കൃഷ്ണനുവേണ്ടി ഒരുങ്ങൽ

രുസ്തം ഭറൂച്ച

(വിവർത്തനം - എ. പുരുഷോത്തമൻ)

സമർപ്പണം

ശതാബ്ദങ്ങളിലൂടെ കൃഷ്ണാട്ടം രൂപപ്പെടുത്തിയ
അജ്ഞാതരും വിസ്മൃതരുമായ
നൂറു കണക്കിന് ആശാന്മാരുടെ, നടന്മാരുടെ, നർത്തകരുടെ,
ഗായകരുടെ, ചമയകലാകാരന്മാരുടെ, അണിയറ ജോലിക്കാരുടെ,
നിശ്ശബ്ദമായ പ്രതിഷേധസ്വരങ്ങൾക്ക്

ഒരു മാന്തോപ്പിൽ കടന്നാൽ, നിങ്ങൾ, മാവുകളുടെ ഇലകളും, ചില്ലകളും, കൊമ്പുകളും എണ്ണുമോ? മാമ്പഴങ്ങളുടെ നിറം പരിശോധിച്ച്, അവയുടെ വലുപ്പം താരതമ്യപ്പെടുത്തുമോ? അതോ മാമ്പഴം തിന്നുമോ?

മാമ്പഴം തിന്നലാണ് ഏറെ ഉപയോഗപ്രദമെന്ന് സ്വാമി വിവേകാനന്ദൻ വിശ്വസിച്ചു. "ഇലകളും ശാഖകളും എണ്ണുന്നതും കുറിപ്പുകളെടുക്കുന്നതും മറ്റുള്ളവർക്കു വിട്ടു കൊടുക്കു" , അദ്ദേഹം ഭക്തിയോഗത്തിൽ നിർദ്ദേശിച്ചു.

"നിങ്ങളൊരു ഭക്തനാകാൻ ആശിക്കുന്നുവെങ്കിൽ കൃഷ്ണൻ മഥുരയിലാണോ അതോ വ്രജത്തിലാണോ ജനിച്ചത് എന്നോ, അദ്ദേഹം എന്തു ചെയ്തുവെന്നോ, ഗീതാപാഠങ്ങൾ അദ്ദേഹം പ്രകാശിപ്പിച്ച കൃത്യമായ തീയതി ഏതാണെന്നോ അറിയേണ്ട ഒരു ആവശ്യവും നിങ്ങൾക്കില്ല. ഗീതയിലെ മനോഹരങ്ങളായ കർമ്മ-സ്നേഹപാഠങ്ങൾ അനുഭവിക്കാൻ വെമ്പൽ കൊള്ളുകയേ വേണ്ടൂ. ഗീതയേയും അതിന്റെ കർത്താവിനേയും സംബന്ധിച്ച മറ്റു വിശദാംശങ്ങളൊക്കെ പണ്ഡിതന്മാർക്ക് ആസ്വദിക്കാനുള്ളവയാണ്. അവർക്കു വേണ്ടത് അവരെടുത്തു കൊള്ളട്ടെ. അവരുടെ പണ്ഡിതോചിതമായ വിവാദങ്ങളോട് "ശാന്തി, ശാന്തി" എന്നു പറഞ്ഞ് നമുക്കു മാമ്പഴം തിന്നാം."
(Vivekananda, 1983, p 16)

ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ഞാനും അതു തന്നെ ചെയ്യാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. കൃഷ്ണാട്ടം ആസ്വദിച്ച്, വാക്കുകളിലൂടെ അതിന്റെ രുചിയറിയാൻ ഞാനാശിക്കുന്നു. കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ എന്റെ അനുഭവം ഞാൻ പങ്കിടാനുദ്ദേശിക്കുന്നു; അല്ലാതെ പണ്ഡിതോചിതമായ ആവശ്യങ്ങൾക്ക് അതിനെ പുനർനിർമ്മിക്കാനല്ല. കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ നടനലാസ്യം പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ ഞാൻ ആശിക്കുന്നു. "ലാസ്യം" എന്നതുകൊണ്ട്, പ്രേക്ഷകനെ ഒരു നിയുക്തമായ സംയോഗത്തിലേക്കു ആകർഷിക്കുന്ന, നാട്യത്തിന്റെ അനുരണനവും, " ഊടും പാവും" എന്നാണ് ഞാൻ വിവക്ഷിക്കുന്നത്. ഈ സംയോഗം അനിയന്ത്രിതമോ,

വിഷയമാത്രപ്രസക്തമോ അല്ല; ഭക്തിയിൽ വേരൂന്നിയ ചരിത്രമുള്ള, വികാരങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ രൂപം കൊണ്ട, സമ്പൂർണ്ണമായ ആത്മസമർപ്പണം ആവശ്യപ്പെടുന്ന, അഗാധമായ കൃഷ്ണപ്രേമം രൂപം നൽകിയ സംയോഗമാണത്. ഈ വിശ്വാസത്തെ, പ്രത്യേകിച്ചും, തത്വശാസ്ത്രമല്ലാതാക്കുന്നത്, അതിന്റെ ലീലാംശമാണ്. വികാരങ്ങളും ആംഗ്യങ്ങളും, താളങ്ങളും, ധ്വനികളും കൃഷ്ണന് അനുഷ്ഠാനങ്ങളെക്കാളും വസ്തുതകളെക്കാളും പ്രിയംകരങ്ങളാണ്. അവിടുത്തെ ആരാധനാക്ഷേത്രത്തിൽ പണ്ഡിതോചിതമായ വിവാദങ്ങൾ അസ്ഥാനത്താണ്. കൃഷ്ണാട്ടം നേരിൽ കാണുമ്പോൾ, നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾ ആരും ഓർമ്മിക്കുന്നില്ല. പ്രേക്ഷകൻ കൃഷ്ണലീല ആസ്വദിക്കുന്നതേയുള്ളൂ.

കൃഷ്ണനെ ഈശ്വരനായിക്കാണുന്ന ഒരു ഭക്തൻ എന്നവകാശപ്പെടാൻ എനിക്കാവില്ല. വർഷങ്ങളോളമുള്ള പരിചയവിവേചനങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഒരു വസ്തുവിനോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു സഹൃദയൻ (സമാനഹൃദയമുള്ളവൻ) എന്നും എനിക്കവകാശപ്പെടാനാവില്ല. കാണുന്നത് അതേപടി കൈക്കൊള്ളുന്ന, അകർമ്മണ്യനായ ഒരു കാഴ്ചക്കാരനാകാതെ, താൻ കാണുന്നതിൽ പങ്കെടുക്കുന്ന ഒരു പ്രേക്ഷകനായി എന്നെ കണക്കാക്കുകയാവും ഉത്തമം. എന്നിലുള്ളതിനോട് ബന്ധപ്പെടുത്തിമാത്രം, ഞാൻ കാണാനൊരുങ്ങുന്നതിനെ ഞാൻ കാണുന്നു; എന്നാൽ ഇതിന് രൂപം നൽകുന്നത് ഞാൻ കാണുന്നതിന്റെ സന്ദർഭമാണ്. കൃഷ്ണൻ ഗുരുവായൂരപ്പനായി ആരാധിക്കപ്പെടുന്ന ഗുരുവായൂരമ്പലത്തിന് പുറത്ത് കൃഷ്ണാട്ടം കാണാനാവില്ല എന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു. കൃഷ്ണലീലയുടെ രംഗവേദിയാണ് ഈ ക്ഷേത്രം.

ഇത്രയും പവിത്രമായ വേദിയുള്ള നിലക്ക്, കൃഷ്ണാട്ടത്തെക്കുറിച്ച്, നാട്യകലയെന്ന നിലയിൽ മാത്രം എഴുതാനുള്ള ഏതു ശ്രമവും ഗുരുതരമായി വെല്ലുവിളിക്കപ്പെടുമെന്നതിൽ അത്ഭുതത്തിനവകാശമില്ല. പാശ്ചാത്യ നടന സിദ്ധാന്തങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ ഇത് പ്രത്യേകിച്ചും ശരിയാണ് താനും. എന്തെന്നാൽ ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ, അവയുടെ പൗരസ്ത്യ പ്രമാണങ്ങളുടെ സ്വാംശീകരണങ്ങളെല്ലാം കണക്കിലെടുത്താൽ കൂടി, ദൈവിക വികാരത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നതിൽ (പലപ്പോഴും അംഗീകരിക്കുന്നതിലും) പരാജയപ്പെടുന്നു. ദൈവികതയെ അംഗീകരിക്കാതെ, ഇന്ത്യയിലെ ഒരു പാരമ്പര്യ കലയും പൂർണ്ണമായി മനസ്സിലാക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. ഈ പുസ്തകത്തിന്റെ ഒന്നാം ഭാഗത്തിൽ ഞാൻ പരിശോധിച്ചപോലെ, ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങളെല്ലാം, ഒരുപക്ഷേ, പാശ്ചാത്യ ലോകത്ത് ഇന്നു നിലവിലുള്ള അത്യാധുനിക ചിന്താസരണികളും ജീവിതരീതികളും പൂർണ്ണമായും വെളിപ്പെടുത്തുന്നവയാവാം. (വിശ്വാസത്തെ ബലി കഴിച്ചുള്ള) ഘടനയോടും സങ്കേതത്തോടുമുള്ള അവയുടെ അത്യാഭിമുഖ്യം, പല അവസരങ്ങളിലും പൗരസ്ത്യ ജനതയ്ക്ക് അവരുടെ സ്വന്തം സംസ്കാരത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഈ നാട്യകലകളുടെ പൊരുൾ എന്താണ് എന്നതിനെ താത്വികമായി അവഗണിക്കുകയോ തികച്ചും തിരസ്കരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന, പുതിയ അർത്ഥസരണികളിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. നിയമങ്ങളും

തത്വങ്ങളും രൂപമാതൃകകളും ഊർജ്ജങ്ങളും അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള അപഗ്രഥനത്തിന്റെ "ശാസ്ത്രീയസ്വഭാവം" പൗരസ്ത്യരും പാശ്ചാത്യരുമായ എല്ലാ ജനതക്കും, പ്രതിനിധികൾക്കും, പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെടുന്നവർക്കും ഒരുപോലെ പ്രസക്തമായിരിക്കും എന്നത്രേ ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ മിഥ്യാവകാശം.

കൃഷ്ണാട്ടത്തിനു വേണ്ടി ഒരുങ്ങുമ്പോൾ, പാശ്ചാത്യ നടന സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പരിമിതികൾ തീർച്ചയായും ഒഴിവാക്കണം. അതേ സമയം, ഇന്ത്യയിലിന്ന് സാധൂകരിക്കപ്പെടുന്ന "ആധികാരിക നാട്യകലാപാണ്ഡിത്യ"ത്തെക്കുറിച്ച് കരുതലെടുക്കുകയും വേണം. വസ്തുതകൾ, അവയുടെ പ്രത്യേകതകളൊന്നും കാര്യമായി സ്പർശിക്കാതെ, ഒരു സർവ്വവിജ്ഞാനകോശത്തിന്റെ രീതിയിൽ, അത്യന്തം സംസ്കൃത പക്ഷപാതമുള്ള വാഗ്ധോരണിയിലൂടെ, എല്ലാമറിയുന്ന ഒരു തൃതീയ പുരുഷനെന്ന നിലയിൽ പ്രതിപാദിക്കുക എന്നതാണ് ഈ പാണ്ഡിത്യത്തിന്റെ രീതി. കുറ്റമില്ലാത്ത, ചോദ്യം ചെയ്യാനാവാത്ത, കാലത്തിൽ ശാശ്വതമായി സ്ഥിരീകരിച്ച, ഈ വസ്തുതകളുടെ പ്രതിപാദനം മാത്രം, അവയുടെ അർത്ഥഗാംഭീര്യം വിശദമാക്കാൻ പ്രാപ്തമാണ് എന്നത്രേ ഭാവം. ഈ വസ്തുതകളുടെ ചരിത്രസന്ദർഭം പരിശോധിക്കാനുള്ള ഏതു ശ്രമവും, അത്തരം പാണ്ഡിത്യം, എന്തു വില കൊടുത്തും ഉയർത്തിപ്പിടിക്കാൻ നിർബ്ബന്ധിതമായ "വസ്തുനിഷ്ഠത"ക്കും, "സൗന്ദര്യശുദ്ധി"ക്കും എതിരായ വെല്ലുവിളിയായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ വിശദീകരിച്ചതിനുമപ്പുറം, പദങ്ങളും, പദച്ഛേദങ്ങളും രേഖപ്പെടുത്താനുള്ള അദമ്യമായ ഒരാവശ്യമാണ് നിരൂപണബുദ്ധിയുടെ ഈ കീഴടങ്ങലിൽ നിന്നുളവാവുന്നത്. വായനക്കാരന് വൃക്ഷം കാണിച്ചു കൊടുക്കാതെ, "ഇലയെണ്ണുക" മാത്രം ചെയ്യുന്നതിന്റെ ഉത്തമോദാഹരണമാണ് ഈ സൂക്ഷ്മാംശവിവരണം. പാണ്ഡിത്യത്തെക്കാളേറെ, മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളുടെ തിരസ്കാരമാണ്, ഭൂതകാലത്തെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ ഭാഗഭാക്കാവുന്നതിന്റെ തിരസ്ക്കാരമാണ് ഈ രീതിയെ സംബന്ധിച്ച് കൂടുതൽ അലട്ടുന്ന കാര്യം.

'പണ്ഡിതർ'ക്കെതിരെ ഒരു വാക്സമരം തുടങ്ങലല്ല ഇവിടെ എന്റെ ഉദ്ദേശ്യം. പൂർണ്ണപ്രേക്ഷകൻ എന്ന കെട്ടുകഥയെ തുരങ്കം വെക്കുന്ന ഒരു ശൈലി, കൃഷ്ണാട്ടം കാണുന്നതിലെ സങ്കീർണ്ണതകൾ, ആവശ്യമാക്കുന്നു എന്നു എടുത്തുപറയാൻ ഞാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. അനുരാധ കപൂർ പറയുന്നതു പോലെ, ഈ കെട്ടുകഥ, "ഏകവും ആധികാരികവുമായ ഒരു ശബ്ദം" ഉയർത്തിക്കാണിക്കുന്നതിനോട് നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ഇതിനെ തകിടം മറിക്കാൻ, "സംഭാവ്യമായ അനവധി ശബ്ദങ്ങളുടെ" അന്വേഷണത്തിലൂടെ പാരമ്പരാഗത കലാനിർവ്വഹണത്തോടുള്ള തന്റെ പങ്കാളിത്തം എഴുത്തുകാരൻ നിർവ്വചിക്കുകയേ വഴിയുള്ളൂ. (Kapoor, 1988, p 6). ഈ "പങ്കാളിത്തം", "വികലദർശനവും", "ഭാഗികദർശനവും" അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, കപൂർ ഇപ്രകാരം സമർത്ഥിക്കുന്നു:

"പരമ്പരാഗത നടനകലാപഠനത്തിന്, ഒരു "വികലദർശനം" സ്വീകരിക്കേണ്ടത് ആവശ്യമായേക്കാം, പ്രത്യേകിച്ചും രൂപങ്ങൾ സമാഹരിച്ച്, ആറ്റിക്കുറുക്കി, സ്ഥിരപ്പെടുത്തി, കാണികൾക്ക് വിജയകരമായി ആഗിരണം ചെയ്യാവുന്ന രൂപത്തിലാക്കാം എന്ന് സൂക്ഷമായി ചിന്തിക്കുന്ന നില ഒഴിവാക്കാൻ വേണ്ടി" (ibid. p 7).

ഈ സന്ദർഭത്തിൽ, കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ കാര്യമാത്രപ്രസക്തമായ പഠനം ഒഴിവാക്കാൻ ഞാൻ മനഃപൂർവ്വം ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്തെന്നാൽ, വ്യത്യസ്ത തലങ്ങളുള്ള, വളരെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഈ കലാരൂപത്തിന്റെ എന്റെ അനുഭവത്തോട് നീതി പുലർത്തലാവില്ല അത്. "അപരിമിതമായ ഒരവലോകന"ത്തിനു പകരം, കൃഷ്ണന്റെ ആട്ടത്തിന്റേയും, ആംഗ്യങ്ങളുടേയും എന്റെ സമീപവിവരണങ്ങളും, കൃഷ്ണന്റെ പ്രദർശനലാസ്യവും, ഭക്തിസ്ഫുരിക്കുന്ന (പലപ്പോഴും 'പാണ്ഡിത്യ'പരമായ) വിദൂരങ്ങളായ ചരിത്രപരാമർശങ്ങളും കൂട്ടിച്ചേർത്ത്, ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഇട മുറിക്കാനാണ് ഞാൻ താൽപര്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. 'യുക്തി'യുടെയും 'പാണ്ഡിത്യ'ത്തിന്റെയും മധ്യസ്ഥതകൾക്കുപരിയായ പ്രേമത്തിന്റെ അംഗീകാരത്തിൽ, എന്റെ കൃഷ്ണാട്ടം പഠനം പര്യവസാനിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ എന്റെ അനുഭവത്തിൽ ചരിത്രവീക്ഷണങ്ങളുടെ ഇടപെടൽ നിഷേധിക്കുന്നത്, എന്റെ ഭാഗത്തു നിന്നും, തികച്ചും നിരുത്തരവാദമോ, അല്ലെങ്കിൽ ആത്മാർത്ഥതയില്ലായ്മയോ ആവും.

കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ ഈ പ്രതിഫലനത്തിൽ, നിഷേധിക്കാനാവാത്ത വിധം അനവധി "ശബ്ദങ്ങ"ളുണ്ട്, - കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ എന്റെ "കാഴ്ച"യിൽ, ചില വിശദാംശങ്ങളെ സമീപിക്കുകയും, അവയിൽ നിന്നു അകന്നു മാറുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ, സമീപക്കാഴ്ചകൾക്കും, ദൂരക്കാഴ്ചകൾക്കും ഇടയിൽ ഞാൻ ഊഞ്ഞാലാടുമ്പോൾ, വീക്ഷണങ്ങളുടെ ആസൂത്രണങ്ങൾ വരെ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ഘടകങ്ങൾ ഭാഗികമായോ വികലമായോ കാണപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിൽ, അവ, പാരമ്പര്യ നടനകല എങ്ങനെ കാണുകയും അഭിനയിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യണമെന്നതിനെക്കുറിച്ച്, സംശയങ്ങളും പ്രശ്നങ്ങളും, ഒരു പക്ഷേ അൽപം സൂചനകളും ഉന്നയിച്ചുകൊണ്ട് സർവ്വജ്ഞതയുടെ കെട്ടുകഥയെ ചെറുത്തുനിൽക്കുമെന്ന് ആശിക്കാനേ എനിക്കു വഴിയുള്ളൂ. കൃഷ്ണനു വേണ്ടി ഒരുങ്ങുമ്പോൾ, കൃഷ്ണനെപ്പറ്റി എഴുതുന്നതും, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആട്ടം കാണുമ്പോഴുള്ളത്രയും വെല്ലുവിളികൾ ഉയർത്തുന്നു എന്ന് സമ്മതിക്കുന്നത് , ഒരു പക്ഷേ തികച്ചും അനുയോജ്യമാവാം.

സർവ്വജ്ഞതയുടെ പരിവേഷം സമർത്ഥിക്കാൻ ഞാൻ ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ, എനിക്ക് തെറ്റായ ഒരു തുടക്കം എളുപ്പത്തിൽ ആവാമായിരുന്നു: "ഗുരുവായൂരമ്പലത്തിന്റെ പവിത്രമായ മതിൽക്കെട്ടിനുള്ളിൽ, അനുഷ്ഠിക്കപ്പെടുന്ന കൃഷ്ണാട്ടം, ശ്രീകൃഷ്ണ ഭഗവാന്റെ ജീവിതകഥ, എട്ടു ഭാഗങ്ങൾ കൊണ്ട് കീർത്തിക്കുന്ന ഒരു നൃത്തനാടകപരിവൃത്തിയാണ്. 1655 മുതൽ 1658 വരെ, പിൽക്കാലം കോഴിക്കോട് സാമൂതിരിയായ

മാനവേദരാജനാൽ നിർമ്മിതമായ ഈ പുരാതനകല (കഥകളിയുടെ മുൻഗാമി), *ഗീത ഗോവിന്ദം*, *നാരായണീയം* എന്നിവയാൽ പ്രചോദിതമാണ് ...” അങ്ങനെയങ്ങനെ.

തികച്ചും അവിവാദയോഗ്യമെന്നു തോന്നുന്ന ഈ പ്രസ്താവനയിൽ തന്നെ, ഒരു വീക്ഷണപ്രശ്നം ഉണ്ട്. കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ സ്രഷ്ടാവായി മാനവേദനെ വിവക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു - വാസ്തവത്തിൽ എട്ടു ഭാഗങ്ങളായി പദങ്ങളും ശ്ളോകങ്ങളും ഉള്ള കാവ്യ ഗ്രന്ഥമായ, കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ നാട്യ പുസ്തകമെന്ന നിലയ്ക്ക് പ്രയോജനപ്പെടുന്ന, കൃഷ്ണഗീതിയുടെ കർത്താവാണ് മാനവേദൻ. നിർഭാഗ്യവശാൽ, അഭിനയിക്കപ്പെടുന്നതിനേക്കാൾ കൂടുതൽ ചായ്‌വ് എഴുതപ്പെടുന്നതിനോട് കാണിച്ചുകൊണ്ടു മിക്ക പണ്ഡിതന്മാരും, നാടകവും നടനവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം വേർതിരിച്ചറിയുന്നതിൽ പരാജയപ്പെടുന്നു. നിർഭാഗ്യവശാൽ, നടന്മാർ നിർവ്വഹണ ചരിത്രം എഴുതുന്നില്ല, അവർ നടിക്കുന്നു. അവരുടെ അഭിനയം (അഥവാ 'അനഭിനയം') വിലയിരുത്തുന്നത്, നാട്യപുസ്തകമാണ് അഭിനയം എന്നു കരുതുന്ന പണ്ഡിതന്മാരാണ്. എന്നാൽ, വാസ്തവത്തിൽ, (കൃഷ്ണാട്ടത്തിലേതു പോലെ) ഇവ തമ്മിൽ ഒരു സമ്മിശ്രബന്ധം ഉണ്ടാവാം - വിശദീകരണത്തിലോ, അനുവർത്തിത്വത്തിലോ ആധാരമില്ലാതെ, വിപരീതത്തിലോ വൈരുദ്ധ്യത്തിലോ ഒരു പക്ഷേ പൂർണ്ണമായ തിരസ്കാരത്തിലോ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാവാം ഈ ബന്ധം!

ഈ സന്ദർഭത്തിൽ, കൃഷ്ണാട്ടത്തിൽ, നർത്തകർ വ്യക്തമായിത്തന്നെ ഗായകരിൽ നിന്ന് വേർതിരിഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു എന്നറിയുന്നത് ആവശ്യമാണ്. മദ്ദളങ്ങളുടെയും, ഇലത്താളങ്ങളുടെയും അകമ്പടിയോടെ പിന്നണിയിൽ പാടുന്ന ഗായകരാണ് മാനവേദ കൃതിയുമായി നേരിട്ട് ബന്ധം പുലർത്തുന്നത്. എന്നാൽ നർത്തകർ, അവരുടെ ചലനങ്ങൾക്കും ആംഗ്യങ്ങൾക്കും സൂചന നൽകുന്ന താളങ്ങളിലൂടെയാണ് മാനവേദകൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നത്. മാനവേദകൃതിയുടെ വിശദാംശങ്ങളെ നർത്തകർ പിന്തുടരുന്നില്ല എന്ന പ്രത്യേകതയാണ് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടത്. മിക്ക സന്ദർഭങ്ങളിലും അവരുടെ 'ആട്ടപ്രകാര'ത്തിന് മാനവേദകൃതിയുമായി യാതൊരു ബന്ധവുമില്ല.

ഇതിനെപ്പറ്റി ഏറ്റവും പ്രായമുള്ള ആശാൻ ശ്രീ സി. ശങ്കരൻ നായരോട് ഞാൻ ചോദിച്ചപ്പോൾ, നർത്തകർ മാനവേദകൃതിയെ അനുസരിക്കണമെന്നേയില്ല എന്ന് അദ്ദേഹം ഉറപ്പിച്ചു പറഞ്ഞു. തന്റെ സ്വന്തം പരിശീലനവേളയിൽ ഇതായിരുന്നു സുവർണ്ണനിയമം. എന്നാൽ, ഇന്നു, യുവാക്കളും (കൂടുതൽ 'പുരോഗാമി'കളും) ആയ ആശാന്മാർ, *കൂടുതൽ നന്നായി* അഭിനയിക്കാൻ വേണ്ടി, മാനവേദകൃതി പഠിക്കണം എന്നു നിഷ്കർഷിക്കുന്നു. എന്റെ വീക്ഷണത്തിൽ ഇതു അത്യന്തം വൈരുദ്ധ്യാത്മകമാണ്: ഗാനവും അഭിനയവും തമ്മിലുള്ള വിഭജനം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന പ്രായമുള്ള ആശാനാണ് ആഖ്യാനവും നടനസംവിധാനകലയും തമ്മിൽ കൂടുതൽ പ്രകടമായ നിലയിലുള്ള ബന്ധം വിവക്ഷിക്കുന്ന യുവാക്കളായ ആശാന്മാരേക്കാൾ, കൂടുതൽ പുരോഗമനവാദി - (ബ്രഹ്റ്റി

നെപ്പോലെ, മായാവിഹീനമായ നടനകലയുടെ വക്താക്കളെപ്പോലെ).

കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ ഗാനവും അഭിനയവും തമ്മിലുള്ള വിഭജനത്തിനു പിന്നിൽ, തീർച്ചയായും ഒരു സാമൂഹ്യ യാഥാർത്ഥ്യം അന്തർലീനമായിട്ടുണ്ട്: ജാതിവ്യവസ്ഥ. പാരമ്പര്യമനുസരിച്ച്, ബ്രാഹ്മണർക്കും അമ്പലവാസികൾക്കും മാത്രമേ, ക്ഷേത്രപരിസരത്തിൽ പാടാനും ജപിക്കാനുമുള്ള അനുവാദമുള്ളൂ. തുടക്കത്തിൽ, സാമൂതിരിയുടെ സഭയിൽ പടയാളികളായി നിയമിക്കപ്പെട്ട നായന്മാരടക്കം, മറ്റു കീഴ്ജാതികൾക്കെല്ലാം നടിക്കാനും ആടാനുമുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട്, അവർക്കു പാടിക്കൂടാ. ഈ വിലക്ക്, അമ്പലവാസികളിൽ മുമ്പന്തിയിലുള്ള ചാക്യാന്മാരായതിനാൽ, കൂടിയാട്ട കലാകാരന്മാർക്ക് ബാധകമല്ലെങ്കിലും, ഇതു കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ ആട്ടക്കാരെ പാട്ടുകാരിൽ നിന്ന് വ്യക്തമായി വേർതിരിക്കുന്നു. ഇന്ന് നാട്യസംഘത്തിലെ 56 അംഗങ്ങളിൽ 37 നായന്മാരുണ്ട് (19 ആട്ടക്കാർ, 8 മദ്ദള വാദ്യക്കാർ, 4 ചമയക്കാർ, 5 അണിയറസേവകന്മാർ, 1 അലക്കുകാരൻ). മറ്റെല്ലാ കലാകാരന്മാരും, പ്രത്യേകിച്ചു ഗായകരും ചില നർത്തകരും, ബ്രാഹ്മണരും ചില അമ്പലവാസികളുമാണ്.

ക്ഷേത്രം എല്ലാ ജാതിക്കാർക്കും തുറന്നുകൊടുത്ത ഇന്നത്തെ നിലയിലും, ഒരു ക്ഷേത്രകലയോടനുബന്ധിച്ചുള്ള വിലക്കുകൾ ശക്തിയായി തുടരുന്നു. കൃഷ്ണഗീതിയിലെ സംസ്കൃതപദ്യങ്ങൾ പഠിക്കാൻ നായന്മാർക്ക് അനുവാദമുണ്ടെങ്കിലും, ആട്ടത്തിന്റെ സമയത്ത് അവർക്ക് അവ ഉറക്കെ പാടാൻ പാടില്ല [1]. ഒരു പക്ഷേ, ഈ വിലക്ക്, ആദ്യം തന്നെ മിക്കവാറും ആട്ടക്കാരേയും കൃഷ്ണഗീതി പഠിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിൽ നിരുത്സാഹപ്പെടുത്തിയിരിക്കാൻ ഇടയുണ്ട്. ആലാപനകലയിൽ നിന്നും ഒഴിവാക്കപ്പെട്ട അവർ ശരീരത്തിന്റെ ഭാവപ്രകടനശക്തിയിൽ ശ്രദ്ധ ചെലുത്തുന്നു. ഒരു രാഗത്തിൽ നിന്നു മറ്റൊരു രാഗത്തിലേക്ക് ഊഞ്ഞാലാടാതെ, സ്വരം, ഭക്തിയുടെ ആവേശത്തിൽ അനുരണനം കൊള്ളുന്ന, സോപാന സംഗീതത്തോട് അടുത്ത ബന്ധം പുലർത്തുന്ന, ശൈലിയിൽ മാനവേദകൃതി ആലപിക്കുന്ന പാട്ടുകാരെ അപേക്ഷിച്ച്, ആട്ടക്കാർ, ആംഗ്യങ്ങളും, ചലനങ്ങളും, ടാബ്ളോകളും അടങ്ങുന്ന അവരുടേതായ *ആട്ടപ്രകാരം* സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഞാൻ നേരത്തെ പറഞ്ഞതു പോലെ ആട്ടക്കാർ അവരുടെ കേന്ദ്രസൂചനകൾ, *കൃഷ്ണഗീതി*യിലെ വാക്കുകളിൽ നിന്നല്ല, മറിച്ച് ആട്ടം നിയന്ത്രിക്കുന്ന ചേങ്ങലവാദ്യക്കാരന്റെ താളങ്ങളിൽ നിന്നും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു: ചെമ്പ, ചെമ്പട, പഞ്ചാരി, ത്രിപുട, അടന്ത മുതലായവയുടെ താളാത്മകമായ വാദനങ്ങളിലൂടെയാണ് ആട്ടക്കാർ അവരുടെ നടനസംവിധാനകല സൃഷ്ടിക്കുന്നത്; അതോടെ, കൃഷ്ണലീലയുടെ നാട്യർത്ഥ്യം, സമ്പന്നതയോടെ പുഷ്ടിപ്പെടുകയും ദൃഢീഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

അതുകൊണ്ട് കൃഷ്ണഗീതി പാട്ടുകാരും ആട്ടക്കാരും സൃഷ്ടിക്കുന്ന വിശാലമായ ഒരു ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യകലയുടെ വെറുമൊരു ഭാഗം മാത്രമാണ്. സ്വന്തം കോവിലകത്തിൽത്തന്നെ ഗീതഗോവിന്ദത്തിലെ പദ്യങ്ങളോടൊപ്പം, താൻ ആടിക്കണ്ടിരിക്കാൻ ഇടയുള്ള അഷ്ടപ

ദിയാട്ടം പോലെ, തന്റെ കൃതിയും ആടുകയും പാടുകയും ചെയ്യപ്പെടണമെന്ന് മാനവേദന് ഉദ്ദേശ്യമുണ്ടായിരുന്നുവെന്നുവരെ പറയാം. ജയദേവനെപ്പോലെ, മാനവേദനും, തന്റെ കൃതിയിലെ ഓരോ പദത്തിനും, രാഗവും താളവും നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. എന്നാൽ അദ്ദേഹം, രംഗങ്ങളോ രംഗവിഭജനങ്ങളോ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രംഗപ്രവേശനമോ, കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ ത്വരിതഗതിയിലുള്ള രംഗമാറ്റങ്ങളുടെ ഇടമുറിക്കുന്ന തിരശ്ശീലയുടെ ഉപയോഗമോ നിർദ്ദേശിക്കുന്നില്ല. മാനവേദകൃതി, അവസാനം ഒരു നൃത്തനാടകമായി മാറിയതെങ്ങനെയെന്നത്, തികച്ചും രഹസ്യമായിത്തന്നെ അവശേഷിക്കുന്നു.

ഇന്ന് കൃഷ്ണാട്ടം, അതിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ നൃത്തസംവിധാനകലക്കും, നാട്യധർമ്മി-ലോകധർമ്മി സമ്പ്രദായങ്ങളുടെ സങ്കീർണ്ണസങ്കലനത്തിനും ഉത്തമോദാഹരണമായി ഓർമ്മിക്കപ്പെടുന്നു [2]. എന്നിട്ടും, ശതാബ്ദങ്ങളിലൂടെ എങ്ങനെ ഈ നൃത്തസംവിധാനകല ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവെന്നും, കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ശുദ്ധീകൃതമായ നടന പാരമ്പര്യവും, തെയ്യവും മുടിയേറ്റും പോലെയുള്ള മണ്ണിന്റെ മണമുള്ള ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ സ്വാധീനവും എങ്ങനെ സംയോജിക്കപ്പെട്ടുവെന്നും ഒരാശാനും പറയാനാവില്ല. കൃഷ്ണാട്ടം, അതിന്റെ ആഹാര്യത്തിന്റെ വിസ്തൃതമായ ഘടനയിൽ പൊയ്മുഖങ്ങൾ എങ്ങനെ ഉൾപ്പെടുത്തിയെന്നും, നിയമിതമായ കൈമുദ്രകളോടൊപ്പം കൈകൊട്ടിക്കളി പോലെയുള്ള നാടൻ നൃത്തങ്ങളിലെ ലളിതമായ ആംഗ്യങ്ങൾ എങ്ങനെ സമന്വയിച്ചുവെന്നതും പറയാൻ ആവില്ല. ഈ എല്ലാ എങ്ങനെകളും നാട്യകലയുടെ ക്ഷണികമായ ചരിത്രത്തിൽ നഷ്ടപ്പെട്ട്, ഊഹാപോഹമായി അവശേഷിക്കുന്നു.

ഈ സന്ദർഭത്തിൽ, ശതാബ്ദങ്ങളിലുടെ കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ ആട്ടപ്രകാരമൊന്നും തന്നെ നമുക്ക് ലഭിച്ചിട്ടില്ല എന്നത് ദയനീയമാണ്. എന്തെന്നാൽ രംഗനിർദ്ദേശങ്ങളിലൂടെയും നൃത്തസംവിധാനകലയുടെ വിശദാംശങ്ങളിലൂടെയും അതു ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യകലയെ സാധൂകരിക്കുമായിരുന്നു. (Modelbuch എന്ന് ബ്രഹ്റ്റ് വിവരിക്കാനിടയുള്ള) അത്തരം ഒരു രേഖയുടെ അഭാവത്തിൽ, കൃഷ്ണാട്ടം, മറ്റു രാജാക്കന്മാരോ, കളിയോഗങ്ങളോ പകർത്തുന്നതിൽ സാമൂതിരി കുടുംബത്തിന് താൽപര്യമില്ലായിരുന്നുവെന്ന് നമുക്ക് ഊഹിക്കാം. ഒരു സാമ്പ്രദായിക കലയുടെ ഏക ഉടമസ്ഥരെന്ന നിലയിൽ (നമുക്കവരെ "കുത്തകാവകാശികൾ" എന്നു വിളിക്കാം) അവർ ആട്ടക്കാർക്ക് ഭക്ഷണം, വസ്ത്രം, പാർപ്പിടം, പ്രതിഫലം എന്നിവ നൽകി, അവരെ തങ്ങളുടെ ഭരണനിയന്ത്രണത്തിൽ നിലനിർത്തി. എല്ലാ ആശാന്മാരും, നർത്തകരും സാമൂതിരി കോവിലകത്തിന്റെ തലസ്ഥാനമായ കോഴിക്കോട് നിന്നുള്ളവരായിരുന്നു. വർഷത്തിലൊരിക്കൽ അവർ കോഴിക്കോട് നിന്നും ഗുരുവായൂരിൽ പോയി വന്നു. വഴിയിലവർ അമ്പലങ്ങളിലും, കോവിലകങ്ങളിലും, നമ്പൂതിരിഗൃഹങ്ങളിലും കൃഷ്ണാട്ടം കളിച്ചു. കൂടാതെ, ഗുരുവായൂർ ക്ഷേത്രത്തിൽ എല്ലാ കളികളും നിർബ്ബന്ധമായും ആടി.

ഇന്ന് കൃഷ്ണാട്ടം കളിയോഗത്തിന്റെ ഉടമസ്ഥത, മതിപ്പുളവാക്കുന്ന ക്ഷേത്രഭരണകൂ

ടമായ ഗുരുവായൂർ ദേവസ്വത്തിന് കൈമാറിയിരിക്കുകയാണ്. ഈ പുതിയ ഭരണത്തിന് കീഴിൽ, ആശാന്മാരും ശിഷ്യന്മാരും തമ്മിലുള്ള കുടുംബബന്ധം, മിക്കവാറും പൂർണ്ണ മായും തകർന്നിരിക്കുന്നു. ഇപ്പോഴവരെല്ലാം ഗുരുവായൂർ ദേവസ്വം ജീവനക്കാരാണ്. അവർക്ക്, അസുഖത്തിന്റെ അവധി, പെൻഷൻ തുടങ്ങിയ പതിവ് സർക്കാർ ആനുകൂ ല്യങ്ങളടക്കം, 600 മുതൽ 1500 രൂപ വരെ പ്രതിമാസ ശമ്പളം ലഭിക്കുന്നു. നടന്മാർ ഒരു തരത്തിൽ അലംഭാവരാണ്. അവർ സാമ്പത്തികമായി സുരക്ഷിതർ ആയതുകൊണ്ടു മാത്രമല്ല, യാതൊരു വിധത്തിലുള്ള മത്സരവും അവർക്ക് നേരിടാനില്ലാത്തതിനാലും - കൃഷ്ണാട്ടം, ഒരൊറ്റ കളിയോഗത്തിൽ ഒതുങ്ങുന്നു. ഏറ്റവും നിർഭാഗ്യകരമായത്, ആ ശാന്മാർ 60 വയസ്സ് എത്തും മുമ്പ് പിരിഞ്ഞുപോകാൻ നിർബ്ബന്ധിതരാണെന്നതാണ് - 60 വയസ്സ് മുതലാണ്, ആശാന്മാർ അവരുടെ യഥാർത്ഥരഹസ്യങ്ങൾ പകർന്നുകൊടു ക്കാൻ ആരംഭിക്കുന്നത്. ഒരു പാരമ്പര്യ കലയുടെ സൃഷ്ട്യുന്മുഖമായ വളർച്ചയെ, നടപ്പു സംവിധാനത്തിന്റെ “ജനകീയവൽക്കരണം” തടയുന്നതിന്റെ നിർലജ്ജമായ ഉദാഹരണ മാണിത്.

“പണ്ട് നടന്മാർ അവരുടെ കലക്ക് വേണ്ടിയാണു ജീവിച്ചിരുന്നത്” , ആശാൻ പരമേ ശ്വരപ്പണിക്കർ എന്നോട് തുറന്നു പറഞ്ഞു. “എന്നാൽ ഇപ്പോൾ കല, കലാകാരന്മാരുടെ ഗുണത്തിനായി നിലനിൽക്കുന്നു.” 1950കളുടെ തുടക്കം വരെ, പണിക്കർക്കു തന്നെ, കളിയൊന്നിന് 75 പൈസ മാത്രമേ പ്രതിഫലം കിട്ടിയിരുന്നുവെങ്കിലും, അദ്ദേഹത്തിന് യാതൊരു നിരാശയും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. സമൃദ്ധമായ ആഹാരവും, എണ്ണയും, കളിപ്രേ മികൾ നൽകിയിരുന്ന എണ്ണമറ്റ മുണ്ടുകളും അദ്ദേഹം ഓർമ്മിക്കുന്നു. എല്ലാറ്റിനുമുപരി ഒരു നടനെന്ന നിലയിൽ സമൂഹത്തിൽ നിന്ന് ലഭിച്ചിരുന്ന ബഹുമാനം അദ്ദേഹം ഓർ ക്കുന്നു. ഒരു തവണ ചെറു പ്രായത്തിൽ ഉണ്ണികൃഷ്ണനായി വേഷം കെട്ടിയപ്പോൾ, ഒരു നമ്പൂതിരി അന്തർജ്ജനം, വികാരാധീനയായി, അദ്ദേഹത്തിന് മുലപ്പാൽ കൊടുക്കാൻ തന്നെ തയാറായി. കാണികളും നടന്മാരും തമ്മിലുള്ള ഈ ബന്ധം, ഇപ്പോൾ ഇത്രയും അടുത്തതല്ലെങ്കിലും, കൃഷ്ണാട്ടം കളി നടക്കുമ്പോൾ കാണാവുന്നതാണ്. ഗുരുവായൂര മ്പലത്തിന്റെ ഭരണം മാറിയിട്ടുണ്ടാവാം; എന്നാൽ ഗുരുവായൂരപ്പന്റെ ചൈതന്യം ഇന്നും അതേപടി നിലനിൽക്കുന്നു. കൃഷ്ണാട്ടം കാണാൻ നമുക്ക് ആ പവിത്രമായ ക്ഷേത്രാ ങ്കണത്തിൽ പോകണം; അതു തന്നെയാണ് കൃഷ്ണന്റെ കളിയരങ്ങും.

അലങ്കാരങ്ങളണിഞ്ഞ്, കേവലം നിശ്ചലനായി നിൽക്കുന്ന ഒരു കുട്ടിയെ സങ്കൽപ്പി ക്കുക. സ്ഥലത്തിൽ ശിൽപമെന്നോണം അവൻ നിൽക്കുന്നു; എല്ലാ വശങ്ങളിലേക്കും തള്ളിനിൽക്കുന്ന ഭാരമേറിയ ഒരു പാവാട ചുറ്റി, മുഴുവൻ കൈയുള്ള ഒരു കുപ്പായമിട്ട്. വക്ഷസ്സ് മൂടുന്ന ലോഹഭാഗം, കൈവളകൾ, ആഭരണങ്ങൾ, മയിൽപ്പീലി ചാർത്തിയ കിരീടം. അവന്റെ മുഖം കടുംപച്ച, അഞ്ജനമെഴുതിയ കണ്ണുകൾ, ചുവപ്പ് പൂശിയ ചുണ്ടുകൾ. മുഖാവരണം പോലെയുള്ള മുഖത്തിന് ഒരു വിചിത്രസാന്ദ്രത നൽകുന്ന, മുഖത്തിന് ചട്ടക്കൂട് നൽകുന്ന, അരിമാവു കൊണ്ടുള്ള ചുട്ടി.

ഈ നിശ്ചലരൂപം സ്വയം കൃഷ്ണഭഗവാൻ തന്നെ. തന്റെ പുത്രന്റെ വികൃതികളെപ്പറ്റി - പാൽക്കുടങ്ങൾ ഉടക്കൽ, പൂച്ചക്ക് പാൽ കൊടുക്കൽ, മണ്ണു തിന്നൽ, കയർക്കൊട്ടയിൽ ഊഞ്ഞാലാടൽ, കൂടാതെ വെണ്ണ കക്കലും - പരാതി പറയുന്ന ഗോപികളെ ശ്രദ്ധിച്ചു നിൽക്കുന്ന അമ്മ യശോദയുടെ മുമ്പിൽ, ഏതാണ്ട് മൂന്നടിയോളം പൊക്കമുള്ള, കൃഷ്ണൻ നിൽക്കുന്നു. ഗോപികളെ അരിശം കൊള്ളിക്കുന്ന വികൃതികൾ കാണിച്ച "നിഷ്കളങ്കതയുടെ ഈ ചിത്രം" നിർവ്വികാരനായി എല്ലാം കേട്ടു നിൽക്കുന്നു [3]. പിന്നെ ക്രമേണ വളരെ സാവധാനത്തിൽ, തന്റെ കാല് അനക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. പൊടി പുരണ്ട് മലിനമായ കാൽ, അനുസ്യൂതമായ കളിയുടെ ഒരു പ്രത്യക്ഷചിഹ്നം. ഭൂമിയിൽ പൊടിയുടെ മാതൃകകൾ വരച്ച് അത് നിലത്ത് ഉരസുന്നു (പാദേന ഊർവ്യാം ലിഖന്തം). ഇത് ചിട്ടയുള്ള ഒരു ചലനമല്ല; ആവർത്തനങ്ങളിലൂടെ ആഴം നേടുന്ന, പൂർണ്ണമായും സ്വാഭാവികമായ ഒരു ആംഗ്യം. പിന്നെ ഉരസുന്ന കാലിനൊപ്പം ഈ ബാലരൂപം മറ്റൊരു സ്വാഭാവിക ആംഗ്യം കാണിക്കുന്നു - ഇത്തവണ ഗോപികളുടെ പരാതികൾ നിഷേധിക്കാനെന്നവണ്ണം പതുക്കെ ഒരു കൈവീശൽ. തന്റെ നിശ്ചലത, കൈയുടെയും കാലിന്റെയും ഈ രണ്ട് രഹസ്യചലനങ്ങളിലൂടെ എതിർക്കപ്പെടുന്നു. കുറ്റബോധത്തിലൂടെ, തന്റെ സ്വന്തം ദൈവികതയ്ക്ക് താൻ തന്നെ തുരങ്കം വെക്കുന്നു.

പെട്ടെന്ന് ഈ രൂപം, സ്വന്തം ചട്ടക്കൂടിൽ നിന്ന് തെന്നിമാറി, കൈയിൽ വടിയേന്തി ഗൗരവത്തോടെ നിൽക്കുന്ന തന്റെ അമ്മയുടെ മുമ്പിൽ നമസ്കരിക്കുന്നു - എല്ലാ കുട്ടികളും ഭയപ്പെടുന്ന ശരിയായ ഒരു വടി. ഈ നിമിഷം ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണൻ ഒരു രൂപമല്ലാതാവുന്നു - സ്വന്തം അമ്മയെ വണങ്ങുന്ന ഒരു ബാലദൈവം. വടി ദൂരെയെറിഞ്ഞ്, യശോദ മകനെ വാരിയെടുത്ത് ഒക്കത്ത് വെക്കുന്നു. അവർക്കു ചുറ്റുംകൂടിനിന്ന്, ഗോപികൾ ഉണ്ണികൃഷ്ണന്റെ മുഖവും കൈകാലുകളും തലോടുന്നു. അപ്പോൾമാത്രം, ഈ വികാരമൂർദ്ധന്യനിമിഷത്തിൽ മാത്രം, ഒരു ശിശുവിനെയെന്നോണം ഈശ്വരനെ താലോലിക്കാൻ കഴിയാനാവുന്ന ഈ നിമിഷം മാത്രം, വ്യക്തമായ ഒരു വസ്തുത ഞാൻ മനസ്സിലാക്കുന്നു - ഗോപികളായി, യശോദയായി അഭിനയിക്കുന്നത് പുരുഷന്മാരാണ്. കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ എല്ലാ സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരാണ്.

കൃഷ്ണനോ? അവൻ വെറുമൊരു ബാലൻ മാത്രം. അല്ലെങ്കിൽ, ആദ്യം ദൈവമായി അവതരിച്ച്, ബാലദൈവമായി മാറിയ, അവസാനം വെറും ഒരു നടനായ ബാലൻ. തിരശ്ശീല പിടിച്ച ശേഷം, അണിയറയിലേക്കു തിരിച്ചുപോകുമ്പോൾ, മുകളിലെ നിലയിലുള്ള അണിയറയിലേക്കു നയിക്കുന്ന ക്ഷേത്രത്തിന്റെ അടുക്കളവാതിലിൽ നടനെത്തുന്നത് ഞാൻ കാണുന്നു. ഇവിടെ, അടുക്കളയിൽ, വലിയ പാത്രങ്ങളുടെയും, വട്ടളങ്ങളുടെയും ഇടയിലൂടെ, മുയലുകൾ ഓടിക്കളിക്കുന്നു - അവ ഭക്തന്മാരുടെ വഴിപാടുകളാണ്. മറ്റൊരു വഴിപാട് കൃഷ്ണനെ കാത്തുനിൽക്കുന്നു. വാതിൽക്കൽ, കാത്തുനിൽക്കുന്ന ഒരു വൃദ്ധസ്ത്രീ കൃഷ്ണന്റെ മുമ്പിൽ മുട്ടുകുത്തി നമസ്കരിക്കുന്നു. ഉടൻ തന്നെ (അങ്ങനെ തോന്നുന്നു) കൃഷ്ണന്റെ ദൈവികത്വം സ്വയം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു; നിശ്ചലനായി നിന്ന്

അദ്ദേഹം ആ സ്ത്രീയുടെ ദക്ഷിണ സ്വീകരിക്കുന്നു - പൂക്കളും പണവുമടങ്ങുന്ന വഴിപാട്. പിന്നീടാ സ്ത്രീ വഴിമാറുന്നു; തന്റെ ചമയങ്ങൾ അഴിച്ചുമാറ്റാൻ, ആ യുവനടൻ അണിയറയിലേക്കു പോകുന്നു.

ഇപ്പോൾ സമയം ഏതാണ്ട് രണ്ടുമണി ആയിക്കാണും. ആകാശം കറുത്തിരുണ്ടു നിൽക്കുന്നു. ശ്രീകോവിലിൽ ശ്രീകൃഷ്ണഭഗവാന്റെ നിർമ്മാല്യദർശനത്തിനായി മൂന്നു മണിക്കു നട തുറക്കും മുമ്പ്, ഒരു മണിക്കൂറെങ്കിലും ഉറങ്ങാൻ എല്ലാവർക്കും തിടുക്കം.

ഈശ്വരന്മാർക്കും ചില പരിപാടികൾ നിറവേറ്റാനുണ്ട്. നടിക്കാൻ ഒരു നേരം, ഭജിക്കപ്പെടാൻ ഒരു നേരം. ഒരിക്കൽ, *രാസക്രീഢ* (കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ മൂന്നാം ദിവസത്തെ കളി) കളിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ, ഭഗവാൻ സ്വയം ശ്രീകോവിൽ വിട്ടു പുറത്തു വന്നു എന്നാണ് കഥ. തന്റെ അവിരാമമായ ദിനചര്യയിൽ ഒരു പക്ഷേ മടുപ്പ് തോന്നിയിട്ടാവാം, അദ്ദേഹം കളിയരങ്ങിൽ പ്രവേശിച്ച്, കൃഷ്ണന്റെയും ഗോപികളുടെയും കൂടെ രാസക്രീഢയിൽ പങ്കെടുത്തു. ആ കളിയിൽ, വില്വമംഗലം സ്വാമിയാർ, രണ്ടു കൃഷ്ണന്മാർ ആടുന്നതു കണ്ടു. ഉടൻ തന്നെ അദ്ദേഹം, അത്താഴശ്ശീവേലിയും മറ്റു പൂജകളും കഴിഞ്ഞ് നടയടച്ച ശേഷം മാത്രമേ, പൊതുവായി പത്തുമണിക്കു ശേഷം മാത്രമേ, കൃഷ്ണാട്ടം കളി തുടങ്ങാൻ പാടുള്ളു എന്ന് നിശ്ചയിച്ചു. അപ്പോൾ മാത്രമേ കൃഷ്ണൻ കളിക്കുന്നത് ശരിയാവുകയുള്ളൂ.

ഈ കഥയിൽ നിന്നു കൃഷ്ണാട്ടം ക്ഷേത്രത്തിന്റെ സ്ഥലകാലങ്ങളാൽ പരിമിതമാണ് എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. ശ്രീകോവിലിനും പുറമതിലിനുമിടക്ക് ക്ഷേത്രത്തിന്റെ വടക്കുഭാഗത്തെ പവിത്രമായ ഭൂമിയിലാണ് കൃഷ്ണന്റെ കളി. ദേവൻ കുടികൊള്ളുന്ന ഗർഭഗൃഹത്തിന് ഏതാണ്ട് നേരെ സമാന്തരമായിട്ടാണ് കളിയരങ്ങ്. നിത്യാചാരങ്ങളും ശീവേലികളും കൊണ്ട് പൂർണ്ണമായി അനുഗൃഹീതവും പവിത്രവുമാക്കപ്പെട്ട അത്തരം ഒരു അരങ്ങിൽ, കൃഷ്ണാട്ടത്തെ ഒരു നടനകലയായി മാത്രം കണുന്നത് (ഞാൻ നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചപോലെ) തികച്ചും അപൂർണ്ണമാവും. 'കളി' എന്ന വാക്കാണ് കൃഷ്ണന്റെ ഭാവത്തിനും ലീലക്കും അനുയോജ്യം. ഒരുപക്ഷെ ചാക്ഷുഷയജ്ഞം എന്ന വാക്കാണ് കൃഷ്ണാട്ടം വീക്ഷിക്കുന്നതിന് ഏറ്റവും കൃത്യമായ വാക്ക് - "ഒരു ദർശനബലി". നടന്മാർ തങ്ങളുടെ നടനങ്ങളിലൂടെ സ്വയം കൃഷ്ണന് സമർപ്പിക്കുന്നു; അനന്തരം, കളി, കാണികൾക്ക് തങ്ങളുടെ ഭക്തി പ്രകടിപ്പിക്കാനുള്ള മാദ്ധ്യമമായി മാറുന്നു.

ശരിയായ വാചികാർത്ഥത്തിൽ തന്നെ, ക്ഷേത്രാധികാരികൾക്ക് ഒരു തുക അടച്ചാൽ, കളി വഴിപാടായി സമർപ്പിക്കാം. ചെലവു കൂടിയ മറ്റു പൂജകളെ അപേക്ഷിച്ച്, കൃഷ്ണാട്ടത്തിന് ചെലവ് കുറവാണ് - ഒരു രാത്രിയിലെ കളിക്ക് 650 രൂപ മാത്രം. ഇന്ത്യയിലെ മദ്ധ്യവർഗ്ഗസാമ്പത്തിക നിലവാരമനുസരിച്ച് ഇത് വലിയൊരു തുകയാണെങ്കിലും കൃഷ്ണാട്ടം കളി വഴിപാട് ആഴ്ചകൾ മുൻകൂടിത്തന്നെ നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നു. ജീവിതത്തിലെ ഏറ്റവും സാധാരണ സംഭവങ്ങളായ ജനനവും വിവാഹവും കൊണ്ടാടാൻ

സമർപ്പിക്കുന്ന *അവതാരവും* *സ്വയംവരവു*മാണ് തീർച്ചയായും ഏറ്റവും ജനപ്രിയമായ വഴിപാടുകൾ. മറിച്ച്, *സ്വർഗ്ഗാരോഹണം*, വളരെ അപൂർവ്വമായേ കളിക്കാറുള്ളൂ. അത് കൃഷ്ണന്റെ സ്വർഗ്ഗാരോഹണം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനാൽ മാത്രമല്ല, കളിക്ക് ചെലവേറിയതുകൊണ്ടു കൂടിയാണിത് - പുഷ്പവും എണ്ണയും നിർല്ലോഭമായി ഈ കളിക്ക് ആവശ്യമാണ്. കൃഷ്ണൻ ഭൂലോകവാസം വെടിയുന്നത് രാജകീയമായിത്തന്നെ! കൂടാതെ വഴിപാടുകാരൻ അവതാരം കളിക്കു കൂടി പണമടയ്ക്കണം - സ്വർഗ്ഗാരോഹണം കളി കഴിഞ്ഞ് അടുത്ത ദിവസം, അവതാരം കളിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സ്വർഗാരോഹണത്തിനു പിന്നാലെ അവതാരം വേണം, അല്ലെങ്കിൽ കൃഷ്ണാട്ടം ആകമാനം അശുഭമാവും.

മറ്റുള്ള കളികൾ അവയുടെ ഉള്ളടക്കത്താൽ ഭക്തരെ ആകർഷിക്കുന്നു. സർപ്പരാജനായ കാളിയന്റെ മദത്തെ കൃഷ്ണൻ ശമിപ്പിച്ചതിനെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന *കാളിയമർദ്ദനം*, പാമ്പുകടിക്കും ത്വക്‌രോഗങ്ങൾക്കും പ്രതിവിധിയായ വഴിപാടാണ്. കൃഷ്ണൻ, രാധ, ഗോപികൾ എന്നിവരുടെ ശാശ്വതമായ പ്രേമവിരഹവൃത്തം ചിത്രീകരിക്കുന്ന *രാസക്രീഡ*, അവിവാഹിതരായ യുവതികൾക്കും ഭാര്യാഭർത്തൃകലഹങ്ങൾക്കും ഗുണപ്രദമത്രേ. കൃഷ്ണൻ, ദുഷ്ടമാതുലനായ കംസനെ ഹനിക്കുന്ന *കംസവധം*, കുടുംബവഴക്കുകൾ തീർക്കാൻ ഉപകരിക്കുമ്പോൾ, ഭഗവാൻ ശിവന്റെ ഇടപെടൽ അസുരരാജനായ ബാണന്റെ മൃത്യു തടയുന്ന *ബാണയുദ്ധം*, എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങൾക്കും യോജിച്ച ഒരു വഴിപാടാണ്. ശിവാനുഗ്രഹം നേടാനും, ശത്രുക്കൾക്കെതിരായ പ്രതിരോധമായും ഈ കളി ഉപകരിക്കുന്നു. കാർഷികാനുകൂല്യങ്ങൾ നേടാനും, സമ്പൽസമൃദ്ധിക്കുമായി *വിവിദവധം* വഴിപാടാക്കുന്നു. എന്തെന്നാൽ, കലപ്പയും ഗദയുമെടുത്ത കൃഷ്ണസോദരനായ ബലരാമൻ ഈ കളിയിൽ പ്രമുഖ ഭാഗം വഹിക്കുന്നു.

ഈ വഴിപാടുകൾക്കെല്ലാം വ്യക്തമായ ഉദ്ദേശ്യങ്ങൾ ഉള്ളതു പോലെ, കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ പൂർണ്ണഘടന, ഒരേസമയം അനുഗൃഹീതവും, ഉപയോഗപ്രദവുമാണ്. ആചാരങ്ങൾ കളിയുടെ യന്ത്രതന്ത്രങ്ങളായി മാറുന്നു. പ്രർത്ഥനകൾ സൂചനകളായി ഉപകരിക്കുന്നു. ബ്രാഹ്മണൻ തന്നെ തിരി കൊളുത്തി, കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തുള്ള എണ്ണ വിളക്ക് കത്തിക്കാതെ ഒരു കളിയും തുടങ്ങാനാവില്ല. അതിനു ശേഷമേ, പാട്ടുകർക്കും വാദ്യക്കാർക്കും, വിളക്കിനു മുമ്പിൽ വെച്ച അവരുടെ നാല് ഉപകരണങ്ങൾ എടുക്കാൻ അനുവാദമുള്ളൂ. തൊപ്പിമദ്ദളവും ശുദ്ധമദ്ദളവും ചേങ്ങലയും ഇലത്താളവും വാദ്യങ്ങളെക്കാളുപരിയത്രേ. അവ ദൈവികതയെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ശബ്ദോർജ്ജങ്ങളുടെ മാദ്ധ്യമങ്ങളാണ്. ഈ ഉപകരണങ്ങളെ തൊട്ട് വന്ദിച്ച്, അവയുടെ അനുഗ്രഹം നേടിയല്ലാതെ, ഒരു നടനും (കൃഷ്ണനടക്കം) രംഗപ്രവേശം ചെയ്യാനാവില്ല.

പാട്ടുകാർ ഉപകരണങ്ങൾ എടുത്താലുടൻ കേളി തുടങ്ങുകയായി. കളിയുടെ തുടക്കം കുറിക്കുന്ന വാദ്യമേള സൂചനകൾക്കനുസരിച്ച്, രണ്ടു പെട്ടിക്കാർ, ദീർഘചതുരാകൃതിയിലുള്ള ഒരു ബഹുവർണ്ണ തിരശ്ശീല, വിളക്കിനു പിന്നിൽ, പാട്ടുകാർക്കു മുന്നിൽ

ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നു. ഈ തിരശ്ശീലക്കു പിന്നിൽ, ഒരു ഒളിസ്ഥലമുണ്ട് - കളിയുടെ പാവനമായ അരങ്ങ്. അരങ്ങ് ആദ്യമായി സ്പർശിക്കുന്നത്, പൂർണ്ണവേഷമണിഞ്ഞ്, മിനുക്കിൽ, സർവ്വാഭരണഭൂഷിതകളായ നാല് സ്ത്രീവേഷക്കാരാണ്. മറക്കപ്പെട്ട ആ സ്ഥലത്ത് അവർ തോടയം - സ്ഥിര താളത്തിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഒരിനം - ആടുന്നു. ഈ നൃത്തം കാണികൾക്ക് ആർക്കും തന്നെ കാണാനുള്ളതല്ല - ഇത് ഗണപതി-വിഷ്ണു-ദേവിമാരുടെ അനുഗ്രഹം നേടാനാടുന്നു. എന്നാൽ, ആട്ടക്കാർ ദേവന്മാർക്കു വേണ്ടിയാണ് ആടുന്നതെങ്കിലും, ആട്ടത്തിന് തയാറെടുക്കാൻ അവരവർക്കു കൂടി വേണ്ടിയാണ് ഈ ആട്ടം. തോടയം ഒരു തരത്തിലുള്ള പുറപ്പാടാണ്.

കൃഷ്ണാട്ടത്തെപ്പറ്റി, അഥവാ ഇന്ത്യയിലെ മറ്റേതെങ്കിലും പാരമ്പര്യകലയെപ്പറ്റി എഴുതുന്നതിലുള്ള ഒരു വെല്ലുവിളി, ഉപയോഗത്തിനും അനുഗ്രഹത്തിനുമിടയിലുള്ള ശരിയായ തുലനം പാലിക്കുന്നതിലാണ്. പവിത്രമായ ഒന്നിനെ, അതിന്റെ നാടകീയതയിൽ ഊന്നിക്കൊണ്ട്, അതിന്റെ രഹസ്യം അനാവരണം ചെയ്യുമ്പോൾ, കൃഷ്ണൻ ഒരീശ്വരനാണെന്നത് മറക്കാൻ എളുപ്പമാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റേത് വെറുമൊരു കളിയല്ല; കൃഷ്ണനെപ്പറ്റിയുള്ള തന്റെ ലേഖനങ്ങളിൽ David Kinsley വിശദീകരിക്കുന്നതു പോലെ, അതൊരു ഈശ്വരലീല കൂടിയാണ് (Kinsley, 1979). കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ കാണികൾ ഭക്തരാണ്. (കൃഷ്ണാട്ടം അവർക്കു വേണ്ടി നിലകൊള്ളുന്നു). അവർക്ക്, (മറ്റൊരു യുഗത്തിൽ, മറ്റൊരു കാലത്തെ നിരന്തരം സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, ഇപ്പോൾ ഇവിടെ എന്ന സൂചന തരുന്ന) കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ വ്യക്തമായ സൂചനകൾ, യഥാർത്ഥവും പവിത്രവുമാണ്.

കൃഷ്ണാട്ടം കളിയരങ്ങിന് ഏതാനും അടി പുറകിലായി മേൽക്കൂരയിൽ, ഒട്ടും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാത്ത ഒരടയാളമുണ്ട്. സ്വയം കാണുന്നതിന് മുമ്പ്, മറ്റാരെങ്കിലും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു തരേണ്ട, വളരെ കണിശമായ ഒരു ദ്വാരം - സിമന്റ് കരുതിക്കൂട്ടി മേൽക്കൂരയിൽനിന്ന് എടുത്തുകളഞ്ഞതുപോലെതോന്നുമാറ്. ഈ അടയാളം ഇപ്പോൾ പ്രത്യേകിച്ചും കാണാൻ വളരെ എളുപ്പം, എന്തെന്നാൽ മേൽക്കൂര പുതിയതാണ് (1970 നവംബറിൽ, ഗുരുവായൂരമ്പലത്തിലെ അഗ്നിബാധക്കു ശേഷം, മേൽക്കൂര പുതുക്കിപ്പണിതു). ഓരോ ദിവസവും തിടമ്പ് ആനപ്പുറത്തേറ്റി, മൂന്നു തവണ പ്രദക്ഷിണം ചെയ്യുമ്പോൾ, ശീവേലി, ഈ ദ്വാരത്തിനു നേരെ താഴെ നിൽക്കുന്നു. സംഗീതം നിശ്ശബ്ദമാവുന്ന സമയം, മഹാനായ അദ്വൈതവാദി ശ്രീ ശങ്കരാച്യാര്യർക്ക് ഗുരുവായൂരപ്പനോട് മാപ്പു പറയാം.

ദൈവാനുഗ്രഹം നേടുന്നതിൽ, ഒരു ദ്വാരത്തിന് എന്തു ചെയ്യാനുണ്ട്? ഒരിക്കൽ, ഒരു ഏകാദശി ദിവസം അനശ്വരകലഹജനകനായ നാരദമുനിയുമൊത്ത്, ശങ്കരാചാര്യർ ആകാശമാർഗ്ഗം സഞ്ചരിക്കുകയായിരുന്നു. ആ മംഗളദിവസം, ഗുരുവായൂരിൽ കൃഷ്ണനെ ദർശിക്കാം എന്ന് നാരദൻ നിർദ്ദേശിച്ചപ്പോൾ - എല്ലാ ജാതിക്കാർക്കും അമ്പലം തുറന്നുകൊടുക്കുന്ന ഒരേയൊരു ദിവസമായിരുന്നു അത് - കേവലജ്ഞാനം നേടിയ

ജ്ഞാനികൾക്ക് നിരക്കാത്ത, വെറും ഭക്തർക്കു മാത്രം അനുയോജ്യമായ അത്തരം ജനകീയാചാരങ്ങൾ അപ്രധാനമാണെന്ന നിലയിൽ, ശങ്കരാചാര്യർ അതിനെ തള്ളിക്കളഞ്ഞു. ഉടൻ തന്നെ ആകാശയാനം തടയപ്പെട്ട്, ഗുരുവായൂരമ്പലത്തിന്റെ മേൽക്കൂരയിലെ ആ ദ്വാരത്തിലൂടെ ശങ്കരാചാര്യർ വടക്കു ഭാഗത്ത് നിലംപതിച്ചു. ഗുരുവായൂരപ്പനോട് അദ്ദേഹം ക്ഷമ യാചിച്ചു. ക്ഷേത്രപൂജാവിധികൾ - പഞ്ചമഹാപൂജകൾ, നിത്യാചാരങ്ങൾ, ശീവേലികൾ, അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ എന്നിവ - ചിട്ടപ്പെടുത്താമെന്ന വാഗ്ദാനം കണക്കിലെടുത്ത്, ഗുരുവായൂരപ്പൻ അദ്ദേഹത്തിന് മാപ്പ് കൊടുത്തു. ഈ പൂജാവിധികളൊക്കെ ഇന്നും സശ്രദ്ധം അനുഷ്ഠിക്കപ്പെട്ടു വരുന്നു.

എന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ, ഞാൻ ഇക്കഥ ചേർക്കുന്നത്, ഗുരുവായൂരമ്പലത്തിന്റെ മേൽക്കൂരയിലെ ദ്വാരം പോലെയുള്ള അപ്രധാനമെന്നു തോന്നുന്ന വസ്തുതകൾ (അതിനോടനുബന്ധിച്ച കഥകളും) ഭക്തന്മാർ, ആഴത്തിൽ ഉൾക്കൊണ്ടവരാണ് എന്ന് എന്നെ സ്വയം ഓർമ്മിപ്പിക്കാൻ കൂടിയാണ്. അവർക്ക് ക്ഷേത്രാങ്കണം വെറും വാസ്തുശിൽപം മാത്രമല്ല; അത് ഗുരുവായൂരിന്റെ ഓരോ മൂലയിലും അലിഞ്ഞുചേർന്നിട്ടുള്ള എണ്ണമറ്റ പുരാവൃത്തങ്ങളും ഐതിഹ്യങ്ങളും മറ്റും വഴി രൂപാന്തരം സംഭവിച്ചതുകൂടിയാണ്. തീർച്ചയായും "ശങ്കരാചാര്യരുടെ വീഴ്ച" ഒരു കെട്ടുകഥയാണ്; എന്നാൽ, ശതാബ്ദങ്ങളിലൂടെ ലക്ഷക്കണക്കിന് ആളുകൾ ഓർമ്മിക്കത്തക്കവിധം, ആ കഥയ്ക്ക് "സ്വീകാര്യത" യും "മൂല്യ" വും ഉണ്ട്. പുനർനിർമ്മാണത്തിനു ശേഷവും, ഗുരുവായൂർ ക്ഷേത്രത്തിന്റെ വാസ്തുവിദ്യയിൽ അത് പുനർലേഖനം ചെയ്തുവരുന്നു! ഈ കഥയുടെ ഉപരിപ്ളവമായ നിസ്സാരതയിലാവില്ല പ്രശ്നം, നമുക്ക് അതിനോടുള്ള ദോഷൈകദൃക്കായ സമീപനത്തിലാണ്.

ഒരു തലത്തിൽ എല്ല കഥകളും, സാമാന്യവിശ്വാസങ്ങളുടെ നീതീകരണങ്ങളാണ്. ഇവ ചിലപ്പോൾ, പ്രത്യേക സംഭവത്തെയോ, ആദർശത്തെയോ, വ്യക്തിയേയോ സംബന്ധിച്ച സ്ഥിരീകരിച്ച വസ്തുതകളെ ചോദ്യം ചെയ്തുവെന്നു വരാം. കഥയെ ചുറ്റിയുള്ള കൽപിതകഥ, ഈ വിശ്വാസങ്ങളെ പ്രകടിപ്പിക്കാനുള്ള തന്ത്രപ്രധാനമായ മാദ്ധ്യമമാണ്. ജനങ്ങൾക്ക് സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഇല്ലാതെയാവുമ്പോൾ, (അല്ലെങ്കിൽ അവർ, അവയെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ പരാജയപ്പെടുമ്പോൾ), അവർ കഥകൾ കണ്ടെത്തുന്നു. ഒരു നിലപാട് വിശദീകരിക്കാനുള്ള അവരുടെ വഴിയാണിത്.

ശങ്കരാചാര്യരുടെ "വീഴ്ച" യിൽ, അദ്വൈതതത്വശാസ്ത്രത്തെ കരുതിക്കൂട്ടി അവഹേളിക്കാനുള്ള ഒരു ദുരുദ്ദേശം വായിക്കാൻ കഴിയും - 'അദ്വൈത' ത്തിൽ ഒരു സ്വകാര്യ ദൈവവുമായി പ്രേമത്തിലാണ്ട ഭക്തന്റെ ദ്വൈതഭാവത്തിന് പകരം, കേവലസത്യവുമായുള്ള മനുഷ്യന്റെ ഐകരൂപ്യം സമർത്ഥിക്കപ്പെടുന്നു. വിവേകാനന്ദൻ എഴുതിയതുപോലെ, ഈ ഐക്യത്തിൽ, കർത്താവോ, കർമ്മമോ, കർമ്മബന്ധമോ ഇല്ല, പരബ്രഹ്മം മാത്രം (Vivekananda, 1983, p 16). മിക്ക ഭക്തർക്കും ഈ അവസ്ഥ ദുർഗ്രഹവും അപ്രതിനി

ധേയവുമാണ് - ജനങ്ങളുടെ ആചാരാനുഷ്ഠനങ്ങൾ സ്വീകരിക്കാൻ, "ശങ്കരാചാര്യരുടെ വീഴ്ച" യിൽ ആ താത്വികന്, തന്റെ ഉയരങ്ങളിൽ നിന്നും, അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ തന്നെ നിലംപതിക്കണം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അരൂപമായ ന്യായം, ഭക്തിയുടെ നേരിട്ടുള്ള സ്വാഭാവികമായ അനുഭവത്തിൽ ആധാരമാക്കണം.

അവിടെയാണ് ഗുരുവായൂരിലെ മേൽക്കൂരയുടെ ആത്യന്തികമായ പ്രാധാന്യം. ആ മേൽക്കൂരയ്ക്കു താഴെ, ഒട്ടും ആത്മബോധമില്ലാതെ, കൃഷ്ണാട്ടം ആടുകയും സമർപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത് പണ്ഡിതമ്മന്യവും വിവാദപരവുമായ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്കുപരി, ഭക്തിയുടെ അന്തിമവിജയത്തിന്റെ ഒരു ചെറിയ, എന്നാൽ വ്യക്തമായ അടയാളമാണ്. ഈ വ്യാഖ്യാനങ്ങളൊക്കെ വിസ്മൃതിയിൽ മാഞ്ഞു പോകുകയോ, വിരലിലെണ്ണാവുന്ന പണ്ഡിതർ ഏകാന്തതയിൽ പഠിക്കുകയോ മാത്രം ചെയ്യുമ്പോൾ, വരുംതലമുറകളിലെ ജനങ്ങൾ, ആ ദ്വാരം ഓർമ്മിക്കും. അവിശ്വാസത്തെ അതിജീവിക്കുന്ന വിശ്വാസത്തിന്റെ നിശ്ശബ്ദമായ ഓർമ്മക്കുറിപ്പാണിത്. ഏറ്റവും സാധാരണവും, അപ്രധാനവും, നിഷ്കളങ്കവും, ലളിതവുമായ സൂചനകൾ പോലും ഭഗവാന് സ്വീകാര്യമാണെന്നതിന്, കൃഷ്ണഭക്തന്മാർക്കുള്ള സമാശ്വാസം കൂടിയാണിത്. ഭക്തിയിൽ സ്ഥിരീകരിച്ച നമ്മുടെ പ്രേമത്തിന്റെ തിടുക്കമാണ് ഭഗവാന് കാര്യം.

ഭക്തി കൃഷ്ണാട്ടത്തെ അധിവേശിക്കുന്നു, കൃഷ്ണപ്രേമം പല പല വഴികളിൽ, ആവാഹിക്കപ്പെടുന്നു. വെട്ടിത്തുറന്ന് വിളിച്ചുകൊണ്ട്, ഓരോ രംഗവും ഭക്തന്മാരെ പങ്കെടുക്കാൻ ക്ഷണിക്കുന്നു. അവർക്ക് കൺ നിറയെ, ഭഗവാന്റെ ലീലകളുടെ "ദർശന"ത്തിനുള്ള അസംഖ്യം അവസരങ്ങൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. ഭഗവാനെ മറച്ചു നിർത്താനും, പിന്നീട് ഭഗവാനെ എല്ലാ ഐശ്വര്യത്തോടും കൂടി വെളിപ്പെടുത്താനും തിരശ്ശീല ഉപയോഗിക്കുന്നു. കാണികൾ ഭഗവന്റെ രംഗപ്രവേശന– ഇത് എപ്പോഴും പുഷ്പവൃഷ്ടിയോടെയാണ് –ത്തിന് കാത്തു നിൽക്കുന്ന നേരം, അനുക്രമമായുള്ള വികാരപ്രവാഹം മൂർദ്ധന്യത്തിലേക്കു നയിക്കുന്നു; പ്രതീക്ഷാനിർഭരമായ ഒരു ശാന്തിയിൽ അത് പര്യവസാനിക്കുന്നു; വീണ്ടും മറ്റൊരു കൃഷ്ണദർശനത്തിന് വഴിയൊരുക്കാൻ മാത്രം.

കൃഷ്ണനെ കാണുകയും കാണാനൊരുങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ പ്രക്രിയയിൽ, കൃഷ്ണനെ അരങ്ങിൽ കാണുന്നതും, ശ്രീകോവിലിൽ ആരാധിക്കുന്നതും തമ്മിൽ നേരിട്ട് ബന്ധമുണ്ട്. നടൻ, നടൻ കൂടിയായ ഈശ്വരനായി അഭിനയിക്കുമ്പോൾ, പ്രേക്ഷകൻ കളി കാണൽ ആരാധനയായ ഒരു ഭക്തനാണ്. ഗർഭഗൃഹത്തിന് പുറത്തും, അരങ്ങിലും കൃഷ്ണൻ പ്രേക്ഷകനായ ഭക്തനെ, അത്യന്തം സ്വകാര്യമായ, ഒത്തുചേർന്ന ഒരു സമാഹ്ളാദത്തിന് രൂപം കൊടുക്കുന്ന, ഒട്ടനേകം ഉന്മാദ ലഹരികൾക്ക് കീഴടങ്ങാൻ നിർബന്ധിക്കുന്നു. നമുക്കുവേണ്ടി കൃഷ്ണനെ കാണാൻ ആർക്കും കഴിയില്ല. കണ്ണുകളുടെ ആ സംഗമം, പ്രതീക്ഷാനിർഭരവും ആനന്ദ തുന്ദിലവുമാണ്, ദേവനുമായി നമ്മുടെ വൈയക്തിക നിമിഷം.

വാസ്തവത്തിൽ കൃഷ്ണനെ തനതായി കാണണമെന്നില്ല. എന്തെന്നാൽ, രക്തദാഹികളായ പൂതനയും കംസനുമടക്കം എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും കൃഷ്ണസാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ പരിശുദ്ധരാക്കപ്പെടുന്നു. കൃഷ്ണാട്ടമാകെ ദർശനത്തിന്റെ സ്രോതസ്സായി മാറുന്നു. ഈ അടിസ്ഥാനത്തിൽ, കൃഷ്ണൻ രംഗത്തില്ലെങ്കിലും കാണികൾ ഭക്തിനിർഭരരായി കൈകൂപ്പുന്നത് കാണുക അസാധാരണമല്ല. ഒരിക്കൽ ഞാൻ, ഋക്ഷരാജനായ ജാംബവാന്റെ മുന്നിൽ ഒരു സന്യാസി മുട്ടുകുത്തുന്നതു കാണാനിടയായി, കൃഷ്ണൻ ജാംബവാന്റെ സമീപത്ത് നിൽക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നുവെങ്കിലും. ഒരു പക്ഷെ, കൃഷ്ണൻ നിവസിക്കുന്ന ഈ ഭക്തനുമായി അയാൾക്ക് ഒരടുപ്പം തോന്നിയതാവാം.

കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ ഭക്തിയുടെ സർവ്വസാന്നിദ്ധ്യം ഊന്നിപ്പറയുമ്പോൾ, നാം അതിനെ രഹസ്യമയമാക്കരുത്. തീർച്ചയായും ആട്ടവുമായി യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലാതെ നിൽക്കുന്ന ഒരു ശക്തിയല്ല അത്. മറിച്ച്, ജനഹൃദയങ്ങളിൽ കുടികൊള്ളുന്ന, ആട്ടത്തിന്റെ ഊർജ്ജത്തിലൂടെ പ്രകാശമാനമാവുന്ന ഒരു വികാരമാണത്. അതിന്റെ ബഹിർസ്ഫുരണത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം സഹായിക്കുന്നത്, ആഖ്യാനത്തിന്റെ സാമീപ്യമാണ് - കാണികൾക്കു മുമ്പിൽ അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന, സംഭവബഹുലമായ രംഗങ്ങളുടെ ശ്രേണിയിലൂടെ - ഒരു നല്ല ആക്ഷൻ സിനിമയിലെന്നപോലെ. അനാവശ്യമായ എല്ലാ ആമുഖങ്ങളും സംക്ഷേപിക്കുകയോ, പാട്ടുകാർക്കു വിട്ടു കൊടുക്കുകയോ ചെയ്തുകൊണ്ട്, ഓരോ രംഗവും വികാരമൂർച്ചയുള്ള രംഗങ്ങൾ കാഴ്ച വെക്കുന്നു - വധങ്ങൾ, രൂപാന്തരങ്ങൾ, വീണ്ടെടുക്കലുകൾ, വിവാഹങ്ങൾ. മടുപ്പിക്കുന്നതും കൂടിക്കുഴഞ്ഞതുമായ പിന്നോക്കക്കാഴ്ചകളൊന്നും തന്നെ ഇവിടെയില്ല; എന്തെന്നാൽ, ആഖ്യാനം എല്ലായ്പോഴും മുന്നോട്ടു തന്നെ പോകുന്നു.

ചിലപ്പോൾ ആഖ്യാനം ത്വരിതഗതിയിൽ കുതിക്കുന്നു. ഉദാഹരണമായി, *ബാണയുദ്ധ*ത്തിൽ, ഒരൊറ്റ രംഗത്തിന്റെ ദൈർഘ്യത്തിൽ കൃഷ്ണൻ മുത്തച്ഛനാവുന്നു. ഒരു ഉത്തമപുത്രൻ (പ്രദ്യുമ്നൻ) ജനിക്കാനായി കൃഷ്ണൻ ശിവനെ തപസ്സ് ചെയ്യുന്നത് ആദ്യം നാം കാണുന്നു. വിസ്തരിച്ച ഈ രംഗത്തിനു ശേഷം തിരശ്ശീല വീഴുന്നു. പിന്നെ പാട്ടിലൂടെ മാത്രം പ്രദ്യുമ്നനെ മത്സ്യം വിഴുങ്ങിയതും, മായാവതി രക്ഷിച്ചതും, രതിയുമായുള്ള വിവാഹവും, പ്രദ്യുംനന്റെ മകൻ അനിരുദ്ധനെ ബാണപുത്രിയായ ഉഷ സ്നേഹിച്ചതും, അവരുടെ രഹസ്യബന്ധം കണ്ടുപിടിച്ച ബാണൻ അനിരുദ്ധനെ തടങ്ങിലിടുന്നതും നാം മനസ്സിലാക്കുന്നു.

ഇവിടെ ഊന്നിപ്പറയേണ്ട വസ്തുത ഇതാണ്. കൃഷ്ണകഥ നന്നായി അറിയുന്ന തീർത്ഥാടകർക്ക്, സംസ്കൃതത്തിലുള്ള ഈ സങ്കീർണ്ണമായ ആഖ്യാനം മനസ്സിലാക്കേണ്ട ആവശ്യം ഏതാണ്ടു തീരെയില്ല (ഏതായാലും കേൾക്കാൻ കഴിയാത്ത പാട്ടും!). ഈ രംഗത്തിനിടയിലുള്ള ശ്ളോകങ്ങൾ, ഇടവേളകൾ പോലെയാണ് - കാണികൾക്ക്, കൈകാലുകൾ നീട്ടി, അടുത്ത രംഗം കാണാൻ തയാറെടുക്കാം. ധിക്കാരികളായ കഥാ

പാത്രങ്ങൾക്ക് അനുയോജ്യമായ കത്തിവേഷത്തിൽ, ബാണാസുരൻ രംഗത്തു വരുമ്പോൾ, കാണികൾ, കാലത്തിൽ ഭീമമായ ഒരു കുതിച്ചു ചാട്ടത്തിനു ശേഷം, ആ പത്യേക നിമിഷത്തിലെ കഥാതന്തു മനസ്സിലാക്കാൻ പൂർണ്ണമായും സന്നദ്ധരാണ്.

ഭക്തിയുടെ പ്രക്ഷേപണത്തിൽ, കൃഷ്ണാട്ടം ഇത്രയേറെ വിജയിക്കുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാന കാരണം, കഥ എങ്ങനെ പ്രതിപാദിക്കണമെന്നത്, കൃഷ്ണാട്ടത്തിന് അറിയുന്നതു കൊണ്ടാണ്. നടനകലകളിൽ അത്യപൂർവ്വമായ കൂടിയാട്ടത്തിൽ ആണെങ്കിൽ, കഥ പറയുന്നതിലല്ല കാര്യം, മറിച്ച്, ഒരു പ്രത്യേക വിശദാംശമോ, ശ്ലോകത്തിലെ ഒരു വാക്കോ എടുത്ത് അതിനെ മണിക്കൂറുകളോളം വിശദീകരിക്കുന്നതിലാണ്. സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളോടുള്ള ഈ പ്രതിപത്തി (അത്യാഭിമുഖ്യം), കൃഷ്ണാട്ടം തിരസ്കരിക്കുന്നു. കൂടാതെ, കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ വിസ്തരിച്ച പ്രാഥമികാനുഷ്ഠാനങ്ങളെ അത് ഒഴിവാക്കുന്നു; അതിന്റെ നിർവ്വഹണം (പിന്നോക്കക്കാഴ്ചകളുടെ ശ്രേണി) ഒഴിവാക്കുന്നു. സ്നേഹം, ആഹാരം, ലൈംഗികത, രാജസേവനം എന്നിവയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി വിദൂഷകൻ നടത്തുന്ന, നാലു ദിവസത്തെ നിർബന്ധമായ വാചികാഭിനയം കൃഷ്ണാട്ടത്തിലില്ല. കൂടിയാട്ടത്തിൽ, ഇതെല്ലാം യഥാർത്ഥ ആട്ടത്തിന്റെ തയാറെടുപ്പുകൾ മാത്രമാണ്. ശരിയായ ആട്ടം, നാടകത്തിന്റെ ഒരു അങ്കത്തിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. തയാറെടുപ്പുകൾ മാത്രം രണ്ടാഴ്ചകളോളം നീണ്ടുനിൽക്കാം; യഥാർത്ഥ നടനം മൂന്നു ദിവസവും.

ഇപ്രകാരമുള്ള തയാറെടുപ്പ്, ഭക്തിക്ക് മാരകമായിരിക്കും. കൃഷ്ണഭക്തന്മാർ, കൃഷ്ണൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് കാത്തു നിന്ന്, നിന്ന്, ലഹളക്കു തന്നെ ഒരുമ്പെട്ടേക്കാം. ഭഗവാനിലുള്ള തങ്ങളുടെ പ്രേമം പ്രകടിപ്പിക്കാൻ, വ്യക്തവും സുപ്രാപ്യവുമായ അടയാളങ്ങളാണ് ഭക്തർക്കാവശ്യം. അവരെ സാധ്യമാവുന്നത്രയും തവണ തൃപ്തിപ്പെടുത്തേണ്ടതാണ്. അതിനാൽ കൂടിയാട്ടത്തിൽ തങ്ങൾ കണ്ട അഭിനയത്തിന്റെ എല്ലാ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളും കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ സ്രഷ്ടാക്കൾ വെട്ടിച്ചുരുക്കിയതിൽ അത്ഭുതപ്പെടേണ്ടതില്ല. ഇവിടെ സാത്വികാഭിനയം ഏതാണ്ടു തീരെയില്ല. എന്തെന്നാൽ, ആന്തരികവികാരങ്ങളിൽ തങ്ങി നിൽക്കാനുള്ള സമയം അവർക്കു കിട്ടാത്ത അത്രയും വേഗതയിലാണ് കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ കഥാഗമനം. കൈമുദ്രകളും കൂടുതൽ നിർവചിക്കപ്പെടാത്തവയും ദുർഗ്രഹവുമാണു്. അവയ്ക്ക് ആഖ്യാനവുമായി ബന്ധമൊന്നുമില്ല. എന്നാൽ, കൂട്ടിയാട്ടത്തിൽ വാചികവും ആംഗികവും തമ്മിൽ അടുത്ത ബന്ധമാണുള്ളത്. ഒരു വാചകം വാക്കിലും ആംഗ്യത്തിലും വ്യാകരണമനുസരിച്ച് കൃത്യമായി ശരിയാവണം. പ്രത്യയം, ക്രിയാപദങ്ങളുടെ കാലഭേദം, ഭാവനില, ലിംഗഭേദം - എന്നിവയ്ക്കൊക്കെ പ്രത്യേകം ആംഗ്യങ്ങളുണ്ട് (Raja, 1964, p 19). ശ്രോതാക്കൾക്ക് മനസ്സിലാവുമെങ്കിൽ മാത്രം ഉച്ചാരണങ്ങളും, കഥാഭാഗങ്ങളും ഒഴിവാക്കുന്നത് അനുവദനീയമാണ്. പൊതുവിൽ ആഖ്യാനത്തിലെ ഓരോ വസ്തുതയും ശരിയായി വിശദീകരിച്ച് വിസ്തരിക്കാൻ വേണ്ടത്ര സമയം എടുക്കുക എന്നതാണ് നിയമം. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ഒരു രാത്രിയിലെ ആചരണം എട്ടു മണിക്കൂർ നീണ്ടു നിൽക്കുമ്പോൾ, കൃഷ്ണാട്ടം കളി മൂന്നു മണിക്കൂറിൽ തീരുന്നു.

കഥകളിയും കൃഷ്ണാട്ടത്തേക്കാൾ വളരെയേറെ വിസ്തരിച്ചതാണ്. മേളപ്പദവും - പാട്ടുകാരും വാദ്യക്കാരും അവരുടെ പ്രാഗത്ഭ്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സംഗീതമേള - പുറപ്പാടും - ആട്ടക്കഥയുമായി ബന്ധമില്ലാത്ത ഒരു ശുദ്ധനൃത്തം - ഉള്ളതിനാൽ, പ്രാഥമിക കാര്യങ്ങൾ കഥകളിയിൽ കൂടുതൽ സമയം എടുക്കുന്നു. കൃഷ്ണാട്ടത്തിൽ മേളപ്പദം ഇല്ല. പൊതുവിൽ പുറപ്പാട് ആ ദിവസത്തെ കഥയുടെ ഒന്നാമത്തെ ഭാഗമാണ്. നടനത്തിന്റെ പ്രാഗത്ഭ്യത്തെ അപേക്ഷിച്ച്, ആഖ്യാനത്തിന്റെ വേഗതയ്ക്കാണ് കൂടുതൽ പ്രാമുഖ്യം എന്ന് ഈ ശുദ്ധീകരണക്രിയ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. കഥകളിയിലെ പ്രസിദ്ധ നടന്മാർ രാവണൻ, ഹനുമാൻ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേരിൽ അറിയപ്പെടുമ്പോൾ, കൃഷ്ണാട്ടത്തിൽ താരങ്ങളില്ല. മറിച്ച്, സമൂഹനടനമാണ് കാര്യം. കൃഷ്ണന്റെ ഒറ്റയ്ക്കുള്ള നൃത്തങ്ങളിലല്ല, മറിച്ച്, ഏറ്റവും മനോഹരമായ നൃത്തസംവിധാനകല കാണുന്നത് മുല്ലപ്പൂ ചുറ്റൽ എന്ന സംഘനൃത്തത്തിലാണ്. കംസന്റെ സഭയിലെ മല്ലന്മാർ തുടങ്ങിയ അപ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളും തികച്ചും ശ്രദ്ധേയരാണ്.

എന്നിട്ടും കൃഷ്ണൻ ഒരിക്കലും കൂടുതൽ സമയം അവഗണിക്കപ്പെടുന്നില്ല. ആടാത്തപ്പോഴും, കൃഷ്ണന്റെ നിശ്ശബ്ദ സാന്നിദ്ധ്യം (അസാന്നിദ്ധ്യം) എല്ലായ്പ്പോഴും അനുഭവപ്പെടുന്നു. കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ നാനാത്വത്തെ കൃഷ്ണൻ ഏകോപിപ്പിക്കുന്നു. കഥകളി അതിന്റെ ഉജ്ജ്വലമായ നാടകീയത വഴി പ്രേക്ഷകനെ മറ്റൊരു ലോകത്തേക്ക് ആനയിക്കുമ്പോൾ, കൃഷ്ണാട്ടം അമ്പലത്തിന്റെ ഹൃദയത്തിനുള്ളിൽ പ്രേക്ഷകനെ ആശ്ലേഷിക്കുന്നു. മലയാളത്തിലെ പ്രചാരമുള്ള ഈ പഴഞ്ചൊല്ലിൽ ഏറെ സത്യമുണ്ട്. “കൃഷ്ണാട്ടം കാണാൻ കുളിക്കണം, കഥകളി കണ്ടാൽ കുളിക്കണം.” കൃഷ്ണാട്ടം കാണാൻ, (സ്വയം ശുദ്ധീകരിക്കാൻ) കുളിക്കണം. എന്നാൽ, കഥകളി കണ്ട ശേഷം, (അതിന്റെ അശുദ്ധി കഴുകിക്കളയാൻ) കുളിക്കണം.

നടനകലയിലൂടെ പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന ഭക്തിയുടെ കൂടുതൽ ഘനീഭൂതമായ വിവരണങ്ങളിലേക്ക് കടക്കാൻ ഞാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥവും ചിലപ്പോൾ വികൃതവുമായ ഘടകങ്ങളെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിയതിലാണ് കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ ആസ്തിക്യ നിവേദനത്തിന്റെ അസാധാരണത. കൃഷ്ണൻ ശിവനെ സ്തുതിക്കുന്ന അതേ രംഗത്തിൽ, ഉദാഹരണമായി, ദൈവങ്ങളുടെ സംഗമത്തിന് തികച്ചും അനാദരപരമായ ഒരു എതിർ ചിത്രമുണ്ട് - ശിവന്റെ അനുചരരായ രണ്ടു ചെറിയ ഭൂതഗണങ്ങൾ, വൃത്തികെട്ട്, മലിനരായ രണ്ട് പൂച്ചകളെപ്പോലെ കാണപ്പെടുന്നവർ, തരുന്ന ഒരു ചിത്രം. മുമ്പത്തെ രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ഘണ്ടാകർണ്ണന്മാരെപ്പോലെ വസ്ത്രം ധരിച്ച ഇവർ, പൊടിപുരണ്ട കറുത്ത കുപ്പായവും, ചുകന്ന കിരീടം വരച്ചു ചേർത്ത കറുപ്പും വെള്ളയും കലർന്ന പൊയ്മുഖവും അണിയുന്നു. ശിവൻ തന്റെ കുടുംബാംഗങ്ങളുമൊത്ത് ഒരു ഗംഭീരമായ നിശ്ചലചിത്രം പോലെ നിരന്നു നിൽക്കുമ്പോൾ, അവരുടെ മുന്നിൽ, കളിവിളക്കിനു പിന്നിൽ, ഈ കുള്ളന്മാർ നിലത്തിരിക്കുന്നു.

കൃഷ്ണൻ തന്റെ ദേവപ്രതിപുരുഷനായ ശിവനെ സ്തുതിക്കുമ്പോൾ, ഭൂതഗണങ്ങൾ അംഗങ്ങൾ ഇളക്കുന്നു, ചൊറിയുന്നു, കൈകളിൽ പൊടി പുരട്ടുന്നു, മൂക്ക് പിഴിയുന്നു, മൂക്കട്ട പരസ്പരം മുഖത്ത് തേക്കുനു, വൃത്തികെട്ട ആംഗ്യങ്ങൾ കാണിക്കുന്നു, അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും പൃഷ്ഠഭാഗം കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു! ഇവയൊക്കെ തികച്ചും വന്യവും അവിരാമവുമായ തത്സമയസൃഷ്ടികൾ പോലെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും, ഈ ചേഷ്ടകളെല്ലാം അതിസൂക്ഷ്മമായി ആസൂത്രണം ചെയ്യപ്പെട്ടവയാണെന്ന് ഞാൻ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഭൂതഗണങ്ങൾ അവരുടെ വികൃതവും പ്രകോപനപരവുമായ ചേഷ്ടകളിൽ മുഴുകിയിരിക്കുമ്പോൾ, കൃഷ്ണൻ അലങ്കാര മുദ്രകളുപയോഗിച്ച്, ചേതോഹരമായി ആടുന്നു. പാട്ടുകാർ ശിവന്റെ സൗന്ദര്യം പതിവുള്ള വിശേഷണങ്ങളോടെ കീർത്തിക്കുന്ന പദം പാടുന്നു.

ഗംഗാനദിയോടുകൂടിയ ചെഞ്ചിടക്കെട്ടിൽ ചന്ദ്രക്കല ചാർത്തിയ പുരാന്തകാ! ജയിച്ചാലും ജയിച്ചാലും!

ലോകങ്ങളെ ഭയപ്പെടുത്തുന്ന തീക്കനൽക്കണ്ണു കൊണ്ട് മിന്നിത്തിളങ്ങുന്ന നെറ്റിത്തടമുടയ പുരാന്തകാ

(കൃഷ്ണഗീതി - ഗദ്യവിവർത്തനം - പി.സി. വാസുദേവൻ ഇളയത്)

ഈ വാക്കുകൾ കാണികൾക്ക് തീർത്തും മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയാത്തവയാവാമെങ്കിലും അവയുടെ നിയമാനുസൃതമായ ഗാനാലാപത്തോടനുസരിച്ച, കൃഷ്ണന്റെ ഗംഭീരമായ നൃത്തവും ശിവന്റെ നിശ്ചലാവസ്ഥയും, ഭൂതഗണങ്ങളുടെ വികൃത ചേഷ്ടകളോട് പൂർണ്ണമായി വിരോധിച്ചു നിൽക്കുന്നു. എന്നിട്ടും ഇവ, ഒരേ തലത്തിൽ തന്നെ, സ്വതന്ത്രമായി വർത്തിച്ചുകൊണ്ട് നിലകൊള്ളുന്നു. ഇവ തമ്മിൽ ഏറ്റുമുട്ടുന്നില്ല എന്നതിലാണ് ഭംഗി. രംഗത്തു നിന്നും ശ്രദ്ധ വ്യതിചലിപ്പിക്കുന്നതിനു പകരം, ഭൂതഗണങ്ങൾ രംഗത്തിന്റെ ചലനാത്മകതയെ പോഷിപ്പിക്കുന്നു. അവരുടെ വിഘടിത വികൃതികൾ കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ ഭാഗമായി മാറുന്നു.

ഭക്തിയെ ദൃഢീകരിക്കുന്ന, കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ നാടകീയതയുടെ ഒരൊറ്റ വശം തിരഞ്ഞെടുക്കണമെന്നുണ്ടെങ്കിൽ, അവ, ഈ നാടകവൃത്തത്തിലെ എട്ടു കളികളിൽ അലിഞ്ഞുചേർന്നിട്ടുള്ള സൂക്ഷ്മമായ ലോകധർമ്മി സമ്പ്രദായങ്ങളാണ്. ഭൂതഗണങ്ങളുള്ള രംഗത്തിൽ, അവരുടെ രംഗ ചേഷ്ടകൾ രംഗത്തിന്റെ ഭക്തിപരമായ ചൈതന്യം ഉജ്ജ്വലിപ്പിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്നു നാം കണ്ടു. കൃഷ്ണാട്ടത്തിൽ പലപ്പോഴും ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ആംഗ്യങ്ങളിലൂടെയല്ല ഭക്തി സംവേദനം ചെയ്യുന്നത്; അത് യഥാർത്ഥ വസ്തുക്കളിലൂടെയും പ്രവൃത്തികളിലൂടെയുമാണ്. കൃഷ്ണൻ സുദാമാവിന്റെ കാലുകൾ കഴുകുമ്പോൾ അദ്ദേഹം ആ പ്രവൃത്തി അഭിനയിക്കുകയല്ല ചെയ്യുന്നത്. അദ്ദേഹം യഥാർത്ഥത്തിൽ വെള്ളമെടുത്ത് തന്റെ ദരിദ്രനായ സ്നേഹിതന്റെ കാൽ കഴുകി, ആ തീർത്ഥജലം തന്റെ മേൽ തളിച്ച് ആനന്ദപുളകിതനാവുന്നു. ഈശ്വരൻ തന്റെ ഭക്തന്റെ കാലുകൾ കഴുകുന്ന ഈ യഥാതഥ ചിത്രീകരണം സഖ്യഭാവ ഭക്തിയുടെ - ഈ പ്രത്യേകഭാവത്തിൽ, ഈ

ശ്വരൻ, നമുക്ക് വിശ്വസിച്ച്, നമ്മുടെ അഗാധ രഹസ്യങ്ങൾ പങ്കിടാൻ കഴിയുന്ന ഒരു ആത്മസ്നേഹിതനാവുന്നു - ഏറ്റവും ശക്തിയായ വർണ്ണനാ ചിത്രമാണ്.

സുദാമാവിന്റെ കാലുകൾ കഴുകുന്നതിനു മുമ്പ്, കൃഷ്ണൻ, കാണികളുടെ ഇടയിലൂടെ നടന്നു വരുന്ന സുദാമാവിനെ, സ്വാഭാവികമായി ഓടിച്ചെന്ന് സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കുചേലനായി അഭിനയിക്കുന്ന നടനോ, കാണികളോ ആരാണ് കൂടുതൽ വികാരാധീനരായത് എന്നു പറയാൻ വിഷമം. ഈ രംഗത്തിൽ, ഈശ്വരൻ അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ തന്നെ, കാണികളുടെ മദ്ധ്യത്തിലാണ്. അവർ ഒറ്റ മുണ്ടുടുത്ത, കൈയിലും നെഞ്ചിലും ഭസ്മമണിഞ്ഞ ഒരു ദരിദ്രനെ ഈശ്വരൻ ആശ്ളേഷിക്കുന്നത് കാണുന്നു, അയാളുടെ ഓലക്കുട പോലും പഴകി ദ്രവിച്ചതാണ്. അയാളുടെ കക്ഷത്തിൽ ഒരു പൊതി അവിൽ. തുടർന്ന് അരങ്ങിൽ ഭക്തരെ ആഹ്ളാദത്തിലാറാടിച്ചു കൊണ്ട്, കൃഷ്ണൻ ഈ അവിൽ ഭക്ഷിക്കുന്നു, വീണ്ടും നമുക്കു മുന്നിൽ, എല്ലാ കാണിക്കകളും ഹൃദയത്തിൽ തട്ടി സമർപ്പിക്കുന്നതാണെങ്കിൽ ഈശ്വരന് വിലമതിക്കാനാവാത്തതാണെന്ന് യഥാർത്ഥ ഉദാഹരണത്തിലൂടെ നാടകീയമായി സമർത്ഥിക്കപ്പെടുന്നു.

വിവിദവധത്തിലെ ഒന്നാം രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കള്ളുചെത്തുകാരനാണ് ദരിദ്രരുടെ, കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ അധ്വാനിക്കുന്ന ജനതയുടെ മറ്റൊരു പ്രതിനിധി. രൈവതപർവ്വതത്തിൽ യുവതികളോടൊത്ത് ക്രീഡിക്കുന്ന ബലരാമനെ, കള്ളിമുണ്ട് ധരിച്ച്, ലഘുവായ മേയ്ക്കപ്പണിഞ്ഞ് അയാൾ സമീപിക്കുന്നു. വാഴയിലയിൽ പൊതിഞ്ഞ ഉപ്പിലിട്ടതിന്റെ കെട്ട് മുകളിൽ വെച്ച, കള്ളിന്റെ മൺപാത്രം അയാൾ സൂക്ഷ്മതയോടെ കൊണ്ടുവരുന്നു. ഇവിടെ രണ്ടു സാമൂഹ്യ വസ്തുതകൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്: ബലരാമന് കള്ള് ആവശ്യപ്പെടാമെന്നിരിക്കെ, കള്ളു വെറുതെയല്ല ബലരാമനു കൊടുക്കുന്നത്. ബലരാമന്റെ സഖികളിലൊരുവൾ, അവളുടെ ചില ആഭരണങ്ങളഴിച്ച് കള്ളിനു പ്രതിഫലമായി ചെത്തുകാരന് നൽകുന്നു. രണ്ടാമതായി, കൂടുതൽ പ്രധാനമായ വസ്തുത: ചെത്തുകാരൻ തന്നെയാണ് കള്ള് ബലരാമന് നൽകുന്നത്. മത്തവിലാസത്തിന്റെ കൂടിയാട്ടത്തിൽ, അശുദ്ധിയുടെ സാദ്ധ്യതകൾ ഒഴിവാക്കാൻ, നിലത്തു കള്ളു വെക്കുന്നു എന്നു മാത്രമല്ല, അത് സ്വീകരിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിൽ നിന്നും ഒരു നിശ്ചിത ദൂരം അകലെയുമാണ് എന്നത്രേ എനിക്കുള്ള വിവരം. താഴ്ന്ന ജാതിക്കാരുടെ സ്പർശനത്തോടുള്ള ഭയത്തിന്റെ പാരമ്യം ജാതിയുടെ താഴ്ച അനുസരിച്ച്, ഓരോ ജാതിക്കും നിശ്ചിത ദൂരം കൽപിക്കുന്നതു വരെ എത്തിയിരുന്നു! കേരളത്തിലെ പിന്നോക്ക സമുദായക്കാരുടെ ചരിത്രത്തിൽ നിന്നും, ഈഴവ ജാതിയിൽപ്പെട്ട ചെത്തുകാർക്ക്, ഉന്നതജാതിക്കാരിൽ നിന്നും 36 അടി ദൂരത്തിലാണ് നിൽക്കേണ്ടിയിരുന്നതെന്ന് നാം മനസ്സിലാക്കുന്നു.

കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ ചെത്തുകാരൻ, ഒഴിച്ചുകൂടാത്തവണ്ണം, അതിന്റെ സ്രഷ്ടാക്കളുടെ ജാതി-വർഗ്ഗ വീക്ഷണത്തെപ്പറ്റി ചോദ്യങ്ങളുയർത്തുന്നു. ചെത്തുകാരൻ ആദ്യമായി അരങ്ങിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത് എപ്പോഴാണെന്ന് നമുക്കറിയാത്തതാണ് പ്രശ്നം. മാനവേദന്റെ

കാലത്ത് അയാൾ ഉണ്ടായിരുന്നുവോ? ഇന്നത്തെ ചെത്തുകാരന്റെ സഹതാപാർഹമായ ചിത്രീകരണത്തിൽ നിന്നും, മാനവേദൻ സ്വയം, താഴ്ന്ന ജാതിക്കാരുടെ പുരോഗമന വാദിയായ അനുഭാവിയായിരുന്നു എന്ന് ഊഹിക്കാൻ തീർച്ചയായും പറ്റില്ല. ബ്രാഹ്മണ ശാപത്താൽ ഓന്തായി രൂപാന്തരം പ്രാപിച്ച, നൃഗനൃപന്റെ കഥ, ബാണയുദ്ധത്തിന്റെ അവസാനരംഗത്തിൽ കൃഷ്ണൻ പ്രതിപാദിക്കുന്നതിൽ നിന്നും, മാനവേദന്റെ യാഥാസ്ഥിതിക ബ്രാഹ്മണ മൂല്യങ്ങൾ വ്യക്തമായി വെളിവാകുന്നു. ഈ കഥ, ഒരു ഉപദേശകഥയാക്കി, ബ്രാഹ്മണരോടുള്ള അനാദരവിന്റെ ഗുരുതരമായ പ്രത്യാഘാതങ്ങളെക്കുറിച്ച് കൃഷ്ണൻ തന്റെ മക്കൾക്ക് താക്കിതു നൽകുന്നു.

കവിഞ്ഞ മോഹത്താലോ, നിറഞ്ഞ ലോഭത്താലോ ബ്രഹ്മസ്വം അൽപം പോലും നിങ്ങൾ അപഹരിക്കരുതേ! (p 350).

ബ്രാഹ്മണ സമുദായം, തെളിഞ്ഞാൽ കൽപവൃക്ഷമാണ്, ഇടഞ്ഞാലോ എരിതീയുമാണ് (p 352).

താൻ കൊടുത്ത ബ്രാഹ്മണന്റെ മിതമായ ഉപജീവനദ്രവ്യം, ലോകത്തിൽ പാപത്തിന്റെ പ്രേരണയാൽ തിരിയേ താൻ തന്നെ തട്ടിയെടുക്കുകയാണെങ്കിൽ, അവൻ, ശിവ ശിവ, അമേധ്യത്തിലെ കൃമിയായിത്തീരും (p 354).

ബ്രാഹ്മണർക്ക് അപരാധം ചെയ്ത രാജാക്കന്മാർ, ദുഃഖം പെരുകിയവരും, രോഗവിവശരും, സുകൃതം നശിച്ചവരും, അൽപായുസ്സുകളും, ശത്രു രാജാക്കന്മാരാൽ തോൽപിക്കപ്പെട്ടവരും ആയി ഭവിക്കും (p 355).

പിന്നെ പദത്തിനു ശേഷം കൃഷ്ണൻ ബ്രാഹ്മണരോടുള്ള തന്റെ ആദരവ് സ്വയം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു:

ഉൽകൃഷ്ട ഗുണശാലികളായ ബ്രാഹ്മണർ, ദേഷ്യം വന്ന് ശപിക്കുകയോ, കൊല്ലുകയോ തന്നെ ചെയ്താലും അവരെ നിങ്ങൾ മനസ്സു കൊണ്ടു പോലും ദ്രോഹിക്കാൻ അൽപമെങ്കിലും വിചാരിക്കരുത്. എന്റെ കൈ ആയാലും ബ്രാഹ്മണർക്ക് അപരാധം ചെയ്താൽ മുറിച്ചു മാറ്റാവുന്നതാണ്. (p 355)

തീർച്ചയായും ഈ വാക്കുകളുടെ കർത്താവ്, ബാസവണ്ണയുടേയും കർണ്ണാടകത്തിലെ പന്ത്രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ടിലെ മറ്റു പുരോഗമന വാദികളായ സാരണന്മാരുടേയും പരമ്പരയിലുള്ള ഭക്തനല്ല - അവരുടെ തീവ്റമായ ശിവപ്രേമം, ബ്രാഹ്മണവിരോധ പ്രേരിതമത്രേ. ധർമ്മനിയമങ്ങളെ സ്വന്തം സാമൂഹ്യ നീതിയുടെ നിയമങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വ്യാഖ്യാനിച്ച, ഒരു സ്വകാര്യ ദൈവത്തിനു സമർപ്പിച്ച അവരുടെ ഭക്തിയിൽ, സമൂഹത്തിലെ എല്ലാ ജാതികൾക്കും ബാധകമായ, നിഷേധത്തിന്റെ ശക്തമായ ഘടകമുണ്ടായിരുന്നു. മാനസികമായി, മാനവേദന്, ആറാം ശതകത്തിന്റെ തുടക്കം തൊട്ടു തന്നെ, ഭക്തി പ്രചരിപ്പിച്ച, തെക്കേ ഇന്ത്യയിലെ വൈഷ്ണവ സന്യാസിമാരായ ആഴ്‌വാരോടാണ് കൂടുതൽ അടു

പ്പം എന്നു തോന്നുന്നു. സമ്പൂർണ്ണ സന്യാസിജീവിതത്തിനു വേണ്ടി സിംഹാസനം ഉപേക്ഷിച്ച, കേരള ദേശത്തു നിന്നുമുള്ള ഒരേയൊരു പ്രതിനിധിയായ, രണ്ടാം ചേര സാമ്രാജ്യത്തിന്റെ സ്ഥാപകനായ (800-20 A.D.) കുലശേഖരവർമ്മനായിരുന്നു പത്താമത്തെ ആഴ്വാർ. ഈ സന്യാസികളോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തിയാൽ, മാനവേദന്റെ ഭക്തി, കൂടുതൽ നിയന്ത്രിക്കപ്പെട്ടതാണ്. ഈ ഭക്തി, രാജോചിതമായതും, തന്റെ പ്രമുഖരായ രണ്ടു ആചാര്യവര്യന്മാരാൽ - വില്വമംഗലവും നാരായണ ഭട്ടതിരിയും - പ്രചരിക്കപ്പെട്ട, ബ്രാഹ്മണ ഘടനാനുസൃതമായ ഹിന്ദു മതത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂടിനുള്ളിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നതുമാണ്.

ക്ഷത്രിയൻ പോലും അല്ലാത്ത ഒരു നായർ എന്ന നിലയിൽ, ബ്രാഹ്മണരുടെ ആചാര മേൽക്കോയ്മ ആദരിക്കുകയെന്നല്ലാതെ മാനവേദന് മറ്റു വഴികളൊന്നും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. അവരുടെ കോപത്തെ ഭയക്കാൻ, അദ്ദേഹത്തിന് മതിയായ കാരണങ്ങളും ഉണ്ടായിരുന്നു. കെ. വി. കൃഷ്ണയ്യർ എഴുതുന്നതനുസരിച്ച്, പതിനാലാം ശതകത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ, കോഴിക്കോട്ടെ തളി ക്ഷേത്രത്തിന്റെ രക്ഷാധികാരികളായ ഒരു വിഭാഗം ബ്രാഹ്മണ മൂസ്സതുമാരുടെ നേരേയുള്ള അപലപനീയമായ പെരുമാറ്റത്താൽ, സാമൂതിരി കുടുംബമാകെ ശാപഗ്രസ്തമായിരുന്നു. (Menon, 1987, p 95) തങ്ങളുടെ ശത്രുക്കളോട് സഹകരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന സംശയം നിമിത്തം സാമൂതിരി, ഈ ബ്രാഹ്മണരെ ക്ഷേത്രത്തിൽ നിന്നും പിരിച്ചു വിട്ടിരുന്നു. തുടർന്ന് നിരാഹാര സമരത്തിലേർപ്പെട്ട അവരിൽ ചിലരെ, സാമൂതിരി മരണശിക്ഷയ്ക്കു വിധിച്ചു. പിന്നീട് സാമൂതിരികുടുംബം ശാപഗ്രസ്തമായി. ഒരു ശൈവ സന്യാസിയുടെ ഉപദേശപ്രകാരം തളിയമ്പലത്തിൽ, വിദ്വത്കാര്യങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യാൻ, രേവതി പട്ടത്താനം എന്ന പേരിൽ, വർഷം തോറും ഒരു പണ്ഡിത സദസ്സ് ഏർപ്പെടുത്തിയശേഷം മാത്രം, ശാപം നീങ്ങുകയും ചെയ്തു. ഈ സദസ്സുകളിൽ സാമൂതിരി ബഹുമാനിച്ച പണ്ഡിതന്മാരെല്ലാവരും തീർച്ചയായും ബ്രാഹ്മണർ മാത്രമായിരുന്നു.

ബ്രാഹ്മണ ശാപത്തിന്റെ പരോക്ഷ ഫലമായി ഉത്ഭവിച്ച പട്ടത്താനത്തെ അപേക്ഷിച്ച്,കൃഷ്ണാട്ടം ഉത്ഭൂതമായത്, മാനവേദനെ വില്വമംഗലം സ്വാമിയാർ, ഒരു ദർശനത്തിലൂടെ കൃഷ്ണനെ നേരിൽ കാണിച്ച ശേഷമാണ് (ബ്രാഹ്മണാനുഗ്രഹ ഫലം - വിവ.). ക്ഷേത്രവളപ്പിലെ ഒരു കദംബ വൃക്ഷച്ചുവട്ടിൽ അൽപനേരം വിളയാടിയ ശേഷം, ഒരു മയിൽപ്പീലി മാത്രം അവശേഷിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, ഭഗവാൻ അപ്രത്യക്ഷനായി. ഈ മയിൽപ്പീലിയാണ് കൃഷ്ണഗീതി എഴുതാൻ മാനവേദന് പ്രചോദനം നൽകിയതെന്ന് പറയപ്പെടുന്നു. തീർച്ചയായും ഇതെല്ലാം ഐതിഹ്യങ്ങൾ മാത്രമാണ്. എന്നാൽ ഇവ, രേവതി പട്ടത്താനം പോലുള്ള ബുദ്ധിപരമായ സംവാദങ്ങളും കൃഷ്ണാട്ടം പോലെയുള്ള ദൃശ്യ കലകളും അടങ്ങുന്ന സാംസ്കാരിക സംരംഭങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിൽ ബ്രാഹ്മണരുടെ പങ്ക് രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. തീർച്ചയായും താൻ സ്നേഹപൂർവ്വം ആശ്ലേഷിച്ച ഈ ബ്രാഹ്മണ സ്വാധീനത്തിൽ നിന്ന് മുക്തി നേടാനോ, അതിനെ ചോദ്യം ചെയ്യാനോ,

മാനവേദൻ യാതൊരു ശ്രമവും നടത്തിയില്ല.

ജനതയിൽ ഏറെ പ്രചാരം നേടിയ, മലയാള ഭാഷയിൽ ഭക്തിഗീതങ്ങളെഴുതിയ പൂന്താനമല്ല, മറിച്ച്, മേൽപ്പത്തൂർ നാരായണ ഭട്ടതിരിയാണ് മാനവേദന്റെ ചോദ്യം ചെയ്യാനാവപ്പെടാത്ത ആചാര്യൻ. മേൽപ്പത്തൂരിന്റെ വിഭക്തിയേക്കാൾ (വ്യാകരണം) ഭഗവാൻ കൂടുതൽ മേന്മ കൽപിച്ചത് പൂന്താനത്തിന്റെ ഭക്തിക്കാണെന്ന് പറയപ്പെടുന്നു. പൂന്താനവും ജനപ്രിയ പുനരാഖ്യാനങ്ങളായ അദ്ധ്യാത്മ രാമായണവും ശ്രീമഹാഭാരതവും വഴി മലയാളത്തിൽ സമൂല പരിവർത്തനം വരുത്തിയ തുഞ്ചത്ത് എഴുത്തച്ഛനും നേതൃത്വം നൽകിയ മുഖ്യ സരണിയെ തീർത്തും അവഗണിച്ചുകൊണ്ട്, ശുദ്ധ സംസ്കൃതത്തിൽ തന്നെ എഴുതാൻ മാനവേദൻ തീരുമാനിച്ചു. ഒരേ സമയം സമകാലികവും ബഹിർസ്ഫുരണത്തിൽ ത്വരിതവുമായ ഈ "തരം താഴ്ന്ന ഭക്തിമാർഗ്ഗ"ത്തെ അപേക്ഷിച്ച്, മാനവേദൻ, ജനങ്ങളുടെ ദൈനംദിന ആവശ്യങ്ങളിൽ നിന്നും സ്വപ്നങ്ങളിൽ നിന്നും വിദൂരവും സംസ്കരിച്ചതുമായ "ഭക്തിയുടെ പാണ്ഡിത്യ പാരമ്പര്യ"ത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചു [4]. മാനവേദന്റെ സംഭാവനയെ താഴ്ത്തിക്കെട്ടാനല്ല ഞാൻ ഈ വസ്തുതകൾ എടുത്തു പറയുന്നത്. മറിച്ച്, കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ *ജനപ്രിയത* സാമൂതിരി കോവിലകത്തിന്റെ സാമൂഹ്യ സാഹിത്യ പരിതസ്ഥിതിയിൽ കാണേണ്ടതിനാലാണ്. തന്റെ ആട്ടക്കഥകളിൽ സംസ്കൃതത്തിനു പകരം തന്ത്രപരമായി മലയാളമുപയോഗിച്ച്, കൃഷ്ണാട്ടത്തിനു പകരം കൊട്ടാരക്കര തമ്പുരാൻ രചിച്ച, കഥകളിയുടെ മുന്നോടിയായ രാമനാട്ടത്തിന്റെ പാരമ്പര്യത്തിൽ, കൃഷ്ണാട്ടം തീർച്ചയായും *ജനകീയ*മാവാൻ ഉദ്ദേശിച്ചതായിരുന്നില്ല. ഭാഷയുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ്, കഥകളിയുടെ സാർവ്വത്രികമായ ജനപ്രിയതയ്ക്ക് പ്രധാനമായും കാരണമായി; കൃഷ്ണാട്ടം ഇന്നും ഒരൊറ്റ കളിയോഗത്തിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നു.

കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ കുത്തക പൂർണ്ണമായും സാമൂതിരി കുടുംബത്തിൽ നിക്ഷിപ്തമായി നിന്നു. വരേണ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ ഇത്തരമൊരു നിയന്ത്രണം ജനകീയാസ്വാദനം തികച്ചും നിഷേധിക്കുന്ന ഒരു കലാരൂപത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിൽ കലാശിക്കും എന്നു നമ്മൾ പ്രതീക്ഷിച്ചേക്കാം. എന്നാൽ, സത്യാവസ്ഥ, ഇതിൽ നിന്നും ഇത്രയും ദൂരെയാവാനില്ല. കഥകളിയേക്കാൾ എത്രയോ കൂടുതൽ ആസ്വാദനീയമാണ് കൃഷ്ണാട്ടം. ഇത് ലളിതങ്ങളായ ആംഗ്യങ്ങളും ആട്ട മാതൃകകളും ഉപയോഗിക്കുന്നതിനാൽ മാത്രമല്ല; നാടോടി-ലോകധർമ്മി ഘടകാംശങ്ങളുടെ ഒരു നീണ്ട നിര ഉൾക്കൊള്ളുന്നതുകൊണ്ടു കൂടിയാണ്. തികച്ചും ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഒരു രാജകീയ കലയിൽ ഈ ഘടകങ്ങൾ പിന്നീട് കൂട്ടിച്ചേർത്തതാണോ എന്നാണ് അന്വേഷിക്കേണ്ട വസ്തുത. "ജനങ്ങളെ സംസ്കൃതചിത്ത"രാക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗമായിരുന്നുവോ ഇവയെ ഉൾക്കൊള്ളാനുള്ള ശ്രമം? അതോ ഈ ഘടകങ്ങൾ സാമാന്യ ജനസംസ്കാരത്തിൽ, ഭരണ വർഗ്ഗത്തിന് അവഗണിക്കാനാവാത്ത വിധം മുമ്പന്തിയിലുണ്ടായിരുന്നുവോ?

ഈ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് നിസ്തർക്കമായ ഉത്തരങ്ങളൊന്നും ഇല്ലെങ്കിലും കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ അസാധാരണങ്ങളായ ഘടക സംയോജനങ്ങൾ, ശതാബ്ദങ്ങളിലൂടെ ക്രമേണ ഉരുത്തിരിഞ്ഞവയാണെന്ന് ചില നീതീകരണങ്ങളോടെ നമുക്ക് ഊഹിക്കാം. മാനവേദനോ മറ്റേതെങ്കിലും ഒരു സാങ്കൽപിക കലാസംവിധായകനോ നിർമ്മിച്ച ഒരു കലാരൂപമായി കൃഷ്ണാട്ടത്തെ കണക്കാക്കരുത്. അജ്ഞാതരായ ആശാന്മാരും, നടന്മാരും, ആട്ടക്കാരും - ആർക്കറിയാം - തിരശ്ശീല പിടിക്കുന്നവരും കൂടി നൽകിയ സംഭാവനകളുടെ സംയോഗങ്ങളിലൂടെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞ ഒരു ജൈവ കലാരൂപമായി വേണം കൃഷ്ണാട്ടത്തെ കാണാൻ. കൃഷ്ണാട്ടം ഇന്ന് പുരോഗമിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ, ചരിത്രപരമായ പരിണാമത്തിലൂടെ അത് വളർന്നതു കൊണ്ടു മാത്രമാണ്.

ഈ സന്ദർഭത്തിൽ, വിവിദവധത്തിലെ ഒരു വിശദമായ രംഗം പരിശോധിക്കാൻ ഞാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. കൂടുതൽ വിശാലമായ ഒരു സാമൂഹ്യ ചരിത്ര പശ്ചാത്തലത്തിൽ, കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ ചില നിമിഷങ്ങളെ എടുത്തു കാണിക്കാൻ ഞാൻ ശ്രമിക്കാം. ജനകീയ ആചാരങ്ങൾ എങ്ങനെ ആട്ടത്തിന്റെ ഘടനയിൽ സമന്വയിപ്പിച്ചുവെന്നതിന് കള്ളുചെത്തുകാരൻ രംഗത്തു നിന്ന് നിർഗ്ഗമിച്ച ശേഷം, നല്ല ഒരു ഉദാഹരണത്തിന് നാം സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നു. കള്ളു കുടിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നതിന് മുമ്പ്, ബലരാമൻ, വിശദമായ ഒരു പൂജ വിസ്തരിച്ചു ചെയ്യുന്നു. ആദ്യം ബലരാമൻ വാഴയിലച്ചീന്തുകൾ കീറിയെടുത്ത്, നിലത്ത് സമചതുരാകൃതിയിൽ വെക്കുന്നു. കൂടെയുള്ള രണ്ടു സ്ത്രീകൾക്കു വേണ്ടിയും ബലരാമൻ സമാന രൂപങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നു. (സ്ത്രീകൾ കുടിക്കാൻ വിസമ്മതിക്കുന്നതിനാൽ ഇത് ഭീമമായ ഒരു സമയനഷ്ടമാണെന്നു തോന്നുന്നു.) ഇതിനു ശേഷം മാത്രമേ കള്ള് ചിരട്ടയിലൊഴിച്ച്, ബലരാമൻ അതിന്റെ രുചി ആസ്വദിക്കുന്നുള്ളു. ഈ അനുഷ്ഠാനം, മറ്റെല്ലാ കർമ്മങ്ങളും നിർത്തിവെച്ച്, ചുരുങ്ങിയത് പത്തോ പതിനഞ്ചോ മിനുട്ടുകൾ നീണ്ടു നിൽക്കുന്നു. പണ്ഡിറ്റ് നാരായണപ്പിഷാരടിയുടെ അഭിപ്രായം, താൻ കള്ളു കുടിക്കുന്നതിനു പ്രായശ്ചിത്തമായി ബലരാമൻ ശാക്തേയ പൂജ ചെയ്യുന്നു എന്നാണ്. സാധാരണയായി, ജനങ്ങൾ കള്ളു കുടിക്കുന്ന സമ്പ്രദായമില്ല. എന്നാൽ, ഒരു പൂജ ചെയ്യുകയാണെങ്കിൽ, കള്ളു്, മദ്യത്തിനു പകരം ഒരു പ്രസാദമായി മാറുന്നു. ഒരു ആചാരം അനുഷ്ഠിച്ച്, ഒരു നിഷിദ്ധകൃത്യം എങ്ങനെ ശുദ്ധീകരിക്കാമെന്ന് ബലരാമനു് അറിയുമെന്നു തോന്നുന്നു.

എന്തായാലും ഈ ശുദ്ധീകരണം അപ്പാടെ, ക്ഷേത്രത്തൂണുകളിലൊന്നിനോട് കെട്ടി നിർത്തിയ ഒരു മരക്കൊമ്പിനു പിന്നിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന വിവിദൻ എന്ന മർക്കട രാക്ഷസൻ തിരസ്കരിക്കുന്നു. കാണികളെ തന്റെ മർക്കട ചേഷ്ടകൾ കൊണ്ട് രസിപ്പിച്ച ശേഷം, അയാൾ (ആൺകുട്ടി വേഷമിട്ട) സ്ത്രീകളിലൊരുത്തിയെ നുള്ളുന്നു. അവളുടനെ തന്റെ മുലത്തടത്തിൽ നിന്നും അവന്റെ കൈ തള്ളി മാറ്റുന്നു. പിന്നെ വിവിദൻ പതുങ്ങി വന്ന് കള്ളു മോഷ്ടിച്ചെടുത്ത്, ബലരാമനെ അനുകരിക്കുന്ന തരത്തിൽ, ആ പൂജ ആവർത്തിക്കാനൊരുങ്ങുന്നു. മനുഷ്യനെ അനുകരിക്കൽ, വാനരസ്വഭാവമാണെ

ന്ന് വാദിക്കാമെങ്കിലും, ഫലം തീർച്ചയായും ഹാസ്യജനകമാണ്. എന്നാൽ, പത്തുമിനുട്ടോളം നീണ്ടു നിൽക്കുന്ന അപലപനീയമായ ഒരനുഷ്ഠാനമാണിത്.

'കറുത്ത താടി' വേഷത്തിൽ, നിലത്ത് വാലിട്ടിഴക്കുന്ന ഒരു കുരങ്ങൻ ചെയ്യുന്ന ഈ പൂജ ഒരസംബന്ധ മാനം നേടുന്നു - പ്രത്യേകിച്ചും ക്ഷമ നശിച്ച വിവിദൻ കാണികളുടെ നേരെ, ഇലകൾ പറിച്ചെറിയാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ. ക്രമേണ, വിവിദന്റെ കള്ളുകുടി, കൂടുതൽ കൂടുതൽ പരുക്കനും വന്യവുമായിത്തീരുന്നു. ഒരു ഘട്ടത്തിൽ, വിവിദൻ കള്ള് നിലത്ത് തുളുമ്പിപ്പിക്കുകയും, അത് നാവു കൊണ്ട് നക്കിക്കുടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വിവിദന് മുഖത്തൊരു പൊയ്മുഖമുണ്ട്, ശരി തന്നെ. പക്ഷേ, മുൻനിരയിലിരിക്കുന്ന ചില സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ ശരിക്കും പിൻവാങ്ങാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുവാൻ മാത്രം വൃത്തികേടുണ്ട് ഈ കാഴ്ചയ്ക്ക്. മദ്യപാനത്തെപ്പറ്റി, വിവിദൻ സംവേദിക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ച ഹാസ്യാനുകരണങ്ങളെല്ലാം, കള്ളു കുടിച്ച് മദോന്മത്തനായ ഒരാൾക്ക് എന്തു സംഭവിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ 'യഥാതഥ' ചിത്രീകരണത്തിലേക്കു നയിക്കുന്നു.

മദ്യപാനത്തിന്റെ അപഹാസ്യമായ ക്രൗര്യത്തിൽ, ഒരു സാമൂഹ്യ വിമർശം ഞാൻ ശക്തിയായി കാണുന്നു. മദ്യപാനത്തിനെതിരായി പല ഭരണകർത്താക്കളും സാമൂഹ്യ വിലക്കുകൾ ഏർപ്പെടുത്തിയ കാലത്ത് ഉളവായ സാമൂഹ്യ വിമർശമാവാം ഇത്. " കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹ്യ സാംസ്കാരിക ചരിത്രം" എന്ന തന്റെ പുസ്തകത്തിൽ, എ, ശ്രീധര മേനോൻ, മദ്യപാനം നായന്മാരുടെ ഇടയിലെ ഒരു സാമൂഹ്യ ദുരന്തമായി കണക്കാക്കുന്ന രണ്ടു സൂചനകളെങ്കിലും പ്രസ്താവിക്കുന്നു: പതിനെട്ടാം ശതകത്തിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തിലെ കുഞ്ചൻ നമ്പിയാരുടെ തുള്ളൽ പാട്ടുകളും, പത്തൊമ്പതാം ശതകത്തിന്റെ ആദ്യപാദത്തിലെ ബുക്കാനന്റെ മലബാർ യാത്രാ വിവരണവും. മദ്യപാനത്തോടുള്ള ഈ സമീപനം, എങ്ങനെ എപ്പോൾ കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ വിവിദന്റെ നടനത്തിൽ എത്തി എന്നു നമുക്കറിയില്ല. കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ ദൃശ്യകലാ ചരിത്രത്തിൽ ഒരു വിവിദനല്ല, സമൂഹ്യ പരിതസ്ഥിതികളോടുള്ള സമീപനത്തിലും തീവ്രതയിലും വളരെയേറെ വ്യത്യാസങ്ങളുള്ള അഭിനയങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ച അനേകം വിവിദന്മാരുണ്ട് എന്നതാണ് ഊന്നേണ്ട വസ്തുത. നാട്യങ്ങൾ അവയുടെ നിയമങ്ങളാലും നടനകലാസംവിധാനത്താലും എത്രയേറെ ഒതുക്കി നിർത്തിയാലും, കാണികൾക്കും നടന്മാർക്കും അനുസരിച്ച്, അവർ ജീവിക്കുന്ന കാലത്തിനനുസരിച്ച് മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും.

ഇന്ന് വിവിദൻ കുടിച്ച് മദോന്മത്തനാവുമ്പോൾ, സദസ്സിന്റെ പ്രതികരണം, സഹതാപത്തിൽ നിന്നും കൗതുകത്തിൽ നിന്നും തുടങ്ങി ക്രമേണ, വിട്ടുനിൽക്കലിലും തിരസ്കരണത്തിലും എത്തിച്ചേരുന്നത് കാണുന്നത് രസാവഹമത്രേ. കുട്ടികൾ അപ്പോഴും വിവിദനെ നോക്കി ചിരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ അവസാനം ആ മർക്കട രാക്ഷസൻ കള്ളുകുടം നിലത്തെറിഞ്ഞുടയ്ക്കുമ്പോൾ, അവരും നിശ്ശബ്ദരാവുന്നു. നമ്മുടെ കൺമുന്നിൽ സ്വാഭാവികമായി ഒരു കുപ്പി നിലത്തെറിഞ്ഞുടക്കുന്നതിൽ നിന്ന് ഏറെ

യൊന്നും വ്യത്യസ്തമല്ലാത്ത, കൗതുകകരമായ ഒരു ഹിംസാഫലം ജനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, ആ മൺകുടം പൊട്ടിത്തകരുന്നു. ഇവിടെ ഒരു പാരമ്പര്യകലയുടെ അനുഷ്ഠാനത്തിൽ, അതിന്റെ ശക്തി വർദ്ധിപ്പിക്കാൻ മാത്രം, ഒരു ഹിംസവൃത്തി ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നു. ബലരാമൻ വിവിദനുമായി മല്ലടിച്ച്, അവനെ ഞെക്കിക്കൊല്ലുമ്പോൾ, പ്രത്യേകിച്ചു ചിരിയൊന്നും ഉയരുന്നില്ല.

ഈ സംഭവശ്രേണിയിൽ നിന്നും, കൃഷ്ണാട്ടം ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്ന നിരവധി തലങ്ങൾ നമുക്ക് കാണാം. പലപ്പോഴും, പരമ്പരാഗത ഭാരതീയ നാട്യകലയിലെ ലോകധർമ്മി ഭാഗങ്ങളെല്ലാം, പണ്ഡിതന്മാർ, രസനിർദ്ദേശികളായ നാട്യധർമ്മിയുടെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച്, രണ്ടാം കിടയിൽപ്പെടുത്തി അവഗണിക്കുന്നു. എന്റെ കൃഷ്ണാട്ടം അനുഭവങ്ങളിൽ നിന്നും, യഥാതഥനടനത്തിന്റെ തീവ്രതയുടെ സൂക്ഷ്മ തലങ്ങളേയും മാനങ്ങളേയും അവഗണിക്കാതിരിക്കാൻ ഞാൻ പഠിച്ചു. യൂറോപ്യൻ പാരമ്പര്യത്തിലെ യാഥാർത്ഥ്യത്തോട് തുല്യമായ യാതൊന്നും തന്നെ പാരമ്പര്യ നാട്യകലയിൽ ഇല്ല എന്നതാണ് വിശേഷിക്കപ്പെടേണ്ട വസ്തുത. ആംഗ്യങ്ങൾ യഥാർത്ഥമാണെന്നു പ്രേക്ഷകൻ മനസ്സിലാക്കുന്ന, കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ ഒരേയൊരു രംഗം, കൃഷ്ണനും ബലരാമനും മല്ലന്മാരും തമ്മിലുള്ള മല്ലയുദ്ധത്തിന്റെ അവസാന നിമിഷമാണ്. കൊമ്പൻമീശയുള്ള മല്ലന്മാർ, വിശാലമായ ആടകളും ചുറ്റിത്തിരിയുന്ന നീക്കങ്ങളും കൊണ്ട് അരങ്ങു നിറക്കുന്ന താണ്ഡവശൈലിയിലുള്ള മനോഹരമായ നൃത്തപ്രകടനത്തിനു ശേഷം, ഒരു കൂട്ട ലഹള, അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും അടിയും ചവിട്ടും. ഇതിനിടയിൽ കൃഷ്ണന്റെ ചുട്ടി അടിച്ച് പൊളിഞ്ഞ്, പാവാട സ്ഥാനം തെറ്റി, ശരിക്കും ഒരു മദ്യലഹള കഴിഞ്ഞു വരുന്നവനെപ്പോലെത്തന്നെ തോന്നുന്നു. 'യഥാർത്ഥ' നടനത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷഫലമാണ് കോലം കെട്ട ആ നടന്റെ ആഹാര്യം.

ഇതിനു തികച്ചും വിപരീതമായി, ഒരു തരം വികാരശൂന്യമായ, ബാലനാടകവേദിയിൽ കാണുന്ന തരം പ്രതീകാത്മക നടനവും ഉണ്ട്. കൃഷ്ണനും ബലരാമനും സാന്ദീപനിയുടെ പുത്രനെ മൃത്യുലോകത്തു നിന്നും തിരിച്ചു കൊണ്ടു വരുമ്പോൾ, വലിയൊരു വെള്ളത്താടിയോടെ സാന്ദീപനിയുടെ വേഷമിട്ട യുവനടൻ യാതൊരു വികാരവും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നില്ല. കാര്യമാത്രപ്രസക്തങ്ങളായ ആംഗ്യങ്ങളിലൂടെ അയാൾ തന്റെ അംഗീകാരം സൂചിപ്പിക്കുക മാത്രം ചെയ്യുന്നു; രംഗം യാതൊരു അലങ്കാരങ്ങളുമില്ലാതെ അവസാനിക്കുന്നു. അതുപോലെ കഷ്ടി ഇരുപതു സെക്കന്റുകൾ മാത്രം നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന ഹ്രസ്വമായ ഒരു രംഗത്തിൽ, ബലരാമൻ വളരെ ഉയരമുള്ള രേവതിയെ വിവാഹം കഴിക്കുമ്പോൾ, ഒരു യുവനടൻ, സ്റ്റൂളിനുമേൽ, മുഖത്ത് ഒരു ദൈന്യഭാവത്തോടെ നിൽക്കുന്നത് നാം കാണുന്നു. ബലരാമൻ അയാളെ താഴത്തിറക്കി, രണ്ടാളും ഒരുമിച്ച്, അരങ്ങ് ഒരു തവണ ചുറ്റി നിഷ്ക്രമിക്കുന്നു. അവരുടെ വിവാഹം കഴിഞ്ഞു.

ലളിതവും എന്നാൽ സൂചനാത്മകവുമായ ഈ നടനത്തിൽ നിന്നും നാം ഒഴിവാ

ക്കാനാകാത്തവിധം, ബ്രഹ്റ്റിനെ ഓർക്കുന്നു - ഈ ഉപമ വിശദീകരിക്കേണ്ടതാണെന്ന് എനിക്കറിയാം. കൃഷ്ണാട്ടം കാണുന്ന ഭക്തജനങ്ങൾ ബ്രഹ്റ്റിനെപ്പറ്റി കേട്ടിരിക്കാനിടയില്ല എന്നും ഞാൻ ഊന്നിപ്പറയേണ്ടതുണ്ട്. 'അശുദ്ധ'മായ ഒരു പ്രതികരണം പ്രതീക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് തന്നെ, കൃഷ്ണന്റെ വിദേശശത്രുവായ യവനന്റെ വേഷം തന്നെ, ഞാൻ, നടനകലകളിൽ കണ്ടിട്ടുള്ള ഏറ്റവും വ്യക്തമായ അംഗവിക്ഷേപം ആണ് എന്ന് എടുത്തു പറയേണ്ടതുണ്ട്. ചുളിഞ്ഞ വെളുത്ത തലക്കെട്ടും, മേലങ്കിയും ധരിച്ച്, ചുവന്ന അരക്കച്ച ചുറ്റി, ചുവന്ന പരിചയുമെടുത്ത്, തന്റെ വേഷവ്യത്യാസങ്ങളിലൂടെത്തന്നെ യവനൻ, വിദേശീയത വികിരണം ചെയ്യുന്നു. വ്യക്തമായും യവനൻ ഒരു മ്ലേച്ഛനാണ്, പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ അപരിചിതമായ മൂല്യങ്ങളും പെരുമാറ്റവുമുള്ള ഒരു അപരിഷ്കൃതൻ.

വേഷത്തിനു പുറമെ, യവനൻ തന്റെ അപരിചിതത്വം, പരിശീലിച്ചതെന്നു തോന്നാത്ത ആത്മവിശ്വാസമില്ലാത്ത വക്രചലശ്രേണിയിലൂടെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. അയാൾ, തിരിയുന്നു, നിൽക്കുന്നു, തല വ്യത്യസ്തദിശകളിൽ കുലുക്കി, അയാൾ വീണ്ടും ചുറ്റിത്തിരിയുന്നു. ഈ 'വക്രതാ പ്രകടനം' നടത്തുന്നത് തീർച്ചയായും മുതിർന്ന ഒരു നടനാണെന്ന്, ആ ഭാവഹാവങ്ങളിൽ നിന്ന് വളരെ വ്യക്തമാണ്. കൃഷ്ണൻ കേവലം നിശ്ചലനായി നിൽക്കുമ്പോൾ, യവനൻ കൃഷ്ണനു ചുറ്റും പരിഭ്രാന്തനായി ഉഴലുന്നു. പിന്നെ, കൃഷ്ണനു പിന്നിൽ സാവധാനം മുട്ടുകുത്തി, അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലുകൾക്കിടയിലൂടെ നോക്കിക്കൊണ്ട്, യവനൻ നമ്മെ തികച്ചും അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്നു. അവസാനം, യുദ്ധം തുടങ്ങുമ്പോൾ, കൃഷ്ണനോടുള്ള യവനന്റെ പ്രതികരണം പോലെ തികച്ചും അസാധാരണമാണിത്. കൃഷ്ണൻ യുദ്ധമുദ്രകൾ കാണിച്ച് അരങ്ങ് നിറഞ്ഞാടുമ്പോൾ, യവനൻ നടക്കുന്നു!

നടത്തവും ആട്ടവും രംഗത്ത് വ്യതസ്ത ഊർജ്ജങ്ങളാണ്. ഇവ രണ്ടും ഒരേ രംഗത്ത് ഉൾപ്പെടുത്തിയതിൽ നാം രണ്ട് വ്യത്യസ്ത നടനശൈലികളെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നു. എന്നാൽ, മറ്റു രംഗങ്ങളിൽ, ഒരൊറ്റ അരങ്ങിന്റെ ചട്ടക്കൂടിൽ ഇതിലധികം സൂക്ഷ്മ വ്യത്യാസങ്ങൾ നമുക്ക് കാണാം. കൃഷ്ണനും നരകാസുരനുമായുള്ള ഏറ്റുമുട്ടലിൽ, ഉദാഹരണമായി, ലോകധർമ്മിയുടെ അഞ്ചു വ്യത്യസ്ത രീതികളിൽ തങ്ങളുടെ വികാരങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്ന അഞ്ചു കഥാപാത്രങ്ങൾ, ഒരൊറ്റ രംഗത്ത്, ഒരേസമയം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഒരു സ്റ്റൂളിലിരുന്ന്, പിന്നോട്ടു ചാഞ്ഞു കൊണ്ട്, മോഹാലസ്യപ്പെട്ടതായി കൃഷ്ണൻ നടിക്കുന്ന ഒരു രംഗമുണ്ട്. അതിന്റെ ചിത്രീകരണം ഇത്രയും വ്യക്തമായിരുന്നില്ലെങ്കിൽ ഈ മോഹാലസ്യം മിക്കവാറും ചിട്ടപ്പെടുത്തപ്പെടുമായിരുന്നു. സത്യഭാമ നിലത്തിരുന്ന് കൃഷ്ണന്റെ മുട്ടുകൾ വ്യക്തമായ ആംഗ്യങ്ങളോടെ തടവുന്നു. കൃഷ്ണന്റെ മറുവശത്തു നിന്ന് തന്റെ ഒരു ചിറകു കൊണ്ട് കൃഷ്ണനെ വീശുന്ന ഗരുഡനേക്കാൾ കൂടുതൽ നേരിട്ട് സത്യഭാമ തന്റെ ഉൽക്കണ്ഠ പ്രകടമാക്കുന്നു. ആ നടന്റെ മുഖം നിർവ്വികാരം; അയാളുടെ വികാരം ആംഗ്യത്തിലൂടെ മാത്രം പ്രകടമാവുന്നു. കൃഷ്ണന്റെ ചെരിയുന്ന തലയ്ക്ക് തലയണയാവുന്ന, ചാടിയ കുമ്പയുള്ള ഒരു പെട്ടിക്കാരൻ കൃ

ഷ്ണനു പിന്നിൽ നിൽക്കുന്നു. താൻ ഗരുഡനേക്കാളും കേമനാണെന്ന ഭാവത്തിൽ ഗരുഡനെ നിസ്സാരനാക്കി നോക്കുകയും, സത്യഭാമയുടെ ഭാര്യാ സഹജമായ താൽപര്യത്തെ ഹസിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട്, ഈ പെട്ടിക്കാരൻ താനറിയാതെ സ്വയം ഒരു നടനായി മാറുന്നു. (പിന്നീട്, ആട്ടത്തിലൊരു രംഗത്ത്, ഇയാൾ അലസനായി കടന്നു വന്ന് നടന്മാർക്കു ചുറ്റും നടന്ന്, കൃഷ്ണൻ ക്രമമായി മുറിച്ചെറിയുന്ന ബാണാസുരന്റെ കൈകൾ പെറുക്കിയെടുക്കുന്ന രംഗവുമായി ഇത് തികച്ചും വിപരീത ധ്രുവത്തിലാണ്.) കൃഷ്ണൻ, സത്യഭാമ, ഗരുഡൻ, പെട്ടിക്കാരൻ എന്നീ നാൽവരെ വീക്ഷിച്ചുകൊണ്ട്, നരകാസുരൻ. തന്റെ ചുമലുകളുടെ ചലനങ്ങളുപയോഗിച്ച്, നരകാസുരൻ 'ഹസിക്കുന്നു'. പിന്നീട് അയാൾ, അപഹാസ്യമായ നിരാശയിൽ തന്റെ കൈകളുയർത്തുന്നു. ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ നരകാസുരൻ കൃഷ്ണന്റെ നാഡിമിടിപ്പു പോലും പരിശോധിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ഞാൻ കരുതുന്നു. ഒരു നിരീക്ഷകനെന്ന നിലയിൽ തന്റെ വിരോധാത്മകമായ പ്രതികരണങ്ങളിൽ, നരകാസുരൻ അരങ്ങിലെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളിൽ നിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു തലത്തിൽ നടിക്കുന്നു.

ഈ രംഗത്തിൽ, ലോകധർമ്മിയുടെ നിരവധി തലങ്ങൾ ഒരേ പ്രതലത്തിൽ സഹവസിക്കുന്നതെങ്ങനെ എന്നത് നാം വ്യക്തമായി കാണുന്നു. ചിലപ്പോൾ ഈ തലങ്ങൾ നടനസാമഗ്രികൾ ഉപയോഗിച്ച് അത്ഭുതകരമായ വിധത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത തലങ്ങൾ ഘനീഭവിപ്പിക്കാൻ സഹായിക്കുന്ന വിധം, ഔന്നത്യങ്ങളിലേക്ക് ഉയരുന്നു. ചില സാമഗ്രികൾ അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽത്തന്നെ, - കൃഷ്ണനെ അടിക്കാൻ യശോദ ഉപയോഗിക്കുന്ന വടി പോലെ. എന്നാൽ, മറ്റു ചിലത് സൂചനകളെപ്പോലെ വർത്തിക്കുന്നു. ഭീമൻ ജരാസന്ധനെ കൊല്ലാൻ നിഷ്ഫലമായി ശ്രമിക്കുന്ന രംഗത്ത്, കൃഷ്ണൻ നിലത്തു നിന്നും ആരുമറിയാതെ ഒരില പെറുക്കിയെടുത്ത്, അതിനെ എതിർദിശകളിലേക്ക് ചീന്തിയെറിയുന്നു. ഇതുവഴി, ജരാസന്ധനെ കൊല്ലേണ്ടത് എങ്ങനെയെന്ന് ഭീമന് വ്യക്തമായ തെളിവ് നൽകുന്നു. ഈ ഇല, മരത്തിൽ നിന്നും ശാഖകൾ ഒടിച്ച്, വിവിദൻ, കാണികളുടെ നേർക്കെറിഞ്ഞ പൂർവ്വരംഗത്തിന്റെ അവശിഷ്ടമാണെന്നതത്രേ ഇതിന്റെ അപൂർവ്വഭംഗി. ഇപ്പോൾ വിവിദൻ "യഥാർ"ത്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിച്ച അതേ ഇലകൾ തന്നെ ഒരു സൂചന നൽകാൻ കൃഷ്ണനു സന്ദർഭം നൽകുന്നു.

മറ്റൊരു തലത്തിൽ, പ്രത്യേകിച്ചും കൃഷ്ണന്റെ ശൈശവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സാമഗ്രികൾക്ക്, ആംഗ്യങ്ങളുടെ മാനുഷികത ശ്രദ്ധേയമാക്കാൻ കഴിയും. വസുദേവൻ തന്റെ ഉത്തരീയത്തിന്റെ താമരപ്പൂവു പോലുള്ള അറ്റമെടുത്ത് തന്റെ കൈയിൽ കിടക്കുന്ന ശിശുവിന്റെ മുന്നിൽ വീശുമ്പോൾ, വൈദ്യുത നീലിമയിൽ ചായം പുരട്ടിയ ഒരു മരക്കളിപ്പാട്ടമാണ് അത് എന്ന വസ്തുത നമ്മെ വിസ്മരിപ്പിക്കുന്നു. അതുപോലെ പ്രസവവേദന തുടങ്ങുന്ന സമയം ദേവകി തന്റെ ഗർഭഭാരമുള്ള വയർ തലോടാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ ആ ആംഗ്യത്തിന്റെ ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ച് പൊടുന്നനെ നാം ബോധവാന്മാരാകുന്നു. 'വയർ' വാസ്തവത്തിൽ വേഷത്തോട് ചേർത്ത ഒരു സാമഗ്രി മാത്രമാണ്. എന്നാൽ

ദേവകിയുടെ കൈകൾ, നാം സ്വയം അവളുടെ വേദന അനുഭവിക്കുന്നതു പോലെ, ആ ഉപരിതലത്തെ അത്രയും തന്മയത്വത്തോടെ തടവുന്നു. അത്തരം വിശദാംശങ്ങളിലൂടെയാണ് കൃഷ്ണന്റെ ജനനം, അസാധാരണമായ മനുഷ്യമാനം നേടുന്നത്. ഭക്തിയുടെ മറ്റൊരു രൂപം ആയ വാത്സല്യത്തിന്റെ - തലോടാനും തല്ലാനും കഴിയുന്ന ഒരു ശിശുവിന്റെ രൂപത്തിൽ ഭഗവാനെ ആരാധിക്കാൻ കഴിയുന്ന അവസ്ഥ - ചിത്രീകരണം ഇവിടെ സാധ്യമാവുന്നു.

കൃഷ്ണാട്ടത്തിന് അതിന്റെ നിഷ്കളങ്കവും ലളിതവുമായ അത്ഭുതം നൽകുന്നത്, കൃഷ്ണനിലെ ശിശുവാണ്. ആട്ടം കാണുന്നതിലെ ആഹ്ളാദങ്ങളിലൊന്ന് തീർത്ഥാടകരിലെ അസംഖ്യം കുട്ടികൾ രംഗവേദിയിലെ സംഭവങ്ങളോട് പ്രതികരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുകയെന്നതാണ്. കുട്ടികളുടെ പ്രിയപ്പെട്ട ചില കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ചിലവ, കോമിക്കുകളിൽ നിന്നു നേരിട്ട് വന്നവയത്രേ - ഉദാഹരണമായി കൊറ്റിയുടെ രൂപത്തിലുള്ള ബകാസുരൻ. അയാളുടെ വേഷം തന്നെ ഒരാഹ്ളാദമാണ് - ഇളം ചുവപ്പ് നിറത്തിൽ, നീണ്ട കഴുത്തുള്ള, രോമം കൊണ്ടുള്ള വസ്ത്രം. ചുവന്ന കോഴിപ്പൂവും കൊക്കുമുള്ള പൊയ്മുഖം, (കൊക്കിനെ ചലിപ്പിക്കാൻ വസ്ത്രത്തിനുള്ളിലൂടെ നീണ്ട ചരടും). പിങ്കു വസ്ത്രത്തെ ചായം പൂശിയ ചിറകുകളോട് കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന കുടുക്കുകൾ ഈ അതിശയകരമായ വേഷത്തിന് പ്രത്യേകം ഗാർഹികത്വം നൽകുന്നു.

ബകാസുരന്റെ ആഹാര്യം, ആ വേഷത്തിന് ഇതൊരു ഗംഭീരമായ വാക്കല്ലെങ്കിൽ, കേരളത്തിലെ ഗ്രാമീണ കലകളിൽ കാണുന്ന മൃഗവേഷങ്ങളുടെ ചുവട് പിടിച്ച് രൂപീകരിച്ചതാണെന്നു തോന്നുന്നു. നേരേമറിച്ച്, കൃഷ്ണൻ ഒരു പച്ച കഥാപാത്രത്തിന്റെ എല്ലാ അനുസാരികളും അടങ്ങുന്ന വേഷം അണിയുന്നു. കൃഷ്ണന്റെ ഉടുത്തുകെട്ട് - കഞ്ഞിമുക്കിയ വസ്ത്രക്കെട്ടുകളുടെ മേലെ അണിഞ്ഞ വലിയ പാവാട - അരങ്ങിനു സമാന്തരമായ ഒരു പ്രതലത്തിൽ ആടുമ്പോൾ, ബകാസുരൻ ലംബമായ അക്ഷത്തിൽ ഒരു നേരമ്പോക്കു പോലെ ഒതുക്കി നിർത്തപ്പെടുന്നു. ഇത്രയും വ്യത്യസ്തമായ രൂപങ്ങളുള്ളതിനാൽ അവരുടെ ചലനങ്ങളും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാവുന്നതിൽ അത്ഭുതത്തിന് വഴിയില്ല. ബകാസുരൻ തന്റെ പിൻകാലുകളിൽ ഒരു കൊറ്റിയെപ്പോലെ തുള്ളുകയും കുത്തിയിരിക്കുകയും ചെയ്ത് തന്റെ ശരീരം കുലുക്കി പ്രത്യേക മാതൃകകളൊന്നും ഇല്ലാതെ ചുറ്റും തുള്ളുമ്പോൾ, കൃഷ്ണൻ വീരരസം വഴിയുന്ന ആംഗ്യങ്ങൾ കാട്ടി ത്വരിതഗതിയിൽ അയാളുടെ ചുറ്റും നൃത്തം ചെയ്യുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിലെ പദ്യഗീതം, കൃഷ്ണനെ ബകാസുരൻ വിഴുങ്ങിയതും, അഗ്നി വിഴുങ്ങിയെന്നോണം കൃഷ്ണനെ പുറത്തേക്കു തുപ്പിയതും കൃഷ്ണനെ കൊത്തുന്നതും വിവരിക്കുമ്പോൾ, അരങ്ങിൽ അവർ പരസ്പരം എതിരിടുന്നതുപോലുമില്ല! കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ രംഗചലനങ്ങൾ കൃഷ്ണഗീതിയെ അനുസരിച്ചല്ല എന്ന് വ്യക്തമായി സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, ഈ കൃത്യങ്ങളൊന്നും തന്നെ അരങ്ങിൽ കാണിക്കുന്നില്ല! നേരെ മറിച്ച്, ആഖ്യാനവും നടനവും ഒരുമിക്കുമ്പോൾ ഉണ്ടാവുന്ന സാന്ദർഭികമായ ‘ഞെട്ടലുകളി’ലൂടെ ചലനം അതിന്റേതായ

രീതിയിൽ ആഖ്യാനത്തെ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു.

ഈ രംഗത്തിന്റെ അവസാനം, പാട്ടുകാർ പദ്യഗീതത്തിലെ അവസാനത്തെ വരികൾ പാടുമ്പോൾ,

"അദസീയക സവിധം പുനരശനൈരുപസൃതവാൻ

അഥ തം ലഘുമുഖതോ വിദലിതവാൻ വിശസിതവാൻ"

(പിന്നെ ഇവന്റെ അടുത്തേക്കു വേഗത്തിലോടിച്ചെന്നു; എന്നിട്ടു അവനെ കൊക്കു പിടിച്ചു പിളർത്തി നിഷ്പ്രയാസം കൊന്നു.)

ബകാസുരന്റെ പിന്നിൽ നിന്ന്, അവന്റെ കൊക്കുകൾ പിടിക്കുന്ന കൃഷ്ണനെ നാം കാണുന്നു. ഈ നിശ്ചലരംഗത്തിനു മുന്നിൽ, തിരശ്ശീല വേഗം പിടിക്കപ്പെടുന്നു. ഏതാണ്ട്, ഉടൻ തന്നെ, നിലത്തുരുണ്ട് പിടഞ്ഞ് ഉച്ചത്തിൽ പിശാചിനെപ്പോലെ നിലവിളിക്കുന്ന ഒരു കറുത്ത രൂപത്തെ വെളിവാക്കിക്കൊണ്ട്, തിരശ്ശീല വലിച്ച് മാറ്റപ്പെടുന്നു. നമുക്ക് പ്രതികരിക്കാൻ സമയം കിട്ടുന്നതിനു മുമ്പായിത്തന്നെ, തിരശ്ശീല വീണ്ടും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. കൈയിൽ ചുവന്ന രണ്ടു കൊക്കുകളുമേന്തി വിജയനൃത്തമാടുന്ന കൃഷ്ണനെ കാണിച്ചുകൊണ്ട്, അത് വേഗം തന്നെ വലിച്ചുനീക്കപ്പെടുന്നു.

കൊറ്റിയിൽ നിന്ന് അസുരനിലേക്കും കൊക്കുകളിലേക്കുമുള്ള രൂപാന്തരത്വം, നമ്മുടെ കൺമുന്നിൽ മിന്നലെന്നോണം സംഭവിക്കുന്നു. മാനവേദൻ തന്റെ കാവ്യത്തിൽ ഇത്തരം വേഗമേറിയ രംഗങ്ങൾ സങ്കൽപിച്ചില്ലെന്നിരിക്കാം; എന്നാൽ, അവ, രംഗ സംസ്കരണത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഉത്ഭവത്തെപ്പറ്റി ശക്തിയായ സൂചന നൽകുന്നു. ഇതിനോടു സദൃശമായ മറ്റൊരു രൂപ പരിണാമം, അതിസുന്ദരിയായ ലളിത, പൂതനയെന്ന രാക്ഷസിയായി മാറുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്നു.

ഈ രംഗം തുടങ്ങുമ്പോൾ, ഒരു സ്റ്റൂളിൽ വെച്ച ഉണ്ണികൃഷ്ണന്റെ ചെറിയ ഒരു രൂപത്തിനു പിന്നിൽ ലളിത നിൽക്കുന്നത് നാം കാണുന്നു. പിന്നെ നാഥനാമക്രിയ രാഗത്തിൽ അവൾ ഒരു താരാട്ടു പാടുന്നു; അഥവാ പാട്ടുകാർ പാടുമ്പോൾ അവൾ അഭിനയിക്കുന്നു.

"ബാലക മാ കുരു മാ കുരു രോദം

മാമകമാപിബ കുചമുരുമോദം"

(ഓമനക്കുഞ്ഞേ, കരയേണ്ടാ! കരയേണ്ടാ! എന്റെ അമ്മിഞ്ഞ നിറഞ്ഞ സന്തോഷത്തോടെ മതിയാവോളം കുടിച്ചുകൊള്ളൂ)

ഈ ഗീതം ഹൃദയഹാരിയായ സംഗീതം കൊണ്ട് അനുരണനം ചെയ്യുമ്പോൾ, ലളിതയുടെ പിന്നിൽ തിരശ്ശീല - തിരശ്ശീല ഒരേ സമയം പശ്ചാത്തലവും ഒരന്തർസ്ഥലവും

സൂചിപ്പിക്കുന്നു. വാത്സല്യമയിയായ ഒരമ്മയെപ്പോലെ, ലളിത, നിലത്തിരുന്ന്, ഉണ്ണികൃഷ്ണനെ മുലയൂട്ടുന്നു. അവൾ തന്റെ മുലക്കണ്ണുകളിൽ വിഷം പുരട്ടിയിട്ടുണ്ടെന്ന് കാണികൾക്കറിയാം. പൊടുന്നനെ വേദനയാൽ പുളഞ്ഞ്, ഞെരിഞ്ഞ്, ദേഹം വ്യത്യസ്തദിശകളിലേക്ക് കുലുക്കിയാടുന്നു. മുലയിൽനിന്നും ഉണ്ണിയെ വേർപെടുത്താൻ അവൾ ശ്രമിക്കുന്നു. എനാൽ, കുട്ടി മുലക്കണ്ണ് വിടുന്നില്ല. അവളുടെ ശരീരം വേദന കൊണ്ട് പുളഞ്ഞു തുടങ്ങുമ്പോൾ, താളവും രാഗവും ആഴം തേടിക്കൊണ്ട് മാറുന്നു.

"മുഞ്ച ബത മുഞ്ച ബത കിഞ്ചന കുചം"

(മുല, അയ്യോ, ഒന്നു വിടൂ! ആവൂ, ഒന്നു വിടൂ!)

നടൻ വ്യത്യസ്ത ദിശകളിൽ തന്റെ ശരീരം തള്ളുന്നതു പോലെ തോന്നിപ്പിക്കുന്നത്രയും ശാരീരികമാണ് ലളിതയുടെ വേദന. പിന്നെ ലളിത നിലത്തുവീണ് ഞെരിഞ്ഞു പുളയുന്നു. പിന്നെ, എണീറ്റിരുന്ന്, ആർത്തിയോടെ മുലയൂറ്റിക്കുടിക്കുന്ന ഉണ്ണിയെ പ്രഹരിച്ച്, വേദന കൊണ്ട് നിലവിളിച്ച്, വീണ്ടും നിലത്ത് വീഴുന്നു. പെട്ടെന്ന്, ദ്രുതഗതിയിൽ, നടൻ അരങ്ങിൽ നിന്നും നിഷ്ക്രമിക്കുന്നു. രാക്ഷസിയായ പൂതന തിരശ്ശീലക്കു പിന്നിൽ നിന്ന്, പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഇത് ഒരു കരിവേഷം. അത്യന്തം ഊർജ്ജസ്വലനായ ഒരു മുതിർന്ന നടൻ ആണ് ആ ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്നത്. രാക്ഷസിയുടെ അസാമാന്യ വലുപ്പം ചിത്രീകരിക്കാൻ വേഷത്തിന്റെ നെഞ്ചിൽ, ഉണ്ണികൃഷ്ണന്റെ ചെറിയൊരു രൂപവും ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. അത് ഒരു നീണ്ട മുലക്കണ്ണായി തോന്നുന്നു. അനുയോജ്യമായ അട്ടഹാസങ്ങളാൽ തന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം വിളിച്ചറിയിച്ചുകൊണ്ട്, നടൻ, വലിയ തിരിച്ചലുകളും കൈമുദ്രകളുമുള്ള ഒരു താണ്ഡവനൃത്തമാടുന്നു. ഇപ്പോൾ നിലത്തുരുണ്ടുള്ള ലളിതയുടെ ചലനങ്ങളിൽ തെളിയുന്ന യഥാർത്ഥവേദന, വേദനയുടെ മനോഹരമായ പ്രദർശനം കൊണ്ട്, പൂതന രംഗം നിറയ്ക്കുമ്പോൾ, ശോഭയിലും മാനത്തിലും ആഴം തേടുന്നു. വലിയ ഉടുത്തുകെട്ടും മുഖംമൂടിയുമണിഞ്ഞ നടൻ നിലത്തു വീഴുമ്പോൾ അയാൾ ഒരു കരിമലയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു - നമുക്ക് ആഖ്യാനത്തിന്റെ വികാരമൂർദ്ധന്യം അനുഭവിക്കാറാകുന്നു.

"വിവൃത്തനേത്രാഥ വികീർണ കേശാ

വിമുക്തനാദ പ്രതിനാദിതാശാ

പദൗ ഭുജൗ കേശവ സാ വിസാര്യ

പപാത ഭൂമൗ സഹ പാദപൗഘൈഃ"

(കേശവാ! ഉടനെ അവൾ കണ്ണു തുറിച്ചു, മുടി ചിന്നിച്ചിതറി, ഉറക്കെ അലറി, ദിക്കുകളെ മാറ്റൊലിക്കൊള്ളിച്ചു, കൈകാലുകൾ പരത്തി, മരക്കൂട്ടങ്ങളോടൊപ്പം നിലത്തു വീണു.)

ചേങ്ങലയുടെ മുഴക്കത്തിലും, മദ്ദളത്തിന്റെ ശബ്ദത്തിലും, പാട്ടുകാരുടെ ശബ്ദം കേൾക്കാനാവില്ലെങ്കിലും, അരങ്ങിലെ നടൻ, തന്റെ പൂർണ്ണമായ സത്വവും സാന്നിദ്ധ്യവുമുപയോഗിച്ച്, പൂതനയുടെ അസാദ്ധ്യമരണം പ്രകമ്പനത്തോടെ ആടിക്കഴിഞ്ഞു.

നമ്മുടെ പുരാതന പുരാണങ്ങളുടേയും കാവ്യങ്ങളുടേയും കർത്താക്കളെപ്പൊലെ, ഈ നടനും അജ്ഞാതനായി അവശേഷിക്കുന്നു. കളിയോഗത്തിൽ ഏറെക്കാലം പ്രവൃത്തി പരിചയമുള്ള, ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ, ഗോപികൾ എന്നീ ചെറിയ വേഷങ്ങളിൽ തുടങ്ങി, കംസൻ, സുദാമാവ്, യവനൻ മുതലായ പ്രധാന ഭാഗങ്ങൾ അഭിനയിച്ച് പരിചയസമ്പന്നനായ ഒരു മുതിർന്ന നടനാണ് പൂതനയായി അഭിനയിച്ചത് എന്നുമാത്രം നമുക്ക് ഊഹിക്കാം. കാലം ചെല്ലുമ്പോൾ, ഇതേ ഭാഗം തന്നെ, എല്ലാ നടന്മാരും അഭിനയിക്കും എന്നതാണ് ഉന്മേഷം നൽകുന്ന വസ്തുത. എല്ലാ വേഷങ്ങൾക്കും തുല്യപ്രാധാന്യം നൽകുന്ന വിധത്തിലാണ് കൂട്ടായ്മയുടെ നാട്യകലാസംവിധാനത്തിന്റെ ഊന്നൽ. കൃഷ്ണന്, ചെറിയ വേഷങ്ങൾ ഇല്ല, ചെറിയ നടന്മാർ മാത്രം.

രാസക്രീഡയേക്കാൾ കൂടുതൽ കൂട്ടായ്മയുടെ സ്വരച്ചേർച്ചയുള്ള മറ്റൊരു കളി കൃഷ്ണാട്ടത്തിലില്ല. പൂർണ്ണമായും സ്ത്രൈണമായ ലാസ്യവികാരത്താൽ അനുഗൃഹീതമായ ഈ കളി, ഗീതഗോവിന്ദത്തിന്റെ ആന്തരാഭിലാഷങ്ങൾക്കും ആഹ്ളാദങ്ങൾക്കും ഉള്ള വാചാലമായ സമർപ്പണമാണ്. ഒരു പക്ഷേ, വികാരങ്ങളുടെ സ്ഥിരമായ തുടർച്ചയുള്ള ഒരേയൊരു കളിയാണിത്: ശൃംഗാരത്തിന്റെ ക്രമമായ അഗാധത: കാമസംതൃപ്തി. ഗോപികമാരെ തട്ടിയെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ച ശേഷം, ശംഖചൂഡൻ കൊല്ലപ്പെടുന്ന അവസാനത്തെ രംഗമൊഴിച്ച്, മറ്റൊരു രംഗത്തിനും വിരാമം നൽകാൻ തിരശ്ശീല ഉപയോഗിക്കാത്ത ഒരേയൊരു കളിയാണിത്. കളിയിലെ ശേഷഭാഗങ്ങളിൽ തിരശ്ശീലയില്ല - എന്തെന്നാൽ, രംഗത്ത് സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ തുടർച്ചയുണ്ട്: യമുനാതടത്തിലെ പ്രേമപൂർണ്ണമായ രാത്രി. തിരശ്ശീലയുടെ ദീർഘചതുരാകൃതിയിലുള്ള സ്ഥലത്ത് ഒതുങ്ങി നിൽക്കാതെ, നടനസ്ഥലം, അതിന്റെ ചുറ്റുമുള്ള ക്ഷേത്രാങ്കണത്തിലേക്ക് ആടിയുലഞ്ഞ് നിറഞ്ഞൊഴുകുന്നതു പോലെ തോന്നുന്നു. രാസക്രീഡ തുറന്ന കാഴ്ചയാണ് - രാത്രിയിലെ കളിയിലെ ഇടവേളകളിൽ ദേഹം തണുപ്പിക്കാൻ തങ്ങളുടെ ബ്ളൗസുകൾ തുറന്നിടുന്ന യുവനർത്തകരുടെ പുറഭാഗങ്ങളെപോലെ.

ഗോപികൾ, യുവാക്കളെന്ന നിലയിൽ സ്വയം വെളിപ്പെടുത്തവേ, അത്, അത്ഭുതകരമായ വിധം നടനമായികതയെ അലോസരപ്പെടുത്തുന്നതേയില്ല. ആത്മബോധം ഒട്ടുമില്ലാതെയാണ് നർത്തകർ ഇത് ചെയ്യുന്നത്. തങ്ങളുടെ വസ്ത്ര മടക്കുകൾക്കുള്ളിൽ നർത്തകർ സമൃദ്ധമായി വിയർക്കുന്നു, അതിനാൽ ബ്ളൗസൂരൽ തികച്ചും സൗഭാവികം മാത്രം. നൃത്തത്തിനുള്ള തങ്ങളുടെ ഊഴം കാത്തുകൊണ്ട്, പാട്ടുകാരുടെ പിന്നിൽ അവർ അലസരായിരിക്കുന്നത് നാം കാണുന്നു. അവരിൽ ചിലർ കാപ്പി കുടിക്കുന്നു, മറ്റു ചിലർ കോട്ടുവായിട്ട്, അണിയറയിൽ, നടന്മാർ നേടുന്ന നിർവികാരമായ മുഖത്തോടെ

ക്ഷേത്രത്തൂണുകളിൽ ചാരിയിരിക്കുന്നു. പിന്നെ സൂചനയനുസരിച്ച്, അവർ അണിനിരക്കുന്നു; പുരുഷസഹജമായ ഹാവഭാവങ്ങളോടെ തങ്ങളുടെ പാവാടകൾ നേരെയാക്കി, ലാസ്യഭാവത്തിലേക്ക് വഴുതിമാറിയ ശേഷം.

മിക്ക കഥാപാത്രങ്ങളും ഗോപികളാണ്- ദിവ്യ പ്രേമത്തിന്റെ ശാശ്വതമൂർത്തീകരണമായ 'മധുര'ത്തിന്റെ പ്രതിരൂപങ്ങൾ. തൽസമയം ഈശ്വരൻ "നമ്മുടെ കാമുകനും ഭർത്താവുമാണു്." മുഖത്തെ അപമാനവീകരിക്കാൻ, മുഖത്ത് ചുട്ടി ഉപയോഗിക്കാത്ത മിനുക്ക് വേഷമണിഞ്ഞ ഗോപികൾ, സ്ത്രീത്വം വികിരണം ചെയ്യുന്നു. അവരുടെ വരച്ചു ചേർത്ത സൗന്ദര്യപ്പൊട്ടുകളും, മുടിച്ചുരുളുകളും, പോയ്പോയ ഒരു യുഗത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രാനുഗ്രഹം കൊണ്ട്, അവരെ സമ്പന്നരാക്കുന്നു. ബ്ളൗസുകളോട് ബന്ധിപ്പിച്ച്, എടുത്തുയർത്തി, കൂട്ടിപ്പിടിച്ച നിലയിലുള്ള അവരുടെ സ്തനങ്ങൾ, വിശേഷിച്ചും പ്രകടമാണ്, പ്രത്യേകിച്ചും, ഗോപികൾ ബ്ളൗസുകളുടെ മേലെയണിഞ്ഞ ആഭരണങ്ങൾ കൈയിലെടുക്കുമ്പോൾ. സ്തനങ്ങളുടെ കൃത്രിമത്വം ലൈംഗികതയ്ക്ക് മാറ്റുകൂട്ടുന്നു. ആകപ്പാടെ വേഷത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം, പുരുഷത്വത്തെ കഴിയുന്നത്ര മറച്ചുവെക്കാനാണ്. Genetയുടെ വേലക്കാരികൾക്ക് എത്രയും ആവശ്യമായ പുരുഷത്വ സൂചനകളായ രോമാവൃതമായ കാലുകളും, മാംസപേശികളുള്ള കൈകളും ഇവിടെ തികച്ചും അസ്ഥാനത്താണ്. സ്ത്രീകളെപ്പോലെ കാണപ്പെടുമ്പോഴും, അവർ സ്ത്രീകളാണെന്നു് നമ്മെ തോന്നിപ്പിക്കുമ്പോഴും, ഈ ഗോപികൾ കൃഷ്ണനോട് തികച്ചും കൂറു പുലർത്തുന്നു.

തികച്ചും വിരോധാഭാസമായി, ഒരു പക്ഷേ, കൃഷ്ണനെക്കാളേറെ പുരുഷത്വം അരങ്ങിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത് രാധയാണ്. രാധയുടെ ഭാഗം, ഏതാണ്ട് സ്ഥൂലശരീരമുള്ള - ചുട്ടിക്കടിയിൽ അയാളുടെ പരുക്കൻ ഇരട്ടത്താടി ആടുന്നത് കാണാം - പ്രായം ചെന്ന ഒരു നടൻ അഭിനയിക്കുന്നു. (ഗോപികളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തയായി, മുഖത്ത്, കൃഷ്ണനെപ്പോലെ ചുട്ടിയണിഞ്ഞ്, രാധ, തന്നെ മാറ്റി നിർത്തുന്നു.) രാധയുടെ സ്ത്രീത്വം നടന്റെ ആംഗ്യങ്ങളിലൂടെയും കൃഷ്ണനോടുള്ള പ്രതികരണങ്ങളിലൂടെയും പ്രകടമാവുന്നു; വേഷത്തേക്കാൾ കൂടുതൽ. ശൃംഗാരത്തിന്റെ ജനപ്രിയഭാവങ്ങളിൽ രണ്ടെണ്ണം, കൃഷ്ണനും രാധയും കൂടുതൽ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നതായി കാണുന്നു: *പുരികം ഇളക്കുകയും* തുടർന്ന് *പുളകം കൊള്ളുകയും* - ശരീരം ആകെ ഉന്മാദത്താൽ രോമാഞ്ചം കൊള്ളുന്നത് പോലെ. ഈ ഭാവങ്ങൾ, ആഹ്ളാദത്തിന്റെ പ്രത്യേക സ്ഫുരണങ്ങളെ സംവേദനം ചെയ്യുമ്പോൾ, രാധാകൃഷ്ണലീല മറ്റു രംഗങ്ങളേക്കാൾ കൂടുതൽ സർവ്വതോമുഖമാണ്. അവർ ഒരുമിച്ച് നിലത്തിരിക്കുമ്പോൾ, അവരുടെ തലകൾ പരസ്പരം സ്പർശിക്കുമ്പോൾ, കാലുകൾ കൂടിപ്പിണയുമ്പോൾ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൈകൾ 'അവളുടെ' മടിയിലും, 'അവളുടെ' കൈകൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ തുടയിലും വിശ്രമിക്കുമ്പോൾ, അവർ, രാധയും കൃഷ്ണനും, ഇടയ ബാലികയും ഈശ്വരനുമാണെന്ന് നാം വിശ്വസിക്കുന്നു. എന്നാൽ നാം കാണുന്നത്, നമ്മുടെ വിശ്വാസത്തെ നിഷേധിക്കുന്നു - ദൈവിക ജോടിയെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത് പരസ്പരം കെട്ടിപ്പിണഞ്ഞ രണ്ടു പുരുഷന്മാരത്രേ.

സ്ത്രീപുരുഷ വികാരങ്ങളുടെ ഈ സംയോജനത്തിൽ, ഏതു കൃഷ്ണദർശനത്തിന്റേയും കേന്ദ്രവൈരുദ്ധ്യം നാം മുഖത്തോടു മുഖം കാണുന്നു; ഈ ഈശ്വരനെ നമുക്ക് സ്ത്രീ എന്ന നിലയിലേ സമീപിക്കാനാവൂ. കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ പുരുഷനായ രാധയുടെ സ്ത്രീത്വം, പുരുഷനായ പ്രേക്ഷകനെ, കൃഷ്ണനുവേണ്ടി ഒരുങ്ങുന്ന നിലയിൽ, സ്വന്തം ലൈംഗികതയെ ചോദ്യം ചെയ്യാൻ പ്രകോപിപ്പിക്കുന്നു. *ലൈംഗികവികാരം: രാധയുടേയും കൃഷ്ണന്റേയും രഹസ്യ പ്രേമം* എന്ന തന്റെ ലേഖനത്തിൽ സുധീർ കാക്കർ പറയുന്നത് പോലെ

“ഭക്തി അതിന്റെ നിലപാടിൽ മുഖ്യമായും സ്ത്രൈണമാണ്. കൃഷ്ണനോടുള്ള ലൈംഗികപ്രേമം, സ്ത്രീയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലാണ് പൂർണ്ണമായും ദർശിക്കാൻ കഴിയുക. പുരുഷ ഭക്തരും, സന്യാസിമാരും, കവികളും, സ്ത്രൈണഭാവം സ്വീകരിച്ചുവേണം, രാധയുടെ പ്രതികരണങ്ങൾ തങ്ങളിൽ പുനരുജ്ജീവിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കേണ്ടത്.” (Kakar, 1986, p 82)

പ്രത്യേകിച്ചും സ്ത്രീകളെന്ന നിലയിൽ, മാനസികമോ ശാരീരികമോ ആയ രൂപ പരിണാമങ്ങളിലൂടെ കൃഷ്ണനോടുള്ള തങ്ങളുടെ പ്രേമം പ്രദർശിപ്പിച്ച പുരുഷന്മാരായ അസംഖ്യം കൃഷ്ണപ്രേമികളുടെ ഒരു ഭാഗം മാത്രമായ, കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ പുരുഷപ്രേക്ഷകനും, ഇതേ അവസ്ഥയിൽ തന്നെയാണ്. ചൈതന്യ മഹാപ്രഭു, രാമകൃഷ്ണ പരമഹംസൻ എന്നീ സന്യാസിവര്യന്മാരിൽ നിന്നു തുടങ്ങി സൂർ ദാസ്, നമ്മാൾവാർ എന്നീ കവികളോളവും, രാധാവല്ലഭികൾ, വല്ലഭാചാര്യർ, സഖീഭാവകർ, സഹജിയകർ മുതലായ എണ്ണമറ്റ ഭക്തർക്കും ഇടയിൽ, വ്യക്തമായ സ്ത്രൈണ പ്രതികരണങ്ങളും, ഹാവഭാവങ്ങളും, എന്തിന്, ശാരീരിക വ്യതിയാനങ്ങൾ വരെ, കൃഷ്ണന്റെ പുരുഷാരാധനയിൽ നമുക്ക് കാണുവാൻ കഴിയും [5]. ഈ വൈയക്തിക ഉന്മാദങ്ങളുടെ വിശദാംശങ്ങളിലേക്കു കടന്നു ചെല്ലാൻ ഇവിടെ സാധ്യമല്ല. എന്നാൽ സ്ത്രീത്വത്തോടനുബന്ധിച്ചതും, അതേ സമയം അതിൽ നിന്ന് വ്യതിരിക്തവുമായ, രാധയുടെ മറ്റൊരു മാനത്തിലേക്കു കടക്കുമ്പോൾ, ഞാൻ ഇവയുടെ ചരിത്രം തീർച്ചയായും മനസ്സിൽ കരുതും.

രാധ പുർണ്ണമായി ഒരു സ്ത്രീയല്ല എന്നത് വ്യക്തമാണ്. എനിക്ക് അവളിൽ എന്നെ കാണാം. കൃഷ്ണനോടുള്ള അവളുടെ അഭിലാഷങ്ങളിലും, വേർപാടുകളിലും, ചില നിബന്ധനകളോടെ എനിക്കും പങ്കെടുക്കാം. എനിക്കു ചുറ്റുമുള്ള സ്ത്രീകൾ എന്നെ ഒരു പുരുഷനാണെന്നു തോന്നിപ്പിക്കുന്നു. ഇന്നത്തെ *രാസക്രീഡ* കാണാൻ, കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ മറ്റു കളികളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി, ക്ഷേത്രത്തിൽ പുരുഷന്മാരാരും തന്നെയില്ല എന്നു ഞാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു - സ്ത്രീകളും കുട്ടികളും മാത്രം. അവർക്കു കാണാൻ മാത്രമാണ് കൃഷ്ണൻ ആടുന്നതെന്നു തോന്നുന്നു.

എനിക്കൽപം അപരിചിതത്വം തോന്നിത്തുടങ്ങുമ്പോൾ, രാധ കളിയരങ്ങിൽ വന്ന് ഒറ്റയ്ക്ക് നൃത്തം ചെയ്യുന്നു. ഇതൊരു നൃത്തമേയല്ല; മന്ദഗതിയിൽ, വൃത്താകൃതിയിൽ,

ഫലത്തിൽ തുടർച്ചയില്ലാത്ത ഒരുകൂട്ടം ചുറ്റലുകൾ മാത്രം. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ വിശാലമായ അങ്കണത്തിൽ, രാധ, ശൂന്യതയിൽ സ്വയം നഷ്ടപ്പെട്ടവളെപ്പോലെ തോന്നിപ്പിക്കുന്നു. അസൂയയ്ക്കും ദുരഭിമാനത്തിനും തക്കതായ, എന്നാൽ ക്രൂരമായ ഒരു ശിക്ഷ. തന്റെ ശരീരം സ്വയം അരങ്ങിൽ ചുറ്റുമ്പോൾ, നടൻ യാതൊരു വികാരവും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നില്ല. അധികം സമയവും കാണികൾ അയാളുടെ പിൻഭാഗമാണ് കാണുന്നത്. എന്നിട്ടും എന്തു കൊണ്ടാണ് നമുക്ക് രാധയുടെ വിരഹം തീക്ഷ്ണമായി അനുഭവപ്പെടുന്നത്? ഓരോ പ്രേക്ഷകനും ഭക്തനും ഈ ചോദ്യത്തിന് സ്വയം തന്നെ ഉത്തരം നൽകണം. എന്നാൽ ആട്ടത്തിന്റെ ഈ നിമിഷത്തിൽ, രാധ പുരുഷനോ, സ്ത്രീയോ അല്ല – "അവൾ" ജീവാത്മാവാണ് - അനശ്വരത തേടുന്ന ഒരാത്മാവാണ് "അവൾ". അരങ്ങിന്റെ നടുക്ക് കത്തി നിൽക്കുന്ന, ഈ ശ്രേണിയിൽ പരമപ്രധാനമായ പ്രകമ്പനം കൊള്ളുന്ന വിളക്ക്, അലക്ഷ്യമെന്നു തോന്നുന്ന അവളുടെ അലച്ചിലുകൾക്ക്, ഒരു കേന്ദ്രബിന്ദു പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. ആചാരപ്രാധാന്യമുള്ള ഒരു വസ്തുവെന്നതിൽ കവിഞ്ഞ്, ഈ വിളക്ക്, പ്രപഞ്ചത്തിൽ, യമുനാതടത്തിൽ, ഗുരുവായൂരിൽ, അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന രാധയുടെ ആട്ടത്തിന്റെ കേന്ദ്രബിന്ദുവായിത്തീരുന്നു.

അതിരാവിലെ ഒരു മണിക്ക്, ക്ഷേത്രം പ്രസരിപ്പിക്കുന്ന കേവല ശാന്തിയുടെ അന്തരീക്ഷത്തിൽ, മിക്കവാറും എല്ലാ തീർത്ഥാടകരും ഉറങ്ങുന്ന നേരം, ഞാൻ മറ്റൊരു നൃത്തത്തിൽ ഭാഗഭാക്കാവുന്നു. കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രശസ്തമായ നാട്യകലാസംവിധാനമാണിത് - ഒരു പക്ഷേ, ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും മനോഹരമായ നൃത്തം - എനിക്കങ്ങനെ പറയാമെങ്കിൽ. മുല്ലപ്പൂചുറ്റൽ - മാല നൃത്തം. ഏറ്റവും പ്രാഥമികമായ ചുവടുകളിലൂടെ തന്റെ വൃത്തത്തിലേക്ക് ആകർഷിക്കുന്നത്രയും പരിശുദ്ധമായ ചലനമാതൃകകളിലൂടെ, ഈ നൃത്തം നമ്മുടെ പങ്കാളിത്തം ക്ഷണിക്കുന്നു. തുടക്കത്തിൽ, അത്രയൊന്നും ചുറ്റാത്ത, മന്ദഗതിയിലുള്ള ഒരു വൃത്തം. അത് ഒരു വശത്തു നിന്നും മറ്റൊരു വശത്തേക്ക് വെറുതേ തെന്നിമാറുന്നു. പിന്നെ അത് പുറത്തും അകത്തും ഒഴുകുന്ന ത്രികോണങ്ങൾ നെയ്തെടുക്കാൻ തുടങ്ങുന്ന ഇരട്ടകളുടേയും മുക്കൂട്ടുകളുടേയും കൂട്ടങ്ങളായി ലീലാരൂപത്തിൽ മാറുന്നു; അവസാനം അത്, നിരന്തരം ചലിക്കുന്ന രേഖകളായി മാറുന്നു. ചലനങ്ങളിൽ ദ്രവ്യസ്വഭാവത്തോടെ, നൃത്തത്തിന്റെ വളവുകൾ, പ്രത്യേകിച്ചും നർത്തകർ വൃത്തപരിധിയിലെ വ്യത്യസ്ത ബിന്ദുക്കളിലേക്ക് നീങ്ങുമ്പോൾ, ദീർഘവൃത്തങ്ങളായി മാറുന്നു. എന്നാൽ, അവർ എല്ലായ്പോഴും, അരങ്ങിലെ രാധയുടെ അലച്ചിൽ ഒരു പ്രത്യേക ഭ്രമണപഥത്തിൽ ഒതുക്കി നിർത്തുന്ന വിളക്ക് എന്ന കേന്ദ്രബിന്ദുവിലേക്ക് മടങ്ങി വരുന്നു.

ഇതേ നൃത്തം തന്നെ *അവതാര*ത്തിലും, നൃത്തത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങൾ *രാസക്രീഡ*യുടെ മുൻഭാഗങ്ങളിലും നേരത്തെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, ഈ നൃത്തം അതിന്റെ പൂർണ്ണതയിൽ, പ്രേക്ഷകനെ ഒരിക്കലും അതിശയപ്പെടുത്താതെയിരിക്കുന്നില്ല. ഒരു പുഷ്പം പോലെ വിടർന്നുകൊണ്ട്, ഇതിന്റെ രൂപങ്ങൾ അനന്തമെന്നു തോന്നുന്ന ഒരു മാലയിൽ

കെട്ടിച്ചേർത്ത പുഷ്പദലങ്ങൾ പോലെ വിരിയുന്നു. മറ്റു സ്ത്രീവേഷക്കാരെപ്പോലെ സുഗന്ധവാഹിയാണ്, ഈ മാലയിലെ കൃഷ്ണന്റെ സംഭാവനയും. എന്നാൽ, കൃഷ്ണൻ തന്റേതായ രുചി കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. നമ്മുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ, തീവ്രത നേടി, വളരുന്ന വൈവിധ്യങ്ങളോടെ നൃത്തവൃത്തം രൂപം കൊള്ളുമ്പോൾ, കൃഷ്ണൻ, ഇടയ്ക്ക്, തന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിന്റെ മിന്നൽ കൊണ്ട്, പ്രതിസമതയ്ക്കു തിരി കൊളുത്തി, കുതിച്ചു ചാടുന്നു.

ക്രമേണ വൃത്തം, പ്രേമത്തിന്റെ ത്വരിത ചലനങ്ങളിലെ ഓളങ്ങളെപോലെ, മന്ദഗതിയിൽ ശാന്തമാവാൻ തുടങ്ങുന്നു. വശങ്ങളിലേക്ക് ആടിക്കൊണ്ട്, അത് കൂടുതൽ മന്ദമാവുന്നു. പിന്നെ, ഒരു നിമിഷം, എല്ലാ നർത്തകരും മുട്ടുകുത്തുന്നു; പിന്നെ എഴുന്നേറ്റ്, കാലു കൊണ്ട് ഒരടയാളം വരയ്ക്കുന്നു; നൃത്തം അവസാനിച്ചതിന്റെ സൂചനയാണിത്. നിലം തൊട്ട് വന്ദിച്ച ശേഷം, നർത്തകരെല്ലാം അരങ്ങിൽ നിന്നു പിന്മാറുന്നു.

ഇതിനേക്കാളും മനോഹരമായ ഒരവസാനം എനിക്ക് സങ്കൽപ്പിക്കാനാവില്ല. വിശദമായ യാതൊരനുബന്ധങ്ങളും കൂടാതെ, നൃത്തം അവസാനിക്കേണ്ട സമയം തന്നെ അവസാനിക്കുന്നു. ഒരു നടോടിനൃത്തത്തിന്റെ നഗരപ്രദർശനത്തിൽ, വശങ്ങളിലേക്കുള്ള തങ്ങളുടെ തിരോധാനം, പ്രേക്ഷകരുടെ കയ്യടികൾ നേടുന്നതിനു വേണ്ടി, നർത്തകർ തന്ത്രപരമായി ആസൂത്രണം ചെയ്യുന്നത് എനിക്കു കാണാൻ കഴിയും. കൃഷ്ണാട്ടത്തിൽ, അത്തരം യാതൊരു സൂത്രങ്ങളുമില്ല. ഗോപികൾ തങ്ങളുടെ നൃത്തത്തിന്റെ പവിത്രമായ ഭൂമി സ്പർശിക്കുമ്പോൾ, അവർ കൃഷ്ണന്റെ അനുഗ്രഹം തേടുന്നു. കൃഷ്ണനില്ലാതെ ആട്ടമുണ്ടാവില്ല. കൃഷ്ണനിലൂള അവരുടെ വിശ്വാസമാണ് അവരുടെ ആട്ടത്തിന്റെ ഉൾക്കരുത്ത്.

പ്രേമത്തെ സംബന്ധിച്ച എന്റെ അഗാധമായ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം നൽകുന്ന ഒരു നടനം, അവസാനം ഞാൻ, കൃഷ്ണാട്ടത്തിൽ കണ്ടെത്തി. അതിലെ യഥാർത്ഥ സൂചനകളിലൂടെ, നടനം തന്നെ ഒരു സ്നേഹകർമ്മമാണെന്ന് ഞാൻ മനസ്സിലാക്കി. കൃഷ്ണലീലയെപ്പറ്റി എഴുതുന്നതു തന്നെ, ഈ സ്നേഹത്തെ ഒരു തരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു തരത്തിൽ അംഗീകരിക്കലാണ്. യുക്തിവാദത്തിനും പാണ്ഡിത്യത്തിനും പിന്നിൽ ആർക്കും ഒളിക്കാനാവില്ല. ഇത് സ്വയം അനുഭവിച്ചറിയേണ്ടതാണ്. കൃഷ്ണാട്ടത്തെപ്പറ്റി എഴുതുന്നയാൾ, സ്വന്തം ആത്മാവിൽ ഒരു ഗോപികയാവണം - ഇതൊരുപക്ഷേ, അതിർകടന്ന ഭാവനയാവാം - ഈശ്വരനും പ്രേമിയും, സ്ത്രീയും പുരുഷനും, പ്രേക്ഷകനും നടനും തമ്മിൽ പരസ്പര ലീലയാടുന്ന ആഗ്രഹക്ഷേത്രത്തിലെ ഒരു പങ്കാളി. ഈ ഭാഗങ്ങൾ, ഒരേ സമയം, വ്യതിരിക്തവും, എന്നാൽ പരസ്പരം മാറ്റാൻ കഴിയുന്നതുമാണ്. പ്രേമി ഈശ്വരൻ കൂടിയാണ്, പുരുഷന് സ്ത്രീയാവാം, പ്രേക്ഷകൻ നടൻ കൂടിയാവുന്നു. സഹൃദയനോ ഭക്തനോ ആവാതെ, അവർക്കിടയിൽ എവിടെയോ ആണ് ഞാൻ - അരങ്ങിൽ കാണുന്നത് നടിക്കുന്ന ഒരു പ്രേക്ഷകൻ. ഈ നടനം വാച്യാർത്ഥ

ത്തിൽ യഥാർത്ഥമല്ല. മറിച്ച് കൃഷ്ണൻ നടനമാടുന്ന ആഗ്രഹക്ഷേത്രത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗം മാത്രമാണത്.

കൃഷ്ണന്റെ വേണുഗാനം ശ്രവിക്കാൻ നാം സ്വയം സ്വരച്ചേർച്ച വരുത്തണം. ക്ഷേത്രത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതിനു മുമ്പ്, കൃഷ്ണാട്ടം കാണാൻ, ചില പ്രാഥമിക സമ്പ്രദായങ്ങൾ ദീക്ഷിച്ച്, എനിക്ക് സ്വയം തയാറാവണം. ഞാൻ മുണ്ടുടുക്കുന്നു, മാംസഭക്ഷണം ഉപേക്ഷിക്കുന്നു, കുളിക്കുന്നു. ചെരുപ്പുകളോടൊപ്പം എന്റെ വൈകാരികവും ബുദ്ധിപരവും ആയ എല്ലാ ഭാരങ്ങളും ഞാൻ ക്ഷേത്രത്തിനു വെളിയിൽ കൈവെടിയുന്നു. പിന്നെ ക്ഷേത്രത്തിന്റെ അഗ്രശാലയിലേക്കുള്ള വഴിയിൽ ഞാൻ ശ്രീകോവിൽ പ്രദക്ഷിണം ചെയ്യുന്നു; അവിടെ അണിയറയിലേക്കുള്ള ഏണിപ്പടിയിൽ ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണന്മാർ കളിയാടുന്നതു കാണാം. അവരെല്ലാവരും ഇന്നു രാത്രി, കൃഷ്ണന്റെ വേഷമിടുന്നുണ്ടാവില്ല; അവർ ഊഴമിട്ട്, ഈശ്വരന്റെ അവതാരമെടുക്കുന്നു.

അണിയറയ്ക്കുള്ളിൽ ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണൻ അണിഞ്ഞൊരുങ്ങുന്നു. ചുട്ടി ചമയിക്കുന്നയാൾ, അരിമാവും ചുണ്ണാമ്പും അവന്റെ താടിയുടെ അരികിൽ ചാർത്തുന്നു. നടൻ തീർത്തും നിശ്ചലനായിരിക്കുമ്പോൾ, കരകൗശലത്തോടെ അയാൾ ചുട്ടിയുടെ അതിരുകൾ കൊത്തിയെടുക്കുന്നു. നേരം ചെല്ലുമ്പോൾ, ബാല്യാവസ്ഥ കൈവിട്ട നടൻ, പൂർണ്ണമായും ഈശ്വരാവസ്ഥയിലെത്താത്ത നില കൈവരിക്കുന്നു. ചുട്ടിയണിഞ്ഞ അവന്റെ മുഖത്ത്, ഒരു സ്നേഹിതൻ പച്ച പൂശുമ്പോൾ, അഞ്ജനം കൊണ്ട് കണ്ണെഴുതുമ്പോൾ, ചുണ്ടുകളിൽ ചുവപ്പ് പൂശുമ്പോൾ, നടന് ക്രമേണ സ്വന്തം മുഖം നഷ്ടപ്പെടുന്നു. കൃഷ്ണന്റെ പുരാതനവും നിത്യയൗവ്വനമുള്ളതും ആയ ആന്തര മുഖാവരണം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. മുഖത്തിൽ നിന്നും മുഖാവരണത്തിലേക്കുള്ള ഈ രൂപപരിണാമത്തിൽ, നടൻ അത്യന്തം രഹസ്യാത്മകനത്രേ. അയാളുടെ പരിധി, ഭാഗം ഭാഗമായി വേഷമണിയുന്നതോടെ ആഴം നേടുന്നു. ഈശ്വരൻ വസ്ത്രം ധരിക്കുന്നത് നോക്കിനിൽക്കുന്ന ഒരനുഭവം പോലെയാണിത് – ആദ്യം അടിവസ്ത്രങ്ങൾ, പിന്നെ കഞ്ഞി മുക്കിയ വസ്ത്രക്കെട്ടുകൾ, പിന്നെ പാവാട, നീണ്ട കൈകളുള്ള മേൽവസ്ത്രം, പിന്നെ ശംഖും ചക്രവും ധരിക്കുന്ന രണ്ട് കൃത്രിമ കൈകൾ അടക്കം അസംഖ്യം അനുസാരികളും.

അവസാനം ഭഗവാൻ കൃഷ്ണൻ രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടാൻ തയാറായി. എന്നാൽ അദ്ദേഹത്തിന് അവതാരത്തിന്റെ അഞ്ചാം രംഗം വരെ കാത്തിരിക്കണം. ഒരു നല്ല നടനെപ്പോലെ അവിടുന്ന്, തന്റെ കൈകൾ പരന്നു നിൽക്കുന്ന പാവാടയിൽ സൂക്ഷ്മതയോടെ ചേർത്തുവെച്ച്, ഏണിപ്പടികളിൽ കാത്തിരിക്കുന്നു. പച്ചയണിഞ്ഞ തന്റെ മുഖത്ത് ഒരലൗകിക ശോഭ പരത്തുന്ന നിയോൺ ദീപത്തിനു താഴെ ഈശ്വരന്റെ മുടി വെട്ടിത്തിളങ്ങുന്നു. സ്നേഹിതന്മാരിലൊരാൾ, ഒരു കപ്പു കാപ്പി തനിക്കായി വെച്ചുനീട്ടുമ്പോൾ, കൈ മന്ദഗതിയിൽ വീശി അത് തിരസ്കരിക്കുന്നു. ഏണിപ്പടികളിലിരിക്കുന്ന ഈ ഈശ്വരനെ ഞാൻ വീക്ഷിക്കുമ്പോൾ, അവിടുന്ന് തികച്ചും ഗൗരവാവഹമായ

മുഖഭാവത്തോടെ എന്റെ നേർക്കു തിരിയുന്നു; പിന്നെ കണ്ണുകൾ മിന്നിച്ച് പുഞ്ചിരിക്കുന്നു. നിശ്ശബ്ദനായി, ഗൗരവത്തോടെ തന്റെ പാവാടയിലേക്കു നോക്കി, അവിടുന്ന്, കൃഷ്ണനുവേണ്ടി ഒരുങ്ങി, കാത്തിരിക്കുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ:

1. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ, ഉറക്കെ സംസരിക്കുന്നതിനെതിരായുള്ള വിലക്ക്, താഴ്ന്ന ജാതിക്കാരെ സംസ്കൃത പഠനത്തിൽ നിന്ന് നിരോധിക്കുന്നില്ല എന്നു എടുത്തു പറയേണ്ടതുണ്ട്. ശ്രീ എൽ. എസ്. രാജഗോപാലന്റെ അഭിപ്രായാമനുസരിച്ച് (കത്തുകൾ), സംസ്കൃത പുസ്തകങ്ങൾ വഴി മാത്രമെ, ചില സാങ്കേതിക വിഷയങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവ് നേടാൻ കഴിയൂ. ആശാരി, വൈദ്യൻ, ജ്യോതിഷി - ഇവർക്കെല്ലാം അൽപം സംസ്കൃതം പഠിച്ചേ തീരൂ. ഗ്രഹനില കണക്കാക്കുമ്പോഴും, ഭാവി പ്രവചിക്കുമ്പോഴും സംസ്കൃത ശ്ളോകങ്ങൾ സുലഭമായി ഉദ്ധരിക്കുന്നത്, ഒരു നായർ ജ്യോതിഷിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, അസാധാരണമല്ല. തൊട്ടുകൂടാത്തവനും തീണ്ടിക്കൂടാത്തവനുമായ ആശാരിക്കും, കെട്ടിടനിർമ്മാണമോ, ക്ഷേത്രപുനർനിർമ്മാണമോ സംബന്ധിച്ച്, സംസ്കൃത ശ്ളോകങ്ങൾ ഉദ്ധരിക്കാം. ചില അടിയന്തരാവസ്ഥകളിൽ, ശ്രീകോവിലിൽ കടക്കാനും അയാളെ അനുവദിച്ചേക്കാം. എന്നാൽ, അയാൾ നിഷ്ക്രമിച്ച ശേഷം, ശാന്തിക്കാരന് പുണ്യാഹം കഴിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ ഉദാഹരണങ്ങൾ, താഴ്ന്ന ജാതിക്കാർക്ക്, സംസ്കൃതത്തെ സമീപിക്കാനുള്ള അനുവാദമുള്ളപ്പോൾത്തന്നെ, ക്ഷേത്രപരിസരത്തിൽ, സംസ്കൃതം ഉറക്കെ സംസാരിക്കുന്നതിൽനിന്ന് അവരെ വിലക്കുന്ന പൊതുനിയമത്തിന്റെ ചില വ്യതിയാനങ്ങളെ കുറിക്കുന്നു.

2. ഈ ലേഖനത്തിലെ സംസ്കൃത പദങ്ങളുടെ ഉപയോഗത്തെക്കുറിച്ച് ചില വാക്കുകൾ - സാധ്യമായിടത്തൊക്കെ ഞാൻ വിശദീകരണ കുറിപ്പുകൾ ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ, നാട്യധർമ്മി, ലോകധർമ്മി മുതലായ സങ്കീർണ്ണ പദങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ, മൂല സംസ്കൃത വാക്കു തന്നെ ഉപയോഗിക്കേണ്ടത് ആവശ്യമാണെന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു (കൃത്യമല്ലാത്ത സമാനവാക്കുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതിനു പകരം). കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ ലോകധർമ്മി സമ്പ്രദായത്തെക്കുറിച്ച്, വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഈ ലേഖനത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിൽ, ലോകധർമ്മി, ലോകധർമ്മി തന്നെ - യഥാർത്ഥമോ, ജനപ്രചാരമുള്ളതോ, ദൈനംദിനമോ അല്ല. സാങ്കേതികവാക്കുകളുടെ പ്രശ്നം, അച്ചടിയിൽ, അവയുടെ നിഷ്പക്ഷതയാണ്. എന്നാൽ യഥാർത്ഥ നടനനിർവ്വഹണത്തിൽ, ഒരു സംസ്കാരത്തിലെ ശൈലീവൽക്കരണം, മറ്റൊരു സംസ്കാരത്തിലെ യഥാതഥ ചിത്രീകരണമാവാം; മറിച്ചും. അതിനാൽ, ഈ വാക്കുകളെ അവയുടെ വ്യക്തിഗത നടന സന്ദർഭങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തന്നെ വിലയിരുത്തണം. ഇത്, ഈ കളികൾ നേരിട്ടു കാണുമ്പോൾ മാത്രമേ ചെയ്യാൻ കഴിയൂ.

ഈ കാരണത്താൽ, കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ വിശദീകരണത്തിലാണ് എന്റെ താൽപര്യം. നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ ഉദ്ധരണികളുടെ സഹായത്തോടെ ആട്ടം വിശദീകരിക്കാനല്ല. ഇംഗ്ളീഷിലേക്കു ചെയ്യപ്പെട്ട ഭരതന്റെ പുസ്തകത്തിന്റെ ഒരേയൊരു മൊഴിമാറ്റത്തിൽ നാം

വായിക്കുന്നു: *ഒരു നാടകം അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികമായ പെരുമാറ്റത്തെ ആശ്രയിക്കുകയും, അകൃത്രിമ ലളിതമാവുകയും, അതിന്റെ കഥാതന്തുവിൽ, ജനപ്രവൃത്തികൾ പ്രതിപാദനം ചെയ്യുകയും, ആലങ്കാരികമായ അവയവചലനങ്ങളില്ലാതെ, വ്യത്യസ്ത സ്വഭാവങ്ങളുള്ള സ്ത്രീപുരുഷന്മാരെ ആശ്രയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിൽ, അത് ലോകധർമ്മിയെന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്നു.* (Bharata, 1950 XIV 62-3).

ഈ പദാനുപദ തർജ്ജിമയിൽ നിന്നും, *ലളിതം*, *കൃത്രിമം*, *സ്വാഭാവികം* തുടങ്ങിയ വാക്കുകൾക്ക് നാനാർത്ഥങ്ങളുണ്ടെന്നത് ഏറെ വ്യക്തമാണെന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു. അവയ്ക്ക്, 'ലോകധർമ്മി'യെന്ന പോലെ, പത്തൊമ്പതാം ശതകത്തിലെ യൂറോപ്യൻ യാഥാർത്ഥ്യവാദവും അർത്ഥമാക്കാം. അവശ്യമായും സംസ്കാരബദ്ധമായ ഒരു പ്രത്യേക നടന സന്ദർഭത്തോട് ബന്ധപ്പെടുത്തിയ നിലയിൽ മാത്രമേ, ഈ വാക്കുകൾ കൃത്യമായ അർത്ഥവും അനുരണനവും സംവേദനം ചെയ്യുന്നുള്ളൂ.

3. കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ വിവരണത്തിൽ നിന്നുള്ള എല്ലാ ഉദ്ധരണികളും, പരേതനായ ശ്രീ വി. സുബ്രഹ്മണ്യ അയ്യരുടെ *കൃഷ്ണഗീതി*യുടെ ഗദ്യവിവർത്തനത്തിൽ നിന്നെടുത്തവയാണ്. ഈ മൊഴിമാറ്റം (ഇതേവരെ അപ്രസിദ്ധീകൃതം) പദാനുപദവും സാന്ദർഭികമായി, പദങ്ങളും ശ്ലോകങ്ങളും ഗദ്യത്തിൽ സംഗ്രഹിക്കുന്നതും ആണെങ്കിലും, *കൃഷ്ണഗീതി*യുടെ ഇംഗ്ളീഷിലുള്ള ഒരേയൊരു വിവർത്തനമാണ്.

സംസ്കൃതത്തിലെ മൂല കൃതിയുടേയും ശ്രീ ഇളയതിന്റെ ആധികാരിക മലയാള വിവർത്തനത്തിന്റേയും ഭാഗങ്ങൾ വായിച്ചു കേൾപ്പിച്ചതിന് ഞാൻ ശ്രീ എൽ. എസ്. രാജഗോപാലനോട് കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

4. ധ്വന്യാലോകം, 1987 മെയ് മാസം മൈസൂരിൽ സംഘടിപ്പിച്ച ഭക്തി ചർച്ചായോഗത്തിലെ, യുക്തിയുക്തമായ തന്റെ പ്രതിപാദനത്തിൽ, ശ്രീ അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ, മേൽപ്പത്തൂർ നാരായണ ഭട്ടതിരിയുടെ ആത്മബോധവും, പൂന്താനത്തിന്റെ നിസ്വാർത്ഥവും അയത്നലളിതവുമായ കവിതയും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ട്: *മേൽപ്പുത്തൂരിന് ഭക്തി, മനസ്സൂന്നിയുള്ള ശ്രമത്തിന്റെയും പ്രാർത്ഥനയുടെയും ഫലമാണെന്നു തോന്നുന്നു. അദ്ദേഹം ഭഗവാനെ കൺമുന്നിൽ (അഗ്രേപശ്യാമി) കാണുന്നു; പൂന്താനം കാണുന്നതു പോലെ തന്റെ ഹൃദയത്തിലല്ല.* നാരായണീയം മഹാകാവ്യ പാരമ്പര്യത്തിലാണ് എഴുതിയതെന്നിരിക്കേ, പൂന്താനത്തിന്റെ ജ്ഞാനപ്പാന, നാമസങ്കീർത്തനത്തിന്റെ പാരമ്പര്യത്തിൽ, കപട ഭക്തിയോ മഹാപാണ്ഡിത്യമോ പ്രദർശിപ്പിക്കാതെ, ഭഗവന്റെ നാമം തുടരെത്തുടരെ ആലപിക്കുന്ന ഒരു പാന അഥവാ, പാട്ട് മാത്രമാണ്.

5. ലീലയിലും സ്ത്രൈണപെരുമാറ്റങ്ങളിലും കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന ഭക്തിമാർഗ്ഗങ്ങളുടെ സമ്പൂർണ്ണമായ സമാഹരണത്തിന് വായിക്കുക: Kingsly, David (1979), *The Divine Player: A Study of Krishna Lila*, New Delhi: Motilal Banarssidas, chapter 4, The Play of Saints.

References

1. Bharata (1950), *Natyasastra*, translated by Manmohan Ghosh, 2 vols, Calcutta, Asiatic Society of Bengal.

2. Eck, Diana (1981), *Darshan, Seeing the Divine Image in India*, Chambersburg, Penn.: Anima Books.

3. Goswami, K. (1982) 'The Cult', in *Krishna: The Divine Lover*, New Delhi: B.I. Publications.

4. Kakar, Sudhir (1986), 'Erotic Passion: The Secret Love of Radha and Krishna', in *The Word and the World*, New Delhi: Sage Publications.

5. Kapur, Anuradha (1988), 'Thinking about tradition: The Ramlila at Ramnagar', *Journal of Arts and Ideas*, No. 16.

6. Kingsly, David (1979), *The Divine Player: A Study of Krishna Lila*, New Delhi: Motilal Banarssidas.

7. Menon, A. Sreedhara (1944), *A Survey of Kerala History*, Madras: S. Viswanathan.
—— (1979), *Social and Cultural History of Kerala*, New Delhi.
—— (1987), *Kerala History and its Makers*, Trivandrum: St Joseph's Press.

8. Raja, Kunjunni, (1964), *Kutitattam*, New Delhi: Sangeet Natak Academy.

9. Vaidyanathan, K.R. (1981), *Sri Krishna: The Lord of Guruvayur*, Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan.

10. Vastsyan, Kapila, (1982), 'Krishna in the Performing Arts', *Krishna: The Divine Lover*, New Delhi, B.I. Publications.

11. Vivekananda, Swami (1983), *Bhakti Yoga*, Calcutta: Advaita Ashram.

വിവർത്തകന്റെ കുറിപ്പുകൾ

1 ചുരുക്കം ചില കുറിപ്പുകളൊഴിച്ചാൽ, 1988ൽ ആദ്യം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയതിൽനിന്നും, കൃഷ്ണനുവേണ്ടി ഒരുങ്ങൽ എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ കാര്യമായ മാറ്റങ്ങളൊന്നും വരുത്തിയിട്ടില്ല.

2 പ്രബന്ധത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്ന കൃഷ്ണഗീതിയിലെ ഭാഗങ്ങളുടെ വിവർത്തനം ശ്രീ പി. സി. വാസുദേവൻ ഇളയതിന്റെ കൃഷ്ണനാട്ടം (കൃഷ്ണഗീതി) എന്ന പുസ്തകത്തിൽ നിന്നും എടുത്തതാണ്.

3 നാട്യത്തിലെ വ്യതിയാനങ്ങൾ

കാലം ചെല്ലുംതോറും, കൃഷ്ണാട്ടം കളിയിൽ മാറ്റങ്ങളുള്ളതായി കാണുന്നു. കളിയുടെ ഓരോ വിവരണവും ചലനം, ആംഗ്യം, രംഗപ്രവേശം, നിഷ്ക്രമണം, പാത്രസ്വഭാവം മുതലായവയുടെ വിശദവിവരങ്ങളിൽ വ്യത്യാസമുള്ളതായി കാണുന്നു. ഈ പ്രബന്ധം, എൺപതുകളുടെ അവസാനത്തിലുള്ള കളിയുടെ അത്തരമൊരു വിവരണം നൽകുന്നു. കൃഷ്ണാട്ടത്തെപ്പറ്റി കാലാതീതവും, ഹ്രസ്വവും, നിർവചിക്കുന്നതുമായ ഒരു വീക്ഷണം ഇതു അവകാശപ്പെടുന്നില്ല.

4 നാട്യവും കൃഷ്ണഗീതിയും

4.1 ബാണയുദ്ധത്തിലെ ശിവ-കൃഷ്ണ സമ്മേളനത്തിൽ ഭൂതഗണങ്ങളുടെ സാന്നിദ്ധ്യം, കൃഷ്ണഗീതിയിൽ *സുസ്മേരാസ്യം പ്രസാദാദ്ഭുതവിവശതരൈഃ* എന്നു തുടങ്ങുന്ന ശ്ളോകത്തിൽ *ഭൂതൈഃ പ്രേതൈഃ പിശാചൈരപി* എന്നു സൂചിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഭൂതഗണങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്നത് കൃഷ്ണഗീതിയിൽ ഇല്ല.

4.2 വിവിദവധത്തിൽ വിവിദൻ കള്ളുകുടം നിലത്തെറിഞ്ഞുടക്കുന്നത് കൃഷ്ണഗീതിയിൽ *വ്യഭിനത്തരസാ ച സുരാകലശം* എന്നു ഭാഗവതപുരാണത്തെ അനുസരിച്ചു വിശദീകരിക്കുന്നു.

കൃതജ്ഞത

ഈ മൊഴിമാറ്റം സാധ്യമാക്കിയതിന് ഞാൻ ഏറെപ്പേരോടു കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു:

- ഡോക്ടർ. പി. എൻ. ഗണേശ്, പൂങ്കുന്നം, തൃശ്ശൂർ - ഗുരുവായൂരിൽ 2001ലെ കൃഷ്ണാട്ടം അരങ്ങേറ്റസമയത്ത് ഈ ലേഖനം എന്റെ ശ്രദ്ധയിൽ പെടുത്തിയതിന്.
- ഡോക്ടർ രുസ്തം ഭറൂച്ച, കൽക്കത്ത - ലേഖനം മലയാളത്തിലേക്കു മൊഴിമാറ്റം ചെയ്യാൻ സന്തോഷപൂർവം അനുവദിച്ചതിനും, കത്തുകളും ചർച്ചകളും വഴി പല കാര്യങ്ങളും വ്യക്തമാക്കിയതിനും.

- ശ്രീ എൽ. എസ്. രാജഗോപാലൻ, പൂങ്കുന്നം, തൃശ്ശൂർ - മൊഴിമാറ്റത്തിന്റെ ആദ്യരൂപം ശ്രദ്ധയോടെ വായിച്ച്, പല മാറ്റങ്ങളും നിർദ്ദേശിച്ചതിനും, കൃഷ്ണാട്ടത്തെക്കുറിച്ച് പല കാര്യങ്ങളും മനസ്സിലാക്കാൻ എനിക്കു സൂചനകൾ നൽകിയതിനും.

- എന്റെ അഭിവന്ദ്യ ഗുരുനാഥൻ ശ്രീ പി. രാധാകൃഷ്ണൻ നായർ, ചാവക്കാട് - മൊഴിമാറ്റത്തിന്റെ ആദ്യരൂപം വായിച്ച് അഭിപ്രായം പറഞ്ഞതിനും, കൃഷ്ണാട്ടത്തെക്കുറിച്ച് പല വിശദീകരണങ്ങളും തന്നതിനും.

- പ്രൊഫസർ വട്ടപ്പറമ്പിൽ ഗോപിനാഥ പിള്ള, തിരുവനന്തപുരം- മൊഴിമാറ്റം വായിച്ച് എന്നെ പ്രോൽസാഹിപ്പിച്ചതിന്.

- എന്റെ അനുജൻ ഡോക്ടർ എ. ഹരീന്ദ്രനാഥ്, കൽക്കത്ത - ഭറൂച്ചയുടെ ലേഖനത്തിന്റെ ഒരു പ്രതി തന്ന്, കൃഷ്ണാട്ടം ആസ്വദിക്കാൻ വളരെ ഉൾക്കാഴ്ചകൾ തന്നതിനും, മൊഴിമാറ്റം പരിശോധിച്ചു മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിയതിനും, മൊഴിമാറ്റത്തിന്റെ ഇലക്ട്രോണിക് രൂപം തയ്യാറാക്കിയതിനും, നിരന്തരം കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെയും കൃഷ്ണഗീതിയുടെയും ഉത്കൃഷ്ടമായ ലോകത്തിലേക്ക് കൂപ്പു കുത്താൻ പ്രചോദനം നൽകിയതിനും.

— എ. പുരുഷോത്തമൻ

ശ്രീ രുസ്തം ഭറൂച്ച

ശ്രീ രുസ്തം ഭറൂച്ച കൽക്കത്തയിലെ ഒരു സ്വതന്ത്ര എഴുത്തുകാരനും, സംവിധായകനും, നാടകകലാശാസ്ത്രജ്ഞനും(dramaturg) ആണ്.

Rehearsals of Revolution, Theatre and the World, The Theatre of Kanhailal, Chandralekha: Woman/Dance/Resistance, The Question of Faith, In the Name of the Secular, The Politics of Cultural Practice, Rajasthan: An Oral History മുതലായ പുസ്തകങ്ങളുടെ കർത്താവാണ് അദ്ദേഹം.

നിരവധി അന്തർസാംസ്കാരിക പദ്ധതികളിലും, അവശസമൂഹങ്ങൾക്കായി പ്രവർത്തികേന്ദ്രങ്ങൾ നടത്തുന്നതിലും അദ്ദേഹം ഏർപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. സമസ്ത-ഏഷ്യാ സിദ്ധാന്തം (Pan-Asianism), ദേശീയത, സാർവലൗകികത, എന്നിവയുടെ വിശാലമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോറിന്റെയും Okakura Tenshiന്റെയും കൃതികളുടെ പഠനഗവേഷണത്തിൽ മുഴുകിയിരിക്കയാണ് അദ്ദേഹം ഇപ്പോൾ.

Chapter ten, *Preparing for Krishna*, in Theatre and the World - Performance and the Politics of Culture. First published 1990 by Manohar Publications, India. Second edition, 1993 by Routledge, London. This article was first published in the Journal of Arts and Ideas, New Delhi, No. 16, 1988.