കാഴ്ചയുടെ കണ്ണിലൂടെ ഇന്ദുലേഖ വായിക്കുമ്പോൾ

ആശാലത
6 ബി, ലോറല് ഗ്രൂവ്, വൈറ്റില

'എണ്ണച്ചായചിത്രങ്ങൾ യൂറോപ്പിൽ എഴുതുന്ന മാതിരി ഈ ദിക്കിൽ കണ്ടുരസിച്ചുതുടങ്ങുന്നതിനുമുമ്പ്, ഉണ്ടാവാൻ പാടില്ലാത്ത രീതിയിൽ എഴുതിയ നരസിംഹമൂർത്തിയുടെ ചിത്രം, വേട്ടക്കൊരുമകന്റെ ചിത്രം, ചില വ്യാളിമുഖ ചിത്രം, ശ്രീകൃഷ്ണൻ സാധാരണ രണ്ടുകാലുള്ളവർക്ക് നിൽക്കാൻ ഒരുവിധത്തിലും പാടില്ലാത്തവിധം കാൽ പിണച്ചുവെച്ച് ഓടക്കുഴൽ ഊതുന്ന മാതിരി കാണിക്കുന്ന ചിത്രം, വലിയ ഫണമുള്ള അനന്തന്റെ ചിത്രം, വലിയ രാക്ഷസന്മാരുടെ ചിത്രം ഇതുകളെ നിഴലും വെളിച്ചവും നിമ്നോന്നതസ്വഭാവങ്ങളും സ്മരിക്കപ്പെടാത്ത മാതിരിയിൽ രൂക്ഷങ്ങളായ ചായങ്ങളെക്കൊണ്ട് എഴുതിയത് കണ്ടുരസിച്ച് ആ വക എഴുത്തുകാർക്ക് പലവിധ സമ്മാനങ്ങൾ കൊടുത്തുവന്നിരുന്ന പലർക്കും ഇപ്പോൾ അതുകളിൽ വിരക്തിവന്ന് മനുഷ്യന്റെയോ മൃഗത്തിന്റെയോ വേറെ വസ്തുക്കളുടെയോ സാധാരണ സ്വഭാവങ്ങൾ കാണിക്കുന്ന എണ്ണ ച്ചായം, വെള്ളച്ചായം ഇതുകളെക്കൊണ്ട് കൗതുകപ്പെട്ട് എത്രുണ്ട് സൃഷ്ടി സ്വഭാവങ്ങൾക്ക് ആ ചിത്രങ്ങൾ ഒത്തുവരുന്നുവോ അത്രുണ്ട് ആ ചിത്ര കാരന്മാരെ ബഹുമാനിച്ചു വരുന്നത് കാണുന്നില്ലയോ.' (ഇന്ദുലേഖയുടെ ഒന്നാംപതിപ്പിന്റെ അവതാരികയിൽ നിന്ന്).

'വൈകുന്നേരം നാലുമണി മുതൽ ഏഴുമണിവരെ ഈ ബന്തറിൽ നടന്നുനോക്കിയാൽ കാണാവുന്ന കാഴ്ച വേറെ ഭൂമിയിൽ ഒരേടത്തും കാണാൻ പാടില്ലെന്നു പറവാൻ പാടില്ലെങ്കിലും ഇൻഡ്യയിൽ വേറെ ഒരു സ്ഥലത്തും ഇല്ലെന്നു തീർച്ചയായും ഞാൻ പറയുന്നു.

പാൽനുരപോലെ അതിധവളങ്ങളായും നീരുണ്ട മേഘംപോലെ

ശ്യാമളങ്ങളായും കുങ്കുമവർണ്ണങ്ങളായും, അരുണവർണ്ണങ്ങളായും, മിശ്ര വർണ്ണങ്ങളായും ഉള്ള പലമാതിരി അത്യുന്നതങ്ങളായ ആറും നാലും രണ്ടും കുതിരകളാൽ വലിക്കപ്പെടുന്നതും, മഞ്ഞവെയിലിൽ അതിമനോഹരമായി മിന്നിത്തിളങ്ങിക്കൊണ്ടു കണ്ണുകളെ മയക്കുന്നതും ആയ ഗാഡികൾ അസംഖ്യം അന്യോന്യം തിക്കുതിരക്കു ഇല്ലാതെ ഓടുന്നതുകളുടെയും, ചിത്രത്തിൽ നിൽക്കുന്നതുപോലെ ബഹുസജ്ജമായിട്ടു സമുദ്ര തീരത്തിൽ ചിലേടങ്ങളിൽ നിർത്തിട്ടുള്ളതുകളുടെയും കാഴ്ച. പിന്നെ ആ ഗാഡികളിൽത്തന്നെ ഇരുന്നു കടൽക്കാറ്റുകൊള്ളുന്നവരുടേയും പുറത്തു എറങ്ങി നടന്നിട്ടും കടൽവക്കത്തു കെട്ടി ഉണ്ടാക്കീട്ടുള്ള അതിമനോഹരങ്ങളായ ഇരിപ്പെടങ്ങളിൽ ഇരുന്നിട്ടും കാണാവുന്ന മഹാന്മാരായ പുരുഷന്മാരുടെയും ചന്ദ്രമുഖികളായ സ്ത്രീകളുടെയും വികസിച്ചുനില്ക്കുന്ന ചെന്താമരകളെപ്പോലെ ശോഭിച്ചുകാണുന്ന മുഖങ്ങളോടുകൂടിയ ചെറിയ കിടാങ്ങളുടെയും സംഘം സമുദ്രത്തിൽനിന്നു വരുന്ന മന്ദസമീരണനെ ഏറ്റു രസിച്ചു സല്ലപിച്ചിരിക്കുന്നതിനെ കാണുന്ന ആനന്ദകരമായ ഒരു കാഴ്ച. നിരന്നു ഞാനോ നിയ്യോ വലിയതു എന്നുള്ള ശണ്ഠയോടുകൂടി എന്നു തോന്നും, വരിവരിയായി നില്ക്കുന്ന ഇംഗ്ലീഷ്സ്റ്റീമർ, ഫ്രെഞ്ചുസ്റ്റീമർ, ജർമ്മൻസ്റ്റീമർ, മറ്റോരോ വലിയ യൂറോപ്യൻ രാജ്യത്തിലുള്ള കപ്പലുകൾ ഇവകളുടെ കാഴ്ച. അങ്ങിനെ ഇരിക്കുമ്പോൾ അതിൽ ചില കപ്പലുകൾ യാത്രയ്ക്കു പുറപ്പെട്ടു, ധൂമം വലിയ കുഴലുകളിൽക്കൂടി തള്ളിത്തള്ളി ആകാശത്തിലേക്കു വിടുന്നതു നോക്കിനോക്കിയിരിക്കെ ആ കപ്പലുകളേയും ധൂമത്തേയും ക്രമേണ ക്രമേണ കാണാതെ ആയിവരുന്ന ഒരു കാഴ്ച. അങ്ങിനെതന്നെ ബന്തറുകളിലേക്കു വരുന്ന കപ്പലുകൾ ക്രമേണ ക്രമേണ അതുകളുടെ വലുപ്പത്തെ കാണിച്ചുംകൊണ്ടു കരയോടു അടുക്കുന്നതു കാണുന്ന കാഴ്ച. വയ്യുമ്പാടുള്ള മഞ്ഞവെയിൽ തട്ടി ഉളിയുന്നതായ അതിഭംഗിയുള്ള ചെറിയ പിച്ചളക്കഴുത്തുകൾ വെച്ച കുഴലുകളിൽക്കൂടി പുക വിട്ടുവിട്ടു മനോഹരമാകുംവണ്ണം കപ്പലുകളുടെ സമീപത്തിൽനിന്നു പീയറിലേക്കും പീയറിൽനിന്നു കപ്പലുകളുടെ സമീപത്തേക്കും അതിമേദുരങ്ങളായി നില്ക്കുന്ന ആ കപ്പലുകളുടെ ചെറുകിടാങ്ങൾ പാഞ്ഞുകളിക്കുന്നതോ എന്നു മനസ്സിൽ തോന്നിക്കുംവിധം അങ്ങട്ടും ഇങ്ങട്ടും ഓടുന്ന ചെറിയ തീബോട്ടുകളുടെ അതികൗതുകമായ വ്യാപാരങ്ങളെ കാണുന്ന ഒരു കാഴ്ച.'(ഇന്ദുലേഖ പതിനാറാം അധ്യായം, മാധവന്റെ രാജ്യസഞ്ചാരം)

'കേശവൻനമ്പൂതിരി: ശിവ! ശിവ നാരായണ! നാരായണ! ഞാൻ എന്താണു പറയേണ്ടത്? ഈ വെള്ളക്കാരുടെ കൗശലം അത്യത്ഭുതം തന്നെ. ലക്ഷ്മീ! നീ അതു കണ്ടാൽ വിസ്മയപ്പെട്ടുപോവും. എന്തൊരത്ഭുതം! ഈ നൂൽക്കമ്പിനി എന്ന് എത്ര ഘോഷമായി കേൾക്കുന്നത്

എല്ലാം ഒരു ഇരിമ്പുചക്രമാണ്. ആ ചക്രം ഈ നൂൽ ഒക്കെയും ഉണ്ടാക്കുന്നു. ആ ചക്രത്തെ തിരിക്കുന്നതു പൊകയാണ്. പൊകപൊക ശുദ്ധ പൊക. എന്നാലോ പൊക നമ്മുടെ അടുക്കളയിൽനിന്നുണ്ടാവുന്നതുപോലെ കണ്ണിലും മറ്റും ലേശം ഉപദ്രവിക്കയില്ല. ആ കമ്പിനിക്ക് ഒരു വലിയ വാല് മേലോട്ടു വെച്ചിരിക്കുന്നു. ഒരു കൊടിമരംപോലെ വലിയ ഒരു വാല്. അതു പൊക പോവാനാണെന്നാണു പറയുന്നത്. എന്നാൽ എനിക്കു സംശയമുണ്ട്. അതിന്റെ ഉള്ളിൽ എന്തോ ചില വിദ്യകൾ ഉണ്ട്. അതു മിടുക്കന്മാരായ ഈ വെള്ളക്കാർ പുറത്തു പറകയില്ല. അങ്ങിനെ വല്ലതും ഇല്ലാതെ ഈ ഇരിമ്പുകൊണ്ടുള്ള കമ്പിനിയും ഉശികളും പറഞ്ഞതുപോലെ കേൾക്കുമോ? എന്തോ ഒരു വിദ്യയുണ്ട്... നൂൽക്കമ്പിനി തിരിയുന്നതു പൊകകൊണ്ടാണ്. വേറെ ആ കൊടിമരത്തിന്റെ ഉള്ളിൽ എന്തോ ഒരു വിദ്യയുംകൂടി ഉണ്ടായിരിക്കണം. എനിക്ക് ഒരു സംശയവുമില്ല ധൂമം ശക്തിയുള്ളതാണ്. ഹോമധൂമത്തിന്നു ശക്തിയില്ലേ? എനിക്ക് ഒന്നുകൂടി സംശയമുണ്ട്. ഇതു വല്ല മൂർത്തികളുടെയും പ്രസാദത്തിന്നുവേണ്ടിയുള്ള ഒരു ഹോമമോ എന്നുകൂടി സംശയമുണ്ട്. വല്ല വിഗ്രഹങ്ങളോ ചക്രങ്ങളോ ആ കൊടിമരത്തിന്റെ ഉള്ളിൽ വെച്ചിട്ടുണ്ടായിരിക്കും, ആർക്കറിയാം? അതിന്ന് ഈ ഹോമം വളരെ പ്രിയമായിരിക്കാം; അതിന്റെ പ്രസാദത്തിനാൽ ആയിരിക്കാം ഈ കമ്പിനി തിരിയുന്നതു്. ആർക്കറിയാം. നാരായണമൂർത്തിക്കു മാത്രം അറിയാം.'(ഇന്ദുലേഖ ആറാം അധ്യായം പഞ്ചുമേനോന്റെ കുണ്ഠിതം).

ആദ്യകാല മലയാള നോവലുകളിൽ പ്രമുഖമായ 'ഇന്ദുലേഖ'യിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന മൂന്നു തരം നോട്ടങ്ങളാണ് മേൽകൊടുക്കുന്നത്. ഈ മൂന്നു നോട്ടങ്ങളും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനഘട്ടത്തിൽ മലയാളിയുടെ കാഴ്ച/നോട്ടം എന്നിവയും ലിംഗപദവിയും എങ്ങനെ രൂപപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടാവാം എന്ന ഒരു അന്വേഷണമാണ് ഇത്. മലയാളി ആധുനികത എന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്ന കാലഘട്ടത്തിലേക്ക് പ്രവേശിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു കാലത്ത് എഴുതിയ ഒരു നോവൽ, അക്കാലത്തെ കാഴ്ചയുടെ ഉരുത്തിരിയലിന്റെ, ദൈനംദിനക്കാഴ്ചകളുടെ സൂചനകൾ ഏതുവിധത്തിലാണ് നല്കുന്നത് എന്നും അതിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന അധികാരബന്ധങ്ങൾ, ഇടങ്ങൾ, ആൺപെൺ വ്യത്യാസങ്ങൾ മുതലായവ എന്തായിരിക്കും എന്നും അന്വേഷിക്കുന്നതിനുള്ള ശ്രമം കൂടിയാണിത്.

1889 ഡിസംബറിൽ ഇന്ദുലേഖയുടെ ഒന്നാംപതിപ്പിന്റെ അവതാരികയിൽ കേരളത്തിൽ നിലവിലുള്ള അനുഷ്ഠാന ചിത്രങ്ങളെയും

പാശ്ചാത്യരീതിയിലുള്ള അപ്പോൾ ഇവിടെ പ്രചാരമാർജ്ജിക്കാൻ തുടങ്ങിയ യഥാതഥ ചിത്രകലയെയും താരതമ്യം ചെയ്തുകൊണ്ട് നോവലിസ്റ്റായ ചന്തുമേനോൻ എഴുതിയതാണ് ആദ്യം ചേർത്ത കുറിപ്പ്. ഈ കുറിപ്പിൽ ആധുനികതയുടെ കടന്നുവരവോടെ കേരളത്തിലെ കാഴ്ച്ചശീലങ്ങൾ മാറുന്നതിന്റെ സൂചനകൾ കാണാനാവും. രണ്ടാമതായി കൊടുത്ത ഉദ്ധരണിയാകട്ടെ, ബ്രിട്ടിഷ് ഭരണത്തിൻകീഴിൽ ഇന്ത്യയിലെ ഒരു പ്രധാന തുറമുഖപട്ടണമായ ബോംബെയുടെ (മുംബൈ) ആധുനിക പുരോഗതിയുടെയും സമൃദ്ധിയുടെയും ചിത്രമാണ് വരയ്ക്കുന്നത്. കാഴ്ച പ്രാതിനിധ്യസ്വഭാവമുള്ള കലകളെ മാത്രമല്ല ദൈനംദിന ജീവിതത്തിലെ കാഴ്ചകളെയും എങ്ങനെയാണ് മാറ്റി മറിക്കുന്നത് എന്നതിന്റെ സൂചനയാണ് തരുന്നത്. മാധവൻ കാണുന്ന കാഴ്ച്ചകൾ അഥവാ മാധവനിലൂടെ ചന്തുമേനോൻ വർണ്ണിക്കുന്ന കാഴ്ച്ചകൾ നോട്ടത്തിൽ വന്ന വലിയ പരിവർത്തനം വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്. അതേസമയംതന്നെ ആരാണ്, ഏത് ഇടത്തിലാണ് കാഴ്ച്ചകൾ കാണുന്നത് എന്നും ഈ കാഴ്ച്ചകളും കാണിയും തമ്മിലുള്ള അധികാരബന്ധം എന്താണെന്നും ആരാണ് കാഴ്ച്ചകൾ കാണാത്തതെന്നും ആരിൽ നിന്നാണ് കാഴ്ച മറച്ചുപിടിക്കുന്നതെന്നും നമ്മൾ പരിശോധിക്കണം.

1846-1906 ആണ് പ്രശസ്ത മലയാളി ചിത്രകാരൻ രാജാരവിവർമ്മയുടെ കാലം. സമകാലികനായിരുന്ന ബംഗാളി ചിത്രകാരൻ അബനീന്ദ്രനാഥ ടാഗുർ. അവതാരികയിൽ പരാമർശിക്കുന്ന വേട്ടയ്ക്കൊരുമകന്റെയും നരസിംഹമൂർത്തിയുടെയും ചിത്രങ്ങൾ രൂക്ഷമായ ചായത്തിലെഴുതിയിരുന്ന അനുഷ്ഠാന കലാകാരന്മാരുടെ (അപൂർവ്വമായെങ്കിലും കലാകാരികളുടെയും) പേരോ വീട്ടുപേരോ ഊരോ ഒന്നും നമുക്കറിയില്ല. ചില അവസരങ്ങളിൽ പൊതുവായ ദേശനാമത്തിൽ, അല്ലെങ്കിൽ സമുദായപ്പേരുകളിൽ അവർ അറിയപ്പെട്ടു. നിഴലും വെളിച്ചവും, പെർസ്പെക്ടീവ്, വാനിഷിങ്ങ് പോയിന്റ് മുതലായവയൊന്നും തന്നെ ഇവയിൽ മിക്കവാറും കാണില്ല. തന്നെയുമല്ല, കേരളത്തിലേതായി പരാമർശിച്ച അനുഷ്ഠാനചിത്രരചന ഒട്ടുമിക്കപ്പോഴും അരിപ്പൊടി, കരിപ്പൊടി, മഞ്ഞൾപ്പൊടി മുതലായവയുപയോഗിച്ച് നിലത്തെഴുതിയ കളങ്ങളായിരുന്നിരിക്കണം. മറ്റുചിലത് ചുവർച്ചിത്രങ്ങളും. ഒരിടത്തുനിന്ന് മറ്റൊരിടത്തേക്ക് എടുത്തുകൊണ്ടുപോകാനുള്ള ചലനസാധ്യത ഇല്ലാത്ത രീതിയിൽ രചിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന ഈ ചിത്രങ്ങളെയും അവയുടെ നേർക്കുള്ള കാഴ്ച്ചകളെയും അവയുടെ കർത്തൃത്വത്തെയും കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പനത്തെ അട്ടിമറിച്ചുകൊണ്ടായിരിക്കണം പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ഇവിടെ പാശ്ചാത്യസമ്പ്രദായത്തിലുള്ള ഒരു ചിത്രരചനാരീതി പരിചയിക്കപ്പെടുന്നത്. യഥാതഥമായ

ഛായാചിത്രരചന മാത്രമല്ല ഫോട്ടോഗ്രഫിയും ഇന്ത്യയിൽ എത്തുന്നത് ഏകദേശം പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ രണ്ടാം പകുതിയിൽതന്നെയാണ്. കാഴ്ചയുടെ ശീലങ്ങൾ മാറ്റുന്നതിൽ ഫോട്ടോഗ്രഫിയും അതെത്തുടർന്ന് സിനിമയും ഇന്ത്യയിലും പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് കണക്കാക്കണം.

ഇതോടൊപ്പം ചേർത്തുവായിക്കേണ്ട മറ്റൊന്നു കൂടിയുണ്ട്. മറ്റ് ഇന്ദ്രിയങ്ങളെയപേക്ഷിച്ച് കാഴ്ചയുടെ ഇന്ദ്രിയത്തിന് പ്രാമുഖ്യം വരുന്നത് പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടോടെയാണെന്ന് പൊതുവിൽ കരുതപ്പെടുന്നുണ്ട്. നിരവധി കാരണങ്ങൾ ഇതിന് ഉപോൽബലകമായി പറയാനാവുമെങ്കിലും കാഴ്ചാചരിത്രത്തിലെ രണ്ട് പ്രധാന നാഴികക്കല്ലുകൾ ഫോട്ടോഗ്രഫിയുടെയും അതിന്റെ തുടർച്ചയെന്നോണം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെയും ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വരലാണെന്ന് കണക്കാക്കാം. പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ കാഴ്ചയുടെ പരിധിയിലേക്ക് കടന്നുവന്ന ഉപകരണങ്ങളെപ്പറ്റി കാഴ്ചാസംസ്കാരത്തിന്റെ പഠിതാക്കൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കാഴ്ചയുടെ അനുഭവത്തെ ഉല്പന്നമാക്കി മാറ്റുന്നവയാണ് ഈ ഉപകരണങ്ങളെന്ന് ആനി ഫ്രീഡ്ബെർഗ് തന്റെ 'മൊബിലൈസ്ഡ് ആൻഡ് വെർച്വൽ ഗെയ്സ് ഓഫ് മൊഡേണിറ്റി' എന്ന ലേഖനത്തിൽ എഴുതുന്നു[1]. പത്രത്തിലെ പ്രിന്റ് ചെയ്ത ചിത്രങ്ങളും കാരിക്കേച്ചറുകളും മുതൽ ഫോട്ടോകൾവരെ നീളുന്നുണ്ട് ഈ ഉല്പന്നങ്ങൾ. ഫോട്ടോഗ്രഫി മാത്രമല്ല, വാർത്താവിനിമയരംഗത്ത് ടെലിഗ്രാഫ്, ടെലിഫോൺ എന്നിവയും വൈദ്യുതിയുടെ കണ്ടുപിടുത്തവുമൊക്കെ ഈ പ്രക്രിയയെ ത്വരിതപ്പെടുത്തി. ദൂരത്തിന്റെ അനുഭവത്തെ മാറ്റിമറിക്കുന്ന പുതിയ യാത്രാസംവിധാനങ്ങൾ സ്റ്റീമർ മുതലായവ, ഷോപ്പിങ്ങിൽ വന്ന താല്പര്യം ഇങ്ങനെ പലതും ഇതിനോടു ചേർത്തുവായിക്കണം. യാത്രയ്ക്കുള്ള ഉപകരണങ്ങളടക്കം കാഴ്ചയെ വിപുലീകരിച്ചു. എന്നാൽ ആർക്കൊക്കെയാണ് ഈ ഉപകരണങ്ങൾ, അതിന്റെ ഫലമായോ വിപുലീകരണമായോ ഉള്ള കാഴ്ച ലഭ്യമായിരുന്നത്? അവർ ഏതേത് ഇടങ്ങളിലാണ് പെരുമാറിയിരുന്നത്? ഈ ഉപകരണങ്ങൾ അഥവാ കാഴ്ചയും അതുണ്ടാക്കുന്ന അധികാരവും ആർക്കൊക്കെയാണ് ലഭ്യമായിരുന്നത്? മേലെ കൊടുത്തിട്ടുള്ള മൂന്നാമത്തെ ഉദ്ധരണിയിൽ സാധാരണക്കാരനും ഇത്തരം ഉപകരണങ്ങളുമായി നേരിട്ട് യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലാത്തവനും അനഭ്യസ്തവിദ്യനുമായ കറുത്തേടത്ത് നമ്പൂതിരി ഫാക്ടറിയുടെ പുകക്കുഴലിനെപ്പറ്റി ആശ്ചര്യപ്പെടുന്നത് ഉദാഹരണമായി എടുക്കാം. ജാതിശ്രേണിയിൽ മാധവന്റെ മുകളിലായിട്ടും ആധുനികതയുടെ ഉല്പന്നങ്ങൾ കയ്യാളാൻ പറ്റാത്തതിനാൽ കറുത്തേടത്തിന്റെ കാഴ്ചയെ പരിഹാസ്യമാക്കുന്നു. ലിംഗ, ജാതി പദവികൾകൊണ്ട് ഉയർന്നുനിന്നിട്ടും ഇവർക്ക് അധുനികത ഒരുക്കുന്ന പ്രതീകാത്മക

മൂലധനം ലഭ്യമാവുന്നില്ല.

ബ്രിട്ടിഷ് ആധിപത്യത്തിന്റെ കീഴിലായിരുന്ന ഇന്ത്യയിലേക്ക് 1850 -കളിലാണ് ഔദ്യോഗികമായി ഛായാചിത്രങ്ങളെടുക്കുന്നതിന് ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാരെ ഭരണാധികാരികൾ നിയോഗിച്ചത്. പിന്നീട് അനൗദ്യോഗിക ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാരും ഇന്ത്യയിൽ വന്ന് ചിത്രങ്ങളെടുത്തു. ഫ്രെഡ് ബ്രെംനർ, സാമുവൽ ബേൺസ്, ജോൺ സാഷ്, ജാക്ക്സൻ മുതലായവർ ഇക്കൂട്ടത്തിൽ പെടും. ഇന്ത്യയെ സംബന്ധിക്കുന്ന വൈവിധ്യമാർന്ന ധാരാളം ചിത്രങ്ങൾ ഈ ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാർ എടുത്തിട്ടുണ്ട്.

കാഴ്ചയെപ്പറ്റി പറഞ്ഞു വരുമ്പോൾ കൊളോണിയൽ കണ്ണിലൂടെയുള്ള ഈ കാഴ്ചയെപ്പറ്റി പറയേണ്ടിവരും. വെള്ളക്കാർ അവരുടെ കോളണികൾ സ്ഥാപിച്ച വിവിധ രാജ്യങ്ങളെ കണ്ടിരുന്നത് അപരം എന്നുള്ള രീതിയിലായിരുന്നു എന്ന് അവരുടെ രചനകളിൽനിന്നുതന്നെ വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഒരേസമയം ഈ അപരം പ്രാകൃതവും അപരിഷ്കൃതവും അകറ്റി നിറുത്തേണ്ടതുമായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ, അപരത്തിന്റെ ഉള്ളിലെ വൈദേശികമായ ഘടകങ്ങൾ അവരെ ആകർഷിച്ചിരുന്നുവെന്നും കരുതണം. ഉദാഹരണത്തിന്, അൾജീരിയൻ കവിയും സംസ്കാരചരിത്രകാരനുമായിരുന്ന മലെക് അല്ലൂലയുടെ 'ദ കൊളോണിയൽ ഹാരെം'[2] എന്ന കൃതിയിൽ ആഫ്രിക്കയുടെ വടക്കൻ ഭാഗങ്ങളിലെ ഫ്രഞ്ച് അധിനിവേശകർ അവിടത്തെ വീട്ടകങ്ങളിൽ കഴിഞ്ഞിരുന്ന സ്ത്രീകളുടെ ചിത്രങ്ങളെടുക്കുന്നതിനെയും ചിത്രപോസ്റ്റ്കാർഡുകൾ ഉണ്ടാക്കുന്നതിനെയും പറ്റി പറയുന്നുണ്ട്. അറബ് വംശജരായ ഈ സ്ത്രീകളെ അങ്ങേയറ്റം തൃഷ്ണയുണർത്തുന്നവരായാണ് ഫ്രഞ്ച് അധിനിവേശകർ കരുതിയിരുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ സ്ത്രീകളുടെ ഫോട്ടോകൾ, ചിത്രപോസ്റ്റ്കാർഡുകൾ എന്നിവയൊക്കെ ഫ്രഞ്ച് അധിനിവേശകർ കൈവശം വെച്ചു. അന്തഃപുരത്തിൽ കഴിഞ്ഞിരുന്ന, ശരീരം മുഴുവനായി മറച്ച ഇവരെ അങ്ങേയറ്റം സെൻഷ്വൽ ആയിട്ടാണ് ഇവർ കണ്ടത്. ഒരുപക്ഷേ, താഹിതിയിലെ സ്ത്രീകളെ വരച്ച പോൾ ഗൊഗീൻ, കിഴക്കൻ നാടുകളിലെ അത്ഭുതക്കാഴ്ചകൾ തേടിപ്പോയ യൂറോപ്യന്മാർ ഇവരൊക്കെ ഇതേ കാഴ്ചയുടെ വക്താക്കളാകാം.

ഫോട്ടോഗ്രഫി ഇന്ത്യയിലെത്തിയപ്പോൾ ഈ അപരത്വം കാമറയുടെ നോട്ടത്തിലൂടെ രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടു. ഒന്നാം സ്വാതന്ത്ര്യസമരമെന്ന് വിളിക്കപ്പെട്ട 1857-ലെ കലാപത്തിനും അതിന്റെ അടിച്ചമർത്തലിനും ശേഷം, വിക്ടോറിയാ രാജ്ഞി നിയമിച്ച ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാർ ഇന്ത്യയിലെത്തി സേവനംനടത്തിയിരുന്നു. ഇന്ത്യക്കാരെ ഈ

ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാർ ജാതി, വംശം, തൊഴിൽ, പ്രദേശം എന്നിങ്ങനെ പലതരത്തിൽ വർഗീകരിച്ച് അവരുടെ ഫോട്ടോഗ്രാഫ് പകർത്തിയിരുന്നതായും കാണാൻ കഴിയും. പലപ്പോഴും ജാതി, തൊഴിൽ വിഭാഗങ്ങളായി വേർതിരിച്ചാണ് ഇവർ ഇന്ത്യക്കാരുടെ ചിത്രങ്ങൾ എടുത്തത്. കടയ്ക്കുള്ളിൽ ഇരിക്കുന്ന ബനിയയും റോഡരികിലെ ബാർബറും മൂക്കുത്തിയിട്ട ആദിവാസിസ്ത്രീയും ഇവർക്ക് വിഷയമായി. എന്നാൽ യൂറോപ്പിന്റേതിൽനിന്ന് അപരമായ ഒരു സാമൂഹ്യസ്ഥലിയും സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങളുമാണ് താരതമ്യേന താഴെത്തട്ടിലുള്ളവരായി അവർ കണക്കാക്കിയിരുന്ന ഇന്ത്യക്കാരുടെതെന്ന് ഈ ചിത്രങ്ങളുടെ പാഠത്തിലൂടെ അവർ ചിത്രീകരിച്ചു. അപരരായി തിരിച്ചുനിർത്തിക്കൊണ്ട് തങ്ങളുടെ വംശീയ മേൽക്കൈ സ്ഥാപിക്കുകയാണ് അധിനിവേശകർ ചെയ്തിരുന്നതെന്ന് വായിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

ഇതോടൊപ്പംവരുന്ന മറ്റൊന്ന് നരവംശശാസ്ത്രത്തിന്റെ ആരംഭകാലമാണ് ഇത് എന്നതാണ്. നരവംശശാസ്ത്രവും ക്രിമിനോളജിയും തോളോടുതോൾചേർന്നു വികസിച്ചത് പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ തന്നെയാണ്. പ്രത്യേക ശാരീരിക സവിശേഷതകളുള്ളവരെയും സമൂഹത്തിന്റെ ചില തട്ടുകളിലുള്ളവരെയും ചില വംശങ്ങളെയും കുറ്റവാസനയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചുകാണുന്നതും ഇക്കാലത്ത് പതിവായിരുന്നു. സ്വന്തം നാട്ടിലും കോളനികളിലും അത് ശാസ്ത്രീയമെന്ന തരത്തിൽ അവർ നടപ്പാക്കിയിട്ടുണ്ട്. അക്കാലത്തെ ബ്രിട്ടിഷ് ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാർ നരവംശശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഇന്ത്യൻ വംശജരെ, ആന്തമാനിലെയും മറ്റും ഗോത്രവിഭാഗങ്ങളെയടക്കം, അടയാളപ്പെടുത്താനും ശ്രമിച്ചിരുന്നു. ഏതെല്ലാം തരത്തിലാണ് ഇന്ത്യക്കാരുടെ, വിശേഷിച്ച് ആദിവാസികളുടെയും ഗോത്രവിഭാഗക്കാരുടെയും, ശരീരങ്ങളും സാമൂഹ്യതയും തങ്ങളുടേതുമായി വിഭിന്നമായി നില്ക്കുന്നതെന്ന് രേഖപ്പെടുത്താൻ ഇവർ മറന്നില്ല. യൂറോപ്യൻ വംശജനും അന്തമാനിലെ ഗോത്രവംശജനും തമ്മിൽ തുലനം ചെയ്യുന്ന ഒരു ഫോട്ടോയിൽ ഉയരവും മറ്റും തമ്മിലുള്ള അന്തരം അളവുകോൽ ഉപയോഗിച്ച് താരതമ്യം ചെയ്യുന്നതുകാണാം.

കോളനി അധികാരികൾ നിയോഗിച്ച ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാർ ഭരണാധികാരികളായ ബ്രിട്ടിഷ് വംശജരുടെയും അവരുടെ ഔദ്യോഗിക യോഗങ്ങളുടെയുമൊക്കെ ഫോട്ടോകൾ എടുത്തിരുന്നു. ഇവരെത്തുടർന്ന് അനൗദ്യോഗിക ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാരും ഇവിടെവന്നു. ഇന്ത്യയിൽ വന്ന ഔദ്യോഗിക ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാരും അല്ലാത്തവരും ബ്രിട്ടിഷ്‌രാജിന്റെ ഇവിടത്തെ പ്രതിനിധികളുടെയും അവരുടെ കുടുംബാംഗങ്ങളുടെയും

ഇന്ത്യക്കാരായ അവരുടെ വീട്ടുവേലക്കാരുടെയും സുഖവാസകേന്ദ്രങ്ങളിലെ അവരുടെ ബംഗ്ലാവുകളുടെയുമൊക്കെ ചിത്രങ്ങളെടുത്തു. ഇന്ത്യൻ നാട്ടുരാജ്യങ്ങളിലെ രാജാക്കന്മാരും അവരുടെ രാജ്ഞിമാരും കുടുംബാംഗങ്ങളും രാജകീയദർബാറും ചിത്രങ്ങൾക്ക് വിഷയമായി. കൂടാതെ സമൂഹത്തിന്റെ മുകൾത്തട്ടിലുള്ളവരുടെയും. ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ വരുന്ന വിശദാംശങ്ങൾ മുമ്പ് പറഞ്ഞവയിൽനിന്ന് വിഭിന്നമായി തോന്നിപ്പിക്കും. രാജാക്കന്മാരുടെ വേഷവിധാനത്തിലെ വിശദാംശങ്ങളടക്കം വിക്ടോറിയൻ കാലത്തെ കാഴ്ചയെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ ഇതെല്ലാം കണക്കിലെടുക്കേണ്ടിവരും. കാരണം ഇത്തരം ഒരു കാഴ്ചയെത്തന്നെ ഇന്ത്യയിലെ ഭദ്രലോകത്തിന്റെ ആളുകൾ സ്വാംശീകരിച്ചിരിക്കാൻ സാധ്യതയുണ്ട്. ഇക്കാലത്തുതന്നെ ലാലാ ദീൻദയാലിന്റെ പോലെ ഇന്ത്യൻവംശജരായ ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാരും രംഗത്തെത്തി. അവർ സ്വാംശീകരിച്ച കാഴ്ചയും വേറൊന്നാവാൻ തരമില്ല. കാരണം ബ്രിട്ടിഷ് അധികാരികളുടെ നിർദ്ദേശാനുസരണം ഇന്ത്യയിലെ വിവിധ പ്രദേശങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങൾ പകർത്തുന്ന ഒരു പദ്ധതിയുടെ ഭാഗമായിരുന്നുവല്ലോ ദീൻ ദയാൽ. മധ്യേന്ത്യയിലെയും മറ്റും ക്ഷേത്രങ്ങളുടെയും കൊട്ടാരങ്ങളുടെയും ചിത്രങ്ങളെടുക്കുന്നതിനാണ് ദീൻ ദയാൽ നിയോഗിക്കപ്പെട്ടത് എന്നതും ചേർത്തുവായിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

കാഴ്ച, ഫോട്ടോഗ്രഫിയിലോ ചിത്രരചനയിലോ മറ്റ് പ്രതിനിധീകൃത കലകളിലോമാത്രം ഒതുങ്ങുന്ന ഒന്നല്ല. ആളുകളുടെ ദൈനംദിന ജീവിതത്തിൽ ആധുനികത പലതരം മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിയതുപോലെ കാഴ്ച കാണുന്ന രീതിയിലും കാഴ്ചാവസ്തുക്കളിലും അവയുണ്ടാക്കുന്ന അനുഭവത്തിലും അധികാരബന്ധത്തിലും വളരെയേറെ മാറ്റങ്ങൾ വന്നിട്ടുണ്ടാവണം. വൈദേശിക വിദ്യാഭ്യാസം, അതുണ്ടാക്കിയ മുകൾശ്രേണിയിലേക്കുള്ള ചലനം, പൊതു-സ്വകാര്യ ഇടങ്ങളുടെ നിർവചനം ഇങ്ങനെ പലതും. ഇവയിൽ പൊതു-സ്വകാര്യ ഇടങ്ങളുടെ വിഭജനം പ്രത്യേക ശ്രദ്ധ ആവശ്യപ്പെടുന്നു.

ചന്തുമേനോൻ ഇന്ദുലേഖ എഴുതുന്ന കാലത്ത് ഇംഗ്ലണ്ടുൾപ്പെടെ യൂറോപ്പിലും ഇന്ത്യയുടെ മറ്റു ഭാഗങ്ങളിലും കാഴ്ചയിൽ സ്ത്രീയുടെ കർതൃത്വം എന്തായിരുന്നു എന്നും പരിശോധിക്കേണ്ടിവരും. യൂറോപ്പിലെയും അമേരിക്കയിലെയും ചിത്രകലാരംഗത്തു പ്രശസ്തരായിരുന്ന രണ്ടുപേർ മേരികസ്സാറ്റും ബെർത്തെ മോറിസ്സോട്ടും എന്താണ് വരച്ചിരുന്നതെന്ന് ഗ്രിസൽഡാ പോള്ളക്ക് എഴുതിയ 'മോഡേണിറ്റി ആൻഡ് ദ സ്പേയ്സസ് ഓഫ് ഫെമിനിനിറ്റി' എന്ന ലേഖനത്തിൽ പറയുന്നു : "What spaces are

represented in the paintings made by Berthe Marisot and Mary Cassatt? And what are not? A quick list includes :

dining rooms
drawing rooms
bath rooms
balconies / verandas
private gardens...

The majortiy of these have to be recognized as private areas and domestic spaces.'[3]

അതേസമയംതന്നെ ഈ രണ്ടുചിത്രകാരികളും പൊതുഇടത്തിലെ സ്ത്രീകളെ ചിത്രത്തിന് വിഷയമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ ഇടങ്ങൾ, പ്രത്യേകിച്ച് ചിത്രകാരികൾ നില്ക്കുന്ന ഇടങ്ങൾ അല്ലെങ്കിൽ ചിത്രത്തിന് വിഷയമായ സ്ത്രീ കാണപ്പെടുന്ന ഇടങ്ങൾ, മിക്കപ്പോഴും പൊതുഇടത്തിന്റെ അതിരിലായിരിക്കും. ബാൽക്കണിയിൽനിന്നോ ടെറസ്സിൽനിന്നോ ജനലരികിൽനിന്നോ ആണ് പലതും. നാടകശാല, ബോട്ട് എന്നിവയിൽ കാണപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകളും ചിലപ്പോൾ ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാം. ഉദാഹരണത്തിന്, 'തിയേറ്ററിൽ' എന്ന കസ്സാറ്റിന്റെ പ്രസിദ്ധ ചിത്രത്തിൽ തിയേറ്ററിന്റെ ബാൽകണിയിൽനിന്നുകൊണ്ട് ബൈനോക്കുലർ ഉപയോഗിച്ച് നോക്കുന്ന സ്ത്രീയെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. പൊതുഇടത്തിൽ നിന്ന് സ്വകാര്യഇടം ഒരുക്കിയെടുക്കുന്നതുപോലെയാണ് അത് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. നോട്ടം ഒരു പ്രത്യേകബിന്ദുവിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുകയും പൊതുഇടത്തെ അവഗണിച്ച് അപ്രസക്തമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

പൊതുഇടങ്ങൾ അക്കാലത്തെ അംഗീകൃതരായ ചിത്രകാരികളെ സംബന്ധിച്ചുപോലും അത്രയ്ക്കധികം പ്രാപ്യമായിരുന്നില്ലെന്നുവേണം കരുതാൻ. എന്നാൽ പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ യൂറോപ്പിൽ പൊതുഇടങ്ങളിൽ കച്ചവട സ്ഥലങ്ങളിലും ഷോപ്പിങ് കേന്ദ്രങ്ങളിലുമൊക്കെ അലഞ്ഞു നടന്ന് കാഴ്ചകാണുന്ന ഫ്ലാനർമാരെപ്പറ്റി പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. കവി ബോദ്‌ലെയർ ആണ് ഫ്ലാനർ എന്ന വാക്ക് ആദ്യമായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഈ തെരുക്കാഴ്ചകളെപ്പറ്റി ബോദ്‌ലെയർ എഴുതിയിട്ടുമുണ്ട്. ഫ്ലാനറിന് സ്ത്രീലിംഗം ഉണ്ടെങ്കിലും തെരുവിൽ നടന്ന് കാഴ്ചകാണുന്നവർ സ്ത്രീകളായിരുന്നില്ല ഒരിക്കലും. എന്നുമാത്രമല്ല പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ, വിക്ടോറിയൻ കാലത്തെ ഇംഗ്ലണ്ടിൽ സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും ഇടപെടുന്ന ഇടങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അന്തരം മുമ്പെന്നത്തെക്കാൾ സ്പഷ്ടതയും മൂർച്ചയും ആർജ്ജിച്ചു എന്നു ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

അവിവാഹിതകളായ സ്ത്രീകളുടെകാര്യം വളരെ

ശോചനീയമാണെന്നാണ് അക്കാലത്തെ ഇംഗ്ലണ്ടിലുണ്ടായിരുന്ന ഒരു സാമൂഹ്യപ്രവർത്തകയുടെ കുറിപ്പുകളിൽ എഴുതിയിരിക്കുന്നത്. അവർക്ക് തനിച്ച് പൊതുഇടത്തിൽ പ്രവേശിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ട്. വിശന്നാൽ ഒരു ഹോട്ടലിൽനിന്ന് തനിയെ ഭക്ഷണം കഴിക്കാൻ പോയാൽ ആൾക്കാർ അത്ഭുതവസ്തുവിനെയെന്നപോലെ തുറിച്ചുനോക്കും. ഏതെങ്കിലും വ്യവസായത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടാൽ ഉണ്ടാവുന്ന ബുദ്ധിമുട്ടുകളെപ്പറ്റിയും അവർ പറയുന്നു. അതേ കാലഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ മിതവാദിയായ ജൂൾസ് സൈമൺ എന്ന റിപ്പബ്ലിക്കൻ പക്ഷക്കാരന്റെ 1892-ലെ ഒരു കുറിപ്പിൽ സ്ത്രീയും പുരുഷനും ഏതേത് ചുമതലയാണ് നിർവഹിക്കേണ്ടത് എന്നും പെരുമാറേണ്ട ഇടങ്ങൾ ഏതേതൊക്കെയാണെന്നും പറയുന്നു :

'What is man's vocation? It is to be a good citizen. And woman's? To be a good wife and mother. One is in some way called to the outside world, the other is retained for the interior.'[4]

ഈ വേർതിരിവ് വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്തും മറ്റു പൊതുമണ്ഡലങ്ങളിലും ഉണ്ടായിരുന്നു എന്നുവേണം കരുതാൻ. ആധുനികതയോടൊപ്പം ഇവിടെയെത്തിയ പുതിയ വിദ്യാഭ്യാസവും ഇതിന്റെതന്നെ അടിസ്ഥാനത്തിലായിരുന്നിരിക്കണം. ഈ വേർതിരിക്കപ്പെട്ട ഇടങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഇന്ദുലേഖയിലെ കാഴ്ച വായിക്കുമ്പോൾ വെളിപ്പെടുന്നത് നോട്ടത്തിന്റെ അധികാരശ്രേണികൾ തന്നെയാണ്. ഇതിന് അനുസരിച്ചുതന്നെയാണ് ഇന്ദുലേഖയുടെ പാത്രസൃഷ്ടി നടത്തിയിരിക്കുന്നതെന്നും വ്യക്തമായേക്കാം.

ഇന്ദുലേഖയുടെ രൂപവും പൂർവ്വചരിത്രവും ചന്തുമേനോൻ പരാമർശിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെ വായിക്കാം : "ഇന്ദുലേഖയുടെ സുവർണ്ണസദൃശമായ വർണ്ണവും കുരുവിന്ദസമങ്ങളായ രദനങ്ങളും വിദ്രുമംപോലെ ചുമന്ന അധരങ്ങളും കരിങ്കുവലയങ്ങൾക്കു ദാസ്യംകൊടുത്ത നേത്രങ്ങളും ചെന്താമരപ്പൂവുപോലെ ശോഭയുള്ള ആ മുഖവും നീല കുന്തളങ്ങളും സ്തനഭാരവും അതികൃശമായ മദ്ധ്യവും മറ്റും ആകപ്പാടെ കാണുമ്പോൾ പുരുഷന്മാരുടെ മനസ്സിന്ന് ഉണ്ടായ ആനന്ദവും സന്തോഷവും പരിതാപവും ഭ്രാന്തിയും ആസക്തിയും വ്യഥയും ഇന്നപ്രകാരമാണെന്നു പറഞ്ഞറിയിപ്പാൻ എന്നാൽ അസാദ്ധ്യമാണെന്ന് ഞാൻ തീർച്ചയായി ഇവിടെ സമ്മതിക്കുന്നു. ഈ രൂപഗുണത്തിന്നു യോഗ്യമായ പഠിപ്പും സൌശീല്യാദി ഗുണങ്ങളും ഇവൾക്കുണ്ടായിരുന്നു. ഇന്ദുലേഖാ കിളിമാനൂർ ഒരു രാജാവവർകളുടെ മകളായിരുന്നു. ഇന്ദുലേഖയ്ക്കു രണ്ടരവയസ്സു പ്രായമായപ്പോൾ രാജാവു സ്വർഗ്ഗാരോഹണമായി. ഏകദേശം മൂന്നുവയസ്സു

പ്രായമായപ്പോൾ തന്റെ വലിയച്ഛൻ പഞ്ചുമേനവന്റെ ജ്യേഷ്ഠപുത്രനും തന്റെ അമ്മാമനും ഇംഗ്ലീഷ്, സംസ്കൃതം, സംഗീതം മുതലായ വിദ്യകളിൽ അതിനിപുണനും ഒരു ദിവാൻപേഷ്കാരുദ്യോഗത്തിൽ എണ്ണൂറുറുപ്പിക ശമ്പളമായിരുന്ന ആളും ആയ കൊച്ചുകൃഷ്ണമേനോൻ, തന്റെകൂടെ താൻ ഉദ്യോഗം ചെയ്തിരുന്ന ദിക്കിൽ കൊണ്ടുപോയി പതിനാറു വയസ്സവരെ വിദ്യാഭ്യാസങ്ങൾ ചെയ്യിപ്പിച്ചു. ഇംഗ്ലീഷു നല്ലവണ്ണം പഠിപ്പിച്ചു. സംസ്കൃതത്തിൽ നാടകാലങ്കാരങ്ങൾ വരെ പഠിപ്പിച്ചു. സംഗീതത്തിൽ പല്ലവി രാഗവിസ്താരംവരെ പാടാനും പിയാനോ, ഫിഡിൽ, വീണ ഇതുകൾ വിശേഷമായി വായിപ്പാനും ആക്കിവെച്ചു. പിന്നെ ചില്ലറയായി സ്ത്രീകളെ യൂറോപ്പിൽ അഭ്യസിപ്പിക്കുന്ന തുന്നൽ, ചിത്രം മുതലായതുകളിലും തന്റെ അതിമനോഹരിയായ മരുമകൾക്കു പരിചയം വരുത്തി. ബിലാത്തിയിൽ ഒരു ഇംഗ്ലീഷുസ്ത്രീയെ അഭ്യസിപ്പിക്കുന്നവിധമുള്ള പഠിപ്പും അറിവുകളും സമ്പ്രാദയങ്ങളും ഇന്ദുലേഖയ്ക്ക് ഉണ്ടാക്കി വെയ്ക്കേണമെന്നുള്ള ആഗ്രഹം മഹാനും അതിബുദ്ധിശാലിയും ആയിരുന്ന കൊച്ചുകൃഷ്ണമേനോന് ഇന്ദുലേഖയുടെ പതിനാറാം വയസ്സിനകത്തു സാധിപ്പാൻ കഴിയുന്നേടത്തോളം സാധിച്ചു എന്നുതന്നെ പറയാം. എന്നാൽ ഭാഗ്യം കേവലം ഒരെടത്തും സമ്പൂർത്തിയായി എന്നുപറവാൻ മനുഷ്യനു സാധിക്കയില്ലല്ലോ.

“ഇന്ദുലേഖയുടെ പതിനാറാമത്തെ വയസ്സ് അവസാനിച്ചതോടുകൂടി കൊച്ചുകൃഷ്ണമേനോന്റെ കാലവും അവസാനിച്ചു. പിന്നെ വലിയച്ഛന്റെകൂടെ അമ്മയുടെയൊന്നിച്ചു വലിയച്ഛന്റെ പൂവരങ്ങിൽ എന്ന ഭവനത്തിൽ ആണ് താമസം ആയത്. ഇന്ദുലേഖയുടെ സ്വാഭാവികമായ ഗുണങ്ങളാലും തന്റെ പുത്രിയായതിനാലും തന്റെ പ്രാണപ്രിയനായ മകന് ഇന്ദുലേഖയിൽ ഉണ്ടായ സ്നേഹശക്തി ഓർത്തും ഇന്ദുലേഖയുടെ വലിയച്ഛന് ഇന്ദുലേഖയിൽ ഉള്ള സ്നേഹം ഇന്നപ്രകാരമായിരുന്നു എന്നും ഇത്ര ഉണ്ടായിരുന്നു എന്നും എനിക്ക് എന്റെ വായനക്കാരെ പറഞ്ഞു മനസ്സിലാക്കുവാൻ പ്രയാസമാണ്. ഇന്ദുലേഖയ്ക്ക് താമസിപ്പാൻ പ്രത്യേകമായ ഒരു മാളികബങ്കളാവാണ് ശട്ടം ചെയ്തിരുന്നത്. ആ ബങ്കളാവിലെ എല്ലാ മുറികളിലും ഇംഗ്ലീഷുമാതിരി സാമാനങ്ങളും മറ്റും ഭംഗിയായി ശേഖരിച്ചു വച്ച് ഇന്ദുലേഖയുടെ അഭീഷ്ടപ്രകാരം എല്ലാം ശട്ടംചെയ്തുവന്നു. കൊച്ചുകൃഷ്ണമേനോന്റെ അകാലമരണത്താൽ ഇന്ദുലേഖയ്ക്ക് ഒരു വിധത്തിലും ഒന്നിനും ഒരു ബുദ്ധിമുട്ടും വന്നുകൂടാ എന്ന് ഇന്ദുലേഖയുടെ വലിയച്ഛൻ ഉറപ്പായി നിശ്ചയിച്ചിരുന്നു. ഇന്ദുലേഖയുടെ ദിനചര്യകളും സമ്പ്രദായങ്ങളും സ്വാഭാവും അവളുടെ പഠിപ്പുനിമിത്തവും തന്റെ അമ്മാമൻ മഹാനായ കൊച്ചുകൃഷ്ണമേനോന്റെ ബുദ്ധിശക്തിക്കനുസരിച്ചു തനിക്ക് കിട്ടിയ

അറിവുകൾ നിമിത്തവും അതിരമണീയമായിരുന്നു എന്നേ പറവാനുള്ളൂ. ഇംഗ്ലീഷു പഠിച്ചതിനാൽ താൻ ഒരു മലയാള സ്ത്രീയാണെന്നുള്ള നില ലേശം വിട്ടിട്ടില്ല. ഹിന്തുമത ദ്വേഷമാകട്ടെ, നിരീശ്വരമതമാകട്ടെ , നിർഭാഗ്യവശാൽ ചിലപ്പോൾ ചില പഠിപ്പുള്ള ചെറുപ്പക്കാർക്ക് ഉണ്ടാകുന്ന പോലെ സർവ്വരിലും ഉള്ള ഒരു പുച്ഛരസമാവട്ടെ ഇന്ദുലേഖയെ കേവലം ബാധിച്ചിട്ടേ ഇല്ല.''

ഒരേസമയം പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും ഒപ്പം ആധുനികതയുടെയും ചേരുവയാണിത്. ഇന്ദുലേഖക്കു ലഭിച്ച വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കുറച്ച് ഇംഗ്ലിഷ്, നാടകാലങ്കാരാദികൾ വരെ സംസ്കൃതം, കുറച്ച് വായ്പ്പാട്ട്, പിന്നെ പിയാനോ, വീണ, ഫിഡിൽ എന്നിവ വായിക്കാനും. വിശേഷവിധിയായി പിന്നെ ലഭിച്ച വിദ്യാഭ്യാസം, യൂറോപ്പിലെ സ്ത്രീകൾ അഭ്യസിക്കുന്നതുപോലെ ചിത്രത്തുന്നൽ എന്നിവയാണ്.

മാധവന്റെ വർണ്ണന പക്ഷേ ഇങ്ങനെ പോകുന്നു: "ഒരു പുരുഷന്റെ ഗുണദോഷങ്ങളെ വിവരിക്കുന്നതിൽ അവന്റെ ശരീരസൌന്ദര്യവർണ്ണന വിശേഷവിധിയായി ചെയ്യുന്നതു സാധാരണ അനാവശ്യമാകുന്നു. ബുദ്ധി, സാമർത്ഥ്യം, പഠിപ്പ്, പൌരുഷം, വിനയാദിഗുണങ്ങൾ ഇതുകളെപ്പറ്റി പറഞ്ഞാൽ മതിയാവുന്നതാണ്. എന്നാലും മാധവന്റെ ദേഹകാന്തിയെപ്പറ്റി രണ്ടക്ഷരം ഇവിടെ പറയാതിരിക്കുന്നത് ഈ കഥയുടെ അവസ്ഥയ്ക്ക് മതിയാവില്ലെന്ന് ഒരുസമയം എന്റെ വായനക്കാർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടുമോ എന്നു ഞാൻ ശങ്കിക്കുന്നതിനാൽ ചുരുക്കി പറയുന്നു. ദേഹം തങ്കവർണ്ണം. ദിനംപ്രതി ശരീരത്തിന്റെ ഗുണത്തിന്നു വേണ്ടി ആചരിച്ചുവന്ന വ്യായാമങ്ങളാൽ ഈ യൌവനകാലത്ത് മാധവന്റെ ദേഹം അതിമോഹനമായിരുന്നു. വേണ്ടതിലധികം അശേഷം തടിക്കാതെയും അശേഷം മെലിവു തോന്നാതെയും കാണപ്പെടുന്ന മാധവന്റെ കൈകൾ, മാറിടം, കാലുകൾ ഇതുകൾ കാഴ്ചയിൽ സ്വർണ്ണംകൊണ്ടു വാർത്തുവെച്ചതോ എന്നു തോന്നാം. ആൾ ദീർഘം ധാരാളം ഉണ്ട്. മാധവന്റെ ദേഹം അളന്നു നോക്കേണമെങ്കിൽ പ്രയാസമില്ലാതെ കാലുകളുടെ മുട്ടിന്നുസമം നീളമുള്ളതും അതിഭംഗിയുള്ളതും ആയ മാധവന്റെ കുടുമകൊണ്ടു മുട്ടോളം കൃത്യമായി അളക്കാം. മാധവന്റെ മുഖത്തിന്റെ കാന്തിയും പുരുഷശ്രീയും ഓരോ അവയവങ്ങൾക്കു പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം ഉള്ള ഒരു സൌന്ദര്യവും അന്യോന്യമുള്ള യോജ്യതയും ആകപ്പാടെ മാധവന്റെ മുഖവും ദേഹസ്വഭാവവുംകൂടി കാണുമ്പോൾ ഉള്ള ഒരു ശോഭയും അത്ഭുതപ്പെടത്തക്കതെന്നേ പറവാനുള്ളൂ. മാധവനെ പരിചയമുള്ള സകല യൂറോപ്യന്മാരും വെറും കാഴ്ചയിൽതന്നെ മാധവനെ അതി കൌതുകംതോന്നി

മാധവന്റെ ഇഷ്ടന്മാരായിത്തീർന്നു.

"ഇങ്ങിനെ ഈ യൌവനാരംഭത്തിൽ തന്റെ ശരീരവും കീർത്തിയും അതിമനോഹരമാണെന്നു സർവ്വജനങ്ങൾക്കും അഭിപ്രായം ഉള്ളതു തനിക്കു വലിയ ഒരു ഭൂഷണമാണ് അത് ഒരിക്കലും ഇല്ലായ്മ ചെയ്യരുതെന്നുള്ള വിചാരംകൊണ്ടോ , അതല്ല സ്വാഭാവികമായ ബുദ്ധിഗുണംകൊണ്ടോ എന്നറിഞ്ഞില്ല, മാധവൻ സാധാരണയുവാക്കളിൽ ഒരു പതിനെട്ടുവയസ്സുമുതൽ ക്രമമായി കല്യാണം ചെയ്തു ഗൃഹസ്ഥാശ്രമികളാവുന്നതിനിടയിൽ നിർഭാഗ്യവശാൽ ചിലപ്പോൾ കാണപ്പെടുന്ന ദുർവ്യാപാരങ്ങളിൽ ഒന്നും അശേഷം പ്രവേശിച്ചിട്ടില്ലെന്ന് എനിക്ക് ഉറപ്പായി പറയാം. അതുകൊണ്ട് സ്വഭാവേനയുള്ള ദേഹകാന്തിയും മിടുക്കും പൌരുഷവും മാധവനു പൂർണ്ണയൌവനമായപ്പോൾ കാണേണ്ടതുതന്നെയായിരുന്നു."

മാധവന്റെ ശരീരത്തിന്റെ വർണ്ണന മാത്രമല്ല ബുദ്ധിശക്തി, വിദ്യാഭ്യാസം, പാശ്ചാത്യശീലങ്ങൾ എന്നിവ മുഴുവൻ നോവലിസ്റ്റ് വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇംഗ്ലീഷുകാരുടെ മട്ടിൽ അവർ വ്യവഹരിച്ചു വരുന്ന ഇടങ്ങളിൽ ജീവിക്കുകയും അവർ ഏർപ്പെടുന്ന തരം വിനോദങ്ങളിൽ പങ്കെടുക്കുകയും ചെയ്തിരുന്ന ആളായി മാധവനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഒരേസമയം സായിപ്പിന്റെയും ഉയർന്ന ജാതിയിൽപെട്ട മലയാളിയുടെയും സവിശേഷതകൾ. (ഉദാഹരണത്തിന് നീളമുള്ള മുടി കുടുമ കെട്ടിവെച്ചിരിക്കുന്നതും കാതിൽ അണിഞ്ഞ ചുകന്ന കല്ലന്റെ കടുക്കനും മറ്റും. മാത്രവുമല്ല ഇംഗ്ലീഷിനു പുറമേ സംസ്കൃതവും പഠിച്ചിട്ടുണ്ട്).

"മാധവന് ഇംഗ്ലീഷിൽ അതിനൈപുണ്യമുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് ഞാൻ എനി പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. ലൊൻ ടെനിസ്സ്, ക്രിക്കറ്റ് മുതലായ ഇംഗ്ലീഷുമാതിരി വ്യായാമവിനോദങ്ങളിലും മാധവൻ അതിനിപുണനായിരുന്നു. നായാട്ടിൽ ചെറുപ്പം മുതല്ക്കേ പരിശ്രമിച്ചിരുന്നു. പക്ഷെ, ഇതു തന്റെ അച്ഛൻ ഗോവിന്ദപ്പണിക്കരിൽനിന്നു കിട്ടിയ ഒരു വാസനയായിരിക്കാം അദ്ദേഹം വലിയ നായാട്ടുഭ്രാന്തനായിരുന്നു. നായാട്ടിൽ ഉള്ള സിദ്ധി മാധവനു വളരെ കലശലായിരുന്നു. രണ്ടുമൂന്നു വിധം വിശേഷമായ തോക്കുകൾ, രണ്ടു മൂന്നു പിസ്റ്റോൾ, റിവോൾവർ ഇതുകൾ താൻ പോവുന്നേടത്ത് എല്ലാം കൊണ്ടു നടക്കാറാണ്. തന്റെ വിനോദസുഖങ്ങൾ ഒടുവിൽ വേറെ ഒരു വഴിയിൽ തിരിഞ്ഞതുവരെ ശിക്കാറിൽതന്നെയാണ് അധികവും മാധവൻ വിനോദിച്ചിരുന്നത്.

"മാധവൻ അതിബുദ്ധിമാനും അതികോമളനും ആയ ഒരു യുവാവാകുന്നു. ഇയാളുടെ ബുദ്ധിസാമർത്ഥ്യത്തിന്റെ വിശേഷതയെ ഇംഗ്ലീഷു പഠിപ്പു തുടങ്ങിയമുതൽ ബി.എൽ. പാസ്സാവുന്നതുവരെ സ്കൂളിൽ അയാൾക്കു

ശ്ലാഘനീയമായി ക്രമോൽകർഷമായി വന്നുചേർന്ന കീർത്തിതന്നെ സ്പഷ്ടമായും പൂർത്തിയായും വെളിവാക്കിയിരുന്നു. ഒരു പരീക്ഷയിലെങ്കിലും മാധവൻ ഒന്നാമതുപോയ പ്രാവശ്യം ജയിക്കാതിരുന്നിട്ടില്ലാ. എഫ്.എ., ബി.എ. ഇതുകൾ രണ്ടും ഒന്നാം ക്ലാസ്സായിട്ടു ജയിച്ചു. ബി.എ. പരീക്ഷയ്ക്കു അന്യഭാഷ സംസ്കൃതമായിരുന്നു. സംസ്കൃതത്തിൽ മാധവന് ഒന്നാംതരം വില്പത്തി ഉണ്ടായി. ബി.എൽ. ഒന്നാം ക്ലാസ്സിൽ ഒന്നാമനായി ജയിച്ചു. ഇതു കൂടാതെ സ്കൂൾവകയായ പലവക പരീക്ഷകളും പലപ്പൊഴും ജയിച്ചതിനാൽ മാധവനു പലേ സമ്മാനങ്ങളും വിദ്യാഭിവൃദ്ധിക്കു നിയമപ്പെടുത്തീട്ടുള്ള പലേവക മാസ്പടികളും കിട്ടീട്ടുണ്ടായിരുന്നു. സ്കൂളിൽ മാധവനെ പഠിപ്പിച്ച എല്ലാ ഗുരുനാഥന്മാർക്കും മാധവനെക്കാൾ സാമർത്ഥ്യവും യോഗ്യതയും ഉണ്ടായിട്ട് അവരുടെ ശിഷ്യന്മാരിൽ ഒരുവനും ഒരിക്കലും ഉണ്ടായിട്ടില്ലെന്നുള്ള ബോദ്ധ്യമാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്.''

മാധവൻ നേടുന്നത് അന്നത്തെ മാതൃകയിലുള്ള പൊതുവിദ്യാഭ്യാസവും അതിന്റെ തുടർച്ചയായുള്ള, പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ ഇടപെടാൻ അയാളെ പ്രാപ്തനാക്കുന്ന തൊഴിലുകളുമാണെങ്കിൽ ഇന്ദുലേഖക്ക് അമ്മാമനായ കൊച്ചുകൃഷ്ണമേനോൻ നല്കുന്നത് അത്തരം വിദ്യാഭ്യാസമാണെന്ന സൂചനയേ ഒരിടത്തും ഇല്ല. ഇന്ദുലേഖയുടെ വിദ്യാഭ്യാസത്തിൽ അമ്മാമൻ അത്യധികം ശ്രദ്ധ ചെലുത്തിയിരുന്നു എന്നു പറയുന്നുണ്ട് എങ്കിലും അത് ഗാർഹിക ഇടത്തിൽനിന്നോ അത് ആവശ്യപ്പെടുന്ന കാര്യങ്ങളിൽനിന്നോ വിടുതൽ കൊടുക്കുന്നില്ല. പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ സ്ത്രീകൾക്ക് നല്കിയിരുന്ന വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഊന്നൽ ഇതിൽത്തന്നെ ആയിരുന്നെന്നു കരുതണം. സ്ത്രീവിദ്യാഭ്യാസം നല്ല കുടുംബിനിയും അമ്മയും ആയിത്തീരാൻ വേണ്ടുന്നതാണെന്നു പലതരത്തിൽ പലയിടങ്ങളിൽ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. വിക്ടോറിയൻകാലത്തെ വിദ്യാഭ്യാസത്തെപ്പറ്റിയുള്ള രചനകളിൽ മാത്രമല്ല അക്കാലത്തെ നോവലുകളിലും ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളിലും മറ്റും ഇതിന്റെ സൂചനകൾ കാണാം. ഉദാഹരണത്തിന് 'ഡ്രാക്കുള' എന്ന വിഖ്യാതനോവലിലെ നായികാകഥാപാത്രമായ മിനാ മുറേ (പില്ക്കാലത്ത് മിനാ ഹാർക്കർ) കൂട്ടുകാരിയായ ലൂസി വെസ്റ്റേണക്ക് എഴുതുന്ന ഒരു കത്തിൽ താൻ ഷോർട്ട് ഹാൻഡ് പഠിക്കുന്നത് പ്രതിശ്രുതവരനായ ജോണതൻ ഹാർക്കർക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഔദ്യോഗികജീവിതത്തിൽ സഹായമാകാനാണ് എന്നു പ്രസ്താവിക്കുന്നു. ഉയർന്ന കുടുംബങ്ങളിൽപ്പെട്ട ഇംഗ്ലീഷ് വനിതകളുടെ ഗാർഹിക ഇടത്തിലെ ജീവിതം തന്നെയാണ് ഇവിടെയും മാതൃക. ഇന്ദുലേഖ ഇടപെടുന്ന ഇടങ്ങൾ, കാണുന്ന കാഴ്ചകൾ എന്നിവയും അതിനനുസരിച്ചു തന്നെയാണ്. [5]

യൂറോപ്പിലെ സ്ത്രീകളെ സംബന്ധിച്ചും പൊതുഇടങ്ങളിലെ കാഴ്ച അത്രയ്ക്ക് സുസാധ്യമായ ഒന്നായിരുന്നില്ല എന്നു കരുതേണ്ടിവരും. മേരി കസ്സാറ്റിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ ഒരു ചിത്രത്തിൽ നാടകശാലയുടെ ഒരറ്റത്ത് ബൈനോക്യുലർ വെച്ച് നോക്കുന്ന സ്ത്രീയെ വരച്ചിരിക്കുന്നു. ഇത്തരം ഒരു ഒളിഞ്ഞുനിന്നുള്ള അഥവാ നേർക്കുനേരല്ലാത്ത നോട്ടമാണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. പൊതുഇടത്തിനും സ്വകാര്യ ഇടത്തിനും ഇടയിലുള്ള അതിരിൽനിന്നു ചിത്രീകരിച്ചവയായി കസ്സാറ്റിന്റെയും മോറിസോട്ടിന്റെയും ചില ചിത്രങ്ങളെ ഗ്രിസൽഡാ പോള്ളക് എടുത്തുകാണിക്കുന്നുണ്ട്.[6]

പുറംകാഴ്ചയുടെ ലോകം എങ്ങനെയാണ് ഇന്ദുലേഖയുടെ അനുഭവത്തിൽ വരുന്നത്? മലബാറിനു പുറത്ത്, നാട്ടുരാജ്യമായ തിരുവിതാംകൂർ മുതൽ ഉത്തരേന്ത്യയിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന പ്രദേശങ്ങൾവരെ പലസ്ഥലങ്ങളുമായി അച്ഛനും അമ്മാമനും വഴി ഇന്ദുലേഖക്ക് ബന്ധമുണ്ട് എന്ന് ആദ്യമേ തന്നെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ സ്ഥലങ്ങളിൽ ഒരിടത്തും ഇന്ദുലേഖ പൊതുഇടത്തിൽ വ്യാപരിക്കുന്നതായി പറയുന്നതേയില്ല. ഇത്രയും കാര്യങ്ങൾ നോവലിസ്റ്റ് നേരിട്ടു നമ്മളോട് പറയുന്നതൊഴിച്ചാൽ നോവലിൽ ഒരിടത്തും ഇന്ദുലേഖ ഭൂതകാലം ഓർക്കുന്നേയില്ല. പൂവരങ്ങ് എന്ന വീടിന്റെയും ഒരു തവണയോമറ്റോ സമീപത്തുള്ള മാധവന്റെ തറവാട്ടിലും മാത്രമേ ഇന്ദുലേഖയെ കാണുന്നുള്ളൂ.

ഈ ഇടത്തിൽ വരുന്ന കാഴ്ചകൾ ഏറെയൊന്നുമില്ല. സൂരി നമ്പൂതിരിപ്പാടിന്റെ 'എഴുന്നള്ളത്താ'ണ് വീട്ടകത്ത് വിശദമാക്കപ്പെടുന്ന ഒരു കാഴ്ച. അത് കാണാൻ ഇന്ദുലേഖയുടെ അമ്മയും മുത്തശ്ശിയുമടക്കം എല്ലാവരും മാളികയിലും മറ്റുമായി നോക്കിനിന്നു എന്നുപറയുന്നു. വീടിന്റെ പൂമുഖത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടാൻ ആവാത്തവരാണ് സ്ത്രീകൾ. വീട്ടുവേലക്കാരികളായ സ്ത്രീകൾ അവിടെയും ഇവിടെയും മറഞ്ഞുനിന്നുകൊണ്ടു കാഴ്ചകാണുന്നു. എന്നാൽ ഈ കാഴ്ചവിരുന്നിനു നേരെ വാതിലടക്കുകയാണ് ഇന്ദുലേഖ ചെയ്യുന്നത്.

കാഴ്ചവിരുന്നുകൾ പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ യൂറോപ്പിൽ സംഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ഈ കാലത്ത് കാഴ്ചയ്ക്കുണ്ടായ പ്രാമുഖ്യത്തിന്റെകൂടി ഫലമായി കച്ചവടക്കാഴ്ചകൾ വികസിക്കുന്നുണ്ട്. യൂറോപ്യൻ എക്സ്പോകൾ അവയിലൊന്നായിരിക്കണം. പാരിസിലും ലണ്ടനിലും എക്സ്പോകൾ സംഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ഇത്തരം കാഴ്ചകൾ സ്ത്രീകൾക്കൂടി കണ്ടിരുന്നു. ഇത്തരം മേളകൾ, നാടകശാലകൾ, പൊതു ഇടങ്ങൾ, ആധുനികതയുടെ കച്ചവടക്കാഴ്ചക്കൊപ്പം വരുന്ന ഉപഭോഗതൃഷ്ണ എന്നിവ സ്ത്രീകളുടെ സദാചാരനിരതത്വത്തെ നശിപ്പിക്കുമെന്ന് പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ

യുറോപ്പിൽ കരുതിയിരുന്ന എന്നതിന്റെ സൂചനകൾ അന്നത്തെ പല രചനകളിൽനിന്നും ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്ലോബേറിന്റെ 'മദാം ബൊവ്വാറി'[7] ഒരുദാഹരണം. മദാം ബൊവ്വാറിയുടെ കാഴ്ചകളോടുള്ള താല്പര്യം നാടകം, എക്സ്പോ എന്നിങ്ങനെ അതിനോടൊപ്പം ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്ന ഇന്ദ്രിയതലത്തിലുള്ള മറ്റു തൃഷ്ണകൾ, വിവാഹേതരബന്ധങ്ങൾ എല്ലാം കൂടിയുണ്ടാക്കുന്ന വലിയ ഒരു ദുരന്തമാണ് ഫ്ലോബേർ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ യൂറോപ്യൻ പുരുഷനെ സംബന്ധിച്ച് കാഴ്ച ഇത്തരം മൂല്യത്തിനൊപ്പമല്ല വരുന്നത് എന്നു വെളിവാക്കുന്നുണ്ട് യുറോപ്യൻ ആൺകാഴ്ചകളുടെ വർണ്ണനകൾ.

ഇനി മാധവന്റെ കാഴ്ചകളിലേക്കുപോകാം. യൂറോപ്യൻ മട്ടിലുള്ള വിദ്യാഭ്യാസംനേടുകയും വെള്ളക്കാരും ഉത്തരേന്ത്യക്കാരുമായ പലതരം ആളുകളുമായി വിവിധരീതിയിൽ ഇടപെടുകയും അങ്ങനെ ആധുനികതയുടെ നേർക്കുള്ള അഭ്യസ്തവിദ്യനും കുലീനനുമായ ഒരു മലയാളിക്ക് ഉണ്ടാകാനിടയുള്ള നോട്ടം കയ്യാളുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരാളായി നമുക്ക് മാധവനെ സങ്കല്പിക്കാം. മദിരാശിപ്പട്ടണത്തിൽ മാത്രമല്ല മാധവൻ പോകുന്നതും താമസിക്കുന്നതും. അവിടെനിന്ന് അവധിക്കപേക്ഷിച്ച്, ബോംബായി (മുംബൈ), കൽക്കത്ത എന്നീ നഗരങ്ങളിലും ചെന്നെത്തുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രദേശങ്ങളിലെ കാഴ്ചകളുടെ വിശദമായ വർണ്ണനയും (മാധവന്റെ കണ്ണിലൂടെയുള്ള) ചന്തുമേനോൻ നല്കുന്നുണ്ട്. കേശബചന്ദ്ര സെനിന്റെ കൊട്ടാരം പോലത്തെ അമരാവതി എന്ന ബംഗ്ലാവിന്റെ വർണ്ണനയാണ് ആസക്തമായ കാഴ്ചയെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന മറ്റൊന്ന്.

അമരാവതിയിലെ കാഴ്ചകൾ വർണ്ണിക്കാൻ നാലഞ്ചു പുസ്തകങ്ങൾ വേണ്ടിവരുമെന്ന് മുൻകൂർ ജാമ്യമെടുക്കുന്നുണ്ട് ചന്തുമേനോൻ. ആകാശത്തിലേക്ക് ഗോപുരങ്ങളോടുകൂടി ഉയർന്നുനില്ക്കുന്ന അത്യുന്നതങ്ങളായ നാലഞ്ചു മാളികകളും അവയിലെ ദ്രവ്യം നിർദ്ദാക്ഷിണ്യം ചെലവഴിച്ചുണ്ടാക്കിയ അലങ്കാരപ്പണികളും മാധവനെ ആശ്ചര്യപ്പെടുത്തി എന്ന് നോവലിസ്റ്റ് പറയുന്നു. മലബാറിൽ പഞ്ചുമേനോനോ സൂരി നമ്പൂതിരിയോ ധനവാന്മാരെന്നു പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതുപോലെയല്ല ഇത് എന്ന്! അത്ഭുതംകൊള്ളുന്നുമുണ്ട് മാധവൻ (അഥവാ നോവലിസ്റ്റ്).

വൈദേശികവൈചിത്ര്യങ്ങളുടെനേർക്ക് ഇംഗ്ലിഷുകാരൻ അല്ലെങ്കിൽ മറ്റ് യൂറോപ്യന്മാർ നോക്കുന്ന നോട്ടംപോലെതന്നെ ഇംഗ്ലിഷ് മട്ടിലുള്ള മേശകളും മാർബിൾകൊണ്ട് തീർത്ത വസ്തുക്കളും സ്ഫടികത്തുക്കുവിളക്കുകളും പൂന്തോപ്പുകളും സ്വർണ്ണംകൊണ്ടുള്ള പണിത്തരങ്ങളുമൊക്കെ നോക്കുന്നു. സ്വപ്നംകണ്ടതുപോലെയാണ് മാധവന് തോന്നിയത് എന്നും

ചന്തുമേനോൻ വായനക്കാരെ അറിയിക്കുന്നുണ്ട്. ധനത്തിന്റെ സമൃദ്ധിയുടെയും അതൊരുക്കുന്ന കാഴ്ചവിരുന്നിന്റെയും മുന്നിൽ ഫ്ലാനറിന് സമാനമായ നോട്ടമാണ് മാധവൻ അയക്കുന്നത്. ഭരണാധികാരിയായ, പരിഷ്കൃതനെന്ന വിവക്ഷിക്കുന്ന പുരുഷന്റെ കാഴ്ചയെയാണ് മാധവൻ കടമെടുക്കുന്നത്. എന്നാൽ വീട്ടകത്ത് ഈ കാഴ്ചയും അതിനുള്ള കർതൃത്ത്വവും നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നു. ഇന്നു കാണുന്നതരം വിഭജനം നിലവിൽ വരികയുംചെയ്യുന്നു. അതേസമയം അത് ഇന്ദുലേഖയുടെ കാഴ്ചകളെത്തന്നെ ഓർമ്മയിൽനിന്നു മായ്ച്ചുകളയുകയോ അതല്ലെങ്കിൽ കാഴ്ചയുടെ കർതൃത്വം ഇല്ലാതാക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

1. Visual Culture Reader,1998, Routledge, London & Newyork, Ed. Mirzoeff, Nicholas.
2. IBID.
3. Vision and Difference, 1988, Routledge, London & Newyork, Pollock, Griselda.
4. IBID.
5. Dracula, originally published in 1897, Archibald Constable & Company, West Minster, U.K., Bram Stoker.
6. Vision and Difference, 1988, Routledge, London & Newyork, Pollock, Griselda.
7. Madame Bovary, originally published in 1856 - 57, Michele Levy Freres, Paris, Flaubert, Gustave.