത്വത്തിനു പുതിയൊരു വിതാനം അന്വേഷിക്കുക എന്നു കൗമാരത്തിലെത്തിയ കലാകാരന്റെ ജീവിതാവശ്യമായിത്തീരുന്നു. ലജ്ജാശീലത്തെയും ഭിരുഷ്ടതയെയും ദേഭിച്ചു റൊമാന്റിക് (ആ പദത്തിന്റെ എല്ലാ ദുർബലമായ അർത്ഥങ്ങളോടും) ആകുവാൻ കഠിനമായും അവർ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. എന്നാൽ ശൈശവത്തിന്റെയും ബാല്യത്തിന്റെയും മോഹനമായ ദർശഗോപുരത്തിൽ അടച്ചുപെടുന്ന നി.ജെ. യുടെ വ്യക്തിത്വം ലോകാനുഭവത്തിന്റെ അടിക്കല്ലു തകരുകയാണുണ്ടായത്. കൗമാര റൊമാന്റികതയിലേക്കു നീങ്ങുന്ന നി.ജെ.ക്കു ലോക പരിചയക്കുറവിൽ നിന്നുള്ള ഈ ഒറ്റപ്പെടൽ അനുഭവും ആത്മഹത്യാപരവുമായിത്തീരുന്നു. ശ്രീമാശങ്കരാ കോളേജു വിദ്യാഭ്യാസം തുടർന്നുപോയ നി.ജെ.യുടെ മനോവ്യഥകളെപ്പറ്റിയുള്ള വിവരണം റോണിയുടെയും സഹോദരി നാദീമയുടെയും വാക്കുകളിലുണ്ട്. "മാർച്ചയുടെ അവസാന ദിവസങ്ങളിൽ ക്ഷീണിച്ചു വാടിത്തളർന്ന മുഖവുമായാണു നി.ജെ. വീട്ടിൽ വരുന്നത്."(7) ".....മുഖത്തിന്റെ ഏക ആഗ്രഹം ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യത്തിൽ ഓണേഴ്സ് നിലവാരം നേടണമെന്നായിരുന്നു. പക്ഷെ ഈ കുറച്ചുമാസക്കാലം എന്റെ ജീവിതത്തെ ആകെ മാറ്റുമാറാക്കി. ഇന്റർമീഡിയറ്റിനു നി.എം.എസ്. കോളേജിൽ രണ്ടു വർഷം പഠിച്ച കാലം മുഴുവൻ ഒരു ദുരന്തസ്വപ്നമായിരുന്നു. ആസ്ത്രിമായി ദിനചര്യകൾ ഒന്നുപോലും

---

7. നാദീമ ഫാത്തോ - അഭിമുഖസംഭാഷണം.

കോളേജിൽ കുഞ്ഞമ്മക്കാരെ പൊതുവെ പരിഹാസമായിരുന്നു. എല്ലാ പ്രസ്ഥാന ങ്ങളിൽ നിന്നും ഒഴിഞ്ഞു മാറിയിട്ട് അവരുടെ അടുത്ത് പോയി ഉരിയാടുമായിരു ന്നു. കോലങ്ങളിൽ ദേഷ്യം, കുടി, ദിനചര്യകൾ, വസ്ത്രധാരണം, പഠിപ്പ് എല്ലാം അവരുടെതിലായി. അവരുടെ സുഖത്തെ തന്നെ കൊതിപ്പിച്ചു എന്നു തോന്നിയിട്ടുണ്ട്. പാവം ചിന്തിച്ചുനോക്കി ഉരിയാടുന്നു. മകനൊരു നിലയിൽത്തിരണം എന്നു മോഹി ച്ചിട്ടുണ്ട് അദ്ദേഹം ഈ വേഷം കെട്ടിയത്. രണ്ടു കൊല്ലം ഉഴപ്പുനീക്കി. വർഷാവസാനത്തിൽ മാരകമായൊരു ടൈഫോയ്ഡ് പിടിപെട്ട് രണ്ടുമാസത്തോളം ആശുപത്രിയിൽ കിടന്നു. പരീക്ഷയിരുന്നില്ല."(8)

നിഷേധത്തിന്റെ നാന്ദി:

അനുദിനം ഭേദമായി വീട്ടിലേയ്ക്കു നി.ജെ. വരുന്തു തന്റെ ജീവിത ത്തിലെ ഏറ്റവും അപകടകരമായ കുരുക്കിനു തയ്യാറെടുത്തുകൊണ്ടാണു്. ദിനുവച്ചന്റെയും അനുസരണശീലത്തിന്റെയും പഴയ സംസ്കാരത്തെ തിരസ്കരിക്കുന്ന അനിഷേധ്യമായ ധീരതയാണു നി.ജെ. ഇവിടെ കിറി എറിയുന്നതോടെ പ്രകാശിതമാ കുന്നതു്. ഈ സംഭവത്തെപ്പറ്റി അനാവശ്യകൊപ്പിലാന്റെ പറയും "ചെമ്മാപ്പിച്ചൻ കുഞ്ഞമ്മയുടെ നടുവേ വലിച്ചൊരു കിറ്റു്. എന്നിട്ടു് എടി പട പടപിപ്പിച്ചോ എന്നൊന്നുമില്ല. ചെമ്മാപ്പിച്ചൻ കുഞ്ഞമ്മ കിറുന്ന ശബ്ദം കേട്ടു് അടുക്കളയുടെ അപ്പുറത്തേക്കു പോയി ഒരു കമ്പും മുറിച്ചു വാങ്ങി ചെമ്മാപ്പിച്ചന്റെ മുറി കിൽകൊണ്ടുവന്നു വച്ചു. എന്നിട്ടു തിരിയെ കടയിൽ വന്നു കിടന്നു." അങ്ങനെ അപമാനഭാരം കൊണ്ടു വേദനിച്ചു കഴിയുന്ന നി.ജെ.യുടെ മാതാപിതാക്കൾക്കും സഹോദരങ്ങൾക്കും അസഹ്യമായി. "പൊളിഞ്ഞപേലെ ചെമ്മാപ്പിച്ചൻ കുഞ്ഞമ്മയുടെ ഗാന്ധിത്തികരുടെ നെഞ്ചു ചുട്ടിരുന്നു. കഥാനായകൻ മുറിയടച്ചിരുന്നു തിന്നു കുടിച്ചു വച്ചിച്ചുണ്ടു് അല്പമൊന്നുകോടി ചിരിച്ചുകൊണ്ടു് എല്ലാവരേയും അഭി മുഖീകരിച്ചു."(9)

---

8. റോബി തോമസ് - ഇവർ എന്റെ പ്രിയ നി.ജെ. പുറം 21.
9. അതിൽത്തന്നെ. പേജ് 22.

നി.ജെ.യെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ ലോകത്തിൽ ഒരു ജീവൻ മരണ പ്രശ്നമായിരുന്നു. തനിക്ക് അന്തർലീനമായിരിക്കുന്ന ശക്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധവും അഗ്രഹങ്ങളും നി.ജെ.യെ അർമഹനുകളിൽ നിന്നു വിലക്കിനിർത്തി കൊണ്ടു ജീവിക്കാനുള്ള പ്രേരണകൾക്കു വശംവദനായ നി.ജെ.ക്ക് തുടർന്നും ജീവിച്ചു പോകാനുള്ള ഏക മാർഗ്ഗം ഈ ലോകത്തിലായിരുന്നു. ലോകത്തിലുള്ളിൽ കഴിഞ്ഞ രണ്ടുവർഷത്തെ നിരന്തരമായ ബാന്ധവത്തിലൂടെ നി.ജെ.യെക്കൊണ്ടെത്തിച്ചു എന്നു നോക്കി രേഖപ്പെടുത്തുന്നതു കാണുക. ഒരു നവജീവിതമുള്ള നി.ജെ.യിൽ വർഷങ്ങളായി ആഴ്ന്നു കിടന്ന പ്രതിഷേധവും അമർഷവുമെല്ലാം ജീവിച്ചിരിക്കാനും ജീവിതം തുടർന്നു പോകാനുമുള്ള അവകാശത്തെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാനുള്ള തന്ത്രപരമായ തന്ത്രപരമായ തന്ത്രപരമായ

പകലോമറം കുടുംബത്തിന്റെ നംപൂതിരി സംസ്കാരം നിലനിർത്താനുള്ള കടുത്ത പാരംപര്യാവേശം പോലും നി.ജെ.യെ കൊമ്പിലാതെ തിരുകൊണ്ടിരുന്ന ദ്രോഹ പ്രതിഷ്ഠാനത്തിനുനേരാണിരുന്നു. ഈ ദ്രോഹത്തിന്റെ അഹമാനത്തും ദൈവികത്വവും പാരംപര്യാഭിമാനവും എല്ലാം നി.ജെ.യുടെ ശരീരത്തിൽ പങ്കിച്ചേർന്നു കിടന്നു നി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിപരതയെ അവമാനിക്കുകയായിരുന്നു. സ്ഥാപിതനാമപ്രധാനമായ കളെത്തന്നെ നി.ജെ. നെടുകെ വലിച്ചു കീറുകയായിരുന്നു ഇവിടെ ചെയ്തത്.

ഈ സംഭവത്തെപ്പറ്റി നി.ജെ.യുടെ സുഹൃത്ത് ജോസ് പിലിപ്പ് പറഞ്ഞത് ഇങ്ങനെയാണ്. "നി.ജെ., നി.എം.എൻ. കോളേജിൽ വൈദിക വിദ്യാർത്ഥിയായി ചേർന്നു. അന്ന് അഡ്മിഷൻപടത്തിന് പഠിക്കുന്നവർക്ക് വിദ്യാഭ്യാസം സൗജന്യമായിരുന്നു. പിതാവിന്റെ നിർബന്ധം കൊണ്ടു മാത്രമാണ് അങ്ങനെ ചേർന്നു എങ്കിലും അതിനോട് പ്രതിപത്തി ഇല്ലാത്ത നി.ജെ. ഒരു ദിവസം ട്രോഫിനി കളഞ്ഞു. ഒരു പുരോഹിത കുടുംബത്തിലെ അംഗം ഒരു ചെയ്തപോൾ നാടുകാരും വീടുകാരും ഒരുപോലെ ഞെടി. നി.ജെ.ക്ക് വീടുകാരോടും നാടുകാരോടും വെറുപ്പു തോന്നി. ഒരു മുറിയിൽ കയറി ആരോടും ഒന്നും മിണ്ടാതെ, കുളിക്കാതെ, ഭക്ഷണം കഴിക്കാതെ ഏകനായിരുന്നു. ആ ഇരുപ്പിന്റെ ഭീകരത കണ്ടു മനം നൊന്ത അമ്മ ഒരു ദിവസം എന്റെ സുഹൃത്തിനോടായി പറഞ്ഞു. 'നി ഒരു ദിവസം വീട്ടിലേക്കു വരണം' എന്നു പറഞ്ഞു. വരാം എന്നു ഞാൻ പറഞ്ഞെങ്കിലും പോയില്ല. രണ്ടാമതൊരു ദിവസം അവർ വന്നു. ഞാൻ അമ്മയുടെ കൂടെ പോയി. എന്തിനാവർ വന്നു പറയാനുള്ള കാരണം, ആ പ്രദേശത്ത് അന്ന് മതത്തെ നിഷേധിക്കുകയും നിരീശ്വരവാദം പ്രചരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കമ്മ്യൂണിസത്തോടാഭിമുഖ്യമുള്ള, ഒരു ചെറുപ്പക്കാരനോടാണ് ഞാൻ അടുപ്പത്തിലായിരുന്നത്. അതുകൊണ്ട് അമ്മയ്ക്ക് എന്നോടായിരുന്നു അവരുടെ വിചാരം. ഞാൻ ചെന്നപ്പോൾ നി.ജെ. മുറിക്കകത്തിരിക്കുകയായിരുന്നു. ഞാനകത്തു കയറി. 'ഇവിടെ ട്രോഫി കീറിക്കളഞ്ഞ ഒരു ചെറുപ്പക്കാരൻ ഉണ്ടെന്നു കേട്ടു. അതാരെ അഭിനന്ദിക്കാനാണു ഞാൻ വന്നത്'. നി.ജെ. ചാടി എഴുന്നേറ്റ് എന്നെ കെടി

പിടിമ്പിച്ചു. ഓരുമാസത്തിനു ശേഷമാണു ഞാൻ വളരെ നേരം സംസാരിമ്പിച്ചിരുന്നു. 'ചരിത്രത്തിനു വിരുദ്ധമായി നടക്കാനാണു ഞാനുൾപ്പെടെ മിടെയുള്ള എല്ലാവരുടെയും ശ്രമം. അതിനെ ഞാൻ എന്റെ കൂടുകാരുടെ മുന്നിൽ ചെറുതാകുന്നതായി തോന്നി. എനിക്കൊരിക്കലും ആ ദോഷത്തിന്റെ ഭാരം താങ്ങാനാവില്ല' എന്നു പറഞ്ഞു."(10)

കുടുംബ ബന്ധങ്ങൾക്കുപോലും ദയനീയത തോന്നുന്ന ഒരവസ്ഥയിലായിരുന്നു ആ ചെറുപ്പക്കാരന്റെ ജീവിതം എന്നു വേണം കരുതാൻ. കാരണമുണ്ടു്. എന്നും സ്നേഹബന്ധങ്ങളുടെയും കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെയും നിലനിൽപ്പിനെക്കുറിച്ചായിരുന്നല്ലോ വ്യക്തി. ഉന്നതരായ ബന്ധങ്ങൾ വ്യക്തിയിൽ അതിരറ്റതായ മുഹൂർത്ത സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്തും. സ്ഥാപിതമായ ജീവിത പരിസരങ്ങളോടും പാരംപര്യബന്ധങ്ങളോടുമുള്ള പ്രേമം, ഒരുവന്റെ ജീവിതത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണു്. അതിനെ നിഷേധിക്കാനും പുറന്തള്ളിപ്പോകാനുമുള്ള ആ ശക്തിയോളം പ്രബലമാണു് അതിലേക്കു് അടുത്തെ വലിച്ചടുപ്പിക്കുന്ന ജീവിതപ്രേരണകൾ. നി.ഞെ. ഒരിക്കൽ താൻ നിൽക്കുന്ന പാരംപര്യസ്നേഹം (മുൻ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതുപോലെ) വ്യവസ്ഥാപിതബന്ധത്തോടുള്ള അപരിഹാര്യമായ കുറിനെ നമ്മെ അറിയിക്കുന്നു. അച്ഛനും അമ്മയും ബന്ധുക്കളുമെല്ലാം ഒരു നിമിഷം കൊണ്ടു് ശത്രുക്കളായിത്തീരുന്ന ഒരു അവസ്ഥ, നി.ഞെ.യെ പോലെ വൈകാരിക ബന്ധങ്ങളെ സ്നേഹിക്കുന്ന ഒരുവനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, ദുഃഖകരമാണു്. ആ ദുഃഖം ആവോളം അനുഭവിച്ചു കൊണ്ടാണു് ഉമ്മാമ്മയും നി.ഞെ. കഴിമ്പിച്ചു കൂടിയതു് എന്നു വേണം നാം മനസ്സിലാക്കാൻ. നി.ഞെ.യുടെ ദോഷകീർത്തനത്തിനു് അദ്ദേഹത്തിനു നടക്കാൻ കഴിയുന്ന ലളിതമായ വിശദീകരണം ചരിത്രത്തിനു പഠിക്കുന്നതിന്റെ പേരിൽ തന്റെ ആത്മാഭിമാനത്തിനേറ്റ മുറിവുകളാണു് അതിനു കാരണമെന്നതാണു്. ശ്രീ ജേക്കബ് ഫിലിപ്പിന്റെയും, ശ്രീമതി റോസി തോമസിന്റെയും വാക്കുകളിൽ

---

10. ജേക്കബ് ഫിലിപ്പു് - അഭിമുഖസംഭാഷണം.

നി.ജെ.യുടെ ഈ പരുതി ഒരുപോലെ പ്രകടമാണ്. ഈ കാരണം നി.ജെ. യുടെ ജാഗരിതകലോകത്തോടു ഉൽഗതവാദിത്വമുള്ളവരാണെങ്കിലും അവ നമ്മെ വ്യവസ്ഥിതികളെ നിഷേധിക്കുന്ന ഒരു കലാകാരന്റെ സർഗ്ഗാത്മക കാരണങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ടെങ്കിലും സഹാഠികളിൽ നിന്നുണ്ടായ പരിഹാസത്തെപ്പറ്റിയുള്ള പരുതി വീണ്ടും വീണ്ടും നി.ജെ. ഉന്നയിക്കുന്നതിന്റെ പ്രധാനകാരണമാണ്. നാമുണ്ടാക്കിയ തനിക്കേറ അഭിമാനക്ഷതത്തിന്റെ പ്രതിഫലം ചെറുതാണ്വേണ്ടി വന്നു എന്നതുപോലെ തന്നെ, താൻ ധിക്കരിച്ച നമ്മുടെ മുനിൽ വരച്ചുകാട്ടുന്ന തന്റെ ചിത്രം നി.ജെ.ക്കു ഒരു പ്രതീതമായിരുന്നുവെന്നു വ്യക്തമാണ്. ധാർമ്മികമായ ചടകൂടിൽ വളർന്നുവന്ന ഒരുന്നത ശിലപീതിന്റെ എല്ലാ നന്മകളും ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്ന നി.ജെ. ഒരു സമുദായത്തിന്റെ നിലവിലേക്കു മാറപ്പെടുംപോൾ അതു സമുദായത്തെയും നി.ജെ.യെയും ഒരുപോലെ പിടിച്ചുകുലുക്കുന്ന സംഭവമായിത്തീർന്നു.

പക്ഷേ മുറിവേറ്റ അഭിമാനത്തെക്കാൾ പ്രധാനപ്പെട കാരണങ്ങൾ ഈ ദ്രോഹിനിക്കു പിന്നിലുണ്ട്. നി.ജെ.യെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ ദ്രോഹികൻ നി.ജെ.യുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗധേയത്തിന്റെ സമാപനവും രണ്ടാം ഘട്ടത്തിന്റെ ആരംഭവുമാണ്. കൗമാരത്തിന്റെ പ്രബലദശയിൽ നി.ജെ.പ്രകടമായിരുന്ന ഈ ധിക്കാരം നി.ജെ.യുടെ സ്വഭാവമാണ്. വൈദികത്വത്തിന്റെ ആചാരപദ്ധതികളോടു പ്രതിഷേധിച്ചുകൊണ്ടു നി.ജെ.യുടെ സംപൂർണ്ണശക്തി പുറത്തു വരുന്നതു ഇവിടെയാണ്. വ്യവസ്ഥാപിത നാമുണ്ടാക്കിയ ധാരണകളെ പ്രകടമായി അനാദരിക്കാൻ നി.ജെ.ക്കു കഴിയുന്നതും ഇവിടെ മുതലാണ്. ഈശ്വരനിഷേധിയും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരനുമായ ഒരു നാമുണ്ടാവാദിയുടെ പിറവിയെടുക്കുന്ന നിമിഷമാണിത്. നമുക്കതിൽ നിന്നു രക്ഷപ്പെടാൻ നിർണ്ണയിതമായ കാലം അവസാനിച്ചു മനസ്സാക്ഷിത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളിലേക്കു അതു കണ്ണു തുറക്കുന്നു. സമകാലിക രാഷ്ട്രീയ നാമുണ്ടാക്കിയ പ്രേരണകൾ അതിന്റെ മതധാരണകളെ വിപ്ലവകരമായി ഉദ്ധരിക്കാൻ തയ്യാറെടുക്കുന്നു. ധിക്കാരത്തിന്റെ മൂർച്ചയുള്ള

സി.ജെ.യുടെ നാവ് പുറത്തേയ്ക്കു നീളുന്നു. അങ്ങനെ ശക്തിയുള്ള നിഷേധ ക്രിയയിലൂടെ സി.ജെ.യിലെ പുതിയ മനുഷ്യൻ ജന്മം കൊള്ളുന്നു. ബാല്യവും ശൈശവും അനുഭവങ്ങളുള്ളവന്റെ മനോവേദനയുടെ കാലമായിരുന്നു. ആചാര ബദ്ധനും അടിമയുമായ ഒരുവന്റെ നിശ്ശബ്ദമായ വിചാരങ്ങളാണ് അവിടെയുണ്ടായിരുന്നത്. ആചാരബദ്ധന്റെ ആ ജീവിതം അവസാനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സി.ജെ. തന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ ചൈതന്യാത്മകമായ പുതിയ ഏടത്തിലേയ്ക്ക് ഇതോടെ പ്രവേശിക്കുന്നു.

ഇന്റർമീഡിയറ്റ് വിദ്യാഭ്യാസത്തോടെ അമാപിക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ആദ്യഏടം ഒരു കലാകാരനെന്ന നിലയിലും നാടകകാരനെന്ന നിലയിലും സി.ജെ.യെ കണ്ടെത്തുന്നതിന് വളരെയേറെ സഹായകമാണ്. ബുദ്ധിപരവും സാമൂഹികവുമായ അറിവിന്റെ കരുത്തു നേടുന്ന കാലഏടമാണിത്. സദാ പ്രവർത്തനനിരതനായ ഒരു കലാകാരന്റെ അന്തർമുഖത്വത്തിന്റെ അവസ്ഥ എന്ന നിലയിൽ ഈ ഏടത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യം വളരെ വലുതാണ്. ഒരു കലാകാരന്റെ പൂർണ്ണത അനുഭവിക്കുന്നത് സി.ജെ.യുടെ ജീവിതത്തിന്റെ മൂന്നാം ഏടത്തിലാണ്. ശലോമിയിലൂടെയും ദാവീദിലൂടെയും മനുഷ്യന്റെ കലാപരവും അസ്തിത്വപരവുമായ പ്രശ്നങ്ങളെ ചരിത്രപരമായി പുനരുജ്ജീവിപ്പിക്കുന്ന മഹത്തായ ദശയാണിത്. ഈ ഏടത്തിൽപ്പോലും സി.ജെ. ശൈശവത്തിൽ അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞ ജൈബിൾ സംസ്കാരവും, ഏകാന്തവാസത്തിന്റെയും അന്തർമുഖത്വത്തിന്റെയും വാസനകളും പുതിയൊരു ശക്തിയോടെ പുറത്തേക്കു വരികയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

സി.ജെ.യെക്കുറിച്ച് ഇതഃപര്യന്തം പുറത്തിറങ്ങിയിട്ടുള്ള ജീവിതക്കുറിപ്പുകളിലും ശ്രീമതി റോസി തോമസിന്റെ കൃതിയിലും അന്തർമുഖത്വം വിധിയ്ക്കപ്പെടിട്ടുള്ള ഒരു കലാകാരൻ നേരിടുന്ന പ്രശ്നങ്ങളിലില്ല. 'ജെന്റിമെന്റലിസ'ത്തിന്റെയും ധാർമ്മികഭീരുത്വത്തിന്റെയും ഈ അവസ്ഥ സി.ജെ.യെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങളിൽ പിൻതള്ളപ്പെട്ടു കിടക്കുകയാണ്. തികച്ചും നവീനവും

വിപ്ലവകരവുമായ ഒരു മനഃസംസ്കാരം ഉരിത്തിരിയുന്ന സി.ജെ.യ്ക്കു കിടിയ സ്വാധീനത്തിന്റെയും പാരംപര്യാരീതികളുടെയും ഉറവിടമെന്ന നിലയ്ക്കു ഈ ആദ്യ ഭാഗം അതിവ പ്രധാനമാണ്. ഒരു കലാകാരൻ എന്ന നിലയിൽ സി.ജെ. യുടെ സ്വഭാവ രൂപീകരണം നാമുഴുജീവിതാനുഭവങ്ങളിന്റെ ആവിയും ചൂടും തട്ടാതെ പിറവിയുടെ മൂടുപടങ്ങളോടെ, ദൗർബല്യങ്ങളോടെ, ഉരുവായ് രക്ഷിച്ചെടുത്തു.(11) യുദ്ധത്തിന്റെയും ജാതിയുടെയും ദുരന്തത്തിന്റെയും ഞാറുകുടത്തിനും മദ്ധ്യേ ഏകാകിയായി നിൽക്കുന്ന ഉടലിന്റെ ഏകാന്ത ഗാനവും അതിന്റെ അന്തർധാരകളും ദുഃഖവും മരണത്തോടും ഉരുവായ് ശക്തമായി തെളിഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. അഭിമാനത്തിന്റെയും തന്റേടത്തിന്റെയും മുഖത്തിൽ യതിഭാവുള്ള ഛായാപതി കൊണ്ടനുഗ്രഹിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്ന ഉരുവം സി.ജെ. എന്ന കലാകാരന്റെ ശ്രുതിസംസ്കാരത്തെക്കുറിക്കുന്നു.

ഗ്രാമത്തിൽ നിന്നു പുറത്തുവന്ന് കുടുംബ ബന്ധങ്ങളുടെ കീഴ്പെടലിൽ നിന്ന് സ്വാതന്ത്ര്യം നേടിയ സി.ജെ. തുടർന്നുള്ള തന്റെ വിദ്യാഭ്യാസ കാലത്ത് പ്രവർത്തനത്തിനും ചിന്തയ്ക്കും സ്വാതന്ത്ര്യം ലഭിച്ചു ഒരു പുതിയ ലോകത്തേക്കു പ്രവേശിക്കുകയായിരുന്നു. വിദ്യാർത്ഥി സമൂഹത്തിലേക്ക് സാധാരണക്കാരനായി ഇറങ്ങിച്ചെല്ലാൻ അവസരം ഉണ്ടായ സി.ജെ. ആലുവാ യു.സി. കോളേജിൽ ബി.എ.യ്ക്കു പഠിക്കുംപോൾ (1936-39) നീണ്ടൊ കോൺഗ്രസിന്റെയും, യുവജ ലീഗിന്റെയും നേതൃത്വത്തിലുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യസമര പ്രക്ഷോഭണത്തിൽ ശക്തി പ്രാപിച്ചു വരികയായിരുന്നു. സി.ജെ.യുടെ ജന്മദേശമായ കുറ്റാടുകുളത്തു തന്നെ ഈ പ്രക്ഷോഭണങ്ങളുടെ ആവേശം പ്രകടമായിരുന്നു. സി.ജെ.യുടെ ജ്യേഷ്ഠൻ സി.ജെ. ജോസഫ്, ശ്രീ ടി.കെ. നീലകണ്ഠൻ തുടങ്ങിയവരായിരുന്നു അവിടെ ഈ പ്രക്ഷോഭണങ്ങളുടെ മുൻനിരയിൽ നിന്നിരുന്നത്. കുറ്റാടുകുളം നീണ്ടൊ കോൺഗ്രസ് കമ്മിറ്റി മെംബറും യുവജലീഗ്

---

11. സി.ജെ.യുടെ ദാവീദു രാജാവിനെപ്പോലെ.

19

കുറേക്കാലം പ്രസിഡന്റുമായിരുന്നു സി.ജെ. തോമസ്. ഒരു പക്കെ സി.ജെ.യുടെ ജീവിതത്തിനു പുറത്തു നിന്നുകൊണ്ടുള്ള സമരങ്ങളിൽ നിന്നു തന്നെ ഒഴിഞ്ഞു നിൽക്കുകയായിരുന്ന തോമസ്, സി.ജെ.യിൽ ഒരു സ്വാധീനമെന്നതിനെക്കാൾ ഒരു പ്രതീകമായിരുന്നു. സി.ജെ.യിലൂടെ തോമസ് എന്താണിരുന്നുവെന്നു മനസ്സിലാക്കുന്നതിലൂടെ മാത്രമേ ഈ രംഗം വിശദീകരിക്കാനാവൂ. "സി.ജെ. തോമസ് നേരിട്ടു കോൺഗ്രസ് സമരകാലത്തു ഒരുകാലത്തും വിദ്യാർത്ഥിയായിരുന്നു. അക്കാലത്ത് സി.ജെ. രാഷ്ട്രീയം കൈകാര്യം ചെയ്തിരുന്നതായി അറിഞ്ഞിട്ടില്ല. പ്രക്ഷോഭകാരിയോ സമരപ്രിയനോ ആയിരുന്നതായി വിശ്വസിക്കാൻ മാർഗ്ഗമില്ല. അവർ സഹോദരന്മാർ തമ്മിൽ രാഷ്ട്രീയ കാര്യം ഉണ്ടായിരുന്നതായി ബന്ധിപ്പിക്കാരിൽ നിന്നും അറിഞ്ഞിട്ടുമില്ല. കുടുംബ കാര്യങ്ങൾവരെ അവർ പരസ്പരം കൈകാര്യം ചെയ്തിരുന്നില്ലെന്നാണ് അറിയുന്നത്. സി.ജെ. തന്നാലാകുന്നതും കുറെയാളുകളേയും കുടുംബവുമായി കഴിഞ്ഞിരുന്ന ആളുമായിരുന്നില്ല. സി.ജെ. തോമസിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെ പിന്നീ സി.ജെ. ജോസഫ്, സി.ജെ. ജോസഫിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെപ്പറ്റി സി.ജെ. തോമസ് എന്തൊക്കെയെങ്കിലും സംസാരിച്ചിട്ടേയില്ല. ഈ രണ്ടു വ്യക്തികളുമായി എന്നിന്നും കഴിയുവാൻ തയ്യാറായിരുന്നു.

മി: ജോസഫ് കോൺഗ്രസുകാരൻ ആകുന്നതിനു മുൻപു കുറ്റാടുകുളത്തുണ്ടായിരുന്ന എല്ലാ പൊതുകാര്യങ്ങളിലും പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആരും മനോരി ചിന്തകൾ അദ്ദേഹത്തെ തീണ്ടിയിരുന്നില്ല. അദ്ദേഹം ഒരു കലാപ്രേമിയും ആയിരുന്നു. കോൺഗ്രസിനു മുൻപും അതിനുശേഷവും കുറ്റാടുകുളത്തു പല നാടകകമ്പനികളുടെ മാനേജരായി അദ്ദേഹം പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്.

1938ലെ ഗാന്ധി കോൺഗ്രസിന്റെ നിലമ്പൂർ സമ്മേളനത്തിൽ ദേശാഭിമാനികളോടൊപ്പം പങ്കെടുക്കുവാൻ അദ്ദേഹം മുന്നോട്ടു വന്നു. 1114 കന്നി മാസവസാനത്തിൽ കുറ്റാടുകുളത്തു നിന്നു നിലമ്പൂർ വണ്ടിയിറങ്ങി

വരിക്കപ്പെട രണ്ടാമത്തെ ആപ്പിനെ നയിച്ചത്ത് മി: ജോസഫാകിരുന്നു. അക്കാലത്ത് പെരുംപാവൂർ പോലീസ് ലോക്കപ്പിൽ ഒരാഴ്ചക്കാലം പിള്ളച്ചേടൻ തടവിൽ കഴിഞ്ഞു.

അഖില തിരുവിതാംകൂർ കുത്തിലിന് സർ.സി.പി.ക്കെതിരായി അക്കാലത്ത് രാജാവിന്റ് സമർപ്പിച്ച മെമ്മോറാണ്ടം 5-1-1939ൽ കൂത്താടുകുളത്തുവച്ച് പരസ്യമായി വായിച്ച് അദ്ദേഹം വീണ്ടും അറസ്റ്റു ചെയ്യപ്പെടുകയും പെരുംപാവൂർ ലോക്കപ്പിൽ നിന്ന് നാലാംദിവസം ജാമ്യമെടുത്ത് പുറത്തുപോരികയും ഉണ്ടായി. .....മെമ്മോറാണ്ടക്കേസിൽ കുടുങ്ങി ലോക്കപ്പിൽ അടക്കപ്പെടിരുന്നപ്പോൾ അന്നാരേയും ഞെട്ടിപ്പിക്കുന്ന ക്രൂരവും മൃഗീയവുമായ പോലീസ് മർദ്ദനത്തിന്റ് ജൻഡർ പാത്രമായി. മി: ജോസഫിന്റെ അകാലനിര്യാണത്തിന്റ് ആ ക്രൂര സംഭവം വളരെക്കൂടുതൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ട്."(12)

മതത്തിന്റെ നിർബന്ധ നീതികളിൽ നിന്ന് പുറത്തുകടന്ന് വായനയുടെയും അറിവിന്റെയും ഗുണങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് തന്നിലെ സാമൂഹ്യമനുഷ്യനെ പ്രവർത്തന നിരതനാക്കുകയും രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹ്യ സാഹചര്യങ്ങളുടെ പ്രജുദ്ധമായ ജീവവായു ശ്വസിക്കുകയും ചെയ്യാനാരംഭിച്ച ഈ ചെറുപ്പക്കാരൻ ഒരിക്കലും സ്വാധീനം ചെലുത്താൻ സാധിക്കാതെ പോയ സി.ജെ. ജോസഫിന്റെ ചരിത്രം സി.ജെ.യിലെ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹിക താല്പര്യത്തിന്റെ താഴം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിനുള്ള മാനദണ്ഡമാണ്. സ്വന്തം പിതാവിന്റെ അധികാരവും ആജ്ഞയും മാനിക്കാതെ, കണ്ണുനീരുമായി നില്ക്കുന്ന ഭാര്യയുടെ അപേക്ഷയെ മാനിക്കാതെ, രണ്ടാമതും അറസ്റ്റ വരിക്കാൻ ഇറങ്ങിത്തിരിച്ച ജോസഫിന്റെ ചിത്രം ഭാര്യ ഏലിയാമ്മയുടെ വാക്കുകളിലുണ്ട്.(13) വിലയിരുത്തലിൽ ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരന്റെ തത്വശാസ്ത്ര സംസ്കാരമുണ്ടെങ്കിലും, ജോസഫിന്റെ അന്ധമെങ്കിലും അസാമാന്യ

---

12. ടി.കെ. നീലകണ്ഠൻ - കത്ത്.
13. മിസിസ് സി.ജെ. ജോസഫ് - അഭിമുഖസംഭാഷണം.

മാല ധീരതയെ ജേക്കൽ ഫിലിപ്പും തന്റെ വാക്കുകളിൽ അംഗീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.(14) പക്ഷെ ചിത്രകലയിലും നാടകത്തിലും താല്പര്യമുണ്ടായിരുന്ന ആ സ്വാതന്ത്ര്യ സമരയോധാവ്, ഉൽപതിഷ്ണുവും മനുഷ്യസ്നേഹിയുമായ ആ സാമൂഹ്യപ്രവർത്തകൻ, സ്വന്തം അനുജനായ സി.ജെ.ക്ക് എന്തായിരുന്നുവെന്ന് ചോദിച്ചാൽ "ഒന്നുമല്ല" "ഒന്നുമല്ല" എന്ന് ഒരസ്വസ്ഥത പോലെ സി.ജെ. വിളിച്ചുപറയാൻ ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നതായി തോന്നുന്നു.

സി.ജെ.യുടെ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹ്യ സങ്കല്പങ്ങളെയും കലാകാരനെന്ന നിലയിലുള്ള മാനുഷിക ദർശനത്തെയും വിലയിരുത്തുംപോൾ ഒരു പ്രധാനശക്തി യായി കടന്നുവരുന്ന ജോസഫ്, സി.ജെ.യുടെ മാനസിക ലോകത്തിൽ വിലക്കപ്പെട്ട മനുഷ്യനായിരുന്നുവെന്നു വേണം കരുതാൻ. വാസ്തവത്തിൽ ജോസഫ് ഒരു സ്വാധീന മായിരുന്നില്ല, സി.ജെ.ക്ക്. അതിനേക്കാൾ ശക്തമായ ഒരു അസ്വസ്ഥതയായിരുന്നു. സി.ജെ.യുടെ എല്ലാ ധാർമ്മിക പരിവേഷങ്ങളെയും ഭീതികളെയും, ഭീരുത്വ ത്തെയും ആഗ്രഹങ്ങളെയും വരെ പേടിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന അസ്വസ്ഥത.

"ഇത്രയുമൊക്കെ രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനം നടത്തിയിട്ട് ഒരു പ്രാവശ്യ മെങ്കിലും ജയിലിൽ പോയില്ലല്ലോ എന്നു ഞാൻ ചോദിച്ചപ്പോൾ മൂപ്പർ പറഞ്ഞു - തോക്കിന്റെ മുൻപിൽ നെഞ്ചും തള്ളിച്ചുനില്ക്കുന്ന പ്രസ്ഥാനത്തിൽ ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നില്ല. അത് ഏതു കഴുതയ്ക്കും ഞാധിക്കും. ഒരു ശവമുണ്ടാ കുമെന്നതിൽ കവിഞ്ഞ് അതിന്ന് യാതൊരു അർത്ഥവുമില്ല. എന്റെ ചേടൻ നല്ലവനായിരുന്നു. തികഞ്ഞ ആത്മാർത്ഥതയുള്ളവനുമായിരുന്നു. എങ്കിലും കഴുതയായിരുന്നു. മൂപ്പരോടു ഞാൻ പറഞ്ഞതാണ് ആ സമയത്ത് നിയമംലംഘിച്ച് മുംപോടു വരരുതെന്നും അത് അപകടമാണെന്നും. കണ്ടില്ലേ ഒരു ശവമുണ്ടായി(15

മനുഷ്യസ്നേഹത്തിന്റെ ധർമ്മസമരത്തിനായി കുരുക്ഷേത്രഭൂമിയിൽ ഇറങ്ങുവാൻ ആവേശം കൊള്ളുകയും സ്വന്തം ശരീരരക്ഷയെക്കുറിച്ചോർക്കുംപോൾ

---

14. ജേക്കൽ ഫിലിപ്പ് - അഭിമുഖസംഭാഷണം.

15. റോസി തോമസ് - ഇവൻ എന്റെ പ്രിയ സി.ജെ. 1973 പുറം 65.

സമർത്ഥമായി പിൻവാങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു ഭീരുവായ ബുദ്ധിജീവിയുടെ മനസ്സ് സി.ജെ.യിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. അപകടങ്ങൾ മറ്റുള്ളവർക്കായി വിടുകൊടുത്ത്, സ്വന്തം തടി രക്ഷിക്കുന്ന ഈ വിരുത്ത് രാഷ്ട്രീയ തന്ത്രവും ബുദ്ധിയുമാണെന്ന് സമ്മതിക്കാം. എന്നാൽ ആ തന്ത്രത്തിന്റെ ധാർമ്മികത ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുംപോൾ, സ്വന്തം ജ്യേഷ്ഠൻ മനസ്സാക്ഷിക്കു മുൻപിൽ ഒരു പ്രഹേളികയായി ഉയർന്നു നിൽക്കുന്നു. പക്ഷെ സി.ജെ.യുടെ രോഷാകുലമായ വാക്കുകൾ ഒരിക്കലും ജോസഫ് എന്ന അസ്വസ്ഥതയെ സി.ജെ.യുടെ മനസ്സിൽ നിന്ന് മാൽച്ചു കളയാൻ സമർത്ഥമായിരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെയായിരുന്നു "സമരമെന്നുവച്ചാൽ ജീവനായിരുന്ന"(16) ആ കഴുത ബുദ്ധം ചെയ്തുകൊണ്ടുമാത്രം വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മനുഷ്യരാശിയുടെ, ഗംഭീരശങ്ങമായ ഊറിയാവിൽ (ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ) രൂപം കൊണ്ട് ഉയർത്തെഴുന്നേറ്റത്.

തനിക്കു ചെയ്യാൻ അസാദ്ധ്യമായത് ചെയ്ത ജ്യേഷ്ഠനെക്കുറിച്ച് സി.ജെ.ക്കുള്ള മതിപ്പില്ലായ്മക്കു കാരണമെന്താണ്? ഓക്കോണ്ടാ വംശത്തെക്കുറിച്ചും ക്രിസ്തുമതത്തെക്കുറിച്ചും കൂത്താടുകുളത്തെക്കുറിച്ചും വൈദികത്വത്തെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന പിതാവിന്റെ കലാവാസനയെക്കുറിച്ചും പുസ്തകം വായിക്കുന്ന അമ്മയെക്കുറിച്ചും കലാവാസനയുള്ള അകന്ന സന്ധുക്കളെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം അഭിമാനിക്കുന്ന സി.ജെ. കലാഹൃദയമുണ്ടെന്നു തെളിയിക്കപ്പെടിട്ടുള്ള സ്വന്തം ജ്യേഷ്ഠനെക്കുറിച്ച് അഭിമാനിക്കാൻ തയ്യാറാകാത്തതിന്റെ രഹസ്യമെന്താണ്? സി.ജെ. എന്ന മനുഷ്യനെക്കുറിച്ച് മനസ്സിലാക്കുന്നതിന്ന് ഇതാവശ്യമാണ്.

"ഞാൻ എന്തുമാത്രം അഗ്രഹിച്ചിരുന്നെന്നോ, വിശ്വഭാരതിയിൽ പോയി പെയിന്റിംഗ് പഠിക്കുവാൻ. കുട്ടിക്കാലത്ത് ചില്ലിൽ പെയിന്റു ചെയ്യുന്നത് എന്റെയൊരു ഹോബിയായിരുന്നു. എന്റെ ചേടൻ ധൂർത്തടിച്ചു മുടിപ്പിച്ചു. എനിക്കുവേണ്ടി ഒരു ചുക്കും താരും ചെയ്തില്ല."(17) വിശാലഹൃദയനും മനുഷ്യ

---

16. മിസിസ് സി.ജെ. ജോസഫ് - അഭിമുഖസംഭാഷണം.

17. റോസി തോമസ് - ഇവൻ എന്റെ പ്രിയ സി.ജെ. 1973 പുറം 87.

നിനേഹിതുമാണിരുന്ന സി.ജെ.യുടെ സ്വാർത്ഥതയുടെയും ദൗർബ്ബല്യങ്ങളുടെയും ശത്രുവായി ജോസഫ് ഇവിടെയും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ ജോസഫിനെ കുറിച്ചു് സംസാരിക്കാൻ പോലും സി.ജെ. ഇഷ്ടപ്പെടുന്നില്ല. മനിലിൽ പോകാനുള്ള തന്റെ കുറവായാലും പെയിന്റിംഗ് പഠിക്കാൻ കഴിയാതിരുന്നതായാലും ശരി സ്വന്തം പരാജയങ്ങളുടെ കാരണം ജോസഫിന്റെ തലയിൽ കെട്ടിവയ്ക്കാൻ മാത്രമാണു് സ്വന്തം മനഃസാക്ഷിയിലെ മുള്ളായ ജോസഫിനെ ഉടയ്ക്കുകിലും സി.ജെ. ഓർക്കുന്നുണ്ടു്. മനസ്സാക്ഷിയുടെ ഭാരം പരിഹരിക്കാനായി, ശിക്ഷിക്കപ്പെട്ട യേശുക്രിസ്തുവിനെപ്പോലെയാണു് ദാവീദിന്റെയും സ്തേഫനോസിന്റെയും മനഃസാക്ഷിയുടെ ഭാരം പരിഹരിക്കുന്നതിനായി ബലി കൊടുക്കപ്പെട്ട ഊറിയാവിനെപ്പോലെയാണു്, ജോസഫ് ഇവിടെയും. സ്വന്തം ദിനുഷ്ടതയുടെയും പരാജയത്തിന്റെയും ഭാരപരിഹാരാർത്ഥം ജേക്കബ്ബിനു ശകാരഭീനം ശിക്ഷയായി നല്കുന്നു.

അതിനെ കഴുതയായ ഒരു ജേക്കബ്ബിനുപോലും ഒരിടുമാത്രം ജീവിതത്തിൽ ചില പരാജയങ്ങളുണ്ടായ സ്ഥിതിക്കായ സി.ജെ.യ്ക്കു ചിത്രകലയിലുള്ള വാസനയെ പോഷിപ്പിക്കാൻ കഴിയാതെ പോയതിനെപ്പറ്റി ജേക്കബ്ബിനെ ശകാരിക്കുമ്പോൾ ഒരു മനശ്ശാസ്ത്ര സത്യം പുറത്തു വരുന്നു. സഹജാതനുനേരെ തന്റെ അധിപത്യം സ്ഥിരപ്പെടുത്തുവാനുള്ള മാനസികപ്രേരണ സി.ജെ.എല്ലാ രംഗങ്ങളിലും പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നു എന്നു തന്നെ നമ്മൾ.

പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സ്വന്തം ജീവിത താല്പര്യങ്ങളോടു് ബന്ധപ്പെടുന്ന അപരൻ ഒരാളിന്റെ വ്യക്തിവൈരിയുടെ ജീവിതത്തിൽ തന്നെ ജീവിക്കുന്നുണ്ടു് എന്നു് പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. ".....We discover that the 'other' in us is indeed 'another', a real man who actually thinks, does feel all things that are despicable and odious. In this way we can seize hold of the bogey and declare war on him. Hence the chronic idiosyneracies of which the history of morals has preseived some fine examples. A particularly transparent

example is that already cited Neitzhe Contra Wagner.[18]

ഇങ്ങനെയുണ്ടാകുന്ന സ്വന്തം പ്രതിവ്യക്തിയുമട 'ഇമേജ്' സി.ജെ. സ്വന്തം ജ്യേഷ്ഠനിൽ കണ്ടെത്തുകയും, ഒരു വലിയ ശത്രുതാമനോഭാവത്തോടെ അദ്ദേഹത്തെ വിക്ഷിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു എന്നു കരുതുന്നതിൽ അപാകതയില്ല.

സി.ജെ. ഭോഹയ്ക്കുള്ളിൽ അസ്വസ്ഥനായി ജീവിച്ചിരുന്ന കാലത്തു മുടിയനായ പുത്രന്റെ അഹുമതികളോടെ നിഷേധിയായിത്തീർന്ന ജോസഫിനോടു വൈദികത്വഅഹുമതിയുണ്ടായിരുന്ന ചൊള്ളംപേൾ കുടുംബക്കാർക്കുണ്ടായിരുന്ന വെറുപ്പും അകൽച്ചയും ഒരു വിശ്വാസം പോലെ സി.ജെ.യിലേയ്ക്കും പകർന്നിട്ടുണ്ടായിരിക്കണം. ജ്യേഷ്ഠന്റെ നിഷേധസ്വഭാവവും സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനവും ഗവൺമെന്റു വിരുദ്ധ പ്രവർത്തനങ്ങളുമെല്ലാം എന്തോ അശുഭകരമായ വൻതുതകളെന്ന നിലയിൽ നോക്കിക്കാണുവാൻ ഉപദേശിക്കുന്ന സാഹചര്യങ്ങളാണു സി.ജെ.യ്ക്കുണ്ടായിരുന്നതു. സമപ്രായത്തിലുള്ള ഒരാളുമായി സംസർഗ്ഗം ചെയ്യാൻ സി.ജെ.യ്ക്കു അവസരം ലഭിച്ചതു തന്നെ ഭോഹ ഉപേക്ഷിച്ചതിനുശേഷമാണെന്നു ജേക്കൽ ഫിലിപ്പുമായുള്ള അഭിമുഖസംഭാഷണത്തിൽ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ടല്ലോ. നിഷേധിയായവനെ അവിശ്വസിക്കുകയെന്ന നയമുണ്ടായിരുന്ന കുടുംബത്തോടുള്ള വിധേയത്വവും, ഭാഗ്യസ്ഥിതികത്വത്തിന്റെ അതിർത്തികൾക്കപ്പുറത്തു സാഹ്യലോകവുമായുള്ള സംപർക്കമില്ലായ്മയും, സി.ജെ.യുടെ മനസ്സിലും ജോസഫിന്റെ രൂപം ഒരവിശുദ്ധ മനക്യനെയായിരിക്കും സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുക. എന്നാൽ പിതാവിന്റെ അധികാരത്തെയും അജ്ഞാപനത്തെയും നിഷേധിക്കാൻ വേണ്ട ത്വരയുള്ള സി.ജെ. അഭിലഷിച്ചിരുന്ന പ്രവൃത്തികളെല്ലാം തന്നെയാണു ജോസഫ് ചെയ്തിരുന്നതു. തന്റെ അഗ്രഹവും അസാദ്ധ്യതയും അവശ്യവും ആവേശവുമെല്ലാമായിരുന്ന 'ധിക്കാരി' യുടെ പദവി സ്വന്തം ജ്യേഷ്ഠൻ തന്നെ കവർന്നെടുത്തതിൽ സി.ജെ.യ്ക്കുള്ള അസഹിഷ്ണുതയുടെ പ്രതിഫലനം സി.ജെ.യുടെ വാക്കുകളിലുണ്ടു. ആ ധിക്കാരവും നിഷേധവും തന്റെതായിരിക്കുംപോൾ അതിന്റേതായ നീതിയും നന്മയും ഉണ്ടാകുമെന്നും, ഭ്രഷ്ടനായ ജ്യേഷ്ഠന്റേതാകുംപോൾ വെറും ചീത്തകാര്യമായിത്തീരുന്നുവെന്നും, സ്വയം വിശ്വസിക്കാൻ

---

18. Herbert Read (Ed:) The collected Works of C.G. Jung. Vol.7. Page 34. 1969.

ശ്രമിച്ചു പരാജയപ്പെടുത്തുണ്ടു.

അലുവാ യു.സി. കോളേജിൽ പഠിക്കുന്ന കാലത്തു് ജേക്കൽ ഫിലിപ്പു് തുടങ്ങി സുഹൃത്തുക്കളും കുന്നിപ്പുഴ കൃഷ്ണപിള്ളയെപ്പോലുള്ള ബുദ്ധിജീവികളും സി.ജെ.യുടെ ലോകത്തേയ്ക്കു് കടന്നു വന്നു. സി.ജെ.യ്ക്കുണ്ടായ ബുദ്ധിജീവിപരമായ സാമൂഹ്യധർമ്മബോധവും, സാമൂഹ്യവിപ്ലവത്തെ കാല്പനിക മനോഭാവത്തോടെ സമീപിക്കുന്ന സംപ്രദായവും ഇക്കാലത്താണുണ്ടായതു്. രാഷ്ട്രീയ പ്രക്ഷോഭണത്തിന്റെ എരിതീയിൽ വെന്തു നില്ക്കുന്ന ജോസഫ് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പരുഷമായ മുഖമാണു് എന്നു് കണ്ടതുകൊണ്ടു തന്നെയാവണം സി.ജെ., സാമൂഹ്യധർമ്മബോധത്തിന്റെ പ്രചോദനമന്വേഷിച്ചു് പുസ്തകങ്ങളെയും വിജ്ഞാനികളെയും സമീപിക്കുന്നതു്.

എങ്കിലും മതധാരണകളുടെ ദയാവാത്സല്യങ്ങളനുഭവിച്ച സി.ജെ.യിൽ എതിർപ്പിന്റെ ബോധം ശക്തമാകിത്തീർക്കുന്നതിനും, രക്തത്തിൽ കലർന്ന മതവിശ്വാസത്തിൽനിന്നു് സ്വാതന്ത്ര്യം കൊടുക്കുന്നതിനും ജോസഫിന്റെ സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷവും ധീരവുമായ ചരിത്രം ഒരു പ്രേരണ തന്നെയായിരുന്നു. ജോസഫിന്റെ മാർഗ്ഗം തനിക്കു വിലക്കപ്പെടതാണെന്നറിയാമായിരുന്ന സി.ജെ., ജോസഫിന്റെ ധിക്കാരത്തിന്റെയും നിഷേധത്തിന്റെയും 'സ്പിരിറ്റു്' കൊണ്ടു് സ്വന്തം വ്യക്തിത്വത്തെ ശക്തിപ്പെടുത്തുവാൻ പരിശ്രമിക്കുകയായിരുന്നു. ഓ സർത്ഥത്തിൽ ജ്യേഷ്ഠന്റെ വിപ്ലവകരമായ പ്രവർത്തനമാതൃക, മതബന്ധത്തിന്റെ കൂടുപൊട്ടിച്ചു് പുറത്തു വന്നയുടൻ തന്നെ സി.ജെ.യ്ക്കു് യുക്തിചിന്തയുടെയും നിരീശ്വരത്വത്തിന്റെയും പാഠ്യവിഷയങ്ങളെ സമചിത്തതയോടെ സ്വീകരിക്കുവാനും ശ്രദ്ധിക്കുവാനുമുള്ള മാനസിക സാഹചര്യം സൃഷ്ടിച്ചു കൊടുത്തു എന്നു് കരുതുന്നതിൽ തെറ്റില്ല.

ചുരുക്കത്തിൽ വൈദികത്വത്തിന്റെ ദൈവികതയിൽ ജീവിച്ചു വന്ന സി.ജെ.യുടെ ജീവിതത്തിലേയ്ക്കു് പ്രവേശിച്ച ആദ്യത്തെയും ഒടുവിലത്തെയും 'ചെകുത്താൻ' ആയിരുന്നു ജോസഫ്. പരിവർത്തനത്തിന്റെയും നന്മയുടെയും

ചെകുർത്താൻ. ഈ ചെകുർത്താനെ അംഗീകരിക്കുവാനും ഉദാത്തീകരിക്കുവാനും നി.ജെ.ക്ക് ഉത്സാഹമുണ്ടായിരുന്നില്ല. അനുവാദം കൂടാതെ തന്നെ ചെകുർത്താൻ നി.ജെ.യുടെ ശരീരത്തിലേക്ക് പ്രവേശിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വൈരൂപ്യത്തെ അജീവവും സുശക്തവുമാക്കി. അങ്ങനെ അസുഖത്തെ നി.ജെ. എന്തിനെയെല്ലാം വിശേഷമായിരുന്നോ, അതിനെയെല്ലാം എതിർക്കുന്ന ചിന്തകളെ ഉണർത്തുവാനും പ്രത്യാഘാതത്തിന് വരുത്തുവാനും അദ്ദേഹം അഭിലഷിച്ചു. ഒരു നിരീശ്വരവാദിയും നിഷേധിയുമായിരുന്ന ജേക്കബ് ഫിലിപ്പ് തന്നെയും തന്റെപരിസരങ്ങളിലുള്ളവരുടെയും മനസ്സുമായി ചിന്തിച്ചിരിക്കുകയായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് നികൃഷ്ട സാഹിത്യ പ്രവർത്തകനായി അദ്ദേഹം മാറിയിരുന്നില്ല. ഉപനിഷത്തും ചിന്തകൾ നാടിനെമുഴുവൻ ഭ്രമിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന ആ സമയത്ത് ജേക്കബ് ഫിലിപ്പിലൂടെ ഈ അശുദ്ധങ്ങൾ നി.ജെ.യിലേക്കു പകർന്നു. പുരോഗമനാശയങ്ങളുള്ള പുസ്തകങ്ങളുമായുള്ള സംപർക്കങ്ങളും കോളേജിലെ സുഹൃത്തുക്കളും നി.ജെ.യെ ദ്രുതഗതിയിൽ പരിവർത്തിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. വിപ്ലവചിന്തയുടെ ശക്തിയുമായി രംഗത്തുവന്ന കുന്നിമുഴ കൃഷ്ണപിള്ളയുമായുള്ള സംപർക്കം നി.ജെ.യുടെ പരിവർത്തനത്തിന്റെ ഈ സന്ധിയിൽ പ്രധാനമുള്ളതാണ്. "1939-ൽ നി.എ. പാസ്സായി കോളേജു വിട്ട അവസരത്തിൽ ഈ ഗുരുനിയോഗം മൈത്രീയമായി പരിണമിച്ചിരുന്നു."(19) തന്റെ ശിരസ്സിൽ ഉറഞ്ഞിരിന്ന സ്വതന്ത്ര ചിന്തയിലും ഉണർത്തിവിടാൻ കുന്നിമുഴ തയ്യാറായി. അങ്ങനെ ഈ സംപർക്കം നി.ജെ.യുടെ വളർച്ചയിൽ ഒരു പ്രധാന ഏടുകൂടിയാണ്.

1939-ൽ നി.എ. പാസ്സായതോടെ നി.ജെ. അദ്ധ്യാപകവൃത്തിയിൽ പ്രവേശിച്ചു. നി.ജെ.യുടെ പിതാവ് മുൻകൈ എടുത്ത് പണികഴിപ്പിച്ച വടകര ഹൈസ്കൂളിൽ തന്നെയാണ് നി.ജെ. പണിയെടുത്തിരുന്നത്. ഒരു ക്രിസ്തീയ സ്ഥാപനമായിരുന്നതുകൊണ്ട് അവിടെ ബൈബിൾ ക്ലാസുകളും നി.ജെ.ക്ക് കൈകാര്യം ചെയ്യേണ്ടി വന്നു. എന്നാൽ നി.ജെ.യുടെ സ്വതന്ത്രമായ

---

19. ലേഖകൻ: എ.നി.കരിശർമ്മ - നി.ജെ. സ്മാരകഗ്രന്ഥം, 1961 പുറം 15.

ഡി ഡെവ.സ്പീരിയു.എ. (illegible) ഡി

വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ അധികാരികൾക്കു രുചിക്കുന്നതായിരുന്നില്ല. അധികാരികളുടെ ഹിതമില്ലാഴ്മയും അധികാരമനോഭാവവും കൊണ്ടു് സി.ജെ. പൊറുതിമുട്ടി. അദ്ധ്യാപനജീവിതം ഉപേക്ഷിച്ച് വീണ്ടും വിദ്യാഭ്യാസം തുടർന്നുപോകാൻ അദ്ദേഹം തീരുമാനിച്ചു. അങ്ങനെ നിലമപഠനത്തിനായി തിരുവനന്തപുരത്തു് എത്തുന്നതോടെയാണു് രാഷ്ട്രീയ സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തന രംഗത്തു് സി.ജെ. പ്രവേശിക്കുന്നതു്.

1936-ൽ സി.ജെ. ഇന്റർമീഡിയറ്റു് പാസ്സാകുംപോൾ കേവലം പതിനെട്ടുകാരനായ കുമാരനായിരുന്നു. 1941-ൽ അദ്ധ്യാപകവൃത്തിയിൽ നിന്നും പിന്തിരിയുംപോൾ ഇരുപത്തിമൂന്നു തികഞ്ഞ ചെറുപ്പക്കാരനും. സ്വന്തം ചിന്തയുടെയും യുക്തിയുടെയും സ്വാതന്ത്ര്യം കൊണ്ടു് താൻ എന്തായിരിക്കുന്നുവെന്നും എന്തായിത്തീരേണ്ടിയിരിക്കുന്നുവെന്നും നിർണ്ണയിക്കുന്ന കാലമായി ഇതിനെ കണക്കാക്കാം. സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനാഭിമുഖ്യം സി.ജെ. ഇക്കാലത്തു് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സാമൂഹ്യപ്രവർത്തന രംഗത്തേയ്ക്കു പ്രവേശിക്കുന്നില്ല. സ്വകാര്യജീവിതത്തിന്റെ സുരക്ഷിതത്വത്തിനു് പറ്റിയ ഒരു ജോലി സ്വീകരിച്ചു് ഉത്തരവാദിത്വമുള്ളവനായിത്തീരാനുള്ള തൃഷ്ണ, വിദ്യാഭ്യാസം കഴിഞ്ഞയുടൻ തന്നെ അദ്ധ്യാപകവൃത്തിയിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന സി.ജെ.യിൽ കണ്ടെത്താം. പക്ഷെ മാനസിക സംഘട്ടനം അനുഭവിക്കുന്ന ഒരു കലാകാരനും സുരക്ഷിതത്വത്തിന്റെ താവളങ്ങളിൽ വിശ്രമിക്കാനും ശാന്തമായ മനസ്സിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം അനുഭവിക്കാനും കഴിയുകയില്ല. സി.ജെ.യ്ക്കു് സാമൂഹ്യവും രാഷ്ട്രീയവുമായ അജീവപ്രശ്നങ്ങൾ മുന്നിലുണ്ടായിരുന്നു. എന്നിട്ടും അദ്ധ്യാപകവൃത്തി സ്വീകരിച്ചതിലൂടെ, തന്റെ സ്വകാര്യജീവിതത്തിന്റെ പരിധിയ്ക്കുള്ളിൽ ഒതുങ്ങിനില്ക്കാൻ തന്നെയാണു് ആദ്യം സി.ജെ. തീരുമാനിച്ചതു്. ഈ പ്രവണതയെ തകർക്കാൻ വേണ്ട മാനസികമായ അസ്വസ്ഥത സി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിത്വത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. ശാന്തവും സ്വസ്ഥവും സങ്കുചിതവും വൈജ്ഞാനികവുമായ ജീവിതം, സർഗ്ഗാത്മകമായ അസ്വസ്ഥതയുള്ളവനോടുള്ള വെല്ലുവിളിയാണെന്നു് സി.ജെ. തെളിയിച്ചു. പ്രതിഷേധിക്കുവാൻ അറിയുന്ന സി.ജെ.യുടെ മനസ്സു് പ്രകോപിതമായി. സുരക്ഷിതത്വമുള്ള ഒരു

ജീവിതം കെട്ടിപ്പടുക്കുകയെന്ന സ്വന്തം മാനസ്സിക നിർദ്ദേശത്തെ തകർത്തു കൊണ്ട് ക്കോഭിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹ്യ രംഗങ്ങളിലേയ്ക്കു കടന്നുചെല്ലുവാൻ തന്നെ ഉദ്ദേശം തയ്യാറായി. ഇത്തരം വൈവിധ്യമാർന്ന ചിന്തകളും ചെയ്തികളും സി.ജെ.യിലെ സ്വകാര്യ വ്യക്തിയുടെയും, സ്വകാര്യവ്യക്തിയിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങിനിൽക്കാത്ത സർഗ്ഗാത്മക വ്യക്തിയുടെയും പ്രേരണകളെയാണ് കാണിക്കുന്നത്.

അനുരഞ്ജനത്തിന്റെ ദശ:

സി.ജെ. തിരുവനന്തപുരത്ത് നിയമവിദ്യാഭ്യാസം നടത്തുന്ന കാലം (1941-43) ഭാരതത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ ചരിത്രത്തിൽ ഏറ്റവും പ്രക്ഷുത്ഥമായ ഏടമായിരുന്നു. 1934-ലെ കോൺഗ്രസ് സോഷ്യലിസ്റ്റ് പാർട്ടി അഹുജന വിദ്യാർത്ഥി സംഘടനകൾ ഉണ്ടാകിക്കൊണ്ട്, 1940 ആയപ്പോഴേയ്ക്കും കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയായി മാറിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ക്വിറ്റ് ഇൻഡ്യാ പ്രക്കോഭത്തിന്റെ കാലത്ത് (1942) ഇൻഡ്യൻ നാഷണൽ കോൺഗ്രസ്സിനുപോലും അക്രമരാഹിത്യത്തിലുള്ള വിശ്വാസം നഷ്ടപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയിരുന്നു. അക്രമം ഉൾപ്പെടെയുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുവാൻ ജനങ്ങളെ കോൺഗ്രസ് ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്നതായിക്കാണാം.(20) ഇങ്ങനെ അക്രമരാഹിത്യത്തിൽ അടിയുറച്ചു നിന്ന കോൺഗ്രസ്സിനെപ്പോലും അടിസ്ഥാനപരമായി ചലിപ്പിക്കുവാൻ പോന്ന ക്കോഭം അന്നത്തെ സാമൂഹിക ചലനങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് മനസ്സിലാക്കുംപോൾത്തന്നെ പരിതഃസ്ഥിതികളുടെ ഗൗരവം വ്യക്തമാകുന്നുണ്ടല്ലോ.

---

20. Maulana Abdulkalam Azad: India Wins Freedom. II Edn. 1959. "If however the Government arrested Gandhiji and other Congress Leaders, the people would be free to adopt any method, violent or non-violent to oppose the violence of the Government. Page 81.

1942-ലെ ക്വിറ്റ് ഇൻഡ്യാ സമരത്തിൽ വിദ്യാർത്ഥികളുടെ പങ്കിനെ പ്രതി സ്വാതന്ത്ര്യസമര ചരിത്രകാരനായ സി. നാരായണപിള്ള ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു. "തിരുവിതാംകൂറിലെ വിദ്യാർത്ഥികൾ പണിമുടക്കുകയും നിരാഹാരവ്രതം ഇരുന്നിരുകയും പിക്കറ്റിംഗ് നടത്തുകയും ചെയ്തതിന്റെ ഫലമായി വിദ്യാലയങ്ങളിലും കോളേജുകളിലും ഗവൺമെന്റ് പോലീസിനെ കാവൽ നിർത്തേണ്ടി വന്നു. അതുമാത്രം മതി വിദ്യാർത്ഥികൾ എത്രവളരെ പ്രക്ഷുബ്ധരായിരുന്നുവെന്ന് തെളിയിക്കുവാൻ."(21)

സി.ജെ. വ്യക്തമായും രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനരംഗത്തു എത്തുന്നത് ഇക്കാലത്താണ്. 1942-43 കാലഘട്ടത്തിൽ വിദ്യാർത്ഥി ഫെഡറേഷന്റെ ഒരു സജീവപ്രവർത്തകനായി സി.ജെ. മാറിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. 'എക്സ് കമ്യൂണിസ്റ്റ് ഫാറ' ത്തിന്റെ താസൂത്രകരിൽ ഒരാളായ പി.വി. തംപി 1942-ൽ വിദ്യാർത്ഥി ഫെഡറേഷന്റെ സ്റ്റഡിക്ലാസ്സിൽ വച്ചാണ് സി.ജെ.യെ പരിചയപ്പെട്ടത് എന്നു പറയുന്നുണ്ട്.(22) എങ്കിലും സി.ജെ.യുടെ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ സ്വഭാവ ഗതികൾ പൂർണ്ണമായും വ്യക്തമാകുന്ന തെളിവുകളൊന്നും നമുക്കു ലഭ്യമല്ല. സി.ജെ.യുടെ ചരമവാർത്ത പ്രസിദ്ധീകരിച്ച കേരളപ്രകാശം ദിനപത്രത്തിലെ ജീവചരിത്രക്കുറിപ്പിൽ പറയുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. "1941-ൽ സോവിയറ്റ് യൂണിയൻ യുദ്ധത്തിൽ പ്രവേശിച്ചപ്പോൾ കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരുടെ പ്രധാനശത്രു ജർമ്മൻ ഫാസിസമായി മാറി. കേരളത്തിലെ കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരുടെ മനോഭാവവും ഇതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിരുന്നില്ല. ഈ ജനകീയ യുദ്ധത്തിന്റെ പേരിൽ സി.ജെ. തോമസ് സെക്രട്ടറിയായിരുന്ന സംഘടനയുടെ മുഴുവൻ പ്രവർത്തകരും രാജിവച്ചപ്പോഴും അദ്ദേഹം ഉറച്ചുതന്നെ നിന്നു."(23) മറ്റൊരു പത്രമെഴുതുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. ".....അപ്പോഴേയ്ക്കും പാർട്ടിയുടെ

---

21. സി.നാരായണപിള്ള: തിരുവിതാംകൂർ സ്വാതന്ത്ര്യസമര ചരിത്രം. 1972 പുറം 1004 (ഫോർവേഡ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്. തിരുവനന്തപുരം. 1972)
22. പി.വി. തംപി: അഭിമുഖസംഭാഷണം.
23. കേരളപ്രകാശം ദിനപത്രം: 1960 ജൂലൈ 15.

ഉർത്തവും വന്നു. കോടതിയുടെ സുരക്ഷകളുടെയിടയിൽ പ്രവർത്തിക്കാൻ പോകണമെന്നു്. ഉടൻ തന്നെ കറുത്ത ഉടുപ്പുകൾ മടക്കി പെട്ടിയിൽ വച്ചു് കോടതിയിലേക്കു് തിരിച്ചയച്ചു. അതിനുശേഷം കറുത്ത ഉടുപ്പു വെളിച്ചം കണ്ടിട്ടില്ല."(24)

സി.പി.ഐ.യുടെ ചരമക്കുറിപ്പിൽ കാണുന്ന ഈ രണ്ടു വിവരണങ്ങളും അവസാനംവരെയും രണ്ടു പ്രത്യേകവിഭാഗങ്ങൾ സി.പി.ഐ. ഒരുപോലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരനായിരുന്നുവെന്ന ധാരണയിലേക്കു് മനഃപൂർവ്വമുള്ള കഥകളാണെന്നു തോന്നുന്നു. കാരണം പാർട്ടിയോടു് ഉദ്ദേശ്യപൂർവ്വമായിരുന്ന അക്കാലത്തെ പാർട്ടിപ്രവർത്തകർ ആരും തന്നെ, സി.പി.ഐ. പ്രാമാണികനായ ഒരു പാർട്ടി പ്രവർത്തകനായിരുന്നു എന്നു പറയുന്നില്ല. പാർട്ടിയുടെ കലാസാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനങ്ങളോടുമാത്രം താദാത്മ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടേ അവർക്കെല്ലാം സി.പി.ഐ.യെ കാണാൻ കഴിയുന്നുള്ളൂ.

1942ൽ ഒരു ഉറച്ച കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രവർത്തകനായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്ന കേരളീ ഗിലിഫ്റ്റ് അക്കാലത്തിലൊന്നും സി.പി.ഐ. ഒരുറച്ച കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രവർത്തകനായിരുന്നില്ല എന്നു പ്രസ്താവിക്കുന്നു.(25) കോടതിയുടെ അക്കാലത്തെ ഇടതുപക്ഷ രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തകരായ ബ്രഃ കേശവൻ, ശ്രീ. കിഴക്കേമുറി എന്നിവരും സി.പി.ഐ.യെ ഒരു കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രവർത്തകൻ എന്ന നിലയിൽ വിലയിരുത്തുന്നതിനോടു് യോജിപ്പുള്ളവരല്ല. കൂത്താട്ടുകുളം പ്രദേശത്തിലും പ്രമുഖ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് നേതാവുമായ കെ.സി. ജോർജ്ജ് സി.പി.ഐ.യുടെ മരണത്തിൽ അനുശോചനം രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിലും ഉദ്ദേശം സൂചനകൾ കാണുന്നില്ല. "ഒരു നാടിൻ ജനിച്ചു ഒരുമിച്ചു വളർന്നു് ജീവിതത്തിനോ മരണത്തിനോ വേർപെടുത്താൻ കഴിയാത്ത ഒരു സ്നേഹബന്ധത്താൽ ബന്ധിതരായവരാണു് ഞാനും സി.പി.ഐ.യും. കുടിക്കാലത്തു തന്നെ സി.പി.ഐ.നിൽ കൊടുത്ത നിന്ന പ്രതിഭയും സാഹിത്യവാസനയും സംഘടനാപാടവവും ഞാനടക്കമുള്ള അനവധി പേരെ ആകർഷിച്ചു പടർന്നു പന്തലിച്ച സാഹിത്യത്തിനു മുതൽക്കൂട്ടുകളാണു് ചെയ്തതു്. ഇന്ത്യൻറെയും ബർണാർഡ്ഷായുടെയും നാടകരചനാ രീതി മലയാളികൾക്കു് അനുഭവവേദ്യമാക്കാൻ സഹായിച്ച പ്രഗത്ഭനായിരുന്നു സി.പി.ഐ. തോമസ്

---

24. കേരള പത്രിക : (ദിനപത്രം) 1960. ജൂലൈ 16.
25. കേരളീ ഗിലിഫ്റ്റ് : അഭിമുഖസംഭാഷണം.

31

എന്റെ നാടുകാരനാണെന്നതിൽ ഞാൻ അഭിമാനം കൊള്ളുന്നു. മനുഷ്യനായ നി.ഞ്ഞ. മരിച്ചിട്ടേയുള്ളൂ നാണ്യകാരനായ നി.ഞ്ഞ.ന്റെ മരണം സംഭവിച്ചിട്ടില്ല.(26)

1950-ൽ പി. ഭാസ്കരൻ നി.ഞ്ഞ.നെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടു് എഴുതുന്നതു് ഇങ്ങനെയാണു്. ".....പണ്ടു്, ഒരെടൊർപണ്ടു് വർക്കർമാർക്കു മുൻപാണു്. കേരളത്തിൽ ഒരു വിദ്യാർത്ഥി സമ്മേളനം നടക്കുന്ന രംഗം. കലാപ്രകടനങ്ങൾ നടത്താനുള്ള ഉത്തരവാദിത്വം ഈ ലേഖകന്റെ തലയിലായിരുന്നു. വിദ്യാർത്ഥിനികളുടെ വക മൂന്നാലു സൂത്രങ്ങൾ, ഒന്നു രണ്ടു ടാബ്ലോ. ഒരേകാങ്കനാടകം ഉത്തേജകമായിരുന്നു കലാപരിപാടികളിലെ ഇനങ്ങൾ എന്നു തോന്നുന്നു. ഇങ്ങനെ അനവധി കാര്യങ്ങളിൽ ഒരേ തലവേദന ഗ്രന്ഥകർത്താവിനെ വീടുകളിൽ ഒരുമിക്കാൻ വിടുകയും നിർബ്ബന്ധിതനാക്കുകയും ചെയ്തു. .....കർട്ടൻ പൊന്തിക്കുവാനുള്ള ആജ്ഞ കാണിക്കുവാൻ ഞാൻ തയ്യാറായി നിൽക്കുംപോൾ, അല്പം ഉച്ചരമോ വ്യംഗ്യമോ ഇല്ലാത്ത ഒരു മുഖവുര തിടുക്കത്തിൽ അടുത്തുവന്നു എന്നോടു പറഞ്ഞു 'കർട്ടൻ പൊന്തിക്കരുതു്. അവർ മാന്യ ഫുട്ബോൾകാരനോടു് നിലൻഫോട്ബോൾ ആ മുനിൽ വീഴുന്ന പുകൾ മാത്രം കാൺകെനിലവിൽ അടിമാർ പറയൂ'. അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിർദ്ദേശാനുസാരമുള്ള ലൈറ്റിംഗ് ക്രമീകരിച്ചതിനുശേഷം ആ രംഗം പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ ഉണ്ടായ ഫലം അത്ഭുതാവഹമായിരുന്നു. ഈ ലേഖകൻ നി.ഞ്ഞ.നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതു് ഇങ്ങനെയായിരുന്നു."(27)

ഇത്തരം പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ പാർട്ടിയിലേക്കു കടന്നുവന്ന നി.ഞ്ഞ. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ കലാസാംസ്കാരിക പരിപാടികളുടെ സൂത്രധാരനും മുഖ്യ ശില്പിയുമായിരുന്നുവെന്നു വ്യക്തമാകുന്നു. അദ്ദേഹത്തിനു് പാർട്ടിയോടു് അത്രയ്ക്കു ജീവിതത്തിലുള്ള സ്നേഹം മാത്രമേയുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. നി.ഞ്ഞ.യുടെ രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനങ്ങളെ പാർട്ടിയുടെ കലാസാംസ്കാരിക രംഗത്തെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ എന്നു വിളിക്കുകയാവും ഉചിതം.

---

26. ദിനബന്ധു ദിനപത്രം - 1960 ജൂലൈ 15.
27. പി. ഭാസ്കരൻ: ഉദയം പരിചയപ്പെടുക. ലോകവാണി. 1950. ഫെബ്രുവരി

വാല്യം 2 ലക്കം 11

32

1941-43ലെ ക്ഷോഭകരമായ ദേശീയ പരിതഃസ്ഥിതിയിൽപ്പോലും, വിദ്യാർത്ഥി പ്രക്ഷോഭത്തിന്റെയുടെ മുൻ നിരയിലേക്കു ചെന്നു നിന്നുകൊടുക്കുവാനുള്ള മനസ്സു നി.ജെ.ക്കില്ലായിരുന്നു. ഒരർത്ഥത്തിൽ അവരുടെ അഭിപ്രായങ്ങളെപ്പറ്റി നി.ജെ.യുടെ ചെയർമാനെ വിശേഷിപ്പിക്കാം. കർട്ടനു പിന്നിൽ നിന്നുകൊണ്ടുള്ള ഒരു സംവിധായകന്റെ ജോലിയായിരുന്നു, നി.ജെ. എന്നും - അഭിജാത പ്രവർത്തനങ്ങളിൽപ്പോലും. സ്വന്തം വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ കഴിവുകളെക്കുറിച്ചു മാത്രമല്ല തന്റെയുള്ള നി.ജെ. നിരന്തരമായും വിധാതാവുമാകാൻ എന്നുമാഗ്രഹിച്ചു. വേദിയുടെ പിന്നിൽ നിന്നു പ്രവർത്തിച്ച ഈ ചരടുപിടുത്തക്കാരൻ ജനമദ്ധ്യത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടും. ഇതാ നാണ്ടു ഇതിനു പിന്നിലെപ്പോലും പ്രവർത്തിച്ചവൻ എന്നു പറയാൻ ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നു. എന്നാൽ ഈ ആഗ്രഹത്തെ രഹസ്യമായി സൂക്ഷിച്ചു. സർവ്വ വ്യാപിയും സർവ്വശക്തനും അരൂപിയും ആയ ദൈവത്തിന്റെ പദവി തനു ദേവിച്ചുകൊണ്ടു. സ്വന്തം വ്യക്തിത്വസംസ്ഥാപനത്തിന്റെ ആഗ്രഹത്തെ സംതൃപ്തി പ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു നി.ജെ. ചെയ്തിരുന്നത്.

നി.ജെ. തോമസിന്റെ ഉദാത്തമായ സ്വഭാവ സവിശേഷതകൾക്കു വിധാതൃത വർദ്ധിക്കുന്നതാണ് ശ്രീമതി റോബി തോമസിന്റെ ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകൾ. "സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെ കാലം. വിപ്ലവകാരിയായ നി.ജെ. അടങ്ങിയിരുന്നില്ല. അധികാരികളുമായി പിണങ്ങി ഒരു സുദിനത്തിൽ ഉദ്യോഗവും രാജിവച്ചിറങ്ങി. .....പിന്നൊന്നും നി.ജെ. നിശ്ചയിച്ചതിനു തിരുവനന്തപുരത്തേക്കു പോയി. അവിടെയും മൂന്നു അടങ്ങിയിരുന്നില്ല. വിദ്യാർത്ഥി ഫൊറേഷന്റെ സജീവ പ്രവർത്തകനായിരുന്നു. നി.ജി. തിരുവിതാംകൂർ ഭരിച്ചിരുന്ന കാലത്തു വളരെ അപകടകരമായ രംഗത്തു അതെ രഹസ്യമായി പണിയെടുത്തിരുന്നു. വെളിച്ചത്തു വരാതെയുള്ള ഗൂഢപ്രവർത്തനങ്ങളാണ് മുഖ്യമായ കേളീരംഗം. .....സാധാരണ മനുഷ്യൻ പഠിച്ചതൊക്കെ കഴിഞ്ഞു സ്വീകരമായ ഒരു ജീവിതത്തിനുവേണ്ടി ഉദ്യോഗം അന്വേഷിച്ചു നടക്കും പോൽ നി.ജെ. സ്വന്തം പൈസ ചിലവാക്കി വെയിലും മഴയും കൊണ്ടു പടിഞ്ഞിടനു കാൽനടക്കാരനു രാത്രി തീവണ്ടിക്കള്ളനുകൾ നടത്തി 'ലോകം ചൊമാൻ'

33

നടന്നു. മുഖ്യ കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരനായി അറിയപ്പെടുന്നെങ്കിലും പാർട്ടിക്കാർക്കു സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടില്ല." (28)

റോസി വിവരിക്കുന്ന 'അപകടകരമായ രംഗത്തിന്റെ ഗൂഢപ്രവർത്തനം' നടത്തിയതിനു തെളിവുകൾ ഒന്നും തന്നെയില്ല. നിരുദ്യോഗകാലത്തെ പ്രവർത്തനത്തെപ്പറ്റി മറ്റൊരു വിവരവും നല്കാൻ കഴിയാത്ത റോസി തോമസ്, സി.പി.ഐ.യുടെ ത്യാഗപൂരിതമായ പാർട്ടി ജീവിതത്തിൽ ചെയ്ത യാതൊരു പ്രവൃത്തിക്കുദാഹരണമായി നല്കുന്നത് കണ്ടെടുക്കുകയോ ഉള്ള ഊഹങ്ങൾ മാത്രം നടത്തിയിട്ടുള്ളൂ. സി.പി.ഐ.യുടെ ത്യാഗത്തിന്റെ പരിമിതികൾ ഇവിടെയുണ്ട്. ഫലേച്ഛയില്ലാതെ ജനനന്മയ്ക്കായി വിജ്ഞാനം പകർന്നുകൊടുത്ത് ജനതയെ പ്രബുദ്ധമാക്കുന്ന ഒരു മഹാനുഭാവനെക്കാണ് ഇതിലൂടെ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നത്. വെയിലും മഴയും കൊണ്ട്, പട്ടിണി കിടന്ന്, അദ്ദേഹം ഒരു പ്രവാചകനിഷ്ഠനായിരുന്നോ എന്ന് സംശയിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഒരിക്കലും വെടിയുണ്ടകളെ നേരെ നിന്നുകൊടുക്കാൻ സന്ദർഭമില്ലാത്ത അദ്ദേഹത്തിന്റെ ത്യാഗ സന്നദ്ധത പ്രായോഗിക ജീവിതത്തിൽ കുരിശിലേറാൻ വിസമ്മതിക്കുകയും, കുരിശു മാഹാത്മ്യം ഉപദേശിച്ചുകൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഉപദേശിയുടെ ത്യാഗ സന്നദ്ധതയ്ക്കു തുല്യമാണ്. (29) സി.പി.ഐ.യുടെ ചരിത്രത്തിലെ ഏറ്റവും വിപ്ലവകരവും, സാഹസികവുമായ സമുജ്ജ്വല പ്രവർത്തനം ഈ നിഷ്ക്രിയത്വം എടുത്തു കാട്ടുന്നതിനു മാത്രമായിരുന്നുവെന്നു ഉറപ്പിക്കേണ്ട പരിതഃസ്ഥിതിയിലാണ് നാം എത്തിച്ചേരുന്നത്. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ കാർക്കശ്യം സ്വീകരിക്കാത്ത ഈ സമുദായിക വിപ്ലവത്തിന്റെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ഉപദേശത്തെ അതിന്റെ കാഠിന്യത്തിൽ വഹിക്കുന്നതിനെ വിലയിരുത്തേണ്ടതാണ്.

സി.പി.ഐ.യുടെ സുഹൃത്തും ഗുരുസമാനനുമായ (30) ആശാ ജോർജ് ഫിലിപ്പ് കരുതുന്നത്, കമ്യൂണിസ്റ്റ് പുനരുദ്ഗമനാശയത്തിന്റെയും കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രവർത്തക

---

28. റോസി തോമസ്: ഇവൻ എന്റെ പ്രിയ സി.പി.ഐ. പുറം 65,67, 1973
29. 'അവർ വീണ്ടും വരുന്നു' ലെ ഉപദേശിയെ ഓർക്കാവുന്നതാണ്.
30. സുഹൃത്തും ഗുരുസമാനനും എന്ന് സി.പി.ഐ. വിശേഷിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. മാനുഷ്യശ്രീ ആശ്ചര്യചിഹ്നം (അലംകാരത്തിന്റെ കല). 1954. ഒക്ടോബർ 3

34

രുടെയും മറ്റുമുള്ള ജീവിതചിത്രങ്ങൾ നി.ജെ. എല്ലാ പ്രലോഭനങ്ങളെയും ചെറുത്തു്. പാർടിയുടെ പ്രവർത്തനരംഗത്തു വന്നാൽ മടിക്കാണിച്ചതു് അപകടം ഭീതിപ്പെടുത്തിയിരുന്നു എന്നതു്.(31) തന്റെ ഉള്ളിലെ കലാകാരന്റെ വിജയത്തെ കുറിച്ചു് നോബുഗീർവ്വമിരുന്ന നി.ജെ. രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനം കൊണ്ടു് സ്വയം നശിപ്പിക്കാൻ തയ്യാറായില്ല. നോബുപ്രവർത്തനത്തെയാൾ മുഖ്യമായ ഉള്ളടക്കം തന്നെ തനിക്കു നഷ്ടപ്പെടുമോയെന്നു നോബും നി.ജെ.ക്കുണ്ടായിരുന്നു. അതിനെ ഒരുള്ള ഒരാൾ നഷ്ടപ്പെടാൻ തുനിയില്ലായതു വർഗ്ഗത്തിനുവേണ്ടി സുവിശേഷ പ്രസംഗം നടത്തുന്നതിന്റെ ധർമ്മസങ്കടമായിരുന്നു. ഇവിടെ നി.ജെ.ക്കു, ദിരുവിന്റെ നിലയിൽ കൊണ്ടെത്തിച്ചതു് എന്നു പറയാം. എങ്കിലും, രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനത്തിനുള്ള ശക്തമായ തൂണ്ടലും അതിൽ നിന്നും പിൻവാങ്ങാനുള്ള ത്രസ്വരവും തമ്മിലുള്ള മൽസരത്തിന്റെ മധ്യത്തിലായിരുന്നു നി.ജെ. ഇക്കാലത്തു്. ഈ സമരത്തിന്റെ ഫലമായ അനുരഞ്ജനമാണു് വിപ്ലവവേളയിടെ നിലകൊണ്ട നി.ജെ.യിലെ സൃഷ്ടിജീവി.

1943-ൽ നി.എൽ. പാസ്സായശേഷം, നി.ജെ.യുടെ ചാർച്ചക്കാരൻ എൻ.വി.ചാക്കോ എന്ന ഒരു വക്കീലിന്റെ കീഴിൽ, നി.ജെ.വടക്കൻപറവൂരിൽ പ്രാക്ടീസിനു് ആരംഭിച്ചു. പക്ഷെ, ഈ വക്കീൽപണിയോടു് മാത്രംപറ്റാൻ അദ്ദേഹത്തിനു് കഴിഞ്ഞില്ല മാത്രം മതിയാകുമായിരുന്നു. കക്ഷികൾ പോകാനുള്ള അന്തകരുമാണു് ഇതിനു കാരണമായി നി.ജെ. പറയുന്നതെങ്കിലും "മുഖ്യർ അന്നൊരു സംക്രമാവസ്ഥയിലായിരുന്നു" എന്നു റോബി തോമസ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ടു്. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർടിയുടെ കാര്യം ചിന്തനീയമായ, കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരനായ നി.ജെ.യുടെ പ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ചാണെന്നു് റോബി ഈ സംക്രമാവസ്ഥയിൽ കണ്ടെത്തുന്നതു്.

ഇക്കാലത്തിൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ഭൂതപക്ഷ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനം കൂടുതൽ അപകടകരമായിത്തീർന്നു കൊണ്ടിരിക്കുകയായിരുന്നു. അപ്പോൾ നി.ജെ. വക്കീൽപണി ഉപേക്ഷിച്ചു് മാർത്തോമ്മാ ഗ്രാമോദ്ധാരണ പരിശീലന വിദ്യാലയത്തിൽ

---

31. ജോൺ ചിലിപ്പു: അഭിമുഖസംഭാഷണം.

ഡിപ്ലോമാ കോഴ്സിനു ചേർന്നു. കോഴിവളർത്തൽ മുതൽ എല്ലാം ഇവിടത്തെ പരിശീലന പദ്ധതിയിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരുന്നു.

ഇഴുജന ഭൂക്കോഭത്തിന്റെയും തീക്ഷ്ണമായ പുരോഗമനരാഷ്ട്രീയ ഭൂവർത്തനങ്ങളുടെയും ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെയും മദ്ധ്യത്തു നിന്നു കോഴിവളർത്തൽ രംഗത്തേയ്ക്കുള്ള സി.ജെ.യുടെ പിൻവാങ്ങൽ, സുരക്ഷിതത്വത്തിലേയ്ക്കുള്ള ഒളിച്ചോട്ടം തന്നെയായിരുന്നു. രാഷ്ട്രീയ സാംസ്കാരിക ഭൂവർത്തനങ്ങളിൽ പിടിച്ചു നില്ക്കാനാവാത്ത ഒരു പരിതഃസ്ഥിതിയാവണം അദ്ദേഹത്തെ ഇതിനു പ്രേരിപ്പിച്ചത്. "മൂപ്പർ അന്നൊരു സംഘടനാവസ്ഥയിലായിരുന്നു." എന്ന റോസിയുടെ അഭിപ്രായവും ഈ അനുമാനത്തിന്നു സഹായകമായി ഭവിക്കുന്നുണ്ടു. മാത്രമല്ല, രാഷ്ട്രീയ ഭൂവർത്തനരംഗത്തെ അപകടകരമായ ഭൂതിസന്ധികളെ നേരിടാനുള്ള ക്ലെപ്പില്ലായ്മ സി.ജെ.യിലുള്ളതായി ജേക്കൽ ഫിലിപ്പ് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ.(32)

ഇങ്ങനെ സാമൂഹ്യ സാംസ്കാരിക രംഗത്തുനിന്നും കുറുമാറിയ ഈ കമ്യൂണിസ്റ്റാദർശവാദി പരിശീലനകേന്ദ്രത്തിലെ ഗാന്ധിയൻ ഉദ്ധാരണശ്രമങ്ങളുമായി പൊരുത്തപ്പെടുപോയി എന്നതും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട കാര്യമാണ്. കൃത്യനിഷ്ഠയുള്ള ജീവിതക്രമങ്ങളും ദിനചര്യകളും വൃത്തിയും വെടിപ്പും ഭൂധാനമായുള്ള ഗ്രാമോദ്ധാരണ പരിശീലന കേന്ദ്രത്തിൽ, ഇപ്പറഞ്ഞ ചിട്ടകളൊന്നും കൃത്യമായി പുലർത്തുന്നതിൽ ഒരു താല്പര്യവും ഇല്ലാതിരുന്ന സി.ജെ. മെരുങ്ങിക്കഴിഞ്ഞുവെന്നത് വെളിവാക്കുന്ന മറ്റൊരു സംഗതിയുണ്ടു. ഗാർഹികവും ഭൂമോഗികവും അയ സ്വകാര്യ ജീവിതാവശ്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടി പരിതഃസ്ഥിതികൾക്ക് ഒരു വലിയ പരിധിയോളം കീഴ്പ്പെട്ടു കൊടുക്കുവാൻ എന്നും സി.ജെ. സന്നദ്ധനായിരുന്നു. ഇത് സി.ജെ.യുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ സവിശേഷതയെ അണ്ട് ഭൂകാശിപ്പിക്കുന്നത്.

സി.ജെ.യുടെ വിദ്യാർത്ഥി ജീവിതത്തിലെ അവസാനകാലങ്ങൾ ഒരു ജോലി സംപാദിച്ച് ഗാർഹിക ജീവിതത്തിന്റെ സുരക്ഷിതത്വം അഗ്രഹിക്കുന്ന

---

32. ജേക്കൽ ഫിലിപ്പ്: അഭിമുഖസംഭാഷണം.

ഭൂപ്രഭോഗിക ജീവിതവാദിയും രാഷ്ട്രീയ സാംസ്കാരിക രംഗത്തു പ്രവർത്തിക്കുവാൻ ഉൾപ്രേരണയുള്ള ഒരു ആദർശവാദിയും തമ്മിലുള്ള സംഘടനം കൊണ്ടു പ്രധാനമാണു. പൊതുരംഗത്തു പ്രവേശിച്ചു തുടങ്ങിയ കാലഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ, 'ലോകം പൊതാൻ' നടന്ന ഒരു സാമൂഹ്യവാദിയ്ക്കു, സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനത്തോടു വിരക്തി തോന്നുന്നുണ്ടു. എന്നാൽ ഗ്രാമോദ്ധാരണ പരിശീലന ഡിപ്ലോമാ കൊണ്ടു ആ സാമൂഹ്യ സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനാഭിമുഖ്യത്തെ നിരാശമാക്കാൻ സി.ജെ. തയ്യാറായില്ല. ഒരു ജനസമൂഹത്തിന്റെ മുഴുവൻ പരിവർത്തനത്തിനുവേണ്ടി പ്രവർത്തിക്കാൻ വേണ്ടുന്ന ഉന്നതം അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യക്തിയിലുണ്ടായിരുന്നു.

നഗരജീവിതത്തിന്റെ വ്യഗ്രതയിൽ നിന്നു വിട്ടുമാറി ഗ്രാമീണതയുടെ സ്വകാര്യാന്തരീക്ഷത്തിലെത്തിയൊതുങ്ങി സ്വന്തം ഓടക്കുഴലിന്റെ താളത്തിൽ ജീവിക്കാനാഗ്രഹിക്കുന്ന 'ദാവീദു' എല്ലാ കലാകാരന്മാരിലുമുണ്ടു. അതുകൊണ്ടായിരിക്കാം ഗാന്ധിയൻ ജീവിത മുറകളുടെ സ്വരച്ചേർച്ചയില്ലായ്മ സഹിച്ചുകൊണ്ടു ഗ്രാമോദ്ധാരണസങ്കേതത്തിൽ ജീവിക്കാൻ സി.ജെ.യിലെ കലാകാരനു കഴിഞ്ഞതു.

ഇതു ഒരുതരം 'നൊസ്റ്റാൾജിയ'യിരുന്നു. ഇതു കെട്ടടങ്ങിയപ്പോൾ സി.ജെ. വീണ്ടും താൻത്തിരക്കുള്ള പടനങ്ങളിലേയ്ക്കു വന്നു. ഡിപ്ലോമാ ഉപയോഗിച്ചു തൊഴിൽ കണ്ടെത്തുന്നതിനു സി.ജെ. താല്പര്യമൊന്നും പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നില്ല. ഇക്കാലത്തു വീണ്ടും സി.ജെ.യെ രാഷ്ട്രീയ സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നതിനു ജേക്കൽ ഫിലിപ്പു സഹായിച്ചു. കമ്യൂണിസ്റ്റു വൃത്തങ്ങളിൽ കാര്യമായ സ്വാധീനമുള്ള ജേക്കൽ ഫിലിപ്പിന്റെ സഹായത്തോടെ സി.ജെ.യ്ക്കു 'പീപ്പിൾസ് ബുക്സ്റ്റാളു'മായി ബന്ധപ്പെടാൻ കഴിഞ്ഞു. പാർട്ടിയുടെ ബന്മേളന സ്ഥലത്തെല്ലാം സി.ജെ. ബുക്സ്റ്റാളുമായി പോകുമായിരുന്നു. അങ്ങനെ വീണ്ടും പാർട്ടിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു.

1944 ആയപ്പോഴേയ്ക്കും സി.ജെ. കോടയത്തു തിരിച്ചെത്തി. കോടയത്തെ 'ജാലികാസദനം' പാർട്ടിയുടെ സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ കേന്ദ്രമായിരുന്നു. പ്രസിദ്ധ പിയാനോ വിദഗ്ദ്ധനായ ജിം ആയിരുന്നു ഈ സാംസ്കാരിക

സമിതിയുടെ സൂത്രധാരൻ. സി.എൻ. ജോർജ്ജ്, അപ്പുണ്ണി, പി.ഭാസ്കരൻ, ഖുസൻ തുടങ്ങിയവർ കൂടി ഇതിൽ സഹകരിച്ചു തുടങ്ങിയതോടെ പാർട്ടിയുടെ ഒരു തീയേറ്റർ അവിടെ രൂപം കൊണ്ടു. അതിന്റെ പ്രവർത്തനത്തിനായി ഇവരെല്ലാം തന്നെ മിക്കപ്പോഴും കോട്ടയത്തുണ്ടായിരുന്നു. കോട്ടയം മഹിളാ സമാജത്തിന്റെ ഓഡിമുഖ്യത്തിൽ നടത്തിയിരുന്ന കർഷകഘാൻസ് ആയിരുന്നു പരിപാടികളിൽ പ്രധാന ഇനം. കലാമണ്ഡലംഗറഗാധരനായിരുന്നു നൃത്തപരിപാടികൾക്ക് നേതൃത്വം നല്കിയിരുന്നത്. പീപ്പിൾസ് ബുക്സ്ഹാളും ഈ സാംസ്കാരിക സമിതിയും ആയുള്ള സന്ധവും സംപർക്കവും സി.ജെ.യെ എത്രയും പെട്ടെന്ന് കമ്യൂണിസ്റ്റ് ബുദ്ധിജീവി വിഭാഗത്തിന്റെ പ്രമുഖ പ്രവർത്തകനാക്കി മാറ്റി.

"1943-44 കാലഘട്ടമാകുംപോഴേയ്ക്കും സാഹിത്യലോകത്ത് സ്ഥിര പ്രതിഷ്ഠ നേടിയവരും ജീവൽസാഹിത്യകാരന്മാരുടെ കൂടെ ചേർന്ന് 'സോദ്ദേശ സാഹിത്യം രചിക്കുക' എന്നും സാമൂഹ്യ പുരോഗതിയെ ലക്ഷ്യമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള സാഹിത്യ നിർമ്മാണം നടത്തുക എന്നുമുള്ള ആശയങ്ങൾ അംഗീകരിച്ചു. അതോടെ സജീവ രാഷ്ട്രീയമുള്ള ഇടതുപക്ഷക്കാരും, സജീവരാഷ്ട്രീയത്തിലില്ലാത്ത ഇടതുപക്ഷ അനുഭാവികളുമായ ബുദ്ധിജീവികൾ ചേർന്ന് പുരോഗമന സാഹിത്യ പ്രസ്ഥാനം രൂപീകരിച്ചു."(33) ഈ പുരോഗമന സാഹിത്യ പ്രസ്ഥാനത്തിൽ സി.ജെ.യും പങ്കാളിയായി.

1961-ൽ കാരൂർ ചെയ്ത സി.ജെ. സ്മാരക പ്രഭാഷണത്തിൽ സി.ജെ. യെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശം ഇപ്രകാരമാണ്. "പതിനഞ്ചു വർഷം മുൻപ് കോട്ടയത്തുവച്ചാണ് ഞാൻ ആദ്യമായി സി.ജെ. തോമസിനെ കാണുന്നത്. പുരോഗമന സാഹിത്യസമ്മേളനം സംഘടിച്ച് ആരും ആവശ്യപ്പെടാതെ ഒരു വോളന്റിയറുടെ നിലയിൽ, ഒരുപ്പക്ഷെ ഒരു ഞോറനാണെന്നു തോന്നിക്കത്തക്കവിധം അപരിചിതനായ ഈ ചെറുപ്പക്കാരനെ ഞാൻ കണ്ടു. ഞാനറും ഞോർമ്മും എഴുതുന്ന ഒരു പഴ്ചൻ എന്നേ അന്നു ഞാൻ കരുതിയുള്ളൂ."(34) ഇങ്ങനെ തികച്ചും അറിയപ്പെടാത്തവനായി

---

33. ഇ.എം.എസ്. നംപൂതിരിപ്പാട്: മാർക്സിസവും മലയാളസാഹിത്യവും. പുറം 10-11 ചിന്താ പബ്ളിക്കേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം 1974

34. കാരൂർ : (ലേഖനം) സി.ജെ. സ്മാരകഗ്രന്ഥം. 1961. പുറം 69

1944-45 കാലത്ത് പുരോഗമന സാഹിത്യരംഗത്തു പ്രവേശിച്ച സി.ജെ. 49ലെ പുരോഗമന സാഹിത്യകാരന്മാരുടെ ജൊല്ലം സമ്മേളനമാകുംപോഴേക്കും ആ പ്രസ്ഥാനത്തിലെ നിർണ്ണാലകശക്തിയാലി മാറിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു.

ഒരു കലാസാംസ്കാരിക പ്രവർത്തകൻ എന്ന നിലയിൽ നിന്നും ഒരെഴുത്തുകാരൻ എന്ന നിലയിലേയ്ക്ക് സി.ജെ. മാറുന്നത് 1945-ൽ ചിത്രോദയം വാരികയിലെ 'അമ്മായി അമ്മപോര്' എന്ന ലേഖനം പുറത്തുവരുന്നതോടെയാണ്. അതുവരെ ഒരെഴുത്തുകാരൻ എന്ന നിലയിൽ തന്റെ കഴിവു പരിശോധിച്ചറിയാൻ സി.ജെ. തയ്യാറായിരുന്നില്ല എന്ന് അക്കാലത്ത് സി.ജെ.യുമായി അടുത്ത സഹകരിച്ചിരുന്ന ഡി.സി. കിഴക്കേമുറി പറയുന്നു.(35) മലയാളത്തിൽ എഴുതുവാൻ കഴിയുകയില്ല എന്നൊരു ധാരണ തന്നെ സി.ജെ.യ്ക്കുണ്ടായിരുന്നുവെന്നും ആ ധാരണ തിരുത്തിയെടുക്കുന്നതിൽ ഡി.സി. വലിയ പ്രേരണയായിരുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹം അവകാശപ്പെടുന്നു. ആദ്യത്തെ ലേഖനം സൃഷ്ടിച്ച നല്ല പ്രതികരണം സി.ജെ.യ്ക്ക് ആത്മവിശ്വാസം നല്കി. തന്റെ യഥാർത്ഥമായ മാർഗ്ഗം സാഹിത്യരചനയാണെന്ന സത്യം സി.ജെ. കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്തു. ഈ പരിവർത്തനം സി.ജെ.യ്ക്കു ജീവിതത്തിൽ ഒരു പുതിയ മേഖല തുറന്നു കൊടുക്കുകയായിരുന്നു. രംഗസംവിധായകനും നിയന്ത്രകനും ചിത്രകലാ തല്പരനുമൊക്കെ ആയിരുന്ന സി.ജെ. വളരെ വൈകിയാണ് സാഹിത്യ രചനാരംഗത്തേയ്ക്ക് കടന്നു വന്നത്. എങ്കിലും തന്റെ സർഗ്ഗ ശക്തിയുടെ പ്രഭാവം പുറത്തുകൊണ്ടുവരാൻ പദ്ദിയ ആ മാദ്ധ്യമത്തിന്റെ അവകാശിയായി മാറാൻ സി.ജെ.യ്ക്കു കഴിഞ്ഞു.

1946 ആയപ്പോഴേയ്ക്കും പ്രൊ: എം.പി. പോൾ കോടയത്തു നടത്തിയിരുന്ന 'എം.പി. പോൾസ് ട്യൂട്ടോറിയലുമായി' സി.ജെ. അന്ധപ്പെട്ടു. വീണ്ടും ഒരദ്ധ്യാപകനായി. എന്നാൽ ഈ അദ്ധ്യാപകവൃത്തി യാതൊരു തരത്തിലും സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മക സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് വിലങ്ങായിരുന്നില്ല. എം.പി. പോളുമായുള്ള സംപർക്കം തന്നെ സി.ജെ.യിലെ ചിന്തകനെയും എഴുത്തുകാരനെയും സാമൂഹ്യവാദിയേയും എല്ലാം പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നിരിക്കണം.

---

35. ഡി.സി. കിഴക്കേമുറി: അഭിമുഖസംഭാഷണം.

ഇക്കാലത്തുതന്നെ കോട്ടയത്തുനിന്നും പുറപ്പെടിരുന്ന പുരോഗമന മാസികകളായ ചിത്രോദയം, പ്രസന്നകേരളം തുടങ്ങിയ വാരികകളിലെ ഒരു സ്ഥിരം എഴുത്തുകാരനായി മാറിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. 1946-ൽ സി.ജെ. പ്രസന്ന കേരളത്തിന്റെ പത്രാധിപത്യം തന്നെ ഏറ്റെടുത്തു. ഒരു പ്രത്യേകരംഗത്തും ജന്ധിച്ചു നിർത്താനാവാത്ത സി.ജെ.യുടെ മൗലികത്വമുള്ള ചിന്താവൈഭവം നാനാരംഗത്തേയ്ക്കും പ്രവേശിക്കുന്നതിന്റെ തെളിവുകളാണ് ഇക്കാലത്തെ രചനകൾ. പ്രഗത്ഭനായ ഒരു പത്രാധിപരും ഒരു 'കോളമിസ്റ്റും' കലാനിരൂപകനും സാമൂഹ്യ രാഷ്ട്രീയ ചിന്തകനും ആയ സി.ജെ.യുടെ സംസ്കാരം ഈ രചനകളിൽ ആകെ യുണ്ടു. ഇങ്ങനെ സർഗ്ഗാത്മക ചിന്തയുടെയും രചനയുടെയും തിരക്കുപിടിച്ച ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ് സി.ജെ. യെ ഒരു മനുഷ്യനും കലാകാരനും എന്ന നിലയിൽ വിലയിരുത്തുംപോൾ ഒഴിച്ചു കൂടാനാവാത്ത ഒരു സംഭവമുണ്ടാകുന്നത്.

ഇക്കാലത്ത് ജേക്കൽ ഫിലിപ്പ് കോഴിക്കോട് ദേശാഭിമാനിയിൽ ജോലി ചെയ്യുകയായിരുന്നു. സി.ജെ. കോട്ടയത്ത് വൈ.എം.സി.എ.യിൽ താമസവും. ആ സംഭവത്തെപ്പറ്റി ജേക്കൽ ഫിലിപ്പു നല്കുന്ന വിവരം ഇതാണ്.(36)

"ഞാൻ കോഴിക്കോട്ടായിരിക്കുംപോൾ, ഒരു ദിവസം ഇവിടെ വന്നിട്ട് സി.ജെ.യുടെ വീട്ടിൽ പോയി. സി.ജെ.യുടെ ജ്യേഷ്ഠന്റെ വിധവയായ ഭാര്യയും അവിടെയുണ്ടു. ഇവിടെ ഒരു റൂമർ കേട്ടു. ജോസഫിന്റെ ഭാര്യയ്ക്ക് മൂന്നുമാസം ഗർഭമുണ്ടെന്നും സി.ജെ.യാണ് ഉത്തരവാദിയെന്നുമാണ് കേൾക്കുന്നത്. ഞാനാകെ വിഷമിച്ചു. എന്തായാലും അവനെ രക്ഷിക്കണമല്ലോ. ഞാൻ കോട്ടയത്തു ചെന്നു സി.ജെ.യെക്കണ്ടു വിവരം പറഞ്ഞു. അവൻ വന്നതുത അംഗീകരിച്ചതോ നിഷേധിച്ചതോ ഇല്ല. ഒന്നും വ്യക്തമായി പറഞ്ഞുമില്ല. എങ്കിലും അവനത് വല്ലാത്തൊരു കോക്കായിരുന്നു. അയാളുടെ മൗനവും വിഷമവും ഓർക്കുംപോൾ എനിക്കിന്നും സംശയമായി അവശേഷിക്കുന്നു. ഇന്ന് ആ സ്ത്രീയ്ക്ക് കൂത്താടുകുളത്തു മറ്റൊരാളിന്റെ ഭാര്യയായി രണ്ടുമൂന്നു കുട്ടികളും ഉണ്ടു.

---

36. ജേക്കൽ ഫിലിപ്പ്: അഭിമുഖസംഭാഷണം.

അതുകൊണ്ട് ഒന്നും പറയാനാവില്ല. എല്ലാം കേട്ടശേഷം അവൻ പറഞ്ഞു നീ ഒന്നുപോയി വിവരങ്ങൾ വിശദമായി തിരക്കി അറിയണം. നീ ഈ വഴിക്കുതന്നെ തിരിയെ പോകണം." തുടർന്ന് അന്വേഷണങ്ങൾ നടത്തുകയും സി.ജെ.യെ പ്പറ്റി കേട്ടത് അപവാദമാണെന്ന് പ്രചരിപ്പിച്ച് സി.ജെ.യെ അാ ദു:ഖത്തിൽ നിന്ന് രക്ഷിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്തു. ജേക്കൽ ഫിലിപ്പ് സി.ജെയുടെ അൽക്കലാപ്പിനെപ്പറ്റി ഉന്നയിക്കുന്ന സംശയം നിർന്നാരമാണെന്നു കരുതി തള്ളാവുന്നതല്ല.

ഈ സംഭവത്തെപ്പറ്റി ശ്രീമതി റോസി തോമന്ന് എഴുതുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. "പിന്നീടാണ് എനിക്ക് ഈ വാർത്തയുടെ വിശദവിവരങ്ങൾ ലഭിച്ചത്. സ്വന്തം കുടുംബത്തിലെ ഒരു വിധവ രണ്ടുമൂന്നു വർഷത്തെ വൈധവ്യം പൊറുക്കാനാവാതെ ഏതോ ഒരാളുമായി ഒന്നു അന്ധപ്പെട്ടു. വയറെല്ലാം വീർത്തു തുടങ്ങിയപ്പോൾ വളരെ ആകരുമായി സി.ജെ.യുടെ ചില ശത്രുക്കൾ സി.ജെ.യുടെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ ഗർഭത്തൊഴിലാളി യൂണിയനിലെ അംഗങ്ങളും ഒത്തൊരുമിച്ച് നല്ലൊരു പ്രചാരണം കൊടുത്തു. അന്നാളിൽ ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റായിരുന്ന സി.ജെ.യ്ക്ക് തന്റെ പാർട്ടിയിലെ പല പ്രസ്ഥാനങ്ങളോടും അഭിപ്രായങ്ങളോടും എതിർപ്പുണ്ടായിരുന്നതായിട്ടറിയാം. മൂപ്പരെ പിടിക്കാൻ ഒരവസരം കിട്ടി. പാർട്ടിയിലേയും നാട്ടിലെയും തലക്കനം വന്ന നേതാക്കന്മാർ, സ്ത്രീയെ അറിഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത അാ വിശുദ്ധന്മാർ, അന്നാന്മാർഗ്ഗിക കൂട്ടത്തിന്ന് സി.ജെ.യെ പാർട്ടിയിൽ നിന്നും പുറത്താക്കിയെന്നും മറ്റും പെരുംപറ കൊട്ടി നടന്നു. ഈ അപവാദത്തെക്കുറിച്ച് വിവാഹത്തിനുശേഷമാണ് സി.ജെ. ഒരു വിവരണം തരുന്നത്. മൂപ്പരുടെ ഒരാത്മസുഹൃത്തായ ജേക്കൽ ഫിലിപ്പാണ് ഈ വാർത്തയുമായി കോട്ടയം വൈ.എം.സി.എ.യിൽ വന്നത്. 'ഒട്ട രാത്രികൊണ്ട് എന്റെ തലയിൽ വെള്ളിക്കംപി പാകി. പക്ഷെ ഈ അപവാദം ഭയന്ന് ഞാൻ ഒളിച്ചോടിയാൽ വാർത്തയ്ക്ക് സ്ഥിരീകരണം കിട്ടും. അതുകൊണ്ട് പിടിച്ചു നിന്നു. പെണ്ണല്ലേ വർഗ്ഗം. അപവാദഭയവും മറ്റുള്ളവരുടെ പ്രേരണയും എല്ലാം കൂടി അതിൽ വന്നു.' മൂപ്പരെ വളരെ വേദനിപ്പിച്ച സംഭവമെന്ന നിലയിൽ മാത്രമാണ് ഞാനിത്രയും കുറിച്ചത്. വളരെ അടുത്തു പരിചയം

ഇല്ലാത്തവർക്കു സി.ജെ. ഒരു ശത്രി വിദേ്വഷിയാണെന്നുപോലും തോന്നിയി ടുണ്ടു. കൽപുള്ള ഇത്തരം ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ തന്റെ ഒന്നരാത്മാവിൽ ഒള്ളിപ്പിടിച്ചു കിടന്നതുകൊണ്ടാ യിരിക്കണം സ്ഥാപിയാല ഒരു വിഷാദാത്മകത്വം സ്വഭാവത്തിൽ നിഴലിച്ചിരുന്നതു."(37)

സ്ഥലത്തെ പ്രമുഖ കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരനും, ഈ സംഭവത്തിൽ സി.ജെ. യുടെ രക്ഷകനുമായി വന്ന ജേക്കൽ ഫിലിപ്പ് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ടു. ഇക്കാര്യത്തിൽ കമ്യൂണിസ്റ്റുകാർക്കു താല്പര്യമൊന്നും ഇല്ലായിരുന്നുവെന്നു. മറ്റു സഹപ്രവർത്തകരായിരുന്ന കെ.സി. സക്കറിയ, അമ്പക്കേറ്റ് കേശവൻ, സി.സി. കിഴക്കേമുറി തുടങ്ങിയവരാകടെ സി.ജെ.യുടെ ഇത്തരം ഗാർഹിക പ്രശ്നങ്ങളെപ്പറ്റി കേട്ടിടു പോലുമില്ലായിരുന്നു എന്നു പറയുന്നു. തന്നെ ജീവിതഹത്യക്കു പ്രേരിപ്പിക്കാൻ പോന്ന അപവാദം പറഞ്ഞുപരത്തിയ കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം വിടുപോകാൻ പോലും സി.ജെ. തയ്യാറാകുന്നില്ല. മാത്രവുമല്ല 1948-ൽ എഴുതിയ സോക്യലിസം സമർപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതു കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയ്ക്കു വേണ്ടി വോടു പിടിച്ച തന്റെ അമ്മയ്ക്കാണു. ഇതിൽ നിന്നൊക്കെ വ്യക്തമാകുന്നതു പാർട്ടിയും ഈ സംഭവുമായി യാതൊരു ബന്ധവും ഇല്ലായിരുന്നുവെന്നാണു. പ്രസ്തുത സംഭവത്തിന്റെ സത്യ സ്ഥിതി എന്തു തന്നെ ആയാലും, ഇതു ജനിപ്പിച്ച ഭീതിയും വിഷാദവും സി.ജെ. എന്ന മനുഷ്യനെ മനസ്സിലാക്കുംപോൾ നിസ്സാരമാകി തള്ളാവുന്നതല്ല.

എന്തുകൊണ്ടോ ഈ അപവാദ ഭയവും, ജോസഫ് എന്ന വിഷയത്തെ പോലെ തന്നെ, സി.ജെ.യെ സാരമായി ബാധിച്ച ഒരസ്വസ്ഥതയായിരുന്നു. പര ഭാര്യാബന്ധം സി.ജെ.യുടെ എല്ലാ നാടകങ്ങളിലെയും ഒരു സജീവപ്രശ്നമായി തീർന്നിട്ടുണ്ടു. സഹോദരഭാര്യയെ കൈവശം വച്ചനുഭവിക്കുന്ന (ഹെറോദി ന്റെയും ഹെറോദ്യയുടെയും) പാപത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലമുള്ള 'ശലോമി', സുഹൃത്ത് ഭാര്യയുമായി ലൈംഗിക ബന്ധം പുലർത്തുന്ന കുഞ്ഞുവർക്കിയുടെയും വിപ്ലവപ്രസ്ഥാനത്തിലേയ്ക്കു ജീവൻ കൊടുക്കുന്ന മാത്തുക്കുടിയുടെയും കഥയാ ല

---

37. റോസി തോമസ്: ഇവൻ എന്റെ പ്രിയ സി.ജെ., പുറം 13,14. 1973

42

'അവർ വീണ്ടും വരുന്നു', മുദ്ധതീർത്ഥ ജീവൻ പോലും ജീവർപ്പിക്കുന്ന ഊറിലോവിനോടു തെറ്റു ചെയ്യുന്ന മർക്കീശേഖുടെയും ദാവീദിന്റെയും കഥ മാത്ര 'ഞാ മനുഷ്യർ നി തന്നെ', എന്നുവേണ്ട പ്രഹസനത്തിന്റെ കാർക്കശ്യമുള്ള ഫ്രെമിൽ പോലും ഒരു പരിഭാഷയുടെ പ്രതീതം കാണിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല ഭർത്താവിനെയോ തന്നെ മുദ്ധതീർത്ഥത്തിലൂടെയോ വിപ്ലവത്തിലൂടെയോ ചപ്പടത്തിലൂടെയോ (ശലോമി ഒഴികെ) രക്ഷാകർത്തൃത്തിന്റെ പദവി നേടുന്നവരാണ്. നി.ജെ. എപ്പോഴും മറക്കാനും ക്ഷമിക്കാനും ശ്രമിച്ച സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ ഒരു പരിണാമഭേദവും ഈ നാടകങ്ങളിൽ കാണാം. നി.ജെ.യെ അഭിഷ്ടുവാക്കുന്ന ജോഹിന്റെ ഭാര്യയെ ചതിച്ചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, നി.ജെ.യുടെ മേലുണ്ടായ അപവാദത്തിന്റെ പ്രായശ്ചിത്തം അംഗീകരിക്കാതെ, നി.ജെ. എന്ന നാടകകാരനെ അനീതിമാക്കി വിലയിരുത്തൽ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. വിധവയുടെ, വിവാഹിതയുടെ അനുപുരുഷനീയം പ്രതീതമായിട്ടില്ലാതിരുന്ന ഒരു നാടകം പോലും നി.ജെ.ക്കു രചിക്കുവാൻ കഴിയുമായിരുന്നില്ല എന്നതിനുള്ള തെളിവും ഇല്ല തെളിവാണ്. തന്റെ കലാജീവിതത്തിന്റെ അവസാന കാലങ്ങളിൽ നി.ജെ. എഴുതിയ 'രുത്ത്' എന്ന നാടകം. വിധവയുടെയും വിവാഹിതയുടെയും പരപുരുഷനീയം സ്ത്രീത്വം ജീവിത ദർശനത്തിന്റെ നിഗൂഢഭാഗമായി കാണുവരെ പ്രേരിപ്പിച്ച ഒന്നായിരുന്നു ഈ അപവാദസംഭവമെന്നു നി.ജെ.യുടെ കൃതികൾ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാലും റോണിയുടെ കുറ്റിപ്പിലെ പുഞ്ചിരിയും കൊണ്ടു നിരസിക്കുവാൻ കഴിയാത്ത ന്യായമായിരുന്നു. നി.ജെ.ക്കു ഈ സംഭവം എന്നു തെളിഞ്ഞിരുന്നു.

കോടതിയുടനിന്നും ചർച്ചനാശേരിയിലേക്കു എം.പി. പോർട്ട് ട്രസ്റ്റോറിയൽ മാറ്റിയതോടെ നി.ജെ.യും ചർച്ചനാശേരിയിലേക്കു പോയെങ്കിലും ആ അപവാദത്തിന്റെ ദുഃഖവും മാനഹാനിയും കൊടുത്തിരുന്നില്ല. അവിടെ വച്ചാണ് നി.ജെ. റോണിയുമായി പരിചയപ്പെടുന്നത്. (1947) ആ പരിചയം പ്രേമബന്ധത്തിലേക്കു വളർന്നു വിവാഹജീവിതത്തിലെത്തി. ഈ ഗാർഹികജീവിതത്തിന്റെ പ്രതീക്ഷകളും ഉത്തരവാദിത്തങ്ങളും നി.ജെ.ക്കു നേരിടേണ്ടി വന്നു. ഇതുവരെ പുരുഷ സംഘർഷങ്ങളിൽ പെട്ടു കഴിഞ്ഞിരുന്ന നി.ജെ.യുടെ, തികച്ചും

വ്യക്തിത്വമായ, ശക്തവും സരളവുമായ കൂടലത്തിന്റെ ഭാവമാണ് ഈ പ്രണയ ഗീതത്തിലൂടെ പ്രകാശിപ്പെടുന്നത്. പ്രേമത്തിന്റെ വശ്യമായ ആ സംപർക്കം നി.ജെ.യിലെ സ്വകാര്യജീവിതത്തിലൂടെ ഞാറ്റുവഴുതുള്ള ജീവിതഗ്രഹങ്ങളെ ഉൾക്കൊണ്ടു മാത്രമേ. നി.ജെ.യെയും റോണിയെയും എതിർപ്പുകൾ പൊരുതി മുടിമ്പോഴും വീണ്ടും നവ്യനവ്യമായ വികാരമുള്ള നായകന്റെ അഭീഷ്ടത്തോടെ, നി.ജെ. പ്രകൃതിയെ നേരിടുന്നത് റോണിയുടെ ജന്മമുറിപ്പുകളിൽ നിന്നും മനസ്സിലാകുന്നത്. അവർക്ക് പരസ്പരം കാണാനും സംസാരിക്കാനുമുള്ള അഗ്രഹങ്ങൾ സഫലീകരിക്കാൻ വരെ വിലക്കേർപ്പെടുത്തിയ വിപ്രകൃതികളെ തടിനിക്കേറിടി വന്നു. നി.ജെ. യുടെ താൻപോരിമയും ഞാനെന്ന ഭാവവും ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ മെഴുകുപോലെ ഉരുകി നിൽക്കുകയാണ്. ഈ അവസരങ്ങളിൽ "പ്രേമത്തിനുവേണ്ടി ഒരു മൺതരിയോളം ചെറുതാകാൻ" നി.ജെ. ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നു.(38) തിരക്കും അസ്വസ്ഥതയും ഒഴിഞ്ഞ ഒരു കാലമായിരുന്നു അത്. ഒരിക്കൽ എം.പി. പോൾ സ്റ്റുഡോറിൽ വീട്ടിൽ റോണിയുടെ നിർദ്ദേശം ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് എം.ഫിൽ. നുചേരാൻ മദ്രാസ് വരെ പോയി. പൊരുത്തപ്പെടാൻ കഴിയാതെ തിരിച്ചുപോന്നു. വീണ്ടും ജോലിക്കായി ഇവിടെത്തന്നെ മടങ്ങിവന്നു. അഭിമാനത്തെപ്പോലും മറന്നുവെന്നപോലെയാണ് നി.ജെ. തന്റെ പിഞ്ചുവിന്റെ ജോലിക്കാര്യത്തിൽ വീണ്ടും പ്രയത്നപ്പെടണമെന്ന് റോണിയുപോലും തോന്നി. പക്ഷേ പ്രേമത്തെക്കാൾ വലുതായിരുന്നില്ല. നി.ജെ.യ്ക്ക് അഭിമാനത്തിന്റെ ഒരു കിരീടവും. വീടുകാരുടെ എതിർപ്പുകളെ നേരിടുകൊണ്ടുതന്നെ നിഷ്കരുണമായ ആ പ്രണയതീവ്രം മുന്നോട്ടു നീങ്ങി.

അങ്ങനെ കലാകാരനും ചിന്തകനും കാമുകനും കൂടിച്ചേരുന്ന ഉത്തമപുരുഷനാണ് നി.ജെ.യുടെ നാടുപുറത്തകൾക്കിടയിൽ (നോക്കുകുത്തി, മതവും കമ്മ്യൂണിസവും) പുറത്തിറങ്ങിയത്. നി.ജെ.യുടെ ആദ്യനാടകമായ 'അവർവീണ്ടും വരുന്നു' 1949-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. (ഇതിന്റെ ഒന്നും രണ്ടും അങ്കങ്ങൾ 1946-ൽ മംഗളോദയം മാസികയിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിരുന്നു.)

---

38. ദാവീദ്: പ്രേമം ഒരുവനെ ചെറുതാകുന്നതിൽ ഞാൻ ഒരു മൺതരിയോളമായിരുന്നു. (ഈ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ)

നി.ജെ.യുടെ നാടകങ്ങൾ, 1970, പുറം. 294

വിപ്ലവപ്പിറവിയുടെ ശബ്ദം:

1948ന്റെ അന്ത്യം വരെ പുരോഗമന അഭിപ്രായക്കാരുടെ ഏറ്റവും ശക്തമായ ശബ്ദവും ഉറച്ച കമ്യൂണിസ്റ്റനുഭാവിയുമായിരുന്ന സി.ജെ. 1949 ആകുംപോഴേക്കും ഈ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളുമായുള്ള എല്ലാ ബന്ധങ്ങളും അവസാനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നിട്ട് വീണ്ടും പത്ര രംഗത്തേക്കു തിരിയുന്നു. സി.ജെ. പത്രാധിപരായി 'കഥ' എന്ന പേരിൽ ഒരു മാസിക ആരംഭിച്ചു. അധികനാൾ പിടിച്ചു നിന്നില്ല അതു്. സി.ജെ.യുടെ ഈ വിടുമാറലിനു് വ്യക്തിപരവും ഗാർഹികവും ലോദർശനപരവുമായ കാരണങ്ങളുണ്ടെന്നു വേണം കണ്ടെത്തുവാൻ.

1948-ൽ കൽക്കട്ടാ തിസീസിന്റെ കാലത്തുതന്നെ പാർട്ടിയോടു് അടുത്തു സഹകരിക്കുന്നതിനുള്ള ത്വര സി.ജെ.യിൽ പ്രകടമായിരുന്നുവെന്നും, മറ്റൊരു കാരണങ്ങളുണ്ടായിരുന്നാലും, പ്രധാനമായും ഈ ത്വരയാണു് സി.ജെ.യെ പാർട്ടി വിടാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചതെന്നു് ജേക്കബ് ഫിലിപ്പു് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.(39) ഒരു കാലത്തു് കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനവുമായി അടുപ്പമുണ്ടായിരുന്ന ടി.സി. കിഴക്കേമുറിയും ഈ അഭിപ്രായത്തെ അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അഭിപ്രായവ്യത്യാസങ്ങൾ ദേശീയ നേതാക്കളിൽ പോലെയും അത്യന്തരമായ അവസരങ്ങളിൽ, സി.ജെ.യിൽ നിന്നെല്ലാം വിടുമാറി നിന്നിരുന്നുവെന്നു് അദ്ദേഹം പറയുന്നു.(40) സി.ജെ. പാർട്ടി പ്രവർത്തനം അവസാനിപ്പിച്ചതിനെപ്പറ്റി ജേക്കബ് ഫിലിപ്പു പറയുന്നതിങ്ങനെയാണു്. "48-ൽ ദേശാഭിമാനി പ്രസ്സു് അടച്ചുപൂട്ടി. ഞാൻ തൃശൂർ വൈ.എം.സി.എ.യിൽ താമസമായി. അന്നു കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരെയൊക്കെ തെരഞ്ഞുപിടിച്ചു് പോലീസു് വ്യാപകമായി മർദ്ദിക്കുന്ന കാലമായിരുന്നു. അന്നു സി.ജെ. തൃശൂരിൽ വന്നു. 'എടോ ഞാൻ പേടിച്ചു വന്നതാണു്. തല്ലുകൊള്ളാൻ വയ്യാ'. എന്റെ കൂടെ താമസമായി. അതിനടയ്ക്കു് സി.ജെ.യുടെ അമ്മയ്ക്കു് അസുഖം കലശലായി. എന്റെ പേരിൽ വിടെ കത്തു വന്നു. അമ്മയ്ക്കു് എന്നിട്ടു് കുറച്ചുകൂടി നേരത്തേക്കു

---

39. ജേക്കബ് ഫിലിപ്പു: അഭിമുഖസംഭാഷണം.
40. ടി.സി. കിഴക്കേമുറി: അഭിമുഖസംഭാഷണം.

പോകാൻ തൈര്യമില്ല. ഞനും കൂടി ചെന്നാലേ അവളും പോകൂ എന്നു നിർബന്ധമായി. ഞനും അവളും കൂടി പുറപ്പെടും. അമ്മയെപ്പേടിപ്പിച്ചു. സന്തോഷിച്ചു. അപ്പുരാത്രി "ഉമ്മർ കൊലക്കേസ്" ഉണ്ടായി. ഞാൻ അപ്പോഴേ സ്ഥലം വിടും. ഉടനെ സി.ഐ.യെ വളരെ ദയപ്പെടുത്തി. അതോടെ സി.ഐ.യുടെ കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രേമമാകെ അവസാനിച്ചു. ഈ രക്ഷാണ്ട് പാർട്ടി വിടാനുള്ള ഒരു കാരണം. പാർട്ടിയെ തള്ളിപ്പറഞ്ഞിട്ടിലാതെ അവർക്കു നിവർത്തിയുണ്ടായിട്ടില്ല എന്നതാണ്. മാത്രവുമല്ല 'നിന്നെപ്പോലെ എനിക്കതിന് നിവർത്തിയുണ്ടായിട്ടില്ല' എന്നു സി.ഐ. എന്നോടു തുറന്നു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു."(41)

കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ അനുകൂലികളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാൻ അന്ന് ധൈര്യമുണ്ടായിരുന്ന സി.ഐ. അപകടകരമായ ഘട്ടത്തിൽ പാർട്ടി വിടാൻ കാരണം ഭയമായിരുന്നുവെന്ന ജോർജ് ഫിലിപ്പിന്റെ അഭിപ്രായം മുഖവിലയ്ക്കു തള്ളിക്കളയാനാവില്ല. എങ്കിലും ഭയവും ഒരു കാരണമായിരുന്നുവെന്നു വേണം കരുതുവാൻ. പ്രതീക്ഷിതമായ കുടുംബജീവിതത്തിന്റെയും നല്ലുനാളെ അവിർഭവിച്ചു കൂടിയില്ല ഈ കാലത്ത് സി.ഐ. സുരക്ഷിതത്വം ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നുവെന്നതും ഒരു വസ്തുതയാണ്. പക്ഷെ ഒരു കലാകാരൻ എന്ന നിലയിലുള്ള സി.ഐ.യുടെ സ്വഭാവത്തിന് പറ്റിയതല്ലായിരുന്നു ഈ പാർട്ടിവിരുദ്ധതയെന്നതും കൂടി സമ്മതിച്ചേ മതിയാവൂ. സംഘർഷത്തോടു വിരോധമുള്ള സി.ഐ.യുടെ ജീവിതം ഒരു പക്ഷെ ഈ ഭയത്തിന്റെ കൂടി പ്രേരണയിൽ നിന്നുണ്ടാകാവുന്നതാണ്. എങ്കിലും സി.ഐ.യെ പോലുള്ള ഒരു കലാകാരൻ, കലയുടെ സങ്കീർണമായ പ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ചു നോവും വികസിപ്പിച്ചു കൊണ്ടുപോകുമ്പോൾ, എപ്പോഴെങ്കിലും 'മനുഷ്യപരുവ'ത്തിലാകണമെന്നു ഇതരം പ്രതിഭാസങ്ങളിൽ നിന്നും തിരിച്ചറിയുമെന്ന വാസ്തവം വിസ്മരിച്ചുകൂടാ.

"എന്നെപ്പോലെ കുറച്ചൊക്കെ ആലോചിക്കുകയും, ആലോചിച്ചു കണ്ടെത്തിയ വസ്തുത ഉറക്കെപ്പറയുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരാൾക്കു കമ്യൂണിസ്റ്റ്പാർട്ടിയിൽ ഉറച്ചു നിൽക്കാൻ കഴിയുകയില്ലെന്ന നോവ് എനിക്കു മുമ്പായി വരുന്നു

---

41. ജോർജ് ഫിലിപ്പ്: അഭിമുഖസംഭാഷണം.

കഴിഞ്ഞു. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി ഉന്നയിക്കുന്ന പിടിവാദങ്ങൾ ഒരു കലാകാരന്റെ വളർച്ചയ്ക്ക് ഒരിക്കലും സഹായിക്കുകയില്ല. അതുകൊണ്ട് അനിതിനോട് യാത്ര പറയുകയാണ്." (42) എന്നു പറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് സി.ജെ. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുമായുള്ള സന്ധം ഉപേക്ഷിക്കുന്നത്. ഈ വാദഗതികൾ ഭീരുത്വത്തിനു കാരണം പറയാൻ കണ്ടുപിടിച്ച സൂത്രവാക്യങ്ങളല്ല. ഭീരുത്വമെന്നത് ഒരു കലാകാരന്റെ കാല്പനിക സ്വഭാവത്തിന്റെ ദൗർബല്യം മാത്രം. സി.ജെ.യുടെ ഈ വാക്കുകളിൽ, മൗലികത്വവും സൂക്ഷ്മപരതയുമുള്ള ഒരെഴുത്തുകാരന്റെ, അന്യസന്ധമായ ശങ്ങൾ കേൾക്കാം. പുരോഗമന സാഹിത്യമെന്നാൽ കൂടുതൽ ആളുകൾക്കു മനസിലാകുന്ന സാഹിത്യമല്ല എന്ന വാദം ശക്തമായവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് 1949ലെ കൊല്ലത്തെ പുരോഗമന സാഹിത്യ സമ്മേളനത്തിൽ സി.ജെ. ചെയ്ത പ്രസംഗത്തിലും കലാകാരന്റെ പ്രശ്നങ്ങളാണ് മുന്നിൽ നില്ക്കുന്നത്. "ഏറ്റവും കുറച്ചു വരകളും ചായങ്ങളും ഉപയോഗിച്ച് കലാകാരൻ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ഭാവത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുംപോൾ, അവർ, രൂപത്തെ അവഗണിക്കുകയല്ല; പ്രത്യുത അതിനെ പൂർണ്ണതയിലെത്തിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് സി.ജെ. വ്യക്തമാക്കി. വിദഗ്ദ്ധ കല സാമാന്യക്കാർക്കു മനസ്സിലാവില്ലെന്നു വച്ച് അവ പുരോഗമന കല ആവാതിരിക്കില്ലത്രേ. കമ്യൂണിസ്റ്റ് കലാകാരനായ പിക്കാസോവിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ തോമസിനു തന്നെ മനസ്സിലായിട്ടില്ല എന്നു വച്ച് അവ പിന്തിരിപ്പനാവില്ലെന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു." (43) ചുരുക്കത്തിൽ, മറ്റെന്തെല്ലാം പ്രേരണകൾ ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും പുരോഗമന സാഹിത്യ ബൈദ്ധാന്തികരുടെ മുക്ടികൾക്കുള്ളിൽ ശ്വാസം മുട്ടി നിന്ന തന്നിലെ കലാകാരനെ രക്ഷിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ്, സി.ജെ. പാർട്ടിയുമായുള്ള സന്ധം വിഛേദിക്കുന്നതെന്നുള്ള വസ്തുത അംഗീകരിക്കുന്നതാണ് ഉചിതം.

---

42. പി. ഭാസ്കരൻ: ഇവരെ പരിചയപ്പെടുക (സി.ജെ.) ലോകവാണി 1950

43. കെ. സുരേന്ദ്രൻ: മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്. പുറം 8,9
1949 മേയ് 29.

1949 ഓകുംപോഴേക്കും പാർട്ടിയോട് പൂർണ്ണമായും വിടവാങ്ങുന്നതോടെ സി.ജെ.യുടെ ജീവിതത്തിലെ അംഭവബഹുലവും ക്രിയാത്മകവുമായ ഒരദ്ധ്യായം അവസാനിക്കുകയാണ്. കൗമാരത്തിന്റെയും യൗവനത്തിന്റെയും ചൂടും തീയും കൊണ്ട് പ്രബുദ്ധമായ സർഗ്ഗാത്മക പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ് സി.ജെ.യിലെ കലാകാരൻ അവുന്നത്ര ശക്തിയോടെ പുറത്തേക്കു വരുന്നത്. ഒരു വലിയ യുദ്ധത്തിന്റെ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ ഇക്കാലത്തു സി.ജെ.ക്ക് ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. ദുഃഖവും നിരാശയും പ്രതീക്ഷയും പ്രതിജ്ഞാബദ്ധതയും അക്രമണോത്സുകതയും ഏല്ലാമുള്ള ഒരു മനസ്സിന്റെ ഊർജ്ജസ്വലതയുള്ള രചനാശേഷി സി.ജെ.യുടെ ഇക്കാലത്തെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ ധന്യമാക്കുന്നു. അസ്വസ്ഥതകളുടെ മദ്ധ്യത്തു യുദ്ധംചെയ്തു നില്ക്കുന്ന ആ ഏകാകി തന്റെ മാർഗ്ഗവും ആത്മാവിഷ്കരണ മാദ്ധ്യമവും കണ്ടെത്താൻ തുടങ്ങുന്നു. 'ഏല്ലാദിനും ഉപരിയായി താനൊരു കവിയാണെന്ന്', കലാകാരനാണെന്ന് കണ്ടെത്തിക്കൊണ്ട്, സി.ജെ. വായനയുടെയും രചനയുടെയും രംഗത്തു സ്വന്തം ശ്രമങ്ങളെ സമർപ്പിക്കുവാൻ തയ്യാറാവുന്നു. സി.ജെ.യുടെ ജീവിതത്തിലെ ശക്തവും ക്ഷുഭിധവുമായ അനുഭവങ്ങളുടെ ഈടുള്ള ഈ അദ്ധ്യായം 1949-ൽ അവസാനിക്കുന്നത് ഒരു കലാകാരൻ പാകപ്പെടുന്നതിന്റെ (maturing) നല്ല ലക്ഷണങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്.

പൂർണ്ണതയുടെ കാലം:

സി.ജെ. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയോട് വിടപറയുന്ന ഈ അവസരത്തിൽ സി.ജെ. റോസി പ്രേമബന്ധം ദൃഢവും ശക്തവുമായ അവസ്ഥയിലെത്തിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ഏല്ലാ തിരക്കിലും അസ്വസ്ഥതയിലും പ്രേമത്തിന്റെ ആവശ്യങ്ങളെ സമാശ്വസിപ്പിക്കുവാൻ സി.ജെ. സമയം കണ്ടെത്തി. കമ്യൂണിസ്റ്റ്പാർട്ടിയുമായി ബന്ധം വിടതോടെ തന്റെ സാഹിത്യരചനയെ കൂടുതൽ ഗൗരവപൂർണ്ണവും സ്വതന്ത്രവുമായ വിശ്വാസത്തോടെ ദർശിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞു. 1950-ൽ 'ഉലരുന്ന ഖവനിക' എന്ന നാടകശാസ്ത്ര ഗ്രന്ഥം പുറത്തിറങ്ങി. അക്കാലത്തുതന്നെയാണ്

ജിനിമയുടെ കലാപരമായ ഔദ്ധ്യതകളെപ്പറ്റിയുള്ള അന്വേഷണം ജി.ജെ.യിൽ അഭിവൃദ്ധി ഉപചിച്ചു നിൽക്കുന്നത്. പൽക്കാലത്ത് ഇതിന്റെ പ്രേരണകൊണ്ട് കൈനിക്കര പത്മനാഭപിള്ളയുടെ കാൻവരിയിലെ കൽപപാദപത്തിന് ഒരു തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കുകയും അതു ചലച്ചിത്രമാക്കാൻ വേണ്ട ഔദ്ധ്യതകൾ അന്വേഷിക്കുകയും ചെയ്തു.

1950-51 കാലം ജി.ജെ.യും റോജിയും വൈതരണികൾ തരണം ചെയ്ത് വിവാഹിതരാകുന്നതിനുവേണ്ട വഴികൾ അന്വേഷിക്കുകയായിരുന്നു. പുരോഗമനവാദിയായ എം.പി. പോളിന് ജി.ജെ.യുടെ അപാരമായ കഴിവുകളെപ്പറ്റി മതിപ്പുണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും ഓക്കോ സമുദായാംഗവും തൊഴിൽരഹിതനുമായ ജി.ജെ.യ്ക്ക് തന്റെ മകളെ വിവാഹം കഴിച്ചു കൊടുക്കുന്നതിൽ താൽപര്യമില്ലായിരുന്നു. ഒടുവിൽ ജോസഫ് മുണ്ടശേരിയും കുറ്റിപ്പുഴ കൃഷ്ണപിള്ളയും അദ്ദേഹത്തെ വളരെ നിർബന്ധിച്ചു.(44) കൽത്തോലിക്കൻ യുവതിയെ സ്വീകരിക്കുവാൻ ജി.ജെ.യുടെ വീട്ടുകാർക്കും അത്ര സമ്മതമില്ലായിരുന്നു.

ജി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഏറ്റവും മാനുഷികമായ വശം അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിവാഹപ്രശ്നത്തിൽ നിന്നു തങ്ങെയാണ് കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നത്. ജീവിതത്തെപ്പറ്റി ധാരണകളും സിദ്ധാന്തങ്ങളും ആദർശങ്ങളും ഉള്ള ഒരു മനുഷ്യന്തനിക്കേറ്റവും വിലപ്പെട്ട വൈകാരികമായ ആവശ്യങ്ങൾ നിറവേറ്റാൻ വേണ്ടി വിട്ടുവീഴ്ചകൾക്ക് തയ്യാറാവുകയാണിവിടെ. മതസ്ഥാപനങ്ങളുടെ നിത്യശത്രുവായ ആ യോദ്ധാവ് തന്റെ സ്വതന്ത്ര ചിന്തകളെ സ്വന്തം രക്തത്തെപ്പോലെ സ്നേഹിക്കുന്ന ആ കലാകാരൻ, സ്ത്രീയോടുള്ള തന്റെ സ്നേഹം കൽപനയിൽ നിന്നും യാഥാർത്ഥ്യമായി തീരാൻ വേണ്ടി, പള്ളിക്കാരുടെയും പട്ടക്കാരുടെയും മുൻപിൽ മുട്ടുകുത്തി പരിഹാര മാർഗ്ഗങ്ങളില്ലാത്ത ആതന അനുഭവിച്ചു

---

44. ജോസഫ് മുണ്ടശ്ശേരി: കൊഴിഞ്ഞ ഇലകൾ (രണ്ടാം ഭാഗം) 1965 പുറം 51. 'ശ്രീ ജി.ജെ. പോൾസാറിന്റെ മകളിൽ പിന്തിരിയാനാവാത്ത വിധത്തിൽ അനുരക്തയായി തീർന്നപ്പോൾ അവരുടെ വിവാഹം നടത്തിക്കൊടുക്കണമെന്ന് സ്നേഹപൂർവ്വം നിർബന്ധിച്ചവർ കുറ്റിപ്പുഴയും ഞാനുമാണ്.'

കൊണ്ടു മതാചാരങ്ങൾക്കു കീഴ്വഴങ്ങി കത്തോലിക്കനായി. ഇങ്ങനെ ഒരു പ്രാലോഗിക വാദിയുടെ ജീവിത ബോധത്തോടെ എമ്പ്ലാ വിടുവീഴ്ചകൾക്കും തയ്യാറായിക്കൊണ്ടു 1951 ജനുവരിയിൽ സി.ജെ. റോസിയെ ഭാര്യയായി സ്വീകരിച്ചു. വിവാഹം സി.ജെ.യുടെ ജീവിതത്തിൽ ഗാർഹികമായ ഉത്തരവാദിത്വം വർദ്ധിപ്പിച്ചു. എങ്കിലും സി.ജെ.യുടെ മനസ്സു എന്നും അന്വേഷണകളുടെ സംരക്ഷകൻ തന്നെയായിരുന്നു. കുറെക്കാലത്തേക്കു കൂടി എം.പി. പോൾസ് ട്യൂട്ടോറിയലിലെ അദ്ധ്യാപകവൃത്തി തുടർന്നശേഷം സി.ജെ.യും കുടുംബവും തിരുവനന്തപുരത്തേക്കു താമസം മാറ്റി. മുൻപു പോൾസ് ട്യൂട്ടോറിയലിൽ പഠിപ്പിച്ചിരുന്ന മറ്റു ചില അദ്ധ്യാപകരെ സംഘടിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു ഒരു ട്യൂട്ടോറിയൽ കോളേജ് സ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിച്ചെങ്കിലും പരാജയപ്പെട്ടു. 1957-ൽ ആൾ ഇൻത്യാ റേഡിയോയിൽ ഉദ്യോഗസ്ഥനായി. ഇവിടുത്തെ പൊരുത്തപ്പെടാനാവാത്ത പരിതഃസ്ഥിതികളോടു ശക്തിയായി കലഹിക്കേണ്ടി വന്നു. അപ്പോഴും പതിവുപോലെ കുടുംബത്തോടുള്ള സാംപത്തികമായ ഉത്തരവാദിത്വം വീണ്ടും മറന്നു. ജോലി ഉപേക്ഷിച്ചു. പിന്നീടു ദക്ഷിണിഭാഷാ ബുക്ട്രസ്റ്റിൽ ഉദ്യോഗം സ്വീകരിച്ചു മദിരാശിയിലേക്കു പോയി. ബുക്ട്രസ്റ്റിന്റെ എറണാകുളം ശാഖയിലേക്കു സ്ഥലം മാറ്റം വാങ്ങി. അവസാനം ബുക്ട്രസ്റ്റിൽ നിന്നു ഡെമോക്രാറ്റിക് പത്രിക്കേഷനിലേക്കും ദീനബന്ധുവിലേക്കും മാറി പ്രവർത്തിച്ചു.

1951 മുതൽ 57 വരെയുള്ള കാലഘട്ടത്തിലാണു സി.ജെ.യുടെ എമ്പ്ലാ വിലപ്പെട്ട രചനകളും പുറത്തിറങ്ങിയതു. എൻ.സി.എൻസിന്റെ ആരംഭം മുതൽ അതിന്റെ കവർപേജ് ആർട്ടിസ്റ്റായി അദ്ദേഹം പണിചെയ്തിരുന്നു. ⊗ സി.ജെ. ഇക്കാലത്തും അതു തുടർന്നുപോന്നു. സ്ഥിരമായ തൊഴിലും വരുമാനവും അനാദ്ധ്യമായ പരിതഃസ്ഥിതികളിൽ, സാംപത്തിക ക്ലേശങ്ങളുടെ മദ്ധ്യത്തു ജീവിച്ചുകൊണ്ടു 'ക്രൈം 1128ൽ 27', 'ശലോമി', 'ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ', 'രൂഥ്' എന്നിവയ്ക്കു ജന്മം കൊടുത്തു. തർജ്ജമകളും ലേഖനങ്ങളും പുറത്തിറക്കി. സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ മഹത്തായ ദശയായി ഈ കാലത്തെ വിലയിരുത്താവുന്നതാണു.

1957 മാർച്ചിൽ സി.ജെ. മാരാർക്കെഴുതിയ ഈ കത്തിൽ സി.ജെ.യുടെ മാനസ്സിക നില വിശദമായുണ്ടു. ".....തുറന്നു ചോദിക്കട്ടെ മാരാർജി, മുഴുത്ത ഒരാത്മാവില്ലാത്ത ഒരു പദസംപന്നനെ കൊണ്ടു സാഹിത്യമുണ്ടാക്കാൻ കഴിയുമെന്നു തോന്നുന്നുണ്ടോ? അതാ പുറകേ കേട്ടില്ലേ രവിവർമ്മയുടെ ഏഴാം തരം ചിത്രങ്ങളുടെ ഏാക്കം?

എന്താണിക്കഥ? വൃത്തിയുള്ള കഥയും സത്യസന്ധമായ ചിന്തയും ഈ നാട്ടിൽ നിന്നു പോയോ? അതോ ഇനി അവരൊക്കെ അറിഞ്ഞുകൊണ്ടുതന്നെ അസംബന്ധം പറയുകയായിരിക്കുമോ? എങ്ങനെയായാലും എനിക്കിതെല്ലാം മനസ്സിലാക്കാൻ വിഷമം തന്നെയാണു. പ്രിയപ്പെട്ട മാരാർജി, ഇതിനു നമുക്കെന്തെങ്കിലും ചെയ്യാൻ കഴിയുമോ? എന്തും നഷ്ടപ്പെടുത്താമെന്നു തോന്നുന്നുണ്ടു.

ഈ നാട്ടിൽ പത്തു മനുഷ്യർ ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ മതിയായിരുന്നു. സർവ്വജ്ഞനായിരിക്കേണ്ട. ഹൃദയത്തിൽ അല്പം സഹാനുഭൂതിയും സത്യസന്ധതയും ഉണ്ടായിരുന്നു കൂടേ? കെ.ടി.മുഹമ്മദു പറയുന്നു - എൻ.കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ ജനങ്ങൾ കാണാൻ വരുന്നില്ല, മനസ്സിലാകുന്നില്ല, ഇതെങ്ങനെ കിട്ടിയ അറിവാണു? കോഴിക്കോട്ടു തന്നെ അതു വിജയമായിരുന്നുവെന്നാണു ഞാൻ കേട്ടതു. അതും പോകട്ടെ, പണി അറിയാത്തവൻ അയുധത്തിനു കുടം പറയും എന്നാണല്ലോ ചൊല്ലു. തല്ക്കാലം ഇവിടെ അല്പം പ്രമാണിയാകാമെന്നല്ലാതെ ഒരു വാല്മീകി ആകാമെന്നു ഇവർക്കൊന്നും മോഹിച്ചുകൂടേ. നഷ്ടമൊന്നും വരാനില്ലല്ലോ. തലയുയർത്തി മുകളിലേക്കു നോക്കാൻ ഇവർക്കൊന്നും രസം തോന്നുന്നില്ലേ?

കുറെയധികം കാലമായി ഹൃദയത്തിൽ ഉരുകിക്കൂടിക്കൊണ്ടിരുന്ന കുറെ വിഷം വമിച്ചു. എന്നിട്ടും ഒരാശ്വാസം കിട്ടുന്നില്ല. കുറെപ്പേരെങ്കിലും നിവർന്നു നില്ക്കാനുള്ള ധൈര്യം കാണിക്കുന്നതുവരെ അതുണ്ടാവുന്നതുമല്ല.

ഇവിടത്തെ പണി അത്ര സുഖകരമല്ല. കൂടെ ജോലി ചെയ്യുന്നവരെ അറിയാമല്ലോ. കുറെക്കാലം കൂടി പരീക്ഷിച്ചു നോക്കട്ടെ. ഒന്നുകിൽ

അവരുടെ സംപ്രദായം മാടുകയോ അല്ലെങ്കിൽ എന്റെ ഹൃദയം കുറെക്കൂടി കഠിനമാവുകയോ ചെയ്താലേ തുടരാൻ കഴിയൂ എന്നാണവർഥ. മുൻപറഞ്ഞതു പോലെ അതും പോകടെ.(45)

ഇക്കാലമാവുംപോഴേക്കും ഒരു നാടകകാരനെന്ന നിലയിൽ സി.ജെ. ദർശനപരമായി പൂർണ്ണതയിൽ എത്തിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. സി.ജെ.യുടെ രചനാശക്തിയുടെ അന്തൃവെളിച്ചവും, ദർശനലോകത്തിന്റെ പ്രഭാതസന്ധ്യാ പ്രകാശവുമുള്ള 'രൂഥ്', നാടകകാരനെന്ന നിലയിൽ സി.ജെ.യുടെ അന്ത്യം പ്രഖ്യാപിച്ചു. പൂർണ്ണതയിലെത്തിയ രചനാശേഷിയുടെ ഈ കാലഘട്ടം അവസാനിക്കുന്നതോടെ വ്യക്തിപരമായ അസംതൃപ്തിയുടെ വികാദാത്മകത വീണ്ടും സി.ജെ.യുടെ മനസ്സിനെ ഗ്രസിക്കുന്നതായിക്കാണാം. "സർവ്വജ്ഞനായിരിക്കേണ്ട - പ്രതിഭാശാലിയായിരിക്കേണ്ട - ഹൃദയത്തിൽ അല്പം സഹാനുഭൂതിയും ആത്മാവിൽ അല്പം സത്യസന്ധതയുമുള്ള മനുഷ്യനായി തീർന്നാൽ മതി" എന്നു പറയുന്ന എളിമയുടെ ആഗ്രഹത്തിൽ സി.ജെ. നിറഞ്ഞു നില്ക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു വാല്മീകിയായിത്തീരുവാനുള്ള അഭ്യർത്ഥന, പ്രത്യക്കത്തിൽ, മാനുഷികതയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള ആദ്യവികാരത്തിന്റെ വിരുദ്ധമായി തോന്നാം. എങ്കിലും അതു ശരിയല്ല. കാരണം മുഴുത്ത ഒരാത്മാവുള്ള, സത്യസന്ധവും മാനുഷികവുമായ ഒരു സമീപനം കലയോടു വേണമെന്നുള്ള, അഭിപ്രായവും വികാരവുമാണ് ഇവിടെ പ്രകടിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. വാല്മീകിയുടെ ഉന്നതസങ്കല്പം സത്യസന്ധവും മാനുഷികവുമായ ജീവിതസമീപനത്തിലാണ് സാഫല്യമടയുന്നത്. കുറെയധികം കാലമായി ഹൃദയത്തിൽ ഉരുകിക്കൂടിയിരിക്കുന്ന തീവ്ര വ്യഥ, തികഞ്ഞ വികാദ 20' ഭാഷയായിത്തന്നെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന ഈ കത്ത് ഒരു കലാകാരനായ സ്രഷ്ടാവിനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.(46)

---

45. കോലായ - സി.ജെ. മാരാർ കത്തുകൾ, പുറം 28,29. 1974 ജനു:

46. ജീവിത നന്മയുടെ സ്വഷ്ടമായ വെളിച്ചമുള്ള Tempest ന്റെ അവസാനത്തിൽ My ending is despair എന്ന് ഉച്ചരിക്കുന്ന പ്രെസ്പെറോയെ ഇവിടെ ഓർക്കാവുന്നതാണ്.

കലാകാരനെന്ന നിലയിൽ പൂർണ്ണതയിൽ എത്തിക്കഴിഞ്ഞ സി.ജെ. നിരാശമാല മനസ്സിന്റെ വിഷം പുറത്തേക്ക് ഒഴുകി സ്വയം സമാശ്വസിക്കയാണ്. ഇനി തന്റെ വിധി എന്നു മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഒരു കലാകാരനെന്ന നിലയിൽ ജീവിതം അവസാനിച്ചുകഴിഞ്ഞു എന്നറിയുന്ന സി.ജെ. ജേക്കിക്കുന്ന ജീവിതത്തെ നിരാശയുടെയും വിഷാദത്തിന്റെയും പരാജയബോധത്തോടെ കണ്ടെത്തുന്നു. ആ പരാജയത്തെ വിസ്മരിക്കുവാനും ശമിപ്പിക്കുവാനും, മനസ്സിന്റെ വിഷം പുറത്തേക്ക് ഒഴുകുന്ന ഒരാളായിത്തന്നെ സി.ജെ. സ്വയം കണ്ടു തുടങ്ങിയിരിക്കണം.

അപചയത്തിന്റെ കാലം:

1957 മുതൽ 60 വരെയുള്ള പരാജയബോധത്തിന്റെ കാലത്ത് ഈ വിഷം ഒരു വിഷവൃക്ഷമായി വളരുകയാണ്. തന്റെ രചനാത്മകതയുടെ എല്ലാ ശക്തിയും നശിച്ചുകഴിഞ്ഞു എന്നു കാണുന്ന സി.ജെ.യുടെ മനസ്സ്, ഒരു സാത്താന്റെ സ്വഭാവശക്തിയോടെ നിഷേധിക്കുക എന്ന നിലപാട് സ്വീകരിക്കുകയാണ് ഇവിടെ. 'ഡെമോക്രാറ്റിക് പൺഡിക്കേഷ'നിൽ കടന്നുചെന്ന് തനിക്ക് ഒരു തരത്തിലും പൊരുത്തപ്പെടാൻ കഴിയാത്ത ഒരു കൂടം മനുഷ്യർക്കുവേണ്ടി പോരാടാൻ തയ്യാറാവുന്ന സി.ജെ. സ്വയം നിഷേധിക്കുവാൻ തുടങ്ങുകയായിരുന്നു. ആ നിഷേധം ക്രമേണ സി.ജെ.യിലെ മാനുഷികതയെത്തന്നെ വഷളാക്കിത്തീർക്കുന്നു. പ്രക്ഷോഭണത്തിന്റെ ശക്തികൊണ്ട്, ആത്മപരാജയത്തെ മറക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സി.ജെ. അധികാരകളോട് യുദ്ധം ചെയ്യുന്ന ഒരു അഹുജന സമരപ്രസ്ഥാനത്തിൽ ചെന്നുപെടുന്നുണ്ട്. അതിനുകാരണം ആ സമരത്തിന്റെ നിഷേധത്തിന്റെ സ്വഭാവമുണ്ട് എന്നതു മാത്രമാണ്. വിമോചന സമരത്തിന്റെ പണിശാലയിൽ കഴിയും പോൾ തന്റെ പൂർവ്വകാല സുഹൃത് സംപർക്കങ്ങളിലെ മാനുഷികതയുടെ വില സി.ജെ. ശരിക്കും മനസ്സിലാക്കിയിട്ടുണ്ടാവണമെന്ന് ജേക്കൽ ഹിലിപ്പു പറയുന്നു. വിമോചന സമരകൂടാളികൾ ഒരിക്കലും സി.ജെ. എന്ന മനുഷ്യന്റെ സ്വഭാവത്തിന്റെ പൊറുക്കാൻ കഴിയുന്നവരായിരുന്നില്ലെന്ന് റോസിയും വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.(47)

---

47. റോസി തോമസ്: ഇവനെന്റെ ഭ്രിയ സി.ജെ. പുറം 146. 1973

53

പക്ഷെ വിമോചനസമരത്തിന്റെ മുഴുവിധുദ്യമങ്ങൾക്കെല്ലാം നേതൃത്വം കൊടുത്തുകൊണ്ടു സി.പി. ഭാരതീയതിക്കുത്തിന്റെ ചേരിയിലേക്കു തകർന്നു വീഴുകയായിരുന്നു. ഒരു ക്രിസ്ത്യാനി കുടിയിലന്റെ വർഗ്ഗീയ വികാരത്തിനു തടിച്ചീർത്താവവും ശക്തിയും നല്കികൊണ്ടു സി.പി.ഇവിടെ ഒരു തനി ക്രിസ്ത്യാനി വക്താവായിത്തീരുന്നു. അങ്ങനെ തന്നോടും ലോകത്തോടും നിരന്തരമായി യുദ്ധം ചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്ന സി.പി., അവസാനം യുദ്ധം തനിക്കെതിരെ മാത്രമായി തിരിച്ചുവിടുകയായിരുന്നു. ഒരു വർഗ്ഗീയവാദിയാണെന്നു സ്വയം സ്ഥാപിച്ചുകിട്ടുവാൻ വേണ്ടിയുള്ള ഒരു നീക്കമായിരുന്നു സി.പി.യുടെ വിമോചനസമരം.

വിമോചനസമരം തീർന്നു കഴിഞ്ഞശേഷം സി.പി. 'വിമോചകനോടു' സ്വീകരിച്ച നയം ശ്രദ്ധാർഹകമായ ഒന്നായിരുന്നു. നിഷേധത്തിന്റെ വാശിയും വിരുവും കൊണ്ടു കോൺഗ്രസിനു തലവേദനയായി നിന്നാൽ പുതുതായെങ്കിലും കിട്ടിപ്പോകുന്നതിൽ നിന്നുകൊണ്ടു നിന്നു. - നിഷേധം മാത്രമാണു തന്റെ കർത്തവ്യമെന്ന പോലെ.

കൊടുങ്കാറ്റു കഴുത്തറുത്തുകൊണ്ടു അവർത്തിച്ചവർത്തിച്ചു പറഞ്ഞ സി.പി. മന്ത്രി രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ തപ്പുനുരകളെപ്പറ്റി വ്യക്തമായ ധാരണയുണ്ടായിരുന്ന ആളാണു്. എങ്കിലും ഈ ജനാധിപത്യവാദ സർക്കാരിൽ അഭ്യന്തരവകുപ്പു കൈയിലുണ്ടു തന്റെ കരുതൽ പറഞ്ഞയയ്ക്കുന്നതിനു നിർബന്ധിക്കുവാൻ വേണ്ടി മാത്രമായിരുന്നു. മാത്രമല്ല, സാഹിത്യകാരന്റെ അമൂർത്തമായ കടമയിൽ അസ്പഷ്ടമായ വിശ്വാസം പോലും തനിക്കുണ്ടെന്നു വിളിച്ചു പറയുന്നുണ്ടു.(48) ഇതിനൊക്കെ സി.പി.

---

48. വിശ്വരൂപങ്ങളിൽ വെളിപാടുകൾ ചരിച്ചിടുന്നുണ്ടെന്നു താഴിക്കുന്ന ചെറുതും പ്രാണികളുടെ ഗൂഢാലോചനകൊണ്ടല്ല. പൊതുജനങ്ങളുടെ പരമ്പരാഗത ചർമ്മം കൊണ്ടാണു രാജ്യഭാരം നടത്തേണ്ടതെന്നും സാഹിത്യകാരൻ വിധിക്കുന്നു. സാധാരണഗതിയിൽ സാഹിത്യകാരൻ രാഷ്ട്രീയരംഗത്തു പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറില്ലെങ്കിലും ഒരു സ്വതന്ത്ര സമുദായത്തിൽ അത്യാപത്കരമായ പ്രശ്നങ്ങൾ കഴിവുള്ളിടത്തോളം അളുകൾക്കു എത്തിച്ചുകൊടുക്കുന്നതിൽ അവർ തല്പരനാണു. ഈ കടമ നിറവേറ്റണമെങ്കിൽ വ്യക്തിയേയും സമൂഹത്തെയും സ്പർശിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളുമായി അവനിടപഴകിയേ പറ്റൂ. സി.പി. തോമസ്: സ്വതന്ത്രസമുദായത്തിലെ സാഹിത്യകാരന്റെ കടമ: പു.

1960

54

ഒരുകിലും ഒരു പരമതിന്റെ മൂർത്തീകരണത്തിൽ സ്വന്തം നിശ്ചയശക്തി യുടെ പ്രസക്തിയെങ്കിലും അംഗീകരിപ്പിച്ചു കിടാൻ വേണ്ടിയാണിതെന്നു.

നി.ഷെ.യുടെ ജീവിതത്തിന്റെ അവസാനഘട്ടങ്ങളിൽ ഈ പ്രവണത യോടു കൂടുതൽ പ്രകടമായിരുന്നുവെന്നു തെളിയുന്നു. അവസാനകാലത്തിൽ ഒരു വിശ്വാസിയുടെ ലക്ഷണങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നുവെന്നു എം. ഗ്രോവിന്റൻ പറയുന്നുണ്ട്.(49) കർമ്മപഥത്തിലെ വഴി അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മനസ്സു വിശ്രമത്തിന്റെ മാധ്യമം അന്വേഷിക്കുംപോൾ അതിനു വിശ്വാസത്തിന്റെ സഹായം വേണ്ടിവരുന്നു. ചിന്തകളിലൂടെ യുക്തിയുടെ പ്രഭ്രമാന്തിയുമുള്ള നി.ഷെ. വിശ്വാസിയാവാൻ തുടങ്ങുംപോൾ എന്തൊക്കെയോ തകർന്നു വീഴുന്നുണ്ട്. ഒരു വ്യക്തി എന്ന നിലയിൽ നി.ഷെ.ക്കുള്ള കെടുറപ്പ് തന്നെയാണിതു.

നിത്യേ ഒരു നാമ്പുവാദിയായി, പ്രഫോദോരിയായി നി.ഷെ. ആദ്യം രചനാരംഗത്തു പ്രവേശിക്കുംപോൾ, താൻ കടിപ്പുറപ്പിച്ചു നേടണമെന്ന തത്പ്രമാണങ്ങളോടു പ്രയുക്തികൊണ്ടു (രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനം) നിലകൊള്ളുവാൻ കഴിയുന്നില്ല എന്ന ധർമ്മ സങ്കടത്തിലായിരുന്നു. ജീവിതാസക്തിൽ വീണ്ടും നാമ്പുവാദവുമായി സംഗ്രവേശം ചെയ്യുംപോൾ തനിക്കു മതിപ്പും ആദരവുമില്ലാത്ത ഒരു പ്രഫോദോക്രസിയാനത്തിനു വേണ്ടി മുദ്രം ചെയ്യുന്നതിന്റെ വ്യാകുലത അനുഭവിക്കുകയായിരുന്നു. ആദ്യത്തേതു ലക്ഷ്യമായിരിക്കുന്നതായ ഒരു തത്വശാസ്ത്രത്തിനുവേണ്ടി ആയിരുന്നെങ്കിൽ രണ്ടാമത്തേതു ലക്ഷ്യമായിരിക്കുന്ന മാർഗ്ഗമായ മുദ്രയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള ഒരു മുദ്രം മാത്രമായിരുന്നു. ശ്രീമാർഗ്ഗമായ ഒരു പരിഹാരം കൊണ്ടു ആ മുദ്രയ്ക്കിന്റെ അർത്ഥം നൂക്കിപ്പിച്ചുകൊടുക്കുവാൻ തനിക്കു ആഗ്രഹമില്ലെന്നു പറയുന്ന നി.ഷെ. ആ മുദ്രയിലൂടെ സ്വയം

---

49. 'നി.ഷെ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുന്നാമത്തെ എക്സിസ്റ്റൻഷ്യൽ ഘട്ടത്തിലേക്കു വിശ്വാസത്തിലേക്കു, അവസാനശ്വാസം പ്രവേശിപ്പിച്ചിരുന്നുവെന്നു അദ്ദേഹവുമായി അടുത്തു ഇടപഴകിയ ഒരു സുഹൃത്തു ഈയിടെ പറയുകയുണ്ടായി. ഏറെക്കുറെ അന്തരത്തിലുള്ള സൂചനകൾ അദ്ദേഹം എനിക്കെഴുതാറുണ്ടായിരുന്ന കത്തുകളിലും ഉണ്ടായിരുന്നു.'

നി.ഷെ. തോമസ് (ഒരു നിംഷോണിയം) 1961 പുറം 36.

പരാജയപ്പെടാൻ തുടങ്ങുകയായിരുന്നു. ആ പരാജയബോധം തന്നെയാണ് ജേക്കൽ ഫിലിപ്പ് സി.ജെ.യുടെ ജന്തു നിമിഷങ്ങൾ വിവരിക്കുംപോൾ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നത്. "മരണത്തിന്റ് ഒരാഴ്ച മുൻപ് സി.ജെ.യെ കണ്ടപ്പോൾ അവൻ ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞു. 'നിന്നോടു സംസാരിക്കാൻ വാക്കുകൾ ഓർക്കുന്നില്ല. ഏഴായിരത്തിയഞ്ഞൂറ് രൂപാ - ടെ കയ്യിൽ കൊടുത്തു. എന്റെ ഈ നിലയിൽ അവൻ തിരിഞ്ഞു നോക്കിയില്ല. എനിക്ക് നൂറു രൂപാ വേണം.' ഞാൻ രൂപ കൊടുത്തു. പിന്നീട് യാത്രപറയാൻ തുടങ്ങുംപോൾ അവൻ പറഞ്ഞു 'ഞാൻ തോടു. താരതമ്യേന നീ ജയിച്ചു".

ഈ പരാജയം ഒരു സാമൂഹ്യപ്രവർത്തകൻ എന്ന നിലയിലുള്ള സി.ജെ.യുടെ പരാജയത്തെയല്ല കുറിക്കുന്നത്. ഒരു കലാകാരനെന്ന നിലയിൽ തന്റെ മാനുഷിക ദർശനവുമായി, കലാസ്വഭാവവുമായി, പൊരുത്തപ്പെടുപോകാൻ തയ്യാറുള്ള ഒരാളെ സമൂഹത്തിൽ നിന്നും കണ്ടെത്താൻ കഴിയാത്ത എഴുത്തുകാരന്റെ പരാജയബോധമാണത്. ഒരു രംഗത്തും ഉറച്ചു നിൽക്കാനാവാതെ കലറിയ ഉടത്തെല്ലാം പൊരുതിക്കൊണ്ടിരുന്ന സി.ജെ.യിലെ കലാകാരൻ എല്ലായിടത്തും തന്റെ കലാസ്വഭാവത്തോടു പൊരുത്തപ്പെടാൻ തയ്യാറുള്ള ഒരാളെ അന്വേഷിക്കുകയായിരുന്നു.

'Ibsen the Making of a Dramatist' എന്നഗ്രന്ഥത്തിൽ ~~ഹെൻഡ്രി~~ മൈക്കൽ മേയർ എഴുതുന്നു. 'Some writers and artists particularly ~~of~~ if they are restless experimentalists, as Ibsen was to be all his life are content with such recognition, concious of the power and quality of ~~other~~ their works. They know with the certainty of religionists that they are right and other people are wrong. What they normally need is one other person who shows their faith in themselves and this he had now found'.(50)

---

50. Michel Meyer: Henrik Ibsen - The Making of a Dramatist 1967 P.67

അങ്ങനെ ഒരാളെ കണ്ടുകിട്ടാനുള്ള സന്ദർഭം ഇൻസന്റ് തന്റെ ജീവിതത്തിൽ ഉണ്ടായി. സി.ജെ.ക്ക് അതുണ്ടായില്ല. അതു തന്നെയായിരുന്നു സി.ജെ. യുടെ പരാജയവും.

എവിടെ വാദപ്രതിവാദത്തിലേർപ്പെടാലും ഒരു മതവിശ്വാസിയെപ്പോലെ തന്റെ ഭാഗമാണ് ശരിയെന്നു ശഠിക്കുന്ന സി.ജെ. ജീവിതകാലം മുഴുവൻ അന്വേഷിച്ചത് 'തലയുയർത്തി മുകളിലേയ്ക്കു നോക്കാൻ രസം തൊന്നുന്ന, വാല്മീകി ഓകാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ഒരാളെ' ആയിരുന്നു. മരണമില്ലാത്ത കൃതികളിലൂടെ സി.ജെ. ആ അന്വേഷണം തുടർന്നു. ഒരു ജനസമൂഹത്തിനു മുഴുവൻ വാല്മീകി ഓകാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന, ആത്മവത്തയുള്ള സ്വന്തം കൃതികളിലൂടെ.

x x x x

1960 ജൂലൈ പതിനാലാം തീയതി മരണമടഞ്ഞ സി.ജെ.യുടെ നാല്പത്തിരണ്ടു വർഷത്തെ സംഭവബഹുലമായ ജീവിതത്തിന്റെ സംക്ഷിപ്തവിവരണം ഇവിടെ നല്കിയത്, സി.ജെ. ഒരു മനുഷ്യനെന്ന നിലയിൽ എന്തായിരുന്നു എന്നു മനസ്സിലാക്കാനുള്ള പരിശ്രമമായാണ്. ആ മനുഷ്യനിൽ നിന്ന് സി.ജെ. എന്ന നാടകക്കാരൻ എങ്ങനെ ഉരുത്തിരിയുന്നു എന്നു വിശദീകരിക്കുവാനുള്ള പദ്ധതി ഈ പ്രബന്ധത്തിലുണ്ട്. അതോടൊപ്പം തന്നെ സി.ജെ. എന്ന നാടകക്കാരനെ വിശദീകരിക്കുന്നതിനുള്ള സുപ്രധാനമായ അംശമായും സി.ജെ.യിലെ മനുഷ്യനെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുകയാണ്.

ഈ ജീവചരിത്ര സംഗ്രഹം ഇവിടെ നല്കുംപോൾ, സി.ജെ. തോമസിനെക്കുറിച്ച് പുറത്തിറങ്ങിയിട്ടുള്ള സ്വഭാവചിത്രണങ്ങളിൽ നിന്നും, റോസി നല്കുന്ന ഓർമ്മക്കുറിപ്പിൽ നിന്നും ലഭിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ചില സംഭവങ്ങളും പ്രശ്നങ്ങളും അവ അർഹിക്കുന്ന പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഊർജ്ജസ്വലനും താൻപോരിമക്കാരനും സ്നേഹസംപന്നനും ബുദ്ധിശാലിയും ധിക്കാരിയും എല്ലാമായ സി.ജെ.യുടെ ചിത്രം വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ ഓഴ്ന്നു പതിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്. അസ്വസ്ഥനും ദുഃഖിതനും ഭീരുവുമായ സി.ജെ.യുടെ മറുപുറം കൂടി പുറത്തുകൊണ്ടുവരുവാൻ ഇവിടെ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതിന്റെ കാരണം

സംഘർഷത്തിന്റെയും വിഷാദപൂർണ്ണമായ അസ്ഥിതയുടെയും മനുഷ്യനെ ന നില യിൽ സി.ജെ.യ്ക്കുള്ള വ്യക്തിത്വം അദ്ദേഹത്തെ പഠിക്കുംപോൾ ഒഴിച്ചുകൂടാനാ വാത്തതാണെന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ ജോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് എന്നതാണ്.

ഇങ്ങനെയൊരു ജീവചരിത്രസംക്ഷേപം എഴുതുംപോൾ സി.ജെ. എന്ന കലാകാരനായ വ്യക്തിയെ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾക്കും സ്വാധീന ങ്ങൾക്കും (Formative episodes and influences) ആണ് പ്രാധാന്യം നല്കിയി ടുള്ളത്. വ്യക്തിപരമായ ജീവിതാനുഭവങ്ങളും തത്വചിന്താപരവും സാമൂഹ്യവു മായ സ്വാധീനങ്ങളും സി.ജെ.യെ എങ്ങനെ ബാധിച്ചു. നാടകകാരനെന്ന നില യിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിത ദർശനത്തെ എത്രമാത്രം ബാധിച്ചു എന്നിവ കൂടി നാടകകാരന്റെ ഉരുത്തിരിയൽ കണ്ടെത്തുംപോൾ പ്രസക്തമാണ്ലോ. ക്രിസ്തീയമതവിശ്വാസത്തിന്റെ അനുക്ഠാന സ്വാധീനമുള്ള ജാല്യകാലവും പാരംപര്യാ ഭിമാനത്തിന്റെ ഗന്ധമുള്ള ഗൃഹാന്തരീക്ഷവുമെല്ലാം ജൈബിൾകഥകളുടെ നാടകാവിഷ്കരണം ചെയ്യുന്ന സി.ജെ.യെപ്പറ്റി പഠിക്കുംപോൾ നിസാരമാകി ഗണി കാവുന്നതല്ല. അതുകൊണ്ട് ആ സാഹചര്യങ്ങളുടെ പ്രസക്തിക്ക് അതിന്റേതായ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. " We mentioned earlier that the unconscious contains as it were two layers. The personal and the collective. The personal layer ends at the earliest memories of infancy, but the collective layer comprises the pre-infantile period, that is the residues of ancestral life.....On the other hand, when the psychic energy regresses, going even beyond the period of early infancy, and breaks into the legacy of ancestral life, then mythological images are awakened. These are the archetypes."(51) മിത്തുകളെ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്തു നാടകങ്ങൾ രചിക്കുന്ന സി.ജെ.യെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തിൽ ജാല്യശൈശവാവസ്ഥകൾക്കും പാരംപര്യത്തിനുമുള്ള പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാക്കുവാൻ ഈ വിവരണം പര്യാപ്തമാണ്.

---

51. C.J.Jung: Two essays on analytical psychology. Page 76. London 1953.

1949-ൽ അവസാനിക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ അനുഭവങ്ങളുടെ കാലത്തിനുശേഷമുള്ള രചനയുടെ കാലത്തിന്റെ താരതമ്യേന കുറഞ്ഞ പ്രാധാന്യമേ കല്പിച്ചിട്ടുള്ളൂ. രൂപവത്കരണപരമായ സ്വാധീനങ്ങൾക്കും സംഭവങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം നല്കുകയാണ് ഈ ജീവചരിത്ര സംക്ഷേപത്തിന്റെ നയമെന്ന് നേരത്തെ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ളതിൽ നിന്നു തന്നെ, രചനയുടെ ഇക്കാലത്തിനു പ്രാധാന്യം കുറവാണെന്ന വസ്തുത വ്യക്തമാണല്ലോ. 1957നു ശേഷമുള്ള പതനത്തിന്റെ കാലം ചർച്ച ചെയ്യുംപോൾ ഒരു നാടകകാരൻ എന്ന നിലയിൽ പൂർണ്ണതയിൽ എത്തിയ സി.ജെ.യുടെ പ്രസക്തി എന്താണെന്ന് കൂടുതൽ വ്യക്തമാകുന്നതാണ്.

അഹൃജീവിതത്തിന്റെ പഠനത്തിലൂടെ സി.ജെ.യിലെ അന്തരിക മനുഷ്യനെ കണ്ടെത്തുക എന്നത് ഇവിടെ പ്രധാനമാണ്. അതിലും പ്രധാനമായി രുന്നു, അഹൃജീവിതവുമായി ഈ അന്തരിക മനുഷ്യനുള്ള അന്ധത്തിന്റെ സ്വഭാവാപഗ്രഥനം. സി.ജെ.യെക്കുറിച്ച് ഇതഃപര്യന്തം പുറത്തിറങ്ങിയിട്ടുള്ള എല്ലാ പഠനങ്ങളിലും മുഴച്ചു നില്ക്കുന്നത് സി.ജെ.യുടെ ബഹിർമുഖാത്മകമായ ജീവിതമാണ്. എന്നാൽ ഒരു കലാകാരനെന്ന നിലയിൽ അടിസ്ഥാനപരമായി അന്തർമുഖനായ സി.ജെ.യുടെ അന്തർമുഖ സ്വഭാവത്തെ വ്യക്തമാക്കാനും, അന്തർമുഖത്വ-ബഹിർമുഖത്വ സ്വഭാവങ്ങളുടെ സലപരീക്ഷണത്തിന്റെ താളവും താളക്കേടും, സി.ജെ.യുടെ ജീവിത കഥയിൽ നിന്നും പുറത്തു കൊണ്ടുവരുവാനും ഇവിടെ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

മുഖം മിനുക്കുന്നതിനോടും വസ്ത്രധാരണത്തോടും മദ്യ ദൈനംദിന വൃത്തികളോടുമുള്ള അലക്ഷ്യമനോഭാവം, ഏതെങ്കിലും തൊഴിലിൽ ഉറച്ചു നിന്ന് ജീവിതവൃത്തിയുടെ സ്ഥിരതയെ രക്ഷിക്കുവാനുള്ള അഗ്രഹമില്ലാത്മ, പ്രായോഗിക ജീവിതാവശ്യങ്ങളിലുള്ള പരിജ്ഞാനക്കുറവ്, മുഖത്തെ സ്ഥായിയായ വിഷാദാത്മകത ഇവയെല്ലാം അന്തർമുഖനായ ഒരാളുടെ അഹൃപ്ര കൃതങ്ങളാണ്.

ലുങ്ങും (52) ഐസങ്കും (53) വിവരിക്കുന്ന അന്തർമുഖത്വത്തിന്റെ സ്വഭാവ വിശേഷങ്ങൾ സി.ജെ.ജ്ഞു പൂർണ്ണമായും ഉണ്ടാകുന്നുണ്ടു. എഴുത്തുകാർ അടിസ്ഥാനപരമായി അന്തർമുഖരാകിരിക്കുമെന്നും ശാരീരികമായ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ രംഗത്തു അവരുടെ കഴിവുകൾ പരിമിതമാണെന്നും വ്യക്തമാകുന്നുണ്ടു. സി.ജെ. തന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ ആദ്ധ്യാത്മരംഗത്തുമാത്രം ഒതുക്കിനിറുത്തുകയും രാഷ്ട്രീയസമരരംഗത്തു പ്രത്യക്ഷപ്പെടാൻ മടിക്കുകയും ചെയ്തതു ഒരന്തർമുഖന്റെ ബലഹീനതയായി കാണുന്നതിൽ അപാകതയില്ല. പക്ഷെ അഹിർമുഖാത്മകതയുടെ ശക്തിയില്ലാതെ, തനിലേയ്ക്കുമാത്രം ഒതുങ്ങിക്കൂടുന്ന ഒരാളായി തീരാൻ സി.ജെ.ജ്ഞു കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. കാരണം ഒരാളിൽത്തന്നെ അന്തർമുഖത്വത്തിന്റെയും അഹിർമുഖത്വത്തിന്റെയും രണ്ടു ഭാവങ്ങളുമുണ്ടു.(54)

---

52. H.Read: (Ed) The collected works of C.G.Jung. Vol.7. Page 54
The reflective nature of the introvert causes him always to think and consider before acting. This naturally makes him slow to act. His shyness and distrust of things induces hesitation, and so he always has difficulty in adapting to the external world.

53. H.J. Eysenck: The Structure of Human personality. II Edn. dt
Page 24. 1960.

He shows outward physical activity, the introvert activity is mainly in the mental and intellectual sphere.

54. Ibid. Page 11.

Every individual possesses both the mechanism of introversion and that of extraversion and it is only the relative strength of one as compared with the other which creates the type ..... A rhythmic Arhythmic alteration of these two psychic functions characterises the normal course of life.

ഈ രണ്ടുഭാവങ്ങളുടെയും ശക്തിപരീക്ഷണത്തിനിടയിലാണ് സി.ജെ. ഒരു രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തകന്റെ ബഹിർമുഖാത്മകതയോടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതും, അന്തർമുഖത്വത്തിന്റെ വിലക്കുകൊണ്ട് പ്രവൃത്തിയിലേക്കു പ്രവേശിക്കാത്തതും. "External circumstances and inner disposition frequently favour one mechanism and impede or restrict the other" - എന്ന് യുങ് അന്തർമുഖത്വ-ബഹിർമുഖത്വ ശക്തിപരീക്ഷണത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നത് ഈ വൻതുതക്ക് പിൻതുണ നല്കുന്നു.

ബഹിർമുഖവാസനകളുടെയും അന്തർമുഖവാസനകളുടെയും താളാത്മകമായ ചാഞ്ചാട്ടത്തെക്കുറിച്ച് യുങ് പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. രംഗപ്രത്യക്ഷീകരണത്തിന്റെയും ഉൾവലിയലിന്റെയും ഈ താളം സി.ജെ.യുടെ കൗമാരം മുതലുള്ള ജീവിത കഥ പഠിക്കുംപോൾ മനസ്സിലാകുന്നുണ്ട്. വിദ്യാർത്ഥി ഹെഡറേഷൻ രംഗത്തു നിന്നും ഗ്രാമോദ്ധാരണ കേന്ദ്രത്തിലേക്കുള്ള പിൻവാങ്ങൽ, വീണ്ടും കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രവർത്തന രംഗത്തേക്കുള്ള പ്രവേശം, വീണ്ടും സ്വകാര്യ ജീവിതത്തിലേക്കുള്ള പിൻവാങ്ങൽ, വീണ്ടും വിമോചപ സമരരംഗത്തേക്കുള്ള പ്രവേശം, ശേഷം സ്വകാര്യജീവിതത്തിലേക്കുള്ള തിരിച്ചുപോക്കൽ എന്നിവ ഇതിനു തെളിവു നല്കുന്നു. സാമൂഹ്യവാദിയും വ്യക്തിവാദിയും തമ്മിലുള്ള പോരാട്ടവും ഈ രണ്ടു മാനസ്സിക പ്രേരണകൾക്കു അധീനമായിക്കൊണ്ടാണ് നടന്നതെന്ന് മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്.

അന്തർമുഖത്വത്തിന്റെയും ബഹിർമുഖത്വത്തിന്റെയും ഈ പ്രേരണകളെ ജോർഡൻ 'റെഫ്ളെക്ടീവ്' എന്നും 'ആക്ടീവ്' എന്നും തരം തിരിക്കുന്നുണ്ട്.(55) അന്തർമുഖന്റെ വൈകാരികതയെ ഈ 'റെഫ്ളെക്ടിവിറ്റി'യോട് അദ്ദേഹം ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. അന്തർമുഖന്റെയും ബഹിർമുഖന്റെയും മനോനിലകളെ എഴുത്തുകാരുമായി യുങ് ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നു.(56)

---

55. Ibid. p.20.

56. Jung identifies the less impassioned and more active type with extravert and the more impassioned and less active type with introvert.
Ibid. p. 21

61

റോഷാക്ക് ഈ രണ്ടു വർഗ്ഗത്തിലുള്ള എഴുത്തുകാരെ deep-narrow (introvert) എന്നും shallow-broad (extrovert) എന്നും തിരിച്ചു നിർത്തുന്നുണ്ട്.(57) വിരുദ്ധങ്ങളായ ഈ സ്വഭാവഘടകങ്ങൾ പരസ്പരമത്സരത്തോടെ സി.ജെ.ലിൽ നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഇഴിർമുഖത്വം ലുദ്ധംകൊണ്ട് ഒന്തർമുഖത്വത്തെ ശക്തി പെടുത്താൻ വേണ്ടി നിൽക്കുന്ന ഒരു ഘടകമായിത്തന്നെ സി.ജെ.ലിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ ശക്തമായ സമരവും സംയോഗവുമാണ് പാകതലെത്തിയ സി.ജെ.ലുടെ നാടകങ്ങൾ എന്ന് പിന്നീട് സ്പഷ്ടമാകുന്നതാണ്. ഒന്തർമുഖത്വത്തിന്റെയും ഇഴിർമുഖത്വത്തിന്റെയും സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെ 'ക്ലാസിക്' 'റൊമാൻറിക്' സാഹിത്യകാരന്മാരുമായും ലുൽ സന്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.(58)

---

57. What characterises the shallow-broad type of writers is change, lightness, lack of endurance and ready susceptibility to objective stimulation. While the concept of the deep-narrow type entails the qualities of seriousness solidity, endurance and great susceptibility to ideal stimulations.

H.J. Eysenck: op.cit. p.23.

58. "As I have already indicated there are many highest principles both of life and philosophy and accordinly there are just as many different forms of compensation by opposition. Earlier on I singled out the two - as it seems to me - main opposite types which I have called introverted and extroverted. William James had already been struck by the existence of both these types among thinkers. He distinguished them as 'tender minded' and 'tough minded' similarly Ostwald found an analogons division into 'classical' and 'romantic' types among men of learning."

C.G. Jung: Two essays on analytical psychology. P.53. London. Routledge and Kegan Paul. 1953.

അന്തർമുഖത്വത്തിന്റെ പ്രഭാവം വളരെ പ്രബലമായിത്തീരുകയും ബഹിർമുഖത്വം തീരെ ബലഹീനമായിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന എഴുത്തുകാരാണ് ഇതി വൈകാരികതയുള്ള ആത്മനിഷ്ഠരായ റൊമാന്റിക് എഴുത്തുകാർ. ബഹിർമുഖത്വത്തിന്റെ പ്രഭാവം ശക്തിയായുള്ള എഴുത്തുകാർ 'ഫോർമലിസ്റ്റു' കളുടെ സംസ്കാരമുള്ള 'ക്ലാസിസ്റ്റു'കളും. ഇടിസ്ഥാനപരമായി അന്തർ മുഖനായിരിക്കുകയും, എന്നാൽ അന്തർമുഖത്വത്തോടു തൊട്ടു തൊട്ടിച്ചലെന്ന മട്ടിൽ പൊരുതി നില്ക്കുന്ന ബഹിർമുഖശക്തി ഉണ്ടായിരിക്കുകയും ചെയ്ത ആളാണ് സി.ജെ. അദ്ദേഹം തന്റെ വൈകാരികമായ ആത്മനിഷ്ഠതയെ പരനിഷ്ഠത കൊണ്ടു തിരുത്തിയെടുക്കുകയും വൈകാരികതയെ ശക്തമായ ഒരു ജീവിതാവ ബോധത്തിന്റെ വിശാലസാമാന്യതയിലേക്കു വളർത്തുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടു 'ക്ലാസിക്' ഔന്നത്യങ്ങളിൽ കടന്നു ചെല്ലുന്നു. വികാരംകൊണ്ടു പരനിഷ്ഠ തയെ വിസ്മരിക്കുന്ന റൊമാന്റിക്കോ, സങ്കേത പരതകൊണ്ടും ജാഹ്യനിഷ്ഠകൾ കൊണ്ടും ആത്മാവിനെ ഹനിക്കുന്ന ഒരു ഫോർമലിസ്റ്റോ അല്ലാത്ത ശക്തനായ ക്ലാസിക്. ഒരു ക്ലാസിക് എഴുത്തുകാരന്റെ പ്രതിജ്ഞാശക്തി സി.ജെ.യുടെ നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും കണ്ടെടുക്കുംപോൾ ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനം വിശദീകരി ക്കുവാൻ, സി.ജെ.യുടെ ജീവിത കഥയിൽ നിന്നും അപഗ്രഥിച്ചെടുക്കാവുന്ന ഈ മനോഹരമാം പഠനം പ്രധാനം തന്നെയാണ്.

'മാർക്സിസം ആന്റ് ലിറ്ററി ഡിക്കേഡൻസ്' എന്ന ഉപന്യാസത്തിൽ എ. കോർണു എഴുതുന്നു: " Thus inorder to understand any particular writer, it is necessary both to give an account of the distinctive features of his period and of the particular social stream in which he moves and to analyse his individual psychology, his personal talent and particular environment in which he has lived."(59)

---

59. A. Cornu: Marxism and Literary decadence. p. 157. The modern quarterly. Vol.2 No.1 Winter 1946-47 London.

63

സി.ജെ.ലെ ഒരു നാടകകാരനെയ നിലയിൽ വിലയിരുത്തുംപോൾ അപഗ്രഥനാത്മകമായ ഈ ലഘുജീവചരിത്ര സംക്ഷേപത്തിനുള്ള പ്രസക്തിക്ക് ഉപോൽബലകമായി കോൽജുവിന്റെ ഈ അഭിപ്രായം ചൂൺടികാണിച്ചുകൊൺട്ട് അദ്ദ്യായം അവസാനിപ്പിക്കാം.

[illegible]

ഉതകൾ

ഭാഗം രണ്ടു

കാല്പനിക ഒശ

അദ്ധ്യായം രണ്ട്

അടിസ്ഥാനഗ്രന്ഥങ്ങൾ:

'സോക്യലിസം', 'മതവും കമ്യൂണിസവും' എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സി.ജെ.യുടെ ആദ്യകാല രചനകളാണ്. അവയെ ഒരുമിച്ചെടുത്തുള്ള ഒരു പഠനമാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. സി.ജെ.യുടെ പ്രഥമകൃതികളായ ഇവയ്ക്ക് നാടകേതരമായ മറ്റു സ്വതന്ത്രകൃതികളെ അപേക്ഷിച്ച് കേന്ദ്രീകൃതമായ ഒരു സ്വഭാവമുണ്ട്. അതായത് ഈ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ലേഖന സമാഹാരങ്ങളല്ല, വിഭാഗങ്ങളും ഉപവിഭാഗങ്ങളുമുള്ള ദീർഘ പ്രബന്ധങ്ങളാണ്. പിൽക്കാലരചനകളിൽ സ്വതന്ത്രലേഖനങ്ങളായി വികാസം കൊണ്ടിട്ടുള്ള വിവിധങ്ങളും വിരുദ്ധങ്ങളുമായ പ്രശ്നങ്ങൾ ഈ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലുണ്ട്. അവയെ പരസ്പരം അനുരഞ്ജിപ്പിക്കുവാനും സോക്യലിസം എന്ന വിഷയത്തിന്റെ ചർച്ചാവൃത്തത്തിൽ അവയെ ഒതുക്കി നിർത്താനും സി.ജെ. ശ്രമിക്കുന്നു. നാടകേതരമായ മറ്റു രചനകളാവട്ടെ ഒന്ന ഒന്നായ സ്വതന്ത്ര ലേഖനങ്ങളുടെ സമാഹാരങ്ങളാണ്. അവയെ സുനിശ്ചിതമായ ഒരു തത്വശാസ്ത്രത്തിന്റെയോ ആദർശത്തിന്റെയോ സഹായത്തോടെ ഏകോപിപ്പിക്കുവാനോ ക്രമീകരിക്കുവാനോ സി.ജെ. ശ്രമിക്കുന്നില്ല.

മനുഷ്യനന്മയുടെ ആദർശമെന്ന നിലയിലാണ് സി.ജെ. സോക്യലിസം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തന്നെ പരസ്പരവിരുദ്ധങ്ങളായ മതത്തെയും കമ്യൂണിസ്തത്തെയും നന്മയുടെ ഈ പൊതുതത്വത്തിൽ രഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ സി.ജെ. ശ്രമിക്കുന്നു. സി.ജെ.യുടെ മൗലികപ്രശ്നങ്ങളും വിഷയങ്ങളുമായ 'ലൈംഗിക സാന്മാർഗ്ഗികത', 'ഇടച്ചേരി', 'കല', 'ജനാധിപത്യം', 'വ്യക്തി സ്വാതന്ത്ര്യം', 'യുദ്ധം' തുടങ്ങിയവ ഈ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് മനുഷ്യനന്മ എന്ന അടിസ്ഥാനത്തെ കേന്ദ്രമാക്കിയാണ്. അമത്വവാദപരമായ

മനുഷ്യനന്മയുടെ കേന്ദ്രത്തിലേയ്ക്ക് എല്ലാ ചർച്ചകളെയും നയിച്ചു കൊണ്ടുപോകുന്നതുകൊണ്ട് ഈ ഗ്രന്ഥങ്ങൾക്ക് കേന്ദ്രീകൃതമായ സ്വഭാവം ഉണ്ടെന്നു പറയാം. (തുടർന്ന് ഈ ഗ്രന്ഥങ്ങളെ 'കേന്ദ്രീകൃതരചനകൾ' എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതാണ്.)

1. സോഷ്യലിസം:

'സോഷ്യലിസ'മാണ് (1948 ജൂൺ) സി.ജെ.യുടെ ഭാദ്യത്തെ പുസ്തകം. 1942-46കളിൽ സി.ജെ.യുടെ ചിന്തകളെ മഥിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന സോഷ്യലിസ്റ്റ് തത്വശാസ്ത്രത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ഈ ഗ്രന്ഥം 1948ലാണ് പ്രസിദ്ധീകൃതമാവുന്നതെങ്കിലും നേരത്തെ എഴുതപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഒന്നായിരിക്കണം. കാരണം 1948 ആകുംപോഴേക്കും സി.ജെ.ക്ക് കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനവുമായുള്ള സഹവർത്തിത്വം ഏതാണ്ട് ആറിത്തണുത്തതായിട്ടാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. "കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിക്കു വേണ്ടി വോട്ടു പിടിച്ച അമ്മക്ക്" (1) അമർപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സോഷ്യലിസം ഒന്നാം പതിപ്പിൽ കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രത്യയ ശാസ്ത്രത്തോടുള്ള ആചാര ബദ്ധമായ ആദരവ് സർവ്വഥാ പ്രകടമാകുന്നുണ്ട്. 1951-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ രണ്ടാം പതിപ്പിലെ അമർപ്പണവാക്യം "എന്റെ അമ്മക്ക്" (2) എന്നുമാത്രമായി ചുരുങ്ങുന്നുണ്ട്. 1949 ആകുംപോഴേക്കും സി.ജെ. കമ്യൂണിസ്റ്റു പ്രസ്ഥാനവുമായുള്ള ബന്ധം പൂർണ്ണമായും വിഛേദിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ ഇതും ഒരുതെളിവാണ്. പക്ഷെ 1951 വരെയെങ്കിലും ഒരു സോഷ്യലിസ്റ്റ് എന്ന നിലയിൽ നിന്ന് പരസ്യമായി വ്യതിചലിക്കാൻ ഇഷ്ടമില്ലാത്ത ആളായിരുന്നു സി.ജെ.എന്നും ഇവിടെ കരുതണം. ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റെന്ന നിലയിലും സോഷ്യലിസ്റ്റെന്ന നിലയിലും സി.ജെ. എവിടെ നില്ക്കുന്നുവെന്നും കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സ്വാധീനം സി.ജെ. എന്ന ചിന്തകന്റെ ജീവിത തത്വചിന്തയെ എത്രമാത്രം ആധിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നും വ്യക്തമാകുന്നതിന്റെ 1942-48ലെഴുതിയ സോഷ്യലിസത്തെയും

---

1. സോഷ്യലിസം ഒന്നാം പതിപ്പ് 1948 ജൂൺ. എൻ.ബി.എസ്സ്. പുറം 3

2. സോഷ്യലിസം രണ്ടാം പതിപ്പ് 1951 ജനുവരി. പുറം 5.

66

അതിന്റെ രണ്ടാം പതിപ്പിൽ (1951) ജി.ജെ. വരുത്തിയിട്ടുള്ള വ്യതിയാനങ്ങളെയും കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങൾ വഴിതെളിക്കുന്നു. അദ്യമായി ഞോക്യലിസം ഒന്നാം പതിപ്പു പരിശോധിക്കാം.

ഒന്നാം അദ്ധ്യായം: ഞോക്യലിസം.

ഞോക്യലിന്റെ ഞാമൂഹ്യ വ്യവസ്ഥിതിയുടെ അവശ്യത്തെ ഞോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്ന അകാലിക ഞാമൂഹ്യ ദുരവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് വിവരിക്കുന്നു.

രണ്ടാം അദ്ധ്യായം: ഒരു സ്വപ്നം.

ഞോക്യലിന്റെ ഞാങ്കല്പിക ലോകത്തിന്റെ നന്മനിറഞ്ഞ സ്വഭാവത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നു.

മൂന്നാം അദ്ധ്യായം: സ്വപ്നത്തിന്റെ കഥ.

ഞോക്യലിന്റെ ആദർശങ്ങളുടെ ഉദ്ഭവവും വളർച്ചയും വിശദീകരിക്കുന്നു.

ഉപാധ്യായങ്ങൾ: 1. പ്ലേറ്റോ, ക്രിസ്തു, മൂർ.
2. ഞൈമൻ, ഫൂറിയർ, ഓവൻ.

നാലാം അധ്യായം: സ്വപ്നത്തിനപ്പുറം.

മാർക്സ്, ഏംഗൽസ് എന്നിവരുടെ ഞോക്യലിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്നു.

അഞ്ചാം അദ്ധ്യായം: ഒന്നു കണ്ണു തിരുമ്മി നോക്കാം.

ഉപാധ്യായം: 1. ഉല്പാദനസന്ധങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുന്നു.
2. മുതലാളിത്തത്തിലെ വൈരുദ്ധ്യം.
മുതലാളിത്തത്തിലെ വൈരുദ്ധ്യവും വർഗ്ഗസമരത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനവും വിശദീകരിക്കപ്പെടുന്നു.

3. ജോവിയന്നു ജൂണിയൻ - ഒരു പുതിയ ലോകം.

ജോക്യലിന്റെ ആമൂഹ്യ വ്യവസ്ഥിതി നടപ്പാക്കിയിരുന്നു ഒരു രാജ്യമെന്ന നിലയിൽ ജോവ്യന്റെ റക്യ ഉദാഹരിക്കപ്പെടുന്നു. ജനകീയമായ ഉത്പാദന രീതി, ജോവ്യന്നു പ്ലാനിംഗ് എന്നിവയുടെ മെച്ചമെന്തെന്നു വ്യക്തമാകുന്നു. ഇടയ്ക്കു ഒരു ദുഃസ്വപ്നം.

ആറാം അദ്ധ്യായം:

ഉപാധ്യായം ഒന്നു.

ജോക്യലിസത്തിലേയ്ക്കുള്ള പുരോഗമനത്തിനിടയിൽ ഹാസിന്റെ ശക്തികളുടെ പടനീക്കത്തെപ്പറ്റി വിവരിക്കുന്നു. ഗ്രിട്ടീഷ് ജർമ്മൻ ശക്തികളുടെ കിടമത്സരങ്ങളും ജർമ്മനിയുടെ ജോവ്യന്റെ യുദ്ധവും ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

ഏഴാം അദ്ധ്യായം: നമുക്കും ഒരു സ്വപ്നം.

തൊഴിലാളി വർഗ്ഗത്തിന്റെ വിപ്ലവജോധം ഇൻഡ്യയെ ഒരു ജോക്യലിന്റെ വ്യവസ്ഥിതിയിലേക്കു നയിക്കുമെന്നു ഇതിൽ വാദിക്കുന്നു. ഇടത്തരക്കാരൻ തൊഴിലാളിയുടെ പക്കത്തു അണിനിരക്കണമെന്നു അടിയന്തിര കടമകൾ എന്ന ഉപാധ്യായത്തിൽ പ്രസ്ഥാവിക്കുന്നു.

എടാം അദ്ധ്യായം:

അതത്തെ കമ്യൂണിന്റെ പാർട്ടി നേരിടേണ്ടി വരിക്കുള്ള പതിനേഴ് ചോദ്യങ്ങൾക്കു ഉത്തരം നല്കുന്നു. പാർട്ടിയ്ക്കുവേണ്ടി കലവറകൂടാതെ വാദിക്കാനുള്ള ജനമനസ്സു ഇതിൽ കാണുന്നുണ്ടു.

"നിങ്ങൾക്കു ജോക്യലിസം എന്താണെന്നു അറിയണം അല്ലേ? അതിനായിരിക്കണമല്ലോ നിങ്ങളീപുസ്തകം വായിക്കുന്നതു."(3) പുസ്തകത്തിന്റെ

---

3. ജോക്യലിസം: പുറം 5. (ഒന്നാം പതിപ്പു)

ആരംഭം ഇങ്ങനെയാണ്. തികച്ചും പ്രണോധനാത്മകമായ ഉദ്ദേശ്യം ആണ് ഈ പുസ്തകത്തിന്റെ പിന്നിലുള്ളതെന്ന് ഇതിൽ നിന്നു തന്നെ വ്യക്തം. പുസ്തകം അവസാനിക്കുംപോഴേക്കും കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയോടും പ്രസ്ഥാനത്തോടുമുള്ള ആദ്ധ്യത കൂടുതൽ കൂടുതൽ തെളിഞ്ഞു വരുന്നു. ഇവിടെ ഒരു രാഷ്ട്രീയ ആചാര്യന്റെ മനോഭാവവും പ്രതിജ്ഞാബദ്ധതയും പ്രകടമാകുന്നുണ്ട്.

തുടക്കത്തിലും അവസാനത്തിലും നിന്നു വ്യക്തമാകുന്ന പ്രസ്ഥാനആദ്ധ്യതയിൽ നിന്ന് അന്യമായ ഒരു പ്രാധാന്യം ഞാക്യലിസം എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിനുണ്ടോ എന്നത് അന്വേഷിക്കേണ്ട ഒരു പ്രശ്നമാണിവിടെ. ഞാക്യലിസത്തെ ജനപുരോഗതിയ്ക്കടിസ്ഥാനമായുള്ള ശാസ്ത്രീയാദർശമായി കാണാനും ഏതാണ്ടു ശാസ്ത്രീയ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തന്നെ കേരളത്തിലെ കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം നല്കാനും സി.ജെ. ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷെ ഈ കൃതിയ്ക്ക് ഞാക്യലിസ്തത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ശാസ്ത്രീയമായ ഒരവസ്ഥാനം വാഗ്ദാനമാരിൽ ജനിപ്പിക്കാൻ എത്രമാത്രം കഴിയുമെന്നത് ആലോചനീയമാണ്. ശാസ്ത്രീയമായ വീക്ഷണഗതിയേക്കാൾ സി.ജെ.യെ ഭരിക്കുന്നത് ഒരു കാല്പനിക കലാകാരന്റെ നന്മയെക്കുറിച്ചുള്ള സ്വപ്നങ്ങളാണ്. എന്നൊരു തോന്നൽ ഈ കൃതി വായിക്കുന്നിടത്തു നിന്ന് ആരംഭിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് പ്രണോധകനായ ഒരു രചയിതാവ്. ഞാക്യലിസത്തിന്റെ സ്വപ്നഭൂമിയെ പ്രവചനം ചെയ്യുന്ന ഒരു പ്രവാചകന്റെ, ഉപദേശിയുടെ, അവസ്ഥയിലാണ് ഇവിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഒരു അദ്ധ്യാപകന്റെയും ഉപദേശിയുടെയും പ്രവാചകന്റെയും പ്രചാരകന്റെയും കലർപ്പാണ് ഇവിടെ സി.ജെ.യിലെ ഗ്രന്ഥകാരനുള്ളത്.

"ഒരു മതപുരോഹിതന്റെ വിശ്വാസത്തോടും ഭക്തിപ്രചുരിമയോടും കൂടി മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ മുക്തിമാർഗ്ഗം മാർക്സിസം മാത്രമാണെന്ന് മി: തോമസ് വാദിക്കുന്നു. ഞാക്യലിസ്തത്തെക്കുറിച്ച് സാധാരണക്കാർക്കു സ്വാഭാവികമായി ഉണ്ടാകാവുന്ന സംശയങ്ങൾക്കു മറുപടി പറയുവാൻ അദ്ദേഹം കുറെ പേജുകൾ നീക്കിവച്ചിട്ടുണ്ട്. ആ ഭാഗങ്ങൾ വായിക്കുംപോൾ വേദപുസ്തകങ്ങൾ

പഠിപ്പിക്കാൻ പണ്ടു പ്രചാരത്തിലിരുന്ന 'കാന്തമിസം' സംപ്രദായത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമാണു ഞാൻ. എന്നാൽ ഒന്നുണ്ടു്. സ്വർഗ്ഗം, മതം വേദം എന്നിവയുടെ സ്ഥാനത്തു് യന്ത്രക്രമം വരും. നോക്കുലിസം, കമ്യൂണിസ്റ്റ് മാനിഫെസ്റ്റോ എന്നിവകളുടെ വ്യത്യാസം മാത്രം." (4)

നോക്കുലിസത്തിന്റെ ആദ്യപതിപ്പിനെ വിമർശിച്ചുകൊണ്ടു് ജി.കെ.എൻ. എഴുതിയ ഈ കുറിപ്പിൽ വിമർശകന്റെ ഗുരുതുല്യനായ കമ്യൂണിസ്റ്റ് വിരുദ്ധനത്തു് സി.ജെ.യിലെ സന്മാർഗ്ഗ പ്രചാരകനെ ഒന്നു ഊതിപ്പെരുപ്പിച്ചു കാണിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടു്. മതവും കമ്യൂണിസവും, നോക്കുലിസത്തിന്റെ രണ്ടാം പതിപ്പും കൂടി വായിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ ജി.കെ.എൻ.ന്റെ അഭിപ്രായത്തിന്റെയും നിരീക്ഷണത്തിന്റെയും നിഷ്പക്ഷതയിലോ മുല്യം തുലോം തുലോമാണെന്നു് തോന്നിപ്പോകുന്നുണ്ടു്. എങ്കിലും വൈവിധ്യം കൊണ്ടു് ശ്രദ്ധേയമായ സി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഒരംശത്തെ മാത്രം അവതരിപ്പിച്ചു വലുതായി കാണിക്കുകയാണു് ജി.കെ.എൻ. ചെയ്തിരിക്കുന്നതെന്നു് സമ്മതിക്കണം. ഉപദേശിയായ പ്രചാരകൻ മാത്രമാണു് നോക്കുലിസത്തിന്റെ പിന്നിലുള്ളതെന്നു പറയുന്നതിനെക്കാൾ ഉപദേശിയായ പ്രചാരകൻ കൂടി നോക്കുലിസത്തിന്റെ പിന്നിലുണ്ടെന്നു പറയുന്നതായിരിക്കും ഭേദം. മനുഷ്യനന്മയുടെ പാരംപര്യ നൈതികമൂല്യങ്ങളെ പ്രചരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ഉപദേശിയോടു് മത്സരിക്കുന്ന, നിഷേധിയായ ആദർശവാദിയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം കൂടി നോക്കുലിസത്തിലുണ്ടു്.

നോക്കുലിസത്തിൽ നിന്നു് സി.ജെ.യുടെ രാഷ്ട്രീയവിമർശനവും വ്യക്തിത്വവും എന്നാണെന്നു് അപഗ്രഥിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ പാരംപര്യനിഷ്ഠനും പരിവർത്തകനും സന്മാർഗ്ഗവാദിയും നിഷേധിയും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യാത്മകമായ സത്യം അനാവരണം ചെയ്തു കാണിക്കാതെ നിവൃത്തിയില്ല. മനുഷ്യന്റെ നന്മ കൽ വിശ്വസിക്കുന്ന ഒരു സന്മാർഗ്ഗവാദിയുടെ, ഉപദേശിയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം (5)

---

4. ജി.കെ.എൻ: മാതൃഭൂമി ഓഴ്ചപ്പതിപ്പു്. 1950 ജൂൺ 25. പുറം 18 പുനർവായന. (നോക്കുലിസം - സി.ജെ.)

5. സി.ജെ.യുടെ മതവൈരികത്വത്തിന്റെ പാരംപര്യം രണ്ടാം അദ്ധ്യായത്തിൽ വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ടു്.

ഇതിലുണ്ടെങ്കിൽ വൈദികത്വത്തിന്റെ വാലു ശ്വസിച്ചുവളർന്ന സി.ജെ.യിലെ സാഹചര്യപരവും പാരംപര്യപരവുമായ വ്യക്തിത്വമാണതിനുത്തരവാദി. ഈ സന്മാർഗ്ഗവാദി കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെയും സോക്യലിസത്തെയും പുതിയ സുവിശേഷമായാൻ ഖത്നിക്കുന്നു. കമ്യൂണിസത്തെയും സോക്യലിസത്തെയും ക്രിസ്തുവിൽ കൊണ്ടെത്തിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. മറുപുറത്തു് പരിവർത്തകനായ നിഷേധി ഖാഥാസ്ഥിതികമായ ചൂഷണ വ്യവസ്ഥിതിയെ നിഷേധിച്ചുകൊണ്ടു് കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തോടു് ഓത്മാർത്ഥമായ ഞാദ്യത പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. വിപ്ലവത്തിന്റെയും വർഗ്ഗസമരത്തിന്റെയും ഈ ശാസ്ത്രം സി.ജെ.യിലെ നിഷേധിയായ പരിവർത്തകനു് അക്കാലത്തു കിട്ടുന്ന ആശയാവലംബമാണു്.

തന്നിലെ പരിവർത്തന തല്പരനായ നിഷേധിയുടെ പ്രേരണകളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താനും അലപ്പെടുത്താനുമുള്ള ഒരു പ്രമാണമെന്ന നിലയിൽ സി.ജെ., കേരളത്തെ സ്വാധീനിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന കമ്യൂണിസ്റ്റ് രാഷ്ട്രീയ വീക്ഷണത്തെ സ്വീകരിക്കുകയും തന്റെ മതനിരതമായ ഖാഥാസ്ഥിതികത്വത്തിന്റെ നന്മയിലേയ്ക്കു് അതിനെക്കൊണ്ടെത്തിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയുമാണു് ഖഥാർത്ഥത്തിൽ ചെയ്തതു്. സി.ജെ.യിലെ നിഷേധിക്കു കിട്ടിയ താല്കാലികമായ ഒരാശ്വാസമായിരുന്നു ഈ പുരോഗമനാശയസ്വാധീനം.

ഈശ്വരനും ചെകുത്താനും, സന്മാർഗ്ഗിയും സന്മാർഗ്ഗനിഷേധിയും, പരിവർത്തകനും പാരംപര്യവാദിയും തമ്മിലുള്ള അനുരഞ്ജനമത്സരങ്ങളുടെ മനസ്സുമായാണു് സി.ജെ. സോക്യലിസത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതു്. ശരിക്കു പറഞ്ഞാൽ ഈ തീവ്ര വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ സമന്വയിക്കാൻ ഖാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെതായ മാർഗ്ഗം ലഭിക്കാതെ, കാല്പനികമായി അനുരഞ്ജനം സ്വപ്നം കാണുന്ന ഒരു പക്വതയില്ലാത്ത ചിന്തകനാണു് സോക്യലിസത്തിലുള്ളതു്. പ്രവചനപരതയുടെയും ശാസ്ത്രീയവീക്ഷണത്തിന്റെയും ഈ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ പരസ്പരം പ്രതികരിക്കാതെ ഇടഞ്ഞു നില്ക്കുംപോൾ അവയ്ക്കിടയിലുള്ള വിടവു് സ്വപ്നപരതകൊണ്ടു്, കൽപനകൊണ്ടു് മൂടിവച്ചു് ഇല്ലാഞ്ഞ ചെയ്യുവാനുള്ള ഒരു ശ്രമമാണു് സോക്യലിസത്തിൽ ഉള്ളതു് എന്നു പറയാം.

'സോക്യലിസ'ത്തിൽ സി.ജെ.യിലെ ചിന്തകന്റെ നിലപാട്:

1. ഇടച്ചേരിയുടെ വക്താവ്:

സോക്യലിസം എന്ന കൃതി പഠിക്കാൻ ഒരുംപെടുംപോൾ പെട്ടെന്ന് ശ്രദ്ധ പിടിച്ചു പറ്റുന്ന ഒരു സംഗതിയുണ്ട്. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗാടിസ്ഥാനമുള്ള ഒരു വിശകലനമല്ല ആ ഗ്രന്ഥത്തിനുള്ളത് എന്നതാണത്. 'സോക്യലിസം' എന്ന അദ്ധ്യായത്തിൽ(6) സാമൂഹ്യദുസ്ഥിതിയുടെ വിശദീകരണം നല്കുകയും ആ ദുസ്ഥിതിക്ക് ഒരു പരിഹാരം എന്ന നിലയിൽ സോക്യലിസത്തെ നിർദ്ദേശിക്കുകയും ആണ് ചെയ്യുന്നത്. സാംപത്തികമായി ഞെരുങ്ങിക്കഴിയുന്ന ഇടത്തരക്കാരന്റ് സമത്വത്തിലൂടെയും സാഹോദര്യത്തിലൂടെയും ലഭിക്കുന്ന സ്വർഗ്ഗരാജ്യത്തെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കാനുള്ള ഭാവമാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിലുള്ളത്. കമ്യൂണിസത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം തന്നെ അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗമായ തൊഴിലാളിയാണ്. എന്നാൽ സി.ജെ.യുടെ സോക്യലിസത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം പെട്ടിബൂർഷ്വാ സമൂഹമാണ്. ആ സമൂഹത്തിന്റെ സവിശേഷധർമ്മ നീതികളായ സമത്വവും സാഹോദര്യവും മനുഷ്യസ്നേഹവും നിറഞ്ഞ മനുഷ്യത്വ വാദത്തിലാണ് സി.ജെ. നിലയുറപ്പിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹം അവസാനിപ്പിക്കുന്നതും ഇടച്ചേരിയോടുള്ള ഉദ്ബോധനത്തോടെയാണ്. ഇതിനിടയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന തൊഴിലാളിയുടെ വർഗ്ഗസമര പദ്ധതിയിലേയ്ക്ക് ഈ ഇടച്ചേരിയുടെ ദുസ്ഥിതിയെ ശാസ്ത്രീയമായി സമന്വയിപ്പിക്കാൻ സി.ജെ.യ്ക്കു കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല.

"ഞാകട്ടെ ആദ്യമായി നമുക്ക് തമ്മിലൊന്നു പരിചയപ്പെടാം. നിങ്ങൾ ആരാണ്? പിരിച്ചുവിടപ്പെട്ട ഒരു പട്ടാളക്കാരനാണോ? അതോ ഒരു എൻ.ജി.ഒ. ആണോ? അല്ലെങ്കിൽ നിങ്ങളൊരു തൊഴിലാളിയോ കർഷകനോ ആയിരുന്നേക്കാം. ഇനി ചിലപ്പോൾ ഒരു ചെറിയ കച്ചവടക്കാരനാണ് ഈ പുസ്തകം വായിക്കുന്നതെന്നും വരാം"(7) പെട്ടിബൂർഷ്വാ സമൂഹത്തോടുള്ള ഈ തുടക്കം

---

6. 'ഇരുളടഞ്ഞഭാവി' എന്ന ശീർഷകമാണ് രണ്ടാം പതിപ്പിൽ ഈ അദ്ധ്യായത്തിനുള്ളത്.
7. സോക്യലിസം ഒന്നാം പതിപ്പ്. പുറം 5.

തൊഴിലാളി വർഗ്ഗാടിസ്ഥാനമുള്ള സമൂഹത്തെ അംഗീകരിക്കുന്ന ഒരെഴുത്തു കാരനായിരുന്നു സി.ജെ. എന്ന സംശയത്തിന്റെ വക നല്കുന്നു. ഈ സംശയത്തെ ഒരു വാസ്തവമായി ഉറപ്പിച്ചു നിർത്താൻ സഹായിക്കുന്നതാണ് തുടർന്നങ്ങോടുള്ള വിശദീകരണങ്ങൾ.

ഓദ്യ അദ്ധ്യായത്തിലെ രണ്ടാമത്തെ ഖണ്ഡികയിലെ ഇരുപത്തിമൂന്നു വരികളിൽ പട്ടാളത്തിൽ നിന്നുപിരിഞ്ഞെത്തിയ ഒരു ഇടച്ചേരിക്കാരന്റെ പരാധീനതകൾ വിശദീകരിക്കുകയാണ് ഗ്രന്ഥകാരൻ. രണ്ടാം ഖണ്ഡികയിലെ മുപ്പത്തിയഞ്ചോളം വരികളിൽ എൻ.ജി.ഒ.യുടെ പ്രശ്നങ്ങളാണ്. മൂന്നാം ഖണ്ഡിക ഇപ്രകാരമാണ്.(8) നമ്മുടെ നാടിലെ ലക്കോപലക്കം ജനങ്ങളുടെ അവസ്ഥയിതാണ്. യുദ്ധത്തിനുശേഷം വർദ്ധിച്ചുവന്ന തൊഴിലില്ലായ്മ കൊണ്ടു് എഴുപത്തഞ്ചു ശതമാനം തൊഴിലാളികൾക്കും പണി ഇല്ലാതായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ജോലി കിട്ടിയാൽത്തന്നെ കിട്ടുന്ന കൂലി ഒട്ടും മതിയാകാത്തതും ആണ്. കർഷകന്റെ കഥയും ഒട്ടും മെച്ചമല്ല. കൃഷിചെയ്യുവാൻ വേണ്ടത്ര സ്ഥലമില്ലാത്ത നമ്മുടെ കർഷകൻ ഇന്നു ഇരുപത്തെട്ടേകാദശിയും രണ്ടു പട്ടിണിയും ആയിട്ടാണ് കഴിയുന്നത്. മഴാരുടെയെങ്കിലും സ്ഥലത്ത് കൃഷി ചെയ്താൽ ഉണ്ടാവുന്നതിന്റെ സിംഹഭാഗവും ജന്മി ഭോഗമായി കൊടുക്കണം. അവന്റെയും കുടുംബം വർദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം പട്ടിണിയും. ചെറുകൃഷിക്കാരന്റെ കഥ ഇതാണെങ്കിൽ കർഷകത്തൊഴിലാളികളുടെ കഥ എടുത്തുപറയേണ്ട ആവശ്യമില്ലല്ലോ. ഗ്രാന്റ്സ്കൂൾ അദ്ധ്യാപകന്റെയും ചെറിയ കച്ചവടക്കാരന്റെയും എന്നുവേണ്ട സമുദായത്തിലെ ഒഴുഭൂരിപക്ഷം ജനങ്ങളുടെയും കഥയിതുതന്നെയാണ്.(9)

ഇവിടെ വളരെ വ്യക്തമാകുന്ന ഒന്നുണ്ട്. തൊഴിലാളികളുടെ പരാധീനതകളെക്കുറിച്ച് സി.ജെ.ക്ക് 'തത്വശാസ്ത്രപരമായ വിഷയം അനുഭാവ'മാണ് ഉള്ളത്.

---

8. രണ്ടാം പതിപ്പിൽ 'നിങ്ങൾ ഒരു പെൺകുട്ടിയാണെന്നു വയ്ക്കു -' എന്ന് ഒരു ഖണ്ഡിക പുതുതായി എഴുതിച്ചേർത്തിട്ടുണ്ട്.

9. ഞോക്യലിസം ഒന്നാം പതിപ്പ്. പുറം 7.

73

എന്നാൽ അനുഭവജ്ഞാനത്തിന്റെ തലത്തിൽ സി.ജെ.യുടെ അനുകംപ പൂർണ്ണമായും പിടിച്ചു പറ്റുന്നത് ഇടച്ചേരിക്കാരൻ തന്നെയാണ്. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം അവിഷ്കരിക്കുന്നതിനിടയിൽ തൊഴിലാളിയെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശം ഒഴിച്ചുകൂടാൻ വയ്യാത്തതാണെന്ന് അറിയാവുന്ന സി.ജെ. തൊഴിലാളിക്കും കർഷക തൊഴിലാളിക്കും മൂന്നോ നാലോ വാചകങ്ങൾ മാത്രമാണ് മാറ്റിവച്ചിട്ടുള്ളത്. തുടർന്നങ്ങോട്ടുള്ള അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ മുതലാളിത്വത്തിന്റെ തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ ചൂഷണത്തെ സോഷ്യലിസ്റ്റ് ശാസ്ത്രാടിസ്ഥാനത്തിൽ അപഗ്രഥിക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും ഓദ്യത്തെ അടിസ്ഥാനാദ്ധ്യായത്തിൽ തൊഴിലാളിക്ക് സ്ഥാനമില്ലാതിരിക്കുന്നത് സമകാലിക സാമൂഹ്യദുസ്ഥിതി വിവരണത്തിനിടയിൽ തൊഴിലാളിയുടെ ശബ്ദം നാമമാത്രമായിത്തീരുന്നത്, സി.ജെ.ക്ക് താനുൾക്കൊള്ളുന്ന സമൂഹത്തെയും, സാമൂഹ്യാനുഭവത്തെയും, മുതലാളി തൊഴിലാളി വർഗ്ഗസമര സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ തലത്തിലേക്ക് സമന്വയിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയാത്തതുകൊണ്ടു തന്നെയാണ്. ഇടച്ചേരിയുടെ പ്രശ്നങ്ങളും ദുരിതങ്ങളും സോഷ്യലിസത്തിന്റെ അന്വേഷണത്തിനുള്ള പ്രേരണയായിരിക്കുന്നു, സി.ജെ.ക്ക്. എന്നാൽ അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അനുഭവജ്ഞാനം ഇല്ലാത്തതുകൊണ്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ പ്രത്യയശാസ്ത്ര വിശ്വാസം തത്വത്തിന്റെ തലത്തിൽ മാത്രം നിൽക്കുന്നു. ഇടച്ചേരി പ്രതിനിധിയുടെ സർഗ്ഗാന്വേഷണ വ്യഗ്രതയ്ക്കു കിട്ടുന്ന ഉത്തരമാണ് സി.ജെ.ക്ക് സോഷ്യലിസവും കമ്യൂണിസവും. സമത്വഭാവനയുടെ ആദർശാത്മകതയ്ക്കാണ് അവിടെ സ്ഥാനം. സിദ്ധാന്ത മാത്രനിഷ്ഠമായ തൊഴിലാളിവർഗ്ഗസോധവും അനുഭവജ്ഞാനപരമായ ഇടച്ചേരി പ്രശ്നസോധവും തമ്മിലുള്ള വിടവ് സി.ജെ.യുടെ സോഷ്യലിസ്റ്റ് തത്വാദർശത്തെ നെടുകെ പിളർത്തിക്കളയുന്നു. ഒരു തത്വപ്രസോധകന്റെ സ്ഥാനത്തുനിന്ന് ഒരിക്കലും ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരന്റെ പ്രവൃത്തിപഥത്തിലേക്ക് കയറാൻ തയ്യാറാവാത്ത സി.ജെ.യുടെ ബുദ്ധിജീവി സംസ്കാരത്തെ ഓദ്യ അദ്ധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. ആ ബുദ്ധിജീവിയുടെ കാല്പനികത തന്നെയാണ് ഇടച്ചേരിയുടെ ദുരിതപൂർണ്ണമായ ഭാവിക്ക് സോഷ്യലിസത്തിന്റെ കാല്പനികത പരിഹാരമായി നിർദ്ദേശിക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ സോഷ്യലിസ്റ്റ് ഭാഷ്യത്തിലുള്ളത് .

ജോക്യലിസം എന്ന പുസ്തകം ഉപസംഹരിക്കുംപോൾ ഒരു പ്രായോഗിക ജോക്യലിസ്റ്റാകാൻ വിമനസ്സാല തന്റെ നിലപാടിനെക്കുറിച്ച് സി.ജെ. ജോധ വാനാകുന്നു. അതുകൊണ്ട് ജോക്യലിസത്തിന്റെ അവസാനഭാഗങ്ങൾ പ്രജോധനാത്മകമെന്നതിനെക്കാളേറെ ആത്മോപദേശപരമാണെന്നു പറയാവുന്നതാണ്. സി.ജെ. പറയുന്നതു നോക്കുക. 'ഇന്ന് അടിയന്തിരമായി നാം എന്തു ചെയ്യണമെന്നാണ് നമ്മെ തുറിച്ചുനോക്കുന്ന പരമാർത്ഥം. ജോക്യലിസം സ്ഥാപിതമാകുന്നതുവരെ മനുഷ്യൻ ജീവിക്കണമല്ലോ. ഒരു ജോക്യലിസ്റ്റിനു സ്വപ്നം കണ്ടുതന്നെ ജീവിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. കർഷകന്റെയും തൊഴിലാളിയുടെയും ദൈനംദിനപ്രശ്നങ്ങളിൽ സഹകരിക്കാനും അവന്റെ സമരത്തെ സംഘടിപ്പിക്കാനും നയിക്കുവാനും ഓരോ ജോക്യലിസ്റ്റിനും ചുമതലയുണ്ട്. അതിൽനിന്നും ഒഴിഞ്ഞുമാറി വിപ്ലവം പ്രസംഗിക്കുന്നവർ പ്രസ്ഥാനത്തെ സഹായിക്കുന്നവരല്ല. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ നമ്മുടെ ഉടത്തരക്കാരുടെ കഥയും ആലോചിക്കേണ്ടതുണ്ട്. മുതലാളിത്വത്തിന്റെ വാലിൽ തൂങ്ങി തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തെ ചെറുത്തു അങ്ങുമിങ്ങും ഇല്ലാതെ കഴിച്ചുകൂട്ടുന്ന ഒരു വർഗ്ഗമാണ് നമ്മുടെ ഉടത്തരക്കാർ. ഈ വർഗ്ഗത്തെയാണ് മുതലാളിത്തം വാടകയ്ക്കുവാങ്ങി ചട്ടുകമായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. തല്ക്കാലത്തെ ലാഭത്തിന്നു ഈ പ്രവൃത്തി ലാഭകരമായിരുന്നേയ്ക്കാം. പക്ഷെ ഉടത്തരക്കാരിൽ തൊണ്ണൂറു ശതമാനവും അധഃപതിച്ച് ഇന്നല്ലെങ്കിൽ നാളെ തൊഴിലാളികളായി തീരേണ്ടിവരുമെന്നത് ധനതത്വശാസ്ത്രത്തിന്റെ ബാലപാഠമാണ്. ശാസ്ത്രീയ വീക്ഷണവും അഭിമാനബോധവുമുള്ള ഉടത്തരക്കാർ തൊഴിലാളിയുടെ പക്ഷത്ത് അണിനിരക്കും. അല്പാത്തവൻ ഭാഗ്യക്കുറി സ്വപ്നം കണ്ട് മുതലാളിത്തത്തിന്റെ അപ്രക്ഷണങ്ങൾ പെറുക്കി കഴിഞ്ഞുകൂടും. ജോക്യലിസം വരികയാണെങ്കിൽ ചോദ്യപട്ടാളമായിട്ടും പോലീസായിട്ടും രൂപാന്തരപ്പെടുകയും ചെയ്യും. രാഷ്ട്രീയ പാരംപര്യത്തിലും വിദ്യാഭ്യാസത്തിലും മുതിട്ടു നില്ക്കുന്ന കേരളത്തിൽ ഉടത്തരക്കാർ ഈ പരമാർത്ഥം മനസ്സിലാക്കി പ്രവർത്തിക്കുമെന്ന് ആശിക്കാം'.(10)

ഉടത്തരക്കാരും ഉടത്തരക്കാരനായ സി.ജെ.യും തൊഴിലാളികളോട് ഒത്തുചേരേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയാണ് ഇവിടെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നത്. ചുരുക്കത്തിൽ

ജോക്യലിസം ഒന്നാം പതിപ്പ്. പുറം 57-58.

ഉടമസ്ഥനായിരിക്കുന്നതിലൂടെ സ്വപ്നാടകനായിരിക്കുന്ന നി.ഞെ. വർഗ്ഗസമരത്തിന്റെ പുറത്തു നിൽക്കുന്നുവെന്ന് സ്വയം ഭോദ്യം ഉള്ളതുകൊണ്ടു തന്നോടും തന്റെ ചേരിയോടും സ്വയം തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തോടും ചേർന്നു നിൽക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയാണിവിടെ. അങ്ങനെ ഞെക്കുലിസത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ശാസ്ത്രീയ വിശകലനമെന്നതിനെക്കാളേറെ ഉടമ്പേരിമാരെ എന്തു കൊണ്ടു തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ പക്ഷത്തിന്റെ നിലപാടെന്ന വിശദീകരണമായി തീരുന്നു ഞെക്കുലിസം എന്ന പുസ്തകം.

"ലുട്ടയത്തെയും ലുട്ടയരീതിയെയും മുമ്പത്തിന്റെ നിലപാടനുസരിച്ചോൻ ശാശ്വത സമാധാനം നിലനിർത്താൻ ഞെക്കുലിസം കൊണ്ടേ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. പിരിഞ്ഞു വന്ന പടാളികാരന്റെ ജോലിയുണ്ടാകാനും കൂലിക്കാരന്റെ ജീവിതത്തോടുള്ളർത്തുവാനും. എൽ.ജി.ഒ.യ്ക്കു ശരിയായ ശമ്പളം ലഭിക്കുവാനും തൊഴിലാളിക്കു കൂടുതൽ കൂലി ലഭിക്കുവാനും ഞെക്കുലിസമല്ലാതെ മറ്റു മാർഗ്ഗമില്ല.(11)ഫെബി മുർക്കാ സമൂഹത്തിനുണ്ടാകുന്ന സർവത്രികമായ നേട്ടങ്ങളുടെ പടിഞ്ഞിൽ തൊഴിലാളിയുടെ കൂലികൂടുതൽ കൂടി നി.ഞെ. ഇവിടെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിടുണ്ടെങ്കിലും ഞെക്കുലിസത്തെപ്പറ്റി ചരിത്രപരവും ശാസ്ത്രീയവുമായ വിശകലനം പ്രകടിപ്പിച്ചിടുണ്ടെന്നു പറയുക വയ്യാ.

2. ഞെക്കുലിസ്റ്റ് സങ്കല്പത്തിന്റെ സ്വപ്നപരത:

ഞെക്കുലിസ്റ്റ് സങ്കല്പത്തിന്റെ ശാസ്ത്രീയ രംഗവും അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു "ഒരു ഞെക്കുലിസ്റ്റിനു സ്വപ്നം കണ്ടുതന്നെ ജീവിക്കാൻ സാധിക്കില്ല"(12) എന്നു ഉറപ്പിച്ചു പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന നി.ഞെ.യുടെ ഞെക്കുലിസ്റ്റ് ചിന്തകളുടെ ഏറ്റവും വലിയ പാളിച്ച ഇതിലെ സ്വപ്നാടകത തന്നെയാണ്. ഉടമ്പേരിമാരുടെ നിലനിൽപ്പുള്ള നി.ഞെ. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തിന്റെ വർത്തമാനിതിനു അതിലൂടെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ആദർശപരതയുടെ ഔദാര്യം ഉടമ്പേരിമാർ തന്റെ

---

11. ഞെക്കുലിസം. രണ്ടാം പതിപ്പ്. പുറം 56-57.

12. ഞെക്കുലിസം. രണ്ടാം പതിപ്പ്. പുറം 57.

76

ഉദ്ദിഷ്ടകാര്യസാദ്ധ്യത്തിന്റെ തൊഴിലാളിക്ക് നല്കുന്ന ഉപകാരസമ്പന്നപരമാല അനുഭാവത്തിലൂടെ ലോകത്തിലുണ്ടാകാവുന്ന ഒരു സംഭവമാണ് വിപ്ലവം എന്ന ഒരു തോന്നലാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

സോക്യലിസം കേരളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഒരു വിദൂരസ്വപ്നമാണെന്നത് നിഷേധിക്കാനാവാത്ത കാര്യമാണ്. എങ്കിലും അതിന്റെ അസാദ്ധ്യതയിലല്ല ശാസ്ത്രീയമാല-സിദ്ധാന്തപരമാല-സാദ്ധ്യതയിലാണ് ഒരു ശാസ്ത്രീയ വീക്ഷണഗതിയുള്ള ചിന്തകൻ ഉറച്ചുനില്ക്കേണ്ടത്. "സോക്യലിസമാണെങ്കിൽ ഒരു ശാസ്ത്രമാണ്".(13) എന്ന് ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റനുഭാവിയുടെ ഉത്തരവാദിത്വ ബോധത്തോടെ സി.ജെ. ഉറപ്പിച്ചുപറയുന്നുണ്ട്. എന്നാൽപോലും അതിന്റെ സ്വപ്നപരതയെ അവർത്തിച്ചു സോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്ന മനസ്സോടെ അതുണർത്തുന്ന അയഥാർത്ഥബോധത്തെ അംഗീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മാത്രമല്ല ആ അയഥാർത്ഥത ലാഥാർത്ഥ്യമായിത്തീരുമെന്ന് കാല്പനികമായി വിശ്വസിക്കുകയും ആ വിശ്വാസത്തെ ബലപ്പെടുത്തുവാൻ വേണ്ടി മാർക്സിയൻ സോക്യലിസ്റ്റ് തത്വശാസ്ത്രത്തെ ഉദ്ധരിക്കുകയുമാണ് സി.ജെ. ചെയ്യുന്നത്. മാർക്സും ഏംഗൽസും ഭാവി കമ്യൂണിസ്റ്റ് സമുദായത്തെ ശാസ്ത്രീയ ചിന്താപരീക്ഷണങ്ങളുടെ പരിണതഫലമായാണ് കണക്കാക്കുന്നത്. സമത്വസുന്ദരമായ സമൂഹത്തെ ഒരടിസ്ഥാനവുമില്ലാതെ സ്വപ്നം കണ്ടുകൊണ്ട് അതിനെ സഫലീകരിക്കാൻ വേണ്ടി നിർദ്ദേശിക്കുന്ന അശാസ്ത്രീയ നടപടികളല്ല അവരുടെ സോക്യലിസ്റ്റ് പദ്ധതിയിലുള്ളത്. "തല്കാലത്തേയ്ക്ക് ദുരിതം നിറഞ്ഞ ഈ ലോകത്തെ മറന്നു കളയാം. നമ്മുടെ ആദർശലോകം എങ്ങനെയിരിക്കുമെന്ന് നമുക്കൊന്നു വിഭാവന ചെയ്യാം. ആ സങ്കല്പലോകത്തിൽ പടിണിയില്ല, അർദ്ധപടിണിയില്ല, രോഗവുമില്ല."(14) ഇങ്ങനെ ഒരു ചെറിയ അദ്ധ്യായത്തിന്റെ മുപ്പത്തിനാലോളം വരികൾ സോക്യലിസത്തിന്റെ സ്വർഗ്ഗസമാനതയെക്കുറിച്ച് ഉപന്യസിക്കാൻ വിനിയോഗിച്ചശേഷം സി.ജെ.വീണ്ടും സ്വപ്നത്തിലേയ്ക്കു തിരിച്ചുവരുന്നു. "സ്വപ്നമവിടെ

---

13. സോക്യലിസം. ഒന്നാംപതിപ്പ് പുറം 9.

14. സോക്യലിസം. ഒന്നാംപതിപ്പ് പുറം 10.

77

നിമ്മടെ. എന്താ, നിങ്ങൾക്ക് ഈ സ്വപ്നലോകം ഇഷ്ടമാണോ? അതു പറയേണ്ട ആവശ്യമില്ല. പക്ഷെ നിങ്ങൾ ചോദിക്കും. ഇതു സാദ്ധ്യമാണോ? ഭാവനയല്ലേ? സ്വപ്നമല്ലേ? അതേ ഇപ്പറഞ്ഞതു സ്വപ്നമാണ്. ഈ സ്വപ്നം യാഥാർത്ഥ്യമായിത്തീരുന്നതാണ് സോക്യലിസം."(15) "പക്ഷെ.... പക്ഷെ.....പിന്നെയും ആ സ്വപ്നം അവശേഷിക്കുകയാണ്. പ്രവചിക്കപ്പെടിരിക്കുന്ന ഈ പരിവർത്തനം അനിവാര്യമാണോ? സ്വപ്നം യാഥാർത്ഥ്യമാകുമോ"(16

സ്വപ്നത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യ സാദ്ധ്യതയെക്കുറിച്ചുള്ള ആശങ്കയും അതിന്റെ പ്രവചനപരതയുടെ അശാസ്ത്രീയതയിൽ നിന്നുകൊണ്ടുള്ള സംശയങ്ങളും സി.ജെ.യിലെ കലാകാരൻ ഭാവന ചെയ്യുന്ന സ്വർഗ്ഗരാജ്യമാണ് സോക്യലിസമെന്ന വൻതുത അനിഷേധ്യമായി പുറത്തുകൊണ്ടുവരുന്നുണ്ട്.

കാല്പനികമായ ആശയവാദം:

എൻ.ജി.ഒ.യുടെയും പിരിച്ചുവിടപ്പെട്ട പട്ടാളക്കാരന്റെയും ജീവിത സാഹചര്യങ്ങൾ സി.ജെ.യ്ക്ക് അനുഭവജ്ഞാനമാണ്. അനുഭവജ്ഞാനത്തിന്റെ ആശയവുമായി സഹകരിക്കാൻ സി.ജെ. ചെയ്യുന്ന ബുദ്ധിപരമായ അഭ്യാസമാണ് സോക്യലിസത്തിലുള്ളത്. ഒന്ന് തത്വത്തിന്റെ ലോകത്തിലും മറ്റൊന്ന് പ്രയോഗത്തിന്റെ ലോകത്തിലും വേർപിരിഞ്ഞു നില്ക്കുന്നു. ജ്ഞാനത്തെ പ്രയോഗാനുഭവജ്ഞാനത്തിലേക്കോ, അനുഭവജ്ഞാനത്തെ പ്രയോഗ ജ്ഞാനത്തിലേക്കോ അന്വയിക്കാൻ സി.ജെ.യ്ക്കു കഴിയുന്നില്ല. വ്യക്തിനിഷ്ഠമായ പ്രായോഗിക ജീവിതാനുഭവങ്ങളെ പൊതുലോക തത്വവുമായി അന്ധിപ്പിച്ച് പുതിയൊരു ദർശനം ആവിഷ്കരിക്കുവാനുള്ള ഒരു കലാകാരന്റെ ആവേശം സി.ജെ. ഇവിടെ പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. സോക്യലിസ്റ്റ് ശാസ്ത്രത്തെ മനുഷ്യനന്മയുടെ നീതി ശാസ്ത്രവുമായി അന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു കാല്പനിക സോക്യലിസ്റ്റ് ചിന്ത രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് സി.ജെ. അങ്ങനെ ഒരു പുതിയ

---

15. സോക്യലിസം. പുറം 10.

16. സോക്യലിസം. പുറം 30.

78

'എത്തിക്സി'ന്റെ തലത്തിൽ സോക്യലിസത്തെ കൊണ്ടുചെന്നു നിർത്തുന്നതു കൊണ്ട് അടിസ്ഥാനപരമായി ആത്മീയമായ ഉപാനുഭവജ്ഞാനത്തിന്റെ നിലയാണുള്ളത്. അത് പ്രായോഗിക ശാസ്ത്രവുമായി പിണങ്ങിപ്പോരുകയും സി.ജെ.യിൽ സ്വപ്നത്തിന്റെ പ്രയുക്തതയെ സംബന്ധിച്ച വൻപിച്ച സംശയങ്ങൾ ഉളവാകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ സോക്യലിസ്റ്റ് തത്വശാസ്ത്രമെന്നതിനെക്കാൾ സോക്യലിസ്റ്റ് ധർമ്മസംഹിതയായിട്ടാണ് 'സോക്യലിസം' പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ആത്മീയമായ ഉപജ്ഞാനാനുഭവത്തിന്റെ നിലയിലുള്ള സോക്യലിസ്റ്റ് ധർമ്മസംഹിത പ്രയോഗത്തിൽ വളർത്താനുള്ള അന്വേഷണമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. ഈ ധർമ്മസംഹിതയുടെ ആശയപരമായ മേൽക്കൂര സമകാലികമായ ഇടപ്പെടുന്ന സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് മുകളിൽ വച്ചുകൊടുത്താണ് സി.ജെ. ശ്രമിക്കുന്നത്.

ഇങ്ങനെ സോക്യലിസത്തോടുള്ള കാല്പനികമായ ആഭിമുഖ്യം മാത്രമുള്ള സി.ജെ.യ്ക്ക് നിലവിലിരിക്കുന്ന ധാർമ്മിക വ്യവസ്ഥയെ തകർക്കുന്ന ഒരു പുതിയ വ്യവസ്ഥയായി അതിനെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നില്ല. സോക്യലിസത്തെ ധാർമ്മികമാക്കുന്നതിലൂടെ ആത്മീയമായ ഉപാനുഭവജ്ഞാനത്തിന്റെ നിലയിൽ അതിനെ എത്തിക്കുകയാണ് ഉദ്ദേഹം ചെയ്യുന്നത്. ക്രിസ്ത്യൻ എത്തിക്സിനെയല്ല ക്രിസ്തീയ മതമെന്ന സ്ഥാപനത്തെയാണ് സി.ജെ.യിലെ നിഷേധിക്ക് ഈ അവസരത്തിൽ വിസ്മരിക്കാൻ കഴിയുന്നത്.

പാരംപര്യത്തിന്റെ ആശയസംഹിതയായി സി.ജെ.യിൽ വർത്തിക്കുന്ന ഉപാനുഭവജ്ഞാനലോകം സി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിപരമായ അനുഭവജ്ഞാനത്തെ സ്വാധീനിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. അനുഭവജ്ഞാനപരമായ വിശേഷസംഭവങ്ങൾ, ചിന്തകൾ എന്നിവ സി.ജെ.യിലെ ഉപാനുഭവജ്ഞാനത്തിന്റെ ധർമ്മനീതിയെ സ്വാധീനിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ ഒരു പ്രക്രിയ സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകരചനകളിലും കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്.[17] പാരംപര്യത്തിന്റെ

---

17. നാടകങ്ങൾ അപഗ്രഥിക്കുംപോൾ ഈ പ്രക്രിയ വിവരിക്കുന്നതാണ്.

79

ധർമ്മസംഹിതയെ, തത്ത്വത്തിന്റെ ലോകത്തെ, ന്യായിനിമൂവാർ പ്രയോഗാനു വേലോകത്തിനു കഴിയുകയും, തത്ത്വത്തിന്റെ ലോകത്തിനു പ്രായോഗിക ലോക ജീവിതത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളെ സ്പർശിമുവാൻ കഴിയുകയും ചെയ്യുംപോഴേക്കും നി.ജെ. കാഴ്പനികതയിൽ നിന്നും വളരുന്നു. കാഴ്പനികതകൊണ്ടു പരിഹരിച്ച തത്ത്വ-പ്രയോഗങ്ങൾക്കിടയിലുള്ള ഗർത്തം ഇല്ലാതാകിതിരുന്നു. തത്ത്വത്തിന്റെയും പ്രയോഗത്തിന്റെയും ഈ അറിവുകൾ തമ്മിലുള്ള പ്രതി രന്ധത്തിനുള്ള കടുത്തപ്രഹരമാവുന്ന ഒരുദാഹരണമാണു നി.ജെ.യിലെ പരാജയ ത്തിന്റെ പ്രശ്നം. വ്യക്തിപരമായ ഈ വിശകാനുഭവം നിലവിൽ ഇരി കുന്ന ധർമ്മനിതിയുമായി പ്രതികരിക്കുന്നതു നി.ജെ.യിലെ നാടകങ്ങളിലാകെ കാണാം. ഈ പ്രതികരണത്തിലൂടെ പരാജയാനന്തരത്തെ സംബന്ധിച്ച മാനുഷിക മായ ഒരു പുനർദർശനം സ്ഥാപിക്കാൻ കഴിയുംപോഴാണു കാഴ്പനികത സ്ഥാനം ഇല്ലാതാവുന്നതു. ബഹിർഗമമായ യാത്ര നടക്കുന്നതു.

അങ്ങനെയൊരു പ്രതികരണപ്രക്രിയ നി.ജെ.യുടെ പ്രയോഗാനുഭവ ലോകവും നോക്കുലിന്റെ ധർമ്മസംഹിതയും തമ്മിലുണ്ടാവുന്നില്ല. അതുകൊ ണ്ടാണു നോക്കുലിനെ എന്ന ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ ചിത്രാലേഖനം കേവലം കാഴ്പനിക മായതു. ഏകപക്ഷീയമായി നോക്കുലിന്റെ ധർമ്മസംഹിതയെ തന്റെ ഉടമ്പടിയിലെ നിർദ്ദേശങ്ങളിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുവാൻ നി.ജെ. ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നു. അതു കൊണ്ടു ഇവിടെ ഒന്നും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നില്ല. നിശ്ചയിച്ചുറപ്പിച്ച നോക്കു ലിന്റെ ധർമ്മസംഹിതയുടെ പ്രയോഗത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള വാദങ്ങൾ അവിർഭവി കുകമാത്രമാണു ചെയ്യുന്നതു.

സ്ഥാപനനിർമ്മിതമല്ലാത്ത ഭാഷണരൂപം:

പരിനിർമ്മിതമായ ചട്ടക്കൂടുള്ള ഭാഗ്യനിതികഥയുടെ കേർത്തു മതിനുള്ളിലിരിക്കുന്ന പരംപരാഗതമായ ധർമ്മസംഹിതയെ നാടകീയമായ മാനു ഷികസംഘർഷ സന്ദർഭങ്ങളുടെ സംഘർഷം കൊണ്ടു ഗുണപരമായി പരിവർത്തി പ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമം നി.ജെ.യിലുണ്ടെങ്കിലും, ഒരു കാഴ്പനികതയുടെ

സാഹസികതകൊണ്ടു് ശമിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണു് ചെയ്യുന്നതു്. ക്രിസ്ത്യൻധർമ്മ മൂല്യങ്ങളിൽ തന്നെ നിലയുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന സി.ജെ. ആ ധർമ്മമൂല്യങ്ങളുടെ രൂപത്തെ തകർക്കുകയല്ല വിസ്മരിക്കുകയാണു് ചെയ്യുന്നതു്. ആദർശകല്പന കൊണ്ടു് ലാഗാസ്ഥിതികതയെ വിസ്മരിക്കുകയും, രൂപത്തിൽ നിന്നു് കാല്പനികമായ സ്വാതന്ത്ര്യം പ്രഖ്യാപിക്കുകയുമാണു് സി.ജെ. ചെയ്യുന്നതു്. അങ്ങനെ ലാഗാസ്ഥിതികത കാല്പനികമായി വിസ്മരിക്കപ്പെടുകയും പാരംപര്യധർമ്മസംഹിത പരിവർത്തനപ്പെടാതെ സോക്യലിസ്റ്റ് സങ്കല്പങ്ങളിലേക്കു പകർത്തപ്പെടുകയുമാണു് ഇവിടെയുണ്ടാവുന്നതു്. രൂപത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ വിസ്മരിക്കുന്ന കാല്പനികമായ ആത്മനിഷ്ഠതയാണു് ഇവിടെ വ്യക്തമായി കാണപ്പെടുന്നതു്.

രൂപപരിഷ്കരണവാദിയോ രൂപവിസ്മരണവാദിയോ ആയ കാല്പനികൻ ലാഗാസ്ഥിതികത എന്ന രൂപത്തെ വിസ്മരിക്കുംപോഴും അവഗണിക്കുംപോഴും അയാൾ കാല്പനികമായി മാത്രമാണു് അതിനെ നിഷേധിക്കുന്നതു്. അതിനെ തകർക്കാനുള്ള ഖുദ്ധസന്നദ്ധതയില്ലാത്തതുകൊണ്ടാണു് സ്വപ്നത്തിലേക്കുള്ള രക്ഷാമാർഗ്ഗം മാത്രം അയാൾ അവലംബിക്കുന്നതു്. സി.ജെ. സോക്യലിസം സ്വപ്നം കണ്ടുകൊണ്ടു് മതമെന്ന സ്ഥാപനത്തെ വിസ്മരിക്കുകയും, പാരംപര്യത്തെ ആ രൂപത്തിൽനിന്നു് കാല്പനികമായി സ്വതന്ത്രമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തന്മൂലം പാരംപര്യമെന്നതു് സോക്യലിസവുമായി കാല്പനികമായി ഇന്ധപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. സോക്യലിസ്റ്റു സുവിശേഷവും പ്രവചനവും ദൈവികത്വത്തെയും വൈദികത്വത്തെയും ഓർമ്മിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു് നിലനില്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഫലത്തിൽ പാരംപര്യത്തിന്റെയും ലാഗാസ്ഥിതികത്വത്തിന്റെയും ലഗാർത്ഥമായ സംരക്ഷണവും കാല്പനികമായ നിഷേധവുമായിത്തീരുന്നു ഇതു്.

തികച്ചും സ്ഥാപനനിഷ്ഠമായ ലാഗാസ്ഥിതികത്വത്തെ തകർക്കുകയും ധാർമ്മികമായ പാരംപര്യത്തെ പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുക എന്ന കലാധർമ്മം നിർവഹിക്കേണ്ടിയിരുന്ന സി.ജെ. 'ക്രൈമിലൂടെ' സ്ഥാപനത്തിന്റെ രൂപത്തകർച്ചയും, സ്ഥാപനങ്ങളിൽപ്പെട്ടു നഷ്ടപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ധാർമ്മിക മൂല്യങ്ങളുടെ അവസ്ഥയും ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ടു്. രൂപത്തകർച്ചയുടെ ഈ ഏടത്തിനുശേഷമാണു് മതാത്മകമായ പാരംപര്യത്തെ സി.ജെ. സമകാലികമായ

മാനുഷികാനുഭവങ്ങളുടെ മദ്ധ്യത്തിൽ വച്ച് പരിവർത്തിപ്പിച്ചെടുക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ ഈശ്വരനിഷ്ഠമായ ഭാഗ്യസ്ഥിതികത്വത്തിൽ നിന്നു പുറത്തുവരുന്ന പാരംപര്യത്തെ ഗുണപരമായി പരിവർത്തിപ്പിച്ചു നല്ലൊതു ദർശനം സ്വരൂപിക്കാൻവേണ്ടിയാണ് മതപാരംപര്യത്തിന്റെ കഥകളും ബിംബങ്ങളും ആവശ്യമായി വരുന്നത്. അവിടെയാണ് എഴുത്തുകാരന്റ് ചരിത്രബോധം ഉണ്ടാവുന്നത്. പരിവർത്തകന്റെയും പാരംപര്യനിഷ്ഠന്റെയും പരസ്പര പ്രതിക്രിയ അവിടെ ആത്യന്തികമായി ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തുന്നു.

സി.ജെ.യിലെ നാടകകാരന്റെ ആത്യന്തികമായ രൂപം കണ്ടെത്തുക എന്നുവച്ചാൽ ബോക്യലിസത്തിൽ ഇദ്ദേഹം നില്ക്കുന്ന കാല്പനികമായ തലത്തിൽ നിന്ന് ദർശനപരമായും കലാപരമായും ഒരു ക്ലാസിക് എഴുത്തുകാരന്റെ ഉന്നത ഗൗരവം പ്രകടമാകുന്ന, രചനകളിലേക്കുള്ള വളർച്ചയെ കണ്ടെത്തുക എന്നാണർത്ഥം. സാമൂഹ്യസ്ഥാപനത്തെ കാല്പനികമായി വിസ്മരിക്കുകയും പാരംപര്യത്തെ ബോക്യലിസ്റ്റ് ധർമ്മസംഹിതയുടെ മുഖംമൂടിയിൽ പരിവർത്തനം ഇല്ലാതെ നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിലും പരംപരാഗതനും പരിവർത്തനകാരിയും തമ്മിലുള്ള പ്രതിക്രിയയുടെ ആഗ്രഹങ്ങളും ആണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ അസ്വസ്ഥമായി അലയ്ക്കുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. ഭാഗ്യസ്ഥിതികതയുടെ നിഷേധത്തിൽമാത്രം ഒതുങ്ങിനില്ക്കുന്ന രൂപനിഷേധ വ്യഗ്രതയുള്ള ഒരു ഇഹിർമുഖനായ സാമൂഹ്യ പ്രക്ഷോഭകനിൽ അവസാനിക്കാത്ത, പാരംപര്യധർമ്മത്തിന്റെ ആത്മാവിലേയ്ക്ക് കടന്നുചെന്ന് ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുന്ന, ഒരു പരിവർത്തകനാണ് സി.ജെ. യിലുള്ളത്. ഈശ്വരനിഷ്ഠമല്ലാത്ത, രൂപനിഷ്കർഷയില്ലാത്ത, മതാത്മകമായ പാരംപര്യതത്വത്തെ മതസ്ഥാപനത്തിന്റെ കൂടുവിട്ട് ബോക്യലിസ്റ്റ് സ്വപ്നത്തിലേയ്ക്ക് പറന്നുപോകാൻ അനുവദിക്കുന്ന ഈ കാല്പനികത മതവും കമ്യൂണിസവും എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ കുറെക്കൂടി പ്രകടമാണ്. ഈശ്വരപരിഗണനയില്ലാത്ത സി.ജെ.യിലെ കാല്പനികമായ മതബോധം രൂപപരിഗണനയില്ലാത്ത കാല്പനികനായ കലാകാരന്റെ രചനാസംസ്കാരത്തിലാണ് സി.ജെ.യെ കൊണ്ടെത്തിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ബ്രഹ്മനത്തിലൂടെ പ്രതിഫലിക്കുന്ന ചരിത്രസങ്കല്പം:

സോക്യലിസത്തെ ഒരു ബ്രഹ്മനമാക്കി കണ്ടുകൊണ്ടു്, ബ്രഹ്മനത്തിന്റെ കഥ എന്ന നിലയിൽ സോക്യലിസ്റ്റ് സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ ആവിർഭാവവും വികാസവും വിശദീകരിക്കുന്നിടത്തെ 'കഥാപരത' സോക്യലിസ്റ്റ് തത്വശാസ്ത്രത്തോടുള്ള സി.ജെ.യുടെ ആശാസ്ത്രീയമായ മനോഭാവത്തിനുള്ള തെളിവാണു്. സോക്യലിസ്റ്റ് ആശയഗതിയുടെ ആവിർഭാവത്തിനു പിന്നിൽ സ്ഥാപനങ്ങളുടെയും വർഗ്ഗവ്യത്യാസങ്ങളുടെയും പ്രതികരണസാഹചര്യങ്ങളിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന സാമൂഹികമായ ഉത്തരവാദിത്വം ഉണ്ടെന്നു കാണുകയല്ല, ഏതാനും വ്യക്തികളെ ചുറ്റിപ്പറ്റി വളർന്നു് വികസിച്ച ഒരാശയഗതിയുടെ കഥ ആവിഷ്കരിക്കുകയാണു് സി.ജെ.ചെയ്യുന്നതു്. ഫലത്തിൽ വ്യക്തിയല്ല, ചരിത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടാവു് സമുദായമാണു് എന്ന മാർക്സിയൻ ശാസ്ത്രാടിസ്ഥാനത്തിനു്, ഈ കഥാകഥനത്തിൽ സ്ഥാനമില്ലാതെയാവുന്നു. ഫലത്തിൽ ചരിത്രം വ്യക്തിയുടെ സൃഷ്ടിയാണെന്ന ഒരു തോധമാണു് സോക്യലിസത്തിന്റെ കഥയിൽ ശക്തിയായി സ്ഥാപിച്ചിട്ടുള്ളതു്. 'സാങ്കല്പികസോക്യലിസ്റ്റുകൾ' എന്നു് കമ്യൂണിസ്റ്റ് മാനിഫേസ്റ്റോയിൽ, ഞൈമൻ, ഫൂറിയർ, ഓവൻ എന്നിവരുടെ പ്രാധാന്യം വിശദീകരിക്കാൻ വേണ്ടി ഏതാണ്ടു് എട്ടു് പേജുകളോളം നീക്കിവയ്ക്കുന്നുണ്ടു്. ഈ ഉപാദ്ധ്യായത്തിലാവട്ടെ വ്യക്തികളുടെ ചരിത്രത്തെയും വിശാലമനസ്കതയെയും ആധാരമാക്കി വളർന്നുകൊണ്ടിരുന്ന സോക്യലിസ്റ്റ് മനസ്ഥിതിയെയാണു് ഉപന്യസിക്കുന്നതു്. എന്നാൽ ബ്രഹ്മനത്തിനപ്പുറം എന്ന അദ്ധ്യായത്തിൽ മാർക്സിന്റെയും ഏംഗൽസിന്റെയും വ്യക്തിപ്രാധാന്യത്തെ ചിത്രീകരിക്കാനല്ല അവരുടെ തത്വസംഹിതകളെ ചിത്രീകരിക്കാനായിത്തന്നെ പത്തുപേജുകളോളം ചിലവഴിക്കുന്നുണ്ടു്. പക്ഷെ ബ്രഹ്മനപരരായ സോക്യലിസ്റ്റുകളെ മാർക്സും ഏംഗൽസുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതു് തികച്ചും ആശയസാമ്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മാത്രമാണു്, വൈരുദ്ധ്യാടിസ്ഥാനത്തിലല്ല.

മാർക്സും ഏംഗൽസും തങ്ങളുടെ മഹത്തായ പ്രത്യയശാസ്ത്രപദ്ധതിയിലൂടെ സോക്യലിസ്റ്റു സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കു നല്കിയ വൻപിച്ച പ്രസക്തിയെ സി.ജെ. എത്രമാത്രം വിലകുറച്ചു കാട്ടുന്നുവെന്നു് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിന്നും

വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. മാർക്സിനും ഏംഗൽസിനും പ്ലേറ്റോയുടെയും സാൽക്ക്പികസോക്യലിസ്റ്റുകളുടെയും പിൻഗാമിത്തം നല്കുംപോൾ, സി.ജെ.മാർക്സിസ്റ്റ് ശാസ്ത്രീയ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ മൂല്യത്തെ തന്നെ വിസ്മരിക്കുകയാണ്. സ്വപ്നാത്മകമായ ആശയവാദത്തിന്റെ നേർ വിപരീതമായ തത്വശാസ്ത്രപരമായ നിലത്തിൽ മാർക്സിനും ഏംഗൽസിനും ആശയവാദികളുമായുള്ള അടിസ്ഥാന വൈരാഗ്യത്തെ ത്തന്നെ കാണാതായ അവസ്ഥയിലാണ് സി.ജെ. മാർക്സും ഏംഗൽസും ആശയവാദികളും തമ്മിലുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ അന്തരം വിശദീകരിക്കാതെ, മാർക്സും ഏംഗൽസും മറ്റുള്ളവരെപ്പോലെ സ്വപ്നം കണ്ടവരാണെന്നു പറയുന്നു. അങ്ങനെ അവരെയും ആശയവാദികളുടെ കൂടത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുകയാണ് സി.ജെ.ചെയ്യുന്നത്. കുറെക്കൂടി 'ശാസ്ത്രീയമായ സ്വപ്നം' എന്ന വിശ്വാസത്തിന്റെ അയഥാർത്ഥതയിൽ തന്നെയുണ്ട് സി.ജെ.യുടെ കമ്യൂണിസ്റ്റ് തത്വശാസ്ത്ര പദ്ധതിയെ കുറിച്ചുള്ള അഭിദ്ധജോധം 'സ്വപ്നം' എന്നത് നിലനില്ക്കുന്നതു തന്നെ അയുക്തികതയിലും അശാസ്ത്രീയതയിലും വ്യവസ്ഥാരാഹിത്യത്തിലും താണെന്നിരിക്കെ, ശാസ്ത്രീയമായ സ്വപ്നം എന്ന തത്വം തന്നെ അർത്ഥരഹിതവും, തികച്ചും കാല്പനികവുമായിപ്പോകുന്നു. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ അലോരസപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് സ്വപ്നവും വ്യക്തിയും കഥാപരതയും അശാസ്ത്രീയമായിത്തന്നെ മാർക്സിലും ഏംഗൽസിലും പ്രവേശിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിന്റെ തെളിവാണ്, ശാസ്ത്രീയമായ സ്വപ്നത്തിൽ വച്ചവസാനിപ്പിക്കുന്ന വിലക്ഷണമായ സോക്യലിസ്റ്റ് കഥാഖ്യാനം.

സി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിപ്രശ്നങ്ങൾ സോക്യലിസത്തിൽ:

സോക്യലിസ്റ്റ് തത്വശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു വസ്തുനിഷ്ഠ പഠനമായിത്തീരാത്ത 'സോക്യലിസം' ഗ്രന്ഥകാരന്റെ വ്യക്തിപ്രശ്നങ്ങളും വർഗ്ഗപ്രശ്നങ്ങളും ഭംഗ്യന്തരേണ അപഗ്രഥിക്കുന്നൊരു ഗ്രന്ഥമായി തീർന്നിരിക്കുന്നു.

1. നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഉടച്ചേരിവർഗ്ഗത്തിനു കിട്ടുന്ന അമിതമായ പ്രാധാന്യം. ഇതു വ്യക്ത്യനുഭവത്തിന്റെയും വ്യക്ത്യഭി

രുചിയുടെയും സ്വാധീനമായിത്തന്നെ കാണേണ്ടതാണ്.

2. സോഷ്യലിസ്റ്റ് തത്വപ്രസംഗവും പ്രായോഗിക പ്രവർത്തനവും തമ്മിലുള്ള അകൽച്ചയെപ്പറ്റിയുള്ള ജോധം; പ്രായോഗിക പ്രവർത്തനത്തിന്മേലുള്ള ഊന്നൽ. ഇത് സി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിജീവിതവുമായി എത്രമാത്രം ബന്ധപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഒരു പ്രശ്നമാണെന്ന്, ജീവചരിത്രാദ്ധ്യായത്തിലെ പ്രസക്തഭാഗങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്.

3.(എ) കലാകാരൻ എന്ന നിലയിലുള്ള സ്വപ്നപരത സോഷ്യലിസ്റ്റ് തത്വശാസ്ത്ര പ്രമേയത്തിൽ കടന്നുകൂടുന്നുണ്ട്. ചിന്തകൻ എന്ന നിലയിലെ കാല്പനികമായ ആശയവാദത്തിന്റെ അസ്വസ്ഥതകളും ഒരെഴുത്തുകാരന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ പ്രശ്നം തന്നെയാണ്.

(ബി) കലാകാരന്റെ സാമൂഹിക വീക്ഷണം:

കലയുടെ പ്രയോജനപരമായ അംശത്തെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള സാമൂഹികവാദവീക്ഷണം, വാല്മീകിയുടെ മഹത്വത്തെ അഭിലക്ഷിക്കുന്ന സി.ജെ.യിൽ, ഉത്തരവാദിത്വബോധത്തോടെ സ്പന്ദിച്ചു നില്ക്കുന്നു. ഇതു വ്യക്തിപരമായ പ്രശ്നസഹുലതയ്ക്കിടയിലും ഒന്നിരിച്ചു നില്ക്കുന്ന വസ്തുത തന്നെയാണ്. 'വിലയിരുത്ത'ലിലും സി.ജെ.യുടെ ആദ്യകാല സാഹിത്യ വിമർശനങ്ങളിലും പ്രകടമായിക്കാണുന്ന സാമൂഹ്യവാദ വിധേയത്വത്തിന്റെ പ്രതിഫലനം എന്ന നിലയിൽ ഈ വാക്യങ്ങൾക്കു സോഷ്യലിസ്റ്റ് തത്വശാസ്ത്രത്തെക്കാളുപരി പുരോഗമന സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തോടാണ് ബാദ്ധ്യതയുള്ളത്. കലാകാരൻ എന്ന നിലയിലും ചിന്തകൻ എന്ന നിലയിലും എല്ലാം ഉള്ള ഈ പ്രശ്നങ്ങൾ സി.ജെ.യുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട എല്ലാ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലും കടന്നുകൂടിയിട്ടുണ്ട്.

4. യുദ്ധം: യുദ്ധവിരോധം സോഷ്യലിസത്തിലും അവതരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. വർഗ്ഗസമരസിദ്ധാന്തത്തോട് കർശനമായ വിധേയത്വം പ്രദർശിപ്പിക്കുംപോഴും യുദ്ധത്തിൽനിന്നും യുദ്ധഭീതിയിൽനിന്നുമുള്ള രക്ഷ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന ഒരു അവസ്ഥയായി സോഷ്യലിസത്തെ സി.ജെ. സമീപിക്കുന്നുണ്ട്.

മുദ്രയുടെയും ഈ പ്രമേയം നി.ജെ.യുടെ എല്ലാകൃതികളിലും - പ്രത്യേകിച്ചും നാടകങ്ങളിൽ - പ്രധാനമാണ്. മുദ്രയുടെയും നിലകണ്ടെത്തുന്നതിനുള്ള ഒരന്വേഷണമാണ് നി.ജെ.യുടെ കലയും ചിന്തയും എന്നു വിധിക്കുന്നതുപോലും അസ്ഥാനത്തായുകയില്ലെന്നു നി.ജെ.യുടെ ദർശനത്തെപ്പറ്റി ചർച്ച ചെയ്യുമ്പോൾ വ്യക്തമാകുന്നതാണ്. ഇതു തികച്ചും വ്യക്തിപരമായ ഒരു പ്രമേയമാണ്. വ്യക്തിപരതയുടെ നിറങ്ങളിൽ തന്നെ ഇതു നോവലിനുള്ളിൽ പ്രവേശിച്ചിരിക്കുന്നു. നോവലിനും രണ്ടാം പതിപ്പിലാകട്ടെ വർഗ്ഗസമരസിദ്ധാന്തത്തെ തന്നെ വിസ്മരിക്കുന്ന മനുഷ്യവാദപരമായ മുദ്രയവിതാനം നി.ജെ. എഴുതിച്ചേർക്കുന്നുണ്ട്.

5. ഉടമ്പടിയിലെ മുദ്രയുടെ പ്രതിനിധികളായ പടാളികാരൻ:

പടാളികാരൻ മുദ്രയെന്ന പ്രമേയത്തോടു സഹചരത്വമുള്ള ഒരു നിഗൂഢമായ നിലയിലാണ് നോവലിനുള്ളിൽ പ്രവേശിക്കുന്നത്. എക്സ്സർവീസുകാരനിൽ നിന്നു നോവലിനുള്ളിന്റെ ചർച്ച ആരംഭിക്കുന്നതു തന്നെ മുദ്രയെന്ന വ്യക്തിപരവും മൗലികവുമായ പ്രശ്നത്തിന്റെ തള്ളിക്കയറ്റം നി.ജെ.യിൽ എത്രമാത്രമുണ്ടെന്നു തെളിയിക്കുന്നു.

6. "മുന്നാളിടയും സംഗവിഹീനനെയും ശവത്തെയും എക്സ്സർവീസുകാരെയും സൃഷ്ടിക്കുന്നു."(18) നോവലിനുള്ളിൽ സന്ദർഭികമായി പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്ന ഈ വാക്യം നി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിലോകത്തോടു സംപൂർണ്ണമായും ഉത്തരവാദിത്വമുള്ള ഒന്നാണ്. 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു' എന്ന നാടകത്തിലെ എക്സ് സർവീസുകാരന്റെ സംഗവിഹീനമായ അവസ്ഥയെ ഇതു ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. സംഗവിഹീനനായ ഈ പടാളികാരനോടു സദൃശപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടു 'ശവം' പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നു. നി.ജെ.യുടെ ചിന്തയിൽ ഈ ശവം എപ്പോഴും രക്തസാക്ഷിത്വത്തോടു സദൃശപ്പെടുന്നു എന്നു പറയാം. ജീവചരിത്രാദ്ധ്യായത്തിൽ ഉദ്ധരിക്കുന്ന

---

18. നോവലിനും രണ്ടാം പതിപ്പ്. പുറം 38.

86

ക്ലേശത്തിന്റെ രൂക്ഷതാക്കിലേക്കുമുള്ള വിമർശനങ്ങളും 'ശവത്തിന്റെ വില' എന്ന ലേഖനവും തന്നെ ഉദാഹരണങ്ങൾ. ഇങ്ങനെ മുഴുവനും പടാളികാരനും, അംഗവിഹീനനും ശവവും രൂക്ഷതാക്കിലും ഭോഷൻ എന്ന പ്രയോഗവും ഒരിനോടനുബന്ധിപ്പിച്ചുള്ള പരസ്പരവിരുദ്ധവുമെല്ലാം പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുകിടക്കുന്ന ആശയങ്ങളും വിചിന്തനങ്ങളുമാണ്. നി.ജെ.യുടെ ജീവിതത്തിൽ. വാഗ്മിതയോടുള്ള പരാമർശത്തോടൊന്നിച്ചു് അവന്റെ നാമം കടന്നുവരുന്നത്. നി.ജെ. കർണാടിന് അവർക്കിടയിൽ ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടു് എന്നതിനു തെളിവാണു്. ഇങ്ങനെ ബന്ധുത്വമുള്ള ആശയങ്ങളെയും വിചിന്തനങ്ങളെയും സ്വതന്ത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന വ്യക്തിപരമായ നില നി.ജെ.യുടെ രചനാരീതി ലിലുണ്ടു്. ഈ ആശയങ്ങളും വിചിന്തനങ്ങളുമാകട്ടെ, നി.ജെ.യിൽ സ്ഥിരമായി നിൽക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളിലേക്കു വെളിച്ചം വീശുന്നു.

'നിങ്ങൾക്കു ഭക്ഷണം, വസ്ത്രം, വീടു്, മരുന്നു്, തോക്കുകൾ, നാടകങ്ങൾ ഇങ്ങനെ പലതും ജീവിതത്തിനാവശ്യമുണ്ടു്.'(19) നി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിപരമായ നാടകാഭിമുഖ്യത്തെയും അഭിരുചിയേയും വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു വാക്യമാണിതു്. ജീവിതത്തിനാവശ്യമുള്ള വസ്തുക്കളുടെ കൂടെത്തിൽ തോക്കുകളും (മുദ്രയുടെ തോക്കു) നാടകങ്ങളും (വ്യക്തിസ്വീകരിപം) ഒരുപോലെതന്നെയും നിൽക്കുന്നതു് നി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെ മുറുകെപിടിക്കുന്നതാണു്. അടിസ്ഥാന ജീവിതാവശ്യമായി തോക്കുകളെയും ഒപ്പം നാടകത്തെയും അംഗീകരിക്കുന്ന അസാധാരണത്വമുള്ള ഒരു മനസ്സാണു് ഇവിടെ അഭിവ്യക്തമാകുന്നതു്.

7. തോക്കുലിസം രണ്ടാം പതിപ്പിൽ പിന്നിച്ചുവിടപ്പെട പടാളികാരനും, എൻ.ജി.ഒ.കും ശേഷം ഒരു പെൺകുടിയുടെ പ്രശ്നം പുതുതായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്. ഇവിടെ സ്ത്രീയുടെ അസ്വതന്ത്രതയോടും ദയനീയമായ അവസ്ഥയോടുമുള്ള സമീപം പ്രകടമാകുന്നു. കാലക്ഷേപത്തിനു് മാർഗമില്ലാതലയുന്ന

---

19. തോക്കുലിസം. 1948 പുറം 31.

87

ലുവാവിന്റെ അവസ്ഥയും, ച്രേമത്തിന്റെ വൈകാരികമായ ന്യായവും അനുഭവം കൊണ്ടറിയാവുന്ന സി.ജെ.യിലെ വ്യക്തിയുടെ മുഖം ഇവിടെ തെളിഞ്ഞു കാണുന്നു. സ്ത്രീയുടെ ച്രശ്നങ്ങളും അസ്വതന്ത്രതയും സി.ജെ.യുടെ കൃതികളിലെ നിലയ്ക്കാത്ത ഒരുച്രശ്നമായിരുന്നുവെന്ന വസ്തുതയും ഇവിടെ വിസ്മരിക്കാവുന്നതല്ല. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ ച്രശ്നങ്ങളുടെ നേർക്ക് വീണ്ടും വ്യക്തിപരമായ ച്രശ്നങ്ങളെ തള്ളിക്കയറ്റിക്കൊണ്ടു വരുന്നതിനുള്ള രചനാപരമായ ഉൾച്രേരണയാണ് ഇവിടെയും വെളിവാകുന്നത്.

8. സി.ജെ.യുടെ മതാത്മകവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ അടയാളങ്ങൾ കൃതിയിൽ സുലഭമായുണ്ട്.

(എ) ച്രവചനപരത (ബി) ച്രജോധനാത്മകത.

സി.ജെ.യുടെ നാടകങ്ങളിലും ഗ്രന്ഥങ്ങളിലും ച്രവചനത്തിനും ച്രവാചകനും ഉപദേശിക്കുമുള്ള സ്ഥാനം ച്രധാനമാണ്.

(സി) അന്മാർഗ്ഗജോധം: ഉപദേശവും ച്രജോധനവും നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ മനസ്ഥിതിക്ക് ആധാരമായുള്ള അന്മാർഗ്ഗജോധം ഈ കൃതിയിൽ ച്രകടമായുണ്ട്. തൊഴിലാളി ചൂഷണത്തെ ഒരു അസന്മാർഗ്ഗ വൃത്തിയായി കാണുന്ന ഈ മതപരതയ്ക്കുള്ള തെളിവുകൾ നോക്കുക.

1. "അക്കാലത്ത് ഇംഗ്ലണ്ടിലെ മുതലാളിയും തൊഴിലാളിയും അന്മാർഗ്ഗികമായി വളരെ അധഃപതിച്ചാണിരുന്നത്." (20)

2. "അനു നിലവിലിരുന്ന അസന്മാർഗ്ഗികതയെ അദ്ദേഹം ഹൃദയപൂർവ്വം വെറുത്തു." (21)

3. "2500 ആളുകളെ അദ്ദേഹം ഉത്തമസാമൂഹ്യജീവികളാക്കി തീർത്തു. അവിടെ മദ്യപാനമോ പോലീസോ ന്യായാധിപന്മാരോ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല." (22)

---

20. സോക്യലിസം ഒന്നാം പതിപ്പ്. പുറം 15.
21. അതിൽ തന്നെ.
22. അതിൽ തന്നെ. പുറം 16.

88

4. പൊതുവേ പറഞ്ഞാൽ ലാഭത്തെ മാത്രം ലക്ഷ്യമാക്കി നടത്തുന്ന വ്യാവസായികോല്പാദനം അസാന്മാർഗ്ഗികമായ ഒരു സംപ്രദായമാണെന്ന് ഓവൻ മനസ്സിലാക്കി.(23)

5. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ സാന്മാർഗ്ഗികമായ ഒരു ജീവിതം അസാദ്ധ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്ന ഒരു സാംപത്തിക വ്യവസ്ഥിതിയാണ് മുതലാളിത്തം.(24)

സ്ഥാപനനിഷ്ഠമല്ലാത്ത സാന്മാർഗ്ഗികസോധം സോഷ്യലിസം എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പിന്നിലുണ്ട് എന്നും ഇവിടെ നിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്. സാന്മാർഗ്ഗികതയുടെ വക്താവായി നില്ക്കുന്ന ജി.ജെ. സോഷ്യലിസത്തിൽ കാല്പനികമായ പുരോഗമനവാദിയും സാന്മാർഗ്ഗിക പരിരക്ഷകനാകാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നയാളുമാണ്.

1951 ലെ രണ്ടാം പതിപ്പിലെ വ്യതിയാനങ്ങൾ:

1. 'കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയ്ക്ക് വോട്ടുപിടിച്ച എന്റെ അമ്മയ്ക്ക്' എന്ന സമർപ്പണവാക്യം 'എന്റെ അമ്മയ്ക്ക്' എന്നുമാത്രം ആയിത്തീരുന്നുണ്ട് രണ്ടാം പതിപ്പിലെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. കൂടുതൽ വ്യക്തിപരവും സ്വതന്ത്രവുമായ ഒരു നിലപാട് ജി.ജെ. ഇവിടെ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന് കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാന സാദ്ധ്യതയിൽ നിന്നുള്ള ഈ മനം മാറ്റം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

2. 'രണ്ടാം പതിപ്പിനെപ്പറ്റി' എന്ന ശീർഷകത്തിൽ കൂടിച്ചേർക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള പ്രസ്ഥാവനയാണ് മറ്റൊരു വ്യതിയാനം.

"പോരെന്റെ പ്രയോഗത്തിൽ മാത്രമല്ല, തത്വത്തിൽ കൂടിയും സോഷ്യലിസം പരിണാമം പ്രാപിച്ചുവരികയാണ്. ഇതിന്റെ ഒന്നാം പതിപ്പിൽ പറഞ്ഞ പല കാര്യങ്ങളും ഇന്ന് അപ്രസക്തങ്ങളായതുകൊണ്ടും, മറ്റു ചിലന്ന് അനുഭവദൂഷ്ട്യാ തെറ്റെന്നുതോന്നിയതുകൊണ്ടുമാണ് .....സോഷ്യലിസം മനുഷ്യന്റെ മൗലികനന്മയിൽ വിശ്വസിക്കുന്നു. പാർട്ടിയിലും ഭരണകൂടത്തിലും അധികാരഭ്രാന്തു കടന്നുകൂടി ലക്ഷ്യം പരാജയപ്പെടുത്താതിരിക്കാൻ ഒരു പോംവഴി

---

23. അതിൽ തന്നെ. പുറം 18.
24. അതിൽ തന്നെ. പുറം 38.

നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതാണ് ഡെമോക്രാറ്റിക് സെൻട്രലിസം. ഇതു നടപ്പിലാക്കുന്നതിനാൽ നേതാക്കന്മാരുടെ അഭിപ്രായഭിന്നതകളും അവശ്യങ്ങളും പരിഗണന അർഹിക്കുന്നതാണ്. നടപടിയിലും തീരുമാനിക്കുന്നതിനും നേതാക്കന്മാർക്കു വിട്ടുകൊടുക്കുന്ന പിൻഗാമിക്കുവേണ്ടി മാത്രമായ തത്വനിഷ്ഠതയും സൂക്ഷിക്കാൻ സാധിക്കില്ല. മതങ്ങൾ പരാജയപ്പെടുന്നു ഇവിടെയാണ്. (25)

കമ്യൂണിസം മതത്തിന്റെ പിൻഗാമിയാണെന്നു കരുതുകയും മതത്തിന്റെ സ്ഥാപനിഷ്ഠമായ സമീപനത്തിനുള്ള കാരണം തന്നെ കമ്യൂണിസത്തിന്റെയും സ്ഥാപനനിഷ്ഠമായ സമീപനത്തിന് കാരണമായിത്തീരും എന്നു പ്രവചിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സി.ജെ. മതത്തിന്റെയും കമ്യൂണിസത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനപരമായ വിരുദ്ധ വ്യവസ്ഥകളെ മനസ്സിലാക്കാൻ ശ്രമിച്ചുകാണുന്നില്ല. നോക്കുലിസം രണ്ടാം പതിപ്പിൽ ഒരു തത്വനോയമാണ് കൊടിക്കുത്തിവാഴുന്നത്. രണ്ടാം പതിപ്പിന്റെ മുഖവുരയിൽ സ്ഥാപനനിഷ്ഠമായ നോയം അംഗീകാരം പിടിച്ചുപറ്റുന്നുമുണ്ട്.

മുഖവുരയിൽതന്നെ എടുത്തുപറയുന്ന ഡെമോക്രാറ്റിക് സെൻട്രലിസത്തിൽ സി.ജെ.യിലെ അനാധിപത്യവാദിയുടെ മുഖം കാണാം. നിഷ്ഠാത്മകവും സ്ഥാപനപരവുമായ അനാധിപത്യത്തിലേക്കുള്ള സി.ജെ.യുടെ പിൽക്കാല നിലപാടിന്റെ തുടക്കം ഇവിടെ കാണാം. വ്യക്തിവാദത്തിന്റെ പ്രേരണയും വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യവും വിരുദ്ധകടകങ്ങളായി നിൽക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിവാദം ഈ അനാധിപത്യനോയത്തെ എങ്ങനെ അപഗ്രഥിക്കുമെന്നു പിന്നീടു ചർച്ച ചെയ്തു കിടക്കുന്നതാണ്.

3. നോക്കുലിസ്റ്റ് ശാസ്ത്രീയ നിഷ്ഠാതത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ശുഭാത്മകമായ സമീപനത്തിൽ ചില കറുത്ത നിഴലുകൾ വീഴുന്നതിന്റെ ലക്ഷണമാണ് സി.ജെ. രണ്ടു അദ്ധ്യായശീർഷകങ്ങളിൽ വരുത്തിയിരിക്കുന്ന മാറ്റത്തിലുള്ളത്. ഒന്നാം അദ്ധ്യായത്തിലെ തുടക്കത്തിൽ മാറ്റമൊന്നുമില്ലെങ്കിലും 'ഒരു സ്വപ്നം' എന്ന ശുഭാത്മകമായ ശീർഷകത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് 'ഇരുളടഞ്ഞ ഭാവി' എന്ന ശീർഷകം

---

25. നോക്കുലിസം രണ്ടാം പതിപ്പ്. പുറം 7-8.

90

നീണ്ടുപോകുന്നതായി തോന്നിപ്പോകുന്നു. ശിൽപ്പത്തിലെ ഈ നിഷേധാത്മകത 1951 ആകുംപോഴേക്കും കാല്പനികമായ ഒരു ചിന്തകന്റെ ശുഭാപ്തിവിശ്വാസം മടിയിലേറ്റുന്നു തുടങ്ങുന്നുവെന്നതിന്റെ സൂചനയാണിത്. കാല്പനികമായ ശുഭാത്മകതയുടെ സ്ഥാനത്ത് കാല്പനികമായ ദുരന്താത്മകത സ്ഥാനം പിടിക്കുന്നു.

1954-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'ക്രൈമിൽ' ഇത് വേറെ പ്രകടമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ തന്നെ 'ഒരു കണ്ണുനീരിന്നു നോമാം' എന്നത് 'ഇതു നടക്കുമോ' എന്ന ശിൽപ്പമായി മാറുന്നു. ഇവിടെയും ശുഭാത്മകമായ കാല്പനികതയെ നിഷേധിക്കാൻ തുടങ്ങുന്ന ബി.ഇ.യുടെ മനസ്സിന്റെ സൂചിക കണ്ടാണി കരുതാം.

4. ഇനി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനം ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ കർതൃത്വത്തിലാണ്. ഫോർമ്മാ തന്ത്രത്തിന്റെ അടിയുറപ്പം സംപൂർണ്ണമായും ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനവുമായി പൂർണ്ണമായും അകന്നും വേർപെടുത്തിയ ആൾ എന്ന നിലയിൽ, ബി.ഇ.ക്ക് പാർട്ടിയെ ഫോർമ്മുലയിൽ നിന്നും പ്രസ്താവനയിൽ നിന്നും ഉത്തരം ചൊല്ലി രക്ഷിക്കേണ്ട ചുമതലയുണ്ടാവുന്നില്ല. പ്രസ്ഥാനത്തോടുത്തിരിക്കാർക്കു ചൊല്ലി 'സ്വതന്ത്രമായ ഒരുശക്തിവിശേഷത്തിന്റെ സ്വഭാവം' നോക്കുവിനു തിനു നിൽക്കാൻ ബി.ഇ.യിലെ വ്യക്തിപരനായ എഴുത്തുകാരന്റെ ഇതിലൂടെ കഴിയുന്നു.

5. ഇടനിലക്കാരൻ തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തോടൊപ്പം നിന്നു കൊണ്ടുതന്നെ വാദഗതി പാടേ മാറി രക്തമിറിച്ചിരിക്കുന്നതും നോക്കുവിനു സ്ഥാപിക്കാം. നോക്കുവിനും നീലാം പതിപ്പു അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഈ വാദഗതി അവതരിപ്പിച്ചു കൊണ്ടാണ്.

രക്തമിറിച്ചിരിക്കൽ ഒഴിവാക്കാം എന്ന നോവലിന്റെ വ്യക്തമായ അവതരണം, ഒന്നും രണ്ടും പതിപ്പുകളിലെ ഗ്രന്ഥകാരന്റെ, ചിന്താപരമായ അന്തരം സ്പഷ്ടമാക്കുന്നുണ്ട്. രണ്ടാം പതിപ്പ് ഇടതുചേരിക്കാരന്റെ പ്രസ്താവനയെ അവതരി

പിച്ചുകൊണ്ടു് അരംഭിച്ചു് ഇടച്ചേരിക്കാരൻ എന്തു ചെയ്യണമെന്ന നിർദ്ദേശത്തോടെ അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. രണ്ടാം പതിപ്പിലാകുംപോൾ വർഗ്ഗതാല്പര്യം ഏതാണ്ടു് പിൻതള്ളപ്പെടുകയാണു്. ഇടത്തരക്കാരന്റെ പ്രാതിനിധ്യത്തിലൂടെ മുഖം കാണിച്ച മുതലാളിത്തം എന്ന സ്ഥാപനത്തിന്റെ ഭീകരസൃഷ്ടിയാകുന്ന യുദ്ധം എന്ന നിയമത്തിന്നു് ശാന്തി സോക്യലിസത്തിലുണ്ടു്. ഈ തീരുമാനത്തോടെയാണു് ഗ്രന്ഥം അവസാനിക്കുന്നതു്.

രക്തച്ചൊരിച്ചിലിനെയും വർഗ്ഗയുദ്ധത്തെയും ഒഴിവാക്കി സോക്യലിസം സ്ഥാപിക്കാനുള്ള ആദ്ധ്യത, സി.ജെ.യുടെ യുദ്ധത്തിന്റെ പ്രശ്നത്തെ കാലപ്പനികമായി സമാശ്വസിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ യുദ്ധത്തിന്റെ പ്രശ്നം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാരംഭിക്കുകയും യുദ്ധമില്ലാത്മയുടെ പ്രതീക്ഷാനിർഭരമായ ആദ്ധ്യത നിർദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടു് അവസാനിപ്പിക്കുകയുമാണു് സോക്യലിസത്തിന്റെ രണ്ടാം പതിപ്പു്.

യുദ്ധമെന്ന വർഗ്ഗാതീതമായ ആശയത്തിനു മുൻതൂക്കം കൃതിയിലുണ്ടാകുംപോൾ, അതു സോക്യലിസ്റ്റ് ശാസ്ത്രീയതയിൽനിന്നു് ഒരിക്കൽ കൂടി അകലുകളയും വ്യക്തിപരമായ വീക്ഷണത്തിന്റെ ശക്തിക്കു് ഒന്നുകൂടി വഴങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇടച്ചേരിക്കാരനോടുള്ള ഉദ്ബോധനം ഒഴിവാക്കുംപോൾ വർഗ്ഗപരമായ കുറിന്റെ പ്രാധാന്യം കുറയുന്നു. വർഗ്ഗപരമായ ചേരിതിരിവുകൾക്കതീതമായ യുദ്ധമെന്ന മാനുഷിക പ്രശ്നത്തിന്നു് പരിഹാരം അന്വേഷിച്ചുകൊണ്ടു് ഒന്നുകൂടി ആത്മനിഷ്ഠതയിലേക്കു് ചായുകയും ചെയ്യുന്നു. മനുഷ്യസമൂഹത്തിൽ സ്ത്രീയുടെ സ്ഥാനം 'പെൺകുടിയുടെ കഥ'യിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുംപോഴും സ്ത്രീയെ വർഗ്ഗാതീതമായ മാനുഷികമായ തലത്തിൽ കാണാനാണു് സി.ജെ. ശ്രമിക്കുന്നതു്.

ചുരുക്കത്തിൽ 1951 ആകുംപോൾ സി.ജെ. പാർട്ടിയോടുള്ള ആദർശാത്മകമായ ആദ്ധ്യതയിൽ നിന്നു് മുക്തനാവുകയും ആത്മനിഷ്ഠനായ കലാകാരന്റെ വ്യക്തിപരമായ അഭിപ്രായങ്ങൾ കുറെക്കൂടി സ്വതന്ത്രമായി തുറന്നു പറയുവാൻ ധൈര്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടു്.

തൊഴിലാളിമാഹാത്മ്യവും, ഭാത്മീല-കലാ-മാഹാത്മ്യവും:

"സ്വന്തരാജ്യങ്ങളെ സ്നേഹിക്കുകയല്ലാതെ ഇതരരാജ്യങ്ങളോട് യുദ്ധം ചെയ്യുകയോ അവയെ വെറുക്കുകയോ ചെയ്യേണ്ട ആവശ്യം തൊഴിലാളിക്കില്ല. അതുകൊണ്ട് ലോകത്തിൽ ഏറ്റവും വലിയ കലാകാരനെക്കാളും ഏറ്റവും വലിയ ഭാത്മീലവാദിയെക്കാളും യഥാർത്ഥമായ സാർവലൗകിക മനോഭാവം തൊഴിലാളി കാണുണ്ടാവുക." (26)

കലാകാരനെക്കാളും, ഭാത്മീലവാദിയെക്കാളും മഹാൻ തൊഴിലാളിയാണെന്ന് സി.ജെ. പറയുന്നുണ്ട്. കാല്പനികമായ ഈ ധാരണയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തെ പ്രശംസിക്കുന്ന സി.ജെ., രണ്ടാം പതിപ്പിൽ വരുത്തുന്ന വ്യതിയാനങ്ങളിൽ ആ ധാരണയുടെ വൈകല്യം മനസ്സിലാക്കുന്നതിന്റെ സൂചനകൾ ഉണ്ട്. സോക്യലിസത്തെപ്പോലെ തൊഴിലാളിയെയും ഏറ്റവും വലിയ പ്രതിഭാസമായിക്കാണുന്ന ഈ മാനസിക നില, ഭാത്മീല മാഹാത്മ്യത്തെപ്പറ്റിയും കലാമാഹാത്മ്യത്തെപ്പറ്റിയും നല്ല ധാരണയുള്ള ഒരെഴുത്തുകാരൻ, എന്തുകൊണ്ട് തൊഴിലാളി വർഗ്ഗ പ്രചാരകനായി മാറുന്നു എന്നതിന്റെ ഉത്തരമാണ്. ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും ഉദാത്തമായ മതസംഹിതയുടെ വക്താവായിരിക്കണമെന്നാഗ്രഹിക്കുന്ന ഒരെഴുത്തുകാരൻ ആ ആഗ്രഹം നിറവേറ്റുന്നതിനുവേണ്ടി തൊഴിലാളിയെ ഉദാത്തീകരിക്കുകയുമാണ് ഇവിടെ. വാല്മീകിയിൽ കുറ്റ്ണ്ട് മറ്റൊന്നുമാകാൻ അനുദ്ധനാവാത്ത സി.ജെ.യുടെ മഹത്തായ ആഗ്രഹത്തിന്റെ തുടിക്കുന്ന മനസ്സ് ഇവിടെയുണ്ട്. പക്ഷെ ആ ആഗ്രഹവും സോക്യലിസ്റ്റ് തത്വശാസ്ത്രവുമായുള്ള അന്ധം ബാലിശവും നിസ്സാരവുമാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ തൊഴിലാളിയെ ഉദാത്തീകരിച്ച് മനുഷ്യമാഹാത്മ്യത്തിന്റെ ഉച്ചതലത്തിൽ ഇരുത്തുന്നു. എന്നിട്ട് വ്യക്തിക്കുള്ളിലെ കലാകാരന്റെയും ഭാത്മീലവാദിയുടെയും ഉദാത്തഭോഗത്തിന്റെ ആഹ്ലാദം ലഭിക്കാനായി, ഉദാത്തീകരിക്കപ്പെട്ട തൊഴിലാളിയുമായി കുറു പ്രഖ്യാപിക്കുകയുമാണ് സി.ജെ. തന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്.

---

26. അതിൽ തന്നെ. പുറം 59.

93

2. മതവും കമ്യൂണിസവും:

1948 മുതലാണ് പ്രതിദീപികയിലെ 'മതവും കമ്യൂണിസവും' 'നോക്കുലിസ്റ്റിന്റെ ഒരനുബന്ധമെന്ന നിലയിൽ പഠനീയമാണ്. നോക്കുലിസം ഒന്നാം പതിപ്പിലെ 'ചില ചോദ്യങ്ങൾക്കുത്തരം' എന്ന അവസാന അദ്ധ്യായത്തിന്റെ വികസനം എന്ന പോലെയാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം ആരംഭിക്കുന്നത്. ക്രിസ്ത്യാനിയോടു സാദൃശ്യമുള്ള ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരൻ എന്ന നിലയിൽ താൻകൂടി ഉൾപ്പെടുന്ന ക്രിസ്തീയ സമൂഹത്തെ കമ്യൂണിസ്റ്റിനോടു ഇണക്കിക്കൊണ്ടു പോകാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഒരു സമുദായപരിഷ്കരണവാദിയാണ് ഈ ഗ്രന്ഥകർത്താവ് സി.ജെ. ഈ പരിഷ്കരണവാദത്തിന്റെ നിജസ്ഥിതി നോക്കുലിസത്തിൽ തന്നെ കാണുന്നുണ്ടെങ്കിലും സൂചിപ്പിച്ചിടുന്നതിലോ?

സി.ജെ. സ്വന്തം കൃതികൾക്കെഴുതിയിടുള്ള മുഖവുരകളിൽ വച്ചിട്ടു താനതുമൊന്നു ദൈർഘ്യമേറിയ പ്രവേശികയാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിനുള്ളത്. പ്രവേശികയിലൂടെ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആവശ്യകതയും ലക്ഷ്യവും ഗ്രന്ഥകാരൻ പ്രത്യാപിക്കുന്നു. അവ ഇപ്രകാരം സംഗ്രഹിക്കാം.

1. മതവും കമ്യൂണിസവും തമ്മിൽ പൊരുത്തപ്പെടാൻ കഴിയുമോ എന്ന ചോദ്യത്തിന് ഉത്തരം കണ്ടെത്തുക.

2. കമ്യൂണിസ്റ്റ് വിരുദ്ധവും മതപക്ഷപാതപരവുമായ ഗ്രന്ഥങ്ങൾക്കു മലയാള സാഹിത്യത്തിലുള്ള വർദ്ധനവ്, കമ്യൂണിസ്റ്റാഭിമുഖ്യമുള്ളതും മതദ്രോഹം വഹിക്കുന്നതുമായ പുസ്തകങ്ങളുടെ അഭാവം, മതപ്രചാരകർ ചിലപ്പോൾ മിഷനറിയുപയോഗിച്ചു നടത്തുന്ന കമ്യൂണിസ്റ്റ് വിരുദ്ധ പ്രചാരണം - ഇവമൂലം ക്രിസ്ത്യാനികൾക്കിടയിൽ കമ്യൂണിസത്തെക്കുറിച്ചു പരന്നിടുള്ള തെറ്റിദ്ധാരണകൾ തിരുത്തുക.

3. നാസ്തികത്വം മതത്തിന്റെ പേരിൽ കലഹം ഉണ്ടാകുന്നതിനെയും പിൽതിരിഞ്ഞ പ്രവർത്തനത്തിനും മതത്തെ മറയാക്കുന്നതിനെയും തടയുക.

ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരനെയ നിലയിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ക്രിസ്തുമതത്തെ വിലയിരുത്തുകയല്ല; മറിച്ച് പിൻതിരിപ്പൻ ഉപകരണമായിത്തീരാറുള്ള മതസ്ഥാപനത്തിന്റെ അപകടങ്ങളിൽ നിന്ന് യഥാർത്ഥ മതത്തെ രക്ഷിക്കുകയാണ് സി.ജെ.യുടെ ലക്ഷ്യമെന്ന് ഈ പ്രഖ്യാപനങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. സി.ജെ.ക്ക് എതിർപ്പ് ക്രിസ്തുമതത്തോടല്ല, പള്ളിമതത്തോടാണ്. "ലോകം യുദ്ധത്തെ വെറുക്കുന്നു. ഇനി യുദ്ധത്തിലേക്ക് വലിച്ചിടുന്ന ശക്തി, അതു മതമായാലും മുതലാളിത്തമായാലും അവശേഷിക്കുകയില്ല."(27) എന്ന് സി.ജെ. പ്രസ്താവിക്കുന്നു. ദുഷ്ടമായ മുതലാളിത്തത്തോട് ലേശവും അനുഭാവമില്ലാത്ത സി.ജെ.ക്ക് നന്മ നിറഞ്ഞ മതത്തെ യുദ്ധമെന്ന പിൻതിരിപ്പൻ സംപ്രദായത്തിൽ നിന്ന് രക്ഷിച്ചെടുക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹമുണ്ട്. "മതസ്ഥാപകരുടെ ഉന്നത ലക്ഷ്യത്തെ മതങ്ങൾ ആദരിക്കുന്ന"(28) അവസ്ഥ ആത്മാർത്ഥമായി അദ്ദേഹം പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു.

പുസ്തകത്തെ നാല് അദ്ധ്യായങ്ങളായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു. സി.ജെ. യുടെ തന്നെ വാക്കുകളിൽ .. "ഒന്നാം ഭാഗത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നത് മതത്തിന്റെയും കമ്യൂണിസത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാന തത്വശാസ്ത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചാണ്. ഇവിടെയാണ് മതവും കമ്യൂണിസവും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യം തെളിഞ്ഞുകാണുന്നത്. ഇങ്ങനെ അടിസ്ഥാനപരമായി വൈരുദ്ധ്യമുണ്ടെങ്കിലും പ്രായോഗിക ജീവിതത്തിൽ ഒരു തരത്തിലും യഥാർത്ഥമതവും കമ്യൂണിസവും തമ്മിൽ സംഘടനം വേണ്ടി വരികയില്ലെന്നാണ് രണ്ടാം ഭാഗത്തിലെ പ്രതിപാദ്യം. മതത്തിന്ന് ചില ആദർശങ്ങളുണ്ട്. ഇവയും കമ്യൂണിസത്തിന്റെ ലക്ഷ്യവുമായി വളരെ സാമ്യമുണ്ട്. ആ സാമ്യത്തെ ഉദാഹരിക്കുകയാണ് രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്.

മൂന്നാം ഭാഗത്തിലെ വിഷയം സോവിയറ്റ് യൂണിയനാണ്. അറിയണമെന്നു ഉള്ളവർക്കുവേണ്ടി സോവിയറ്റു യൂണിയനിൽ മതത്തിന്റെ ചരിത്രമൊന്ന് സംഗ്രഹിക്കുക മാത്രമാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്.

---

27. മതവും കമ്യൂണിസവും. 1948 പുറം 8.
28. അതിൽ തന്നെ. പുറം 8.

നലാം രാഗർതിൽ ഫ്രീതിനുവേർടിമാനു മനുഷ്യർർതകരും കമ്യൂണിസ്റ്റു കാരും രാഗിൽ സഹകരിതേർടതെന്നും രതൈതിനെന്നാനു പ്രായോഗികമാകേർട തെന്നും പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നു. "(29)

കേരളതെരിൽ പൊതുവേ പോദിപ്പെടുന്ന പ്രശ്നങ്ങളിൽ നിന്നാരംഭിച്ച ഈ ഗ്രന്ഥം പലതിൽ കേരളർതിലെ കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനർതിന്റെ സ്വഭാവവും ക്രിസ്തുമത സ്ഥാപനർതിന്റെ സ്വഭാവവും രണ്ടിലുമുള്ള നയർമ്മ വൈയർമ്മ രങ്ങൾ ചർച്ചയ്ക്കു വിഷയമാകുന്നില്ല. കേരളർതിലെ മതാധിപർമാരെ സർവ്വാർ ഗികർതിലേർക്കു തിരിച്ചുവിടാൻ ഉദ്ദേശിച്ചിടുള്ളതാനു ഈ ഗ്രന്ഥമെന്നു തോന്നും. അല്പാതെ മതർതിന്റെയും കമ്യൂണിസർതിന്റെയും സഹകരണർതിന്റെ നായകരെ കേരളർതിന്റെ പരിതഃസ്ഥിതികളിൽ വച്ചു പരിശോധിക്കാനുള്ള ശ്രമം ഉപരിടെ ഇല്ലാ പ്രവേശികയിൽ പ്രധാനം ചെയ്തിടുള്ള 'കേരള തിലെ പോരുകൾ' പ്രവേശികയോടുകൂടിർതന്നെ അവതാനികുകയും തുടർന്നുപദേശർതിലും അവിടെരിലാനുള്ള ശർനമായി ഈ രചന കലാശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഗ്രന്ഥർതിലുടനീളം ഉദ്ധരിക്കുന്ന കാർറൂനിലെ ചിർ അതിശയോ ക്തി തോന്നും. പ്രൊഫസർ ഹുലെറ്റ് ജോൺസന്റെ പ്രായാനം പ്രവേശികയുടെ അവസാനം സി.ഇ. വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ടു. "ലോകസമാധാനർതിനുവേർടിയുള്ള പരിശ്രമർതിൽ അദ്ദേഹർതെ നോബിൾ റാങ്കിലെർതിച്ചു. മനം പരിപൂർണ്ണ സ്വതന്ത്ര മെന്നു വിചാരിക്കപ്പെടുന്ന രാജ്യർതളെക്കാൾ മതസ്വാതന്ത്ര്യം അദ്ദേഹം അവിടെ കണ്ടെർതി. മുതലാളിർത രാഷ്ട്രർതളിൽ കണിശാർകുടി കിടാർത സർവ്വാർ ഗികനോയം രണ്ടു പരിഹാലിച്ചുവരുന്നതായി അദ്ദേഹം മനസിലാകി. ഒരു ക്രിസ്തീയപ്രതിനിധിയെപ്പോലെ അദ്ദേഹം കണ്ടതു പുറത്തുപറയുകയും ചെയ്തു.

---

29. അതിൽ തന്നെ. പുറം //

ഈ പുസ്തകം വാലിച്ചുകഴിഞ്ഞിട്ട് മതവും കമ്യൂണിസവുമാലി സഹകരിച്ചു പ്രവർത്തിക്കാൻ മാർഗ്ഗങ്ങളുണ്ടെന്ന് തോന്നുന്നവർ ഡോക്ടർ ജോൺസന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ വാലിക്കണമെന്നു പറയുവാനും ഈ സന്ദർഭം ഉപയോഗിച്ചുകൊള്ളുന്നു."(30)

ഇങ്ങനെ ഒരു മാതൃകാക്രിസ്ത്യാനിയെ മാതൃകയാലി സ്വീകരിക്കുന്ന സി.ജെ. ഒരു യഥാർത്ഥ ക്രിസ്ത്യാനിയുടെ മനോഭാവത്തോടെ മതവികാസത്തിന്ന് യോജിച്ച സാമൂഹികസംപ്രദായം മുതലാളിത്തത്തെക്കാൾ സോക്യലിസമാണെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. മെച്ചപ്പെട്ട മതസ്വാതന്ത്ര്യവും സാന്മാർഗ്ഗിക സോധവും ആവശ്യപ്പെടുന്ന കുഞ്ഞാടുകൾക്ക് നേർവഴി കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന ഉപദേശിയുടെ മനസ്സോടെ സോക്യലിസത്തിന്റെ സന്മാർഗ്ഗം വിശദീകരിച്ചു കൊടുക്കുകയാണ്. മതവും കമ്യൂണിസവും എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ക്രിസ്ത്യാനികൾ എന്തുകൊണ്ട് സോക്യലിസ്റ്റ് ചേരിയിൽ നിഷ്കണമെന്നതാണ് സി.ജെ.യുടെ അടിസ്ഥാന പ്രശ്നം. ഇടത്തരക്കാരനും ക്രിസ്ത്യാനിയും സോക്യലിസത്തിനു പിൻതുണ കൊടുക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെപ്പറ്റി സംസാരിക്കുംപോൾ ഇടച്ചേരിക്കാരന്റെയും ക്രിസ്ത്യാനിയുടെയും നിലപാടിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് സി.ജെ. വാദിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ശാസ്ത്രീയമായ കമ്യൂണിസ്റ്റ് സമീപനം സ്വീകരിക്കുവാൻ സി.ജെ.ക്ക് കഴിയാതെ പോകുന്നു.

സി.ജെ. സോക്യലിസത്തെ ധർമ്മോപദേശമായി കണ്ടെത്തുന്നു. എന്നാൽ അറിയപ്പെടുന്ന ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരനെന്ന നിലയ്ക്ക് ഈ നിലപാട് ശാസ്ത്രീയ വീക്ഷണമാണെന്ന് പ്രബോധിക്കേണ്ട ആവശ്യകത അദ്ദേഹത്തിനുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് അതിനെ ശാസ്ത്രീയ വീക്ഷണത്തിന്റെ പരിവേഷമണിയിക്കാൻ അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നു.

സോക്യലിസത്തെക്കാൾ ക്രമനിഷ്ടമായ ഒരു രചനാരീതി ഈ ഗ്രന്ഥത്തിനുണ്ടെങ്കിലും ശാസ്ത്രീയമായ വീക്ഷണഗതി ഇതിനുണ്ടെന്നു പറയാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. യാഥാർത്ഥ്യത്തോട് തത്വപരമായ അടുപ്പം ആഗ്രഹിക്കുന്ന കാല്പനികമല്ലാത്ത രീതിയാണ് ഇവിടെ അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്. "വികാരഭരിതവും തെറ്റിദ്ധാരണ നിറഞ്ഞതും

---

30. അതിൽ തന്നെ. പുറം 11.

97

ാമ ഒരു മനസ്സിക പരിഷ്കർത്തൃത്തിൽ ശാസ്ത്രീയാന്വേഷണം വിജയകരമാകുവാൻ സാധ്യതയില്ലല്ലോ."(31) എന്നു ഉദ്ദേശം തന്നെ പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ടു്. നോക്കു വിൻസ്റ്റിൽ മാർക്സവാദിയായ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരുടെ മുന്നേറ്റമാണുള്ളതു് എങ്കിൽ ഇവിടെ ഗാന്ധിയൻ ആദർശവാദിയായ പ്രചാരകരുടെ ശബ്ദമാണു് മുഴങ്ങി കേൾക്കുന്നതു്. സ്വപ്നാത്മകതയും പ്രവചനാത്മകതയും സംപുർണ്ണതോതിൽ ഇവിടെ വർജ്ജിക്കപ്പെടുന്നു. പ്രത്യേക സ്വഭാവവും പ്രചരണശക്തിയും ശക്തിപ്രാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വ്യവസ്ഥാപിതമായ ഒരു ചിന്താരീതി ഈ ഗ്രന്ഥകർത്താവിനുള്ളതുകൊണ്ടു് നോവലിസ്റ്റിൽ നിന്നു് ഒരു പടികൂടി മുന്നോട്ടു പോകുവാൻ ഇതിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടു് എന്നുപറയാം.

1. സ്വപ്നാത്മകതയുടെ അവിശിഷ്ടങ്ങൾ:

ഓരു ഉദ്യാനം ലോകഗതിയുടെ മൂലതത്വമെന്താണെന്ന അന്വേഷണത്തിൽ നിന്നു് ആരംഭിക്കുന്നു. 'ഓദിമൽ വചനമുണ്ടായി' എന്ന ശീർഷകത്തിനു കീഴിൽ

"എവിടെവിടെൻ ജന്മദേശം
എവിടെയുറവിപോലിരുന്നീനു?
ഇവിടെ നിന്നിതീമരുഭൂപോൽ ഞാ-
നെവിടേക്കു വേഗം പറക്കുമാവാം?"

എന്ന മെർക്കിയോരിന്റെ വരികൾ ഉദ്ധരിച്ചിരിക്കുന്നു. തുടർന്നു് ശാശ്വതപ്രതിഭ എന്ന ഉപശീർഷകത്തിൽ രണ്ടാം ഭാഗം ആരംഭിക്കുന്നു. മാക്സവാദത്തിന്റെയും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരുടെയും മദ്ധ്യത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടു് ലോകത്തിന്റെ ശരിയായതെന്തു് അന്വേഷിക്കുന്ന ഒരു മനസ്സു് ഇവിടെ കാണാം. ഈ പുസ്തകത്തിലെ വേദവചനത്തിനു താഴെ അജ്ഞാത സ്വപ്നാടകന്റെ - മെർക്കിയോരിന്റെ - വരികൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതു് ശ്രദ്ധേയമാണു്. നർമ്മാർദ്രമായ കവിതയും നർമ്മാർദ്രമായ മനോദർശനവും വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ നട്ടപ്പെട്ടു് മാക്സത്തിന്റെ മദ്ധ്യത്തിൽ ഒരുമിപ്പിച്ചു നിർത്തുന്നു. സ്വപ്നത്തിന്റെ കമ്മ്യൂണിസത്തിൽ നിന്നു് മതത്തിന്റെ വിശ്വാസപരതയിലേക്കു് നിർമ്മിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ നോവൽ

---

31. അതേ തന്നെ. പുറം 2.

ലിങ്ങ് ജോധമാണ് പുൽതകത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ കാണുന്നത്. 'ജോക്കുലിസ' ത്തിൽ പ്രജലമാകിരുന്ന ബഹുസ്ഥാനകതയുടെ അവശിഷ്ടമായി ഒമർഖയ്യാമിന്റെ വരികളെ കണ്ടുകാം. എങ്കിലും അതിൽക്കവിഞ്ഞ പ്രാധാന്യമുള്ള മറ്റൊരു മാനസ്സിക പ്രേരണകൂടി ഒമർഖയ്യാമിന്റെ വരികൾക്കു പിന്നിലുണ്ട്.

2. സന്മാർഗ്ഗ പാരംപര്യനിഷേധത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ:

കാല്പനികതയുടെ ബഹുസ്ഥാനകത വർജ്ജിക്കപ്പെടുകയും ആശയവാദപരമായ മനസ്സ് മതവിശ്വാസത്തിന്റെ തലത്തിലേയ്ക്ക് നിങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന സി.ജെ. യിലെ കഞ്ചാകാരന്റെ മനസ്സ് ഒമർഖയ്യാമിന്റെ പദ്യത്തിൽ തുടിച്ചുനില്ക്കുന്നുണ്ട്. സന്മാർഗ്ഗികാദർശത്തോട് അസംതൃപ്തിയുള്ള നിഷേധത്തിന്റെ ഭീജം കാല്പനികതയുടെ സ്വഭാവത്തോടെയാണെങ്കിലും ഇവിടെ സി.ജെ.യിലുണ്ട്. പാരംപര്യത്തിന്റെ സന്മാർഗ്ഗ സംഹിതയെ തിരുത്തിക്കുറിച്ച് ചരിത്രവ്യവസ്ഥയെ മാറ്റിമറിക്കുക എന്ന കലാധർമ്മം സി.ജെ.യുടെ പില്ക്കാല രചനകളിലുണ്ട്. സന്മാർഗ്ഗവിരോധിയായ ഒമർഖയ്യാമിന്റെ കാലപ്പനികതയെ വേദവാക്യത്തിനു താഴെ എഴുതിച്ചേർക്കാൻ സി.ജെ.യെ പ്രേരിപ്പിച്ചത് ഒദ്ദേഹത്തിന്റെ മനസ്സിലെ സന്മാർഗ്ഗനിഷേധത്തോടുള്ള ഉപജോധ മമതയാണ് എന്നു കരുതാം. സന്മാർഗ്ഗരക്ഷകന്റെ വേദവാക്യവും അസന്മാർഗ്ഗിയുടെ കാല്പനികവാക്യവും സി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ വിരുദ്ധാംശങ്ങളെ പ്രകടമാക്കുന്നുണ്ട്. സി.ജെ.യുടെ എല്ലാ സംഘർഷങ്ങളുടെയും ഭീജം ഈ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളിലുണ്ട്. ലൈംഗിക സന്മാർഗ്ഗികതയുടെയും പരഭാര്യാബന്ധത്തിന്റെയും പ്രമേയങ്ങൾ സി.ജെ.യുടെ നാടകങ്ങളിലെ കാതലായ പ്രശ്നമാണല്ലോ.

3. ശീർഷകങ്ങളുടെ വേദസംബന്ധിയായ സ്വഭാവം:

അദ്ധ്യായങ്ങളുടെ ശീർഷകങ്ങൾ ഇപ്രകാരമാണ്. 1. ആദിയിൽ വചന മുണ്ടായിരുന്നു. 2. നിന്റെ രാജ്യം വരേണമേ. 3. വാഗ്ദത്ത നാട്. 4. ഉയരങ്ങളിൽ മഹത്വം ഭൂമിയിൽ സമാധാനം. ഇങ്ങനെയുള്ള ശീർഷകങ്ങളിലൂടെ ആദർശ ജോക്കുലിസത്തിന്റെ നന്മനിറഞ്ഞ ഭൂമിയും, ഭൂമിയിലെ

നമ്മായാനവും എങ്ങനെ വേദപുസ്തകത്തിൽ പ്രവചിക്കപ്പെടു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു എന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നുള്ള ഒരു പരിശ്രമം കാണാം. ശാസ്ത്രീയവിമർശനം എന്ന അവകാശവാദത്തിനു വഴിപ്പെടുന്ന ഉപദ്രവകരമായ പ്രഹരങ്ങൾ വേദവചനപരമാണെന്നിർദ്ദേശിക്കുന്ന ഈ ശിർക്കകനിര. വചനാംശത്തിന്റെയും പ്രവചനാംശത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനമുള്ള ഒരു ദർശനപദ്ധതിയുടെ അവിഭാജ്യഘടകമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം എന്നു നാം മനസ്സിലാക്കിയാൽ ഈ ശിർക്കകത്തെ കഴിയുന്നുണ്ട്.

4. വേദനോക്കിന്റെ ഉപരിഘടന:

ആദ്യം നോക്കുലിസ്റ്റു മതസ്ഥാപകന്റെ 'വചനങ്ങൾ' പുറപ്പെടുവിക്കുകയും നോവിഷ്യേറ്റു എന്ന വാർദ്ധക്യ നാടിലൂടെ ആ 'വചനം രൂപമാവുകയും' ചെയ്യുന്നതിനെ വിശദീകരിക്കുകയാണ് സി.ജെ. ഇങ്ങനെ ആശയവാദപരമായ നിലപാടിലൂന്നിയ ഒരു ചിന്താപദ്ധതിയും രചനാരീതിയും ഉപയോഗിച്ചാണ് ഈ ശിർക്കകത്തിന്റെ ശാസ്ത്രീയമായ സംഭാവനയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നു. സി.ജെ.യുടെ ചരിത്രശാസ്ത്രീയ നാമകരണങ്ങളിലെല്ലാം നൈജീരിയുടെ സ്വാധീനമുണ്ടെന്ന് 'യിരമിയുടെ കാലം', 'ഉവർ എന്റെ പ്രിയ പുത്രൻ' എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ നിന്നു വ്യക്തമാകുന്നു. 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു', 'ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ', 'ഉവർ എന്റെ പ്രിയ പുത്രൻ' എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഗ്രന്ഥങ്ങളിലെല്ലാം വേദപുസ്തകത്തിന്റെ സ്വാധീനം പ്രകടമാണ്. വിമർശകർ ഉപദേശിക്കുന്നതെന്ന ഒഴിച്ചാലും, 'വചനം രൂപമാകലാണ് നാടകം' എന്ന നിർവ്വചനത്തിലും ഒടുക്കോടെയിൽ തന്നെ വേദപുസ്തകസ്വാധീനം സി.ജെ.യിലുണ്ടെന്നു വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. അവൻ വീണ്ടും വരുന്നുവിലെ ആത്മഗതങ്ങളിലുള്ള ഉദ്ധരണികളിൽ വേദപുസ്തകത്തിന്റെ ഉപരിഘടന സി.ജെ. പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

5. പ്രവചനാത്മകതയും വചനാത്മകതയും:

നോക്കുലിസ്റ്റിലെ പ്രവചനാത്മകത ഒരു കലാകാരന്റെ സ്വതന്ത്രദർശനത്തോടു ചേർത്തു നിർത്തുന്നതാണെങ്കിൽ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ ശിർക്കകങ്ങളിലൂടെ

ക്രിയുക്തമാകുന്ന വചനപരമായ ക്രിവചനാത്മകത കൂടുതൽ വെളിവാകുന്നത്. അദൃശ്യതയിൽ നിന്നു വന്നുവീഴുന്ന വചനങ്ങളിലും അവയുടെ വെളിവാകുന്നതായ ക്രിവചനാത്മകതയും നി.നെ.യുടെ നാടകീയതയിലാകെ പ്രധാനമായ ഒരു ഘടകമാണ്. വചനങ്ങളുടെയും മനുഷ്യരായ ക്രിവചനപരതയുടെയും നേരെ ഇങ്ങനെ 'മതവും കമ്യൂണിസവും' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ കണ്ടെത്താം.

6. മനുഷ്യരായ ആ ശബ്ദവാഹകരും വചനം രൂപമാകലും:

നാടകീയ വചനം ഉണ്ടാവുകയും വചനം രൂപമാവുകയും ചെയ്തു എന്ന വേദപുസ്തകത്തിലെപ്പോലെ 'വചനം രൂപമായതാണ് നാടകം' എന്നു നിർവ്വചിക്കുന്ന നി.നെ.യെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അടിസ്ഥാന തത്ത്വമാണ്. പക്ഷെ ഈ വചനം രൂപമാകുക എന്നതും ഒരു ചിന്തകൻ എന്ന നിലയിൽ നി.നെ.യുടെ അടിസ്ഥാനം തന്നെയായിരുന്നു. എല്ലാ രംഗങ്ങളിലും. വൻതുവിൽ നിന്നു ഭാഷയിലേക്കുള്ള ഭാഷയിൽ നിന്നു വൻതുവിലേക്കു തന്നെയാണ് എപ്പോഴും നി.നെ.യുടെ ചിന്ത പരിണമിക്കുന്നത്.(32) നിഷേധിയായ ഒരു ചിന്തകനായി തീർന്ന് മാപിനിക്കാംശ കിലെ സൂചിപ്പിച്ചു കഴിയുംപോൾ പോലും നി.നെ.യിൽ ഉണ്ടാവുന്നത് വചനങ്ങൾ തന്നെയാണ്. നിരവധി വേദനയോടിണ്ടാതുള്ള ഈ വചനങ്ങൾ രൂപമായി കിതീരുന്ന ഈ ചിന്താ പ്രക്രിയ, ഭാഷയും വൻതുവിനു ഉപരിയിതമായൊന്നുമല്ലെന്നുള്ള തത്ത്വത്തോടു കൂടി പ്രത്യാപിച്ചുകൊണ്ടു. ഭാഷാവാദത്തിന്റെ തലത്തിൽ തന്നെ നി.നെ. എന്ന ഗ്രന്ഥകാരനെ ഉറപ്പിച്ചു നിർത്തുന്നു. നാടകീയതയിലാകട്ടെ 'ഭാഷ'യിന്റെ 'വൻതു' വിലേക്കുള്ള നിരന്തരമായ ഏകപക്ഷീയമായ മാർഗ്ഗമല്ല ഉള്ളത്. വൻതുലോകത്തിലെ അനുഭവജ്ഞാനപരമായ അംശങ്ങൾ ഉപാനുഭവജ്ഞാനത്തിന്റെ തലത്തിലേക്കു സഞ്ചരിക്കുന്ന വിരുദ്ധമായ ഒരു നീക്കവും അവിടെയുണ്ട്. ചിന്തകനും കലാകാരനും പരസ്പരപൂരകമായുള്ള ഈ

---

32. 'നിശാനിയുടെ കാലിൽ' എല്ലാ ഉപന്യാസങ്ങളിലും ഇങ്ങനെതന്നെയാണ്. ചിന്തകന്റെ സ്വരൂപം ഉറപ്പിച്ചു കിടക്കുന്നതായ 'ഇവൻ എന്റെ പ്രിയ പുത്രനിലെ ലേഖനങ്ങളിൽ പകുതിയിലധികവും ഇങ്ങനെ തന്നെ.

വൈരുദ്ധ്യം ചിന്തകന്റെ നാടകകാരനിലേക്കുള്ള പരിണാമഘട്ടത്തിൽ വിശദമാകി ചർച്ച ചെയ്തപ്പെടുന്നതാണ്. ഓദിയിൽ വചനമുണ്ടാവുകയും ആ വചനം രൂപമാകി ത്തീരുകയും ചെയ്യുക എന്ന ആശയവാദപരമായ തത്വം തന്നെയാണ് നി.ജെ.യിലെ ചിന്തകന്റെ അടിസ്ഥാനപരമായ ചിന്താപദ്ധതിയിലുള്ളതും. ആ രീതിയുടെ പ്രഭവസ്ഥാനമാകി ഓദിയിൽ വചനമുണ്ടായിരുന്നു എന്ന ശീർഷകവാക്യത്തെ കണ്ടാമാം.

മതവും കമ്യൂണിസവും എന്ന ആദ്യ അദ്ധ്യായത്തിൽ മതത്തെയും കമ്യൂണിസ ത്തെയും തമ്മിൽ കാൽപനികമാകി ഏകീകരിക്കാൻ വിസമ്മതിക്കുന്ന വൈരുദ്ധ്യാ ത്മകമായ ചിന്താധാരയുണ്ട്. മനുഷ്യന്റെ ഉത്ഭവത്തെ സംബന്ധിച്ച അന്വേഷണ ത്തിൽ നിന്നാരംഭിക്കുന്നു ഈ അദ്ധ്യായം. തുടർന്ന് മതവും ശാസ്ത്രവും ആശയ വാദവും ഭൗതികവാദവും വചനവും രൂപവും, ചിന്തയും വസ്തുവും, സമുദായവും വ്യക്തിയും, ഭാസ്ത്രികമായ ഭൗതികവാദവും വൈരുദ്ധ്യാത്മകമായ ഭൗതികവാദവും എങ്ങിനെ ജോഡികളാകി തിരിഞ്ഞ് അവയുടെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ അനാവരണം ചെയ്തു കാട്ടുകയാണ്. ഈ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ കാൽപനികമാകി ഏകീകരിക്കു വാനല്ല സാമാന്യയുക്തികൊണ്ട് അനുരഞ്ജിപ്പിക്കുവാനാണ് നി.ജെ.യുടെ ശ്രമം. "മനുഷ്യദുഃഖത്തിന് കമ്യൂണിസം മനുഷ്യന്റെ സംഘടിത പ്രവർത്തനത്തെ മാത്രം ആശ്രയിക്കുംപോൾ മതം വ്യക്തിയുടെ ആത്മാർത്ഥതയിലും അതിലുമുപരിയാകി നിയന്താവിന്റെ കൃപാകടാക്ഷത്തിലും ആശ്രയിക്കുന്നു. കമ്യൂണിസത്തിന്റെ മാർഗ്ഗം ഭൗതികമായിരിക്കുംപോൾ മതത്തിന്റെ മാർഗ്ഗം ആദ്ധ്യാത്മികമായിരിക്കുന്നു. .....കമ്യൂണിസത്തിൽ ഈശ്വരനില്ല. ശരി തന്നെ. പക്ഷെ ഈശ്വരനില്ല എന്നു പ്രസംഗിക്കാനുള്ള കുത്തക കമ്യൂണിസം ഏറ്റെടുത്തിട്ടില്ല. മനുഷ്യപ്രയത്നം അനാവശ്യമാണെന്ന പരാജയമനോഭാവത്തെ (അതു ഭക്തന്റേതായാലും) കമ്യൂണിസം എതിർക്കും. മനുഷ്യന്റെ ജോലിയാണെന്ന് താൻ വിശ്വസിക്കുന്ന ഒന്നിൽ ഈശ്വരന്റെ സഹകരണമുണ്ടായാൽ കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരൻ അതു തിരസ്കരിക്കുകയില്ല.(33)

ക്രിസ്ത്യാനിക്ക് കമ്യൂണിസം എത്രമാത്രം സ്വീകാര്യമാണെന്നു പരിശോധിക്കുവാൻ ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ള ആദ്യ അദ്ധ്യായം കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരന്ന് ക്രിസ്തുമതം എത്രമാത്രം

---

33. അതിൽ തന്നെ. പുറം 43.

അനിവാര്യമായതെന്ന വസ്തുത വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ടവസാനിക്കുന്നു. ചിന്തയിൽമുഴുകി കൊണ്ടുവരുന്ന ഈ രംഗം, വ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിൽ ഒരു ചിന്തകൻ എന്ന നിലയിലുള്ള നി.ജെ.യുടെ തുടർച്ചയെക്കുറിക്കുന്നതാണ്. വിഭിന്നാംശങ്ങളുടെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകതയിൽനിന്നുതന്നെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്ന വിചിത്രതരമായ ചുഴിയാണ് നി.ജെ.യുടെ ചിന്തകളെ വ്യവസ്ഥാപിതമാക്കുന്നത്. ഭർത്തൃഗൃഹത്തിലെ അന്തർനിഹിതമായ ചിന്താ വ്യവസ്ഥയിലും അനുരഞ്ജനപരമായ പൊരുത്തപ്പെടലുദ്ഘോഷിക്കുന്നത് വിരുദ്ധാംശങ്ങളുടെ പ്രതിപ്രവർത്തനത്തിൽനിന്നുതന്നെയാണ്. വിരുദ്ധാംശങ്ങളിൽനിന്നുതന്നെ അനുരഞ്ജനത്തിന്റെ വൈരുദ്ധ്യം കണ്ടെടുക്കുന്നുകൊണ്ടാണ് ചിന്തകൾ വിചിത്രമായിരുന്നതും. ആ വൈചിത്ര്യം ഒരു നേരിയ ഛിന്നഭേദത്തിന്റെ പ്രതീതിയിൽ ചിന്തകളിൽ കലർത്തുന്നതും.(34)

ഇവിടെ ഉദ്ധരിച്ചുചേർത്തിരിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളിൽ നമുക്ക് ഈ ചില വിശേഷങ്ങൾ. പുരുഷനിൽ നിന്നാരിലൂടെ കാൽ ഉൾപ്പെടുത്തുള്ള നി.ജെ.യുടെ എല്ലാ ഉപന്യാസങ്ങളിലും കാണപ്പെടുന്ന ചിന്താവ്യവസ്ഥയുടെ 'പാദേൽ' ഉരുത്തലാണ്. നാടകങ്ങളിൽ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ വൈകാരികമായ പ്രതിപ്രവർത്തനത്തിലൂടെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്ന നി.ജെ.യുടെ ദർശനം ഈ പാദേനിന്റെ തന്നെ മറ്റൊരുത്ഥാനമാണ്. ചുഴിയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം കൊണ്ടുള്ള ചിന്താപരമായ അനുരഞ്ജനത്വമല്ല, ചുഴിയുടെയാതൊരു വൈകാരികമായ ഉദ്ഗ്രഥന പ്രക്രിയയിൽനിന്നും പുറത്തുവരുന്ന പുതിയ മനുഷ്യനിതിഭേദമാണ് നാടകങ്ങളിൽ ഉണ്ടാവുന്നത്. ഒരു മതനിർദ്ധാരണവും, മതേതരദർശനവും. എന്നാൽ നീട്ടിനും ചുരുക്കത്തിനുമായ 'പാദേൽ' തന്നെയാണുള്ളതെന്നു ചുരുക്കിനിരീക്ഷിക്കുകയുമാവാം.

1 വൈരുദ്ധ്യാത്മക ചുഴിനിർമ്മിതിയിൽനിന്നു വിഘടനത്തിന്റെ അവസ്ഥയിലേക്കും:

ചുഴിനിർമ്മാണിയ്ക്കുള്ള രീതിയിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യാത്മക ചുഴിനിർമ്മിതിയിലായി

---

34. നി.ജെ.യുടെ ചിന്തയിലെ ഛിന്നാത്മകതയും പ്രവചനാത്മകദർശനവും ഇതിനോടുചേർത്തുവെയ്ക്കാം. "ക്രൈം"നാടക വിശകലനത്തിൽ ഇത് വിശദമായി ചർച്ചചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

ചിന്താ വ്യവസ്ഥ തന്നോടും അയൽക്കാരിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുംപോൾ എതിർപ്പ് പൂർണമായും നഷ്ടപ്പെടുപോകുന്നുണ്ട്. കമ്മ്യൂണിസവും മതവും തമ്മിൽ കോഴി മുട്ടയുടെ തർക്കമുണ്ടെന്ന് പറയുന്നതിൽ അർത്ഥമില്ല. രണ്ടും രണ്ട് വിഭാഗത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തത്തിൽ കൈകോർക്കുവാനുള്ള പിന്നിട്ട ശ്രമമാകുന്നു. സോഷ്യലിസത്തിലെ കാർമ്മികതയുടെ സ്ഥാനം ഉറപ്പിക്കുവാനാണ് ഏറെ ശ്രമിക്കുന്നത്. സോഷ്യലിസത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥാപിതമായ ചിന്തയിൽനിന്നു നി.ജെ.പിന്തിരിപ്പോകുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. നോക്കുക "നിരീശ്വരത്വം, അതു ഈ ലോകത്തിൽ അധിക പ്രയോഗമാകണമെങ്കിൽ, മനുഷ്യർ മനുഷ്യനായിരിക്കുന്ന പരസ്പരം സഹകരിച്ചു സ്നേഹിച്ചു ജീവിക്കണമെന്നില്ല. 'ദൈവത്തിനുള്ള മഹത്വം ഭൂമിയിൽ സമാധാനം' എന്ന വാക്യം സാർവ്വത്രികമാകണമെങ്കിൽ, സോഷ്യലിസത്തിന്റെ മാനുഷിക സമൂഹാടിസ്ഥാനത്തിലായിരിക്കണം സമൂഹാംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ ഉണ്ടാകേണ്ടത്. ഈ അയൽക്കാരിൽ ദൈവത്തിനുള്ള മഹത്വം ഭൂമിയിൽ സമാധാനം എന്നു വിചാരിക്കുന്നു."(35)

കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരൻ, അവരുടെ പദ്ധതികളെ നടപ്പെടുത്തുമ്പോൾ, സഹകരിക്കാൻ നിർബന്ധിക്കുന്ന ഈശ്വരവിശ്വാസിയുടെ പ്രവൃത്തി സഹനിലപാടാണ് പരിത്യജിക്കുന്നത് അയൽക്കൂട്ടത്തിൽനിന്നു നി.ജെ.പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പിന്തിരിപ്പോകുന്നുവെന്നു നോക്കുക. മതത്തിന്റെയും കമ്മ്യൂണിസത്തിന്റെയും ലക്ഷ്യങ്ങൾ ഭിന്നമായിരിക്കുന്നതിനാൽ അവയിൽ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാൻ അനുവദിക്കുന്ന ഈ നിലപാടു്, സോഷ്യലിസത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥിതിയിലാകട്ടെ ചിന്തയിലേക്കു നി.ജെ.തിരിച്ചെത്തുന്നതിന്റെ തെളിവാണു്. അയൽക്കൂട്ടത്തിൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരൻ മതം ചില പ്രത്യേകവ്യവസ്ഥകളിൽ സഹനിലപാടിൽനിന്നുണ്ടെന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുംപോൾ, ഒരു കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരനായി നിർമ്മാണം നി.ജെ.ആഗ്രഹിക്കുന്നു. എന്നാൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരന്റെ വിപ്ലവാത്മകസ്ഥിതിയെ അവഗണിച്ചുകൊണ്ടു്. ക്രിസ്ത്യാനിയുടെ നന്മയാണു് സോഷ്യലിസ്റ്റുമെന്നു സ്ഥാപിക്കുവാനാണു നി.ജെ.ശ്രമിക്കുന്നതു്. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരന്റെ ശുഷ്കതയും ശാസ്ത്രീയതയും അവഗണിക്കുന്ന നിലപാടിൽനിന്നു

---

35. തിരിച്ചറിവു്. പു൦. 73

വിശ്വാസിയുടെ നിലവിലേക്ക് സി.ഐ.യുടെ മാറ്റമായും കാണുവാൻകഴിയുന്നതാണ്. ഇങ്ങനെ ആദ്യത്തേതിൽ യുക്തിയുടെ മധ്യവർത്തിത്വമില്ലെങ്കിൽ, രണ്ടാമത്തെത് വിശ്വാസത്തിന്റെ മധ്യവർത്തിയാണ്. ഈ വിശ്വാസത്തിനുമേൽ ചെലുത്തുന്ന യുക്തിയാകട്ടെ ഒരേതരം വ്യവസ്ഥാപിതമോ നിഷ്പക്ഷമോ ആയ കർപ്പനയും. സ്ത്രീയും പുരുഷനും തമ്മിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനോടൊക്കുന്നു. പക്ഷെ രണ്ടുപേരും ഒടിസ്ഥാനപരമായി മനുഷ്യരാണ്. മനുഷ്യനെന്ന നിലയിൽത്തന്നെ പാലിക്കുന്ന ഒടമ്പടികൾ അവർക്കുണ്ട്. നിവർന്നു നിൽക്കുന്ന നട്ടെല്ല്, രണ്ടുകൈയും, മുഖം, ചെവി എന്നിങ്ങനെയുള്ള അംഗങ്ങളിൽ രണ്ടും ഒന്നുതന്നെയാണ്. അതുകൊണ്ട് സ്ത്രീയും പുരുഷനും മനുഷ്യർതന്നെയാണ്. ഇങ്ങനെയാണ് നോക്കിയിരുന്നാലും വ്യവസ്ഥിതിയിലും 'നിലനിൽപ്പിലും' ഒന്നിൽനിന്നു മറ്റൊന്നിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനമുണ്ടെന്നു സിദ്ധാന്തിക്കുന്ന സി.ഐ.യുടെ വാദഗതികളുടെപോലും.

വൈരുദ്ധ്യാത്മക യുക്തിയിൽനിന്നു ഇങ്ങനെ ഭൗതികപരമായ വിശ്വാസത്തിലേക്കുള്ള പോക്ക്, 'വൈരുദ്ധ്യാത്മകയുക്തി' യിൽനിന്നുതിരുത്താവുന്നതാണ്. ചരിത്രപരമായ ഉദ്ഗ്രഥനം ആവശ്യപ്പെടുന്ന സർഗശക്തിയുള്ള കലാകാരന്റെ സ്വഭാവത്തെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രതിഭയ്ക്കൊണ്ട് സ്വയം നഷ്ടപ്പെടുവാനുള്ള സർഗപരമായ അഭിവാഞ്ഛ സി.ഐ.യിലെ വിരുദ്ധാംശങ്ങൾക്കുണ്ട്. അവയെ ഒരു പരിധിവരെ അനുരഞ്ജനപ്പെടുത്താൻ ചിത്തമുകുളങ്ങൾക്കുണ്ടെങ്കിലും, അവ പൂർണമാകുന്നില്ല. ഈ അനുപൂർത്തിയുടെ ശക്തിയാണ്, കലാകാരൻ്റെതന്നിലുള്ള സി.ഐ.യുടെ കടുത്ത ഈ അനുപൂർത്തിയെ മതത്തിന്റെ വിശ്വാസ പ്രയത്നിക്കൊണ്ട് പൂർത്തിപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമമാണ് രണ്ടാമതായുണ്ടാകുന്നത്. പക്ഷെ ആ ശ്രമവും പരാജയത്തിൽ കലാശിക്കുന്നുണ്ട്. യുക്തിക്കൊണ്ട് ഒതുക്കാവാത്ത തരത്തിലുള്ള വിരുദ്ധാംശങ്ങൾ സമഗ്രമായ ഉദ്ഗ്രഥനം ആവശ്യപ്പെടുന്നതിനാൽ സി.ഐ.ക്ക് ജീവിക്കുന്നതിനുള്ള തെളിവ് ഇവിടെയുണ്ട്. അതിന്റെ പരിഹരിക്കപ്പെടാത്ത സന്ദിഗ്ധതകളെ, താത്ത്വികമായ ഏകീകരണം കൊണ്ട്, വിശ്വാസം കൊണ്ട് സമീകരിക്കുവാൻ സി.ഐ. ശ്രമിക്കുന്നുവെന്നും മനസ്സിലാക്കാം.

ശൂദ്രശക്തിയുടെ പ്രശ്നം:

രണ്ടാം കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയിലെയും പോഴേയും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെയും മറ്റ് പാർട്ടികളുടെയും സിദ്ധാന്തപരമായ പ്രശ്നങ്ങൾ, വെരുദ്ധ്യങ്ങളോടെ അവതരിപ്പിച്ചു പിന്തുടർന്നു ഒരു വ്യവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്ന എഴുത്തുകാരൻ ശ്രദ്ധേയനാകുന്നു. ശൂദ്രശക്തിയുടെയും ലൈംഗിക രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും പ്രശ്നങ്ങൾ ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ദുഷ്പ്രവൃത്തികൾ ഇവരെയാണ് സി.പി. ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നു. ഈ ദുരിതങ്ങളെപ്പോലും അവസാനിപ്പിക്കുന്ന ഒരുവഴിയാണ് സി.പി.ക്ക് നോക്കുവിനം. ഇവിടെ താത്കാലിക്കമായ അഭിപ്രായവ്യത്യാസങ്ങൾ സ്വാഭാവികമായും ഉണ്ടാവുന്നു. അതിന്റെ ഫലമായി ശൂദ്രശക്തിയുടെ പ്രശ്നം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. "മനുഷ്യവർഗ്ഗം പൊതുവായിട്ടനുഭവിക്കേണ്ട വിഭവങ്ങൾ ചില പ്രത്യേക സ്ഥിതികൾ അതിലും പ്രത്യേകിച്ചു ചില പ്രത്യേക വ്യക്തികൾ (മുതലാളികൾ) മാത്രം കൈവശപ്പെടുത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന അന്യായങ്ങളുടെ പരിണതഫലമാണ് ശൂദ്രശക്തി." (36) എന്ന് പ്രസ്താവിക്കുംപോഴേയും വർഗ്ഗശൂന്യ സിദ്ധാന്തം മറച്ചുകൊണ്ടുള്ള ശൂദ്ര വ്യക്തമാകുന്നു.

അന്യാനുഭവിനിയും ലൈംഗികതയും:

സി. സി.പി.യുടെ സ്ഥാപകപ്രശ്നങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന രണ്ടാം കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയിൽ തന്നെ അന്യാനുഭവിനിയുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. "അധികാരത്തിനുവേണ്ടിയും ലൈംഗികസുഖത്തിനുവേണ്ടിയും അവർ അനേകം പാതകങ്ങൾ ചെയ്യുന്നു. ചൂരാപ്പിലെ മുതലാളിമാർ തൊഴിലാളി സ്ത്രീകളെ വശീകരിച്ചു വീണ്ടും കാമപൂർത്തിവരുത്തുകൊണ്ട് അവർ പരസ്പരം ഭാര്യമാരെ കൈമാറുവാൻ കാൾ മാർക്സ് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് വിജ്ഞാപനത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്." (37)

---

36. അതേ തന്നെ. പുറം 56.

37. അതേ തന്നെ. പുറം 58.

ഇതിനെ പോകുന്ന ലൈംഗിക സദാചാരവാദം ഇവിടെ ഉന്നയിക്കുംപോൾ അതിനു കമ്യൂണിസ്റ്റ് മാനിഫെസ്റ്റോയുടെ മാനുഷിക സ്ഥാപിതലത്തിന്റെ വൻതു നിഷ്ഠംതയുണ്ടെങ്കിലും സി.പി.ഐ.യുടെ ലൈംഗിക സദാചാര പ്രമേയത്തോടു കടപ്പെടുണ്ടെന്നു കാരും വിസ്മരിച്ചുകൂടാ. വെയ്നാഡ്സ്കിയെപ്പറ്റി പിന്നീടു വിശദമായിട്ടെന്നെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ടു്. ലൈംഗിക ജീവിതത്തെപ്പറ്റി മുള്ള മാർക്സിയൻ നിലപാടു് വ്യക്തമാക്കുവാൻ ലെനിൻ 1921-ൽ ക്ലാരാ സെറ്റ്കിനെഴുതിയ കത്തുകളുൾപ്പെടെ ഏതാണ്ടു മൂന്നു പേരോളം സി.പി. നിരീ വക്കുന്നു. "മാനസിക പരിഷ്കാരത്തിൽ നിന്നു് വേർപെടുത്തി, താഴ്ന്ന തിലും ശാരീരികവുമായ ശക്തികളുടെ പരസ്പര പ്രവർത്തനമായി ഗണിക്കാവുന്ന രണ്ടായ സ്ത്രീ പുരുഷ ബന്ധം. ഈ ബന്ധങ്ങളിലെ മാനദണ്ഡങ്ങളെ ആദർശപരമായ വാണിജ്യങ്ങളിൽ നിന്നു മകന്നി നേരിട്ടു സാംസ്കാരികാടിസ്ഥാനത്തിലേക്കു കൊണ്ടു പോകാൻ ശ്രമിക്കുന്നതു് മാർക്സിസം ഒരിക്കലും വെറും യുക്തിവാദമാണു്." (37) എന്നീ രീതിയിൽ ലെനിന്റെ വാക്കുകൾ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ടു് ലൈംഗിക പ്രശ്നത്തിന്റെ വർത്തമാനകാലത്തിലും പ്രസക്തി ഊന്നിപ്പറയുന്നുണ്ടു്. "കാണുന്ന പാവാടകളുടെയെല്ലാം പുറകെ ടെനിസുകളും കാണുന്ന പെണ്ണിന്റെ പിന്നാലെ വലയിൽ കുടുക്കുകയും" (38) ചെയ്യുന്നതിനെ നിരസിക്കുന്ന, ലക്ഷ്യബോധമായ സ്ത്രീപുരുഷ പ്രശ്നത്തിന്റെ നില പാടിൽ സംഗീകരിക്കുംപോൾ സ്ത്രീപുരുഷ ബന്ധത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള സി.പി.ഐ.യുടെ ആദർശാത്മകവും കാല്പനികവുമായ സങ്കല്പത്തിനു്, അവസാനം ലഭിക്കുന്നുണ്ടു് എന്നു കാണാം. പ്രശ്നത്തിന്റെ ജീവിത നിലപാടിലേക്കു കടക്കുംപോൾ മാത്രമേ നൈമിഷികതയിലുള്ള പ്രതികരണങ്ങൾക്കപ്പുറം എന്ന ധാരണ തന്നെ ഉളവാക്കുന്നതരത്തിൽ ലെനിനെ ഉദ്ധരിക്കുന്നതിനു തൊട്ടുതാഴെയാണു് "നിന്റെ വാക്കും ബുദ്ധിയുമാണെങ്കിൽ" (39) എന്ന വാക്കും എഴുതിച്ചേർത്തിരിക്കുന്നതു്. ഒടുവിലായി ഈ ഭാഗത്തിന്റെ ഉപസംഹാരഭാഗം തുടങ്ങുന്നതു തന്നെ ലൈംഗികപ്രശ്നത്തിന്റെ നിലവിൽ

---

37. അതിൽ തന്നെ. പുറം 69.
38. അതിൽ തന്നെ. പുറം 72.
39. അതിൽ തന്നെ. പുറം 73.

സ്ഥാപിക്കുന്ന ഈ വാദത്തോടെയാണ്. മാനുഷികതയുടെ ജൈവശക്തിയിലടിയുറച്ചു നില്ക്കുന്ന ഒരെഴുത്തുകാരന്റെ ശബ്ദം ഇവിടെ കേൾക്കാം. സാന്മാർഗ്ഗികവും പ്രകൃതിപരവുമായ പ്രശ്നങ്ങളിൽ നിന്ന്, സ്ത്രീപുരുഷ ജന്മത്തിന്റെ പുതിയ നീതിദർശനം സ്വരൂപിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ മനസ്സ് ജാവുന്നത്ര സാന്മാർഗ്ഗിക നിഷ്ഠയോടെ ഇവിടെ പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്.

മതസംരക്ഷണത്തിന്റെ വക്താവ്:

മൂന്നും നാലും അദ്ധ്യായങ്ങളിലാകുംപോഴേക്കും രണ്ടാം അദ്ധ്യായത്തിലെ 'ക്രിസ്ത്യാനികൾ എന്തുകൊണ്ട് സോക്യലിസത്തെ പിൻതാങ്ങണം' എന്ന നിലപാടിൽ നിന്ന് വ്യതിചലിച്ച് മതസംരക്ഷണത്തിനുവേണ്ടി നിലകൊള്ളുന്ന സോക്യലിസ്റ്റ് സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയെ വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ട് ജാഗ്രസ്ഥിതിക പുരോഹിതവർഗ്ഗത്തെ മനം മാറ്റിയെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഉപദേശിയാണ് രംഗത്തു വരുന്നത്. ഒന്നാം അദ്ധ്യായത്തിൽ ക്രിസ്തുമതം ഏതംശത്തിൽ കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരന്റ് സഹനിലമായിത്തീരുന്നുവെന്ന് ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരന്റെ നിലപാടിൽ നിന്നുകൊണ്ട് വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സി.ജെ. രണ്ടാം അദ്ധ്യായത്തിലാവുംപോൾ സന്മാർഗ്ഗവാദിയായ സത്യക്രിസ്ത്യാനിയുടെ നിലപാടിൽ നിന്നുകൊണ്ട് സോക്യലിസത്തെ സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നു. തുടർന്നുള്ള അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ ക്രിസ്തീയ സഭയെ സംരക്ഷിക്കാനുദ്യമിക്കുന്ന ഒരു മതസംരക്ഷകന്റെ ഭാവമാണ് സി.ജെ.ക്കുള്ളത്. 'ഒരു ബുദ്ധികൗശലം കൊണ്ടും എനിക്ക് മുതലാളിത്തവും ക്രിസ്തുമതവും തമ്മിൽ പൊരുത്തപ്പെടുത്താൻ കഴിയുന്നില്ല' എന്ന ഫ്യൂലറ്റ് ജോൻസന്റെ വാക്യം ഉദ്ധരിക്കുന്ന സി.ജെ. അവസാനാദ്ധ്യായങ്ങളിൽ ക്രിസ്തുമതത്തിന് പൊരുത്തപ്പെടാൻ കഴിയുന്ന സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതി സോക്യലിസമാണെന്ന് കണ്ടെത്തുന്നു. ക്രിസ്തുമതത്തെ സംരക്ഷിക്കുന്ന വാഗ്ദത്തനാടായി, സോക്യലിസത്തിന്റെ വചനം രൂപമായിത്തീർന്നതിന്റെ, തെളിവായി സോക്യലിസ്റ്റ് റഷ്യയെ ഉദാഹരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

"പുരോഹിതവർഗ്ഗത്തിലെ ഭരണാധികാരിവർഗ്ഗം അവരുടെ മരവിച്ച, ഹൃദയശൂന്യമായ, എല്ലുന്തിയ വിരലുകൾ കൊണ്ട് റഷ്യൻ സഭയെയും അതിന്റെ

ജീവിതത്തെയും തൊട്ടുകളിക്കുന്നു." (40) കുപ്പുറത്തെ റബ്ബർ മരങ്ങൾ വിപ്ലവത്തിനുശേഷം തങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്ന മാനസിക വ്യഥിപരമായ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും സന്തോഷത്തെയും നി.ബെ. ഗ്രന്ഥത്തിലുടനീളം കാണുന്നുണ്ട്. "ഇന്നു നമ്മുടെ മനുഷ്യരുടെ രക്തം മണ്ണിനെ ചുമപ്പു നിറമാക്കുമ്പോൾ, അനുഭവിച്ച നിരപരാധികൾ ഞങ്ങിനിന്നു ഭീകരതയിലൂടെ കുതുരി കഴിഞ്ഞുകൊടുക്കുമ്പോൾ, നമ്മുടെ സ്ത്രീകൾക്കു ഉപദ്രവവും നമ്മുടെ കുടികൾക്കു അടിമത്തവും നമ്മുടെ നാടുകൾക്കു മർദ്ദനവും വരാൻ പോകുമ്പോൾ കുലാ വിശ്വാസികളോടും നമ്മുടെ നാടുകളിലെ രക്തക്കൊതി കുഴുത്തോന്നാൻ നമ്മെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു." (41) ഇതിനിടയിലാം നി.ബെ. മനസ്സിലാക്കുന്നത് "മനുഷ്യനും നമ്മുടെ നാമുക്കുടനയെ ഭീകരികുകയും ഞങ്ങിനി പ്രവർത്തനങ്ങൾ നിർത്തുകയും ചെയ്തതോടുകൂടി മനുഷ്യത്വവും ക്രമേണ പുനഃസ്ഥാപിക്കപ്പെടും" (42) എന്നാണ്.

മനുഷ്യരിലെ ചൈതന്യത്തെ സംരക്ഷിക്കണമെന്നുദ്ദേശമുള്ള മനുഷ്യത്വമാണ് സംസ്കൃതിച്ചിടത്തോളം നോക്കുമ്പോൾ വ്യവസ്ഥിതി ഒരനുഗ്രഹമാണെന്ന് നി.ബെ. തന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. പുരോഹിത ഭരണാധികാരിവർഗ്ഗം അവരുടെ കുപ്പുറത്തിലെ കൈവിരലുകൾ കൊണ്ടു കൊടുക്കുന്ന റബ്ബർ നാടുകളും അതിന്റെ ജീവനെയും പുനർജ്ജീവിപ്പിക്കുന്നു എന്നാണ് മനുഷ്യസ്നേഹമുള്ള നി.ബെ. നോക്കുമ്പോൾ വ്യവസ്ഥിതിയിൽ കാണുന്ന നന്മകളിൽ പ്രധാനമായുള്ളത്.

മനുഷ്യപക്ഷം:

"ലുദ്ധവും അതിന്റെ കൂടെപ്പിറപ്പായ ഫാസിസ്റ്റിക്കായ പതനവും കൂടാതെ നിലനിൽക്കാൻ കഴിയാത്ത മനുഷ്യരെ നശിക്കുക തന്നെ വേണം" എന്നെഴുതുന്ന നി.ബെ.യ്ക്ക് മനുഷ്യനെക്കുറിച്ചു വളരെ ലളിതമായ സങ്കല്പമാണുള്ളത്. നി.ബെ.യുടെ സ്ഥിരം പ്രശ്നങ്ങളായ ലുദ്ധത്തിൽ നിന്നും ഫാസിസ്റ്റിക്കതയിൽ നിന്നുമുള്ള

---

40. അതേ തന്നെ. പുറം 90
41. അതേ തന്നെ. പുറം 96.
42. അതേ തന്നെ. പുറം 97.

രക്ഷയാണ് മതം നല്കുന്നത്. ഖുദ്ധത്തിന്റെയും അസന്മാർഗ്ഗികതയുടെയും നീതി ബീകരിക്കപ്പെടുന്ന നാടകങ്ങളിലേക്ക് സി.ജെ. പ്രവേശിക്കുംപോൾ ഈ മതധാരണയാണ് ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്.

ഖുദ്ധവും അസാന്മാർഗ്ഗികതയും:

'ഖുദ്ധവും അതിന്റെ കൂടെപ്പിറപ്പായ അസന്മാർഗ്ഗികാധഃപതനവും' എന്ന പ്രയോഗം സി.ജെ. എന്ന എഴുത്തുകാരനെ കണ്ടെത്താൻ സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവരണ്ടും പരസ്പര ബന്ധമുള്ള പ്രശ്നങ്ങളായി സി.ജെ.യെ ഒരു മാറാപ്പിനിയായി അധിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. സി.ജെ.യുടെ പ്രധാന നാടകങ്ങളിലെല്ലാം ഖുദ്ധവും അതിനോടനുബന്ധിച്ചുണ്ടാവുന്ന സാന്മാർഗ്ഗികതയുടെ പതനവുമാണ് പ്രധാനപ്രശ്നം. ഖുദ്ധം സൃഷ്ടിക്കുന്ന നാശത്തിന്റെ ഭീകരമായ അവസ്ഥ മനുഷ്യന്റെ സദാചാരബോധത്തെ തകർക്കുന്നുവെന്ന സിദ്ധാന്തം ഈ വാക്യത്തിനു പിന്നിലുണ്ട്. പകർച്ചവ്യാധികൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന നാശഭീതി മനുഷ്യന്റെ സദാചാരബോധത്തെ തകർക്കുന്നുണ്ടെന്നും മറ്റുമുള്ള ആധുനിക ദാർശനിക ചിന്തകൾക്ക് നാശത്തിന്റെയും സാന്മാർഗ്ഗികതയുടെയും നാഭിനാളബന്ധത്തെക്കുറിച്ചറിയുന്ന സി.ജെ.യുടെ ചിന്തകൾക്ക് ഇവിടെ പ്രസക്തിയുണ്ട്. ഖുദ്ധം, രോഗം, നശീകരണം, അരാജകത്വം, അസാന്മാർഗ്ഗികത്വം എന്നിവയാണ് മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ദുഷ്ടഫലങ്ങളെന്ന് അക്കമിട്ടു നിരത്തുംപോഴും ഈ പാരസ്പര്യബോധം സി.ജെ.യിലുണ്ടെന്നു കാണാം. നാടകങ്ങൾ അപഗ്രഥിക്കുംപോൾ ഇതു കൂടുതൽ വിശദീകരിക്കുന്നതാണ്.

ക്രിസ്തുമതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കമ്യൂണിസ്റ്റു നിലപാടും സി.ജെ.യും:

ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റ് ബൈദ്ധാന്തികന്റെ നിലയിൽ നിന്നുകൊണ്ടല്ല, സി.ജെ. ക്രിസ്തുമതത്തെ കാണുന്നതെന്ന് നേരത്തെ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ടല്ലോ. കമ്യൂണിസ്റ്റ് ബൈദ്ധാന്തികർ സി.ജെ.യുടെ അഭിപ്രായഗതികളുമായി വൈധർമ്മ്യം പുലർത്തുന്നതെങ്ങനെയെന്നു നോക്കുക. ക്രിസ്ത്യാനിയായിരിക്കുക എന്നത് ഒരു മാർക്സിസ്റ്റുകാരനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ദുഷ്കരമാണെന്ന് എഴുതുന്ന റോബർട്ടിന്റെ ശാസ്ത്രീയ ബോധം, ബോക്കുലിസ്റ്റ് സമൂഹത്തിൽ ക്രിസ്തീയ സഭയ്ക്കുണ്ടാകുന്ന

20+53+46
pg/12

സുരക്ഷിതത്വത്തെകുറിച്ചുള്ള ശുഭപ്രതീക്ഷയിൽ കമ്യൂണിസത്തിന്റെയും മത ത്തിന്റെയും സഹകരണം അത്യാവശ്യമാണെന്ന് സിദ്ധാന്തിക്കുന്ന സി.ഇ.ജ്ഞിച്ച്ല.(43)

സാന്മാർഗ്ഗികതയുടെ രക്ഷയാണ് സി.ഇ.ജ്ഞ് മതത്തോടുള്ള അഭിമുഖ്യത്തെ ദൃഢീകരിക്കുന്ന പ്രേരണ. ജുദ്ധത്തിന്റെയും നശീകരണത്തി ന്റെയും വിപൽസന്ധിയിൽ തകർന്നു പോകുന്ന സാന്മാർഗ്ഗികതയുടെ രക്ഷ അഭി ലഷിക്കുന്ന സി.ഇ.ജ്ഞ്, ക്രിസ്തീയസഭകളും മതവുമല്ലാതെ മറ്റാലംബമില്ല. മതത്തിൽ നിന്ന് വേർപെടുത്തിയെടുത്ത സാന്മാർഗ്ഗികതയെകുറിച്ച് സി.ഇ. ജ്ഞ് ചിന്തിക്കാനാവില്ല. ഏതു സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയും സന്മാർഗ്ഗനിഷ്ഠമാ കുംപോൾ അതു മതനിഷ്ഠമായിത്തീരുമെന്നാണ് സി.ഇ.യുടെ അഭിപ്രായം.

"ഓരോരുത്തനിൽനിന്നും അവനവന്റെ കഴിവനുസരിച്ച്, ഓരോരു ത്തനും അവന്റെ ആവശ്യമനുസരിച്ച്, എന്ന തികച്ചും ക്രൈസ്തവമായ ആദർശം അംഗീകരിക്കുകയും, ഈ തത്വത്തിന്മേൽ ഒരു സമുദായം കെട്ടിപ്പടുക്കുന്ന ചരിത്ര ത്തിൽ പ്രസംഗത്തിൽ നിന്ന് പ്രവൃത്തിയിലേയ്ക്ക് കടക്കുകയും ചെയ്ത മനുഷ്യർ അർഹിക്കുന്ന സ്വാഗതം ആരംഭം മുതൽ ക്രിസ്ത്യാനികൾ കമ്യൂണിസ്റ്റുകൾക്ക് കൊടു ത്തിരുന്നുവെങ്കിൽ, ക്രിസ്ത്യാനികൾ അവരുടെ മതസ്ഥാപകന്റെ ആദർശങ്ങൾക്ക് മാനം കൊടുക്കുമായിരുന്നു. സോവ്യറ്റ് കമ്യൂണിസ്റ്റുകാർക്ക് മതത്തോടുള്ള സമരം നടത്താതെയിരിക്കുവാനും കഴിയുമായിരുന്നു."(44) എന്ന ഹ്യൂലറ്റ് ജോൺ സന്റെ വാക്യം പ്രമാണമായി ഉദ്ധരിക്കുന്ന സി.ഇ. വിശ്വാസത്തിന്റെയും കാല്പ നികതയുടെയും പേരിൽ ജുദ്ധത്തെ ഒഴിവാക്കാനും വർഗ്ഗസമരസിദ്ധാന്തത്തെ വിസ്മരിക്കുവാനുമാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്.

---

43. "The marxists, therefore, can no more be a Christian than a modern astronomer can believe in a flat earth, a modern biologist in the chimera and the phoenix, or a modern jurist in witchcraft".
Archibald Robertson - The modern quarterly Vol.2, No.1, Winter 1946-47: Marxism and Christianity: P.72.

44. മതവും കമ്യൂണിസവും: 1948 പുറം 90.

Robertson

"മതത്തെ നശിപ്പിക്കു എന്നത് കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമല്ല. അതുപോലെ തന്നെ ഇന്നത്തെ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയിലെ സാംപത്തിക അനീതികൾ വച്ചു പുലർത്തുക എന്നത് മതത്തിന്റെയും കടമയല്ല. ജനങ്ങളുടെ നില നന്നാക്കുന്നതിനുവേണ്ടി, മതത്തിനും കമ്യൂണിസ്റ്റു പ്രസ്ഥാനത്തിനും വേണ്ടി വളരെയധികം സഹകരിച്ച് പ്രവർത്തിക്കാവുന്നതാണ്. ഈ സഹകരണം അന്തർദേശീയമായിട്ടും സാർവലൗകികമായിട്ടും കഴിയുന്നതാണ്, വേണ്ടതുമാണ്.... സാർവലൗകിക രംഗത്ത് എങ്ങനെയാണ് പരസ്പരം സഹകരിക്കുന്നതെന്ന് പരിശോധിക്കാം. ചരിത്രത്തിൽ അറിയപ്പെടിട്ടുള്ളതിലേക്കും ഏറ്റവും വലിയ ഖാതന യുദ്ധമാണ്." (45) ചുരുക്കത്തിൽ വർഗ്ഗസമരമെന്ന മാർക്സിയൻ അനിവാര്യതയിൽ നിന്ന് ഒഴിവായി കിട്ടാൻ വേണ്ടി സി.ജെ. കണ്ടെത്തുന്ന മാർഗ്ഗമാണ് കമ്യൂണിസവും മതവും തമ്മിലുള്ള സഹകരണം. അങ്ങനെവരുംപോൾ ഈ പുസ്തകം രചിച്ചതു തന്നെ യുദ്ധഭീതിയുള്ള ഒരു മനസ്സിന്റെ വർഗ്ഗയുദ്ധത്തെ നിരാകരിക്കാനുള്ള അഗ്രഹത്തെ കാല്പനികമായി നിരാകരിക്കാൻ വേണ്ടിയാണെന്ന് വരുന്നു. "ഒരു ലക്ഷ്യത്തോടുകൂടിയ രണ്ട് ആദർശങ്ങൾക്കുവേണ്ടി നിലകൊള്ളുന്ന രണ്ടു പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ തമ്മിൽ സമരം ചെയ്യേണ്ട ആവശ്യമില്ല. സമരം കൂടിയേ കഴിയൂ എന്നു വരികിൽ എവിടെയോ ഭയങ്കര തെറ്റുണ്ടെന്നു തീർച്ചയാണ്." (46) എന്നിങ്ങനെ പ്രസ്ഥാവിച്ചുകൊണ്ട് ഗ്രന്ഥം ഉപസംഹരിക്കുകയാണ് സി.ജെ. ഒരു നല്ല ക്രിസ്ത്യാനിയ്ക്ക് മാർക്സിസ്റ്റുകാരുമായി പൊരുത്തപ്പെടാൻ കഴിയുന്നത് സമരത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മാത്രമാണ് എന്നു റോബർട്സൺ എഴുതുന്നു. (47) ഈ വീക്ഷണത്തിനു വിരുദ്ധമായ നിലപാടു തന്നെയാണ് ഇവിടെയും സി.ജെ.യ്ക്കുള്ളത് എന്നതിൽ സന്ദേഹമില്ല.

---

45. അതിൽ തന്നെ. പുറം 106.
46. അതിൽ തന്നെ. പുറം 117.
47. "Many a professing christian today is a good working class fighter, but with an ideology a little out of date. He is a friend. The fight is the test, and if well fought, will itself in good time correct the ideology."
Archibad Robertson: op:cit: P. 73.

സാൽക്കൽപിക സോഷ്യലിസവും സി.ജെ.യും:

ഖുദ്ധവിരോധത്തിന്റെയും ഖുദ്ധനിരോധത്തിന്റെയും ഈ അഗ്രഹങ്ങളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ വേണ്ടി 1951-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'സോഷ്യലിസം' രണ്ടാം പതിപ്പിൽ സി.ജെ. പുതുതായി എഴുതിച്ചേർത്ത വാക്യങ്ങൾ നോക്കുക. "രക്തച്ചൊരിച്ചിൽ അവശ്യമാണെങ്കിൽ തന്നെ അത് വേദനാകരമായ അവശ്യമായി മാത്രമേ അംഗീകരിക്കാവൂ. ഭൂജലത്തെ ദേവതയാക്കി പ്രതിഷ്ഠിച്ച് മുന്നോട്ടു പോകുന്ന രാഷ്ട്രീയ പ്രസ്ഥാനം ചെന്നെത്തുന്നത് ഫാഷിസത്തിലാണ്..... ഇൻഡ്യയിലെ സോഷ്യലിസ്റ്റുകൾക്ക് സാർവലൗകിക ചതുരംഗത്തിലെ കരുക്കളായിത്തീരാതെ പരസ്പരം മത്സരിച്ച് നശിക്കാതെ പ്രവർത്തിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞാൽ ഇൻഡ്യയിൽ പറയത്തക്ക രക്തച്ചൊരിച്ചിൽ കൂടാതെ തന്നെ സോഷ്യലിസ്റ്റ് പരിവർത്തനം സാദ്ധ്യമായി എന്നു വരും."(48)

ഇങ്ങനെ രക്തച്ചൊരിച്ചിലിനോട് വിരോധമുള്ള ചിന്തകന്മാരെ മാർക്സ് കാൽപനിക സോഷ്യലിസ്റ്റുകളെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. "വിമർശനപരവും സാൽക്കൽപികവുമായ ഈ സോഷ്യലിസത്തിന്റെയും, കമ്യൂണിസത്തിന്റെയും പ്രാധാന്യത്തിന്റ ചരിത്രവികാസവുമായി വിപരീതബന്ധമാണുള്ളത്. ആധുനിക വർഗ്ഗസമരം എത്രത്തോളം വളർന്ന് വ്യക്തരൂപം കൊള്ളുന്നുവോ അത്രത്തോളം തന്നെ ആ സമരത്തിൽ നിന്ന് അയഥാർത്ഥമായി ഒഴിഞ്ഞു നില്ക്കുകയും എതിർക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിന്റ ഖാതൊരു പ്രായോഗിക മൂല്യവും താത്വികമൂല്യവും ഇല്ലാതാകുന്നു..... അതുകൊണ്ട് അവർ വർഗ്ഗസമരത്തെ മരവിപ്പിക്കാനും വർഗ്ഗവൈരങ്ങളെ അനുരഞ്ജിപ്പിക്കുവാനും ശ്രമിക്കുന്നു, നീക്കുപോക്കില്ലാതെ ശ്രമിക്കുന്നു. പരീക്ഷണം വഴി തങ്ങളുടെ സാൽക്കൽപിക ലോകങ്ങൾ സാക്ഷാത്കരിക്കാമെന്ന് ഒറ്റപ്പെട്ട 'ഫലൻസ്റ്റേറുകൾ' നിർമ്മിക്കുകയും 'ഹോം കോളനികൾ' സ്ഥാപിക്കുകയും ഒരു ചെറു 'ഇക്കാറിയ' പടുത്തുയർത്തുകയും ചെയ്യാമെന്ന് പുതിയ ജെറുശലെമിന്റെ കൊച്ചു പതിപ്പുകൾ സ്ഥാപിക്കാമെന്ന് അവർ ഇപ്പോഴും സ്വപ്നം കാണുന്നു."(49)

---

48. സോഷ്യലിസം രണ്ടാം പതിപ്പ്. പുറം 74, 75.
49. കമ്യൂണിസ്റ്റു മാനിഫെസ്റ്റോ: പുറം 94, 95.

'സോക്യലിസ'ത്തിൽ സി.ജെ.യുടെ ആശയപരമായ നിലപാട് എന്താണെന്ന് വിശദീകരിക്കുവാൻ മാർക്സിന്റെ വാക്യങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നു. യുദ്ധവിരോധത്തിന്റെയും സ്വപ്നാത്മകതയുടെയും ആ നിലപാട് സി.ജെ.യെ അനിഷേധ്യമാംവിധം ഒരു കാല്പനിക സോക്യലിസ്റ്റാക്കിത്തീർക്കുന്നു.

കാല്പനിക സോക്യലിസ്റ്റു മനസ്സും, സി.ജെ.യുടെ അടിസ്ഥാന മനോഘടനയും:

ഫ്യൂറെയുടെയും ഓവന്റെയും വംശത്തിൽ ജനിച്ച ലക്ഷണമൊത്ത ഒരു സാങ്കല്പിക സോക്യലിസ്റ്റാണ് സി.ജെ. എന്ന് ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നു. ഫ്യൂറെയും ഓവനും സി.ജെ.യുടെ മനോഭാവത്തിന് നിരക്കുന്നവരായതുകൊണ്ടു തന്നെയാണ് 'സോക്യലിസം' ആദ്യപതിപ്പിൽ ശാസ്ത്രീയ സോക്യലിസ പ്രക്ഷേപണത്തിന്റെ തിരക്കിലും മാർക്സിനും ഏംഗൽസിനും തുല്യമായ പ്രാധാന്യം അവർക്കും നല്കാൻ സി.ജെ. പ്രേരിതനാവുന്നത്. സാങ്കല്പിക സോക്യലിസ്റ്റുകളോടുള്ള സംസ്കാരപരമായ രക്തബന്ധം സി.ജെ.യുടെ അടിസ്ഥാന ഘടനതന്നെ ഒരു കാല്പനിക സോക്യലിസ്റ്റിന്റേതായിരുന്നുവെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. "കൂടുതൽ വ്യവസ്ഥാപിതമായ പാസ്ഥിത്യഗർവ്വവും തങ്ങളുടെ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ അത്ഭുതസിദ്ധിയിലുള്ള ഭ്രാന്തുപിടിച്ച അന്ധവിശ്വാസവും പിന്തിരിപ്പൻ സോക്യലിസ്റ്റുകാരിൽ നിന്ന് ഇവരെ വേർതിരിക്കുന്നു."(50) മാർക്സ് സാങ്കല്പിക സോക്യലിസ്റ്റിനെപ്പറ്റി പറയുന്ന ഈ വാചകങ്ങൾ സി.ജെ.യുടെ വൈകാരികവും ചിന്താപരവും ക്രിയാപരവുമായ രീതിയ്ക്കും ഘടനയ്ക്കും എത്രമാത്രം യോജ്യമാണെന്ന് ചിന്തിക്കേണ്ടതാണ്. ഒരു കലാകാരന്റെ കാല്പനികമായ മനസ്സിനെ കാരുണ്യലേശമില്ലാതെ വിമർശിക്കുന്ന, ശാസ്ത്രീയ ചിന്തകന്റെ പരുഷമായ വാക്യങ്ങളാണ്, മാർക്സിന്റേതെങ്കിലും അതിനകത്ത് കാല്പനിക സോക്യലിസ്റ്റിന്റെ യഥാർത്ഥ സ്വഭാവം അടങ്ങിയിരിപ്പുണ്ട്. പാസ്ഥിത്യഗർവ്വ് സി.ജെ.യ്ക്കുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു പറയുന്നത് ശരിയല്ല. എങ്കിലും ലോകത്തിലെ എല്ലാ അറിവിന്റെയും 'അതോറിടി'

---

50. അതിൽ തന്നെ. പുറം 95.

താനാണെന്നും തന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ പിന്തുടരുക എന്നതുമാത്രമാണ് തനിക്കു ചുണ്ടുമുള്ള ആളുകളുടെ കർത്തവ്യം എന്നൊരു ഭാവം സി.ജെ.ക്കുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് എം.കെ. സാനുവും, പി.കെ.ബാലകൃഷ്ണനും, റോസിതോമസും രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. 'ക്രൈമിൽ' പച്ചയായിത്തന്നെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഈ സർവജ്ഞ ഗുരുഭാവം പാണ്ഡിത്യഗർവ്വമെന്ന വിശേഷണത്തിലൊതുങ്ങാത്ത, സങ്കീർണ്ണതയുള്ള ഒരു വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ പ്രശ്നമാണെങ്കിലും, പാണ്ഡിത്യഗർവമെന്ന വിശേഷണം കൊണ്ട് മാർക്സ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് ഈ സർവജ്ഞഭാവത്തെ തന്നെയാണ്. 'ധിക്കാരിയുടെ കാതലിലും' 'ഇവൻ എന്റെ പ്രിയ പുത്രനിലും' അകടെ സി.ജെ. ഒരു പുതിയ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചിന്തകന്റെ നിലയിലാണ്. ആ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ ദർശനസിദ്ധിയിൽ കർശനമായ വിശ്വാസം വച്ചു പുലർത്തുകയും അതിന്റെ അപ്രമാദികത്വം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുവാൻ വ്യഗ്രത പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സി.ജെ.യുടെ സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയും ചിന്തയുടെയും വികാരത്തിന്റെയും മനോഭാവവും ഇതു തന്നെയായിരുന്നു. ധിക്കാരിയുടെ ഭാഷയും ധാർഷ്ഠ്യവും ആ ബഭാവം കലർന്ന സി.ജെ.യുടെ രചനാശൈലിയും മാർക്സ് വിവക്ഷിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ഒരു സാങ്കല്പിക സോഷ്യലിസ്റ്റിന്റെ അടിസ്ഥാന ഏടനയുള്ള ആളായിരുന്നു സി.ജെ. എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

സി.ജെ.യും ക്രിസ്ത്യൻ സോഷ്യലിസവും:

ഇങ്ങനെ അടിസ്ഥാനപരമായി കാല്പനിക സോഷ്യലിസ്റ്റ് ഏടനയുള്ള ഒരു സാമൂഹ്യ ചിന്തകന്റെ പരിണാമസാദ്ധ്യതകളെക്കുറിച്ചും കമ്യൂണിസ്റ്റു വിജ്ഞാപനത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. "അതുകൊണ്ട് ഈ വ്യവസ്ഥയുടെ പ്രണേതാക്കൾ പലനിലയ്ക്കും വിപ്ലവകാരികളായിരുന്നുവെങ്കിൽക്കൂടി അവരുടെ ശിഷ്യന്മാർ ഒന്നൊഴിയാതെ വെറും പിന്തിരിപ്പൻ സംഘങ്ങൾ രൂപീകരിക്കുകയാണുണ്ടായത്. .... മാത്രമല്ല ഈ ആകാശക്കോട്ടകൾ സാക്ഷാത്കരിക്കുവാൻ സൂർഷ്വാകളുടെ വികാരങ്ങളെയും മടിശ്ശീലയേയും അവർക്കു ശരണം പ്രാപിക്കേണ്ടിവരുന്നു. മുൻവിവരിച്ച പിന്തിരിപ്പൻ സോഷ്യലിസ്റ്റുകളുടെ ഗണത്തിലേയ്ക്ക് അവർ അധഃപതിക്കുന്നു." (51)

---

51. അതിൽ തന്നെ. പുറം 94, 95.

ഒരിക്കലും ഒരു ശിക്ഷ്യന്റെയോ അനുയായിയുടെയോ നിലയിലേയ്ക്കി റങ്ങിച്ചെല്ലാൻ സന്ദ്ധനല്ലാതിരുന്ന സി.ജെ.യിലെ സാമൂഹ്യചിന്തകൻ എപ്പോഴും തന്നിൽ തന്നെയുണ്ടായിരുന്ന ഗുരുവിന്റെ മൂലപ്രമാണങ്ങളിൽ മുറുകെ പിടിച്ചു നിന്നയാളാണ്. പിൻതിരിപ്പൻ സംഘങ്ങൾ രൂപീകരിക്കുന്നതിനോ സൂർക്ഷ്യാമടിശ്ശീലയെ അഭയം പ്രാപിക്കുന്നതിനോ സാദ്ധ്യതയില്ലായിരുന്ന സോക്ഷ്യലിസവും, മതവും കമ്യൂണിസവും എഴുതുന്ന കാലഘട്ടങ്ങളിൽ അങ്ങനെയൊരു കാര്യവും സി.ജെ.യിൽ ആരോപിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. എന്നിരുന്നാലും ഒരിക്കലും അനുയായി അല്ലാത്ത, ഗുരുനാഥൻ തന്നെയായ സി.ജെ.യിലെ സാമൂഹ്യചിന്തകന്റെ സോക്ഷ്യലിസത്തിൽ നിന്ന് മതവും കമ്യൂണിസത്തിലേക്കു കടക്കുംപോൾ വ്യക്തമായ വ്യതിയാനം ഉണ്ടാകുന്നതായി കാണാവുന്നതാണ്. ഒരു കാല്പനിക സോക്ഷ്യലിസ്റ്റിന്റെ ഏടന നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടു തന്നെ സി.ജെ., പിൻതിരിപ്പൻ ഫ്യൂഡൽ സോക്ഷ്യലിസത്തിന്റെ വകഭേദമെന്ന് മാർക്സും ഏംഗൽസും വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ക്രിസ്ത്യൻ സോക്ഷ്യലിസത്തിന്റെ സ്വഭാവ വിശേഷങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സാങ്കല്പിക സോക്ഷ്യലിസ്റ്റു ചിന്തകന്റെ ചോരയിൽ ക്രിസ്ത്യൻ സോക്ഷ്യലിസ്റ്റു സ്വഭാവങ്ങൾ കലർന്നിരിക്കുന്നതിന്ന് കാരണങ്ങൾ രണ്ടാണ്. 1. സി.ജെ.യുടെ ക്രിസ്ത്യൻ വൈദിക പാരംപര്യം. 2. ക്രിസ്ത്യാനി കൃഷീവലന്റെ, ഇടച്ചേരിക്കാരന്റെ ഫ്യൂഡൽ സംസ്കാരത്തോടുള്ള വിധേയത്വം.

"പുരോഹിതൻ എന്നും ജന്മിയുടെ കൈ കോർത്തുപിടിച്ചു നടന്നിടുള്ളതുപോലെ തന്നെ, പൗരോഹിത്യ സോക്ഷ്യലിസം എന്നും ഫ്യൂഡൽ സോക്ഷ്യലിസത്തിന്റെ കൂടെയാണ്."(52) എന്ന് കമ്യൂണിസ്റ്റ് വിജ്ഞാപനത്തിൽ പറയുംപോൾ ഫ്യൂഡലിസ്റ്റ് ധാർമ്മിക സംസ്കാരത്തിന്റെയും, വൈദിക ധാർമ്മിക സംസ്കാരത്തിന്റെയും ഉദ്ഭവസ്ഥം അവിടെ സ്പഷ്ടമാകുന്നുണ്ട്. ഇടച്ചേരിക്കാരന്റെയും സത്യക്രിസ്ത്യാനിയുടെയും കമ്യൂണിസത്തോടുള്ള നിലപാട് എന്തായിരിക്കണമെന്ന് വിശദീകരിക്കുന്ന സി.ജെ., ഫ്യൂഡൽ സമൂഹധാർമ്മികതയെയും വൈദികസമൂഹ ധാർമ്മികതയെയും സംതൃപ്തിപ്പെടുത്താനുള്ള ഒരു മാർഗ്ഗത്തിനുവേണ്ടിയാണ്

---

52. അതിൽ തന്നെ. പുറം 79.

സോഷ്യലിസം അന്വേഷിച്ചു പോകുന്നത്.

ക്രിസ്തുവിന്റെ ദരിദ്രനെ സഹാനുഭൂതിയോടും ധനികവിരോധത്തോടും ഉദാത്തീകരിക്കുന്ന നി.ഞ്ഞ. ഒരു യഥാർത്ഥ ക്രിസ്തു സോഷ്യലിസ്റ്റിന്റെ നിറം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു വ്യത്യാസം മാത്രം. ക്രൂശിൽ ക്രിസ്തു സോഷ്യലിസം എന്ന് പ്രഭുവിന്റെ ഹൃദയവേദനകളെ ശമിപ്പിക്കുവാൻ ക്രൂശിൽ തള്ളിക്കുന്ന തിരക്കിലാണെങ്കിൽ, മതവും കമ്യൂണിസവും എന്ന് സംഘാരമുള്ള ഇടയ്ക്കേരിവർത്തനത്തിൽപ്പെട്ട സത്യക്രിസ്ത്യാനിയായ കുടിയാരന്റെ ഹൃദയവേദനകളെ ശുദ്ധീകരിക്കാൻ, ലോകത്തിന് എതിരെ നി.ഞ്ഞ. എന്ന ശബ്ദമുയർത്തിക്കുന്ന തിർക്കുകയാണ്.

എന്നാൽ പിൻതിരിഞ്ഞ് സോഷ്യലിസ്റ്റുകൾ എന്നു വിളിച്ചെടുന്ന ക്രിസ്തുസോഷ്യലിസ്റ്റുകൾക്ക് നമുക്കുമായ ഇമ്പനീപ്പയത്തിന്റെയും മർമ്മത്തിലും ക്രിസ്തീയലോകത്തിലും മുദ്ധനിരോധത്തിലും ഉൾപ്പെടുന്ന നിർഭയം ഫെബർഗ്രൗൻ തെളിച്ചെടുത്തുന്നുണ്ട്.(53)

---

53. Ivor Brown: Shaw in his time. P.167. II Edn. 1967.

There was further distress for the conservative christian church man. This was a mild eruption of christian socialists in whose advocacy charles Kingsly and Frederik Dension Manrice were prominent. Their belief that christianity was incapable with the great extremes of wealth and poverty and the right class divisions in christian countries did not lead them in to a theory and strategy of vigorous class war. Their socialism was of a pink and not a scarlet hare and was far removed from the robust, by eloquent appeal to revolution made by the German exile Karl Marx and his friend Engels.

~~Thomas Nelson Printers, Briton.~~

സി.ഒ.യും ക്രിസ്തുവിനെപ്പറ്റി എഴുതിയവരും:

ഫാ ടി. ലിഫി, ജോൺ മാക് മുറേ, ഫ്രൂലിസ് ജോൺസ്, വി.എസ്. ഫ്രീമാൻ, ലെക്ചറർ മിസ്സിസ് മുടങ്ങിക്കിടക്കുന്നവരാണ് ക്രിസ്ത്യാനിത്വത്തെയും സോഷ്യലിസ്റ്റ് സിദ്ധാന്തങ്ങളെയും രമ്യതപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ള എഴുത്തുകാർ. ക്രിസ്തുവിനെപ്പറ്റിയുള്ള ഈ എഴുത്തുകാരും ക്രിസ്തുവിനെപ്പറ്റിയുള്ള പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വക്താക്കളും ഒരു മിക്കവാറും ക്രിസ്തുവിനെ പുരോഹിതനായോ പുരോഹിതവർഗ്ഗവുമായി ഉദ്ബന്ധമുള്ളവരായോ ആണ്. 1948-ൽ കാർഡിനൽ സ്പെല്ലമാന്റെയും മറ്റും നേതൃത്വത്തിൽ നടന്ന പൗരോഹിത്യ വിമുക്തവത്കരണത്തിനുശേഷം വന്ന ക്രിസ്തുവിനെപ്പറ്റിയുള്ള മാറ്റിയെഴുത്തുകൾ ക്രിസ്തുവിനെ പൗരോഹിത്യ വർഗ്ഗത്തിലാണ്. ക്രിസ്തുവിനെ പുരോഹിതൻ എന്ന പ്രഭുവിന് ചെരുപ്പൊടുക്കുന്ന സേവനമാണ് ക്രിസ്തുവിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതിനു കാരണം പൗരോഹിത്യപരമായ ഈ മൗലിക സംസ്കാരമാണ്. ഐറിഷ് നാടകകൃത്തായ സീൻ-ഒ-കാസിയെ ടീഹിൻ ഹീപെൻഡർ ഒരു ക്രിസ്തുവിനെപ്പറ്റിയുള്ള എഴുത്തുകാരൻ എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സീൻ-ഒ-കാസി 'ദി മാൻ ബിഹൈൻഡ് ദി പ്ലേ' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ക്രിസ്ത്യാനി മതത്തെയും കമ്മ്യൂണിസത്തെയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. താനൊരു കാൽവാരി ക്രിസ്ത്യാനി മതത്തെയും കമ്മ്യൂണിസത്തെയും ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്.(54) 'The most worthy note worthy feature of the play is O Casey's endeavour to relate Christianity and communism ..... How ever our concern is with the reasons why O'Casey steps his play in religion. Firstly because of O'casey's own religious nature. His parents were good Christians and he himself is a young man came under the influence of rector of Parish'

---

54. "Saros. Cowass Jee: "Sean-O'Casey. The man behind the play" 1963 p.153. Oliver and Boyd. London 1963.

ക്രിസ്ത്യൻ സോക്യലിസ്റ്റുകളുടെയും ക്രിസ്ത്യൻസോക്യലിസ്റ്റ് എഴുത്തുകാരുടെയും പുരോഹിത വർഗ്ഗാടിസ്ഥാനവും പുരോഹിതവർഗ്ഗ ബന്ധവും സി.ജെ.യെ സംബന്ധിച്ചും പ്രസക്തമാണ്. ഉപദേശിയുടെയും പ്രവാചകന്റെയും സാമൂഹ്യപരിവർത്തകന്റെയുമൊക്കെ വേഷം ധരിക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ മനസ്സ് പുരോഹിത വംശ ബന്ധത്തിലധിഷ്ഠിതമാണ്. ക്രിസ്തീയ സോക്യലിസ്റ്റുകളും ക്രിസ്തീയ പൗരോഹിത്യ പ്രസ്ഥാനവുമായുള്ള ബന്ധം, ക്രിസ്തീയ സോക്യലിസ്റ്റ് എന്ന നിലയിലും, എഴുത്തുകാരനെന്ന നിലയിലും സി.ജെ.യെ മനസ്സിലാക്കുംപോൾ വളരെ പ്രധാനമാണ്.

കാല്പനിക സോക്യലിസ്റ്റിന്റെ മനഃസ്ഥിതി ഒരു കലാകാരന്റെ മനസ്സിനോട് അത്യന്തം കൂറു പുലർത്തുന്ന ഒന്നാണ്. കലാകാരന്റെ ഈ കാല്പനിക മനസ്സും സി.ജെ.യുടെ ഭാഗ്യസ്ഥിതികവും, പാരംപര്യപരവുമായ ധർമ്മ സംസ്കാരവും തമ്മിലുള്ള പ്രതിക്രിയയിലൂടെയാണ്, സി.ജെ. സാങ്കല്പിക സോക്യലിസ്റ്റിന്റെ നിലയിൽ നിന്ന്, ക്രിസ്ത്യൻ സോക്യലിസ്റ്റിന്റെ നിലയിലേയ്ക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ സി.ജെ. ഭാഗ്യസ്ഥിതികവും പാരംപര്യപരവുമായ ധർമ്മസംസ്കാരത്തെ, ഒരു കലാകാരന്റെ മനസ്സുകൊണ്ട് കാല്പനീകരിക്കുകയും അങ്ങനെ വ്യവസ്ഥാപിത തത്വങ്ങളെ ഉദാത്തീകരിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട്, മാർക്സിയൻ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ, 'പിന്തിരിപ്പൻ' ആയിത്തീരുന്നു.

വ്യവസ്ഥാപിതത്വത്തിന്റെ ധർമ്മ തത്വങ്ങളും അതിനെ നിഷേധിക്കുവാനുള്ള കലാപരമായ പ്രേരണയും സി.ജെ.യുടെ മൗലിക പ്രശ്നമാണ്. 'സോക്യലിസം' (മതവും കമ്യൂണിസവും' എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ സി.ജെ. ഒരു പരിവർത്തകന്റെ ശാസ്ത്ര വേദമാണ് പുറമേ ഉച്ചരിക്കുന്നതെങ്കിലും, ഭാഗ്യസ്ഥിതികമായ പാരംപര്യമൂല്യങ്ങളെ കാല്പനികമാക്കി രക്ഷിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പുരോഹിതവംശത്തിന്റെ ധാർമ്മികപാരംപര്യവും, ഇടച്ചേരി ക്രിസ്ത്യാനിയുടെ ഭാഗ്യസ്ഥിതിക ധാർമ്മികതയുമാണ് ഇവിടെ പ്രകടമാകുന്നത്. സി.ജെ.യിലെ നിഷേധത്തിന്റെ വിത്ത് അതിന്റെ ക്രിയാശക്തി പ്രകടിപ്പിച്ചു തുടങ്ങിയിട്ടില്ലാത്ത

ഈ അവസരത്തിൽ, സി.ജെ. അനുഭരണമുള്ള സർമാർഗ്ഗവാദിയാണ്. പരിഷ്കാരത്തിന്റെയും ചരിത്രത്തിന്റെയും നിഷേധിയുംകൂടിയാണ്. യാർമികപാരംപര്യത്തെയും ബാഹ്യനിയമിക യാർമികതയെയും നിഷേധിക്കുന്ന സി.ജെ. ഇവിടെയില്ല. 'നാർസിസിറ' പ്രയോഗവും ശരിയല്ലെന്നു അനുഭവിച്ചുതുടങ്ങിയിട്ടിലാത്ത, ഓ മനസ്സു നഷ്ടപ്പെടുത്തിയതെ കർശനമായ അച്ചടക്കംപാലിച്ചിടുന്നു.

ഒരു ഉടമ്പേരി ക്രിസ്ത്യാനി എന്ന നിലയിലും, പുരോഹിതവംശജൻ എന്ന നിലയിലും സി.ജെ. പ്രവേശിച്ച വർഗ്ഗപരവും വംശപരവുമായ യാർമികതയോടുള്ള കൂറുമാണ്. സി.ജെ.യുടെ ശ്രേഷ്ഠമായ കൃതികളിലാകെയുള്ളത്. 'ഓ മനുഷ്യർ നിനക്കെ' എന്ന നാടകത്തിൽ ഈ യാർമികപാരംപര്യത്തോടുള്ള നിഷേധം രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഒരു കലാകാരന്റെ നിലയിൽ പൂർണ്ണത നേടിയിട്ടില്ലെങ്കിലും കർമ്മിച്ചയുടെ കാലഘട്ടത്തിൽ ഈ കലാകാരൻ അത്രയുംകാലവുകളും, ഉടമ്പേരിവർഗ്ഗ ക്രിസ്ത്യാനി അവന്റെ മാപ്പപര്യത്തിനുവേണ്ടി കലാകാരന്റെ മേൽവിലാസം ഉപയോഗിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഉടമ്പേരിവർഗ്ഗ ക്രിസ്ത്യാനിയുടെയും പുരോഹിതന്റെയും വംശപരമായ യാർമികപ്രേരണകൾ, കാപ്പനികതയുള്ള സി.ജെ.യുടെ മനസ്സിനു പ്രതിനായകനുണ്ടാക്കുന്നു.

സി.ജെ.യിലെകലാകാരൻ.

സോഷ്യലിസവും, മതവും കമ്മ്യൂണിസവും സി.ജെയുടെ കേന്ദ്രികൃത ഗ്രന്ഥികളാണെന്നു നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. കേന്ദ്രത്തിൽനിന്നു അപകേന്ദ്രീകരണം ചെയ്യുന്ന സി.ജെ.യുടെ ചിന്താഗതിയെപ്പറ്റിയും അവിടെ പരാമർശിക്കുകയുണ്ടായി. കേന്ദ്രത്തിൽനിന്നുള്ള ഈ അപകേന്ദ്രീകരണത്തിനു റൊമാന്റിക് മാനസിക ശ്രിയായി അറിയപ്പെടുന്നു എന്നിട്ട് കൂടുതൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. (55)

---

55. Eric Newton: Romantic Rebellion. 1962. p.25
At this stage although one can assume that romanticism is in some sense a protest against search for a fixed set of laws, it is by no means certain that all such protests are romantic or that every centrifugal movement is necessarily a romantic movement. (P.25).
Longman, Briton, 1962.

120

ഇപ്പോ അപകേന്ദ്രീകരണ ചലനങ്ങളും കാല്പനിക ചലനങ്ങളായി തിരുത്തിപ്പോകുമ്പോഴും അപകേന്ദ്രീകരണചലനങ്ങളും, കേന്ദ്രീകൃത വ്യവസ്ഥയോടുള്ള അതിന്റെ പ്രതിഷേധവും, പൊതുവേ കാല്പനികമാണെന്നു ധാരണയെ, ഈ നിഷേധരീതിയിലുള്ള വാക്യത്തിൽ എറിഷ്മൂല്ലർ അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്.(56). റഫേലിന്റെ ക്ലാസ്സിക് കാലാവസ്ഥയിൽനിന്നു അക്കാലത്തെയും കാലവാഗിലോയും അപകേന്ദ്രീകരിച്ചു നിന്നുകളഞ്ഞിരുന്നതിനെയാണു അദ്ദേഹം പരിശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. കേന്ദ്രീകൃതമായ ചിന്തകളുടെ അവസ്ഥയിലുള്ള നോക്കുലിസ്തിലും അപകേന്ദ്രീകരണം ചെയ്യുന്ന വൈരുദ്ധ്യാത്മക യുക്തിചിന്തകളുടെ സ്വഭാവമുള്ള ഒന്നാം അധ്യായത്തിലെ മതവും കർമ്മപ്രേരണയും എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലും പൊതുവേ സാമാർത്ഥിക ധാർമ്മിക പാരംപര്യ വ്യവസ്ഥകളുടെ ഒരു കേന്ദ്രമുണ്ട്. നോക്കുലിസ്തിൽനിന്നു മതവും കർമ്മപ്രേരണയിലേക്കു കടക്കുംപോൾ കാല്പനികമായ ഏകീകരണം, മതപരമായ ഏകീകരണമായി മാറുകയും ബുദ്ധിയുടെയും സഹജതിന്റെയും, ആചാരത്തിന്റെയും പ്രതിനിധികൾ ധാർമ്മികതകളുടെ വ്യവസ്ഥയിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചുപോകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ മതധാർമ്മിക വ്യവസ്ഥയിലുള്ള കാല്പനികമായ വിഭ്രാന്തനാണു പ്രധാനമായുള്ളതു. അങ്ങനെയായി നിലനിന്നിരുന്ന ധാർമ്മികവ്യവസ്ഥയിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചുനിൽക്കുന്ന ഒരു കേന്ദ്രാഭിമുഖനായ കാല്പനികനാണു. സി.ജെ. ധാർമ്മികപാരംപര്യകേന്ദ്രത്തെ കാല്പനികമായി തകർക്കുന്ന കേന്ദ്രാഭിമുഖനായ കാല്പനികൻ. ധാർമ്മികപാരംപര്യത്തിന്റെ ഈ വ്യവസ്ഥിതിയിൽനിന്നുള്ള സി.ജെ.യുടെ അപകേന്ദ്രീകരണത്തിനു പിന്നിൽ കാല്പനിക മാനസിക ക്രിയ പ്രത്യക്ഷമാണു. കേന്ദ്രത്തിൽനിന്നു അപകേന്ദ്രീകരണം സംഭവിച്ചു പുറത്തിലെ ഓരോന്നിൽ നാലുകൾ സ്വതന്ത്രമായി സഞ്ചാരം ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥയിൽ സി.ജെ. പിന്നിടത്തിൽപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഈ ചിന്താവ്യവസ്ഥകുദാഹരണമായിതന്നെയും കർമ്മപ്രേരണയുടെ അദ്ധ്യായത്തിലെ ചിലഭാഗങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുകയും ചെയ്തുവല്ലോ

Ibid: P:26. Taking

56.X ~~Taking for the sake of argument, Raphel as a typical representative of the classic position and Caravaggio and Altdorfer as rebels who protested against it, seems plain that their movement, if it~~ Caravaggio and Altdorfer as rebels who protested against it, it seems plain that their movement, if it could be described as centrifugal, was not only away from the centre but away from each other.

~~Ibid: P.26.~~

ഇങ്ങനെ കേന്ദ്രീകൃതമായ ഒരു ധർമ്മത്തിന്റെ നിയന്ത്രണമില്ലാതെ, ആശയങ്ങളുടെ വിരുദ്ധവശങ്ങൾതമ്മിൽ നടത്തുന്ന ഒന്നിരിങ്ങുള്ള സംവാദന പ്രക്രിയക്ക് 'ക്രൈമി'ന്റെ ഏടനയുമായുള്ള ബന്ധം എളുപ്പം വിസ്മരിക്കാവുന്നതല്ല. പരംപരാഗതമായ നാടകവ്യവസ്ഥയിൽനിന്നുള്ള അപകേന്ദ്രീകരണത്തിന്റെ തുടക്കം 'അവൻവീണ്ടും വരുന്നു'വിൽ കാണാം. അപകേന്ദ്രീകൃതമായ ചിന്താവ്യവസ്ഥയുമായി പ്രകടമായും മാനസികബന്ധംപ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് 'ക്രൈമ്' തന്നെയാണ് എന്ന് ഓർക്കണം. കാല്പനികമായ അപകേന്ദ്രീകരണ വൃത്തിക്ക് സി.ജെ.യിൽനിന്നുകിട്ടുന്ന ഏറ്റവും വലിയ ഉദാഹരണവും ഇതുതന്നെ. കേന്ദ്രീകൃതമായ ഏടനയില്ലാത്ത, ചിതറിയ ചിത്രീകരണങ്ങൾകൊണ്ടു നിറങ്ങ, ശിഥിലമായ ഏടനയുള്ള ക്രൈം, ക്രിസ്തീയ ധാർമ്മികപാരംപര്യത്തിന്റെ പൂർണ്ണതനൽകുന്ന കാൽവരിയിലെ കല്പപാദവത്തിനുശേഷം പിറക്കുന്ന റൊമാന്റിക് വ്യവസ്ഥയുടെ അന്ത്യമാണ്. ശിഥിലഏടനയുള്ള തിരക്കഥാരൂപത്തിൽനിന്ന് എപിക് സങ്കേതത്തിലേയ്ക്കുള്ള പ്രതിക്ഷേധാത്മകമായ അപകേന്ദ്രീകരണത്തോടെ കേന്ദ്രീകൃതമായ, ധാർമ്മികമായ ആത്മ നിഷ്ഠതതന്നെ സി.ജെ.യിൽ അവസാനിക്കുകയും, സി.ജെ. ഒരു ക്ലാസിക് യുഗത്തിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. മതവും കമ്മ്യൂണിസവും സോക്യലിസം എന്നീകൃതികളിലെ കേന്ദ്രാഭിമുഖനായ കാല്പനികന് സംഭവിക്കുന്ന വികാസപരിണാമങ്ങളാണ് ഇവ. കേന്ദ്രാഭിമുഖനായ ഒരു കാല്പനികൻ എന്ന നിലയിൽ സി.ജെ.കാട്ടുന്ന അച്ചടക്കവിധേയത്വവും സന്മാർഗ്ഗശീലവും ചിന്തയും നാടകത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥകളോടൊപ്പം ഭേദിക്കപ്പെടുന്നതായി പിന്നീടുനാം കാണുന്നു.

സി.ജെ.ചിന്തകൻഎന്നനിലയിൽ:

'സോക്യലിസം ;മതവും കമ്മ്യൂണിസവും'എന്നീ കൃതികളിലെചിന്തകനായ സി.ജെ. ധാർമ്മിക പാരംപര്യ കേന്ദ്രത്തോട് ആഭിമുഖ്യമുള്ള ആളാണ്. ഗ്രീടീക് സാമൂഹ്യചിന്തകനായ ശ്രേയെക്കുറിച്ച് മാർക്സ് എഴുതുന്നത് സി.ജെ.ക്കും ബാധകമാണ്.(57)

---

57. Karal M arx: The poverty of Philosophy, 1975 P.74
Progress publishers,
Moscow. 1975 (6th Edition).

Mr. Bray turns the illusion of the respectable burgeois into an ideal he would like to attain. In a purified individual exchange, freed from all the element of antagonism he finds in it, he sees an "equalitarian" relation which he would like society to adopt.

ശ്രേയുടെ ചിന്താവ്യവസ്ഥയ്ക്കുണ്ടാകുന്ന പരിവർത്തനത്തിനു സമാനമായ ഗതി സി.ജെ.യിലും കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്. 'സോക്യലിസത്തിൽ' സി.ജെ. അരംഭിക്കുംപോൾ സോക്യലിസ്റ്റ് ലോകം ഒരു സ്വപ്നമോ 'ഇല്യൂഷനോ' ആണ്. യാഥാർത്ഥ്യമാകുമോ എന്ന ആശങ്ക തിരിക്കയറി വരുന്ന ഒരു 'ഇല്യൂഷൻ'. മതവും കമ്യൂണിസവും - ൽ എത്തുംപോൾ ഈ ഇല്യൂഷൻ ഒരു സമീകരണദർശനത്തിന്റെ തലത്തിലെത്തുന്നു. വർഗ്ഗപരവും സ്ഥാപനപരവുമായ ശത്രുതയുടെയും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെയും വ്യവസ്ഥയിൽ നിന്ന് മുക്തി നേടി നില്ക്കുന്ന സമീകരണാദർശവാദമാണിത്. സ്ഥാപന ഘടനത്തിൽ നിന്ന് ശുദ്ധീകരിച്ചെടുത്തത്, സ്വതന്ത്രമായിരിക്കുന്ന മതവും കമ്യൂണിസവും അവയുടെ ~~ആ~~ സാമാന്യമായുള്ള ആദർശങ്ങളുടെ പേരിൽ സമീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ സമീകരണനിഷ്ഠമായ സഹകരണസിദ്ധാന്തത്തെ ശോധകമായ ആദർശം എന്ന തരത്തിൽ സമൂഹത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചു വിജയിപ്പിക്കാമെന്ന് അദ്ദേഹം പ്രത്യാശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ സ്വപ്നാത്മകമായ ആശയവാദത്തിൽ നിന്ന് ആദർശാത്മകമായ ആശയവാദത്തിലേയ്ക്ക് നീങ്ങുകയാണ് സി.ജെ. ചെയ്യുന്നത്.

ഉപസംഹാരം:

നാടകങ്ങളുടെ വൻതുനിഷ്ഠമായ അപഗ്രഥനം ആരംഭിക്കുന്നതിനു മുൻപ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആശയ പ്രചാരണപരങ്ങളായ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ അപഗ്രഥിച്ചത് മനഃപൂർവ്വം നാടകപഠനത്തിന്റെ ഒരാമുഖമായിട്ടാണ്. ഈ അപഗ്രഥനം എന്തുകൊണ്ട്, എങ്ങനെ നാടക~~ത്തിന്റെ~~ പഠനത്തിന്റെ ഒരാമുഖമായിത്തീരുന്നു? അതാണ്, അതു മാത്രമാണ് ഈ അപഗ്രഥനത്തിന്റെ പ്രയത്നത്തിൽ പ്രാധാന്യമുണ്ടാക്കി കൊടുക്കുന്ന വൻതുത. നാടകങ്ങളിൽ കലാപരമായ സംഗ്രഥനം സാധിച്ചിട്ടുള്ള എല്ലാ സ്വാത്മപ്രശ്നങ്ങളും സി.ജെ. ഈ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവ പില്ക്കാലത്ത് സി.ജെ. ഒരു കലാകാരനായിത്തീരുമെന്ന് വാഗ്ദാനം നല്കത്തക്ക വിധം റൊമാന്റിക് ശൈഥില്യമുള്ള രീതിയിൽ പൊരുത്തക്കേടോടെ അവതരിപ്പി

ച്ചിരിക്കുന്നു. ബോക്കുലിസത്തെ ഒരു 'പ്രൊക്രാസ്ടിനിന്റെ' കടിലാക്കുവാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഇരർത്ഥത്തിൽ അദ്ദേഹം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. ക്രിസ്തുമതത്തെയും ആദ്ധ്യാത്മികതയെയും എല്ലാം ഈ കടിലിൽ കിടത്തി വലിച്ചു നീട്ടുന്ന രസകരമായ ഒരനുഭവം, നിഷ്പക്ഷമതിയായ ഒരനുവാചകന്ന് ഇവിടെ കാണാം. വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിക്കുവാനും ഏകരൂപമാക്കുവാനുമുള്ള ഈ ശ്രമം ഒരു റൊമാന്റിക്കിന്റേതാണ്. ഇതാണ് പിൽക്കാലത്ത് കലാലോകത്തിൽ സി.ജെ.യെ വിജയശ്രീലാളിതനാക്കിയതെന്ന് സംശയലേശമെന്യേ പറയാമെന്നു തോന്നുന്നു.

അദ്ധ്യായം മൂന്ന്

വിലയിരുത്തലുകൾ:

സി.ജെ. തോമസിലെ കമ്യൂണിസ്റ്റാഭിമുഖ്യമുള്ള സാമൂഹ്യവാദിയുടെ നിലപാട് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ആദ്യകാല രചനകളുടെ പരിശോധന സോഷ്യലിസം, മതവും കമ്യൂണിസവും എന്നീ കേന്ദ്രീകൃത ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ പഠനം കൊണ്ടുമാത്രം പൂർണ്ണമാകുന്നില്ല. ആ കാലഘട്ടത്തിൽ (46-49) മംഗളോദയം, ചിത്രോദയം, പ്രസന്നകേരളം, പൗരപ്രഭ, കേരളഭൂഷണം എന്നീ മാസികകളിൽ എഴുതിയ ലേഖനങ്ങളും ഗൗരവപൂർണ്ണമല്ലാത്ത പത്രക്കുറിപ്പുകളും കൂടി അതിനുവേണ്ടി കണ്ടിലെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ രചനകൾ/മേല്പറഞ്ഞ ഗ്രന്ഥങ്ങളോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നതിൽ നിന്ന് സി.ജെ.യിലെ കലാകാരന്റെ സവിശേഷതകൾ കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്.

സി.ജെ.യുടെ ഈ കാലത്തെ ലേഖനങ്ങളിൽ ഗണ്യമായ ഒരു വിഭാഗം പുസ്തകാഭിപ്രായങ്ങളാണ്. 1948-50 കാലത്തെ പുസ്തകാഭിപ്രായങ്ങൾ മിക്കതും സി.ജെ. 'വിലയിരുത്തൽ' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ സമാഹരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരു പുസ്തക വിമർശകൻ എന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹം എവിടെ നില്ക്കുന്നു എന്നത് അദ്ദേഹത്തിലെ കലാകാരനെ കണ്ടെത്തുന്നതിന് സഹായകമാണ്.

1950 വരെ എഴുതിയിട്ടുള്ള അസമാഹൃത ലേഖനങ്ങളും[1] വിലയിരുത്തലും ഒരുമിച്ചെടുത്തുള്ള പഠനമാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. ഇതു രണ്ടുഭാഗമായി തിരിക്കാം.

1. കല, സംസ്കാരം, രാഷ്ട്രീയം, സാമൂഹികം മുതലായ വിഷയങ്ങളെ കുറിച്ചുള്ള ലേഖനങ്ങൾ. 2. പുസ്തകവിമർശനങ്ങൾ.

---

1. സമാഹരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ആകി ലേഖനങ്ങൾ അവയ്ക്കൊപ്പമെഴുതിയിട്ടുള്ള പുസ്തകങ്ങളോടു ചേർത്ത് വിശകലനം ചെയ്യുന്നതാണ്.

125

ഭാഗം ഒന്ന്.

പുസ്തകവിമർശനേതര ലേഖനങ്ങൾ:

1. കേരളീയസൂത്രത്തിന്റെ പുരോഗതി
   'ചിത്രോദയം' പുസ്തകം 25. ലക്കം 35. 19.4.1946.
2. മീര (സിനിമാ നിരൂപണം)
   'പ്രസന്നകേരളം.' പുസ്തകം 18. ലക്കം 18. 1.9.'46.
3. കേരളവും സിനിമാ വ്യവസായവും
   കേരളഭൂഷണം വിശേഷാൽപ്രതി. 1946.
4. പടം രാജിവയ്ക്കണം.
   പ്രസന്നകേരളം. പുസ്തകം 18. ലക്കം 7. 16.6.'46.
5. ഇൻഡ്യയിലെ ദേശീയ പത്രങ്ങൾ
   പ്രസന്നകേരളം. പുസ്തകം 18. ലക്കം 22. 6.10. 46.
6. പതിമൂന്നാം പേജ് (കോളം കുറിപ്പുകൾ)
   ചിത്രോദയം, പ്രസന്നകേരളം. 1946.
7. ഇ.എം.എസ്. (തൂലികാചിത്രം)
   പൗരപ്രഭ. വാല്യം 18. ലക്കം 4. മംഗളോദയം 1923.
8. പി.ടി. പുന്നൂസ് (തൂലികാചിത്രം)
   പ്രസന്നകേരളം. പുസ്തകം 18. ലക്കം 4. 25.5.'46.
9. ഇരുളടഞ്ഞ ഇൻഡ്യ (അനുസ്മരണം)
   പൗരപ്രഭ. വാല്യം 18. ലക്കം 5. 1.2.1948.

ഒരു പത്രാധിപരും പത്രപ്രവർത്തകനുമെന്ന നിലയിൽ മിക്കവാറും എല്ലാ വിഷയങ്ങളും കൈകാര്യം ചെയ്യേണ്ടതിന്റെ ഞാദ്ധ്യത സി.ജെ.ക്കുണ്ടായിരുന്നു. എങ്കിലും ഈ ഞാദ്ധ്യതയിലുപരി ഒരു സർവകാര്യ താല്പര്യം സി.ജെ. എന്ന എഴുത്തുകാരനിലുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു കാണാം. ഒരു പത്രക്കുറിപ്പുകാരന്റെ വസ്തു

നിർത്തതോടെ വിവിധ വിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്തു വാണതാതെ മുഖ്യ പൊരുൾതേടുന്നുമുണ്ടെങ്കിലും നി.ചെ. ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്. വിഷയത്തിന്റെ പരിവേഷമുള്ള ലേഖനങ്ങളിൽ പോലും സാഹിത്യകാരിന്റെ വ്യക്തിത്വവും അധികാരഭാവവും നി.ചെ. പുലർത്തുന്നുണ്ട്. കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന വിഷയത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അധികാരഭാവം സംശയവും ഭീരുത്വവും ഇല്ലാതെ ഒരു മനസ്സിനെ മുറുകെ കാണിക്കുന്നു.

നോവലിനും, മതവും കമ്യൂണിസവും എന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ കാണുന്ന നിഷ്പക്ഷത ഈ ലേഖനങ്ങളിലില്ല. മതത്തിനും കമ്യൂണിസത്തിനും വഴങ്ങി അനുകൂലിക്കുന്ന നി.ചെ.യെ കേന്ദ്രീകൃത ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ കാണാം. എന്നാൽ വിവിധ വിഷയങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച സാഹിത്യം തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിനുള്ള സാമൂഹ്യവും അനുദ്ദേശ്യപരവുമായ യുക്തിമാത്രമാണ് ഈ ലേഖനങ്ങളിൽ നിന്നു ലഭിക്കുന്നത്.

സമാഹരിക്കപ്പെടാത്ത ലേഖനങ്ങളിൽ താരതമ്യേന ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നത് കേരളനോവൽസാഹിത്യത്തിന്റെ പുരോഗതി എന്ന ലേഖനം. ഒരു കലാവിമർശകന്റെ ഗൗരവത്തോടെ, ഒരു സാമൂഹ്യവാദിയുടെ വിശ്വസ്തവിശേഷത്തോടെ, നി.ചെ. ഇവിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. കഥകളിയുടെ കാലഘട്ടത്തിന്റെ ഗൗരവമുള്ള ഒരു കലാവിമർശകന്റെ മനോഭാവത്തോടെ നി.ചെ. വിമർശിക്കുന്നു. "മുദ്ര, അംഗവിക്ഷേപം, ശരീരചലനം മുതലായവയാണ് ലോ കഥകളിയിലെ സങ്കേതങ്ങൾ. കാലം പ്രകടിപ്പിക്കേണ്ട ഭാവങ്ങൾക്കില്ല ഇതു ശ്രദ്ധയും. അതുപ്രകടിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന സങ്കേതിക സംജ്ഞകളാണ് ..... കർണ്ണാടകസംഗീതം വിളംബഗതിയിൽ നിന്നു താണ്ഡവതാളത്തിലേക്കു പോകുമ്പോലെ തന്നെയാണ് കഥകളിയുടെ ഗതി. രംഗത്തിലുടെ വിരഹദുഃഖത്തിൽ കാഴ്ചക്കാർ സഹതപിക്കുന്നില്ല."(2)

---

2. കേരളനോവൽസാഹിത്യത്തിന്റെ പുരോഗതി. ചിത്രോദയം. 1121.

മുദ്രകൾ മാറിയേതിരു എന്നു. കാലമാണത്തിന്റെയും ആശയമാണത്തിന്റെയും സാഹചര്യം ചൂണ്ടിക്കാട്ടിക്കൊണ്ടു വാദിക്കുന്ന സി.ജെ. ദൃശ്യശ്രവ്യ കലാസങ്കേതങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വിമർശനപരമായ ആശയം ഇവിടെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. കഥകളിയേയും നൃത്തത്തേയും നാടകകലയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുവാൻ സി.ജെ.യിലെ വിമർശകൻ അഭിലഷിക്കുന്നില്ല. എങ്കിലും ദൃശ്യവേദിയോടുള്ള മാണത്തിന്റെ സമീപനം ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ടു. ക്രൈമിലൂടെ വേദിയെപ്പിടിയുള്ള വ്യവസ്ഥാപിത രൂപധാരണ തിരസ്കരിക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ പരിവർത്തനവാൻഛ ഇവിടെ നിന്നാരംഭിക്കുന്നുവെന്നു വ്യക്തമായും മനസിലാക്കാം. മലയാളനാടകവേദി എന്ന 'സ്ഥാപനത്തെ' ക്രൈമിലൂടെ തകർത്തുകളയുന്ന സി.ജെ.യുടെ നിഷേധമനസ്സിനെ കണ്ടെത്തുന്നതിനു ആധുനിക പാശ്ചാത്യ നാടകങ്ങളെ അകാരണമായി ആശ്രയിക്കുന്നതിന്റെ തെന്നു ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുവാൻ ഈ അവസരം ഉപയോഗിക്കാവുന്നതാണു.

സോഷ്യലിസം, മതവും കമ്യൂണിസവും എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഒരു സെൻട്രൽ റൊമാൻറിക് ആണു സി.ജെ. എന്നു വ്യക്തമാക്കുകയുണ്ടായല്ലോ. ആ എടത്തിൽ തന്നെ സി.ജെ.യിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന അപകേന്ദ്രീകരണത്തിന്റെയും കാല്പനിക നിഷേധത്തിന്റെയും ബിജമാണു കേരളത്തിലെ പരംപരാഗത ദൃശ്യരൂപമായ കഥകളിയോടുള്ള പ്രതിഷേധത്തിൽ പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതു. ഒരു സെൻട്രൽ റൊമൻറിക് സി.ജെ.യിലെ കലാകാരനായ വ്യക്തിയുടെ മേൽ അധീശത്വം സ്ഥാപിക്കുകയും അപകേന്ദ്രീകരണ പ്രേരണകളെ അമർത്തിനിർത്തുകയും ചെയ്തിരുന്നു, ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ.

സാങ്കേതിക സംജ്ഞകൾക്കെതിരെയുള്ള ഈ കലാപവും വൈകാരിക സത്തയുടെ പ്രാധാന്യത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുവാൻ വേണ്ടിയുള്ള വാദമുഖങ്ങളും രൂപതിരസ്കാരത്തെ അഭിലഷിക്കുന്ന ഒരു കറകളഞ്ഞ കാല്പനിക വിപ്ലവകാരിയുടെ സ്വഭാവവിശേഷം സി.ജെ.യ്ക്കുണ്ടെന്നു ഒന്നുകൂടി സോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടു. സങ്കേതപരമായ രൂപതിരസ്കാരത്തിന്റെ ഈ വാസനയാണു 'ക്രൈമിൽ' പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നതു.

128

"കഥകളിയുടെ സംഗീതപരിഷ്കാരത്തിലവും അതുപോലെ തന്നെ കഴിഞ്ഞു പോയ ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ മാതൃകയാണ്. ..... ഇന്നത്തെ മാറ്റോപകരണങ്ങൾ കിഴക്കമ്പലത്തിന്റെ കാലത്തുള്ളതാണെങ്കിലും പ്രാകൃതമാണ്. അതുവശം വേണ്ടിടത്തു തബല ഉപയോഗിച്ചാൽ മതിയാകുമെന്നു തോന്നുന്നു. രംഗസംവിധാനം, വേഷം, ചമയൽ എന്നിവയിലും പല പരിഷ്കാരങ്ങളും ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. .....ഇന്നത്തെ അരങ്ങു കിരിടങ്ങൾ നടത്തെ സ്ഥാനം മുടിക്കാതെയും മഹാപുരുഷ ചിത്രീകരണത്തിനുതകുകയുമില്ല. സ്ത്രീവേഷം, താടി എന്നിവയുടെ പരിഷ്കാരത്തിനു മുമ്പുള്ളതിനേക്കാൾ ഭംഗിയും വശ്യതയും വർദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട് .....പഴയ രീതിയുടെ ഗുണം അതിന്റെ പ്രത്യേക സ്വഭാവം കൊണ്ടു കണ്ണുകളും വായും കുറെകൂടി വ്യക്തമാകുന്നു എന്നുള്ളതാണ്." (3)

ഇങ്ങനെ പോകുന്ന കഥകളി വിമർശനം ദൃശ്യശ്രവ്യരീതികളുടെ ഏതിലാ സംശ്ലേഷണത്തിലും പിറകിലുള്ള വിമർശനാത്മകമായ വേദിയൊരുക്കം സി.ജെ.തന്നെ യാണെന്നു വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. ഈ വേദിയൊരുക്കം പിൽക്കാലത്തു നിഷേധപരവും പരിവർത്തനാത്മകവുമായ വേദി സങ്കേതങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ പ്രതിജ്ഞയുന്ന സി.ജെ.യുടെ കലാപ്രതിബദ്ധതയുടെ പ്രധാനാംശമാണ്.

സി.ജെ. കേരളത്തിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റു കലാവേദിയിൽ പ്രവർത്തിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന കാലത്തു എഴുതിയിട്ടുള്ള ലേഖനമാണിത്. ഉർവ്വശീ വിദ്യാർത്ഥി ഫ്രൊക്കന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ സംഘടിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള സൂക്തവേദിയുടെ നയരൂപീകരണം വേണ്ടിയാണ് ഇതെഴുതിയത്. ഈ ലേഖനം പുതിയ സൂക്തങ്ങളുടെ കലാപരമായ മേന്മയെ തെളിയിക്കുന്നതിൽ വിജയിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ തന്നെ പഴയ സൂക്ത - ദൃശ്യരൂപങ്ങളെക്കുറിച്ചു അർത്ഥവത്തായ വിമർശനം നടത്തുന്നുണ്ട്.

'മീര' എന്ന മലയാള സിനിമയുടെ വിമർശനത്തിലും 'കേരളവും സിനിമാവ്യവസായവും' എന്ന ലേഖനത്തിലും ഒക്കെ കേരളത്തിന്റെ സിനിമയെ

---

3. അതേ തന്നെ.

129

തമിഴ് സിനിമയുടെ രക്ഷാധികാരത്വത്തിൽ നിന്ന് രക്ഷിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യം ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യകലാ മാദ്ധ്യമങ്ങളോട് സി.ജെ.ക്കുള്ള ജനമാലത്തമാല അഭിരുചിയെ സൂചിപ്പിക്കാൻ പോന്ന ചില അംശങ്ങൾ രണ്ടു ലേഖനങ്ങളിലുമുണ്ട്. 'ഫോട്ടോഗ്രാഫി: ഫോക്കസിംഗ്, ലൈറ്റിംഗ്, കോംപോസിഷൻ, ഡോൾ ഇവയെല്ലാം കഴിച്ച് ആകിയുള്ളതെല്ലാം ഫോട്ടോഗ്രാഫർക്ക് നല്ല നിശ്ചയമുണ്ട്'. എന്തിങ്ങനെ ആരംഭിച്ച് ഫോട്ടോഗ്രാഫറെ നിശിതമായി മീരാ വിമർശനത്തിൽ സി.ജെ. പരിഹസിക്കുന്നു. ഇപ്രകാരം വിമർശനം നടത്തുന്ന സി.ജെ.ക്ക് ഫോട്ടോഗ്രാഫിയോടുള്ള വ്യക്തിപരമായ പ്രതിപത്തിയെക്കാളുപരി ഫോട്ടോഗ്രാഫിക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിലുള്ള പ്രാധാന്യത്തെ കുറിച്ച് ധാരണകളുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു കാണാം. സിനിമ ഒരു അധഃകൃതകല എന്ന നിലയിൽ കൈകാര്യം ചെയ്യപ്പെടിരുന്ന അക്കാലത്തു തന്നെ സി.ജെ. സിനിമയുടെ കലാപരമായ സാദ്ധ്യതകളെ കണ്ടറിയുകയും സ്വന്തമായ സിനിമാ നിർമ്മാണത്തിനുവേണ്ടി അങ്ങേയറ്റം പരിശ്രമിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ഇത്തരം ശ്രമങ്ങളിൽ അദ്ധ്യശ്രദ്ധനായിരുന്ന സി.ജെ.യുടെ സിനിമാ വിമർശനങ്ങളിൽ മാറ്റത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള ശങ്ങൾ കേൾക്കാം. അവിടെയെല്ലാം സിനിമാ എന്ന കല അവഹേളിക്കപ്പെടു പോകുന്നതിലുള്ള രോഷമാണ് പതഞ്ഞു നില്ക്കുന്നത്. പരിഹാസത്തിന് കാർക്കശ്യമേറുന്ന മീരാ വിമർശനം കലാപരമായ കൊള്ളരുതാഴ്മകളോട് അസഹിഷ്ണുത പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ ആദ്യകാല ലേഖനം എന്ന പരിഗണന കൂടി അർഹിക്കുന്നുണ്ട്.

ദൃശ്യരൂപങ്ങളെ സംബന്ധിക്കുന്ന ഈ ലേഖനങ്ങളിലെ വിമർശനത്തിന്റെ ശൈലി സി.ജെ.യുടെ രാഷ്ട്രീയ ലേഖനങ്ങളിലുമുണ്ട്. ഇന്ത്യയിലെ ദേശീയ പത്രങ്ങളെ വിമർശിക്കുംപോഴും പടം താണുപിള്ളയുടെ രാജികാര്യത്തെപ്പറ്റി എഴുതുംപോഴും കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തോടുള്ള വൈകാരികവും നീതിനിഷ്ഠവുമായ ആഭിമുഖ്യം സി.ജെ. പുലർത്തുന്നു. ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരന്റെ ഒച്ച സി. നാരായണപിള്ള അതിൽ കേൾക്കുന്നുവെങ്കിലും സി.ജെ.

കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ഓദ്ധ്യതയിൽനിന്നും ഒഴിയ്ക്കുമാറിനിന്നിരുന്നു.[4] പ്രസ്താനചിന്ത കർക്കതീതമായി വിമർശന വിധേയർക്കവകാശപ്പെട്ട വിലനൽകുന്ന നിഷ്പക്ഷനായ ഒരു പുരോഗമന ചിന്തകന്റെ മുഖമാണ് സി.ജെ.ഇവിടെപ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയ നീതിന്യായത്തിന്റെ മനസ്സാക്ഷി സൂക്ഷിപ്പുകാരനെപ്പോലെയുണ്ട്, അദ്ദേഹത്തിന്റെ നില. ഈ നിലപാട് പരോക്ഷമായി കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തോടുള്ള താല്പര്യം നിലനിറുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇന്ത്യൻ ദേശീയപത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വിമർശനവും, തിരുവിതാംകൂർ രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിമർശനവും പത്രധർമ്മത്തിന്റെ ഏറ്റവും ശ്ലാഘനീയമായ ശൈലിയിലാണ് നിർവ്വഹിക്കപ്പെടിരിക്കുന്നത്. വാർത്താവക്രീകരണത്തിന്റെ ഗുരുതരമായ പാപത്തോട് ധാർമ്മിക പ്രതിഷേധമുള്ള ഈ പത്ര പ്രവർത്തകൻ നീതി ഭവമതിക്കപ്പെടുന്നതിനെതിരെ രോഷം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഈ ന്യായാധിപ ഭാവക്കാരൻ പലപ്പോഴും ക്രൈമിൽ വിക്ഷയമായിട്ടുള്ള നിഷേധാത്മകമായ ന്യായാധിപത്വ നീതിശാസ്ത്രത്തെയും, അപഹാസ്യമായ ഫോർമാലിറ്റികളെയും, വർത്തമാന പത്ര വ്യവസായത്തെയും ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയവും കോടതിയും പത്രവും മനുഷ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ ദാരുണമായി വികലമാക്കുന്നതിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ ക്രൈമിലുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയധർമ്മത്തിന്റെയും പത്രധർമ്മത്തിന്റെയും നിഷ്പക്ഷമായ നീതിബോധത്തിന്റെ അഭിഭാഷകത്വം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ ലേഖനങ്ങൾ അവയുടെയെല്ലാം തകർച്ചയുടെ ചിത്രങ്ങൾ നല്കുന്ന ക്രൈമിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രത്യേകം പരിഗണനീയമാണ്. സ്ഥാപനാതീതമായ നീതിബോധവും (താൻ ഒരു പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും വക്താവല്ല എന്ന പ്രഖ്യാപിതമായ നിലപാട്) രാഷ്ട്രീയ ധർമ്മ വിശ്വാസങ്ങളും 'ക്രൈമിന്റെ' കാലഘട്ടത്തിലെത്തുംപോൾ ഹൃദയഭേദകമായി ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുകയാണ്. നീതിയോടും ഋതുസന്ധതയോടും മാനുഷികതയോടുമുള്ള വൈകാരികമായ അനുഭാവം ഈ ലേഖനങ്ങളിലുണ്ടെങ്കിൽ ക്രൈമിൽ പത്രരാഷ്ട്രീയ കോടതികളുടെ വ്യവസ്ഥാപിത സ്വഭാവം തകർത്തു കളയുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്.

---

4. സി. നാരായണ പിള്ള: പടത്തിന്റെ രാജി. സി.ജെ.ഷ്കു മറുപടി. പ്രസ്താകേരളം. വുവുക്കം 18 ലക്കം 9

ക്രൈം നാടകത്തിന്റെ പിന്നിൽ സി.ജെ.യുടെ തകർന്നുപോയ ഒരു ലോക മുണ്ടെന്ന് ഈ ആദ്യലേഖനങ്ങളും പത്രക്കുറിപ്പുകളും വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

ഈ ലേഖനങ്ങളിൽ നിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു അമീപന മാണ് സി.ജെ.യുടെ തൂലികാചിത്രരചനയിലുള്ളത്. കമ്യൂണിസ്റ്റ് നേതാക്കന്മാരായ ഇ.എം.സി.ന്റെയും പി.ടി. പുന്നൂസിന്റെയും നേർക്ക് വ്യക്തി കളെന്ന നിലയിൽ സി.ജെ.യ്ക്കുള്ള ആദരവു പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവയാണവ. ഗാന്ധി യുടെ മരണത്തോടനുബന്ധിച്ച് എഴുതിയ അനുസ്മരണക്കുറിപ്പിൽ (ഇരുളടഞ്ഞ ഇന്ത്യ) ഭാഗികമായെങ്കിലും ഗാന്ധിയുടെ വ്യക്തിമാഹാത്മ്യത്തെയും അദ്ദേഹം ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഈ തൂലികാചിത്രങ്ങളെ സി.ജെ.യുടെ ഭാവാത്മകമായ ലേഖനങ്ങളായി കണ്ടാക്കാം. സി.ജെ.യുടെ ചിതറിയ ലേഖനങ്ങളിലുണ്ടാ കുന്ന നിഷേധാത്മകതയുടെ അതിപ്രസരമോ വിമർശിച്ചു നന്നാക്കലോ ഇവിടെ ഇല്ല. കഥാപുരുഷന്മാരുടെ ജലഹീനതകളെ ദുർബലമായി സൂചിപ്പിച്ചു വിടുകയും അവയെ ഇംപമുള്ള ഭാഷയിലൂടെ സ്ഥൂലങ്ങളായി ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എങ്കിലും അതിമാനുഷികതയുടെ വ്യക്തിവിശേഷം അവർക്കുണ്ടാ കാതിരിക്കാൻ സി.ജെ. ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. കാല്പനികഭാഷ്യം കൊണ്ട് വ്യക്തി കളെ ദൈവകല്പന്മാരും മഹാരഥന്മാരുമാക്കി തീർക്കുന്ന പ്രശംസാപത്ര സംപ്ര ദായം സി.ജെ.യ്ക്ക് സംപൂർണ്ണമായും അപരിചിതമാണ്. തന്റെ നായകന്മാരെ സി.ജെ. അവതരിപ്പിക്കുന്നതു നോക്കുക.

"അ....അ....അതെനിക്കറിയില്ല." മതി. ഇത്രയും മതി അംഗാരിക്കുന്ന താരെന്നു മനസ്സിലാക്കാൻ. (ഇ.എം.എസ്.)

"കേരളത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിലുണ്ടായിട്ടുള്ളതിൽ വച്ചേറ്റവും വിചിത്രമായ ഒരു വിവാഹമാണ് കഴിഞ്ഞ ജൂധനാഴ്ച എറണാകുളം മെത്രോപ്പോലീത്തൻ പള്ളി യിൽ വച്ചു നടന്നത്. ഒരു ഐക്യ കേരളത്തിന്റെ പ്രതിനിധി സമ്മേളനം എന്നാണ് ഒരു പ്രശസ്താഥിതി അതിനെ ചിത്രീകരിച്ചത്." (പി.ടി.പുന്നൂസ്)

"ഓ വർത്തമാനം കേട്ടിട്ട് ഓരിരം കൗണ്ടറിൽ നിന്ന് ഓടും ഉടൻ ചോദ്യം ഓന്ന് എന്തായിരുന്നു. ഈ ചോദ്യം ചോദിക്കുംപോഴും അവനും ആ വർത്തമാനം വിശ്വസിച്ചിരുന്നില്ല." (ഇനുടെന്ന ഇൻസ്)

നാടകീയമായ ഉദ്വേഗവും വൈചിത്ര്യവും ഉള്ള ആരംഭവും എപ്പോഴും സി.ജെ.യുടെ തൂലിക ചിത്രീകരിൽ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കും. ഔപചാരികതയുള്ള ഉപക്രമത്തോടെ കഥാപുരുഷനെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ശീലമില്ല സി.ജെ. ക്കുള്ളത്. ചടുലവും സജീവവും ആദർശാത്മകവുമായ വ്യക്തിത്വമാണ് സി.ജെ. തന്റെ കഥാപുരുഷന്മാർക്കു നല്കുന്നത്. ഈ നാടകീയതയുടെയും ചലനാത്മകതയുടെയും ഹേതുവായി കഥാകൃത്തിന്റെ മാനുഷികമായ സ്വഭാവശക്തിയെ പ്രേരണയും ഫലപ്രദമായി വിലയിരുത്താൻ കഴിയുന്നുണ്ട്.

സി.ജെ.യുടെ രചനയുടെ ആദ്യ ദശയിലെ അനാകൃത ലോകങ്ങൾ നാം നോക്കുംപോൾ സി.ജെ.യുടെ മനസ്സിന്റെ വിവിധതലങ്ങളും വികൃതികളുമായ പ്രേരണകൾ അവയിൽ കാണാം. ഈ ലോകങ്ങളിലെല്ലാം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടേണ്ട മറ്റൊരംശം കൂടിയുണ്ട്. സി.ജെ.യുടെ ക്രിസ്തുമതവിശ്വാസത്തിന്റെ, ഉപദേശസംഹിതയുടെ, അഭാവമാണ്. കേന്ദ്രീകൃതഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ വളരെ ഗൗരവസ്വരമായി നിലനിൽക്കുന്ന ഈ അംശം സി.ജെ.യുടെ ചിന്തയിടകലർന്ന ലോകങ്ങളിൽ കാണുന്നില്ല. അതിന്റെ കാരണം സെന്റ് റൊമാന്റിക് എന്ന നിലയിൽ സി.ജെ.യെ പിടിച്ചുലയ്ക്കുന്നതിൽ ക്രിസ്തീയതയ്ക്കു കാര്യമായ പ്രസക്തിയുണ്ടായിരുന്നു തന്നെ.

സി.ജെ.യുടെ ക്രിസ്തീയദർശനം എന്നു വിളിക്കുന്ന രചനയുടെ ആകൃതിയിലെ തർക്കമയമില്ലാത്ത നടക്കേരെ കൂതികൾ ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടും. ഇവ ഇതിവൃത്തപരമായും കഥനപരമായും ദർശനപരമായും സി.ജെ.യുടെ ആദ്യദശയിലെ നാടകങ്ങളുമായി സദൃശപ്പെടിരിക്കുന്നുവെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുവാൻ ഇവിടെ ചെയ്തത്. സി.ജെ.യുടെ വേദപുസ്തകനോക്കിന്റെയും, വേദിനോക്കിന്റെയും ക്രിയാത്മകതയുടെയും നിഷേധാത്മകതയുടെയും

133

വ്യക്തിവാദാത്മകതയുടെയും ആദർശാത്മകതയുടെയും മെല്ലാം അംശങ്ങൾ ഈ രചനകളിൽ കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. കേന്ദ്രീകൃതവും വികേന്ദ്രീകൃതവുമായ രചനകളിലുള്ള ക്രിസ്തീയതയുടെ സാന്നിദ്ധ്യാസാന്നിദ്ധ്യങ്ങളെപ്പോലെ തന്നെ പ്രസക്തമായ മണ്ടാരംശം കൂടിയുണ്ട്. കേന്ദ്രീകൃത രചനകളിലെ ഗൗരവാത്മകതയും ഭാവാത്മകതയും വികേന്ദ്രീകൃത രചനകളിലെ ശൈലിയിൽ ഇല്ലാ എന്നതു തന്നെ കാണത്. ക്രോധത്തിന്റെയും പരിഹാസത്തിന്റെയും എതിർപ്പിന്റെയും തീക്ഷ്ണത കേന്ദ്രീകൃത ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഇല്ലെങ്കിൽ തന്നെ, അതിന്റെ ശക്തിമുഴുവൻ, ആക്രമണ സന്നദ്ധതയോടെ വികേന്ദ്രീകൃത രചനകളിൽ വ്യാപിച്ചു കിടക്കുന്നു. ജീവിതത്തിന്റെ അപഹാസ്യതയും ഗൗരവാത്മകതയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷവും സംഗ്രഥനവും സി.ജെ.യുടെ ദർശനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രസക്തിയുള്ള കാര്യമാണ്. 'ഓ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ', 'ശലോമി' എന്നിവയിൽ ഉന്നതമായ ഗൗരവാത്മകതയും 'ക്രൈം', 'പിശുക്കന്റെ കല്യാണം' തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളിൽ അപഹാസാത്മകതയും കാണാവുന്നതാണ്. ഈ വിരുദ്ധാംശങ്ങളെ സി.ജെ.യുടെ കേന്ദ്രീകൃതവും വികേന്ദ്രീകൃതവുമായ ആദ്യകാല നാടകേതര രചനകൾക്ക് യഥാക്രമം പ്രതിനിധീഭവിക്കുന്നു.

ഭാഗം രണ്ട്.

പുസ്തകവിമർശനങ്ങൾ:

'വിലയിരുത്തലും' എട്ട് അസമാഹൃത ലേഖനങ്ങളും:

1946-48 കളിലെഴുതിയ പതിനാലു ലേഖനങ്ങളും, 49-ലും 50-ലുമായി എഴുതിയ രണ്ടു ലേഖനങ്ങളും 'വിലയിരുത്തൽ' എന്ന പുസ്തക വിമർശന സമാഹാരത്തിലുണ്ട്. കൂടാതെ ഇതേ കാലത്തു തന്നെ ആനുകാലിക പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിലെഴുതിയ സമാഹരിക്കപ്പെടാത്ത എട്ട് പുസ്തക വിമർശന ലേഖനങ്ങളും സി.ജെ.യുടേതായിട്ടുണ്ട്. ഈ ഇരുപത്തിനാലു ലേഖനങ്ങളെയും, സൗകര്യത്തിനായി, 'വിലയിരുത്തൽ' എന്നു തന്നെ വ്യവഹരിക്കുന്നു.

134

സി.ജെ.യുടെ രചനയുടെ ആദ്യദശയ്ക്കാണ് ഈ ലേഖനങ്ങളെല്ലാം[5] പ്രതിനിധീഭവിക്കുന്നത്. ഈ ലേഖനങ്ങളിലും സി.ജെ.യുടെ മനസ്സിനെ നിരന്തരം അലട്ടിക്കൊണ്ടിരുന്ന ലൈംഗിക അദാചാരം, ഖുദ്ധം, ഇടച്ചേരിപ്രശ്നം എന്നിവ ഒല്ലാം കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

അർഗ്ഗാത്മക വിമർശനത്തിന്റെയോ ഗൗരവമുള്ള അപഗ്രഥപരിശ്രമങ്ങളുടെയോ അനുഭവം ഈ ലേഖനങ്ങൾക്കു പിന്നിലില്ല. ഒരു പുസ്തകാഭിപ്രായക്കാരന്റെ വിലയിരുത്തൽ മനസ്സാണ് ഇവയിൽ പ്രകടമായി കാണുന്നത്. ഒരു പുസ്തകവിമർശകൻ എന്ന നിലയിൽ സി.ജെ. എവിടെ നിൽക്കുന്നുവെന്നും സാഹിത്യത്തെയും കലയെയും വിലയിരുത്തുന്നതിൽ സി.ജെ. സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള മാനദണ്ഡമെന്തെന്നും വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്യുന്നതിനു മുൻപ് ഈ ലേഖനങ്ങളിലെല്ലാം മുന്നതി നിൽക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ മനോഭാവത്തെക്കുറിച്ച് വിവരിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

സി.ജെ.യുടെ കേന്ദ്രീകൃത ഗ്രന്ഥങ്ങളിലെ പ്രതിഷ്ഠനായ ധാർമ്മികവാദി കുറെക്കൂടി സ്വതന്ത്രനായ ഒരു സാമൂഹ്യചിന്തകന്റെ അത്യസന്ധത പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുവെന്നതാണ് ഈ ലേഖനങ്ങളിൽ കണ്ടെത്താവുന്ന പ്രത്യേകത. രാഷ്ട്രീയ ബാദ്ധ്യതയുടെയും മതബോധത്തിന്റെയും അനുരണനങ്ങൾ ഇവിടെയുണ്ട്. എങ്കിലും രാഷ്ട്രീയപ്രസ്ഥാനത്തോടും മതബോധത്തോടുമുള്ള വിധേയത്വം 'ബോധ്യലിസം', 'മതവും കമ്യൂണിസവും' എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളോളം ഇവിടെയില്ല.

---

5. (1) പ്രൊലെഷേറിയൻ കഥാകൃത്ത്. (2) ഇടച്ചേരികളെപ്പിടി.
(3) അന്മാർഗ്ഗഭാഷ്യം. (4) കുറിഞ്ഞിപ്പൂച്ചയും മഴും.
(5) പുളിമാനയുടെ അമത്വവാദി. (6) മന്ദഗ്മിതപ്രസ്ഥാനം.
(7) എന്തുകൊണ്ട് കാരൂർ. (8) ശാസ്ത്രവും അമുദായവും.
(9) ധനതത്വശാസ്ത്രം പിന്നെയും (10) ഒരോർമ്മ.
(11) പുറംപൂച്ചിന്റെ പിന്നിൽ (12) മലബാറിലേക്ക്.
(13) വിത്തികളുടെ സ്വർഗ്ഗം (14) ഖുക്തിവാദത്തിന്റെ ഗതി.
(15) പരിപാവനമായ ജേവനം (16) മനുഷ്യൻ ശാഷതിനുവേണ്ടിയല്ല.

മുൻഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ കണ്ട കാല്പനികാഭിനിവേശം ഇതിൽ പൂർണ്ണമായും പരിത്യജിച്ചിട്ടുണ്ട്. നിലവിലിരിക്കുന്ന സാമൂഹിക ധാർമ്മിക സ്ഥിതിഗതികളെ നിരാകരിക്കുന്ന ഒരു മനസ്സിന്റെ സാമിദ്ധ്യം ഇവിടെ വ്യക്തമാണ്. സി.ജെ.യുടെ സ്വതന്ത്രമായ സാമൂഹ്യചിന്തയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാനും വാദിച്ചു സ്ഥാപിക്കാനുമുള്ള ഉപകരണങ്ങൾ മാത്രമാണ് ഒരർത്ഥത്തിൽ വിമർശനവിധേയമായിട്ടുള്ള പുസ്തകങ്ങൾ.

പുസ്തകവിമർശനങ്ങളിൽ സി.ജെ. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാമൂഹ്യചിന്തയുടെ പ്രമേയങ്ങൾ ഓരോന്നായി പരിശോധിക്കാം.

വ്യക്തിയും സമൂഹവും:

സി.ജെ.യിലെ സ്വതന്ത്രചിന്തകന്റെ അരങ്ങേറ്റമാണ് വിലയിരുത്തൽ ലേഖനങ്ങൾ. ഇങ്ങനെ പറയാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന പ്രധാനഘടകം ഈ ലേഖനങ്ങളിൽ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്ന വ്യക്തിസമൂഹ ജന്ധം തന്നെയാണ്. സി.ജെ.യുടെ കേന്ദ്രീകൃത രചനകളിലാവട്ടെ മതം, സോക്യലിസം, കമ്യൂണിസം മുതലായവയുടെ ചർച്ചയ്ക്കിടയിൽ സി.ജെ.യുടെ തന്നെ വ്യക്തിപ്രശ്നങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. സി.ജെ.യുടെ കേന്ദ്രീകൃത ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ സാമൂഹ്യവും രാഷ്ട്രീയവും കലാസങ്കേതപരവുമായ പ്രശ്നങ്ങളാണ് വിഷയമായിത്തീരുന്നത്. കലാകാരന്റെ സാമൂഹ്യനാദ്ധ്യത സൂചിപ്പിക്കുന്ന ചിലവാക്യങ്ങൾ അവയിലുണ്ടെങ്കിലും കലാരചനയുടെ അടിസ്ഥാന പ്രശ്നങ്ങളും കലാകാരനിലെ വ്യക്തി-സമൂഹജന്ധപ്രശ്നങ്ങളുമൊന്നും അവിടെയില്ല. എന്നാൽ വിലയിരുത്തലിൽ കലയും കലാകാരനും വിലയിരുത്തപ്പെടുംപോൾ കലാകാരനിലെ വ്യക്തി ഒരു പ്രശ്നമായിത്തീരുന്നു. സാമൂഹ്യവാദത്തിന്റെ ആവേശം സാധിച്ച സി.ജെ.യുടെ മനസ്സ് കലാകാരന്റെ

---

5. (17) സമരകവി. (18) അച്ഛന്റെ അന്തകൻ.
(19) തുറസ്സവാതിൽ (20) അഭരണങ്ങൾ
(21) കുറ്റിപ്പുഴ കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ പ്രജന്ധസമാഹാരം.
(22) രാഷ്ട്രീയവാദങ്ങൾ (23) സലാസലം. (24) മകളുടെ മകൾ.

136

വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യത്തെ എങ്ങനെ സ്വന്തം ആദർശാത്മകവാദങ്ങളുമായി അനുരഞ്ജിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമെന്ന് പരിശോധിക്കുന്നു. വ്യക്തിയുടെ പ്രാധാന്യം പ്രസക്തമായിത്തീരുകയും സമൂഹ-വ്യക്തിബന്ധങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ സി.ജെ.യുടെ മുൻരചനകളെക്കാൾ വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പ്രകാശനം വിലയിരുത്തലിലെ ചിന്തകളിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നു. ആദ്ധ്യതകളെ ഒരു പരിധിവരെയെങ്കിലും അതിജീവിക്കുന്ന സ്വതന്ത്രചിന്തയുടെ സ്വഭാവം അതിനുണ്ടാവുകയും ചെയ്യുന്നു.

സമൂഹവ്യക്തിബന്ധം എന്ന വിഷയം ഒരു കലാകാരനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രാധാന്യമുള്ളതാണ്. സാമൂഹ്യധർമ്മത്തിന്റെയും കലാവ്യക്തിത്വത്തിന്റെയും സംഘടന മദ്ധ്യത്തിലൂടെ ജീവിച്ച് ശക്തിമാനായിത്തീരുന്ന 'ദാവീദിൽ' വരെ ഈ വ്യക്തി-സാമൂഹ്യബന്ധത്തിന്റെ പ്രശ്നം ചെന്നെത്തുന്നുണ്ട്. സി.ജെ.യുടെ എല്ലാ നാടകങ്ങളെയും ഘടനാപരമായും ഇതിവൃത്തപരമായും ആധിച്ചിട്ടുള്ളതാണ് ഈ പ്രശ്നം. കാല്പനികതയിൽ നിന്ന് ക്ലാസിസിസത്തിലേയ്ക്കു വളരുന്ന സി.ജെ.യുടെ എല്ലാ കലാസൃഷ്ടികളിലും വ്യക്തിയുടെ ആത്മസംഘർഷങ്ങളും അതിനു പശ്ചാത്തലമായുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ ആരവങ്ങളും ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

കലാകാരന്റെ വ്യക്തിജോധത്തിന്റെയും സാമൂഹ്യവാദത്തിന്റെയും സമശക്തികൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം സി.ജെ.യുടെ എല്ലാ ചിന്തകളിലുമുണ്ട്.

"ചെറുകഥാപ്രസ്ഥാനം മനുഷ്യസമുദായ ചരിത്രത്തിലെ ഒരു പ്രത്യേക ഘട്ടത്തിന്റെ സാഹിത്യ പ്രതിഫലനമാണ്. അത്യന്തം ദ്രുതമായിരിക്കുന്ന ജീവിതരീതി മനുഷ്യന്റെ നീണ്ട നോവലുകൾ വായിക്കാൻ സമയമില്ലാതാക്കി തീർക്കുന്നു. ..... അതുകൊണ്ട് ഹ്രസ്വമായ കൃതികൾ ആവശ്യമായി വരുന്നു. വ്യക്തിയെക്കാൾ സമുദായത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം വർദ്ധിക്കുന്നു. അങ്ങിനെ വ്യക്തിയുടെ ദൈനംദിന ജീവിതത്തിൽ സമുദായവുമായി വിവിധ സന്ദർഭങ്ങളിൽ കൂടിമുട്ടുന്ന ഘട്ടങ്ങൾ

137

നല്ല ഇതിവൃത്തങ്ങളാലിത്തിരുന്നു. .....താലങ്കാരിക ഭാഷയിൽ സൗന്ദര്യത്തിനുവേണ്ടി കലാസൃഷ്ടി ചെയ്യുന്ന സുജിമാനല്ല പുതിയ കലാകാരൻ.(6)

കലയെയും കലാകാരനെയും കുറിച്ചുള്ള സി.ജെ.യുടെ ആദ്യകാല വിശ്വാസങ്ങളാണ് ഇവ. കലാകാരന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നല്കുന്ന ഒരു നിലപാട് സി.ജെ. പിന്നീട് സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. 'കല എന്നതും സാഹിത്യമെന്നതും കാലാനുഗതമായി രൂപം പൂണ്ടുവരുന്ന സാമൂഹ്യ പ്രതിഭാസമാണ്' എന്നു സ്ഥാപിക്കാൻ സി.ജെ. ഉദ്യമിക്കുംപോൾ തന്നെ, കലാകാരനിലെ വ്യക്തി ഒരു പ്രശ്നമായി ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. 'വ്യക്തിയെക്കാൾ സമുദായത്തിന് പ്രാധാന്യം വർദ്ധിക്കുന്നു' എന്ന വാചകം സാമൂഹ്യ പക്ഷപാതമുള്ളതാണെങ്കിലും വ്യക്തി-സമുദായ സംഘർഷങ്ങളെ യാഥാർത്ഥ്യമായി അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യക്തിയും സമുദായവുമായി കൂടിമുടുന്ന പ്രശ്നങ്ങളാണ് നല്ല ഇതിവൃത്തങ്ങളായി തീരുന്നതെന്ന് സി.ജെ. പറയുംപോഴേക്കും വ്യക്തിയും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ജനിയുത്വത്തിന്റെയും സംഘടനത്തിന്റെയും സന്ദർഭങ്ങളിൽ നിന്നാണ് കല ജനിക്കുന്നത് എന്നു തന്നെ വ്യക്തമാവുന്നു. എന്തായാലും കലാരചനയിലും ഇതിവൃത്തത്തിലും തുല്യ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന രണ്ടു ശക്തികളാണ് സമൂഹവും വ്യക്തിയുമെന്ന് സി.ജെ. ഇവിടെ പരോക്ഷമായി സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യവും സാഹിത്യരൂപങ്ങളും സാമൂഹ്യോല്പാദ്യങ്ങളാണെന്ന മാർക്സിസ്റ്റു വീക്ഷണത്തെ അനുകൂലിക്കുംപോഴും ഈ സമ്മതം പ്രകടമാകുന്നു.

വ്യക്തി-സമുദായ ജനിയത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അഗാധമായ അപഗ്രഥനമോ അന്വേഷണമോ ഇവിടെയില്ല. എങ്കിലും വിലയിരുത്തൽ ലേഖനങ്ങളിലെല്ലാം വ്യക്തിബോധത്തിന്റെയും സാമൂഹ്യബോധത്തിന്റെയും കിടമത്സരമുണ്ടെന്നു പറയാം. സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങൾ എന്ന നിലയിലാണ് അവ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും ആദ്യകാലകൃതികൾ തൊട്ട് ഇങ്ങോട്ടുള്ള എല്ലാ രചനകളിലും അവർത്തിച്ചാവർത്തിച്ച് കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന ഈ വിഷയങ്ങളും സി.ജെ.യുടെ മനസ്സും

---

6. സി.ജെ. തോമസ്: വിലയിരുത്തൽ. പുറം 9. 1951.

തമ്മിലുള്ള ജന്ധുത്വം നിരാകരിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല. മുകളിൽപ്പറഞ്ഞ വിഷയങ്ങളെപ്പറ്റി സി.ജെ.യ്ക്കുള്ള നിലപാടിനോട് താൻ വിമർശിക്കുന്ന കൃതികൾ എങ്ങനെ യോജിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് വിലയിരുത്തൽ നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇക്കാര്യം കൂടി കണ്ടിലെടുക്കുംപോൾ സി.ജെ.യുടെ വ്യക്തി മനസ്സിന്റെ അഭിരുചികൾക്കാണ് വൻതുനിഷ്ഠതയെക്കാൾ ഇവിടെ പ്രസക്തി എന്നു തീരുമാനിക്കേണ്ടിവരുന്നു.

വ്യക്തി-സമൂഹ സംഘർഷത്തിന്റെ വിഷയം സി.ജെ.യുടെ കലാവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ സജീവപ്രശ്നമാണല്ലോ. എന്നാൽ സാമൂഹ്യവാദ ആദ്ധ്യസ്ഥനായ ഒരു പുരോഗമന സാഹിത്യകാരന്റെ നിലപാട് പ്രദർശിപ്പിക്കുവാൻ സി.ജെ. വിലയിരുത്തലിലെ മിക്കലേഖനങ്ങളിലും ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാസമാഹാരങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള അഭിപ്രായങ്ങളിൽ ആ പരിശ്രമം വേണ്ടുംവണ്ണം വിജയിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും ശ്രീ ദാമോദരന്റെ ധനതത്വശാസ്ത്ര സംബന്ധമായ പുസ്തകങ്ങളെ വിമർശിക്കുംപോൾ സി.ജെ. പൂർണ്ണമായും വിജയിക്കുന്നുണ്ട്.

1949-ൽ എഴുതിയ 'വിഷ്ണികളുടെ സ്വർഗ്ഗം' എന്ന വിമർശന ലേഖനത്തിലാകുംപോൾ സമുദായഘടന എന്നതിലുപരിയായ ഐഡന്റിറ്റി വ്യക്തിക്കുണ്ട് എന്ന് സി.ജെ. അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. നോക്കുക: "ഈ ചിന്താഗതിയുടെ അടിസ്ഥാനമല്ലു വ്യക്തികൾക്കുണ്ടായിരിക്കേണ്ട ഉത്തരവാദബോധമാണ്. വ്യക്തി എന്ന വാക്കു കേൾക്കുംപോഴേയ്ക്കും വിറളി പിടിക്കുന്നവർ ഇപ്പോൾ ജഷീറിന്റെ നേരെ വിരൽ ചൂണ്ടും. .....ജഷീർ സമുദായത്തെ കാണാത്ത ഒരു ഉൻഡിവിഡ്വലിസ്റ്റാണ്. സാമൂഹ്യഘടനയ്ക്ക് വ്യക്തികളുടെ സ്വഭാവരൂപീകരണത്തിലുള്ള പങ്ക് അറിയാൻകയില്ല, അംഗീകരിക്കാൻകയുമല്ല. സാമൂഹ്യഘടനയുടെ മേൽ ഉത്തരവാദിത്വം വച്ചുകെട്ടുന്ന ഏർപ്പാട് അദ്ദേഹം വെറുക്കുന്നുവെന്നു മാത്രം. സാമൂഹ്യഘടന മാറാതെ തന്നെ ഇന്നത്തെ മനുഷ്യൻ കുറെക്കൂടി ഹൃദയാലുത്വത്തോടുകൂടി പ്രവർത്തിച്ചാൽ ലോകംകുറെക്കൂടി സഹനീയമായിത്തീരും."(7)

---

7. അതിൽ തന്നെ. പുറം 105-106.

മതസാന്മാർഗ്ഗികതയും ലൈംഗിക സദാചാരവും:

മതസാന്മാർഗ്ഗികതയുടെയും ലൈംഗിക സദാചാരത്തിന്റെയും പ്രശ്നം സി.ജെ.യുടെ വിമർശനത്തിലുടനീളം ഓവർത്തിക്കുന്നു. വ്യക്തിയുടെ ജൈവശക്തി സ്വാതന്ത്ര്യവും സാമൂഹ്യാചാരങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷ പ്രശ്നമെന്ന നിലയിൽ ഇതിന്റെ സി.ജെ.യിലെ വ്യക്തി-സമൂഹ പ്രശ്നവുമായി ഒടിശ്ശാനപരമായി ബന്ധമുണ്ട്. സി.ജെ.യുടെ ഒടിശ്ശാന ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഉന്നയിക്കപ്പെടുള്ള മതസാന്മാർഗ്ഗികതയുടെയും ലൈംഗിക സദാചാരത്തിന്റെയും പ്രശ്നം കുറെക്കൂടി വിപ്ലവ ഭാവമാർജ്ജിച്ച ചിന്തയായി രൂപപ്പെടുവാൻ തുടങ്ങുകയാണിവിടെ. വിലയിരുത്തൽ ലേഖനങ്ങളിൽ നിന്നും താഴെ കൊടുക്കുന്ന ഉദ്ധരണികൾ ഇതു മനസ്സിലാക്കാൻ സഹായകമാണ്.

1. "ഇടത്തരക്കാരുടെ സാമുദായിക സാന്മാർഗ്ഗിക നിയമങ്ങളുടെ പൊള്ളത്തരം ഒരു കലാകാരൻ വിശദീകരിച്ചത്, സ്വയം അവ കാണുവാനും മനസ്സിലാക്കുവാനും കഴിഞ്ഞതുകൊണ്ടാണ്." (പുറം 11)

2. "ലാഭമുള്ളതൊക്കെ നന്നെന്നും അല്ലാത്തതൊക്കെ ചീത്തയെന്നുമാണ് ഇന്നത്തെ സന്മാർഗ്ഗ പ്രമാണം." (പുറം 12)

3. "സദാചാരം: ഒരു തെരുവു പ്രസംഗക്കാരനായ ഉപദേശിയുടെ എരിവോടുകൂടിയാണു താനും അതു പറയുന്നത്." (പുറം 21)

4. "ശരീരത്തിന്റെ സഹജമായ പ്രചോദനത്തെ മതത്തിനുവേണ്ടിയായാലും മാന്യതയ്ക്കുവേണ്ടിയായാലും തടഞ്ഞു നിറുത്തുന്നത് ആരോഗ്യകരമല്ല. ശരീരത്തിനെന്നല്ല, മനസ്സിനും." (പുറം 23)

5. ".....ഒടിശ്ശാനമായ സാമൂഹ്യ നിലവാരം നാറുന്നതോടുകൂടി അതിന്റെ മുകളിലുള്ള സദാചാരരീതികളും കൂടി മാറണം." (പുറം 25)

6. "സമുദായത്തിന്റെ മുകൾപ്പരപ്പിൽ സുഖലോലുപരായി നീന്തിത്തുടിക്കുന്ന

മാനുഷിവികർക്കു സാധാരണമായി കാണുന്ന ഒരു രോഗമാണു് അർശസ്സ് എന്നാണു് പറയുന്നതു്. അവർ കൗമാരപ്രായം മുതൽക്കുള്ള വർഗ്ഗമാണു്. പ്രതികൂലപരിതഃസ്ഥിതിയിൽ മനുഷ്യസ്ത്രീയുടെ ഗർഭത്തിലാണു് വൈകൃതങ്ങൾ വന്നുകൂടാമെന്നു് ഗ്രഹിക്കുവാനുള്ള സാമാന്യബുദ്ധിയോ കൂടുതലുണ്ടായിരുന്നുകൊണ്ടു് ലേഖകൻ ഒരു സദാചാരനിലയെ അവർ ഉണ്ടാക്കിയിരുന്നുവെന്നു് പറയുന്നു. അവരുടെ നിലവാരമനുസരിച്ചുള്ള സദാചാരത്തിന്റെ കാര്യകാരണം മാത്രമാണെന്നതോടെ ഈ നിലയെ അവർ തന്നെ പാലിക്കുന്നുമില്ല." (പുറം 87)

7. "ഭാഷയോ ലിപിയോ ഇല്ലാത്ത ആ കാലഘട്ടത്തിന്റെ ഉദാഹരണമെടുത്താൽ ധനിക സമുദായത്തിലെ കൊച്ചമ്മമാരുടെ സദാചാരനിലയും..... പുരുഷൻ കടമായിട്ട ഒരു മാർഗ്ഗിനകത്തു് ജീവനോടെ കുഴിച്ചിടപ്പെട്ട ഒരു സ്ത്രീയുടെ സദാചാരത്തിനുള്ള വിലയേ അതിനുള്ളൂ." (പുറം 91)

8. "ഉള്ളിൽ വേണ്ടത്ര ബലമില്ലാത്തവരാണു് പുറത്തു് അക്രമമായ സദാചാരം കാണിക്കുന്നതു്." (പുറം 102)

9. "ഇന്നു ലൈംഗിക സദാചാരത്തെപ്പറ്റിയുള്ള രണ്ടു പിൻതാഗതികളും അതിനെ പ്രേരിതത്തെപ്പോലെ ഭയപ്പെടുത്തി വികാരങ്ങൾ അമർത്തുന്ന മാർഗ്ഗത്തിലെ ഏർപ്പാടും അതിനെ വേറും മൃഗീയരോഗലോലുപതയാണു് തരം താഴ്ത്തുന്നതും തന്നാണു്." (പുറം 107-108)

10. "ലൈംഗികമായ അനാചാരം ശുക്തിയുക്തമാണെന്നു തോന്നുന്നില്ല. വർഗ്ഗത്തിന്റെ ആരോഗ്യത്തിനും സമുദായ സൗഹാർദ്ദത്തിനും ആവശ്യമായ ഒരു സദാചാരനിലയാണു് കൂടിയേതീരൂ എന്നു തോന്നുന്നു. പ്രത്യേകിച്ചും സ്ത്രീപുരുഷ സംയോഗത്തിൽ (അഥവാ വിവാഹത്തിൽ) വേറും ശാരീരിക അനുരുജ്ഞി മാത്രമേയുള്ളൂ എന്നു വാദിക്കുന്ന രീതി ശുക്തിവാദത്തിന്റേതല്ല മനശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റേതാണു്. .....ഇന്നത്തെ സാമ്പ്രദായിക നിലയിൽ അധികപക്ഷം രോഗികളെന്നതുകൊണ്ടു് ഏകഭാര്യാത്വം നിഷിദ്ധമാണെന്നു തെളിയുന്നില്ല." (പുറം 122)

141

സി.ജെ.യുടെ കേന്ദ്രീകൃത ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഉന്നയിക്കുന്ന സദാചാരത്തിന്റെയും സാന്മാർഗ്ഗികതയുടെയും പ്രശ്നങ്ങൾ അച്ചടക്കബോധമുള്ള ഒരു മനസ്സിന്റെ സൃഷ്ടിപരമായ അഗ്രഹങ്ങളെയാണ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. കർക്കശമായ വിമർശനത്തിന്റെ ഭാഷയോ ഈ പ്രശ്നങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചുള്ള അഭിപ്രായ രൂപീകരണത്തിനുള്ള ധൈര്യമോ അവിടെ പ്രകടമാക്കപ്പെടുന്നില്ല. മതസാന്മാർഗ്ഗികതയുടെ നിയമങ്ങളും വ്യക്തിയുടെ വൈകാരികവും ശാരീരികവുമായ ആവശ്യങ്ങളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യവും തമ്മിലുള്ള ഉരസൽ പച്ചയായിത്തന്നെ അനുഭവിച്ചു വളർന്ന സി.ജെ.ക്ക്, ആ പ്രശ്നത്തെ തന്റെ കേന്ദ്രീകൃത ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഒന്നവതരിപ്പിക്കാനും, കമ്യൂണിസത്തിന്റെ ഭാവനാപരമായ ഭാഷ്യം കൊണ്ട് അതിനെ ശമിപ്പിക്കുവാനുമേ കഴിയുന്നുള്ളൂ.

എന്നാൽ ഇവിടെ സി.ജെ. ഗൗരവപൂർണ്ണമായ അറിവും ആധികാരിക ഭാവവുമുള്ള ഒരു വിമർശകന്റെ നിലയിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ഈ പ്രശ്നങ്ങളെ കീഴടക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ്. ഉദ്ധരിണികളിൽ തീക്ഷ്ണമായും സ്ഫുരിച്ചു നില്ക്കുന്ന പരിഹാസം ഈ വിഷയത്തിൽ സി.ജെ.ക്കുള്ള ആധികാരികഭാവം പ്രകടമാക്കുന്നു. മനുഷ്യന്റെ ജൈവശക്തിയോടു നീതിപുലർത്തുന്ന ഒരു സന്മാർഗ്ഗത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള അഭിപ്രായമാണ് സി.ജെ. ഇവിടെ ഉന്നയിക്കുന്നത്. നിലവിലുള്ള സന്മാർഗ്ഗനിയമങ്ങളെയാണ് സി.ജെ. നിഷേധിക്കുന്നത്, സന്മാർഗ്ഗത്തെയല്ല.

ഒരു സ്വതന്ത്ര ചിന്തകനെന്ന നിലയിൽ മനുഷ്യന്റെ ജൈവശക്തിയോടു നീതിപുലർത്തുന്ന പുതുസന്മാർഗ്ഗത്തിന്റെ സജീവതയാണ്, നിലവിലിരിക്കുന്ന സാന്മാർഗ്ഗികതയെയും സദാചാരനിയമത്തെയും നിഷേധിക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ സന്മാർഗ്ഗതത്വചിന്തയുടെ ആദർശം. സന്മാർഗ്ഗത്തെയും സദാചാരത്തെയും ആകെ നിഷേധിക്കുകയും അരാജകത്വത്തെയും അസാന്മാർഗ്ഗികതയെയും അഭിലഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നിഷേധാത്മകമായ സമീപനം ഇവിടെ സി.ജെ.ക്കില്ല. നിലവിലിരിക്കുന്ന സാന്മാർഗ്ഗികതയുടെ ക്രൂരമായ പൊള്ളത്തരത്തെ തുറന്നു കാണിച്ചുകൊണ്ട് യഥാർത്ഥമായ സന്മാർഗ്ഗം ആവശ്യപ്പെടുകയാണദ്ദേഹം. ലൈംഗികമായ അരാജകത്വം

142

ശുദ്ധിയുക്തമായൊന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഇന്നത്തെ സദ്മാർഗ്ഗിക നിലനിൽ പ്രേക ഭാഗമായ ഒന്നാണും തെളിയുന്നില്ല. എന്നിപ്രകാരം നി.ജെ. പറയുംപോൾ ആരോഗ്യകരമായ ലൈംഗിക സദ്മാർഗ്ഗികതയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള പരിവർത്തനമാണു അദ്ദേഹം അഭിലഷിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ ലൈംഗിക സദ്മാർഗ്ഗികതയെക്കുറിച്ചു സ്വതന്ത്രവും യുക്തിനിഷ്ഠവുമായ ഒരു ചിന്ത ഇവിടെ രൂപം കൊള്ളുന്നുവെന്നതാണു വിലയിരുത്തൽ ലേഖനങ്ങളിൽ നിന്നും മനസ്സിലാക്കാവുന്ന പ്രധാന കാര്യം. കേന്ദ്രീകൃതഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഉപജ്ഞോദ്ഗമകമായ ഒരു ശ്രമം പോലെ പുറത്തു വരുന്ന സദ്മാർഗ്ഗചിന്ത സജീവവും സ്വതന്ത്രവുമായ അഭിപ്രായരൂപീകരണത്തിലേക്കു വളരുകയാണു ഇവിടെ.

ലൈംഗിക അനാചാരത്തെയും സദ്മാർഗ്ഗത്തെയും സംബന്ധിച്ച ചിന്തകൾ താനാളായി നി.ജെ.യുടെ വിമർശനങ്ങളിൽ കാണപ്പെടുന്നതിനു മറ്റൊരു കാരണം കൂടിയുണ്ട്. എ. സുലൈമാൻ സാഹിബിന്റെയും നേതൃത്വത്തിൽ മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട കലാപാത്രങ്ങളുമുള്ള പുരോഗമനസാഹിത്യ ചിന്തകളാണു. പഴഞ്ചൻ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ പ്രശ്നങ്ങൾ അവിഷ്കരിക്കുവാനുള്ള സുലൈമാൻ സാഹിബിന്റെയും തകഴി, ദേവ്, കാരൂർ, വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ, നാരായണക്കുറുപ്പ് തുടങ്ങിയ ഇന്നത്തെ പുരോഗമനസാഹിത്യകാരന്മാരുടെയും കൃതികൾ വിമർശിക്കപ്പെടുന്ന കാലത്തും നോവൽ വായിച്ചു റിലാക്സ് ചെയ്യുന്ന ഒരു എഴുത്തുകാരന്റെ സാമൂഹ്യവാദ സ്വഭാവവും സദ്മാർഗ്ഗപ്രശ്നങ്ങളും ഇവരെപ്പോലെ നി.ജെ.യെയും ശക്തമായി സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. നി.ജെ.യുടെ ഈ ആന്തരപ്രശ്നമായ ഈ സദ്മാർഗ്ഗികത സമൂഹ സാംസ്കാരിക നവോത്ഥാനത്തിൽ പങ്കു ചേരുന്നതുകൊണ്ടാണു വിലയിരുത്തലിന്റെ പ്രധാന മാനദണ്ഡം തന്നെ സദ്മാർഗ്ഗിക അനാചാര ചിന്തകളായിത്തീരുന്നത്. എന്നാൽ ലൈംഗിക അരാജകത്വത്തിലേക്കു പോകുന്ന നിഷേധാത്മകമായ തീവ്രവാദം ഉള്ളടക്കത്തിൽ നി.ജെ.ക്കില്ലായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് എ. സുലൈമാൻ സാഹിബുമായി വിയോജിപ്പു പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

143

നിലവിലിരിക്കുന്ന നാടകവ്യവസ്ഥയെ നിഷേധിക്കുംപോഴും സി.ജെ. അന്വേഷിക്കുന്നത് കലാപരമായ ജൈവശക്തിയ്ക്ക് നീതിനല്കുന്ന പുതിയ നാടക വ്യവസ്ഥയാണ്. സി.ജെ.യുടെ നിഷേധതൃഷ്ണ ഏകഭാര്യാഗ്രഹത്തിൽ ചെന്നെത്തി നില്ക്കുന്നതുപോലെ മരണമില്ലാത്ത കലയെ സംരക്ഷിച്ചു നിറുത്തുന്ന സി.ജെ. യുടെ പുതിയ വ്യവസ്ഥ ലളിതമായ ഒരു ക്ളാസിക് നാടകവ്യവസ്ഥയാണ്. (അ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ) എന്ന് അന്തൃത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നു. വ്യവസ്ഥാപിതത്വത്തോടും ആചാരമര്യാദകളോടുമുള്ള നിഷേധാത്മകമായ ഈ മാനസികതൃഷ്ണ തന്നെയാണ് നാടകവേദിയുടെ സ്ഥാപിതസംവിധാനത്തെ നേരിടുംപോൾ സി.ജെ.യെ ഭരിക്കുന്നത് എന്ന് ഇവിടെ ഒന്നുകൂടി വ്യക്തിമാവുന്നുണ്ട്.

സി.ജെ.യുടെ ആദ്യനാടകമായ 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു' എഴുതപ്പെടുന്നത് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ ലേഖനങ്ങൾ എഴുതുന്ന കാലഘട്ടത്തിൽ തന്നെയാണ്. ഏകഭാര്യാഗ്രഹത്തിന്റെയും ലൈംഗിക സദാചാരത്തിന്റെയും സന്മാർഗ്ഗനീതിയുടെയും പ്രശ്നങ്ങളും 'അവൻ' നാടകവുമായുള്ള തന്ധം ആവർത്തിച്ചു വിശദീകരിക്കേണ്ടതില്ലല്ലോ. എങ്കിലും വളരെ പ്രസക്തമായ ഒരംശം ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കാം. 'അവരുടെ നിയമാവലികൾ യഥാർത്ഥ സന്മാർഗ്ഗത്തിന്റെ ഹാസ്യാനുകരണമോ എന്നതു പോകട്ടെ ആനിയമം തന്നെ അവർ പാലിക്കുന്നില്ല എന്നു പറയുംപോൾ, നിലവിലിരിക്കുന്ന സദാചാര നീതികളുടെ അഭിഭാഷകനായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന 'തെരുവുപ്രസംഗകനായ ഉപദേശി' 'അവൻ' നാടകത്തിൽ ഉണർത്തുന്ന ഹാസ്യാത്മകതയാണ് ഓർമ്മ വരുന്നത്.

ക്രിസ്തീയത 'വിലയിരുത്തലി'ൽ:

സന്മാർഗ്ഗം, സദാചാരം, ഹൃമനിസം, ഇടച്ചേരി, കമ്യൂണിസ്റ്റ് പക്ഷപാതം തുടങ്ങിയുള്ള സ്ഥിരം പ്രമേയങ്ങളും മറ്റു സ്വന്ത താല്പര്യങ്ങളും വിലയിരുത്തലിലുമുണ്ട്. എങ്കിലും ക്രിസ്തീയതയുടെ വലിയ സ്വാധീനമൊന്നും ഇവിടെയില്ല. അക്കാര്യത്തിൽ അസമാഹൃതങ്ങളായ മറ്റു ലേഖനങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനമാണ് ഇവയ്ക്കുമുള്ളത്. ലേഖനങ്ങൾ ഒടുമിക്കവാറും മതസാന്മാർഗ്ഗിക

144

അദാചാരവ്യവസ്ഥകൾക്കെതിരെയുള്ള രൂക്ഷവിമർശനങ്ങളായി തീരുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യൻ ശാമ്പതിനുവേണ്ടിയല്ല എന്ന ശീർഷകത്തിലും, ഉപദേശികളെയും കന്യാസ്ത്രീമഠങ്ങളെയും കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങളിലും ക്രിസ്തീയതയും മത ബോധവും പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആ സ്വാധീനം താരതമ്യേന ലഘുവാണ്.

'വിലയിരുത്തലി'ലെ വിമർശകൻ:

ഒരു സർഗ്ഗാത്മക വിമർശകനായല്ല, പുസ്തകാഭിപ്രായകാരന്റെ നിലയിലാണ് സി.ജെ. 'വിലയിരുത്തലി'ൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതെന്ന് സൂചിപ്പിച്ചു വല്ലോ. സാമൂഹ്യവാദ ത്തിന്റെ തത്വസിദ്ധാന്തങ്ങളെ വിലയിരുത്തലിന്റ മാനദണ്ഡമാക്കി പ്രദർശിപ്പിക്കുവാൻ സി.ജെ. പരിശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും വ്യക്തമായ ഒരു കലാതത്വചിന്തയോ, സ്വതന്ത്രങ്ങളായ കലാതത്വങ്ങളോ ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ ഇവിടെ അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നില്ല. പരസ്പരവിരുദ്ധങ്ങളും സ്വതന്ത്രങ്ങളുമായ അഭിരുചികളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അഭിപ്രായം പറയുന്നുലാളിത്യവും ലഘുത്വവുമുള്ള ചിന്താശൈലിയാണ് സി.ജെ. വിലയിരുത്തലിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്.

വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ വിലയിരുത്തലിൽ:

വ്യക്തിവാദ ത്തിന്റെയും സാമൂഹ്യവാദ ത്തിന്റെയും മദ്ധ്യത്തു നിന്നു കൊണ്ട് സാഹിത്യത്തെ വിലയിരുത്താൻ ശ്രമിക്കുകയും അവയുടെ പരസ്പരവിരുദ്ധങ്ങളായ അംശങ്ങൾ സ്വന്തം അഭിപ്രായത്തിന്റ ഗുണകരമായ വിധത്തിൽ സന്ദർഭാനുസൃതമായി പ്രയോഗിക്കുകയുമാണ് സി.ജെ. ചെയ്യുന്നത്. ഇകാര്യം വ്യക്തി-സമൂഹ സന്ധപ്രശ്നങ്ങളെ വിശദീകരിച്ചപ്പോൾ തന്നെ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്. റാഹിലെ സാമൂഹ്യബോധാത്മകതയുടെ പേരിൽ അനുമോദിക്കുംപോഴും ജഷീറിനെ വ്യക്തിവാദാഭിമുഖ്യത്തിന്റെ പേരിൽ പ്രശംസിക്കുംപോഴും ഈ വൈരുദ്ധ്യം പ്രകടമാണ്.

"ഭാവി എന്ന കഥ ഒരു കഥയേയല്ല ഒരു പ്രസംഗമാണ്. പക്ഷെ ചൂണിയൻ സെക്രട്ടറിയുടെ പ്രസംഗം മുഴുവൻ കൂടിപകർത്തിയാൽ അതു ചെറുകഥ ലാവില്ലെന്നു പറഞ്ഞാൽ ശ്രീ റാഫി എന്തോടു ക്ഷമിക്കുമെന്നു വിശ്വസിക്കടെ. സാഹിത്യം പ്രചരണോദ്ദേശത്തോടുകൂടിയതാണ്. പക്ഷെ ഇതുപോലെ നേരിട്ടു പ്രസംഗിക്കുന്നതുകൊണ്ട് അത് സാഹിത്യമല്ലാതായിത്തീരുമെന്നുള്ളതല്ല വിഷമം (ഗീതയിലും ഉപദേശമുണ്ടല്ലോ) അതിന്റെ പ്രചരണശക്തി തന്നെ കുറയും എന്നതാണ്." (പുറം 13)

"താൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രശ്നത്തിനു പരിഹാരമൊന്നും ദേവ് നിർദ്ദേശിക്കുന്നില്ലെന്ന പരാതിക്കാരുണ്ട്. ഒരു സാഹിത്യകാരൻ അയുർവേദ വൈദ്യന്റെ വകഭേദമാണെന്ന് ധരിച്ചിരിക്കുന്നവർ സാഹിത്യവിമർശനം നിറുത്താത്തതാണ് കഷ്ടം. ഒരു പ്രശ്നത്തെ അദ്യമായി ശരിക്കു മനസ്സിലാക്കുക. അപ്പോൾ തന്നെ പരിഹാരം ആരംഭിച്ചു കഴിയും. ടോൾസ്റ്റായികൃതികൾക്ക് പത്തുകല്പനകളടങ്ങിയ ഒരനുബന്ധമില്ല." (പുറം 135)

ഇവിടെ അദ്യത്തെ ഉദ്ധരണി സാഹിത്യം പ്രചരണോദ്ദേശത്തോടു കൂടിയുള്ളതാണെന്ന വസ്തുത അംഗീകരിക്കുന്നതോടൊപ്പം തന്നെ എല്ലാ പ്രചരണപ്രസംഗത്തിനും സാഹിത്യമാവാൻ കഴിയുന്നില്ലെന്ന വസ്തുതയും അംഗീകരിക്കുന്നു. സാഹിത്യമാകാത്തതുകൊണ്ട് പ്രചരണത്തിന്റെ ശക്തി കുറഞ്ഞു പോകുമെന്ന വാദം കൂടി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വിമർശനം ഉപസംഹരിക്കുന്നു. ഈ ഉദ്ധരണിയിൽ സി.ജെ.യുടെ പ്രവാദാത്മകത പ്രകടമായും കാണാം. വൈരുദ്ധ്യാത്മകതയുടെ വൈചിത്ര്യമുള്ള ഈ അസാധാരണ വാദഗതികളിലൂടെ പ്രചരണോദ്ദേശമുള്ള സാഹിത്യത്തെ അദ്ദേഹം അംഗീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. എന്തുകൊണ്ട് പ്രചരണം സാഹിത്യം ആകുന്നില്ല എന്നും, എന്തുകൊണ്ട് സാഹിത്യം പ്രചരണോദ്ദേശത്തോടു കൂടിയതാണ് എന്നു പറയുന്നുവെന്നും വിശദീകരിക്കാതെ വിരുദ്ധങ്ങളായ വാദഗതികളെ യുക്തിപൂർവം പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രചരണ

മുഖ്യമായിട്ട് മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ട് നി.ജെ. ചെയ്യുന്നത്. ഈ ചിന്താരീതിയും വാദ പദ്ധതിയുമാണ് 'ഫ്രെം' നാടകത്തിൽ പൂർണ്ണമായിട്ടെടുത്തുന്നത്.

രണ്ടാമത്തെ ഉദ്ധരണിയിലൂടെ അഹിതുകാരൻ ലക്ഷ്യത്തോടെയും പരിഹാരനിർദ്ദേശവും നൽകണമെന്ന വാദത്തെ പരിഹസിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പ്രചാരണോദ്ദേശത്തോടു കൂടിയ ദേവിന്റെ അഹിതുകരെ അംഗീകരിക്കുംപോഴും നാമൂഹ്യ രോഗത്തിന്റെ ചികിത്സാവിധിമുറിപ്പിലെ അഹിതും എന്നു പറയുവാനുള്ള ശ്രമം നി.ജെ. നാമൂഹ്യവാദത്തോടു പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നേരിട്ടുള്ള പ്രസംഗം അഹിതുമാവില്ല എന്നു പറയുംപോഴും കലയെ കലയാക്കി മാറ്റുന്ന ചില ഘടകങ്ങളുണ്ടെന്ന് നി.ജെ. അംഗീകരിക്കുന്നു. നാമൂഹ്യവാദത്തെ അപ്പടി അംഗീകരിക്കുകയും ഉദ്ഘടകനുണ്ടാക്കുന്നവരെ അതിന്റെ പേരിൽ അനുമോദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും അതിന്റെയൊന്നും വരുതിയിൽ നിൽക്കാത്ത കലയുടെ രഹസ്യം നി.ജെ.യെ സ്വാധീനിച്ചിരുന്ന ബഥാർത്ഥ മാനദണ്ഡമായിരുന്നുവെന്നുള്ളത് ഭാഗികമായെങ്കിലും അംഗീകരിച്ചേ മതിയാവൂ.

വിലയിരുത്തലും ഉപസംഹാരവും:

'ഉടമ്പടിയേരികളെപ്പറ്റി', 'അന്ധകാരനഴി', 'മുറിപ്പാടുകൾ', 'പുലിമാനസുകൾ', 'പുലിമാനസുകളുടെ നമ്പ്യാർ', 'കുതിരകൊണ്ടു കുരുവി' തുടങ്ങിയുള്ള മിക്ക ലേഖനങ്ങളിലെയും മുഖ്യമായ ശ്രദ്ധേയകർ കലാനാമായ നാമൂഹിക ചിന്തകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയും സന്ദർഭോചിതമായവയുമാണ്. പല ലേഖനങ്ങളും വർത്തമാനത്തിന്റെ ശൈലിയിലാണ് ആരംഭിക്കുന്നത്. (8) ഒരു സാധാരണക്കാരനോ അജ്ഞാനനോ ആയ വായനക്കാരന്റെ നിലയിലാണ്, ഒരു തത്പരനിലയുള്ള വിമർശകനെന്ന നിലയിലല്ല നി.ജെ. പുസ്തകങ്ങളെ സമീപിക്കുന്നത്.

---

8. ഹോമൻ റീഡർ എന്ന് വെർജീനിയാ വൂൾഫ് തന്റെ വിമർശന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പേരു നൽകിയിരിക്കുന്നത്, ഡോക്ടർ ജോൺസന്റെ ഹോമൻ റീഡർ എന്ന സങ്കല്പം, എന്നിവ ഇവിടെ പരാമർശിക്കുന്നത് പ്രസക്തമാണ്.

147

സി.ജെ. തന്നെ പറയുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. "അനുവാചകരുടെ പ്രായവും, പ്രകടിതമായുള്ള അഭിപ്രായങ്ങളുമായി കുറെ സമയം ഉണ്ടായിരിക്കാൻ നിവൃത്തി ഞങ്ങൾക്കുണ്ടായി. കുറച്ചു പ്രായമൊക്കെ ചെന്ന കുടികളും മദ്ധ്യവയസ്കരായ ഒന്നോരണ്ടോ പേരുമേ കഥ വായിക്കുന്നതെങ്കിൽ പോലും നല്ല കഥയാണ് കാണുന്നത് 'എന്റെ മകനാ'ണിതിലും." (പുറം 31)

വിമർശകനെ ബാധിക്കുന്നതായ അനുവാചകരുടെ സ്ഥാനത്തു നിർത്തി കൊണ്ട് അനുവാചകരുടെ അഭിരുചികളനുസരിച്ച് ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ സർഗ്ഗശക്തികളെ വിലയിരുത്തുന്ന ഈ രീതി, വെർജീനിയാ വുൾഫിനെ പോലെ, 'ഉപഭോക്തൃവിമർശന'ത്തിന്റെ സ്വഭാവമാണ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. നാടകകൃത്തിന്റെയും പ്രചാരണത്തിന്റെയും ഇടവിടവുകൾ നികത്തുന്ന എഴുത്തുകാരനെപ്പോലെയോ, അതിനേക്കാളേറെയോ ശക്തനായ ചെറുകഥാകൃത്താണ് കാരൂർ എന്ന് എഴുതുമ്പോഴും എന്തുകൊണ്ട് അതേ സ്വഭാവത്തിൽപ്പെടുന്ന കുട്ടികൃഷ്ണന്റെ സർഗ്ഗശക്തികളെ വിലയിരുത്തുമ്പോഴും, സി.ജെ. ഒരു നല്ല ആസ്വാദകന്റെ 'സെൻസിബിലിറ്റിയും' 'സെൻസിറ്റിവിറ്റി'യുമാണ് വിലയിരുത്തലിന്റെ മാനദണ്ഡമായി കാണുന്നത്. മുനിസിപ്പൽ സെക്രട്ടറിയുടെ റിപ്പോർട്ടു കലാവിജ്ഞാനം ഹരിക്കുമ്പോഴും തകഴിയുടെ പതിത പതിക്കുതിനെ തള്ളിപ്പറയുമ്പോഴും 'ആനന്ദമഠം' എന്ന കഥ കാരൂരിനിഷ്ടപ്പെടുന്നതിലും. തകഴി ചൊൽകുന്നം വർക്കിയെ നിയമിച്ചിടുള്ളതാണെന്നു വിധിക്കുമ്പോഴും ഈ സെൻസിബിലിറ്റിയിൽ കവിഞ്ഞൊന്നുമില്ല സി.ജെ.യുടെ മാനദണ്ഡം. സി.ജെ.യുടെ അഭിരുചികനുസരണമായ ആസ്വാദനം നോക്കുക.

"അവർ ഒരു നിഴൽ മാത്രമായിരിക്കുന്നു. അവനും അനുജനിലുമായുള്ള സ്നേഹം ശരീരിക ബന്ധനങ്ങൾ തീണ്ടാത്ത ദിവ്യസ്നേഹത്തിന്റെ ഒരു മോഹന സ്വപ്നവും അനുജനിലുടെ ഹൃദയം തകർന്ന നെടുവീർപ്പും വായനക്കാരനു വ്യക്തമായി കേൾക്കാം. അതു കേൾക്കുന്ന വായനക്കാരൻ ഈ നിഴലുകളും സ്വപ്നങ്ങളും യഥാർത്ഥമായി ദർശിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ എന്നു ഹൃദയംഗമമായി ആഗ്രഹിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ ആശിയുടെ സംഭാഷണത്തിലേർപ്പെടുത്തിയിടത്തോളം ആ വായനക്കാരനോടു കലാദേവി മാപ്പിരക്കേണ്ടിവരും." (പുറം 18-19)

"മുഗൾ കൊടാരത്തിലെ ഒരേ പുര കലാകാരന്മാരെപ്പോലും ഇരിപ്പിടമാക്കുന്ന, ഇതെല്ലാം കഴിഞ്ഞിടും വിവേകാനന്ദനെപ്പോലെ നാഥിക മൂർത്തിമാരിടിരിക്കുന്ന വിപിനൻ മനുഷ്യനല്ല. (ദൈവവുമല്ല) അങ്ങിലെ തേടിലാണു." (പുറം 84)

ഭർഗ്ഗാത്മകതയുടെയും ഒരു മനസ്സിന്റെ ഭാവുകത്വാഭിരുചിയിൽ നിന്നു രൂപം പൂണ്ടുവരുന്ന സി.ജെ.യുടെ 'ഉംബ്രനിസ്റ്റിക്' വിമർശനരീതി, ഒരു റൊമാന്റിക് നിരൂപകന്റെ വികാരാത്മകതയെയും കലാസൃഷ്ടിയോടുള്ള താദാത്മ്യാഭിമുഖ്യത്തെയും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു. ഉദ്ധരണ വൈകാരികമായ താദാത്മ്യപ്രാപ്തിയിലും, കാല്പനികമായ വിചാരശൈലിയിലുള്ള ആസ്വാദന പരിശ്രമങ്ങളും സി.ജെ.യുടെ മനസ്സിന്റെ 'സെൻസിബിലിറ്റി'യെയും വികാരാത്മകതയെയും പ്രകടമാക്കുന്നു. നേരത്തെ ഉദ്ധരിച്ചിട്ടുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ നാം കാണുന്ന പ്രസാദാത്മക വിമർശനത്തിന്റെ സ്വഭാവം ഇവിടെ നഷ്ടപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

വൈകാരികതയുടെയും ബുദ്ധിപരമായ പ്രസാദസ്വഭാവത്തിന്റെയും വിരുദ്ധാംശങ്ങൾ തമ്മിൽ പ്രതികരിപ്പാനുള്ള വിലക്കിരുത്തലിനു ഒരവസരം ലഭിക്കുന്നുണ്ടു. ഇതേ സ്വഭാവം തന്നെ നാടകങ്ങളിലുമുണ്ടു. 'അവൻ' നാടകത്തിലെ അതിഭാവുകത്വത്തിന്റെ നേരിയ സ്പർശമുള്ള വികാരാത്മകമായ രംഗങ്ങളും അവയെ അനുവർത്തിക്കുന്ന പരിഹാസത്തിന്റെ ശബ്ദങ്ങളും (ഉപദേശി) വാദസ്വഭാവവും ഈ വിരുദ്ധാംശങ്ങളെ പ്രകടമാക്കുന്നുണ്ടു. ഈ വികാരാത്മകതയും ബുദ്ധിപരമായ വാദസ്വഭാവവും തമ്മിലുള്ള മത്സരത്തിൽ, 'ക്രൈം' നാടകത്തിൽ, ബുദ്ധിക്കു പ്രാമുഖ്യം ലഭിക്കുകയും 'വൈകാരികമായ താദാത്മ്യം അനുഭവിക്കുക' എന്ന ആസ്വാദന തത്വം നിരാകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടു.

ചിലപ്പോഴും ഒരു റൊമാന്റിക് അനുവാചകന്റെ ആസ്വാദന തലത്തിലേക്കു സി.ജെ. കടന്നുപോകുന്നുണ്ടു. എങ്കിലും ആ ആസ്വാദനത്തിന്റെ വ്യക്തമായ അഭിരുചിയെ നിലനിർത്തുന്ന ഒരു 'ഉംബ്രനിസ്റ്റിക്' നിരൂപകൻ എന്ന നിലയിലാണു. 'വിലക്കിരുത്തലി'ൽ സി.ജെ.യ്ക്കു മുൻതൂക്കം ഉള്ളതു. വെർജിനിയാ

വുൾഫി[9] നെപ്പോലെ, വിമർശനത്തിൽ 'അമേഴ്സ്' താല്പര്യമുള്ള ഒരു സർഗ്ഗാത്മകനായ അനുവാചകൻ എന്നു സി.ജെ.യെയും വിലയിരുത്തുന്നതാവും ശരി.

കാല്പനികനായ കലാകാരൻ:

'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു', 'കാൻവരിയിലെ കല്പ പാദപം' എന്നിവയിലൂടെ പൂർണ്ണതയിലെത്തുന്ന സി.ജെ.യുടെ ക്രിസ്തീയ ദശയിൽ അദ്ദേഹം പൂർണ്ണമായും ഒരു 'റൊമാൻറിക്' ആണ്. പക്ഷെ ഈ റൊമാൻറിക്കിൽ തന്നെയുണ്ടു പ്രബലമായ രണ്ടു വിരുദ്ധാംശങ്ങൾ - കേന്ദ്രീകൃത റൊമാൻറിക്കും (Central Romantic) റൊമാൻറിക് റിഅലും. ഈ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ സി.ജെ.യുടെ അഹിത്യ വിമർശനങ്ങളെ അധാരമാക്കി ഒന്നുകൂടി വിശദീകരിക്കാം.

ഒരു 'റൊമാൻറിക് റിഅൽ' എന്ന നിലയിൽ സി.ജെ.യെ വിലയിരുത്താൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന പ്രധാന ഏടകം സാന്മാർഗ്ഗിക-സദാചാര സ്ഥാപനങ്ങളെ നിക്ഷേധിച്ചുകൊണ്ടു മനുഷ്യന്റെ ജീവശാസ്ത്രപരമായ നീതിക്കുവേണ്ടി സി.ജെ.യിലെ എഴുത്തുകാരൻ ഉണ്ടാക്കുന്ന വലുതായ ശബ്ദമാണ്. സി.ജെ.യുടെ വിമർശനങ്ങളാകെ ഈ ശബ്ദത്തിൽ മുങ്ങിപ്പോവുന്നുണ്ടു.

---

9. David Daiches: "Virginia Woolf, 1942; pp.130-132. 1942. dt

"..... The Common Reader - indicates that as a critic she regarded herself as something of an amateur"..... "This instinct to create which Virginia Woolf sees as a characteristic of the common reader is hardly a criterion of amateur criticism in general, but it is a very notable characteristic of her own critical writing. For Virginia Woolf is not a systematic critic, who endeavours to analyse the nature and structure of works of art with a view to assessing each in the light of some general principles.

കാല്പനിക വിപ്ലവപ്രസ്ഥാനത്തിലെ അരാജകത്വവാദമല്ല[10] സ്ഥാപന നിഷേധസ്വഭാവമുള്ള ജി.ജെ.യുടെ ചിന്തകളിലുള്ളത്. ജി.ജെ.യിലെ റിജൽ സ്ഥാപന നിഷേധത്തിൽ അരാജകവാദികൾക്കു തുല്യമായി നില്ക്കുന്നു എങ്കിലും യുക്തിയെ നിരാകരിക്കുന്നില്ല. സ്ഥാപന നിഷേധത്തിനുള്ള ജി.ജെ.യുടെ ആയുധം തന്നെ യുക്തിയാണ്. അതുകൊണ്ട് ജി.ജെ. റൊമാന്റിക് റിജൽ എന്ന നിലയിൽ ഒരു 'റാഷണൽ റിജലാണ്' പ്രകൃതിവാദിയായ റിജലല്ല. അപ്പോൾ ഒരു കലാകാരനെന്ന നിലയിൽ ജി.ജെ.യുടെ അവസ്ഥ ഇപ്രകാരമാണ്. അദ്ദേഹം ഒരു റൊമാന്റിക്കാണ്. റൊമാന്റിക് എന്ന നിലയിൽ വൈകാരികനായ ഒരു കേന്ദ്രീകൃത കാല്പനികന്റെയും റൊമാന്റിക് റിജലിന്റെയും വിരുദ്ധാംശങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിലുണ്ട്. റൊമാന്റിക് റിജൽ എന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നില പ്രകൃതിവാദപരമല്ല, യുക്ത്യാധിഷ്ഠിതമാണ്.

വിമർശനങ്ങൾക്കിടയിൽ നിന്നും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച ഇംപ്രഷനിസ്റ്റിക് മനോഭാവവും കഥാപുസ്തകങ്ങളോടുള്ള താദാത്മ്യാഭിമുഖ്യവും യുക്തിപാരുക്യമുള്ള ഒരു റൊമാന്റിക് റിജലിന്റെ സ്വഭാവത്തിന്റെ ഇണങ്ങുന്നതല്ല. അവിടെ തെളിഞ്ഞു നില്ക്കുന്നത് ഒരു 'ജെന്റിമെന്റൽ' റൊമാന്റിക്കിന്റെ സ്വഭാവമാണ്. ഈ സ്വഭാവം ജി.ജെ.യുടെ താദൃ നാടകമായ 'അവൻ'-ൽ വളരെ ശക്തിപ്പെടു നില്ക്കുന്ന ഒരംശമാണ്. ഈ ജെന്റിമെന്റൽ റൊമാന്റിക് താകടെ,

---

10. Joseph T. Shipley:
Trends in literature. 1949 p.100 (Romantic Rebellion) 1949.

"All the agencies of restraint are therefore evil: religion, society, the state and other institutions - the reason itself! - are to be cast off by the freely acting individual, obedient only to his naturally good impulsions."

വിരോധിയിലേക്കും എതിർപ്പിലേക്കും മനോഭാവത്തിലേ, ദമ്പതിയിലൂടെ കേന്ദ്രീകരിക്കപ്പെടാനുള്ള മാനസികാടിമുടിയുടെ പ്രകടനമാണ്. നിഷ്പക്ഷ നാഗരിക ജീവിതത്തോടുള്ള ചിന്താപരവും വൈകാരികവുമായ 'ദമ്പതി'യാണ് ഒരു കേന്ദ്രീകൃത നൊമാറിയിനെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് 'ബെറിബെറൻ നൊമാറിക്' എന്നത് നെട്രൽ നൊമാറിയിലേക്ക് വൈകാരിക മുഖമാണ്. 'അവൻ' നാടകത്തിൽ ഈ ബെറിബെറൻ നൊമാറിയിനെ, കേന്ദ്രീകൃത കുടുംബത്തിനെ കേർക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ മനുഷ്യകരണത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയിലും നാടകത്തിന്റെ ഏടന പ്രേക്ഷകരിലിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രേക്ഷകത്വത്തിലൂടെ കർത്താവ് ദമ്പതിയിലിലാത്ത നമ്മൾ നിൽക്കുന്നതിനെ. 'അവൻ' നാടകത്തിലെ പ്രമേയം ലൈംഗിക നിരീക്ഷണത്തിലൂടെ പ്രധാനം ചെയ്യുന്നു, ഒരു നൊമാറിക് നിലയിൽ മാനുഷിക ബന്ധത്തിൽ നിന്നുടലെടുക്കുന്നതാണ്.

കലാകാരന്റെ 'ഈഗോ':

ഈ നമ്മൾ നിൽക്കുന്ന സർവ്വ നിഷേധിയും സർവ്വശത്രുവുമാവുംപോൾ ഒരു നൊമാറിക് നിലയിൽ 'ഈഗോ ഇൻസ്റ്റിംക്റ്റ്' (Ego instinct) സജീവമായിപ്പെടുകയാണ്. 'ക്രൈ'യിലെ നാൻ എന്ന സ്ത്രീയുടെ ഒരു ഈഗോ ഇൻസ്റ്റിംക്റ്റിന്റെ ബന്ധനം പ്രാമാണ്യമുള്ള രൂപമാണ്. ഈ ഈഗോയെ സാമൂഹികതയുമായി സമരസപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമമാണ് നി.കെ. തന്റെ കേന്ദ്രീകൃത ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ നടത്തുന്നതും കീനിക് ദശയിൽ സജീവമാകുന്നതും.

സുപ്രസിദ്ധ പാശ്ചാത്യ കലാവിമർശകനായ 'കാൽവർടൻ' കുറ്റകാരന്റെ ഈഗോയെയും സമൂഹത്തെയും തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നത് എങ്ങനെയെന്ന് കിഫ്ടിലി[11] വിവരിക്കുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. "For religion, the great social glue, as Calverton describes it has lost its cohesive power. That 'vast ego absorbing instrument of the

---

11. അതേ തന്നെ. പുറം 416.

community' - notice the scientific tone sought by Calverton's repeated use of such terms as 'instrument' - must be replaced by a new ego solvent ..... It should be obvious, therefore, that the only satisfactory and lasting solution to the ego problem of our age is to be found in communism". കാൾവർട്ടൻ, മതവും കമ്യൂണിസവും വ്യക്തിയെ സമൂഹവുമായി ഏകീകരിക്കുന്ന ഈഗോ സോൾവൻറ് ആയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മതത്തിന്റെ ഏകീകരണ ശക്തി നഷ്ടപ്പെടുവെന്നും കമ്യൂണിസമാണ് നമ്മുടെ യുഗത്തിന്റെ ഈഗോ സോൾവൻറ് എന്നും അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

സി.ജെ.യിലെ വ്യക്തിയെ സംബന്ധിച്ചാവുംപോഴും ഈഗോയ്ക്ക് സാമൂഹികത (Collectivity)യുടെ ബോധം നല്കുന്ന രണ്ടു ലായനികളാണ് ക്രിസ്തീയതയും കമ്യൂണിസവും. രണ്ടു സ്ഥാപനങ്ങളെയും അദ്ദേഹം മതബോധം കൊണ്ടു സമീപിക്കുന്നു. മാത്രമല്ല ചിന്താപരവും വൈകാരികവുമായ 'ഏംപതി'യിലൂടെ കാല്പനികമായി അവയുമായി ഏകീകരിക്കപ്പെടാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അപ്പോഴാണ് സോക്യലിസം, മതവും കമ്യൂണിസവും എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളുണ്ടാവുന്നത്. കമ്യൂണിസ്റ്റ് സാമൂഹികതയും ക്രിസ്തുമതവും സി.ജെ.യുടെ ഈഗോയ്ക്ക് ലഭിക്കുന്ന രണ്ടു ലായനികളാണ്. ആ ലായനികളിൽ സി.ജെ.യുടെ ഈഗോയ്ക്കു ലഭിക്കുന്ന കലാപരമായ 'മുങ്ങലുകളാണ് (Dips) 'അവൻ' ഞാടകവും 'കാൽവരിയിലെ കല്പപാദപവും'. എന്നാൽ ഈ മുങ്ങലുകൾ യഥാർത്ഥമായ ലയനങ്ങളല്ലായിരുന്നുവെന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ചു കൊണ്ട് സി.ജെ.യുടെ ഈഗോ ചെകുത്താന്റെ വികാരഹീനതയുള്ള ഒരു ശിലാഖണ്ഡം പോലെ 'ക്രൈ'മിൽ ഉയിർത്തെഴുന്നേല്ക്കുന്നു. സ്ഥാപന നിഷേധത്വമുള്ള അതിലെ ഈഗോയെ ശമിപ്പിക്കുവാനുള്ള സി.ജെ.യുടെ യത്നം ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തുന്നത് സി.ജെ. ഉപക്രിസ്തീയ ക്ലാസിക് ദശയിൽ എത്തുംപോഴാണ്.

ഒരു കലാകാരന്റെ അടിസ്ഥാന പ്രശ്നമെന്നത് ഈ ഗോളും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള സമതുലിതത്വമാണ് എന്ന് കിപ്ലി കരുതുന്നു.(12) സമതുലിതത്വത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള ഖത്നം സി.ജെ.ലിൽ സഫലീകരിക്കപ്പെടുന്നത് 'ആ മനുഷ്യ' നിലാണ്. ഒരു റൊമാന്റിക്കിന്റെ വിരുദ്ധങ്ങളായ കാല്പനിക സംസ്കാരാംശങ്ങൾ നാടകേതരകൃതികളിൽ നിന്ന് വളർന്ന് പരിണാമപ്പെടുന്നതിനെയാണ് ഇവിടെ വിശദീകരിച്ചത്.

ജനുവരി ഒൻപത് (തർജ്ജമ) 1952:

സി.ജെ.യുടെ ആദ്യത്തെ തർജ്ജമയാണിത്. സി.ജെ.ക്ക് കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തോട് ആഭിമുഖ്യം ഉണ്ടായിരുന്ന കാലത്ത് പുരോഗമന സാഹിത്യകാരന്റെ കർത്തവ്യബോധത്തോടെ ചെയ്തു തീർത്തതായിരിക്കാം. ലളിതവും പ്രസന്നവും ഋജുവുമായ സി.ജെ.യുടെ ശൈലി മാക്സിം ഗോർക്കിയെ ഒരു കളങ്കവുമില്ലാതെ അനുവാചകന് നല്കുന്നു. സി.ജെ.യുടെ പുരോഗമനസാഹിത്യാഭിമുഖ്യമുള്ള മനസ്സുമായി അന്തപ്പെട്ട ഒരു തർജ്ജമ എന്നതിൽക്കവിഞ്ഞ് വിധിയ പ്രസക്തിയൊന്നും ഇതിനില്ല.

സി.ജെ.യുടെ ആദ്യദശയിലെ നാടകേതര കൃതികളുടെ പഠനം ഇതോടെ സംപൂർണ്ണമാകുന്നു. ഇനി നാടകേതര കൃതികളിലെ മനസ്സ്, ആദ്യദശയിലെ നാടകമായ 'അവൻ', 'കാല്വരിയിലെ കല്പപാദപം' (തിരനാടകം) എന്നിവയിൽ എങ്ങനെ രൂപപ്പെടുന്നുവെന്നു നോക്കാം.

---

12. Ibid. p:419 The artist's revolt.
"Not the artist, but his art, ~~actieves~~ achieves the nice balance between the ego and the society; the expression of the immanent unity of all things through the multifold variety of their manifestations".

Total 173
30/12/78

അവർ വീണ്ടും വരുന്നു:

നി.ജെ.യുടെ ആദ്യനാടകമായ 'അവർ' 1949 ആഗസ്തിലാണ് പുസ്തകരൂപത്തിൽ പുറത്തു വന്നത്. മൂന്നുവർഷങ്ങൾക്കു മുൻപുതന്നെ ഇതിന്റെ ചില രംഗങ്ങൾ മംഗളോദയംമാസികയിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നു.(1) 1946-ൽ ഇങ്ങനെയൊരു നാടകരചനയ്ക്ക് നി.ജെ. തയ്യാറാവുന്നതിനുള്ള പ്രത്യേകാരണം കേരളത്തിലെ പുരോഗമന നാടകവേദിയോട് അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്ന മമതയാണ്. പുരോഗമന നാടകവേദിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതോടെ അദ്ദേഹത്തിന് ഒരു നാടക സംവിധായകന്റെ ഉത്തരവാദിത്വം ഏറ്റെടുക്കേണ്ടുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ഒന്നായിട്ടുണ്ടായി. 1946-50 കാലങ്ങളിൽ എഴുതപ്പെട്ട 'ഉയരുന്ന യവനിക' യിലെ ലേഖനങ്ങൾ, നാടക സംവിധായകന്റെയും നാടകരചയിതാവിന്റെയും നില നിൽ ചിന്തിക്കുന്ന ഒരെഴുത്തുകാരന്റെ കുറിപ്പുകളാണ്. ആ ചിന്തകളിൽ നിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വരുന്ന പ്രത്യേകതരമായ ഒരു നാടകസങ്കേതം ഇവിടെ പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം, നാടകത്തിന്റെ സാങ്കേതികവും കലാപരവുമായ പ്രശ്നങ്ങൾ, മലയാള നാടകവേദി, മലയാള നാടകവേദിയിലെ സ്ഥായീനങ്ങൾ, ഇവയെപ്പറ്റിയെല്ലാം ഗൗരവപൂർവം ചിന്തിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന നാടകകാരനാണ് 'അവർ' നാടകമെഴുതുമ്പോൾ നി.ജെ.യുടെ മനസ്സിലുണ്ടായിരുന്നു. വൈചിത്ര്യങ്ങളും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുമുള്ള നി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ പ്രശ്നങ്ങളെ സംഗ്രഹിച്ചു പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന സൂടിത്വവും സൂക്ഷ്മത്വവുമായ ഒരു സങ്കേതമെന്ന നിലയിലാണ് നി.ജെ.യുടെ നാടകം കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. കാല്പനിക

---

1. അവർ വീണ്ടും വരുന്നു: മംഗളോദയം. 1121 മിനം. പുസ്തകം 21. ലക്കം 12.

മനുഷ്യർ കൂടിച്ചേർന്നതിനെ ദൈവം തകർത്തിരിക്കുന്നു: മംഗളോദയം. 1123. ചിങ്ങം. പുസ്തകം 23. ലക്കം 5.

ദശയിൽ ആവിർഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളുടെ സംഗ്രഥനത്തിന്റെയും അനുരഞ്ജനത്തിന്റെയും മേഖലയാണ് 'അവൻ' നാടകം, 'കാൻവരിയിലെ കല്പപാദപം' (തിര നാടകം) എന്നിവ.

സി.ജെ.യുടെ പ്രഥമ നാടകം ചർച്ചയ്ക്കെടുക്കുംപോൾ അതിന്റെ വ്യക്തിപരവും, വ്യക്തിസന്ധപരവും സാമൂഹികവുമായ പശ്ചാത്തലത്തെ ഇവിടെ വിശദീകരിക്കേണ്ടതില്ല. കാരണം ജീവചരിത്ര ചർച്ചയിലുൾപ്പെടിട്ടുള്ള ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ സി.ജെ.യുടെ ചിത്രവും ആദ്യദശയിലെ നാടകേതര കൃതികളെ കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകളുമെല്ലാം 'അവൻ' നാടകത്തിനുള്ള വിശദമായ മുഖവുരയാണ്. അവൻ നാടകം എങ്ങനെ സി.ജെ.യിൽ രൂപം പൂണ്ടു എന്നതിനുള്ള പശ്ചാത്തലങ്ങളാണവ. എന്നാൽ സമകാലീന നാടകവേദിയുടെ സവിശേഷതകളെ പ്രതി ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കാരണം സമകാലീന സംസ്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി വേണമല്ലോ 'അവൻ' നാടകത്തിന്റെ ഒപ്പെട്ട വ്യക്തിത്വം കണ്ടെത്തുന്നേണ്ടത്.

ഗദ്യപദ്യസമ്മിശ്രമായ സംസ്കൃത നാടക വിവർത്തനങ്ങളിൽ നിന്നും, സംസ്കൃതനാടകച്ചിട്ടയൊപ്പിച്ചുള്ള സ്വതന്ത്ര നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യതിചലിച്ച് തമിഴ് സംഗീത നാടകങ്ങളുടെ ജനകീയതയിലേയ്ക്ക് മാറിക്കൊണ്ടിരുന്ന മലയാള നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ സാമൂഹികതയുടെ ഭംഗങ്ങൾ ഇതിനകം തന്നെ കുടിയേറി കഴിഞ്ഞിരുന്നു. രാജാധികാരത്തിന്മേൽ ഗ്രിട്ടീഷ് ഭരണം വരുത്തിയ മാറ്റങ്ങളും ജനകീയസ്വാതന്ത്ര്യ സമരത്തിന്റെ അനുരണനങ്ങളും അപ്പോൾ സാമൂഹിക രംഗത്തുണ്ട്. ഫ്യൂഡൽ ഉദ്യോഗസ്ഥ സമുദായത്തിന്റെ മേൽക്കോയ്മ സമൂഹത്തിൽ സ്ഥാപിച്ചു തുടങ്ങുന്ന പ്രാരംഭഘട്ടമാണത്. ഇടത്തരക്കാരന്റെ സാമുദായികമായ പ്രസക്തിയും പ്രാധാന്യവും സാമൂഹികമായ ആചാരങ്ങളെയും അനാചാരങ്ങളെയും കുറിച്ചുള്ള വീണ്ടുവിചാരങ്ങളും 1900ങ്ങളിലെഴുതപ്പെട്ട 'കല്യാണി', 'ലക്ഷ്മീകല്യാണം', 'മറിയാമ്മ' മുതലായ നാടകങ്ങളിൽ തന്നെയുണ്ടായിരുന്നു. പ്രമേയത്തിന്റെ സാമൂഹികസന്ധം കൊണ്ട് റീയലിസ്റ്റിക് നാടകസംപ്രദായത്തോട് അനുകംപ പുലർത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഈ നാടകങ്ങൾക്ക് റീയലിസ്റ്റിക് നാടക

സംപ്രദായത്തോടു് പൂർണ്ണമായൊത്തുപോകാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. മാത്രവുമല്ല സംഗീതത്തിന്റെ അതിപ്രസരമുള്ള രംഗവേദിയുമായുള്ള സാമീപ്യം മലയാള നാടക സാഹിത്യത്തെ ഗദ്യപദ്യമിശ്രമായ ഒരു കാല്പനിക ശൈലിയിലേയ്ക്കു് നയിച്ചു കൊണ്ടു പോവുകയും ചെയ്തു. പ്രഹസനങ്ങളും ചരിത്രനാടകങ്ങളും അതി വൈകാരികതയുടെയും അതികാല്പനികതയുടെയും ഭാഷാവിശേഷങ്ങളുള്ള നാടകങ്ങളുമാണു്. അന്നു് വേദി പിടിച്ചടക്കിയിരുന്നതു്. സുദീർഘങ്ങളായ വാചാ പ്രസംഗങ്ങളും ശ്ലോകങ്ങളും കൊണ്ടു് അസ്വാഭാവികമായ നാടകത്തിന്റെ ഭാഷ പ്രമേയത്തിന്റെ സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യതയോടു് പൊരുത്തപ്പെടിരുന്നില്ല എന്നതാണു് അക്കാലത്തെ സാമൂഹ്യനാടകങ്ങളുടെ ദോഷം.

മദ്ധ്യവർഗ്ഗ സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളെ അധികരിച്ചു നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ഈ നാടകങ്ങളൊന്നും തന്നെ ഗൗരവാത്മക നാടകങ്ങളുടെയോ ദുരന്ത നാടകങ്ങളുടെയോ സ്വഭാവമാർജ്ജിച്ചിരുന്നില്ല. ഈ അവസരത്തിലാണു് സാമൂഹിക പരിവർത്തനത്തിന്റെ സന്ദേശ നാടകങ്ങളായ 'അടുക്കളയിൽ നിന്നു് അരങ്ങത്തേയ്ക്കു്' (1930) 'പാടനാമി' (1938) എന്നിവ പുറത്തു വരുന്നതു്. സമൂഹത്തിൽ മദ്ധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെയും തൊഴിലാളിയുടെയും പ്രാധാന്യം വർദ്ധിച്ചുവരുന്ന ഒരവസരമാണിതു്. രാജത്വത്തിൽ നിന്നു് ജനാധിപത്യത്തിലേയ്ക്കുള്ള നീക്കത്തെ അനുസരിക്കുകയും പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയും ചെയ്ത നാടകങ്ങളായിരുന്നു ഇവ. മദ്ധ്യവർഗ്ഗക്കാരനും തൊഴിലാളിയും രാജാവിൽ നിന്നു് സമൂഹത്തിന്റെ നായകത്വം കൈയടക്കാൻ തയാറായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഈ അവസരത്തിൽ 'രാജാപ്പാർട്ടു് നാടക'ത്തിൽ കോമാളിവേഷം കെട്ടി നടന്ന അധഃസ്ഥിതവർഗ്ഗക്കാരൻ നാടകത്തിന്റെ നായകത്വം ഏറ്റെടുത്തതു് ഇത്തരം പ്രചാരണ നാടകങ്ങളിലൂടെയായിരുന്നു. രാജത്വത്തിനും ഫ്യൂഡലിസത്തിനുമെതിരെയുള്ള നീക്കം ഇതോടെ നാടകവേദിയിൽ ശക്തമായി. വേദിയിൽ ഒരു റീയലിസ്റ്റിക് മനോഭാവം ശക്തിപ്പെടുവരുന്നതു് ഇതോടെയാണു്. നൃത്തവും സംഗീതവും ഒരു വലിയ പരിധിയോളം നിയന്ത്രിക്കപ്പെടു. സംഭാഷണത്തിലും അഭിനയത്തിലും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ശൈലി

ആദരണീയമായി. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വളർച്ചയും സോക്യലിസ്റ്റ് റീയലിസത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള സാഹിത്യവാദവും ശക്തിപ്പെട്ടതോടെ ഏതാണ്ട് റീയലിസ്റ്റിക് നാടക സംപ്രദായത്തിന്റെ നല്ല കാലമായി. പക്ഷെ റീയലിസ്റ്റിക് സംപ്രദായം നാടകത്തിന്റെ കലാമുഖത്തെ എത്രമാത്രം ആദരിച്ചിരുന്നുവെന്നത് കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

സാമൂഹികവും വർഗ്ഗപരവുമായ പ്രസ്നങ്ങളെയും അവകാശങ്ങളെയും ആവേശപൂർവം വേദിയിലവതരിപ്പിച്ച നമ്മുടെ റീയലിസ്റ്റിക് സാമൂഹ്യ നാടക കൃത്തുക്കൾക്ക് ആപ്രമേയങ്ങളിൽ നിന്നും ഖഗാത്മമായ വസ്തുതകളിൽ നിന്നും 'നാടകം' സൃഷ്ടിക്കാൻ വേണ്ടുന്ന ബിദ്ധി ഉണ്ടായിരുന്നുവോ ഏതാണ്ട് ഈ അവസരത്തിൽ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്ന ചോദ്യം. പ്രദർശനപരവും പ്രചാരണപരവുമായ പ്രാധാന്യത്തെ മുഖ്യമായിക്കണ്ടു സാമൂഹിക റീയലിസ്റ്റിക് നാടകവേദി, കലയെ ഇതിനൊക്കെ താഴെ നില്ക്കുന്ന ഉപപ്രധാനമായ സംഗതിയായി കണക്കാക്കി സാമൂഹികമായ സാദ്ധ്യതയുടെ വലുപ്പം നാടകകാരന്റെ പ്രതിഭയെ രണ്ടാം തരത്തിൽ കണ്ടു. ആന്തരിക ലോകങ്ങളുള്ള മനുഷ്യനെ കണ്ടെത്തുന്ന പ്രാചീന ട്രാജഡികളുടെ സാംഗത്യം തന്നെ ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ വിസ്മരിച്ചു കഴിഞ്ഞിരുന്നു.

സാമൂഹികതയുടെ ഉച്ചസ്ഥാനത്തിലെത്തിക്കഴിഞ്ഞ മലയാള നാടകവേദിയിൽ മനുഷ്യന്റെ ആന്തരികപ്രസ്നങ്ങളെയും സാമൂഹ്യനീതിയെയും വൈകാരിക തീവ്രതയോടെ പകർത്തിക്കാണിക്കുവാനുള്ള പ്രേരണയ്ക്കു നേതൃത്വം നല്കിയത് പ്രൊഫ: എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളായിരുന്നു. പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ഫ്രാൻസിലെ ദിദറോയും മറ്റും വിഭാവന ചെയ്ത മദ്ധ്യവർഗ്ഗ ദുരന്ത നാടകം ഇന്നിന്റെ സ്വാധീനത്തിൽ മുങ്ങി പുറത്തുവരുമ്പോൾ അത് മലയാളത്തെ സംസ്കരിച്ചിടത്തോളം പുതിയ ഒരനുഭവമായിരുന്നു. മദ്ധ്യവർഗ്ഗമനുഷ്യന്റെ വ്യക്തിസോധത്തിന്റെയും സാമൂഹികസോധത്തിന്റെയും സംഘർഷപ്രസ്നങ്ങളെ മുഖ്യമായ കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ മലയാള നാടകവേദിയിലും നാടകസാഹിത്യത്തിലും ഒരു വഴിത്തിരിവു തന്നെ ആയിരുന്നു. കാണുക, രസിക്കുക, കണ്ണിൽ വാർക്കുക, പ്രചരി

പിന്നീട എന്നി വാതുക്കളിൽ തുടർന്നിർത്തിപ്പോരാമായിരുന്ന മലയാള നാടകവേദിക്കു് ഗൗരവപൂർണ്ണമായ മാനുഷിക പ്രശ്നങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്നതിൽ ഇവരുടെ നാടകങ്ങൾ കുഞ്ചാപിള്ളയെ വളരെയേറെ ഉൽബുദ്ധനാക്കിത്തീർത്തു.

പുരുഷാർത്ഥത്തിൽ സി.ജെ.യുടെ കാലത്തെ നാടകവേദിയിൽ പ്രധാനമായും നിറഞ്ഞുനിന്നിരുന്ന രണ്ടു് ധാരകളാണു് - വ്യക്തിപ്രധാനങ്ങളായ മദ്ധ്യവർഗ്ഗ ദുരന്ത നാടകങ്ങളും സമൂഹപ്രധാനങ്ങളായ പ്രചാരണനാടകങ്ങളും. റിയലിസ്റ്റു് നാടക ശീലം പൊതുസ്വഭാവമായുള്ള ഈ വിരുദ്ധ ധാരകളുടെ സംഘർഷം കലാപരമായ സമതുലിതത്വത്തോടു് അനുരഞ്ജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു 'അവൻ' നാടകത്തിൽ. തൊഴിലാളി വർഗ്ഗത്തിന്റെ ആദർശപ്രശ്നങ്ങളും വ്യക്തിജീവിതത്തിന്റെ മതപരവും ലൈംഗികവുമായ പ്രശ്നങ്ങളും ഇവിടെ കലാപരമായി സമ്പർക്കപ്പെടുന്നു. (മതവും കമ്മ്യൂണിസവും തമ്മിലുള്ള അനുരഞ്ജനത്തിന്റെ മറുവശമാണിതു്) ഈ സമസ്യയാണു് അവൻ നാടകത്തെപ്പറ്റി പഠിക്കുംപോൾ അതിന്റെ അനന്യസാധാരണത്വമായി എടുത്തുകാണിക്കേണ്ടുന്ന ഒരു പ്രധാന ധർമ്മം. സി.ജെ. എന്ന വ്യക്തിയിലെ വ്യക്തിനോക്കത്തിന്റെയും സമൂഹനോക്കത്തിന്റെയും പ്രേരകർ. നാടക സംഘർഷത്തിന്റെ വിരുദ്ധാംശങ്ങളുമായി ഏറ്റുപ്പെടുകയും അവയെ അനുരഞ്ജിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ വിപ്ലവത്തിന്റെ യാർത്ഥികത്വം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന 'അവൻ' നാടകത്തിന്റെ മതസ്ഥാപന നിഷേധവും സമുദായസ്ഥിതി നിഷേധവും പ്രചാരണ നാടകങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യമുള്ളതല്ല. ഈ വിശേഷമായ ലക്ഷ്യബോധം സി.ജെ.യുടെ സഹിതവ്യക്തിത്വവുമായി ഏറ്റുപ്പെടുന്നു. സമൂഹപ്രചാരണ നാടകങ്ങളിൽ നിന്നപോലെ, വ്യക്തിപ്രധാനങ്ങളായ മദ്ധ്യവർഗ്ഗ ദുരന്ത നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും തികച്ചും ഭിന്നമായ ചില സവിശേഷതകൾ സി.ജെ.യുടെ നാടകത്തിനുണ്ടു്. മദ്ധ്യവർഗ്ഗ ദുരന്ത നാടകങ്ങൾ മലയാളത്തിലവതരിപ്പിച്ച പ്രൊഃ എൻ.കുഞ്ചാപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവത്തിൽ നിന്നും സി.ജെ.യുടെ നാടകത്തെ അകറ്റി നിർത്തുന്ന അംശങ്ങൾ എന്തെല്ലാമാണെന്നു് പരിശോധിക്കാം. പ്രൊഃ കുഞ്ചാപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ ഉപരിമദ്ധ്യവർഗ്ഗ

സമൂഹത്തിലെയും ഉദ്യോഗസ്ഥ സമൂഹത്തിലെയും ജീവിതവും വൈകാരികപ്രശ്നങ്ങളുമാണ് ചർച്ച ചെയ്തത്. അവരിലെ ആകുലതയും അഭിപ്രായവും പലപ്പോഴും ഭാവനാമാത്രമായിരുന്നു. നി.ജെ.യുടെ നാടകത്തിലൂടെ കുറെകൂടി കർക്കശമായ യാഥാർത്ഥ്യബോധമുണ്ടായി. ഗാർഹികജീവിതത്തിന്റെ ഈതിമയായ പ്രശ്നങ്ങളും കുടുംബരംഗങ്ങളുമെല്ലാം അതിന്റേതായ സ്വാഭാവികതകളോടുകൂടി അവതരിപ്പിച്ച നി.ജെ.യുടെ നാടകം ഉപരിമധ്യവർഗ്ഗ സംസ്കാരത്തോടാണ് കൂടുതൽ അടുക്കുന്നത്.

ഭൂതത്താനം (1942) കനൽ (1943) അശാന്തം (1945) എന്നിവയാണ് മദ്ധ്യവർഗ്ഗ ജീവിത നാടകങ്ങളെന്ന നിലയിൽ 'അവർ' നാടകത്തിനു മുൻപ് മലയാളത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്. ഈ നാടകങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടാതെ നിന്നും സ്ഥിരപ്രതിഷ്ഠ നേടിയിട്ടുള്ള പ്രശ്നങ്ങളാണ് പ്രകടമായത്. സ്ത്രീയുടെ വൈകാരിക സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളും സാമൂഹ്യനിലപാടുകളും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യമായിരുന്നു മേപ്പറഞ്ഞ മൂന്നു നാടകങ്ങളുടെയും പ്രമേയം. ഈ രണ്ടു പ്രശ്നങ്ങളും 'അവർ' നാടകത്തിലുണ്ട് - വിവാഹിതയുടെ സ്വപുരുഷസ്നേഹത്തിന്റെ വൈകാരികസുഖവും - സമൂഹസദാചാരത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനങ്ങളും. പക്ഷെ ഫ്രോ: കുഞ്ഞിപ്പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിലെ അന്തർഗതപ്രശ്നങ്ങൾ ഉപരിവർഗ്ഗ ഉദ്യോഗസ്ഥമദ്ധ്യവർഗ്ഗ സമൂഹത്തെ സംബന്ധിച്ചു മാത്രം നിലനിൽപ്പുള്ളതാണ്. നി.ജെ.യിലാവട്ടെ അന്തർഗതമുഹൂർത്തങ്ങളിൽ കുറെകൂടി വ്യക്തിനിഷ്ഠമായ ധാരണകളാണുള്ളത്. അതുകൊണ്ടാണ് നി.ജെ.യുടെ കുന്നുവർക്കി ഇങ്ങനെ പറയുന്നത്. "കുന്നുവർക്കി - (ആലോചിച്ചുകൊണ്ട്) മാത്രമല്ല അതിനവന്റെ അന്തർഗതക്രമത്തിനുമുണ്ട് വ്യത്യാസം. അവനു വേറൊരു നിലമാണ്. നമ്മുടെ തെറ്റു അവന്റെ കണ്ണിൽ കീഴ്വഴക്കമായിരിക്കും. അവർ സ്വയം സ്ഥിരപ്പെടുകയും ചെയ്യും."

സമൂഹസ്ഥിതി വ്യത്യാസത്തിന്റെയും വർഗ്ഗബോധത്തിന്റെയും ഭാഗമായ നി.ജെ.യുടെ അന്തർഗത ബോധത്തോടു എങ്ങനെ പ്രതികരിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നിടത്താണ് കൗതുകം. ഇങ്ങനെ സാമൂഹികമായ സദാചാരത്തെ തകിടംമറിച്ചുള്ള നൂതനമായ ഒരവബോധം ഓഡിപ്പസ് ബോധത്തോടെ പ്രകടിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള ആദ്യത്തെ

മലയാളനാടകമാണ് 'അവർ'. ഫ്രോ: കുഞ്ഞപിള്ളയുടെ നാടകത്തിലാകട്ടെ സമൂഹികമായ സദാചാരനിയമങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തി നഷ്ടമില്ല. 'ലോല'യിലും 'കനക'യിലും സമൂഹവിപ്രവർത്തിയുടെ അടയാളപ്പെടുത്തലുള്ള സ്ത്രീകളുടെ ചെയ്തികൾ സ്വാഭാവികമുണ്ടാവുന്നതിലാണ് - കപടാദർശത്തിന്റെയും അടിച്ചമർത്തലിന്റെയും അനുഭവങ്ങളിൽപ്പെടു ജീവിതത്തെ നഷ്ടപ്പെടുത്തുന്നതിനെതിരെ ശക്തമായ വാദമുഖങ്ങൾ കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ടെങ്കിലാണ് - സമൂഹികമായ സദാചാരത്തിന്റെ പ്രശ്നം അവിടുത്തെ മനുഷ്യരെ ഭാരമായി തന്നിച്ചിടുന്നില്ല. എന്നാൽ 'ഭർത്തവന'യിൽ ഒരിടത്തു നിന്നു മറ്റൊരിടത്തേക്കു മനഃശ്ചക്തിയുടെ പ്രശ്നങ്ങളുണ്ടു. അവർ 'കനക'യിലെ രേവതിയെപ്പോലെയോ 'ലോല'യിലെ പദ്മജത്തെപ്പോലെയോ ധീരയല്ല. സദാചാരഭീതി തന്നിച്ച മനസ്സുള്ളവരെപ്പോലെ അവർക്കുമിപ്പോഴെങ്കിലും നാണവും അപമാനമായ ഭർത്താവിനോടു ചെയ്യുന്ന തെറ്റിനെക്കുറിച്ചോർത്തിരിക്കുകയും ഖേദപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു ധാർമിക മനഃശ്ചക്തി അവർക്കുണ്ടു.

'അവർ' നാടകത്തെ നന്നായിച്ചിടത്തോളം സമൂഹികമായ നന്മാർഗികതയ്ക്കു അപ്പുറമൊരു നന്മാർഗികത്വം കൂടിയുണ്ടു: മനഃശ്ചാർഗികതയുടെ തലം. വർഗ്ഗസംസ്കാരത്തിനനുസരണമായ ഗതിഭേദങ്ങളുള്ള സമൂഹിക നന്മാർഗികതയിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായ മനഃശ്ചാർഗികത നാടകത്തിലെ നന്മാർഗികതാ പ്രശ്നത്തിന്റെ ആഴമുള്ള തലത്തിലേക്കു ഈ മനഃശ്ചക്തി മലയാള നാടകവേദിയെ നന്നായിച്ചിടത്തോളം ഏറെയും പുതുമയുള്ള അംശമായി 'അവർ' നാടകത്തിൽ ശക്തിപ്രാപിച്ചു നിൽക്കുന്നു. മറ്റുവിഷയങ്ങൾ പ്രമേയമായിട്ടുള്ള നാടകങ്ങൾ അതിനുമുൻപും മലയാള നാടകവേദിയിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഒരു സമൂഹ നാടകത്തിൽ അതിനു ഉത്തരവാദിത്വപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള മറ്റൊരു നാടകവുമുണ്ടായിട്ടില്ല.

'അവർ' നാടകത്തെ മനഃശ്ചാമൂഹ്യർ ശ്രമിക്കുംപോൾ പ്രധാനമായും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടേണ്ട വസ്തുത ഇതാണ്. സി.ജെ.യുടെ ലോകത്തിലും നാടകത്തെ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലും പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ള മനം, സദാചാരം, ധർമ്മം,

161

വർഗ്ഗസമരം, ഇടത്തരക്കാരൻ, വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യം തുടങ്ങിയുള്ള വിഷയങ്ങളൊക്കെ നാടകത്തിന്റെ ഭാഷയിലും കഥാപാത്രങ്ങളിലും ലയിച്ചു കിടക്കുന്നു. ഈ പ്രമേയാംശങ്ങൾ ഉള്ളപ്പോൾ തന്നെ സി.ജെ.ക്ക് തന്റെ സമകാലീന നാടക വേദിയിലെ പ്രമുഖങ്ങളായ വിരുദ്ധാംശങ്ങളെ സംയോജിപ്പിക്കുന്ന, സങ്കീർണ്ണമായ, ഒരു നാടകം രചിക്കുവാനും കഴിയുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ എഴുത്തുകാരനെന്ന നിലയിൽ സി.ജെ.യെ വേട്ടയാടിക്കൊണ്ടിരുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെ സമകാലികമായ നാടകസംസ്കാരവുമായി സന്ധിപ്പെടുത്തുവാനും ആനുരഞ്ജിപ്പിക്കുവാനും സംഗ്രഥിക്കുവാനുമുള്ള പരിശ്രമമാണ് 'നാടകം'.

നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്ര പ്രമേയം ഒരു പടാളക്കാരന്റെ ഭാര്യയും അയാളുടെ സുഹൃത്തും തമ്മിലുള്ള ലൈംഗികസന്ധവും അതിനെ തുടർന്നുണ്ടാവുന്ന സദാചാരപ്രശ്നങ്ങളും സാമൂഹികവും മാനസികവുമായ പ്രതിസന്ധികളുമാണ്. നാടകത്തിലെ കേന്ദ്രപ്രമേയത്തിന്റെ സി.ജെ.യുടെ സ്വകാര്യജീവിതസംഭവുമായുള്ള സന്ധം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.* സദാചാരഭ്രഷ്ടനെന്ന അപവാദത്തിന്റെ വിധേയനായ സി.ജെ.യുടെ തനതനുഭവത്തിൽ നിന്നാണ് നാടകത്തിന്റെ തുടക്കമെന്ന് അതുകൊണ്ട് വ്യക്തമായും കരുതാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ ഈ സ്വകാര്യജീവിതാനുഭവം നാടകത്തിലേക്കു പകർത്തുംപോൾ അതിനുണ്ടാവുന്ന നൂതന മാനങ്ങൾ അത്ഭുതാവഹമാണ്. സി.ജെ.യുടെ ആത്മാവിനെ ഉലച്ച സദാചാരപ്രശ്നത്തിന്റെ ആത്യന്തികമായ ഉത്തരം നമ്കുന്ന കലാത്മകേതമാണ് നാടകമെന്ന് 'അവൻ' തെളിയിക്കുന്നു. ഒരു സ്വകാര്യപ്രശ്നത്തെ ഈ നാടകത്തിലൂടെ സി.ജെ. സാമാന്യവത്കരിക്കുന്നു, തത്വവത്കരിക്കുന്നു.

സ്വകാര്യവ്യക്തി (Private self), വ്യക്തി (individual) സമൂഹം (society), മതം (religion) എന്നിക്രമത്തിലാണ് സി.ജെ.യുടെ പ്രമേയം വികസിക്കുന്നത്. സി.ജെ.യുടെ സ്വകാര്യജീവിതത്തിന്റെ പ്രശ്നം തനുകൃവ്യക്തിയുടെ ലൈംഗികവും വൈകാരികവുമായ പ്രശ്നമെന്ന നിലയിലേക്കു

---

* അദ്ധ്യായം ഒന്നു നോക്കുക.

വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ് അദ്ദേഹത്തെ എടുത്തിൽ. സാമൂഹികതയുമായി അതു ജന്മപ്പെടുന്നതോടെ ആ പ്രമേയം സാമൂഹികമായി മാറുന്നു. ആ സമൂഹമാകടെ പലതുകൊണ്ടും സി.ജെ.യുടെ സമകാലികസമൂഹത്തിന്റെ പ്രതിചിത്രമാണ്. അനുകാലികമായ ഈ സാമൂഹികത മനുഷ്യരാശിയുമായി ജന്മം സ്ഥാപിക്കുന്നത് മതാത്മകതയിലൂടെയാണ്. മതത്തിന്റെ മാനുഷികമായ ചരിത്രസംസ്കാരം ആ സാമൂഹ്യബോധത്തിന്റെ ഒരു പ്രപഞ്ചാത്മകമാനം നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ സ്വകാര്യവൃത്തത്തിൽ നിന്ന് പ്രപഞ്ചവൃത്തത്തിലേയ്ക്ക് സി.ജെ.യുടെ പ്രമേയം വളർന്നുകയറാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഇത് തീർത്തും ഒരു ക്ലാസിക് പ്രവണതയാണ്. അത്യത്തികമായി 'അവൻ' നാടകം ഒരു ക്ലാസിക് കൃതിയാണെന്ന് വിധിക്കാൻ കഴിയില്ലെങ്കിലും സമകാലിക സാമൂഹ്യമദ്ധ്യവർഗ്ഗ നാടക സംസ്കാരത്തിൽ നിന്ന് ഒരു ക്ലാസിക് നാടക സംസ്കാരത്തിലേയ്ക്ക് നീങ്ങുവാനുള്ള പ്രവണത ഇവിടെയുണ്ട്.

കഥാശില്പം:

മാത്തുക്കുട്ടി എന്നൊരു പട്ടാളക്കാരൻ. മാതാവും ഭാര്യയും ഉള്ള കുടുംബം. യുദ്ധത്തിനു പോയി തിരിയെ വരുംപോൾ ഭാര്യ ഗർഭിണി. സ്നേഹിതൻ കുഞ്ഞുവർക്കി അതിനുത്തരവാദി. എല്ലാം മനസിലാക്കിയ മാത്തുക്കുട്ടി സ്നേഹിതനും ഭാര്യയ്ക്കും മാപ്പു കൊടുക്കാൻ അശക്തനാണ്. ഒരു സ്ത്രീയെന്ന നിലയിൽ തന്റെ ഭാര്യയുടെ വികാരങ്ങളോട് നീതി പുലർത്തിയില്ലെന്ന കുറ്റബോധം അയാൾക്കുണ്ട്. അയാളെ വീടിൽ പിടിച്ചു നിറുത്തിയിരിക്കുന്ന ശക്തി അമ്മ മാത്രമാണ്. ഭാര്യയുമായി മാനസികമായി പിണങ്ങിപ്പിരിഞ്ഞ സ്ഥിതിയ്ക്ക്. ഒടുവിൽ അമ്മ മരിക്കുംപോഴേയ്ക്ക്. കുഞ്ഞുവർക്കിയെ ഉത്തരവാദിത്വമേല്പിച്ചു കൊണ്ട് മാത്തുക്കുട്ടി പോകുന്നു. അയാൾ പോകുന്നത് തൊഴിലാളി സമര രംഗത്തേയ്ക്കാണ്. അവിടെവച്ച് അയാൾ മരിക്കുന്നു. കുഞ്ഞുവർക്കിയും സാറാമ്മയും അയാളുടെ ത്യാഗപൂർണ്ണമായ മനുഷ്യത്വത്തെ ബഹുമാനിച്ചുകൊണ്ട് ജീവിതമാരംഭിക്കുന്നു. സമൂഹത്തിന്റെയും സന്മാർഗ്ഗത്തിന്റെയും മതത്തിന്റെയും ശങ്ങവുമായി നാടകത്തിൽ ഉടനീളം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഒരുപദേശി കൂടിയുണ്ട്.

അയാൾക്കു കഥയുമായി പ്രത്യക്ഷണീയമില്ല. എങ്കിലും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു ഒരു മാതൃകയായാണയാൾ. കഥയെ നാടകീയമാക്കുന്ന പ്രധാനഘടകം അയാൾ തന്നെ.

"നാടകത്തിലേയ്ക്കുള്ള വഴി കഥയിൽ കൂടിയല്ല കിടക്കുന്നത്..... ഈ എടത്തിലാണ് നാടകീയവീക്ഷണം അവശ്യമായി വരുന്നത്.....നാടകകൃത്തിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിജയത്തിന്റെ പ്രഥമനിയമം ഇതിവൃത്തം മുതൽക്കേ തന്റെ കലാബുദ്ധി നാടകരൂപത്തിൽ വിഭാവം ചെയ്യുക എന്നതാണ്."(2) നാടകത്തിൽ നാടകീയ വീക്ഷണത്തിന്റെ അവശ്യം ഉറപ്പിച്ചുകൊണ്ടു സി.ജെ. ഇങ്ങനെയാണ് പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടുള്ളത്. 'അവൻ' നാടകത്തിലെ കഥ ചർച്ചയ്ക്കെടുക്കുംപോൾ പ്രധാനമായും പരിഗണിക്കേണ്ടുന്ന ഘടകം ഈ നാടകീയ വീക്ഷണം തന്നെയാണെങ്കിലും നാടകത്തിന്റെ ഘടനയെക്കുറിച്ചുള്ള ക്ലാസിക് തത്വനിർദ്ദേശം അവൻ നാടകത്തിന് എത്രമാത്രം അനുയോജ്യമാണെന്ന് പ്രാചീന ഭവന നാടകശാസ്ത്രപ്രകാരം പരിശോധിക്കുന്നത് കൊള്ളാം.

ഒരു ഗൗരവാത്മകനാടകം എന്ന നിലയിലാണ് അവൻ നാടകം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതെങ്കിലും അതിന് അടിസ്ഥാനപരമായിത്തന്നെ ഗ്രീക്ക് ദുരന്തനാടക സങ്കല്പവുമായി വ്യത്യാസമുണ്ട്. ഇത് ദുഃഖപര്യവസായിയായ അന്തരത്തെ നിർണ്ണയമായി മുന്നിൽ കാണുന്നില്ല. ഇത് റിയലിസ്റ്റിക് നാടകത്തോടത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു സാമൂഹ്യനാടകമാണ്. നായകന്റെ പ്രതാപഗുണങ്ങളും ഉന്നത സ്ഥാനീയതയും അയാളുടെ അനിവാര്യമായ പതനത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ദുരന്തത്തോടുമൊന്നും തന്നെ ഇവിടെ പ്രസക്തമല്ല. മനുഷ്യനും സാമൂഹ്യസന്മാർഗ്ഗ പ്രകൃതിശക്തികളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം ഇവിടെയുണ്ടെങ്കിലും ഒരു നായകന്റെ വീരാത്മകമായ ഇച്ഛാശക്തി(3) ഇവിടെ ഉദാത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നില്ല. സാമൂഹ്യ ജീവിയായ മനുഷ്യന്റെ പ്രശ്നങ്ങളെ എടുത്തു പെരുമാറുന്ന സാമൂഹ്യനാടകത്തിന്റെ

---

2. സി.ജെ. തോമസ്: ഉയരുന്ന ഭവനിക. 1964. പുറം 42-44.

3. In essence the play must embody the assertion of human will against strenuous opposition of one kind or another.

ഫെർഡിനാൻഡ് ബ്രൂണ്ടിയേ (എൻ.എൻ.പിള്ള - നാടകദർപ്പണം. 1971. പുറം 21. ഉദ്ധരിച്ചത്)

ശൈലിയിൽ ഒരു നിർമ്മാണം. എങ്കിലും നാടകീയതയിലെ ഒന്നും രണ്ടും രംഗങ്ങൾ കഥാവതരണരീതിയിൽ (exposition) വ്യാമിശ്രണരീതിയിൽ (complication) കൂടിച്ചേരുന്നു. രംഗങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റശൈലിയും ഉപദേശിയുടെ രംഗപ്രവേശവും എലീവാ മാർത്തുകുടിയുടെ കുടുംബത്തിന്റെ നാശം പരിഹാരലക്ഷ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിലപാട് നാടകീയ സ്വാഭാവികതയോടെ നിർമ്മിക്കുന്നു. മാർത്തുകുടിയും നാഗരികതയും തമ്മിലുള്ള രഹസ്യസംഭാഷണരീതി നാഗരികതയുടെ ഗർഭവും അതിൽനിന്നുളവാകുന്ന ദുഃഖവും വെളിവാകുന്നു. ഇത് വ്യാമിശ്രണരീതിയുടെ ക്രമമായി കണക്കാക്കാം. മാർത്തുകുടി പാളത്തിൽ നിന്ന് അത്ഭുതമായി തിരിച്ചെത്തുന്നിടത്താണ് നാടകീയതയുടെ പ്രതിസന്ധിഘട്ടം അഥവാ ഉച്ചകോടി (climax). അവിടുന്നിങ്ങോട്ട്, അതിനകമുടനീളവും മാർത്തുകുടിയുടെയും മനസ്സിന്റെയും പരിണാമരീതിയുടെ (resolution) രഹസ്യമായി. എന്നാൽ നായകന്റെ പതനത്തിലൂടെ നാടകീയതയുടെ അവസാനം (Conclusion). അത് ഒരുതരത്തിലുള്ള മനസ്സന്ദർഭത്തിന്റെയും നർമ്മത്തിന്റെയും ആത്മാഹുതിയും നിറഞ്ഞ ജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമായാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്.

നാടകീയതയിലെ ക്രിയാംശം:

ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ നാടകീയമായ കടന്നുകയറലോടൊപ്പം തന്നെ സുശക്തമായ ക്രിയാംശം (Action) കൂടി നാടകീയതയിലുണ്ടെന്നു കാണാം. ഓരോ ഓരോ പ്രവൃത്തികൾ കൊണ്ടു മെനയുന്ന സംഭാഷണരീതിയിലെന്നപോലെ, ചെറിയ ചെറിയ സംഭവങ്ങളുടെ ചടുലമായ്കരിൽ നിന്നും ഉരുത്തിരിയുന്ന ക്രിയാംശത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയും നാടകീയതയിലുണ്ട്. രംഗസംഭാഷണം കൊണ്ട് ചടുലമായ രംഗവേദി, സി.ജെ. സുകുമാരപിള്ളയുടെ ഉപന്യാസത്തിൽനിന്ന്. 'പലതന്തുക്കളുടെ ഒരു ഓട്ട പ്രക്രിയയാണ് പ്ലോട്ട്'.(4) ലൂക്കാസിന്റെ ഈ വാക്യത്തെ അർത്ഥവത്താക്കുന്ന രൂപത്തിലും

---

4. F.L. Lucas, Tragedy 1949.p.23
"Plot is a procession of movements".

നി.ജെ.യുടെ ഇതിവൃത്തരീതിയുടെയും വ്യക്തമാക്കുകയാണിവിടെ. സംവേ
ദനങ്ങളുടെയും ഉദ്വേഗത്തിന്റെയും സംഘാതീകരണ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഈടുറപ്പും
ഗാഢവും അർത്ഥപൂർണ്ണതയുള്ളതുമായ ചലനങ്ങളുടെ ചിത്രണത്തിലൂടെ നി.ജെ.
നാടകീയതയുടെ ശ്രീലാംശത്തെ ജീവസ്സുറ്റതാക്കി നിർത്തുന്നു. ഉപദേശിയുടെ രംഗ
പ്രവേശം, അയാളുടെ സവിസ്തരങ്ങളിലും അവിസ്തരങ്ങളിലുമുള്ള വചനങ്ങൾ,
തിരിച്ചടി നിനിർ, മാർത്തുകുടിയുടെ വരവ്, ജീനയുടെയും മാർത്തുകുടിയുടെയും
മരണം, കൊച്ചുമാർത്തുകുടിയുടെ ജനനം എന്നിങ്ങനെ വലുതും ചെറുതുമായ
സംഭവങ്ങളുടെയും നിർദ്ദേശങ്ങളുടെയും നിരനിരയിലൂടെ നാടകീയത.
പിന്നെ ഈ സംഭവങ്ങളുടെയെല്ലാം ഒടുവിലായുള്ള അതിശക്തമായ ദുഃഖവും ദുഃഖപൂർണ്ണമായ
പ്രകടനാത്മകതയുമാണ് അപൂർവം ചില അവസരങ്ങളിലൊഴിച്ച്. അതിന്റെ സംഘർഷ
ങ്ങളെ മനസ്സിൽ അമർത്തിപ്പിടിക്കുവാനും ഭാരമുള്ള കൊച്ചു വാക്യങ്ങളിലൂടെ
പുറത്തു പറയുവാനുമാണ് നി.ജെ. ശ്രമിക്കുന്നത്. ഈ കൊച്ചു വാക്യങ്ങൾ,
ഓരോ വാക്കും ഓരോ സംഭവത്തിന്റെ ചൈതന്യം ഒപ്പിയെടുത്തുകൊണ്ട്
നാടകീയതയുടെ ശ്രീലാംശത്തെ പുഷ്ടിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

പാത്രവിചിത്രണരീതി:

"പാത്രസൃഷ്ടിയിലും നാടകീയ വീക്ഷണം കൂടിയേ തീരൂ. നാടകീയ
പാത്രത്തിന്റെ വർണ്ണന അനിയന്ത്രിതമല്ല. ശരീരിക പ്രകൃതിയെന്നു വെളിവാകുന്ന
സ്വഭാവലക്ഷണങ്ങളുടെ കഴിവതു കുറവിനം. സംഭാഷണം, പെരുമാറ്റം, ഇതരകഥാ
പാത്രങ്ങളുടെ അഭിപ്രായപ്രകടനം, കഥാഗതി ഇവയെല്ലാമാണ് ഒരു പാത്രത്തിന്റെ
സ്വഭാവനിർണ്ണയം ചെയ്യുന്നത്." (5)

പാത്രവിചിത്രണം, പ്രത്യക്ഷമായ സ്വഭാവ വർണ്ണനയല്ല, നാടകീയത
യുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പരോക്ഷമായി സ്വയം രൂപപ്പെട്ടു വരുന്നതാണ് എന്നാണ്
നി.ജെ. ഇവിടെ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. കഥാപാത്ര സ്വഭാവ രൂപീകരണം അപേ
ക്ഷികമായ ഒരു പ്രക്രിയയാണെന്നും കഥാപാത്രമെന്നത് അതിന്റെതന്നെ പൂർണ്ണമായ

---

5. നി.ജെ. തോമസ്. ഉലകുന്ന ലവനിക. 1964. പുറം 43.

ഒരുമ്പെടും ഏതാണ്ട് വ്യക്തിപ്പിക്കുവാനും സി.ജെ.ക്ക് ഇവിടെ കഴിയുന്നുണ്ട്. 'അവർ' നാടകത്തെ വിലയിരുത്തുംപോൾ പാത്രസ്വഭാവ രൂപീകരണത്തിലെ നാടകീയമായ സ്വാഭാവികത വളരെ പ്രത്യക്ഷമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ താഴ്ന്നസ്വഭാവം വിശദീകരിക്കുന്നതിൽ പോലും നാടകകൃത്ത് താല്പര്യം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നില്ല. കഥാപാത്രങ്ങളെ പേരുകളിൽ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. 'ഏകദേശം അൻപതു വയസ്സുള്ള സ്ത്രീ' എന്ന് അമ്മയെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. ഞാറാമ്മയ്ക്കും കുഞ്ഞുവർക്കിക്കും വിശേഷണങ്ങളേയില്ല. മാത്തുക്കുട്ടി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുംപോൾ അയാളുടെ അന്ധതയെ സൌദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്നതു തന്നെ കുഞ്ഞുവർക്കിയുടെ ഭയചകിതമായ നോട്ടത്തെ വിവരിക്കുന്ന മട്ടിലാണ്. (അയാൾ മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ നയനങ്ങളിലേക്ക് ഭയചകിതനായി ഇടയ്ക്കിടെ നോക്കുന്നുണ്ട്) ഓദ്യരംഗത്ത് അമ്മയുടെയും ഉപദേശിയുടെയും സംസ്കാരങ്ങളിലുള്ള സ്വഭാവ വ്യത്യാസങ്ങൾ മുഴുവൻ പ്രകടിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ സംഭാഷണാവിഷ്കാരത്തിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈകാരിക പ്രതികരണങ്ങളിലൂടെയുമാണ് അവരുടെ വ്യക്തിത്വം രൂപപ്പെട്ടു വരുന്നത്. ഓ വ്യക്തിത്വങ്ങളാവട്ടെ നന്മയുടെയോ തിന്മയുടെയോ പ്രതിനിധികളായിട്ടല്ല ഇവിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അങ്കിർണ്ണമായ മാനുഷിക പ്രശ്നങ്ങളുടെ ജീവനുള്ള ബിംബങ്ങളായിട്ടാണ്. പാത്രസ്വഭാവങ്ങളുടെ വൈവിധ്യമാർന്ന വ്യക്തിത്വം ഇത്രയും ആഭദ്രമായ നാടകം മലയാളത്തിൽ വിരളമാണ്.

രംഗന്തോധം:

"ഇത്രയും പറഞ്ഞതുകൊണ്ടു തന്നെ ഇതിവൃത്തം കഥയായി വിഭാവന ചെയ്യുന്ന രീതി തന്നെ തകരാറാണെന്ന് വരുന്നുണ്ടല്ലോ. രംഗമെന്ന കണ്ണാടിയിൽക്കൂടി മാത്രമേ ഇതിവൃത്തത്തെ കാണാവൂ. അപ്പോൾ ഓരോ സംഭവവും അനാവശ്യമായത് അപ്രത്യക്ഷമായി അവശ്യമനുസരിച്ചുള്ള നീളം കുറഞ്ഞും കൂടിയും ചിലതിനെല്ലാം കഥാർത്ഥത്തിലുമധികം പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചും രംഗങ്ങളായിത്തീരും. സാധാരണയായി കാണാറുള്ള ഒരു പ്രകൃതി രംഗത്തിന്റെ ചിത്രമെടുത്തു നോക്കിയാൽ

167

കാണുന്ന വ്യത്യാസങ്ങൾ പോലെയാണ് ഇവിടെയും ഉണ്ടായിരിക്കുക. ഇത്തരം പല രംഗങ്ങളിലൂടെയാണ് ഒരു നാടകത്തെ കാണേണ്ടത്. അവയ്ക്ക് തമ്മിൽ മുറിക്കാത്ത ബന്ധമുണ്ടായിരിക്കുന്നതിനാൽ. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ തുടർച്ചയായ ഒരു കഥയായിട്ടേ കാണാനാവൂ. നടന സംഘർഷങ്ങളുടെ പൂരോഗതിയ്ക്ക് ഒരു പൂർണ്ണതയായ രംഗങ്ങൾ അടുക്കിവയ്ക്കലാണ് നാടകം ചമയ്ക്കുന്നത്.(6)

ഉണരുന്ന മനസിക്കിൽ, ഇതിവൃത്തം എങ്ങനെയാണ് നാടകീയമായി തീരുക എന്നു വിശദീകരിക്കുന്ന ഈ അവസരത്തിൽ രംഗനോക്കം എങ്ങനെ നാടകത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നുവെന്നും പ്രതിഫലിക്കുകയാണ് നി.ജെ. നാടകകാരന്റെ രംഗ നിരീക്ഷണം (Scene Visualisation) ഇതിവൃത്തത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയും വിഭജിക്കുകയും നാടകത്തിന്റെ രൂപഘടന സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്ന് ഇവിടെ നി.ജെ. വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. രംഗത്തെ ഒഴിച്ചുനിർത്തിക്കൊണ്ട് 'നാടകം' എന്നൊരു കലാരൂപം തന്നെ സങ്കല്പിക്കാനാവില്ലെന്നാണ് നി.ജെ. ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്ന നിലപാട്. നാടകസാഹിത്യം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതു തന്നെ നാടകകാരന്റെ ആന്തരികമായ രംഗദർശന നോക്കത്തിൽ നിന്നാണ്. ഈ രംഗ നോക്കത്തിന്റെ പ്രക്രിയ സാഹിത്യവത്കരിക്കപ്പെടുമ്പോഴാണ് സാഹിത്യം നാടക മാവുന്നത്. അതിലാതാകുമ്പോൾ അതു കഥാസാഹിത്യമാവുമെന്നാണ് നി.ജെ. ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത്. അങ്ങനെ രംഗത്തെയും രംഗനോക്കത്തെയും ഒഴിച്ചുനിർത്തി ക്കൊണ്ട് നാടകമില്ലെന്നു പറയുമ്പോൾ രംഗവേദിക്കു നാടകത്തിലുള്ള പ്രസക്തി പ്രത്യേകിച്ചു പുനർനിർണ്ണയിക്കേണ്ടതില്ല. രംഗവിഭാവനം ഒരിക്കലും രംഗവേദി കളിൽ നിന്നും സ്വതന്ത്രമായ ഒന്നല്ലല്ലോ. അത് രംഗവിഭാവനമാണ്, വേദി നോക്കമാണ് നാടകത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്നു വരുന്നു. നി.ജെ.ക്ക് പുനോഗത വേദിയോടുണ്ടായിരുന്ന ഉദാസീനതയും നാടകവേദിയുടെ അഭിവൃദ്ധിയ്ക്കായും പരി ക്കരണത്തെയും സംബന്ധിക്കുന്ന നിർദ്ദേശങ്ങളും വ്യക്തമാകുന്നത് വേദിയിൽ നിന്നു വിടുതലിക്കുന്ന 'നാടകം' എന്ന സാഹിത്യരൂപത്തെ അംഗീകരിക്കുവാൻ അദ്ദേഹം അദ്ധ്യനായിരുന്നില്ല എന്നാണ്. 'അവർ' നാടകത്തിന്റെ രംഗവിഭജനവും അതിലെ രംഗദർശന സമർത്ഥവും ഒരിക്കലും പ്രതിപാദനത്തിന്റെ

---

6. അതിൽ തന്നെ. പുറം 42-43.

ബഭാവം നാടകത്തിനുണ്ടാവാതിരിക്കാൻ കാരണമായിത്തീരുന്നു. കഥാപ്രതിപാദന മല്ല, രംഗങ്ങളുടെ അവിഷ്കരണത്തിലൂടെ പുറത്തുവരുന്ന കഥയാണ് 'അവൻ' നാടകത്തിലുള്ളത്.

സംഭാഷണം:

"നാടകത്തിൽ സംഭാഷണമാണ് സർവസ്വവും" എന്നു മനസിലാക്കിയിട്ടുള്ള സി.ജെ. വാക്കുകളുടെയും ശബ്ദങ്ങളുടെയും നാടകീയമായ രംഗപ്രവേശംകൊണ്ടും വിഭിന്നമായ ഭാഷാരീതികൾ കൊണ്ടും നാടകത്തിന്റെ വിഭിന്നാർത്ഥ തലങ്ങൾ തന്നെ നല്കുന്നുണ്ട്. ഉപദേശിയുടെ ശബ്ദപ്രവേശനവും അവയ്ക്ക് നാടകസന്ദർഭങ്ങളിൽ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന പ്രതികരണവും ഉദാഹരണമായെടുക്കാം. അമ്മയുടെ സംഭാഷണരീതിയും ഭാഷയും ഗാർഹിക ജീവിതത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യേകതലത്തെ എടുത്തുകാട്ടുംപോൾ മാത്തുക്കുട്ടിയും സാറാമ്മയും കുഞ്ഞുവർക്കിയും വൈകാരികമായ സംഘർഷശക്തിയുള്ള ഒരു ജീവിതഭാഷയെ സ്വീകരിക്കുന്നു. ഇതെല്ലാം സംഭാഷണത്തിലൂടെ നാടകത്തിൽ എങ്ങനെ തലവൈവിദ്ധ്യം സൃഷ്ടിക്കാമെന്നുള്ളതിന്റെ മികച്ച ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. "നാടകീയ സംഭാഷണം വെറും യഥാതഥമായിരിക്കരുത്. കൃത്രിമവുമായിരിക്കരുത്." എന്ന സി.ജെ.യുടെ തത്വം സ്ഥാപിച്ചുകൊണ്ടു തന്നെയാണ് അവൻ നാടകം രചിക്കപ്പെടിരിക്കുന്നത്. കൃത്രിമത്വത്തിന്റെയും യാഥാതഥ്യത്തിന്റെയും ഇടയ്ക്കു നില്ക്കുന്ന നാടകീയതയും അതിൽ നിന്നു ജനിച്ചുവരുന്ന നാടകീയഭാഷയുമാണ് അവൻ നാടകത്തിലുള്ളത്.

പൊതുവേ നാടകത്തെപ്പറ്റിയുള്ള നല്ല ധാരണയും അതിന്റെ ഓരോ ഏടകങ്ങളുടെയും അപേക്ഷിക പ്രാധാന്യത്തെപ്പറ്റി സി.ജെ.ക്കുണ്ടായിരുന്ന ചിന്തയും മാനദണ്ഡമായി വച്ചുകൊണ്ട് അവൻ നാടകത്തെ അമീപിക്കുവാനാണ് ഇവിടെ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. സി.ജെ.യുടെ ലളിതമായ നാടകസോധത്തോട് 'അവൻ' നാടകം എങ്ങനെ ഇണങ്ങിച്ചേരുന്നുവെന്നും, പരംപരാഗത നാടകതത്വങ്ങളെ അതെത്രമാത്രം അനുസരിക്കുന്നുവെന്നും ഇവിടെ വിശദമാക്കാൻ ശ്രമിച്ചു.

നാടകത്തിലെ ദർശനവും (Vision)രൂപഘടനയും (Form) ഒത്തിലുള്ള ലയം മനസ്സിലാക്കുന്നതിനും അവ രണ്ടും എത്തരത്തിൽ നി.ചെ.യുടെ ദർശനപരമായ വ്യക്തിത്വത്തിൽ നിന്നുരുത്തിരിഞ്ഞു വരുന്നുവെന്നു കാണുന്നതിനും ഈ സാമാന്യധാരണകളിൽ നിന്നും നിഗമനങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഒരപഗ്രഥന സമ്പ്രദായമാണ് 'ദോസ്തൊയെവ്സ്കി' തോന്നുന്നു.

11

നാടകാരംഭത്തിൽ തന്നെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു വസ്തുതയുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ ജീവനാഡിയായ സംഘർഷത്തിന്റെ വ്യക്തിമണ്ഡലം അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നതിനു മുൻപ് അതിന്റെ പശ്ചാത്തലമാണ് നാടകത്തിൽ മുറപ്പെടുന്നത്. നാടകത്തിലെ വ്യക്തിസംഘർഷത്തിന്റെ മണ്ഡലം എന്താണ്, മാർത്തക്കുടി, സ്റ്റാവ്റോഗിൻ, കുസ്നൂവർക്കി എന്നീ മൂന്നുപേരിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് ഒരുങ്ങുന്നു. അവരുടെ നാനാവിധവും മതപരവുമായ മണ്ഡലമാണ് കർത്താവ്-ഉപദേശി എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അഭിവ്യക്തമാകുന്നത്. കർത്താവിലൂടെ ഉടൻതന്നെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഉടമ്പടിയുടെ നാനൂജീവിത സംഗീതവും ഈതിനേയവും പുറപ്പാടിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്ന 'കാള'യെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്ന ഉപദേശിയുടെ മതസംഗീതവും നാടകത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ തന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ഈ വിചിത്ര സംഗീതത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് നാടകത്തിലെ വ്യക്തിവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ പ്രകടനങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. കർത്താവും ഉപദേശിയും നാടകത്തിലെ കേന്ദ്രസംഘർഷപ്രകടനങ്ങൾക്കു പുറത്തു നിൽക്കുന്നവരാണ്. ഉപദേശി നാടകത്തിൽ ഒരുന്നാണി നിൽക്കുംപോൾ, കർത്താവ് സംഘർഷത്തിൽ മതിയായ പരിഹാരത്തിനുള്ള കാഴ്ചപ്പാടിലായി വർത്തിക്കുന്നു.

ഈ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ അനുകർഷണം എന്നത്, നി.ചെ.യുടെ നാടകവ്യക്തിത്വത്തെ കണ്ടെടുക്കുന്നതിൽ വളരെ പ്രധാനമായ ഒരംശമാണ്. നിരീശ്വരവും വിരുദ്ധങ്ങളായ രണ്ടു ജീവിതചര്യകളെ - ഭൗതികവും ഈതികവും - ഇത്തരത്തിൽ

കൂടികൊണ്ടുവരുംപോൾ സംഘർഷത്തിന്റെയോ പൊരുത്തക്കേടിന്റെയോ വാഹക മായ ശബ്ദമുണ്ടാകുന്നില്ല. പരസ്പരം ഉൾക്കൊള്ളാനാവാത്തതിന്റെ പൊരുത്തക്കേടു് ഒരിക്കലും അറിയുന്നതു പോലുമില്ല. ജീവൻ, ഉപദേശിയുടെ വചനങ്ങൾ ഒരനു കാരുമാണി കണ്ടാകുന്നതുപോലെ, ഉപദേശി, ജീവനുടെ ഗാർഹിക രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ മതസംസ്കാരത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമാണി കണ്ടാകുന്നുമില്ല. നി.ഞെ.യിലെ കമ്യൂണിസ്റ്റു് രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും മതനേതൃത്തിന്റെയും നിശ്ചിതമായ പൊരുത്ത മില്ലായ്മ ഇവിടെ കലാപകരമാണി അനുഭവിപ്പിച്ചുകൊടുക്കാനു് ചെയ്തിരിക്കുന്നതു്. പുരുഷനിൽ നാടകത്തിന്റെ വ്യക്തിമനസ്സും അന്വേഷണം ചെയ്യപ്പെടുന്നതിനു മുൻപേ നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന മൗലികമായ ശ്രദ്ധനാണു് രാഷ്ട്രീയതയും ആത്മീയതയും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തക്കേടു്. മതവും കമ്യൂണിസവും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തക്കേടിനെ അനുഭവിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന നി.ഞെ.യുടെ പ്രണയങ്ങൾ, മതാതീതനിർമ്മലനിൽ ലയിച്ചു ശ്വസിച്ചു വളർന്നു പിന്നീടു് കമ്യൂ നിസ്റ്റു് പ്രസ്ഥാനവുമായി ലയിക്കുന്ന നി.ഞെ.യുടെ ജീവിതം, ഇവ, ഈ രണ്ടുദ്ധരുടെയും അവതരണത്തോടു് ചേർത്തു കാണേണ്ടതാണു്. നി.ഞെ.യുടെ ചിന്തകളിലെ പ്രധാന ശ്രദ്ധനമായിരുന്ന ഭൗതികവും ആത്മീയവുമായ ജീവിത രീതി കളുടെ അനുഭവനം നാടകത്തിന്റെ ആദ്യമേ തന്നെ ഉണ്ടാക്കിപ്പെടുക്കാനു് ചെയ്യുന്നതു്. അവതരിപ്പിലുള്ള സുനിശ്ചിതമായ പൊരുത്തമില്ലായ്മയും ദൂരവും ജീവനുടെയും ഉപദേശിയുടെയും സംഭാഷണത്തിലൂടെ വ്യക്തമാവുന്നുണ്ടു്. നാടക ത്തിന്റെ മുഴുവുരവിൽ തന്നെ ഉണ്ടാക്കിപ്പെടുന്നിരിക്കുന്ന ഈ പൊരുത്തക്കേടു് പരി ഹരിക്കാനുള്ള നീക്കം ക്ലൈമാക്സിൽ നാടകത്തിലുണ്ടു്. (നാടകത്തിന്റെ അന്ത ത്തിൽ ഈ പൊരുത്തക്കേടു് എങ്ങനെ അനുഭവപ്പെടുന്നുവെന്നു് പിന്നീടു് പരിശോധിക്കാം)

"സ്ത്രീ: .....അവളൊരു കർക്കടകി ആയിരുന്നു കുട്ടീ. (പെട്ടിയിൽ നിന്നു് നാലഞ്ചു വസ്ത്രങ്ങളെടുത്തുകൊണ്ടു് വന്നു് നിലത്തിരുന്നു് കണ്ണീരൊപ്പുന്നു)

ശങ്ങൾ: (ദൂരത്തിൽ നിന്ന്) അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു. എന്റെ ജനമേ, ചെവിക്കൊൾവിൻ! അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു."

നാടകാരംഭത്തിലുള്ള ഈ വചനശകലങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കുക. വേദവചനങ്ങളുടെ ഇന്തരീക്ഷവും ഗാർഹിതയും തമ്മിലുള്ള ഈ പൊരുത്തമില്ലാമ്മ നാടകത്തിൽ തുടർന്നു പോവുന്നുണ്ട്.

"ഉപദേശി: പുസ്തകത്തിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത് നിവൃത്തിയാകാനുള്ള കാലമായിരിക്കുന്നു (എഴുന്നേൽ) ലോകാവസാനം അടുത്തിരിക്കുന്നു. ഇപ്പോൾ സുപ്രസാദകാലം. ഇപ്പോൾ തന്നെ രക്ഷാദിവസം.

സ്ത്രീ: ഉപദേശി ഒന്നും കഴിച്ചിട്ടില്ലായിരിക്കും അല്ലേ?"

ഈ ഭാഗത്ത് വിരുദ്ധ ജീവിത വിധികളുടെ പൊരുത്തക്കേട് സ്പഷ്ടമാണ്. തികച്ചും വേദാന്തിയായി പുസ്തകത്തിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്ന 'കാല'ത്തെ അവതരിപ്പിച്ച് രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഉപദേശിയെ, അകാര്യങ്ങളെല്ലാം അപ്രസക്തമെന്ന മട്ടിൽ ആഹാരപാനീയങ്ങളെപ്പറ്റി ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയാണ് അമ്മ.

"സ്ത്രീ: ഇങ്ങു വാ. നീ എവിടെപ്പോയിക്കെടക്കുവാ? ശവം. വിളിച്ചാലും കേക്കൂല. (ഉപദേശിയോട്) ഈ യുദ്ധം എന്നു കഴിയും ഉപദേശി?

ഉപദേശി: കാലത്തിന്റെ തികവനുസരിച്ച് സംഭവിക്കേണ്ടത് സംഭവിക്കട്ടെ. കർത്താവിന്റെ തിരുവിഷ്ടത്തെ പരീക്ഷിക്കാതിരിക്കുക.

സ്ത്രീ: കരുപ്പട്ടി ഇരുപ്പില്ലേ? .....കേട്ടോ ഉപദേശി. ഈ യുദ്ധം കാരണം ഒന്നും കിട്ടാണ്ടായി. വെലയോ അതിലും കഷ്ടം. കൽട്രോളും കൂടി ഇല്ലായിരുന്നെങ്കിൽ! എന്തു കാലമാണ്. ദൈവമേ!"

ഇവിടെ പന്മർശിക്കപ്പെടുന്ന 'കാലവും' 'യുദ്ധവും' 'ദൈവവും' അമ്മയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തികച്ചും ഗാർഹികമായ പ്രശ്നങ്ങളാണ്. യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളാണ്. അനുഭവങ്ങളാണ്. അമ്മ യുദ്ധത്തെയും കാലത്തെയും തന്റെ

ഗാർഹികാനുഭവങ്ങളായി മനസ്സിലാക്കുംപോൾ, ഔദ്യോഗികജീവിതത്തിന്റെ പ്രധാന ഭാഗമായി കാണുംപോൾ, ഉപദേശി, പുതിയകാലത്തിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്ന കാലത്തെയും മനുഷ്യപ്രകൃതിയുടെയും തിരുവെഴുത്തിനെയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി വിലയിരുത്തുന്നു. സംഭാഷണത്തിലൂടെ ക്രിയം, കാലം, ദൈവം മുതലായ പൊതുവായ ആശയങ്ങളിലൂടെ, ഉപദേശി നാടകത്തിനു മതാത്മകമായ 'മാനം' കൊടുക്കുവാൻ പരിശ്രമിക്കുംപോൾ കർമ്മ തന്നെ തന്റെ വ്യക്തിപരവും ഔദ്യോഗികവുമായ അനുഭവങ്ങളിലൂടെ അതിൽ വലിച്ചുചേർക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. പരസ്പരവിരുദ്ധമായ ഈ പരിശ്രമങ്ങളുടെ സന്തുലിതത്വം (Balance) സംഭാഷണത്തിലുണ്ട്. എങ്കിൽ ഈ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ വ്യത്യസ്തങ്ങളും വിരുദ്ധങ്ങളുമായ ഈ ജീവിതവീക്ഷണങ്ങളെ പരസ്പരം നിരാകരിക്കുവാൻവിടാതെ, അനുരഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ നാടകകർത്താവിന് കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല.

"സ്ത്രീ: എന്റെ കൊച്ചിനെ ഒരു കരിങ്കല്ലു പൊലെയാക്കി മതിയായിരുന്നു.
ഉപദേശി: മനുഷ്യപുത്രനെപ്പോലെ കരയാതെ മറിയാമ്മയെ കെട്ടിക്ക".

ഈ വാചകങ്ങളിൽ ഉപദേശിയുടെയും കർമ്മയുടെയും സംഭാഷണത്തിന്റെ വിചിത്ര വിധി സംഗ്രഹിക്കപ്പെടുന്നു. തികച്ചും ദാർശനികതലത്തിന്റെ വാക്കുകളുരുവിടുന്ന ഉപദേശിയുടെ നാക്കിന് ഒരു പ്രലോഭനത്തിലും മറിയാമ്മയെ കെട്ടിക്കുന്നതിലൂടെ സങ്കടത്തിനു ആശ്വാസം നൽകാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. വൈകാരിക സങ്കടങ്ങളെ തത്ത്വചിന്താവാക്കുകൾ കൊണ്ടു നേരിടുകയും സാമാന്യവൽക്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സാധാരണചിന്തകൾ തിരു മാറിക്കൊണ്ടു. സ്വന്തം വാക്കുകളിലൂടെ സ്വയം പരിഹസിക്കുകയാണ് ഇവിടെ ഉപദേശി ചെയ്യുന്നത്. മറിയാമ്മയെ കെട്ടിക്കുന്നതിലൂടെ ആശ്വാസകരമായ ഒരു നടപടിയല്ല. നാടകത്തിൽ, ആ വൈകാരിക ആഘാതത്തോടു വിലോഭിക്കുന്ന വേദനയും ചമയിക്കുകയാണ് ഉപദേശി. ഈ വിധത്തിൽ, പൊരുത്തക്കേടിൽ, വൈകാരിക സങ്കടത്തിനു ആശ്വാസം നൽകേണ്ടതിനു പകരം അവിടെ ആത്മീയതയുടെ മുഖം മനുഷ്യനുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഗാർഹികവും ഔദ്യോഗികവുമായ ജീവിത സംഘർഷവും

വേദഭാഷയുടെ അപ്രായോഗികവും വിശ്വാസനിഷ്ഠവുമായ ആത്മീയ ജീവിതസംസ്കാരവും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തക്കേടിലൂടെ തലനീട്ടുന്ന ഉപഹാസപരമായ നിഷേധാത്മകതയാണ്, ഇവിടെ ഹാസ്യത്തിന്റെ കാതൽ. ജീവിതാർത്ഥങ്ങളെ അന്വേഷിച്ചു സ്ഥാപിക്കുന്ന മതവാദ്യങ്ങൾക്ക് ജീവിത യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ നിന്നുമുണ്ടായിരിക്കുന്ന ഈ അകൽച്ച വളരെ പൊരുത്തക്കേടുള്ളതാണ്. മറിയാമ്മച്ചേടത്തിയുടെ വൈകാരികമായ സങ്കടത്തിനു മുന്നിലെ അപഹാസ്യമായ അപഞ്ചരമാണ് ഉപദേശിയുടെ ശ്ലോഗം. ആ സങ്കടത്തെ വേദവചനം കൊണ്ട് രമ്യപ്പെടുത്താൻ ഉപദേശിക്ക് കഴിയുന്നില്ല. ഉപദേശിയ്ക്കാകടെ ഭൗതിക യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ അനുഭവലോകം എന്നത്, ചിന്താപരമായ അപഞ്ചരമാണ്.

ഈ രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളും പരസ്പരം വിച്ഛിദിക്കുകയും ഭിന്നിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് എന്തുകൊണ്ടാണെന്നു കൂടി പരിശോധിക്കാം. യുദ്ധത്തെ ഉപദേശി ഒരു മതവിഷയമായി കാണുംപോൾ അമ്മ അതിനെ ഗാർഹിക വിഷയമായി കാണുന്നു എന്ന് മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചല്ലോ. യുദ്ധത്തിന്റെ മഹാവ്യാപകത്വവും നാശവും മനസിലാക്കാൻ വേണ്ടുന്ന ജ്ഞാനം അമ്മയ്ക്കില്ല. പക്ഷെ അമ്മയെ സംസ്കരിച്ചിടത്തോളം അവരുടെ ചിന്തയും പ്രവൃത്തിയും ഭാഷയും എല്ലാക്കാലും പ്രായോഗിക ജീവിത ബദ്ധമാണ്. ഉപദേശിയുടെ വേദജ്ഞോധത്തിന്റെ ഭാഷയിൽ ജനിച്ചിച്ചു നില്ക്കുന്ന സ്വയം പരിഹാസത്തിന്റെ കാരണം, ആ ഭാഷയും മനുഷ്യജീവിതവുമായുള്ള അകൽച്ചയാണ്. അമ്മയുടെ ഭാഷ മാനുഷികമാണെങ്കിൽ ഉപദേശിയുടെ ഭാഷ വേദശാസ്ത്രപരമാണ്. ഈ വേദശാസ്ത്രത്തെ മനുഷ്യയാഥാർത്ഥ്യവുമായി സജീവമായി ജന്ധിപ്പിക്കുവാനാകാതെ തത്വപരതയുടെ കേവലതയിൽ ഉപദേശി നില്ക്കുന്നു. എന്നാൽ തത്വപരതയുടെ ജ്ഞാന സംസ്കാരമില്ലാതെ ജീവിതത്തിന്റെ പ്രയോഗതലത്തിൽ അമ്മ നില്ക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ പരസ്പരം ഉൾക്കൊള്ളാനാവാതെ, സന്ധിചെയ്യാനാവാതെ, നില്ക്കുന്ന 'തത്വ'ത്തിന്റെയും 'പ്രയോഗ'ത്തിന്റെയും പ്രതിസന്ധിയിലാണ്, നാടകത്തിന്റെ തുടക്കമിടുന്നത്.

ക്രിയാശേഷിയില്ലാത്ത ഒരു ബുദ്ധിജീവിയുടെ ആദർശസംസ്കാരം സി.ജെ.യെ നായിച്ചിരുന്നുവെന്ന് ജീവചരിത്രഭാഗത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്

ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. ആദർശത്തെ പ്രയോഗികമാക്കാനുള്ള കഴിവില്ലായ്മയുടെ യോഗത്തിൽ നിന്നാവണം തികച്ചും പ്രായോഗിക ചിന്തകളില്ലാത്ത ഈ ഉപദേശി, നി.ജെ.യിൽ നിന്നു രൂപം പൂണ്ടുവരുന്നത്. ക്രിസ്തുവിന്റെ പ്രവർത്തിയെ യജമാനന്റെ ഒരിക്കലൊഴിച്ചു വിനിയോഗിക്കുന്ന നി.ജെ.യുടെ മുഴുവിജിഗീഷുത്വം സ്വന്തം പ്രായോഗികതയെ പരിഹസിക്കുന്നതുപോലെയാണ്. വചനത്തിന്റെ മനുഷ്യനായ ഉപദേശിയും പരിഹാസം പൂണ്ട രൂപമായി നിൽക്കുന്നത്.

ഇവിടെ ഒരു കലാകാരന്റെ പ്രജ്ഞയിലൂടെ പ്രപഞ്ചം കൂടി ഉൾവലിയുന്നുണ്ട്. ഒരു കലാകാരന്റെ ദർശനത്തിനു, അവന്റെ ജീവിത ചിന്തകൾക്കു മനുഷ്യന്റെ പ്രായോഗിക ജീവിതവുമായി സ്വന്തം ഉൾച്ചേരാനാവാതിടത്തോളം അവന്റെ കല അടിസ്ഥാനപരമായും ദുർബ്ബലമായി തീരുകയാണ്. അവന്റെ കല യുടെ ഭാഷയ്ക്കു സമകാലിക ജനതയുടെ ജീവിത സംസ്കാരവുമായി രമ്യപ്പെടുവാൻ കഴിയാതിടത്തോളം, അവർ കേവല അഭിപ്രായത്തിന്റെ തലത്തിൽ സ്വയം പരിഹസിക്കപ്പെടുകയാണ്. തന്റെ ദർശനത്തിന്റെ പ്രയുക്തരൂപവും പ്രജ്ഞയിലും അന്വേഷിക്കുന്ന കലാകാരൻ എപ്പോഴും തന്റെ വചനം രൂപമായിത്തീരുന്ന നിമിഷത്തെ പ്രതീക്ഷിച്ചിരിക്കും. ഈ വചനം രൂപമായി മാറാൻ ഒരനാദിയുഗത്തോളം നിരാശാജനകമായ തോന്നൽ 'പെനിമിസ്റ്റു' സംസ്കാരമുള്ള നിഷേധാത്മകമായ പരിഹാസരീതിൽ അവന്റെ വചന സംസ്കാരത്തെ കൊണ്ടു ചെന്നെത്തിക്കും. നി.ജെ. ഒരു കലാകാരൻ എന്ന നിലയിൽ തന്റെ കലയുടെ ഭാഷാവൈചിത്ര്യം മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ സാധാരണത്വവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുവാൻ ഉടനു ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. 'ഏറുപുരാണ'ത്തിലൂടെ തലയുമായി തെറിച്ചിരിക്കുന്ന നിഷേധാത്മകമായ അഭിപ്രായത്തിൽ ചെന്നവസാനിക്കുന്ന 'ക്രൈ'മിന്റെ ഈ പ്രവണതയെ കഴിയുന്നത്ര മനുഷ്യജീവിതവുമായി അനുരഞ്ജനപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് 'അവൻ' നാടകം. ഒരു തരത്തിലെ സ്വന്തം ഭാഷാവൈചിത്ര്യവുമായി മനുഷ്യജീവിത പ്രതീതികളുടെ മർമ്മസ്പർശത്തിനു വേണ്ടി ചെയ്യുന്ന ഉപദേശി സ്വയം പരിഹാസ്യതയിലും സ്വന്തം വചനത്തിന്റെ പ്രജ്ഞയിൽ നിന്നാണ് ഭിന്നമാകുന്ന കലാകാരന്റെ തുടർച്ചയ്ക്കു ലഭിക്കുന്ന അഭിനവമായ മനുഷ്യരൂപമാണ്. അതിലൂടെ വേഷവും ഭാഷയും കലയുടെതല്ലെന്നു മാത്രം.

നാടകീയത വേദിയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നതിൽ പൂർണ്ണമായും ഉൾക്കൊണ്ടതായ സി.ജെ.യെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അഭിമുഖീകരിക്കപ്പെട്ട പ്രേക്ഷക സമൂഹവും ഉത്തമനാടക കലയുടെ ഭാഷയും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തക്കേടിന്റെ പ്രശ്നം പ്രധാനമാണ്. ആ പൊരുത്തക്കേടിന്റെ പ്രശ്നം പരിഹാരം അന്വേഷിച്ചുകൊണ്ട് 'അവൻ' നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ അതിനു ഉപദേശികളുടെയും അമ്മമാരുടെയും രൂപം ലഭിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ ഒരു നാടകകാരന്റെ സംവേദനത്തിന്റെയും ഭാഷയുടെയും പ്രശ്നം പരിണാമം പ്രാപിച്ചു തികച്ചും അനുഭവനിഷ്ഠമായ അനുഭവത്തോടെ ഇവിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

വചനവും ക്രിയയും:

സി.ജെ.യിൽ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്ന നാടകബോധത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ സൂക്ഷ്മ പരിശോധനയിൽ ഈ കഥാഘട്ടങ്ങളിൽ തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു കാണാം. പ്രത്യുത്തര ക്രമത്തിനു പ്രത്യേതിഹിഭാഷയെ ഉപദേശി നാടകത്തിലെ വചനത്തിന്റെ പ്രവർത്തനവും കൂടിയാണ്. നാടകത്തിൽ വചനത്തിനും ക്രിയയ്ക്കുമുള്ള പ്രാധാന്യത്തെ വിലയിരുത്തുന്ന സി.ജെ.. ശൈലിയിൽ നാടകത്തിൽ വചനത്തിന്റെയും (Statement) സംഭാഷണത്തിന്റെയും (dialogue) നീക്കുപോക്കുകൾ നടക്കുന്നുണ്ട്. സംഭാഷണം നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാലോകവുമായി സഹകരിക്കുകയും സന്ദർഭത്തെ വികസിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു പോവുകയുംചെയ്തുകൊണ്ടു പോവുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. സംഭാഷണം നാടകത്തിലെ ക്രിയാശക്തിന്റെ സഹകാരിയാണ്. എന്നാൽ വചനമാകട്ടെ അതിന്റെ ക്രിയാശക്തിയിലോ ക്രിയാംശവുമായി ഇഴുകിച്ചേരുന്ന സംഭാഷണത്തിലോ ഭാവാത്മകമായി ബന്ധപ്പെടുന്നില്ല. സംഭാഷണത്തിന്റെയും ക്രിയയുടെയും വ്യവസ്ഥയെ ധ്വന്യാത്മക ഭാഷകൊണ്ട് ഭേദിക്കുന്ന നിർവികാരമായ നിരീക്ഷണ സംസ്കാരമാണ് ഇവിടെ വചനത്തിനുള്ളത്. വചനം വികാരപൂർണ്ണവും സംഘർഷാത്മകവും ആയ സംഭാഷണത്തിന്റെ ഭാഷയിൽ നിന്ന് അന്യമായിത്തന്നെ നിൽക്കുന്നു. അതിന് അഭ്യർത്ഥനത്തിന്റെ ഭാഷാ ശൈലിയാണുള്ളത്. രണ്ടാമങ്കത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ വചനവും ക്രിയയും തമ്മിൽ

176

അനുരഞ്ജനപ്പെടുന്ന വേദനയിലൂടെ മുൻപ് എപ്പോഴും ഈ വചനങ്ങൾക്കു കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു മേൽ ഒരു നിയോഗാത്മകമായ നോട്ടമാണുണ്ടായിരുന്നത് കാണാൻ കഴിയുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ സംഘർഷാവസരങ്ങളിൽ സാന്ത്വനമായി ഈ വേദന മിശ്രമായ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ക്ലൈമാക്സാണ് നാടകത്തിലെ വചനം. ഇത് നാടകത്തിലെ സന്നിവേശവുമായി വേർപെടുത്തി നിൽക്കുന്നു. സുനിശ്ചിതമായ തപ്പെടുത്തലോടെ സംഘർഷ സന്ദർഭങ്ങളിൽ ചെന്നുപതിക്കുന്ന വചനങ്ങൾ. ഈ സന്ദർഭങ്ങളുടെ വൈകാരികത ഘനം ശരീരത്തിലേക്ക് സ്വീകരിക്കുന്നതേയില്ല. വചനങ്ങൾക്കു നാടകത്തിൽ വൈകാരികമായ പശ്ചാത്തലം ഇല്ല. അവയുടെ നിർവികാരവും തപ്പരവുമായ സന്നിധ്യം നാടകത്തിന്റെ വൈകാരിക സന്ദർഭങ്ങളെ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നുവെന്നു മാത്രം. പക്ഷെ തപ്പനിർഭര കഥയുടെ മനശ്ചരിത്രം അചഞ്ചലമായിത്തന്നെ നിൽക്കുന്നു.

നാടകത്തിൽ വചനത്തിനായി നിയോഗിക്കപ്പെടിരിക്കുന്ന ഉപദേശിക്ക് തപ്പനിർദ്ദിഷ്ടനായിരുന്നിട്ടുള്ള പ്രേക്ഷകപ്രീതിയാണ് അനുവദിക്കപ്പെടിരിക്കുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ സംഘർഷസന്ദർഭങ്ങളുമായി വൈകാരികമായി നാമാത്മകം ഭ്രമിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലെ ഉപദേശിയുടെ പ്രേക്ഷകപ്രീതിയുള്ളതു എന്ന കാര്യം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഉപദേശിയും മറ്റുള്ളവരുടെ വചനങ്ങളും നാടകത്തിൽ വികാരാതിവും തപ്പചിന്തോപരവും ആയ ഒരു മാനം സ്വീകരിച്ചു നിയോഗിക്കപ്പെടിരിക്കുന്നു. അനുനിമിഷവും തപ്പവിഷ്കരണവും നാടകത്തിന്റെ മൗലികസ്വഭാവ വിശേഷങ്ങളാണ്. കവിതയ്ക്ക് സമാനമായ വൈകാരികതയാണ് മൗലികസ്വഭാവം. നാടകത്തിനു മറിച്ചും. വൈകാരിക ക്രിയയെ ചിന്തകൊണ്ടും വചനംകൊണ്ടും നാടകീയമായി തപ്പവർഷനമാക്കുന്ന പ്രേരണ സി.ജെ.യിൽ ഗാഢമായുള്ളതു കൊണ്ടാണ് വചനാത്മകത നാടകത്തിൽ ശക്തി പ്രാപിക്കുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ മൗലികസ്വഭാവമായ അനുനിമിഷത ഉപദേശിയുടെ അനുനിമിഷമനോഭാവത്തിലൂടെ ലഘൂകരിച്ചു നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഉൾക്കനം വികാരത്തിൽ നിന്ന് ചിന്തയിലേക്ക് ഉടനടിയുള്ള സഞ്ചാരം ഒരിക്കൽ നാടകത്തിന്റെ മുഖ്യധാരയോട് അടുത്തിരുന്നവർ ഉപദേശിയുടെ വചനങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നുണ്ട്.

ഉണ്ടാകുന്നതിനെ നാടകീയമാക്കുവാനും അതിന്റെ നാടകീയമായ ഘടനയെ ശക്തിപ്പെടുത്തുവാനും ഈ വചനങ്ങൾ പ്രയോജനപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഒരു രംഗത്തിൽ സംഭാഷണത്തിന്റെയും ക്രിയകളുടെയും സ്വാഭാവികമായ ഗതി, അതിനു തുടർച്ചയായുള്ള ഒരു കഥയുടെ സ്വഭാവം നഷ്ടപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ, ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയുമുള്ള പ്രതിപാദനത്തിന്റെ രീതിയിലേക്കു നാടകം മടങ്ങിപ്പോകുന്നതിനിടയിലും പോൾ, പർപ്പാത്തുവർത്തിൽ കേൾക്കപ്പെടുന്ന വചനങ്ങൾ ഓ രംഗഗതിയെ നാടകീയമായി ഭേദിക്കുകയും രംഗബന്ധത്തെ കൂടുതൽ നാടകീയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഉദാഹരണം:

"മാർത്തുകുടി: സ്നാമീമേ, നീ ഇപ്പോൾത്തന്നെയും വിചാരിച്ചിട്ട് മനസ്സു പുണ്ണാകണ്ട. എന്റെ കൈക്കൊണ്ടു ഈ മനുഷ്യന് ഞാനൊരു ക്രൂരതയും കാണിക്കുകയില്ല. മുൻപരംഗം ക്രൂരതയുടെ സ്വഭാവമെന്താണെന്നു എനിക്കു മനസ്സിലായിട്ടുണ്ടു. നീ പൊക്കോളാൻ പറയുന്നു. ഞാനതിലും നിന്നോടു പോകാൻ പറയുമോ? പോയാൽ നീ എന്തു ചെയ്യും?

ശബ്ദം: (അണിയറയിൽ) അവർ വീണ്ടും വരുന്നു. (രണ്ടുപേരും ഞെട്ടുന്നു)

മാർത്തുകുടി: (പെട്ടെന്നു) സ്നാമീമേ, കുഴിയോർക്കി എവിടെയാണെന്നു നിനക്കറിയുമോ?

(സ്നാമീമ നിശബ്ദം)

മാർത്തുകുടി: ചോദിച്ചതു കേട്ടില്ലേ?

സ്നാമീമ: (നിലത്തു നോക്കിക്കൊണ്ടു) ഇവിടെ എവിടെയൊക്കെയോ ഉണ്ടു.

മാർത്തുകുടി: എന്തുചെയ്യുകയാണു?

സ്നാമീമ: എനിക്കറിഞ്ഞുകൂടാ.

മാർത്തുകുടി: ഇവിടെ വന്നുപോയോ?

സ്നാമീമ: ഇല്ല.

ശബ്ദം: (അണിയറയിൽ) അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു. ഉണർവുള്ള മണവാടികളെ കാത്തിരിപ്പിൻ.

ഇവിടെയും മാത്തുകുടിയും ഞാറാമ്മയും തമ്മിലുള്ള സംഘടനം സംഭാഷണത്തിലൂടെ അനുരഞ്ജിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു' എന്ന ശബ്ദം വന്നു വീഴുന്നത്. പാപികളുടെ ശിക്ഷയ്ക്കായി വരുന്ന സന്തിക്രിസ്തുവിന്റെ നിർദ്ദേശം ആ ശബ്ദത്തിലുണ്ടെങ്കിലും, കുഞ്ഞുവർക്കിയെ തിരിയെ കൊണ്ടുവന്ന് വീണ്ടും ഒരു രംഗം ആക്കിടിക്കാൻ ആ ശബ്ദത്തിനു കഴിയുന്നു. എപ്പോഴും സന്ദർഭങ്ങളുമായി പ്രതികരിക്കുന്ന 'ഏറണി'യുള്ള ഉപദേശിയുടെ വേദ വചനങ്ങൾ ഇത്തരം രംഗങ്ങളെ ആക്കിടിക്കുന്നു. ദുഃഖത്തിന്റെ ബൈരം നിറഞ്ഞ ഗതിയിൽ നാടകീയമായ പ്രശ്നങ്ങളുണ്ടാകുന്നു. ഇവിടെ അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന ശബ്ദത്തിലാരംഭിച്ച് ഉണർവുള്ള മണവാടികളെ കാത്തിരിപ്പിൻ എന്നവസാനിക്കുന്ന ഈ ഭാഗത്തിന് ഒരു രംഗത്തിന്റെ പൂർണ്ണതയുണ്ട്. അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ നാടകീയമായ വിശദീകരണം പോലെ അവസാനിക്കുന്നു അത്. കുഞ്ഞുവർക്കിയെ, മാത്തുകുടിയും ഞാറാമ്മയ്ക്കും ഇടയിലേയ്ക്ക് കൊണ്ടുവരുന്ന ആ ശബ്ദത്തിന് അതിൽ തന്നെ ലീനമായിരിക്കുന്ന പാപശുക്കയുടെ സന്ദേശവും അതിന്റെ മൗലികമായ മതാത്മകതയും കൊണ്ട് തികച്ചും ഗാർഹികവും വൈകാരികവുമായ രംഗത്തെ അതിനപ്പുറത്തേക്ക് പ്രേരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നു.

ഉപദേശിയുടെ വചനപരമായ നാടകധർമ്മത്തിന്റെ കാതൽ ഈ പ്രേരണയാണ്. നിയതമായ ഒരർത്ഥത്തിൽ പറഞ്ഞവസാനിപ്പിക്കാവുന്ന കഥ, ഇതിലെ രംഗങ്ങൾക്കു നല്കാതെ അതിന് മതപരവും ദാർശനികവുമായ തലത്തിലേയ്ക്ക് വികസിക്കുവാൻ പ്രേരണ നല്കുന്ന ഉപദേശിയുടെ വചനങ്ങൾ സി.ജെ. എന്ന നാടകകാരന്റെ കലാസത്തയെ വെളിവാക്കുന്നു. പുരോഗമന നാടകവേദിയും പുരോഗമന സാഹിത്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു പ്രവർത്തിച്ച സി.ജെ.യെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സോക്യലിസ്റ്റ് റിയലിസം കലയുടെ ആദർശമായിരുന്ന എടമാണിത്.

ഈ ഖാഥാതഥ്യത്തിന്റെ ചിഗ്രീകരണത്തിൽ നിന്നു് അതിനപ്പുറത്തേക്കുള്ള മാനങ്ങളിലേക്കു് വികസിക്കുവാനുള്ള പ്രേരണ ഒരു കലാകാരൻ എന്ന നിലയിൽ എപ്പോഴും സി.ജെ.ക്കിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. ഖാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന തലത്തിൽ നിന്നു് വചനത്തിന്റെ അഖഥാർത്ഥതയിലേക്കു് ചെല്ലാനുള്ള പ്രേരണ ഇവിടെ കാണപ്പെടുന്നതു്, ഖാഥാതഥ്യത്തെ ചൊല്ലിയുള്ള അസംതൃപ്തിയും അപ്പീഥതയും സി.ജെ.യുടെ മനസിലുണ്ടായിരുന്നതുകൊണ്ടാണു്. ഖാഥാതഥ്യത്തിനപ്പുറമുള്ള മാനങ്ങളിലേക്കും സങ്കേതങ്ങളിലേക്കും കടന്നു ചെല്ലാനുള്ള കലയുടെ ജൈവവാസനയാണു് റിയലിസ്റ്റിക് നാടകത്തെ മതത്തിന്റെ വചനാന്തരീക്ഷത്തിൽ മുക്കി നിർത്തുന്നതു്. ഇങ്ങനെ വചനാന്തരീക്ഷമുള്ള റിയലിസ്റ്റിക് രംഗങ്ങൾക്കാവടെ നിയതമായ കഥാസാരത്തിനപ്പുറമുള്ള മാനം നാടകത്തിനു നല്കാൻ കഴിയുന്നു. വചനങ്ങളെ നിരാകരിക്കുന്ന അമ്മയുടെ അജ്ഞതയ്ക്കോ, അതിന്റെ പാപഡ്വനിയെ ഭീതിയോടെ ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന വ്യക്തികൾക്കോ, നാടകത്തെ ഒരു കുടുംബത്തിന്റെ പരിമിതികളിൽ ഒതുങ്ങിനില്ക്കുന്ന കഥയാക്കിത്തീർക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ചുരുക്കത്തിൽ നാടകത്തിനെ നിയതാർത്ഥ പരതയിൽ നിന്നു് മോചിപ്പിച്ച് വികസ്വര ജീവനുള്ളതാക്കിത്തീർക്കാൻ ഉപദേശിയുടെ വചനങ്ങൾ സഹായിക്കുന്നു. റിയലിസ്റ്റിക് ചടക്കുടിനപ്പുറത്തേക്കു വളരാനുള്ള ഈ പ്രേരണ മതത്തിന്റെ ദാർശനികവും നൈതികവുമായ സജീവതയിലൂടെ നാടകത്തെ കൂടുതൽ വികാസജ്ഞമാക്കാൻ പരിശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മാത്രവുമല്ല ഒരു സൂക്ഷ്മ നാടകത്തിന്റെ നിയതഘടനയിൽ നിന്നു് നാടകത്തെ പരിവർത്തിപ്പിച്ച് നാടകത്തിനു് തലവൈവിദ്ധ്യമുണ്ടാക്കാനും അങ്ങനെ നാടകഘടനയെ സങ്കീർണ്ണമാക്കുവാനും അതിനു കഴിയുന്നുണ്ടു്.

ഇങ്ങനെ രംഗങ്ങൾക്കുള്ളിൽ രംഗങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുക, നാടകീയത സംപൃഷ്ടമാക്കുക, നിയതാർത്ഥത്തിൽ നാടകത്തെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുക, മതാത്മകമാക്കുക, ദാർശനികരിക്കുക, നാടകത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മരൂപത്തെ ഭേദിക്കുക എന്നീ ധർമ്മങ്ങൾ കലാപരമായി നിർവഹിക്കുവാൻ ഉപദേശിയുടെ ഈ പശ്ചാത്തല വചനങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നുണ്ടു്. ഇവയെല്ലാം തന്നെ വൈകാരികമായ കഥാസംസ്കാര

ത്തിൽ നിന്നു നാടകത്തിന്റെ മൗലിക സംസ്കാരത്തിലേക്കു നാടകത്തെ നയിച്ചു കൊണ്ടുപോവുകയും ചെയ്യുന്നു. നാടകത്തിന്റെ വൈകാരിക ഭദ്രത തകർക്കുന്ന ഈ വചനങ്ങൾ, വൈകാരികമായ സംഗ്രഥന (emotional synthesis) ത്തിനും വൈകാരികമായ ഏകീകരണത്തിനും (emotional unification) എതിരു നില്ക്കുക കൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ടു. നേരത്തെ ഉദ്ധരിക്കപ്പെട്ട ഭാഗത്തിന്റെ തുടക്കം നോക്കുക. "നീ പോകാമെന്നു പറയുന്നു. ഓരെങ്കിലും നിന്നോടു പോകാൻ പറഞ്ഞോ? പോയാൽ നീ എന്തു ചെയ്യും."

പരപുരുഷനാൽ ഗർഭവതിയായ സ്വന്തം ഭാര്യയോടു വൈകാരികമായ സഹതാപം മാത്തുക്കുട്ടിക്കുണ്ടു എന്നു ഈ വാചകങ്ങൾ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നുണ്ടു. വൈകാരികമായ ഈ സഹതാപത്തെ തകർത്തുകൊണ്ടാണു 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു' എന്ന വേദവാക്യം അവരിൽ ചെന്നു പതിക്കുന്നതു. ഓ വചനം വൈകാരികമായ സഹതാപത്തെ ഉദ്ഗ്രഥനത്തിന്റെ തലത്തിലേക്കു പുരോഗമിപ്പിക്കുകയല്ല ചെയ്യുന്നതു; വിശ്ലേഷിപ്പിക്കുകയാണു. ഇതു സി.ജെ. എന്ന നാടകകാരന്റെ ഉള്ളിലുള്ള 'എപ്പിക്' നാടകസംസ്കാരാംശത്തെ വെളിവാക്കുന്നുണ്ടു. ഈ എപ്പിക് സംസ്കാരമെന്നതു സി.ജെ. വായനയിലൂടെ നേടിയ സ്വായീനമല്ല. (എപ്പിക് നാടകപ്രസ്ഥാനം പ്രജലമാവുന്നതിനു മുൻപു തന്നെയാണു 'അവൻ' നാടകം എഴുതിയതു.) വികാരപ്രധാനങ്ങളായ രംഗങ്ങളെ ചിന്തകൊണ്ടു നിയന്ത്രിക്കുകയും തകർക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ പ്രവണത സി.ജെ.യിൽ മൗലികമായിത്തന്നെയുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു കാണാം. വികാരത്തിന്റെയും ചിന്തയുടെയും ഗൗരവത്തിന്റെയും ഉപഹാസത്തിന്റെയും സങ്കീർണ്ണതയുള്ള സി.ജെ.യുടെ കലാമനസിൽ ഈ വിരുദ്ധപ്രവണതകൾ തമ്മിലിടഞ്ഞു നില്ക്കുകയാണു.* അതിന്റെ ബഹിർസ്ഫുരണമാണു വൈകാരിക സംഘർഷത്തോടിടയുന്ന വചനങ്ങളിലൂടെ ധ്വനിക്കുന്നതു. പ്രേക്ഷകനും നാടകവും തമ്മിലുള്ള വൈകാരികമായ താദാത്മ്യത്തെ

---

* ലേഖനങ്ങളിൽ തന്നെ ഈ സങ്കീർണ്ണതയുണ്ടെന്നു 'വിലയിരുത്തലുകൾ' എന്ന അദ്ധ്യായത്തിൽ വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ടു.

നിരസിച്ചുകൊണ്ടു് നാടകത്തിനു മദ്ധ്യേ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സംവിധായകന്റെ 'ഇഫക്ടു്' പലപ്പോഴും ഉപദേശിയുടെ വചനങ്ങൾക്കു സൂക്ഷ്മിക്കാൻ കഴിയുന്നുണ്ടു്.

ഒരു നാടകകാരൻ എന്ന നിലയിൽ മലയാളത്തിലെ റിയലിസ്റ്റിക് സാമൂഹ്യ ദുരന്ത നാടക പാരംപര്യത്തിനും അതിനെ ഭേദിക്കാനുള്ള പാരംപര്യ വിരുദ്ധമായ 'എപ്പിക്' നാടക പ്രേരണകൾക്കും മദ്ധ്യേ മാനുഷിക സംഘർഷത്തെ സ്ഥാപിക്കുകയാണു് സി.ജെ. ഈ നാടകത്തിൽ ചെയ്തിരിക്കുന്നതു്. നാടക കാരന്റെ റിയലിസ്റ്റിക് സൂക്ഷ്മ നാടകങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച പാരംപര്യാഭിരുചിയും അവയിൽ നിന്നു് വിടുമാറാനുള്ള പാരംപര്യവിരുദ്ധ പ്രേരണകളും ഇവിടെ എങ്ങനെ കാണപ്പെടുന്നുവെന്നു് നോക്കാം. ഈ വിരുദ്ധപ്രേരണകളെ ട്രമാറ്റിക് തീയേറ്ററിന്റെയും എപ്പിക് തീയേറ്ററിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ പരിശോധിക്കാം.

അമ്മ	ഉപദേശി
പാരംപര്യാഭിരുചി	പാരംപര്യവിരുദ്ധപ്രേരണ
(Dramatic (Well made play) Tradition)	(Epic Drama Sense)
1. അമ്മ എപ്പോഴും ക്രിയാനിരത യായാണു് രംഗവേദിയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുക. ഇങ്ങനെ സദാ ക്രിയാനിരതയായ മറ്റൊരു കഥാ പാത്രം ഈ നാടകത്തിൽ വേറെ യില്ല. ഈ ക്രിയാത്മകത 'The stage embodies a sequence of events' എന്ന പാരംപര്യനാടകസോധവുമായി ബന്ധപ്പെടിട്ടുള്ളതാണു്.	1. ഉപദേശി ഒരിക്കലും ഒന്നും പ്രവർത്തിക്കുന്നില്ല. പ്രവൃത്തി ഉപദേശിക്കുക മാത്രം ചെയ്യുന്നു. (The stage narrates the sequence എന്ന സങ്കല്പവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നുണ്ടു്.)

2. അമ്മ നാടകത്തിലെ സംഘർഷ ക്രിയാംശവുമായി വൈകാരിക മായ പൻകാളിത്തമുള്ളയാളാണ്. (involves the spectator in action)	2. ഉപദേശി നിരീക്ഷകൻ മാത്രം.
3. അമ്മ അനുഭവത്തിന്റെ സംസ്കാരം നാടകത്തിലുണർത്തുന്നു. (Experience)	3. വൈകാരിക സംസ്കാരമേ ഉപദേശി ക്കിയ്ല. തിരുമാനത്തിന്റെയും വിജ്ഞാനത്തിന്റെയും തത്വാന്തരീക്ഷം നാടകത്തിനു നമ്കുന്നു.
4. നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാംശത്തിന്റെ ഭാഗമായി വർത്തിക്കുന്നു. (The spectator is brought in action)	4. ക്രിയയുടെ സാക്ഷിമാത്രമായി നിമ്മുന്നു. (The spectator is placed in front of action)
5. നിയതാർത്ഥബോധമുള്ള ഒരു യാഥാതഥ്യമായ ജീവിത സമീപനം. (Man is given as a known quantity, man unalterable)	5. യാഥാതഥ്യവിരുദ്ധവും നിയതാർത്ഥ ബോധമില്ലാത്തതുമായ ഒരു ജീവിത സമീപനം. (Man an object of investigation, alterable and altering)

നാടകത്തിലെ യാഥാതഥ്യബോധത്തിന്റെ ശക്തി കേന്ദ്രമായ അമ്മ (ഗാർഹികതയുടെ യാഥാതഥ്യ സവിശേഷതകൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ, പെരുമാറ്റം ഇവയെല്ലാം പരിഗണിക്കുക) നമ്മുടെ റീയലിസ്റ്റിക് നാടക പാരംപര്യത്തിന്റെയും സുഘടിത നാടക പാരംപര്യത്തിന്റെയും ചേരണകളിൽ കൂടി നാടകത്തെ പിടിച്ചു നിർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. എന്നാൽ യാഥാതഥ്യവിരുദ്ധമായ സ്വഭാവ വിശേഷമുള്ള ഉപദേശി അതിനെ ധിക്കരിച്ചുകൊണ്ടു പുതിയൊരു സംസ്കാരത്തിൽ എത്തിച്ചേരാനുള്ള നാടകകൃത്തിന്റെ ചേരണകളെ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നു. 'അവൻ' നാടകം റീയലിസ്റ്റിക് സുഘടിത നാടകപാരംപര്യത്തെ അനുസരിക്കാൻ മടിക്കുന്ന ഒരു മനസ്സിന്റെ കലാസൃഷ്ടിയാണെന്നു ഇവിടെ വ്യക്തമാവുന്നുണ്ടു.

183

അമ്മ:

'വചന'ത്തെ ഉരുവിടുന്ന ഉപദേശിയോട് എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും വിരുദ്ധമായി നില്ക്കുന്ന 'ക്രിയ'യുടെ ജീവജിംജമായ അമ്മ നാടകത്തിന്റെ ഏകീകരണശക്തിയാണ്. കേന്ദ്രീകരണത്തിന്റെ ഈ ധർമ്മം, പ്രമേയത്തിന്റെയും ഏടനയുടെയും ഉരുതലങ്ങളിലും കാണപ്പെടുന്നു. മാത്തുകുട്ടി, ഈറാമ്മ, കുഞ്ഞുവർക്കി ഇവർക്കെല്ലാം അമ്മയോടുള്ള ആദരവും സ്നേഹവും ഇതിനു തെളിവാണ്. എല്ലാം തകർന്ന മാത്തുകുട്ടിയെ അവസാനമായി വീടിനോട് പിടിച്ചു നിർത്തിയിരുന്ന ബന്ധവും അമ്മയാണ്. ഉപദേശിയുടെ വചനങ്ങൾക്കുള്ള ശിഥിലീകരണ വാസനയ്ക്കു വിരുദ്ധമായ ഒരു ജോധം നല്കാൻ അമ്മയ്ക്കു കഴിയുന്നു. വചനങ്ങളിലൂടെ ഉപദേശി ഇല്ലായ്മ ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഭാഗാതഥ്യത്തിന്റെ നാടക തലത്തെ തിരിയെ പിടിച്ചു നിർത്തുന്നത് അമ്മയാണ്.

അമ്മയും ഉപദേശിയും ഒന്നോടത്തിൽ തന്നെ സി.ജെ.യുടെ കുടുംബ ബന്ധങ്ങളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിജീവിതത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന് അമ്മയോടുണ്ടായിരുന്ന ഗാഢമായ ബന്ധത്തെപ്പറ്റി നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. അച്ഛനുമായി സി.ജെ.യ്ക്കുണ്ടായിരുന്ന അകന്ന ബന്ധവും അമ്മയെപ്പോലെ തീവ്രമായും സി.ജെ.യുടെ വൈകാരിക ജീവിതവുമായ ബന്ധപ്പെടാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല എന്ന വസ്തുതയും അമ്മയെയും ഉപദേശിയെയും പറ്റി പഠിക്കുംപോൾ പരിഗണിക്കേണ്ട കാര്യങ്ങളാണ്. അമ്മയോടുള്ള വൈകാരിക ബന്ധുത്വവും അച്ഛനോടുള്ള വൈകാരിക ദൂരവും കണ്ടിലെടുക്കുംപോൾ അമ്മയും ഉപദേശിയും സി.ജെ.യുടെ അമ്മയുടെയും അച്ഛന്റെയും പരനിർമ്മ രൂപങ്ങളാണെന്നു കാണാം. സി.ജെ.യുടെ പിതാവിനുണ്ടായിരുന്ന വൈദിക പരിവേക്കം, നാടകത്തിലെ ഉപദേശിയ്ക്കു ലഭിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന വസ്തുതയും എണ്ണപ്പെടേണ്ടതാണ്. സി.ജെ.യുടെ മാതൃജിംബത്തിനു ലഭിക്കുന്ന വൈകാരികമായ മൂല്യവും പിതൃജിംബത്തിനു വന്നുചേരുന്ന അപചയവുമാണ് അമ്മയും ഉപദേശിയും വ്യക്തമാക്കുന്നതെന്നു കാണാം.

നി.ഇ.യുടെ ജീവിതത്തിലെ മരണത്തിന്റെ പ്രതിനിധി ആയിരുന്ന പിന്നീടുള്ള പ്രതിഭാസങ്ങൾക്ക ഉപദേശിയിലൂടെ വേറൊരുതരത്തിന്റെ പ്രയോഗസാധ്യതയിലേക്കുള്ള ഒരു പരിധി വരെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല അതിന്റെ ഔപചാരികതയിലൂടെ, ദ്രോഹത്തിന്റെ ഭാരം സ്വന്തം ജീവിതത്തിലേറ്റിയിട്ടും കൊടുത്ത പിന്നീടുള്ള പ്രതിഷേധവും നി.ഇ. നടത്തുന്നുണ്ട്. പക്ഷെ സംപൂർണ്ണമായ പിന്മാറ്റം എന്നൊരു മനഃശ്രമത്തിന്റെ സാധ്യതയിൽ ചെന്നവസാനിക്കുന്നില്ല അത്. ഭൂമിയുടെയും മണ്ണിന്റെയും മനുഷ്യലോകവുമായി ആ പിന്മാറ്റക്കാരന്റെ ബന്ധപ്പെടുത്തുവാൻ നി.ഇ.ക്ക് കഴിയുന്നു.

ആദ്യാടകമെന്ന നിലയിൽ 'ഒവർ' നാടകത്തിന്റെ നി.ഇ.യുടെ സ്വാധീനിവിനുമായി ഉൾച്ചേർന്നിരുന്ന ഉദാത്തം ഇവിടെ ഏറെ നീക്കിടമാണ്. ഷീലർ (ഉപദേശി), ഒമ്മ (അമ്മ), നാടുകടത്തി (ഷേക്സ്പിയർ), നാറാമ്മ (അപരിചിതയായ ഷേക്സ്പിയർഭാര്യ), കുഞ്ഞുവർക്കി (നി.ഇ.) തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളെയൊന്നും നിറയുന്ന നാടകം. നി.ഇ.യുടെ സ്വാധീനിവിനുമായി സന്ധിചെയ്തിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കുടുംബനാടകമാണെന്നു വരെ തോന്നിയേക്കാം. എന്നിരുന്നാലും അതിനെ കലാപൂർണ്ണമായി അനുവർത്തിപ്പിക്കാനും സാധാരണവും മനുഷ്യകവുമായ മാനുഷിക പ്രശ്നതലങ്ങളിലേക്ക് അതിന്റെ മാനം വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുവാനും അദ്ദേഹത്തിനു കഴിയുന്നുണ്ട്.

നാടകീയഭാഷയുടെ രണ്ടു മുഖങ്ങൾ:

എം.ഡോളിലും. ഡ്രമാറ്റിക് നാടകീയ ഭാഷയുടെ രണ്ടു മുഖങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.(7) കഥാപാത്ര വ്യക്തിത്വത്തിനെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന നാടക

---

7. S.W. Dawson: Drama and the Dramatic, 1977. P.59
It is possible, therefore, to make a rough but useful distinction between dramatic language expressive of character, and that which in one way or another transcends character, and determines the way in which we respond to the whole action.

താരവും കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വത്തെ അതിശയിക്കുന്ന നടനഭാവവും. അതിശയിക്കുന്ന നടനഭാവം എന്നത് 'അവൻ' നടനിലെ സങ്കീർണ്ണമായിരിക്കുമ്പോൾ പ്രസക്തമായി തീരുന്നത് ഉപദേശിയിലാണ്. ഈ ഭാവം ഒരു കഥാപാത്ര വ്യക്തിത്വത്തെക്കാൾ സങ്കീർണ്ണമായ ഒരു മതതത്വ സംഘാതത്തിന്റെ പ്രകാശനമായി ഉയർന്നു നിൽക്കുകയും. നടനിന്റെ ഏകത്വവും യഥാർത്ഥത്വത്തെയും അപഗ്രഥിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നടനിലെ പ്രേക്ഷകർ എങ്ങനെ കാണുന്നു എന്നതിനെയും ഈ ഭാവം സ്വാധീനിക്കുന്നു.

നടനിന്റെ യഥാർത്ഥത്വത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന അംശവും എന്നാണ് കഥാപാത്ര വ്യക്തിത്വത്തിൽ നിന്ന് അതിശയിപ്പിച്ചു നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഭൗതികവും ശാരീരികവുമായ ഒരു ജീവിതാനുഭവത്തിന്റെ പ്രകാശനമെന്ന നില നിലയിലാണ് ഈ കഥാപാത്രം പരിണമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നീ വ്യക്തമാണിലോ. പാത്ര വ്യക്തിത്വത്തെ പ്രകാശനം ചെയ്യുക എന്നതിൽ കവിഞ്ഞ സംഗതിയും ഉപദേശിയും അതീതമായും എപ്പോഴുമുണ്ട്. പ്രതിഭാസപരമായ (Contrasting) രണ്ടു ജീവിത സംഭാവ തലങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ അവരുടെ ഭാഷയ്ക്കു കഴിയുന്നു. പക്ഷെ കുറുവർത്തിലൂടെയും സാമാന്യമായും മാത്രമുള്ളിലൂടെയും ഈ പാത്രവ്യക്തിത്വ പ്രകാശനത്തിനപ്പുറത്തേക്കു പോകുന്നില്ല. ഉപദേശിയുടെയും അമ്മയുടെയും ഭാഷ അവരുമായി സംവദിക്കുമ്പോൾ അവരുടെ കഥാപാത്ര വ്യക്തിത്വത്തിനു പുതിയ മാനങ്ങൾ സംജാതമാകുന്നു.

നടകീയകഥാപാത്രം:

കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വമെന്നത് അതിൽ തന്നെ പൂർണ്ണമായ അനുഭവമാകുന്നു. കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വം നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ, കഥാപാത്രത്തിനു നാടകീയ കഥ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു - നാടകകഥാപാത്രമെന്നത് സങ്കീർണ്ണമായ ഒരനുഭവത്തിന്റെയും അവസ്ഥയുടെയും നൈരന്തര്യത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകനെ

നലിച്ചുകൊണ്ടു പോവുന്നു എന്നാണ് ഡർസൺ[8] രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. 'അവൻ' നാടകത്തിലെ ഉപദേശിയും അമ്മയും അതിലെ ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലെ സമൂർത്ത വ്യക്തിത്വം അർജ്ജിക്കുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അവരുടെ കഥാപാത്രസ്വഭാവം കൂടുതൽ നാടകീയമായിത്തീരുന്നു.

നാടകീയ ഐറണി:

നാടകത്തിൽ ഐറണിക്കുള്ള പ്രാധാന്യം വിശദീകരിച്ചെഴുതുന്ന ഡർസൺ, കഥാപാത്ര സൃഷ്ടിയിൽ ഐറണിയുടെ സ്വഭാവം അനിവാര്യമാണെന്നു കരുതുന്നു. മാത്രമല്ല ജാന്തരികമായ ഐറണി കഥാപാത്രത്തിൽ തന്നെ സാനിദ്ധ്യപ്പെടിരിക്കുന്നുവെന്നും ഭിപ്രായമാകുന്നുണ്ട്.[9] ഒരു പ്രത്യേകാവസ്ഥയിലെ ആന്തരതലവും ബാഹ്യതലവും തമ്മിൽ ഉണ്ടായിരിക്കുന്ന സമ്മർദ്ദത (Tension) നിമിത്തമാണ് നാടകത്തിൽ ഐറണി ഉണ്ടാവുന്നതെന്ന ഡർസന്റെ അഭിപ്രായം 'അവൻ' നാടകത്തിലെ ഐറണിയുടെ കല കണ്ടെത്താൻ ഏറെ സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. ഏതാനും ഉദാഹരണങ്ങൾ പരിശോധിക്കാം.

ഭർത്താവിന്റെ അസാനിദ്ധ്യത്തിൽ കുഞ്ഞുവർക്കിയിൽ നിന്നു ഗർഭം ധരിച്ച സാറാമ്മ, അതിന്റെ അസ്വസ്ഥതയുമായാണ് നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഗാർഹികജീവിതത്തിലെ സാധാരണ തലത്തിലെ അമ്മയുടെ ഗാർഹിക കൃത്യാന്തര നഹുലതയ്ക്കിടയിൽ അവൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന അവസരങ്ങൾക്ക് ഭിപ്രായമായും രണ്ടു തലങ്ങളുണ്ട്. ഒന്ന്, ജാന്തരികമായ അസ്വസ്ഥതയുടേത്, രണ്ട്, ബാഹ്യമായ സാധാരണത്വത്തിന്റേത്. ഈ രണ്ടു തലങ്ങൾക്കുമിടയ്ക്കുനിലപ്പെടുന്ന ഗാർഹിക പ്രശ്നങ്ങൾക്കും സാധാരണവാക്കുകൾക്കും അതിതാർത്ഥങ്ങളുണ്ടാവുന്നതും അത് ഐറണിയായി പരിണമിക്കുന്നതും നോക്കുക.

---

8. Ibid. P.62.
"Character is not the end but the necessary condition of a drama ..... A dramatic character is a complex idea

9. Ibid. P.63.
"This tension between the inside and outside of a situation is, of course productive of irony, and much of a dramatist's creation of character is intrinsically ironic."

187

"കുഞ്ഞുവർക്കി: നാരായണീ എന്നാ പാത്രം കൊണ്ടുവന്നത്?

സ്ത്രീ : പിന്നെ നിന്നോടല്ലേ ഇപ്പറഞ്ഞത്.

കുഞ്ഞുവർക്കി: ങേ. ഒരു കോപ്പയല്ലേ? നാരായണീ. ഒരബദ്ധം പറ്റുംവരും.

സ്ത്രീ : അല്ലെങ്കിലുമുണ്ടോ നിനക്കൊരു സമാധാനം പറഞ്ഞിട്ട്.

കുഞ്ഞുവർക്കി: ഒന്ന നിലകൂടിയതല്ലേയുള്ളൂ മണ്ടീ.

സ്ത്രീ : വലുതൊന്നുമോർത്തില്ല. പാത്രം കൊടുത്തു കൊണ്ടുകേട്ടോ. അല്ലാ, ഒരു സൂക്കിനാണിടയ്ക്കല്ലേ? കണ്ടകാലത്ത് ഉണ്ടാക്കെ."

ഇവിടെ തികച്ചും നിസ്സാരമായ ഒരു സംഭവമാണ് നടന്നിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ നാടകീയതയുടെ ഈ പ്രത്യേക സന്ദർഭത്തിൽ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന പ്രയോജനത്തിന്റെ തോതും, ഇവിടത്തെ ഗാർഹികമായ അന്തരീക്ഷത്തെ പെട്ടെന്നുള്ള ശക്തികൊണ്ട് മറ്റൊരു തലത്തിലേയ്ക്ക് കൊണ്ടുപോവുന്നു. "നാരായണീ ഒരബദ്ധം പറ്റും വരും" എന്ന കുഞ്ഞുവർക്കിയുടെ ശാന്തമായ വചനം നാരായണി കേട്ടുകാണുമെന്നതിനെ ആർക്കും നിഷേധിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല. "അല്ലെങ്കിലുമുണ്ടോ നിനക്കൊരു സമാധാനം പറഞ്ഞിട്ട്", എന്നുള്ള ഈ വാക്കുകൾ കേട്ടുകാണുമെന്നതിന്റെ കാരണത്തിൽ നാരായണിയെ അധിക്ഷേപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കുഞ്ഞുവർക്കിയുടെ ചിത്രം കാണാവുന്നതാണ്. പാത്രം കൊടുത്തു പോയെങ്കിലും കണ്ടകാലത്ത് ഉണ്ടാക്കിയതുകൊണ്ടുള്ള നാരായണിയുടെ സമാധാനരാഹിത്യം, വരാനിരിക്കുന്ന കലഹത്തിന്റെ സൂചന രംഗത്തിനു നല്കുന്നു. മാത്രമല്ല ഉപദേശി പേർത്തും പേർത്തും വിളിച്ചു പറയുന്ന മറുതലിപ്പിന്റെ കാലനോയത്തോടും വിനാശനോയത്തോടും നാരായണിയുടെ വാക്കുകൾ കൂട്ടിച്ചേരുകയും ചെയ്യുന്നു. പുരുഷന്റെ വളരെ നിസ്സാരവും സാധാരണവുമായ ഗൃഹാതുരത്വം പോലും നിഗൂഢമായ വലിയതെന്തിന്റെ സൂചന ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. രംഗത്തിന്റെ അന്തർനാടകവും ഉപരിതലവും നാരായണിയുടെ തെറ്റിൽ നിന്നു നാരായണിയുടെ നിശ്ശേഷം മാറിപ്പോകുന്നു.

ട്രാജിക് ഐറണി:

ദുരന്താത്മകമായ ഐറണിയുടെ പ്രവചനപരമായ അറിവിന്മേൽ ഊന്നൽ നൽകിക്കൊണ്ടാണ് സർജൻ ട്രാജിക് ഐറണിയുടെ സവിശേഷതകൾ വിശദമാക്കുന്നത്.(10) വരാനിരിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് മുൻകൂടിയുള്ള ജ്ഞാനം നൽകുന്നുവെന്നതാണ് ട്രാജിക് ഐറണിയുടെ പ്രധാന സവിശേഷത. അതിവിടെ ഉദ്ധരിക്കപ്പെട്ട രംഗത്തിനുണ്ട്. നിഷ്കാരവും അധാരണവുമായ ഒരു അഭവത്തിൽ നിന്നുതന്നെ വരാനിരിക്കുന്ന വംപിച്ച ദുരന്തത്തിന്റെ ജ്ഞാനം ജനിക്കുന്നു എന്നതാണ് ഇവിടെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടേണ്ടത്. ധ്വന്യാത്മകമായ ഈ രംഗസവിശേഷത അല വൈവിദ്ധ്യം കൊണ്ട് നാടകത്തിന്റെ ഏടനയെ സമ്പിർണ്ണമാക്കുന്നു.

രംഗഗതിയുടെ ഭാഗമായി ഉച്ചരിക്കപ്പെടുന്ന വാചകങ്ങൾ ധ്വന്യാത്മകത കൊണ്ട് സവിശേഷമായി തീരുന്നതിന് ഉദാഹരണങ്ങളുണ്ട്. ചിലത് ചൂണ്ടി കാണിക്കാം.

"അമ്മ : അവളുടെ മുഖത്തേക്കൊന്നു നോക്കേ.....ഒരു മാതിരി
മൂശേട പിടിച്ച പോലെ .....നീ എന്താ ചോദിച്ചത്,
കോഴി എവിടുന്നാണ്, അല്ലേ? നീ പോണേന്റ് മുൻപ് ഇതിനെ
ഒന്നു കൊന്നേച്ചു പോണേ കുഞ്ഞോർക്കി."

ഇവിടെ കോഴിയെ കൊന്നിടുപോകാൻ കുഞ്ഞുവർക്കിയോട് അമ്മ നടത്തുന്ന അഭ്യർത്ഥനയ്ക്ക് - ആ വാക്യത്തിന് - നാടകത്തിന്റെ ആന്തരികസ്ഥിതിയുമായി

---

10. Ibid. P. 43.

"I have written of delight and exhilaration we experience in the irony of comedy - the pleasure we take in knowing or understanding more than the dramatic personae. But what of tragedy? Our appreciation of tragic irony cannot be entirely different; the difference lies in what it is we understand. It would be generally agreed that tragedy produces a sense of forboding the intution of a destiny quite other than the happy resolution of comedy which might without exaggeration be called prophetic."

189

തടിച്ചുന്നോകുംപോൾ ഏറണിയുടെ സ്വഭാവമുണ്ടു്. അവിടത്തെ എല്ലാ ദുരന്തസംഭവങ്ങൾക്കും ഒരു വലിയ പരിധിവരെ കുൽസുവർക്കി ഉത്തരവാദിയാണല്ലോ. ആ ദുരന്തസംഭവങ്ങളുടെ ആഘാതമാണല്ലോ അമ്മയുടെ മരണത്തെ ത്വരിപ്പിക്കുന്നതു്. "നീ പോകുന്നതിനു മുൻപു് ഇതിനെ ഒന്നു കൊന്നേച്ചു പോകണേ കുൽസുവർക്കി" എന്ന അഭ്യർത്ഥന സംഭവിക്കാനിരിക്കുന്ന അമ്മയുടെ മരണത്തെയും അതിൽ കുൽസുവർക്കിക്കുള്ള പരോക്ഷമായ ഉത്തരവാദിത്വത്തെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്. അമ്മയുടെ അന്ത്യോപചാരങ്ങൾ ചെയ്യാൻ കുൽസുവർക്കി പിന്നീടു് നിയുക്തനാവുന്നു എന്ന വൻതുക കൂടി ഇവിടെ പരിഗണിക്കാവുന്നതാണു്.

മറ്റൊരു രംഗം:

"കുൽസുവർക്കി : ഞാനതു് അമ്മയോടു് പറഞ്ഞില്ല. ഞാൻ തീവണ്ടിക്കു കാത്തു നില്ക്കണമെന്നു് കംപിയിലുണ്ടായിരുന്നു. ഒഴിയാൻ നോക്കി. പണ്ടിയില്ല. .....

ഞാറാമ്മ : കുടിക്കാം, ഈ കഷായം മടിവരെ കുടിക്കാം. രണ്ടുപേർക്കും വേണ്ടുവോളമുണ്ടു്.

അമ്മ : (അകത്തു നിന്നു്) രണ്ടു മൊളകും ഒരു ഉള്ളിയും ആ മോരിൽ ചതച്ചിടണം. കേട്ടോ പെണ്ണേ."

ഇവിടെ അകത്തു നിന്നു പുറപ്പെടുന്ന അമ്മയുടെ ശബ്ദം സാധാരണയായി പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നു പുറപ്പെടുന്ന ഉപദേശിയുടെ ശബ്ദത്തെപ്പോലെ തന്നെ, കുൽസുവർക്കിയുടെയും ഞാറാമ്മയുടെയും അസ്വസ്ഥതയ്ക്കു് ആക്കം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. കഷായത്തിന്റെ കയ്പു് രണ്ടുപേർക്കും വേണ്ടുവോളം കുടിക്കാമെന്നു പറയുന്ന വാക്യത്തോടു്, മോരിന്നു് എരിവു് കൂടിയാകടെ എന്നു വിളിച്ചു പറയുംപോൾ അതിന്നു് മുൻവാക്യത്തോടു് ആശയപരമായി ബന്ധപ്പെടാൻ കഴിയുന്നു.

അമ്മയുടെ ഗാർഹികതയിലെ ഏറണി ഉപദേശിയുടെ ഭാഷാപ്രയോഗവുമായി തടിച്ചുന്നോകുംപോൾ അത്രയ്ക്കു വ്യാപ്തിയും അർത്ഥവുമുള്ളതല്ല.

190

കാരണം 'അവൻ' നാടകത്തിലെ ഉപദേശി എന്ന കഥാപാത്രം തന്നെ ഒരർത്ഥത്തിൽ ഏറണിയുടെ നിർവഹണമാണ്. ഉപദേശിയും ഉപദേശിയുടെ ശബ്ദത്തിനും മിക്കവാറും രംഗത്തിലിയുടെ അന്തർസാഹൃതകളുടെ ടെൻഷനിലേക്ക് കടന്നുചെന്ന് ഏറണിയായിത്തീരാൻ കഴിയുന്നു. ഈ ഏറണിയ്ക്കു നാടകത്തിന്റെ ചലനഗതിയിൽ വംപിച്ച ഭിന്നോദമേർപ്പിക്കാനും കഴിയുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണം:

(അമ്മയും ഗർഭവതിയായ ഞാറാമ്മയും മാത്തുകുട്ടിയെ പ്രതീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു)

"ഞാറാമ്മ : ഇനി വന്നിട്ടില്ലായിരിക്കുമോ?

അമ്മ : ഏയ്, വരാണ്ടിരിക്കില്ല. നീ മുടിയൊക്കെ ഒന്നു കെട്ടിവയ്ക്ക്. ഒരു നല്ല തുണീം എടുത്തുടുക്ക്. കണ്ടാൽ ഒരു വർക്കത്തു വേണ്ടേ? (ദൂരത്തിൽ വിനിൽ ശബ്ദം. ഞാറാമ്മ ഞെട്ടുന്നു) നീ എന്തിനാ പെണ്ണേ ഞെട്ടുന്നത്? വണ്ടി പോണതാ അത്. അവനിപ്പം വരും.

ശബ്ദം : (ദൂരത്തിൽ) അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു. അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു.

ഞാറാമ്മ : (ഭിന്നത്തിലായിത്തീരുന്നു) (അല്പനമയം കഴിഞ്ഞ്) അയ്യോ എന്റെ ദൈവമേ! എനിക്കു വയ്യായെ - എന്റെ .... (ഭ്രാന്തിയെപ്പോലെ എഴുന്നേറ്റോടുന്നു. തൈർക്കലത്തിൽ കാലു തട്ടി മറിഞ്ഞു വീഴുന്നു)

x x x x

"കുഞ്ഞുവർക്കി: ഞാറാമ്മേ ക്ഷമിക്കൂ, ഞാൻ നിന്നെ വേദനിപ്പിച്ചു. അത് ഓർമ്മയില്ലാതെ ചെയ്തുപോയതാണ്. വിവാഹജീവിതത്തിൽ ഇങ്ങനെ പലതും പരസ്പരം ക്ഷമിക്കുകയും മറക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്.

ശബ്ദം : പാപത്തിന്റെ ശംപൾ മരണമത്രേ. (രണ്ടു പേരും ഞെട്ടുന്നു. ഞാറാമ്മ കുഞ്ഞുവർക്കിയുടെ അടുത്തുചെന്ന് കണ്ണേരയിൽ ചാരി നില്ക്കുന്നു)

അനാമിക : ഈ വിധി എങ്ങനെയും വൈരൂപ്യം:

ഇവിടെ രീതി രംഗത്തിലും പാപ്രതിനിധ്യത്തിന്റെയും തിരിയുടെയും മാനസികതലത്തിനെ കീഴ്പ്പെടുത്തിയാണും പ്രകാശിപ്പിക്കാനുമുള്ള ശ്രമം ഉപദേശിയുടെ വാക്കുകൾക്കുണ്ട്. ഉപരിപ്ലവമായി നോക്കുമ്പോൾ നിരർത്ഥകവും നിർവികാരവുമായ ഏതാനും വചനങ്ങൾക്കു നാടകീയമായ സൂചിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന അഗാധമായ ശക്തിയേറിയതാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ അപ്രധാനമായ രേഖകളുടെ ടെർമിനിലൂടെ, അവിടെ പ്രവേശിക്കുന്ന വാക്കുകൾക്കുണ്ടാക്കാൻ കഴിയുന്ന ഫെറണിലൂടെയാണ് നാടകം മുന്നോട്ടു നീങ്ങുന്നത്. ബൈബിളുമായുള്ള രേഖകളിലൂടെ നാടകം സങ്കീർണ്ണമായിത്തീരുകയും ബഹുതലീയമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നത് ഈ ഫെറണിനിമിത്തമാണ്. ഒരു സൂചിത നാടകീയതിന്റെ അന്തരാളത്തിൽ നിന്നു നാടകീയതെ സമഗ്രമായി വ്യതിചലിപ്പിക്കുന്നതും ഫെറണിലാണ്. നാടകീയതിന്റെ ദർശനം തന്നെ അവർ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന വാക്യത്തിന്റെ ഫെറണിൽ സംഗ്രഹിച്ചു നിർത്താൻ നി.നെ.ക്കു കഴിയുന്നുണ്ട്.

അവർ വീണ്ടും വരുന്നു:

~~"നാടകത്തിന്റെ സൂചിതകമായി നിർവ്വഹണത്തെ ചൂണ്ടുന്ന ഫെറണിലൂടെ നാടകം~~
~~നാടകനിർവ്വഹണ പ്രക്രിയയിൽ തന്നെ ഫെറണിലൂടെ അനിശ്ചിതമായ~~
~~ഭീതിയെ ഇതിൽ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്.~~ (11) മൂർത്തം, നിലംഗികമായ, സമയാർത്ഥം, മനം, വിപ്ലവം മുടങ്ങിയ സങ്കീർണ്ണതകളിലേയ്ക്കു കടന്നു ചെന്നു നിൽക്കുന്ന ഫെറണിലാണ് 'അവർ' നാടകീയതിന്റെ കാലാന്ത്യ രംഗം. 'പാപിഷ്ഠകളുടെ രാജാവു വരുന്നു' എന്ന ക്രിസ്തീയ സങ്കല്പത്തിനെ ഒരു സാമൂഹികതലത്തിന്റെ വൈകാരിക പരിണാമത്തിലേയ്ക്കു പ്രവേശിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന ഫെറണിലൂടെയാണ് നാടകീയതിന്റെ ദർശനം ഉരുത്തിരിഞ്ഞു പ്രകാശിക്കുന്നതു തന്നെ.

---

11. Ibid. P.62.
"Drama is the final extension of irony in the creative exploration of concepts."

ഉത്തരീയത്തെയെന്നു പരിശോധിക്കാം. മുഴുഭാഗത്തിന്റെയും മറുഭാഗത്തിന്റെയും മദ്ധ്യത്തിലായി നിന്നാണ് ഓരോ നടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. നടകത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു' എന്ന വാക്യത്തിനുശേഷം കടുത്തുള്ള പ്രവചനഗ്രന്ഥം മാത്രമുടിയുടെ തിരിച്ചുവരവിനെ ഉദ്ദേശിച്ചുള്ളതാണ്. പാപിശിക്കത്തിനായി വരുന്ന ക്രിസ്തുവിന്റെ രണ്ടാമതിൽ പാപികൾക്കുണ്ടാകുന്ന ഭീതിയുടെ മുന്നറിയിപ്പ് അവിടെയുണ്ട്. നടകാരംഭത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന വാക്യം മാത്രമുടിയുടെ വരവോടുകൂടി ക്രിസ്തുമതത്തിലേക്കുള്ളതാണ്. മാത്രമുടിയുടെ തിരിച്ചുവരവോടുകൂടി കുഞ്ഞുവർക്കിയ്ക്ക് ഗുരുവിൽ നിന്ന് ലഭിച്ച നിശ്ചിതമേഖലയിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്നു. കുഞ്ഞുവർക്കിയുടെ അന്ധവിശ്വാസത്തിൽ നാരായണനും മാത്രമുടിയും പരസ്പരം തുണയെപ്പോലെയാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. അവസാനത്തിൽ വീണ്ടും ഓർമ്മിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു, ഉണർവുള്ള മണവാട്ടികളേ ഓർത്തിരിപ്പിൻ' എന്ന ഉപദേശത്തിലൂടെ ശരിയായ നാരായണനേയും മാത്രമുടിയേയും കുഞ്ഞുവർക്കിയുടെ തിരിച്ചുവരവിനെക്കുറിച്ച് ബോധവാന്മാരാക്കുന്നു. എന്നാൽ അതിനോടൊപ്പം കുഞ്ഞുവർക്കിയുടെ തിരിച്ചുവരവ് സംഭവിക്കുകയും ഉണർവുള്ള മണവാട്ടിയായ നാരായണിയിടുത്തു നിന്നും ശരിയായ ജീവിതത്തിലേയ്ക്ക് തിരികെവിളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഈ തിരികെ എന്നത് പരമ്പരാഗതമായ അനുഭാവിക അർത്ഥത്തിനപ്പുറം തിരിച്ചുവരുന്ന പുതിയ അർത്ഥ നിലയുടെ ഭാഗമാണ്. കുഞ്ഞുവർക്കിയുടെ തിരിച്ചുവരവ് പ്രവചിക്കുക മാത്രമല്ല, അതോടൊപ്പം മാത്രമുടിയുടെ ഗുരുത്വത്തിലേക്ക് ഉപദേശി നിയോഗിക്കുക കൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ ഈ നിയോഗം ലഭിക്കുന്ന ഉപദേശി തന്നെ ഓ പാപിയിന്റെ ആത്മാവിനുവേണ്ടിയുള്ള മരണത്തെ അനുഭവിക്കുകയും പ്രവചിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഓ പ്രവചനവും യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്നുണ്ട്. യേശുക്രിസ്തു പാപികളുടെ പാപം നിവർത്തിക്കാനായി മരണം വരിച്ചു എന്ന ക്രിസ്തീയ അടിസ്ഥാനത്തിനനുസരണമായ മരണത്തിൽ, മാത്രമുടി പാപികളായ കുഞ്ഞുവർക്കിയുടെയും നാരായണന്റെയും പാപനിവൃത്തിയ്ക്കായി എന്നപോലെ മരണത്തിലേയ്ക്കുപോകുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ നടകത്തിന്റെ

ദർശനം ഏതാണ്ട് ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വരുന്നുണ്ട്. പാപികളെ ശിക്ഷിക്കുവാൻ, അവരെ കെടാത്ത തീയിലേക്കും നരകത്തിലേക്കും വലിച്ചെറിയുവാൻ വേണ്ടി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമെന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്ന അന്തിക്രിസ്തുവിൽ നിന്ന്, പാപികളുടെ പാപനിവൃത്തിക്കു വേണ്ടി ആത്മത്യാഗം ചെയ്യുന്ന ക്രിസ്തുവിലേയ്ക്കാണ് 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു' എന്ന വാക്യം ചെന്നുനില്ക്കുന്നത്. അന്തിക്രിസ്തു എന്ന സങ്കല്പത്തിൽ നിന്ന് ക്രിസ്തുവിലേയ്ക്കുള്ള ഈ നീക്കം പൂർണ്ണമാക്കിത്തീരുന്നത് കുഞ്ഞുവർക്കിക്കും സാറാമ്മയ്ക്കും പുത്രൻ ജനിക്കുന്നതിലൂടെയാണ്.

"കിഴവി : (പ്രവേശിച്ച്) പെടു. (മുറിയിൽ പ്രകാശം വർദ്ധിക്കുന്നു)

ശബ്ദം : (അണിയറയിൽ) പ്രഭാതത്തെ ആക്ടിച്ച ദൈവത്തിനു സ്തോത്രം.

.....

.....

കുഞ്ഞുവർക്കി: എന്റെ മകൻ

ശബ്ദം : (അണിയറയിൽ) അവൻ സമാധാനത്തിന്റെ ദൂതൻ

കുഞ്ഞുവർക്കി: സമാധാനത്തിന്റെ ദൂതനോ, ശൃംഖലയോ, സാക്ഷിയോ, പുരോഹിതനോ എന്തെങ്കിലുമായിക്കൊള്ളട്ടെ! (മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ പടത്തിന്റെ അടുത്തു പോയി നിന്നുകൊണ്ട്) സാറാമ്മേ നിന്റെ ഇക്ടം തന്നെയാകട്ടെ. (അകത്തുനിന്നും കുട്ടിയുടെ കരച്ചിൽ അവർത്തിച്ചു കേൾക്കുന്നു) എന്റെ കൊച്ചു മാത്തുക്കുട്ടി.

ശബ്ദം : (അണിയറയിൽ) അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു.

(സുപ്രസന്നമായ മുഖത്തോടു കൂടി കുഞ്ഞുവർക്കി ജീവിയും തീപ്പെട്ടിയും നിലത്തു നിന്നെടുത്ത് കണ്ണേരയിൽ പോയി ഇരിക്കുന്നു. ചാരിക്കിടന്നുകൊണ്ട് ജീവികത്തിച്ച് പുക മുകളിലേക്കു വിടുന്നു.)

കർട്ടൻ"

നാടകം അവസാനിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. സമാധാനത്തിന്റെ ദൂതനായി ഉപദേശി അവതരിപ്പിക്കുന്ന കൊച്ചു മാർത്തുകുടി, മാർത്തുകുടിയുടെ ഉദ്ധാരണത്തെ പുണ്യപീഡനമെന്നു തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രകാശത്തിന്റെയും പ്രത്യാശയുടെയും സമാധാനത്തിന്റെയും സന്ദേശവുമായി ഉദിച്ചുയരുന്നതെന്നു പുകഴ്ത്തുന്ന യേശുക്രിസ്തു. തന്റെ രക്തസാക്ഷിത്വം കൊണ്ട് പുതിയൊരു ധർമ്മവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് രൂപം കൊടുക്കുകയാണെന്നോ. അത്തരമൊരു പുതിയ നൈതികവ്യവസ്ഥയുടെ ജനനമാണ് കൊച്ചു മാർത്തുകുടിയുടെ മരണത്തിലൂടെ ധ്വനിപ്രധാനമായി വിനിമയപ്പെടുത്തുന്നത്.

'അവർ വീണ്ടും വരുന്നു' എന്ന വചനത്തിന്റെ ഈ അർത്ഥ പരിണാമം നാടകത്തിന്റെ ദർശനത്തെ സംഗ്രഹിക്കുന്നു. മാർത്തുകുടിയുടെ വരവ്, അന്തിക്രിസ്തുവിനെ പ്രതിക്രിയിക്കുന്ന പാപികളെപ്പോലെ നാമാത്മകതയും കുണ്ഠവർത്തിതയും അന്വർത്ഥമാക്കുന്നു. മാനസികമായ ഏതിതിഹിലേക്കു തന്നെയാണ് ഫലത്തിൽ അവർ എറിയപ്പെടുന്നത്. അവിടെയെല്ലാം അവർ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന വാക്യത്തിന്റെ ഒരു ലോകമഹായുദ്ധത്തിന്റെ വിനാശ ഭയം അവരിൽ സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയുന്നതും അതുകൊണ്ടാണ്. എന്നാൽ അന്ത്യരംഗത്തിന്റെ അവസാനം കുറിക്കുന്ന അവർ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന ശബ്ദം, സമാധാനത്തിന്റെ ദൂതനെയാണ് കൊണ്ടുവരുന്നത്. മാർത്തുകുടി അന്ധവിശ്വാസത്തിന്റെയും കുരിശുയുദ്ധത്തിന്റെയും വക്താക്കളായി നാടകാരംഭത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുവെങ്കിൽ, കൊച്ചുമാർത്തുകുടി ശുഭാപ്തിവിശ്വാസത്തിന്റെയും പ്രത്യാശയുടെയും സമാധാനത്തിന്റെയും ദൂതനായാണ് ഇവിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.

അന്തിക്രിസ്തു എന്ന മതസ്ഥാപന സങ്കല്പത്തിൽ നിന്ന് ക്രിസ്തീയതയെ അതിന്റെ രക്തസാക്ഷിത്വ ശക്തിയിലേയ്ക്ക് പരിണമിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു പോവുകയും, രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ സങ്കല്പനം ക്രിസ്തീയതയുടെ ആത്മാവായി നിർമ്മുക്കുമാണ് ഫലത്തിൽ സി.ജെ. ചെയ്യുന്നത്. പള്ളി ഉപദേശിമാരുടെ അന്തിക്രിസ്തുവിന്റെ ഭീതിയാണ് നിന്ന് ക്രിസ്തുവിലേക്കുള്ള വഴിയാണ് 'അവർ'

നാടകത്തിന്റെ മതപരമാല ദർശനം. പുതിലൊരു ധർമ്മവ്യവസ്ഥലുടെ സ്ഥാപനത്തിൽ ലേശുവിന്റെ പ്രസക്തി ഭംഗ്യന്തരേണ സ്ഥാപിക്കുവാൻ സി.ജെ. ഇവിടെ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നു.

ആവർത്തനത്തിന്റെ നിർദ്ദേശം:

അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന വചനത്തിലാരംഭിച്ച്, അതേ വചനത്തിൽ തന്നെ അവസാനിക്കുന്ന നാടകം, ഒരു പുതില വ്യവസ്ഥലുടെലും സമാധാനത്തിന്റെലും തുടക്കത്തിലാണവസാനിക്കുന്നത്. അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന ശബ്ദം അവസാനവും പ്രക്ഷേപിക്കുംപോൾ, ലുഗൽങ്ങളിലൂടെ, വ്യവസ്ഥകളിലൂടെ, ക്രിസ്തു ആവർത്തിക്കുന്നു എന്ന സങ്കല്പം അവിടെ അടക്കം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. കന്യകാഗർഭത്തിന്റെലും സാമൂഹ്യാധഃസ്ഥിതത്വത്തിന്റെലും പേരിൽ അവമതിക്കപ്പെട്ട ലേശുവിന്റെ ജനനത്തിന്റെലും രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെലും പ്രശ്നങ്ങൾ ഈ സമുദാല നാടകത്തിൽ അന്തഃസ്ഥിതമാലിട്ടുണ്ട്. എന്നുകൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടതാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ ഒരു സൃഷ്ടിത നാടകത്തിന്റെ നിലതമാല അന്തും ഇവിടെലില്ല. ഒരു വാഗ്ദാനമാണത്. ആവർത്തനത്തിന്റെ വാഗ്ദാനം. ജനരാശിലിൽ ലുഗൽങ്ങളിലൂടെലുള്ള ലേശുവിന്റെ 'ആവർത്തനം' എന്ന സങ്കല്പത്തിന്റെ ദർശനപരമാല ചാക്രികത്വമുണ്ട്. അങ്ങനെലൊരു ക്രിസ്തീലചക്രം (ആണ്ട് നാടകത്തിലുള്ളത്. പുതില സ്ഥാപന നീതിലിൽ ക്രിസ്തു വീണ്ടും ആവർത്തിക്കുമെന്നും പരിവർത്തിപ്പിക്കുമെന്നുള്ള വാഗ്ദാനവും അവിടെലുണ്ട്. അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന വാക്യം വിവിധ സന്ദർഭഗതികളിൽ ആവർത്തിച്ചാവർത്തിച്ച് ചെന്നു വീഴുന്നുണ്ടല്ലോ. വിവിധ ധർമ്മനീതി വ്യവസ്ഥകളിൽ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന ക്രിസ്തുവിനെലാണ് ആ വാക്യം നാടകത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആവർത്തനത്തിന്റെ ഈ ചാക്രിക ദർശനം, സൃഷ്ടിത നാടകത്തിന്റെ ഘടനാവിധികളുമാലി പൊരുത്തപ്പെടു പോകാൻ ഈ നാടകത്തെ അനുവദിക്കുന്നില്ല. അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന വാക്യത്തിന്റെ ആവർത്തിച്ചാവർത്തിച്ചുള്ള നീക്കം, ഒരു ജീവിത ചക്രത്തിന്റെ ഗതിലെ നിലസ്ത്രിക്കുന്ന

ചക്രത്തൽടുകളെപ്പോലെ നിൽക്കുന്നു. ആരംഭത്തിന്റെയും അവർത്തനത്തിന്റെയും ചക്രഗതി നാടകത്തിന്റെ ഏടനയെ ആധിതുകയും ചെയ്യുന്നു.

ജീവിതത്തിന്റെ തുടർച്ചയെ, അവസാനമില്ലാൽമയെ, ദ്യോതിപ്പിക്കുവാനുള്ള 'അവൻ വീൺടും വരുന്നു' വിന്റെ പരിശ്രമം വ്യക്തമാവുന്നത് രൺടാമങ്കത്തിന്റെ അന്തൃത്തോടെയാണ്. നാടകത്തിനും, സുഏടിതനാടകത്തിന്റെ പരിണാമപ്പതിയിലവസാനിക്കാമായിരുന്ന രംഗമായിരുന്നു അത്. അമ്മ മരിക്കുന്നു. മാത്തുകുട്ടി വീടുവിട്ടു പോകുന്നു. കുഞ്ഞുവർക്കിയും സാറാമ്മയും തനിച്ചാവുന്നു. ഒരു പരിണാമപ്പതിയുടെ പൂർണ്ണതയിലെത്തിയ കഥാതന്തു വിനെ അവിടെ വച്ചവസാനിപ്പിക്കാതെ ജീവിതത്തിന്റെ അവിരാമതയുടെ ദർശന ബോധത്തിലേയ്ക്കു സഞ്ചരിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് രൺടാമങ്കത്തിന്റെ അന്തൃം, നാടകത്തിന്റെ ഒരവസ്ഥയെക്കുറിക്കുന്നതു മാത്രമായി തീർന്നിരിക്കുന്നത്. തുടർച്ചയുടെ വിശേഷം പോലെ അവസാനത്തെ അൽകം അതിനോടു ചെന്നു ചേരുന്നു. ഈ മൂന്നാമങ്കത്തോടെ ആവർത്തനത്തിന്റെയും തുടർച്ചയുടെയും വ്യവസ്ഥയിലേയ്ക്ക് നാടകം പ്രവേശിക്കുന്നു. ആ വ്യവസ്ഥ നാടകത്തിന്റെ ഏടനാവ്യവസ്ഥയാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു പരിണാമപ്പതിയുടെ സ്വഭാവമുള്ള രൺടാമങ്കത്തോടെ ഈ നാടകത്തിലുള്ള സുഏടിത നാടകാംശത്തിന്റെയും അവസാനമായി. നാടകത്തിന്റെ റിയലിസ്റ്റിക് ഭൗതിക തലത്തിന്റെ ആശയത്തെ ശക്തമായി പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന 'അമ്മ'യുടെ അന്തൃത്തിൽ ആ അൽകമവസാനിക്കുന്നു എന്നത് അർത്ഥഗർഭമാണ്. നാടകത്തിന്റെ ദർശനത്തെയും ഏടനയെയും പരിശോധിക്കുംപോൾ രൺടാമങ്കത്തിന്റെ അന്തൃം പ്രസക്തമായ ഒരു സന്ധി തന്നെയാണ്. അതുകൊണ്ട് രൺടാമങ്കത്തിന്റെ അന്തൃം വരെയുള്ള നാടകഗതി പരിശോധിക്കാം.

അനുരഞ്ജനത്തിന്റെ ദർശനം:

രൺടാമങ്കത്തിൽ അവസാനിക്കുന്ന നാടകത്തിന്റെ ആദ്യഏടത്തിന്റെ അനുരഞ്ജനത്തിന്റെ ദർശനമാണുള്ളത്. ഈ അനുരഞ്ജനത്തിന്റെ ദർശനം ക്രിസ്തൃൻ കമ്യൂണിയന്റെ (Communion) ശൈലിയിൽ തന്നെ നാടകത്തിൽ

വിനുമിടയാക്കുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിലെ ഔദ്യോഗികപദവിയുടെ ധന ശക്തി മാത്രം നിലനിർത്തുന്നതു ശരിയാണ്. ഭക്ഷണം കഴിക്കുമ്പോൾ നാം പ്രതിരോധിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ശത്രു, ഈച്ച, കടുക്, മൈദ കരുപ്പെട്ടി എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഭക്ഷണപദാർത്ഥങ്ങളുടെ പേരാണ്. അവയിലൊന്നും കുറ്റപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ കാരണം കഴിക്കുന്നുണ്ട്. ഉപദേശിയെ കാണിക്കൊടുക്കുന്നു. അവരിലാനുള്ള തിടുക്കവും. കാരണം ഭക്ഷണമുണ്ടാക്കുവാനുള്ള അധ്വാനവുമെല്ലാം തിരിച്ചും ഔദ്യോഗികപദവിയുടെ ലോകത്തിൽ വ്യാപരിക്കുന്ന ഒരു കഥാപാത്രമാണ് ശത്രുവെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

ശത്രു ഔദ്യോഗികപദവിയുടെ പ്രതിനിധിയാണെങ്കിലും കാരണം അനാസനത്തിന്റെയും പ്രതിനിധിയാണ്. കുഞ്ഞുവർക്കിയും നാരായണനും കൂടി ചെയ്തുപോയ അനാസർഗ്ഗിക പാപം കാരണമാണ്, നാരായണനെ നഷ്ടപ്പെടുകയും കുഞ്ഞുവർക്കിയെ ഒഴിക്കേണ്ടിവരുകയും ചെയ്യുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ലൈംഗികാപചയത്തിന്റെ നാൾവഴിയായ കുഞ്ഞുവർക്കിയും നാരായണനും എപ്രകാരം സ്ത്രീപുരുഷന്മാരായിത്തീരുന്നുവെന്നതിന്റെ നിർദ്ദേശം നാടകത്തിലുണ്ടാവുന്നുണ്ട്. അതിനു ശേഷമാണ് ശത്രു കുഞ്ഞുവർക്കിയെ തിരിച്ചെ സ്വീകരിക്കുന്നത്.

നാരായണനെ മാർത്തോമ്മാക്കിയും തിരിച്ചെ സ്വീകരിക്കുവാൻ ഉപദേശി പലവിധം ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. അനുരഞ്ജനത്തിന്റെ വഴിയാണ് അയാൾ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

"ഉപദേശി : ഞാൻ പോകുന്നതിനു മുൻപ് എനിക്കു മാർത്തോമ്മാക്കിയെ ഒരു സുവിശേഷം അറിയിക്കാനുണ്ട്.

മാർത്തോമ്മാക്കി : എന്താണത്?

ഉപദേശി : ദൈവമില്ലെന്നവർ ഭാഗ്യവാന്മാർ.....

.....അതുകൊണ്ട് ചിന്തകളൊക്കെ കളയൂ മാർത്തോമ്മാക്കി. നമുക്ക് ജീവിതത്തിനുവശ്യം.

മാർത്തോമ്മാക്കി : നമുക്ക് എനിക്കു വയ്യാ. ഞാൻ ക്രൂശുമലയിൽ നിന്നു തിരിച്ചുവന്നതാണെന്നു ഓർക്കണമെന്നു."

ഇങ്ങനെയൊരു പരിഹാസതലത്തിലാണ് നാരായണ ഉപദേശിയെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നത്.

198

"ജാറാമ്മ : എന്റെ ഉപദേശി.

ഉപദേശി : എനിക്കും നിനക്കും തമ്മിൽ എന്ത്?

ജാറാമ്മ : ഞാൻ എന്തു ചെയ്യണം ഉപദേശി? ഞാൻ തെറ്റുചെയ്തു പോയി. ഞാൻ അനുഭവിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷെ അമ്മ എന്തോട് ക്ഷമിക്കുന്നില്ല. എന്റെ ഭർത്താവ് എന്നെ സ്നേഹിക്കുന്നില്ല.

ഉപദേശി : കർത്താവിൽ ശരണപ്പെടുക.

ജാറാമ്മ : അതിനു ഞാനെന്തു ചെയ്യണം?"

അതിനു ഞാനെന്തു ചെയ്യണം എന്ന ചോദ്യത്തിന്റെ നിവൃത്തി ലഭിക്കുന്നതിനു മുൻപ്. അപ്പോൾ ആ രംഗത്തേയ്ക്കു മാത്തുക്കുട്ടി കടന്നുവരുന്നു.

"മാത്തുക്കുട്ടി : ഉപദേശി. അമ്മയ്ക്കു കൂടുതലാണെന്നു തോന്നുന്നു. മരുന്നു വാങ്ങാൻ എന്താ മാർഗ്ഗ?

ഉപദേശി : ഞാനെയെങ്കിലും അയക്കണം.

മാത്തുക്കുട്ടി : അതിനിവിടെ ആരുമില്ലല്ലോ.

ഉപദേശി : അതിനു ഞാൻ വഴിയുണ്ടാകാം. പക്ഷെ ഞാൻ പോകുന്നതിനു മുൻപ് എനിക്ക് മാത്തുക്കുട്ടിയോട് ഒരു സ്വവിശേഷം അറിയിക്കാനുണ്ട്.

മാത്തുക്കുട്ടി : എന്താണത്?

ഉപദേശി : ക്ഷമിക്കുന്നവർ ഭാഗ്യവാന്മാർ."

ഇവിടെ മാത്തുക്കുട്ടിയും ജാറാമ്മയും ഒരു മാർഗ്ഗം അന്വേഷിക്കുകയാണ്. മാത്തുക്കുട്ടിയ്ക്ക് അമരരംഗത്തേയ്ക്കു പോകുംപോൾ അമ്മയെ അംഗീകരിക്കാൻ ആളുണ്ടാവണം. അമ്മയെ ശുശ്രൂഷിക്കാനും. അമ്മയും മാത്തുക്കുട്ടിയും തള്ളിപ്പറഞ്ഞ ജാറാമ്മയ്ക്ക് ഒരു ആലംബമാണാവശ്യം. രണ്ടുപേരും അതിനുള്ള വഴികളന്വേഷിക്കുന്നു. 'അതിനു ഞാനെന്തു ചെയ്യണം' എന്ന ജാറാമ്മയുടെ ചോദ്യത്തിനും, 'അതിനിവിടെ ആരുമില്ലല്ലോ' എന്ന മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ വാക്യത്തിനുമുള്ള പൊതുവായ ഉത്തരമാണ് ഉപദേശി ഇവിടെ നല്കുന്നത് —

'അതിന്റെ ഞാൻ വഴിയുണ്ടാകാം' എന്ന്. ഈ രണ്ടു കൃത്യങ്ങളും നിർവഹിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ഉപദേശി കുഞ്ഞുവർക്കിയെത്തന്നെ കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഞാൻമാർഗ്ഗ കൂടുത്തിന്റെ വ്യാധി പുണ്ട വാക്യങ്ങളുമായി നടക്കുന്ന ഉപദേശി തന്നെ ഇങ്ങനെ ഒരു 'മാർഗ്ഗം' കണ്ടെത്തുന്നു. ഇപ്രകാരം 'നിയോഗം' നടത്തുന്നുവെന്നത് നാടകത്തിലെ കാതലായ ഏറണിയാണ്. ഈ നിയോഗം ക്രിസ്തുമതത്തിൽ 'പിതാവ്' 'പുത്രനെ' നിയോഗിക്കുന്നു എന്ന സങ്കല്പത്തിന്റെ ദ്വനി കലർത്തുന്നുണ്ട്. (ക്രിസ്തു മനുഷ്യരാശിയെ രക്ഷിക്കാൻ ദൈവത്താൽ നിയോഗിതനായി എന്നു പറയുന്നതുപോലെ കുഞ്ഞുവർക്കി മാത്തുകുടിയുടെ കൂടും ഇത്തെ രക്ഷിക്കാൻ ഉപദേശിയാൽ നിയോഗിക്കപ്പെടു എന്നതാണ് ഇവിടുത്തെ നിർദ്ദേശം.)

മാത്തുകുടിയോട് കുഞ്ഞുവർക്കി അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നു.

"കുഞ്ഞുവർക്കി : ചെറുപ്പത്തിലെ സ്നേഹമോർത്തിടെങ്കിലും എന്നോട് ക്ഷമിക്കു
~~മാത്ത~~ മാത്തുകുടി, മനുഷ്യനു തെടുകൾ വരാമെന്ന് ഞാൻ പറയാതെ
മാത്തുകുടിയ്ക്കറിയാമല്ലോ.

മാത്തുകുടി : ഇല്ല. എനിക്കു വയ്യ. ഞാൻ കള്ളം പറയുന്നില്ല."

ഇവിടെ ഉപദേശി നടത്തുന്ന അനുരഞ്ജനത്തിന്റെ നിർദ്ദേശം മാത്തുകുടി പൂർണ്ണമായും തള്ളിക്കളയുന്നു. എന്നാൽ അനുരഞ്ജനം ഞാഹ്ലുമടയുന്നതും ഉപദേശിയുടെ നിയോഗം അർത്ഥവത്തായി തിരുന്നതും അന്ത്യം അടുത്തിരിക്കുന്ന അമ്മ കുഞ്ഞുവർക്കിയെ ബീകരിക്കുംപോഴാണ്. അമ്മയ്ക്ക് അവസാനമായി മരുന്നു കൊടുക്കുവാൻ കുഞ്ഞുവർക്കി നിയോഗിക്കപ്പെടുംപോൾ, അമ്മ അവനോട് അനുരഞ്ജനപ്പെടുംപോൾ, കുഞ്ഞുവർക്കിയും ഞാറാമ്മയും തമ്മിൽ ഒന്നിച്ചുള്ള ജീവിതത്തിന്റെ വൈകാരിക ന്യായം അമ്മ ബീകരിക്കുന്നുവെന്നു കരുതാവുന്നതാണ്. കാരണം പുതിയ ഞാ ഞാൻമാർഗ്ഗ വ്യവസ്ഥയുടെ 'കമ്യൂണിയൻ' എന്ന പോലെയാണ് കുഞ്ഞുവർക്കി അമ്മയ്ക്ക് മരുന്നുകൊടുത്ത് ശുശ്രൂഷ ചെയ്യുന്ന ഭാഗം അവസാനിക്കുന്നത്.

ക്രിസ്തിയ മിത്തിൽ ഭൗതികോപഭോഗത്തിന്റെ ആത്മീയതയുമായി ഉട

200

ണ നയമുണ്ട്. ക്രിസ്തുവിന്റെ തിരുശരീരം എന്ന സങ്കല്പത്തിൽ 'ജപ്പം' നാവിൽ വച്ചുകൊടുത്ത് 'കമ്യൂണിയൻ' നിർവഹിക്കുന്ന സംപ്രദായമാണ് ക്രിസ്തു മതാനുഷ്ഠാനങ്ങളിലുള്ളത്. ഭൗതികമായ ഉപഭോഗമെന്നതിന്റെ ഒരു ശക്തമായ ബോധം തന്നെ നാടകത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ജീവിതയുടെ നാവിൽ മരുന്ന് ഒഴിച്ചു കൊടുക്കുംപോൾ, ജീവിതയിലൂടെ ജയാളെ സ്വീകരിക്കുംപോൾ, ഒരു പുതിയ ധർമ്മ വ്യവസ്ഥയുടെ കമ്യൂണിയൻ അവിടെ നടക്കുന്നുണ്ട്. സമുദായമനുഷ്യനെ, മനുഷ്യരാശിയെ, 'രോഗി'യായും ജയാളുടെ നാവിലെ 'കെമിക്കൽ ഏജന്റി'നെ രക്തസാക്ഷിയുടെ തിരുശരീരമായും സങ്കല്പിച്ചുകൊണ്ട് ആത്മീയ കമ്യൂണിയനെ വിശദീകരിക്കുന്ന ഭാഗം എലിയട്ടിന്റെ 'മർഡർ ഇൻ ദി കത്തിഡ്രൽ' എന്ന നാടകത്തിലുണ്ട്.(1 2)

---

(12) T.S.Eliot, " Murder in the Cathedral 1938 " Page 12
~~Faber and Faber Ltd. London~~

" They know and do not know, what ~~it~~ is to act or suffer
They know and do not know, that action is suffering
And suffering is action. Neither does the agent suffer
Nor the patient act. But both are fixed
In an eternal action ....."

കമ്യൂണിയനെപ്പറ്റി വേദപുസ്തകത്തിൽ പറയുന്നതിങ്ങനെയാണ്.

In the moment of receiving communion it is necessary to be kneeling to have the head slightly raised the eyes modestly turned towards the sacred ghost, the mouth sufficiently open, and the tongue a little bit out of the mouth resting on the lower lip.

(PIV CIV No.40 St Pius X).

ഇവിടെ ആത്മീയ കമ്യൂണിയനു ലഭിക്കുന്ന ഭൗതികോപഭോഗത്തിന്റെ സ്വഭാവ വിശേഷം സ്പഷ്ടമാണ്ല്ലോ.

201

ചുരുക്കത്തിൽ ഉപദേശിയുടെ നിയോഗത്തെ നടത്തുന്ന ഈ അനുരഞ്ജന മാണ്. ഉപഭോക്തൃവാദ പുതിയ മനുഷ്യനിലേയ്ക്കു കടന്നു ചെല്ലുന്ന പുതിയ ദർശന വുവർഗ്ഗത്തിന്റെ സ്വീകരണമാണ്. രണ്ടാമതൊരിതിന്റെ ജീവിതത്തെ ഒരു പരിണാമപ്രതി യിലേയ്ക്കുയർത്തുന്നു. ദർശനപരമായി നിയോഗത്തിന്റെയും നാടിയുടെയും സ്വഭാവം ഒന്നുതന്നെയെടുക്കുന്നു. പക്ഷെ ഒരു നിയോഗകാരനായ ഉപദേശിയുടെ ധർമ്മ നിർണ്ണയത്തിനേ സാധാരണമാവുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ ദർശനം:

നിയോഗത്തിന്റെയും അനുരഞ്ജനത്തിന്റെയും ഈ നിലപാടിനോടു വിനിമയത്തിലേർപ്പെടുകൊണ്ടു ക്രൂരമായ തന്റെ മാർഗ്ഗത്തെയുപേക്ഷിച്ചു വിപ്ലവരംഗ ത്തേയ്ക്കു പോകുന്ന മാർക്കുകൂടി. മാനുഷികമായ അതിജീവനത്തിന്റെയും ഭൂമി മീച്ചുടമകളുടെയും ലോകത്തിലേയ്ക്കു നടക്കുന്നതെ നയിച്ചുകൊണ്ടു പോകുന്നു. അനു രഞ്ജനത്തിലൂടെ ശമിപ്പിക്കാത്ത പാപബോധത്തെ ശക്തിമത്താക്കി നിലനിർത്തുകയും രക്തസാക്ഷിത്വത്തിലൂടെ പുതിയ തൈതിര വുവർഗ്ഗത്തിന് സ്വന്തം രക്തം കൊടു ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു അദ്ദേഹം. സ്വന്തം രക്തവും മാംസവും പോലെയുള്ള തന്റെ സ്നേഹത്തെ യാഗം ചെയ്തു കഴിഞ്ഞ മാർക്കുകൂടിയത്രേ. ശിഷ്യന്മാരോടു അവർ ഭക്ഷിക്കുന്നത് തന്റെ ചോരയും മാംസവുമാണെന്നു പറയുന്ന ക്രിസ്തുവിന്റെ നിഗൂഢപരിവേഷം സ്വീകരിക്കുന്നു.

ചുരുക്കത്തിൽ അവസാന രംഗത്തിനുള്ളിൽ നിയോഗത്തിന്റെയും അനു രഞ്ജനത്തിന്റെയും നടുവിൽ ശമിപ്പിക്കാത്ത പാപബോധത്തെ നിർമ്മർ ജ്ജനം ചെയ്യുന്ന രക്തസാക്ഷിത്വ ദർശനത്തിലേയ്ക്കുള്ള നിലമാണ്. ഒരു നിർ ദ്ദേശകന്റെ സാക്ഷി സംസ്കാരത്തിൽ നിന്നു സ്വയം മോചിതനാകുന്നതിലൂടെ ക്രിസ്തു യുടെ ലോകത്തിലേയ്ക്കു ചെല്ലുന്ന ക്രിസ്തു സംസ്കാരമാണ് ഇവിടെ ഉയർത്ത പ്പെടുന്നത്. ഉപദേശിയും അതാ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന വേദമണ്ഡലവും നിയോഗത്തിന്റെ ക്രിയാരഹിതമായ സാക്ഷിസംസ്കാരത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതാണ്.

"ഉപദേശി : പുരോഹിതൻ ഈ കർമ്മത്തിൽ സമുദായത്തിനുവേണ്ടി സാക്ഷി നിൽക്കുകയാണു്.

കുമ്പസുവർക്കി : സാക്ഷിയോ?

ഉപദേശി : അതേ. സാക്ഷി. മനുഷ്യർ സാമൂഹ്യജീവിയാണു്. അവരുടെ എല്ലാ കർമ്മങ്ങൾക്കും സാക്ഷി കൂടിയേ കഴിയൂ."

ഇവിടെ സാക്ഷിയായ പുരോഹിതന്റെ ഒരിക്കലും ക്രിസ്തുവിന്റെ നിത്യ പരിവേക്ഷം സ്വീകരിച്ചതായി ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടില്ല. ഈ സാക്ഷിയെയാണു് കർത്തൃസാക്ഷിയായി പരിവർത്തിപ്പിക്കുംപോൾ മാത്രമാണു് ക്രിസ്തുവിന്റെ പ്രസക്തിയുണ്ടാവുന്നതു്. ഈ ഭാഗങ്ങൾ നോക്കുക.

"കുമ്പസുവർക്കി : സാക്ഷിയുടെ കാര്യം. ഉപദേശി പറഞ്ഞതിൽ കാര്യമുണ്ടു്. എനിക്കു നിന്നെ ഉപേക്ഷിച്ചിടുപോവാം. അതു ന്യായമല്ലെന്നറിയാം. അതുകൊണ്ടാണു് സാക്ഷിവേണമെന്നു വച്ചതിരിക്കുന്നതു്. (രണ്ടുപേരും മുഖത്തോടു മുഖം നോക്കുന്നു)

സാറാമ്മ : അദ്ദേഹത്തെ നമുക്കു സാക്ഷിയും പുരോഹിതനുമാക്കിയാലോ.

x x x x

സാറാമ്മ : പേരിടുന്നതോ? വേണ്ടെങ്കിൽ വേണ്ട. നാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ കരുണയ്ക്കായി പറഞ്ഞുപോയതാണു്. ....അദ്ദേഹം നമ്മോടു കരുണയില്ലാതെ കാണിച്ചിട്ടുള്ളൂ.

x x x x

കുമ്പസുവർക്കി : അതെ. എനിക്കു നാളെ കൂലി കിട്ടാനും മാർത്തുകൂടി തന്നെ പ്രയത്നിക്കണം. നീയെന്തിനാ: അഹോരാത്രം:*

ഇവിടെ പ്രതിസന്ധിയുണ്ടാകുന്നതു്. സാറാമ്മയുടെയും കുമ്പസുവർക്കിയുടെയും വിവാഹത്തിനു സാക്ഷി നിൽക്കാൻ സ്വന്തമായിട്ടാരുമില്ലാത്ത പുരോഹിതന്റെയും, ദൈവം

---

* മാർത്തുകൂടി.

രക്തസാക്ഷിത്വം കൊണ്ടു് ആ വിവാഹത്തെ തെറ്റിക്കാനിരിക്കുകയും അതിന്റെ തന്നെ പാപത്തെ ശമിപ്പിക്കുകയും ചെയ്ത രക്തസാക്ഷിയെയുമാണു്. അവന്റെ പാപത്തിനുവേണ്ടി ശുദ്ധം രക്തവും മാംസവും സ്വീകരിച്ച ആ രക്തസാക്ഷിയുടെ കരുണ, ക്രിസ്തീയ കരുണ എന്ന സങ്കല്പത്തോടു് അടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ പഴയ ഒരു വ്യവസ്ഥിതിയ്ക്കു് ഉപചാരപരമായ ഒരു സാക്ഷിത്വം വഹിക്കുന്ന പുരോഹിതനെയാണ്, പുതിയൊരു വ്യവസ്ഥിതിയ്ക്കുവേണ്ടി രക്തസാക്ഷിത്വം വരിക്കുന്ന വിപ്ലവകാരിയിലാണു് ക്രിസ്തുവിന്റെ സജീവതയും സ്നേഹവും ഉള്ളതെന്നു് അവനവനുതന്നെ സ്വീകരിയ്ക്കാനോടെ സി.ജെ. കണ്ടെത്തുന്നു. ക്രിസ്തു ശേഷിച്ചില്ലായെങ്കിൽ, പുരോഹിതന്റെ തത്വമാത്രമായ ജീവിതത്തിൽ ക്രിസ്തുവിന്റെ സ്ഥാനം നിർവ്വേദമാണു് എന്നും, രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ ക്രിസ്തുവിലാണു് ക്രിസ്തുവിന്റെ സ്ഥാനമെന്നും സി.ജെ. തെളിയിക്കുന്നു. സി.ജെ. ഒരിക്കൽ ഊന്നിക്കഴിഞ്ഞ ദ്വേഷത്തോടെ പുരോഹിത രാജ്യത്തിൽ നിന്നും ക്രിസ്തുവിനെ മോചിപ്പിച്ചു് രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ ആഗ്നേയതിലും ക്രിസ്തുവിലും എത്തിക്കുന്നു. ഉപരിപ്ലവമായി സി.ജെ. രക്തസാക്ഷിയെ കൊടുക്കുന്ന തൊഴിലാളി വിപ്ലവകാരികളുടെ നിറം, മതരക്ത സാക്ഷിത്വത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തെ വലിയൊരു പരിധിയോളം കട്ടപിടിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു് എന്ന കാര്യവും വിസ്മരിച്ചു കൂടാ. സാമൂഹ്യവും രാഷ്ട്രീയവുമായ വിപ്ലവത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെ മതസാക്ഷിത്വവുമായി നിർദ്ദേശതീക്ഷ്ണമായി ബന്ധപ്പെടുത്താനേ സി.ജെ.ക്കു കഴിയുന്നുള്ളൂ. അവയെ പരസ്പരം സമന്വയിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിയുന്നില്ല. ഈ നാടകത്തിന്റെ ദൌർബല്യവും വലിയ ദൌർബല്യവും അതു തന്നെ.

പുരോഹിതനെയും രക്തസാക്ഷിത്വത്തെയും സൃഷ്ടിക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ ചിന്തകൾക്കു് ക്രിസ്തു മതത്തെ തന്റെ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ മുഖ്യപ്രേരണയാണിന്നു് എലിസബത്തിന്റെ ചിന്തകളുമായി വളരെ അയർത്തു നിൽക്കുന്നുണ്ടു്. ചിലതു ചൂണ്ടിക്കാട്ടാം.

1. ക്രിസ്തീയതയുടെ രക്തസാക്ഷിത്വത്തിനു്, ഔഷധ-രോഗി ബന്ധത്തിൽ നിൽക്കുന്നതിലുള്ള അയർത്തും.

2. മർഡർ ഇൻ ദി കത്തീഡ്രലിൽ എലിയട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാൻറൻബറിയിലെ പെൺസുൽജളും 'അവൻ' നാടകത്തിലെ അമ്മയും ഭാഷകൊണ്ട് ഭിന്നരാണെങ്കിലും, എലിയട്ടിന്റെ സാമാന്യജനസമുദായവും ഗാർഹികതയുടെ ലോകം മാത്രമുള്ള 'അമ്മ'യിലൂടെ പ്രക്ഷേപിക്കപ്പെടുന്ന സങ്കീർണ്ണമായ ജാശയവും തമ്മിലുള്ള സാധർമ്മ്യം ശ്രദ്ധാർഹമാണ്.(13)

3. പുരോഹിതന്മാരും രക്തസാക്ഷിയും, മർഡർ ഇൻ ദി കത്തീഡ്രലിലെ ഒരും രണ്ടും പുരോഹിതന്മാരെ എലിയട്ട് തള്ളിപ്പറയുന്നുണ്ട്, അവർക്ക് രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ സന്ദേശം ഉൾക്കൊള്ളാനാവില്ല എന്ന അർത്ഥത്തിൽ. പുരോഹിതനും രക്തസാക്ഷിയും തമ്മിലുള്ള ദൂരം ടി.ഇ.യിലുമുണ്ട്.

4. 'ദി റോക്ക്'ന്റെ തുടക്കം കുറിക്കുന്ന കോറൻ ഇപ്രകാരമാണ്.

"The endless cycle of idea and action
Endless invention endless experiment
Brings knowledge of motion, but not of stillness
Knowledge of speech but not of silence
Knowledge of works and ignorance of the word."(14)

---

13. Ibid. P.24

"But mostly we are left to our own devices
And content if we are left alone
We try to keep our households in order
The merchant shy and cautions, tries to compile
a little fortune
And the labour bends to his piece of earth colour his own
Prefering to pass unobserved."

14. T.S. Eliot, "Four Quartets," 1969. P.54.

205

The endless cycle of idea and action brings knowledge of motion എന്ന എലിയട്ടിന്റെ വാക്യത്തിന്റെ ദാർശനിക എനം സി.ജെ.യുടെ നാടകത്തിനു പ്രാപ്യമല്ല. പക്ഷെ വചനവും ക്രിയയും ചേർന്നുള്ള പ്രതിക്രിയയുടെ പ്രസക്തി 'അവൻ' നാടകത്തിലുണ്ടെന്നു നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. വചനക്രിയകളുടെ ചലനം ഏറണി അനുസരിച്ചു നിർദ്ദേശാത്മകമായും പ്രത്യക്ഷമായും 'അവൻ' നാടകത്തിലുണ്ടു. ആരംഭത്തിൽ പൂർണ്ണമായും വിഎടിച്ചു നില്ക്കുന്ന വചനവും (ഉപദേശി) ക്രിയയും (അമ്മ) അന്ത്യഭാഗങ്ങളിലെത്തുംപോഴേക്കും സഫലമായിത്തീരുന്നുണ്ടു.

വാക്കിന്റെ നിശ്ചലതയിൽ നിന്നു വാക്കുകളുടെ ചലനാത്മകതയിലേക്കുള്ള ഈ ക്രിയയാണു ഒരർത്ഥത്തിൽ 'അവൻ' നാടകത്തിലെ കാതലായ അംശം. പുരുഷകാരംഭത്തിലെ അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന വാക്യം മനുഷ്യസമൂഹവുമായി പ്രതിക്രിയയില്ലാത്ത ജഡമായ വാക്കിന്റെ ശ്ലാഘത്തു നില്ക്കുന്നു. ക്രമേണ അതു സജീവമായിത്തീരുന്നു. നോക്കുക:

"ശങ്കരം : (ദൂരത്തിൽ നിന്നു) അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു. എന്റെ ജനമേ ചെവിക്കൊൾവിൻ. അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു.

സ്ത്രീ : ആ ഉപദേശിക്കു വേറെ തൊഴിലൊന്നുമില്ലേ?"

നാടകം ആരംഭിക്കുംപോൾ 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു' എന്ന ശങ്കരം മാനിക്കപ്പെടുന്നതു ഇങ്ങനെയാണെങ്കിൽ അന്ത്യഭാഗത്തു മറിച്ചാണു.

"(കിഴവി പ്രവേശിച്ചു) പെട്ടു. (മുറിയിൽ പ്രകാശം വർദ്ധിക്കുന്നു)

ശങ്കരം : (അണിയറയിൽ) പ്രഭാതത്തെ സൃഷ്ടിച്ച ദൈവത്തിനു സ്തോത്രം.

കുൽസുവർക്കി: (ആകാംക്ഷയോടെ) എന്താണു?

കിഴവി : (ചുക്കിച്ചുളിഞ്ഞ മുഖത്തു കൊൽചലോടെ) ആണു.

(കുൽസുവർക്കി കണ്ണടച്ചു കുറച്ചുനേരം നിശങ്കരനായി നില്ക്കുന്നു. കിഴവി പല്ലില്ലാത്ത ചിരിയുമായി അകത്തേക്കു പോകുന്നു.)

ശബ്ദം : അവൻ അമാധാനത്തിന്റെ ദൂതൻ.

കുൽജുവർമ്മി : അമാധാനത്തിന്റെ ദൂതനോ, ശൃംഖലയോ, കാക്കിയോ, പുരോഹിതനോ എന്തെങ്കിലുമാകിക്കൊള്ളട്ടെ. (മാത്തുകുട്ടിയുടെ പടത്തിന്റെ അടുത്തുപോയി നിന്നുകൊണ്ട്) ഞാറാമ്മേ! നിന്റെ ഇഷ്ടം തന്നെയാകട്ടെ. അകത്തുനിന്നും കുട്ടിയുടെ കരച്ചിൽ അവർത്തിച്ചു കേൾക്കുന്നു) എന്റെ കൊച്ചു മാത്തുകുട്ടീ!

ശബ്ദം : (അണിയറയിൽ) 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു'

നാടകാരംഭത്തിലെ 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു' എന്ന വചനം അതിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തിൽ തീർത്തും അപ്രസക്തമായി ചെന്നു പതിക്കുന്നു. നാടകാന്തൃത്തിലാവട്ടെ ആ വാക്യം അജീവവും പ്രസക്തവും ഉന്മേഷ പൂർണ്ണവുമാണ്. അത് നാടകാന്തൃത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തെത്തന്നെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു. 'വചന'ത്തിനുണ്ടാവുന്ന ഈ പരിവർത്തനവും ചലനാത്മകതയുമാണ് ഒരർത്ഥത്തിൽ 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു'വിന്റെ ഞാരം.

ഈ ക്രിയാബോധത്തിന്റെ ഊടും ലോകത്തെ പ്രക്രിയകളുടെ അമാഹാരമായിക്കാണുന്ന മാക്സിയൻ ദർശനത്തിന്റെ ചലന സിദ്ധാന്തത്തോട് അടുക്കുന്നുണ്ട്. കമ്മ്യൂണിസവും ക്രിസ്തീയതയും തമ്മിൽ അനുരഞ്ജിപ്പിക്കാൻ സി.ജെ. മുകൾപ്പരപ്പിൽ നടത്തിയ ശ്രമങ്ങൾ (മതവും കമ്മ്യൂണിസവും, ബോക്കുലിസം) ഇവിടെ സാഫല്യമടയുന്നുവെന്നു സൂചിപ്പിക്കുന്നത് അത്ര കടത്തി പ്പറയലാവില്ല. കാരണം, നാടകം എപ്പോഴും സി.ജെ.ക്ക് സ്വന്തം പ്രശ്നങ്ങളെ സംഗ്രഥിക്കാൻ പ്രാപ്തമായ മാദ്ധ്യമമായിരുന്നു. സി.ജെ.യുടെ ഓദ്യത്തെ നാടക പരിശ്രമം തന്നെ ഈ വസ്തുത വെളിവാക്കിത്തരുന്നുണ്ട്.

207

അദ്ധ്യായം അഞ്ചു്

കാൻവരിയിലെ കൽപപാദപം:

'അവൻ' നാടകത്തിനുശേഷം സി.ജെ. എഴുതിയ നാടകങ്ങളുടെ നിരയിൽ ഉടനെ വരുന്നതു് 1949-50കളിലെഴുതിയ 'കാൻവരിയിലെ കൽപപാദപം' എന്ന തിരനാടകമാണു്. (Screen Play). 1938-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെടുകയും ഒരു ക്രിസ്തീയ നാടകമെന്ന നിലയിൽ കേരളത്തിൽ വ്യാപകമായി അരങ്ങേറപ്പെടുകയും ചെയ്ത കൈനിക്കര പത്മനാഭപിള്ളയുടെ 'കാൻവരിയിലെ കൽപപാദപം' എന്ന നാടകത്തെ ആധാരമാക്കി ഒരു തിരനാടകം രചിക്കാൻ സി.ജെ.യെ പ്രേരിപ്പിച്ചതു് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതാത്മകവീക്ഷണമാണു്. സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള നല്ല അറിവും അതിന്റെ സങ്കേതങ്ങളെയും സാദ്ധ്യതകളെയും പണി മെച്ചപ്പെട്ട ധാരണകളും സി.ജെ.ക്കുണ്ടായിരുന്നു. റീയലിസ്റ്റിക് സാമൂഹ്യ നാടകവേദിയുമായി ഉണ്ടസന്ധമുണ്ടായിരുന്ന സി.ജെ.യെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഒരു ജൈജിൾക്കഥ പെടെന്നു നാടകമാക്കാനുള്ള മാനസികാവസ്ഥ അക്കാലത്തില്ലാതിരുന്നിരിക്കാം. അതുകൊണ്ടാവണം മതാത്മകതയുടെ പ്രാതിനിധ്യം ഉപദേശിയുടെ ചുമലിലേണ്ടാൻ 'അവൻ' നാടകത്തിൽ സി.ജെ. തയ്യാറാവുന്നതും. 1950-ൽ എത്തുംപോഴേക്കും സി.ജെ. റീയലിസ്റ്റിക് സാമൂഹ്യനാടകവേദിയോടും കേരളത്തിലെ പുരോഗമന പ്രസ്ഥാനങ്ങളോടും ഏതാണ്ടു് വിടപറഞ്ഞു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. 'അവൻ' നാടകത്തിൽ വേണ്ടത്ര ശക്തിയായി പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ കഴിയാത്ത ക്രിസ്തു സങ്കല്പം 'കാൻവരി'യുടെ കാലമാകുംപോഴേക്കും പ്രകാശനത്തിന്റെ പുതിയ സാദ്ധ്യതകൾ തേടുകയായിരുന്നു. 'അവൻ' നാടകത്തിൽ നിറവേറപ്പെടാതെ കിടന്ന ക്രിസ്തുവിന്റെ സങ്കല്പം സി.ജെ. തിരനാടകത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

"ഇത്രയും പറഞ്ഞതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇതിവൃത്തം കഥയായി വിഭാവന ചെയ്യുന്ന രീതി തന്നെ തകരാറിലാണെന്നു വരുന്നുണ്ടല്ലോ. രംഗമെന്ന കണ്ണാടിയിൽ കൂടി മാത്രമേ ഇതിവൃത്തത്തെ കാണാവൂ. അപ്പോൾ ഓരോ അനുഭവവും അനാവശ്യമായത് അപ്രത്യക്ഷമായി ആവശ്യമനുസരിച്ച് നീളം കൂടിയും കുറഞ്ഞും ചിലതിനെല്ലാം യഥാർത്ഥത്തിലുമധികം പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചും രംഗങ്ങളായിത്തീരും. ഞാധാരണയായി കാണാറുള്ള ഒരു പ്രകൃതിരംഗത്തിന്റെ ചിത്രമെടുത്തു നോക്കിയാൽ കാണുന്ന വ്യത്യാസങ്ങൾ പോലെയാണ് ഇവിടെയും ഉണ്ടായിരിക്കുക. ഇത്തരം പല രംഗങ്ങളായിട്ടാണ് നാടകത്തെ കാണേണ്ടത്. ഇതിവൃത്തത്തെ തുടർച്ചയായ ഒരു കഥയായിട്ടേ കാണരുത്. നടന്ന സംഭവങ്ങളുടെ ഏതാണ്ടു സ്വയം പൂർണ്ണമായ രംഗങ്ങൾ അടുക്കിവച്ചാണ് നാടകം ചമയ്ക്കുന്നത്."(1) സി.ജെ.യുടെ ഈ അഭിപ്രായം ഇവിടെയും പ്രസക്തമാണ്.

നാടകത്തിലെ രംഗവിഭാവനത്തെപ്പറ്റി സി.ജെ. എഴുതിയിട്ടുള്ള വാക്യങ്ങൾ എടനാപരമായി നാടകം സിനിമയോടടുക്കുന്നതെങ്ങനെ എന്നതിന്റെ സൂചനകൾ തരുന്നുണ്ട്. രംഗങ്ങളായി നാടകത്തെ കാണണമെന്നും ഇതിവൃത്തത്തെ കഥയായി കാണരുതെന്നുമുള്ള സി.ജെ.യുടെ നിർദ്ദേശത്തിലെ 'നാടകീയത', ഏതാണ്ട് സ്വയം പൂർണ്ണമായ രംഗങ്ങൾ അടുക്കിവച്ചാണ് നാടകം ചമയ്ക്കുന്നതെന്നുള്ള വിഭാവന എന്നിവ ശ്രദ്ധിക്കുക. ഒരു തരത്തിൽ അതിന്റെ 'എക്സ്ട്രൻഷൻ' ആണ് ശിഥില ദൃശ്യങ്ങളുടെ 'കോംപോസിഷനി'ലൂടെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന സിനിമ. ചിട്ടയും അടുക്കുമുള്ള സുഭദ്രമായ ഇതിവൃത്തഗതിയെ ശിഥില രംഗങ്ങളായി ഖണ്ഡിച്ചെടുക്കാനും പുനഃക്രമീകരിക്കുവാനുമുള്ള ഈ പ്രവണത സുഏടിത നാടകത്തിന്റെ കഥാണോധത്തിൽ നിന്ന് വ്യതിചലിച്ചു പോവുന്ന ഒരു നാടകസങ്കല്പമാണ് സി.ജെ.യ്ക്കുള്ളതെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. 'ക്രൈം' നാടകത്തിലാവട്ടെ കഥയുടെ സന്ധിസന്ധങ്ങൾ തന്നെ തകർക്കപ്പെടുകയും അനുതാവല്കരണത്തിലൂടെ ഒരു പുതിയ 'പാട്ടേൺ' നാടകത്തിലുണ്ടാവുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്.

---

1. സി.ജെ. തോമസ്: ഉയരുന്ന ഖവനിക.

'അവർ' നാടകത്തിന്റെ പ്രാരംഭ ഭാഗവും ക്രമീകൃതവുമായ ഘടനയിൽ നിന്നു 'ക്രൈം' നാടകത്തിന്റെ ശിഥില ഘടനയിലേക്കുള്ള മാർഗ്ഗത്തിലാണു 'കാർവരി' നിൽക്കുന്നതു. വൈകാരികവും കഥാപരവുമായ പ്രശ്നത്തിലും നീങ്ങിയെടുത്തിലേക്കിലും 'അവർ' നാടകത്തെക്കാളും ശിഥിലമായ കൊച്ചുകൊച്ചു ദൃശ്യങ്ങളുടെ 'പാറ്റേൺ' ഫാബ്രിക്കോ ഘടനാവിശേഷമായി നിനിമയ്ക്കു (തിരനാടകത്തിനു) ഉണ്ടാവുക. അതോടെ 'ക്രൈം' നാടകത്തിന്റെ രംഗങ്ങളുടെ ഖണ്ഡശൈഥില്യത്തിലെത്തുകയില്ല. എന്നാലും ഉത്തിവൃത്തത്തിന്റെ തുടർച്ചയായുള്ള 'ലീനിയർ പാറ്റേൺ' ഭേദിക്കാൻ 'അവർ' നാടകത്തിൽ സി.ജെ. കാണിക്കുന്ന താല്പര്യം 'കാർവരി'യിൽ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടു.

ചുരുക്കത്തിൽ രൂപപരമായി പ്രാരംഭ ഭാഗമുള്ള 'അവർ' നാടകത്തിനു പിന്നിൽ, സൃഷ്ടിത നാടകഘടനയുടെ പൂർണ്ണമായ തകർച്ചയെ പ്രാപിക്കുന്ന 'ക്രൈമി'ന്റെ മുൻഗാമിയായി നിൽക്കുന്നു. ഈ വേദിയധിഷ്ഠിതാർത്ഥ തിരനാടകം. ഇതാകട്ടെ സൂചിപ്പിച്ചുപോൾ തന്നെ ഈ വിഘടനത്തിന്റെയും ശൈഥില്യത്തിന്റെയും അവസ്ഥ സി.ജെ.യുടെ ദർശന (Vision)ത്തിൽ ഉണ്ടായിത്തുടങ്ങുന്നുവെന്നു കാണാം. വിരുദ്ധ ധാരണകളെയും പ്രേരണകളെയും (ഉദാ: ഭൗതിക x ആത്മീയത — ആലോകിക കമ്യൂണിസം x മതം) അനുരഞ്ജിപ്പിക്കാനും ഉദ്ഗ്രഥിപ്പിക്കാനുമുള്ള ശ്രമം 'അവർ' നാടകത്തിലുണ്ടെന്നു നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. ക്രിസ്തു തത്ത്വപരമായി (രക്തസാക്ഷിത്വ ക്രിയ) ആ ഉദ്ഗ്രഥനത്തിനു സഹായകമാവുന്ന പാറ്റേൺ. അവിടെ ഒരു ഭൗതിക രക്തസാക്ഷിത്വമായ മാർത്തയുടെയും ആത്മീയ രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ പരിവേഷം നിൽക്കുന്നുണ്ടു. രണ്ടിലും പൊതുവായുള്ള 'ക്രിസ്തു'വിനെ വ്യവസ്ഥയായി അംഗീകരിക്കുന്നു. എന്നാൽ 'കാർവരി'യിലെ ഭൗതികതയുടെയും രാഷ്ട്രീയ ബുദ്ധിയുടെയും വക്താവായ യൂദാസ് ഒരിക്കലും ആത്മീയ പരിവേഷം നിർദ്ധിക്കുന്ന കാണില്ല. യൂദാസ് സാത്താനെപ്പോലെ ഒരു കറുത്ത രക്തസാക്ഷി ആയിത്തീരുകയും ക്രിസ്തുവിന്റെ സ്ഥാനത്തു ആ സാത്താനെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ

210

കഴിയാതാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ആത്മീയ രക്തസാക്ഷിയിൽ ഭൗതിക വിപ്ലവകാരിയും തമ്മിലുള്ള ഈ വിഷ്ടന ദർശനപരമായുണ്ടായിരിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് 'അവൻ' നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്രീകൃതത്വം 'കാൻവരിയിൽ' ഇല്ലാത്തത്. ഇവിടെ ഭൗതിക വിപ്ലവകാരി ക്രിസ്തുവിനു വഴങ്ങുന്നില്ലെങ്കിലും, ഒരു പരിധിവരെ ചെറുത്തു നില്ക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, ക്രിസ്തുവിന്റെ ആധിപത്യ വ്യവസ്ഥ സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പുതിയനിയമത്തിന്റെ രക്തം കൊണ്ട് ക്രിസ്തു ഉദാത്തീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ നിന്ന് 'ക്രൈം' നാടകത്തിലെത്തുംപോഴേക്കും ക്രിസ്തു സങ്കല്പം ക്രമേണ മറഞ്ഞുപോയിരിക്കുന്നതായി കാണാം. 'അവൻ' നാടകത്തെയും 'കാൻവരി'യെയും ഒരു മണ്ഡലത്തിൽ പിടിച്ചു നിർത്തുന്ന ക്രിസ്തു സങ്കല്പം 'ക്രൈം' നാടകത്തിൽ ഇല്ലാത്തതുകൊണ്ടുതന്നെ അത് ശൂന്യതയുടെ കറുപ്പുള്ള ഒരു ജീവിതനോധത്തിന്റെ ശിഥിലരംഗങ്ങളായി ചിതറിപ്പോകുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ സി.ജെ.യിലെ ക്രിസ്തു വ്യവസ്ഥ 'അവൻ' നാടകത്തെ തുടർന്നുവരുന്ന 'കാൻവരി'യോടെ അവസാനിക്കുന്നു.

ഒരു നാടകമെന്ന നിലയിൽ അത്ര കലാഭദ്രതയില്ലാത്ത കൈനിക്കര പത്മനാഭപിള്ളയുടെ 'കാൻവരിയിലെ കൽപപാദപം' എന്തുകൊണ്ട് സി.ജെ.യെ സ്വാധീനിച്ചു എന്നു കൂടി ചിന്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ക്രിസ്തുവിനെ ഒടുക്കൊടുത്ത ജൂദാസിന്റെ സ്വകാര്യസംഘർഷത്തിലും അയാളുടെ സഹോദരി ജൂഡിത്തിന്റെ പാപത്തിലും പാപമോക്ഷത്തിലും കേന്ദ്രീകരിച്ചു നില്ക്കുന്ന ഒരു ക്രിസ്തീയ മതനാടകമാണ്, മേരി കാർലിയുടെ 'അറാബസി'നെ ഉപജീവിച്ച് കൈനിക്കര എഴുതിയ 'കാൻവരിയിലെ കൽപപാദപം'. ക്രിസ്തുവിനെ ഉദാത്തീകരിക്കുന്നതിനെക്കാൾ ക്രിസ്തുവിനോട് തെറ്റു ചെയ്യുന്നവരോട് സഹതാപം പുലർത്തുന്നു എന്നതായിരുന്നു കൈനിക്കരയുടെ നാടകത്തിന്റെ സവിശേഷത. കറുത്ത കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കൈനിക്കര സ്ഥികിയ ഈ പ്രാധാന്യമായിരിക്കണം 'കാൻവരിയിലെ കൽപപാദപ'വുമായി സി.ജെ.യുടെ മനസ്സിനെ സന്ധിപ്പിച്ചത്. സി.ജെ.യുടെ റിജൽ സ്വഭാവത്തിന് ഈ കറുത്ത മുഖങ്ങൾ അലംഭങ്ങളായിത്തീരുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

211

യൂദാസിന്റെ ധർമ്മസംഘർഷവും പാപവും ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനെക്കാൾ പ്രാധാന്യം, യൂദിതിന്റെ പാപത്തിനും പാപമോക്ഷത്തിനും വൈകാരിക തീവ്രതയേകുന്നു. ക്രിസ്തുവിന്റെ മരണത്തിനുള്ള ഉത്തരവാദിത്വം കേവലം പത്രോസിൽ നിക്ഷേപിക്കുവാനും അവളുടെ വൈചാരികമായ പ്രേരണകൾക്ക് വശംവദനായ ഒരു ചിത്തരോഗിയുടെ അവസ്ഥയിൽ യൂദാസിനെ ചിത്രീകരിക്കുവാനുമാണ് വൈകാരിക നാടകീയത ശ്രമിക്കുന്നത്. യൂദിതിന്റെ കിടപ്പുമുറിയിലാണ് നാടകം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നതു തന്നെ. സി.ജെ. 'കാവേരി' തിരനാടകമായിരുന്നപ്പോൾ ക്രിസ്തുവിന്റെ മരണത്തിൽ യൂദിതിനുള്ള പ്രേരണയെ കുറെ അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും യൂദിതിനെക്കാളും വളർച്ചയും പ്രാധാന്യവുമുള്ള ഒരു കഥാപാത്രമായി യൂദാസ് അതിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ക്രിസ്തുവിന്റെയും പതിനൊന്നു ശിഷ്യന്മാരുടെയും നേർക്ക് യൂദാസ് ശക്തിപൂർവം ചെറുത്തു നിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അവിടെയൂദിതിന്റെ പ്രാധാന്യം പ്രകടമായ വലുതല്ല. ഒരു സ്ത്രീവാദിയുടെ നിലയ്ക്കാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന യൂദാസും ഭാര്യയെ രക്ഷപ്പെടുത്തുന്ന ക്രിസ്തുവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം എന്ന നിലയിൽ നിരന്തരം പുരോഗമിക്കുന്നു. ക്രിസ്തുവിന്, ക്രിസ്തുവിന്റെ വചനങ്ങൾക്ക് അത്ഭുതപ്രഭാവം നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഒരു ഒറ്റുകാരൻ എന്ന നിലയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട യൂദാസിനെ, അമ്മയുടെ രീതിശാസ്ത്രത്തെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടാണ് പുനരാവിഷ്കരിക്കുവാനുള്ള പരിശ്രമം ഇവിടെയുണ്ടായതിനു കാരണം സി.ജെ.യുടെ സ്വകാര്യജീവിതാനുഭവങ്ങൾ കൂടിയാകാം. 1949-50 കാലഘട്ടത്തിലാണ് സി.ജെ. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനവുമായി അകന്നു തുടങ്ങിയിരുന്നു. ഈ അകൽച്ച ക്രമേണ ഒരു തെറ്റിപ്പിരിയലായി കലാശിക്കുകയും ചെയ്തു. ഒരു 'അധ്യാത്മികാരൻ' എന്ന നിലയിൽ കമ്യൂണിസ്റ്റ് സഹയാത്രികൻ അദ്ദേഹത്തെ പരിഗണിച്ചതായും സി.ജെ.യുടെ ജീവചരിത്രകാരന്മാർ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രവർത്തകരിൽ നിന്നു പലതരത്തിലുള്ള അപവാദങ്ങളും തന്മൂലം ഉളവായ മനഃപീഡനങ്ങളും അദ്ദേഹത്തിനു നേരിടേണ്ടി

വന്തോണി ശ്രീമതി നോസി തോമസ്സ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. വർഗ്ഗകർന്നവും ഒടുക്കാരന്റെയും പരിവേഷം സ്വയം ഉണ്ടാക്കിവെഴിയുന്ന നി.ജെ., ചരിത്രപരവും മതപരവുമായ വിചാരങ്ങളിൽ ഒടുക്കാരനായി അവതരിപ്പെടുകഴിഞ്ഞിരുന്ന മുതാനിലേക്ക് തന്റെ ആത്മരുഃ അത്തെ പകർന്നുകൊടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന് വേണമെങ്കിൽ പറയാം. 'അവർ' നാടകത്തിന്റെ പ്രധാനഭാഗത്തിൽ ചൂണ്ടി കാണിച്ചതുപോലെ ഒരു സ്വാർത്ഥപ്രേരകത്തെ അതിന്റെ ചരിത്രപരമായ മാനങ്ങളിലേക്ക് കൊണ്ടുചെന്നെത്തിക്കുകയാണ് നി.ജെ. ഇവിടെയും ചെയ്യുന്നത്. അങ്ങനെ ചെയ്യുംപോൾ അത് ലഘൂനിഷ്ഠമായി ചെയ്യാൻ തീർക്കാൻ ശ്രദ്ധേഹത്തിന് കഴിയുന്നുമുണ്ട്. കമ്യൂണിസ്റ്റ് ഒടുക്കാരന്റെ അവതരിപ്പോഴും, ക്രിസ്തുവിന്റെ ഒടുക്കാരനിൽ ചെന്നെത്തി, ഒടുക്കൊടുക്കലിന്റെ ചരിത്രപരമായ നീതി അന്വേഷിക്കുകയാണ് ഉണ്ടാവുന്നത്. സ്വാർത്ഥപരതയിൽ നിന്ന് ചരിത്രാത്മകതയിലേക്കുള്ള ഈ അന്വർത്തനമാണ് കർത്താവിന്റെ 'കാൽവരി' തിരനാടകം. മുഖ്യതിന്റെ പാപത്തിന്റെയും പാപമോക്ഷത്തിന്റെയും താത്ത്വികമായ കൈനിമരുടെ നാടകത്തിൽ നിന്നും തിരനാടകം ഭിന്നമായിരിക്കുന്നതും അതുകൊണ്ടുതന്നെ.

കൈനിമരുടെ നാടകത്തെ, അതിന്റെ ഉദ്ഗ്രഥിത ഗതിയെ, നാമാസ്യമായി പിൻതുടരുന്നുണ്ട്, നി.ജെ. കയാഫസ്, അന്നാസ് തുടങ്ങിയവർ ക്രിസ്തുവിന്റെ വരവിനെക്കുറിച്ച് അസ്വസ്ഥരാകുന്നതും, കയാഫസിന്റെ കിടപ്പറ അഭിലാഷ മുഖ്യതിന്റെ സഹായത്തോടെ ക്രിസ്തുവിനെ വധിക്കാൻ ഗൂഢാലോചന നടത്തുന്നതുമൊക്കെ 'കാൽവരി' നാടകത്തിൽ കാണുന്നുണ്ട്. മുഖ്യതിന്റെ സഹോദരനായ മുദാനാകട്ടെ വളരെ അസ്വസ്ഥനും വികാരവിക്ഷുബ്ധനുമായ ഒരു കഥാപാത്രമായാണ് കാണപ്പെടുന്നത്. മുഖ്യതും അവളുടെ നോഴി ഇനത്തിലും ചേർന്ന് ഒരുക്കുന്ന കപട നാടകങ്ങൾക്ക് വശംവദനായ ആ ശുദ്ധഗതിക്കാരൻ ക്രിസ്തുവിനെ ഒടുക്കൊടുക്കുന്നതും ക്രിസ്തു കുരിശിലേറപ്പെടുന്നതും. പരീക്ഷിതാപ

വിവശനാല ജൂദാന്റ് ഭ്രാന്തനാലി അത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നതും, അവസാനം ജൂഡിത്തിന്റ് മനഃപരിവർത്തനം ഉണ്ടാലി അവർ പാപമോക്കം വരിക്കുന്നതുമാണ്റ് നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം.

മൂലനാടകത്തിൽ നിന്റ് തിരനാടകത്തിലേക്ക്:

ഇരുപന്റ് രംഗങ്ങളുള്ള 'കാൻവരിലിലെ കല്പപാദപം' 14 സീക്വൻസുകളും 305 രംഗങ്ങളുമുള്ള തിരനാടകമാലി സി.ജെ. പരിവർത്തനപ്പെടുത്തിലിരിക്കുന്നു.* സിനിമലെസംജ്ഞയിച്ച സാങ്കേതികജോധവും ദൃശ്യവിഭാവനലും സി.ജെ.ലിൽ എത്രമാത്രമുണ്ടെന്നു കാണുന്നതിന്റ് ഒന്നാം സീക്വൻസിന്റെ ആരംഭത്തിൽ സി.ജെ. നല്കിലിരിക്കുന്ന നിർദ്ദേശങ്ങൾ വാലിച്ചാൽ മതിലാവുന്നതാണ്റ്. "In sequence one it would be desirable to increase the tempo steadily by means of — (1) Quicker movements of people and animals (2) quick cutting (3) long shot to medium to close up (4) Music.

The entire sequence is exterior. Brilliant Sun and deep shadows. Shadows must always be in the same direction.

A sense of rhythm may be conveyed if throughout the scene the camera is moving.

തിരനാടകത്തിൽ ഒന്നാം സീക്വൻസിനു സി.ജെ. കൊടുത്തിരിക്കുന്ന നിർദ്ദേശങ്ങൾ, ദൃശ്യങ്ങളെ സമഗ്രമാക്കുകലും ഏകോപിപ്പിക്കുകലും ചെയ്യാനുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങളാണെന്നു കാണാം. മാത്രമല്ല നാടകത്തിനില്ലാത്തതും സിനിമക്കുള്ളതുമാല മാദ്ധ്യമനിഷ്ഠമാല ആദ്ധ്യതകളെ ഉൾക്കൊള്ളാനും

---

* സി.ജെ.യുടെ തിരനാടകം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടില്ലാത്തതിനാൽ അനുബന്ധമാലി ചേർത്തിട്ടുണ്ട്.

അദ്ദേഹം ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിൽ ഭാഷ്യവും ആന്തരികവും ആയ സംഘടനങ്ങളും സന്ധിബന്ധങ്ങളും (വൈരുദ്ധ്യാത്മകബന്ധം) ആവിഷ്കരിക്കുക സാങ്കേതികമായി ബുദ്ധിമുട്ടുള്ള കാര്യമാണ്. അതുപോലെതന്നെ വ്യക്തിയും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ഏടനയും വിഏടനയും ആവിഷ്കരിക്കുന്നതും അവിടെ പ്രയാസകരമാണ്. കാരണം ഒരു ജനസമൂഹത്തെ മുഴുവൻ വേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുക ദുഷ്കരമാണ്. പ്രാചീന ഗ്രീക്കു നാടകങ്ങളിൽ പൗരസമുദായത്തെ പ്രതിനിധീകരിച്ച് 'കോറസ്' പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതും ഇതുകൊണ്ടാണ്ലോ.

സിനിമയിലാവുംപോൾ ആത്മനിഷ്ഠതയുടെയും വൻതൂനിഷ്ഠതയുടെയും സാദ്ധ്യതകളെ പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ സാമാന്യമായി 'ക്ളോസപ്പ് - ലോംഗ്ഷോട്ടു' കൾ ഉപകരിക്കുന്നുണ്ട്. ആന്തരികതയുടെയും ഭാഷ്യാത്മകതയുടെയും തലങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാനും 'ഷോട്ടു'കൾ തമ്മിലുള്ള ഈ വേർതിരിവ് സഹായിക്കുന്നു. വെളിച്ചത്തിന്റെയും നിഴലിന്റെയും ഉപയോഗവും കൂടി കണ്ണിലെടുക്കുംപോൾ ഈ വിരുദ്ധതലങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരം കുറെക്കൂടി ശക്തമായിത്തീരാനുള്ള സാദ്ധ്യതകൾ സിനിമയിലുണ്ട്. ആത്മീയതയുടെയും ഭൗതികതയുടെയും തലങ്ങളെ വേർതിരിക്കാനും സ്പഷ്ടമാക്കുവാനും പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുവാനും ഉള്ള സാദ്ധ്യതകൾ സിനിമയിൽ വർദ്ധമായിരിക്കുന്നു. ഇക്കാര്യങ്ങളെപ്പറ്റി ചെയ്യാം ഉള്ള വ്യക്തമായ ധാരണ സി.ജെ.ക്കുണ്ടായിരുന്നു എന്നതിനു തെളിവാണ് 'കാൻവരി' തിരനാടകത്തിലെ ഒന്നാം സീക്വൻസിന്റെ നിർദ്ദേശങ്ങൾ.

നാടകത്തിൽ നിന്ന് സിനിമയിലേക്ക് 'കാൻവരി'യെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുംപോൾ സി.ജെ. ചെയ്തിട്ടുള്ള ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമായ കാര്യം അതിന്റെ ശങ്ങാലമാനമായ ആന്തരീക്കത്തെ നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്യാനുള്ള ശ്രമമാണ്. നീണ്ട വാചാപ്രസംഗങ്ങളും വികാരക്കോഭങ്ങളും കൊണ്ട് ശങ്ങാബന്ധമായ നാടകത്തെ അർത്ഥഗർഭമായ നിശങ്ങതയിലേക്ക്, നിശങ്ങദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് സി.ജെ. പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തിരനാടകത്തിൽ പുറപ്പെടുന്ന വചനങ്ങൾക്ക് ഗൗരവവും ശക്തിയും ഉണ്ടാകുന്നതും, കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കുറെക്കൂടി

പാകതയും അപ്പടകവും ഗൗരവവും ഉണ്ടാകുന്നതും ഇതു നിമിത്തമാണ്. ശബ്ദഅഹുലതയെ അഹിക്കരിക്കുന്നതിൽ സി.ജെ. നേടിയെടുത്ത കാര്യക്ഷമമായ വിജയം, നാടകത്തിന്റെ ആത്മീയവും ദാർശനികവുമായ സ്വഭാവത്തെ വളരെയേറെ പുഷ്ടിപ്പെടുത്താൻ സഹായിക്കുന്നുമുണ്ട്.

തിരനാടകവും അവൻ വീണ്ടും വരുന്നുവും:

ലഹൂദലോകത്തിന്റെ വിവിധഭാഗങ്ങളിൽ നിന്ന് ജനസമൂഹങ്ങൾ ലഹൂദവംശത്തിന്റെ മഹോത്സവമായ 'പെസഹാ'ക്ക് യെറുശലേമിലേക്ക് പോകുന്നതിന്റെ ചിത്രീകരണത്തോടെയാണ് തിരനാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. ഒന്നാം സിക്വൻസിന്റെ അന്തുമാകുംപോഴേക്കും, ഈ യാത്രയുടെയും നാടകത്തിൽ സംഭവിക്കാനിരിക്കുന്ന കഥയുടെയും വ്യക്തമായ പ്രവചനം ഉണ്ടാവുന്നു. അതെങ്ങനെയെന്നു നോക്കാം.

"<u>Scene 32. Medium Shot</u> -

From behind the camel. Camel in close up. Jarusalem seen in the infinite distance. The camel driver points and says:

Camel driver: നോക്കൂ. അക്കാണുന്നത് യറുശലേമാണ്. യാത്ര കഴിയാറായി.

<u>Scene 33. (Close up - Shot)</u>

Melchoir Passes down.

Melchoir: അല്ലാ. ആരംഭിക്കുകയാണ്.

Camel Bells

<u>Scene 34. M edium Shot</u>

Camel Driver: എനിക്കു മനസ്സിലായില്ല.

216

Melchoir : മനസ്സിലായും പോയേയ്മും അവനായിരിക്കും.

Camel Driver: അവിടുന്നെന്തെന്നി പറയുന്നു.

Melchoir : വരുക മനസ്സിലാക്കാത്തവർക്കുവേണ്ടിയാണു ഇതെല്ലാം.
(Sighs) അങ്ങനെയെങ്കിലും ഒരു മനസ്സിലായിരുന്നെങ്കിൽ.

slowly fades out, Bells also faded."

ദൂരെ യെരുശലേമിന്റെ ദൃശ്യം ചുരുങ്ങിക്കൊടി മാത്ര കഴിഞ്ഞാണി എന്നു പറയുന്ന വരികളാണിതു. മാത്ര ആനന്ദിച്ചിടെ ഉള്ളിൽ എന്നു മെൽക്കിയർ പറയുന്നതിന്റെ പൊരുൾ 'കാർവരി'യിലെ 'സംഭവ'ത്തിന്റെ പ്രവചനമാണു. ദാർശനികമായി 'മാത്ര'യുടെ ക്രിസ്തുയുഗ മതപ്രമേയം ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണു. മനുഷ്യസമുഹചലനത്തിന്റെ ദൃശ്യപരംപരകൾ അവതരിപ്പിച്ചിട്ട ശേഷമാണു. 'മാത്ര'യുടെ പ്രമേയം നീക്കർസിന്റെ ഉപസംഹാരമായി നി.ചെ. അവതരിപ്പിക്കുന്നതു. 'മാത്ര'യുടെ പ്രമേയം എന്തിനു ഉപക്രിസ്തീയമായ ബൈബിളിന്റെ പഴയനിയമത്തോളം പഴക്കമുണ്ടു. വാർദ്ധക്യരോഗി (പ്രവചിതർ) തേടി മോശയും സംഘവും 'മാത്ര'യാവുന്നതിന്റെ കഥ പഴയനിയമത്തിലുണ്ടല്ലോ. പഴയനിയമത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമായ പർവ്വതപ്രഭാഷണകളുടെ അവിർഭാവം ഈ 'മാത്ര'യിൽ നിന്നാണു. പിന്നീടു കിഴക്കൻ ദിവ്യനക്ഷത്രത്തെ അനുസരിച്ചു കൊണ്ടു ശിശുവായ ക്രിസ്തുവിനെ ദർശിക്കാൻ മാത്രമായ മൂന്നു ദിവ്യന്മാരുടെ കഥ പുതിയ നിയമത്തിലുണ്ടു.(2) ദിവ്യന്മാരുടെ ക്രിസ്തുദർശനത്തെ അവിടെ ഒരു പരിവർത്തനപരമായ ജ്ഞാനാനുഭവമെന്ന നിലയിലാണു ക്രിസ്തുയുഗം തിരിച്ചു അവതരിപ്പിക്കുന്നതു. "ഗംഗയിലുണ്ട, ഗംഗയിലേയ്ക്കുള്ള മാത്രയിലാണു പുണ്യം"(3) എന്നു നി.ചെ. പിന്നീടൊരിക്കൽ എഴുതുംപോൽ മാത്രാനുഭവത്തിന്റെ സാംഗത്യവും തീർത്ഥാടനത്തിന്റെ മഹത്തരമായ മൂല്യവും ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്നുണ്ടു.

---

2. എലിയട്ടിന്റെ Journey of the Magi എന്ന കവിത ഈ മാത്രയുടെ ദാർശനിക പരിപ്രേക്ഷ്യം വിവരിക്കുന്നതാണു. Faber books 1969. P:123

3. ~~ഇവൻ ഞങ്ങളുടെ പ്രിയപുത്രൻ.~~ യിക്കാനിയുടെ കാലൻ, 1955. പുറം 76.

ലഹൂദമനുഷ്യസമൂഹത്തിന്റെ പുണ്യഭൂമിയിലേക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കു ഈ പ്രകൃതത്തിൽ ജൈനിളിലെ യാത്രാപരംപരകളോടു ബന്ധമുണ്ടു. ഖറുശലേമിൽ എത്താറായി എന്നു കാണുന്ന വണ്ടിക്കാരൻ, യാത്രകഴിയാറായി എന്നു പറയുന്നതിനു, യാത്ര അരംഭിച്ചിടേയുള്ളൂ എന്നു മെൽഷിയർ പ്രതിവചിക്കുംപോൾ, ക്രിസ്തുവിന്റെ ഖെറുശലേം പ്രവേശനത്തിന്റെ തുടക്കമേ ആയിടുള്ളൂ എന്ന ധ്വനി അവിടെയുണ്ടു. മോശയുടെയും സംഘത്തിന്റെയും യാത്രയുടെ വിശ്വനിഷ്ഠമായ സമാന്തരശക്തി, ക്രിസ്തുവിന്റെ ഖെറുശലേം യാത്രയ്ക്കും, അതിനൊപ്പം അവന്റെ സംശയാസ്പദമായ സാന്നിദ്ധ്യം അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടു നിങ്ങുന്ന ജനസമൂഹത്തിനുമുണ്ടു. ഖെറുശലേമിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതോടെ അതു അവസാനിക്കുന്നില്ല. പത്തു കല്പനകളെ പുതുക്കിയെഴുതുന്ന ക്രിസ്തുവിന്റെ യാത്ര പുതിയ നിയമത്തിന്റെ രക്തം ചിന്തി കുരിശിലേദപ്പെടുന്നതോടെയാണു അവസാനിക്കുന്നതു. വീണ്ടും ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പിലൂടെ ഈ യാത്രയ്ക്കു തുടർച്ചയുടെ വാഗ്ദാനം നല്കുന്നുമുണ്ടു, അവസാന സിക്വൻസിന്റെ അന്ത്യരംഗത്തിൽ സി.ജെ.യുടെ ക്രിസ്തു.

ഇങ്ങനെ പഴയനിയമത്തിൽ നിന്നു പുതിയതിലേക്കുള്ള 'യാത്ര' എന്നതിനെ യാത്രകൊണ്ടു നിർദ്ദേശിക്കുവാൻ സി.ജെ.യ്ക്കു കഴിയുന്നു. അതിനോടൊപ്പം മനുഷ്യജീവിത യാത്രയുടെ മതപരവും ദാർശനികവുമായ തലങ്ങളെ 'യാത്ര'യുടെ ആശയവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുവാനും കഴിയുന്നുണ്ടു. വ്യവസ്ഥാപരിവർത്തനത്തിനായി ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന 'യാത്ര'യുടെ നിയമവും മെൽഷിയറിന്റെ വചനങ്ങളിലുണ്ടു. ഈ ആവർത്തനം ജീവിതവ്യവസ്ഥകളിലൂടെ ക്രിസ്തു പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നു എന്ന 'അവൻ' നാടകത്തിന്റെ ദർശനവുമായി ബന്ധപ്പെടിരിക്കുന്നു. ജീവിതത്തിന്റെ ചലനാത്മകത എന്ന ദർശനവും 'യാത്ര'യിലൂടെ ഇവിടെ നിർദ്ദേശിക്കപ്പെടിരിക്കുന്നു. ജീവിതഗതിയുടെ ഈ സ്വഭാവം പ്രകാശിപ്പിക്കുവാനും, ചലനത്തിന്റെ താളം ആഷ്ടിക്കുവാനും വേണ്ട തരത്തിൽ ക്യാമറയുടെ ചലനം വേണമെന്നു സി.ജെ. നിർദ്ദേശിക്കുന്നതു കാണാം.

ലോംഗ് - മീഡിയം - ക്ളോസപ്പ് കോട്ടുകളിലേയ്ക്കുള്ള പരസ്പരനീക്കത്തി ലൂടെയും, സമൂഹചലനത്തിന്റെ വിവിധമുഖങ്ങളുടെ ചിത്രണത്തിലൂടെയും, സി.ജെ. ചലനാത്മകതയെ ഇവിടെ സജീവമായി നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. 'അവൻ' നാടകത്തിൽ വന്നുംപോയുമിരിക്കുന്ന ഉപദേശി ഒരുതരം ആശയപ്രചാരണ വ്യവസ്ഥ നാടകത്തിനു നല്കി നാടകത്തെ ചലനസ്ഥിതമാക്കുന്നതുപോലെ, (ഗ്രീക്കു നാടകങ്ങളിലെ കോറസ്, ചലനത്തിന്റെ ചിട്ടകൾ കൊണ്ട് നാടകത്തിന്റെ ചലനാത്മകമായ ക്രമീകരണം നടത്തുന്നതുപോലെ) ചലനത്തിന്റെ ഒരു ക്രമ വ്യവസ്ഥ നല്കുവാൻ, ഇവിടെ കൊച്ചുകൊച്ചു ദൃശ്യങ്ങളുടെ അവതരണത്തി ലൂടെ സി.ജെ.ക്കു കഴിയുന്നുണ്ട്.

യാത്രയുടെ അവസാനത്തിൽ നിന്ന് വീണ്ടും തുടക്കത്തെ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന മെൻഷിയർ "In my end is the beginning" എന്ന എലിയറ്റിന്റെ[4] വാക്യത്തിലെ ചാക്രികമായ (Cyclical) ദർശനത്തിന്റെ മറ്റൊരു തര ത്തിലുള്ള പ്രക്ഷേപണമാണ് നടത്തുന്നത്.

ക്രിസ്തുവിന്റെ ജനത്തിലുണ്ടാവുന്ന ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പ് എന്ന ആരംഭവും, മാത്തുക്കുടിയുടെ ജനത്തിലുണ്ടാവുന്ന കൊച്ചുമാത്തുക്കുടി യുടെ ജനനവും, 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു' എന്ന വചനത്തെ ജീവിതത്തിന്റെ പാഞ്ഞേൻ ആക്കിത്തീർക്കുന്നുവെന്ന് 'അവൻ' നാടകത്തിന്റെ പരിശോധനയ്ക്കിട യിൽ സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. ആ ചാക്രികത ഇവിടെ ആരംഭാന്തൃങ്ങളെ ജനിപ്പിക്കുന്ന യാത്രയിലൂടെ കുറെക്കൂടി സ്പഷ്ടമാകുന്നുണ്ട്. 'കാൻവരി' തിരനാടകത്തിലെ യാത്ര എന്ന സങ്കല്പത്തിന്റെ, 'അവൻ' നാടകത്തിൽ നിർ ദ്ദേശപരവും ആശയപരവുമായ അവസ്ഥയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ജീവിത ചാക്രിക തയെ, മതപരവും ദാർശനികവുമായ സ്വഭാവവിശേഷം കൊണ്ട് സംപുഷ്ടമാക്കാൻ കഴിയുന്നു. വംപിച്ച മനുഷ്യരാശിയോധത്തെയും അതിന്റെ ചലനാത്മകത യിലെ ചരിത്രബോധത്തെയും പ്രകാശിപ്പിക്കുവാനും ഇവിടെ സി.ജെ.ക്കു കഴിയുന്നു.

---

4. T.S. Eliot: East Coker. (Modern Verse) P.126.

പ്രവാചകനാല മെൽഷിലർ, 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു' എന്ന വാക്യം നാടകാരംഭത്തിൽ തന്നെ വചനമാലി രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഉപദേശിയുടെ സ്ഥാനത്തുനിൽക്കുന്നു. പ്രവാചകസംസ്കാരത്തിന്റെയും പുരോഹിതസംസ്കാരത്തിന്റെയും മുഖമുള്ള നാടൻ രൂപമാണ്ഷ്ലോ ഉപദേശി. 'ലാത്ര'യുടെ ആരംഭാന്തൃങ്ങളെയും അതിന്റെ പാദേണിനെയും സംജന്ധിച്ച മെൽഷിലറിന്റെ വചനം, അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന തിരുവചനം അമ്മയുടെ മുന്നിൽ ചെന്നു വീഴുന്നതുപോലെ, വണ്ടിക്കാരന്റെ മുന്നിൽ മനസ്സിലാക്കപ്പെടാതെ കിടക്കുകയാണ്. അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന ആശയം ക്രിയയിൽ എത്തിച്ചേരുന്നതുപോലെ, മെൽഷിലറുടെ ലാത്രയെ സംജന്ധിക്കുന്ന ആശയം ക്രിയയിൽ എത്തിച്ചേരുകയാണ് തിരനാടകത്തിൽ. 'വാക്കുകൾ മനസ്സിലാകാത്തവർക്കുവേണ്ടിയാണ് ഇതെല്ലാം' എന്നു മെൽഷിലർ പറയുംപോൾ, അവൻ വീണ്ടും വരുന്നുവിലെപ്പോലെ വചനം ക്രിയയായിത്തീരുന്നതിന്റെ സാംഗത്യമാണ് സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. വചനം രൂപമായിത്തീരുന്നതാണ് നാടകം എന്ന സി.ജെ.യുടെ കലാദർശനത്തിൽ നിന്ന് വേർതിരിച്ചെടുക്കാനാവാത്ത വിധം വചനത്തിന്റെയും ക്രിയയുടെയും മതപരമായ ദർശനം ഇവിടെ പ്രക്ഷേപിക്കപ്പെടുന്നു.

പ്രവചനത്തിന്റെ പ്രസക്തി:

പ്രവചനത്തിന്റെയും വചനത്തിന്റെയും ഈ സംസ്കാരം, 'അവൻ' നാടകത്തെക്കാൾ ആത്മീയ ഗൗരവത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് 'കാൽവരി'യിലാണ്. 'ശാലോമി'യിലും 'ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ'യിലും വചനത്തിന്റെയും പ്രവചനത്തിന്റെയും പ്രസക്തി ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. വചനത്തിന്റെയും പ്രവചനത്തിന്റെയും അംശവും സ്വഭാവവും ആകടെ, കൈനിക്കരയുടെ നാടകത്തിൽ ഒടുമേയില്ലെന്നു കാണാം. മെൽഷിലർ, ദീർഘദർശിത്വമുള്ള ഒരു പ്രവാചകന്റെ നിലയിൽ നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും, സി.ജെ.

ളുടെ തിരനാടകത്തെപ്പോലെ നാടകത്തിന്റെ പൊതുവായ വ്യവസ്ഥയെയും ദർശനത്തെയും ആധിക്കുന്ന ഒരു പ്രവചനം അവിടെ മെൻഷിയറിനു നല്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. മെൻഷിയറിന്റെ വചനം രൂപമായിത്തീരുന്നതാണ് 'കാൻവരി' നാടകം എന്നു പറയുംപോൾ അവിടെ പ്രവചനത്തിന്റെ മനുഷ്യജീവിതത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ദർശനം എന്ന് അർത്ഥമുണ്ട്. പക്ഷെ ജൂദാസിന്റെ വഞ്ചനയുടെ സൂചനാവചനങ്ങൾ നല്കുന്ന കൈനിക്കരയുടെ മെൻഷിയറിന്റെ വചനങ്ങൾക്കാകട്ടെ വ്യക്തിപരമായ വഞ്ചനയുടെ ഒരു മുന്നറിവ് എന്നതിൽ കവിഞ്ഞ്, ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് സമഗ്രമായ ഒരു തത്വചിന്താബോധം പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. കൈനിക്കരയുടെ നാടകം വ്യക്തിപരമായ വഞ്ചന കുടുവും അതിന്റെ വ്യക്തിപ്രശ്നങ്ങളുമായി പര്യവസാനിക്കുംപോൾ, സി.ജെ. യുടെ തിരനാടകത്തിനാകട്ടെ, ജീവിതവ്യവസ്ഥയെ സംബന്ധിച്ച ഒരു മാനം ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. കൈനിക്കരയുടെ മെൻഷിയർ, നടക്കാൻ പോകുന്ന സംഭവങ്ങൾ മുൻകൂട്ടി അറിയാൻ കഴിയുന്ന അത്ഭുതശക്തിയുള്ള ദിവ്യൻ മാത്രമാണ്. എന്നാൽ സി.ജെ.യുടെ മെൻഷിയർ, വരാനിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ച് പ്രവചിക്കുകയല്ല; ജീവിതഗതിയുടെ അർത്ഥദർശനവും പാടേണ്ടും പ്രക്ഷേപിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. മനുഷ്യന്റെ സ്വകാര്യസംഭവത്തെക്കുറിച്ച് മുന്നറിവുള്ള ജോത്സ്യനും, കാൻവരി നാടകത്തിലെ ദിവ്യശക്തിയുള്ള മെൻഷിയറും തമ്മിൽ അധികം ദൂരമില്ല. പക്ഷെ സി.ജെ.യുടെ മെൻഷിയൽ ജീവിതത്തിന്റെ, മനുഷ്യരാശിയുടെ, അവിരാമമായ ചലനത്തെയും വ്യവസ്ഥാപരിവർത്തനത്തെയുംപ്പെടി പ്രവചിക്കുന്ന ദീർഘദർശിയാണ്.

വചനത്തിന്റെ ആധിക്യം:

പ്രത്യക്ഷവചനങ്ങളുടെയും പശ്ചാത്തലവചനങ്ങളുടെയും ആധിക്യം, സി.ജെ.യുടെ നാടകങ്ങളുടെ സ്വിശേഷതയാണെന്ന് നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. 'അവൻ' നാടകത്തിൽ പലപ്പോഴും സ്വയം പരിഹസിക്കുകയും

പരിഷ്കരിക്കുവാനും ചേർക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന വചനങ്ങൾ 'ഗോവരി'യിൽ മനോധർമ്മകതയുടെ പൂർണ്ണശക്തിയോടെ തന്നെ പ്രയുക്തപ്പെടുന്നു. ഒരു കഥാഗ്രഥന വ്യക്തിത്വത്തെയാൽ കടന്ന പ്രസ്തുതിയുള്ള ശ്രീമുഖന്റെ ഭാഗമിയ നിർദ്ദേശത്തെ. പരിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട വചനങ്ങളിലൂടെയും ഉപദേശവചനങ്ങളിലൂടെയുമാണ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. തിരനാടകത്തിലെ ശരീരത്തിന്റെ ഒടുക്കമാർ പരിഷ്കൃതവും ഉചിതമായുള്ള വചനങ്ങളിലൂടെയാണ് നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നത്. നാടകോപദേശകഥകളും നാടകോപദേശങ്ങളും നിറഞ്ഞ ഈ വചനങ്ങളോടെ രൂപസംഘടന കൊണ്ട് സുഖമായ തിരനാടകത്തോടൊത്തു പോകുന്ന വിവരണാത്മകത തിരനാടകത്തിനു നല്കുന്നുണ്ട്. 'അവർ' നാടകത്തെപ്പോലെ നാടകഗതിയെ ഭേദിക്കുകയും പടുലമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനില്ല വചനം ഇവിടെ നിയോഗിക്കപ്പെടിരിക്കുന്നത്. തിരനാടകത്തിനു പൊതുവെ പ്രതിപാദനാത്മകമായ ചില നല്കുന്ന കാര്യത്തിൽ വചനങ്ങൾ വളരെ സഹായകമാകുന്നു. നാടകീയ സംഘടനയുടെ സ്വഭാവം തന്നെ ഇവിടെ വചനങ്ങൾക്കു തിരഞ്ഞിട്ടില്ല.

എപ്പിക് നാടകത്തെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനത്തിൽ എറിക് ബർഗ്മാൻ പറയുന്ന അഭിപ്രായം(5) 'അവർ' നാടകം, 'ഗോവരി', 'ക്രൈം' എന്നിവയെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിച്ചുകാണുംപോൾ പ്രസക്തമാണ്. 'അവർ' നാടകത്തിൽ അതിന്റെ വചനാത്മകത പ്രയുക്തമായിത്തന്നെ ഒരു പൂർണ്ണ നാടകത്തിന്റെ ഘടനയിൽ നിന്ന് അതിനെ പരിവർത്തിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു പോവാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല, എപ്പിക് നാടകസങ്കല്പത്തിന്റെ പ്രേരണകൾ ഇവിടെ പ്രകടമാണെന്നും നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. പക്ഷെ അതിന്റെ രൂപം മറ്റു ചിലരു

---

5. Modern Theatre. 1944 . P.185.

"Naturalism of the nineties was the first step towards Epic for the General loosening of form brought many dramas in existence that were narrative rather than 'Well Made Plays'.

കൃതികളിലെല്ലാം കൊടുമുടികളുമായിരിക്കുന്നു. 'മാർവരി'യിലെ പ്രതിപാദനരീതികളായ സ്വാഭാവവും ചലച്ചിത്രപരമായ രംഗങ്ങളുമെല്ലാം കൂടെന്നിലെ ദൃശ്യതയിലേക്കു നമ്മെ വരുത്തുന്നു. ഒരു നീല എപ്പിക് നാടകീയതയുടെ സ്വാഭാവികമായ നിറവേറ്റ 'ക്രൈസി'ലേക്കു നി.ഞെ. കടന്നുചെല്ലുന്നതിന്റെ നാന്ദി ഇവിടെക്കുറിക്കുന്നു. സൂക്ഷിരനാടകീയതയിൽ നിന്നു പ്രതിപാദനസ്വഭാവമുള്ള എപ്പിക് നാടകീയതയിലേക്കു നി.ഞെ. കടന്നുപോകുന്നതിനു പ്രധാനമായും സഹായകമായിത്തീരുന്നതു ഈ വചനാത്മകതയാണു. 'ഓ മനുഷ്യ'നിലും 'സുധി'യിലും കാണുംപോൽ ഈ വചനപരതയുടെ പ്രാമാണ്യം നിലനിർത്തുകയും ലളിതവും സുഭഗവുമായ ഒരു രൂപസംവിധാനം രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നതായിക്കാണാം. മുഖപ്പാടകീയതയിൽ നിന്നുമിപ്പോൾ ഈ വചനീയതയുടെ നാടകവും തിരനാടകീയതയിൽ പ്രകടമായിരിക്കുന്നതു. ഇതു നി.ഞെ.യുടെ നാടകവൃത്തിയുടെ ഭാഗമായിരിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണു.

യെരുശലേമിന്റെ പ്രതീതി:

കൈനിരയുടെ നാടകീയതയിൽ നിന്നു നി.ഞെ.യുടെ തിരനാടകീയതയിലേക്കു കടക്കുംപോൾ പ്രധാനമായും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടേണ്ടുന്ന ഒരു ഘടകം നി.ഞെ.യുടെ നാടകീയതയിലുള്ള വിശ്വനിർമ്മാണ രീതിയാണു. ലോകത്തിന്റെ വിവിധഭാഗങ്ങളിൽ നിന്നു 'പെസഹാ'ആഘോഷത്തിനു യെരുശലേമിലെത്തുന്ന മനുഷ്യകൂട്ടങ്ങളിലൂടെ നി.ഞെ.യുടെ തിരനാടകീയതയുടെ ആരംഭത്തിൽ തന്നെ കാണിക്കുന്നതു.

"Scene I Long Shot

A long line of camels slowly passing along a desert path. After a moment camel bells are heard.

Voice - ക്രിസ്തുവർഷം മുപ്പത്തിമൂന്നു (Pause) ലഹൂദവംശത്തിന്റെ ദേശിയ മഹോത്സവമായ പെസഹായ്ക്കു ലോകമെങ്ങുമുള്ള ലഹൂദന്മാരെല്ലാം ലെറുശലേമിലേയ്ക്കു, അവരുടെ നിയുതഗരമായ ലെറുശലേമിലേയ്ക്കു പുറപ്പെടിരിക്കുകയാണു.

Scene ~~II~~ long shot

The Pyramids of Egypt. A caravan passes by the foot of Pyramid. A long time of Pilgrims on foot also.

Voice - അവർ പണിചെയ്ത പിരമിഡുകൾ അലങ്കരിക്കുന്ന മിസ്രയിമിൽ നിന്നും.

Scene III Long shot

A wide stretch of country side, where two roads converge into a highway. Pilgrims coming along the two paths merge into one stream.

Voice:- അറേബ്യയിൽ നിന്നും മെസപ്പെടേമിയയിൽ നിന്നും.

Scene IV Medium shot (Full)

A group of riders on donkeys proceed along rocky paths.

Voice:- Armenia യിൽ നിന്നും അവർ വരികയാണു.

Scene V - Table Top

Cut in a map of the jewish world. Animated lines move from Egypt, Arabia, Mesopotamia, Armenia, Greece and the Meditarian and converge in Jerusalem."

തിരനാടകത്തിന്റെ വിശ്വനിഷ്ഠമായ മാനവും അതിലൂടെ പ്രക്ഷേപിക്കപ്പെടുന്ന മനുഷ്യരാശിയെകുറിച്ചുള്ള മഹാണോധവും, മനുഷ്യന്റെ സംക്ഷാത്രകളെ കുറിച്ചുള്ള ചരിത്രാവണോധവും, മേൽവിവരിച്ച ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്നു

കണ്ടെത്തുന്നതാണ്. മാനവസമുദായത്തിന്റെ കേന്ദ്രികൃത മേലധികാരം ജെറുശലേം ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. വിശ്വമാനവികതയുടെ ഒരു തമ്പടമാണ് ജെറുശലേം. മാത്രമല്ല ഇന്നു നിലവിലിരിക്കുന്ന യഹൂദമതത്തിന്റെ ഉപരിഘടനയായ യഹൂദമതത്തിന്റെ പുണ്യസ്ഥാനമാണ് ജെറുശലേം. പക്ഷേ ഉദ്ദേശവും ഈ ഉപരിഘടനയുടെ അംശങ്ങൾ തന്നെ: ചുരുക്കത്തിൽ മാനവസമുദായത്തിന്റെ മാനമുള്ള യഹൂദരുടെ പുണ്യസ്ഥലമായിട്ടാണ് ജെറുശലേം സി.ഇ. ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പഴയനിയമത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ വിശ്വമാനവസങ്കീർത്തനത്തിൽ വംശീയ പരിവർത്തനം സൃഷ്ടിക്കുന്ന യേശുവിന്റെ വരവിനെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവ് നമ്മിലൊരാൾക്കോ നമ്മെ നിക്കാർക്കോ അവതാനിക്കുന്നത്.

ജെറുശലേമും മുഖിർത്തും:

വിശ്വമാനവികതയുടെ മാനമുള്ള ജെറുശലേം നഗരത്തിന്റെ വിശേഷ വർത്തമാനകാലത്തിന് പിന്നിട്ട് സി.ഇ. ചെയ്യുന്നത്. പ്രപഞ്ചനിഷ്ഠമായ മാനം ദേശീയതയുടെ സവിശേഷരൂപമാർജ്ജിക്കുകയാണിവിടെ ചെയ്യുന്നത്. അതിനുശേഷം മുഖിർത്തിനെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും ജെറുശലേം നഗരത്തെ സ്ത്രീരൂപിണി കല്പനചെയ്യുമ്പോഴും, പഴയനിയമത്തിലധിഷ്ഠിതമായ യഹൂദ നിയമത്തിന്റെ നൈതികവ്യവസ്ഥകൾ, അതിന്റെ സദാചാരബോധവും വിജയ ലാലസതയും ശക്തമായി നിർദ്ദേശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. മഹാപുരോഹിതനായ കയാഫസുമായി കിടപിടിക്കുന്നതുമുള്ള മുഖിർത്ത്, ഒരു വിദൂഷകന്റെ മന സംസ്കാരമുള്ള സ്തീലാസിന്റെ, കറുത്തമുഖമുള്ള നാഥന്റെ, കാമുകത്വമുള്ള മുഖിർത്ത് ഏതുപ്രകാരത്തിലും ജെറുശലേമിന്റെ നൈതിക സംസ്കാരത്തിന്റെ അധികിർണ്ണമായ സ്വഭാവവിശേഷം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതു കൊണ്ടുതന്നെ കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വത്തിനുമപ്പുറമുള്ള പ്രാതിനിധ്യഭാവത്തിലേയ്ക്ക് അവർ വളരുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇവിടെ സി.ജെ. 'കാൽവരി'യിൽ മാനവസമുദായത്തിന്റെ നെതിരേയുള്ള ക്രൂശീകരണത്തെ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഈ നിശ്ചയദാർഢ്യമായ പ്രവൃത്തികൾ യെരുശലേം നഗരത്തിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുകയും പിന്നീട് അതിന്റെ നെതിരസ്വഭാവം യൂദിതിന്റെ ജീവിതത്തിലൂടെ പ്രകടനമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തിരനാടകത്തിലെ ഒരു ഭാഗം നോക്കുക:

"Scene 104

Jesus at the shoulder. He stops. Musics stops. Jerusalem is seen in the distance. Jesus' face is clouded.

Jesus : യെരുശലേമേ, യെരുശലേമേ, പ്രവാചകന്മാരെ കൊല്ലുകയും നിന്റെ അടുക്കൽ അയയ്ക്കപ്പെടുന്നവരെ കല്ലെറിയുകയും ചെയ്യുന്ന വളേ, കോഴി തന്റെ കുഞ്ഞുങ്ങളെ ചിറകിൻകീഴിൽ ചേർക്കും പോലെ നിന്റെ മക്കളെ ചേർത്തുകൊൾവാൻ എനിക്കു എത്രവട്ടം മനസ്സായിരുന്നു. നിനക്കോ മനസ്സിലായില്ല. നിന്റെ ഭവനം ശൂന്യമായിരിക്കുന്നു. ഈ നാളിൽ നിന്റെ സമാധാനത്തിനുള്ളതു നീയും അറിഞ്ഞെങ്കിൽ കൊള്ളാമായിരുന്നു. ഇപ്പോഴോ അതു നിന്റെ കണ്ണിനു മറഞ്ഞിരിക്കുന്നു."

യൂദിതും യെരുശലേമും തമ്മിലുള്ള സദൃശ്യതകളെ അഥവാ ഏകതാപ്രതിനിധാനം യെരുശലേമിനെ സ്ത്രീരൂപമായി കല്പിച്ചുകൊണ്ടു യേശു നടത്തുന്ന വചനങ്ങളിലുണ്ട്. പ്രവാചകന്മാരെ കൊല്ലുകയും കല്ലെറിയുകയും ചെയ്യുന്ന യെരുശലേം എന്ന ക്രിസ്തുവിന്റെ വചനത്തിൽ യേശുവിന്റെ കയ്യിൽ വഴി യൊരുങ്ങുന്ന യൂദിതിന്റെ അംശമുണ്ട്. യേശുവിനെ നിരാകരിക്കുന്ന യൂദിതിന്റെ പ്രവൃത്തി, നിനക്കോ മനസ്സിലായില്ല എന്ന വചനം കൊണ്ടു സൂചിപ്പിച്ചെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

യെരുശലേമിന്റെയും അവിടത്തെ മതസമുദായത്തിന്റെയും നെതിരസ്വഭാവം, സംഹാരം എന്നിവയെപ്പറ്റി യൂദിതിന്റെയും യൂദിതിന്റെ

കാമുകന്മാരുടെയും സ്വഭാവചര്യകളിൽ നിന്ന് അറിവ് കിട്ടുന്നു. ധനികന്മാരും മഹാപുരോഹിതന്മാരും, കള്ളന്മാരും അക്രമികളും വിദൂഷകന്മാരും കൂടി വ്യഭിചരിച്ചു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്ന ഒരു നഗരമാണ് ജെറുശലേം എന്നൊരു ബോധം സൂക്ഷിക്കുവാൻ ജൂഡിത്ത് സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. വിഷയലാലസ്യതയിൽ മുങ്ങിയ നഗരത്തെ, അതിന്റെ ഗോപുരസംസ്കാരത്തെ, ശക്തമായി പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ ജൂഡിത്തിനു കഴിയുന്നുണ്ട്.

ജൂഡിത്ത് ജെയ്യുവിനെ നിരാകരിക്കുന്നത് എങ്ങനെയെന്നു നോക്കുക:

"<u>Scene 105. Medium</u>

From behind Jesus. They descend the hill.

<u>Scene 106. Medium</u>

Walking along the valley of Josephat. White tomb. Stain on all sides. The wall of Jerusalem in the distance.

<u>Scene 107. Medium</u>

At the golden gate. People receive him with bows. The waving of palm leaves is frantic. They spread the coats on the way.

<u>Scene 108. Medium</u>

Detail the ass's hoof walking on the costly coats spread on the ground.

<u>Scene 109. Medium</u>

The crowd wriggling Jesus in the middle. Wavy twigs.

227

Scene 110. Long

The whole street. A sea of heads shout. "ഹോസന്നാ". It echoes.

Scene 111. Long

Show a frowning face trying to stand away from the crowd. He spits.

Scene 112. Long Shot

Crowd again.

Scene 114. Medium

Flowers fall on Jesus. Track camera up and discover women at windows dropping flowers.

Scene 115. Medium Interior

Judith at her harp. Crowd effect. She listens and goes to the window. She peeps down. A shout "ഹോസന്നാ" flat in her face. She withdraws to her bed. Grinding her teeth. Breaks something."

'നിനക്കോ മനസ്സിലാകില്ല. നിന്റെ ഭവനം ശൂന്യമാകിത്തീരും' എന്ന ലേശുവിന്റെ വചനം ചെന്നു തറയ്ക്കുന്നത് ജൂഡിത്തിന്റെ ജനാലകിലാണ്. അവൾ പ്രവാചകനു നേരെ ജനാല കൊട്ടിയടക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ജൂഡിത്തിന് ലേശുവിനോടും ലേശുവിന്റെ ജനത്തോടും ഉള്ള അമർഷം, അവളുടെ സുഖഭോഗത്തിന്റെ ലോകത്തിൽ ലേശു ഒരപശ്ചരമാകി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതുകൊണ്ടു തന്നെ. അവളുടെ മുഖത്തു ചെന്നടിക്കുന്ന 'ഹോസന്ന' എന്ന ആരവം അവളിലുണ്ടാക്കുന്ന പ്രതികരണം, ജെറുശലേമിന്റെ മുഖത്ത്

228

യേശു സൂചിപ്പിക്കുന്ന ചലനത്തെയും സംഘർഷത്തെയും പ്രകടിപ്പിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ്.

മുഖ്യതിന്റെ കഥാപാത്രവൽക്കരണം:

മൈനിരയുടെ നാടകത്തിൽ മുഖ്യതിനെ വഹിക്കുമ്പോൾ കപട നാടകത്തിലുമായ ഒരു മിശ്രിതത്തോടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നി.ജെ.യുടെ തിരനാടകത്തിലാവട്ടെ, അവളിൽ നിന്നകലുമ്പോഴും അവർ മനസിലും വഹിക്കുന്നുണ്ട് സ്ഥാനത്തു നിർത്തുന്നില്ല. 'ഹോത്ത'യ്ക്കു മുന്നിൽ പതിരിവുമ്പോഴും അസ്വസ്ഥമാവുമ്പോഴും ചെയ്യുന്ന മുഖ്യതിന്റെ നയനീയമായ അർത്ഥം തന്നെയാണ് അവർ യൂദാസിന്റെ മുന്നിലും തുറന്നു വിടുന്നത്. യേശുവിൽ നിന്നും അയാളുടെ ശത്രുക്കളിൽ നിന്നും രക്ഷിച്ചെടുക്കുന്നതെന്ന ന്യായമായ ആഗ്രഹവും അവർക്കുണ്ട്. മൈനിരയുടെ മുഖ്യതിനെപ്പോലെ, കപടനാടകമാടി യൂദനിനെ, യേശുവിനെ വധിക്കാനുള്ള ഉപകരണമായിത്തീർക്കുകയല്ല അവളുടെ ലക്ഷ്യം. സഹോദരന്റെ മരണം അവളുടെ ജീവിതത്തിൽ വലിയൊരു പരിവർത്തനം സൃഷ്ടിക്കുന്നതും അവർക്കു സഹോദരനോടുള്ള സ്നേഹം നിമിത്തമാണ്.

മൈനിരിൽ ക്രിസ്തു പറയുന്നു. "ഭൂമിയിൽ നീ ഇടുവാൻ ഞാൻ വന്നിരിക്കുന്നു. അതു ഇപ്പോഴേ കത്തിയെരിഞ്ഞിരുന്നു എങ്കിലാരെ മറെന്തു ഞാൻ ഇച്ഛിക്കേണ്ടു?.....ഭൂമിയിൽ സമാധാനം നല്കുവാൻ ഞാൻ വന്നിരിക്കുന്നുവെന്നു തോന്നുന്നുവോ. അല്ല ഛിദ്രം വരുത്തുവാനത്രേ എന്നു ഞാൻ നിങ്ങളോടു പറയുന്നു. ഇനിമേൽ ഒരു വീട്ടിൽ ഉരുവരോടു മൂവരും, മൂവരോടു ഉരുവരും ഇങ്ങനെ അഞ്ചുപേർ ഒരിമിച്ചിരിക്കിലും." (6)

---

6. ലൂക്കാ: മൈനിർ (പുതിയ നിയമം) XII . 49-50-51.

229

ലേശ്യവിന്റെ വരവ് ജൂഡിത്തിന്റെ ഗൃഹത്തിലുണ്ടാകിയ ഛിദ്രം - ജൂദാസിനെ വീട്ടിൽ നീണ്ടും അകന്നി മാറ്റിയത് - ജൂഡിത്തിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ദുഃഖമായ ഒരു കാര്യമാണ്. അവർക്ക് ലേശ്യവിനോടുള്ള വിദ്വേഷത്തിന്റെ കാരണവും അതുതന്നെ. ലേശ്യവിന്റെ സംഘത്തിലേക്ക് ഭവനം വിട്ടുപോകുന്ന ജൂദാസ്, ലെറുശലേമിന്റെ കുമ്പേര സംസ്കാരത്തെ വർജ്ജിക്കുകയാണ്ലോ ചെയ്യുന്നത്. ഉസഞ്ജ്ല എന്ന ഭൂത്യയുടെ കാമുകത്വമുള്ള ജൂദാസ് കുമ്പേരമാർഗ്ഗം വിട്ട് ദരിദ്രന്റെയും പീഡിതന്റെയും ലോകവുമായി ഞാന്ധ വമുറപ്പിക്കുന്ന ആളുമാണ്.

കുടിലതയുടെയും വഞ്ചനയുടെയും വഴിപിഴച്ച സന്തതിയായി ടാണ്ലോ കൈനിക്കര ജൂഡിത്തിനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ സി.ജെ. അവതരിപ്പിക്കുന്ന ജൂഡിത്തിന്റെ തിന്മയിൽ കുടിലതയുടെയും വഞ്ചനകളുടെയും കറുത്ത പാടുകളില്ല. അതിനു കാരണം ബുദ്ധഭോഗങ്ങളിൽ കഴിയുന്നവളാണെങ്കിലും അവർക്ക് സഹോദരനോട് ഉദ്ദ വൈകാരികബന്ധം ഉണ്ട് എന്നതാണ്. മാത്രവുമല്ലതാഴെക്കിടയിലുള്ളവരെന്ന് അവർ വിധിച്ചിരിക്കുന്നവരോട് അവർക്ക് ദയയും ഉണ്ട്. ഒരു ഹാസ്യകഥാപാത്രമായി 'കാൻവരി' നാടകത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഞമറിയാസിന്റെ ചിത്രം ഏതാണ്ട് അതേപടി തന്നെ തിരനാടകത്തിലും അവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അവനെ അപഹാസ്യനാക്കുന്നതിൽ ജൂഡിത്തിനുള്ള പങ്കും ഏതാണ്ട് നാടകത്തിനോളം തന്നെ തിരനാടകത്തിലുമുണ്ട്. പക്ഷെ ഞമറിയാസിനെ ജൂഡിത്ത് പിരിച്ചയ്ക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം നോക്കുക.

നാടകം:

ജൂഡിത്ത് : (പരിഭവസ്വരത്തിൽ) പോകുകയില്ലേ.

ഞമറിയാസ് : ഒരു ശകലം

ജൂഡിത്ത് : (ഗംഭീരഭാവത്തിൽ) പോകാനാണ് പറഞ്ഞത്.

ഞമറിയാസ് : ജൂഡിത്ത്

230

ജൂഡിത്ത് : പോകുമോ ഇല്ലലോ

സക്കറിയാസ് : പോകാം. എനാൻ എന്റെ

ജൂഡിത്ത് : പോകാൻ

(സക്കറിയാസ് വിഷണ്ണനായി മെല്ലെ നടക്കുന്നു. പൊടിച്ചിരിച്ചു കൊണ്ടു് പുറകേ ചെന്നു പുറത്തു തടികൊണ്ടു്) നാളെ വരണം.

സക്കറിയാസ് : വരാം.

ജൂഡിത്ത് : (അവൻ പോകുന്നതു് നോക്കി നിന്നിട്ടു് സന്തുഷ്ടയായി പൊടിച്ചിരിക്കുന്നു) പാവം! പംപരവിഡ്ഢി...."(7)

തിരനാടകം:

(സക്കറിയാസിനെയും ജൂഡിത്തിനെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നതു നോക്കുക)

"Scene 37. Medium Shot

Tracking backward the whole of Judith comes into view. She is a vamp. She leaves the harp, picks up a bunch of ripe raisins, picks one and throws it into her mouth. Picks andther and throws it to the left. Saying.

Judith : പിടിച്ചോ.

Scene 38. Medium Shot

Zacharias is sitting on the carpet like a dog. The raisin has hit him on the face and make a stain. He makes a wry face and he laughs.

Scene 44. Medium Shot

Judith stoops down and takes Zacharias by the ears and says vampishly.

231

Zacharias : (Unwillingly) ഉ....ഉ....ഉൗം.

Judith : എഴുന്നേല്ക്ക്. (urgently) ഉം!

He rises up and she gently pushes him to the door. At the door she laughs.

Scene 45. Medium shot

At the door she taps him on the shoulder. സഖറിയാൻ!

(He turns round slowly. A pained look like a school boy)

Judith : നാളെ വരണം. (smiles)

Zacharias : (Smiles) വരാം.

She walks to the harp.

നാടകത്തിലെ അഹങ്കാരപൂർണ്ണമായ പുറത്താക്കൽ നാടകത്തിൽ താരതമ്യേന മൃദുവായിത്തീരുന്നു. പുൻചിരിച്ചുകൊണ്ട് നാളെയും വരണമെന്നു പറയുന്ന ജൂഡിത്തിന്റെ അയാളോട് മാനുഷികമായ അനുകംപയുണ്ട്. നാടകത്തിലാവടെ, കുരങ്ങുകളിപ്പിക്കാൻ അടുത്ത ദിവസവും ഒരു ഇര എന്നതിൽക്കവിഞ്ഞ് ഒരു ഭാവം സഖറിയാസിനെ ക്കണിക്കുംപോൾ ജൂഡിത്തിനില്ല. കുഞ്ഞേ സംഗീകാരത്തോട് ആദരവും അധഃസ്ഥിതത്വത്തോട് ദയവുമുള്ള ജൂഡിത്തിന്റെ മനുഷ്യസംഗീകാരത്തിന്റെ പരിധികൾ വെളിവാക്കുന്ന മറ്റൊരു രംഗമാണ് തിരനാടകത്തിലെ 167-ാമത്തെ സീൻ.

"Scene 167. Medium

Judas slowly walks out. At the door Isabella comes and obstructs him, push him into the room.

Isabella : പോകരുത്. ജൂദാൻ പോകരുത്. അങ്ങ് ആ പ്രവൃത്തി ചെയ്യരുത്. വേണ്ട (sobbs)

232

Judith rushes to her, but checks herself.

Judith : ഉണ്ണൻ! പോ അവളെ വഴക്കിടാൻ. ഞാൻ ഒന്നെ നോക്കിക്കൊള്ളാം വരട്ടോ.

(She pushes Judith to the door. Closing it. She comes to Isabella cooly slaps her cheek and says)

എന്നെടി പ്രേമമായോ. മനോഹനോടാണോ പ്രേമം: കടം വാങ്ങിച്ച ഉടുപ്പിന്റെ വിലയിരിക്കും. അഴിച്ചിടടി അതു.

(Isabella calmly throws off the costly outer garment)

Isabella : ശരി മുഖിരീ. നിങ്ങളുടെ ഇഷ്ടം പോലെ നടക്കട്ടെ. രാജിയുടെയില്ല. മനോഹരിയുടെ തന്നെ. പക്ഷെ ഒരിക്കൽ.....*

'കാർവരി' നാടകത്തിൽ മുഖിരിയിന്റെ ഗൂഢതന്ത്രങ്ങൾക്കു കൂടു നിൽക്കുകയും അവളുടെ അഭിപ്രായം വഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഉഞ്ഞിലയും നിരന്നാടകത്തിലെ ഉഞ്ഞിലയും തികച്ചും അന്യരാണ്. മുദാനിനോടു യഥാർത്ഥമായ സ്നേഹമുള്ള ഉഞ്ഞില, അതൊരു വഴിവെട്ടുകളിൽ നിന്നു തടയാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഈ രംഗം ഉഞ്ഞിലയുടെയും മുദാനിന്റെയും മാനുഷികഭാവങ്ങൾകൊണ്ടു സമൃദ്ധമാണ്. അതിനെ എതിരിടുന മുഖിരിയുടെ, അവളെ ഭൂതകാല നിലപാടുകൾപോലെതന്നെ വിട്ടു കൊടുക്കാൻ തയ്യാറല്ല. വികലമാണെങ്കിലും അവർ ഉഞ്ഞിലയെക്കൊണ്ടു വസ്ത്രം അഴിച്ചിടീപ്പിക്കുകയും മുദാനിനോടുള്ള പ്രേമത്തെപ്പറ്റി അവളെ നിന്ദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭൂതം, ഭൂതകാലത്തിന്റെ കഴിയുംപോൽ അവളോടു ആർദ്രത കാട്ടുവാനും അവർക്കു ചില സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങൾ അനുവദിച്ചു കൊടുക്കുവാനും മുഖിരി ശ്രമിക്കുന്നു. പക്ഷെ അവർ മനോഹരന്റെ കാമുകത്വം കാംക്ഷിക്കുന്നതിനെ, സ്വന്തം വർഗ്ഗപ്രേരണയാലെന്ന പോലെ, അവർ എതിർക്കുന്നു.

233

വിഷലോലുപതയുടെയും ധനാഭ്യുതയുടെയും സംസ്കാരമുള്ള ജെറുശലേമിന്റെ വ്യവസ്ഥകളെയും അതിന്റെ ധർമ്മനീതികളെയും പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന ജൂഡിത്ത് ഒരു വിശേഷ കഥാപാത്രമായിരിക്കുകയും അതേ സമയം തന്നെ ജെറുശലേമിന്റെ പ്രതീകമായിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിനുമപ്പുറം സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ പ്രസക്തിയും ശക്തിയും നിഷേധിക്കുന്ന ആത്മീയതയുടെ രൂപമായ ക്രിസ്തുവിനോട് അവർക്ക് സ്ത്രൈണമായ പ്രതികാരവാഞ്ഛയുമുണ്ട്. തന്റെ സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ പ്രസക്തിയെ ബഹുമാനിക്കാതെ ആത്മീയ നിർഗ്ഗനായി കഴിയുന്ന യോഹന്നാനോട് ശാലോമി പ്രതികാരം ചെയ്യുന്നതിന്റെ കഥയാണ്ലോ സി.ജെ.യുടെ 'ശാലോമി' എന്ന നാടകം. സ്ത്രീയുടെ വൈകാരികാഗ്രഹങ്ങളോട് നീതിപുലർത്താൻ കഴിയാത്ത മാത്തുകുട്ടി, ക്രിസ്തുവിന്റെ പരിവേഷത്തിലാണ് 'അവൻ' നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. സ്ത്രീയുടെ ജന്തുത്വജൈവ പ്രേരണകളോട് നീതി പുലർത്താൻ കഴിയാത്ത മാത്തുകുട്ടിയെ സാറാമ്മ ഒരവസരത്തിൽ അതിന്റെ പേരിൽ ശകാരിക്കുന്നുമുണ്ട്. ബുദ്ധ രക്തസാക്ഷിയുടെ പരിവേഷമുള്ള ഊറിയാവും, ജന്ശേഷയുടെ ആഗ്രഹങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ദൂരവും (ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ) ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്. ക്രിസ്തുവിന്റെ പരിവേഷമുള്ള മാത്തുകുട്ടിക്കും സ്നാപകയോഹന്നാനും 'കാൻവരി'യിലെ ക്രിസ്തുവിനും 'ആ മനുഷ്യ'നിലെ ഊറിയാവിനും സ്ത്രീകളോടുള്ള ജന്ധങ്ങളിൽ സമാനതയുണ്ട്. സ്ത്രീയെ സംജന്ധിച്ചിടത്തോളം അവളുടെ ജൈവപരമായ പ്രസക്തി തന്നെ പുരുഷത്വത്തെ വശീകരിക്കുക എന്നതാവുകകൊണ്ട്, ആത്മീയജീവിതം നയിക്കുന്നവർ ആ സ്ത്രീത്വത്തെ വിഗണിക്കുംപോൾ സ്ത്രീകൾക്കുണ്ടാകാവുന്ന പ്രതികാരവാഞ്ഛയാണ് 'ശാലോമിയിലെന്നതുപോലെ ജൂഡിത്തിലുമുള്ളത്. (ഇങ്ങനെ സ്ത്രീയും രക്തസാക്ഷിയുടെ സ്ഥാനത്തു നിൽക്കുന്ന പുരുഷനും തമ്മിലുള്ള ജന്ധത്തിൽ സ്ത്രീക്കുണ്ടാവുന്ന അസംതൃപ്തി സി.ജെ.യുടെ നാലു നാടകങ്ങളുടെയും പ്രമേയമാണെന്നു കാണാം.)

കഥാപാത്രഗതമായ വ്യക്തിത്വത്തിനുമതീതമായി ജൂഡിത്തിന് പ്രസക്തിയുണ്ടാവുന്ന രണ്ടു സാമാന്യാംശങ്ങൾ ഇവയാണ്. ഒന്ന്, അവർ സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ

ആക്രമണശക്തിയുള്ള സ്ത്രീയെ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. രണ്ടു, അവർ യെറുശലേമിന്റെയും യെറുശലേമിനെ ഭരിക്കുന്ന ധർമ്മസംസ്കാരത്തിന്റെയും പ്രതീകമാണ്. സ്ത്രൈണവും നൈതികവ്യവസ്ഥാനിഷ്ഠവുമായ ഈ കാരണങ്ങൾ കൊണ്ടുതന്നെ ജൂഡിത്ത് ലേഖിന്റെ ശത്രുവായിത്തീരുന്നു. അവളുടെ സ്വകാര്യജീവിതസന്ധങ്ങളുടെ കാരണങ്ങൾകൂടി അതിന്റെ പിന്തുണയായുണ്ടു. പുരുഷത്തിൽ ജൂഡിത്തിന്റെ ക്രിസ്തുവിനോടുണ്ടാകുന്ന എതിർപ്പ്, കുടിലതയുടെയും വഞ്ചനയുടെയും ദുരാഗ്രഹത്തിന്റെയും സ്വകാര്യപ്രേരണകളിൽ ഒതുങ്ങുന്നില്ല. യെറുശലേമിന്റെ ഉപരിവർഗ്ഗ താല്പര്യാധിഷ്ഠിതമായ നൈതികനീതിയിലും സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ പ്രസക്തിയിലും ഉറച്ചു നില്ക്കുന്ന ഒരു സ്ത്രീയുടെ വിശ്വാസത്തിന്റെ പ്രസ്നമാണത്. ആ ക്രൂരമായ നൈതികവ്യവസ്ഥയോടു അവർക്കുള്ള ആത്മാർത്ഥത രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ വേണ്ടിയാണ് അവർ ക്രിസ്തുവിന്റെ രക്തത്തിൽ പങ്കാളിയാവുന്നതും.

ആത്മത്യാഗത്തിന്റെയും യുദ്ധത്തിന്റെയും രക്തസാക്ഷികൾ:

ജൂഡിത്തിന്റെ സ്ത്രൈണതയുടെ ആക്രമണോത്സുകത, പ്രതികാരവാഞ്ച, പുരുഷനെ കീഴടക്കാനുള്ള അഭിനിവേശം, എന്നിവ ഇസബ്ലയുടെ ആത്മത്യാഗപരമായ പ്രേമത്തോടു താരതമ്യം ചെയ്തു നോക്കുന്നത് സി.ജെ.യുടെ ദർശനത്തെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിന്റെ ഉപകാരപ്പെടും. സി.ജെ.യുടെ പ്രധാന നാടകങ്ങളായ 'അവൻ', 'കാൻവരി', 'ആ മനുഷ്യൻ', 'ശാലോമി' എന്നിവയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകളിൽ വ്യക്തമായും ചേരിതിരിവുണ്ടു. ശാലോമിയും ജൂഡിത്തും പുരുഷനെ കീഴ്പ്പെടുത്തിയും സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ ജീവിന്യായത്തെ വിഗണിക്കുന്ന പുരുഷനോടു പ്രതികാരം ചെയ്തും നിലനില്ക്കുന്ന സ്ത്രീകളാണ്. എന്നാൽ സാറാമ്മ, ഇസബ്ല, ജൂഡിത്ത എന്നിവരാകട്ടെ, സ്വന്തം സ്ത്രീത്വത്തെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ അവരുടെ പുരുഷന്മാർ വിധേയരാകാത്തപ്പോൾ പോലും അതിനെ സഹനസ്വഭാവം കൊണ്ടും നേരിടാൻ തയാറാകുന്നവരാണ്. അവരുടെ പുരുഷന്മാരോടു അവർക്കു സ്നേഹവും ആദരവും ഉണ്ടു. പരപുരുഷന്മാർ

Z 316

അവരെ കൈമാടുംപോൽ പോലും അവർ പൂർവപുരുഷന്മാരെ സ്വന്തം ജീവിതം കൊണ്ടു ഉദാത്തീകരിക്കുന്നുണ്ടു. ആക്രമണോത്സുകതയുടെയും സങ്കുചിതാവബോധത്തിന്റെയും ഈ വിശുദ്ധവാങ്മയകർ, നാമനുമാനിപരങ്ങൾ, നി.ഒ.ക്കുടെ പുരുഷന്മാരിലുമുണ്ടു. ക്രൂരം, നി.ഒ.ക്കുടെ ഒരു പ്രധാനമായിരുന്നുവെന്നും ക്രൂരതയെയും ഹോരതയെയും ആനുഷ്ഠാനികമായി നിരാകരിക്കുവാനുള്ള ശ്രമം നി.ഒ.ക്കുടെ നോയപൂർവമായ ലോക രചനകളിൽപ്പോലും കുടുതലായി ലോകത്തിൽ ഉപഗ്രഥിച്ചപ്പോൾ വ്യക്തമായിരിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. സ്വയം സങ്കുചിതമായ ആത്മീയ രക്തസാക്ഷിത്വമോ, ക്രൂരപരമായ രാഷ്ട്രീയ രക്ത സാക്ഷിത്വമോ, ഇതിലേതാണു ഉചിതമെന്നതിനെപ്പറ്റി നി.ഒ.ക്കുടെ മനസ്സിൽ സംഘർഷമുണ്ടായിരുന്നു. ക്രിസ്തീയമായ സ്വയംസന്നദ്ധതയെ ആദരിക്കുന്ന നി.ഒ.ക്കുടെ കാഴ്ചപ്പാടിൽപ്പോലും രാഷ്ട്രീയ രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ ക്രൂരയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ എത്രമാത്രം നി.ഒ.ക്കുടെ സ്വാധീനിച്ചിരുന്നുവെന്നു കണ്ടെത്താൻ പറ്റിയ ഒരു മാർഗ്ഗമാണു 'കാർവരി'യിൽ നി.ഒ. അവതരിപ്പിക്കുന്ന ക്രൂരാനിനെ സംബന്ധിച്ച പഠനം.

ക്രൂരാൻ:

കൈനിക്കരയുടെ നാടകത്തിൽ, ചിത്രഭ്രമത്തിന്റെ അവസ്ഥയിൽ എത്തിനിൽക്കുന്ന വികാരവിക്ഷുബ്ധനും അസ്വസ്ഥനും ക്രൂരഗതിക്കാരനുമായ ഒരു കഥാപാത്രമാണു ക്രൂരാൻ. അമ്മാ സഹോദരിയായ ക്രൂരിത്തിന്റെയും തന്റെ ഉപജീവകരുടെയും പ്രേരണകൾക്കു വഴങ്ങി ക്രിസ്തുവിനെ വഞ്ചിക്കുകയും അതിന്റെ ആഘാതം സഹിക്കാനാവാതെ ഭ്രാന്തനായി കാടിനടന്നു അവസാനം ആത്മഹത്യ ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെയാണു 'കാർവരി' നാടകത്തിൽ ക്രൂരാനിനെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതു. എന്നാൽ നി.ഒ.ക്കുടെ തിരനാടകത്തിലെ ക്രൂരാനു തന്റെ തത്വശാസ്ത്രത്തെയും വിശ്വാസത്തെയും ക്രൂരിനോടുള്ള സ്നേഹത്തെയും മൂടിവെക്കുവാൻ ക്രിസ്തുവിനു കഴിയുന്നില്ല എന്ന ധാരണയുള്ള ആളാണു. ക്രിസ്തുവിനെ അവിശ്വസിക്കേണ്ടി വന്നതിന്റെ കാരണം ക്രൂരാനു വെളിപ്പെടുത്താൻ

236

ശ്രമിക്കുംപോൾ അതിനു പിന്നിൽ അവരുടെ സ്വകാര്യപ്രശ്നങ്ങളോ ചിന്ത വൈകല്യമോ അല്ല കാരണമാകുള്ളതെന്നു വ്യക്തമാവുന്നു.

നാലാം സീക്വൻസിൽ ക്രിസ്തുവിന്റെ ശിഷ്യന്മാരുടെ സംഘത്തിൽ ഒരാളാകിടാണ്ട് ജൂദാസ് തിരനാടകത്തിൽ ആദ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ക്രിസ്തു ശിഷ്യന്മാർക്ക് ഉപദേശം നല്കുന്ന രംഗം.

"Scene 73. Medium Shot

Approach the home from outside. Go through a narrow corridor get in by the door and stop . Low angle.

J.Voice : ഒരു മനുഷ്യൻ ഒരു മുന്തിരിത്തോടം നടുങ്ങിടാതി കുടിലാൻ മാരെ പാടത്തിനേല്പിച്ചിട്ട് ഏറിലകാലം പരദേശത്ത് പോയി പാർത്തു. സമയമാലപ്പോൾ കുടിലാന്മാരോട് തോടത്തിന്റെ അനുഭവം വാങ്ങേണ്ടതിന്ന് അവരുടെ അടുക്കൽ ഒരു ദാസനെ അയച്ചു. അവനെ കുടിലാന്മാർ തല്ലി വെറുതെ അയച്ചു കളഞ്ഞു.

Scene 74. Medium Shot

Camera approaches the crowd. The heads become bigger with a strip bright light behind. The camera raises over the heads and peers down. This is done together with a new-comer rising on his toes to look at Jesus. Jesus is seen with arms extended.

Scene 75. Close up

The face of Jesus Calm. അവൻ മറ്റൊരു ദാസനെ പറഞ്ഞ് അയച്ചു. (He looks right and left to see if people are listening)

237

Scene 76. Medium Shot

Track backwards and move left this time picking up Lazarus by the side of Jesus.

Voice : അവനെയും അവർ തല്ലി അവമാനിച്ച് വെറുതെ അയച്ചു കളഞ്ഞു. അവൻ മൂന്നാമത്തു ഒരുത്തനെ പറഞ്ഞയച്ചു. അവർ അവനെ മുറിവേല്പിച്ച് പുറത്താക്കിക്കളഞ്ഞു. അപ്പോൾ മുന്തിരിത്തോട്ടത്തിന്റെ ഉടമസ്ഥൻ

Scene 78. Medium

Pan and discover Mary sitting at the feet of Jesus. He continues.

Jesus : ഞാൻ എന്തു ചെയ്യേണ്ടു. എന്റെ പ്രിയപുത്രനെ അയയ്ക്കും. പക്ഷെ അവർ അവനെ ശങ്കിക്കും എന്നു പറഞ്ഞു. കുടിയാൻമാർ അവനെ കണ്ടിട്ടു, ഇവൻ അവകാശി, അവകാശത്തിനുമുമ്പാ കേണ്ടതിന്നു നാം അവനെ കൊന്നുകളയുക എന്നു ആലോചിച്ചു. അവർ അവനെ തോട്ടത്തിൽനിന്നു പുറത്താക്കി കൊന്നുകളഞ്ഞു.

Mary rises up. She walks away.

Scene 79. Medium

Mary goes to the cupboard opens it and takes out a bottle of perfume and with sobbing face return to Jesus. Mean while

Voice : എന്നാൽ തോട്ടത്തിന്റെ ഉടമസ്ഥൻ അവരോടു എന്തു ചെയ്യും. അവൻ വന്നു ആ കുടിയാന്മാരെ നിഗ്രഹിച്ച് തോട്ടം അന്യർക്കു ഏല്പിച്ചു കൊടുത്തു. (All are silent)

ശിക്ഷ്യന്മാരുടെയും അനുഭാവികളുടെയും മദ്ധ്യേവച്ച് യേശുക്രിസ്തു പറയുന്ന ഈ അന്യാപദേശ കഥയിലെ തോടമുടമസ്ഥൻ ഈശ്വരനും, തോടം മതസ്ഥാപനവുമാണ്. കുടിയാന്മാർ പുരോഹിതന്മാരും. ഈശ്വരനെയും ഈശ്വരനിയോഗങ്ങളായ വ്യക്തികളെയും പുറംതള്ളിയും നിഗ്രഹിച്ചു മതത്തെ കൈയടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കുടിയാന്മാരായ പുരോഹിതന്മാരെ നിഗ്രഹിച്ചു കൊണ്ട് തോടം അന്യന്മാരെ ഏല്പിക്കാനുള്ള നിയോഗം ക്രിസ്തുവിലുണ്ടെന്ന സാരം ഈ അന്യാപദേശകഥ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്.

പുരോഹിതപ്രമാണിമാരുടെ അനാശാസ്യപ്രവൃത്തികളെ കുടപ്പെടുത്താനും അവരെ ചാടവാർ കൊണ്ട് ശിക്ഷിക്കാനുമുള്ള അവകാശം ക്രിസ്തുവിനുണ്ടെന്നു ബോധ്യപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഈ അന്യാപദേശകഥ, സ്വത്തുടമസ്ഥന് സ്വത്തിന്മേലുള്ള ധാർമ്മികമായ അവകാശം പരോക്ഷമായി ന്യായീകരിക്കുന്നുണ്ട്; കുടിയാന്മാരുടെ സ്വത്തവകാശം നിഷേധിക്കുകയും. ചുരുക്കത്തിൽ ഭഹൂദസംസ്കാരത്തിന്റെ സംപദ്ഘടനയെ അനുസരിക്കുന്ന ഒരു അന്യാപദേശകഥയാണത്, അതിനെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതല്ല. പക്ഷെ സി.ജെ.യുടെ ജൂദാസിന്റ് ആ കാരണം കൊണ്ടുതന്നെ ഈ അന്യാപദേശകഥയിൽ അതൃപ്തി തോന്നുന്നുവെന്നു വേണം കരുതാൻ. ജൂദാസിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന്റ് തൊടുമുൻപു പറയുവാൻ സി.ജെ. ഈ കഥ തന്നെ ബൈബ്ളിൽ നിന്നു തെരഞ്ഞെടുത്തത്. ജൂദാസിന്റ് ഗുരുവിനോടുള്ള അതൃപ്തിയുടെ സാഹചര്യം വിശദീകരിക്കുവാൻ ഈ കഥയ്ക്കു കഴിയുമെന്നതുകൊണ്ടാകണം. കൈനിക്കരയുടെ നാടകത്തിൽ ഇങ്ങനെയൊരു പ്രഭാഷണം ഇല്ലാ എന്നതും ഓർക്കേണ്ടതാണ്. തുടർന്നുള്ള രംഗങ്ങൾ നോക്കുക:

Scene 80. Medium

Mary annoints - head and feet of Jesus.

Scene 81. Medium

Pan and discover the unpleasant face of Judus.

Judas : എന്തിനിങ്ങനെ വെറുതെ പണം ചെലവാകുന്നു. മറിയേ? അത് മുന്നൂറു വെള്ളിക്കാശിന്ന് വിന്ന് ദരിദ്രർക്ക് ചിലവാക്കാമായിരുന്നില്ലേ?"

നേരത്തെ ജൂദാസിലുണ്ടെന്നു സൂചിപ്പിച്ചിരുന്ന അസന്തുഷ്ടിക്കു കാരണം, അന്യാപദേശകഥയിലെ ജന്മിത്വന്യായമാണെന്ന ചിന്തയ്ക്കു പിൻബലം കൊടുക്കുന്ന വസ്തുതയാണ് ഇവിടെ ജൂദാസ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ദരിദ്രപക്ഷപാതം.

ഈ ദരിദ്രപക്ഷപാതത്തോടാപ്പം തന്നെ ജൂദാസ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന മറ്റൊരു നീരമായ സ്വഭാവവിശേഷമാണ് ഗുരുവിന്റെ തിരുശരീര ശുശ്രൂഷയെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നത്. ക്രിസ്തുവിന്റെ മറ്റു ശിഷ്യന്മാർ ക്രിസ്തുവിനെ ഈശ്വരനെപ്പോലെ അഹുമാനിക്കുകയും ആരാധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നവരാണ്. ജൂദാസ് ഇവിടെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ചോദ്യം ചെയ്യാനുള്ള ശേഷി അവർക്കില്ലാതെ പോയിരിക്കുന്നു. ക്രിസ്തുവിനെപ്പറ്റിയും ക്രിസ്തുശിഷ്യന്മാരെപ്പറ്റിയും ജൂദാസിനുള്ള അസംതൃപ്തി വിശദമാകുന്നത് നോക്കുക:

"ഒന്നും പറയാനില്ല ഇസ്സൻ. ഞാനീ വീടിൻ നിന്നിറങ്ങിയ സമയം ശപിക്കപ്പെടട്ടെ. പതിനൊന്നു കാടന്മാർ. മുക്കുവരും ചുങ്കക്കാരും എല്ലാം. അതിനിടയിൽ ഞാനും. അവർക്കെല്ലാം എന്നെ സംശയം. വെറുപ്പ്. ഞാനും വെറുത്തു. അദ്ദേഹവും അവരെയാണിഷ്ടപ്പെടുന്നത്. ..... ഇസ്സൻ ഞാനൊരു മൃഗമായിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. വീടും കുടിയുമില്ലാതെ പലപ്പോഴും പട്ടിണിയാലും ഒളിച്ചും പതുങ്ങിയും മരുഭൂമികളിൽ ജീവിച്ച് ഞാനൊരു കാട്ടാളനായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. നിന്നെ മറന്നു. ജൂഡിത്തിനെയും. എന്റെ ജീവിതം ഞാൻ താറുമാറാക്കി. (The wine is on him) എന്തിനുവേണ്ടി? നട്ടെല്ലില്ലാത്ത ഒരു മിശിഹാക്കു വേണ്ടി. ഓർമ്മിക്കുംപോൾ എനിക്കു സഹിക്കുന്നില്ല. അവൻ നശിച്ച ആ റോമിനോട് യുദ്ധം ചെയ്യുമെന്നു വിചാരിച്ചു. അപ്പോൾ പറയുകയാണ്

<u>Scene 151. Close up</u>

Judas : കൈസറിനുള്ളത് കൈസറിനെന്ന് (spits) സാത്താനുള്ളത് സാത്താനും (walks)

240

.....ലഹൂദവരശത്തിന്റെ അടിമത്തം വകവയ്ക്കാത്തവൻ മിശിഹാ ലാകുന്നതെങ്ങനെ?"

മേലുദ്ധരിച്ച ഭാഗങ്ങളിൽ നിന്നു ജൂദാസിന്റെ ക്രിസ്തുവിനെ സംബന്ധിച്ചുണ്ടാല നിരാശതയുടെ കാതലാല കാരണം കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്. ദരിദ്രരോട്ട് സ്നേഹവും അനുകംപയും ഉണ്ടാലിരുന്ന ജൂദാസ്, ഭൂതൃലെ കാമുകിലാലി സ്വീകരിച്ച ജൂദാസ്, ക്രിസ്തുവിനോടടുത്തു ആത്മീലമോക്ഷത്തിന്റെ പേരിൽ എന്നതിനേക്കാളേറെ, ഒരു രാഷ്ട്രീല യുദ്ധത്തിന്റെയും ലഹൂദലോകത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും പ്രതീക്ഷകൾ നിമിത്തമാണ്. 'ലഹൂദരുടെ രാജാവ്' എന്ന ലേശുവിന്റെ സ്വലം പ്രഖ്യാപനം, രാഷ്ട്രീലമാലി സീസറോടുള്ള ഒരു വെല്ലുവിളിലാണ് എന്നതും, മർദ്ദിതരുടെയും പീഡിതരുടെയും അധഃസ്ഥിതരുടെയും സാമൂഹ്യമാല മുന്നേത്തിന്റെ ഹാല ലേശുവിന്റെ പ്രസ്ഥാനത്തിനുണ്ടാലിരുന്നുവെന്നുള്ളതുമെല്ലാം, ജൂദാസിന്റെ ക്രിസ്തുവിനോടുള്ള ആഭിമുഖ്യത്തിനു കാരണമാലിരുന്നു എന്നു കരുതാം. സി.ജെ.യുടെ ജൂദാസ്, ലേശുവിൽ നിന്നു യുദ്ധം പ്രതീക്ഷിച്ചു. പക്ഷെ ഒരടിമയുടെ സ്വലം സഹനതന്ത്രത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് 'കൈസറിനുള്ളത് കൈസറിന്റ്' കൊടുക്കുവാൻ കല്പിച്ചപ്പോഴേക്കും ജൂദാസിന്റെ യുദ്ധത്തിന്റെയും ലഹൂദസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും പ്രതീക്ഷകൾ തെന്നുകലാലിരുന്നു.

ക്രിസ്തുവിന്റെ പതിനൊന്നു ശിക്യന്മാരിൽ നിന്നും ജൂദാസ് വിഭിന്നനാകുന്നതും ഇക്കാരണം നിമിത്തമാണ്. ജൂദാസ് അവരെ വെറുക്കുന്നുവെന്ന് പറയുന്നുണ്ടല്ലോ. ഈ വെറുപ്പിനെ ന്യായീകരിക്കത്തക്കവിധത്തിലാണ് സി.ജെ. ക്രിസ്തുവിന്റെ ശിക്യസമുദായത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അവർക്ക് ക്രിസ്തുവിനോടുള്ള പരമമാല വിധേലത്വം, അനുസരണാശീലം എന്നിവ സി.ജെ. തെളിച്ചുകാട്ടുന്നു. അതോടൊപ്പം തന്നെ അവരുടെ വിശ്വാസജലത്തിന്റെ വംപിച്ച പാളിച്ചകളും.

ശിക്ഷയമുദാലവും ജൂദാസും:

ജോസഫിന്റെ ഗൃഹത്തിൽ അത്താഴത്തിനു ചെല്ലുന്ന ക്രിസ്തു, തന്റെ സമീപസ്ഥാനം പിടിച്ചെടുക്കാൻ കസേരയ്ക്കുവേണ്ടി മത്സരിക്കുന്ന ശിക്ഷ്യന്മാരെയാണ് കാണുന്നത്. ഇതുകണ്ട് ലേശുവിന്റെ മുഖം ഇരുളുന്നതായി സി.ജെ. ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

"Jesus' face clouds; he waits till everybody has sat..... ഈ അവസരത്തിലും..... He turns and motions to a servant." എന്നിങ്ങനെയാണ് സി.ജെ. ആ രംഗം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ലേശുവിന്റെ അവസാനത്തെ അത്താഴസമയത്തെപ്പോലെ അവസാന പ്രാർത്ഥനയുടെ സമയത്തും ശിക്ഷ്യന്മാരുടെ പെരുമാറ്റം വളരെ പരിതാപകരമായ തരത്തിലാണ്.

ലേശുവിന്റെ ഉള്ളം മരണവേദന കൊണ്ടു പിടയുംപോൾ ഗത്സമേൻ തോട്ടത്തിൽ ലേശു അവസാന പ്രാർത്ഥന നടത്തുംപോൾ, കൂർക്കം വലിച്ചുറങ്ങുന്ന ശിക്ഷ്യന്മാരോട് ലേശു 'പത്രോസേ, എന്നോടുകൂടി ഒരു നാഴികപോലും ഉണർന്നിരിക്കാൻ നിങ്ങൾക്കു കഴിഞ്ഞില്ലല്ലോ. പരീക്ഷയിൽ അകപ്പെടാതെയിരിപ്പാൻ ഉണർന്നിരുന്നു പ്രാർത്ഥിപ്പിൻ' എന്ന് ഉപദേശിക്കുന്നു. പ്രാർത്ഥനയ്ക്കുശേഷം തിരിയെ വരുംപോഴും ശിക്ഷ്യന്മാർ മുൻപത്തെപ്പോലെ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുകയാണ്.

ശിക്ഷ്യന്മാരുടെ ഈ ഉദാസീനത പുതിയ സുവിശേഷത്തിൽ പറയുന്നതാണെങ്കിലും അതിനെ, ജൂദാസിന്റെ ശിക്ഷ്യന്മാരോടുണ്ടാകുന്ന വെറുപ്പിനെ ന്യായീകരിക്കുന്ന തരത്തിൽ പൊന്തിച്ചു കാണിക്കുന്നു എന്നതാണ് സി.ജെ.യുടെ തിരനാടകത്തിന്റെ സവിശേഷത.

ജൂദാസിനോടൊപ്പം വന്ന ഭടന്മാർ ക്രിസ്തുവിനെ പിടിച്ചുകൊണ്ടു പോകാൻ തുടങ്ങുംപോൾ ശിക്ഷ്യന്മാർ പ്രതിരോധിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതായും 'വാളെടുത്തവൻ വാളാലെ മരിക്കും' എന്ന വാക്യം കൊണ്ട് ക്രിസ്തു അതിനെ

242

നിലകൊള്ളാമെന്നു ചൊല്ലിയിരുന്നു. കൈനിരയുടെ നടക്കുന്നിലും കാണ്ടു നെഞ്ചാണ്. എന്നാൽ അങ്ങനെയൊരു ആത്മാർത്ഥത പ്രകടനത്തിനുള്ള അവസരം പോലും ശിഷ്യന്മാർക്കു സി.ബി. കൊടുക്കുന്നില്ല. നോക്കുക.

"Jesus : അതു ഞാൻ തന്നെ നിങ്ങളോടു പറഞ്ഞതല്ലേ.(Pointing to disciples)എങ്കിൽ ഇവർ പൊയ്കൊള്ളട്ടെ.(Soldiers who has caught them leave them) അതു കള്ളന്റെ നേരെ എന്ന പോലെ നിങ്ങൾ വാളും വടിയുമായി വരുന്നുവോ. ഞാൻ ദിവസേന ദേവാലയത്തിൽ നിങ്ങളുടെ കൂടെയിരുന്നിട്ടും കൈ തൊട്ടില്ല. എന്നാൽ ഇതു നിങ്ങളുടെ സമയവും ഇരുളിന്റെ അധികാരവും ആകുന്നു. (They march him off. All the disciples flee)

Scene 199. Long

Peter runs off. Then stops shert. Puts hand to brow and fearfully follow the crowd."

അനന്തരം ക്രിസ്തുവിന്റെ ശിഷ്യന്മാരിൽ വിശ്വാസത്തിന്റെ ഏടവും ശക്തനായി വർത്തിച്ചു. പാറപോലെ ഉറപ്പുവിശ്വസിക്കുന്ന പത്രോസ്. യേശുവിനെ മൂന്നുപ്രാവശ്യം തള്ളിപ്പറയുന്ന രംഗവും സി.ബി. ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

പുരുഷനിൽ ഗുരുവിന്റെ അടുത്ത സ്ഥാനത്തിനുവേണ്ടി പരസ്പരം മത്സരിക്കുക. ഗുരു മരണവേദനയോടെ പ്രാർത്ഥിക്കുംപോൾ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുക. ഗുരു അപടത്തിലാവുംപോൾ ഒളിച്ചോടുക - ഇത്രയും കാര്യങ്ങളാണ് ജൂദാസ് ഒഴികെയുള്ള പതിനൊന്നു ശിഷ്യന്മാരും കൂടി ചെയ്യുന്നത്.

ഉറപ്പുവിശ്വസിക്കുന്ന പത്രോസ് പോലും സഹിവരയ്ക്കുവേണ്ടി ക്രിസ്തുവിനെ തള്ളിപ്പറയുകയും, ശത്രുക്കളുടെ കൈയിൽ കുന്തിച്ചിരിക്കുന്നതു കണ്ടു രക്ഷപെടുകയും ചെയ്യുംപോഴാണ് വിശ്വാസത്തിന്റെ മുഖം പോലും ചെയ്തു കൊടുക്കുന്നത്. വിശ്വസിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി പൊരുതാൻ കഴിയാതെ. സ്നേഹം

243

വിശ്വാസിയെ തന്നെ വഞ്ചിക്കുന്ന ക്രിസ്തുവിന്റെ പതിനൊന്നു ശിഷ്യന്മാരും. അവിശ്വസിക്കുന്നതിനെ നിരാകരിക്കുന്ന യൂദായും തമ്മിലുള്ള പ്രതിസന്ധന സി.ജെ. യുടെ തിരനാടകത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായിരുന്നു. വിശ്വസിക്കുന്ന ശിഷ്യന്മാരുടെ ഭീരുത്വവും അതു നിമിത്തം അവർ ചെയ്യുന്ന വഞ്ചനയും മറയ്ക്കുവാൻശ്രമിക്കുകയും ക്രിസ്തുവിനെ അവിശ്വസിക്കുന്ന യൂദാസിനെ ഒരുകാരണവശാലും വിശ്വാസവഞ്ചകനായും ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പരംപരാഗതരീതിയെ ഒരെതിർപ്പിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ സി.ജെ. ഇവിടെ സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്.

യൂദാസ് ക്രിസ്തുവിനെ ഒറ്റുകൊടുക്കാൻ തീരുമാനിക്കുകയും അതിന്റെ പേരിൽ മുപ്പതു വെള്ളിനാണ്യം സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രംഗം സി.ജെ. അവതരിപ്പിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്.

"Annas : ഞാൻ പറഞ്ഞതു വ്യക്തമായി മനസ്സിലായില്ലേ. (Judas is silent) എന്നാൽ യൂദാ ഒരു ജീവനില്ലാത്തപോലെ ഇരിക്കുന്നു. പണവും ഇപ്പോൾ നമ്മെ തന്നെ. ഇവിടെ പ്രധാനപുരോഹിതന്റെ മകന്റെ പണത്തിന്റെ നിലവാരത്തെ വരിച്ചിരിക്കുന്നു. (He pours money in table)

Scene 186

A blinding glint from one silver coin.

Scene 187

Annas : ഇതാ യൂദാസ് (Counting) Record the gingle of the silver coins. മുപ്പത്. മുപ്പത് (He binds the purse. Hands it over to Judas . Judas reluctantly receives it.

മുപ്പതുവെള്ളിനാണ്യം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് യൂദാസ് ക്രിസ്തുവിനെ വിറ്റുകിട്ടുന്ന കാശിനുള്ള സ്ഥിതിമാടുകൊണ്ടോ, അത്യാർത്തികൊണ്ടോ അറിഞ്ഞു കരുതുവാൻ

244

തരമില്ല. കാരണം ജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ സുഖങ്ങളും ഉപേക്ഷിച്ച് കുടുംബജന്ധങ്ങളെവരെ തൃജിച്ച്, അധഃസ്ഥിതോദ്ധാരണത്തിനും വംശ സ്വാതന്ത്ര്യപുദ്ധത്തിനുംവേണ്ടി ഉറങ്ങിത്തിരിച്ച ജൂദാസിന്റ്, പണത്തിന്റ് അത്യാർത്തി ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് കരുതുന്നത് യുക്തിശൂന്യമായിരിക്കും. പിന്നീട്, എന്തുകൊണ്ട് വിനമ്മതത്തോടെയാണെങ്കിലും അസ്വസ്ഥനായ ജൂദാസ് പണം സ്വീകരിച്ചുവെന്ന ചോദ്യം അവശേഷിക്കുന്നു. ഉസ്കരിയോത്തയുടെ പുത്രന്റ് പണത്തിന്റെ വില അറിയുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ. ഭൂമിയിൽ ദരിദ്രരെയും ധനികരെയും സൃഷ്ടിക്കുന്ന പണത്തിന്റെ വില. അതുകൊണ്ടാണ് സി.ജെ.യുടെ ജൂദാസ് രംഗത്ത് അദ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുംപോൾ തന്നെ മറിയയോട് 'എന്തിനിങ്ങനെ വെറുതെ പണം ചെലവാക്കുന്നു. അതു മുന്നൂറു വെള്ളിക്കാശിനു വിറ്റ് ദരിദ്രർക്ക് കൊടുക്കാമായിരുന്നില്ലേ' എന്ന് പറയുന്നത്.

പിന്നീട് ക്രിസ്തുവിനെ മുപ്പതു വെള്ളിക്കാശിനു വില്ക്കുന്ന ജൂദാസിന്റെ പ്രവൃത്തിയെപ്പറ്റിയുള്ള ഒരു പ്രവചനം പോലെയുണ്ട് ജൂദാസിന്റെ ചോദ്യം. ആത്മീയശുശ്രൂഷ എന്തിനെക്കാൾ ദരിദ്രശുശ്രൂഷയ്ക്ക് മൂല്യം കല്പിക്കുന്ന ജൂദാസ് പണത്തിന്റെ വില അറിയുന്നു. യേശുവാകട്ടെ ആത്മീയോപചാരങ്ങളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ദരിദ്രനെയും ധനികനെയും സൃഷ്ടിക്കുന്ന പണത്തിന്റെ മൂല്യത്തെ വിസ്മരിക്കുന്നു. ആത്മീയോപചാരങ്ങളെക്കാൾ ഭൗതികമായ മാനുഷികയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾക്ക് വിലകല്പിക്കുന്ന ജൂദാസ്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ജൂദാസ് ആത്മീയതയെ തള്ളിപ്പറയുന്നു. ദൈവത്തെയും പുരോഹിത പ്രമാണിമാരെയും സംബന്ധിക്കുന്ന യേശുവിന്റെ കഥയിലും, അതിന്റെ ആത്മീയത, ജന്മികുടിയാൻ വ്യത്യാസങ്ങളെ പരോക്ഷമായി സ്ഥാപിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. ധനാധിഷ്ഠിതമായ ഈ സ്ഥിതിവ്യത്യാസങ്ങളെ മുഖ്യമായിക്കാണുന്നുവെന്നതാണ് സി.ജെ.യുടെ ജൂദാസിന്റെ ചിന്താഗതിയിലെ സവിശേഷത.

ക്രിസ്തുവിനെ ഒറ്റുകൊടുക്കുന്നതിന്റെ പേരിൽ മുപ്പതു വെള്ളിക്കാശു സ്വീകരിക്കുന്ന ജൂദാസ് ഫലത്തിൽ പണത്തിന്റെ മൂല്യം ക്രിസ്തുവിൽ സ്ഥാപിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ഒന്നുകൂടി വിശദമാക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ, ക്രിസ്തുവിന്റെ ആത്മീയപ്രസ്ഥാനവും പുതുനിയമസംഹിതയും യെറുശലേമിന്റെ സംപദ്വ്യവസ്ഥയ്ക്കെതിരല്ല എന്നാണ് യേശുവിന്റെ ജന്മികുടിയാൻ അരോപദേശകഥയിൽ നിന്ന് മനസ്സിലാവുന്നത്. ധനാധിഷ്ഠിതമായ ആ വ്യവസ്ഥയുടെ തന്നെ പുരോഹിതന്മാരായ അന്നാസിൽ നിന്നും കയാഫസിൽ നിന്നും ദൈവാധികാരം പിടിച്ചെടുക്കുക എന്നതിൽക്കവിഞ്ഞ് ആ സംപദ്വ്യവസ്ഥയെ എതിർക്കുവാനുള്ള നീക്കം യേശുവിനില്ല. ചുരുക്കത്തിൽ യേശുവും യെറുശലേമിൽ നിലവിലിരിക്കുന്ന സംപദ്വ്യവസ്ഥയ്ക്കധീനനും വിധേയനുമാണ്. പണത്തിന്റെ ഈ വ്യവസ്ഥ യേശുവിനുമേൽ സ്ഥാപിക്കപ്പെടിരിക്കുന്നുവെന്ന വസ്തുത മറ്റൊരുതരത്തിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുകയാണ് ജൂദാസ് തന്റെ കൂട കൃത്യത്തിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്. യെറുശലേമിലെ പഴയ നിയമവ്യവസ്ഥയെ നിലനിറുത്തുന്ന സംപദ്ഘടനയാണ് യേശുവിന്റെ ക്രയവിക്രയത്തിലൂടെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ സംപദ്വ്യവസ്ഥയെ ജൂദാസ് പിന്നീട് നിരാകരിക്കുന്നു.

"Scene 276. Medium

Judas rushes into the Synagogue. He throws the purse on the table. The elders are astonished.

Judas : ഇതാ നിങ്ങളുടെ രക്തം പുരണ്ട പണം.

Elizan : അങ്ങളുടെയോ?

Judas : ഇനി കുയുക്തി. കുയുക്തികൊണ്ട് നിങ്ങൾ എന്നെ കളിപ്പിച്ചു. കുയുക്തികൊണ്ട് നിങ്ങൾ ജനങ്ങളുടെ ചോര കുടിക്കുന്നു. കുയുക്തികൊണ്ട് നിങ്ങൾ നിരപരാധിയെ കൊലയ്ക്കു കൊടുത്തു.

Simon : ഹെ...ഹെ...ഹെന്താ വിവിവില പോരെന്നാണോ?

Judas : നിറുത്ത്. നീതിയ്ക്ക് വിലപേശുന്ന പുരോഹിതവർഗ്ഗം. നിങ്ങൾ മുടിഞ്ഞു പോകട്ടെ.

Elizan : തണ്ടുത്തതെന്തെങ്കിലും കുടിക്കാൻ വേണോ?

Judas : നിറുത്തെടാ പിശാചെ. (They laugh. Judas becomes hysterical) ചിരിയ്ക്ക്. വേണ്ടിടത്തോളം ചിരിയ്ക്ക്. പക്ഷെ അങ്ങളുടെ മേലും അങ്ങളുടെ സന്തതികളുടെ മേലും..

GPS

246

ഇവിടെ നിലവിലും ഈതികമായ ഭിന്നിത നിർക്കണം വലിയ പുലർത്തുന്ന ഒരുവന്റെ മാനുഷികമായ അസ്വസ്ഥതയും വേദനയുമാണ് വെളി പ്പെടുന്നത്. യേശുവിന്റെ ഭാവിമിശ്രീധാനം ധനാഢ്യനുമായുള്ളതിന്റെ 'ഉപരിഘടന'യിൽ പരിവർത്തനം വരുത്തുന്ന കാര്യത്തിലാണ് ശ്രദ്ധ മുഴുവൻ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരുന്നത്. ഈതികമായ അടിത്തറ അതേപോലെ തന്നെ നില നിറുത്തുകയും ഭാവിമിശയുടെ ഒരു പുതിയ നിലവ്യവസ്ഥ പണിയുയർത്തുകയും ചെയ്യാൻ വേണ്ടി യേശു ശ്രമിക്കുന്നു. ഈ ഭാവിമിശയെക്കാൾ പണത്തിനു മുഖ്യമുണ്ടെന്നു മനസിലാകുന്നതുകൊണ്ടാണ് യൂദാസ് യേശുവിനെ വിൽക്കുന്നത്. ഭാവിമിശയ്ക്കുമേൽ പണത്തിന്റെ മുഖം സ്ഥാപിക്കാനുള്ള ഈ പരിശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായി 'നിരപരാധി' ക്രൂശിക്കപ്പെടുംപോൾ, ആ സമ്പദ്വ്യവസ്ഥയുടെ ദാതാവായ പണം വലിച്ചെറിഞ്ഞ് ആ സമ്പദ്വ്യവസ്ഥയെ തന്നെ നിരാകരിക്കുകയാണ് യൂദാസ് ചെയ്യുന്നത്.

ഇവിടെ യേശുവിനെ ഭാവിമിശാചാരുതനെ നിലയിൽ നിന്ന് മാറ്റി, നിരപരാധിയായ മനുഷ്യൻ എന്ന നിലയിൽ മാത്രം യൂദാസ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നിരപരാധിയായ മനുഷ്യന്റെ രക്തമൂറിക്കുടിക്കുന്നതാകുന്ന പണത്തെയും പണ്യവ്യവസ്ഥയെയും യൂദാസ് നിരാകരിക്കുന്നു. രക്തം പുരണ്ട ആ പണം സ്വീകരിച്ചതിന്റെ പേരിലുള്ള 'പാപ'മാണ് തന്റെ വംശപരമ്പരയെ നയിക്കുന്തോറും അലാർ ത്തുന്നത്.

പരിഷ്കർത്താപക്തിന്റെയും മാനസികാസ്വസ്ഥതകളുടെയും ഈ അവസ്ഥകളിൽപ്പോലും യൂദാസ് യേശുവിനെ ദൈവമായി അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. 'കുറ്റമില്ലാത്ത രക്തം' ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചതിന്റെ പേരിലുള്ള പാപമാണ് യൂദാസ് ഏറ്റെടുക്കുന്നത്.(7) ചുരുക്കത്തിൽ സി.ജെ.യുടെ യൂദാസ് യേശുവിന്റെ

---

* ഈതികമായ അടിത്തറയും ആശയപരമായ മേൽമുറയും എന്ന മാർക്സിയൻ തത്വം.

7. മൈ ബിളിലും ക്രിസ്തുവിന്റെ നിരപരാധിത്വത്തെ തന്നെയാണ് സ്പഷ്ടം പാപ കാരണമായി യൂദാസ് അംഗീകരിക്കുന്നത്.-
"അവനെ ശിക്ഷയ്ക്കു വിധിച്ചുവെന്ന് അവനെ കാണിച്ചുകൊടുത്ത യൂദാസ് കണ്ടു. അനുതപിച്ചു. ആ മുപ്പതു വെള്ളിക്കാശ് മഹാപുരോഹിതന്മാരുടെയും മൂപ്പന്മാരുടെയും അടുക്കൽ മടക്കി കൊണ്ടുവന്നു. ഞാൻ കുറ്റമില്ലാത്ത

247

ആത്മീ ശബിദ്ധികളുടെ അനുശാശി ആശിരുന്നില്ല. ശേശുവിൽ നിന്നു് അശാൾ പ്രതീക്ഷിച്ചതു് കിടാതെ വന്നപ്പോൾ അശാൾ ശേശുവിനെ നിരാകരിച്ചു. ആ നിരാകരണത്തിന്റെ പണം രക്തം പുരണ്ടതാണെന്നു കണ്ടപ്പോൾ അതിനെയും വർജ്ജിച്ചു. അശാളുടെ അന്തും നിഷേധാത്മകമാശ ഒരു ജീവിതവീക്ഷണം കണ്ടെത്തലാണു്. പാപത്തിന്റെ മാത്രം മനുഷ്യജന്മത്തെക്കുറിക്കുന്ന, കറുത്ത നിറമുള്ള, അവിശ്വാസത്തിന്റെ ജീവിതവീക്ഷണം. ക്രിസ്തീയസമുദാശത്തിലെ ആദ്യത്തെ അവിശ്വാസിയും ഭൗതികവിപ്ലവകാരിയും എന്ന നിലയിലാണു് സി.ജെ. ജൂദാസിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതു്.

മതവും രാഷ്ട്രീ ശവും:

നിലവിലിരിക്കുന്ന മതസ്ഥാപനത്തെ ശേശു അടിയോടെ തകർക്കുമെന്നു് ഭശപ്പെടുന്ന പുരോഹിതവർഗ്ഗം വധശിക്ഷവിധിച്ചുകൊണ്ടു്, പിലാത്തോസിന്റെ മുൻപിൽ ഹാജരാക്കുംപോൾ, പിലാത്തോസ് ആദ്യം പാടേ വിസമ്മതിക്കുകയാണു് ചെയ്യുന്നതു്. നിലവിലിരിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീശ സംപദ് സ്ഥാപനത്തെ അവൻ ഒരു പ്രകാരത്തിലും ആധിക്കുന്നില്ല എന്ന വിചാരം കൊണ്ടാണതു്. 'ദൈവത്തിന്റെ നീതി നടപ്പിലാക്കാൻ' പുരോഹിതന്മാർ ചക്രവർത്തിയുടെ പ്രതിനിധിയോടു് ആവശ്യപ്പെടുംപോൾ അശാൾ അതിനെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ടു് ഇപ്രകാരം ചോദിക്കുന്നു: "മരണശിക്ഷയ്ക്കു വിധിക്കത്തക്കവണ്ണം അശാൾ എന്തു കുറ്റമാണു് ചെയ്തതു്? ഞാൻ അറിയുന്നിടത്തോളം ഈ നസ്രായൻ ഒരു കിറുക്കനാണു്. സ്വപ്നങ്ങളുമായി കഴിയുന്ന ഒരല്പബുദ്ധി." ഒടുവിൽ പിലാത്തോസിനെ പരാജയപ്പെടുത്താൻ പുരോഹിതന്മാർ അവസാനത്തെ മുറ തന്നെ പ്രയോഗിക്കുന്നു. ശേശു ശഹൂദന്മാരുടെ രാജാവാണെന്നവകാശപ്പെടുന്നുവെന്നും അതു് സീസറിനു് അപകടമാവുമെന്നും പറയുംപോൾ പിലാത്തോസിനുണ്ടാകുന്ന വ്യത്യാസം പ്രകടമാണു്.

---

7. (തുടർച്ച)

രക്തത്തെ കാണിച്ചു കൊടുത്തതിനാൽ പാപം ചെയ്തു എന്നു പറഞ്ഞു."

മത്താലി: 27—4,5

248

"എന്തു? അയാൾ ലഹൂദന്മാരുടെ രാജാവാണെന്നു പറയുന്നുണ്ടോ?" എന്നിപ്രകാരമാണു പിലാത്തോൻ പെട്ടെന്നു ചോദിക്കുന്നതു.

പുരോഹിതന്മാരുടെ ദൈവത്തിനു എതിരു നില്ക്കുന്നുവെന്ന ഓരോ പഴംകൊണ്ടു ശിക്ഷിക്കപ്പെടാൻ നിവൃത്തിയില്ലാത്ത ലേശു, സീസറിനു എതിരു നില്ക്കുന്നുവെന്നു വന്നപ്പോൾ സ്വാഭാവികമായും ശിക്ഷിക്കപ്പെടേണ്ടതായി വരുന്നു. 'ദൈവത്തെ' ധിക്കരിക്കുന്നതിനെക്കാൾ വലിയ കുഴമാണു സീസറിനെ ധിക്കരിക്കുന്നതെന്നും വരുന്നു. എതിർപ്പു ആത്മീന സ്ഥാപനത്തിന്റെ നേർക്കല്ല, രാഷ്ട്രീയ-സംപദ്സ്ഥാപനങ്ങളുടെ നേർക്കാവണമെന്നും സീസറിനെതിരെ യുദ്ധം ചെയ്യണമെന്നും ജൂദാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നതിന്റെ പ്രാധാന്യം ഇവിടെ വ്യക്തമാവുന്നു. അവസാനം ജൂദാൻ ന്യായീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. നോക്കുക:

"<u>Scene 253. Medium</u>

(Suddenly turning round) എനിയ്ക്കതിനു കഴിവുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ, തീർച്ചയായും .....

Claudia: അങ്ങേയ്ക്കു പാലസ്തീൻ നാട്ടിൽ കഴിവില്ലാത്തതെന്താണു?

Pilate : ഒരു നിരപരാധിയെ വെറുതെ വിടുവാൻ.

Claudia: അങ്ങെന്താണീ പറയുന്നതു?

Pilate : ക്ഷാമിയ പോകൂ. എന്തെങ്കിലും നിവൃത്തിയുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ....

Claudia: എന്താണു നിവൃത്തിക്കേടു

Pilate : രാഷ്ട്രീയ താല്പര്യങ്ങൾ നീതിയ്ക്കും നിയമത്തിനും മേലെയാണു.

Claudia: എന്തു രാഷ്ട്രീയ താല്പര്യങ്ങൾ

Pilate : കൈസറുടെ താല്പര്യങ്ങൾ

Claudia: കൈസർക്കിതിലെന്താണു കാര്യം?

Pilate : ലഹൂദന്മാർ അവരുടെ രാജാവിനെ കുഴം ചുമത്തുന്നു. നമുക്കെന്തു ചെയ്യാൻ കഴിയും? അതു കൈസറുടെ താല്പര്യവുമാണു. ഒന്നുകിൽ നസ്രായേന്റെ ജീവൻ. അല്ലെങ്കിൽ എന്റെ ഉദ്യോഗം."

249

മതസ്ഥാപനത്തിന്റെ കഴിയാത്തത്ത് അവസാനം രാഷ്ട്രീയ സ്ഥാപനത്തിനു കഴിയുന്നു. മതസ്ഥാപനത്തെ നിഷേധിക്കുന്നതുകൊണ്ടല്ല, രാഷ്ട്രീയ സ്ഥാപനത്തെ നിഷേധിക്കുമെന്ന സംശയം കൊണ്ടാണ് ഷേശു വധിക്കപ്പെടുന്നത്. രാഷ്ട്രീയ സംപദ് സ്ഥാപനത്തിനെതിരെയുള്ള യുദ്ധം ആവശ്യപ്പെടുന്ന ജൂദാസ് ന്യായീകരിക്കപ്പെടുന്നതിവിടെയാണ്. രാഷ്ട്രീയ സംപദ് സ്ഥാപനത്തിന്റെ സ്വയം വിധേയനായിക്കൊടുത്ത ഷേശുവിനെ ഈ സ്ഥാപനം തന്നെ അവസാനം വധിക്കുന്നു.

മതത്തിന്റെ അധികാര ശക്തിയും രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ അധികാരശക്തിയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം ഇവിടെ വ്യക്തമായും ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നു. കൈനിക്കരയുടെ നാടകത്തിൽ അങ്ങനെയൊരു പ്രശ്നമേയില്ല. ഈ സംഘർഷത്തിന്റെ സ്പഷ്ടമായ ശങ്ങം സി.ജെ.യുടെ തിരനാടകത്തിന്റെ അന്തരത്തിൽ കയാഫസും പിലാത്തോസും തമ്മിലുള്ള സംവാദത്തിലുമുണ്ട്.

"<u>Sequence 13</u>

Caiphus : നിങ്ങൾ, നിങ്ങൾ

Pilate : അതെ. ഞാൻ. എന്തുവേണം. എന്നെയും കുരിശിലേഴ്സമോ?

Caiphus : (losing control) അതിനധികാരമുണ്ടെങ്കിൽ തീർച്ചയായും...

Pilate : നിങ്ങൾ എന്നു മുതല്ക്കാണ് പാലസ്തീൻ നാട്ടിൽ ഉത്തരവുകൾ കൊടുത്തു തുടങ്ങിയത്?

Caiphus : ഓക്ഷേപം നിർത്തൂ പിലാത്തോസ്.....
ഇതു വഞ്ചനയാണ്. ഞാൻ സീസറുടെ —

Pilate : നിങ്ങൾ സീസറിന്റെ അടുത്തോ പിശാചിന്റെയടുത്തോ പരാതി ബോധിപ്പിക്കൂ. പക്ഷെ ഇതു തീരുമാനം തന്നെ. റോമാ ഗ്വർണറുടെയടുത്ത് വാമുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത് സൂക്ഷിച്ചുവേണം."

മതസ്ഥാപനങ്ങളും രാഷ്ട്രീയ സ്ഥാപനങ്ങളും തമ്മിലുള്ള വടംവലിയോടൊപ്പം തന്നെ മതരക്തസാക്ഷിയും രാഷ്ട്രീയ രക്തസാക്ഷിയും തമ്മിലുള്ള വിഘടനയും

സി.ജെ.യുടെ തിരനാടകത്തിലുണ്ടു. മതവും കമ്യൂണിസവും തമ്മിൽ അനുരഞ്ജിപ്പിക്കാനുള്ള പരിശ്രമം സി.ജെ.യുടെ ആദ്യഗ്രന്ഥങ്ങളിലുണ്ടെങ്കും രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ പൊതുവായ ദർശനത്തിന്റെ പേരിൽ അവയെ ഉദ്ഗ്രഥിക്കുവാനാണു 'അവൻ' നാടകത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നതെന്നും നേരത്തെ വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ടല്ലോ. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനവുമായി ഏതാണ്ടു തെങ്ങിപ്പിരിഞ്ഞ കാലഘട്ടത്തിലെഴുതിയ 'കാൻവരി'യിലാകട്ടെ മതരാഷ്ട്രീയങ്ങളുടെ വിഘടനയുണ്ടു. രാഷ്ട്രീയ രക്തസാക്ഷിക്കു മതരക്തസാക്ഷിയുടെ പരിവേഷം നല്കി രണ്ടിനേയും ഏകോപിപ്പിക്കുകയാണു 'അവൻ' നാടകത്തിൽ ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ, രണ്ടിനെയും വിഘടിപ്പിക്കുകയാണു 'കാൻവരി'യിൽ ചെയ്യുന്നതു. മതസ്ഥാപനത്തിനെതിരായി ആത്മീയരക്തസാക്ഷിത്വം വരിക്കുന്ന ലേശുവും രാഷ്ട്രീയ സംപദ്സ്ഥാപനത്തിനെതിരെയുള്ള ഖുദ്ദൂസ് എന്ന ആശയത്തിനുവേണ്ടി രക്തസാക്ഷിത്വം വരിക്കുന്ന ജൂദാസും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തക്കേടാണു ഇവിടെ പ്രസക്തമായിത്തീരുന്നതു. ദർശനപരമായ വിഘടനയുടെയും വിഗ്രഹനത്തിന്റെയും ഈ അവസ്ഥ ഒരു പടികൂടി മുന്നോട്ടാകുംപോഴാണു 'ക്രൈം' നാടകമെഴുതുവാൻ സി.ജെ.ക്കു കഴിയുന്നതു.

പാപം, പാപമോക്ഷം, രക്തസാക്ഷിത്വം:

ജൂദാസ് പാപത്തിന്റെ ഭാരമുള്ള മരണം സ്വയം സ്വീകരിക്കുംപോൾ, ശപിക്കപ്പെട്ട ജീവിതം നയിച്ചിരുന്ന അയാളുടെ സഹോദരി ജൂഡിത്തും, അവൾക്കു വേണ്ടി അന്യനെ കൊലചെയ്ത ഞാബസും പാപമോക്ഷം വരിക്കുന്നുണ്ടു. ജൂഡിത്തിന്റെ മാനസാന്തരവും പാട്ടും കരച്ചിലും പ്രസ്ഥാവനയും ചിത്തഭ്രമവും മരണവുമൊക്കെയാണു 'ഭാൻവരി' നാടകത്തിലെ അവസാനരംഗങ്ങൾ. എന്നാൽ സി.ജെ., ശസ്ത്രസഹുലമല്ലാത്ത രണ്ടു രംഗങ്ങളിലൊതുക്കി ജൂഡിത്തിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

"Sequence 14. Scene 300. Medium

Judith is at her dining table. She is expecting Caiphas. She is almost merry. She casually looks in her hand mirror (simultaneously foot steps are heard). She thinks it may be the priest. She sees some dark objects reflected in the mirror. She becomes still for a moment and then turns round to see the inverted head of Judas. They are carrying in his dead body. His head is hanging down. (Wrong side up) from the stretcher. Drops the glass. Sinks to the ground. They put the body down and wait. She goes to it. Does not talk. Her tongue is for ever tied. They go out leaving a few women only.

Scene 301. Medium

The disciples hiding in the last supper room.

Scene 302. Long

The helmet of the Sentry fades in (at the tomb) The tomb comes into views. The ass is grazing near by. Magdalane approaches with lillies and places them at the tomb.

Scene 303.

Judith lying in the lap of Magdalane. She begins a song. She can't complete it. She dies.

252

മുഖ്യമായിരുന്നു വംശീയ പരിവർത്തനവും പരിഷ്കാരവും അവ രുടെ പാപബോധവും എന്നുള്ള നിലപാടിലൂടെയാണ് സി.ബെ. അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അവർക്ക് പാപബോധത്തിന്റെ ഭാരിച്ചഭാരം അടിച്ചേൽപ്പിച്ച ശേഷം അത് ഇവിടെ തെളിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ക്രിസ്തുവാണ്. പഴയ മനുഷ്യന്റെയുടെ മരണവും പുതിയ നിയമത്തിന്റെ ജനനവും സി.ബെ. അവതരിപ്പിക്കുന്നത് നോക്കൂ:

"Scene 304. Medium

Caiphus alone. He is pleasant. He smiles. The servant comes in and gives him a cup of wine. He smiles and waves away the servant. Then lifts the cup. A rumbling sound. His brows contact. The sound increases. The earth begins to tremble. He stands up in terror.

Scene 305. Long

The tomb. Sweet music. The stars begin to appear in the sky. A soft breeze. Flowers sprout all round the tomb. ~~Angles~~ Angels appear and sing in chorus. At the climax the stone door bursts and Jesus comes out. He blesses the world.

(Fade out)

'ക്രൗവരി' നാടകത്തിൽ അവസാന രംഗമായ ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പ്, മുഖ്യതിന്റെ മരണത്തിന്റെ തൊട്ടുടനെ രംഗത്താണ്. പക്ഷെ നിരനാടകത്തിൽ നീടിനും മറിയ മഗ്ദലനയുടെ ചിത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. പഴയനിയമത്തിന്റെയും മനുഷ്യപാപത്തിന്റെയും പ്രതിനിധിയായ മഗ്ദലനയുടെ മനസ്സും വളരെ അർത്ഥവത്തായ രൂപത്തിലാണ് സി.ബെ. അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. മാർഗ്ഗിലയുടെ ഗുരുനാഥനിക്കലോടെയും രണ്ടാമൂഴുന്നതിന്റെ മനോനിക്കലോടെയും ഇവിടെ ബന്ധപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

യേശുവിന്റെ ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പിലെ വിശ്വാസശൈശവത്തിൽ, അതിന്റെ ഭയാനകതയിൽ കഫാർ നിശ്ചലനായി. പുരോഹിതപ്രമുഖന്മാരുടെ കോലാഹലം കേട്ടിട്ട് നിന്നു കിടുകിടുത്തുപോകുന്ന ഈ സന്ദർഭത്തിൽ, മരണം നിർദ്ദേശിക്കുന്നത്. ക്രിസ്തുവിന്റെ മരണപ്രഖ്യാപനത്തിലെ 'പിതാവേ ഈ പാനപാത്രം എന്നിൽ നിന്നും കടുകിടുകൊള്ളണമേ' എന്ന വാക്കുതന്നെ. കഫാർ നിന്റെ, പഴയ നിയമവിധാനത്തിന്റെ, മനസ്സും പുതിയ ഒന്നിന്റെ താരുമാണ്. അന്ത്യനിമിഷത്തിലെ മെർക്കബറിന്റെ വാക്കും സ്ഥലമാകുന്നത് ഇവിടെയാണ്. ഈ പുതിയ നിയമത്തിനുവേണ്ടി യേശു രക്തം ചിന്തിയതിനു സമ്മതമായി തിരുത്തപ്പെടുത്തിൽ നിർദ്ദേശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ പാപികളുടെ, യെരുശലേമിന്റെ, പാപം ശമിപ്പിക്കുകൊണ്ട് സ്വയം രക്തസാക്ഷിയായി തീരുന്ന യൂദാസിന്റെ ചിത്രം മനുഷ്യനിയമപ്പെടേണ്ടതാണ്. യൂദിത്തിനു യെരുശലേം നഗരത്തിന്റെ, നൈതികവിധാനത്തിന്റെ പ്രതിപരമായ മാനം ഉണ്ടെന്നു നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. യേശുവിനാൽ ശപിക്കപ്പെട്ട ഈ യെരുശലേം പുത്രിയെ അവളുടെ പാപത്തിൽ നിന്നും മോചിപ്പിച്ചു പാപമോക്ഷപ്രദമായ ഒരു മനസ്സിലവളെ എത്തിക്കുന്നതു യൂദാസിന്റെ മൃതദേഹമാണല്ലോ. ഇവിടെ യെരുശലേമിന്റെ മുഴുവൻ പാപവും സ്വയം ഏറ്റെടുത്തുകൊണ്ടു. യെരുശലേം പുത്രിയുടെ പാപം പരിഹരിച്ചുകൊണ്ടു സ്വയം സഹിക്കുകയാണു യൂദാസ്.

"എന്നെ നിന്റെ പക്കൽ ഏല്പിച്ചവനാണു അധികം പാപം"* എന്നു യേശു പിലാത്തോസിനോടു പറയുമ്പോൾ, യേശുവിനെ കുരിശിൽ തറച്ച മത-രാഷ്ട്രീയ സ്ഥാപനങ്ങളുടെ പാപത്തിന്റെ ഭാരം കൂടി യൂദാസ് ചുമക്കേണ്ടതാണെന്ന നിർദ്ദേശം അവിടെയുണ്ട്. മനുഷ്യരുടെ പാപത്തിന്റെ കുരിശു ചുമക്കുന്ന ഈ സഹനത്തെപ്പറ്റി യേശു പിന്നീടൊരിടത്തും പറയുന്നുണ്ട്. 'എന്റെ മരണവും സഹനവും ദൈവത്തിന്റെ ഇഷ്ടമാണു. എന്നാൽ എന്നെ ഒറ്റുകൊടുത്തവർ മനുഷ്യരുടെയിടയിൽ അതായിരുന്നു നന്നു' എന്നു യേശു പറയുമ്പോഴും.

ഒരു രക്തസാക്ഷി എന്ന നിലയിൽ അവർ അനുഭവിച്ച ദാരുണമായ ക്രൂശാരോഹണത്തിന്റെ പീഡാനുഭവത്തിന്റെ കഥ എന്നു വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

യൂദാസ് ക്രൈസ്തവ സമുദായത്തിലെ അദൃശ്യനെ റിഞ്ഞും അവിശ്വാസിയുമായാണ് സി.ഐ.യുടെ നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.

"എന്നാൽ പീലിനുവരുടെ കൂടെയിൽ ഉള്ള ഉദ്യോഗസ്ഥന്മാർക്കുവേണ്ടി അവർ കടന്നു. അവർ ചെന്ന് മഹാപുരോഹിതന്മാരോടും പടനായകന്മാരോടും അവനെ അവർക്കു കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന വഴിയെപ്പറ്റി പറഞ്ഞു." (8) ദൈവത്തോടുള്ള കോപത്തിന്റെ തീച്ചിറകിൽ മനുഷ്യനിലേക്ക് ആവേശിച്ചുകൊടുത്ത ലൂസിഫർ, മാലാഖയുടെ സ്ഥാനത്തുനിന്നു പുറന്തള്ളപ്പെടാനായിട്ടോ പഴയ നിലയം പറയുന്നത്. യേശുവിന്റെ ശിഷ്യപദത്തിൽ നിന്ന് സ്വയം പതനം ചിത്രീകരിക്കുന്ന യൂദാസും സാത്താനെപ്പോലെ ദുഷ്ടതയിലേക്കും കോപത്തിലേക്കും വക്താവായി നിലകൊള്ളുകയും പിതൃസ്ഥാനീയനായ അമ്മയുടെ ഗുരുവിനോടു എതിരിടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ ശ്രീലയിൽ അവർക്കു നേരിടുന്ന അധഃപതനത്തെപ്പോലും ചിത്രീകരിക്കുവാനും രക്തസാക്ഷിത്വം കൊണ്ട് സ്വയം കോപ സമ്പന്നതയെ നഷ്ടമാക്കി നിർത്തുവാനും അവർക്കു സാധിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ സി.ഐ.യുടെ യൂദാസ് ഒരു സാത്താന്റെ നിഷേധശക്തിയുള്ള ചിത്രമാണ്. ഒരു കറുത്ത രക്തസാക്ഷി.

മിൽട്ടന്റെ 'പാരഡൈസ് ലോസ്റ്റി'നെ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് സി.ഐ. എഴുതുന്നു. "അധഃപതിപ്പിക്കലായും അനശ്വരനിയമത്തെ തെറ്റി നിർത്തുവാൻ സാധ്യമല്ല. അതുകൊണ്ട് സ്വർഗ്ഗം എന്നെന്നേക്കുമായി നഷ്ടപ്പെടുവെന്ന് ആൾ ഗണിക്കുന്നില്ല. ഈ അധഃപതനത്തിൽ ദൈവികഗുണങ്ങൾ ഉണരും. മഹിമയേറിയതും മോനവുമായ ഗുണങ്ങൾ." (9) മിൽട്ടന്റെ സാത്താൻ

---

9. സി.ഐ. തോമസ്: യിസ്രായേലിന്റെ കാൽ. 1960. പുറം 46-47.

8 യൂദാസ്, ഗെത്സെമനി, 22-3-5.

ഉണർത്തിവിടുന്ന തരത്തിന്റെ ഈ സ്വരമാണ് ബുദ്ധത്തിനു മറ്റാനാകാത്ത തിരിച്ചറിവിന്റെ പ്രാധി പറയുന്ന നി.ജെ.യുടെ മുദ്രാങ്കനും ഉള്ളത്. സ്വയം സ്വന്തമുടെയും വിശ്വപ്രതിനിധിയുടെയും മതപരിവർത്തനത്തിന്റെ നിഷേധിക്കുന്ന, ബുദ്ധത്തിന്റെയും അതിന്റെ പരിവർത്തനത്തിന്റെയും ആ സ്വരമാണ് നി.ജെ.യുടെ മുദ്രാങ്കനും ഉച്ചരിക്കുന്നത്.

നി.ജെ.ക്കു നിലവിലെ സർഗ്ഗാത്മകതയോടുള്ള മമത, എന്തുകൊണ്ടും മുദ്രാങ്കനത്തിലൊരു ശക്തിമാനായി നി.ജെ.യിൽ നിലനിൽപ്പു എന്നുള്ളതിനു തെളിവാണ്. ബുദ്ധത്തെയും അതിന്റെ കെടുതികളെയും പറ്റി കിടിലം വരത്തക്കതിലൊരു എഴുതി ബുദ്ധനിഷേധത്തിന്റെ വക്താവായി ലോകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട നി.ജെ.യുടെ ഉള്ളിൽ ബുദ്ധത്തിന്റെ വക്താക്കളോട് ഒരു മാനം ഉടലെടുത്തുവെന്നത് വ്യക്തമാണ്. ഉപനിഷത്തിലവർത്തിവച്ചിരുന്ന ആ ബുദ്ധത്തിന്റെ പ്രതിമൂർത്തി നാടകത്തിലാവുംപോൾ ശക്തിയോടെ പുറത്തേക്കു വരുന്നു. അത് നി.ജെ.യുടെ ക്രിസ്തീയതയെ ശക്തമായി ആക്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

'കാർവരി' തിരനാടകത്തിലാവട്ടെ നി.ജെ.യുടെ ക്രിസ്തീയവിശ്വാസത്തെ ആക്രമിക്കുന്ന ഒരു നിഷേധശക്തി രൂപം കൊള്ളുന്നതു കാണാം. 'കാർവരി' തിരനാടകത്തോടെ നി.ജെ.യിലുള്ള ക്രിസ്തീയതയുടെ ആധിപത്യം തിരെ ഇല്ലാതാകുന്നതിനുമുമ്പ്. അവിശ്വാസിയായ നർത്തകന്റെ അനുഭവമാണ പ്രവൃത്തകൾ ഉള്ള 'ഗുരു' 'ക്രൈം' നാടകത്തിന്റെ ആധിപത്യവും സംവിധാനവും കൈകാര്യം ചെയ്യുമ്പോഴേക്കും ക്രിസ്തു നി.ജെ.യുടെ നാടകലോകത്തു നിന്നും പുറത്തായി കഴിഞ്ഞു. അങ്ങനെ നി.ജെ.യുടെ നാടകങ്ങളിലെ ക്രിസ്തീയദശ 'കാർവരി'യോടെ അവസാനിക്കുന്നു എന്നു പറയാം.

256

അദ്ധ്യായം ആറ്

1128ൽ ക്രൈം 27.

1128ൽ ക്രൈം 27 എന്ന നാടകം പ്രകടമാല അസാധാരണത്വമുള്ളതാണ്. നിലവിലിരിക്കുന്ന നാടകസൽകേതങ്ങളിൽ നിന്നും സൽക്കൽപങ്ങളിൽ നിന്നും സ്വാതന്ത്ര്യം നേടാനുള്ള തൃഷ്ണ സി.ജെ.ലിലെ നാടകകാരനുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് 'അവൻ' നാടകത്തിന്റെ ചർച്ചയിൽ ചൂണ്ടിക്കാടിയിടുണ്ടല്ലോ. ആ തൃഷ്ണ ഇവിടെ പൂർവാധികം സജീവമാകുകയും മലയാളത്തിലെ സമകാലിക നാടകപാരംപര്യത്തിന്റെ സമൂല നിഷേധമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു.

വൈകാരികതയുടെ ഈർപ്പമില്ലാതെ ബുദ്ധിപരതയുടെ നിഷേധശക്തികൊണ്ട് നിലനിന്ത്രിക്കപ്പെടുന്ന 'ക്രൈം' ഗൗരവാത്മകങ്ങളായ വിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഒരു കോമഡിയാണെന്നു പറയാം. ആ നിലയിൽ ട്രാജഡിയെയും കോമഡിയെയും പടിയുള്ള സൽക്കൽപത്തെ നിഷേധിക്കുന്ന അസാധാരണത്വം 'ക്രൈ'മിനു സ്വഭാവമായുണ്ട്. ട്രാജഡി ഗൗരവാത്മകങ്ങളായ വിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന നാടകങ്ങളാണെന്നും കോമഡി നിസ്സാരങ്ങളും അപഹാസ്യങ്ങളുമായ വിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന നാടകങ്ങളാണെന്നുള്ള പ്രാചീനമായ ധാരണ ആധുനിക നാടകസംസ്കാരത്തിലും ഉറച്ചു

കഴിഞ്ഞിരുന്നുള്ളൂ. പാശ്ചാത്യനാടകവേദിയിലെ വൈകാരിക നാടക രീതികൾക്കെതിരെ വലിയ ഒരു നിഷേധമായി വളർന്നുവന്ന വ്യത്യസ്തവർഗ്ഗക്കാരിൽ പെട്ട ഉപഹാസനാടകകർത്താക്കൾ മേൽസൂചിപ്പിച്ച സ്വഭാവമുള്ളവരായിരുന്നു. കോമഡിയുടെ ശൈലിയുള്ള ജർമ്മൻകാരുടെ നാടകങ്ങളിലേയ്ക്കുംവരെ ഉറ്റുനോക്കി നാടകവേദി ഈ വിഭാഗം നിഗമനങ്ങളെ അനുമാനിച്ചിരുന്നതായി കാണാം. എന്നാൽ കോമഡിയുടെ നാടകശൈലിയിൽ ട്രാജഡിയെപ്പോലെ ഗൗരവാർഹമായ മാനുഷികപ്രശ്നങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്താൽ കഴിയുമെന്നു വന്നതോടുകൂടെ നാടകത്തിലോട്ടോടെയാണ്. ഇങ്ങനെ കോമഡിയുടെ നാടകശൈലിയിലൂടെ ജീവിതത്തെ ഗൗരവപൂർവം ചർച്ച ചെയ്യുന്ന മലയാളത്തിലെ നാടകത്തെ നിലവിൽ 'ക്രൈ'മിന്റെ സിദ്ധാന്തകർ പരിശോധിക്കാം.

മദ്ധ്യവർഗ്ഗദുരന്ത നാടകങ്ങളും പഴയ ചരിത്ര നാടകങ്ങളും നാടകനാടകങ്ങളും മലയാള നാടകവേദിയിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത ഒരു വൈകാരികസംസ്കാരമുണ്ട്. ഇംഗ്ലീഷ് നാടകവേദിയിലെ വൈകാരിക നാടകങ്ങളുടെ കലാസംസ്കാരമുണ്ടായിരുന്ന ഈ വേദിശ്രവണകർക്കെതിരെ ഉപഹാസത്തിന്റെ ശൈലിയിൽ രംഗപ്രവേശം ചെയ്തവരാണ് നി.വിലും ഇ.വി.യും. അവർ എപ്പോഴും നാടകാന്തഃപ്രേരണ വിമർശനത്തിന്റെ പാതയിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങി നിന്നു. അവരുടെ പ്രഹസനങ്ങൾ കോമഡിയുടെ പരമ്പരാഗതമായ ജർമ്മൻരീതിയെ പൂർണ്ണമായി അനുസരിക്കുകയും ചെയ്തു. എങ്കിലും 'നല്ല തങ്കപ്പൻ ചരിത'ത്തിന്റെ നിഷ്ക്രമണമായ ആദ്യകാലമലയാളത്തിലെ വിവിധ നാടകപ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ പലരൂപത്തിൽ അരങ്ങേറിയപ്പോൾ, ആ അരങ്ങിനു ഉപഹാസത്തിന്റെ വിപരീതമുഖം കൊടുത്തു നിർമ്മിച്ചവർ മലയാളത്തിലെ പ്രഹസനകാരന്മാർക്കു കഴിഞ്ഞിരുന്നു.

എന്നാൽ മലയാളനാടകവേദിയുടെ നാടകത്തെയും അതിനുവേണ്ട സ്വഭാവത്തെയും അതിന്റെ കാഴ്ചയുപരമായ സൃഷ്ടിയെയും നിർദ്ദിഷ്ടപ്പെടുത്തിയത് ഭാഷയുടെ നിഷേധത്തിന്റെ പ്രകടസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന അഭിനവാദി. മലയാളത്തിന്റെ നാടകപാരമ്പര്യത്തെ ഏറ്റവും ശക്തമായി ഉലയ്ക്കുന്ന ഒരു നാടക

258

മാണ്. സമീപനിലപാടിനെ ചോദ്യംചെയ്യുകയും നിഷേധിക്കുകയും എതിർപക്ഷ നിന്ന് നാടകത്തിനെതിരായി വ്യതിചലിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്ത 'സമന്വയവാദി' സമകാലികനാടകവേദി ഗൗരവപൂർവം കണ്ട പല അംശങ്ങളെയും അതിന്റെ അപഹാസ്യമായ മറുവശം കൊണ്ടു നിർവീര്യമാക്കി. സമകാലികനാടക വേദിയിലെ ആദർശാത്മകതയുടെ പൊള്ളത്തരവും മനുഷ്യത്വരഹിതമായ അതിഭാവുകത്വവും ഉപരിപ്ലവതയും അതിനിശിതമായി അവിടെ വിമർശിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ചാതുർവർണ്യത്തിനെ നിഷേധിക്കുംപോലെതന്നെ ജീവിതത്തിനു് ആദർശത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള പോരാട്ടത്തിന്റെയും ഉപരിപ്ലവമായ വൈകാരികതയുടെയും കാപട്യനിലപാടുകളുടെയും ഭാവനാവിനോദത്തെയതിർക്കുവിൻ്. ചാതുർവർണ്യത്തിന്റെ പരുക്കനായ മറ്റൊരു തലമുണ്ടെന്നു് തോന്നിപ്പിക്കുവാനുള്ള ശ്രമമായിരുന്നു 'സമന്വയവാദി'യിലുണ്ടായിരുന്നതു്. 'സമന്വയവാദി' നാടകത്തിലെ മൂർത്തകഥയും സമന്വയവാദിയും ചാതുർവർണ്യത്തിലെ വൈകാരികസംഘർഷത്തിന്റെയും സാമൂഹ്യാദർശ പ്രധാനനാടകങ്ങളുടെയും അവസാനത്തിൽ നിന്നു് മനസ്സിലാക്കുവാനുള്ള സൂചനകളായിരുന്നുവെന്നു പറയാം. ഉള്ളടക്കത്തിലും നാടകീയതയിലും വരുത്തുന്ന-ചാതുർവർണ്യനിർമ്മാണത്തിന്റെ വചനമാക്കിയാണു് നാടകത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതു്. സ്വയം സഹനത്തിലൂടെയും സ്വയം ത്യാഗത്തിന്റെയും അതിഭാവുകത്വത്തിലൂടെയാണു് ജീവിതത്തെ നിഷേധിക്കുന്നവർക്കെതിരെ ഉള്ളടക്കത്തിലെ സ്ത്രീയുടെയും പ്രതികരണവാസനയുടെയും നാടകീയതയുടെ പൂർണ്ണപരമായ ഉറപ്പും പ്രതിഫലിപ്പിച്ചു് വിജയിക്കുന്നതായാണു് 'സമന്വയവാദി'യിൽ കാണുന്നതു്. 'സമന്വയവാദി'യിലെ നാടകകർത്താക്കളുടെ 'ക്രൈ'മിലെ ഗുരുവിനോടു് സഹോദരനീയമായിട്ടു്. സ്വയം സഹനത്തിലൂടെയും ആദർശത്തിന്റെയും വൈകാരികഭാവഭ്രമങ്ങളും ആക്രമണോത്സുകമായ ബുദ്ധിസംസ്കാരമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനവും പ്രതിസന്ധനവും ഇവിടെ നടപ്പിലാക്കുന്നതുപോൽ. നി.ജെ.യുടെ സ്ത്രീ പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു് ഇതരമൊരു വിജ്ഞാനം നേരത്തെ കൊടുത്തിരുന്നതിനോടു് ചേർത്തു് വായിക്കാവുന്നതാണു്. എങ്കിൽ 'സമന്വയവാദി'യുടെ ഈ വിജ്ഞാനത്തിനു് നി.ജെ.യിൽ

എന്നപോലെ വർഗ്ഗസംസ്കാരപരവും ചരിത്രപരവുമായ മാനങ്ങളിലേക്കുള്ള വികാസമില്ല. അത്ത് തികച്ചും അകാലികവും അകാലീനനാടകപരവും അതേ അമയം ജീവിതത്തിന്റെ സാമാന്യനീതികളെ ആധിക്കുന്നതുമാണ്. ബുദ്ധിപരമായ നിഷേധത്തിന്റെ സ്വഭാവം നാടകത്തിൽ പ്രടകമായുണ്ടായതുകൊണ്ട് അവിടെ നാടകത്തിന്റ് കോമഡിയുടെ ശൈലിയുണ്ടായി. അതേസമയം തന്നെ അതിന്റ് ഗൗരവപൂർവം ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെ ചർച്ച ചെയ്യുവാനും കഴിഞ്ഞു.(1) ചുരുക്കത്തിൽ നൈതികാർത്ഥ വിചിന്തനവും ഉപഹാസവും കൊണ്ട് ഹാസുടെ പ്രശ്നനാടകങ്ങളോടടുത്ത ആദ്യത്തെ മലയാളനാടകം 'സമത്വവാദി' ആയിരിക്കാം. പ്രതിഭാശാലിയായ നാടകകാരന്റെ മൗലികത്വമുദ്ര പതിഞ്ഞ ആ നാടകത്തിന്റ് മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ ചരിത്രപരവും പ്രലാപരവുമായ പ്രാമാണ്യമുണ്ട്.

ക്രൈമിലെ നാടകജോധം:

ക്രൈമിന്റെ ചരിത്രപരമായ പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ചു ഭിന്തിക്കുംപോൾ അതിനെ 'സമത്വവാദി'യുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കാണുന്നതിൽ അപാകതയില്ല. കാരണം 'സമത്വവാദി'യും 'ക്രൈ'മും മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ വൈചാരിക നാടകങ്ങളാണ്. നാടകരചനയിലോ വീക്ഷണത്തിലോ 'സമത്വവാദി' സി.ജെ.യെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു പറയുകവയ്യ. അതിനു പ്രത്യക്ഷമായ ന്യായങ്ങളൊന്നും തന്നെ ഇല്ല. നാടകത്തിന്റെ ബുദ്ധിപരതയും വൈരുദ്ധ്യാത്മകചർച്ചാവ്യവസ്ഥയും ഒരിക്കലും ഒരു സ്വാധീനമല്ല. അത്ത് സി.ജെ.യിൽ അടിസ്ഥാന

---

1. Gilbert Norwood. Greek Tragedy: 1948. Page 311.
"Life is a Comedy to those who think and Tragedy to those who feel." വൈചാരികതയ്ക്കും വൈകാരികതയ്ക്കും നല്കിയിരിക്കുന്ന ഈ പ്രാതിനിധ്യസ്വഭാവത്തെ നിരസിക്കുവാൻ കാൾക്കും 'സമത്വവാദി'ക്കും 'ക്രൈ'മിനും കഴിയുന്നുണ്ട്.

260

പരമായുള്ള ചിന്തകളുടെ സ്വാഭാവിശേഷങ്ങളാണ്. ഈ വസ്തുത മതവും കമ്യൂണിസവും, നോക്കുകുത്തി മുടങ്ങിക്കിടക്കുന്നതിന്റെ പരിശോധനയിൽ വ്യക്തമായി കിടക്കുന്നതായാണ് തോന്നുന്നത്. നാടകത്തേയും ജീവിതത്തേയും മൂർത്ത പരമായ അനുഭവത്തിൽ നിന്നും വഴിപിഴച്ചുപോകുന്നതിനുള്ള പ്രേരണകൾ പുരോഗമനത്തിലെന്നപോലെ സി.ജെ. തിലും ഉണ്ടായിരുന്നതുകൊണ്ടു തന്നെയാവണം 'മാർക്സിസ്റ്റ്' ആയ സ്വഭാവം നിർണ്ണയത്തോടുകൂടിയുള്ള 'ക്രൈം' സി.ജെ. എഴുതുന്നത്. പ്രൊഫ: എൻ.കൃഷ്ണപിള്ള നേതൃത്വം നൽകിയ വ്യക്തിപ്രധാന നാടകത്തിലും മറ്റും ഉണ്ടായിരുന്ന അതിഭൗതികതയ്ക്കും അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന നാടകപാരമ്പര്യത്തിനും എതിരായ ഒരു അഭിപ്രായം സി.ജെ.യുടെ 'ക്രൈ'മിലുണ്ട്. 'അവൻ' നാടകത്തിൽ പ്രകടമായിരിക്കുന്ന രൂപപാരമ്പര്യങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യവാഞ്ഛ സഫലമാവുന്നതു് ഇവിടെയാണ്.

'ക്രൈ'മിലെ നാടകാരംഭരൂപമാണ്:

"ശിഷ്യൻ : അതുവരിയ കർട്ടനാണല്ലോ. കഥാഞ്ജനികൻ കോമഡിയിലും മറ്റേ ട്രാജഡിയിലുമല്ല.

ഗുരു : ഒടുക്കം കഥകളെല്ലാം നായനായികമാർ സമ്പൽസമൃദ്ധികളോടെ ചിരകാലം വാഴണം. അല്ലെങ്കിൽ നായകനും നായികയും തമ്മിലെന്തെങ്കിലുമൊക്കെയായി ഒടുക്കം കുരുതിമംഗലം.

x x x x

ഗുരു : പറഞ്ഞതു കേട്ടില്ലേ?

ശിഷ്യൻ : കേട്ടു. പക്ഷെ സംഗീത നാടകത്തിലെപ്പോലെ വല്ലതുമൊക്കെ പിറുപിറുത്താൽ മനുഷ്യർ എന്താണ് മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്."

നാടകവും ജീവിതവും, ബാഹ്യർത്ഥതയും അന്തർത്ഥതയും തമ്മിലുള്ള അതിർത്തികളെ ഭേദിക്കുന്ന 'ക്രൈ'മിൽ നാടകത്തിലഭിനേതാക്കളും നാടക

261

പാരംപര്യത്തെയും പഴിയുള്ള ധാരണകൾ ചർച്ചയ്ക്കു വിഷയമാകുന്നുണ്ടെന്നു കാണാം. റിയലിസ്റ്റിക് സാമൂഹ്യനാടകങ്ങളുടെ ആദർശപ്രസംഗത്തിന്റെ ഉപഹാസജിംജമാണ്ട്ലോ 'ക്രൈ'മിലെ ശാസ്ത്രി. വ്യക്തിസംഘർഷപ്രധാനമായ നാടകത്തിന്റെ ഉപഹാസരൂപമായ പരഭാര്യാജന്ധകഥയും 'ക്രൈ'മിലുണ്ട്. (പാപത്തിന്റെയും വൈകാരികതയുടെയും വ്യക്തിദുരന്തത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിന്റ് സി.ജെ. തന്നെ ആവർത്തിച്ചുപയോഗിക്കുന്ന പ്രമേയമാണ് - പരഭാര്യാജന്ധം.) ട്രാജഡിയും കോമഡിയും സംഗീതനാടകവുമെല്ലാം അവിടെ ഉപഹസിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. അവയിലൊന്നും അനുരഞ്ജനപ്പെടാൻ തയ്യാറാവാതെ തന്റെ സർഗ്ഗശക്തിയുടെ സാദ്ധ്യതകൾ ഉൾക്കൊള്ളാനാവുന്ന ഒരു നാടകരീതിയെ കണ്ടെത്താനുള്ള പ്രയാണത്തിനിടയിൽ, അവയ്ക്കു സി.ജെ. നല്കുന്ന നിഷേധമാണ് 'ക്രൈം' നാടകം. വ്യക്തിപ്രധാന വൈകാരിക നാടകസംസ്കാരത്തിനു നല്കുന്ന നിഷേധമാണത്.

'ക്രൈ'മും സി.ജെ.യുടെ സ്വകാര്യ ജീവിതാനുഭവങ്ങളും:

നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്രപ്രമേയം മരണമാണ്. അത് ഒരു കൊലപാതകവും പരഭാര്യാജന്ധത്തെ ചൊല്ലിയുള്ളതുമാണ്. സൂക്ഷ്മഭാര്യാജന്ധത്തിന്റെ ഈ പ്രമേയം സി.ജെ.യുടെ സ്വകാര്യജീവിതവുമായി ജന്ധപ്പെടിടുള്ളതാണെന്ന് നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചിടുണ്ടല്ലോ. അതുപോലെ തന്നെ 'ക്രൈം' നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പത്രമാഫിയ്ക്ക്, സി.ജെ.യും പത്രലോകവുമായുള്ള ജന്ധത്തിൽ നിന്ന് രൂപമെടുത്തു വരുന്നതാണെന്നു കാണാം. ആശയക്കച്ചവടത്തിന്റെയും പുസ്തകക്കച്ചവടത്തിന്റെയും കലാവ്യവസായത്തിന്റെയും മനുഷ്യത്വരഹിതമായ ഒരു വ്യവസ്ഥ സി.ജെ.യുടെ പത്രലോകത്തിലുണ്ട്. സി.ജെ.യുടെ പത്രമാഫിയ്ക്ക്, നാടകത്തിലെ സാമൂഹ്യാംശത്തിന്റെയും സാമൂഹ്യവിമർശനത്തിന്റെയും മേഖലയാണ്. ജീവിതത്തിന്റെയും മരണത്തിന്റെയും എല്ലാം വൈകാരിക ധാർമ്മിക സാംഗത്യങ്ങളെ പരുഷമായി നിരാകരിക്കുന്ന

262

വികാരരാഹിത്യത്തിന്റെ മനഃസ്ഥിതിയെ ഏറ്റവും സമർത്ഥമായി പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഒരു മണ്ഡലമെന്ന നിലയിൽ പത്രലോക പരിചയം സി.ജെ.യ്ക്ക് ഉപകാരപ്പെടുന്നുണ്ട്.

നാടകത്തിലെ കോടതി, പത്രം എന്നതുപോലെ തന്നെ സി.ജെ.യ്ക്ക് തന്റെ ബുദ്ധിപരമായ നൈതികചർച്ചകളെ സമർത്ഥിച്ചെടുക്കാനുള്ള സ്ഥാപനമാണ്. മനുഷ്യന്റെ വൈകാരിക നൈതികലോകത്തോട് പത്രസ്ഥാപനത്തെ കാർപ്പശ്യമായും നിയമാധിഷ്ഠിതമായും പുസ്തകനിഷ്ഠമായും പെരുമാറുന്ന കോടതിയും സി.ജെ.യുടെ സ്വകാര്യജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഒരു അഭിഭാഷകൻ എന്ന നിലയിൽ സി.ജെ. കോടതിയിൽ അരങ്ങേറി പരാജയപ്പെട്ട വിവരം ജീവചരിത്രഭാഗത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ.

രാഷ്ട്രീയമെന്നത് അതിന്റെ അംഗീകാരാത്മകവും അദർശാത്മകവുമായ ഗൗരവത്തോടെയാണ് 'അവൻ' നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷമായും, 'കാർവരി'യിൽ പരോക്ഷമായും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'ക്രൈം' നാടകത്തിലെ തൊഴിലാളി മുതലാളി ബന്ധങ്ങളും അതിൽ ഇടനിലക്കാരനായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ശാസ്ത്രിയും - സി.ജെ.യ്ക്ക് രാഷ്ട്രീയരംഗത്തു നിന്നും ലഭിക്കുന്ന അനുഭവപരിചയത്തിൽ നിന്നുരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്ന പരിഹാസം കൊണ്ടു ശക്തിപ്പെടുനിൽക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളാണ്.

'ക്രൈ'മിൽ പ്രത്യക്ഷമായിത്തന്നെയുള്ള നാടകചർച്ചയും നാടകാവതരണ സന്ദർഭങ്ങളുമെല്ലാം സി.ജെ.യുടെ സ്വകാര്യജീവിതത്തിലെ നാടകാനുഭവത്തോട് ബന്ധപ്പെടുന്നതാണ്. 'നാടകം' 'ക്രൈ'മിലെ കാതലായ പ്രമേയവുമാണല്ലോ.

ചുരുക്കത്തിൽ സി.ജെ.യുടെ സാഹിത്യരചനയിലെ എല്ലാ ദശകളിലെയും പ്രമേയമായിരുന്ന പരഭാര്യാബന്ധവും സി.ജെ. സ്വകാര്യജീവിതത്തിൽ ബന്ധപ്പെടുള്ള സ്ഥാപനങ്ങളുമെല്ലാം തന്നെയാണ് നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷീഭവിക്കുന്നത്. സ്വകാര്യപരതയിൽ നിന്ന് സാമാന്യതയിലേയ്ക്കും അതിലൂടെ ജീവി

ത്തേക്കുറിച്ചുള്ള സമഗ്രമായ മനോഭാവത്തിലേക്കും നടക്കം ചെന്നെത്തുന്നു. ജീവിതാർത്ഥങ്ങളുടെ സമഗ്രവും സത്യസന്ധവുമായ പരിശോധനയാണ് ഇവിടെ നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിലും പരിനിർവ്വഹണരീതി നാടകത്തിൽ സമർത്ഥമായി രിക്കിവിടുന്നു. എങ്കിലും നി.ശ.യുടെ സ്വാഭാവികമായ ഒതുക്കം അതിനെ അനുവേനിമായി നാടകത്തിനുള്ളിലുണ്ടെന്ന വസ്തുത വിസ്മരിച്ചുകൂടാ.

× സ്ഥാപനങ്ങളും (Establishments)
മാനുഷികമൂല്യങ്ങളും (Human Values)

നിത്യേനയെന്നോണം സംവിധാനം നടത്തുന്നതിലായ നടക്കുന്ന നാടക സ്ഥാപനം. തൊഴിലാളി മുതലാളി വ്യവസ്ഥയും മധ്യവർത്തികളുമടങ്ങുന്ന രാഷ്ട്രീയ സ്ഥാപനം. വാദിയും പ്രതിയും തമ്മിലുണ്ടാകുന്ന കോടതി സ്ഥാപനം. പത്രാധിപരും വാർത്താലേഖകന്മാരും മറ്റുപ്രവർത്തകരും നടത്തുന്ന പത്രസ്ഥാപനം - ഇങ്ങനെ നാടകത്തിലാകെ സ്ഥാപനങ്ങൾക്കു പ്രാമാണ്യമുണ്ട്. മനുഷ്യൻ, പരാധീനനായ തീയും തുടങ്ങിയ മാനുഷികപ്രശ്നങ്ങളാണ് 'അവർ' നാടകത്തിൽ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിൽ, അവ ദയാശൂന്യമായി ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുകയോ അഭിനേതാക്കൾ മാത്രമാണ് 'പ്രേക്ഷ'കരിൽ. കഥാഗതി കൊണ്ടോ, ക്രമാനുഗതമായി വികസിച്ചു പോകുന്ന വിഷയത്തിനുള്ളിൽ കൊണ്ടോ കേന്ദ്രീകരിക്കപ്പെടാനുള്ള സാഹചര്യങ്ങൾ ഈ നാടകത്തിലില്ല. ചർച്ചയിലൂടെയും യുക്തിയിലൂടെയും വിവിധങ്ങളായ രംഗവേദികളെന്ന നിലയിൽ ഈ സ്ഥാപനങ്ങൾ മാനുഷികതയെ അപഗ്രഥിച്ചു അപഹസിക്കുകയും. ആ അപഹാസത്തിന്റെ ഭാരം കൊണ്ട് (ഈ സ്ഥാപനങ്ങൾ തന്നെ) സ്വയം തകരുകയുമാണിവിടെ. ഇതു വിശദീകരിക്കാം. ജീവിതമൂല്യം നിർണ്ണയിക്കലാണോ സ്ഥാപനങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനമായ ചുമതല. എന്നാൽ ചർച്ചയിലൂടെയും അപഗ്രഥനത്തിലൂടെയും ജീവിതത്തിന്റെ മാനുഷികമൂല്യം നിരാകരിക്കുകയാണ് സ്ഥാപനങ്ങൾ ചെയ്യുന്നത്. ജീവിതത്തിനു മൂല്യമില്ലെന്നു വരുംപോൾ സ്വാഭാവികമായും മൂല്യനിർണ്ണയത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള സ്ഥാപനങ്ങൾക്കും നിലനിൽപ്പില്ലാതെ വരുന്നു.

ആശയപരമായ യാഥാർത്ഥ്യവും വൻതുപരമായ യാഥാർത്ഥ്യവും:

സൂക്ഷ്മിത യാഥാതഥ്യ നാടക സംപ്രദായത്തിൽ നിന്നും അതിന്റെ വൈകാരികവും ആദർശപരവുമായ അനുഷ്ഠാനങ്ങളിൽ നിന്നും സ്വാതന്ത്ര്യം അവകാശപ്പെടുന്ന 'ക്രൈം' യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ വൻതുതാപരമായ, പരുക്കമായ മുഖം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. ആശയാധിഷ്ഠിതമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ നിഷ്കോടനം ചെയ്ത് വൻതുതാപരമായ യാഥാർത്ഥ്യം പുറത്തുകൊണ്ടുവരികയാണ് നി.ജെ. ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്. ബൂജിൻ പിരാന്റലോയുടെ 'ആറു കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരു നാടകകൃത്തിനെത്തേടി' എന്ന നാടകത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെ വിവരിച്ചുകൊണ്ട് എറിക്ബന്റ്ലി എഴുതുന്നതുപോലെ(2) ആശയപരമായ പ്രതിത്യാത്മകനത്യം എന്നു വിളിക്കാവുന്ന ജീവിതമൂല്യങ്ങളുടെയും സങ്കല്പങ്ങളുടെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തെ നിരസിച്ചുകൊണ്ട്, വൻതുതാപരവും ഭൗതപരവുമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ആധിപത്യസ്വഭാവത്തിലേയ്ക്ക് ചലിക്കുകയാണ്, ഒരു നാടകമെന്ന നിലയിൽ, 'ക്രൈ'മും ചെയ്യുന്നത്. സൂക്ഷ്മിത യാഥാതഥ്യനാടകത്തിന്റെ രൂപഘടനയ്ക്ക് ഇവിടെ സംഭവിക്കുന്ന തകർച്ച, ആശയാത്മക യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ തകർച്ചയിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്നതാണ്. നാടകത്തിന്റെ ഉദ്ഘടനയിലൂടെ വിവരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വൻതുരൂപത്തിന്റെ സ്വഭാവമുണ്ടാകുകയും, പ്രത്യക്ഷവിലയ്ക്ക് വൻതുതകളെ സ്വീകരിക്കുന്ന ഒരു സമീപനം നാടകത്തിലുണ്ടാവുകയും ചെയ്യുന്നു. കേന്ദ്രഗതമായ ഒരാശയത്തിന്റെ വാഴ്ച ഇവിടെയില്ല. കേന്ദ്രഗതമായ ആശയത്തിന്റെ അഭിവ്യക്തീകരണമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. വൻതുതകളുടെ ലോകം എന്ന ആശയവാദസിദ്ധാന്തം പാടേ നിരാകരിക്കപ്പെടുന്നു. വൻതുരൂപങ്ങളുടെ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ ആശയനിർണ്ണയം ചെയ്യുക എന്നത് നാടകത്തിന്റെ പ്രക്രിയ

---

2. Eric Bently. The Drama Review: Vol.13. No.1. 1968. P.71

"Once the reality+ starts to be eroded there will be eventually be nothing left but the appearances and at this point in time philosophers start to advocate accepting facts at face value."

Reality means, Ideal Reality.

എന്നതിനു പുറമേ നാടകീയതയുമായിട്ടിരുന്നു. ഇവിടെ നാടകസംവിധായകനായ ഗുരു തന്റെ കേന്ദ്രസ്ഥാനിയമായ ഭാഗധേയത്തിന് അഭിവൃദ്ധിപരണം നല്കുന്ന ശ്രദ്ധാവഹമാണ്. ശിഥിലദൃശ്യങ്ങളുടെ സംഘടകനാണ്. ഈ ദൃശ്യങ്ങളെ സംഘടിപ്പിച്ച ചർച്ചകളിലൂടെ ഭാഗധേയനിർണ്ണയത്തിനു വഴിയൊരുക്കുന്ന സംഘാടകൻ.

'ദ്രൈ'യും എപിക് റിയലിസവും:

മലയാളത്തിലെ റിയലിസ്റ്റിക് സൃഷ്ടിനാടകങ്ങളുടെ ഏടനയെയും പാരംപര്യത്തെയും തകർക്കുന്ന 'ദ്രൈം' മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ നാടക മാണെന്നു പറയുന്നതിൽ തെറ്റില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. ഫ്രഞ്ചിൽ അന്യാവർക്കരണ (Alienisation)ത്തിനേക്കാൾ ഈ നാടകത്തിൽ പ്രസക്തമായിട്ടുണ്ട്. കാണികളെ വൈകാരിക താദാത്മ്യത്തിനനുവദിക്കാതെ, നാടകസംഭവങ്ങളിൽ ആഗരാകാതെ, നിർമ്മമനായി അകന്നുനിന്നുകൊണ്ട് ചിത്രീകരണം നിർവഹിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം അന്യാവർക്കരണത്തിനേക്കാളധികമാണെന്നു നമുക്കു പറയാം.

എറിക് ബെർലി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന എപിക് നാടകസ്വഭാവങ്ങളുമായി(3) 'ദ്രൈ'മിന്റെ പ്രവേശിക വളരെയേറെ ഒത്തുപോകുന്നുണ്ട്. നോക്കുക:

"പ്രവേശിക. (വാദ്യസംഗീതത്തിന്റെ ഉച്ചകോടിയിൽ പെട്ടെന്ന് കർട്ടൻ ഉയരുന്നു. സംഗീതം നിലയ്ക്കുന്നു. രംഗത്തിന്റെ മുൻഭാഗത്തുവെളിച്ചത്തോടി യുള്ള ഒരു വൃദ്ധൻ - ഗുരു - പാതാളത്തിൽ നിന്നു പൊങ്ങിവരുന്നു.

3; Eric Bently. The Modern Theatre: 1948. P.190

"Indeed dramatic critics often mean by the term Naturalism nothing other than highly realistic staging in which everything is done to create the illusion that 'a play is a slice of life' .....By these tests Brecht is not a naturalist at all. Epic stage and acting are not realistic in the manner of Antonie. They seek to destroy precisely the illusion of actuality which was the latter's chief aim."

266

ഓടിക്കുമാണ്. അപ്രതീക്ഷിതമായി കർട്ടൻ ഉയരുന്നതുകണ്ടു് അപരന്റെ പിടിവിടുന്നു. ചുറ്റും നോക്കുന്നു. ആരെയും കാണാത്തതുകൊണ്ടു് ഹതാശനായി കസേരയിലേക്കു തിരിയുന്നു)

ഗുരു : ഛെ! ഛെ! ഓരുപറ്റിച്ചു കർട്ടനുയർത്താൻ. (ഉത്തരമില്ല. അപരനുവേണ്ടി തലകുലുക്കികൊണ്ടു് നിലവിളിക്കുന്നതായി ഭാവിക്കുന്നു) അവനു തോന്നുംപോൽ അവൻ കർട്ടനുയർത്തിയാൽ എനിക്കു തോന്നും പോൽ ഞാൻ നാടകം കളിക്കും. എന്ത തെ."

ഈദൃശരീതി നടപ്പാൻ പോകുന്നതു് യഥാർത്ഥമായ ജീവിതത്തിന്റെ ഒരംശം മാത്രമേയും വെറും നാടകം മാത്രമാണെന്നുമുള്ള തോന്നൽ ഉണ്ടാക്കുന്നതിനു വേണ്ടിയാണു്. ഈ തോന്നൽ നാടകത്തിന്റെ അവസാനം വരെ നിലനിർത്തുന്നതിനും നാടകകൃത്തിനു കഴിയുന്നു.

പ്രവേശിക അവസാനിക്കുന്നതിനുതൊട്ടുമുമ്പുള്ള രംഗം ഇങ്ങനെയാണു്:

"ശിഷ്യൻ : ഇനി ഞാൻ മറ്റുവഴി പോവുകയാണു്. നിങ്ങളെ നാടു പറഞ്ഞതു് എനിക്കിപ്പോഴും മനസ്സിലായിട്ടില്ല. (കരഞ്ഞുകൊണ്ടു നിൽക്കുന്നു) ഒന്നു പറയൂ ഗുരു.

ഗുരു : പറയുന്നതുകൊണ്ടു് വിശേഷമൊന്നുമില്ല. നിനക്കു മനസ്സിലാവുകയില്ല. കാണിച്ചു തരാം. (പുറകോട്ടു നിന്നുകൊണ്ടു) ഛേ കർട്ടൻ"

പ്രവേശിക അവസാനിക്കുന്നതും ഒന്നാം രംഗം ആരംഭിക്കുന്നതും ഇങ്ങനെയാണു്. ഒന്നാം രംഗത്തിന്റെ ആരംഭത്തിലാവട്ടെ ഗുരു ശിഷ്യനെ മലമുകളിൽ പ്രാർത്ഥനയ്ക്കായി കൊണ്ടുചെന്നേൽപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണു്.

"ശിഷ്യൻ : ഇതെന്റെ പ്രാർത്ഥിക്കേണ്ടിടമോ.

ഗുരു : അതെ. നിന്നും ചൊല്ലൂ. നടക്കുന്നതെന്താണെന്നു നോക്കൂ. (ശിഷ്യൻ പുറകോട്ടു നടന്നു ഒരു ഒഴിഞ്ഞ കസേരയിൽ ഇരിക്കുന്നു. ഗുരു പോകുന്നു.)

രംഗം അവസാനിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയും:

"ശാന്തി : അപ്പോൾ

അനിത : ശാന്തി നിങ്ങിക്കോട്ടെ. ഇനി പ്രയോജനമില്ല പിടിച്ചുനിർത്താ കുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല. (ശാന്തി നിരാശനായി കുഴഞ്ഞു പോകുന്നു. ഗുരു രംഗത്തിന്റെ മുൻഭാഗത്തു പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു ശിഷ്യനെ വിളിക്കുന്നു. ശിഷ്യൻ കുഴഞ്ഞു മുന്നോട്ടു വരുന്നു. ശിഷ്യന്റെ പിറകിൽ കർട്ടൻ വീഴുന്നു.)"

പ്രവേശികയുടെയും മാതൃരംഗത്തിന്റെയും മാതൃകാപരമായ പരിശോധന തന്നെ 'ടൈപ്പ്'മിലുള്ള നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണിത്. ഒന്നാം രംഗത്തിൽ തന്നെ കർട്ടൻ താഴ്ത്തി രണ്ടു രംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ വേർതിരിക്കുകയാണിവിടെ ചെയ്യുന്നത്. ഒരു ചർച്ചയുടെ അവസാനവും മറ്റൊരു ചിത്രീകരണത്തിന്റെ തുടക്കവും. ചർച്ച താഴ്ത്തി രംഗത്തെ ഉപസംഹരിക്കുകയും അടുത്ത രംഗത്തേയ്ക്കുള്ള സ്ഥലം നിർദ്ദേശിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഭാഷാധ്യാപകർക്കൊടുള്ള അനിത രംഗപ്രയോഗത്തെ വ്യവസ്ഥയെ പാടേ നിരാകരിക്കുവാൻ ഇടയുണ്ടായാൽ നി.ചെ.ക്കു കഴിയുന്നു.

രണ്ടാം രംഗത്തേയ്ക്കു നോക്കുക:

"ചന്ദ്രി : നിങ്ങളൊന്നും വിചാരിക്കണ്ട. ഞാൻ ആരെയെങ്കിലുമൊക്കെ കൂട്ടിവരും. ഞാൻ ഈ വൈകിട്ട് വരാം. (കുറച്ചുനേരം മിഴിച്ചു നിൽക്കുന്നു) ഇനി നിങ്ങൾ ഇരുന്നു പോരെ. ഒന്നു പറയാനില്ല പറഞ്ഞത്. നിങ്ങളുടെ ..... (ക്ലാസിലെ പ്രോംപ്ടർ കൈയിൽ പുസ്തകവുമായി രംഗത്തേയ്ക്കു കടന്നുവന്ന് ചന്ദ്രിയെ പിടിച്ചുവലിക്കുന്നു)

ഗുരു : (പെട്ടെന്നു പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു) നിൽക്കു കുട്ടികൾ നമ്മൾ. ഈ ഒരുദ്യമമൊക്കെ അർക്കും പറ്റും. നാടുമായി നീയെങ്ങിൽ കലരുകയില്ലേ? (അൽപ്പനിമിഷത്തേക്ക്) കുമാരി ചന്ദ്രികയെവിടെ

എന്റെ കർമ്മോപദേശം സ്വീകരിക്കുക. നിനക്കതിനേടയ്ക്കെന്നു തോന്നുമെങ്കിലാതെ പോകി. (സ്ത്രീകളോടു) ഭോഗി മിനിട്ടു മർക്കോടീ. കുമാരിയും ചിരിയും നന്നാകി. നിങ്ങൾ കാര്യങ്ങളെല്ലാം വളരെ വ്യക്തമായിപ്രസ്താവിച്ചു. കുറച്ചു നേരത്തിൽ കൂടിയുണ്ടാകിൽ ഒടുക്കത്തെ നിമിഷത്തിലും രണ്ടുപേർക്കു ചെയ്യാമായിരുന്നു. ഇനി പൊയ്ക്കൊള്ളൂ.

(സ്ത്രീകളും ഭ്രാന്തനും പോകുന്നു. പിൻകർട്ടൻ താഴുന്നു. ഗുരു രണ്ടു കർട്ടന്റെ ഇടുക്കിലൂടെ ചെന്നു കൈ കാണിക്കുന്നു. ശിഷ്യൻ പ്രവേശിക്കുന്നു).

ഗുരു : ഇതാണു മരണം. നീ കണ്ടില്ലേ. ഒരു മരണം സംഭവിച്ചു. ഗതിയിന്റെ ചുമരും നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളൊന്നിനെയെല്ലാം.

ശിഷ്യൻ : ഇങ്ങനെ കൂടെക്കൂടെയുണ്ടാകുന്നു പറഞ്ഞാൽ ഞാനതൊക്കെ സ്വീകരിച്ചു തരണമെന്നു നിർബന്ധമില്ലല്ലോ? മരണത്തിനുശേഷമുള്ള വേദനകളൊന്നും നാം കാണിച്ചു തന്നില്ലല്ലോ. അതൊന്നും സംഗീതമാകും തോന്നിയില്ല."

രണ്ടാം രംഗം തുടങ്ങുന്നതു കുമ്പിടലും കിഴവനും ശാസ്ത്രിയും തമ്മിൽ സംഭാഷണം ചെയ്യുന്നതു യഥാർത്ഥ ശൈലിയിലാണെങ്കിലും അതിന്റെ അന്ത്യമാകുംപോഴേയ്ക്കും അതെല്ലാം ഗുരുവിന്റെ നിയോഗത്താലുണ്ടായ നാടകമാണെന്നു വ്യക്തമാകുകയാണിവിടെ ചെയ്യുന്നതു. മരണത്തിനുശേഷമുള്ള വേദനയൊന്നും ഗുരു കാണിച്ചുകൊടുത്തില്ല എന്നു ശിഷ്യൻ പരാതി പറയുംപോഴേയ്ക്കും. ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യപ്രതിനിധാനമല്ല. മറിച്ചു ഇല്ലാത്തതാണു സി.ജെ. ശ്രമിക്കുന്നതെന്നു വ്യക്തമാവുന്നുണ്ടു.

മുകളിൽ ഉദ്ധരിച്ചെടുത്ത ഭാഗത്തിൽ നാടകത്തിലെ അന്യാവതരണമെന്ന സങ്കേതത്തിന്റെ ഏറ്റവും നാർത്ഥമായ പ്രയോഗമാണു.

ഗ്രന്ഥിന്റെ നാടകങ്ങളുടെ പ്രധാന സങ്കേതമായ അന്യാവതരണത്തിന്റെ പ്രവണതകൾ അദ്ദേഹത്തിനു മുൻപു നാടകവേദിയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടി

ടുണ്ടു്. 'ആറുകഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരു നാടകകൃത്തിനെത്തേടി' എന്ന നാടകത്തിൽ അന്യഥാവത്കരണത്തിന്റെ ശക്തമായ പ്രവണതകളുണ്ടു്. പക്ഷെ ബ്രക്തിലെന്നപോലെ സങ്കേതപരമായ ഭദ്രതയും ശക്തിയും പിരാന്റലോയുടെ നാടകത്തിന്റെ അന്യഥാവത്കരണത്തിനുണ്ടെന്നു പറയാനാവില്ല. നാടകത്തിന്റെ കഥാഗതിയിൽ ലയിച്ചിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകന്റെ കഥാബോധത്തെ തകർത്തുകൊണ്ടു് മുന്നിൽ നടക്കുന്നതു് ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടേണ്ടുന്ന ചിത്രീകരണങ്ങളാണെന്നു് പ്രേക്ഷകനെ നിരന്തരമായി ഓർമിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന അന്യഥാവത്കരണ വ്യവസ്ഥ 'ക്രൈ'മിൽ അതായിത്തന്നെയുണ്ടു്. നാടകത്തിൽ നിന്നും വൈകാരികമായ അനുഭവം സിദ്ധിക്കാൻ കാഴ്ചക്കാരനെ ഒരു പ്രകാരത്തിലും അനുവദിക്കാതെ അപരനിർമ്മമായ നിരീക്ഷണബുദ്ധിയോടെ ഇരുത്താൻ 'ക്രൈ'മിനെപ്പോലെ പിരാന്റലോയുടെ മഹത്തായ നാടകം ശ്രദ്ധിക്കുന്നില്ല. ബ്രക്തിന്റെ എപ്പിക് നാടകങ്ങളുടെ മേന്മ തന്നെ ഈ അതിധൈഷണികതയെ അംഗീകരിക്കുന്നില്ലെന്നുള്ളതാണു് എന്നു് ബന്റ്ലി ചൂണ്ടിക്കാടുന്നുണ്ടു്.(4) നാടകത്തിലെ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സ്വാഭാവികഗതി തകർത്തുകൊണ്ടു് 'അവൻ' നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഉപദേശിയുടെ വചനങ്ങൾക്കു് അന്യഥാവത്കരണശേഷിയുണ്ടു്. അവിടെ ഉപദേശിയുടെ വചനങ്ങൾക്കു് നാടകീയതയെ കൂടുതൽ ക്ഷോഭജന്യമാക്കുവാനും അതുപോലെ തന്നെ അപഹാസ്യനിർമ്മമാക്കുവാനും കഴിയുന്നുണ്ടു്. ആ അന്യഥാവത്കരണപ്രവണത 'ക്രൈ'മിലെത്തുംപോഴേയ്ക്കും നാടകത്തിന്റെ സങ്കേതമായിത്തീരുന്നു.

അന്യഥാവത്കരണത്തിന്റെ ചർച്ചയിൽ സൂചിപ്പിക്കേണ്ട ഒരംശം കൂടിയുണ്ടു്. പൗരാണികയവന നാടകങ്ങളിലെ കോറസ്സിന്റെ നാടകധർമ്മങ്ങൾക്കു് ഏതാണ്ടു് അന്യഥാവത്കരണത്തിന്റെ സ്വഭാവമുണ്ടു്. ഇതിവൃത്തഗതിയിൽ പങ്കുചേരാതെ അതിനു പുറത്തു നിന്നുകൊണ്ടു് നാടകീയസന്ദർഭങ്ങളെ ചർച്ച ---

4. Ibid. Page 193.

"The disproof of Brechts theory is Brechts practice. His art makes up for his criticism. In this art there is stage illusion, suspense, sympathy, identification."

270

ചെയ്യുകയും ദാർശനികീകരിക്കുകയും ചെയ്യുക എന്ന ധർമ്മം യവനനാടക ങ്ങളിലെ കോറൻസിനുണ്ടു്. പരിചിന്തനത്തിന്റെയും ദാർശനികീകരണ ത്തിന്റെയും ഈ സംസ്കാരത്തോടു് 'അവൻ' നാടകത്തിലെ ഉപദേശിക്കുള്ള ബന്ധം, സി.ജെ. അടിസ്ഥാനപരമായിത്തന്നെ അനുഭാവത്കരണത്തിന്റെ പ്രേരണ യുള്ള നാടകകാരനാണെന്നു് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ടു്. മലയാളത്തിലെ ഭാഗ്യതഥ്യമായ നമ്മാമായ നാടകത്തിന്നു് ദാർശനികീകരണത്തിന്റെയും ചർച്ചയുടെയും ഉപരി ഏടന നല്കാൻ ഉപദേശിയിലൂടെ സി.ജെ. നടത്തുന്ന പരിശ്രമം ഒരു വ്യവസ്ഥ യായിത്തന്നെ 'ക്രൈ'മിൽ അംഗീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടു്. ചർച്ചയുടെ തലവും ചിത്രീകരണത്തിന്റെ തലവും തമ്മിലുള്ള വേർതിരിവു് സ്പഷ്ടമായിട്ടുള്ള 'ക്രൈം', കോറൻസിന്റെ ഉപരിഏടനയുള്ള പ്രാചീന യവന നാടകങ്ങളുടെ രചനാഏടനയോടു് ബന്ധപ്പെടിരിക്കുന്നു. സി.ജെ.യുടെ നാടകപരിശ്രമങ്ങൾ അവസാനം ക്ലാസിക് സംസ്കാരം കൈവരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന വസ്തുത ഈ ബന്ധത്തിന്റെ പ്രസക്തിയെ ഉറപ്പിക്കുന്നു. ക്ലാസിസിസത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന പ്രേരണകൾ സി.ജെ.യിൽ സഹജമായിരുന്നു എന്നുള്ളതിന്നു് സ്വീകാര്യമായ തെളിവാണു് ഈ വസ്തുത.

ഗ്രാമാദിക് തീയേറ്ററിനെയും എപ്പിക് തീയേറ്ററിനെയും വേർതിരിക്കുന്ന ഏടകങ്ങൾ ഗ്രൂക്ത് ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നുണ്ടു്.(5) ഈ വേർതിരിവു് 'ക്രൈം' നാടകത്തിന്നു് എത്രമാത്രം യോജിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നു നോക്കാം.

---

5. Ibid. Page 189.

	The Dramatic Theatre	The Epic Theatre
1.	The stage embodies a sequence of events -	: The stage narrates the sequence
2.	involves the spectator in an action -	makes him an observer
	and	but
3.	Uses up his energy, his will to action	awakes his energy

contd....F.N.

271

1) ഗുരുവിന്റെ ആശയപ്രതിപാദനത്തിന്റെ ചിത്രീകരണങ്ങളായിട്ടാണ് രംഗങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ആ അർത്ഥത്തിൽ നാടകത്തിൽ സംഭവങ്ങളുടെ അവതരണമേയില്ല. അവയുടെ പ്രതിപാദനം മാത്രമേയുള്ളൂ.

2) ഇവിടെ ഗുരുവിനും ശിഷ്യനും യഥാക്രമം നാടകാവതാരകനും പ്രേക്ഷകനും എന്ന നിലയാണുള്ളത്. ചിത്രീകരണങ്ങളുടെ സാക്ഷിയായ പ്രേക്ഷകനാണല്ലോ ശിഷ്യൻ. നാടകത്തിന്റെ ക്രിയയിൽ അയാൾക്ക് കാര്യമായ പങ്കാളിത്തമില്ല. അയാൾ ഒരു നിരീക്ഷകന്റെ നിലയിലാണ് നാടകത്തിലൂടനീളം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ ഉപരിഘടനയായ ചർച്ചാതലത്തിൽ ശിഷ്യന് അതേ സമയം തന്നെ പ്രാമാണ്യം ഉണ്ട്.

5.

4	allows him feelings --	demands decisions
5	communicate experiences	communicate pieces of knowledge
6	the spectator is brought into action	is placed in front of an action
7	is plied with suggestion	with arguments
8	sensations are preserved	till they become insights
9	man is given as known quantity	man an object of the investigation
10	man unalterable	alterable and altering
11	tense interest in the outcome	tense interest in what it happens
12	one scene exists for another	each scene exist for itself
13	linear course of events	curved course of events
14	natura non facitsaltus	facit saltus
15	the world is what it is	the world is what it is becoming
16	what man should	what man must
17	his instincts	his reasons
18	thought determines reality	Social reality determines thought

272

നാടകത്തിനുള്ളിലെ നാടകസംവിധായകന്റെയും പ്രേക്ഷകന്റെയും സ്ഥിതിയാണ് മേൽ വിവരിച്ചത്. നാടകത്തിനു പുറത്തുള്ള പ്രേക്ഷകനാകട്ടെ നാടകത്തിൽ പങ്കാളിത്തമുണ്ടാകാൻ വഴിയില്ല. കാരണം പ്രേക്ഷകന് വൈകാരികാനുഭവം ഉണ്ടാകാനുള്ള സാദ്ധ്യത ഈ നാടകം നല്കുന്നില്ല.

3. പ്രേക്ഷകന്റെ വൈകാരികശേഷിയുണർത്താൻ ശ്രമിക്കാതെ അയാളെ തീരുമാനങ്ങളിലെത്തിച്ചേരാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് 'ക്രൈം' ചെയ്യുന്നത്. മരണത്തെയും ജീവിതമൂല്യങ്ങളെപ്പറ്റിയുമുള്ള ചർച്ചകളിലൂടെ തീരുമാനങ്ങളിലെത്തിച്ചേരാനുള്ള നിർദ്ദേശവും സാഹചര്യവും നാടകത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ചുകൊടുക്കുന്നത് ഗുരുവും ശിക്ഷനുമാണ്.

4. പ്രേക്ഷകനിൽ പ്രതികരണങ്ങൾ ഉണർത്തി അയാളെ ചലിപ്പിക്കുവാൻ 'ക്രൈം' ഉദ്യമിക്കുന്നില്ല. പ്രേക്ഷകൻ രംഗത്തെ നേർക്കുനേർക്കു എതിരിടുന്ന ഒരവസ്ഥ അവിടെ സൃഷ്ടിക്കുന്നില്ല.

5. സൂചനകളല്ല സംവാദങ്ങളാണ് 'ക്രൈ'മിലുള്ളത്.

6. വൈകാരികാനുഭവം സംവദിക്കുന്നില്ല. അറിവിന്റെ ശകലങ്ങളാണ്, തത്വങ്ങളാണ് സംവദിക്കപ്പെടുന്നത്.

7. സംവാദത്തിലൂടെയും ചർച്ചയിലൂടെയും മനുഷ്യനും അവന്റെ മൂല്യങ്ങളും പരിവർത്തനവിധേയങ്ങളാണെന്നും അവൻ പരിവർത്തിപ്പിക്കാൻ കഴിവുള്ളവനാണെന്നും ഞോദ്ധ്യമാക്കുന്നു. മാനുഷികമൂല്യങ്ങളെപ്പറ്റി ഗുരു നല്കുന്ന വിവാദപരമായ ജ്ഞാനവും ആ ജ്ഞാനത്തിന് പ്രേക്ഷകനായ ശിക്ഷനിലുണ്ടാക്കാൻ കഴിയുന്ന പരിവർത്തനവും കണ്ടിലെടുക്കുക.

8. മനുഷ്യനെ നിർവചനങ്ങളിലൊതുക്കാവുന്ന നിയതത്വമായി കാണാതെ, അന്വേഷണത്തിനും അപഗ്രഥനത്തിനുമുള്ള വിഷയമായിട്ടാണല്ലോ 'ക്രൈ'മിലെ ചർച്ചകളും സംവാദങ്ങളും ചിത്രീകരിക്കുന്നത്.

273

9. ലോകം, തത്വസംഹിതകളുടെ സ്ഥിതിയതയിൽ വിശ്രമിക്കുകയല്ലെന്നും അതു ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയും പരിവർത്തിക്കുകയുമാണെന്നും 'ക്രൈ'മിന്റെ വാദാത്മകത സമർത്ഥിക്കുന്നു.

10. ജൈവവാസനയ്ക്കും വികാരത്തിനുമല്ല ബുദ്ധിയും യുക്തിയ്ക്കും തന്നെ യാണ് 'ക്രൈ'മിൽ പ്രസക്തിയുള്ളത്.

11. നാടകത്തിൽ സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന സ്ഥാപനങ്ങളാണ് പത്രവും കോടതിയും രാഷ്ട്രീയവുമെല്ലാം. സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഇത്തരം ചിത്രണങ്ങളാണ് ചിന്തകളെ രൂപപ്പെടുത്താൻ സഹായിക്കുന്നത്.

12. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഗതി സാധാരണ നാടകവേദിയിലേതു പോലെയല്ല.

13. തലങ്ങൾ വേർതിരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഇതിവൃത്തഗതിയ്ക്കു സങ്കീർണ്ണതയുണ്ട്.

ചുരുക്കത്തിൽ ബ്രക്തിന്റെ എപ്പിക് നാടകവ്യവസ്ഥകളെ തക്കരം പ്രതി അനുസരിക്കുന്ന ലക്ഷണമൊത്ത ഒരു എപ്പിക് നാടകമാണ് 'ക്രൈം' എന്നു കാണാം. എന്നാൽ ഈ ലക്ഷണ ചേർച്ച ബ്രക്തിയൻ തീയേറ്ററിനെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവിൽ നിന്നുണ്ടായതാണെന്നു വരാൻ വഴിയില്ല. ബ്രക്തിന്റെ സ്വാധീനം സി.ജെ.യിലുണ്ടാവാൻ സാദ്ധ്യതയുമില്ല. കാരണം എപ്പിക് തീയേറ്ററിന്റെ പേരിൽ ബ്രക്ത് പാശ്ചാത്യ നാടുകളിൽ തന്നെ അറിയപ്പെടാൻ തുടങ്ങിയത് 1940-50കളിലാണ്. ബ്രക്തിനെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവു നല്കുന്ന പാശ്ചാത്യ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾ പോലും അന്നു വിരളമാണ്. ആ അറിവ് 'ക്രൈ'മിന്റെ കാലഘട്ടത്തിൽ മലയാളത്തിലെത്താൻ സാദ്ധ്യതയില്ല. അതുകൊണ്ട് ഈ ലക്ഷണചേർച്ച തികച്ചും യാദൃച്ഛികമാണെന്നു കരുതാം. മാത്രമല്ല 'അവൻ' നാടകത്തിൽ (1945-46) തന്നെ എപ്പിക് നാടകാംശങ്ങൾ കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. സംവാദാത്മകതയും വൈരുദ്ധ്യാത്മക ചിന്തയും സി.ജെ.യുടെ ലേഖനങ്ങളിൽ ഭാവം മുതലേ കാണപ്പെടുന്നു എന്ന വസ്തുതയും ബുദ്ധിശേഷിയുടെ ശക്തമായ സ്വഭാവ വിശേഷവും പരിഹാസബോധവും സി.ജെ.യുടെ രചനയുടെ സവിശേഷ ഭാവമാണെന്ന വസ്തുതയുമെല്ലാം കണക്കിലെടുക്കുംപോൾ, 'ക്രൈം' നാടകത്തിന്റെ

സാങ്കേതികവും ദർശനപരവുമായ അന്തരണത്തെ നി.ബെ.യുടെ മൗലികത യിലെ പ്രതിഫലനമായിട്ടു കാണാം. ദർശനപരമായി പ്രതിബദ്ധതയു ടെയിൽനിന്നും വ്യവഹാരിക സമ്പ്രദായത്തിലേക്കു നി.ബെ. നിയിലഭോഗങ്ങൾ നാടകത്തിലെ സാങ്കേതികമായി ഗ്രഹാദിക് രിലിസ്തിൽ നിന്നും എപ്പിക് രിലി സിസ്തിലേക്കു പരിവർത്തിപ്പിച്ചു

എപ്പിക് രിലിസവും ഗ്രഹാദിക് രിലിസവും:

എപ്പിക് നാടകം പരിചിത നാടകസമ്പ്രദായങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള പരി വർത്തനാത്മകമായ വിഭേദനമാണെങ്കിലും വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ അതിനു രിലിസവുമായി ബന്ധമുണ്ടെന്നു അർവി പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ട്.(6) ഗ്രന്ഥനവും ഗ്രന്ഥിന്റെ നാടകവേദിയെ എപ്പിക് രിലിസം എന്ന പദം കൊണ്ടു വിശേഷി പ്പിക്കുന്നതും ഇതു നിമിത്തമാണ്. മലയാളത്തിലെ മാധ്യമനാടകസമ്പ്രദായ ത്തിൽ നിന്നും നാടകപാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നുമുള്ള വിപ്ലവകരമായ മോചനമാണ് 'ബ്രെഹ്ത്' എങ്കിലും അതിനു അടിസ്ഥാനപരമായി രിലിസ്തിന്റെ സങ്കല്പ വുമായി ബന്ധമുണ്ടെന്നു കാണാം. 'ബ്രെഹ്ത്'മിന്റെ ഉപഹാസപരമായ ദർശ നവും ശൈലിയും രിലിസ്റ്റിക് നാടകത്തിന്റെ ചേതനയുമായി ഭേദപ്പെടുത്തി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്.

'ബ്രെഹ്ത്'ും വിമർശാത്മക രിലിസവും:

എപ്പിക് രിലിസ്തിന്റെ സങ്കല്പത്തോടു ഗ്രഹാദിക് രിലിസ്തിന്റെ

---

6. Ibid. Page 190.

"The facts before us already are sufficient to indicate that Epic theatre is naturalistic in a broad sense and is also radical departure from most familiar types of drama."

തന്നെ ഒരു പരിവർത്തികമുഖമായ വിമർശാത്മക റീയലിസത്തിന്റെ കാതലായ ബന്ധമുണ്ടെന്ന് ഗാസ്നർ വാദിക്കുന്നുണ്ട്.(7) 'ക്രൈ'മിന്റെ സംവാദ സ്വഭാവവും അപഗ്രഥനസ്വഭാവവും മൂല്യനിഷേധാത്മകതയും ഗാസ്നർ പറയുന്ന തരത്തിലുള്ള വിമർശാത്മകമായ റീയലിസത്തോട് അടുപ്പമുള്ളതാണ്. തീവ്രമായ ബുദ്ധിപരതയുണ്ടെന്ന് ഗാസ്നർ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന എപ്പിക് റീയലിസത്തെ വിമർശാത്മക റീയലിസവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്ന മുഖ്യഘടകം ഈ ബുദ്ധിപരത തന്നെ. നാടകത്തിലെ വൈകാരിക സംസ്കാരത്തിനെതിരായി കലാപമുണ്ടാക്കിയ ബർണാഡ്ഷായുടെ നാടകങ്ങളിലെ ബുദ്ധിപരതയും ഉപഹാസവും സംവാദശീലവും ബി.ജെ.യുടെ 'ക്രൈ'മിലുണ്ടെന്ന് കണ്ടെത്താം. എപ്പിക് നാടകവേദി ബ്രഷ്ടിന്റെ രചനാപരമായ പ്രതിജ്ഞാബദ്ധതയുടെ ഉപാധിയായിരുന്നു. ഉദ്ബോധനാത്മകതയും ലക്ഷ്യബോധവും അതുകൊണ്ട് ബ്രഷ്ടിന്റെ നാടകവേദിയിൽ നിന്ന് ഒഴിച്ചുമാറ്റാനാവാത്ത സവിശേഷതകളാണ്. ചിന്തകളിലും സംവാദത്തിലും ചർച്ചയിലും ബ്രഷ്ട് പാലിക്കുന്ന അച്ചടക്കം ഒരിക്കലും 'ക്രൈ'മിലില്ല. വ്യവസ്ഥാപിത വിശ്വാസങ്ങളുടെ അപഹാസ്യമായ മറുവശം കാണിക്കുക, പാരംപര്യവിശ്വാസങ്ങളെ തലകീഴായി കാണിക്കുക, ഇപ്രകാരമുള്ള മനഃസ്ഥിതി ക്രൈമിലെ ഗുരുവിന്റെ ഭുക്തിസംവാദത്തിൽ കാര്യമായുണ്ട്. ഇതു ബർണാഡ്ഷായുടെ റിഅൽമനഃസ്ഥിതിയുമായി വളരെയേറെ അടുപ്പത്തിൽ നില്ക്കുന്ന സ്വഭാവവിശേഷമാണ്.

ഇതിവൃത്തഘടനയും നിർമ്മാണാത്മകതയും നാടകവേദിയുടെ മേലുള്ള കൈയടക്കം മാത്രമാണ്; നാടകപ്രതിഭയുടെ ആയുധങ്ങളല്ല എന്ന്

---

7. John Gasner. Form and Idea in Modern Theatre: 1956. P.47-48

"Modern Dramatic realism was exploratory, critical, analytical and rebellious..... Nor is the critical ~~of~~ or analytical mode of realism as remote as has sometimes been thought from that ultra-intellectual technique which constitutes Brechtian realism."

സൂക്ഷ്മനാടകസംപ്രദായത്തെപ്പറ്റി ഷാ പറയുന്നുണ്ട്.(8) സൂക്ഷ്മനാടക സംപ്രദായത്തോട് പിണങ്ങിപ്പിരിഞ്ഞു നീങ്ങുന്ന ഷായുടെ മനോഭാവം തന്നെ യാണ് സൂക്ഷ്മമായ ഇതിവൃത്തത്തെ തള്ളിക്കളയുന്ന 'ക്രൈ'മിലുമുള്ളത്. ചുരുക്കത്തിൽ, 'ക്രൈ'മിന്റെ പ്രാഥമിക സവിശേഷത ഇതാണ് - സൂക്ഷ്മ യാഥാതഥ്യനാടകങ്ങളുടെ പാരംപര്യത്തിൽ നിന്ന് തെറ്റിപ്പിരിയുകയും അങ്ങനെ സ്രമാറ്റിക് റിയലിസത്തിൽ നിന്ന് എപ്പിക് റിയലിസത്തിലേയ്ക്ക് അതു ചലിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ എപ്പിക് റിയലിസത്തിന്റെ സങ്കേതത്തിൽ നില്ക്കുംപോൾ തന്നെയും സ്രക്തിന്റെതുപോലുള്ള പ്രതിജ്ഞാബദ്ധമായ ഒരു നാടകവ്യവസ്ഥയായി ത്തീരുന്നില്ല 'ക്രൈം'. അതിന്ന് ഷാ നേതൃത്വം നല്കിയ വിമർശാത്മക റിയലിസത്തോടാണ് കൂടുതൽ ബന്ധമുള്ളത്. കാര്യങ്ങളെ തലകീഴായി കാണുന്ന 'ക്രൈ'മിന്റെ ചിന്താരീതിയ്ക്ക് സ്രക്തിനേക്കാൾ അടുപ്പം ഷായോടാണ്.

ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ വിശേഷം:

വിരുദ്ധങ്ങളായ ആശയങ്ങളെയും ബിംബങ്ങളെയും സന്നികർഷി ക്കുകയും ഐറണിക്കാൻറിതീസിലൂടെ വാദങ്ങളെ നയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു വെന്നത് ഷായുടെ ഗദ്യശൈലിയുടെ പ്രത്യേകതയാണെന്ന് ബൻറ്‌ലി എഴുതു ന്നുണ്ട്.(9) ഷായുടെ ഈ പ്രത്യേകത 'ക്രൈ'മിന്റെയും സവിശേഷത യാണ്. "മരണം ഒരു ഫലിതമാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും അവനവന്റെ മരണം" എന്ന പ്രസ്താവം മരണം എന്ന സാമാന്യമായ ആശയത്തിനു ലഭിക്കുന്ന ഐറണിക് ആൻറിതീസിസാണ്. 'ക്രൈ'മിലെ സംവാദങ്ങൾ മുഴുവനും ഈ രീതിയിൽ

---

8. Eric Bently. The Modern Theatre: 1948. Page 95.
"Your plot construction and art of preparation are only tricks of theatrical talent and shifts of moral sterility not the weapons of dramatic genius."

9. Ibid. Page 107.
"The chief mark of the Shavian prose is its ironic antithesis and Juxtaposition."

277

വ്യാഖ്യാനിലൂടെ ക്ലിർമത്തമർർമ്മത്തിനുള്ള പ്രശ്നങ്ങളാണ്ലോ. കോടതി രംഗങ്ങളും പത്രമാഫീസുരംഗങ്ങളും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ സന്നികർഷം കൊണ്ടു സമൃദ്ധമാണെന്നു നമ്മെ പറയാം. മർക്കോസിന്റെ മരണവും അതിന്റെ കൊലപാതകാരംഭവും മറ്റിലൂടെ താറാവുകൂട്ടിലോടു ചേർത്തു പ്രതിപാദിപ്പിക്കുന്നതും അവിടെ കുമാരി ഫിൽസിന്റെ പരസ്യം അനുസ്മരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതും ഇതിനു നല്ലൊരു ഉദാഹരണമാണ്. "മരണം ഛിന്നമാണെന്ന" ഗുരുവിന്റെ വാദഗതി സമർത്ഥിക്കുവാൻ ഈ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ സന്നികർഷം ഏറെ സഹായകമാകുന്നുവെന്നു കാണാം.

'ക്രൈ'മിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഫെനിക് ആറിതിസിന് എന്നു സാമാന്യനായ ഒരു സ്വിശേഷ കഥാപാത്രമല്ല. അത് ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ നിർമ്മാണ മാതൃകയെന്നുമിതീരുന്നു. ഒരു വിരോധാഭാസപരമായ ഇതിവൃത്ത മാണ്ലോ (Paradoxical Plot) 'ക്രൈ'മിലുള്ളത്. കഥാന്ത്യം തൊഴിലാളിയായ മർക്കോസിന്റെ മരണം ന്യായയുക്തമായി നിൽക്കുന്നു. പക്ഷെ പത്രമാഫീസിൽ വാർത്താദാനിദ്രയുണർത്തുമ്പോഴെല്ലാം അത് പ്രധാന സംഗതിയായിതീരുന്നു. എന്നാലും പിന്നീട് മറ്റിലൂടെ താറാവുകൂട്ടിലെ പിന്നിലൂടെ പ്രഭാതം വരുമ്പോഴെല്ലാം 'മരണം' പിൻതള്ളപ്പെടുന്നു.

മരണത്തിനു ഉത്തരവാദിയെന്ന നിലയിൽ പ്രതികൂടിലായ വർക്കി നിരപരാധിയാണെന്നാണ് വസ്തുത. കോടതിവിധിപ്രകാരം നിഷ്ഠൂരം ആ നിരപരാധി മരണപ്പെടുകയും മരണപ്പെടു എന്നു വിധിക്കപ്പെടുന്ന മർക്കോസ് തിരിച്ചെ വരുകയും ചെയ്യുന്നതോടെയാണ്ലോ കഥാവസാനിക്കുന്നത്. "മരണം ഒരു ഛിന്നമാണ്" എന്ന വാക്യത്തിലെ ഫെനിക് ആറിതിസിനെ ഈപ്രകാരം പ്രത്യേകരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്.

'ക്രൈ'മും വിരോധാഭാസദർശനവും:

"എത്രതന്നെ പ്രകോപനമുണ്ടായിരുന്നാലും ഒരു വ്യക്തി മറ്റൊരു വ്യക്തിയുടെ ജീവിതത്തിനു വിരാമമിടുന്നതിനെ നിയമം അനുവദിക്കുന്നില്ല.

277

വ്യാജോക്തിയിലൂടെ എതിർമതസമർത്ഥനത്തിനുള്ള പ്രയത്നങ്ങളാണ്ലോ. കോടതി രംഗങ്ങളും പത്രമാപ്പീസുരംഗങ്ങളും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ സന്നികർഷണം കൊണ്ട് ജഹുലമാണെന്നു തന്നെ പറയാം. മർക്കോസിന്റെ മരണവും അതിന്റെ കൊലപാതകാംശവും മന്ത്രിയുടെ താറാവുകൂഷിയോടു ചേർത്ത് പ്രതിപാദിക്കപ്പെടുന്നതും അവിടെ കുമാരി പിൻസിന്റെ പരസ്യം അനുസ്മരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതും ഇതിനു നല്ലൊരു ഉദാഹാരണമാണ്. "മരണം ഫലിതമാണെന്ന" ഗുരുവിന്റെ വാദഗതി സമർത്ഥിക്കുവാൻ ഈ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ സന്നികർഷണം ഏറെ ഫലവത്താകുന്നുവെന്നു കാണാം.

'ക്രൈ'മിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഐറണിക് ഓൻറിതീസിൽ എന്നത് ഭാഷാപരമായ ഒരു അവിശേഷത മാത്രമല്ല. അത് ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ നിർമ്മാണ മാതൃകതന്നെയായിത്തീരുന്നു. ഒരു വിരോധാഭാസപരമായ ഇതിവൃത്തമാണ്ലോ (Paradoxical Plot) 'ക്രൈ'മിലുള്ളത്. കക്കാനീസു തൊഴിലാളിയായ മർക്കോസിന്റെ മരണം സാധാരണഗതിയിൽ നിർസാരമാണ്. പക്ഷെ പത്രമാപ്പീസിൽ വാർത്താദാരിദ്ര്യമുണ്ടാകുംപോഴേക്കും അത് പ്രധാന സംഗതിയായിത്തീരുന്നു. എറണാകുളം കവറിൽ മന്ത്രിയുടെ താറാവുകൂഷിയെ പ്പിഷിയുള്ള പ്രസംഗം വരുംപോഴേക്കും 'മരണം' പിൻതള്ളപ്പെടുന്നു.

മരണത്തിന്റെ ഉത്തരവാദിയെന്ന നിലയിൽ പ്രതിക്കൂടിലായ വർക്കി നിരപരാധിയാണെന്നതാണ് വൻതുത. കോടതിവിൻതാരം നിമിത്തം ആ നിരപരാധി മരണപ്പെടുകയും മരണപ്പെടു എന്നു വിശ്വസിക്കപ്പെടിരുന്ന മർക്കോസ് തിരിയെ വരുകയും ചെയ്യുന്നതോടെയാണ്ലോ കഥയവസാനിക്കുന്നത്. "മരണം ഒരു ഫലിതമാണു" എന്ന വാക്യത്തിലെ ഐറണിക് ഓൻറിതീസിസാണ് ഇപ്രകാരം പ്രമേയരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്.

'ക്രൈ'മും വിരോധാഭാസദർശനവും:

"എത്രതന്നെ പ്രകോപനമുണ്ടായിരുന്നാലും ഒരു വ്യക്തി മറ്റൊരു വ്യക്തിയുടെ ജീവിതത്തിനു വിരാമമിടുന്നതിനെ നിയമം അനുവദിക്കുന്നില്ല.

ജീവിതം ദിവ്യമാണ്. അത് ഈശ്വരദത്തവുമാണ്." എന്നിങ്ങനെ വാദിച്ച് പ്രതിയുടെ ഈശ്വരദത്തമായ ജീവൻ ശിക്കാർഹമാണ് എന്നു അമർത്തിക്കുന്ന വാദിവക്കീലും, അതേ കാരണത്താൽ തന്നെ പ്രതിയെ കൊല്ലരുതെന്നു വാദിക്കുന്ന പ്രതിവക്കീലും നിരപരാധിയായ പ്രതിയെ നീതിന്യായാദം നടത്തി കൊല്ലുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. വാദിപ്രതിഭാഗം വക്കീലന്മാരുടെ വാദം പരസ്പരവൈപരീത്യം കൊണ്ട് ഫലിതത്തിന്റെ നിലയിലെത്തി നില്ക്കുന്നു. അവരുടെ വാദപ്രതിവാദത്തിന്റെ ഫലിതാത്മകത ജി.ജെ. നന്നായി പൊന്തിച്ചു കാട്ടുന്നുമുണ്ട്. ഈ ഫലിതത്തിൽപ്പെട്ട് നിരപരാധിയായ ഒരു മനുഷ്യൻ മരിക്കുംപോൾ, മരണം അധരവ്യായാമനിമിത്തമായ ഒരു ഫലിതമാണെന്ന ബോധം ശക്തിപ്പെടുകയാണ്. അവരുടെ വാദപ്രതിവാദത്തിന്റെയും ജഞ്ജിയുടെ വിധിന്യായത്തിന്റെയും ഗൗരവത്തെ, ചക്കി പ്രതിക്കുട്ടിൽ നിർത്തി പരിഹസിക്കുംപോഴും, ഈ അഭഹാസ്യത തെളിയിക്കപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അവസാനം മൃതനായ മർക്കോസ് തിരിച്ചു വരുംപോഴാണ് നീതിന്യായവിചാരണയിലെ ഫലിതം പൂർണ്ണമായിത്തീരുന്നത്.

ഈ വിരോധാഭാസത്തിൽ (paradox) 'ക്രൈ'മിന്റെ സ്ഥാപന നിഷേധപരമായ ദർശനം സഹജമായുണ്ട്. മനുഷ്യനെ വാദിയും പ്രതിയും കൊലപാതകിയുമൊക്കെയാക്കേണ്ടത് സ്ഥാപനങ്ങളുടെ താല്പര്യമാണെന്ന്, ജി.ജെ. ഇവിടെ അമർത്തിക്കുന്നു. മാനുഷികമൂല്യങ്ങളുടെയും ജീവിത പവിത്രതയുടെയും വാക്യങ്ങൾ കൊണ്ട് സ്ഥാപനങ്ങൾ നടത്തുന്ന വാദപ്രതിവാദാ അഭ്യാസത്തിൽ പെട്ട് ഹനിക്കപ്പെടുന്നത് മനുഷ്യനും മാനുഷിക താല്പര്യങ്ങളുമാണ്. പ്രതിവക്കീലിനായാലും വാദിവക്കീലിനായാലും ജഞ്ജിക്കായാലും മനുഷ്യനോടുള്ള ഉത്തരവാദിത്വത്തെക്കാൾ പ്രധാനം അവരുടെ വാദവും ചിട്ടകളുമാണ്. പത്രമാപ്പീസിന്റെ മരണവും മനുഷ്യനുമെല്ലാം വാർത്താമൂല്യമുള്ള ഇരകൾ മാത്രം. രാഷ്ട്രീയസ്ഥാപനങ്ങൾ കാകടെ സാംപത്തികചൂഷണത്തിനുള്ള ഒരുപായിയും.

സ്ഥാപനങ്ങളുടെ ഈ മനുഷ്യത്വരാഹിത്യം സമൂഹത്തിലെ മനുഷ്യത്വത്തെ കൊല്ലുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഏറുപ്പുകയും കിഴവനും തമ്മിൽ മരണ

പെടുവന്റെ പേരിൽ ലഭിക്കുവാൻ പോകുന്ന തുകയെപ്പറ്റി തർക്കമുണ്ടാകുന്നത് ഇതിനു നിദർശനമാണ്. മാനുഷികമായ എല്ലാ മൂല്യങ്ങളെയും നിലംപരിശാക്കുകയാണ് സാംപത്തികാധിഷ്ഠിതമായ ചൂഷണവ്യവസ്ഥയും അതിന്റെ സ്ഥാപനങ്ങളും കൂടി ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്. മാനുഷികമായ ധർമ്മനീതിയെ നിലനിർത്താൻ ഓദ്യുതയുള്ള ആമൂഹ്യസ്ഥാപനങ്ങൾ, മനുഷ്യനെ അപഹസിക്കുകയും അവന്റെ ജീവിതവും മരണവും വിലകുറഞ്ഞ ഫലിതങ്ങളാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അപചയപ്പെട്ട ആ മാനുഷികസ്ഥിതിയ്ക്ക് ധർമ്മനീതിയുടെ ഗൗരവമുള്ള ഭാഷ കൊണ്ട് മറ ആക്കിടാനുള്ള അപഹാസ്യശ്രമത്തിലൂടെ സ്ഥാപനങ്ങൾ സ്വയം പരിഹസിക്കപ്പെടുന്നു, നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നു. ധർമ്മനീതി സ്ഥാപനങ്ങൾ മാനുഷിക ധർമ്മസംരക്ഷണമെന്ന അതിന്റെ ഓദ്യുത നിറവേറ്റാനുള്ള വാചകപരിശ്രമം കൊണ്ട് മനുഷ്യനെ ഫലിതമാക്കിത്തീർക്കുന്നുവെന്നതാണ് 'ക്രൈ'മിന്റെ ദർശനത്തിൽ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്ന വിരോധാഭാസം. 'ഖാഥാർത്ഥ്യം' സ്ഥാപനമാമൂലുകൾക്ക് കണ്ടെത്താനാവാത്ത അകലത്തിൽ പരിഹാസച്ചിരിയുമായി നില്ക്കുകയാണവിടെ. ഈശ്വരദത്തമായ മനുഷ്യജീവന്റെ മൂല്യവും പവിത്രതയും സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുവാൻ വേണ്ടി സ്ഥാപനങ്ങൾ നടത്തുന്ന സംവാദം നിരപരാധിയെ ആത്മഹത്യയിലേയ്ക്കു തള്ളിവിടുകയും ആത്മഹത്യയ്ക്കുള്ള അയാളുടെ അവകാശം നിഷേധിച്ച് മൂല്യമുണ്ടതും പവിത്രവുമായ ജീവിതത്തെ കൊലചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ പ്രക്രിയയിലെ വിരോധാഭാസം മനുഷ്യജീവിതത്തെ സംജന്ധിച്ച് സി.ജെ. നല്കുന്ന ഒരുൾക്കാഴ്ചയാണ്.

നൈതികസങ്കല്പനങ്ങളുടെ ഓദ്യുത:

വിശ്വനാടകവേദിയിൽ വിമർശനാത്മകവും അപഗ്രഥനാത്മകവുമായ റീയലിസത്തിന്റെ പ്രവചനചിന്തകൾ പ്രചരിപ്പിച്ച ഹെജലിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെപ്പറ്റി ഗാസ്നർ ഇങ്ങനെ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. നാടകീയതയുടെ വൈരുദ്ധ്യം

കഥപാത്രങ്ങളിൽ മാത്രം ഒതുക്കിനിർത്താതെ, ആശയങ്ങൾക്കുള്ളിൽത്തന്നെയുള്ള യുക്തിവൈരുദ്ധ്യങ്ങളിലേയ്ക്ക് അതിനെ നയിച്ചുകൊണ്ടു പോവുക - മനുഷ്യനും നൈതികസങ്കല്പനങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം പരിശോധിക്കുക - ആ നൈതിക സങ്കല്പനങ്ങളുടെ തന്നെ സാത്തുത പരിശോധിക്കുക ഇവയാണ് ഹെബലിന്റെ നാടകസങ്കല്പത്തിന്റെ കാതലായ സവിശേഷത.(10) കാലുടെയും ഇബ്സന്റെയും പ്രശ്നനാടകങ്ങളിലൂടെയാണ് നാടകത്തിന്റെ ആധുനികദശ ആരംഭിക്കുന്നത്. ആധുനിക റിയലിസത്തിന്റെ ഈ നാടകദശയ്ക്ക് നേതൃത്വം കൊടുക്കുന്ന കാലും ഇബ്സനും, അവരുടെ രചനാശീലത്തിലും ദർശനത്തിലും വിഭിന്ന വ്യത്തങ്ങളിൽ നില്ക്കുന്നു. എങ്കിലും ആധുനികനാടകത്തിന്റെ പ്രവാചകൻ എന്നു വിളിക്കാവുന്ന ഹെബലിന്റെ നാടകസങ്കല്പം കാൽക്കും ഇബ്സനും ഒരുപോലെ ഇണങ്ങുന്നതാണ്. മനുഷ്യനും നൈതികസങ്കല്പനങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധവും നൈതികസങ്കല്പനങ്ങളുടെ സാധുതാപരിശോധനയും വിഷയമായിട്ടുള്ള പുതിയ നാടകത്തിന്റെ ധൈഷണികമായ മുന്നേറ്റമാണ് ഗ്രീക്തിന്റെ എപിക് നാടകത്തിൽ ചെന്നെത്തിനില്ക്കുന്നത്. ഗ്രീക്തിന്റെ കർമ്മഞ്ഞദ്ധവും പ്രതിജ്ഞാഞ്ഞദ്ധവുമായ മനസ്സ്, ഈ നൈതിക സങ്കല്പന പരിചിന്തനത്തെ അച്ചടത്തിന്റെയും വിവേകത്തിന്റെയും ഗുണങ്ങൾ കൊണ്ട് ഉദാത്തീകരിക്കുന്നു. സി.ജെ.യുടെ 'ക്രൈം' എപിക് നാടകത്തോടടുത്തുനില്ക്കുംപോൾ തന്നെ ഈ നൈതിക പരിചിന്തനത്തെയും അതിന്റെ യുക്തിവൈരുദ്ധ്യങ്ങളെയും തീവ്രമായി പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു. മൂല്യങ്ങൾക്കു മനുഷ്യനോടുള്ള ബന്ധം ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളാണ് 'ക്രൈ'മിൽ ഒടുമിക്കവാറും ഉള്ളത്. പത്രമാപ്പീസിലെ

---

10. John Gasner. Form and Idea in Modern Theatre 1956, p.65.

"He went on to say that modern drama, if it is ever to arise, would have to transcend Shakespearean play writing and be different from it in the respect that 'the conflict of dramatic reasoning' is to be not only within the characters but is to be transferred to the idea itself, not only the relations of men to moral concepts, but in the validity of those very concepts".

മനഃശ്ചർവ്വേ, കുടുംബത്തിന്റെയും ശാസ്ത്രത്തിന്റെയും കിഴവൻമാരുടെയും നില പോലെ, കോടതിയിലെ കുറ്റവിചാരണ ഇവയെല്ലാം പലപ്രകാരത്തിൽ മനുഷ്യനും തെറ്റിക്കുമുപരിയുള്ള ശക്തിയെ നിർദ്ദേശിക്കുന്നതാണ്. മാത്രമല്ല മരണം, ജീവിതം, കൊലപാതകം, ലൈംഗിക താൽപര്യങ്ങൾ തുടങ്ങിയ പ്രശ്നങ്ങളുടെ ഭയങ്കരവും 'ത്രെ'മിൽ നിർദ്ദയമായി ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. പുനരുത്ഥാനത്തിന്റെയും ഇന്ദ്രജാലത്തിന്റെയും കുത്തി വെരുട്ടിയുദ്ധകമായ തെറ്റിക്കുചർച്ചയും ശ്രീയുടെ കപിട് റിലിജിയസ്തിന്റെ അതിശ്രേഷ്ഠതയും ഒരുപോലെ 'ത്രെ'മിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് റിലിജിയസ് പ്രശ്നനാടക സംസ്കാരവും കപിട് റിലിജിയസും തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെടുന്ന പാലമാണ് 'ത്രെം' നാടകം എന്നു നിലനിൽക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ല.

ജീവിതവും നാടകവും:

കപിട് നാടകവേദിയുടെ ആധാരയുക്തിയുടെ മൗലികമായ വേദിയെയും - നാടകവും ജീവിതവും തന്നാണെന്നും. യഥാർത്ഥജീവിതമെന്നത് നാടകത്തിന്റെ വിഷയം മാത്രമാണെന്നുമുള്ള ധാരണ പ്രേക്ഷകനു സൃഷ്ടിച്ചുകൊടുക്കാനുള്ള പരിശ്രമം - സാധ്യമാക്കിയാണ് 'ത്രെം' നാടകത്തിൽ വിജയിച്ചുനിൽക്കുന്നുണ്ട്.(11) വേദിയിൽ ജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിനിധി സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുവാനും മുഖ്യമായും അനുനിമിഷമായ മനോഭാവത്തിലൂടെ പരിശോധിക്കുവാൻ പ്രേക്ഷകനെ പ്രേരിപ്പിക്കുവാനും ശ്രമിക്കുന്ന 'ത്രെം' ദർശനത്തിന്റെ അടിത്തട്ടിൽ ജീവിതം നാടകമെന്ന

---

11. Eric Bently, The Modern Theatre, 1948, p.191.
"The actual world exists and it is our subject. But this play and this stage are not it". Zolaism by saying 'the action on the stage is not a play at all but real life' created what an epic dramatist would consider a sophisticated form of illusionism, unnaturalness and theatricality".

നിർധാരണത്തിലേർപ്പിച്ചേരുന്നു എന്നുള്ളതാണ് അതിലെ മറ്റൊരു വൈരുദ്ധ്യം. നാടകം ജീവിതത്തിലെന്നു തോന്നിപ്പിക്കുന്നതാണെങ്കിലും ചിന്താപരവുമായ ഒരു ജീവിതം നാടകമാണെന്ന തോന്നൽ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെയും; അതും ശീതക്കുപ്പായവും മുഖംമൂടിയുമായ ഒരു കോമഡിയാണ് ജീവിതമെന്ന ധാരണ.+ മരണം ഒരു ഫ്രിതമാണെന്നതുപോലെ തന്നെ മനുഷ്യജീവിതം ഒരു ഫ്രിതനാടകം മാത്രമാണെന്ന നിഷേധാത്മകവും ദുരന്താത്മകവുമായ ധാരണ നി.ജെ.കീക്കു സൃഷ്ടിച്ചുവാൻ കഴിഞ്ഞുവെങ്കിൽ. സർവമനുഷ്യനിരാകരണത്തിന്റെ ഫ്രിതനാടകമായ 'ഫ്രൈ', മരണമൊരു ഫ്രിതമാണെങ്കിൽ - ജീവിതം, മരണം ഫ്രിതമാണെന്ന വസ്തുതയെ അവർത്തിക്കുന്ന ഒരു ഫ്രിതനാടകമാണ് എന്നു പ്രേക്ഷകനെ തോന്നിപ്പിക്കുന്നു. നാടകവും ജീവിതവും തമ്മിലുള്ളതിന്റെ നിർധാരണപരമായ പുനർവ്യാഖ്യാനമായി ഒരു ചോദ്യചിഹ്നവും ചെയ്തുന്നു.

ലോകം ഒരു നാടകവേദിയാണെന്നും മനുഷ്യർ അതിലെ നടിനടന്മാരാണെന്നും ജീവിതം വിവിധപരങ്ങളായ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ടു കളിക്കുന്ന കേമ്പിയറും, ആ രണ്ടിനെ മനുഷ്യജീവിതദുരന്തവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന പിന്നാറോയും തമ്മിൽ ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥശൂന്യമായ നിലനിൽപിനെപ്പറ്റി വിചാരങ്ങൾ ഉണർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ജീവിതബോധത്തിന്റെ, ദർശനത്തിന്റെ പ്രകാശനിഷേധമായി മാദ്ധ്യമത്തിനെ കാണുവാനാണ് ഇവിടുത്തെ പൊതുവായ പ്രത്യേകത. മാദ്ധ്യമം (നാടകം)തിന്റെ അവതാർത്ഥതയും തുടർന്നുപോരുന്ന പ്രതിയാർത്ഥകതയും. വസ്തുതാബാഹ്യാർത്ഥവുമായി കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ അസംബന്ധവും അർത്ഥരഹിതവുമാണെന്നതും അവർ കാണിക്കുന്നു. മാത്രമല്ല മനുഷ്യജീവിതത്തെ ഈ പ്രതിയാർത്ഥകതയുടെ സംജ്ഞയിലായ സങ്കല്പനങ്ങളിലും കല്പനകളിലും ഭാഷണങ്ങളിലും ഭാഷകളിലും അധിഷ്ഠിതമാണെന്നുകൂടി ഇവർ കാണുന്നുണ്ട്.

+ 'A tale told by an idiot full of sound and fury - Signifying nothing' എന്ന കേമ്പിയറിന്റെ ഭാഷണത്തോടു 'ഫ്രൈ'മിന്റെ നിഷേധാത്മകമായ ജീവിതദർശനത്തിനു സാദൃശ്യമുണ്ട്.

വൻതുഖാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ അറിവുകൊണ്ടു് അസംബന്ധാത്മകമായ ഈ പ്രതീതി ഖാഥാർത്ഥ്യത്തെ ഭന്നമാകുന്ന ഇവർക്കു് നാടകം ജീവിതത്തിന്റെ പ്രതീത്യാത്മകസത്യത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ശക്തമായ ആശയമാണു്. കഥയുടെയും നാടകത്തിന്റെയും അയഥാർത്ഥതയും അസംബന്ധാത്മകതയും ആ അസംബന്ധതാബോധത്തിൽ നിന്നു ജനിക്കുന്ന ഫലിതാത്മകതയും മനുഷ്യജീവിതത്തിനിണങ്ങുന്നതാണെന്നാണു് 'ക്രൈ'മും കാണിച്ചുതരുന്നതു്. മരണം ഒരു ഫലിതമാണെന്ന പ്രസ്താവം തന്നെ ഒരു അസംബന്ധാത്മകമായ ഫലിതമാണല്ലോ. ചുരുക്കത്തിൽ വൻതു ഖാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പാരുഷ്യം കൊണ്ടു് പ്രതീത്യാത്മകസത്യത്തെ ഭേദിക്കുന്ന നാടകസംപ്രദായം, ജീവിതം ഒരു അസംബന്ധാത്മകമായ കോമഡിയാണെന്ന തത്വജ്ഞാധം കൂടി സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടു്. പ്രതീത്യാത്മകസത്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായ നാടകത്തിന്റെ മാത്രമല്ല, ജീവിതത്തിന്റെ കൂടി അസംബന്ധാത്മകത സ്പഷ്ടമാക്കുവാൻ വൻതു ഖാഥാർത്ഥ്യത്തിലേയ്ക്കു നീങ്ങുന്ന 'ക്രൈ'മിന്റെ ശക്തിയുടെ അതിധൈഷണികതയ്ക്കു കഴിയുന്നുണ്ടു്. "വലിയൊരു ധിഷണ, ചെറിയൊരു ഹൃദയം" എന്ന കാലുടെ നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചൊല്ലു് കാൽപ്പിണങ്ങുന്നതല്ലെങ്കിലും 'ക്രൈ'മിനു് നന്നായിണങ്ങുന്നതാണു്. കാരണം അസംബന്ധങ്ങളും അപഹാസ്യതകളും കൊണ്ടു് ദുരന്തപൂർണ്ണമായ ജീവിതത്തെ ഒരു ഫലിതമായിക്കാണുന്ന വൻതു ഖാഥാർത്ഥ്യാധിഷ്ഠിതമായ 'ക്രൈ'മിന്റെ ദർശനം വികാരരാഹിത്യത്തിന്റെ ക്രൂരമായ അതിധൈഷണികത ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണു്. വൈകാരികദുരന്ത നാടകങ്ങളിലെ വികാരാധികൃത്തിനു എതിരുനില്ക്കുന്ന ഈ ധൈഷണികതയുടെ ഊഷം ജീവിതത്തിന്റെ ദുരന്താത്മകതയെ പലിതത്തിന്റെ ചിരിയാക്കിത്തീർക്കുന്നു.

ജീവിഹിംസയും അഹിംസയുടെ വേദാന്തവും:

സി.ജെ.യുടെ ആദ്യകാലകൃതികളായ 'സോഷ്യലിസം' 'മതവും കമ്യൂണിസവും' എന്നിവയിൽ തന്നെ പ്രാണിഹിംസയ്ക്കും യുദ്ധത്തിനെതിരായ സമീപനമുണ്ടെന്നു് ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുണ്ടല്ലോ. മുതലാളിത്തം യുദ്ധത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നുവെന്നും 'കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനമാണു് ലോകത്തിൽ എന്നവും കൂടുതലായി

സമാധാനത്തെ കാംക്ഷിക്കുന്ന ശക്തി'(12) എന്നും സി.ജെ. എഴുതുന്നുണ്ട്. ഖുദ്ധത്തോടും പ്രാണിഹിംസയോടുമുള്ള ഈ വിപ്രതിപത്തി 1950-55കളിലാവുംപോൾ സി.ജെ.യുടെ ജോധാത്മകചിന്തകളിലെ, ലേഖനങ്ങളിലെ പ്രധാനപ്രശ്നമായിത്തീരുന്നുണ്ട്. സി.ജെ.യുടെ കമ്യൂണിസത്തിനെതിരായ നിലപാടിന്റെ താത്വികനിലപോലും ഈ ഹിംസാവിദ്വേഷത്തിൽ നിന്നുകിരിടതാണ്. എന്നാൽ സി.ജെ.യുടെ നാടകകൃതികളിൽ ഈ ജീവിരക്ഷാവാദം താരതമ്യേന ദുർബലമാണ്. ക്രിസ്ത്യൻ സഹനതയുടെ പരിവേഷമകൊണ്ട് രാഷ്ട്രീയവിപ്ലവത്തിന്റെയും ഖുദ്ധത്തിന്റെയും ഹിംസാത്മകതയെ ഫലപ്രദമായി മറച്ചുവയ്ക്കുന്ന 'അവൻ' നാടകത്തിലാണ്, സി.ജെ.യ്ക്ക് കൊല്ലിന്റെയും കൊലയുടെയും പ്രസക്തിയെ ഒരതിർത്തിവരെയെങ്കിലും തണുപ്പിച്ചുകളയാൻ കഴിയുന്നത്. 'കാൻവരി'യിൽ ജൂദാസിന്റെ കറുത്ത രക്തസാക്ഷിത്വം ഖുദ്ധത്തിന്റെ സാധുതയെ ഉന്നംവച്ചുള്ളതായിരുന്നു. ജീവിരക്ഷാപരമായ ക്രിസ്തീയവൈദികതയുമായി ഉടയുവാൻ, അവിടെ ആത്മാധഃപതനത്തിലൂടെ ഖുദ്ധത്തിന്റെ മൂല്യത്തിനു വേണ്ടി രക്തസാക്ഷിത്വം വരിക്കുന്ന സാത്താന്റെ നിഷേധശക്തിയുള്ള ജൂദാസിനു കഴിയുന്നുണ്ട്. ഖുദ്ധത്തിന്റെയും ഹിംസയുടെയും നേർക്കുള്ള വിപ്രതിപത്തി, 'വിഷവൃക്ഷം' വരെയുള്ള സി.ജെ.യുടെ ജോധാത്മകരചനകളിലുണ്ടെങ്കിലും 'കാൻവരി'യുടെ കാലത്തോടെ സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മക രചനകളിൽ അതുപിൻതള്ളപ്പെടുന്നു. ക്രിസ്തീയമായ ജീവിരക്ഷാകാരുണ്യവും ഭാരതീയമായ മനുഷ്യകാരുണ്യവാദത്തിലധിഷ്ഠിതമായ അഹിംസാസിദ്ധാന്തവും അവയോടുള്ള ആഭിമുഖ്യവും 'ക്രൈ'മിലെത്തുംപോഴേയ്ക്കും ഖുക്തികൊണ്ടും ബുദ്ധികൊണ്ടും നിന്ദിക്കപ്പെടുകയാണുണ്ടാകുന്നത്. 'ക്രൈം' മുതൽ 'ആ മനുഷ്യൻ' വരെയുള്ള സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മ കകൃതികളിൽ, സി.ജെ. എത്രമാത്രം ശക്തിയായി അഹിംസയെ നിരാകരിക്കുന്നുവോ, അത്രയും ശക്തിയോടെ തന്നെ അക്കാലത്തെ ജോധാത്മകരചനകളിൽ അദ്ദേഹം ഹിംസയെ നിന്ദിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിൽ ഉരുത്തിരിയുന്ന ആത്യന്തികമായ ദർശനത്തിൽ, നാടകത്തിന്റെ സമകാലിന ലേഖനങ്ങളിലുള്ള ജീവിരക്ഷാവാദത്തിന്റെ പ്രവണതകൾ ശമിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

---

12. സി.ജെ. തോമസ്. മതവും കമ്യൂണിസവും: 1948. പുറം 110.

ജീവിതക്രമവാദത്തിന്റെയും സർമാർഗ്ഗവാദത്തിന്റെയും സ്ഥാപന
കൾ ഈ വാദത്തിന്റെ ദിശാഗതിയെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുകയും അവിടേ
ക്കുള്ളതിലെ യാത്രയാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ജീവിതക്രമത്തിന്റെ നിയന്ത്ര
ണത്തിന്റെ കീഴടക്കിയ സ്ഥാപനങ്ങളുടെ കൂടാതെ സ്വതന്ത്രസർക്കാരുമുള്ള
സംഘടനകളിലൊന്നാണ് സി.ഐ. 'ക്രൈം' നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ദിവ്യവും
ഈശ്വരദത്തവുമായ ജീവനെപ്പറ്റി, വാദിഭാഗം വക്കീലും പ്രതിഭാഗം വക്കീലും
ആണയിടുന്നതും അവരുടെ കോടതി നടപടികൾ നിമിത്തം ഒരു മനുഷ്യജീവി
എന്നിയ്ക്കപ്പെടുന്നതും ജീവിതക്രമത്തിന്റെ സ്ഥാപനനിയമത്തിനു നേരെയുള്ള സർക്കാ
ർതലത്തിലുള്ള നിഷേധമാണ്.

"സർക്കാർ വക്കീൽ: പക്ഷേ ഈ വധം+ സമൂഹത്തിനും സർക്കാരിനും നിയന്ത്രണ
പ്രവർത്തനത്തിനും വേണ്ടി ചെയ്യുന്നതാണ്.
(+ കൂട്ടിക്കൊലപാതകം)

പ്രതിവക്കീൽ : അതിനിടയാകാം. എങ്കിലും അതും വധം തന്നെ. ആരുടെ
മേലും എന്തെങ്കിലുമൊരു കൊലയുടെ സ്വഭാവം മാറുന്നില്ല.
കൊലപ്പെടുന്ന ആളിനെ ഞെരിഞ്ഞമർന്നിടത്തോളം വ്യക്തിയോ
സമൂഹമോ കൊലയാളി എന്ന പ്രശ്നം ഉദിക്കുന്നില്ല.
കൊലയാണെന്നുള്ള വാദമെങ്കിൽ പ്രതിയുടെ കുറ്റത്തിനു
പുറകിലുള്ള സാമൂഹ്യനീതിയെക്കൂടി പരിഗണിക്കണമെന്നുവരു
ന്നിടത്തുനിന്നു. ക്രിമിനൽനിയമപ്രകാരമുള്ള ഒരാളെ കൊല്ലു
ന്നതു നീതികരിക്കപ്പെടുത്തുകയെങ്കിൽ നിയമത്തിന്റെ അവരണം
മാത്രമായ നിയമത്തിന്റെ കർക്കശത്തെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തു
വാൻ വേണ്ടി ഒരാളെ കൊല്ലുന്നതു നീതികരിക്കാമോ? "

ദിവ്യവും ഈശ്വരദത്തവുമായ മനുഷ്യജീവനെ രക്ഷിക്കുവാൻ വേണ്ടി നിലകൊള്ളുന്ന
കോടതിയുടെ മുമ്പിൽ, കൂട്ടിക്കൊലയാളുടെ അധികാരപത്രം സ്വീകരിക്കുന്നതിന്റെ
അതിന്റെ വൈരുദ്ധ്യം ഇവിടെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു.

ക്രിസ്തീയദൈവികതയുടെ സ്വാധീനത്തിൽ നിന്നും പുറത്തേയ്ക്കു പോകുന്ന സി.ജെ. ധാർമ്മ്യമാർന്ന മേധാശക്തികൊണ്ടു് ജീവിരക്ഷയുടെ നൈതികനീതിയെ തകർക്കുവാനാണു് ശ്രമിക്കുന്നതു്. പ്രതിഭാഗവക്കീലിന്റെ ജീവിരക്ഷാവാദത്തെ ഹസ്തതാഡനം കൊണ്ടു് പരിഹസിക്കുന്ന ഗുരു, ഹിംസയ്ക്കും അഹിംസയ്ക്കും മനുഷ്യൻ നല്കുന്ന നൈതിക നിയമങ്ങളെക്കുറിച്ചു് തോധവാനാണു്. 'മനുഷ്യൻ കടുവയെ കൊല്ലുംപോൾ അതു് വിനോദമാണെന്നു പറയുന്നു. എന്നാൽ കടുവാ മനുഷ്യനെ കൊല്ലുംപോഴോ, അതു് ക്രൂരതയും എന്നു നിഷേ പറയുന്നുണ്ടു്.(13) മരണത്തെയും കൊലയെയും, അവയിൽ തീർപ്പു കല്പിക്കുന്ന ജീവരക്ഷാനീതിയെയും എല്ലാം പരിഹസിക്കുന്ന സി.ജെ.യും നിഷേ പറയുന്ന തരത്തിലുള്ള ദ്വിമുഖാന്തമ കതയ്ക്കുനേരെ വിരൽചൂണ്ടുകയാണു് ചെയ്യുന്നതു്. ഫലത്തിൽ ജീവികാരുണ്യത്തിന്റെയും അഹിംസയുടെയും ദൈവികനീതി പരിഹസിക്കപ്പെടുന്നു. മരണത്തെപ്പോലെ കൊലപാതകവും എല്ലാ ധർമ്മസ്ഥാപനങ്ങളുടെയും അവകാശവും ഉരയും ആണെന്നു വരുന്നു. യുദ്ധത്തോടും ചോരയോടും ഉള്ള ധാർമ്മികമായ എതിർപ്പു ധിഷണാപരവും വസ്തുനിഷ്ഠവുമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ മുമ്പിൽ തകർന്നുപോകുന്നു. ഹൃദയമില്ലാത്ത ബുദ്ധിരാക്ഷസത്വത്തിന്റെ ധീരവും ക്രൂരവുമായ ചിന്താശേഷി പ്രകടിപ്പിക്കു 'ക്രൈം' പ്രാണി ഹിംസാവേദനയുടെയും ക്രിസ്തീയകാരുണ്യത്തിന്റെയും സ്വാധീനം ജീവിതത്തിൽ നിന്നു പൂർണ്ണമായും നിരാകരിക്കുന്നുണ്ടു്. വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവിൽ പ്പെടു ആശയങ്ങളും സങ്കല്പനങ്ങളും നൈതികമൂല്യങ്ങളും ഫലിതങ്ങളായി തീർന്നുപോകുംപോൾ, സി.ജെ.യ്ക്കു് പൊതുവെ നിഷേധാത്മകമായ ധൈഷണികതയിലുറച്ചുനില്ക്കുന്ന ഒരു കറുത്ത ദർശനമാണു് നല്കാനുള്ളതു്. ഗുരുവിലൂടെ പ്രക്ഷേപിക്കപ്പെടുന്ന മൂല്യനിരാകരണത്തിന്റെ ദർശനം സി.ജെ.യിലെ ക്രിസ്തീയ ദൈവവും മതവിശ്വാസവും നിരാകരിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ ലക്ഷണമാണു്.

---

13. Eric Bently. (cited) The cult of the superman. 1947.p.168.
"When a man wants to murder a tiger, he calls it sport. When the tiger wants to murder him, he calls it ferocity."

ക്രിസ്തു നിരാകരിക്കപ്പെടുന്നു:

സ്ത്രൈണതയുടെയും സ്നേഹമസൃണതയുടെയും വികാരാംശവും, അതിന്റെ നൈതികമൂല്യങ്ങളോടും മതവിശ്വാസങ്ങളോടുമുള്ള വിധേയത്വവും നീക്ഷേയിലെന്നപോലെ തന്നെ സി.ജെ.യിലെയും വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഒരംശമാണ്. മരണത്തെയും കൊലയെയും എല്ലാം വികാരാത്മകമായി സമീപിക്കുന്ന ആ മനസ്ഥിതിയുടെ മനുഷ്യത്വമൃദുത്വമാണ് സി.ജെ.യെ യുദ്ധത്തിനും ഹിംസയ്ക്കും ചോരയ്ക്കുമെതിരെ സംസാരിപ്പിക്കുന്നത്. സർഗ്ഗാത്മകരചനകളിൽ ക്രിസ്തുവിന്റെ അവസാനമാകുന്നതോടെ സി.ജെ.യിലെ ക്രിസ്തീയമായ ആ സ്നേഹമസൃണത നിരാകരിക്കപ്പെടുകയും ആക്രമണത്തിന്റെയും കൊലയുടെയും വസ്തുതായാഥാർത്ഥ്യത്തെ ജീവിതത്തിന്റെ അനിവാര്യതയായി സി.ജെ. അംഗീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഉപക്രിസ്തീയമായ, വീരാത്മകമായ ഒരു മനസ്ഥിതിയുടെ മുന്നേറ്റം ക്രിസ്തുവിനെ പിൻതള്ളുംപോഴേയ്ക്കും സി.ജെ.യിൽ ഉണ്ടായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. സ്വയം സഹനത്തിന്റെയും ഹിംസാവിപ്രതിപത്തിയുടെയും മനുഷ്യത്വവിശ്വാസങ്ങൾക്കുള്ളിലെ ഞെടിപ്പിക്കുന്ന പൊള്ളത്തരം മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ട് ബുദ്ധിപരുഷമായ ഒരു കറുത്ത ദർശനത്തിലേയ്ക്ക് സി.ജെ. ചെന്നെത്തുന്നു. അപ്പോഴേയ്ക്കും സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകരചനകളിലെ പുതിയ നിയമത്തിന്റെ ദൈവം നഷ്ടപ്പെടുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. നീക്ഷേയ്ക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദൈവം നഷ്ടപ്പെടുന്നപോലെ.(14)

വ്യക്തിയും 'ക്രൈ'മും:

'മതവും കമ്യൂണിസവും' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ഉപസംഹാരഭാഗത്ത്

---

14. Ibid. p.70-71.

"Every reader of Carlyle, Ibsen, Strindberg and the rest knows how much loss of faith meant to men of nineteenth century. It was as much matter of torment as the loss of a lover. Nietzsche lost his God. He was left with numerous sentiments. Some attaching to his masculine and heroic ideal. Others to the faminine and charitable."

288

നി.ജെ.യിലെ ഈശോയെപ്പറ്റി വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്തിട്ടുണ്ടായിരുന്നുവല്ലോ. ഈ യുഗത്തിലെ ഈശോയക്തികൾ എന്ന നിലയിൽ മതവും കമ്യൂണിസവും നി.ജെ.യുടെ മുന്നിലുണ്ടായിരുന്നുവെന്നും രണ്ടിനെയും തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെടുത്താനും രണ്ടിനോടും ബന്ധപ്പെടാനും ശ്രമിച്ച നി.ജെ.യുടെ ഈശോ രണ്ടിൽ നിന്നും ഭിന്നമായി അതിന്റെ കറുത്ത യാർത്ഥ്യം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭമാണ് 'ക്രൈം' നടക്കുന്നതിലുള്ളത്. എങ്കിൽ നടക്കുന്നതുപോലെ നാമുപയോഗിക്കുന്നതിൽ നിന്നുമുയർന്നുനിൽക്കുന്ന ചിന്തയാണ് ഒരർത്ഥത്തിൽ 'ക്രൈം' പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതെങ്കിലും വ്യക്തിയുടെ വചനത്തിൽ നാമുപയോഗിക്കുന്നതിനെ കുറിച്ചു മുന്നറിയുന്നതിനും എന്തൊരു വിരുദ്ധാംശം കൂടി നി.ജെ.യുടെ നടകത്തിലുണ്ട്. അതായത് കോടതിയിൽ, പ്രാർത്ഥനയിൽ, കുടുംബത്തിലെ വീടിൽ എന്നീ സ്ഥാനം ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന രംഗങ്ങളാണ് പ്രേക്ഷകനായ ശിഷ്യന്റെ ചിന്തകളെയും കാണികളുടെ ചിന്തകളെയും രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. എങ്കിലും വൻതുകയാഗാർത്ഥികളുടെ പരിചയത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകനിൽ രൂപപ്പെടുവരുന്ന ചിന്ത നടകത്തിലെ ഗുരു ആരംഭത്തിൽ തന്നെ പ്രവചിക്കുന്നു എന്ന ഒരു മറുവശം കൂടി അതിനുണ്ട്. ആഗാർത്ഥികളെ വൻതുനിർമ്മാണമായി കണ്ടെത്തുന്ന എങ്കിൽ നടകത്തിന്റെ യുക്തിപരമായ സമീപനം 'ക്രൈ'മിലുണ്ടെങ്കിലും അതിനെ കടന്നുനിൽക്കുന്ന വ്യക്തിവിശ്വാസത്തിന്റെ മുൻധാരണ നടകാരംഭത്തിൽ തന്നെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നടകത്തിന്റെ ദർശനപരമായ സങ്കീർണ്ണതയുടെ ഏറ്റവും വ്യക്തമായ അടയാളം ഇതാണ്. ആശയപരമായ ആഗാർത്ഥികളെ അപ്രത്യക്ഷമായ പ്രതിയോഗികളെയുൾപ്പെടെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് വൻതുനിർമ്മാണമായ ആഗാർത്ഥികളെ സമീപിക്കുന്ന 'ക്രൈം', ആശയത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ് വൻതുലോകം എന്ന ആശയവാദത്തെ നിരാകരിക്കുന്നു. വൻതുനിർമ്മാണമായ ആഗാർത്ഥികളിൽ നിന്നും പ്രതിയോഗികളെയുൾപ്പെടെ ഒഴിവാക്കുകയാണ്. അതേസമയം തന്നെ വചനം രൂപമാകുക എന്ന ആശയവാദപരമായ സങ്കൽപവും ഇവിടെ നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ആശയപരമായ ആഗാർത്ഥവും ഒരു പ്രതീതിമാത്രമാണെന്നും പറയുമ്പോൾ

ആഗ്രഹവും മറ്റൊന്നുമുള്ള ഗുരുവിന്റെ ആശയം വിശ്വസ്തമായി നിറവേറുന്നതാണ് 'ക്രൈം' എന്ന നാടകം. ഈ വൈരുദ്ധ്യമാകട്ടെ സി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിവാദ സങ്കല്പത്തിന്റെ ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവരുന്നു നാടകത്തിൽ സ്ഥാപിക്കുന്നതിൽ കാര്യമായ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്.

ഗുരുവും വ്യക്തിവാദവും:

"എനിക്ക് ഒരുപാടൊന്നിനെ വലിയ മതിപ്പില്ല. വ്യക്തികളോടാണ് കുറച്ചൊക്കെ സ്നേഹമുണ്ട്. .... ചിലർ മനുഷ്യരും സമൂഹമാണെന്നു പറയുന്നവർ പറയുന്ന ആൾ ചിലപ്പോഴൊക്കെ തോന്നിക്കാൻ തോന്നിയിട്ടുണ്ടാകണമെന്നില്ല അതിനർത്ഥമിപ്പോഴെങ്കിലും ആ അഭിപ്രായം ചിലപ്പോൾ കൂടി തോന്നിയിട്ടുണ്ടായിരിക്കും. അതിനു ഫാസിസ് തത്വചിന്തയുടെ ചുവയുണ്ടെന്നു തോന്നുകയും ചെയ്യും." സി.ജെ. യുടെ ഈ വാക്കുകളിൽ , നിഷേധാത്മകമായ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള മനുഷ്യസമൂഹത്തിനു മീതെ ഉയർന്നു നിൽക്കുന്ന അതിമാനുഷബിംബം, അതിന്റെ ഫാസിസ് ചുവ, സി.ജെ. സ്വന്തം ചിന്തകളിൽനിന്നെ കീടറിയുന്നുണ്ടെന്നു കാണാം. 'ദൈവത്തിന്റെ മരണത്തോടെ' നിഷേധിച്ചാവിർഭവിച്ച 'അതിമാനുഷബോധം' ജീവിതത്തെ നൈരാശ്യപൂർവ്വം, പരുക്കനും നിരാശാജനകവുമായ വേദാന്തത്തിന്റെ നിറം പുരണ്ടതാണിതും. ക്രിസ്തുവിന്റെ വ്യവസ്ഥയും പ്രസക്തിയും നഷ്ടപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞ സി.ജെ.ലിലും അനിസ്തുല്യമായ ഒരു മൂല്യനിരാസത്തിന്റെ വിരാമകമായ ചിത്രം ഉയർന്നുവരുന്നു.+ അതാണ് സി.ജെ.യുടെ ഈ ഗോളുടെ തന്നെ പ്രതിനിധാനമായ ഗുരു. ക്രിസ്തുമതത്തിനും കമ്യൂണിസത്തിനും വഴങ്ങിക്കൊടുക്കാതെ, സർവനിഷേധാത്മകമായ ജീവിതവീക്ഷണത്തോടെ ഉയിർത്തുപൊങ്ങുന്ന നാസ്തികാത്മാവിന്റെ ഈ ഗുരുവിനു രൂപം നൽകുവാൻ സി.ജെ.യെ പ്രേരിപ്പിച്ചതു കേണൽ നാലപ്പാപിള്ളയായിരുന്നുവെന്നു എം. ഗോവിന്ദൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.(15)

+ പ്രൊമിത്യൂസിന്റെ കടിൽ എന്ന സി.ജെ.യുടെ ലേഖനം നോക്കുക.

15. സി.ജെ. സ്മാരകഗ്രന്ഥം. 1961. പുറം 115

290

വൻതുഖാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ സാഹിത്യശൈലി മലയാളത്തിലവതരിപ്പിച്ച കേസരി, ബുദ്ധികൊണ്ടു ധീരതയാർജ്ജിച്ച ഒരു റിജലിന്റെ മുദ്രയുള്ള കേസരി, സി.ജെ.യുടെ ഗുരുവിനു രൂപം കൊടുക്കുന്നതിൽ പ്രേരകമായിരുന്നു എന്ന അറിവ് അവഗണിക്കേണ്ടതില്ല. ആത്മധാർഷ്ഠ്യത്തിന്റെ കറുത്ത ധീരതയുള്ള ഈ ഗുരു പല അംശത്തിലും ദൈവത്തിന്റെ എതിരാളി തന്നെയാണ്. സർവവ്യാപിയും സർവശക്തനുമായ ഈശ്വരനെതിരെ, ഈശ്വരന്റെ നൈതികനീതിയ്ക്കെതിരെ യുക്തികൊണ്ടും ബുദ്ധികൊണ്ടും സമരം ചെയ്യുന്ന ചെകുത്താന്റെ നിറം ഇവിടെ ഗുരുവിനുണ്ട്. ക്രിസ്തുവിന്റെ ദൈവികപരിവേഷത്തിനെതിരെ സമരം ചെയ്തു സ്വയം പതിക്കുന്ന ജൂദാസിന്റെ മറ്റൊരുമുഖം തന്നെയാണ് ഗുരു. ദർമ്മദുഃഖത്തിന്റെയും പാപബോധത്തിന്റെയും ഭീതികൾ തൃജിച്ചുകഴിഞ്ഞു ചെകുത്താന്റെ നിഷേധപൂർണ്ണമായ മുഖഭാവമാണ് ഇവിടെ ഗുരുവിനുള്ളത്. ദൈവനീതിയെ ധീരമായി നിന്ദിക്കുകയും ചിന്തയുടെ ഊഷംകൊണ്ട് സർവ ശക്തനായ ഈശ്വരനെ നിഷ്കാസനം ചെയ്ത് ആത്മധാർഷ്ഠ്യത്തെ ഈശ്വരവാഴ്ച യുടെ സ്ഥാനത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്യാനുള്ള വ്യക്തിതൃഷ്ണയാണ് ഗുരുവിന്റെ അവതരണത്തിലൂടെ സി.ജെ. നാധിക്കുന്നത്.

ആത്മനിഷ്ഠാപരമായ ഒരു ജീവിതവീക്ഷണത്തിന്റെ അഹങ്കാരമുള്ള മുഖമാണ് സി.ജെ.യുടെ ഗുരുവിന്റെത്. "എന്തെക്കൂടാതെ ഈ പ്രപഞ്ചം നിലനില്ക്കുമെന്നെനിക്കറിയാം. പക്ഷെ ജാനില്ലെങ്കിൽ എനിയ്ക്കീ ലോകമില്ല, ഒന്നുമില്ല."(16) എന്നുപറയുന്ന സി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിവാഴ്ചാതൃഷ്ണ പ്രകടമായും ഗുരുവിലുണ്ട്. 'ഞാൻ സത്യമെന്താണെന്നു കാണുന്നില്ല, എന്നാൽ ഞാൻ കാണുന്നതാണ് സത്യം.' എന്നുപറയുന്ന കോപ്നോർ(17) തുടങ്ങിയ ആശയവാദികളുടെ

---

16. സി.ജെ. തോമസ്. ഇവൻ എന്റെ പ്രിയ പുത്രൻ: 1953. പുറം 65.

17. Ronald Gaskell (cited) Drama and reality: 1972. p. 73
"I do not see what is what is what I see."

നിലപാടുമായി സി.ജെ.യുടെ ചിന്തകൾക്കുള്ള സാധർമ്മ്യം ഇവിടെ ശ്രദ്ധി ക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. 'ലോകം എന്റെ പ്രതിനിധീവത്കരണം ആണെന്ന വ്യക്തിവാദ സൗകര്യത്തെ ആവുന്നത്ര ചിത്രണം ചെയ്യാനുള്ള ശ്രമമായിത്തീരുന്നുണ്ട് 'ക്രൈം'. രംഗവേദിയിലെ ചർച്ചാവേദിയിൽ നില്ക്കുന്ന ഗുരു നാടകത്തെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും വേദിയിലേയ്ക്കു കൊണ്ടുവരികയും അവരെക്കൊണ്ട് നാടകം അഭിനയിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ നിയന്ത്രകനും വിധാതാവും ഗുരുതന്നെ. സർവശക്തനും സ്രഷ്ടാവുമായ ഈശ്വരനെന്ന സൗകര്യത്തിന്റെ പ്രതിയോഗിയായിത്തന്നെയാണ് ഗുരു നില്ക്കുന്നത്. ഈശ്വരസത്തയുടെ പ്രത്യക്ഷ വത്കരണമാണ് ഭൗതികലോകം എന്ന ആത്മീയവിശ്വാസത്തിനുപകരം ലോകം എന്റെ പ്രതിനിധീവത്കരണമാണെന്ന ആശയത്തിന്റെ വൻതുനിഷ്ഠാർത്ഥത്തെ ഗുരു നാടക ത്തിലൂടെ സമർത്ഥിക്കുന്നു.

സ്രഷ്ടാവിന്റെ സത്ത കലാസൃഷ്ടിയുടെ എല്ലാ അംശത്തിലും വ്യാപരി ച്ചിരിക്കുന്നുവെന്ന് ഫ്ളാബേർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.(18) എന്നാൽ സ്രഷ്ടാ വിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം എങ്ങും കാണപ്പെടുന്നുമില്ല. സൃഷ്ടിയുടെ ഈ തത്വത്തെ, അതിന്റെ സത്താത്മകതയെ ഖുദ്ധിക്കൊണ്ട് നിഷേധിക്കുകയാണ് ഗുരു ചെയ്യു ന്നത്. അനുവർത്തികളായ നാടകപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ട് നാടകം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഗുരുവാണ് നാടകത്തിനു പിന്നിലെ രചനാശക്തി. പക്ഷെ ഗുരുവിന്റെ ശരീര സാന്നിദ്ധ്യം വേദിയിൽ തലയുയർത്തി തന്നെ നില്ക്കുന്നു. ഈശ്വരസത്തയെ നിഷേധിക്കുന്ന ധിക്കാരപൂർണ്ണമായ വ്യക്തിസാമർത്ഥ്യവും ധിഷണാശേഷിയുമാണ് ഗുരു വേദിയിലൂടെ ഉന്നയിക്കുന്നത്. അയാൾ സത്തയെയല്ല വൻതുനിഷ്ഠയാണ് നാടകത്തിലൂടെ സമർത്ഥിക്കുന്നത്. ധിഷണാശക്തികൊണ്ട് ദൈവത്തിന്റെ അധി കാരസ്ഥാനവും നിയന്ത്രണസ്ഥാനവും അയാൾ പിടിച്ചെടുക്കുന്നു. ദൈവത്തെ നിഷ്കാസനം ചെയ്യുന്നു.

---

18. എൻ.എൻ. പിള്ള (ഉദ്ധരിച്ചത്) നാടകദർപ്പണം: 1971. പുറം 108.

"The artist should be in his work like God in his creation, invisible and all powerful, he should be felt everywhere and seen no where."

ബുദ്ധം നിഷേധത്തിന്റെ നിരാസം:

വൻതുഖാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ലോകം ചിത്രീകരിക്കുന്ന 'ക്രൈ'മിൽ എന്തുകൊണ്ടു ഗുരുവിന്റെ ആത്മയാർക്കറും ഭരണഭാരമേല്ക്കുന്നു എന്ന ചിന്ത ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. വ്യക്തിത്വസംസ്ഥാപനത്തിന്റെ ശക്തി ഇവിടെ പൊന്തിവരാൻ കാരണം ബുദ്ധം സഹനപരവും ബുദ്ധം നിഷേധാത്മകവുമാല ക്രിസ്തുവിന്റെ പുതിയ നിയമത്തെ നിരാകരിക്കുന്ന നാടകമാണ് 'ക്രൈം' എന്നതു തന്നെ. ബുദ്ധം സഹനതയുടെയും ബുദ്ധം ക്രൂശിതത്വത്തിന്റെയും മാർഗ്ഗത്തിലൂടെ ക്രിസ്തു നടത്തുന്ന ആത്മപുനരുദ്ധാരണത്തെ സി.ജെ. ഇവിടെ നിഷേധിക്കുന്നു. ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പിലൂടെ ആത്മാധിപത്യമാർജ്ജിക്കുന്ന ആ ഈശ്വരനെ സി.ജെ. പിൻതള്ളുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ക്രിസ്തീയദൈവികതയുടെ പരോക്ഷമാല ആത്മസംസ്ഥാപനത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് സി.ജെ. പ്രത്യക്ഷമാല വ്യക്തിത്വസംസ്ഥാപനത്തെ ഗുരുവിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ക്രിസ്തുവിന്റെ ബുദ്ധം നിഷേധ മാർഗ്ഗത്തിനു ജദലായി ഗുരു ആത്മസംസ്ഥാപനത്തിന്റെ പൗരുഷമാല മാർഗ്ഗം പ്രത്യക്ഷമായി ബീകരിക്കുന്നു. ആത്മാധിപത്യാസക്തിയുള്ള മാനുഷികവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ പ്രേരണകൾ വൻതുനിക്കാമായി വരച്ചുകാട്ടുന്നു. ഈ ആത്മസംസ്ഥാപന വ്യഗ്രത തന്നെയാണ് നൈതികനീതിയുടെയും ദൈവത്തിന്റെയും ബുദ്ധം നിഷേധമാർഗ്ഗത്തിന്റെയും പിന്നിലുള്ളതെന്നു തെളിച്ചുകാട്ടുകയാണ് ഗുരു ചെയ്യുന്നത്. ക്രിസ്തീയമാല ആത്മീയതയുടെയും നൈതികതയുടെയും വാഴ്ചയെ ഭേദിക്കുന്ന മാനുഷികമാല അഹങ്കാരത്തിന്റെ, ഖാഥാർത്ഥ്യബോധത്തിന്റെ അധികാരമൂർത്തിയായി ഗുരു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ബുദ്ധം സഹനത്തെക്കാൾ ആക്രമണത്തെ അഭികാമ്യമായിക്കാണുന്ന ഈ വ്യക്തിയാർക്കറും, ഈഗോ അതിന്റെ 'ലാബക'മായി കണ്ടെത്തുന്നത് പഴയനിയമസംസ്കാരമാണ്. യുദ്ധത്തിന്റെയും ആക്രമണത്തിന്റെയും പ്രത്യക്ഷമാല ധീരത ജീവിതത്തിനു പദേശിച്ചുകൊണ്ടു സി.ജെ.യുടെ ഈഗോ പഴയനിയമസംസ്കാരത്തിൽ, യുദ്ധത്തിന്റെ ഭാഷയിൽ ലയിക്കുന്നതായാണ് 'ആ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിൽ നാം

കാണുന്നു. ആത്മനിഷ്ഠമായ അനുഭവങ്ങളെ സാമൂഹികമായ ബുദ്ധിതലത്തിൽ യുക്തിയെ ലഘിപ്പിക്കുന്ന ദർശനം പ്രകാശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു്. 'ഞാ മനുഷ്യനു്' ഉദാത്തമായ ഒരു മിത്തോളജി കലാസൃഷ്ടിയാക്കിത്തീർക്കാനും കഴിയുന്നു.

ഗുരുവും ചെകുത്താനും:

'കാൽവരി'യിലെ ഗുരു (യേശു) വിന്റെ നിർമ്മലം പോലെ (Anti-thesis) 'ക്രൈം' നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഗുരു, പഴയ നിലപാടിനെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന നി.ചെ.യുടെ വാദങ്ങളെ അർത്ഥവത്താക്കിത്തീർക്കുംപോലെ ചെകുത്താന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളാണു് അവിടെ നിലനിൽക്കുന്നതു്. പഴയനിയമ രീതിയിലെ ദൈവകാരുണ്യത്തോടു് വിധേയത്വം കാട്ടുകയില്ല, അതിലെ ആത്മീയ ശക്തിയെ സ്വീയിലും യുക്തിയിലും പ്രയോഗിച്ചെതിർക്കുന്ന ചെകുത്താന്റെ കലാപവാദങ്ങളെ പ്രദർശിപ്പിക്കുകയാണു് നി.ചെ.യുടെ ഗുരു ചെയ്യുന്നതു്. സ്വയം നഷ്ടത്തിലൂടെ ആത്മീയപ്രഭാവം കൈവരിക്കുന്ന ക്രിസ്തുമാർഗ്ഗം അവിടെ നിരാകരിക്കപ്പെടുകയാണു്. പിന്നീടുള്ള വിധേയത്വം ഗുരുവിനില്ല. ആത്മീയപ്രഭാവം കൊണ്ടു് സ്വർഗ്ഗം യുക്തിയുക്തത്തെ ഉദാത്തീകരിക്കുവാൻ ആഗ്രഹമില്ലാതെ, കലാപത്തിലൂടെ സ്വയം പതിക്കുന്ന സാത്താന്റെ ഭൗതിക യിഷ്ടാനുസരണമാണു് യുക്തിയും കുയുക്തിയും കൊണ്ടു് ലോകത്തെ വിശദീകരിക്കുന്ന ഗുരുവിനുള്ളതു്.+ ആത്മീയപ്രഭാവമാർന്നു് സ്വയം പുനരുദ്ധരിക്കാൻ ആഗ്രഹമില്ലാതെ, നിഷേധത്തിലൂടെ, ബുദ്ധിയിലൂടെ സ്വയം നിഹനിക്കാനും ലയഃപതിക്കാനും തയ്യാറാവുന്ന സാത്താന്റെ പുനർജ്ജീവനത്തിന്റെ പൗരുഷപൂർണ്ണമായ ധർമ്മം ദൈവികനിയതിയിലും നൈതികമൂല്യസങ്കല്പത്തിനെ തലയുയർത്തി നിൽക്കുന്ന ഗുരുവിലുണ്ടു്.

ഭൗതികതയും ആത്മീയതയും:

ആത്മീയതയുടെ അനുഭൗതികതയെയും പ്രഭാവാതീതത്തെയും യുക്തിസംവാദം

+ മിൽട്ടന്റെ സാത്താന്റെയും പ്രധാനപ്പെട്ട ഭാഗവും ഈ യുക്തി ഭാഗമാണെന്നു ഓർക്കുക.



കൊണ്ടു് വർജ്ജിച്ച് വ്യാവഹാരികസത്യത്തെ ഞോദ്ദ്യപ്പെടുത്തുന്ന സമീപനം 'ക്രൈ'മിലുണ്ടെന്നു് വ്യക്തമാണു്. 'കാർവരി'യിലെ ഒന്നാം സീക്വൻസിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ മെൽഷിയർ പുറപ്പെടുവിക്കുന്ന പ്രവചനവും 'ക്രൈ'മിന്റെ പ്രവേശികയുടെ അവസാനത്തിലുള്ള ഗുരുവിന്റെ പ്രഭാവനയും തമ്മിലുള്ള പ്രതിസമാനത ഇക്കാര്യം സ്പഷ്ടമായി വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ടു്. നോക്കുക.

"കാർവരി"

" : എനിക്കു മനസിലായില്ല.

: മനസിലാകുംപോഴേയ്ക്കു് അവസാനിച്ചിരിക്കും.

: അവിടുന്നെന്താണി പറയുന്നതു്?

: വാക്കുകൾ മനസ്സിലാകാത്തവർക്കുവേണ്ടിയാണു് ഇതെല്ലാം. (Sighs) അങ്ങനെയെങ്കിലുമൊന്നു് മനസ്സിലായിരുന്നെങ്കിൽ.

x x x

'ക്രൈം'

"ശിക്ഷ്യൻ : ഇതൊരു വിചിത്ര വേദാന്തമാണല്ലോ.

ഗുരു : വിചിത്രമല്ലാത്തതു് എങ്ങനെയാണു് വേദാന്തമാവുക.

ശിക്ഷ്യൻ : സാർ, ഇനി അതുവഴി പോവുകയായി. നിയ്ക്കണ്ടേ സാറു പറഞ്ഞതു എനിക്കു് ഇതുവരെ മനസ്സിലായില്ല. (കണ്ണേരയിലിരിക്കുന്നു) ഒന്നു പറഞ്ഞു തരൂ:

ഗുരു : പറഞ്ഞുതരുന്നതുകൊണ്ടു് വിശേഷമൊന്നുമില്ല. നിനക്കു മനസ്സിലാവുകയില്ല. കാണിച്ചുതരാം. (പുറകോട്ടു തിരിഞ്ഞു്) ഹേയ് കർട്ടൻ.

(കർട്ടനുയരുന്നു)

'കാർവരി'യിൽ സംഭവിക്കാൻ പോകുന്നതു് വാക്കുകൾ കൊണ്ടു പറഞ്ഞ് മനസ്സിലാക്കാൻ

കഴിഞ്ഞാൽ അവസിച്ചൻസിൽ മെർക്കിഞ്ഞർ പ്രവചിക്കുംപോൾ ആരംഭത്തിന്റെയും അവസാനത്തിന്റെയും നിർവ്വാഹം ഒരു പ്രഹേളികയായി പ്രത്യാവിന്റെ അനുഭവപ്പെടുന്നു. രഹസ്യാത്മകതയെന്നത് മെർക്കിഞ്ഞറിന്റെ വചനങ്ങളിലുണ്ട്. ബുദ്ധിക്കു മനസ്സിലാകാത്തവാർത്തയുടെ അനുഭവത്തിലൂടെ സംവേദിതമാകുന്ന വിശ്വാസമാണ് മെർക്കിഞ്ഞറിന്റെ വചനത്തിലുള്ളത്. ഒരു തിരമിലും ആത്മീയസംവേദനത്തിന്റെ പ്രജ്ഞയിലുമതിതമായ അനുഭവത്തെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ട്.

ആരംഭത്തിന്റെയും അവസാനത്തിന്റെയും രഹസ്യാത്മകമായ തത്വമാണ് 'കാർവരി'യിലെ പ്രവചനമെങ്കിൽ, 'ക്രൈ'യിൽ മരണം ഒരു ലളിത മാണെന്നതാണ് ഗുരു അറിയിക്കുന്ന തത്വം. ആത്മീയവേദാന്തത്തിന്റെ ഗൗരവവും ഉദാത്തതയും മെർക്കിഞ്ഞറിന്റെ നിർവ്വാഹത്തിലുണ്ടെങ്കിൽ, ഗുരുവിന്റെ വേദാന്തം ഒന്നോടെങ്കിൽ തന്നെ അസംഭവ്യമാണെന്നു തോന്നുന്ന വിചിത്രവേദാന്തമാണ്. യുക്തികൊണ്ടും ബുദ്ധികൊണ്ടും മനസ്സിലാകാവുന്ന ഒരു വാർത്തമാണ് പ്രജ്ഞാതീതവും രഹസ്യാത്മകവുമായ അനുഭവത്തിന്റെ പ്രവചനമല്ല ഗുരു നടത്തുന്നത്. താനുദ്ദേശിക്കുന്ന വേദാന്തത്തിന്റെ തത്വം മനസ്സിലായി, പ്രജ്ഞാപരമാർത്ഥത്തെ അതിനപ്പുറി യാതനയുൾക്കൊള്ളുവാനാണ് നി.ഞ.ബുടെ ഗുരു ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. ഒരു ശ്രദ്ധാവിന്റെ സർഗശക്തി ഒരിടത്തും ഗുരു അവകാശപ്പെടുന്നില്ല. പ്രജ്ഞയ്ക്കു വ്യാപാരിക്കാനാവാത്ത ഒന്നതരമൊരു ശക്തി 'ക്രൈ'യിൽ ഉണ്ടെന്നും. വസ്തുതകളുടെ വ്യാഖ്യാതാവും സംഘാടകനും അവതാരകനുമായ ബുദ്ധിനായകനായി ഗുരു നിൽക്കുന്നു: ആത്മീയശക്തിയും വിശ്വാസവും നഷ്ടപ്പെട്ട ഒരു ലോകത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാതാവായി.

ആരംഭാർത്ഥങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച ഗുരുത്വമുള്ള വേദാന്തത്തിനു പകരം 'ക്രൈ'യിന്റെ വചനമായി വരുന്ന 'മരണം ലളിതമാണെന്ന തത്വം വേദാന്തത്തിന്റെ ഉപഹാസ്യതയെയും അസംബന്ധാത്മകതയെയും ഉണർത്തുന്നു. ആത്മീയവേദാന്തത്തിന്റെയും ആത്മീയമൂല്യങ്ങളുടെയും നിലനിൽപിനെ യുക്തികൊണ്ടു എതിരിടുന്നു. രഹസ്യാത്മകതയല്ല, യുക്തിയാണ് 'ക്രൈ'യിന്റെ കറുത്ത ദർശനത്തിന്റെ നന്മ: ജീവിതത്തിന്റെ അയുക്തികതയെ പുറത്തുകൊണ്ടു വരുന്ന യുക്തി.

296

മരണം 'കാർവരി'മിലും 'ഗ്രെ'മിലും:

മരണവും രക്തസാക്ഷിത്വവും സി.ഐ.യുടെ ചിന്തയിലെ വലിയ പ്രശ്നങ്ങളായിരുന്നു. സി.ഐ.യുടെ എല്ലാ നാടകങ്ങളിലും മുഴുവും കൊലയും മരണവും രക്തസാക്ഷിത്വവും വലിയ പ്രശ്നങ്ങളായി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. മരണത്തെ രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ മാനത്തിലേക്കുയർത്തിക്കൊണ്ടുപോകാനും അതിനു മഹത്തായ ജീവിതപ്രസക്തി നൽകുവാനുമുള്ള ശ്രമമാണ് 'ജവർ' നാടകം മുതൽ ആരംഭിക്കുന്നുണ്ട്. മരണത്തിന്റെ ഈ വംശീയ പ്രസക്തി, മഹാത്യാഗമായ ഒരർത്ഥനിശ്ചയം കൈവരിക്കുന്നതിന്റെ കഥയാണ് 'കാർവരി'മിലുള്ളത്. യേശുവിന്റെ മരണമാണല്ലോ ഒരർത്ഥത്തിൽ 'കാർവരി'മിലെ പ്രമേയം. ആ മരണം മനുഷ്യനായിത്തീരുന്ന ഒരു ജന്തുവായി പരിവർത്തിക്കുവാൻ 'കാർവരി'മിലൂടെ സി.ഐ. ശ്രമിക്കുന്നു. മരണത്തിന്റെ ഈ മഹാപ്രായാസത്തിനു അതിന്റെ രഹസ്യാത്മകവും ആത്മീയവുമായ പരിവർത്തനത്തിനുവേണ്ടി സി.ഐ.യുടെ മുൻതി നൽകുന്ന പരമമായ നിർദ്ദേശമാണ് 'മരണം ഒരു ജീവിതമാണ്' എന്ന ഗുരുവിന്റെ വാക്യം. മരണത്തിന്റെ കഠിനതയും, അതിന്റെ ഹൃദയഭേദകമായ ഭാരത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള യേശുവിന്റെ ഗത്സേമൻ തോട്ടത്തിലെ ഒറ്റപ്രാർത്ഥനയും മരണത്തിന്റെ തീവ്രമായ വേദനയും ഹൃദയസ്പർശിയായ രീതിയിൽ 'കാർവരി'മിലുണ്ട്. "എന്റെ ഉള്ളം മരണവേദനകൊണ്ടു പിടയുകയാണു.....ഈ പാനപാത്രം എന്നിൽ നിന്നെടുക്കണമേ" എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രാർത്ഥനാവാക്കുകൾക്ക് സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആത്മീയവും വൈകാരികവുമായ അനുഭവശക്തി, 'മരണം ഒരു ജീവിതമാണ്, പ്രത്യേകിച്ചും അവനവന്റെ മരണം' എന്ന ഗുരുവിന്റെ മുഴുവിപരമായ അഭിപ്രായവുമായി ചേർത്തുവെക്കുമ്പോൾ ശ്രീമതി സി.ഐ.യുടെ ലോകത്തിനും കൃതിക്കും പ്രത്യേകമായ ഒരു മാനം കൈവരിക്കുന്നുണ്ട്. മരണത്തിന്റെ വൈകാരികവും ആത്മീയവും ദാർശനികവുമായ മുഖം നിരാകരിക്കപ്പെടുകയും മരിച്ചവന്റെ തിരിച്ചുവരവിലൂടെ മരണത്തിന്റെ പേരിലുണ്ടാകുന്ന ശീതകോലാഹലങ്ങളുടെ

അപഹാസ്യതവെളിവാക്കപ്പെടുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. 'കാൻവരി'യിലെ ക്രിസ്തുവിന്റെ ആൻറിതീസിസാണ് 'ക്രൈ'മിലെ ഗുരു എന്നു പറയുന്നതിന്റെ ന്യായം ഇവിടെ ഏറെ സ്പഷ്ടമാകുന്നുണ്ട്.

വിചാരണ-'ക്രൈ'മിലും 'കാൻവരി'യിലും:

ദൈവപുത്രനെ മനുഷ്യപുത്രൻ വിചാരണചെയ്യുന്ന രംഗം 'കാൻവരി'യിലുണ്ട്. താൻ ലഹൂദരാജാവാണെന്ന കാര്യം സമ്മതിക്കുന്നതൊഴിച്ച്, വിചാരണയിൽ സാരവത്തായി പങ്കാളിയാവാൻ 'കാൻവരി'യിലെ ക്രിസ്തു തയാറല്ല. കാരണം, ബുദ്ധികൊണ്ടും യുക്തികൊണ്ടും പരിശോധിച്ചു കണ്ടുപിടിക്കാനാവാത്ത ആത്മീയസത്യത്തിന്റെ വക്താവായാണ് യേശു കോടതിയിൽ നില്ക്കുന്നത്. യെറുശലേമിലെ നിയമത്തിന്റെ ഭാഷ പ്രവചനത്തിന്റെ ആത്മീയഭാഷയുമായി തെന്നിപ്പിരിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ആ വിചാരണയ്ക്കാവടെ പൊതുവെ പറഞ്ഞാൽ ഗൗരവമുണ്ട്. ക്രിസ്തുവിന്റെ ആത്മീയഗൗരവത്തെ കാര്യമായി അപഹസിക്കുവാൻ ആ കുറ്റവിചാരണയുടെ ഔപചാരിക ഭാഷയ്ക്കു കഴിയുന്നില്ല. പുതിയനിയമത്തിന്റെ രക്തം ചിന്താൻ വിധിക്കപ്പെട്ട് പഴയനിയമത്തിന്റെ കോടതിയിൽ നില്ക്കുന്ന ക്രിസ്തു, ഔപചാരികമായ കുറ്റവിചാരണയുടെ അർത്ഥരാഹിത്യത്തെ കൂടി വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്.

ഗൗരവാത്മകമായ ഈ കുറ്റവിചാരണയുടെ അപഹാസ്യമായ എതിർമുഖമാണ് 'ക്രൈ'മിലെ കുറ്റവിചാരണയ്ക്കുള്ളത്. കോടതിയുടെ ഔപചാരിക ഭാഷയും വ്യാവഹാരികജീവിതത്തിന്റെ ഭാഷയും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തക്കേട്ടും അതിലൂടെ ചോർന്നു നഷ്ടപ്പെടുന്ന ഗൗരവവും 'ക്രൈ'മിന്റെ വിചാരണ ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ആത്മീയതകൊണ്ട് വിചാരണയുടെ ഭാഷയ്ക്ക് അപരനായിത്തീർന്ന ക്രിസ്തുവിനു പകരം, വ്യാവഹാരികജീവിതത്തിന്റെ അപകർഷതയും അജ്ഞതയും കൊണ്ട് കോടതിഭാഷയ്ക്ക് അന്യനായിത്തീർന്ന സാധാരണ മനുഷ്യനാണ് 'ക്രൈ'മിന്റെ വിചാരകൂടിൽ നില്ക്കുന്നത്. ആ വിചാരണയ്ക്കാവടെ ഒരു

നാടകമെന്നതിൽകവിഞ്ഞ അർത്ഥമൊന്നുമില്ലെന്നും 'ക്രൈം' തെളിയിക്കുന്നു. വിചാരണയുടെ അർത്ഥരാഹിത്യം, ചകിയെ നീതിനിർവഹണത്തിന്റെ വക്താവാക്കി കൊണ്ടു് വിചാരണ പുനഃക്രമീകരിച്ചു് സി.ജെ. സമർപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്.

നിരപരാധിക്രൂശിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നതു് 'ക്രൈ'മിലെയും 'കാൻവരി'യിലെയും വിചാരണയുടെ പൊതുഫലമാണു്. 'ക്രൈ'മിലാവുംപോൾ നിരപരാധിയെ ക്രൂശിക്കാനുള്ള ഒരു വ്യവസ്ഥയാണു് വിചാരണ എന്ന തോന്നൽ ജനിപ്പിക്കത്തക്ക തരത്തിലാണു് വസ്തുതകളുടെ ഗതി.

ദൈവപരീക്ഷയെന്ന മതസങ്കല്പവും വിചാരണയുമായി ബന്ധമുണ്ടെന്നു പറയാം. പഴയ ഉല്പത്തിപുസ്തകത്തിൽ തന്നെ ഈ ദൈവപരീക്ഷയുടെ ആശയമുണ്ടു്. ദൈവം മനുഷ്യനെ പരീക്ഷയ്ക്കു വിധേയനാക്കി, അവനെ പുനർജ്ജീവിപ്പിച്ചു വിശ്വാസിയാക്കുന്നു എന്ന മതസങ്കല്പത്തിന്റെ ഉപഹാസം ഇവിടെയുണ്ടു്. മനുഷ്യജീവിതമൊരു പരീക്ഷയാണെന്ന മതസങ്കല്പമാണു് ഇവിടെ അപഹസിക്കപ്പെടുന്നതു്. പരീക്ഷയിൽപ്പെട്ടു, അതിൽ നിന്നു രക്ഷനേടാൻ വേണ്ടി ആത്മഹത്യയ്ക്കു ശ്രമിക്കുന്ന പ്രതി തികച്ചും അതിനെ ഒരു ഭാതനയായിത്തന്നെ കാണുന്നു. അവസാനം ആ പരീക്ഷയിൽപ്പെട്ടു് അപമൃത്യു അടയുകയും ചെയ്യുന്നു. ദൈവപരീക്ഷ എന്ന മതസങ്കല്പത്തെ, കോടതി വിചാരണയുടെ ഔപചാരികമായ ക്രമനിർമ്മാണിലേയ്ക്കു് കൊണ്ടുചെന്നെത്തിക്കുകയും, നിരപരാധിയായ മനുഷ്യനെ ഹനിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്നു് വിവരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടു്.

ലൈംഗിക സാന്മാർഗ്ഗികതയും പാപബോധവും:

പരഭാര്യാന്ദ്ധം പ്രമേയമായിട്ടുള്ളതാണല്ലോ സി.ജെ.യുടെ പ്രധാന നാടകങ്ങളെല്ലാം തന്നെ. 'അവൻ' നാടകത്തിലെ സാറാമ്മയും 'ആ മനുഷ്യ'നിലെ ബത്ശേബയും അനുഭവിക്കുന്ന പാപഭീതിയുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ ഇതേ അവസ്ഥയിൽ തന്നെ നില്ക്കുന്ന എറുപ്പുകയിൽ ഇല്ല. 'കടിച്ചതുമില്ല,

പിടിച്ചതുമില്ല, ഒഴുമിടതുമില്ല' എന്ന മടിലാലി താൻ എന്നു തന്റെ രണ്ടുപുരുഷന്മാരിൽ ഒരാൾ വധിക്കപ്പെട്ടു എന്നും ഒരാൾ വധിക്കപ്പെടുമെന്നും സംശയിക്കുന്ന എറുപ്പുക പറയുന്നതു നോക്കുക. മൂല്യനിരാകരണം സംഭവിച്ച ജീവിതഭാഗ്യർത്ഥ്യത്തിന്റെ തലമാണു നി.ജെ. ഇവിടെ തുറന്നു കാട്ടുന്നതു. വൈകാരികവും മതപരവുമാല ജീവിതമൂല്യങ്ങളുടെ പ്രസക്തി നീക്കം ചെയ്ത പ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. മറ്റു നാടകങ്ങളിൽ സംഘടനത്തിന്റെ കാതലാല അംശവും കേന്ദ്രശക്തിയുമാലിരിക്കുന്ന പ്രശ്നം 'ക്രൈ'മിലാവുംപോൾ പിൻ തള്ളപ്പെടുന്നു. അതിനെ വലയം ചെയ്യുന്ന പാപഭോധത്തിന്റെയും സാന്മാർ ഗ്ഗികതയുടെയും അന്തരീക്ഷം ഇവിടെയില്ല.

അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു:

ക്രിസ്തീയമാല ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പിന്റെ ഉദാത്തമാല താല്പര്യ ങ്ങളോടെ 'അവൻ' നാടകത്തിൽ പ്രയോഗിക്കപ്പെടിരിക്കുന്ന അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന സങ്കല്പം അപഹസിക്കപ്പെടുന്നതിവിടെയാണു. നോക്കുക.

"കിഴവൻ : എടാ മോനേ, നീ എങ്ങനാടാ ഉയിർത്തതു
മർക്കോസ് : ഞൻസുവഴി"

'അവൻ' നാടകത്തിൽ അവർത്തിച്ചാവർത്തിച്ചു പ്രയോഗിക്കുന്ന അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന ശങ്ങം ക്രിസ്തുവിന്റെ യുഗങ്ങളിലൂടെയുള്ള അവർത്തനത്തെയും പുനരുദ്ധാനത്തെയും സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു അവസാനിക്കുന്നുവെന്നു പ്രസ്താവിച്ചി ട്ടുണ്ടല്ലോ. ആ അവർത്തനത്തിന്റെ മതപരമാല പ്രസക്തി അങ്ങേയ്ക്കം പരിഹസിക്കപ്പെടുന്നതു 'ക്രൈ'മിൽ അവൻ വീണ്ടും വരുംപോഴാണു. മരണ പ്പെടിട്ടില്ലാത്തവൻ മരണത്തെ ഒരു ഫലിതമാക്കിക്കൊണ്ടു തിരിച്ചു 'ഉയിർത്തു' വരുംപോൾ, അവർത്തനത്തിന്റെയും പുനരുദ്ധാനത്തിന്റെയും മതപരവും ദാർശനികവുമാല സങ്കല്പങ്ങൾ അപഹസിക്കപ്പെടുന്നു.

പിൻതുടർച്ചയുടെ സിദ്ധാന്തം:

"ഗുരു : ച്രേതത്തെ തരാൻ നിവൃത്തിയില്ല. മരിക്കാത്തവന്റെ ച്രേതം എങ്ങനെ തരും? (ഉച്ചത്തിൽ) മർക്കോൺ! (മർക്കോൺ ച്രവേശിക്കുന്നു. എല്ലാവരും അംപരക്കുന്നു. ജന്തിയോടു്) ഇയാളെ കൊന്നതിനല്ലേ നിങ്ങൾ മറ്റൊരുത്തനെ കൊല്ലാൻ പോയതു്. (കണ്ണേരയിൽ നിന്നു് താഴെ ചിറങ്ങിവന്നു് ശിക്യനോടു്) നീ ഇയാളെയും കൊണ്ടു് ഇയാളുടെ വീട്ടിൽ പോകണം. എനിക്കു് അത്യാവശ്യമായി മറ്റൊരു വഴി പോകാനുണ്ടു്. (സദസ്സിനോടു്) നിങ്ങൾക്കു വല്ല സംശയവും ഉണ്ടെങ്കിൽ ഈ കൃഷ്ണമാണ്ഡവിത്ഥിയോടു ചോദിച്ചു കൊള്ളണം. അയാളെ ഞാൻ എന്റെ അനന്തരാവകാശിയായി അഭിഷേകം ചെയ്തുകൊള്ളുന്നു. (താടി പറിച്ചു ശിക്യനു കൊടുക്കുന്നു) എല്ലാ പേർക്കും കാര്യമെല്ലാം മനസ്സിലായോ?

എല്ലാവരും : മനസ്സിലായി.

ഗുരു : എങ്കിൽ എന്റെ ശ്രമം മുഴുവനും പരാജയപ്പെട്ടു. (പോകുന്നു)"

ദൈവനിയോഗത്താൽ ഭൂമിയിലേയ്ക്കു് വരികയും ഭുഗങ്ങളിലൂടെ അവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു ദൈവപുത്രൻ എന്ന സങ്കല്പത്തിന്റെ ഹാസ്യാനുകരണം പോലെയുണ്ടു്, ദൈവത്തിന്റെ ച്രതിയോഗിയായ ഗുരു തന്റെ തുടർച്ച നിലനിർത്താൻവേണ്ടി ശിക്യനെ അനന്തരാവകാശിയായി നിയോഗിക്കുന്ന ഈ രംഗം. തന്റെ അറിവുൾക്കൊണ്ട ശിക്യൻ മനുഷ്യസമുദായത്തിന്റെ ഔദ്ധികഭരണഭാരം ഏറ്റെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ സ്ഥാനാഭിഷേകം, 'അവൻ' നാടകത്തിലും 'കാൻവരി'യിലും ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ട ജീവിതത്തുടർച്ചയുടെ ബോധം ജി.ജെ.യിൽ നിലനില്ക്കുന്നുവെന്നു് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ആത്മീയനിയോഗത്തിന്റെ ദുർജ്ഞേയതയും ദുർഗ്രഹതയും ഇവിടെയില്ല. ഭൗതികാർത്ഥത്തിലുള്ള നിയോഗം മാത്രമാണിവിടെ നടക്കുന്നതു്.

അവസാനരംഗത്തിന്റെ പ്രസക്തി:

പത്താം രംഗത്തിൽ മർക്കോൺ തിരിച്ചുവരുന്നതോടെ നാടകത്തിന്റെ ഏതാണ്ട് പൂർണ്ണതവരുന്നു. നാടകത്തിലെ സർവപ്രശ്നങ്ങൾക്കുമുള്ള സൗദ്ധികമായ ഉത്തരം അവിടെ ലഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ശിക്യനെ ഭരണമേൽപിച്ചു ഗുരു രംഗം വിടുന്നു. സാധാരണഗതിയിൽ നാടകം പൂർണ്ണമായും ഇവിടെവച്ച് ഉപസംഹരിക്കാമെന്നിരിക്കെ ഒരു രംഗത്തിലേയ്ക്കുകൂടി അതിനെ സി.ജെ. ദീർഘിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു പോകുന്നതിന്റെ പ്രസക്തി ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടേണ്ടതാണ്.

ജീവിതത്തുടർച്ചയുടെ ബോധം സൃഷ്ടിക്കാൻ ഇതുമൂലം കഴിയുന്നു എന്നതാണ് ഒന്നാമതായി പരിഗണിക്കേണ്ടത്. ഗുരുവിന്റെ പ്രസക്തി അവസാനിച്ചു കഴിയുംപോഴേയ്ക്കും ശിക്യന്റെ പ്രസക്തിയുടെ ആരംഭമായി. ഒന്നിന്റെ അവസാനം മറ്റൊന്നിന്റെ തുടക്കമാകിത്തീർത്തുകൊണ്ടാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്.

പത്താം രംഗത്തിൽ ഗുരു പറയുന്നു:

"എടോ. അച്ചുകാരും പറയാം. ഒന്ന് നിയൊരു കഴുതയാണ്. രണ്ട് എന്റെ സൃഷ്ടികളുടെ മുതിൽ എനിയ്ക്കെതിരു പറയരുത്. മൂന്ന് നടക്കാവുന്ന കഥകളുടെ കാൻലോഗ് നിന്റെ കൈയിലിയ്ല. അച്ച്....."

പതിനൊന്നാം രംഗത്തിൽ നാടകം അവസാനിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്:

"മർക്കോൺ : (ചാടി എറുപ്പുകയുടെ കൈയ്ക്കു പിടിച്ച്) എന്തുരുപയാടി ഉം....പറ.

ശിക്യൻ : ഏയ് നിറുത്തു: നിറുത്തു. തന്റെ ഭാഗം കഴിഞ്ഞു. ഇനി തനിക്കു പോകാം.

മർക്കോൺ : എന്നോടു നിറുത്താൻ പറയാൻ താനാരാ? പോകണം പോലും. ഇതെന്റെ വീടാണ്.

ശിക്യൻ : അവൊ, ഇതു ഒരു സ്ഥലമാണ്. തനിക്ക് അഭിനയിക്കാനുള്ളതു കഴിഞ്ഞു. അതുകൊണ്ട് തന്നോടു പോകാനാണ് പറഞ്ഞത്.

മർക്കോസ് : ഒക്കൂല്ല. എനിക്കു കുറച്ചുകൂടി അഭിനയിക്കണം. ഞാൻ പോകൂല്ല.

ശിക്യൻ : മാന്യസഭാവാസികളെ! കാര്യം കുഴഞ്ഞല്ലോ. നാടകം തുടങ്ങിയപ്പോൾ ഇയാൾക്ക് ജീവിനില്ലായിരുന്നു. കരുണവിചാരിച്ച് ഇയാളെ ഉയിർപ്പിച്ചതാണ്. എന്നിട്ടിപ്പോൾ എതിർക്കാൻ തുടങ്ങിയിരിക്കുകയാണ്. അതുകൊണ്ട് ഞാനി കഥ.....

സ്ഥലമാന്മേർ: (പ്രവേശിച്ച്) എല്ലാവരും പൗയർ കഴുകിക്കളഞ്ഞ് സ്ഥലം വിടു. ഇനിയും ചത്തവനൊക്കെ ഉയിർക്കുന്നതിനു മുൻപ് കഥ നിറുത്താം.

ശിക്യൻ : ഓ ശരി, നമസ്കാരം. കർട്ടൻ. (വീഴുന്നത് മുൻകർട്ടനാണ് കഥകഴിഞ്ഞു)

നാടകം പൂർണ്ണമായി ഉപസംഹരിക്കാവുന്ന ഒരവസരമുണ്ടായിട്ടുകൂടി അവിടെ നിർത്താതെ അതു തുടർന്ന് 'അതുകൊണ്ട് ഞാനി കഥ' എന്ന ശിക്യന്റെ വാക്കുകളിൽ വച്ച് അവസാനിക്കുംപോൾ തുടർച്ച എന്ന സൽകല്പം നിറവേന്നുകയാണ് സി.ജെ. ചെയ്യുന്നത്. മാത്രമല്ല ഒരു കലാപത്തിന്റെ സൂചന നല്കി കൊണ്ട് നാടകം നിർത്തിവയ്ക്കുന്നു.

'എന്റെ സൃഷ്ടികളുടെ മുൻപിൽ വച്ച് എനിക്ക് എതിരു പറയരുത്' എന്ന ഗുരുവിന്റെ ശാസനയുടെ അടുത്ത രംഗത്തിൽ തന്നെ ഗുരുവിന്റെ നിയുക്തപുരുഷനായ ശിക്യനെ ധിക്കരിക്കുന്ന മർക്കോസിന്റെ ചിത്രവും പൗയർ കഴുകിക്കളഞ്ഞു സ്ഥലം വിടുന്ന മറ്റു നടന്മാരും അനുസരണക്കേടും എതിർപ്പും കാണിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ ഗുരുവിന്റെ സംപൂർണ്ണമായ നിയന്ത്രണത്തിൽ നാടകം തുടങ്ങുന്നു. അവസാനരംഗത്ത്

നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം അവരുടെ ശ്രീഭാവിന്റെ നിയന്ത്രണത്തെ യിരുത്തപ്പെടുന്നു. ഈ 'നിയന്ത്രണത്തിന്റെ കാരണം' തന്നെ 'ക്രൈം' നാടകം പഠിപ്പിക്കുന്നത്. നിയമങ്ങളെ എല്ലാം മനസ്സിലാക്കുകയും എന്റെ സർവ്വസ്വവും പണയപ്പെടുത്തി എന്നു പറയുന്നതിന്റെ അർത്ഥവും മനോധൈര്യമുള്ള ഗുരുവിന്റെ ആത്മനിഷ്കാസനവും അവരെ പിന്നിലുള്ള അപേക്ഷയും വീണ്ടും വീണ്ടും ചിന്തിക്കുവാൻ വിടുന്നു. ലോകനിലനിൽപിന്റെ എതിർവശമാണ് ഗുരു ചിത്രീകരണത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എതിർപിന്റെ പ്രതീകം ഗുരുവിൽ നിന്നു മനസ്സിലാക്കിയ സൂക്ഷിപാത്രങ്ങൾ ഗുരുവിനെ, ശ്രീഭാവിനെ തന്നെ യിരുത്തുന്നതും അതുകൊണ്ട് അവരിൽ തന്റെ ധൈര്യനിപത്തും സ്ഥാപിക്കാനുള്ള നല്ല പരിശ്രമവും പണയപ്പെടുത്തുന്നതും അറിയുന്നതുകൊണ്ടാവാം. എങ്കിൽ എന്റെ നല്ലപരിശ്രമവും പണയപ്പെടുവെന്ന് ഗുരു പറയുന്നത്.

"നാടകം തുടങ്ങിയപ്പോൾ ഇവർക്ക് ജീവനില്ലായിരുന്നു. കരുണ വിഹാനിലേക്ക് ഇവരെ ഉണർത്തിപ്പിച്ചത്. എന്നിട്ടിപ്പോൾ എതിർത്താൽ തുടങ്ങി കഴിഞ്ഞു." ശിഷ്യന്റെ ഈ വാക്കുകളിലൂടെ പഴയനിയമത്തിലെ മനുഷ്യരുടെ സൃഷ്ടിപ്രവൃത്തിയെ സ്മരിക്കുന്നു. ദൈവം മനുഷ്യനു ജീവനില്ലായിരുന്നുവെന്നും ദൈവം കരുണനിറഞ്ഞതായി ആദ്യം പുരുഷനെ സൃഷ്ടിച്ചുവെന്നും മുക്തിപരനായ ചെകുത്താന്റെ ഉപദേശം നിമിത്തമായി അവർ ദൈവവിധിയെ യിരുത്തിച്ചുവെന്നും നമ്മിൽ പറയുന്നുണ്ടല്ലോ. ഈ എതിർപിന്റെയും കലാപത്തിന്റെയും പ്രതീതിയാണ് 'ക്രൈ'മിന്റെ ദർശനം ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ശ്രീഭാവിനെത്തന്നെ മുക്തിക്കൊണ്ടു യിരുത്തുന്ന അറിവ് ഇവിടെ മനുഷ്യനു ലഭിക്കുന്നു. ആ അറിവാണ് 'ക്രൈം' നാടകത്തിന്റെ മുക്തി പഠിപ്പിക്കുന്നത്. വിജ്ഞാനമുക്തിയിലൂടെ കണ്ടെത്തിയ അറിവുനേടി ദൈവത്തിന്റെ ശക്തിയെ നേടിയാത്രഹിച്ച മനുഷ്യന്റെ കലാപത്തിനെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാനാണ്. കലാപത്തിലാണ് നാടകം നിർദ്ദേശാത്മകമായി അവസാനിക്കുന്നത്. ഗുരുവിന്റെ ഈ ശ്രേഷ്ഠതയുടെ ആധിപത്യം അതുകൊണ്ടുതന്നെ സൃഷ്ടിപാത്രങ്ങളുടെ കലാപം കൊണ്ടു

304

നിലപെടുകയാണ്. ഗുരു കലാപീഠിന്റെ ആദർശത്തിൽ ചേർന്ന് ഈശോയെ, ചേർന്ന വ്യക്തിത്വപരിണാമത്തെ സഹനിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നു. മുദ്രയുടെ ഈ പ്രത്യേകതയിലൂന്നി നിന്നുകൊണ്ട് സ്വയം സഹനത്തിലൂടെ ക്രിസ്തുവിനെ അവതരിപ്പിച്ച നി.ജെ. ന്റെ സർഗ്ഗാത്മകപ്രവർത്തനത്തിൽ നിന്നും പുറംതള്ളുന്നു. തുടർന്ന് പൗരുഷപൂർണ്ണവും മുദ്രയുടെ ശക്തിയിലൂന്നിയുമുള്ള ഒരു കുടുംബിക ദശയിലേയ്ക്ക് ജർദ്ദേക്കിന്റെ സർഗ്ഗാത്മക രചനകൾ പ്രവേശിക്കുന്നു.

ക്രിസ്തുവ്യവസ്ഥയും മുദ്രയുടെ വ്യവസ്ഥയും:

'അവൻ' നാടകം പൂർണ്ണമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടുന്ന പരിതഃസ്ഥിതികളെല്ലാം രംഗാവതരണത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ ഒത്തിണങ്ങുന്നുവെങ്കിലും മൂന്നാം രംഗത്തിലേയ്ക്ക് കടുന്നിറങ്ങുമ്പോഴത്തിന്റെ സംഗമം തന്നെ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. അതായത് അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന തത്വം വ്യവസ്ഥാപനവിവർത്തനത്തിനുശേഷം ക്രിസ്തുവിനോടും വരുന്നു എന്ന 'മിത്ത്' അവതരിപ്പിച്ചു ജീവിതത്തിന്റെ ക്രമബദ്ധത നിലകൊള്ളും ജീവിതത്തിന്റെ പ്രാകൃതിക എന്ന ഭാഗത്തെ അതിലൂടെ നിർദ്ദേശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്നതാണ് അവതന ശൈലിന്റെ പ്രത്യേകത. തോമസ് റിഥലിഞ്ഞിന്റെ ഭടിസ്ഥാനപ്രതിപാദനത്തിലൂടെ ക്രിസ്തുമിത്തിന്റെ ഉപരിഘടന സ്ഥാപിക്കുകയാണ് നി.ജെ. 'അവൻ' നാടകത്തിന്റെ മൂന്നാമങ്കത്തിൽ ചെയ്തത്. 'ക്രൈം' നാടകത്തിൽ മർക്കോസ് വീണ്ടും വരുംപോൾ നിഷേധനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് വീണ്ടും വരവിന്റെ മിത്തും ആ മിത്തിന്റെ അന്തർഗ്ഗതവുമാണ്. വീണ്ടും വരവിന്റെയും ക്രിസ്തുവിന്റെ സ്വയം ത്യാഗപരമായ അവർത്തനത്തിന്റെയും ഈ ക്രമനിഷേധത്തെ വസ്തുതാധാർമ്മികതയിൽ നിന്നു പൊളിച്ചുമാറിയിട്ട നി.ജെ. ജീവിതത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥാപരിവർത്തനത്തിനു കാരണമായിമാറുന്നത് മുദ്രയാണ്. മുദ്രയിലൂടെ വ്യവസ്ഥകളും ധർമ്മനിയമങ്ങളും പരിവർത്തിപ്പെടുമെന്ന കാഴ്ചപ്പാടു

നിർദ്ദേശിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ് ഒരു രംഗത്തേയ്ക്കു കൂടി നാടകം നീടി കൊണ്ടുപോവുന്നത്. സി.ജെ.യുടെ ആദ്യനാടകങ്ങളായ 'അവൻ', 'കാൻവരി', എന്നിവ ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പിനെ (വീണ്ടും വരവിനെ) നിർദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ട് അവസാനിക്കുംപോൾ, അവസാന നാടകങ്ങളായ 'ക്രൈം' 'ശാലോമി', 'ആ മനുഷ്യൻ' ഇവ മൂന്നും ഖുദ്ധത്തിന്റെ അനിവാര്യതയെ നിർദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടാണവസാനിക്കുന്നത്.

==========

ഭാഗം മൂന്ന്

ക്ലാസിക് ഭാഗ

306

അദ്ധ്യായം ഏഴ്

ശാലോമി:

സി.ജെ. തോമസിന്റെ നാടകീയ വ്യക്തിത്വത്തെ മൂന്നു പരിണാമഘട്ടങ്ങളായി വിഭജിക്കാമെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. റൊമാന്റിക് ഘട്ടത്തിൽ സ്വകീയമായ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ അന്വാസ്ഥ്യങ്ങൾ പ്രതിഷ്ഠാപനവ്യഗ്രമായിരിക്കുന്ന ഒരവസ്ഥയാണ് നാം കണ്ടത്. ഈ വ്യക്തിത്വം നാടകത്തെ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ നിഗൂഢതലങ്ങളിൽ ആകെക്കൂടി സംക്രമിപ്പിക്കുന്നതായി നാം കണ്ടു. എന്നാൽ ക്രമേണ നിർമ്മാണപരവും ബുദ്ധിപരവുമായ പാകത സമാർജ്ജിച്ച സി.ജെ., തന്റെ നാടകമാദ്ധ്യമത്തെ ക്ലാസിക് ദശയിലേയ്ക്കു നയിച്ചു. തനിക്ക് ക്ലാസിക്കിനെക്കുറിച്ചുള്ള സൂക്ഷ്മതവും ജൈവവുമായ ബോധം തന്റെ നാടകകലയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ സി.ജെ.ക്കു ആധിച്ചു. 'ശാലോമി, 'ആ മനുഷ്യൻ', 'രൂഥ്' എന്നീ ആക്ടികൾ പൂർണ്ണതയുടെ കാലഘട്ടമെന്നു പറയാവുന്ന ക്ലാസിക് ദശയിലെ ഉല്പന്നങ്ങളാണ്. അവയെക്കുറിച്ചുള്ള വിശദപഠനങ്ങളാണ് ഈ ഭാഗത്തിലടങ്ങുന്നത്.

'ക്രൈ'മിനു ശേഷം സി.ജെ. എഴുതിയ സ്വതന്ത്രലഘുശ്ശീദ നാടകമാണ് (റേഡിയോ നാടകം) ശാലോമി. ആകാശവാണിയിൽ ഉദ്യോഗം നോക്കിയിരുന്നപ്പോൾ എഴുതിയത്.

307

സുഷിരനാടകത്തിപതിതിന്റെ കാലം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ 'ശലോമി'യി ലേയ്ക്കുംപോൾ നി.ഞെ. ക്ലോദിനിന്റെ മാർഗ്ഗദർശിലേയ്ക്കു കാൽവയ്ക്കുകയാണ്. വ്യക്തിപ്രധാനങ്ങളായ മർമ്മവർഗ്ഗരചനയുടെയും നിലനിൽപ്പിന് നാടകീയങ്ങളുടെയും കടന്നാക്രമണത്തോടു വിധേയപ്പെടുവാൻ തയ്യാറുമുതലേ നി.ഞെ. ശ്രമിക്കുകയും 'ക്രൈ'യിലേയ്ക്കുംപോൾ ആ ശ്രമം വിജയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. 'ഓ മനുഷ്യർ' നാടകത്തിലേയ്ക്കുംപോൾ നി.ഞെ. ഏതാണ്ടു സുഷിരനാടകവ്യവസ്ഥയിൽ തന്നെ തിരിച്ചെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. പക്ഷേ നിലനിൽപ്പിന് സുഷിരനാടകവ്യവസ്ഥയല്ല. ക്ലോദിന് സുഷിര നാടക വ്യവസ്ഥയാണ്ടിഷ്ടമുള്ളത്. 'ക്രൈ'മിനും 'ഓ മനുഷ്യ'നും മർമ്മത്തെ നിഷ്കൃഷ്ടമായ 'ശലോമി' എന്ന ശിൽപനാടകം ലളിതവും അന്തർദർശനവും ഇതി വൃത്തപ്രധാനവുമായ ക്ലോദിന് നാടക സങ്കല്പങ്ങളോടു നി.ഞെ.ക്കുള്ള ആദി മുഖ്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

ക്ലോദിന് രൂപഘടനയോടുള്ള സമീപം:

ഒരു ശിൽപനാടകമെന്നതിലധികം 'ശലോമി'യിൽ ഒന്നും ചെയ്യുവാനില്ല. നിലവിലുള്ളതിനെക്കുറിച്ചുള്ള എന്ന പ്രാചീന സങ്കല്പം ഇവിടെ പൂർണ്ണമായും പാലിക്കപ്പെടുകയുണ്ടായിട്ടില്ല. നിലവിലുള്ളതിന്റെ ഏകനിഷ്ഠമായ നാടകീയതയിൽ പാലിക്കപ്പെടുക പ്രയാസമാണ് എന്നു പൊതുവേ നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടല്ലോ. നമ്മുടെ നിലനിൽപ്പിന്റെയും ശ്രീലയുടെയും ഏകനിഷ്ഠതയും അനുക്രമവും കൂടി ഇവിടെ പ്രകടമായി ലംഘിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഹോറോദിന്റെ മനസ്സിലെയ്ക്കുള്ള കഥ ഒരു ഉടപ്പെടൽ എന്ന നിലയിൽ ഇതിവൃത്തഗതിയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. എങ്കിലും ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ശ്രീലാപരമായ ഏകാഗ്രത ഒരു വലിയപരിധിവരെ ഇവിടെ പാലിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. വേദവാക്യത്തിന്റെ വചനങ്ങളുടെ കഥാ ചിത്രീകരണത്തെ സഹായിക്കുന്ന സൂചനകളായി നിൽക്കുന്നു ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ശ്രീലാഗതിയെ സഹായിക്കുന്നു. ഒരു സുഷിര നാടകത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷമായ പഞ്ചസന്ധികളും 'ശലോമി'യിൽ പാലിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നു പറയാം.

308

വേദവാക്യസ്വരൂപത്തിന്റെ വചനം നാടകീയതിന്റെ 'പ്രോലോഗി'ന്റെയും 'എപിലോഗി'ന്റെയും നിർവഹണം നടിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകീയതിന്റെ ആദ്യന്ത ങ്ങളിലും ഇടവേളകളിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് നാടകീയതിന്റെ ദർശനപരിണതികളെ സംഗ്രഹിച്ചു പറയുകയും ദർശനികീകരിക്കുകയും ചെയ്തതെ നാടകത്തിനു മുകളിൽ ഉടനടി സൂചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കോറസിന്റെ കൂട്ടുപാടു വേദവാക്യസ്വരൂപത്തിന്റെ വചനം ഇവിടെ നിർവഹിക്കുന്നു. മാത്രമല്ല രംഗങ്ങളെ കഥാപ്രതിപാദനം കൊണ്ടു കൂടിയോജിപ്പിക്കാനും കോറസിനെപ്പോലെ വേദവാക്യസ്വരൂപത്തിന്റെ ശബ്ദം ഇവിടെ ഉപകരിക്കുന്നു.

പുരുഷരീതിൽ പ്രാചീന ഗ്രീക്കു നാടകങ്ങളുടെ രൂപഘടനയും അവ വിധാനവും കൈവെടിയാതിരുന്ന 'ശലോമി'യിലും കഴിഞ്ഞുകൂടുന്നു. ഒരു ശുദ്ധനാടകമെന്ന നിലയിൽ തന്നെ ഏറ്റവും ലക്ഷണമൊത്ത പ്രകടിപ്പിച്ചു നടത്തിയ 'ശലോമി' 'ഓ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിന്റെ മുൻഗാമിയാണ്. എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും ശുദ്ധം വേർതിരിയാതിരുന്നു എന്നതാണ് 'ഓ മനുഷ്യ'നിൽ നമ്മെ വിസ്മയപ്പെടുത്തുന്നത്. ശുദ്ധാവസ്ഥയിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ഈ ഏറ്റവും കല, വേർതിരിച്ചെടുക്കുന്നത് 'ഓ മനുഷ്യ'നിലാണ്. റിലിസ്റ്റിക് സങ്കേതങ്ങളിൽനിന്നു വിടുമാറാനുള്ള പ്രവണത ശൈലീകൃതിന്റെയും വചനകൃതിന്റെയും അവസ്ഥയിലാണ് നി.ഒ.ഒ.യും 'അവൻ' നാടകം മുതൽ കണ്ടുതുടങ്ങുന്നത്. ശുദ്ധമാത്രമായ നാടകീയതിലെ ശുദ്ധാംശം വികസിപ്പിച്ചു പൂർണതയിലെത്തുന്നതാണ് 'ശലോമി'.

നി.ഒ.ഒ.യും ഞെരിഞ്ഞിൽ കഥയും:

"ഹെരോദാവ് തന്റെ സഹോദരനായ ഫിലിപ്പോസിന്റെ ഭാര്യ ഹെരോദ്യ നിമിത്തം അവൻ നിമിത്തം ഭാര്യയായിരിക്കുന്നതു നിമിത്തമല്ല എന്നു യോഹന്നാൻ അവനോടു പറഞ്ഞതുകൊണ്ടു തന്നെ അവനെ പിടിപ്പിച്ചുകെട്ടി തടവിലാക്കിയിരുന്നു. അവനെ കൊല്ലുവാൻ മനസ്സുണ്ടായിട്ടും പുരുഷാരം അവനെ പ്രവാചകൻ എന്നു എണ്ണുകയാൽ അവരെ ഭയപ്പെട്ടു. എന്നാൽ ഹെരോദിന്റെ

309

ജനനദിവസമായപ്പോൾ ഹെരോദാവിന്റെ മകൾ സലോമി നൃത്തം ചെയ്തു ഹേരോദാവിനെ പ്രസാദിപ്പിച്ചു. അതുകൊണ്ട് എന്തുചോദിച്ചാലും അവൾക്കു കൊടുക്കും എന്നവൻ സത്യം ചെയ്തു. അവൾ അമ്മയുടെ ഉപദേശപ്രകാരം യോഹന്നാൻ സ്നാപകന്റെ തല ഒരു താലത്തിൽ തരണം എന്നു പറഞ്ഞു. രാജാവ് ദുഃഖിച്ചു. എങ്കിലും ചെയ്ത സത്യത്തെയും വിരുന്നുകാരെയും വിചാരിച്ച് അതു കൊടുപ്പാൻ കല്പിച്ചു. ആളയച്ചു തടവിൽ യോഹന്നാനെ ശിരച്ഛേദം ചെയ്യിപ്പിച്ച് അവന്റെ തല ഒരു താലത്തിൽ കൊണ്ടുചെന്ന് പെൺകിടാവിന് / കൊടുത്തു. അവൾ അതു അമ്മയ്ക്കു കൊണ്ടുപോയി കൊടുത്തു. അവന്റെ ശിഷ്യന്മാർ ചെന്ന് ഉടൽ എടുത്തു കുഴിച്ചിട്ടു. പിന്നെ വന്നു യേശുവിനെ അറിയിച്ചു."(1)

പുതിയനിയമത്തിലെ ഈ ഭാഗമാണ് സി.ജെ.യുടെ 'ശലോമി' നാടകത്തിനാധാരമായുള്ളത്. ബൈബിളിലെ കഥയും സി.ജെ.യുടെ നാടക കഥയും തമ്മിൽ ഭിന്നതകളുണ്ട്. ഈ ഭിന്നതകൾക്കു ഒരു പരിധിവരെയെങ്കിലും കാരണം ഓസ്കാർ വൈൽഡിന്റെ 'ശലോമി' നാടകമാണ്. ഇതു സി.ജെ.യെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആ സ്വാധീനം ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് സി.ജെ. നടത്തിയ സ്വതന്ത്രവും മൗലികവുമായ രചനയാണ് 'ശലോമി' നാടകം.

ഓസ്കാർവൈൽഡും ശലോമിയും:

1893-ൽ ഫ്രഞ്ചിലും '94-ൽ ഇംഗ്ലീഷിലും എഴുതപ്പെട്ട ഓസ്കാർവൈൽഡിന്റെ 'ശലോമി' പാർശ്വവൽക്കരണത്തിന്റെ കാലിടറിയ ഒരു സംഭവമാണ്. ആദ്യകാലത്ത് അതിന്റെ പ്രദർശനം നിരോധിക്കപ്പെടുകയുണ്ടായി. പിന്നീട് പ്രദർശനത്തിനുള്ള അനുമതി ലഭിക്കാൻ തുടങ്ങി.

---

1. മത്തായി. 14: 3 മുതൽ 12 വരെ.

310

'ശാലോമി'യെക്കുറിച്ച് വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്യുന്നതിനു മുൻപ്, ഓൺകാർ വൈൽഡിന്റെ ട്രാജഡികളായ 'ശാലോമി', 'ഡച്ചൻ ഓഫ് പാദുവാ' (Duchess of Padua), 'ഏ ഫ്ളോറൻടൈൻ ട്രാജഡി' (A Florentine Tragedy) എതിവയുടെ സവിശേഷതകളെ സി.ജെ.യുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നതിൽ സാംഗത്യമുണ്ട്. വിവാഹിതയായ സ്ത്രീയും അന്യപുരുഷനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ഈ മൂന്നു നാടകങ്ങളിലെയും പ്രമേയമാണ്. 'ശാലോമി'യിൽ ഹെറോദും ഹിലിപ്പോസിന്റെ പത്നിയും തമ്മിൽ, 'ഡച്ചൻ ഓഫ് പാദുവ'യിൽ ഡച്ചസും ഗൈഡോയും (Guido)തമ്മിൽ, 'ഫ്ളോറൻടൈൻ ട്രാജഡി'യിൽ ബിനാക്കായും (Benaca)ഗൈഡോയും (Guido) ? തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം ഇതിവൃത്ത സ്വീകരണത്തിൽ ഓൺകാർ വൈൽഡും സി.ജെ.യും തമ്മിലുള്ള അടുപ്പം വിശദീകരിക്കേണ്ടതില്ലല്ലോ. 'The Woman covered with Jewel' എന്ന നാടകത്തിൽ, സ്ത്രീകളുടെ മുഖത്തുനോക്കാൻ കൂട്ടാക്കാത്ത ഖുവാവായ ഒരു സന്യാസിയും അയാളെ പല വിധത്തിലും പ്രലോഭിപ്പിക്കാൻ പരിശ്രമിക്കുന്ന ഒരു സുന്ദരിയുമാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. സി.ജെ.യുടെ ജോഹന്നാനും ഓൺകാർവൈൽഡിന്റെ ജോഹന്നാനും ഒരുപോലെ ഉണ്ടാകുന്ന ചില സവിശേഷതകളാണ് ഈ സന്യാസിക്കുള്ളത്. 'ബലമുള്ളവനിൽ നിന്ന് മധുരമുണ്ടായി' എന്ന ചൊല്ല് 'ശാലോമി'യിലെ രതിദർശനത്തിന്റെ വാക്യമായി കൊണ്ടുവരുന്ന സി.ജെ.യുടെ സംസ്കാരത്തോട്, ഭാര്യാകാമുകനെ വധിച്ചശേഷം തൈമനും ഭാര്യയും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന സംഭാഷണത്തോട് അധികം ബന്ധമുണ്ട്.

"Benaca : Why did you not tell me you were so strong.

Simon : Why

Did you not tell me you were beautiful.

(He kisses her on the mouth)"(2)

---

2. Oscar Wilde Plays: 1963. p.437.

311

ലൈംഗികതയുടെയും ലൈംഗിക അരാജകത്വത്തിന്റെയും പ്രതീകമായ ഓസ്കാർ വൈൽഡിന്റെയും രചനയുടെ പ്രധാന പ്രതിനിധാനമായിരുന്നുവെന്നു കാണാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സി.ജെ.യെ എടുക്കുമ്പോൾ സ്വാഭാവികമായും ഈ ദേഹ ത്തിനു കഴിഞ്ഞിരുന്നു.

ഓസ്കാർവൈൽഡിന്റെ ശലോമി:

ഓസ്കാർവൈൽഡിന്റെ 'ശലോമി' ബൈബിൾകഥയിൽ നിന്നും പ്രധാനമായി വ്യത്യാസപ്പെടുന്നത് 'ശലോമി'യ്ക്കു യോഹന്നാനോടുള്ള ലൈംഗിക ദാഹം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലൂടെയാണ്. മാതാവിന്റെ ആവശ്യത്തിനുവേണ്ടി മാത്രം ചെയ്ത യോഹന്നാന്റെ തല വാങ്ങുകയല്ല ഓസ്കാർ വൈൽഡിന്റെ 'ശലോമി' ചെയ്യുന്നത്. പുരുഷത്വത്തിന്റെയും യുവത്വത്തിന്റെയും ചൈതന്യമുള്ള യോഹന്നാൻ അവർക്കു പ്രേമം നല്കാൻ വിസമ്മതിക്കുംപോൾ, വെള്ളിത്താലത്തിലാക്കിയ അയാളുടെ മുഖത്തെങ്കിലും ചുംബിച്ചു കൊണ്ട് ആ ദുരന്തത്തിന്റെ ദുരന്തനായികയാവുകയാണ്. ബൈബിളിൽ നിന്നു ഓസ്കാർവൈൽഡ് തീ വരുത്തുന്ന മറ്റൊരു പ്രകടമായ വ്യത്യാസം ഹെരോദിന്റെ ഭടന്മാരാൽ ശലോമി വധിക്കപ്പെടുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നതാണ്.

വൈൽഡിന്റെ 'ശലോമി'യും സി.ജെ.യുടെ 'ശലോമി'യും:

ശലോമിയുടെ സൗന്ദര്യത്തെപ്പറ്റിയും ശലോമിയുടെ നൃത്തത്തെപ്പറ്റിയുമുള്ള രാജാക്കന്മാരുടെ അഭിപ്രായങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിൽ സി.ജെ.യെ വൈൽഡ് സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. മാടപ്പിറാവിനെപ്പോലുള്ള പാദങ്ങൾ എന്നും മഞ്ഞും അന്യർ ശലോമിയെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് ഇതിനുദാഹരണമാണ്. യോഹന്നാനെപ്പറ്റിയുള്ള വാർത്തകൾ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിലും വൈൽഡിന്റെ സ്വാധീനം കാണുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ ഇവ സി.ജെ.യുടെ നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം

312

മുലോം നിർണ്ണായകമായ അംശങ്ങളാണ്. വൈയിന്റെ നാടകീയമായ മനോഭാവ കാരണങ്ങളുടെയും ലൈംഗികതയുടെയും സ്വഭാവം. അതിന്റെ കാവ്യാത്മകമായ ലീപത ഇവയൊന്നും സി.ജെ.യെ തെല്ലും സ്വാധീനിച്ചിട്ടില്ല. വൈയിന്റെ 'ശലോമി'യുടെ ശൈലി കാവ്യാത്മകമായ അന്തരീക്ഷം കൊണ്ടു വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നു. സി.ജെ.യുടെ 'ശലോമി'യിലാകട്ടെ നാടകോചിതമായ ചിട്ടവട്ടങ്ങൾക്കൊത്ത വ്യവഹാരികമായ ഗദ്യശൈലിയാണ്. അങ്ങനെ മൗലികമായ ഒരു നാടകമാണ് സി.ജെ.യുടെ 'ശലോമി' പരിണമിക്കുന്നു.

എന്നാൽ വൈയിനോടു സി.ജെ.ക്കുള്ള പ്രകടമായ കടപ്പാടു ശലോമിയുടെ പ്രതികാരപരമായ ലൈംഗികനിഷേധം എന്ന അംശത്തിലാണ്. ഈ ലൈംഗികനിഷേധം വൈയിനോളം മാനങ്ങളിലും ചോരപുരണ്ടതുമല്ല സി.ജെ.യിൽ. വൈയിന്റെ 'ശലോമി'യെപ്പോലെ, തന്നെ ചുംബിക്കാൻ യോഹന്നാനോടു സി.ജെ.യുടെ ശലോമി ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. അതിലൂടെ മൃത്യുദണ്ഡത്തിൽ ചുംബിച്ചു പൈശാചികമായ സംതൃപ്തി അനുഭവിക്കുന്നുമില്ല. പ്രതികാരവാഞ്ഛയാൽ, മാംസനിർഭരമായ സ്നേഹരീതികൾ യോഹന്നാനെ വധിക്കുന്നതിലും 'അതിനിക്കു കാണാമോ, അതിലൂടെ പൊയ്ചു ശലോമി, അതിലൂടെ നോക്ക' എന്നിങ്ങനെ പറഞ്ഞുകൊണ്ടു ചെല്ലുന്ന സി.ജെ.യുടെ ശലോമി വൈയിന്റെ ശലോമിയെക്കാൾ കൂടുതലായി നൈർമല്യമുള്ളവളാണ്.

ഉപസംഹാരത്തിൽ സി.ജെ. വൈയിൽ നിന്നും സുപ്രധാനമായി വ്യതിചലിക്കുന്നു ഇവിടെയൊക്കെയാണ്.

1. ഹെറോദേസ് വിഷയാസക്തിയുമുപരിയായി, ലേഡി മാക്ബത്തിനെപ്പോലെ ദുർമോഹങ്ങളുള്ള ഒരു സ്ത്രീയായി സി.ജെ. ചിത്രീകരിക്കുന്നു.
2. തന്ത്രശാലിയായ ഹെറോദേസിനെ നിലയ്ക്കുനിറുത്താൻ തക്കോടമുള്ള നാടകീയതയാണ് ഹെറോദിയാസ് ഇവിടെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്.
3. ശലോമിയുടെ കാമുകനായി ഹെരിത്തിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

313

4. ആത്മഹത്യചെയ്യുന്ന നിറമർ ടേറെ കഴിവാകുന്നു.

5. നാബിനാബിന്റെ മൂർയഭീമനി വൈൽഡിന്റെ നാടകത്തിൽ ഉൾപ്പാർത്തോട്ടു.

6. നാടകാന്ത്യത്തിലെ മൂർയം.

7. നാടകാന്ത്യത്തിൽ ഹെറോദിന്റെ കൊട്ടാരം കൈയ്യടക്കുന്ന ശത്രുക്കളാണു (ജോഹന്നാനോടു അനുഭാവമുള്ളവർ) ശലോമിയെ വധിക്കുന്നതു.

എന്തുകൊണ്ടു ശലോമി:

ഓസ്കാർവൈൽഡിന്റെ 'ശലോമി' എന്തുകൊണ്ടു നി.ജെ.യെ സ്വാധിനിച്ചു എന്നുള്ളതിനു ഉത്തരം പലതാണു. എങ്കിലും പ്രധാനമായി കരുതിനാരു കാരണമുണ്ടു. സ്ത്രീയുടെ ലൈംഗികാഗ്രഹങ്ങളോടു നിഷിപ്തമായ രീതിയെ, അവളെ സംതൃപ്തിപ്പെടുത്താതെ അവർക്കുനേരെ മുഖം തിരിക്കുന്ന സന്യാസിമാരും ഭീരുക്കളുമായ പുരുഷന്മാർ നി.ജെ.യുടെ നാടകീയ ലിബിഡോടെന്നു നേരത്തെ വെളിപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടല്ലോ. സ്ത്രീയോടു ക്രൂരത കാട്ടുന്ന ഈ മനോഭാവത്തെ സ്വയം സഹനം കൊണ്ടു നേരിടുന്ന നായികമാർക്കു എതിരു നിൽക്കുന്ന മൂന്നിന്റെ കഥയും മുൻപേ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടു. ഉൾപ്പെട പുരുഷനിൽ നിന്നു പ്രേമം ലഭിക്കാതെ വന്നാൽ നിരാശരായി പിൻമടങ്ങിപ്പോവുകയും അവളുടെ ലൈംഗികാഗ്രഹങ്ങളെ പടിയിറക്കിവിടുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകളുടെ നിരയിൽ നിന്നു ഭിന്നമായി ഉൾപ്പെട പുരുഷനെ പിടിച്ചടക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണു 'ശലോമി'യിൽ നി.ജെ. അവതരിപ്പിക്കുന്നതു. വൈൽഡിന്റെ 'ശലോമി' സ്ത്രീയുടെ ആത്മനാശകമായ മോഹം എന്ന നി.ജെ.യുടെ ആശയത്തെ പ്രോജ്ജ്വലിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ളതുകൊണ്ടാവാം ശലോമിയെ കേന്ദ്രമായി നി.ജെ. നാടകമെഴുതിയതു.

ജോഹന്നാൻ:

ബൈബിളിൽ പറയുന്ന ഈനാപകജോഹന്നാൻ സി.ജെ.യിൽ പ്രസക്തമായിത്തീരുന്നത് പരഭാര്യാബന്ധത്തിന്റെയും ലൈംഗികസാന്മാർഗ്ഗികതയുടെയും പാപത്തിന്റെ സന്ദർഭവുമായ അദ്ദേഹം ബന്ധപ്പെടുന്നതുകൊണ്ടാണ്. ഹെറോദ്-ഹെറോദ്യ ബന്ധം സി.ജെ.യുടെ മറ്റു നാടകങ്ങളെക്കാൾ വിഷലിപ്തമാണ്. ഫിലിപ്പോസ് രാജാവിന്റെ കൊലപാതകത്തിന്റെ പാപം കൂടി ഇവിടുത്തെ സാന്മാർഗ്ഗികളായ സ്ത്രീപുരുഷന്മാർക്കുണ്ട്.

'അവൻ' നാടകത്തിൽ കുഞ്ഞുവർക്കിയുടെയും സാറാമ്മയുടെയും സ്വസ്ഥമായ ജീവിതരംഗങ്ങൾക്കിടയിലേയ്ക്ക് കടന്നുവരുന്ന ഉപദേശിയുടെ വചനങ്ങളുടെ അതേ നാടകീയതയോടെയാണ് ഹെറോദിന്റെയും ഹെറോദ്യയുടെയും ജീവിതരംഗത്തേയ്ക്ക് ജോഹന്നാന്റെ വചനങ്ങൾ കടന്നുചെല്ലുന്നത്. ആ വചനങ്ങളാവടെ തീക്ഷ്ണവും ശക്തരതീഗ്രവുമാണ്. രാജാവിനും രാജ്ഞിക്കുമെതിരെ ഇങ്ങനെ പരസ്യമായി ശക്തരം വർഷിക്കുന്നുവെന്നതുകൊണ്ട്, സി.ജെ.യുടെ ജോഹന്നാൻ ക്രിസ്തുവിൽ നിന്നും തീർത്തും ഭിന്നനാണ്. സീസറിനുള്ളതു സീസറിനു കൊടുക്കാൻ കല്പിച്ചിട്ടുള്ള ഓത്മീയമതസ്ഥാപനങ്ങൾക്കെതിരെ നിങ്ങുന്നക്രിസ്തുവിൽ നിന്ന്, രാഷ്ട്രീയസ്ഥാപനത്തോടുള്ള പരസ്യമായ എതിർപ്പുകൊണ്ട് ജോഹന്നാൻ വ്യത്യസ്തനായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. അയാളുടെ ഗംഭീരമായ പുരുഷശബ്ദവും അതിന്റെ നിഷേധ രീതിയുമാവണം, 'ബലമുള്ളവനിൽ നിന്നു മധുരമുണ്ടായി' എന്നുകണ്ട് അയാളെ സ്നേഹിക്കാനൊരുംപെടുന്ന ശാലോമിയിലുള്ളത്.

ശാലോമിയും ജോഹന്നാനും:

ശാലോമിക്ക് ജോഹന്നാനോട് തോന്നുന്നത് കേവലം ഒരു അഭിനിവേശമോ മാംസതാല്പര്യമോ അല്ല. ദൃഢചിത്തയായ അവൾ തീഗ്രമായും

തമ്മിലുടെ ലൈംഗികതയേക്കം ആഗ്രഹിക്കുന്നു. "ഇവിടെ ഒരു സ്ത്രീയെയും കണ്ടുകൂടാ" എന്നു പറയുന്ന ദൈവകോപത്തെ, തമ്മിലുടെ സൗന്ദര്യവും പ്രതിജ്ഞാബദ്ധവുമായ പുരാതന പ്രണയാരാധനയ്ക്കു മുമ്പിൽ നമിക്കുന്ന വെടിക്കെട്ടു പോലുള്ളതെന്നു കാണാം. നോക്കുക:

"ശലോമി : അതിനടുത്ത ഉദ്യാനത്തിലുള്ളോ അതിനിടയിലുടെ എനിക്കുള്ളതു.

ജോഹന്നാൻ : (കുപിതനായി) അടുക്കരുതു!

. . . .

ശലോമി : ജോഹന്നാൻ: അതിനടുടെ ശബ്ദം കേടതുമുതൽ ഞാൻ അതിനെ ആഗ്രഹിക്കുന്നു.

ജോഹന്നാൻ : (നിശബ്ദം വെടിക്കുന്നു) പുറത്തുപോ പിശാചി. പരിശുദ്ധി മാൻ വന്നിരിക്കുന്നു. പോ. അടിലെക്കിൽ പുഴുവിനെ പോലെ പൊടി അരിച്ചുകളയും.

ശലോമി : ഇസ്രയേൽ പ്രവാചകന്മാർ സ്ത്രീകളെ അടിച്ചാരുന്നോ?

ജോഹന്നാൻ : തിരിച്ചറിവും സർപ്പത്തിന്റെ തല ചതയ്ക്കണം.

ശലോമി : (ചിരിച്ചുകൊണ്ടു) എന്നാലും വിരോധമില്ല. എനിക്കു തൊടാതെ അടിക്കാനെങ്കിലുമറിയാമോ.

. . . .

ശലോമി : അതിനു കോപിക്കുമ്പോൾ ഇരട്ടി സുന്ദരനാകുന്നുണ്ടു. അതിനു നിറവും ഒരു പുരുഷനാണു. ഈ രുക്ഷതയെ എനിക്കെന്നു മാനിക്കാതിരിക്കും.

ജോഹന്നാൻ : (അലറുകയാണു) പി: പുറത്തു:

316

ശലോമി : (ശ്രദ്ധയോടെ) യോഹന്നാൻ, നമുക്ക് ഇനിയും കാണാം. ഞങ്ങൾ അധികനേരമിരുന്നുകൂടാ. അവർ അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ടാകും. അതിനുമുമ്പേ നമുക്കൊരു കാര്യം ചെയ്യാം. ഹെറോദാവിന്റെ സിംഹാസനം തകർന്നു കിടക്കുന്നു: ഉടനെ സ്ഥലം വിടുക. ഞാൻ വരാം.

യോഹന്നാനെ കൂടുതലും സംസാരിക്കുവാനും അവനുമായി സ്നേഹബന്ധം വളർത്തിയെടുക്കുവാനുമാണ് സലോമി ശ്രമിക്കുന്നത്. ദൈവികതയുടെ തേജസ്സും ദൈവികപ്രഭാവമുള്ള ഒരുമാതിരി വ്യക്തിത്വവുമായിട്ടല്ല സലോമി യോഹന്നാനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മറിച്ച് മനുഷ്യികതലത്തിൽ മാനുഷികമായാണ്. സ്വയം സംസാരത്തിലാണ് ആകർഷണത്തിൽ കുടുങ്ങിയിരിക്കുന്നത്. ശ്രദ്ധയിലാണ് പുരുഷനായാണ്. 'മക്കബായർ' ൽ യോഹന്നാൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന യേശു, ദൈവികതയിലേക്ക് വിരൽചൂണ്ടുന്നു വെങ്കിൽ 'ശലോമി'യിലെ യോഹന്നാൻ മാനുഷികമായ പുരുഷനിലേക്ക് വിരൽചൂണ്ടുന്നു.

യോഹന്നാന്റെ പ്രവചനങ്ങൾക്കു മുമ്പിൽ ശ്രദ്ധയും ഭക്തയായ ശലോമിയെ എന്നുകാണുന്നു. യോഹന്നാൻ സ്നാനമാണ് എന്നതിനുള്ള വിശദീകരണം കൂടി നാടകം നൽകുന്നുണ്ട്. ശലോമിയുടെ കൊട്ടാരത്തിലെ പുരുഷന്മാരുടെ സ്ത്രീത്വപരം, യോഹന്നാന്റെയുമായി സുഖം ചെലുത്തുന്നതും പോൾ അതു വ്യക്തമാകും. ശലോമി നൃത്തം ചെയ്താൽ രാജ്ഞിയുടെ പകുതിവരെയെങ്കിലും കൊടുക്കാമെന്നു പറയുന്ന ഹെറോദ്, സ്വന്തം ഭാര്യാ പുത്രിയുടെ നൃത്തം കണ്ടാൽ നിലയുറയ്ക്കാത്ത രാജാവ്, ഹെറോദ്യയുടെ നേരെ വാൾ ഉയർത്താൻ മടിക്കാത്തവനാണെങ്കിലും ഹെറോദ്യയ്ക്ക് വിധേയൻ തന്നെ. കൊട്ടാരത്തിലെ പ്രഭുക്കന്മാരുടെയും സേനാനായകന്മാരുടെയും നില ഇതേ കാട്ടിലും മെച്ചമല്ല. യോഹന്നാനെ രാജ്ഞിയായ മുത്തശ്ശിയ്ക്ക് പിൻതുണ നൽകുവാൻവേണ്ടി ഹെറോദ് പ്രഭുക്കന്മാരോടു പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന കടുവുകൾ, വളരെ

എളുപ്പത്തിൽ അവർ അവർക്കു വശഗതമായി തീരുന്നതു്. ഫ്രെഡിന്റെ മാതൃകയും, നമ്മുടെ ഇപ്പോഴത്തെയിനിലവിലാണിരിക്കുമ്പോഴും പെൺകുട്ടികളുടെ മുറിയിൽ കയറിയിരിക്കുന്ന സന്താനമേയും, ശലോമിയുടെ കാലുകളിൽ അൽപ്പം പിടിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ 'ഈ പുരുഷന്മാർക്കു മുഖവിലയില്ലാതെ ഒന്നും ചെയ്തുകൂടെ' എന്നു ശലോമി ചോദിക്കുന്നതു് - ഇവയെല്ലാം തന്നെ ഹെറോദിന്റെ ഭോഗാസക്തിയിലെ പുരുഷത്വം എന്തെന്നു വിശദമാക്കുന്നതാണു്. (ശലോമിക്കുവേണ്ടി ജീവനെടുക്കുന്ന നിറവിൽ ഭടനിലൂടെ പുറത്തേക്കു ഈ വിശേഷത്തിന്റെ പുരുഷത്വം വെക്തമായും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്)

'ലോകമുള്ളവനിൽ നിന്നും മധുരമുണ്ടാകുന്നു' എന്നതാണ്ടലോ ശലോമിയുടെ സ്നേഹത്തിന്റെ വാക്യം. ഭോഗം തൊട്ടു തീണ്ടു സുന്ദരനായിരിക്കുന്നു എന്നു ജോഹന്നാനോടു പറയുന്ന ശലോമിക്കു ഭോഗത്തിന്റെ പുരുഷസൗന്ദര്യം ഉടമയാണു്. സ്ത്രീസൗന്ദര്യത്തെ എതിർത്തു നിൽക്കുന്ന ഒരു തരത്തിലുള്ള നിലപാടാണു് ജോഹന്നാനോടു് അവർക്കു തോന്നുന്നതു്. ആ പുരുഷസൗന്ദര്യത്തിനു് വിധേയരായിരിക്കുന്നവർ അവർക്കു് അഗ്രഹമുണ്ടു്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ അവരുടെ സ്നേഹം അപാരമായിരിക്കുമെന്നും. ഭോഗത്തിന്റെ ആ പുരുഷസൗന്ദര്യം അവർക്കു ലഭിക്കുന്നില്ലെന്നു വരുമ്പോൾ, അവളെ നമ്മളെപ്പോലെ കാടിക്കോടിക്കുന്ന ജോഹന്നാനോടു് കണക്കുതീർക്കാൻ തന്നെ അവർ തയ്യാറാവുന്നു.

ജോഹന്നാൻ അവളെ നമ്മളെപ്പോലെ കാടിക്കാടിക്കുന്നതിനിടയിൽ മറ്റു പുരുഷന്മാർ അവർക്കു മുന്നിൽ നമ്മളെപ്പോലെ വാലാടിനിൽക്കുന്നുമുണ്ടു്. സ്നേഹം ആവശ്യപ്പെടുന്ന സി.ജെ.യുടെ ശലോമി, വാലാടുന്ന പുരുഷന്മാരുടെ വിധേയത്വത്തെ വെറുക്കുന്നതുപോലെ തന്നെവളുടെ സ്ത്രീത്വത്തെ പടിയെപ്പോലെ കരുതുന്ന ജോഹന്നാന്റെ അതിഹൗരുഷത്തോടു് എതിർപ്പുള്ളവളുമാണു്. പടിയെപ്പോലുള്ള വിധേയത്വമോ പടിയാക്കിക്കോടിക്കുന്നതുപോലെയുള്ള നിരാകരണമോ അവർ പുരുഷനിൽ നിന്നും ആഗ്രഹിക്കുന്നില്ല. ജോഹന്നാന്റെ എതിർപ്പിന്റെ പൗരുഷത്തിനു് സ്ത്രീയുടെ പ്രസക്തി എന്തെന്നു് ഉൾക്കൊള്ളാനാവാതെ വരുമ്പോൾ

318

അവൾ എതിർപ്പിലൂടെ തന്നെ സ്വന്തം സ്നേഹം നിറവേണ്ടാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. സ്ത്രീയ്ക്കു വിധേയനാവാതെ പൗരുഷത്തിന്റെ ഗൗരവം നിലനിർത്തുന്ന ജോഹന്നാനെപ്പോലെതന്നെ സ്ത്രീയുടെ മൂല്യവും നിലനിർത്തണമെന്നു ശാലോമി അഗ്രഹിക്കുന്നുണ്ടു്. ചവുടിപുറത്താക്കുന്ന പുരുഷന്നു ദയനീയമായി വിധേയ ആവുന്ന ഒരു സാധാരണസ്ത്രീയായി അധഃപതിക്കുവാൻ അവൾ തയാറല്ല. ബലമുള്ള ഒരു സ്ത്രീപുരുഷജന്മമാണു് അവൾ കാംക്ഷിക്കുന്നതു്. ബലമാണു് ആന്തരവും എന്നവൾ വിശ്വസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വയം കീഴടങ്ങുകയും കീഴടക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു സ്നേഹത്തിന്റെ വേദാന്തമാണു് അവൾ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതു്.

സ്വയം ഭഹനത്തിന്റെ ഭാതനയിലൂടെ പുരുഷന്റെ ഭഹതാപം പിടിച്ചുപറ്റി അയാളെ എങ്ങനെയെങ്കിലും കരസ്ഥമാക്കുക എന്നതല്ല ശാലോമിയുടെ മാർഗ്ഗം. ആത്മീയം ഉപദേശിച്ചോ പാപമോക്ഷം കൊടുത്തോ കെട്ടവളെ നന്നാക്കാൻ ശ്രമിക്കാത്ത ജോഹന്നാനെപ്പോലെ എതിർപ്പിന്റെ വീര്യം അവളിലുമുണ്ടു്. സൂത്രം ചെയ്തു് ജോഹന്നാന്റെ ശിരസ്സ് ആവശ്യപ്പെടുന്ന ശാലോമി, അയാളുടെ പൗരുഷപൂർണ്ണമായ സ്നേഹത്തിന്റെ ആത്മാനുവാദം ലഭിക്കുക അസാദ്ധ്യമെന്നു കണ്ടു് അവൾ അയാളെ വധിക്കാൻ തയാറാവുകയാണു്. അയാളുടെ ജീവഹത്യ എന്നതു് അവളുടെ പ്രേമത്തിന്റെ തീവ്രത വെളിവാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

"അങ്ങാണിതെല്ലാം വരുത്തിവച്ചതു്, ജോഹന്നാൻ, അങ്ങയുടെ ഓമന, അങ്ങയുടെ കൊച്ചു ശാലോമി" എന്നിങ്ങനെ വിലപിച്ചുകൊണ്ടാണല്ലോ ശാലോമി മരണമടയുന്നതു്. സംഹാരത്തിന്റെ ചോരനിറമുള്ള ശാലോമിയുടെ സ്നേഹം ജോഹന്നാന്റെ പൗരുഷപൂർണ്ണമായ ലാളന അഗ്രഹിച്ചിരുന്നുവെന്നു് ശാലോമിയുടെ ഈ വാക്കുകളിൽ നിന്നു് സ്പഷ്ടമാണു്. അയാൾക്കു കീഴടങ്ങുന്നതുപോലെ അയാളെ സ്നേഹം കൊണ്ടു് കീഴടക്കുവാനും അവൾ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടു്. അങ്ങനെ കീഴടങ്ങലിന്റെയും കീഴടക്കലിന്റെയും ആരോഗ്യകരമായ ഉദ്വേഗത്തിലാണു് അവൾ സ്നേഹ് കണ്ടെത്തുന്നതു്. സ്ത്രീയുടെ പാദസേവ ചെയ്യാൻ തയാറെടുത്തു നില്ക്കുന്ന ഹെറോദിന്റെ കൊട്ടാരത്തിലെ പുരുഷന്മാർക്കു്,

319

പൗരുഷപൂർണ്ണമായ ലാളനയും രക്ഷയും അവർക്കു നല്കുവാൻ കഴിയുമായിരുന്നില്ല. പുരുഷത്തിൽ ശാലോമി അവളുടെ സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ രക്ഷ ലോഹനാനിലാണു കണ്ടെത്തുന്നതു. ആ രക്ഷ അവർക്കു നിഷേധിക്കപ്പെടുപോൾ പിന്നീടു തകർച്ചമാത്രമേ ഉപശാന്തിയായുള്ളു. 'അതിനുവേണ്ടി ഹെറോദിന്റെ സിംഹാസനം തകർന്നാലെന്തു' എന്നവർ പറയുംപോൾ ആ തകർച്ച മുൻപേ കണ്ടിരുന്നുവെന്ന കാര്യം വ്യക്തമാണു. ലോഹനാൻ വധിക്കപ്പെടാൻ ശത്രുകൾ ഹെറോദ്യൻ സിംഹാസനം തകർക്കുമെന്നും ആ യുദ്ധത്തിൽപ്പെടു സ്വന്തം ജീവനും നഷ്ടപ്പെടുമെന്നും തീർച്ചയുള്ളതുകൊണ്ടാണു ശാലോമി ഉത്തരമൊരു സാഹസത്തിനൊരുങ്ങുന്നതു. ലോഹനാനിൽ നിന്നു രക്ഷലഭിക്കാത്തിടത്തോളം അവർ ജീവിതമല്ല, ജീവിതനാശമാണു അഭിലഷിക്കുന്നതു.

ഹെറോദ്യയും ശാലോമിയും:

ഹെലിക്സ്, ശാലോമിയുടെ പുരുഷസ്നേഹത്തെ സംബന്ധിച്ച അറിവു നല്കുന്ന കഥാപാത്രമാണു. പടനായകനായ ഹെലിക്സ് അജ്ഞാനുവർത്തിയായുള്ളപ്പോൾ അയാളുടെ രാജത്വവും സംപന്നതയും അഭിലഷിക്കാതെ, അയാളെ പിൻതള്ളി ഞാണ്ടു, മരവുരി ഉടുത്തു കാട്ടുതേനും ഭക്ഷിച്ചു നടക്കുന്ന പ്രവാചകനോടു നാട്ടുകാരുടെ രാജാവാകണമെന്നു ശാലോമി അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നു.

"ശാലോമി : ലോഹനാൻ അജ്ഞു ക്ഷോഭിക്കാതെ. ഇതാ ശാലോമി രാജകുമാരി. അജ്ഞയുടെ ദാസി. ഈ പാദത്തിലടിയറ വെയ്ക്കപ്പെടാത്ത കിരീടങ്ങൾ കനാൻ നാട്ടിലില്ല. ഒന്നു തലകുനിച്ചാൽ മതി ഹെറോദാസിന്റെ സിംഹാസനം എന്റെ താഴത്തിരും. എങ്കിലും ഞാൻ ഈ കാരാഗൃഹത്തിലേയ്ക്കാണു വന്നതു. പുരുഷത്വത്തെ തേടി അജ്ഞയുടെ കാൽക്കൽ. എനിക്കു അജ്ഞയെ മതി. എന്നെ സ്വീകരിക്കു. ജനങ്ങൾ അജ്ഞയെ ആരാധിക്കുന്നു. അജ്ഞു കനാൻ നാടു ഭരിക്കണം:"

320

ഇവിടെ കണ്ടാൽ നമ്മിലെ നന്മകുമാരിക്കു നന്മയ്ക്കായുള്ള ആഗ്രഹം കൊണ്ടല്ല അവർ യോഹന്നാനെ സ്നേഹിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നത്. യോഹന്നാനെ നാശമാക്കുക എന്നതും അവരുടെ ലക്ഷ്യമല്ല. മുമ്പിൽ പോകുന്നവരുടെ ശക്തിമാന്മാരെ നിർദ്ദേശിക്കുന്നതുപോലെ ശലോമിയും കണ്ടാൽ നാടിന്റെ സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യപ്രവർത്തകയാണ് നിർദ്ദേശിക്കുന്നത്. "എന്നെ സ്നേഹിക്കൂ: മനസ്സിൽ അതിനെ താലോലിക്കുന്നു. അതു കണ്ടാൽ നാടു ഭരിക്കണം" എന്നു ശലോമി പറയുമ്പോൾ ഹെറോദ്യരാജ്ഞിയ്ക്ക നേരിട്ട ദുരിതത്തിനെതിരെ, കണ്ടാൽ നാടിന്റെ കണ്ണാടിയാണ്, അതിനെ സ്നേഹിക്കാൻ യോഹന്നാനോട് അപേക്ഷിക്കുന്നു. പുരുഷനെക്കൊണ്ട് ശലോമിയെപ്പോലെ സി.ജെ.യുടെ കണ്ടാൽ ദേശവും ആഗ്രഹിക്കുന്നു.

ഹെറോദ്യനാജ്ഞിയുടെ കണ്ണുകളെ ശലോമി വിശ്വസിക്കുന്നതിലുമുള്ള സൗന്ദര്യത്തിൽ വിശ്വസിക്കുന്നവളല്ല. ലൈംഗികസ്നേഹം അവൾക്കു രുചിക്കുന്നതുമല്ല. പുരുഷന്റെ വിജയത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ചൂടുള്ള ഉപായിയായി സ്വന്തം സ്ത്രീത്വത്തെ കണക്കാക്കുകയും സ്വന്തം ആഗ്രഹങ്ങൾ നടപ്പിലാക്കുന്നതിനുള്ള വിദൂരമായി ലൈംഗികതയെ അധഃപതിപ്പിക്കുകയുമാണ് അവൾ ചെയ്യുന്നത്.

"ഹാബൂ എനിക്കൊരു ശിരസ്: ഹേ മനുഷ്യാ, നാൻ ഫിലിപ്പോസിനെ വിട്ടു പോന്നത് നിങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യം കണ്ടല്ല. ചെവിയുണ്ടു കേൾക്കൂ. അവർ ക്രാന്തദർശിയിലാതെയുണ്ടാകും. സ്വന്തം അഭിമാനത്തിനും അധികാരത്തിനും വേണ്ടി ഒരു ശ്രാദ്ധർ സന്യാസിയെപ്പോലും തൊടാൻ തൈര്യമില്ലാത്ത ഭീരുവിനെ ഉണ്ണിമുഹമ്മദിനെപ്പോൽ നാൻ ഉപേക്ഷിച്ചു പോവും." എന്നു പറയുന്ന ഹെറോദ്യയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആത്മനം എന്നതിനു അധികാരം എന്നാണർത്ഥം. അതിനുവേണ്ടി ഹെരിത്തിനെയും പ്രവാചകന്മാരെയും അവരുടെ സ്ത്രീത്വം കൊണ്ടു പ്രീണിപ്പിക്കാൻ അവർ സന്നദ്ധരാകുകയും ചെയ്യുന്നു. അധികാരം നില നിർത്താൻ വേണ്ടി അവർ ഭർത്താവിന് സൂത്രങ്ങൾ ഉപദേശിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. ചക്രവർത്തിനിയാകാൻ വേണ്ടി ഭർത്താവിനെ ഉപദേശിക്കുന്നു ഗോത്രകൾ

"ഹെറോദ്യ : അങ്ങേക്കെന്തുകൊണ്ടു മിശിഹാ ആകിക്കൂടാ.

ഹെറോദേസ് : ഏ! ഞാൻ മിശിഹ ഓ! അതെ. അതൊരു വിദ്യകാണ്. എന്തുകൊണ്ടാകിക്കൂടാ. ഹെറോദ്യ നീ ബുദ്ധിമതി തന്നെ.

ഹെറോദ്യ : എന്റെ ഭർത്താവ് ചക്രവർത്തിയാകാൻ വേണ്ടി

ഹെറോദേസ് : ചക്രവർത്തിനിയാവുന്നതിൽ ഒരു താല്പര്യവുമില്ല. അല്ലേ?

ഹെറോദ്യ : അങ്ങു ചക്രവർത്തിയാണെങ്കിൽ മാത്രം."

ലൈംഗികത മാത്രമല്ല, ആത്മീയതയും ഹെറോദ്യയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അധികാരം നിലനിർത്താനും വികസിപ്പിക്കാനുമുള്ള ചൂക്ഷണ വിദ്യകളാണ്.

ശാലോമിയും ഹെറോദ്യയും തമ്മിലുള്ള സ്പഷ്ടമായ വ്യത്യാസം ഇതാണ്. ഹെറോദ്യ സിംഹാസനത്തിനു വേണ്ടി, ചക്രവർത്തിനിപദത്തിനു വേണ്ടി ലൈംഗികതയെ വ്യഭിചരിക്കുന്നു. ശാലോമി ലൈംഗിക സ്നേഹത്തിനു വേണ്ടി മറ്റെല്ലാം നിഷേധിക്കുന്നു. അവളുടെ മാതാവ് വ്യഭിചാരത്തിലൂടെ പടുത്തുയർത്തിക്കൊണ്ടുവന്ന സാമ്രാജ്യമെല്ലാം തകർക്കുന്നു. യോഹന്നാനോടുള്ള പ്രേമം നിമിത്തമാണ്. 'ഹെറോദിന്റെ സിംഹാസനം തകർന്നാൽ എനിക്കെന്ത്' എന്നവൾ ചോദിക്കുന്നത്. പുരുഷത്തിൽ ലൈംഗികവ്യഭിചാരം കൊണ്ടു പിടിച്ചെടുത്ത പദവികളും അധികാരങ്ങളുമെല്ലാം ലൈംഗികസ്നേഹത്തിന്റെ പേരിൽ തകർക്കുകയാണ് കന്യകയായ ശാലോമി ചെയ്യുന്നത്.

'ശാലോമി'യിലെ ലൈംഗികതാദർശനം:

ലൈംഗികവ്യഭിചാരത്തിന്റെ ഗലീലിയൻ സ്ഥാപനത്തെ തകർക്കുന്ന ശാലോമി നിഷേധിക്കുന്നത്, ലൈംഗികാരാജക്വത്തിന്റെയും ലൈംഗിക കൊലപാതകത്തിന്റെയും ക്ഷണ്ഡത്വത്തിന്റെയും അധികാര ദുർമോഹത്തിന്റെയും ഹെറോദ്യൻ സംസ്കാരത്തെയാണ്. ദുർമോഹത്തിന്റെ കറ പുരളാത്ത ആരോഗ്യമുള്ള ലൈംഗിക സ്നേഹമാണ്. സി.ജെ. 'ശാലോമി'യിലൂടെ പുറപ്പെടു

322

വിശുദ്ധ ലൈംഗികതാദർശനം. അതാണ് ആ ലൈംഗികസ്നേഹത്തെ പുണ്ട മാക്കുന്നത്. പരസ്പരം എതിർക്കാനും കീഴടക്കാനും കീഴടങ്ങാനുമുള്ള ധീരത യാണ് ആ സ്നേഹത്തിനാധാരമായുള്ളത്. സ്വയം സ്വന്തമായുടയോ അതിന്റെ കാഴ്ചയിൽ നിന്നു മനിശ്ചിത സന്തോഷമോ കാരുണ്യമോ അല്ല ശലോമിയുടെ സ്നേഹം. സന്തോഷത്തിന്റെയും കാരുണ്യത്തിന്റെയും ക്രിസ്തീയസ്വഭാവത്തെ പുറംതള്ളുന്ന ശക്തിയാണ് അവളുടെ സ്നേഹം. ശക്തവും ധീരവുമായ സ്നേഹ മെന്നത് ഉപക്രിസ്തീയമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് നീത്ഷെ കുലീനമായ ക്രൂരനിഷ്ഠ സംഗീതവും.

യോഹന്നാനും യേശുവും:

നാടകത്തിലെ പ്രാരംഭവും പര്യവസാനിയും നോക്കുക: (സംഗീത പരിചാരത്തോടെ ദേവാലയ അഭ്രദാഷത്തിൽ) പ്രാരംഭം: വേദവാക്യങ്ങൾ.

"മരുഭൂമിയിൽ വിളിച്ചുപറയുന്നവന്റെ വാക്കായിട്ട് കർത്താവിന്റെ വഴി ഒരുക്കുവിൻ. അവന്റെ പാത നിരപ്പാക്കുവിൻ. എല്ലാ താഴ്വരയും നികത്തു വരും. എല്ലാ മലയും കുന്നും താഴും. വളഞ്ഞതു നേരായും ദുർഘടമായതു നിരത്ത വഴിയായും തീരും. സകലജഡവും ദൈവത്തിന്റെ രക്ഷയെ കാണും." എന്നിങ്ങനെ യേശുവിന്റെ പ്രവാചകന്റെ പുസ്തകത്തിൽ എഴുതിയിരിക്കുന്നതുപോലെ തന്നെ.

പര്യവസാനം: വേദവാക്യങ്ങൾ.

"അവന്റെ ശിഷ്യന്മാർ ചെന്ന് അവന്റെ ഉടലെടുത്തു കുഴിച്ചിട്ടു. പിന്നെ വന്ന് യേശുവിനെ അറിയിച്ചു.

ഒരു ശബ്ദം: (ശക്തമായ ഇടിനാദവും മധുരമനോഹരവും)

നിങ്ങൾ എന്തു കാണ്മാൻ മരുഭൂമിയിലേക്കു പോയി? കാറ്റിനാൽ ഉലയുന്ന ഓടലോ? അല്ല എന്തു കാണ്മാൻ പോയി? മാർദ്ദവവസ്ത്രം ധരിച്ച

323

മനുഷ്യനെയോ? മോടിയുള്ള വസ്ത്രം ധരിച്ചു സുഖഭോഗികളായി നടക്കുന്നവർ രാജധാനികളിലത്രേ. അപ്പോൾ എന്തു കാണ്മാൻ പോയി. ഒരു പ്രവാചകനെയോ? അതെ. പ്രവാചകനിലും മികച്ചവനെയത്രേ എന്നു ഞാൻ നിങ്ങളോടു പറയുന്നു. ഞാൻ എന്റെ ദൂതനെ നിന്റെ മുമ്പാകെ അയക്കുന്നു. അവൻ നിന്റെ മുമ്പിൽ നിന്റെ വഴിയൊരുക്കും. എന്നു എഴുതിയിരിക്കുന്നതു അവനെക്കുറിച്ചാകുന്നു. സ്ത്രീകളിൽ നിന്നു ജനിച്ചവരിൽ സ്നാപകനെക്കാൾ വലിയവർ ആരുമില്ല."

നാടകത്തിന്റെ ആരംഭത്തിലും അന്ത്യത്തിലുമായി നിലകൊള്ളുന്ന ഈ വചനങ്ങൾ സ്നാപകന്റെ വരവിന്റെ പ്രസക്തിയെക്കുറിക്കുന്നതാണ്. കയഫാസിന്റെ ആത്മീയസ്ഥാപനത്തിനെതിരെയുള്ള, യെരുശലേമിന്റെ നൈതിക വ്യവസ്ഥക്കെതിരെയുള്ള യേശുവിന്റെ വരവാണ്പോലും 'മാർവരി'യിലുള്ളത്. അതുപോലെ ഹെറോദോസ് രാഷ്ട്രീയ സ്ഥാപനത്തിനും നൈതികസ്ഥാപനത്തിനും എതിരായുള്ള നിലപാടാണ് സ്നാപകന്റേത്. മെർക്കിയറിന്റെ വചനങ്ങളിൽ ആരംഭിച്ചു ഉണർത്തെഴുന്നേല്പിലാണ് ക്രിസ്തു അവസാനിക്കുന്നത്. അതുപോലെ തന്നെ സ്നാപകന്റെ വരവിലാരംഭിച്ചു സ്നാപകന്റെ വധത്തിലവസാനിക്കുന്നു 'ശാലോമി'. എന്നാൽ സ്നാപകനും യേശുവും തമ്മിലുള്ള കാതലായ വ്യത്യാസം ഇതാണ്. സ്നാപകൻ രാഷ്ട്രീയ വ്യവസ്ഥിതിയും അതിന്റെ നൈതികതയ്ക്കെതിരെയുമാണ് ശബ്ദിക്കുന്നത്. യേശു രാഷ്ട്രീയ സ്ഥാപനത്തിന്റെ ആണ്ടിയായ ആത്മീയസ്ഥാപനത്തിനും നൈതികവ്യവസ്ഥിതിക്കും എതിരായാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. നിന്നും പിലാത്തോസും ഒരിക്കലും യേശുവിന്റെ ലക്ഷ്യമല്ല.

ചുരുക്കത്തിൽ 'മാർവരി'യിൽ നിന്നു 'ശാലോമി'യിലേയ്ക്കെത്തുംപോൾ നി.ജെ. ആത്മീയതയിൽ നിന്നു നൈതികതയിലേയ്ക്കും, രാഷ്ട്രീയതയിലേയ്ക്കും ചലിക്കുന്നു. രാഷ്ട്രീയസ്ഥാപനത്തിന്റെ പരിവർത്തനം, വ്യവസ്ഥിത പരിവർത്തനത്തിനു അനുപേക്ഷണീയമാണെന്നും, രാഷ്ട്രീയസ്ഥാപന

ത്തിന്റെ തകർച്ചയോടെ, അതിന്റെ നൈതികവ്യവസ്ഥയുടെയും തകർച്ച യുണ്ടാവുന്നുവെന്നും തെളിയിക്കുന്നു. അദൃശ്യമരം രാഷ്ട്രീയസംപദ്വ്യവസ്ഥയോടായിരിക്കണമെന്ന ജൂദാസിന്റെ പ്രമാണം+, സി.ജെ., യോഹന്നാനെക്കൊണ്ടു പ്രവൃത്തിപഥത്തിലെത്തിക്കുന്നു. ഒരു മതരക്തസാക്ഷിയെക്കാൾ രാഷ്ട്രീയ രക്തസാക്ഷിയാണ് യോഹന്നാൻ. രാഷ്ട്രീയപരിവർത്തനത്തിന്റെ സാംഗത്യവും എതിർപ്പിന്റെയും ക്രോധത്തിന്റെയും പൗരുഷവും കൊണ്ട് വഴിയൊരുക്കുകയാണ് യോഹന്നാൻ ചെയ്യുന്നത്. 'സ്ത്രീകളിൽ നിന്നും ജനിച്ചവൻ' എന്ന വിശേഷണത്തെ യോഹന്നാന്റെ ഭൗതികത്വപരതയെ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ വേണ്ടി ഉപയുക്തമാക്കാൻ സി.ജെ.ക്കു കഴിയുകയും ചെയ്യുന്നു.

യുദ്ധത്തിന്റെ ദർശനം:

മനുഷ്യസമുദായത്തോടുള്ള യേശുവിന്റെ സമീപനത്തിലും ശാപവചനത്തിലും വരെ 'വാൾ' അല്ല ഉള്ളത്; (കാൽവരി) കരുണയും അനുതാപവുമാണ്. എന്നാൽ യോഹന്നാന്റെ ക്രോധത്തിന്റെ നാവിൽ 'വാൾ' തന്നെയാണുള്ളത്. ആ വാൾ ഹെറോദ്യൻ സിംഹാസനത്തിനും ശാലോമിയും ഒരു പോലെ അവൻ നല്കുന്നു.

സ്വയം സഹനത്തിന്റെയും കരുണയുടെയും പ്രതീകമായ യേശുവിനു മുന്നിൽ നില്ക്കുന്ന ക്രോധത്തിന്റെ യോഹന്നാൻ, യുദ്ധത്തിന്റെ സന്ദേശമാണ് 'ശാലോമി'യിലൂടെ നല്കുന്നത്. ലോകരക്ഷയ്ക്കായി വ്യവസ്ഥകളിലൂടെ അവർത്തിക്കുന്ന രക്ഷകനല്ല യോഹന്നാൻ. ആ രക്ഷകനാണ് വ്യവസ്ഥാപരിവർത്തനം നടത്തുന്നതും ലോകത്തെ ചലനസദ്ധമാക്കുന്നതും എന്നുള്ള നില സി.ജെ. ഇവിടെ കൈവെടിയുന്നു. യുദ്ധം അല്ലെങ്കിൽ അതിന്റെ

+ സംപദ്ഘടനയുടെ ഉപരിഘടന മാത്രമാണ് ആത്മീയസ്ഥാപനം എന്ന മാർക്സിയൻ വിശകലനത്തോട് യോജിച്ചുകൊണ്ട്.

ജനദേശവാഹകനാണ് വ്യവസ്ഥാപരിവർത്തനം ആധിക്കുന്നത്. അമാധാനവും രക്ഷയുമല്ല, ഖുദ്ധനാശമാണ് പരിവർത്തനത്തിന്റെ, ചലനത്തിന്റെ കാരണമായി ജി.ജെ. കണ്ടെത്തുന്നത്.

ലോകവ്യവസ്ഥാപരിവർത്തനത്തിൽ ക്രിസ്തുവിന്റെ ആത്മനിഷ്ഠതക്കുള്ള പ്രാധാന്യം ലോഹന്റെ ചരിത്രത്തിലില്ല. ലോകത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥാപരിവർത്തനത്തിന് ക്രിസ്തു കല്പിക്കുന്ന ആത്മനിഷ്ഠതാപ്രാധാന്യം, ഖുദ്ധത്തിന്റെ ആശയം ജി.ജെ.യിൽ ശക്തിപ്രാപിക്കുന്നതോടെ പിൻതള്ളപ്പെടുന്നു. ലോകചരിത്രത്തിന്റെ ഗതി നിർണ്ണയിക്കുന്നത് വ്യക്തിയാണെന്ന ജിദ്ധാന്തം+ ആത്മനിഷ്ഠതാപ്രധാനമായ ക്രിസ്തിയതയും ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. വ്യവസ്ഥാപരിവർത്തനത്തിന്റെ ചരിത്രഗതി നിയന്ത്രിക്കുന്നത് വിപ്ലവമാണെന്നും, വിപ്ലവം മനുഷ്യരാശിയുടെ ഗുണകരമായ ഒരെടുത്തുചാടമാണെന്നും പ്രസ്താവിക്കുന്ന മാർക്സിസം ആകടെ സർവനിഷ്ഠതകൊണ്ട് ഈ ആത്മനിഷ്ഠതയെ നിരാകരിക്കുന്നു. അമൂഹത്തെ ആകെ ബാധിക്കുന്ന ഖുദ്ധത്തിന് എപ്പോഴും ആത്മനിഷ്ഠതയിൽ ഇവിഷ്ഠമാനമുണ്ട്.

ഖുദ്ധത്തോടുള്ള ശത്രുത, കമ്യൂണിസത്തോടുള്ള വിയോജിപ്പിനു കാരണമായി ജി.ജെ.യുടെ അവസാനകാലത്തെ സ്വതന്ത്രലേഖനത്തിൽ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നുണ്ട്. പക്ഷെ ആത്മനിഷ്ഠമായ സ്വയം ത്യാഗശക്തിയെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് സർവനിഷ്ഠമായ ഖുദ്ധം വ്യവസ്ഥാപരിവർത്തനത്തിന്റെ ഉത്തരവാദിത്വമേല്ക്കുന്നതായാണ് 'ശാലോമി', 'ആ മനുഷ്യൻ' എന്നീ സർഗ്ഗാത്മക രചനകളിൽ സ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഓരോ വ്യവസ്ഥകളും സമൂലം പരിവർത്തിക്കപ്പെടുന്നത് ഖുദ്ധം നിമിത്തമാണെന്ന കണ്ടെത്തലിൽ കുറെക്കൂടി ഭാഥാർത്ഥ്യബോധമുണ്ട്. മലിനമായ ഹെറോദ്യൻ നൈതികവ്യവസ്ഥയിൽ ഗുണപരമായ

+ ജി.ജെ.യുടെ ചരിത്രവും വ്യക്തിയും എന്ന ലേഖനം നോക്കുക. ഇവൻ എന്റെ പ്രിയ പുത്രൻ. 1953 പുറം- 52-63

326

പരിവർത്തനം വരുത്തുന്നു എന്നതാണ് ലോഹനാൻ കൊണ്ടുവരുന്ന ചുദ്ധത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം. അതാകട്ടെ ശക്തിയും സൗന്ദര്യവുമുള്ള ലൈംഗിക സ്നേഹത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഒരു പുതിയ നൈതികവ്യവസ്ഥയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള ചുദ്ധമാണ്.

ദർശനത്തിലെ ആത്മനിഷ്ഠതാപ്രാധാന്യം എഴുത്തുകാരന്റെ, കാല്പനിക കലാസംസ്കാരം നല്കുന്നുവെന്ന വസ്തുത പരമെ അംഗീകരിക്കപ്പെടുള്ള തത്വമാണല്ലോ. ആത്മനിഷ്ഠതയിൽ നിന്ന് സമസ്തനിഷ്ഠതയിലേയ്ക്കുള്ള സി.ജെ.യുടെ ഈ പരിണാമം, റൊമാന്റിക് കലാസംസ്കാരത്തിൽ നിന്ന് ക്ലാസിക് കലാസംസ്കാരത്തിലേയ്ക്കുള്ള മാറ്റത്തെ കുറിക്കുന്നു.

അദ്ധ്യായം എട്ടു്

ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ:

സി.ജെ.യിലെ കലാകാരന്റെ ഏറ്റവും ശക്തമായ മുഖം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതു് 'ആ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിലാണു്. 'ശാലോമി'യിൽ നിന്നു് 'ആ മനുഷ്യ'നിലേയ്ക്കു കടന്നെത്തുന്ന സി.ജെ. ക്ലാസിക് നാടക കലയുടെ സരളവും ബലപൂർണ്ണവുമായ രൂപം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു നാടകകാരനെന്ന നിലയിൽ സി.ജെ.യ്ക്കു കൈവരുന്ന ഉത്തമമായ അച്ചടക്കം 'ആ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിന്റെ രൂപഘടനയിലുണ്ടു്. സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകമായ അന്തരികതയിലെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ കലാത്മകമായി സംഗ്രഹിക്കുവാനും ഇവിടെ കഴിയുന്നുണ്ടു്.

സരളവും അനാർഭാടവും സജീവവും ഗൗരവാത്മകവുമായ ശൈലിയാണു് 'ആ മനുഷ്യ'നിലുള്ളതു്. പ്രമേയം രാജകീയമാണെങ്കിലും രാജകീയതയുടെ ഉപചാരങ്ങളെ അതിജീവിക്കുന്ന മാനുഷികതയാണു് ഭാഷാശൈലിയിലുള്ളതു്. നമ്മുടെ ചരിത്ര നാടകങ്ങളിലെയും മറ്റും രാജകീയ ശൈലിയെ 'ആ മനുഷ്യ'നിലെ സരളവും മാനുഷികവുമായ ശൈലിയുമായി തട്ടിച്ചു നോക്കുംപോൾ ഇക്കാര്യം മനസ്സിലാവും. എന്നാൽ ഈ സരളത യാതൊരു പ്രകാരത്തിലും നാടകത്തിലെ രാജകീയഗൗരവത്തെ അതിന്റേതായ ഭാരത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ പരാജയപ്പെടുന്നില്ല. 'ധീരോദാത്തനും അതിപ്രതാപ

ഗുണവാനുമാല ഒരു നാലകരൂപം തന്നെ 'ആ മനുഷ്യ'നിലുണ്ടു്. ഒരു ക്ളാസിക് നാടകനാലകന്റെ ആഹ്യരൂപം പോലും ഇവിടെ പാലിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടു്. ഒരു ക്ളാസിക് കൃതിലക്ഷണ നിലയിൽ 'ആ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തെ വിലയിരുത്തുംപോൾ പലപ്പോഴും ലവനനാടകകാരന്മാരായ സോഫോക്ളിസിന്റെയും ലൂറിപ്പിഡസിന്റെയും ശൈലിയോടും സ്വഭാവത്തോടും സി.ജെ. അടുത്തു ചെയ്യുന്നതായി കാണാം. സോഫോക്ളിസിന്റെയും അരിസ്റ്റോഫനിസിന്റെയും നാടകങ്ങൾ തർജ്ജമ ചെയ്താൻ സി.ജെ. തയ്യാറായി എന്നതു തന്നെ, ലവന ക്ളാസിക്കുകളോടു് സി.ജെ.ക്കുള്ള ബന്ധം തെളിയിക്കുന്നതാണു്. സരളതയുടെ നാടകശൈലിക്കുള്ളിൽ സംഘർഷത്തിന്റെ ഗുരുത്വമുള്ള പ്രശ്നങ്ങളെ അടക്കം ചെയ്തിരിക്കുന്ന 'ആ മനുഷ്യൻ' സോഫോക്ളിസിന്റെ നാടകസ്വഭാവവുമായി ഉണ്ടാകുന്നുണ്ടെന്നു കാണാം.(1) രാജകീയതയുടെ ഉപചാരപൂർണ്ണമായ മുഖത്താൽ ആഹാദിതമായ തീവ്രമായ മാനുഷികതയും 'ആ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിന്റെ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമായ സ്വഭാവവിശേഷമാണു്. പ്രൊലോഗിന്റെയും വചനങ്ങളുടെയും പശ്ചാത്തലശങ്ങൾ കൊണ്ടു് നാടകത്തിനു് ആദ്ധ്യമായ പ്രതിപാദനത്തിന്റെ ഒരു ഉപരിഘടന നിലനിർത്താൻ മറ്റുള്ള നാടകങ്ങളിലെപ്പോലെ ഇവിടെയും സി.ജെ.ക്കു കഴിയുന്നുണ്ടു്. ചുരുക്കത്തിൽ ലവന ക്ളാസിക് നാടകങ്ങളുടെ രചനാരീതിയോടു് പലഅംശത്തിലും ഒത്തിണങ്ങിപ്പോവാൻ 'ആ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിനു കഴിയുന്നു.

ക്ളാസിക് നാടകങ്ങളും ആ മനുഷ്യനും:

ഉപചാരത്തിനുവേണ്ടി ക്ളാസിക് നാടക സങ്കല്പ നിലമങ്ങളെ

---

1. Cedric H. Whitman. Sophocles: 1951. p.1.

"Sophocles was an artist who hid his meanings under a clossy and almost impenetrable surface of simplicity. Like Dante and Goethe, he could wear the mask of orthodoxy; like Mozart, he could veil his human intensity in formal grace and refined brilliancy."

329

അനുസരിക്കാനുള്ള ശ്രമം 'ഓ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിലില്ല. കാരണം ഒരു നാടകം ക്ലാസിക് നാടകമാകിത്തീരണമെന്ന നിർബന്ധബുദ്ധിയിൽ എഴുതിയിടുള്ളതല്ല പ്രസ്തുത നാടകം. ദർശനപരമായി ക്രിസ്തുവിന്റെ ആത്മനിഷ്ഠവും കാല്പനികവുമായ യുഗത്തിൽ നിന്ന് പ്രാസ്ത്രിസ്തൃൻ യുഗത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന സി.ജെ.യുടെ 'ഓ മനുഷ്യൻ' രൂപഘടനയിലും ഉപചാരത്തിലും ക്ലാസിക് നാടക സങ്കല്പങ്ങളോട് അടുക്കുന്നു. ക്ലാസിക് ചടങ്ങളെ അനുവർത്തിക്കാൻ പരിശ്രമിക്കുന്ന ഒരു മനസ്സ് 'ഓ മനുഷ്യ'നു പിന്നിലില്ല. രചനയുടെ മനസ്സംസ്കാരത്തിനിണങ്ങുന്ന ചിട്ട നാടകത്തിനു സ്വാഭാവികമായി ഉണ്ടായിവരുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

സ്ഥലകാലക്രിയകളുടെ ഏകനിഷ്ഠത:

സ്ഥലത്തിന്റെ ഏകനിഷ്ഠത ഇതിൽ പാലിക്കപ്പെടിട്ടില്ല. ക്രിയയുടെയും കാലത്തിന്റെയും അനുക്രമത്വവും ഏകനിഷ്ഠതയും പാലിക്കപ്പെടിരിക്കുന്നു. സുഭദ്രമായ ഒരു ചടക്കൂടിനകത്ത് സി.ജെ.ക്ക് തന്റെ ഇതിവൃത്തത്തെ ഞെരുക്കിനിർത്താൻ ഒഴിയുന്നുവെന്നുള്ളതിന് തെളിവാണ് ഈ ഏകനിഷ്ഠത.

നാടകത്തിന്റെ ആദിമദ്ധ്യാന്തങ്ങൾ:

ദാവീദുരാജാവ് സ്വന്തം ഭടനായ ഊറിയാ യുദ്ധത്തിനുപോയ സന്ദർഭത്തിൽ ഊറിയാവിന്റെ ഭാര്യ ജത്ശേജയെ കരസ്ഥമാക്കുന്നതും അവരുടെ മാനസിക സംഘർഷവും ആണ് 'ഓ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിലെ പ്രമേയം. നാടകഘടനയെ സംബന്ധിച്ച അരിസ്റ്റോട്ടിലിയൻ സങ്കല്പത്തെ ഏതാണ്ട് പൂർണ്ണമായിത്തന്നെ സി.ജെ.യുടെ നാടകം പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. സി.ജെ.യുടെ നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത് ദാവീദും ഊറിയാവും, യോവാബും കൂടരുമായി

330

ലുദ്ധത്തെപ്പെടി സംവാദം നടത്തുന്നതോടെയാണ്. ഈ സംവാദത്തിന്റെ പരിണതഫലം, ലുദ്ധത്തോട് ഊറിലാവിനുള്ള തീവ്രമായ ബന്ധം, അലാളുടെ ഭാര്യാപഹരണം, മരണം എന്നിവയാണ്. അലാളുടെ മരണത്തിന്റെയും ഭാര്യാപഹരണത്തിന്റെയും ദശ അതുകൊണ്ട് നാടകത്തിൽ മദ്ധ്യമായി കണക്കാക്കാം. ആ മരണത്തിന് കാരണങ്ങൾ ഏറെയാണ്. അലാളെ വധിക്കാനുള്ള ദാവീദുരാജാവിന്റെ താല്പര്യം, അലാളുടെ തന്നെ ലുദ്ധാവേശം തുടങ്ങിയവ. ആ മരണത്തിനോ അതിന്റേതായ പരിണതികളുണ്ടാകുന്നു. ദാവീദു ശിക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു. പാപം ചുമത്തപ്പെടുന്നു. നാടകത്തിന്റെ അന്ത്യമാവട്ടെ, ഊറിലാവിന്റെ മരണത്തിലൂടെ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്ന ലുദ്ധത്തിന്റെ ബന്ദേശം രാജാവ് സ്വീകരിക്കുന്നതോടെയാണ്. അതായത്, നാടകാരംഭത്തിൽ ലുദ്ധത്തെ കേവല തന്ത്രമായി തള്ളിപ്പറയുന്ന ദാവീദ് നാടകാന്ത്യത്തിൽ 'ജൈന്യങ്ങളുടെ ലഹോദ്ധ്യ് ബഹുമീർത്തനം' എന്നുച്ചരിച്ചുകൊണ്ട് വാളെടുക്കുന്നു. ഈ പരിവർത്തനത്തിന്റെ കാരണവും പരിണതിയും ഊറിലാവിന്റെ വധമാണ്, രക്തസാക്ഷിത്വമാണ്. അത് ആദിയുടെയും അന്ത്യത്തിന്റെയും മദ്ധ്യമായി നിന്നുന്നു.(2) അസംഗത്യത്തിന്റെയും ലാദൃച്ഛികത്വത്തിന്റെയും അംശങ്ങളെ തൃജിക്കുന്ന കാര്യകാരണബന്ധങ്ങളുടെ വ്യവസ്ഥ നാടകത്തിലുണ്ടാവണമെന്നാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ നിർദ്ദേശിക്കുന്നത്.(3)

---

2. F.L.Lucas. Tragedy 1949 p.74. "A beginning" is a situation which has definite consequences though not very obvious causes, a'middle'is a situation with both causes and consequences; and an "end" is the result of the "middle".

3. Ibid. p.75.
"All that Aristotle is insisting upon is that a play should have good and obvious reasons for beginning where it begins and ending where it ends; and that its incidents should follow from one another by a clear chain of causation without coincidence and without irrelevance."

ഈ നിർദ്ദേശം 'ആ മനുഷ്യൻ' പൂർണ്ണമായും പാലിക്കുന്നു. ഉപേതി വൃത്തമോ അനുഗതമായ ക്രിയയോ ഈ നാടകത്തിലില്ല. ബുദ്ധിമാൻ കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ ചങ്ങല നാടകാരംഭം മുതൽ തന്നെയുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ സമഗ്രതയെ നിലനിറുത്തുന്നതിന്റെ മുഖ്യമായ ഉത്തരവാദിത്വം ഈ കാര്യകാരണബന്ധത്തിനു തന്നെ.

നാടകത്തിന്റെ പഞ്ചസന്ധികൾ:

നാടകത്തിന്റെ പ്രകാശനം എന്നത് ആരംഭത്തിൽ, ദാവീദും കൂടരുമായുള്ള യുദ്ധചർച്ചയിലൂടെ ആരംഭിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകന്റെ ഇതിവൃത്ത പരിതഃസ്ഥിതികൾ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുകയാണ് അവിടെ ചെയ്യുന്നത്. ആദ്യ അങ്കത്തിലെ അടുത്ത രംഗത്തോടെ ഈ യുദ്ധത്തിനു സമാന്തരമായി മറ്റൊരു യുദ്ധത്തിന്റെ ആരംഭത്തെ കൂടി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു— ദാവീദും ബത്ശേബയുമായുള്ള കൂടിക്കാഴ്ച. അതോടെ യുദ്ധചർച്ചയിലൂടെ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്ന ദാവീദും ഊറിയാവും തമ്മിലുള്ള അഭിപ്രായവ്യത്യാസം ഒരു പ്രതിസന്ധിയിലെത്തുന്നു. പ്രേമാവേശം കൊണ്ട് സദാചാരമര്യാദകളെ ലംഘിക്കാൻ ദാവീദു തയ്യാറാവുംപോഴേയ്ക്കും വ്യാമിശ്രണത്തിന്റെ എടം ആരംഭിക്കുന്നു. ഊറിയാവ് തിരിയെ വിളിക്കപ്പെടുന്നു. ഊറിയാവ് അമ്മേന്യരാൽ വധിക്കപ്പെടാൻ വേണ്ടുന്ന വഴികളൊരുക്കി, ദാവീദ് അയാളെ തിരിയെ അയയ്ക്കുന്നു. നാടകത്തിന്റെ പരകോടി, ഊറിയാവിന്റെ മരണവും നഥാന്റെ വരവുമാണ്. പാപം ചുമത്തപ്പെട ദാവീദ് പുത്രിമരണത്തിലൂടെ പ്രായശ്ചിത്തം ചെയ്ത് ഊറിയാവിന്റെ യുദ്ധസന്ദേശം സ്വീകാര്യമാക്കിത്തീർക്കുംപോഴേയ്ക്ക് പരിണാമമായി.

നാടകത്തിന്റെ രൂപഘടനയെപ്പറ്റിയുള്ള സാമാന്യമായ ചർച്ചയാണ് മുകളിൽ നിർവഹിക്കപ്പെടിരിക്കുന്നത്. ഒറ്റവായനയിൽ തന്നെ നാടകത്തിന്റെ രൂപത്തിൽ കണ്ടെത്താവുന്നയാണ് ഇവ. എന്നാൽ സി.ജെ.യുടെ നാടകപ്രതിഭ

332

അതിന്റെ ഉമ്പത്തോടിയിലെത്തി നിൽക്കുന്ന 'ഓ മനുക്കുൾ' നാടകത്തെ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ, നി.ഞ.യുടെ വ്യക്തിഗതമായ ദർശനം എത്രമാത്രം കീഴാള നാടകകലയുടെ പാരമ്പര്യത്തിലേക്കു സ്വയം രൂപപ്പെടുത്തുവെന്നു കണ്ടെത്തേണ്ടതുണ്ട്. നി.ഞ.യുടെ കലാവ്യക്തിത്വം എത്രമാത്രം നാടകകാരന്റെ വ്യക്തിത്വമായി രൂപാന്തരപ്പെടുത്തുവെന്നു കണ്ടെത്തുന്നതിനാണ് ഇവിടെ മുഖ്യമായ പ്രാധാന്യം.

"വ്യക്തമായി മനസ്സിലാക്കേണ്ടുന്നതു മനുഷ്യന്മാത്രമേയുള്ളൂ. കലാപരമായ ആനന്ദാനുഭവത്തിനും വേണ്ടി കെടിലുണ്ടാകുന്നതല്ല ഈ ബിംബങ്ങൾ. ഇവരുടെ ജീവിതവിചിന്തനം നാടുരംഗത്തു പ്രതിഫലിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിവാസ്തവികമായ ഒരു രൂപവിശേഷം മാത്രമാണിതു്." എന്നിങ്ങനെ ഇവരുടെ ഭൂമികയിലേക്കു മുഖവുര എഴുതുമ്പോൾ നി.ഞ. പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു. ഈ വരേണ്യ കലാരൂപവും കലാകാരന്റെ ദർശനവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ സൂക്ഷ്മമായി ഉണ്ടാക്കുന്നുണ്ടു്. കീഴാളർ പിടികൂടിയ നി.ഞ.യുടെ 'ഓ മനുക്കുൾ' എത്രമാത്രം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദർശനത്തിനു നാടുരംഗത്തു കിട്ടുന്ന പ്രതിഫലനമായിത്തീരുന്നു എന്നു കണ്ടെത്തുകയാണു് ഇവിടെ പ്രധാനവും സംഗതവുമായിട്ടുള്ളതു്.

തെരിവിലെ കഥ:

മരിച്ചുപോയ ഉപ്രയേലിന്റെ നാടോടി രാവിദും തമ്മിലുണ്ടാകുന്ന മുദ്രയുദ്ധത്തെ വിവരിച്ചുകൊണ്ടാണു് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നതു്. നാടകത്തിലെ പൂർവാർദ്ധം, ഉറക്കം തൂങ്ങിയിരിക്കുന്ന കുടിയുടെ നിശ്ചേതനായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ കേൾക്കുന്ന ഗംഭീരമായ വേദവാക്യസംഗീതം കൊണ്ടാണു് തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നതു്. "....അതിന്റെ ശേഷം മരിച്ചുപോയ നാടോടി മരിച്ചു. പിന്നെ ഞാൻ ദൈവത്തെയും അവനോടുകൂടി

1970 ലെ നാടക രചന. 8000 81

333

തന്റെ ചേവകരെയും എല്ലായിസ്രായേലിനെയും അയച്ചു...." പഴയനിയമത്തിലെ വരികൾ (ശമൂവേൽ 10:1-7) ഇവിടെ സംഗ്രഹിച്ച് അവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. നാടകത്തിന്റെ ഘഥാർത്ഥ കഥാബിജം ശമൂവേൽ 2: പതിനൊന്നാം അദ്ധ്യായം മുതല്ക്കാണ് ആരംഭിക്കുന്നത്. അതിപ്രകാരമാണ്: "

"പിന്നെ ആണ്ടിൽ രാജാക്കന്മാർ യുദ്ധത്തിനു പുറപ്പെടും കാലം ദാവീദ് യോവാബിനെയും അവനോടുകൂടെ തന്റെ ചേവകരെയും എല്ലായിസ്രായേലിനെയും അയച്ചു; അവർ അമ്മോന്യദേശം ശൂന്യമാക്കി. രഞ്ജാപട്ടണം നിരോധിച്ചു. ദാവീദോ യെരൂശലേമിൽ തന്നെ താമസിച്ചിരുന്നു.

ഒരു നാൾ സന്ധ്യയാകാറായ സമയത്ത് ദാവീദ് മെത്തയിൽ നിന്നു എഴുന്നേറ്റു രാജധാനിയുടെ മാളികമേൽ ഉലാവിക്കൊണ്ടിരിക്കുംപോൾ ഒരു സ്ത്രീ കുളിക്കുന്നത് മാളികയിൽ നിന്നു കണ്ടു; ആ സ്ത്രീ അതി സുന്ദരിയായിരുന്നു ദാവീദ് ആളയച്ച് ആസ്ത്രീയെപ്പറ്റി അന്വേഷിപ്പിച്ചു. അവൾ ഏലിയാവിന്റെ മകളും നിന്ദ്യനായ ഊറിയാവിന്റെ ഭാര്യയുമായ ബത്ശേബ എന്നു അറിഞ്ഞു. ദാവീദു ദൂതന്മാരെ അയച്ചു അവളെ വരുത്തി; അവൾ അവന്റെ അടുക്കൽ വന്നു; അവൾക്കു ഋതുശുദ്ധി വന്നിരുന്നതുകൊണ്ടു അവൻ അവളോടുകൂടി ശയിച്ചു; അവൾ തന്റെ വീട്ടിലേയ്ക്കു മടങ്ങിപ്പോയി. ആ സ്ത്രീ ഗർഭം ധരിച്ചു. താൻ ഗർഭിണി ആയിരിക്കുന്നുവെന്നു ദാവീദിനു വർത്തമാനം അയച്ചു. അപ്പോൾ ദാവീദു ഹിത്യനായ ഊരിയാവെ തന്റെ അടുക്കൽ അയപ്പാൻ യോവാബിനു കല്പന അയച്ചു. ഊരിയാവു തന്റെ അടുക്കൽ വന്നപ്പോൾ ദാവീദു അവനോടു യോവാബിന്റെയും പടജ്ജനത്തിന്റെയും സുഖവർത്തമാനവും യുദ്ധത്തിന്റെ വർത്തുതയും ചോദിച്ചു. പിന്നെ ദാവീദ് ഊരിയാവോടു: നീ വീട്ടിൽ ചെന്ന് കാലുകളെ കഴുകുക എന്നു പറഞ്ഞു. ഊരിയാവ് രാജധാനിയിൽ നിന്നു പുറപ്പെട്ടപ്പോൾ രാജാവിന്റെ സമ്മാനം അവന്റെ പിന്നാലെ ചെന്നു. ഊരിയാവു തന്റെ വീട്ടിൽ പോകാതെ യജമാനന്റെ

ഷലേമൂസൈന്യത്തോടും കൂടെ താഴ്വരയിലൂടെ വരികയും കിടങ്ങുറയിടുകയും ചെയ്തു. ഊരിയാവു വീടിന്റെ പുറത്തിറങ്ങിയപ്പോൾ ദാവീദു ഊരിയാവിനോടു: നീ യാത്രയിൽ നിന്നു വന്നതല്ലയോ? നിന്റെ വീട്ടിൽ പോകാതെ ഇതു എന്തുകൊണ്ടു എന്നു ചോദിച്ചു. ഊരിയാവു ദാവീദിനോടു: പെട്ടകവും യിസ്രായേലും യെഹൂദയും കൂടാരങ്ങളിൽ വസിക്കുന്നു; എന്റെ യജമാനനായ യോവാബും യജമാനന്റെ ഭൃത്യന്മാരും വെളിപ്രദേശത്തു പാളയമിറങ്ങിയിരിക്കുന്നു; അങ്ങനെയിരിക്കെ ഞാൻ ഭക്ഷിപ്പാനും കുടിപ്പാനും എന്റെ ഭാര്യയോടുകൂടെ ശയിപ്പാനും എന്റെ വീട്ടിൽ ചെല്ലുമോ? നിന്നാണ, നിന്റെ ജീവനാണ, അതു ഞാൻ ചെയ്കയില്ല എന്നു പറഞ്ഞു. അപ്പോൾ ദാവീദു ഊരിയാവിനോടു: നീ ഇന്നും ഇവിടെ താമസിക്ക; നാളെ ഞാൻ നിന്നെ പറഞ്ഞയക്കും എന്നു പറഞ്ഞു. അങ്ങനെ ഊരിയാവു അന്നും അടുത്ത ദിവസവും താമസിച്ചു. പിന്നെ ദാവീദു അവനെ വിളിപ്പിച്ചു. അവൻ അവന്റെ മുമ്പാകെ ഭക്ഷിച്ചു പാനം ചെയ്തു; അവൻ അവനെ ലഹരി പിടിപ്പിച്ചു. എങ്കിലും അവൻ വീട്ടിലേക്കു പോകാതെ സന്ധ്യകഴിഞ്ഞു യജമാനന്റെ ഭൃത്യന്മാരോടുകൂടെ തന്റെ വിരിപ്പിൽ കിടന്നു. രാവിലെ ദാവീദു യോവാബിനു ഒരു എഴുത്തു എഴുതി ഊരിയാവിന്റെ കയ്യിൽ കൊടുത്തയച്ചു. എഴുത്തിൽ: പട കഠിനമായിരിക്കുന്നേടത്തു ഊരിയാവെ മുന്നിലിൽ നിർത്തി അവൻ വെടുകൊണ്ടു മരിക്കത്തക്കവണ്ണം അവനെ വിട്ടു പിന്മാറുവിൻ എന്നു എഴുതിയിരുന്നു. അങ്ങനെ തന്നെ യോവാബു ആ പട നഗരത്തെ സൂക്ഷിച്ചുനോക്കിയിടത്തു ശൂരന്മാർ നിൽക്കുന്നതായിട്ടറിഞ്ഞ സ്ഥലത്തു ഊരിയാവെ നിർത്തി. പടയാൾ പുറപ്പെട്ടു യോവാബിനോടു പടവെട്ടിയപ്പോൾ ദാവീദിന്റെ ഭൃത്യന്മാരായ പടജ്ജനത്തിൽ ചിലർ വീണുപോയി; ഹിത്യനായ ഊരിയാവും മരിച്ചു. പിന്നെ യോവാബു ആ യുദ്ധവർത്തമാനം ഒക്കെയും ദാവീദിനോടു അറിയിപ്പാൻ ആളയച്ചു. അവൻ ദൂതനോടു കല്പിച്ചതു എന്തെന്നാൽ: നീ യുദ്ധവർത്തമാനമൊക്കെയും രാജാവിനോടു പറഞ്ഞു

തീരുംപോൾ രാജാവിന്റെ കോപം ജ്വലിച്ചു: നിങ്ങൾ പടഞ്ഞാട്ടു ഇത്ര അടുത്തു ചെന്നു പടവെട്ടിയതു എന്തു? മതിലിന്മേൽ നിന്നു അവർ എയ്യുമെന്നു നിങ്ങൾക്കു അറിഞ്ഞുകൂടയോ? യെരുഷ്ഠേശെത്തിന്റെ മകനായ അതീമേലെക്കിനെ കൊന്നതു ആർ? ഒരു സ്ത്രീ മതിലിന്മേൽ നിന്നു തിരിക്കല്ലിൻപിള്ള അവന്റെ മേൽ ഇടതുകൊണ്ടല്ലയോ അവൻ തേബെയിൽ വച്ചുമരിച്ചതു? നിങ്ങൾ മതിലിനോടു ഇത്ര അടുത്തുചെന്നതു എന്തു എന്നിങ്ങനെ നിന്നോടു പറഞ്ഞാൽ: നിന്റെ ഭൃത്യൻ ഹിത്യനായ ഊരിയാവും മരിച്ചുപോയി എന്നു പറക. ദൂതൻ ചെന്നു യോവാബ് പറഞ്ഞയച്ച വർത്തമാനമൊക്കെയും ദാവീദിനെ അറിയിച്ചു. ദൂതൻ ദാവീദിനോടു പറഞ്ഞതു എന്തെന്നാൽ: ആ കൂടർ പ്രാബല്യം പ്രാപിച്ചു വെളിംപ്രദേശത്തേയ്ക്കു ജങ്ങളുടെ നേരെ പുറപ്പെടു വന്നതിനാൽ ജങ്ങൾ പടഞ്ഞാതിൽക്കലോളം അവരെ പിൻതുടർന്നടുത്തുപോയി. അപ്പോൾ വില്ലാളികൾ മതിലിന്മേൽ നിന്നു നിന്റെ ചേവകരെ എയ്തു, രാജാവിന്റെ ചേവകരിൽ ചിലർ പടുപോയി, നിന്റെ ഭൃത്യൻ ഹിത്യനായ ഊരിയാവും മരിച്ചു. അതിന്നു ദാവീദു ദൂതനോടു: ഈ കാര്യത്തിൽ വ്യസനം തോന്നരുതു; വാൾ അങ്ങും ഇങ്ങും നാശം ചെയ്യും; പടഞ്ഞിന്റെ നേരെ ശക്തിയോടെ പൊരുതു അതിനെ നശിപ്പിച്ചു കളക എന്നു നീ യോവാബിനോടു പറഞ്ഞു അവനെ ധൈര്യപ്പെടുത്തേണം എന്നു കല്പിച്ചു. ഊരിയാവിന്റെ ഭാര്യ തന്റെ ഭർത്താവായ ഊരിയാവു മരിച്ചുപോയി എന്നുകേട്ടപ്പോൾ ഭർത്താവിനെക്കുറിച്ചു വിലപിച്ചു. വിലാപകാലം കഴിഞ്ഞശേഷം ദാവീദു ആളയച്ചു അവളെ അരമനയിൽ വരുത്തി; അവൾ അവന്റെ ഭാര്യയായി, അവന്നു ഒരു മകനെ പ്രസവിച്ചു. എന്നാൽ ദാവീദു ചെയ്തതു യഹോവയ്ക്കു അനിഷ്ടമായിരുന്നു.

അനന്തരം യഹോവ നഥാനെ ദാവീദിന്റെ അടുക്കൽ അയച്ചു. അവൻ അവന്റെ അടുക്കൽ ചെന്നു അവനോടു പറഞ്ഞതു: ഒരു പടഞ്ഞിൽ രണ്ടുപുരുഷന്മാർ ഉണ്ടായിരുന്നു; ഒരുത്തൻ ധനവാൻ, മറ്റവൻ ദരിദ്രൻ.

336

ധനവാന്നു ആടുമാടുകൾ അനവധി ഉണ്ടായിരുന്നു. ദരിദ്രന്നോ താൻ വിലെക്കു വാങ്ങി വളർത്തിയ ഒരു പെൺകുഞ്ഞാടല്ലാതെ ഒന്നും ഇല്ലായിരുന്നു; അതു അവന്റെ അടുക്കലും അവന്റെ മക്കളുടെ അടുക്കലും വളർന്നുവന്നു; അതു അവൻ തിന്നുന്നതിൽ ഓഹരി തിന്നുകയും അവൻ കുടിക്കുന്നതിൽ ഓഹരി കുടിക്കുകയും അവന്റെ മടിയിൽ കിടക്കുകയും ചെയ്തു. അവന്നു ഒരു മകളെ പോലെയും ആയിരുന്നു. ധനവാന്റെ അടുക്കൽ ഒരു വഴിയാത്രക്കാരൻ വന്നു; തന്റെ അടുക്കൽ വന്ന വഴിപോക്കനുവേണ്ടി പാകം ചെയ്യാൻ സ്വന്തം ആടുമാടുകളിൽ ഒന്നിനെ എടുപ്പാൻ മനഞ്ഞാകാതെ, അവൻ ആ ദരിദ്രന്റെ കുഞ്ഞാടിനെ പിടിച്ചു തന്റെ അടുക്കൽ വന്ന ആൾക്കുവേണ്ടി പാകം ചെയ്തു. അപ്പോൾ ദാവീദിന്റെ കോപം ആ മനുഷ്യന്റെ നേരെ ഏറ്റവും ജ്വലിച്ചു; അവൻ നാഥാനോടു: യഹോവയാണ, ഇതു ചെയ്തവൻ മരണയോഗ്യൻ. അവൻ കനിവില്ലാതെ ഈ കാര്യം പ്രവർത്തിച്ചതുകൊണ്ടു ആ ആടിനുവേണ്ടി നാലിരട്ടി പകരം കൊടുക്കണം എന്നു പറഞ്ഞു.

നാഥാൻ ദാവീദിനോടു പറഞ്ഞതു: ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ, യിസ്രായേലിന്റെ ദൈവമായ യഹോവ ഇപ്രകാരം അരുളിച്ചെയ്യുന്നു: ഞാൻ നിന്നെ യിസ്രായേലിന്നു രാജാവായിട്ടു അഭിഷേകം ചെയ്തു, നിന്നെ ശൗലിന്റെ കയ്യിൽ നിന്നു വിടുവിച്ചു. ഞാൻ നിനക്കു നിന്റെ യജമാനന്റെ ഗൃഹത്തെയും നിന്റെ മാർവ്വിടത്തിലേക്കു നിന്റെ യജമാനന്റെ ഭാര്യമാരെയും തന്നു; യിസ്രായേൽ ഗൃഹത്തെയും യെഹൂദഗൃഹത്തെയും നിനക്കു തന്നു; പോരായെങ്കിൽ ഇന്നിതതും കൂടെ ഞാൻ നിനക്കു കരുമായിരുന്നു. നീ യഹോവയുടെ കല്പന നിരഞ്ഞിച്ചു അവന്നു അനിഷ്ടമായുള്ളതു ചെയ്തതു എന്തിന്നു? ഹിത്യനായ ഊരിയാവെ വാൾകൊണ്ടു വെട്ടി അവന്റെ ഭാര്യയെ നിനക്കു ഭാര്യയായിട്ടെടുത്തു. അവനെ അമ്മോന്യരുടെ വാൾകൊണ്ടു ജൊല്ലിച്ചു. നീ എന്നെ നിരഞ്ഞിച്ചു ഹിത്യനായ ഊരിയാവിന്റെ ഭാര്യയെ നിനക്കു ഭാര്യയായിട്ടെടുത്തതുകൊണ്ടു വാൾ നിന്റെ ഗൃഹത്തെ ഒരിക്കലും വിട്ടുമാറുകയില്ല. യഹോവ ഇപ്രകാരം അരുളിച്ചെയ്യുന്നു: നിന്റെ സ്വന്തഗൃഹത്തിൽ നിന്നു ഞാൻ നിനക്കു

337

അനർത്ഥം വരുത്തും: നീ കാൽകെ ഞാൻ നിന്റെ ഭാര്യമാരെ കൂടുകാരനു കൊടുക്കും. അവൻ ഈ സൂര്യന്റെ വെട്ടത്തുതന്നെ നിന്റെ ഭാര്യമാരോടുകൂടെ ശയിക്കും. നീ അതു രഹസ്യത്തിൽ ചെയ്തു: ഞാനോ ഇസ്രായേലൊക്കെയും കാൺക സൂര്യന്റെ വെട്ടത്തുതന്നെ നടത്തും. ദാവീദു നാഥാനോടു: ഞാൻ യഹോവയോടു പാപം ചെയ്തിരിക്കുന്നു എന്നു പറഞ്ഞു. അതിനു നാഥാൻ ദാവീദിനോടു: യഹോവ നിന്റെ പാപം നീക്കിയിരിക്കുന്നു: നീ മരിക്കയില്ല. എങ്കിലും നീ ഈ പ്രവൃത്തിയിൽ യഹോവയുടെ ശത്രുക്കൾ കഠിനം പറവാൻ ഹേതു ഉണ്ടാകയാലത്രേ നിനക്കു ജനിച്ചിടുന്ന കുഞ്ഞു മരിച്ചുപോകും എന്നു പറഞ്ഞു നാഥാൻ തന്റെ വീട്ടിലേക്കു പോയി. ഊരിയാവിന്റെ ഭാര്യ ദാവീദിനു പ്രസവിച്ച കുഞ്ഞിനെ യഹോവ വാഴിച്ചു. അതിനു കഠിനരോഗം പിടിപ്പിച്ചു. ദാവീദു കുഞ്ഞിനുവേണ്ടി ദൈവത്തോടു അപേക്ഷിച്ചു: ദാവീദു ഉപവസിക്കയും അകത്തുകടന്നു രാത്രിമുഴുവൻ നിലത്തുകിടക്കയും ചെയ്തു. അവന്റെ ഗൃഹപ്രമാണികൾ അവനെ നിലത്തുനിന്നു എഴുന്നേല്പിപ്പാൻ ഉദ്യോഗിച്ചുകൊണ്ടു അരികെ നിന്നു: എന്നാൽ അവനു മനസ്സാകുന്നില്ല. അവരോടുകൂടെ ഭക്ഷണം കഴിച്ചതുമില്ല. എന്നാൽ ഏഴാം ദിവസം കുഞ്ഞു മരിച്ചുപോയി. കുഞ്ഞു മരിച്ചു എന്നു ദാവീദിനെ അറിയിപ്പാൻ ഭൃത്യന്മാർ ഭയപ്പെട്ടു. കുഞ്ഞു ജീവനോടിരുന്ന സമയം നാം സംസാരിച്ചിട്ടു അവൻ നമ്മുടെ വാക്കു കേൾക്കാതിരിക്കെ കുഞ്ഞു മരിച്ചുപോയി എന്നു നാം അവനോടു എങ്ങനെ പറയും? അവൻ തനിക്കുതന്നെ വല്ല കേടും വരുത്തും എന്നു അവർ പറഞ്ഞു. ഭൃത്യന്മാർ തമ്മിൽ മന്ത്രിക്കുന്നതു കണ്ടപ്പോൾ കുഞ്ഞു മരിച്ചുപോയി എന്നു ദാവീദു ഗ്രഹിച്ചു. തന്റെ ഭൃത്യന്മാരോടു: കുഞ്ഞു മരിച്ചുപോയോ എന്നു ചോദിച്ചു: മരിച്ചുപോയി എന്നു അവർ പറഞ്ഞു. ഉടനെ ദാവീദു നിലത്തുനിന്നു എഴുന്നേറ്റു കുളിച്ചു തൈലം പൂശി വസ്ത്രം മാറി യഹോവയുടെ ആലയത്തിൽ ചെന്നു നമസ്കരിച്ചു: അരമനയിൽ വന്നു: അവന്റെ കല്പന പ്രകാരം അവർ ഭക്ഷണം അവന്റെ മുമ്പിൽ വച്ചു. അവൻ ഭക്ഷിച്ചു.

അവന്റെ ഭൃത്യന്മാർ അവനോടു: നീ ഈ ചെയ്തിരിക്കുന്നതെന്തു? കുഞ്ഞു ജീവനോടിരിക്കുന്ന സമയം നീ അവന്നുവേണ്ടി ഉപവസിച്ചു കരഞ്ഞു; കുഞ്ഞു മരിച്ചശേഷം നീ എഴുന്നേറ്റു ഭക്ഷണം കഴിച്ചുവല്ലോ എന്നു ചോദിച്ചു. അതിന്നു അവൻ: കുഞ്ഞു ജീവനോടിരിക്കുന്ന സമയം ഞാൻ ഉപവസിച്ചുകരഞ്ഞു; കുഞ്ഞു ജീവിച്ചിരിക്കേണ്ടതിന്നു ദൈവം എന്നോടു ദയ ചെയ്യുമോ ഇല്ലയോ? ആർക്കു അറിയാം എന്നു ഞാൻ വിചാരിച്ചു. ഇപ്പോഴോ അവൻ മരിച്ചുപോയി; ഇനി ഞാൻ ഉപവസിക്കുന്നതു എന്തിന്നു. അവനെ മടക്കി വരുത്തുവാൻ എനിക്കു കഴിയുമോ? ഞാൻ അവന്റെ അടുക്കലേക്കു പോകയല്ലാതെ അവൻ എന്റെ അടുക്കലേക്കു മടങ്ങിവരികയില്ലല്ലോ. എന്നു പറഞ്ഞു. പിന്നെ ദാവീദ് തന്റെ ഭാര്യയായ ബത്ത്ശേഹയെ ആശ്വസിപ്പിച്ചു, അവളുടെ അടുക്കൽ ചെന്നു അവളുടെ കൂടെ ശയിച്ചു; അവൾ ഒരു മകനെ പ്രസവിച്ചു; അവൻ അവന്നു ശലോമോൻ എന്നു പേരിട്ടു. യഹോവ അവനെ സ്നേഹിച്ചു. അവൻ നാഥാൻ പ്രവാചകനെ നിയോഗിച്ചു. അവൻ യഹോവയുടെ പ്രീതി നിമിത്തം അവന്നു യദീദ്യാവു എന്നു പേർ വിളിച്ചു."

ദാവീദും ബത്ശേബയും:

'ഡേവിഡ് ആൻറ് ബത്ശേബ'(4) എന്ന ജോർജ് പീലെയുടെ നാടകത്തെക്കുറിച്ചുകൂടി 'ആ മനുഷ്യ'നെപ്പറ്റിയുള്ള ചർച്ചയിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നതിൽ സാംഗത്യമുണ്ടു. കാരണം പീലെയുടെ കാവ്യനാടകവും ഏതാണ്ടു മേൽവിവരിച്ച കഥാംശത്തെ ഉപജീവിച്ചെഴുതിയതാണു. പക്ഷെ നാടകശീർഷകത്തിൽ ദാവീദിനും ബത്ശേബയ്ക്കും കൊടുത്തിരിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം സി.ജെ.യുടെ നാടകത്തിലില്ല. ദാവീദും ബത്ശേബയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം അവരുടെ മനസ്സുകളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന നൈതികസംഘർഷങ്ങളെ പ്രകാശി

---

4. Glood PEELE ~~David and~~ /

Pele's Plays and Poems 1887.

339

പിതാവ് വെറുക്കുന്ന പ്രായത്തോടെ പിന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല. ഈ പാപവും ഊറിയാവിന്റെ മരണവും നഥാന്റെ പ്രവേശനവുമെല്ലാം തെറ്റിയിലെപ്പോലെ തന്നെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന പിന്നെ. ദാവീദും മകൻ അബ്ശലോമും തമ്മിലുള്ള ശത്രുതയിലാണ് നാടകത്തിൽ പ്രാധാന്യം നല്കുന്നത്. അബ്ശലോമിന്റെ രണ്ടാമത്തെ പുത്രനായ ഓളമൻ പിന്നെയാണ് നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതുമുതൽ. പിന്നെ ഒരു പ്രകാരത്തിലും ദാവീദു-അബ്ശലോം ശത്രുതയിന്റെ പാപത്തെയും അബ്ശലോമിന്റെ വരവിനെയും തമ്മിൽ കൂടി തൊടുവിക്കുന്നില്ല. അതിനെ പൂർണ്ണമായും തെറ്റിയിലെ കഥാഗതിയെ പിന്നെ അനുസരിക്കുന്നു.

നി.നി.മ.വരുത്തിയ വ്യതിയാനങ്ങൾ:

തെറ്റിക്കഥയിലെ സംഭവങ്ങളിൽ നി.നി. വ്യതിയാനം വരുത്തി കിടിയിലെങ്കിലും കഥയിലെ സംഭവങ്ങളെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിൽ അദ്ദേഹം കാണിച്ചിരിക്കുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യം നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സർവ്വപ്രധാനമാണ്. ഒന്നാമങ്കത്തിന്റെ രണ്ടാം രംഗത്തിൽ ഊറിയാവിന്റെ ഭാര്യയായ അബ്ശേ അവതരിക്കുന്നത് ഓളമന്റെ ഉത്തമഗിതങ്ങളാണ്. അതാണ്. അബ്ശേ ദാവീദുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നതിനു മുൻപുള്ള അവസരത്തിലാണത്. ഓളമനാണെങ്കിൽ. അബ്ശേയ്ക്കു ദാവീദിലുണ്ടായ രണ്ടാമത്തെ സന്താനവും ദാവീദിന്റെ അനന്തരാവകാശിയായ നാഥോവുമാണ്. പക്ഷെ ഓളമന്റെ ഉത്തമഗിതങ്ങളാണെങ്കിൽ. അതിന്റെ കാവ്യസൗന്ദര്യം കൊണ്ട് 'ആ മനുഷ്യ'ന്റെ ദർശനവുമായി അഭേദമായി ബന്ധപ്പെടുന്നുണ്ട്. കാലം തെറ്റിവന്ന ഈ ഉത്തമഗിതത്തിന്റെ പ്രസക്തി എന്താണെന്ന് പിന്നീട് വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

'ആ മനുഷ്യ'ന്റെ മറ്റൊരു പ്രധാന വ്യതിയാനം, അബ്ശലോമിന്റെ

340

ആക്രമണത്തെ തടയുക ഉറിയാ സംഘവുമായി ഒറ്റയ്ക്കിരുന്നു കുതാണ്. ശമുവേൽ പറഞ്ഞിടാം രാത്രിയിൽ 25-ാം വാക്യമായും പോയേക്കും സി.ജെ. യുടെ നാടകത്തിലെ തടയുക സംഘർഷത്തിന്റെ പ്രധാനം അവസാനിക്കുന്നിടത്ത്. പതിമൂന്നാം അദ്ധ്യായം മുതലാണ് അശലേമിന്റെ കഥാവിസ്താരം ആരംഭിക്കുന്നത്. ദാവീദിന്റെ അടുക്കലിരുന്നായ അമ്നോന്റെ മരണത്തിനു ശേഷം ഏറെ വർഷങ്ങൾ കഴിഞ്ഞാണ് അശലേം ദാവീദിനെതിരായി പടയൊരുക്കം നടത്തുന്നത്. അശലേമിന്റെ പടയൊരുക്കത്തെ, ദാവീദിന്റെ ഉപവാസത്തോടും കുഞ്ഞിന്റെ മരണത്തോടും പ്രത്യക്ഷമായി ബന്ധിക്കുന്നത് നൈമിഷികതയിൽ നിന്നുള്ള ഒരു സുപ്രധാനവ്യതിയാനമാണ്. ഇതുമൂലം സി.ജെ.ക്ക് തന്റെ നാടകത്തിന്റെ ഒരു ക്ലൈമാക്സ് ദുരന്ത നാടകത്തിന് വശ്യമായ സമഗ്രതയും പൂർണതയും നൽകാൻ കഴിയുന്നു. അതായത് ബൈബിൾ കുന്നത് നാടകത്തിലെ സർവ്വപ്രധാനപ്രമേയമായിടാണ്ടോ സി.ജെ. നാടകാന്ത്യത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഓരംപറ്റിൽ കുടിയിരിക്കുന്നതായി കാണപ്പെടുന്ന ദാവീദ്, നൈസർഗ്ഗികളുടെ ഉപജീവനത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള സമരത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള സന്ദർഭം സൃഷ്ടിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ് അശലേം നാടകാന്ത്യത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. സി.ജെ.യുടെ ബൈബിളിനെ സംബന്ധിക്കുന്ന ദർശനം പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനു കരുവായിത്തീരുന്നത് അശലേമിന്റെ പടയൊരുക്കം തന്നെയാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ നൈമിഷികതയെ 'ആ മനുഷ്യ'നിൽ സി.ജെ. പുനഃസംവിധാനം ചെയ്തിടുന്നിടത്ത്. ആ പുനഃസൃഷ്ടി, ഒരു കലാരചയിതാവിന് എന്ന നിലയിൽ സി.ജെ.ക്കുള്ള വ്യക്തിത്വത്തെ ഒരു പരിധിവരെയെങ്കിലും വിശദീകരിക്കുന്നിടത്ത്. അത് ഏത കഥാപാത്രം നൈമിഷികമല്ല. സി.ജെ.യുടെ സ്വതന്ത്രസൃഷ്ടിയാണ്. നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തഗതിയെ ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അത വഹിക്കുന്ന പങ്കും വളരെ പ്രധാനമാണ്.

ഗീതവിഭാഗവും രംഗവിഭാഗവും:

നമ്മു ഗീതകർത്താവും പൂർവാഭിനയവും ഉൾപ്പെടുന്നതാണു നാടകം. നമ്മു ഗീതകർത്താവു രംഗത്തുള്ളതായി പുനർവിഭാഗം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. നാടകത്തെയും നർത്തകിയെയും ഗീതകർത്താവിൽ നമ്മു രംഗത്തു വിടുകയാണു. മൂന്നാം ഗീതകത്തിൽ ഗീതപുരംഗനകളും. നമ്മാനകർത്താവിൽ രണ്ടു രംഗത്തു കൊണ്ടുവരുന്നു.

പൂർവാഭിനയത്തിൽ വേദപുരുഷനും വാണിയുടെ കൂടിയും വേദവാദനാ ശബ്ദവുമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഇടയ്ക്കിടെ ശ്രീരംഗത്തു കൂടുന്ന കീർത്തനയിലെ പാഠത്തിന്റെ ഈ രൂപം. വെണ്ണിൽ ശ്രമേയത്തെ നമ്മാനമായ കാഴ്ചപ്പാടുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിൽ നിന്നു ജനിച്ചതാണു. ക്ലാസിക് നാടകത്തിലേയ്ക്കു കടക്കുമ്പോൾ, ബി.ഇ.യിൽ നിന്നു പ്രത്യേകമായുള്ള നോക്കു റിലീസിന്റെ നിരന്തരമാണു പൂർവാഭിനയം.

ഗീതം രണ്ടു:

രംഗം രണ്ടു:- രാവിലെ നാലിന്റെ കൊടാതം. ഉറിലാ, കുലിലാ. തൊലുർ, മരുത, തോവാളൈ ഇന്നാലു എന്നിവരാണു രംഗത്തു. രണ്ടിലെ കടന്നുകയറ്റത്തിനുവേണ്ടി ഉറിലാ വാദിക്കുന്നു. പ്രതിരോധം മതിക്കുന്നു പിടിച്ചുനിൽക്കുന്നവർ പറയുന്നു.

രംഗം രണ്ടു:- ഉറിലാവിന്റെ ഭവനം. ബിശേഷും ഉറിലാവും. മുറിയും സംഭാഷണ നിരതം. കുലിലാം. ബിശേഷുടെ പിതാവു രംഗത്തേക്കു കടന്നു വരുന്നു.

ഒരു രാത്രിയുടെ അഗ്രഭാഗത്തെ അവഗണിക്കാൻ പോന്ന വേഗതയും ഇല്ലാതാണു ഉറിലാവിന്റെ മുറിയാവേശം. സ്വന്തം അഗ്രഭാഗങ്ങൾ നിരന്തരം പൊടിപ്പുപോലും ഭർത്താവിന്റെ നിരന്തരവും അനന്യതയുമുള്ള സ്വഭാവത്തെ

അശ്ശേ നിനച്ചമനുഭമാണി ചെയ്താതിരുന്നു. ദോവാൻ കടന്നു വരുന്നു. ഊറിയാവും ദോവാനും ഏലിയാവും പുറപ്പെടുന്നു. പൊതുവേദിയിൽ വിചാരണചെയ്തതോടെ സംഘടിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന അശ്ശേ ഉദ്യോഗസ്ഥരും പൊതിഞ്ഞിരുന്നപോൽ പൊടിപടലങ്ങളും പോവുന്നു. അന്ന ഓഡിപ്പിടിയാൽ ശ്രമിക്കുന്നു.

രംഗം മൂന്നു:- കൊട്ടാരത്തിലെ വെൺമാടം. അശ്ശേയുടെയും അന്നയുടെയും ശരീരങ്ങൾ. ദാവീദു അവരെ കാണുന്നു. മുറിയവർത്തമാനവുമായി അന്ന ഉടനിൽ കടന്നുവരുന്നു. ദാവീദു, കൊട്ടാരം കീഴാളരുടെയോടു അശ്ശേയുടെ നിശാവിവരങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുന്നു. അന്ന ഉന്മാദിനോടൊപ്പം വീണ്ടും പ്രവേശിക്കുന്നു. അവർ പോയപ്പോഴെല്ലാം രാജാവു പറഞ്ഞുകൊടുത്തതനുസരിച്ചു അന്ന വരുന്നു. അശ്ശേയെ കൂടികൊണ്ടു വരണമെന്നു അന്നയോടു ദാവീദു ആവശ്യപ്പെടുന്നു. നാലഞ്ചുപേരെ നിലകിൽ അനുസരിക്കാമെന്നു പറഞ്ഞു അന്ന പോകുന്നു.

രംഗം നാലു:- ഊറിയാവിന്റെ ഭവനം. അശ്ശേയും അന്നയും. ദാവീദു രംഗത്തേക്കു പ്രതീക്ഷിതമായി കടന്നു വരുന്നു. അശ്ശേയോടുള്ള പ്രേമം അറിയിക്കുന്നു. ദാവീദിനു വിധേയയാകുന്നതു. ഒരു ഭാര്യയായതിനു ചേർന്നതല്ലെന്നു അവർ തിരിച്ചറിയിക്കുന്നു. ദാവീദിന്റെ ഹൃദയവും ഗതിയുള്ളും അവർ മനസ്സിലാകുന്നുവെന്നറിയിക്കുന്നുണ്ടു. അന്നയുടെ അഭിപ്രായം മുറുകി പറഞ്ഞിട്ടു അതിന്റെ വൈകാരികശക്തി മുഴുവൻ അശ്ശേയെ അറിയിച്ചിട്ടു കടന്നു പോകുന്നു. അശ്ശേ വീണ്ടും വിവശയായിതീരുന്നു.

അങ്കം നീട്ടു:

രംഗം ഒന്നു:- രാജധാനിക്കു പുറത്തുള്ള മൈതാനം. ഊറിയാവിന്റെ കൂടാരം. യുദ്ധത്തിന്റെ ആവശ്യകതയെപ്പറ്റി ഊറിയാവിന്റെ വാദം

നമ്മുടെയോടും നാഥനോടുമുള്ള നിയോഗം. രാജാക്കന്മാരുടെ സ്വാർത്ഥതയെപ്പറ്റി ഏലിഷായും ഓബദ്യായും അതാതു സ്ഥാനപ്പേരുകാർ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു.

രംഗം രണ്ടു:- ദാവീദിന്റെ ഭൂതകാലം. ദാവീദു ശമൂവേലിൽ കിടക്കുന്നു. അദ്ദേഹം ഒരു പിൻതിരിവിനുശേഷം പാടുന്നു. അവൻ അടുത്തിരുന്നു കിന്നരം വായിക്കുന്നു. രാജാവിന്റെ പ്രേമത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണത ഒരിക്കൽകൂടി അദ്ദേഹത്തെ അറിയിക്കുന്നു.

രംഗം മൂന്നു:- ഊറിയാവിന്റെ കൂടാരം. രാജാവിനെയും ശുദ്ധഭടന്മാരെയും പിന്നിൽ വിട്ടിട്ടും വാതന്ത്ര്യനിവാരം.

രംഗം നാലു:- ദാവീദിന്റെ കൊട്ടാരം. ദാവീദു, കൂടാ, അവൻ, അദ്ദേഹം എന്നിവർ രംഗത്തു. അമാന പ്രവേശിക്കുന്നു. അമാന പോയശേഷം അവൻ മറ്റൊരു കള്ളമെന്നു അദ്ദേഹം രാജാവിനോടു അവശ്യപ്പെടുകൊണ്ടു നടന്നു മറയുന്നു.

അങ്കം മൂന്നു:

രംഗം ഒന്നു:- ഊറിയാവിന്റെ കൂടാരം. നഥാനി, ഏലിഷാ, ഓബദ്യാ, ഊറിയാ എന്നിവർ. ഊറിയാവിനെ രാജകൊട്ടാരത്തിലേക്കു തിരിയെ വിളിക്കുന്ന കല്പന.

രംഗം രണ്ടു:- അവനും അദ്ദേഹവും ഊറിയാവിനെ പ്രതീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു.

രംഗം മൂന്നു:- ദാവീദിന്റെ കൊട്ടാരം. ദാവീദു, കൂടാ എന്നിവർ. ഊറിയാ തലേന്നു രാത്രി വീടിൽ പോകാഞ്ഞതെന്തു കൂടാ രാജാവിനെ അറിയിക്കുന്നു. അമാന പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഊറിയാവിനുവേണ്ടി വിരുന്നുണ്ടെന്നു അറിയിക്കുന്നു. അല്പം കഴിഞ്ഞു ഊറിയാവും കൂടാവും പ്രവേശിക്കുന്നു.

സഹപ്രവർത്തകർ മുഴുവനുംഗർത്താരിരിക്കുംപോൾ താൻ വീടിൽ പോയി ഭാര്യ യോടൊന്നിച്ചു സുഖിക്കുന്നതു ശരിയല്ലെന്നു ഊറിയാ വാദിക്കുന്നു. വീടിലോട്ടു പോവാൻ കൽപ്പനയുണ്ടായിട്ടില്ല. രാജാവു സംഗ്രഹവേശം ചെയ്യുന്നു. രാജാവു കുടെ കുടിച്ചു താനാണു ഊറിയാവിന്റെ കൊലക്കു കുറിക്കുന്നു.

രംഗം നാലു:- മോർയാരുടെ പാളയം. രാത്രിയിരുന്നു താനാവിന്റെ കർത്തവ്യമിക്കുന്നു. ഊറിയാ പ്രവേശിക്കുന്നു. ആക്രമണത്തിനു ഊറിയാ തയ്യാറിപ്പെടിരിക്കുന്നുവെന്ന വൃത്താന്തം രാജാവു പറയിക്കുന്നു.

രംഗം അഞ്ചു:- ഊറിയാവിന്റെ ഭവനം. ഭർത്താവു ഒരു പിറന്നാളിരിക്കുന്നു. ദാവിദു പുറത്തുപോയി ആഘോഷിക്കാൻ പ്രേരിക്കുന്നു. (വാദ്യമേളം മുടുന്ന ശബ്ദം) രാജാ പ്രവേശിച്ചു രാത്രി വന്നിരിക്കുന്നുവെന്നറിയിക്കുന്നു. ഊറിയാവിന്റെ മരണം അറിയിക്കുന്നു.

അങ്കം നാലു:

രംഗം ഒന്നു:- ദാവിദിന്റെ കൊട്ടാരം. വിരുന്നു. പൊതുജനങ്ങൾ. അതിഥികളും ദാവിദുമായി അവരുടെ സംഭാഷണം. ദാവിദു, രാജാ, മെഫിബാം, രാജാവു എന്നിവർ രംഗത്തുണ്ടു. അതിഥികൾ കൊട്ടാരം വിട്ടിരിക്കുന്നുവെന്നു രാജാ അറിയിക്കുന്നു. തെന്നും മറുപക്ഷം ചേർന്നും. നാഥാൻ രംഗത്തെത്തുന്നു. നാരോപദേശകഥ. ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ.

രംഗം രണ്ടു:- രാജാവു. രാജാവു. പ്രഭുക്കന്മാർ. രാജാവു പ്രാണരക്ഷിതിനായി ഉപവാസത്തിൽ. കുഞ്ഞു മരിക്കുന്നു. രാജാവു ക്ഷുഭിതനാവുന്നു. അതിഥികൾ പിൻ വാങ്ങുന്നു. തെന്നുദ്യോഗിയുടെ ഉപദേശത്തിനു നമിക്കിർത്തനംപറയുന്നു. രാജാവു വാർ കുടുക്കുന്നു.

(നാടകം അവസാനിക്കുന്നു)

അങ്കവിഭജനത്തിൽ മുൻനാടകങ്ങളുടെ നിർമ്മാണമാതൃക തന്നെ ചാണ്ട് സി.ജെ. ഇതിലും കൈക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. 'അവൻ' നാടകത്തിലും 'ക്രൈ'മിലും കഥാഗതിക്കു പൂർണ്ണത വന്നശേഷവും നാടകത്തെ നീട്ടിക്കൊണ്ടു പോകുന്ന സംപ്രദായമുണ്ടെന്ന് നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചല്ലോ. പൂർണ്ണമായും പ്രകാശിപ്പിച്ചുകഴിഞ്ഞ നാടകാംശത്തെ ദാർശനികീകരിക്കുവാനും അതിൽ നിന്നു രുത്തിരിക്കുന്ന ജീവിതദർശനത്തെ സ്ഥാപിക്കുവാനും വേണ്ടിക്കുള്ള ചേർപ്പു (extension)കളാണ് അവ. 'ഓ മനുഷ്യ'നിലെ അവസാന അങ്കവും ഏതാണ്ട് ഇതേവിധത്തിലാണ് നിർവഹിക്കപ്പെടിരിക്കുന്നത്. ഊറിക്കാവിന്റെ മരണത്തിലവസാനിക്കുന്ന മൂന്നാം രംഗത്തോടെ നാടകത്തിലെ ക്രിയ ഏതാണ്ട് പൂർണ്ണതയിലെത്തുന്നു. നാലാമങ്കത്തിലെ ക്രിയ എന്നത് നാഥാന്റെ വരവ്, കുടിയുടെ മരണം, അബശലോമിന്റെ പിന്മാറ്റം, രാജാവിന്റെ ഖുദ്ധ സന്നാഹം എന്നിവയാണ്. സംഭവിച്ചുകഴിഞ്ഞ പൂർണ്ണമായ നാടകഭാഗങ്ങ്ക്ക് ദാർശനികമായ ഒരദ്ധ്യായം രചിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് പ്രവാചകൻ നാലാമങ്കത്തിലെത്തുന്നത്. 'അവൻ' നാടകത്തിലും 'കാൻവരി'യിലും 'ക്രൈ'മിലും പ്രവചനവും പ്രവാചകനും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് നാടകത്തിന്റെ ക്രിയയ്ക്ക് ഉപക്രമമായിട്ടാണ്. 'ഓ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിലാവടെ, പ്രധാനക്രിയ സംഭവിച്ചുകഴിഞ്ഞശേഷം അതിന്റെ മൂല്യം നിർദ്ദേശിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ് പ്രവാചകൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അതായത് മറ്റു മൂന്നു നാടകങ്ങളിലും പ്രവാചകന്റെ വചനം രൂപമായിത്തീരുകയാണ്. അശയം ക്രിയയ്ക്കു ഉപസ്ഥിതമായിരിക്കുകയാണവിടെ. (Idea proceeds action) ഈ അശയവാദനില 'ഓ മനുഷ്യ'നിലില്ല. കാരണം നാടകത്തിന്റെ ക്രിയയിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ഫലത്തെയാണ് പ്രവാചകൻ ഇവിടെ പ്രവചിക്കുന്നത്. നാഥാനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അശയമെന്നത് സംഭവിച്ചുകഴിഞ്ഞു ക്രിയയിൽ നിന്നുരുത്തിരിഞ്ഞു വന്നതാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ മൂന്നാം അങ്കത്തിൽ പൂർണ്ണതപ്രാപിക്കുന്ന നാടകത്തിന്റെ ക്രിയയിൽ നിന്നു രൂപപ്പെടു വരുന്ന അശയം, വചനം, ക്രിയയായിത്തീരുകയാണ് നാലാം അങ്കത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്.

അപ്പോൾ 'ആ മനുഷ്യ'ന്റെ അദ്ധ്യായവിഭാഗത്തിലൂടെ സി.ജെ. തെരിവിക്കഥയെ വ്യക്തമായും മൂന്നുഭാഗങ്ങളിൽ ഒതുക്കുവാനും വ്യക്തമാകുന്നു.. ഒന്ന്. പൂർവാർദ്ധം. രണ്ടാം അദ്ധ്യം മുതൽ മൂന്നാം അദ്ധ്യം വരെ മുള്ള ക്രിയയുടെ ക്രമം. മൂന്ന്. മൂന്നാം അദ്ധ്യത്തിലവസാനിക്കുന്ന ക്രിയാഘടനയിൽനിന്നുരുത്തിരിയുന്ന വചനം സംഭവമായിത്തീരുന്ന അവസാനത്തെ അദ്ധ്യം.

സി.ജെ.യുടെ മുൻനാടകങ്ങളുടെ കടന വചനത്തിൽ നിന്നു രൂപമുൾക്കൊള്ളുന്ന രീതിയിലാണു് സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നതു്. ('ക്രൈ'മിൽ ഇതു ഭാഗികമായേ ഉള്ളൂ) എന്നാൽ ക്രിയയിൽ നിന്നു വചനമുൾക്കൊള്ളുന്ന രീതിയിലാണു് 'ആ മനുഷ്യ'ന്റെ വിന്യാസം. വചനം ക്രിയയായിത്തീരുന്ന മദ്ധ്യാം അദ്ധ്യം. നാടകത്തിന്റെ ക്ലൈമാക്സിന്റെ തീവ്രതയ്ക്കു നിദാനമുണ്ടെന്നു പറയാം. പൂർവാർദ്ധമുള്ള ഈ നാടകത്തിൽ പ്രത്യേകിച്ചു ക്ലൈമാക്സിഭാഗത്തും ഈ അഭിപ്രായത്തിനു ബലം കൊടുക്കുന്നു.

സംഗീതത്തിലെ സവിശേഷതകൾ:

നാലുസംഗീതർ വീതമുള്ള രണ്ടാംകവും മൂന്നാംകവും സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നതെന്തിനെന്നു ആദ്യമായി നോക്കാം.

ക്രമാനുഗതിയ സന്നിവേശം:- വിരുദ്ധാംശങ്ങളെ പരസ്പരം സന്നിവേശിപ്പിക്കാനും സംഘർഷമുണ്ടാക്കാനുമുള്ള നീക്കമാണ്ടോ നാടകത്തിലെ കാലാത്മക ക്രിയ. ഇവിടെ പ്രമുഖമായുള്ള വിരുദ്ധാംശങ്ങൾ സ്ത്രീപുരുഷപ്രേമവും (തിനിസ്സ്)മുഴുവനും (ഓൾറി തിനിസ്സ്)താണ്ടു. സ്ത്രീപുരുഷപ്രേമമെന്നതു് ഐകീകരണത്തിന്റെ ശക്തിയും മുഴുവൻ ശിഥിലീകരണത്തിന്റെ ശക്തിയും താണ്ടു. നാടകത്തിന്റെ ആദ്യ അങ്കത്തിൽ ഇവ ക്രമാനുഗതിയായി സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണ്ടു ചെയ്തുന്നതു്. അതിന്റെ ക്രമവ്യവസ്ഥ ഇങ്ങനെയാണ്ടു:

347

രംഗം ഒന്ന്	രംഗം രണ്ട്	രംഗം മൂന്ന്	രംഗം നാല്
ദാവീദിന്റെ കൊട്ടാരം	ഊറിയാവിന്റെ ഗൃഹം	ദാവീദിന്റെ കൊട്ടാരം	ഊറിയാവിന്റെ ഗൃഹം
ദാവീദ്, ഊറിയ	ഊറിയ, ബത്ശേബ	ദാവീദ്, ബത്ശേബയെ കൊട്ടാരത്തിലേയ്ക്കു വിളിപ്പിക്കുന്നു	രാജാവ് ബത്ശേബ.
ഖുദ്ധം ചർച്ചാവിഷയം	സ്ത്രീ-പുരുഷ ബന്ധശൈഥില്യം	സ്ത്രീ-പുരുഷ ബന്ധം	സ്ത്രീ-പുരുഷ ബന്ധം.

ഈ നാലുരംഗങ്ങളിലെ ക്രിയാസ്ഥലം, രാജാവിന്റെ കൊട്ടാരവും ഊറിയാവിന്റെ ഗൃഹവുമാണ്. അവ ഇടവിട്ട് വിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

ഊറിയാവിന്റെ ഖുദ്ധത്തിനുള്ള പോകാണ് ആദ്യത്തെ രണ്ടു രംഗങ്ങളിലെ ക്രിയ. ആ അന്തരം ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് രാജാവ് ബത്ശേബയുമായി ബന്ധം വയ്ക്കുന്നതാണ് അവസാനത്തെ രണ്ടു രംഗങ്ങളിലെ ക്രിയ.

അപ്പോൾ ആദ്യരംഗങ്ങളിലെ പ്രമേയം, ഖുദ്ധ നിമിത്തമായ വേർപാടാണ്, ഖുദ്ധനിമിത്തമായി സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന ശൈഥില്യമാണ്. അവസാനത്തെ രംഗങ്ങളിലെ പ്രമേയം ലൈംഗികസ്നേഹം നിമിത്തമായ ഏകീകരണമാണ്. ഖുദ്ധം നിമിത്തമായി സ്ത്രീപുരുഷന്മാർ പരസ്പരം കണ്ടെത്തുകയാണ്.

അവസാന രംഗങ്ങൾക്ക് വഴിയൊരുക്കുന്നതിന് ആദ്യരംഗങ്ങൾ കാരണമായിത്തീരുന്നു. ഊറിയാവിന്റെ ഖുദ്ധാവേശം - ഖുദ്ധസ്ഥലത്തേയ്ക്കുള്ള യാത്ര - ദാവീദിന്റെ ബത്ശേബയെ കണ്ടെത്തൽ - ബത്ശേബയുമായുള്ള ബന്ധസ്ഥാപനം. ഇങ്ങനെ ക്രമബദ്ധമായി ആദ്യത്തെ നാലു രംഗങ്ങളിലൂടെ നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തഗതി പുരോഗമിക്കുന്നു.

രംഗങ്ങളെ ഇതിവൃത്ത പുരോഗതിക്കനുസൃതമായ തരത്തിൽ ക്രമാനുബദ്ധമായി സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുംപോൾ തന്നെ, പ്രമേയത്തിന്റെ തലത്തിൽ ആദ്യരംഗങ്ങളും അവസാനരംഗങ്ങളും തമ്മിൽ വൈരുദ്ധ്യത്തിലാണ്. രംഗത്തിന്റെ ഭൗതികമാകട്ടെ ഒരിടവിട്ട് കൊട്ടാരവും ഊറിയാവിന്റെ ഭവനവും എന്നക്രമത്തിലാണ് സജ്ജീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചുരുക്കത്തിൽ ഒന്നാം അങ്കത്തിലെ ക്രിയ ഋജുഗതിയിലുള്ളതാണ്. ഭൗതികം ഇടവിട്ട സംവിധാനത്തിലും. പ്രമേയമാകട്ടെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകതലത്തിൽ സജ്ജീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

രംഗങ്ങളുടെ 'ഐറോണിക്' സന്നികർഷണം:-

രണ്ടാമങ്കത്തിലെ രംഗങ്ങളാകട്ടെ വിരുദ്ധമായ അർത്ഥ തലങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആദ്യ അങ്കത്തിലെ നാലു രംഗങ്ങളും ക്രമാനുഗതമായ ക്രിയാപുരോഗതിയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നുവെങ്കിൽ ഇവിടെ ഒരു രംഗം തുടർന്നുവരുന്ന രംഗത്തിലെ ക്രിയയുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നുപോലുമില്ല. മാത്രമല്ല അതിന്റെ വിരുദ്ധാർത്ഥത്തെ സൂചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

രംഗം ഒന്ന്	രംഗം രണ്ട്	രംഗം മൂന്ന്	രംഗം നാല്
ഊറിയാവിന്റെ കൂടാരം	ദാവീദിന്റെ കൊട്ടാരം	ഊറിയാവിന്റെ കൂടാരം	ദാവീദിന്റെ കൊട്ടാരം
ഊറിയാവും പടയാളികളും	ദാവീദ്, ബത്ശേബ		ദാവീദ്, ബത്ശേബ
പ്രമേയം-യുദ്ധം	പ്രമേയം-ഞെക്ക്	പ്രമേയം-യുദ്ധവും രാജാവും	പ്രമേയം-ഞെക്ക്

ഇവിടെ രംഗഭൗതികത്തിന്റെ കഴിഞ്ഞ അങ്കത്തിലെപ്പോലെ തന്നെ ഒരിടവിട്ടുള്ള ക്രമീകരണമാണ്. ആദ്യത്തെ രംഗത്തിൽ ക്രിയ താരതമ്യേന പ്രധാനമാണ്.

2³

യുദ്ധത്തെയും രാജാവിനെയും രാജ്യത്തെയും പണ്ടിയുള്ള ചർച്ചയാണ് പ്രധാനമായുള്ളത്. രാജാവിനെപ്പണ്ടിയുള്ള ശമുവേൽ പ്രവാചകന്റെ വചനങ്ങൾ കേട്ട് കുപിതനായി ശമുവേലിന്റെ ചുരുൾ ചവുട്ടിത്തേക്കുന്ന ഊറിയാവ്, സ്വന്തം രാജാവിന്റെ ഔൽകൃഷ്ടത്തിലും മഹത്വത്തിലും വിശ്വസിക്കുന്നതായി ഈ രംഗത്തു കാണുന്നു.

ഊറിയാവിന്റെ ഈ വിശ്വാസത്തിന് എതിരുനില്ക്കുന്ന വിപരീത പ്രവൃത്തിയാണ് തുടർന്നുള്ള രംഗത്ത് രാജാവ് ചെയ്യുന്നത്. വിശ്വസ്തനായ ഊറിയാവിന്റെ ഭാര്യയെത്തന്നെ കൈവശപ്പെടുത്തുവാനുള്ള രാജാവിന്റെ പരിശ്രമം രണ്ടാം രംഗത്തുള്ളതുകൊണ്ട് അതിനു തൊട്ടുമുൻപുള്ള ഊറിയാവിന്റെ വിശ്വാസപ്രഖ്യാപനവുമായി ഈ രംഗം ചേർന്നുവരുംപോൾ രംഗങ്ങളെ ഐറോണിക് സന്നികർഷണം നടത്തിയിരിക്കുകയാണെന്നു കാണാം.

മൂന്നാമത്തെയും നാലാമത്തെയും രംഗങ്ങൾ ഈ വ്യവസ്ഥ തന്നെ അനുവർത്തിക്കുന്നു. മൂന്നാം രംഗത്തിൽ എത്രമാത്രം ശക്തിയോടെ ഊറിയാവ് ദാവീദിനെ രക്ഷിക്കാൻ വേണ്ടി വാദമുഖങ്ങൾ കൊണ്ടുവരുന്നുവോ അത്ര തന്നെ ശക്തിയോടെ ഊറിയാവിന്റെ ഭാര്യയെ സ്വന്തമാക്കാൻ ദാവീദുരാജാവ് ശ്രമിക്കുകയാണ് നാലാം രംഗത്തിൽ.

ക്രിയയുടെ ഉദ്ഗ്രഥനം:

ഈ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ അവതരണത്തിലൂടെ ഊറിയാവും ദാവീദും തമ്മിലുള്ള പ്രതിസമാനത ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. എന്നുമാത്ര മല്ല രണ്ട് രംഗസ്ഥലങ്ങളിലായി അരങ്ങേറുന്ന തുല്യശക്തിയുള്ള രണ്ടു പ്രധാനക്രിയകൾ നാടകത്തിലുണ്ടെന്നു കാണാം. ഒന്നു ഊറിയാവിന്റെ യുദ്ധം മറ്റേത് ദാവീദിന്റെ പ്രേമവും. രണ്ടാമങ്കത്തിലെ ഈ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ സന്നികർഷണത്തിലൂടെ പരസ്പരം പുറം തിരിഞ്ഞു പോകുന്ന ഈ രണ്ടു

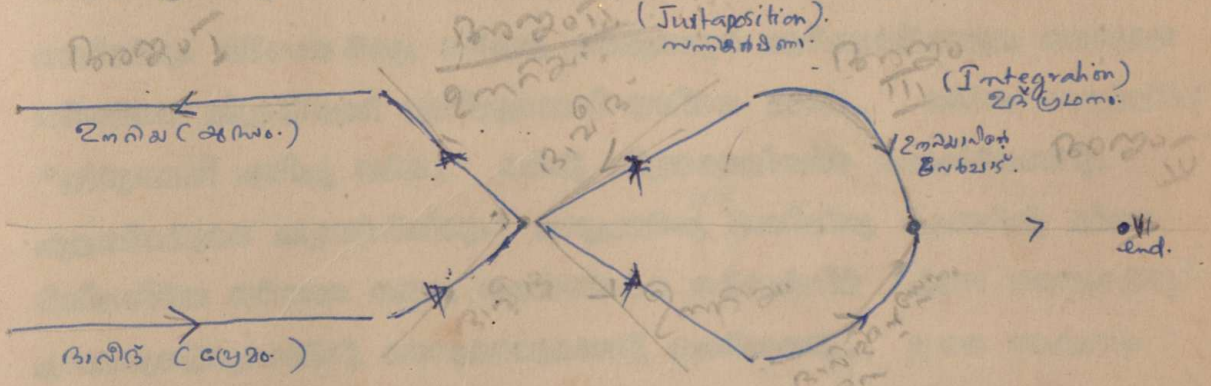
പ്രധാനക്രിയകളും തമ്മിൽ ഉദ്ഗ്രഥിക്കപ്പെടുകയും അങ്ങനെ ക്രിയയുടെ ഏക നിർമ്മാതയും പൂർണ്ണതയും നാടകത്തിന്റെ ലഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത്തു മൂന്നാം അങ്കത്തിലാണ്. അതെങ്ങനെയെന്നു നോക്കാം.

മൂന്നാം അങ്കത്തിൽ രണ്ടാമങ്കത്തിലെ അനികർഷണസംപ്രദായം ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. രംഗസ്ഥലങ്ങളുടെ ഒന്നിടവിട്ടുള്ള അവതരണവും ഇവിടെ ഇല്ല. ആദ്യരംഗത്തെപ്പോലെ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ക്രമാനുഗതമായ വികാസമാണ് ഇവിടെ ഉന്നമായിട്ടുള്ളത്. നാടകത്തിൽ രണ്ടുസ്ഥലങ്ങളിലായി അരങ്ങേറപ്പെടുന്ന ക്രിയയും ഇത്ശേഷയിൽ ഉദ്ഗ്രഥിക്കപ്പെടുന്നതായിട്ടാണ് അഞ്ചാം രംഗത്തിൽ കാണുന്നത്. ആദ്യരംഗം: ഊറിയാവിന്റെ കൂടാരം. കൊട്ടാരത്തിലേക്കു ചെല്ലാനുള്ള കല്പനയനുസരിച്ച് ഊറിയാ പുറപ്പെടുന്നു. രണ്ടാം രംഗം: ഇത്ശേഷയുടെ വീട്. പുറപ്പെട ഊറിയാവിനെ കാത്തിരിക്കുന്ന ഇത്ശേഷയും അനയും. മൂന്നാം രംഗം: വീടിൽ പോവാത്ത ഊറിയാവും ദാവീദും. അനുരഞ്ജനത്തിന്റെ മാർഗ്ഗം ഊറിയാ സ്വീകരിക്കുന്നില്ലെന്നു കണ്ടപ്പോൾ ദാവീദു അയാളുടെ കൊല ആസൂത്രണം ചെയ്യുന്നു. നാലാം രംഗം: ഊറിയാവിന്റെ കൂടാരം. ദാവീദിന്റെ നിയോഗം ഊറിയാവിനെ അറിയിക്കുന്നു.

മദ്ധ്യരണ്ടങ്കങ്ങളിലും നാലുരംഗങ്ങൾ തുലനം ചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. മൂന്നാം അങ്കത്തിൽ മാത്രം ഒരു രംഗം കൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നാലുരംഗങ്ങളിലായി പുരോഗമിക്കുന്ന അങ്കത്തിന്റെ ഉപസംഹാരമാണ് ആ രംഗം. ദാവീദിന്റെ നിയോഗം നിർവഹിച്ച് ഊറിയാവു മരണപ്പെട വാർത്ത ഇത്ശേഷയുടെ ഗൃഹത്തിലെത്തുന്നു. അവിടെ ദാവീദ് ഉണ്ട്. ഊറിയാവിന്റെ മരണം, ഇത്ശേഷയെ സ്വീകരിക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗം ദാവീദിനു തുറന്നുകൊടുക്കുന്നു.

നാലാം അങ്കത്തിൽ രണ്ടു രംഗങ്ങളാണ്. രണ്ടും ദാവീദിന്റെ കൊട്ടാരം. ആദ്യരംഗത്തിന് നാഥാനാണ് പ്രധാനപങ്ക്. രണ്ടാം രംഗത്തിൽ

നഥാന്റെ വചനം ക്രിയയാകുന്നതും ആ ക്രിയയിൽ നിന്നു ഖുദ്ധത്തിന്റെ സംഗത്യം (ജൈനൃങ്ങളുടെ ഖഹോവയ്ക്കു സങ്കീർത്തനം) ഉച്ചരിക്കപ്പെടുന്നതുമാണു കാണുന്നതു. മൂന്നാമങ്കത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന ക്രിയകളുടെ ഉദ്ഗ്രഥനത്തിന്റെ ഫലമായുണ്ടാകുന്നതാണു നാലാം അങ്കം. മൂന്നാം അങ്കത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ ക്രിയ പൂർണ്ണതയിൽ എത്തുന്നെങ്കിലും നാടകത്തിനു ആശയാർത്ഥ പരമായ പൂർണ്ണത ലഭിക്കുന്നതു നാലാം അങ്കത്തിലാണു. അങ്ങനെ നോക്കുംപോൾ ഖുദ്ധവിരക്തനായ രാജാവു ജൈനൃങ്ങളുടെ ഖഹോവയ്ക്കു സങ്കീർത്തനം നല്കുന്ന പതനത്തിലെത്തിച്ചേരുന്നതിന്റെ കഥയാണു 'ആ മനുഷ്യൻ'. നാടകത്തിലെ പ്രധാനക്രിയ ആ പരിണാമത്തിനു കാരണമായിത്തീരുന്നുവെന്നു മാത്രം



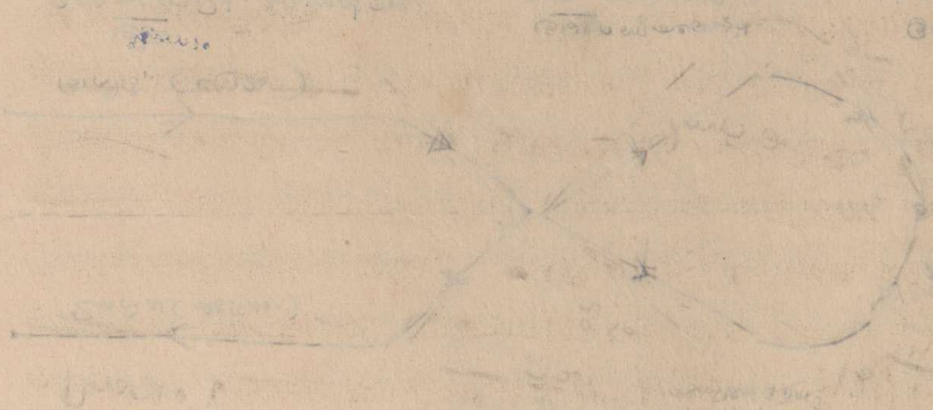
ക്രിയ.
രണ്ടുനലങ്ങളിൽ. എന്നാൽ രണ്ടാമത്തേതു ആദ്യത്തേതിന്റെ പരിണിത ഫലമായുണ്ടാകുന്നതു.

ക്രിയ രണ്ടുനലങ്ങളിൽ.
രണ്ടും പരസ്പരം വിഘടിക്കുന്നു.

ക്രിയ.
രണ്ടുനലങ്ങളിലേതും ഉദ്ഗ്രഥിക്കപ്പെടുന്നു.

വിയോഗത്തിന്റെയും സംയോഗത്തിന്റെയും ക്രമനിർമ്മം:

പോകുവരവുകളുടെയും വിയോഗസംയോഗങ്ങളുടെയും ക്രമനിർമ്മം നാടകത്തിലാകെയുണ്ടു. ഇതാണു നാടകത്തിലെ താളത്തിന്റെ ക്രമനിർമ്മം. സംയോഗം പ്രേമത്തെ കുറിക്കുന്നു. വിയോഗം ഖുദ്ധത്തെയും. ഊറിയാ ഖുദ്ധത്തിനുപോകുംപോൾക്കും ദാവീദു അത്ശേഷയെ പ്രേമപുരസ്സരം സമീപിക്കുന്നു. വീണ്ടും രാജാവു ഊറിയാവിനെ കൊട്ടാരത്തിലേയ്ക്കു വിളിക്കുന്നു. അയാൾ ഭാര്യയുമായി സമാഗമത്തിനു മുതിരാത്തതിനാൽ വീണ്ടും ഖുദ്ധനിമിത്തമായി വിയോഗത്തിലാവുന്നു. അങ്ങനെ വീണ്ടും രാജാവിന്റെ സമാഗമം സംഭവിക്കുന്നു.



രണ്ടാമങ്കത്തിൽ രാജാവും ജത്ശേബയുമായുള്ള അമാഗമരംഗത്തിൽ ഖുദ്ധവാർത്തയുമായി വരുന്ന അമാസ ഇവരുടെ ജന്ധത്തെ നിമിഷമാത്രമായി വിഘടിപ്പിക്കുന്നതു ഞോക്കുക: (നാലാം രംഗം)

"ദാവീദ് : എന്താണ് മടിച്ചു നില്ക്കുന്നത്? പേടിയൊക്കെ പോയില്ലേ?

ജത്ശേബ : ഇനി പേടിച്ചിട്ടു കാര്യമില്ല.

ദാവീദ് : (പെട്ടെന്നെണിട്ടിട്ട്) എന്താണത്? എന്താണത്?

(അമാസ പരിഭ്രമിച്ച് പ്രവേശിക്കുന്നു) അമാസ.

അമാസ : രണ്ടുപേർ നിന്ന് ദൂതൻ വന്നിട്ടുണ്ട്."

ദാവീദിനും ജത്ശേബയ്ക്കും മദ്ധ്യേ കടന്നുവരുന്ന ഖുദ്ധവർത്തമാനം അവരുടെ ജന്ധത്തെ ഛിദ്രിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതായി ഇവിടെ കാണാം. രണ്ടാം രംഗത്തിൽ: "തിരുമേനി എനിക്കു വയ്ക്ക. അങ്ങ് ഖിഗ്രാഖേലിന്റെ അഭിഷിക്തനാണ്. ഹൃദയങ്ങളുടെ ചക്രവർത്തിയും" എന്നുപറഞ്ഞു ദാവീദിനു ഏതാണ്ട് കീഴടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞ ജത്ശേബ നാലാം രംഗത്തിന്റെ അന്തൃത്തിൽ 'എന്നെ മറന്നുകളയു' എന്നാവശ്യപ്പെട്ടുകൊണ്ട് നടന്നുമറയുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇതേ ആഹചര്യം തന്നെ നാലാമങ്കത്തിലെ അഞ്ചാം രംഗത്തിലും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. നോക്കുക:

"ദാവീദ് : ജത്ശേബ ഇനിയും എന്നെ മനസ്സിലാക്കിയില്ലേ? എന്റെ സ്നേഹം ഒത്ര നിഷ്ഠാരമാണെന്നാണോ തോന്നുന്നത്.

ജത്ശേബ : നിഷ്ഠാരമല്ല. അനാദ്ധ്യം .

ദാവീദ് : തീരുമാനങ്ങളൊക്കെ ആവധാനമായിട്ടു മതി. പ്രത്യേകിച്ചും നിരാശാജനകമായവ.

ജത്ശേബ : എല്ലാം അങ്ങയുടെ ഇഷ്ടം. (വാതുക്ക് മുട്ടുന്ന ശബ്ദം)

ഖുദാ : (പ്രവേശിച്ച്) അമാസ.

ദാവീദ് : ഇവിടെയോ?

ജത്ശേബ : അത്യാവശ്യകാര്യമാണ്. "

353

മാനത്തുടെ ഉടപ്പെടൽ വീണ്ടും മുദ്ഗവർത്തമാനവുമായിട്ടാണ്. ഉർശ്വശ ലൂടെ ഊറിമാവിന്റെ മരണമാണ്. വീണ്ടും ദാവീദ്-ഋശേഖ സംയോഗ ത്തിന്റെ മുഹൂർത്തത്തിൽ ഊറിമാവിന്റെ വിയോഗം അറിയിക്കുവാൻ വേണ്ടി യാണ് ഈ രംഗം കടന്നുവരുന്നത്. ഊറിമാവിന്റെ ഏകയേയുമായുള്ള വിയോഗം ദാവിന്റ് ഋശേഖ ബന്ധത്തിന്റെ പ്രാരംഭത്തിലെ ഒരു പരിധിവരെ പരിഹരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇവിടെ ഊറിമാവിന്റെ വിയോഗവും ദാവീദിന്റെ സംയോഗവും ക്രമത്തിൽ സർവനിഷേധത്തെയും ആർത്തനിഷേധത്തെയും കുറിക്കുന്നു. വ്യക്തി പ്രാരംഭത്തിലേക്ക് ദാവിന്റ് സങ്കോചിക്കുമ്പോൾ ഈ രാമനുഭവിലേക്കും ഊറിമ വികസിക്കുകയാണ്. ഈ വൈരുദ്ധ്യത്തിൽ നിന്നാണ് ഉഴക്കോർത്തെടുക്കുന്നതോ ഴുനീടാകുന്ന ക്രമനിഷേധത്തെയാണ് ഇവിടെ ചർച്ച ചെയ്തത്. ഈ വൈരുദ്ധ്യ ത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന നാടകീയതയും അവയുടെ ഉദ്വേഗവുമാണ് നാടകത്തിന്റെ ജീവത നിലനിർത്തുന്നത്.

എ.സി. റിച്ചാർഡ്സ് കവിതയിലെ വ്യാകോചിക്കുന്നതിലുള്ള 'പിറ്റി', 'ഫിയർ' (Pity, Fear) എന്നിവയെ വ്യാകോചിക്കുമ്പോൾ, 'പിറ്റി' മനസ്സിന്റെ അടുക്കാനുള്ള ചോദനയായും 'ഫിയർ' അകലാനുള്ള ചോദനയായും കാണുന്നു. അവയിലുള്ള നാടകീയത്വമാണ് 'കഥാർസിസ്' എന്ന സിദ്ധാന്തത്തിലുള്ളതെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നുണ്ട്. 'ഓ മനുഷ്യ'നിലെ പ്രേമം അടുക്കാനുള്ള വാസനയെയും മുദ്ധം അകലാനുള്ള വാസന യെയും നന്നായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതായും പറയാം. മനസ്സിന്റെ അന്തർധാരയിലെ പ്രേമത്തിന്റെ വിനാശശക്തികൊണ്ടു നടുങ്ങുന്ന ദാവീദും മനസ്സിന്റെ വിയോഗാഭിലാഷത്തിലെ മുദ്ധാവേശം കൊണ്ടു നടുങ്ങുന്ന ഊറിമാവും കഥാഘട്ട ങ്ങളിലെ നിലയിൽ ഈ വിരിനപ്രേരണകളുടെയും ആശയങ്ങളുടെയും പ്രതി നിധികളാണ്. ഈ വിരിനതകൾ കേന്ദ്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത് ഋശേഖയിലും. ഋശേഖയോട് ദാവീദിനോട് അടുക്കാനും അകലാനും ഒരേപോലെ പ്രേരിത

പെടുന്നവരാണ്. ഈ വിഭിന്നപ്രതലങ്ങളുടെ സമ്പുഷ്ടതയും അതിന്റെ ഉദ്വേഗവും അവതരണത്തിലൂടെയാണ് സി.ജെ. ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. നിയോഗ രീതിയുടെയും സംയോഗരീതിയുടെയും ഭിന്നഭാവനകൾ രണ്ടിലൂടെ സംഘർഷ രീതിയുടെ ക്രമമടക്കം നാടകത്തെ സംവിധാനിച്ചിരിക്കുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. അവ ഉദ്ഗ്രഥിപ്പെടുന്നത് അവതരണത്തിലൂടെയാണ്.

കഥാപാത്രരചന:

ഹെബ്രിക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളായ യുദാ, അമാന, ഇസബേൽ, ജോവാൻ, ഫ്ലോറിമാ, അവതരണം, ഊറിയാ, ദാവീദ് എന്നിവർ തന്നെ നാടകത്തിലും അവർത്തിപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഒപ്പം ഏതൊരു കഥാപാത്രം കൂടി നാടകത്തിലുണ്ട്.

യുദാ:- ഒരാളെ കീഴടക്കുന്നതും നാമാവിന്റെ ഭൂതത്തെ പ്രചാരിപ്പിക്കുമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന യുദാ ഹെബ്രിയിലെ യുവാവാണ്. ഹെബ്രിയിലെ യുവാവ്, ദാവീദിനെതിരെ പടയൊരുക്കുന്ന അവശലോമിനെ അഹിതോഫെലിന്റെ ഉപദേശത്തിൽ നിന്നു തെറ്റിച്ചു നാമാവിനു സഹായിയായി, നാമാവിനോടു ആത്മാർത്ഥത തെളിയിക്കുന്ന ആളാണ്. എന്നാൽ 'ആ മനുഷ്യ'നിലെ യുദാക്കു നാമാവിന്റെ ഒരു ഉപകരണം എന്നതിലപ്പുറം സ്വയമോ പൂർണ്ണമോ ഉള്ളതായി സി.ജെ. ചിത്രീകരിക്കുന്നില്ല.

അമാന: ഹെബ്രിയിൽ ദാവീദിന്റെ പക്ഷത്തുനിന്നു അവശലോമിന്റെ പട യൊരുക്കത്തിൽ പങ്കുചേരുന്ന അമാന, അവശലോമിന്റെ അനുയായികളുടെ ഉണർത്തുവായിത്തീരുന്നുണ്ട്. അമാനയുടെ കൂറുമാറ്റം നാടകത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ സി.ജെ.യും സൂചിപ്പിച്ചുവിടുന്നുണ്ട്.

യുദായും അമാനയും: യുദായുടെ നാടകയർത്തവും മനഃസ്ഥൂർത്തിയും കൂടി ചിത്രമാണ്. നാമാവിനെയും അവശലോമിനെയും കൂടിയിണക്കുന്നതിലെന്നപോലെ.

നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തഗതിയെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുകയും രംഗങ്ങളെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിൽ മുദ്രാരാക്ഷസം പ്രധാനമാണ്. നാടകത്തിന്റെ ലൈംഗികാതിക്രമങ്ങൾക്കെതിരെ പറയാൻ വേണ്ടുന്ന യാർത്തികതയിലേക്ക് നാടകത്തിനെ ഉപദേശിക്കാൻ വേണ്ടുന്ന തരത്തിലോ ഉദ്ബോധന ഒരു ചർച്ച കൾക്കിടയാക്കുന്നില്ല എന്നാൽ.

മുദ്രയുടെ യർത്തമെന്തിനോ അതിനു നേർ വിപരീതമാണ് നാടകത്തിന്. നാടകം, നാടകത്തിന്റെയും സന്ദേശത്തിന്റെയും ബന്ധത്തിനു മദ്ധ്യത്തിൽ മുദ്രയർത്തമായവുമായി കടന്നുവന്ന് ആ ബന്ധത്തെ ശിഥിലീ കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ നേരെതിരിക്കുകയും നാടകത്തിന്റെ പരിത്രമം സ്വന്തം പരിത്രമമായി കരുതുകയും ചെയ്യുന്ന മുദ്രാ രാക്ഷസന്റെ അടിമ മനസ്ഥിതിയിലേയ്ക്ക് നാടകത്തിനുള്ളത്. മുദ്രാ രാക്ഷസനും നാടകത്തിന്റെ സ്വാരുന്നദ്ദേശാഹകനാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും പ്രേമത്തിന്റെ സന്ദേശ വാഹകൻ. നാടകത്തിന്റെ മുദ്രയുടെയും സന്ദേശവാഹകനും. വ്യവസ്ഥിതിയെ നിലനിർത്തുന്ന ഭീഷണമാണ് മുദ്രാരാക്ഷസത്തിലെ വ്യവസ്ഥിതിയിൽ നിന്നു വിട്ടു കൂടുകയും വിട്ടുപിരിയുകയും ചെയ്യുക എന്ന യർത്തമാണ് നാടകത്തിനുള്ളത്. അതുകൊണ്ടാണ് നാടകം, അധികാരത്തിന്റെ ഭൈരവത്തിൽ പങ്കുചേരുന്നത് എന്നു കരുതാവുന്നതാണ്.

നാടകത്തിന്റെ ലൈംഗികാതിക്രമങ്ങൾക്കെതിരെയും ശക്തിമായിനിലകൊ ണ്ടത്, നാടകത്തിൽ മുദ്രയും ഭരണവും നാടകവും മാത്രമാണ്. രാവിടെയും സന്ദേശവും തമ്മിലുചേരുന്ന രണ്ടു രംഗങ്ങളിലും പ്രതിക്രിയപ്പെടുക മാത്രമല്ല, നാടകത്തിൽ 'ചൈതന്യമുള്ള' ഈരിടങ്ങളിൽ ഭൈരവിന്റെ ലൈംഗിക കുറിമുറപ്പോൾ അതിനു ശക്തിമായി നിലകൊള്ളുന്നതും നാടകമാണ്. ഈരിടങ്ങളിൽ ഭൈരവിന്റെ ഭൂമി ഭാർഗ്ഗം നാടകത്തിൽ വിരുന്നെത്തുകയും നാടകമാണ്. അവസാനം ഈരിടങ്ങളിൽ വിനാശത്തിന്റെ സന്ദേശവാഹകനായി രംഗത്തു വരുന്നതും നാടകമാണ്.

ദാവീദിന്റെ അതിക്രമത്തോടുള്ള നിശിതമായ പ്രതിഷേധമാണ്. അവനോട് ദാവീദിനെതിരെ പടപൊരുതുന്ന അബ്ശലോമിന്റെ അവിഭക്തിൽ അനാകർഷകമൊന്നുംചെന്നിത്തിച്ചതു്. ഏതിർപ്പിന്റെയും വിരോധിപ്പിന്റെയും അവിഭക്തിൽ അവനോട് കീടപ്പെടുന്ന അനേകം, നാടകത്തിൽ ഉടനീളം സജീവമായി നിലനിർത്തുന്ന ശുദ്ധഭക്തിയുടെ സ്പർശമാണുൾക്കൊള്ളുന്നതു്.

മൈതിലിയെ അബ്ശലോമിലൂടെ നിർദ്ദേശിക്കപ്പെടുന്ന റിബൽ മനഃസ്ഥിതിയോടു നി.ജെ.കിനുള്ള അനുഭവം അനോചപൂർവമാകയാലും പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ നാടകത്തിൽ ഒരു റിബലായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന അനേകം കഴിയുന്നുണ്ടു്. നാടകീയപ്പെടുത്തപ്പെടുന്ന ആശയക്കുഴപ്പാണു് അനേകം, അബ്ശലോമിന്റെ അവിഭക്തിലെത്തിയതിനു് മറ്റു ഭടന്മാർ അതിപ്രായപ്പെടുന്നതിലും അനേകത്തിന്റെ നാടകയർമ്മം വിഭിന്നമായതെന്നാണു് വസ്തുത. അതാർ ഒരു റിബൽ സംസ്കാരമുള്ള വ്യക്തിയിലുടനീളമാണെന്നു് തെളിയിച്ചുകാട്ടുന്നു.

അനേകം മുദ്രാകൃം: നാടകത്തിന്റെ സ്ഥിതിഗതികളിലും അനുഭവങ്ങളിലുമായി കാണപ്പെടുന്ന മുദ്രാകൃത്തെപ്പോലെ അബ്ശലോമിനോടൊപ്പം കാണപ്പെടുന്ന നോഴിലാണ്ടിലോ അനേകം. അനേകത്തിന്റെ ഔന്നത്യം നിർവഹിക്കുന്നതിനായി നാടകം ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ടു്. ഈ അർത്ഥത്തിൽ അനേകം മുദ്രാകൃം ഒരേ ധർമ്മമാണു് നാടകത്തിൽ അനുഷ്ഠിക്കുന്നതു്. എന്നാൽ ചിന്തകളും വികാരങ്ങളും കൊണ്ടു് രംഗത്തോടു് പ്രതികരിക്കാനാവാത്ത മുദ്രാകൃത്തിന്റെ വിനുദ്ധതയിലാണു് അനേകമുള്ളതു്. അതിനാൽ നാടകത്തിൽ വളരെപ്രധാനമായ ധർമ്മമാണുള്ളതു്. അബ്ശലോമിന്റെ രംഗത്തിലെ ഫലിതം കൊണ്ടു് അജീവമാകുന്നുണ്ടു്. അവരോടൊപ്പമോ അനേകം അബ്ശലോമിനോടു പെരുമാറുന്നതു്. അതേ അവസരം തന്നെ അബ്ശലോമിനെ കൊടാരത്തിൽ വിളിച്ചുകൊണ്ടുവരുവാൻ അനേകത്തോടു് ദാവീദു പറയുമ്പോൾ ദാവീദിന്റെ അതിക്രമത്തോടു് അവർക്കുള്ള ധർമ്മികമായ എതിർപ്പു പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്. നോക്കുക:

"ദാവീദു : അപ്പോഴിതിനാം ഞാ. നിന്റെ മനോഭാവം എനിക്കു മന സ്സിലാകുന്നുണ്ടു്. എനിക്കതിൽ പരിഭവമില്ല. പക്ഷെ അതുകൊണ്ടൊന്നും പ്രയോജനമില്ല. ഇതു ഞാൻ തീർച്ചയാ യിട്ടുകാര്യമാണു്. അതിനു പ്രകാരിണ്ടായി വരണമെന്നില്ല. അതുംകൂടി വന്നുകൊള്ളട്ടെ.

ഞാ : നാളെരാവിലെ ചെയ്യാം. അതിനു തിന്മയേയിരിക്കുന്നു പ്രഭുവാണു്. ഒരു ന്യായീകരണവും ഇതിലപ്പുറം ചെയ്യേണ്ടതായി കിടപ്പില്ല. എങ്കിലും വേദനിപ്പിക്കുന്ന ഈ തോല്വിയിൽ നിന്നും ഒരു വിധത്തെ ഒഴിപ്പിച്ചുനിർത്തുകയായിരുന്നു കരുണ. അതിനെ മുടെ നാമെ ഞാവളെ അറിയിക്കാം.

ദാവീദു : നാമെ:

ഞാ : അതെന്തായാലെനിക്കു തോന്നുന്നു. മറ്റൊന്നായാലും അവർ ഞാനു മതിക്കുകയില്ല. മനുഷ്യനിലുപരിയാണു്. പക്ഷെ നാമ കീർത്തനത്തിനു വിരുദ്ധമായി പ്രവർത്തിക്കുവാൻ ഒരു പ്രകാരവും ഉണ്ടാക്കിടുകയില്ല."

ദാവീദിന്റെ ഉപാധിയിലൂടെ അതിക്രമത്തെ മുർദ്ധന്യവും പക്വതയും വിവേകവും മുള്ള വാക്കുകൾ കൊണ്ടു ഞാ ഉടനെ ധീരമായി വിമർശിക്കുന്നുണ്ടു്. വേദനാജനകമായ ഈ കുരുക്കിൽ നിന്നു തന്നെ ഒഴിവാക്കാൻ കരുണയുണ്ടാകണ മെന്നു അഭ്യർത്ഥിക്കുന്ന ഞാ, ഈ പ്രതിസന്ധിയിൽപ്പെടുപോയ മനിക്കുണ്ടായ വൈഷമ്യം ഒരു പ്രകാരത്തിലും അതിശയമായി അറിയിക്കുന്നില്ല. (നാലാം രംഗം)

"അതിശ : മതി. മതി. എനിക്കാ കാര്യത്തോർക്കുംപോൾ നാണമാകുന്നു.

ഞാ : അതിനെക്കുറിച്ചു നാണമൊന്നും കരുതിടേണ്ട.

അതിശ : എനിക്കതു മനസ്സിലാകുന്നില്ല. ഈ വലയിലകപ്പെട്ടു:

ഞാ : നാമൊടും മടിച്ചിരിക്കില്ല. കുറച്ചുണ്ടു പറഞ്ഞുകൊടുക്കാം.

അതിശ : ഇവിടെ വന്നിരുന്നു എനിക്കുവേണമെങ്കിൽ അടിമപ്പെടുത്താമോ.

ഞ : പിന്നെ? നാണായാലെന്താ. മാന്യവും മര്യാദയും ഒന്നും വേണ്ടേ?

ഷീശേ : ഞങ്ങടെ നാട്ടുകാരിപ്പെണ്ണുങ്ങൾക്കും നാടിനിടയ്ക്കുപോലെ തോന്നും.

ഞ : ഇനി എന്തെങ്കിലും വെറുതെ വിടുമോ എന്നാരറിഞ്ഞു. "

തൊട്ടാവാടിയിൽ വഞ്ചിച്ചു തനിക്കനിഷ്ടകരമായ പ്രവർത്തനത്തെ ഫ്രിഡോണിനിൽ ഷീശേയുടെ മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുംപോഴും ഞങ്ങൾക്കു നഷ്ടമാണിതെന്നുള്ള മുൻവിധിയെപ്പറ്റി ധാരണയുണ്ടു. താനിതു പ്രവേശിച്ച പാടെ അവർ രംഗം വിട്ടുപോകുന്നതും പിന്നീടു പഴയതു പൊടുന്നനെ നാടായിത്തീരുന്നതുമെല്ലാം പ്രേതമുള്ള അവളുടെ സ്വാധീനത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നതാണു.

ഞങ്ങടെ നാടകകർത്തൃത്വമെന്നതു കേവലം രൂപനിർവഹണത്തിലും പരിചരണത്തിലും ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്നില്ല. വൈകാരികസംഘർഷത്തിൽപ്പെടുഴലുന്ന അവളുടെ, അതിലൂടെ രക്ഷയും ആഖ്യാനമാണു. ദുരിതപരമായ ഫ്രിഡോണിനെപ്പറ്റി അവർ കഴിവതും ഷീശേയുടെ മുന്നിലെത്തിക്കുന്നതും വൈകാരികവ്യഥയെയും നിലവിളിയെയും നിലനിർത്താനും ആഖ്യാനിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടു. നോക്കൂ:

"(ഷീശേ വാതിൽക്കൽ പോയി പുറത്തേക്കു നോക്കി നിൽക്കുന്നു. ഞ അകത്തുപോയി തിരിച്ചുവരുന്നു അല്പം കഴിഞ്ഞു)

ഞ : ഷീശേ:

ഷീശേ : (തിരിഞ്ഞുനിന്നു) ഉം?

ഞ : എന്തുണ്ടു വിശേഷം? ഷീശയെ വാതിൽക്കൽ പോയി നിൽക്കുന്നതു ശരിയല്ല. (ഞങ്ങളും വാതിൽക്കലേക്കു പുറത്തേക്കു നോക്കുന്നു)

ഷീശേ : ഒന്നൊന്നര മണിക്കൂറായി. ഒരു പരിചയമില്ലേ.

ഞ : ആരെ?

ഷീശേ : (ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു) അവിടെ..ആ..

അന്ന : അവിടെയെങ്ങുമൊരു പരിചയമുണ്ടില്ല. വെറുതെ തോന്നുക മാത്രം. അവിടെ നിൽക്കൂ. ഇങ്ങുപോരൂ.

ജീശേ : (ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ട്) അപ്പാ...അപ്പാ...

അന്ന : അതുപോലുള്ളതാരെയോ പരിചയമുണ്ട്. വരുംപോൾ വരട്ടെയെന്നു. (ജീശേയെ പിടിച്ചുകൊണ്ടു വന്നിരുത്തുന്നു) എന്റെയീ പിഴയുടെ പറമ്പാണിവിടം. അവകാശികളും വാദികളുമുണ്ട്".

ജീശേയുടെ അഗ്രഹത്തെയും അസ്വസ്ഥതയെയും കഴിവതും അടക്കിനിർത്താൻ അന്ന ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട് ഇവിടെ വൃക്തമായി മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. അതുമാത്രമല്ല ജീശേയ്ക്കു സംവിധാനം പോകുന്ന ദൂരത്തെക്കുറിച്ചു ഏറെയും ഉൽക്കണ്ഠാകുലയായിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെയാണ് അന്ന കഴിവതും ഫ്രിനോക്തിയുടെ സ്വരം രംഗ ഘടനയിലേയ്ക്കു കടത്തികൊണ്ടുവരുന്നത്. ഈറിവിനെ പ്രതീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്ന ജീശേയുടെ അക്ഷമയിൽനിന്നാണ് അന്ന ഈറിവിനെ അന്വേഷിച്ചുപോകാൻ തീരുമാനിക്കുന്നതുതന്നെ. നോക്കുക:

ജീശേ : അദ്ദേഹം വരികയില്ല.

അന്ന : (ഞെടി) ഏ:

ജീശേ : അദ്ദേഹം വരികയില്ല. വലിയ സംരംഭവുമുണ്ടായിരിക്കും. എനിക്കു നേരത്തെ അറിയാം അതു നടക്കുകയില്ലെന്നു.

അന്ന : ഒരു മിനിട്ടായിരിക്കുമോ? പ്രവചനവും കൊണ്ടുവരികയാണ്. വെറുതെ അവിടെയിരിക്കൂ. വേണ്ടാത്തതെ ചെയ്യരുത്. ഇവിടെയിരുന്നു പാടിക്കൊള്ളൂ. ഞാനിതാ പോയിട്ടുവരാം.

(കിന്നരമെടുത്തു ജീശേയുടെ വിരലുകളിൽ പിടിപ്പിക്കുന്നു.)

പാടിക്കൊള്ളൂ. ഞാൻ ഉടനെ വരാം. (പോകുന്നു)

ബുദ്ധിയും വിവേകവും കൊണ്ടു ജീവിതത്തെ മാധുര്യമനോഹരമാക്കിത്തീർക്കുന്ന അന്ന, ജീവിതത്തിന്റെ വരുംവരായ്കകളെ അറിയുകയാണ് എപ്പോഴും നന്നായത്. ഓടുന്നതിനിടയിലെ നാലാം രംഗത്തിൽ ദാവീദു രാജാവ്

360

ഫോർദാനെപ്പോലെ സ്വതന്ത്രമായി ശക്തിയോടെ ഒഴുകുമെന്നും മതിശേഖരുടെ അഭിപ്രായം കേൾക്കുവാനില്ല താൻ വന്നിരിക്കുന്നതെന്നും തന്റേതു പറയുവാനാണ് ഇവിടെ വന്നതെന്നും പറഞ്ഞുകൊണ്ട് അടിയെടുത്തു പുറത്തേക്കു പോകുംപോൾ തളർന്നുവീഴാൻ തുടങ്ങുന്ന മതിശേഖരെ അന താങ്ങുന്നുണ്ട്. അപ്പോൾ "മതിശേഖ: അന്താ ഫോർദാനെവിടെക്കാണ്ടുപോകുന്നു?" എന്നു ചോദിക്കുംപോൾ "എവിടെയെങ്കിലും കൊണ്ടുപോകട്ടെ. നടക്കുമ്പോൾ എവിടെയെങ്കിലും കൊണ്ടുപോകുന്നുണ്ട്" എന്നു അന മതിശേഖരെ സമാധാനിപ്പിക്കുന്നു. ഒന്നാം അങ്കം ഇങ്ങനെയാണ് അവസാനിക്കുന്നത്. രണ്ടാം അങ്കം അവസാനിക്കുന്നത് നോക്കുക:

"(മതിശേഖ സ്വയാനം നടന്നുചെന്ന് ഊറിക്കാവിന്റെ പടിഞ്ഞാറെ കടുത്തൂണിൽ ചാരി നിന്നുകൊണ്ടു കരയുന്നു. വിറയ്ക്കുന്ന വിരലുകൾ കൊണ്ട് അടുത്തൂണ് കവിളോടുചേർത്തു വയ്ക്കുംപോൾ ഒരു വലിയശബ്ദത്തോടെ അതു താഴെ വീഴുന്നു.)

മതിശേഖ : ദൈവമേ!

അന : ഭാരമില്ല. അതിനു വലിയ ഭാരമാണ്. കിരീടത്തിനും ഭാരം കുറയും. അതു മതിശേഖരുടെ കൈയിൽ നിന്നു വഴുതിപ്പോവുകയില്ല."

അനയുടെ ഈ വാക്കുകളിൽ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂക്ഷ്മമായ അറിവുണ്ട്. ഇല്ലാം എവിടെയെങ്കിലും കൊണ്ടുപോകട്ടെ എന്നു പറയുംപോൾ, എല്ലാറ്റിനെയുംകുറിച്ചുള്ള നിർമമതയിലേക്കുള്ള തത്രപാടാണ് ആ വാക്കുകൾ ഉപദേശിക്കുന്നുണ്ട്. മതിശേഖരുടെ വൈകാരികവ്യഥയെ, അനുതിഭംഗത്തോടെ ഇങ്ങനെ വിശേഷിപ്പിക്കുംപോൾ മനുഷ്യന്റെ ധർമ്മനീതി ഉപാശക്തിയെ വേദനിപ്പിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥയെക്കുറിച്ചും അവർക്കു അറിവുണ്ട്. അവസാനം ഊറിക്കാവിന്റെ പടിഞ്ഞാടെയാൾ മതിശേഖരിക്കു സൗകര്യപ്രദമായുള്ളതു നാഗവിന്റെ കിരീടമാണെന്നു പറയുംപോൾ ആ വാക്കുകൾക്കു വെറും ക്രൂരത തോന്നാമെങ്കിലും അതു ജീവിത വ്യവസ്ഥയുടെ ക്രൂരതയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. മേൽ സൂചിപ്പിച്ച അനയുടെ

വാക്യങ്ങൾക്കാവടെ ജീവിതത്തിന്റെ വൈകാരികപ്രതിസന്ധികളെ ദാർശനികീകരിക്കുവാനും കഴിയുന്നുണ്ട്. ചുരുക്കത്തിൽ അതയുടെ നാടകധർമ്മം ഇതാണ്:

ഒന്ന്: നാടകത്തിന്റെ കടുത്ത വൈകാരികദുഃഖ സന്ധികളെ ഫലിതോക്തി കൊണ്ടു നേരിടുക. അതിനെ അതിഭാവുകത്വത്തിന്റെ നേരിയ ഛായ പോലും ഏല്ക്കാതെ പ്രസ്തുതമാക്കിത്തീർക്കുക.

രണ്ട്: നാടകത്തിലെ വൈകാരിക സന്ദർഭങ്ങളെ തത്വവർക്കരിച്ച് അവ സാനിപ്പിക്കുക.

അത, ഖവനനാടകങ്ങളിലെ കോറസിനെ ശക്തമായി അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു. ഖവന നാടകങ്ങളിലെ പൗരസംഘം സാധാരണയായി രാജവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് അധീനമായ ജനതയുടെ പ്രതിനിധികളായാണ്ലോ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. അത്തരത്തിലുള്ള ഒരു പ്രാതിനിധ്യഭാവം അതയ്ക്കുമുണ്ട്. മാത്രമല്ല, നാടകത്തിന്റെ വികാരാംശത്തെ ഋദ്ധികൊണ്ടു നിയന്ത്രിച്ചുനിർത്താനും അവർക്ക് ഒരു പരിധിവരെ കഴിയുന്നു. ഷേക്സ്പീരിയൻ ദുരന്ത നാടകങ്ങളിലെ കോമാളികളും നിസ്സാരകഥാപാത്രങ്ങളും അതിന്റെ ദുരന്തതീവ്രതയെ ഫലിതം കൊണ്ടു നേരിടുന്നുവെന്നും ദാർശനകീകരിക്കുന്നുവെന്നും ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങൾ കോറസിന്റെ ധർമ്മം പുതിയൊരു ചിട്ടയിൽ നിറവേറ്റുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്നും ലൂക്കാസ് പറയുന്നുണ്ട്.(5) അതയ്ക്ക് ഇത്തരം ധർമ്മമുണ്ട്.

---

5. F.L. Lucas. Tragedy: 1949. p.69.

"Where the Greek Chorus served as a foil, a type of common humanity beside the heroic figures of legend, The Elizabethan has his meaner characters, his citizens, his crowds, his clowns. Where the Greek Chorus provided its lyric relief of the tragic tension, The Elizabethan has on the one hand the laughter of his fools, and on the other that lyric beauty which both flowers in many a scattered song and is lavished also in God's plenty on all characters in turn, even the most sordid and the most villainous."

നാടകീതിന്റെ വൈരോധികതകൾക്കുള്ളിൽ അധ്വനിച്ചിരുന്നതിനുപരിയായി ഇന്ത്യയിലെ ശരാശരി മനുഷ്യന്റെ ജീവിതയാതനയും ജീവിതനിഷ്പന്നവും വെളിപ്പെടുത്തുവെന്നതാണ് ഷോർട്ടിന്റെ ധർമ്മം നമ്മിലിരുന്ന അന്ധയുടെ പ്രായശ്ചിത്തം.

ഷോവാൻ, ഫ്ലെഡിയാം, ഉസ്താദ്:

അന്ധപ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന അധ്വാനപൗരന്റെ ചിന്താഗതിയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നവരാണ് നാടകീതിലെ ഷോവാൻ, ഫ്ലെഡിയാം, ഉസ്താദ് എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഊറിഷാവിന്റെ ശുദ്ധിയും അതുടെ ആദർശവുമാണ്. ഈ ആദർശപരമായ നാഴികക്കല്ലിൽ നിന്നും ഓഫാർഡിഗ്രീതിലേക്ക് കണ്ണുനുറകുവാൻ ഇവർ മൂവരും ഊറിഷാവിനെ അവർത്തിച്ചവർത്തിച്ചുപദേശിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകീതകുറിച്ചുള്ള ഊറിഷാവിന്റെ ആദർശപരമായ അഭിപ്രായത്തെയും അവർ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. നാടകകൃത്തിന്റെ സ്നേഹിപ്പുവാഞ്ഞതുകളും ദുർഭാവാഞ്ഞതുകളും ശത്രുവർ പ്രവാചകനെ മുൻനിറുത്തി അവർ ഊറിഷാവിനെ നേരിടുന്നുണ്ട്. എന്നിട്ടും അവർ നാടകീതിന്റെ ഉത്തമഭടന്മാരാണ്: നിഷ്പക്ഷരാണ്. ഒരു ബലിയാടിനെപ്പോലെ ഊറിഷാവിനെ കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ള നാടകീതിന്റെ നിർദ്ദേശത്തിലുള്ള തീവ്ര മുഴുവൻ മനസ്സിലാകിയിട്ടും അതിനോടു എതിർപ്പുണ്ടാകിനുന്നിടും ആ നിർദ്ദേശം നടപ്പാക്കാൻ ഷോവാൻ കാണിക്കുന്ന വ്യഗ്രത ശ്രദ്ധേയമാണ്. നാടകീതിന്റെ ലൈംഗികാതിപ്രസരത്തിന്റെ തീവ്ര അളവ് ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടു നാടകീതിനെ അനുസരിക്കാൻ തയ്യാറാവുന്ന അന്ധയുടെ മനഃശ്ശീതി തന്നെയാണ് ഷോവാനിനും കൂടുതൽ ഉള്ളതു്. ചെറുപ്പത്തിന്റെ സാഹസികമായ ചോരത്തിളപ്പിൽ നശിപ്പിക്കാനുള്ളതല്ല ജീവിതമെന്ന വരുത്തിയുന്നു. അനുഭവം അവർക്കു ജീവിതത്തെപ്പറ്റി വ്യക്തമായ ധാരണ നൽകി കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. യുവസ്ത്രീയുടെ തീവ്ര മുഴുവൻ മനസ്സിലാകിയിട്ടുപോലും ആ യുവസ്ത്രീക്കുവേണ്ടി വാളെടുക്കാൻ ഇവർ തയ്യാറാവുന്നു. യുവസ്ത്രീയുടെ അനുവർത്തിത്വമുള്ള ആത്മാനുഭവത്തെയാണ് ഇവർ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു എന്നതു കരുതുന്നതിൽ തെറ്റില്ല.

ജൻശേജയും ഊറിലാവും:

സഫലീകരിക്കപ്പെടാത്ത സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ അഗ്രഹങ്ങളെപ്രതി ദുഃഖിക്കുന്ന ജൻശേജയും അവളുടെ അഗ്രഹങ്ങളെ ഖുദ്ധത്തിന്റെ ആദർശ പ്രജ്ഞയം നിമിത്തം വിജ്മരിച്ചുപോവുന്ന ഊറിലാവും ജി.ജെ.യുടെ മുൻ നാടകങ്ങളിൽ പരിചയപ്പെട്ട സ്ത്രീപുരുഷന്മാരുടെ തന്നെ ഏജവും അമുഖതവും ഉത്തമവുമായ രൂപങ്ങളാണ്. 'അവൻ' നാടകത്തിലെ മാത്തുകുട്ടി, 'ക്രൈ'മിലെ മർക്കോസ്, 'കാൻവരി'യിലെ ക്രിസ്തു, 'ശാലോമി'യിലെ ജോഹന്നാൻ ഇവരുടെ പൊതുവായുള്ള ബഭാവത്തെ ഊറിലാ ഏജവും ഉദാത്തവും വീരാത്മകവുമായ തരത്തിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു. ജത്യസന്ധതയും ധീരതയും ആദർശജോധവും കൊണ്ടു ഷേക്സ്പീയറിന്റെ 'കിംഗ് ഹെൻട്രി ഫോർത്തി'ലെ ഹോട്സ്പർ-നെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഊർജ്ജ്വസ്വലമായ ഖുവത്വത്തിന്റെ ഹൃദയത്തിൽ ഏജവും നമ്മല മാനുഷികഗുണങ്ങൾ ആക്ഷിച്ചിട്ടുള്ള ഊറിലാവിന്റെ ഖുദ്ധത്തോടുള്ള ആവേശം സ്ത്രീയോടുള്ള അഭിനിവേശത്തെക്കാൾ പ്രധാനമാണ്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ സ്വന്തം സ്ത്രീയുടെ കാല്പനികമായ അഗ്രഹങ്ങളെ സഫലീകരിക്കുവാൻ അയാൾക്കു കഴിയുന്നില്ല. പുരുഷപ്രേമത്തിന്റെ കാല്പനികമായ അഗ്രഹങ്ങളുള്ള ജൻശേജ, സാറാമ്മയുടെയും ഇസബല്ലയുടെയും കുലത്തിൽ ജനിച്ചവളാണ്. ഭർത്താവിന്റെ ജത്യസന്ധവും ധീരവുമായ മാനുഷികഗുണങ്ങളെ സ്നേഹിക്കുന്നെങ്കിലും, അവളുടെ പ്രേമത്തിന്റെ കാവ്യതൃഷ്ണകളെ ദാവീദുരാജാവ് ശക്തമായി പ്രകോപിപ്പിക്കുംപോഴേക്കും അവൾ വിവശയും അബന്ധയുമായിത്തീരുന്നു. പാപജോധത്തിന്റെ മുഴക്കം അവൾക്കു മുഴുമുണ്ട്. ഭർത്താവിന്റെ കുരുതിയോടെ അവൾ ദാവീദിന്റെ പൂർണ്ണമായും വഴങ്ങുന്നു. ഭർത്താവിന്റെ വീരാത്മകവും ജത്യസന്ധവുമായ മാനുഷികഗുണങ്ങളും ദാവീദിന്റെ കവിതയും പ്രേമവും ഒരേപോലെ അവൾക്കു ഇഷ്ടകരമാണ്. അവ തമ്മിലുള്ള സംഘടനത്തിന്റെയും സംഗ്രഥനത്തിന്റെയും ഭൂമിയാണവൾ.

ഈ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ :

പരമാദ്ധ്യക്ഷന്റെ പേരിൽ അപവാദിതമായ ഒരു സ്വകാര്യ ജീവിതം നി.ഞെ.ക്കുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. നി.ഞെ.യുടെ എല്ലാ ഗർഭഗീതകരചനകളുടെയും ('മാൽവരി' ഒഴികെ) പ്രധാനപ്രമേയമാണിത്. സ്വന്തത്തിന്റെ അനുപദേശകഗണത്തിലെ മറ്റൊരാൾ അനന്തപോഷ്ടിനു ദാവീദിന്റെ നേരെ തിരിച്ചുവിട്ടു 'ഈ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ'യെന്നു പറയുന്നുണ്ടല്ലോ. പരമാദ്ധ്യപദവിയുടെ അപവാദത്തൊട്ടു മുമ്പിതമായ നി.ഞെ.യുടെ മനസ്സു്. ഞെരിളിന്റെ ചരിത്രത്താളുകളിൽ ജീവൻ പിടിച്ചു നിൽക്കുന്ന ദാവീദിന്റെ സങ്കീർത്തനകർത്തൃത്വം കണ്ടെത്തുമ്പോഴേക്കും. ഈ മനസ്സു് നി.ഞെ.ക്കു് പൂർണ്ണമായും ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുന്നു. പരമാദ്ധ്യപദവിയുടെ പാപം വഹിക്കുന്ന ദാവീദിനെ ചരിത്രത്തിന്റെ താളുകളിൽ നിന്നു നി.ഞെ. കണ്ടെത്തുമ്പോൾ തന്റെ സ്വകാര്യാനുഭവത്തിലൂടെ പക്വമായ വികാരത്തോടെ, ഈ മനുഷ്യൻ - ദാവീദു് - നീ തന്നെ എന്നു നി.ഞെ. ഭയം മനസ്സാക്ഷിയോടു വിളിച്ചുപറയുകയാണു്. സ്വകാര്യാനുഭവത്തിന്റെ തീവ്ര ചരിത്രാത്മകതയുടെ മാനങ്ങളിലേക്കു് വികസിച്ചു് ഉദാത്തമായ കലയും ജീവിതബോധവും ഒന്നിക്കുന്നതായി ഇവിടെ കാണുന്നു.

ഞെരിളിലെ ദാവീദിനെക്കുറിച്ചു് സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണത്തിലൂടെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ ഈ വാക്യകടന്നലിൽപ്പോലും അത്യന്തകിർക്കെഗാർഡിയനായ ദാവീദിന്റെ മുദ്രിതം പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ടു്. നോക്കുക:

"....This first king, after a bloody interlude, was succeeded by David, heroic slayer of Goliath, tender lover of Jonathan and many maidens, halfnaked dancer of wild dances, seductive player of the harp, sweet singer of marvelous songs, and able king of the Jews for almost forty years. Here, so early in

literature, is character fully drawn real with all the contradictory passions of a living soul: as ruthless as his time, his tribe and his God, and yet as ready to pardon his enemies as Ceaser was or Christ; putting captives to death wholesale, like any Assyrian Monarch; charging his son Solomon to 'bring down to the grave with blood', the 'hoarhead' of old Shimei who had cursed him many years before; taking Uriah's wife into his harem incontinently, and sending Uriah in the front line of battle to get rid of him, accepting Nathan's rebuke humbly, but keeping the lovely Bathsheba none the less; forgiving Saul almost seventy times even, merely taking his shield when he might have taken his life; sparing and supporting Mephibosheth, a possible pretender to his throne; pardoning his ingrateful son Absalom, who had been caught in armed rebellion, and bitterly mouning that son's death in treasonable battle against his father ("O my son, Absalom!, my son, Absalmm would God I had died for thee, O Absalom, my son, my son!") - this is an authentic man, of full and varied elements bearing within him all the vestiges of Barbarism all the promises of civilization."(6)

---

6. Will Durant. The History of Civilization: 1954. p.305.

366

ജൈബിളിലെ കഥാപാത്രമായ ദാവീദിന്റെ ആഹിത്യമൂല്യവും അപാരമായ അൽകീർണ്ണതയും വിശദമാക്കുവാനാണ് ഇവിടെ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. വൈരുദ്ധ്യശക്തിയുള്ള ആ മഹാകഥാപാത്രത്തിന്റെ ആഴവുമാത്മാവും പുനഃസൃഷ്ടിചെയ്യാൻ ജി.ജെ.യുടെ ദാവീദിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്നു പറയാനാവില്ല. എങ്കിലും വിരുദ്ധവാഞ്ഛകളും ചിന്തകളും കൊണ്ട് സംഘർഷപ്പെട്ടു നില്ക്കുന്ന ദാവീദിന്റെ ആത്മാവിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ ജി.ജെ.ക്കു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഒരെഴുത്തുകാരൻ എന്ന നിലയിൽ ജി.ജെ.യുടെ മനോഘടനയ്ക്കു, അതിന്റെ വൈരുദ്ധ്യസമ്മർദ്ദങ്ങൾക്ക്, ദാവീദുരാജാവ് മഹത്തായ ഒരു മാതൃകയാണ്. ജി.ജെ.യുടെ ദാവീദിലും ജൈബിളിലെ ദാവീദിന്റെ അൽകീർണ്ണതകൾ പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും കാല്പനികമായ ഒരു സംസ്കാരച്ചാർവുള്ള, തികച്ചും മാനുഷികവും കാവ്യാത്മകവുമായ ഭാഷയിൽ വിഹരിക്കുന്ന ദാവീദിന്റെ ചിത്രമാണ് ജി.ജെ. വരച്ചുകാട്ടുന്നത്. ഊറിയാവിനെ കുരുതി കഴിക്കുന്ന തന്ത്രപരമായ പൈശാചികത്വവും പഴയകാലത്തെ രക്തത്തിന്റെ ഓർമ്മകളുമെല്ലാം ദാവീദിലുണ്ടെങ്കിലും നാടകത്തിൽ ദാവീദ് മുഖ്യമായും ഒരു കാമുകനാണ്. അനേകം ഭാര്യമാരുള്ള വൃദ്ധനായ ഒരു കാമുകൻ. അയാളുടെ കാമുകി അപരന്റെ ഭാര്യയും.

നാടകത്തിൽ ദാവീദിന്റെ മുഖ്യധർമ്മം, സ്ത്രീപുരുഷപ്രേമത്തിന്റെ അനിയന്ത്രിതമായ ഇഷ്ടയെ, അതിന്റെ പ്രവാഹശക്തിയോടെ ഉന്നയിക്കുക എന്നതാണ്. നിലവിലിരിക്കുന്ന സ്ത്രീജന്ധങ്ങളിൽ അയാൾ അസംതൃപ്തനാണ്. നോക്കുക:

"ദാവീദ് : രാജാവാണെന്നോ. അതിലപ്പുറം എന്തിൽ ഒന്നുമില്ലേ?

ജൈബ : പരാക്രമിയാണ്.

ദാവീദ് : അതിലും ഹൃദ്യമായിട്ടൊന്നുമില്ലേ?

ജൈബ : ഗായകൻ

ദാവീദ് : എന്നെ ഗായകനായി കാണുന്നത് എനിക്ക് അന്തോഷമാണ്. ഇന്നെനിക്ക് പാടാൻ കഴിവില്ലെങ്കിലും.

. . . .

367

ദാവീദ് : എന്റെ പ്രായവും അനുഭവജ്ഞാനവുമാണ് ജത്ശേബ ഉദ്ദേശിക്കുന്നതെങ്കിൽ, ജത്ശേബ അതൊരു നീണ്ട കഥയാണ്. ഞാൻ രാജാവാണ്, ശക്തനാണ്, എനിക്ക് സർവൈശ്വര്യങ്ങളും ഉണ്ട്. സമ്മതിച്ചു. പക്ഷെ ഞാനിന്നും ഏകാകിയാണ്. (എഴുന്നേറ്റു നടക്കുന്നു) യോനാഥാൻ മരിച്ചതിൽ പിന്നെ ഞാൻ സ്നേഹമെന്തെന്ന് അറിഞ്ഞിട്ടില്ല. ഞാൻ ഒരു സഖിയെ കണ്ടെത്തിയതുമില്ല. ഇന്നലെവരെ.

ജത്ശേബ : അങ്ങ് സഖിയെയാണു തേടിയതെങ്കിൽ കണ്ടെത്തിയ സംപ്രദായം നല്ലതല്ല.

ദാവീദ് : ഞാനതു സമ്മതിക്കുന്നില്ല. സംപ്രദായങ്ങളെല്ലാം എനിക്കൊരു പോലെയാണ്. മീഖളിനെ ഞാൻ കണ്ടെത്തി. അവൾ എന്നെ വിട്ടുപോയി. അബീഗയിൽ എന്നെ കണ്ടെത്തി ഒരു നല്ല ദാസി.... അതിലപ്പുറമൊന്നുമല്ല. പിന്നെയുള്ളവരുടെ കഥയും വ്യത്യസ്തമല്ല. നിരന്തരമായി ശല്യപ്പെടുത്തുന്ന കുറെ സന്തതികളെ ലഭിച്ചെന്നു മാത്രം. ആദ്യമെല്ലാം ഞാനെന്റെ അസ്വസ്ഥതയെ ശത്രുരക്തത്തിൽ മുക്കിക്കൊന്നു. എത്രകാലം മനുഷ്യൻ കശാപ്പുകൊണ്ടു ആത്മശാന്തിനേടും. പാടാനാണെങ്കിൽ അകാലം കഴിഞ്ഞുപോയി. ജത്ശേബ ഇന്നെന്റെ ഹൃദയം ശൂന്യമാണ്. .....

.....ഒളിച്ചുനടക്കുക, ജഹുമാനിക്കുന്ന രാജാവിനെതിരായി ലഹ ഉയ്ക്കു പുറപ്പെടുക, ആത്മസുഹൃത്തിന്റെ കിരീടം പിടിച്ചുപറിക്കുക ഇതൊന്നും സന്തോഹകരമായ ചുമതലകളല്ല. നിരന്തരമായ സമരം. മുഖസ്തുതിക്കാരായ അന്തേവാസികൾ, ദുഷ്ടന്മാരായ ഞേവകന്മാർ - ജത്ശേബ, കിരീടം ഒരാനന്ദമല്ല.

.....ഇല്ല ജത്ശേബ, ഞാനൊരേകാന്തനാണ്. ഒരു ജനക്കൂടത്തിന്റെ മദ്ധ്യത്തിലെ ഏകാകി. ആന്റെ അന്തപ്പുരത്തെയായിരിക്കും നീ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. ഒരുപറ്റം ദുരാഗ്രഹികളായ

പെൺകുട്ടികൾക്കു ഒരു ഹൃദയമെങ്ങനെ പകർന്നുകൊടുക്കും?
ഒരു പ്രേമമില്ല - വെറും നാടകം. ഞാനുകരിച്ചു മുഴുമിച്ചു.
എല്ലാദിനും പിന്നിൽ ഞാനൊരു കവിയാണു. പക്ഷെ എന്റെ
ഗാനം നിന്നുപോയി. എന്റെ ജീവിതം ഉണ്ടിപോയി. ഞാനി
ന്നൊരു മരുഭൂമിയാണു.
.....എനിക്കൊരു അഭിവേശം. അല്ലുഷാപലുർത്തൽപ്പോലെ - ഒരു
ജീവിതമെങ്കിൽ. സ്ത്രീകളുമായി എനിക്കുണ്ടായ വേഴ്ചകളൊന്നും
നീതോടകമായിരുന്നിട്ടില്ലെന്നു നിനക്കറിയാം.
.....ഞാൻ ഷേർദാനെപ്പോലെ ഒഴുകും. സ്വതന്ത്രമായി.
ശക്തിയോടെ. അപ്പോൾ ഞാൻ പോകുന്നു. നിനക്കു സന്താനി
കാൻ ശക്തിയില്ലെന്നു എനിക്കറിയാം. നിന്റെ അഭിപ്രായം കേൾ
ക്കാനല്ല ഞാൻ വന്നതു. എന്റെതു പറയുവാനാണു."

ഗ്രാകുബ്രേതിന്റെയും പരിഷ്കൃതബ്രേതിന്റെയും ഭീമപ്രേരണകൾ ഒരുപോലെയുള്ള
ഒരു മനുഷ്യനല്ല. നി.ഷെ.യുടെ ദാവിദിലൂടെ പുറത്തുവരുന്നതു. അതു
നീത്സെയുടെ സൂപ്പർമാനിലെത്തന്നെ ശൂന്യവും ആരോഗ്യപൂർണ്ണവുമായ ശബ്ദമാണു.
പുർണ്ണമായും പരിഷ്കൃതമനുഷ്യന്റെ ശബ്ദം. തെമിളിലെ ദാവിദു നി.ഷെ.
യുടെ കൈകളിൽ എത്തുമ്പോൾ നൈർമല്യത്തിന്റെയും ശക്തിയുടെയും
ഉൽകൃഷ്ടരാഗ സംഗീതമാകുന്നു. സ്നേഹത്തിന്റെ തീവ്രതയും അനിയന്ത്രിതമായ
അഭിലാഷവും പുണ്ട ഒരു കാമുകന്റെ വികാരപൂർണ്ണമായ സ്വരമാണതു. മുഗ്ധയും
അക്രമവും കൊതിയും കിരീടവും അൽപ്പം പുരവും ദുരാഗ്രഹികളായ പെൺകുട്ടികളെ
യെല്ലാം കൂടി വശം കെടുത്തിയ ദാവിദു പ്രേമം മാത്രമാണു അവശേഷിപ്പിക്കുന്നതു.
ഒരു കവിയുടെ, ഗായകന്റെ സൗന്ദര്യം മാത്രമാണു പുനർജ്ജീവിപ്പിക്കുന്നതു.

അപ്പോളോയെ കരസ്ഥമാക്കാൻ വേണ്ടി ഈറിഡോനെ കുരുതി കഴിച്ച
ക്രൂരമായ സ്വാർത്ഥതയ്ക്കു പിന്നിൽ ഈ സ്നേഹം അന്തർലീനമാണു. ദാവിദിനെ
സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ജീവിതത്തിന്റെ മുഴുവൻ മൂല്യവും ഈ സ്നേഹം തന്നെ

സ്നേഹം നിമിത്തമാകി അവർ ചെയ്യുന്ന പാപത്തിന്റെ ശിക്ഷ മനസ്സാ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടു് അവർ സ്നേഹത്തെ ഒരിക്കൽ കൂടി ഉദാത്തീകരിക്കുന്നു.

ദാവീദിന്റെ അവിശേഷപ്രസക്തി സി.ജെ.യുടെ നാടകത്തിൽ:

ദാവീദിന്റെ ദീർഘമായ ഹൃദയവിസ്തരണത്തിലൂടെ സി.ജെ. പ്രേം എന്ന സിദ്ധിയെ ഞാണു് അവതരിപ്പിക്കുന്നതു്. തികച്ചും ലൈംഗികമായ പ്രേമം എന്നർത്ഥം. അതു് ദുരാഗ്രഹബദ്ധമല്ല. ദാവീദിനു സ്ത്രീകളുമായുള്ള ബന്ധത്തിലുണ്ടായ അസംതൃപ്തിയിൽ ഈ ആശയമുണ്ടു്. ദുരാഗ്രഹികളായ ഒരു കൂടം പെണ്ണുങ്ങളുടെ മദ്ധ്യത്തുനിന്നു് രക്ഷപ്പെടു്. സ്ഥാനമോഹങ്ങളുടെ ദുരന്തത്തെ വർജ്ജിച്ചു്. ബത്ശേബയിൽ സ്നേഹം കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുകയാണു് ദാവീദു്. ശാലോമി രാജകുമാരി, കനാൻ നാടിന്റെ കിരീടമാണു് പ്രേമത്തിനുവേണ്ടി യോഹന്നാന്റെ മുന്നിൽ അമർപ്പിക്കുന്നതു്. അവളുടെ പ്രേമത്തിന്റെ അനിയന്ത്രിതമായ ഇഹാശക്തി, യോഹന്നാന്റെ രക്തംപുരണ്ട തല ആവശ്യപ്പെടുന്ന സ്നേഹത്തിന്റെ ക്രൂരത, ഊറിയാവിനെ കുരുതി കഴിക്കുന്ന ദാവീദിന്റെ ഇഹാശക്തിക്കു സമമാണു്. ലൈംഗികതയെ സ്ഥാനമോഹത്തിനുവേണ്ടി വ്യഭിചരിക്കുന്ന ഹെറോദ്യയുടെ സംസ്കാരത്തിനെതിരായ കലാപമെന്നതു്, വിഷയസുഖാധിഷ്ഠിതമായ അനുത്തെ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധ വ്യവസ്ഥയ്ക്കെതിരായ കലാപമാണു്. ഹെറോദ്യയുടെ ഹൃദയമുള്ള സ്ത്രീപുരുഷബന്ധവ്യവസ്ഥ തന്നെയാണു് ദാവീദിനെ വലയം ചെയ്തു നില്ക്കുന്നതെന്നു് ദാവീദിന്റെ അസംതൃപ്തികരമായ സ്ത്രീബന്ധങ്ങൾ തെളിയിക്കുന്നു. 'എനിക്കെന്നെ നിയന്ത്രിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. എന്തോ ഒന്നെന്നെ പിടിച്ചു വലിക്കുന്നു. ദാവീദിനെക്കാൾ പതിന്മടങ്ങു ശക്തിയുള്ള എന്തോ ഒന്നു്. ചരിത്രമാണെന്നെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നതെന്നുവരെ തോന്നിപ്പോകുന്നു' എന്നു ദാവീദു പറയുംപോൾ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിന്നു് പുതിയൊരു മാനം നല്കാനുള്ള പ്രേരണ അയാളിലുണ്ടെന്നു കാണാം. നിലവിലിരിക്കുന്ന ലൈംഗികസംസ്കാരത്തെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുക എന്നതു് ചരിത്രത്തിന്റെ നീതിയാണു്. ചരിത്രത്തിന്റെ ആ വിളി ദാവീദിന്നു് അനുഭവപ്പെടുന്നു.

370

സി.ജെ. എഴുതുന്നു: ".....ഈ സംവേദനത്തിൽ നിന്നു ജടിയ്ക്കുന്ന പരമാണു മാനുഷ്യമുള്ള ഒരാളിനുണ്ടിയ്ക്കു ബാല്യകാലത്തെപ്പറ്റിയുള്ള സ്ത്രീപുരുഷ സംയോഗം. അതുതന്നെ ഒരുവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട മൃഗങ്ങൾ തമ്മിലായിരുന്നുവെന്നു തെളിയിക്കാനും വിഷമമാണു്. ഈ നിലയിൽനിന്നു അനേകശതം സഹസ്രാബ്ദങ്ങൾക്കുശേഷം സ്ത്രീപുരുഷസംയോഗത്തിൽ ശരീരികമല്ലാത്ത എന്തോ ഒരു വിഷാദം കടന്നുകൂടിയതായി നാം കണ്ടെത്തുന്നു. (X) തെക്കിലിലെ ദാവീദുരാജാവിന്റെ ചരിത്രത്തിന്റെ അതിപൗരാണികദശയിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന ആളാണു്. ഇസ്രായേലിന്റെ രണ്ടാമത്തെ രാജാവു്. രാജത്വാരംഭ ഇസ്രായേലിന്റെ ഭൂമിയിൽ സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നതു് ദാവീദിന്റെ കാലത്താണു്. പഴയനിയമപുസ്തകത്തിൽ പ്രതിപാദിയ്ക്കപ്പെടുള്ള സ്ത്രീപുരുഷന്മാർ ദാവീദിന്റെയും സോളമന്റെയും അബീശലോമിന്റെയും കാലം വരെയും പോന്നാൽ സി.ജെ. പറയുന്ന തരത്തിലുള്ള ശാരീരികസംയോഗങ്ങൾ മാത്രമായിരുന്നു. ഈ ചരിത്രസന്ദർഭത്തെ മുഴുവനും പെറുക്കൊണ്ടു സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിൽ ശാരീരികബന്ധത്തിനും അതിതമായ എന്തോ ഒരു ചരിത്രത്തിലെ മനുഷ്യർ കണ്ടെത്തുന്നതു് ദാവീദിലൂടെയാണു്. 'ജാമ സൂത്ര' നിലൂടെ സി.ജെ. അവതരിപ്പിക്കുന്നു. 'ചരിത്രമാണു് എന്നെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതു്' എന്നു ദാവീദുപറയുമ്പോൾ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിൽ ശാരീരികസമ്പർക്കത്തിനും അതിതമായ എന്തോ ഒരു സൂചിപ്പിടു വരുന്നതിന്റെ പ്രേരണയാണു് നിർദ്ദേശിക്കപ്പെടുന്നതു്. പുരുഷനിൽ ലൈംഗികബന്ധങ്ങളിൽ നിന്നെന്നിന്റെ ആത്മാർത്ഥത കണ്ടെത്തുന്നതിന്റെ തുടക്കമാണു്. ബർശേബയോടു ദാവീദിനുള്ള പ്രേമം. എന്നാൽ ഈ പ്രേമത്തെ ദുർമോഹബന്ധമല്ലാതാക്കുന്നതും, കാമനിറവുമുള്ള ഈ പ്രേമത്തെ തന്റെ കാലഘട്ടത്തിലൂടെ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധങ്ങളുടെ കേവല കാമനിറവിൽ നിന്നും വേർതിരിച്ചു കാട്ടുന്നുവെന്നതാണു് സി.ജെ.യുടെ ലൈംഗികബന്ധത്തിലെ പ്രമുഖ വൈരുദ്ധ്യം.

"ദീർഘകാലത്തെ മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ വളർച്ചയിലെ ഏറ്റവും ഉൽകൃഷ്ടനിദർശനമാണു് പ്രേമം." (X) എന്നു വിശ്വസിക്കുന്ന സി.ജെ. സ്ത്രീപുരുഷ

(X) സി.ജെ. മനുഷ്യബന്ധങ്ങൾ ഒരു പഠനം 1952. പുറം 64

(X) Parashuram Purom 51

371

ജീവിതത്തിലെ ഭാരോദ്വഹനമായ ഗൗരവമുള്ള കാര്യമാണ് പ്രേമം എന്ന വാക്ക് കൊണ്ടുദ്ദേശിക്കുന്നത്. പ്രേമത്തെപ്പറ്റി സി.ജെ.തന്നെ പറയുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. "പ്രേമമെന്നതാണെന്ന് വളരെപ്പേർക്കും നിശ്ചയമില്ലെന്നുള്ളതാണ് തീരെ തെളിവ്. ഇതു പദാർത്ഥത്തിന്റെ ജർത്ഥർത്തെപ്പറ്റിയുള്ളതാണെങ്കിലും സാഹിത്യപരമായ ഒരു പ്രശ്നമല്ല. ഭാഷാഭേദങ്ങളാൽ മാത്രമേ പ്രേമത്തെപ്പറ്റി പറയുന്ന ഒരു പദവും നടപ്പിലില്ല. വ്യവഹാരത്തിന്റെ എണ്ണമറ്റ രൂപഭേദങ്ങളും പൊതുവെ ഉപയോഗിക്കാനുള്ള ഒരുവാക്കാണ് പ്രേമം എന്നത്. ചിലപ്പോൾ ലഘുത്വത്തിലും സാധാരണമായി ഗൗരവമായിട്ടുതന്നെയും പ്രേമം എന്നവാക്ക് ന്യായമില്ലാതെ തന്നെ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിനും പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്." ഭാഷാഭേദങ്ങളിലെ പ്രേമത്തെപ്പറ്റി യാതൊരുള്ള സി.ജെ.ക്കും ഒരിക്കലും കാല്പനികപ്രേമത്തിന്റെ അഭിഭാജ്യത്വം ഏറ്റെടുക്കുവാനും നിവൃത്തിയില്ല. സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിന്റെ ഭാരോദ്വഹനമായ വർഗ്ഗീകരണത്തിന് 'റൊമാന്റിക് റിവോൾട്ട്' സി.ജെ. അംഗീകരിക്കുന്നു. തന്മൂലം സ്ഥായിയായ ലൈംഗികവ്യവസ്ഥകളെ ചലിപ്പിക്കുകയും പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന കാല്പനികമായ റിബൽ സ്പിരിറ്റിനു മാത്രമേ സി.ജെ. അംഗീകരിക്കുന്നു. "പാർവതിയാകട്ടെ ഒരു വേടത്തിയെപ്പോലെ തന്നെ ചെന്ന് പുരുഷനെ കീഴടക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അതിന്റെ ലക്ഷ്യം പ്രേമഗാനം പാടി നടുവിർപ്പിടിപ്പിക്കലല്ല, കൂടിച്ചേരുകയാണ്. ക്ഷിപ്രകോപത്തോടുകൂടിയാണ് ആ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഈ ചിത്രാഗതിയിൽ നിന്നു വളരെ ഭിന്നമായ ഒന്നാണ് നാം തെറിമെർവിനെ എന്നു പറഞ്ഞു തുടങ്ങിയത്. തീവ്രമായതോതിൽ ശരീരസംപർക്കത്തിലും മധുരം കാണുവാൻ നടുവിർപ്പും കീഴ്പെടുത്തലും ആത്മഹത്യയുമെല്ലാമാണ്." എന്നു എഴുതുമ്പോൾ സി.ജെ.ക്കുള്ള കാഴ്ചപ്പാട് 'ആ മനുഷ്യ'നിലെ ലൈംഗികയാഥാർത്ഥ്യത്തെ വിശദീകരിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ്. ശരീരസംപർക്കത്തിനും അതീതമായ ശക്തി സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിൽ സി.ജെ. കാണുന്നു. ആ ശക്തിയാവട്ടെ നടുവിർപ്പും കീഴ്പെടുത്തലും ആത്മഹത്യയുമെല്ലാം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കേവല കാല്പനികത മാത്രമല്ല. അതിനെക്കാൾ മൂല്യമുള്ളതാണ്. പുരുഷനിൽ ശരീരസംപർക്കത്തിനു

(*) Boarderam No.50

372

പ്രായസമുള്ളതും എന്നാൽ അതിമധുരവും ഗീതഹൃദിമാരമുള്ളതുമായ പ്രേമമാണു നി.ഇ.യുടെ ലൈംഗികബന്ധങ്ങൾക്കടിപ്പം. അതു ആർത്തിയും ആശയവാദപരവുമായ പ്രേമമല്ല. കണ്ണുനീരും നെടുവീർപ്പുമല്ല. ശക്തിയും ആർദ്രതയും ഗീതയും സ്നേഹവുമുള്ള പ്രേമം. ജോർദാന്റെ പ്രവാഹശക്തിയുള്ള ഈ പ്രേമത്തെ വിശദീകരിക്കുംപോൾ ദാവീദിന്റെ ചുണ്ടുകളിൽ നിന്നുവരുന്ന ഭാഷ കവിതയോടടുക്കുന്നു.

വിധവാവിവാഹവും റൊമാന്റിസിസ്സും:

മലീപനിക പ്രേമത്തെ റൊമാന്റിക് അനുഭൂതിയിലേക്ക് ഉയർത്തുന്നതിൽ നി.ഇ. വഹിച്ചിട്ടുള്ള പങ്കു നോക്കുക:

".....രണ്ടാമത്തെതിൽ ശരീരസംപർക്കത്തിലുമധികം കാണുന്നു നെടുവീർപ്പും കണ്ണുനീരും ആത്മഹത്യകളുമെല്ലാമാണു. കാമത്തിന്റെ ഏതിരുമാണിതു. ഈ ചിന്താഗതിക്കു പൊതുവെ അംഗീകാരം നിഷിദ്ധമായ ഒരു കാലഘട്ടമുണ്ടായിരുന്നു. അതാണു റൊമാന്റിക് കാലം. (റൊമാന്റിസിസമെന്നതു ഒരു സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനം മാത്രമല്ല ഒരു പ്രത്യേക കാലഘട്ടത്തിന്റെ ജീവിതവീക്ഷണവും കൂടിയാണു.) ഏകഭാര്യാത്വവും വിധവാവിവാഹം ചെയ്യാതെ ജീവിക്കുന്നതുമെല്ലാം ഈ ചിന്താഗതിയുടെ ഭാഗങ്ങളാണു. പുരുഷസ്പർശം അവിടവിടെ മാത്രം സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിൽ മാനസിക വേഴ്ചയ്ക്കു ലഭിച്ച പ്രാധാന്യം റൊമാന്റിക് ചിന്താഗതിയിലിലേക്കാണു. ക്രിസ്തുമതത്തിന്റെ ഏകഭാര്യാത്വവാദം യൂറോപ്പിൽ പ്രബലമാകുന്നതിനു മുമ്പുതന്നെ എടുത്തുകൂടി പറയാം. ഇതിനു നല്ലൊരു ഉദാഹരണം ബൈബിളാണു. ബൈബിളിനു രണ്ടുഭാഗങ്ങളുണ്ടു. പഴയനിയമം. ഇതു ബഹുദൈവമാരാധനയുണ്ടു. അതിൽ ദാവീദു രാജാവിനു ഊറിയാവിന്റെ ഭാര്യയിലുണ്ടാകുന്ന വിവാഹവുമെല്ലാം പ്രേമമാണു. പുതിയ നിയമത്തിലേക്കെത്തുമ്പോൾ ഇതെല്ലാം പാപമായിരിക്കുമെന്നു മാത്രമല്ല, അന്യാരണ്ടും

കൂടിയായിരിക്കും. ഒഴുക്കനായി പറഞ്ഞാൽ അവിടെയുണ്ടു പുരാതന സംസ്കാര രീതിൽ നിന്നു നൊമാർറിങ്ങിത്തിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനം."(7)

കാമപതികപ്രേമവും നൊമാർറിക് സംസ്കാരവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും അതിനു പുരാതനസ്ത്രീയെ സ്ത്രീപുരുഷപ്രേമവുമായുള്ള വൈജാത്യവും ബി.ഒ. ഇവിടെ വിശദമാക്കുന്നുണ്ടു്. ഏകഭാര്യാപ്രതിജ്ഞയും വിധവാവിവാഹവിരോധവും ഭർത്തൃപ്രേമം കൊണ്ടു് എതിരിടുന്ന ദാവീദു നമ്മോടു്. പ്രകടമായും കാമപതികപ്രേമത്തിൽനിന്നു ഭാദർശനവ്യവസ്ഥകൾതെറ്റിമാറ്റു്. ദാവീദു പറയുന്നതു നോക്കുക: 'ഞാൻ, നീ വിവാഹിതയാണു്. മുറിവുകളുണ്ടാവാതെ സംഭവിക്കാൻ വിഷമമുള്ള വിഷയമാണു്. അതിന്റെ മുകളിൽ നിശ്ചിതാവസ്ഥയിടുകയായിരിക്കും നല്ലതു്. നമുക്കു ഈ വാർത്തയിൽ നിന്നു മറിഞ്ഞോടുവാൻ കഴിയുകയില്ല. അതു ഒരു വേലി തന്നെ. പക്ഷേ ഒന്നുണ്ടു്...ഭർത്താവേ, ഞാനൊരു കന്യകയും പ്രേമത്തിന്റെ വില അറിയുന്നില്ല. ശരീരികമായതുപോലും.' പ്രേമത്തിനു് ശരീരികവും ശരീരികേതരവുമായ മുഖമുണ്ടെന്നു ദാവീദിന്റെ വാക്കുകളിലെ വിചാരം ഇവിടെ സ്പഷ്ടമാകുന്നുണ്ടു്. ശരീരികവും ശരീരികേതരവുമായ ഈ പ്രേമത്തിന്റെ വില, കുമാരീകുമാരന്മാർക്കു പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതല്ല. അതു കൗമാരകൗതുകവും ഔത്സുക്യമുമല്ല. ഒരു രാത്രികൊണ്ടുമാത്രമേ സ്നേഹത്തിന്റെ പൂർണ്ണമായ വില അറിഞ്ഞു എന്നു ബി.ഒ. കരുതുന്നു.

ഇവിടെ ക്രിസ്തുമതത്തിലെ ഏകഭാര്യാനിഷ്ഠയെയും ഏകപതിനിഷ്ഠയെയും ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന മാനുഷികയിരട്ട ദാവീദിന്റെ വാക്കുകളിലുണ്ടു്. വിവാഹിതയെ പ്രണയിക്കുന്ന രാജാവിന്റെ നാട്യം, ഏകഭാര്യാഭർതൃനിഷ്ഠയിന്റെ ക്രിസ്തുമത വിധികളോടു് 'അവൻ' നടത്തിൽ വച്ചു് സമരമാരംഭിക്കുന്ന ബി.ഒ.നു് ലഭിക്കുന്ന ഗംഭീരമായ മാനുഷിക സ്വാധമാണു്. സ്ത്രീപുരുഷന്മാരുടെ ഭാദർശങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ ക്രിസ്തുമതത്തിനു് കാമപതികസംസ്കാരത്തോടുള്ള ഭിന്നം ബി.ഒ.

---

7. ബി.ഒ.ടോംസ്. ഡേവിഡ് ഗൈൽസ് ഗ്രിഫിത്ത് പുറം 1953 പുറം 64

പ്രത്യാപിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. ഈ കാഴ്ചപ്പാടിൽ നിന്നു പൗരാണികതയിലേക്കു നി.ബൈ. ഏലിയും പോൾ ക്രിസ്തുവിന്റെ സ്വയംസന്നദ്ധതയും മാർഗ്ഗദർശനവും മാത്രമല്ല മാതൃകയും സ്വീകരിക്കുന്നു. ക്രിസ്തുവിന്റെ മാർഗ്ഗദർശനത്തിൽ നിന്നു നി.ബൈ. വർജ്ജിക്കുന്നു. പൂർണ്ണതയിലെ മാത്രമല്ല പ്രയാണത്തിന്റെ പ്രയോഗപ്രാധാന്യത്തിലേക്കു ഊന്നുന്നു. തെറ്റുവീണ്ടും സ്വയംഹത്യയുമാണ് പ്രേമമെന്നു, ക്രിസ്തുടെ പ്രസക്തി അതിനെ മൂല്യമുള്ളതാക്കിത്തീർക്കുന്നുവെന്നു നി.ബൈ. കാണുന്നു. ഈ കീർക്കെഗാർഡിലൂടെ നി.ബൈ. സ്വയം സഹനപൂർണ്ണമായ, ക്രിസ്തീയവും കാഴ്ചപ്പാടുമായ പ്രേമത്തെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ടു മറ്റൊരു ക്രിസ്ത്യാനിയുടെ കരുതുന്നപ്രേമം തന്റെ ലൈംഗികവീക്ഷണമായിത്തീർക്കുന്നു. 'ഓ മനുഷ്യർ' നാടകത്തിന്റെ മറ്റൊരു നിർ രൂപമെടുത്ത എന്തു നി.ബൈ.യുടെ ലൈംഗികവീക്ഷണം നാടകത്തിലും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുമ്പോൾ സ്വാഭാവികമായി തനിക്കുന്നതാണെന്നു കാണാം.

പുതിയനിയമവും പഴയനിയമവും:

"വ്യഭിചാരം ചെയ്യരുതു് എന്നു കരുതിച്ചെയ്തു നിങ്ങൾ കേട്ടിട്ടുണ്ടല്ലോ. ഞാനോ നിങ്ങളോടു പറയുന്നതു്: സ്ത്രീയെ മോഹിക്കേണ്ടതിനു് അവളെ നോക്കുന്നവൻ എപ്പോഴേ വ്യഭിചാരം ചെയ്തുകഴിഞ്ഞു....ഞാനെങ്കിലും നിന്നെ ഉപേക്ഷിച്ചാൽ അവൾക്കു് ഉപേക്ഷണപത്രം കൊടുക്കട്ടെ എന്നും കരുതിയിട്ടുണ്ടല്ലോ. ഞാനോ നിങ്ങളോടു പറയുന്നതു്: പരസംഗം ചെയ്തുവെന്നുള്ള കാരണമല്ലാതെ നിന്നെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നവനെപ്പോഴും അവളെക്കൊണ്ടു വ്യഭിചാരം ചെയ്യിക്കുന്നു. ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ടവളെ ആരെങ്കിലും വിവാഹം കഴിച്ചാൽ വ്യഭിചാരം ചെയ്യുന്നു." + മോശയുടെ ന്യായപ്രമാണങ്ങളെ യേശു തിരുത്തിക്കുറിക്കുന്നതു് ഇപ്രകാരമാണു്. ക്രിസ്തുമതത്തിലെ ഏകഭാര്യാനിഷ്ഠ ഉടലെടുക്കുന്നതും ഈ പ്രമാണത്തെ ആധാരമാക്കിയാണു്. ഈ ഏക ഭാര്യാഭർതൃനിയമം സ്ത്രീപുരുഷ ബന്ധങ്ങളിലെ മാനുഷികമൂല്യത്തെ ഹനിക്കുന്നു എന്നതരത്തിലുള്ള ചിന്താഗതികളാണു

+ മത്തായി: 5: 29-34

ഗ്രന്ഥം നി.മെ. 'ബൈ' നാടകത്തിൽ ചുരുങ്ങുന്നു. അവിടെ ഉപദേശി ഈ വാക്യത്തിന്റെ ആശ്രയിതനിയിലായി രംഗത്തുപ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ക്രിസ്തുവിന്റെ വേദവാക്യത്തെ, പരമാധ്യക്ഷത്വത്തിന്റെ വക്താവായ ദാവിദ് തന്റെ മാനുഷികമായ ആകൈകൊണ്ട് നിരാകരിക്കുന്നു. ഉപദേശിയുടെ ദിവ്യരാജത്തിന് മനുഷ്യപുരുഷത്തെ മൻസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. എന്നാൽ ദാവിദിന്റെ ആക്ഷ മനുഷ്യപുരുഷത്തിന്റെ ശരിയായിരുന്നുകൊണ്ട്. നി.മെ.യുടെ നായകനിന്ന് ദാവിദ് ക്രിസ്തുവിനെ പുറംതള്ളുന്നു. ക്രിസ്തീയതയിൽ (കാത്തലിക) നിന്ന് പ്രാട്ട് ക്രിസ്തീയത (പ്രൊട്ടസ്റ്റന്റിസം) തിരഞ്ഞെടുത്ത നിലം നി.മെ.തിലുണ്ടെന്നു പറയുന്നത് ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

പാപവും ശിക്ഷയും:

പാപത്തിന്റെയും ശിക്ഷയുടെയും തെറ്റിദ്ധരണയുടെ ബലത്തിലാണ് ഓരോ നാടകത്തിലെയും 'ആ മനുഷ്യൻ' നിലനിൽക്കുന്നത്.(8) ഈഡിപ്പസിനെ വഴിതെറ്റിച്ചു നാശത്തിലേക്കു നയിച്ച ദാവിദിന്റെ പാപത്തിനെതിരെ ~~പ്രേക്ഷകരിന്റെ ശിക്ഷ മരണമെന്ന്~~ കണ്ടു നാഥൻ പ്രഖ്യാപിക്കുമ്പോൾ, പിന്നീടു ആ വലതുവിഭ്രാന്തം ദാവിദിന്റെ പുത്രൻ മരിക്കുമ്പോൾ, ദേവപരിധിയെ തെറ്റിദ്ധരിച്ച നാടകത്തിൽ പ്രകടമായും കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. പാപബോധവും അതിന്റെ ശിക്ഷാനുഭവവും നമ്മോടടുത്തിൽ നിന്നും രംഗത്തിലെ പൊടിപ്പും തൊങ്ങലുകളിൽ ഒതുക്കിനിർത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും പാപപുരുഷന്റെ നിർവ്വഹണമാണ് നാടകത്തിലെ കാതലായ ക്രിയ. പാപത്തിന്റെ ശിക്ഷ മരണമെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന നാഥൻ

---

8. Cedric H. Whitman. Sophocles: 1951. p.10.

"Aristotle was the first to schematize tragedy into a moral system involving sin and punishment."

376

ഇതേ വാക്യങ്ങളുമുച്ചരിക്കുന്ന ഉപദേശിയെ ('അവർ' നാടകം) ശ്രദ്ധാലുവായി നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ടു്. 'അവർ' നാടകത്തിലെ റിബലിസ്റ്റിക് ശൈലിയിലുള്ള കുശുമ്പുവർത്തമാനവും നാറ്റവും ഗന്ധിരമാനസ്യങ്ങളുള്ള ദാവീദും ഒരു ശല്യമായി മാറുംപോൾ, ഉപദേശി പ്രവാചകന്റെ ചരിത്രഗൗരവമുള്ള നാഥാനിലേക്കു് പരിവർത്തനപ്പെടുന്നു. എങ്കിൽ ഉപദേശിക്കും നാഥനുമായി കാതലായ ഒരു വ്യത്യാസമുണ്ടു്. ഉപദേശി, പാപികളുടെ മാനുഷികപ്രശ്നങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളാനും മനസ്സിലാക്കാനും കഴിവാർന്ന, വൈകാരികസംഘർഷത്തിൽപ്പെടുഴലുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സിൽ പാപത്തിന്റെ ഭീതിവിതയ്ക്കുന്ന ഒരു ശബ്ദം മാത്രമായിട്ടാണു് രംഗത്തുപ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതു്. പക്ഷെ നാഥാൻ ദാവീദിന്റെ മാനുഷികവും ധീരവുമായ പ്രേമം നിമിത്തം അയാൾ ചെയ്ത ഹീനമായ്മയുടെ മറുവശം ചിത്രീകരിച്ചിടാണു് പാപത്തെ നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷമാക്കുന്നതു്. നാഥന്റെ അന്യാപദേശകഥയിലെ മാനുഷികമായ കുറുമ്പും ദാവീദിനും നാശകമാണെന്നു പറയുംപോൾ, പാപത്തിനു് വൈദികമായ അർത്ഥത്തേക്കാൾ മാനുഷികമായ അർത്ഥമാണുള്ളതു്. ഊറിയാവിന്റെ ചോരനിർവ്വികാരപ്പെട്ട ആ സ്ത്രീപുരുഷന്മാരുടെയും മാനുഷികമായ തെറ്റാണു് നാഥൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതു്. വൈദിക പാപത്തിന്റെ വചനമാണു് ഉപദേശി നടത്തുന്നതെങ്കിൽ മാനുഷികപാപത്തിന്റെ ചിത്രീകരണമാണു് അനുപദേശകഥയായി നാഥൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നതു്. സി.ജെ. യുടെ നൈതികസങ്കീർത്തനങ്ങൾ കേവല വൈദികതയിൽ നിന്നും മാനുഷികമായ ഒരു തലത്തിലേക്കു് നീങ്ങുന്നുവെന്നതു് ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാണു്.

ഉപസംഹാരം:

നിർമ്മലമനസ്കരായ മനുഷ്യർ അപ്രതിഹതമായ വിധിയവിശ്വാസത്തിനടിപ്പെടുമ്പോൾ രൂപപ്പെടുന്ന ദുർഘടമായി പാടുപെടുന്ന ചിത്രമായിരുന്നു ക്രവനനാടകകൃത്തുക്കളെപ്പോലെ ഉർണനും നാടകവിഷയമാക്കിയിട്ടുള്ളതു്. എന്നു സി.ജെ. എഴുതുമ്പോൾ

377

മനുഷ്യന്റെ ഇച്ഛയും വിധിയും തമ്മിലുള്ള പോരാട്ടത്തെ തന്നെയാണ് സി.ജെ. സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഏതാണ്ട് ഇതേ അഭിപ്രായം തന്നെ ഫെർഡിനാൻഡ് ബ്രൂണ്ടിയേ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.(9) 'ആ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിലാവട്ടെ ദാവീദിന്റെ ഇച്ഛാശക്തിയും ധർമ്മപാപത്തിന്റെ വിധിവ്യവസ്ഥയുമായുള്ള സംഘർഷം പ്രധാനമാണ്. പക്ഷെ ഞൈജിലെ ദാവീദിന്റെ ക്രിയയുടെയും നിഷ്ഠാപരതയുടെയും സങ്കീർണ്ണത, യവനനാടകത്തിലെ മഹാകഥാപാത്രത്തിന്റെ ദുരന്തവിധി 'ആ മനുഷ്യ'നിൽ പ്രഭാവിത്വമാർജ്ജിച്ചിട്ടില്ല. എന്നാൽ വ്യവസ്ഥയ്ക്കുമേൽ മനുഷ്യേച്ഛയുടെ പ്രസക്തിസ്ഥാപിച്ചെടുക്കുക എന്നകാര്യം ശക്തമായി ചെയ്തു തീർക്കാൻ സി.ജെ.യുടെ ദാവീദു ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. പാപത്തിന്റെയും ദുരന്തത്തിന്റെയും ഇരുട്ട്, നാടകത്തിന്റെ പ്രധാന ക്രിയാരംഗത്തിൽ അത്രമാത്രം ശക്തവുമല്ല. ദുരന്താനുഭവം നാടകത്തിന്റെ അവസാന അങ്കത്തിൽ മാത്രമേ ലക്ഷണയുക്തമായി പ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ. ദാവീദിന്റെ വാക്യങ്ങൾ നോക്കുക: 'എനിക്കെന്നെ നിയന്ത്രിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. എന്തോ ഒന്നെന്നെ പിടിച്ചുലയ്ക്കുന്നു. ദാവീദിനെക്കാൾ പതിന്മടങ്ങുശക്തിയുള്ള എന്തോ ഒന്ന്. ചരിത്രമാണെന്നെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നത് എന്നുവരെ എനിക്കു തോന്നിപ്പോവുന്നു...എന്തോ അപ്രമേയമായതെല്ലാം സംഭവിക്കാനിരിക്കുന്നു....നല്ലതോ ചീത്തയോ എന്നെനിക്കു നിശ്ചയമില്ല. ....ആശങ്കകളെല്ലാം ഞാൻ തെക്കൻകാറ്റിൽ പറപ്പിക്കുന്നു. ഞാൻ ഷോർദ്ദാനെപ്പോലെ ഒഴുകും. സ്വതന്ത്രമായി ശക്തിയോടെ....' ദാവീദിന്റെ ഈ വാക്കുകൾ മനുഷ്യേച്ഛയുടെ അനിയന്ത്രിതമായ സ്വഭാവശക്തി ഇവിടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. നിലവിലിരിക്കുന്ന നൈതികവ്യവസ്ഥയെ ഭേദിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഈ ഇച്ഛയാണ് 'ആ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിലെ കാരണം.

പ്രാചീന യവനനാടകത്തിൽ നിലനില്ക്കുന്ന അടിസ്ഥാന പ്രേരണകൾ ഡയണിഷ്യൻ സംസ്കൃതിയും (Dionysian Cult) അപ്പൊളൊണിയൻ സംസ്കൃതിയും

---

9. എൻ.എൻ. പിള്ള. നാടകദർപ്പണം: 1971 പുറം.21.
(ഉദ്ധരിച്ചത്)
"In essence the play must embody this assertion of human will against strenuous opposition."

378

ാണ്ട് സോഫോക്ലിസിനെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തിൽ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.(10)
'അപ്പോളോ' ശർമ്മവ്യവസ്ഥയുടെ ദൈവമാണ്. 'ഡയനിഷസ്' ആ ശർമ്മ
വ്യവസ്ഥയെ തകർക്കാൻ പ്രേരണയുള്ള നിഷേധശക്തിയുടെ ദൈവവും. നില
വിലിരിക്കുന്ന നൈതികവ്യവസ്ഥക്കെതിരെ നിൽക്കുന്ന ഈ ശക്തിയാണ് 'ഇഡിപ്പ' എന്ന
പദം കൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. അപ്പോളോണിയൻ സ്ഥിതിപ്രേരണകൾ നൈതിക
ചിന്തകൊണ്ടും നൈതികതകൊണ്ടും നിശ്ചിതരീതിയാവുന്നതാണ്. ഇഡിപ്പാവടെ
അതിനു കഴിയാത്തതും: അനിയന്ത്രിതമായ അർത്ഥത്തിൽ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതും സംഹാര
ശക്തിയുള്ളതും ഒപ്പടം നിറഞ്ഞതുമാണ്.

ഡാവിഡിനെപ്പോൽ പരിത്യാഗശക്തിയുള്ള അനിയന്ത്രിതമായ എറ്റത്തോ
ന്റെ ഈ ഇഡിപ്പാണ്. 'എറ്റത്തോ ശ്രമമേഖലയെപ്പോലെ സംവിധാനിതമല്ലാ
യെന്നില്ല തോന്നുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ ചിന്തകൊണ്ടോ എന്തിനു നിശ്ചയമില്ല' എന്നു
ഡാവിഡ് പറയുമ്പോൾ ചിന്തകൊണ്ടും നിയന്ത്രിതമാവാത്തവിധത
ത്തിലുള്ള ഒരു ശക്തിവിശേഷം അയാളെ ബാധിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്ന് വ്യക്തമാണ്. 'ഞാൻ
ഓർമ്മിക്കാനപ്പോലെ ഒഴുകും. സ്വതന്ത്രമായി ശക്തിയോടെ' എന്നു പറയുമ്പോൾ
ആ ശക്തിവിശേഷത്തിന്റെ അനിയന്ത്രിതത്വം കൂടി വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

ഡാവിഡിന്റെ പ്രേമം ഒരു സ്വാതന്ത്ര്യസ്നേഹത്തിൽനിന്ന് മനുഷ്യ
ത്വത്തിനുള്ളിൽ നിന്നുമായ ഒരു നൈതികപ്രേരണം എന്ന നിലയിലേക്ക് ശ്രദ്ധ ക്ഷണി
ക്കുന്നു ഈ ഇഡിപ്പസിന്റെ സൗന്ദര്യം നിലനിർത്തുന്നത്. അതിനിടയിൽ, അപ്രതിരോധ്യവും

---

10. Cedric H. Whitman. Sophocles: 1951. p.p. 19-20.

"But be it observed that Dionysus was never a God bound by moral responsibility, as Appolo was; and the question of moral responsibility was a fundamental to tragedy as was the cult of Dionysis. We may therefore observe to the Nietzschean antinomy between the Appolonian and Dionysiac spirits, a tension between what is morally and intellectually inteligible and wha t is forever darkly fascinating, but destructive and full of peril."

379

കാല്പനികവുമായ ഒരു തലത്തിൽ നിന്നു് സർവനിഷ്ഠമായ ക്ലാസിക് തലത്തിലേക്കു് നാടകത്തെ കൊണ്ടുപോകുന്നതു് ഇച്ഛയാണു്. 'ചരിത്രമാണെന്നെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നതെന്നു തോന്നിപ്പോവുന്നു' എന്നു പറയുംപോൾ വ്യവസ്ഥിതികളെ മാറ്റിമറിക്കാൻ പോന്ന തലത്തോടെ മനുഷ്യസമൂഹത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന എതിർപ്പിന്റെ ശക്തിയെ അദ്ദേഹം ഉന്നയിക്കുകയാണു്. പ്രപഞ്ചത്തെ മാറ്റിമറിക്കുക എന്ന മനുഷ്യന്റെ ചരിത്രപരമായ കർത്തവ്യത്തിന്റെ വിളിയാണതു്. ദാവീദു് നിലവിലിരിക്കുന്ന നൈതികവ്യവസ്ഥകളെ മാറ്റിമറിച്ചുകൊണ്ടു് യോർദ്ദാനെപ്പോലെ ഒഴുകാൻ തയ്യാറാകുംപോൾ ആ വിളി സർവശക്തമായ ഒരു ചോദനയായി ഭാഷയിലൂടെ പ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണു് ചെയ്യുന്നതു്.

ഇച്ഛാശക്തിയാണു് ദൈവത്തിനെതിരെ യുദ്ധത്തിനൊരുങ്ങുന്ന സാത്താന്റെ സ്പിരിറ്റായി മിൽട്ടൻ 'പാരഡൈസ്‌ലോസ്റ്റി'ൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നതു്. സാത്താന്റെ തമോഗുണത്തിൽ നിന്നുരുത്തിരിയുന്ന നിഷേധാത്മകമായ യുക്തികൂടി 'വിൽ' എന്ന സങ്കല്പത്തിൽ മിൽട്ടൻ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ദൈവികവ്യവസ്ഥയെ മാറ്റിമറിക്കാൻ വേണ്ടി യുദ്ധത്തിനു തയ്യാറാവുന്ന മനുഷ്യന്റെ ചരിത്രപരമായ ചോദന മിൽട്ടന്റെയും ഇച്ഛ എന്ന സങ്കല്പത്തിലുണ്ടു്.

ഇവിടെ ദൈവികവ്യവസ്ഥയുടെ നിലവിലിരിക്കുന്ന ധർമ്മസ്ഥിതിയുടെ കർമ്മരക്ഷകനാണു്, രാജാവെന്ന നിലയിൽ ഭഹോവയാൽ അഭിഷിക്തനായ ദാവീദു്. എന്നാൽ ആ ധർമ്മ സ്ഥിതിയുടെ ലംഘകനും ദാവീദു തന്നെ. ദാവീദിൽ ദൈവിക രക്തസാക്ഷിയായ ക്രിസ്തുവിലേക്കും രാഷ്ട്രീയ രക്തസാക്ഷിയായ ജൂദാസിലേക്കും വിഘടിച്ചുപോവുന്ന ദൈവവ്യവസ്ഥാംശവും ചെകുത്താന്റെ അംശവും തുല്യശക്തിയോടെ സംഗ്രഥിക്കപ്പെടിരിക്കുകയാണു്. ഇതു വിശദീകരിക്കാം:

അനുരഞ്ജനവും സംഗ്രഥനവും:

സി.ജെ.യുടെ ആദ്യകാലകൃതികളായ 'മതവും കമ്യൂണിസവും', 'സോക്യലിസം' എന്നിവ കമ്യൂണിസത്തെയും മതത്തെയും ആശയവാദപരമായി അനു

380

രൽജിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമമായിരുന്നു എന്നു ആ കൃതികളുടെ അപഗ്രഥനത്തിൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു. അനുരഞ്ജനത്തിന്റെ ഈ പ്രേരണയിലാണു മുൻപറഞ്ഞ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ രചിക്കുന്ന കാലത്തെഴുതിയ 'അവൻ' നാടകത്തിൽ തൊഴിലാളി വിപ്ലവരക്തസാക്ഷിയായ മാത്തുകുട്ടിയ്ക്കു ക്രിസ്തീയരക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ പരിവേഷം നല്കാൻ സി.ജെ. പരിശ്രമിച്ചതു. റിയലിസത്തിന്റെ ശൈലിയുള്ള അടിസ്ഥാനഏടനയിൽ മിത്തിന്റെ ഉപരിഏടന ആരോജിച്ച സി.ജെ.ക്കു മിത്തു യാഥാതഥ്യശൈലിയിലുള്ള ജീവിതചിത്രങ്ങളെ ചരിത്രവത്കരിക്കാനുള്ള സങ്കേതമായിരുന്നു. വചനങ്ങളിലൂടെ നാടകത്തിലാവിഷ്കരിച്ച ആശയാന്തരീക്ഷം യാഥാതഥ്യശൈലിയെ സ്പർശിച്ചെങ്കിലും അതൊരനുരഞ്ജനത്തിന്റെ സ്വഭാവമല്ലാതെ സംഗ്രഥനത്തിലേയ്ക്കു എത്തുന്നില്ല. ഉദാഹരണത്തിന്നു മാത്തുകുട്ടിയുടെ മരണത്തിലൂടെ വ്യവസ്ഥയെ എതിർക്കുന്ന വിപ്ലവകാരിയുടെ ചിത്രമാണു സി.ജെ.വരയ്ക്കുന്നതു. നിലവിലിരിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥയെ എതിർക്കുക എന്നതു മാത്തുകുട്ടിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അയാളുടെ അസ്തിത്വത്തിന്റെ അനിവാര്യതയല്ല, അനിയന്ത്രിതമായ ഇച്ഛയല്ല, ആദർശബോധം മാത്രമാണു. അപ്പോൾ അവിടെ എതിർപ്പിന്റെ അംശം കേവലം ആശയപരമാണു, ആദർശപരമാണു. ഈ രാഷ്ട്രീയരക്തസാക്ഷിത്വത്തോടാണു മതരക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ ആശയപരമായ മിത്തു ആരോപിക്കുന്നതു. മാത്തുകുട്ടിയിലെ എതിർപ്പിന്റെ അംശം അയാൾ നാടകത്തിൽ നടത്തുന്ന ക്രിയയായ വിപ്ലവത്തിലൂടെയാണു പ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതു. മാത്തുകുട്ടി എന്ന ആശാഭംഗം സംഭവിച്ച അന്ധകഥാപാത്രത്തിന്നു ഈ രാഷ്ട്രീയരക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ ആശയാരോപണം തന്നെ അത്ര ഇണങ്ങുന്നതല്ല. രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ ആശയത്തെ കഥാപാത്രരൂപത്തിൽന്റമേൽ ആരോപിക്കുകയും അവയെതമ്മിൽ അനുരഞ്ജിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയുമാണു സി.ജെ. അവിടെ ചെയ്യുന്നതു. ആ ആശയപരമായ പുറംചടയ്ക്കുമേൽ ക്രിസ്തീയമിത്തിന്റെ ആശയംകൂടി ആരോപിക്കുകയും അവയെ പരസ്പരം അനുരഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയുമാണു സി.ജെ. ചെയ്യുന്നതു. ചുരുക്കത്തിൽ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഏടനയിൽ വ്യക്തമായി മൂന്നു തലങ്ങളുണ്ടു. ഒന്നു, മാത്തുകുട്ടി എന്ന കഥാപാത്ര വ്യക്തി -

381

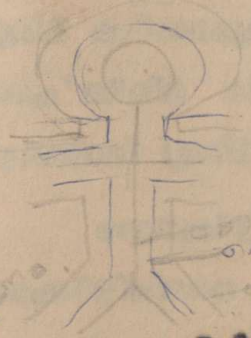
വൈകാരികസംഘർഷത്തിന്റെ ക്രിയാരൂപമെന്ന നിലയിൽ അതിനുള്ള ഔചിത്യമായ അടിസ്ഥാനമിതത്. രണ്ടു്. അലർമുറകൾ ചാർത്തപ്പെടുന്ന രാഷ്ട്രീയവിപ്ലവാദർശത്തിന്റെ പുറംപട. മൂന്നു്. അതിലാരോപിക്കുന്ന മതപരമായ മിത്തിന്റെ പുറംപട. ഇവിടെ മൂന്നുലക്ഷ്യങ്ങളും തമ്മിൽ അനുരഞ്ജനപ്പെടുന്നതു് പടിപടി കാണിക്കാനു്.

നോക്കൂ റിലിന്റെയും ശ്രീധരിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു്. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ രാഷ്ട്രീയപ്രതിജ്ഞയുടെ ഭാഷയുമായി അനുരഞ്ജനപ്പെടാൻ കഴിയുന്നു. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ രാഷ്ട്രീയപ്രതിജ്ഞയിലെ രാഷ്ട്രീയാംശത്തിന്റെപേരിൽ മതരാഷ്ട്രീയവുമായി അനുരഞ്ജനപ്പെടാൻ കഴിയുന്നു. ഇങ്ങനെ രാഷ്ട്രീയപ്രതിജ്ഞയുടെ ഭിന്നകർ അനുരഞ്ജിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോൾ വൃവസ്ഥിതാലംഘകരുടെ നിഷേധാംശവും വ്യവസ്ഥാപാലകരുടെ ദൈവികാംശവും തമ്മിൽ അനുരഞ്ജനപ്പെടുകയാണു് ചെയ്യുന്നതു്.

ദാവീദിന്റെ കഥയെ മാർക്സുമായുടെ കഥയുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുന്നതാകാം. മാർക്സുമായുടെ പ്രത്യുക്തിയിലധിഷ്ഠിതമായ ഭാഷയിൽ ദ്രോഹം മാത്രമാണു് വിപ്ലവവ്യുക്തിയിലൂടെ പ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന അതിന്റെ നിഷേധാംശം. ആദർശാത്മകവും ഭാഷാത്മകവുമായ ഈ നിഷേധാംശത്തിലാണു് ദാവീദിന്റെ വ്യവസ്ഥാലംഘനത്തിലുള്ളതു്. അതിന്റെ നിഷേധാംശം ഇവിടെയാണു്. ദാവീദിനെക്കാൾ പതിന്മടങ്ങുശക്തിയുള്ള ഇവിടെ. ആ ഇവിടെ ദാവീദിന്റെ അസ്തിത്വത്തിന്റെ എടമാണു്. അതിലിറങ്ങിച്ചെന്നു നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന അനിവാര്യതയാണു്. അതിന്റെ പ്രയോഗം അതിന്റെ സത്തയുടെ അംശമാണു്. എതിർപ്പു അതിനെ പിടിച്ചുലയ്ക്കുന്ന അനിവാര്യതയാണു്.

അങ്ങനെയെങ്കിൽ തന്നെ വ്യവസ്ഥാലംഘകമായ ഈ ഇവിടാശക്തിയ്ക്കു് എതിരു നിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥാപരിപാലകമായ് ദൈവികത. അതിന്റെ ഒഴിവിടുകൂടാനാവാത്ത ഒരു ഭാഗമാണു്. ഭാഷാവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട സ്വർഗ്ഗം നാമകീർത്തനത്തോടു അതിനുള്ള ബന്ധം ഒരുതരം മതബന്ധമാണു്. ആ മതബന്ധത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥാനിഷേധമാണു് അതു് നാഥന്റെ നാമകീർത്തനത്തിനിടയാകുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്നതു്.

ചുരുക്കത്തിൽ വ്യവസ്ഥാലംഘനത്തിന്റെയും വ്യവസ്ഥാപാലനത്തിന്റെയും പ്രേരണകൾ തുല്യശക്തിയോടെ അയാളുടെ രക്തത്തിൽ കലർന്നു കിടക്കുന്നു. രണ്ടിന്റെയും കൂടിയുള്ള സമതുലിതത്വമാണ് അയാളെ നിലനിർത്തുന്നത്. രണ്ടു വിരുദ്ധാംശങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ഗുണപരമായ സംഗ്രഥനത്തിൽ നിന്നാണ് അയാളുടെ മാനുഷികവും വൈകാരികവുമായ വ്യക്തിത്വം ഉടലെടുക്കുന്നത്.



ചുരുക്കത്തിൽ സി.ജെ.യുടെ ആദ്യനാടകത്തിൽ കമ്യൂണിസത്തിന്റെയും മതത്തിന്റെയും ആശയങ്ങളെ കാല്പനികമായി അനുരഞ്ജിപ്പിക്കുകയും ആ ആശയങ്ങളെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈകാരികവ്യക്തിത്വവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അവിടെ വിരുദ്ധാംശങ്ങളുടെ അനുരഞ്ജനമാണ് നടക്കുന്നതെങ്കിൽ 'ആ മനുഷ്യ'നിൽ വിരുദ്ധാംശങ്ങളുടെ സംഗ്രഥനമാണ് നടക്കുന്നത്. കാല്പനികമായ ആശയാനുരഞ്ജനത്തിൽനിന്ന് വിരുദ്ധാംശ സംഗ്രഥനത്തിലേയ്ക്കുള്ള സി.ജെ.യുടെ വളർച്ച, ദാവീദിനും ദാവീദിനെ നിലനിർത്തുന്ന നാടകത്തിനും കലാപരമായ പൂർണ്ണത നല്കുന്നു. സി.ജെ.യുടെ മറ്റു നാടകങ്ങളിലും ലേഖനങ്ങളിലും പരസ്പരം മത്സരിച്ചുനില്ക്കുന്ന വിരുദ്ധാംശങ്ങളെ ഫലപ്രദമായി സംഗ്രഥിക്കുംപോഴാണ് 'ആ മനുഷ്യൻ' എന്ന നാടകം ജനിക്കുന്നത്. മുൻപു പറഞ്ഞ തരത്തിൽ അപൊളൊണിയൻ ദൈവികതയും ഡയണിഷ്യൻ നിഷേധബോധവും ഇച്ഛാശക്തിയും മതബന്ധവും തമ്മിലുള്ള സംഗ്രഥനമാണ് 'ആ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിന്റെ പ്രാചീന ഭവനക്ളാസിക് നാടകങ്ങളുടെ കലാസംസ്കാരം നല്കുന്നത്.

ക്ലാസിക് തർജ്ജമകളും സി.ജെ.യും:

സി.ജെ.ക്ക് പ്രാചീന ഭവനനാടകങ്ങളോടുണ്ടായിരുന്ന ആഹ്ലാദവും മനോബന്ധുത്വവും തർക്കമറ്റതാണ്. ക്ലാസിക് രചനാസംഗ്രഹമുള്ള സി.ജെ. സോഫോക്ലിസിന്റെ 'ജൂഡിപ്പസ്', 'ആന്റിഗണി' അരിസ്റ്റോഫനിസിന്റെ 'ലിസിസ്ട്രാറ്റാ' എന്നിവ തർജ്ജമ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഇതിനെല്ലാം പുറമേ ക്ലാസിക് സംസ്കാരമുള്ള ഇങ്ങന്റെ 'ഭൂതവും. പ്രാചീന ഭവനക്ലാസിക്കുകളും 'ഭൂതവും' തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുവാൻ സി.ജെ. ഭൂതത്തിന്റെ മുഖവുരയിൽ പ്രത്യക്ഷമായി ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സോഫോക്ലിസിനെയും ഇങ്ങനെയും തർജ്ജമചെയ്തിട്ടുള്ള സി.ജെ. സോഫോക്ലിസിന്റെ എതിർമുഖമായ യൂറിപ്പിഡസിനെയും, ഇങ്ങന്റെ എതിർമുഖമായ കാലെയും തർജ്ജമ ചെയ്തിട്ടില്ല. സി.ജെ.യുടെ നാടകവ്യക്തിത്വത്തെ അപഗ്രഥിക്കുംപോൾ അതിനു കാലോടുള്ള സാമീപ്യം ശ്രദ്ധേയമാണെന്നു രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടല്ലോ. ഫെബർ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന മാതൃകയിലുള്ള 'പ്രശ്ന നാടകസംസ്കാരം ഇരുവർക്കും പൊതുവായുണ്ടെങ്കിലും കാൽക്കും ഇങ്ങനും ഭിന്നങ്ങളായ വ്യക്തിത്വങ്ങളാണുള്ളതെന്നു വ്യക്തമാണല്ലോ. ഭാഗ്യതഗ്രമായ പ്രശ്ന നാടകസംസ്കാരത്തിൽ കാലുടെ നാടകവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ പ്രതിവ്യക്തിയാണ് ഇങ്ങൻ.+ ഇത്തരത്തിലൊരു വൈരുദ്ധ്യം സോഫോക്ലസും യൂറിപ്പിഡസും തമ്മിലുമുണ്ട്.(11) യൂറിപ്പിഡസിന്റെ നാടകവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ അവിശേഷതകളും

+ വാഗ്നർനെയും നിക്കെയെയും ഇങ്ങനെയൊരു വ്യക്തി-പ്രതിവ്യക്തിബന്ധത്തിൽ ഖുൽ കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്.

11. Cedric H. Whitman. Sophocles: 1951. p.4.

"The classic view had its origin as well as its culmination in the contrast of Sophocles with Euripides. The latter made himself the spokesman of the younger generation with its ever-increa sing emphasis on naturalism, its veering allegiances, its war enthusiasm, or its war weariness."

ഷായുടെയും ഗുറിഡിംബിന്റെയും നാടകവ്യക്തിത്വങ്ങളുടെ പൊതുവായ സവിശേഷതകളും(12) ബി.ഇ.യുടെ നാടകവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഏറ്റവാറ്റം അനുപേക്ഷണീയമാണെന്നു മുൻനാടകങ്ങളുടെ പരിശോധനയിൽ കണ്ടുകഴിഞ്ഞല്ലോ. നീധപതനിക്കേയും കുടിയന്മേപരും എന്നിവയിലൂടെ പുറമേ ഗുറിഡിംബിനെയും ബി.ഇ.യെയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന കാലോചിത ഒരംശംകൂടിയുണ്ട്. ഇതിഹാസവീരന്മാരുടെ വൈരുദ്ധ്യം ഒരുനിമ്നഗതിയിലുള്ളതാണ്.(13) ഇങ്ങനെ ഗുറിഡിംബിന്റെയും ഷായുടെയും നാടകവ്യക്തിത്വത്തോടു ബി.ഇ. കിടപിടിക്കുന്ന സമീപം വളരെ പ്രകടമാണ്. ഈ നാടകവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ നാടകപ്രതിവ്യക്തിത്വമാണ് നോറോക്കിനും ഇങ്ങനെയും. പ്രതിവ്യക്തിയോടു യുക്തിയുക്തമായ ശത്രുതയുണ്ടെങ്കിലും ഒരു തലത്തിൽനിന്നു മറ്റൊരു തലത്തിൽ യുക്തി പ്രതിവ്യക്തിത്വത്തോടു അഭിലഷണീയപ്രകാശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ബി.ഇ. യിലെ നോറ എന്ന പ്രതിവ്യക്തിയെ മാർഗ്ഗരേഖയിലൂടെ, ഉറിയാവിലൂടെ, ബി.ഇ. ഉദാത്തീകരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന വസ്തുത നേരത്തെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതുപോലെ ഗുറിഡിംബിന്റെയും ഷായുടെയും വംശത്തിലുണ്ടായ ബി.ഇ.യിലെ നാടകവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ അതിന്റെ നാടകപ്രതിവ്യക്തിസങ്കീർണ്ണം അഭിലഷണീയമായിരുന്നു.

---

12. Gilbert Norwood. Greek Tragedy: 1948. p.320.

"A modern writer with whom he can be fruitfully compared at this point especially is Mr. Bernad Shaw. In many characteristics these two dramatists are notably alike: their ruthless insistance upon questioning all established reputations, whether of individuals, nations or institutions; their conviction that there is no absolute standard of conduct; their blazing zeal for justice; their mastery of brilliant lithi idiom."

13. Ibid. p.311.

"His peculiarity lies herein that the duality of nature often found in ordinary men was by him exhibited at the heights of genius....'he is inconsistent, because he is equally at home in the two worlds of feeling and of thought. Horace Walpole wrote that 'Life is a comedy to those who think, a tragedy to those who feel."

ജോഷിന്റെ വിപ്ലവവീര്യം സി.ജെ.ക്കു മാതൃകയായിരുന്നതുപോലെ. മാ നുഷികതയിൽ നിന്നും മാനവിക നിന്നും ഉടലെടുക്കുന്ന പ്രേരണയാണു് 'ഭൂതവും' 'ചരിത്രവും' ഉപന്യസിക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കാരണമായിരിക്കുന്നതു്. ഈ സാമൂഹ്യശക്തി പ്രതിസൂക്ഷ്മതയിലധിഷ്ഠിതമായ ധാരണകൂടിയുണ്ടാകുമ്പോഴേ സി.ജെ. എന്ന കലാനിർമ്മാതാവിന്റെ മനോഘടനയെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവു പൂർണ്ണമാകുന്നുള്ളൂ. ഒരു കലാനിർമ്മാതാവെന്ന നിലയിൽ സി.ജെ. എവിടെ നിൽക്കുന്നുവെന്നു വ്യക്തമാകുവാനും ഇതു സഹായകമാണു്.

'ആ മനുഷ്യ'നിലെ മാനുഷികത:

ഒരു ചിന്തകൻ എന്ന നിലയിൽ സി.ജെ.ക്കു ഏറ്റവും പ്രധാനമായ പ്രശ്നം മനുഷ്യൻ ആണെന്നുള്ള വസ്തുത അദ്ദേഹത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ അപഗ്രഥനത്തിൽ വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ടല്ലോ. 'മതവും കമ്യൂണിസവും' മനുഷ്യനു നന്മ ചെയ്യുന്ന രണ്ടു പ്രസ്ഥാനങ്ങളായി കാണുന്ന സി.ജെ.യിലെ ചിന്ത അവസാനമാകുമ്പോഴും അദ്ദേഹത്തിലെ മനുഷ്യൻ ശക്തിപ്പെട്ടു വരുന്നുണ്ടു്. 'ഇവൻ എന്റെ പ്രിയ പുത്രൻ', 'യിഷായിയുടെ കാൽ' എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലെ ചർച്ചകളുടെ കേന്ദ്രവും മനുഷ്യൻ തന്നെയാണു്. 'മനുഷ്യൻ ശത്രുവേണ്ടിവരില്ല' എന്നു തന്നെ ഉദ്ഘോഷിച്ചുകൊണ്ടു വാദിക്കുന്ന സി.ജെ., എല്ലാം മനുഷ്യനുവേണ്ടിയാണു് എന്നു വിശ്വസിക്കുന്നു. ഭവന നാടകകൃത്തായിരുന്ന മുറിഹിസന്റെയും താപ്പരു മിന്റെയും കേന്ദ്രബിന്ദു മനുഷ്യനായിരുന്നുവല്ലോ.(14)

---

14. Ibid. p.p. 318-19.
"The centre of his interest is the human heart.....To this passionate interest in human life can be referred as basis all other themes on which he spent study. Religion, as we have found, attracts him only because it guides or misleads conduct. His political studies have little concern with ethnology or economics; they are only an expansion to a wider field of this same interest in sheer humanity."

നാടകീയവും രാഷ്ട്രീയവും നൈതികവുമായ വൈരുദ്ധ്യാദർശങ്ങളിൽ നിൽക്കുന്ന രണ്ടുവിധത്തെ നോക്കി രാജപ്രദേശങ്ങളിലെ ധനവാൻ നിന്നെ എന്നു രണ്ടാൾ പറയുംപോൾ ചരിത്രത്തിന്റെ രണ്ടുദിശകളിലൂടെ നിത്യമായി നിലനിൽക്കുന്ന മാനുഷികപ്രശ്നത്തെയാണു് രണ്ടാൾ ഉയർത്തിവിടുന്നതു്. മാർക്കോസിലും രാഗമധുരമായി, കുസുമകലയും വർണ്ണിലമായി, രാവിലും സ്നേഹമായി, നോവായും സുഗന്ധമായി വിവിധ വൈകാരങ്ങളിൽ, സംഗീതങ്ങളിൽ, ചരിത്രസന്ദർഭങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഏലോവരുടെയും പ്രശ്നം ഏകമാണു്. നിത്യമായ മാനുഷികപ്രശ്നമാണു്. ചരിത്ര പരിണാമദിശകളുടെയും കാലസംഗീതാരങ്ങളുടെയും ഉള്ളിൽ നിൽക്കുന്ന മനുഷ്യൻ രാജു കാലാതീത രാഗാർദ്രതയും എന്നു രണ്ടാളിന്റെ അന്യോന്യ വിരുദ്ധപ്രഖ്യാപനങ്ങളും. നാടകീയാംശത്തിൽ നൈമിഷിക മനുഷ്യന്റെ അനിർദ്ദേശ്യതയും സി.ജെ.യിലെ മനുഷ്യപ്രാധാന്യത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ടു്.

മതാതീതജീവനത്തിൽ നിന്നു മാനുഷികപ്രശ്നത്തിലേക്കു്:

സി.ജെ.യുടെ സ്വാനുഭവിതത്തിൽ സംഭവിച്ച ഒരപചയം ഏലോ നാടകത്തിലും ആവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ അംഗവും എന്തെന്നു ചിന്തിക്കുംപോൾ ചെടുന്നു അനുഭാവിപ്പിക്കുന്നതു് ടി.എസ്. എലിയട്ടിന്റെ വരികളാണു്.(15) ആവർത്തനം എന്ന ആശയം നാടകത്തിൽ തന്നെ സി.ജെ.യിൽ ഉണ്ടാകുന്നു എന്നതിനു തെളിവാണു് അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന ആവർത്തന സങ്കല്പത്തെ ആദ്യ നാടകത്തിൽ തന്നെ കൊണ്ടുവന്നതു്. എലിയട്ടിനെപ്പോലെ ആവർത്തനം നിത്യമെന്നും ജീവിതത്തിന്റെ ക്രമനിഷ്ഠയുമായിട്ടാണു് സി.ജെ. നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതു്.+ ജീവിതത്തിന്റെ മുടർച്ചാത്മകമായ ക്രമനിഷ്ഠയെ നിർദ്ദേശി

---

15. T.S. Eliot. Modern Verse: p.131.
"You say I am repeating something I have said before;
I shall say it again. Shall I say it again. In order
to arrive there."

+ ആവർത്തനത്തിനു എലിയട്ടു നൽകുന്ന ദാർശനിക മാനങ്ങളൊന്നും സി.ജെ.യിൽ ഇല്ല.

387

മുഖാർ വേർതി നി.ഞെ. കൊണ്ടുവരുന്ന ഉത്തിർത്തെഴുത്തുപ്പിന്റെ ഈ വൈരാഗികാശയത്തെ കാവ്യനിക കാലം കഴിയുംപോഴേക്കും നി.ഞെ. തള്ളി കളയുന്നു. ഉത്തിർത്തെഴുത്തുപ്പിന്റെ ക്രമനിഷ്ഠകളെ പരം. ശുദ്ധം ജീവി തത്തെ ചലനാത്മകമാക്കുന്ന ക്രമനിഷ്ഠകളാക്കി നി.ഞെ. പിന്നീടു സംഗീതത്തിലും പക്ഷേ ശ്രീനീലദശയിലും കീറാനിക് ദശയിലും നി.ഞെ. ഒന്നേപോലെ അവർ ത്തിക്കുന്ന പ്രമേയമാണു് പരഭാഗാനന്ദത്തിന്റെ മാനുഷികപ്രശ്നം. നൈതികവും രാഷ്ട്രീയവും ചരിത്രപരവും വൈദികവുമായ വിവിധസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ ഈ പ്രശ്നം അവർത്തിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടു്. ബുദ്ധൻ ക്രിസ്തുവിന്റെ അവർത്തനമെന്ന വൈദികാശയത്തിൽ നിന്നു് മാനുഷികപ്രശ്നത്തിന്റെ അവർത്തനം എന്ന ക്രിയാ ലോകമാണു് നി.ഞെ. കടക്കുന്നതു്. വിവിധങ്ങളും വിരുദ്ധങ്ങളുമായ സന്ദർഭ ങ്ങളിൽ ഈ രീതിയെ മാനുഷികപ്രശ്നത്തെ അവർത്തിപ്പിച്ചു് അതിന്റെ മൂല്യം തെളിയിക്കുകയും വിവിധ നാമങ്ങൾ, മത, ചരിത്രപരിതഃസ്ഥിതികളിൽ കൂടി കടന്നുപോകുന്ന മനുഷ്യനെപ്പറ്റി രീക്ഷണമായ ഒരു ധാരണയുണ്ടാക്കുകയുമാണു് നി.ഞെ. ചെയ്യുന്നതു്. 'ഓ മനുഷ്യ'നിലെത്തുംപോൾ നി.ഞെ. കഥാപാത്രങ്ങളിൽ വൈദികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ആശയനിർദ്ദേശം ചെയ്താണല്ല പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതു്. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ളിലെ മാനുഷികതയെ രീക്ഷണമായും വിചിത്രമായിട്ടാണു് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതു്. 'അവൻ' നാടകത്തിലെ നാഗരീകതയും 'ഓ മനുഷ്യ'നിലെ അശ്ലീലതയും വിഭിന്നങ്ങളായ സന്ദർഭപരിതഃസ്ഥിതികളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവർ അടിസ്ഥാനപ്പെടുന്ന അനാദിയായ വൈരാഗികപ്രതിസന്ധിയും അതിലെ മാനുഷിക അനാവൃത കൊണ്ടു് അവയെ അനാവൃതീകരിക്കുന്നു. നോക്കുക:

'ഓ മനുഷ്യൻ'

"(അന്ന അടുക്കളയിലേക്കു പോകുന്നു. അപ്പോൾ ഈറിഞ്ഞവിന്റെ പടക്കോപ്പുകൾ ഓരോന്നായി നോക്കി നടക്കുന്നു. ഒരു കഠാരി കണ്ടു അതെടുത്തു സൂക്ഷിച്ചു നോക്കുന്നു. അതിന്റെ മൂർച്ചയെപ്പറ്റിയും കൈ ഒന്നു രണ്ടു കഠാര അവിടെ വീഴുന്നു)

അന്ന : (അടുക്കളയിൽനിന്നു) ഓ ഈശ്വരാ ഇതെല്ലാം കൊണ്ടുപോയി. വാതിലിനടുത്തു നിന്നു ഉറക്കെയാണു്.

388

നരേശൻ : ഉള്ളതൊക്കെ മതി അമ്മ

അമ്മ : മതിയെന്നു പറഞ്ഞാൽ പോരാ. പടക്കളത്തിൽ നിന്നാണു വരുന്നത്. ഒരു കാളയെ തിന്നാനുള്ള വിശപ്പു കാണും. എന്തെങ്കിലും തിന്നുകയും. നരേശനിപ്പോൾ ചിന്തയ്ക്കവകാശമില്ല."

അവർ വീണ്ടും വരുന്നു എന്നറിയുന്ന നാരദൻ മനഃക്ലേശം നിമിത്തം തീരാത്ത പൊടിക്കുന്നും അപരിഹാരമെന്നുതന്നെയല്ലാതാണ്ടിലോ മായാനടകത്തിലുള്ളത്. 'ആ മനുഷ്യർ' നാടകത്തിലെ നായകത്വത്തിലെ മൂന്നു രംഗം. 'അവർ' നാടകത്തിലെ നാരദനുടെ ചിന്തനിലുമായി നരേശനെ നായകനായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നരേശനുടെ ഭക്തകളായ അമ്മയും നാരദനുടെ ഭക്തകളായ ഭാര്യയും മാറിമാറി കാണി വിരുദ്ധ ധ്രുവങ്ങളിൽ നിൽക്കുന്നവരെങ്കിലും പടക്കളത്തിൽ നിന്നു വരുന്ന വരു വിരുന്നൊരുക്കുന്നു. സീതയുടെ ഗാർഹികബോധം കൊണ്ടു ഭർത്താവിനെയും ഭക്ഷണത്തിൽ നിറുത്തുന്നു.

'ആ മനുഷ്യർ' അടിക്കം നാടു. രംഗം അടച്ചു.

"നരേശാ, വേഗം ... വേഗം

രാവിലു : ശ്രീരാമനെ നരേശനു കരയരുതു. ഇന്ദ്രജിത്തിൽ സീതയെ കരയാറില്ല.

നരേശൻ : തിരുമേനി ഞാൻ അദ്ദേഹത്തെ തിരഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

(രാവിന്റെ മുഖത്തടിച്ചതുപോലെ വിവർണനായി മാറി നിൽക്കുന്നു)"

ഈ രാഗം 'അവർ' നാടകത്തിലെ രംഗവുമായി ചേർത്തുവായിക്കുക:

"കുന്തുവർക്കി : നാരദനേ, നീ ഇപ്പോഴും നാൽക്കുടിലെ തിരഞ്ഞിരിക്കുകയാണോ?

നാരദൻ : അതെ

കുന്തുവർക്കി : അതെ

നാരദൻ : സംശയമോ?

കുന്തുവർക്കി : അതുമില്ല

നാരദൻ : അതെങ്ങനെ അദ്ദേഹത്തെ മറക്കും?

കുസുമവർമി : നാമത്തെ നീ ചിന്തയും മാർദ്ദവുമുടയും പറയാതെ.
നാഗമ : അദ്ദേഹം നിന്നോടു കരുണയില്ലേ കാണിച്ചുള്ളൂ."

'ആ മനുഷ്യൻ'

"ദാവീദ് : നീയെഴിവാൻ സ്വാതന്ത്ര്യമില്ല
അശോക : അദ്ദേഹം കവിയല്ല. പക്ഷെ ഞങ്ങൾക്കു
ദാവീദ് : അശോക - ഒരു നിമിഷനേരത്തേക്കെങ്കിലും ഉറങ്ങിക്കാണില്ലെ
വിടില്ലാതെ നടന്നിരിക്കുകയാണ്.
അശോക : അദ്ദേഹത്തെ എങ്ങനെ മറക്കും?"

കുസുമവർമനും ദാവീദിനും അവരുടെ സ്നേഹിയുടെ ഓർമ്മയിലേക്കുള്ള തിരി പണവും. സ്നേഹിച്ചു അവളുടെ ഓർമ്മയിലേക്കുള്ള നീയെഴിവും ഇവിടെ ഒരു പോലെയാണ്. നാടകീയതയുള്ളിലെ മാനുഷികവൈകാരികതയെ ശക്തമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുവാൻ 'ആ മനുഷ്യ'നു കഴിയുന്നുണ്ട് എന്നത് ഇവിടെ വ്യക്തമാണ്.

നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്രപ്രമേയമാണല്ലോ പ്രേമം. ഒരു മനുഷ്യ ഹൃദയത്തിന്റെ വികാരത്തുടിപ്പുകളാണ് പ്രേമത്തിന്റെ രാഗ സംഗീതമുണർത്തുന്ന ദാവീദിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നത്. 'പ്രേമം ഒരുവനെ ചെറുതായുണർത്തിൽ അതൊരു മൺവീണയിലോമലായിത്തീരട്ടെ' എന്നു പറയുന്ന ദാവീദു രാഗലോലമായ പ്രാർത്ഥനയും നിഷ്കളങ്കതയുമെല്ലാം പ്രേമത്തിന്റെ പ്രണയശക്തിയിൽ ചിറകിടിക്കുന്നതായി നാണു കാണുന്നത്. അശോകയുടെ അഭിനിവേശമായിട്ടല്ല, പരസ്പരമായിട്ടല്ല, കവിതയിടല്ല, വെറും സുഖമായി എന്നെ കാണണമെന്നു ദാവീദു അശോകയോടു അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നതു നോക്കുക:

"ദാവീദ് : നാനാണ്
അശോക : അതു ഞാൻ പറയണോ?
ദാവീദ് : വേണം
അശോക : എനെ വിശ്വസിക്കാതെ

ദാവീദ് : രാജാവാണെന്നോ? അതിലപ്പുറം എന്തിൻ ഭാതൊന്നുമില്ലേ?

അത്ശേഖ : പരാക്രമിയാണ്.

ദാവീദ് : അതിലും ഹൃദ്യമായിടൊന്നുമില്ലേ?

അത്ശേഖ : ഗായകൻ .....

.....

ദാവീദ് : അല്ലായിരിക്കാം. പാടാൻ ഞാൻ നിർബന്ധിച്ചുമില്ല. ഞാൻ ഗായകനായിടുമല്ല ഇവിടെ വന്നത്.

അത്ശേഖ : പിന്നെ?

ദാവീദ് : വെറുമൊരു മനുഷ്യൻ. ഒരു പുരുഷൻ. .....

.....മഴക്കാലത്തു ഉണക്കച്ചുള്ളികൾ തളിർക്കാറുണ്ടെന്ന് എനിക്കറിയാം. അത്ശേഖ, എനിക്കൊരു അതിവേണം....ച്രിയപ്പെട അത്ശേഖാ എന്തെ രാജാവായി കാണാതെ.. പരാക്രമിയായിടല്ല, കവിയായിടുമല്ല. എന്തെ ഒരു മനുഷ്യനായിക്കാണ്. ഒരു സ്ത്രീയുടെ സ്നേഹത്തിനായി ദാഹിക്കുന്ന പുരുഷനായിടു മാത്രം."

ഈ രംഗങ്ങൾ നാടകത്തിൽ മാനുഷികാംശത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യത്തെ സ്വയം വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ.

പുരോഹിതനും പ്രവാചകനും:

ച്രേമത്തിന്റെ മഹത്താല ഈ മാനുഷികമുഖത്തിന്റെ എതിർവശം ദാവീദിനു ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുകയാണല്ലോ നാഥാൻ ചെയ്യുന്നത്. നിർവികാരവും സ്ഥിതിയവുമായ വൈദികതയുടെ പാപവചനം നിർവഹിക്കുന്ന ഉപദേശി, വൈദികപാപത്തിന്റെ അശയം മനുഷ്യനുമേൽ ആരോപിക്കുന്ന പുരോഹിതനാണ്. പക്ഷെ നാഥാൻ, നേരത്തെ ബുചിപ്പിച്ചതുപോലെ പാപത്തിന്റെ മാനുഷികമായ വശം ദാവീദിനെക്കൊണ്ടു ഏറ്റു പറയിക്കുവാൻ ശക്തിയുള്ളവനാണ്. ഉപദേശിയിൽ നിന്ന് നാഥാനിലേയ്ക്കുള്ള ഗൗരവാവഹമായ വളർച്ച, 'ഓ മനുഷ്യൻ' നാടക

391

കീർ സി.ജെ.യുടെ ദർശനത്തിന്റെ മാനുഷികനില മനസ്സിലാക്കാൻ സഹായകമാവും. പുരോഹിതനും പ്രവാചകനിലും തമ്മിലുള്ള പ്രതിസന്ധന മാസ്റ്റർ 'അവൻ' നാടകത്തിൽ തെക്കുംതെക്കുന്നു സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. പ്രവാചകന്റെ സാക്ഷിമാത്ര ശ്രദ്ധയും പുരോഹിതന്റെയുമായുള്ള പ്രതിസന്ധന 'കാവൽ' നിലും കാണാൻകഴിയുന്നുണ്ട്. 'അവൻ' നാടകത്തിലെ ഉപദേശി, വൈദികപ്രവചനം നടത്തുന്ന ഒരു പുരോഹിതൻ മാത്രമാണ്. ഈ വൈദികപ്രതിനിധിയിലൂടെ നാടകത്തിലെ മാനുഷികവും വൈരാഗികവുമായ പ്രതിസന്ധിയിലെ ഏകപക്ഷീയതാൻ വേദന മുക്തിപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് ഭാഗികമായ ചില നിഷേധസന്ദർഭങ്ങളിൽ വിട്ടുവീഴ്ചനിർത്തുക എന്നിർക്കവിൻറെ വൈദികനിലയും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള സംഘം ഏറ്റെടുത്തിപ്പിടിച്ചു സുഗമമായ ധാരണ സ്ഥാപിക്കുവാൻ കഴിയുന്നില്ല. എന്നാൽ 'ഈ മനുഷ്യ'നിലെ ന്യായാധിപൻ, പാപത്തിന്റെ ഫലം മരണമെന്ന് എന്നു സഭിക്കുംപോൾ ഈ പാപത്തിന്റെ മാനുഷികമായ പ്രശ്നത്തെ നിസ്സഹായപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

മനുഷ്യനിർമ്മാണത്തിന്റെ വിമോചനപ്രസ്ഥാനത്തിൽ പ്രവാചകനും പുരോഹിതനും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം ഒരു പ്രധാനഘടകമായിരുന്നു. മാനുഷികവും വൈദികവും ഭാഗികനിലവുമായ ഒരു ജീവിതവ്യവസ്ഥയുടെ പ്രതിനിധികളായിരുന്നു പുരോഹിതവർഗ്ഗം എന്നു കാൾ പറയുന്നുണ്ട്.(16) സർവ്വതിഷ്ഠതയും മാനുഷികതയും മാനവികതയും പ്രവാചകപ്രസ്ഥാനത്തിനുള്ള സ്ഥാനം കാൾ അവർ ചൂണ്ടിപ്പറയുന്നുണ്ട്. തോമസിൽ കാണുന്ന പ്രവാചകന്മാരുടെ നിലപാടിൽ

---

16. Erich Kahler. Man the measure: 1956. p.p. 131-32

"The priests were the conservative, even reactionary, traditional, aristocratic element.....they were as a whole, the regular officers of the God.
The prophets were the extreme opposite, the progressive, stirring, democratic element, drawing their authority from personal, individual, inspiration, from immediate and intrinsic contact with God.....they were the ones who represented the elements of true Judaism and christianity, universality, humanity, spirituality and common destiny of mankind."

പ്രകാരം അവസാനിക്കുന്നത് ലേശുവിലാണ്. ലേശു തൊടൻമോടു പുരോഹിതന്മാരും ദേവാലയൻമളുമേയുള്ളു.+ പുരോഹിതന്മാരും ക്രിസ്തുവും തമ്മിലുള്ള പ്രതിസമാനത ഞെയിളിലെ പ്രധാന അംശമാണെങ്കിലും തന്റെ ശിക്ഷന്മാരാല ഒരു കൂടം പുരോഹിതവർഗ്ഗത്തെ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് വീണ്ടും വരവിന്റെ സിദ്ധാന്തം ഉറപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പ്രവാചകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ അവസാനം കുറിക്കുകയാണ് ലേശു ചെയ്യുന്നത്. സി.ജെ. ലേശുവിന്റെ ശിക്ഷന്മാരാല ഈ പുണ്യവാള വർഗ്ഗത്തെ 'കാർവരി'യിൽ അവതരിപ്പിച്ചത് എങ്ങനെയെന്നു കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. ക്രിസ്തീയ പൗരോഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തോട് സി.ജെ.ക്കുള്ള വിയോജിപ്പ് അവിടെത്തന്നെ പ്രകടമാകുന്നുണ്ട്. ഉപദേശിയിൽ അത് തെളിഞ്ഞുകാണാനും കഴിയുന്നു. ലേശുവിനെ പ്രവാചക രക്തസാക്ഷിയാണ് സി.ജെ. അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും തികച്ചും മാനുഷികമാല സജീവതയുള്ള പ്രവാചകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ അവസാനവും പൗരോഹിത്യസ്ഥാനത്തിന്റെ ബോഹ്മയുമാണ് സി.ജെ.യുടെ രാജ്യത്ത് ലേശു സ്ഥാപിക്കുന്നതെന്നു വിസ്മരിച്ചുകൂടാ. ക്രിസ്തീയതയെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ടു പൗരാണികതയിലേയ്ക്ക് നീങ്ങുംപോൾ കൂടുതൽ മാനുഷികമാല ഒരു ദർശനത്തിലേയ്ക്ക് സി.ജെ.യുടെ ലെ നീങ്ങുകയായിരുന്നു. ഇതായത് മാനുഷികതയുടെ മൂല്യം കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്ന പ്രവാചകത്തിന്റെ അവസാനം കുറിച്ച ക്രിസ്തുവിൽ നിന്ന് പ്രവാചകന്മാരുടെ യുഗത്തിലേയ്ക്ക് സി.ജെ. നീങ്ങുംപോൾ സി.ജെ.യുടെ ദർശനം കേവലവൈദികതയിൽ നിന്ന് ലേശുവിന്റെ ഭാവർത്തനത്തെ സംസ്കരിച്ച വിശ്വാസത്തിൽ നിന്നുംവേർപെട്ട് കൂടുതൽ മനുഷ്യഗന്ധമാർജ്ജിക്കുകയായിരുന്നു. പൗരോഹിത്യത്തിന്റെ യുഗത്തിൽ നിന്ന് പ്രവാചകത്വത്തിന്റെ യുഗത്തിലേയുള്ള ഈ വീളി സി.ജെ.യിലെ പരിവർത്തന തൃഷ്ണയെയും അതിന്റെ മാനുഷിക പ്രസക്തിയെയും കുറിക്കുന്നു.

വൈദികനീതിയുടെ ഭാഗിപത്യമുള്ള ക്രിസ്തീയതയിൽ നിന്ന് മതത്തിന്റെ മാനുഷികമാല സജ്ജീവത കല്പിക്കുന്ന പഴയനിയമ അംസ്കാരത്തിലേയ്ക്ക് യഹോവയുടെ ലോകത്തിലേയ്ക്ക് കടന്നുചെല്ലുകയാണ് സി.ജെ. തന്റെ ക്ളാസിക് ഉപക്രിസ്തീയ

393

ദൈവിക വെളിപാടാണ്. മാനവികതയുടെ ആത്മീയതയുടെ സംഭാവനയാണ് തന്നെ മാത്രമാണ് എന്ന് കാൾ മാർക്സ് പറയുന്നുണ്ട്.(17) മതത്തെയുടെ നാമം നി.നെ.യുടെ ക്രമാനുഗതിയിലുണ്ടായ രചനയുമായതെ കാരണം പ്രാചീനമായതാണ് കാലത്തെ അഭിപ്രായത്തിനു കഴിയുന്നു. 'അവൻ' നാടകത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നതുപോലെ മാനുഷികമായാർത്ഥത്തിന്റെ മതവും ഉപദേശിയുടെ വൈയക്തവും തമ്മിലുള്ള വിടവ്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും മാനവികതയും തമ്മിൽ ഉണ്ടായ തർക്കം എന്നുതോന്നുന്നു ഇപ്പോൾ പ്രാചീനമായതുണ്ട്. നി.നെ. അവർ തിരിച്ചുവരുമെന്നുള്ള പരമാധികാരത്തിനു സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനെതിരെ നിൽക്കുംപോൾ പോലും 'മാ നിഷാദ'നിൽ മാനുഷിക നീതി ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ദൈവത്തിന്റെ നാമവും മനുഷ്യന്റെ നാമവും തമ്മിലുള്ള വിരോധമാണ് ഈ ഗദ്യഭാഗം 'അവൻ' നാടകത്തിൽ ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്നുവെന്നതു ഇവിടെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.

നി.നെ.യുടെ ചരിത്രത്തെയും:

ടി.എസ്. എലിയട്ട് കാലത്തെ ഗുണവിശേഷത്തെക്കുറിച്ച് ചർച്ച ചെയ്യുമ്പോൾ എടുത്തുപറയുന്ന ഒരു പ്രത്യേകതകൂടിയുണ്ട്. ചരിത്രത്തെയും, മൂല്യബോധത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തെയും കവിയുടെ മനസ്സിൽ ഉണ്ടായിരിക്കുന്നതിനെ കാണ് എലിയട്ട് ചരിത്രത്തെയും എന്നുപറയുന്നത്. ഇതിനെക്കുറിച്ച് മറ്റൊരുസന്ദർഭത്തിൽ

---

17. Ibid. p.67.
"This also makes for entirely new relation between the Jewish God and hispeople, a relation that marks a new epoch of human evolution in many respects. First of all, it was an actually human relationship of perpectual communication on both sides, a dialogue, a dialectic, dramatic relationship of perpectual question and answer, of violent rebellion on the part of man and wrath and threats on the part of God; but also passionate attachment and of true love on both sides."

നിശ്ചിതരീതിയുടെയിന്റെ ഏടുത്തുപറയുന്ന 'മാനുഷിക സത്ത'ത്തിന്റെ മാത്രമല്ല മറിച്ചും ഒരേപോലെ കാണുന്നു.(18) 'ഞാൻ' നടത്തിയാണ് സി.ഇ.യുടെ അടിസ്ഥാന മാനുഷിക പ്രതിഭാസ പരാമർശപ്രമേയത്തിൽ. അതിനെ അതേയിനമാക്കുകയിൽ. ഭൂതകാലത്തിന്റെ ശക്തമായി പ്രവേശിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. അതിനാൽ അശ്ലീലപരമായി ഭാരപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ 'ആ മനുഷ്യ'നിലാവുംപോൾ വർത്തമാന നമുക്കെന്നത് പൂർണ്ണമായതിൽ മാത്രം നമുക്കനിഷ്ടപ്പെടുകയും പരാമർശനീയമെന്ന പ്രമേയത്തിനുമേൽ ഭൂതകാലത്തിന്റെ ഏറെയും ശക്തവും അനിവാര്യമായി ഭാരപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. പ്രാർത്ഥനയുടെ ചരിത്രാധിപത്യം എന്ന ഭാരം ഇവിടെ നിറഞ്ഞവെടുക്കുന്നു. 'ആ മനുഷ്യൻ' ഒരു മ്ലാനിക് കൂടി ആയിത്തീരുന്നു. പരാമർശനീയമെന്ന പ്രതിഭാസത്തിനുമേൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള ചരിത്രപരമായ മാനുഷികയുക്തിയും സ്വാധീനപ്പെടുത്തുന്നതു കൊണ്ടാണ്.

സ്ത്രീപുരുഷത്വങ്ങളെയും ലൈംഗികതയെയും നിലകളെയും കാലചരിത്രങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പരിശോധിച്ചു അതിനെ മുഖ്യം കീഴടക്കുന്നതാണ് പരിശ്രമം സി.ഇ.യുടെ മിക്കലേഖനങ്ങളുടെയും കാതലായ സംഗതിയാണ്. 'ശുദ്ധമായ കവിത' എന്നതും ഒരു സിദ്ധിയാണ്.' 'കവിതയോ കവിയുടെയോ വ്യക്തിത്വമോ' 'സ്ത്രീകൾ എഴുതുന്നതെന്തും' 'പുരുഷനായാലും' എന്നിലേതുള്ളിൽ സ്ത്രീപുരുഷത്വത്തെക്കുറിച്ചു സി.ഇ.യുടെ ചരിത്രപരമായ ധാരണ പ്രകടമാണ്. ഈ ചരിത്രബോധം, സി.ഇ.യുടെ പ്രമേയമായ പരാമർശനീയത്തോടു സംഗ്രഹിപ്പെടുന്നു 'ആ മനുഷ്യ'നിലാണ്.

---

18. T.S. Eliot. Critical Texts, Oxford Univ. Press 1966 PP. 93-94

"One of the facts that might come to light in this process is our tendency to insist when we praise a poet upon those aspects of his works in which he least resembles anyone else. In these aspects or parts of his work we pretend to find what is individual, what is the peculiar essence of man....whereas if we approach a poet without prejudice we find not only the best but the most individual parts of his works may be those in which the dead poets, his ancesters asset their immortality most vigorously."

ചരിത്രത്തിന്റെ പ്രത്യേകത:

മുറിഡിയന്റെ നാടകങ്ങളിൽ ചരിത്രവാസ്തവം അവിഭാജ്യമായുള്ള പ്രവണത നാടകചിന്തകന്മാർ കാണുന്നുണ്ട്. വൈവിദ്ധ്യങ്ങളൊന്നുണ്ടെങ്കിൽ ചരിത്രവാസ്തവം അടിസ്ഥാനമായ മുറിഡിയന്റെ സമ്പ്രദായത്തിന്റെ ചില വ്യാഖ്യാനങ്ങളുണ്ട്.(19) അവയുടെ തെറ്റും ശരിയും ഇവിടെ പ്രസക്തമല്ല. പക്ഷെ മുറിഡിയൻ വിമർശകർ ആരോപിക്കുന്ന ഈ സമ്പ്രദായം നി.ടെ.യുടെ നാടകവിധാനത്തിൽ എത്രമാത്രം സംഗതമാകുന്നുണ്ടെന്നു നോക്കാം.

മിഡിയയിലെ ഗതിവിഗതികളെക്കുറിച്ചുള്ള തന്റെ, തന്റെ നാടകത്തെഴുതിലെല്ലാം സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ടോ നി.ടെ. പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ടോ. ചരിത്രവാസ്തവം അവിഭാജ്യമായുള്ള മുറിഡിയന്റെ പരിശ്രമവും ഈ അവതരിപ്പിക്കലുകളിലെ പ്രേരണ തന്നെയോ? നി.ടെ.യുടെ ആദ്യനാടകമായ 'അൽസ്റ്റി'-ൽ ഈ മിഡിയയുടെ അതിമാനുഷപ്രേരണയും നാടകത്തിലെ ക്രിയാംശവും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തം പരിശോധിച്ചുനോക്കുക. അതിലെ ക്രിയാവിഭാഗമായുള്ളത് പരമാത്മാധിപ്രവർത്തനമാണ്. അതിന്റെ ക്രിയ ഈ പ്രവർത്തനത്തെ പിന്തുടരുന്നതാണ്. മുഖ്യക്രിയയുടെ സ്വഭാവനിർണ്ണയത്തിലേക്കാണ്, തീരാം വരവിന്റെ (ക്രിസ്തുവിന്റെ) വചനം ഉപദേശിക്കണമെന്നു നി.ടെ. പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു'എന്ന സങ്കല്പത്തെ നാടകത്തിന്റെ ജീവിതദർശനമായി ഉയർത്തിക്കാണിക്കുന്നു. വ്യവസ്ഥാപിതമായുള്ള ക്രിസ്തുവിന്റെ അവർത്തനം അപ്പോൾത്തന്നെ വീണ്ടും വരണമെന്ന ലോകജീവിതത്തിന്റെ ഗതിതന്നെ എന്നിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ, മാനുഷികവും ദൈവികവുമായ ഒരു വ്യവസ്ഥാപനിവർത്തനപ്രക്രിയയാണ് ക്രിസ്തു.

---

19. Gilbert Norwood. Greek Tragedy: 1948. p.314.
"The first theory is that the poet wishes to end with 'historical' truth, but in the course of his action has so blundered that he cannot naturally do so; therefore he puts forward a God who asserts that the action shall continue as 'history' asserts that it did; ....."

ഇങ്ങനെ പരമാധ്യക്ഷത്വത്തിന്റെ നാമഹേതുകത്തിൽ ജീവിതഗതിനിയന്ത്രണത്തിനും മുഖ്യൻ വേണ്ടി, ക്രിസ്തു എന്ന മനോമുകുരശക്തിയെ, ദൈവികശക്തിയെ നി.ഷെ. ഉയിർപ്പിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്നു.

ഇതിൽ നിന്നു തികച്ചും ഭിന്നമായ ഒരു അഭിപ്രായമാണ് 'ആ മനുഷ്യ'നിലുള്ളത്. മനോമുകുരവും ദൈവികവുമായ ശക്തിയുള്ള വ്യക്തികളോ ദൈവങ്ങളോ അല്ല ലോകഗതി നിയന്ത്രിക്കുന്നത് എന്ന അടിസ്ഥാനം ഇവിടെ നിഷ്കാസനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. 'ചരിത്രമാണ് എന്നെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നത് എന്നുവരെ തോന്നിപ്പോകുന്നു' എന്ന് നി.ഷെ.യുടെ താവിരു പറയുമ്പോൾ ദൈവത്തിന്റെ ക്രിയയുടെ തുടർച്ചയെ നിഗമിക്കുന്ന 'ദൈവത്തിനു' പകരം ചരിത്രം പ്രമാണമാകുന്നു. താവിരിന്റെ അനിയന്ത്രിതമായ പ്രേമം, വ്യവസ്ഥാലംഘനം, ദൈവത്തിന്റെ നിയോഗമല്ല; ചരിത്രത്തിന്റെ വിളിയാണ്. പരിവർത്തിക്കാനും പരിവർത്തിപ്പിക്കാനുമുള്ള ചരിത്രനിർദ്ദേശം. അതോടെ മനുഷ്യനാശിയുടെ ഇച്ഛാശക്തിയുടെ ഊക്കുള്ളതാണ്. വ്യവസ്ഥയ്ക്കെതിരെ ആഞ്ഞടിച്ചു വ്യവസ്ഥയെ മാറിമറിക്കുന്ന മനുഷ്യന്റെ ഇച്ഛാശക്തിക്കു പിന്നിൽ ചരിത്രത്തിന്റെ പ്രേരണയെന്തൊക്കെയുണ്ട്. പരിവർത്തനം ക്രിസ്തുവിന്റെ ദൈവികമായ അവർത്തനത്തിലൂടെ ഉണ്ടാകുന്നതല്ല. മാറിമറിക്കാനുള്ള മനുഷ്യേച്ഛയുടെ ചരിത്രശക്തിയിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്നതാണ് എന്ന് 'ആ മനുഷ്യ'ന്റെ ദർശനം പറയുന്നു. ഇവിടെ വ്യക്തിയാണ്, മനോമുകുരശക്തിയുള്ള ദൈവങ്ങളാണ്, ലോകഗതി നിയന്ത്രിക്കുന്നത് എന്ന ഫാരിസ്സു മുഖമുള്ള തത്ത്വശാസ്ത്രം പിൻതള്ളപ്പെടുന്നു.+ ദിവ്യാധിപത്യത്തിന്റെ മാഹാത്മ്യകാലം നിരസിക്കപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ മനുഷ്യരാശിയുടെ ഇച്ഛ ചരിത്രത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലും മാറിമറിക്കുന്നതിലും വഹിക്കുന്ന പങ്കിന് വ്യക്തമായ ചരിത്രനോക്കത്തോടെ 'ആ മനുഷ്യ'ന്റെ ദർശനം ചൊടുക്കുന്നു.

+ 'ചരിത്രവും വ്യക്തിയും' എന്ന നി.ഷെ.യുടെ ലേഖനം നോക്കുക.

ദ്വിവർഷ ഗവേഷണ പ്രബന്ധം 1953 പുറം 53-63.

397

ക്രിസ്തുവും (ദൈവവും) ഉറിഞ്ഞോവും:

ദിവ്യാവതാരത്തിന്റെ അവർണ്ണനം എന്ന ആശയം പിൻതള്ളപ്പെടുകയും മാനുഷികമായ ക്രിസ്തു ചരിത്രപരിവർത്തനത്തിന്റെ കാണാക്കാഴ്ച കണ്ടുപിടുകയും ചെയ്യുന്നതിനു കൂടെയും സഹായകമായിരിക്കുന്നു. 'ആ മനുഷ്യ'നിലെ ഉറി ഓവാണ്. ഉയർത്തപ്പെട്ടമായ ക്രിസ്തുടെ പുനരുത്ഥാനം ഉറിഞ്ഞോ. അത്രമാത്രം. അതിനപ്പുറമുള്ള എന്തോ ആരുടെയോ നിർദ്ദേശം. ഈ ക്രിസ്തുവിനും പൊതു അവർ വീണ്ടും വന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തെ തിരിച്ചുമുണ്ട്.

'ആ മനുഷ്യൻ' മുതൽ അടിക്കുറിപ്പ് മുതൽ സംഗതിൽ അതിശയവും അത്ഭുതം ഉറിഞ്ഞോവിന്റെ വീണ്ടും വന്നതിനെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയാണോ. ഭർത്താവിന്റെ അന്ത്യനിമിഷത്തിൽ അവിടുന്നിന്റെ പാപരഹിതമായ പ്രവൃത്തിയിലൂടെ വിശേഷമായിത്തീർന്ന അതിശയ, ഭർത്താവിന്റെ അന്ത്യനിമിഷത്തിൽ മനുഷ്യനായി ഗർഭിണിയായിരിക്കുന്ന നാരായണ ഭർത്താവിന്റെ വീണ്ടും വന്നതിനെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന പൊഴുതാക്കുന്ന അപേക്ഷകൾ തെറ്റായുരുകൊള്ളുന്നു. പക്ഷെ പാപിയുടെ രക്ഷയ്ക്കായോ ശിക്ഷയ്ക്കായോ ഉറിഞ്ഞോ വീണ്ടും തന്റെ ഗൃഹത്തിലേയ്ക്കു ചെല്ലുന്നില്ല. മാനുഷികതയിൽ അവൻ വീണ്ടും വരും എന്ന ആശയത്തിനു നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാലയത്തിൽ കിടയ്ക്കുന്നും ഇവിടെ ലഭിക്കുന്നില്ല. മറിച്ചായെ തിരിച്ചു വരുന്ന മർക്കോസിനെപ്പോലെ ഉറിഞ്ഞോവും അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന ആശയത്തെ നിരാകരിക്കുന്നു.

എന്നാൽ ഒരു ലിറ്റാടിനെപ്പോലെ കൊല്ലപ്പെടുന്നവനു വേണ്ടി പറയുന്ന ഉറിഞ്ഞോവിന്റെ മനസ്സിനു പ്രാകൃതരുടെയുടെ സ്വഭാവമുള്ളതു്. ക്രിസ്തുവിന്റെ കുരിശുമരണവും പ്രാകൃതരുടെയിലും തമ്മിലുള്ള അന്തരത്തെപ്പറ്റി കാൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്.(20) 'ആ മനുഷ്യ'നിലെ ഉറിഞ്ഞോ ക്രിസ്തുവിന്റെ

---

20. Erich Kahler. Man the Measure: 1956. p.41.
"But from these earliest human sacrifices a line of development leads the most exalted sacrificial death in the history of mankind to the crucification of Christ."

സ്വയം സ്വന്തമായ മരണത്തിന്റെ പിന്നിലെ സൂചനകളിലേക്കു പോകുന്നു. രാമുവിന്റെ പൈതാരത്തിൽ അയാൾ ഒരുതിരുമാടുകൾ മത്സരിക്കുന്നു.— ക്രിസ്തുവിന്റെ സ്വന്തം മരണം എന്ന സങ്കല്പത്തെ ക്രിസ്തുവിന്റെ ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നതുപോലെ — കുറുതിമുഗത്തിന്റെ സ്വന്തത്തെ മരണം സ്പർശിക്കുന്നതുപോലെയാണ്. സ്വന്തമായി നാസുമായുള്ള രാമുവിന്റെ നിർദ്ദേശം നിരസിക്കപ്പെടുമ്പോൾ തിരക്കിലും ഒരു ജീവിതത്തെപ്പോലെയാണ് ഈറിമാവിന്റെ ജീവിതം മുഴുവനും പോകുന്നത്.

ഈറിമാവിന്റെ ജീവിതം, മുഴുവൻ പെരിയുന്ന ഒരുവന്റെ മരണമാണ്. മുഴുവനുമായി കലാത്മകമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന ഹെമിംഗ്വേയുടെ പ്രധാനകൃതികളിലുള്ള പോലെ മുഴുവൻ പെരിയുന്ന കാളകളുടെ കുരുതിന്റെ പിന്നിലുള്ള സങ്കല്പത്തെ ചേർത്തു പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നുണ്ട്. സ്പെയിനിലെ കാളപ്പോരിനു പിന്നിലെ മിത്തിന്റെ ഹെമിംഗ്വേയുടെ മുഴുവൻകൃതികളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി നിരീക്ഷിച്ചു പ്രസ്താവിക്കുന്നു.(21) കാളപ്പോരിലും കാളയും തമ്മിലുള്ള ഈ ബന്ധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഈറിമാവിന്റെ കുരുതിയെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. രാമുവിന്റെ അത്ര പ്രധാനമായ മുഴുവൻനിർദ്ദേശത്തെ പൊരുതിനിൽക്കുന്ന ഈറിമാവിന്റെ ഒരു ഹെർക്കുലിസ് വീരത്തിന്റെ കൂടിച്ചേരലുണ്ട്. ക്രിയാപരമായ ഈ പൊരുതലിലും തന്റെ ഒരു കാളപ്പോരിലൂടെ മുഴുവൻ ഉപയോഗിച്ചു രാമു വിജയം വരിക്കുമ്പോൾ ആ ഹെർക്കുലിസ് ക്രിയാശക്തി അയാൾ കൈവരിക്കുകയാണ്. പ്രപഞ്ചത്തെ സ്വതന്ത്രനായും സ്വയം നിശ്ചയദാർഢ്യമുള്ളവനായും തെറ്റിദ്ധരിപ്പിച്ചും ഭോഷനായുമായി തിരിക്കാതെ ക്രിയകൊണ്ടു സമ്പന്നനിക്കുന്ന രാമുവിന്റെ, ഭോർദ്ദാനെപ്പോലെ ഒഴുക്കിൽ അന്ധനായിനിൽക്കുന്ന രാമുവിന്റെ, മരിയാനോയെപ്പോലെയും ഈറിമാവിന്റെ ശ്രേഷ്ഠതി ഉൾക്കൊണ്ടു കഴിയുന്നു. ഈറിമാവിന്റെ കുരുതിയിലൂടെ അയാൾ

---

21. John Atkins. Earnest Hemingway: 1952. p.156.
"The bull is the symbol of strength, always appealing to Hemingway, and it could be identified in certain respects with the simplest of all the Greek myth heroes, Hercules .... applying the usual amblivalence inherent in mythology. The Hercules elements in Man is revealed by his victory over the bull."

399

വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ഹെബ്രായിൽ ശക്തിമാനു നടക്കാൻപോകുന്നതിലെ 'നെതന്യാഹുവിന്റെ ദൈവമേ സഹായിക്കണമേ' എന്ന വാക്യത്തിനു പിന്നിലുള്ളതു. നടക്കാനുള്ളിൽ യുദ്ധവിരക്തനായി കാണപ്പെടുന്ന നാഥനു. നടക്കാൻപോകുന്നതിൽ നെതന്യാഹുവിന്റെ ദൈവമേ സഹായിക്കണമേ പറയുമ്പോൾ കുറുനിലപ്പെടുത്തപ്പെട ഉറിയാവിന്റെ നാവിനെപ്പോലും ശത്രുക്കളിലും ബഹുമാനിക്കുന്ന യുദ്ധത്തിന്റെ ഹെബ്രായിൽ ശ്രീമാഹാത്മ്യം രാജാവിന്റെ കൊടുത്തിലിരിക്കുന്നു എന്നു മനസ്സിലാക്കും. വ്യവസ്ഥാപനിയമത്തിനായുള്ള ഉദ്ദിഷ്ടത്തെപ്പോലെ, അതിപ്രധാനത്തിന്റെയും പരിവർത്തനത്തിന്റെയും യുദ്ധമാണു നടത്തിന്റെ ദർശനമായി പ്രഖ്യാപിക്കപ്പെടുന്നതു.

യുദ്ധത്തിന്റെ പ്രശ്നം:

ഉദ്ദിഷ്ടത്തെപ്പോലെ ജീവിതനിലത്തിൽ നിന്നു. യുദ്ധത്തിന്റെ ഗതിയെത്തിലേക്കു സി.ഐ.എ.യുടെ ദർശനം പരിണമിക്കുമ്പോൾ. ക്രിസ്തുവിന്റെ രാഷ്ട്രത്തിനും ദൈവത്തിന്റെ രാഷ്ട്രത്തിലേക്കു (പരമാനന്ദം) സി.ഐ.എ. എത്തിച്ചേരുന്നു. "ഞാൻ എന്റെ കൈകളെ യുദ്ധം അഭ്യസിപ്പിക്കുന്നു" എന്നു പ്രതിജ്ഞയിലെ രാജാവു പറയുമ്പോൾ(22) ദൈവത്തോടു ഉദ്ദേശിക്കുന്നതെങ്കിലും യുദ്ധവിരക്തനായ രാജാവിന്റെ കൈകൾക്കു യുദ്ധത്തിന്റെ വിദ്യ പൊടുന്നനെ ഉറിയാ തന്നതാണെന്നു പറയുന്നതിൽ തെറ്റില്ല.

രാജാവിന്റെ പുത്രനും രാജാവും:

ഭാരതീയത്തിന്റെ മഹത്തായ ക്രിസ്തുവിൽ നിന്നു മനുഷ്യപുത്രനിലേക്കു മനുഷ്യന്റെ ക്രിയാപഥത്തിലേക്കുമുള്ള സി.ഐ.എ.യുടെ

---

22. Will Durant. The story of civilization: 1954. p.67
"Apparently the conquering Jews took one of the God of cannon, Yahu, and re-created him in their own image as a stern, warlike, 'stiff-necked' deity, with almost lovable limitations.....The Lord is a man of war, says Moses and David echoes him 'He teacheth my hands to war."

ദർശനം ദാവീദിന്റെ പുത്രന്റെ സ്വഭാവം നിരാകരിച്ചു കൊണ്ട് ദാവീദിന്റെ മുൻഗണനാക്രമത്തിൽ ചെന്നെത്തിനിൽക്കുന്നു. "ഞാൻ ഭൂമിയിൽ സമാധാനം വരുത്തുവാൻ വന്നു എന്നു നിരൂപിക്കരുത്. സമാധാനമല്ല വാൾ അത്രേ വരുത്തുവാൻ ഞാൻ വന്നത്"+ എന്നു പറയുന്ന യേശു, യെശയ്യാവിന്റെ പ്രവചനപ്രകാരം ദാവീദിന്റെ കുലത്തിൽ ജനിച്ച മിശിഹായും അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇസ്രയേലിന്റെ രാജപദവി അവകാശപ്പെടുവനുമാണ്. പക്ഷെ ഭൂമിയിൽ വാൾ വരുത്തുവാൻ യേശുവിനു കഴിയുന്നില്ല. (അതിന്റെ പേരിൽ സി.ഐ.യുടെ ക്രൂരമായ യേശുവിനോടു തെറ്റിദ്ധരിയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.) ദാവീദിന്റെ പുത്രന്റെ മാപ്പപേക്ഷയിൽ നിന്നു ദാവീദിന്റെ മാനസത്തെ ചലിക്കുന്ന സി.ഐ.യുടെ ജീവിത ദർശനം മുഴുവനായ മനുഷ്യന്റെ ക്രിസ്തു മാധ്യർത്ഥമായി കണ്ടെത്തുന്നു.

"നീ എന്നെ നിരന്തരം തിരുനാമ ഉറിയാവിന്റെ ഭാര്യയെ നിന്റെ ഭാര്യമാരിലൊന്നായി എടുത്തതുകൊണ്ടു വാൾ നിന്റെ ഗൃഹത്തിൽ നിന്നു ഒരിക്കലും വിടുമാറുകയില്ല." എന്നു നാഥൻ ദൈവത്തിന്റെ വാക്കുകളായി ദാവീദിനോടു പറയുന്നു. 'ചരിത്രമാണ് എന്നെ പ്രഹരിയ്ക്കുന്നത് എന്നുവരെ തോന്നിപ്പോകുന്നു' എന്നു ഫ്രാവിദു പറയുന്നതും ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഉറിയാവിനോടു ചെയ്ത തെറ്റു തന്നെയാണ് വാൾ മുടിമുവാൻ കാരണം. ആ തെറ്റു ചിത്രീകരിന്റെ പ്രേരണയാണ്. വാൾ (മുദ്രം) പരിവർത്തനത്തിന്റെ ചരിത്രം മുടിയാണെന്നും ഇവിടെ വാദിച്ചെടുക്കുന്നു. 'നോമ്പിനു' മുമ്പുള്ള തന്റെ എല്ലാ പ്രഭാഷണങ്ങളിലും മുദ്രവിനെയും വേർതിരിക്കുന്ന സി.ഐ. തന്റെ കലയുടെയും ദർശനത്തിന്റെയും വിലയിടിഞ്ഞുള്ള വാക്കായി മുദ്രയെ തെളിച്ചിച്ചെടുക്കുന്നത് 'ആ മനുഷ്യ'നിലാണ്. സി.ഐ.യുടെ ലോയോത്തമ ലോകത്തു അവർത്തിച്ചെടുത്ത കിടന്ന മുദ്രയുടെ സ്വാധം ഇവിടെ ഉയർത്തപ്പെടുന്നു.

+ മത്തായി. 10: 34-35

• 2 ശമുവേൽ. 11-12

401

വ്യക്തിയിൽ നിന്നു പ്രപഞ്ചത്തിലേയ്ക്കു:

ദാവീദിന്റെ പുത്രനിൽ നിന്നു ദാവീദിന്റെ കാലത്തിലേയ്ക്കുള്ള ഈ നീക്കം വ്യക്തിയിൽ നിന്നു പ്രപഞ്ചത്തിലേയ്ക്കുള്ള നീക്കമാണു. ദാവീദിന്റെ കാലത്തെ സാമൂഹ്യജീവിതത്തിലെ വ്യക്തിസമൂഹബന്ധങ്ങൾ കാലർ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നതു ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാണു(23) ജി.ജെ. ആശയപരവും കാല്പനികവുമായ ഒരു രചനാദശയിൽ നിന്നു ക്ലാസിക് ദശയിലേയ്ക്കു നീങ്ങുംപോൾ, ഇദേഹത്തിന്റെ രചനാഭൂമിയായിത്തീരുന്നതു വ്യക്തിയിൽ നിന്നു വിശ്വത്തിലേയ്ക്കു നീങ്ങുന്ന ഒരു സമൂഹസംസ്കാരമാണു. ഈ പ്രാഗ്ക്രിസ്തീയ ക്ലാസിക് സംസ്കാരം ജി.ജെ.യുടെ കലാവ്യക്തിത്വത്തെ ഏറ്റവും ന്യായമായ ദശയിലെത്തിക്കുന്നു.

സർവനിഷ്ഠതയുടെ ആധിപത്യമുള്ള പ്രവാചകത്വസംസ്കാരത്തെ വ്യക്തിവത്കരിച്ചുവെന്നതാണു ക്രിസ്തുവിന്റെ ചരിത്രപരമായ അവിശേഷത എന്നു കാലർ പറയുന്നു.(24) ഈ ആത്മാധിഷ്ഠിതത്വത്തെ ജനരാശിയുടെ ഇച്ഛാശക്തിയുമായി സംയോഗിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണു 'ആ മനുഷ്യൻ' ഒരുത്തമ കലാസൃഷ്ടിയിത്തിർന്നു ഒരെഴുത്തുകാരൻ എന്ന നിലയിൽ ജി.ജെ.യുടെ കലാപൂർണ്ണതയെ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നതു

---

23. Erich Kahler. Man the measure:1956 p.64.
"The Jewish people is a peculiar, a really unique phenomenon, for it combines two apparently contradictory elements, a strict particularity and an outspoken trend toward universality. In its social structure, as well as in its history and is a transition from particularity to universality."

24. Ibid. p.145.
"Jesus gave the strength expression to the old prophetic tendency to let the freeindividual inspired by his peronal piety make his own decision on the meaning and the obligation entailed by the law."

A copies

വ്യക്തിയിൽ നിന്നു ക്രമാഭിവൃദ്ധിയിലേക്കു:

ദാവീദിന്റെ പുത്രനിൽ നിന്നു ദാവീദിന്റെ കാലത്തിലേക്കുള്ള ഈ നിമം വ്യക്തിയിൽ നിന്നു ക്രമാഭിവൃദ്ധിയിലേക്കുള്ള നിമമാണു. ദാവീദിന്റെ കാലത്തെ സമൂഹജീവിതത്തിലെ വ്യക്തിസമൂഹബന്ധങ്ങൾ കാൾ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നതു ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാണു.(23) ജീവനെ. ഓജസ്സപത്രവും കാഡ്പത്രിവുമായ ഒരു രക്തദാഹിയിൽ നിന്നു ക്ഷമിക്ക ദയയിലേക്കു നിമ്നമാകുമ്പോൾ, അതേ ഹൃദയത്തിന്റെ രക്തസാക്ഷിയാകിയതിലൂടെ വ്യക്തിയിൽ നിന്നു വിശ്വത്തിലേക്കു നിമ്നമായ ഒരു സമൂഹനിർമ്മാണമാണു. ഈ ക്രാന്തദർശിയായ ക്ഷമാപിക് സന്ദേശം സി.ഐ.യുടെ കലാസൃഷ്ടിയിലൂടെ ഹേഗിലും സ്വാധമായ ദയയിലേക്കിലൂടെ.

സർവനിഷേധത്തിന്റെ ഭാഗിഭൂതമായുള്ള ക്രമാഭിവൃദ്ധിയുടെ വ്യക്തിയിൽ വർത്തിച്ചിരിക്കുന്നതാണു ക്രിസ്തുവിന്റെ ചരിത്രപരമായ സന്ദേശം, എന്നു കാൾ പറയുന്നു.(24) ഈ ആത്മാഭിമാനത്തിന്റെ ദൈനംദിനമായ ഉപജ്ഞാപ്തിയിലൂടെ സംഭോഗിച്ചിരുന്നതുകൊണ്ടാണു 'ഞാ മനുഷ്യൻ' ഒരുകാലത്തു കലാസൃഷ്ടിയാകിയതിൽനിന്നു തെഴുന്നേൽക്കാൻ ഏതു നിലയിൽ സി.ഐ.യുടെ കലാപ്രയത്നത്തെ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നതു.

---

23. Erich Kahler. Man the measure : 1956 p.64
"The Jewish people is a peculiar, a really unique phenomenon, for its combines two apparently contradictory elements, a strict particularity and an outspoken trend toward universality. In its social structure, as well as in its history and is a transition from particularity to universality."

24. Ibid. p.145
"Jesus gave the strength expression to the old prophetic tendency to let the free individual inspired by his personal piety make his own decision on the meaning and the obligation entailed by the law."

അദ്ധ്യായം ഒൻപത്

രൂഥ്:

'ഓ മനുഷ്യ'നുശേഷം 1957-ൽ സി.ജെ. എഴുതിയ 'രൂഥ്' എന്ന ലഘുനാടകം സി.ജെ.യുടെ ക്ലാസിക്കുടത്തിലെ സർഗ്ഗാത്മകരചനകളിൽ ഒടുവിലത്തേതാണ്. സംഘർഷവും ഗാംഭീര്യവും തുളുംപിനില്ക്കുന്ന 'ഓ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിന്റെ പിൻതുടർച്ചയായി വരുന്ന 'രൂഥ്', സംഘർഷത്തിന്റെയോ സങ്കീർണ്ണതയുടെയോ പ്രശ്നങ്ങളൊന്നും മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുവരുന്നില്ല. ശാന്തമായ പ്രകൃതിയുള്ള ഈ നാടകം ജൈബിൾ പഴയനിയമത്തിലെ ഒരദ്ധ്യായത്തെ ഉപജീവിച്ചുള്ളതാണ്. നാടകീയതയുടെ നേരിയ സ്പർശം പോലുമില്ലാത്ത 'രൂഥ്' ജൈബിൾകഥയെ രംഗവിഭജനം ചെയ്യുകയും കഥ സംഭാഷണരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിൽക്കവിഞ്ഞ് ഒരു നാടകമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് പറഞ്ഞുകൂടാ.

ജൈബിളിലെ കഥ:

"ന്യായാധിപന്മാർ ന്യായപാലനം നടത്തിയ കാലത്ത് ഒരിക്കൽ ദേശത്ത് ക്ഷാമം ഉണ്ടായി; യെഹൂദയിലെ ബേത്ത്‌ലേഹെമിലുള്ള ഒരു ഓൾ തന്റെ ഭാര്യയും രണ്ടു പുത്രന്മാരുമായി മോവാൽ ദേശത്ത് പരദേശിയായി

പാർപ്പാൻ പോയി. അവനു എലീമേലെക്ക് എന്നും ഭാര്യക്കു നൊവൊമി എന്നും രണ്ടു പുത്രന്മാർക്കു മഹ്ലോൻ എന്നും കില്യോൻ എന്നും പേർ. .... എന്നാൽ നൊവൊമിയുടെ ഭർത്താവായ എലീമേലെക്ക് മരിച്ചു; അവളും രണ്ടു പുത്രന്മാരും ശേഷിച്ചു. അവർ മോവാബ് സ്ത്രീകളെ വിവാഹം കഴിച്ചു അവരിൽ ഒർപ്പാ എന്നും മറ്റവൾക്കു രൂത്ത് എന്നും പേർ. അവർ ഏകദേശം പത്തു സംവത്സരം അവിടെ പാർത്തു. മഹ്ലോനും കില്യോനും രണ്ടുപേരും മരിച്ചു. .... എന്നാൽ നൊവൊമി മരുമകൾ രണ്ടുപേരോടും നിങ്ങൾ താന്താന്റെ അമ്മയുടെ വീട്ടിലേക്കു മടങ്ങിപ്പോകുവിൻ. മരിച്ചവരോടും എന്നോടും നിങ്ങൾ ചെയ്തപോലെ യഹോവ നിങ്ങളോടും ദയ ചെയ്യുമാറാകട്ടെ ..... അവർ ഉച്ചത്തിൽ കരഞ്ഞു. ..... ഒർപ്പാ അമ്മാവിയമ്മയെ ചുംബിച്ചു പിരിഞ്ഞു; രൂത്തോ അവളോടു പറ്റി നിന്നു.... അങ്ങനെ അവർ രണ്ടുപേരും ബേത്ലേഹം വരെ നടന്നു. അവർ ബേത്ലേഹമിൽ എത്തിയപ്പോൾ പട്ടണം മുഴുവനും അവരുടെ നിമിത്തം ഇളകി; സ്ത്രീകൾ നൊവൊമിയോ എന്നു സ്ത്രീകൾ പറഞ്ഞു. അവൾ അവരോടു പറഞ്ഞതു്, നൊവൊമി എന്നല്ല മാറാ എന്നു എന്നെ വിളിപ്പിൻ. സർവശക്തൻ എന്നോടു കൈപൊരുതിയിരിക്കുന്നു. നിറഞ്ഞവളായി ഞാൻ പോയി, ഒഴിഞ്ഞവളായി യഹോവ എന്നെ മടക്കി വരുത്തിയിരിക്കുന്നു. ..... അവർ അവകൊയ്ത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ ബേത്ലേഹമിൽ എത്തി.

നൊവൊമിക്കു തന്റെ ഭർത്താവായ എലീമേലെക്കിന്റെ കുടുംബത്തിൽ മഹാധനവാനായ ഒരു ബന്ധുവുണ്ടായിരുന്നു; അവനു ബോവസ് എന്നുപേർ. എന്നാൽ മോവാബ്സ്ത്രീയായ രൂത്ത് നൊവൊമിയോടു: ഞാൻ വയലിൽ ചെന്നു എന്നോടു ദയ കാണിക്കുന്നവന്റെ അടുക്കൽ കതിർ പെറുക്കട്ടെ എന്നു ചോദിച്ചു. പൊയ്ക്കൊൾക മകളേ എന്നു അവൾ അവളോടു പറഞ്ഞു.... കൊയ്ത്തുകാരുടെ പിന്നാലെ ചെല്ലുന്ന കാര്യത്തോടു: ഈ യുവതി ആരു എന്നു നൊവൊമി ചോദിച്ചു..... അതിനു രൂത്തിനോടു: കേട്ടോ മകളേ, പെറുക്കുവാൻ വേറൊരു വയലിൽ പോകേണ്ട, ഇവിടം വിടുകയും വേണ്ട;

ഇവിടെ എന്റെ താലൂക്കാരത്തികളോടു ചേർന്നുകൊൾക..... ഇങ്ങനെ അവൾ വൈകുന്നേരം വരെ പെറുക്കി..... അവൾ പെറുക്കിക്കൊണ്ടുവന്നതു് അമ്മാവി കണ്ടു, താൻ തിന്നുശേഷിച്ചിരുന്നതും അവൾ എടുത്തു അവൾക്കു കൊടുത്തു. .... ജോവാൻ എന്നൊരു ആളുടെ അടുക്കലാണിരുന്നു താൻ വേലചെയ്തതു എന്നു പറഞ്ഞു. നൊവൊമി മരുമകളോടു: ജീവനുള്ളവരോടും മരിച്ചവരോടും ദയവിടാതിരിക്കുന്ന ഖഹോവയാൽ അവൻ അനുഗ്രഹിക്കപ്പെടുവൻ എന്നു പറഞ്ഞു..... നീ ചേർന്നിരുന്ന താലൂക്കാരത്തിയുടെ ഖജമാനനായ ജോവാൻ നമ്മുടെ ചാർച്ചക്കാരനല്ലയോ? അവൻ ഇന്നുരാത്രി കളത്തിൽ യവം തൂടുന്നു. ആകയാൽ നീ കുളിച്ചു തൈലം പൂശി വസ്ത്രം ധരിച്ചു കളത്തിൽ ചെല്ലുക; അയാൾ തിന്നുകുടിച്ചു കഴിയുംവരെ നിന്നെ കാണരുതു. ഉറങ്ങുവാൻ പോകുംപോൾ അവൻ കിടക്കുന്ന സ്ഥലം മനസ്സിലാക്കി ചെന്നു അവന്റെ കാലിന്മേലുള്ള പുതപ്പുപൊക്കി അവിടെ കിടന്നുകൊൾക; എന്നാൽ നീ എന്തു ചെയ്യേണമെന്നു അവൻ പറഞ്ഞുതരും..... ഇങ്ങനെ അവൾ കളത്തിൽ ചെന്നു അമ്മാവിയമ്മ കല്പിച്ചതുപോലെ ഒക്കെയും ചെയ്തു..... നീ ആൾ എന്നു അവൻ ചോദിച്ചു. ഞാൻ നിന്റെ ദാസിയായ രൂത്ത്, നിന്റെ പുതപ്പു് അടിയന്റെ മേൽ ഇടേണമേ; നീ വീണ്ടെടുപ്പുകാരനല്ലോ എന്നു അവൾ പറഞ്ഞു ..... ഞാൻ നിന്റെ വീണ്ടെടുപ്പുകാരൻ എന്നതു സത്യം തന്നെ; എങ്കിലും എന്നെക്കാൾ അടുത്ത ഒരു വീണ്ടെടുപ്പുകാരൻ ഉണ്ടു. ഈ രാത്രി താമസിക്ക; നാളെ അവൻ നിനക്കു വീണ്ടെടുപ്പുകാരന്റെ മുറ നിവർത്തിച്ചാൽ കൊള്ളാം; അവൻ നിവർത്തിക്കട്ടെ; വീണ്ടെടുപ്പുകാരന്റെ മുറ നിവർത്തിപ്പാൻ അവന്നു മനസ്സില്ലെങ്കിലോ ഖഹോവയാണ്ടു ഞാൻ നിനക്കു വീണ്ടെടുപ്പുകാരന്റെ മുറ നിവർത്തിച്ചു തരും; രാവിലെ വരെ കിടന്നുകൊൾക..... എന്നാൽ ജോവാൻ പടണവാതില്ക്കൽ ചെന്നു അവിടെ ഇരുന്നു. ജോവാൻ പറഞ്ഞിരുന്ന വീണ്ടെടുപ്പുകാരൻ കടന്നുപോകുന്നതു കണ്ടു: എടോ ഇങ്ങോടു വന്നു ഇവിടെ ഇരിക്ക എന്നു അവനോടു പറഞ്ഞു.....പിന്നെ അവൻ പടണത്തിലെ മൂപ്പന്മാരിൽ പത്തുപേരെ വരുത്തി; ഇവിടെ ഇരിപ്പിൻ എന്നു

പറഞ്ഞു. അവരും ഉരുവു. അപ്പോൾ അവർ വിനീടെടുപ്പുകാരനോടു പറഞ്ഞതു: മോവാബ് ദേശത്തുനിന്നു മടങ്ങിവന്നിരിക്കുന്ന നൊവൊമി നമ്മുടെ സഹോദരനായ എലിമേലെക്കിന്റെ വകയായ വയൽ വിൽക്കുന്നു..... നീ നൊവൊമിയുടെയോടു വയൽ വാങ്ങുന്ന നാളിൽ മരിച്ചവന്റെ അവകാശത്തിന്മേൽ അവന്റെ പേർ നിലനിറുത്തുവാൻ തന്നെ വേണം മരിച്ചവന്റെ ഭാര്യ മോവാബ്യസ്ത്രീയായ രൂത്തിനെയും വാങ്ങേണം എന്നു പറഞ്ഞു. അതിനു വിനീടെടുപ്പുകാരൻ.....എനിക്കു വിനീടെടുപ്പാൻ കഴികയില്ല എന്നു പറഞ്ഞു..... നീ വാങ്ങിക്കൊൾക എന്നു പറഞ്ഞു തന്റെ ചെരുപ്പൂരികൊടുത്തു. അപ്പോൾ മോവാബ് മൂപ്പന്മാരോടും സകലജനത്തോടും പറഞ്ഞതു: എലിമേലെക്കിനുള്ള തൊക്കെയും കില്യോനും മഹ്ലോനും ഉള്ളതൊക്കെയും ഞാൻ നൊവൊമിയോടു വാങ്ങിയിരിക്കുന്നു എന്നതിനു നിങ്ങൾ ഇന്നു സാക്ഷികൾ ആകുന്നു. അപ്രകാരമുള്ള മരിച്ചവന്റെ പേർ അവന്റെ സഹോദരന്മാരുടെ ഇടയിൽ നിന്നും അവന്റെ പടിവാതിൽക്കൽ നിന്നും മാറ്റുപോകാതെവണ്ണം മരിച്ചവന്റെ പേർ അവന്റെ അവകാശത്തിന്മേൽ നിലനിറുത്തേണ്ടതിനു മഹ്ലോന്റെ ഭാര്യ മോവാബ്യസ്ത്രീയായ രൂത്തിനെയും എനിക്കു ഭാര്യയായി വാങ്ങിയിരിക്കുന്നു എന്നതിനും നിങ്ങൾ ഇന്നു സാക്ഷികൾ ആകുന്നു..... ഇങ്ങനെ ബോവസ് രൂത്തിനെ പരിഗ്രഹിച്ചു; അവൾ അവനു ഭാര്യയായി.)"

'രൂത്തി'ന്റെ സംവിധാനം:

ഏഴുരംഗങ്ങളോടു നാടകത്തിനു രൂപകല്പനയുള്ളതു. ഒന്നാം രംഗത്തിൽ നവോമിയും ഓർപ്പയും രൂത്തുമുണ്ടു. നവോമി മോവാബ് ദേശം വിട്ടു പാലസ്തീനിലെ ബത്ലഹേമിലേക്കു പോകാനുള്ള തീരുമാനം ഇരുവരെയും അറിയിക്കുന്നു. വിഷമത്തോടെയെങ്കിലും അവർ ആ തീരുമാനത്തിനു വഴങ്ങുന്നു. രണ്ടാം രംഗം - ഓർപ്പയെ കൊണ്ടുപോയാൽ അവളുടെ അമ്മ വരുന്നു. രൂത്ത് അമ്മയോടൊപ്പം ബത്ലഹേമിലേക്കു പോകുന്നു. മൂന്നാം രംഗം -

4108

407

ത്തിലേക്കും. നോവാന്റെ വലതിൽ പണിതുപോവാൻ നവോമി രൂത്തിനോടു പറയുന്നു. രംഗം നാല് - പണികഴിഞ്ഞു രൂത് തിരിച്ചെ ത്തുന്നു. പണി കഴിഞ്ഞു രാത്രി നോവാന്റെ കാർകർ തലചാഴിക്കാൻ നവോമി രൂത്തിനെ ഉപദേശിക്കുന്നു. രംഗം അഞ്ച് - നോവാന്റെ ശയ്യാഗൃഹത്തിൽ രൂത്. രംഗം ആറ് - കഴിഞ്ഞ രാത്രിയിലെ സംഭവത്തെപ്പറ്റി രൂത് നവോമിയോടു പറയുന്നു. നോവാൻ അപ്പോൾ അവിടെ കടന്നുവരുന്നു. രംഗം ഏഴ് - നോവാൻ വിൻടെടുക്കൽ തിരുമാനിക്കാൻ വേണ്ടി വിരുന്നു നടത്തുന്നു. ഈ വിരുന്നുകാരനും അതിൽ പങ്കെടുക്കുന്ന ഓരോരുത്തരുടെ സ്വഭാവ ചിത്രീകരണവും എല്ലാം സി.ജെ.യുടെ സൃഷ്ടിയാണ്.

രൂത്തിലെ പ്രമേയം:

പരദേശിയുടെയും, വിധവാ വിവാഹത്തിന്റെയും പ്രമേയം തന്നെയാണ് ഇവിടെയും ഉള്ളത്. എങ്കിൽ ഈ പ്രമേയം നൈതികവും വൈകാരികവും വൈചാരികവുമായ പ്രതിസന്ധികളൊന്നും ഇവിടെ സൃഷ്ടിക്കുന്നില്ല. ന്യായാധിപന്മാരുടെ ഉൽപ്പത്തിയുള്ള വാക്യങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് ഏഴാം രംഗത്തിൽ ഈ പ്രശ്നം കഥാപാത്രങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്.

കഥാപാത്രങ്ങൾ:

കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് വ്യക്തിത്വം രൂപീകരിച്ചെടുക്കാനുള്ള പരിശ്രമം 'രൂത്ത്'ലില്ല. പാത്രവ്യക്തിത്വത്തെക്കാൾ മാനുഷികതയുടെ ഉൽഗ്രേമമുള്ള സാമാന്യമായ അന്തരീക്ഷം നാടകത്തിനു സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാൻ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ശ്രദ്ധയാണ് ഇവിടെ പ്രധാനം.

ആർതിടൈപ്പും പ്രോടോടൈപ്പും:

ഇവിടെ ചരിത്രവ്യക്തിത്വവർഗനത്തിനുള്ള പ്രേരണ രചനയ്ക്കു പിന്നിലില്ലാതെ പോലുമുള്ള കാരണമുണ്ടു്. വൈരുദ്ധ്യങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും ഇല്ലാതെ ഉത്തമപുരുഷനായ മനുഷ്യാനുഭവിക്കുന്നതെ സൃഷ്ടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന നി.ഷെ., നിത്യമായ ചെകുത്താനും പാപവും നന്മയുടെ ദൈവവുമെല്ലാം 'രുഥി'ന്റെ നാടകരംഗത്തുനിന്നു് സംപൂർണമായി നിഷ്കാസനം ചെയ്തുകൊടുക്കുന്നുണ്ടു്. മഹേശ്വരന്റെ ശക്തിയായ നന്ദിയുമുള്ള ബെല്ലിനിലെ രൂപാന്തരപ്പെടുത്തിയപ്പോൾ മതത്തിന്റെയും ദൈവത്തിന്റെയും പ്രസക്തി വളരെ കുറഞ്ഞു പോയിരിക്കുന്നു. ഒരിക്കൽ ദൈവത്തെ ഒരു കഥാപാത്രം ഇപ്രകാരം മുന്നോഴിഞ്ഞാൽ ദൈവത്തിന്റെയും സൈതികപാപത്തിന്റെയും നന്മാർഗത്തിന്റെയും പ്രസക്തികളൊന്നും ഇവിടെയില്ല. വിളക്കുമരിയുടെയും കൊടിത്തിന്റെയും അന്തരീക്ഷഗതിയും, നവോമിയുടെ വാക്കുകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ബിലഹേമിന്റെ ചിത്രവും 'അനുഗ്രഹിതയ്ക്കെ ഭൂമിയുടെ ചിത്രമാണു് നൽകുന്നതു്. നിത്യമായ പ്രസക്തികളുൾക്കൊള്ളാത്ത ഹേദനാടകത്തിൽ ഭാരവും ഹീവയും അനുഭവിച്ച ബർഗത്തിന്റെ നിനേഹോർമ്മയെ ഇവിടുത്തെ അന്തരീക്ഷത്തിലുണ്ടു്. അതുകൊണ്ടു് ഇവിടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പൊതുവായ മാനുഷികസ്വഭാവത്തിന്റെ രൂപങ്ങൾമാത്രമായി നിൽക്കുന്നു. അതായതു് മിർടന്റെ പറുദീസ നഷ്ടത്തിലെ ആദമിനെയും ഹീവയെയും പോലെയുള്ള 'പ്രോടോടൈപ്പു'കൾ. ആദി മാനുഷികതയുടെ രൂപങ്ങൾമാത്രമായ ഇവർക്കു വ്യക്തിത്വരൂപം ലഭിക്കാതിരിക്കുന്നതു് സ്വാഭാവികം മാത്രമാണു്.

ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്ന സൂക്ഷ്മമായ വസ്തുത ഇതാണു്. ബുദ്ധത്തിന്റെ പ്രസക്തിയിലവസാനിക്കുന്ന 'ഓ മനുഷ്യനു' ശേഷം, ശാന്തമായ പ്രകൃതിയിലുള്ള ഒരു ദർശനം നി.ഇ.ട. 'രുഥി'ലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ലിയർ രാജാവിന്റെയും ഹാംലറ്റിന്റെയും മാക്ബത്തിന്റെയും സൃഷ്ടിക്കുശേഷം, മനുഷ്യന്റെ അഗാധമായ ദുരന്തസംഘർഷങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരത്തിനുശേഷം,

ഷേക്സ്പിയർ 'ഗ്രാമാറ്റിക് റൊമാൻസ്' എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്ന ഏതാനും കൃതികൾ രചിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു ട്രാജഡിയുടെ സംഘർഷ ഗൗരവമുള്ള 'ഓ മനുഷ്യ'സൂക്തം നി.ഒ. എഴുതിയ 'രൂത്ത്' പലതുകൊണ്ടും ഈ സ്പിരിറ്റുകൾ കലർന്നതും ദർശനാവിഷ്കാരത്തോട് നമ്മെയും പുലർത്തുന്നതുമാണ്. മാനുഷികതയുടെ രൂപനിർമ്മിതികളാണ് 'ഗ്രാമാറ്റിക് റൊമാൻസിലെ' പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നു പൊതുവെ അഭിപ്രായമുണ്ട്. അതായത് കഥാപാത്ര വ്യക്തിത്വമെന്നത് ഇവിടെ പ്രസക്തമല്ല. മാനുഷികതയുടെ വിവിധങ്ങളായ അംശങ്ങളെ വഹിക്കുന്ന അമൂർത്തനിർമ്മിതികൾ മാത്രമാണവർ. ആദവും ഹവ്വയും പുരുഷത്വത്തിന്റെയും സ്ത്രീത്വത്തിന്റെയും ആദിരൂപങ്ങളാണെന്നു പറയുന്നതു പോലെ, നി.ഒ.യുടെ പരമ്പരാഗതപ്രകൃതി സമൂഹത്തിന്റെ ആദിരൂപങ്ങളാണ് നോവാനും തനോമിയുമെല്ലാം.

നി.ഒ.യുടെ കഥാപാത്രങ്ങളെ പൊതുവെ മൂന്നു തരത്തിൽ പെടുത്താം. (1) നമുക്കു ചുറ്റുമുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ. (2) മിത്തിക് കഥാപാത്രങ്ങൾ. (3) ആദിരൂപങ്ങൾ. ആധുനികപശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ കുറവാണ്. ഫാദർ മാർക്കുകൂടി മുടന്തി മിത്തിക കഥാപാത്രങ്ങളും ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നവരാണ്. രണ്ടാം നിരയിലെ മിത്തിക് കഥാപാത്രങ്ങളാണ്, 'ശലോമി', 'ഓ മനുഷ്യർ' എന്നിവയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ മനുഷ്യന്റെ വർഗ്ഗപരവും ചരിത്രപരവുമായ സ്വഭാവവിശേഷം ശക്തിപ്പെടുത്തി ആർക്കിടൈപ്പിന്റെ മാനം ലഭിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് രാവിദും 'ഓ മനുഷ്യ'നിലെ പ്രമുഖ കഥാപാത്രങ്ങളും. മറ്റു മിത്തിക് കഥാപാത്രങ്ങൾ വർഗ്ഗപരാംപര്യപരവും ചരിത്രപരവുമായ മാനുഷികതയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ കഴിയാത്ത കാല്പനിക മിത്തിന്റെ തലത്തിൽ നിന്നു മുക്തമാകുന്നുണ്ടെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ.

വർഗ്ഗപാരംപര്യപരവും ചരിത്രപരവുമായ സ്വഭാവവിശേഷമോ വ്യക്തിത്വമോ ഇല്ല ആദിരൂപങ്ങൾക്കുള്ളത്. വർഗ്ഗപാരംപര്യസ്വഭാവങ്ങളെക്കാൾ

409

ാദിമാനുഷികതയോടാണ്വർത്തമാനം. ാദിരൂപങ്ങൾ മാനുഷിക ഭംഗ
ിമകളുടെ വാഹകരാണ്.

ഷേക്സ്പിയറിന്റെ അവസാനകാല നാടകങ്ങളുടെ സവിശേഷതകൾ
നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന ശുഭാന്ത്യത്തിന്റെയും ശാന്തിയുടെയും സവിശേ
ഷകൾ(1) 'രുഥി'നും നന്നായിണങ്ങുന്നുണ്ട്. നർമ്മത്തിനും ഗൂഢാ
ർത്ഥസൂചനകൾക്കും ഇടനൽകുന്ന ലാഘവത്തിന്റെ ശാന്ത്യാത്മകമായ നൈർമ്മല്യമാണ് 'രുഥി'ന്റെ
നാടകാന്ത്യത്തിലുള്ളത്. മാത്രവുമല്ല പാപത്തിന്റെയും പാപപരിഹാരത്തിന്റെയും
ദുരന്താനുഭവത്തിൽ നിന്ന് ഭിന്നമായ പരിഹാരമാണ് ഇവിടെ
ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. വിധവാ
സ്ത്രീകരണവും ഭൂമിവിനിയോഗവും സുഖകരമായ ഒരനുഭവമായാണ് ഇവിടെ
ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്.

ദാവീദിൽ നിന്ന് ദാവീദിന്റെ പ്രപിതാമഹനിലേക്ക്:

ക്രിസ്തുവിൽ നിന്ന് ദാവീദിലേക്കും, ദാവീദിൽ നിന്ന് ദാവി
ദിന്റെ പ്രപിതാമഹനായ നോവായിലേക്കുമാണ് സി.ഐ.യുടെ രചന ചെന്നെ
ത്തിനിൽക്കുന്നത്. ഇശ്രയേലിന്റെ നാലൊന്നാതലിൽ നിന്ന് ബേത്ലഹേമിന്റെ
പുൽമേടുകളിലേക്കും വിളനിലങ്ങളിലേക്കും സി.ഐ. ചെന്നെത്തുമ്പോൾ
കർമ്മകേന്ദ്രിതത്തിന്റെ പ്രകൃതിഗതിയും അവിടെ പ്രസക്തമായിത്തീരുന്നു.
(ഷേക്സ്പിയറിന്റെ 'ടെംപെസ്റ്റി'ൽ ാദികർമ്മകത്തിന്റെയും വിളവിന്റെയും
ദൈവങ്ങൾ പങ്കെടുക്കുന്ന വിരുന്നും നൃത്തവും ഉണ്ടല്ലോ.) ാദി

---

1. Edward Dowden, Shakespeare - A critical study of his mind and art, 1962 · P. 404

"Shakespere still thought of graver trials and tests which life applies to human character, of the wrongs which man inflicts on man; but his present temper demanded not a tragic issue, it rather demanded an issue into joy or peace. The dissonnance must be resolved into a harmony clear and rapturous, or solemn and profound..... The resolution of the discords in these latest plays is not a mere stage necessity."

411

കർക്കകത്വത്തിന്റെ അഹ്ളാദത്തിലേക്കു, മണ്ണിനോടും വിളവുകളോടും ഉള്ള മനുഷ്യബന്ധത്തിലേക്കുള്ള പോക്കു, എല്ലാ ദുരന്തങ്ങളെയും അതിജീവിച്ചു മാനുഷികതയുടെ ഏഷവും ഉദാത്തമായ അന്തരീക്ഷത്തിലേക്കുള്ള ഈ യാത്ര ബി.ജെ.യുടെ ദർശനപരിണാമത്തെ അംഗീകരിച്ചിടത്തോളം പ്രസക്തമാണു. ശൗലും ശൗലിന്റെ പിൻഗാമിയായി വരുന്ന ദാവീദുമാണല്ലോ ഇസ്രയേലിന്റെ ആദ്യത്തെ രാജാക്കന്മാർ. രാജാക്കന്മാർക്കു വേണ്ടിയുള്ള അഭ്യർത്ഥന യഹോവയ്ക്കു അമർപ്പിക്കുവാൻ ഇസ്രായേൽ ജനതയെ പ്രേരിപ്പിച്ച ഏടകം ഫെലിസ്തൃരുടെ നിരന്തരമായ ആക്രമണങ്ങളായിരുന്നു. യുദ്ധം ഒരു പ്രധാനപ്പെട്ട പ്രശ്നമായി ജീവിതത്തിലുയർന്നു പൊന്തിയപ്പോൾ ആണു രാജാവു വേണമെന്ന ആവശ്യം അവർക്കു നേരിടത്തു. അതിനു മുൻപാകടെ പുൻമേടുകളിലെ ഗ്രാമകന്മാരായ ആടിടയന്മാരും (ദാവീദിന്റെ പഴയ ചരിത്രം) കർക്കകരും ചേർന്നുള്ള ഉന്മേഷകരമായ ഒരു സാമൂഹ്യജീവിതം അവിടെ മനുഷ്യർക്കുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു കാണാം. രാഷ്ട്രീയസ്ഥാപനം ഇസ്രയേലിന്റെ മണ്ണിൽ ആവിർഭവിക്കുന്നതിനു മുൻപുള്ള ന്യായാധിപന്മാരുടെ കാലത്തെ സാമൂഹ്യജീവിതത്തെപ്പറ്റി ചരിത്രകാരന്മാർ വിശദീകരിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണു. 'ഗോത്രങ്ങളെ ആകെ ഭരിച്ചിരുന്ന ന്യായാധിപന്മാർ, നീതിന്യായാധികാരികളല്ലായിരുന്നു. അവർ പുരോഹിതന്മാരായിരിക്കുംപോൾ തന്നെ യോദ്ധാക്കളോ ഗോത്ര നായകന്മാരോ പടത്തലവന്മാരോ ആയിരുന്നു. അകാലത്തു ഇസ്രയേലിൽ രാജാക്കന്മാർ ഇല്ലായിരുന്നു. എന്നാൽ ഓരോരുത്തരും അവന്റെ കണ്ണിൽ ശരിയെന്നു തോന്നിയതു ചെയ്തു.' ആക്രമണകാരികൾ ഒരിക്കലും ഐക്യമാർന്ന ഒരു രാജ്യം രൂപപ്പെടുത്തിയില്ല. വളരെക്കാലത്തേയ്ക്കു അവർ പന്ത്രണ്ടു സ്വതന്ത്രഗോത്രങ്ങളായിക്കഴിഞ്ഞു. രാഷ്ട്രനീതിശാസ്ത്രത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയല്ല അവിടെ ഭരണം നടത്തിവന്നതു. രാഷ്ട്രം അന്നില്ലായിരുന്നു. പിതൃമേധാവിത്വമുള്ള കുടുംബത്തിന്റെ നീതിനിയമങ്ങളും തത്വങ്ങളുമാണു അവിടെ ആദരിക്കപ്പെടിരുന്നതു. കുടുംബത്തിനു കന്നുകാലികളുടെയും ഉടമസ്ഥത

ഉണ്ടായിരുന്നു. കുടുംബത്തിന്റെ ശക്തിയുടെയും രാഷ്ട്രീയബലത്തിന്റെയും അധികാരത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനം അതായിരുന്നു. കുടുംബ കമ്യൂണിസത്തിന്റെ ചില ചിഹ്നങ്ങൾ പൈതൃകാധികാരത്തിന്റെയും അധിപത്യത്തിന്റെയും കാഠിന്യത്തെ മാർദ്ദവപ്പെടുത്തി.(2) ഇതുകൂടാതെ സ്ഥായിയായിട്ടില്ലാത്ത, ചരിത്രത്തിലെ ആദിമമുന്നിർദ്ദേശം എടുത്തുവിളിക്കുന്ന കാലഘട്ടത്തിലേക്കുള്ള സി.ഇ. യുടെ നിഗമനം ഒരു പ്രാചീനമായ 'സൊഷ്യാർക്കിയ' എന്നതിനെക്കാളും ശക്തിയുള്ളതായിരുന്നു. 'ഓ മനുഷ്യ'നിലെ ജൂതന്മാരുടെ ഒരുമനസ്സിൽ നിന്നുള്ള ഒളിച്ചോടലല്ല അത്. അതിന്റെ സ്വാഭാവിക പരിണാമ മാത്രമാണ്.

ജൂതന്മാരിലൂടെ വ്യവസ്ഥകൾ പരിവർത്തിപ്പെടുന്നുവെന്നും മനുഷ്യൻ വ്യവസ്ഥകളെ മാനിച്ചറിഞ്ഞുകൊണ്ടു ഉദാത്തമായ ഒരു സമുദായജീവി തത്തിലേക്കിഴിച്ചേരുമെന്നുമുള്ള ഒരു മാർക്സിസത്തിലുണ്ടോ. ജൂതന്മാരുടെ അവസാനത്തിലേക്കുള്ള ഈ എത്തിച്ചേരലാണ് ചരിത്രത്തിന്റെ പിൻതാളുകളുടെ ലക്ഷ്യം. സി.ഇ. 'ബുദ്ധി'യിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വ്യക്തിയും സമുദായവും തമ്മിലുള്ള സന്തോഷകരമായ സമരോഹം. അതേ കൂടാതെ നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന കമ്യൂണിസ്റ്റ് അവസ്ഥയിലുണ്ടാകുന്ന പിന്മ, സി.ഇ. തന്റെ അവസാന നാടകത്തിൽ അംഗീകരിക്കുന്നു. ജൂതന്മാരുടെയും വിപ്ലവത്തിന്റെയും മാനുഷികവും ചരിത്രപരവുമായ അനിവാര്യത

---

2. Will Durant. The Story of Civilization: 1954. p.303-304

"The 'Judges' to whom the tribes occasionally gavea united obedience were not magistrates, but chieftains or warriors-even when they were priests. In those days there was no king in Israel, but every man did that which h was right in his own eyes....."

"The invaders never formed a united nation but remained for a long time as twelve more or less independent tribes organised and ruled on not the principles of the state but of the patriarchal family..... The family most convenient economic unit in tilling the fields and tending the flocks; This was the source of its strength, its authority and its political power. A measure of family communism softened the rigors of paternal discipline and created the memories to which the prophets harked back disconsolately in more individualistic days" -

എറ്റെനറിഞ്ഞ ബി.ബെ. തന്റെ ദർശനത്തിലെ മുദ്രയുടെയും മുഖ
ത്തിനുശേഷം ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റ് സമൂഹജീവിതം വിഭാവന ചെയ്യുകയാ
യിരിക്കെ. നോബൽസമ്മാനജേതാവിലേക്കും ലോകപ്രശസ്തനിലേക്കും
അവിടെ നിന്നു കമ്യൂണിസ്റ്റ് വിരോധത്തിലേക്കും തിരിഞ്ഞുപോയിരിക്കുന്ന
ഒരവസരത്തിൽ ബി.ബെ. എഴുതിയ ഈ നാടകം, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിന്ത
യുടെ പ്രാരംഭദശയിൽ ഏറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ടതായിരുന്ന കമ്യൂണിസ്റ്റു ആശയ
ത്തിലേക്കു വീണ്ടും ചെന്നെത്തുവാനുള്ള ഉള്ളിന്റെ സൂചനയാണു്. മനുഷ്യ
സമത്വവാദത്തിനെതിരെ പരിഹാസവും യിരാവും കലർന്ന ഭാഷയിൽ രചന
യുന്ന ഒടുവിലത്തെ ശ്രദ്ധേയൻ വ്യക്തിയെയും സമൂഹത്തെയും ഒരുപോലെ
കൊണ്ടു ബി.ബെ. ഈ കാലത്തു് എഴുതി. എന്നാൽ സാർവലൗകികവും സമ
പൂർണ്ണവുമായ മനുഷ്യസമുദായജീവിതം തന്റെ ദർശനമായി ബി.ബെ.
'രൂഥി'യിലൂടെ ഉയർത്തിയെടുക്കുന്നു. മതവും ദൈവവും ഇല്ലാത്ത ഒരു
ലോകത്തിലേക്കു ഒരിക്കൽ ബി.ബെ. കടന്നിരുന്നു. പക്ഷേ അതിപ്രഭാതം
വിടുപോയി, വളരെയധികം നാൾ കഴിഞ്ഞു തന്റെ ജന്മഭൂമിയിലേക്കു
തിരിച്ചെത്തുന്നതുപോലെ, ബി.ബെ.യിലെ ചിന്തകനും കലാകാരനും നാടക
കാരനും ജന്മം നല്കിയ കമ്യൂണിസ്റ്റ് ജന്മഭൂമിയിലേക്കു്, എല്ലാ മുദ്രയും
അവസാനിപ്പിച്ചു് ബി.ബെ. തിരിച്ചെത്തുന്നു. ഈ നാടകത്തിലൂടെ
പൂർണ്ണതയിലെത്തിച്ച ബി.ബെ.യുടെ കൃതി 'ആ മനുഷ്യൻ' തന്നെ. ആ
കലാപരമായ പൂർണ്ണത 'രൂഥി'നു ഒരിക്കലും അവകാശപ്പെടാൻ നിവൃത്തിയില്ല.
എന്നാൽ നാടകം എന്ന നിലയിലുള്ള പൂർണ്ണത നിർണ്ണയിക്കുന്നതു് 'ആ
മനുഷ്യ'നിലാണെങ്കിലും ബി.ബെ. എന്ന നാടകകാരന്റെ ദർശനം പൂർണ്ണമായി
തീരുന്നതു് 'രൂഥി'യെ തിരിച്ചെത്തലിലൂടെയാണു്.

==========

414

അദ്ധ്യായം പത്തു്

നാടകങ്ങൾക്കു് അനുബന്ധം:

ജി.ജെ.യുടെ നാടകങ്ങൾക്കു് ഉപക്രമമെന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യകാല നാടകേതരകൃതികളും അടിസ്ഥാനഗ്രന്ഥങ്ങളും ചർച്ച ചെയ്തപ്പെടു കഴിഞ്ഞു. ഇനി രചനയുടെ മദ്ധ്യകാലത്തെയും അന്ത്യകാലത്തെയും കൃതികൾ നാടകങ്ങളുമായി അന്ധപ്പെടുത്തെങ്ങിനെയെന്നു നോക്കാം.

	നാടകങ്ങൾ	നാടകേതരകൃതികൾ
ജെൻട്രൽ റൊമാൻറിക്	അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു 1949 ആഗസ്റ്റ് കാൽവരിയിലെ കല്പ-പാദപം (തിരനാടകം)	ഞോക്യലിസം. 1948 ജൂൺ മതവും കമ്യൂണിസവും 1948 ജൂലൈ ഉലരുന്ന ബവനിക 1950 ഒക്ടോബർ വിലയിരുത്തൽ 1951 സെപ്തംബർ ജനുവരി ഒൻപതു് (തർജ്ജമ) 1952 ജൂൺ
റൊമാൻറിക് റിയൽ	1128ൽ ക്രൈം 27 1954 ജനുവരി	ഇവൻ എന്റെ പ്രിയപുത്രൻ 1953 ഏപ്രിൽ
ക്ലാസിക്	ശാലോമി. 1954 സെപ്തംബർ ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ 1955 മേയ്	ആൻറിഗണി (തർജ്ജമ) 1955 ഫെബ്രു: ഊഡിപ്പസ് " ധികാരിയുടെ കാതൽ 1955 മേയ് നടുമ്പിയ്ക്കിരുടു് (തർജ്ജമ) 1955 നവ: ഭൂതം (തർജ്ജമ) 1956 മേയ് രണ്ടുചൈനയിൽ (തർജ്ജമ) 1956 ഒക്ടോബർ

രൂപ 1957

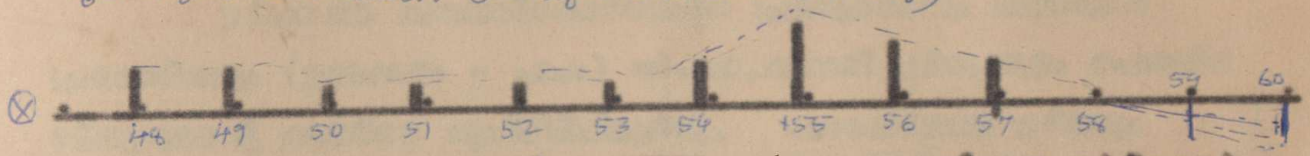
	വിഷവൃക്ഷം 1960 ആഗസ്റ്റ്	കീടജന്മം 1959 (തർജ്ജമ) ബെപ്തംബർ
അപചയം		മനുഷ്യന്റെ വളർച്ച 1960 ഏപ്രിൽ പിശുമന്റെ കല്യാണം 1960 ആഗസ്റ്റ് ലിസിസ്ട്രാറ്റാ 1961 ഫെബ്രുവരി

സി.ജെ.യുടെ ഗ്രന്ഥരചന 1948ൽ ആരംഭിച്ച് 60ൽ അവസാനിക്കുന്നു. '48 മുതൽ '54 വരെയുള്ള കാല്പനികദശയിൽ ആറു നാടകേതര ഗ്രന്ഥങ്ങളും മൂന്ന് സ്വതന്ത്രനാടകങ്ങളും പുറത്തിറങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. ചിന്താഗതിയിലും വിഷയ സ്വീകരണത്തിലും രചനയിലും നാടകങ്ങളും നാടകേതരകൃതികളും തമ്മിലുള്ള അന്തരം നേരത്തെ വിശദമാക്കിക്കഴിഞ്ഞു.

1954മുതൽ '57 വരെയുള്ള കാലത്ത് സി.ജെ. ഏട്ട് പുസ്തകങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സർഗ്ഗചൈതന്യത്തിന്റെ ഈ അപചയകാലത്ത് പുറത്തിറങ്ങുന്ന സി.ജെ.യുടെ നാടകേതരകൃതികളിൽപ്പോലും, നാടകതർജ്ജമകളിൽ വരെ ഉന്നതവും ഗൗരവപൂർണ്ണവുമായ രചനാനോധം കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്.

1958ൽ സി.ജെ. ഗ്രന്ഥങ്ങളൊന്നും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടില്ല. പിന്നീട് പുറത്തുവരുന്നത് 'കീടജന്മം' തർജ്ജമയാണ്. അതിനുശേഷം, 'വിഷവൃക്ഷം' 'പിശുമന്റെ കല്യാണം', 'ലിസിസ്ട്രാറ്റാ', 'മനുഷ്യന്റെ ചരിത്രം' എന്നിവയും പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെടുന്നു. 1954-57 കാലയളവിലെ കൃതികളുമായി ഇവയെ താരതമ്യപ്പെടുത്തി നോക്കിയാൽ സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകരചനയ്ക്കു സംഭവിച്ചിരിക്കുന്ന മന്ദീഭവനം വ്യക്തമായി കാണാം. നാടകതർജ്ജമകളിൽ ട്രാജഡികൾക്കുപകരം കോമഡികൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതും അവസാനകാലത്ത് സി.ജെ.യുടെ രചനാശേഷിയുടെ ഗൗരവം നഷ്ടപ്പെട്ടു പോകുന്നു എന്ന വസ്തുത തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. സി.ജെ.യുടെ രചനാശേഷിയ്ക്ക് പടിപടിയായി ഉണ്ടാകുന്ന വളർച്ചയും തളർച്ചയും

മനസിലാക്കാൻ ഈ ചിത്രം ഉപകരിക്കും. (നിരക്കിന രേഖ സ്ഥിതിയമായ വളർച്ചയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന. ലംബരേഖകളുടെ പ്രതിദശകങ്ങളുടെ ഉച്ചാവചത്വവ്യത്യാസവും)



1954 മുതലുള്ള നി.ജെ.യുടെ നടക്കേതരകൃതികളെ തർജ്ജമകൾ. ബഹുഗ്രകൃതികൾ ഇതിനകം തന്നെ വന്നുകഴിഞ്ഞു. തർജ്ജമകളെയും തന്നുകഴിഞ്ഞു. ഒന്നു്, നാടകതർജ്ജമകൾ. രണ്ടു്, നാടകേതര തർജ്ജമകൾ.

നാടകതർജ്ജമകൾ:

ഓർഗിബ്ലി ഈഡിപ്പസ് രാജാവു്	}	മികച്ച ദശ ദ്രാജനികൾ
കിടക്കറ		
ചിത്രകർക്കലുപ്പാനം ചിന്നിപ്പിടുന്നോ	}	ചെമ്പരുദശ കോമഡികൾ

ഇതിൽ 1959ൽ നി.ജെ. തർജ്ജമ ചെയ്യുന്ന നിരോധനവിഷയമുള്ള 'കിടക്കറ' ചെമ്പരുദശകത്തിലും മികച്ച ദശകത്തിലും ഉൾപ്പെടുത്തി വേർതിരിച്ചു കാണിച്ചു. ഇതിന്റെ പ്രാധാന്യം പിന്നീടു വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്യുന്നതാണു്. ഇനി തർജ്ജമകൾ പരിശോധിക്കാം.

(1) ഓർഗിബ്ലിയും ഈഡിപ്പസും:

നോക്കോർഡിന്റെ കൃതികൾ, നി.ജെ.യുടെ മികച്ച രചനാപ്രേരകങ്ങൾ നിന്നിരുന്നതുകൊണ്ടു നി.ജെ. തർജ്ജമ ചെയ്തതാവുന്നതു്. നി.ജെ.യുടെ മികച്ച കലാകൃതികളും നോക്കോർഡിനുമായുള്ള രചനാപരമായ മനോഭാവത്തിനു് ഇനിയൊരു വിശദീകരണം ആവശ്യമില്ല.

(2) രൂപം:

ഇതിനെറ സ്വഭാവവിശേഷത്തിനെറ പ്രത്യേകതകളും രചനയുടെ പ്രമേയത്തിലും (ഉദാഹരണം - ഫാം) സി.ജെ.തുമ്പി എന്തുമാത്രം പൊരുത്തപ്പെടുന്നുണ്ട് നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. നോഹോർട്ടനും ഇതിനും സി.ജെ.ക്കു തമ്മിലുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു നേരത്തെ വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ടല്ലോ.

ഈ മൂന്നു നാടകങ്ങളിൽ ഈഡിപ്പസ് രാജാവിനെറ അർത്ഥം സി.ജെ. നിശ്ചയിച്ചതായ രീതിയാണ് പുറത്തുവന്നത്. 'മാർഗരി'യുടെ കാര്യത്തെ തുടക്കമിടുന്ന 'ഈഡിപ്പസി'നെറ അർത്ഥം പൂർത്തിയാകാതെ കിടക്കുകയും ഒടുവിൽ മാത്രം പിന്നിട് അർത്ഥമെന്തു പൂർത്തിയാക്കുകയുമാണ് ചെയ്തതെന്നു കാണാം.

ഇതിനും മുമ്പത്തെയിത് നാടകകൃത്തുക്കളുമായുള്ള അഭിമുഖം സി.ജെ. തന്നെ 'ഭൂത'ത്തിനെറ മുഖവുരയിൽ വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ആ പൊതുവായ മാദർശികൾക്കു സി.ജെ.യുടെ നാടകങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധം ഇനിയൊരു വിശദീകരണം ആവശ്യമില്ലാത്തവിധം ചർച്ച ചെയ്തു കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ളതാണ്.

ഗാനരചനയിൽ സി.ജെ.ക്കുള്ള വൈദഗ്ധ്യം, ഒരു നാടക രചനാ ശിലിതിനിടയ്ക്കുണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്ന തോന്നൽ, തോഹോർട്ടനിനെറ അർത്ഥമെടുത്തിൽ നിന്നും മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. 'ഈഡിപ്പസി'ലെ ഗാനങ്ങൾ എൽ.വി.കൃഷ്ണയ്യരും 'മാർഗരി'യിലെണ്ണ ടി. കുമാരപിള്ളയുമാണ് അർത്ഥമെടുത്തിരിക്കുന്നത്.

(2) പിശുക്കനെറ കലാരൂപം:

മോളിയേരുടെ 'ദി മൈസർ' എന്ന നാടകത്തിനെറ സ്വതന്ത്രമായ ആശയാനുവാദമാണ് ഇത്. സി.ജെ.യുടെ മിക്കനാടകത്തിനെറ ഉൽപ്പത്തിസ്ഥാനം (വിക്ടർ ഹ്യൂഗോയിൽ ഉൽപ്പാദിപ്പിച്ചു) ഈ ആശയാനുവാദത്തിലുണ്ടെന്നാണ് ഈ നാടകത്തിനെറ ശ്രദ്ധേയമായ മേന്മ. എങ്കിലും ഹാർപ്പഗനിയുടെ കാരക്ടർ 'മോളി ഓപ് ഉൾട്രിഗ്സ്' എന്നു വിവരിക്കുന്ന തരത്തിൽപ്പെട്ട മോളിയേരുടെ മിക്കനാടകത്തിനെറ അനുവർത്തനം ഒരു പ്രകാരത്തിലും സി.ജെ.യുടെ സർഗശക്തിയുടെ പരിണതഫലമല്ല.

1960ൽ എഴുതിയ ഈ നാടകത്തിൽ സി.ജെ. മുൻ നാടകങ്ങളിൽ ഗൗരവപൂർവം ചർച്ച ചെയ്തപ്പെട്ട പല പ്രധാന പ്രശ്നങ്ങളും ഫലിതത്തിന്റെ നിരങ്കുശമായ അപഹാസ്യതയോടെ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നു. ലൈംഗികജീവിതങ്ങളുടെയും വിവാഹത്തിന്റെയും പ്രശ്നങ്ങൾ ഇവിടെയുമുണ്ട്. പക്ഷെ അവ മതാത്മകതയുടെ ഗൗരവപൂർണ്ണമായ വാക്കുകൾ കൊണ്ടോ, നൈതികബോധത്തിന്റെ ഭാഷകൊണ്ടോ വിശേഷിക്കപ്പെടുന്നില്ല. ദൈവവും മതവും പാപവും നാടകത്തിൽ നിന്ന് പൂർണ്ണമായും അപ്രത്യക്ഷമായിരിക്കുന്നു. മകന്റെ കാമുകിയെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ അച്ഛൻ തയ്യാറാവുക, മകളെ അവളുടെ കാമുകന്റെ അച്ഛനെ കൊണ്ടു വിവാഹം കഴിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുക ഇവയാണ് ഇവിടെ പിശുക്കൻ ചെയ്യുന്ന കൂതും. നൈതികവും വൈകാരികവുമായ ഒരു അമിപനം ഇവിടെ സി.ജെ.ക്കില്ലാത്തതുകൊണ്ട്, ഇവിടുത്തെ നൈതികമായ അനാശാസ്യത, ഫലിതം കൊണ്ടും ചിലപ്പോൾ കർക്കശമായ അപഹാസ്യതകൊണ്ടും വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. കിഴവനായ ദാവീദു രാജാവിന്റെ സ്ത്രീതാല്പര്യവും പ്രേമവും ഗൗരവമുള്ള പ്രമേയങ്ങളായി ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുകയാണ് 'ആ മനുഷ്യ'നിൽ. എന്നാൽ ഇവിടെ കിഴവനായ ചെറിയാച്ചൻ ചെറുപ്പക്കാരിയായ മേരിക്കുട്ടിയെ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. വിധവയായ സ്ത്രീയുടെ പരിഗ്രഹമാണ് 'അവൻ' നാടകത്തിലും 'ആ മനുഷ്യ'നിലും പ്രശ്നമെങ്കിൽ, വിധുരനായ ചെറിയാച്ചന്റെ വിവാഹക്കാര്യമാണ് ഇവിടെ പ്രശ്നം. അത് നർമ്മരസത്തിന്റെയും പരിഹാസത്തിന്റെയും ശൈലിയിൽ നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നു.

"ഏലി : ഓ. അവളുടെ ഒരു പ്രത്യേക സ്വഭാവം പറയാൻ ഞാൻ റെന്നു. അവർക്ക് വയസ്സന്മാരോടൊണ്ട് പ്രതിപത്തി. ചെറുപ്പക്കാരെ കാണുന്നതു തന്നെ അവർക്കു വിരോധമാണ്.

ചെറിയാൻ : വിരോധമോ?

ഏലി? : ഓ. നീണ്ടതാടിയോടുകൂടിയ ഒരു നല്ല വയസ്സനെ കാണുന്നതിൽ കൂടുതൽ സന്തോഷം അവർക്കു മറ്റൊന്നില്ല.....

.....

അതല്ലേ ഞാനും പറയുന്നത്. ഈ കുരങ്ങനോട് അങ്ങയെ

420

പണവും ലൈംഗികതയും:

നാടകവും തിരിടവും ശ്രേഷ്ഠിനുവേണ്ടി നടിയറവയ്ക്കുന്ന ശലോമിയുടെയും ദാവീദിന്റെയും മനസ്സാക്ഷിയോ നി.ഷെ.യുടെ ശക്തവും ഭാരോദ്വഹപൂർണ്ണവുമായ ലൈംഗികതാ ദർശനം കീടേടുന്നതിൽ ഏറെയും സഹായകമായിട്ടുണ്ട്. ഓസ്കർ വൈൽഡ് കൊണ്ടു സാംപതികലാഭമുണ്ടാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ചെറിമാഡിചർ മുർച്ചറിയ്ക്ക നാടകത്തിലെ വൈകാരിക തൈരിപ്രശ്നങ്ങളുടെ പ്രതിമുഖമായി കാണപ്പെടുന്നു. ചെറിമാഡിയുടെ വികൃതികളെ നേരംപോക്ക് എന്ന നിലയിൽ മനസ്സിലാക്കുന്നവരാണ് നാടകത്തിലെ മറ്റുകഥാപാത്രങ്ങളെങ്കിലും രസിക്കുക. കലാനം കഴിക്കുക എന്നിതാദി കാര്യങ്ങളിലാതെ അവർക്കും മറ്റൊന്നും തന്നെ പ്രശ്നമായിട്ടില്ല. സ്ത്രീപുരുഷനന്ധങ്ങൾ പണത്തിനു മതിനമാവുന്നതിന്റെ ദുരന്തം പുറത്തുകൊണ്ടുവരാനല്ല: പരിഹാസം സൃഷ്ടിക്കാൻ മാത്രമാണ് നി.ഷെ. ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. ചുരുക്കത്തിൽ നി.ഷെ.യുടെ സ്ഥിരം പ്രമേയങ്ങളും പ്രശ്നങ്ങളും മോളിയേരുടെ ചില നാടകത്തിലുണ്ട്. ഈ പ്രമേയങ്ങളോടും പ്രശ്നങ്ങളോടുമുള്ള മനോഭാവമാണ് നി.ഷെ.യെ ഈ കൃതി രചിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചതും. ഈ പ്രശ്നങ്ങളുടെ വൈകാരിക ഗൗരവവും മൂല്യവും നഷ്ടമാവുന്നതിന്റെയും അതെല്ലാം ലഘുപൂർണ്ണമാകുന്നതിന്റെയും തെളിവാണ് 'പിശുക്കന്റെ കലാനം'

പിശുക്കന്റെ കലാനത്തിലെ നാടകത്തെയും:

ഒരു സ്വതന്ത്ര രചന എന്ന നിലയിൽ നി.ഷെ. കാണിച്ചിട്ടുള്ള താൽപരമായ സ്വാതന്ത്ര്യം. മദ്ദേഹം നാടകത്തിലെ വൈകാരിക കാപ്പത്തിക ഭാഗങ്ങളെ വിമർശിക്കാനുപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. നോക്കുക:

"ശ്രോശമ്മ: എന്റെ പ്രാണനാഥനല്ലോ? ഒരു നിമിഷം നിന്നിൽ നിന്നും കണ്ട ആ രക്തത്തെ നിമിഷം ഞാൻ എങ്ങനെ മറക്കും. ഒരു

ഈ പെരുവഴിയിൽ വച്ചു് എന്റെ കൈലേസ് താഴെ വീണപ്പോൾ അദ്ദേഹം തന്നു തിരമാലി എന്നെ എടുത്തേൽപിച്ചു.+ അദ്ദേഹത്തിനു ചലരോഗം വരാമായിരുന്നു. ആ ചലരോഗം വർദ്ധിച്ചു് സ്കോണിലാ ആണ്ടിരിയാമായിരുന്നു. അതു വർദ്ധിച്ചു്.... വർദ്ധിച്ചു...കർത്താവു് എനിക്കു് തരണമെന്നു് തോന്നി (നിലവിളിക്കുന്നു)

ഭൊമ്മി : മൈ ഡാർലിംഗ്.. ശാന്തമായിരിക്കു. ഇതൊക്കെയും മിലോണഡി കളാടി കാണും. ഇതൊക്കെ കഴിഞ്ഞിട്ടാണോ ഈ രണ്ടി ഈ ചിത്രഗ്രന്ഥവും രണ്ടുമായി കാണപ്പെടുന്നതു്. ശൃംഗാരദേവിയുടെ ക്ഷേത്ര കവാടത്തിൽ ദിർഘകാലത്തെ പരിശ്രമത്തിനുശേഷമാണു് രണ്ടി ഈ കമലതലത്തിൽ ഉൽനിലനം ചെയ്തതു്. എന്നിട്ടാണിപ്പോൾ എന്റെ ശ്രമസർവ്വസ്വം നിരാശി പ്രയോഗപ്പെടുന്നതു്.

ശൊശാന്ത : ഭൊമ്മിയ്ക്കേടനു് മലയാളമറിയുകൂടെ?

ഭൊമ്മി : പിന്നെ എനിക്കറിയുകൂടെ

ശൊശാന്ത : എങ്കിൽ പിന്നെ മനുഷ്യൻ പറയുന്ന ഭാഷയിൽ സംസാരിച്ചുകൂടെ.

ചലച്ചിത്രകുത്രിമമായ ഉദിലെ അഭിനയകുശലതയിൽനിന്നും സംവിധാനത്തിന്റെ ശ്രേഷ്ഠതയിൽനിന്നും സി.ജെ.യുടെ നാടകനോട്ടത്തിന്റെ ശ്രേഷ്ഠതയിലേക്കു്. ഇതിനും പുറമേ 'ക്ലൈമാക്സ്' കാണുന്ന വേദിനോക്കുന്നതെന്നെ ഇവിടെയും പ്രകടമാകുന്നുണ്ടു്. കാര്യമായ പെരിമാറ്റങ്ങളെല്ലാം അദ്ദേഹത്തെ അഭിമുഖീകരിച്ചു് സംഭവിക്കുന്നതും അവരുടെ നിലപാടു് അദ്ദേഹത്തോടു് നിശ്ചയിക്കുന്നതും ഇതിനു് ഉദാഹരണങ്ങളാണു്. 'ക്ലൈമാക്സ്' അഭിനയമുള്ള എപ്പിക് നാടകമാണു് സി.ജെ.യുടെ

+ മുൻഭിത്തായുന്ന നായികയെ കടൽത്തീരത്തിൽ നിന്നു രക്ഷിക്കുന്ന നായകന്റെ കൃത്യവും അതിൽ നിന്നും ഉടലെടുക്കുന്ന പ്രേമവും മോളിയേരുടെ ഈ നാടകത്തിൽപോലും അപാര ഗൗരവത്തോടെ തന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്. ഈ വിവരണത്തിന്റെ ഫലാനുഭവനാകുന്നുണ്ടു് സി.ജെ.യുടെ പരിഭാഷ.

ചരിത്ര നർമ്മമെന്ന് നിസംശയം പറയാവുന്ന ഇവിടെ കാണാം. (കഥാപാത്രങ്ങളും നടനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല.) 'ഓ മനുഷ്യൻ', 'സ്ത്രീ' എന്നീ നാടകങ്ങൾ രചിച്ച ശേഷം സി.ജെ.യിലെ നാടകകാരന്റെ ഗൗരവാംശം നഷ്ടപ്പെടുത്തിക്കളഞ്ഞ കാലത്തെഴുതിയ 'പിശുക്കന്റെ കല്യാണം' നർമ്മമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള വിഷമം ഇവിടെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.

(4) ലിസിസ്ട്രാറ്റാ:

അരിസ്റ്റോഫനിസിന്റെ 'ലിസിസ്ട്രാറ്റാ' നർമ്മമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാൻ സി.ജെ.യെ പ്രേരിപ്പിച്ചതെന്ത്? സി.ജെ.യുടെ വിശേഷണങ്ങളായ ശൃംഗാരവും ഹാസ്യവും അതിലെന്തുമുണ്ട്? അതിലെല്ലാമുപരി പ്രധാന പ്രമേയം എന്താണ്? (കഥ)

ശൃംഗാരം സ്ത്രീപുരുഷന്മാർക്കിടയിലുണ്ടാകുന്ന ചിത്രങ്ങളും വരകളുമാണ് 'അവർ' നാടകത്തിലും 'ഓ മനുഷ്യ'നിലും ഗൗരവപൂർവം പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടല്ലോ. ശൃംഗാരം നിമിത്തം പുരുഷന്മാരെ കൈവിടുപോകുന്ന സ്ത്രീകൾ അവരുടെ പുരുഷന്മാരെ തിരിച്ചെടുക്കാൻ നടത്തുന്ന പരിശ്രമം നർമ്മത്തോടെയാണ് ഇവിടെ അരിസ്റ്റോഫനിസ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ശൃംഗാരത്തെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് സി.ജെ. ഓ നർമ്മരസത്തെ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ, ശൃംഗാരത്തിന്റെ ചരിത്രപ്രസക്തിയും ഗൗരവവും ദർശനമായുള്ള 'ഓ മനുഷ്യ'ന്റെ മറുപുറമായിത്തീരുന്നു, ഈ നർമ്മം. സ്ത്രീപുരുഷന്മാരിലെ അന്യാനുബന്ധവും ശൃംഗാരവും, അതിന്റെ ഗൗരവപൂർണമായ മുഖവും പ്രദർശിപ്പിക്കുകയാണ് സി.ജെ.യുടെ സർഗാത്മകരചനകളിൽ. 'പിശുക്കന്റെ കല്യാണ'വും 'ലിസിസ്ട്രാറ്റാ'യും ഓ ഗൗരവത്തിന്റെ ഹാസ്യപ്രധാനമായ പരിണാമം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. അവിടെ സർഗാത്മകതയുടെ തേജസ്സ് നീർവീര്യം പോയ്മറയുന്നില്ല.

ലിസിസ്ട്രാറ്റാ, പിശുക്കന്റെ കല്യാണം ഇവയുടെ പ്രമേയം:

സി.ജെ.യുടെ നാടകകാരന്റെ മനസ്സിലായപ്പോൾ ഈ നർമ്മരചനകൾക്ക് മതിയായ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. സി.ജെ.യുടെ സർഗാത്മക

രചനകളിലെ നായികാപ്രതീതരെ സാമാന്യമായി ചർച്ച ചെയ്യുന്ന ഈ നാടക പഠനത്തിൽ ഒരു ദേശം മാത്രമായി ഒതുക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. തന്റെ മൂലകാലഘട്ടത്തിലും ഒരു ദേശം ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ടു വിടപറയാൻ ആഗ്രഹിച്ചതുകൊണ്ടായിരിക്കാം.

ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ മഹത്തായ ചരിത്രസന്ദർഭത്തിന്റെ സമ്പന്നമായ മുഖം മറ്റൊരു കാലഘട്ടത്തിൽ പ്രതിഫലനമായി പരിണമിക്കുമെന്നു പിൽക്കാലത്തു മാർക്സ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ടല്ലോ.(1) അതിനുദാഹരണമായി ഇസിലിയസിന്റെ ഉദാത്തദൈവങ്ങൾക്കു ലൂസിയനിൽ വന്നുചേരുന്ന അപചയത്തെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ ഉദാത്തമായ ചരിത്രസന്ധികാലത്തോടു മനുഷ്യർ സന്തോഷകരമായി വിടപറയുന്നതു, ആ ചരിത്രസന്ധാരത്തിന്റെ പതനം ഛിദ്രപൂർണമായിരുന്നതിലൂടെയാണു. ഇവിടെ മനുഷ്യനെയും മനുഷ്യസ്ഥിതിയെയും സി.ജെ. എന്ന ഈ മനുഷ്യനിലേക്കു സന്നിവേശിപ്പിച്ചു കാണുക. സി.ജെ.യുടെ സർഗാത്മകരചനകളിലെ തന്നെ ഹേമവും ഉദാത്തവും നിഷ്ഠൂരവും വിഷാദപൂർണവുമായ പ്രതീതികളെ ഛിന്നഭിന്നമോടെ അവിഭക്തമിക്കുന്ന ഈ നാടകത്തിൽ തർജമചെയ്യുംപോൾ സി.ജെ. തന്റെ സർഗാത്മക ലോകത്തിനോടു വിടപറയുകയാണെന്നു നമുക്കു വ്യാഖ്യാനിക്കാം. തന്റെ സർഗാത്മകതയുടെ കാലം അവസാനിപ്പിക്കുമ്പോൾ സി.ജെ. കോമഡികളിലൂടെ തന്റെ പ്രമേയങ്ങളുമായി സന്ധിപ്പെടുകൊണ്ടു വിടപറയുന്നു. മൗലികപ്രതീതികളും സന്തോഷപൂർണമായ പരിഹാരം കണ്ടെത്തുവാൻ സി.ജെ.ക്കു 'മുമ്പി'ലും കഴിയുന്നുണ്ടു. അവിടത്തെ ഉദ്വോഗഭരിതമായ സന്ദർഭങ്ങളോന്നും ഇവിടെ കാണാനേ കാണുന്നില്ല.

---

1. Marx and Engeles. Collected works; Vol.3 1975. pp. 179-79.
"The Gods of Greece, already tragically wounded to death in Aeschylus' prometheus Bound, had to re-die a comic death in Lucian's Dialogues. Why this course of history? So that humanity should part with its cheerfully".

'ക്രൈം' നാടകം ചർച്ച ചെയ്തപ്പോൾ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച ഒരു വസ്തുത ഇതാണ്. കോമഡിയുടെ ശൈലിയിലുള്ള ഗൗരവമേറിയ ഒരു നാടകമാണ് ഇത് എന്ന വസ്തുത. ഈ ഗൗരവത്തിന്റെ അംശം മോളിക്കുട്ടിയുടെയും അരിസ്റ്റോ കനിസിന്റെയും നാടകങ്ങളിൽ ഇല്ല. കോമഡിക്ക് ഗൗരവാംശമില്ലാത്ത ലഘുപ്രധാനങ്ങളായ നാടകങ്ങളാണെന്ന പ്രാചീനകാലപക്ഷത്തോടാണ് ഈ നാടകങ്ങൾക്ക് മമതയുണ്ടായത്.

ഗൗരവാംശത്തിന്റെയും ലഘ്വാംശത്തിന്റെയും കലർപ്പുള്ള കഴുതകാമന്റെ നിലയിൽ സി.ജെ.ക്ക് മുറിപ്പിള്ളയോടും കാക്കയോടും ഉള്ള അടുപ്പം നേർക്കുനേർ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ടോ. മുറിപ്പിള്ളയുടെയും കാക്കയുടെയും നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഒരു നാടകകാരന്റെ നിലയിൽ സി.ജെ.യുടെ സ്വന്തം. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാവണം ഒരവസരം കിട്ടിയപ്പോൾ കാക്കയുടെയും മുറിപ്പിള്ളയുടെയും കൃതികൾ അദ്ദേഹം ചെയ്യാൻ ഒരുമ്പെട്ടത്. ഇവരെയും ഞാഴോക്ലിനെയും തന്റെ അഭിമുഖങ്ങളിൽ കാണിക്കുകയും അവരുടെ കൃതികൾ അദ്ദേഹം ചെയ്യുകയും ചെയ്തു. സി.ജെ., അപചയദശയിൽ മുർച്ചയറ്റ ദുരന്ത നാടകകൃത്തുക്കളുടെ പ്രതിനിധികളായ അരിസ്റ്റോഫനിസിനെയും മോളിക്കുട്ടിയെയുമാണ് അദ്ദേഹം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഞാഴോക്ലിനും ഇവരും സി.ജെ.യുടെ അഭിമുഖങ്ങളിലുണ്ടായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോഫനിസും മോളിക്കുട്ടിയും സി.ജെ.യുടെ പ്രതിഭയിലെ ലാഘവത്വാംശത്തിനു ചേർന്നവരായ നാടകകൃത്തുക്കളും. ലാഘവത്തിന്റെ നല്ല നല്ല നാടകകൃത്തുക്കളുമായി അദ്ദേഹം പരിചയപ്പെടുകൊണ്ടിരുന്നു. തന്റെ നർമ്മഗതികതയുടെ അർത്ഥം കൂടുതൽ കൂടുതൽ സി.ജെ. അപഗ്രഥിച്ചു ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നർമ്മഗതികതയുടെ ഉദ്ഗ്രഥനശ്രമം നടക്കുമ്പോഴാണ് സി.ജെ.യുടെ പ്രതിഭയിലെ ലഘ്വാംശം അതിനു തുല്യനിലവാരമുള്ള നാടകകൃത്തുക്കളെ ഉപജീവിച്ച് നിലനിൽക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുവെന്നു ഇവിടെ വ്യക്തമാവുന്നു. സി.ജെ.യുടെ നർമ്മഗതനായ കെടുറഹ്മാൻ തകരുകയും ഗൗരവത്തിന്റെയും ലഘുത്വത്തിന്റെയും അംശങ്ങൾ വിട്ടുവിട്ടുപോവുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതും കടത്തിൽ. ഗൗരവാംശമാകട്ടെ സി.ജെ.യുടെ അവസാന രചനകളിലെ

ഗാഢനിദ്രയിലായും ഞെട്ടിയുണർന്നുമായ ചിന്തകളിലൂടെ കറുപ്പിന്റെയും പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അവസാനിക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ തർജ്ജമകളിലൂടെ ഗാഢമായ ബന്ധവുമുണ്ടാകുന്നു.

ഭാര്യ	ഭാര്യയും ഗൗരവവും	ഗൗരവം
അനിയന്ത്രിതമായ ചിന്തിപ്പിക്കുന്നതാണ്	കുറിപ്പിലൂടെ	ഭാര്യയുടെ ഓർമ്മയിൽ ഉണർന്നിരിക്കുന്നു
മോളിയേർ	ഓ	ഉദാത്തം ഭീമം
അപചയദശ	നി.ഇ.	ഛിന്നഭിന്നദശ

നാടകീയ ഭാഗങ്ങളിലും ഗൗരവനിമിഷങ്ങളിലും ഓരോ: രീതികളിലൂടെയാണ് വരുന്നത്. ഭാഗ്യനിമിഷങ്ങൾക്ക് അനിയന്ത്രിതമായും മോളിയേർക്കും ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ഗൗരവനിമിഷങ്ങൾക്ക് കുറിപ്പിലൂടെയും ഉദാത്തവും. ഈ രീതി സ്വഭാവങ്ങളെ ഒടുവിലും മനോഹരമായ കലർപ്പുകാണുന്ന യൂറോപ്യൻ നാടകകൃതികളിൽ കാണാം. മലയാളത്തിൽ അതിനുദാഹരണമായി നി.ഇ.യെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം. വിസ്തരിക്കുന്നില്ല.

മറ്റു തർജ്ജമകൾ:

നടുക്കടലിനടുത്ത്:

ആർതർ കോനിലൂടെ 'ആർത്തൻ ഓഫ് സൂർ' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ തർജ്ജമയാണിത്. നി.ഇ.യിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റോടുള്ള ഉദാരമായ വിധ്വേഷത്തിലും

തിന്റെ മാതൃകിലാടിസ്ഥാനത്തെയുമാണ് ഈ തർജ്ജമ തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത്.

നീട്ടു ചൈതന്യം:

കെ.എം. പണിക്കരുടെ മാത്രാവിവരണത്തിന്റെ തർജ്ജമ. തികച്ചും വൈജ്ഞാനികമായ ഉദ്ദേശത്തോടെ ചെയ്തിട്ടുള്ള ഈ തർജ്ജമയിൽ നി.ചെ. യുടെ പ്രതിഭാപരമായ പ്രതിഭാസങ്ങളോട് എന്തെങ്കിലും നീതിപുലർത്തുവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല.

ലോകനന്മാരകൾ:

നാടകത്തെ കുറിച്ചുള്ള, ചെറുതിലാത്ത പ്രബന്ധങ്ങളുടെ നീട്ടുകുറിപ്പുകളാണ് 'ഇവൻ എന്റെ പ്രിയപുത്രൻ', 'ശിശാനിയുടെ കാതൽ' എന്നിവ.

ഇവൻ എന്റെ പ്രിയപുത്രൻ:

1949-51കളിലെഴുതിയ ലേഖനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയാണ് ഈ സമാഹാരം തയ്യാറാക്കിയിരിക്കുന്നു. 'ഇവൻ എന്റെ പ്രിയപുത്രൻ'(2) എന്ന ശീർഷകം ബൈബിളിൽ നിന്നും തന്നെയാണ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ലേഖനങ്ങൾ നി.ചെ.യിലെ പ്രതിഭാധനരായ നടീനടന്മാരെക്കുറിച്ചും ഒരു പുതിയ ദിശാബോധത്തിന്റെയും നേർക്ക നവീകരണത്തിന്റെയും ലക്ഷ്യങ്ങൾ എന്തൊക്കെയായിരുന്നു എന്നുള്ളതിനെ സൂചന നൽകാൻ ശീർഷകത്തിനു കഴിയുന്നു.

കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രതിഭാസത്തിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായ ബദൽസാമൂഹികതയെ നിർമ്മിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന

---

2. മത്തായി 3: 16-17.

യേശു സ്നാനം ഏറ്റ ഉടനെ വെള്ളത്തിൽ നിന്നു കയറി. അപ്പോൾ സ്വർഗ്ഗം തുറന്നു ദൈവാത്മാവു പ്രാവിനെപ്പോലെ ഇറങ്ങി തന്റെ മേൽ വരുന്നതു അവൻ കണ്ടു. "ഇവൻ എന്റെ പ്രിയപുത്രൻ, ഇവനിൽ ഞാൻ പ്രസാദിച്ചിരിക്കുന്നു" എന്നു സ്വർഗ്ഗത്തിൽ നിന്നു ഒരു ശബ്ദമുണ്ടായി.

427

ആദർശനിഷ്ഠമായ ബലിഷ്ഠതയിലാണ് ഈ ലേഖനങ്ങൾ എഴുതപ്പെടുന്നത്. കേരള രീതിയിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സ്ഥാപനത്തെയും അതിന്റെ അനുയായികളെയും നിരാകരിക്കുന്ന സ്വതന്ത്രമായ ഒരു നിലപാടും ഈ ലേഖനങ്ങളിലുണ്ട്. സമൂഹശാസ്ത്രപരവും മതപരവും രാഷ്ട്രീയവുമായ വിഷയങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്ത് അവയെ ലോകാവസ്ഥയുടെ നിലപാടുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് സി.ജെ. ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്. അതിനുപയുക്ത മായിട്ടാണ് ഇതിൽ ലേഖനങ്ങളെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്നത്.

ആദ്യത്തെ അഞ്ചുലേഖനങ്ങൾ, (1)ദൈവം, (2) വേദവും സദാചാരവും, (3) സ്ത്രീയോ വേശ്യയോ കന്യാസ്ത്രീയോ, (4) പുരുഷനോടും, (5) ശ്രമം ഒരു നിർവചനാണ് ഇവ പൊതുവെ സമൂഹശാസ്ത്രപരവും മൈതികവുമായ അവബോധങ്ങളുടെ ചർച്ചകളാണ്. (6) ചരിത്രവും വ്യക്തിയും (7) ജാതി (8) ചിന്തയോ? എന്നീ ലേഖനങ്ങൾ വ്യക്തിയും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെപ്പറ്റിയും മനുഷ്യസമുദായത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായ ലേഖനങ്ങളാണ്. മനുഷ്യസമുദായത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സമഗ്രമായ വിശകലനവും ചരിത്രാത്മകമായ നോട്ടവും ഇവിടെയുണ്ട്. (9) ഒരു ചെറിയ കാര്യം (10) കുറുപ്പുഴികൾ എന്നീ ലേഖനങ്ങളാകട്ടെ രാഷ്ട്രീയവും കലയും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ പരാമർശിക്കുന്നു. (11) അവനെ ശ്രദ്ധിച്ച, നാണിയെ വിടുതരിക (12) എ. അലക്സാണ്ടറിന്റെ എന്തു ചെയ്തു? (13) എന്റെ ചങ്ങമ്പുഴ (14) മലയോരിനി (15) വാത്തിരിയിലും ഞാനും എൻ.എൻ.കക്കാടും എന്നീ അവതാ ലേഖനങ്ങൾ ചിന്തകന്മാരെയും കലാകാരന്മാരെയും കുറിച്ചുള്ള ആലിഖ ചിത്രങ്ങളാണ്.

ചുരുക്കത്തിൽ ഈ സമാഹാരത്തിലെ ലേഖനങ്ങളെ നമുക്ക് നിരാഗമെന്നു വിളിക്കാം. മൈതികവും മതപരവും സമൂഹശാസ്ത്രപരവുമായ ശ്രദ്ധയിൽ കൂടിയുള്ള ചരിത്രത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും അവബോധത്തിലൂടെ കടന്നു അവ കലയിലും കലാകാരനിലും അവസാനിക്കുന്നു. സി.ജെ.യുടെ

ന്റെ നതികവും നാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ചിന്താപ്രക്രിയകൾ നാമൂർത്തികരിച്ച് സംഗ്രഹിക്കപ്പെടുന്നത് ഈ ദേഹത്തിലെ നടക്കാരനിലാണ്. എന്നാൽ ഈ പ്രക്രിയയിൽ നാമനുമായി നിവരിക്കപ്പെടിരിക്കുന്നു. നൈതികചിന്തകളിൽ നുടങ്ങി കലയിൽ നമാപ്തി ലഭിക്കുന്ന 'ഉവർ എർത്ത് ഫ്രിയ പുത്ര'നിലെ ലോക ക്രമീകരണം ഈ വിഷയത്തോട് ചൊരുത്തപ്പെടു പോവുന്നുമുണ്ട്.

ഒന്നാം ഭാഗത്തിൽ പൊതുവെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നത് സദാചാര മൂല്യങ്ങളും സ്ത്രീപുരുഷനീതിയും പ്രേമത്തിന്റെ മേന്മയും തന്നെയാണ്. ഏക നായാദേയുഗത്തിന്റെ ചരിത്രപരവും നാമൂഹികവുമായ പശ്ചാത്തലം വിശദീ കരിച്ചുകൊണ്ട് മതവും നിവിളവും (രാഷ്ട്രീയവും) പ്രേമത്തിന്റെ മൂല്യത്തെ തളർത്തുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം പരാതിപ്പെടുന്നു. നി.ഇ.യുടെ നടക്കുന്ന ഭൂമിയിലെ കേന്ദ്രപ്രശ്നം തന്നെ മതവും രാഷ്ട്രീയവും തമ്മിലുള്ള ഉത്കണ്ഠ പെടുന്ന സ്ത്രീപുരുഷനീതിയുമാണെന്ന് ഇവിടെ നുർമ്മരിപ്പെടേണ്ടതാണ്. 'ഉവർ എർത്ത് ഫ്രിയ പുത്ര'നിലെ രണ്ടാം വിഭാഗത്തിലെ ലോകത്തിൽ 'നൈ' തിലും വേർതിരിവും നാരംഭിച്ച് പ്രേമത്തിലവനാനിരുന്നു. നീമാർഗ്ഗനിരി തുടെ വർഗ്ഗനാത്മകത മുറുകെ പിടിച്ചൊണ്ട് പ്രേമത്തിന്റെ നാർമ്മാർഗ്ഗിക മൂല്യം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നു. പ്രേമത്തിന്റെ ഈ ഉദാത്ത നിർവ്വചിലാണ് നി.ഇ.യുടെ പൂർണ്ണതയായ 'ഈ മനുഷ്യർ' ചെന്നവനാനിരുന്നത്.

മനുഷ്യചരിത്രത്തിന്റെ വികാസപരിണാമങ്ങളിൽ യുക്തിയുടെ പ്രയാനുകത്തെ ഊന്നിപ്പറയുകൊണ്ടാണ് നീടാം ഭാഗം നാരംഭിക്കുന്നത്. നമു ദായത്തിന്റെ പക്ഷം യുക്തിയുടെ വളർച്ചയായിരിക്കണം എന്ന് ദേഹം വാദി കുന്നു. നാമൂഹചരിത്രം യുക്തിനുകൂലമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന ഉദ്യമം ലോക നീതർക്കു ഞെടുപിറകിലുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിൽ മനുഷ്യന്റെ നാവിഷ്കാരിപ്പിച്ചുള്ള നന്വേഷണമാണ്. അനിശ്ചിതത്വത്തിലും സംശയത്തിലുമാണ് ആ അന്വേഷണം നവനാനിരുന്നത്. യുക്തിനിഷ്ഠതയും നർവനിഷ്ഠതയും ചരിത്രത്തെയുമെല്ലാം നി.ഇ.യുടെ നാടകങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം എത്രമാത്രം പ്രധാനമാണെന്ന് നേരത്തെ വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ.

"കലാകാരനും ശാസ്ത്രജ്ഞനും തത്വജ്ഞാനിയും വിപ്ലവകാരികളാണ്" എന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന ജി.ജെ. അംഗീകരിക്കപ്പെടാത്ത അവരുടെ വിപ്ലവത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ആത്മീയവിപ്ലവകാരിയുടെയും രാഷ്ട്രീയ വിപ്ലവകാരിയുടെയും സാംഗത്യം ജി.ജെ.യുടെ നാടകങ്ങളിൽ എത്രമാത്രമുണ്ടെന്ന് അവർത്തിക്കേണ്ടതില്ലല്ലോ. ആത്മീയ- ഭൗതിക (മത-രാഷ്ട്രീയ) വിപ്ലവങ്ങളുടെ സംഘർഷം ജി.ജെ.യുടെ ചിന്താപരമായ പ്രശ്നം കൂടിയായിരുന്നുവെന്ന് കാണാം. ആത്മീയവിപ്ലവത്തിനുവേണ്ടിയും ഔദ്ധികവിപ്ലവത്തിനുവേണ്ടിയും ഉള്ള ഈ വക്കാലത്ത് രാഷ്ട്രീയക്കാരനുമേൽ കലാകാരന്റെ മേന്മ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. ഔദ്ധിക (ആത്മീയ) വിപ്ലവത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയവിപ്ലവത്തിന്റെയും സംഘർഷാടിസ്ഥാനം ജി.ജെ.യുടെ നാടകങ്ങളിലുണ്ടാവുന്നത് ജി.ജെ.യിലെ കലാകാരന്റെ വിപ്ലവതൃഷ്ണയോട് അമാലിക കമ്യൂണിസ്റ്റ് രാഷ്ട്രീയ പ്രസ്ഥാനം പ്രതിജ്ഞാബദ്ധത ആവശ്യപ്പെടുന്നു മൂലമാണെന്ന് കരുതാവുന്നതാണ്. കലാകാരൻ എന്ന നിലയിൽ രാഷ്ട്രീയ പ്രതിജ്ഞാബദ്ധതയെ നിരാകരിക്കുന്ന ജി.ജെ. ഒരിക്കലും കലയ്ക്കുവേണ്ടി എന്ന കേവല തത്വവാദത്തിലേയ്ക്കു പോകുന്നില്ല. ജനകീയകലയോ ദന്തഗോപുരകലയോ അല്ല, മനുഷ്യനാണ് പ്രധാനം എന്ന് കലാകാരനായ ജി.ജെ. കരുതുന്നു. 'ആ മനുഷ്യൻ' നാടകത്തിന്റെ ചർച്ചയിൽ ജി.ജെ.യുടെ കലയിലെ മാനുഷികാംശത്തെപ്പറ്റി പരമാർശിച്ചിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ ഓർക്കാവുന്നതാണ്.

ജി.ജെ.യെക്കാളും തീവ്രമായ വിപ്ലവബോധവും അഗാധചിന്തയും ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്ന കേസരിയെയും ജി.ജെ.യുടെ കലാമനസ്സിന്ന് അഭിമതരായിരുന്നവരെയും അഹുമാനിക്കുന്നവയാണ് നാലാം ഭാഗത്തിലെ ലേഖനങ്ങൾ. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പക്ഷപാതികളായ പുരോഗമന ആഹിതൃകാരന്മാർ ചങ്ങംപുഴയെയും ഇടപ്പള്ളിയെയും മലയ്ക്കോവ്സ്കിയെയും വിലയിരുത്തുന്നതിൽ കാണിക്കുന്ന അക്ഷന്തവ്യമായ തെറ്റുകൾ ഇവിടെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു.

'ഇവർ എന്റെ പ്രിയ ശത്രു'നിലെ ചിന്താവൃവർധ പൊതുവെ വൈരുദ്ധ്യാധിഷ്ഠിതമാണ്. ഇതിൽ ലോകത്തെ ക്രമീകരിക്കുന്നതിൽ നി.ബെ. കാണിച്ചിരിക്കുന്ന താൽപര്യം പുതന്മേൽത്തിന്റെ ശക്തിയായ കടുംപിടുത്തം നിലനിൽക്കുന്നു. വൈജ്ഞാനിക പ്രശ്നങ്ങളിലൂടെ, സമുദായത്തിലൂടെ, ക്രിസ്തുവിലൂടെ, രാഷ്ട്രീയത്തിലൂടെ, മനുഷ്യനിലൂടെ, ചിന്തകനിലൂടെ, ജീവനം കലാകാരനിലും കലയിലും എത്തിച്ചേരുന്ന വിധത്തിൽ ഗ്രന്ഥം ക്രമീകരിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്നു. കലയും ജനുവാചകനുമായുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളെ ചർച്ച ചെയ്തുകൊണ്ടു ഗ്രന്ഥം അവസാനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സൗന്ദര്യവും ശ്രേഷ്ഠവും മനുഷ്യനും ചരിത്രവും ശ്രേഷ്ഠതയും ജനുവാചകനും നി.ബെ.യുടെ നാടകങ്ങളിലെയും മുഖ്യപ്രശ്നങ്ങളായിരുന്നുവെന്നു കണ്ടുകഴിഞ്ഞതാണല്ലോ. നി.ബെ.യുടെ ചിന്താപ്രവൃത്തികളും ചിന്താപ്രശ്നങ്ങളും നാടകത്തെ രൂപവൽക്കരിക്കുന്നതിൽ വലിയ പങ്കുവഹിക്കുന്നുവെന്ന കാര്യം ഇപ്പോൾ തെളിഞ്ഞുകഴിഞ്ഞുവല്ലോ.

'ഗിഗാരിയുടെ മാതൃക':

'ഇവർ എന്റെ പ്രിയ ശത്രു'വിനുശേഷം നി.ബെ. എഴുതിയ ഈ സ്വതന്ത്രനാടകത്തെയും, മുൻഗ്രന്ഥത്തെപ്പോലെ തന്നെ നി.ബെ.യുടെ നാടകങ്ങളിലെ പ്രധാനവിഷയങ്ങളും പ്രശ്നങ്ങളും ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നി.ബെ.യുടെ ഒടിപ്പിടിച്ച ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഈ പ്രശ്നങ്ങൾ വ്യക്തമായ ഒരു ഒരാദർശനിഷ്ഠയിൽ എത്തിച്ചെടുക്കുന്നുവെങ്കിൽ ഇവിടെ അവയെ എത്തിക്കുന്ന തത്ത്വശാസ്ത്രമോ നിരീശ്വരസ്ത്രമോ ഇല്ല. പ്രതിജ്ഞാബദ്ധത കലർപ്പില്ലാത്ത സ്വതന്ത്രമായ ഈ ലോകത്തിൽ നി.ബെ.യുടെ ചിന്താഗതിയെ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നതിൽ സഹായിച്ചിരുന്നതായ വൈരുദ്ധ്യാത്മകതകളുണ്ടെന്നിരിക്കട്ടെ. ഒടിപ്പിടിച്ചഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ തലകാണിച്ചിരുന്ന മറക്കുന്ന സാമൂഹ്യഗതികളെ, ദുഃഖം, അനീതിപരത, മരണം, രക്തബന്ധത്തിലെ തുടർന്നിരുന്ന മൗലികാശയങ്ങൾ ഇവിടെ സ്വതന്ത്രമായ ലോകത്തെന്നിൽ വളരുകയാണ്.

പ്രതിജ്ഞാബദ്ധരായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സ്വതന്ത്രമായ ഈ ചിന്താഗതി, നി.ജെ.ക്കു ഒരു ചിന്തകർ എന്നതിനപ്പുറം മറ്റുചിന്തകർ എന്ന അവസ്ഥയിലേക്കു കൊണ്ടു പോകുന്നില്ല. ഇതിനുകാരണം ആ ചർച്ചകളിൽ നിന്നു മനുഷ്യനെപ്പറ്റിയും ജീവിതത്തെപ്പറ്റിയും സുദൃഢമായ ഒരു തത്വബോധം ലഭിക്കാത്തതാണു്. ചിലപ്പോഴും പ്രതിയോഗികളായ ആശയങ്ങളും ചിന്തകരും ഒരു ചിന്തകർ എന്ന നിലയിൽ പോലും നി.ജെ. എവിടെയും എത്തിനിൽക്കുന്നില്ല എന്നു സൂക്ഷ്മമാകുന്നു. എന്നാൽ അപ്പോടുള്ള മാർഗ്ഗം ഏതാണെന്നു ഇവ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്. "ഗംഗ മിലല്ല, ഗംഗയിലേക്കുള്ള മാർഗ്ഗമിലാണു് പ്രസക്തി" എന്നു വാദിക്കുന്ന നി.ജെ. യുടെ ശബ്ദം നി.ജെ.യിലെ ചിന്തകനെ അംഗീകരിപ്പിടത്തോളം ഇവിടെ അപ്രസക്തമാണു്.

നി.ജെ. എഴുതിയിട്ടുള്ള ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടതായ ലേഖനമാണു് 'ദിഗാരിയുടെ കാൽ'. ഒന്നാമത്തെ ലേഖനത്തിൽ തന്നെ, മെഷീനിൽ ആവിഷ്കരിക്കുവേണ്ടി മറ്റുള്ളവരുമായി വഴക്കിടുമ്പോൾ മിശ്രവിവാഹം നടത്തിയ നി.ജെ. സംഭാഷണത്തോടു ഉപദേശിക്കുന്നു. സംഭാഷണത്തിലൂടെ വർഗ്ഗപരവും ചരിത്രപരവുമായ പാരംപര്യത്തെ കടന്നാക്രമിച്ചുകൊണ്ടു മതനിരപേക്ഷപരമായ ഒരു അഭിപ്രായരീതിയാണു് ഇവിടെ കൈക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതു്. തുടർന്നുള്ള പല ലേഖനങ്ങളിലും മുൻഗണനയെ എതിർക്കുകയും മനുഷ്യനുവേണ്ടി വാദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മറ്റുചില ലേഖനങ്ങളിൽ നി.ജെ. യുടെ മനസ്സിനെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയവും മനഃശാസ്ത്രവും ദൈവവും ശാസ്ത്രവും ചെകുത്താനും തമ്മിലുള്ള പ്രശ്നം. ഈ രണ്ടാംഭാഗത്തിലെ ചർച്ചാവിഷയങ്ങൾക്കു നി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിത്വത്തോടുള്ള ബന്ധം ഇനിയും പറഞ്ഞുറപ്പിക്കേണ്ടതില്ല. ആദ്യത്തെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ നി.ജെ. യുടെ ശബ്ദം ഏറെ ആത്മാർത്ഥവും മാനുഷവുമാണു്. രണ്ടാമത്തെ ഗ്രന്ഥം നിഷേധാത്മകവും. നിഷേധിക്കുക എന്ന ക്രിയയാണു് നി.ജെ. രണ്ടാമത്തെ കൃതിയുടെ ശിൽപ്പത്തിൽ കൂടിപ്പോലും നിർവഹിക്കുന്നതു്.

432

'ധിക്കാരിയുടെ മാതാവ്' നി.ഇ.യുടെ സർഗാത്മകതയുടെ പരമ കാഷ്ഠയിൽ എഴുതപ്പെടണ്ടതാണ്. അപൂർവ്വതകളിൽ നിന്നു ഉടലെടുത്ത പൂർണ്ണതാബോധം മുഴച്ചുനിൽക്കുന്നു. ഇതിൽ ഉണ്ടെന്നുള്ള ചിന്താപ്രതീതികളെല്ലാം നാടകീയതയിൽ സമഗ്രമായി സംഗ്രഥിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. രക്തബന്ധത്തിന്റെയും ശത്രുതയുടെയും സന്ദേശം നി.ഇ.യുടെ നാടകങ്ങളിലെ ദർശനത്തിന്റെ മുഴുവൻ ശക്തിയോടെയിൽ അതിന്റെ പ്രതിമുഖമാണ് ലോലൻ. അതുപോലെ, നി.ഇ.യുടെ നോയ്ത്തക ചിന്ത, രക്തബന്ധത്വം ശത്രുത മുടങ്ങിയ ഭാവങ്ങൾക്കെതിരെ ഉറച്ച നിലപാടു സ്വീകരിക്കുംപോൾ ആ നിലപാടിനു വഴങ്ങിക്കൊടുക്കുവാൻ നി.ഇ.യുടെ ഉപനോയചിന്ത തടസ്സം നിൽക്കുന്നുവെങ്കിലും കരുതുവാൻ. ഉപനോയചിന്തകളിലാണ്ടിലോ സർഗാത്മകതയുടെ വിടുകൾ വിളയുന്നത്. നി.ഇ.യുടെ നോയ്ത്തകചിന്തകൾ ഉപനോയ്ത്തക വ്യക്തിത്വങ്ങളായി സംഘർഷപ്പെടുമ്പോൾ നാടകീയമായി രക്തബന്ധത്വത്തിന്റെ മഹത്വം സൗന്ദര്യവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. ലോലൻമാർ അതിനെയുള്ള ചിന്താഭാഗത്തെയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നവരാണ്. നി.ഇ.യുടെ നാടകങ്ങളെ സംപൂർണ്ണമായി മനസ്സിലാക്കുന്നതിനു അവയിൽ പ്രതിമുഖമായി വർത്തിക്കുന്ന നി.ഇ.യുടെ ചിന്താപ്രയാനമായ ലോലൻമാർ അവശ്യ ഘടകമാണ്. നി.ഇ.യുടെ ലോലൻമാർ വ്യക്തിപാദനിർണ്ണയങ്ങളാകുമ്പോൾ നാടകങ്ങൾ അതിനോയ്ത്തകസൃഷ്ടികളായിത്തീരുന്നു. നേരത്തെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചതുപോലെ വിചാരാത്മകനായ നി.ഇ. ഒരു വ്യക്തിവാദിയും കലാകാരനായ നി.ഇ. ഒരു അതീന്ദ്രിയവാദിയായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടാണ് ചിന്തയിൽ മുഴുകി നിൽക്കുമ്പോഴും സർഗാത്മകരചനകളിൽ 'നൈസർഗ്ഗികമായ മനോവേഗം സഞ്ചരിക്കുന്നതും' കാണിക്കുന്നതും. ലോലൻമാരിൽ കാണുന്ന ചിന്താപരതയാണ് മുഴച്ചിരിക്കുമ്പോഴും സർഗാത്മകതയുടെ പ്രകൃതിശക്തിയും അതിലുള്ള പ്രതിഫലനങ്ങളിലൂടെയാണ് നാടകം നി.ഇ.യുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങളുടെ ശക്തിമത്തുകളായി മാറുന്നത്. ലോലൻമാരിൽ നി.ഇ. എവിടെയും എത്തിച്ചേരുന്നില്ല. ആ ചിന്തകളുടെ മുകളിലൂടി ഉർന്നൊഴുകുന്ന നാടകങ്ങളിൽ നി.ഇ. എത്തേണ്ടിടത്ത് എത്തുന്നു.

433

മറ്റു അന്താഹൃതലോകങ്ങൾ:

'ഉവർ ദെ ർറ ഫ്രിദ ബുക്സ്' 'ഗിഫാരിയുടെ കാൽ' എന്നീ പ്രസിദ്ധനോവലുകളിൽ ഉൾപ്പെടാത്ത ചില ലോകങ്ങൾ കൂടി നാടകകൃത്തുക്കളുടെ കൂടെയിൽ പരിഗണനർഹമാണ്.+ അന്താഹൃതലോകങ്ങളിൽ ഒരിടത്തും ഒഴികെ മറ്റെല്ലാം പുസ്തകനിരൂപണങ്ങളോ കലാവിമർശനങ്ങളോ ആണ്. പ്രസിദ്ധമുഖവുരയിൽ നടത്തിയ പുസ്തകവിമർശനങ്ങളും മറ്റു പ്രധാനമായുള്ള നി.ഫെ.യുടെ നോവിയ ചർച്ചകളുമായുള്ള കാണാവുന്നതാണ് നി.ഫെ. ഉവരെ നാടകത്തിൽ മാത്രമായിരുന്നതെന്നു കരുതാം. എന്നാൽ നി.ഫെ.യിൽ നാടകമല്ലാതെ മുൻ തന്നെ നിലനിന്നു കിടക്കുന്നുവെന്നു നാം കണ്ട വ്യക്തിഗതമായ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ പലതും ഉവരിൽ അടങ്ങിയിരിക്കാം.

പ്രേമവും ലൈംഗികതയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിന്തകളുടെ പ്രധാന നിരകളാണല്ലോ നേരത്തെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഈ പ്രതീതി ഈ ലോകങ്ങളിലും കണ്ടെത്തുവിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രേമത്തെ പല തലങ്ങളിൽ നിന്നു നിരീക്ഷിക്കാമെന്നും തെളിയിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ഗവേഷകനു തന്നെ പലതും കണ്ടെത്താനുണ്ടെന്നും നി.ഫെ. അഭിപ്രായപ്പെടുമ്പോൾ, എത്രയോ വലിയൊരു ചിന്തകന്റെ മടിയാണ് പ്രേമത്തെ അദ്ദേഹം അനുഭവിക്കുന്നതെന്നു നമുക്കു കാണാം. പുസ്തക നിരൂപണങ്ങളിലും പലപ്പോഴും തന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ പകർത്തിവയ്ക്കാനും അദ്ദേഹം മടിക്കാറില്ല. വി.ടി. നടത്തിരിപ്പാടിന്റെ, ഒ.എം. അനുജന്റെ മുതലായവരുടെ കൃതികളെക്കുറിച്ചുള്ള അഭിപ്രായം പറയുന്ന നി.ഫെ. കഥാർത്ഥത്തിന്റെ തന്റെ അന്തർഭാവനയായ 'നിഷേധമാഹാത്മ്യം' തന്നെ ഉദ്ഘോഷിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സാമൂഹികപരിവർത്തനങ്ങളെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുന്ന ലോകങ്ങളിൽ പോലും വ്യക്തിയുടെ പ്രാധാന്യം ഉറപ്പിച്ചു പറയുവാൻ നി.ഫെ. മറന്നുപോകുന്നില്ല. നിരാശ ചൗതനിയുടെ ലോകം അർത്ഥമെന്തെന്നു ചെയ്യുവാനും നി.ഫെ.യെ പ്രേരിപ്പിച്ചത് വ്യക്തിപ്രാധാന്യബോധവും നിഷേധരതിയും തന്നെയാവണം. ഒരു സംഘടനയും നി.ഫെ.യെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ

434

ന്യായീകരിക്കിടിലാ ഒരു സംഘടനയും നി.ഇ. വിശ്വസിക്കുകയുമില്ല. പുരോഗമന സാഹിത്യസംഘടനയിൽ നിന്നും താൻ എറിയപ്പെടുമ്പോൾ എന്നു വിവരിക്കുന്ന നി.ഇ.യുടെ ലേഖനം ഇതു വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ശൈശവം മുതൽ തന്നെ നി.ഇ.യുടെ കർത്തവ്യനിർവ്വഹണങ്ങളെ തടസ്സപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടിരുന്ന എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളും ന്യായമതസ്സിൽ നിന്നും ലേഖനങ്ങളിലേക്കും അന്യായമതസ്സിൽ നിന്നും നാടകങ്ങളിലേക്കും അദ്ദേഹം കൂടെക്കൂടെ ചിന്താക്രാന്തി എന്നു പറയാം.

നി.ഇ.യുടെ അനാകൃതലേഖനങ്ങൾ പരിശോധിച്ചു കഴിയുമ്പോൾ വ്യക്തമാവുന്ന വസ്തുതകൾ രണ്ടാണ്. ഒന്ന്, പുനരവിമർശനത്തിൽ ഉള്ള താൽപര്യം 1952 നവംബറോടെയും നി.ഇ.യിൽ അവസാനിക്കുന്നു. നി.ഇ. യുടെ സർഗാത്മകതയുടെ ഏറ്റവും നല്ല ദശയിൽ (1952-55) നി.ഇ. പുനരവിമർശനം പൂർണമായി കഴിവാകുന്നു. നാമുദിച നാടകാനികൾക്കുമായ ചിന്താപ്രശ്നങ്ങളെ, വചനങ്ങളെ, കലയുടെ രൂപത്തിലാകുന്ന ഈ അവസരത്തിൽ നി.ഇ.യുടെ നോവലിക രചനകളിൽ കലാതത്ത്വങ്ങൾ അനുഭവമായി ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നില്ല. അതേ സമയം കലാപരമായ പ്രശ്നങ്ങൾ യാന്ത്രികമായി ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളും അനാകൃതലേഖനങ്ങളും നിരീക്ഷിച്ചു പഠിക്കുമ്പോൾ അനാകൃതലേഖനങ്ങളിലെ സാവർണകതയാണ് നഷ്ടമാകുന്നത്. 1953-56ലെഴുതപ്പെട അനാകൃതലേഖനങ്ങളെല്ലാം പ്രത്യക്ഷങ്ങളും സാവർണകതകളുമാണ്. തിന്മയായ നിഷേധത്വത്തെയുള്ള 'നിരീശ്വരന്റെ കാലി'ന്റെ പ്രതിരൂപമാണിത്. നിഷേധത്വത്തെയുള്ള ലേഖനങ്ങൾക്കു കുറെകൂടി ഗൗരവവും ചിന്താപ്രസക്തിയുമുണ്ടെങ്കിലും കീടമുകൊണ്ടാവാം അനാഖനങ്ങളിൽ അവയ്ക്കു സ്ഥാനം നഷ്ടമായത്. ഇതിനും നോക്കുന്നതിനും നി.ഇ. കൊടുക്കുന്ന ഗൗരവം മോഡിയേക്കും കിർഗിനോഫിനും നി.ഇ. നൽകുന്നില്ല. അതുപോലെ തിരഞ്ഞെടുത്തുകൾ കൊണ്ടു കണക്കെട നി.ഇ.യുടെ നിഷേധാത്മക ലേഖനങ്ങളുടെ ഗൗരവം നി.ഇ.യുടെ സാവർണക ലേഖനങ്ങളിൽ കാണുന്നില്ല.

സി.ജെ.യുടെ അടിസ്ഥാന ഗ്രന്ഥങ്ങളോടൊപ്പം എഴുതപ്പെട്ട അസമാഹൃതലേഖനങ്ങളെപ്പറ്റി ചർച്ച ചെയ്തപ്പോൾ അവയ്ക്കു നിഷേധാത്മക ഭാവമുണ്ടെന്നു ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുകയുണ്ടായല്ലോ. അടിസ്ഥാനഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഭാവാത്മകങ്ങളും ലക്ഷ്യനിർമ്മാണങ്ങളുമായപ്പോൾ ലേഖനങ്ങൾ ലക്ഷ്യരഹിതങ്ങളും നിഷേധാത്മകങ്ങളുമായി. എന്നാൽ ഇവിടെ ഗതി മറിച്ചാണു. അവിടെ അസമഹൃതലേഖനങ്ങൾ കർക്കശമായ പരിഹാസം കൊണ്ടും ഗൗരവപൂർണ്ണമായ ചിന്തകൾ കൊണ്ടും ശ്രദ്ധേയമായിത്തീർന്നപ്പോൾ ഇവിടെ അസമാഹൃതലേഖനങ്ങൾ പ്രസന്നമായ ഫലിതത്തോടും കൊണ്ടും ആഖ്യാനഭംഗികൊണ്ടും ഹൃദ്യമായി തീർന്നിരിക്കുന്നു. സി.ജെ.യുടെ രചനയിലെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ ഇവിടെയും സ്പഷ്ടമാണു.

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible].

436

അദ്ധ്യായം പതിനൊന്നു

പതനത്തിന്റെ രചനകൾ.

(1) കീടജന്മം:

നാടകതർജ്ജമകളുടെ കൂടത്തിൽപ്പെടുന്ന കീടജന്മം പ്രത്യേകം ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടേണ്ടതുണ്ടു. സി.ജെ.യുടെ കലാജീവിതത്തിലെ ശൂന്യതയുടെ വർഷമായ 1958നു ശേഷം 59-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെടുന്ന ഓദ്യത്തെ കൃതിയാണിതു. 1955-ൽ 'ഓ മനുഷ്യ'നുശേഷം അനുക്രമമായി സി.ജെ.യുടെ കലാരചനയുടെ ജലം ക്ഷയിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയായിരുന്നു. 1957-ൽ എഴുതിയ 'രൂഥി'നുശേഷം പൂർണ്ണമായും സി.ജെ.യുടെ സ്വതന്ത്ര കൃതിയെന്നു വിളിക്കപ്പെടാവുന്ന ഒരു പുസ്തകമേ ഉണ്ടായിട്ടുള്ളൂ. അതു സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകത്വത്തിന്റെ തകർച്ചയ്ക്കു തെളിവു നല്കുന്നു. തന്റെ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ ശൂന്യത പരിഹരിക്കാൻ വേണ്ടി സി.ജെ. തർജ്ജമയെ ആശ്രയിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. 1948 മുതൽ 57 വരെയുള്ള പത്തു വർഷക്കാലത്തിനിടയിൽ സി.ജെ. പന്ത്രണ്ടു സ്വതന്ത്രകൃതികളും ഓറു തർജ്ജമകളും രചിച്ചു. 1957 മുതൽ അന്ത്യം വരെയുള്ള മൂന്നു വർഷക്കാലത്തിനിടയിൽ ഒരു സ്വതന്ത്രനാടകവും സ്വതന്ത്രജ്ഞളല്ലാത്ത നാലു കൃതികളും സി.ജെ. എഴുതി. തർജ്ജമയുടെ ഈ കാലത്തിനു തുടക്കം കുറിക്കുന്ന പുസ്തകമാണു കീടജന്മം

437

ചാമ്പിന്റെ ഈ നാടകത്തിൽ പ്രാണികളാണ് പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾ. മുതലാ ദർശനമുള്ള 'കീടജന്മം' മനുഷ്യന്റെ ഭാവിയെ ഒരു പേടിസ്വപ്നമായി കാണുന്നു.

ഭാവിയാഗ്രഹിക്കുന്ന 'നോബുലിസം' 'മതവും കമ്യൂണിസവും' എന്നിവയുമായി 'കീടജന്മ'ത്തെ താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അംഗത്വമുണ്ട്. ഭാവിയാഗ്രഹിക്കുന്നതിൽ കുഴപ്പമുണ്ടാകാനില്ല. മനുഷ്യന്റെ ഭാവിയിലുള്ള ഉത്തമവിശ്വാസം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. മനുഷ്യത്വത്തിന്റെയും കല്പനയുടെയും വ്യത്യിഗതമായ വഴിയിലൂടെ മനുഷ്യനന്മ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാനുള്ള ശ്രമം ഇവിടെയുണ്ട്. എങ്കിൽ തികച്ചും നിഷേധാത്മകമായ ഒരു ദർശനമാണ് ഈ നാടകത്തിനുള്ളത്. നി.ഇ. ഈ നാടകം തർജ്ജമ ചെയ്യുന്നത് തന്റെ ക്രിയാശേഷിയുടെ നാശം നേരിട്ടുകൊണ്ടിരുന്നവർ കൂടിയാണെന്ന് കരുതാം. മനുഷ്യനിൽ വിശ്വസിച്ചുകൊണ്ട് കലാരചനാരംഗത്തേക്കു വന്ന നി.ഇ.യുടെ നാടകങ്ങൾ സ്വതന്ത്രമനുഷ്യർ തുടർന്നുള്ളതാണ്. മനുഷ്യനിലുള്ള വിശ്വാസത്തെ നിഷേധിക്കുന്ന ഈ നാടകത്തിന്റെ തർജ്ജമ നി.ഇ. എന്ന കുഴപ്പുക്കാരന്റെ അവസാനത്തെ കുറിപ്പുകളാണ്. മാക്സ്പോടെയുള്ള ഒരു മാനസിക സംഘർഷത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഈ തർജ്ജമ. നി.ഇ.യിലെ വ്യക്തിക്കു സംഭവിച്ച ദുരന്തത്തെയിലുപ്തിനു തന്നെ കീഴടക്കുന്ന അവസ്ഥയാണ് ചാമ്പിന്റെ ഈ നാടകം.

'ഫ്രൈം' നാടകവുമായി ചില സാദൃശ്യ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നു കാണാം. 'ഫ്രൈം' നി.ഇ.യുടെ മറ്റാനിക് ചട്ടത്തിലേക്കുള്ള പ്രവേശമായിരുന്നു. പരിവർത്തനത്തിന്റെ ആ ഘട്ടത്തിൽ സ്ഥാപന നിഷേധം സ്വാഭാവികമായും അനിവാര്യതയായി വന്നിരുന്നു. സ്ഥാപിതധർമ്മസംഹിതകളെയും നീതിന്യായവ്യവസ്ഥകളെയും നിഷേധിക്കുംപോഴും സർവനാശത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു ദുരന്തബോധത്തിൽപ്പെട്ടു പോയ നിസ്സഹായതയിലല്ല ആ നാടകത്തിലെ മനുഷ്യനുള്ളത്. നിഷേധത്തിന്റെ മൂർച്ചയുള്ള ഗുരു ഒരിടത്തും മനുഷ്യന്റെ

നിൽസഹാശതയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നില്ല. അത് അതിജീവനത്തിനുള്ള തൃഷ്ണയാണ്. സി.ജെ.യുടെ റൊമാന്റിക് ശുഭാപ്തിവിശ്വാസത്തിന്റെ അനിവാര്യമായ തകർച്ച യായിരുന്നു അത്. പുതിയ യുഗത്തിലേയ്ക്കുള്ള അതിജീവനവും.

'ക്രൈ'മിന്റെ ഏടനാശൈഥില്യവും ദുരന്തബോധവും ഒന്നിന്റെ തകർച്ചയും മറ്റൊന്നിന്റെ തുടക്കവുമായിരുന്നു. എന്നാൽ 'കീടജന്മം' സംപൂർണ്ണമായ നാശബോധത്തിന്റെ മാത്രം അടയാളമാണ്. ഗുരുപ്രകടിപ്പിക്കുന്ന അതിജീവനത്തിന്റെ മനഃശാസ്ത്രീയം അവിടെയില്ല. അതിജീവനശക്തിയുള്ള സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകത തന്നെ ഇവിടെ ക്ഷയിച്ചു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. തർജ്ജമയിൽ അഭയം പ്രാപിച്ച് തന്റെ നൈരാശ്യം രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ മാത്രമേ ഇവിടെ സി.ജെ.യ്ക്കു കഴിയുന്നുള്ളൂ.

യുദ്ധം കീടജന്മത്തിൽ:

'കീടജന്മ'ത്തിന്റെ മുഖവുരയിൽ സി.ജെ. ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു. "ജീവികളിലെ ഏറ്റവും അധമമായ വർഗ്ഗത്തെ അവരുടെ ക്രൂരതയ്ക്കു നീതി കരണമായി മനുഷ്യസഹജമായ വാദങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുക എന്ന വിദ്യകൊണ്ട് നാടക കൂത്ത് ഒരു പടിക്കൂടി ഇടിച്ചു താഴ്ത്തിയിരിക്കുന്നു. മനുഷ്യനെ കൊല്ലു ന്നതിലും എത്രയേറെ നിഭത്സമാണ് അതിനെ നീതീകരിക്കുന്ന വേദാന്തം." 'ഓ മനുഷ്യ'നിൽ സി.ജെ. ഉയർത്തിയെടുക്കുന്ന യുദ്ധത്തിന്റെ പരിവർത്തനരീതി എത്രമാത്രം ഇവിടെ നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നു കാണുക. സർഗ്ഗാത്മക രചയിതാവ് എന്ന നിലയിൽ സി.ജെ.യ്ക്കുള്ള പതനത്തെ കുറിക്കുന്നതാണ് ഈ വാക്യം. നാടകവുമായി മനോബന്ധം സ്ഥാപിക്കുന്ന സി.ജെ.യ്ക്ക് കൊലയുടെ അനിവാര്യത ബോദ്ധ്യമാവുന്നു. അതിനെ മറികടക്കാൻ വേണ്ടുന്ന ഉപായം, അതിനെ നിഷേധിക്കുംപോൾ സി.ജെ.യ്ക്ക് ഉന്നയിക്കാനാവുന്നില്ല. ഈ ഗതി കേടിന്റെ ദുരന്തബോധവും കറുപ്പും ചാപ്പെക്കിന്റെ നാടകത്തോട് രഞ്ജന പ്പെടുന്നതു നോക്കുക:- "ആയുധമേന്തുക! ആയുധമേന്തുക! രണ്ടു

439

പുല്ലിനിടയിൽ കൂടിയുള്ള പാത അപകടത്തിൽ. നിങ്ങൾ കേൾക്കുന്നുണ്ടോ? പുൽക്കൊടി മുതൽ പുൽക്കൊടിവരെയുള്ള മുടുക്കൂ. പുല്ലു മുതൽ പുല്ലു വരെയുള്ള ഒരു ചാൽ ഭൂമി. നിങ്ങളുടെ ദിവ്യാവകാശങ്ങൾ, രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ ഏറ്റവും മഹത്തായ താല്പര്യങ്ങൾ - ലോകത്തിന്റെ മുഖ്യപ്രശ്നം അർവ്വഭ്വവും അപകടത്തിൽ. ചിതലുകളോ ആയുധമെടുത്തു. രണ്ടു ഉമിക്കടിയിലുള്ള ഭൂമി മറ്റൊരുവന്റെ കൈവശത്തിലാണെങ്കിൽ പിന്നെ നിങ്ങളെന്തിനു ജീവിക്കുന്നു. അപരിചിതനായ ഒരുറുംപ്പ് അവന്റെ ഭാണ്ഡങ്ങളുമായി നിങ്ങളുടെ പുറ്റിലേക്കു പ്രവേശിച്ചാലോ. ഈ രണ്ടു പുല്ലിനുവേണ്ടി ഒരു ലക്കം ജീവൻ കൊടുക്കുകയെന്തു ഒട്ടും അധികമല്ല. ഞാനും ഖുദ്ധം ചെയ്തിട്ടുണ്ടു. ഹ്ലാ, അതു കീടങ്ങൾക്കു അനുയോജ്യമായ തൊഴിലാണു. കിടങ്ങു കുഴിക്കുക. മണ്ണിനടിയിൽ ഒളിക്കുക. മുദ്രാവാക്കും വിളിക്കുക. അണിനിരന്നു മുന്നേറുക. തോക്കുമേന്തി ശവക്കുന്നുകളുടെ മുകളിൽ കൂടി ആക്രമിക്കുക. അലഞ്ഞുറപ്പിക്കുക. അൻപതിനായിരം ചത്തുവീഴട്ടെ. ഉത്തെല്ലാം ഇരുപതു വാര കക്കൂന്നുകൾക്കുവേണ്ടിയാണു. ജയ് ജയ് ആയുധമേന്തുക"

പ്രേമം കീടജന്മത്തിൽ:

കീടജന്മത്തിലെ തെണ്ടി പറയുന്നു: "എല്ലാ വൻതുകളും ഇന്ന ചേരാൻ വെംപുന്നു. നീമാത്രം ഈ അന്ധകാരമദ്ധ്യത്തിൽ ഏകാകിയായി നില്ക്കുകയാണു. ഏകാകി....ഏകാകി, ഏകാകിയായി നീമാത്രം നിന്റെ ഊടുവഴികളിൽ കൂടി അലഞ്ഞു തിരിഞ്ഞു നടക്കുന്നു. പ്രേമത്തിന്റെ ഒളിച്ചുകളിക്കുവേണ്ടി നീ കൈ നീട്ടുന്നതു വ്യർത്ഥമാണു, വ്യർത്ഥം, വ്യർത്ഥം.. അകട്ടെ....."

'ആ മനുഷ്യ'നിലെ ദാവീദു ധീരവും ഉദാത്തവും ആയി ഉയർത്തി പിടിക്കുന്ന പ്രേമത്തിന്റെ മറുവശമാണിതു. ഇന്നചേരലിന്റെയും ഏകാന്തതയുടെയും പ്രേമത്തിന്റെയും പ്രമേയങ്ങൾ രണ്ടിലും ഉണ്ടു. ദാവീദിൽ

440

തെല്ലാം ഭാവാർത്തകമാണ്. ചാപ്പെലിൽ എല്ലാം നിക്ഷേപിക്കപ്പെടുന്നു. സി.ജെ. 'ആ മനുഷ്യ'നിൽ ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്ന എല്ലാ മൂല്യങ്ങളുടെയും നിക്ഷേപമാണ്. ചാപ്പലിന്റെ ഈ ഭാഗത്തിൽ കാണുന്നത് എന്ത് ഒരുകൂടി ഉചിതമാവുന്നു.

പ്രവചനവും ഭാവിയും കിടങ്ങർത്തിൽ:

പ്രവചനത്തിന്റെയും പ്രവാചകന്റെയും പ്രസക്തി സി.ജെ.യുടെ കലയിൽ എത്രമാത്രം ഉൾച്ചേർന്നു നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. പുസ്തകത്തിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്ന കാലത്തെക്കുറിച്ച് വിളിച്ചുകൂവുന്ന ഉപദേശി, സി.ജെ.യുടെ പ്രവാചക സങ്കല്പത്തിന്റെ തെളിവായ വൈദികപ്രതിഫലനമാണ്. പൗരോഹിത്യത്തോടു ബന്ധമുള്ള പ്രവാചകത്വത്തെക്കാളേറെ കൂടുതൽ എന്നും നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചു കഴിഞ്ഞു. സി.ജെ.യുടെ പ്രവാചകൻ എപ്പോഴും ഭാവിയുടെ ശബ്ദമാണ്. പ്രാചീനപ്രവാചകന്മാർക്കുള്ള മുന്നേറ്റത്തിന്റെയും പരിവർത്തനത്തിന്റെയും മാനുഷികതയുടെയും എല്ലാം ഗാംഭീര്യവും സി.ജെ.യുടെ പ്രവാചക സങ്കല്പത്തിലുണ്ട്. ഭാവിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ വിധാനം വ്യക്തമായും കണ്ടെത്താവുന്നതാണ് 'കിടങ്ങർ'ത്തിൽ. 'കിടങ്ങർ'ത്തിലെ ദോശീയ കിടങ്ങിന്റെ ചിത്രം സി.ജെ.യുടെ പ്രവാചകത്വത്തിനു ലഭിക്കുന്ന ഏറ്റവും നിരീക്ഷണക്ഷമമായ രൂപമാണ്. ദോശീയകിടം പറയുന്നത് നോക്കുക:

"ഹാ! മനുഷ്യന്റെ വേദനകൾ. മഹത്തായ ഒരു കർത്തവ്യത്തിനുവേണ്ടി ഞരങ്ങുന്ന ദാഹം.....നിമോചന നിമിഷം സാഗതമായിരിക്കുന്നു. ഗംഭീരമായ ഭടന്മാരണികളും മഹത്തായ വചനങ്ങളും എന്റെ ആഗമനത്തിനു സ്വാഗതമോതുന്നു. .....ഭൂമി വിറകൊള്ളുകയാണ്. എന്തോ ഗംഭീരമായതിനെ പ്രസവിക്കുകയാണ്. ഞാൻ മനുഷ്യകുലത്തിനുവേണ്ടി പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു.....ഭൂമി പൊടിഞ്ഞിളകുകയാണ്. ഞാൻ ചുണ്ടിലാനിക്കുന്ന ഭടന്മാരുടെ ശ്രദ്ധിക്കുവിൻ. എന്റെ മനുഷ്യത്തിനുവേണ്ടി പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ അന്തർഭാഗത്തിൽ ഊരുന്നോവെടുക്കുന്നു..... ജീവശക്തിമുഴുവനും തിളച്ചുമറിഞ്ഞ് എന്നെ രക്ഷിക്കുവാൻ ഒരു ശൃംഖലകളെ

ഭേദിച്ചു. ശ്രദ്ധിക്കൂ..ശ്രദ്ധിക്കൂ..ഞാൻ ഒരു ഗംഭീര സുവിശേഷം അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. മഹത്തായ വാക്കുകൾ ഞാൻ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. നിശ്ചിതം.. നിശ്ചിതം.. ഞാൻ പറയാനാഗ്രഹിക്കുന്നത് അതിപ്രധാനമായ വാർത്തകളാണ്. (ചത്തു വീഴുന്നു)"

ജീവിതത്തിന്റെ ഭീകരമായ അർത്ഥശൂന്യതയും ക്ഷണികതയും മാത്രമല്ല, കോശസ്ഥകീടത്തിന്റെ ഈ ചിത്രവുമായി സി.ജെ.യുടെ മനസ്സിനെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത്. അതിന്റെ പ്രവാചകസ്വഭാവമാണ് മറ്റേതിനെയുംകാൾ മുഖ്യം. 'അവൻ' നാടകത്തിലെ ഉപദേശിയുടെ വചനാത്മകതയും നാടകീയതയും കോശസ്ഥകീടത്തിന്റെ ശബ്ദത്തിനുണ്ട്. അവിടെ ഉപദേശി പാപിശിക്ഷയ്ക്കായി വരുന്ന അന്തിക്രിസ്തുവിന്റെ പ്രവാചകനായി വരുന്നു. പക്ഷെ നാടകാന്ത്യത്തിൽ പുതിയ നീതിക്കുവേണ്ടിയുള്ള ക്രിസ്തുവിന്റെ അവർത്തനമായി അതു പരിണമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ കോൾസ്ഥകീടത്തിന്റെ അപഹാസ്യമായ പ്രവാചകഭാവം പുതിയ പിറവിയെ, മഹത്തായ പരിവർത്തനത്തെ കുറിക്കുന്നതാണ്. മനുഷ്യന്റെ വളർച്ചയിൽ വിശ്വസിക്കുന്നതിനെതിരെയുള്ളതാണ് ഈ പ്രവാചകകീടത്തിലൂടെ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നത്. തന്റെ സുവിശേഷപ്രസംഗത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ തന്നെ മരിച്ചുവീണുകൊണ്ട് പ്രവാചക കീടം മനുഷ്യന്റെ ഭാവിയിലുള്ള വിശ്വാസത്തെ നിരാകരിക്കുന്നു. പൗരോഹിത്യത്തിനെതിരെ പ്രവാചകത്വത്തിന്റെ പരിവർത്തനമൂല്യം ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച സി.ജെ., പ്രവാചകത്വത്തിന്റെ മൂല്യത്തെ തന്നെ നിഷേധിക്കുന്ന, ഭാവിയെ നിരസിക്കുന്ന, നിഷേധിയ്ക്കുന്നതുമായി കൂടുകൂടുകയാണ് 'കീടജന്മ'ത്തിന്റെ തർജ്ജമയിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്. സി.ജെ.യുടെ അടിസ്ഥാന കൃതികളിലെയും 'അവൻ' നാടകത്തിലെയും ഭാവിയിലുള്ള വിശ്വാസം, മനുഷ്യനന്മയിലുള്ള വിശ്വാസമാണ് സി.ജെ.യിലെ എഴുത്തുകാരനെയും നാടകകൃത്തിനെയും മുളപ്പിച്ചത്. ആ വിശ്വാസം നശിക്കുന്നത് സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകത നശിക്കുന്നതോടെയാണ്. 'കീടജന്മ'വും അതിനെ തുടർന്നുള്ള കൃതികളും ആ നാശത്തെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. സി.ജെ.

ളുടെ കൃതികളെയാകെ പരിശോധിക്കുംപോൾ സി.ജെ.യുടെ അടിസ്ഥാനഗ്രന്ഥ ങ്ങളുടെ പ്രതിമുഖമാണ്, കീടജന്മത്തിന്റെ പരിഭാഷ എന്നു കാണാം.

(2) മനുഷ്യന്റെ വളർച്ച:

സി.ജെ. ഏറ്റവും ഒടുവിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ പുസ്തകം. തികച്ചും വസ്തുനിഷ്ഠമായ ഒരു അമീപനമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലുള്ളത്. സി.ജെ. യുടെ സ്വതന്ത്രമായ യുക്തി നിഷ്ഠമായ ചരിത്രാഖ്യാനമല്ല; തികച്ചും പ്രജോ ധനാത്മകമായ സ്വഭാവമാണുള്ളത്. സി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ അംശം ഇതിൽ തീരെയില്ല. മനുഷ്യന്റെ ഉമ്പത്തിയെയും സാംസ്കാരിക വളർച്ച യെയും പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഈ ഗ്രന്ഥം വില്ലൻ വാൻലൂണിന്റെ 'എൻക്യൻറ്റ് മാൻ' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തെ അനുസരിച്ചുകൊണ്ട് പാഠ പുസ്തകമാക്കാൻ വേണ്ടി എഴുതിയ ഗ്രന്ഥമാണ്. മനുഷ്യനും മനുഷ്യന്റെ ചരിത്രവും ജൈവിൽ സംസ്കാരവുമെല്ലാം സി.ജെ.യുടെ ചിന്തയുടെ ഏറ്റവും വലിയ പ്രശ്നങ്ങൾ ആയിരുന്നല്ലോ. ആ ചിന്താപ്രശ്നങ്ങളെ കേവലം വിദ്യാഭ്യാസ കൗതുകത്തോടെ സി.ജെ.യ്ക്കു നോക്കിക്കാണാൻ കഴിയുന്നുവെന്നതാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ ശ്രദ്ധേയമായ വസ്തുത. ഈ അനുനിഷ്ഠത, സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ മൗലികപ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച സംഘർഷം അദ്ദേഹത്തിൽ കെട്ടടങ്ങിത്തുടങ്ങിയിരുന്ന കാലത്താണ് ഗ്രന്ഥം രചിക്കപ്പെടിരിക്കുന്നത് എന്നു വ്യക്തമാകുന്നു.

(3) വിഷവൃക്ഷം:

സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകരചനകളുടെ ഉപസംഹാരമാണ് 'രൂഥ്' എന്നു നേർത്തതെ പ്രസ്താവിച്ചുവല്ലോ. 1959-ൽ സി.ജെ. എഴുതി 60-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച നാടകം സി.ജെ.യുടെ സ്വതന്ത്രരചനയാണെങ്കിലും അതിന്റെ സി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗശക്തിയുമായി എന്തെങ്കിലും അന്തമുണ്ടെന്നു വിചാരിക്കാൻ

SAA

സാധ്യമില്ല. നി.കെ.യും ഇതാവർത്തിക്കുറിച്ചു് നോക്കാനാണിരുന്നു എന്നു ശ്രീമതി റോസി തോമസും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ടു്.(1) നി.കെ. 'വിമോചനം' എഴുതുന്നതു് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അപചയദശയിലായിരുന്നുവെന്നു് ജീവചരിത്രഭാഗത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. ഈ നിലയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അപചയത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന ഒരു കൃതിയാണിതു് ഇതിനെ വിലയിരുത്തേണ്ടതു്. 1959-ൽ കമ്യൂണിസ്റ്റ് സർക്കാരിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയും വിമോചനസമരത്തിന്റെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ മാത്രമേ ഈ നാടകത്തെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കാനാവൂ.

കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി അധികാരത്തിൽ വന്നപ്പോൾ നേതാക്കന്മാർ പണം സമ്പാദിക്കുന്നതും പാർട്ടിപ്രവർത്തനം ഉപേക്ഷിച്ച അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗം കർഷകത്തൊഴിലാളികൾ നിസ്സഹായരായ ഒരു സംഘം മനുഷ്യരുടെ നിസ്സഹകരണത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നതാണു് 'വിമോചനം' നാടകം. വിമോചനസമരത്തിന്റെ ന്യായീകരണത്തിനുവേണ്ടി എഴുതപ്പെട്ടതു്. 'നിങ്ങൾ എന്തേ കമ്യൂണിസ്റ്റായി' എന്ന നാടകത്തിന്റെ എതിർ ചിത്രീകരണമാണിതു്.

പ്രചാരണലക്ഷ്യം:

ഇതു് ഒരു പ്രചാരണ നാടകമാണു്. പുരോഗമന സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനവും കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനവുമായി തെറ്റിപ്പിരിഞ്ഞശേഷം നി.കെ. തന്റെതായ സമൂഹാദർശകല്പനയെ നിരാകരിക്കുന്ന വ്യക്തിപരമായ വിമർശനം വച്ചു പുലർത്തിയിരുന്നു. എഴുത്തുകാരന്റെ മുഖ്യലക്ഷ്യം അഭിപ്രായപ്രചാരണം ചെയ്യുന്ന ഇക്കാലത്തു് നി.കെ. തന്റെ സർഗശേഷിയുടെ എല്ലാ നല്ല ഘടകങ്ങളും പുറത്തുകൊണ്ടുവരുന്നതു്. എന്നാൽ 1959 കാലഘട്ടമാവുംപോഴേക്കും വിമോചനസമരത്തിന്റെ ഉച്ചകോടിയിൽ അദ്ദേഹം ഒരു പ്രത്യക്ഷനാടകവാദിയായി വീണ്ടും രംഗപ്രവേശം ചെയ്തു. കമ്യൂണിസ്റ്റ് ഭരണമുടക്കത്തെ പരാജയപ്പെടുത്തുക എന്നതു് ഒരു കലാകാരന്റെ നല്ല ലക്ഷ്യമാണെന്നു് നി.കെ.

444

പരസ്യമായി പ്രഖ്യാപിക്കുകയും ചെയ്തു. അങ്ങനെ കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരിൽ നിന്നു് സമൂഹത്തെ രക്ഷപ്പെടുത്തുവാൻ വേണ്ടി സി.ജെ. എഴുതിയ ഈ പ്രചാരണ നാടകം, പ്രചാരണകലയുടെ ഒരുത്തമ ദൃഷ്ടാന്തമാണെന്നു് അവകാശപ്പെടാൻ സി.ജെ.പോലും മടിച്ചിരുന്നുവെന്നാണു് റോസിയുടെ പുസ്തകത്തിൽ നിന്നും നാം മനസ്സിലാക്കേണ്ടതു്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യേകത:

സാമൂഹ്യവാദ പ്രചാരണ നാടകങ്ങളുടെ ശക്തമായ സ്വാധീനം മലയാള നാടകവേദിയിൽ ഉണ്ടായിരുന്നപ്പോൾ 'അവൻ' നാടകം എഴുതിയ സി.ജെ. കഥാപാത്രങ്ങളെ ദൃഷ്ടന്മാരായും ശിഷ്ടന്മാരായും വേർതിരിക്കുന്ന സംപ്രദായത്തെ എതിർത്തിരുന്നുവെന്നു കാണാം. നന്മയുടെയും തിന്മയുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളായി മനുഷ്യരെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നതു് അദ്ദേഹത്തിന്നു് അസാദ്ധ്യവുമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടു് കഥാപാത്രങ്ങൾ മാനുഷികവ്യക്തിത്വം പാലിച്ചിരുന്നു. എന്നാൽ 'വിഷവൃക്ഷ'ത്തിലാവുംപോൾ സി.ജെ. അത്തരം തരംതിരിവിനു തന്നെ സന്നദ്ധനാവുന്നു.+ ചുരുക്കത്തിൽ സാമൂഹ്യവാദത്തിന്റെ ശക്തമായ അലകളിൽപ്പെടു് പുരോഗമനസാഹിത്യവും കമ്യൂണിസ്റ്റ് വേദിയുമായി അന്ധപ്പെടു പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നപ്പോൾ പോലും അദ്ദേഹത്തിന്നു് സാമൂഹ്യവാദത്തിന്റെ പേരിൽ ശുദ്ധമായ ഒരു പ്രചാരണനാടകം എഴുതാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. അങ്ങനെ സി.ജെ. അഭിലഷിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ പോലും അദ്ദേഹത്തിലെ കലാകാരൻ അവിടെ ഇടപെടു് അതിനെ മറ്റു സങ്കീർണ്ണമായ പ്രശ്നങ്ങളിലേക്കു് നയിച്ചുകൊണ്ടുപോവുന്നു. 'അവൻ' നാടകം ഇക്കാര്യത്തിനു സ്പഷ്ടമായ ഉദാഹരണമാണു്. എന്നാൽ സാമൂഹ്യവാദനിഷ്ഠയ്ക്കുമേൽ അങ്ങനെ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്ന ഒരു കലാകാരൻ 'വിഷവൃക്ഷ'ത്തിന്റെ കാലമാവുംപോൾ സി.ജെ.യിൽ ഇല്ല. അതുകൊണ്ടു് തന്റെ കമ്യൂണിസ്റ്റു് വിരുദ്ധനയത്തെ ഒരു 'നാടകഹോർമുല'യിലാക്കി അവതരിപ്പിക്കാൻ സി.ജെ.യ്ക്കു കഴിയുന്നു.

+ സാത്താനെപ്പറ്റിയുള്ള വാക്യങ്ങളെ 'വിഷവൃക്ഷം' നിരാശപ്പെടുത്തുന്നു.

'നിങ്ങളെന്തെ കമ്യൂണിസ്റ്റാകി'യും 'വിവേചനവും'

മലയാളത്തിലെ സുശക്തമായ കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രചാരണനാടകമായിരുന്നു 'നിങ്ങളെന്തെ കമ്യൂണിസ്റ്റാകി'.(2) അതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളായ പരമുപിള്ള, ഗോപാലൻ, മാല തുടങ്ങിയവരെയെല്ലാം 'വിവേചന'ത്തിലുൾപ്പെടുത്തി. പഴഞ്ചനായ ജന്മിയായ പരമുപിള്ള ചുവപ്പുകൊടി പിടിപ്പിച്ച് 'നിങ്ങളെന്തെ കമ്യൂണിസ്റ്റാകി' എന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുന്നതാണ് തോപ്പിൽഭാസിയുടെ നാടകത്തിന്റെ പൊരുൾ. 'വിവേചന'ത്തിൽ പരമുപിള്ള പറയുന്നതു നോക്കുക:- "എനിക്കിനിയൊന്നു കണ്ണോടു കെടിക്കെടുക്കണം. പറ്റൊരിക്കൽ കൊടിയാണെന്നും പറഞ്ഞ് പുലിവാലു പിടിപ്പിച്ചു. ഇനിക്കതു കരിംപനക്കെടിലാണോ കെടിക്കെടുക്കാൻ പോകുന്നത്." കർഷകത്തൊഴിലാളി പിടിച്ചത് പുലിവാലായിരുന്നുവെന്ന് നി.ചെ. തന്റെ നാടകത്തിലൂടെ സമർത്ഥിക്കുമ്പോൾ പഴയ ജന്മിയെ മുഴുവൻ വ്യവസ്ഥിതിയിലേക്ക് കമ്യൂണിസ്റ്റ് ഒരു പുലിവാലാണെന്നു മാത്രമല്ല അദ്ദേഹം ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. വിപ്ലവത്തെ ഭയന്നോടിയെത്തുന്ന മറ്റിതര ഗർഭിണികളെയും തൊഴിലാളികളെയും കണ്ടു പറയുന്ന രംഗത്തിലൂടെയും നാടകത്തിൽ 'മാല' പോലും അപകടത്തിൽപ്പെടുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തിനുകൂടി ഞങ്ങൾക്ക് കമ്യൂണിസം എന്നു വരുത്തിത്തീർക്കാൻ നി.ചെ. ശ്രമിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ ജന്മിയെക്കൊണ്ടു കൊടിപിടിപ്പിച്ചിട്ട് കമ്യൂണിസം മനസ്സിലാക്കാൻ ശ്രമിച്ച തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ നാടകത്തിന്റെ പ്രചാരണപരമായ തിരഞ്ഞെടുപ്പിലും നിലവാരവും ഉള്ള ഒരു നാടകം തന്നെയാണ് 'വിവേചന'വും. തൊഴിലാളിക്കു മാത്രമല്ല ഉടമവർഗ്ഗം ജന്മിമാർക്കു കൂടി മനസ്സിലാകുന്നതാണ് കമ്യൂണിസം എന്നു തെളിയിക്കുവാനാണ് ഭാസി തന്റെ നാടകത്തിൽ ശ്രമിച്ചതെങ്കിൽ ജന്മിമാർക്കു മാത്രമല്ല.

(2. തോപ്പിൽ ഭാസി. നിങ്ങളെന്തെ കമ്യൂണിസ്റ്റാകി: 1956

തൊഴിലാളികളുപോലും ദോഷകരമായ് കമ്മ്യൂണിസം എന്നു വരുത്തിത്തീർക്കുവാനാണ് സി.ഐ. തന്റെ നാടകത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഈ അഭിപ്രായം ലേഖനരൂപത്തിൽ പലപ്രാവശ്യവും ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് സി.ഐ. പറയുന്നുണ്ട്. എന്നിട്ടും ഇതൊരു നാടകമായാൽ സി.ഐ. നടത്തപ്പെടുന്ന തന്റെ സർഗ്ഗശക്തിയുടെ സമർത്ഥീകരണത്തിലല്ല, വിമോചന നേതാക്കന്മാരുടെ സാമ്പത്തികവശവും നിലനിർത്തുന്നതിലുമാണ്.+ അതുകൊണ്ടു തന്നെ ഇതിന്റെ കൃത്രിമമായ കഥയും സംഘർഷങ്ങളും ഒന്നും തന്നെ വിശദമായ പരിശോധനയ്ക്കു വിധേയമാക്കേണ്ടതില്ല. ഇതു നാടകമാണെന്നു പറയുന്നത് നാടകത്തിന്റെ സാധാരണലക്ഷണങ്ങൾ ഒപ്പിച്ചു നിർത്തിയിരിക്കുന്നുവെന്ന അർത്ഥത്തിൽ മാത്രമാണ്. അല്ലാതെ ഇതിനു നാടകലക്ഷണമായി എന്തെങ്കിലും അവകാശപ്പെടുവാൻ സി.ഐ. തന്നെ കരുതുന്നില്ല. പ്രചാരണനാടകങ്ങൾ മിക്കവാറും അവയിൽ രക്തപ്പെടുത്തുന്ന അധഃസ്ഥിതരുടെയും തൊഴിലാളികളുടെയും നേർക്കുള്ള ചൂഷകരുടെതിനെതിരെ ശബ്ദിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണല്ലോ. ഈ ചൂഷണം നടത്തുന്നതിനുള്ള ഉത്തരവാദിത്വം മുഴുവൻ വ്യവസ്ഥിതിയ്ക്കാണെന്നു തോന്നിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ നാടകം പറയുന്നു. സി.ഐ. ഈ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരുടെ മേൽ ആരോപിക്കുന്നു.

അഭിപ്രായസൂചനയുടെ നില:

പരിണാമപരമായ ഒരംശം കൂടി 'വിമോചനം' പരിശോധിക്കുമ്പോൾ എടുത്തു പറയേണ്ടതുണ്ട്. സി.ഐ.യുടെ ലേഖനത്തിലും നാടകത്തിലും ചൈതന്യവത്തായി എപ്പോഴും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഘടകത്തിന്റെ ഈ നാടകത്തിൽ വന്ന വീഴ്ചയാണത്. ഒരു പ്രചാരണനാടകമെന്ന നിലയിൽ അഭിപ്രായസൂചനയ്ക്ക് നല്ല മാർഗ്ഗദർശിയായിരുന്നിടുകൂടി, എൻ.എൻ. പിഷാരടിയുടെ കഥാപാത്രത്തെ

+ വിമോചന നേതാക്കന്മാരുടെ സാമ്പത്തിക നിലനിർത്തുവേണ്ടി നാടകം കേശവദേവിനെക്കൊണ്ട് 'നവീകരണം കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാവും' എന്ന നാടകമെഴുതിപ്പിച്ചു. പിന്നീടാണ് ചാനലിന്റെ ബലത്തിൽ ഈ നാടകമെഴുതിയതെന്ന് എസ്. പി.വി.നംബിയും നാടുപോളും അഭിമുഖസംഭാഷണത്തിൽ വ്യക്തമാക്കി.

കൊണ്ടു സി.ജെ. ചെയ്തിരുകയും പറയിരുകയും ചെയ്യുന്ന കൃത്യങ്ങളും വാക്യങ്ങളും മനഃപൂർവം ഫലിതം സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളായേ തോന്നു. 'ക്രൈ'മിലെ ശാസ്ത്രിയുടെ മറ്റൊരു പതിപ്പാണ് ഈ പച്ചോന്ത് എങ്കിലും ശാസ്ത്രിക്കു 'ക്രൈ'മിന്റെ നാടകസന്ദർഭവുമായി സജീവമായി പ്രതികരിക്കാൻ ആവുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ പച്ചോന്ത് ഹാസ്യത്തിനുള്ള ഒരു തന്ത്രമായി അധഃപതിച്ചു നിൽക്കുന്നു. സി.ജെ.യുടെ ഫലിതത്തിന്റെ ഉറവു തന്നെ വഴിപ്പോയ തരത്തിൽ കൃത്രിമമായ മാർഗ്ഗങ്ങൾ അവലംബിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗത്തു നിൽക്കുന്നത്.

'വിഷവൃക്ഷ'വും കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ ചരിത്രവും:

ഒരു കലാസൃഷ്ടിയെന്ന നിലയിൽ 'വിഷവൃക്ഷ'ത്തെ അപഗ്രഥിക്കുവാൻ നിവൃത്തിയില്ലെങ്കിലും സി.ജെ.യുടെ നാടക കലാരചനയുടെ ചില ക്രമവിശേഷങ്ങൾ അതിൽ നിന്നു കണ്ടെത്താം. സി.ജെ.യുടെ നാടക രചനയിലെ വിശേഷ സംപ്രദായമായി എടുത്തു പറയാവുന്ന ഒരംശമാണ്, സമകാലീന കഥാജീവിതത്തെ ഭൂതകാലവുമായി ജന്ധിപ്പിച്ച് ചരിത്രത്തോടും സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള പ്രവണത. പരഭാര്യാജന്ധത്തിന്റെ സ്വകാര്യ-സമകാലീന ജീവിതജന്ധമുള്ള കഥ ചരിത്രത്തിന്റെ പിൻതാളുകളിലൂടെ സി.ജെ. അവർത്തിക്കുന്നത് ഇതിനുദാഹരണമാണ്. ഈ ചരിത്രനിഷ്ഠത മറ്റൊരു തരത്തിൽ 'വിഷവൃക്ഷ'ത്തിലുണ്ട്. അതായത് കേരളത്തിലെ കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആദിയും വളർച്ചയും തളർച്ചയും തന്റെ നാടകത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ സി.ജെ. ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. 'നിങ്ങളെന്നെ കമ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' എന്ന നാടകം കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹിക ജീവിതഭൂമിയിലേയ്ക്ക് കമ്യൂണിസം കടന്നുവരുന്ന അവസരത്തെക്കുറിച്ചുള്ളതാണല്ലോ. ആ നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ സി.ജെ. ഇവിടെ ആവർത്തിക്കുംപോൾ, കേരളത്തിലെ കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തെക്കുറിച്ച്, അതിന്റെ ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു ജോധം നൽകുവാനുള്ള

ശ്രമവും ആ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ജീവൻ കുറിക്കുവാനുള്ള പ്രേരണയും നി.ജെ. യിലുണ്ടു്. വിമോചന സമരത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ സ്വഭാവമാണ്ടോ ഉത്തർദീധ രീതിൽ 'വിക്ടിമൈസ്' ചെയ്തതിന്റെ പ്രശ്നം. നി.ജെ. അതിനെ 'നിയർ ഫ്രീ കമ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' മുമാക്കി ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലൂടെ അതിന്റെ കാലവുമാക്കി 'വിക്ടിമൈസ്' ചെയ്തിരിക്കുന്നു. അതുപോലെ കേരളത്തിന്റെ ഒരു ദശാബ്ദക്കാലത്തെ രാഷ്ട്രീയ ചരിത്രത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാനും അതിനെ കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ അപചയത്തിനെ രേഖപ്പെടുത്തുവാനുമാണ് നി.ജെ. ശ്രമിക്കുന്നതു്. കൃത്യമായ പക്ഷപാതമനോഭാവം കൊണ്ടു് നി.ജെ.യുടെ ചരിത്രവിശകലന പ്രവണതയ്ക്കു അപഭ്രംശം സംഭവിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സമഗ്രതയ്ക്കും പൂർണ്ണതയ്ക്കും വേണ്ടിയുള്ള മാനസികപ്രേരണ നി.ജെ.യുടെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ അംശമാണെന്നു കാണാം.

നി.ജെ.യും കമ്യൂണിസവും 'വിക്ടിമൈസും':

'നോവലിനം', 'മതവും കമ്യൂണിസവും' എന്നി ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ പരിശോധനയിൽ ഒരു ക്രിസ്തുമത നോവലിസ്റ്റിന്റെയും രാഷ്ട്രീയ കമ്യൂണിസ്റ്റിന്റെയും നിലയാണു് അവിടെ സി.ജെ.യ്ക്കുള്ളതെന്നു് വ്യക്തമായിട്ടുണ്ടല്ലോ. സി.ജെ.യെ കമ്യൂണിസത്തോടു് അനുഭാവം പുലർത്താൻ പ്രേരിപ്പിച്ചതു്, അതിനോടുള്ള കാല്പനികവും ആശയപരവുമായ മമതയാണെന്നു പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. സി.ജെ.യുടെ ആദ്യകാലങ്ങളിൽ കേരളത്തിലെ കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിനു് ആദർശാത്മകവും കാല്പനികവുമായ ഒരു മുഖമുണ്ടായിരുന്നുവെന്നതു് വാസ്തവമാണു്. പിന്നീടു് കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം കേരളത്തിൽ വേരുറയ്ക്കുവാൻ തുടങ്ങുംപോഴേയ്ക്കും ആ സ്വഭാവത്തിനു് മങ്ങലേല്പിക്കുകയും അതു് ഒരു വസ്തുതയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ രൂപത്തിലെത്തുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ടു്. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പുരുഷത്വവും അകാല്പനികവുമായ ഈ മുഖം സി.ജെ.യെ നിരാശപ്പെടുത്തി. 1959-60 കളിലെ സർഗ്ഗശക്തി നിശ്ചിച്ച സി.ജെ.യുടെ മാനസികാവസ്ഥയുമായി ചേർന്നപ്പോൾ പെട്ടെന്നു് ആ നിരാശത

449

അദ്ദേഹത്തെ ഖാഥാൻഥിതികവും സങ്കുചിതവുമാല ജീവിത താല്പര്യങ്ങൾക്കു കീഴടക്കി. അതിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ് 'വിഷവൃക്ഷം'. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ അപചലമെന്നപോലെ തന്നെ, സി.ജെ.ലിലെ എഴുത്തുകാരന്റെ അപചലത്തെയും കാല്പനിക കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരന്റെ മോഹഭംഗവും കൂടി അതു രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

കമ്യൂണിസവും ഇടത്തരക്കാരനും:

കമ്യൂണിസത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കാല്പനിക സങ്കല്പങ്ങൾ തകർന്നു പോലതുകൊണ്ടു മാത്രമല്ല സി.ജെ. കമ്യൂണിസ്റ്റ് വിരോധത്തിന്റെ ഭാഷലിൽ സംസാരിക്കുന്നത്. ഇടത്തരക്കാരന്റെ മതത്തെക്കാൾ എളുപ്പത്തിൽ സമാധാനവും സംരക്ഷണവും നല്കുന്ന ഒരു വ്യവസ്ഥ ഏത നിലലിലാണ് സി.ജെ. കമ്യൂണിസത്തെ അഭിലക്ഷണിലമാലി കരുതിലത്ത് എന്ന് അടിസ്ഥാന ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ പരിശോധനലിൽ വ്യക്തമാക്കിലിട്ടുള്ളതാണ്. കമ്യൂണിസം ഇടത്തരക്കാരന്റെ സമാധാനപൂർണ്ണമാല ജീവിതത്തിന്റെ ഭംഗം വരുത്തിലരുകൊണ്ടാവണം, അവസാന ഏടങ്ങളിൽ ക്രിസ്ത്യാനിക്കും ഇടത്തരക്കാരനാല ക്രിസ്ത്യാനി കർഷകനും വേണ്ടി വാദിക്കുന്ന സി.ജെ. തീവ്രമാല ഭാഷലിൽ കമ്യൂണിസത്തിനെതിരെ പൊരുതാൻ തല്ലാറാലത്. ഇങ്ങനെ ഇടത്തരക്കാരന്റെ രക്ഷ, കാല്പനികമാല ആദർശപരത, എന്നി രണ്ടംശങ്ങളിൽ ഊന്നി നിന്നുകൊണ്ട് അതിന്റെ പേരിൽ കമ്യൂണിസത്തെ അലിംഗനം ചെല്ലുന്ന സി.ജെ. ഈ രണ്ടംശങ്ങളും കമ്യൂണിസം വേണ്ടപോലെ നിലനിർത്തുന്നില്ല എന്നു കണ്ടതിന്റെ പേരിൽ കലഹിക്കുകലാണ് ചെല്ലുന്നത്. 'വിഷവൃക്ഷ'ത്തിൽ പരമുപിള്ള പിടിച്ചത് പുലിവാലാലിരുന്നുവെന്ന് തെളിലിക്കുവാൻ സി.ജെ. ആത്മാർത്ഥമാലി പരിശ്രമിക്കുംപോൾ, നല്ല പ്രതീക്ഷകളുമാലി കമ്യൂണിസ്റ്റ പ്രസ്ഥാനത്തിലേല്ക്കു കലറിച്ചെന്ന സി.ജെ. സ്വന്തം തെന്നു പരമുപിള്ളലിലൂടെ ഏറ്റുപറലുന്നു. കമ്യൂണിസ്റ്റാലി മാറില ഏൂഡൻ കർഷകജന്മി തന്റെ തെന്നു മനസ്സിലാക്കി, തന്റെ അനുഭാവം

പിൻവലിയുംപോൾ, തറവാടിലെ നിഷ്ക്രിയകാരിയായ ചെറുപ്പക്കാരന്റെ മാനു കത്വം അഭിലഷിച്ച മാല വെടിഞ്ഞു മരിയുംപോൾ, ഉടയതമ്പുരാന്റെ സ്വപ്നസ്തംഭർപ്പിച്ചതിൽക്കവിഞ്ഞൊന്നുമല്ല നി.ജെ. യുടെയാകുന്നത്. നി.ജെ. യുടെ സർഗ്ഗാത്മക രചനകളിലൂടെ തെളിഞ്ഞുവരുന്ന ബുദ്ധിയുടെയും ചോരയുടെയും മാർഗ്ഗനിർണ്ണയം, വെടിഞ്ഞു മരിച്ച ഗർഭിണിയുടെയും മാലയുടെയുമെല്ലാം 'ശവ'ത്തിന്റെ പേരിൽ ഞെരുപൂർവം നിരസിക്കാനുള്ള പ്രവണതകൂടി ഇവിടെയുണ്ട്.

'രുധിരം' 'വിണ്ണുപൂക്കളും':

രുധിരം നി.ജെ.യിലെ സർഗ്ഗാത്മക കലാകാരൻ ബുദ്ധിയുടെയും നിരീക്ഷണശക്തിയുടെയും ചൈതന്യനിർഭരമായ മനുഷ്യനാമപ്രവൃത്തിയെ അനുഭവദർശനമായി ഉയർത്തിയെടുക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ നി.ജെ.യുടെ ഞെരമ്പുകളിലും അതിന്റെ സ്രഷ്ടാവുത്തുപ്രവൃത്തികളിലും ആ സർഗ്ഗാത്മക വൃത്തി ചൂടേറ്റ യിരുന്നില്ലെന്ന് 'വിണ്ണുപൂക്കൾ'കിലൂടെ പരിശ്രമിക്കുന്നു. 'രുധിരം' നി.ജെ.യുടെ ലൈംഗികദർശനത്തിന്റെ തീഷ്ണതയിലധിഷ്ഠിതമായ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ നിലനിർത്തുംപോൾ, 'വിണ്ണുപൂക്കൾ' അതിനും പ്രാധാന്യത്തെ നാടകീയമായി നിന്നും ഒഴിവാകുന്നു. ലൈംഗികതയുടെ പ്രാധാന്യത്തെ ചർച്ചചെയ്യുക പോലും ഒരേ ഒരു കൃതി 'വിണ്ണുപൂക്കൾ' മാത്രമാണ്. പ്രചാരണത്തിന്റെ ഉദ്ഘോഷവാദിത്വം നിറഞ്ഞതും നി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ കാതലായപ്രത്യേകതയെയും 'വിണ്ണുപൂക്കൾ'കിൽ നിന്നു ഒഴിവാക്കപ്പെടുന്നു. തോമിന്റെ ഭാവിയുടെ കഥാഗതിയെ പുനരവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നി.ജെ. സ്വതന്ത്ര സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ ദയനീയമായ പതനത്തെ 'വിണ്ണുപൂക്കൾ'കിലൂടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. അതിനെ നി.ജെ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മക രചനകളുടെ പരിണാമപഥത്തിൽ നിന്നു തന്നെ പിൻതള്ളപ്പെടുന്നു. 'രുധിര'ത്തിലൂടെ പൂർണ്ണതയിലെത്തിയ നി.ജെ.യിലെ നാടകകാരന്റെ പ്രതിഭാപരമായ മരണമാണ് 'വിണ്ണുപൂക്കൾ' എന്നുള്ളതു നിസ്സംശയമായ ഒരഭിപ്രായമായിത്തന്നെ വേണം കരുതാൻ.

അപലപദശകിലെ ബന്ധപ്പെടലേഖന ങ്ങൾ:

1958 പുർണപ്രബന്ധിയിലെങ്കിൽ ശൂന്യമുടെ വർക്കമാണിനുന്നെ കിലും നി.ഐ. കമ്മലർക്കു പൂർണമായും നിരുശീദമായിരുന്നില്ല. 'വിമിലി കേരള' എന്ന ഇംഗ്ലീഷ് വാരികയുമായി ബന്ധപ്പെടു പ്രവർത്തി കുകയും അതിനുവേണ്ടി ഇംഗ്ലീഷിൽ ലേഖനങ്ങളെഴുതുകയും ചെയ്തു. പിന്നീ പ്രവർത്തന മണ്ഡലത്തിൽ ഈ ലേഖനങ്ങൾ രചനാരംഗത്തു നി.ഐ.ക്കു സംവിധാന തിലർവ്വ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഒരു എഴുത്തുകാരൻ എന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായങ്ങൾ ഇവിടെ വ്യക്തമാവുന്നു. 1957 മുതൽ 60 വരെയുള്ള നി.ഐ.യുടെ ബന്ധപ്പെട ലേഖനങ്ങളിൽ രണ്ടെണ്ണം മാത്രമാണ് മലയാളത്തിലുള്ളത്. 59-ൽ നി.ഐ. എഴുതിയിട്ടുള്ള വിദേശ നയ ലഘുലേഖകൾ കൂടാതെയാണിത്.

1957-59ൽ നി.ഐ. എഴുതിയിട്ടുള്ള ലേഖനങ്ങൾ ഇവയാണ്:

(1) Will the Congress consider - The only way back to power.

കമ്യൂണിസ്റ്റ് ഭരണത്തെയും കമ്യൂണിസ്റ്റിനെയും വിമർശിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ലേഖനം. പതിവിൽ പടി മന്ത്രിപദത്തിന്റെ മഹത്വം വാഴ്ത്തുന്നു.

(2) Cut out this Pasternack business:
പാസ്റ്റർ നാടിനോടു ചെയ്ത അനീതിയെ കാടിയ ക്രൂരത വിമർശിച്ചെടുന്നു. കമ്യൂണിസ്റ്റിനെതിരെയുള്ള ആക്രമണം.

(3) France out of the woods (4) Unto us ~~of keep~~ a king.

(5) A red streak in ~~Blue~~ the Blue Danube.
Dambe:
ഏഷ്യ ഭൂഖണ്ഡത്തിലെ രാഷ്ട്രീയ സ്ഥിതി വിശകലനമാണ്. മന്ത്രിപദ ത്തിന്റെയും പൗരസ്ത്യാത്മത്തിന്റെയും വക്താവായി ഇവിടെ നി.ഐ. പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.

(6) Cavalcade (7) Brother against Brother:
എന്നീ കൃതികളുടെ രാമചന്ദ്രനിലെ ദർശനമാണ്.

(8) In Memorium (9) Stockholm, Stockholm.
(10) The sixth Commandment (11) What men live by

എന്നീ നാടകങ്ങളും നാടകീയവുമായ പ്രതീതികളെ ചർച്ച ചെയ്യുന്ന ലേഖനങ്ങളാണ്. മനുഷ്യത്വത്തിനും സമാധാനത്തിനും വേണ്ടിയുള്ള വാദവും അതിന്റെ പേരിൽ ഉണ്ടാകുന്ന കഷ്ടനിഷ്ഠൂരങ്ങളും ഈ ലേഖനങ്ങളിൽ രാരാജിക്കുന്നു.

(12) Smiling Diogenes (13) Thirty pieces of silver:
എന്നീ പുസ്തകാവലോകനങ്ങളാണ്. ഓസ്കർവൈൽഡിന്റെ 'അൽഫോൻസോ പറഞ്ഞിട്ട്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ നിരൂപണമാണ്. രണ്ടാമത്തേത് വി.സി. ഫാക്കോയുടെ 'ജൂദാസ്' എന്ന നാടകത്തിന്റെ വിലയിരുത്തൽ. യേശുവിന്റെ ശിഷ്യന്മാരിൽ യേശുവിനെപ്പറ്റി ഏറ്റവും നന്മയായ കാഴ്ചപ്പാടുള്ളവൻ എന്ന നിലയിലാണ് ജൂദാസിനെ ഫാക്കോ നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മുപ്പതു വെള്ളിക്കാശിന്റെ വിലയെ എന്തു വിലകൊടുത്തും കാണുന്നു. മുഖസ്തുതിയെ ഒരു മതത്തിന്റെയും പുരോഹിതന്മാരുടെയും മർമ്മം ക്രിസ്തുവിന്റെ ശക്തി തെളിയിക്കാനായി ജൂദാസ് അവിശ്വസിച്ച അത്ഭുതങ്ങളും ഫാക്കോ കരുതുന്നു. സി.എ. ജൂദാസിനെക്കുറിച്ചുള്ള തന്റെ നിലപാട് എന്തെന്ന് ഈ പുസ്തക നിരൂപണത്തിൽ കുറിക്കുന്നു. " It is he who is alleged to have sold his master for Thirty pieces of silver. It could not be true. I have discussed the question with an old Theologian. He referred me to some Syriach texts where early critics have raised doubts about the credulity of the story. The only disciple who alone could have understood the meaning of Messiahood and who alone could have visualised the bitter struggl which would ensure from one who claim descent from King David. ...and the currupt priests is donning the robe of traitor"..

എന്നിങ്ങനെ നി.ഞെ. മുദ്രാങ്കനെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതിൽ ഞെട്ടും മുൻതിരുമുവും ഉണ്ടാക്കാൻ ഉടമസ്ഥനെയും നി.ഞെ. സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നി.ഞെ. 'കാർവരി'യിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മുദ്രാങ്കിന് ഈ ചിത്രവുമായി പൊരുത്തപ്പെടുത്താനാകുന്നില്ല. മണ്ണുശിൽപ്പവും മുദ്രാങ്കും തമ്മിലുള്ള പ്രതിഷ്ഠാനത്തെപ്പോലും നി.ഞെ. ഇവിടെ നിർദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ട്.+

1958-59 കാലത്ത് എഴുതിയിട്ടുള്ള ഈ ലേഖനത്തിൽ 60-ൽ എഴുതിയിട്ടുള്ള ലേഖനങ്ങളുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ കാലാന്തരമുണ്ടായ ഒരു വ്യത്യാസമുണ്ട്. ആദ്യലേഖനത്തിൽ നി.ഞെ. കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരനും കമ്യൂണിസ്റ്റ് നേതാക്കളും സ്ത്രീകളുമായി ബന്ധപ്പെടുമ്പോൾ അതിനു സാധാരണതലത്തിലും മനുഷ്യബന്ധത്തിലുമായി ഊന്നലായ ഒരു മനഃസ്ഥിതിയുണ്ട്. 'നിലാവിലൂടെ കാലം' പോലും 'ഇവൻ എന്റെ പ്രിയ പുത്ര'നിലെയും സാമൂഹ്യശത്രുപരമായ വിശകലനത്തിന്റെ ശക്തസ്വഭാവം ഉൾക്കൊള്ളുന്നുവെങ്കിലും അവ ഒരിടത്തും ഒരു ക്രിസ്തീയ സർഗ്ഗാത്മവാദിയുടെ സൗകുചിതമേഖലയിലേക്ക് അധഃപതിക്കുന്നില്ല. മതത്തിന്റെ മൂല്യത്തെ താണിക്കുകയും മതസ്ഥാപനത്തെ അവിഭാജമായി നിഷേധിക്കുകയും ചെയ്ത നി.ഞെ. പൗരോഹിത്യത്തിന്റെയും സ്ഥാപനത്തിന്റെയും ഭാഗ സന്തരിമാർ പോലെ തരത്തിൽ തകർന്നു കഴിഞ്ഞതായി 1960-ൽ എഴുതപ്പെട്ട അദ്ദേഹത്തിന്റെ ലേഖനങ്ങൾ തെളിയിക്കുന്നു.

'അടിസ്ഥാനപ്രശ്നം-ദാരിദ്ര്യം', 'സർപ്പത്തിലെ വഞ്ചന അവർ തിരുത്തുന്നു' എന്നിവയാണ് 60-ൽ എഴുതപ്പെട്ട മലയാള ലേഖനങ്ങൾ. ഇതിൽ ആദ്യലേഖനത്തിനു നി.ഞെ.യിലെ ശക്തവും അനാധാരണത്വമുള്ളതുമായ ചിന്തകളെ അനുരണനപ്പിക്കാൻ പോന്ന ചില ഭാഗങ്ങളുണ്ട്. എങ്കിലും പൊതുവെ ഊർജ്ജിതമില്ലാത്ത ശരാശരി നിലവാരമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. എല്ലാ ചിന്തകന്മാർക്കും ഉത്തരവാദിത്വം കമ്യൂണിസമാണെന്നു സ്ഥാപിക്കാനുള്ള പരിശ്രമമാണ് ഈ ലേഖനം.

+ 'കാർവരി' നോക്കുക:

കമ്യൂണിസ്റ്റിന്റെ മുഴുവനും യഥാർത്ഥവും കൊണ്ടു എതിരിടുക എന്ന പഴയ അപ്രമാദത്തിൽ നിന്നു വിടവിച്ചു കമ്യൂണിസ്റ്റുകാരെ പുലഭ്യം പറഞ്ഞു പരാജയപ്പെടുത്തുവാനുള്ള രീതിയാണ് ലേഖനത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. കണിശമായും വർഗ്ഗീയാടിസ്ഥാനമുള്ള വിമോചനസമര സന്നാഹത്തിന്റെ എഴുത്തുകാരനായ നി.ഇ. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം വർഗ്ഗീയമാണെന്നു സ്ഥാപിക്കുന്നതിൽ പരിഭ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. "നി.വി. നാണയത്തിന്റെ വേദനാകരമായ വെർപാടിനുശേഷം സാമ്രാജ്യത്തിന്റെ പടിവാതുക്കൽ എത്തിനോക്കി കൊണ്ടിരുന്ന കേരള ജനതയെ ശ്വാസം നഷ്ടപ്പെടുന്നതിനു മുൻപ് തൊഴിലാളികളുടെ വരെയുള്ള മനുഷ്യപ്രാഹികളുടെ കൈയിൽ ഏൽപിച്ചു കൊടുത്ത ഒരു രാഷ്ട്രീയ സംഘടനയാണ് കോൺഗ്രസ്" എന്നാണ് ലേഖനത്തിലെ ആദ്യവാചകം. ഒരു മനുഷ്യനെ നിലനിർത്തുന്നതിനു ഇ.എം.എസിന്റെ ഉർജ്ജസ്വലതയും തന്ത്രവും കൈമുതലായിരുന്നുവെന്നുള്ളതിനു ഏറ്റവും നല്ല തെളിവാണ് ഈ വാചകം. 'പട്ടം താണുപിള്ളയും' എന്ന ലേഖനത്തെ തുടർന്നു നി. നാണയപ്പിള്ളയ്ക്കു മറുപടി പറയുന്ന 48-50കളിലെ നി.ഇ. പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന പ്രതിപക്ഷ സഹാനുഭൂതിയുടെ ഈ മനഃസ്ഥിതിയുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കേണ്ടതാണ്.

1. Changing face of political kerala.
2. The Elder Brother - of the Prodigal
3. Kerala Version of anti - Semitism.

ഇവയിൽ രണ്ടാമത്തെ ലേഖനം കമ്യൂണിസ്റ്റ് ഭരണത്തിലിരുന്ന വിവരണമാണ്. രീതിയിലുള്ള തൊഴിലാളിയെ മുടിയനായ പുത്രനായും കൃഷിക്കാരനെ - (കർഷകത്തൊഴിലാളിയല്ല) മുടിയനായ പുത്രന്റെ ജ്യേഷ്ഠനായും ലീലാതാമരയും സങ്കല്പിച്ചിരുന്നു. തൊഴിലാളിയുടെ കൈനാട്ടൽ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുകയും ഉടൻതന്നെ കൃഷിക്കാരന്റെ ത്യാഗവും സഹനതയും മഹാമനസ്കതയും വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. കമ്യൂണിസ്റ്റ് സർക്കാരിന്റെ കർഷകനയ നിലപാടിനെതിരെയുള്ള ഒരു ലേഖനമാണിത്. മൂന്നാമത്തെ ലേഖനത്തിലാണ്

ഉടൻതന്നെ കർഷകനുവേണ്ടിയുള്ള ഈ അദ്ധ്വാനമെല്ലാം ഉടൻതന്നെ ക്രിസ്ത്യാനി കർഷകനുവേണ്ടി ചുരുങ്ങുന്നു. കമ്യൂണിസത്തെയും ക്രിസ്ത്യാനിയെയുമാണ് ഭീഷണമായ രീതിയിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന രണ്ടായുധമായിട്ടെങ്കിലും കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി ക്രിസ്ത്യാനികളെ ഒരുമാതിരി വേണ്ടി ഭീഷണവർഗ്ഗീയവാദികൾ കൂടി ഉണ്ടാ തിരി ഒരു സംഭവനമാണെങ്കിലും പറയാനുള്ള ചങ്കൂറ്റം ഇവിടെ നി.ഐ. പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ക്രിസ്ത്യാനികൾ മുഖ്യ വെള്ളിയാഴ്ചയിലെ ദേശീയവിനെ വിട്ട് ഞായറാഴ്ചകളിലെ തുടങ്ങുമാണെന്ന് നി.ഐ. എഴുതുമ്പോൾ ക്രൂരാന്റെ സംഗതം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുക. പുരോഹിത വർഗ്ഗത്തിനും പള്ളിമതത്തിനും എതിരെ മതത്തിന്റെ ചരിത്രശക്തിയെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുക നി.ഐ.യുടെ ശബ്ദം നഷ്ടപ്പെടുകയാണ്. വിദേശത്ത സമരപുരോഹിതന്റെ ഉജ്ജ്വലമായ എതിർപ്പിനിടയിൽ ഒരു മുഖ്യവും ഈ ശബ്ദത്തിനില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് നി.ഐ. പുരോഹിത പക്ഷത്തിൽ ചെന്നു പതിക്കുന്നു.

ഇവിടെ ചരിത്രാദ്ധ്യായത്തിൽ നി.ഐ.യുടെ പാരമ്പര്യവും പരിണാമവും നാം വിശദമാക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും പരിണാമത്തിന്റെയും സൽഗുണാത്മകമായ സംസ്കാരം, തന്റെ കൃതികളിൽ നി.ഐ. പ്രയോഗത്തിലെടുക്കുന്നുണ്ട്. നി.ഐ.യുടെ ഉൽകൃഷ്ട കൃതിയായ 'ഓ മനുഷ്യ'നിൽ ഞെരിഞ്ഞ് സംസ്കാരവും പാരമ്പര്യവും വിശ്വമാനവികതയുടെ വിശാലതയിലേക്ക് വിരിഞ്ഞിരിക്കുന്ന ഒരു ശക്തിയായിരിക്കുന്നുണ്ട്. നാമുദ്ദേശിച്ചതായ നി.ഐ. എന്ന എഴുത്തുകാരൻ തനിയ്ക്കു തന്നെ സ്വീകരിക്കുന്ന ചിത്രം ഇവിടെ കാണാം. ഞെരിഞ്ഞ് പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും ക്രിസ്തീയതയുടെയും ഈ സംസ്കാരം, നി.ഐ.യുടെ സർഗ്ഗാത്മകവ്യാപാരത്തിന്റെ പ്രകടിത രൂപമായി ഇവിടെ ദർശിക്കുന്നു.

മുൻ പറയുന്നതുപോലെ ഞെരിഞ്ഞ് വ്യക്തി ഒരാളിൽ രൂപപ്പെടുവരുന്നതിനു മുൻപുള്ള ശിശുത്വത്തിന്റെയും ഉപശിശുവ

456

ത്തിന്റെയും ഈ കാലത്തു്, വൈദിക പാരംപര്യവും വൈദികജീവിത പരിതഃസ്ഥിതികളും കൂടി ആഴ്ചിച്ച ചൈതന്യം സർഗ്ഗാത്മകമായി വിനിയോഗിക്കപ്പെടുകയാണു് ജി.ജെ.യുടെ ഉൽകൃഷ്ട കൃതികളിൽ ചെയ്യുന്നതു്. ഏതു വ്യക്തിയിലും പരിപൂർണ്ണ വികസിതമായ വ്യക്തിത്വമുണ്ടാകുന്നതിനു മുൻപു് വളർച്ചയുടെ ഒരു ദശയുണ്ടു്. ഈ ദശയുമായി സർഗ്ഗാത്മകത നഷ്ടപ്പെട്ട ജി.ജെ.യുടെ അവസാനകാലഘട്ടത്തെ താരതമ്യപ്പെടുത്താം. ഈ വളർച്ചയുടെ ദശ, ജന്മവാസനകളാലും വർഗ്ഗപാരംപര്യങ്ങളാലും മിക്കവാറും ഭരിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നാകുന്നു. ജി.ജെ. അവസാനകാലത്തു്, ക്രിസ്തൃൻ ചിന്തകളിലേയ്ക്കു മാറിപ്പോകുന്നതും, ഭാഗ്യസ്ഥിതികനയങ്ങളെ ബ്രീകരിക്കുന്നതും വളർച്ചയുടെ ദശയിലേയ്ക്കുള്ള ജി.ജെ.യുടെ മടങ്ങിപ്പോക്കിനെ കാണിക്കുന്നു. അകാലത്തെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഹിത്യ കൃതികളാകട്ടെ അതുകൊണ്ടു തന്നെ അപചയമുദ്രകളുള്ളതായിത്തീരുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

457

അദ്ധ്യായം പതിനൊന്ന്

നി.ജെ.യുടെ നാടകസങ്കല്പം:

മലയാളനാടകവേദിയുടെ മുഖച്ഛായ തന്നെ മാറിമറിയുന്നതിനു വിപ്ലവകരമായ നാടകസങ്കല്പങ്ങൾക്കു രൂപം കൊടുത്ത ഒരു മഹാനാടകകാരനായിരുന്നു നി.ജെ.. തന്റെ വ്യക്തിപ്രതിഭയുടെ അനന്യസാധാരണമായ നാടകത്തെ മാദ്ധ്യമത്തിലൂടെ മലയാളിസമൂഹത്തിന്റെ മുൻപിൽ അവതരിപ്പിച്ച നി.ജെ. ഒരു റൊമാന്റിക് മനസ്സുള്ള ആളായിരുന്നു. നി.ജെ.യുടെ ഈ വ്യക്തിത്വവും നാടകസങ്കല്പവും ഇഴുകിച്ചേർന്നതിനാലാണ്, ഉത്തമമാത്രം തൻ കൈകളും ചെയ്യുന്ന കലാമാദ്ധ്യമവുമായി താദാത്മ്യപ്പെടാൻ നേടിയിട്ടുള്ള മലയാള അഭിനേതാക്കൾ ചുരുങ്ങുമെന്നും ഇവിടെ ഓർക്കാവുന്നതാണ്. നി.ജെ.യിലെ നാടകകാരനെ അപഗ്രഥിക്കുമ്പോൾ വ്യക്തിയെയും, വ്യക്തിയെ അപഗ്രഥിക്കുമ്പോൾ നാടകകാരനെയും നാം അപഗ്രഥിച്ചുപോകും എന്നു വിവക്ഷ.

ഇതുവരെ നടത്തിയ നാടകപഠനങ്ങളുടെ ചർച്ചയുടെ വെളിച്ചത്തിൽ, നി.ജെ. തന്റെ എഴുത്തിലിടുള്ള 'ഉലയുന്ന മനസിക'ത്തും 'നാടക' എന്ന പ്രത്യയവും, 'ഭൂതം, കിടങ്ങ്' എന്നീ തർജ്ജമനാടകങ്ങളും എഴുതിയ മുഖവുരകളും ഇവിടെ പരിഗണനയ്ക്കെടുക്കുന്നു.

ഉദരുന്ന ഭവനിക:

1950-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഈ പുസ്തകം സി.ജെ. കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനവുമായും പുരോഗമന നാടകവേദിയുമായും ബന്ധപ്പെട്ടു പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന കാലത്തെഴുതിയ ലേഖനങ്ങളുടെ സമാഹാരമാണ്. 'അവൻ' നാടകത്തിന്റെ ചർച്ചയിൽ സി.ജെ. ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രകടിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള അഭിപ്രായങ്ങളുടെ അംഗത്വം വലിയൊരളവോളം വിശദമാകിയിട്ടുണ്ട്. വേദിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നില്ക്കുന്ന നാടക പ്രവർത്തകൻ എന്ന നിലയിൽ നാടകവും വേദിയും തമ്മിലുള്ള അവിഭാജ്യതയ്ക്ക് സി.ജെ. ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഊന്നൽ നല്കുന്നു. നാടകത്തെ സാഹിത്യമായി കാണുന്ന നിലപാട് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ തീരെയില്ല എന്നു തന്നെ പറയാം. ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ നാന്ദിയിൽ സി.ജെ. പറയുന്നു. "ഇതൊരു ലക്ഷണഗ്രന്ഥമല്ല നാടകം എഴുതുകയും വായിക്കുകയും അഭിനയിക്കുകയും കാണുകയും ചെയ്യുന്നവർക്ക് പ്രയോജനപ്പെടാവുന്ന ചില വിവരങ്ങൾ ഇവിടെ സംഗ്രഹിക്കപ്പെടിരിക്കുന്നുവെന്നേ ഉള്ളൂ.....അകെക്കൂടി പറഞ്ഞാൽ നാടകത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നവർക്ക് ഒന്നു വായിച്ചു തീർത്താൽ അവരുടെ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ കുറച്ചൊരു സഹായം ഈ പുസ്തകം നല്കിയേക്കും..." നാടകത്തെക്കുറിച്ച് സി.ജെ. കുള്ള സങ്കല്പമെന്തെന്ന് വിശദമാക്കുകയും നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷണശാസ്ത്രം അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥമല്ല ഇതെന്ന് ഇവിടെ സ്പഷ്ടമാകുന്നുണ്ടല്ലോ. എങ്കിലും നാടകം എന്ന മാദ്ധ്യമത്തിന്റെ അവിശേഷതകൾ സാമൂഹ്യപശ്ചാത്തലവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് കാണുംപോൾ ഒരു പ്രത്യേകാംശത്തിന്റെ അദ്ദേഹം ഊന്നൽ കൊടുക്കുന്നത് നോക്കുക.

"സിനിമയും റേഡിയോയും വിദ്യാഭ്യാസത്തിനു പദ്ധിയ ഉപായികൾ ആണെങ്കിലും അതിനില്ലാത്ത ചില സൗകര്യങ്ങൾ നാടകത്തിനുണ്ട്. എന്നല്ല ഈ രണ്ടു ഏർപ്പാടുകളും സാധാരണക്കാരനെ കൊണ്ടെന്നം കാട്ടുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ ഭാസ്ത്രികത്വവും കുറയും. അതു തികച്ചും

459

മനുഷ്യന്റെ അന്തരീക്ഷമുള്ളതാണ്. ഒരു ജനതയുടെ സാംസ്കാരിക നില വാരത്തിന്റെ മാനദണ്ഡം അതിന്റെ നാടകപ്രസ്ഥാനം തന്നെയാണെന്നു ഞാൻ പറയും" ഒരു സാമൂഹ്യവാദിയുടെ നിലയിൽ നിന്നുകൊണ്ട് മാദ്ധ്യമത്തിന്റെ സാങ്കേതികത്വത്തെ ചർച്ച ചെയ്യുംപോഴും നാടകത്തിന് മനുഷ്യനുമായുള്ള ബന്ധത്തെ വ്യക്തമായും സി.ജെ. പരാമർശമുന്നതു നോക്കുക. സി.ജെ. യുടെ നാടകസങ്കല്പത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുംപോൾ പ്രഥമമായും പ്രധാനമായും പരിഗണിക്കപ്പെടേണ്ടത് അതിൽ മനുഷ്യാംശത്തിനുള്ള ഊന്നലാണ്. ഇനി ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം പരിശോധിക്കാം.

മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേരുകൾ:

നാടകത്തിന്റെ ഉല്പത്തിയും ചരിത്രവും അന്വേഷിക്കുകയാണ് ഈ ലേഖനത്തിൽ. കഥകളിയും നാടകവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കഥകളി നാടകത്തിന്റെ പ്രാഗ്രൂപമാണെന്ന അഭിപ്രായത്തെ എതിരിടുന്ന സി.ജെ. അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു "നൂത്തം വളരെ പ്രതീകജയിലമായ ഒരു പ്രകടനമാണ്. നാടകമാകടെ എത്രയ്ക്കു യാഥാർത്ഥ്യത്തോടും സൃഷ്ടിക്കുന്നുവോ അത്രയധികം വിജയപ്രദമാകുന്നതുമാണ്. മാനസികമോ വൈകാരികമോ സാമൂഹ്യമോ ആയ ഒരു സംഘടനം ഉൾക്കൊള്ളാത്ത കഥ നാടകത്തിനു യോജിച്ചതല്ല. നാടകത്തിൽ രംഗത്തിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഭവിക്കുമെന്നാണ് സങ്കല്പം". ഇങ്ങനെയൊക്കെ സി.ജെ. എഴുതുംപോൾ റീയലിസ്റ്റിക് നാടകത്തിന്റെ ആദർശവും ആശയവുമാണ് സി.ജെ.യുടെ മുന്നിലുള്ളത്. നാടകത്തെക്കുറിച്ച് സി.ജെ.യ്ക്ക് ഉക്കാലത്തുള്ള സങ്കല്പത്തിന്റെ പരിമിതികൾ ഇവിടെ സ്പഷ്ടമാണ്. 'ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ കേരളത്തിലെ പ്രാചീനകലാരൂപങ്ങളിലൊന്നിലും മലയാള നാടകത്തിന്റെ വേരുകൾ കാണുകയില്ല' എന്നാണ് സി.ജെ.യുടെ മതം. കേരളത്തെ

460

അഭിനിവിഷ്ടിതത്തോളം നാടകം അനുനാടുകളിൽ നിന്നു പറിച്ചുനട ഒന്നാണ് എന്നാണ് സി.ജെ.യുടെ അഭിപ്രായം. 'അംസ്കൃതവുമായി ഒരു ബന്ധവുമി ല്ലാത്ത മാർഗ്ഗത്തിൽ കൂടിയാണ് കേരളത്തിലെ വിജയകരമായ നാടകവേദി ഉടലെടുത്തത്' എന്നും ജനോവ നാടകമാണ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആരംഭമായി ത്തീരുന്നതെന്നും പ്രസ്താവിച്ചുകൊണ്ട് സമകാലിക നാടകങ്ങൾ ഉരെ ചർച്ച ചെയ്ത് ലേഖനം അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. നാടകത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു സാധാരണ പ്രേക്ഷകനുള്ള ലളിതമായ സങ്കല്പങ്ങളാണ് ഇവിടെ സി.ജെ. പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്.

കരുണയ്ക്കു മുൻപും പിൻപും:

സംഗീതനാടകങ്ങളെപ്പറ്റി അദ്ദേഹം ചർച്ച ചെയ്യുന്നു. ഗദ്യ നാടകവും സംഗീതനാടകവും രണ്ടു കലാസരണികളാണെന്നും രണ്ടിന്റെയും രൂപവും ലക്ഷ്യവുംഭിന്നമാണെന്നുള്ളതുമാണ് പരമാർത്ഥം. 'വിവിധ രസ സമ്മിളിതമായഗാനങ്ങൾ കോർത്തിണക്കിയ ഒരു സംഗീത സദസ്സു മാത്രമാണ് സംഗീത നാടകം. ഇതിവൃത്തം സംഗീതങ്ങളെല്ലാം കോർത്തിടാനുള്ള ചരടു മാത്രമാണ്....ഇന്നത്തെ സംഗീത നാടകത്തിനുള്ള കുറവ് സംഗീതം അധികമായിപ്പോകുന്നുവെന്നതല്ല; കുറഞ്ഞുപോകുന്നുവെന്നതാണ്. ഗദ്യമാണ് അതിരു കവിഞ്ഞുപോകുന്നത്. സംഗീത നാടകത്തിന് മാതൃകയായി എടുക്കേ ണ്ടത് പാശ്ചാത്യ സംഗീത നാടകങ്ങളാണ്. ഓപ്പറ എന്നു പറയുന്ന ഈ നാടക ങ്ങളിൽ സംഭാഷണം വളരെ കുറച്ചേയുള്ളൂ.' എന്നിങ്ങനെയാണ് ഇവിടെ സി.ജെ.യുടെ വാദഗതി. കഥകളിക്കെതിരെ നാടകത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വ മുറപ്പിക്കാൻ വേണ്ടി സി.ജെ. താദൃലേഖനത്തിൽ നാടകത്തിനു നല്കുന്ന അടയാളങ്ങൾ എത്രപെടെന്നാണ് ഇവിടെ നല്കപ്പെടു പോകുന്നത്തെന്നു നോക്കുക. തുടർന്ന് സംഗീത നാടകത്തിന്റെ മെച്ചപ്പെട രൂപത്തിനുവേണ്ടി ചില പ്രായോഗിക നിർദ്ദേശങ്ങൾ കൂടി നല്കി സി.ജെ. ലേഖനം അവസാനിപ്പിക്കുന്നു.

461

നാടകവും ഇതരകലകളും:

നാടകത്തിന്റെ മറ്റുകലകളുമായുള്ള അന്ധത്തെ ഇവിടെ പരിശോധിക്കുന്നു. 'അഭിനയം, സംഗീതം, വാഗ്മിത്വം, നൃത്തം, ചിത്രണം മുതലായ എല്ലാ കലകളും നാടകരംഗത്തു അമ്മേളിക്കുന്നു. അവയ്ക്കെല്ലാം പശ്ചാത്തലം നിർമ്മിക്കുന്നതിന്റെ ആഹിത്യവും' എന്നിങ്ങനെയാണ്‌ ലേഖനം ആരംഭിക്കുന്നത്. നാടകം പ്രാഥമികമായി വേദിയുടെ ലെയാണ്. നാടകാഭിനയത്തിൽ നൃത്തത്തിനും അടിസ്ഥാനപരമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. രംഗസജ്ജീകരണത്തിൽ നാടുകലയും ചിത്രകലയുമായി അമ്മേളിക്കുന്നു. ഇതൊക്കെയാണ്‌ ലേഖനത്തിലെ പ്രധാനമായ ആശയങ്ങൾ.

നാടകീയ വീക്ഷണം:

മറ്റു ലേഖനങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് നാടകത്തിന്റെ വിവിധ ഏടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ആശയങ്ങൾക്ക് ഇവിടെ ശക്തിയുണ്ട്. വ്യക്തമായ ഒരു സംഘടനം ഉണ്ടായിരുന്നാൽ മാത്രമേ ഒരു നാടകമുണ്ടാകുകയുള്ളൂ. രംഗമെന്ന കണ്ണാടിയിൽ കൂടി മാത്രമേ ഇതിവൃത്തത്തെ കാണാവൂ. ഇതിവൃത്തത്തെ തുടർച്ചയായ ഒരു കഥയായി കാണരുത്. നടന്ന സംഭവങ്ങളുടെ സ്വയം പൂർണ്ണമായ രംഗങ്ങൾ അടുക്കിവച്ചാണ്‌ ഒരു നാടകം ചമയ്ക്കുന്നത്. നാടകകൃത്തിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിജയത്തിന്റെ പ്രഥമനിയമം ഇതിവൃത്തം മുതല്ക്കേ അന്റെ കലാസൃഷ്ടി നാടകരൂപത്തിൽ വിഭാവന ചെയ്യുക എന്നതാണ്. ഇങ്ങനെ പോകുന്നു ഈ ലേഖനത്തിലെ വാദഗതികൾ.

ആദ്യത്തെ ഈ നാലു ലേഖനങ്ങളും നാടകത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വത്തെ മറ്റു കലകളിൽ നിന്നു വേർതിരിച്ചെടുക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ്. നാടകം എന്താണെന്നതിനെപ്പറ്റി ഞാമാന്യമായ ധാരണ ഋഷ്ടിക്കുവാൻ ഈ ലേഖനങ്ങൾ ഉപകരിക്കുന്നു.

462

നാടകത്തിലെ പ്രചരണാംശം:

"തത്വോപദേശവും പ്രചരണപ്രസംഗങ്ങളും പ്രത്യക്ഷമാകി ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഏർപ്പാടു നാടകത്തിലെ പ്രചരണോദ്ദേശ്യത്തെ പരാജയപ്പെടുത്തുകയേ ഉള്ളൂ. പ്രചരണത്തിന്റെ പ്രഥമതത്വം തന്നെ അത് പ്രചരണമാണെന്ന് തോന്നരുത് എന്നതാണ്. നടന്റെ പിറകിൽ നിന്ന് ഒളിഞ്ഞുനോക്കിയും ഖവനികക്കിടയിലൂടെ തല നീട്ടിക്കൊണ്ടും തത്വജ്ഞാനമുപദേശിക്കുന്ന നാടകകൃത്തിനോട് അകത്തുപോടാ എന്ന് പ്രേക്ഷകൻ വിളിച്ചു പറഞ്ഞാൽ അതിൽ ശുണ്ഠി എടുക്കേണ്ട കാര്യമില്ല. അവർ നാടകകൃത്തിനെ കാണാനല്ല വന്നിരിക്കുന്നത്. അവിടെ ഒരു നാടകം നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ഞോയാക്കാരനെപ്പോലെ അതിനിടയിൽ കടന്ന് നാടകകൃത്ത് തത്വവിതരണം ചെയ്യുന്നത് പണം കൊടുത്ത് ടിക്കറ്റു വാങ്ങിച്ചവർക്കു രസിക്കുകയില്ല."

നാടകത്തിലെ തത്വോപദേശത്തിന്റെ അനാശാസ്യത ഉപദേശിക്കുന്ന ഈ നാടകഗാരണയെ പ്രത്യക്ഷമായും തകർക്കുന്ന നാടകമാണ് 'ക്രൈം' എന്നത് ഇവിടെ അനുസ്മരിക്കേണ്ടതാണ്. നാടകത്തിൽ പ്രചരണാംശമാവാമെന്നും അതിന് അതിന്റേതായ അച്ചടക്കമുണ്ടാവണമെന്നും പ്രചരണത്തിന്റെ പേരിൽ നാടകത്തിന്റെ രൂപഭദ്രത തകർക്കപ്പെടരുത് എന്നുമുള്ള ഈ വാദം നാടകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സ്ഥാപിത രൂപബോധത്തിൽ നിന്നു ജനിക്കുന്നതാണ്. ജി.ജെ.യുടെ നാടകസംസ്കാരത്തിന്റെ മൗലികപ്രേരണകൾ ഈ ചിന്താഗതിയെ ചോദ്യം ചെയ്യേണ്ടിവരുന്നത് തികച്ചും സ്വാഭാവികമാണ്.

കേശവദേവിന്റെ നാടകരീതി:

കേശവദേവിന്റെ 'നാടകകൃത്ത്' മുന്നോട്ട്', 'പ്രധാനമന്ത്രി', 'സമരകവി' എന്നീ നാടകങ്ങളെ വിമർശിക്കുന്നു. രംഗബോധമുള്ള നാടകകൃത്ത് എന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹത്തെ പ്രശംസിക്കുന്നു.

463

മലയാളനാടകവേദിയിലെ രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ:

"രാഷ്ട്രീയ നാടകം പ്രധാനമായി ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാണ്. ഏതൊരു കലാസൃഷ്ടിയുടെയും ലക്ഷ്യമായ സൗന്ദര്യാത്മകത അതിൽ ഉണ്ടാകുന്നില്ലെങ്കിൽ അതുകൊണ്ടു തന്നെ നിരർത്ഥമാണ്". എന്ന് ലേഖനത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ തന്നെ സി.ജെ. പ്രസ്താവിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇന്നിന്റെയും കൂടി നിലകൊള്ളുന്ന രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങളെ സംവിധാനിച്ചിടത്തോളം അസംതൃപ്തനാണ്. അതുകൊണ്ടു തന്നെയും സൗന്ദര്യവും ഉൽപ്രേരിപ്പിക്കുന്ന കലാസൃഷ്ടിയാണ് രാഷ്ട്രീയ നാടകം എന്നാണ് സി.ജെ.യുടെ മതം. തുടർന്ന് 'പാടാത്തി' (കെ. ദാമോദരൻ) 'മുന്നോട്ട്' (കേശവദേവ്) 'ഞെരിപിരി' (തകഴി) 'പ്രതിമ' 'വെള്ളപ്പൊക്കം' (കെ. നാരായണപിള്ള) എന്നീ നാടകങ്ങളെ വിലയിരുത്തുന്നു. ഒരിടത്തിനിടയിൽ നാടകം എഴുതുന്നു നിന്നു നിഷ്പക്ഷതയിലൂടെ സംഭാഷണങ്ങൾക്കു ചുടവരുപടി കൊടുക്കാവുന്നതായിരുന്നു എന്നതിനെയിൽ ഒരു നാടകത്തിന്റെ എന്തു വിജയമാണ് വേണ്ടത്?" സി.ജെ. യുടെ വിലയിരുത്തലിന്റെ നിലവാരം എന്താണ് ഈ വാക്യം സൂചന തരുന്നുണ്ട്.

ഭാഷയിലെ ഉൽപ്പന്ന പ്രസ്താനം:

'ഉത്തരവാദം', 'കനക', 'ജ്വാലാമുഖം' എന്നീ നാടകങ്ങളെ കുറിച്ചുള്ള വിലയിരുത്തൽ, പാശ്ചാത്യ നാടകരംഗത്തെ പുതിയ പ്രവണതകളെ മലയാളനാടകവേദിയിലേക്കു പകർത്തുന്നത് ഉദ്ദേശിച്ചാണെന്ന് സി.ജെ. ഇവിടെ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

കഥയാണ് കാര്യം:

സിനിമാനാടകത്തിന്റെ പ്രയോഗിക വശങ്ങളെപ്പറ്റിയാണ് ചർച്ച. സിനിമയും നാടകവും തമ്മിലുള്ള മൗലികമായ വ്യത്യാസം വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

464

തന്മയത്വം:

"അഭിനയം സ്വാഭാവികമായിരുന്നു കൂടാ. അതു കൃത്രിമവും ആകരുതു്. ഇവയ്ക്കു രണ്ടിനും മദ്ധ്യേയാണു് യഥാർത്ഥമായ നാടകീയ അഭിനയം. അതാണു് തന്മയത്വം....നാടകം യഥാർത്ഥമല്ല. അഭിനയം സ്വാഭാവികതയുമല്ല." അഭിനയത്തെ പറ്റിയാണു് ചർച്ച. മലയാള നാടക പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേരുകൾ എന്ന ലേഖനത്തിൽ കാണുന്ന അഭിനയ സങ്കല്പത്തിൽ നിന്നും വ്യതിയാനവും വളർച്ചയും ഈ ലേഖനത്തിലുണ്ടു്.

രംഗസംവിധാനം:

നാടകത്തിൽ രംഗസംവിധാനത്തിന്റെ പ്രാധാന്യമെന്തെന്നു് ചിന്തിക്കുന്നു. രംഗസംവിധാനം യാഥാർത്ഥ്യത്തോടും ഉണ്ടാകിയില്ലെങ്കിൽ വേണ്ടില്ല, സംഭാഷണം കൊണ്ടും അഭിനയം കൊണ്ടും സൃഷ്ടിക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തോടത്തെ നശിപ്പിക്കാതെയിരിക്കുകയെങ്കിലും വേണം. ദീപസജ്ജീകരണത്തെപ്പറ്റിയും രംഗസൃഷ്ടിയെപ്പറ്റിയുമുള്ള വിശദമായ ചർച്ച.

ഡയറക്ടർ:

"നാടകം വായിച്ചു് പഠിച്ചു് അതിനെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ചു് നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം വ്യക്തമായി ഗ്രഹിച്ചു് അതു് നാടുസംഘത്തിനു പകർന്നു കൊടുക്കുവാനുള്ള ചുമതല ഒരാൾ വഹിച്ചേ തീരൂ. നടന്മാർ നാടകം വായിക്കുകയും പഠിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതു് ആവശ്യമാണു്. അവരും നാടകം മനസ്സിലാക്കാൻ പരിശ്രമിക്കും. പക്ഷെ അതുകൊണ്ടു മാത്രമായില്ല. അവർക്കുതന്നെ ഭിന്നാഭിപ്രായങ്ങൾ ഉണ്ടായെന്നും വരാം. മനസ്സിലാകാത്തവരെ മനസ്സിലാക്കുവാനും ഭിന്നാഭിപ്രായക്കാരെ യോജിപ്പിക്കുവാനും ഒരാൾ ഉണ്ടാകണം. ആ ചുമതലക്കാരനാണു് ഡയറക്ടർ"

കാഴ്ചക്കാർ:

നാടകത്തിന്റെ, രംഗവേദിയുടെ ഒരു ഭാഗമായി കാഴ്ചക്കാരെ പരിഗണിക്കുന്നു. ഈ ധാരണക്കാരനായ പ്രേക്ഷകൻ അവന്റെ അഭിരുചിയുടെ നില മെ ച്ചപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കണമെന്നതാണ് മുഖ്യവാദം.

ആദ്യത്തെ നാലു ലേഖനങ്ങൾ മറ്റു കലകൾക്കിടയിൽ നിന്ന് നാടകത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വം കണ്ടെത്താനുള്ള ശ്രമവും അവസാനത്തെ നാലു ലേഖനങ്ങൾ നാടകത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത ഏടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണവുമാണ്. നാടകത്തെ വേദിയുമായി കാര്യക്ഷമമായി അന്വയിപ്പിക്കുന്നു എന്നതാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. നാടകവും ഭാഗ്യാർത്ഥ്യബോധവും തമ്മിലുള്ള അന്വയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്ത എല്ലാ ലേഖനങ്ങളിലും ഒരുപോലെയുണ്ട്. നാടകത്തെ കുറിച്ച് ആമാന്യമായ ഒരു ധാരണ നല്കുന്നു എന്നതിൽ കവിൽക്ക് വ്യക്തമായ ഒരു സങ്കല്പം നല്കാൻ സി.ജെ. ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. നാടകത്തെ കുറിച്ചെഴുതുംപോൾ പോലും പുറത്തുനിന്ന് നാടക തത്വവിമർശകരെ ഉദ്ധരിക്കാതെ, സ്വാഭാവമായ യുക്തികളോടെയുള്ള രചനയാണ് സി.ജെ. നിർവഹിക്കുന്നത്.

നാടകം:

ഈ ദീർഘലേഖനത്തിൽ സി.ജെ. നാടകത്തെപ്പറ്റി ഗൗരവപൂർവം ചിന്തിക്കുന്നു. "നാടകം എഴുതുകയും വായിക്കുകയും അഭിനയിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ആളുകൾക്ക് പ്രയോജനപ്പെടാൻ" വേണ്ടി 'ഉയരുന്ന യവനിക' എഴുതിയ സി.ജെ. 'നാടകം' എന്ന ലേഖനം ഉപസംഹരിക്കുന്നത് ഉൽഘനെയാണ്. "അത്രയേറെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന ഈ കല ഈകൂർക്കുടികൾക്കു രചന പഠിക്കാനുള്ള വിദ്യയല്ല. പുലഭ്യത്തിന്റെ ദൃശ്യരൂപമല്ല. റൊമാന്റിക് ജാലചാപല്യവുമല്ല."

മലയാളനാടകത്തിന്റെ വളർച്ചയ്ക്കു ശത്രുവായി നിൽക്കുന്നത് കഥകളിയോടുള്ള അമിതമായ ആദരവാണെന്നു സി.ജെ. പറയുന്നു. നൃത്തത്തിന്റെ രൂപസംവിധാനത്തിലുള്ള കഥകളിയെ നാടകവുമായി കൂടിക്കുഴയ്ക്കുന്നത് പന്തിയല്ലെന്നും ഒരു കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ കഥകളിയുടെ പരാധീനതകളെല്ലാം അംഗീകരിച്ചേ മതിയാവൂ എന്നും ലേഖകൻ വാദിക്കുന്നു. അങ്ങനെ കഥകളിയെ നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്നു.

നാടകത്തിന്റെ യഥാർത്ഥമൂല്യം എന്തെന്നു കണ്ടെത്താൻ ഇവിടെ പരിശ്രമിക്കുന്ന സി.ജെ., ഷേക്സ്പീയർ, ഗയ്ഥേ, ഈസ്കിലസ് ജർണാൻ കാ എന്നിവരുടെ ചില നാടകങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടു, നമുക്കു 'ഗ്രാമ'യില്ല പ്രഹസനങ്ങൾ മാത്രമേയുള്ളൂ എന്നു വ്യക്തമായി പ്രസ്താവിക്കുന്നു. നാടകം ഒരു മഹനീയ കലയാണെന്ന ധാരണയിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് സി.ജെ. ഇങ്ങനെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത്. ഇവിടെ സി.ജെ.യ്ക്കു നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചു ഒരു 'ക്ലാസിക്' വീക്ഷണമാണുള്ളത് എന്നു വ്യക്തം. 'ഹൗസ്ട്', 'ഒഥല്ലോ', 'മനുഷ്യനും അതിമാനുഷനും' 'ഒറെസ്റ്റ്' എന്നീ നാടകങ്ങളിലെ പ്രധാന പ്രമേയം പ്രേമമല്ലായെന്നു സി.ജെ. പറയുംപോൾ കാല്പനിക പ്രേമത്തിന്റെ നടുനായകത്വമുള്ള നാടകബോധത്തെ നിരാകരിക്കുന്നു. "മനുഷ്യന്റെ ദൈനംദിനജീവിതത്തിലെ സംഭവങ്ങളിൽ നിന്നു ഉത്തമ നാടകം ഉണ്ടാവുകയില്ല. ഉണ്ടായിട്ടുമില്ല...വലിയ മനുഷ്യന്റെ വലിയ മനസ്സിലെ ഗംഭീരസംഘടനങ്ങൾക്കു മാത്രമേ നാടകീയതയുള്ളൂ". എന്നിങ്ങനെയെഴുതുംപോൾ പൂർണ്ണമായും ഒരു ക്ലാസിസിസ്റ്റ് നാടകബോധമാണ് സി.ജെ. പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. ജാദ്യം ഉദാഹരണങ്ങളായി പറഞ്ഞ നാടകങ്ങൾക്കു പൊതുവായിട്ടുള്ള ഒരു സ്വഭാവം കൂടി പറയാം. അവയൊന്നും സുഖപര്യവസായിയല്ല. ഓരോ തരത്തിലുള്ള ദുരന്തങ്ങളാണ് ഇവിടെയെല്ലാം കാണുന്നത്. കുറഞ്ഞാൻ പ്രാപഞ്ചികജീവിതത്തിൽ താത്യന്തികമായി മനുഷ്യൻ അനുഭവിക്കുന്ന നിസ്സഹായത സൂചിപ്പിക്കുകയെങ്കിലും വേണം....മനുഷ്യൻ ദൈവമായിത്തീരാൻ ശ്രമിക്കുകയോ

467

വിധിയോടേറ്റുമുട്ടുകയോ. അങ്ങനെ എന്തെങ്കിലും ദുർഘടപ്രശ്നത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കുകയോ ചെയ്യുമ്പോഴേ 'ഗ്രാമ'ത്തിന് അവസരം ലഭിക്കൂ".. ഈ വാക്കുകളിൽ നി.ജെ.യുടെ കഥാനിഷ് നാടക സങ്കല്പം കഥാനിഷ് ദൂരത്ത നാടകത്തെയുമായി എത്രമാത്രം രമ്യപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നുവെന്നു വ്യക്തമാണ്. മനുഷ്യരുടെ ഇച്ഛാശക്തിയും വിധിയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം എന്നാണ് 'ഗ്രാമ'ത്തിന്റെ തത്വം എന്ന് നി.ജെ. എഴുതുമ്പോൾ, വേദിപ്രകടനം (മൂശ പൊലിമ) മുഖ്യമായി നിലനിൽക്കുന്ന 'ഉലയുന്ന മനുഷ്യ'രിലെ നാടകത്തെയും വ്യക്തമായും വിലയിരുത്തുന്നു. ഗംഭീരമായ ദർശനശക്തിയുള്ള മനസ്സിൽ നിന്നു മാത്രമേ നാടകം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ എന്ന നിലപാടിൽ അദ്ദേഹം എത്തിച്ചേരുന്നു.

'ഭൂത'ത്തിന്റെ മുഖവുര:

ഈ കഥാനിഷ്ഠ നാടകവിഷ്കരണം 'ഭൂത'ത്തിന്റെ മുഖവുര എഴുതുമ്പോഴും നി.ജെ.യിലുണ്ട്. "നിസ്സഹായരായ മനുഷ്യർ അപ്രതിഹതമായ വിധിവൈപരീത്യങ്ങളുമായി രമ്യപ്പെടാൻ വ്യർത്ഥമായി പാടുപെടുന്ന ചിത്രമായിരുന്നു ഭവന നാടകകൃത്തുക്കളെ പോലെ ഇന്നത്തെ നാടകവിഷയമായി എടുത്തത്." എന്ന് പ്രസ്താവിക്കുമ്പോൾ നി.ജെ.യുടെ നില അനുകൂലിക്കുന്നതാണ്. "കാലഗണന അപ്രധാനമായ വിശ്വാസങ്ങൾക്കും ഇന്നലത്തെ പാപകർമ്മങ്ങൾക്കും എല്ലാം പ്രതിനിധീഭവിക്കുന്ന ഭൂതങ്ങൾ ഇന്നിന്റെ പ്രപഞ്ചത്തിൽ മനുഷ്യജീവിതത്തോടൊപ്പം ഇടകലർന്ന് അവരിൽ നിന്നു തിരിച്ചറിയാൻ വയ്യാത്ത വിധം ജീവിക്കുന്നു. ഭൂതകാലത്തിന്റേതുമാത്രമല്ല ഭാവിയുടെയും. ഭൂത ഭാവി വർത്തമാനങ്ങളും ശരീരങ്ങളും അഭിമാനങ്ങളുമെല്ലാം കെടിമറിയുന്ന ഇന്നത്തിന്റെരംഗം ഒരു വല്ലാത്ത അപൂർവ്വമനുഭവലോകം തന്നെയാണ്. കലാപരമായ ഭാഷയെന്നു സാധാരണഭാഷയിലും വേണ്ടി കെടിമുറിക്കാനിടയില്ല ഈ സവിശേഷത. ഇന്നിന്റെ ജീവിതവിഷ്കരണം നാടകരംഗത്തു പ്രതിഫലിപ്പിക്കുമ്പോൾ അനിവാര്യമായി സംഭവിക്കുന്ന രൂപവിശേഷം മാത്രമാണിത്"

നാടകകാരന്റെ ദർശനവും നാടകത്തിന്റെ രൂപവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം വളരെ സമർത്ഥമായി നിർവ്വഹിക്കുകയാണ് സി.ജെ. ഈ പ്രസ്താവനയിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്. ദർശനത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ് രൂപം എന്നു വ്യക്തമായി സി.ജെ. പ്രസ്താവിക്കുമ്പോൾ "വ്യക്തിയിലെ ഗ്രാമം കുടിയാകും. അപ്പോൾ നടക്കുന്നത് സാധാരണമായി ഫാർസ് മാത്രമാണ്" എന്ന 'നാടക'ത്തിലെ വാക്യത്തിന് കൂടുതൽ ബലം ലഭിക്കുന്നു. ഒരു പ്രകടനം എന്നതിലുപരിയായ് സമർത്ഥമായ മൗലികതയുടെ പ്രകാശനമായ ഒരു രൂപകല്പന എന്ന നിലയിൽ നാടകത്തിനുള്ള മഹത്വം ഇവിടെയും സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നു.

'കിടങ്ങ്' എന്നതിന്റെ മുഖവുര:

ഇബ്സന്റെ മുഴുവൻ കാര്യമായും ഓരോ പുതിയ കൊമ്പും വാക്യങ്ങളിലൂടെ സംഗ്രഹിക്കുന്ന സി.ജെ. ചാപ്പെക് സഹോദരന്മാരുടെ 'കിടങ്ങ്' നെ വിലയിരുത്തുമ്പോഴും നാടകത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം കണ്ടെത്തുന്നതിൽ അസാധാരണമായ വൈഭവം പുലർത്തുന്നുണ്ട്. സി.ജെ.യുടെ നാടകസങ്കല്പത്തിന്റെ രൂപം ഇവിടെ നിന്നു കണ്ടെത്തുക അസ്സാധ്യമല്ലെങ്കിലും സി.ജെ.യുടെ മാറിമറിയുന്ന നാടകനോക്കിന്റെ സ്വാധീനം ഇവിടത്തെ വിലയിരുത്തലിൽ ഉണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ രൂപപരവും പ്രമേയപരവുമായ അസാധാരണത്വം ചർച്ച ചെയ്യുമ്പോൾ, പരമ്പരാഗതമായ നാടകവിലയിരുത്തൽ സമ്പ്രദായത്തിൽ നിന്നു സി.ജെ. വ്യതിചലിക്കുന്നുണ്ട്. ദർശനവും രൂപവും തമ്മിലുള്ള അഭേദ്യബന്ധത്തെ ഈ വിലയിരുത്തൽ ശരിയും മാനിക്കുന്നുണ്ട്.

'ഉരുവുന്ന ജവനിക'യിലും നാടകവിമർശനങ്ങളിലും കാണപ്പെടുന്ന സി.ജെ.യുടെ നാടകസങ്കല്പം ക്ലാസിക് ദശാസന്ധികളിലും പോഴേടങ്ങളിലും വ്യക്തമായും വികസിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകകാരന്റെ ദർശനത്തിനു നാടകത്തിലുണ്ടാവുന്ന പ്രാധാന്യവും ഇപ്രകാരമുള്ള സംഘർഷത്തിന്റെ പ്രാധാന്യവും അദ്ദേഹത്തെ ഒരു ക്ലാസിസിസ്റ്റിന്റെ പൂർണ്ണതയിലേക്കു പിടിച്ചുയർത്തുന്നു. 'ജവനിക' നാടകത്തിൽ നിന്നു 'ആ മനുഷ്യ'നിലേക്കുള്ള വളർച്ചയെ വിശദീകരിക്കുവാൻ

നാടകസങ്കല്പത്തിലുള്ള ഈ വളർച്ച പ്രയോജനപ്പെടുന്നുണ്ട് എന്നത് വ്യക്തമാണ്.

ചുരുക്കത്തിൽ മാനസിക ഏടനകൊണ്ടൊരു റൊമാന്റിക്കാലിരുന്ന സി.ജെ. തന്റെ ആത്മാവിഷ്കാര മാദ്ധ്യമം കണ്ടെത്തിയത് നാടകത്തിലാണ്. അദ്ദേഹം എഴുതിയ എല്ലാ നാടകേതരകൃതികളും അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങളിലും അന്തർഭവിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനു കാരണം ലഘാർത്ഥത്തിൽ സി.ജെ.ക്ക് വിധിക്കപ്പെട്ട കലാമാദ്ധ്യമം നാടകമായിരുന്നു എന്നതു തന്നെ. ഓരോ കലാകാരനും മാദ്ധ്യമം തേടി അലയുന്നവനാണ്. കുറെയേറെ അന്വേഷണത്തിനുശേഷം ആകും പലപ്പോഴും മാദ്ധ്യമം സ്വാധീനമാകുന്നത്. ചിലരാകട്ടെ ആയുഷ്കാലം മുഴുവൻ ആവിഷ്കാരമാദ്ധ്യമം കണ്ടെത്താതെ അലഞ്ഞുതിരിയുന്ന അന്വേഷകന്റെ ആത്മാവോടുകൂടിയവരായിരിക്കും. ഇവിടെ, സി.ജെ.യെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നാടകത്തെ ഒരു ദൃശ്യകലയായി കാണാനും, തന്റെ മാനസികാസ്വാസ്ഥ്യങ്ങളെ ധ്വന്യാത്മകമായി ആ കലാ മാദ്ധ്യമത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാനുംകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. മലയാള നാടകത്തിന് നൂതനമായൊരു മാനം നേടിക്കൊടുക്കുന്നതിനു സി.ജെ.ക്കു സാധിച്ചത് അനന്യലഭ്യമായ, അവിശേഷമായ, ഏതാണ്ടു ജന്മാലത്തമെന്നു പറയാവുന്ന ഒരു നാടകദർശനം തന്നെ അദ്ദേഹത്തിൽ ഉപലഭ്യമായിരുന്നതുകൊണ്ടാണ്. കാവ്യപ്രതിഭ ജന്മാലത്തമെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന ഭാരതീയ കാവ്യവിവാംസകരെ നാമിവിടെ ഓർമ്മിച്ചു പോകുന്നു.

=====

അനുമതിയും

(Film Script)

Vol.I

C.J. Thomas

- In sequence one it would be desirable to increase the tempo steadily by means of (1) Quicker movement of people and animals (2) Quick cutting (3) Long Shot to medium to close-up (4) Music.

- The entire sequence is Exterior. Brilliant sun and deep shadows. Shadows must always be in the same direction.

- A sense of rhythm may be conveyed if throughout the scene the camera is moving.

SEQUENCE ONE

Take in

SCENE 1. LONG SHOT

A long line of camels slowly passing along a desert path. After a moment camel bells are heard.

Voice: ക്രിസ്തുവർക്കം മുപ്പത്തിമൂന്നു (pause) ലഹൂദവംശത്തിന്റെ ദേശീല മഹോത്സവമായ പെസഹാൽക്കു ലോകത്തെങ്ങുമുള്ള ലഹൂദന്മാരെല്ലാം ലെരുശലേമിലേൽക്കു, അവരുടെ നിത്യനഗരമായ ലെരുശലേമിലേൽക്കു പുറപ്പെടിരിക്കുകലാണു.

SCENE 2. LONG SHOT

The Pyramids of Egypt. A caravan passes by the foot of a Pyramid. A long line of pilgrims on foot also.

Voice: അവർ പണിചെയ്തി പിരമിഡുകൾ അലങ്കരിക്കുന്ന മിസ്രയീമിൽ നിന്നും;

SCENE 3. LONG SHOT

A wide stretch of countryside, where two roads converge into a highway. Pilgrims coming along the two paths merge into one stream.

Voice: [illegible]

SCENE 4. MEDIUM SHOT (FULL)

A group of riders on donkeys proceed along rocky paths.

SCENE 5. MEDIUM SHOT

A party of riders on horse back gallop into view.

Voice: [illegible]

SCENE 6. TABLE TOP

Cut in a map of the Jewish world. Animated lines move from Egypt, Arabia, Mesopotamia, Armenia, Greece and the Mediterranian, and converge in Jerusalem.

SCENE 7. MEDIUM SHOT

A caravan resting by the way side. There are camels, and asses, and a tent. At a signal trumpet all start up, (camel bells twinkle) pull down tent, and hastily march. The song begins.

SCENE 8. MEDIUM SHOT

A couple of shepherds go along the road driving their charges.

SCENE 9. MEDIUM SHOT

Many children on the road. They divide their

attention between shouting and eating fruits, of which they have a plentiful supply.

SCENE 10. MEDIUM SHOT

A bearded man at the door of a farmstead. He hurries with his son and the wife and a child.

SCENE 11. MEDIUM SHOT

Two camels, Bells. Oh Hoi !

SCENE 12. LONG SHOT

Same scene from a distance, other camels stretch in front and belished.

SCENE 13. LONG SHOT

A chariot drawn by four black horses going along the path at the foot of Mount Tabor.

SCENE 14. MEDIUM SHOT

Herod, King of Galilee jotting along on his chariot. A cynic.

SCENE 15. MEDIUM SHOT

The face of Pilate. Front view. He is on a chariot.

SCENE 16. LONG SHOT

The chariot of Pilate comes into view. Six white horses. Many riders before and behind.

SCENE 17. MEDIUM SHOT

Seen from behind the last horse. It kicks up the dust and vanishes in the distance. Song ends. Background continue, with occasional, Oh Hoi! Oh Hoi! The sounds fade into the distance.

SCENE 18. MEDIUM SHOT

A small group is resting by the way side. One is drawing water in a leather bottle. One man who is switched (exhausted, on the sand roughly in the form of a cross) looks up into the sky and says:

1st Man: [illegible]

SCENE 19. CLOSE UP SHOT

One fellow who is looking anxiously at the water-drawer, suddenly turns his head and asks:

2nd Man: [illegible]?

SCENE 20. MEDIUM SHOT

Track backwards and pass into a two-shot.

1st Man: [illegible] (Surprise) [illegible]

SCENE 21. MEDIUM SHOT

Pass leftwards and show the second man closing his eyes, signifying that he hasn't heard such a name.

SCENE 22. MEDIUM SHOT

The first man desperately appeals to the third - the one drawing water. Track camera backwards while:

1st Man: [illegible]

SCENE 23. MEDIUM SHOT

The man who is drawing water stops it midway and turns round: (Pass left)

3rd Man: [illegible]?

He holds his hands to his ears.

SCENE 24. MEDIUM SHOT

All the group together. (Track back)

1st Man: [illegible]

3rd Man: [illegible] (spits)

He draws the water walks with it to the group. The second man asks for water. The bag is handed to him. He drinks.

SCENE 25. MEDIUM SHOT

The third man stands wiping his hands over his hips. A donkey's head, with its ears prominent behind appears behind him. He says:

3rd Man: [illegible]

SCENE 26. MEDIUM SHOT

Pan to 1st Man.

1st Man: [illegible]

3rd Man: [illegible]

1st Man: [illegible]

SCENE 27. MEDIUM (OR CLOSE UP) SHOT

The third man's face lengthens in satire.

3rd Man: [illegible]

In the distance Oh! Hoi! Oh Hoi!!

SCENE 28. MEDIUM SHOT

Two men are riding along on asses. We cut into their heads only, when the conversation opens and the camera goes on tracking backwards until Scene 29.

A: (Turns head this side) [illegible]

B: [illegible]

A: [illegible]

B: [illegible]

A: [illegible]

Scan 33834 വിഭുവേ ചി
ഒരു വിരാ [illegible] ചെയ്തിരുന്നു.

P. 215 [illegible]

SCENE 29. LONG SHOT

Now the group is at a distance. Yet it is possible to hear their faded voices.

B: [illegible]

A: [illegible]

B: [illegible]

(This scene and the scene before are shot from behind at an angle. Only profile seen). Dissolve into:

SCENE 30. LONG SHOT

A Caravan. Throughout this scene and the next three camels bells are heard and also faded 'Oh, Hoi!'.

SCENE 31. MEDIUM SHOT

Melchior in the darkness of the Honda, with his long, prominent nose and Egyptian garments, is reflective. A young boy is walking along by the camel.

SCENE 32. MEDIUM SHOT

From behind the camel. Camel is close up. Jerusalem seen in the infinite distance. The camel-driver points and says:

Camel driver: [illegible]

SEQUENCE TWO

SCENE 35. MEDIUM SHOT

Fade in some white lillies in a vase. The scene becomes clearer. It is a well decorated chamber. The camera passes about picking up the details, but not showing Judith or Zacharias. All this while the twanging of harp strings are heard (faded).

SCENE 36. DETAIL SHOT

Judith's fingers on the harp.

SCENE 37. MEDIUM SHOT

Tracking backwards, the whole of Judith comes into view. She is a vamp. She leaves the harp, picks up a bunch of ripe raisins, picks one and throws it into her mouth. Picks another and throws it to the left saying.

Judith: [illegible].

SCENE 38. MEDIUM SHOT

Zacharias sitting on the carpet like a dog. The raisin has hithim on the face and made a stain. He makes a wry face, and then laughs.

SCENE 39. MEDIUM SHOT

Both are seen together. She is sitting on her bed. She finds that nothing can chase the fellow away. Leaning her hands on the bed behind, and thrusting her breasts foreward she asks:

Zacharias: (He raises his forefinger warningly)
പിന്നെ, ആണുങ്ങളോട് മര്യാദയ്ക്ക് സംസാരിക്കണം.

Judith: (In the same pose) നീ ആണാണോ?

Zacharias: അല്ലെങ്കിൽ ഇവിടെ വന്ന് ഇങ്ങിനെ
(Tapping on floor) ഇരിക്കുമോ?

Judith: എവിടെ?

Zacharias: പെൺങ്ങുങ്ങളുടെ കാൽക്കൽ

Judith: (Helpless. Laughing) ഇവനാരെടാ!

SCENE 40. MEDIUM SHOT

Zacharias seen prominently. He put his hand to breast and asks: ആണോ? Then he rises up, and in a bragging mood: എന്റെ നാമം സഖറിയാൻ. എന്റെ അപ്പൻ മരിച്ചുപോയി. അമ്മയും തഥൈവ. അപ്പന്റെ സ്വത്തെല്ലാം എനിക്ക്; അതെല്ലാം എന്റെ പ്രിയപത്നി ജൂഡിത്തിനും മകൾക്കും.

SCENE 41. MEDIUM

Judith is impatient. She rises up and walks to Zacharias threateningly.

SCENE 8 MEDIUM (TWO-SHOT)

Judith: നിന്റെ സ്വത്തും കൊണ്ടു പോകുമോ

Zacharias: (Unshaken) എന്റെ സ്വത്തു നിനക്കു വേണ്ടയോ?

Judith: എടാ, ഒരു പക്ഷെ പോയി ഇപ്പോൾ വന്നേക്കും

Zacharias: (Preparing to sit down) വരട..
He sits down.

SCENE 42. MEDIUM SHOT

Zacharias is sitting. Judith standing.

Judith: നിന്നെ കാണട്ടെന്നോ

Zacharias: കാണട. കണ്ടാലെന്ത്. നിന്നെ കല്യാണം കഴിക്കുന്നത് ഞാൻ തന്നെയാണ.

Judith: (Going) നിന്നോ (Clapping hands)

Zacharias: ഇതല്ല നീ സമ്മതിച്ചിട്ടില്ല.
(Pointing)

Judith: ഞാൻ സമ്മതിക്കോ

Zacharias: ഇതല്ല ഞാൻ നിന്റെ കൈയ്യും പിടിച്ചപ്പോൾ എന്തോ പറഞ്ഞത്.

Judith: നിന്നെ കൊഴിക്കുമെന്ന്

Zacharias: അ: അതു തന്നെ

Judith: അതിന്റെ അർത്ഥം കല്യാണം കഴിക്കുമെന്നാണോ?

Zacharias: പിന്നല്ലെന്താണ്. കല്യാണം കഴിക്കാതെ കൊഴിക്കാനാകുമോ.

Desperately she walks away.

SCENE 43. MEDIUM

Judith walks back to Zacharias.

Judith: ഇപ്പോൾ ഞാൻ നിന്നെ ഇവിടെ നിന്നു ഓടിക്കും.

Zacharias: നീ ഓടുംപോൾ ഞാനും ഓടും. നീ നിന്നാൽ ഞാനും നിൽക്കും
നീ തിരിച്ചു നടന്നാൽ ഞാൻ പുറകെ വരും.

Judith: ഇന്നെന്തു ഞാന ഖാണ്.

Zacharias: അങ്ങനെയാ. ഈ ഭർത്താവു ഭർത്താവെന്നു പറഞ്ഞാലെ, അതു
കളിയൊന്നുമല്ല.

SCENE 44. MEDIUM SHOT (TWO SHOT)

Judith stops down and takes Zacharias by the ears and says vampishly. നഖറിഖാണ്:

Zacharias: (Unwilling) ഉ..ഉ..ഊം:

Judith: എഴുന്നേൽക്കു (urgently) ഉം.

He rises up and she gently pushes him to the door. At the door she laughs.

SCENE 45. MEDIUM SHOT

At the door. She taps him on the shoulder: നഖറിഖാണ്

He turns round slowly (a pained look) like a school boy.

Judith: [illegible]. (smiles)

Zacharias: (smiles) [illegible]

She walks to the harp.

SCENE 46. MEDIUM SHOT

Judith seen from the door, silhouted against the window.

SCENE 48. MEDIUM SHOT

Another door opens and Isabelle comes in. She beckons to Judith that some one is coming.

SCENE 49. CLOSE UP SHOT

Judith does not stop her song. She shows by her eyes that she has understood.

SCENE 50. MEDIUM SHOT

Isabelle goes out, closing the door.

SCENE 51. MEDIUM SHOT

The corridor leading to Judith's room (can be a stair way). Caiaphas is coming up. He hears the song, proceeds without making noise. Stops at the door, on the door post listening to the song.

SCENE 56. MEDIUM SHOT

The song is ended. Judith with never a look backwards rises up and walks to the window and peers down. (Sounds of the crowd are heard).

SCENE 57. MEDIUM SHOT

Caiaphas walks foreward slowly, reaches the window and places his hand on Judith's back while looking down. She pretends to start and turns round. Then smiles.

SCENE 58. MEDIUM SHOT (TWO-SHOT)

Caiaphas: [illegible]

Judith: [illegible]

Both turn round and look at the crowd.

SCENE 59. MEDIUM (BIRD EYE)

Thin heads touch in the window frame, in the foreground. Down below is seen the wriggling crowd. Crowd effect.

SCENE 60. MEDIUM SHOT (FULL)

After a moment they turn round and walk, hand in hand. She is happy, he is glum. He sighs and whispers [illegible]: "Jo"! His face clouds, brows and fingers twitch. He grinds his teeth.

Judith: (Looking up coyly) [illegible]

Caiaphas: [illegible] (walks)

Judith: [illegible] (She separates from him and is about to throw herself invitingly on the bed when he turns).

SCENE 61. CLOSE UP SHOT

Caiaphas face. Hate is written there.

Caiaphas: ഓ നശിച്ച നസറാലൻ

SCENE 62. MEDIUM SHOT

Judith is interrupted in her plan. She turns round and asks:

Judith: ലേശുവോ?

Caiaphas: ഉം (Caiaphas feels side)

Judith: അങ്ങേക്കെന്താണ്. സുഖമില്ലേ

(Solicitingly she comes to him) ഉസമൻ

(Leads him to a settee and says) സാരമില്ല. അവനവന്റെ വഴിക്കു പോകട്ടെ. ഗ്രോഹി. എന്റെ ചേട്ടനെയും തെരുവുതെണ്ടിലാക്കി.

(Isabell comes in. She begins to fan. Judith takes the fan and motion to her. Isabelle brings wine, and after an exchange of looks she goes out. Caiaphas drinks a goblet of wine).

SCENE 63. MEDIUM SHOT

Caiaphas rises up and with the heat of the wine roars.

Caiaphas: ഒരു ജൂദാസിനെ മാത്രമല്ല. കണ്ണിൽ കണ്ട മനുഷ്യരെയെല്ലാം അവൻ തെണ്ടികളാക്കുകയാണ്. നടക്കുന്നു അങ്ങിനെ..അശാരി ചെറുക്കൻ.

(drinks again after a pause) അതുകൊണ്ടും അടങ്ങുകില്ല ല്ലോ, ഗ്രോഹി. ഉപ്പോൾ ഉങ്ങോടു കലറി ആക്രമിക്കാനാണ് ഭാവം.

Judith: എന്തിന്?

Caiaphas: അവൻ ഖരൂശലേമിലേയ്ക്കു വരുന്നത്രേ

Judith: ഏ: (Uncomprehending)

Caiaphas: പെസഹായ്ക്കല്ലേ

Judith: എങ്കിലും അന്ന് അത്ര ഭൈ ധര്യമുണ്ടോ

SCENE 64. MEDIUM SHOT

Caiaphas seen from the front. He says as if propon-ing a theory.

Caiaphas: വിഗ്ഗികളുടെ പിൻബലമുണ്ടെങ്കിൽ ഒരുവന്ന് എന്തും ചെയ്യാം

Judith: എന്നു വിചാരിച്ചു

Caiaphas: നിനക്കെന്തറിയാം. അവൻ അതുചെയ്തു, ഇതു ചെയ്തു, ആകാശത്തുകൂടെ പറന്നു, കടലിൽ കൂടി നടന്നു, ചത്തവനെ ജീവിപ്പിച്ചു, ജീവിച്ചവനെ കൊന്നു, എങ്ങെല്ലാമാണ്ട് ആ കഴുതകൾ പറഞ്ഞു പരത്തുന്നത്. നമ്മുടെ ജനങ്ങളില്ലേ, ആ വിവരം കെട്ട ഇരുകാലികൾ അതെല്ലാം വിശ്വസിച്ചു പുറകെ കൂടിയിരിക്കുകയാണ്.

Judith: (Changing her tone - satirically) അതുകണ്ടു പേടിച്ചിരിക്കുകയാണ്ടാ. അവൻ ഖരൂശലേമിൽ കാലു കുത്തിയാൽ ചത്തടിഞ്ഞടിച്ചു പാഞ്ഞിക്കണം.

Caiaphas: എളുപ്പമാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും മുറിക്കകത്തിരുന്ന് പ്രസംഗിക്കാൻ.

(Pause - in another voice) ഇപ്പോൾ പറഞ്ഞു തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നത് അവൻ മിശിഹായാണെന്നാണ്.

SCENE 65. MEDIUM SHOT

Judith rises and walks away. Caiaphas looking her.

Judith: മിശിഹാ: (spits) നിങ്ങൾ അവനെ കൊണ്ടു പോയി ദേവാലയത്തിൽ വച്ചു പൂജിച്ചുകൊള്ളണം.

(Turns round flares up) കഷ്ടം നിങ്ങൾക്കു ലജ്ജയില്ലല്ലോ. അവൻ കാട്ടിൽ കൂടി പറഞ്ഞെന്ന്. കടലിൽ കൂടി നടന്നെന്ന്. മിശിഹായാണെന്ന്. നിങ്ങൾ പുരുഷനാണത്രേ. പുരോഹിതൻ. അല്ല, മഹാ പുരോഹിതൻ. എന്നിട്ടു നിന്നു വിറയ്ക്കുന്നു. ഞാനായിരുന്നെങ്കിൽ...

Caiaphas: എങ്കിൽ

Judith: (Calmly) ഞാനായിരുന്നെങ്കിൽ

(Pause) അവൻ ഒരുശലേമിൽ കുത്തുന്ന കാലുകൾ പിന്നിടാരും കാണുകയില്ലായിരുന്നു.

(To herself) കൈക്കരുത്തുള്ള ചെറുപ്പക്കാർ ഈ പടണത്തിലുണ്ട്.

The idea strikes Caiaphas. His face brightens. Then he laughs. He goes and sits down on her bed.

SCENE 66. MEDIUM

Caiaphas: ഞാനെന്തൊരു മഠയനാണ്. എനിക്കീ ബുദ്ധി ഇതുവരെ തോന്നിയില്ലല്ലോ. ജൂഡിത്ത് നീ ബുദ്ധിമതിയാണ്.

(He rises and walks about) അവൻ വരടെ.

(He goes to her, takes her hand and is about to kiss her.

Fade.

SEQUENCE THREE

The synogogue. Tables. Counting of money. Annas has the biggest heap.

SCENE 67. MEDIUM SHOT

Annas lifts up his head and looking in the direction of Simon asks.

Annas: ശീമോൻ. എന്തുണ്ട്.

Simon: വ വ വലുതൊന്നുമില്ല. അഖിരത്തി ഇരുന്നൂടി പതിമൂന്ന് ആണെല്ലാം.

Annas: (With a shy smile) എന്നാലിരത്തി എഴുന്നുറാടിനെ വിടു.

(A servant comes in and puts a bag before him. Annas is absorbed in counting).

SCENE 68. CLOSE UP

Annas counting.

SCENE 69. MEDIUM

Joseph: ഇനി ഇതിന്റെലൊക്കെ ഇറച്ചി വില്കുംപോഴോ?

Simon: അതൊക്കെ കഷ്ടാഹരിനും ഇദ്ദേഹത്തിനും മാത്രം. അങ്ങൾക്ക് കാര്യമാലിടൊന്നുമില്ല.

Annas: (Raising his head) എപ്പോഴും അസംതൃപ്തൻ. അതാണ് ശീമോൻ. എത്രകിട്ടിലാലും പോര. എന്തിനാണ് ശീമോൻ ഇത്രലും അധികം പണം സംപാദിക്കുന്നത്.

Simon: നിൻജൻക്കു....

Zacharias enters.

SCENE 70. MEDIUM

Joseph: എന്താണ്ടു അറിയാൻ വിശേഷം

Zacharias: പുറത്തെല്ലാം വലിയ ഇളകം. ക്രിസ്തു വരുന്നെന്നും പറയ്ന്നു.

Annas: (Interrupted) ക്രിസ്തുവോ

Zacharias: അതെന്നെ. ആ ആശാരി ക്രിസ്തുവില്ലേ. നസറായൻ:

Simon: വളരെ നല്ലത്. നമുക്കു അത്രയും കൂടി ഗുണം.

Annas: ഗുണമോ

Simon: അവനും ചൂദൻ തന്നെ ചാണേ. അവനും പെസഹായ്ക്കു ജലികഴിയാതെ കഴിയുമോ. നമുക്കു ഒരാടിനെ കൂടി വില്ക്കാം.

Annas: ജലി:

Zacharias: പക്ഷെ സാദ്ധ്യമല്ല. ജാനവനെ കൊല്ലാൻ പോകയാണ്ടു.

Simon: ഏ:

Zacharias: അങ്ങിനെ തന്നെ, കൊല്ലാൻ

Simon: ക്ക് ക്ക് ക്ക് കൊല്ലാനോ. എന്തിന്നു

Zacharias: അത്യാവശ്യമുണ്ടു.

Simon: എന്തത്യാവശ്യം?

Zacharias: (Throwing chest forward) അവൻ പറയ്ന്നിരിക്കുന്നു

Simon: [illegible]

Zacharias: [illegible]

(All laugh)

SCENE 71. MEDIUM SHOT

Caiaphas comes in. He is moody. He goes to the high chair. Sits down. Motion for wine. All look at him anxiously.

SCENE 72. MEDIUM

Caiaphas looks at all one by one and then slowly, deliberately he says.

[illegible]

(They look about uncomprehendingly. Annas whisphers to one; it passes around. All shake their heads in agreement. But none speaks).

SEQUENCE FOUR Bethany

Fade in a simple room poorly decorated. A lamp is burning in the middle. In the background Jesus, Mary and Lazarus. They are not seen. In the foreground the heads of disciples listening to Jesus.

SCENE 73. MEDIUM SHOT

Approach the house from outside. Go through a narrow window, get in by the door and stop. Low angle.

J.Voice: ഒരു മനുഷ്യൻ ഒരു മുന്തിരിതോടം നടുങ്ങാണി. കുടിയാന്മാരെ പാടത്തിന്റെ ഏല്പിച്ചിട്ടു ഏറിയകാലം പരദേശത്തു പോയി പാർത്തു. സമയമായപ്പോൾ കുടിയാന്മാരോടു, തോടത്തിന്റെ അനുഭവം വാങ്ങേണ്ടതിന്റെ അവരുടെ അടുക്കൽ ഒരു ദാസനെ അയച്ചു. അവനെ കുടിയാന്മാർ തല്ലി വെറുതെ അയച്ചുകളഞ്ഞു.

SCENE 74. MEDIUM SHOT

Camera approaches the crowd. The heads become bigger, with a strip of bright light behind. The camera rise over the heads and peers down. This is alone together with a new comer, rising on his toes to look at Jesus. Jesus is seen with arms extended.

SCENE 75. CLOSE-UP

The face of Jesus, calm.
അവൻ മറ്റൊരു ദാസനെ പറഞ്ഞയച്ചു.

(He looks right and left to see if people are listening).

SCENE 76. MEDIUM SHOT

Track backwards and move left, this time picking up Lazarus, by the side of Jesus.

Voice: അവനെയും അവർ തല്ലി അവമാനിച്ച് ~~[illegible]~~ വെറുതെ അയച്ചു കളഞ്ഞു. അവൻ മൂന്നാമതൊരുത്തനെ പറഞ്ഞയച്ചു. അവർ അവനെയും മുറിവേല്പിച്ച് പുറത്താക്കിക്കളഞ്ഞു. അപ്പോൾ മുന്തിരിത്തോട്ടത്തിന്റെ ഉടമസ്ഥൻ

SCENE 78. MEDIUM

Pan and discover Mary sitting at the feet of Jesus. He continues:

Jesus: ഞാൻ എന്തു ചെയ്യേണ്ടു. എന്റെ പ്രിയപുത്രനെ അയക്കും. പക്ഷെ അവർ അവനെ ശങ്കിക്കും എന്നു പറഞ്ഞു. കുടിയാന്മാർ അവനെ കണ്ടിട്ട്, ഇവൻ അവകാശി. അവകാശം നമുക്കാകേണ്ടതിന്ന്, നാം അവനെ കൊന്നുകളക എന്നു ആലോചിച്ചു. അവർ അവനെ തോട്ടത്തിൽ നിന്നു പുറത്താക്കി കൊന്നുകളഞ്ഞു.

Mary rises up. She walks away.

SCENE 79. MEDIUM

Mary goes to a cupboard, opens it and takes out a bottle of perfume, and with sobbing face return to Jesus. Meanwhile

Voice: എന്നാൽ തോട്ടത്തിന്റെ ഉടമസ്ഥൻ അവരോട്ട് എന്തുചെയ്യും. അവൻ വന്ന് ആ കുടിയാന്മാരെ നിഗ്രഹിച്ച് തോട്ടം അന്യന്മാർക്കു ഏല്പിച്ചുകൊടുക്കും.

(All are silent).

SCENE 80. MEDIUM

Mary annoints head and feet of Jesus.

SCENE 81. MEDIUM

Pan and discover the unpleasant face of Judas.

Judas: എന്തിനിങ്ങനെ വെറുതെ പണം ചിലവാകുന്നു, മറിയേ? അത് മുന്നൂറു വെള്ളിക്കാശിനു വിട്ട് ദരിദ്രർക്കു കൊടുക്കാമായിരുന്നുവലോ.

SCENE 82. MEDIUM

Pass back to Jesus. Mary is distressed. She sits down at Jesus feet.

Jesus: അരുത് ജൂദാസ്, മറിയയെ ഉപദ്രവിക്കാതിരിക്ക്. അവൾ ചെയ്തത് ഉത്തമം. ദരിദ്രർ നിങ്ങൾക്ക് എല്ലായ്പോഴും ഉണ്ട്. ഞാനോ എന്നും ഉണ്ടായിരിക്കുകയില്ല. അവൾ ഈ തൈലം എന്റെ ദേഹത്ത് ഒഴിച്ചത് എന്റെ ശവസംസ്കാരത്തിനായി ചെയ്തതാകുന്നു.

SCENE 83. CLOSE UP

ജീസസ്: ലോകത്തിൽ എങ്ങും ഈ സുവിശേഷം പ്രസംഗിക്കുന്നിടത്തെല്ലാം അവൾ ചെയ്തതും അവളുടെ ഓർമ്മക്കായി പറയപ്പെടും എന്നു ഞാൻ സത്യമായി നിങ്ങളോടു പറയുന്നു.

SCENE 84. MEDIUM

Mary sobbs at Jesus feet. She begins to sing. The figures behind Mary and Jesus fade out. A pantomine of the

story of the woman caught in adultery is seen behind while Mary is singing. At the end of the song all rise up.

SCENE 85. MEDIUM

In the rush, one pass on come in and whispers: He turns round. They whisper. All the others go out.

SCENE 86. MEDIUM

Outside the room. In the shadows of trees. Judas is talking with a woman - Isabelle. Silent. He waves his hand and runs to follow Jesus and party.

SEQUENCE FIVE

SCENE 87. MEDIUM

A group of children run along. They are jolly. They eat fruits, and run. More and more children.

SCENE 88. MEDIUM

A farmstead. An old man is standing at the door. Another man runs along the courtyard.

Old Man: എന്താണിത്ര ധൃതി?

2nd Man: അദ്ദേഹം വരുന്നു. (

Old Man: ആന്ന്?

2nd Man: ചേശു (running) നസറേത്തിലെ ചേശു

Old Man: ഞാനും വരുന്നു. (runs)

SCENE 89. MEDIUM SHOT

By the wayside.

A: ആരാണ്ട് വരുന്നത്?

B: ലാസറിനെ ഉയിർപ്പിച്ചവൻ

SCENE 90. MEDIUM - INTERIM

In a room a person hears shouts he goes to the door. Another at the door.

2nd Man: നിന്നെ വരുന്നോ?

1st Man: ഉം...

They run.

SCENE 91. LONG SHOT

Jesus is seen riding on an ass. As soon as he comes into view a shout

SCENE 92. MEDIUM

Jesus appear nearer. His face is serious. There is a crowd with him already. Others are joining up. Children also.

SCENE 93. DETAIL

A parchment. It is unrolled and a voice reads out.
സീയോൻ പുത്രിയെ ഉപ്പെത്തിൽ ഘോഷിപ്പാനന്ദിക്ക. ഇതാ ശലേം പുത്രിയേ ഓർപ്പിടുക. ഇതാ നിന്റെ രാജാവ് നിന്റെ അടുക്കൽ വരുന്നു. അവൻ നീതിമാനും ജയശാലിയും താഴ്മയുള്ള വനുമായി കഴുതപ്പുറത്ത് - പെൺകഴുതയുടെ കുട്ടിയായ ചെറുകഴുതയുടെ പുറത്ത് - കയറി വരുന്നു.

SCENE 94. MEDIUM S HOT

Jesus on his ass. A blind man on the way shouts:
ദാവീദ് പുത്രൻ ഹോസന്നാ.

ഹോസന്നാ..ഹോസന്നാ..ഹോസന്നാ..

Other shouts:

The song begins.

SCENE 95. MEDIUM

Boy climbing trees and other trees. They come down with leaves and twigs and flowers. They wave it and run. Others ditto.

SCENE 96. MEDIUM

Jesus jolting along on his ass. Boys join up and wave leaves. Shout

The crowd is bigger.

SCENE 97. MEDIUM

Some women joins the crowd. They also shout "Hosanna".

SCENE 98. MEDIUM

Children running to join the group.

SCENE 99. MEDIUM

Pan on the huge crowd.

SCENE 100. MEDIUM

A group of Jews.

1 :

2 :

1 :

3 :

They move off.

SCENE 101. MEDIUM

A group of women and children join the crowd.

SCENE 102. MEDIUM

The persons in scene 100 on the shoulder of Mt Olives. They are shading their eyes and looking out.

SCENE 102a. MEDIUM (LONG)

From behind them. The long procession winding up along the plains.

SCENE 103. MEDIUM

Jesus and crowd begins to climb the Mt of Olives.

SCENE 104. MEDIUM

Jesus at the shoulder. He stops. Music stops. Jerusalem is seen in the distance. Jesus face is clouded.

Jesus: യെരുശലേമേ, യെരുശലേമേ, പ്രവാചകന്മാരെ കൊലചെയ്യുകയും എന്റെ അടുക്കൽ അയക്കപ്പെടുന്നവരെ കല്ലെറിയുകയും ചെയ്യുന്നവളേ, കോഴി തന്റെ കുഞ്ഞുങ്ങളെ ചിറകിൻ കീഴിൽ ചേർക്കുംപോലെ നിന്റെ മക്കളെ ചേർത്തു കൊള്ളുവാൻ എനിക്കു എത്രവട്ടം മനസ്സായിരുന്നു. നിനക്കോ മനസ്സായില്ല. നിന്റെ ഭവനം ശൂന്യമായിരിക്കുന്നു.

ഈ നാളിൽ നിന്റെ സമാധാനത്തിനുള്ളതു നീയും അറിഞ്ഞു വെങ്കിൽ കൊള്ളാമായിരുന്നു. ഇപ്പോഴോ അതു നിന്റെ കണ്ണിനു മറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. നിന്റെ സന്ദർശന കാലം നീ അറിയാതെപോയിട്ടു നിന്റെ ശത്രുക്കൾ നിന്നു ചുറ്റും കിടങ്ങു

കുഴിച്ചു്, നിന്നെ വളഞ്ഞു് നാലു പുറത്തും ഞെരുക്കി നിന്നെയും
നിന്നിലുള്ള നിന്റെ മക്കളെയും നിലത്തു തള്ളിയിട്ടു് നിൽക്കൽ
കല്ലിന്മേൽ കല്ലു ശേഷിക്കുതിരിക്കുന്ന കാലം വരും.

Jesus walks forth.

SCENE 105. MEDIUM

From behind Jesus. They descend the hill.

SCENE 106. MEDIUM

Walking along the valley of Josephat. White tomb stain on all sides. The wall of Jerusalem in the distance.

SCENE 107. MEDIUM

At the Golden Gate. People receive him with bows. The waving of palm leaves is frantic. They spread their coats on the way.

SCENE 108. DETAIL

The ass's hoof walking on the costly coats spread on the ground.

SCENE 109. MEDIUM

The crowd wriggling Jesus in the middle wavy twigs.

SCENE 110. LONG

The whole street. A sea of heads. Shout it echoes.

SCENE 111. MEDIUM

Show a frowning face, trying to stand away from the crowd. He spits.

SCENE 112. LONG SHOT

Crowd again.

SCENE 113. LONGERER MEDIUM

Another frowning face. The faint frowning face edges near and whispers something.

SCENE 114. MEDIUM

Flowers fall on Jesus. Track camera up and discover women at windows dropping flowers.

SCENE 115. MEDIUM INTERIM

Judith at her harp. Crowd effect. She listens and goes to the window. She peeps down, a shout flat in her face. She withdraws to her bed grinding her teeth. Breaks something.

SCENE 116. MEDIUM

Three Jews putting their heads together.

1 : [illegible]

2 : [illegible]

3 : ഇതു നിറുത്തിയേ പറ്റൂ.

2 : മഹാപുരോഹിതന്റെ മാളിക അടുത്തു വരുന്നു

1 : നിശിതമായൊന്നു നോക്കാം

3 : അതൊരു പണി നോക്കാം.

SCENE 117. MEDIUM

Show the third man elbowing through the crowd to Jesus. Walking together with Jesus he calls : ഹേയ്
Jesus turns and notices him. He points.

SCENE 118. MEDIUM

Children shouting. ഹോശന്നാ..

SCENE 119. MEDIUM

The Jew: ഈ അലർമാർ പറയുന്നതും ചെയ്യുന്നതുമൊക്കെ അങ്ങു
കാണുന്നില്ലേ. അവരെ ഒന്നു ശാസിക്കൂ

Jesus: അവർ മിണ്ടാതിരുന്നാൽ ഈ കല്ലുകൾ

SCENE 120. DETAIL

Complete storm.

Jew voice: ആർത്തു വിളിക്കും

SCENE 121. MEDIUM

ശിശുക്കളുടെയും മുലകുടിക്കുന്നവരുടെയും വായിൽ നിന്നു നീ
പുകഴ്ച ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നുവെന്നു പ്രവാചകൻ പറയുന്നു.

The jew falls back. Jesus goes on. Shout ! double echo.

SCENE 122. MEDIUM

A child detaches himself from the crowd and runs foreward.

SCENE 123. LONG

The crowd in the shout with the Temple in the distance. The bells begin to toll.

SCENE 124. MEDIUM

Show the child hanging on to the bell rope and ringing.

SCENE 125. MEDIUM

Jesus at the door of church. Orchestra at fewer pitch. A carillon is rung. Then sudden silence. A way is opened for Jesus to walk in. Emphasis on Jesus back. The sound of sandals are heard.

Dissolve to

SEQUENCE SIX

SCENE 126. MEDIUM

Jesus stands inside the Temple, with the people behind him. He stands still and surveys the scene before him. Tracking backwards discover a regular market, with ~~many~~ money changers desks, doves and goats being sold. Pick up

the bleat of sheep. A horrible din. Haggling. The temple guards walk about. On a raised platform the inspection is supervising. Jesus face clouds. At last he closes his eyes. Then suddenly he whisp and flays about. Kicking down the desks. The guards stand stupified.

SCENE 127. MEDIUM

From behind Jesus. He continues whipping. Now the Temple is clear. Then he stops and turning round faces camera. He stands still pained. There is heavy silence.

SCENE 128. MEDIUM

Show the altar end of the temple. The priests counting money there rise up all except Annas.

SCENE 129. CLOSE UP

Annas stops counting and looks at Jesus.

SCENE 130. MEDIUM

Jesus faces the people. He throws away whip and says

എന്റെ ആലയം പ്രാർത്ഥനാലയം എന്നു നിങ്ങളെടുക്കും. നിങ്ങളോ
അതിനെ കള്ളന്മാരുടെ ഗുഹയാക്കി തീർത്തിരിക്കുന്നു.

The priests have by now recovered from their shock. They come near Jesus quite haughtily.

നീ എന്തധികാരം കൊണ്ടാണു ഇതൊക്കെ ചെയ്യുന്നത്

1:

ഈ അധികാരം നിനക്കാരു തന്നു.

2:

Jesus turns to them and asks:

Jesus: ഞാനും നിങ്ങളോടു ഒന്നു ചോദിച്ചു കൊള്ളട്ടെ. നിങ്ങൾ അതിനു മറുപടി പറഞ്ഞാൽ എനിക്കധികാരം കൊണ്ടു ഞാൻ ഇതൊക്കെ ചെയ്യുന്നുവെന്നു നിങ്ങളോടു പറയാം. യോഹന്നാന്റെ സ്നാനം എവിടെ നിന്നു..സ്വർഗ്ഗത്തിൽ നിന്നോ മനുഷ്യരിൽ നിന്നോ.

The priests turn and look at each other. Jesus moves off.

SCENE 131. LONG

At the foot of a huge column three Jews are seen like rats.

SCENE 132. MEDIUM

They are conspiring.

മനുഷ്യരിൽ നിന്നെന്നു പറയാം

1 :

അപ്പോ വെട

2 :

എന്തുചെയ്യും

1 :

അവർ

2 :

SCENE 133. LONG SHOT

The seething crowd.

SCENE 134. MEDIUM SHOT

2: വലിച്ചു കീറും

1: പിന്നെ എന്താ പറയുക

3: ദ് ദ് ദ് ദൈവത്തിൽ നിന്നു എന്നു പറയാം

1: അപ്പോൾ അവൻ ചോദിക്കും പിന്നെ എന്തുകൊണ്ടു് നാം അതു്

സ്വീകരിച്ചില്ലാ എന്നു്

They slowly skulk away one by one.

SCENE 135. MEDIUM

Jesus notices the skulking fellows. Shout Hosanna. Jesus raises his hand. There is silence. He goes to a window seat and:

നിലയത്തികളോടെ നടക്കുവാൻ ഇഷ്ടിക്കുകയും തെരുവീഥിയിൽ വന്ദനവും പള്ളിയിൽ മുഖ്യാസനവും അത്താഴത്തിൽ പ്രധാനസ്ഥലവും പ്രിയപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ശാസ്ത്രിമാരെ സൂക്ഷിച്ചുകൊൾവിൻ. അവർ വിധവമാരുടെ വീടുകളെ വിഴുങ്ങുകയും ഉപായരൂപേണ ദീർഘമായി പ്രാർത്ഥിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അവർക്കു് ഏറ്റവും വലിയ ശിക്ഷാവിധി വരും.

SCENE 136. MEDIUM

The synagogue. The pharisees in conclave. All are serious. Caiaphas is raging about like a wild beast. Isaac enters.

Isaac: രാജാവു് വന്നിരിക്കുന്നു.

They turn round and look at him. But remain silent.

Isaac: കേടില്ലേ. രാജാവ് വന്നിരിക്കുന്നു. കഴുതപ്പുറത്ത് എഴുന്നെള്ളി...

Simon: ഹ ഹ ഹറിഞ്ഞു

Abraham: ആരാ പ്രജകൾ

Isaac: ചുങ്കക്കാർ..തെരുവുതെണ്ടികൾ..അങ്ങിനെ...

Simon: എ എന്തിനാ ആ ത് ത് തേവിടിശികളെ വിടു കളയുന്നത്

Abraham: അവന്റെ പടഞ്ചപ്രവേശം

Isaac: കാണേണ്ട കാഴ്ച തന്നെ. ഒരു കഴുത മറ്റൊരു കഴുതയുടെ പുറത്ത്. പുറകെ ഒരായിരം കഴുതകളും.

All laugh. The mood is unbearable to Caiaphas.

SCENE 137. MEDIUM

Caiaphas turns: എന്താണിത്ര ചിരിക്കാൻ

(Sudden silence) വിഷയിത്തം പറയാനുള്ള സന്ദർഭം. ആശാരി ചെറുക്കൻ കഴുതപ്പുറത്തെഴുന്നെള്ളിയപ്പോൾ അവനെ കല്ലെറിഞ്ഞു പാലിക്കാൻ ആളുണ്ടായില്ല. ദേവാലയത്തിൽ കയറി ആഭാസത്തരം വിളിച്ചു കൂവിയപ്പോൾ അവന്റെ മുഖത്തടിക്കാൻ ആളുണ്ടായില്ല. എന്തിട്ട് നടക്കുകയാണ്.

(He walks about) രാജാവ്..വേശ്യകളുടെ രാജാവ്.

SCENE 137-A.

Temple. The people have sat down. They are listening to Jesus.

Suddenly a voice comes as a reply.

Voice: ശാസ്ത്രിമാരും പരിശന്മാരും മോശയുടെ പീഠത്തിൽ ഇരിക്കുന്നു. അകയാൽ അവർ നിങ്ങളോടു പറയുന്നത് ഒക്കെയും പ്രമാണിച്ചു ചെയ്വിൻ. അവരുടെ പ്രവർത്തികൾ പോലെ ചെയ്യരുത്തു താനും. അവർ പറയുകയല്ലാതെ ചെയ്യുന്നില്ലല്ലോ. അവർ എനമുള്ള ചുമടുകളെ കെട്ടി നെക്കുരുടെ തോളിൽ വെയ്ക്കുന്നു. ഒരു വിരൽ കൊണ്ടുപോലും അവയെ തൊടുവാൻ അവർക്കു മനസ്സില്ല. അവർ തങ്ങളുടെ പ്രവർത്തികൾ എല്ലാം മനുഷ്യർ കാണേണ്ടതിനു അത്രെ ചെയ്യുന്നത്. തങ്ങളുടെ മന്ത്രച്ചട്ട വീതിയാക്കി തൊങ്ങൾ വലുതാക്കുന്നു.

(unconsciously a pharisee clutches at the hem of his garment)

അത്താഴത്തിൽ പ്രധാനസ്ഥലവും പള്ളിയിൽ മുഖ്യാസനവും അങ്ങാടിയിൽ വന്ദനവും മനുഷ്യർ റബ്ബി എന്നു വിളിക്കുന്നതും അവർക്കു പ്രിയമാകുന്നു. നിങ്ങളോ റബ്ബി എന്നു പേർ എടുക്കരുത്. ഒരുവൻ അത്രെ നിങ്ങളുടെ ഗുരു. നിങ്ങളോ എല്ലാവരും സഹോദരന്മാർ. ഭൂമിയിൽ ആരെയും പിതാവു എന്നു വിളിക്കരുത്. ഒരുവൻ അത്രെ നിങ്ങളുടെ പിതാവു. സ്വർഗ്ഗസ്ഥൻ തന്നെ. നിങ്ങൾ നായകന്മാർ എന്നു പേർ എടുക്കരുത്. ഒരുവൻ അത്രെ നിങ്ങളുടെ നായകൻ. ക്രിസ്തു തന്നെ. നിങ്ങളിൽ ഏറ്റവും വലിയവൻ നിങ്ങളുടെ ശുശ്രൂഷക്കാരൻ ആകേണം. തന്നത്താൻ ഉയർത്തുന്നവൻ എല്ലാം താഴ്ത്തപ്പെടും. തന്നത്താൻ താഴ്ത്തുന്നവൻ എല്ലാം ഉയർത്തപ്പെടും.

SCENE 138. MEDIUM - CONCLAVE

Annas comes in leaning on a staff. He sits in a corner.

Caiapha: [illegible]..

Annas closes his eyes in negation.

Caiaphas: [illegible]

Annas: [illegible].

Caiaphas: [illegible]

Annas: [illegible]. [illegible].

Voice: [illegible]

Simon: [illegible]

Isaac: [illegible]..(Spits) [illegible].

SCENE 139. MEDIUM

Jesus in the Temple. The people have sat down. Listening.

Jesus: കപടഭക്തിക്കാരാല ശാസ്ത്രിമാരും പരിശരുമേ നിങ്ങൾക്കു ഹാ കഷ്ടം. നിങ്ങൾ ഒരുത്തനെമതത്തിൽ ചേർക്കുവാൻ കടലും കരലും ചുറ്റി നടക്കുന്നു. ചേർന്നശേഷം അവനെ നിങ്ങളെക്കാൾ ഇരട്ടി മരണയോഗ്യൻ ആകുന്നു.

SCENE 140. MEDIUM

Conclave. Smaller number of Jews.

Voice: കപടഭക്തിക്കാരാല ശാസ്ത്രിമാരും പരിശന്മാരുമേ നിങ്ങൾക്കു ഹാ കഷ്ടം. നിങ്ങൾ തുളസി, ചതകുപ്പ, ജീരകം ഇവയിൽ പത്താരം കൊടുക്കുകയും ന്യായം, കരുണ, വിശ്വസ്തത ഇങ്ങിനെ ന്യായപ്രമാണത്തിൽ എനമേറിയവ /ശ്രീ/ ത്യജിച്ചു കളകയും ചെയ്യുന്നു. അത്തു ചെയ്യുകയും ഇത്തു ത്യജിക്കാതിരിക്കുകയും വേണം. കുരുടന്മാരാല വഴികാട്ടികളെ നിങ്ങൾ കൊതുകിനെ അരിച്ചെടുക്കുകയും ഒടകത്തെ വിഴുങ്ങിക്കളകയും ചെയ്യുന്നു.

The sound of Caiaphas grinding his teeth.

Voice: കപടഭക്തിക്കാരാല ശാസ്ത്രിമാരും പരിശരുമേ നിങ്ങൾക്കു ഹാ കഷ്ടം. നിങ്ങൾ കിണ്ടികിണ്ണങ്ങളുടെ പുറം വെടിപ്പാക്കുന്നു. അകത്തോ കവർച്ചയും അതിക്രമവും നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

കുരുടനായ പരീശനേ കിൺടി കിൺണൽങ്ങളുടെ പുറം വെടി പ്രാമേൺടതിന്റ് ആദ്യമേ അവയുടെ അകം വെടിപ്രാമുക. കപടഭക്തിയാരായ ശാൺത്രിമാരും പരീശരുമേ നിൺങൾക്ക് ഹാ കഷ്ടം. വെളള തേച്ച ശവമല്ലറകളോട്ട് നിൺങൾ ഒത്തി രിയുന്നു. അവ പുറമേ അഴകാലി ശോഭിയുന്നെൺകിലും അകമേ ചത്തവരുടെ അൺഥികളും സകലവിധ അശുദ്ധികളും നിറൺഞിരിയുന്നു. അൺങ്ങിനെ തന്നെ പുറമേ നിൺങൾ നീതി മാൻമാർ എന്ന് മനുഷ്യർക്ക് തോന്നുന്നു. അകമെയോ കപട ഭക്തിയും അധർമ്മവും നിറൺഞവരത്രേ.

(one Jew covers his ears).

Voice: കപടഭക്തിയാരായ ശാൺത്രിമാരും പരീശരുമേ നിൺങൾക്ക് ഹാ ക്ഷ്ടം. നിൺങൾ പ്രവാചകൻമാരുടെ കല്ലറകളെ പണിതും നീതിമാൻമാരുടെ കല്ലറകളെ അല്ൺകരിച്ചും കൊൺട്ട് അൺങൾ പിതാമൻമാരുടെ കാലത്ത് ഉൺടായിരുന്നുവെൺകിൽ പ്രവാചകൻമാരെ കൊല്ലുന്നതിൽ കൂടാളികൾ ആകയില്ലായി രുന്നുവെന്ന് പറയുന്നു. അൺങ്ങിനെ നിൺങൾ പ്രവാചകൻമാരെ കൊന്നവരുടെ മകൾ എന്ന് നിൺങൾ തന്നെ സാക്ഷ്യം പറയുന്നു വല്ലോ. പിതാമൻമാരുടെ അളവ് നിൺങൾ പൂരിപ്പിച്ചു

കൊൾവിൻ. പാംപുകളെ അർവ അന്തതികളെ, നിങ്ങൾ നരക വിധി എങ്ങിനെ ഒഴിഞ്ഞു പോകും. അതുകൊണ്ടു് ഞാൻ പ്രവാച കന്മാരെയും ജ്ഞാനികളെയും ശാസ്ത്രിമാരെയും നിങ്ങളുടെ അടുക്കൽ അയക്കുന്നു. അവരിൽ ചിലതെ നിങ്ങൾ ക്രൂശിച്ചു കൊല്ലുകയും ചിലതെ നിങ്ങളുടെ പള്ളികളിൽ ചമ്മടികൊണ്ട ടിക്കുകയും പടഞ്ഞിൽ നിന്നു പടഞ്ഞിലേക്കു് ഓടിക്കുകയും ചെയ്യും. നീതിമാനായ ഹാജേലിന്റെ രക്തം മുതൽ നിങ്ങൾ മന്ദിരത്തിനും ബാഗചീറത്തിനും നാടുവിൽ വച്ചു് കൊഞ്ചനായ ജെരെഖുവിന്റെ മകനായ അഖര്യാവിന്റെ രക്തം വരെ ഭൂമിയിൽ ചൊരിഞ്ഞ നീതി യുള്ള രക്തം എല്ലാം നിങ്ങളുടെ മേൽ വരേണ്ടതാകുന്നു.

For a time all are silent. Then Caiaphas rises slowly.

Caiaphas: അവൻ മരിക്കണം. ജനങ്ങൾക്കു് വേണ്ടി ഒരുവൻ മരിക്കുന്നതു് നന്നു്

Nicodemus: എങ്ങിനെ A pause.

Caiaphas: അതിനാളുണ്ടാകും

Nicodemus: അതു് നിയമവിരുദ്ധമല്ല

Caiaphas: അവൻ പറഞ്ഞതും കാടിയതും എല്ലാം നിയമത്തിന്നു് അനുകൂലം. അവനെ വധിക്കുന്നതു മാത്രം പ്രതികൂലം. അവൻ വഴി നീളെ

തെണ്ടിനടന്നു അഭാസത്തരങ്ങൾ വിളിച്ചുപറയുന്നതു് സഹിക്കാം. വേശ്യാലയങ്ങൾ തോറും കയറിയിറങ്ങുന്നതു് ക്ഷമിക്കാം. അതൊക്കെ യഹോവ അവനോടു് ചോദിക്കടെ. പക്ഷെ ഗലീലയിൽ കളിച്ചു നടന്നവൻ ഇത്തോടു കയറി ആക്രമിക്കുക. എന്റെ തലസ്ഥാനത്തിൽ തന്നെ അവന്റെ വിജയകാഹളം. സിംഹത്തെ അതിന്റെ ഗുഹയിൽ ...ഇല്ല..ഇല്ല..അവൻ മരിക്കുക തന്നെ വേണം.

Nicodemus: (Calm) സന്ദ്രീം സംഘത്തിന്റെ സമ്മതത്തോടുകൂടി ആ നടപടി നടക്കുകയില്ല.

Caiaphas: എന്തു പറഞ്ഞു. നിങ്ങൾ എന്നെ ഭീഷണിപ്പെടുത്തുകയാണോ. നിങ്ങളും ആ ആശാരിയുടെ സംഘത്തിൽ പെടുവനായിരിക്കാം. എന്നാൽ കയാഫാസ് നിങ്ങളുടെ ഭീഷണി ഭയപ്പെടുകയില്ല. നസറായൻ... ..

Annas: ൻ ൻ ൻ ൻ കയാഫാസ്. ക്ഷോഭിക്കാതെ നിക്കോദീമസ് പറയുന്നതിൽ കാര്യമുണ്ടു്. നിയമം ലംഘിക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ ഞാൻ കൂടില്ല.

Caiaphas: പിന്നെ ആ കഴുതയെ ഇങ്ങിനെ കയറൂരി വിടേക്കാമെന്നോ

A servant comes and whispers to Annas.

Annas: എന്തു നിർബന്ധമില്ല. നിലമത്തിന്റെ നേർവഴിക്കു അവൻ കുടുക്കാരനാണെങ്കിൽ ശിക്ഷിക്കണം

Nicodemus: എന്തു കുടും

Annas: വേദവിപരീതം

Nicodemus: ആ മനുഷ്യനിൽ ഖാതൊരു വേദവിപരീതവുമില്ല.

Annas: ഇല്ലെങ്കിൽ വേണ്ട. നമുക്കെന്താ നിർബന്ധം വല്ലതും ഉണ്ടോ. നമ്മളെന്തിനാ വെറുതെ വഴക്കടിക്കുന്നതു.

(He rises and goes out so going to all to disperse. All go out except Caiaphas. He walks about.)

SCENE 140-A. MEDIUM

Jesus and disciple at the door.

Peter: ഗുരോ നോക്കൂ..എത്ര ഗംഭീരമായ ദേവാലയം. എത്രമനോഹരമായ കല്ലുകൾ

Jesus: ഈ കാണുന്നതിൽ കല്ലിന്മേൽ കല്ലു ശേഷിക്കാത്ത കാലം വരും.

SCENE 141. MEDIUM

Annas outside the Synagogue. He watches all the Jews go. Then sneaks back into the room.

SCENE 142. MEDIUM

Caiaphas comes to Annas, with an accusing finger.

Caiaphas: നിങ്ങളെന്താണു കാണിച്ചതു കയ്യാഫാസ്

Annas: ഞാൻ പറഞ്ഞതു ശരിയല്ലേ

Caiaphas: എന്തു

Annas: വേദവിപരീതം

Caiaphas: എന്തു വേദവിപരീതം. നിങ്ങൾക്കറിയില്ലേ അങ്ങനെ അവനെ പിടിക്കാനൊക്കുകയില്ലെന്നു എന്തുചോദിച്ചാലും തർക്കുത്തരം പറയും.

Annas: അല്ലെങ്കിൽ പക്ഷമെന്തു

Caiaphas: അതേ. മകൻ ഇല്ലാതെ മരിച്ചവന്റെ ഭാര്യയെപ്പറ്റി ചോദിച്ചിടത്താണു പറഞ്ഞതു. കല്പനകളെപ്പറ്റി ചോദിച്ചിടത്താണു പറഞ്ഞതു. അതിനെ എന്ത. ഇതെല്ലാം അറിയാവുന്ന നിങ്ങളാണു പറയുന്നതു വേദവിപരീതത്തിനു ശിക്ഷിക്കണമെന്നു

Annas: അല്ലെങ്കിൽ

Caiaphas: വെറുതെ അവൻ കൊന്നു കളയുക

Annas: പിന്നെ ഈ ആളുകളെല്ലാം കൂടി നമ്മുടെ വിടിനു തീ വയ്ക്കുംപോഴോ.

(Caiaphas is silent) കയ്യാഫാസ് ഈ കാര്യത്തിൽ കൊണ്ടു കാര്യമൊന്നും നടക്കുകയില്ല. ആ നിക്കോദിമസിനെ പിണക്കിയതും യുക്തിയായില്ല.

Caiaphas: പിന്നെന്താ ചെയ്യുക.

Annas: കേട്ടോളൂ. അവൻ പറഞ്ഞിട്ടില്ലേ ദേവാലയം പൊളിച്ച് മൂന്നുദിവസം കൊണ്ട് പണിയുമെന്ന്. പോരെങ്കിൽ ബ്രീപം മുൻപ് അവൻ പറഞ്ഞതെന്താണെന്നു കേട്ടോ. മാർക്കൻ വന്നു പറഞ്ഞതായിരുന്നു. ദേവാലയത്തിന്റെ ഒന്ന കല്ലു ശേഷി ക്കാതെ നശിക്കുമത്രേ. കേട്ടോ.

Caiaphas: ഉം....

(unwilling)

Annas: ഒന്ന്, ഇനി രണ്ട്..അവൻ മിശിഹായാണെന്നു പറഞ്ഞിട്ടില്ലേ.

(Caiaphas shakes head) ഉവ്വ്..മനുഷ്യപുത്രൻ മിശിഹായോ. ആശാരി യൗസേപ്പിന്റെ പുത്രൻ. രണ്ടു ദൈവദൂഷണങ്ങൾ. ഒരുത്തനെ കുരിശിലേന്നാൻ അതിനു പ്രമാണത്തിനു ശക്തിയില്ലെങ്കിൽ ഒഴുദന്നായ പ്രമാണം കൊണ്ടുപോയി ചുട്ട്..

Caiaphas: ശരി. അന്നാസിന്റെ ഇഷ്ടം പോലെയാകട്ടെ

Annas: ധൂതി പിടിക്കേണ്ട. ഇനിയും പ്രശ്നങ്ങൾ രണ്ടു ബാക്കിയുണ്ട്. ഒന്ന് ഈ ജനങ്ങൾ. അവരെ എങ്ങനെയെങ്കിലും മറിക്കണം.

Caiaphas: അതന്നാദ്ധ്യം

Annas: താണോ. എനിക്കങ്ങനെയല്ല തോന്നുന്നത്. "ഹോശന്നാ" "ക്രൂശിക്ക" രണ്ടും ഉറച്ചു പറഞ്ഞു നോക്കൂ. ഏതാണ്ടൊരു പോലെ തന്നെയാണ്. നമ്മുടെ ജനത്തിന്റെ നാവിന്ന് നല്ല വഴക്കവും ഉണ്ട്.

Caiaphas: എന്തോ എനിക്കറിയില്ല

Annas: ഒന്നുകൂടി. രാത്രിയിലെല്ലാം വല്ലിടത്തുംപോയി ഒളിഴുന്നവനെ എങ്ങനെ പിടിക്കും. അതിനു നിങ്ങൾ വഴിയുണ്ടാക്കണം.

Caiaphas: ഞാനോ?

Annas: അതേ..

Caiaphas: എങ്ങിനെ..

Annas: നിങ്ങൾ തന്നെ. അധികാരം പുലർത്തുന്നതിന്റെ രഹസ്യം എന്തെന്നു് പറഞ്ഞു തരാം. വരൂ.

Fade out

SEQUENCE SEVEN

SCENE 143. MEDIUM

Judith's room. Judas is seated on a stool, uncomfortably. Isabelle is standing by him holding a goblet of wine. In this sequence Isabelle is dressed voluptuously while Judith is modest.

Isabelle: (solicitonly) [illegible]

Judas: [illegible] (Shakes his head, and motions her to go away, after a pause he asks) [illegible] ?

Isabelle is silent for a moment, then bursts out into sincere sobbing.

SCENE 144. Overhead from Isabelle's back.

Judas looks up in surprise.

SCENE 145. MEDIUM

The cup falls from Isabelle's hand. She slowly moves away. Judas rises and follows her to the bid.

SCENE 146. MEDIUM

Judas overtakes Isabelle, near the bed, takes her by the shoulders.

Judas:

She is not play acting. She has a hidden ~~position~~ passion for him, though the dresser knows it not. He makes her sit on the bed. He takes some water offers it to Isabelle.

Judas: [illegible]

SCENE 147. DETAIL

Empty door. No Judith maturelis.

SCENE 148. MEDIUM

Finding the position despite Judas turns again to Isabelle. She hides her face in her hands. He forcefully removes them.

Judas: [illegible] (pause) [illegible]

Isabelle: (sobbing) [illegible] (She tries to rise up) [illegible] (he prevents it) [illegible]

Judas: [illegible] (He runs to the flask and emptys the whole) [illegible]

Isabelle: (rising and standing by him) [illegible]

Judas: [illegible]

(Impulsively he falls on the bed, bringing his face in the bed)

Isabelle : (her hand on his back) ഞാനെ, ജെശ്യുവിനെയോ

Judas is tossed by some passion. Isabelle patiently lifts him up.

Isabelle : പറയൂ

Judas : എന്തുപറഞ്ഞാൽ...അല്ല. എനിക്ക് അതുതന്നെ തീർച്ചയില്ല. ഒന്നും തീർച്ചയില്ല.

SCENE 149 MEDIUM.

Isabelle sits down at Judas feet placing her hands in his lap. Camera approach the pair into a two shot.

Isabelle : അൻജെല്ലാം തുറന്നു പറയൂ. എന്തുവേണമെൻകിലും. അൻജയുടെ ഹൃദയഭാരം കുറെ കുറയട്ടെ. പറയൂ.

Judas : (Stroking her hair) ഒന്നും പറയാനില്ല ഇനുഞൻ. ഞാനി വീട്ടിൽ നിന്നിറങ്ങിയ ആമയം ശപിയപ്പെട്ടെ .....പതിനൊന്നു കാടന്മാർ.. മുമ്പുവരും ചുങ്കക്കാരും. എല്ലാം. അതിനിടയിൽ ഞാനും. അവർ ഇല്ലാം എന്നെ സംശയം. വെറുത്തു. ഞാനും വെറുത്തു. അദ്ദേഹവും അവരെയാണിഷ്ടപ്പെടുന്നത്.

Isabelle : അൻജെയിങ്ങു പോന്നുകൂടെ.

Judas : പോരാം. പക്ഷെ...എങ്ങിനെ പോരും ഇത്രകാലം ഞാൻ അവരുടെ കൂടെ കഴിച്ചിട്ടു...

(he is suddenly caught by some fury) മിശിഹാ: നല്ല മിശിഹാ. ഭീരു. (He runs about the room. Isabelle goes to him and touching him.)

SCENE 150 MEDIUM

The pair. Behind them the window

Judas : ഇനുഞൻ, ഞാനൊരു മൃഗമായിരുഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. വീടും കുടിയുമില്ലാതെ

പലപ്പോഴും പടിഞ്ഞിരുന്നി ഒളിഞ്ഞും പതുങ്ങിയും മരുമുറികളിൽ
നിന്നിറങ്ങി അവനോടു കാരുണ്യത്തിനായി കേഴുന്നുണ്ടു. അവൻ നിന്നെയും
മറന്നു; യൂദിത്തിനെയും. എന്നെ പിന്നിടം അവൻ താഴ്ത്തിയായി.
(The wine is on him) എന്നിലുണ്ടായി. അടിമയി
ട്ടായാലും ഒരു മിശിഹായിലുണ്ടായി. അവർത്തിച്ചപ്പോൾ എനിക്കു സഹി
ക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അവൻ ആ സ്ത്രീയെ രാജിനോടു കൂടിയും ചെയ്യുമെന്നു
വിചാരിച്ചു. അപ്പോൾ പറയുകയാണു

SCENE 151 CLOSE UP

Judas : അവനിലുള്ളതു നെഞ്ചിലെന്നു (spits) അവനുള്ളതു
അവനു (walks)

SCENE 152 MEDIUM

(Judas walks about)
Ju അപ്പോൾ അവർത്തിച്ചതിനെന്നു അടിമയും വകവെക്കാത്തവൻ മിശിഹാ അല്ല
അതെന്നതെ?

SCENE 153 MEDIUM

A curtain by the wall moves and Judith comes out
Judith : ഒരു തെണ്ടിയും ഞാനും ചോദിക്കുന്നു. പക്ഷെ എനിക്കു ചോദിച്ചു
കൂടാ. ചോദിച്ചാൽ അവൻ വിചാരിച്ചിട്ടുണ്ടായിരുന്നു; ഒരുപക്ഷെ കിട്ടിയേക്കാം.
അല്പമെങ്കിലും ഹൃദയമുള്ളവർ ഒരുപക്ഷെ കിട്ടിയേക്കാം. അവർ
പിന്നെയെന്തുചെയ്യും. ആ ഞാനും പറയുന്നില്ല. (suddenly
changing tactics she runs to him and falling at his feet
ചെന്നു എന്നെയും അവനെയും അവർക്കു ഇനിയെങ്കിലും ഇവിടെ താമസിക്കു
എനിക്കു വയ്യ മുഴുവൻ. അവരെ
Judas : (lifts her up)
കിടന്നോ .....
അവനെ കാണും മുമ്പേ വേണ്ട. അപ്പോൾ നമ്മെ അവനെ
Judith : ശിഷ്യിപ്പാൻ പോകുന്നു.

Judas : (surprised) ഏ!

Judith : കുരിശിലേഴുവാൻ

SCENE 154 MEDIUM

Judas suddenly calm

Judas : നീ ഇതെങ്ങനെ അറിഞ്ഞു?

Judith : എങ്ങനെയെങ്കിലുമാകടെ. പക്ഷെ ഇങ്കറിയോത്ത യൂദാസ്ക്കു അവനെ രക്ഷിക്കാൻ കഴികയില്ല.
മാത്രമല്ല..(pause) ഗുരുവിന്റെ പുറകെ ശിക്യനെയും പിടിച്ചേ മാന്നാണ്ടു ന്യായം.

Isabelle : അങ്ങ്ങ് ഇവിടെ നിന്നു പോകരുതു്. ഞാൻ പോയി വാതിലുകൾ ...

Judith : (angirily) ഇസ്സൻ ! (motions to her to go out)

SCENE 155 MEDIUM

Isabell slowly walks to the door. At the door she gives a long lingering look to Judas

SCENE 156 MEDIUM

Judith : (Cooly) അവർ ചേടനെ പിടിക്കും. പിന്നെ എനിക്കാരാണൊരു തുണ
(pause) എനിക്കു സംശയം അവർ ഇവിടെവരുചേടനെ പിടിക്കുമെ ന്നാണ്ടു. (sobbs)

Judas : കരയാതെ ജൂഡിത്ത്, കരയാതെ

Judith : (shaking in her sobbs) ചേടാ!

Judas : എന്തു ജൂഡിത്ത്!

Judith : എന്റെ ചേടാ!

Judas : എന്നാണിയത്തി.

SCENE 157 CLOSE UP

Judith : ചേടൻ അലാളെ പിടിച്ചു കൊടുക്കണം.

(Sudden silence. Things fade before Judas eyes.

Then he recovers himself.

SCENE 158 MEDIUM

Judas : എന്തു? (Shadows playing on his face)

Judith : ചേടൻ അലാളെ പിടിച്ചു കൊടുക്കണം.

Judas : അതു വല്ലാ

Judith : അലാൾ രാത്രിലിലെവിടെലാണെന്നു ചേടനറിലാമോ?

Judas : അതുകൊണ്ടു?

Judith : ചേടൻ അലാളെ അവർക്കു കാണിച്ചു കൊടുക്കണം.

Judas : ഇല്ല ജൂഡിത്ത്. അതു വല്ചനലാണു. പേരെത്കിൽ താരും കാണിച്ചുകൊടുക്കാതെ തന്നെ അവർക്കു ഒദ്ദേഹത്തെ പിടിക്കാം.

SCENE 159 MEDIUM

(He looks tired. He sits down on the bed. Judith sits and takes the head of Judas into her lap.)

Judith : പാടില്ലെന്നു ഞാൻ പറഞ്ഞില്ല. ഞാൻ എന്റെ ചേടന്റെ രക്ഷക്കു വേണ്ടി പറഞ്ഞതാണു. അലാളെ വിന്തിക്കുംപോൾ എന്റെ ചേടൻ കൂടമില്ലാത്തവനാലിരിക്കണം. (Judas sleeps)

എന്തെലും അപ്പനെലും ഓർത്തു...(Judas makes noises in sleep) ജൻബർക്കു മഴാരാണു ആശ്രയം.

slowly fade out

SCENE 160 MEDIUM

A tavern. Drinking in progress

A : ഉലർപ്പിച്ചു. ഞാത്താന്റെ തല!

B : ഞാനലാളെ കണ്ടതാണെന്നു പറഞ്ഞില്ലേ.

A : കൺടു. കൺണടമ്പാണു കൺടതു്. നിങ്ങൾക്കെന്തു തോന്നുന്നു മത്തിയാണ്.

മത്തിയാൻ : എനിക്കൊന്നും തോന്നുതില്ല

A : എങ്കിലും ?

മത്തിയാണ്ട് : എന്ത്

A : ലേശു ലാഭറിനെ ഉലിർപ്പിച്ചോ.

മത്തിയാണ്ട് : മരിച്ചിടില്ലാത്ത ഒരുത്തനെ മരിക്കേണ്ട ഒരുത്തൻ ഉലർപ്പിച്ചോ എന്നു ചോദിച്ചാൽ എന്തുപറയാനാണ്?

(All the people laugh. Shouts of sound lying. It ends in a riot)

SCENE 161 MEDIUM

A street corner. Some fellows are crowding round a man

The man : നിങ്ങൾ എന്തുവേണമെങ്കിലും പറഞ്ഞോളു. മരപ്പണിക്കാരനെ രാജാവാക്കിത്തീർക്കാൻ മാത്രം ഉത്രയേൽ അഗ: പതിച്ചിടില്ല.

(He runs away)

SCENE 162 MEDIUM

The provocators of the above two scene receives the payment from Annas.

Annas നന്നായി മത്തിയാൻ. നിറുത്തണ്ട. മുറയ്ക്കു നടക്കടെ. അവനും അവന്റെ കളളക്കൂടവും. He motions that they can go. While the are about to go Annas ഞൊടിക്കുന്നു. They turn round. ദേവാലയം പൊളിക്കുന്ന കഥ വിടുകളയണ്ട. He smiles a croked smile. They salute and go out, going way to one who is entering.

Anna : എങ്ങിനെ രൂഞെൻ! വരണം. Fade out, while he reaches Annas.

SCENE 163. LONG

Jesus and disciples on the mount of Olive. He is thoughtful. A few leaves overhang the group. Jeruslem in the background. The disciples wink at each other and at last at John.

John : [illegible]

Jesus : (turning round) [illegible]

John : [illegible]

Jesus look at the face of the disciples one by one. Pause an instant on Judas face and then rise up.

SCENE 164 MEDIUM

Jesus takes John by the hand; beckons to Peter and moves away. Under a tree, he talks to the two.

Jesus : (Pointing) [illegible]

They directly start. Jesus looks on them a moment and returns to the group.

SCENE 165 MEDIUM

At the foot of a huge column of the Temple. Some people. One is talking to himself. [illegible] (he feels this stones) [illegible]

The people turns rounds, interested. One man asks: ആന്റ്? The agent does not answer. Many voice ask. ആന്റ്..ആന്റ്.. ആന്റ്.. The crowd round him. Fade out.

SCENE 166 MEDIUM

Judith is tying Judas belt for him. She is kneeling.

Judith : കോടൽമ്മു പുറത്ത് അനാസിന്റെ വീടിൽ ചെന്ന് അദ്ദേഹവുമായി ആലോചിച്ചു തീരുമാനിച്ചാൽ മതി.

Judas : ഉം.

Judith : ചേടാ. എന്താണിത്ര ക്കിണം. ഒരുത്തൻമാരായി പോകൂ

Judas : ജൂഡിത്ത്, ഞാൻ കാണുന്നത് ശരിയാണിടത്ലെങ്കിലോ. ഇനി അദ്ദേഹം ദിവ്യനാണെന്നു വന്നാലോ.

Judith : (rising up) അതിലെന്തു കുഴപ്പിരാണ്. ദിവ്യനാണെങ്കിൽ ഇത്ര ലേൽ മുഴുവൻ കൂടി നോമിയാൽ അദ്ദേഹത്തെ തൊടാൻ കഴിയുമോ? (laughs) അതു സാരമില്ല. പോകൂ.

SCENE 167 MEDIUM

Judas slowly walks out. At the door Isabelle comes and obstructs him. Push him into room.

Isabeele: പോകരുത്ത് ജൂദാസ്. പോകരുതു. അത്ന്റ് ആ പ്രവൃത്തി ചെയ്യരുത്.

(sobbs) വേണ്ട

Judith rush to her but checks herself.

Judith : ഇസൽ! ചേടാ അവളെ വകവയ്ക്കണ്ട. ഞാൻ അവളെ ഓമനിച്ചു വരുമാനി.

(She pushes Judas to the door. Closing it she comes to Isabelle, coolly slaps her cheek and says)

എന്തെടി. ശ്രേമമാണോ. ഖജമാനനോടാണ് ശ്രേമം. കടം വാങ്ങിച്ച ഉടുപ്പിന്റെ വിഷമാലിനിയും ഇല്ലോ. അഴിച്ചിടടി ഇത്.

(Isabelle calmly throws off the costly outer garment)

Isabelle: ശരി. ജൂഡിത്ത്. നിന്റെയുടെ ഇഷ്ടം തന്നെ നടക്കടെ. നാണിയുടെയല്ല. ഖജമാനത്തിയുടെ തന്നെ. പക്ഷെ ഒരിക്കൽ.....

Judith : പോകാൻ പറഞ്ഞാൻ.. (she rushes to Isabelle; but she has gone out.)

SEQUENCE EIGHT

SCENE 168 FULL OVERHEAD

A first floor hall in Joseph's house. Some servants are making final preparations. Table-cloth - torch - candle - franctinscence pots etc. Joseph is super-vising things. Sounds of Jesus and party coming. Joseph bows and receives Jesus. The disciples rush for places.

SCENE 169 CLOSE UP

Jesus face clouds. He waits till everybody has sat. "ഈ മനസ്സിലും".. He turns and motions to a servant.

SCENE 170 MEDIUM

The servant brings water and a towel. Jesus removes his over coat and takes the towel. Uses it as an apron. The servant follows with the water.

SCENE 171 MEDIUM

Jesus kneels at the feet of Peter. Peter jumps up with a shocked face.

Peter : ഗുരോ, അടിയന്റെ കാൽ കഴുകുകയോ

Jesus : പത്രോസേ, ഞാൻ ചെയ്യുന്നതെന്തെന്നു ഇപ്പോൾ നിനക്കു മനസ്സിലാകുകയില്ല. എന്നാൽ അതു പിന്നീടു നിനക്കു മനസ്സിലായിക്കൊള്ളും.

Peter : എന്തൊരും അടിയന്റെ കാൽ കഴുകുവാൻ ഞാൻ ഒരിക്കലും സമ്മതിക്കുകയില്ല.

Jesus : പത്രോസെ ഇന്നു ഞാൻ നിന്റെ കാലു കഴുകുന്നില്ലെങ്കിൽ നിനക്കിനി എന്നോടു ബന്ധമുണ്ടാകിരിക്കുന്നതല്ല.

Peter : (broken sits down) ഗുരോ അവിടുന്നു് എന്റെ കാലു മാത്രമല്ല തലയും കൂടി കഴുകി കൊള്ളൂ.

(Head bowed)

SCENE 172 CLOSE UP

(Jesus pours water)

Jesus : ശിഷ്യനം കഴിഞ്ഞവർക്കു് കാലുകഴുകുക മാത്രമേ ആവശ്യമുള്ളൂ.

(He wipes feet with towel rises up)

SCENE 173 MEDIUM

Jesus moves about washing the feet of disciples.

SCENE 173A CLOSE UP

Judas face when his feet are washed. He is scalded by the cold water!

SCENE 173B MEDIUM

Jesus has finished. He throws away the towel. Goes for his mantle.

Jesus : നിങ്ങളുടെ ഗുരുവും നാഥനുമായ ഞാൻ നിങ്ങളുടെ കാൽ കഴുകിയെങ്കിൽ (while pathing on mantle) നിങ്ങൾ അപ്രകാരം അന്യോന്യം പ്രവർത്തിക്കുവാൻ അങ്ങനാകണം. ഞാൻ മാതൃക കാട്ടി. നിങ്ങൾ അതു പിന്തുടരുക. ഞാൻ അതുമായി നിങ്ങളോടു പറയുന്നു. ദാസൻ യജമാനനെക്കാൾ വലിയവനല്ല. ദൂതൻ ദൂതു കൊടുക്കുന്നവനെക്കാളും.

(he walks to theseat)

SCENE 174 MEDIUM (ANGLE VIEW)

Jesus is seated. He begins to eat. The disciplies also likewise.

Jesus : എന്റെ സമ്പർക്കത്തിൽ അരംഭിക്കുന്നതിനു മുൻപ് ഈ അഹാരം നിങ്ങളോടുകൂടി കഴിക്കണമെന്ന് ഞാൻ അത്യന്തം മോഹിച്ചു. ഇനി ദൈവരാജ്യം വരുവോളം മുന്തിരിവള്ളിയുടെ അനുഭവത്തിൽ നിന്ന് ഞാൻ കുടിക്കയില്ല.
(pause)

SCENE 175 MEDIUM

Pan on the faces of the disciples who are becoming increasingly unhappy. Meanwhile

Jesus : നിന്റെ കൂടെ ഭക്കിക്കുന്നവൻ നിന്നെ തൊഴിക്കാൻ കാലുയർത്തിയിരിക്കുന്നുവെന്ന് നിങ്ങൾ കേട്ടിട്ടില്ലയോ? (Pause)

SCENE 176. MEDIUM

Jesus draws John to his breast.

Jesus : നിങ്ങളിൽ ഒരുവൻ എന്നെ ഒറ്റിക്കൊടുക്കും.
Sensation. Movement. Whisper. But Jesus is silent. Peter signs to John.

John : (whispers) അതാരാണ് കർത്താവേ?

(Jesus smiles a wan smile on John and breaking a piece of bread hands it to Judas)

Jesus : "ജൂദാസേ, നിന്റെ തോലി വേഗം ചെയ്തു തീർക്കുക"
(Judas rises and goes out into the night)

SCENE 177 MEDIUM

Jesus : വേദപ്രമാണത്തിലെ പ്രവചനമനുസരിച്ച് ഉള്ളത് അനുഭവിക്കുവാൻ മനുഷ്യപുത്രൻ പോകുന്നു. എന്നാൽ അവനെ വഞ്ചിക്കുന്നവനോ, അവൻ ജനിക്കാതിരുന്നെങ്കിൽ അവനു കൊള്ളാമായിരുന്നു.

SCENE 178 MEDIUM

Jesus suddenly rise up. Takes the bread and breaking it gives it to the disciples.

Jesus : വാങ്ങിഭക്ഷിക്കുക. ഇതെന്റെ ശരീരമാണ്.(Then taking cup) എല്ലാവരും ഇതിൽ നിന്നു കുടിക്കുക. ഇത് അനേകരുടെ പാപമോചനത്തിനായി ചൊരിയപ്പെടുന്ന എന്റെ രക്തമാണ്. പുതിയ നിയമത്തിന്റെ രക്തം.(They have risen up and the cup passes from hand to hand. Jesus motions with his hand. They sit down.)

SCENE 179 CLOSE UP

Jesus : ഇത് എന്റെ ഓർമ്മയ്ക്കായി ചെയ്യുവിൻ.

SCENE 180 MEDIUM

Jesus : ഇപ്പോൾ മനുഷ്യപുത്രൻ മഹത്വപ്പെടിരിക്കുന്നു. ദൈവവും അവനിൽ മഹത്വപ്പെടിരിക്കുന്നു. (Jesus sits down)

SCENE 181 DETAIL SHOT

A servant goes to the torch and tends it. The light has gone down very much.

SCENE 182 MEDIUM

Jesus : കുഞ്ഞുങ്ങളെ ഞാൻ ഇനി കുറഞ്ഞൊന്നുമാത്രം നിങ്ങളോടുകൂടി ഉരിക്കും. നിങ്ങൾ എന്നെ അന്വേഷിക്കും. ഞാൻ പോകുന്ന ഇടത്ത്

നിങ്ങൾക്കു വരുവാൻ കഴിയുകയില്ല എന്നു ഞാൻ യഹൂദന്മാരോടു പറഞ്ഞതുപോലെ ഇന്നു നിങ്ങളോടും പറയുന്നു.

SCENE 183 CLOSE UP

പുതിയൊരു കല്പന ഞാൻ നിങ്ങൾക്കു തരുന്നു. ഞാൻ നിങ്ങളെ സ്നേഹിച്ചതുപോലെ നിങ്ങളും തമ്മിൽ തമ്മിൽ സ്നേഹിക്കണം.

SCENE 184 MEDIUM

Peter : കർത്താവേ അങ്ങു എവിടെ പോകുന്നു

Jesus : പത്രോസേ, ഞാൻ പോകുന്നിടത്തേക്കു എനെ അനുഗമിപ്പാൻ നിനക്കു ഇപ്പോൾ കഴിയുകയില്ല. പക്ഷെ പിന്നീട്.....

Peter : എന്തുകൊണ്ടു എനിക്കു കഴിയില്ല. അങ്ങേക്കു വേണ്ടി ഞാൻ മരിപ്പാനും തയ്യാറാണു.

Jesus : (with a smile) അതെ പത്രോസു. ഇന്നു കോഴികൂവും മുൻപു നീ മൂന്നുവട്ടം എനെ തള്ളിപ്പറയും. (Peter's face falls)

Jesus : ഈ രാത്രിയിൽ നിങ്ങൾ എല്ലാവരും എന്നെക്കു ഇടറും. ഞാൻ ഇടയനെ വെടും. കൂടെയിലെ ആടുകൾ ചിതറിപ്പോകുമെന്നു എഴുതിയിരിക്കുന്നുവല്ലോ. നിങ്ങളുടെ ഹൃദയം കലങ്ങിപ്പോകരുതു. ദൈവത്തിൽ വിശ്വസിപ്പിൻ. ഞാൻ പോകുന്ന ഇടത്തേക്കുള്ള വഴി നിങ്ങൾ അറിയുന്നു.

: (interruptly) ഇല്ല കർത്താവെ, അങ്ങു എവിടെ പോകുന്നു എന്നു തന്നെ അങ്ങേക്കറിയില്ല. പിന്നെ വഴി എങ്ങനെ അറിയും.

Jesus : ഞാൻ തന്നെ വഴിയും സത്യവും ജീവനും ആകുന്നു. ആരായാലും ഞാൻ നിങ്ങൾക്കു തന്നേപ്പോലെയല്ല ഞാൻ നിങ്ങൾക്കു തരുന്നതു. എഴുന്നേല്പിൻ. നാം പോകാം. (Fades out)

SCENE 185 MEDIUM

From behind Judas. Annas and Judas described sitting in a dark corner with a single candle.

Annas : [illegible] (Judas is silent) [illegible] (takes out purse) [illegible] (He pours money on table) [illegible]

SCENE 186 DETAIL

A blinding glint from one silver coin.

SCENE 187 MEDIUM

From behind Annas.

Annas : [illegible] (counting. record the jingle of silver.) [illegible] (He binds purse. Hand it over to Judas. Judas reluctantly receives it. Then there is a knocking at the door. Annas turns back. rises. opens a back door, motions to Judas to follow. Judas rises and follows.)

Annas : [illegible] (Pats him on the shoulder, sends him out. Close the door. Open the big door. The agents come in)

Annas : [illegible]

(Fade out)

SCENE 188 LONG (NIGHT)

Dead of night. Jesus and party walking along the streets of Jeruslem. Lights in windows. The coming song is heard in stretches through the windows. The party is growing silent.

SCENE 189 LONG (NIGHT)

Another part of the city. Judas is seen sneaking along like thief. He enters the Temple. Is met by God guards.

SEQUENCE NINE

G A T H S E M M A N E

SCENE 190 LONG (NIGHT)

Garden of Gethsemmane. Night birds sound. In the foreground Kidron. The gurgling. Indirect shapes moving in the distance.

SCENE 190A MEDIUM

The group seen in the distance has slowed down. They stop. Jesus turns to them and says.

Jesus : നിങ്ങൾ ഇവിടെത്തന്നെ ഇരിക്കു. ഞാൻ പോയി പ്രാർത്ഥിച്ചു വരാം. (He takes hold of John's hand. Others begins to sit down on some rocks, finding comfortable places. Jesus looks at Jadeb. Then nods to Peter. He goes forward with John. The other too follow.

SCENE 191 MEDIUM

Another place.

Jesus : എന്റെ ഉള്ളം മരണവേദനകൊണ്ടു പിടക്കുകയാണു. നിങ്ങൾ എന്നോടുകൂടി താമസിക്കുക. He goes forward.

SCENE 192 MEDIUM

Jesus reaches a rock. Kneels down. Rises his eyes to heaven. Then suddenly lowers them. sobbs.

Jesus : പിതാവേ, കഴിയുമെങ്കിൽ ഈ പാനപാത്രം എനിക്ക് നീങ്ങി പോകേണമേ. എങ്കിലും ഞാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നതല്ല. നീ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നതു ഭവിക്കട്ടെ.

Jesus rises up and walks to his disciples.

SCENE 193 MEDIUM

The three disciples sleeping.

Jesus : പത്രോസേ, എന്നോടുകൂടി ഒരു നാഴികപോലും ഉണർന്നിരിപ്പാൻ നിങ്ങൾക്കു കഴിഞ്ഞില്ലയോ. പരീക്ഷയിൽ അകപ്പെടാതെയിരിപ്പാൻ ഉണർന്നിരുന്നു പ്രാർത്ഥിപ്പിൻ. ആത്മാവു ഒരുമുട്ടുള്ളതു. ജഡമോ ബലഹീനമത്രേ. (He walks off)

SCENE 194 MEDIUM

Jesus praying (another angle)

Jesus : പിന്നെയും താൻ കുടിക്കാതെ അതു നിങ്ങിക്കൂടാഞ്ഞതിൽ നിന്റെ ഇഷ്ടം ആകട്ടെ.

Jesus rises and looks into the distance. At the end of intense suffering a light shines on his face from above. Moon coming out of the cloud. May be shown as detail.

SCENE 195 FLASH

Torches seen moving about.

SCENE 196 MEDIUM

Jesus goes to the disciples. They are asleep. He looks on them with compassion.

Jesus : ഇനി ഉറങ്ങി ആശ്വസിപ്പിൻ മതിവരുവോളം. നാഴിക അടുത്തു. മനുഷ്യപുത്രൻ പാപികളുടെ കൈയിൽ ഏല്പിക്കപ്പെടുന്നു. എഴുന്നേല്പിൻ. നാം പോക. ഇതാ എന്നെ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നവൻ അടുത്തിരിക്കുന്നു.

SCENE 197 LONG

Approaching torches. Deafening shouts. Disciples rise up and stand trembling.

SCENE 198 MEDIUM

They have encircled Jesus. Judas comes and embraces Jesus. But the guards dare not catch him. Jesus looks at Judas keenly.

Jesus : നിങ്ങൾ ആരെ അന്വേഷിക്കുന്നു.

Centurion: നസ്രായനായ യേശുവിനെ

Jesus : ഞാൻ ആണ്.

They are shocked. They fall back.

Jesus turns to Judas. Taking him by the shoulders.

" യൂദാസ്, മനുഷ്യപുത്രനെ ചുംബനം കൊണ്ടു നീ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നുവോ?

He steps forward and asks again.

" നിങ്ങൾ ആരെ അന്വേഷിക്കുന്നു"

Centurion: നസ്രായനായ യേശുവിനെ

Jesus : ഞാൻ തന്നെ എന്നു നിങ്ങളോടു പറഞ്ഞില്ലേ.

(Pointing to disciples) ഇവർ പൊയ്കൊള്ളട്ടെ.

(soldiers who had caught them leaves them) ഒരു കള്ളന്റെ നേരെ എന്ന പോലെ നിങ്ങൾ വാളും വടിയുമായി വരുന്നുവോ. ഞാൻ നിത്യവും ദേവാലയത്തിൽ നിങ്ങളോടുകൂടി ഇരുന്നിട്ടും എന്നെ കൈയ്യേറിയില്ല. എന്നാൽ ഇതു നിങ്ങളുടെ സമയവും ഇരുളിന്റെ അധികാരവും ആകുന്നു.

(they markch him off. All disciples flee)

SCENE 199. LONG

Peter runs off. Then stops short. Puts hand to brow and fearfully follows the crowd.

SEQUENCE TEN

Trial

Scene 200 Long

Jesus is led in. Peter comes in. ruffled; but dare not going. He is afraid. He goes and stands by the steps. Then the door keeper woman asks, while allowing him to go into the court. "നീയും ഈ മനുഷ്യന്റെ ശിഷ്യന്മാരിൽ ഒരുവനോ?" Peter is feared.

Peter : അല്ല. He moves off. Finds the group warming their hands and sits down.

SCENCE 201 MEDIUM

They warm their hands. Another woman notices him.

She : നിൻജൻ ഖേശുവിന്റെ അഎത്തിലെ ഓളല്ലേ.

Peter : (This time bold) ഹെയ്..ഓഹോ അല്ല

(He continues to sit there)

SCENE 202 MEDIUM

In Annas room. Jesus in the middle. Annas is seated on a big chair, and laughing his guts out, Then stops it.

Annas : ഹേയ്, ഖഹൂദരാജാവേ, നിന്നോടു ചില ചോദ്യൻജൻ ചോദിക്കുക ഖാണ്ട്. മര്യാദയ്ക്ക് ഉത്തരം പറയണം.

(Jesus is silent) നിന്റെ ശിഷ്യന്മാർ എവിടെ?

(silent) നിന്റെ ന്യായപ്രമാണം എന്തു? കേൾക്കടെ.

(Jesus is silent) ഖഹൂദരാജാവിന്റ് അഞാരിക്കാൻ അറിഞ്ഞുകൂടെ? തെരുവിലാണെയ്കിൽ അൽജിനെ ചിലച്ചു നടക്കുമായിരുന്നല്ലോ.

(laughs)

Jesus : [illegible]

Annas : [illegible] (teasing) [illegible]

Jesus : [illegible]

A guard strips up to him. Smites him on the mouth

Guard : [illegible]

Jesus : [illegible]

Annas : [illegible]

(They bind Jesus and lead him out)

SCENE 203 MEDIUM

Peter streaks away from the group. He crumbles into a guard who takes him by the shoulders.

Guard : [illegible]

Peter : [illegible]

He turns round and faces Jesus coming down. The cock crows. Peter runs away.

SCENE 203A MEDIUM

Peter in the darkness. At the foot of a column. weeping.

SCENE 204 MEDIUM

Before Caiaphas. Some members of the Sanhedrin are assembled. Torches. He is about drawn. Caiaphas is presiding.

Caiaphas: [illegible]

A crooked fellow, blind in one ye comes in, salutes and says like a school boy who has not learned his lessons properly.

Witness:1 [illegible]

(salutes and withdraws. Another comes in an salutes)

Witness:2 [illegible]

SCENE 205 CLOSE MEDIUM

Caiaphas: [illegible]

SCENE 206 CLOSE UP

Jesus is silent. contempt on his face.

SCENE 207 MEDIUM

Caiaphas rises and speaks.

Caiaphas: [illegible]

(No response. He is exasperated. He turns to the elders)

SCENE 208 MEDIUM

Pan camera on the mystified faces of the elders and their fingers.

SCENE 209 MEDIUM

Caiaphas face registers a decision. Impetously he walks to Jesus and pointing a finger he asks:

Caiaphas: നീ ദൈവപുത്രനായ ക്രിസ്തു തന്നെ ആണോ. ജീവനുള്ള ദൈവത്തിന്റെ നാമത്തിൽ സത്യം ചെയ്തു ഞാൻ നിന്നോടു ചോദിക്കുന്നു. ഉത്തരം പറയൂ.

SCENE 210 CLOSE UP

Jesus : അതെ. ഞാൻ താങ്കൾ (A light plays on his face. In a loud of tone he continues) ഇനി മനുഷ്യപുത്രൻ സർവ്വശക്തന്റെ വലത്തഭാഗത്തു ഇരിക്കുന്നതും ആകാശമേഘങ്ങളെ വാഹനമാക്കി വരുന്നതും നിങ്ങൾ കാണും എന്നു ഞാൻ പറയുന്നു.

(Rumblings. Orchestra at high pitch. Great sensation.)

SCENE 211 MEDIUM

Caiaphas face like a doile. He laughs hysterically. Tears his robe, exposing a hairy chest.

Caiaphas: ദൈവദൂഷണം! ഇവൻ ദൈവദൂഷണം പറഞ്ഞു. (laugh) ഇനി സാക്ഷികളെകൊണ്ടു നമുക്കു എന്താവശ്യം. നിങ്ങൾ ഇവനെ ദൈവദൂഷണം കേട്ടുവല്ലോ. നിങ്ങൾക്കു എന്തു തോന്നുന്നു.

SCENE 212 MEDIUM

The elders have risen up. There is great confusion and excitement among them. They talk to each other. A pandemonium. Some of them turns to Caiaphas and try to listen.

Caiaphas: [illegible] ? (Caiaphas is out of the frame in this shot)

SCENE 213 MEDIUM

Pan about on the cryptic faces of the elders and concentrate upon that of Simon.

Simon : [illegible]

SCENE 214 MEDIUM

Caiaphas: [illegible]

Abraham : [illegible]

SCENE 215 MEDIUM

Track backwards and draw on the whole group. Caiaphus points to the distance.

Caiaphas: [illegible]

Isaac : [illegible]

Caiaphus: [illegible]!

Joel : [illegible]

Caiaphas turns round and looks at Annas.

Caiaphas: [illegible]

SCENE 216 CLOSE UP

Crafty Annas is looking at the ground. He is slowly raises his head and mutters. "ഇ..ഇ..ഇ" All shout wildly.

SCENE 217 CLOSE UP

Jesus face. How the shouting affects him. Noway at all.

SCENE 218 MEDIUM

Track into medium and then Caiaphas comes into the frame. He looks boldly on the face of Jesus a while and then spits on the face. This is the signal for all to mock him and twit him. Track backwards and show the riot.

SCENE 219 MEDIUM

A guard blind folds him while doing it another slaps hom on the face and shouts " ഹേ ക്രിസ്തുവേ നിന്നെ അപ്പിലിയന്റെ ഓർ എന്റെ പ്രവചിക്കൂ!"

SCENE 220 LONG MEDIUM

They hustle him out of the room. The elders sit down to relax. Wine flagones are brought. Suddenly Caiaphas remember something, rises up and runs to stair case.

SCENE 221 MEDIUM

At the top of the stairs Caiaphas shouts:
അവനെ പിലാത്തോസിന്റെ അടുക്കലേയ്ക്കു കൊണ്ടുപോകൂ.

SCENE 222 LONG

Pilates Palace. The elders are waiting in the outer room. In the inner Jesus may be observed standing, guarded. At the farthest end is Pilates chair. Trumpets sound. Pilate marches him. Angry and discontented. The jews bow. He does not return the courtesy. He sits down.

SCENE 223 MEDIUM

Pilate : അപ്പോൾ നിങ്ങൾ അവനെ തിരിച്ചു കൊണ്ടുവന്നിരിക്കുകയാണ്. ഹേറോദേൻ എന്തുപറയുന്നു. (Pass right to Isac)

Isace : (stepping forward) ഹേറോദേൻ ഇക്കാര്യത്തിൽ ഇടപെടുക ചിയ്തിലെന്നു. അദ്ദേഹം പറയുന്നതു ശരിയുമാണ്.

Pilate : എന്തുകൊണ്ടെന്നു പറയുവാൻ ദയവുണ്ടാകുമോ?
(irony)

Isace : എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ഇവൻ ലഹൂദന്മാരുടെ ന്യായപ്രമാണപ്രകാരം മരണശിക്ഷയ്ക്കു വിധിക്കപ്പെടുവനാണ്.

SCENE 224 MEDIUM (ANGLE)

Pilate on his chair murmurs to himself. എന്തൊരു ഭ്രാന്തുപിടിച്ച വർഗ്ഗം.

SCENE 225 MEDIUM

Pilate : മരണശിക്ഷയ്ക്കു വിധിക്കത്തക്കവണ്ണം അയാൾ എന്തു കുഴമാണ് ചെയ്തത്. ഞാനറിയുന്നിടത്തോളം ഈ നസ്രായൻ ഒരു കിറുക്കനാണ്.

ബ്രഹ്മനിയമമാകി കഴിയുന്ന ഒരു അല്പജൂദ്ധി. അയാളെ അവ ഗണിക്കൂ. അതാണ് ജൂദ്ധി.

Isace : അവൻ ....

Pilate : (Impatiently) അവൻ! ഹും. അയാൾ എന്തുചെയ്തു?

Isace : അവ....

Pilate : എന്തു ചെയ്തു? ഒന്നുമില്ല. കുറെ മണ്ടൻ പ്രസംഗങ്ങൾ നടത്തി. അത്ര തന്നെ. അതിനു അയാളെ കൊല്ലണമോ. പോകൂ. നിങ്ങൾ സമയം മിനക്കെടുത്തുകയാണ്.

Isace : സങ്ങൾക്കുമുണ്ട് ചില അവകാശങ്ങൾ.

SCENE 226 MEDIUM (Pilate)

Pilate rises up in great anger. He clouches his fists and extending it asks.

Pilate : ഞാ. അതൊരു ഭീഷണിയാണോ.

SCENE 227 MEDIUM (JESUS)

In a moment everyone is intimidated. Then Caiaphas draws back Isace; walks forward. Now he is on a level with Jesus.

Caiaphas : അല്ല. സങ്ങൾ അങ്ങയെ സമീപിക്കുന്നത് നിയമത്തിന്റെ പേരിലാണ്. ഈ മനുഷ്യൻ സങ്ങളുടെ ശുദ്ധമായ പ്രമാണം ലംഘിച്ചിരിക്കുന്നു. വിചാരണക്കുശേഷം സങ്ങൾ തീരുമാനിച്ചു. അവൻ മരിക്കണമെന്ന്. എനാൽ സങ്ങൾക്ക് അതു നടത്താനുള്ള അധികാരമില്ല. പരമാധികാരത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയെന്ന നിലയിൽ നിങ്ങളുടെ അടുത്ത് സങ്ങൾ വന്നിരിക്കുകയാണ്. ഓ അനുവാദത്തിനായി.

SCENE 228 MEDIUM

Pilate has subsided. He is now sitting down. He says:

ഇപ്പോൾ നിങ്ങൾ പറഞ്ഞിട്ടില്ല. അപ്പോളുടെ പേരിലുള്ള ആരോ പണ്ടാര എന്നൊക്കെയാണല്ലോ.

SCENE 229 MEDIUM

Caiaphas: ഈ മനുഷ്യൻ നസറേത്തിലെ യേശു. നമ്മുടെ മൂപ്പു മുടക്കുകളും പറഞ്ഞിരിക്കുകയാണ്. അവൻ ജനങ്ങളുടെ നിയമത്തെ ലംഘിച്ചിരിക്കുന്നു; ജനത്തെ തെറ്റിക്കുന്നിരിക്കുന്നു. വിശുദ്ധദേവാലയത്തിൽ അവൻ അവഹേളിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇനിയും പുറമേ രാജാവിന്റെ പ്രതാപവും അവകാശപ്പെടുകൊണ്ട് സ്വയം മിശിഹായാണെന്ന് പറഞ്ഞു നടക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

Pilate : (laughs) അപ്പോൾ മിശിഹായാണെന്നു പറയുന്നതുകൊണ്ടാണോ ഈ പോടിക്കുന്നത്. (He steps down and walks)

SCENE 230 MEDIUM

Pilate reaches Jesus. Turns him round and asks:
നോക്കൂ. അപ്പോൾ ഇതിലധികം മനുഷ്യനായിരിക്കുവാൻ കഴിയുമോ. അവൻ ഒരു ദൈവമാണെന്ന് എവിടെ കൊണ്ടുപോകിലും നോക്കുമോ. അപ്പോൾ ദൈവപുത്രനല്ല, ദൈവം തന്നെയാണെന്നു പറഞ്ഞുകൊള്ളട്ടെ. നിങ്ങൾക്കെന്താണ് ചേതം. അതല്ലെ നോക്കി അവനെ മിശിഹാ കൊള്ളണം. (Leaves Jesus and walks back)
അതാണ് ശരിയുത്തരം. (sits down on chair)
നമ്മൾ പെർഫോർമ്. ഒരു വർഗ്ഗം മുഴുവനും ഒരു മനുഷ്യന്റെ നേരെ കണ്ണു പോടിക്കുന്നു.

SCENE 231 MEDIUM

Annas detatches himself from the group. Slowly walks. Hands held together behind, infront, head down. Then

he raises his head and smiles on Pilate. Suddenly the smile vanishes. He speaks, looking on the ground. ഇന്ന് ചിരിക്കാനുള്ള സംഗതിയല്ല. ഒഴുദന്മാരുടെ രാജാവാണെന്ന് സ്വയം അഹങ്കരിക്കുന്ന കുറുവനാണിവൻ. അവനെ ശിക്ഷിക്കാതിരിക്കാൻ അങ്ങേയ്ക്ക്

(in a lower key) ശക്തിയുണ്ടോ (He throws his hand on either side as if in despair, but does not took Pilate in the face.

Pilate : (suddenly alert) എന്ത്. അയാൾ ഒഴുദന്മാരുടെ രാജാവാണെന്നു പറയുന്നുണ്ടോ.

Annas : (still looking down) നാടുമുഴുവനും അക്ഷ ഭ്രചരിപ്പിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. അവന്റെ പടഞ്ഞപ്രവേശവും കഴിഞ്ഞിരിക്കുകയാണ്.

Pilate : നിങ്ങൾ വേണ്ടാത്തതു പറഞ്ഞ് അയാളെ വലുതാക്കുകയാണ്. അയാളുടെ ജനസ്വാധീനം കണ്ടിട്ട് നിങ്ങൾക്കു അസൂയയാണ്.

Annas : അവന്റെ ജനസ്വാധീനം കണ്ടിട്ട് തീരേയോൻ കൈസറിന്റ് ഏതാ യാലും അസൂയയുണ്ടാവുകയില്ല.

SCENE 232 CLOSE UP

At the mention of Caesar Pilates face clouds. Anxiety on his face.

SCENE 233 MEDIUM

Caiaphas : അവന്റെ ഉപദേശങ്ങൾ രാജ്യദ്രോഹപരമാണെന്നു തെളിയിക്കാൻ സാക്ഷികളുണ്ട്.

Pilate : പക്ഷെ കൈസറിനുള്ളത് കൈസറിനു കൊടുക്കാൻ അവൻ പറഞ്ഞതായി കേട്ടിട്ടുണ്ടല്ലോ.

SCENE 234 MEDIUM

Caiaphas is dumb founded. Annas slowly raises his face and craftly looking on Pilate says:

അപ്പോൾ ഒരിക്കൽകൂടി. അവൻ പറഞ്ഞതായിട്ട്. പിലാത്തോസ് കുറച്ചു മുൻപിലേക്ക് വന്നു നിന്നുകൊണ്ട് രഹസ്യമായി പറയും. അതിലധികവും പറയും. പിന്നെ അവൻ പറയുന്നത് അവൻ തന്നോടുതന്നെ ആലോചിക്കുന്നതുപോലെ.(as if talking Pilate a secret) അപ്പോൾ റോമൻ നിലത്തേയ്ക്ക് നിരീക്ഷിച്ചു നിൽക്കുന്നതായിട്ട് കാണാം. (Pilate reflects a moment)

: ഒരു നിമിഷം യേശുവിനെ ഒന്നു നോക്കിയിട്ടു പറയുന്നതാണ്. (Turning to Jesus) ഈ കാര്യങ്ങൾക്കിടയിൽ നിന്നു എന്തു മറുപടി പറയുന്നുവെന്നിട്ട്. Pilate is restless at Jesus' silence. പിന്നെ എന്തുചെയ്യണമെന്നും പറയാതിരുന്നു. നിന്നു കൊണ്ടും പറഞ്ഞിരുന്നു. (Pilate broodes a moment. Then suddenly rushes to Jesus)

SCENE 235 MEDIUM

Jesus standing like stare statue.

Pilate : നീ മിണ്ടാതിരുന്നാൽ എന്തായിരിക്കും.

Jesus : ഇന്നു നീ സ്വമായി പറയുന്നതോ മനുഷ്യർ എന്നെക്കുറിച്ചു പറഞ്ഞിട്ടു പോരിക്കുന്നതോ.

Pilate : ഞാൻ മിണ്ടാതിരിക്കുന്നോ. നിന്റെ ജനവും മഹാപുരോഹിതന്മാരും നിന്നെ എന്റെ പക്കൽ ഏൽപിച്ചിരിക്കുന്നു. നീ എന്തുചെയ്തു.

Jesus : എന്റെ രാജ്യം ഐഹികമല്ല. എന്റെ രാജ്യം ഐഹികമായിരുന്നെങ്കിൽ എന്നെ രക്ഷിക്കുവാൻ വേണ്ടി എന്റെ ശിഷ്യന്മാർ പോരാടുമായിരുന്നു. എന്നാൽ എന്റെ രാജ്യം ഈ ലോകത്തിലേ അല്ല.

Pilate : എങ്കിലും നീ രാജാവു തന്നെയോ.

SCENE 236 CLOSE UP

Jesus : [illegible]

SCENE 237 MEDIUM

Sensation. The Jews exult. the face of Pilate clouds.

Jesus : [illegible]

SCENE 238 CLOSE UP

Puzzled face of Pilate

Pilate : [illegible]

SCENE 239 LONG

Track backwards and draw on Pilate walking about gloomy. in the silence. He stops short. Looks in the direction of the street and walk to the balcony. He looks down on the ground.

SCENE 240 LONG

The crowd roaring.

SCENE 241 MEDIUM

Pilate : [illegible] (Pilate is greeted by a roar. He walks backs. Takes a lash. beats Jesus once unwillingly and throws it to the guards. Walks quickly to the porch again. [illegible]

(wild shouts. "വേണ്ട! ബാറബാസിനെ വിട്ടു തരിക, അവനെ ക്രൂശിക്ക. ക്രൂശിക്ക. ബാറബാസ്.... etc)
Pilate puts his hand to his forehead and leans on a column. The shout. " ബാറബാസ് " is louder. Fade into.

SCENE 242 MEDIUM

Fade in the single beam of light in the cell. slowly things become clearer. Twit the chains, then the feet of Barabes, then the grating, then his chest, and finally the dark face in the shadow. He feels the sun in his eyes and covers them without a word, and with clangering chains he moves to one side. Now concentrate on the grating and show the hand of Hanan on the other side.

Hanan : ബാറബാസ്! Barabes does not hear. Hannan strikes with his chains on the iron and calls, എടാ ബാറബാസ്

SCENE 243 MEDIUM

Barabes turns an ear. Then dismissed the idea. He does not move. The voice of Hanan comes. എടാ ബാറബാസ്, നേരം വെളുത്തു.

Barabes : വല്ലകിടത്തും പോകുന്നോ?

Hannan : (wild) പോകുന്നോന്നു. പോകുന്നെടാ. പോകുന്നു. നിലയ്ക്കലേടാ എന്നെ ഈ നിലയിൽ ആക്കിയത്. എഴുന്നേറെടാ, ബാറബാസ്.

Barabas : എന്തിന്റ്

Hanan : എടാ എനിക്കു വിശക്കുന്നു. നേരം വെളുത്തു കഴിഞ്ഞു. എനിക്ക് വിശക്കുന്നു.

Barabas : എനിക്കും

Hanan : നിനക്കോ, നിനക്കു വിശപ്പുമില്ല ദാഹവുമില്ല. നീ ഇതിനുള്ളാ ഖത്തല്ലേ. ഞാൻ എന്തിനാണിവിടെ കിടക്കുന്നത്.

Barabas : എന്നാൽ ഇ റൽജിപ്പൊയ്ക്കോ

Hanan : എടാ ദ്രോഹി പിശാചേ, നീ എന്തെ കളിയാക്കുന്നോ. പുറത്തിറ ങ്ങിയാൽ നിനക്കാവ്/ക്ക/ടാ ഞാദും വച്ചിരിക്കുന്നെ

Barabas : ഒരുള്ളാകയില്ല

Hanan : നീ എന്തെ പിരാകുന്നോടാ. ദ്രോഹി, നീ അല്ലേ എന്തെ ഇങ്ങനെയാക്കിയത്.

Barabas : അതെ

Hanan : നീ അല്ലേ ഗ്രന്ഥിയാണിനെ കൊന്നത്

Barabas : അതെ

Hanan : അാ തെവിടിശി ജൂനി....

(with a cat like spring Barabas gets hold of Hanan's hand and presses it against the iron)

Barabas : എന്തു പറഞ്ഞെടാ പട്ടി, എന്തു പറഞ്ഞു. പറയെടാ, ഒന്നുകൂടി പറയെടാ

Hanan : അയ്യോ..അയ്യോ എന്റെ കൈ ഒടിഞ്ഞേ...വിടോ... എന്റെ കൈ വിടോ. (Barabas leaves him)

Barabas : ഇനി വല്ലയിടത്തും പോയി ചുമ്മായിരിക്ക്

SCENE 244 MEDIUM

The other cell. Hanan, lean villian, nursing his hand, blood flowing. He sucks it with his lips.

Hanan : എടാ നശിച്ചുപോകുമെടാ. ഹാ ഹൂ ഹൂ എന്റെ കൈ. എടാ ശ്രോഹി നീ അനുഭവിക്കുമെടാ, എടാ പിശാചെ (suddenly stops and listens. A great up roar. Men marching) അരാഞ്ഞ് വരുന്നെടാ ഞാറഞാൻ. എടാ ഞാറഞാൻ അവന്റ് നശിച്ച് പൊളിച്ചാലിരിക്കുമെടാ. എടാ പെരുഹാപെരുഹാളാണെടാ. എടാ... (sounds of iron door being opened. Hanan lies down on the ground and peeps through the hole)

SCENE 245 MEDIUM (WORM EYE VIEW)

Hanan sees through the grating. Barabas cell is opened and a guard comes in.

Guard : ഞാറഞാൻ!

Barabas does not heed. He prods him with his spear. Barabas tries to stand up. The guard comes and cuts the chain from the wall.

SCENE 246 CLOSE UP

Hanan mutters: നിന്നെ തൂക്കുമെടാ, ഞാറഞാൻ, തൂക്കും.

SCENE 247 MEDIUM

The guard helps Barabas to walk forward. Hanan sees and calls out.

Hanan : അല്ല അവനെ വെറുതെ വിടാനാണ്. ഞാറഞാൻ എന്നെയും കൊണ്ടു പോണെ. എന്നെ ഇടേച്ചുപോകരുതേ, ഞാറഞാൻ, ഞാറഞാൻ.. ഞാറ....ഞാ....ൻ.

SCENE 248 MEDIUM

At the door of Barabas' cell. Record the footsteps of the soldiers taking Barabas to the trial. They took

it and under heavy excort heis taken through the corridor to the presence of Pilate.

SCENE 249 MEDIUM

Barabas enters. Just then there is a shout " [illegible]" a few seconds later " [illegible]" "[illegible]" she is shocked. He stands backs. The guards push him forward. Jesus is not on the scene. Pilate is sitting moody. All eyes suddenly turn left. Barabas footing and sees:

SCENE 250 MEDIUM

The reeling Jesus being led in with crown of throns and reed sceptre. He is given the scarlet robe of Royalty. (to mock him) as he claimed to be a king! He is smashed up. Pilate stands up, taking Jesus by the shoulder and takes him to the balkony. Meanwhile he says.

Pilate : [illegible]

(He has reached the balkony)

SCENE 251 VERY LONG SHOT

The street with the arch high above. Pilate and Jesus at the top.

Pilate raises his hand there is silence. " [illegible]" " See the people shout. "[illegible]"

The two figures vanish.

SCENE 252 MEDIUM

The Blinking pilate is standing. A page comes in and wishpers something. Pilate turns and says

എനിക്ക് സ്വല്പം ആലോചിക്കണം. He walks to a back door.

SCENE 252 A. MEDIUM

Back room. The waiting claudia runs to him and embracing him

Cladia : "പോൻകൃസ്!"

Pilate : എന്താണ് ക്ളോഡിയാ?

Claudia : ആ നന്ദ്രാലനെ വെറുതെ വിടൂ. അദ്ദേഹം നിരപരാധിയാണ്.

Pilate : എന്ത് ക്ളോഡിയാ. നീയും!

Claudia : എന്ത്.

Pilate : എല്ലാവരും അവനെ ക്രൂശിക്കാൻ പറയുന്നു. നീ ഇൻജിനെയും എന്ത്

Claudia : പോൻകൃസ്, അദ്ദേഹം നീതിമാനാണ്. ഞാൻ സ്വപ്നത്തിൽ കണ്ടതാണ്. അദ്ദേഹത്തെ വെറുതെ വിടൂ.

Pilate : (leaves her and walks)

SCENE 253 MEDIUM

Suddenly turning round "എനിക്ക് അതിന്റ് കഴിവുണ്ടാ ലിരുന്നെങ്കിൽ തീർച്ചയായും"

Claudia : അങ്ങേക്ക് പലസ്തീൻ നാടിൽ കഴിവില്ലാത്തതെന്താണ്.

Pilate : ഒരു നിരപരാധിയെ വെറുതെ വിടുക

Claudia : അങ്ങെന്താണി പറയുന്നത്.

Pilate : ക്ളോഡിയാ പോകൂ. എന്തെങ്കിലും നിവൃത്തിയുണ്ടാലിരു ന്നെങ്കിൽ...

Claudia : എന്താണ് നിവൃത്തിക്കോട്

Pilate : നമ്മുടെ രാജ്യത്തിൽ നിയമത്തിനും നിയമത്തിനും മേലെയാണ്.

Claudi : എന്തു നമ്മുടെ രാജ്യം

Pilate : നൈനുടെ രാജ്യത്തിൽ

Claudia : നൈൽനിന്നിലേക്കാണ് കാര്യം?

Pilate : യഹൂദന്മാർ അവരുടെ രാജാവിനെ കുറ്റം ചുമത്തുന്നു. നമുക്കവനു വധിയ്ക്കാൻ കഴിയും. അതു നൈനുടെ രാജ്യത്തുമാണ്. അവൻ ദിവ്യൻ സ്വയത്തിന്റെ ജീവൻ, അതിലേക്കിൽ എന്റെ ഉദ്യോഗം

Claudia : എനിക്കൊന്നും മനസ്സിലാകുന്നില്ല.

Pilate : നിനക്കൊന്നും മനസ്സിലാകേണ്ടതില്ല. രാജത്വത്തിന്റെ നിയമം സ്ത്രീ മുഴുമനസ്സിലാക്കുന്നതാണ്. ഈശ്വരനിന്റെ പോലും. ഞാനിപ്പോൾ...

(He breaks from her and walks)

SCENE 254 MEDIUM

(Pilate walks in and mounting the chair announces)

Pilate : "ഇവൻ നിരപരാധിയെന്നു എനിക്കു വിശ്വാസമായിരിക്കുന്നു. ഞാൻ അവനെ വിടയ്ക്കുകയാണ്"

Caiaphas : അവൻ നിരപരാധിയെന്നു പറയാൻ എന്തു ന്യായം? അവർക്കു ഒരു ന്യായമുണ്ടാകുന്നു. അവൻ തന്നെത്താൻ ദൈവപുത്രനായിരുന്നു കൊണ്ടു അവൻ മരിയ്ക്കണം. അതു അവനു തടയാൻ അതു നൈനിന്റെ നിനച്ചിരുന്നില്ല. അവൻ നൈനോടു നേരിട്ടു പറഞ്ഞിരിക്കും

Pilate : പിന്നെ ഞാൻ ഇവനെ എന്തു ചെയ്യണം

Caiaphas : (shrieking) അവനെ ക്രൂശിയ്ക്ക

(Pilate, foiled turns away)

SCENE 255 MEDIUM

Pilate : നീ എന്താണെന്നും പറയുന്നതു. നിന്നെ ക്രൂശിയ്ക്കുവാനും വിടയ്ക്കുവാനും എനിക്കധികാരമുണ്ടെന്നു നിനക്കറിഞ്ഞുകൂടെ?

Jesus : [illegible]

(Pause) [illegible]

SCENE 256 MEDIUM

Pilate holds Jesus and facing the Jews

Pilate : [illegible]

Annas : [illegible]

Pilate : [illegible]

Annas : [illegible]

Pilate shakes his head. Walks to Barabas, draws his sword, cuts his chains, and motions for water

SCENE 257 MEDIUM

Attendant kneels with water. Another extends towel. While washing

Pilate : [illegible]

SCENE 258 MEDIUM

Annas : [illegible] (Pan to Pilate. He slowly mounts the rostorm, turns on them and in a small voice says. " [illegible]"

Pilate is tired. He sits down with a blank face, while Jesus is being led away a midst deafening shouts.

==========

SEQUENCE ELEVEN

SCENE 259 MEDIUM

Jesus is led out. The soldiers kick him and spits on him.

Soldier : [illegible]

Along a corridor they reach the door of the torture chamber.

SCENE 260 MEDIUM (DETAIL)

Instruments of torture in the room. Pan on them over the heads of Jesus and the soldiers.

SCENE 261 MEDIUM LONG

Jesus is pushed in. They rush in after him like wolves after a lamb. And the door closes with a bang.

Scene 262 Long.

Discover Judas → behind a column. He puts his hand to face shrieks ~~→~~ks and runs out.

Scene 263. The centurion (who has not gone ~~tortu~~ into the torture chamber turns left and beckons Some guards to follow him Camera follows the group. They reach a lonely corner

Centurion : [illegible] (He lifts his hand and shows three fingers)

Guard : [illegible]?

Centurion : [illegible]. [illegible] Guard runs. Centurion still keeps the three fingers raised.

SCENE 264 MEDIUM

The crowd shouting. They rush about excited as in the Hosanna. Some shout, others laugh hysterically.

SCENE 265 MEDIUM

A knot of disciples in the shadows.

James : [illegible].

Thomas : [illegible]

Peter : [illegible]

Mathew : [illegible]

James : [illegible]

Thomas : [illegible]

(All except Peter run away. Peter stands there bewildered)

SCENE 266 MEDIUM

The centurion supervising the writing of the inscription. A parchment and writing tools.

Centurion : [illegible].

Writer : [illegible]. (He dips pen in ink)

SCENE 267 MEDIUM

Judas rushes into the synagogue. He throws the purse on the table. The elders are astonished.

Judas : ഇതാ നിങ്ങളുടെ രക്തം പുരണ്ട പണം.

Eliazar : നങ്ങളുടെയോ

Judas : ഇനി. കുലുക്തി. കുലുക്തികൊണ്ടു നിങ്ങൾ എന്നെ കളി പിച്ചു. കുലുക്തികൊണ്ടു നിങ്ങൾ ജനങ്ങളുടെ ചോരകുടി കുന്നു. കുലുക്തികൊണ്ടു നിങ്ങൾ നിരപരാധിയെ കൊല്ലുകൊടുത്തു..

Simon : ഹെ..ഹെ..ഹെ..ഹെന്താ വി..വി..വില പോരെന്നാണോ

Judas : നിറുത്തു. നീതിക്കു വിലപേശുന്ന പുരോഹിതവർഗ്ഗം. നിങ്ങൾ മുടിഞ്ഞുപോകടെ

Eliazar : തണുത്തതെന്തെങ്കിലും കുടിക്കാൻ വേണോ

Judas : (roars) നിറുത്തെടാ പിശാചെ . (They laught. Judas becomes hysterical)ചിരിക്കു. വേണ്ടിടത്തോളം ചിരിക്കു. പക്ഷെ നങ്ങളുടെ മേലും നങ്ങളുടെ സന്തതിയുടെ മേലും... നങ്ങളുടെ മേലും നങ്ങളുടെ ..... (He runs out. OR Judas may be thrown out by the Jew guards when he becomes too abusive)

SCENE 268 MEDIUM

Jesus is led out in his own robes. The crown of throwns is still on his head. His hands are bound behind. He is surrounded by a ring of spears.

SCENE 269 MEDIUM SEMI BIRDI EYE VIEW)

The points of the spears around the head of Jesus catch the light there forming a glittering halo around his head. The throwns also might also catch a glint or two.

SCENE 270 LONG

The crosses are brought by carriers. They are deposited with heavy thuds. At the sight of the cross the crowd gives a devillish yell. The two thieves are loaded with their burdens and they walk away amid whips, shouts and yells.

SCENE 271 MEDIUM

Jesus approaches the cross. He lifts it. Something breaks. Yet the managers to pull it along. A deep vent in the ground to show the weight of the cross. He halts and progress of procession is shown by the behaviour of the tip of the cross seen within the frame.

SCENE 272 MEDIUM

The tip of the cross and the lower portion of the crown.

SCENE 273 CLOSE UP

The face of Melchior registering the emotions of the hour.

SCENE 274 MEDIUM

The women watching the procession.

SCENE 275 LONG

The crowd shouting and pushing along.

SCENE 276 MEDIUM

Suddenly the cross slips from Jesus hand and falls to the ground. It almost crushes a man. He cries out.

There is great confusion. Simon of Cyrous appear on the scene pushing the crowd in two to either side. Simon lifts the tip and relieves the poor men. The soldiers shout.

Soldier : [illegible]..

Simon : (leaves the cross, which falls on a soldier. He rolls up his sleeves and turns. He sees the weak Jesus. Stops closes his eyes and kneeling puts his shoulder to the cross. The procession proceeds.

SCENE 277 MEDIUM

Judas in Gethasemane. He is sitting in the place where he betrayed. The branch is aboue him. (suggestion) Judas does not say anything, but his face shows his keen despair. Almost mad. He sees vision of Jesus talking to him, but the yells from the distance makes him desperate.

Vision: Jesus "My Kingdom is not of this world"

SCENE 278 LONG

The crowd marching along. Clouds of dust. In the scorching sun.

SCENE 279 MEDIUM

People perspire. The search for something to drink. Some one brings wine. Then drunken laghter and shouts.

SCENE 280 MEDIUM

The disciples (except Peter) hiding at the place of the last supper.

SCENE 281 MEDIUM

Jesus faints on the way. Someone offers him wine. He does not drink, but shows his thanks by a glance. Just then a great wailing arises.

SCENE 282 MEDIUM

The women weeping covering their faces. The strong face of the mother. It is cry.

SCENE 283 MEDIUM

Jesus stops. He turns round to the women.

Jesus : [illegible]

(He continues the journey. A sharp turn in the road)

SCENE 284 LONG

A distant view of Golgotha. Angry sky. The crowd gives a yell of exultation.

SCENE 285 MEDIUM

Soldier : [illegible]

2nd Soldier: [illegible] He raises his wheep and gets ready to strike.

SCENE 286 MEDIUM

Cut to the women watching the blow. Horrified expression. The whipping is repeated. The poor mother is gently drawn away by the other women. She shows super human strength of will. Throughout the story Virgin Mary does not utter a word. But her face tells all that is to be told.

SCENE 287 LONG

The place of execution. The people rush up from all sides. Scattered skulls of previous victims. Three crosses lie about. Pick out the hole in the ground and the big cross.

[redacted]

SEQUENCE TWELVE

SCENE 288 MEDIUM

Jesus is led up to the big cross. He stands there like a statue. The crown of throns is still on his head. They strip Jesus, and devide his dress among themselves. Meanwhile the sound of hammering the nails on the other crosses mingled with the terrible shrieks are heard. The centurion motions to Jesus.

Jesus : [illegible]

He steps on to the cross and lies down. Centurion turns away his eyes and raises his hand. The hammering begins. It is completed very soon. The centurion goes to the scroll and opens it.

SCENE 289 MEDIUM

The centurion traces the letters and reads it.

[illegible]

That is also nailed to the cross.

SCENE 290 MEDIUM

They try to raise the cross. Finding it difficult they seek the aid of Simon. He embraces it and lifts it. When it is set into the whole, there is a huge thunder bold.

SCENE 291 MEDIUM

Caiaphas notes the inscription. He grinds his teeth and runs to Pilate.

SCENE 292 MEDIUM

A Priest. "നീ ഷഹൂദന്മാരുടെ രാജാവാണെങ്കിൽ കുരിശിൽ നിന്നിറങ്ങി വാ.. They shout and laugh.

SCENE 293 MEDIUM

Jesus suffering ón the cross.

Jesus : പിതാവെ ഞാൻ എന്റെ ആത്മാവിനെ തൃക്കൈകിൽ ഏല്പിക്കുന്നു.

He dies. There is a great x roar. Earth quakes etc.

SCENE 294 MEDIUM

In the temple the curtain is torn in two. The temple shivers on its foundations.

SCENE 295 LONG

Darkness decends on the world. A flash shows all the people kneeling before the cross and the cross rising loftly into the sky.

SCENE 296 LONG

A worm's eye view of the cross. (with the perspective in the wrong direction) All faces are looking upto it. Seen during repeated lightening flashes.

SEQUENCE THIRTEEN

SCENE 297 MEDIUM

The frantic Caiaphas rushes into the presence of Pilate. The guards try to prevent him, but fail. Pilate turns round angrily.

Pilate : ഏം. എന്ത്?

Caiaphas : (choking) നിങ്ങൾ....നിങ്ങൾ....

Pilate : ~~ഏം//എന്ത്?~~ അതെ ഞാൻ എന്തുവേണം. എങ്ങെയും കുരിശിലേണ്ടതാമോ.

Caiaphus : (loosing control) അതിനെനിക്കധികാരമുണ്ടാകിരുങ്ങെങ്കിൽ തീർച്ചയായും.

Pilate : കുതിരയ്ക്കു കൊംപു കൊടുത്തിയ്ല, അല്ലേ.

Caiaphas : കുതിരയുടെയും കഴുതയുടെയും കാര്യം പോകടെ. നിങ്ങൾ എന്താണ് ഈ ജേശുവിന്റെ കുരിശിൽ എഴുതിവച്ചത്.

Pilate : നിങ്ങൾക്കു വായിച്ചുകൂടേ?

Caiaphas : വായിക്കാം. നിങ്ങളെക്കാൾ നന്നായി വായിക്കാം. അതാണ് ഞാൻ വന്നത്. അതുടനെ എടുത്തു മാണം.

Pilate : നേരിട്ട് റോമയിൽ നിന്നാണ് വരുന്നത്.

Caiaphas : എ..ഹെ..എന്ത്?

Pilate : നിങ്ങൾ എന്നു മുതലാണ് പാലസ്തിൻ നാടിൽ ഉത്തരവുകൾ കൊടുത്തു തുടങ്ങിയത്.

Caiaphas : ഞാക്കേപം നിർത്തു പിലാത്തോണ്. ഒഴുദന്മാരുടെ രാജാവ് എന്നല്ല എഴുതേണ്ടത്. "ഇവൻ ഒഴുദന്മാരുടെ രാജാവെന്ന് സ്വയം അവകാശപ്പെട്ടു എന്നെഴുതണം."

Pilate : (ചിരിക്കുന്നു) ഓഹോ. അതാണപ്പോൾ കാര്യം അല്ലേ. (ചിരി) ശവത്തിന്റെ മുകളിൽ രാജാവെന്നു എഴുതിയാൽ പ്രതിഷേധം. ചത്താലും പേടി തീരുകയില്ലേ.

Caiaphus : എനിക്ക് ക്ഷീണമില്ല. പീലാത്തോസ്, നിങ്ങൾ ഞാൻ പറഞ്ഞതുപോലെ ചെയ്യുമോ ഇല്ലയോ?

Pilate : കൈഫസ്: (എഴുന്നേല്ക്കുന്നു)

Caiaphus : നമ്മൾ തമ്മിലുള്ള കാര്യമില്ല.

Pilate : പീലാത്തോസ് എഴുതിവയ്ക്കു എഴുതി. നിങ്ങൾക്കു പോകാം.
(Two people, Joseph of Aramathea and Nicodemus, enter. They bow to Pilate and look at Caiaphus suspeciously)

Caiaphus : യൂദാലോമനയോ

Joseph : തമ്പുരാനു സ്വർഗ്ഗാരോഹണം.

Caiaphus : എന്തിനു

Joseph : അതിദേഹം പോയിരിക്കുന്നു പോയ്കൊണ്ടു.

Pilate : ഞാൻ തന്നെ പോയിക്കുന്നു. നിങ്ങൾക്കെന്തുവേണം.

Joseph : ഉടലോടെ?

Pilate : ആ മനുഷ്യനും അറിയാതെ. അതാ യൂദാലോമനകളുടെ ശവശരീരമായ്കൊണ്ടു. അതാർക്കു മനുഷ്യരെയെങ്കിലും സംശയമായ്കൊണ്ടു. അതാ കേൾക്കുന്നു ഈ യൂദാലോമനയും. നിങ്ങൾ എന്തിനു വന്നു.

Nicodemus : ക്രൂശിക്കപ്പെടുവരുടെ ശരീരം.

Pilate : എന്തിനുവേണ്ടി

Nicodemus : അതിദേഹം നമ്മൾ ചില ശവസംസ്കാരമെങ്കിലും അർഹിക്കുന്നില്ലേ.

Ciaphus : (Smiles) ശരി.

Nicodemus : എന്തിനു

Caiaphus : ഉയിർപ്പിനുള്ള വടം കൂടുകയാണല്ലേ. നാമും മരിക്കാതെ നൊമ്പരപ്പെടുക. പിന്നെ ഉയിർക്കുക. അതിനു ശവം സ്വന്തം കൈക്കലിരിക്കേണ്ടതു തന്നെ.

Joseph : കൈഫസ്, സ്വർഗ്ഗത്തിന്റെ മുൻപിൽ വച്ചായതുകൊണ്ടു ഞാൻ ഒന്നും മിണ്ടുന്നില്ല.

Caiaphas : ഗവർണ്ണരുടെ മുൻപിൽ വച്ചു് അല്ല. ജനങ്ങളുടെ മുൻപിൽ വച്ചുതന്നെ ഞാൻ കണ്ടു പറയിക്കും.

Pilate : കഷാഫസ്. ഇതു് ഗുണ്ടിക്കുള്ള ഗോദയല്ല. ജോസഫ്, നിങ്ങൾ അവനെ എവിടെ സംസ്കരിക്കും.

Joseph : എനിക്കുവേണ്ടി തന്നെ പാറ തുരന്നുണ്ടാക്കിയ ഒരു കല്ലറയുണ്ടു്. പുതിയതു്.

Pilate : ശരി, അനുവദിച്ചിരിക്കുന്നു.

Ciaphas : (rushing forward) പാടില്ല. പാടില്ല. അവർ ശവം എടുത്തുകൊണ്ടു പോയി ഒളിക്കും. എന്നിട്ടു് ഉയിർത്തെഴുന്നേറ്റുവെന്നു് കഥ പറഞ്ഞുണ്ടാക്കും. അവസാനം നസറായൻ ജീവിച്ചിരുന്നപ്പോഴത്തെ കാൾ വലിയ ശല്യമാകും. പാടില്ല. പിലാത്തോസ്, ഇതു് അനീതിയാണു്.

Pilate : നിങ്ങൾക്കെന്തുവേണം.

Caiaphas : ശവം കുരിശിൽ തന്നെ കിടക്കണം. മൂന്നു ദിവസമെങ്കിലും

Nicodemus : കഴുകൾ കൊത്തിവലിക്കുവാനോ

Caiaphas : അതേ.

Pilate : നിവൃത്തിയില്ല കഷാഫസ്. നിങ്ങൾ പിശാചിന്റെ സ്വന്തം തന്നെ. മരിച്ചിട്ടും വിദ്വേഷം അവസാനിക്കുന്നില്ല, അല്ലേ. നിങ്ങൾക്കു സംശയമാണല്ലേ. ശരി. ശവകുടീരത്തിന്നു് നിങ്ങളുടെ മുദ്ര വച്ചു കൊള്ളൂ. എന്റെ പാറാവുകാരെയും തരാം. കാത്തുകൊള്ളൂ. മൂന്നു ദിവസമെങ്കിൽ മൂന്നു്. മുപ്പതെങ്കിൽ മുപ്പതു്.

Caiaphas : അതു വഞ്ചനയാണു്. ഞാൻ നീസറുടെ...

Pilate : നിങ്ങൾ നീസറുടെ അടുത്തോ പിശാചിന്റെ അടുത്തോ പരാതി ബോധിപ്പിക്കു്. പക്ഷെ ഇതു തീരുമാനം തന്നെ. റോമാഗവർണ്ണറുടെ അടുത്തു് വാക്കുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതും ~~ന്നി~~ സൂക്ഷിച്ചുവേണം. അല്ലെങ്കിൽ..

.....(Pilate comes down a step)

. (quicker)

They go out silently.

SCENE 298 MEDIUM

This scene is absolutely silent. The crosses come into view. Joseph, Nicodemus and the women gently take the dead body down from the cross. They carry it down the hill.

SCENE 299 MEDIUM

The tomb cut in the rock. The body is deposited. Caiaphas comes with the guards. He seals the tomb. Inspects the sentry and goes away satisfied.

SEQUENCE FOURTEEN

SCENE 300 MEDIUM

Judith is at her dressing table. She is expecting Caiaphas. She is almost merry. She casually looks into the hand mirror (simultaneously footsteps are heard) She thinks it may be the priest. She sees some dark object reflected in the mirror. She becomes still for a moment and then turns round to see the inverted head of Judas. They are carrying in his dead body. His head is hanging down (wrong side up) from the stretcher. Drops the glass. Sinks to the ground. They put the body down and wait. She goes to it. Does not talk. Her tongue is forever tied. They go out leaving a few women only.

SCENE 301 MEDIUM

The disciples hiding in the last supper room.

SCENE 302 LONG

The helmet of the sentry fades in (at the tomb) the tomb comes into view. The ass is grazing nearby, Magdalane approaches with Lillies and places them at the tomb.

SCENE 303 MEDIUM

Judith lying in the lap of Magdalane. She begins a song. She can't complete it. She dies.

SCENE 304 MEDIUM

Caiaphas alone. He is pleased. He smiles. A servant comes in and gives him wine. He smiles and waves away the servant. Then lifts the cup. A rumbling sound. His brows contract. The sound increases. The earth begins to tremble. He stands up in terror.

SCENE 305 LONG

The tomb. Sweet music. The stars begin to appear in the sky. A soft breeze. Flowers sprout all round the tomb. Angels appear and sing in chorous. At the climax, the stone door bursts and Jesus comes out. He blesses the world.

Fade out.

രൂഥ്

സി.ജെ. തോമസ്

രംഗം ഒന്ന്

നവോമി : (ഉച്ചത്തിൽ) രൂഥ് .....രൂഥ് .....

ഓർപ്പാ : (അകത്ത്) അവളിവിടെയില്ലമ്മേ.

നവോമി : നീ എവിടെയാണോർപ്പാ ?

ഓർപ്പാ : (അകത്ത്) അനിവിടെ അടുക്കളയിലാണമ്മേ. ഈ റൊടി യൊന്ന് അടുക്കി വച്ചോടെ.

നവോമി : നീ ഇങ്ങു വരൂ. അതവിടെയിരിക്കടെ. (കാൻപെരുമാണം) രൂഥെവിടെ?

ഓർപ്പാ : അവളാ വയലിലെവിടെയെങ്കിലും കാണും. ആടിന്ന് വെള്ളം കൊടുക്കാൻ പോയതാണ്. പോയിട്ട് കുറെ നേരമായി.

നവോമി : അവളു കൂടി ഒന്നു വന്നിരുന്നെങ്കിൽ ....

ഓർപ്പാ : ഇതെന്താ ഏതാണ്ടു വിശേഷമുള്ളതുപോലെ.

നവോമി : ഒരു കാര്യം ചോദിക്കാനാണ്. നിങ്ങൾ രണ്ടുപേരോടും.

ഓർപ്പാ : അമ്മയ്ക്കു അങ്ങളോട് എന്തെങ്കിലും ചോദിക്കാൻ ആകയം കാക്കണോ. അത്ര വലിയതായില്ല. എങ്കിലും ....

നവോമി : ഓർപ്പാ നീ പെടെന്ന് തിരിച്ചു വീടിലേയ്ക്ക് ചെന്നാൽ...

ഓർപ്പാ : നിന്റെ വീടിലേയ്ക്ക് തിരിച്ചു ചെന്നാൽ ഉം.....

നവോമി : നിന്റെ അപ്പൻ എന്തു വിചാരിക്കും?

ഓർപ്പാ : ഞാൻ വീടിലേയ്ക്കു വന്നിരിക്കുന്നു എന്നു വിചാരിക്കും.

നവോമി : തമാശയല്ല മോളെ. പെടെന്ന് നിനക്കെന്തെങ്കിലും പറയാൻ വിഷമമാണെന്ന് എനിക്കറിയാം.

ഓർപ്പാ : അതിനു പറയാനെന്തിരിക്കുന്നു?

നവോമി : അതിനെ വെറുതെ വീടിൽ പോകുന്ന കാര്യമല്ല ഞാൻ പറഞ്ഞതു്. അവിടെ താമസിക്കാൻ .....

ഓർപ്പാ : മീഷേ ?

നവോമി : നീ എന്തിനാണു് ഞെരുങ്ങു് ? നീ തിരിച്ചു ചെന്നാൽ അപ്പനു വലിയ ഭാരമായിരിക്കുമോ?

ഓർപ്പാ : എന്തു ഭാരം. അവരുടെ വീടല്ലേ. അതു്?

നവോമി : അതെനിക്കറിയാം. പക്ഷേ ഇത്രയും നാൾ ഇവിടെ താമസിച്ചിട്ടു .....

ഓർപ്പാ : അതിനിപ്പോൾ ഈ കാര്യമെന്തിനു ഞാലോചിക്കുന്നു. ഞാൻ അങ്ങോട്ടു പോകുന്നില്ലല്ലോ. രൂത് അങ്ങിനെ വല്ലതും പറഞ്ഞോ.

നവോമി : ഒന്നുമില്ല ഓർപ്പാ. അതുകൊണ്ടു് ഫോദിപ്പിച്ചതല്ല. മഹ്ലോനും കില്യോനും മരിച്ചിട്ടു് നാലു് കുറെയായി. നിങ്ങളാണെങ്കിൽ ചെറുപ്പവും. ഉയുവരെ .....

ഓർപ്പാ : (ചിരിച്ചിട്ടു) അതിനു് ഇവിടെയാരെങ്കിലും കണ്ണു പൊടിക്കാൻ നിൽക്കുന്നോ? അഥവാ അങ്ങനെയുണ്ടെങ്കിൽ അവരെക്കൊണ്ടു മുതിർന്നായിരിക്കും.

നവോമി : വേണ്ടാതനം പറയാതിരിക്കു മോളെ. നിങ്ങൾ എനിക്കു മുതിരുകയോ? നിങ്ങൾ കൂടിയില്ലെങ്കിൽ എനിക്കു ജീവിക്കാൻ കഴിയുമായിരുന്നോ?

ഓർപ്പാ : പിന്നെന്തിനാണു് പെട്ടെന്നു അവരെ വീടിലേക്കു അയക്കുന്ന കാര്യമാലോചിക്കുന്നതു്. അതാ അവർ വരുന്നു നോക്കൂ. (ഉറക്കെ) രൂത്.....കേട്ടോ അമ്മ നമ്മെ വീടിലേക്കയക്കാൻ പോവുകയാണു്.

(കാൻപെരുമാൻ)

രൂഥ് : പോടി അവിടന്നു്. വീടിലല്ലേ ഇപ്പോൾ. ഇനി എങ്ങോടു പോകാനാണു്. ഇവളെന്താണമ്മേ, ഈ പറയുന്നതു്?

നവോമി : നിങ്ങളെ എങ്ങും അയയ്ക്കുന്ന കാര്യം ഞാൻ പറഞ്ഞില്ല. രൂഥ് എനിക്കു് ....എനിക്കു്....എന്റെ നാടിലേയ്ക്കു പോയാൽ കൊള്ളാമെന്നൊരു മോഹം. അത്ര തന്നെ.

രൂഥ് : പെടെന്നെന്താണു്?

ഓർപ്പാ : ഞാൻ അമ്മ പൊയ്ക്കളയുമോ?

നവോമി : പ്രത്യേകിച്ചൊന്നുമുണ്ടായിട്ടല്ല മകളേ. പക്ഷേ നാലഞ്ചു ദിവസം മുൻപു് നാടിൽ നിന്നു് ഒരാൾ വന്നിരുന്നു. അയാൾ പറഞ്ഞു അവിടത്തെ ക്ഷാമമെല്ലാം തീർന്നുവെന്നു്. അതു കേട്ടപ്പോൾ എനിക്കു് അങ്ങോട്ടൊന്നു പോയാൽ കൊള്ളാമെന്നൊരു മോഹം. ഞാൻ ജനിച്ചു വളർന്ന നാടല്ലേ?

രൂഥ് : പാലഞ്ഞിൻ. ദൈവമേ!

ഓർപ്പാ : എനിക്കാ നാടെന്നു കാണണം. അതിനെന്തിനാണമ്മേ അങ്ങൾ വീടിൽ പോകുന്ന കാര്യം പറഞ്ഞതു്.

നവോമി : പിന്നെ നിങ്ങൾ ഇവിടെത്തന്നെ താമസിക്കുമോ? അതുവയ്ക്കല്ലോ.

രൂഥ് : മൂന്നാമതൊരു വഴിയുണ്ടു് അമ്മേ

നവോമി : എന്താണതു്?

രൂഥ് : ഓർപ്പാ പറഞ്ഞതു്. അങ്ങൾക്കും പാലഞ്ഞിൻ നാടു കാണണം.

നവോമി : നിങ്ങൾക്കെന്താ കുടികളെ ഭ്രാന്തു പിടിച്ചോ?

ഓർപ്പാ : അതെന്താ അങ്ങൾക്കു വന്നുകൂടെ?

നവോമി : വന്നുകൂടെന്നാരു പറഞ്ഞു. പക്ഷെ അതു പാഴ്വേലയാണു്. ഇനി എനിക്കു് പുത്രന്മാരാരുമില്ലല്ലോ.

ഓർപ്പാ : അതൊക്കെ ഉണ്ടാകും അമ്മേ.

നവോമി : (ചിരിച്ച്) എനിക്കോ. (എല്ലാവരും ചിരിക്കുന്നു) ഇന്നു തന്നെ ഒന്നു ഉണ്ടായാലും ഗുണമില്ലല്ലോ. അതു വളർന്നു വരുന്നതുവരെ നിങ്ങൾ കാത്തിരിക്കുമോ?

രൂത്ത് : കല്യാണത്തിന്റെ കൊതിയൊക്കെ അങ്ങൾക്കു അടങ്ങി, അമ്മേ.

ഓർപ്പാ : അല്ലടി രൂത്ത്. അമ്മയുടെ ഉദ്ദേശമിതാണ്. നമ്മെ നമ്മുടെ വീടുകളിൽ കൊണ്ടാക്കി അമ്മയ്ക്കു ഒഴിയ്ക്കു പോകണം. നീ വരുന്നതുവരെ അമ്മ എന്താണു പറഞ്ഞു കൊണ്ടിരുന്നതെന്നറിയാമോ രൂത്ത്? ഞാൻ തിരിച്ച് എന്റെ വീട്ടിൽ ചെന്നാൽ അപ്പന്നു ഭാരമായിരിക്കുമോ എന്നു. ഈ വിദ്യയൊന്നും നടപ്പില്ല അമ്മേ. അങ്ങളും പോരും. അല്ലെങ്കിൽ അമ്മ പോകണ്ട.

നവോമി : എന്റെ ഒരു മോഹമാണു മകളെ അതു. ഞാൻ ഇനിച്ചു വളർന്ന വീട്ടിൽ ചെന്നു മരിക്കണം.

ഓർപ്പാ : മരിക്കുന്ന കാര്യം നമുക്കു നാളെയാലോചിക്കാം അമ്മേ. ഇന്നു ജീവിക്കുന്ന കാര്യമാകട്ടെ. പാലങ്ങിനിന്നു പോകുന്ന കാര്യവും.

നവോമി : നിങ്ങളുടെ ബന്ധുക്കാരെയെല്ലാം വിട്ടിട്ടു പോരാമെന്നോ?

ഓർപ്പാ : പിന്നെ അവരെക്കൊണ്ടുപോകാൻ കഴിയുമോ?

നവോമി : വേണ്ട മകളേ. നിങ്ങൾക്കു ഓ നാടുമായിട്ടെന്തു ബന്ധമാണു? ബന്ധുക്കാരില്ല. ധനവുമില്ല. മറ്റൊരു മതക്കാർ. ഇതുവരെ നിങ്ങൾ കഷ്ടപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞു. ഇനി എന്തിനാണു അവിടെ ചെന്നു ഓ ദാരിദ്ര്യവും കൂടി അനുഭവിക്കുന്നതു. ഇവിടെയാണെങ്കിൽ നിങ്ങളുടെ ആളുകൾ നല്ല വിവാഹമൊക്കെ നടത്തിത്തരും. ഈ അമ്മ പറയുന്നതു കേൾക്കു.

രൂത്ത് : അമ്മ എന്താണു പോകുന്നതു?

നവോമി : നാളെ പോകണമെന്നാണ് എന്റെ ആഗ്രഹം.

രൂത്ത് : ശരി. നാളെത്തന്നെയാകട്ടെ.

ഓർപ്പാ : അമ്മ ഇതുവരെ ഇതാരും ഒളിച്ചു വച്ചിരുന്നതാണ് എനിക്ക് മനസ്സിലാകാത്തത്.

നവോമി : ഞാൻ എങ്ങനെ പറയും മകളേ, നിങ്ങളെ വിട്ടു പോകുന്ന കാര്യം?

ഓർപ്പാ : പോകണ്ടമ്മേ.

രൂത്ത് : അമ്മയെ വിഷമിപ്പിക്കാതെ ഓർപ്പാ.

നവോമി : കുടികളേ നിങ്ങൾ അടുക്കളയിലേയ്ക്ക് ചെല്ല്.

(കാൻപെരുമാറ്റം)

രംഗം രണ്ട്

നവോമി : എന്താൻ മകളേ, ഞാൻ പോയിവരട്ടെ.

ഓർപ്പാ : അമ്മയെ ദൈവം അനുഗ്രഹിക്കും.

നവോമി : (കരഞ്ഞുകൊണ്ട്) ദൈവമനുഗ്രഹിക്കട്ടെ ഇനി മതി .... നിങ്ങൾ തിരിച്ചു പൊയ്ക്കൊള്ളൂ. മതി. ദൈവം അനുഗ്രഹിക്കട്ടെ. (ഓർപ്പാ ഏങ്ങലടിച്ചു കരയുന്നു) രൂത്ത് നീയും തിരിച്ചു പോ. അതാ ഓർപ്പാ കരയുന്നതു കണ്ടില്ലേ? ചെല്ല്.

രൂത്ത് : (ഉറക്കെ) ഓർപ്പാ, ഞാൻ പോവുകയാണ്. നീ തിരിച്ചു പൊയ്ക്കോ.

നവോമി : രൂത്ത്, എന്താണാ കാണിക്കുന്നത്? അവൾ കരയുന്നതു കണ്ടില്ലേ?

രൂത്ത് : സാരമില്ലമ്മേ. അവളുടെ അപ്പൻ വന്നിട്ടുണ്ട്. അവളെ കൂടിക്കൊണ്ടു പൊയ്ക്കൊള്ളും.

നവോമി : അമ്മ ഒറ്റയ്ക്കല്ലേ ഈ വഴിയെല്ലാം നടക്കേണ്ടത്. ഞാനും വരികയാണ്. ഓർപ്പാ ദൈവം അനുഗ്രഹിക്കട്ടെ.

ഓർപ്പാ : (ഓടിവരുന്ന ശബ്ദം) എനിക്കിൻ ഞാനും വരുന്നു അമ്മേ. എന്നെക്കൂടി കൊണ്ടുപോകണം.

രൂത്ത് : വേണ്ട. ഓർപ്പാ നിന്റെ ഭർത്താവിന്റെ അടുത്തേക്കു പോകൂ. ഞാൻ ദൈവം തന്ന ഈ അമ്മയുടെ കൂടെ പോവുകയാണ്.

നവോമി : മകളേ അതാ നിന്റെ ഓർപ്പാ കാത്തു നിൽക്കുന്നുണ്ട്. വേഗം ചെല്ലൂ. ഉം.

ഓർപ്പാ : എനിക്കു വയ്യാ. (അല്പം കഴിഞ്ഞ്) അമ്മേ:...രൂത്തേ.

രൂത്ത് : ചെല്ലൂ. ഓർപ്പാ അതാ അവൻ. വേഗം ചെല്ലൂ. ഉം. സമയം പോകുന്നു. ഭർത്താവ് നടക്കട്ടെ. നിന്നെ ദൈവം അനുഗ്രഹിക്കും.

നവോമി : (നടക്കുന്നു) വേണ്ടാ രൂത്തേ. നിന്റെ തിരിച്ചു പോ. ഒരന്യദേശത്തു പോയി താമസിക്കുന്ന നിന്റെ നിയമത്തെ നീ അറിഞ്ഞിട്ടില്ല. നിന്റെ അമ്മ മരിച്ചുപോയെങ്കിലും സഹോദരന്മാർ നിന്നെ കാത്തുകൊള്ളും. അവരെയും സ്നേഹിക്കാരെയും വിട്ട് മറ്റൊരു പരിചയവും ഇല്ലാത്തവരുടെ ഇടയിലേക്ക് നീ വരണ്ട. മകളേ വേണ്ട. നിങ്ങൾ ആരാധിക്കുന്ന ദൈവങ്ങൾ കൂടിയല്ല അവിടെയുള്ളത്. രൂത്തേ നീ തിരിച്ചു പോകൂ.

രൂത്ത് : ഇല്ലമ്മേ. ഞാൻ തിരിച്ചു പോവുകയില്ല. അമ്മ ഇനി എന്നെ നിർബന്ധിക്കരുത്. അമ്മ പോകുന്നിടത്ത് ഞാനും വരും. അമ്മയുടെ സ്നേഹിതർ എന്റെയും സ്നേഹിതരായിരിക്കട്ടെ. അമ്മയുടെ ദൈവം എന്റെയും ദൈവം. അമ്മ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നിടത്തു തന്നെ എനിക്കും ജീവിക്കണം. മരണം വരെ ഞാൻ അമ്മയെ പിരിഞ്ഞു പോകയില്ല. സത്യം. എന്റെ അമ്മേ എന്നെ ഉപേക്ഷിക്കരുതേ:

രംഗം മൂന്ന്

നവോമി : രൂത്ത് ഇതാണ് സ്ഥലം.

രൂത്ത് : അമ്മേ, എത്ര ഭംഗിയുള്ള നാട്ട്. ഞാൻ തിരഞ്ഞെടുത്തതു തന്നെ നല്ലത്.

നവോമി : അതാ ആ ദൂരെ കാണുന്നില്ലേ: ഒരു വീട്ട്. അതാണ് നമ്മുടെ വീട്ട്. മഹലോൻ മനിച്ച സ്ഥലം. നോക്കണം രൂത്ത്. നമ്മൾ നല്ല സമയത്താണ് വരുന്നത്. ഇവിടെയെല്ലാം കൊയ്ത്താണ്. നിന്റെ ഭാഗ്യമാണിത്.

രൂത്ത് : എന്റെ ഭാഗ്യം. ഉം.

നവോമി : പിന്നെ എന്റെ ഭാഗ്യമാണോ? ഞാൻ ഈ നാടിൽ നിന്നു പുറപ്പെടുമ്പോൾ എനിക്കൊരു ഭർത്താവും രണ്ടു പുത്രന്മാരും ഉണ്ടായിരുന്നു. (കരയുന്നു) തിരിച്ചു വരുമ്പോൾ? പിന്നെ നീ മാത്രമാണ് ഏക ആശ്രയം.

രൂത്ത് : എനിക്കൊരു ഭംഗിയുള്ള നാട്ട്.

നവോമി : ഇതിന്റെ കാര്യം മനസ്സിൽ നിന്നു മായുകയില്ല മോളേ. ജീവൻ എവിടെ പോയാലും മരിക്കുംപോഴെങ്കിലും ഇവിടെ വരണമെന്നാണ് മോഹം.

രൂത്ത് : അതെന്താണമ്മേ ആ ദൂരെ കാണുന്നത്?

നവോമി : അതൊരു കളപ്പുരയാണ്.

രൂത്ത് : ഇത്ര വലിയ കളപ്പുരയോ?

നവോമി : അത് നമ്മുടെ ശേഷക്കാരൻ ഒരു ധനവാനുണ്ട്. ബോവസ്. അമ്മാളുടെ വകയാണ്. അതാ ആ വടക്കു മാറി ഒരു വലിയ വയലിൽ കൊയ്തു നടക്കുന്നതു കണ്ടോ? ആ വയലെല്ലാം അമ്മാളുടേതാണ്.

രൂത്ത് : ഇത്രവലിയ നാടിലാണോ ക്ഷാമം വന്നത്?

നവോമി : എന്തു ചെയ്യാം. അതായിരുന്നു ദൈവത്തിന്റെ ഇച്ഛ. ഇതാ രൂത്ത് നാം എത്തിക്കഴിഞ്ഞു. നിനക്കു വിശക്കുന്നില്ലേ? ഇതാ ഇതാണ് വീട്. (വാതിൽ തുറക്കുന്ന ശബ്ദം) നിന്റെ മഹലോൻ ജനിച്ച വീട്. പക്ഷെ രൂത്ത് നമുക്കു ഈ വീടും കുറച്ചു വയലും മാത്രമേയുള്ളു. ജീവിക്കാൻ മാർഗ്ഗം ഇല്ല. വയൽ വിട്ട് കുറച്ച് ഓടിനെ വാങ്ങുകയോ മണ്ടോ ചെയ്യണം. അതുവരെ പകുതി പട്ടിണിയായിത്തന്നെ കഴിയണം. അതുകൊണ്ടാണ് മകളേ, നീ വരണ്ടായെന്നു ഞാൻ പറഞ്ഞത്.

രൂത്ത് : ഈ കൊയ്ത്തു കാലത്ത് ദൈവം നമ്മെ പട്ടിണി കിടത്തുക ഇല്ലമ്മേ. കൊയ്ത്തു പാടത്തുള്ളിൽ പോയി കടലപെറുക്കി കൊണ്ടുവന്നാലും കഴിഞ്ഞു കൂടാം. ഇന്നുണ്ണാൻ നമുക്കുണ്ട്. നാളത്തെ കാര്യം ദൈവം നോക്കിക്കൊള്ളും. നമുക്ക് ഈ വീടൊക്കെയൊന്നു ശരിയാക്കിയിടാം. അമ്മ നിരാശപ്പെടാതെ. രണ്ടു പാവപ്പെട പെണ്ണുങ്ങൾക്കു ജീവിക്കാൻ ഈ ഇല്ലനേമിൽ ജ്ഗലമില്ലാതെ വരുമോ?

നവോമി : മോളേ, ഞാൻ പോയി കുടിക്കാൻ വെള്ളം കൊണ്ടുവരാം.

രംഗം നാല്

രൂത്ത് : അമ്മേ ഇത്രയും കിടി.

നവോമി : ഇത് ഒരുപാടുണ്ടല്ലോ. കടലാപെറുക്കിയാൽ ഇതിനുമാത്രം കിടുമോ?

രൂത്ത് : കിടിയെന്നു പറഞ്ഞാൽ പോരേ.

നവോമി : നീ അനുവാദം ചോദിച്ചിടാണോ പെറുക്കിയത്.

രൂത്ത് : അതേ. ഞാൻ പാടത്തു ചെല്ലുംപോൾ കൊയ്ത്തു തുടങ്ങി ഇരിക്കുന്നു. അമ്മ പറഞ്ഞ പാടത്തു തന്നെ ഞാൻ ചെന്ന് അദ്ദേഹത്തോട് അനുവാദം ചോദിച്ചു. അദ്ദേഹം പെറുക്കി കൊള്ളാൻ പറഞ്ഞു.

നവോമി : നീ ഏതാണെന്നു ചോദിച്ചില്ലേ?

രൂത്ത് : ഞാൻ പറഞ്ഞു കഴിയുടെ, അമ്മേ. എനിട്ട് ഞാൻ കൊയ്ത്തുകാരുടെ പുറകേ നടന്നു പെറുക്കാൻ തുടങ്ങി. ഒന്നോ രണ്ടോ കതിരൊക്കെ കിടും. അതിനിടയിൽ ഞാൻ അദ്ദേഹം നിന്നിടത്തേക്ക് നോക്കി. അദ്ദേഹം ഒരു ഭൃത്യനുമായി രഹസ്യം പറയുകയാണ്. എന്തെപ്പിടിയാണെന്നാണ് എനിക്ക് തോന്നുന്നത്.

നവോമി : പിന്നെ. കൊയ്ത്തു അഴുത്തിനിടയിൽ നിന്നെപ്പിടി രഹസ്യം പറയാനല്ലേ ആണുങ്ങൾക്ക് സമയം.

രൂത്ത് : അതല്ലമ്മേ. മുഴുവനും കേൾക്കു. കുറച്ചു കഴിഞ്ഞ് ആ ഭൃത്യൻ കൊയ്ത്തുകാരുടെ അടുത്തു വന്നു. ഞാൻ പെറുക്കി ചെന്നപ്പോൾ വളരെയധികം കതിരുകൾ വീണു കിടക്കുന്നു. ഞാൻ അതെല്ലാം പെറുക്കി കൂടി. ആ ഭൃത്യൻ കടയിൽ നിന്ന് കതിരൂരി ഇടുകൊണ്ടിരുന്നുവെന്നാണ് എനിക്ക് തോന്നുന്നത്. ഞാൻ കിടിയതും അദ്ദേഹത്തെ കാണിച്ചു. അതു കൊണ്ടുപോരാൻ അനുവാദവും കിടി.

നവോമി : രണ്ടാമതെന്തിനാണൊരനുവാദം, മിടുക്കി. ഏതായാലും രണ്ടുമൂന്നു ദിവസത്തേക്ക് ജീവിക്കാനുള്ള വകയായല്ലോ. നാളെയും പോകണം. നാളെ ദൂരെയുള്ള പാടത്താണ് കൊയ്ത്ത്. ഞാൻ വഴി പറഞ്ഞു തരാം. കൊയ്ത്തു കഴിയുംപോഴേക്ക് കാര്യങ്ങൾ വല്ലതും ശരിയാകുമോ എന്തോ. നമ്മുടെ വന്തു ഒന്നു വിടിരുന്നെങ്കിൽ. അല്ലെങ്കിൽ നിന്നെ ആരെങ്കിലും വിവാഹം ചെയ്തിരുന്നെങ്കിൽ.

രൂത്ത് : ഈ അമ്മയ്ക്ക് അതൊരു വിഷയമേയുള്ളു. ഇനി എന്തു വിവാഹമാണ്. പോരെങ്കിൽ ഞാൻ നിങ്ങളുടെ വർഗ്ഗത്തിൽ പെടവളുമല്ലല്ലോ.

നവോമി : അതൊക്കെ പോകട്ടെ. നാളെ നീ പോകുംപോൾ ഒരു കാര്യം ശ്രദ്ധിക്കണം. നീ കുടിവെള്ളത്തിനു കൊണ്ടുപോകുന്ന കുടത്തിൽ കുറച്ചു പുളിയുള്ള പുളിപ്പിച്ച പാൽ ഒഴിച്ചുവയ്ക്കണം. അതിനുശേഷം നീ കുടിക്കുന്ന വെള്ളം അതിലേക്കു പകർത്തണം. അതിനുശേഷം അതിനെ കുലുക്കണം. അതിനുശേഷം അതിലെ വെള്ളം കുടിക്കണം.

രൂത്ത് : അതിനുശേഷം എന്തു ചെയ്യണം?

നവോമി : അതിനുശേഷം നീ കുടിക്കുന്ന വെള്ളത്തിൽ നിന്നും കുറച്ചു

നവോമി : അങ്ങനെ അധികമൊന്നും തോന്നുന്ന അമലമാലിരിക്കുകലില്ല അത്. തിന്നും കുടിച്ചും സന്തോഷിച്ചാലിരിക്കും കിടക്കുന്നത്. എന്തു തോന്നിലാലും അതു നിനക്ക് ദോഷമാലിരിക്കലില്ല.

രൂഥ് : ദൈവമേ !

രംഗം അൽപ്പ്

(ജോവാൻ കൂർക്കം വലിക്കുന്നു)

ജോവാൻ : ൻ.....ൻ.....ൻ.....അതെന്താണ്...
ഷെ എന്റെ കാലു തണുക്കുന്നല്ലോ....ഏ...അതാരാണ്?
ഒരു സ്ത്രീ രൂപമാണല്ലോ. ഏൽ....ഏൽ!

രൂഥ് : ഞാനാണ് ലജ്ജമാനനേ.

ജോവാൻ : ഓ നീ. നിലെന്തിനാണിവിടെ വന്നത്? ഇവിടെ പെൺണുങ്ങൾക്കു പഴില സ്ഥലമല്ല.

രൂഥ് : ഈ കൂടാരത്തിനു പുറത്ത് ഒത്രലും കൂടി പഴിലതല്ല.

ജോവാൻ : നീ കടല പെറുക്കാൻ വന്നിട്ട് പോലില്ലേ?

രൂഥ് : നേരം സന്ധ്യലാലിപ്പോലി.

ജോവാൻ : ഏതാലാലും. ഒരു പുരുഷൻ. ഉറങ്ങൂ.....

രൂഥ് : എല്ലാ സ്ത്രീകളും വരികലില്ലാലിരിക്കാം. പക്ഷേ എനിക്ക് വരാം.

ജോവാൻ : എന്താണ് നിനക്കങ്ങനെ തോന്നാൻ.

രൂഥ് : അങ്ങ് എപ്പോഴും എന്നോട് കരുണലാണ് കാണിച്ചത്. ഞാനും അമ്മലും വളരെ ബുദ്ധിമുട്ടിലാണ് ജീവിക്കുന്നത്. കതിരു പെറുക്കിക്കൊണ്ടു ചെന്നിട്ടു വേണം അങ്ങൾക്കു ജീവിക്കാൻ. എനിക്ക് കിടക്കാനാണെങ്കിൽ ഇവിടെ മറ്റൊരിടവുമില്ല.

ജോവാൻ : നിന്റെ പേരെന്താണ്?

രൂത്ത് : രൂത്തു്.

ജോവാൻ : ഓഹാ. മഹലോന്റെ വിധവയല്ലേ? നവോമി തിരിച്ചെത്തിയെന്നു് ഓനും കേട്ടു.

രൂത്ത് : അമ്മ പറഞ്ഞിട്ടാണു് ഓൻ വന്നതു്.

ജോവാൻ : (ചിരിച്ചു്) ഓൻ കിഴവനാണു്. പക്ഷെ എന്തെ അങ്ങിനെ കണ്ണുമടച്ചു വിശ്വസിക്കാൻ മാത്രം കിഴവനല്ല.

രൂത്ത് : വിശ്വസിച്ചെന്നാരു പറഞ്ഞു?

ജോവാൻ : പിന്നെ?

രൂത്ത് : ലജമാനനേ, ഓൻ അതൊന്നും ഓലോചിച്ചിട്ടില്ല. ഓൻ അവിടുത്തെ ദാസിയാണു്. ഓൻ സ്വന്തമാകകൊണ്ടു് അല്ല അങ്ങയുടെ അടുത്തു വന്നതു്. എന്റെ അമ്മയ്ക്കു് അവരുടെ ശേഷക്കാരനെ അറിയാമായിരിക്കണമല്ലോ.

ജോവാൻ : ഒരു കാര്യം അറിയാമായിരിക്കയില്ല. അഥവാ ഇനി അറിയാമോ? അങ്ങനെയെങ്കിൽ അമ്മ തരയച്ച സമ്മാനം ഓൻ സ്വീകരിക്കുന്നു. രൂത്ത്, ഇതു ദൈവനിയോഗമാണെന്നു് ഓൻ വിശ്വസിക്കുന്നു. നീ അതിരാവിലെ മണ്ടുള്ളവർ ഉണരുന്നതിനു മുൻപു് പോകണം. അതാ ഓ ഇരിക്കുന്ന വടിയും എടുത്തോളൂ. അതു് അമ്മായി അമ്മയ്ക്കു് എന്റെ സമ്മാനമാണു്. മണ്ടു കാര്യങ്ങൾ പിന്നെ ഓലോചിക്കാം. സമയം വളരെയായി.

രൂത്ത് : എനിയ്ക്കു തണുക്കുന്നു.

ജോവാൻ : എന്റെ പുതപ്പെടുത്തു കൊള്ളൂ. ഇനി നിന്നെ സകല ബുദ്ധിമുട്ടിൽ നിന്നും രക്ഷിക്കേണ്ട ചുമതല എന്റേതാണു്.

രംഗം ആറ്

നവോമി : എന്താ രൂത്ത് നീ രാവിലെ തന്നെ തിരിച്ചു പോന്നോ?

രൂത്ത് : പോരേണ്ടി വന്നു. ഇതാ അദ്ദേഹം അമ്മക്ക് തന്നയച്ചതാണ്.

നവോമി : എന്താണിത്: ഓ: ഇത്രയധികം ധാന്യം. രൂത്ത് പറയൂ. അവിടെ എന്തൊക്കെ ഉണ്ടായി എ?

രൂത്ത് : എന്താണ് പ്രത്യേകിച്ചുണ്ടാകാനുള്ളത്. ഞാൻ അമ്മ പറഞ്ഞതു പോലെയെല്ലാം ചെയ്തു.

നവോമി : എന്നിട്ട്?

രൂത്ത് : എന്നിടെന്താ? ഒന്നുമില്ല.

നവോമി : പിന്നെയെന്തിനാ നീ ഇത്ര നേര്ത്തേ പോന്നത്?

രൂത്ത് : ഇത് ഇവിടെ കൊണ്ടുവന്നു തരാൻ പറഞ്ഞു.

നവോമി : ഓ: ഓ കഥയാണ് എനിക്ക് കേൾക്കേണ്ടത്.

രൂത്ത് : ശ്ശ്. ആരോ വരുന്നു. (ശബ്ദം താഴ്ത്തി) അല്ലോ അത് അദ്ദേഹമാണെന്ന് തോന്നുന്നു. ഞാൻ അകത്തേക്ക് പോകുന്നു.

നവോമി : ഇതാരാണ് നമ്മുടെ ബോവാസല്ലേ? കൊടുത്തയച്ച സമ്മാനത്തിന്ന് നന്ദി.

ബോവാസ് : ഞാനും മാപ്പു പറയാൻ വന്നതാണ്. നിങ്ങൾ ഇവിടെ വന്നിട്ട് ഞാനിതുവരെ വന്നു കണ്ടില്ല. പരിഭവിക്കരുത്. കൊയ്ത്തിന്റെ ധൃതി കൊണ്ടാണ്.

നവോമി : കൊയ്ത്തിന്റെ ധൃതികൊണ്ട് അങ്ങൾക്കു ഗുണമല്ലേ ഉണ്ടായുള്ളൂ. ഈ സമ്മാനം.

ബോവാസ് : അമ്മായി എനിക്കു തന്ന സമ്മാനത്തെപ്പറ്റി പറയാനാണ് ഞാൻ വന്നത്. ഈ വയസ്സു കാലത്ത് ഇങ്ങിനെയെന്തെങ്കിലും സംഭവിക്കുമെന്ന് ഞാൻ സ്വപ്നേപി വിചാരിച്ചിരുന്നില്ല. അമ്മായി നാടെല്ലാം തേടി എനിക്കൊരു മുത്തുമാല സംപാദിച്ചുതന്നു. അതും

പ കുതി നരമ്പ എനിക്കു. ഈ വഖനിയു കാലത്തു എനിക്കു
എനെങ്കിലും ജോലിയുണ്ടോ.

നവോമി : ഞാവാൻ നിങ്ങൾ യുദ്ധിമാനി തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നു.
ഒരുമാസിലധികമായ നിങ്ങളിവർ കഴിവുള്ളവരെന്നാൽ മേലേ
സ്ത്രീ വർഗ്ഗത്തിലാരുമുണ്ടാകയില്ല.

ഞോവാൻ : അതിനാണി അവരുടെ ഗുണവുമാകാം.

നവോമി : അതൊന്നും കാര്യമില്ല ഞോവാൻ.....അപ്പോൾ ഞോവാൻ
അവനും തിരിച്ചപ്പെടുത്തിയോ?

ഞോവാൻ : തിരിച്ചപ്പെടുത്തി. നാം മൂന്നുപേരിൽ ആരാണു തിരിച്ചപ്പെടു
ത്തിയതെന്നു എനിക്കു നിശ്ചയമില്ല.

നവോമി : നമ്മളാരുമല്ല. ദൈവമാണു. ഇപ്രകാരത്തിനു എനെങ്കിലും
തടസ്സമുണ്ടാകുമോടോ?

ഞോവാൻ : ഉണ്ടു. ഞാനില്ല നാട്ടുകാരെ അവകാശി.

നവോമി : പിന്നെയാരാണു?

ഞോവാൻ : ലേവി....ശമ്പോൻറെ മുടെ പുത്രൻ ലേവി.

നവോമി : ആഹാ.....അവൻ രൂത്തിനെ കണ്ടിട്ടുണ്ടോ?

ഞോവാൻ : ഉണ്ടാകുമെന്നാൻ വഴിയില്ല.

നവോമി : എങ്കിൽ ആരുമില്ല. വഴിയുണ്ടാക്കാം. നമുക്കു അകത്തേക്കു
പോകാം. വഴി നടന്നു വന്നതല്ലേ. എനെങ്കിലും കുടിക്കാൻ
ഉണ്ടാകാം.

രംഗം മൂന്നു

(വിരുന്നിൻറെ ശബ്ദങ്ങൾ)

ഞോവാൻ : വരൂ. വരൂ. എല്ലാവരും വന്നിട്ടുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ലോ.
അല്പം ലഘുഭക്ഷണം ഉള്ളിൽ എല്ലാവരും ചേർന്നു കഴിച്ചാൽ
എനിക്കു സന്തോഷമായി. ബോൽ, അതെല്ലാം എടുത്തുകൊടുക്കൂ.

(മണ്ടു ശബ്ദങ്ങൾ) അഹാ ഖാമൂൻ വലൂപ്പനും വന്നല്ലോ.
(വടികുത്തി പ്രവേശിക്കുന്നു) ജോൺ....അദ്ദേഹത്തിന്റെ
കൈപിടിച്ച് പടി കയറ്റ്. നമ്മുടെയെല്ലാം വലിയ കാരണ
വർ. കാർണോർക്ക് ഇത്തിരി വീൻഞ്ഞ്. ജോൺ. ഞനും
അഹാ രൂജേനും വന്നോ? എന്താണനിയാ കാണാറില്ലല്ലോ.
റൂജേൻ തോമസിനേയും കൊണ്ടുവന്നു അല്ലേ? നന്നായി.
ഏകദേശം എല്ലാവരും തികഞ്ഞുവെന്ന് തോന്നുന്നു. എന്താ ജോൺ...

ജോൺ : അതാ രണ്ടുപേർ കൂടി വരുന്നുണ്ടെന്ന് തോന്നുന്നു.

ജോവാൻ : എവിടെ?

ജോൺ : അതാ അവിടെ.

ജോവാൻ : ഞാഹാ. അവിടെയല്ല. എനിക്കറിയാം. അതാരാണെന്ന്.
പതിവുപോലെ രണ്ടുപേരും ഒരുമിച്ചു തന്നെ. അവിരോനും
ശിമയോനും. പതിവുപോലെ താമസിച്ചും. (ഉറച്ച്)
അഹറോൻ, ശിമെയി ഇവിടെ ഭരണിയെല്ലാം ഒഴിയാറായി.
വേഗം വരൂ.

അഹറോൻ : ഇതാ എത്തിക്കഴിഞ്ഞു. ജോവാന്റെ വീടിൽ ഒഴിഞ്ഞ ഭരണി
ഇല്ലെന്ന് അങ്ങൾക്കറിയാം.

ജോവാൻ : മിടുക്കൻ. ഞാ പറഞ്ഞതിന്നു ഇതു കൂടി.
(കൂടിക്കുന്ന ശബ്ദം. വർത്തമാനം. വിരുന്നുശബ്ദം)

ഖാമൂൻ : അപ്പേഴേ ജോവാൻ, നീ അങ്ങളെയെല്ലാം ഇവിടെ വിളിച്ചു
വരുത്തി. അങ്ങൾ വന്നു. പക്ഷേ എന്തിനാണെന്ന് ഇതു
വരെയും പറഞ്ഞില്ലല്ലോ. അല്ല ഇവിടെ വന്നുകൂടാൻ
പ്രത്യേകിച്ചു കാരണമൊന്നും വേണമെന്നല്ല പറഞ്ഞതിനർത്ഥം.

ജോവാൻ : അപ്പൂപ്പാ. ഞാൻ പറയാം. (ഉച്ചത്തിൽ) ഇതെല്ലാവരും ശ്രദ്ധി
ക്കേണ്ട കാര്യമാണ്. നാമെല്ലാവരും കൂടിയാലോചിക്കേണ്ട
ഒരു പ്രധാന പ്രശ്നമുണ്ട്. പക്ഷെ നിങ്ങളോടൊക്കെ

ആലോചിക്കാതെ എന്തെങ്കിലും ചെയ്താൻ മാത്രം അത്ര ധനിക നാണിടില്ല. ഞാൻ ഒരു കുടുംബത്തിലെ അംഗം മാത്രമാണ്.

(സംതൃപ്തി കാണിക്കുന്ന പിറുപിറുക്കൽ)

ഖാക്കുണ്ട് : അതുകൊണ്ടാണ് മകനേ, ഖഹോവാ നിന്നെ അനുഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ജോവാൻ : അപ്പൂപ്പനെ ദൈവം അനുഗ്രഹിക്കടെ. എല്ലാവരും എത്തിക്കഴിഞ്ഞു വെന്നാണ് എന്റെ വിശ്വാസം. ഇതാ ഈ നില്ക്കുന്ന സ്ത്രീയെ നിങ്ങൾ അറിയുമോ?

(നവോമി എന്നും മറ്റും പിറുപിറുക്കുന്ന ശബ്ദം)

ജോവാൻ : അതേ നവോമി തന്നെ. നമ്മുടെ പ്രിയപ്പെട്ട എലമേലെക്കിന്റെ ഭാര്യ നവോമി. എലമേലെക്ക് മരിച്ചു. പുത്രന്മാരും മരിച്ചു. മോവാൻ ദേശം അവരെ സ്വീകരിക്കാൻ തയ്യാറായിരുന്നു. പക്ഷേ അവർ പിതാക്കന്മാരുടെ നാടിലേയ്ക്ക് തിരിച്ചു വന്നിരിക്കുകയാണ്.

ഖാക്കുണ്ട് : അതിലത്ഭുതമില്ല മകനേ. നമ്മുടെ വർഗ്ഗത്തിന്റ് ഇവിടെ തിരിച്ചെത്തിയാലേ സമാധാനമായി മരിക്കാൻ കഴിയൂ.

അഹറോൻ: അമ്മായി പുറത്തേക്കു വരൂ. അങ്ങൾക്കു നിങ്ങളെ കാണണം. അവിടെ എന്തിനാ കൊച്ചു പെണ്ണുങ്ങളെപ്പോലെ ഒളിച്ചു നില്ക്കുന്നത്?

നവോമി: മകളേ, ദൈവം നിങ്ങളെ അനുഗ്രഹിക്കടെ. ഞാൻ വളരെ യേറെ കഷ്ടതകൾ സഹിച്ചു. എങ്കിലും ഇന്നെനിക്ക് സമാധാനമാണ്. നിങ്ങളുടെയിടയ്ക്ക് തിരിച്ചെത്താൻ എനിക്കു ഭാഗ്യമുണ്ടായി. എന്റെ മകൾ പോയെങ്കിലും നിങ്ങളെല്ലാവരും ഉണ്ടല്ലോ എനിക്കു മകളായിട്ട്.

ശിമയോൻ: ഖാക്കുണ്ട് അപ്പൂപ്പന്റ് അകൂടത്തിൽനിന്ന് ഒന്നു മാറ്റി നിർത്തിയേക്കണേ.

ജോവാൻ : ഇതാ ഈ കാര്യം തീർത്തിട്ട് തമാശു പറയാം. നവോമി തിരിച്ചു വന്നപ്പോൾ അവളുടെ വയൽ തിരിച്ചു കിടി. പക്ഷേ അവർ എങ്ങിനെയാണ് തന്നത്താൻ അത് കൂലി ചെയ്യുക.

അഹറോൻ : അങ്ങളെല്ലാം അഹാലിമാം. തൽലാർ.

ജോവാൻ : അതൊന്നും നടപ്പില്ല അഹറോൻ. ശ്ലിരമാലി അങ്ങനെ ചെയ്യാൻ നമുക്കു കഴിലുമോ? കഴിഞ്ഞാൽ തന്നെ അവർ അതൊന്നും ബീകരിക്കുകയില്ലെന്നു നിങ്ങൾക്കറിലാം. അവർക്കു ആടു വാങ്ങണമെന്നാണു മോഹം. അതിനുവേണ്ടി ശ്ലലം വില്ക്കാൻ പോകലാണു. നമ്മിൽ ആരെങ്കിലും അതുവാങ്ങണം.

അഹറോൻ : അങ്ങളുടെ കൽലിൽ പണമില്ല. നിങ്ങൾ തന്നെ വാങ്ങിക്കൊള്ളൂ.

ജോവാൻ : അതു പണ്ടില്ല. അഹറോൻ. ഏഴവും അടുത്ത അവകാശിക്കേ അതു വാങ്ങാവൂ എന്നാണു നമ്മുടെ നിലമം. അല്ലേ അപ്പൂപ്പാ?

ലാമൂണ്ടു : അതേ. അലാൾക്കു വേണ്ടെങ്കിൽ അടുത്തലാൾക്കു.

ശിമലോൻ: ആരാണു ഏഴവും അടുത്ത ബന്ധു?

അഹറോൻ : ഏതാലാലും നീലല്ല. അപ്പൂപ്പനോടു ചോദിച്ചാലറിലാം.

ലാമൂണ്ടു : ഞാൻ ആലോചിച്ചു നോക്കട്ടെ. എലിമേലക്കിന്റെ അപ്പൻ.... ആഹാ അതു കണ്ടുപിടിക്കാൻ വിഷമമില്ലല്ലോ. ലേവിലാണു. എലാഹുവിന്റെ മകൻ ലേവി. ആഹാ, അതാണവർ മിണ്ടാതെ ഇരിക്കുന്നതു.

ശിമലോൻ: അവർ ആ വിൽക്കുഭരണിലോടു എന്തോ രഹസ്യം പറഞ്ഞു കൊണ്ടിരിക്കലാണു.

ലേവി : ഇല്ല ചങ്ങാതി. ആരും എന്നെ ഓർത്തില്ല. അതുകൊണ്ടു ആനും ഒന്നും പറഞ്ഞില്ല. അമ്മാലി പോലും എന്നെ ഓർമ്മിച്ചില്ല. എനിക്കറിലാം. ആനാണു ഏഴവും തൊട്ടടുത്ത ബന്ധുവെന്നു.

ലാമൂണ്ടു : ശരി നീ വന്തു വാങ്ങാൻ തൽലാറാണോ?

ലേവി : ഞാൻ വാങ്ങിക്കൊള്ളാം. വാങ്ങാതൊക്കുമോ? തല്ക്കാലം വന്തു വാങ്ങണമെന്നു എനിക്കു ആഗ്രഹമില്ല. പണവും കുറവാണു. എങ്കിലും ഇതൊരു ചുമതലയല്ലേ? എല്ലാവരും കൂടി നിർബന്ധിക്കുകയാണെങ്കിൽ ....

യോവാൻ : നിർണ്ണായിച്ചിടുക വേഗം. മനസ്സുറപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടോ മതി. എന്നാൽ, ഇതിന്റെ കൂടെ മറ്റൊരു കാര്യം കൂടി ചെയ്യണം. ഈ വസ്തുവിന്റെ മറ്റൊരു അവകാശികൂടിയുണ്ട്.

മഹ്ലോൻ : ആരാണത്?

യോവാൻ : മഹ്ലോവിന്റെ വിധവ. ഒരു മോവാബുകാരി.

ലേവി : അവർ ഇവിടെയുണ്ടെന്നറിഞ്ഞോ?

യോവാൻ : നവോമിയുടെ കൂടെ പോന്നു.

കിമ്മ്ലോൻ: അപ്പോൾ അവരുടെ കൂടെയോ? നല്ല കഥയായി. ഇതൊരു വിധ്വംസനമല്ലേ?

മഹ്ലോൻ : നീ വിധ്വംസനമെന്നു ബന്ധുക്കാർക്കും ഒന്നിനും നിർബന്ധവും ഇല്ല.

യോവാൻ : അതെങ്ങനെയെങ്കിലും ആകട്ടെ മഹ്ലോൻ. പക്ഷേ അവർക്കും ഈ വസ്തുവിൽ അവകാശമുണ്ട്.

ലേവി : അതുകൊണ്ട് ?

യോവാൻ : അവർക്കും വില കൊടുക്കണം.

ലേവി : ഒരു വസ്തുവിന്റെ ഭൗതികാവശ്യം വില കൊടുക്കണോ? അതു വേർതിരിയോ.

ബാമുൽ : എനിക്കൊന്നും മനസ്സിലാകുന്നില്ല. അവളുടെ അവകാശം പണം കൊടുത്തു വാങ്ങാൻ കഴിവില്ല. അവളെന്തിനാണ് വാങ്ങിക്കുന്നത്.

ലേവി : എന്തിന്?

ബാമുൽ : ചെറുക്കാ നിനക്കു നിയമം അറിവില്ല. അവർ മഹ്ലോന്റെ ഭാര്യ ആയിരുന്നു. അവർക്കു സന്തതി ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. ഇനി നീ മഹ്ലോന്റെ വസ്തു വാങ്ങിയ്ക്കുമ്പോൾ ആ വിധവയിൽ മഹ്ലോനു സന്തതി ജനിപ്പിച്ചുകൊടുക്കണമെന്നാണ് ഇസ്രയേലിന്റെ നിയമം.

ലേവി : വൻതു വാങ്ങിച്ചാൻ പോരാ. ഇനി ഓ സ്ത്രീയെ വിവാഹം ചെയ്യുകയും വേണമെന്നോ?

ഖാമൂന്റ് : അതെ. എന്തു തന്നെ.

ലേവി : എനിയ്ക്കു വയ്യാ.

ശിമയോൻ : ഇവിടെ തയ്യാറുള്ളവർ വേണ്ടുവോളമുണ്ട്, അപ്പൂപ്പാ.

അഹറോൻ : അപ്പൂപ്പാ അവന്റ് മീശ മുളച്ചിട്ടില്ല.

ജോവാൻ : അപ്പോൾ എന്തു പറയുന്നു ലേവി?

ലേവി : ഞാൻ വൻതു വാങ്ങുന്നില്ലെങ്കിലോ?

ജോവാൻ : എങ്കിൽ സർവ്വാവകാശവും അടുത്തയാളിന്റ് ഒഴിഞ്ഞുകൊടുക്കണം.

ചിലർ : അപ്പൂപ്പാ ഞങ്ങളൊക്കെ തയ്യാറാണ്.

ഖാമൂന്റ് : ഇല്ല മകളേ, അവകാശക്രമം അനുസരിച്ചു മാത്രം.

അഹറോൻ : അടുത്തയാളാനാണ്. ഞാനാണോ?

ഖാമൂന്റ് : തൃതിപെടാതെ. ജോവാൻ നിങ്ങളാണ് ഇനിയത്തെ അവകാശി.

അഹറോൻ : ഞാൻ ചേട്ടനാണോ. ശരി സമ്മതിക്കണം, ജോവാൻ.

ജോവാൻ : വൻതു വാങ്ങിക്കാൻ സന്തോഷമാണ്. പക്ഷേ ഇത്രയും പ്രായമായിട്ട് ഞാൻ വിവാഹം ചെയ്യുന്നത് ഭംഗിയാണോ?

ഖാമൂന്റ് : വിധവയെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ ഏതു കിഴവനും ആകാം.

ശിമയോൻ : (പതുക്കെ) അപ്പോൾ കാർന്നോർക്ക് ഇപ്പോഴും നോട്ടമുണ്ട്.

ഖാമൂന്റ് : എന്തു പറയുന്നു ജോവാൻ.

ജോവാൻ : അതാണ് നിങ്ങളുടെയെല്ലാം ഇക്ടമെങ്കിൽ

എല്ലാവരും : അതേ അതേ ജോവാൻ തന്നെ.

ഖാമൂന്റ് : ലേവിയുടെ അവകാശം പിൻവലിച്ചെങ്കിൽ നിന്റെ ചെരുപ്പ് ഊരി ജോവാനിന്റെ കയ്യിൽ കൊടുക്കൂ.

ലേവി : ഇതാ.

ഖാമൂൽ : ഇതാ. എല്ലാവരും കേട്ടുകൊള്ളൂ. ലേവി, തന്റെ അവകാശം ജോവാനിന്റെ വിട്ടുകൊടുത്തു. ജോവാൻ, മഹലോന്റെ ഭാര്യയായിരുന്ന അവളെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ പോകുന്നു. നവോമി, നിങ്ങൾക്കു ഇന്നു തൃപ്തിയല്ലേ.

നവോമി : ദൈവം നിങ്ങളെയെല്ലാം അനുഗ്രഹിക്കട്ടെ. രൂത്ത്, രൂത്ത് പുറത്തു വരൂ. ഇതാ നിന്റെ ഭർത്താവിന്റെ ജന്ധു നിന്നെ സ്വീകരിക്കുവാൻ സമ്മതിച്ചിരിക്കുന്നു.

(കാൻപെരുമാറ്റം, പിറുപിറുക്കൽ)

അഹറോൻ : എടാ കിഴവൻ ജോവാൻ നമ്മളെ പറ്റിച്ചു.

ശിമയോൻ : എന്താ ലേവി, തീരുമാനംവിത്തിത്തമായി പോയി അല്ലേ?

ഖാമൂൽ : ശ്ശ് തമാശകളൊക്കെ പിന്നെ. മകളേ രൂത്തു നിന്നെ ജങ്ങളിലൊരാളായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇസ്രായേലിനെ സൃഷ്ടിച്ച റാഹേലിനേയും ലേയത്രെയും പോലെ നീയും സൗഭാഗ്യവതിയായിത്തീരാൻ ദൈവം അനുഗ്രഹിക്കട്ടെ. സഹോദരി നവോമി നിങ്ങൾക്കും അനുഗ്രഹം ഉണ്ടാകട്ടെ.

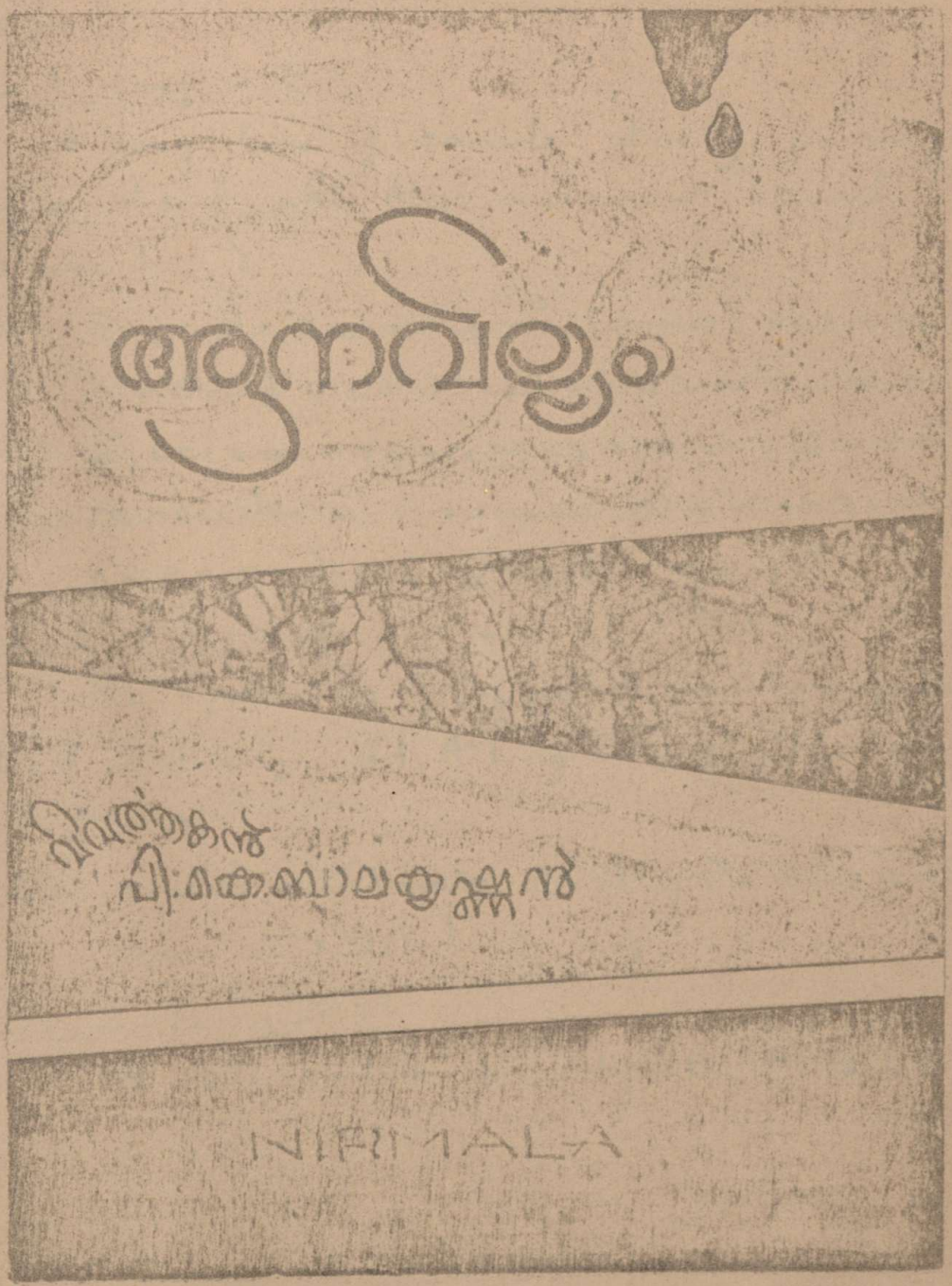
അഹറോൻ : ജോവാൻ, ഒന്നുകിൽ നാളെ നല്ലൊരു കല്യാണ സദ്യ. അല്ലെങ്കിൽ ഇപ്പോൾ തന്നെ എന്തെങ്കിലും കൂടി വേണം.

ജോൻ : എല്ലാം തയ്യാറുണ്ടു്. അതമാനന്മാർ തുടങ്ങണം.

ഖാമൂൽ : (പതുക്കെ) എടാ ജോവാൻ നിയൊരു വിക്രമനാണല്ലോ. നിനക്കിത്ര ബുദ്ധിയുണ്ടെന്നു ഞാൻ ധരിച്ചിരുന്നില്ല. പക്ഷെ എനിയ്ക്കിതിലെല്ലാം നവോമിയുടെ കൈ കാണാം. ജോവാൻ, രൂത്ത്, നവോമി! അഹോവാ അനുഗ്രഹിക്കട്ടെ.

സ്വീകരണം

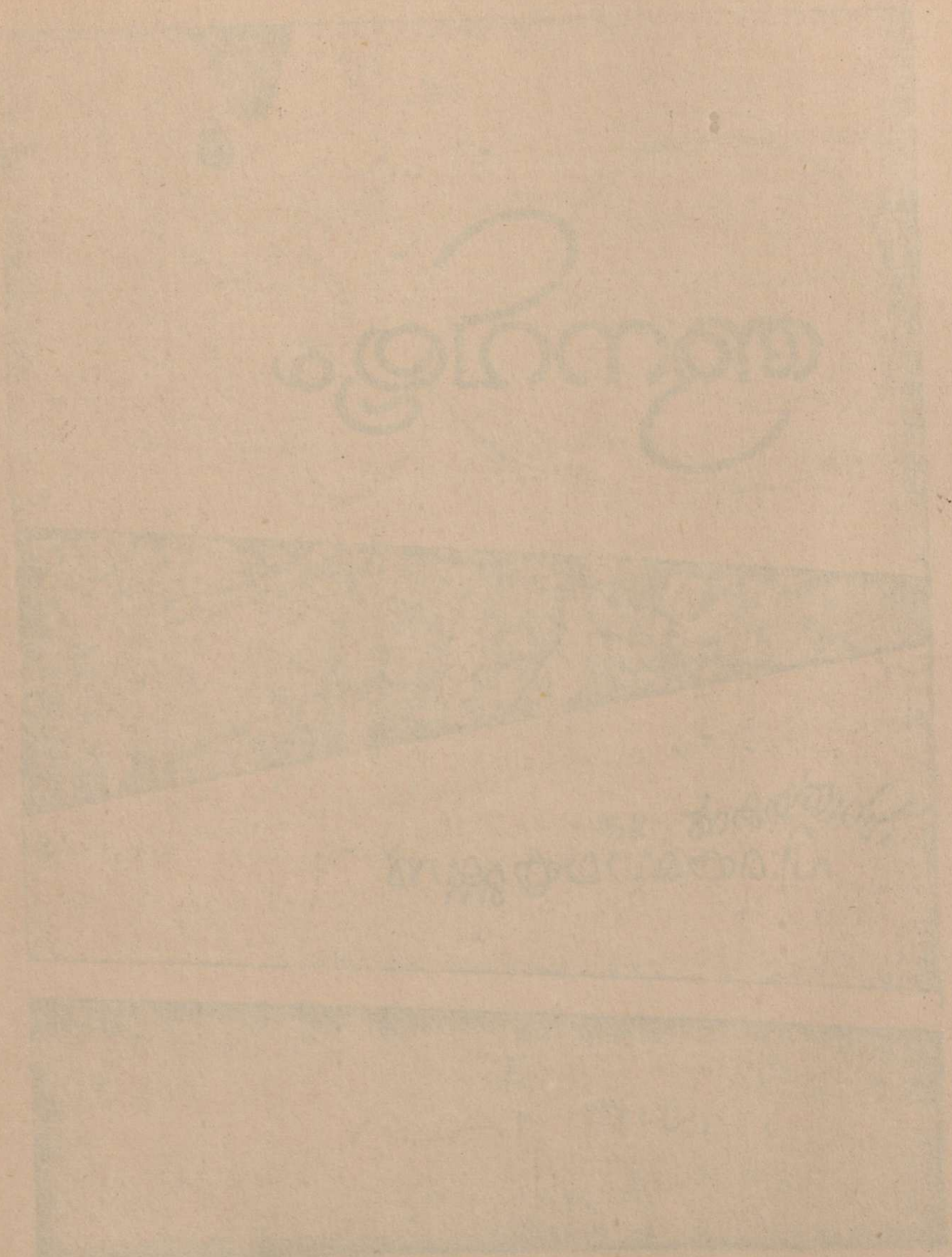
ഗുരുവിനു്



അനവിലും

വിവർത്തകൻ
പി. കെ. ബാലകൃഷ്ണൻ

NIRMALA



Sequence One.

Fade in

Scene 1. Long Shot.

A long line of camels slowly passing along a desert path. After a moment camel bells are heard.

voice: [illegible] (pause) [illegible]

Scene 2. Long Shot.

the Pyramids of Egypt. A caravan passes by the distant Pyramids. A long line of pilgrims on foot.

voice: [illegible]

Scene 3. Long Shot

A wide stretch of countryside, there is

ഗ്രന്ഥസൂചിക

സി.ജെ. തോമസിന്റെ രചനകൾ: — [illegible]

1. ഭാവി (പുസ്തക നിരൂപണം), ചിത്രോദയം. 1945 ഡിസംബർ 23.
2. മേൽവിലാസം " " 1946 ജനുവരി 23.
3. ജീവരകൾ " " 1946 ഫെബ്രുവരി 23.
4. പതിമൂന്നാം പേജ് ചിത്രോദയം 9..12..45 മുതൽ 17..3..46വരെ.
5. നാടകശാലകൾ പ്രസംഗവേദികളല്ല. ചിത്രോദയം. 16..2..1946.
6. കേരളീയ സൂത്തത്തിന്റെ പുരോഗതി. " 19..4..1946.
7. കേരളവും സിനിമാ വ്യവസായവും. കേരളഭൂഷണം വിശേഷാൽപ്രതി. 1946.
8. ജലാജലം. (പുസ്തകനിരൂപണം) ചിത്രോദയം. 1121 ധനു 8.
9. പതിമൂന്നാം പേജ്. പ്രസന്നകേരളം. 28..7..46 മുതൽ 18..8..46 വരെ.
10. ജമരകവി. പുസ്തകനിരൂപണം. പ്രസന്നകേരളം. 1946 മേയ് 5.
11. നവദർശനം. " " 1946 മേയ് 12.
12. പി.ടി.പുന്നൂസ് (തുലികാചിത്രം) " 1946 മേയ് 25.
13. പടം രാജി വയ്ക്കണം " 1946 ജൂൺ 16.
14. പടത്തിന്റെ രാജിപ്രശ്നം " 1946 ജൂലൈ 7.
15. നാടകവേദി - ചിലസ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ " 1946 ഓഗസ്റ്റ് 11.

16.	നാടകവേദികൾ പ്രണംഗവേദികളല്ല. ചിത്രോദയം.	1946 ഫെബ്രുവരി	16.
17.	നാടകവേദി. പ്രണതകേരളം	1946 ആഗസ്റ്റ്,	18.
18.	മീരാ. ജിനിമാനിരൂപണം. " "	1946 സെപ്തം:	1
19.	മകളുടെ മകൾ. (നിരൂപണം) " "	1946 സെപ്തം:	15
20.	ഇൻതൃയിലെ ദേശീയപത്രങ്ങൾ " "	1946 ഒക്ടോ:	6
21.	അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു. (നാടകം) മംഗളോദയം	1121 മീനം.	
22.	•അച്ഛന്റെ അനുകൾ (മംഗളോദയം.	1947 നവംബർ	
23.	•ധനശാസ്ത്രപ്രവേശിക. " "	1122 എടവം	
24.	•പതിതപങ്കജം " "	1122 മിഥുനം	
25.	•കരുണമുതൽ സംഗീത നാടകത്തിന്റെ ഗതി " "	1122 മിഥുനം	
26.	•നവോന്മേഷം " "	1122 മേടം	
27.	•അസ്ട്രോളജർ " "	1123 ചിങ്ങം	
28.	•വചനം രൂപമായി. പുസ്തകം 24. ലക്കം 2 " "	1123	
29.	•എന്റെ ചങ്ങംപുഴ " "	1123 മേടം	
30.	•ചരിത്രവും വ്യക്തിയും. സാഹിത്യപരിഷത്ത്. ലക്കം 1. പുസ്തകം 16	1123	
31.	•ആദിയിൽ വചനം ഉണ്ടായിരുന്നു. മംഗളോദയം	1123 മീനം	
32.	ഇരുളടഞ്ഞ ഇന്ത്യ. പൗരപ്രഭ	1948 ഫെബ്രു:	1
33.	ഇ.എം.എസ്. (തൂലികാചിത്രം) " "	1948 ജനു:	25
34.	രാഷ്ട്രീയവാദങ്ങൾ. സാഹിത്യപരിഷത്ത്	1123	
35.	•തുറന്ന വാതിൽ . പുസ്തകം 16. ലക്കം 3 " "	1123	

36. ആഭരണങ്ങൾ. ആഹിതു പരിഷത്. പുസ്തകം 16. ലക്കം 4. 1123

37. മനുഷ്യൻ കൂടിചേർത്തതിനെ ദൈവം അകന്നാതിരിക്കട്ടെ.
മംഗളോദയം. പുസ്തകം 23. ലക്കം 5 1123 ചിത്തം
(അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു. മൂന്നാം അങ്കം)

38. നീണ്ടകവിതകളുടെ അവതാരിക 1948

39. പുളിമാനയുടെ അമത്വവാദി. മംഗളോദയം 1123 കുംഭം

40. •വേശു അമ്മയുടെ വിശറി "മ" 1123 വൃശ്ചിക

41. •1. നാണയപ്രശ്നം. 2. ഉറുപ്പിക "" 1123 തുലാം

42. ~~ഞോക്കുലിഞം. സ.പ്ര.സ. കോട്ടയം.~~ 1948 ജൂൺ

43. ~~മതവും കമ്യൂണിസവും. ""~~ 1948 ജൂലൈ

44. കഥയുടെ കഥ ഒന്ന്, രണ്ട്, മൂന്ന് 1949 ജനുവരി

45. •വെട്ടൂരിന്റെ കഥാസമാഹാരം മംഗളോദയം 1124
ലക്കം 8. പുസ്തകം 24.

46. •വിത്തികളുടെ ബർഗ്ഗം "" ലക്കം 9 1124.

47. •ജാൻ. മംഗളോദയം. ലക്കം 12 1124

48. •സ്ത്രീകൾ എന്തുചെയ്യണം. ലോകവാണി. വാല്യം 2 ലക്കം 4 1949

49. അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു. സ.പ്ര.സ. കോട്ടയം 1949

50. കുറെക്കൂടി നീണ്ട കവിതകൾ - അവതാരിക 1950

51. •ഒരു ചെറിയ കാര്യം . മംഗളോദയം. 1125 മിഥുനം

52. ഇതയഗീതം. ഡെമോക്രാറ്റ്. 1950 ഒക്ടോ

53. •പരിപാവനമായ സ്നേഹം. ഡെമോക്രാറ്റ് 1950 ""14

54. അപൂർവസഹോദരർ. (അനിമാനിരൂപണം) ഡെമോക്രാറ്റ് 1950 നവം. 4

55. ടെലിപ്പിംഗ് വിപ്ലവം. " " 1950 നവം. 25

56. •മലക്കോൻസ്കി എന്ന മനുഷ്യൻ. മംഗളോദയം. പുസ്തകം 25. ലക്കം 3. 1125

57. കലയുടെ ഒരു സ്വഭാവം. ലോകവാണി. വാല്യം 3. ലക്കം 4. 1950

58. •പിന്നെയോ? " " വാല്യം 3. ലക്കം 2. 1950

59. ഒരു ചെറുകഥയെപ്പറ്റി. വാർഷികപ്പതിപ്പ്. ലോകവാണി 1950

60. കൊമ്പലം സമ്മേളനം. വാല്യം 2. ലക്കം 2 " " 1950

61. •നാടകീയവീക്ഷണം. വാല്യം 2. ലക്കം 9. " " 1950 ഫെബ്രു:

62. കുറുക്കുവഴികൾ. മംഗളോദയം 1126 ചിങ്ങം

63. ഉയരുന്ന യവനിക. സ.പ്ര.സ. കോട്ടയം 1950

64. വിലയിരുത്തൽ. സ.പ്ര.സ. " " 1951

65. ഒരു സോഷ്യാമാരനും അമ്പതുറു കാഴ്ചമാരും. കേരള ഭൂഷണം (വാർഷികപ്പതിപ്പ്) 1952

66. •ഇടപ്പ്ചേരിയുടെ ഭാരം. മാതൃഭൂമി. ലക്കം 28. പുസ്തകം 31. 1953 സെപ്തം:

67. •ഒരത്ഭുതപ്പിറവി. മാതൃഭൂമി. ലക്കം 40. പുസ്തകം 31 1953 ഡിസംബർ

68. ശൃംഗാര സരസ്വതി. കേരളഭൂഷണം. വാർഷികപ്പതിപ്പ്. 1953-54

69. •ജനാധിപത്യത്തിനൊരു മാപ്പു സാക്ഷി. മാതൃഭൂമി 1954 ജനു: 3

70. ജനുവരി ഒൻപത്യ്. തർജ്ജമ. സ.പ്ര.സ. കോട്ടയം 1952

71. ഇവൻ എന്റെ പ്രിയ പുത്രൻ. " " 1953 ഫെബ്രിൽ

72.	1128ൽ ലക്കം 27. സ.പ്ര.സ. കോടതം		1954
73.	ശലോമി	"	1954
74.	പ്രൊഫസ്സറിന്റെ കടിച്ച. മാതൃഭൂമി		1954 ജനുവരി 24
75.	വരും മനുഷ്യർ.	"	1954 ഫെബ്രുവരി 7
76.	ചലച്ചിത്രവ്യവസായം	"	1954 മാർച്ച് 29
77.	ബലിഷാരതിന്റെ കല	"	1954 ഒക്ടോബർ 3
78.	ഹരിജൻ കമ്യൂണിസം. കേരളകൗമുദി. വാർഷികം.		1954-55
79.	ആർഗിണി. ശർമ്മത. സ.പ്ര.സ. കോടതം.		1955
80.	ആ മനുഷ്യർ നീ തന്നെ.	"	1955 മേയ്
81.	യിഫ്താഹിന്റെ മകൾ	"	1955 മേയ്
82.	നടുമ്പിലീകിരുടു	"	1955 നവംബർ
83.	ഭൂതം	"	1956 മേയ്
84.	തീടു ചൈതന്യം	"	1956 ഒക്ടോബർ
85.	നാടുഭരിപരിവർത്തനത്തിന്റെ രഥസംഹിത. മാതൃഭൂമി		1956 മാർച്ച് 18
86.	രൂപ . (ഏകാങ്ക നാടകം) സഹിത്യപരിഷത്ത്.		1957 ജൂൺ
87.	[illegible] ഉറുംപുകൾ. ഗ്രൗപുരം. (കിടപ്പറയിലെ നാടകത്തിന്റെ മാതൃഭാഗം)		1957
88.	ഉർശുയുടെ സന്തോഷ നാരം (ശർമ്മത) ഗ്രൗപുരം 4		1957
89.	നാടകം. (ലഘുനാടകം) ഗ്രൗപുരം		1957
90.	കിടപ്പറയിലെ. (ശർമ്മത)		1959 സെപ്തംബർ
91.	സ്വതന്ത്രഭാരതത്തിലെ സാഹിത്യകാരന്റെ നിലപാട് സ്വതന്ത്രാഭിപ്രായ പബ്ലിക്കേഷൻസ്		1959

92. നമ്മുടെ രാജ്യത്തിന്റെ സുവിശേഷം. നെഹ്രു ഓർ കേരളം. 1959 ഫെബ്രുവരി

93. ഒരു വേദപുസ്തകം മതഭ്രാന്തരുടെ കൈയിൽ. " 1959 സെപ്തംബർ

(19) 94. ജനിതക ശാസ്ത്രം. ചരിത്രം. സാഹിത്യപരിചയം 1960 ജനുവരി

95. സഭ്യതയുടെ വക്താക്കൾ അഴിമതിയുടെ പ്രചാരകർ 1960 ജനുവരി

96. മനുഷ്യന്റെ വളർച്ച 1960 ഫെബ്രുവരി

97. ഫിദലിന്റെ കല്യാണം (നാടകം) 1960 മാർച്ച്

98. വിപ്ലവുദ്ഘോഷം " 1960 മാർച്ച്

99. ലിസിസ്ട്രാറ്റാ (ഒരു ഫലിതം) 1961 ഫെബ്രുവരി

100. സി.എം. സോഷ്യലിസ്റ്റിന്റെ നാടകീയത. ശ്രീമതി ഗ്രിഗറിന്റെ ഓർമ്മ പുസ്തകത്തിന്റെ പുറകിൽ. തിരുവനന്തപുരം. 1970 ഫെബ്രുവരി

101. **Will the Congress consider - The only way back to power.** ~~The Voice of Kerala~~ The Weekly Kerala. 1958 April 5.

102. **Cut out this Pasternack business.** The Weekly Kerala. 1958 April 13.

103. **France out of the woods.** The weekly Kerala. 1958 April 21

104. **Unto us ~~of keep~~** a King The weekly. kerala, Saturday, 1958 October 4

105. **A red streak in ~~Blue Dambe~~** the Blue Danube. The weekly. kerala 1958. June. 21

106. **Cavalcade** . The weekly Kerala. 1960 February. 20.

107. **Brother against Brother** . The weekly kerala. 1960 January. 23.

108. **In memorium** The weekly kerala. 1958. August 16

109. **Stockholm, Stockholm** The weekly kerala, 1958. July. 12

110. **Sixth Commandment** The weekly kerala, 1958. June. 14

111. **What men live by** The weekly kerala, 1958. October, 18

112. **Smiling Diogenese** The weekly kerala, 1958 August- 2

113. **Thirty piece of silver.** . The weekly kerala. 1958. May. 24

114. changing face of political kerala. The weekly kerala. 1960 Febru: 20

115. The elder brother of the Prodigal - The weekly Kerala. 1960, April. 2

116. Kerala Version of anti-Semitism. The weekly kerala. 1958. october 11.

<u>മറ്റു പുസ്തകങ്ങളും ലേഖനങ്ങളും:</u>

അമരൻ, മരിച്ചിട്ടുപോയ സി.ജെ.മിനെ കണ്ടു, മലയാളനാടും 1960 സെപ്തംബർ 13.

അരവിന്ദൻ, 1968. നാടകകലരി, കെ.എൻ. സുഭിഷ്ണ. 1968.

അരവിന്ദൻ, കേരള കലാവേദി, തിരുവനന്തപുരം, 1972

ഇ.എം.എസ്., മാർക്സിസവും മലയാള സാഹിത്യവും, ചിന്ത, 1974.

കുടിയൊഴിക്കപ്പെട്ടവർ, ഒരന്വേഷണ നാടകം, മാതൃഭൂമി, 1954 മേയ് 2.

കുഞ്ഞ ബൈബിൾ, സഭാസാഹിത്യ ചരിത്രം, വിദ്യാസാഹിത്യ നികുതം. 1960.

കുഞ്ഞിപ്പിള്ള എൻ. കൈരളിയുടെ കഥ, സ.പ്ര.സ. കോട്ടയം 1975.

കുഞ്ഞിപ്പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ, സ.പ്ര.സ. കോട്ടയം, 1976

കുഞ്ഞിപ്പിള്ള ഇ.വി., ഇ.വി.കൃതികൾ, വാല്യം 2. സി.സി.സുധീർ. 1978.

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, പേരൂർക്കോട്ട്. മലയാളനാടകചരിത്രം. പ്രഭാത്, പോർട്ടലൂ. 1970.

ജി.കെ.എൻ. പുനർജ്ജനിപ്രവാഹം, മാതൃഭൂമി, 1958 ജൂൺ 28.

ജോസഫ് മുണ്ടശ്ശേരി, ഉയരുന്ന യവനിക, നിരൂപണം, മംഗളോദയം 1126 മകരം 29

ജോസഫ് മുണ്ടശ്ശേരി, കൊഴിയുന്ന ഇലകൾ, [illegible] 1965.

ടോം ജോസ്, ഇവനെന്റെ പ്രിയ പുത്രൻ, സാഹിത്യ പരിഷത്ത്. 1963 മാർച്ച്

സി.ജെ. തോമസ് ഒരു സിംഫോണിക്, സ.പ്ര.സ. കോട്ടയം 1961.

സി.ജെ. സ്മാരകഗ്രന്ഥം, കവി. ജന്മദിനാഘോഷ. എറണാകുളം. 1961.

നമ്പൂതിരി എ.പി.പി. നാടകവേദിയിലേക്കൊരു നടപ്പാത, പൂർണ്ണ, കോഴിക്കോട്.'67

നാരായണപിള്ള കെ.എസ്. ഇവൻ വീണ്ടും വരുന്നു (നിരൂപണം) സാഹിത്യപരിഷത്ത്, 1953 ജനുവരി 7.

നാരായണപിള്ള സി. തിരുവിതാംകൂർ സ്വാതന്ത്ര്യസമരചരിത്രം. ഫോർവേഡ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 1972

നാരായണൻ കാട്ടുമാടം, മലയാള നാടകങ്ങളിലൂടെ, ഉദയാപ്രസ്, പാലക്കാട്ടു, 1960.

നാരായണൻ കാട്ടുമാടം, നാടകരൂപചർച്ച. സ.പ്ര.സ. കോട്ടയം. 1973

നാരായണൻ കാട്ടുമാടം, സൊഫോക്ലിസിനൊരു മുഖവുര. കറന്റ് ബുക്സ് തൃശ്ശൂർ. 1958.

നാടക കളരി. സി.ജെ. സ്മാരകപ്രസംഗ സമിതി. 1972

പരമേശ്വരൻ പിള്ള എൻ. മേക്കൊമ്പ്, നവീനനാടകാദർശം. സ.പ്ര.സ. കോട്ടയം 195

പരമേശ്വര അയ്യർ ഉള്ളൂർ. സാഹിത്യചരിത്രം, കേരളസർവകലാശാല, 1967

പിള്ള എൻ.എൻ. നാടകദർപ്പണം, എൻ.ബി.എസ്. 1971

പിഷാരടി, കെ.പി.എൻ. (പരിഭാഷകൻ) ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്ര. കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1971.

ഭാസ്കരൻ പി. ഇവരെ പരിചയപ്പെടുക, ലോകവാണി, വാല്യം 2. ലക്കം 11, 1950

ബൈജിൻ, ബൈജിൻ സൊസൈറ്റി ഓഫ് ഇൻത്യാ, ബാംഗ്ലൂർ,

മാർക്സും ഏംഗൽസും, കമ്യൂണിസ്റ്റ് മാനിഫെസ്റ്റോ, പ്രോഗ്രസ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, മോസ്കോ, 1975.

മേഴ്സ് ജ്യോതിസ്, (സി.ജെ.യുടെ ചരമക്കുറിപ്പ്) സാഹിത്യപരിഷത്, വാല്യം 29. ലക്കം 3. 1960

രാമൻപിള്ള സി.വി. പ്രഹസനമാല, സ.പ്ര.സ. കോട്ടയം. 1973.

ലീലാവതി എം. നവരംഗം. സ.പ്ര.സ. കോട്ടയം, 1976.

വർക്കി എം.എം. ഓർമ്മകളിലൂടെ, 1974. (അദ്ധ്യായം 22 സി.ജെ.തോമസ്)

വിശ്വവിജ്ഞാനകോശം. സ.പ്ര.സ. കോട്ടയം. 1970

വെൻസിലൂർ. ഇ.എം.ജെ. തവളകൾ, (തർജ്ജമ) സാഹിത്യ അക്കാദമി, ന്യൂ ഡൽഹി, 1964.

ശർമ്മ പി.എൻ., സി.ജെ. തോമസ്, മലയാളരാജ്യം, 1960 ഭാഗസ്റ്റ് 2.

സുരേന്ദ്രൻ കെ. ജവൻ വീണ്ടും വരുന്നു. (നിരൂപണം) മാതൃഭൂമി 1950 ഭാഗസ്റ്റ് 20.

ഹരിശർമ്മ എ.ജി. നാടകപ്രവേശിക, സ.പ്ര.സ. കോടുകം. 1963

റോസി തോമസ്, ഇവൻ എന്റെ പ്രിയ സി.ജെ. സ.പ്ര.സ. കോടുകം. 1973.

---

1. ABRAMS, M.H. The Mirror and the Land, Oxfore University Press - 1971.

2. ANDERSON, M.J. (Ed), Classical Drama and its Influence Methuen & Co. Ltd. - London - 1965.

3. ANTONIN, ARTAUD, The Theatre and its Double, Evergreen Grove Press - New York - 1958.

4. ARISTOPHANES, The Plays of Aristophanes, J.M. Dent & Sons Ltd. 1945.

5. ATKINS JOHN, Ernest Hemingway, Peternevill Ltd., Newyork, 1962.

6. ARNOT, PETER, D., M.A. Ph.D., An Introduction to the Greek Theatre, Macmillan & Co. Ltd - London, 1959.

7. AZAD, MAULANA ABULKALAM, India Wins Freedom, Orient Longmans - 1959.

8. BAKER, BLANCH, M., Theatre and Allied Arts Wilson, Newyork, 1952.

9. BENTLEY, ERIC, The Drama Review, Vol. 13. No.1, The School of the Arts, New York University - 1968.

10. BENTLEY, ERIC, The Cult of the Superman, Robert Hale Ltd. London - 1947.

11. BENTLEY, ERIC, The Cult of the Superman, Robert Hale Ltd. London - 1947.

12. BENTLEY, ERIC, The Modern Theatre, Robert Hale Ltd. London - 1948.

13. BROWN, JOHN RUSSELL, Theatre Language, Allen Lane the Penguin Press - London, 1972.

14. BROWN, IVOR, Shaw in his time, Thomas Nelson Printers, Briton - 1967.

15. BROWNE, MARTIN, E., The Makeing of T.S. Eliot's Plays, Cambridge University Press - 1969.

16. BUTCHER, S.H., Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, Kalyni Publishers - Ludhiana - 1972.

17. BURG, EHREN, The People of Aristophenes, Newyork - 1962.

18. KRISHNA, CHAITANYA, A History of Malayalam Literature, Orient Longman - 1971.

19. CORNU, A., Marxism and Literary Decadence, The Modern Quaterly, Vol-2, No.1 - London, 1946-'47.

20. GRAIG, EDWARD GORDEN, On the Art of the Theatre, Mercury Books, London - 1962.

21. DALE, A.M., Collected Papers, Pub: by. Syndics of the Cambridge, University Press - London - 1969.

22. DAICHES DAVID, Virginia Woolf, New Directions Books (James Laughlism), New York, 1942.

23. DAWSON, S.W., Drama and the Dramatic, Methuen & Co. Ltd. - 1977.

24. DOWNS, BRIAN, W., Ibsen Intellectual Back Ground, CambFidge University Press - 1967.

25. DURANT, WILL, The Story of Civilization Ed. 14th - Simon and Schuster, New York - 1954.

26. DUNBAR, H., Complete Concordance to the Comedies and Tragedies of Aristophenes, Newyork - 1969.

27. EGRI, LAGOS, The Art of Dramatic Writing, Simon and Schuster, Newyork - 1960.

28. ELIOT, T.S., Murder in the Cathedral Printed in India by Rakesh Press - Published by R. Dayal, Oxford University Press - 1971.

29. ELIOT, T.S., Four Quartets, East Coker, Journey of the Magi, Modern Verse, Faber and Faber, London - 1969.

30. ESSLIN, M., Brecht, A.Choice of Evils Merewry - London - 1959.

31. ESYNCK, A.J., The Structure of Personality, Methuen & Co. 1960.

32. EWEN ERIC, Bertolt Brecht - His life, His art and His Times, Calder and Boyars - London - 1970.

33. FURST LILIAN, R., Romanticism in Perspective Macmillan, London - 1969.

34. GASSNER, JOHN AND QUINN EDWARD (Edited), The Reader's Encyclopedia of World Drama, Methuen & Co. Ltd., London First Print - 1970.

35. GASNER JOHN, Form and Idea in Modern Theatre, The Dayden Press - Newyork, 1956.

36. GASKELL RONALD, Drama and Reality, Routledge and Kegan Paul - London, 1972.

37. Dr. GEORGE, K.M., A Survey of Malayalam Literature, Asia Publishing House, Bombay - 1968.

38. HARPER AND BROTHERS, Masterpieces of World Literature, Ed: Magill (FN) - 1952.

39. HOSKOT, S.S., T.S. Eliot - His Mind and Personality, University of Bombay - 1961.

40. HULME, T.E., Speculations (ED) Herbert Read, Routledge and Kegan Paul - London, 1965.

41. JEE, SAROS COWAS, Sean O'Casey - The Man Behind the Play, Oliver and Boyd - London - 1963.

42. JUNG, C.G., Two Essays on Analogical Psychology, Routledge and Kegan Paul, London, 1953.

43. KAHLER, ERICH, Man the Measure, Ed.II, George Braziller - Newyork, 1956.

44. LAWSON, JOHN HOWARD, Theory and Technique of Playwriting and Screen writing, G.P. Putnam's Sons, Newyork, 1960.

45. LEVER KATHERING, The Art of Greek Tragedy, Methuen and Co.Ltd. London, F.P. 1956.

46. LITTLE FIELD, D., Twentieth Century Interpretations of the Frogs (ED), Newyork, 1968.

47. LORD, L.E., Aristophenes: His Plays and his Influence, Newyork, 1963.

48. LUCAS, F.L., Tragedy, Hogarth Press, London, 1949.

49. MEYER, MICHEL, Henrik Ibsen - The Marketing of a Dramatist Rupert Mart Dair's Ltd., 1962.

50. MARX, KARL, The poverty of Philosophy Progress Publishers, Moscow (6th) 1975.

51. MARX, KARL AND ENGELS FREDERIC, Literature and Art International Publishers, Newyork, 1947.

52. MARGESON, J.M.R., The Origin of English Tragedy Clarendon Press - Oxford, 1976 - p.192.

53. MOLIERE, The Miser (L'Avare), Included in the Plays of Moliere, Vol.VI, Transalated by A.R. Waller, John Grant - Edinburgh, 1926.

54. MURRAY, G., Aristophenes, A Study, Newyork, 1964.

55. NEWTON ERIC, Romantic Rebellion Longman, Briton - 1962.

56. NICOLL, ALLARDYCE, The Development of the Theatre, George G. Harrap & Co. Ltd., London - 1965.

57. NICOLL, ALLARDYCE, The Theatre and Dramatic Theory, George G. Harrap & Co. Ltd., London, 1962.

58. NICOLL, ALLARDYCE, World Drama, George G. Harrap & Co.Ltd. London, 1964.

59. NORTHROP, FRYE, The Stubborn Structure, Methuen & Co., London, 1970.

60. NORWOOD, GILBERT, M.A., Greek Comedy, Methuen & Co. Ltd., London, 1931.

61. NORWOOD, GILBERT, Greek Tragedy, Methuen & Co. Ltd., London, 1948.

62. PETER, U., Meats the Playwright, Routledge & Kegen Paul, London.

63. PEELE GEORGE, Peele's Plays and Poems, George Routledge & Sons Ltd., London, 1887.

64. PRIESTLY, J.B., Literature and Western man Heinemann - London, 1960.

65. PRIESTLY, J.B., The Art of the Dramatist, Heinemann - London, 1957.

66. READ, HERBERT (Ed), The Collected works of C.G. Jung, Routledge and Kegan Paul, London 1969.

67. ROBERTSON, ARCHIBALD, Marxism and Christianity, Modern Quarterly Vol.II - No:I, 1946-47.

68. ROLF FJELDE (Edited by) Ibsen (A Collection of Critical Essays) Prentice Hall, INC. Englewood, Cliffs, N.J. U.S.A. - 1965.

69. SHAW, BERNARD, The Quintessence of Isbenism, Constable and Company Ltd., London, 1913.

70. SHIPLEY, JOSEPH, T., Trends in Literature, Philosophical Library, New York, 1949.

71. SMITH, GROVER, T.S. Eliot's Poetry & Plays, A Study in Sources & Meaning, The University of Chicago Press - 8th Ed. 1967.

72. SPALTER, M., 'Brechts Tradition', Oxford University Press.

73. STANISLAVSKI CONSTANTIN, Building a Character Transalated By Elizabeth Reynolds Hapgood, Reinhardt & Evans, London, 1950.

74. STRANSS, L., Socretes and Aristophenes, Newyork, 1966.

75. STYAN, J.L., The Dark Comedy, Cambridge University Press, 1962.

76. STYAN, T.K., The Elements of Drama, Cambridge University Press, 1960.

77. VANLOON, HENDRIK WILLEM, Ancient Man, Modern Library - Newyork, Copy right Boni and Liveright - 1920.

78. WALDOCK, A.J.A., Sophocles - The Dramatist Cambridge University Press.

79. WILDER THORNTON, Three Plays (Our Town, the skin of our teeth, The Match Maker) Bantam Books, Published by Harper Prow, Newyork, 10th Ed. - 1965.

80. WIELDLI WALTER, The Art of Bertold Brecht, (English Version) Danien Russel, Merlin Press, London, Auheaton and Co. Ltd.

81. WHITMAN, CEBRIC, H., Soplocles, Harward University Press, Cambridge, Preface, p.1 - 1951.

82. WHIT MAN, C.M., Aristophenes and the Comic Hero, Cambridge Mass, 1964.

83. WILLET, J., The Theatre of Bertolt Brecht, Methuen & Co.Ltd., London, 1967.

84. WILDE, OSCAR, Plays, London and Glasgow, Latest Ed. 1963.