ഇശൽ
പൈതൃകം

ത്രൈമാസിക ലക്കം: 40

Ishal Paithrkam

Online issue 25 print issue 40 December 2024

Mahakavi Moyinkutty Vaidyar
Mappila Kala Akademi
Department of Cultural Affairs
Government of Kerala-India
December 2024

ISSN:2582-550X

ഇശൽ പൈതൃകം
ത്രൈമാസിക
ലക്കം: 40
2024 ഡിസംബർ

പകർപ്പാവകാശം: പ്രസാധകർക്ക്

ചീഫ് എഡിറ്റർ
ഡോ. ഹുസൈൻ രണ്ടത്താണി
എഡിറ്റർ
ഡോ. ഷംഷാദ് ഹുസൈൻ. കെ.ടി.
അസോസിയേറ്റ് എഡിറ്റർ
ഡോ. അനീസ് ആലങ്ങാടൻ
എഡിറ്റോറിയൽ ബോർഡ്
ബഷീർ ചുങ്കത്തറ
ഡോ. പി.പി അബ്ദുൽ റസാഖ്
എം.എൻ. കാരശ്ശേരി
സൈദലവി ചീരങ്ങോട്ട്

പ്രസാധകർ
മഹാകവി മോയിൻകുട്ടി വൈദ്യർ
മാപ്പിള കലാ അക്കാദമി
കൊണ്ടോട്ടി: 673 638
ഫോൺ: 0483 2711432

ഇശൽ പൈതൃകത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന രചനകളിലെ ആശയങ്ങൾ മാപ്പിളകലാ അക്കാദമിയുടേതോ, സംസ്ഥാന സർക്കാറിന്റേതോ, സാംസ്കാരിക വകുപ്പിന്റേതോ ആയിരിക്കണമെന്നില്ല. – എഡിറ്റർ

Ishal Paithrkam
ISSN: 2582-550X
Peer-Reviewed
UGC CARE indexed
Quarterly
Bilingual
Issue: 40
Online issue: 25
December: 2024
all rights reserved

Individual Price : Rs.600/-

Editor
Dr. Shamshad hussain. KT

Printed @
LIPI Offset
Malappuram

Publisher
Mahakavi Moyinkutty
Vaidyar
Mappila Kala Akademi
Kondotty, 673638
Ph: 0483-2711432

www.mappilakalaacademy.org
www.ishalpaithrkam.info

copyright rests with the publisher. the authors are responsible for the contents and views expressed.

Theatre and Spectator: Revisiting Shankara Pillai's Avatharanam Brandhalayam

Yamuna T

An in depth probing into the history and evolution of Malayalam drama will reveal that it has originated and flourished deriving sustenance from translations of Sanskrit and European plays. Writers like C V Raman Pillai who had written very serious history plays took to writing farces in order to vehemently criticize the voguish, pretentious hypocrisies of his own natives of Thiruvananthapuram and thus entered the domain of drama."Farces designed in accordance with Western imagination, elicited humour from the despicable, strange and ridiculous facets of the social life of the public" (Shankarapillai,1987: 45). Farces and balets that emerged initially also testify the mimetic nature that Malayalam drama posessed initially. Following the dictates of prevalent dramaturgy, Munshi Ramakurup wrote Chakkichankaram. This play pungently criticised and assaulted the profusion of plays which claimed to be indigenous, but were totally meaningless and pointless. The operas which came into being during this time reveal tremendous influence of Tamil. "Although there was a proliferation of operas written in Malayalam inspired by the Tamil balets and operas which was being very popular on the stage, only Sadarama was rich in its literary value and musical content and achieved success" (N Krishna Pillai, 2018: 262).This play written by K C Kesava Pillai was the only play that conqered the hearts of the spectators with it's dramatic element and beauty. Despite having a history of around 142 years, one of the defects of this visual art form with regard to Malayalam is that for a long time the dramatic genre was regarded as a part of literature, but

theatre wasn't. As T M Abraham observes, "we were unaware of the fact that playwrights, theatre and spectator should compliment each other and that this visual art form arises as a result of the confluence of all the three" (Abraham, 2007: 22). Akin to the prevalent notion that any one could write a play, Munshi Ramakurup came out with his pungently critical play Chakkichankaram. Subsequently many political plays emerged following Aristotle's theory of mimesis. Likewise problem plays and plays focussing on social themes were produced. Playwrights like CJ Thomas and Pulimana Parameswaran Pillai ushered in innovative strategies in Malayalam drama. Plays that directors feared to stage were composed and directed by revolutionary playwrights like G Sankara Pillai. Sankara Pillai dismantled conventional Malayalam dramaturgy and brought forth highly experimental plays. Through his plays the Malayali spectator got acquainted with European trends in playwrighting. Sankara Pillai wrote realistic plays, one act plays, absurd plays and indigenous plays and directed them on stage and even provided training for such plays. The influence of Bertolt Brecht and Samuel Beckett is evident in Sankara Pillai's plays. His play "Avatharanam Brandhalayam", written in 1980, is an experimental play which adopts many unique, novel techniques employed by European playwrights. This article proposes to explore and assess theoretically the play "Avatharanam Brandhalayam".

Key words: Realism, Absurd Philosophy, Alienation effect, Fourth wall, Meta theatre.

Works Cited

Sankarapillai, G. (1987). Malayala Nataka Sahithya charithram. Thrissur: Kerala Sahithya Academy.

Krishna pillai, N. (2018). Kairaliyude Katha. Kottayam: DC books.

Abrham, T. M. (2007). Nataka Padanangal. Prof.Panmana Ramachandran Nair (edi.). Pashchathya Nataka Swadheenatha. Kottayam: Current books.

Pillai, N.N. (2012). Nataka darpanam. Kottayam: Current books.

Thomaskutty, L. (2015). Malayala Sahithyam-3. Malayala Nataka Charithrathinoramukham. Calicut University Press.

Ayyappapanicker. (1990). Nataka darsanam(amukham). G.sankara pillai. Kottayam: Current books.

Thomas, C.J. (2014). 1128 Crime 27. Kottayam: DC books.

Gramaprakash, N. R. (Dr.).(2013). Prathyayasasthravum natakavum. Arangilevargasamaram. Thiruvananthapuram: Chintha Publishers.

Sankarapillai, G. (1985). Sankarapillayude randu Natakangal. Kozhikode: Mathrubhumi books.

Sankarapillai,G. (2023). Malayala sahithyam 3. Bharathavakyam. Kottayam: DC

books.
Delores Ringer (1995) Re-Visioning scenography- Theatre and feminist aesthetics Editors Karen, Laughlin and Catherine Schuler published London press associated University presses 1995 page 302: Print
Bertolt Brecht (1964)-Brecht on Theatre edited and translated John willett NewYork Publisher Hill and Wang page 201: Print

Yamuna.T
Assistant professor
Department of Malayalam
Government College Kodancheri
Kozhikode, Kerala
Pin: 673580
Ph: +91 9400214794
Email: yamunavrindavan@gmail.com
ORCID: 0009-0001-1961-3718

ISSN:2582-550X

അരങ്ങും പ്രേക്ഷകനും: ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ അവതരണം ഭ്രാന്താലയം ഒരു പുനർവായന

യമുന ടി

മലയാള നാടകത്തിന്റെ ചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ അനുകരണങ്ങളിലൂടെയാണ് പ്രധാനമായും അതിന്റെ വളർച്ച എന്ന് വ്യക്തമാകും. സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെയും പാശ്ചാത്യ നാടകങ്ങളുടെയും വിവർത്തനങ്ങളിൽ നിന്നാണ് മലയാള നാടക പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ തുടക്കം. ഗൗരവമേറിയ ചരിത്ര നോവലുകൾ രചിച്ച സി. വി രാമൻപിള്ള തന്റെ പ്രദേശമായ തിരുവനന്തപുരത്തുള്ള ജനങ്ങളുടെ ചില പരിഷ്ക്കാരാഭാസങ്ങൾക്കെതിരെ ശക്തമായി പ്രതികരിക്കുന്ന പ്രഹസനങ്ങൾ രചിച്ചുകൊണ്ട് നാടകരംഗത്തേക്ക് വന്നു. ‘‘പാശ്ചാത്യ സങ്കൽപ പ്രകാരമുള്ള പ്രഹസനങ്ങൾ ജനജീവിതത്തിന്റെ സാമൂഹ്യതലത്തിലുള്ള പരിഹാസ്യമായ അംശങ്ങളെ കരുക്കളായുപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ഉക്തിവൈചിത്ര്യം, പാത്രങ്ങളുടെയും സന്ദർഭങ്ങളുടെയും ഘടനാ വൈകല്യം ആദിയായവ കൊണ്ട് ഹാസ്യം ഉത്പാദിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നവയാണ്”(ശങ്കരപ്പിള്ള 1987:45). ഭാഷാനാടകരീതിയുടെ ക്രമങ്ങൾ കൃത്യമായി പാലിച്ചുകൊണ്ട് മുൻഷി രാമക്കുറുപ്പ് “ചക്കീചങ്കരം” എന്ന നാടകം എഴുതി. ഭാഷാനാടകങ്ങൾ എന്ന പേരിൽ അർത്ഥശൂന്യമായ നാടകങ്ങൾ എഴുതിക്കൂട്ടുന്ന നാടകകൃത്തുക്കളെ പരിഹസിച്ചു കൊണ്ടെഴുതിയ ഈ നാടകം നാടകാഭാസങ്ങൾക്ക് നേരെയുള്ള ശക്തമായ ആക്രമണമായിരുന്നു. അക്കാലത്തുണ്ടായ സംഗീത നാടകങ്ങളും തമിഴിന്റെ സ്വാധീനം മൂലം ഉണ്ടായതാണ്. “തമിഴ്സംഗീതനാടകക്കാർ കേരളത്തിൽ

തുടരെ വന്ന് അഭിനയിച്ചു ക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനിടയിൽ ആ നാടകങ്ങളിൽ നിന്ന് പ്രേരണ ലഭിച്ച പല എഴുത്തുകാരും മലയാള സംഗീത നാടകങ്ങൾ രചിച്ചുവെങ്കിലും സാഹിത്യ ഗുണവും സംഗീത ഭംഗിയും സമ്മേളിച്ചുള്ള "സദാരാമ" മാത്രമേ പരിപൂർണ്ണ വിജയം നേടിയിട്ടുള്ളൂ" (കൃഷ്ണപിള്ള 2018:262). കെ.സി കേശവപിള്ള രചിച്ച ഈ നാടകം മാത്രമാണ് നാടകീയതയും സംഗീതഭംഗിയും ഒത്തിണങ്ങിയ നാടകം എന്ന നിലയിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ മനസ്സ് കീഴടക്കിയത്.

മലയാള നാടകങ്ങൾക്ക് ഏകദേശം 142 വർഷത്തെ പഴക്കമുണ്ട്. ഈ ദൃശ്യകലാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ പോരായ്മ നാടകസാഹിത്യത്തെ സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഗമായും നാടകവേദിയെ ഇതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായ ഒന്നായും കണ്ടു എന്നതാണ്. "നാടകകൃത്തുക്കളും രംഗവേദിയും ആസ്വാദകരും പരസ്പര പൂരകങ്ങളായ ഘടകങ്ങൾ ആണെന്നും അവയുടെ സമ്മേളനത്തിൽ നിന്നു മാത്രമാണ് ഒരു നാടകവേദി ഉദയം കൊള്ളേണ്ടത് എന്നും പലപ്പോഴും നാം അറിഞ്ഞിരുന്നില്ല" (എബ്രഹാം 2007:22). സാമൂഹ്യ പരിഷ്ക്കരണത്തിന് വേണ്ടിയുള്ള യോഗക്ഷേമസഭാ നാടകങ്ങളും രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങളും നാടകത്തെ ഗൗരവപൂർണ്ണമായ ഒരു കലാരൂപം ആക്കി മാറ്റി. പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങളിൽ നിന്ന് പ്രചോദനം ഉൾക്കൊണ്ട് പ്രശ്നനാടകങ്ങളും എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ്നാടകങ്ങളും ഇവിടെയുണ്ടായി. ഗ്രീക്ക്നാടകവേദിയിൽ നിന്നും പ്രചോദനം ഉൾക്കൊണ്ട് സി.ജെ തോമസും ശക്തമായ നാടകങ്ങളുമായി രംഗത്തുവന്നു.

സ്റ്റേജിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ സംവിധായകർ മടിക്കുന്ന നാടകങ്ങളാണ് സി.ജെ തോമസിന്റെ നാടകങ്ങളും പുളിമാന പരമേശ്വരൻപിള്ളയുടെ "സമത്വവാദി" എന്ന നാടകവും. ഇത്തരം നാടകങ്ങളെ രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കാൻ ധൈര്യം കാട്ടിയ വിപ്ലവകാരിയാണ് ജി ശങ്കരപ്പിള്ള .രചനയിലും സംവിധാനത്തിലും തന്റേതായ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്താൻ ഇദ്ദേഹത്തിന് സാധിച്ചു. സുഘടിതനാടകങ്ങളും പ്രഹസനങ്ങളും അസംബന്ധനാടകങ്ങളും നാടകവിരുദ്ധനാടകങ്ങളും ഏകാങ്കനാടകങ്ങളും എഴുതി വൈവിധ്യമാർന്ന നാടകശാഖയെ പ്രേക്ഷകന് പരിചയപ്പെടുത്തി. ബർതോൾഡ് ബ്രഹ്ത്, സാമുവൽ ബെക്കറ്റ് തുടങ്ങിയ പരീക്ഷണ നാടകകൃത്തുക്കളുടെ സ്വാധീനം ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ പല നാടകങ്ങളിലും കാണാം. 1980 ൽ ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള രചിച്ച

"അവതരണം ഭ്രാന്താലയം" എന്ന നാടകം ഒരു പരീക്ഷണനാടകം എന്ന നിലയിൽ പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങളിലെ പല പ്രത്യേകതകളും സമന്വയിക്കുന്ന നാടകമാണ്. ഈ നാടകത്തിനെ സൈദ്ധാന്തികമായി ഏതൊക്കെ രീതിയിൽ വിലയിരുത്താമെന്നും ഇതിലെ ഉള്ളടക്കം ഏത് രീതിയിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കാം എന്നുമുള്ള അന്വേഷണമാണ് ഈ പ്രബന്ധം.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ: യഥാതഥവാദം, അസംബന്ധം, അന്യവല്ക്കരണം, നാലാം മതിൽ, മെറ്റാ തിയേറ്റർ.

യഥാതഥവാദത്തിന്റെ പൊളിച്ചെഴുത്ത്

മനുഷ്യന്റെ അടിസ്ഥാന ഗുണമായ യുക്തിചിന്തയെ ഇല്ലാതാക്കുകയും നിലനിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥിതിക്കെതിരെ പ്രതിഷേധിക്കാനുള്ള അവന്റെ ശേഷിയെ തടവറയിലാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന താദാത്മ്യസിദ്ധാന്ത പ്രകാരമുള്ള നാടകങ്ങൾ 'മിഥ്യാബോധത്തിന്റെ അരങ്ങ്' സൃഷ്ടിക്കുകയാണെന്ന് ജർമ്മൻ നാടകകൃത്തായ 'ബെർതോൾഡ് ബ്രെഹ്ത്''[1]പറയുന്നുണ്ട്. തൊഴിലില്ലായ്മയും മറ്റു ദുരിതങ്ങളും അനുഭവിക്കുന്ന സാധാരണ മനുഷ്യരെ ഏതാനും മണിക്കൂറുകൾ ഇതെല്ലാം മറന്ന് വൈകാരിക ലോകത്ത് വിഹരിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് യഥാതഥനാടകങ്ങൾ ചെയ്യുന്നത്. പക്ഷെ അവരുടെ യഥാർത്ഥ ദുരിതത്തിന് കാരണക്കാർ ആരാണെന്നും സമൂഹയാഥാർത്ഥ്യം എന്തെന്നും ഒക്കെയുള്ള ചിന്തയിലേക്കുള്ള വഴിയാണ് നാടകങ്ങൾ നൽകേണ്ടതെന്നുമാണ് ബ്രഹ്തിനെ പോലുള്ള സൈദ്ധാന്തികരുടെ അഭിപ്രായം. കുടുംബബന്ധങ്ങളിലെ അസ്വാരസ്യങ്ങളും പാകപ്പിഴകളും വിഭിന്നജാതിയിലും വർഗ്ഗത്തിലും ശ്രേണിയിലും പെട്ടവരുടെ പ്രണയം, പക, വഞ്ചന, രാജാധികാരവ്യവസ്ഥയുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങളാണ് പഴയകാല നാടകങ്ങളുടെ പ്രധാന പ്രതിപാദ്യങ്ങൾ. ധാരാളം മുന്നൊരുക്കങ്ങളിലൂടെയാണ് നാടകപ്രചാരണം നടക്കുന്നത്. വളരെ നാളുകൾ മുമ്പുതന്നെ പ്രേക്ഷകൻ നാടകത്തെ കുറിച്ച് അറിയുകയും നാടകം കാണാൻ ആൾക്കൂട്ടത്തിലെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ആകർഷകമായ രംഗസജ്ജീകരണങ്ങളും ദീപവിതാനങ്ങളും കാതിനിമ്പമുള്ള സംഗീതവും വ്യക്തിയെ നാടക പ്രമേയവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുകയും അയാൾ വൈകാരികമായി ആ പ്രമേയത്തിന്റെ അടിമയായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു.

വ്യക്തികളെക്കാൾ ആൾക്കൂട്ടത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന

ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരെ "തിയേറ്റർ ക്രൗഡ്" എന്ന പദത്തിലൂടെയാണ് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. "ഒരാൾക്കൂട്ടത്തിൽ അംഗമായിത്തീരുന്ന വ്യക്തിയുടെ ബുദ്ധിപരമായ പ്രവർത്തനം കുറഞ്ഞു വരും; വിവേചന ബോധം നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്യപ്പെടും; ലജ്ജ, ഭയം എന്നിവ നശിക്കുകയും ചെയ്യും. പ്രാഥമികമായ വികാരങ്ങളുടെ ബഹിർ സ്ഫുരണം കുറേക്കൂടി സ്വതന്ത്രമാകും. സ്വന്തം വ്യക്തിത്വം അടർന്നുപോയ സ്ഥാനങ്ങളിൽ സംഘത്തിൻറെ സാമാന്യ സ്വഭാവം സ്ഥാനം പിടിക്കും"(എൻ.എൻ.പിള്ള 2012:76). യഥാതഥസ്വഭാവമുള്ള ഒരു നാടകം അരങ്ങേറുന്ന തിയറ്ററിൽ ഒരു പ്രേക്ഷകന്റെ വ്യക്തിത്വം എത്ര കണ്ടു നശിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമോ, സാമൂഹ്യമായി എത്രകണ്ട് അരച്ചുചേർക്കാൻ കഴിയുമോ അത്രകണ്ടു നാടകത്തിന് വിജയമാണ് എന്നും അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.

നാടകം എന്നാൽ യഥാതഥനാടകമാണ്. അത് പ്രൊസീനിയം സ്റ്റേജിന്റെ നാലതിരുകൾക്കുള്ളിൽ ഒതുങ്ങുന്നതാണ് എന്ന് ഉറച്ചു വിശ്വസിച്ചിരുന്ന പ്രേക്ഷകരുടെ ഇടയിലേക്കാണ് പാശ്ചാത്യ നാടകങ്ങളിലെ നൂതന പരീക്ഷണങ്ങളുമായി ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയെത്തുന്നത്. ഒരേ അച്ചിൽ വാർത്ത നാടകങ്ങൾക്ക് പകരം പ്രമേയങ്ങളിലും നാടക ശൈലിയിലും പുതുമകൾ കൊണ്ടുവന്നു. "രംഗത്തെ പലതലങ്ങളായി ഗുണപരമായി തിരിച്ചതിലും സ്പേസിനെയും ടൈമിനെയും യഥാതഥ ഭിന്നമെങ്കിലും അർത്ഥപൂർണ്ണമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നതിലും നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള സംവേദനത്തിന് പുതിയ ചിട്ടവട്ടങ്ങളും ചിഹ്നങ്ങളും രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിലും ശങ്കരപ്പിള്ള വിജയിക്കുന്നുണ്ട്" (തോമസുകുട്ടി 2015:20). സ്നേഹദൂതൻ, കറുത്ത ദൈവത്തെ തേടി, ഭരതവാക്യം തുടങ്ങിയ ഓരോ നാടകങ്ങളിലും പുതുമയുടെ അംശങ്ങൾ സ്വാംശീകരിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. ശുഭപര്യവസായിയോ ദുഃഖപര്യവസായിയോ ആയ നാടകങ്ങൾക്ക് പകരം ഒരിക്കലും അവസാനിക്കാത്ത നാടകം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പ്രേക്ഷകരെ ചില ആശയങ്ങൾ പഠിപ്പിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യം തന്നെയാണ് "അവതരണം ഭ്രാന്താലയം" നാടകത്തിൻറെ രചനയ്ക്കു പിന്നിലും. മനുഷ്യജീവിതത്തിലെ അസാധാരണമായ പെരുമാറ്റങ്ങളെയും നിരർത്ഥകമായ പ്രവൃത്തികളെയും ഹാസ്യത്തിന്റെ മേമ്പൊടി ചേർത്തുകൊണ്ട് പുതു രീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചു. പ്രൊസീനിയം സ്റ്റേജിന്റെ അതിരുകൾ ലംഘിച്ച് പ്രേക്ഷകരും അഭിനേതാക്കളും ഒന്നായിത്തീരുന്ന രംഗവേദിയാണിതിൽ. പൂർവ്വരംഗവും മറ്റ് അഞ്ച് രംഗങ്ങളും ഉള്ള

ഈ നാടകം പരീക്ഷണനാടകം എന്ന നിലയിൽ ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ മേധാശക്തിയുടെ ഉത്തമോദാഹരണമാണ്.

അസംബന്ധത്തിന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രം

അൽബേർ കമ്യുവിന്റെ[2] തത്ത്വചിന്താപരമായ ഒരു ലേഖനത്തിൽ അസംബന്ധത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തം പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. ജീവിതത്തിന് അർത്ഥം കൊടുക്കുക എന്ന മനുഷ്യന്റെ അടിസ്ഥാനപരമായ ആവശ്യവും അതിനോടുള്ള പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ ഉത്തരം കിട്ടാത്ത നിശബ്ദതയുമാണത്രേ അസംബന്ധമായി ഭവിക്കുന്നത്. ഈ അസംബന്ധം മനുഷ്യനെ ആത്മഹത്യയിലേക്കല്ല മറിച്ച് പ്രക്ഷോഭങ്ങളിലേക്കാണ് നയിക്കുന്നത്. ഇത്തരം പ്രക്ഷോഭകരമായ ചിന്തകളിലേക്ക് നയിക്കുന്ന ഒരു നാടകമാണ് ''അവതരണം ഭ്രാന്താലയം''. നിലവിലുള്ള വ്യവസ്ഥിതിയോടും അനീതികളോടും രാഷ്ട്രീയക്കാരുടെ ഉത്തരവാദിത്വമില്ലായ്മയോടും കലഹിക്കുകയും ആത്മവിശകലനം നടത്താൻ അവരെ പ്രേരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അവതരണ രീതിയാണിതിൽ. രാജഭരണകാലത്തായാലും ജനാധിപത്യവ്യവസ്ഥിതിയിലായാലും അഴിമതിക്കും സ്വജനപക്ഷപാതിത്വത്തിനും വലിയ മാറ്റമില്ലെന്ന് ഈ നാടകം പറയുന്നു. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ അസംബന്ധമായി തോന്നുന്ന ഇതിവൃത്തം പ്രേക്ഷകനെ ആഴത്തിലുള്ള ചിന്തയിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. ഭ്രാന്താലയത്തിലെ അന്തേവാസികൾ എഴുതി അഭിനയിക്കുന്ന നാടകം എന്നാണിതിന്റെ പ്രധാന സവിശേഷത. ഗൗരവമേറിയ ഇതിവൃത്തം പ്രതീക്ഷിച്ച് നാടകം കാണാനെത്തിയ പ്രേക്ഷകർക്ക് നിസ്സാരവൽക്കരിച്ച ഒരു കഥാതന്തുവാണ് കാണാൻ കഴിയുന്നത്. ഇവിടെ നാടക ഘടനയുടെ ഒരു പൊളിച്ചെഴുത്താണ് നടക്കുന്നത്. .സാമ്പ്രദായിക നാടകസങ്കല്പത്തിലെ നാടകാചാര്യനെയും സ്വന്തമായി അസ്തിത്വം ഇല്ലാത്ത നിഴലുകളും പാവകളുമാകുന്ന നടീനടന്മാരെയും വിമർശിക്കുകയാണ് ഇതിൽ. ''നമ്മുടെ നാടകവേദിയിലെ അപാകതകളെപ്പറ്റിയും അപഭ്രംശങ്ങളെപ്പറ്റിയും ചിന്തിക്കുമ്പോൾ ആ സ്വരം രൂക്ഷമാവാറുണ്ട്''(അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ 1990:8). ഈ നാടകത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രധാന പ്രശ്നം ഏറ്റവും ഉറക്കെ ശബ്ദം ഉണ്ടാക്കുന്നവരാരെന്ന അന്വേഷണമാണ്. ഇത് ശബ്ദമലിനീകരണത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാൻ പ്രേക്ഷകനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. അമിതമായ വാചാടോപങ്ങൾ കൊണ്ട് ജീവിതത്തിൽ യാതൊരുവിധ പ്രയോജനവും ലഭിക്കുന്നില്ല.

അതോടൊപ്പം നിശബ്ദരും പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടവരുമായ വ്യക്തികളുടെ വേദനകളും ഇവിടെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. വീണക്കുടം മീട്ടിപ്പാടുന്ന പുള്ളുവൻ അത്തരമൊരു കഥാപാത്രമാണ്. പുള്ളുവക്കുടത്തിന്റെ ശബ്ദം കേട്ട് അവസാനം രാജാവിന്റെ മുഖം വികസിക്കുന്നു.

രാജാവിന്റെയും മന്ത്രിയുടെയും വേഷഭൂഷാദികളും സംഭാഷണങ്ങളും പ്രേക്ഷകനെ ചിന്തയിലേക്ക് നയിക്കും.

രാജാവിന്റെ ശതാബ്ദിയോട് അനുബന്ധിച്ച് ഏറ്റവും വലിയ ശബ്ദമുണ്ടാക്കുന്ന ആൾക്ക് ഒരു ലക്ഷം രൂപയും ഒന്നാം സ്ഥാനവും കിട്ടും എന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ വിദൂഷകന്മാർ തമ്മിൽ ഇതിനെക്കുറിച്ച് ചർച്ചചെയ്യുന്നുണ്ട്.

“വിദൂ 1: സാറെ! നമ്മുടെ അസംബ്ലിലൊള്ളതിനേക്കാളും വലിയ ഒച്ചയാണോ അത്?

വിദൂ 2: പിന്നെ!

വിദൂ 1: നമ്മുടെ ഇഞ്ചിനീയറന്മാരു കെട്ടണ പാലമെല്ലാം കൂടെ ഒന്നിച്ചങ്ങു പൊളിഞ്ഞു വീണാലോ?.

വിദൂ 2: ശെ! അതൊന്നും നടക്കാത്ത കാര്യം.

വിദൂ 1: ആരു പറഞ്ഞു? കൺട്രാക്ടറന്മാര് മനസിരുത്തി ഒന്നു വിചാരിച്ചാ സംഗതി നടക്കും” (ശങ്കരപ്പിള്ള 1985:116).

വിദൂഷകന്മാരുടെ സംഭാഷണത്തിൽ നിന്ന് ഉയർന്ന ശബ്ദമുണ്ടാക്കുക എന്ന പ്രശ്നമാണ് ഈ നാടകത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രധാന വിഷയമെന്ന് നമുക്ക് മനസ്സിലാകുന്നു. നിസ്സാരമായ ഈ പ്രശ്നത്തിനു വേണ്ടി അവർ ചർച്ച ചെയ്യുന്നതാകട്ടെ രാഷ്ട്രീയക്കാരുടെയും ഉദ്യോഗസ്ഥന്മാരുടെയും കൊള്ളരുതായ്മകളും അഴിമതിയുമാണ്. നിയമസഭയിലെ ബഹളം ചർച്ചാവിഷയമാകുന്നതോടൊപ്പം പാലങ്ങളും റോഡുകളും നിർമ്മിക്കുന്ന എഞ്ചിനീയർമാരെയും കോൺട്രാക്ടർമാരെയും ഇവിടെ പരിഹാസപാത്രങ്ങളാക്കുന്നു. . “രാജാവിന് ശബ്ദം കേൾക്കാൻ വേണ്ടി സ്ഥാപിക്കുന്ന ബോർഡിനെ അ-വ-ശ ബോർഡ് എന്നാണ് മന്ത്രി വിളിക്കുന്നത്. അനിതര സാധാരണ വലിയ ശബ്ദബോർഡ് ആണിതെന്ന് അയാൾ പറയുന്നിടത്തും ഈ അസംബന്ധം തന്നെയാണുള്ളത്”(ശങ്കരപ്പിള്ള 1985:117). രാജാവിന്റെ ജന്മശതാബ്ദിയും ദേശീയകോഴിവസന്തനിവാരണവും കൂടി ഒറ്റയ്ക്ക് ആഘോഷിച്ചാൽ ഖജനാവിൽ നിന്ന് പണം ഇറക്കാം എന്ന് പറയുന്ന

മന്ത്രി രാഷ്ട്രീയക്കാരുടെ അഴിമതികളിലേക്ക് ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കുന്നു.

പ്രോംപ്റ്റർ പറയുന്ന നാടകത്തിലുള്ളതും ഇല്ലാത്തതുമായ എല്ലാ സംഭാഷണങ്ങളും ആവർത്തിച്ചു പറയുന്ന രാജാവ് പ്രേക്ഷകരെ സങ്കല്പത്തിൽനിന്ന് യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്ക് നയിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. അതോടൊപ്പം ഈ നാടകത്തിൻറെ ദിശ തന്നെ മാറ്റിമറിക്കുന്നത് നാടകത്തിലില്ലാത്ത കൊച്ചുകല്യാണി എന്ന കഥാപാത്രമാണ്. രാജാവ് തന്റെ ശതാബ്ദി ആഘോഷത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഏറ്റവും വലിയ ശബ്ദം കേൾക്കണം എന്ന് ആഗ്രഹം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. മന്ത്രി വേഷം അഭിനയിക്കുന്ന തന്റെ ഭർത്താവിനെ സ്റ്റേജിൽ കാണുന്ന കൊച്ചുകല്യാണി സമീപത്തേക്ക് വരുന്നു. മന്ത്രിയിൽ നിന്നും ശബ്ദമുണ്ടാക്കേണ്ട കാര്യം തിരിച്ചറിയുന്ന കൊച്ചുകല്യാണി മറ്റുള്ളവരുണ്ടാക്കുന്ന ശബ്ദം കേൾക്കാൻ വേണ്ടി ചുണ്ടനക്കിയാൽ മതി എന്ന രഹസ്യം മന്ത്രിയോട് പറയുന്നു .പിന്നീട് ഈ രഹസ്യം മറ്റുള്ളവരെയെല്ലാം ധരിപ്പിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ശബ്ദം പുറപ്പെടുവിക്കേണ്ട സമയത്ത് അവിടെ നിശബ്ദതയുടെ സംഗീതമാണ് കേൾക്കുന്നത്. രാജാവിനെ ഇത് സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, തന്നെ വഞ്ചിച്ച കൊച്ചു കല്യാണിയെ പഴിക്കുകയും ആത്മഹത്യ ചെയ്യാനൊരുങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന മന്ത്രിയെയാണ് കാണാൻ കഴിയുക. സ്ക്രിപ്റ്റിൽ ഇല്ലാത്ത കാര്യങ്ങൾ സ്റ്റേജിൽ നടക്കുമ്പോൾ പ്രോംപ്റ്ററും ഭാരവാഹിയും ഞെട്ടിനിൽക്കുന്നു. ഇവിടെ നാടകമവസാനിക്കുമ്പോൾ സങ്കല്പമേത് യാഥാർത്ഥ്യം ഏത് എന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയാതെ പ്രേക്ഷകർ നിൽക്കുന്നു. ഇവിടെ നാടകത്തിന്റെ കഥാഗതി തന്നെ മാറ്റിമറിക്കുന്നത് ഒരു പ്രേക്ഷകയാണ്. സ്റ്റേജും കാണിയും ഒന്നായി മാറുന്നു. അതോടൊപ്പം ഷേക്സ്പിയർ നാടകങ്ങളിലുള്ള ട്രാജഡികളെ പരിഹസിക്കുക കൂടിയാണ് നാടകകൃത്ത്. ഷേക്സ്പിയർ നാടകങ്ങൾ അധികവും കത്തിക്കുത്തിലോ ആത്മഹത്യയിലോ അവസാനിക്കുന്നതാണല്ലോ. പക്ഷെ കൊച്ചു കല്യാണി തന്റെ ഭർത്താവിനെ രക്ഷിക്കാനാവശ്യപ്പെടുകയും എല്ലാവരും മന്ത്രിയെ രക്ഷിക്കാൻ ഒരുങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു. നാടകം ഇനിയും തുടരും ഇത് ഒരിക്കലും പൂർണമല്ല എന്ന് ഭാരവാഹി പറയുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരിൽ ധാരാളം ചിന്തകൾ ഉണർത്തി കർട്ടൻ താഴുന്നു.

ജീവിതത്തിന്റെ നിരർത്ഥകത എന്ന ആശയത്തിലേക്കും ഈ നാടകം നയിക്കും. "Le mythe de Sisiphe' എന്ന വിഖ്യാത ഗ്രന്ഥത്തിൽ കമ്യു മനുഷ്യ ജീവിതത്തിന്റെ നിരർത്ഥകതയെ സിസിഫസിന്റെ

സാഹചര്യവുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഗ്രീക്കിലെ ഐതിഹ്യ കഥാപാത്രമായ സിസിഫസ്, സീയൂസ് ദേവന്റെ ആജ്ഞ പ്രകാരം ആവർത്തന സ്വഭാവമുള്ള അർത്ഥശൂന്യമായ ഒരു പ്രവൃത്തി നിരന്തരം ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. മലയുടെ മുകളിലേക്ക് കല്ലുന്തിക്കയറ്റാനും താഴേക്കിടുവാനും വിധിക്കപ്പെട്ട സിസിഫസിന്റെ പ്രവൃത്തിയിലൂടെ ജീവിതം നിരർത്ഥകമെന്ന ആശയത്തിൽ കമ്യു എത്തുന്നു. മലയാളത്തിലെ ഐതിഹ്യ കഥകളിൽ പ്രസിദ്ധമായ പറയിപെറ്റ പന്തിരുകുലത്തിലെ നാറാണത്ത് ഭ്രാന്തനും അസാധാരണമായ ബുദ്ധിവൈഭവവും ഉൾക്കാഴ്ചയും ഭാവനയും ഉള്ള വ്യക്തിയായിരുന്നു. വലിയ പാറക്കല്ല് കുന്നിൽ മുകളിലേയ്ക്ക് ഉരുട്ടിക്കയറ്റി താഴത്തേക്കിട്ട് കൈകൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്ന ഇദ്ദേഹം പാർശ്വവൽക്കരിക്കേണ്ട വ്യക്തിയല്ല. മനുഷ്യന്റെ നിരർത്ഥകമായ പ്രവൃത്തികൾക്കു നേരെയുള്ള പരിഹാസമാണ് നാറാണത്തുഭ്രാന്തന്റെ പ്രവൃത്തി.

അതുപോലെ ഭ്രാന്താലയത്തിലെ മനുഷ്യർ എഴുതി അവർ തന്നെ നടന്മാരാകുന്ന ഈ നാടകവും യഥാർത്ഥ ഭ്രാന്ത് ആർക്കാണെന്ന് കണ്ടെത്താനുള്ള പ്രേക്ഷകന്റെ അന്വേഷണമാണ്. 'അവതരണംഭ്രാന്താലയം' എന്ന പേര് പോലും ഈ അന്വേഷണത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നതാണ്. ഈ നാടകത്തിലും ജീവിതത്തിന്റെ നിരർത്ഥകത പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നുണ്ട്.

"രാജാവ്: ശവമടക്കൽ പോലെയാണ് ഈ ഷഷ്ടിപൂർത്തി..... ശവം അടക്കപ്പെടാതെ കിടന്നാൽ കേടാ -അതിനും; കണ്ടുനിൽക്കുന്നോർക്കും.അതുകൊണ്ട് അന്ന് ആളു കൂടും. ആരും പ്രത്യേകിച്ച് ക്ഷണിക്കേം ഉപചരിക്കേം ഒന്നും വേണ്ട. ഷഷ്ടിപൂർത്തിക്കും കൂടും ആള് ...... അതോടുകൂടി ശല്യം ഒഴിഞ്ഞല്ലോ. പിന്നെ കെടന്ന് ക്രിമിക്കേം, നാറ്റുകേം ഒന്നുമില്ലല്ലോ. പക്ഷേ മന്ത്രിപുംഗാ! ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. ഈ ശതാബ്ദി, ശതാബ്ദി എന്ന് പറഞ്ഞാൽ അത് ബലികർമ്മവും പിണ്ഡം അടിയന്തരവും പോലെയാ. വേണ്ടപ്പെട്ടവർ അറിഞ്ഞു ചെയ്തോണം. ചെയ്തില്ലെങ്കിലും ജനത്തിനൊന്നുമില്ല. മനസ്സിലായോ"? (ശങ്കര പ്പിള്ള 1985:107).

മനുഷ്യ ജീവിതത്തിന്റെ വിവിധ അവസ്ഥകളെ ചർച്ച ചെയ്യുകയാണ് ഇവിടെ നാടകകൃത്ത്. അറുപതിലെത്തിയ മനുഷ്യന്റെ ജീവിതത്തെ ശവമടക്കിനോട് ഉപമിക്കുന്നതിലൂടെ മനുഷ്യ ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥമില്ലായ്മ തന്നെയാണ്

പ്രശ്നാധിഷ്ഠിതമാകുന്നത്. സി.ജെ.തോമസ് എഴുതിയ "1128ൽ ക്രൈം27" എന്ന നാടകത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ ഗുരു ശിഷ്യനോട് പറയുന്ന ഒരു പ്രധാന തത്ത്വമാണ് "മരണം ഒരു ഫലിതമാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും അവനവന്റെ മരണം"(തോമസ് 2014:11). അതുപോലെ തന്നെ ഇതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ രാജാവ് മന്ത്രിയോട് പറയുന്ന ഈ സംഭാഷണം ഷഷ്ടിപൂർത്തിയെയും ശതാബ്ദിയെയും ശവമടക്കലിനോടും പിണ്ഡം അടിയന്തരത്തോടും ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നു.

അന്യവൽക്കരണം

ജർമ്മൻ നാടകകൃത്തായ ബെർതോൾഡ് ബ്രഹ്തിന്റെ എപിക് തിയറ്ററിന്റെയും അവതരണ സാധ്യതയുള്ള നാടകമാണിത്. 'പ്രേക്ഷകന് സ്വന്തം അവസ്ഥയെ തിരിച്ചറിയാനും അവന്റെ വിശകലനശേഷിയെ വളർത്തിയെടുക്കാനും സാമൂഹ്യമാറ്റത്തിന്റെ ചാലകശക്തിയായി അവനെ ഉയർത്താനും പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതാണ് വൈരുദ്ധ്യാത്മക നാടകവേദി അഥവാ എപിക് തിയേറ്റർ' (ഗ്രാമപ്രകാശ് 2013:17). കുറേ സംഭവപരമ്പരകളിലൂടെ ഒരാശയം വിശദീകരിച്ച് പ്രേക്ഷകനെ പഠിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് എപിക് തിയേറ്ററിന്റെ പ്രത്യേകത. പൂർവാപര വിരുദ്ധമായ സംഭവങ്ങളിലൂടെ ഇവ അവതരിപ്പിക്കാം. രംഗങ്ങൾ സ്വയം സമ്പൂർണ്ണമാണ്.

ഭ്രാന്താലയം നാടകത്തിലും രംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ വലിയ ബന്ധമൊന്നുമില്ല. രാജാവിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രം ഒന്നാംരംഗത്തിൽ പറയുന്നത് ഉയർന്ന ശബ്ദം ഉണ്ടാക്കിയാലുള്ള ഗുണങ്ങളെ കുറിച്ചാണ്. 'ഏറ്റവും കൂടുതൽ ശബ്ദമുണ്ടാക്കുന്നവൻ മന്ത്രി ...... അതിൽ കൊറച്ച് സെക്രട്ടറിമാർ ......വകുപ്പ് മേധാവികൾ ...... ഇങ്ങനെ താഴോട്ട് . ഒച്ച ഒണ്ടാക്കി ഒണ്ടാക്കി വശം കെട്ടാ പിടിച്ച് പുരാവസ്തു ഗവേഷണ ബോർഡിന്റെ അധ്യക്ഷനോ, ശബ്ദ ഗവേഷണ സ്ഥാപനത്തിന്റെ ആണററി മേധാവിയോ ആകും. അത്രതന്നെ.... നമ്മെ മനസ്സിലാക്കിയല്ലോ.... നമ്മുടെ രാജ്യത്തെയും' (ശങ്കരപ്പിള്ള 1985:102).

രണ്ടാംരംഗത്തിൽ വിദൂഷകവേഷം കെട്ടുന്ന നടൻ പറയുന്നത് ശബ്ദമുണ്ടാക്കിയാൽ ലഭിക്കുന്ന ഒരു ലക്ഷം രൂപയെക്കുറിച്ചും ശബ്ദഭൂഷണൻ ബഹുമതിയെക്കുറിച്ചുമാണ്. വിദൂഷകരുടെ സംഭാഷണവും രാജാവും മന്ത്രിയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണവും പരസ്പരവിരുദ്ധമാണ്. ഇതിലൂടെ ഒരു രാജ്യം എത്രമാത്രം അധ:പതിച്ചു എന്ന കാര്യം പ്രേക്ഷകനിൽ എത്തിക്കുക

എന്നതാണ് നാടകകൃത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. സമകാലിക ലോകത്തെ ഭരണാധികാരികളുടെ പിടിപ്പുകേടും അഴിമതിയും ധൂർത്തും അധികാര ദുർവിനിയോഗവുമെല്ലാം ഇവിടെ പരിഹാസവിധേയമാകുന്നുണ്ട്. നാടകസംഭവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകൻ വിശ്വസിക്കരുത്. നാടകം കാണുന്ന പ്രേക്ഷകൻ വികാരപാരമ്യതയിൽ എത്താതിരിക്കാൻ എപിക്നാടകങ്ങൾ പല പ്രതിബന്ധങ്ങളും ബോധപൂർവ്വം സൃഷ്ടിക്കും.

പ്രോംപ്റ്റർ പറയുന്ന കാര്യങ്ങൾ ആവർത്തിച്ചു പറയുന്ന രാജാവ് ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരു അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

“പ്രോം: (സ്ക്രിപ്റ്റ് നോക്കി) മന്ത്രി പ്രവേശിക്കുന്നു.

രാജാ: (രാജകീയ മട്ടിൽ) മന്ത്രി പ്രവേശിക്കുന്നു.

പ്രോം: അകത്താണ് പറഞ്ഞത്

രാജാ: (പഴയ പടി) അകത്താണ് പറഞ്ഞത്” (ശങ്കരപ്പിള്ള 1985:102,103).

ഇവിടെ മന്ത്രിക്ക് രംഗത്തേക്ക് വരാനുള്ള അറിയിപ്പ് കൊടുക്കുകയാണ് പ്രോംപ്റ്റർ. രാജാവാകട്ടെ അതും തന്റെ സംഭാഷണമാണെന്ന രീതിയിൽ ആവർത്തിച്ചു പറയുന്നു.

അതുപോലെ അഞ്ചാംരംഗത്തിൽ രാജാവ് തന്റെ സന്ദേശം ജനങ്ങൾക്കു നൽകാനാരംഭിക്കുന്നു. ഇടയ്ക്കു കയറി ഗോഗ്വാ കളിക്കാൻ വരരുതെന്ന് പ്രോംപ്റ്ററെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്.

“രാജാ: തപ്പി പോയാ മെല്ലെ.... ഒന്ന് ചെറുതായിട്ടുന്തി തന്നാമതി.... പിടിച്ചോളാം ....യസ്സ്.... സ്റ്റാർട്ട്!” (ശങ്കരപ്പിള്ള 1985:148) എന്നു പറഞ്ഞ് സംഭാഷണം തുടങ്ങിയെങ്കിലും രാജാവ് അല്പസമയം കഴിഞ്ഞ് പറയേണ്ട സംഭാഷണം മറന്നുപോയി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഈ സമയത്ത് രാജാവിനെ പ്രോംപ്റ്റർ ഉന്തുകയും രാജാവ് കുറുകെ കിടക്കുന്ന മൈക്കിന്റെ വയറിൽ കാൽ കുരുങ്ങി വയറോടുകൂടി ദൂരെ പോയി വീഴുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ രാജാവിന് ആദ്യം ദേഷ്യം വരുന്നുണ്ടെങ്കിലും പിന്നീടത് പൊട്ടിച്ചിരിയായി മാറുന്നുണ്ട്.

പ്രേക്ഷകരെ വികാരപാരമ്യതയിലെത്താതെ പിടിച്ചുനിർത്താൻ ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ സഹായിക്കും. എപിക്നാടകങ്ങളിൽ വ്യക്തികളെക്കാൾ ആശയങ്ങൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം. രംഗസജ്ജീകരണത്തിലും നേപഥ്യവിതാനത്തിലും യഥാതഥത്വം ബോധപൂർവ്വം ഉപേക്ഷിക്കുന്നതും ശ്രദ്ധേയമായ വേഷവിധാനങ്ങൾ പാടേ ഉപേക്ഷിക്കുന്നതും ഇത്തരം

നാടകങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. ഈ നാടകത്തിലെ ആദ്യഭാഗം തന്നെ ഇതിനുദാഹരണമാണ്. രാജാവും മന്ത്രിയും സദസ്യരും അടങ്ങുന്ന രാജസദസ്സിനെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ട രംഗവേദി അനലംകൃതമാണ്. സ്റ്റേജിന്റെ അരികിലുള്ള ഒരു തലം ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ മട്ടുപ്പാവും മറ്റു ചിലപ്പോൾ രാജാവിന്റെ സിംഹാസനവുമായി മാറും. അതുപോലെ സഭാതലവും തെരുവും ഒരിടത്താണ്. ഒന്നാം രംഗത്തിൽ ഒരു സഹായിയുടെ ഒത്താശയോടെ ഭാരവാഹി രാജസദസ്സാണെന്നു തോന്നിക്കാനുള്ള സൂചനങ്ങൾ രംഗത്തിന്റെ പല ഭാഗത്തായി നിക്ഷേപിക്കുന്നു. കൊട്ടാരമാണെന്നു സൂചിപ്പിക്കാനുള്ള രംഗസംവിധാനങ്ങൾ ചിലതൊക്കെ ഒരുക്കിയ അയാൾ പ്രേക്ഷകരോട് പറയുന്നുണ്ട്.

‘‘ഭാര: ഒള്ളതു വച്ചൊക്കെ ഒരുക്കി .ഇത്രേ ഒക്കൂ ... പ്രാന്തന്മാർക്ക് കളിക്കാൻ ഇതൊക്കെപ്പോരേ” (ശങ്കരപ്പിള്ള 1985:99) യഥാതഥ നാടകങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രാധാന്യമേറിയ കർമ്മമാണ് രംഗസജ്ജീകരണം. രാജകൊട്ടാരമാണെങ്കിൽ അതിന്റെ പ്രൗഢി വിളിച്ചോതുന്ന എല്ലാ വസ്തുക്കളും അവിടെ വേണം. ഇവിടെ നാടകം തുടങ്ങിയ ശേഷമാണ് അതിനെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുന്നതും നാടകത്തെക്കുറിച്ച് യാതൊരു ധാരണയുമില്ലാത്ത ഭാരവാഹി രംഗംഒരുക്കുന്നതും.

അതുപോലെ രാജാവിന്റെ വേഷവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. “കഷ്ടിച്ച് ഒരു കിരീടമാണ് രാജകീയചിഹ്നം. അതിനു താഴെയുള്ള വേഷം ജയിൽപുള്ളിയുടേതു പോലുള്ള വരയൻ കാലുറയും വരയൻ നീളൻകൈകുപ്പായവുമാണ്. ഒരു പുതപ്പ് പഴയ രാജാപ്പാർട്ടുകാരുടെ മട്ടിൽ പിന്നിൽ തറയിൽ ഇഴയത്തക്കവിധം ഞാത്തിയിട്ടുണ്ട്. വാളില്ല കയ്യിൽ കിലുങ്ങുന്നമണി” (ശങ്കരപ്പിള്ള 1985:99,100). രാജാവിനു കൃത്യമായ വേഷവിധാനങ്ങളും കയ്യിൽ രാജാവിന്റെ പരാക്രമത്തിന്റെ അടയാളമായ ആയുധവുമെല്ലാം യഥാതഥ നാടകങ്ങളുടെ അവശ്യഘടകമാണ്. പക്ഷെ കാണുന്ന ആർക്കും ചിരിയുളവാക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ആഹാര്യ ഭംഗിയാണ് ഈ നാടകത്തിലെ രാജാവിനുള്ളത്. മന്ത്രിയുടെ വേഷവും ഇതുപോലെ തന്നെ. അത് ഏതു തരത്തിലാണ് വേണ്ടതെന്ന് നാടകകൃത്തു പറയുന്നുണ്ട്. “മന്ത്രിയുടെ വേഷത്തിൽ പഴയ കഥകളിലെ മന്ത്രിമാരുടെ പൊടി പോലുമില്ല. അതും അനുയോജ്യമല്ലാത്തതു തന്നെ” (ശങ്കരപ്പിള്ള 1985:103).

അഭിനയം ഒരിക്കലും യഥാതഥമാകരുതെന്ന നിർബന്ധം

എപിക് നാടകങ്ങൾക്കുണ്ട്. അസ്വാഭാവികമായ രീതിയിലുള്ള രംഗപ്രവേശങ്ങൾ ഈ നാടകത്തിൽ ധാരാളമായി കാണാം. സ്റ്റേജിൽ ഗൗരവമുള്ള കാര്യങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യുന്നതിനിടയിൽ കർട്ടന്റെ പിറകിൽ നിന്നും പ്രോംപ്റ്റർ സ്റ്റേജിലെത്തുന്നു. അഭിനേതാക്കളുടെ സംഭാഷണം തിരുത്തി കൊടുക്കുകയും അവരെ ഭ്രാന്താലയം സൂപ്രണ്ടിന്റെ പേര് പറഞ്ഞ് ഭീഷണിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് പ്രോംപ്റ്റർ. ഒന്നിലധികം കഥാപാത്രങ്ങളെ ഒരഭിനേതാവ് കൈകാര്യം ചെയ്യുക, നാടകത്തിലില്ലാത്ത ഭാരവാഹിയുടെ ഇടയ്ക്കിടെയുള്ള രംഗപ്രവേശം, മന്ത്രിയുടെ ഭാര്യയായ കൊച്ചുകല്ല്യാണി സ്റ്റേജിൽ എത്തുന്നതും അവിടെയുള്ള കാര്യങ്ങളിൽ ഇടപെടുന്നതും എല്ലാം കാഴ്ചക്കാരനെ ചിന്താശീലനാക്കും.

കൊച്ചുകല്യാണിയുടെ രംഗപ്രവേശം രാജാവിനും മന്ത്രിക്കും ഭാരവാഹിക്കും പരിഭ്രാന്തിയുണ്ടാക്കുന്നു.

"രാജാവ്: രാജകീയമായി ത്തന്നെ സ്ത്രീയെ! നിങ്ങൾ ആർ?

മന്ത്രി (അവളോടു മാത്രമായി) എടീ! നീ എന്തിനാ ഇവിടെ -ഇതു നാടകമാ.... പോ- ഞങ്ങളൊന്നു കളിച്ചവസാനിപ്പിക്കട്ടെ.....

ഭാരവാഹി (സദസ്സിനോട്) ഇവിടെ സംഗതിയിപ്പോൾ - കുഴഞ്ഞിരിക്കയാണ്. ഈ സ്ത്രീ ഈ നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രമല്ല. കൊച്ചുകല്യാണി: (മന്ത്രിയുടെ അടുത്തുനിന്ന് ആ സംഭാഷണം കേട്ട് മുന്നോട്ട് ചാടി) ദേണ്ടെ! ദേണ്ടെ! ഇങ്ങേരെന്നെ ആക്ഷേപിക്കുകയാണേ! ഞാൻ വല്ല പോഴത്തോം വിളിച്ചുപറഞ്ഞൂടും" (ശങ്കരപ്പിള്ള 1985:130,131).

ഇവിടെ നാടകമേത് ജീവിതമേത് എന്നറിയാതെ പ്രേക്ഷകൻ ചിന്താകുലനാകുന്നു.

ഭ്രമാത്മകതയുടെ ലോകത്തുനിന്നും റിയലിസ്റ്റിക് നാടകങ്ങളുടെ മാന്ത്രികശക്തിയിൽ നിന്നും വിമുക്തനാകുന്ന പ്രേക്ഷകൻ യുക്തിചിന്തയിലൂടെ കാര്യങ്ങൾ വിശകലനം ചെയ്ത് തന്റേതായ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നു.

നാലാം മതിൽ (Fourthwall)

ഡെന്നീസ് ദീദറോ[3] (Denis Diderot) എന്ന ഫ്രഞ്ച് തത്ത്വചിന്തകനാണ് നാലാം മതിൽ എന്ന ആശയം 1750 ൽ മുന്നോട്ടുവച്ചത് എന്നു കരുതപ്പെടുന്നു. അരങ്ങിനേയും പ്രേക്ഷകനെയും വേർതിരിക്കുന്ന അദൃശ്യമായ ഒരു വരയുണ്ട് എന്ന്

പ്രൊസീനിയം മാതൃകയിലുള്ള തിയേറ്റർ സങ്കല്പം പറയുന്നു. ഇരുവശങ്ങളിലേയും ഭിത്തികളും പുറകിലുള്ള ഭിത്തിയും അടങ്ങുന്നതാണ് മൂന്നു മതിലുകൾ. നാലാം മതിൽ കാണികളെ വേർതിരിക്കുന്ന സുതാര്യമായ അതിർവരമ്പാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തങ്ങൾ നിരീക്ഷണത്തിലാണ് എന്ന നിരന്തരബോധ്യത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്നു. തങ്ങൾ എല്ലാം കാണുന്നു എന്ന ബോധ്യത്തിൽ പ്രേക്ഷകർ ഇരിക്കുന്നു. ഇതാണ് പരമ്പരാഗത നാടകത്തിന്റെ സ്വഭാവം. ഇതിനെയാണ് പ്രസിദ്ധ റഷ്യൻ നാടകപരിശീലകനായ കോൺസ്റ്റാന്റിൻ സ്റ്റാനിസ് ലാവ്സ്ക്കി പൊതു ഏകാന്തത എന്നു പറയുന്നത്. ആൾക്കൂട്ടത്തിനു മുന്നിലും അഭിനേതാക്കൾ/ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒറ്റയ്ക്കാണ്. ഇത്തരം നാടകങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷകരും അരങ്ങും തമ്മിൽ നിർബന്ധിതമായ ഒരകലമുണ്ട്. ഇനി ഇവിടെയുള്ള പ്രേക്ഷകരാവട്ടെ കൃത്യമായി വരിയിലും നിരയിലും ഉറപ്പിച്ച കസേരകളിൽ സ്റ്റേജിലേക്ക് മാത്രം കണ്ണും നട്ടിരിക്കുകയാണ്. അരങ്ങിലെ വെളിച്ചവും സദസ്സിലെ ഇരുട്ടും പ്രേക്ഷകന്റെ ശ്രദ്ധ മുഴുവൻ അരങ്ങിലേക്ക് കേന്ദ്രീകരിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കും. അതോടെ യഥാതഥനാടകങ്ങളിലെ സാങ്കല്പികലോകത്ത് മാത്രം കേന്ദ്രീകരിച്ച് ആ നാടകത്തിലെ സംഭവങ്ങളുമായി വൈകാരിക ലോകത്ത് വിഹരിക്കുകയാണ് പ്രേക്ഷകർ.

നാലാം മതിലിനെ തകർക്കുക എന്ന സങ്കല്പം നാടകത്തിൽ മാത്രമല്ല സിനിമയിലും ചിത്രകലയിലുമെല്ലാം ഈ പ്രത്യേകത കാണാം. സിനിമയിൽ നാലാംമതിൽ തകർക്കുന്ന രംഗം ആദ്യമായവതരിപ്പിക്കുന്നത് 1918ൽ മേരി മാക് ലെയിൻ[4] സംവിധാനം ചെയ്ത 'Men who have made love to me' എന്ന നിശബ്ദ സിനിമയിലാണ്. ഇതിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രം സിനിമയുടെ ഒഴുക്കിനെ തടസ്സപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് സ്ക്രീനിൽ നേരിട്ടുവന്ന് പ്രേക്ഷകരോട് സംവദിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രശസ്ത ഇംഗ്ലീഷ് നടനായ ചാർലി ചാപ്ലിനും തന്റെ നിശബ്ദ സിനിമകളിൽ പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് നേരിട്ടിറങ്ങിയെത്തുന്നുണ്ട്. 1977 ൽ വുഡി അലൻ[5] സംവിധാനം ചെയ്ത അമേരിക്കൻ സിനിമയായ ''ആനി ഹാൾ'' റൊമാൻറിസിസവും കോമഡിയും ഒരുപോലെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന ചിത്രമാണ്. ഈ സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി പ്രേക്ഷകർ അവരുടെ വൈകാരിക പ്രശ്നങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. 1985ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ "ദി പർപ്പിൾ റോസ് ഓഫ് കെയ്റോ" എന്ന വുഡി അലൻ സിനിമയിലും കേന്ദ്ര പ്രമേയമായി നാലാം മതിലിന്റെ

തകർച്ച അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പ്രമുഖ ഇറ്റാലിയൻ നാടകകൃത്തായ ലൂയിപിരാന്തല്ലോയുടെ എഴുത്തുകാരനെത്തേടി ആറു കഥാപാത്രങ്ങൾ (Six Characters in Search of an Author 1921) എന്ന നാടകം ഈ സിനിമയുടെ തിരക്കഥയിൽ വുഡി അലനെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്.

പ്രസിദ്ധ അമേരിക്കൻ ചിത്രകാരിയായ എലിസബത്ത് മുറെ[6] തന്റെ ചിത്രരചനങ്ങൾക്ക് ചട്ടക്കൂടുകൾ (ഫ്രെയിം) ഒഴിവാക്കുന്നു. ഇതും നാലാം മതിലിന്റെ ലംഘനം തന്നെയാണ്. പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ചുമരുകളിൽ നിന്നും ചിത്രം വേറിട്ടു നിൽക്കരുത് എന്ന ആഗ്രഹമാണ് അവരെ ഇതിനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. "ചിത്രവും ചുമരും ഒരേ പ്രതലത്തിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നു. രണ്ടിന്റെയും വ്യക്തിത്വം നഷ്ടപ്പെടാതെ എന്നാൽ പരസ്പരം സമ്പുഷ്ടമാക്കിക്കൊണ്ട്" (Ringer 1995:32).

നിലവിലുള്ള അരങ്ങ് - പ്രേക്ഷകൻ എന്ന ധ്രുവീകരണം അട്ടിമറിച്ചുകൊണ്ട് അവർക്കിടയിലുള്ള അദൃശ്യമായതെങ്കിലും ശക്തമായി നിലകൊണ്ടിരുന്ന നാലാം മതിലിനെ തകർക്കുക എന്നത് മെറ്റാ തിയറ്ററിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷത കൂടിയാണ്. റിയലിസ്റ്റിക് നാടകങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷകർ സ്വത്വബോധം നഷ്ടപ്പെട്ട് നാടകത്തിന് പൂർണ്ണമായും വിധേയനാകുന്ന പ്രതിഭാസമാണ് ഇവിടെ തിരുത്തുന്നത്. തന്റെ മുന്നിൽ തിരശ്ശീല ഉയരുമ്പോൾ ദൃശ്യമാകുന്നത് നാടകമാണെന്ന ബോധ്യത്തിൽ ഇരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകരോട് ചിന്തകളും ആശയങ്ങളും ആശയക്കുഴപ്പങ്ങളും ആധികളും പങ്കുവെക്കുന്ന അഭിനേതാക്കൾ/കഥാപാത്രങ്ങൾ ജീവിതത്തേയും നാടകമെന്ന കലാരൂപത്തെയും പ്രേക്ഷകന്റെ മുന്നിലേക്കിട്ടുകൊടുത്ത് തുറന്ന ചർച്ചയ്ക്ക് ക്ഷണിക്കുന്നു. സാധാരണക്കാർ ചർച്ച ചെയ്യാൻ ധൈര്യപ്പെടാത്ത പല കാര്യങ്ങളും സ്വതന്ത്രമായി ഹാസ്യത്തിന്റെ മേമ്പൊടിയോടെ നാടക രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ ധൈര്യം ലഭിക്കുന്നു. പുരാതന ഗ്രീസിലെ ആംഫി തിയേറ്ററിലും പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഗ്ലോബ് തിയേറ്ററിലും ഈ അവതരണരീതി നിലനിന്നിരുന്നു. "അവതരണം ഭ്രാന്താലയം" എന്ന നാടകത്തിലും അരങ്ങിനും പ്രേക്ഷകനും ഇടയിലുള്ള നാലാംമതിൽ തകർക്കപ്പെടുകയും പ്രേക്ഷകനും നടനും തമ്മിലുള്ള അകലം ഇല്ലാതാവുകയും പ്രേക്ഷകൻ നാടകത്തിന്റെ ഭാഗമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

പൂർവ്വരംഗത്തിൽ ഭാരവാഹി പ്രേക്ഷകരോട്

ഭ്രാന്താലയത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ എഴുതിയ നാടകത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ ഒന്നാം രംഗത്തിൽ തനിക്കിഷ്ടപ്പെട്ട രീതിയിൽ രംഗ സജ്ജീകരണങ്ങൾ ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഭ്രാന്തന്മാർക്ക് അഭിനയിക്കാൻ ഇതൊക്കെ മതി എന്ന് അയാൾ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. സ്റ്റേജിനു പിറകിൽ നിൽക്കേണ്ട പ്രോംപ്റ്റർ നാടകത്തിലെ അഭിനേതാക്കളുമായി ഇടപഴകുകയും രാജാവായഭിനയിക്കുന്ന നടനെ വീഴ്ത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ മന്ത്രിയായഭിനയിക്കുന്ന നടന്റെ ഭാര്യയായ കൊച്ചുകല്യാണി സ്റ്റേജിലേക്ക് കയറിവന്ന് നാടകത്തിലെ കഥാഗതി തന്നെ മാറ്റുന്നുണ്ട്. യഥാതഥ നാടകങ്ങളിൽ അഭിനേതാവ് പ്രേക്ഷകരെ കാണുന്നില്ല. പക്ഷേ ഇതിലെ പ്രോംപ്റ്റർ ഭ്രാന്താലയത്തിലെ അംഗമായ രാജാവിനോട് പുറത്ത് സദസ്സിൽ ഭ്രാന്താലയത്തിലെ സൂപ്രണ്ട് വന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. സമൂഹത്തിലെ അഴിമതികളും രാഷ്ട്രീയക്കാരുടെ കുതന്ത്രങ്ങളും സർക്കാർ ഉദ്യോഗസ്ഥരുടെ അഴിമതികളും ചുവപ്പ് നാടയിൽ കുരുങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ഫയലുകളുമെല്ലാം ഇതിൽ ചർച്ചാവിഷയമാകുന്നുണ്ട്.

മെറ്റാ തിയറ്റർ

നാടകത്തിന്റെ അകത്തുതന്നെ നാടകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ച, നാടകത്തിന്റെ വിവിധ ഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അവലോകനം, തങ്ങൾ നടീനടന്മാരാണെന്ന് നിരന്തരം പ്രേക്ഷകനെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തൽ അഥവാ നാടകം നാടകത്തെക്കുറിച്ചാവുമ്പോൾ അതിനെ മെറ്റാ തിയറ്റർ എന്ന് വിവക്ഷിക്കാം. ഗ്രീക്കുനാടകങ്ങളിൽ പുരാതനകാലം മുതൽ നിലനിൽക്കുന്ന ആശയമാണ് മെറ്റാ തിയേറ്റർ. 1963ൽ അമേരിക്കൻ നാടകകൃത്തായ ലയണൽ ഏബെൽ[7] (Lionel Abel) ആധുനികതയുടെ ഒരന്വേഷണം എന്ന നിലയ്ക്ക് മെറ്റാതിയറ്റർ എന്ന ആശയം പ്രാവർത്തികമാക്കി. കഥാപാത്രം താനൊരു കഥാപാത്രമാണെന്നും, അഭിനയിക്കുകയാണെന്നും, ഇതൊരു നാടകമാണെന്നുമുള്ള ബോധ്യത്തോടെ പ്രേക്ഷകരെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥയിൽ കോമഡിയും ട്രാജഡിയും ഒരുമിച്ച് പ്രേക്ഷകന് അനുഭവിക്കാനാകുന്നു. ഇതായിരുന്നു ലയണൽ ഏബലിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട്. തന്റെ നാടകങ്ങളിൽ മെറ്റാ തിയറ്റർ സങ്കൽപം വളരെയധികം സ്വാംശീകരിച്ച നാടകകൃത്താണ് വില്യം ഷേക്സ്പിയർ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഹാംലെറ്റ് (Hamlet), മിഡ് സമ്മർ നൈറ്റ്സ് ഡ്രീം (A Midsummer nights dream) തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളിൽ

നാടകത്തിനകത്ത് നാടകങ്ങൾ അരങ്ങേറുന്നുണ്ട്. പല സന്ദർഭങ്ങളിലും കഥാപാത്രങ്ങൾ നേരിട്ട് കാണികളോട് സംവദിക്കുന്നുമുണ്ട് . ആധുനിക നാടക പ്രസ്ഥാനത്തിൽ മെറ്റാ തിയറ്റർ മറ്റൊരു നാടകാവതരണ രീതിക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചതിന്റെ പരിണതഫലമാണ് നാലാം മതിൽ തകർക്കൽ .

പരമ്പരാഗത നാടകം യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്നും പ്രേക്ഷകൻ അരങ്ങിനെ യഥാർത്ഥ ജീവിതവുമായി താൽക്കാലികമായെങ്കിലും തെറ്റിദ്ധരിക്കുമെന്നും കഥാപാത്രങ്ങളുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുമെന്നുമുള്ള അടിസ്ഥാന വിശ്വാസത്തിൽ ഊന്നി നിലകൊള്ളുമ്പോൾ, മെറ്റാ തിയറ്റർ ഈ വിശ്വാസത്തെ (willing suspension of disbelief) തകർക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് നാടകം എന്ന കലാരൂപമാണ്, ജീവിതത്തിന്റെ പകർപ്പല്ല എന്നു സ്ഥാപിക്കുന്നിടത്ത് മെറ്റാതിയറ്റർ ആരംഭിക്കുന്നു. ഒരു നാടകകൃത്തിന്റെ ഭാവനയിൽ വിടർന്ന കൃത്രിമമായ ചട്ടക്കൂടാണ് നാടകമെന്നും അദൃശ്യമായ ഒരു ചരടുവലിയുടെ ഇരകളാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെന്നും ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ നിരന്തരം പ്രേക്ഷകനെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നു. നാടക രചനയും തിരക്കഥയും ഇതിവൃത്തവുമെല്ലാം ഒരു തുറന്ന ചർച്ചയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകനെ പങ്കെടുപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പ്രാവർത്തികമാക്കാനുതകുന്ന രംഗബോധമാണ് മെറ്റാതിയറ്ററിനു വേണ്ടത്.

ചിന്തകളും ആശയങ്ങളും വ്യക്തിബോധവും പണയം വെച്ച ഒരു പ്രേക്ഷകനല്ല മെറ്റാ തിയേറ്ററിന് വേണ്ടത്. മറിച്ച് നാടകത്തേയും അതിന്റെ വിവിധ ഘടകങ്ങളെയും നിരന്തരം വിമർശനബുദ്ധിയോടെ നിരീക്ഷിക്കുന്ന, നാടകത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന ഒരു സജീവപങ്കാളിയാണ് പ്രേക്ഷകൻ .പരമ്പരാഗത നാടക നിയമങ്ങളുടെ ലംഘനം മാത്രമല്ല മെറ്റാതിയറ്റർ കൊണ്ട് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. നാടകമെന്ന ആശയത്തെ കൂടുതൽ വ്യാപ്തിയിൽ, കൂടുതൽ ഗഹനമായി, പ്രേക്ഷകനെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമാക്കി, നാടകാവബോധം സൃഷ്ടിച്ച് സാമൂഹ്യ, രാഷ്ട്രീയ, മാനുഷികബോധത്തിലേക്ക് ഉയർത്തുക എന്ന ലക്ഷ്യവും ഇതിനുണ്ട്.

‘‘അവതരണം ഭ്രാന്താലയം’’ എന്ന നാടകം മെറ്റാ തിയറ്ററിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ പിന്തുടരുന്ന ഒരു നാടകമാണ്. പൂർവ്വരംഗത്തിൽ തന്നെ നാടകം ചർച്ചാവിഷയമാകുന്നുണ്ട്.

ഭ്രാന്താലയത്തിലെ ഭ്രാന്തനായ ഒരു കഥാപാത്രം എഴുതി ഭ്രാന്തന്മാർ വേഷമിടുന്ന നാടകം. ഇത് പ്രേക്ഷകരിൽ വലിയ പ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കും. നാടകം നടത്തുന്ന ഭാരവാഹി നാടക സംഘാടകനാണോ അതോ നടനാണോ എന്ന സന്ദേഹം അവസാനം വരെ പ്രേക്ഷകനെ പിന്തുടരും. ഒരിക്കലും അവസാനിക്കാത്ത നാടകമാണിതെന്നും 'നിങ്ങളുടെ ഇടയിൽ ഒക്കെ നിങ്ങളിൽ ഒരുവരായി പറ്റിക്കൂടി അവരും ഉണ്ടാകാം ..... കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടേ വീണ്ടും..... വീണ്ടും ഈ നാടകം തുടരാൻ പറ്റൂ'(ശങ്കരപ്പിള്ള 1985:154). എന്ന് ഭാരവാഹി പറയുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകനും നടനും ഒന്നാകുന്ന അവസ്ഥയാണ് സംജാതമാകുന്നത്. സ്റ്റേജിൽ മുന്നൊരുക്കങ്ങൾ ചെയ്യാത്തതും ഇത് വെറുമൊരു അഭിനയം മാത്രമാണ് എന്ന് ഓർമ്മിപ്പിക്കലാണ്. യഥാതഥ നാടകങ്ങളിൽ ഒഴിച്ചുകൂടാൻ പറ്റാത്ത അവശ്യഘടകമാണ് പ്രോംപ്റ്റർ. പ്രോംപ്റ്റർ ആദ്യ രംഗം മുതൽ അവസാന രംഗം വരെ ഈ നാടകത്തിലുണ്ട്. നാടകം മുഴുവൻ ഹൃദിസ്ഥമാക്കാത്ത അഭിനേതാക്കൾക്ക് സ്റ്റേജിന്റെ പിറകിൽ നിന്ന് സംഭാഷണം പറഞ്ഞു കൊടുക്കുന്ന ആളാണ് പ്രോംപ്റ്റർ. പക്ഷെ ഈ നാടകത്തിൽ പ്രോംപ്റ്റർക്ക് ധാരാളം റോളുകളുണ്ട്. ആദ്യഭാഗത്ത് നാടകമഭിനയിക്കാൻ തിരക്കു കൂട്ടുന്ന നടന്മാരെ കർട്ടനുള്ളിലേക്ക് തള്ളി മാറ്റുന്ന ജോലിയാണയാൾക്ക്. പ്രേക്ഷകരോട് ഇത് ഭ്രാന്താലയത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളാണെന്ന് പറയേണ്ടതുണ്ടോ എന്നയാൾ ഭാരവാഹിയോട് ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് വിദൂഷകന്റെ ചെവിയിൽ രഹസ്യം പറയുന്ന മട്ടിൽ സ്ക്രിപ്റ്റ് പറഞ്ഞുകൊടുക്കുന്നതും ഒന്നാം രംഗത്തിൽ രാജാവായി അഭിനയിക്കുന്ന നടന് കാണികൾ എവിടെയാണ് ഇരിക്കുന്നതെന്ന് കാണിച്ചു കൊടുക്കുന്നതും പ്രോംപ്റ്ററാണ്. പിന്നീട് രാജാവായി അഭിനയിക്കുന്ന നടൻ സംഭാഷണങ്ങൾ ആവർത്തിച്ചു പറയുകയും തനിക്കു തോന്നിയ മട്ടിൽ കാര്യങ്ങൾ പറയുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ പ്രോംപ്റ്റർ സദസ്സിനോട് പറയുന്നു. 'പഴയ പാഠപുസ്തകത്തിൽ ഉള്ളതൊക്കെ ശർദ്ദിക്കുന്നു.... വലഞ്ഞു (ശങ്കരപ്പിള്ള 1985:103). ഭ്രാന്താലയത്തിലെ അന്തേവാസിയായ രാജാവിനോട് അവിടുത്തെ സൂപ്രണ്ട് വന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് ഭീഷണിപ്പെടുത്തുന്നതും രാജാവിന്റെ പിറകെ രംഗം മുഴുവൻ നടന്ന് രാജാവിനെ വീഴ്ത്തുന്നതുമായ പ്രോംപ്റ്ററെ കാണാം. ഒടുവിൽ രാജാവും മന്ത്രിയും നടത്തുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ സ്ക്രിപ്റ്റിലില്ല എന്ന് നിരാശപ്പെടുന്ന പ്രോംപ്റ്ററെയും കാണാം.

ഒരു നടന് ഒരു വേഷം എന്ന സാമ്പ്രദായിക രീതിയെ

മാറ്റിമറിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു അഭിനേതാവ് തന്നെ പല വേഷങ്ങളിൽ വരുന്ന അഭിനയരീതി ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള 'ഭരതവാക്യം' എന്ന നാടകത്തിൽ പരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതിൽ മിത്രം എന്ന കഥാപാത്രം നടന്റെ അമ്മാവനായും നാടകസംഘം മാനേജരായും നടന്റെ സഹോദരി ഭർത്താവായും മാറുന്നുണ്ട്. ഭ്രാന്താലയം നാടകത്തിലെ വിദൂഷക വേഷങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ നഗരസൂക്ഷിപ്പുകാരനും ശബ്ദഭൂഷണനും ബുദ്ധിജീവിയുമായും സഭാവാസിയായും സൗണ്ട്എൻജിനീയറായും മാറുന്നുണ്ട്. തുടക്കം മുതൽ ഒടുക്കം വരെ ഒരേ വ്യക്തിയായി നിലനിൽക്കാതെ പല വ്യക്തികളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ ഇതൊരു നാടകമാണെന്ന ഓർമ്മപ്പെടുത്തൽ ദൃഢമാവുന്നു. ഇത് നടനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വെല്ലുവിളിയാണ്. ട്രപ്പീസ് കളിക്കാരന്റെ വൈദഗ്ദ്ധ്യവും വിവിധോന്മുഖ ബുദ്ധിക്ഷമതയും നടന് ആവശ്യമാണ്. ഏതു വേഷത്തിൽ വന്നാലും വിദൂഷകർക്ക് മാറ്റമില്ല എന്ന സൂചനയും അവർ തരുന്നുണ്ട്. കാരണം അവരുടെ ജോലി ആശയ പ്രചാരണം മാത്രമാണ്.

"വിദൂ 2: ഈ കലാപ രാജ്യത്തിൽ നാം ഇന്ന് ആര് തോഴരേ! ആര്?

വിദൂ 1: വിദൂഷകർ! പാരി പാർശ്വികർ!

വിദൂ 2: എന്ത്?

വിദൂ 1: അതെ സ്വാമി! വെറും വിദൂഷകർ മാത്രം. ഏതു വേഷത്തിൽ വന്നാലും വിദൂഷകർ മാത്രം" (ശങ്കരപ്പിള്ള 1985:7).

നാടകം നാടകത്തെക്കുറിച്ച് തന്നെ പറയുന്ന നാടകം എന്ന രീതിയിലും ഈ നാടകം ശ്രദ്ധേയമാണ് യഥാതഥ നാടകങ്ങളിൽ എല്ലാ രംഗസജ്ജീകരണങ്ങളും കഴിഞ്ഞ് കൃത്യസമയത്താണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. ഇവിടെ നാടക സംഘാടകനായ ഭാരവാഹി രംഗത്തെത്തി നാടകത്തെക്കുറിച്ചും നാടകത്തിലെ അഭിനേതാക്കളെക്കുറിച്ചും പറഞ്ഞ് പ്രേക്ഷകരിൽ ആശങ്കജനിപ്പിക്കുന്നു. ഭ്രാന്താലയത്തിലെ നടന്മാർക്ക് രംഗസജ്ജീകരണം പോലും അറിയില്ലെന്നും കൊട്ടാരമാണെന്ന് തോന്നുന്ന എന്തെങ്കിലുമൊക്കെ വെച്ചാൽ മതിയെന്നും ഇതൊരു അറുപഴഞ്ചൻ അമ്മായിക്കഥയാണെന്നും അയാൾ പറയുന്നു. അവസാനം നാടകം അലങ്കോലമായ അവസ്ഥയിൽ നാടകം ഇവിടെ നിന്ന് പോയെന്നും അഭിനേതാക്കൾ പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ പറ്റി ക്കൂടിയിരുപ്പുണ്ടാകും എന്നും അവരെ കണ്ടുകിട്ടിയാൽ നാടകം

തുടരുമെന്നും ഭാരവാഹി പറയുന്നുണ്ട്. യഥാതഥനാടകങ്ങൾ ട്രാജഡിയിലോ കോമഡിയിലോ അവസാനിക്കുമ്പോൾ ഒരിക്കലും അവസാനിക്കാത്ത നാടകമായി ഈ നാടകം മാറുന്നു. നടനൊരു കാഴ്ചവസ്തുവും സൂക്ഷ്മ നിരീക്ഷണം അർഹിക്കുന്ന ഒരു വ്യക്തിയുമായി മാറുകയാണ് ഈ നാടകത്തിൽ. ഭ്രാന്തന്മാരാണ് ഇവിടെ അഭിനേതാക്കളായി വരുന്നതെന്ന് ഭാരവാഹി പ്രേക്ഷകനെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവരെ ഭയക്കേണ്ട എന്ന് പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അരങ്ങ് എന്ന പ്രതലം വിട്ട് ഇവർ തങ്ങൾക്ക് എപ്പോഴാണ് ഭീഷണിയാകുന്നതെന്നറിയാതെ ഉൽകണ്ഠയോടെയും ഒട്ടു ഭീതിയോടെയുമാണ് പ്രേക്ഷകർ നാടകം കാണുന്നത്. ഇവിടെ അവരുടെ ഉത്തരവാദിത്തം വർദ്ധിക്കുന്നു. എപ്പോഴാണ് "നാടകം" വിട്ട് അത് തങ്ങളുടെ "ജീവിത" ത്തിലേക്ക് കടന്നാക്രമിക്കുന്നതെന്ന ഭയാശങ്കയിൽ നാടകത്തെ തലനാരിഴകീറി പരിശോധിക്കുകയാണ് പ്രേക്ഷകൻ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകത്തിന്റെ സംവേദനക്ഷമത അതിന്റെ പാരമ്യത്തിലാണ് ഇവിടെ. കേവലം ഒരു വിനോദോപാധി എന്ന നിലയിൽ നാടകാസ്വാദനത്തിനെത്തിയ പ്രേക്ഷകനോട് ഭാരവാഹി നടത്തുന്ന കുമ്പസാരത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകന്റെ അസ്വസ്ഥത വർദ്ധിക്കുന്നു. സാമുവൽ ബെക്കറ്റിന്റെ ' ഗോദോയെക്കാത്ത്' എന്ന അസംബന്ധ നാടകം ഏറ്റവും കൂടുതൽ സംവദിച്ചത് തടവുകാരുടെ മുന്നിൽ അവതരിപ്പിച്ചപ്പോഴാണ് എന്ന വസ്തുത ഇതിനോട് കൂട്ടി വായിക്കാം.

"ഭാരവാഹി (പ്രേക്ഷകനോട്) കണ്ടാൽ ഒറ്റനോട്ടത്തിന്, നമ്മളെയൊക്കെ പോലെ പെരുമാറുന്ന സൈസാ. പോരെങ്കിൽ .... ഈ ഗ്രീൻ റൂമിന്റെ അവിടെ രണ്ട് ഡോക്ടർമാരും ....ഒരു വണ്ടി പോലീസും സദാ സന്നദ്ധരാണ്.....ഇടയ്ക്ക് വച്ച് രോഗം മൂർച്ഛിച്ചാൽ തപ്പിക്കൊണ്ടു പോയ്ക്കോളും" (ശങ്കരപ്പിള്ള 1985:96). പ്രേക്ഷകരെ ഭയാശങ്കകളിലേക്ക് തള്ളി വിടുന്ന ഈ സംഭാഷണം അവരെ നാടകത്തിന്റെ അവസാനം വരെ അസ്വസ്ഥരായി നിലനിർത്താൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു.

ഉപസംഹാരം

ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ അവതരണം ഭ്രാന്താലയം എന്ന നാടകം പ്രതിഭയുള്ള ഒരു സംവിധായകന് മാത്രമേ അരങ്ങിൽ എത്തിക്കാൻ സാധ്യമാകൂ. പാശ്ചാത്യ നാടകത്തിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഗാധമായ അറിവു തന്നെയാണ് ഈ രചനയ്ക്കു നിദാനം. "സ്നേഹദൂതൻ" എന്ന നാടകത്തിലൂടെ രംഗപ്രവേശനം

ചെയ്ത അദ്ദേഹം തന്റെ കാലഘട്ടത്തിലെ മറ്റു നാടക പ്രവർത്തകരുടെ നാടകങ്ങൾ വിലയിരുത്തുകയും തന്റേതായ ശൈലിയിലൂടെ അത്തരം നാടകങ്ങൾക്ക് മാറ്റം വരുത്തേണ്ടതുണ്ട് എന്ന് തീരുമാനിക്കുകയും ചെയ്തു. 1985ൽ അദ്ദേഹം പ്രസിദ്ധീകരിച്ച "അവതരണം ഭ്രാന്താലയം" എന്ന നാടകം പ്രൊസീനിയം സ്റ്റേജിന്റെ അതിരുകൾ ലംഘിക്കുന്ന ഒരു നാടകമാണ്. ജീവിതം എന്ന അസംബന്ധ നാടകത്തിൽ ചിലരെ ഭ്രാന്തന്മാർ എന്ന മുദ്രകുത്തുന്നു. ജീവിതത്തിലെ നിരർത്ഥകതയും അസംബന്ധസ്വഭാവവും ഇവിടെ പ്രശ്നവല്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. നടന്റെ ചെയ്തികൾ സുസൂക്ഷ്മം വിലയിരുത്തുന്ന പ്രേക്ഷകർക്ക് ചിന്തിക്കാനുള്ള ഇടങ്ങൾ തുറന്നു കിട്ടുന്നു. അരങ്ങിന്റെ വിലക്കുകൾ അതിലംഘിച്ച് പ്രേക്ഷക അരങ്ങിൽ എത്തുമ്പോൾ നാടകത്തിന്റെ കഥാഗതി തന്നെ മാറ്റിമറിക്കപ്പെടുന്നു. ഒരേ കഥാപാത്രങ്ങൾ വിവിധ വേഷങ്ങളിൽ അരങ്ങിലെത്തുമ്പോൾ കാണികൾക്ക് ഇത് നാടകം ആണെന്ന് ബോധ്യമുണ്ടാകുന്നു. അങ്ങനെ അന്യവല്ക്കരണ സിദ്ധാന്തപ്രകാരം നാടകം പ്രേക്ഷകരെ യുക്തി ചിന്തയിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. നാടകം ചർച്ചയ്ക്കെടുക്കുന്ന നാടകം എന്ന രീതിയിലും ട്രാജഡിയിലോ കോമഡിയിലോ അവസാനിക്കാത്ത നാടകം എന്ന രീതിയിലും സ്ക്രിപ്റ്റിലില്ലാത്ത കാര്യങ്ങൾ പറയുന്ന നാടകം എന്ന രീതിയിലും താദാത്മ്യസിദ്ധാന്തപ്രകാരം അരങ്ങിലെത്തുന്ന നാടകങ്ങളുടെ ഒരു പൊളിച്ചെഴുത്താണ് ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ അവതരണം ഭ്രാന്താലയം.

കുറിപ്പുകൾ

1. ബർതോൾഡ് ബ്രഹ്ത് - വിഖ്യാതനായ ജർമ്മൻ നാടകകൃത്തും സംവിധായകനും കവിയും. നാടകത്തിൽ എപ്പിക് തിയേറ്റർ എന്ന ആശയം കൊണ്ടുവന്നു.
2. അൽബേർ കമ്യു - പ്രശസ്ത ഫ്രഞ്ച് തത്വചിന്തകനും നാടകകൃത്തും. അബ്സേർഡിസം എന്ന ചിന്താശാഖയുടെ പ്രധാന പ്രണേതാവ്.
3. ഡെന്നീസ് ദിദറോ - ഫ്രഞ്ച് തത്വചിന്തകനും കലാനിരൂപകനും 1758ൽ നാലാമത്തെ മതിൽ എന്ന ആശയം അവതരിപ്പിച്ചു.
4. മേരി മക്ലെയിൻ - കനേഡിയൻ വംശജയായ അമേരിക്കൻ എഴുത്തുകാരി. 1917ൽ "മെൻ ഹു ഹാവ് മേഡ് ലവ് ടു മി" എന്ന സിനിമ എഴുതി സംവിധാനം ചെയ്തു.
5. വുഡി അലൻ - പ്രസിദ്ധ അമേരിക്കൻ സംവിധായകനും നടനും.
6. എലിസബത്ത് മുറെ - പ്രസിദ്ധ അമേരിക്കൻ ചിത്രകാരിയും പ്രിന്റ്മേക്കറും.
7. ലയണൽ ഏബെൽ - പ്രമുഖ അമേരിക്കൻ എഴുത്തുകാരനും നാടകകൃത്തും. 1963ൽ മെറ്റാ തിയേറ്റർ എന്ന ആശയം പ്രാവർത്തികമാക്കി.

ഗ്രന്ഥസൂചി

ശങ്കരപ്പിള്ള, ജി.(1987). മലയാളനാടക സാഹിത്യചരിത്രം. തൃശൂർ:

കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി.
കൃഷ്ണപിള്ള, എൻ. (2018). കൈരളിയുടെ കഥ. കോട്ടയം: ഡി.സി ബുക്സ്.
എബ്രഹാം, ടി. എം. (2007). നാടകപഠനങ്ങൾ. പ്രൊഫ. പന്മന രാമചന്ദ്രൻനായർ (എഡി.). പാശ്ചാത്യനാടക സ്വാധീനത. കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.
പിള്ള, എൻ.എൻ. (2012). നാടകദർപ്പണം. കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.
തോമസ് കുട്ടി, എൽ. (2015). മലയാളസാഹിത്യം 3. മലയാള നാടകചരിത്രത്തിനൊരാമുഖം. കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി പ്രസ്.
അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ. (1990). നാടകദർശനം (ആമുഖം). ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള. കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.
തോമസ്, സി.ജെ. (2014). 1128-ൽ ക്രൈം 27. കോട്ടയം: ഡി.സി ബുക്സ്.
ഗ്രാമപ്രകാശ്, എൻ.ആർ. (ഡോ.). (2013). പ്രത്യയശാസ്ത്രവും നാടകവും. അരങ്ങിലെ വർഗസമരം. തിരുവനന്തപുരം: ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്.
ശങ്കരപ്പിള്ള, ജി. (1985). ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ രണ്ടു നാടകങ്ങൾ. കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.
ശങ്കരപ്പിള്ള, ജി. (2023). മലയാളസാഹിത്യം 3. ഭരതവാക്യം. കോട്ടയം: ഡി.സി ബുക്സ്.
Delores Ringer (1995) Re-Visioning scenography- Theatre and feminist aesthetics Editors Karen, Laughlin and Catherine Schuler published London press associated University presses 1995 page 302: Print
Bertolt Brecht (1964)-Brecht on Theatre edited and translated John willett NewYork Publisher Hill and Wang page 201: Print

യമുന ടി
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ
മലയാളവിഭാഗം
ഗവണ്മെന്റ് കോളേജ് കോടഞ്ചേരി
Pin: 673580
Ph: +91 9400214794
Email: yamunavrindavan@gmail.com
ORCID: 0009-0001-1961-3718