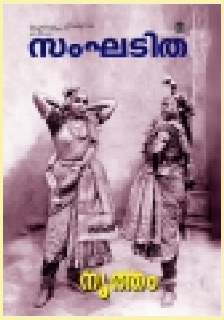


കവർ ചിത്രം: ഇന്റർനെറ്റ്

സംഘടിത

സംഘടിത/ ഡിസംബർ 2020/ വോള്യം 21/ലക്കം 2

'നർത്തകി' കർതൃത്വസംഘർഷങ്ങളുടെ പാഠങ്ങൾ 6
മേഘ മൽഹാർ

പാശ്ചാത്യ ഭാവനയിലെ ക്ഷേത്രനർത്തകി/ദേവദാസി സ്വത്വസങ്കൽപങ്ങളും സാംസ്കാരിക പ്രയോഗങ്ങളും 11
ഡോ. റോസ് ലിജിയ വി. എം.

നൃത്തം ഒരു രാഷ്ട്രീയ അനുഭവവും ആനന്ദ അനുഭവവും 18
അഡ്വ. കുക്കു ദേവകി

നൃത്തം എന്ന സോഷ്യൽ ടെക്സ്റ്റ്: മോഹിനിയാട്ടവും സ്ത്രൈണതയും 20
കാവ്യാ കൃഷ്ണ കെ. ആർ.

ആടലിൻ ചൊൽക്കെട്ടുകൾ 23
നൃത്യ പിള്ള /ഡോ. കെ. സംപ്രീത

നിയമപരിഷ്കാരങ്ങൾ ചവുട്ടിത്തേക്കുന്നത് ആരെ ? 31
പെൺപക്ഷം/അജിത കെ.

വിഗ്രഹഭഞ്ജകയുടെ നൃത്തകലാപങ്ങൾ 32
ഉമ കെ.പി.

കാബറേ നർത്തകരുടെ അളക്കാനാവാത്ത ജീവിതങ്ങൾ /**ഗാർഗി ഹരിതകം** 37

കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ സ്ത്രീവിലക്ക് 38
ഉപ്പും മുളകും/**ഗീത**

'ദർപ്പണ' എന്ന അർപ്പണം /**ഡോ.ജാൻസി ജോസ്** 40

കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ:നടനത്തിലെ ധൈഷണികത 42
അണിമ വി.പി.

നൃത്തത്തിൽ നിന്നും സമകാലീന ചലനകലകളിലേക്ക് തൃപുര കശ്യപ് 47
രേണു രാംനാഥ്

മതാചാരവും നൃത്തവും കലഹിക്കുമ്പോൾ 49
വി.ഷബാന വട്ടെക്കാട്ടേൽ

പണയമുതൽ : കവിത/**സിതാര അഷ്റഫ്** 52

നൃത്തത്തിലെ പെൺമ 53
വാസ്തവം/**ഡോ.ജാൻസി ജോസ്**

'അടുത്ത ജന്മത്തിലാരാവണമെന്നു ചോദിച്ചാൽ ഞാൻ പറയും, സരോജ് ഖാൻ ! അതു മതി' 54
ഗാർഗി ഹരിതകം

കവിത കൊണ്ടൊരു നക്ഷത്രം 55
കവിത /**സന്ധ്യ ഇ.**

നൃത്തത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക സാമൂഹിക രൂപീകരണവും ധാർമ്മികതയും / **വിദ്യ പി. മോഹനൻ** 56

നൃത്തം ഐസഡോറയെ ആടുമ്പോൾ ... 62
വഴിത്താരകൾ/**ജാനകി**

അനന്തു / ലക്ഷ്യ – നർത്തനത്തിന്റെ രണ്ടു ശരീരമാനങ്ങൾ 64
ലക്ഷ്യ

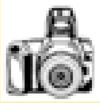
വെള്ളിയമ്പലം തന്നിലേ 68
ഡോ. നർത്തകി നടരാജ് /ഡോ. കെ. സംപ്രീത

മാറുന്ന വേദി, മാറുന്ന കാഴ്ചശീലം: ഓൺലൈൻ നൃത്തോത്സവങ്ങൾ – ഒരവലോകനം 76
ശ്വേത മംഗലത്ത്

നൃത്തത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനം 83
ഡോ.റോസ് മെറിൻ

ഷീനയെ ഓർക്കുമ്പോൾ
അനുസ്മരണം/**ഗീതാ ജോസഫ്** 86

ആകാശത്തിന്റെ സെൻസസ് എടുത്ത വനിത 87
ശാസ്ത്രം/**സീമ ശ്രീലയം**



ഫോട്ടോഫീച്ചർ : **ലോക ഗോത്രനൃത്തങ്ങൾ**

എഡിറ്റർ:ഡോ. ഷീബ കെ.എം. **മാനേജിംഗ് എഡിറ്റർ:**കെ.അജിത **ഗസ്റ്റ് എഡിറ്റർ:** ഡോ.റോസ് ലിജിയ വി. എം., **പത്രാധിപസമിതി**: രാജലക്ഷ്മി കെ.എം., ജ്യോതി നാരായണൻ, ഡോ. പി. ഗീത, ഡോ.ഖദീജ മുംതാസ്, അഡ്വ.കെ.കെ. പ്രീത, ഡോ. ഷീബ ദിവാകരൻ, ഡോ. ഷംഷാദ് ഹുസൈൻ, സുൽഫത്ത്, ഡോ. സോണിയ ജോർജ്. അമീറ വി.യു, ഡോ.ഷർമ്മിള.ആർ, ഗാർഗി ഹരിതകം, ഡോ.മുത്തുലക്ഷ്മി കെ., ശ്രീജിത **ഉപദേശകസമിതി** : സുഗതകുമാരി, പ്രൊഫ. എം. ലീലാവതി, ഡോ. ശാരദാമണി, ഡോ. മല്ലികാസാരാഭായ്, ഡോ. ബീനാപോൾ **ലേഔട്ട് & കവർ** : സുവിജ.കെ, **വെബ്സൈറ്റ്** : വസന്ത പി. **പ്രിന്റിംഗ്** : ഏ-വൺ ഓഫ്സെറ്റ് പ്രിന്റ്സ്, 0495 2441934, 2442934

സംഘടിത മാസിക

അന്വേഷി വിമൻസ് കൗൺസലിംഗ് സെന്റർ, കോട്ടൂളി, കുതിരവട്ടം പി.ഒ., കോഴിക്കോട്, ഫോൺ: 0495 2744370
sanghadithacalicut@gmail.com, anweshicalicut@gmail.com www.anweshi.org www.sanghaditha.com

Federal Bank, A/c.No. 14130100072122, IFSC: FDRL0001413

മുഖവുര

ഷീബ കെ.എം.

അടയാത്ത സമരമുഖങ്ങൾ നമ്മുടെ കാലഘട്ടത്തിന്റെ നിത്യയാഥാർത്ഥ്യമായി മാറുന്ന കാഴ്ചയാണല്ലോ ചുറ്റും. അധികാരപ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ കാലാകാലങ്ങളിൽ ഉടലെടുക്കുന്ന അവിഹിത കൂട്ടുകെട്ടുകൾ അവയെ പരസ്പരം നിലനിർത്താൻ നന്നായി സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. സാംസ്ക്കാരിക ദേശീയതയിൽ ഊന്നുന്ന ഭരണകൂടം കമ്പോളവാഴ്ചയെ കൂട്ടുപിടിച്ച് ജനങ്ങളുടെ ജീവിതോപാധികൾ തീർത്തും അടച്ചുകളയുകയാണ്. പൗരർ എന്ന നിലയിലെ അടിസ്ഥാനസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും സുരക്ഷിതമായി ജീവസന്ധാരണം നടത്താനുള്ള പ്രാഥമിക അവകാശത്തിനും വേണ്ടി പോലും തീവ്രസമരങ്ങൾ നടത്തേണ്ടി വരുന്ന അവസ്ഥ ഒരു ജനാധിപത്യ സംവിധാനത്തിന്റെ പൂർണ്ണതകർച്ചയുടെ ലക്ഷണങ്ങൾ തന്നെ. ആയതിനാൽ പ്രതിരോധം അല്ലെങ്കിൽ മരണം - ഈ സാധ്യതകൾ മാത്രമേ നമ്മുടെ മുന്നിൽ അവശേഷിക്കുന്നുള്ളൂ. കോർപ്പറേറ്റുകളെ മാത്രം സഹായിക്കാൻ പോന്ന, രാജ്യത്തിന്റെ ഭക്ഷ്യസുരക്ഷയെ തീർത്തും അപായപ്പെടുത്തുന്ന കാർഷിക ബില്ലിനെതിരെ ഉയർന്ന ശക്തമായ സംഘാടനം ജനങ്ങൾ പ്രതിഷേധിക്കാനെടുത്ത തീരുമാനത്തിന്റെ ഉജ്ജ്വല മാതൃകയായിരിക്കുന്നു. പ്രായ/ ലിംഗഭേദമെന്യേ പഞ്ചാബിൽ നിന്നും ഹരിയാനയിൽ നിന്നും തലസ്ഥാനത്തേക്ക് നടന്നടുക്കുന്ന കർഷകരുടെ പ്രതിരോധപ്പട ഷഹീൻ ബാഗിനു ശേഷം ഇന്ത്യ കണ്ട തീക്ഷണ സമരചിത്രമാണ് രചിക്കുന്നത്. രാജ്യത്തെ നീതിരഹിത ഭരണസംവിധാനത്തിനെതിരെ വൃദ്ധരായവരടക്കം സ്വന്തം ജീവൻ പണയം വെച്ച് അണിനിരക്കുകയാണവിടെ. ഭരണകൂടം പ്രതിഷേധകരെ തടുക്കാൻ ദേശീയപാത തുരന്ന് ഗർത്തങ്ങളുണ്ടാക്കുന്ന അസംബന്ധജഡിലവും ആശങ്കാജനകവുമായ പ്രതികരണമാണ് നാം കണ്ടത്. നിരായുധരായ സാധാരണ ജനങ്ങൾക്കെതിരെ ജലപീരങ്കി പ്രയോഗിക്കുകയും കൂട്ടത്തോടെ അവരെ മൈതാനങ്ങളിൽ അടച്ചുപൂട്ടാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്ത് ഈ ഭരണം അനുദിനം ഭയാനകമാം വിധം നാസീജർമ്മനിയോട് അടുക്കുകയാണ് .കൊടുംവരൾച്ചയിൽ വന്നുപതിച്ച പെരുമഴ പോലെ ദൃഢപ്രതീക്ഷകളായുയർന്ന ഈ കഠിനസമരത്തിന് നന്ദിയും ശക്തമായ ഐക്യദാർഢ്യവും രേഖപ്പെടുത്തട്ടെ !

അമേരിക്കയിൽ പ്രസിഡൻറ് തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ ഡൊണാൾഡ് ട്രംപ് പരാജയപ്പെട്ടത് രാജ്യത്തിനകത്ത് വലതുപക്ഷ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾക്ക് താൽക്കാലിക തടയിടാൻ സഹായിക്കും എന്ന പ്രതീക്ഷ നൽകുന്നു. വർഗ്ഗ /വർണ്ണ/വംശീയ വെറിയുടെ മറയില്ലാത്ത നീചപ്രകടനങ്ങളായിരുന്നല്ലോ കഴിഞ്ഞ കുറച്ച് വർഷങ്ങളായി അവിടെ തുടർന്നത്. എന്നാൽ ഡെമോക്രാറ്റുകളുടെ ഈ വിജയം മറ്റ് രാജ്യങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചും ലോകനീതിയെക്കുറിച്ചും എന്തെങ്കിലും ഗുണപരമായ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുമോയെന്നത് നാം കാത്തിരുന്ന് കാണാനിരിക്കുന്നതേയുള്ളൂ.

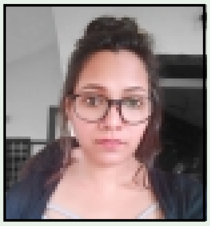
കേരള പോലീസ് ആക്ട് ഭേദഗതി ചെയ്ത് അതിൽ 118 (A) എന്ന വകുപ്പ് കൂട്ടിച്ചേർക്കാനുള്ള നടപടി പിൻവലിച്ചതിൽ സന്തോഷിക്കുന്നു. ഒക്ടോബർ മാസത്തെ മുഖവുരയിൽ ഇതേക്കുറിച്ചുള്ള ആശങ്കകൾ പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നതാണല്ലോ.

ഡിസംബർ മാസം തദ്ദേശ സ്വയംഭരണ സ്ഥാപനങ്ങളിലേക്കുള്ള തെരഞ്ഞെടുപ്പിന്റേതു കൂടിയാണ്. സ്ത്രീകൾക്ക് സംവരണം ലഭിക്കുന്ന സുപ്രധാന അവസരമാണിതെങ്കിലും സംവരണത്തിനു പുറത്ത് ഓരോ പാർട്ടിയും സ്ത്രീകൾക്ക് എത്ര മത്സരസ്ഥാനങ്ങൾ നൽകാറുണ്ടെന്നത് പ്രതിഷേധാർഹമായി തുടരുന്ന ചോദ്യമാണ്. ഈ പ്രതിഷേധം നിലനിൽക്കുമ്പോഴും വളരെ ആലോചനയോടെ പുരോഗമനപരവും ജനക്ഷേമപരവുമായ ഒരു നേതൃത്വത്തിന് വേണ്ടി സമ്മതിദാനം രേഖപ്പെടുത്താൻ നമുക്ക് കഴിയട്ടെ എന്ന് ആശംസിക്കുന്നു.

പ്രാചീനകാലം മുതൽക്കേ മനുഷ്യർ ശരീരചലനങ്ങളിലൂടെ ആത്മാവിഷ്ക്കാരം നടത്തിയിരുന്നതായും നൃത്തം ഒരു ആദിമ മനുഷ്യചോദനയായിരുന്നതായും കാണാം. എന്നാൽ കാലക്രമേണ ഓരോ ചരിത്രകാലഘട്ടത്തിലും ഓരോ പ്രദേശത്തും സാമൂഹ്യഘടനയിൽ നിലവിൽ വന്ന അധികാരരൂപങ്ങളുടെയും അധീശത്വപ്രമാണങ്ങളുടേയും പ്രതിഫലനങ്ങൾ നൃത്തരൂപങ്ങളിൽ പ്രകടമായിത്തുടങ്ങി. ആര് ആർക്കു വേണ്ടി, എങ്ങനെ, എത്രത്തോളം, എവിടെ എന്നു തുടങ്ങിയ നിർണ്ണായക ചോദ്യങ്ങളാൽ നിർവചിക്കപ്പെട്ടു പോയിട്ടുണ്ട് നൃത്താവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ. ആനന്ദം, ആവിഷ്ക്കാരം എന്ന കേവലാർത്ഥങ്ങൾക്കപ്പുറം സ്ത്രീകളുടെ നൃത്തത്തെ സംബന്ധിച്ച് നല്ല/ചീത്ത, ഉചിതം/അനുചിതം, മാന്യം/അമാന്യം എന്നിങ്ങനെയുള്ള മാനകീകരണങ്ങൾ, ആധുനിക കാലത്തിൽ പ്രത്യേകിച്ചും , കടന്നുവരുന്നത് കാണാം. എല്ലാ സ്ത്രീകളെയും ഒരുപോലെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ പോന്നതായിരുന്നില്ല നൃത്തമാടൽ എന്ന് ചുരുക്കം. അധിനിവേശകരുടെ , മതപരിവർത്തകരുടെ, ദേശീയതാഭാവനകളുടെ, പുതുപുരുഷാധിപത്യങ്ങളുടെയൊക്കെ അധികാരത്തീർപ്പുകൾക്ക് വിധേയമായി മാത്രമേ ഇപ്പോഴും നൃത്തം നിലനിൽക്കുന്നുള്ളൂ . ഗോത്രപാരമ്പര്യങ്ങളിൽ നൃത്തം നിത്യജീവിതത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമാണ്. എന്നാൽ ദലിത് ആദിവാസി നൃത്തപ്രകടനങ്ങളും നൃത്തശരീരങ്ങളും ഇന്നും മുഖ്യധാരയ്ക്ക് പുറത്താണ്. മധ്യകാല കൊട്ടാര അങ്കണങ്ങളിലെ ‘നാച്ച്’, ദേവദാസി നൃത്തം , ക്ലബ്ബുകളിൽ നടന്ന കാബറേ, സിനിമാനൃത്തങ്ങൾ - ഇവയൊക്കെ പൊതുഭാവനയിൽ ശാസ്ത്രീയമെന്ന വിവക്ഷയിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തപ്പെട്ട നൃത്തങ്ങളുടെ കീഴെ മാത്രം വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നതാണ്. ഇക്കാരണങ്ങളാൽ തന്നെ നൃത്താവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ ഏറെ വിമർശനബുദ്ധിയോടെ പഠനവിധേയമാക്കേണ്ട മേഖല യാണെന്ന് പറയാം. നൃത്ത പാരമ്പര്യങ്ങളെയും കലഹങ്ങളേയും ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളിലെ വിപ്ലവാത്മകമായ ചടുലചുവടുവെപ്പുകളേയും സമാഹരിക്കുകയാണ് റോസ് ലിജിയ അതിഥിപത്രാധിപയായ ഡിസംബർ മാസം സംഘടിത വായനയ്ക്കായി സമർപ്പിക്കുന്നു.

■

അതിഥിപത്രാധിപക്കുറിപ്പ്



ഡോ. റോസ് ലിജിയ വി. എം.
നർത്തകിയും സംസ്കൃത സർവകലാശാലയിൽ ഭരതനാട്യം വിഭാഗത്തിലെ അദ്ധ്യാപികയുമാണ്. സ്ത്രീകളുടെ ഉന്നമനത്തിനുവേണ്ടി പ്രവർത്തിക്കുന്ന ലൈഫ് കീ സൊസൈറ്റി ഫോർ സോഷ്യൽ എംപവർമെന്റിന്റെ സെക്രട്ടറിയും പ്രവർത്തകയുമാണ്.

നൃത്തരൂപങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയ പരിസരങ്ങൾ

നൃത്തം പുരാതനവും സാർവ്വത്രികവുമായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ സാമൂഹികമായി നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടവയുമാണ്.അവയ്ക്ക് മനുഷ്യചരിത്രത്തോളം തന്നെ പഴക്കമുണ്ട് . നമ്മുടെ നാട്ടിൽ ഇന്നു കാണുന്ന നൃത്തം നേർരേഖീയമായ ഒരു ചരിത്രത്തിലൂടെ രൂപപ്പെട്ടുവന്നവയല്ല . അവയെ കാല ദേശ പരിഗണനകളിൽ നിന്ന് നോക്കിയാൽ നൃത്തം, നർത്തകി/ നർത്തകൻ , നൃത്തയിടം, നൃത്തരൂപങ്ങൾ എന്നിവ വിവിധ മാറ്റിപ്പണിയലുകൾക്കു വിധേയമായി വന്നതാണെന്നു മനസ്സിലാക്കാനാകും. നൃത്തത്തിന്റെ രൂപം, ഘടന, അവ കൈമാറുന്ന അർത്ഥം എന്നിങ്ങനെ നൃത്തസങ്കേതത്തിനകത്തും പുറത്തുമായി നിരവധി പഠനങ്ങൾ നിലവിലുണ്ട്. ഈ പഠനങ്ങൾ എല്ലാം തന്നെ നൃത്തത്തിന്റെ രൂപഭാവങ്ങൾ, അർത്ഥമാനങ്ങൾ, പ്രതിനിധാനങ്ങൾ, സാമൂഹിക സാംസ്കാരിക ഉള്ളടക്കങ്ങൾ, സാമ്പത്തിക ബന്ധങ്ങൾ, ലിംഗ- ലൈംഗിക - വംശ- ഗോത്ര സ്വത്വമാനങ്ങൾ, നൃത്ത പരിണാമങ്ങൾ, വളർച്ചാഗതികൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണമാണ്. നൃത്ത സങ്കേതത്തെ ഇതര വൈജ്ഞാനികശാഖകളുമായി ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇത്തരം വിശകലനം സാധ്യമാകുന്നത്. ഇത്തരം സമീപനരീതികളും സിദ്ധാന്തങ്ങളും ലോകചരിത്രത്തിൽ നൃത്തത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ സഹായിച്ചവയാണ്.

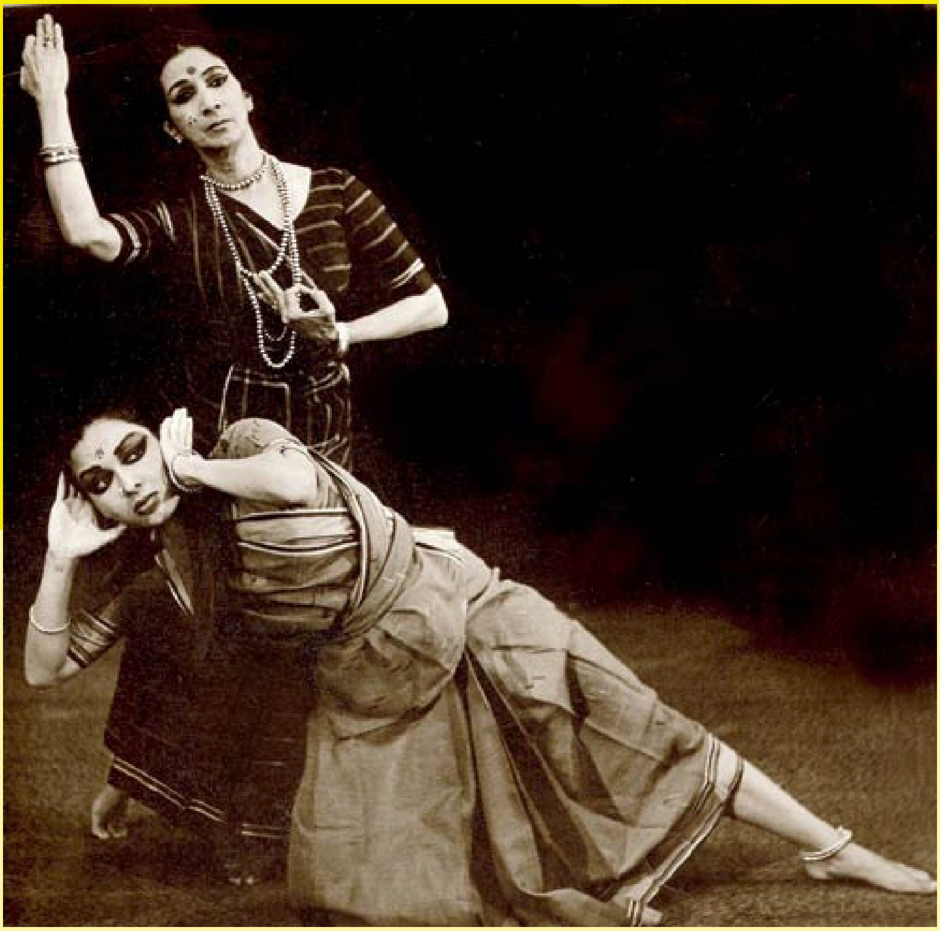
പാശ്ചാത്യചരിത്രത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂടുകൾ ഭേദിച്ച് നൃത്തവും നൃത്തശരീരവും സ്വതന്ത്രമായപ്പോൾ പൗരസ്ത്യ നൃത്തരൂപങ്ങൾ പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും പൗരാണികതയുടെയും ദൈവീക പരിവേഷങ്ങളുടെയും ഭാരങ്ങളിൽനിന്നു ഇനിയും മുഴുവനും മോചിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല എന്നത് ചിന്തിക്കേണ്ട വസ്തുതയാണ് . ഒരു അധികാരകേന്ദ്രീകൃതമായ സമൂഹത്തിന്റെ താല്പര്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ചു നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും മെരുക്കപ്പെടുകയും പുനർനിർവ്വചിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്ത ഇന്ത്യൻ ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തരൂപങ്ങളിൽ പലതും ആധുനികീകരണത്തിന്റെ പാതയിൽ സഞ്ചരിച്ചവയാണെങ്കിലും അവ തുടർന്നുവന്ന പൊതുബോധം ജാതി /വർണ്ണം എന്നിവയുടെ ഇടപെടലുകലെ മറികടക്കാൻ പോന്നതായിരുന്നില്ല എന്ന് ചില സമകാലിക സംഭവങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാണ്.

നൃത്തം രൂപപ്പെട്ടുവന്ന വിവിധ വഴികളിലൂടെയാണ് സംഘടിതയുടെ ഈ ലക്കം സഞ്ചരിക്കുന്നത്. പ്രധാനമായി പാശ്ചാത്യ പൗരസ്ത്യ ദേശത്തെ നർത്തകി സ്വത്വം,ജാതി -ലിംഗ- ലൈംഗിക മാനങ്ങൾ, നൃത്ത ചരിത്രത്തിലെ പാശ്ചാത്യ അധിനിവേശം , നൃത്തശരീരത്തിനകത്തെ അധികാരപ്രയോഗങ്ങൾ, നൃത്തത്തിനകത്തു വിപ്ലവം സൃഷ്ടിച്ച പെണ്ണിടങ്ങൾ, സിനിമയ്ക്കകത്തെ നൃത്താവിഷ്ക്കാരം,ബാർ നൃത്തം(ക്യാബറെ), എന്നിങ്ങനെ നൃത്തത്തിന്റെ വിവിധ മേഖലകളെക്കുറിച്ചാണ് ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്. സമൂഹത്തിന്റെ പൊതു പിതൃബോധങ്ങളിലെ നർത്തകിയുടെ കർതൃത്വ സംഘർഷങ്ങൾ, പാശ്ചാത്യ ഭാവനയിലെ ക്ഷേത്ര നർത്തകി / ദേവദാസി സ്വത്വസങ്കൽപങ്ങളും സാംസ്കാരിക പ്രയോഗങ്ങളും കലയുടെ സാംസ്കാരിക ബോധങ്ങൾ, സ്ത്രീയിൽ നിന്ന് നർത്തകിയിലേക്കുള്ള പരിണാമങ്ങൾ, ഈ രണ്ട് കർതൃത്വ നിർമ്മിതികളിലെ സംഘർഷങ്ങൾ, ആത്മബോധങ്ങളിലെ, ചരിത്ര സങ്കൽപനങ്ങളിലെ, എഴുത്തിലെ അതുൽപാദിപ്പിക്കുന്ന സാമൂഹിക ആവിഷ്കാരങ്ങളുടെയും പ്രതിസന്ധികളുടെയും സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയ മാനങ്ങളും പല തരം വ്യക്തി ബോധങ്ങളുമാണ് ഈ ലക്കത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്തമായ കാഴ്ചപ്പാടിൽ നിന്ന് നൃത്തത്തെ നോക്കിക്കാണുന്ന ഒരു പറ്റം പെൺകൂട്ടായ്മയുടെ ആവിഷ്കാരത്തെ സമാഹരിച്ചിരിക്കയാണിവിടെ .

കേരളത്തിനകത്ത് നൃത്തപാരമ്പര്യത്തിലൂന്നിയ ചിന്തകളിൽനിന്ന് വേറിട്ട അഭിപ്രായങ്ങൾക്കും തുറന്നെഴുത്തുകൾക്കും ഇടപെടലുകൾക്കുമുള്ള സാമൂഹ്യ സാഹചര്യങ്ങൾ പരിമിതമായിരിക്കുമ്പോൾ സംഘടിതയുടെ ഈ ലക്കം നർത്തകരുടെയും പ്രേക്ഷകരുടെയും കാഴ്ചശീലങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നവയും ചിന്തിപ്പിക്കുന്നവയുമായിരിക്കുമെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. കൂടാതെ പാരമ്പര്യ നൃത്തരൂപങ്ങൾ മുതൽ സമകാലിക നൃത്താവിഷ്കാരങ്ങൾ വരെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുന്ന ഈ ലക്കം കേരളത്തിന്റെ നൃത്തചരിത്രത്തിൽത്തന്നെ പ്രധാനമായ ഒരിടം പിടിക്കുമെന്നതിൽ സംശയമില്ല .

ചർച്ചാവിഷയം

മേഘ മൽഹാർ
എഴുത്തുകാരി,
സാമൂഹ്യ മാധ്യമങ്ങളും
ആനുകാലികങ്ങളിലും
എഴുതുന്നു



'നർത്തകി' : കർതൃത്വ സംഘർഷങ്ങളുടെ പാഠങ്ങൾ

ശരീരത്തിന്റെ ഏറ്റവും പ്രകടനപരമായ സാധ്യതയാണ് 'നൃത്തം'. വികാരാവിഷ്കരണത്തിനോ ആശയസംവേദത്തിനോ വേണ്ടി നടത്തുന്ന ശാരീരികചലനങ്ങളെയാണ് 'നൃത്തം' എന്ന വാക്ക് കൊണ്ട് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. മനുഷ്യരുടെയും മൃഗങ്ങളുടെയും ഇടയിൽ നടക്കുന്ന അവാചികമായ ആശയസംവേദനരീതിയാണിത്. നൃത്തം ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീയാണ് 'നർത്തകി'. ചരിത്രവും ഭാഷയും സമൂഹവും വ്യത്യസ്ത പരികൽപനകളാണ് ഓരോ കാലത്തും നർത്തകിക്ക് നൽകിയിട്ടുള്ളത്.

ചരിത്രാതീതകാലം മുതൽ ഏറ്റവും സമകാലികമായിട്ടുള്ള നൃത്തചരിത്രത്തിലെ 'നർത്തകി' സങ്കൽപങ്ങളിൽ യാഥാസ്ഥിതിക സദാചാരബോധവും, പിതൃ/പൊതുബോധവും, സവർണമേധാവിത്ത ബോധവും നിരന്തരം ഇടപെടുന്നുണ്ട്. പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനത്തിൽ തന്നെ തമിഴ് പാരമ്പര്യത്തിൽ വേരോടി പടർന്ന ദേവദാസി സമ്പ്രദായം പരിഷ്കരണ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രഹരമേറ്റ് തകർന്നുപോയതിന് കാരണമായ സദാചാരബോധവും അതുണ്ടാക്കിയ അവസ്ഥകളും നൃത്തചരിത്രത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയവായനകളാണ് സാധ്യമാക്കുന്നത്. നൂറ്റാണ്ടുകൾ പിന്നിട്ട ഒരു നൃത്തപാരമ്പര്യം ആധുനികതയുടെ കടന്നുവരവോടെ കുറ്റകൃത്യങ്ങളുടെ പട്ടികയിലേക്ക് നീങ്ങുകയും ചെയ്തു. ബ്രിട്ടീഷ് കൊളോണിയലിസം ജന്മം നൽകിയ കുറ്റവാളി ഗോത്രങ്ങൾ എന്ന ആശയത്തിന് സമാനമാണിത്. അധിനിവേശാധികാരവുമായി ഒരു തരത്തിലുമുള്ള ഒത്തുതീർപ്പുകൾക്കും വിനിമയങ്ങൾക്കും തയ്യാറാവാതിരുന്ന ഗോത്രവാസികളാണ് അവിടെ ജന്മനാ 'കുറ്റവാളി'കളായിത്തീർന്നത്. ഇവിടെയാകട്ടെ സൗന്ദര്യ - സദാചാര സങ്കൽപവുമായിട്ടുള്ള വിനിമയങ്ങളുടെ അഭാവമാണ് 'നർത്തകി'കളെ കുറ്റവാളികളാക്കിത്തീർത്തത്. പതിനെട്ടും പത്തൊൻപതും ശതകങ്ങളിൽ അക്കാലത്തെ ഇതര സ്ത്രീവിഭാഗങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി സാമൂഹിക നിർവാഹകശേഷി കൈവരിച്ചവരായിരുന്നു ദേവദാസികൾ. മാതൃഗൃഹങ്ങളിൽ പാർക്കുകയും ഉന്നത വിഭാഗങ്ങളിലെ പുരുഷന്മാരുമായി ലൈംഗികബന്ധങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടുകയും ചെയ്ത അവർ അഭ്യസ്തവിദ്യരുമായിരുന്നു. അക്കാലത്തെ നർത്തകിമാരുടെ രചനകളിൽ പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ ഹിന്ദുസമൂഹത്തിനകത്ത് ദേവദാസികൾ കൈയാളിയിരുന്ന കർക്കശമായ പെരുമാറ്റ - സദാചാര വ്യവസ്ഥകൾ ഈ സ്ത്രീകൾക്ക് മേൽ അടിച്ചേൽപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു, എന്നത് തിരസ്കരിക്കുവാനും സാധിക്കുകയില്ല.

'സ്ത്രീ' - സമൂഹം ,നൃത്തം എന്നീ പരികൽപനകളിൽ

'സ്ത്രീ' എന്നും ചർച്ചാവിഷയമാണ്. ചരിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ അവസ്ഥകളെ മ

റികടന്ന് ഏറ്റവും സമകാലിക സ്ത്രീയവസ്ഥകളിൽ വരെ സ്വാതന്ത്ര്യപ്രഖ്യാപനം നടത്തുമ്പോഴും തുറന്നകാഴ്ചപ്പാടുകൾ പങ്കുവെക്കുമ്പോഴും നിരന്തരം ചർച്ചയ്ക്ക് വിധേയപ്പെടേണ്ടി വരുന്ന അവസ്ഥയാണ് സ്ത്രീക്കുള്ളത്. സമൂഹത്തിന്റെ കോണുകളിലും തുറസ്സുകളിലും ഇടുക്കങ്ങളിലും പടർന്നു പന്തലിച്ചു നിൽക്കുന്ന അധികാരരൂപങ്ങളെയും ഉച്ചനീചത്വങ്ങളെയും, പൊതുരംഗത്ത് സംഘടിപ്പിക്കുന്ന തുറന്ന, കൂട്ടായ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ മാത്രമാണ് കുറഞ്ഞപക്ഷം മറികടക്കാനെങ്കിലും പറ്റുന്നത്. സ്ത്രൈണതയെക്കുറിച്ച് നിലനിൽക്കുന്ന പൊതു/പിതൃ ബോധങ്ങൾ സ്ത്രീയുടെ രാഷ്ട്രീയ നിർവാഹകത്വങ്ങളെ എതിർക്കുന്നവയാണ്. പണം, അധികാരം, കുടുംബത്തിനു വെളിയിലേക്കുള്ള യാത്ര എന്നിവയൊക്കെ സ്ത്രീയുടെ പരസ്യ സാമൂഹ്യസാന്നിധ്യത്തെ പ്രശ്നഭരിതമാക്കുന്നു.

സ്ത്രീയുടെ ശരീരഘടന തന്നെ സാമൂഹികമായ പൊതു ഇടങ്ങൾക്ക് ചേർന്നതല്ല എന്ന സങ്കല്പം തന്നെ വളരെ പ്രബലമാണ്. അതിനാൽ സ്ത്രീകൾ കുടുംബവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായി നില നിൽക്കണമെന്നാണ് പൊതു/പിതൃ ബോധങ്ങൾ പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നത്. സ്ത്രീയുടെ സമര ജീവിതത്തിന്റെ തുടക്കം കുടുംബത്തിലാണ്. ആൺകോയ്മാകുടുംബഘടനയും പുരുഷാധീശവ്യവസ്ഥയും സ്ത്രീക്കെതിരെ ഉന്നയിക്കുന്ന പലതരം മൂല്യവിചാരങ്ങളുടെ മറികടക്കലുമാണ് സമരവും രാഷ്ട്രീയവുമായി മാറുന്നത്. ജാതി മുതൽ കൊളോണിയലിസം വരെയും മതം മുതൽ വിപണി വരെയുമുള്ളവ കുടുംബത്തെ പുനർനിർണയിച്ചു. പെൺ ഭ്രൂണഹത്യ മുതൽ സ്ത്രീ വിദ്യാഭ്യാസവും വസ്ത്രധാരണവും ലൈംഗിക സദാചാരവും പ്രണയവും ശരീരശുദ്ധിയും വിവാഹവും മാതൃത്വവും വൈധവ്യവും തൊട്ടുള്ള ഏതവസ്ഥയിലും സ്ത്രീ അനുഭവിക്കുന്ന കടുത്ത വിവേചനങ്ങൾ ഇന്നും ഏറിയും കുറഞ്ഞും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്.

ഒരുഭാഗത്ത് കുടുംബത്തെ കൂടുതൽ ജനാധിപത്യപരമായ രീതികളിൽ വിഭാവനംചെയ്യുന്നതിനും ആൺ പെൺ ഭേദത്തോടിണങ്ങാത്ത ലൈംഗികതയുള്ളവർക്ക് കൂടി കുടുംബം ഉണ്ടാക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ലോകം മുഴുവനും നടന്നുവരുന്നു. എന്നാൽ മറ്റൊരു വശത്ത് കൂടി വ്യവസ്ഥാപിത ശക്തികൾ പലതരം അനീതികളെയും അതിക്രമങ്ങളെയും ന്യായീകരിക്കുന്നതിനായി പിതൃകേന്ദ്രീകൃത യാഥാസ്ഥിതിക കുടുംബമൂല്യങ്ങളെ നേരിട്ടും അല്ലാതെയും പിടിച്ചാണയിടുന്നു.

രുക്മിണി ദേവി അരുൺഡേൽ

“സ്ത്രീ സ്ത്രീയായി ജനിക്കുകയല്ല, സ്ത്രീയായി പരിണമിക്കുകയാണ്” (സിമാൺ ദി ബുവേ സെക്കൻഡ് സെക്സ്)സ്ത്രീയുടെ കർതൃത്വ നിർമ്മിതിയുടെ ഇടപെടലുകൾ ഈ പ്രസ്താവനയിൽ നിന്നുതന്നെ മനസ്സിലാക്കാം. സത്യത്തിൽ സ്ത്രീ എന്ന വിഷയത്തിൽ ഗുരുതരമായ എന്തെങ്കിലും പ്രശ്നങ്ങൾ ഉണ്ടോയെന്ന ചോദ്യമാണ് നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹ്യ ചർച്ചകളിൽ നിന്നും ഉയർന്നുവരുന്നത്. അനശ്വരമായ സ്ത്രീത്വത്തിന് ഇപ്പോഴും അനുയായികൾ ഉണ്ടെന്നത് സത്യമായ ഒരു യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. നരവംശത്തിൽ പെൺവർഗ്ഗമുണ്ടെന്ന് എല്ലാവരും ഒരേസ്വരത്തിൽ പറയും. കഴിഞ്ഞ കാലങ്ങളിലെന്നപാലെ ഇന്നും മനുഷ്യരാശിയുടെ മൊത്തം സംഖ്യയുടെ പകുതിയോളം പെൺവർഗ്ഗമാണ്. എങ്കിലും ആവർത്തിച്ച് ഉരുവിടുന്ന വസ്തുത ‘സ്ത്രീത്വം അപകടത്തിലാണ് ’ എന്നുള്ളതാണ്. അവർ നമ്മെ ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുന്നത് ‘സ്ത്രീ ആകുക, സ്ത്രീ ആയിരിക്കുക, സ്ത്രീ ആയി രൂപാന്തരപ്പെടുക’ എന്നതുമാണ്.

‘നർത്തകി’ - കർതൃത്വ സംഘർഷങ്ങളുടെ സാമൂഹ്യപരമായ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ

സാമൂഹ്യജീവിയായ മനുഷ്യന്റെ സ്വത്വത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ അതാതു കാലത്തെ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. വ്യക്തികളെ സമൂഹത്തിനിണങ്ങുന്ന മനുഷ്യക്കുട്ടികളാക്കുന്നതു പോലെ വ്യക്തികളെ ഉല്പാദനവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് അനുയോജ്യമാക്കുന്ന പ്രക്രിയാണ് ‘കർതൃത്വ രൂപീകരണം’. കർതൃത്വം ഒരാൾ ആർജിക്കുന്ന സ്ഥാനമാണ്. നേരെ മറിച്ച് ജന്മസിദ്ധമായി രൂപപ്പെടുന്ന ഒന്നല്ല. അത് സാമൂഹിക

നിർമ്മിതിയുടെ ഭാഗമാണ്. പേരിട്ട് വിളിക്കപ്പെടലുകളിലൂടെയും സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നതിലൂടെയുയാണ് കർതൃത്വരൂപീകരണം സാധ്യമാകുന്നത്. ഒരോ കുഞ്ഞും ജനിച്ചു വീഴുന്നത് മാതാപിതാക്കളുടെ ചില പാരമ്പര്യ സ്വഭാവങ്ങളോടുകൂടിയാണ്. ജനിതകമായി കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ജൈവസ്വഭാവങ്ങൾ മാത്രമാണ് അച്ഛൻ/അമ്മയിൽ നിന്നും പാരമ്പര്യമായി കുട്ടിക്ക് ലഭിക്കുന്നത്. മറ്റ് സ്വഭാവ വിശേഷങ്ങളെല്ലാം സമൂഹത്തിൽ നിന്നും ആർജ്ജിക്കുന്നതാണ്. സമൂഹത്തിൽ ഒരാൾ ജനിച്ചു വീണത് മുതൽ മരണം വരെ നടക്കുന്ന നിരവധി അനുഷ്ഠാനങ്ങളും വ്യവഹാരങ്ങളും ഒരോ കുട്ടിയേയും പ്രത്യേക രീതിയിൽ പെരുമാറുന്ന വ്യക്തിയാക്കി മാറ്റുന്നു.

ഒരു വ്യക്തി ഭാഷയിലൂടെ, വിളികളിലൂടെ, സംബോധനകളിലൂടെ പോലീസോ കള്ളനാ, അധ്യാപകനോ നർത്തകിയോ ആരുമായി മാറും. ഒരു മൂർത്ത വ്യക്തി മൂർത്ത കർത്താവായി മാറുന്നത് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ സംബോധനകളിലൂടെയാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രം നിരന്തരം സംബോധന ചെയ്യുന്നതിലൂടെ ഒരാളെ 'കറുത്ത' 'വെളുത്ത' 'സവർണ്ണ' 'അവർണ്ണ' വ്യക്തികളാക്കി മാറ്റുന്നത് നമുക്ക് നിരീക്ഷിക്കാൻ കഴിയും.

സമൂഹത്തിൽ 'നർത്തകി' എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്നത് വർഷങ്ങളോളം ശാസ്ത്രീയ നൃത്തം അഭ്യസിക്കുകയും , വേദികളിൽ നൃത്തം അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകളെയാണ്. സാമൂഹിക നിർമ്മാണ പ്രക്രിയയുടെ പൊതുബോധ സങ്കല്പനമാണിത്. ശാസ്ത്രീയമായി നൃത്തം പഠിക്കാതെ നൃത്തം ചെയ്യുന്നവരെ പൊതുവേദികളിൽ നർത്തകിമാരായിക്കാണാൻ സാധിക്കാറില്ല. ശാസ്ത്രീയനൃത്തത്തിന്റെ അപരമെന്ന് ചരിത്രം അയാളപ്പെടുത്തിവെച്ചിരിക്കുന്ന നാടോടി നൃത്തരൂപങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ത്രീകളെയും പൊതുവേദികളിൽ 'നർത്തകി'മാരായി ആരാധിക്കാറോ സ്ഥാനം കൊടുക്കാറോ ഇല്ല. ഭാവചലനങ്ങളുടെ പ്രകാശനത്തിന്റെ അളന്നുമുറിച്ച കൃത്യതയും വ്യക്തതയും ധാർമികതയും നൃത്തത്തിന്റെ ശാസ്ത്രീയതയെ നിർണയിക്കുന്നു. ശാസ്ത്രീയവിഭാഗത്തിൽപെടാത്ത നൃത്തരൂപങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നവർ 'കലാകാരികൾ' എന്ന വിഭാഗത്തിലാണ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

'നൃത്തം' എന്ന വാക്കിൽ തന്നെ ചില പൊതുബോധ സങ്കല്പനങ്ങൾ ഒളിഞ്ഞുകിടക്കുന്നുണ്ട്. പ്രത്യേകമായ ചട്ടക്കൂടിനുള്ളിൽ നിന്നു കൊണ്ടാണ് ആ വാക്കിനെ നമ്മൾ കാണാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. 'നൃത്തം' എന്ന കലാരൂപം ആസ്വദിക്കുന്ന കാണികളുടെ കാഴ്ച ബോധത്തെ നിർമ്മിച്ചെടുത്ത സാമൂഹികപ്രക്രിയയും അത്തരത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടതാണ്. 'നൃത്തം കാണാൻ പോകുന്നു' എന്നു പറയുമ്പാൾ ഏതു നൃത്തമാണ് ഭരതനാട്യമോ അതോ മോഹിനിയാട്ടമോ എന്ന ചോദ്യമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. നൃത്തം പഠിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നു പറയുമ്പാൾ പറയുന്നയാൾ ഉദ്ദേശിക്കുന്നതും കേൾക്കുന്നയാൾ വിചാരിക്കുന്നതും ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തരൂപങ്ങളായ ഭരതനാട്യം, മോഹിനിയാട്ടം എന്നിവ പഠിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നു തന്നെയാണ്. ശാസ്ത്രീയനൃത്തം ആസ്വദിക്കുന്ന കാഴ്ച ലോകവും സവർണ ബോധത്തെയാണ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. നൃത്തം ചെയ്യുമ്പാൾ നർത്തകിയുടെ മുദ്രകളിലൂടെയും ചുവടുകളിലൂടെയും മുഖാഭിനയത്തിലൂടെയും സംവേദനം ചെയ്യുന്ന ഭാഷ സംവേദനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് ആ ഭാഷ മനസ്സിലാക്കുന്ന ആളുകളിലേക്ക് മാത്രമാണ്. കുലീനസ്ത്രീയുടെ ഭാവത്തെയും രൂപത്തെയും ഭാഷയെയും മാത്രമാണ് ശാസ്ത്രീയനൃത്തം ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്.

ബാലസരസ്വതി

സമകാലികമായി ശാസ്ത്രീയനൃത്തത്തെ ഉപയാഗപ്പെടുത്തിക്കാണ്ട് അതിന്റെ രൂപത്തിന് കുറേയധികം വ്യതിയാനങ്ങളാക്കെ വരുത്തി 'കണ്ടംപററി ഡാൻസി' നോടും 'തിയേറ്ററി' നോടും സംയോജിച്ചുകാണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുമ്പാൾ മാത്രമാണ് നായികാ സങ്കല്പങ്ങളിൽ കുറേയെങ്കിലും മാറ്റമുണ്ടാകുന്നത്. സാമൂഹികമായ കാര്യങ്ങളിൽ നിരന്തരം ഇടപെടുകയും തങ്ങളുടെ നിലപാടുകൾ നൃത്തത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നർത്തകർ മാത്രമാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള മാറ്റങ്ങൾക്ക് തുനിയുന്നത്. അല്ലാത്തവർ, ഒന്നിനെയും എതിർക്കാതെ ഒന്നിനെയും ചോദ്യം ചെയ്യാതെ വളരെ സുരക്ഷിത സ്ഥാനത്ത് നിന്നു കൊണ്ട് നൃത്തം ചെയ്യുകയാണ്. മാറ്റമില്ലാത്ത ഒന്നിനെ, നമ്മൾ ഇതാണ് ശരിക്കും ശാസ്ത്രീയ നൃത്തമെന്നു പറഞ്ഞ് അംഗീകരിക്കുകയും പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നർത്തകി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന 'ഉടൽ' സ

വർണ്ണ പൊതുബോധത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷമായ പ്രതീകമാണ്. ലോകത്തെമ്പാടും അരങ്ങേറുന്ന നൃത്തോത്സവങ്ങളിൽ നർത്തകി അരങ്ങിലെത്തുന്നത് വർണ്ണപ്പകിട്ടുള്ളതും വിലകൂടിയതുമായ പട്ടുവസ്ത്രങ്ങളണിഞ്ഞുമാണ്.

നാളിതുവരെയുള്ള ചരിത്രത്തിൽ ബാലസരസ്വതി, ചന്ദ്രലേഖ തുടങ്ങിയ വളരെ ചുരുക്കം നർത്തകിമാർ മാത്രമാണ് ഇതിനാരു മാറ്റം വരുത്താൻ മുതിർന്നത്. അവർ വളരെ ലളിതമായ വസ്ത്രങ്ങളണിഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് ലോകവേദിയെ കീഴടക്കിയത്. ഇവരുടെ നിലപാടുകൾ വളരെ ശക്തമാണെങ്കിലും എടുത്തുപറയാൻ അപൂർവ്വം നർത്തകികളേ നമുക്കുള്ളൂ. ആടയാഭരണങ്ങളുടെ ഭാവവും മുഖത്തെഴുത്തുകളുടെ മിനുക്കവും ഇന്നും നൃത്തവേദികളിൽ മുൻഗണനയർഹിക്കുന്ന കാര്യമാണ്.

വസ്ത്രങ്ങളിലും ആഭരണങ്ങളിലും മുഖത്തെഴുത്തിലുമുള്ള കലാപരതയെയല്ല ചോദ്യം ചെയ്യുന്നത്. അതിനെ നിർണയിക്കുന്ന സവർണ്ണ ബോധത്തെ മാത്രമാണ് പൊളിച്ചെഴുതുന്നത്. ഏറ്റവും സമകാലികമായി നൃത്തം ചെയ്യുന്ന മല്ലികാ സാരാഭായി നൃത്തത്തിലെ വസ്ത്രധാരണത്തിൽ കുറേയധികം മാറ്റം വരുത്താൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവർ പറയുന്നത് മാറ്റം വരുത്താനായിട്ട് മാത്രം നൃത്തത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗത്തിലും അവർ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല എന്നാണ്. ഒരു കാര്യം പറയാനാവശ്യമായ മാറ്റം വേണമെന്ന് എപ്പോഴാണോ തോന്നുന്നത് അപ്പോഴാണവർ മാറ്റം വരുത്തുന്നത്. അവരുടെ നൃത്ത വസ്ത്രങ്ങൾ രുഗ്മിണീദേവിയുടെ പ്രതിമകളിലെ പരമ്പരാഗത വേഷങ്ങളിൽ നിന്നും പുനരാവിഷ്കരിച്ചതാണ്. എങ്കിലും നൃത്ത വ്യവസ്ഥയിൽ ബാലസരസ്വതിയെയും ചന്ദ്രലേഖയെയും പോലെ മറ്റൊരു തുടർച്ച ശാസ്ത്രീയ നൃത്തവ്യവസ്ഥയുടെ രാഷ്ട്രീയം പൊളിച്ചെഴുതുന്നതായി കാണാൻ കഴിയില്ല. നേരെ മറിച്ച് കണ്ടംപററി നൃത്തവേദികൾ മാറ്റങ്ങളുടേതാണെന്ന് പറയുകയും ചെയ്യാം. മലയാള നർത്തകിമാരിൽ രാജശ്രീ വാര്യരുടെ നൃത്ത-വസ്ത്ര-ആഭരണ സങ്കല്പങ്ങളിലും ആവിഷ്കാരങ്ങളിലുമാണ് വ്യവസ്ഥാപിത സങ്കല്പങ്ങളുടെ ലളിതവൽക്കരണവും മാറ്റത്തിന്റെ തുടക്കവും കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്.

ഭരതനാട്യത്തെ മാത്രം ഉപയോഗപ്പെടുത്തി കൊണ്ട് കണ്ടംപററി നൃത്തത്തോട് യോജിപ്പിക്കാതെ തന്നെ അവർ പുതിയ പരിഷ്കാരങ്ങൾ നടത്തുന്നുണ്ട്. സാധാരണ മനുഷ്യരെ പോലെ പെരുമാറാത്ത ശരീരത്തെ ഒരു പ്രത്യേക രീതിയിൽ പിണക്കങ്ങളെ പോലും സ്റ്റൈലൈസ്ഡ് ആക്കുന്ന ഒരു തരം വല്ലാത്ത ബോധത്തിലുൾക്കൊള്ളുന്ന സവർണ്ണശരീരത്തെ തന്നെയാണ് ഇന്നും, ഭരതനാട്യം ആസ്വദിക്കുവാൻ വരുന്ന കാഴ്ചാസമൂഹം പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത് എന്താണോ അതിനെയാണ് ഭരതനാട്യം എന്ന് പറഞ്ഞ് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതും. ഈ ബോധം ഇത് ചെയ്തുണ്ടാക്കിയവർ ഉണ്ടാക്കിയെടുത്ത ഒരു പരിമിതിയാണ്. മറ്റൊരു തരത്തിൽ നിരീക്ഷിച്ചാൽ ശാസ്ത്രീയ നൃത്തത്തിന് കൃത്യമായ രൂപഘടനയും ഭാഷാഘടനയും നിർണ്ണയിക്കുന്നു. ഇത് ശാസ്ത്രീയ നൃത്തം ചെയ്യുന്നവർ അനുഭവിക്കുന്ന പരിമിതിയായിട്ടാണ് കലാനിരൂപകർ മിക്കപ്പോഴും നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഭരതനാട്യം, മോഹിനിയാട്ടം, കഥകളി, കൂടിയാട്ടം തുടങ്ങിയ നൃത്തരൂപങ്ങൾ അതാത് ഭാഷാബോധത്തെയാണ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. അതിലെ ചുവടുകളും മുദ്രകളും മുഖാഭിനയവുമെല്ലാം അക്ഷരങ്ങളുടെയും വാക്കുകളുടെയും സംയോജനവുമാണ്. ഒരു ഭാഷ കൃത്യമായി കൈകാര്യം ചെയ്യാനുള്ള പദസമ്പത്ത് കൈയിലുണ്ടെങ്കിൽ അതിന്റെ സങ്കല്പനങ്ങളെ വിമർശിക്കുവാനുള്ള ബോധം നമുക്കുള്ളിൽ ഉണ്ടെങ്കിൽ ആ ഭാഷയുടെ പരിമിതിയെന്താണ് എന്നതാണ് മറ്റൊരു വാദം. ആ ഭാഷയിൽ നിന്നു കൊണ്ട് തന്നെ നമുക്കെന്തും പറയാൻ സാധിക്കും. അതിനുള്ള ശ്രമമില്ലാത്തതാണ് പരിമിതിയായിരിക്കുന്നത്.

നർത്തകിയുടെ പൊതുജീവിതത്തിലും വ്യക്തിജീവിതത്തിലും സമൂഹം നിരന്തരമായി ഇടപെടുന്നുണ്ട്. മുഖത്തിന്റെ പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ള ആകൃതി, കണ്ണുകളുടെ ചലനം, വില്ലു പോലെ വളഞ്ഞ് കറുപ്പിച്ച പുരികക്കൊടികൾ, സാവധാനത്തിൽ ഒഴുകുന്നതു പോലെയുള്ള നടത്തം, സാധാരണ ജീവിതത്തിലും അവർ ധരിക്കുന്ന വസ്ത്രങ്ങളിലെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് അങ്ങനെ എല്ലാതരത്തിലും നർത്തകിയുടെ സാമൂഹികപരമായ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ പ്രകടമാണ്. ഒരു സ്ത്രീ ഗോപിക്കുറിയോ കറുത്ത വലിയ പൊട്ടോ ധരിച്ചാൽ, സമൂഹം അവളോട് നർത്തകിയാണോ എന്ന് ചോദിക്കും. ഇത്തരത്തിലുള്ള സാമൂഹിക അടയാളങ്ങൾ നർത്തകിയുടെ ശരീരത്തിൽ ലക്ഷണങ്ങൾ പതിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയിൽ 'ഡാൻസർ' എന്നൊരു ഒറ്റപ്പ

ചന്ദ്രലേഖ

ദത്തിലൂടെയാണ് നൃത്തം ചെയ്യുന്ന ആളുകളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. മലയാളത്തിൽ 'നർത്തകി', 'നർത്തകൻ' എന്നിങ്ങനെ രണ്ടു പദങ്ങളിലായി വേർപെടുന്നു. ഈ വേർപ്പെടുത്തലിൽ തന്നെ കൃത്യമായ വിവേചനം മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും.

'നർത്തകി,'- സാമൂഹിക പൊതുബാധത്തിന്റെ സങ്കല്പനങ്ങൾ

നൃത്തം ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീ ആഹ്ലാദത്തിന്റെ അനുഭൂതികൾ ഏറ്റവും തീവ്രമായി അനുഭവിക്കുന്നത് മറ്റാരുടെയും ഇടപെടലുകളില്ലാതെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തോടു കൂടി നൃത്തം ചെയ്യുമ്പാൾ മാത്രമാണ്. ആളുകളെ നിശ്ശബ്ദമാക്കിക്കൊണ്ട് ഏറ്റവും സ്വതന്ത്രമായി അവളുടെ ചലനങ്ങൾ തിരശ്ചീനമായും ലംബമായും തടഞ്ഞു നിർത്താനാവാതെ ഒഴുകുന്നു. നൃത്തം എന്ന മാധ്യമത്തിലൂടെ നർത്തകി എന്ന കർതൃത്വത്തിലൂടെ സ്ത്രീയുടെ സ്വത്വം ഏറ്റവും സ്വതന്ത്രമായ അനുഭൂതിയായിത്തീരുന്നു. എന്നാൽ വസ്തുതാപരമായി നിരീക്ഷിക്കേണ്ട മറ്റൊരു കാര്യമുണ്ട്. നൃത്തം ചെയ്യുന്ന നീണ്ട മണിക്കൂറുകളിൽ മാത്രമാണ് നർത്തകി അത്തരത്തിലൊരു സ്വാതന്ത്ര്യം അനുഭവിക്കുന്നത്. നർത്തകിയുടെ വേഷം അഴിച്ചു വെക്കുന്നതാടു കൂടി അവൾ 'സ്ത്രീ' ആയി പരിണമിക്കപ്പെടുന്നു. വേദിയിൽ ഒരിടത്തും അധികനേരം ഉറച്ചുനിൽക്കാതെ, ചടുലം ചുവടുകൾ മാറ്റുന്ന നൃത്ത കലയിൽ നർത്തകികൾക്ക് ഉറച്ച നിലപാടുകൾ ആവശ്യമുണ്ടോയെന്ന ആശങ്കയാണ് സാമൂഹിക പൊതുബോധ സങ്കൽപ്പങ്ങൾക്കുള്ളത്. ഭരതനാട്യത്തിലെ നായികസങ്കൽപ്പങ്ങളിൽ നിന്നു വ്യതിരിക്തമായി 'കൗത്വം' എന്ന നൃത്താവിഷ്കാരത്തിലൂടെ ട്രാൻസ്ജെൻഡറുകളുടെ ജീവിതസംഘർഷങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് പ്രശസ്ത ഭരതനാട്യ നർത്തകിയായ രാജശ്രീ വാര്യർ.

മഹാഭാരതത്തിലെ ശിഖണ്ഡി എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെയാണ് രാജശ്രീ ഈ വിഷയം ഭരതനാട്യമായി അവതരിപ്പിച്ചത്. മഹാഭാരതത്തിൽ ബ്രഹന്നളയായി മാറുന്നത് അർജുനനാണ്. ലളിതമായി പറഞ്ഞാൽ പുരുഷന്റെ സ്ത്രീവേഷമാണത്. സ്വത്വം ഒന്നായി ഇരിക്കുകയും മറ്റൊന്നായി ഭവിക്കുകയും ചെയ്യുക മാത്രമേ അർജുനൻ ചെയ്യുന്നുള്ളൂ. ശിഖണ്ഡി അങ്ങനെയല്ല, ദ്രുപദന്റെ മകൾ സത്യത്തിൽ ശിഖണ്ഡിനിയാണ്. പെൺകുട്ടിയായി ജനിച്ച അവളിൽ ചിന്തകൾ കൊണ്ട് പുരുഷഭാവം വന്നുചേരുന്നു. ആൺകുട്ടിയെ പോലെ യുദ്ധമുറകളൊക്കെ അഭ്യസിച്ച ശിഖണ്ഡിനി ആക്ഷേപവും പരിഹാസവും സഹിക്കാൻ പറ്റാതെ കാട്ടിലേക്ക് ഓടുന്നു. കാട്ടിൽ അവൾ ചെന്നുപെടുന്നത് ഒരു യക്ഷപ്രഭുവിന്റെ മുന്നിലാണ്. യക്ഷപ്രഭു നേരെ മറിച്ചുള്ള ആളാണ്. മനസ്സ് കൊണ്ട് പുരുഷനും സ്വഭാവം കൊണ്ട് സ്ത്രീയും. ശിഖണ്ഡിയും യക്ഷപ്രഭുവും ഇവരുടെ ആണ്മയും പെണ്മയും കൈമാറുന്നു. അതിനു ശേഷമാണ് ശിഖണ്ഡിനി ശിഖണ്ഡിയാകുന്നതും മഹാഭാരത യുദ്ധത്തിൽ അർജുനന്റെ തേരാളിയായി വരുന്നതും ഭീഷ്മരെ വധിക്കാൻ കാരണമാകുന്നതും.

സ്ത്രീയായി ജനിച്ച ശിഖണ്ഡിനിയിലെ പുരുഷഭാവം ശരീരത്തിനും മനസ്സിലും ഉണ്ടാക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങൾ നർത്തകി എന്ന നിലയിൽ ശരീരം കൊണ്ട് സംവദിക്കാനുള്ള ശ്രമമായിരുന്നു രാജശ്രീ വാര്യരുടെ കൗത്വം എന്ന നൃത്തഭാഷ. ഈ നൃത്താവിഷ്കാരം മൂന്നാം ലിംഗപ്രശ്നത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നർത്തകിയുടെ രാഷ്ട്രീയ പ്രസ്താവന കൂടിയാണ്. പരിണാമസിദ്ധാന്തത്തിലൂടെ പരിണമിച്ചു ആണും പെണ്ണുമായി വന്നു നിൽക്കുന്നു. അടുത്തത് എന്തായിരിക്കുമെന്നും, ഇതു രണ്ടു കൂടിച്ചേർന്ന് ഒരൊറ്റ ലിംഗമായി തീരുമോ എന്നും, അതോ ഒടുവിലത്തെ അവസ്ഥയാണോ എന്നുമുള്ള കാര്യങ്ങളാണ് 'കൗത്വം' ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്.

നർത്തകിയുടെ 'കർതൃത്വം' വിരഹിണിയായ നായിക സങ്കൽപങ്ങളിലാതുക്കി തീരാതെ, സമൂഹം മാറ്റിനിർത്തുന്ന ലൈംഗിക സ്വത്വങ്ങൾക്ക് ആവിഷ്ക്കാരം നൽകിക്കൊണ്ട്, രാജശ്രീ വാര്യരെ പോലെയുള്ള നർത്തകികളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുമുണ്ട്.

'കല കലയ്ക്ക് വേണ്ടി', 'കല ജീവിതം തന്നെ' എന്ന രണ്ടു വാദമുഖങ്ങളുടെ ഇടയിൽ 'കല ജീവിതം തന്നെ' എന്ന വാദം അവതരിപ്പിച്ച കുട്ടികൃഷ്ണമാരാരെ ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കുന്നു.കാലത്തോട് ചേർന്ന് നിന്നു കൊണ്ട് സവർണ-പിതൃ-അധികാര ബോധങ്ങൾക്കതീതമായി നർത്തകികൾക്ക് നൃത്തം ചെയ്യാൻ കഴിയുന്ന കാലത്തെയും കർതൃത്വ രൂപങ്ങളെയുമാണ് കലാബോധം നിർമ്മിച്ചെടുക്കേണ്ടത്.

സഹായക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. സുനിൽ പി.ഇളയിടം, *ദേശഭാവനയുടെ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്,2019.

2. ദേവിക ജെ., *കുലസ്ത്രീയും ചന്തപ്പെണ്ണു ഉണ്ടായതെങ്ങനെ*, സെന്റർ ഫോർ ഡെവലപ്മെന്റ് സ്റ്റഡീസ്, തിരുവനന്തപുരം, 2010.

3. Soneji, Davesh, (ed.) *Bharatanatyam*, Oxford University Press, Delhi, 2010

4. Chakravarti.Uma, 'Whatever Happened to Vedic Dasi?: Orientalism, Nationalism and Script for the Past', *Everyday Lives Everyday Histories: Beyond the Kings and Brahmins of 'Ancient' India*, Tulika Publications, Delhi, 2006.

5. Raghavan V., 'Bharatha Natya', Madras, *Journal of Music Academy* Vol 45, pp. 233- 62, 1974.

6. Vatsyayan, Kapila, *Indian Classical Dance*, Minstry of Information and Broadcasting, Govt. of India, Delhi 1992.

7. രാജശ്രീ വാര്യർ, *നർത്തകി*, ഡി.സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013.

8. മൃണാളിനി സാരാഭായ് രാധാകൃഷ്ണൻ .കെ (പരിഭാഷ), *ഹൃദയത്തിന്റെ സ്വരം*, ഡിസി ബുക്സ്, 2006.

9. മീര കെ. ആർ, *എന്റെ ജീവിതത്തിലെ ചിലർ*, ഡിസി ബുക്സ്, 2017.

10. നിവേദിത മേനോൻ, ദേവിക ജെ. (പരിഭാഷ), *അകമേ പൊട്ടിയ കെട്ടുകൾക്കപ്പുറം ഇന്ത്യൻ ഫെമിനിസത്തിന്റെ വർത്തമാനങ്ങൾ*, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, 2017.

11. സിമോൺ ദി ബുവെ, ജോളി വർഗീസ്(വിവർത്തനം), *സെക്കന്റ് സെക്സ്*, ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2018.

ഡോ. റോസ് ലിജിയ വി. എം.
നർത്തകിയും സംസ്കൃത സർവകലാശാലയിൽ ഭരതനാട്യം വിഭാഗത്തിലെ അദ്ധ്യാപികയുമാണ്. സ്ത്രീകളുടെ ഉന്നമനത്തിനു വേണ്ടി പ്രവർത്തിക്കുന്ന ലൈഫ് കീ സൊസൈറ്റി ഫോർ സോഷ്യൽ എംപവർമെന്റിന്റെ സെക്രട്ടറിയും പ്രവർത്തകയുമാണ്.

പാശ്ചാത്യ ഭാവനയിലെ ക്ഷേത്രനർത്തകി/ ദേവദാസി സ്വത്വസങ്കൽപങ്ങളും സാംസ്കാരിക പ്രയോഗങ്ങളും

ദേവദാസി/ക്ഷേത്രനർത്തകി എന്നിവയുടെ ചരിത്രം നേർരേഖാഗതിയിലുള്ളതോ, സമയക്ലിപ്തതയിലുള്ളതോ ആയ ഒന്നല്ല. അത് തുറന്നുവെക്കുന്നത് നൂറ്റാണ്ടുകാലത്തെ സ്ഥലപരിസരത്തെയും അതിനകത്തെ സങ്കീർണ്ണമായ സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക പ്രക്രിയയേയുമാണ്. ദേവദാസിയും ദാസിയാട്ടവും ഇന്നു കാണുന്ന സവിശേഷ അവസ്ഥയിലെത്തിയിട്ടുള്ളത് പലതരത്തിലുള്ള ഇടപെടലിലൂടെയും കൊള്ളക്കൊടുക്കലിലൂടെയുമാണ്. സാമൂഹ്യപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ-ഓറിയന്റലിസ്റ്റുകളുടെ തിയോസഫിക്കൽപ്രസ്ഥാനം, ദേശീയപ്രസ്ഥാനം, പരിഷ്ക്കരണപ്രസ്ഥാനം വരെയുള്ളവർ, കൊളോണിയലിസ്ററുകൾ, സാമൂഹ്യസ്ഥാപനങ്ങൾ, പാശ്ചാത്യനർത്തകർ തുടങ്ങിയവരുടെ ഇടപെടലുകൾ ഈ പ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമാണ്.

പാശ്ചാത്യർ ക്ഷേത്രനർത്തകിയെ സാംസ്കാരിക പ്രയോഗമായും അനുഷ്ഠാനമായും ആത്മീയതുടെ പ്രതിഫലനമായും ലൈംഗികാസ്വാദന ഉപാധിയായ കലാവസ്തുവായും വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെടുകയും ഉപയോഗിക്കപ്പെടുകയുമുണ്ടായി. ഈ വസ്തുതകൾകൊണ്ട് പാശ്ചാത്യർ, പാശ്ചാത്യം എന്താണെന്ന് സ്ഥാപിക്കുകയും പൗരസ്ത്യകലകളോട്, പ്രത്യേകിച്ച് പൗരസ്ത്യ നൃത്തങ്ങളോട്, തങ്ങളുടെ നിലപാട് എന്തെന്ന് വ്യക്തമാക്കുകയുമായിരുന്നു. പാശ്ചാത്യ രാജ്യങ്ങളിൽ പൗരസ്ത്യനൃത്തം അവതരിപ്പിക്കുന്നവരെ, പ്രത്യേകിച്ച് നർത്തകികളെയും അതിലെ പൗരസ്ത്യ ഉള്ളടക്കം, വിഷയം എന്നിവയേയും മുൻനിർത്തി രണ്ടുതരം അവതരണവും അവതാരകരും ആണ്

നിലവിൽ ഉണ്ടായിരുന്നത്. അതിൽ ആദ്യത്തേത് കിഴക്കിന്റെ ആശയങ്ങളെയും മൂല്യങ്ങളെയും ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് യൂറോപ്പിൽ തന്നെ പൗരസ്ത്യ നൃത്തം അവതരിപ്പിച്ചിരുന്ന പാശ്ചാത്യനൃത്തസംരംഭ കരും നർത്തകരുമാണ്. ഇവരുടെ നൃത്തശൈലി പൗര സ്ത്യനാടുകളിൽ നിന്നും യൂറോപ്പിൽവന്ന് നൃത്താവ തരണം നടത്തിയ നർത്തകരിൽനിന്നും കണ്ടുപഠിച്ച തോ അല്ലെങ്കിൽ പുസ്തകങ്ങളിൽ നിന്നും വായിച്ച് പരിശീലിച്ചതോ അതുമല്ലെങ്കിൽ, അന്നാടുകളിൽ സഞ്ചരിച്ച് അവിടുത്തെ നൃത്തവിദഗ്ദ്ധരിൽ നിന്നും അഭ്യസനം നേടിയവർ അവതരിപ്പിച്ചതോ ആയ നൃത്ത രൂപങ്ങളായിരുന്നു. രണ്ടാമത്തേതാകട്ടെ പൗരസ്ത്യനാടുകളിൽ തന്നെയുള്ള നർത്തകർ പാശ്ചാത്യനാടുകളിൽ ചെന്നെത്തി അവതരിപ്പിച്ച നൃത്തമായിരുന്നു. ഇവ രണ്ടും പാശ്ചാത്യ കാഴ്ചക്കാ രുടെ സങ്കല്പത്തിനുള്ളിൽ സ്ഥാന പ്പെടുത്തപ്പെട്ടവയും നിലകൊള്ളുന്നവയുമായിരുന്നു. 18-ാം നൂറ്റാണ്ട് മുതൽ ഇന്ത്യയിൽനിന്നും വിദൂര-പൗ രസ്ത്യ മദ്ധ്യ-പൗരസ്ത്യ നാടുകളിൽനിന്നും നൃത്താ വതരണം നടത്തിയവരൊക്കെ അവരുടെ സങ്കല്പ ത്തിൽനിന്ന് ഉരുത്തിരിഞ്ഞ മാനങ്ങൾവെച്ചാണ് വില യിരുത്തപ്പെട്ടത്. ഇതിൽ പല നൃത്താവതരണങ്ങളും സ്വീകരിക്കപ്പെടുകയും അതുപോലെ തിരസ്കരിക്ക പ്പെടുകയുമുണ്ടായി.

ഇന്ത്യൻ നൃത്തത്തിന്റെയും നർത്തകിയുടെയും സ്വരൂപപ്പെടലുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അന്വേഷണങ്ങൾ ഇന്ന് പലകോണുകളിൽ നിന്നുള്ളവയും പല ആശ യാഭിപ്രായങ്ങൾ പങ്കുവെക്കുന്നവയുമാണ് (Meduri: 1996, Reed: 1998, Pallavi Chakravorty: 2001, Erdman: 2002 etal). സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവുമായ ഊന്നലുകളുള്ള അവയിൽ നൃത്തപഠിതാക്കളുടേയും നൃത്തചരിത്രകാരന്മാരു ടേയും കണ്ടെത്തലുകൾ ഏറെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കു ന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യയിലെ വിവിധങ്ങളായ നൃത്തരൂപങ്ങളുടെ പ്രകരണങ്ങളെ ക്രോഢീകരിക്കുകയും ചിട്ടപ്പെടുത്തു കയും പ്രാമാണീകരിക്കുകയും അതിനെ പൗരസ്ത്യനൃത്തരൂപമായി അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രക്രിയയെ നൃത്തരുപത്തിന്റെ സങ്കേതത്തി ലുള്ള മാറ്റമായല്ല ഇവർ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീ യവും സാമ്പത്തികമുമായ താൽപര്യങ്ങളാണ് അവയുടെ മാറ്റിപ്പണിയലിനും രൂപപ്പെടുത്തലിനും നിദാനമായത് എന്നാണ്. 'രാഷ്ട്രീയമായ ആവശ്യ ത്തിനും അന്തർദേശീയമാർക്കറ്റിനും അനുസരിച്ച് സംസ്കാരത്തെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുകയും പ്രോത്സാ ഹിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു പ്രക്രിയ' ഇതിൽ അട ങ്ങിയിരിക്കുന്നുണ്ട് (Bharucha: 1990: 10). പാരമ്പര്യ ത്തിന്റെ കണ്ടുപിടുത്തമായും നിലനിന്നിരുന്ന സ്ഥിര രൂപമായുമാണ് പൗരസ്ത്യനൃത്തം, ക്ഷേത്രനൃത്തം എന്നിവ പാശ്ചാത്യനാടുകളിൽ അക്കാലത്ത് അവത രിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. പാശ്ചാത്യനാടുകളിൽ താമസിക്കുന്ന ഇന്ത്യക്കാരും പാശ്ചാത്യമായ വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയ തദ്ദേശിയരായ വരേണ്യരുമാണ് ഇതിന് ഉദ്യമിച്ചവർ. ആത്മീയവും സത്താപരമായി കലർപ്പില്ലാത്തതുമായ പൗരസ്ത്യമെന്ന സ്വത്വസങ്കല്പം അവതരിപ്പിച്ചു കൊണ്ട് അവർ അതിനനുസരിച്ച ഒരു ഇന്ത്യൻ നൃത്തം സ്വരൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയായിരുന്നു. അക്കാ ലത്തെ ചരിത്രസന്ദർഭം ആവശ്യപ്പെട്ട ദേശരാഷ്ട്ര ഭാവ നയ്ക്ക് അനുരൂപമായ വിധത്തിലുള്ള നിർമ്മിതിയായി രുന്നു അത്.

ഫ്രഞ്ചുകാരനായ കലാപ്രകടനസംഘാടകൻ, ട്രാഡിവെൽ (E.C Tradivel) ആണ് യൂറോപ്പിൽ, പ്രത്യേകിച്ച്, പാരീസുകാർക്കും തുടർന്ന് ലണ്ടൻകാർക്കും ആദ്യമായി യഥാർത്ഥ ദേവദാസി കളെ/ക്ഷേത്രനർത്തകികളെ കാട്ടിക്കൊടുക്കുന്നത്. 1838-ൽ അദ്ദേഹം നൃത്തപ്രകടനത്തിനായി മദ്രാസ് സ്റ്റെയിറ്റിലെ പോണ്ടിച്ചേരിയിൽ ദേവദാസികളായ നർത്തകസംഘത്തെ കണ്ടെത്തുകയും അവതരണ ത്തിന് അനുമതിവാങ്ങുകയും അവരുമായി കരാറുറ പ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. നാല് സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാ രായ മൂന്ന് സംഗീതക്കാരുമടങ്ങുന്ന സംഘമായിരുന്നു അവരുടേത്. തില്ലമ്മാൾ ആയിരുന്നു സംഘത്തെ നയി ച്ചത്. അമ്മണി, രങ്കം, സുന്ദരം എന്നിവരായിരുന്നു മറ്റ് മൂന്നുപേർ (ചിത്രം 1). 1838 ആഗസ്ത് 19-ന് പാരീ

(ചിത്രം 1 അമ്മണി ശില്പം അഗസ്റ്റ് ബരെ)

സിലെ തിയേറ്റർ, റോയൽ അഡൽഫിയിലാണ് അവർ ആദ്യനൃത്തപരിപാടി അവതരിപ്പിച്ചത്. ബോർ (Joep Bor) ഇതേക്കുറിച്ച് ഇങ്ങനെയാണ് പറയുന്നത്:

പാരീസിലെ പത്രങ്ങൾ ദേവദാസി നൃത്തസംഘത്തിന്റെ വരവിനെ അസാധാരണ സംഭവമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. 'കൗതുകമുണർത്തുന്ന അന്യരെ'-ക്കുറിച്ചുള്ള സംസാരമായിരുന്നു പട്ടണം നിറയെ. ഒരു പ്രൊഫഷണൽ ഇന്ത്യൻ നൃത്തസംഘം ആദ്യമായാണ് ദീർഘയാത്ര ചെയ്ത് യൂറോപ്പിൽ എത്തുന്നത്. സാധാരണ നർത്തകരോ കേവല വേശ്യകളോ അല്ലെന്നും യഥാർത്ഥ ഇന്ത്യൻ നർത്തികളാണ് (Bayaderes) തങ്ങളെന്നും ഇതുവഴി ദേവദാസികൾക്ക് അവിടെ സ്ഥാപിക്കാനായി (2010: 29)

ദേവദാസികളും അവരുടെ നൃത്തവും സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടത് ആവേശത്തോടെയും അത്ഭുതത്തോടെയുമായിരുന്നുവെന്ന് അവരുടെ നൃത്തത്തെക്കുറിച്ച് അവിടുത്തെ പത്രം എഴുതിയ ദീർഘമായ വാർത്തകൾ തെളിവുനൽകുന്നുണ്ട്. ഇതിനെ തന്റെ പഠനത്തിൽ ബോർ ഉദ്ധരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്:

അവരുടെ (Bayaderes) നൃത്തം ഞങ്ങൾ ഇതുവരെ കാണാത്തതും ഞങ്ങൾക്ക് ഭാവന ചെയ്തെടുക്കാൻ പറ്റാത്തതുമാണ്. യൂറോപ്പിലെ നർത്തകർ നൃത്തം ചെയ്യുന്നത് പാദംകൊണ്ട് മാത്രമാണ് എന്നാൽ ഇത് അങ്ങനെയല്ല [...] ഭംഗിയോ ഭാവങ്ങളോ ഇല്ലാത്തതാണ് യൂറോപ്പിന്റെ നൃത്തം [...] അവരുടെ ശരീരം ആകമാനമാണ് നൃത്തം ചെയ്യുന്നത്. ശിരസ്സ്, കൈകാലുകൾ, കണ്ണ് എല്ലാം നൃത്തചലനത്തെ അനുസരിക്കുകയാണ് ധ...പ അവരുടെ നൃത്തം അസാധരണവും വികാരസാന്ദ്രവും ആവേശഭരിതവും രസാനുകരണം നിറഞ്ഞതുമാണ്. വിനയവും തിരസ്ക്കാരവും മഹത്വവും ക്രോധവും അതിൽ മേളിച്ചതായി കാണാം. ഒരുതരം കവിതയാണത് [...] (2010: 2930).

ദേവദാസികൾ/ക്ഷേത്രനർത്തകികൾ അവിടെ പരിചയപ്പെടുത്തപ്പെട്ടത് Bayadere എന്ന പേരിലാണ്. Bayadere എന്നതിന് ഇന്ത്യൻ നർത്തകി എന്ന അർത്ഥമാണുള്ളത്. Bailadeira എന്ന പോർച്ചുഗീസ് വാക്കിൽ നിന്ന് കടംകൊണ്ട വാക്കാണ് Bayadere. 16-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ പോർച്ചുഗീസ് കച്ചവടക്കാരനായ പയസ് (Domingos Paes) ആണ് ഇന്ത്യൻ നർത്തകികളെക്കുറിച്ച് പറയാൻ ഈ വാക്ക് ഉപയോഗിച്ചത്. പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനദശകങ്ങളിലും പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യദശകങ്ങളിലും ഈ വാക്ക് ഫ്രാൻസിൽ വ്യാപകമായി ഉപയോഗിക്കുകയുണ്ടായി. ആയിത്തിയെണ്ണൂറ്റിമുപ്പതുകളിൽ Bayadere ഒരു പൗരസ്ത്യഭ്രമം തന്നെ പാരീസുകാരിൽ ഇളക്കിവിടുകയുണ്ടായി. അതിന് കാരണമായത് ക്ഷേത്രനർത്തകികളെക്കുറിച്ച് അന്ന് ഫ്രഞ്ചിൽ പുറത്തുവന്ന എഴുത്തുകളും സാഹിത്യരചനകളുമായിരുന്നു. അതിൽ ഗോയ്ഥെ 1797-ൽ എഴുതിയ Der Gott und die Bajadere (The God and the Bajadere- Goethe: 192---196) എന്ന കാവ്യത്തിന്റെ ഓപ്പറാവതരണവും (1810 മുതൽ 1828 വരെയുള്ള തുടർച്ചയായ അവതരണം) ഹ്യൂഗോയുടെ Les Orientales (1829) എന്നീ കാവ്യരചനകൾ പേരെടുത്തു പറയേണ്ടുന്നവയാണ്.(1)

പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ രണ്ടാം പകുതിയിൽ ദേവദാസികളെ/ക്ഷേത്രനർത്തകികളെ ഉപയോഗിച്ച് നൃത്തനാടകം (Ballet) ചെയ്തവരിൽ ഒരാൾ ഫ്രഞ്ച് നൃത്തസംവിധായകനായ പെറ്റിപ (Marius Petipa)

(ചിത്രം 2 ക്ഷേത്രനർത്തകി-മരിയസ് പെറ്റിപ)

ആയിരുന്നു. നിഖിയ എന്ന ക്ഷേത്രനർത്തകിയുടെ കഥ പറയുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'ക്ഷേത്രനർത്തകി' (La Bayadere-The Temple Dancer) എന്ന നൃത്തനാടകം 1877-ലാണ് അരങ്ങേറിയത് (ചിത്രം 2). ഇന്ത്യൻ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കെട്ടിപ്പടുത്ത അതിൽ ക്ഷേത്രനർത്തകിയായ നിഖിയയും സോളർ എന്ന യോദ്ധാവും തമ്മിലുള്ള അനശ്വരപ്രണയബന്ധത്തിന്റെയും വിശ്വാസത്തിന്റെയും കഥയാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒരു ബ്രാഹ്മണന്റെ ഗൂഢാലോചനയിൽ നിഖിയ കൊല്ലപ്പെടുകയും തന്റെ മരണത്തിലൂടെ സോളർ നിഖിയയെ പിൻതുടരുന്നതുമാണ് കഥാന്ത്യം. ദൈവമാണ് അയാളെ മരണത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്. രാജാ ദുഗ്മന്തന്റെ മകളായ ഹംസന്തിയുമായുള്ള സോളറുടെ വിവാഹദിവസമാണ് അത് സംഭവിക്കുന്നത്. മരണത്തിനുമുന്നേ അയാൾ കറുപ്പു തീറ്റയ്ക്ക് ശേഷമുള്ള നിർവ്വേദാവസ്ഥയിൽ ആത്മാക്കളുടെ ആലയമായ ഹിമാലയസാനുക്കളിൽ നിഖിയയെ ദർശിക്കുന്നുണ്ട്. പൗരസ്ത്യമായ അന്തരീക്ഷവും മനോഭാവങ്ങളും വസ്ത്രാലങ്കാരവും നൃത്തവും ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയാണ് 'ക്ഷേത്രനർത്തകി' അവതരിപ്പിച്ചത്.

പെറ്റിപയുടെ 1887-ൽ പുറത്തുവന്ന 'ഏലസ്സ്' (The Talisman) ക്ഷേത്രനർത്തകിയുടെ തന്നെ മറ്റൊരു കഥയാണ്. പുരാതന ഇന്ത്യയിലാണ് കഥനടക്കുന്നത്. 1830-ൽ താജിയോൺ (Tagione) എന്നയാൾ എഴുതിയ ക്ഷേത്രനർത്തകിയുടെയും ഹിന്ദുനൃത്തത്തിന്റെയും കഥയായ ക്ഷേത്രനർത്തകിയെ (La Bayadere) ഉപജീവിച്ച് എഴുതിയതായിരുന്നു 'ഏലസ്സ്'. ദേവതയായ അമരാവതിയുടെയും അവരുടെ മകൾ നിരിതിയുടെയും കഥയാണ് അതിൽ. ഭൂമിയിലേക്ക് വന്ന നിരിതയെ ലാഹോറിലെ മഹാരാജാവായ നൂറുദ്ദീൻ കാണാനിടവരികയും അവളിൽ അനുരാഗിയാകുന്നതുമാണ് ഇതിലെ കഥാതന്തു. നിരിത, ഭൂമിയിലേക്ക് അയക്കപ്പെടുന്നത് അവളുടെ ഹൃദയത്തെ അവിടുത്തെ ആകർഷണീയതകളിൽനിന്നും പ്രലോഭനങ്ങളിൽനിന്നും എങ്ങനെ പ്രതിരോധിച്ചു നിർത്തണം എന്ന് മനസ്സിലാക്കുന്നതിനാണ്. ദൈവങ്ങളുടെലോകവും മനുഷ്യരുടെലോകവും കോർത്തിണക്കുന്ന നിഗൂഢാന്തരീക്ഷവും സംഭവങ്ങളും നിറഞ്ഞ ഈ നൃത്തനാടകം തുടർന്നുവന്ന മൂന്നുദശകങ്ങളിൽ പ്രസിദ്ധരായ നൃത്തസംവിധായകർ പരിഷ്ക്കരിക്കുകയും പുനഃരവതരിപ്പിക്കുകയുമുണ്ടായി. അവയെല്ലാംതന്നെ അടിസ്ഥാനപരമായി ക്ഷേത്രനർത്തകിയെയും നൃത്തത്തെയും പൗരാണിക ഇന്ത്യൻ അന്തരീക്ഷത്തെയും ആവർത്തിക്കുന്നവയായിരുന്നു. അന്ന പവ്ലോവയെ ഇന്ത്യൻനൃത്തത്തിന്റെ പൊരുൾ അന്വേഷിച്ച് ഇന്ത്യയിൽ എത്തിക്കുന്നത് 'ഏലസ്സ്'ലെ (The Talisman) തന്റെ നൃത്തവും നൃത്താവതരണവുമാണ്.

ഇന്ത്യൻ നർത്തകിയെ, ക്ഷേത്രനർത്തികിയും ദേവനർത്തകിയുമായി യാഥാർത്ഥ്യമാക്കുകയും സ്ഥാനപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന സാഹിത്യരചനകൾ പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യപാദത്തിൽ പുറത്തുവന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. തിയോസഫിസ്റ്റായ എഡ്വിൻ ആർണോൾഡിന്റെ 'ക്ഷേത്രത്തിൽ' (In The Temple) എന്ന രചന അത്തരത്തിലൊന്നായിരുന്നു. അതിൽ ഇന്ത്യൻ നർത്തകിയേയും നൃത്തത്തെയും ആദർശവത്ക്കരിച്ചാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പൗരസ്ത്യ ആത്മീയതയുടെ അല്ലെങ്കിൽ തിയോസഫിയുടെ ആശയബലത്തിലാണ് ഇന്ത്യൻ നർത്തകിയേയും നൃത്തത്തെയും അതിൽ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നത്. സംഗീതത്തിന്റെ അകമ്പടിയിൽ അവൾ ക്ഷേത്രത്തിനകത്ത് ദൈവസന്നിധിയിൽ നൃത്തം ചെയ്യുന്നതിനെ വിവരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്:

> [...] ചില നേരങ്ങളിൽ,
> ക്ഷേത്രാങ്കണത്തിൽ നിങ്ങൾക്കത് കേൾക്കാം
> ഗംഗയെന്ന നർത്തകിയുടെ കാൽച്ചിലമ്പൊലി,
> നൃത്തത്തിന്റെ അർത്ഥഗർഭമാർന്ന ഈരടികൾ
> ദേവന്റെ മുന്നിൽ, ചെണ്ടയുടെ മുഴക്കത്തിൽ,
> കുഴൽവിളിയുടെ മൃദുസ്വനത്തിൽ,
> ചതുരമാർന്ന വഴക്കത്തിൽ, വീണയുടെ
> ലോലതന്ത്രികൾ മീട്ടി കാതിലറയ്ക്കും നാദം
> പ്രണയമാണവൾ പാടുന്നത്,
> നർത്തകിക്കറിയാവുന്ന പ്രണയം- (1887: 56)

ഗംഗയെയാണ് ഇവിടെ നർത്തകി (nautch-girl) യായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അവൾ കാവ്യ നിപുണനായ പണ്ഡിതനോടൊപ്പം വേദങ്ങളിലെയും പുരാണങ്ങളിലെയും ഉപനിഷത്തുക്കളിലെയും അറിവുകളെ പങ്കിടുന്നതിനെ തുടർന്നുവരുന്ന ഭാഗം വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. അവൾ താൻ എങ്ങനെയാണ് അർപ്പിതയായ നർത്തകിയായതെന്ന കഥയും മറ്റുനർത്തകികളിൽനിന്നും താൻ വ്യത്യസ്തയാകുന്നത് എങ്ങനെയെന്നും വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. തികച്ചും ആത്മീയമായ അന്തരീക്ഷത്തിലും അറിവുകളിലുമാണ് ഇതിന്റെ ഇതിവൃത്തവും ഭാവവും കെട്ടിപ്പടുത്തിരിക്കുന്നത്.

ഇന്ത്യൻ നർത്തകിയെക്കുറിച്ചുള്ള മറ്റൊരു രചന സരോജിനി നായ്ഡുവിന്റെതാണ്. ഇന്ത്യൻ നർത്തകികൾ (Indian Dancers) എന്ന പേരിട്ട അത് ആയിരത്തിയെണ്ണൂറ്റി തൊണ്ണൂറിലാണ് ലണ്ടനിൽ നിന്നും പുറത്തുവന്നത് (Sarojini Naidu: 1917). പരമ്പരാഗതവും ശ്രേഷ്ഠവുമായ ഒരു ഇന്ത്യൻ നൃത്തത്തെയും നർത്തകിയേയും അവരുടെ നൃത്തപ്രകടനത്തിലൂടെ 'ആത്മീയമായൊരു സന്തുലനത്തിന്റെ' (of spiritual equilibrium) അനുഭവസ്ഥലമായാണ് നായ്ഡു തന്റെ കവിതയിലൂടെ വിഭാവന ചെയ്തെടുത്തത് (Kameswari A : 2015: 57). നക്ഷത്രങ്ങൾക്ക് കീഴെ നൃത്തം ചെയ്യുന്ന ആദർശരൂപമായിരുന്നു അവരുടെ ഇന്ത്യൻ നർത്തകിക്ക്. മാത്രവുമല്ല അവരുടെ ഭാവനയിലെ നർത്തകികളുടെ മാതൃകാരൂപം ചാരിത്ര്യവതികളായ മദ്ധ്യവർഗ്ഗസ്ത്രീകളായിരുന്നു. ഇത് ഇ

ന്ത്യയിൽ നിലനിൽക്കുന്ന, സാമൂഹികമായി അധഃകൃതരായ ദേവദാസി/ദേവനർത്തകികളുടെ രൂപത്തിനു പകരമായിരുന്നു. കോൺഗ്രസ്സ് പ്രവർത്തകയായ അവർ പരിഷ്ക്കരണവാദികൾക്കൊപ്പം ദേവദാസി വിരുദ്ധപ്രസ്ഥാനത്തെ പിന്തുണച്ചുകൊണ്ട് മുന്നോട്ടുവെച്ചത് സാമൂഹ്യാന്തസ്സുള്ളതും ആത്മീയസത്തയുള്ളതുമായ ഒരു കുലീനനൃത്തത്തെയും നർത്തകിയേയുമായിരുന്നു. അവർ റൂത്ത് സെയിന്റ് ഡനീസിനെയും അവരുടെ ദേവദാസി/ദേവനർത്തകിയുടെ അനുകരണത്തെയും ഇഷ്ടപ്പെടുകയും അവരെ ഇന്ത്യയിലേക്ക് ക്ഷണിക്കുകയും ആതിഥ്യമരുളുകയും ചെയ്തത് ഇത്തരമൊരു നർത്തകരൂപത്തെ മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടാണ്. സരോജിനി നായിഡുവിന്റെയും മേൽപറഞ്ഞ എഡ്വിൻ ആർണോൾഡിന്റെയും ഇന്ത്യൻ നൃത്ത -നർത്തകി മാതൃകകൾ പരിണാമത്തിന്റെയും രൂപപ്പെടുത്തലിന്റെയും ആദ്യചുവടുവെപ്പുകളായിരുന്നു. പരമ്പരാഗതമോ ക്ലാസ്സിക്കലോ ആയ ഒരു ഇന്ത്യൻ നൃത്തരൂപത്തെയും നർത്തകിയേയും ഭാവന ചെയ്തെടുക്കുകയായിരുന്നു ഇത്തരം എഴുത്തുകൾ.

(ചിത്രം 3 റൂത്ത് ഡനീസ് 'രാധ'-1906)

അമേരിക്കൻ ആധുനികനർത്തകികളിൽ പ്രധാനിയായി അറിയപ്പെടുന്ന റൂത്ത് ഡനീസ് തന്റെ നൃത്താവതരണങ്ങളിൽ പൗരസ്ത്യശൈലികളും ആശയങ്ങളും വലിയതോതിൽ ആദേശം ചെയ്ത നർത്തികയാണ്. റൂത്ത് ഡന്നീസിന്റെ അരങ്ങിലെ പേരാണ് സെയിന്റ് ഡനിസ്. ഇന്ത്യൻ നർത്തകിയുടെയും നൃത്തത്തിന്റെയും ഒരു ജനപ്രിയരൂപം അമേരിക്കൻ-യൂറോപ്യൻ കാണികൾക്കിടയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ റൂത്ത് ഡന്നീസിന്റെ പങ്ക് വലുതായിരുന്നു. 1906-ൽ ഡനീസ് അവതരിപ്പിച്ച 'രാധ'എന്ന നൃത്താവിഷ്ക്കാരം ഇന്ത്യൻ സംസ്കാരവും ദർശനവും നൃത്തവും പഠിച്ചതിനുശേഷം ചെയ്തതാണ് (ചിത്രം 3). രാധാകൃഷ്ണ കഥ പറയുന്ന അത് അമേരിക്ക, വിയന്ന, ജർമ്മനി, ഇംഗ്ലണ്ട് തുടങ്ങിയ സ്ഥലങ്ങളിൽ ഏറെ സ്വീകരിക്കപ്പെടുകയുണ്ടായി. വോഡേൽ അരങ്ങിന്റെ പാശ്ചാത്തലത്തിൽ നൃത്താഭ്യസനം നടത്തുകയും പാവാട നൃത്തം (skirt dance) (ചിത്രം 4) അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തുവന്ന അവർ പിൽക്കാലത്ത് നൃത്തം എന്നത് 'ആത്മീയമായ അനുഭവപ്രകടന'മാണെന്നും നർത്തകിക്ക് 'യോഗി'യുടെ പരിവേഷമാണ് ഉള്ളതെന്നും വ്യക്തമാക്കുകയുണ്ടായി (Ruth Denis: 1997: 37-38).

(ചിത്രം 4 റൂത്ത് ഡനീസ് പാവാട നൃത്തം)

ഡനിസ് അവതരിപ്പിച്ച ഇന്ത്യൻ നർത്തകിയുടെയും നൃത്തത്തിന്റെയും മാതൃക സാംസ്കാരികമായി കൃത്യതയുള്ളതോ തനതോ ആയിരുന്നില്ല. എന്നിരുന്നാലും ഇന്ത്യൻദർശനത്തിൽ നിന്നും കണ്ടെടുത്ത ദൈവികമായതും യോഗാത്മകവുമായ രൂപമായിരുന്നു അവർ അതിന് വിഭാവന ചെയ്തത്. ഡനിസിനെ സംബന്ധിച്ച് നൃത്തത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം സൗന്ദര്യവും ആത്മീയാനുഭവവും മെനയുക എന്നതായിരുന്നു. നർത്തകിക്കും കാണികൾക്കും ഒരുപോലെ അനുഭവവേദ്യവുമായിരിക്കും അതെന്ന് അവർ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. 'ദൈവികത നിറഞ്ഞ നൃത്തം' (Dance of Divinity)

എന്നാണ് അവർ അതിനെ വിളിക്കുന്നത് (Ruth Denis: 1997: 38). അതേസമയംതന്നെ അവരുടെ നർത്തകിയും നൃത്തവും സാമ്പത്തികവിജയമായിരുന്നു എന്നതൊരു വസ്തുതയാണ്. ഇതേക്കുറിച്ചുള്ള ഫുൾമറിന്റെ നിരീക്ഷണം പറയുന്നത് 'ഒരേസമയം തന്നെ ഡനീസ് കഴിവുള്ള നൃത്തക്കാരിയും സമർത്ഥയായ കച്ചവടക്കാരിയുമായിരുന്നു' എന്നാണ് (Crystal Fullmer: 2013).

റൂത്ത് ഡനിസിലെ നർത്തകി 'കുലീനയായ ഇന്ത്യൻ സ്ത്രീയെപ്പോലെയാണ് നൃത്തം ചെയ്യുന്നത്' എന്ന് ബറോഡയിലെ രാജ്ഞി അഭിപ്രായപ്പെടുകയുണ്ടായി (Meduri & Spear: 2004: 443). ഡനിസിന്റെ രാധാനൃത്തമാണ് ഈയൊരു അഭിപ്രായ പ്രകടനത്തിന് ഇടവെച്ചത്. ഇന്ത്യയിൽ നർത്തകിയുടെ പദവിയെക്കുറിച്ച് നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹ്യധാരണ എന്താണെന്ന് രാജ്ഞിയുടെ 'കുലീനയായ ഇന്ത്യൻ സ്ത്രീയെപ്പോലെ' എന്ന പ്രയോഗം വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യൻ നർത്തകികൾ, ക്ഷേത്രനർത്തികളാണ് അവരിൽ ഏറെപ്പേരും, ജാതീയമായും ധനപരമായും കുറഞ്ഞ സാമൂഹ്യപദവിയുള്ളവരും ഓരം ചേർക്കപ്പെട്ടവരുമായിരുന്നു. പൊതുവായതോ മാർക്കറ്റിന്റെ അഭിരുചിക്കായി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതോ ആയ പ്രൊഫഷണൽ എന്നുവിളിക്കാവുന്ന നൃത്തമായിരുന്നില്ല അവരുടേത്.

ഡനിസ് ഇന്ത്യൻ നർത്തകിയുടേയും നൃത്തത്തിന്റെയും ആകർഷകമായ ഒരു ജനപ്രിയരൂപം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുകയായിരുന്നു. ഡനിസിന്റെ പൗരസ്ത്യ നൃത്തവും നർത്തകിയും ഏറെ സ്വീകാര്യത നേടിയെങ്കിലും പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനദശകങ്ങളിൽ അമേരിക്കയിൽ ഇന്ത്യൻ നർത്തകർക്കും നൃത്തത്തിനും കിട്ടിയിരുന്ന സ്വീകാര്യത നേരെ വിപരീതമായിരുന്നു എന്നതാണ് വസ്തുത. പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ രണ്ടാംപകുതിയിൽ ഇന്ത്യയിൽനിന്നും അമേരിക്കയിലേക്ക് നൃത്തം അവതരിപ്പിക്കാൻ പോയ നർത്തകികൾ പൊതുവെ അറിയപ്പെട്ടത് നാച്ച് ഡാൻസേർസ് (nautch dancers) എന്ന പേരിലാണ്. 1880-ൽ അഗസ്റ്റിൻ ഡാലി എന്ന തിയറ്റർ ഉടമയുടെ കൂടെ ഇംപ്രസാരിയോൺ തിയറ്ററിനു വേണ്ടിയാണ് ഇന്ത്യൻ നർത്തകികൾ ആദ്യമായി അമേരിക്കൻ രംഗവേദിയിലേയ്ക്ക് എത്തുന്നത്. അവർക്ക് നൃത്തം കലാപ്രകടനം എന്നതിലുപരി ഉപജീവനത്തിനുള്ള വഴിയായിരുന്നു. ഇന്ത്യക്കാരും അമേരിക്കരുമായ നൃത്തചരിത്രകാരന്മാരും പഠിതാക്കളും ഒരുപോലെ അവരുടെ ചരിത്രത്തെ അവഗണിക്കുകയാണ് ചെയ്തത് (Priya Sreenivasan: 2012: 09-13).(2)

നാച്ച് നർത്തകികൾ ദേവദാസികളായ ക്ഷേത്രനർത്തകരായിരുന്നു. അവരിൽ പലരും ചെയ്തിരുന്നത് ദേവദാസി നൃത്തമായ സദിരിന്റെ പരിഷ്ക്കരിച്ച രൂപമായ ഭരതനാട്യമായിരുന്നു. ഇന്ത്യയിൽ സാമൂഹ്യതിന്മ എന്നനിലയിൽ കൊളോണിയൽ ഗവൺമെന്റ് 1872-ൽ അന്വേഷണം പുറപ്പെടുവിച്ച നൃത്തമായിരുന്നു ദേവ

1948-ൽ ദേവദാസിനൃത്തം നിയമപരമായി നിരോധിക്കുന്നതോടെയാണ് അതവസാനിക്കുന്നത്. പൗരസ്ത്യനൃത്തമെന്ന് വിളിക്കപ്പെടുന്ന ഇന്ത്യൻനൃത്തത്തെ,പ്രത്യേകിച്ച് പരമ്പരാഗതവും അനുഷ്ഠാനപരവുമായ ദേവദാസിനൃത്തത്തെ മറ്റൊരു രൂപത്തിൽ മാറ്റിപ്പണിയുന്നതിൽ മേൽപറഞ്ഞ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെയും കൊളോണിയൽ സ്ഥാപനത്തിന്റെയും പങ്ക് വലുതാണ്.

ദാസികളുടേത്. 1892-ണ്ടോടെ ദേവദാസിനൃത്തത്തിന് എതിരായ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ശക്തിപ്രാപിക്കുകയും മുന്നോട്ടുപോകുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. 1948-ൽ ദേവദാസിനൃത്തം നിയമപരമായി നിരോധിക്കുന്നതോടെയാണ് അതവസാനിക്കുന്നത്. പൗരസ്ത്യനൃത്തമെന്ന് വിളിക്കപ്പെടുന്ന ഇന്ത്യൻനൃത്തത്തെ,പ്രത്യേകിച്ച് പരമ്പരാഗതവും അനുഷ്ഠാനപരവുമായ ദേവദാസിനൃത്തത്തെ മറ്റൊരു രൂപത്തിൽ മാറ്റിപ്പണിയുന്നതിൽ മേൽപറഞ്ഞ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെയും കൊളോണിയൽ സ്ഥാപനത്തിന്റെയും പങ്ക് വലുതാണ്. 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനപാദവും 20-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ പകുതിവരെയും മാറ്റിപ്പണിയലിന്റെ പ്രക്രിയ തുടരുന്നുണ്ട്. സാമൂഹ്യപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ-ഓറിയന്റലിസ്റ്റുകളുടെ തിയോസഫിക്കൽപ്രസ്ഥാനം, ദേശീയപ്രസ്ഥാനം, പരിഷ്ക്കരണപ്രസ്ഥാനം വരെയുള്ളവർ, കൊളോണിയലിസ്റ്റുകൾ, സാമൂഹ്യസ്ഥാപനങ്ങൾ, പാശ്ചാത്യനർത്തകർ തുടങ്ങിയവർ ഈ പ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമാണ്.

സ്വദേശികളും വിദേശികളുമായ പൗരസ്ത്യനർത്തകരെന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്നവർ ഇന്ത്യൻ നൃത്തത്തെയും നർത്തകിയേയും സ്വരൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. നർത്തകരല്ലാത്ത തദ്ദേശീയരായ ഉൽപതിഷ്ണുക്കളും പൗരസ്ത്യവാദികളായ തിയോസഫിസ്റ്റുകളുമടങ്ങുന്ന വലിയൊരുനിരയും ഇവർക്കൊപ്പമുണ്ട്. ഇവരെല്ലാംതന്നെ ഒരു യഥാർത്ഥ ഇന്ത്യൻനൃത്തത്തെയും നർത്തകിയേയുമാണ് കണ്ടെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്. ഈയൊരു ശ്രമത്തിന് പല മാനങ്ങളുണ്ട്. ആത്മീയവും ലാവണ്യോന്മുഖവുമായ കലാദർശനം മാത്രമായിരുന്നില്ല അവ. സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ മാനങ്ങളും ഈ ശ്രമത്തിന്റെ ചാലകങ്ങളായിരുന്നു. യൂറോപ്യൻ ധാരണകളാണ് അതിന്റെ ആശയാടിത്തറയായി വർത്തിച്ചത്.

കുറിപ്പുകൾ

വിക്തർ ഹ്യൂഗോവിന്റെയും ഗോയ്ഥെയുടെയും പൗരസ്ത്യനർത്തകികളെക്കുറിച്ചുള്ള സാഹിത്യങ്ങൾ ഫ്രഞ്ചുജനത ആവേശപൂർവ്വം സ്വീകരിക്കുകയുണ്ടായി. വിക്തർ ഹ്യൂഗോവിന്റെ കവിത ല ഓറിയന്റൽസ് (Le Orientales) പുറത്തുവരുന്നത് 1829-ലാണ്. അതിനു വലിയതോതിൽ ആവശ്യക്കാരുണ്ടായിരുന്നു. പുറത്തിറങ്ങിയ അതേവർഷം അതിന് പതിനാലോളം പതിപ്പുകളുണ്ടായി. ഗോയ്ഥെയുടെ Le Dieu et la Bayadere എന്ന കവിത ദ മെയ്ഡ് ഓഫ് കാശ്മീർ (The Maid of Casmere) എന്ന പേരിൽ ഓപ്പറയായി പ്രദർശിപ്പിച്ചു തുടങ്ങുന്നത് 1830-ലാണ്. ദേവദാസികളെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ പാട്ടിനു ഗോയ്ഥെ ആശ്രയിച്ചത്, പെറി സോണോർട്ടിന്റെ വോയേജ് എന്ന കൃതിയെയാണ്. നിഗൂഢയായ പൗരസ്ത്യനർത്തകിയെക്കുറിച്ചു പറയുന്ന ഈ ബാലെ പതിനാലുവർഷത്തോളം പാരീസിലെ ഓപ്പറ തിയറ്ററുകളിൽ ഓടിക്കൊണ്ടിരുന്നു.

20-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യദശകങ്ങളിൽ ഇന്ത്യയിൽനിന്നും അമേരിക്കയിലെത്തിയ ഇന്ത്യൻ നർത്തകികളെയും അവരുടെ ശരീരത്തെയും എങ്ങനെയാണ് സ്വീകരിച്ചതെന്ന് പ്രിയ ശ്രീനിവാസൻ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. അമേരിക്കൻ ഓറിയന്റലിസ്റ്റുകളും അവിടുത്തെ കലാചരിത്രകാരന്മാരും അവരുടെ ശരീരത്തെ സമീപിച്ചതും വ്യാഖ്യാനിച്ചതും അവരുടെ വംശീയമനോഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലായിരുന്നു. ഇന്ത്യൻ നർത്തികളുടെ ബ്രൗൺനൃത്തശരീരത്തിൽ അവർ ഏറെ നിരാശരായിരുന്നു. അതിനെ അവർ അവരുടെ വശ്യമായ പൗരസ്ത്യസങ്കല്പത്തിന് വിരുദ്ധമായ പ്രത്യക്ഷീകരണമായാണ് കണ്ടത്. നൃത്തശരീരം എന്ത് മാനങ്ങൾക്കൊണ്ടാണ് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടത് എന്ന ചോദ്യം അവിടെ ഉയർന്നുവന്നിരുന്നു. കറുത്തനർത്തകിമാരും വെളുത്ത നർത്തകിമാരും നടത്തിയ അവതരണങ്ങളെ പത്രക്കാർ രണ്ട് രീതിയിലാണ് എഴുതികൊണ്ടിരുന്നത് എന്നത് ഇവിടെ എടുത്തുപറയേണ്ട വസ്തുതയാണ്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

Bharucha, Rustom (1990), *Theatre and the World: Essays on Performance and Politics,* South Asia Publications, Columbia.

Bor Joep (2010), 'Mammia Ammani and other Bayderes: Europe's Portrayal of India's Temple Dancers' in Davesh Soneji (ed. Bharatanatyam : A Reader, Oxford University Press, New Delhi.

Erdman, Joan (2002), 'Dance Discourses: Rethinking the History of the "Oriental Dance' in Gay Morris (ed.) *Moving Words , Rewriting Dance*, Routledge, London.

Meduri Avanti (2010), 'Bharathanatyam as World Historical Form' in Davesh Soneji (ed.), *Bharatanatyam : A Reader*, Oxford University Press, New Delhi.

Srinivasan, Priya (2012), *Sweating Saris: Indian Dance As Transnational Labor,*Philadelphia, Pennsylvania.

E-Sources & E-Books

Ayyangar, Kameshwari (2015), 'Sarojini Naidu– Poetising Indian Heritage',

Muse India 57 (2014). n. page. Web. 16 November 2015.

Chakravorty, Pallabi (2001), 'From Interculturalism to Historicism: Reflections on Classical Indian Dance', *Dance Research Journal*, Vol 32 2000-2001

Fullmer, Crystal Jolene (2013), 'The Entertaining Art of Dance Engagement',

http://digitalrepository.unm.edu/thea_etds/19

Goethe (1797 [2002]), The Poems of Goethe, trans. Edgar Alfred Bowring, The Pennsylvania State University, Electronic Classics Series, Jim Manis, Faculty Editor, Hazleton, PA 18202-1291.

Meduri Avanthi and Spear Teffry L (2004), Knowing the Dancer: East Meets West, *Victorian Literature and Culture*, VOL 32 2 2004, Cambridge University Press, http//www.jstor.org/stable 25058678

Naidu Sarojini (1917), *The Golden Threshold,* John Lane Company, London, University of Virginia Library Electronic Text Centre.

Reed Susan A (1998), 'Politics and Poetics of Dance', *Annual Review of Anthropology*,Vol: 27, http/www.jstore.org/stable 223381

St. Ruth Denis (1997), "The Divine Dance." Wisdom Comes Dancing: Selected Writings of Ruth St. Denis on Dance', Kamae A. Miller (ed.), *Spirituality, and the Body* ,Seattle: Peaceworks , 1996. 33-38.

ചർച്ചാവിഷയം

അഡ്വ. കുക്കു ദേവകി.
സാമൂഹ്യ പ്രവർത്തക

നൃത്തം ഒരു രാഷ്ട്രീയ അനുഭവവും ആനന്ദ അനുഭവവും

ഏറ്റവും ചെറിയ പ്രായത്തിൽ നൃത്തം അഭ്യസിച്ചു തുടങ്ങിയ ഒരാളായിരുന്നു ഞാൻ. അതും ഭരതനാട്യം 3 വയസ്സിൽ. ആ പ്രായത്തിൽ തന്നെ നൃത്തത്തിനോട് വല്ലാത്ത ഒരു ഇഷ്ടമുണ്ടായിരുന്നു. സ്ക്കൂളിൽ പഠിക്കുന്ന കാലത്ത് എല്ലാവരേക്കാളും നന്നായി നൃത്തം ചെയ്യുമായിരുന്നു. ഞാൻ പഠിച്ചിരുന്നത് ഒരു കോൺവെന്റ് സ്ക്കൂളിലായിരുന്നു. തൃശ്ശൂരിലുള്ള കേരളത്തിന്റെ അഭിമാനമായ പ്രശസ്തിയുടെ ഉന്നതിയിലിരിക്കുന്ന കോൺവെന്റിൽ. യുവജനോത്സവത്തിന് സ്ക്കൂളിൽ നിന്ന് അന്ന് ഗ്രൂപ്പ് ഡാൻസിനു കുട്ടികളെ സെലക്ട് ചെയ്യുമായിരുന്നു.

യുവജനോത്സവങ്ങളിൽ ഗ്രൂപ്പ് ഡാൻസ് ഏറ്റവും ആകർഷക ഇനമായതുകൊണ്ട് എല്ലാ കുട്ടികൾക്കും ഡാൻസിനു സെലക്ഷൻ കിട്ടണമെന്ന് അതിയായ ആഗ്രഹമുണ്ടായിരിക്കും. ഞാനും എട്ടിലോ ഒമ്പതിലോ പഠിക്കും കാലം ഡാൻസ് സെലക്ഷന് പോയിട്ടുണ്ടായിരുന്നു. പക്ഷെ ഡാൻസ് പഠിപ്പിക്കാൻ വന്ന അദ്ധ്യാപകനും സ്ക്കൂൾ പ്രധാന അദ്ധ്യാപികയും എന്നെ സെലക്ട് ചെയ്തില്ല. അവർ കളിക്കാൻ പറഞ്ഞ സ്റ്റെപ്പ് ഏറ്റവും നന്നായി കളിച്ച എന്നെ അവർ അതിൽ നിന്നും മാറ്റി നിർത്തി. പിന്നീട് അറിയാൻ കഴിഞ്ഞത് ഞാൻ കറുത്തുപോയത് കാരണമാണ് ഡാൻസിൽ ഇടം കിട്ടാതിരുന്നത് എന്നാണ്.

അതുപോലെ തന്നെ ചെന്നൈ കലാക്ഷേത്രയിൽ നിന്ന് നൃത്ത പഠനം കഴിഞ്ഞു വന്ന ഞാൻ തൃശ്ശൂരിലെ തന്നെ അതിപ്രശസ്തമായ ഒരു സ്ക്കൂളിൽ ഡാൻസ് പഠിപ്പിക്കാൻ പോയിരുന്നു. അവരുടെ ആനുവൽ ഡേയുടെ പരിശീലനമായിരുന്നു കൊടുത്തിരുന്നത്. അതിൽ ഏറ്റവും പ്രായം കുറഞ്ഞ വിദ്യാർത്ഥികളുടെ (LKG, UKG ക്ലാസ്സുകാരുടെ) ഡാൻസുണ്ടായിരുന്നു.

ആ നൃത്തത്തിന്റെ നടുവിൽ നിന്നിരുന്നത് കറുത്ത ഒരു പെൺകുഞ്ഞായിരുന്നു. പ്രധാന അദ്ധ്യാപിക എന്നെ വിളിച്ച് ടീച്ചറെ ആ കുട്ടിയെ മാറ്റൂ എന്നു പറഞ്ഞു. ഞാൻ വളരെ ദേഷ്യത്തോടു കൂടി തന്നെ അവരോടു പറഞ്ഞു ആ കുഞ്ഞിനെ അവിടെ നിന്നും മാറ്റിയാൽ ഞാൻ ഇവിടെ ഡാൻസ് പഠിപ്പിക്കുന്നത് നിർത്തും എന്നു. അങ്ങിനെ അവർ നിർബന്ധിതരാ

യിത്തീരുകയാണ് ചെയ്തത്, ആ കുഞ്ഞിനെ അവിടെതന്നെ നിലനിർത്താൻ.

ഞാൻ ഇന്നും അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന വിഷയം മേക്കപ്പിന്റേതാണ്. ഞാൻ മാത്രമല്ല കറുത്തവരായ മിക്കവാറും ഡാൻസ് കളിക്കുന്നവർ അത് ഫേസ് ചെയ്തിട്ടുണ്ടാകും. ഈ മേക്കപ്പ് ആർട്ടിസ്റ്റുകൾ നമ്മളെ മേക്കപ്പ് ചെയ്യുമ്പോൾ തമ്മിൽത്തമ്മിൽ ചിരിയ്ക്കും. ഇത്ര കറുത്തവളെയൊക്കെ എങ്ങനെ മേക്കപ്പ് ചെയ്യും എന്ന ഭാവത്തിൽ. എന്തിന് നിങ്ങളൊക്കെ ഡാൻസ് കളിക്കുന്നു എന്ന നോട്ടത്തോടെയാണ് മേക്കപ്പ് ചെയ്യാറ്.

സംസ്ഥാന സ്‌ക്കൂൾ കലോത്സവത്തിൽ തിരുവനന്തപുരം മുതൽ കാസർഗോഡു വരെ ഒരേ തരത്തിലും മുഖഭാവത്തിലും ഉള്ള ഭരതനാട്യം കളിക്കാരെ മാത്രമേ കണ്ടിട്ടുള്ളൂ. എല്ലാവരേയും ഒരേപോലെയങ്ങു വെളുപ്പിക്കും. എന്നിട്ട് എല്ലാ കുഞ്ഞുങ്ങളുടേയും മുഖത്ത് വിരിയുന്ന നവരസങ്ങളെല്ലാം ഒരേ പോലെയിരിക്കുകയും ചെയ്യും.

എത്ര വ്യത്യസ്ത തലത്തിലുള്ള "ശൃംഗാരങ്ങളൊക്കെ" കാണേണ്ട സ്ഥാനത്ത് ഒരു വ്യത്യസ്തതയുമില്ലാതെ ഒരേ തരത്തിൽ എന്തൊരു ബോറൻ പരിപാടിയാണത്. ഈ വെളുപ്പിക്കൽ മഹാമഹത്തിന് വരുന്ന ചിലവിന് ഒരു കയ്യും കണക്കുമില്ല. ഇങ്ങനെയൊക്കെ വെളുപ്പിച്ച് ക്ലാസ്സിക്കൽ കലകളെ സവർണ്ണ പരിസരത്ത് കൊണ്ടു നിർത്തിയിരിക്കുകയാണ്.

ഭരതാട്യം പോലുള്ള കലകൾക്ക് സവർണ്ണതയുടെ പരിവേഷം കുറച്ചു കാലങ്ങളേ ആയിട്ടുള്ളൂ വന്നു ചേർന്നിട്ട്. പണ്ടത്തെ ദാസിയാട്ടം ആയിരുന്നു ഭരതനാട്യം ആയി മാറിയത്. ദാസിയാട്ടം കളിക്കുന്ന സ്ത്രീകൾക്ക് അക്കാലങ്ങളിൽ സമൂഹത്തിൽ പറയത്തക്ക അംഗീകാരമൊന്നുമുണ്ടായിരുന്നില്ല. താഴ്ന്നവരായിത്തന്നൊണ് അവരെ പരിഗണിച്ചിരുന്നത്. ദാസിയാട്ടത്തിനെ പരിഷ്ക്കരിച്ച് ഭരതനാട്യമാക്കിയപ്പോഴാണ് ഒരു സ്വീകാര്യത ലഭിച്ചത്. അപ്പോഴും 'കുടുംബത്തിൽ പിറന്ന സ്ത്രീകൾ' നൃത്തം ചെയ്യുന്നത് ആരും അംഗീകരിച്ചിരുന്നില്ല.

ഈ അടുത്ത കാലത്താണ് ഭരതനാട്യത്തിന് ഒരു സ്വീകാര്യത ലഭിച്ചത്. പിന്നീട് അത് സവർണ്ണരുടെ കലയായി രൂപാന്തരപ്പെട്ട് വെളുത്തവരുടെ ആട്ടമായി മാറി. സ്വാതി തിരുനാളിന്റെ രാജ കൊട്ടാരത്തിൽ തമിഴത്തിയായ ഒരു നർത്തകി ഉണ്ടായിരുന്നു. കറുത്തിരുണ്ട സുഗന്ധവല്ലി. സ്വാതിതിരുനാൾ സുഗന്ധവല്ലിയുടെ നൃത്തത്തിൽ ആകൃഷ്ടനായി എന്നാണ് ചരിത്രം.

വളരെ തെറ്റായ രീതിയിലുള്ള ഇത്തരം സമീപനങ്ങൾ സാധാരണക്കാരെ നൃത്തത്തിൽ നിന്നും അകറ്റിയിട്ടുണ്ട്. നാട്യക്രമശ്ളോകം പഠിച്ച ഞാൻ നൃത്തമനസ്സിലാക്കുന്നത് ഏറ്റവും ആനന്ദകരമായ ഒന്നായിട്ടാണ്.

നാട്യക്രമശ്ളോകം
ആസ്യേന ആലംബയേത് ഗീതം
ഹസ്തേനാർത്ഥം പ്രദർശയേത്
ചക്ഷുഭ്യാം ദർശയേത് ഭാവം
പദാഭ്യാം താളമാചലേത്
യതോ ഹസ്ത സ്തതോ ദൃഷ്ടി
യതോ ദൃഷ്ടി സ്തതോ മന:
യതോ മന സ്തതോ ഭാവോ
യതോ ഭാവ സ്തതോ രസ:

മുഖം സംഗീതത്തിനനുസരിച്ചും കൈകളിൽസംഗീതത്തിനനുസരിച്ചുള്ള മുദ്രകളും കാലുകളിൽ താളവും ഉണ്ടാകണം. എവിടെയാണോ കൈ അവിടെ കണ്ണുകളും എവിടെയാണോ കണ്ണുകൾ അവിടെ മനസ്സും എവിടെയാണോ മനസ്സ് അവിടെ ഭാവവും എവിടെയാണോ ഭാവം അവിടെ രസവും ഉണ്ടായിരിക്കും. അതായത് ആത്യന്തികമായി രസാധിഷ്ഠതമാണ് നൃത്തം.

രസമെന്നാൽ സന്തോഷം (Enjoyment) കളിക്കുന്നവർക്കും കാണികൾക്കും ലഭിയ്ക്കുന്ന ആനന്ദം ആ ആനന്ദം തന്നെയാണ് നൃത്തത്തിന്റെ ആത്യന്തിക ലക്ഷ്യം. ആനന്ദമെന്നത് ആത്മീയവുമാണ്. അതുപോലെതന്നെ ആക്ടീവുമാണ്. ആ ഒരു ഇടത്തിലെത്താൻ സവർണ്ണ പരിസരങ്ങളോ ദൈവകടാക്ഷങ്ങളോ വേണമെന്നില്ല. കാണികളുമായി ആനന്ദത്തിലാറാടിയുള്ള ഒരു കൊടുക്കൽ വാങ്ങൽ മതിയാകും. എന്റെ നൃത്തം അത്തരത്തിലൊന്നാകുന്നതാണ് എനിക്കിഷ്ടം.

ചർച്ചാവിഷയം

കാവ്യാ കൃഷ്ണ കെ. ആർ.
IIT (BHU) വാരാണസിയിൽ
ഹ്യൂമനിസ്റ്റിക് സ്റ്റഡീസ് വിഭാഗം
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ

നൃത്തം എന്ന സോഷ്യൽ ടെക്സ്റ്റ് : മോഹിനിയാട്ടവും സ്ത്രൈണതയും

കലാരൂപങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങൾ പൊതുവെ അതിന്റെ സങ്കേതങ്ങളെയും സമ്പ്രദായങ്ങളെയും കുറിച്ചാണ് പ്രതിബാധിക്കാറുള്ളത്. എന്നാൽ നൃത്തം എന്ന രംഗകലയെ, അതിൽ ഉൾപ്പെട്ട പ്രദേശത്തെയും ലിംഗനിർമ്മിതിയെയും കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാനുള്ള ഒരു ഇടമായി എങ്ങനെ ഉപയോഗിക്കാം എന്ന് മോഹിനിയാട്ടത്തെ മുൻ നിർത്തിയുള്ള ഒരു അന്വേഷണമാണ് ഈ ലേഖനം .

മോഹിനിയാട്ടത്തെയും മലയാളീസ്ത്രൈണതയുടെ നിർമ്മിതിയെയും കുറിച്ചായിരുന്നു എന്റെ ഗവേഷണം. വിഷയത്തിലേക്ക് എങ്ങനെയെത്തി എന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ട് തുടങ്ങാം . ഗവേഷണ വിഷയം കേരളത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സ്ത്രൈണതയുടെ നിർമ്മിതിയെക്കുറിച്ചാവണം എന്ന് കരുതിയിരുന്നു . ദൈനംദിന ജീവിതത്തിൽ ശരീരത്തെയും സ്ത്രൈണതയെയും കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന പല അനുഭവങ്ങളും ഉണ്ടാകാറുണ്ട് . ഒരു ഉദാഹരണം പറയാം . കേരളത്തിന് പുറത്തുള്ള സർവ്വകലാശാലാ ക്യാമ്പസിൽ പഠനത്തിനായി ചേർന്നപ്പോൾ മലയാളി പെൺകുട്ടികളുടെ ശരീരഭാഷ നോക്കി ഇതൊരു മലയാളി പെൺകുട്ടിയാണല്ലോയെന്ന് മലയാളികളും മറ്റുള്ളവരും കമന്റ് ചെയ്യുന്നത് കേട്ടിട്ടുണ്ട്. ഇതിനെക്കുറിച്ച് ചോദിച്ചപ്പോൾ പലരും പറഞ്ഞത് മലയാളി പെൺകുട്ടികളുടെ നടപ്പിലും ഇരിപ്പിലുമൊക്കെ തിരിച്ചറിയാവുന്ന വിധമൊരു അച്ചടക്കം ഉണ്ടെന്നാണ്.

ഒരു പ്രത്യേക സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലത്തിലോ പ്രദേശത്തിലോ ഒരു ചരിത്ര കാലഘട്ടിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞ ശരീരത്തിന്റെയും ചലനങ്ങളുടെയും അച്ചടക്കപ്പെടുത്തലുകളെയും ശിക്ഷണത്തെയും (disciplining of the body in the every day) ശരീരത്തിന്റെ തന്നെ ലിംഗഭേദ ശിക്ഷണത്തെയും (gendering) പഠിക്കാം എന്ന ചിന്തയാണ് നൃത്തത്തെക്കുറിച്ചും മോഹിനിയാട്ടത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള സാംസ്കാരിക പഠനത്തിലേക്ക് എന്നെ എത്തിച്ചത്. ഏതെങ്കിലും പ്രത്യേക ശരീരഭാഷയെ സത്താവൽക്കരിക്കാനോ സാമാന്യവൽക്കരിക്കാനോ അല്ല ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത് എന്ന് ആദ്യമേ പറയട്ടെ.

നൃത്തത്തിന്റെ പാഠ്യപദ്ധതി, പാഠപുസ്തകങ്ങൾ, അവതരണം, വിഡിയോകൾ , ഫോട്ടോഗ്രാഫുകൾ എന്നിവ വഴി ശരീരത്തിന്റെ ലിംഗഭേദശിക്ഷണത്തെ ക്കുറിച്ച് പഠിക്കാൻ സാധിക്കുമെന്ന് ഗവേഷകർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. നൃത്തം ഒരു 'ടെക്സ്റ്റ് ' ആയി കണ്ടാൽ അത് ആ ദേശത്തിന്റെ ശരീര പെരുമാറ്റ രീതിയെക്കുറിച്ച് പഠിക്കാൻ ഉതകുന്ന ഒരു ഇടമാക്കാവുന്നതാണ്. ഇത്തരത്തിൽ ഒരു ദേശത്തിന്റെ സ്ത്രീശരീര രൂപപ്പെടുത്തലിനെയും സൗന്ദര്യവൽക്കരണത്തെയും നൃത്തം എങ്ങനെ സ്വാധീനിക്കുന്നു എന്ന ആലോചന ശരീരത്തെയും ലിംഗഭേദത്തെയും കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങൾക്ക് പുതിയ സാധ്യതകൾ തുറക്കുന്നു. അങ്ങനെ എന്റെ ഗവേഷണത്തിൽ മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ ചരിത്രവും വർത്തമാനവും അധീശത്വ (hegemonic) മലയാളീസ്ത്രൈണതയെക്കുറിച്ച് പഠിക്കാനുള്ള ഉപാധിയായി മാറി .

മോഹിനിയാട്ടത്തെ ലാസ്യപ്രധാനമായ ഒരു നൃത്തരൂപമായാണ് പൊതുവെ കരുതുന്നത്. ലാസ്യവും താണ്ഡവവും പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ലിംഗവേർതിരിവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതല്ലയെങ്കിലും ലാസ്യം സ്ത്രീകൾക്ക് ചേർന്നതാണ് എന്ന് പരക്കെ കരുതിപ്പോരുന്നു. പുരുഷ കലാകാരന്മാർ മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ തങ്ങളുടെ ഇടം രേഖപ്പെടുത്തിയ ഈ കാലഘട്ടത്തിലും മോഹിനിയാട്ടം ഒരു സ്ത്രൈണകലാരൂപമാണെന്നു തന്നെയാണ് പൊതുവായ ആഖ്യാനം. നൃത്തത്തെ സ്ത്രീകളുടെ കലയായി കരുതുന്ന പ്രവണത ഉണ്ടെങ്കിലും മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഉള്ളപോലെ സ്ത്രൈണതയാണ് അതിന്റെ അടിസ്ഥാനമെന്നുള്ള ശാഠ്യം മറ്റുള്ളവയിൽ സാധാരണ ഇല്ല. മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ ഒരു ഇനം നന്നായി അവതരിപ്പിച്ചു എന്ന് പറയുന്നതിന്റെ പിറകിൽ ഈ നൃത്തരൂപത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവമായി കരുതുന്ന ലാസ്യം നന്നായി കൈകാര്യം ചെയ്തു എന്നതാണ് ഉദ്ദേശിക്കപ്പെടുന്നത്. നൃത്തത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആധികാരിക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഒന്നും ലാസ്യത്തെ സ്ത്രൈണമായി നിർവചിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും മോഹിനിയാട്ടത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഇപ്പോഴും ഈ സമവാക്യം ശക്തമായി നിലനിൽക്കുന്നു.

കഥകളിയുടെ ചടുലചുവടുകളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ മൃദുലവും നിയന്ത്രിതവുമായ ശരീരവിന്യാസവും ലാസ്യത്തിലുള്ള നിഷ്ക്കർഷയും കണ്ടുകൊണ്ട് മലയാളി സ്ത്രീകൾക്ക് ഏറ്റവും ഇണങ്ങുന്ന നൃത്തരൂപമായി ഇത് പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെട്ടു. ഇതെല്ലാം ചേർന്ന് ഒരു 'മലയാളീസ്ത്രൈണതാ'നിർമ്മിതി ബോധപൂർവ്വം നടക്കുന്നുണ്ട് എന്നാണ് എന്റെ പ്രബന്ധം മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്ന വാദം.

ഗവേഷണത്തിനായി പല പ്രധാന നർത്തകികളുമായും അഭിമുഖങ്ങൾ നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ പതിഞ്ഞ താളത്തെയും മറ്റു നൃത്തരൂപങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് വളരെ നിയന്ത്രിതമായ ശരീരത്തിന്റെ ഉപയോഗത്തെയും പറ്റി അവരോടൊക്കെ ചോദിച്ചിട്ടും ഉണ്ട്. ഒരു പ്രധാന നൃത്ത അധ്യാപികയിൽ നിന്ന് കിട്ടിയ മറുപടി 'നല്ല കുടുംബങ്ങളിൽ' പിറന്ന മലയാളീസ്ത്രീകൾക്ക് ഒരു അടക്കവും ഒതുക്കവും' ഇല്ലേ, അല്ലാതെ നമ്മൾ ചന്ത പെണ്ണുങ്ങളെപ്പോലെ പെരുമാറാറുണ്ടോ? ആ അടക്കവും ഒതുക്കവും നമ്മുടെ നൃത്തത്തിലും പ്രതിഫലിക്കണം' എന്നായിരുന്നു. ഇതു പോലുള്ള മനോഭാവങ്ങൾ വേറെ പലരിൽ നിന്നും കേട്ടിട്ടുണ്ട്. മോഹിനിയാട്ടത്തിലെ ചിട്ടകളെയും പരിധികളെയും ഒരു നൃത്തരൂപത്തിന്റെ കണിശമായ പാകപ്പെടുത്തലായിട്ടല്ല മറിച്ച് 'കുടുംബം', 'നല്ല' സ്ത്രീകൾക്ക് ഉണ്ടാകേണ്ട 'നാണം', 'അടക്കം ഒതുക്കം' ഇതൊക്കെയായിട്ടാണ് പൊതുബോധത്തിലും നർത്തകിയുടെ ശിക്ഷണത്തിലും പതിഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. മോഹിനിയാട്ടം നർത്തകർ ഈ നൃത്തരൂപത്തിന്റെ നിയന്ത്രിത ചലനങ്ങളെയും താളത്തെയും കേരളത്തിലെ 'നല്ല' സ്ത്രീയുടെ പ്രതിരൂപമായി (representation) വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും കേരളത്തിലെ ടൂറിസം അഡ്വെർടൈസ്മെന്റുകളിലും സിനിമകളിലും മറ്റും മോഹിനിയാട്ടം കേരളത്തിന്റെ 'സാംസ്കാരി കബിംബം' (cultural icon) ആയി മാറുകയും ചെയ്യുന്നിടത്താണ് മോഹിനിയാട്ടം ഒരു നൃത്തരൂപം/രംഗകല മാത്രമല്ലാതെ, ലിംഗ നിർമ്മിതിയെക്കുറിച്ചും (gender construction)/ലിംഗഭേ ആവിഷ്ക്കാരത്തെ (gender performativity)ക്കുറിച്ചും അപഗ്രഥിക്കാനുള്ള ഒരു ഇടം ആയി മാറുന്നത്.

മോഹിനിയാട്ടം ആദ്യമായി കാണുന്ന ഒരാളിന്റെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുക ഈ നൃത്തരൂപത്തിന്റെ സാവധാ

ഒരു പ്രധാന നൃത്ത അധ്യാപികയിൽ നിന്ന് കിട്ടിയ മറുപടി 'നല്ല കുടുംബങ്ങളിൽ' പിറന്ന മലയാളീസ്ത്രീകൾക്ക് ഒരു അടക്കവും ഒതുക്കവും' ഇല്ലേ, അല്ലാതെ നമ്മൾ ചന്ത പെണ്ണുങ്ങളെപ്പോലെ പെരുമാറാറുണ്ടോ? ആ അടക്കവും ഒതുക്കവും നമ്മുടെ നൃത്തത്തിലും പ്രതിഫലിക്കണം' എന്നായിരുന്നു. ഇതു പോലുള്ള മനോഭാവങ്ങൾ വേറെ പലരിൽ നിന്നും കേട്ടിട്ടുണ്ട്. മോഹിനിയാട്ടത്തിലെ ചിട്ടകളെയും പരിധികളെയും ഒരു നൃത്തരൂപത്തിന്റെ കണിശമായ പാകപ്പെടുത്തലായിട്ടല്ല മറിച്ച് 'കുടുംബം', 'നല്ല' സ്ത്രീകൾക്ക് ഉണ്ടാകേണ്ട 'നാണം', 'അടക്കം ഒതുക്കം' ഇതൊക്കെയായിട്ടാണ് പൊതുബോധത്തിലും നർത്തകിയുടെ ശിക്ഷണത്തിലും പതിഞ്ഞിട്ടുള്ളത്.

നത്തിൽ ഉള്ള ചലനങ്ങളും കസവുള്ള കേരളസാരി കൊണ്ടുള്ള വേഷവിധാനവും ആയിരിക്കും. ഇവ രണ്ടും ലിംഗവും ജാതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സൂചകങ്ങളായി വായിക്കാം. മോഹിനിയാട്ടത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രധാന കൃതിയായ കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടി അമ്മയുടെ മോഹിനിയാട്ടം: ചരിത്രവും ആട്ടപ്രകാരവും (2008,191-193) എന്ന പുസ്തകത്തിൽ മോഹിനിയാട്ടം നർത്തകികൾക്കു നൽകുന്ന ചില നിർദ്ദേശങ്ങൾ നോക്കാം. ചലനങ്ങൾ 'ഇളം കാറ്റിൽ ആടുന്ന നെൽകതിർ പോലെ മൃദുവാകണം' എന്നാണ് പൊതുവായ നിർദേശം. മൃദുലവും ഒഴുക്കാർന്നതുമായ അംഗചലനങ്ങളും ലാളിത്യമാർന്ന ഭാവങ്ങളും അനുശാസിക്കുന്നു. ചടുലമായ ചലനങ്ങളോ അമിതമായ അഭിനയമോ മോഹിനിയാട്ടത്തിനു യോജിച്ചതല്ല. കുലീന സ്ത്രീകൾക്ക് ഉതകുന്ന വിധത്തിൽ അല്ലാത്ത ശൃംഗാര അഭിനയം അരുത്. അരമണ്ഡലത്തിൽ നിൽക്കുമ്പോൾ പാദങ്ങൾ തമ്മിൽ രണ്ടു ഗുലം അകലമേ പാടുള്ളൂ. കഥകളിയിലെ പോലെ കാലുകൾ അകത്തിവെച്ചു താണുനിൽക്കുന്നത് അനുവദനീയം അല്ല. ഉരം വെട്ടിക്കുകയോ, മാറിടം മുന്നോട്ട് തള്ളിപ്പിടിക്കുകയോ, നിതംബം ഇളക്കുകയോ ചെയ്യുന്നത് നിഷിദ്ധമാണ് . കാൽമുട്ടിനു മേലെ കാലുയർത്തി കുടയുന്നതും കാൽ പുറകോട്ടു കുടയുന്നതും അരുതാത്തതാണ്. തല ചുഴറ്റി കൊണ്ട് മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടും ഗതികൾ എടുക്കുന്നത് ശരിയല്ല. ഓരോ നൃത്തരൂപത്തിനും അനുയോജ്യമായ ആഹാര്യം ഉണ്ട്. വെള്ള വസ്ത്രമാണ് മോഹിനിയാട്ടത്തിനു ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഇതിനായി കസവുപുടവ ഞൊറിഞ്ഞുടുക്കാം. നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്ന വിധം ആഭരണം, അലങ്കാരം എന്നിവ വളരെ കുറച്ചു ഉപയോഗിക്കുമ്പോളും ശോഭ നൽകുന്ന 'വിച്ഛിത്തി ' അലങ്കാരരീതിയാണിത്. സഭ്യമായ രീതിയിലുള്ള ശൃംഗാരം, വിരഹം, വാത്സല്യം ഇങ്ങനെ 'കുലീന'സ്ത്രീകൾക്ക് അനുവദനീയമായ ഭാവാവിഷ്കാരങ്ങൾ ആണ് മോഹിനിയാട്ടത്തിനു അനുയോജ്യം എന്നു പല മോഹിനിയാട്ട ഗ്രന്ഥങ്ങളിലും പറയുന്നുണ്ട്. ശരീരത്തിന്റെ നിയന്ത്രിതവും 'സഭ്യവും' ആയ ഉപയോഗം, വസ്ത്ര ആഭരണാദികളിലെ മിതത്വം, ഭാവങ്ങളുടെ അളന്നുകുറിച്ചതും തിരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടതുമായ ഉപയോഗം എന്നിവ ഈ വിവരണത്തിൽ നിന്ന് മനസിലാക്കാം . ചില ശരീരചലനങ്ങളെയും വികാരങ്ങളെയും അവയുടെ പ്രകടനത്തെയും നിറങ്ങളെയും വർണ്ണങ്ങളെയും ആഭരണങ്ങളെയും ബോധപൂർവം ഒഴിവാക്കിയാണ് 'സഭ്യ'മായതും നല്ല സ്ത്രീകൾക്ക് അവതരിപ്പിക്കാൻ കൊള്ളാവുന്നതുമായ നൃത്തരൂപം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നത് എന്ന് ചുരുക്കം. വിമർശനാത്മകമായി വായിച്ചാൽ ഈ നിർദേശങ്ങൾ ഒരു നൃത്തരൂപത്തിനു വേണ്ടി നർത്തകിക്കുള്ളതു മാത്രമല്ല എന്ന് മനസിലാക്കാം. കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക പരിസരത്ത് ഒരു 'പൊതു ഇടത്തിൽ' എങ്ങനെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടാൽ മാന്യമായ കല /കലാകാരി ആയി അംഗീകരിക്കപ്പെടാം എന്നതും ഇതിൽ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട് . മോഹിനിയാട്ടം മുമ്പ് ദാസിയാട്ടം എന്ന പേരിൽ അനുഭവിച്ച അവഗണനയും അവജ്ഞയും പിന്നീട് വള്ളത്തോൾ നാരായണ മേനോൻ കലാമണ്ഡലം പോലെ ഒരു പൊതുസ്ഥാപനത്തിൽ ഈ നൃത്തത്തെ സ്ഥാപിക്കാൻ എടുത്ത ബദ്ധപ്പാടുകളും മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ മധ്യവർഗ /സവർണ്ണ സ്ത്രീകൾക്ക് പൊതു ഇടങ്ങളിൽ ആടാനുള്ള നൃത്തമായി മാറ്റിയെടുക്കാൻ ഈ പുസ്തകം നടത്തുന്ന ശ്രമങ്ങളെ കുറ്റപ്പെടുത്താനാവില്ല . എന്നാൽ വസ്ത്രധാരണത്തിന്റെ ചരിത്രവും അതിനു വേണ്ടിയുള്ള സമരങ്ങളും ശരീരഭാഷയെയും ജാതിയെയും കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങളും നൽകിയ തെളിച്ചങ്ങളിൽ നിന്ന് ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങൾ എങ്ങനെയാണ് മോഹിനിയാട്ടത്തെ ജാതിയും ലിംഗഭേദവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അധീശത്വം നേടിയെടുക്കുന്നതിന് സഹായിക്കുന്നത് എന്ന് മനസിലാക്കാം.

കൂടാതെ മേൽ പറഞ്ഞത് പോലുള്ള നിർദേശങ്ങൾ കേരളത്തിൽ ജനിച്ചു വളർന്ന ഒട്ടുമിക്ക പെൺകുട്ടികൾക്കും അവരുടെ ബാല്യത്തിലും കൗമാരത്തിലും രക്ഷാകർത്താക്കളിൽ നിന്നും അധ്യാപകരിൽ നിന്നുമൊക്കെ കിട്ടിയിട്ടുണ്ടാകും. കാൽ അകത്തിവെച്ചു ഇരിക്കുകയോ നിൽക്കുകയോ ചെയ്യരുത്, നടക്കുമ്പോൾ ശബ്ദം ഉണ്ടാക്കാൻ പാടില്ല, ശരീരം കുലുക്കി നടക്കരുത് എന്നൊക്കെയുള്ള നിഷ്ക്കർഷകൾ

ഒരു കുട്ടിയെ സ്ത്രൈണതയുള്ള, അടക്കവും ഒതുക്കവും ഉള്ള പെൺകുട്ടിയാക്കി മാറ്റുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി നൽകാറുള്ള ഉപദേശങ്ങളാണ്. ദൈനംദിന ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായ ഇത്തരം അലിഖിത നിർദേശങ്ങൾ ലിഖിതമായ ഒരു പ്രമാണമായി നൃത്തപാഠങ്ങളിൽ കാണാൻ കഴിയും എന്നുള്ളിടത്താണ് മോഹിനിയാട്ടം പോലുള്ള നൃത്ത രൂപങ്ങളെ 'സോഷ്യൽ ടെക്സ്റ്റ്' ആയി പഠിക്കുന്നതിന്റെ പ്രാധാന്യം.

ക്ലാസിക്കൽ പദവിയുള്ള പല കലകളും സൂക്ഷ്മമായി ഒരു സാംസ്കാരിക പഠനത്തിന് വിധേയമാക്കിയാൽ അതിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന ലിംഗ -ജാതി പ്രശ്നങ്ങൾ വെളിവാകും . ശരീരത്തെയും അതിന്റെ വിന്യാസത്തെയും, അധീശത്വ ലിംഗഭേദമാതൃകകളുമായി കൂട്ടിയിണക്കി ലിംഗചലനാത്മകത (gender fluidity) യെ റദ്ദ് ചെയ്യുന്നതിനെയാണ് ഒരർത്ഥത്തിൽ ആർ.എൽ.വി.രാമകൃഷ്ണനെപ്പോലുള്ള പുരുഷ കലാകാരന്മാർ മോഹിനിയാട്ടം അവതരിപ്പിക്കുക വഴി ചോദ്യം ചെയ്യുന്നത്. ലാസ്യം എന്നത് സ്ത്രീകൾക്ക് മാത്രം വഴങ്ങുന്നതല്ല എന്ന് ആ അവതരണങ്ങൾ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. ഒരു നാടിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന നൃത്തരൂപം അവതരിപ്പിക്കാൻ ആ കലയിലുള്ള പ്രാവീണ്യം മാത്രം പോരാ, പ്രത്യേകതരം ശരീരവും,നിറവും, ജാതിയും കൂടെ വേണം എന്നതിനെ അദ്ദേഹം സ്വശരീരം കൊണ്ട് ചോദ്യം ചെയ്യുകയായിരുന്നുവല്ലോ!

സഹായകഗ്രന്ഥം

കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടി അമ്മ. *മോഹിനിയാട്ടം :ചരിത്രവും ആട്ടപ്രകാരവും.* , ഡി .സി .ബുക്ക്സ് , കോട്ടയം , 2008

അഭിമുഖം

നൃത്യ പിള്ള /ഡോ. കെ. സംപ്രീത

ഡോ. കെ. സംപ്രീത
നർത്തകി, മദിരാശി സർവ്വകലാശാല
മലയാള വിഭാഗം അധ്യാപിക

ആടലിൻ ചൊൽക്കെട്ടുകൾ

ഭരതനാട്യം നർത്തകി, നൃത്തസംവിധായിക, ഗായിക, എഴുത്തുകാരി, പ്രഭാഷക, നട്ടുവർ എന്നിങ്ങനെ പലതാണ് നൃത്യ പിള്ള. തഞ്ചാവൂർ നട്ടുവതലമുറയിൽ പെട്ട ഗുരു സ്വാമിമല കെ. രാജരത്നംപിള്ളയുടെ ചെറുമകളാണ് നൃത്യ. അദ്ദേഹം സ്ഥാപിച്ച ഭരതനാട്യസ്ഥാപനമായ രാജരത്നാലയയുടെ ആർട്ടിസ്റ്റിക് ഡയറക്ടർ കൂടിയാണ്. ഇസൈ വെള്ളാളനർത്തകരുടെ കുടുംബത്തിൽ ജനിച്ച നൃത്യ പ്രശസ്തരായ തന്റെ പൂർവ്വികരുടെ അദ്ധ്യാപന, നൃത്തരീതികളെ തനിമയോടെ മനസ്സിലാക്കുകയും ബോധപൂർവ്വം സംരക്ഷിക്കുകയും പുനരുജ്ജീവിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നർത്തകിയാണ്. പാരമ്പര്യനൃത്താദ്ധ്യാപക-നട്ടുവർശൈലിയുടെ സമകാലികപ്രതീകമായ നൃത്യ , വർഷങ്ങളുടെ പരിശീലനവും വിശാലമായ സർഗ്ഗാത്മകതയും ഉള്ള ഒരു നർത്തകി എന്ന നിലയിലുള്ള സ്വന്തം ഇടം രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെ, 20-ആം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പ്രശ്നകരമായ ചരിത്രവുമായി കലാപരവും കലാപപരവും ബൌദ്ധികവുമായ നവ ഇടപെടലിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന അപൂർവ്വം നർത്തകിമാരിൽ ഒരാളാണ്. തന്റെ സമുദായത്തിലെ സ്ത്രീകൾക്ക് തങ്ങളുടെ കലയെ നിഷേധിച്ച ഓരോ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളേയും ഇടപെടലുകളേയും തെളിവുകളെ മുൻനിർത്തി അവർ ശക്തമായി വെല്ലുവിളിക്കുന്നു, കൂടാതെ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ സാങ്കേതികത, പഴയ ഇനങ്ങൾ, കലാതത്ത്വചിന്ത എന്നിവയിൽ താനുൾപ്പെടുന്ന പരമ്പരാഗതനർത്തകർക്കുള്ള ക്രെഡിറ്റ് പുനസ്ഥാപിക്കാൻ ശക്തമായി വാദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നവശബ്ദങ്ങൾ, ഒതുക്കപ്പെട്ട പല ശബ്ദങ്ങളുടെയും തുടർച്ചയാണ് എന്നോർമ്മിപ്പിക്കുന്ന നൃത്യ പിള്ളയുടെ വാക്കുകളിലേക്ക്.

1. ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഭരതനാട്യം നർത്തകി എന്ന നിലയിൽ സ്വയം വിലയിരുത്തുന്നത് എങ്ങനെയാണ്?

നമ്മിലേക്ക് കൈമാറ്റം ചെയ്തുവന്നിട്ടുള്ള ചരിത്രങ്ങൾ, വിശ്വാസങ്ങൾ, സദാചാരത്തെയും സംസ്കാരങ്ങളേയും വിനോദങ്ങളേയും കുറിക്കുന്ന വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ആശയങ്ങൾ, ഇവയെല്ലാംതന്നെ വിമർശനാത്മകമായി വിലയിരുത്തപ്പെടുന്ന ഒരു സന്ദർഭമാണിത്. ഇവയെല്ലാംതന്നെ ജാതി, ലിംഗം, സവിശേഷപദവി എന്നിവയുടെ പരസ്പരബന്ധത്താൽ ബാധിക്കപ്പെട്ടവയാണ്.

എന്താണ് ക്ലാസിക്കൽ? ആരാണ് ഇത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്? എവിടെയാണ് ഇത് അവതരിപ്പിക്കപ്പെ

ടുന്നത്? എന്തുകൊണ്ടാണ് ഈ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്? എന്നീ കാര്യങ്ങളെ പ്രശ്നവത്കരിക്കാൻ ആണ് ഞാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നത്.

ഞാൻ എന്നെ മനസ്സിലാക്കുന്നത് ഭരതനാട്യത്തിൽ ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിച്ചുകൊണ്ട് ഇടപെടുന്ന ആളായിട്ടാണ്. എന്റെ ചോദ്യങ്ങൾ പ്രശ്നവത്കൃതമായ ഭൂതകാലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകൊണ്ട് ഇന്നും തുടരുന്ന വിമർശനാത്മക ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ളതാണ്. പ്രശ്നവത്കൃതമായ ഈ ചരിത്രം ഭൂതകാലത്തിൽ വിത്തിടപ്പെട്ടുകൊണ്ട് ഘടനാപരമായ ജാതി, വർഗ അരികുവത്കരണങ്ങളെ കലയിലേക്ക് എടുത്തുകൊണ്ടുവന്ന ഒന്നാണ്. വളരെ അപൂർവമായി അപരസ്വരങ്ങൾ കേൾക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഭരതനാട്യത്തിന്റെ നാനാമുഖങ്ങളെ നയിക്കുന്നത് ബ്രാഹ്മണിക്ക് അധികാരവും രസാസ്വാദനശൃംഖലകളുമാണെന്ന വസ്തുത സത്യമല്ലെന്ന് പറയുവാൻ സാധിക്കുകയില്ല.

2. ഭരതനാട്യത്തെക്കുറിച്ച് നിരവധിതലങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള പഠനങ്ങളുണ്ട്, അതിൽ വലിയൊരു ശതമാനം ഈ കലാരൂപത്തെ നാട്യശാസ്ത്രവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. അതുവഴി പുരാതനസംസ്കൃതപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഭാഗമായി കലാരൂപത്തെ സ്ഥാപിക്കുന്നു. ഈ ചരിത്രവീക്ഷണത്തെ എങ്ങനെയാണ് സമീപിക്കുന്നത് ?

പതിനെട്ടാംനൂറ്റാണ്ടിലെ ഫ്രഞ്ച് പര്യവേഷണങ്ങളുടെ ഭാഗമായി കശ്മീരിൽ നിന്നു കണ്ടെടുക്കപ്പെട്ട നാട്യശാസ്ത്രത്തെ ഭരതനാട്യവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിൽ കഴമ്പില്ല. എനിക്ക് മുൻപുള്ള പത്തുതലമുറവരെയുള്ള ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പൂർവികത എനിക്ക് അറിയാം. വിശദാംശങ്ങൾ കണ്ടെത്താനും കഴിയും. എന്റെ പൂർവ്വികർ ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ അവതരിപ്പിച്ച കലാരൂപവുമായി നാട്യശാസ്ത്രത്തിന് ഒരു ബന്ധവുമില്ല. എന്റെ പൂർവികരാരും തന്നെ നാട്യശാസ്ത്രത്തെപ്പറ്റി പരാമർശിച്ചിട്ടില്ല. നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ എനിക്ക് വിശ്വാസമില്ല; അത്തരം ‘ശാസ്ത്രി’സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നില്ല.

3. ധാർമ്മികത സ്ത്രീകൾക്ക് മാത്രം ഭാരമായിത്തീരുന്ന ഒരു സാമൂഹികസാഹചര്യത്തിൽ; നർത്തകിയെന്നനിലയിൽ നിങ്ങൾ നേരിടുന്ന ബുദ്ധിമുട്ടുകൾ എന്തൊക്കെയാണ്?

ഞാൻ ജനിച്ചത് താരതമ്യേന നന്നായി തുടർന്നുപോന്ന ഇസൈ വെള്ളാളരുടെ കുടുംബത്തിലാണ്. ഈ സമുദായം ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ പരമ്പരാഗതനർത്തകസമുദായങ്ങളിൽ ഒന്നാണ്. ഇന്ന് ഭരതനാട്യം എന്താണെന്നതിന്റെ ദിശ രൂപപ്പെടുത്തിയ നിരവധി വ്യക്തികളടങ്ങുന്ന കുടുംബമാണ് എന്റേത്. എന്നാൽ അവരുടെ സംഭാവനകളിൽ പലതിനും, രുക്മിണിദേവി അരുണ്ഡേലിന്റെ സംഭാവനകൾക്കു കൈവന്നപോലുള്ള പ്രശസ്തിയോ അംഗീകാരമോ ഒരിക്കലും ലഭിക്കുകയുണ്ടായില്ല. ഞങ്ങളുടെ കുടുംബങ്ങളിലെ സ്ത്രീകൾക്ക് ഈ കലാരൂപത്തിലേക്ക് പ്രവേശനം നിഷേധിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ വേറെ പലർക്കും ഇത് പരിശീലിക്കാനും അവതരിപ്പിക്കാനും കഴിഞ്ഞു. നല്ല സ്ലിം ആയ അപ്പർകാസ്റ്റ് ക്ലാസ് പെൺകുട്ടികൾ മാത്രമേ നൃത്തംചെയ്യാവൂ എന്ന് എന്നോട് പറഞ്ഞവരുണ്ട്. ഞാൻ അന്നുമിന്നും ബോഡി ഷെയിമിങ്ങിനിരയായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. എന്നെപ്പോലുള്ള സ്ത്രീകൾക്ക് നിലവിലുള്ള തടസ്സങ്ങളാണിവ. ഒരു നർത്തകി, അദ്ധ്യാപിക എന്നീ നിലകളിൽ എന്നെത്തന്നെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ഞാൻ അപ്പോഴും ഇപ്പോഴും ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഇത് മടുപ്പിക്കുന്നതും ആകെ പ്രതിസന്ധികൾ നിറഞ്ഞതുമായ ഒരു തരം പോരാട്ടമാണ്.

അതേസമയം ഈ കലാരൂപത്തെ വാർത്തെടുത്ത കുടുംബങ്ങളിലൊന്നിൽ നിന്നുള്ള ഒരാളെന്ന നിലയിൽ, സാന്നിധ്യംകൊണ്ട് ചിലത് സ്ഥാപിക്കാൻ ഞാൻ ഇവിടെ ഉണ്ടെന്നത് എന്റെ ബോധ്യമാണ്. യഥാർത്ഥചരിത്രത്തിൽ ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു. എന്റെ പൂർവ്വികർ ആരാണെന്ന് എനിക്കറിയാം. എന്റെ വലിയ മുത്തശ്ശി തിരുവലപ്പുത്തൂർ കല്യാണിയാണ്, എന്റെ പൂർവ്വികരിൽ ഒരാളായ മധുരാന്തകം ജഗദാംബാൾ ഇ. കൃഷ്ണയ്യരെപ്പോലും പഠിപ്പിച്ച നർത്തകിയായിരുന്നു. ഈ പരമ്പരയുടെ കലാസപര്യയാണ് ഞാൻ സ്ഥാപിക്കാനും സംസാരിക്കാനും ആഗ്രഹിക്കുന്നത്.

4. നിങ്ങൾ വലിയ നൃത്തപാരമ്പര്യമുള്ള വളരെ പ്രസിദ്ധമായ ഒരു കുടുംബത്തിലാണ് ജനിച്ചത്. ഈ അന്തരീക്ഷം നിങ്ങളിലെ കലാകാരിയെ വളരെ ചെറുപ്രായത്തിൽതന്നെ രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കണം. നിങ്ങളുടെ അനുഭവങ്ങൾ വിശദീകരിക്കാമോ?

വീട്ടിൽ ഒരു ‘നർത്തകി’ ആകാൻ എന്നെ ആരുംതന്നെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. എന്റെ ജാതിയിൽപ്പെട്ടവരുടെ സാമൂഹികവും വൈകാരികവുമായ ഭാരം എന്റെ ജീവിതത്തെ പൂർണ്ണമായും രൂപപ്പെടുത്തി എന്നാണ് പറയേണ്ടത്. എന്നെ എറിഞ്ഞ എല്ലാ കല്ലുകളും കാരണം ഞാൻ പലതവണ ശക്തയായി. കല്ലെറിഞ്ഞവരുടെ ധാർമ്മികതയ്ക്കായി വിഭജിക്കപ്പെടുന്ന ഓരോ ചോദ്യവും എന്നെപ്പോലുള്ള സ്ത്രീകൾക്ക്, എന്നെപ്പോലുള്ള പാരമ്പര്യനർത്തകജാതിസ്ഥലങ്ങളിൽ നിന്ന് വരുന്നവർക്ക് വളരെ കഠിനമാണ്. കുടുംബത്തിനകത്തും പുറത്തും ഞങ്ങൾ നിരന്തരം സംശയദൃഷ്ടിയോടെ വീക്ഷിക്കപ്പെടുകയും നിർണയിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. പാരമ്പര്യനർത്തകസമുദായത്തിൽ നി

ന്നുള്ള സ്ത്രീകളുടെ ജാതിയനുഭവം അതീവതീവ്രമാണ്. ഇത് ഞങ്ങൾ ഏറ്റവും കൂടിയതോതിൽതന്നെ അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

ഇപ്പോഴും ഞങ്ങൾക്ക് മാന്യത കൈവരിക്കാനുള്ള ഏകമാർഗം വിവാഹമാണ്. 'മാന്യമായി' തുടരുന്നതിന് ചിലപ്പോൾ ഞങ്ങളിൽ പലർക്കും വളരെ ദുരിതപൂരണവും അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടതുമായ വിവാഹങ്ങളിൽ നിശബ്ദമായി തുടരേണ്ടിവരുന്നു. ഞാൻ അവിവാഹിതയാണ്. 'സ്ത്രീത്വം' എന്ന വാക്കുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സാമൂഹ്യസങ്കൽപ്പങ്ങളെ ഞാൻ വെറുക്കുന്നു. എല്ലാ ദിവസവും എനിയ്ക്ക് പലതിനോടും പോരാടേണ്ടിവരുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യം വളരെ കഠിനമാണ്. നൃത്തജീവിതത്തിൽ ഉയർന്ന സമുദായക്കാരായ സ്ത്രീകൾ എന്റെ സമുദായത്തിന്റെ പാർശ്വവൽക്കരണത്തിൽ നിന്ന് ഉപജീവനമാർഗങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്നു, ദേവദാസിവസ്ത്രം ധരിക്കുകയും ഞങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നുവെന്ന് അവകാശപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

5. പെർഫോമർ എന്ന നിലയിലും ഗുരു എന്ന നിലയിലും ഉള്ള അനുഭവങ്ങളെ പരസ്പരപൂരകങ്ങളായിട്ടാണോ മനസിലാക്കുന്നത്?

സമാന്തരമാണത്. എന്റെ ജാതിയും, ക്ലാസ് ലൊക്കേഷനും കാരണം ഞാൻ വളരെ ചെറുപ്പത്തിൽതന്നെ ഒരു അധ്യാപികയാവുകയാണ് ചെയ്തത്. ഉയർന്നജാതിയിൽപെട്ട നിരവധി വിദ്യാർത്ഥികളെ എന്റെ മുത്തച്ഛനും അമ്മയും ഒക്കെ നൃത്തം പഠിപ്പിക്കുകയും അവരുടെ അരങ്ങേറ്റങ്ങൾ നടത്തുകയും ചെയ്തെങ്കിലും എനിക്ക് ഒരു അരങ്ങേറ്റം ഉണ്ടായില്ല. നൃത്തം പെർഫോമൻസ് ചെയ്യാൻ എന്നെ വീട്ടുകാർ അനുവദിച്ചിരുന്നില്ല. എന്റെ കുടുംബവുമായിട്ടുള്ള അത്തരത്തിലുള്ള എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളും നേരിട്ടതിനുശേഷവും സ്റ്റേജിൽ എത്തുന്നതിനുള്ള ചെലവുകൾ വഹിക്കാൻ പ്രാപ്തിവന്ന വേളയിലും മാത്രമാണ് ഞാൻ പിന്നീട് പെർഫോമൻസ് നടത്തിയത്. എന്റെ യാത്ര മറ്റാരുടെയെങ്കിലും യാത്രയിൽ നിന്ന് വളരെ വ്യത്യസ്തമാണ്. എന്റെ മുന്നിലുള്ള വെല്ലുവിളികൾ അനവധിയാണ്.

6. നിങ്ങളുടെ പാരമ്പര്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സ്വയം എങ്ങിനെ അറിയപ്പെടാൻ ആണ് ആഗ്രഹിക്കുന്നത്? ആ ആഗ്രഹത്തെ സമൂഹം എങ്ങനെയാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത് ?

പരമ്പരാഗതനർത്തകവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ഇസൈ വെള്ളാള കുടുംബമാണ് എന്റേത്. മാറിയ തലമുറയിലും സാമൂഹികസാഹചര്യത്തിലും നിലകൊള്ളുന്ന ഞാൻ, എന്റെ പാരമ്പര്യത്തെ കോർട്ട് നർത്തകരുടെ അല്ലെങ്കിൽ പരമ്പരാഗതനർത്തകസമൂഹത്തിന്റെ പാരമ്പര്യം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാനാണ് ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. എന്റെ ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പിൽ ഇന്ത്യയിൽ മറ്റിടങ്ങളിൽ നിലനിൽക്കുന്ന, 'തവയിഫ്' അല്ലെങ്കിൽ 'കൊൽഹട്ടി' പോലുള്ള സമാനമായപാരമ്പര്യമുള്ള സമുദായങ്ങളിലെ യുവതികളോട് ഉള്ള സാഹോദര്യം ഉറപ്പിക്കുക എന്ന ശ്രമംകൂടി അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ കോർട്ട് നർത്തകരെന്ന ആംഗലേയപദത്തിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിലൂടെ വൈദേശികമായ സാംസ്കാരിക അടയാളങ്ങൾ പേറുന്ന ആശയങ്ങളെയാണ് തദ്ദേശീയതയിലേക്ക് ഞാൻ കൊണ്ടുവരുന്നത് എന്ന മട്ടിൽ സംസ്കാരത്തിന്റെ സൂക്ഷിപ്പുകാരെന്ന് സ്വയം അവകാശപ്പെടുന്നവർ വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. ദേവദാസി എന്ന പ്രയോഗത്തെ ഒരു പുരാരേഖയായി നിലനിർത്തുവാനും അതുവഴി ദേവദാസി നൃത്തത്തിന്റെയും വ്യവഹാരത്തിന്റെയും പരമമായ കാവൽക്കാരായി തുടരാനുമാണ് ഈ വിമർശകരുടെ ആഗ്രഹം.

7. ഭരതനാട്യത്തിൽ ജാതി പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്നു പറഞ്ഞുവല്ലോ. എങ്ങനെയൊക്കെയാണ് ഈ ഒരു കാര്യത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നത് എന്നൊന്ന് വിശദമാക്കാമോ?

ഭരതനാട്യത്തിലെ ജാതി, വർഗ്ഗം , ലിംഗഭേദം എന്നിവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രശ്നങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ സാംസ്കാരികദേശീയതയുടെ ചരിത്രങ്ങളാൽ നിർണയിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. ഈത്തരം സാംസ്കാരികദേശീയതയാണ് പുനർഭാവനയിലൂടെ, പുനർനിർമ്മാണത്തിലൂടെ ഇന്ന് ഭരതനാട്യം എന്ന് വിളിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നിനെ ഉണ്ടാക്കിയിട്ടുള്ളത്. ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടാത്ത ഈ ചരിത്രവിവരണത്തിന്റെ സ്വീകാര്യത അനുമാനിച്ച ഹീറോകളെയും ഇരകളെയും വളരെചുരുക്കം ചിലരല്ലാതെ മറ്റാരുംതന്നെ സമത്വത്തിന്റെയും നീതിയുടെയും വെളിച്ചത്തിൽ നിർത്തി വിമർശനാത്മകമായി പരിശോധിച്ചിട്ടില്ല. ഭൂതകാലവുമായി വിമർശനാത്മകമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒന്നാണത്.

കൊളോണിയൽ മദ്രാസിലെ ബ്രാഹ്മണരുടെയും നാഗരികതയുടെയും വലിയ ചരിത്രത്തിൽനിന്ന് ഭരതനാട്യത്തെ വിമോചനംചെയ്തെടുക്കുക എന്നത് അസാധ്യമായ കാലത്താണ് ഞാൻ നില്ക്കുന്നത്. ഈ ആധുനികനഗരജീവിതത്തിൽ ബ്രാഹ്മണർ അധികമായി അധികാരം ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ആദ്യം ബ്രിട്ടീഷ് ഗവൺമെന്റിന്റെ ആഭിമുഖ്യത്തിൽ അവരെ ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ ബുദ്ധിജീവികളായി വായിക്കുകയും അധികാരസ്ഥാപനങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുകയുംചെയ്തു. തീർത്തും സങ്കീർണമായ ഒരു പ്രക്രിയയാണ് ഇതൊക്കെ. ഇത്തരത്തിലുള്ള കീഴ്വഴക്കങ്ങൾക്ക് വേറെയും പല ചരിത്രങ്ങളുണ്ട്. സി. ജെ. ഫുള്ളർ, നിക്ക് ഡീർക്സ് തുടങ്ങിയ വംശീയചരിത്രകാരന്മാർ

ഇതേപ്പറ്റി വളരെവിശദമായി പരിശോധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബ്രാഹ്മണികനാഗരികശക്തിയെ മദ്രാസിലെ കലകളുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത് ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യദശകങ്ങളിലാണ്. ജാതി ഇതിൽ പ്രധാനപങ്ക് വഹിക്കുന്നുണ്ട് .

8. കലയിലെ പുനർനിർമാണഘട്ടവും സവർണ്ണതയും കൈകോർത്ത് പ്രവർത്തിച്ച ഒന്നാണെന്നകാര്യം വിശദമാക്കാമോ ?

നൃത്തത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പൊതുവായ ചരിത്രത്തിൽ നിന്നു തുടങ്ങാം. സദിരിന്റെ പുനർനിർമ്മിക്കപ്പെട്ട രൂപമാണ് ഭരതനാട്യം. പണ്ടുമുതലേ തമിഴ്നാട്ടിൽ, പ്രത്യേകിച്ചും തഞ്ചാവൂർപ്രദേശത്ത് സദിർ പ്രത്യേകമായി പരിശീലിച്ചിരുന്നു. പുനർനിർമ്മാണത്തെപ്പറ്റി നിലനില്ക്കുന്ന പൊതുആഖ്യാനം ഇത്തരത്തിലാണുള്ളത്: രുഗ്മിണിദേവി അരുണ്ഡേൽ, ഇ കൃഷ്ണയ്യർ , സവർണസംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രതിരൂപങ്ങളായ കെ സുബ്രഹ്മണ്യം, ഡോ. വി രാഘവൻ, ഡോ. മുത്തുലക്ഷ്മി റെഡ്ഡി തുടങ്ങിയവർ ഭരതനാട്യം എന്തായിത്തീരണം എന്നതിലേക്ക് പ്രമുഖമായ സംഭാവനകൾ നൽകി. സത്താപരമായി ഭരതനാട്യത്തിൽ സംഭവിച്ചത് അതിന്റെ ജനാധിപത്യവൽക്കരണമാണ്. ചില 'അധാർമിക'രായ നൃത്തസമുദായജാതികളുടെ പരമ്പരാഗതാവകാശം മാത്രമായിരുന്ന ഈ നൃത്തം ഇതോടെ എല്ലാ ജാതി-വർഗ്ഗത്തിൽ പെട്ടവർക്കുമായി തുറന്നുനൽകപ്പെട്ടു. ഈ കലയ്ക്കും കലാകാരന്മാർക്കും അവർ മാന്യത നൽകുമെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കപ്പെട്ടു. ഈയൊരു ആഖ്യാനത്തെ വിമർശനരഹിതമായി സ്വീകരിക്കുന്നതിൽ നിറയെ പ്രശ്നങ്ങളുണ്ട്. ഇതിൽ ഒന്നാമത്തെ പ്രശ്നം പുനർനിർമാണചരിത്രത്തെ വർത്തമാനകാലരാഷ്ട്രീയത്തിൽ നിന്നോ ദേവദാസി പരിഷ്കരണവാദരാഷ്ട്രീയത്തിൽനിന്നോ വേർതിരിക്കാനാവില്ല എന്നതാണ്. പരസ്പരബന്ധമില്ലാത്തവയായി കണ്ടുകൊണ്ടു വിശകലനംനടത്താൻ ചില പണ്ഡിതർ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നൃത്തപരിഷ്കരണം, പുനർനിർമ്മാണം എന്നിവ തുടർച്ചയുള്ള പ്രക്രിയകളാണ്. ഇഴചേർക്കപ്പെട്ട ഈ രണ്ടു പ്രക്രിയകളുടേയും അടയാളങ്ങൾ നമ്മുടെ വർത്തമാനകാലത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ജാതി, ജാതിയടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള ഒഴിവാക്കലുകൾ എന്നിവയെ അഭിമുഖീകരിക്കുകയും ഉൾക്കൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്ന ഒന്നായി പുനർനിർമാണചരിത്രത്തെ പുനരുത്പാദിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. രുക്മിണിദേവി അരുണ്ഡേൽ, ഇ. കൃഷ്ണയ്യർ തുടങ്ങിയവരുടെ നേതൃത്വത്തിൽ നടന്ന പുനർനിർമ്മാണപ്രക്രിയ ജാതിവാദപരമായിരുന്നില്ലെന്നും ചെന്നൈജനത പൊതുവിൽ പറയാറുള്ളതുപോലെ അത് സാമൂഹികസമത്വം വിഭാവനം ചെയ്ത ജനാധിപത്യവൽക്കരണപ്രക്രിയയായിരുന്നു എന്നും വാദിക്കുന്ന ഒരു ലോബി ഇപ്പോഴും ശക്തമായി തുടരുന്നു. പുനരുദ്ധാരണം എന്നോ നവോത്ഥാനം എന്നോ ഒക്കെ ഈ പ്രക്രിയ ആഘോഷിക്കപ്പെടുമ്പോൾ നേർക്കുനേരെ നിൽക്കുന്ന ചോദിക്കാതെപോകുന്ന ചില ചോദ്യങ്ങൾ ഉണ്ട്. ആർക്കായിരുന്നു അത് പുനരുജ്ജീവനം ആയി അനുഭവപ്പെട്ടത്? ആർക്കാണ് ഇതിനാൽ നഷ്ടം സംഭവിച്ചത്?

9. അരികുവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട പാരമ്പര്യനർത്തകസമുദായാംഗം എന്ന നിലയിൽ, മേൽപ്പറഞ്ഞ പരിഷ്കരണവാദികളേയും അവരുടെ പ്രവർത്തികളെയും വിമർശനാത്മകമായി വിലയിരുത്താൻ കഴിയുന്നത് എങ്ങനെയൊക്കെയാണ് ?

പരിഷ്കരണവാദിയായ ഇ. കൃഷ്ണയ്യരുടെ കാര്യം തന്നെയെടുത്ത് ഇതിന്റെ മറുപടി പറയാമെന്ന് ഞാൻ കരുതുന്നു. തിരുനെൽവേലി ജില്ലക്കാരനായ, നിയമം പഠിച്ച, മദ്രാസ് ഹൈക്കോടതിയിൽ അഭിഭാഷകനായി പ്രാക്ടീസ് ചെയ്ത ഇ. കൃഷ്ണയ്യർ സംഗീതവും നാടകവും തന്റെ അമേച്വർ താൽപര്യങ്ങൾ

മധുരാന്തകം ജഗദാംബാളും നൃത്യ പിള്ളയും

ആയി കൊണ്ടുനടന്നു. 1930കളിൽ സുഗുണവിലാസ സഭ എന്ന നാടകക്കമ്പനിയിൽ ചേർന്നു. നൃത്തത്തെ സംശയത്തോടെ വീക്ഷിച്ചിരുന്ന ഒരു ജനതയ്ക്ക് മുമ്പിൽ ഒരിക്കൽ പ്രദർശിക്കപ്പെട്ട അദ്ദേഹത്തിൻറെ സ്ത്രീവേഷചിത്രങ്ങൾ നൃത്തസാധുത സ്ഥാപിക്കുന്നതിനായി അദ്ദേഹം നടത്തിയ പ്രതിഷേധങ്ങളായി കാണുന്ന വ്യാഖ്യാനങ്ങളുണ്ട്. ഈ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രബലധാരണകളുടെ അടിസ്ഥാനങ്ങളുമാണ്. എന്നാൽ ഈ ചിത്രങ്ങളെല്ലാം തന്നെ മേൽപ്പറഞ്ഞ സഭാനാടകങ്ങളിൽ, പ്രധാനമായും സ്ത്രീവേഷങ്ങളിൽ അഭിനയിച്ചപ്പോൾ എടുത്തവയോ 'കീചകവധം' എന്ന സിനിമയിൽ മഹാഭാരതത്തിലെ ബൃഹന്നളയായി അഭിനയിച്ചപ്പോൾ എടുത്തവയോ ആണ്. പിന്നീട് ഹരികൃഷ്ണൻ തന്റെ രചനയിൽ പറയുന്നതുപോലെ തിയേറ്ററിൽ കൃഷ്ണയ്യർ അവതരിപ്പിച്ച ഇനങ്ങളും ചിത്രത്തിനായി അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിച്ച തില്ലാനയും എന്റെ പൂർവികരിൽ ഒരാളായ മധുരാന്തകം ജഗദാംബാളിൽ നിന്ന് പഠിച്ച സങ്കേതങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ഇനങ്ങളായിരുന്നു.

1927ൽ ഡോ. മുത്തുലക്ഷ്മി റെഡ്ഡി തന്റെ 'ദേവദാസിസമ്പ്രദായ നിരോധനബിൽ' മദ്രാസ് നിയമസഭയിൽ അവതരിപ്പിച്ച അതേസമയത്താണ് മദ്രാസിലെ ഒരു കൂട്ടം ഉയർന്ന ജാതി-ദേശീയവാദികൾ ഈ നൃത്തത്തെ അനുഭാവപൂർണമായ വീക്ഷണത്തോടെ സ്വീകരിച്ചത്. മറ്റൊരുവിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ ഈ സാംസ്കാരികദേശീയവാദികൾ പരിഷ്കരണവാദികളായി മാറിക്കൊണ്ട് നർത്തകരുടെ ജീവിതശൈലി എന്തുവിലകൊടുത്തും നിർത്തലാക്കേണ്ടതുണ്ട് എന്നുസമ്മതിച്ചപ്പോൾ തന്നെ, പരമ്പരാഗതനർത്തകർ വിലയേറിയ സംഗീതവും പരിശീലനങ്ങളും ഉൾക്കൊണ്ടവരാണെന്ന് കരുതുകയും ചെയ്തു. പക്ഷേ ആ സംഗീതവും നൃത്തവും 'മാന്യമായ' സ്ത്രീശരീരങ്ങളിൽ ഒട്ടിക്കേണ്ടതാണെന്നും അങ്ങനെ രൂപാന്തരപ്പെടുന്ന കലകൾ രാജ്യത്തിന്റെ പൈതൃകമായി വികസിക്കേണ്ടതാണെന്നും അവർ കരുതി. ഇതിലേക്കായി 1928 ലെ ഇന്ത്യൻ നാഷണൽ കോൺഗ്രസിനാൽ സ്ഥാപിതമായ, സത്താപരമായി ഒരു ബ്രാഹ്മണസംഘടനയായ, മദ്രാസ് മ്യൂസിക് അക്കാദമിയിൽ, കോർട്ട് പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നുള്ള സ്ത്രീകളുടെ നൃത്തപ്രകടനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടുതുടങ്ങി. ദേവദാസി സമ്പ്രദായം നിർത്തലാക്കിയ സന്ദർഭത്തിൽനടന്ന ഈ പ്രകടനങ്ങളെ പാരമ്പര്യവനിതാകലാകാരികളുടെ പുനരുദ്ധാരണത്തിനായി ഉണ്ടായതെന്ന് കാണാൻ സാധിക്കുകയില്ല. കൃഷ്ണയ്യരുടെ ഇതേപ്പറ്റിയുള്ള ചില എഴുത്തുകൾ ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. 1932ലെ ഹിന്ദുപത്രത്തിൽ മുത്തുലക്ഷ്മിറെഡ്ഡിയെ അഭിസംബോധനചെയ്ത് മ്യൂസിക് അക്കാദമിയുടെ ആദ്യത്തെ സെക്രട്ടറിയായിരുന്ന കൃഷ്ണയ്യർ ഇങ്ങനെ വിശദീകരിക്കുന്നു.

'എന്നെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ധാർമികതയ്ക്ക് മുകളിലായിട്ടല്ല കലയെകുറിച്ചുള്ള ചിന്തയുള്ളത്. ഇന്നത്തെ നാച്ച് പെൺകുട്ടികളെ ഒരു വർഗ്ഗമെന്നനിലയിൽ ക്രിയാത്മകമായി പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നതിൽ അല്ല കാര്യം. ദേവദാസിക്ലാസിനെ അതേപടി നിലനിർത്തുന്നതിൽ ഒരു ന്യായീകരണവുമില്ല. എന്നാൽ 'അസാധാരണമായ ചില സാഹചര്യങ്ങളിൽ' ഉന്നതമായ കലയെ 'തിന്മയുടെ തീണ്ടലേൽക്കാതെ' ഒന്നോ രണ്ടോ പ്രാവശ്യം വൈമനസ്യത്തോടെ സഹിക്കുന്നതിനാൽ സ്വർഗ്ഗം താഴേക്ക് വീഴുകയോ ധാർമികത നശിക്കുകയോ ഇല്ല. താൽക്കാലികമായ ഈ തിന്മ നല്ല ആളുകളുടെ കടന്നുവരവ് വരെ അത്യാവശ്യമാണ്."

മറ്റൊരുവിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ ദേവദാസികളെ മ്യൂസിക് അക്കാദമിയിൽ നൃത്തം അവതരിപ്പിക്കുവാൻ അനുവദിച്ച താൽക്കാലികമായ 'തിന്മാസഹനം' ഭാവിയിൽ ഉയർന്ന ജാതിക്കാർക്ക് കല പരിശീലിക്കാനും പരിപാലിക്കാനും കഴിയുന്ന വിധത്തിലുള്ള പ്രക്രിയയുടെ ഒരു തുടക്കം മാത്രമായിരുന്നു.

1948 ൽ 'ഇന്ത്യൻ നൃത്തത്തിന്റെ നവോത്ഥാനവും അതിന്റെ ശില്പികളും' എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ അദ്ദേഹം സവർണ്ണസംസ്കാരികദേശീയവാദികൾ മദ്രാസ് മ്യൂസിക് അക്കാദമിയെ മുൻനിർത്തി വ്യക്തമായ ഉദ്ദേശലക്ഷ്യത്തോടെയുള്ള ഒരു സാമൂഹികനിർമാണപ്രവൃത്തി നടത്തിയതിനെ താനറിയാതെ വ്യക്തമാക്കുന്നത് വായിച്ചെടുക്കാം. അതിങ്ങനെയാണ്

"സാമൂഹികപരിഷ്കർത്താക്കൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയതുപോലെ, അപകടത്തിലേക്ക് വഴുതാനുള്ള സാധ്യതകൾ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് ഭരതനാട്യം പഴയ പ്രൊഫഷണൽ വർഗ്ഗത്തിലെ വിദഗ്ധരുടെ കൈകളിലാണ് നിലനിന്നിരുന്നത്. അവരുടെ കൈകളിൽ നിന്നും അത് എടുത്തുമാറ്റി സംസ്കാരവതികളും, ബഹുമാന്യവർഗത്തിലേതുമായ കുടുംബസ്ത്രീകളിലേക്ക് അത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഉദ്യമത്തിലാണ് ഇതെഴുതുന്നയാൾ വ്യാപൃതനായിരിക്കുന്നത്."

10. സാംസക്കാരിക ദേശീയത ഉയർത്തിപ്പിടിക്കാനാഗ്രഹിച്ച ഇന്ത്യയുടെ ക്ലാസിക്കൽ ഹെറിറ്റേജ് എന്ന ആശയം ഭരതനാട്യത്തിലൂടെ വാസ്തവികമായി എന്നു കരുതുന്നുണ്ടോ?

കൃഷ്ണയ്യരുടെ മുന്നേ സൂചിപ്പിച്ച ഉദ്ധരണിയെ ഒന്നു മനസിലാക്കാൻ നമ്മൾ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ തന്നെ ഇതിനുള്ള ഉത്തരം ലഭിക്കും. ആ ഉദ്ധരണിയിലെ മാന്യത, കുടുംബശ്രീകൾ, മികച്ച വ്യക്തികൾ എന്നീ പദങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കുക. തീർച്ചയായും ഈ പ്രയോഗങ്ങൾ സാമൂഹിക-സാമ്പത്തികനിലയുടെ അടയാളങ്ങൾ ആയിരുന്നു. 'ബഹുമാന്യവർഗം' എന്നപദം ജാതിയെയും കുറിക്കുന്നുണ്ട്. 1927 നും 1929 നും ഇടയിൽ നടന്ന ദേവദാസീനിരോധനസംവാദങ്ങളിൽ ഉയർന്നുകേട്ട 'നർത്തകീവർഗം' എന്നപദം ഇവിടുത്തെ 'ബഹുമാന്യവർഗം' എന്നതിന്റെ ആന്റിതീസിസ് ആണെന്നു കാണാം. പല ചരിത്രകാരന്മാരും ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുള്ളപോലെ മിക്കവാറും ദേശീയവാദസംവാദങ്ങളിൽ 'വർഗം' എന്നപദം ജാതിയെക്കുറിച്ചുള്ള നിശബ്ദപരാ

മർശമായിട്ടാണ് നിലനില്ക്കുന്നത്. കൃഷ്ണയ്യരുടെ കത്തിലുമതേ.

നൃത്തചരിത്രത്തിന്റെ റീസ്ക്രിപ്റ്റിങ് കൃഷ്ണയ്യരെപ്പോലുള്ള വ്യക്തികളുടെ കൈകളിലൂടെയാണ് നടത്തിയത്. അത് തുടർതലമുറയിലെ ഇന്ത്യൻ നൃത്തചരിത്രകാരന്മാർ പിന്തുടർന്നു. പിൽക്കാലത്തെ നൃത്തപണ്ഡിതരിൽ ഭൂരിഭാഗവും ഈ സാംസ്കാരികദേശീയതയുടെ പദ്ധതിയിൽ ആഴത്തിൽ ഉറച്ചുനിൽക്കുകയായിരുന്നു. മാത്രമല്ല പലപ്പോഴും രാഷ്ട്രീയപരമായും വ്യക്തിപരമായും സർക്കാർ ഉൾപ്പെട്ട സംഗീതനാടക അക്കാദമി, സാംസ്കാരിക മന്ത്രാലയം എന്നിവയുമായിവരെ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു ഈ അവസ്ഥ. ഇതു തുടരുകതന്നെയാണ്. ഇന്ത്യൻ ചരിത്രരചനയുടെ പദ്ധതികൾ പുനർനിർമ്മാണത്തിനുശേഷം പതിറ്റാണ്ടുകളായി എളുപ്പത്തിൽ പുനർനിർമ്മിക്കാൻ കഴിയുന്നതും വിമർശനരഹിതവുമായ പുനർനിർമ്മിതിയെ കുറിച്ചുള്ള ഒരു പൊതുചിത്രത്തെ വളർത്തിയെടുത്തു. ഇതിലെല്ലാം ജാതിപ്രശ്നം മനപ്പൂർവ്വം അദൃശ്യമാക്കപ്പെട്ടു. ബ്രാഹ്മണപ്രതീകാത്മകവും സാങ്കേതികവുമായ ഭാഷയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സംഗീതവും നൃത്തവും പുനർനിർമ്മിക്കുക മാത്രമല്ല ഉയർന്ന ജാതിക്കാരായ ജനവിഭാഗങ്ങളുടെ ഇടയിൽ വിതരണംചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ഇത് ഇന്ത്യയുടെ ക്ലാസിക്കൽ ഹെറിറ്റേജ് എന്ന ആശയത്തിന്റെ സമഗ്രമായ ആഗോളപ്രവാഹത്തെ പ്രാപ്തമാക്കി.

രുക്മിണി ദേവി അരുൺഡേൽ

11. ഇന്ന് സവർണ്ണനർത്തകർക്ക് മാത്രമാണ് പ്രശസ്തിയും പ്രധാനവേദികളിൽ കൂടുതൽ അവസരവും ലഭിക്കുന്നതെന്ന വിമർശനം നൃത്യയ്ക്കുണ്ടോ?

ഇന്ന് സവർണ്ണകലാകാരന്മാരെ മാത്രമാണ് ബ്രാഹ്മണ്യവേദികളിൽ നൃത്തം ചെയ്യുന്നതിനായി അനുവദിക്കുന്നത് എന്ന വാദത്തിൽ വലിയ കഴമ്പില്ല. എന്നാൽ പേരിനുമാത്രമായി മറ്റുവിഭാഗങ്ങളിൽ നിന്നുള്ളവരെ 'കലയോടുള്ള ഉത്കർഷത' എന്ന പേരിൽ ബ്രാഹ്മണ്യ അധികാരം പങ്കുചേർക്കുന്നത് ശരിയായരീതിയല്ല. പലപ്പോഴും ഒരു ദളിത് പെർഫോമർ, രണ്ട് മുസ്ലിം നർത്തകർ, മൂന്ന് ക്രിസ്ത്യൻ നർത്തകർ, 5 ഇസൈ വെള്ളാളനർത്തകർ, എന്നിങ്ങനെ പേരിനു മാത്രമായി മറ്റു വിഭാഗങ്ങളെ ചേർക്കുന്നത് സാംസ്കാരികദേശീയവാദത്തിന്റെ ഒരു മുഖം മാത്രമാണ്. സാംസ്കാരികദേശീയതയുടെ മാതൃകയായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട ഒന്നാണ് 'നാനാത്വത്തിൽ ഏകത്വം' എന്ന ആശയം. കലയുടെ ജനാധിപത്യവൽക്കരണപ്രക്രിയയിൽ ഇത്തരം പ്രതിനിധാനങ്ങൾ വേണം എന്ന തോന്നൽ പിന്നീട് ചെറിയതോതിൽ ഉണ്ടാവുന്നുണ്ട്. 1940കൾ മുതൽ ഇത്തരം ചില പ്രതിനിധാനങ്ങൾ കാണാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള ടോക്കൺ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ സാംസ്കാരികവിമർശം, പാഠ്യപദ്ധതി, പ്രാതിനിധ്യം, സ്ഥാപനങ്ങൾ എന്നിവകളിൽ നിലനിൽക്കുന്ന അടിസ്ഥാനപരമായ അധികാരഘടനയെ മാറ്റുവാൻപോന്നതൊന്നുമല്ല. എല്ലാം ഇപ്പോഴും ബ്രാഹ്മണികമായി നിലനിൽക്കുകയും ബ്രാഹ്മണ്യത്തെ കേന്ദ്രത്തിൽ നിർത്താനുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പുനരുദ്ധാരണത്തിലൂടെ കടന്നുചെല്ലുന്ന നിരവധി വിശദാംശങ്ങൾ ജാതിയെ ചുറ്റിപ്പറ്റി ഉണ്ടെന്ന് ഞാൻ കരുതുന്നു; ഇനിയും പറയാത്ത ചിലതുണ്ട്. തീർച്ചയായും സംഗീതത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിലും ഇത് ശരിയാണ്. എന്നാൽ സംഗീതത്തിൽ കുറച്ചുകൂടി പുരോഗമനപ്രവൃത്തികൾ ഉണ്ടായി എന്നത് നമ്മുടെ ഭാഗ്യമാണ് .

12. ദേവദാസി എന്ന പദം ഇന്നു പ്രയോഗത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നതിന്റെ സാംഗത്യത്തെ കുറിച്ച് എന്താണ് അഭിപ്രായം?

എന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഈ പദം വളരെ അസ്ഥിരമായ ഒന്നാണ്. എന്നിരുന്നാലും ഒരു ബ്രാഹ്മണലോബി പൊതുവ്യവഹാരത്തിൽ ഈ പ്രയോഗത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കാൻ നിർബന്ധബുദ്ധിയോടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവരുടെ ഇതിനുള്ള ന്യായീകരണം രണ്ടുകാര്യങ്ങളിലാണ് ഊന്നുന്നത് എന്നുകാണാം.

ദേവദാസി പാരമ്പര്യത്തിന്റെ 'തദ്ദേശീയത' എന്നതാണ് അതിലൊന്ന്. എന്നാൽ ദേവദാസി എന്ന സംസ്കൃത പദം യൂറോപ്യൻ കൊളോണിയലിസത്തിന് മുൻപുള്ള രേഖകളിൽ കണ്ടെത്തുക തന്നെ ദുഷ്കരമാണ് എന്നതാണ് വസ്തുത.

രണ്ട്, പഴയ ഒരു തലമുറയിൽപെട്ട പ്രാദേശികനർത്തകസമുദായങ്ങളിലെ ചില സ്ത്രീകൾ സാമൂഹികപുനരുദ്ധാരണത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിച്ചു കൊണ്ട് ദേവദാസി എന്ന പ്രയോഗത്തെ തങ്ങളോട് ചേർത്തുവച്ചു എന്ന വസ്തുത. എന്നാൽ പ്രാദേശികരായ നർത്തകവിഭാഗത്തിൽപെട്ടവർ, പണ്ട് തങ്ങളുടെ സമൂഹത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന 'പൊട്ടുകാട്ടുതൽ', താലി അണിയിച്ചു ദൈവത്തിന്റെ പത്നിയാക്കിമാറ്റുക, എന്ന ആചാരംപോലെ മാന്യമെന്നും, നല്ലതെന്നുമുള്ള ധാരണയിലാണ് ആ പദത്തെ സ്വീകരിച്ചത് എന്നാണ് ഞാൻ മനസിലാക്കുന്നത്.

എന്നാൽ ഇപ്പോൾ ഈ പദപ്രയോഗത്തിനു ലഭിക്കുന്ന സ്വീകാര്യത താരതമ്യേന പുതിയ ഒരു പ്രതിഭാസമാണ്. ഈ പദത്തിന്റെ പുതിയ വക്താക്കൾ പ്രാദേശികനർത്തകവിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെട്ട സ്ത്രീകൾക്കുണ്ടായ പ്രത്യാഘാതങ്ങളെ കാല്പനികവത്കരിക്കുന്നത് തുടരുകതന്നെയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സവർണ്ണ

സ്ത്രീകൾ ഈ പദത്തിന്റെ പ്രയോഗവും വിവരണവും നടത്തുന്നത് അക്രമാത്മകമാണ്. നൃത്തത്തിൽ നിന്നും നൃത്തത്തിന്റെ വിമർശനാത്മക ചരിത്രത്തിൽ നിന്നും അത് പാരമ്പര്യനർത്തകസമുദായത്തിൽപെട്ട സ്ത്രീകളെ അകറ്റിനിർത്തുന്നു.

എന്റെ ഈ വിമർശനത്തിനെതിരെ ഞാൻ കേട്ട ചോദ്യം അങ്ങനെയെങ്കിൽ നിങ്ങളുടെ സമുദായത്തിൽനിന്നും നൃത്തം പഠിക്കാനും തങ്ങളുടെ സമുദായത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന് തുറന്നുപറയാനും തയ്യാറായിട്ടുള്ള എത്ര യുവതികൾ ഉണ്ട്? എന്നതാണ്. ഞാൻ തിരിച്ചു ചോദിക്കട്ടെ, ഏതു യുവതിയാണ് ബോധപൂർവ്വം, ദുഷ്കീർത്തി പേറിനിൽക്കുന്ന ഈ ഒരു പ്രയോഗത്തെ തന്റെ വ്യക്തിത്വവുമായി വീണ്ടും കൂട്ടിക്കെട്ടാൻ ആഗ്രഹിക്കുക? കൊളോണിയൽ കാലത്ത് അമാന്യമായി കരുതപ്പെട്ട ദേവദാസി എന്ന വർഗ്ഗത്തെ പുനഃസ്ഥാപിക്കുന്നതു കൊണ്ട് ആർക്ക് എന്ത് ലാഭം ആണുള്ളത്? ഇപ്പോഴും സോഷ്യൽ ടാബൂ ആയ ആ പദത്തെ ആർക്കാണു കൊണ്ടു നടക്കേണ്ടത്? കോർട്ട് പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നുള്ള, വിദ്യാഭ്യാസമുള്ള, ഈ തലമുറയിൽപ്പെട്ട, എത്ര യുവതികൾ ഈയൊരു ലേബലിൽ അറിയപ്പെടാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നുണ്ടാവും? തീർച്ചയായും ഞാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നില്ല.

പേരിടലും, ലോഗോഫോബിയയും ഒക്കെ ജാതിസമൂഹത്തിലെ അധികാരത്തിന്റെ ലക്ഷണങ്ങളാണ് എന്നതാണ് ആത്യന്തികമായി ഈ പ്രശ്നം തുറന്നുകാണിക്കുന്നത്. ഉയർന്നജാതിക്കാരായ ബ്രാഹ്മണസ്ത്രീകളും വെളുത്തസ്ത്രീകളും മാത്രമാണ് ആ പദം ഉപയോഗിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നത്; അല്ലെങ്കിൽ തങ്ങൾ ചെയ്യുന്നത് ദേവദാസീനൃത്തമാണ് എന്ന് അവകാശപ്പെടുന്നത്. ആ കൂട്ടത്തിൽപെട്ട ചില സ്ത്രീകൾ സ്വന്തം പൊട്ടുകാട്ടുതൽ അരങ്ങേറ്റത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾപോലും പരസ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. അവർക്ക് മാത്രമേ പ്രത്യാഘാതങ്ങളൊന്നുംതന്നെ നേരിടാതെ ദേവദാസി അല്ലെങ്കിൽ സദിർനൃത്തം ആണ് തങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതെന്ന് അവകാശപ്പെടാൻ സാധിക്കുകയുമുള്ളൂ.

എന്റെ ജാതിയിൽപ്പെട്ടവരിൽ വളരെക്കുറച്ച് യുവതികൾ മാത്രമേ ഇപ്പോൾ ഭരതനാട്യം ചെയ്യുന്നുള്ളൂ. അവരാരും ആ പദം ഉപയോഗിക്കുകയോ ആ പേരിൽ തിരിച്ചറിയപ്പെടുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. പാരമ്പര്യ നർത്തകവിഭാഗങ്ങളിൽ നിലനിന്ന പരിശീലനരീതിയേയും അനുഭവങ്ങളേയും ക്രിമിനൽവൽക്കരിക്കുന്നതിനുള്ള പരിഷ്കരണം ഏകദേശം 100 വർഷങ്ങൾക്കു മുൻപേതന്നെ സംഭവിച്ചതാണ്. പരിഷ്കരണത്തിലൂടെ ദേവദാസിപദം ലഭിച്ച പ്രായമായ സ്ത്രീകളുണ്ട്. അവർ ആ പദം ഉപയോഗിക്കുന്നത് തുടരുന്നുമുണ്ട്; എന്നാൽ ഈ പദം ഇപ്പോൾ അപ്രസക്തമാണ്. പാരമ്പര്യനർത്തകസമുദായത്തിൽ നിന്നുള്ള എന്നെപ്പോലുള്ള യുവതികളിൽ അത് തീവ്രമായ ആന്തരിക ആഘാതങ്ങളാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

13. പരിഷ്കരണവാദം പൊതുവെ ഗുണകരമായ ഒന്നായിട്ടാണ് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. പരമ്പരാഗതനൃത്തസമുദായങ്ങളിൽപ്പെടുന്ന പലരും ഇതിനെ പിന്താങ്ങുന്നതായും കാണുന്നുണ്ട്. ഇതിനെ എങ്ങനെ നോക്കിക്കാണുന്നു?

1930കളിൽ കലാക്ഷേത്രയിൽ കുറച്ചുകാലം നൃത്തം പഠിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ച ശാരദയെ പോലുള്ള സ്ത്രീകൾ നൃത്തരംഗത്തെ സാമ്പത്തികഅവസരങ്ങളുടെ മേഖല ആയിട്ടാണ് കണ്ടത്. ബ്രാഹ്മണരക്ഷാകർത്തൃത്വം അവർക്ക് ആ ലോകത്തിലേക്കുള്ള താക്കോലാണ്. മാത്രമല്ല ഗ്രാമീണസ്ത്രീകളുടെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ നിലവിലുള്ള സാമ്പത്തികസംരക്ഷണം മറ്റു പലതരത്തിലുള്ള വിശ്വസ്തതകളിലേക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ആവശ്യമെങ്കിൽ അത്തരം വിനിയോഗപ്രവർത്തനങ്ങളുടെ പൊതുപ്രതിരോധം ഉൾപ്പെടെ നടത്തുംവിധം. ആർക്കാണ് അവരെ കുറ്റപ്പെടുത്താൻ കഴിയുക? ജാതി അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള രക്ഷാധികാരം മതസ്രാധിഷ്ഠിത സാമൂഹികചലനാത്മകതയുടെ വ്യവസ്ഥയെ പ്രാപ്തമാക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് വിമർശനവും രാഷ്ട്രീയവും 'ഇന്റർസെക്ഷണൽ ഫെമിനിസവും' ഇപ്പോൾ പ്രധാനപ്പെട്ട വസ്തുതയായിട്ടുള്ളത്.

ബ്രാഹ്മണനർത്തകരുടെ ദേവദാസിപാരമ്പര്യപ്രതിനിധാനം അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അധികാരവ്യവസ്ഥയെ വിമർശനാത്മകമായി സമീപിക്കുന്നില്ല. പല വിദേശപണ്ഡിതരും നൃത്തരംഗത്ത് നിലനിൽക്കുന്ന അധികാര വ്യവസ്ഥയെ വിമർശനം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ വിമർശനങ്ങളെ വൈദേശികമുദ്ര ചാർത്തി സാംസ്കാരികദേശീയതയുടെ ഘടനക്കുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് തള്ളിക്കളയുകയാണ് ഇവർ ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. ഈയൊരു സമീപനം ബ്രാഹ്മണിക് ഹിന്ദുത്വയുടെ വളർച്ചയോടെ ശക്തിപ്രാപിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

14. ദേവദാസി എന്ന പ്രയോഗത്തിനു ഇപ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന സ്വീകാര്യതയുടെ ഗുണഫലങ്ങൾ പരമ്പരാഗത നർത്തകർക്ക് ലഭിക്കുന്നില്ല എന്നതാണോ വസ്തുത?

ബ്രാഹ്മണഅധികാരവ്യാപനത്തിന്റെ ഫലമായി 1990 കളുടെ മധ്യത്തോടെ കണ്ടുവരുന്ന പ്രവണതയാണ് ബ്രാഹ്മണവനിതകളുടെ ദേവദാസി പ്രതിനിധാനം. ഏതെങ്കിലും വഴിയിൽ പരമ്പരാഗത നർത്തകപാരമ്പര്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകൊണ്ട് ആ പാരമ്പ

ര്യത്തുടർച്ച അവകാശപ്പെടുകയാണ് ഇവർ ചെയ്യുന്നത്. കറുത്തവർഗ്ഗക്കാരുടെ ശരീരങ്ങളെ വെളുത്തവർഗ്ഗക്കാർ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ, വെളുത്തവർഗ്ഗക്കാർക്ക് കറുത്ത ശരീരങ്ങൾക്കുമേൽ കൂടുതൽ നിയന്ത്രണം കൊണ്ടുവന്നു എന്നു വിശകലനം ചെയ്യപ്പെട്ട 'ബ്ലാക്ക് ഫെയ്സ്' എന്ന പ്രതിഭാസവുമായിട്ടാണ് ഇതിന് സാമ്യം തോന്നുന്നത്.

പോയ ഒരു കാലത്തിലെ ദേവദാസി നേതൃത്വത്തെയും സംഗീതത്തെയും കുറിച്ചുള്ള അവബോധം സൃഷ്ടിക്കലാണ് തങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യമെന്ന് ഈ പുതിയ 'ബ്രാഹ്മണദേവദാസികൾ' അവകാശപ്പെടുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇത് പഴയ കാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു സാംസ്കാരികഗൃഹാതുരത്വം സൃഷ്ടിക്കാൻ മാത്രമേ ഉതകുന്നുള്ളൂ. പഴയ ദേവദാസിപാരമ്പര്യത്തിലുള്ള ഒരു ഒരു ദേവദാസി ഗുരുവിനെ കണ്ടെത്തുകയും ഈ ഒരു ശിഷ്യത്വം ദേവദാസിപാരമ്പര്യത്തെ പ്രതിനിധാനംചെയ്യാൻ തങ്ങളെ പ്രാപ്തമാക്കുന്ന ഒന്നായി കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുന്നതിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന അധികാരം സവിശേഷമാണ്. ഏതു ദേവദാസികളിൽ നിന്നാണോ ഇവർ നൃത്തം അഭ്യസിക്കുന്നത്, അവർ നൃത്തം ചെയ്യുമ്പോൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന വേഷമല്ല ഈ പാരമ്പര്യത്തെ പിൻപറ്റുന്നവർ എന്ന പേരിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നർത്തകർ ധരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ വർഷങ്ങൾക്കു മുൻപേ ഒഴിവാക്കപ്പെട്ട ചില ദേവദാസി പാരമ്പര്യ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ പിൻപറ്റുന്നതിൽ ഇവർ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ടുതാനും. അപ്പോൾ ശരിയായ ദേവദാസികളുടെ ഇന്നത്തെ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യാനല്ല അവർ ശ്രമിക്കുന്നത്.

മുത്തച്ഛൻ സ്വാമിമല രാജരത്നവും ഭാര്യ നാഗലക്ഷ്മിയും

അമ്മ ജയകമല

ഇങ്ങനെ പലതരം അവകാശവാദങ്ങൾക്കിടയിൽ എന്നെപ്പോലുള്ളവരുടെ സ്വത്വങ്ങളെ ന്യായീകരിക്കത്തക്കതല്ല എന്ന് വാദിക്കാനും, ഏതുതരം സബാൾട്ടൺ ശബ്ദങ്ങളാണ് സ്വീകാര്യം എന്നു ചിന്തിക്കാനും അതേക്കുറിച്ച് വാദിക്കാനും ഇവർക്ക് കഴിയുന്നുമുണ്ട്. ആത്യന്തികമായി ഈ പദ്ധതികളെല്ലാം തന്നെ പ്രാദേശിക നൃത്തപാരമ്പര്യത്തെയും അതിന്റെവ്യവഹാരത്തെയും ബ്രാഹ്മണ്യഅധികാരത്തിനു കീഴിൽ നിലനിർത്താൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ പ്രവർത്തികൾ ഒന്നും തന്നെ ഈ സമുദായങ്ങളിൽനിന്നുള്ള യുവതികളെ സ്വയംപര്യാപ്തമാക്കാനുള്ള ഒന്നും തന്നെ ചെയ്യുന്നില്ല അതുതന്നെയാവണം ഈ ബ്രാഹ്മണപദ്ധതിക്ക് പിന്നിലുള്ള ഉദ്ദേശവും.

15. വിദേശരാജ്യങ്ങളിലേക്കുള്ള ഭരതനാട്യഗമനങ്ങളെ ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ എങ്ങനെ വിലയിരുത്തുന്നു?

പുതിയ ബ്രാഹ്മണദേവദാസികളുടെ വരവോടെ 1950-കളിൽ തുടങ്ങി 1990കൾ വരെ നടന്ന പുനർനിർമ്മാണപ്രക്രിയയുടെ കേന്ദ്രമായി വർത്തിച്ച ബ്രാഹ്മണനർത്തകിമാരുടെ ശരീരം പുനർനിർമാണത്തിന് മുൻപ് നിലനിന്നിരുന്ന നാട്യത്തിന്റെ കേന്ദ്രംകൂടി ആയിത്തീരുകയാണ് ചെയ്തത്. ഇതോടെ പരമ്പരാഗതനർത്തകജാതികളുടെ കൈമുതലായിരുന്ന നൃത്തത്തിന്റെ സമ്പൂർണ്ണമായ അപഹരണം പൂർത്തിയായിരിക്കുന്നു എന്നുപറയാം. പരമ്പരാഗതശരീരത്തെക്കൂടി പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതിലൂടെ നൃത്തപാരമ്പര്യങ്ങളുടെ പിന്തുടർച്ചക്കാരായ എന്നെപ്പോലുള്ളവരുടെ ഇടമാണ് ഇല്ലാതാകുന്നത്. അത് നേരിട്ട് അനുഭവിച്ച ഒന്നായതിനാൽ ഞാൻ മറ്റുള്ളവരെക്കാൾ ഇത് മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഈ ബ്രാഹ്മണദേവദാസികൾ ശിഷ്യത്വത്തിലൂടെ നേടിയെടുക്കുന്ന പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനത്തിൽ ഗുരു-ശിഷ്യബന്ധത്തിന് കൈവന്ന അധികാരഘടനകൂടി ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ബ്രാഹ്മിൺ ദേവദാസി, പ്രാചീനനർത്തകരുടെ പ്രാതിനിധ്യം വഹിച്ചുകൊണ്ട് വിദേശങ്ങളിലും മറ്റും നൃത്തം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ 'ശിഷ്യ' എന്ന നില മാറി ഒരു രക്ഷാകർതൃഭാവത്തെ എളുപ്പത്തിൽ പുൽകുന്നു. ഗുരു-ശിഷ്യപരമ്പര എന്ന സങ്കല്പം ഉപരിതലത്തിൽ മാത്രം നിലനിൽക്കുകയും, ശിഷ്യ രക്ഷാധികാരിയും (patron) ഗുരു ഗുണഫലം അനുഭവിക്കുന്ന കക്ഷിയായും (client) ഇവിടെ മാറ്റപ്പെടുന്നു. ഇവിടെ ജാതിയധികാരത്തിന് സാമ്പത്തികവും പ്രതിനിധാനപരവുമായ നിയന്ത്രണം കൈവരുന്നു. ഈ അവസ്ഥ തീർച്ചയായും അവസാനിപ്പിക്കേണ്ടതാണ്.

(ഏതു കലാരൂപവും അതിന്റെ പലകാലസഞ്ചാരങ്ങൾക്കുള്ളിൽ ബോധപൂർവ്വവും അല്ലാതെയുമുള്ള മാറ്റങ്ങൾക്ക് വിധേയമാകുമ്പോൾ ആ ഗതിയിൽ അവഗണിക്കപ്പെട്ട ചിലതിന്റെ അടയാളങ്ങളുണ്ട്. നീതിയുടെ കൺകെട്ടാത്ത, സ്വാർഥത ക്രൂരതയാക്കാത്ത നവീകരണങ്ങൾക്ക് നമുക്ക് സ്വാഗതം പറയാം. അങ്ങനെ ഒന്നിന്നുവേണ്ടി ശ്രമിക്കാം. നന്ദി പ്രിയപ്പെട്ട നൃത്യ.)

പെൺപക്ഷം

അജിത കെ.

നിയമപരിഷ്കാരങ്ങൾ ചവുട്ടിത്തേക്കുന്നത് ആരെ ?

നരേന്ദ്ര മോദി സർക്കാരിന്റെ സാമ്പത്തിക താൽപര്യങ്ങൾ പച്ചയായി തുറന്നുകാട്ടപ്പെട്ട മറ്റൊരു നീക്കമാണ് കാർഷിക പരിഷ്കരണത്തിന്റെ പേരിൽ അടുത്തകാലത്ത് അടിച്ചേൽപ്പിക്കപ്പെട്ട മൂന്ന് നിയമങ്ങളും. കാർഷികമേഖലയിൽ ഇടനിലക്കാരെ ഒഴിവാക്കുന്നതിന്റെ മറവിൽ അന്താരാഷ്ട്ര-ദേശീയ കോർപ്പറേറ്റ് മുതലാളിത്തത്തിനു വേണ്ടി നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ആ നിയമങ്ങൾ രണ്ടു മാസത്തോളമായി വടക്കേ ഇന്ത്യൻ സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ അലയടിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന കർഷക പ്രക്ഷോഭങ്ങൾക്ക് ഹേതുവാണ്. ഏറ്റവും ചെറുകിട കർഷകരും കോർപ്പറേറ്റ് മുതലാളിത്തവും തമ്മിൽ മത്സരിക്കുമ്പോൾ ആര് ആരെ വിഴുങ്ങും എന്നത് വ്യക്തമാണ്. നമ്മുടെ കാർഷികമേഖല ദശകങ്ങളായി അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കടക്കെണികളും അതിദാരുണമായ കർഷക ആത്മഹത്യകളും ഇപ്പോഴും നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ മുകളിലാണ് തങ്ങളുടെ ഉത്പന്നങ്ങളുടെ മേൽ പൂർണമായും അവകാശമില്ലാതാകുന്ന ഒരവസ്ഥയിലേക്ക് കർഷക സമൂഹം തള്ളപ്പെടുന്നത്.

2019ലെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് വിജയത്തിന് ശേഷം ആദ്യം ഈ സവർണ്ണ ഹിന്ദുത്വഭരണകൂടം ചെയ്തത് കാശ്മീരിന് നമ്മുടെ ഭരണഘടന നൽകിയ പ്രത്യേക അവകാശം എടുത്തു കളയുക എന്നതാണ്. കാശ്മീരിലെ ഭൂമി ആ സ്ഥലവാസികൾക്കല്ലാതെ ആർക്കും വാങ്ങാനോ വിൽക്കാനോ കഴിയുമായിരുന്നില്ല. ഈ പ്രത്യേക അവകാശം എടുത്തുകളഞ്ഞതിലൂടെ അവിടെ കോർപ്പറേറ്റുകൾ ഭൂമി വാങ്ങാനുള്ള മത്സരത്തിലാണ്. കാശ്മീർ കാശ്മീരികളുടെതല്ലാതാകുന്ന കാലം അടുത്തെത്തി കഴിഞ്ഞു. കാശ്മീർ മൊത്തത്തിൽ ഒരു കോൺസെൻട്രേഷൻ ക്യാമ്പ് ആക്കിമാറ്റിയത് ഇക്കാലത്താണ്. തുടർന്ന് ഇന്ത്യ മുഴുവൻ ബാധിക്കുന്ന മറ്റൊരു നിയമം കൊണ്ടുവന്നു . CAA (Citizen Ammendment Act) എന്ന പേരിൽ മുസ്ലിം ജനവിഭാഗത്തോട്, പൗരത്വം നൽകുന്ന കാര്യത്തിൽ വിവേചനം അനുവദിക്കുന്ന നിയമമുണ്ടാക്കിയ രാജ്യവ്യാപകമായ പ്രക്ഷോഭം അത്ര വിദൂര ചരിത്രമല്ല. ഷഹീൻ ബാഗ് പ്രക്ഷോഭമെന്ന ഐതിഹാസിക സമരം - പ്രായമുള്ളവരും യുവതികളുമായ സ്ത്രീകളും കൊച്ചു കുഞ്ഞുങ്ങളും നൂറിലധികം ദിവസങ്ങൾ രാപകലില്ലാതെ സത്യാഗ്രഹമിരുന്നുകൊണ്ട് ഡൽഹിയിലെ കൊടുംതണുപ്പിൽ ഈ നിയമം പിൻവലിക്കണമെന്ന് ആവശ്യപ്പെട്ടു. അതുകഴിഞ്ഞ് ഇതാ ഈ 2020 നവംബർ - ഡിസംബർ ആയപ്പോഴേക്കും വടക്കേ ഇന്ത്യയിലെ പ്രധാന സംസ്ഥാനങ്ങളിലെ അസംഖ്യം കർഷകസംഘടനകളുടെ നേതൃത്വത്തിൽ കർഷകർ തെരുവിലിറങ്ങിയിരിക്കുന്നു. പുതുതായി പാസ്സാക്കിയ മൂന്ന് കാർഷിക പരിഷ്ക്കരണ നിയമങ്ങൾ ഉടൻ പിൻവലിക്കണമെന്നും കാർഷികവിളകൾക്ക് താങ്ങുവില പ്രഖ്യാപിക്കണമെന്നുമാണ് അവരുടെ ആവശ്യം. 'ഡൽഹി ചലോ' എന്ന മുദ്രാവാക്യവുമായി തലസ്ഥാനത്തേക്കുള്ള മുഖ്യ റോഡുകളെല്ലാം അവർ ബ്ലോക്ക് ചെയ്തിരിക്കുന്നു. രാജ്യം ഉറ്റുനോക്കുകയാണ് ഈ ഫാസിസ്റ്റ് ഭരണകൂടം ഒരു കൊടുങ്കാറ്റുപോലെ വരുന്ന കർഷക ജനസഞ്ചയത്തെ എങ്ങനെ നേരിടുമെന്ന്. എല്ലാ പ്രതിപക്ഷ കക്ഷികളും കോൺഗ്രസും ഇടതുപക്ഷ പാർട്ടികളുമടക്കം ഇന്ന് ഈ സമരത്തെ ആവേശത്തോടെ പിന്തുണയ്ക്കുന്നു. പക്ഷേ, ഇതിന്റെ മറവിൽ ഓരോ ദിവസവും പെട്രോൾ-ഡീസൽ ചാർജ്ജുകൾ നിർബാധം ഉയർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അതിന്ന് ഒരു വിഷയമേ അല്ലാതായിരിക്കുന്നു!

ലോകത്തിലെ മറ്റൊരു പ്രധാന ജനാധിപത്യ രാജ്യത്ത്, അമേരിക്കയിൽ ഒരു തെരഞ്ഞെടുപ്പ് നടന്നു. മതരാഷ്ട്രം ഇന്ത്യയിൽ സ്ഥാപിക്കാൻ കച്ചകെട്ടി ഇറങ്ങിയിരിക്കുന്ന കേന്ദ്രസർക്കാറിന് ഏറ്റവും വലിയ ധാർമ്മിക-രാഷ്ട്രീയ പിന്തുണ കിട്ടിയത് റിപ്പബ്ലിക്കൻ നേതാവായ പ്രസിഡണ്ട് ട്രമ്പിൽ നിന്നാണ്. അത്ഭുതമെന്നു പറയട്ടെ ഡെമോക്രാറ്റിക് കക്ഷിനേതാവായ ജോ ബൈഡൻ അടുത്ത അമേരിക്കൻ പ്രസിഡണ്ടായി ഭൂരിപക്ഷം സീറ്റുകളോടെ തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഇന്ത്യക്കകത്തും അന്താരാഷ്ട്രതലത്തിലും ഈ കേന്ദ്രസർക്കാർ ഒറ്റപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ഇതിനിടയിലാണ് കേരളത്തിൽ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ വരാൻ പോകുന്നത്. കേരളത്തിലെങ്കിലും ജനാധിപത്യ-മതേതരത്വ അന്തരീക്ഷം നിലനിൽക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കുന്ന പൊതുസമൂഹം ഈ അവസരത്തിൽ എന്താണ് ചെയ്യാൻ പോകുന്നത് എന്ന് നമുക്ക് കാത്തിരുന്നു കാണാം.

ചർച്ചാവിഷയം

ഉമ കെ.പി.
അദ്ധ്യാപികയായിരുന്നു.
ഫ്രീലാൻസറാണ്.

വിഗ്രഹഭഞ്ജകയുടെ നൃത്തകലാപങ്ങൾ

ചോര പടരുന്ന കുങ്കുമപ്പൊട്ട്, ആവശ്യത്തിലും ഒരല്പമധികം എന്നു തോന്നിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ കൺമഷി വാരിത്തേച്ച തിളങ്ങുന്ന തീക്ഷ്ണമായ കണ്ണുകൾ, അകാലത്തിൽ നരച്ച്, വെഞ്ചാമരഭംഗി കലർന്ന മുടിയിഴകൾ, തടഞ്ഞുവെച്ച ജലപ്രവാഹം പൊട്ടിച്ചിതറിയൊഴുകി ഭൂമിയെ മുഴുവൻ ജീവൻകൊണ്ട് നിറക്കുന്നതു പോലെയുള്ള പൊട്ടിച്ചിരി - ഇഷ്ട വർണ്ണങ്ങളായ കറുപ്പിന്റെയും ചുവപ്പിന്റെയും വെള്ളയുടെയും വ്യത്യസ്ത അനുപാതങ്ങൾ ഇഴകലർന്ന വസ്ത്രം (വെള്ള കറുപ്പ്- ചുവപ്പ് ചന്ദ്രയ്ക്കിവ മണ്ണിന്റെ, പെണ്ണിന്റെ, ചോരയുടെ നിറങ്ങളാണ്) ഒറ്റനോട്ടത്തിൽത്തന്നെ അതിശക്തവും അവിസ്മരണീയവുമായ ഒരു മുദ്രണം - ചന്ദ്രലേഖ. ചന്ദ്രലേഖ മരിച്ചപ്പോൾ ഒരു ലേഖനത്തിൽ കുറിച്ചിട്ട വരികളാണ്. ഒന്നര പതിറ്റാണ്ടായിട്ടും ചന്ദ്രലേഖ എന്ന വാക്ക് പൊടുന്നനെ പഴയ തെളിമയോടെത്തന്നെ മനസ്സിലേയ്ക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നത് ഇതേ ചിത്രമാണ്.

ചന്ദ്രലേഖയെക്കുറിച്ച് എഴുതുക എന്നാൽ സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരമുള്ള 'ദേശരാഷ്ട്ര' നിർമ്മിതിയുടെ ഭാഗമായുള്ള ഒരു സാംസ്കാരിക ഭൂമികയിൽ പിറന്ന ഒരു നവ-പാരമ്പര്യ-കലാ ഉല്പന്നത്തിന്റെ ഭാഗമാകാൻ വിസമ്മതിച്ച ഒരു കലാകാരിയെക്കുറിച്ച്, ഒരു വിഗ്രഹഭഞ്ജകയെക്കുറിച്ച് പറയുക എന്നാണ്; കലയും കലാപവും തമ്മിലുള്ള അതിർവരമ്പ് വളരെ നേർത്തതാണെന്ന് തന്റെ ജീവിതംകൊണ്ട് വരച്ചു കാണിച്ച ഒരു ആക്റ്റിവിസ്റ്റിനെക്കുറിച്ച് എഴുതുക എന്നാണ്; ചുറ്റും നടക്കുന്ന ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തലുകൾക്കിടയിൽ നിന്നും സ്വന്തം നട്ടെല്ല് തിരിച്ചുപിടിച്ച് അതിൽ നിവർന്നു നിൽക്കാൻ പഠിക്കുക എന്നു പഠിപ്പിച്ചു തന്ന ഒരു പെണ്ണൊരുത്തിയെക്കുറിച്ച് പാടുക എന്നാണ്.

വിഗ്രഹഭഞ്ജക എന്നു പേരുകേട്ട ചന്ദ്രലേഖ ഒരിക്കലും സ്വയം വിഗ്രഹവൽക്കരിക്കപ്പെടാൻ ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നില്ല. തന്റെ നൃത്തപരിപാടികൾ പോലും ഡോക്യുമെന്റ് ചെയ്തു വെക്കാൻ അവർ ഒട്ടും തന്നെ താല്പര്യം കാണിച്ചിരുന്നില്ല. അവരുമായി ഒരു അഭിമുഖം വീഡിയോ റെക്കോർഡ് ചെയ്യുന്നതിനായിട്ട് ആവശ്യപ്പെട്ട റിച്ചാർഡ് ട്രെംബ്ലെയോട് എന്തിനാണിപ്പോ റെക്കോർഡിംഗ് എന്നു ചോദിച്ചു ചന്ദ്ര. പിൻതലമുറയ്ക്കായി എന്നായിരുന്നു ട്രെംബ്ലെയുടെ ഉത്തരം. പിൻതലമുറയുമായി എനിക്കെന്ത് ! ഇന്ന് ഇപ്പോൾ - ഈ നിമിഷം - അതിനോടുള്ള സത്യസന്ധതയാണെനിക്കെല്ലാം എന്ന് പറഞ്ഞ് ചന്ദ്ര പൊട്ടിച്ചിരിച്ചപ്പോൾ ട്രെംബ്ലെയുടെ പരിപാടി ഒരു പുതിയ മാനം കണ്ടെത്തുകയായിരുന്നു.

സ്വന്തം അടയാളം, ഓർമ്മ പുതുക്കൽ, ഇതിലൊന്നും യാതൊരു അർത്ഥവുമില്ലെന്ന് കൂടെക്കൂടെ പറഞ്ഞുകൊണ്ടിരുന്ന ചന്ദ്രലേഖയെ വർഷങ്ങൾക്കിപ്പുറവും പിന്മുറക്കാർ തിരക്കിച്ചെല്ലുന്നത് - ദശരഥ് പട്ടേലും സദാനന്ദ് മേനോനുമെടുത്ത അവരുടെ ചിത്രങ്ങളിൽ കുടുങ്ങി തിരിച്ചു പോരാൻ വഴി കാണാതെ ഉഴറുന്നത് എന്തായിരിക്കാം ഇതിനു കാരണം?

നർത്തകി, കോറിയോഗ്രാഫർ, ഫെമിനിസ്റ്റ്, ഗ്രാഫിക് ഡിസൈനർ, കവി, ചിത്രകാരി, ആക്റ്റിവിസ്റ്റ് ചന്ദ്രലേഖ എന്ന ഊർജം പ്രത്യക്ഷമായിരുന്ന രൂപങ്ങൾ പലതായിരുന്നു. ഇവയോരോന്നും ഏറ്റവും സ്വാഭാവികമായി, സർഗാത്മകമായി ചന്ദ്രയുടെ നിതാന്തമായി അസ്വസ്ഥമായ മനസ്സ് ഏറ്റെടുത്ത അവതാരങ്ങളായിരുന്നു. ഗുജറാത്തിൽ നിറവിന്റെ മടിത്തട്ടിൽ ജനിച്ച പെൺകുട്ടി മദിരാശിയിലെത്തി, ലോകം അറിയുന്ന വിപ്ലവകാരിയായ നർത്തകിയായത് ചന്ദ്രയുടെ

തന്നെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ മുപ്പതു കൊല്ലത്തെ കഠിനമായ അദ്ധ്വാനത്തിലൂടെയും തീക്ഷ്ണമായ അനുഭവങ്ങളിലൂടെയുമാണ്.

ഗുജറാത്തിലെ വാധയിൽ തികഞ്ഞ ഈശ്വരവിശ്വാസിയായ അമ്മയുടെയും ഈശ്വരനിഷേധിയായ അച്ഛന്റെയും മകളായി ജനിച്ച ചന്ദ്രലേഖയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ആദ്യകാലം വിശാലമായ പറമ്പും വലിയ ലൈബ്രറിയുമുള്ള ഒരു വീട്ടിലായിരുന്നു. വീട്, കുടുംബം എന്നീ അടയാളങ്ങളിലൊന്നും ഒരിക്കലും തന്നെ തളച്ചിട്ടിട്ടില്ലാത്ത ചന്ദ്ര ഈ വലിയ വീടിന്റെ പുറത്തായിരുന്നു അധികസമയവും ചിലവഴിച്ചത്. പറമ്പിലെ ചെടികളുടെ അടിയിൽ ഉറങ്ങിക്കിടന്ന തന്നെ വീട്ടിലെ ജോലിക്കാരൻ റാന്തലുമായിവന്ന് എടുത്തുകൊണ്ടുപോയി അകത്തു കിടത്തിയ ഓർമ്മകളെക്കുറിച്ച് അവർ പറയുന്നുണ്ട്. വീടിനകത്തുള്ള സമയങ്ങളാവട്ടെ, അച്ഛന്റെ സമ്പന്നമായ ലൈബ്രറിയിലെ പുസ്തകങ്ങൾ ആക്രാന്തത്തോടെ വായിച്ചു തീർക്കുന്നതായിരുന്നു ഏറ്റവും വലിയ വിനോദം. എന്തിനേയും ചോദ്യം ചെയ്യാൻ പഠിപ്പിച്ച അച്ഛനുമായിത്തന്നെയാണ് ചന്ദ്രയുടെ ആദ്യത്തെ കാര്യമായ അഭിപ്രായവ്യത്യാസമുണ്ടാകുന്നതും. പതിമൂന്നാം വയസ്സിൽ ലളിതകലാവിദ്യാർത്ഥിനിയാകണമെന്ന ചന്ദ്രയുടെ ആഗ്രഹത്തെ അച്ഛൻ എതിർത്തത് സർവകലാശാലാ വിദ്യാഭ്യാസം നേടി 'മാനസിക വികാസം' പ്രാപിക്കുകയാണ് ആദ്യം വേണ്ടത് എന്നു പറഞ്ഞാണ്.

അങ്ങനെ സ്കൂൾ വിദ്യാഭ്യാസം കഴിഞ്ഞ് വീട്ടുകാരുടെ അഭിപ്രായം മാനിക്കാതെ നിയമപഠനത്തിനായി മുംബൈയിലേക്ക് വണ്ടി കയറിയ കൗമാരക്കാരി അവസാനവർഷ പരീക്ഷ എഴുതാതെ അവിടെ നിന്നും വീണ്ടും മുങ്ങുന്നു. കവിയും പുരോഗമന ചിന്തകനുമായ ഹരീന്ദ്രനാഥ് ചതോപാധ്യായയോടൊപ്പം മദിരാശിയിൽ എത്തുന്നതായാണ് പിന്നെ നമ്മൾ ചന്ദ്രയെ കാണുന്നത്. അവരുടെ ജീവിതദർശനത്തെ, രാഷ്ട്രീയാവബോധത്തെ സ്വാധീനിച്ച സുപ്രധാനമായ ഒരു സാന്നിദ്ധ്യമായിരുന്നു ഹരീന്ദ്രനാഥ്. അദ്ദേഹത്തെ ബാബാ എന്നായിരുന്നു അവർ വിളിച്ചത്. 'ബാബാ'യെപ്പോലെത്തന്നെ താനും ഒരു 'നാഗരിക നാടോടി' ആണെന്ന് ചന്ദ്ര പറയുമായിരുന്നു. 'ഇവിടെ' എന്നത് 'എവിടെ' വേണമെങ്കിലും ആകാമെന്നതുകൊണ്ട് ആ നാടോടിയ്ക്ക് ലോകത്തെവിടേയും വീടായിരുന്നു. എവിടെ പോയാലും സ്നേഹം നിറയ്ക്കുന്ന അവർക്ക് ലോകത്തെല്ലായിടത്തും കൂട്ടുകാരുണ്ടായിരുന്നു; ചന്ദ്രയുടെ വിശാലമായ കുടുംബനിർവചനത്തിൽ ഈ കൂട്ടുകാരെല്ലാം വീട്ടുകാരുമായിരുന്നു.

ഒരിക്കലും കുടുംബം, വീട് എന്നിങ്ങനെയുള്ള സങ്കല്പങ്ങൾ കാല്പനികമായ നൊസ്റ്റാൾജിയയുടേയോ, മധുരസ്മരണകളുടേയോ, സുരക്ഷിതത്വത്തിന്റേയോ, ഭയത്തിന്റെ പോലുമോ അലകൾ അവരുടെ മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മദിരാശിയിൽ ബാബായോടൊപ്പം എത്തിയ ചന്ദ്രയ്ക്ക് അവിടെ വേരിറക്കാനും പ്രയാസമുണ്ടായില്ല.

കുടുംബം, സമൂഹം ഒക്കെ ഒരു പെൺകുട്ടിയെ പല ഘട്ടങ്ങളിലും അരുതുകളുടെ ഒരു ശൃംഖലയ്ക്കുള്ളിൽ തളച്ചിടുന്നു. ഈ അരുതുകൾ അവളുടെ ജീവിതത്തിൽ പലപ്പോഴും സുഗമമായ ജീവിതത്തിൽ വരുന്ന 'ബ്ലോക്കുകൾ' ആയി മാറുന്നു. ചന്ദ്രയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ ബ്ലോക്കുകളെ പൊട്ടിച്ചെറിയാനുള്ള ഒരു മാർഗമായിരുന്നു നൃത്തം. നൃത്തം മനസ്സിലും ശരീരത്തിലും കൊരുത്തുവെച്ച ചന്ദ്രയെ ഗുരു കാഞ്ചീപുരം എല്ലപ്പപിള്ളയുടെ ശിക്ഷണത്തിൽ ഭരതനാട്യം അഭ്യസനത്തിനു ചേർത്തി ഹരീന്ദ്രനാഥ്. അപ്പോഴേയ്ക്കും ഭരതനാട്യം ഇന്ത്യൻ വേദികളിൽ സംസ്കാരത്തിൻറെയും മാന്യതയുടെയും പ്രതീകമായി ഇടം പിടിച്ചു തുടങ്ങിയിരുന്നു. തലമുറകളായി ദേവദാസികളുടെ മെയ്യിലും മനസ്സിലും ആടിപ്പതിഞ്ഞ്, പകർന്ന് അരങ്ങേറിയിരുന്ന നൃത്തം പതിയെ അവരുടെ കയ്യിൽനിന്നും കുലത്തിൽ നിന്നും അപ്രത്യക്ഷമാക്കപ്പെട്ട , ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പ്രശ്നഭരിതമായ ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ച് ഇന്നെല്ലാവർക്കുമറിയാം. ദേവദാസികുലത്തിൽ ജനിച്ച ബാലസരസ്വതിയും, ബ്രാഹ്മണസ്ത്രീയായ രുഗ്മിണീദേവി അരുണ്ഡേലും ഭരതനാട്യം എന്ന 'പുതിയ' പരമ്പരാഗത നൃത്തരൂപത്തിന്റെ പ്രവാചകകളായി ലോകമൊട്ടുക്ക് സഞ്ചരിക്കാൻ തുടങ്ങിയ കാലം.

നൃത്തരംഗത്തെ ഈ രണ്ടു കുലദേവതകളും ചന്ദ്രയുടെ അരങ്ങേറ്റത്തിന് സന്നിഹിതരായിരുന്നു. ബാലസരസ്വതിയും രുഗ്മിണിദേവിയും ചന്ദ്രയുടെ നൃത്തത്തെക്കുറിച്ച് വാനോളം പുകഴ്ത്തിയപ്പോൾ ചന്ദ്രയിലെ നർത്തകി പുതിയ ഒരു പാതയിലേക്ക് തിരിയുകയായിരുന്നു.

തന്റെ ആദ്യത്തെ പൊതുപരിപാടി ചന്ദ്രലേഖയു

ടെ ജീവിതം തന്നെ മാറ്റിമറിച്ച ഒരനുഭവമായിരുന്നു. റായലസീമയിലെ ഒരു ഗ്രാമത്തിൽ വരൾച്ച മൂലം ദുരന്തമനുഭവിക്കുന്നവർക്കുവേണ്ടിയുള്ള ധനസമാഹരണാർത്ഥം നടത്തിയ ഒരു പരിപാടിയായിരുന്നു അത്. പരമ്പരാഗതമായി ഭരതനാട്യത്തിൽ ചെയ്തുവരുന്ന 'മധുരാ നഗരിലോ' എന്ന ഇനം അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു ചന്ദ്ര. നിറഞ്ഞുകവിഞ്ഞൊഴുകുന്ന യമുനാനദിയെയും അതിൽ ജലക്രീഡയാടുന്ന ഗോപികമാരെയും രംഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന ചന്ദ്രക്ക് പെട്ടെന്ന് തൻറെ മുന്നിലെ വരണ്ടു വിണ്ടു കിടക്കുന്ന ഭൂമിയുടെ ചിത്രം തെളിഞ്ഞു വന്നു. വരൾച്ചയുടെ രൂക്ഷതയനുഭവിക്കുന്ന ഗ്രാമത്തിലെ ജനങ്ങൾക്കു മുമ്പിൽ നിറഞ്ഞൊഴുകുന്ന യമുന എന്തു ക്രൂരമായ പരിഹാസം .നിമിഷാർദ്ധത്തിൽ താൻ രണ്ടായി പിളർന്നുപോകുന്നതുപോലെ തോന്നി എന്നു ചന്ദ്ര പിന്നീടു പറഞ്ഞു.

യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിൽ നിന്നും ഭരതനാട്യം എത്രത്തോളം അകന്നു നിൽക്കുന്നു എന്നത് അസഹനീയമായ ഒരു വേദനയായി ചന്ദ്രക്ക് അനുഭവപ്പെട്ടു. ജീവിതവുമായി യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലാത്ത ഒരു കലയുടെ പ്രസക്തിയെക്കുറിച്ച് ചന്ദ്ര ചിന്തിച്ചു തുടങ്ങിയത് ഇവിടെനിന്നുമാണ്.

അവരുടെ ജീവിതത്തിലുടനീളം അവരെ സ്വാധീനിക്കുകയും അവർ പ്രബലസ്വാധീനവുമായിത്തീർന്ന സൗഹൃദങ്ങൾ ചന്ദ്രലേഖയുടെ ഈ ഒരു യാത്രയിൽ കൂടെത്തന്നെ ഉണ്ടായിരുന്നു. ആദ്യമത് ഹരീന്ദ്രനാഥ് ആയിരുന്നുവെങ്കിൽ പിന്നെ അത് ഗുരു എല്ലപ്പ പിള്ളയും കൂടി ആയിത്തീർന്നു. ഈ രണ്ടുപേരും പതിയെ ജീവിതത്തിൽ നിന്നും മാറിയപ്പോഴേയ്ക്കും ഒന്നിനു പിറകേ ഒന്നായി ചന്ദ്രലേഖയെ പൂരിപ്പിച്ചിരുന്നത് ദശരഥ് പട്ടേലും സദാനന്ദ് മേനോനും ആയിരുന്നു. ഇവർ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ നിർവചിക്കാനോ അതിനെ വിശകലനം ചെയ്യാനോ അവർ ഒരുങ്ങിയിരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പുറമേയുള്ളവർ ഇതിനെതിരേ പുരികം ചുളിച്ചപ്പോഴും പലതും പറഞ്ഞുണ്ടാക്കിയപ്പോഴും അത്തരം വിഷദംശമേൽക്കാതെ ചന്ദ്രയും സുഹൃത്തുക്കളും അതിനെ മറികടക്കുക തന്നെ ചെയ്തു.

ഇതേ സമയത്തുതന്നെ പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ ഒരു കാഴ്ച-സമൂഹത്തിന്റെ നോട്ടത്തെ (Gaze) കുറിച്ച് ചന്ദ്ര ബോധവതിയാകുന്നുണ്ട്. 'ഈ മുന്നിലിരിക്കുന്നവർ ആസ്വദിക്കുന്നത് എന്റെ കലയെയാണോ അതോ എന്റെ ശരീരത്തെയോ' എന്ന് അവർ പലപ്പോഴും വ്യാകുലപ്പെടുന്നുണ്ട്. 'അളവനുസരിച്ചുള്ള അരക്കെട്ടും മാറും എനിക്കുണ്ട്. അതാണവരെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരു ഹിന്ദി സിനിമാനടിയെ കാണുന്ന അതേ മനോഭാവത്തോടെയാണ് ഇവർ ചന്ദ്രലേഖ എന്ന നർത്തകിയേയും നോക്കുന്നത്' എന്ന് വിഷമിച്ച ചന്ദ്രലേഖയുടെ സൃഷ്ടികൾ പലതും സ്ത്രൈണതയെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണങ്ങളായിരുന്നു. പ്രഖ്യാപനങ്ങളായിരുന്നു. ചുറ്റുമുള്ള ലോകത്തിലെ പ്രശ്നങ്ങൾക്കു നേരെ മുഖം തിരിക്കാതെ, അവയെ നേരിട്ടുകൊണ്ടുതന്നെ, തന്റെ പ്രതിരോധം തന്റെ കലയിലൂടെത്തന്നെ പ്രകടമാക്കേണ്ടതുണ്ട് എന്ന തീരുമാനത്തിലേക്കവർ എത്തിച്ചേരുന്നു. അങ്ങനെ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ മക്കയായ മദിരാശിയിൽ രുഗ്മിണീദേവിയുടേയും ബാലയുടേയും പ്രിയപ്പെട്ടവളായി പേരെടുത്തു തുടങ്ങിയ, പ്രശസ്തിയും പണവും വിളിപ്പുറത്തുള്ള ഒരു ചെറുപ്പക്കാരി അന്നത്തെ കാലത്ത് ആരും ആലോചിക്കപോലും ചെയ്യാതിരുന്ന ഒരു മാർഗത്തിലെയ്ക്ക് തിരിയുന്നു . 'ജീവിതം നമ്മളെ അപമാനവീകരിക്കുമ്പോൾ അതിജീവനം കലയിലൂടെ സാധ്യമാക്കുന്നു' എന്നാണ് ചന്ദ്ര ഇതേക്കുറിച്ചു പറയുന്നത്.

അങ്ങനെയാണ് 1959ൽ ഭരതനാട്യത്തെ അതിന്റെ ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ദേവദാസി എന്ന പ്രൊഡക്ഷൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ അവതരണത്തിന്റെ ഒടുവിലായി വരുന്ന തില്ലാന പതിവു തില്ലാനാ അവതരണങ്ങളിൽ നിന്നും വിട്ടു നിൽക്കുകയും, സാധാരണ നൃത്തപരിപാടികളിൽ കാണാത്ത, എന്നാൽ പിന്നീട് ചന്ദ്രയുടെ എല്ലാ പ്രൊഡക്ഷനുകളിലും ശ്രദ്ധേയമായി കാണുന്ന സ്ഥല-വിനിയോഗത്തിന്റെ, ത്രിമാന ചലനക്കാഴ്ചകളുടെ, ആദ്യ സ്വാദു നൽകിയിരുന്നു. അപ്പോഴേയ്ക്കും ഇവിടെ തകൃതിയായി നടന്നിരുന്ന കലയുടെ കമ്പോളവൽക്കരണം ചന്ദ്രയുടെ മനസ്സു മടുപ്പിച്ചു. 1972-ലെ 'നവഗ്രഹ'യ്ക്കു ശേഷം അവർ നൃത്തവേദിയോട് താൽക്കാലികമായി വിട പറഞ്ഞു. എങ്കിലും ചന്ദ്രയുടെ ദിവസങ്ങൾ അലസങ്ങളോ മനസ്സ് അല്ലലറ്റതോ ആയിരുന്നില്ല.

ഏറ്റവും അടുത്ത സുഹൃത്തുക്കളും സഹവാസികളുമായ ദശരഥ് പട്ടേൽ , സദാനന്ദ് മേനോൻ എന്നിവരുടെ കൂടെ ചന്ദ്രലേഖയിലെ ഊർജ്ജം ആക്റ്റിവിസത്തിൻറെ പാതയിലൂടെ സമൂഹത്തിൽ നിഷേധിക്കപ്പെടുന്ന നീതി തിരയുകയായിരുന്നു. അടിയന്തിരാവസ്ഥക്ക് മുൻപും പിൻപുമായി ഇന്ത്യയിലുടനീളം പൊട്ടിപ്പുറപ്പെട്ട കൊച്ചുകൊച്ച് എൻ.ജി.ഒ.കളുടെ മാർഗ്ഗത്തിൽ ചന്ദ്രയുടെ 'സ്കിൽസ്' എന്ന ഗ്രൂപ്പും ഒരു പുതിയ രാഷ്ട്രീയത്തിനു വേണ്ടി അഹോരാത്രം ഉണർന്നു പ്രവർത്തിച്ചു. ഈ കാലയളവിൽ ചന്ദ്രലേഖ പോസ്റ്റർ രചന മുതൽ തെരുവുനാടകം, ഗാനരചന എന്നീ മേഖലകളിൽ വരെയുള്ള തൻറെ വാസനകളെ ഇതിലേക്കായി തിരിച്ചുവിട്ടു.

പൊതുജനഹിതം എന്നത് വെറുംവാക്കായി മാറിയ കാലത്ത് ജനാധിപത്യത്തിന്റെ മരണത്തെക്കുറിച്ച്, മുഖ്യധാരാരാഷ്ട്രീയ പാർട്ടികളുടെ അപചയത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു തെരുവുനാടകം വമ്പിച്ച ജനപങ്കാളിത്തത്തോടെ പൊതു ഇടങ്ങളിൽ നടക്കുന്നു എങ്കിൽ അതെത്ര മാത്രം അപകടം പിടിച്ചതാണെന്ന് അതിലിടപെടുന്നവർക്കറിയാം. ഈ അപകടം ഭരണകൂടത്തിനുംകൂടി മണത്തറിയാനാവും എന്നതായിരുന്നു പ്രശ്നം.

ചന്ദ്രലേഖയും സദാനന്ദ് മേനോനും 'സ്കിൽസും' റ്റാർഗറ്റ് ചെയ്യപ്പെടാൻ സത്യത്തിൽ ഒരു തെരുവു നാടകത്തിന്റേയും ആവശ്യമുണ്ടായിരുന്നില്ല. സദാനന്ദ് മേനോൻ 'ഇന്ത്യൻ എക്സ്പ്രെസി'ലും 'തുഗ്ലഖി'ലും എഴുതിയിരുന്ന ചൂടൻ ലേഖനങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിനെതിരെ പറയാനുള്ള വെറും കാരണങ്ങളായിരുന്നു. സത്യം ഇതിൽ നിന്നും ഒരുപാടു ദൂരെയായിരുന്നു. വർണ-വർഗ ഭേദമില്ലാതെ സമൂഹത്തിന്റെ എല്ലാ തുറകളിലും പെട്ട ആളുകൾ ഒരുമിച്ച് ഒരേ മനസ്സോടെ പ്രവർത്തിക്കുന്ന 'സ്കിൽസ് ' എന്ന സ്ഥാപനം അധികാരികളുടെ ഉറക്കം കളഞ്ഞു തുടങ്ങിയിരുന്നു. അതിലുപരി അവർക്കു പേടിസ്വപ്നമായത് (പര)പുരുഷന്മാരോടൊപ്പം ജീവിക്കുകയും സ്വതന്ത്രമായി ഇടപെടുകയും ചെയ്യുന്ന, എന്തും വെട്ടിത്തുറന്നു പറയുന്ന, ആരേയും കൂസാത്ത, കണ്ണുകളിൽ പ്രതിഷേധത്തിന്റെ തിളക്കം കെടാതെ സൂക്ഷിക്കുന്ന ചന്ദ്രലേഖ എന്ന അവിവാഹിതയായ സ്ത്രീയായിരുന്നു.

1982 ഓഗസ്റ്റിൽ 'സ്കിൽസ് ' ന്റെ ഓഫീസ് റെയിഡ് ചെയ്യപ്പെട്ടു. ചന്ദ്രലേഖയുടേയും സദാനന്ദ് മേനോന്റേയും പേരിൽ സെക്ഷൻ 124എ പ്രകാരം ദേശദ്രോഹക്കുറ്റം ചുമത്തപ്പെട്ടു. ദുരിതത്തിന്റെ നാളുകളായിരുന്നു പിന്നീട്. അവരുടെ ഫോൺ ടാപ്പ് ചെയ്യപ്പെട്ടു, കത്തുകൾ പിടിച്ചെടുക്കപ്പെട്ടു, അവരുടെ സുഹൃത്തുക്കൾ നിരന്തരമായി ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെട്ടു, പാസ്പോർട്ടുകൾ പിടിച്ചെടുത്തു, രണ്ടാഴ്ചയിൽ ഒരിക്കൽ സ്ഥലം പൊലീസ് സ്റ്റേഷനിൽ ചെന്ന് ഒപ്പിടണം എന്ന നിബന്ധനയോടെ യാത്രാസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു കൂച്ചുവിലങ്ങിട്ടു. ഈ പീഡനങ്ങളിൽ ചന്ദ്രയ്ക്ക് ഒരിക്കലും മറക്കാനും പൊറുക്കാനുമാകാത്തത് 'സ്കിൽ സി'ലെ റെയിഡിനിടയിൽ ഒരു പഴയ കത്തെടുത്തു കാണിച്ച് 'ആരാണിവൻ ഈ ഓറോ', എന്നു ചോദിച്ചതാണ്. ആ കത്ത് ഹരീന്ദ്രനാഥ് ചതോപാധ്യായയ്ക്ക് അരവിന്ദഘോഷ് (ഒറൊബിന്ദൊ) എഴുതിയ കത്തായിരുന്നു. സദാചാരപ്പോലീസിംഗ്, രാജ്യദ്രോഹക്കുറ്റം ചുമത്തൽ – വിമതശബ്ദങ്ങളുടെ കഴുത്തു ഞെരിക്കാൻ അന്നുമിന്നും സമൂഹം ഉപയോഗിക്കുന്ന മാർഗങ്ങൾ ഒന്നുതന്നെ.

പിന്നീട് നൃത്തവേദിയിൽ നമ്മൾ ചന്ദ്രയെ കാണുന്നത് എൺപതുകളുടെ മധ്യത്തിലാണ്. അപ്പോഴേക്കും തൻറെ നൃത്തസങ്കല്പങ്ങളെ പൂർണ്ണമായി ഉൾക്കൊള്ളാനാവുന്ന ഒരു സഹനർത്തകനെ കാമദേവ് എന്ന യുവാവിൽ കണ്ടെത്തിയതോടെ ചന്ദ്രയുടെ നൃത്താന്വേഷണങ്ങൾ കുറെക്കൂടി ശക്തവും ധീരവുമായ മാർഗ്ഗങ്ങൾ തേടാൻ തുടങ്ങി. അതിനിടയിൽ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ലാവണ്യത്തിൽ നിന്നും ചന്ദ്രയുടെ നൃത്തം കളരിപ്പയറ്റിന്റെ ദൃഢതയിലേയ്ക്കും യോഗയുടെ ധ്യാനാത്മകതയിലേയ്ക്കും കരുത്താർജിച്ചിരുന്നു. സ്ത്രീ ശരീരം എന്നത് സാധാരണ നൃത്തരൂപങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നപോലെ, ആത്മീയതയിലേയ്ക്കുള്ള യാത്രയിലല്ലെന്നും, അത് ഇന്ദ്രിയകാമനകളും, ലൈംഗികതയും, ആത്മീയതയുമെല്ലാം കൂടിച്ചേർന്ന മനോഹരമായ ഒരു ഊർജപ്രവാഹമാണെന്നും ഉറക്കെ പ്രസ്താവിച്ചുകൊണ്ട് 1984– ൽ 'ആംഗിക' എന്ന നൃത്തശില്പത്തോടെ ചന്ദ്ര വീണ്ടും നൃത്തരംഗത്ത് സജീവമായി. 'ലീലാവതി', 'ശരീര', 'ശ്രീ', 'യന്ത്ര' തുടങ്ങി ഓരോ ചുവടു മുന്നോട്ടുവെക്കുമ്പോഴും ഇന്ത്യൻ നൃത്തരംഗത്ത് ഒരു പുതിയ ശൈലി ഉണരുന്നതിനോടൊപ്പം ചന്ദ്രയ്ക്ക് ശത്രുക്കളുടെ എണ്ണവും പെരുകി. 'നൃത്തം അമ്പലത്തിൽ നിന്നോ, കൊട്ടാരങ്ങളിൽ നിന്നോ, ഒരു രാഷ്ട്രത്തിൽ നിന്നുപോലുമോ ജനിക്കുന്നതാണെന്ന് ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നില്ല. അത് ജനങ്ങളിലേക്ക്, ശരീരത്തിലേക്ക്, തിരിച്ചുപോയേ പറ്റൂ'എന്ന് ചന്ദ്ര വിളിച്ചു പറഞ്ഞു. താൻ ചെയ്യുന്ന, തന്റെ ശരീരം ഏർപ്പെടുന്ന നൃത്തം എന്ന പ്രക്രിയയെ ചരിത്രത്തിൽ നിന്നും കാലത്തിൽ നിന്നും അടർത്തി മാറ്റിയ വെറുമൊരു "പരമ്പരാഗത" അവതരണമായി കാണാൻ സാധിക്കുമായിരുന്നില്ല അവർക്ക്. പാരമ്പര്യം എന്നതു തന്നെ ഒരു മ്യൂസിയം പ്രദർശന വസ്തുവല്ല എന്നായിരുന്നു ചന്ദ്രയുടെ പക്ഷം. ഏതൊരു കലാരൂപവും അതു നിലനിൽക്കുന്ന കാലത്തോടും ഇടത്തോടും സംവദിക്കണം, അതിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കണം, ഉൾക്കൊള്ളണം. പാരമ്പര്യം നിരന്തരമായി പകൽ വെളിച്ചത്തിന്റെ കാഴ്ചയിൽ പരിശോധിക്കപ്പെടേണ്ടതുണ്ട് എന്ന് വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. 19ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനം ജനിച്ച് ആധുനികതയിലേയ്ക്ക് പിറന്നു വീണ ബൊഹീമിയൻ-ഓസ്ട്രിയൻ സംഗീതജ്ഞനായ ഗുസ്താവ് മാല്ലർ പറഞ്ഞതുപോലെ, "പാരമ്പര്യം എന്നത് ഭൂതകാലത്തിന്റെ ചാരത്തെ പൂജിക്കലല്ല, മറിച്ച് അതിലെ തീപ്പൊരികളെ കെടാതെ കാത്തുസൂക്ഷിക്കലാണ്" എന്ന് തന്റെ പ്രൊഡക്ഷനുകളിലൂടെ തെളിയിച്ച കലാകാരിയായിരുന്നു ചന്ദ്ര. പരമ്പരാഗത നൃത്തശൈലിയുടെ മടുപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥശൂന്യമായ ആവിഷ്കാരങ്ങളെ തള്ളിപ്പറഞ്ഞ ചന്ദ്ര പക്ഷേ തൻറെ നൃത്തത്തിൽ സ്ത്രീ ശാക്തീകരണത്തെയും സ്ത്രൈണ ഊർജ്ജത്തെയും മറ്റും അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ചിഹ്നങ്ങളെ കണ്ടെടുത്തത് പുരാണങ്ങളിൽ നിന്നാണെന്നുള്ളത് രസകരമായ വസ്തുതയാണ്. കാളി, ശാകാംബരി, നവഗ്രഹങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ബിംബങ്ങൾ ചന്ദ്രക്ക് സ്വയം പ്രകാശനത്തിനുള്ള പ്രതീകങ്ങളായി.പെണ്ണുടലിന്റെ ശക്തി താന്ത്രികബിംബങ്ങളിലൂടെ വീണ്ടെടുക്കുകയായിരുന്നു ചന്ദ്ര. ശരീരത്തിൽ നിന്നും പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടുന്ന അസംഖ്യം തൃകോണ ജ്യാമിതീയ രൂപങ്ങൾ വേദിയിലാടുന്ന പെണ്ണുടലിനെ ഒരു ഊർജപ്രസരണിയാക്കുന്നു എന്നവർ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. പുരുഷാധിപത്യസമൂഹത്തിൽ ഒരു സ്ത്രീ ആദ്യം ചെയ്യേണ്ടത് തനിക്കു നിഷേധിക്കപ്പെട്ട, തകർക്കപ്പെട്ട, തന്റെ നട്ടെല്ലു തിരിച്ചു പിടിക്കുകയാണ് എന്നവർ പറഞ്ഞുകൊണ്ടേയിരുന്നു.

"പലവട്ടം മുറിവേറ്റവളാണു ഞാൻ ... നട്ടെല്ലിലൂ

ടെ അരിച്ചിറങ്ങുന്ന ആ തണുപ്പിനെക്കുറിച്ച് നിങ്ങൾ പറയുമ്പോൾ അതെന്താണെന്ന് എനിക്കു മനസ്സിലാകും. കണ്ണുകളിൽനിന്നും വെളിച്ചവും തെളിച്ചവും മാഞ്ഞുപോകുന്നതിന്റെ അമ്പരിപ്പിക്കുന്ന വ്യാകുലത എനിക്കു മനസ്സിലാകും. കണ്മുന്നിലുള്ളതിലേയ്ക്ക് ആഴത്തിൽ തുളച്ചു കയറാൻ കെല്പുള്ള കണ്ണുകൾക്ക് മങ്ങലേറ്റു തുടങ്ങിയെന്ന് തോന്നിയാൽ – ആ നിമിഷം, തകർന്ന ജീവിതശൽക്കങ്ങളിൽ നിന്നും പിടഞ്ഞെണീക്കണം. എന്നിട്ടു ചോദിക്കണം, കലയ്ക്ക് എന്നെ രക്ഷിക്കാനാവുമോ? അതിനെന്റെ മുറിവുകളെ ഉണക്കാനാവുമോ? അതിനെന്റെ നട്ടെല്ലു തിരിച്ചു തരാനാകുമോ? ഇതാണ് ഒരു കലാകാരി എന്ന നിലയിൽ എന്റെ അന്വേഷണം”

ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുക, ആ ചോദ്യങ്ങൾക്കു പിറകെ അവ കൊണ്ടുപോകുന്നേടത്തേയ്ക്ക് പോവുക- ഉത്തരങ്ങൾക്ക് ചന്ദ്രലേഖയുടെ വ്യവസ്ഥിതിയിൽ യാതൊരു പ്രസക്തിയുമില്ല.

രോഷം സർഗാത്മകമാണ് എന്ന ചന്ദ്രയുടെ പരാമർശത്തെക്കുറിച്ച് ഒരിക്കൽ ഒരു പെൺകുട്ടി കൗതുകത്തോടെ ചോദിച്ചപ്പോൾ ചന്ദ്ര പറഞ്ഞ മറുപടി ഇതായിരുന്നു ‘ശരിയാണ്. എന്റെയുള്ളിൽ പക്ഷേ രോഷമല്ലാ, ധാർമ്മികരോഷമാണ് ഉള്ളത്. ചുറ്റും നടക്കുന്നതൊക്കെ നിങ്ങൾ കാണുന്നില്ലേ. എങ്ങനെയാണ് ധാർമികരോഷം വരാതിരിക്കുന്നത്! വേണം. നിങ്ങളുടെ മനസ്സിൽ, കണ്ണുകളിൽ, ഉടലിൽ, ചലനങ്ങളിൽ, നട്ടെല്ലിൽ എല്ലാം ധാർമികരോഷം അലയടിക്കണം. എന്റെയുള്ളിലെ രോഷം ഞാൻ എന്റെ സംഘത്തിലുള്ളവർക്കും പകർന്നു കൊടുക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് ഞാനൊരാളിൽ അതൊതുങ്ങാതെ ഞങ്ങളുടെ അവതരണത്തിലൂടെ അത് പ്രകടിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.’

പത്തൊമ്പതാം വയസ്സിൽ തന്റെ വീട്ടിൽ നിന്നും ഇറങ്ങിത്തിരിച്ച ചന്ദ്ര ഭാരതീയ സ്ത്രീസങ്കല്പങ്ങൾക്കനുസൃതമായ മകൾ – സഹോദരി – ഭാര്യ – കാമുകി–അമ്മ ബിംബങ്ങളിൽ ഒരിക്കലും സ്വത്വത്തെ കുടുക്കിയില്ല. ഈ നിർവ്വചനങ്ങൾക്ക് അതീതമായ ഒരു സ്ത്രീസങ്കല്പമായിരുന്നു അവരുടെ യാഥാർത്ഥ്യം. ലോകം മുഴുവനുമുള്ള കലയുടെയും സാഹസികതയുടെയും തിരച്ചിലുകളുടെയും കണ്ടെത്തലുകളുടെയും യാത്രകൾക്കിടയിൽ നേടിയെടുത്ത ഓരോ പരിചയങ്ങളും അവർക്ക് ആജീവനാന്ത സൗഹൃദങ്ങളായിരുന്നു.താൽക്കാലികവും സൗകര്യാനുസൃതവുമായ സ്നേഹബന്ധങ്ങൾ ഇവർക്കജ്ഞാതമായിരുന്നു.

ഒരു മൊട്ട് വിരിയുന്നതെപ്പോൾ, ഒരു പൂവ് കൂമ്പുന്നതെപ്പോൾ എന്നൊക്കെ കൃത്യമായി അറിയാനായി രാത്രി മുഴുവൻ ഉറക്കമിളച്ചിരിക്കുമായിരുന്ന ഒരു സ്ത്രീയ്ക്ക് വർദ്ധിച്ചു വരുന്ന യാന്ത്രികതയുടെ വേഗതയെ ചെറുക്കാൻ ഒരു പൂ വിരിയുന്ന പോലെ, മെല്ലെ, വളരെ മെല്ലെ, ഒരു പൂ വിരിയുന്ന സൗന്ദര്യത്തോടെ, ഒരു വാഗ്ദാനം നിറവേറ്റുന്ന ഭംഗിയോടെ, തന്റെ ശരീരത്തെ നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ടുള്ള നൃത്തത്തിലൂടെയേ സാധിക്കുമായിരുന്നുള്ളു. ചുറ്റുമുള്ള പ്രശ്നങ്ങൾക്കു നേരെ മുഖം തിരിക്കരുത് എന്നു പറയുമ്പോൾത്തന്നെ ഈ പ്രശ്നങ്ങൾക്കൊന്നും പരിഹാരം നിർദ്ദേശിക്കുക/കണ്ടുപിടിക്കുക എന്നതൊന്നും തന്റെ നിയോഗമല്ലെന്നും, അതിനു താൻ അശക്തയാണെന്നും പറയുന്നു. ഈ നിസ്സഹായതയെ അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ അതിനെ ചെറുത്തു നിൽക്കുകയാണു വേണ്ടത് എന്ന് ചന്ദ്ര പറഞ്ഞത് ഇന്നും അന്നത്തേപ്പോലെത്തന്നെ പ്രസക്തമാണ്.

ചന്ദ്രലേഖയെ ഉന്മാദി എന്നു വിളിച്ചവർ ഹാംലറ്റിനെ ഓർക്കണം, പൊളോണിയസിനെ ഓർക്കണം എന്നിട്ട് തിരുത്തണം -"Though this be madness, yet there is method in it" എന്ന്. 78-ാം വയസ്സിൽ സെർവിക്കൽ ക്യാൻസറിന് ആ ശരീരം കീഴടങ്ങിയപ്പോൾ ചെന്നൈയിൽ ഇലിയറ്റ് ബീച്ചിലെ അവരുടെ വീട്ടിൽ ഒരു കൂട്ടം സുഹൃത്തുക്കൾ അവരെ ശ്മശാനത്തിലേക്ക് അനുഗമിച്ചത് ഗാനാലാപനത്തോടെയായിരുന്നു. കുട്ടിക്കാലത്ത് തന്റെ വീടിനു ചുറ്റുമുള്ള പറമ്പിലെ ഏതെങ്കിലും ഒരു മരച്ചുവട്ടിൽ ഉറക്കമുണർന്നിരുന്ന പെൺകുട്ടി എന്നെന്നേക്കുമായി ഉറങ്ങിയപ്പോൾ, അവൾ അവശേഷിപ്പിക്കുന്നത് പണ്ട് പാഴ്ഭൂമിയായിരുന്ന ഇലിയറ്റ് ബീച്ചിലെ ആലും വേപ്പും അശോകവും ബദാമും തിങ്ങിവളരുന്ന ഒരേക്കർ ഹരിതാഭ, പിന്നെ മുപ്പതു വർഷത്തോളം അവരുടെ സുഖദുഃഖങ്ങൾക്കയൽ നിന്ന സദാനന്ദ്മേനോൻ മടക്കിവെച്ച ആളൊഴിഞ്ഞ വീൽ ചെയർ ... പിന്നെ വർഷങ്ങൾക്കു ശേഷവും അവരെക്കുറിച്ചോർക്കുന്ന, പറയുന്ന, പാടുന്ന, അവരെ അന്വേഷിക്കുന്ന ഏതെല്ലാമോ മനുഷ്യരും.

തോറ്റു എന്ന് ഓരോ തവണ ജീവിതം ഉറപ്പിക്കുമ്പോഴും നട്ടെല്ലിലൂടെ ഊർന്നിറങ്ങുന്ന തണുപ്പിനെ വക വെയ്ക്കാതെ, കണ്ണിന്റെ മങ്ങലിനെ തിരുമ്മിക്കളഞ്ഞ്, അതിലൊഴുകുന്ന കണ്ണുനീരിനേയും ചോരയേയും ചിരികൊണ്ട് തൂത്തെറിയുമ്പോൾ, തകർന്നു പോകുന്ന നട്ടെല്ലിനെ വീണ്ടെടുത്ത് നിവർന്നു നിന്ന് ജീവിതത്തിന്റെ കണ്ണുകളിലേയ്ക്കുറ്റു നോക്കുമ്പോൾ ... എങ്ങിനെയാണ്, എങ്ങിനെയാണ് നമ്മൾ ചന്ദ്രലേഖയെ ഓർക്കാതിരിക്കുന്നത്.

സഹായക ഗ്രന്ഥം :

Rustom,Bharucha, Chandralekha: Woman, Dance, Resistance

വീഡിയോകൾ :

https://www.youtube.com/watch?v=2_DtWoPMgGc
https://www.youtube.com/watch?v=0_04K-uCtqY
https://www.youtube.com/watch?v=vyXh_5dT0zw&t=1345s
https://www.youtube.com/watch?v=2_DtWoPMgGc
https://www.youtube.com/watch?v=5d7Br9Yvq10
https://www.youtube.com/watch?v=OXCc10lBkIw
https://www.youtube.com/watch?v=T-ClDsz6bi4
https://www.youtube.com/watch?v=7SxRvo5eQ3s
https://www.youtube.com/watch?v=vyXh_5dT0zw&t=1345s
https://www.youtube.com/watch?v=vyXh_5dT0zw&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2-QrAPx4LPbVHlRasy5FnxEmEYjeCiY32JJy3blpzf5Yb3_-iW6ZCV9Zg

കാബറേ നർത്തകരുടെ അളക്കാനാവാത്ത ജീവിതങ്ങൾ

ഗാർഗി ഹരിതകം
എഴുത്തുകാരി, സ്വതന്ത്ര രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തക

ആരതി ദാസ് എന്ന ഷെഫാലി

1980 കളിലാണ് കേരളത്തിൽ 'സമൂഹ സദാചാരത്തിനു നിരക്കാത്ത, യുവാക്കളെ വഴിതെറ്റിക്കുന്ന' ഈ നൃത്തരൂപത്തിന് നിരോധനം ഏർപ്പെടുത്തപ്പെട്ടത്. വലിയ ചർച്ചകൾക്കും സമരങ്ങൾക്കും ശേഷമാണ് സ്ത്രീകളെ വെറും ശരീരങ്ങളായി കാഴ്ചവയ്ക്കപ്പെടുന്ന ഈ ഏർപ്പാടിന് അറുതി വരുത്താൻ പൊതുജനത്തിന് സാധിച്ചത്. എന്നാൽ ഇങ്ങനെയുള്ള എല്ലാ വിഷയങ്ങളിലുമെന്നപോലെ ഒരു പിതൃമേധാവിത്ത സമൂഹത്തിലെ കോടതിയ്ക്ക് കാണാൻ കഴിഞ്ഞത് യുവാക്കളെ മാത്രമാണ്. ഈ നർത്തകരുടെ പുനരധിവാസത്തെക്കുറിച്ചോ, നിരോധനത്തിനു ശേഷമുള്ള ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചോ ആലോചിക്കാതെയുള്ള ഇത്തരം വിധികൾ ഇവരുടെ ജീവിതങ്ങളെ കൂടുതൽ പ്രശ്നത്തിലാക്കി. ഇവരിൽ പലർക്കും ലൈംഗികത്തൊഴിലാളികളായി മാറേണ്ടി വന്നു. 2005 ലാണ് പ്രധാന കാബറേ കേന്ദ്രങ്ങൾ നിലനിന്നിരുന്ന ബോംബേയിൽ ഇത്തരമൊരു നിരോധനം വന്നത്.

ഈ വിഷയത്തെ ആസ്പദമാക്കി പല സിനിമകളും കലാരൂപങ്ങളുമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അതിൽ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാണ് മീരാ നായർ 1985 ൽ പുറത്തിറക്കിയ 'ഇന്ത്യാ കാബറേ' എന്ന ഡോക്യുമെന്ററി. 'ബഹുമാന്യർ' /'വിലകുറഞ്ഞവർ' എന്ന ദ്വന്ദ്വത്തിനെക്കുറിച്ച് രണ്ടു കാബറേ നർത്തകിമാരുടെ കാഴ്ചപ്പാടിനെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് പടം മുന്നോട്ടുപോകുന്നത്. സ്വന്തം ജീവിതത്തിലെ ആണുങ്ങളുടെ കരുണയിലല്ല അവർ എന്നതായിരുന്നു ഈ സ്ത്രീകൾക്ക് ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടത്. ആണുങ്ങളോ സമൂഹമോ ഉണ്ടാക്കിയ നിയമങ്ങൾ അവർക്കു ബാധകമായിരുന്നില്ല. ഒരു നർത്തകി, അവർക്ക് 'ശുദ്ധ'യാവാനുള്ള അവസരമുണ്ടാവുന്നു- ഒരു ആണ് അവരോടുള്ള പ്രണയം വെളിപ്പെടുത്തുകയും അവിടെനിന്ന് രക്ഷപ്പെടുത്താമെന്ന വാക്കുകൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ അവർ നിരാകരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യവും നിത്യ വരുമാനവുമാണ് അവർ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഈ സിനിമ ഇവരുടെ ക്ലയന്റുകളിലേക്ക്, നിത്യം ഈ നൃത്തം കാണാൻ വന്നിരുന്ന പുരുഷന്മാരിലേക്ക് തിരിയുമ്പോൾ, ഈ സ്ത്രീകളെ എത്ര വിലകുറച്ചാണ് അവർ കാണുന്നതെന്ന് സാക്ഷ്യപ്പെടുന്നു. പിതൃമേധാവിത്ത സമൂഹത്തിന്റെ ഇരട്ടമുഖം വ്യക്തമാക്കുന്ന ഒരു സിനിമയാണിത്.

1970 കളിൽ കൽക്കത്തയിലെ ഒബെറോയ് ഗ്രാന്റിൽ കാബറേ നർത്തകിയായിരുന്ന ഷെഫാലിയ്ക്ക് മറ്റു ചില കഥകൾ കൂടി പറയാനുണ്ട്. അവരുടെ നൃത്തത്തെ ഒരു കലാരൂപമായും സ്വയം പ്രകാശനമായുമൊക്കെയാണ് അവർ സ്വയം കണ്ടത്. സത്യജിത് റേയുടെ പടങ്ങളിലും ആ കാലത്തെ പ്രധാനപ്പെട്ട നാടകങ്ങളിലുമൊക്കെ അഭിനയിക്കാൻ അവസരം ലഭിച്ച ഒരു കലാകാരിയാണവർ. ഇന്നും അഭിമാനത്തോടെ തന്റെ നൃത്തങ്ങളെക്കുറിച്ചു സംസാരിക്കുന്നവർ.

സമൂഹ കപടസദാചാരത്തിന്റെ ഇരകളായും മറ്റും പെട്ടുപോകുന്നവർ എന്ന ഏകമാനമായ ഒരു കാഴ്ചയിൽ നിന്ന് സ്ത്രീകളെ മോചിപ്പിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യം നിരന്തരം ഉന്നയിക്കുന്ന ജീവിതങ്ങളാണ് ഇവരുടെയൊക്കെ. പിതൃമേധാവിത്തത്തിന്റെ ഏകവർണ്ണത്തിൽ ഇവരെ വരയ്ക്കുമ്പോഴും മനുഷ്യരുടെ ജീവിക്കാനുള്ള തൃഷ്ണയുടെ, സ്വാഭിമാനത്തിനുള്ള അവകാശത്തിന്റെ സങ്കീർണതയിൽ അദൃശ്യരാക്കപ്പെടുന്നവർ.

ഉപ്പും മുളകും

ഗീത

കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ സ്ത്രീവിലക്ക്

ലോകത്തിനു മുമ്പിൽ കേരളത്തിന്റെ തലയുയർത്തുന്ന സ്ഥാപനമാണ് കേരള കലാമണ്ഡലം. ഷൊർണൂരിനടുത്ത് ചെറുതുരുത്തിയിൽ ഭാരതപ്പുഴയോരത്ത് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്ന ഈ സ്ഥാപനം 1930 ലാണ് സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടത്. മണക്കുളം മുകുന്ദരാജയുടെയും വള്ളത്തോളിന്റെയും മുൻ കൈയിൽ 1927 ൽ ഒരു സൊസൈറ്റിയായി പ്രവർത്തിച്ചു തുടങ്ങിയ കലാമണ്ഡലം 1930ൽ കുന്ദംകുളത്ത് സ്ഥാപനമായി പ്രവർത്തിച്ചു തുടങ്ങി. 1933 ലാണ് അതു ചെറുതുരുത്തിയിലേക്കു മാറ്റി സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നത് .

കലകളുടെ ഗുരുകുല സമ്പ്രദായത്തിലുള്ള പഠനവും പ്രോത്സാഹനവുമാണ് അവിടെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. മോഹിനിയാട്ടം, കൂടിയാട്ടം, കഥകളി എന്നീ കേരളീയ കലകളെ പുനരുദ്ധരിക്കാനും നവീകരിക്കാനുമുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് ആദ്യം നടന്നത്. ക്രമേണ തുള്ളൽ, ഭരതനാട്യം, കുച്ചിപ്പുടി എന്നിവയുടെ കളരികളും ആരംഭിച്ചു. പഞ്ചവാദ്യം, മദ്ദളം, ചെണ്ട തുടങ്ങിയ വാദ്യവിഭാഗങ്ങളും പ്രവർത്തനം തുടങ്ങി. അതായത് ഇന്ത്യൻ കലകളുടെ സവിശേഷമായി ദക്ഷിണേന്ത്യൻ കലകളുടെ അതിലും സവിശേഷമായി കേരളീയ പാ

രമ്പര്യ ക്ലാസിക്കൽ കലകളുടെ അഭ്യസനമാണ് കേരള കലാമണ്ഡലത്തിൽ നടക്കുന്നത്. ഇന്നത് കേന്ദ്ര സർക്കാരിനു കീഴിലുള്ള ഒരു കല്പിതസർവകലാശാലയായി വികസിച്ചിരിക്കുന്നു. അതായത് ഫ്യൂഡൽ പ്രഭുതയുടെ തടവറയിൽ നിന്ന് ആധുനിക ലോകത്തിനുതകും മട്ട് ജനാധിപത്യക്രമത്തിലേക്ക് കലകളെ സ്വതന്ത്രമാക്കുകയായിരുന്നു കേരള കലാമണ്ഡലം ചെയ്തത്.

കലാമണ്ഡലം എന്നു കേൾക്കുമ്പോൾ കഥകളി എന്ന് ഓർമ്മ വരുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. ഒളപ്പമണ്ണമനയ്ക്കലെ കളരികളിൽ നിന്ന് കഥകളി ജനാധിപത്യമതേതരക്കളരികളിലേക്കു പറിച്ചു നടപ്പെട്ടത് കേരള കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ വരവോടു കൂടിയാണെന്നു നിസംശയം പറയാം. എത്രയെത്ര പ്രഗത്ഭരാണ് കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ വിലാസത്തിൽ കഥകളി അരങ്ങുകൾ കീഴടിക്കിയത്. കലാ. കൃഷ്ണൻ നായർ, കലാ. പത്മനാഭൻ നായർ, കലാ. ഗോപി, കലാ. രാമൻകുട്ടി നായർ, കലാ. കൃഷ്ണൻകുട്ടി പൊതുവാൾ, കലാ. അപ്പുക്കുട്ടി പൊതുവാൾ, കാലാ. നീലകണ്ഠൻ നമ്പീശൻ, കലാ. ഹൈദരലി, കലാ.ജോൺ എന്നിങ്ങനെ. ശ്രദ്ധിക്കൂ. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ ഒരു സ്ത്രീനാമം പോലുമില്ല. എന്തുകൊണ്ട്? സ്വാഭാവികമായി സംഭവിച്ചതാണോ അത്? അല്ലേയല്ല. കലാമണ്ഡലത്തിൽ കഥകളി പഠിക്കാൻ അപേക്ഷ വിളിക്കുമ്പോൾ ' പെൺകുട്ടികൾ അപേക്ഷിക്കേണ്ടതില്ല' എന്നാണ് പ്രധാന വ്യവസ്ഥ!

ആലോചിച്ചു നോക്കൂ, സർക്കാർ ഫണ്ടു കൊണ്ട്, അതായത് സ്ത്രീകൾ ഉൾപ്പടെയുള്ളവരുടെ നികുതിപ്പണം കൊണ്ടു പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഒരു പൊതു സ്ഥാപനം അവിടത്തെ ഒരു കോഴ്സിൽ നിന്ന് പെൺകുട്ടികളെ പാടേ വിലക്കിയിരിക്കുന്നു! ഇന്നത് കല്പിത സർവകലാശാലാ പദവിയിലേക്കയർന്നു കഴിഞ്ഞിട്ടും കഥകളി പഠനത്തിന് പെൺകുട്ടികൾ അപേക്ഷിക്കേണ്ടതില്ല എന്ന നിലപാടും നിയമവും പരസ്യവും തുടരുന്നുവെന്നതു വിചിത്രമായി തോന്നുന്നില്ലേ?

എന്നാൽ ഈ വിലക്കിൽ ഒരു ഇരട്ടത്താപ്പുണ്ട്. വിദേശസ്ത്രീകൾക്ക് കലാമണ്ഡലം കഥകളി പഠിക്കാനും അവതരിപ്പിക്കാനും അവസരം നല്കുന്നുണ്ട്. അതായത് കേരളീയ കലയായ കഥകളി പഠിക്കുന്നതിൽ നിന്ന് കേരളത്തിലെ പെൺകുട്ടികൾക്കു മാത്രമാണു വിലക്ക്!

അതെന്തുകൊണ്ട് എന്ന് അധികാരികളോടു ചോദിക്കൂ. കാലാകാലമായി വാക്കു മാറ്റാത്തവരാണവർ. അതിവിടെ പതിവില്ല. എന്തുകൊണ്ട് ? അതിനുമുണ്ട് കേട്ടോ മറുപടി. പെൺകുട്ടികൾക്ക് ചവുട്ടി ഉഴിച്ചിൽ പറ്റില്ല. അതെന്തുകൊണ്ട്? ഇവിടെ പുരുഷന്മാരാണ് ഉഴിച്ചിൽക്കാർ. അതിന് പെൺകുട്ടികളെ ഉഴിയാൻ സ്ത്രീകളെ ഉഴിച്ചിൽക്കാരികളാക്കി വെച്ചാൽപ്പോരെ? അതിന് പെൺകുട്ടികൾക്ക് ആർത്തവമുണ്ടല്ലോ, അപ്പോൾ എങ്ങനെ ഉഴിയും? ആർത്തവമുള്ളത് ഉഴിച്ചിലിന് എന്താണ് തടസ്സം? ആ ദിവസങ്ങളിൽ ഉഴിയാതിരുന്നാൽ പോരെ? അതൊക്കെ ബുദ്ധിമുട്ടാണ്. ചിട്ടതെറ്റും. അപ്പോൾ വിദേശസ്ത്രീകൾക്ക് ആർത്തവമില്ലേ?

ഇത്തരം വിഡ്ഢിത്തർക്കങ്ങൾ നിരവധി നടന്നു കഴിഞ്ഞു. സ്ത്രീശരീരത്തിന് പുരുഷശരീരത്തെ അ

പേക്ഷിച്ച് വഴക്കം കൂടുതലാണ്. അതുകൊണ്ട് ചവുട്ടി ഉഴിഞ്ഞില്ലെങ്കിലും അവരുടെ ദേഹവടിവിനോ ആട്ടത്തിനോ കുഴപ്പമൊന്നും സംഭവിക്കില്ല. ഏറ്റവും വലിയ ഉദാഹരണം ചവറ പാറുക്കുട്ടിയമ്മ തന്നെ. സദനം കലാനിലയം എന്നീ സമാന്തര സ്ഥാപനങ്ങളിൽ പെൺകുട്ടികളെ കഥകളി അഭ്യസിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തൃപ്പൂണിത്തുറ വനിതാ കഥകളി ട്രൂപ്പ് കഥകളിയുടെ ഏതു മട്ടും സ്ത്രീകൾക്കാവുമെന്ന് തെളിയിച്ചു കഴിഞ്ഞതാണ്.

ഇനി ചവുട്ടി ഉഴിഞ്ഞേ പറ്റൂ എന്നാണെങ്കിൽ, അങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതിൽ സ്ത്രീകൾക്കു യാതൊരു തടസ്സവുമില്ല. കൂടല്ലൂർ കളരിയിൽ ചവുട്ടി ഉഴിയപ്പെട്ട കഥകളിക്കാരികളാണ് കറ്റശ്ശേരി സരോജിനിയമ്മയും അപ്പത്ത് നാരായണിയമ്മയും.

അപ്പോൾപ്പിന്നെ ആർക്കാണ് എന്നാണ് തടസം ? കാലാകാലമായി സർക്കാരുകൾ ഇടതും വലതും മാറി മാറി വന്നു. വ്യത്യസ്ത ഭരണസമിതികൾ വന്നു. കേന്ദ്ര സർക്കാരിന്റെ നിയന്ത്രണത്തിൻ കീഴിലായി. എന്നിട്ടും പഠിതാക്കളുടെ അപേക്ഷ ക്ഷണിക്കുന്ന പരസ്യവിജ്ഞാപനത്തിൽ കഥകളി പഠനത്തിന് പെൺകുട്ടികൾ അപേക്ഷിക്കേണ്ടതില്ല എന്ന വ്യവസ്ഥ ആവർത്തിക്കുന്നതെന്തുകൊണ്ട്?

ബന്ധപ്പെട്ട അധികാരികൾ മാത്രമല്ല സ്ത്രീകളായ നമ്മളും അത് ആലോചിക്കേണ്ടതാണ്. കഥകളി പഠിക്കണോ വേണ്ടയോ എന്നതല്ല വിഷയം. കേരള കലാമണ്ഡലം പോലൊരു പൊതു സ്ഥാപനത്തിൽ കഥകളി പഠനം നടക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ എന്തുകൊണ്ട് ആ പഠനത്തിനുള്ള അവസരം ഇപ്പോഴും പെൺകുട്ടികൾക്കു നിഷേധിക്കുന്നു എന്നതു തന്നെയാണ്.

ചർച്ചാവിഷയം

'ദർപ്പണ' എന്ന അർപ്പണം

ഡോ.ജാൻസി ജോസ്
എഴുത്തുകാരി, സാമൂഹ്യ പ്രവർത്തക

ഇന്ത്യൻ ശാസത്രീയനൃത്തത്തിന് ലോകഖ്യാതി നേടിക്കൊടുത്ത ഒരമ്മയും, നിലപാടുള്ള നർത്തകി എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന മകളും ആടിത്തിമിർത്ത ഒരു വേദിയുണ്ട് - ദർപ്പണ അക്കാദമി (Darpana Academy of Performing Arts) എന്നാണ് ആ സ്ഥാപനത്തിന്റെ പേര്. ഗുജറാത്തിലെ അഹമ്മദാബാദിലെ ഉസ്മാൻപുരയിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്ന ആ സ്ഥാപനം, സബർമതി നദിയുടെ കിന്നാരം ഏറ്റുവാങ്ങിക്കൊണ്ടാണ് തലയെടുപ്പോടെ നിൽക്കുന്നത്. അവിടെ അരങ്ങുവാണ് വിട പറഞ്ഞ അമ്മയേയും നൃത്തവും സാമൂഹ്യ പ്രവർത്തനവും ജീവശ്വാസമായി കൊണ്ടു നടക്കുന്ന ആ മകളേയും നമ്മളറിയും. പ്രശസ്ത നർത്തകിമാരായ മൃണാളിനി സാരാഭായിയും മകൾ മല്ലികാ സാരാഭായിയുമാണവർ.രണ്ടു തലമുറ മാത്രമല്ല മൂന്നാമത്തെ തലമുറ കൂടി ഈ നൃത്ത ഗേഹത്തിൽ നർത്തനം ചെയ്യുന്നുണ്ട് എന്നറിയുമ്പോഴാണ് ദർപ്പണയുടെ ആഴവും പരപ്പും നമുക്ക് മനസിലാക്കാനാവുക. രൂപകല്പനയിൽ ഏറെ സവിശേഷതകളുള്ള ആ അക്കാദമി അമ്മ മൃണാളിനി സാരാഭായിയാണ് നിർമ്മിച്ചതെങ്കിൽ, അതിനൊപ്പം മകൾ മല്ലികാ സാരാഭായി നിർമ്മിച്ച നട്റാണി (Natrani)യും അതിനൊപ്പം ചേർന്ന് കലാലോകത്തെ ധന്യമാക്കുന്നുണ്ട്. നൃത്തത്തിനും നാടകത്തിനും മ്യൂസിക്കിനും ഒരു പോലെ പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന തിയറ്റർ ആണത്.ഓപ്പൺ തിയറ്ററായ നടറാണിയുടെ പ്രത്യേകത സദാസമയവും അത് സബർമതി തീരത്തെ ചുംബിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നതാണ്.

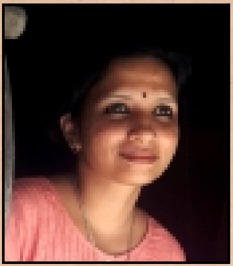
കലയും ശാസ്ത്രവും സമ്മേളിച്ച മണ്ണാണത്.ഇന്ത്യൻ ബഹിരാകാശപദ്ധതിയുടെ പിതാവ് എന്നറിയപ്പെടുന്ന വിക്രം സാരാഭായിയും ഭാര്യ മൃണാളിനി

സാരാഭായിയും മകൾ മല്ലികാ സാരാഭായിയും മല്ലികയുടെ മക്കൾ രേവന്തും അനാഹിതയും ചേർന്നാൽ ദർപ്പണ അക്കാദമിക്ക് അതിന്റെ മുഴുവൻ അഭിമാനത്തോടേയും തലപൊക്കി നിൽക്കാൻ കഴിയും. എല്ലാക്കാലത്തും ലോകത്തിന്റെ ശ്രദ്ധ പതിയാൻ ഇടയാക്കിയ വ്യക്തിത്വങ്ങളാണ് അവിടെയുള്ളത് എന്ന് ആർക്കാണറിയാത്തത്?

നൃത്തത്തിനു വേണ്ടി ജീവിതമുഴിഞ്ഞു വെച്ച നർത്തകിയായിരുന്നു മൃണാളിനി സാരാഭായ്. ഇന്ത്യൻ കലകളധികവും കടൽ കടന്ന് പോവാത്ത കാലത്തു തന്നെ തൊണ്ണൂറ്റൊന്ന് രാജ്യങ്ങളിലായി 2300 വേദികളിൽ അവർ നൃത്തം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. നർത്തകി മാത്രമായിരുന്നില്ല മൃണാളിനി സാരാഭായി. എഴുത്തുകാരി, സംവിധായക, സംഘാടക എന്നീ നിലകളിലെല്ലാം വിജയം കൈവരിച്ച അത്ഭുത പ്രതിഭ തന്നെയായിരുന്നു അവർ. അവരുടെ ഏറ്റവും വലിയ നേട്ടമായി ഞാൻ കാണുന്നത് ഇന്ത്യൻ കലാപാരമ്പര്യത്തിന്റെ മാത്രമല്ല സ്ത്രീത്വത്തിന്റെയും അഭിമാനമായ മകൾ മല്ലികയെ ലോകത്തിനു നൽകി എന്നതു തന്നെയാണ്.

ഭരണഘടന അനുശാസിക്കുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യം സ്ത്രീകൾക്ക് അനുവദിച്ചു കൊടുക്കണമെന്ന് ശക്തമായി വാദിക്കുകയും അതിനു വേണ്ടി കലഹിക്കുകയും ചെയ്ത വ്യക്തിയാണ് മല്ലികാ സാരാഭായ്. വാക്കും പ്രവൃത്തിയും തന്റെ നിലപാടു വ്യക്തമാക്കാനുള്ള ഉപാധികളായാണ് അവർ കണ്ടിരുന്നത്. താൻ അരങ്ങിലെത്തുമ്പോഴെല്ലാം കാഴ്ചക്കാരുടെ മനസ്സിളക്കുക മാത്രമായിരുന്നില്ല അവരുടെ ലക്ഷ്യം; ബോധമണ്ഡലത്തെ മാറ്റി മറിക്കുക എന്നതുകൂടിയായിരുന്നു. ശരീരത്തിനു മേൽ സ്വന്തം അവകാശം സ്ഥാപിക്കാൻ പെൺകുട്ടികളെ പഠിപ്പിക്കണമെന്ന് ശഠിക്കുകയായിരുന്നു അവർ. അന്നുവരെ പിൻതുടർന്നു പോന്ന പാരമ്പര്യ ചട്ടങ്ങളെ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടു തന്നെ സ്ത്രീകളോടുള്ള അനീതികളെ തുറന്നു കാണിക്കുന്ന കലാസൃഷ്ടികൾ അരങ്ങത്തെത്തിക്കാൻ മല്ലിക സാരാഭായിക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.നൃത്തത്തിൽ മാത്രമല്ല നാടകം, സിനിമ, രാഷ്ട്രീയം സംവിധാനം എന്നിവയിലെല്ലാം തന്റെ ശക്തി തെളിയിച്ചിട്ടുണ്ട് അവർ.

വർഷം മുഴുവൻ ഉത്സവങ്ങളുടെ മേളനമാണ് അവിടെ നടക്കുന്നത്.നൃത്തോത്സവം,നാടകോത്സവം,സിനിമാ ഫെസ്റ്റ്, മ്യൂസിക് ഫെസ്റ്റ് എന്നിവ ഇടതടവില്ലാതെ അരങ്ങേറുന്ന കലാതിരുമുറ്റമാണത്. ലോകം മുഴുവൻ ഖ്യാതി പരത്തിയ ആ തിരുമുറ്റം ഒരു കുടുംബത്തിന്റെ മുഴുവൻ ജീവിതവും അദ്ധ്വാനവും ഒരുമിച്ചുകൂട്ടി നിർമ്മിച്ചെടുത്തതാണ്. ഇങ്ങനെയൊരു കലാങ്കണത്തക്കുറിച്ചോ, തലമുറകളുടെ പിൻതുടർച്ചയേക്കുറിച്ചോ നാം അപൂർവ്വങ്ങളിൽ അപൂർവമായേ കേൾക്കാറുള്ളൂ. അമ്മയുടേയും മകളുടേയും ആ അർപ്പണ ജീവിതം ഇന്ത്യൻ കലാലോകത്തിന്റെ തന്നെ ദർപ്പണമായി നിലകൊള്ളുന്നു.



അണിമ വി.പി.
കാലടി സംസ്കൃതസർവ്വകലാശാല
മോഹിനിയാട്ടം അദ്ധ്യാപിക

കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ:
നടനത്തിലെ ധൈഷണികത

കേരളം കണ്ട അസാധാരണ പ്രതിഭകളിലൊരാളായിരുന്നു കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, എങ്കിലും കേരളത്തിലുണ്ടായ പ്രഗത്ഭകളെക്കുറിച്ചോ മോഹിനിയാട്ടക്കാരെക്കുറിച്ചോ ഉള്ള ഓരംചേർന്ന അന്വേഷണങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് മിക്കവാറും നമ്മൾ കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയെ കണ്ടുമുട്ടുക. കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയുടെ മുഖ്യ കർമ്മമേഖല മോഹിനിയാട്ടമായിരുന്നുവെങ്കിലും സാഹിത്യം, നാടകം, സിനിമ, റേഡിയോനാടകങ്ങൾ, രാഷ്ട്രീയം, സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനം തുടങ്ങി വ്യത്യസ്ത മേഖലകളെ സ്പർശിച്ചുകൊണ്ടായിരുന്നു അവരുടെ ജീവിതയാത്ര. ഒരു മോഹിനിയാട്ടക്കാരിയെന്ന നിലയിൽ ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തത്തിന്റെ സൗന്ദര്യത്തിലും ആനന്ദത്തിലും അഭിരമിച്ച് അതിൽ മുങ്ങിക്കിടക്കുകയായിരുന്നില്ല, മറിച്ച് അവരുടെ രാഷ്ട്രീയ ബോദ്ധ്യത്തിന്റെ, ജീവിതബോദ്ധ്യത്തിന്റെ നീട്ടെഴുത്തുതന്നെയായിരുന്നു അവർക്ക് മോഹിനിയാട്ടവും.

കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ

യാദൃശ്ചികമായി കലാമണ്ഡലം സന്ദർശിക്കാനെത്തിയ കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ അവിടത്തെ നൃത്തവിദ്യാർത്ഥികളിലൊരാളായി മാറുകയായിരുന്നു. നിർന്നിമേഷയായി നൃത്തക്ലാസുകൾ നോക്കിനിന്ന കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയെ കണ്ട് "ഉയർന്ന തറവാട്ടിൽ നിന്നൊരു പെൺകുട്ടി നൃത്തമഭ്യസിക്കാൻ കലാമണ്ഡലത്തിലുണ്ടെന്നറിഞ്ഞാൽ കൂടുതൽ കുട്ടികൾ നൃത്താഭ്യാസത്തിനു തയ്യാറാകു"മെന്നു പറഞ്ഞ് വള്ളത്തോൾ നിർബന്ധിച്ച് സമ്മതിപ്പിക്കുകയായിരുന്നുവെന്ന് അവരുടെ ഓർമ്മക്കുറിപ്പിൽ പറയുന്നുണ്ട് (കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, 1992: 55). എന്നാൽ തറവാടിത്തത്തിന്റെ പടിഞ്ഞാറ്റയ്ക്കകത്തുനിന്നല്ല, ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സമരതീക്ഷ്ണമായ സന്ദർഭത്തിൽ നിന്നാണ് കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ കലാമണ്ഡലത്തിലെ നൃത്തവിദ്യാർത്ഥിയായി ചേരുന്നത്. ആ കാലഘട്ടത്തെക്കുറിച്ച് കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ ഇങ്ങനെയെഴുതുന്നു. "...സ്വകാര്യമായി ഒരല്പം കളരിപ്പയറ്റ് പഠിച്ചു. നാട്ടുകാരുടെ പരിഹാസത്തെ തൃണവല്ഗണിച്ച് രാഷ്ട്രീയനേതാക്കളുടെ പ്രസം

ഗങ്ങൾ കേൾക്കാൻ പോയി – കോൺഗ്രസ്സംഗമായി – കോഴിക്കോട്ടെ ഉപ്പുസത്യാഗ്രഹത്തിന് സമരഗാനങ്ങളെഴുതിക്കൊടുത്തു. സ്വന്തം കൈകളാൽ തക്ലിയിൽ നെയ്തെടുത്ത നൂലുകൊണ്ട് നിർമ്മിച്ച വസ്ത്രം ധരിച്ചു.'' (വേണു.ജി, നിർമ്മലാ പണിക്കർ, 2004 : 203). ഈയൊരു രാഷ്ട്രീയ ബോദ്ധ്യം അവരുടെ ജീവിതത്തിലുടനീളം അവർ സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ആലുവയ്ക്കടുത്ത് വെള്ളാരപ്പള്ളിയിൽ താമസിച്ചകാലത്ത് അവിടെ ഒരു സ്ത്രീസമാജം സ്ഥാപിച്ചതിനെക്കുറിച്ച് ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളിൽ പറയുന്നതിപ്രകാരമാണ്. ''ജോലിയില്ലാതിരിക്കുന്ന സ്ത്രീകളെ പായനെയ്ത്ത്, പനമ്പുനെയ്ത്ത്, റേന്തനിർമ്മാണം, നൂൽനൂല്പ്പ്, വർണ്ണക്കടലാസുകൊണ്ട് പൂക്കളും ചെടികളും ഉണ്ടാക്കുക തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അവിടെ പഠിപ്പിച്ചിരുന്നു. കൂടാതെ നൃത്തവും സംഗീതവുംകൂടി പെൺകുട്ടികളെ അഭ്യസിപ്പിച്ചുവന്നു'' (കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, 1992: 67). ഇവരുടെ ഇത്തരത്തിലുള്ള ഇടപെടലുകൾ വളരെ വിരളമായേ രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടിട്ടുള്ളൂ. ഈവിധത്തിൽ സമൂഹത്തിന്റെ താഴേത്തട്ടിലുള്ള രാഷ്ട്രീയ-സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ പങ്കാളിത്തം വഹിച്ച മറ്റൊരു നർത്തകിയെ ഇന്ത്യ കണ്ടിട്ടുണ്ടോയെന്ന് സംശയമാണ്.

ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് അവർ വളരെ അഭിമാനത്തോടെയും പ്രാധാന്യത്തോടെയും പറഞ്ഞ സംഭവങ്ങളിലൊന്ന് ഇന്ത്യൻ റെയിൽവേ വാഗ്ദാനംചെയ്ത ഇൻഷുറൻസ് നിരസിച്ചുവെന്നതാണ്. ആ സന്ദർഭത്തെ കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ ഓർത്തെടുക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്.

''ഒരുദിവസം കലാമണ്ഡലത്തിൽനിന്ന് മഹാകവി അയച്ച ഒരാൾവന്ന് കൂടെ ചെല്ലാൻ പറഞ്ഞു. അവിടെ റെയിൽവേക്കാർ ഒരു ഡോക്യുമെന്ററി ഫിലിമെടുക്കാൻ വന്നിട്ടുണ്ടായിരുന്നു. അവർക്ക് എന്റെ നൃത്തം പകർത്തണം. നൃത്തം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ വള്ളത്തോൾ പറഞ്ഞു. ''നീ നൃത്തവിദ്യയിൽ വളരെ തെളിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. നിന്റെ കണ്ണുകളും കാലുകളും ഇൻഷുർ ചെയ്യിക്കട്ടെ എന്നവർ ചോദിക്കുന്നു.'' ഞാൻ നിരസിച്ചു; മടങ്ങിപ്പോന്നു''(കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, 1992: 66). ഉറച്ചനിലപാടിനെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന ലളിതമായ ഭാഷയിൽ ആത്മവിശ്വാസത്തോടെയും അഭിമാനത്തോടെയും അവർ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഈ നിരാസം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ പിന്തുടർന്ന ഗാന്ധിയൻ മൂല്യബോധത്തെയാണ് പറയാതെ പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നത്. തന്റെ ശരീരത്തിനും നൃത്തംചെയ്യാനുള്ള കഴിവിനും വിലയിടേണ്ടതില്ലെന്ന ഗാന്ധിയൻ ആദർശം തന്നെയാവാം ഇവരിൽ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ടാവുക.

1985ൽ കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ നിർമ്മലാ പണിക്കർക്കെഴുതിയ കത്തിലെ അവസാന വരികളിലിങ്ങനെ കാണാം. ''ജീവൻ നിലനിർത്താൻ മാത്രം ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്നു. അലങ്കാരങ്ങളും ആർഭാടങ്ങളും കുട്ടിക്കാലം മുതൽക്കെ എനിക്കിഷ്ടമില്ല, ആശയുമില്ല'' (വേണു.ജി, നിർമ്മലാ പണിക്കർ, 2004 : 203). ഫ്യൂഡൽമിച്ചമൂല്യത്തിൽ നിന്നുണ്ടായ കലാരൂപത്തിന്റെ സൗന്ദര്യ സങ്കല്പങ്ങളെ ജീവിതത്തിലിവർ സ്വീകരിച്ചിട്ടില്ല, വെള്ളവസ്ത്രവും രുദ്രാക്ഷമാലയുമാണവസാനം വരെ ധരിച്ചത്. ഭക്ഷണത്തോടും അലങ്കാരത്തോടുമെല്ലാമുള്ള ഗാന്ധിയൻ സമീപനവും, കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനമുയർത്തിക്കൊണ്ടുവന്ന കലാസങ്കല്പവും[1],ഫ്യൂഡൽ പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നുവന്ന മോഹിനിയാട്ടത്തിനെ ശാസ്ത്രീയ നൃത്തകലയായുയർത്തുകയെന്ന ദൗത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബോദ്ധ്യവുമെല്ലാം ഇവരിലിടകലർന്നു നില്ക്കുന്നതായി കാണാം.

''ഒരുദിവസം കലാമണ്ഡലത്തിൽ നിന്ന് മഹാകവി അയച്ച ഒരാൾ വന്ന് കൂടെ ചെല്ലാൻ പറഞ്ഞു. അവിടെ റെയിൽവേക്കാർ ഒരു ഡോക്യുമെന്ററി ഫിലിമെടുക്കാൻ വന്നിട്ടുണ്ടായിരുന്നു. അവർക്ക് എന്റെ നൃത്തം പകർത്തണം. നൃത്തം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ വള്ളത്തോൾ പറഞ്ഞു. ''നീ നൃത്തവിദ്യയിൽ വളരെ തെളിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. നിന്റെ കണ്ണുകളും കാലുകളും ഇൻഷുർ ചെയ്യിക്കട്ടെ എന്നവർ ചോദിക്കുന്നു''. ഞാൻ നിരസിച്ചു; മടങ്ങിപ്പോന്നു (കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, 1992: 66). ഉറച്ചനിലപാടിനെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന ലളിതമായ ഭാഷയിൽ ആത്മവിശ്വാസത്തോടെയും അഭിമാനത്തോടെയും അവർ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഈ നിരാസം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ പിന്തുടർന്ന ഗാന്ധിയൻ മൂല്യബോധത്തെയാണ് പറയാതെ പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നത്.

യൂറോപ്പിലും അമേരിക്കയിലും ആധുനിക നൃത്തമുണ്ടാകുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് ഇന്ത്യയിൽ ശാസ്ത്രീയ നൃത്തരൂപങ്ങളെ കണ്ടെടുക്കുന്നത്. ഈ കലകളുടെ ചിട്ടപ്പെടലെന്നത് ദേശരാഷ്ട്രരൂപീകരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നു. മോഹിനിയാട്ടത്തെ ഒരു തികഞ്ഞ ശാസ്ത്രീയനൃത്തമായി രൂപപ്പെടുത്തുകയും പ്രചരിപ്പിക്കുകയും സ്ഥാനപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുകയെന്നത് തന്റെ ജീവിതദൗത്യമായി കല്യാണിക്കുട്ടി

യമ്മ കരുതുന്നുണ്ട്. കലാമണ്ഡലസ്ഥാപകനായ വള്ളത്തോൾ “മോഹിനിയാട്ടത്തെ നിന്റെ കയ്യിലേൽപ്പിക്കുന്നു” എന്നുപറഞ്ഞ് നിയോഗിച്ചതനുസരിച്ചാണ് താൻ പ്രവർത്തിച്ചതെന്നവരവകാശപ്പെടുന്നുണ്ട്(കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, 1992: 69). 1958ൽ മരണാസന്നനായി കിടക്കുന്ന വള്ളത്തോൾ കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയെ വിളിച്ചുവരുത്തി പറഞ്ഞകാര്യങ്ങൾ ഓർമ്മക്കുറിപ്പിലവർ വിവരിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്.

“.....ഞാൻ നിന്നെ കാണണമെന്നു പറഞ്ഞത് ഒരു പ്രത്യേക കാര്യത്തിനാണ്. കഥകളി ഞാനാഗ്രഹിച്ച സ്ഥാനത്തെത്തിച്ചു. എന്നാൽ മോഹിനിയാട്ടത്തിനുവേണ്ടി അധികമൊന്നും ചെയ്യാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അതിൽനിന്ന് ഒട്ടേറെ ഭാഗങ്ങൾ വിട്ടുപോയിട്ടുണ്ട്. അതു കണ്ടെടുത്ത് കൂട്ടിച്ചേർക്കണം. മിഴിവും പ്രചാരവും വരുത്തി അതിനെ ഒരു നല്ല സ്ഥാനത്തെത്തിക്കണം. അതിന്റെ ചുമതല ഞാൻ നിന്നെ ഏല്പിക്കുന്നു” (കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, 1992: 69).

പ്രാദേശികരൂപമായ മോഹിനിയാട്ടത്തെ ശാസ്ത്രീയനൃത്തകലയായി ചിട്ടപ്പെടുത്തി ഒരു ദേശീയമാനം നല്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായ യാത്രയാരംഭിക്കുന്നത് ‘വിട്ടുപോയഭാഗങ്ങളെ കണ്ടെടുത്തു കൂട്ടിച്ചേർക്കുക’യെന്ന ഈയൊരു സങ്കല്പത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടാണ്. ദേവദാസീചരിത്രത്തിലും ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിലും ഇതരകലാരൂപങ്ങളുടെ ഘടനയിലുമെല്ലാം ഈ വിട്ടുപോയഭാഗങ്ങളെ തിരയുന്നതായി കാണാം. ദേശീയതയുടെ ഘട്ടത്തിൽ വളരെ സർഗ്ഗാത്മകമായിരുന്ന നൃത്താന്വേഷണങ്ങൾക്ക് നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പ്രതീതി നല്കിക്കൊണ്ട് തികച്ചും യാഥാസ്ഥിതികവും മാനകീകൃതവുമായ ഒറ്റരൂപമായി, ഇന്ത്യയുടെ ഔദ്യോഗിക ശാസ്ത്രീയനൃത്തപദവിയിലേക്ക് നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രപർത്തനങ്ങൾക്ക് പിൻബലമായിനിന്നത് ഈയൊരു ആശയമാണ്.

കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയുടെ കലാമണ്ഡലത്തിലെ വിദ്യാർത്ഥിജീവിതം 1930കളുടെ അവസാനത്തിലായിരുന്നുവെന്ന് അവരുടെ ജീവിതക്കുറിപ്പുകളിൽ പറയുന്നുണ്ട്. മൂന്നുവർഷക്കാലയളവിൽ അവർ കലാമണ്ഡലം മാധവൻ, മാധവിയമ്മ, അപ്പേക്കാട്ട് കൃഷ്ണപ്പണിക്കർ എന്നിവരുടെ കീഴിലാണ് പ്രധാനമായും നൃത്തമഭ്യസിച്ചത്. പ്രിയാഗോപാൽസിങ്ങിൽനിന്നും മണിപ്പുരിയും പട്ടിക്കാംതൊടി രാവുണ്ണിമേനോനിൽനിന്നും കഥകളിയുമെല്ലാം ഇവരിതിനിടയിലഭ്യസിക്കുന്നുണ്ട്[2]. കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയെ പഠിപ്പിച്ചവരിൽ കലാമണ്ഡലം മാധവൻ നൃത്തവും മാധവിയമ്മയും കൃഷ്ണപ്പണിക്കരാശാനും മോഹിനിയാട്ടവുമാണ് അഭ്യസിപ്പിച്ചതെന്ന് ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. കലാമണ്ഡലത്തിലെ തുടക്കകാലത്തെ വിദ്യാർത്ഥികളിലൊരാളായിരുന്നു മാധവൻ. മാധവനെക്കുറിച്ച് കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ ഇങ്ങനെ പറയുന്നു.

“വള്ളത്തോളിന് അദ്ദേഹത്തെ വലിയപഥ്യമായിരുന്നു. വിശ്വനർത്തകനായ ഉദയശങ്കറുമൊന്നിച്ച് പാശ്ചാത്യപര്യടനം നടത്തി കീർത്തിപത്രങ്ങളും സ്വർണ്ണമുദ്രകളും നേടിവന്ന കാലം. അദ്ദേഹം കലാമണ്ഡലത്തിന് വിലമതിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഒരു രത്നമായിരുന്നു” (കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, 1992: 56).

ഉദയശങ്കർ, രാഗിണീദേവി, മേഡം മേനക തുടങ്ങിയ ഓറിയന്റൽ നർത്തകർ കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ തുടക്കകാലം മുതൽതന്നെ ഇവിടം സന്ദർശിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവരുടെ സംഘങ്ങൾ കലാമണ്ഡലത്തിൽ നൃത്താവതരണം നടത്തുകയും അതോടൊപ്പം ഇവരുടെ നൃത്തസംഘത്തിൽ ഇവിടെയുള്ള കഥകളിവിദ്യാർത്ഥികൾ ചേരുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഗുരുഗോപിനാഥും ആനന്ദശിവറാമും കലാമണ്ഡലം മാധവനുമെല്ലാം ഇങ്ങനെ ഇവരോടൊപ്പം പര്യടനം നടത്തുകയും, ഓറിയന്റൽ നൃത്തമെന്നും ഇന്ത്യൻ ക്ലാസിക്കൽ ഡാൻസെന്നുമെല്ലാം പലപേരുകളിൽ വിളിക്ക

കലാമണ്ഡലസ്ഥാപകനായ വള്ളത്തോൾ മോഹിനിയാട്ടത്തെ നിന്റെ കയ്യിലേൽപ്പിക്കുന്നു എന്നുപറഞ്ഞ് നിയോഗിച്ചതനുസരിച്ചാണ് താൻ പ്രവർത്തിച്ചതെന്നവരവകാശപ്പെടുന്നുണ്ട (കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, 1992: 69). 1958ൽ മരണാസന്നനായി കിടക്കുന്ന വള്ളത്തോൾ കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയെ വിളിച്ചുവരുത്തി പറഞ്ഞകാര്യങ്ങൾ ഓർമ്മക്കുറിപ്പിലവർ വിവരിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്.

...ഞാൻ നിന്നെ കാണണമെന്നു പറഞ്ഞത് ഒരു പ്രത്യേക കാര്യത്തിനാണ്. കഥകളി ഞാനാഗ്രഹിച്ച സ്ഥാനത്തെത്തിച്ചു. എന്നാൽ മോഹിനിയാട്ടത്തിനുവേണ്ടി അധികമൊന്നും ചെയ്യാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അതിൽനിന്ന് ഒട്ടേറെ ഭാഗങ്ങൾ വിട്ടുപോയിട്ടുണ്ട്. അതു കണ്ടെടുത്ത് കുട്ടിച്ചേർക്കണം. മിഴിവും പ്രചാരവും വരുത്തി അതിനെ ഒരു നല്ല സ്ഥാനത്തെത്തിക്കണം. അതിന്റെ ചുമതല ഞാൻ നിന്നെ ഏല്പിക്കുന്നു (കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, 1992: 69).

പ്പെട്ട സർഗ്ഗാത്മകനൃത്തത്തിലേക്ക് ചുവടുവയ്ക്കുകയും ചെയ്തു. കഥകളിയുടെ കളരിബലവും ഉദയശങ്കറിനൊപ്പം പ്രവർത്തിച്ചുള്ള പരിചയവും മുതൽക്കൂട്ടായുള്ള മാധവൻ കലാമണ്ഡലത്തിൽ പഠിപ്പിച്ച സർഗ്ഗാത്മകനൃത്തത്തിന്റെ സ്വരൂപമോ സ്വഭാവമോ എന്തായിരുന്നുവെന്ന് എവിടെയും രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടിട്ടില്ല. എങ്കിലും മാധവിയമ്മയുടെയും കൃഷ്ണപ്പണിക്കരാശാന്റെയും കളരിയിൽനിന്ന് സ്വായത്തമാക്കിയ അഞ്ച് നൃത്തയിനങ്ങളിൽനിന്ന്[3] മോഹിനിയാട്ടത്തെ ഇന്ത്യയുടെ ശാസ്ത്രീയനൃത്തരൂപമായി വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിൽ മാധവനിൽനിന്നുമഭ്യസിച്ചതും ഉദയശങ്കറും ഗുരുഗോപിനാഥുമുൾപ്പെടെയുള്ള നർത്തകരിൽനിന്നു കണ്ടുപരിചയിച്ചതുമായ സർഗ്ഗാത്മകനൃത്തങ്ങൾ കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയ്ക്ക് തീർച്ചയായും മുതൽക്കൂട്ടായിട്ടുണ്ടാകും.

മോഹിനിയാട്ടത്തിന് അടവുകളുണ്ടാക്കുകയാണ് അമ്മ ആദ്യം ചെയ്തതെന്ന് കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയുടെ മകളായ കലാവിജയൻ മോഹിനിയാട്ടചരിത്രത്തെ ചുരുക്കിവിവരിക്കുന്ന തന്റെ യുട്യൂബ് വീഡിയോയിൽ പറയുന്നുണ്ട്[4]. ഭരതനാട്യത്തിന് തഞ്ചാവൂർസഹോദരന്മാർ അടവുകൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയപോലെ ഇതിനും വേണം എന്ന ബോദ്ധ്യമാണിതിനുപിന്നിലെന്നിവർ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിനായി പുതിയ ചുവടുകളുണ്ടാക്കുമ്പോൾ കൈകൊട്ടിക്കളിയുടെയും കഥകളിയുടെയും ചുവടുകളെ ഉള്ളിലേക്കാവാഹിച്ച് മോഹിനിയാട്ടരൂപത്തിലേക്ക് വാർത്തെടുക്കുകയാണ് കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ ചെയ്തതെന്നാണ് കലാവിജയൻ പറയുന്നത്[5]. കൈകൊട്ടിക്കളിയുടെയും കഥകളിയുടെയും ചുവടുകളിൽനിന്ന് മോഹിനിയാട്ടത്തിലെ ചുവടുകളുണ്ടാക്കിയതെങ്ങനെയെന്ന് ഉദാഹരണസഹിതം അവർ ഈ വീഡിയോയിൽ വിവരിച്ചുകാട്ടുന്നുമുണ്ട്. കഥകളിയിലെയും മറ്റും ചുവടുകളെ ലളിതമാക്കുകയോ അനുകരിക്കുകയോ ചെയ്തുകൊണ്ടല്ല, വളരെ സർഗ്ഗാത്മകമായി പിൻതുടർന്നുകൊണ്ടാണ് കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ അടവുകൾ നിർമ്മിച്ചെടുത്തതെന്ന് ഈ ഉദാഹരണങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ മനസ്സിലാവും. ഈ അടവുകൾക്ക് കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ ചൊല്ലുകളുണ്ടാക്കിയതായി കലാവിജയൻ പറയുന്നുണ്ട്[6]. ഇങ്ങനെയുള്ള ചൊല്ലുകളും അവ പറയുന്നതിന്റെ ഈണവും നോക്കിയാൽ ഈ നൃത്തരൂപത്തിന്റെ ചലനസ്വഭാവത്തെയും ഊർജ്ജപ്രവാഹത്തെയും വെളിപ്പെടുത്തുന്നവയാണിവയെന്നു കാണാം. കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയുടെ 1978ലിറങ്ങിയ പുസ്തകത്തിൽ 29 അടവുകളുടെ ചൊല്ലുകളും അവ ചെയ്യുന്നതിന്റെ ചിത്രങ്ങളുമാണ് നല്കിയതെങ്കിൽ രണ്ടാമത്തെ പുസ്തകത്തിൽ 36 അടവുകളുടെ ചൊല്ലുകളും ചെയ്യേണ്ടവിധവും ചിത്രസഹിതം വിവരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആദ്യപുസ്തകത്തിൽ ഈ അടവുകളെ തഗണം, ജഗണം, ധഗണം, സമ്മിശ്രം എന്നിങ്ങനെ നാല് ഗണങ്ങളായി വിഭജിക്കുകയും ക്രമപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ രണ്ടാമത്തെ പുസ്തകത്തിൽ ഇതോടൊപ്പം തീർമാന അടവുകൾ എന്ന ഒരു വിഭാഗംകൂടി കൂട്ടിച്ചേർത്തിരിക്കുന്നു. കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയുടെ ആദ്യപുസ്തകത്തെക്കുറിച്ച് പരാമർശിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ അവർ അടവുകളെ ഉണ്ടാക്കുകയും ക്രമപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തതിനെക്കുറിച്ച് കിള്ളിമംഗലം വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട് ഇങ്ങനെ പറയുന്നുണ്ട്. "പല അടവുകളും പുതുതായി ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയും വൃത്തശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഗണസമ്പ്രദായത്തിന്റെ രീതിയിൽ തരംതിരിക്കുകയും അങ്ങനെ ആകപ്പാടെ ശാസ്ത്രീയത തന്റെ പുസ്തകത്തിന് കൈവരുത്തുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്" (കലാമണ്ഡലം സത്യഭാമ, കലാമണ്ഡലം ലതികാ മോഹൻദാസ്, 2014:vii). കിള്ളിമംഗലത്തിന്റെ നിരീക്ഷണത്തെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി നോക്കുകയാണെങ്കിൽ കവിതയിലുള്ള ജ്ഞാനം തന്നെയാണ് ഭരതനാട്യത്തിന്റെ മാതൃകയിൽ ഇവിടെ അടവുകളെ ക്രമപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ഇവർക്ക് തുണയാവുന്നത്. വളരെ നിയതമായ ഘടനയെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുകയെന്ന ആധുനികതയുടെ ബോദ്ധ്യം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ഭരതനാട്യമുൾപ്പെടെയുള്ള മാതൃകകളെ ദുർബലമായി അനുകരിക്കുകയോ ലളിതവൽക്കരിച്ച് സ്വീകരിക്കുകയോ ചെയ്യുക എന്ന രീതിയിലല്ല, സാഹിത്യത്തിലും നൃത്തത്തിലും ഇതരകലകളിലുമുള്ള പലതരം അറിവുകളെ സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ച് പുതിയൊരു മാതൃകയെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുക എന്നനിലയ്ക്കാണ്.

അടവുകൾ മാത്രമല്ല, പാദങ്ങൾ, ചാരികൾ, കര

കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയുടെ ആദ്യപുസ്തകത്തെക്കുറിച്ച് പരാമർശിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ അവർ അടവുകളെ ഉണ്ടാക്കുകയും ക്രമപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തതിനെക്കുറിച്ച് കിള്ളിമംഗലം വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട് ഇങ്ങനെ പറയുന്നുണ്ട്. പല അടവുകളും പുതുതായി ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയും വൃത്തശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഗണസമ്പ്രദായത്തിന്റെ രീതിയിൽ തരംതിരിക്കുകയും അങ്ങനെ ആകപ്പാടെ ശാസ്ത്രീയത തന്റെ പുസ്തകത്തിന് കൈവരുത്തുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട് (കലാമണ്ഡലം സത്യഭാമ, കലാമണ്ഡലം ലതികാ മോഹൻദാസ്, 2014:vii).

ണങ്ങൾ, എന്നിങ്ങനെ പാഠ്യപദ്ധതിയിലേക്ക് നിരവധി സങ്കേതങ്ങളെ കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്. മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ ചലനസ്വഭാവത്തെയും അടിസ്ഥാന നിയമങ്ങളെയും വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ട് ലളിതമധുരമായ മലയാളത്തിൽ കൊച്ചുകൊച്ചു ശ്ലോകങ്ങൾ ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങൾക്ക് സമാനമായി രചിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ ചലനനിയമങ്ങളെക്കുറിച്ച് കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ രചിച്ച ശ്ലോകങ്ങളിലും ശാസ്ത്രീയനൃത്തകലയെന്നനിലയ്ക്ക് ഇവർ ചിട്ടചെയ്തെടുത്ത സങ്കേതങ്ങളായ പാദങ്ങളുടെയും കരണങ്ങളുടെയും പേരുകളിലും കേരളീയപ്രകൃതിയുടെ സൂക്ഷ്മസൗന്ദര്യത്തെ കാണാം. മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ ചലനഭംഗിയെക്കുറിച്ചുള്ള കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയുടെ നിർദ്ദേശം ഇങ്ങനെയാണ്.

"ഇളംകാറ്റിലുലഞ്ഞീടും
പിഞ്ചുനെൽച്ചെടിപോലവെ
മൃദുവായ് വരണം ദേഹ-
ചലനം നർത്തകിക്കയെ" (കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, 1978: 20)

മോഹിനിയാട്ട നർത്തകി/കന്റെ ചലനലാവണ്യത്തെ ഇതിലുമേറെ മനോഹരമായി വാക്കുകളാലെങ്ങനെയാവിഷ്കരിക്കുമെന്ന് തോന്നുംവിധം പിഞ്ചുനെൽച്ചെടിയുടെ ചലനഭംഗികളോട് ചേർത്തുനിർത്തി പറഞ്ഞുവച്ചിരിക്കുന്നു. ഭരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രത്തെ പിൻതുടർന്ന് മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ കരണങ്ങളുണ്ടാക്കുമ്പോൾ ശലഭയെന്നും മൃഗാംഗിയെന്നുമൊക്കെ പേരുകളിടുന്നതായി കാണാം. ഒരു ശലഭം ചിറകുവിടർത്തി പറന്നുപോണപോലെയുള്ള ഭാവമായതുകൊണ്ട് ശലഭയെന്നും ചാടാൻതുടങ്ങുന്ന മാനിന്റെ സ്വഭാവത്തോടു കൂടിയതായതുകൊണ്ട് മൃഗാംഗിയെന്നും പേരുകൾ നല്കിയതായി കലാവിജയൻ പറയുന്നുണ്ട്[7]. ഇതേപോലെതന്നെ കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ അഞ്ച് പാദങ്ങൾ (നർത്തകി അരങ്ങത്തുനടക്കുന്ന രീതിക്കാണ് കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ പാദങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത്) ചിട്ടചെയ്തപ്പോൾ ഇവയുടെ സ്വഭാവമനുസരിച്ച് ഹംസപാദം, കുക്കുടപാദം, മയൂരപാദം, മണ്ഡൂകപാദം എന്നിങ്ങനെയുള്ള പേരുകളാണ് നല്കിയത്. തികച്ചും നൈസർഗ്ഗികതയുള്ള നൃത്തചലനഭംഗികൾ തിരഞ്ഞ് ഇസഡോറ ഡങ്കൻ കടലിലെ തിരമാലകളിലേക്കുനോക്കിനിന്നപ്പോൾ[8] കേരളത്തിന്റെ പ്രകൃതിയുടെ സൂക്ഷ്മസൗന്ദര്യങ്ങളെ മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ കണ്ടെടുക്കുകയായിരുന്നു കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ.

ഒരു ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തരൂപമെന്ന നിലയ്ക്ക് എന്തായിരിക്കണം മോഹിനിയാട്ടമെന്നതിനെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായൊരു കാഴ്ചപ്പാട് അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലുണ്ടായിരുന്നു. മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ പ്രാദേശിക അസ്ഥിത്വത്തെക്കുറിച്ച് തികഞ്ഞ ബോദ്ധ്യത്തോടെയാണ് ഒരു ദേശീയരൂപമായി ഇതിനെ ചിട്ടപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ നടത്തിയത്. കേരളകലാമണ്ഡലത്തോട് സംവാദാത്മകവും ചിലപ്പോഴൊക്കെ സംഘർഷഭരിതവുമായ ഒരു ബന്ധം ഈ പ്രവർത്തനങ്ങളിലവർ സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്.

കലയെന്നത് സാർവ്വകാലികമായും സാർവ്വലൗകികമായും ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നല്ല. അറിവും ആസ്വാദനശേഷിയും ഇതിനെ നിർണ്ണയിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു വ്യക്തിയുടെ സാമൂഹികമായും സാംസ്കാരികമായും വൈകാരികമായുമുള്ള രൂപപ്പെടൽ ആസ്വാദനശേഷിയിലിടപെടുന്നുമുണ്ട്.

തന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ ഒരു നൃത്തരൂപത്തെ പുനർനിർമ്മിച്ചെടുക്കുക മാത്രമായിരുന്നില്ല, ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ ഭാവുകത്വത്തെ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുക കൂടിയാണ് ചെയ്തത്. പുരസ്കാരശോഭകൾ വളരെ അപൂർവ്വമായി ആ ജീവിതത്തിൽ കടന്നുവന്നിട്ടുണ്ട്. ലഭിച്ച ദേശീയപുരസ്കാരങ്ങളേക്കാളും മഹത്വമാർന്നതായിരുന്നു ആ പ്രതിഭ. തന്റെ കലയിലൂടെയും കലാപങ്ങളിലൂടെയും ഒരു സമൂഹത്തിൽ സൗന്ദര്യാനുഭവംനിറച്ച വ്യക്തിത്വം. ആക്ഷേപങ്ങളുടെയും അവഹേളനങ്ങളുടെയും അവമതികളുടെയും തീയിൽകുരുത്ത ആ ജീവിതം സപ്തർഷിമണ്ഡലത്തിലരുന്ധതീതാരകംപോലെ ശോഭയാർന്നുനില്ക്കുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

1. കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മയുടെ നമ്മളൊന്നായാൽ എന്ന നൃത്തനാടകത്തിൽ ജൻമി-കുടിയാൻ ബന്ധവും കർഷകരുടെ ജീവിതവുമാണ് ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്.
2. കലാമണ്ഡലത്തിലെ അഭ്യസനത്തെക്കുറിച്ച് കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ മോഹിനിയാട്ടം: ചരിത്രവും ആട്ടപ്രകാരവും എന്ന പുസ്തകത്തിലെഴുതിയ ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളിൽ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. പുറം 55-65
3. ചൊൽക്കെട്ട്, ഭൈരവി ജതിസ്വരം, യദുകുലകാംബോജി വർണ്ണം, പുന്നാഗവരാളി പദം, ആരഭിതില്ലാന, എന്നിവയാണ് കൃഷ്ണപ്പണിക്കരാശാനിൽനിന്നും പഠിച്ച ഇനങ്ങളെന്ന് കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ പറയുന്നുണ്ട്(കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, 1992: 59).
4. https://youtu.be/VcxyFB7I7pE
5. അതേ ലിങ്ക്.
6. അതേ ലിങ്ക്.
7. അതേ ലിങ്ക്.
8. ഇസഡോറ ഡങ്കന്റെ എഴുത്തുകളിൽ എപ്പോഴും ആവർത്തിച്ചുവരുന്ന അനുഭവവും രൂപകവുമാണ് കടൽ. തന്റെ വിഖ്യാതമായ ആത്മകഥയിലുടനീളം അവർ കടലിന്റെ അനുഭവങ്ങളെഴുതുന്നുണ്ട്. 'ഭാവിയുടെ നർത്തകി/കൻ' എന്ന ലേഖനം ഡങ്കനാരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ കടൽ എന്ന രൂപകത്തിൽ നിന്നാണ്. കടലിന്റെയും കാറ്റിന്റെയും ജന്തുജാലങ്ങളുടെയും നൈസർഗ്ഗികമായ ചലനവിശേഷങ്ങളെ ഇവരിതിൽ നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ : *ആനി ജോൺസൻ, 2012, കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.*
2. കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, കലാമണ്ഡലം,1978, മോഹിനിയാട്ടം, കോട്ടയം: സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം.
3. കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, കലാമണ്ഡലം,1992, മോഹിനിയാട്ടം : ചരിത്രവും ആട്ടപ്രകാരവും, കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.
4. വേണു. ജി, നിർമ്മലാ പണിക്കർ, 2004, മോഹിനിയാട്ടം : ആട്ടപ്രകാരവും മുദ്രകളും, ഇരിങ്ങാലക്കുട: നടനകൈരളി.
5. സത്യഭാമ, കലാമണ്ഡലം, ലതിക, കലാമണ്ഡലം, മോഹിനിയാട്ടം : ചരിത്രം സിദ്ധാന്തം പ്രയോഗം, കോഴിക്കോട് : മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.
6.Duncan, Isadora,1996(2002), 'The Dancer of the Future'in Teresa Brayshaw and Novel Witts (eds.), The Twentienth Century Performance Reader, New York: Routledge.

നൃത്തത്തിൽ നിന്നും സമകാലീന ചലനകലകളിലേക്ക്

തൃപുര കശ്യപ്

രേണു രാംനാഥ്
പത്രപ്രവർത്തക, നാടക കലാപ്രവർത്തക

ഒ. ചന്തുമേനോൻ 'ഇന്ദുലേഖ' എഴുതിയ മലയാളഭാഷയുടെ ശൈലിയും ഘടനയും ഉപയോഗിച്ചല്ല സമകാലീനലോകത്തെ മലയാള സാഹിത്യം രചിക്കപ്പെടുന്നത്. വെണ്മണിക്കവികൾ ഉപയോഗിച്ച വൃത്തഘടനയല്ല ആധുനിക മലയാളകവികൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഇന്നിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ, ഇന്നിന്റെ വിഷയങ്ങൾ പ്രതിപാദിക്കാൻ ഇന്നത്തെ ലോകത്ത് ഉരുത്തിരിഞ്ഞ ഭാഷക്കേ പറ്റൂ.

സാഹിത്യത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ നാമെല്ലാരും ഒരു സംശയവുമില്ലാതെ അംഗീകരിക്കുന്ന പൊതു തത്വമാണിത്. ഇതേ തത്വം തന്നെയാണു സമകാലീന നൃത്തം രൂപം കൊള്ളുന്നതിനു പുറകിൽ പ്രവർത്തിച്ചതും. നൂറ്റാണ്ടുകൾ പഴക്കമുള്ള ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തഭാഷക്ക് ആശയപ്രകാശനത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഏറെ പരിമിതികളുണ്ട്. സമകാലീനലോകത്തിന്റെ വിഷയങ്ങളും ആകുലതകളും പങ്കു വെയ്ക്കാൻ പുതിയൊരു ഭാഷ ഉരുത്തിരിയേണ്ടതുണ്ടെന്ന തിരിച്ചറിവിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണു പാശ്ചാത്യ ലോകത്ത് ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യദശകങ്ങളിൽ ആധുനികനൃത്തഭാഷയെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ തുടങ്ങിയത്. അമേരിക്കൻ നർത്തകരും കോറിയോഗ്രാഫർമാരുമായിരുന്ന മെഴ്സ് കണ്ണിങ് ഹാമിൽ നിന്നും മാർത്താ ഗ്രഹാമിൽ നിന്നും, അതിനു മുമ്പ് പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യദശകങ്ങളിൽ നൃത്തപരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തിയ ഒട്ടേറെ നർത്തകരിൽ നിന്നുമെല്ലാം ആരംഭിച്ച ആധുനിക നൃത്തത്തിന്റെ വഴികൾ ഏറെ മുന്നേറിക്കഴിഞ്ഞു.

ഇന്ത്യയിൽ ക്രിയാത്മകനൃത്തത്തിന്റെ ചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത് ഉദയ് ശങ്കറിൽ നിന്നാണെന്ന് പറയാവുന്നതാണു. പണ്ഡിറ്റ് രവിശങ്കറിന്റെ സഹോദരനായ ഉദയ് ശങ്കർ, ഉത്തരാഖണ്ഡിലെ അൽമോറയിൽ സ്ഥാപിച്ച ഉദയ് ശങ്കർ ഇന്ത്യാ കൾച്ചറൽ സെന്ററിൽ നിന്ന് പുതുനൃത്തരൂപങ്ങൾ ഉടലെടുത്തു. പിന്നീട് പല വഴിക്ക് പരന്നൊഴുകിയ ഇന്ത്യൻ സമകാലീനനൃത്തകലയെ ഏറ്റവും നൂതനമായ മാർഗ്ഗങ്ങളിലേക്ക് നയിച്ച നർത്തകരിലൊരാളാണു തൃപുരാ കശ്യപ്. മൈസൂരിൽ ജനിച്ചു വളർന്ന തൃപുര പക്ഷെ, താൻ പഠിച്ച ശാസ്ത്രീയനൃത്തരൂപങ്ങളുടെയും സമകാലീനനൃത്തത്തിന്റെയും പാതകൾ വിട്ട്, ചലനകലകളുടെ ഏറ്റവും പുതിയൊരു സാധ്യത പരീക്ഷിക്കാനാണു തുനിഞ്ഞത്.

വ്യത്യസ്തരീതിയിലുള്ള ചലന പരിമിതികളും വെല്ലുവിളികളും നേരിടുന്ന വ്യക്തികൾക്കു വേണ്ടി ചലനകലകളുടെ സാധ്യതകൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന ഡാൻസ് തെറാപ്പി എന്ന മേഖലക്ക് ഇന്ത്യയിൽ പ്രചാരം നേടിക്കൊടുത്തത് സമകാലീന നർത്തകിയും

തെറാപ്പിസ്റ്റുമായ ത്രിപുരാ കശ്യപ് ആണെന്നു പറഞ്ഞാൽ അതിശയോക്തിയാവില്ല.

ചെറുപ്പത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്ന ചെറിയ കോങ്കണ്ണ് മാറാൻ നൃത്തം പഠിക്കുന്നത് നല്ലതാണെന്ന് അമ്മയെ ആരോ ഉപദേശിച്ചതിൽ നിന്നാണു ത്രിപുരയുടെ നൃത്താഭ്യസനം തുടങ്ങുന്നത്. പഠനം തുടങ്ങി ആറു മാസത്തിനുള്ളിൽ കോങ്കണ്ണ് മാറിയത്രെ. ത്രിപുര നൃത്തപഠനവും തുടർന്നു. ചെന്നൈയിലെ കലാക്ഷേത്രയിൽ ചേർന്ന് ഭരതനാട്യം അഭ്യസിച്ചു.

സെറിബ്രൽ പാൽസി മൂലം വീൽ ചെയർ ഉപയോഗിക്കേണ്ടി വന്നിരുന്ന സഹോദരൻ വീൽ ചെയറിലിരുന്ന് കൈകളും ശരീരവും ഇളക്കി നൃത്തം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നതാണു ചലനകലകളുടെ പുതിയ സാധ്യതയിലേക്ക് ത്രിപുരയുടെ ശ്രദ്ധ ആദ്യം ക്ഷണിച്ചത്. പിന്നീട് കലാക്ഷേത്രയിൽ പഠിക്കുന്ന സമയത്ത് അന്ധരായ ചില കുട്ടികൾ സംഗീതവും പുല്ലാങ്കുഴൽ വായനയും പഠിക്കുന്നതും ത്രിപുരയുടെ ശ്രദ്ധയിൽ പെട്ടിരുന്നു. സംഗീതത്തിനൊത്ത് അവരുടെ ശരീരങ്ങൾ അറിയാതെ ചലിക്കുന്നതാണു ത്രിപുര ശ്രദ്ധിച്ചത്.

കലാക്ഷേത്രയിലെ പഠനത്തിനു ശേഷം, ബാംഗ്ളൂരിൽ വെച്ചാണു ത്രിപുര ഗ്രേസ് വലന്റൈൻ എന്ന അമേരിക്കൻ ഡാൻസ് തെറാപ്പിസ്റ്റിനെ കണ്ടുമുട്ടുന്നത്. ശാരീരികവും മാനസികവും വൈകാരികവുമായ പലതരം വെല്ലുവിളികൾ നേരിടുന്ന വ്യക്തികൾക്ക് തെറാപ്പിയായി ചലനകലകൾ ഉപയോഗിക്കാമെന്ന് ത്രിപുര മനസ്സിലാക്കി. പ്രശസ്ത നർത്തകിയായ ചന്ദ്രലേഖയുടെ സംഘത്തിലാണു ത്രിപുര ആ സമയത്ത് പ്രവർത്തിച്ചു കൊണ്ടിരുന്നത്. ശാസ്ത്രീയനൃത്തത്തിന്റെ ലോകത്തു നിന്നും, സമകാലീനചലനകലകളുടെ ലോകത്തേക്ക് ത്രിപുര എത്തുന്നതും ആ നാളുകളിലായിരുന്നു. അധികം വൈകാതെ ഗ്രേസ് വലൈന്റെനിന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം, അമേരിക്കയിലെ വിസ്കോൺസിനിലെ ഹാൻ കോക്ക് സെന്റർ ഫോർ ഡാൻസ് / മൂവ് മെന്റ് തെറാപ്പിയിൽ ത്രിപുര രണ്ടു വർഷത്തെ കോഴ്സ് ചെയ്യുകയായിരുന്നു.

1990-ൽ അമേരിക്കയിൽ നിന്നു തിരിച്ചെത്തിയ ശേഷം ത്രിപുര ബാംഗ്ലൂരിൽ അപൂർവ്വ ഡാൻസ് കമ്പനി ആരംഭിച്ചു. അക്കാലത്ത് 'ഡാൻസ് തെറാപ്പി' എന്ന വാക്കു പോലും ഇന്ത്യയിൽ അപരിചിതമായിരുന്നെന്ന് തൃപുര ഓർക്കുന്നു. വെല്ലുവിളികൾ നേരിടുന്ന കുട്ടികൾക്കും മുതിർന്നവർക്കുമിടയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നതോടൊപ്പം സ്പെഷ്യൽ എജ്യുക്കേറ്റർമാർക്കും, അദ്ധ്യാപകർക്കും മാനസികാരോഗ്യ വിദഗ്ദ്ധർക്കും വേണ്ടി പ്രത്യേക കോഴ്സുകളും ത്രിപുര ആരംഭിച്ചു. 2014-ലാണു ഇന്ത്യയുടെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിൽ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന ചലനകലാ തെറാപ്പിസ്റ്റുകളെ ഏകോപിപ്പിക്കുന്ന ക്രിയേറ്റീവ് മൂവ്മെന്റ് തെറാപ്പി അസോസിയേഷൻ ഓഫ് ഇന്ത്യ (CMTAI) മറ്റ് സുഹൃത്തുക്കളോടൊത്ത് ആരംഭിക്കുന്നത്. ഇപ്പോൾ ന്യൂഡെൽഹിയിൽ ജീവിക്കുന്ന ത്രിപുര, ജീവിതപങ്കാളിയും സമകാലീന നർത്തകനുമായ ഭരത് ശർമ്മയോടൊത്ത് ഭൂമിക ക്രിയേറ്റീവ് ഡാൻസ് സെന്റർ എന്ന സ്ഥാപനവും നടത്തുന്നു.

ചർച്ചാവിഷയം

വി.ഷബാന വട്ടെക്കാട്ടേൽ

മതാചാരവും നൃത്തവും കലഹിക്കുമ്പോൾ

ശരീരംകൊണ്ട് എഴുതുന്ന കവിതയത്രെ നൃത്തം. ഒരാളുടെ ആത്മാവിനെ അതിന്റെ കെട്ടുപാടുകളിൽ നിന്നും മോചിപ്പിച്ച്, അനുഭൂതിയുടെ അവാച്യമായ തലങ്ങളിലേക്ക് ഉയർത്താൻ കഴിയുന്ന കലാരൂപം. സന്തോഷത്തിലും സങ്കടത്തിലും അവനവനെ മറന്നു പല ഭാവങ്ങളിലേക്കും അവസ്ഥാന്തരങ്ങളിലേക്കും കൂടുമാറാൻ നൃത്തത്തോളം പോന്ന സഹചാരി വേറെയില്ല.

താളത്തിന്റെയും സംഗീതത്തിന്റെയും അകമ്പടിയോടെ എത്തുന്ന, ചടുലവും ലാസ്യവുമായ ചുവടുകളും മുഖഭാഷ്യങ്ങളും ആസ്വാദകനെയും അഭൗമമായ തലത്തിലേക്കു കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നു.

നൃത്തചരിത്രം തേടി പോയാൽ ശതവർഷങ്ങൾ പഴക്കമുള്ള ഗുഹാചിത്രങ്ങളിലേക്കാണ് എത്തിപ്പെടുക. ലോകമെമ്പാടുമുള്ള ഗോത്ര സംസ്കാരങ്ങളിലും മെയ് മറന്നുള്ള ആട്ടം ഒഴിച്ചു കൂടാനാവാത്ത ഒന്നായി കാണാം. യൂറോപ്പിലാകട്ടെ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ മടിത്തട്ടിലാണ് നൃത്തം വികാസം പ്രാപിച്ചത്. ഇങ്ങ് ദക്ഷിണേഷ്യയിലേക്ക് നോക്കിയാൽ നൃത്തത്തിന് മതവുമായി അഭേദ്യ ബന്ധമുണ്ടെന്നും കാണാം. ക്ഷേത്രങ്ങളും മറ്റു ആരാധനാ കേന്ദ്രങ്ങളും നൃത്തത്തിന്റ വികാസത്തിന് നിർണായകമായ പങ്കു വഹിച്ചിട്ടുള്ളതായി ചരിത്രം പരിശോധിച്ചാലറിയാം. ആത്മസാക്ഷാത്കാരത്തിനും , ആചാരങ്ങളുടെ ഭാഗമായും ,ഭക്തിക്ക് വേണ്ടിയുമാണ് നൃത്തത്തെ പൊതുവെ ഉപയോഗിച്ച് പോരുന്നത്. അങ്ങനെ മതവും സംസ്കാരവും

ഇടകലർന്ന ഭൂമികയിൽ ആയിരുന്നു നൃത്തത്തിന്റെ പരുവപ്പെടൽ. ലോകമിന്ന് ടെക്നിക്കൽ യുഗത്തിൽ എത്തി നിൽക്കുമ്പോഴും, അത്യാധുനികമായ നൃത്ത രൂപങ്ങൾ യുവജനങ്ങൾക്കിടയിൽ ഹരമായി മാറുമ്പോഴും വിവിധ സംസ്കരങ്ങളോട് ആഴത്തിൽ ഇഴുകി ച്ചേർന്ന് നിൽക്കുന്ന ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തങ്ങളും ഫോക് ലോർ നൃത്തങ്ങളും തനിമ പോവാതെ ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നു എന്നത് തർക്കമില്ലാത്ത വിഷയമാണ്. നൃത്തം പ്രണവായു പോലെ കരുതുന്നവരുടെ ആത്മസമർപ്പണത്തിലൂടെയാണ് ഈ കലാരൂപം ഇന്നു മതിന്റെ സൗന്ദര്യം നിലനിർത്തുന്നത്. അവരിലൂടെയാണ് ഇന്നത്തെ അവസ്ഥയിൽ ശാഖോപശാഖകൾ ആയി പല നൃത്തരൂപങ്ങൾ വികാസം പ്രാപിച്ചത്. .

മിക്ക മതങ്ങളും പുരാണങ്ങളും നൃത്തത്തോട് ചേർന്ന് നിന്നപ്പോൾ ചില മതങ്ങൾ /പൗരോഹിത്യങ്ങൾ അതിൽ നിന്നും വേറിട്ട് നടന്നു. അവയിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ പഴികേൾക്കപ്പെട്ടത് ഇസ്ലാമിനാണ് .ലോകപ്രശസ്തരായ നർത്തകരുടെ കണക്കെടുത്താൽ അവരിൽ ഇസ്ലാം സമൂഹത്തിൽ നിന്നുള്ളവർ വിരലിൽ എണ്ണാവുന്നവർ മാത്രമാണ്. അപ്പുറത്ത് സൂഫിസം പോലെ നൃത്തവും സംഗീതവും കലകളും അത്രമേൽ വിശ്വാസത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്ന ഇസ്‌ലാംധാരകളും നിലനിൽക്കുന്നു എന്നൊരു വൈരുധ്യവുമുണ്ട്. എന്നാൽ അഞ്ചു ശതമാനം മാത്രം വരുന്ന സൂഫിസത്തെ മാറ്റി നിർത്തി ഇസ്ലാമിന്റേതെന്ന് പറയാൻ നൃത്തരൂപങ്ങൾ വിരളമാണ്. അറേബ്യൻ രാജ്യങ്ങളിൽ കണ്ട് വരുന്ന ബെല്ലി ഡാൻസ്, ഫിലിപ്പിനോ മുസ്ലീങ്ങൾ ചെയ്യുന്ന നൃത്തം, പിന്നെ നമ്മുടെ ഈ കൊച്ച് കേരളത്തിൽ കണ്ട് വരുന്ന ഒപ്പനയും, ദഫ് മുട്ടും, അറവനമുട്ടും കോൽകളിയും. എന്നാൽ മതം മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്ന നൃത്തരൂപങ്ങൾ എന്നതിൽ കുറുങ്ങിക്കിടക്കുന്നു ഇവയെല്ലാം. അതിനുമപ്പുറം മറ്റു മതസംസ്കാരങ്ങളുടെ നൃത്താവിഷ്ക്കാരങ്ങളിലേക്ക് പങ്കു ചേരാൻ ഇസ്ലാം മടിക്കുന്നുണ്ടോ?

ഉണ്ടെന്നാണ് ചരിത്രം പറയുന്നത്. മറ്റേതൊരു കലാരൂപമെടുത്താലും ഇസ്ലാമിന്റെ സംഭാവന ചെറുതല്ലാതെ പ്രകടമാണ്. എന്നാൽ നൃത്തത്തിന് അത്തരമൊരു സ്വീകര്യത ഉണ്ടോ എന്നത് സംശയിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. പാകിസ്ഥാൻ സ്വദേശികളായ താര ചതുർവേദി ,നാഹിദ് സിദ്ധിക്കി ,പർണിയ ഖുറൈശി എന്നിവരെപ്പോലെ മുസ്ലിം സമുദായത്തിൽ നിന്നും വന്ന നർത്തകർ വളരെ വിരളമാണ്. അതിനവർ അനുഭവിച്ച ത്യാഗവും വലുതായിരുന്നു. കലയോടുള്ള അടങ്ങാത്ത അഭിനിവേശം ഒന്ന് കൊണ്ട് മാത്രമായിരുന്നു മതത്തിന്റെ കെട്ടുപാടുകൾ തകർത്ത് എതിർ ശബ്ദങ്ങളെ അതിജീവിച്ച് അവർ നൃത്തത്തിൽ ലയിച്ചത്. ലഹോർ സ്വദേശിയായ പർണിയ ഖുറൈശിയുടെ ഗുരുക്കന്മാരിൽ ഒരാൾ കേരളത്തിൽ നിന്നുള്ള കെ.എം.അബു ആയിരുന്നു. കഥകിലും കുച്ചിപ്പുടിയിലുമാണ് ഇവർ പ്രാവീണ്യം നേടിയിട്ടുള്ളത്.

ഇന്ത്യൻ ക്ലാസിക്കൽ നർത്തകരിൽ എണ്ണം പറഞ്ഞ പേരിനുടമയാണ് റാണി ഖാനം. വളരെ യാഥാസ്ഥികമായ മുസ്ലിം സമുദായത്തിൽ നിന്ന് വന്ന റാണി ഖാനം കലയോടുള്ള പ്രണയം കൊണ്ട് നൃത്തത്തെ വരിച്ച ആളെന്നാണ് സ്വയം പരിചയപെടുത്തുന്നത്.

കുട്ടിക്കാലം മുതൽ നൃത്തമുണ്ട് റാണിഖാന്റെ ചുവടുകളിൽ. മദ്രസയിൽ നിന്നും ലഭിച്ച ഖുറാൻ പാഠങ്ങൾ അവരുടെ ചുവടുകളെ ആത്മീയതയിലേക്ക് ചേർത്ത് വച്ചു. അജ്മീർദർഗ്ഗയിലെ പ്രാർത്ഥനകൾക്കിടയിൽ കണ്ട സൂഫിവര്യൻമാരിൽ നിന്നാണ് സൂഫിധാരകൾക്ക് അനുസരിച്ചു നൃത്തം ചിട്ടപ്പെടുത്താനും അവതരിപ്പിക്കാനും അവർ തുടങ്ങിയത്. പിന്നീടവർ കഥക് അഭ്യസിക്കുകയും ഇസ്ലാമിനെ കഥകുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുകയുമായിരുന്നു. ഖുറാൻ സൂക്തങ്ങൾ കഥകിൽ സമന്വയിപ്പിച്ച ഏക ഇന്ത്യൻ മുസ്ലീം നർത്തകി കൂടിയാണ് റാണി. ഇസ്ലാം സംസ്കാരം നൃത്തത്തിലുണ്ടാക്കിയ സ്വാധീനത്തെ കുറിച്ച് ഗവേഷണം നടത്തുകയാണിപ്പോൾ റാണി ഖാനം.

കേരളത്തിലും ഉണ്ട് ഇസ്‌ലാം സമുദായത്തിന്റെ വേലിക്കെട്ടുകൾ തകർത്തു പുറത്തു വന്ന നർത്തകികൾ. മലപ്പുറത്തെ പൂക്കോട്ടൂർ എന്ന കൊച്ചു ഗ്രാമത്തിൽ നിന്നും ബാല്യത്തിലെ നൃത്തമികവിനാൽ തിളങ്ങിയ വി.പി.റാബിയയും സഹോദരി വി.പി.മൻസിയയും അറിയപ്പെട്ടത് നൃത്തത്തിന്റ പേരിൽ മതപൗരോഹിത്യത്തിന്റെ വേട്ടയാടൽ കൊണ്ട് കൂടെയാണ്. തീവ്രമതവിശ്വാസി ആയിരുന്ന ഉമ്മ ആമിന കാൻസർ ബാധിതയായതോടെ മഹല്ല് കമ്മിറ്റികളോട് ചികി

ത്സക്കായി സഹായം അഭ്യർത്ഥിച്ചപ്പോഴാണ് നൃത്തം പഠിക്കുന്നത് കൊണ്ടും വേദികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കൊണ്ടും സമുദായ കൂട്ടായ്മ അഥവാ മഹലിൽ നിന്നും പുറത്താക്കാൻ പൗരോഹിത്യം തീർപ്പുകല്പിച്ചതായി അവർ അറിയുന്നത്. രോഗത്തിന്റെ കഠിന വേദനകൾക്കിടയിലും മൻസിയയുടെ കൈ പിടിച്ചു ഉമ്മ മതമേലധ്യക്ഷൻമാരുടെ വീട്ടുപടിക്കൽ പലതവണ മുട്ടി. ഇസ്ലാമിന് എവിടെയാണ് നൃത്തത്തോട് ഇത്ര വിപ്രതിപത്തി എന്ന് മൻസിയക്ക് പലതവണ സ്വന്തം മനസ്സിനോടും തങ്ങളെ മാറ്റി നിർത്തിയ പൗരോഹിത്യത്തോടും ചോദിക്കേണ്ടതായി വന്നു. പക്ഷെ കൃത്യമായ ഒരുത്തരം നല്കാൻ ഒരു മതമേധാവികളും തയ്യാറായില്ല എന്ന് മാത്രമല്ല എതിർപ്പ് കൂടുതൽ രൂക്ഷമാകുകയും ചെയ്തു. സ്വർഗപ്രവേശനത്തിനു പള്ളിഖബറിസ്ഥാനിൽ തന്നെ അന്ത്യവിശ്രമം കൊള്ളണമെന്ന മതവിശ്വാസിയായ ഉമ്മയുടെ ആഗ്രഹം നിരസിച്ചു കൊണ്ട് ആറടി മണ്ണിനുപോലും അർഹതയില്ലെന്ന തീരുമാനത്തിലേക്കെത്താൻ രണ്ടു മക്കളും നൃത്തം ചെയ്യുന്നു എന്ന ഒരൊറ്റ കാരണം മാത്രമാണ് വള്ളുവമ്പ്രത്തെ പള്ളി കമ്മിറ്റി ഭാരവാഹികൾക്ക് ഉണ്ടായിരുന്നത് .

പൂക്കോട്ടൂരിലെ സ്വന്തം മഹലിൽ നിന്നും ഉമ്മയുടെ മൃതദേഹം കൊണ്ട് അവരുടെ ജന്മനാടായ കൊണ്ടോട്ടിയിലേക്ക് ഏഴിലും ഒമ്പതിലും പഠിക്കുന്ന രണ്ടു പെൺകുട്ടികൾക്കൊപ്പം അവരുടെ ഉപ്പ പോയത് പള്ളി ഖബറിസ്ഥാനിൽ തന്നെ സംസ്കരിക്കപ്പെടണമെന്ന ഭാര്യയുടെ ആഗ്രഹം സഫലമാക്കാനായിരുന്നു. മൃതദേഹം സംസ്കരിക്കാമെന്ന അവിടുത്തെ പള്ളി അധികൃതരുടെ സമ്മതത്തിനു പിന്നിൽ പക്ഷെ ചില നിബന്ധനകൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇത് തങ്ങളുടെ ഉമ്മ അല്ലെന്നും ഇതെന്റെ ഭാര്യ അല്ലെന്നും അവർ മൂന്നുപേരും ഒപ്പിട്ടു നൽകിയ ശേഷം ആണ് മൃതദേഹം ഖബറടക്കാൻ പള്ളി അധികാരികൾ അനുമതി നൽകിയത് .കലാലോകത്തേക്ക് മക്കളെ കൈപിടിച്ചു നടത്തി എന്നതിന്റെ പേരിൽ മാത്രം, ഉമ്മ വിശ്വസിച്ചിരുന്ന സ്വർഗ്ഗത്തിലേക്കുള്ള വഴി അടയരുത് എന്ന് മാത്രമായിരുന്നു ആ തീർപ്പിനു അവരെ സമ്മതിപ്പിച്ചത് .

'മദ്രസയിൽ നിന്നാണ് നൃത്തം പഠിക്കുന്നതിൽ എതിർപ്പ് നേരിട്ട് തുടങ്ങിയത്. ഹിന്ദു ഡാൻസ് കളിക്കുന്നു എന്നതായിരുന്നു അന്ന് അധ്യാപകർ ഉന്നയിച്ചിരുന്ന പ്രശ്നം. മതവിശ്വാസികളായിരുന്നു ഉപ്പ അലവിയും ഉമ്മ ആമിനയും . ഇവർക്ക് നൃത്തത്തോടും കലകളോടുമുള്ള താല്പര്യവും ഞങ്ങളുടെ അഭിരുചിയുമാണ് നൃത്തത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചത്. നൃത്തം ചെയ്യുന്നു എന്നത് സ്കൂളിലും ചില മോശം അനുഭവങ്ങൾക്ക് കാരണമായിട്ടുണ്ട്. ഉദ്ഘാടനത്തിന് വിളിച്ച് ഇറക്കി വിട്ട അനുഭവങ്ങളുമുണ്ട്. കലാലോകത്തേക്ക് കൊണ്ടുവന്ന ഉമ്മയുടെ മൃതദേഹം വച്ചും പള്ളിക്കമ്മറ്റി ദേഷ്യം തീർത്തു. പക്ഷേ എന്തുകൊണ്ട് നൃത്തം ഇസ്ലാമിന് പ്രശ്നമാകുന്നെന്ന് മാത്രം ആരും വ്യക്തമാക്കിയിട്ടില്ല'- മൻസിയ പറഞ്ഞു

നൃത്തം തന്നെയാണ് ഇന്നും രണ്ടു പേരുടെയും ജീവൻ .ഉത്തർപ്രദേശിലെ നൃത്ത അധ്യാപിക ജോലിക്ക് ഇടവേള നൽകി കുഞ്ഞുമായി സമയം ചിലവിടുകയാണ് റാബിയ. മൻസിയ ഇപ്പോൾ കേരള കലാമണ്ഡലത്തിൽ നൃത്തത്തിൽ ഗവേഷണം നടത്തുന്നു.

ചെറുപ്രായത്തിൽ ഏൽക്കേണ്ടി വന്ന കടുത്ത അനുഭവങ്ങളും ,സ്വന്തം നാടിൻന്റെ തിരസ്കാരവും ,എന്തിനു പല വേദികളിൽ നിന്നും ഇറക്കിവിടപ്പെട്ടതുപോലും ഈ പെൺകുട്ടികളെ പിൻതിരിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. പകരം ലക്ഷ്യം കൂടുതൽ തെളിമയുള്ളതാക്കി. പക്ഷെ കാലം പിന്നിടുമ്പോഴും സമൂഹം കൂടുതൽ പുറകോട്ട് ചിന്തിക്കുന്നു എന്നും ,ആളുകൾ കൂടുതൽ കൂടുതൽ ഇടുങ്ങിയ ചിന്താഗതിക്കാർ ആകുന്നു എന്നതുമാണ് മൻസിയയുടെ വ്യക്തിപരമായ നിരീക്ഷണം. അത് ആ പഴയ ചോദ്യം വീണ്ടും വീണ്ടും ഉയർത്തുന്നുമുണ്ട്, 'ഇസ്ലാമിന് എന്തുകൊണ്ട് നൃത്തത്തോട് വിമുഖത ?'

ഹിജ്റ വർഷം 622 ഇൽ പ്രവാചകൻ ആയ മുഹമ്മദ്നബി മക്കയിൽ നിന്നും മദീനയിലേക് പലായനം ചെയുന്ന സമയത്ത്,ദഫ്ഫു മുട്ടിയും പാട്ടുപാടിയുമാണ് യുവതികൾ അദ്ദേഹത്തെ സ്വീകരിച്ചിരുന്നത് എന്ന് ഹദീസുകളിൽ ഉണ്ട് .വിവാഹ ചടങ്ങുകളിൽ പങ്കെടുത്ത് തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾ 'നിങ്ങൾ നിങ്ങളുടെ നൃത്തത്തിൽ പങ്കാളിയായോ' എന്ന് പ്രവാചകൻ മുഹമ്മദ് നബി പത്നി ആയിഷ ബീവിയോട് ചോദിക്കാറുണ്ടെന്നും ഹദീസുകളിലുണ്ട്. ആ കാലത്ത് നൃത്തമുണ്ടായിരുന്നെന്നും പ്രവാചക പത്നി അടക്കമുള്ളർ പങ്കാളിയായിരുന്നെന്നും ഇസ്ലാം മത നേതാക്കളും സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. ഇസ്ലാമിന്റെ വിശുദ്ധ ഗ്രന്ഥമായ ഖുർ-ആൻ ഒരിടത്തും നൃത്തത്തെ വിലക്കിയിട്ടുമില്ല. എന്നാൽ സ്ത്രീകളുടെയും പുരുഷന്മാരുടെയും അംഗലാവണ്യം പുറത്തു കാണിക്കുന്നതാണ് എതിർക്കുന്നതെന്ന് ഇസ്ലാമിക പണ്ഡിതർ പറയുന്നു.

'പ്രവാചക കാലത്ത് നൃത്തമുണ്ടായിരുന്നെന്നും സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും ഇടകലർന്ന് ഭക്ഷണം കഴിച്ചിരുന്നെന്നും ഹദീസുകളിലുണ്ടെന്നത് ശരിയാണ്. അത് പിന്നീട് പല പ്രശ്നങ്ങളുമുണ്ടാക്കിയപ്പോഴാണ് പൗരോഹിത്യം പിന്നീട് അവയെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കാതിരുന്നത്. അതിനെതിരെ നിയമങ്ങളുണ്ടാക്കിയത്.. മാത്രമല്ല, നൃത്തത്തിന്റെ വസ്ത്രധാരണ രീതി അംഗലാവണ്യവും അഴകും മറ്റുള്ളവരെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതാണ്. ഈ പ്രദർശനം അനുവദനീയമല്ലെന്നാണ് ഖുർ – ആൻ പറയുന്നത്.' പ്രമുഖ ഇസ്ലാമിക പണ്ഡിതനായ അബ്ദുസമദ് പൂക്കോട്ടൂർ പറഞ്ഞു. പ്രവാചകന്റെ കാലത്തു നൃത്തം ഉണ്ടായിരുന്നു എന്നും പ്രവാചകൻ അത് കണ്ടു പുഞ്ചിരിച്ചിരുന്നെന്നും പ്രവാചകപത്നിയോട് താങ്കൾക്ക് നൃത്തത്തിൽ പങ്കാളിയാകാമായിരുന്നില്ലേ എന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ അന്വേഷണങ്ങളും ഒക്കെ ആ കാലത്തു നൃത്തം ഉണ്ടായിരുന്നു എന്നും അത് അനുവദനീയം ആയിരുന്നു എന്നതിന്റെയും തെളിവാണ്. സ്ത്രീക്കും പുരുഷനും തുല്യ പ്രാധാന്യമാ

ണ് ഇസ്ലാം നൽകിയിട്ടുള്ളത് .മതം വ്യാഖ്യാനിച്ച കർമ്മശാസ്ത്ര പണ്ഡിതർ ആണ് പല വ്യാഖ്യാനങ്ങളും പിന്നീട് നൽകിയതെന്ന് അക്കാദമീഷ്യനും സൂഫി എഴുത്തുകാരനുമായ സലാവുദ്ധീൻ അയ്യൂബി പറയുന്നു.

'പ്രവാചകൻ മുഹമ്മദ് നബിയുടെ സമൂഹത്തിൽ നൃത്തമുണ്ടായിരുന്നു എന്ന് സുവ്യക്തമാണ്. നൃത്തത്തെ ഖുർ-ആൻ വിലക്കിയിട്ടുമില്ല. മാത്രമല്ല ഒരാളുടെ ആത്മസാക്ഷാത്കാരത്തിന്/അവനവന്റെ സന്തോഷത്തിന് വിലക്കപ്പെട്ടതല്ലാത്ത വഴികൾ തേടുന്നതിനെ ഇസ്ലാം എതിർത്തിട്ടില്ല. ആ സ്വാതന്ത്ര്യം സ്ത്രീക്കും പുരുഷനും തുല്യമാണുതാനും. പലിശ, മദ്യപാനം, വ്യഭിചാരം എന്നിങ്ങനെ ഇസ്ലാം വിലക്കുന്ന കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഖുർ-ആൻ വ്യക്തമായി പരാമർശിക്കുന്നുമുണ്ട്. കർമശാസ്ത്ര പണ്ഡിതരാണ് പിന്നീട് ഇസ്ലാമിന് പല വിവക്ഷകൾ നൽകിയത്.' അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു. ഇതുപോലെ, ഇസ്ലാമോ അതിന്റെ പ്രവാചകനോ നൃത്തത്തെ വിലക്കിയിട്ടില്ലെന്നു വിവക്ഷിക്കുന്ന ഇസ്ലാമിക പണ്ഡിതർ നിരവധി ഉണ്ട്.

ഒപ്പനയും കോൽക്കളികളും ദഫ്ഫുമുട്ടും അറവനമുട്ടും ഒക്കെ നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. എന്നാൽ അവയെല്ലാം മതത്തിന്റെയും കൂടെ പ്രതിഫലനമാണ്. അഥവാ ഇസ്ലാമിന്റെ മാത്രം നൃത്താവിഷ്ക്കാരമാണ്. അതിന്റെ പുറത്ത് കടക്കാനോ ആരേയും അകത്ത് കടത്താനോ ഇന്നും ഇസ്ലാം അനുവദിച്ചിട്ടില്ല. ഖുർ-ആനോ പ്രവാചകനോ നൃത്തത്തെ തള്ളിപ്പറയുന്നില്ലെന്ന് ഇസ്ലാമിക പണ്ഡിതർ തന്നെ സമ്മതിക്കുമ്പോൾ, അംഗലാവണ്യം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിനെ മാത്രമാണ് മതം എതിർക്കുന്നതെന്നുള്ള വിശദീകരണത്തിൽ അതിനെ ഒതുക്കി നിർത്താനാവുമോ? പൊതു സമൂഹത്തിനു ഇന്നും മനസിലാകാത്ത വിവക്ഷകൾ കൊണ്ടാണ് എന്ത് കൊണ്ട് ഇസ്‌ലാം നൃത്തത്തെ എതിർക്കുന്നു എന്ന ചോദ്യത്തിന് പുരോഹിതർ മറുപടി പറയുന്നത്. ഇസ്‌ലാം അനുശാസിക്കുന്ന ദയയുടെയും സഹിഷ്ണുതയുടെയും അരികുപോലും തൊടാതെയാണ് നൃത്തത്തെ ഉപാസിക്കുന്നവരെ ആട്ടി ഓടിക്കുന്നത് എന്നത് ഒരു വിരോധാഭാസം തന്നെയാണ്. ഹിന്ദു അനുഷ്ഠാന ചിഹ്നങ്ങളായി കരുതി പോരുന്ന പൊട്ടും മറ്റു അലങ്കാരങ്ങളും പല ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തങ്ങൾക്കും ഉപയോഗിക്കുന്ന ഹൈന്ദവ കീർത്തനങ്ങളുമൊക്കെ ഈ നൃത്തരൂപങ്ങൾ അഭ്യസിക്കുന്നതിൽ നിന്നും സ്വന്തം സമുദായത്തിലുള്ളവരെ എതിർക്കുന്നതിന് ഒരു കാരണമാവുന്നുണ്ടെന്ന് കാണേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അത് ക്രമേണ പ്രാദേശികമായി എതിർപ്പുകൾക്ക് ഇടയാക്കുകയും പിന്നീട് സംഘടിത രൂപമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. സഹിഷ്ണുതയ്ക്ക് പേര് കേട്ട ഹൈന്ദവസംസ്കാരത്തെ ഹിന്ദു മതത്തിലേക്ക് തളച്ചിട്ട ആധുനിക പിൻതിരിപ്പൻ കാലത്ത് ഇസ്ലാം എന്ന മറ്റൊരു മതം സ്വയം വേലിക്കെട്ടുകൾ തീർത്ത് കാർക്കശ്യം കാണിക്കുന്നതിനെ എത്രത്തോളം എതിർക്കാം എന്നൊരു ചോദ്യവും അവശേഷിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇതു കൊണ്ടെല്ലാം വേദനിക്കുന്നത് നൃത്തത്തെ ഉപേക്ഷിക്കേണ്ടി വരുന്ന കുറച്ച് മനുഷ്യരും ഒരു നാടിന് നഷ്ടപ്പെടുന്നത് ഒരു പിടി നല്ല കലാകാരന്മാരേയുമാണ്. കലയോടുള്ള പ്രണയം അതിശക്തമാണ്. മുൻപ് പറഞ്ഞ കഥകളെല്ലാം അതിനെ ശരി വയ്ക്കുന്നു. അതിനാൽ തന്നെ, പാരമ്പര്യവാദികളുടെ എതിർപ്പുകളെ മറി കടന്ന്, സമുദായത്തിന്റെ അവഗണനകളെ അതിജീവിച്ച് ചരിത്രം തിരുത്താൻ മൻസിയയെ പോലെ റാണിയെ പോലെ നൃത്തം അത്മാവിൽ ലയിച്ച കലാകാരന്മാർ വരും കാലങ്ങളിൽ പിറന്ന് വീഴുമെന്ന് തന്നെ നമുക്ക് പ്രത്യാശിക്കാം.

കവിത

പണയമുതൽ

സിതാര അഷ്‌റഫ്
തൃശ്ശൂർ അമല ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഓഫ് മെഡിക്കൽ സയൻസിൽ സേവനമനുഷ്ഠിച്ചു വരുന്നു.

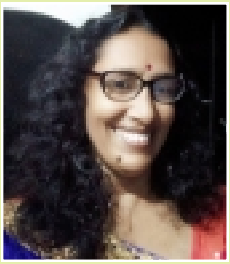
കവിതയേടിൽ
പടരും മുമ്പു, ഞാൻ
നനയാ മഴയിൽ
മതിമറന്നാടാറുണ്ട്.

പണ്ടു നീയെന്നെ
പുണരും മുമ്പെന്ന പോൽ,
ഹൃദയമാകെ
നുരഞ്ഞു പതയാറുണ്ട്.

അതിഗൂഢമേതോ
'മതി'മൂർഛയിൽ
ഉള്ളം
മദിച്ചുലയാറുണ്ട്.

ഒടുവിലെന്നെയാറ്റിക്കുറുക്കി
കവിതയായ്
നിന്നിലേക്കൊഴുക്കാൻ
മനം വെമ്പാറുണ്ട്.

എന്നിട്ടോ,
വായിക്കാതെ വായിച്ചെന്നും
കേൾക്കാതെ കേട്ടെന്നും
നീ പറയുമ്പോൾ
ഞാനറിയാറുണ്ട്,
നിന്റെ കണ്ണിനും കാതിനുമൊപ്പം
എന്റെ പ്രണയവും നീ
ലാപ്ടോപ്പിനും സായിപ്പിനും
പണയപ്പെടുത്തിയെന്ന്!



നൃത്തത്തിലെ പെൺമ

ഡോ.ജാൻസി ജോസ്

കലയ്ക്ക് ജന്ററില്ല എന്നു നാം മനസിലാക്കിത്തുടങ്ങിയിട്ടു നാളേറെയായിട്ടുണ്ട്. എവിടെയൊക്കെ തുല്യതയുണ്ട് ഇല്ല എന്നത് പരിശോധിക്കേണ്ടതുണ്ട് താനും. പണ്ടുമുതലേ നൃത്തകലയിൽ ആൺ സാന്നിദ്ധ്യം കണ്ടു തുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. രസിപ്പിക്കാനുള്ള നൃത്തം പെണ്ണുങ്ങൾക്കും ശക്തി പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന നൃത്തം ആണങ്ങൾക്കുമായി വിഭജിച്ചിരുന്നു. ഭരതനാട്യം ,കുച്ചുപിടി, മോഹിനിയാട്ടം എന്നീ നൃത്തങ്ങൾ അഭ്യസിക്കാൻ പോകുന്ന ആണുങ്ങളെ പരിഹസിക്കുന്ന കാലവുമുണ്ടായിരുന്നു. സ്ത്രീകൾ അഭ്യസിക്കുന്ന കല എന്ന നിലയിലാവാം പഴയ കാലത്ത് നൃത്തവിഭാഗങ്ങൾ അഭ്യസിച്ചിരുന്ന ആണുങ്ങൾ സ്ത്രൈണ ഭാവത്തിലേക്ക് വഴുതിപ്പോയിരുന്നത് . പിന്നീട് കാഴ്ചയും കാഴ്ചപ്പാടും മാറി. ആണും പെണ്ണും കലയിലെ പോരാളികളായി. പക്ഷേ, കല അഭ്യസിപ്പിക്കുന്നക്കുന്ന ആളുകളെ രണ്ടു തരത്തിലും തട്ടിലും കാണുന്ന രീതി നമ്മൾ ശീലിച്ചു തുടങ്ങിയിരുന്നു.

നമ്മുടെ നാട്ടിൽ ഏതു തൊഴിലും ആൺ പെൺ വ്യത്യാസമില്ലാതെ ഒരേ പോലെ ചെയ്യാൻ അവകാശമുണ്ടെങ്കിലും പ്രതിഫലത്തിൽ വിവേചനം നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഡാൻസ് ടീച്ചർ എന്നു പറയുമ്പോൾ വേറെ പണിയില്ലാത്തതുകൊണ്ടാണെന്നും ഡാൻസ് മാഷ് എന്നു പറയുമ്പോൾ കുടുംബം പുലർത്താനാണെന്നും നാം വിശ്വസിച്ചു പോരുന്നുണ്ട്. 250 രൂപക്ക് ഒരു ഡാൻസ് ടീച്ചറിന്റെ അടുക്കൽ നൃത്തം പഠിക്കാമെങ്കിൽ അത് മാഷിന്റെ അടുത്താണെങ്കിൽ 1000 രൂപയെങ്കിലും വേണ്ടിവരും. പെണ്ണുങ്ങൾ ശക്തരല്ല എന്നതുകൊണ്ട് ആണുങ്ങളുടെ സ്ഥാപനങ്ങളെ സമീപിക്കുന്നവർ ഏറെയുണ്ട്.കുടുംബഭാരവും മറ്റു ആകുലതകളും തളർത്തിയ ശരീരവും താളം തെറ്റിയ ചുവടുവെപ്പുമായിട്ടാണ് പെണ്ണുങ്ങൾ കളരിയിലെത്തുക. പിന്നാമ്പുറങ്ങൾ നാം ഒരിക്കലും കാണുന്നില്ല എന്നത് നമ്മുടെ ചിന്താഗതിയെത്തന്നെ പരിഹസിക്കുന്നതിനു തുല്യമാണ്. കാഴ്ചയിലെ വൈരുദ്ധ്യം പറയാതെ വയ്യ. നർത്തനമാടുന്ന നർത്തകി നമ്മുടെ കണ്ണിനും കരളിനും കുളിർമയാണ് നൽകുന്നതെങ്കിൽ നർത്തകൻ ശക്തിയുടെ പ്രതീകമാണ്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആശയത്തിനു പിന്നിലും ഈ വിവേചനമുണ്ട്. ദു:ഖത്തിന്റേയും തളർച്ചയുടേയും പ്രതീകങ്ങളായല്ലേ നർത്തകികൾ അരങ്ങത്തു തന്നെ തളർന്നു വീഴുന്നത്. ആടിത്തിമിർത്ത് ആനന്ദിപ്പിക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗമായി നൃത്ത കലയെ കാണാതെ കാര്യങ്ങൾ ശക്തമായി അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള വേദിയാക്കി മാറ്റാൻ കഴിയണം.അതിന് നൃത്തം അഭ്യസിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം തന്നെ സാമൂഹ്യബോധം ജനിപ്പിക്കുന്ന പാഠങ്ങൾ കൂടി പഠിപ്പിക്കാനുള്ള അവസരങ്ങൾ വേണം. നമ്മുടെ നാട്ടിൽ സാമൂഹ്യ പ്രതിബദ്ധത എന്നത് പരീക്ഷയ്ക്കുള്ള ഒരു പാഠമോ ഒരു പേപ്പറോ മാത്രമാണ്. അതിനപ്പുറത്തേക്ക് എത്താൻ കഴിഞ്ഞില്ലെങ്കിൽ മൂല്യബോധത്തിന്റെ അഭാവമുള്ള സമൂഹത്തെ

നാം നേരിടേണ്ടി വരും.   നൃത്തത്തിന്റെ കാലികമാറ്റങ്ങൾ ശുഭസൂചനകൾ തന്നെയാണ് നൽകുന്നത്. അവയെ പുച്ഛിച്ചു തള്ളാതെ, വേണ്ടത് സ്വീകരിക്കാൻ നൃത്തത്തെ സ്നേഹിക്കുന്നവർക്കെല്ലാം കഴിയേണ്ടതുണ്ട്. നിലവിലുള്ള കാഴ്ചപ്പാടുകളെ നവ,ലിബറൽ കാഴ്ചപ്പാടുകളിലേക്ക് സംയോജിപ്പിച്ച് തത്വത്തിൽ നൃത്തത്തെ ജീവനുള്ളതാക്കി നിർത്തേണ്ടത് അനിവാര്യമാണ്.

ഗാർഗി ഹരിതകം
എഴുത്തുകാരി, സ്വതന്ത്ര രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തക

"അടുത്ത ജന്മത്തിലാരാവണമെന്നു ചോദിച്ചാൽ ഞാൻ പറയും, സരോജ് ഖാൻ ! അതു മതി"

ലോകത്തിൽ ഹിന്ദി സിനിമാസംഗീതവും നൃത്തവും എവിടെയൊക്കെ പ്രചാരത്തിലുണ്ടോ, അവിടെയാർക്കും ഒഴിവാക്കാൻ പറ്റാത്ത ഒരപാരസാന്നിദ്ധ്യമാണ് സരോജ് ഖാൻ. ഹിന്ദി ഭാഷയറിയാത്തവർ പോലും അനുകരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചത് അവരുടെ ചുവടുകളെയാണ്. നമ്മളിൽ പലരും പരസ്യമായോ രഹസ്യമായോ ഒക്കെ ചെയ്തു നോക്കിയിട്ടില്ലേ, 'ഏക് ദോ തീൻ!' ന്റെ ചുവടുകൾ? 'ചോളി കെ പീഛെ' കണ്ട്, അതിലെ കൂസലില്ലായ്മ കണ്ട് അന്തം വിടാത്തവരാരുണ്ട്? അവയുടെ ചടുലതയ്ക്കു പിന്നിൽ, അവയുടെ താന്തോന്നിത്തരങ്ങൾക്കു പിന്നിലുള്ള ആ നൃത്ത സംവിധായിക, സരോജ് ഖാൻ, അവരുടെ ആവേശവും ചതികളും ദുഖങ്ങളും സന്തോഷങ്ങളും പിന്നെ നൃത്തത്തോടുള്ള ഒടുക്കത്തെ അഭിനിവേശവും ചേർന്ന ഹിന്ദി സിനിമയെ വെല്ലുന്ന ജീവിതം. 1948 മുതൽ 2020 വരെ നീണ്ട ഒന്ന്.

മൂന്നാം വയസ്സിൽ ചന്ദ്രനെ നോക്കി പാട്ടുപാടുന്ന ഒരു കൊച്ചു നർത്തകിയായി സിനിമയിൽ വന്ന നിർമല നാഗ്പാൽ എന്ന കൊച്ചു കുട്ടിയ്ക്ക് അപമാനകരമായ തൊഴിൽ ചെയ്യുന്നതിനാൽ പേര് നിലനിർത്താനായില്ല. പാകിസ്താനിൽ നിന്ന് പാലായനം ചെയ്യേണ്ടിവന്ന കുടുംബത്തിന് കൂടുതൽ നാണക്കേടുണ്ടാക്കാൻ പാടില്ലല്ലോ.അങ്ങിനെ അവൾ സരോജായി. കഥകളി മുതൽ കഥക് വരെ പലതരം നൃത്തരൂപങ്ങളിലൂടെ പഠനം കടന്നുപോയി. പതിമൂന്നാം വയസ്സിൽ തന്റെ ഡാൻസ് മാസ്റ്ററെ വിവാഹം ചെയ്തതായി സരോജ് ഖാൻ മനസ്സിലാക്കി ഗർഭിണിയായി. പ്രസവത്തിനു ശേഷമാണ് അയാൾക്ക് ഭാര്യയും നാലു കുട്ടികളുമുള്ളത് അറിയുന്നത്. പിന്നീടും പല തവണ അയാളുടെ കൂടെ തന്നെ ജോലി ചെയ്യേണ്ടി വരിക,

അങ്ങിനെ വീണ്ടും ഗർഭിണിയാവുക. തുടർച്ചയായുള്ള അപമാനത്തിൽ നിന്ന് രക്ഷപ്പെടാൻ അവരെ സഹായിക്കുന്നത് മറ്റൊരു സ്ത്രീയാണ് - ആദ്യമായി സ്വതന്ത്ര സ്ത്രീ നൃത്തസംവിധായികയാവുന്നത് സാധന എന്ന നടിയുടെ നിർബന്ധത്തിൽ, ഗീതാ മേരാ നാം എന്ന ചിത്രത്തിൽ.

നൃത്തം ചെയ്തുയരുന്നവർ

എന്നാൽ സരോജ് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്നത് വർഷങ്ങൾക്കു ശേഷം, മിസ്റ്റർ ഇന്ത്യ എന്ന ചിത്രത്തിൽ ശ്രീദേവിയുടെ അനശ്വരമായ നൃത്തങ്ങൾ സംവിധാനം ചെയ്തതോടെയാണ്. അതോടെ അവരെ ആർക്കും പിടിച്ചാൽ കിട്ടാതായി. പല നടിമാരും നടൻമാരും, അമിതാബ് മുതൽ ഷാറുഖ് വരെ അവരെ 'മാസ്റ്റർജി' എന്നു വിളിച്ചു. എന്നാൽ ചില നടിമാരെ, പ്രത്യേകിച്ചും മാധുരി ദീക്ഷിത് എന്ന നർത്തകിയെ, ഏറ്റവും ഉയരങ്ങളിലെത്തിച്ചത് സരോജിന്റെ നൃത്തങ്ങളായിരുന്നു. പരസ്പര സ്നേഹബഹുമാനങ്ങളുടെയും, നൃത്തത്തോടുള്ള പ്രണയത്തിന്റെയുമൊക്കെ കൂടിച്ചേരലായിരുന്നു ആ നൃത്തരൂപങ്ങൾ.ഈ നടിമാർ ഏറ്റവും സുന്ദരിമാരാവുന്നത് ഏറ്റവും നല്ല നൃത്തം ചെയ്യുമ്പോഴാണ് എന്ന വിജയരഹസ്യം അവർക്ക് ആരും പറഞ്ഞുകൊടുക്കേണ്ടി വന്നില്ല. അങ്ങിനെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത് മറക്കാനാവാത്ത അനവധി ക്ലാസിക്കുകളാണ്. പരസ്പരം സ്ത്രീകൾ കൈപിടിച്ചുയർത്തുന്ന ചരിത്രത്തിലെ ഒരപൂർവ്വ കാഴ്ചയാണത്. ഒരുപാടു പാഠങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. സരോജ് ഖാൻ ഒരു ലജണ്ട് ആയിരുന്നു. ബോളിവുഡിന്റെ പുരുഷലോകത്തെ തന്റെ താളച്ചുവടുകൾ കൊണ്ട് പിടിച്ചു കുലുക്കാനുള്ള അസാമാന്യ ധൈര്യം കാണിച്ച ഒരു പ്രതിഭ!

കവിത

കവിത കൊണ്ടൊരു നക്ഷത്രം

സന്ധ്യ ഇ.
പുതുക്കാട് പ്രജ്യോതി നികേതൻ കോളേജിലെ സ്റ്റാറ്റിസ്റ്റിക്സ് വിഭാഗം അസ്സോസിയേറ്റ് പ്രൊഫസർ ആയിരുന്നു.

നീ കവിതയെഴുതിയില്ലെങ്കിൽ ഞങ്ങൾക്കെന്തു നഷ്ടം?
തൊടിയിലെ പൂക്കൾ പറഞ്ഞു
ഞങ്ങൾക്കെന്തു നഷ്ടം?
മാവിൻ കൊമ്പിലെ കുയിൽ ആവർത്തിച്ചു.
പൂവിന്നടുത്തു വന്ന പൂമ്പാറ്റകൾ കളിയാക്കിച്ചിരിച്ചു.
ആർക്കു വേണം നിന്റെ കവിതകൾ?
തിരസ്കരണത്തിന്റെ ഒച്ചയുയർത്തി പത്രാധിപന്മാർ.
കുഴിച്ചുമൂടെന്ന് വീട്ടുകാർ.

മേഘങ്ങൾ ധൃതിയിലോടി
കാറ്റ് വന്നതേയില്ല
ഇളം വെയിലുണ്ടോ മുറ്റത്ത് എന്നു നോക്കി പൂച്ച മലർന്നു കിടന്നു.
ദേഷ്യപ്പെട്ട
അണ്ണാൻ പിറുപിറുത്തു
നശിച്ച മഴയെന്ന് കാക്കയും കിളിയും ചിലച്ചു
കറുത്ത ലോകമെന്ന് ദു:ഖിതരും നിന്ദിതരും
വിപ്ലവമെന്ന് സഖാക്കൾ
ആഡംബരമെന്ന് മുതലാളിമാർ
അവൾ കവിതയെഴുത്ത് നിർത്തി
ലോകത്തിനൊന്നും സംഭവിക്കുന്നില്ലെന്ന് അവൾക്കു മനസ്സിലായി.

പക്ഷേ
എഴുതാതെ പോയ കവിതകൾ അവൾക്കകമേ
സ്വയമുൾവലിഞ്ഞ് അനുഭവത്തിളക്കമാർന്ന്
ഒരു നാൾ ആകാശത്തേക്ക് കുതിച്ചുയർന്ന് പുതിയൊരു നക്ഷത്രമായി
അവളില്ലാതായപ്പോഴും
അവളുടെ കവിതകളങ്ങനെ പ്രകാശിച്ചു കൊണ്ടിരുന്നു.
അവൾക്കു ശേഷം വന്നവരെ നോക്കി
കണ്ണിറുക്കിക്കൊണ്ടിരുന്നു.
കവിതകൾ നശിക്കയില്ലെന്ന്
സമാശ്വസിപ്പിച്ചു കൊണ്ടിരുന്നു.

വിദ്യ പി. മോഹനൻ
(ഭരതനാട്യം നർത്തകി).
ശ്രീ ശങ്കരാചര്യ യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ
അധ്യാപികയായി ജോലി ചെയ്യുന്നു.

നൃത്തത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക സാമൂഹിക രൂപീകരണവും ധാർമ്മികതയും

നൃത്തത്തിന് മനുഷ്യോൽപ്പത്തിയോളം തന്നെ പഴക്കം കാണുവാൻ സാധിക്കും. പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ ചലനാത്മക സ്വഭാവം മനുഷ്യൻ ഉൾപ്പെടുന്ന സകല പ്രപഞ്ച വസ്തുക്കളിലും അന്തർലീനമായിരിക്കുന്നതുകൊണ്ട്, പ്രകൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ജീവിക്കുന്ന മനുഷ്യൻ അദ്ധ്വാനഭാരം കുറയ്ക്കുന്നതിനും, മനോവ്യാപാരങ്ങളെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനുമായി ആദ്യകാലം മുതൽക്കെ നൃത്തം ചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ മനുഷ്യന് പ്രകൃതിയുമായുള്ള അഭേദ്യ ബന്ധം തന്നെയാണ് നമ്മുടെ കലാസാംസ്കാരിക പാരമ്പര്യത്തിന് അടിസ്ഥാനവും. കാലാകാലങ്ങളായി മനുഷ്യർ ആർജ്ജിച്ച വികാസത്തിന്റെ ചൈതന്യമത്രയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നമ്മുടെ കലകളും സംസ്കാരവും തന്നെയാണ് കാലത്തെ വെല്ലുന്ന കരുത്താർജ്ജിക്കാൻ മനുഷ്യസമൂഹത്തെ പ്രാപ്തരാക്കുന്നത്. വിലമതിക്കാനാവാത്ത നമ്മുടെ ഈ സംസ്കാരത്തെക്കു

റിച്ചുള്ള അറിവുകളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുവാനുള്ള ഏറ്റവും ലളിതമായ ഭാഷ അല്ലെങ്കിൽ സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രതിബിംബം തന്നെയാണ് നൃത്തം.

കലയും സംസ്കാരവും

സംസ്ക്കാരം എന്നത് സാമൂഹ്യജീവിയായ മനുഷ്യന്റെ മാത്രം സവിശേഷതയാണ്. ആവശ്യങ്ങൾ സമൂഹജീവിയായ മനുഷ്യന്റെ ബുദ്ധിശക്തിയെ വികസിപ്പിച്ചു, പ്രവർത്തന മേഖലകളെ വ്യാപിപ്പിച്ചു. ഇത് ശീലങ്ങൾ രൂപപ്പെടാൻ കാരണമായി. സാവധാനം ആശയങ്ങൾ, ഭാഷ, വിശ്വാസങ്ങൾ, ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, സ്ഥാപനങ്ങൾ, സാങ്കേതികവിദ്യ എന്നിവയെല്ലാം അടങ്ങുന്ന വിപുലമായ സംസ്കാരം ഉടലെടുത്തു. അടുത്തപടി ഓരോ പ്രവൃത്തിയും വസ്തുവും അമൂർത്തമായ ഒരാശയത്തെകൂടി ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ടെന്ന ബോധത്തിലേക്കുള്ള വളർച്ചയാണ്. ഇത് ആയുധങ്ങൾ, വേട്ടയാടാനും മരം വെട്ടാനും മാത്രമല്ല, അധികാരത്തിന്റെ പ്രതീകം ആണെന്നുകൂടിയുള്ള ബോധം ഉടലെടുക്കാൻ കാരണമായി. ശബ്ദങ്ങളും, വാക്കുകളും ആശയങ്ങളും അംഗീകൃതമായ പ്രതീകങ്ങളാണെന്നും അവ യാഥാർത്ഥ്യമല്ലെന്നും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ തത്വം മാത്രമാണെന്നുമുള്ള തിരിച്ചറിവ് കലാരൂപങ്ങളുടെ ആവിർഭാവത്തിന് കാരണമായി.

എല്ലാ സമൂർത്ത യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയും അമൂർത്ത തലങ്ങളിലേക്ക് നയിക്കുകയും അവയുടെ അനന്തസത്തയ്ക്കു അസ്ഥിത്വം നൽകുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് കല. നാം മനസ്സിലാക്കുന്ന അർത്ഥത്തെ ഭേദിച്ച് അനുഭവത്തിന്റെ അനന്തസാധ്യതകളിലേക്ക് നമ്മെ അത് കൊണ്ടു ചെന്നെത്തിക്കുന്നു. കാണുന്നതിനപ്പുറമുള്ള കാഴ്ച്ചയും കേൾക്കുന്നതിനപ്പുറമുള്ള കേൾവിയും കല പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. ഭക്ഷണം, വസ്ത്രം, പാർപ്പിടം തുടങ്ങിയവകൊണ്ട് ഒന്നും തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ സാധിക്കാത്ത മനുഷ്യമനസ്സിൽ നിറഞ്ഞുനിന്ന അനിർവ്വചനീയവും അമൂർത്തവുമായ എന്തോ ഒന്നിന്റെ ആവിഷ്ക്കരണമാണ് കലയിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നത്. മാനുഷിക മൂല്യങ്ങൾക്കും വൈകാരിക ബന്ധങ്ങൾക്കും ആഴവും അർത്ഥവും കല്പിക്കാനും സാമൂഹിക നീതിയുടെ ഇരിപ്പിടമാകാനും കലയ്ക്കു സാധിച്ചു.

നൃത്തം എന്ന പ്രകടനമാധ്യമം

മനുഷ്യന്റെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളുടെ സമഗ്രവും മൂർത്തവുമായ ആവിഷ്ക്കരണമാണ് കലാരൂപങ്ങൾ. സംഗീതം, നാടകം, നൃത്തം, സാഹിത്യം തുടങ്ങിയ ലളിതകലകളെ വിനോദത്തിനും ആത്മസംതൃപ്തിക്കും ഉള്ള ഉപാധിയായാണ് കണക്കാക്കുന്നത്. ഇതിൽ നൃത്തത്തിൽ മറ്റ് മൂന്ന് ഘടകങ്ങളും അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു എന്നതുകൊണ്ടും, കണ്ടും കേട്ടും എളുപ്പത്തിൽ ആസ്വദിക്കാവുന്ന കലാരൂപം എന്നതുകൊണ്ടും ആശയങ്ങൾ എളുപ്പത്തിൽ നൽകുവാനും, സ്വീകരിക്കുവാനും നൃത്തത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നു. മനുഷ്യവികാരങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുവാനുള്ള ഏറ്റവും ലളിതമായ വഴി നൃത്തമാകാനുള്ള കാരണവും അതുതന്നെയാണ്. മനുഷ്യോത്പത്തിയുടെ കാലം മുതൽക്കേ മനുഷ്യർ സന്തോഷവും സങ്കടങ്ങളും പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നത് ശരീര

ഭവായ് ഡാൻസ്

ചലങ്ങളിലൂടെയാണ്. മനുഷ്യന് പരിണാമം സംഭവിച്ചുകൊണ്ടേയിരുന്നു. ഇത് നൃത്തത്തിലും പ്രതിഫലിച്ചു. ആദ്യകാലത്ത് ആത്മസംതൃപ്തിക്കുമാത്രമായി നിർവ്വചനാതീതവും സങ്കീർണ്ണവുമായി നിലകൊണ്ട നൃത്തം, പ്രകൃതി ശക്തികൾക്കെതിരായുള്ള ആയുധമായും പ്രീതിപ്പെടുത്തി കീഴ്പ്പെടുത്തുവാനുള്ള ഉപാധിയായും മാറി. സ്വന്തം സംതൃപ്തിക്കും പിന്നീട് മതപരമായ ആചാരങ്ങളുടെ ഭാഗമായും പരിണമിക്കപ്പെട്ട നൃത്തം ഇന്ന് തിയറ്ററുകളിൽ വിനോദവും, ആത്മസംതൃപ്തിയും പ്രദാനം ചെയ്യുക എന്നതിൽ കവിഞ്ഞ് ശരിതെറ്റുകളെ തിരിച്ചറിയാൻ കഴിവുള്ള ഗുണപാഠങ്ങൾ നൽകുന്നതിനും മനുഷ്യ മനുസ്സുകളെ കലാകാരന്റെ ഇച്ഛാശക്തിക്കനുസരിച്ചു ചിന്തിപ്പിക്കുവാനും വരെ കഴിവുള്ള ഒരു മാധ്യമമായി മാറിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഇതിനെ നമ്മുടെ കലാരൂപങ്ങളുടെ വളർച്ചയെന്നോ സംസ്കാരത്തിന്റെ വളർച്ചയെന്നോ വിളിക്കാവുന്നതാണ്.

മനുഷ്യസംസ്കാരത്തിലെ സാമാന്യചലനങ്ങളിൽ നിന്നും നൃത്തരൂപങ്ങളിലെ സവിശേഷ ചലനങ്ങളിലേക്ക്

നൃത്തം എന്നത് താളാനുസൃതമായുള്ള ശരീരത്തിന്റെ ചലനമാണെന്ന് നമുക്ക് പൊതുവെ പറയാം. ഈ ശരീര ചലനങ്ങളാകട്ടെ നമ്മുടെ സംസ്കാരമാകുന്ന നിത്യജീവിതം രൂപപ്പെടുത്തി എടുത്തതുമാണ്. അതായത് നിത്യജീവിതത്തിന്റെ തന്നെ ആവിഷ്ക്കരണമാണ് നൃത്തം. ഇന്നു നാം കാണുന്ന ശാസ്ത്രീയവും അശാസ്ത്രീയവുമായ എല്ലാ നൃത്തരൂപങ്ങളും ഇതിനു തെളിവാണ്. ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ, പ്രവൃത്തി മണ്ഡലങ്ങൾ, സാംസ്ക്കാരിക പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ, തൊഴിൽ, ദിനചര്യ, മനുഷ്യബന്ധത്തിന്റെ സ്വഭാവം, സ്ഥാപനങ്ങൾ, വിശ്വാസങ്ങൾ, ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ തുടങ്ങി മനുഷ്യസംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങൾ കാണാൻ സാധിക്കുന്ന ഓരോ ഘടകങ്ങളും വ്യത്യസ്ത രീതിയിലുള്ള ശാരീരിക ചലനങ്ങൾ രൂപപ്പെടാൻ കാരണമാകുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ സംസ്കാരം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന ചലനങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യാത്മകമായ ആവിഷ്ക്കരണം തന്നെയാണ് ശാസ്ത്രീയവും അശാസ്ത്രീയവുമായ അനേകം നൃത്തരൂപങ്ങളുടെ ആംഗികത്തിനും അടിസ്ഥാനം.

നൃത്തം പ്രധാന വിനോദമായി കണ്ട സംഘകാലചരിത്രം പരിശോധിക്കുമ്പോൾ അഞ്ചു തിണകളിലായി പ്രകൃതിയുമായി അത്യധികം ഇണങ്ങി ജീവിക്കുന്ന മനുഷ്യരേയും, അവരുടേതു മാത്രമായി അവകാശപ്പെടാവുന്നതും, തികച്ചും വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്നതുമായ ധാരാളം നൃത്തവും, സംഗീതവും, വാദ്യോപകരണങ്ങളും കാണുവാൻ സാധിക്കും. ഇത് ഭൂവ്യതിയാനങ്ങളുടെ മാത്രം സവിശേഷതകൊണ്ട് ഉണ്ടായിട്ടുള്ളതാണ്. ഇന്ത്യയിൽ വ്യാപകമായി അവ തരി

ഒറീസ്സയിലെ സ്റ്റിക്ക് ഡാൻസ്

പ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന എല്ലാ നൃത്തരൂപങ്ങളിലും സാം സ്കാരിക സൃഷ്ടിയുടെ സവിശേഷതകൾ രൂപപ്പെടു ത്തിയ ഇത്തരം നൃത്തമാതൃകകൾ കാണുവാൻ സാ ധിക്കും. ഹിമാചൽ പ്രദേശ്, ഉത്തരാഖണ്ഡ് തുടങ്ങി യ പർവ്വത പ്രദേശങ്ങളിൽ ബോധപൂർവ്വം ഉറപ്പിച്ചു വ യ്ക്കുന്ന കാല്ച്ചുവടുകളോടും നീണ്ടുനിവർന്ന ശരീ രപ്രകൃതിയോടും കൂടിയുള്ള നൃത്തരൂപങ്ങളാണ് കാ ണുവാൻ സാധിക്കുന്നത്. ചതുപ്പു ഭൂപ്രകൃതിയുള്ള ഒ റീസയിലും മധ്യപ്രദേശിലും മുളവടിയിൽ കയറി നി ന്നുകൊണ്ടുള്ള നൃത്തം ഉണ്ടാകാനുള്ള കാരണവും ഇതുതന്നെ.

ഒറീസ്സയിലെ സ്റ്റിക്ക് ഡാൻസ്

മഹാരാഷ്ട്രയിലെ ഒരു പ്രധാന നൃത്തരൂപമായ ഛ 'കോളി' കാലുകളിൽ ഉറച്ചുനിന്ന് ശരീരത്തിന്റെ മു കൾ ഭാഗത്തിനും കൈകൾക്കും കൂടുതൽ ചലനങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെടുന്ന രീതിയിലുള്ളതാണ്. കടലും, മത്സ്യ ബന്ധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ജോലിചെയ്യുന്നതിൽ നി ന്നും രൂപപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതാണ് ഇത്തരം ചലനരീതി. ഒരു മൃഗത്തെ പിന്തുടരുന്നതിനും മൂർച്ചയുള്ള ആയുധങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് ആക്രമിക്കുന്നതിനും തുല്യമായ ചലന ങ്ങളോടെയുള്ള നാഗാ ഡാൻഡ് വനത്തെ ആശ്രയി ച്ചും വേട്ടയാടിയും ജീവിക്കുന്ന നാഗാലാൻഡിന്റെ യ ഥാർത്ഥ ജീവിതപരിസ്ഥിതിയുടെ ആവിഷ്ക്കാരമാണ് നാഗാഡാൻസ്.

മരുപ്രദേശമായ രാജസ്ഥാനിലെ സ്ത്രീകൾ വള രെ ദൂരെ നിന്നും ഒന്നിലധികം കുടങ്ങളിൽ വെള്ളം നിറച്ച് തലയിൽ അടുക്കിവച്ച് വരുന്നത് അവിടുത്തെ സ്ഥിരം കാഴ്ചയാണ്. ഇതുതന്നെയാണ് ഛവായ് ഡാൻസിന്റെ രൂപവും.

നാഗാഡാൻസ്

ഇത്തരത്തിൽ പരിശോധിക്കുകയാണെങ്കിൽ ഇന്ത്യ യിലെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ കലാരൂപങ്ങൾ സാംസ്കാ രിക വൈരുദ്ധ്യമുൾകൊള്ളുന്ന സ്വാഭാവികമായ മനു ഷ്യജീവിതത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കരണം തന്നെയാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കും.

കലയും അതിജീവനവും

നൃത്തരൂപങ്ങളുടെ രൂപഘടനയെ അവലംബിച്ചു കൊണ്ടുള്ള വിശകലനം അവ നിത്യജീവി തത്തിന്റെ തന്നെ തനതാവിഷ്ക്കരണമാണെന്നുള്ള തിരിച്ചറിവ് പ്ര ധാനം ചെയ്യുമ്പോൾ, അതിന്റെ ആന്തരികസ്വത്വത്തി നും നിശ്ചയമായും ജീവിതാനുഭവങ്ങളിലെ സങ്കീർ ണ്ണതലങ്ങളിൽ നിന്ന് വേർപ്പെട്ടിരിക്കുവാൻ കഴിയുക യില്ല. ചുറ്റുപാടുകളോട് പൊരുത്തപ്പെട്ടും, ഏറ്റുമുട്ടി യും മുന്നേറിയ മനുഷ്യർ തങ്ങളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കു വാൻ ശ്രമിച്ച വഴികളിലൊന്നായിരുന്നു നൃത്തം. ലോ കത്തിന്റെ എല്ലാഭാഗങ്ങളിലും സാമൂഹിക ഉച്ചനീച ത്വങ്ങളുടെയും ജാതി-മത-വർണ്ണ-വർഗ്ഗ വിവേചനത്തി ന്റെയും പേരിൽ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവരിൽനിന്നും ക ലാരൂപങ്ങളുടെയും ആചാരാനു ഷ്ഠാനങ്ങളുടെയും രൂപത്തിൽ അവരുടെ പ്രതിഷേധങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇന്ത്യയിൽ ഇന്നു കാണുന്ന അസംഖ്യം വരുന്ന അ നുഷ്ഠാന നൃത്തരൂപങ്ങളും നാടോടി നൃത്തരൂപങ്ങ ളും നൃത്ത നാടകരൂപങ്ങളും അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട നിരാ ലംബരായ അധകൃതവിഭാഗത്തിൽ നിന്നും ഉണ്ടായി ട്ടുള്ള പ്രതിരോധത്തിന്റെ , പ്രതിഷേധത്തിന്റെ ആവി

ഷ്ക്കാരങ്ങളാണ്. അനുഭവത്തിന്റെ ആഴവും അപരനുവേണ്ടിയുള്ള കരുതലും മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ മൂല്യവും ഇത്തരം നാടോടിനൃത്ത രൂപങ്ങളിലും അനുഷ്ഠാന നൃത്തരൂപങ്ങളിലും കാണാൻ കഴിയും. പ്രകൃതിയിൽ നിന്നും ശേഖരിച്ചെടുക്കുന്ന പലതരം ചായക്കൂട്ടുകൾ ഉപയോഗിച്ച് വർണ്ണമയമായി തീരുന്ന ശരീരവും അരങ്ങും, പഴംതുണിയും, മുളയും, ഇലകളും, പുൽത്തകിടുകളും, കുരുത്തോലയും വച്ചുകെട്ടിയുള്ള വേഷവിധാനവും രംഗസജ്ജീകരണവും നെഞ്ച് പിളർക്കുന്ന ഉച്ചത്തിലുള്ള താളമേള വാദ്യ അകമ്പടിയോടെ ഉള്ള നൃത്തച്ചുവടുകളുമെല്ലാം ഒട്ടും കലർപ്പില്ലാത്ത വിധം ഇന്നും തുടർന്ന് പോരുന്നതും മൺമറഞ്ഞ് പോയവയെ അല്ലെങ്കിൽ പോയിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നവയെ തിരിച്ച് പിടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും അത്തരം നൃത്തരൂപങ്ങൾ ജീവാംശം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ആധുനികജ്ഞാനത്തോടും കൂടി സംവദിക്കാൻ കഴിയുന്ന കലകളായിരിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്. സ്വയം തിരിച്ചറിയുന്നതിനും വ്യക്തിയുടെ അനുഭവത്തിൽ ചുരുങ്ങാതെ ലോകാനുഭവത്തിന്റെ ആഗാതതയിലേക്ക് ഇറങ്ങിച്ചെല്ലുവാനും സാധിക്കുന്ന അനുഷ്ഠാനനൃത്തരൂപങ്ങളും നാടോടി നൃത്തരൂപങ്ങളും നൃത്തനാടകങ്ങളുമെല്ലാം കാലാനുസാരിയായി വർത്തിക്കാനുള്ള കാരണമിതാണ്.

അനുഷ്ഠാനകലകളും വിശ്വാസവും

മനോവികാരങ്ങളെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനും, ജീവിതാനുഭവങ്ങളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിനുമുള്ള ഉപാധിയായി രൂപംകൊണ്ട കലാരൂപങ്ങൾ പിന്നീട് ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ ഭാഗമായി മാറി. ആദ്യകാലത്ത് മതങ്ങളുമായി ബന്ധമില്ലാതിരുന്ന അനുഷ്ഠാനം പിന്നീട് മതപരമായ ചടങ്ങുകളുമായി കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയും അവ അനുഷ്ഠിക്കുവാനായി കലാരൂപങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. മതപരമായുള്ളതും അല്ലാത്തതുമായ എല്ലാ അനുഷ്ഠാന കലകളും സമൂഹ ഘടനയെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള വികാരങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുകയും നിലനിർത്തുകയും ചെയ്തു പോന്നു. സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥകളോട് ഇണങ്ങി ജീവിക്കുന്ന മനുഷ്യന്റെ ഉള്ളിൽ കുടുംബം എന്ന ബോധം അതിതീവ്രമായി വേരുറച്ചു. ഇത് ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളെയും മതപരമായ ചടങ്ങുകളെയും കൂടെ കൂട്ടാൻ മനുഷ്യനെ പ്രേരിപ്പിച്ചു. ജാതിയെയും സാമൂഹികമായ വിശ്വാസങ്ങളെയും അടിസ്ഥാനമാക്കി ദേവതാ പ്രീണനം, രോഗശമനം, സന്താനസൗഭാഗ്യം, സമ്പൽസമൃദ്ധി, ഉച്ചാടനം, ആവാഹനം തുടങ്ങി ഉദ്ദിഷ്ട സിദ്ധിക്കായി കാവുകളിലും ക്ഷേത്രങ്ങളിലും വീടുകളിൽ തന്നെയും അനുഷ്ഠിക്കുന്ന തെയ്യം, പടയണി, മുടിയേറ്റ്, കരിങ്കാളി, മൂക്കൻചാത്തൻ, സർപ്പം തുള്ളൽ, കളമെഴുത്ത്, തിറയാട്ടം തുടങ്ങി ഒട്ടനവധി അനുഷ്ഠാന നൃത്തരൂപങ്ങൾ കേരളത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിലുള്ള എല്ലാ അനുഷ്ഠാനകലകളും ഇന്ത്യൻ ജനതയിൽ വിശേഷിച്ചും കേരളീയരിൽ അടിയുറച്ച് പോയ കുടുംബം എന്ന ആശയത്തിന്റെ കെട്ടുറപ്പിനെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കാൻകൂടി വേണ്ടി അനുഷ്ഠിച്ച് പോരുന്നതായി കാണാം.

ക്ലാസിക്കൽ കലകളുടെ കലാമൂല്യം

അദ്ധ്വാനത്തിന്റെ ചൂടിൽ ആശ്വാസമായും ഒരു ജനതയുടെ പ്രതീക്ഷയായും നിലനിൽക്കുന്ന ഇന്ത്യൻ നാടോടി കലാരൂപങ്ങൾ സാമൂഹിക ഐക്യത്തെ ദൃഢമാക്കുന്നതും വ്യക്തിവികാരങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്ത് സാമൂഹികവികാരങ്ങളെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതും വളരെ വ്യക്തമായി കാണാമെങ്കിൽ നമ്മുടെ സാംസ്കാരിക പൈതൃകത്തിന്റെ മാതൃകയായി നാം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തരൂപങ്ങൾ എത്രകണ്ട് ആധുനികജ്ഞാന വ്യവസ്ഥയോട് സംവദിക്കുന്നുണ്ട് എന്നത് വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടതാണ്. ദേശീനൃത്തരൂപങ്ങളിൽ നി

ന്ന് കലാംശങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചും, ആംഗികം ക്രമപ്പെടുത്തിയും, വാചികവും സാത്വികവും ആഹാര്യവുമായ അഭിനയങ്ങൾക്ക് മിതത്വം പുലർത്തിയും, കൈമാറ്റം ചെയ്യാൻ ഉതകുമാറ് ചിട്ടപ്പെടു ത്തലുകൾ നടത്തിയും, രൂപപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതാണ് ഇന്ന് നാം കാണുന്ന ഓരോ ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തരൂപവും. ഈ ചിട്ടപ്പെടുത്തലുകൾ ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തരൂപങ്ങളെ സങ്കേതബന്ധമാക്കി. ദേവദാസി പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നും അടർത്തിമാറ്റാൻ കഴിയാത്ത നൃത്തകലയ്ക്ക് മതാത്മക പരിവേഷം ലഭിച്ചതും യഥാർത്ഥ സാമൂഹികാവസ്ഥ നൃത്തത്തിൽ പ്രതിഫലിച്ചതുകൊണ്ടു തന്നെയാണ്. എന്നാൽ തുടർന്നുണ്ടായ സാമൂഹിക സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയ മേൽക്കോയ്മകൾ ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തരൂപങ്ങളിൽ വച്ചുകെട്ടുകയും അവയെ സംസ്കൃതവൽക്കരിക്കുകയും കൂടി ചെയ്തതോടെ അവ സവർണ്ണമേൽക്കോയ്മ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന കൂടുതൽ സങ്കേതബന്ധവും മതാ ത്മകവുമായ ഒന്നായി തീർന്നു. വർഷങ്ങളോളം നീണ്ടുനിന്ന കഠിനാദ്ധ്വാനത്തിന്റെയും അർപ്പണബോധത്തിന്റെയും ത്യാഗത്തിന്റെയും ആകെത്തുകയായ ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തം സാമൂഹിക പദവിയുടെയും സ്ഥാനമാനങ്ങളുടെയും കൂടി അകമ്പടി സ്വീകരിച്ചതോടെ കലാകാരന്റെ കഴിവുകളെ പ്രകടിപ്പിക്കാൻ മാത്രം കഴിയുന്ന ആധുനിക ജ്ഞാനവ്യവസ്ഥയെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാൻ കഴിയാത്ത വിധം സങ്കേതബന്ധവും സങ്കീർണ്ണവുമായ ഒന്നായിമാറി. തുടർന്നുണ്ടായ നൃത്തപഠനങ്ങളും അവതരണങ്ങളും നൃത്തത്തെ മതാത്മകവും സങ്കേതബന്ധവുമായ പരിവേഷത്തോടെ തന്നെ നോക്കിക്കാണാൻ ശ്രമിച്ചതും, കലാചരിത്രവും കലാമൂല്യവും ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തരൂപങ്ങളിൽ നിന്നും അകന്ന് നിൽക്കാൻ കാരണമായി.

ഇന്നിന്റെ നേർക്കാഴ്ചയാകുമ്പോൾ മാത്രമെ നൃത്തരൂപങ്ങൾക്ക്, അത് ശാസ്ത്രീയമോ അശാസ്ത്രീയമോ ആയിക്കൊള്ളട്ടെ മൂല്യവും, ആഴവും, നീതിയും പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ഒന്നാ യിരിക്കുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. അതായത് കലയാകാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. നമുക്ക് ചുറ്റുമുള്ള അനേകം അനുഷ്ഠാനനൃത്തരൂപങ്ങളും, നാടോടി നൃത്തരൂപങ്ങളും കലകളായി വർത്തിക്കുന്നത് കാലത്തിന് അനുസരിച്ച് മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നത് കൊണ്ടല്ല, മറിച്ച് അവതരണരീതിയിലും രൂപഘടനയിലും പാരമ്പര്യത്തെ പിൻതുടരുന്ന അവ ഏത് തലമുറയ്ക്കും തൊട്ടനുഭവിച്ചറിയു വാൻ കഴിയുന്ന ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നത് കൊണ്ടാണ്. ഇന്നുകാണുന്ന ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തരൂപങ്ങൾ ഒട്ടും സാമൂഹികപ്രതിബന്ധത പുലർത്തുന്നില്ല എന്നല്ല അതിനർത്ഥം. അങ്ങനെ ആയിരുന്നെങ്കിൽ അവയ്ക്ക് തീർച്ചയായും നിലനിൽപ്പ് ഉണ്ടാവു മായിരുന്നില്ല. എങ്കിലും ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തരൂപങ്ങൾ മുഖ്യധാരാ ജീവിതത്തെകുറിച്ചുള്ള ഇടപെടലുകളിൽ നിന്നും വിദൂരത്തുതന്നെയാണ് എന്ന യാഥാർത്ഥ്യം ഉൾക്കൊള്ളേണ്ടതാണ്. ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തങ്ങളിൽ തുടർച്ചയായി നടന്നു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ആവർത്തനം ഇതിന് തെളിവാണ്. ഏതൊരു മേഖലയിലും അറിവ് നേടുന്നത് നേടിയെടുത്ത അറിവിനെ ആവർത്തിക്കാൻ വേണ്ടിയല്ല. മറിച്ച് അറിവിന്റെയും അനുഭവത്തിന്റെയും മികവിൽ ക്രിയാത്മകതലം ഉയർത്തി സ്വതന്ത്രമായ ആവിഷ്ക്കരണ മികവിന് നമ്മെ പ്രാപ്തരാക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ്. ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തരൂപങ്ങളിൽ നേടിയെടുത്ത അറിവിനെ വീണ്ടും വീണ്ടും ആവർത്തിച്ചു കൊണ്ടേയിരി ക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള ആവർത്തനം തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കു ന്നിടത്തോളം കാലം നൃത്തത്തെ കലയായി പരിഗണിക്കാതെ കേവലാസ്വാദനത്തിനുമാത്രമുള്ള ഒരു ഉപാധിയായി കണക്കാക്കും.

> *"Preserving tradition is fine but we need to pause periodically to pull it off the shelf and dust it vigorously and hold it against the sun to see if it still reflects light."*
>
> *ചന്ദ്രലേഖ : ഡാൻസർ, കൊറിയോഗ്രാഫർ*

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

കാരാട് പ്രഭാകരൻ, 2014, *നമ്മുടെ അനുഷ്ഠാന കലകൾ*, തൃശൂർ എച്ച് & സി പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

പയ്യനാട് രാഘവൻ, 1978, *തെയ്യവും തോറ്റംപാട്ടും* കോട്ടയം എൻബിഎസ്

സത്യപാൽ, 2011, കെ.സി.എസ് പണിക്കർ: *കലയും കാലവും*, തൃശൂർ കേരള ലളിതകലാഅക്കാദമി.

പത്മദാസ് കെ.എൽ, 2017, *അതിരിടങ്ങൾ* , കാലടി, ലോകായതം.

ബെന്നി എ.വി, 2011, *മതം മാധ്യമം അധികാരം* , കോട്ടയം എസ്.പി.സി.എസ്.

മുതുകുളം ഉണ്ണിത്താൻ, 2008, *കേരളീയകലകൾ*, ചേർത്തല, ഷാരോൺ ബുക്ക്സ്

വിഷ്ണു നമ്പൂതിരി എം.വി, 2008, *ഫോക്‌ലോറും സംസ്കാരപഠനവും*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

ഇളയിടം സുനിൽ പി, 2019, *ദേശഭാവനയുടെ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ*, കോഴിക്കോട് മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

- Kalarani R, 2004, *Bharathanatyam in Tamil Nadu* : After A.D 1200, Madurai J.J Publications.
- Raghuraman S, 2007, *History of Tamizh's Dance*, Chennai, Pathippagam.
- Gaston, Anne Marie, 1996, *Bharathanatyam: From Temple to Theatre*, New Delhi, Manohar.
- Vatsyayan Kapila, 1976, *Traditions of Indian Folk Dance*, Clarion Books; IInd Revised Edition.
- Mohan Khokar Ashish, 2003, *Folk Dance – Tribal, Ritual and Martial Forms*, New Delhi, Roopa Publishers.
- Chawlaromila 2014, *Folk Dances of India*, UBS Publishers and Distributers.
- Sakakibara Kiitsu, 2015, *'Dances of Asia'*, Chandigarh, Abhishek Publications.

വഴിത്താരകൾ

ജാനകി
കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാല
ഇംഗ്ലീഷ് വിഭാഗം അദ്ധ്യാപിക

നൃത്തം ഐസഡോറയെ ആടുമ്പോൾ ...

"അതെ ഞാനൊരു വിപ്ലവകാരിയാണ്. യഥാർത്ഥ കലാകാരികളെല്ലാം വിപ്ലവകാരികളാണ് ." ആധുനിക നൃത്തത്തിന്റെ അമ്മയായി വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഐസഡോറ ഡങ്കന്റെ ഈ വാക്കുകൾക്കു ദൃഷ്ടാന്തം അവരുടെ നൃത്തവും ജീവിതവും തന്നെയാണ്. ഈ ഭൂമിയിൽ വെറും അമ്പതു കൊല്ലത്തെ ആയുഷ്കാലത്തിനുള്ളിൽ ഒരു മിന്നൽപിണർ പോലെ , ഒരു കൊടുങ്കാറ്റു പോലെ കടന്നുപോയ പ്രതിഭ--- അവർ തന്നെ ഒരു പ്രസ്ഥാനവും പ്രതിഭാസവും ആയിരുന്നു. ഐസഡോറയുടെ കലയും ജീവിതവും ഒരൊറ്റ ഒഴുക്കായിരുന്നു. അവ വിഭിന്നങ്ങളായ ധാരകളായിരുന്നില്ല.നൃത്തത്തിലും ജീവിതശൈലിയിലും അവർ നടത്തിയ അനന്യമായ ചലനങ്ങൾ, കീഴ് വഴക്കങ്ങളോട് എന്നും ഇടഞ്ഞു നിന്ന് കലയിലും വ്യക്തിജീവിതത്തിലും അവർ നടത്തിയ കലഹങ്ങൾ മറ്റൊരു ജീവിത സാധ്യതയയെ തേടുക കൂടിയായിരുന്നു.നിയമങ്ങൾക്കും, ചിട്ടകൾക്കും, ചട്ടങ്ങൾക്കുമുള്ളിൽ ഞെരുങ്ങുന്ന മനുഷ്യ ചൈതന്യത്തെ മോചിപ്പിക്കാനുള്ള അക്ഷമയും തിടുക്കവും ആ കാലഘട്ടത്തിന്റെ സ്പന്ദനമായിരുന്നു.ആ സ്പന്ദനത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണമായ ആവിഷ്കാരങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് ഐസഡോറയുടെ നൃത്ത പരീക്ഷണങ്ങളും.

ഒരുപാട് എഴുതപ്പെട്ട വിസ്മയമാണ് ഐസഡോറ. നൃത്തം പോലെ തന്നെ സമൂഹത്തെ/കാണികളെ അമ്പരപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് അവർ ജീവിച്ചതും മരണപ്പെട്ടതും. സഹജാവസ്ഥകളോട് വിരുദ്ധമായി നിൽക്കുന്ന ഏതു സ്ഥാപനത്തെയും വ്യവസ്ഥയെയും അവർ നിരാകരിക്കുകയായിരുന്നു. മാതൃത്വത്തെ ആഘോഷിക്കുകയും തീവ്രമായ മാതൃദുഃഖം അനുഭവിക്കുകയും ചെയ്ത ഈ കലാകാരിക്ക് വിവാഹം എന്ന സ്ഥാപനത്തെ അംഗീകരിക്കാനായില്ല.രണ്ടു കുഞ്ഞുങ്ങൾ ജനിക്കുന്നത് രണ്ടു വിവാഹബാഹ്യ ബന്ധങ്ങളിൽ നിന്നാണ്. ദാമ്പത്യത്തിലും പ്രണയത്തിലും സൗഹൃദങ്ങളിലും ഗുരുശിഷ്യബന്ധങ്ങളിലും വേറിട്ട ശൈലിയിൽ അടുപ്പങ്ങൾ കാത്തു സൂക്ഷിച്ച ഐസഡോറയെകുറിച്ച് അനവധി നോവലുകളും, സിനിമകളും ,ചിത്രങ്ങളും, നൃത്തസംഗീതശില്പങ്ങളും പിറന്നു. ഇന്നും ആ കലാകാരി ഒരുപ്രഹേളികയായി പ്രചോദനമായി സർഗ്ഗസൃഷ്ടികൾക്കു ഇന്ധനമായി മാറുന്നു. 2019 ലെ ലോകാർണോ ചലച്ചിത്രമേളയിൽ മികച്ച സംവിധായകനുള്ള അവാർഡ് നേടിയ ഡാമിയൻ മനിവെലിന്റെ ചിത്രം Isadora's children അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതും ഐസഡോറയുടെ നിത്യമായ മാസ്മരികപ്രഭാവത്തെയാണ്.

പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തിൽ സാൻഫ്രാൻസിസ്കോയിൽ ജനിച്ചു വളർന്ന ഐസഡോറ ഹൃദയം കൊണ്ട് തന്റെ സാംസ്കാരിക പാരമ്പര്യമായി സ്വീകരിച്ചത് പുരാതന യവന നാഗരികത വിലമതിച്ച ലാവണ്യബോധത്തെ ആയിരുന്നു. "മനുഷ്യർക്ക് അവരുടെ അധ്വാനത്തിനോടും , മണ്ണിനോടും ഉണ്ടായിരുന്ന ബന്ധങ്ങൾ അറുത്തുമാറ്റപ്പെടുന്ന, വിക്ടോറിയൻ സങ്കോചങ്ങൾ സദാചാര നിയമങ്ങളെ രൂപീകരിച്ചിരുന്ന ഒരു കാലത്തിൽ, അവർ ശരീരവും ആത്മാവും തമ്മിലുള്ള ഇണക്കങ്ങളിൽ ഊന്നുകയായിരുന്നു:", ഡെബോറ ജോവിറ്റിന്റെ വാക്കുകൾ ഐസഡോറൻ ചിന്താഗതിയുടെ രാഷ്ട്രീയ ദാർശനിക മാനങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. മുരടിച്ചു പോയ പാശ്ചാത്യ നാഗരികതക്കു ഒരു നവജീവൻ നൽകാൻ, നവോന്മേഷം പകരാൻ നൃത്തത്തിന്റെ നൈസർഗ്ഗികതക്ക് കഴിയും എന്നു അവർ വിശ്വസിച്ചു. പടിഞ്ഞാറൻ സഹൃദയലോകം കൊണ്ടാടിയിരുന്ന ബാലേ എന്ന നൃത്തരൂപത്തിന്റെ കൃത്രിമത്വത്തിൽ നിന്നും ശരീരത്തെ സ്വതന്ത്രമാക്കുക എന്നതു അവർ തന്റെ പരമമായ ലക്ഷ്യമാക്കി. പുതിയ ഒരു ലോകക്രമത്തെ തന്നെ വിഭാവനം ചെയ്ത ഐസഡോറൻ പ്രപഞ്ചവീക്ഷണത്തിന്റെ പ്രധാന സൂക്തങ്ങളിൽ ഒന്ന് ഏറെ ഉദ്ധരിക്കപ്പെട്ട ഈ വാക്കുകളാണ്: "നിങ്ങൾ ജനിച്ചത് വന്യമായിട്ടാണ്.നിങ്ങളെ മെരുക്കാൻ അനുവദിക്കാതിരിക്കുക."

സ്ത്രീയുടെ സ്വതന്ത്രമായ പ്രജ്ഞാശക്തിയോട് പ്രതിബദ്ധമായിരുന്ന ഐസഡോറയുടെ മനസ്സ് സ്ത്രീ വിമോചന ആശയങ്ങളോട് ഐക്യപ്പെട്ടതിൽ അത്ഭുതപ്പെടാനില്ല. അതുപോലെ തന്നെ എല്ലാ വിധത്തിലുള്ള അടിമത്തത്തിൽ നിന്നും വിമോചനം വാ

ഗ്ദാനം ചെയ്തു റഷ്യൻ വിപ്ലവത്തിന്റെ നാടിനോടും അവർക്കു തീവ്രമായ അഭിനിവേശമായിരുന്നു. നൃത്തത്തെ സ്വച്ഛന്ദമാക്കുന്ന പ്രക്രിയ തുടങ്ങിയത് നർത്തകിയുടെ ശരീരത്തെ തന്നെ ആടയാഭരണങ്ങളുടെ കെട്ടുപാടുകളിൽ നിന്ന് മോചിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. അയഞ്ഞ വസ്ത്രങ്ങളും, അഴിച്ചിട്ട പാറിപറക്കുന്ന മുടിയും, നഗ്ന പാദങ്ങളും ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ അടവുകളിൽ ഒതുങ്ങാതെ സ്വാഭാവികമായി വികസിക്കുന്ന അംഗചലനങ്ങളും ഐസഡോറനടനത്തിന്റെ മുഖമുദ്ര ആയിരുന്നു. ഐസഡറാബ്ലെസ് (Isadorables) എന്ന് സ്വയം പേരിട്ടു വിളിച്ചിരുന്ന അവരുടെ ശിഷ്യഗണങ്ങൾ നൃത്തത്തെ ഒരു പാവനമായ കലയായി ,അതിന്റെ പ്രാക്തനങ്ങളായ വേരുകളിലേക്കു മടങ്ങാനുള്ള ചോദനയായി കണ്ടു. അവരുടെ കൈവിരലുകൾ ശരീരത്തിൽ നിന്ന് അന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് പ്രവഹിക്കുകയായിരുന്നു. ആകാശത്തിലേക്കു ഒഴുകുന്ന, ഉയർന്നു പറക്കുന്ന കയ്യുകൾ ഐസഡോറയുടെ ടെക്നിക്കിന്റെ പ്രധാന ലക്ഷണങ്ങളിലൊന്നായി നിരൂപകർ രേഖപ്പെടുത്തി. ആ ടെക്നിക്കിന് പിന്നിൽ മൗലികമായ ഒരു കാഴ്ചപ്പാടുണ്ടായിരുന്നു.നൃത്തം ആടുന്നത് ശരീ

രമല്ല അന്തരാത്മാവാണ് എന്ന സർഗോന്മുഖമായ ഉൾകാഴ്ച ആയിരുന്നു അത്. ഉള്ളിലെ വൈകാരിക കോളിളക്കങ്ങളുടെ ബഹിർസ്ഫുരണമാണ് നൃത്തം... ആ വികാരങ്ങളുടെ സാന്ദ്രതയിലാണ് നൃത്ത ചലനങ്ങളുടെ ഊർജ്ജം കുടി കൊള്ളുന്നത്. നൃത്തം ഒരാളുടെയും സ്വകാര്യ സ്വത്തല്ല.ഓരോരുത്തരും അവരവരുടേതായ ചലനങ്ങൾ കണ്ടെത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ജീവിതത്തിലെ സ്വാഭാവിക ചലനങ്ങളിൽ നിന്നാണ് ഐസഡോറ തന്റെ നൃത്ത സങ്കേതങ്ങളെ വിപുലപ്പെടുത്തിയത്...ഓടുമ്പോഴും, നടക്കുമ്പോഴും, ചാടുമ്പോഴും, നമ്മുടെ ശരീരങ്ങൾ അവലംബിക്കുന്ന സഹജമായ അവസ്ഥകൾ ,ഭാവങ്ങൾ.

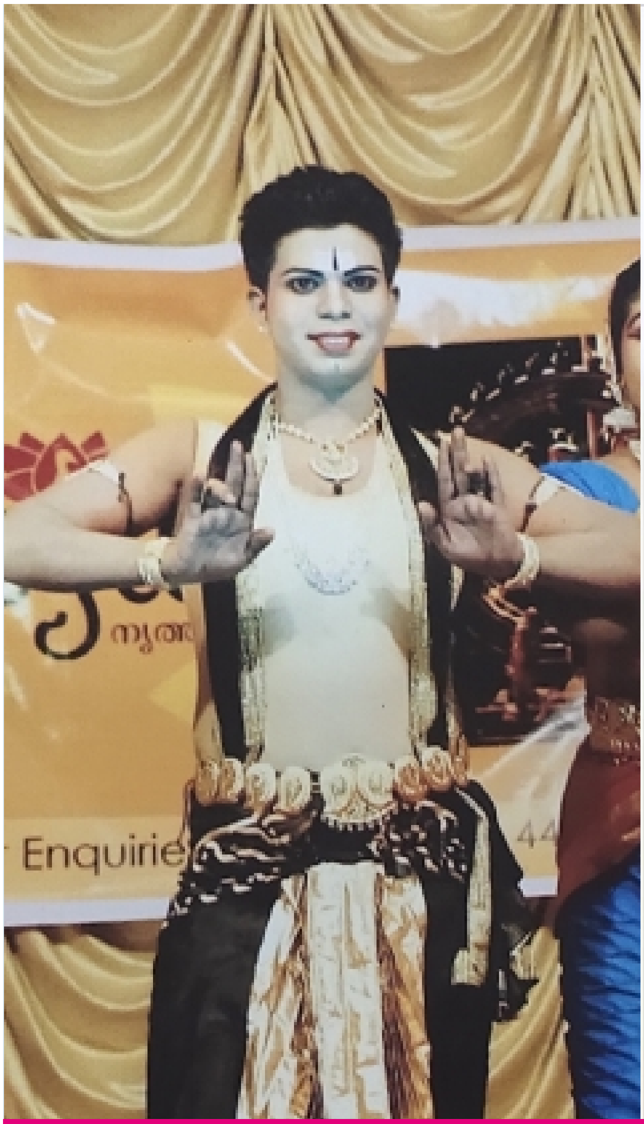
ദുരന്തങ്ങളിൽ കുതിർന്ന ജീവിതമായിരുന്നു ഈ നർത്തകിയുടേത് .പ്രണയത്തിലും നൃത്തത്തിലും ഉന്മത്തയായി ജീവിച്ച ഈ കലാകാരിയുടെ കഥ ദാരുണ മുഹൂർത്തങ്ങളിലൂടെ കൊരുത്തെടുക്കപ്പെട്ടു. തന്റെ രണ്ടു കുരുന്നു കുഞ്ഞുങ്ങൾ സെയ്ൻ നദിയിലേക്കു മറിഞ്ഞു വീണ കാറിനുള്ളിൽ മുങ്ങിമരിച്ചപ്പോൾ,ആ ആഘാതത്തിൽ നിന്ന്നിവരുവാൻ ഐസഡോറക്കു എളുപ്പമായിരുന്നില്ല.അവർ ആ സങ്കടത്തെയും കലയിലേക്കു ആവാഹിച്ചൊരുക്കിയ മദർ, Marche Funebre എന്ന രണ്ടു നൃത്തശില്പങ്ങൾ ഇന്നും നർത്തകികൾക്കു ഒരു പ്രചോദനമാണ്. മാതൃദുഃഖത്തിന്റെ സ്വകാര്യ അനുഭവത്തിൽ നിന്നും അതിന്റെ സാർവലൗകികതയിലേക്കു വിരിയുന്ന ശരീരഭാഷയെയാണ് ഈ ശില്പങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുന്നത്.കലയ്ക്കും തീവ്രദുഃഖത്തിനുമിടയിൽ ഐസഡോറ തുഴഞ്ഞ ദൂരങ്ങൾ അവരുടെ ചലനങ്ങളിൽ ആഴത്തിൽ പതിഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

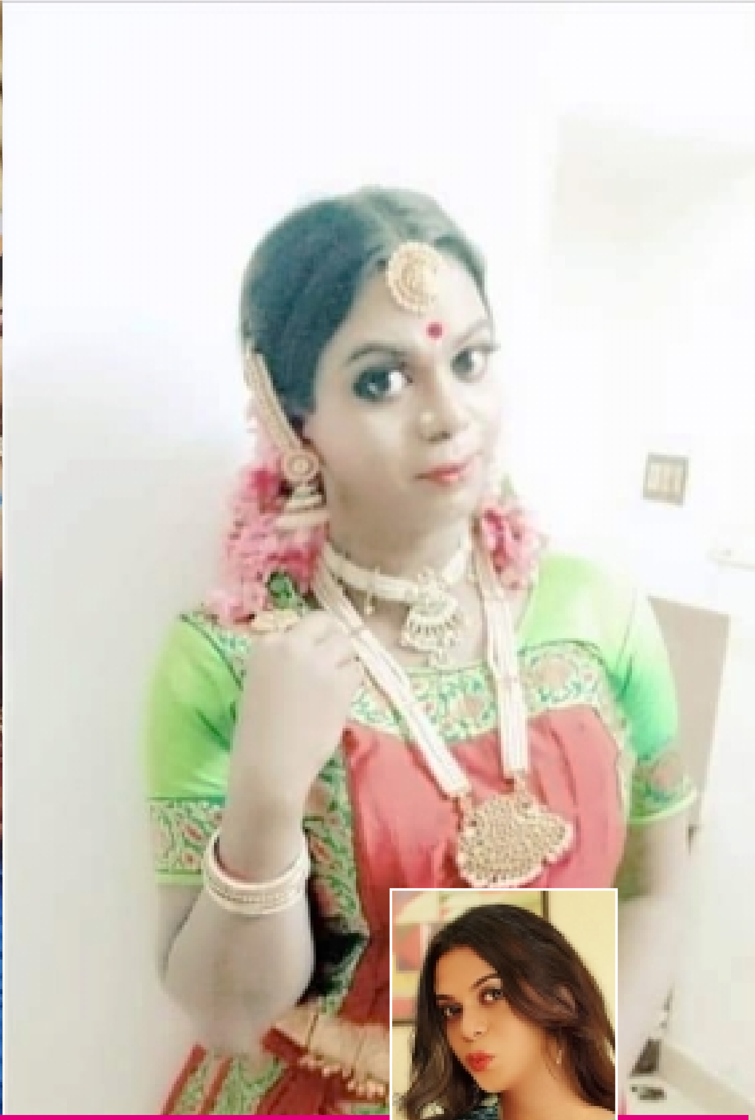
1913 ൽ കീവിലെ സിറ്റി തിയറ്ററിൽ നൃത്തം ചെയ്യുമ്പോൾ പൊടുന്നനെ ഐസഡോറ തന്റെ പിയാനോവാദകനോട് സ്ക്രിയാബീനിന്റെ സംഗീതം വായിക്കാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു.തുടർന്നുള്ള അനുഭവത്തിന് ഐസഡോറയുടെ വാക്കുകളിൽ ഒരു തീർത്ഥാടനത്തിന്റെ ആത്മീയതയുണ്ട്.

"മരിച്ച തന്റെ പൈതലിനെ വഹിക്കുന്ന ഒരു അമ്മയെ ഞാൻ സങ്കൽപ്പിച്ചു. വളരെ സാവധാനം, മടിച്ചു മടിച്ചു വിശ്രമസ്ഥലത്തേക്കു നീങ്ങുന്ന ചുവടുകളോടെ. ശവകുടീരത്തിലേക്കുള്ള അവരോഹണവും ശരീരത്തിന്റെ തടവറയിൽ നിന്നും പ്രകാശത്തിലേക്കുള്ള ആരോഹണവും ഞാൻ നൃത്തംചെയ്തു."

ഡാമിയൻ മാനിവേലിന്റെ സിനിമയും വീണ്ടും സന്ദർശിക്കുന്നത് ഈ തീവ്രമായ മനോവേദനയെ തന്നെയാണ്.ഈ കടുത്ത വ്യഥയെ തന്റെ വിരലുകളിൽ,ശരീരത്തിൽ ഐസഡോറ എങ്ങിനെ ആവാഹിച്ചു എന്നതിനെയാണ്. സ്വന്തം കുരുന്നുകളെ പുണർന്നിരിക്കുന്ന ഐസഡോറയുടെ പഴയ ഫോട്ടോയിൽ നിന്ന ആ കരവലയത്തിനുള്ളിലെ ഹൃദയഭേദകമായ ശൂന്യതയെ തന്റെ വിരലുകളിൽ വിരിയിച്ചെടുക്കുന്ന ഇന്നത്തെ നർത്തകി സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്ന സത്യമിതാണ് ---.ഐസഡോറ ഇന്നും ഒരു ആവേശമായി തുടരുന്നു. തലമുറകളിലേക്ക് പടർന്നു കേറുന്ന ചലന വൈവിധ്യമാണ് ,വൈദഗ്ധ്യമാണ് അവർ ബാക്കി വെച്ചത്.ആലീസ് ബ്ലോക്കിന്റെ വാക്കുകൾ കാലാതീതമായ ആ മാന്ത്രികതയെ ഉണർത്തുന്നുണ്ട്: "നമ്മൾ ഐസഡോറയെ നൃത്തം ചെയ്യുമ്പോൾ ഈ മുഴുവൻ പ്രപഞ്ചത്തിനൊപ്പം നമ്മൾ ആടുകയാണ്. നമ്മുടെ ഭൂമി അതാവശ്യപ്പെടുന്നു."

1927 ൽ സെപ്റ്റംബർ പതിനാലാം തിയതി,ചെറുപ്പക്കാരനായ ഒരു ഡ്രൈവറോട് അയാളുടെ കാറിൽ തന്നെ ഒന്ന് കറങ്ങാൻ കൊണ്ട് പോകാൻ ആവശ്യപ്പെട്ട്, ഐസഡോറ കഴുത്തിൽ വർണ്ണശബളമായ ഒരു സ്കാർഫ് കെട്ടി യാത്രയാവുന്നു. കഴുത്തിൽ നിന്ന് അഴിഞ്ഞു പോയി കാറിന്റെ ടയറിൽ കുരുങ്ങി ആ ഷോൾ കൊണ്ട് തന്നെ ഐസഡോറ മരണപ്പെടുന്നു. പക്ഷെ ആ സ്വതന്ത്ര ചേതനക്കു മരണമില്ല.കാരണം അതാണ് ഐസഡോറൻ ദർശനത്തിന്റെ പൊരുൾ. ഒരു ചലനത്തിന്റെ അന്ത്യം മറ്റൊരു ചലനത്തിന്റെ തുടക്കമാണ്. ഒരു ചലനവും ഒരിക്കലും അവസാനിക്കുന്നില്ല. ഐസഡോറയുടെ ചലനങ്ങളും തുടർന്ന് കൊണ്ടേ ഇരിക്കുന്നു.





ലക്ഷ്യ
നർത്തകി, മോഡൽ

അനന്തു / ലക്ഷ്യ - നർത്തനത്തിന്റെ രണ്ടു ശരീരമാനങ്ങൾ

വൈറ്റില കണിയാമ്പുഴ എന്ന സ്ഥലത്ത് ജനിച്ചു വളർന്ന അനന്തു കുഞ്ഞായിരുക്കുമ്പോൾ തന്നെ എപ്പോഴും സമയം ചിലവഴിച്ചിരുന്നത് ബന്ധുക്കളുടേയും, അയൽവാസികളായ ചേച്ചിമാരുടേയും മറ്റും ഒപ്പമായിരുന്നു. അനന്തുവിന് കുട്ടിക്കാലത്ത് തന്നെ നൃത്തത്തോട് ഒരു പ്രത്യേക ആകർഷണം തോന്നി തുടങ്ങിയിരുന്നു. ആകയാൽ അന്ന് ചേച്ചിമാരൊക്കെ ചില പ്രോഗ്രാമുകൾക്ക് നൃത്തം പഠിക്കുകയും, പരിശീലിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ വളരെ കൗതുകത്തോടും, താൽപര്യത്തോടും എത്തിനോക്കുമായിരുന്നു. ഒരു പക്ഷേ തന്റെ ഉള്ളിൽ ഒരു സ്ത്രീത്വം ഒളിഞ്ഞുകിടക്കുന്നത് കുട്ടിക്കാലത്ത് തന്നെ അനന്തു അറിഞ്ഞിരുന്നതിനാലാവാം നൃത്തച്ചുവടുകളിലും, സ്ത്രീകളുടെ നൃത്തവേഷങ്ങളിലും, അനുബന്ധമായ മറ്റു കാര്യങ്ങളിലും അനന്തു അതീവതാൽപര്യത്തോടെ ശ്രദ്ധിച്ചത്. അതു കൊണ്ടുതന്നെ ചേച്ചിമാരുടെ നൃത്തപാഠങ്ങൾ ശ്രദ്ധിച്ചത് മനസിൽ കരുതിവെച്ച് ഒറ്റക്ക് ചെയ്തു നോക്കുമായിരുന്നു. ആരെങ്കിലും പഠിപ്പിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ എന്ന് അന്നത്തെ നാല് വയസ്സുകാരൻ അനന്തു ശരിക്കും ആഗ്രഹിച്ചു. പക്ഷേ പഠിപ്പിക്കാനും, പറഞ്ഞു തരാനും ആരും വന്നില്ല. ഒറ്റക്ക് നൃത്തം ചെയ്തു നോക്കുന്നത് ശ്രദ്ധയിൽപ്പെട്ട മാതാപിതാക്കളും, ചേച്ചിമാരും അനിയനായ അനന്തുവിനെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചു. തുടർന്ന് ഒന്നാം ക്ലാസിൽ എത്തുന്നതിന് മുമ്പ് തന്നെ ഒരു ക്ലബ്ബിന്റെ വാർഷിക പരിപാടിയിൽ താൻ കണ്ടു മനസിലാക്കി സ്വയം ത

ന്റെ അറിവിൽ പഠിച്ചെടുത്തതും, തോന്നിയതുപോലെ ഒരുക്കിയ ചുവടുകളൊക്കെ വെച്ച് നൃത്തരംഗത്തേക്ക് അരങ്ങേറി. അച്ചനും അമ്മയും തയ്പിച്ച് കൊടുത്ത പുതിയ പട്ടുപാവാടയും ബ്ലൗസുമൊക്കെയണിഞ്ഞ് സുന്ദരിയായ ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ വേഷത്തിൽ 'ദേവരാഗം' എന്ന ചിത്രത്തിലെ 'ശശികല ചാർത്തിയ' എന്ന ഗാനത്തിന് ജീവിതത്തിലാദ്യമായി ഒരു വേദിയിൽ ചുവടുവെച്ചപ്പോൾ എന്തെന്നില്ലാത്ത ആനന്ദവും, ആഹ്ലാദവും അനന്തുവിന്റെ ഹൃദയത്തിൽ അനുഭവപ്പെട്ടു. ഇതായിരുന്നു നൃത്തത്തിലേക്കുള്ള തുടക്കം. മാതാപിതാക്കൾക്കും മറ്റും അനന്തുവിനെ ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ വേഷത്തിൽ വേദിയിൽ കാണുന്നത് വളരെ ഇഷ്ടവും, സന്തോഷവും നൽകിയതിനാലും, ഈയൊരു കഴിവ് മനസിലാക്കിയതിനാലും കുഞ്ഞ് അനന്തുവിന് നിരവധി വേദികളിൽ താൻ സ്വയം കംപോസ് ചെയ്ത നൃത്തം അവതരിപ്പിക്കുവാൻ സാധിച്ചു. മാതാപിതാക്കളുടേയും മറ്റും സപ്പോർട്ടോടെ അവസരങ്ങൾ കിട്ടിയതിലൂടെയെല്ലാം നൃത്തത്തിലേക്ക് അതീവ തൽപരനായി അനന്തു മറ്റാരും അറിയാതെ ലയിച്ചു ചേരുകയായിരുന്നു.

പിന്നീട് എരൂർ കെ.എം.പി സ്കൂളിൽ പഠനത്തിനെത്തി. പഠനകാലയളവിലും പെൺകുട്ടികളുടെ വേഷമണിഞ്ഞ് നാട്ടിൻപുറത്തും, സ്കൂളിലും മറ്റു നിരവധി വേദികളിലും നൃത്തം അവതരിപ്പിച്ച് മുന്നോട്ടു പോയി. അപ്പോഴും മറ്റാരും നൃത്തം ഒന്നു പറഞ്ഞു തരാനോ പഠിപ്പിക്കുവാനോ എത്തിയില്ല. എല്ലാം സ്വയം കൃതിയായിരുന്നു. അങ്ങനെ അഞ്ചാം ക്ലാസ്സിൽ എത്തിയപ്പോൾ സ്കൂൾ കലോൽസവത്തിന് നൃത്തം പഠിപ്പിക്കുവാൻ ആർ.എൽ.വി.ജോഷി എന്ന ഒരു നൃത്താധ്യാപകൻ വരികയും, അനന്തുവിന് നൃത്തത്തിലുള്ള കമ്പവും, കഴിവും മനസ്സിലാക്കി അനന്തുവിനെ സ്കൂൾ നൃത്ത ടീമിലേക്ക് തിരഞ്ഞെടുക്കുകയും ചെയ്തു. അതും പെൺകുട്ടിയുടെ വേഷത്തിൽ. അതിലും സ്കൂളിലെ അധ്യാപകരും, സുഹൃത്തുക്കളും, വീട്ടുകാരും മറ്റും മികച്ച സപ്പോർട്ട് നൽകി. തന്മൂലം ഹൈസ്കൂൾ ലെവൽ എത്തുന്നത് വരെ അനന്തു കലോത്സവ നൃത്തവേദികളിൽ പെൺകുട്ടിയുടെ വേഷത്തിൽ മനംനിറഞ്ഞാടി. ഇതിനിടയിൽ നൃത്താധ്യാപകനായ ആർ.എൽ.വി.ജോഷി സാധാരണ കുടുംബത്തിലെ അംഗമായ അനന്തുവിനെ യാതൊരു ലാഭേച്ഛയുമില്ലാതെ ശാസ്ത്രീയ നൃത്തമായ ഭരതനാട്യം പഠിപ്പിച്ചു തുടങ്ങിയിരുന്നു. അപ്പോഴേക്കും ഒരു സ്ത്രീയുടെ രീതിയിലേക്ക് മനസ്സ് മാറുന്ന അവസ്ഥയിലേക്ക് എത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയായിരുന്നു. ആൺകുട്ടികൾ മാത്രം പഠിക്കുന്ന എറണാകുളം ടഞഢ സ്കൂളിലാണ് എട്ടാം ക്ലാസ് വിദ്യാഭ്യാസത്തിന് ചേർന്നത്. അവിടെയെത്തുമ്പോൾ അനന്തുവിന്റെ മനസ്സിൽ ആകെ ഒരു സംഭ്രമമായിരുന്നു. പുതിയ സ്കൂളിലെ സഹപാഠികളും, അധ്യാപകരും മറ്റും തന്റെയീ പാഷനേയും, താൽപര്യത്തേയും ഉൾക്കൊണ്ട് അംഗീകരിക്കുമോ, പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുമോ എന്നും മറ്റുമുള്ള ആശങ്കയിൽ ചിന്തകൾ സഞ്ചരിച്ചു. അനന്തു പഠിച്ചിരുന്ന സമയത്ത് എസ്.ആർ.വി.സ്കൂൾ, മുൻപ് പഠിച്ചിരുന്ന സ്കൂളുകളുടെയത്ര കലോത്സവ കലാരംഗത്തേക്ക് കുട്ടികളെ വിടുന്നതിലോ, പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നതിലോ ഒന്നും അത്ര താല്പര്യം കാണിച്ചിരുന്നില്ല. അത് മനസ്സിനെ വല്ലാതെ വേദനിപ്പിച്ചു. അവിടെ സ്റ്റേജ് പരിപാടികളേക്കാൾ കൂടുതൽ രചനാ മത്സരങ്ങളും, ക്വിസ് മത്സരങ്ങളും, ചിത്രരചനാ മത്സരങ്ങൾക്കുമൊക്കെയാണ് സ്കൂൾ കൂടുതൽ താൽപര്യം കാണിച്ചത്. ഡാൻസിന് കൂടുതൽ ശ്രദ്ധ ഇല്ല മനസ്സിലാക്കിയതിനാൽ

തുടർന്ന് കഥാരചന, കവിതാരചന, ജലഛായം, ചിത്രരചന, ലളിതസംഗീതം തുടങ്ങിയ പല മത്സരങ്ങളിലും മറ്റും വളരെ തല്പരതയോടെ പങ്കെടുത്തു. ഇതിൽ പലതിനും സമ്മാനം ലഭിക്കുകയും, സബ് ഡിസ്ട്രിക്റ്റ്, ഡിസ്ട്രിക്റ്റ് തുടങ്ങിയ തലങ്ങളിൽ പങ്കെടുക്കുവാൻ സാധിക്കുകയും, സമ്മാനങ്ങൾ നേടുകയും ചെയ്തു. അങ്ങനെ ഡാൻസ് ഒഴികെയുള്ള പല ഐറ്റംസിലും അനന്തുവിന് തന്റെ പ്രാവീണ്യം തെളിയിക്കാൻ സാധിച്ചു. ഈ സമയങ്ങളിൽ ഡാൻസിൽ നിന്നും വിട്ടു നിൽക്കണമെന്ന ചിന്ത മെല്ലെ ഉടലെടുക്കാൻ തുടങ്ങി. കാരണം നൃത്തത്തിനോട് കൂടുതൽ അടുത്താൽ താൻ സ്ത്രൈണത ഉള്ള ഒരാളായി മാറുമെന്നും, അങ്ങനെ ആൺകുട്ടികൾ പഠിക്കുന്ന സ്കൂളിലും, സമൂഹത്തിലും താൻ ഒറ്റപ്പെട്ടുപോയേക്കും എന്ന ചിന്ത മനസിലേക്ക് കടന്നു കൂടാൻ തുടങ്ങി. പ്രത്യേകിച്ച് ഇന്നത്തേപ്പോലെ ഭിന്നലിംഗക്കാരെ ഒട്ടും അംഗീകരിക്കാത്ത ഒരു സമൂഹമായിരുന്നു അന്നുണ്ടായിരുന്നത്. എന്നാൽ ഞഘഢ ജോഷിയിൽ നിന്നും അപ്പോഴേക്കും ഭരതനാട്യത്തിൽ പ്രാവീണ്യം നേടുകയും ചെയ്തിരുന്നു. പക്ഷേ താൻ ഭരതനാട്യം കളിക്കുമെന്ന് ഹൈസ്കൂളിലെ ഏതാനും ചില സുഹൃത്തുക്കൾക്കുമാത്രമാണ് അറിയാമായിരുന്നത്. എന്നാൽ പ്രോത്സാഹനം ഇല്ലാതിരുന്നതിനാൽ ഈ വിവരം എസ്.ആർ.വി സ്കൂളിൽ പറയുവാനും സാധിച്ചില്ല. എന്നിരുന്നാലും ആർ.എൽ.വി.ജോഷിയോടൊപ്പം ചില നൃത്ത പരിപാടികൾക്കൊക്കെ പൊയ്ക്കോണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു.

പിന്നീട് പ്ലസ് വൺ പ്ലസ് ടു പഠനം അയ്യപ്പൻകാവ് മിക്സഡ് സ്കൂളിലായിരുന്നു. അവിടെ സ്കൂൾ കലാമത്സരങ്ങൾക്ക് മികച്ച പ്രോത്സാഹനമാണ് നൽകിയിരുന്നത്. ഇത് അനന്തു തന്റെ ഉള്ളിൽ ഒതുക്കി വക്കാൻ നിശ്ചയിച്ചിരുന്ന നർത്തകിക്ക് ചിലങ്ക കെട്ടിയാടാൻ അവസരം നൽകി. പക്ഷേ അപ്പോഴും താൻ സ്ത്രീകളുടെ രീതിയിലായിപ്പോയേക്കും എന്ന ചിന്ത മനസ്സിനെ വല്ലാതെ അലട്ടിക്കൊണ്ടിരുന്നതിനാൽ പ്ലസ്ടുവിന് വന്ന അവസരങ്ങൾ മനപ്പൂർവം വിനിയോഗിച്ചില്ല. താനൊരു ആണായിട്ടാണ് ജീവിക്കേണ്ടത്. ഇങ്ങനെയൊക്കെ പോയാൽ തനിക്ക് മാനസികമായി

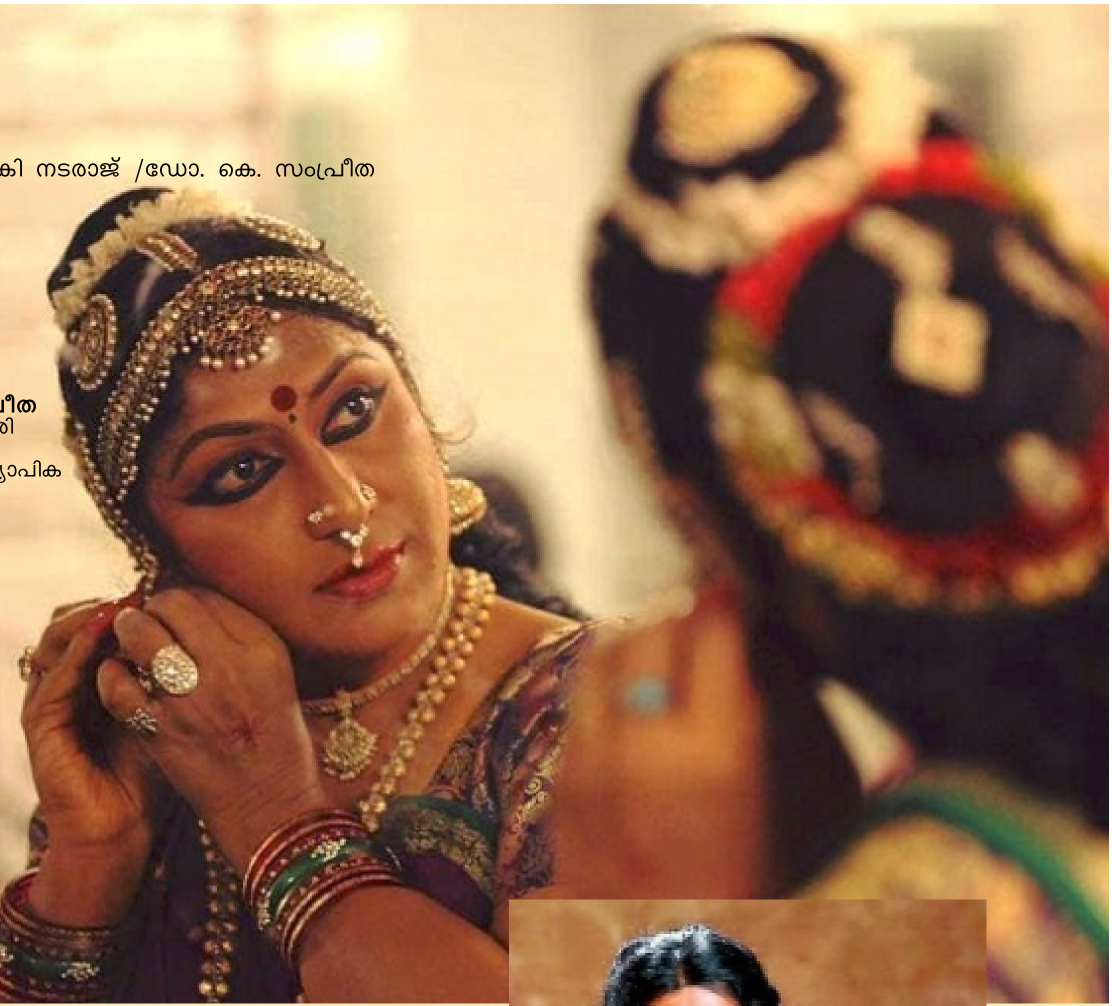
ഒരു മോചനം കിട്ടിയേക്കില്ല എന്നും, ആരും തന്നെ അംഗീകരിക്കില്ല എന്നും മനസ്സിൽ നിശ്ചയിച്ചു. അങ്ങനെ നൃത്തം സംബന്ധിച്ച ആഗ്രഹങ്ങളെയും, കഴിവുകളെയുമെല്ലാം മനസ്സിൽ അടച്ചു വച്ചു. ആർ.എൽ.വി. ജോഷിയുടെ ക്ലാസ്സ് ഉൾപ്പെടെ എല്ലാം നിർത്തിവച്ചു. പക്ഷേ ആർ.എൽ.വി. ജോഷി അനന്തുവിനെ തിരികെ വിളിച്ചുകൊണ്ടേയിരുന്നു. അപ്പോഴും ഇനി വേണ്ട എന്ന് തീരുമാനിച്ച് കലയെ മറന്ന് പഠനത്തിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധിച്ച് പുതിയ ഒരു വ്യക്തിയാകാൻ ശ്രമിച്ച് മുന്നോട്ടു പോയി. കലോത്സവത്തിൽ മറ്റു കുട്ടികൾ പങ്കെടുത്തതിന്റെ വീഡിയോസും മറ്റും കണ്ട് തനിക്ക് സാധിച്ചില്ലല്ലോ എന്ന് ഒരുപാട് സങ്കടപ്പെട്ട സാഹചര്യങ്ങൾ ഉണ്ടായി.

പിന്നീട് ഡിഗ്രി പഠനത്തിന് എറണാകുളം സെന്റ് ആൽബർട്സ് കോളേജിലെത്തി. അവിടെയെത്തിയപ്പോഴേക്കും മനസ്സിനൊക്കെ അല്പം നല്ല ധൈര്യം വന്നിരുന്നു. അവിടെ ക്ലാസിക്കൽ ഡാൻസ് കളിച്ചിരുന്ന ഒന്നു രണ്ട് ആൺകുട്ടികൾ കോളേജിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. അവരുമായി അടുത്തിടപഴകിയപ്പോൾ തന്റെ ധൈര്യം ഇരട്ടിയാവുകയും നൃത്തത്തിലേക്ക് തിരികെ എത്തി മികവു തെളിയിക്കണമെന്ന മോഹം കടന്നു കൂടുകയുമുണ്ടായി. ഒന്നാം വർഷ ഡിഗ്രി ക്ലാസ്സുകൾ തുടങ്ങിയ ആ ഇടയ്ക്കു തന്നെയായിരുന്നു യൂണിയന്റെ ആനുവൽ സെലിബ്രേഷൻ നടന്നത്. കോളേജിൽ ആർട്സിന് ഒരുപാട് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത് മനസിലാക്കിയ അനന്തുവിന് അതിൽ തനിക്കും പങ്കെടുക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹം വരികയും, കോളേജ് കലോത്സവത്തിന് മുന്നോടിയായുള്ള ഒരു സെലക്ഷൻ സെക്ഷനായിരിക്കും യൂണിയൻ ഡേ സെലിബ്രേഷൻ എന്ന ചിന്തയിലുറച്ച് അതിൽ പങ്കെടുക്കുന്നതിന് വേണ്ടി വളരെ ആത്മാർത്ഥമായി ഒരുക്കങ്ങൾ നടത്തുകയും ഭരതനാട്യത്തിലെ ഒരു ഐറ്റം ആർ.എൽ.വി. ജോഷിയിൽ നിന്നും ചിട്ടപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയും ചെയ്തു. പരിപാടി ദിവസം ആർ.എൽ.വി.ജോഷിയുടെ വസതിയിൽ നിന്നും ചമയവും, വേഷധാരണവും ചെയ്ത് കോളേജിലെത്തിയപ്പോൾ നർത്തകീവേഷത്തിൽ അനന്തുവിനെ കണ്ട് അന്തം വിട്ടുപോയ സീനിയർമാർ ഉൾപ്പെടെയുള്ളവർ കളിയാക്കി നാണം കെടുത്തി ഒരു വഴിയാക്കുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ ഇനീഷ്യൽ പ്രോഗ്രാം ഒന്നും ഫിക്സാകാതിരുന്നതിനാൽ അനന്തുവിന്റെ നൃത്തമാണ് ഓർഗനൈസേഴ്സ് ആദ്യം ചാർട്ട് ചെയ്തത്. ആ സമയത്താണ് ഇത് യൂണിയൻ ഡേ മാത്രമാണന്നും, എം.ജി.സർവ്വകലാശാല മത്സരങ്ങൾക്കു വേണ്ടിയുള്ള സെലക്ഷൻ സ്ക്രീനിങ് ഒന്നുമല്ല എന്നുമുള്ള സത്യം അനന്തുവിന് ബോധ്യമായത്. അപ്പോൾ തന്നെ ഭരതനാട്യം എന്ന ഐറ്റം മാറ്റി താൻ നേരത്തേ പഠിച്ചുവച്ചിരുന്ന ബാലഭാസ്ക്കറുടെ ഒരു സംഗീതത്തിന് സെമിക്ലാസിക്കൽ ഐറ്റം കളിക്കുവാൻ നിശ്ചയിക്കുകയും, അത് രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുകയും, വളരെ നല്ല റെസ്പോൺസ് കളിയാക്കിയ സീനിയർ ചേട്ടന്മാർ ഉൾപ്പെടെയുള്ളവരിൽ നിന്നും, മറ്റും സഹപാഠികൾ, അധ്യാപകർ തുടങ്ങിയവരിൽ നിന്നുമെല്ലാം ലഭിക്കുകയുമുണ്ടായി. കളിയാക്കിയ ചേട്ടന്മാർ നൃത്തത്തിന് ശേഷം അനന്തുവിനെ കണ്ട് ക്ഷമ ചോദിക്കുകയും, പ്രോത്സാഹനം അറിയിക്കുകയും മറ്റും ചെയ്തു. ആ ഒറ്റ പ്രോഗ്രാമിലൂടെ കോളേജിലെ എല്ലാ ഡിപ്പാർട്ട്മെന്റിലുള്ളവരും അനന്തുവിന്റെ കഴിവിനെപ്പറ്റി അറിയുകയും, നല്ല ഒരു നൃത്തകലാകാരിയാണെന്ന അംഗീകാരവും, ഇടവും ലഭിക്കുകയുമുണ്ടായി. വളരെ പോസിറ്റീവ് എനർജിയിലൂടെ അനന്തുവിന്റെ ചിന്തകൾ കടന്നുപോയ നിമിഷങ്ങളായിരുന്നു അത്. തന്റെ ജീവിതത്തിലെ ഒട്ടും മറക്കാത്ത ആനന്ദമുഹൂർത്തങ്ങളായി ഈ സംഭവം മാറുകയുണ്ടായി. പിന്നീടങ്ങോട് താൻ വേണ്ടന്നു വക്കാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്ന നൃത്ത മോഹങ്ങളുടെ കെട്ടഴിയുവാൻ തുടങ്ങി. തുടർന്ന് വീണ്ടും നൃത്തത്തിലേക്ക് കടന്നു. ഒരു കലാകാരൻ എന്ന തലത്തിൽ താൻ വിലയർഹിക്കുന്ന ഒരാളായിത്തീരണമെന്ന് ധൃഢനിശ്ചയമെടുത്തു. അതോടൊപ്പം അനന്തുവിനുള്ളിലെ സ്ത്രീഭാവം വളരുകയും ചെയ്തു. കോളേജ് വിദ്യാഭ്യാസം പുരോഗമിക്കവെ അനന്തുവിന്റെ വീടിന് വളരെ സമീപം 'യുവ' എന്ന ഒരു ഡാൻസ് കമ്പനി തുടങ്ങുകയുണ്ടായി. അവിടെ വെസ്റ്റേൺ , കണ്ടമ്പററി, ഹിപ് ഹോപ് തുടങ്ങിയ നവീന ശ്രേണിയിലുള്ള നൃത്തരൂപങ്ങളുടെ ക്ലാസ്സുകളും, നിരവധി പ്രഫഷനൽ പ്രോഗ്രാമുകളുമായി മുന്നോട്ടു പോകുന്നതും മറ്റും അനന്തുവിന്റെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെട്ടു. എന്നും 'യുവ' യുടെ മുന്നിലൂടെ യാത്ര ചെയ്യുമ്പോൾ അവിടെ നിന്നുമുള്ള ഡാൻസ് പ്രാക്ടീസിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് പാട്ടുകളുടെ ഉച്ചത്തിലുള്ള ശബ്ദങ്ങളും മറ്റും കേൾക്കുമ്പോൾ അതിലേക്ക് വല്ലാത്ത ഒരു ആകർഷണം തോന്നി. അവിടെ എന്തായിരിക്കും, എങ്ങനെയായിരിക്കും എന്നൊക്കെയുള്ള ചിന്തകൾ എപ്പോഴും മനസ്സിൽ അലയടിച്ചുകൊണ്ടേയിരുന്നു. അതൊന്നു പഠിക്കണം എന്ന ആഗ്രഹം മനസ്സിൽ വർദ്ധിച്ചു വന്നു. ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തങ്ങൾ കളിക്കുന്ന ആൺകുട്ടികളെ പൊതുവെ ജനം കാണുന്നത് സ്ത്രൈണത ഉള്ളവരായിട്ടാണ്. എന്നാൽ വെസ്റ്റേൺ ശൈലിയാണങ്കിൽ അങ്ങനൊരു വേർതിരിവിൽ സമൂഹം കാണുകില്ല എന്ന തോന്നലും, തനിക്ക് ഇതിൽ കൂടുതൽ ശോഭിക്കാനാകും എന്ന വിശ്വാസവും കൂടിയായപ്പോൾ ഒട്ടും താമസിക്കാതെ 'യുവ' യിൽ പോയി ജോയിൻ ചെയ്തു. അവിടെയുണ്ടായിരുന്ന സുഹൃത്തുക്കളും, കോറിയോഗ്രാഫർമാരും മറ്റും അനന്തുവിന്റെ സമപ്രായക്കാർകൂടിയായപ്പോൾ വളരെ സുഖപ്രദമായ ഒരു സാഹചര്യം ലഭിച്ചു. എല്ലാ നൃത്തങ്ങളുടേയും അടിസ്ഥാനമായ ശാസ്ത്രീയ നൃത്തം അറിയാവുന്നതിനാൽ അനന്തുവിന് വെസ്റ്റേൺ അനായാസം വഴങ്ങി. തുടർന്ന് ശാസ്ത്രീയ നൃത്തത്തിന് താൽക്കാലികമായി വിരാമമിട്ട് വെസ്റ്റേണിൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചു. തുടർന്ന് 'യുവ' യോടൊ

പ്പം മഴവിൽ മനോരമയിലും, ഫ്ലവേഴ്സ് ചാനലിലും, കൂടാതെ നിരവധി ഷോകളിലും അനന്തു ആൺകുട്ടിയുടെ വേഷത്തിൽ ചുവടു വച്ചു. ആൺകുട്ടിയായ ഒരു കലാകാരനായി സമൂഹത്തിൽ ഒരു സ്ഥാനം കിട്ടുക എന്നതായിരുന്നു അനന്തു മനസ്സിൽ കണ്ട ലക്ഷ്യം. എന്നിരുന്നാലും മനസ്സുകൊണ്ട് സ്ത്രൈണത ഉള്ളിൽ സൂക്ഷിക്കുന്ന ഒരാളായി തന്നെയായിരുന്നു അനന്തു കഴിഞ്ഞത്. തുടർന്ന് കോളേജിലുൾപ്പെടെ അനന്തു വെസ്റ്റേൺ ഡാൻസിൽ തകർത്താടി. കോളേജിൽ സെമി ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തമവതരിച്ചപ്പോൾ കിട്ടിയതിനേക്കാൾ മികച്ച പ്രോത്സാഹനം കണ്ടമ്പററി ഐറ്റംസിനും മറ്റും ലഭിച്ചു. അനന്തു കൂടുതൽ എനർജറ്റിക്കായി നൃത്ത പ്രകടനങ്ങളുമായി മുന്നോട്ടു പോയി. തുടർന്ന് ഡിഗ്രി കഴിയുകയും ഉടനെ തന്നെ തേവര എസ്.എച്ച് കോളേജിൽ സ്പെഷ്യൽ എജുക്കേറ്ററായി ജോലി ലഭിക്കുകയും ചെയ്തു. അതോടെ തന്റെ എല്ലാ ഡാൻസ് പരിപാടികളോടും അനന്തുവിന് വിട പറയേണ്ടി വന്നു.

സെന്റ് ആൽബർട്സ് കോളേജിൽ പഠിക്കുന്ന സമയത്ത് അനന്തുവിന് പ്രവീൺ എന്ന ഒരു ആത്മാർത്ഥ സുഹൃത്തുണ്ടായിരുന്നു. ഗായകനായ പ്രവീൺ അനന്തുവിനെ പോലെ സ്ത്രീത്വം മനസ്സിൽ നിറഞ്ഞു നിന്നിരുന്ന ഒരു വ്യക്തിയായിരുന്നു. കോളേജ് പരിപാടികൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമയത്ത് ബാക്ക് സ്റ്റേജിൽ വച്ച് ഇരുവരും ആദ്യമായി കണ്ടുമുട്ടുകയും പിന്നീട് അടുത്ത സുഹൃത്തുക്കളായി മാറുകയുമായിരുന്നു. ഇരുവരുടേയും ഉള്ളിൽ സ്ത്രീത്വമുണ്ടായിരുന്നതിനാൽ എപ്പോഴും ഇരുവരും കാണുകയും തങ്ങളുടെ ആശയങ്ങളും മറ്റും പങ്കുവയ്ക്കുകയും ചെയ്തു പോന്നിരുന്നു. പഠനശേഷം ഇരുവരും അവരവരുടേതായ ജോലിക്കാര്യങ്ങളുമായി മുന്നോട്ട് നീങ്ങി. ഇതിനിടയിൽ അനന്തു കോളേജിൽ ജോലി ചെയ്തു വന്നിരു സമയത്ത് പ്രവീൺ സ്ത്രീയായി പരിണാമപ്പെട്ട് (ട്രാൻസ് വുമൺ) ജീവിതമാരംഭിച്ച വാർത്ത അറിയുവാനിടയായി. ഉള്ളിലെ ആഗ്രഹം പോലെ ഇങ്ങനെയും ജീവിക്കാൻ സാധിക്കുമെന്ന് അനന്തുവിനും ഈ വാർത്തയിലൂടെ മനസ്സിലാവുകയായിരുന്നു. തുടർന്ന് അനന്തുവിനും പ്രവീൺ ചെയ്തതു പോലെയാകണം എന്ന ആഗ്രഹം വളർന്നു. പല വേദികളിലും പ്രവീൺ പ്രോഗ്രാമുകൾ ചെയ്യുന്നത് അനന്തു കാണുവാനിടയായി. പ്രവീണിൽ നിന്നും സ്ത്രീയായി മാറി ജീവിക്കുന്നത് സംബന്ധിച്ച കൂടുതൽ കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുവാൻ സാധിക്കുകയും, താനും ചെറുപ്പം മുതൽ ഈ രീതിയിലല്ലേ ജീവിക്കാനാഗ്രഹിച്ചത് എന്നും, ആണായി ജീവിക്കുന്നത് കൊണ്ട് താൻ പല ആഗ്രഹങ്ങളും, സ്വപ്നങ്ങളും വേണ്ടെന്നുവെച്ച് മാറ്റിവെച്ചിരുന്നല്ലോ എന്നുമെല്ലാമുള്ള വസ്തുതകൾ അനന്തുവിന്റെ ഓർമ്മകളിലൂടെ ഈ സന്ദർഭത്തിൽ കടന്നു പോയി. തന്റെ ഉള്ളിലെ സ്ത്രീത്വവുമായി സർവ്വസ്വാതന്ത്രത്തോടെ ലോകത്തിന്റെ നെറുകയിലേക്കിറങ്ങുവാൻ വല്ലാതെ വെമ്പൽ കൊള്ളുന്നതായി അനന്തുവിന് അനുഭവപ്പെട്ടു. യഥാർത്ഥത്തിൽ താൻ ഒരു സ്ത്രീയായി ജീവിക്കേണ്ട ആളാണെന്ന് അനന്തുവിന് നിശ്ചയമായി. മാനസികമായ തയ്യാറെടുപ്പുകൾക്കും, കാത്തിരിപ്പിനുമൊടുവിൽ 2018ൽ 'ദ്വയ' എന്ന ബ്യൂട്ടി ഫാഷൻ ഷോ എന്ന പേജന്റ് വഴി മിസ് ടാലന്റ് കാറ്റഗറിയിൽ നൃത്തത്തിൽ പങ്കെടുക്കുകയും, ടൈറ്റിൽ വിജയം നേടിക്കൊണ്ട് താനും സ്ത്രീത്വമുള്ളയാളാണെന്ന തന്റെ വ്യക്തിത്വം 'ലക്ഷ്യ' എന്ന പേര് സ്വീകരിച്ചു കൊണ്ട് ലോകത്തിന് മുന്നിൽ വെളിപ്പെടുത്തുകയുമാണുണ്ടായത്. ഈ മുഹൂർത്തത്തിൽ ലക്ഷ്യയുടെ മനസ്സിൽ നിറഞ്ഞ സന്തോഷത്തിന് അതിരില്ലായിരുന്നു. 'ദ്വയ' യിലെ ഈ പ്രോഗ്രാമിന് പ്രവീണും പങ്കെടുത്തിരുന്നു. പിന്നീട് 'ദ്വയ' യിലൂടെ ലക്ഷ്യക്ക് പല വലിയ വലിയ വേദികളിൽ നൃത്തപരിപാടികൾകളിൽ പങ്കെടുക്കുവാൻ അവസരമുണ്ടായി. ഒരു പെണ്ണായി മാറിയപ്പോൾ ലക്ഷ്യക്ക് യാതൊരു തടസ്സങ്ങളുമില്ലാതെ താൻ ചെറുപ്പം മുതൽ സ്നേഹിക്കുകയും എന്നാൽ പലപ്പോഴായി ഒഴിവാക്കിവെക്കുകയും ചെയ്തിരുന്ന തന്റെ എല്ലാ ആഗ്രഹങ്ങളും സ്വാതന്ത്ര്യത്തോടെ പൊടിതട്ടിയെടുത്ത് കൈവരിക്കുവാൻ സാധിച്ചു. സിംഗപ്പൂരിൽ പേര് കേട്ട ശാസ്ത്രീയ നർത്തകിയായ പാലക്കാട് സ്വദേശി മാലികാ പണിക്കരോടൊപ്പം പല വേദികളിലും നൃത്തമവതരിപ്പിക്കുവാൻ സാധിച്ചു. പിന്നീടങ്ങോട് പ്രഗത്ഭരായ നിരവധി വ്യക്തികളെ പരിചയപ്പെടുവാനും, വലിയ പല വേദികളിൽ പ്രശസ്തരായ നർത്തകികൾക്കൊപ്പം നൃത്തം ചെയ്യുവാനും സാധിച്ചു. തിരുവനന്തപുരത്ത് സംഘടിപ്പിക്കുന്ന സൂര്യ ഫെസ്റ്റിവലിലുൾപ്പെടെ ലക്ഷ്യ പങ്കെടുത്തു.

ഇപ്പോൾ ലക്ഷ്യ നൃത്തരംഗത്തിന് പുറമേ ഫാഷൻ ഷോ മോഡലിങ്ങിലും, അഭിനയരംഗത്തും, വളരെ സജീവമായി തന്നെ തന്റെ കലായാത്ര യാതൊരു തടസങ്ങളും, മറകളുമില്ലാതെ സ്വതന്ത്രയായി തുടരുകയാണ്. പല വലിയ വേദികളിലും ലക്ഷ്യയെ ഗസ്റ്റ് പെർഫോമറായി ക്ഷണിക്കുകയും, അവിടെയെല്ലാം തന്റെ നൃത്തത്തിന്റേയും മറ്റും മികവ് പ്രദർശിപ്പിച്ച് അനുമോദനങ്ങൾ നേടുവാനും ലക്ഷ്യക്ക് സാധിച്ചു. കേരള സംസ്ഥാന സർക്കാരിന്റെ സാന്ത്വനം ഉടങ്ങ പ്രൊജക്റ്റിന്റെ ആനുവൽ ഇനാഗുരേഷൻ ഫംക്ഷനിലുമെല്ലാം ലക്ഷ്യക്ക് സ്പെഷ്യൽ പെർഫോമെൻസിന് ക്ഷണം ലഭിച്ചു. ഒരിക്കൽ താൻ ആഗ്രഹിച്ചിരുന്ന ഒരു ജീവിതം തനിക്ക് ലഭിച്ചത് സ്വപ്നനേട്ടമായി ലക്ഷ്യ മനസ്സിൽ കൊണ്ടു നടക്കുകയാണ്. എല്ലാവരും അംഗീകരിക്കുന്ന, കലയെ നെഞ്ചോട് ചേർക്കുന്ന സ്വതന്ത്ര പൂർണ്ണയായ സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ പവിത്രത നിറഞ്ഞ ഒരു വ്യക്തിയായി, വേറിട്ട ഒരു വ്യക്തിത്വമായി വളരെ സന്തോഷത്തോടെ ലക്ഷ്യയും നമ്മോടൊപ്പം ഈ സമൂഹത്തിൽ ജീവിക്കുകയാണ്....



അഭിമുഖം

ഡോ. നർത്തകി നടരാജ് /ഡോ. കെ. സംപ്രീത

ഡോ. കെ. സംപ്രീത
നർത്തകി, മദിരാശി
സർവ്വകലാശാല
മലയാള വിഭാഗം അധ്യാപിക

വെള്ളിയമ്പലം തന്നിലേ

മധുരയ്ക്കടുത്തുള്ള അനപ്പാനടി ഗ്രാമത്തിൽ ജനിച്ച നർത്തകി നടരാജ്, തഞ്ചാവൂർ കാർട്ടറ്റിന്റെ നേരിട്ടുള്ള പിൻഗാമിയായിരുന്ന ശ്രീ കിട്ടപ്പപിള്ളയുടെ പ്രധാനശിഷ്യയാണ്. 15 വർഷം നൃത്തത്തിൽ തഞ്ചാവൂർ ഗുരുകുലരീതിയിൽ പഠിക്കുകയും തഞ്ചാവൂർ തമിഴ് സർവകലാശാലയിൽ ശ്രീ കിട്ടപ്പപിള്ളയുടെ അസിസ്റ്റന്റായി ജോലി ചെയ്യുകയും ചെയ്തു. 1999 ൽ കിട്ടപ്പപിള്ളയുടെ നിര്യാണത്തിനുശേഷം ചെന്നൈയിലേക്ക് താമസം മാറ്റി, മുഴുവൻ സമയ പ്രൊഫഷണൽ നർത്തകിയായി

തഞ്ചാവൂർ കിട്ടപ്പപിള്ള

മാറി. ട്രാൻസ്ജൻഡർ വിഭാഗത്തിൽ ജനിച്ച നർത്തകി നടരാജിന്റെ ജീവിതവും പ്രയാസം നിറഞ്ഞ യാത്രയും 2018 ലെ തമിഴ്നാട് സർക്കാരിന്റെ പതിനൊന്നാം സ്റ്റാൻഡേർഡ് തമിഴ് പാഠപുസ്തകത്തിൽ പാഠമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. തഞ്ചാവൂർ ആസ്ഥാനമായുള്ള നായകി ഭാവപാരമ്പര്യത്തിൽ ഊന്നിനിൽക്കുന്ന നർത്തകി, സുഹൃത്ത് ശക്തി ഭാസ്കറിനൊപ്പം ചെന്നൈയിലും മധുരയിലും 'വെള്ളിയമ്പലം നടനകലൈകൂടം ' എന്ന നൃത്തവിദ്യാലയം നടത്തിവരുന്നു.. തഞ്ചാവൂർ കാർട്ടറ്റിന്റെ പരമ്പരാഗതശേഖരത്തിൽ ഉള്ള ഇനങ്ങളിൽ പ്രഗത്ഭ. ഇന്ത്യയിൽ നിന്നും വിദേശത്തു നിന്നുമുള്ള വിദ്യാർത്ഥികളെ അവർ പരിശീലിപ്പിക്കുന്നു. ഇന്ത്യാ ഗവൺമെന്റിൽ നിന്നുള്ള പത്മശ്രീ നേടിയ ആദ്യ ട്രാൻസ്ജൻഡർ നർത്തകി. 2007 ലെ തമിഴ്നാട് ഗവൺമെന്റിന്റെ കലൈമാമണി അവാർഡും കൃ

ഷ്ണഗാനസഭയുടെ നൃത്യചൂഡാമണി അവാർഡും, സംഗീത നാടക് അക്കാദമി അവാർഡും പെരിയാർ മണിമൈ സർവകലാശാലയിൽ നിന്ന് ഓണററി ഡോക്ടറേറ്റും നേടിയ നർത്തകി നടരാജ് ഐസിസിആർ എംപാനൽഡ് ഡാൻസ് ആർട്ടിസ്റ്റ് കൂടിയാണ്. നൃത്തത്തിൽ നിന്നുള്ള വരുമാനം സ്വന്തം വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടവരുടെ ഉന്നമനത്തിനായി ചിലവഴിക്കുകയും തികച്ചും സന്തോഷത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ജീവിതവീക്ഷണം കെട്ടിപ്പടുക്കുകയും ചെയ്ത മഹാനർത്തകിയ്ക്കൊപ്പം അൽപനേരം.

സ്വന്തം നാട്യത്തിന്റെ സവിശേഷതകളായി തോന്നിയിട്ടുള്ള ഘടകങ്ങൾ എന്തൊക്കെയാണ്?

തനിമയും വ്യത്യാസവും എന്റെ ഈ ജന്മംകൊണ്ടുതന്നെ എനിക്ക് വന്നു ചേർന്നു എന്നാണ് പറയാനുള്ളത്. അങ്ങനെ പറയുമ്പോൾ 'തിരുനങ്ക' ആയിരിക്കുക എന്നതാണ് എന്റെ വേരിട്ട തന്മ. തിരുനങ്കമാരിലെ ആദ്യത്തെ നർത്തകി എന്ന മേൽവിലാസം എനിക്ക് സ്വന്തമാണ്. മറ്റൊന്ന് എന്റെ ഹൃദയത്തിൽ നൃത്തത്തിനോടുണ്ടായ പാഷനാണ് . നൃത്തം ചെയ്യണം എന്നും, നൃത്തം ചെയ്താൽ എന്റെ ഉള്ളിലുള്ള പെൺമയെ എനിക്ക് പുറംലോകത്തിനു മുൻപിൽ എത്തിക്കാൻ കഴിയും, എന്റെ ജീവിതത്തെ അങ്ങനെ പ്രയോജനപ്പെടുത്താൻ കഴിയും എന്നുള്ള ഒരു ചിന്ത വളരെ ചെറുപ്പത്തിൽതന്നെ വന്നു. ഇതൊക്കെ വേരിട്ട ഒരാളാകാൻ എന്നെ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇന്ന് എല്ലാവരും ഞാൻ ആണാണ്, ഞാൻ പെണ്ണാണ് എന്ന് പറഞ്ഞു വാദിക്കുമ്പോൾപോലും എല്ലാ ആൺമയ്ക്കുള്ളിലും പെണ്മയും തിരിച്ചും ഉണ്ടെന്ന കാര്യം നമുക്ക് അറിയാമല്ലോ ലിംഗപരമായ വാദങ്ങളെല്ലാം തന്നെ കലയുടെ മുന്നിൽ നിഷ്പ്രഭമായി പോകുന്നു. എന്റെ നാട്യം ലിംഗപരതയെ മറികടന്നു നിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ്.

ഇന്ത്യാ ഗവൺമെന്റിൽ നിന്നുള്ള പത്മശ്രീ

ആൺകഥാപാത്രങ്ങൾ അരങ്ങത്തു ചെയ്യുമ്പോൾ ആണിന്റെ മനോവ്യാപാരങ്ങളിലേക്ക് എനിക്ക് പോകാൻ സാധിച്ചു. മറിച്ച് പെൺകഥാപാത്രത്തെയും അതേനിലയിൽ തന്നെ സ്വാംശീകരിക്കാനുമായി. രണ്ടു തരം കഥാപാത്രത്തെയും ഒരുപോലെ അനുഭവിക്കാൻ എനിക്ക് സാധിച്ചത് ശരീരത്തിൽ ആ ഉണർവ് ഉള്ളതുകൊണ്ടാണ്. ഒരു പെണ്ണ് പുരുഷകഥാപാത്രത്തെ അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഉള്ള പ്രയാസങ്ങൾ നിങ്ങൾക്ക് ഞാൻ പറയാതെ തന്നെ മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കുമല്ലോ. ശരീരത്തെ ആണിന്റെ ഘടനയിലേക്ക് ആക്കിയെടുക്കണം. അഭിനയവും അടവും സംവിധാനംചെയ്യണം തിരിച്ച് ആണിന് ഒരു നായകീഭാവമോ ശൃംഗാരമോ അല്ലെങ്കിൽ സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ ഉണർവ് അടങ്ങുന്ന ഒരു നൃത്തം ചെയ്യേണ്ടിവരുമ്പോൾ ആ അഴകിനും അഭിനയത്തിനുമായി തന്റെ ശാരീരികനിലയിൽ നിന്നും അകലെയുള്ള സ്ത്രീകളുടെ അറിവുകളെ സ്വാംശീകരിച്ച് അവതരണം നടത്തണം. എന്റെ ശരീരത്തിൽ രണ്ട് വിധത്തിലും ഉണർവ്വ് ഉള്ളതുകൊണ്ട് ഞാൻ എപ്പോഴും അത് തിരിച്ചറിയുകയുന്നു. ഞാൻ അർദ്ധനാരീശ്വര സത്തയായിരിക്കുന്നു.

പ്രത്യേകതരം കൊറിയോഗ്രാഫികളും ജോമെട്രിക് പൊസിഷനുകളും ആൺ-പെൺ നർത്തകർക്ക് വ്യത്യസ്തമാക്കി പഠിപ്പിക്കുന്ന പ്രവണത ഭരതനാട്യത്തിൽ കടന്നുവരുന്നതായി ശ്രദ്ധയിൽപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അത്തരം ശ്രമങ്ങൾ എങ്ങനെയാണ് നോക്കിക്കാണുന്നത്?

അങ്ങനെയൊന്നില്ല എന്നാണ് എന്റെ അഭിപ്രായം. എന്റെ അഭിപ്രായം എന്നുപറയുമ്പോൾ എന്റെ ഗുരു തഞ്ചാവൂർ കിട്ടപ്പാ പിള്ള പറഞ്ഞുതന്നത് എന്നു വായിക്കണം. (നിങ്ങൾ തീർച്ചയായും ഇത് നമ്മുടെ സംഭാഷണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തണം നല്ലൊരു വീക്ഷണത്തിലൂടെയുള്ള നവതലമുറയുടെ ചിന്തയാണ് ഞാൻ ഈ ചോദ്യത്തിലൂടെ കാണുന്നത് എന്നതുകൊണ്ടാണ്.)

എന്റെ ഗുരു എന്നെ നൃത്തം പഠിപ്പിക്കുന്ന സമയത്ത് കഴിവുള്ള നിരവധി നർത്തകർ അവിടെ ഉണ്ടായിരുന്നു. സുധാറാണിയമ്മ (സുധാറാണി രഘുപതി), വൈജയന്തിമാല, ഹേമമാലിനി തുടങ്ങി കുറേപ്പേർ. ഇവർക്കിടയിൽ ഇവരിൽ നിന്നെല്ലാം ഏറെ വ്യത്യസ്തയായ ട്രാൻസ് ജെൻഡർ/ തിരുനങ്കയായ ഞാനും ഉണ്ടായിരുന്നു. ആ വാസ്തവത്തെ ഒന്നു സങ്കൽപ്പിച്ചു നോക്കൂ. അന്നത്തെ അവസ്ഥയിൽ ഗുരുവിന് എന്നിൽ എത്ര വ്യത്യാസം വേണമെങ്കിലും, എത്ര പക്ഷപാതം വേണമെങ്കിലും കാണിക്കാവുന്നതാണ്. എന്നെ വേറെ രീതിയിൽ പഠിപ്പിക്കണോ അവർക്ക് വേറെരീതി ആക്കണോ എന്നെല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന് ചിന്തിക്കാം . എന്നാൽ എന്റെ ഗുരു ഒരിക്കൽപോലും അങ്ങനെ ചിന്തിക്കുകയില്ല. നാട്യം ഒന്നേയുള്ളൂ. അവരവരുടെ മനസ്സിൽ ഉണ്ടാ

കേണ്ട കൽപ്പനാംശം, അവരവരുടെ ക്രിയേറ്റിവിറ്റി ഇവയൊക്കെയാണ്, പ്രധാനം. ഒരു ശരീരത്തിലെ ഉണർവാണ് നൃത്തമാടുന്നത്. ശരീരമാണ് പ്രധാനം എന്നത് തെറ്റായ സങ്കൽപം ആണ് എല്ലാവരും ശരീരംകൊണ്ട് നൃത്തം ചെയ്യുന്നു. എൻറെ തനിമ എൻറെ ശരീരം കൊണ്ട് മാത്രം ചെയ്യുന്ന നൃത്തം അല്ല. ഞാൻ അങ്ങനെ നൃത്തം ചെയ്യാറില്ല. ശരീരത്തെ പ്രതി ഞാൻ വ്യസനിച്ചിട്ടില്ല. എൻറെ ഗുരു ആണുങ്ങൾക്കും പെണ്ണുങ്ങൾക്കും എനിക്കും ഒരേപോലെയാണ് നൃത്തം പഠിപ്പിച്ചത്. അത്രയധികം അഗാധതയോടെ, ഭക്തിയോടെ ചെയ്യുന്നത് ആരാണോ അവർക്ക് അധികം പഠിപ്പിച്ചു കൊടുക്കാൻ അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കും എന്നതാണ് ആകെയുള്ള വ്യത്യാസം. അതല്ലാതെ മറ്റൊരു ഭേദവും അദ്ദേഹം കാണിക്കുകയുണ്ടായിട്ടില്ല ശരീരത്തിനല്ല അവിടെ പ്രാധാന്യം അടവിലും അഭിനയത്തിലും ഒക്കെ ലിംഗഭേദം വെച്ച് സവിശേഷതകൾ ആരെങ്കിലും ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അത് തെറ്റായ ഉദാഹരണമായിത്തീരും. കലയിൽ ലിംഗപ്രശ്നങ്ങൾ വരരുത്. കലയിൽ ഒരു ദൈവികത്വവും അതു കണ്ടെത്തലും ഉണ്ട്. അങ്ങനെയൊരു പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നുവന്നവർക്ക് ലിംഗഭേദ ചിന്ത വരില്ല. അങ്ങനെ ഒരു സാഹിത്യഗ്രന്ഥങ്ങളിലും ശാസ്ത്രീയ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലും പറഞ്ഞിട്ടുമില്ല എന്റെ അറിവിൽ വലിയ ഗുരുക്കൻമാരും അങ്ങനെ വ്യത്യാസം ചെയ്യാറില്ല.

മഹാനായ ഗുരുവിനെക്കുറിച്ചും തഞ്ചാവൂർ കളരിയെ കുറിച്ചും അല്പം വിശദമാക്കാമോ ?

ഗുരുവിന്റെ ഒപ്പം പഠിച്ചു, ഗുരുവിനെ കൂടെ വളർന്നു എന്നൊക്കെ എല്ലാവരും പറയുന്നത്. കേൾക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ ഞാൻ ദൈവത്തിന്റെ കൂടെ വളർന്നു, സിദ്ധപുരുഷന്റെ കൂടെ ജീവിച്ചു എന്നുപറഞ്ഞാലേ അത് പൂർണമാകൂ. ഒന്നുംതിരിച്ചു പ്രതീക്ഷിക്കാതെ ഒരാൾ ഒരു വിദ്യാർത്ഥിയെ സ്വന്തം ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കി മാറ്റുകയായിരുന്നു. പെരുമയ്ക്കുവേണ്ടി പലരും ഫീസ് വാങ്ങാതെ പഠിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന് പറഞ്ഞു കേൾക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ എന്റെ ഗുരു തഞ്ചാവൂർ കിട്ടപ്പ പിള്ള, അദ്ദേഹം എന്തുവലിയ ഇതിഹാസം ആണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അടുത്തുനിന്ന് കലയറിയാൻ എല്ലാവർക്കും എന്തെല്ലാം കൊടുത്താലും എന്താണ് നഷ്ടം വരിക? എന്നാൽ ഞാൻ എന്തു കൊടുത്തു, എന്ത് ചെയ്തു എന്ന് ചോദിച്ചാൽ അദ്ദേഹം എന്നെ കലയോടുള്ള എൻറെ ഇഷ്ടം മാത്രം നോക്കി പഠിപ്പിച്ചു, എന്നെ ചേർത്തുപിടിച്ചു എന്നതാണ് സത്യം. ഇപ്പോൾ തിരിഞ്ഞു നോക്കുമ്പോൾ ജീവിതത്തിലെ സുവർണ്ണകാലം വരാനിരിക്കുന്നതേയുള്ളോ എന്ന് ആരെങ്കിലും ചോദിച്ചാൽ ഞാൻ പറയും എന്റെ ഗുരുവിനോട് ചേർന്ന സുവർണ്ണദിനങ്ങൾ എന്ന് . ലോകത്തെ നോക്കിക്കാണാൻ പഠിപ്പിച്ചു ഗുരു എന്നെ വിട്ടുപോയി 20 വർഷങ്ങൾ കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഇരുപത്തിയൊന്നാം വർഷത്തിൽ ഞാൻ ഇവിടെ സംസാരിക്കുന്നു. ഈ അനുഭവങ്ങൾ എല്ലാം തന്നെ ഗുരുവിന്റെ ദാനമാണ്.

എന്റെ നൃത്ത അഭ്യസനം തഞ്ചാവൂർ മേലേവീഥിയിലെ ആ പ്രശസ്തമായ നൃത്തഗൃഹത്തിലാണ് എന്നതാണ് ഏറ്റവും സന്തോഷകരമായ ഓർമ്മ. തഞ്ചാവൂർ നാൽവർ ജനിച്ചുവളർന്ന, നൃത്തത്തിൽ വസിച്ച ആ വീട്ടിൽ, ലോകംമുഴുവൻ പുകൾപെറ്റ നിരവധി നർത്തകരെ സമ്മാനിച്ച ആ വീട്ടിൽ, അടിസ്ഥാന അടവുകളും ജതിസ്വരങ്ങളും എല്ലാം കനവുകളിൽ നിന്ന് രൂപത്തിലേക്ക് പ്രയാണം ചെയ്ത ആ വീട്ടിൽ, ബാലാ അമ്മ (തഞ്ചാവൂർ ബാലസരസ്വതി) അടക്കം നിരവധി പേർ, നിരവധി ദാസികൾ നിറഞ്ഞാടിയ അങ്ങനെയൊരു സദിറിലാണ് എനിക്കും നാട്യം ലഭിച്ചത് എന്നതിന് ഗുരുവാണ് കാരണമായത്.

നൃത്തസംവിധാനത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ വേദിയിലെത്തിച്ച, സ്വന്തം ശരീരാനുഭവങ്ങളുടെ കാമ്പ് ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു അവതരണത്തെക്കുറിച്ച് വിശദമാക്കാമോ ?

എന്റെ പെണ്മയാണ് എന്നിൽ അധികമുള്ള സത്ത. നർത്തകിമാർ അരങ്ങിൽ ചെയ്യുന്നതിനേക്കാൾ നളിനത്വം, സൗന്ദര്യാത്മകത ഒക്കെ എന്റെ ശരീരഭാഷയിൽ വരുന്നതായി എല്ലാവരും പറയാറുണ്ട്. സ്ത്രീവേഷങ്ങളും വസ്ത്രവുമെല്ലാം ഇതിൽപ്പെടും. എന്റെ ജീവനിൽ തന്നെ സ്ത്രീ ഉറങ്ങുകൂടിയിരിക്കുന്നതു കൊണ്ടു തന്നെ ഒരുപക്ഷേ ഞാൻ നൃത്തംചെയ്യുമ്പോൾ അത് സ്വാഭാവികമായി പ്രേക്ഷകർക്ക് ദർശിക്കാനാവുന്നുണ്ടാവാം. നൃത്തംചെയ്യുമ്പോൾ ഞാൻ എന്നെത്തന്നെമറക്കുന്നു. കഥാപാത്രമായി തന്നെ ജീവിക്കുന്നു. "അംബാൾ" എന്ന കഥാപാത്രത്തെ, 'അംബ'യെ ഞാൻ വേദിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. നൃത്തസന്ദർഭങ്ങളിൽ ആ ദേവത മൃദുദേവതയാണോ ? ഉഗ്രദേവതയാണോ ? ഏത് അവസ്ഥയാണോ എൻറെ കണ്ണുകളും ശരീരവും ഒന്നാകെ ഉണർന്നു പ്രവർത്തിച്ചത് അംബ എനിക്ക് കൈമാറിയ അനുഭവമാണ്. മഹാലക്ഷ്മി, സരസ്വതി, ദേവീചരിതങ്ങൾ, അവരുടെ ഐശ്വര്യം, അഭിമാനം എന്നിവയെപ്പറ്റിയുള്ള കഥകൾ ഒക്കെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഒരു സന്തോഷവും അഭിമാനവും എനിക്ക് വരാറുണ്ട്. ഈയൊരു രൂപാന്തരണം നമ്മുടെ ഉണർവിൽ നിന്നാണ് വരുന്നത് ഞാൻ നാട്യംചെയ്യുമ്പോൾ മാനസിക ഉണർവിന്റെ കാര്യത്തിൽ അതിയായ പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന നർത്തകിയാണ്. നൃത്തം ചെയ്യുമ്പോൾ എല്ലാത്തിനും ഒരേ ഭാവം ഒരേ സ്ഥായി, അങ്ങനെ ചെയ്യാറില്ല. ഓരോ ഡാൻസറുടെയും ശരീരത്തിൽ താൻ ചെയ്യുന്നതിന് സന്തോഷം വരണം. എനിക്കത് തിരുനങ്ക എന്ന അവസ്ഥകൊണ്ട് തന്നെ സ്വാഭാവികമായി വരുന്നതാണ്. അങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട വളരെ ജനകീയമായ ഒരു അവതരണമായിരുന്നു അംബ. അംബ എന്നാൽ ശിഖണ്ഡി. ശിഖണ്ഡിയിലൂടെ എന്റെ വാഴ്‌വിൽ ഞാൻ നേരിട്ട അപമാനം, തടസ്സങ്ങൾ, ഞാൻ തുരത്തി ഓടിക്കപ്പെട്ടത്, ഒടുവിൽ വിജയം കൈവരി

ച്ചത് ; എല്ലാം അംബാവതരണത്തിൽ പ്രതിഫലിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഞാൻ നടന്നുവന്ന ജീവിതത്തിലൂടെ പഠിച്ച പാഠം അംബ പ്രൊഡക്ഷന്റെ വിജയമായി. പുരാണങ്ങളിൽ നിന്ന് എടുത്തതും രേവതി ശങ്കരമ്മ എഴുതിത്തന്നതുമായ വരികൾ ഉപയോഗിച്ച അംബയുടെ വിജയഹേതു എന്റെ വ്യാകുലതയുടെ പ്രതിഫലനമാണ്.

നിങ്ങളുടെ ലിംഗവ്യക്തിത്വം തിരിച്ചറിയുന്ന സമയത്ത് നിങ്ങൾക്ക് നൃത്തത്തിൽ അതീവമായ താല്പര്യം ഉണ്ടോ ? നിങ്ങൾ എങ്ങനെ നൃത്തം തിരഞ്ഞെടുത്തു എന്നും നൃത്തത്തിലൂടെയുള്ള യാത്രയെക്കുറിച്ചും എന്തൊക്കെയാണ് ഓർത്തെടുക്കാൻ കഴിയുക?

ഓർമ്മകളുടെ നേർത്ത തുടക്കം മുതൽ, മൂന്നോ നാലോ വയസ്സ് മുതൽത്തന്നെ ആൺകുട്ടിയായി ഞാൻ വളർന്നിട്ടില്ല. ആറ്- ഏഴ് വയസ്സുള്ളപ്പോൾപോലും ആൺകുട്ടി എന്ന രീതിയിലുള്ള മാനസിക വ്യത്യാസങ്ങളൊന്നുംതന്നെ എനിക്ക് ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. എന്നാൽ അധികം വൈകാതെത്തന്നെ എന്റെ ഉള്ളിലെ പെൺമ വെളിപ്പെടുത്താൻ എനിക്ക് ആഗ്രഹങ്ങൾ വന്നുതുടങ്ങിയിരുന്നു. എന്നാണ്, എങ്ങനെയാണ് എനിക്ക് എന്നിലെ പെൺകുട്ടിയെ തുറന്നുകാട്ടാനാവുക എന്ന് ആ കുട്ടി എപ്പോഴും ആലോചിച്ചിരുന്നു. അപ്പോൾ മുതൽ എന്റെ ഉള്ളിൽ നാട്യം ഉണ്ടായിരുന്നു. ഭരതനാട്യം എന്ന നൃത്തരൂപത്തെക്കുറിച്ചൊന്നും അന്നറിയില്ല.. അക്കാലത്ത് എന്റെ ജന്മദേശമായ മധുരയിലെ മീനാക്ഷിഅമ്മൻകോവിലിലെ നടരാജനില ഞാൻ നിന്നു നോക്കുമായിരുന്നു. മധുരമീനാക്ഷി കോവിലിലെ നടരാജന് സവിശേഷതയുണ്ട്. ഇടതു പാദം തൂക്കി ആടുന്ന ശിവനല്ല മധുരയിലേത്. വലതുകാൽ തൂക്കിയാടുന്ന ശിവനാണ് വെള്ളിയമ്പലത്തിൽ നൃത്തംചെയ്യുന്നത്. ആ ഒരു രീതിയിൽ കാൽ വച്ചാണ് അക്കാലത്ത് ഞാൻ നിന്നു നോക്കാറുള്ളത്. റെഗുലർ ഭരതനാട്യത്തിലെ ഇടതു പാദം തൂക്കിയുള്ള ശിവന്റെ നില ഞാൻ കാണുന്നത് തന്നെ പിന്നീടാണ്. അതുപോലെതന്നെ അക്കാലത്ത് മധുരമീനാക്ഷിയമ്മന്റെ നിലയും ഞാൻ അതേപടി അനുകരിക്കുമായിരുന്നു. അതാണ് എന്റെ നാട്യത്തിന്റെ തുടക്കം. പെൺമയാണോ, നാട്യമാണോ മുന്തിയതോതിൽ എന്നിലുള്ളത് എന്നൊന്നും അക്കാലത്ത് എനിക്ക് അറിവുണ്ടായിരുന്നില്ല

എന്റെ ശരീരത്തിൽ നാട്യവും സ്ത്രീത്വവും ഇടചേർന്ന് കലർന്നിരുന്നു. ഉടലും ജീവനും പോലെയായിരുന്നു അത്. അക്കാലത്ത് കുടുംബത്തിൽ എല്ലാവരും എന്നെ വ്യത്യസ്തതദൃഷ്ടിയോടെ നോക്കാൻ ആരംഭിച്ചിരുന്നു. പത്തു പേരിൽ അധികം താമസിക്കുന്ന സമ്പന്നവും കേൾവികേട്ടതും വിദ്യാലയങ്ങൾ നടത്തിയിരുന്നവരുമായ വലിയകുടുംബമായിരുന്നു എന്റേത്. ആ കുടുംബം എന്റെ സ്ഥിതിയിൽ പേടിക്കുകയും കോപവും വെറുപ്പും മാത്രം എന്നോട് കാണിക്കുകയും ചെയ്തു. അങ്ങനെ ഒരു കൊച്ചുകുട്ടിയായിരിക്കുമ്പോൾ കിട്ടേണ്ട സ്നേഹവും ആദരവും ഒന്നും എനിക്ക് ഇല്ലാതായിപ്പോയി. ഇന്നും ഞാൻ വേദനിക്കുന്നത് അതിനെക്കരുതിമാത്രമാണ്. സ്നേഹം കൊണ്ടല്ലാതെ ഒന്നുകൊണ്ടും എന്നെ ആർക്കും ഇപ്പോഴും വേദനിപ്പിക്കാനും സാധിക്കുകയില്ല . ഇവിടെ ഞാൻ എന്നു പറയുമ്പോൾ ഞാൻ മാത്രമല്ല, എന്നെപ്പോലെയുള്ള തിരുനങ്കമാരെല്ലാം കരയുന്നത് സ്നേഹത്തിനു വേണ്ടിയാണ്. മറ്റെന്താണ് ഞങ്ങൾക്ക് വേണ്ടത് ? സ്നേഹവും ആദരവും തന്നെയാണ് ഞങ്ങൾ തേടുന്നത്.

ചിന്നംചിരു കിളിയേ..എന്ന ഭാരതിയാർ പാടലിന്റെ അവതരണത്തിൽ മുൻപു ഞാൻ കണ്ട അമ്മയെ ഇവിടെ ഓർമ്മവരുന്നതും അതുകൊണ്ടാകുമോ ?

ആഹാ.. അതുതന്നെയാണ്. വാത്സല്യം നൃത്തത്തിൽ ചെയ്യുമ്പോൾ അറിയാതെ എന്നിൽ സ്നേഹം ചുരക്കാറുണ്ട്. വിഷമമോ ആശ്ചര്യമോ എന്നെനിക്കറിയില്ല. അമ്മയായി നാട്യംചെയ്യുമ്പോൾ ഞാൻ സ്വാഭാവികരീതിയിൽ ഒരു അമ്മയായി പോകുന്നു. കൂടെയുള്ളവരെയെല്ലാം അതേപോലെ ചേർത്തുപിടിക്കുന്ന ഒരാളായിരിക്കുക. അതാണ് എനിക്കിഷ്ടം. എന്നോട് സംസാരിക്കുമ്പോൾ ഒരു സമാധാനം കേൾക്കുന്ന

വർക്ക് ലഭിക്കണമെന്ന ഓർമ്മയിലാണ് ഓരോ വർത്തമാനവും. നാട്യം സങ്കടങ്ങളിൽനിന്നെല്ലാം എന്നെ ജീവിപ്പിച്ചു. അല്ലെങ്കിൽ മനസ്സിന്റെ ദുഃഖത്തിൽ പെട്ട ഞാൻ തെറ്റായ വഴിയിൽ പോകുമായിരുന്നു.

നാട്യത്തിൽ എന്റെ തുടക്കം സിനിമാഭരതനാട്യപ്പാട്ടുകളിൽക്കൂടിയായിരുന്നു. ആരാണ് ആദ്യഗുരു എന്നു ചോദിച്ചാൽ അതൊരു രസകരമായ വസ്തുതയാണ്. എന്റെ ഗ്രാമം തീർത്തും ഉൾപ്രദേശമായിരുന്നു. ഇരുപത് വർഷം മുൻപത്തെ സിനിമയൊക്കെയാണ് ആകെയുള്ള ഒരു തിയേറ്ററിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുക. പദ്മിനി, വൈജയന്തിമാല, കുമാരി കമല, ഇവരുടെയൊക്കെ സിനിമകളാണ്. അവരുടെയൊക്കെ നൃ

ത്തങ്ങളാണ് ഞാൻ ആദ്യം കാണുന്നത്. ആ നിലക്ക് എൻറെ ഗുരുക്കന്മാർ എന്ന് അവരെ പറയാം. ഗ്രാമത്തിലെ തീയേറ്റർ ആയിരുന്നു എന്റെ ക്ലാസ്. ഗ്രാമത്തിലെ ഒറ്റയടിപ്പാതകളായിരുന്നു പരിശീലനസ്ഥലം. ഗ്രാമദേവതയുടെ കോവിൽ ആയിരുന്നു എൻറെ നാട്യഗൃഹം. നന്നായി ചെയ്യുന്നല്ലോ ആരാണ് ഗുരു എന്ന് പലരും ചോദിക്കുമ്പോൾ ഇനിയും നന്നായി പഠിച്ചാൽ അത്രയേറെ ഭംഗിയാകും എന്ന് പറഞ്ഞു കേട്ടപ്പോൾ ഞാൻ ഒരു ഗുരുവിനെ തേടി പോകാൻ ആഗ്രഹിച്ചു.

ഗുരു നിങ്ങൾക്ക് നൽകിയ ഒരു വലിയ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് നിങ്ങൾ. ആ നൃത്ത പാരമ്പര്യത്തോടുള്ള നിങ്ങളുടെ സമീപനം എന്തായിരുന്നു? നിങ്ങളുടെ ഗുരു പഠിപ്പിച്ച കാര്യങ്ങൾ അതേപടി പിന്തുടരുകയാണോ അതോ നിങ്ങൾ അതിൽ മാറ്റങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ടോ? പൊതുവേ തഞ്ചാവൂർ കോർട്ട് പാരമ്പര്യത്തിൽ വ്യക്തിഗതപുതുമകളുടെയും ശൈലിയുടെയും സാധ്യത എന്താണ്?

കിട്ടപ്പ പിള്ളയുടെ വിദ്യാർഥിനിയാണ് ഞാൻ എന്നതാണ് എനിക്കുള്ള പേരിന്റെ അടിത്തറ. ആ മേൽവിലാസമാണ് എല്ലാവർക്കുമുൻപിലും എനിക്കുള്ള ആദരവിന് അടിസ്ഥാനമായി പ്രവർത്തിച്ചത്. ഭരതനാട്യത്തിൻറെ അത്രയും പഴക്കമേറിയ പദ്ധതിയുടെ തനിമയാർന്ന പഠനമാണ് അത്രയും വർഷത്തെ കലാപഠനം കൊണ്ട് ലഭിച്ചത് എന്നത് പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു . പഴമയെ മാറാതെ നിലനിർത്തുന്നതിനെ ഞാൻ മാനിക്കുന്നു. അതിനു രണ്ടു കാരണങ്ങൾ ഉണ്ട്. എൻറെ ഗ്രാമമായ മധുര നോക്കുക. 36 ചെറുതും വലുതുമായ ഗ്രാമങ്ങളുടെ സംഗമമാണ് മധുര എന്നറിയപ്പെടുന്നത്. ഇന്ന് എത്രയും വലിയ നാഗരികത മധുരയിൽ വന്നു നിറഞ്ഞാലും മധുര ഇന്നും പഴയപടി പാരമ്പര്യങ്ങൾ കാര്യമായി മാറ്റാതെ തന്നെ തനിമ കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്നു. അവിടെ ജനിച്ചു വളർന്ന എനിക്ക് പുതുമയെക്കാളും പഴമയിലുള്ള അഴകിന്റെ അർത്ഥതലങ്ങൾ അന്വേഷിക്കാൻ ആയിരുന്നു താൽപര്യം.

തഞ്ചാവൂർ കോർട്ട് ചെയ്തുവെച്ച പഴമയുള്ള ഇനങ്ങൾ എന്തിനാണ് മാറ്റുന്നത് ? ഇന്ന് പലരും ഇന്നോവേഷൻ എന്നപേരിൽ പലതും ചെയ്യുന്നത് കാണാറുണ്ട്. നമ്മുടെ സമ്പത്തൊക്കെ നമ്മൾ കളഞ്ഞു കുളിച്ചത് അങ്ങനെയാണ്.. ഇന്നോവേഷൻ എന്ന കാര്യത്തെ തെറ്റായിട്ടാണ് നമ്മൾ മനസ്സിലാക്കിയത് എന്ന സംശയം കൂടിയാണ് എനിക്കുള്ളത്. സൗത്ത് ഇന്ത്യക്കാരുടെ ഇന്നോവേഷൻ എന്ന് നമ്മൾ എന്തിനെയാണ് പറയുന്നത്? ഉദാഹരണത്തിന് കേരളത്തിൻറെ എന്നു പറയപ്പെടുന്ന പരമ്പരാഗതമായ കലാരൂപങ്ങൾ എത്രയോ ഉണ്ട്. ആ പഴമയെ, ജീവിതമുറകളെ മാറ്റി പൂർണ്ണമായും മറ്റൊന്നായി സങ്കൽപ്പിച്ചു നോക്കൂ. ആ മലകളും, ചേർന്ന താഴ്വാരങ്ങളും അവിടുത്തെ മണ്ണും അവിടുത്തെ ഉർവ്വരതയുമെല്ലാം കളഞ്ഞിട്ട് എന്തുഫലം? അഴക് പോകും. ജീവനില്ലാതെയാകും.. മധുരയിൽ സംസ്കാരത്തിൻറെ ഏറ്റവും സമ്പന്നമായ സാഹിത്യരൂപങ്ങൾ നിറഞ്ഞുനിന്ന ഒരിടത്തു നിന്നും വന്ന എനിക്ക് എന്നോടും സമൂഹത്തോടും ചില ധർമ്മങ്ങളുണ്ട്. പഴമയെ സംരക്ഷിക്കുക എന്നതുകൊണ്ട് പുതുമയോടു വിരോധം ഉണ്ടെന്നല്ല ഈ പറഞ്ഞതിന് അർത്ഥം. പുതുമയിൽ നന്മ ഉണ്ടെങ്കിൽ അതിനെ ചേർത്തുവയ്ക്കുകയും അതോടൊപ്പംതന്നെ പഴമയുടെ നന്മകൾ കാത്തുസൂക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് എന്റെ ധർമ്മം. ഇംഗ്ലീഷുകാർ നമ്മുടെ നാട്ടിൽ വന്ന് ഭരണം നടത്തിയതോടുകൂടി നമ്മൾ അടിമുടി മാറി. വസ്ത്രധാരണം മുതൽ എല്ലാത്തിലും അവരിൽനിന്നും നമ്മൾ പല വഴക്കങ്ങളും പഠിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവിടെനിന്ന് പോയി 200 വർഷം കഴിഞ്ഞാലും വെള്ളക്കാർ ഇന്ത്യൻ രീതിയിലേക്ക് അവരുടെ ജീവിതശൈലി മാറ്റിയിട്ടുണ്ടോ? നമുക്ക് സംബന്ധം ഇല്ലാത്ത കാര്യങ്ങളെ നമ്മൾ മാത്രം എന്തിനാണ് പൊക്കിപ്പിടിച്ചുകൊണ്ട് ഇപ്പോഴും നടക്കുന്നത് എന്ന് എനിക്ക് അറിയുന്നില്ല.

എന്നെ വിദേശനാടുകളിലേക്ക് നൃത്തം ചെയ്യാൻ ആരെങ്കിലും ക്ഷണിക്കുമ്പോൾ അവർ എന്നോട് വളരെ ഗൗരവപൂർവം പറയാറുള്ളത്, നിങ്ങളുടെ നാടിന്റെ പഴമയുടെ ഇനങ്ങൾ കാണാനാണ് ഇങ്ങോട്ടേക്ക് ക്ഷണിക്കുന്നത് എന്നാണ്, ഞങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കണമെന്നു കരുതി കണ്ടമ്പററിയുടെ സാധ്യതകളൊന്നും നിങ്ങൾ നിങ്ങളുടെ അവതരണത്തിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കാൻ ശ്രമിക്കേണ്ടതില്ല എന്നുതന്നെ പറഞ്ഞുവിളിക്കുന്നവർ ഉണ്ട്. അവർക്കുവേണ്ടി എന്റെ നൃത്തത്തെ ഞാൻ പുതുമയിലേക്ക് എന്നപേരിൽ പേരിൽ മാറ്റി പാകപ്പെടുത്താറില്ല. അവിടെചെന്ന് നമ്മുടെ പഴയ തേവാരപ്രബന്ധങ്ങളും തിരുവാസകവും എന്റെ വീട്ടിലെ ലെ വർണ്ണവും തില്ലാനയുമൊക്കെത്തന്നെയാണ് ഞാൻ ആടുക. കലയ്ക്ക് എന്തു മൊഴിഭേദം? പാരമ്പര്യ ഭരതനാട്യം ആണ് എന്റേത്. ക്ലാസിക്കൽ എന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ട് നാട്യത്തെ ഒരു രൂപത്തിലേക്ക് മാറ്റുമ്പോൾ നമ്മൾ എന്തിനാണ് പുതുമ എന്ന പേരിൽ ചില നല്ല അംശങ്ങളെ കളയുന്നത്? പാരമ്പര്യനാട്യം എന്നു പേര് വിളിക്കാമല്ലോ ? പഴയ ഇനങ്ങൾ ഞാൻ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ എല്ലാവരും വളരെ ആസ്വദിക്കാറുണ്ട്. പുതുമകളിലും ചിലതെനിക്ക് ഇഷ്ടം ഉണ്ട്. നിറയെ കണക്കുകൾ, നിറയെ ജാമിതീയരൂപങ്ങൾ , അങ്ങനെ പലതും ഉണ്ട് ഇപ്പോഴത്തെ അവതരണങ്ങളിൽ. ചിലപ്പോൾ ഞാൻ ആലോചിക്കും 'അയ്യോ ഇത്ര ഭയങ്കരമോ നാട്യം ? എനിക്ക് ഇതൊന്നും അറിയില്ലല്ലോ !എന്നൊക്കെ. ഭരതനാട്യം വേറെ ഏതോ ലോകത്തിലേക്ക് കടന്നുപോയി എന്നും ഞാൻ മാത്രം പഴമയുടെ ഭാണ്ഡക്കെട്ട് ഏന്തി നടക്കുകയാണെന്നും എനിക്ക് തോന്നും.

പുതിയ തീമുകൾ ഞാൻ ചെയ്യാറുണ്ട് എന്നാൽ അതിൽ ജാതിയോ മതമോ ഏതു സംഘടനയോ ഏതു സമൂഹമോ എന്നു നോക്കിയല്ല അവതരിപ്പിക്കാ

റുള്ളത്. ക്രിസ്തീയ പശ്ചാത്തലത്തിൽപ്പെടുന്ന എക്സോഡസ്, റൂത്ത്, ബൈബിളിലുള്ള ചില അധ്യായങ്ങൾ തുടങ്ങി പല ആശയങ്ങൾ ഞാൻ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.. ആസ്വാദകർ രസിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. അതിന്റെ ഒക്കെ നൃത്തസംവിധാനം സംഗീതം , വരികൾ എന്നിവയിലാകട്ടെ തഞ്ചാവൂർ കോർട്ട് സമ്പ്രദായത്തിലെ വർണ്ണത്തിലും തില്ലാനയിലുള്ള അതേമാർഗ്ഗംതന്നെ സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് പതിവ്. അങ്ങനെ ഞാനും സന്തോഷം അനുഭവിക്കുന്നു . പുതുമ അതിൽ കൈവരികയും ചെയ്യുന്നു. പഴമ കൈവിടുന്നില്ല. അങ്ങനെ വിദേശത്തും നമ്മുടെ ശൈലി ആണ് എത്തിക്കേണ്ടത്.

ഗുരു ഞങ്ങൾക്ക് നൃത്തസംവിധാനം ചെയ്യുന്ന സമയത്ത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ തന്നെ കൊറിയോഗ്രഫിയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുത്തശ്ശനായ മീനാക്ഷിസുന്ദരംപിള്ള ചെയ്തതും ചേർത്താണ് പഠിപ്പിക്കുക. രണ്ടും വ്യത്യാസങ്ങൾ ഒന്നും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. രണ്ടുപേരും നാട്യഗൗരവം കാത്തുസൂക്ഷിച്ചുവന്നിരുന്നു. കൃത്യമായ ഒരു അടവ് പദ്ധതി ഉണ്ടായിരുന്ന ശൈലിയാണ് തഞ്ചാവൂർ ശൈലി എന്ന് പറയുന്നത്. പ്രത്യേകിച്ച് പ്രാധാന്യം ജതികൾക്കായിരുന്നു. ഓരോ സ്വരവും എങ്ങനെ കാതിൽ കേൾക്കണം? അടിസ്ഥാനപരമായ അടവുകൾ എങ്ങനെ ചെയ്യണം? അടിസ്ഥാനപാഠങ്ങളുടെ അഴകുകളയാതെ എങ്ങനെ സംവിധാനം ചെയ്യണം എന്നതെല്ലാം കൃത്യമായിരിക്കും. പൂർണമായ സംതൃപ്തിയോടെ ഈ ശൈലിയെ സംരക്ഷിക്കുക എന്നതാണ് ഈ ജീവിതത്തിൽ എനിക്ക് വേണ്ടത്.

വഴുവൂർ ശൈലിയിൽ നിന്നു ഏറെ വ്യതിയാനങ്ങൾ തഞ്ചാവൂർ ശൈലിയിലുണ്ടോ ? അടവുചെയ്യുമ്പോഴും ജതിചെയ്യുമ്പോഴും അഭിനയത്തിന് പ്രാധാന്യമുണ്ടോ ?

വഴൂർ ശൈലിയിൽ ഈയിടെയായി ധാരാളം അടവുകൾ ഉപയോഗിച്ചുവരാറുണ്ട്. എന്നാൽ ഞങ്ങളുടെ ശൈലിയിൽ അടവുകൾക്കല്ല പ്രാധാന്യം. ഏറി വന്നാൽ പത്തോ പതിനഞ്ചോ അടവുകളാണ് തഞ്ചാവൂർ ശൈലിയിൽ ഉണ്ടാവുക. എന്നാൽ ജതികൾ അസംഖ്യമാണ്. വളരെയധികം ജതികൾ ഗുരുവിൽനിന്നും ഞങ്ങൾ അഭ്യസിക്കുന്നു. സ്വരം, അടവുകൾ എന്നിവ ഒഴുക്കിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്തു കൊണ്ടുള്ള ഞങ്ങളുടെ ശൈലിയിലെ ജതി ഒരായുഷ്ക്കാലം മുഴുവൻ പരിശീലനം ചെയ്യാനുള്ള അത്രയും ഉണ്ട്. തഞ്ചാവൂർ ശൈലിയുടെ വ്യാകരണം സാഹിത്യത്തോടും ഗാനസാഹിത്യത്തോടും വളരെയധികം അടുപ്പം പുലർത്തുന്നതുകൊണ്ട് ഇമ്പം കൂടുതലാണ്. കൃത്യമായ അടവുപദ്ധതിയും ജതികളുമാണ് ഞങ്ങൾ ദിനവും പരിശീലിക്കുന്നത്. നമ്മുടെയൊക്കെ ശരീരത്തിൽ നില നിർത്തുന്ന ഈ കൃത്യതയാണ് ഇളപ്പത്തിന്റെ രഹസ്യം. അടവുകൾ നിരന്തരം പരിശീലിക്കുന്നു പക്ഷേ എല്ലാം തന്നെ അഭിനയത്തോട് ചേർന്നുകൊണ്ടാണ്. ആന്തരികമായ ലയം ഉണ്ടായാലേ മുഖത്ത് സന്തോഷം വരികയുള്ളൂ. പെർഫോമൻസിന്റെ സമയത്ത് നാട്യാരംഭം, അരമണ്ഡലം ഇങ്ങനെ ഒരു കൃത്യമായ രേഖയിൽ നിൽക്കാനുള്ള ചിന്തകൾ കാരണം ഇന്ന് പലർക്കും നാട്യത്തിന്റെ ആനന്ദം നഷ്ടപ്പെടുന്നു. മനുഷ്യശരീരത്തെക്കുറിച്ച് ഓർത്തുനോക്കൂ എത്രയധികം വളവുകളും തിരിവുകളും, ആകൃതിഭേദങ്ങളും ഉണ്ട്.. ഇങ്ങനെ നിരവധി വ്യത്യസ്തതകളുള്ള ഓരോ ശരീരത്തിനും അനുസരിച്ചുവേണം അവതരണം നടത്തുവാൻ. വെറും കായികാഭ്യാസമായി ചുരുക്കാനാവില്ല.

സിദ്ധാന്തങ്ങളെ തഞ്ചാവൂർ ശൈലിയിൽ വളരെയധികം പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുമായിരുന്നില്ല. നൃത്ത സിദ്ധാന്തങ്ങളെല്ലാം തന്നെ ഒരു സപ്പോർട്ട് ആയി നമുക്ക് സൂക്ഷിക്കാം എന്നേയുള്ളൂ. മുദ്രകളുടെ നോട്ടേഷൻ പോലെ എടുത്തുവയ്ക്കാം എന്നേയുള്ളൂ. നൃത്തത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഉടലിനെയും മനസ്സിനെയും ഒരേപോലെ സംയോഗത്തിലെത്തിക്കലാണ് പ്രധാനം. വേദിയുടെ ആകൃതി, വസ്ത്രം, ജോമട്രിയുടെ അളവ് ക്യാമറയുടെ നോട്ടം എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിഷയങ്ങളിൽ വ്യാപിക്കുമ്പോൾ മനോധർമം എവിടെയാണ് വരിക? ശരിയായി ആടണം, കൃത്യമായി ആടണം, ലൈറ്റ് ശരിയാവണം എങ്ങനെ നിരവധിചിന്തകൾ വരുമ്പോൾ നാട്യഉണർവ് തന്നെ ഇല്ലാതെയാകും . ഞങ്ങളുടെ ശൈലിയിലെ പ്രത്യേകത നാട്യത്തിൽ മെയ് മറന്ന് ആടുക എന്നുള്ളതാണ്. ജതി എന്നത് വെറും ശബ്ദമല്ല ഞങ്ങൾക്ക്. മറിച്ച് കൃത്യമായി അഴകും ഗാംഭീര്യവും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒഴുക്കാണത്

നിങ്ങളുടെ പ്രകടനങ്ങളിൽ നിങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരുമായി വളരെ മനോഹരമായ രീതിയിൽ സംവദിക്കുന്നു, അത്തരമൊരു ഇടപെടൽ രീതി നിങ്ങൾ എങ്ങനെ വികസിപ്പിക്കും? ഇത് പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഭാഗമാണോ?

ഏതു സംഘടനയ്ക്ക് വേണ്ടിയാണ്?ദേശം ഏതാണ്? ഏതുതരം ജനങ്ങളാണ് പ്രേക്ഷകർ ? ഏതു വിഷയത്തിൽ നൃത്തം ചെയ്യണം എന്നതിനെല്ലാം ഞാൻ പ്രാധാന്യം കൊടുക്കാറുണ്ട്. ഒഡിയയിൽ പോയി നൃത്തം ചെയ്യുമ്പോൾ അവരുടെ സാംസ്കാരികഫോക്ലോറിന് പ്രാധാന്യം വരുത്തുവാൻ അവ സംഘടിപ്പിക്കുകയും എന്റെ നൃത്തത്തിൽ ചില ഇനങ്ങളായി ഉൾപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യാറുണ്ട്. പാഠഭേദങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന മെത്തേഡിന് സവിശേഷതയുണ്ട്. എന്റെ ഗുരു സംസ്കൃതവും തെലുങ്കു, മണിപ്രവാളതമിഴ് കാവ്യങ്ങളും, മലയാളകാവ്യങ്ങളും അടങ്ങുന്ന വിപുലമായ സാഹിത്യസമ്പത്ത് കൈവശംവയ്ക്കുകയും അതിൽ ശിഷ്യരെ പങ്കുചേർക്കുകയും അതനുസരിച്ച് വിവിധ വിഷയങ്ങളിലുള്ള നൃത്തസംവിധാനവുമായി ഞങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. കുമാരസംഭവം ഋതുസംഹാരം ഇങ്ങനെ നിരവധി അവതരണം ഞങ്ങൾക്ക് അനുഭവത്തിൽ ലഭ്യമായി. പലനാടുകളിൽ ചെല്ലുമ്പോഴും ഭാഷയുടെ ഒരു

പ്രശ്നം അങ്ങനെ ഉണ്ടാകാതെ കഴിഞ്ഞു . സാഹിത്യത്തോട് വളരെയധികം ബന്ധം പുലർത്തുന്ന ഒരു ഗുരു എന്നതുതന്നെ വളരെയധികം ലോകബോധം നമുക്കുണ്ടാക്കും. സാഹിത്യത്തോടും അതിൽ തുടങ്ങുന്ന ചർച്ചകളോടും വളരെയധികം അടുപ്പം പുലർത്തിയിരുന്നു ഗുരു. എനിക്കു സവിശേഷമായുള്ള സാഹിത്യാഭിരുചിയെ അദ്ദേഹം ഏറെ ബഹുമാനിച്ചു. ഞങ്ങൾ ചർച്ചകൾ നടത്തി. പാട്ടുകൾ ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്ന അദ്ദേഹത്തിനു ഭാരതീദാസൻ പാട്ടുകൾ ഏറെ ഇഷ്ടമായിരുന്നു. നാമക്കൽ കവികളുടെയും രാമലിംഗഅടികളുടെയും ഒക്കെ രചനകൾ നൃത്തസംവിധാനങ്ങൾ ചെയ്തിരുന്നു. പാരമ്പര്യത്തോടൊപ്പം ഇത്തരം സന്തോഷങ്ങളുടെ രുചിയും പ്രോത്സാഹനവും അദ്ദേഹത്തിൽ നിന്നു ലഭിച്ചതാണ്.

മോഹിനിയാട്ടത്തെക്കുറിച്ച് പരമ്പരാഗത ചരിത്രസൂക്ഷിപ്പുകാരനായ ഗുരുവിൽ നിന്ന് സവിശേഷമായി എന്തെങ്കിലും അറിവ് കൈവശ്യമുണ്ടെങ്കിൽ ഓർത്തെടുക്കാമോ ?

കേരളത്തിന്റെ കലയായ മോഹിനിയാട്ടത്തെ സംബന്ധിച്ച് പറയുമ്പോൾ തഞ്ചാവൂർ നാൽവരുടെ പിതൃത്വത്തെപ്പറ്റി പറയാറുണ്ട്. വടിവേലുനട്ടുവരെ കുറിച്ച് വാദ്ധ്യാർ പറഞ്ഞത് ഓർക്കുന്നുണ്ട്. ഞങ്ങൾ അടവ് പരിശീലിക്കുന്ന സമയത്ത് കീഴ്ക്കാല അടവുകൾ കൂടുതലായി ചെയ്തിരുന്നു. നിങ്ങളുടെ മൂന്നാംകാല അടവുകൾ ഞങ്ങൾക്ക് രണ്ടാംകാലം ആയിരിക്കും. കാലപ്രമാണം മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇപ്പോഴും കിട്ടപ്പാപിള്ള അടവുകൾ മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ കാണാനാവും. മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ ഈ വിധം കീഴ്ക്കാലമെന്തുകൊണ്ടാണെന്ന് ഞാൻ ചോദിച്ചിട്ടുണ്ട്. പുരോഗമനചിന്തയുണ്ടായിരുന്ന ഗുരു പറഞ്ഞത്, ഇപ്പോഴത്തെപ്പോലെ മലയാളികളായുള്ള പഴയമലബാർ ദേശത്തെ സ്ത്രീകൾക്ക് അന്നൊന്നും ഉടയാട ഉണ്ടായിരുന്നില്ല, ഒരു പെണ്ണ് മേലാടയില്ലാതെ നാട്യം ചെയ്യുമ്പോൾ അതിൽ ആഭാസം തോന്നരുത്. സർവ്വാഭരണത്തോടുകൂടി കീഴ്കാലങ്ങളിൽ മോഹിനിയാട്ടം ചെയ്യുന്നതോടെ അതിന് മോഹിനിയാട്ടശൈലി മാത്രമല്ല ലഭ്യമാകുന്നത് ശാരീരികമായ ആ ഒരു കുലുക്കത്തിന്റെ സാധ്യതകൾകൂടി അതുവഴി ഇല്ലാതാക്കുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ നാട്യത്തിന് ഒളിമങ്ങാതെ കുത്തുവിളക്ക് നല്കുന്ന ചെറിയ വെളിച്ചത്തിൽ എത്ര ചലനം വേണം എന്നതാണ് മോഹിനിയാട്ടം. ഒരു ദേവതയെപ്പോലെ ആ പെണ്ണ് മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ അപ്പോൾ മാറുന്നു. ആ ശരീരങ്ങളിൽ കുതിച്ചുമേട്ടടവ്, പായിറ അടവ് പോലെയുള്ള ഒരു അടവ് ചെയ്താൽ നന്നാവില്ല. ഇഴുത്തമുള്ള രാഗങ്ങളിൽ പേലവമായ അടവുകൾ കൊണ്ടുവന്ന് മലയാള പശ്ചാത്തലങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് മോഹിനിയാട്ടം ചിട്ടചെയ്തിരിക്കുന്നു എന്നാണ് ഗുരു പറഞ്ഞത് . ഒന്നാംകാല അടവുകൾ മാത്രമാണ് ഉപയോഗിക്കുക എന്നാൽ രണ്ടാം കാലമാണ് ഇപ്പോഴുള്ള മിക്ക മോഹിനിയാട്ടം നർത്തകരും ചെയ്തുവരുന്നത്. ആർക്കും ആസ്വദിക്കാനുള്ളതല്ല മോഹിനിയാട്ടം. നിപുണത്വം വേണം. സാധാരണജനങ്ങൾക്ക് ആസ്വദിക്കാൻ ഭരതനാട്യം. വിദ്വൽസദസ്സിനുള്ളത് മോഹിനിയാട്ടം. അതിന്റെ ആ ഗൗരവത്തെ ഞാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു.

ഞാൻ എവിടെ നൃത്തം ചെയ്യാൻ പോകുന്നുവോ ആ ദേശത്തിന്റെ പെണ്ണായി മാറുന്നു. പഞ്ചാബിൽ ഞാൻ പോയിരുന്നു. അവിടുത്തെ ഫോക്ലോറിൽ ഉൾപ്പെട്ട ഒരു ഇനത്തോട് നമ്മുടെ ഇനമായ കാവടിചിന്തിനോട് ആണ് ഞാൻ പൊരുത്തം കണ്ടെത്തിയത്. അവരുടെ താളത്തിൽ ഉത്സവകാലത്തെ വരവേൽപ്പ് സന്തോഷവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുള്ള പാട്ടുകൾ നമ്മൾ നമ്മുടെ ആയിട്ടുള്ള ശൈലിയിലേക്ക് എടുത്ത ആടുമ്പോൾ അവർക്ക് അത് ഏറെ ആസ്വദിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു.

മധുര ഇസൈനാടകങ്ങളുടെ കൂടി കേന്ദ്രമായിരുന്നുവല്ലോ. എങ്ങനെയാണ് നാടകത്തോടുള്ള ബന്ധം?

ഹരിശ്ചന്ദ്ര, വള്ളിത്തിരുമണം, പവിഴക്കൊടി, നല്ലതങ്കാൾ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി നാടകങ്ങളിൽ ഞാൻ

ചെറുപ്പത്തിൽ നാട്യവേഷം അണിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. വിവിധ പണ്ഡിതർ, ഇതിഹാസങ്ങൾ ആയവർ എന്റെ ബാല്യത്തിലെ മധുരാ നാടകങ്ങളുടെ ചരിത്രസ്മരണയിൽ എനിക്കുണ്ട്. കുട്ടിയായിരുന്നപ്പോൾ തന്നെ ഹരിശ്ചന്ദ്ര പോലെയുള്ള നാടകങ്ങളിൽ കാളഘണ്ഡിയുടെ വേഷത്തിൽ ഞാൻ അഭിനയിച്ചു. നൃത്തം ചെയ്തു. എന്റെ രംഗം രാത്രി തുടങ്ങിയാലും രാവിലെയാണ് തീരുക. രാത്രി മുഴുവൻ മേക്കപ്പ് ഇട്ടുകൊണ്ട് തലയിലെ കൊണ്ടയെ തലവണയാക്കിവച്ച് ഞാൻ ഉറങ്ങിയിരുന്നു. ആ നാടകജീവിതമാണ് എന്നെ മുഖചമയം ശീലിപ്പിച്ചത്. ഇപ്പോഴും എനിക്ക് ഞാൻ തന്നെയാണ് ചമയം ചെയ്യുന്നത്.

കഴിഞ്ഞ വർഷം ചെന്നൈയിലെ കിൽപൗക്കിലെ ഭാരതീയ വിദ്യ ഭവനിലെ നിങ്ങളുടെ പ്രകടനം ഞാൻ ഓർക്കുന്നു. അത് അത്ഭുതകരമായ അനുഭവമായിരുന്നു. അവസാനം, പ്രേക്ഷകർ മുഴുവൻ നിൽക്കുകയും കയ്യടിക്കുകയും ചെയ്തു. തിരുനംഗായിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യവും സ്വത്വവും പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന ഇനം ഉപയോഗിച്ച് നിങ്ങളുടെ പ്രകടനം അവസാനിപ്പിച്ചു. നിങ്ങൾ സാധാരണയായി ഈ ഇനം ഉപയോഗിച്ച് നിങ്ങളുടെ പ്രകടനം അവസാനിപ്പിക്കുമോ? അത്തരമൊരു ഇനം നിങ്ങൾ എങ്ങനെ കൊണ്ടുവരും, ഇത് സാഹിത്യവും നൃത്തവും ആണെന്ന് വിശദീകരിക്കാമോ?

തിരുനങ്കകളെ കുറിച്ചുള്ള ആ ഇനം ഞാൻ തന്നെ നൃത്തസംവിധാനം ചെയ്തതാണ്. തിരുനങ്കമാരെപ്പറ്റി ഒരു തിരുനങ്ക തന്നെ പത്തുവർഷം മുൻപ് എഴുതിയ വരികളാണ് അത് . ഞങ്ങൾ തിരുനങ്കമാർക്ക് ഒരു താരാട്ട് ഇല്ല. ഒരു നങ്ക മറ്റൊരാളെ താലാട്ടുക എന്നതാണ് ഞങ്ങളുടെ അവസ്ഥ. ഞങ്ങളെപ്പോലെയുള്ളവരിൽ പലർക്കും ഒരിക്കലും സ്വന്തം വീട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകാൻ സാധിക്കാറില്ല. വളരെ വേദനാജനകമായ ഒരു ജീവിതശൈലിയിലൂടെ തന്നെ ഞങ്ങൾക്ക് എല്ലാംമറന്ന് തുടരേണ്ടിവരുന്നു. അമ്മ എന്ന് ഞങ്ങൾ വിളിക്കുന്നത് ഞങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഉള്ള ട്രാൻസ്ജെൻഡർ അമ്മയെയാണ്. അപമാനപ്പെട്ടു വഴിയിലിറങ്ങിയപ്പോൾ ചേർത്തുപിടിച്ച അമ്മ. അങ്ങനെ ഉള്ള ഒരു അനുഭവത്തിൽ നിന്നാണ് തിരുനങ്കമാരെ പ്രകീർത്തിക്കുന്ന, അവരുടെ സ്വാതന്ത്ര്യ പ്രഖ്യാപനം നൽകുന്ന ഒരിനം വരുന്നത്. ഞാൻ അവതരിപ്പിച്ച ഇനത്തിൽ എന്റെ അമ്മയായ മീരാ അമ്മയാണ് ആദരവിന് പാത്രമായ അമ്മ. എന്നാൽ അത് എല്ലാ തിരുനങ്ക അമ്മമാർക്കും ഉള്ള സമർപ്പണം ആണ്. എന്നെ വളർത്തിയ അമ്മ മുസ്ലിമായിരുന്നു ആയിരമായിരം തിരുനങ്കമാരുടെ അമ്മയാണ്. അവർക്ക് മതമില്ല, ജാതിയില്ല. ഇങ്ങനെ ഓരോ സ്റ്റേജിലും ചെന്ന് കാവടിചിന്ത്, താരാട്ടുപാട്ടുകൾ ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള തനിമ നിലനിർത്തുന്ന ആശയം എന്നിങ്ങനെ പരസ്പരം വിനിമയം ചെയ്യാൻ ഉതകുന്ന നിറയെ പാട്ടുകൾ ഞാൻ തിരഞ്ഞെടുക്കാറുണ്ട്.

'തിരുനങ്ക' എന്ന വാക്ക് എന്റെ സംഭാവനയാണ്. കോയമ്പത്തൂർ ഒരു വലിയ സംഘടനയുടെ പരിപാടിക്ക് ഞാൻ നൃത്തം അവതരിപ്പിക്കാൻ പോവുകയുണ്ടായി എന്നാൽ അവിടുത്തെ സംഘാടകർ അവതരണത്തിനു ശേഷം വളരെയധികം നിരാശ പ്രകടിപ്പിച്ചു കൊണ്ട്, ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞു ' പെണ്ണ് എന്നു വിചാരിച്ചിട്ട് ഞങ്ങൾ പറ്റിക്കപ്പെട്ടു"എന്ന്. ആ ഒരു അഭിപ്രായം എനിക്ക് വളരെയധികം അപമാനം ഉണ്ടാക്കുന്നതായിരുന്നു. അടുത്ത കച്ചേരി മുതൽ എന്താണ് ഞങ്ങളുടെ സ്വത്വം? പെണ്ണുമാതിരി എന്നൊരു അംഗീകാരം ഞങ്ങൾക്ക് വേണ്ട എന്ന നിലപാടിൽ ഓരോ വേദിയിലും ആദ്യമേ തന്നെ ഞാൻ എന്റെ സ്വത്വം എന്താണെന്ന് പറഞ്ഞു തുടങ്ങി. കാലം വളരെ വൈകിയാണെങ്കിലും എല്ലാ തരത്തിലുള്ള ക്രെഡിറ്റും ഞങ്ങൾക്ക് ഇപ്പോൾ ലഭ്യമാകുന്നു തമിഴ്നാട് സർക്കാർ ഞങ്ങളെ പാഠപുസ്തകത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു. പലതരത്തിലുള്ള പുരസ്കാരങ്ങളിലേക്ക് തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നു എന്നത് തന്നെയാണ് ആ മാറ്റങ്ങളുടെ അടയാളം.

നിങ്ങളുടെ 'തോഴി' ശക്തി ഭാസ്കറുമായുള്ള നിങ്ങളുടെ ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് അൽപ്പം വിശദീകരിക്കാമോ?

എന്റെ ജന്മസ്ഥലം മധുരയിലെ അനപ്പാനടി എന്ന ഊരാണ്. ഞങ്ങൾ ഒരു ഗ്രാമത്തിൽ ജനിച്ചു വളർന്നവരാണ്. ഏറ്റവും അടുത്ത തോഴികൾ. നാലഞ്ച് തലമുറയായി എന്റെ കുടുംബവും ശക്തിയുടെ കുടുംബവും സുഹൃത്തുക്കളായിരുന്നു. രണ്ടുപേരും നല്ല സൗകര്യങ്ങളുള്ള ഗൗരവപരമായ കുടുംബത്തിൽ ജനിച്ചവരാണ്. എന്നാൽ ഒന്നിലും ഒരിടത്തും ആ മേൽവിലാസം കൊണ്ട് ഞങ്ങൾക്ക് സുരക്ഷ ഉണ്ടായില്ല എന്നതുതന്നെയാണ് ഏറ്റവും തീവ്രമായ സങ്കടകരമായ വസ്തുത. ഞാനും ശക്തിയും നന്നായി പഠിക്കുമായിരുന്നു, പക്ഷേ ലിംഗപരമായ പ്രശ്നങ്ങൾ ഞങ്ങളുടെ കൂടെതന്നെ യാത്ര ചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്നു. അന്നുമുതൽ ഇന്നുവരെ ഞങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വത്തെ സമൂഹം അംഗീകരിച്ചില്ല. ഞങ്ങൾ ഇതിൽ ഒന്നും വ്യാകുലരായിരുന്നില്ല. ഞങ്ങളുടെ സത്യം അതായിരുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിൽ അല്ലേ ആനന്ദം. എന്നാൽ നിങ്ങൾ സ്വന്തം തൊഴിൽ മാറ്റിവെച്ച് ഞങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് കയറിവന്നു ഞങ്ങളെ അടിക്കുന്നതും അപമാനിക്കുന്നതുമൊക്കെ തുടരുന്നു. സമൂഹം ഞങ്ങളെപ്പറ്റി ഞങ്ങളേക്കാൾ വ്യാകുലപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. എന്റെ ഗുരുവിനോട് എന്നെക്കാളും അടുത്ത് പെരുമാറിയിരുന്നത് എന്റെ പെൺപാതിയായ ശക്തിയാണ്. ഇപ്പോഴും എന്റെ നിരന്തരമുള്ള പരിശീലനങ്ങളിൽ ശക്തി വളരെ ഉറച്ച നിലപാടുകൾ സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. ഗുരുവിന്റെ ശൈലിയിലെ കൃത്യത കാത്തുസൂക്ഷിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത് ശക്തിയാണ്.

ശ്വേത മംഗലത്ത്
ജേണലിസം വിഭാഗം അദ്ധ്യാപിക, സെന്റ് അലോഷ്യസ് കോളേജ്, മംഗലാപുരം.
(മോഹിനിയാട്ടം നർത്തകി).

മാറുന്ന വേദി, മാറുന്ന കാഴ്ചശീലം: ഓൺലൈൻ നൃത്തോത്സവങ്ങൾ – ഒരവലോകനം

ആധുനിക ജനത ഇന്നേവരെ പരിചയിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളിലൂടെയാണ് കഴിഞ്ഞ കുറേ മാസങ്ങളായി നാം കടന്നുപോയികൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. കോവിഡ്– 19 എന്ന നൂതനമായ രോഗാവസ്ഥ ജീവിതത്തിന്റെ സമസ്ത മേഖലകളേയും ബാധിച്ചു. അപ്രതീക്ഷിതമായ നിശ്ചലാവസ്ഥ എല്ലാ സാമൂഹിക, സാംസ്കാരിക രംഗങ്ങളേയും പിടിച്ചുലച്ചു. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ വാർത്താ മാധ്യമങ്ങൾ അധികമൊന്നും ചർച്ച ചെയ്യാത്ത, സാധാരണക്കാർ വലിയ പ്രശ്നമായി കണക്കാക്കുകയും ചെയ്തിട്ടില്ലാത്ത ഒരു മേഖലയായിരുന്നു കലാമേഖല. കാലാവതരണവും അഭ്യസനവും മാത്രം തൊഴിൽ മേഖലയായിട്ടുള്ളവർ ഏറ്റവും ദുരിതത്തിലായിപ്പോയ സാഹചര്യമായിരുന്നു കോവിഡ് ലോക്ക്ഡൗൺ ദിനങ്ങളിൽ. വേദിയും കളരിയും മുടങ്ങിപ്പോയ കലാകാരന്മാർ, പട്ടിണിയിലായ അമേച്വർ കലാ പ്രവർത്തകർ, വഴിമുട്ടിപ്പോയ പാരമ്പര്യ കലാകാരന്മാർ, എന്നിവരെല്ലാം ഇക്കൂട്ടത്തിൽ പെടും. നാളെയെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യക്തതയില്ലായ്മ പല കലാപ്രവർത്തകരേയും കടുത്ത മാനസിക സമ്മർദ്ദത്തിലേക്ക് തള്ളിയിട്ടു. ഇന്നും വ്യക്തമായ ഉത്തരം ലഭിക്കാത്ത ചോദ്യമാണ് കലാപ്രവർത്തകരുടെയും കലാരംഗത്തിന്റെയും സ്ഥിരതയും ഭാവിയും.

ഈയവസരത്തിൽ ഒരു കൂട്ടം കലാപ്രവർത്തകർ, പ്രത്യേകിച്ച്, നൃത്തം സംഗീതം തുടങ്ങിയ അവതരണ കലകളെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നവർ താത്കാലികമായി കണ്ടെത്തിയ ഒരു ബദൽ വേദിയായിരുന്നു നവ മാധ്യമങ്ങൾ. ലോക്ക്ഡൌൺ തുടങ്ങി വളരെ പെട്ടെന്ന് തന്നെ യുവ കലാകാരന്മാരും കലാകാരികളും സോഷ്യൽ മീഡിയയിൽ സജീവമായ അവസ്ഥ നാം കണ്ടു. അധികം വൈകാതെ മുതിർന്ന തലമുറയും ഇതേ പാതയിലെത്തി. സമൂഹമാധ്യമങ്ങളെ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ഉപയോഗിച്ച ഒരു പ്രധാന കലാമേഖല ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തരംഗം ആയിരുന്നു. അവതരണങ്ങളായി, നൃത്തോത്സവങ്ങളായി, മത്സരങ്ങളായി, ചർച്ചകളായി, അഭിമുഖങ്ങളായി, പഠന കളരികളായി, ക്ലാസ്സുകളായി, അഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങളായി നർത്തകീ നർത്തകൻമാർ സോഷ്യൽ മീഡിയയിൽ മുഴുകി. വിവിധ നിലവാരത്തിലുള്ള നൃത്ത പ്രകടനങ്ങൾ സ്ക്രീനിൽ നിറഞ്ഞൊഴുകി. എന്നാൽ കാലഘട്ടത്തിന്റെ അനിവാര്യതയായി ഏവരും ഏറ്റെടുത്ത ഈ പുതു ഇടം, ഏതു രീതിയിലാണ് ക്ലാസ്സിക്കൽ കലാരംഗത്തിന്റെ മുന്നോട്ടുള്ള വളർച്ചയ്ക്ക് മുതൽക്കൂട്ടാവുന്നത്? പുതിയ ആസ്വാദകവൃന്ദം രൂപപ്പെടുന്നതിന് ഈ ഓൺലൈൻ വേദികൾ എങ്ങനെ കാരണമായി? നൃത്താസ്വാദനത്തെ ഏതു രീതിയിലാണ് ഈ പുത്തൻ രീതി സ്വാധീനിക്കുന്നത്? ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തത്തിന്റെ സൗന്ദര്യ സങ്കല്പങ്ങളെ ഇവ മാറ്റിയെഴുതുന്നുണ്ടോ? ഓൺലൈൻ വേദികളുടെ അനിവാര്യതയും, എന്നാൽ ഈ സാഹചര്യത്തിൽ മനസ്സിലാക്കേണ്ട അരുതായ്മകളും എന്തൊക്കെയാണ്? എന്നിങ്ങനെ ഒരു കൂട്ടം ചോദ്യങ്ങൾ ഈ 'ഓൺലൈൻ കാലഘട്ടത്തിൽ' ഉയർന്നു വരുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം തന്നെ സാമൂഹികവും, സാമ്പത്തികവും സാംസ്കാരികവുമായ വീക്ഷണ കോണുകളിലൂടെയും ഈ സമകാലിക പ്രവണതകളെ അപഗ്രഥിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സമ്പന്നമായ കലാ സാംസ്കാരിക പാരമ്പര്യമുള്ള നമ്മുടെ രാജ്യത്തിന്റെ ക്ലാസിക്കൽ കലാ ലോകത്തിന്റെ മുന്നോട്ടുള്ള വളർച്ചയിൽ ഈ പുത്തനിടം ഏതു രീതിയിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നു എന്നത് കലാ പ്രയോക്താക്ക

ളും ഗവേഷകരും ഗൗരവമായി അന്വേഷിക്കേണ്ട ഒരു വിഷയമായി മാറിയിരിക്കുന്നു. പുതിയതായി പിറവിയെടുക്കുന്ന ആസ്വാദനശീലങ്ങളും മാറി വരുന്ന മാധ്യമങ്ങളും, നിരൂപണ ശൈലികളുമെല്ലാം തുടർന്നുള്ള കലയുടെ വളർച്ചയെ കാര്യമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു എന്നതിനാലാണ് ഈ പഠനം പ്രസക്തമാവുന്നത്.

ഔപചാരികവും അനൗപചാരികവുമായ സംവദന രീതികൾക്കെല്ലാം പുതിയൊരു മാനം കൊടുത്തുകൊണ്ടായിരുന്നു സമൂഹ മാധ്യമങ്ങളുടെ കടന്നു വരവ്. വളരെ പെട്ടെന്ന് തന്നെ ആധുനിക ജനതയ്ക്കുള്ളിൽ സമൂഹ മാധ്യമങ്ങൾ സർവ്വസാധാരണമായി തീർന്നു. അഭിപ്രായ പ്രകടനം അസാധ്യമാണെന്നും, കാണുന്നതും ശ്രവിക്കുന്നതുമായ വിഷയങ്ങളെ അപ്പാടെ സ്വീകരിക്കൽ മാത്രമാണ് മാർഗ്ഗമെന്നും കരുതിപോന്നിരുന്ന ഇലക്ട്രോണിക് പ്രക്ഷേപണ മാധ്യമ കാലഘട്ടത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ആർക്കും സംവദിക്കാവുന്ന, ഏതു വിഷയവും സംസാരിക്കാവുന്ന, പുതു സൗഹൃദങ്ങളെ കണ്ടെത്താവുന്ന, സിനിമ പോലുള്ള ജനകീയ രംഗങ്ങളിലെ പോലും വിശേഷങ്ങൾ ഞൊടിയിടയിൽ അറിയാൻ കഴിയുന്ന, സർവോപരി സമൂഹത്തിൽ തങ്ങളെ സ്വയം പരിചയപ്പെടുത്താനും രേഖപ്പെടുത്താനുമുള്ള സാധ്യതകൾ തുറന്നു തരുന്ന ഒരു സാർവ്വജനീയ മാദ്ധ്യമം എന്ന നിലയിലാണ് സമൂഹ മാധ്യമങ്ങൾ ജനപ്രിയമാകുന്നത്. കുറഞ്ഞ ചെലവിൽ ഇന്റർനെറ്റ് കണക്ഷനുകളും ലഭ്യമായതോടെ ബഹുഭൂരിപക്ഷം ജനങ്ങളും വിരൽത്തുമ്പിൽ ലഭിക്കുന്ന മാധ്യമങ്ങളിൽ അംഗങ്ങളായി.

പബ്ലിസിറ്റി, മാർക്കറ്റിംഗ് തുടങ്ങി സോഷ്യൽ മീഡിയ മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്ന സാധ്യതകൾ ഏറെയാണെങ്കിലും സാധാരണക്കാരിൽ ഭൂരിഭാഗവും വിനോദോപാധി എന്ന നിലയിലും സമയം ചെലവിടാനുമായിട്ടാണ് സമൂഹമാധ്യമങ്ങളെ കൂടുതലായും ഉപയോഗിക്കുന്നത്. പ്രായോജകന്റെ സൃഷ്ടികൾക്കും അവയുടെ വിനിമയത്തിനുമുള്ള വേദി തുറന്നു തരുന്ന Internet Based ആപ്ലിക്കേഷൻസ് ആണ് സോഷ്യൽമീഡിയ പ്ലാറ്റുഫോമുകൾ. കേരളത്തിൽ സാധാരണക്കാർക്കിടയിൽ ഏറ്റവും പ്രചാരത്തിലുള്ള മാധ്യമങ്ങളാണ് ഫേസ് ബുക്കും വാട്സ്ആപ്പും ഇൻസ്റ്റഗ്രാമും. Twitter, Linkedin പോലുള്ള മാധ്യമങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് കൂടുതലും അനൗപചാരിക പോസ്റ്റുകളാണ് ഇവയിൽ കണ്ടുവരുന്നത്. ഇക്കാരണം കൊണ്ടും പോസ്റ്റുകളിൽ കാര്യമായ മോണിറ്ററിങ് നടക്കുന്നില്ല എന്നതുകൊണ്ടും സമൂഹ മാധ്യമങ്ങളിലെ ഉള്ളടക്കങ്ങളെ ആധികാരികമായി ഇന്നും കണക്കാക്കിയിട്ടില്ല. എന്നാൽ ഉയർന്ന ജനപ്രീതിയും, സ്വയം പ്രകാശിതമാകാനുള്ള സാധ്യതയും സമൂഹ മാധ്യമങ്ങളെ ആധുനിക ജനതയുടെ നിത്യജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കി. വിവിധ മേഖലകളിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നവർ കച്ചവട മാധ്യമമായും, പബ്ലിസിറ്റിയ്ക്കുള്ള ഉപാധിയായും ഒപ്പം ഇഷ്ട മേഖലകളിലെ സമകാലീനരുമായി നിത്യ സംവാദനത്തിനും വിവരങ്ങൾ ദ്രുതഗതിയിൽ അറിയാനുള്ള മാർഗ്ഗവുമായിട്ടും സോഷ്യൽ മീഡിയയെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു.

ചെറിയൊരു കൂട്ടം ആസ്വാദകർക്കിടയിൽ ഒതുങ്ങി നിന്നിരുന്ന ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തം പോലുള്ള കലാരൂപങ്ങളും കലാപ്രവർത്തകരും ഇത്തരത്തിൽ സമൂഹ മാധ്യമങ്ങളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നവരിൽ മുൻനിരയിലുണ്ട്. പബ്ലിസിറ്റി, നിലനിൽപ്പ്, അവസരങ്ങൾ, രംഗത്തു നടക്കുന്ന പുത്തൻ വിവരങ്ങൾ അറിയുക, തന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം രേഖപെടുത്തുക എന്നീ കാരണങ്ങൾ ഇക്കൂട്ടരെ സമൂഹ മാധ്യമങ്ങളിൽ വ്യാപൃതരാകാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചു എന്ന് പറയാം.

ഓൺലൈൻ നൃത്തവേദി – കൊറോണ കാലത്ത്.

നമ്മുടെ സാംസ്കാരിക രംഗത്ത് പാരമ്പര്യ കലകൾക്കുള്ള സ്ഥാനം ചെറുതല്ല. അനേക കാലത്തെ അക്ഷീണ പ്രയത്നം കൊണ്ട് മാത്രം നേടിയെടുക്കാവുന്ന ഒന്നാണ് നൃത്തം, സംഗീതം മറ്റു ക്ലാസ്സിക്കൽ അവതരണ കലകൾ എന്നിവയിലെ പ്രാവീണ്യം. എത്രതന്നെ മികച്ച പ്രയോക്താവായാലും ആസ്വാദകരില്ലെങ്കിൽ അവതരണ വേദിയില്ലെങ്കിൽ കലാകാരനും ഇല്ല. അഭ്യസനത്തോടൊപ്പം തന്നെ ഇന്നത്തെ കലാകാരന്മാർ സ്വയം കലാകാരനാവാൻ സന്നാഹപ്പെടുത്തുന്ന രീതികളെ കുറിച്ച് സ്റ്റീഫൻ വിൽസൺ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ചിലർ ക്രിയാത്മകതയിൽ ശ്രദ്ധ കൊടുക്കുമ്പോൾ മറ്റു ചിലർ ആഴത്തിലുള്ള അറിവിലേക്കും, ബന്ധപ്പെട്ട മറ്റു വിജ്ഞാന മേഖലകളിലേക്കും ശ്രദ്ധ കൊടുത്ത് അറിവ് നേടുന്നതിൽ വ്യാപൃതരാവും. മറ്റൊരു കൂട്ടർ കലാഭ്യാസനത്തിനൊപ്പം ആധുനിക സാങ്കേതിക മേഖലകളിൽ കൂടി പ്രാവീണ്യം നേടുകയും അവയെ സ്വന്തം നിലനിൽപ്പിനായി കഴിയും വിധം പ്രയോജനപെടുത്തുകയും ചെയ്യും. മറ്റു ചിലർ മറ്റു സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയ മേഖലകളിൽ നേരി

ട്ടിടപെടുകയും രാജ്യത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക രംഗത്തിന്റെ ആകെയുള്ള വളർച്ചയിൽ നേരിട്ട് ഭാഗമായി നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു (2008). ഇവ കാണിച്ചു തരുന്നത് കലാപ്രവർത്തന രംഗം ആവശ്യപ്പെടുന്ന കൂടുതൽ ഉപാധികളെയാണ്. സമൂഹബന്ധങ്ങളുണ്ടാക്കുക, സാങ്കേതിക വിദ്യകളിലെ സാമാന്യ പരിജ്ഞാനം, അത്യാവശ്യമായ സാമൂഹ്യ രാഷ്ട്രീയബോധ്യങ്ങൾ, ആഗോള തലത്തിൽ സംവദിക്കാനുള്ള സാമർഥ്യം എന്നിവയെല്ലാം ഇന്നൊരു കലാകാരി, കലാകാരൻ ആയി തുടരുന്നതിന് അനിവാര്യ ഘടകങ്ങളാകുന്നു എന്ന് ചുരുക്കം. ഇതിന്റെ ഒരു ഭാഗം എന്ന നിലയിലാണ് നർത്തകിമാരുടെ സോഷ്യൽമീഡിയ ഇടപെടലുകളെ നോക്കി കാണേണ്ടത്. മഹാമാരിക്ക് മുൻപും സോഷ്യൽ മീഡിയയെ വേദിയാക്കി ഏതാനും നൃത്ത സംരഭങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ മറ്റു വേദികൾ നിശ്ചലമായ സാഹചര്യത്തിൽ അത്യധികം ഊർജ്ജത്തോടെ സോഷ്യൽ മീഡിയയെ ഏകമാധ്യമമായി മാറ്റുകയായിരുന്നു നർത്തകീനർത്തകന്മാർ!

ഇന്ത്യൻ ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തങ്ങളെ പൊതുവായി എടുത്താൽ ഫേസ്ബുക്, ഇൻസ്റ്റാഗ്രാം എന്നീ സോഷ്യൽ നെറ്റ്‌വർക്കിംഗ് സൈറ്റുകളിൽ ആണ് നർത്തകിമാർ കൂടുതൽ വ്യാപൃതരായിരുന്നത് എന്ന് കാണാം. വീഡിയോകളായും പഠനക്ലാസ്കളായും യൂട്യൂബിലും അവർ സാന്നിധ്യമറിയിച്ചു. ഇവിടെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു അവസ്ഥാവിശേഷം, പ്രായം, പരിചയം, അറിവ്, കഴിവ് എന്നിവയ്ക്കെല്ലാം അതീതമായൊരു 'ഓപ്പൺ പ്ലാറ്റഫോം' എന്ന നിലയിലാണ് സോഷ്യൽ മീഡിയ ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തങ്ങൾക്ക് വേദിയൊരുക്കിയത് എന്നാണ്. അവതരിപ്പിക്കാനും, ആസ്വദിക്കാനും അവസരങ്ങൾ കൂടുതലായി എന്നത്കൊണ്ടുതന്നെ ചില സൗന്ദര്യ ചോഷണങ്ങൾക്കും ഈ സാഹചര്യം വഴിവെച്ചില്ലേ എന്ന് ചിന്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

വിർച്വൽ അവതരണ രീതികൾ

ലോക്ക്ഡൗൺ കാലത്ത് ഇൻസ്റ്റാഗ്രാം ഫേസ്ബുക് പേജുകളിൽ നിറഞ്ഞു നിന്നത്, 2 മുതൽ 10 മിനിറ്റ് വരെ ദൈർഘ്യമുള്ള ചെറിയ വീഡിയോ പോസ്റ്റുകളും, ഒഫീഷ്യൽ ഗ്രൂപ്പുകൾ സംഘടിപ്പിച്ച ലൈവ് നൃത്താവതരണങ്ങളും ആയിരുന്നു. ഇവ പിന്നീട് വിവിധ സംഘടനകൾ ഏറ്റെടുത്തു ലൈവ് ആയോ, റെക്കോർഡ് ആയോ നടത്തുന്ന നൃത്ത ഫെസ്റ്റിവലുകളായി മാറി. മറ്റൊരു കൂട്ടർ യൂട്യൂബിലാണ് വിഡിയോകളായും, ക്ലാസ്സുകളായും, ലൈവ് സ്ട്രീമിങ്ങുമായും എത്തിയത്. കലാസാംസ്കാരിക സംഘടനകളും, സോഷ്യൽമീഡിയ കൂട്ടായ്മകളും, കലാസ്ഥാപനങ്ങളും തുടങ്ങി ഏതാനും ക്ഷേത്രങ്ങൾ വരെ ഓൺലൈൻ നൃത്തോത്സവങ്ങൾ സംഘടിപ്പിച്ചു.

വിവിധ രീതിയിൽ നൃത്തോത്സവങ്ങൾ ക്യൂറേറ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ടു. പ്രശസ്തരും അപ്രശസ്തരുമായ നർത്തകീ-നർത്തകന്മാർ സ്ക്രീനിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു. പ്രത്യേകം നൃത്തരൂപത്തെ മാത്രം ഉൾപ്പെടുത്തിയുള്ള അവതരണ സീരീസ്, പ്രത്യേക വിഷയത്തെ എടുത്തുകൊണ്ട്, വിവിധ നൃത്തരൂപങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തിയുള്ള സീരീസ്, സീനിയർ, ജൂനിയർ ഫെസ്റ്റിവലുകൾ, നൃത്താവതരണത്തിനു ശേഷം നർത്തകിയുമായുള്ള ചെറിയ സംവാദം, ഫേസ്ബുക്ക്, യൂട്യൂബ് തുടങ്ങി വിവിധ മാധ്യമങ്ങളിൽ ഒരേ സമയം സ്ട്രീമിങ് തുടങ്ങി സാധ്യമായ രീതികളിലെല്ലാം നൃത്തോത്സവങ്ങൾ സോഷ്യൽമീഡിയയിൽ നിറഞ്ഞു. സാധാരണ ഡാൻസ് ഫെസ്റ്റിവലുകൾ കുറവായ മൺസൂൺ കാലഘട്ടത്തിൽ ഇക്കൊല്ലം ഓൺലൈൻ നൃത്തോത്സവങ്ങൾ ഏറെയായിരുന്നു.

മറ്റൊരു സംഘടനയുടേയോ, സംഘാടകരുടെയോ നേതൃത്വമില്ലാതെ സ്വന്തം നൃത്താവതരണങ്ങളുമായി വേറൊരു വിഭാഗം മുന്നോട്ടെത്തി. തങ്ങളുടെ പേജിൽ ഇഷ്ടമുള്ള വിധം നൃത്തം ചെയ്ത് യുവപ്രതിഭകൾ സാന്നിദ്ധ്യമറിയിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ 'മീഡിയോക്കർ' എന്ന് വിളിക്കാവുന്ന ഇളമുറക്കാരായിരുന്നു അധികവും. ചില മുതിർന്ന നർത്തകിമാരും ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ഇത്തരം വിഡിയോകളുമായി എത്തിയിരുന്നു എങ്കിലും തുടരെ തുടരെയുള്ള പോസ്റ്റുകൾ ഉണ്ടായില്ല. മറിച്ച്, യൂട്യൂബ് ചാനലുകൾക്കായി പ്രത്യേക കൊറിയോഗ്രാഫികളുമായി എത്തുകയുണ്ടായി. ഇവിടെ എടുത്തു പറയത്തക്ക ഒന്നായിരുന്നു, കൊറോണ പടരുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ നൃത്തത്തിലൂടെ ബോധവത്കരണം എന്ന നിലയിൽ നർത്തകിമാർ ഒറ്റയ്ക്കും കൂട്ടമായും ചെയ്ത ബോധവത്കരണ വീഡിയോകൾ. നൃത്തശൈലിയ്ക്കും ചിട്ടകൾക്കുമപ്പു

റം വിഷയത്തിന് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടായിരുന്നു, ഇത്തരം പ്രൊഡക്ഷനുകൾ നവമാധ്യമങ്ങളിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്. ഇവ പലതും മുൻനിര മാധ്യമങ്ങളിൽ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്തു. സർക്കാരിന്റെ കോവിഡിനെതിരായുള്ള ക്യാമ്പയിനിന്റെ ഭാഗമായും ഇത്തരം ചില നൃത്താവതരണങ്ങൾ രചിക്കപ്പെട്ടു.

സാമൂഹ്യ ബോധവത്കരണ വീഡിയോകൾ മുതൽ, പാരമ്പര്യ ഇനങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ഭാഗങ്ങൾ, പരീക്ഷണാടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള അവതരണങ്ങൾ, എന്നിവയെക്കൂടാതെ, പ്രത്യേക സൗന്ദര്യാനുഭൂതിയൊന്നും പ്രകടമാക്കാത്ത വെറും പാട്ടിനൊപ്പമുള്ള ചലനങ്ങൾ എന്ന രീതിയിലുള്ള നൃത്തപ്രകടങ്ങളും ഇക്കൂട്ടത്തിൽ ഉണ്ടായി. ചുരുക്കി പറഞ്ഞാൽ സമൂഹമാധ്യമങ്ങളിൽ ഷെയറുകളായും പോസ്റ്റുകളായും നൃത്താവതരണങ്ങൾ നിറഞ്ഞു കൂടി. നൃത്താസ്വാദന കൂട്ടായ്മകളിൽ നേരിട്ട് ഭാഗമല്ലാത്തവരിലേക്ക് പോലും നൃത്ത വീഡിയോകൾ ഷെയർ ചെയ്തു എത്തി. മാത്രമല്ല, നൃത്തം ചെയ്യാൻ താല്പര്യമുള്ള എല്ലാവർക്കും, ചെയ്യുന്ന ശൈലിയോ, ഇടമോ, കൃതിയോ, വേഷമോ ഒന്നും തടസ്സമില്ലാതെ നൃത്തം ചെയ്യാനും അത് പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് എത്തിക്കാനും സാധിച്ചു. അതോടൊപ്പം നൃത്തോത്സവങ്ങൾ സ്ഥിരമായി സംഘടിപ്പിച്ചു കൊണ്ടിരുന്ന കലാസാംസ്കാരിക സംഘടനകൾ ആദ്യമാദ്യം മടിച്ചെങ്കിലും പിന്നീട് ഓൺലൈൻ നൃത്തമേളകളുമായി മുന്നോട്ടു വന്നു. പക്ഷേ, പല രീതിയിലാണ് ഈ ഓൺലൈൻ നൃത്തങ്ങൾ പൊതുജനങ്ങളുടെയും രസികരുടെയും ആസ്വാദനത്തെ സ്വാധീനിച്ചത്. ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തങ്ങളും നർത്തകീനേതാക്കന്മാരും കുറേ 'പോപ്പുലറൈസ്' ചെയ്യപ്പെട്ടു, എങ്കിലും നല്ല ആസ്വാദന ശീലം വളർത്തിയെടുക്കാൻ ഇവ എത്രത്തോളം പ്രയോജനപ്പെട്ടു എന്നത് ചോദ്യമായി അവശേഷിക്കുന്നു. മാത്രമല്ല, ഇത്തരം ക്ഷിപ്ര പ്രശസ്തിയിലും, നിമിഷാവതരണങ്ങളിലും എത്രത്തോളം തൃപ്തരാണ് നൃത്തോപാസകർ?

ഓൺലൈൻ നൃത്താവതരണങ്ങളെ വായിക്കുമ്പോൾ

നൃത്തം എന്നത് ഒരു ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യ മാധ്യമമാണ്. 'വേദി' എന്ന് വിളിക്കപ്പെടുന്ന പ്രത്യേകം അവതരണ ഇടങ്ങൾക്കു വേണ്ടി ചിട്ടപ്പെട്ടവയാണ് നൃത്തരൂപങ്ങൾ. പാരമ്പര്യ ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തങ്ങളാണെങ്കിൽ അവതരണ രീതിക്കും അഭ്യസനത്തിനും ശക്തമായ ചട്ടക്കൂടുകളുള്ളതും, ചില നിയമങ്ങളെ പിൻതുടർന്ന് പോരുന്നവയുമാണ്. ഇന്ത്യൻ കലകളുടെ ലാവണ്യ തത്വങ്ങളെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങളെല്ലാം തന്നെ അവതരണ ഇടത്തെക്കുറിച്ചും ആസ്വാദകനെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം ആഴത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നുമുണ്ട്. മാറുന്ന കാലത്തിനനുസരിച്ച് പുത്തൻ സാധ്യതകൾ തുറക്കപ്പെടുമ്പോൾ പാരമ്പര്യ കലകളും ചിട്ടകളിലും രീതികളിലും മാറ്റങ്ങൾക്ക് വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. അത് അത്യാവശ്യവുമായിരുന്നു. നൂതന സാങ്കേതിക വിദ്യകളുടേയും മാധ്യമങ്ങളുടേയും വളർച്ചയ്ക്കൊപ്പം അവയോടു ചേർന്ന് വളരാൻ പാരമ്പര്യകലകൾക്കും ഏറെക്കുറെ സാധ്യമായിരുന്നു. മാധ്യമരംഗത്തേക്ക് വരുമ്പോൾ ക്ലാസ്സിക്കൽ കലാരംഗത്തിലുള്ള അറിവില്ലായ്മ കാരണം ഇത്തരം കലകൾ മുൻനിരയിലേക്ക് എത്തിയിട്ടില്ല എന്നത് സത്യമാണ്. ഈയൊരു കുറവാണ് സമൂഹമാധ്യമങ്ങളുടെ വരവോടെ കലാപ്രവർത്തകർ നികത്തിയത്. ഇതര കലാരൂപങ്ങളെ തട്ടിച്ചു നോക്കുമ്പോൾ നൃത്തരംഗത്തുള്ളവരായിരുന്നു സമൂഹമാധ്യമത്തിലെ സാധ്യതകളെ ഏറ്റവും കൂടുതൽ പ്രയോജനപെടുത്തിയത് എന്ന് പറയാം. പങ്കാളിത്ത സ്വഭാവത്തോടെയുള്ള ഈ ഇടം ആസ്വാദനത്തിനും ചർച്ചകൾക്കും എല്ലാം ഒരേ സമയം സാധ്യതകൾ നൽകി. അതുകൊണ്ടുതന്നെയായിരുന്നു മറ്റെല്ലാ വഴികളും താത്കാലികമായി അടഞ്ഞ സന്ദർഭത്തിൽ നർത്തകീ നേതാക്കന്മാർ സമൂഹമാധ്യമങ്ങളെ അഭയം പ്രാപിച്ചത്.

പക്ഷേ, ഇവിടെ നൃത്താസ്വാദനത്തെ നേരിട്ട് സ്വാധീനിക്കുന്ന ചില ഘടകങ്ങളുണ്ട്. സാധാരണ ഗതിയിലെ രംഗാവതരണത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി, റെക്കോർഡ് ചെയ്യപ്പെട്ട വീഡിയോ എത്രത്തോളം സൗന്ദര്യമുള്ളതാവുന്നു എന്നതിനെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയാണ് അവതരണത്തിന്റെ ലാവണ്യാനുഭവം കാണികൾക്ക് പ്രാപ്യമാവുന്നത്. അവതരണത്തിലെ ശുദ്ധതയോടൊപ്പം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇടത്തെ പശ്ചാത്തലം, വേഷവുമായുള്ള ചേർച്ച, ക്യാമറ ക്വാളിറ്റി, ദൃശ്യം പകർത്തുന്ന രീതി, വെളിച്ചം, ഫ്രെയ്മിങ് തുടങ്ങി ഒട്ടേറെ ഘടകങ്ങൾ ഇവിടെ പ്രധാനമാണ്. ശുഷ്ക നൃത്തത്തെ പോലും അല്പമൊക്കെ ദൃശ്യഭംഗിയുള്ളതാക്കാനും, നല്ല അവതരണത്തെ മോശപ്പെടുത്താനും ഇത്തരം ഘടകങ്ങൾ മതിയാകും. കൊറോണക്കാലത്തെ പല ഓൺലൈൻ നൃത്തങ്ങളിലും ഇവ ദൃശ്യമായിരുന്നു. ഫോൺ ക്യാമറകളിലെ റെക്കോർഡിങ്ങിലെ പോരായ്മകൾ, വീടിനുള്ളിലെ ഇടുങ്ങിയ മുറികളിലോ, മുറ്റത്തോ, ഓപ്പൺ ടെറസ്സുകളിലോ ചെയ്യുന്ന അവതരണങ്ങളിൽ ഫ്രെയിമിൽ നിന്ന് പുറത്തു പോകുന്ന കൈചലനങ്ങൾ, മുഖത്ത് വേണ്ടത്ര വെളിച്ചമില്ലായ്മ, ഓഡിയോ വ്യക്തമല്ലായ്മ, പാട്ടിനേക്കാൾ ഉച്ചത്തിൽ കേൾക്കുന്ന ചിലങ്കയുടെ ശബ്ദം തുടങ്ങി ധാരാളം ഘടകങ്ങൾ ആസ്വാദന ഭംഗത്തിന് കാരണമായി. എന്നാൽ പതുക്കെപതുക്കെ ഈ കുറവുകളെ മനസ്സിലാക്കി പരിഹരിച്ചു കൊണ്ട് നർത്തകീ നർത്തകിമാർ സ്ക്രീനിലെത്തി. പലരും ഓൺലൈൻ നൃത്താവതരണത്തിനായി പ്രത്യേകം ഇടങ്ങൾ തയാറാക്കി. നൃത്തോത്സവങ്ങൾ ചിലത്, ലൈവിൽ നിന്ന് മാറി റെക്കോർഡ് ചെയ്ത് സ്ക്രീൻ ചെയ്തു. റെക്കോർഡിങ്ങിനായി മേൽത്തരം സാങ്കേതിക വിദ്യകളും ഉപകരണങ്ങളും ഉപയോഗിച്ചു തുടങ്ങി. അങ്ങനെ നൃത്തോത്സവങ്ങൾ ഓൺലൈൻ വേ

ദിയിലും പ്രൊഫഷണൽ ആയി മാറി തുടങ്ങി.

എന്നാൽ ഈ അവസരത്തിൽ എടുത്തു പറയേണ്ട ഒരു വിഷയം പ്രയോക്താക്കൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന സാമ്പത്തിക സഹായത്തിന്റെ വിഷയമാണ്. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ഒരു നൃത്ത പരിപാടികളും നർത്തകിമാർക്ക് പ്രതിഫലം നൽകിയിരുന്നില്ല. ഇതേ വിഷയം പലയിടങ്ങളിൽ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ടതോടെ, അല്ലെങ്കിൽ അവതരണത്തെ ഭംഗിയാക്കുന്നതിൽ വരുന്ന സാമ്പത്തിക ചെലവിനെ കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ട് ചില സംഘാടകർ ചെറിയ പ്രതിഫലം കൊടുക്കാൻ ആരംഭിച്ചു. കുറഞ്ഞ പക്ഷം റെക്കോർഡിങ്ങിനു വേണ്ട ചിലവെങ്കിലും നർത്തകിമാർക്ക് നൽകുക എന്ന നിലപാട് എടുത്തു. എന്നാൽ ഈ അവസരത്തിലും റെ

ക്കോർഡിങ് ചെയ്യാതെ ലൈവ് പരിപാടികൾ നടത്തി പ്രതിഫലം കൂടാതെയുള്ള നൃത്തോത്സവങ്ങളും തുടർന്ന് കൊണ്ടിരുന്നു. ഇന്റർനെറ്റ് കണക്ഷനിലെ പ്രശ്നം മൂലവും, മറ്റു പരിമിതികൾ മൂലവും ഇത്തരം പല അവതരണങ്ങളും വേണ്ടത്ര ഭംഗിയായതുമില്ല. ഓൺലൈൻ നൃത്താവതരണങ്ങളിലെ സൗന്ദര്യം വീഡിയോയുടെ ആകെയുള്ള അഴകിനെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി ആസ്വാദകർ അളന്നു തുടങ്ങി. മാത്രവുമല്ല, മറ്റേതു മേഖലയെയും പോലെ സാമ്പത്തിക ബുദ്ധിമുട്ടുകൾ അനുഭവിച്ചു കൊണ്ടിരുന്ന നൃത്തരംഗത്തുള്ള പലർക്കും ഇത്തരം വേദികളിൽ എത്തപ്പെടാൻ സാധിച്ചതുമില്ല. അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ പിന്നീട് ഓൺലൈൻ ക്ലാസ്സുകളിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങി.

നർത്തകീ- നർത്തകൻമാരുടെ ഭാഗത്തു നിന്ന് നോക്കിയാൽ, സോഷ്യൽമീഡിയ സാന്നിദ്ധ്യം അറിയിക്കുക എന്നത് ഒരു അത്യാവശ്യമാകുന്നു. മറ്റുള്ളവർ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുമ്പോൾ തങ്ങൾ പിൻതള്ളപ്പെട്ടു പോകാതിരിക്കാൻ അവർ കൂടുതൽ സമൂഹമാധ്യമങ്ങളിൽ നിറഞ്ഞു നിന്നു. അവസരങ്ങൾക്ക് പിന്നാലെ പാഞ്ഞു. എന്നാൽ സോഷ്യൽമീഡിയ നൃത്തത്തെ ഏറെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കാത്ത മുൻനിര നർത്തകിമാരും ഉണ്ടായിരുന്നു. നൃത്തം ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്നത് അരമണിക്കൂറിൽ താഴെ വരുന്ന, ഒരു ചെറിയ സ്ക്രീനിൽ കാണുന്ന ഈ പ്രകടനങ്ങളിൽ കൂടെയല്ല. ‘എല്ലാം പഴയ പടി ആയി നൃത്തവേദികൾ ഉണരുമ്പോൾ മതി അവതരണം’ എന്ന് തീരുമാനിച്ച നർത്തകിമാരും കുറവല്ല. ഇക്കൂട്ടർ പലരും ധാരാളം സംഭാഷണ പരമ്പരകളിലും അഭിമുഖങ്ങളിലും സാന്നിദ്ധ്യമറിയിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. അക്കാദമിക് സ്വഭാവമുള്ള ചർച്ചകളും, എന്നാൽ പറഞ്ഞും കേട്ടും പഴകിയ പല വിഷയങ്ങളേയും പിന്നീടും ആവർത്തിച്ചു പറഞ്ഞു വിരസമാക്കിയ ചർച്ചകളും, സംഭാഷണങ്ങളും ഓൺലൈനിൽ നിറഞ്ഞു നിന്നു.

മാറുന്ന കാലത്തിനനുസരിച്ച് പുത്തൻ സാദ്ധ്യതകൾ തുറക്കപ്പെടുമ്പോൾ പാരമ്പര്യ കലകളും ചിട്ടകളിലും രീതികളിലും മാറ്റങ്ങൾക്ക് വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. അത് അത്യാവശ്യവുമായിരുന്നു. നൂതന സാങ്കേതിക വിദ്യകളുടേയും മാധ്യമങ്ങളുടേയും വളർച്ചയ്ക്കൊപ്പം അവയോടു ചേർന്ന് വളരാൻ പാരമ്പര്യകലകൾക്കും ഏറെക്കുറെ സാധ്യമായിരുന്നു. മാധ്യമരംഗത്തേക്ക് വരുമ്പോൾ ക്ലാസ്സിക്കൽ കലാരംഗത്തിലുള്ള അറിവില്ലായ്മ കാരണം ഇത്തരം കലകൾ മുൻനിരയിലേക്ക് എത്തിയിട്ടില്ല എന്നത് സത്യമാണ്.

ഓൺലൈൻ അവസരങ്ങൾ തേടുന്ന പ്രയോക്താക്കളെ മുതലെടുക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള നൃത്തോത്സവങ്ങളും ഏറെയുണ്ടായി. ആദ്യമാദ്യം പ്രാക്ടീസ് വേഷങ്ങളിൽ നൃത്ത പരിപാടികൾ നടത്തിയിരുന്നുവെങ്കിലും പിന്നീട് കോസ്റ്റ്യൂമോട് കൂടി നൃത്തം ചെയ്യാൻ പല സംഘാടകരും ആവശ്യപ്പെട്ടു. പ്രൊഫഷണൽ റെക്കോർഡിങ് ആവശ്യപ്പെടുകയും എന്നാൽ അതിനുള്ള സാമ്പത്തികം നൽകാതിരിക്കുകയും ചെയ്ത അനുഭവങ്ങൾ നർത്തകിമാർ തന്നെ പങ്കു വെച്ചിരുന്നു. സ്വതപ്രകടനത്തിന് അവസരം ഇല്ലാതിരുന്ന കലാകാരൻമാരെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന രീതിയിൽ പണം ആവശ്യപ്പെട്ടു കൊണ്ട് സംഘടിപ്പിച്ച നൃത്തമേളകളും ഉണ്ടായി എന്നത് ദുഃഖകരം തന്നെ. സ്പോൺസർഷിപ്പുകൾ ലഭിക്കുന്നില്ല എന്ന മറുപടിയാണ് പ്രധാനമായും സംഘാടകരും നൽകുന്നത്. ഈ അവസരത്തിൽ ധൃതിപ്പെട്ട് ഇത്രത്തോളം നൃത്തോത്സവങ്ങൾ വേണ്ടിയിരുന്നോ എന്ന രീതിയിൽ മുതിർന്ന കലാകാരൻമാരും നിരൂപകന്മാരും സോഷ്യൽ മീഡിയയിലൂ

ടെ തന്നെ അഭിപ്രായപെട്ടിരുന്നു. കാണികർക്ക് ആശ്വാസത്തോടെ ആസ്വദിക്കാനുള്ള സമയം പോലും ഇല്ലാത്ത രീതിയിലായിരുന്നു നൃത്തോത്സവങ്ങളുടെ കുത്തൊഴുക്ക്. പിന്നീട് കാണാനുള്ള സാഹചര്യം ഉണ്ട് എന്നത് ഇവിടെ ഒരാശ്വാസമാണ്. എന്നാൽ ക്രിയാത്മകമായി ചെലവഴിക്കേണ്ട സമയം കൂടുതലും സമൂഹ മാധ്യമങ്ങളിൽ ചെലവഴിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു പലരും. ഉപരിപ്ലവമായ ആസ്വാദനവും, കമെന്റുകളിലൂടെയുള്ള ഫീഡ്ബാക്കും, കൂടി വന്ന വ്യൂവർഷിപ്പും ഒരു അതിശയോക്തി ജനിപ്പിച്ചു എന്നല്ലാതെ കലയുടെ അടിസ്ഥാന സൗന്ദര്യാംശങ്ങളെ സ്പർശിച്ചു കൊണ്ടുള്ള ആസ്വാദനകൾ തുലോം കുറവായിരുന്നു ഓൺലൈൻ വേദികളിൽ.

അതേസമയം കുറേ വാഴ്ത്തിപ്പാടലുകളും, ഇകഴ്ത്തലുകളും ഓൺലൈൻ കാണികളിൽ നിന്നുണ്ടായി. വർഷങ്ങളായി കലാനിരൂപണ രംഗത്ത് തുടരുന്ന പലരും ആദ്യകാലങ്ങളിൽ നിശ്ശബ്ദരായിരുന്നുവെങ്കിലും പതുക്കെ ഓൺലൈൻ ആസ്വാദനകുറിപ്പുകളുമായി മുന്നോട്ടു വന്നു. ഇവിടെ അതിശയിപ്പിക്കുന്ന

ഒരു വസ്തുത പുതിയ ഒരു കൂട്ടം 'ഡാൻസ് ക്രിട്ടിക്കുകൾ' ഈയവസരത്തിൽ പിറവിയെടുത്തു എന്നുള്ളതാണ്. ഏതാനും ഓൺലൈൻ അവതരണങ്ങൾ കുത്തിപ്പിടിച്ചിരുന്ന് കണ്ടും, ചെറിയ കാലം കൊണ്ട് സമൂഹമാധ്യമങ്ങളിലൂടെ തന്നെ കലാ പ്രവർത്തകരുമായി സൗഹൃദം കൂടിയും പരിമിത ജ്ഞാനത്തിൽ നിന്ന് നിരൂപണങ്ങൾ എഴുതിക്കൂട്ടിയ പുത്തൻ എഴുത്തുകാർ ചിലരെയെങ്കിലും ചിരിപ്പിച്ചു. തങ്ങളുടെ വ്യക്തിഗത താല്പര്യങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ഒപ്പം കേട്ട് തഴകിച്ച ചില വസ്തുതകൾ പിന്നേയും പറഞ്ഞതൊഴിച്ച് മറ്റൊരു മികവും ഇക്കൂട്ടരുടെ കലാവിമർശനത്തിൽ കാണാനായില്ല. എന്നാൽ ഇവയ്ക്ക് കയ്യടിക്കാനും, അവർക്കായി വഴിയൊരുക്കാനും നർത്തകിമാർ തന്നെ മുന്നിട്ടിറങ്ങുന്നു. ഉയർന്ന നിലവാരം പുലർത്തുന്ന കലാപ്രവർത്തകർക്കിടയിലും സമൂഹ മാധ്യമങ്ങളിലെ ക്ഷിപ്രപ്രശസ്തി ഒരു ഹരമായി മാറിയിരിക്കുന്നു എന്നതിന് തെളിവായിരുന്നു ഈ പ്രവണതകൾ. ഏതാണ് ആധികാരിക ശബ്ദങ്ങൾ, ഏതൊക്കെയാണ് വെറും ഉപരിപ്ലവങ്ങൾ എന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നതിൽ മുതിർന്ന കലാകാരന്മാർ പോലും പരാജയപ്പെട്ടു പോകുന്നു. എന്നാൽ അവയ്ക്കിടയിൽ വളരെ ആഴത്തിലുള്ള നിരൂപണങ്ങളും നൃത്തത്തിന്റെ സൗന്ദര്യ- സിദ്ധാന്ത വശങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ആധികാരികമായ ചർച്ചകളും, കലയെ മറ്റു സാമൂഹിക സാഹചര്യങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള അഭിപ്രായപ്രകടനകൾക്കും ഇതേ സമൂഹ മാധ്യമങ്ങൾ തന്നെ വേദിയായി.

നൈമിഷികമായ ഓൺലൈൻ അവസരങ്ങൾക്ക് പിന്നിൽ പായുമ്പോൾ ഔചിത്യവും കലയോട്, ആസ്വാദകരോട് കലാകാരിയ്ക്ക്/ കലാകാരന് ഉള്ള ധർമ്മവും മറന്നുകൊണ്ടുള്ള പ്രകടനങ്ങൾ സ്ക്രീനിൽ ധാരാളമാകുന്നു. സമയം ഓൺലൈൻ മാധ്യമത്തിന്റെ ഒരു പരിമിതിയും അതേ സമയം സാധ്യതയുമാണ്. ഒരു പരിധിക്കപ്പുറം നീണ്ട് നിൽക്കുന്ന 'content' അത് വീഡിയോ ആയാലും എഴുത്ത് ആയാലും ഓൺലൈൻ മാധ്യമത്തിന് ചേർന്നതല്ല. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വമുള്ള എഡിറ്റിംഗ് ഇവിടെ അത്യാവധ്യമാണ്. എന്നാൽ എത്ര നീളമുള്ള ദൃശ്യവും ഡോക്യുമെന്റായി കാലാകാലം നിലനിൽക്കും എന്നത് ഒരു സാധ്യത കൂടിയാണ്. നൃത്താവതരണം സമയാനുസൃതമായി ചുരുക്കുമ്പോൾ ചെറിയ സമയം കൊണ്ട് കാണികളെ അതിശയിപ്പിക്കും വിധം ഒരു ഭാഗം അവതരിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് ഇവിടെ കണ്ടു വന്ന ഒരു പ്രവണത. പലപ്പോഴും നൃത്തം അലസമായ ഒരു പ്രവൃത്തിയായി മാറി. ഇരുന്നു കൊണ്ട് അഭിനയിക്കൽ മാത്രമായി. അല്ലെങ്കിൽ അതിദ്രുതഗതിയിലുള്ള ഒരു 'ജതി' പ്രകടനം മാത്രമായി. ഇത്രയും മതിയായിരുന്നു ഒരു കൂട്ടം കാണികൾ മതിമറക്കാൻ. എന്നാൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരു ആസ്വാദനശീലം വളർന്നു വന്നാൽ അത് കാലാനുസാരിയായി വികസിതമാകേണ്ടുന്ന നൃത്തപഠനങ്ങളെയും നൃത്താസ്വാദനത്തെയും ഒരു പടി പിറകിലേക്ക് വലിക്കുകയല്ലേ എന്ന് നർത്തകീ-നർത്തകന്മാരും കലാപണ്ഡിതരും തിരിച്ചറിയേണ്ടതാണ്. ഇതേ വിഷയം അല്പം കൂടി ഗൗരവമായി ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടേണ്ടതുമാണ്.

സിനിമ പോലുള്ള 'പോപ്പുലർ മാധ്യമങ്ങൾ'ക്കൊപ്പമുള്ള അല്ലെങ്കിൽ അതേ രീതിയിലുള്ള വളർച്ചയോ പ്രശസ്തിയോ അല്ല ക്ലാസ്സിക്കൽ കലാരംഗം ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. കുറച്ചു നാൾ നൃത്തവേദികൾ ഇല്ലാതാവുമ്പോൾ ആ സമയം കൂടുതൽ ക്രിയാത്മകമാകാനും പഠനം മുറിക്കാതെ കൊണ്ടുപോകാനും പുതു തലമുറ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അവരെ ആ രീതിയിൽ മുന്നോട്ടു നയിക്കാൻ മുതിർന്ന തലമുറ

മുന്നിട്ടിറങ്ങുകയും വേണം. ഏറെക്കാലത്തെ സാധനയോടെ ഗുരുമുഖത്തു നിന്ന് അഭ്യസിച്ചു തെളിയേണ്ട കലകൾ യൂട്യൂബ് പഠനത്തിലൂടെ മുന്നോട്ടു പോകുമോ അതോ പുറകോട്ടു പോകുമോ? അഭ്യസനത്തിനുള്ള ഏക മാർഗ്ഗം ഇന്ന് ഓൺലൈൻ മാധ്യമം തന്നെയായാണ്. എന്നാൽ പബ്ലിസിറ്റിയ്ക്ക് വേണ്ടി എല്ലാം സൗജന്യമായി ഓൺലൈനിലൂടെ പ്രചരിപ്പിക്കുമ്പോൾ തെറ്റായ രീതിയിൽ കലയെ മനസ്സിലാക്കുന്ന ഒരു തലമുറ വളർന്നു വന്നേക്കാം. അത് അപകടം തന്നെയാണ്. അവരെ തിരുത്താൻ ആധികാരിക ശബ്ദങ്ങൾ ഇല്ലെങ്കിൽ അവർ വെറും 'superficial' ആർട്ടിസ്റ്റുകൾ മാത്രമായി പോകും. നല്ലതും മോശമായതും തിരിച്ചറിയാനുള്ള കഴിവ് പോലും ഇല്ലാതെയാകും.

ഇന്നത്തെ ഓൺലൈൻ വേദികളിൽ കൂടുതൽ പേർ കാണുന്നത്, അല്ലെങ്കിൽ കൂടുതൽ കമന്റ്സ് ഉള്ളതാണ് കൂടുതൽ മികച്ചത് എന്നൊരു മിഥ്യാധാരണ സാധാരണക്കാർക്കിടയിൽ വളർന്നു വന്നിട്ടുണ്ട്. ഏറ്റവുമധിക സമയം സോഷ്യൽ മീഡിയയിൽ സാന്നിദ്ധ്യമറിയിക്കുന്നവരാണ് ഇന്നത്തെ താരങ്ങൾ. ഈ താരമൂല്യം നാളെ മറ്റൊരാളിലേക്ക് മാറിപ്പോയേക്കാം. ഇതുപോലുള്ള താരമൂല്യങ്ങളിൽ അധിഷ്ഠിതമായ വളർച്ചയാണോ ഭരതനാട്യം, മോഹിനിയാട്ടം തുടങ്ങിയ നൃത്തരൂപങ്ങൾക്ക് ആവശ്യം? പത്രം ടെലിവിഷൻ തുടങ്ങിയ മുൻനിര മാധ്യമങ്ങൾ നൃത്തം പോലുള്ള സാംസ്കാരിക മേഖലകൾക്ക് വേണ്ടത്ര ഇടം നൽകുന്നില്ല എന്നതും ഈ സമൂഹമാധ്യമങ്ങളിലെ അതിപ്രസരങ്ങൾക്ക് കാരണമാകുന്നുണ്ട്. ആധികാരിക ഇടമായി ഇനിയും സോഷ്യൽമീഡിയയെ അംഗീകരിച്ചു കൂടാ.

കാലത്തിന്റെ ആവശ്യമെന്ന നിലയിൽ, കല ജീവിതമായവർക്ക് സോഷ്യൽമീഡിയ ഒരാശ്വാസമായി. ഈയവസരത്തിൽ, വരുമാനം മുടങ്ങിപ്പോയ വലിയൊരു വിഭാഗം കലാപ്രവർത്തകർഇന്ന് ഓൺലൈൻ ക്ലാസ്സുകളിലൂടെ തങ്ങളുടെ ജീവിതം തിരികെ പിടിക്കുന്നു. (അതിനുള്ള അവസരം ഇല്ലാത്തവരും ഏറെ). അപൂർവ്വം ചില പ്രതിഭകൾ ഈയവസരത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു. അതിനപ്പുറം സോഷ്യൽമീഡിയ എന്നും അതിൽ മുഴുകുന്നവരുടെ, അതിൽ 'അപ്ഡേറ്റഡ്' ആയവരുടെ മാത്രം മാധ്യമമാണ്. യഥാർത്ഥ പ്രതിഭകൾ എത്രത്തോളം ഇതിലൂടെ ഉയർന്നു വരുന്നുണ്ട്, അല്ലെങ്കിൽ അംഗീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട് എന്നത് സംശയമാണ്. പ്രകടനകൾ ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്നതും കയ്യടികളും പൂച്ചെണ്ടുകളും കമന്റുകളായി വരുന്നതിന് താത്കാലിക പ്രസക്തി മാത്രം. നൃത്തവും നർത്തകിയും അലസമായി കാണാവുന്ന– വെറും വിനോദ മാധ്യമവും ഉപഭോഗവസ്തുവും ആണെന്ന നിലയിലേക്ക് എത്തപ്പെടാതെ നോക്കേണ്ടത് കലാരംഗത്ത് ജീവിക്കുന്ന ഓരോരുത്തരും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. സോഷ്യൽ മീഡിയ എന്ന പുതു മാധ്യമം ഒഴിവാക്കപ്പെടേണ്ടതല്ല. എന്നാൽ ഇത് മാത്രമല്ല ലോകം എന്നൊരു തിരിച്ചറിവ് ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുക. സമയത്തേയും സാദ്ധ്യതകളെയും കഴിവതും ക്രിയാത്മകമായി ഉപയോഗിക്കുക. നല്ല നാളേയ്ക്ക് വേണ്ടി പ്രയത്നിക്കുക. ഓളങ്ങളിൽ മുങ്ങിപ്പോകാതെ വേണ്ടതെന്ത്, വേണ്ടാത്തതെന്ത്, അത്യാവശ്യമേത്, അനാവശ്യമേത് എന്ന് തിരിച്ചറിയുക. ഒപ്പം നൃത്തമേഖലയിൽ നിലയുറപ്പിച്ചവർ സാധ്യമായ മാർഗ്ഗങ്ങൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തി തങ്ങളുടെ കലയേയും ജീവിതത്തേയും സുരക്ഷിതമാക്കുക. പരസ്പരം സഹായഹസ്തങ്ങളാവുക. അറിവുകൾ പങ്കുവെയ്ക്കുക. കാലത്തേയും, മാധ്യമത്തേയും അതിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന സാദ്ധ്യതകളെയും ചതികളേയും മനസ്സിലാക്കുക. കാലത്തിന്റെ ഒഴുക്കിൽ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം മുന്നോട്ടു പോവുക. കലയുടെ ലാവണ്യചോഷണത്തിന് സ്വയം കാരണമാവാതിരിക്കുക. ഉപജീവനവും കലയുടെ ഉജ്ജീവനവും ആകട്ടെ പ്രധാന ലക്ഷ്യം.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

Wilosn, Stephen. Beyond the Digital: Preparing Artists to Work at the Frontiers of Technoculture, from Educating Artists for the Future: Learning at the Intersections of Art,Science, Technology, and Culture. Alexenberg, Mel. U.K. Intellect Books, 2008, 29-35.

Bench, Harmoy. Screendance 2.0: Social dance- media, Participations- Journal of Audience and Receptiostudies. Vol 5, Issue (2), 2010, 183-214.

Dutt, Devina. "Coronavirus Outbreak: Will Indian classical world's move online prompt offline paradigm shift, reimagining of future?" Firstpost. 22 Apr. 2020.

Meller, Georgina. "Social Media: the new spotlight for dancers." The Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD), https://www.istd.org/membership/membership-reosurces/oscial-media-the-new-spotlight-for-dancers/. Accessed on 10 May 2020.

Kang, Chen & Wayne. Art in the Age of Social Media: Interaction Behavior Analy**sis of Instagram Art Accounts. Informatics, 2019, 6. 52. 10.3390/informatics6040052.**

ഡോ.റോസ് മെറിൻ
ഇംഗ്ലീഷ് വിഭാഗം അദ്ധ്യാപിക
ഭാരത മാതാ കോളേജ്, തൃക്കാക്കര

നൃത്തത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനം

‘നല്ല പെൺകുട്ടികൾ ചരിത്രം ഉണ്ടാക്കാറില്ല’ എന്നതിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ് ഐസഡോറ ഡങ്കൻ എന്ന നർത്തകി. അന്നുവരെ ഉദാത്തമെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ട ബാലെ എന്ന നൃത്തരൂപത്തിന്റെ പരമ്പരാഗതമായ സമ്പ്രദായങ്ങളും പദാവലിയും ഉടച്ചുവാർക്കുകയും സ്വതന്ത്രവും പ്രകടനാത്മകത ഉളവാക്കുന്നതുമായ ചലനം നൃത്തത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്ത അവർ 'മോഡേൺ ഡാൻസിന്റെ അമ്മ' എന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെടുന്നു.

‘സ്വതന്ത്രമായ ശരീരം, സ്വതന്ത്ര ചിന്താഗതി’ എന്ന ആശയം മുറുകെപ്പിടിച്ചു ജീവിച്ച അവർ 1877, മേയ് 27നു സാൻഫ്രാൻസിസ്കോയിൽ പിയാനോ അധ്യാപികയായ അമ്മയുടെയും ബാങ്കുദ്യോഗസ്ഥനായ അച്ഛന്റെയും നാലു മക്കളിൽ ഏറ്റവും ഇളയവളായാണ് ജനിച്ചത്. ഐസഡോറയുടെ ജനനത്തിനുശേഷം അധികം വൈകാതെ തന്നെ അച്ഛനുമമ്മയും വിവാഹ മോചിതരായി. അതിനുശേഷം അമ്മയ്ക്കൊപ്പം ഓക്‌ലാന്റിൽ ജീവിക്കാൻ തുടങ്ങിയ കുടുംബം അങ്ങേയറ്റം ദാരിദ്ര്യത്തിലേക്ക് കൂപ്പുകുത്തി. കലയോട് അത്യധികം താല്പര്യം ഉണ്ടായിരുന്ന ഐസഡോറയുടെ അമ്മ മേരി, സംഗീതം, കല, നാടകം, നോവലുകൾ എന്നുവേണ്ട എല്ലാത്തരം കലാപരമായ കാര്യങ്ങളും മക്കൾക്ക് പരിചയപ്പെടുത്താനും അഭ്യസിപ്പിക്കുവാനും ശ്രമിച്ചു. ദാരിദ്ര്യത്തിൽ നിന്നും രക്ഷപ്പെടുവാനായി ഐസഡോറയും സഹോദരങ്ങളും നാട്ടിലെ കുട്ടികളെ നൃത്തം പഠിപ്പിച്ചു. സ്കൂൾ വിദ്യാഭ്യാസവും അവർക്ക് പൂർത്തീകരിക്കാനായില്ല. രസകരമെന്നു പറയട്ടെ, സാമ്പ്രദായികമായ ചട്ടക്കൂടിനുള്ളിൽ നിന്ന് വളർന്നു വരാതിരുന്നതുകൊണ്ട് തന്നെ സമൂഹത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ശരി തെറ്റുകൾ വകവെക്കാതെ വളരെ ചെറുപ്പത്തിലേ സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുകയും അതിന്റെ ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ച് ബോധവതിയും ആയി ഐസഡോറ ഡങ്കൻ.

നൃത്തം ഒരു കലയാണെന്നും ഒരു നേരമ്പോക്കല്ലെന്നും അവർ വിശ്വസിച്ചു. ഗ്രീക്ക് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിൽ ആകൃഷ്ടയായ അവർ സ്വയമേ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുത്ത ചലനങ്ങൾ ഗ്രീക്ക് ആദർശമായ സൗന്ദര്യം, മനുഷ്യത്വം, തത്വദർശനം എന്നിവയിൽ ഊന്നി തന്റെ നൃത്തത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. അക്കാലത്ത് പ്രമാണിവർഗ്ഗം വിശിഷ്ടം എന്ന് വിശേഷിപ്പിച്ചിരുന്ന ബാലേ, സങ്കുചിതവും വികാരചലനങ്ങൾ കാണികളിൽ സൃഷ്ടിക്കാൻ അപ്രാപ്യവുമായ ഒരു നൃത്തരൂപം ആണെന്ന് അവർ പ്രചരിപ്പിച്ചു. ശരീരത്തിന്റെ സ്വാഭാവിക ചലനത്തെ മലീമസപ്പെടുത്താതെ നൈസർഗികമായി അതിനനുസരിച്ച് ചലിക്കുവാൻ അവർ തയ്യാറായി. കൈകാലുകൾ ഇഷ്ടമുള്ള ദിശയിൽ ആകർഷണീയമായി ചലിപ്പിച്ച്, ബാലെ ഷൂസ് ഉപേക്ഷിച്ച്, ‘കോർസെറ്റിന്’ പകരം അയഞ്ഞൊഴുകുന്ന സുതാര്യമായ വസ്ത്രം ധരിച്ച്, അന്നു വരെ നൃത്തത്തിൽ പരീക്ഷിക്കാതിരുന്ന സംഗീതകാരന്മാരുടെ രചനകൾ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ടു അവർ കണ്ടെത്തിയ പുതിയ തരം നൃത്താവിഷ്ക്കാരം ഏതെങ്കിലും ഒരു പ്രത്യേക ശൈലിയെ അന്ധമായി അനുകരിക്കാൻ വിസമ്മതിക്കുന്നതായിരുന്നു. ശരീരത്തിന്റെ വിവിധ ചലനങ്ങൾ കാണേണ്ടതാണെന്നും ആസ്വദിക്കേണ്ടതാണെന്നും അക്കാലത്തു ബാലെ നർത്തകികൾ ധരിച്ചിരുന്ന തരം വസ്ത്രങ്ങളോ കൈകാലുകൾ മറക്കുന്ന ഇറുകിയ തരം ടൈറ്റ്സുകളോ ധരിച്ചു മൂടിപ്പുതച്ചു പിടിക്കേണ്ടതല്ലെന്നും അവർ വാദിച്ചു.

ഒരു നർത്തകി ആയിരുന്നെങ്കിലും അനേകം കവികൾ, എഴുത്തുകാർ, കലാകാരന്മാർ, ശാസ്ത്രജ്ഞർ, തത്വചിന്തകർ, സംഗീതജ്ഞർ, വ്യാപാരികൾ എന്നിവരുമായി സമ്പർക്കം പുലർത്തുകയും അവരിൽ നിന്ന് പഠിക്കുകയും മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശം എടുക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു അവർ. അതിൽ ഓരോരുത്തരുമായുള്ള കൊടുക്കൽ വാങ്ങലുകൾ അവരുടെ കലയെ അങ്ങേയറ്റം പോഷിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. നന്നായി വായിക്കുകയും ഒട്ടനേകം മ്യൂസിയങ്ങൾ സന്ദർശിക്കുകയും മറ്റുള്ള

കലാകാരന്മാരുടെ സൃഷ്ടികൾ കണ്ടറിയുവാനുള്ള അന്വേഷണാത്വരത കാത്തുസൂക്ഷിക്കുകയും ചെയ്ത ഐസഡോറ, സമ്പൂർണ്ണവും സമഗ്രവും ആത്മാർഥവുമായ ഒരു കല സൃഷ്ടിക്കുവാൻ അക്ഷന്ത്യം പ്രവർത്തിച്ചു.

ചലനത്തിലും അംഗവിന്യാസത്തിലും ഉള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം, നൃത്തവിദ്യയിലെ പതിവുകളിൽ നിന്നുമുള്ള മാറി നടത്തം, ഇവയെല്ലാം ഐസഡോറ ഡങ്കന്റെ നൃത്തത്തിന്റെ മുഖമുദ്രയാണ്. സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിലും ചലനത്തിലും രൂപത്തിലും നിലനിന്നിരുന്ന ആധികാരികതയ്ക്കും ചിട്ടവട്ടങ്ങൾക്കും പ്രാമാണ്യങ്ങൾക്കും എതിരെ നിരന്തരം അവർ കലഹിച്ചിരുന്നതായി കാണാം. കാണികളെ തന്റെ നൃത്തത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുവാൻ തടസ്സമാകുന്ന 'ബ്ലാക്ക് ബോക്സ്' നിർമ്മാണങ്ങളെ നിശിതമായി എതിർക്കുന്നത് പലവട്ടം ആത്മകഥയായ 'എന്റെ ജീവിത'ത്തിൽ (My Life, 1927) കാണാം.

അത്തരമൊരു ശരീരഭാഷ നൃത്തത്തിൽ മാത്രമൊതുക്കാതെ സാമൂഹികമായി സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്ന എല്ലാത്തരം സങ്കുചിതഭാവനകളിൽ നിന്നും വിട്ടുമാറി ജീവിതം ആസ്വദിക്കാൻ അവരെ പ്രേരിപ്പിച്ചു. ഐസഡോറയുടെ നൃത്തവും ജീവിതവും ഒരേപോലെ സമൂഹത്തെ ഞെട്ടിക്കുകയും പ്രചോദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്ത ഒന്നാണ്. വിവാഹം എന്ന ആചാരം നികൃഷ്ടവും സ്ത്രീ വിരുദ്ധവുമാണെന്നും വിവാഹം നിർത്തലാക്കാതെ സ്ത്രീപക്ഷ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ നടത്തുന്ന പരിഷ്ക്കാരങ്ങൾ അർത്ഥശൂന്യമാണെന്നും, അതേപോലെ തന്നെ പ്രസവവേദനയ്ക്ക് ഒരു പരിഹാരവും കാണാത്ത ശാസ്ത്രസാങ്കേതിക വിദ്യകൾ സ്ത്രീകളോട് മനുഷ്യത്വപരമല്ലാതെയാണ് പെരുമാറുന്നതെന്നും 'എന്റെ ജീവിത'ത്തിൽ അവർ പറയുന്നു.

വാൾട്ട് വിറ്റ്മാൻ, ഫ്രെഡറിക് നീഷെ, റിച്ചാർഡ് വാഗ്നർ എന്നീ മൂന്ന് വ്യക്തികളാണ് അവരെ അങ്ങേയറ്റം സ്വാധീനിച്ചിട്ടുള്ളതായി പറയുന്നത്. ശരീരത്തിനെ ആസ്വദിക്കാനും അതിനെ പ്രതികാരബുദ്ധിയോടെ കാണാതിരിക്കാനും അവർ പഠിച്ചതിനൊരു കാരണം ഈ മഹാത്മാക്കൾ ആയിരിക്കാം. നൃത്തം പ്രകൃത്യാ ഉള്ള ഒരു പ്രതിഭാസമാണെന്നും നൃത്തത്തിന്റെ പ്രാഥമികധർമ്മം പ്രകൃതിയോടു പൊരുത്തപ്പെട്ട് ശരീരത്തെ വഴക്കത്തിൽ നിർത്തുക എന്നതാണെന്നും അവർ വിശ്വസിച്ചു. മരങ്ങൾ, ചെടികൾ, പുഴകൾ, കാറ്റ്, ഓളങ്ങൾ, മേഘങ്ങൾ, എന്നിങ്ങനെ ഭൂമിയിൽ നിലനിൽക്കുന്ന എന്തിന്റെയും ചലനങ്ങൾ പോലെ നൈസർഗികമായും രമണീയമായും ലയിച്ചു നിലകൊള്ളേണ്ട ഒന്നാണ് മനുഷ്യ ശരീരത്തിന്റെ ചലനങ്ങൾ എന്ന് അവർ പഠിപ്പിച്ചു. ശരീരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള 'പ്യൂരിറ്റൻ' മതാചാരത്തിന്റെ ധാർമികതയെ വെല്ലുവിളിക്കുകയായിരുന്നു അവർ ഇതിലൂടെ ചെയ്തത്. തന്റെ കണ്ടെത്തലുകൾ ലോകത്തിന് മൊത്തം പകർന്നു നൽകുന്നതിനായി ആദ്യമായി ജർമ്മനിയിലും (1094) പിന്നീട് ഫ്രാൻസിലും (1914) മൂന്നാമതായി മോസ്കോയിലും (1921) സ്കൂളുകൾ സ്ഥാപിച്ചു. അമേരിക്കയിൽ നിന്ന് യൂറോപ്പിലേക്കും പിന്നീട് അവിടെ നിന്ന് റഷ്യയിലേക്കും കലയ്ക്കുവേണ്ടി യാത്രചെയ്യുന്ന ഐസഡോറയുടെ ജീവിതം അങ്ങേയറ്റം സാഹസികമാണ്. 'Isadorable' എന്ന നാമധേയത്തിൽ ലോകത്തിനു പരിചയപ്പെടുത്തിയ തന്റെ ശിഷ്യകളിലൂടെയാണ് അവരുടെ കാലശേഷം ഡങ്കൻ നൃത്തശൈലി ലോകത്തിൽ വ്യാപിച്ചത്.

വരേണ്യവർഗ്ഗത്തിന് വേണ്ടി നൃത്തം ചെയ്ത് ധാരാളം പേരും പ്രശസ്തിയും ധനവും സമ്പാദിച്ച അതേ നർത്തകി തന്നെ പിന്നീട് തന്റെ നൃത്തം പൊതുസമൂഹത്തിനു വേണ്ടി ആണെന്നും വാണിജ്യപരമായി അതിനെ കാണുന്നതിൽ അതൃപ്തി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതും. ഒരു നർത്തകിയുടെ പരിണാമമാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്. ആദർശനിഷ്ഠ, സാഹസികത, സ്വാതന്ത്ര്യബോധം, നീതി ചിന്ത, നൃത്തം എന്നിവ തമ്മിൽ ഇഴചേർന്നു കെട്ടുപിണഞ്ഞു കിടക്കുന്നു ഐസഡോറയുടെ ജീവിതത്തിൽ. തന്റേടവും ആത്മവിശ്വാസവും കൈമുതലാക്കി തന്റെ ജീവിതം തന്നിഷ്ടത്തിൽ ജീവിച്ച ഐസഡോറ ഡങ്കൻ സ്ത്രീകൾക്കും നർത്തകികൾക്കും ഒരുത്തമ മാതൃകയാണ്.അതുകൊണ്ട് തന്നെയാണ് നൃത്തത്തിലും സ്ത്രീവാദചിന്തയിലും ചരിത്രത്തിനും കലയ്ക്കും ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത ഒരു മാർഗദർശിയായി അവരെ കണ

ക്കാക്കുന്നത്.

ശ്രദ്ധാർഹമായ മറ്റൊരു കാര്യം, നർത്തകികളുടെ അരാഷ്ട്രീയ – ഔപചാരികത വാദത്തെ അവർ പൊളിച്ചെഴുതുന്നു എന്നതാണ്. കൃത്യമായ രാഷ്ട്രീയ വീക്ഷണങ്ങളും നിലപാടുകളും 'എന്റെ ജീവിത'ത്തിൽ ഉടനീളം കാണാം. വ്യക്തിപരമായി വൈഷമ്യങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുമ്പോഴും സധൈര്യം തന്റെ നിലപാടിന് വേണ്ടി നിലകൊള്ളാനും നീതി പുലർത്താനും അവർ ശ്രമിക്കുന്നു. തന്റെ രണ്ടു കുഞ്ഞുങ്ങൾ കാറപകടത്തിൽ പെട്ടു മരിക്കുമ്പോഴും, മൂന്നാമത്തെ കുഞ്ഞ് ജനിച്ചയുടനെ മരണപ്പെടുമ്പോഴും, ജീവിത പങ്കാളികൾ ഓരോരുത്തരായി ഉപേക്ഷിച്ചു പോകുമ്പോഴും, തന്റെ നൃത്തത്തിന്റെ അനുകരണങ്ങൾ വിറ്റു മറ്റു കലാകാരന്മാർ ലോകമൊട്ടാകെ നടന്നു പണം വാരിക്കൂട്ടുമ്പോഴും, ആരാധകർ കയ്യൊഴിയുമ്പോഴും ജീവിതത്തെയും വിധിയെയും നേർക്കുനേർ കൈകാര്യം ചെയ്യാനും, ദുരിതത്തിലായിരുന്നാലും ഉന്മാദത്തിലായിരുന്നാലും യാഥാസ്ഥിതികത്വത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യാൻ മടിക്കുന്നില്ല അവർ. തെറ്റുപറ്റിയേക്കാവുന്ന കാര്യങ്ങൾ മറച്ചു പിടിക്കാൻ മിനക്കെടുന്നുമില്ല. ജീവിതത്തിന്റെ കയ്പ്പിൽ നിന്നും മധുരത്തിൽ നിന്നും ഒരുപോലെ പ്രചോദനം കൊണ്ടു അവർ. അതുകൊണ്ടായിരിക്കണം അമൂർത്തമായ അവരുടെ ചലനങ്ങൾക്കുപോലും സാർവ്വലൗകികമായ സ്വീകാര്യത ലഭിച്ചത്. വ്യത്യസ്തമായ ഒരു നൃത്തം കാഴ്ചവച്ചിട്ടാണ് അവർ ഈ ഭൂമിയിൽ നിന്നും മറഞ്ഞത്. ആയതിനാൽ തന്നെ ദൃശ്യകല, ആഭരണങ്ങൾ, ഫോട്ടോഗ്രാഫി, ചിത്രരചന എന്നു വേണ്ട ഒട്ടനേകം മാധ്യമങ്ങളെ പ്രചോദിപ്പിക്കാൻ ഐസഡോറ ഡങ്കന്റെ നൃത്തത്തിന് സാധിച്ചു.

മറ്റൊരു വസ്തുതകൂടി ഐസഡോറയുടെ ജീവിതം ഇന്നത്തെ നർത്തകികൾക്ക് കാണിച്ചുതരുന്നുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയപരത സൗന്ദര്യാനുഭൂതിയെ വികലമായി ബാധിക്കുമെന്ന വാദത്തെ അവർ പൊളിച്ചെഴുതുന്നു. രാഷ്ട്രീയതാബോധം നിലനിൽക്കുമ്പോൾതന്നെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചും അങ്ങേയറ്റം ബോധവതിയായ അവർ ഒന്നു മറ്റൊന്നിനെ നിരാകരിക്കുന്നില്ല എന്ന വസ്തുതയും കാട്ടിത്തരുന്നു. കലാകാരിയും വ്യക്തിയും രണ്ടായിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ വ്യക്തിയിൽ ഇവ രണ്ടും പരസ്പരം കെട്ടുപിണഞ്ഞു കിടക്കുന്നതായും കാണാം. അങ്ങനെയെങ്കിൽ, പൊതുവേ നർത്തകികൾ പറഞ്ഞുകേട്ടിട്ടുള്ള 'താൻ കലാകാരിയാണ്, രാഷ്ട്രീയക്കാരി അല്ല' എന്ന വാദം തനിക്ക് അനുകൂലമായി നിലനിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥിതിയെ ആശ്ലേഷിക്കാനും അതിനു പുറത്തു നിൽക്കുന്ന മറ്റു കലാകാരികളെ നിരാകരിക്കാനും വേണ്ടിയുള്ള കൗശലത അല്ലേ?

ഭാരതീയ നൃത്തമെന്നത് ദേശീയതയെ ഊട്ടിയുറപ്പിച്ചു കൊളോണിയൽ വ്യവസ്ഥയെ ചെറുത്തുനിൽക്കാൻ ഉപയോഗിച്ച ഒരു ആയുധം ആയിരുന്നെങ്കിൽ ഇന്നത് ഏകാധിപത്യ സ്വഭാവമുള്ള ഒരു കലയായി മാറിയിരിക്കുന്നത് പലയിടത്തും കാണാം. 'എന്താണ് നൃത്തം, എന്തല്ല നൃത്തം' എന്നത് പ്രത്യേകാവകാശങ്ങളുള്ള വിഭാഗങ്ങൾ തീരുമാനിക്കുന്നതിനനുസരിച്ചിരിക്കുന്നു.

പുരാണങ്ങളിൽ മാത്രം അഭിരമിച്ചോ, അമൂർത്തതയിൽ മാത്രം ഒതുക്കിയോ അനുഷ്ഠിച്ചു വരുന്ന ഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന ഇന്ത്യൻ നൃത്തശാഖക്കു ഐസഡോറയിൽ നിന്ന് പലതും പഠിക്കാനുണ്ട്. മല്ലിക സാരാഭായി, അദിതി മങ്കൾദാസ് എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഇന്നത്തെ നർത്തകികളെ വിസ്മരിച്ചിട്ടല്ല ഇത്തരത്തിൽ എഴുതുന്നത്. പക്ഷെ, അത്തരം ഉദാഹരണങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ നൃത്ത മേഖലയിൽ അപവാദങ്ങൾ ആകുന്നു എന്നത് കൊണ്ടാണ്. ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടാൻ അനേകം വിഷയങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്ന ഒരു സമൂഹത്തിൽ അവയെല്ലാം കണ്ടില്ലെന്ന് നടിക്കുന്നതും, അതു നൃത്തശാഖയുടെ ഭാഗമല്ലെന്നു പറയുന്നവരും, മൗനം പാലിക്കുന്നവരും 'സേഫ് സോണിൽ' നിൽക്കാൻ താത്പര്യപ്പെട്ട് സ്വന്തം നിലനിൽപിനെക്കുറിച്ചു മാത്രം ചിന്തിക്കുന്നവരല്ലേ?

ഇത്തരമൊരു മാതൃക ഇന്ത്യൻ നൃത്തപശ്ചാത്തലത്തിൽ അതിന്റെ പോസ്റ്റ്– കൊളോണിയൽ രൂപീകരണം മുതൽ നിലനിൽക്കുന്നതായി കാണാം. ചരിത്രപരമായി ഇന്ത്യൻ 'ക്ലാസ്സിക്കൽ' സംഗീതവും നൃത്തവും പവിത്രവും വൈദികവുമാണെന്ന പരിശുദ്ധതാവാദത്തിൽ തുടങ്ങുന്നു അത്. (സാമൂഹിക നൃത്തങ്ങളേയും പാട്ടുകളേയും പരിഗണനായോഗ്യമായി കാണുന്നില്ല താനും) ആയതിനാൽ തന്നെ, ശരീരത്തെ നിരാകരിക്കുന്ന, ഇന്ത്യയുടെ പാവന പൂർവ്വ കാലത്തെ സ്മരിപ്പിക്കുന്ന ഒന്ന്, ഇന്നിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളിൽ പെട്ടു മലീമസപ്പെടേണ്ടതില്ല എന്ന വാദം സ്ത്രീപുരുഷ കലാകാരന്മാർ കാലങ്ങളായി ആവർത്തിച്ചു വരുന്നത് കാണാം. 'പുരാതന'കല 'സമകാലികത'യെ ആശ്ലേഷിക്കേണ്ടതുണ്ടോ എന്നത് ഇപ്പോഴും ഒരു തർക്കവിഷയമായി തുടരുന്നു. അങ്ങനെ വന്നാൽ, എവിടം വരെ എന്നതും. ആയതിനാൽ തന്നെ, ഇത്തരം 'ക്ളാസിക്കൽ' രൂപങ്ങൾ മാറിമാറി വരുന്ന ഭരണകൂടങ്ങൾക്കും മേലാധികാരികൾക്കും ഹിതകരവുമാണ്. നിലവിലുള്ള സ്ഥിതിയെ ഒരു തരത്തിലും ഈ കലകൾ ബാധിക്കുന്നില്ല! ഒരു പ്രദർശകവസ്തുവായോ പൈതൃകസമ്പത്തായോ കാണിക്കുകയും ആവാം. വലതുപക്ഷ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്ക് എളുപ്പം കയ്യടക്കാൻ പറ്റുന്ന ഒരിടം കൂടിയാണ് ഇത്തരം കലാ വേദികൾ. നിസ്സംശയമായി പറയാം, സാമൂഹിക മാറ്റത്തിനായി ഉതകുന്ന ഒരു മാധ്യമമായിട്ടും ഇന്നും ഇന്ത്യൻ നൃത്തശാഖ ഇത്തരത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്നതിനു കാരണം അതിന്റെ ചരിത്രപരമായ വികാസ പരിണാമം ആകുന്നു. സാമൂഹികപരിണാമത്തിന്റെ സജീവ പ്രതിനിധികളായി ഇന്നും നർത്തകർ മാറിയിട്ടുണ്ടോ?

ഗീതാ ജോസഫ്

ഷീനയെ ഓർക്കുമ്പോൾ

ഷീനാ ജോസ്

2020 നവംബർ 8 ഞായറാഴ്ച പുലർച്ചക്ക് ഷീനാ ജോസ് യാത്രയായി. 43 വർഷങ്ങൾക്ക് മുമ്പ്... തൃശൂർ കുരിയച്ചിറ സെന്റ് ജോസഫ്സ് കോൺവെന്റിലെ എട്ടാം ക്ലാസ്. ഷീനയെ പരിചയപ്പെട്ടത് അവിടെവെച്ചാണ്. മലയാളഭാഷ നന്നായി കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന കുട്ടി. പ്രസംഗമത്സരത്തിൽ എന്നും ഒന്നാമത്. പുതിയൊരു സ്ഥലത്തെത്തുമ്പോൾ സമാന ചിന്തകളുള്ളവരെ നമ്മൾ തേടിപ്പിടിക്കുമല്ലോ. അങ്ങനെയാണ് ഞങ്ങൾ സുഹൃത്തുക്കളായത്.

ഒരുച്ചയ്ക്ക് ഇടവേളയിൽ ഗേറ്റ് കടന്നുവന്ന അവശയായ വൃദ്ധ കുട്ടികളോട് സഹായം ചോദിച്ചു. ഞങ്ങൾ കുറച്ചു കുട്ടികൾ ചേർന്ന് ചെറിയൊരു സംഖ്യ അവർക്ക് നൽകി. ഇതിനിടയിലേയ്ക്കാണ് പ്രിൻസിപ്പാൾ കന്യാസ്ത്രീ കടന്നു വന്നത്. സ്ഥാപനത്തിന്റെ അനുമതിയില്ലാതെ സംഭാവന നൽകിയതിന് ഞങ്ങൾക്കെല്ലാം അന്ന് ക്ലാസിന് പുറത്ത് വരാന്തയിൽ രണ്ട് മണിക്കൂർ മുട്ടുകുത്തി നിൽക്കേണ്ടി വന്നു. ഷീന പിറുപിറുക്കുന്നത് എനിക്ക് കേൾക്കാമായിരുന്നു. 'ഇതാണോ കന്യാസ്ത്രീ മഠത്തിന്റെ ദയ... അനുകമ്പ... കരുണ?' ഹൈസ്കൂൾ പഠനത്തിന് ശേഷം പ്രീഡിഗ്രിക്കും ഒരുമിച്ചായിരുന്നു. ബി.എസ്.സി കെമിസ്ട്രിക്ക് ഞങ്ങളുടെ ഗാങ് ഒരുമിച്ച് വിമല കോളേജിലെത്തി.

ഒന്നാം വർഷം...

വിമല കോളേജിൽ കിണർ കുഴിയ്ക്കുന്നതിന് നിർബന്ധ പിരിവ് അനൗൺസ് ചെയ്ത ദിവസം. ഞങ്ങൾ പ്രിൻസിപ്പാളിന്റെ ഓഫീസിലേക്ക് തള്ളിക്കയറി അത് ചോദ്യം ചെയ്തു. ഷീന മുന്നിൽ തന്നെയുണ്ടായിരുന്നു. സ്വന്തം ശരികളെ ആരോടും വിളിച്ചു പറയാനുള്ള ധൈര്യം. ഞാൻ ഷീനയെ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധിക്കാൻ തുടങ്ങി. പി.ജി. പഠനകാലം... പട്ടാമ്പി കോളേജിൽ മാനുഷി എന്ന സ്ത്രീവിമോചനസംഘടന രൂപപ്പെടുന്നു. കോളേജിനകത്തും പുറത്തും നിരവധി സ്ത്രീകൾ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ സജീവമായി. സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പുതിയ മേഖലകൾ തുറന്നു കിട്ടിയ കാലം. തെരുവുനാടകങ്ങളും ജാഥകളും പൊതുയോഗങ്ങളും... പുതിയ ചിന്തകൾ... പ്രവർത്തന ശൈലികൾ... കേരളത്തിന്റെ വിവിധ പ്രദേശങ്ങളിൽ ഇത്തരം ചെറുസംഘങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടു. ആ സമയത്ത് ഷീന പാഠഭേദം സംഘത്തിൽ സജീവമായിരുന്നു. പ്രതിരോധ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ കാലം. പാഠഭേദം കൂട്ടായ്മയുടെ മുൻകൈയിലാണ് ചേതന എന്ന സ്ത്രീ വിമോചന സംഘടന തൃശൂരിൽ രൂപപ്പെട്ടത്. അതിന്റെ നേതൃത്വനിരയിൽത്തന്നെ ഷീനയുണ്ടായിരുന്നു. പിന്നീടങ്ങോട്ട് സ്ത്രീ വിമോചന നിലപാടുകളുടെ ഭാഗമായി പ്രവർത്തിക്കാൻ ഷീനക്കെന്നും കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

മുളങ്കുന്നത്തുകാവ് നാടകസംഘം ബലിദാനം എന്ന നാടകം അവതരിപ്പിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. അഭിനയ താൽപര്യവുമായി ഷീന ഞങ്ങളുടെ സംഘത്തിലെത്തി. റിഹേഴ്സൽ ക്യാമ്പും ഒരുമിച്ചുള്ള താമസവും ചർച്ചകളും... ഷീനയുടെ മറ്റൊരു സാദ്ധ്യത ഞങ്ങൾ തിരിച്ചറിയുകയായിരുന്നു. പിന്നീട്, ജോലിയും ആക്ടിവിസവും സാംസ്കാരികപ്രവർത്തനവും ഒരുമിച്ച് കൊണ്ടുപോകുന്ന ഷീനയോടുള്ള ആത്മബന്ധം ദൃഢമായിത്തന്നെ തുടർന്നു. ആവിഷ്ക്കാരത്തിന്റേയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റേയും ഒരു ക്യാൻവാസ്- അരങ്ങ് സ്വയം തീർത്ത് അതിൽ ജീവിച്ചവളാണ് ഷീന എന്ന് എനിക്ക് തോന്നിയിട്ടുണ്ട്. സമൂഹത്തിന്റെ സദാചാര ചിന്തകളോ വിലക്കുകളോ അവളുടെ പരിമിതികളായി ഒരു കാലത്തും മാറിയിട്ടില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഷീനയെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുമ്പോൾ സ്വതന്ത്ര എന്ന വാക്ക് അതിന്റെ പൂർണ്ണതയിൽ ഉള്ളിൽ തെളിയും.

2020 നവംബർ 8- ഉച്ചയ്ക്ക് ഒരു മണി.

ഞങ്ങളുടെ സഹപാഠി ഡെന്നിയും ഞാനും ഷീനയുടെ കൂട്ടുകാരൻ സന്തോഷും ഷീനയുടെ മുറിയിലാണ്. ജനലരികിൽ ഡെന്നി അവൾക്ക് സമ്മാനിച്ച ചെറിയ ചെടി. ചുമരിൽ ഉല്ലാസവതിയായ ഷീനയുടെ ചിത്രങ്ങൾ. മനസ്സ് നിറഞ്ഞു.

ഉച്ചക്ക് രണ്ട് മണി.

ഷീനയെ അവസാനമായി കണ്ട് മടങ്ങി. മനസ്സിൽ അവളുടെ ശാന്തമായ ഉറക്കം മാത്രം. അവൾ മനോഹരമായ ഏതോ സ്വപ്നം കാണുകയാണ്... തീർച്ച.

ശാസ്ത്രം

സീമ ശ്രീലയം

പ്രമുഖ ശാസ്ത്ര ലേഖിക,
നിരവധി ബഹുമതികൾക്ക് ഉടമ

ആകാശത്തിന്റെ സെൻസസ് എടുത്ത വനിത

ആകാശത്തിന്റെ സെൻസസ് എടുത്ത വനിത, നക്ഷത്ര വർണ്ണരാജിയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ഹാർവാഡ് സ്പെക്ട്രൽ സിസ്റ്റത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാവ്, തരംതിരിച്ചതാവട്ടെ മൂന്നരലക്ഷത്തോളം നക്ഷത്രങ്ങളെയും! എന്നിട്ടും സ്ത്രീയായിപ്പോയതിന്റെ പേരിൽ ഒരു സ്ഥിര ജോലി നൽകാനോ അർഹിക്കുന്ന വേതനം നൽകാനോ ഗവേഷണ സ്ഥാപനങ്ങൾ തയ്യാറായില്ല. എന്നാൽ കൊടികുത്തിവാണ പുരുഷാധിപത്യത്തിനോ അവഗണനകൾക്കോ വിവേചനങ്ങൾക്കോ ഒന്നും ആ ശാസ്ത്രജ്ഞയുടെ അന്വേഷണത്വരയെ തോല്പിക്കാനായില്ല. ബധിരതയെക്കൂടി അതിജീവിച്ച് ആകാശവിസ്മയങ്ങളിലേക്ക് ജീവിതകാലം മുഴുവൻ മിഴിനട്ടിരുന്ന ആ വനിത ആരെന്നോ? ആനീ ജംപ് കാനൺ തന്നെ. നക്ഷത്രങ്ങളെ കൂട്ടുകാരാക്കിയ ഈ വനിതയുടെ ജന്മവാർഷിക ദിനമാണ് ഡിസംബർ 11-ന്.

1863 ഡിസംബർ 11-ന് യു.എസ്സിലെ ഡെലാവെറിൽ കപ്പൽനിർമ്മാണ വ്യവസായിയും സ്റ്റേറ്റ് സെനറ്ററുമായിരുന്ന വിൽസൺ ലീ കാനണിന്റെയും മേരി എലിസബത്ത് ജംപിന്റെയും മൂത്ത മകളായാണ് ആനിയുടെ ജനനം. കുട്ടിക്കാലത്തുതന്നെ വീടിന്റെ ടെറസ്സിലിരുന്ന് ആകാശത്തേക്ക് മിഴിനട്ട് ഏറെ നേരം നക്ഷത്രങ്ങളെ നിരീക്ഷിക്കുകയെന്നത് ആനിയുടെ ഒരു വിനോദമായിരുന്നു. മകളുടെ ഇഷ്ടങ്ങൾക്ക് അമ്മയും കൂട്ടായി നിന്നു. മസ്സാച്ചുസെറ്റ്സിലെ വെല്ലസ്ലി കോളേജിൽ ഊർജതന്ത്രവും ജ്യോതിശ്ശാസ്ത്രവും പഠിച്ച ആനീ ജംപ് കാനൺ 1884-ൽ മികച്ച നിലയിൽത്തന്നെ ബിരുദം നേടി. അവിടെ അക്കാലത്തെ പ്രശസ്ത ഊർജതന്ത്രജ്ഞയും അദ്ധ്യാപികയുമായിരുന്ന സാറ ഫ്രാൻസെസ് വിറ്റിങ് ആനിയെ ഏറെ സ്വാധീനിച്ചു. ബിരുദ പഠനത്തിനു ശേഷം സ്വന്തം വീട്ടിലേക്ക് മടങ്ങിയ ആനി ഫോട്ടോഗ്രഫിയിൽ വൈദഗ്ദ്ധ്യം നേടി. കുറേ യാത്രകളും നടത്തി. “ഇൻ ദ് ഫൂട്സ്റ്റെപ്സ് ഓഫ് കൊളംബസ്” എന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഒരു ചെറു പുസ്തകം 1893-ലെ ചിക്കാഗോ വേൾഡ് കൊളംബിയൻ എക്സ്പോസിഷനിൽ വിതരണം ചെയ്തതോടെ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു. എന്നാൽ ആ സമയത്ത് ആനിക്ക് സ്കാർലെറ്റ് ഫീവർ പിടിപെടുകയും കേൾവി ശക്തി ഏതാണ്ട് പൂർണ്ണമായും നഷ്ടമാവുകയും ചെയ്തു. 1894-ൽ അ

ആനീ ജംപ് കാനൺ

ആകാശത്തിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളുടെ ഫോട്ടോ എടുത്ത് നക്ഷത്രങ്ങളെ വർഗ്ഗീകരിക്കുക എന്ന ജോലിയാണ് അവർക്ക് ചെയ്യാനുണ്ടായിരുന്നത്. അവിടുത്തെ പുരുഷ ഗവേഷകരെക്കൊണ്ട് സാധിക്കാത്ത അതീവശ്രമകരമായ ഈ ജോലി കുറഞ്ഞ വേതനം നൽകി സ്ത്രീകളെക്കൊണ്ട് ചെയ്യിക്കാനുള്ള ശ്രമമായിരുന്നു അത്. കുടുംബിനികളായി കഴിയേണ്ട സ്ത്രീകൾ വാനം നോക്കി നടക്കുന്നോ എന്നും പലരും പരിഹസിച്ചു. എന്നാൽ ഇതൊന്നും കാര്യമാക്കാതെ ആനി ജംപ് തന്റെ ജ്യോതിശ്ശാസ്ത്ര നിരീക്ഷണങ്ങളിൽ മുഴുകി. ഡ്രേപ്പർ കാറ്റലോഗ് പൂർത്തിയാക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി നക്ഷത്രങ്ങളെ തരംതിരിക്കുന്നതിൽ ഒരു പുതിയ രീതി അവതരിപ്പിച്ചു.

മ്മയുടെ മരണവും ആനിയെ വല്ലാതെ ഉലച്ചു. കുറെ നാൾ ആരുമായും ഇടപഴകാതെ കഴിഞ്ഞ ആനി അതിൽ നിന്നു മോചനം നേടാൻ തന്റെ അദ്ധ്യാപികയായിരുന്ന സാറയുടെ സഹായം തേടി. അങ്ങനെ ആ അദ്ധ്യാപികയുടെ സഹായത്തോടെ കോളേജിൽ ജൂനിയർ ഫിസിക്സ് ടീച്ചറായി ജോലിയിൽ പ്രവേശിച്ചു. അതോടൊപ്പം തുടർ പഠനം നടത്തി മാസ്റ്റേർസ് ഡിഗ്രി നേടാനും സ്പെക്ട്രോസ്കോപ്പിയിൽ പ്രാവീണ്യം നേടാനും ആനിക്കു സാധിച്ചു.

നക്ഷത്ര നിരീക്ഷണത്തിന് ഒരു മികച്ച ടെലിസ്കോപ്പ് വേണമെന്ന ആഗ്രഹമാണ് ഒരു സ്പെഷ്യൽ സ്റ്റുഡന്റ് ആയി റാഡ്ക്ലിഫ് കോളേജിൽ ചേരാൻ ആനിയെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. അത് ഹാർവാഡ് കോളേജ് ഒബസർവേറ്ററിയിലേക്കുള്ള വഴി കൂടി തുറന്നു. അവിടെ ഇടയ്ക്ക് ക്ലാസ്സെടുക്കാൻ വരുമായിരുന്ന എഡ്വേഡ് സി.പിക്കറിങ് ആനിയുടെ നക്ഷത്ര നിരീക്ഷണത്തിലെ മികവ് മനസ്സിലാക്കി അവരെ 'ഹാർവാഡ് കമ്പ്യൂട്ടേർസ്' എന്നു വിളിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന സ്ത്രീകളുടെ സംഘത്തിലേക്ക് ക്ഷണിക്കുകയായിരുന്നു. എന്നാൽ ഹാർവാഡ് കംപ്യൂട്ടേർസ് എന്നത് അക്കാലത്ത് അത്ര ബഹുമാനത്തോടെ വിളിക്കപ്പെട്ട പേരൊന്നും ആയിരുന്നില്ല. ആകാശത്തിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളുടെ ഫോട്ടോ എടുത്ത് നക്ഷത്രങ്ങളെ വർഗ്ഗീകരിക്കുക എന്ന ജോലിയാണ് അവർക്ക് ചെയ്യാനുണ്ടായിരുന്നത്. അവിടുത്തെ പുരുഷ ഗവേഷകരെക്കൊണ്ട് സാധിക്കാത്ത അതീവശ്രമകരമായ ഈ ജോലി കുറഞ്ഞ വേതനം നൽകി സ്ത്രീകളെക്കൊണ്ട് ചെയ്യിക്കാനുള്ള ശ്രമമായിരുന്നു അത്. കുടുംബിനികളായി കഴിയേണ്ട സ്ത്രീകൾ വാനം നോക്കി നടക്കുന്നോ എന്നും പലരും പരിഹസിച്ചു. എന്നാൽ ഇതൊന്നും കാര്യമാക്കാതെ ആനി ജംപ് തന്റെ ജ്യോതിശ്ശാസ്ത്ര നിരീക്ഷണങ്ങളിൽ മുഴുകി. ഡ്രേപ്പർ കാറ്റലോഗ് പൂർത്തിയാക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി നക്ഷത്രങ്ങളെ തരംതിരിക്കുന്നതിൽ ഒരു പുതിയ രീതി അവതരിപ്പിച്ചു. ബാൽമർ വർണ്ണരാജികളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ആ വർഗ്ഗീകരണത്തിൽ നക്ഷത്രങ്ങളെ O, B, A, F, G, K, M എന്നിങ്ങനെ തരംതിരിക്കുകയും ചെയ്തു. ഈ ക്രമത്തിൽ ഇത് തന്നെ ഓർത്തിരിക്കാൻ 'Oh Be A Fine Girl Kiss Me' എന്ന വാചകം ഓർത്താൽ മതിയെന്നും പറഞ്ഞു!

1901-ൽ വർണ്ണരാജികളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള നക്ഷത്ര കാറ്റലോഗിന്റെ ആദ്യഭാഗം ആനി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു.1911-ൽ റോയൽ ആസ്ട്രോണമിക്കൽ സൊസൈറ്റി അംഗമായി. 1921-ൽ ഗ്രോണിൻജെൻ സർവ്വകലാശാലയിൽ നിന്നും 1925 ൽ ഓക്സ്ഫഡ് സർവ്വകലാശാലയിൽ നിന്നും ഓണററി ഡോക്റ്ററേറ്റും ലഭിച്ചു. മൂന്നരലക്ഷത്തോളം നക്ഷത്രങ്ങളെ തരംതിരിച്ചതു കൂടാതെ 300 ചരനക്ഷത്രങ്ങൾ, അഞ്ച് നോവകൾ എന്നിവയുടെ കണ്ടുപിടിത്തവും ആനി ജംപിന്റെ വിസ്മയ നേട്ടങ്ങളിൽപ്പെടുന്നു. 1922-ൽ ഇന്റർനാഷണൽ അസ്ട്രോണമിക്കൽ യൂണിയൻ ആനീ ജമ്പ് ആവിഷ്ക്കരിച്ച സ്റ്റെല്ലാർ ക്ലാസ്സിഫിക്കേഷൻ സിസ്റ്റത്തിന് അംഗീകാരം നൽകി. 1940-ൽ ഹാർവാഡ് സർവ്വകലാശാലയിൽ നിന്നും ആനീ ജംപ് കാനൺ വിരമിച്ചു. അതിനു രണ്ടു വർഷം മുമ്പു മാത്രമാണ് സർവ്വകലാശാല ജ്യോതിശ്ശാസ്ത്രത്തിൽ വിസ്മയങ്ങൾ വിരിയിച്ച ഈ വനിതയ്ക്ക് സ്ഥിരനിയമനം നൽകിയത്!

ജോലിയിൽ നിന്ന് വിരമിച്ചിട്ടും ആനി ഗവേഷണങ്ങൾക്ക് അവധി നൽകിയതേയില്ല. മരിക്കുന്നതിന് ഏതാനും ആഴ്ചകൾ മുമ്പ് വരെ അവർ ഗവേഷണങ്ങളിൽ മുഴുകി. സ്ത്രീകൾക്കും പെൺകുട്ടികൾക്കും ശാസ്ത്ര ഗവേഷണരംഗത്ത് സ്വീകാര്യതയും അംഗീകാരവും ലഭ്യമാക്കാൻ ഏറെ പ്രവർത്തിച്ചു. വിവിധരാജ്യങ്ങളിൽ ജ്യോതിശ്ശാസ്ത്ര ഗവേഷണങ്ങളിൽ നിർണ്ണായക നേട്ടം കൈവരിക്കുന്ന വനിതകളെ ആദരിക്കാനായി ആനീ ജെ.കാനൺ പ്രൈസ് ഏർപ്പെടുത്തി. ജ്യോതിശ്ശാസ്ത്ര ഗവേഷണങ്ങൾക്കായി ജീവിതം ഉഴിഞ്ഞുവച്ച ആ ശാസ്ത്ര വിസ്മയം 1941 ഏപ്രിൽ 13 ന് കേംബ്രിജിൽ വച്ച് അന്തരിച്ചു.

ലോക ഗോത്രനൃത്തങ്ങൾ

നമീബിയൻ
ഹിംബ നൃത്തം

ഒറീസ്സയിലെ ഗദാബ
ഗോത്രത്തിന്റെ
ധെംസ നൃത്തം

ന്യൂസിലാൻഡിലെ
മാഒറി
നൃത്തം

ബ്രസീലിലെ
ആമസോൺ
വനിതകളുടെ
കായാപോ നൃത്തം

ദക്ഷിണ അമേരിക്കൻ
അസ്ടക് വംശജരുടെ
ഹുട്സിലൊപൊക്ട്ലി
നൃത്തം

വടക്കേ
അമേരിക്കൻ
ഇന്ത്യൻ
വംശജരുടെ
പൗവൗ
നൃത്തം