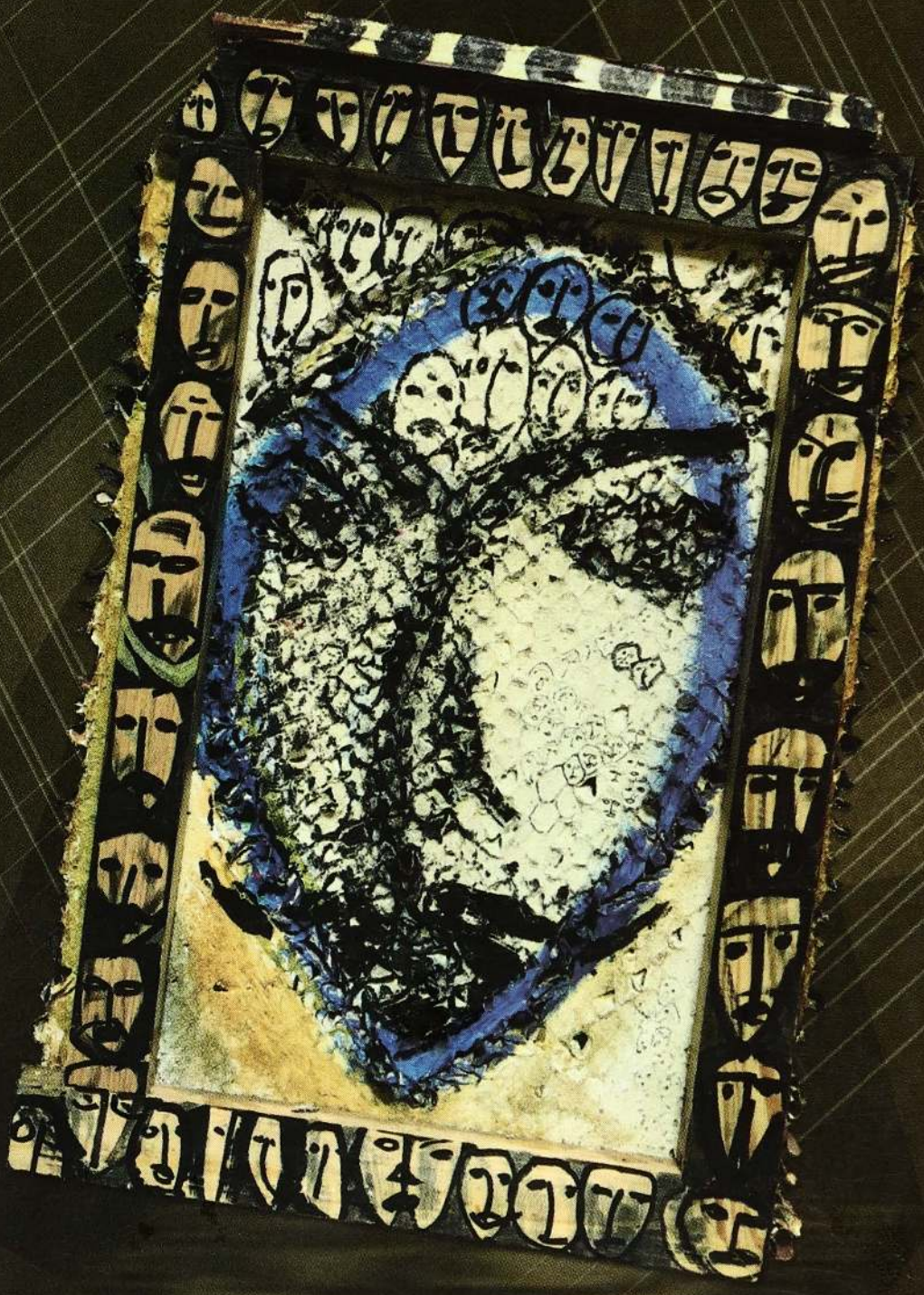
பாலேந்திராவின்

அரங்கக் கட்டுரைகள்



குமரன் புத்தக இல்லம்

பாலேந்திராவின் அரங்கக் கட்டுரைகள்

பாலேந்திராவின்

அரங்கக் கட்டுரைகள்

க. பாலேந்திரா

குமரன் புத்தக இல்லம்
கொழும்பு - சென்னை
2023

பாலேந்திராவின் அரங்கக் கட்டுரைகள்

எழுதியது க. பாலேந்திரா ©

முதற்பதிப்பு : 2023

முகப்போவியம் VP. வாசுகன்
(www.vasuhan.com)

குமரன் புத்தக இல்லத்தினால் வெளியிடப்பட்டது
39, 36வது ஒழுங்கை, கொழும்பு-6, தொ.பே. 0112 364550, மி. அஞ்சல்: kumbhlk@gmail.com
இல.14, அண்ணா 2ஆம் தெரு, தேரோடும் வீதி, திருவேற்காடு, சென்னை - 600077
தொ.பே:+91 94 4480 8941, E.mail : books@kumarangroup.net

குமரன் அச்சகத்தில் அச்சிடப்பட்டது.
39, 36வது ஒழுங்கை, கொழும்பு-6

Balendraavin Arankak Katturaikal

By K. Balendra ©

First Edition : 2023

Published by Kumaran Book House
39, 36th Lane, Colombo - 6, Tel. - 0112 364550, E.mail : kumbhlk@gmail.com
No.14, Anna 2nd Street, Therodum Veethi, Thiruverkadu, Chennai - 600077
Tel : +91 94 4480 8941, E-mail: kumaranbookhouse@yahoo.com

Printed by Kumaran Press (Pvt) Ltd.
39, 36th Lane, Colombo - 6

வெளியீட்டு எண்: # 1004

ISBN : 978-624-6164-40-9

சமர்ப்பணம்

இளமையில்
வாசிப்புப் பழக்கத்தை ஊக்குவித்த
எனது அம்மாவுக்கு.

அணிந்துரை

நண்பர் பாலேந்திராவும் அவர் மனைவி திருமதி ஆனந்தியும் தொடர்ந்து நாடகத்துக்குத் தங்கள் பங்களிப்பைச் செய்ய வாழ்த்துகிறேன்.

போன நூற்றாண்டு எழுபதுகளில் அவர் எழுதிய இக் கட்டுரைகள் இன்றைக்கும் பொருந்தும் என்று சொல்லும்படியாகத் தமிழ் நாடகம் 'வளர்ந்திருக்கிறது' என்பதுதான் வருந்தத் தக்க செய்தி. ஆங்காங்கே நவீன நாடகம் பற்றிய பிரக்ஞையுடன், நாடகத்தை விருப்பப் பாடமாகத் தேர்ந்தெடுத்துப் படித்த மாணவிகள்/மாணவர்கள் பரிசோதனை முயற்சியாக நாடகங்களை மேடையேற்றினாலும் இந்தியாவில், மராத்தி, வங்காள மொழி, இந்தி, மலையாளம் போன்ற மொழிகளில் மேடையேறும் நவீன நாடகங்கள் அளவுக்குத் தமிழ் நாட்டில் நாடகங்களோ அவற்றை எதிர் கொள்வார்களோ இல்லை என்றுதான் சொல்ல வேண்டியிருக்கிறது.

நாடக மொழி பற்றி அருமையாகச் சொல்லியிருக்கிறார் பாலேந்திரா. நாடகம் காண்போர்க்கும் மேடையில் நிகழ்த்துனர்க்கும் இடையே ஒரு குறிப்பிட்ட, வரையறுக்கப்பட்ட கால, இட அளவில் நிகழும் மௌன உரையாடல். பார்க்கின்றவர்கள் நாடக அரங்கக் காட்சிகள், பேசப்படும் வசனங்கள், நடிப்போர்களின் முக பாவங்கள், அவர்கள் மேடையில் நிற்கும் இடங்கள், ஆகிய அனைத்தையும் உட்கொண்டுதான் நாடகத் தோடு ஐக்கியமாகிறார்கள். இது நாடக ஆசிரியனும், இயக்குநரும் உணர வேண்டிய செய்தி.

இதை மிகத்தெளிவாக விளக்கியிருக்கிறார் பாலேந்திரா. தமிழ் நாட்டில் துணுக்குத் தோரணங்கள்தாம் பிரபல நாடகங்களாக மேடை ஏறுகின்றன. இந்தியத் தமிழர்கள் வெளிநாடுகளில் குடியேறினாலும்

தங்களுடைய 'கலாச்சார சுமையை' (cultural cargo) எடுத்துக் கொண்டுதான் போவார்கள். இதனால் இத்துணுக்குத் தோரணங்களுக்கு வெளி நாட்டுத் தமிழர்களிடையே நல்ல வரவேற்பு!

ஆனால் வெளிநாடுகளில் வாழும் இலங்கைத் தமிழர்கள் பாலேந்திராவின் நவீனத் தமிழ் நாடகங்களுக்குக் கொடுக்கும் வரவேற்பு எனக்கு மகிழ்ச்சி அளிக்கிறது. இதை 1994ல் அவர் குழுவுடன் நான் ஸ்விஸ் நாட்டுக்குச் சென்ற போது பார்க்க முடிந்தது.

ஒரு நல்ல வாசிப்புடைய இயக்குநரால்தான் இக்கட்டுரைகளை எழுதியிருக்க முடியும். மேடை நாடகங்களின் பல்வேறு அம்சங் களையும் மிக நுணுக்கமாகப் புலப்படுத்தியிருக்கிறார் இக்கட்டுரை ஆசிரியர். இலக்கியச் சொல் எப்படி நாடகச் சொல்லாக மேடை ஏறி அதுவும் நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரமாகப் பங்கு பெற்றுக் காண்பவர்களைச் சென்றடைகிறது என்பதைச் சிறப்பாக விளக்கியிருகிறார்.

ஒரு நல்ல நவீன நாடகம் பற்றிய கட்டுரைத் தொகுதியை படிக்க வாய்ப்பளித்த பாலேந்திராவுக்கு என் வாழ்த்துக்கள்.

இந்திரா பார்த்தசாரதி
சென்னை.

நூலாசிரியர் அறிமுகம்

ஈழத்தின் நவீன அரங்கியலில் வரலாறு படைக்கும் க.பாலேந்திரா

ஈழத்துத் தமிழ் நவீன நாடகத்துறையில் அரை நூற்றாண்டு கடந்தும் துடிப்புடன் இயங்கிவருபவர் க.பாலேந்திரா. தனது 17ஆவது வயதிலேயே நாடகத்துறையில் ஈடுபாடுகொண்ட இவரது கலைப்பணி மொரட்டுவப் பல்கலைக்கழகத்திலும் தீவிரமாகத் தொடர்ந்தது. சுமார் 50 வருடங்களாக 70இற்கும் அதிகமான நாடகங்களை மேடையேற்றிய பெருமைமிக்கவர். தாயகத்தில் பத்தாண்டுகளுக்கு மேலாகவும், பிரித்தானியாவுக்குப் புலம்பெயர்ந்த பின்னர் 40ஆண்டுகளைக் கடந்தும் நாடகத்துறையில் ஓய்வு ஒழிச்சலின்றிப் பயணித்து வருபவர் இவர். பாலேந்திரா நெறிப்படுத்திய நாடகங்களில் ஈழத்தவரின் வாழ்வியலுடன் தொடர்புகொண்ட மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களும், சுதேசிய நாடகங்களும் அடங்கும்.

திரு.க.பாலேந்திரா அரியாலையைச் சேர்ந்த அமரர்கள் கனகரத்தினம், சரோஜினி தம்பதியினரின் மூத்த புதல்வராவார். யாழ் இந்துக் கல்லூரி மற்றும் கட்டுபெத்த, மிடில்செக்ஸ் (Middlesex University, London), Trondheim Technical University, Norway ஆகிய பல்கலைக்கழகங்களிலும் பயின்று பொறியியல் துறையில் (M Sc) முதுமாணிப் பட்டம் பெற்றவர். நாடகத் துறை இவரது முழுநேரப்பணியாக வெளியுலகிற்குத் தோன்றினாலும், துறைசார்ந்து இவர் ஒரு பொறியியலாளராகப் பணியாற்றி வந்தவர். இலங்கை மின்சார சபையிலும், இலண்டனில் பல தொழில்நுட்ப நிறுவனங்களிலும் பொறியியலாளராகப் பணியாற்றியவர்.

பாலேந்திராவின் நாடகங்கள் தமிழ் நாடக உலகில் புதிய வீச்சையும் புதிய தரிசனங்களையும் கொண்டமைந்தவை. இவரது பல நாடகங்கள்

அரசியல் சமூக ரீதியாகப் பேசாப் பொருளாக இருந்த பல கதைகளைப் பேசியிருந்ததை நாம் அறிவோம். பலரும் மௌனமாகக் கடந்து சென்ற பல சம்பவங்களை மேடைகளில் நாடகவுருவில் அரங்கேற்றியதுடன் பார்வையாளர் மனங்களில் சிந்தனைப் பொறிகளைத் தட்டி, புதிய பல சர்ச்சைகள் உருவாக வழிகோலியதன் மூலம், ஈழத்து நாடகத்துறையை ஆரோக்கியமான பாதையில் செல்ல புதுவழியைக் காட்டிவந்துள்ளார்.

தமிழ் கலை உலகில் மொழி பெயர்ப்பு, உள்ளடக்கம் குறித்த பல விவாதங்கள் இவரது நாடகங்களை முன் வைத்து இலங்கையில் ஒரு காலகட்டத்தில் நிகழ்ந்துவந்தன. நவீன தமிழ் அரங்கு குறித்து மிகத் தெளிவான கருத்துக்களை 70களில் இருந்து நாடக அரங்குகளில் மாத்திரமன்றி, தனது கட்டுரைகளிலும், நேர்காணல்களிலும் விமர்சன அரங்குகளிலும் முன்வைத்து வந்துள்ளார். தினகரன் வாரமஞ்சரியில் 70களில் இவர் எழுதிய ''மேடைப் பிரச்சினைகள்'' அக்காலத்தில் பலராலும் ஆர்வத்துடன் விவாதிக்கப்பட்டிருந்தன.

மொரட்டுவை பல்கலைக்கழகத்தில் பொறியியல்துறையில் பாலேந்திரா கற்கும்போது நாடகத்துறையிலும் தீவிரமாக ஈடுபடத் தொடங்கினார். அங்கு 1972 இல் ''சாவின் சதி'' எனும் நாடகத்தில் நடித்த இவர், பின்னர் 1973 இல் நாடக நெறியாளர் சுஹைர் ஹமீட் இயக்கிய ''ஏணிப்படிகள்'' என்ற நாடகத்தில் முக்கிய பாத்திரத்தில் நடித்து அனைவரதும் பாராட்டுதல்களைப் பெற்றிருந்தார். தொடர்ந்து ''இவர்களுக்கு வேடிக்கை'', 'கிரகங்கள் மாறுகின்றன'', ''பலி'', 'ஒரு யுகத்தின் ''விம்மல்'', ''தூரத்து இடி முழக்கம்'' போன்ற நாடகப் பிரதிகளைப் பல்கலைக்கழக மாணவனாக இருந்த வேளையில் தானே எழுதி நெறியாள்கை செய்திருந்தார்.

இவர் எழுத்துத் துறையில் கொண்ட ஈடுபாடு காரணமாக, மொரட்டுவ பல்கலைக்கழகத்தின் தமிழ்ச் சங்கத்தின் ''நுட்பம்'' சஞ்சிகை ஆசிரியராகவும் பணியாற்றும் வாய்ப்பினைப் பெற்றிருந்தார். அத்துடன் பல்கலைக்கழகத்தின் தமிழ்ச் சங்கத்தின் தலைமைப் பொறுப்பையும் சிலகாலம் ஏற்று சங்கத்தை வழிநடத்தியிருந்தார்.

இச்சூழல் இவரது நாடகப்பணியை மேலும் சிறப்பாக மேற்கொள்ள வாய்ப்பாக அமைந்திருந்தது. 1972-1982 காலப் பகுதியில், தமிழ்ச்

சங்கத்தின் மூலம் பல புதிய நடிகர்களைப் பயிற்றுவித்ததுடன் பல நாடகங்களையும் நெறிப்படுத்தி வெற்றி கண்டுள்ளார்.

கொழும்பில் கிரகரி பிளேசில் 1970இல் ஆரம்பிக்கப்பட்ட 'நடிகர் ஒன்றியம்'' என்ற அமைப்பில் பாலேந்திரா 1973 இல் இருந்து 1980 வரை இணைந்து செயற்பட்டார். 1976 இல் ரசிகர் அவை ஆரம்பிக்கப்பட்ட போது அதற்காகவும் தீவிரமாக உழைத்தார்.

நடிகர் ஒன்றியத்தினரால் 1976இல் உருவாக்கப்பட்ட ''நாடக ரசிகர் அவை''க்காக, 1976 இல் பேராசிரியர் இந்திரா பார்த்தசாரதி அவர்களின் ''மழை'' என்ற நாடகத்தைத் தயாரித்து நெறியாள்கை செய்ததுடன் அதில் இவரின் துணைவியான ஆனந்தராணியுடன் இணைந்து நடித்துமிருந்தார். 'மழை'' நாடகம் இதுவரை 40 தடவைகளுக்கு மேல் உலகில் பல பாகங்களிலும் மேடையேறியுள்ளது.

பிரமிள் என்றறியப்பட்ட தர்மு சிவராம் எழுதிய 'நட்சத்திரவாஸி' மற்றும் ''பலி'' போன்ற நாடகங்களை நெறியாள்கை செய்த இவர் 1978ஆம் ஆண்டு அமெரிக்க எழுத்தாளர் ரென்னஸி வில்லியம்ஸ் எழுதிய ''The Glass Menagerie'' என்ற நாடகத்தைத் தமிழில் ''கண்ணாடி வார்ப்புகள்'' என்ற பெயரில் நெறியாள்கை செய்து மேடையேற்றினார். இந்த நாடகம் பின்னர் இலங்கை வானொலியில் வானொலி நாடகமாகவும் ஒலிபரப்பானது. மேலும் இலங்கையின் தேசிய தொலைக்காட்சியான ரூபவாகினியில் 1982இல் முதலாவது தமிழ் நாடகமாக ஒளிபரப்பாகி வரலாற்றில் தனக்கென்றவொரு இடத்தையும் கண்ணாடி வார்ப்புகள் பிடித்துக் கொண்டது.

1978ஆம் ஆண்டு தமிழ் அவைக்காற்று கலைக் கழகத்தை நிறுவிய பாலேந்திரா அதனூடகத் தன் நாடகப்பணியை மேலும் வலுவூட்டிக் கொண்டார். ஒரு பாலை வீடு, முகமில்லாத மனிதர்கள், அரையும் குறையும், துக்ளக் ஆகிய நாடகங்களை வெற்றிகரமாக பல தடவைகள் நிகழ்த்திக் காட்டியுள்ளார். ஜேர்மனிய நாடகாசிரியரான பேர்டோல்ட் பிறெக்டின் ''The Exception and The Rule'' என்ற நாடகத்தைத் தமிழில் முதன்முதலாக 'யுகதர்மம்' என்ற பெயரில் 1979ஆம் ஆண்டு நெறியாள்கை செய்து மேடையேற்றினார். இந்த நாடகம் இலங்கையில் மட்டும் 29 தடவைகள் மேடையேறியுள்ளது. பின்னர் இலண்டனில் மீள் தயாரிப்பாக உருவாக்கப்பட்டு பல மேடைகளைக் கண்டுள்ளது.

1982 இல் இலங்கையிலிருந்து புலம்பெயர்ந்து நோர்வே நாட்டில் 10 மாதங்கள் வசித்த பின்னர், பாலேந்திரா தன் குடும்பத்தினருடன் 1983 இல் இருந்து லண்டனில் வசித்து வருகிறார். இங்கும் அவர் தமிழ் அவைக்காற்று கலைக் கழகத்தை விரிவாக்கியுள்ளதுடன் இன்று வரையும் தமிழ் நாடகக் கலையைப் போற்றிப் பாதுகாத்து வருகிறார்.

இவர் நெறிப்படுத்திய நாடகப் பிரதிகளான ''கண்ணாடி வார்ப்புகள்', ''யுகதர்மம்' ஆகியன நூலாகவும் வெளியிடப்பட்டுள்ளன.

ஈழத்துக் கவிதைகளை மேடை நிகழ்வாக்கி இவர் வடிவமைத்த

''எரிகின்ற எங்கள் தேசம்'', ''துன்பக் கேணியிலே'' ஆகிய மேடை நிகழ்வுகள் தமிழ் நவீன நாடக உலகுக்கு முன்னோடி என்று கூறலாம். ஈழத்துப் போர்க் காலங்களில் இவர் மேடையேற்றிய ''எரிகின்ற எங்கள் தேசம்'', ''காத்திருப்பு'', ''பெயர்வு'', ''துன்பக் கேணியிலே'', ''போகிற வழிக்கு ஒன்று'', ''மரணத்துள் வாழ்வு'' போன்ற நாடகங்கள் எமது மக்களின் மீது சுமத்தப்பட்ட போரின் வலியை அரங்க மொழியில் உரத்துப் பேசிய மேடை நிகழ்வுகளாகும்.

புலம் பெயர்ந்த பின்னர் லண்டனில் இதுவரை 40க்கும் மேற்பட்ட நாடக விழாக்களையும் அவுஸ்திரேலியா, கனடா, இந்தியா, இலங்கை, நோர்வே, சுவிட்சலாந்து, பிரான்ஸ், ஜெர்மனி, நெதர்லாந்து ஆகிய நாடுகளிலும் இதுவரை 24 நாடக விழாக்களையும் இவர் நடத்தியுள்ளார்.

புலம்பெயர் சூழலில் வாழும் தமிழ்ப் பிள்ளைகள் தங்களது சுய அடையாளத்தையும் தன்னம்பிக்கையையும் பேணவும் தமிழிலே பேசிப் பழகி நாடகங்கள் நடிக்கவும் லண்டன் தமிழ் நாடகப் பள்ளியை 2003இல் தனது துணைவியார் ஆனந்தராணியுடன் இணைந்து ஆரம்பித்து நடத்தி வருகிறார். லண்டன் தமிழ் நாடகப் பள்ளியின் மூலம் 25க்கும் மேற்பட்ட சிறுவர் நாடகங்களையும், இளையோர் நாடகங்களையும் தயாரித்து மேடையேற்றியுள்ளார். இதனால் நூற்றுக்கணக்கான தமிழ் இளையோர் பெரிதும் பயனடைந்துள்ளனர்.

இவரது அரங்கப் பணிக்காக, லண்டனில் ஈழகேசரி விருது 1994இல் இவருக்கு வழங்கப்பட்டது. லண்டன் பிரென்ட் தமிழ் சங்க விருது 2001 இலும், சிவயோகம் விருது 2003இலும், தமிழினி விருது 2004இலும், லண்டன் சைவமுன்னேற்றச் சங்க விருது 2017இலும்

இவரது கலைத்துறைப் பணிகளுக்காக வழங்கப்பட்டன. கனடாவில், கனடிய ஒலிபரப்புக் கூட்டுத்தாபன விருது 2000இலும், சுயாதீன திரைப்பட கழகத்தின் அகேனம் விருது 2008இலும், தமிழர் தகவல் விருது 2012இலும் இவருக்கு வழங்கப்பட்டன. பிரான்ஸ் நாட்டில் இலங்கை பழைய மாணவர் சங்கம் இவரை 2018இல் மதிப்பளித்து தங்கப்பதக்கம் அணிவித்து மகிழ்ந்தது.

ஈழத்தின் நாடகத்துறையின் பொக்கிஷமாக, நடமாடும் கலைக்களஞ்சியமாக எம்மிடையே வாழும் க.பாலேந்திரா தனது அரங்கியல் சார்ந்த நீண்டகால அனுபவத்தைத் திரட்டி அவ்வப்போது எழுதிவந்த சில கட்டுரைகள் இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ளன. இவை பாலேந்திரா தன் மேடை அனுபவங்கள் வாயிலாகக் கண்டுவந்த அரங்கியல் பிரச்சினைகள் பற்றிப் பேசுகின்றன. அதற்கான தீர்வுகளையும் ஆங்காங்கே முன்மொழிகின்றன.

என்.செல்வராஜா
லண்டன்.

முன்னுரை

இலங்கையில் தமிழ் நாடக வரலாறு குறித்த பதிவுகள் சரியாக இல்லை என்ற குரல் உரக்க ஒலித்த வண்ணமே உள்ளது .இதனால் இதில் சம்பந்தப்பட்டு உழைத்தவர்கள் தமது முயற்சிகளைப் பதிவு செய்ய வேண்டியது அவசியமாகிறது.

ஒவ்வொரு முறையும் இலங்கை சென்று திரும்பும்போது அல்லது இலங்கையில் இணையவழியில் நடக்கும் நாடகக் கருத்தரங்குகளில் பங்குபற்றும் போது எமது நாடக நடவடிக்கைகளை ஆவணப்படுத்த வேண்டும் என்ற தேவை அதிகரிப்பதை உணர்கிறேன். உண்மைகளைத் திரிபுபடுத்தாமல் ,நடந்ததை நடந்தபடியே ஆதாரங்களுடன் காலக்கிரமப்படி ஆவணப்படுத்துவது மிக முக்கியமாகும்.

இப்பொழுது எமது செயற்பாடுகளில் அக்கறையுள்ள நண்பர்கள் பலரும் ஆவணப்படுத்தலின் முக்கியத்துவத்தை எமக்குச் சொல்லியும் உணர்த்தியும் வருகின்றனர். தவறான தகவல்கள் பதியப்படும்போது அவை மனதுக்கு உகந்ததாக இல்லை. ஆதலால் எமது முயற்சிகளை ஆவணப்படுத்தும் செயற்பாட்டில் தற்போது நான் ஈடுபட்டு வருகிறேன்.

எமது அனுபவங்கள் எதிர்கால சந்ததியினருக்குப் பிரயோசனமாக அமையும் என்ற நோக்கில் இந்த வருடத்தில் இருந்து தொடராக நூல் வடிவிலும் இலத்திரனியல் வடிவிலும் எமது ஆவணங்களை வெளிக்கொணர முயற்சிகள் மேற்கொண்டு வருகிறோம். அதனுடைய ஒரு படிதான் இந்த நூல். இந்த நூலில் இடம் பெறும் எனது கட்டுரைகள் அனைத்தும் இலங்கைப் பத்திரிகைகளில் வெளியானவை.

நான் முக்கியமாக அப்போது முன்வைத்த கருத்துக்கள், நல்ல நாடகங்கள் குறித்த பிரக்ஞை, நவீன, தீவிர, தொடர்ந்த நாடகமேடையேற்றங்களின் தேவை, நாடகப் பிரதிகளின் பஞ்சம்,

சினிமா, வானொலி போன்றவற்றுக்கும் மேடை நாடகத்துக்கும் உள்ள வேறுபாடுகள், நாடகத்தில் இடம் பெறும் சொற்கள் போன்ற பல விடயங்கள் இந்தக் கட்டுரைகளில் பகிரப்பட்டுள்ளன. வாசிப்பு மூலமும் நாடகச் செயற்பாடுகள் மூலமும் நான் அனுபவரீதியாகக் கண்டவற்றை எழுதியுள்ளேன். 43 வருடங்களுக்கு முன்னர் இது போன்ற அரங்கு குறித்த கட்டுரைகள் வெளிவருவது மிகமிக அரிதாக இருந்தது.

இந்த நூலில் இடம்பெறும் பல கட்டுரைகள் எனது இளமைக் காலத்தில் எழுதியவை. ''மேடைப் பிரச்சினைகள்'' என்ற தொடரில் பத்தி எழுத்தாக முதல் கட்டுரை வெளி வந்த போது எனக்கு வயது 27.

'தினகரன்' பத்திரிகையின் ஆசிரியப் பீடத்தில் அப்போது பணி புரிந்த நண்பர் ஈ கே ராஜகோபால் அவர்கள் நாடகம் பற்றிய பத்தி (Column) ஒன்றை எழுதுமாறு கேட்டு ஊக்கப்படுத்தினார். 1979-1980 காலப் பகுதியில் 'மேடைப் பிரச்சினைகள்' என்ற தலைப்பில் ஒரு பத்தி எழுத்தாக அவற்றை எழுதினேன். அவற்றில் கைவசம் இருக்கும் கட்டுரைகளே இந்த நூலில் இடம் பெறும் முதல் ஒன்பது கட்டுரைகளாகும். அந்தக் காலகட்டத்தில் தினகரன் ஆசிரியராக இருந்த சிவகுருநாதன் அவர்கள் நான் எழுதியவற்றை எந்த மாற்றமும் செய்யாமல் முன்னுரிமை கொடுத்துப் பிரசுரித்தார்.

எனது தேடல், வாசிப்பு, மேடை அனுபவச்செறிவு, இந்தக் கட்டுரைகளில் வெளிப்பட்டதாகப் பலரும் கருத்துத் தெரிவித்திருந்தனர். தினகரன் பத்திரிகையில் வெளிவந்தபோது வாசகர்களினது, குறிப்பாக நாடக ஆர்வலர்களினது கவனத்தை அவை ஈர்த்திருந்தன.

இந்நூலில் இடம்பெறும் முதலாவது கட்டுரை 03-06-1979 இல் தினகரன் பத்திரிகையில் வெளி வருவதற்கு முன்னரே நான் பல நாடகங்களை நெறியாள்கை செய்து மேடையேற்றியிருந்தேன். நான் எழுதி நெறிப்படுத்திய கிரகங்கள் மாறுகின்றன, இவர்களுக்கு வேடிக்கை, பலி, ஒரு யுகத்தின் விம்மல், ஆகிய நாடகங்களுடன் எனது நெறியாள்கையில் பிரபல நாடகாசிரியர்களான, முத்துசாமியின் நாற்காலிக்காரர்கள், இந்திரா பார்த்தசாரதியின் மழை, பசி, தர்மு சிவராமின் நட்சத்திரவாசி, ரென்னசி வில்லியம்ஸின் கண்ணாடி வார்ப்புகள், அலெக்ஸி ஆர்புசோவின் புதிய உலகம் பழைய இருவர்,

கார்சியா லோர்காவின் ஒரு பாலை வீடு ஆகிய நாடகங்கள் பல தடவைகள் மேடையேறியிருந்தன.

இக் கட்டுரைத்தொடர் வெளிவந்துகொண்டிருந்த காலத்தில் பெர்டோல்ட் பிரெக்டின் யுகதர்மம் நாடகம் தயாரிப்பில் இருந்தது.பின்னர் 79 இன் பிற்பகுதியில் மேடையேறியது. தொடர்ந்து பாதல் சர்க்காரின் முகமில்லாத மனிதர்கள், முத்துசாமியின் சுவரொட்டிகள், அன்ரன் செக்கோவின் சம்பந்தம், பாலேந்திராவின் தூரத்து இடி முழக்கம், சாமுவெல் பெக்கெற்றின் வார்த்தையில்லா நாடகம், மோகன் ராகேஷின் அரையும் குறையும், ஞானராஜசேகரனின் மரபு, கிரிஷ் கர்நாட்டின் துக்ளக் ஆகிய நாடகங்களை 1982 வரை இலங்கையில் மேடையேற்றினேன்.

இளைஞனாக நாடகத்துறையில் மிகுந்த தேடலுடன் வேகமாக இயங்கிய நாட்கள் அவை. ஈழத்து நவீன தமிழ் நாடக வரலாற்றில் மிக முக்கியமான காலம் அது. எனது நாடகங்களுக்குப் பரவலான அங்கீகாரமும் ஆதரவும் கிடைத்தது.பார்வையாளர்கள் மட்டத்திலும் , விமர்சகர்கள் மத்தியிலும் மிகுந்த ஆதரவும் கிடைத்தன.இதன் காரணமாக நூற்றுக்கணக்கான மேடையேற்றங்களை இலங்கையின் பல பாகங்களிலும் நாம் நிகழ்த்தினோம்.

இலங்கையில் நாம் மிகத் தீவிரமாக இயங்கிய அக்காலப்பகுதியில் நாடகங்களைத் தொடர்ந்து மேடையேற்றியது மட்டுமல்ல , நாடகங்கள் பற்றிய விமர்சனக் கூட்டங்கள், பத்திரிகை வாயிலாக, நாடகங்கள், நாடகாசியர்கள் பற்றிய அறிமுகங்கள் என எமது செயற்பாடுகள் விரிவடைந்திருந்தன.இக் காலகட்டத்தில் நாடகம் குறித்து மிக உக்கிரமான விவாதங்கள் அப்போது நடந்தன. விவாதத்தின் மையப்புள்ளியாக நானும் நான் நெறிப்படுத்தி மேடையேற்றிய நாடகங்களும் அமைந்திருந்தன.

எனது நாடகத் தெரிவுகளும் நாடக மேடையேற்றங்களில் வெளிப்பட்ட செய்நேர்த்தியும் பலராலும் பாராட்டப்பட்டன. இருந்த போதும் சில முணுமுணுப்புகள் இருக்கத்தான் செய்தன. இதனது நீட்சியாக, எனது ஆர்வத்தையும் செயற்பாட்டையும் மழுங்கடிக்க முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டபோது அதற்கு எதிர்வினையாற்ற வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் எனக்கு ஏற்பட்டது. எனினும் எமது தீவிர நாடக இயக்கம் தொடர்ந்த வண்ணமே இருந்தது.

நாடகங்கள் நிகழ்த்துவது மட்டுமல்ல, நாடகம் ஒரு இயக்கமாக இருக்க வேண்டும் என்பதால் தீவிர நாடகங்கள் பற்றிய பிரக்ஞையை மக்கள் மத்தியில் ஏற்படுத்துவதற்கு பத்திரிகைகள் வாயிலாகவும் கருத்துக்கள் பரப்பப்பட வேண்டும் என்று விரும்பி செயற்பட்டேன். இதற்கு இலங்கையில் தேசிய அளவிலான பத்திரிகைகள் எமக்குக் களம் அமைத்துக் கொடுத்தன.

எமது நாடக முயற்சிகள் குறித்த ஆரோக்கியமான பதிவுகள் பல, எழுத்தாளர்கள் விமர்சகர்களால் எழுதப்பட்டிருந்தன. இருந்த போதும் சில இருட்டடிப்பு முயற்சிகளும் நடந்தன. நான் மதிக்கும் கலை விமர்சகர்கள் எஸ் சிவநாயகம் (அர்ஜுனா), கே எஸ் சிவகுமாரன் ஆகியோர் எமது நாடக முயற்சிகளைப் பார்த்து சிலாகித்து எழுதிய இரண்டு ஆங்கிலக் கட்டுரைகள் 1980இல் வெளிவந்தன. எமது வேகமான அரங்கச் செயற்பாடுகளையும், மொழி பெயர்ப்பு முயற்சிகளையும் அவதானித்து இவர்கள் தமது பதிவுகளை மேற்கொண்டனர். கே. எஸ் சிவகுமாரன் அவர்கள் தனது கட்டுரையில் டிசெம்பர் 1978 இலிருந்து 1980 (15மாதங்கள்) வரையிலான எமது நாடக முயற்சிகளைப் பற்றி எழுதியிருந்தார்.எமது நாடகங்கள் மிகப் பிரபலமாக இருந்ததாகவும், குறிப்பிட்ட அந்தக் காலப் பகுதியில் நாம் 10 நாடகங்களைத் தயாரித்து 40 தடவைகள் கொழும்பு, கண்டி, யாழ்ப்பாணம் திருகோணமலை ஆகிய இடங்களில் மேடையேற்றியதாகவும் குறிப்பிட்டதுடன் சில தமிழ் நாடகக் குழுக்கள் எமது நாடகமுயற்சிகள் குறித்து காழ்ப்புணர்ச்சியை வெளிப்படுத்துவ தாகவும் எழுதியிருந்தார்.

Sunday Times 16-03-1980 பத்திரிகையில் வெளிவந்த சிவநாயகம் அவர்களது "Tamil drama at the crossroads" என்ற கட்டுரையையும் கே.எஸ்.சிவகுமாரன் அவர்கள் Lanka Guardian (01-05-1980)இல் எழுதிய 'Tamil drama' என்ற கட்டுரையையும் தான் நான்இங்கு குறிப்பிடுகிறேன். இந்த இரு கட்டுரைகளும் கூறிய விடயங்கள் சிலருக்கு சங்கடங்களை ஏற்படுத்தின. இவற்றை மறுதலிக்கும் இரு கட்டுரைகள் சமகால நாடக மதிப்பீடுகளாக தினகரன் பத்திரிகையில் வெளிவந்தன. இவற்றிக்குப் பதில் எழுத வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் எனக்கு ஏற்பட்டது.

எனது தெரிவில் சுயாதீனமாக இயங்க பல முனைகளில் நான் போராட்டங்கள் நிகழ்த்த வேண்டியிருந்தது. கல்விச் சமூகத்தைச் சேர்ந்த பெரியவர்கள் சிலர் எமது முயற்சிகளைப் பார்க்காமலே அவை குறித்த தீர்ப்புகளைச் சொல்லியிருந்தனர். இவ்வாறான செயல்களுக்கு நான் பதில் எழுத வேண்டியிருந்தது. பேராசிரியர் க. கைலாசபதி அவர்கள் தினகரன் (23-03-1980) பத்திரிகையில் ''சமகாலத் தமிழ் நாடகங்கள் -சில குறிப்புகள்'' என ஒரு கட்டுரை எழுதியிருந்தார். அதில் அவர் ''பொதுப் படையாகக் கூறுமிடத்துத் தமிழ் நாடகங்கள் பெருமைப்படத்தக்க அளவுக்கு வளர்ச்சிடையவில்லை என்பதை எவரும் ஏற்றுக் கொள்வர் என்றும் தற்சமயம் மேனாட்டு நாடகங்களை மொழிபெயர்த்து மேடையேற்றுவதே முனைப்பான போக்காகக் காணப்படுகிறது என்றும் குறிப்பிட்டு ''குடியேற்ற வாதத்தின் மீத மிச்சங்களில் இதுவும் ஒன்று போலும்'' என்று தனது நீண்ட கட்டுரையில் எமது மொழிபெயர்ப்பு முயற்சிகளை நிராகரித்திருந்தார். அவர்மீது எனக்கு நல்ல மதிப்பு இருந்தபோதும் , அவரது அந்தக் கட்டுரைக்குப் பதில் எழுத வேண்டிய தேவை இருந்தது. பிற்காலத்தில் அவர் தனது கருத்தை மாற்றியிருந்தார் என அறிந்தேன்.

அவரது கட்டுரைக்கான எனது பதில்தான் இந்த நூலில் இடம் பெறும் 10வது கட்டுரையான ''மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் - சில குறிப்புகள்'' ஆகும்.

நாடக நெறியாளர் நா சுந்தரலிங்கம் தினகரன் (18-05-1980) பத்திரிகையில் ''சென்ற பத்தாண்டுகளில் ஏற்பட்ட ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சி - புதிய தலைமுறையின் பங்களிப்பு'' என்ற கட்டுரை யொன்றை எழுதியிருந்தார். இளையவர்களான எமது முயற்சிகளை மழுங்கடிக்கும் வகையில் அது இருந்தது. நடிகர் ஒன்றியம் இயங்கிய நாட்களில் என்னோடு ஒன்றாகப் பயணித்தவர் அவர். என்னை விட சில ஆண்டுகள் மூத்தவர். அவருடைய கட்டுரைக்கான பதிலே இந்த நூலில் இடம் பெறும் பதினோராவது கட்டுரையான ''புதிய தலைமுறை பூச்சியம் தானா?''

மிகுந்த கடினமான நாடகச் செயற்பாடுகளுக்கும் வேலைப்பளுவுக்கும் மத்தியிலும் நான் இவற்றுக்குப் பதில் அளிக்கவேண்டிய நிலை இருந்தமைதான் எமது கலைச் சூழலின் அவலம். எமது முயற்சிகள்,

போராட்டங்கள், எதிர்கொண்ட சவால்கள், ஏற்பட்ட வலிகள் இலங்கையிலும் புகலிடங்களிலும் ஏராளம்.

1980இல் தினகரனில் ஆரம்பமாகிய இந்த விவாதம் அலை, Lanka Guardian ஆகிய சஞ்சிகைகளில் 1981 வரை தொடர்ந்தது. இந்த விவாதத்தில் பங்கு கொண்டு ,கே எஸ் சிவகுமாரன், பேராசிரியர் சிவசேகரம், பேராசிரியர் சண்முகரத்தினம், ஏ ஜே கனகரத்னா. பேராசிரியர் எம். ஏ. நுஃமான், அ.யேசுராசா, ரெஜி சிறிவர்தனா ஆகியோர் எழுதியிருந்தனர். இவற்றை வேறாக ஆவணப்படுத்த எண்ணியுள்ளேன்.

இந்நூலில் காணப்படும் இந்திய நாடகாசிரியர்கள் பற்றிய அறிமுகக் குறிப்புகள் நாம் அவர்களுடைய நாடகங்களை மேடையேற்றிய காலங்களில் எழுதப்பட்டவை.

1982இல் புலம் பெயர்ந்த பின்னர் 40 ஆண்டு இடைவிடாது இயங்கி வருகிறேன். இந்த நாடக அனுபவங்களில் ஒரு பகுதியை மட்டும் இந்நூலின் இறுதிக் கட்டுரை விளக்குகிறது. 1998இல் இது மூன்று பாகங்களாக தினகரன் பத்திரிகையில் பிரசுரமானது. புலம் பெயர் அனுபவங்களைத் தனியாகப் பதிவு செய்யவுள்ளேன்.

இளைய தலைமுறை நாடக ஆர்வலர்களுக்கு நல்ல நாடகம் குறித்த எனது பார்வைகளை அறிந்து கொள்ளவும், அன்றைய ஈழத்து நாடக சூழலைப் பற்றி அறிந்து கொள்ளவும், வரலாற்றை அறிந்து கொள்ளவும் இந்த எனது பதிவுகள் உதவலாம்.

எனக்கு எழுத களம் தந்த தினகரன் பத்திரிகை ஆசிரியர் சிவ குருநாதன், ஊக்கம் தந்த ஈ கே ராஜகோபால் ஆகியோருக்கு எனது மனமார்ந்த நன்றி.

இந்த நூல் வெளிவருவதற்கு முக்கிய ஊக்கியாக இருந்து செயற்பட்டவர் நூலியலாளர் என் செல்வராஜா அவர்கள். இந்தக் கடடுரைகள் நூல் வடிவில் ஆவணப்படுத்தப்பட வேண்டும் என்று ஆலோசனை வழங்கியதுடன் என்னைப்பற்றிய அறிமுகக் குறிப்பினையும் எழுதியுள்ளார். அவருக்கு எனது இதயபூர்வமான நன்றி.

இந்த நூலுக்கு அணிந்துரை வழங்கியவர், நான் பெரிதும் மதிக்கும் அகில இந்திய நாடக ஆளுமை பேராசிரியர் இந்திரா பார்த்தசாரதி

அவர்கள். இது இந்த நூலுக்குப் பெருமை சேர்க்கிறது. அவரது வார்த்தைகள் பெறுமதி மிக்கவை. இந்திய சாகித்திய அகடமியின் அதியுயர்விருது இவருக்கு 2022 ல் வழங்கப்பட்டது. இப்பொழுதும் எழுதிக்கொண்டிருக்கும் 92 வயது இளைஞர் அவர். நாளாந்தம் அவரது 'ருவிற்றர்' பதிவுகளைப் பார்க்க முடியும். அவருக்கு என் ஆத்மார்த்த நன்றி.

பாரிஸ் நகரில் வசிக்கும் ஈழத்து இளம் ஓவியரான வாசுகன் இந்நூலுக்கான முகப்பு ஓவியம் தந்து நல்ல ஆலோசனைகளையும் வழங்கினார். எனது கட்டுரைகளைத் தட்டச்சுச் செய்து, ஒப்பு நோக்கி ,உதவியவர் எனது மனைவி ஆனந்தராணி. இவர்களுக்கும், நூல் வெளியீடுகள் சம்பந்தமான ஆலோசனைகளை வழங்கி வரும் கனடா நண்பர் ப ஸ்ரீஸ்கந்தனுக்கும் எனது நன்றி.

நூலை அழகாகப் பதிப்பித்துள்ள குமரன் பதிப்பகத்துக்கும் அதன் உரிமையாளர் குமரன் அவர்களுக்கும் எனது நன்றி.

க பாலேந்திரா
107 Somervell Road, Harrow,
HA2 8TZ UK
kbalendra@gmail.com
+447946578785

பொருளடக்கம்

நாடகச் சர்ச்சைகள்

பாலேந்திரா தமிழுக்கு அறிமுப்படுத்திய சில பிறமொழி இந்திய நாடகாசிரியர்கள்

புலம்பெயர் நாடக அரங்கு: வளர்ச்சியும் பிரச்சினைகளும்

ஆரோக்கியமான திசையில் நாடகம் வளர ...

'இலங்கையில் தமிழ் நாடகம் வளரவில்லை' என்று பல காலமாக ஒரு குரல் கேட்டுக் கொண்டுதானிருக்கிறது. அங்கும் இங்குமாக சில பாய்ச்சல்கள் - சில திருப்புமுனைகள் - சில மைல்கற்கள் - அவ்வளவுதான் என்பது மற்றொரு குரல். இந்த நன்முயற்சிகள் மக்களிடம் சென்று ஒரு பாதிப்பை ஏற்படுத்தத் தவறிவிட்டன. 'நாடகம்' என்று பரவலாக மேடையேறுபவை பல நகர்ப்புறங்களிலானாலும் சரி, கிராமங்களிலானாலும் சரி நாடகமாகவும் இல்லாமல் சினிமாவாகவும் இல்லாமல் அரங்கேறும் ஏதோ ஒன்று.

''எதைச் செய்தாலும் எப்படிப்பட்ட தரமற்ற பாமர ஈடுபாடாக இருப்பினும், கலை, கலைஞன் என்ற அங்கீகாரமும் விருதுகளும் புகழும் கிடைத்து விடும் என்ற நிலையில், மலிவான புகழ், பணம் இவற்றின் தேடலிலேயே, அத்தேடலின் வெற்றியே இவ்வங்கீகாரத்தைக் கொடுத்து விடுமாயின் உண்மையான கலை வாழ்விற்கு இடமிருப்பதில்லை. தமிழகத்தில் இந்நிலை இன்னும் கீழ்நோக்கிச் சென்றிருக்கிறது'' என்கிறார் தமிழ்நாட்டு விமர்சகர் ஒருவர். அதன் பாதிப்பு இங்கும் செறிந்திருக்கிறது. அந்தப் படுமட்டமான அடிநிலை - சொன்னால் சம்பந்தப்பட்டவர்களுக்கு கோபம்கூட வரும்! நாம் முகம் கொடுக்க வேண்டிய கசப்பான உண்மை. இது மிகப் பரிதாபகரமானது.

'மக்கள் எதற்குத் தகுதியானவர்களோ அதையே பெறுகிறார்கள்' என்று ஜனநாயகத்தைப் பற்றி ஒரு கூற்று உண்டு. இது எமது நாடக ரசிகர்களுக்கும் பொருந்துமா? பாவம்! அவர்களும் தான் என்ன செய்வார்கள்? தென்னிந்தியத் திரைப்படத் தயாரிப்பாளரானாலும் சரி, எம்மவர்களானாலும் சரி, இவர்கள் வைக்கும் கோஷம் இதுதான் ''மக்கள்

இதையே விரும்புகிறார்கள்.'' மக்கள் வேறு வழியின்றி இந்தச் சினிமாக் குப்பைகளைத்தான் ஏற்க வேண்டியிருந்தது. ரசனை உணர்வு மழுங்கிப் போய்விட்ட இந்த விஷச் சூழலிலிருந்து விடுபடுவது கொஞ்சம் சிரமம்தான்!

தற்போது ஆரோக்கியமான திசையில் எமது நாடகம் வளரக்கூடிய அறிகுறிகள் தென்படுகின்றன என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். அங்கங்கே பரவலாக, நாடக மேடையேற்றங்கள், விமர்சனங்கள், கருத்தரங்குகள், பயிற்சி வகுப்புகள் - குறிப்பாக யாழ் நகரிலும் - தொடர்ச்சியாக இடம்பெறுகின்றன. காத்திரமான நாடக முயற்சிகளை இனங்கண்டு, பத்திரிகைகள், வானொலி போன்ற சாதனங்களும் ஆதரிக்கத் தொடங்கி யுள்ளன. பல 'நாடகக்காரர்கள்' நாடகத்தை விட்டு சினிமாவுக்குப் போய்விட்ட இந்த வசதியான சந்தர்ப்பத்தை - இடைவெளியை இம்முயற்சிகள் ஈடுசெய்து, எம்மிடையே புதிய ரசனைப் பயிற்சியை ஏற்படுத்தும் நம்பிக்கை தோன்றியுள்ளது.

ஒரு மாற்றம், ஒரு புதிய மரபு, ஒரு புதிய மதிப்பு ஏற்படும் சாத்தியக் கூறுகள் தோன்றியுள்ள இந்நிலையில் மேடைப் பிரச்சினைகள், நாடகப் பரிமாணங்கள் பற்றி உரத்துச் சிந்திப்பது பொருத்தமானது.

புதிய உத்வேகத்தோடு நாடக இயக்கங்கள் ஆரம்பமாகியுள்ளபொழுது, புதிய சர்ச்சைகள், விவாதங்கள், கருத்துகள் தோன்றாமல் இருக்க முடியாது. அவற்றைப் பகிரங்கமாக விவாதிப்பதும் புரிந்து கொள்வதும் எமக்கு ஒரு புதிய பார்வையைத் தரும்.

தற்போது தோன்றியுள்ள இவ்விழிப்பு வளம்பெற, செழிக்க முதல் தேவை நாடகங்கள். அடுத்தபடி இவை மேடையேற வேண்டும். நாடகக் கலை முறைகள், கலை நுட்பங்கள், நாடகக் கலைச் சரித்திரம், உலக நாடக வளம் பற்றிய அறிவும், பயிற்சியும் உடைய குழுக்கள் வேண்டும். புதிய ரசனைப் பயிற்சியை அளிக்கும் வல்லமையுடைய வலுவான மேடையேற்றங்கள் வேண்டும். இவற்றில் ஈடுபாடு கொண்டு உழைக்கும் அமைப்புகள், பணநெருக்கடிகள், சிரமங்கள் ஏற்படினும் தமது பணியைத் தொடர்ந்து செய்ய வேண்டும். அதே நேரத்தில் நாம் இவைபற்றி - அணுகு முறைகள் பற்றி - பயிற்சி பற்றி - நாடகப் பிரக்ஞை பற்றி அவ்வப்போது கருத்துப் பரிமாறிக் கொள்ளலாம்.

தினகரன் 03-06-1979

நாடகமும் பார்வையாளர்களும்

நாடகம் ஒரு நேரடிக் கலை. குழு நிகழ்ச்சி. மற்ற எல்லாக் கலைகளையும் விட பார்வையாளர்கள் என்ற பிரிக்க முடியாத அம்சத்தை இணைத்தது. சினிமா, வானொலி, ரெலிவிசன் போன்றவற்றில் ரசிகர்கள் வெறும் ஏற்பவர்களே. நாடகத்தில் அப்படியல்ல. ரசிகர்கள் இடைவிடாது பங்குபற்றுபவர்களாக இருக்கின்றனர்.

எனவே நாடகம் நிகழ்த்தும்போது 'யாருக்கு நிகழ்த்துகிறோம்' என்ற உணர்வு இருக்க வேண்டும். அணுகலும் சூழலைப் பொறுத்தே அமையும். எம்முடைய பரிதாபமான நாடகச் சூழலை மனதிற் கொண்டு பார்க்கும்போது நம்முடைய தற்போதைய தேவை 'நாடகமென்றால் என்ன?' என்ற பிரக்ஞையை எழுப்புவதும் அதை ஏற்கச் செய்வதுமாகவே இருக்க வேண்டும். இது தற்போது நகர்ப்புறங்களிலும் பல்கலைக் கழகங்களிலும், படித்தோர் மட்டத்தில் அங்கங்கே நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது. யாழ்ப்பாணத்தில் இப்பொழுது சற்று முனைப்புப் பெற்றிருக்கிறது. இதனையே 'புதிய நாடகச் சூழல்' என்று முன்னர் குறிப்பிட்டிருந்தேன். இதை இன்னும் அகலித்து செழுமைப்படுத்த வேண்டும்.

சென்ற வருடம் என்னால் மேடையேற்றப்பட்ட ஒரு நாடகத்திற்கு ''நாடகம் ரசிகர்களை பின்னே விட்டு முன்னே சென்று விட்டது'' என்று ஒரு விமர்சனம் வைக்கப்பட்டது. மக்களை விட்டு கலைகள் அதிக தூரம் முன்னே சென்று விட முடியாது என்பது உண்மையாயினும் சினிமாக் குப்பைகள் மலிந்து காணப்படும் இந்த விஷச் சூழலிலிருந்து விடுபடுவதற்கு நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள் சற்று முன்னே சென்று பார்வையாளர்களைப் பயிற்றுவிக்கும் பொறுப்பு உடையவர்களாகிறார்கள். 'மக்கள் இதனையே விரும்புகிறார்கள்'' என்று சமரசம் செய்து கொண்டு

சமூகப் பொறுப்புணர்வு இல்லாமல் பாமர ரசனைக்குத் தீனி போட முடியாது. சமூகப் பொறுப்புணர்வு என்பது கலையுணர்வின் பிரிக்க முடியாத மற்றொரு பரிமாணம் அல்லவா? எனவே, நாடகத் தயாரிப்புகள், பார்வையாளர்களை பயிற்றுவிப்பவையாக, காலத்தின் தேவையை ஒட்டி சற்று முன்னே செல்பவையாக இருக்கலாம் என்று கூறும் அதே வேளையில் பார்வையாளர்களின் முக்கியத்துவத்தை இன்னும் ஆழமாகப் பார்ப்பது பயனுடையது.

நாடகம் என்பது நடிகர்களுக்கும் அவையினருக்கும் நடைபெறும் ''கொள்வினை கொடுப்பினை நிகழ்ச்சி'' என்று, நெட்டோஸ்வி குறிப்பிடுவது போல பார்வையாளர்களை முற்றாக ஒதுக்கி விட்டு நாடகம் முன் சென்றுவிட முடியாது. ஏன், ஒரே நாடகத்தின் வெவ்வேறு நிகழ்த்தலில் கூட அந்தந்த இடத்தில் கூடும் பார்வையாளர்களின் பாதிப்பை நாடக நிகழ்தலில் அவதானிக்க முடியும். ஏனெனில், நாடகத்தில், படைப்பும் அதனை அனுபவித்தலும் இடைவெளியின்றி நிகழ வேண்டியிருக்கிறது. ''பின்னர் பார்த்துக் கொள்ளலாம்'' என்று ஒதுக்கிவிட முடியாத ஒரு வடிவம் நாடகம்.

நாடகம் ஒரு சமூக சக்தியாக, நாடகமும், ரசிகர்களும் பரஸ்பரம் பாதிப்பை ஏற்படுத்தி வளம் பெறுவதற்கு, அதற்கும் வாழ்க்கைச் சூழலுக்கும் உறவு இருக்க வேண்டும். ரசனைப் பயிற்சியும், நாடக வளர்ச்சியும் உடன் நிகழ்வுகளாக ஏற்பட வேண்டும்தான். ஆனால் தற்போதைக்கு, நாடகத் தயாரிப்புகள் முன்செல்ல வேண்டிய ஒரு தேவை உண்டு என்றே கருதுகிறேன்.

தினகரன் 10-06-1979

'நிகழ்த்திக் காட்டுதல்' தான் நாடகம்

'நாடகம் என்றால் என்ன? என்ற பிரக்ஞையை எழுப்புவதும், அதை எம் மக்கள் ஏற்கச் செய்வதும் தான் தற்போதைய அவசரத்தேவை' என்று முன்னர் குறிப்பிட்டிருந்தேன். நாடகத்தின் அடிப்படைத் தன்மைகளைப் பற்றிய தெளிவு சம்பந்தப்பட்டவர்களுக்கு அவசியம்.

அதைவிடுத்து, பயிற்சியின் தேவை பற்றியோ, அறிந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற ஆவலோ, குறைந்தபட்ச சிரமமோ இல்லாமல் நாடக மேடையேற்றத்தை இலகுவாக எண்ணிக் கொண்டு நாடகம் 'போடு பவர்கள்' தான் எம்மில் அதிகம். நாடக மேடையேற்றம் ஒரு காத்திரமான, சிரமமான விஷயம் என்ற உணர்வே இல்லாமல் 'போட்டடிக்கும்' இவர்கள் தான் எமது நாடக வளர்ச்சிக்கு குந்தகம் விளைவிப்பவர்கள்.

ஆவலும் உத்வேகமும் கொண்ட இளம் தலைமுறையினர் இது பற்றிய ஆரோக்கியமான சிந்தனைப் போக்குடன் செயல்படுவது அவசியம். நாடகத்தின் அடிப்படைத் தன்மைகளை முதலில் அறிந்து கொள்ள வேண்டும்.

நாடகம் என்பது நிகழ்த்திக் காட்டுவது. ஆம், ஒரு நிகழ்ச்சியை வர்ணிப்பதே நாடகம். ஒரு 'நிகழ்தலின்' படிப்படியான முன்னேற்றத்தை நாடகம் காட்ட வேண்டும். ஒரு குறிப்பிட்ட நேரத்திற்குள் மனித வாழ்வோடு இணைந்த ஒரு நிகழ்வுக் கோவையை காட்டுவது நாடகம். இது மேடை என்ற தளத்தில் அதன் கன பரிமாணத்துக்குட்பட்டதாக நீள, அகல உயரங்களுக்குட்பட்டதாக அதாவது ஒரு எல்லைக்குட்பட்ட வெளியில் நிகழ்கின்றது. காலத்தையும் வெளியையும் சார்ந்து நிற்பது நாடகம். இந்த எல்லைக்குள் தான் இது நிகழ முடியும்.

ஒரு விஷயத்தை எடுத்துரைக்கும், ''நரேட்டிவ் '' என்கிற தன்மையும், கவித்துவமும் நாடகத்தில் காணப்பட்டாலும் கூட சம்பவங்கள் நிகழ்தல் என்பதே நாடகத்தின் அடிப்படைத் தன்மையாகும். நாடகத்தில் சம்பவங்கள் சொல்லப்படுவதில்லை. காட்டப்படுகின்றன.

'தியேட்டர்', 'டிராமா' என்ற மூல கிரேக்க சொற்களுக்குரிய, மூல அர்த்தத்தை நோக்கினாலே இது இலகுவாகப் புரிந்துவிடும். 'தியேட்டர்' என்றால் 'பார்க்கும் இடம்' என்றும் 'டிராமா' என்றால் 'செய்து காட்டு தல்' என்றும் பொருள். எனவே நாடகத்தில் விஷயங்களை சொல்லாதீர்கள்; காட்டுங்கள்.

இந்த 'நிகழ்த்திக் காட்டுதல்' சரியான கருத்துப் பரிமாற்றத்திற்கு வழிசமைப்பதாக இருக்க வேண்டும். நெறியாளன், நடிகன் என்ற கருவி மூலம் தான் நாடகாசிரியனின் கருத்து பார்வையாளனைச் சென்றடைகிறது. நாடகப் படைப்பு பொருள் பொதிந்ததாக மாற வேண்டுமெனில் இந்தக் கருவியானது வலுவுள்ளதாக, அர்த்தமுள்ளதாக இருக்க வேண்டும். மேடைமொழி இலாவகமாகக் கையாளப்பட வேண்டும்.

இசை, ஒளி, ஒப்பனை, மேடைப் பொருள்கள் என்று பல கூறுகள் மேடையேற்றத்திற்கு உதவி புரிந்தாலும், மனித அவயவங்களும் மேடையுமே அதி அத்தியாவசியமானவையும் மிகப் பழமையானவையும் ஆகும். இவற்றை மட்டுமே கொண்டு ஒரு வலுவான மேடையேற்றம் சாத்தியமாகும்.

நாடகாசிரியன் பல வார்த்தைகளால் விளக்க முடியாத பல விஷயங்களை, மேடையில் பாத்திரங்கள் நிற்கும் இடங்களையும் கோணங்களையும் கொண்டு எளிதில் விளங்க வைத்து விடலாம். மேடையில் நடிகர்கள் நிகழ்த்துகிற படிவங்கள், கோலங்கள், சலனங்கள், சைகைகள், மேடைச் செயல்கள் தான் மேடை மொழியாகும். இது அர்த்தமுள்ளவகையில் வலுவாக கையாளப்பட வேண்டும்.

நடிகன் ஒரு பேச்சாளன் போல நின்று ஒலிவாங்கிகளுக்கிடையில் துள்ளல் நடையிட்டு வசனங்களை ஒலிவாங்கிக்கு உமிழ்ந்து விட்டு 'போஸ்' கொடுப்பதும், தான் மறந்த வசனத்தை 'கொப்பி' பார்ப்பவரிடம் கேட்பதற்காக மேடையோரம் செல்வதும் மிகக் கேவலம். மிக மிகக் கேவலமல்லவா?

மேடையின் பரப்பு முழுவதையும் உயரம் உட்பட இயங்கிக் கொண்டிருக்கும் மேடைச் சித்திரங்களால், பார்வைப்படிவங்களால் நாடகாசிரியனின் செய்திக்கு வலுவூட்டக்கூடிய வகையில் நிகழ்த்திக் காட்டுவது தான் நாடகம்.

தினகரன் 17-06-1979

நாடகத்தில் வார்த்தைகள்

நாடகத்தில் இடம்பெறும் சொற்கள் படிக்கப்படுவதற்காக, வாசிக்கப் படுவதற்காக எழுதப்படுவதில்லை.

பார்வையாளரால் கேட்கப்படுவதற்கே எழுதப்படுகின்றன. தான் கேட்டதை உள்வாங்கி, தொகுத்தாராயும் திறன் படைத்த, மார்ஷல் மக்ளுகன் கூறும் ''படித்தவன்'' பற்றியெல்லாம் நாம் கருத்தில் எடுக்கா விட்டாலும் கூட ஓரளவிற்கு நாடகத்தில் 'கேட்பது' முக்கியம்தான்.

சொற்களும் சில எல்லைக்குள் தான் செயற்பட முடியும். எனவே, கேட்கும் சொற்களை முழுமையாக உள்வாங்கி, தொகுத்தாராயும் பண்பு ஓரளவிற்கு பார்வையாளனுக்குத் தேவைதான்.

ஒரு நாவலையோ, சிறு கதையையோ படிக்கும்போது முக்கியமான இடங்களை வேண்டுமானால் திருப்பித் தட்டிப் பார்த்துக் கொள்ளலாம். நாடகத்தில் அப்படியல்ல. ''பின்னர் பார்த்துக் கொள்ளலாம்'' என்று ஒதுக்கி விடமுடியாத ஒரு வடிவம் நாடகம்.

பார்வையாளரால் கேட்கப்படும் இந்தச் சொற்களைக் கையாளும் நாடகாசிரியன், மிகுந்த சிரத்தையுடன், தான் கையாளும் சொற்களை தெரிந்தெடுக்க வேண்டியவனாகிறான். நாடகாசிரியன் உபந்நியாசி போல கதை சொல்வதில்லை.

நிகழ்வுகளின் மூலம் அனுபவதரிசனத்தை நிகழ்த்திக் காட்டும் நாடகத்தை எழுதும் அவன், அந்த சொற்கள் உருவான சூழலுக்குரிய சரியான தொனியைக் கொடுக்கக்கூடிய சொற்களை தெரிந்தெடுக்க வேண்டும்.

அந்த சூழலுக்குரிய சலனங்களை பார்வைப்படுத்த வேண்டும். அந்த சொற்களுக்கு இடையில் விழுகின்ற சலனங்களை பார்வைப்படுத்த வேண்டும். அப்பொழுதுதான் தான் சொல்லவரும் செய்தியை அல்லது தான் உருவாக்க விரும்பும் உணர்வுச் சூழலை, மேடை, நடிகர்கள் என்ற கருவி மூலம் பார்வையாளருக்கு நிகழ்த்திக் காட்டலாம்.

ஆம், நாவலாசிரியன் வாசகனுடன் கொண்டிருக்கிற மாதிரி நாடகாசிரியன் பார்வையாளருடன் தொடர்பு கொண்டிருக்கவில்லை. இடையிலுள்ள, நெறியாளன், மேடை நடிகர்கள் என்ற கருவி மூலம் தான், தான் சொல்ல விரும்புவதைச் சொல்ல வேண்டியவனாகின்றான். இவற்றையெல்லாம் மனதில் கொண்டு, தனது செய்திக்கு உகந்த நிகழ்வோட்டத்தினையும், அந்த நிகழ்வோட்டத்தில் பிரிக்க முடியாதபடி அமைந்த சொற்களையும் நாடகாசிரியன் பயன்படுத்த வேண்டும்.

இந்த சொற்கள் நாடகத்தின் ஒரு பகுதி- பின்னம்- மட்டும்தான். நாடக இயக்குனனே ஒரு அடிப்படையான படைப்பாளியாக இருந்தால் சொற்களை முற்றாக விலக்கிவிட்டும் தான் சொல்ல வருவதை மேடையில் நிகழ்த்திக் காட்ட முடியும்.

சொற்களுக்குரிய முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படாமையால் தான், காட்சி சோடனைகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தமையால்தான் எமது பண்டைய நாடக இலக்கியங்கள் அழிந்து போயின என்றும் ஒரு கருத்து உண்டு. எது என்னவானாலும் உலக நாடக இலக்கியங்களோடு வைத்துப் பார்க்கக்கூடிய ஒரு நல்ல நாடகாசிரியன் எமக்கு இல்லை என்பதுதான் எமது சூழலின் அவலம்.

அடுக்குமொழி வசனங்களையும், இரட்டை அர்த்தம் தொனிக்கும் வசனங்களையும் கையாளும் மேதைகள்தான் எம்மில் அதிகம் போற்றப் படுகிறார்கள். இது மிகவும் துரதிர்ஷ்டவசமான நிலைமை. நாடகத்தில் சொற்சிலம்பம் ஆட முடியாது. சொல்லப்படும் ஒவ்வொரு சொல்லுக்கும் அர்த்தம் இருக்க வேண்டும்.

சொற்கள் காட்சிகளுடன் பிரிக்க முடியாதபடி இணைந்து, பாத்திரங்களின் உணர்ச்சி, பாவனை மூலம் வெளியாகி, இவை அனைத்தும் ஓர் இசை ஒழுங்கில் அமைந்த ஒரு கட்டுப்பாடான சூழ்நிலையே நவீன நாடக அமைப்பு.

இதனைப் புரிந்து கொண்டு,

சொற்களை -

நடிகனால் பேசி நடிக்கப்படும் சொற்களை -பார்வையாளனால் கேட்கப்படும் சொற்களை -

தகுந்த முறையில் கையாளும் நல்ல நாடகாசிரியர் எமக்குத் தேவை.

தினகரன் 24-06-1979

'மழை' நாடகம் - 1976

'மழை' நாடகம் - 1976

வானொலி நாடகங்களும் மேடை நாடகங்களும்

இலங்கையில் வானொலி நாடகங்கள் மிகவும் செல்வாக்குப் பெற்றிருக்கின்றன. சில வானொலித் தயாரிப்புகள் மிகவும் தரம் வாய்ந்தவையாகவும் விளங்குகின்றன. விளம்பரத்திற்காக வரும் சில கேலிக் கூத்துகளையோ, மற்றும் சில குப்பைகளையோ நான் இங்கு சொல்லவில்லை. எனினும் வானொலி நாடகம் என்னும் சக்திவாய்ந்த வடிவம் பல்வேறு மட்டங்களில் பிரபல்யம் வாய்ந்ததாகவே இங்கு உள்ளது.

வானொலியில் ஸ்தாபிதம் அடைந்தவர்கள், மேடை, சினிமாத் துறைகளிலும் கால் பதித்து பொருளாதார ரீதியில் வெற்றியும் பெற முடிகிறது. வானொலியில் தாம் கேட்டு ரசித்த குரலுக்குரியவர்கள் தோற்றத்தில் எப்படியிருப்பார்கள் என்று பார்த்துவிட வேண்டும் என்ற இயல்பூக்கத்தினாலோ என்னவோ, இவர்கள் மேடையிலோ, சினிமா விலோ வரும்போது மக்களை ஈர்க்க முடிகிறது.

மேடை நாடகம் பற்றிய பிரக்ஞை எம்மவர் மத்தியில் அருகிக் காணப்படுவதனாலும், மக்களை வயப்படுத்தக்கூடிய வலுவான மேடை யேற்றங்கள் இல்லாமையாலும் ஏற்பட்ட ஒரு வெற்றிடத்தினாலேயே, வானொலியில் தாங்கள் செய்ததையே மேடைக்கு கொணர்ந்து இவர்களால் வெற்றியும் பெற முடிகிறது. நல்ல மேடைப் பயிற்சியுடைய குழுக்கள், தொடர்ந்து நல்ல மேடை நாடகங்களை, மேடையேற்றினால் தான்,தனித்துவம் வாய்ந்த மேடை நாடகங்களை, இனங்கண்டு ரசிக்க எம் மக்களால் முடியும். அதுவரை இந்த 'மயக்கம்' இருக்கவே செய்யும்.

சொற்களாலும் ஒலிக்குறிகளாலும் நிகழ்வுகளை சுட்டி நிற்கும் வானொலி நாடகம் வேறு. நிகழ்த்திக் காட்டும் மேடை நாடகம் வேறு.

வானொலி நேயர்கள் நடிகர்களையோ, சூழலையோ பார்ப்பதில்லை. இதுதான் வானொலி நாடகத்தின் பலமும் பலவீனமும். மேடைக்குரிய கால, வெளி எல்லைப்பாடுகள் இதற்கில்லை. பௌதீக வெளிகடந்து மனவெளியிலும் பயணம் செய்யும் ஒரு 'சுதந்திரம்' வானொலி நாடகாசிரியனுக்கு உண்டு. உள்ளுணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும், சுயவெளிப்பாட்டு தனி மொழிகளிலிருந்து, உடனடியாக யதார்த்தச் சூழலிற்கு ரசிகனை கொண்டு வர அவனால் முடியும். இந்த வளைந்து கொடுக்கும் தன்மை கிட்டத்தட்ட ஒரு நாவலாசிரியனுக்குரியது.

பௌதீக வெளி பார்வைக்கு கிடைப்பதில்லையாதலால், ரசிகன் தன் மனமேடையில் தன்னுடைய கற்பனை வளத்திற்கேற்ப நிகழ்வு களையும் பாத்திரங்களையும் உருவகித்து பார்வைப்படுத்திவிட முடிகிறது. வானொலி நாடகங்களை ரசிப்பதுவே ஒரு தனிக்கலை என்று கூடக் கூறி விடலாம். எவரையுமே திருப்திப்படுத்தக்கூடிய அழகுவாய்ந்த ஆரணங்கை, ஒரு பாத்திரமாக சிருஷ்டித்து விடலாம். ரசிகன் தன் கனவுகளுக்கேற்ப அவளை உருவகித்துக் காண்பான். சில பாத்திரங்களை, நாடகாசிரியனிலும் ஒரு படி முன் சென்று உருவகித்து தரிசிக்கும் சுதந்திரமும் வானொலி ரசிகனுக்கு உண்டு. இதற்கான சூழலை சுட்டி நிற்பதே வானொலி வடிவம். ரசிகனின் மனமேடையில் நிகழ்வுகளை சிருஷ்டிக்கும் வானொலி நாடகாசிரியன், ஓரளவுக்கு விவரணை செய்பவன் தான். ஆனால் அளவுக்கதிகமான விவரணை இடம்பெற்றால் சொற்சித்திரமாகிவிடும். எனவே இங்கும் சொற்களை கவனமாக கையாள வேண்டிய தேவையுண்டு.

சினிமாவோ, டெலிவிஷனோ, மேடை நாடகமோ, பார்வைக் குரியனவாக இருப்பதினால், காலப்பாய்ச்சல், இடப்பாய்ச்சல் செய்வதற்கு கூடிய அளவுக்கு முடியும். வானொலியில், கேட்கின்ற ஒழுங்கு மிக முக்கியம். எனவே படிப்படியான வளர்ச்சி வேண்டும்.

வானொலி நாடகத்தில் சில நடைமுறைக் கட்டுப்பாடுகள் உண்டு. அதற்கமைய எழுதப்படும் வானொலி நாடகம் மேடையில் சோபிக்காது. முதலாவதாக, வானொலி நாடகத்திற்குரிய மொத்த நேரம், குறுகியதாக இருக்க வேண்டும். இரண்டாவதாக ரசிகர்களின் கவனத்தை இலகு விலேயே இழந்துவிடக்கூடிய சந்தர்ப்பம் இருப்பதால் தொடர்ந்து ஆர்வத்தைத் தூண்டக்கூடியதாக எழுதவேண்டிய தேவை வானொலி

நாடகாசிரியனுக்கு உண்டு. மூன்றாவதாக ஒரு காட்சியில் வரும் பாத்திர எண்ணிக்கை ஒரு குறிப்பிட்ட அளவுக்கு மேலாக போகக் கூடாது.

தயாரிப்பை எடுத்துக் கொண்டாலும், ஒரு அதிர்ச்சியின் பிறகு ஒரு நீண்ட மௌனம் வருகிறது என்றால், மேடையில் அது 2 நிமிடங்கள் வரை கூட போகலாம். இதை 'அரங்கநேரம்' என்பார்கள். இது அந்தந்த சூழலைப் பொறுத்து, நிகழ்வு பார்வையாளருக்கு, தொய்ந்து விடாமல் நறுக்காக மேடையில் கையாளப்படும். வானொலியில் இது முடியாது. ஒரு பாத்திரத்தின் இருப்பு அது பேசுவதனாலேயே வானொலியில் உணர்த்தப்படும். சிறிது நேரத்திற்கு ஒரு பாத்திரம் மௌனம் சாதிக்கு மெனின் அது நேயரின் மனமேடையிலிருந்து மறைந்து விடும் ஆபத்து உண்டு. இந்த எல்லைப்பாடுகளை உணர்ந்து தான் வானொலி நாடகம் எழுதப்பட வேண்டும். அப்படியாயின் அதை அப்படியே மேடைக்கு கொண்டுவந்தால் எப்படியிருக்கும்?

வானொலி, சினிமா, டெலிவிஷன் போன்ற சாதனங்களில் ரசி கர்கள் வெறும் ஏற்பவர்களே.

மேடை நாடகத்தில், பங்குபற்றுபவர்களாக ஒரு உன்னத நிலையை அடைகிறார்கள். அதை அவர்கள் உணர்வதற்கு, தகுந்த மேடை நாடகங்கள் வரவேண்டும்.

தினகரன் 15-07-1979

திரைப்படமும் மேடை நாடகமும்

நீண்ட மணற்பரப்பு. மங்கிய ஒளி. தூரத்தே புள்ளியளவில் காணப்படும் ஒருவனை நெருங்குகிறோம். காலடிகள் புதைந்து புதைந்து தடுமாறிச் செல்கின்றன.

இருள் - மாடிப் படிகள் - மேற்கோணத்தில் தெரிகின்றன.

காலடி ஓசை தூரத்தே கேட்டு அணுகி வருகிறது. மிகவும் சோர்வுற்ற தளர்ந்த ஒருவனின் காலடிகள். காலடிகளைத் தொடர்கிறோம்.

கதவு திறக்கப்படுகிறது. நாமும் உள்ளே நுழைகிறோம். உருவம் அடையாளம் கண்டுகொள்ள முடியாதபடியில் எமக்கு அண்மையில் உள்ளது.

அவனது கண்கள்- எமது பார்வை - அந்த அறையில் சுழலுகிறது. அப்படியே மெதுவாக ஒரு மூலையிலுள்ள அலுமாரியை நோக்கி நகருகிறோம். அலுமாரி திறக்கிறது. 'விஷம்' என்று எழுதப்பட்ட ஒரு சிறு குப்பி. அதன் மேல் அவன் கை படிகிறது.

பலத்த இசை, அதிகரிக்க அதிகரிக்க, விஷக்குப்பி எம்மை அண்மித்து அண்மித்து விஸ்பரூபம் அடைகிறது.

இருள்.

கதவுக்கு வெளியே வீரிட்டபடி பின்வாங்கும் ஒரு பெண். கீழ்க் கோணத்தில் விகாரமாக அதிர்கிறது. அதிர்ந்து விடுகிறோம். சுவரோரம் நின்ற அவள் பார்வை நிலைகுத்தி நிற்க, மெதுவாக எமது பார்வை அப்பக்கம் திரும்புகிறது.

அங்கே நிலைகுலைந்த நிலையில் அவனது பிணம்!

-இப்படி ஒரு காட்சி சினிமாவில் இடம் பெறலாம்.

ஆம். கமராவினால் ஏற்கனவே பார்க்கப்பட்ட, தெரிவு செய்யப்பட்ட ஒழுங்காக 'எடிட்' செய்யப்பட்ட நிகழ்வுத் தொடர்களைத் தான் இங்கு கமராவின் கண்களினூடாகப் பார்க்கிறோம்.

கமராவினால் நிராகரிக்கப்பட்ட எத்தனையோ அடி 'பிலிம்' சுருள்களை நாம் பார்ப்பதில்லை.

அந்த நிகழ்வுகளை எப்படி கமரா ஊர்ந்து, பாய்ந்து, நழுவி, அசைந்து பார்த்ததோ அவற்றை அப்படியே பார்க்கிறோம்.

கமரா எப்படி, எந்தக் கோணத்தில், (சூம்-zoom) செய்து (பான்-pan) செய்து, அந்த உணர்வுச் சூழலுக்கு ஏற்ப அதை எமக்குக் காட்டுகிறதோ அப்படியே பார்க்கிறோம்.

நாடகத்தில் அப்படியல்ல. நாடகத்தில் உயிருள்ள ஜீவன் ததும்புகிற, ஒவ்வொரு காட்சியிலும் 'வாழ்கின்ற' நிகழ்வுகளை மேடைவெளியில் காண்கிறோம்.

ஆம் மேடை மொழி வேறு, சினிமா மொழி வேறு.

சினிமா, நாடகத்தைவிட வளைந்து கொடுக்கக்கூடியது. இரண்டு ஊடகங்களுமே காலம், வெளி சார்ந்தவையாயினும், சினிமாவில் காலம், வெளி என்ற இரண்டுமே எமது இஷ்டத்திற்கு விட்டுக் கொடுக்கக் கூடியன.

சினிமாவில் இடப் பாய்ச்சலும் காலப்பாய்ச்சலும் சாத்தியம்.

நாடகத்தில் அப்படியல்ல.

மணற் பரப்பில் இருந்தவனை, திடீரென்று மாடிப் படிகளுக்கு கொண்டுவர சினிமாவில் முடியும். இப்படியான இடப்பாய்ச்சல் சட்டென்று சினிமாவில் சாத்தியமாகி விடுகிறது. நாடக மேடையில் அப்படி இலகுவாக செய்து விட முடியாது. இதற்கு சில உத்திகளைப் பயன்படுத்தலாம். பாவனை செய்து, ஒருவன் நடப்பதைக் காட்டி இடப்பெயர்ச்சியடைவதனைக் காட்டலாம்.

மிக மிக அத்தியாவசியமான போது, நாடகம் எந்த வகையானது என்பதை மனதில் இருத்தி , இவற்றை மிகவும் கவனமாக கையாள வேண்டும்.

அடடே, புதிய உத்தி! என்று வலிந்து புகுத்துவது கோமாளித்தன மானது.

விஷப் போத்தலையும், அடுத்து இறந்து கிடப்பதனையும் காட்டி ஒரு 'காலப்பாய்ச்சல்' செய்யக்கூடிய வசதியும் சினிமாவுக்கு உண்டு. காட்சித் துணுக்குகளாகக் காட்டக்கூடிய வசதி இங்கு உண்டு. நாடகத்தில் ஒளியை அணைத்து அணைத்து காட்சித்துணுக்குகளாகக் காட்ட முடியாது. சினிமாவில் வரும் காட்சியின் கால எல்லைக்கும், நாடகத்தில் வரும் ஒரு காட்சியின் கால எல்லைக்கும் வித்தியாசம் உண்டு.

நாடக வகையைப் பொறுத்து 'கதை சொல்வோர்' உத்தி பயன்படுத்த முடியுமாயின், அவர்கள் மூலம் சொல்லிக்காட்டி, 'காலப்பாய்ச்சல்' செய்வது மேடையில் சாத்தியம்.

நாடக மேடையின் இட, கால எல்லைப்பாடுகள் காரணமாக, திரைப்பட எழுத்தாளனை விட, நாடகாசிரியன் சில விஷயங்களை சொற்களால் வெளிப்படுத்த வேண்டியவனாகிறான்.

நாடகத்தைவிட சினிமா, கூடிய அளவு பார்வைக் கலை. சினிமாவில் வார்த்தைகளின் முக்கியத்துவம் இன்னும் குறைகிறது. மேற்சொன்ன நிகழ்வுத் தொடரில் வசனம் இடம் பெறவில்லை.

விஷக்குப்பியை எடுத்து வைத்துக்கொண்டு பக்கம் பக்கமாக சோக வசனம் பேசத் தேவையில்லை. சோக கீதம் பாடத் தேவையில்லை. குடித்து விட்டு, இருமி, செருமி துடிதுடித்துச் சாகவில்லை அவன் .

பார்வைப் படிமங்களாலும், தகுந்த ஒளியமைப்பு, இசையமைப்பு, மூலமாகவும், தகுந்த உணர்வுச் சூழலை ஏற்படுத்தி விட முடியும்.

விஞ்ஞான, தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியின் பயனாகத் தோன்றிய திரைப்படங்கள் தனியான, வலுவான கலைவடிவமாக பரிணமித்துள்ளன.

சேர்கே ஐஸ்சன்ஸ்ரைய்ன் (Sergei Eisenstien) போன்றவர்கள் அத்திவாரமிட்டு வைத்த சினிமா என்ற கலை தற்போது பல பரிணாமங்களில் வளர்ச்சியுற்று விட்டது.

நாடகமேடை மிகப் பழமை வாய்ந்ததெனினும் இரண்டு ஊடகங் களுக்கிடையிலான அடிப்படை வேறுபாடுகளை சம்பந்தப்பட்டவர்கள் தெரிந்து வைத்திருப்பது அவசியம்.

வளர்ச்சிப் போக்கில் ஒன்றன் பாதிப்பு மற்றயதில் சிறிதளவு தென் பட்டாலும் அடிப்படையாக இவை இரண்டும் வேறு வேறானவை.

நடிப்பு என்ற பொது அம்சத்தினாலும், நடிப்பு பற்றிய பிரக்ஞையே நம்மவருக்கு அதிகம் உள்ளமையாலும், இந்த ஊடகங்கள் பற்றிய குழப்பம் பலருக்கு உண்டு. எமது மொழியில் சிறந்த நடிகர்கள் பலர் இருந்தும், சர்வதேச தரத்தையும் அங்கீகாரத்தையும் நாம் அடைய முடியாமற் போனமைக்கு காரணம், இந்த அடிப்படை வேறுபாடுகளைத் தெரிந்து செயற்படும் தயாரிப்பாளர்கள் எம்மில் அருகிக் காணப்படுவ தாலேயே.

எமக்குச் சினிமாவாகக் கிடைப்பவை பல, அந்த ஊடகத்தின் அரிச்சுவடி கூடத் தெரியாத பலர் அந்த தொழிற்கூடத்தில் பல அகப்புறக் காரணிகளால் நுழைந்து ஸ்தாபிதமாகிவிட்ட அவலத்தினாலேயே. 'சினி' நாடகம் என்றோ புகைப்படமெடுக்கப்பட்ட 'கூத்து' என்றோ இவை எமது விமர்சகர்களால் வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளனவாயினும், இந்த வேறுபாடுகள் பற்றிய பிரசுரங்களும் பயிற்சிக் கூடங்களும் எமக்குத் தேவை.

நாடகம் என்ற வடிவத்தையும் சினிமாக்கலையையும் சரியாக அறிந்து, வேறுபாட்டை உணர்ந்து செயற்படக்கூடிய புதிய தலைமுறை தோன்ற வேண்டும்.

தினகரன் 05-08-1979

மேடைப் பிரச்சினைகள்

மேடைப் பிரச்சினைகள்

மேடைப் பிரச்சினைகள்

க. பாலேந்திரா

தொடர்ச்சியான நாடக இயக்கம் தேவை

நல்ல நாடகங்கள் மேடையேற வேண்டும். அவை திரும்பத் திரும்ப மேடையேற வேண்டும் என்று பல தடவை கூறியுள்ளேன். தமிழ் நாடகத்துறை வளரவேண்டும் என்று உண்மையாக ஆத்ம சுத்தியோடு விரும்புபவர்கள் இதனை முழுமையாக ஏற்றுக் கொள்வார்கள்.

அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக சில பாய்ச்சல்கள் திருப்புமுனைகள் நாடக வளர்ச்சியாக அமைந்துவிடாது. ஒரு தொடர்ச்சியிருக்க வேண்டும். பரந்த ஒரு ரசிகர் கூட்டம் உருவாக வேண்டும். அரங்கத்திற்கென பார்வையாளர்கள் வேண்டும். தொடர்ச்சியான சிறந்த நாடக மேடை யேற்றங்கள் மட்டுமே, சரியான ஒரு மேடையைப் பற்றிய விழிப் புணர்வையும் பயிற்சியையும், தமிழ் நாடகத்தோடு சம்பந்தப் பட்டவர்களுக்கு அளிக்கும்.

இதற்குப் போதிய நாடகப் பிரதிகள் எம்மிடம் உண்டா? இல்லை. நாடகப் பிரதிகள் பற்றாக்குறை நாடகத் தயாரிப்பாளர்களுக்கு ஒரு தலையிடியாகவே உள்ளது. எமது மண்ணில் எழுதப்பட்ட, எம் மண் ணுடன் உறவு கொண்ட, உறவாடும் நாடகங்களால்தான் தமிழ்நாடகம் எம் நாட்டில் வளரலாம். ஆனால் எமக்குக் கிடைக்கும் பிரதிகள் எத்தனை? அதில் மேடைப் பிரக்ஞையுடன், நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்ற வடிவமாக எழுதப்பட்டவை எத்தனை? மிக மிகச் சொற்பம். அதனால்தான் சொன்னேன், எமக்கு ஒரு நாடகாசிரியன் இல்லை என்று. இப்படிச் சொன்னவுடன், ஆத்திரப்பட்டு வரிந்து கட்டிக் கொண்டு ஆக்ரோஷமாக 'ஏன் இல்லை?' என்று கிளம்புவது அர்த்தமில்லாதது. நான் கேட்பது உலகளாவிய ரீதியில்! மீண்டும் கேட்கிறேன், உலக நாடக இலக்கியங் களோடு சரி சமமாக வைத்துப் பார்த்து மகிழ எமக்கு நல்ல நாடக இலக்கியங்கள் உண்டா? இதனை மிக மனவருத்தத்துடன் தான்

கேட்கிறேன். முதலில் எமது நிலையை அறிந்து உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும். எம்மிடம் இல்லாததை இல்லை என்று சொல்வதில் வெட்கப்படத் தேவையில்லை. அப்படியிருந்தால் வளர்ச்சிக்குரிய உத்வேகம் எம்மில் இல்லாமல் ''எம்மிடம் எல்லாம் உண்டு'' என்று மந்தமாகி விடுவோம். இதை உணர்ந்து, எமது வளர்ச்சிக்காக, உலக நாடக வளத்தை திறந்த மனதுடன் அறிந்து கொள்ள முன்வரவேண்டும்.

சரி, எம்மிடம் போதிய நாடகப் பிரதிகள் இல்லை. என்ன செய்வது? 'வரட்டும், வரும்போது பார்த்துக் கொள்ளலாம்' என்று 'சிவனே' என்று இருந்து விடுவதா? அப்படியாயின் தமிழில் நாடக மேடையேற்றங்களே இல்லாமற் போய் இன்னும் மந்த நிலைதான் ஏற்படும். தயாரிப்பாளர்கள், நடிகர்கள் எல்லோரும், பயிற்சியின்றி, நாடகத் தொடர்பின்றி மழுங்கிப் போய் விடுவார்கள். இச்சூழலில், தற்போதைக்கு மொழிபெயர்ப்பு செய்தாவது நல்ல நாடகங்களை மேடையேற்ற வேண்டும். இது எப்போதும் வேண்டும்தான். தற்போதைக்கு விசேஷமாக! அது எமக்கு ஒரு பயிற்சியாக, மேடைப் பண்புகளை நுணுக்கமாக அறிந்து கொள்ளு வதற்கு உதவும். பார்வையாளருக்கும், மேடை நாடகத்தின் நவீன அரங்கத்தின் தனித்தன்மை பற்றிய பரிச்சயம் உண்டாகும்.

மொழிபெயர்ப்பாளர்கள் எவ்வளவு மகோன்னதர்களாக இருந்தாலும் எமது மக்கள் ஏற்றுக்கொள்ள மாட்டார்கள். அதனால் எவ்வித பாதிப்பும் ஏற்பட்டுவிடாது என்று முணுமுணுப்பது எமது சூழலுக்குப் பொருத்த மில்லாதது. மொழி பெயர்ப்புகளால் தமிழ் நாடகம் வளர்ந்துவிடும் என்றில்லை. 'அரங்கம்' பற்றிய பிரக்ஞை உருவாகும். எமது மண்ணில் புதிய பரிமாணங்களோடு நல்ல நாடகங்கள் உருவாக ஏதுவான ஒரு சூழலை ஏற்படுத்திக் கொடுக்கும். இவற்றை ஏன் காழ்ப்புடன், நோக்க வேண்டும்.

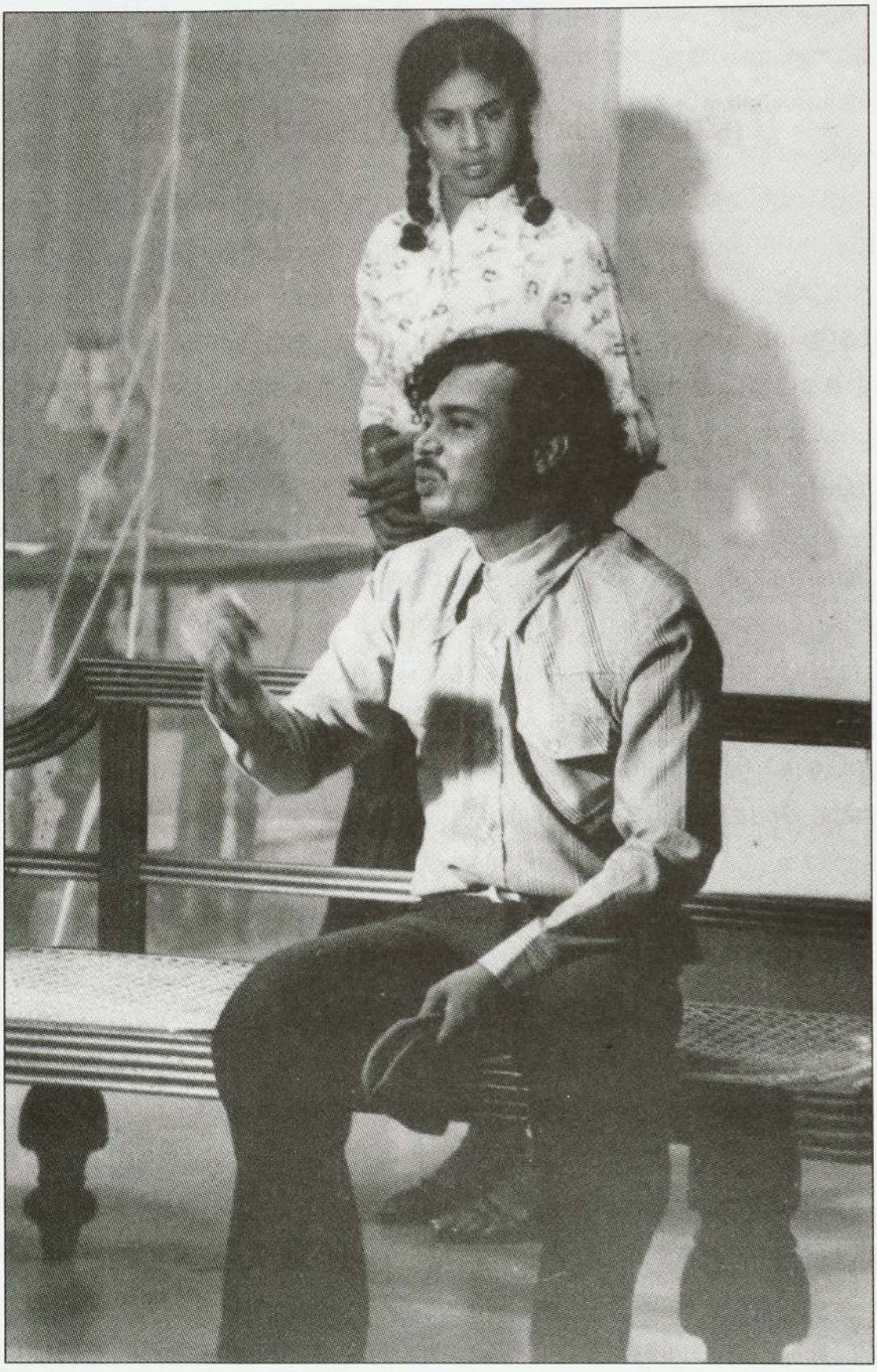
என்னுடைய சொந்த அனுபவத்தில், எனக்குத் தெரிந்தவர்கள் சிறுகதை, கவிதை, நாவல் எழுதுபவர்கள் பலரிடம் நாடகம் எழுதித் தரும்படி பல தடவை கேட்டிருக்கிறேன். நாடகப் பிரதிகள் கிடைக்க வில்லை. எமது நாட்டு நாடகங்கள் எம்முடைய எரியும் பிரச்சினைகளை உள்ளடக்கி எழுதப்படுமானால் அவை ஓரளவுக்கு மேடைப் பண்புகளில் குறையுடையனவாக இருந்தாலும் அவற்றைத் தயாரிக்க நான் காத்திருக்கிறேன்.

இந்த 'விட்டுக்கொடல்' சமூகப் பிரக்ஞையுடன் காத்திரமான கருத்துகளைச் சொல்லும் நாடகங்களுக்கு என்ன செய்ய முடியும்? கூடிய வரையில் 'நாடக'மாகவே எழுதப்பட வேண்டும். நாடகம் எழுதுவது இலேசான காரியமன்று. மற்றைய எழுத்துத் துறையில் உள்ள தி.ஜானகிராமன், பி.எஸ்.ராமையா போன்ற சிறந்த எழுத்தாளர்களால் கூட நல்ல நாடகங்கள் எழுத முடியவில்லை. நாடகம் எழுதுவதை சுலபமாக எண்ணி விடுவதுதான் எம்மவர்கள் செய்யும் அநியாயம். நாடகம் எழுதுவது மிகவும் கடினமான ஒரு தனிக்கலை. நிகழ்வுகளைப் பார்வைப்படுத்தி எழுத வேண்டும்.

நாடகத் தயாரிப்பாளர்களுடன் கலந்தாலோசிப்பது - நாடகப் பயிற்சிக் கூடங்களுக்கு செல்வது போன்றவை நல்ல நாடகங்கள் எழுதுவதற்கு உதவும். உலகப் புகழ்பெற்ற, அமெரிக்க நாடகாசிரியர் ரென்னஸி வில்லியம்ஸ் கூட நாடகங்கள் எழுதுவதற்கு முன்னர் நாடகப் பயிற்சி க் கூடத்திற்குச் சென்று பயின்றார். அதன் பின்னரே அவருடைய முதலாவது வெற்றி நாடகமான ''கண்ணாடி வார்ப்புகளை'' அவரால் எழுத முடிந்தது.

மேடை, அரங்கம் பற்றியெல்லாம் ஆழமாகவும் உரத்தும் பேசப் படும், நல்ல அறிகுறிகள் தென்படும் இச்சூழலில் எம்மண்ணில் நல்ல கருத்துடைய நாடகங்கள் தோன்ற வேண்டும். 'இதை நாடகமாகவே எழுதலாம்' என்ற உந்துதலில் நாடகாசிரியர் நாடகங்கள் எழுத வேண்டும். பின்னர் அவை தொடர்ந்து மேடை ஏற வேண்டும். அதே காலத்தில் எம்மவரிடையே மேடைப் பிரக்ஞையை உருவாக்க சிறந்த மொழி பெயர்ப்புகளும் மேடையேறுவது நல்லதுதான்.

தினகரன் 12-08-1979



'கண்ணாடி வார்ப்புகள்' நாடகம் - 1978

நாடகப் பயிற்சிக் கூடங்கள் தேவை

நாடகம், சினிமா என்ற ஊடகங்கள் பற்றி தற்போது இங்கு உரத்துச் சிந்திக்கப்படுகிறது. இது ஒரு நல்ல சகுனம். சினிமா ஊடகம் எப்படியானது? அதன் பிரதி எப்படி அமைய வேண்டும் என்பது பற்றி கொழும்பில் சென்ற வாரம் ஒரு செயல் முறைக் கருத்தரங்கு நடைபெற்றது. நாடகங்களுக்கும் தற்போது செயல் முறைப்பயிற்சிக் கூடங்கள்தான் மிக மிக அவசியம் என்று எனக்குப்படுகிறது. சும்மா பேசிக் கொண்டும், எழுதிக் கொண்டும் இருப்பதில் அரத்தமில்லை. இப்படியான இலக்கணங்களைப் படித்துக் கொள்ள எம்மவர் முன்வரவேண்டும். அதே நேரத்தில் நல்ல நாடகங்கள் மேடையில் நிகழவேண்டும். நாடகம் பற்றிய பயிற்சிக் கூடங்கள் ஆங்காங்கே தோன்ற வேண்டும். ஒன்றிரண்டு போதாது. பரவலாக இது பற்றிய ஒரு பிரக்ஞை உருவாக வேண்டும். இதற்கு ஒரு முதற்படியாக வேண்டுமானால் பத்திரிகைக் கட்டுரைகள், கருத்தரங்குகள் இருக்கலாம். இவை பற்றி அறிந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற ஆர்வம் எம்மவரிடையே தற்போது கணிசமான அளவு காணப்படுகிறது என்று தான் சொல்லவேண்டும்.

இப்படியான ஒரு நல்ல ஆரோக்கியமான சூழலில், பொறுப்பானவர்கள் முன்வந்து இப்பயிற்சிக் கூடங்கள், முதலியனவற்றை ஆரம்பிக்க வேண்டும். எதற்கும் பயிற்சி அவசியம். நாடகம் எழுதுவதிலிருந்து அது மேடையில் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் வரையுள்ள சகல பிரிவுகளுக்கும் துறைகளுக்கும் பயிற்சி வேண்டும். அரங்கக் கட்டடம் முதல் ஒரு நாடகப் படைப்பில் சிறு தடி எடுத்துத் தருபவன் வரை இந்த அரங்கத்தின் பிரிக்க முடியாத அம்சங்களாகும். இதனையே 'தியேட்டர்' என்பார்கள். 'தியேட்டர்' எனப்படுவது வெறும் அரங்கக் கட்டடம் அல்ல. நாடகத் தயாரிப்பில் பங்குகொள்ளும் அனைவருக்குமே

நல்ல அறிவும் ஞானமும் இருக்க வேண்டும். விஞ்ஞான தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியடைந்த இந்நாளில் அதனுடைய பாதிப்புகளும் அதனில் இருக்கத்தான் செய்யும். அது தவிர்க்க இயலாதது. எனவே நாடகம் - அரங்கம் - தியேட்டர் என்பது பன்முகப்பட்ட திறமைகளையும் ஒன்றிணைத்து செயல்படுவது. இப்படி எல்லாவற்றைப் பற்றிய அறிவும் ஞானமும் 'சும்மா' வந்து விடாது. அதற்குப் பயிற்சி வேண்டும். ஆர்வம் வேண்டும். உழைப்பு வேண்டும். சீரிய திறமை வேண்டும். ''பயிற்சி தான் எமக்கு இல்லை. பயிற்சி மட்டும் இருந்தால் நாம் எல்லோரும் மகோன்னதங்கள் படைத்து விடுவோம்'' என்று எண்ணிவிடுவதும் பரிதாபத்திற்குரியது.

நாடகாசிரியன் கோணத்தில், நாடகம் சினிமாவிலிருந்தும், வானொலி நாடகத்திலிருந்தும், சிறுகதை, நாவல் போன்ற மற்றைய இலக்கியத்துறைகளிலிருந்தும் எவ்வாறு வேறுபடுகிறது என்று முன்னர் குறிப்பிட்டிருந்தேன். எமது நாட்டில் நாடகப் பிரதிகள் பஞ்சம் பற்றியும், அது குறித்து தீவிரமாக என்ன செய்ய வேண்டும் என்பது பற்றியும் நாம் சிந்திப்பது உகந்தது. நாடகப் பிரதிகள் இல்லாக் குறையை மொழிபெயர்ப்புகள் நிரப்ப முடியாது. அப்படி நாடக இயக்கம் போய்க்கொண்டிருக்க முடியாது. உலக நாடக வளத்தை அறிந்து கொள்ள வேண்டும். அப்போது தான் அதற்கு நிகர்த்த படைப்புகளை நாம் செய்ய முடியும் என்ற தன்னம்பிக்கையும் உருவாகும். நாடகம் பற்றிய ஒரு நேரடித் தரிசனத்தையும் பரீச்சயத்தையும் எமது நாடகாசிரியருக்கும் பார்வையாளருக்கும் இவை கொடுக்கும். இவற்றை உள்வாங்கிக் கொண்டு எம்மவர்கள் நாடகம் படைக்க வேண்டும். நாடகம் பற்றிய நேரடிப் பரீச்சயத்தை ஒரு அனுபவ தரிசனமாக இவை கொடுக்கும்போது நாடக இலக்கணங்களையும், பயிற்சி வகுப்புகள் மூலமோ, கருத்தரங்குகள் மூலமோ, புத்தகங்கள் மூலமோ நாடகம் எழுத முனைபவர்கள் அறிந்து கொள்ள வேண்டும்.

சரி, பயிற்சி வேண்டும். இதற்கு யார் முன்வருவது? வேறு யாரையும் நாம் நம்பியிருக்க முடியாது. சிறு சிறு குழுக்களாகவேனும் நாமே உருவாக்கிக் கொள்ள வேண்டும். சளைக்காது தொடர்ந்து உழைக்க வேண்டும். நாடகங்களை மேடையேற்ற வேண்டும். குழு முயற்சிகளாக அங்கங்கே ஆரம்பித்தால் அவை விரிவடைந்து நிச்சயமாக ஒரு

பரந்துபட்ட ரசிகர்களை எம் பக்கம் ஈர்க்கும். இது அனுபவ சாத்திய உண்மை. சிங்கள நாடக இயக்கம் ஆரம்பத்தில் இப்படித்தான் மந்தமாக இருந்தது. ஆனால் தற்போது 'அரங்கம்' என்ற அம்சத்தை முழுமையாக விளங்கிக் கொண்டு இயங்கும் பல தயாரிப்பாளர்களையும், ரசிகர்களையும் நாம் காண முடிகிறது. தமிழகத்தில் சிறு பத்திரிகைகள் இயக்கம் எப்படி சிறு குழுக்களாகத் தோன்றி பல குறிப்பிடத்தக்க முயற்சிகளைச் செய்து, தமக்கென ஒரு கூட்டத்தை உருவாக்கினவோ, அப்படித்தான் 'நாடகம்' பற்றிய ஒரு பிரக்ஞையை நாமும் உருவாக்க வேண்டும். எதுவும் செயல்முறையில் நிகழவேண்டும்.

செயல்முறை வகுப்புகள், தயாரிப்புகள் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும் வேளையில் நாம் பகிரங்கமாக உரத்து விவாதிப்பதும் சிறந்தது. நாடகத்தில் சொற்கள், நாடகத்தின் அடிப்படைத் தன்மைகள் பற்றி முன்னர் குறிப்பிட்டிருந்தேன். அவற்றை இன்னும் ஆழமாக நோக்கி தயாரிப்பு, பயிற்சி பற்றிய விடயங்களுக்கு வரலாம். மீண்டும் வலியுறுத்திச் சொல்ல விழைவது இதுதான்! எமக்கு நாடகப் பயிற்சிக் கூடங்கள், செயல்முறை வகுப்புகள் வேண்டும்

தினகரன் 19-08-1979

'ஒரு பாலை வீடு' நாடகம் - 1979

தமிழ் நாடகத்துறையில் இருட்டடிப்பு முயற்சிகள்

தமிழ் ஒரு நீண்ட பாரம்பரியமுடைய வளமான மொழி. கவிதை, நாம் பெருமைப்படத்தக்க அளவிற்கு உலக இலக்கியங்களோடு வைத்துப் பார்த்து மகிழத்தக்க அளவிற்கு நீண்ட தொடர்ந்த மரபோடு இருக்கிறது. ஆனால் நாடகம் அப்படி இல்லை. இரண்டாயிரம் ஆண்டுப் பேச் செல்லாம் கவிதைக்குத்தான். நாடகத்திற்கு இல்லை. சங்க காலத்திலேயே தமிழை இயல், இசை, நாடகம் என வகுத்துப் பார்த்திருக்கிறோம். சிலப்பதிகாரத்தில் 'அரங்கம்' பற்றிப் பேசப்படுகிறது. வரலாற்றில் அங்கங்கே 'குரவை' என்றெல்லாம் இருந்ததாக அறிகிறோம். ஆனால் ஒரு தொடர்ச்சி இல்லாமல் அறுபட்டுக் காணப்படுகிறது.

இது எப்படி நிகழலாம்? கவிதையில் பல கொடுமுடிகளைக் கண்டிருக்கிறோம். ஆனால் நாடகத்திற்கு இல்லை. கவிச்சக்கரவர்த்தி கம்பனைக் கண்டிருக்கிறோம். சமாந்தரமாக அப்படி ஓர் உன்னத நாடகாசிரியனைக் காணவில்லை. இது எப்படிச் சாத்தியம்? எமக்கு ஏன் ஒரு ஷேக்ஸ்பியரோ, இப்சனோ, பிறெஃக்ட்டோ இல்லாமற் போய் விட்டார்கள்? ஒரு மொழியின் வளர்ச்சியிலே இப்படி ஒரு சமனில்லாத தன்மை எப்படி வந்தது?

உலக நாடக இலக்கியங்களோடு ஒப்பிட்டு நோக்க எம்மிடையே எப்படி ஒரு நாடகாசிரியன் இல்லாமற் போனான் ? காலத்துக்கு ஏற்ப இலக்கணங்களைத் தோற்றுவித்து ஆயிரமாயிரம் ஆண்டுகளாக வளர்ந்த தமிழுக்கு எப்படி ஒரு நாடகாசிரியன் சங்க காலத்திற்குப் பிறகு கூட இல்லாமற்போனான்? இது சாத்தியமா? இக்கேள்வியை உரத்துக் கேட்கக் கேட்க என்னுள்ளே 'ஓர் ஐயம் மெல்லக் கிளம்புகிறது'. இன்றைய நிதர் சனத்தை நோக்க அவ் ஐயம் மேலும் உறுதிப்படுகிறது.

ஒரு கசப்பான உண்மை

புதிய விஞ்ஞானக் கண்டுபிடிப்புகள் உலகரீதியாக அங்கீகாரம் செய்யப்பட்டு வரலாற்றில் பொறிக்கப்பட வேண்டுமானால், உலக ரீதியாக அமைந்த ஒரு விஞ்ஞான சங்கம் போன்ற ஓர் அமைப்பினூடாகவே அது சாத்தியமாகும். அதில் ஸ்தாபிதமாகிய விஞ்ஞான மேதைகள் இருப்பார்கள். ஒரு காலத்தில் நியூட்டன் அதன் தலைவராக இருந்தார். புதியவர்கள் அரும்பாடுபட்டு, ஆராய்ச்சி செய்து சமர்ப்பிக்கும் பல அரிய கண்டுபிடிப்புகளை அவை தனக்கு, தன்னிலைக்குச் சவாலாக இருந்தால், மறைத்து இருட்டடிப்புச் செய்து விடுவாராம். அது மட்டுமல்ல, அந்தப் புதியவர்களை நசுக்கி எழும்பவிடாமலும் செய்து விடுவாராம். அவ்விடத்தில் ஒன்று சாத்தியமாகுமாம். அப்படியே சாஷ்டாங்கமாக அவர் காலில் விழுந்து ஆசீர்வாதம் வாங்கிவிட வேண்டுமாம். அப்படியானால் வரலாற்றில் இடம் இருக்கும். இல்லாவிட்டால் அந்தப் புதிய கண்டுபிடிப்புகளைத் தனதாக்கியும் விடுவாராம். ஆதனாற்றான் நியூட்டனால் பௌதிகத்தில், இரசாயனத்தில், கணிதத்தில் என்று பல துறைகளிலும் பல சாதனைகளைத் தன் பெயரில் பொறிக்க முடிந்திருக்கிறது என்றும் சொல்கிறார்கள்.

இக்கருத்துக்கள் எவ்வளவு தூரம் சரியோ எமக்குத் தெரியாது. ஆனால் நவீன விஞ்ஞானத்தில் ஆரம்பத்தில் ஒருவேளை நியூட்டனுக்கு அது சுலபத்தில் சாத்தியமாகியிருக்கலாம். ஆனால் கால ஓட்டத்தில் அப்படியான மேதைத்தனம் இயலாமல் போவதையே வரலாறு எமக்கு உணர்த்துகிறது. இப்படி எங்கும் நியூட்டன் எதிலும் நியூட்டன் இருந்தது போல பிற்காலத்தில் யாரும் இருந்ததில்லை. ஆனால் சிறிய அளவில் இப்படியான 'நியூட்டன்கள்' எத்துறையிலும் எப்போதும் இருந்து வருகிறார்கள் என்பது தான் கசப்பானதாயினும் உண்மை.

மேதைகள் இருந்தனர்!

இப்படியான நியூட்டன்கள் எமது தமிழ் மொழி வரலாற்றிலும் இருந்திருக்கிறார்கள் போல இருக்கிறது. கவிதை பிடித்த 'நியூட்டன்கள்' போலும். அதனாற்றான் கவிதையை வாழவிட்டு நாடகத்தை அழித்திருக்கிறார்கள். இல்லாவிட்டால், கவிதை இப்படி வளர்ந்திருக்க நாடகம் மட்டும் எப்படி இந்நிலை அடைய முடியும்? அப்படி நல்ல

நாடகா சிரியர்கள் எம்மிடையே இவ்வளவு நீண்ட பாரம்பரியமுடைய மொழியில் தோன்றாமலா போயிருப்பர்? இதுதான் எனது ஐயம்.

ஆம்! நிச்சயமாக எமது மொழியில் நாடகமேதைகள் தோன்றாமல் இருந்திருக்க முடியாது. எல்லாம் இந்த நியூட்டன்களின் வேலைதான் போலும். அதன் பாதிப்புத்தான், இன்றும் எமக்கென்று நாம் ஒரு வடிவத்தைத் தேடி முயல்கின்ற- இன்றும்,போதிய நல்ல நாடகப் பிரதிகள் எமக்கு அருகிக் காணப்படுகின்றன. இந்தப் பிரதிகள் பற்றாக் குறை பற்றி உண்மையான எமது நாடக வளர்ச்சியில் அக்கறை கொண்டவர் களிடம் கருத்து வேறுபாடு இருக்க முடியாது.

இதை நான் சொன்னவுடன் 'யார், பார் இவன் தமிழில் நாடகம் இல்லை என்கிறான்' என்று கொச்சைப்படுத்தி, கட்சி சேர்த்து இதை ஒரு கட்சி அரசியலாக்கும் முயற்சிகளும் நடைபெறுகின்றன. இது ஒரு மிகவும் மலிவான கட்சி அரசியல். நாடகக்காரர்கள் எல்லோரும் 'அட, நாங்கள் செய்வதெல்லாம் நாடகம் இல்லாமல் வேறு என்ன?' என்று கிளர்ந்தெழுவார்கள் என்று எண்ணிக் கிளப்பிவிடும் புரளி.

'தமிழில் நாடகம் இல்லை' என்ற கோஷத்துடன் சப்தித்துக்கொண்டு, இலங்கை அவைக்காற்று கலைக்கழகம் தமிழ் நாடகப் பணியில் இறங்கவில்லை. மேனாட்டு மோகம் கொண்டு 'அழகியலை' மட்டும் நோக்காக, வியாபார ரீதியில் மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் தயாரிக்கப் படவில்லை. நேரில் பார்த்திருந்தால் தெரிந்திருக்கும். இதுபற்றி எத்தனை முறை தமிழில் எழுதினாலும் தமிழ் படித்த 'பெரியவர்களுக்குப் புரியமாட்டாதா? புரியாமலல்ல என்பதும் எனக்குப் புரிகிறது. எதற்கும் மற்றவர்களுக்காக, சென்ற வருடம் 12-8-79 தினகரனில் 'மேடைப் பிரச்சினைகள்' பகுதியில் நான் எழுதிய சில பகுதிகளைக் கீழே தருகிறேன்.

நல்ல நாடகங்கள்?

''எமது மண்ணில் எழுதப்பட்ட, எம் மண்ணோடு உறவுகொண்ட, உறவாடும் நாடகங்களால்தான் தமிழ் நாடகம் எம் நாட்டில் வளரலாம். ஆனால் எமக்குக் கிடைக்கும் பிரதிகள் எத்தனை? மிக மிகச் சொற்பம். அதனாற்றான் சொன்னேன். எமக்கு ஒரு நாடகாசிரியன் இல்லை என்று. இப்படிச் சொன்னவுடன் ஆத்திரப்பட்டு வரிந்து கட்டிக்கொண்டு ஆக்ரோஷமாக 'ஏன் இல்லை' என்று கிளம்புவது அர்த்தமில்லாதது.

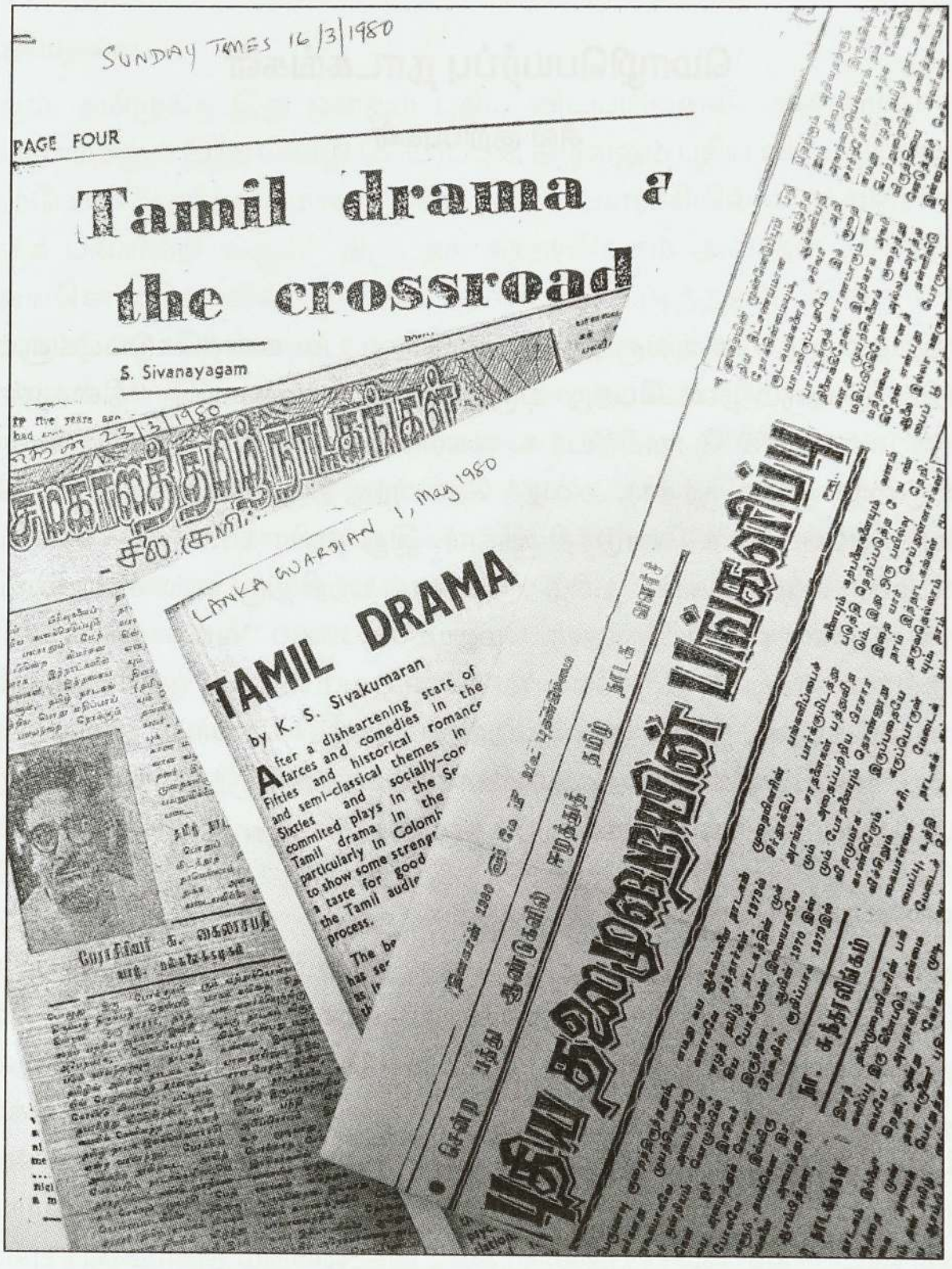
நான் கேட்பது உலகளாவிய ரீதியில். மீண்டும் கேட்கிறேன் உலக இலக்கியங்களோடு சரிசமமாக வைத்துப் பார்த்து மகிழ எமக்கு நல்ல நாடகங்கள் உண்டா? இதனை மிக மனவருத்தத்துடன் கேட்கிறேன். இதை உணர்ந்து எமது வளர்ச்சிக்காக உலக நாடக வளத்தைத் திறந்த மனதுடன் அறிந்து கொள்ள வேண்டும்.

மொழி பெயர்ப்புகளால் தமிழ் நாடகம் வளர்ந்து விடும் என்றில்லை. 'அரங்கம்' பற்றிய பிரக்ஞை உண்டாகும். எமது மண்ணில் புதிய பரிமாணங்களோடு நல்ல நாடகங்கள் உருவாக ஏதுவான ஒரு சூழலை ஏற்படுத்திக் கொடுக்கும். இதை ஏன் காழ்ப்புடன் நோக்க வேண்டும். எனது சொந்த அனுபவத்தில் எனக்குத் தெரிந்தவர்கள் சிறுகதை, கவிதை, நாவல் எழுதுபவர்கள் பலரிடம் நாடகம் எழுதித்தரும்படி பல தடவை கேட்டிருக்கிறேன். நாடகப் பிரதிகள் கிடைக்கவில்லை. எமது நாட்டு நாடகங்கள், எம்முடைய எரியும் பிரச்சினைகளை உள்ளடக்கி எழுதப்படு மானால் ஓரளவு மேடைப் பண்புகளில் குறையுடையனவாக இருந்தாலும் அவற்றைத் தயாரிக்கக் காத்திருக்கிறேன். இந்த 'விட்டுக்கொடல்' சமூகப் பிரக்ஞையுடன் காத்திரமான கருத்துக்களைச் சொல்லும் நாடகங்களுக்குத் தான்.

எனது நிலைப்பாட்டைத் தெளிவாக, சென்ற வருடம் இப்படி எழுதினேன். ஐந்நூறு ரூபா தருகிறோம் நாடகமெழுதித் தாருங்கள் என்று பகிரங்கமாக இரண்டு மாதங்களுக்கு முன்னர் இலங்கை அவைக் காற்று கலைக்கழகம் (2-4-80இல்) இராமகிருஷ்ண மண்டபத்தில் நடந்த ஒரு நாடக நூல் வெளியீட்டு விழாவில் அறிவித்தது. இன்னும் நாடகப் பிரதிகள் கிடைக்கவில்லை.

ஆனல் நாடகப் பிரதிப் பற்றாக்குறை பற்றி நாம் உணர்த்திய பின் நாடகங்களை நூலுருவில் கொண்டு வர வேண்டும் என்று பலமுனை களிலும் முயற்சிகள் நடைபெறுவது ஒரு நல்ல அறிகுறி.

தினகரன் 08-06-1980



SUNDAY TIMES 16/3/1980

PAGE FOUR

Tamil drama a the crossroad

S. Sivanayagam

LANKA GUARDIAN 1, May 1980

TAMIL DRAMA

by K. S. Sivakumaran

After a disheartening start of farces and comedies in the Fifties and historical romance and semi-classical themes in Sixties and socially-con commited plays in the Se Tamil drama in the particularly in Colomb to show some strengr a taste for good the Tamil audie process.

The be has se as i

நாடகச் சர்ச்சை

மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

சில குறிப்புகள்

ஈழத் தமிழ் நாடக உலகு பற்றித் தற்போது பல கணக்கெடுப்புகளும், மதிப்பீடுகளும் நடைபெற்று வருகின்றன. அண்மையில் ''தினகரன்'' வார மஞ்சரியில் பேராசிரியர் க. கைலாசபதி அவர்கள் இதுபற்றி ஒரு கட்டுரை எழுதியிருந்தார். அதைத் தொடர்ந்து திரு. இளைய பத்மநாதன் சில குறிப்புகளைக் கொடுத்திருந்தார். இது தவிர 16.03.80 ''சண்டே டைம்ஸ்'' பத்திரிகையில் தமிழ் நாடகங்கள் பற்றி திரு. எஸ். சிவநாயகம் ஒரு கட்டுரை எழுதியிருந்தார். மேலும் 01.05.80 ''லங்கா கார்டியன்'' பத்திரிகையிலும் திரு.கே.எஸ் சிவகுமாரன் சில குறிப்புகளை எழுதியிருந்தார். இவை எல்லாவற்றிலும் மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் பற்றி ''கூடிய கவனிப்பு'' அவதானிக்கக் கூடியதாக இருந்தது. இவற்றோடு சம்பந்தப்பட்டவர்கள் இவை பற்றிக் கருத்துச் சொல்லுவது அவசியம்தான்.

முனைப்பான போக்கா?

தற்சமயம் மேனாட்டு நாடகங்களை மொழி பெயர்த்து மேடையேற்றுவதே முனைப்பான போக்காகக் காணப்படுகிறது என்று தன் அவதானிப்பை எழுதியிருந்தார் பேராசிரியர் கைலாசபதி. ''அல்ல! தற்சமயம் நான்கோ ஐந்தோ புதிய மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டிருக்கின்றன. இதை முனைப்பான போக்கு என்று கொள்ளலாகாது என்று மறுக்கிறார் இளைய பத்மநாதன். இருவரும் ஒரு விடயத்தில் ஒன்று படுகிறார்கள்'' இது ஒன்றும் தமிழுக்குப் புதிய விடயமல்ல! 1891இல் ''மனோன்மணியம்'' காலத்திலிருந்தே இது நிகழ்கிறது என்றும், குடியேற்றவாதத்தின் மீத மிச்சங்களில் இதுவும் ஒன்று போலும் என்றும் கூறி அசௌகரியப்பட்டுக் கொள்கிறார்

பேராசிரியர் அவர்கள். போர்த்துக்கீசர் காலம் தொட்டோ அல்லது அதற்கு முன்னிருந்தோ இது நிகழ்கிறது என்கிறார் இளைய பத்மநாதன்.

புதியதல்ல

ஆம், தமிழுக்கு இது ஒன்றும் புதிய விடயமில்லை. அண்மைக்கால வரலாற்றிலும் இந்த மொழி பெயர்ப்பும், தழுவலும் புதிய விடயங்களல்ல. தற்போது ''தனித்துவமான தேசிய நாடக வளர்ச்சியில் விதந்துரைக்கத் தக்க பங்காற்றி வரும்'' திரு. நா. சுந்தரலிங்கம் அவர்கள் 1968இல் அயனெஸ்கோவின் நாடகம் ஒன்றைப் படித்ததன் விளைவாக அருட்டுணர்வில் அதைத் தழுவி ''அபசுரம்'' நாடகத்தை எழுதியிருந்தார். அன்ரன் செக்கோவின் சிறு கதையை நாடகமாக்கி ''இரு துயரங்கள்'' என்ற பெயரில் மேடையேற்றியிருக்கிறார். திரு. அ. தாசீசியஸ் 1975இல் கட்டுப்பெத்தை மாணவர்களைக் கொண்டு ''பிச்சை வேண்டாம்'' என்ற மொழி பெயர்ப்பு நாடகத்தை மேடையேற்றியிருந்தார். மேலும் அன்ரன் செக்கோவின் ''கரடி'' நாடகத்தையும் முன்னர் மேடையேற்றியிருக்கிறார். திரு. சுஹேர் ஹமீட் ''அவளைக் கொன்றவன் நீ'', ''பொம்மலாட்டம்'' போன்ற மொழி பெயர்ப்பு - தழுவல் நாடகங்களை மேடையேற்றியிருந்தார். இது தவிர, பல்கலைக்கழகத்திலும் திரு. கந்தையா, பேராசிரியர் கா. இந்திரபாலா ஆகியோர் ''கடலின் அக்கரை போவோர்'', ''இணைப்பு'', ''காட்டுமிராண்டி'' போன்ற மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களை மேடையேற்றியிருக்கிறார்கள். இது எனக்குத் தெரிந்தவை. இதை விட இன்னும் இருக்கலாம். ஆகவே இது ஒன்றும் புதியதல்ல. தற்போது தனித்துவமான தேசிய நாடக வளர்ச்சிக்கு உழைப்பவர்களும் முன்னர் செய்ததுதான். இது தற்போது முனைப்பு பெற்றிருக்கிறதா இல்லையா என்பதே கேள்வி.

மொழி பெயர்ப்புகள் தேவையா இல்லையா, முனைப்பானபோக்காக மொழிபெயர்ப்புகள் இருக்கின்றனவா? இல்லையா? என்ற சர்ச்சைகள் முன்னெப்போதையும் விட தற்போதுதான் உக்கிரமடைந்துள்ளன என்றே நம்புகிறேன் இது ஏன்? இதற்குப் பதில் போல திரு. கே. எஸ். சிவ குமாரன், ''லங்கா கார்டியன்'' பத்திரிகையில் முன்னர் மொழி பெயர்ப்புகள் இல்லை என்று இல்லை. ஆனால் மொழிபெயர்ப்புகள் மேடையேறுகின்ற வேகமும் அடிக்கடி நிகழுகின்ற தன்மையும்

குறிப்பிடும் படியாக உள்ளது, என்ற கருத்துப்பட எழுதியிருக்கிறார். இத்தனைக்கும் அண்மையில் ஐந்து மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களை மேடையேற்றியது இலங்கை அவைக் காற்று கலைக்கழகம் மட்டுமே.

வளர்ச்சி இல்லை

நாமெல்லாம் பெருமைப்படத்தக்க அளவுக்குத் தமிழ் நாடகங்கள் வளரவில்லை என்பதனை எவரும் ஏற்றுக் கொள்ளுவர். உதாரணமாகக் கவிதை, சிறுகதை என்பன வளர்ச்சியுற்றிருக்கும் அளவுக்கு நாடகம் விருத்தியடையவில்லை என்பது மறுக்கவியலாத உண்மை. இவ்வுண்மை கசப்பானதாயினும் இதில் அபிப்பிராய பேதம் இல்லை என்பது பேராசிரியர் கருத்து. இதே வார்த்தைகளைக் கிட்டத்தட்ட பத்து வருடங்களுக்கு முன்பும் ''கந்தன் கருணை'' முன்னுரையில் கூறியிருக்கிறார். நிலைமை அவ்வளவு வித்தியாசமில்லைத்தான். திரும்பவும் வலியுறுத்த வேண்டியது அவசியம்தான். தற்போதும் அது உண்மையே. சுயமாக எழுதப்படும் பரீட்சார்த்த நாடகங்களும் துணிகரமான நெறியாள்கையுமே இறுதியில் உண்மையான வளர்ச்சிக்கு வழிவகுக்கும் என்பதில் எதுவித ஐயமும் இல்லை.

பிரதிகள் இல்லை

சரி, தெரிந்தெடுத்து மேடையேற்ற, சுயமான நாடகப் பிரதிகள் குவிந்து கிடக்கின்றனவா? இல்லை. நாடகங்களிடையே தாரதம்மியம் கண்டு தர நிர்ணயம் செய்யாமல், யாவற்றையும் கொள்வதில் எனக்கும் உடன்பாடு இல்லைதான். அதனால்தான் பிரச்சினையே எழுகிறது. தமிழ் நாடகம் மிகவும் மோசமான நிலையில் வீழ்ந்து கிடக்கிறது என்று கூறி இரங்கி நா வலிக்க மேடைகளில், கருத்தரங்குகளில் கத்துவதிலும் எனக்கு உடன்பாடு இல்லை. செயல் ரீதியாகத் தொடர்ந்த நாடக மேடையேற்றங்கள் நடந்தால் மட்டுமே நாடக உலகம் வளம் பெற முடியும். தொடர்ந்த நாடக மேடையேற்றங்களுக்கு வசதி செய்வதாக எம்மிடம் தரமான, தனித்துவமான தேசிய நாடகங்கள் உண்டா? இல்லை. எனது கருத்தை வலியுறுத்த உதாரணம் ஒன்று கூறுகிறேன். இது சிலருக்கு அதிர்ச்சியாகக் கூட இருக்கலாம்.

எழுபதுக்கு முன்னர் நாடோடிகள், கூத்தாடிகள், அம்பலத்தாடிகள் போன்ற அமைப்புக்கள் தனித்தனியாக இயங்கின. எழுபதில் இது போன்ற அமைப்புகள் ஒன்று சேர்ந்து ''நடிகர் ஒன்றியம்'' உருவாக்கப் பட்டது. எழுபதில் உருவாக்கப்பட்ட நடிகர் ஒன்றியம் தனக்கென காத்திரமான இரசிகர் கூட்டத்தைக் கொழும்பிலாவது உருவாக்க வேண்டும் என்று 1976இல் இரசிகர் அவை ஒன்றை அமைத்தது. இரசி கர் அவைக்கான முதல் நாடக மேடையேற்றத்தின் போது ஓர் அறிக்கை வெளியிடப்பட்டது. ''தனித்தனியான பரிசோதனை முயற்சிகளும் சாதனைகளுமே எமது நாடக உலகில் நடைபெற்று வந்திருக்கின்றன. தொடர்ச்சி வேண்டும் என்பதற்காகவே இந்த இரசிகர் அவை'' என்ற கருத்துப்பட அதில் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தது.

இவ்வாறு எழுபதில் ஆரம்பிக்கப்பட்ட நடிகர் ஒன்றியம் கடந்த ஒரு தசாப்த காலத்தில் புதிதாகத் தயாரித்த ஈழத்து சுய ஆக்க நாடகம் ''விழிப்பு'' மட்டுமே. மற்றவை எல்லாம் மீள் தயாரிப்புகளே. முன்னரே வேறு அமைப்புகளால் தயாரிக்கப்பட்டவை. ஆக பல சீரிய நாடக அமைப்புகள் ஒன்று சேர்ந்து நல்லெண்ணத்துடன் ஆரம்பிக்கப்பட்ட நடிகர் ஒன்றியம் என்ற அமைப்பு எழுபதில் ஸ்தாபிக்கப்பட்டு, கடந்த பத்து வருட காலத்தில் ஒரேயோர் ஈழத்து சுய ஆக்க நாடகத்தை மட்டுமே தயாரிக்க முடிந்திருக்கிறது. இது மிகவும் கவலைதரும் விஷயம்.

விழிப்புணர்வு

இது இப்படியிருக்க, நம் மத்தியில் எழுத்தாளர், நடிகர், தயாரிப்பாளருக்குப் பஞ்சமேயில்லை என்று எப்படிக் கூறலாம். எஸ். சிவநாயகம் ''சண்டே டைம்ஸ்'' பத்திரிகையில் குறிப்பிடுகிறார், ''தயாரிப்பாளர் அரங்கமே எமக்கு உள்ளது. நாடகாசிரியன் அரங்கம் இல்லை'' என்று. ஆம், எமக்குப் போதிய நல்ல நாடகாசிரியர் இல்லை என்பது மறுக்கவியலாத உண்மை. தயாரிப்பதற்கு ஆட்கள் இருக்கிறார்கள். பிரதிகள் தான் இல்லை என்பது மிகவும் மன வருத்தத்துக்குரியது. இதற்கு ஆவன செய்ய வேண்டும் என்று பல அமைப்புகளும் பிரதிகளை அச்சேற்றுதல், பிரதிகளை எழுதத் தூண்டக் கூடியதாகப் போட்டிகளை நடத்துதல் என்று நல்ல ஆரோக்கியமான நடவடிக்கைகளில் இறங்கியுள்ளமை மகிழ்ச்சி க் குரியது. இந்த விழிப்புணர்வு தோன்றியது மிகவும் அண்மையில்தான்.

தமிழில் போதிய நாடகப் பிரதிகள் இல்லை என்ற குரல் ஓங்கி ஒலிக்கத் தொடங்கிய பின்னர்தான் ''எம்மிடம் எல்லாம் இருக்கிறது. நாங்கள் செய்யாததா?'' என்று ''போதுமென்ற மனமே'' என்று சும்மா இருந்து விடாமல் ஆத்திரம் அடைந்தோ அல்லது எம் நிலை உணர்ந்தோ உக்கிரமாக எழும்பியது இந்த மொழிபெயர்ப்புகள் பிரச்சினை எழுந்த பின்புதான். ஏன் ''எம்மிடம் இல்லையா பிரதிகள்?'' என்று எம்மவரைச் சிந்திக்க வைத்தது இந்த அடுத்தடுத்த மொழி பெயர்ப்புகளும் அதன் தாக்கங்களுமே. பிரதிகள் நல்லதாக வரும்போது பார்த்துக் கொள்ளலாம் என்று கைகட்டி இருக்காமல் தொடர்ந்து செயற்பட வேண்டும் என்ற நோக்கத்துடன் தீவிரமாக மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் வந்ததனால்தான் நாடக உலகில் தற்போது ஓரளவிற்குப் பரவலான விழிப்புணர்வு உக்கிரமடைந்திருக்கிறது.

'தற்சமயம் நான்கோ ஐந்தோ புதிய மொழி பெயர்ப்புகள் மேடையேறியிருக்கின்றன. இதை முனைப்பான போக்காகக் கொள்ள முடியாது' என்கிறார் இளைய பத்மநாதன். இது எனக்கு மிகவும் உடன்பாடான கருத்து. நான்கோ ஐந்தோ அல்ல. ஐந்தே ஐந்து தான்! (நானறிந்தவரையில்) இவைகூட ஆக கொழும்பு, யாழ்ப்பாணம், பேராதனை போன்ற இடங்களில் மட்டுமே மேடையேறியிருக்கின்றன. இதைப் போய் எப்படி முனைப்பான போக்கு என்று சொல்வது? அதுவும் ஒரேயோர் அமைப்பு மட்டுமே மொழி பெயர்ப்புகளைச் செய்கிறது. நாடகங்கள் திரும்பத் திரும்ப மேடையேற வேண்டும். மக்களிடம் செல்ல வேண்டும். கிராமம் கிராமமாகப் போக வேண்டும். நாடகம் மக்களையும் மக்கள் நாடகத்தையும் பரஸ்பரம் பாதித்து அது ஒரு சமூக சக்தியாக வேண்டும். ஆனால் துரதிஷ்டவசமாக எமது நாடக வரலாற்றில் இடம்பெறும் நல்ல நாடகங்கள் (கடூழியம், சங்காரம்) ஒரேயொரு தடவை மட்டுமே மேடையேறியிருக்கின்றன. அப்படிப் பார்க்கும்போது ஒரு வருடத்திற்குள் இந்த நான்கோ ஐந்தோ நாடகங்கள் பல தடவைகள் மேடையேறுவது எமது வரலாற்றுப் போக்கில் முனைப்பான போக்கு என்று கொள்வதிலும் தவறில்லைப் போலவும் தானிருக்கிறது.

மொழிபெயர்ப்புகள் தேவை

அரங்கியலைப் பற்றிய அறிவு நம்மவர்களுக்கு வேண்டும். துரதிஷ்ட வசமாகப் பல்கலைக்கழகங்களில் கற்றறியும் வாய்ப்பு எமக்கு இல்லை. இலங்கையில் தமிழர்கள் எவருக்குமே இந்த வாய்ப்பு இருக்கவில்லை. இந்த வகையில் நடிகர்கள், தயாரிப்பாளர் பயிற்சிக் காக, பார்வையாளர்களின் பயிற்சிக்காக, அவர்களின் தரிசன வீச்சை அகலிப்பதற்காக நாடகங்கள் அடிக்கடி மேடையேற வேண்டும். எம்மை அறிந்துகொள்ள, நாம் எங்கிருக்கிறோம்? என்பதைச் சர்வதேச ரீதியில் புரிந்துகொள்ள நாம் சர்வதேச தரத்தை அடைந்துவிட்டாலும் கூட மற்றவர்களை அறிந்துகொள்ள மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் எப்போதும் தேவை. இதேகருத்தை ஆதரித்து மேற்குறிப்பிட்ட கட்டுரைகளில் இளைய. பத்மநாதன், எஸ். சிவநாயகம், கே.எஸ். சிவகுமாரன் ஆகியோர் எழுதியிருக்கிறார்கள். ஏனெனில் அவர்கள் எல்லா நாடகங்களையும் தவற விடாமல் பார்த்திருக்கிறார்கள். அவற்றின் நிகழ்தலைத் தரிசித் திருக்கிறார்கள். எனவே இது அவர்களின் ஏகோபித்த கருத்து.

இவ்விடத்தில் இன்னுமொன்று சொல்ல வேண்டும். நாடகம் ஒரு நேரடிக் கலை வடிவம். நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் போதுதான் அர்த்தம் பெறுகிறது. நாடகம் எழுதப்படுவதன் நோக்கமே அது நடித்துக் காட்டப் பட வேண்டும் என்பதுதான். எனவே அது பற்றிய ஆய்வும் அதன் நிகழ்தலின் அடிப்படையாகவே எழமுடியும். அது அன்றைய நற்றமிழ் கூத்தாயினும் சரி, 'டிராமா'எனப்படும் மேல்நாட்டு வடிவமாயினும் சரி நிகழ்த்திக்காட்டும் எந்தக் கலை வடிவத்திற்கும் பொருந்தும். இந்த வகையில் தரமான இரசிகர் கூட்டத்தை உருவாக்கும் பணி விமர்சகர் களுக்கும் உண்டு.

இரசிகர் ஆதரவு

தற்போது ''நான்கோ ஐந்தோ'' மொழி பெயர்ப்புகள்தான் மேடையேறி யிருக்கின்றன. அதற்கிடையில் தற்காலிகமான கவர்ச்சியைத்தான் உண்டு பண்ணும் என்றும் உறுதியான பங்களிப்பைச் செய்யமாட்டா என்றும் அவசரத்தீர்ப்பு வழங்குவது அபத்தம். ஆர்வத்துடன் உழைப்பவர்களின் உற்சாகத்தை மழுங்கடிக்கும் முயற்சியே அது. எனவே நான் சொல்வது இதுதான். கொஞ்சம் பொறுங்கள்! செய்பவர்களைச் செய்யவிடுங்கள்.

தற்போதுதான் நகரங்களிலாவது கொஞ்சம் நாடகத்திற்கு இரசிகர் ஆதரவு கிட்ட ஆரம்பித்திருக்கிறது. (கண்ணாடி வார்ப்புகள், யுகதர்மம் நாடகங்களைத் தற்காலிகமான கவர்ச்சிக்காக என்று கூறுவது பெரிய பாவம்) தீவிர நாடகக் குழுக்களின் பொருளாதாரப் பிரச்சினையை ஓரளவு நிவிர்த்தி செய்யக் கூடுமான இரசிகர் ஆதரவு கொஞ்சம் கொஞ்சம் வருகின்ற வேளையில் நாடகங்கள் பற்றிய ''பிரக்ஞை''யை ஊட்டுவதுதான் எல்லோரினதும் கடமை. (பொருளாதாரம் புறக்காரணியா?) முரண்பாடுகளைப் பகிரங்கமாக விவாதித்துக் கொள்வதற்கும், மதிப்பீடு செய்வதற்கும் இன்னும் காலம் வரவில்லை.

தினகரன் 11-05-1980


தினகரன் - வாரமஞ்சரி - 25-05-1980

புது புதிய தலைமுறை பூச்சியம் தானா?

க. பாலேந்திரா

மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

-சில குறிப்புகள்

க. பாலேந்திரா

நாடகச் சர்ச்சை

புதிய தலைமுறை பூச்சியம் தானா?

தமிழ் நாடகச் சூழல் தற்போது நல்ல சூடுபிடித்திருக்கின்றது. முன்னெப்போதையும் விட உக்கிரமான சர்ச்சைகள் இப்போதுதான் தீவிர நாடகங்கள் பற்றி அடிக்கடி நிகழுகின்றன.

ஆனால் தீவிர நாடகங்களுக்குப் பரவலான பொது மக்கள் ஆதரவு இன்னும் கிட்டவில்லை. பொருளாதார ரீதியில் மிகுந்த கஷ்டங்களுக்கு மத்தியில்தான் இன்றுள்ள இலங்கை அவைக்காற்று கலைக்கழகம், யாழ்ப்பாண நாடக அரங்கக் கல்லூரி போன்ற அமைப்புக்கள் இயங்குகின்றன. இதனாற்றான் சொன்னேன், தீவிர நாடகக் குழுக்களின் முரண்பாடுகளைப் பகிரங்கமாக விவாதித்துக் கொள்வதற்கும் மதிப்பீடுகள் செய்வதற்கும் இன்னும் காலம் வரவில்லை. ''கொஞ்சம் பொறுங்கள்'' என்று! சரி, அப்படி சர்ச்சைகள் நிகழ்ந்தாலும் அவை ஆரோக்கியமானவை யாக, வளர்ச்சிக்கு வழிகோலும் பொறுப்பான விமர்சன நோக்கில் அமைய வேண்டும். ஆனால் இது திசை தப்பித் தனிப்பட்ட காழ்ப்புக்களின் வெளிப்பாடுகளாகி விடுவதுதான் கவலை தரும் விஷயம். ஒரு முன்னாள் நாடகத் தயாரிப்பாளர், இன்றைய நாடகத் தயாரிப்பாளர்களின் நாடகங்களை மதிப்பீடு செய்யப் புறப்பட்டு, இறுதியில் வெறும் மட்டம் தட்டும் முயற்சியாக அமைந்து விடுகிறது, மிகவும் அவலமானது. அண்மையில் தினகரனில் வெளியான திரு. நா. சுந்தரலிங்கத்தின் கட்டுரையைத்தான் சொல்கிறேன். இக் கட்டுரையைப் படித்த எவரும், நாடக உலகத்தோடு எந்தவித சம்பந்தமில்லாதவனும், கூறிவிடுவான் இங்கு ஏதோ ஆளுமைப் போட்டி நிகழுகிறது என்று. இதெற்கெல்லாம் காலம் வரவில்லைதான். சரி, இனி என்ன செய்வது? விடயம் சந்திக்கு வந்து விட்டது.

நாடக உலகின் விடிவு?

''பத்து வருடங்களுக்கு முன்னர் ஈழத்தமிழ் நாடக அரங்கியற்றுறையில் புதிய தலைமுறைகளாயும் நம்பிக்கை ஒளிகளாயும் திகழ்ந்த சுஹைர் ஹமீட், தாசீசியஸ், மௌனகுரு, பௌசுல் அமீர், சிவானந்தன், இளைய பத்மநாதன், சுந்தரலிங்கம் போன்றோர் இன்னும் இத்துறையின் போக்கினையும் வளர்ச்சியினையும் நெறிப்படுத்தும் பெரும் சக்திகளாகவே உள்ளனர்'' என்று தன் கட்டுரையைத் தொடங்கும் அவர், ''இன்றைய புதிய தலைமுறையின் பங்களிப்பு மிகக் குறைவாகவே உள்ளது'' என முடிக்கிறார். கட்டுரையைக் கவனமாக வாசித்தால் இந்தப் பழைய தலைமுறையினரில் பெயரை வெறும் ஆள்பலத்திற்கும் எண்ணிக்கைக்கும் மட்டும் குறிப்பிட்டுவிட்டு, தன்னை மட்டுமே, தன் முயற்சிகளை மட்டுமே முனைப்பாக்கும் அவரது சாதுரியத்தை இலகுவில் கண்டு கொள்ளலாம்.

1968இல் ஈழத் தமிழ் நாடகத் துறையில் அபசுரம், இரு துயரங்கள் என்ற தனது பிறமொழித் தழுவல் நாடகங்களுடன் ஒரு ''விடிவு'' ஏற்பட்டதாகப் பிரபல விமர்சகர் ''அர்ஜுனா'' 1968இல் ''அரங்கம்'' என்ற ''டெய்லி மிரர்'' கட்டுரையொன்றில் குறிப்பிட்டுள்ளதாக மேற்கோள் காட்டியிருக்கிறார். ஆனால் அதே ''அர்ஜுனா'' என அழைக்கப்படும் சிவநாயகம் என்ற விமர்சகர் 16-03-80 ''டெய்லி மிரர்'' பத்திரிகையில் குறிப்பிடுகிறார், ''தயாரிப்பாளர் அரங்கமே எமக்குள்ளது; நாடக ஆசிரியன் அரங்கம் இல்லை. சுந்தரலிங்கம் கூட தமது நாடகப் பிரதிகளுக்கு இலக்கிய அந்தஸ்து கோர முடியாது'' என்று. ஆம், காலத்தின் தேவை கருதிச் சில படைப்புகளை விமர் சகர்கள் அவ்வப்போது வரவேற்பது தவிர்க்க முடியாதது. ''நாவல் இலக்கியத்தில் இன்று ஒரு ''கமலாம்பாள் சரித்திரம்'' தோன்றுமானால், அது நிச்சயமாகக் குப்பை மேட்டிற்கே போகும். ஆனால் அக்காலத்தில், அச்சூழலில் அதற்கொரு முக்கியத்துவம் இருக்கிறது'' என்று எப்போதோ ஒரு விமர்சகன் சொன்ன ஞாபகம். அப்படித் தான் இதுவும். ஆனால் இவரோ தனது நாடகங்களே நாடக உலகின் விடிவு என மயங்குகிறார். இதற்கு இருக்கும் ''வரலாற்று முக்கியத்துவத்தை'' நான் மறுக்கவில்லை.

சோதனைகளாக முடிவு

பின்னர் 1975 இல் தனது ''விழிப்பு'' நாடகம் தேசிய நாடக விழாவில் பங்கு பற்றி விருது பல பெற்று ஈழத் தமிழ் நாடகத் துறைக்கு உத்வேகத்தை அளித்தது என்கிறார். மேலும் அவர் தனது ''விழிப்பு'' பற்றிக் கூறுகையில், ''இந் நாடகத்தில் கையாளப்பட்ட உத்தி முறைகளும், மேடை நுணுக்கங்களும், தயாரிப்பு முறைகளும், மரபுவழி முன்னெடுப்பும் பிற நாடகத் தயாரிப்பாளர்களையும் ஈர்க்கத் தொடங்கின. இத் தாக்கத்தை 1976 இல் நடந்தேறிய தேசிய நாடக விழாவில் மேடையேறிய நாடகங்களில் இளந்தலைமுறையினரின் பிற தயாரிப்புகளில் காணக் கூடியதாக இருந்தது. இன்றும் இவ்வாறே இருக்கிறது'' என்கிறார். இதை வேறுயாருமொருவர், ஒரு விமர்சகர் அல்லது இரசிகர் உணர்ந்து கூறியிருந்தால் அழகாக இருந்திருக்கும்.

சரி, தன் படைப்புகளை இவ்வளவு தன்முனைப்புடன் சொல்வதைக் கூட ஓரளவு புரிந்து கொள்ளலாம். ஆனால் சென்ற பத்தாண்டுகளில் புதிய தலைமுறையினராகத் தோன்றியவர்கள் யாருமே ஒரு பங்களிப்பை யும் செய்ய முடியாத நிலையிலேயே உள்ளார்கள் என்பதுதான் இந்தக் கட்டுரையின் அடிநாதமாகத் தொனிக்கிறது. பல்கலைக்கழகப் பரி சோதனைகள் பல, பரிசோதனைகளாக மேடையேறி மறைந்து போயின என்று கூறி ஒரு பட்டியல் வேறு தருகிறார். இவை பரிசோதனைகளாகவே மறைந்து போயினவென்றால், லும்பினியில் நண்பர்களுக்கும், சில விமர்சகர்களுக்கும், உறவினர்களுக்கும் சடங்குபோல மேடையேறி முடிந்த, இவர் தயாரித்த ''கடுழியத்தை'' என்னவென்று சொல்வது?

வீ.கே.ரி. பாலன், பாலேந்திரா ஆகியோர் புகழ் பெற்ற தயாரிப் பாளர்களாம். அதில் வீ.கே.ரி. பாலனின் ''சிந்தனைகள்'' நாடகத்தை வரவேற்கும் அவர் அதுவும் தயாரிப்பு ரீதியில் நல்ல நாடகம் என்று கொள்ள முடியாதாம். மற்றவர் பாலேந்திரா. இவருடைய பிற நாடகங்களைவிட (''கண்ணாடி வார்ப்புகள்'' ''யுகதர்மம்'', ''ஒரு பாலை வீடு'', ''நாற்காலிக்காரர்'', ''இடைவெளி'', ''புதிய உலகம் பழைய இருவர்'', ''பசி'') ''மழை'' மட்டுமே தயாரிப்பு ரீதியில் மேலோங்கி நிற்கிறதாம். குகராஜா, சித்திரவேல் ஆகிய இருவரை நம்பிக்கை ஒளி களாகக் காட்டுகிறார். அவர்கள் தயாரிப்புகள் கூட செம்மையாக அமையவில்லையாம்.

இது வரலாற்று ஆய்வா?

மொத்தமாக இளந்தலைமுறையினர் எவரது தயாரிப்புகளுமே அவருக்குத் திருப்தியளிப்பதாய் இல்லை. ஆனால் அவரது ''விழிப்பு'' நாடகம் புதிய உத்வேகம் மற்றும் இன்னோரன்ன பாதிப்புக்கள் எல்லாம் ஏற்படுத்தி இறுதியாக, சுஹைர் ஹமீட், பௌசுல் அமீர், கலைச் செல்வன், வீ.கே.ரி. பாலன், அந்தனி ஜீவா, மாத்தளை கார்த்திகேசு போன்றோரைத் தீவிரமாக நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபட வைத்ததாம். அதாவது 1975 ஆம் ஆண்டு நாடக விழாவைத் தொடர்ந்து அவற்றுள் நல்ல தயாரிப்பாக அவர் குறிப்பிடும் பௌசுல் அமீர் எழுதி சுஹைர் ஹமீட் தயாரித்த ''சாதிகள் இல்லையடி பாப்பா'' நாடகம் 1974 இல் மேடையேறியது குறிப்பிடத்தக்கது. அதாவது 1975 ஆம் ஆண்டு நாடக விழாவைக் தொடர்ந்து அவரது ''விழிப்பின்'' பாதிப்பில் தீவிரமாக இயங்கத் தொடங்கிய பௌசுல் அமீரின் நல்லதொரு தயாரிப்பான ''சாதிகள் இல்லையடி பாப்பா'' 1974 இலேயே மேடையேறிவிட்டதுதான் வேடிக்கை. இதிலிருந்து வரலாறு எந்த அளவிற்கு நுணுகி நுணுகி ஆராயப்பட்டுள்ளது என்பது தெரிய வருகிறது.

அரங்கியல் கற்கும் வசதி

சுந்தரலிங்கம் கூறுகிறார் இந்தப் பிறமொழி நாடகங்கள் இதுவரை சுயஆக்க நாடகங்களாக, புகழ்பெற்ற நாடகங்களோடு (அவரது விழிப்பு போன்ற நாடகங்களோடு) ஈடுகொடுக்க முடியாமல் போய்விட்டனவாம். இது பிறமொழி நாடக ஆசிரியரின் தவறில்லையாம். ''அவற்றை எமக்குத் தரும் எமது கலைஞர்களின் குறைபாடே என்பது வெளிப்படை'' என்கிறார். அவற்றின் கவிதைப் படிமங்கள், மேடைவளங்கள், உத்தி நுணுக்கங்கள், அமைவுச் சீர்மை வரத் தவறிவிட்டனவாம். வெறும் தரிசனங்களாகவே மேடையேறினவாம். ''அரங்கியல்'' கற்காததுதான் அதற்குக் காரணமாம். ஆனால் அதே வேளை ''விழிப்பு'' நாடகத்தில் கையாளப்பட்ட உத்தி முறைகளும் மேடை நுணுக்கங்களும் தயாரிப்பு முறைகளும் பிற நாடகத் தயாரிப்பாளர்களையும் பாதித்து விட்டிருக் கின்றன. இவர் எங்கு அரங்கியல் கற்றார் என்பதே எனது கேள்வி. ஓகோ! அந்த நாடக டிப்ளோமா எனக் கூறுகிறார்களே அதைச் சொல் கிறாரா? உண்மையில் அது கல்வித்துறை டிப்ளோமா என்பது பலருக்குத் தெரியாது. அது கூட ஒரு வருடத்துப் பயிற்சி நெறி, விரிவுரையாளர் பஞ்சம் முதலிய காரணங்களால் இரு வருடம் இழுபட்டது. இப்போது

என்னவென்றால் இரண்டு வருடங்கள் ''நாடகம்'' கற்றேன் என அனைவருக்கும் பூச்சாண்டி காட்டுகிறாரா இவர். துரதிஷ்டவசமாக இலங்கையில் தமிழர்கள் அனைவருக்குமே அரங்கியலைக் கற்கும் வாய்ப்பு இதுவரை, இருக்கவில்லை. சுந்தரலிங்கம் கேட்கிறார் ''யார் அரங்கியல் கற்றுள்ளார்கள்?'' என்று! வேடிக்கைதான். ஆனால் டிப்ளோமாவிற்குப்பின் நாடகம் ஏதும் தயாரித்ததாகத் தெரியவில்லை. தயாரிக்கட்டும். அவற்றை மேடையேற்றட்டும். அப்போது எல்லோரும் பார்த்துக்கொள்ள வசதியாயிருக்கும்.

மேற்கூறிய மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் பற்றி நான் கூறுவது அழகல்ல. இந்நாடகங்கள் பற்றி விமர்சனங்கள் எழுதிய பேராசிரியர் இந்திரபாலா, இ. இரத்தினம், காவலூர் இராசதுரை, சித்திரலேகா மௌனகுரு, தெளிவத்தை ஜோசப், அ. யேசுராசா ஆகியவர்களும், அர்ஜுனா என்ற சிவநாயகமும் கூட மேற்படி தயாரிப்புகளை நேர்த்தியானவை எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள். மேலும் கே. எஸ். சிவகுமாரன் அவர்கள் ''பிற நாட்டு இலக்கியங்கள் தரும் சுவை அனுபவத்தைப் பகிர்ந்து கொண்டு பின்னர் தள்ளுவதைத் தள்ளி, கொள்ளுவதைக் கொள்ளும் முன்னரே குழு மனப்பான்மை வந்து மட்டம் தட்டும் முயற்சிகளில் ஈடுபடுகிறோம். இவையெல்லாம் நல்லதற்கல்ல'' என்றும்

''நிர்மலா நித்தியானந்தன், பாலேந்திரா முயற்சிகள் நல்லதைத்தான் செய்கின்றன. இவர்களின் ஆற்றலைக் குறைத்து மதிப்பிட்டாலும் ஆற்றல் ஆற்றல்தான். அவர்களின் முயற்சிகள் தரும் கெட்டிக்காரத்தனத்தை இருட்டடிப்புச் செய்தாலும் அது எல்லாத் தடைகளையும் மீறி ஒளிவிடத்தான் செய்யும்'' என்கிறார்.

ஆம், எப்படித்தான் இருட்டடிப்புச் செய்தாலும் வரலாறு திரித்தாலும் காலம் இதற்குப் பதில் சொல்லும். நேரடியாக நிகழ்ந்து கொண்டிருப் பவற்றை மறைக்கமுடியாது. திரும்பவும் திரும்பவும் இந் நாடகங்கள் மேடையேறும். மூலப் பிரதிகள் வேண்டுமானால் தரலாம். அப்போது எல்லோரும் பார்த்துக் கொள்ளலாம்.

இயலாமையின் வெளிப்பாடுதான் இந்த வரலாற்றுக் கூச்சல். என்றாலும் தன்னை வெகுவாக வெளிக்காட்டிக்கொண்டிருக்கிறார். இதைப் புதிய தலைமுறை பார்த்துக் கொண்டிருக்கமுடியாது.

தினகரன் 25-05-1980

பாலேந்திரா தமிழுக்கு அறிமுகப்படுத்திய
சில பிறமொழி இந்திய நாடகாசிரியர்கள்

ஹிந்தி நாடகாசிரியர் மோகன் ராகேஷ்

இந்திய நாடக வரலாற்றில் மிக முக்கியமான நாடகாசிரியராகக் கணிக்கப்படுபவர் மோகன் ராகேஷ். நாடகாசிரியராக மட்டுமல்லாது, சிறந்த சிறுகதையாசிரியராக, நாவலாசிரியராக, ஆய்வறிவாளராக விளங்குகிறார் மோகன் ராகேஷ். தனது எட்டாவது வயதிலேயே கவிதை எழுத ஆரம்பித்த இவர், தனது வாழ்க்கையை 47வது வயதிலேயே முடித்துக் கொண்டது இந்திய இலக்கிய உலகுக்குப் பெரும் இழப்பாகக் கருதப்படுகிறது. 1972ல் இறந்த இவர், அதுவரை 9 சிறுகதைத் தொகுதிகளையும் 6 நாவல்களையும் 3 முழு நாடகங் களையும் எழுதியிருக்கிறார். இது தவிர, இரண்டு ஓரங்க நாடகத் தொகுப்புகளையும், 3 கட்டுரைத் தொகுப்புகளையும் வெளியிட்டுள்ளார்.

இவர் எழுதிய நாடகங்கள் எண்ணிக்கையில் குறைவான போதும் மிகச் சிறந்த நாடகங்களாக இன்றும் கணிக்கப்படுகின்றன. இவருடைய 'ஆதே ஆதுரே' (அரையும் குறையும்) என்ற நாடகம் ஆறு ஆண்டுகளில் அனைந்திந்திய மொழிகளிலும் வெளியான நாடகங்களில் முதன்மை யானது என்று 'கலா மந்திர்' பரிசாக ரூபா 10.000 பெற்றது. இந்த நாடகம் ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு அமெரிக்காவில் உள்ள மிக்சிகன் பல்கலைக் கழகத்தின் 'தெற்காசிய இலக்கியத்துக்கென வெளியிடப்படும் சஞ்சிகையில் வெளியாகியுள்ளது. இவருக்கெனவே அச்சஞ்சிகையில் இரண்டு விசேஷ இதழ்கள் வெளியாகியுள்ளன. ஓர் இதழில் இவரது இந்த நாடகமும் இவரது பேட்டி ஒன்றும் இடம் பெற்றுள்ளன. மற்ற விசேஷ இதழில் இவரது சிறுகதைகள் பலவும் தொகுத்து வெளியிடப்பட்டுள்ளன.

எம்.ஏ பட்டதாரியான இவர் 'நாடகச் சொல்' பற்றிய ஓர் ஆய்வையும் மேற்கொண்டுள்ளார். அதனால்தானோ என்னவோ அவர் நாடகங்களில்

சொற்களை நறுக்காகக் கையாள முடிகிறது. மிகுந்த தீவிரத் தன்மையுடன் விஷயங்களைப் பளிச்சென்று அவரால் சொல்லிவிட முடிகிறது. பழைய இதிகாசக் கதைகளை நவீனப்படுத்தியும் சில ஆக்கங்களை இவர் செய்திருக்கிறார். அன்றாடப் பிரச்சினைகளிலிருந்து தப்பிவிடவே இப்படியானவற்றைத் தெரிவு செய்கிறார் என்று குற்றம் சாட்டியதற்காகவே சவாலாகத் தனது 'அரையும் குறையும்' நாடகத்தை எழுதினார் என்றும் கூறப்படுகிறது.

மத்திய தரக் குடும்பம் ஒன்றில் நிகழும் பிரச்சினைகளை வெகு தீவிர நாடகத்தன்மையுடன் காட்சிகளாக வகுக்காமல், வெகு சாமர்த்திய மாகச் சொல்லிவிடும் இவரது இலாவகம் பல நாடகாசிரியர்களுக்குக் கைவராத ஒன்று. இந்தியாவின் சமகால நாடகாசிரியர்களான பாதல் சர்க்கார், கிரிஷ் கர்னாட், விஜய் தண்டுல்கர் போன்றவர்களிடையே முதன்மையானவராகக்கூடக் கூறுமளவுக்குச் சில இடங்களில் இவர் பளிச்சிடுகிறார். 'அரையும் குறையும்' நாடகம் மட்டுமே இவரை நாடக உலகில் நிலையாக்கிவிடும் அளவு சக்தி வாய்ந்த நாடகமாகத் திகழ்கிறது. அதைத் தயாரிக்க முற்படும் பொழுதுதான் அதனுடைய சிறப்புகளைப் பூரணமாக உணர முடிகிறது.

பாதல் சர்க்கார் 'முகமில்லாத மனிதர்கள்' நாடகத்தில் நாடக களத்தையும் காலத்தையும் எதற்கும் வளைந்து கொடுக்கக்கூடியதாக இலாவகமாகப் பயன்படுத்துவதைப் பார்த்தவர்களுக்கு இந்த 'அரையும் குறையும்' நாடகத்தில் மோகன் ராகேஷ் எவ்வளவு இறுக்கமாக மேடையிடத்தையும் காலத்தையும் பயன்படுத்தி தான் சொல்ல வருவதைச் சொல்கிறார் என்று வியப்பாக இருக்கும். இது மிகவும் கடினமானது. மேடையின் எல்லைப்பாடுகளை அதன் தன்மைகளோடு இறுக்கமாகவே விட்டுவிட்டு, நாடகத்தின் நிகழ்ச்சிக் கோவைகளை அதற்கேற்றபடி அமைத்துக்கொள்வது - இதனையே இவரது தனித்தன்மை என்று சொல்லலாம்.

மேடையைப் பூரணமாக விளங்கி, அதன் எல்லைப்பாடுகளுக்கியைய எழுதும் இவர் மிகச் சிறந்த சிறுகதை ஆசிரியராகவும் விளங்குகிறார். வெளிப்பாட்டு ஊடகத்தின் முழுத் தன்மையையும் புத்திபூர்வமாக அறிந்து எழுதுபவர்கள் மிக அரிது. இப்படி இரண்டு ஊடகத்திலும் மோகன் ராகேஷ் வெற்றி கண்டிருக்கிறார். இவருடைய 'மிஸ் போல்'

என்ற சிறுகதை உலக சிறுகதை இலக்கியங்களோடு சமனாக வைத்துப் போற்றத்தகுந்தது.

தனது சொந்த வாழ்வில் தன்னைப் பற்றி அதிகம் அலட்டிக் கொள்ளாதவராக, தன்னிலேயே அக்கறையில்லாதவராகக் கூட இருந் திருக்கிறார். ஆனால் நண்பர்களால் மிகவும் விரும்பப்பட்ட மிக இனிய மனிதராக இருந்திருக்கிறார். இவரது நண்பரான இன்னோர் எழுத்தாளர் கமலேஷ்வர், இவரைப் பற்றி எழுதிய பகுதியைப் படித்தால் மனதைத் தொடும். இதைப் பார்க்கும்போது 'அரையும் குறையும்' நாடகத்தின் சில பகுதிகள் அவரது சொந்த வாழ்க்கைதானோ என்று சந்தேகிக்க வைக்கிறது.

இவரது படைப்புகள் தமிழில் அறிமுகமானது மிகக் குறைவு. இவரது மூன்று நாடகங்கள் சரஸ்வதி ராமநாத் மொழி பெயர்ப்பில் வாசகர் வட்ட வெளியீடாக வெளிவந்துள்ளன. நேரடியாக ஹிந்தி யிலிருந்து வெகு கச்சிதமாகத் தமிழ்ப்படுத்தியுள்ளார் சரஸ்வதி ராமநாத். இவரது சிறுகதைகளில் தமிழில் அறிமுகமாகியவை இல்லை என்றே கூறிவிடலாம். இதை ஆங்கிலத்திலிருந்தாவது மொழிபெயர்த்து வெளியிட வேண்டும். அதேவேளை நாடகங்களும் அதனுடைய உண்மையான வெளிப்பாட்டு வீச்சுடன் மேடையில் தயாரிக்கப்பட வேண்டும்.

தினகரன் - 10-05-1981

பாலேந்திரா தமிழுக்கு அறிமுகப்படுத்திய
சில பிறமொழி இந்திய நாடகாசிரியர்கள்

வங்க நாடகாசிரியர் பாதல் சர்க்கார்

ஓர் அறிமுகம்

நவீன இந்திய நாடக உலகில் இன்று தலைசிறந்த நாடகாசிரியராயும், பரிசோதனையாளராயும் விளங்குபவர் பாதல் சர்க்கார். வங்காளத்தில் இவர் தனது படைப்புகளை ஆக்கினாலும் இன்று ஆகக் கூடிய இந்திய மொழிகளில் மொழிபெயர்க்கப்படும் வங்க நாடகாசிரியராக, அகில இந்தியப் புகழ் வாய்ந்தவராக விளங்குகிறார் இவர். இவரது பெயர் அண்மைக் காலத்தில் தமிழ் நாட்டிலும் தீவிர நாடக ஆர்வலர்களிடையே பரவலாகப் பேசப்படுவதை அவதானிக்க முடிகிறது. கடந்த சில வருடங்களாக டில்லி, சந்திகார், பம்பாய், பூனா, இம்பால், அகர்த்தாலா போன்ற இடங்களில் நாடகப் பயிற்சிகளை நிகழ்த்தி அண்மையில் சென்னை 'வீதி' நாடக இயக்கம் சோழ மண்டல ஓவியர் கிராமத்தில் ஒழுங்கு செய்திருந்த நாடகப் பட்டறையிலும் பயிற்சிகளை மேற் கொண்டிருக்கிறார். இது தவிர இவரது அகில இந்திய அங்கீகாரத்திற்குக் காரணமாயிருந்த 'ஏபங் இந்திரஜித்'' எனும் நாடகமும் பரீக்ஷா குழுவினரால் கோ. ராஜாராம் மொழி பெயர்ப்பில் மேடையேற்றப் பட்டுள்ளது. மேலும் 'மிச்சில்'(ஊர்வலம்) என்ற இவரது இன்னொரு நாடகமும் 'தேடுங்கள்' என்னும் தலைப்பில் பரீக்ஷா குழுவினரால் மேடையேறுவதாக அறிகிறோம். எனவே தீவிர தமிழ் நாடக ஆர்வலர் களிடையே ஆகக் கூடிய கவனத்தைப் பெறும் ஓர் இந்திய நாடகா சிரியராக இவர் தென்படுகிறார். அவரைப் பற்றிய மதிப்பீடு ஒன்றை மேற்கொள்வதோ, ஆய்வு புரிவதோ எனது நோக்கமல்ல. அப்படி அவருடைய முழுப் படைப்புகளையும் படித்தோ பார்த்தோ இல்லாமல் பாசாங்கு செய்வதில் எனக்கு உடன்பாடு இல்லை. முதன் முதலில் அவருக்குப் பெரும் பெயரை வாங்கித் தந்த 'ஏபங் இந்திரஜித்' எனும்

நாடகத்தை 'முகமில்லாத மனிதர்கள்' எனும் தலைப்பில் தயாரித்ததையும், தீவிர இலக்கிய நாடக, கலாசார இதழ்களில் அவரைப்பற்றி நான் வாசித்தவற்றையும் வைத்து அவரை அறிமுகம் செய்ய முற்படுகிறேன். இன்றைய தீவிர நாடகச் சூழலில் அவரது கருத்துகள் எமக்கு மிகவும் அவசியமானவை என்பதே எனது கருத்து. இது குறித்து ஏற்கனவே பத்திரிகைகளில் எழுதியுள்ளேன். ஆனாலும் பாதல் சர்க்கார் பற்றித் தமிழகத்தில் அதிகம் பேசப்படும் இச்சந்தர்ப்பத்தில் அவரது கருத்துகள் பற்றி நாமும் பிரக்ஞை பூர்வமாகச் சிந்திக்கத் தலைப்படுவது இயல்பே. மீண்டும் அவரது நாடகம் இங்கு மேடையேறும் இச்சந்தர்ப்பத்தில் அது பற்றியும் சிறிது கூறுவது பொருத்தம்.

மிருனாள் சென் கருத்து

> ''பாதல் சர்க்கார் பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பே, 'ஏபங் இந்தரஜித்' நாடகத்தில் தனது முத்திரையைப் பதித்தாலும், அதன் பிறகு நாடகத்தை, இலக்கிய ரீதியாகச் சொல்லப்போனால் ஆழமாக உழுதுள்ளார். அவர், இன்று அஞ்சாத இளைஞர்களின் கூட்டத்தோடு நிலையாக நின்றிருக்கிறார். சர்க்கார் நாடக மேடையை அதன் நடுப்பகுதியை, அதன் பின்னணிச் சித்திரங்களை, திரைகள் அனைத்தையும் மறுத்துவிட்டார். அலங்காரத்துக்கும், விளக்குகளுக்கும் வணக்கம் தெரிவித்துவிட்டு நேரடியாக ரசிகர்களுக்கிடையே நுழைந்துவிட்டார். நாடகத் துறையில் ஒரு சிறந்த கட்டுரையாளர் என்று பாதல் சர்க்காரைக் குறிப்பிடலாம்''

என்கிறார் உலகப் புகழ் பெற்ற வங்காள திரைப்பட இயக்குனர் மிருணாள்சென். இப்படியானவர்களின் வார்த்தைகளிலேயே அவரை அறிமுகப்படுத்துவது அர்த்தமுள்ளது என்றே கருதுகிறேன். மிருணாள்சென் மேலும்,

> ''அவர் அமைதி நிறைந்தவராக, கொடுமையானவராக, கேலி நிறைந்தவராக, கோபமுள்ளவராக, நகைச்சுவை மிக்கவராக, சிறு பிள்ளைத்தனமாக இருப்பதோடு, ஆரம்பம் முதல் முடிவு வரையில் அவர் ஒரு கூர்மையான செயல் வீரராகவே இருப்பார். எதற்கும் கவலைப்படாதவரென்றோ, நாகரிகமற்றவரென்றோ கூறிக்கொள்ளுங்கள். இருந்தாலும் வரலாற்றைப் பற்றிய மகிழ்ச்சியற்ற பல உண்மைகளைக்

> கூறுவார். வரலாற்றின் போக்கை மாற்றுவதுதான் இப்போது முக்கியம் என்பதைக் குறிப்பிடவும் அவர் மறக்கமாட்டார். வெளிப்படையாகப் பேசுவதுதான் அவரது நடை. மனதைக் கவரும் இந்த நடையின் பிரிக்க முடியாத அம்சம் அதன் எளிமை; எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக ஒருவிதமான இலயம். நாடகங்கள் அனைத்துமே ஒருவித இலயத்தோடு அமைந் திருக்கும். துவக்கம் முதல் முடிவுவரை மிகவும் நன்றாக அமைக்கப்பட்ட நயத்தோடு தோற்றமளிக்கும். இவைகளனைத்தும் கிளர்ச்சியூட்டுவதாக, முழுமையான, பிரச்சாரத்தைப் போன்றதாகத் தோற்றமளிக்கும். எனக்கும், கிராமங்களில் அல்லது பல்கலைக் கழகங்களில் உள்ள அவரது இரசி கர்களுக்கும் பாதல் சர்க்கார் பழமை எதிர்ப்பாளரிடையேயுள்ள ஒரு மாபெரும் மனிதராகத் தோற்றமளிக்கிறார்''

என்கிறார். மிருணாள் சென் கூறும் இலயம், கோபம், நகைச்சுவை அத்தனையும் 'ஏபங் இந்திரஜித்' (முகமில்லாத மனிதர்கள்) நாடகத்தில் காணக்கூடியதாயிருக்கிறது. 'ஏபங் இந்திரஜித்'ல் மேடையை வளைந்து கொடுக்கக் கூடியதாக, அதன் கால இட எல்லைப்பாடுகளை வென்று அவர் கையாளும் பாங்கு அலாதியானது. கன்னடத்தில் மிகப் பரபல்யம் வாய்ந்த நாடகாசிரியர் கிரிஷ் கர்னாட் ஒரு பேட்டியின்போது,

> ''பாதல் சர்க்காரின் 'ஏபங் இந்திரஜித்' நாடகத்தை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்த பிறகுதான் மேடையை வெறும் காட்சிப் பிரிவுகளாக மட்டும் எண்ணாமல் அதன் எல்லைப்பாடுகளை வென்று கையாளும் திறனை அவரிடமிருந்து பெற்றுக்கொண்டேன். அதற்குப் பிறகுதான் எனது 'ஹயவதனா' எனும் நாடகத்தை அப்படி எழுதினேன்''

என்கிறார். பாதல் சர்க்கார் இப்போது 'ஏபங் இந்திரஜித்' நாடகத்தை 'அது ஒன்றும் அவ்வளவு பெரிதில்லை' என்று தன்னடக்கத்துடன் கூறினாலும், இன்றும் இந்திய நவீன நாடக அரங்கில் அதற்கு ஒரு தனியிடம் இருந்து கொண்டேயிருக்கிறது. 'தெரியவில்லை தெரியவில்லை' என்ற அவரது நாடகம் அடிக்கடி கூறுவதாகச் சொல்லப்படுகிறது. இந்திரஜித்தும் இதனையே அடிக்கடி கூறுவதை அவதானிக்கலாம். அது அறிவீனத்தின் அறிகுறி அல்ல. அறிந்து கொள்ளும் முயற்சியின் முதற்படி.

'முகமில்லாத மனிதர்கள்' நாடகம்

''பாதல் சர்க்கார் நாடகங்களில் ஹாஸ்யம் மிக்க மக்களுக்கு எளிதாய் மனதில் தைக்கிற மேல் வடிவம் உண்டென்றால், ஆழமான தளத்தில் நாடகத்தை அதன் சாதாரண அர்த்தத்திலிருந்து உயர்த்துகிற ஓர் உள் வடிவம் உண்டு''

என்று ராஜாராம் சொல்வது 'ஏபங் இந்தரஜித்' நாடகத்தைக் கூர்ந்து கவனிக்கப் புரியும். அவரது மிகச் சாதாரண பாத்திரங்களின் தன்மைகளைச் சுட்டிச் சொல்லப்படும் அவரது 'ஹாஸ்யம்' நெருடல் இல்லாமல் சிந்திக்கச் செய்வது மிக எளிமையானது.

3வது வகை அரங்கம்

''ஜாதராவிலிருந்து நம் கிராமிய நாடக வடிவங்களுக்கே உரிய வீர்யமும், நேரடித் தொடர்பும் என்னைப் பாதித்திருக்கிறது'' என்று கூறும் பாதல் சர்க்கார் எப்போதும் நகரம் சார்ந்தவராகவே காணப்படுகிறார். ''வேரில்லாத, நகரவாழ் புதிய பரம்பரையின் ஏக்கங்களையும், பிரச் சினைகளையும் முற்று முழுதாக வெளிப்படுத்தும் அவரது நாடக வடிவமும் பாத்திரங்களும்தான் பாதல் சர்க்காரை தனித்து பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் ஓர் இந்திய நாடகாசிரியராக்குகின்றன'' என்கிறார் புகழ் பெற்ற ஹிந்தி, மராட்டிய நாடக நெறியாளரும் நடிகருமாகிய சத்தியதேவ் துபே. 'ஏபங் இந்திரஜித்' நாடகத்தில் வரும் அமல், விமல், கமல் பாத்திரங்களினூடாக, படித்த நகர வாழ் நடுத்தர வர்க்கத்தின் வரையறுக்கப்படாத அபிலாஷைகளையும், பிரச்சி னைகளையும் துல்லியமான ஓர் இலயத்துடன் வெளிப்படுத்துகிறார். இப்படி நகரப்புறப் பிரச்சினைகளையும் கிராமிய வடிவங்களில் அழகாகக் கையாளுகிறார். இதை அவர் 'மூன்றாவது அரங்கம், நகர-கிராமத் தொடர்பில் நாடக ஒன்றிணைப்பு' என்கிறார்.

'மூன்றாவது அரங்கம்' என்ற அவரது நூலில் ஒரு பகுதி தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு 'கால்' என்கிற மலர் மன்னன் வெளியீட்டில்- அக்-டிச 1980 இதழில்- வெளியிடப்பட்டுள்ளது. ஆர்வமுள்ளவர்கள் படித்துப் பார்க்கலாம்.

இந்த மூன்றாவது வகை நாடக அரங்கம் பார்வையாளர்களைப் புத்தியுள்ளவர்களாகக் கனம் பண்ணுகிறது. பழைய மரபு, தெருக்

கூத்துகளை முதலாவது அரங்கம் என்றும், அதிலே 'அறம் வெல்லும்' போன்ற பழைய நிலப்பிரபுத்துவக் கருத்துக்களைச் செய்தியாகச் செ ால்லும் உள்ளடக்கங்களை அவை கொண்டிருப்பதால் அதை நிராகரிக்கிறார். தற்போது நாம் நாடகம் என்று பார்க்கும் மேற்கத்திய பாங்கிலமைந்த நாடகங்களை ''இந்த நாடகங்கள்'' பார்வையாளர்களை முட்டாள்களாக்கி ஏமாற்றுகின்றன என்று ஒதுக்கி விடுகிறார். இவற்றை இரண்டாவது அரங்கம் என்கிறார். நகரத்து அரங்கமும் சரி, கிராமத்து அரங்கமும் சரி முழுமையானவையாக இல்லை. இரண்டின் ஒன்றிணைப்பு என்னும்போது இரண்டின் சாராம்சமான ஒன்றிணைப்பு ''முன் மேடைக்கு எழுதப்பட்ட நாடகங்களை முற்ற மேடையில் (வட்டக்களரி போன்ற) சோதனைப்படுத்தி வெற்றி கண்டது ஒரு முக்கிய முன்னேற்றம் என்றால், முற்ற மேடையைக் கருத்தில் கொண்டே நாடகங்கள் படைக்க முற்பட்டது, இன்னொரு முக்கிய பாய்ச்சல் என்கிறார் இவர். இது இப்படியிருக்க எந்தவிதமான செயல் ரீதியான அக்கறையுமில்லாமல் புத்தகங்களைப் புரட்டி விட்டுக் கருத்துகளை முன்வைப்பது அபத்தம். முன்மேடைக்கு எழுதப்பட்ட நாடகங்களை முற்றமேடையில் நிகழ்த்துவதில் தப்பேதுமில்லை. இதுகூட முன்னேற்றமே. இப்படியான பரிசோதனைகள் செயல்முறைப்படுவதுதான் முக்கியம்.

''இந்தியாவின் உண்மையான பார்வையாளரிடையே நாம் போகவிரும்பினால் நாம் கிராமங்களுக்குப் போக வேண்டும். தொழிற் சாலைகளுக்கும், சேரிகளுக்கும் செல்ல வேண்டும்'' என்று கூறும் பாதல் சர்க்கார் மிருணாள் சென் கூறுவதுபோல் செயல் வீரராகவே திகழ்கிறார். மிகவும் ஒரு நடைமுறைவாதியாகத் தென்படுகிறார். கருத்துகளை முன் வைத்துவிட்டு ஒதுங்கி விடுபவரல்ல. செய்து காட்டி வருபவர். ''உண்மையில் நான் நாடகாசிரியனே அல்லன்; நான் ஒரு நாடகக்காரன். நான் தயாரிக்க எனக்கு நாடகங்கள் தேவைப்பட்டதனால் நான் நாடகம் எழுத ஆரம்பித்தேன். இப்போதெல்லாம் நான் நாடகம் எழுதுவதையே விட்டு விட்டேன். சில சமயங்களில் வேறு நாடகங்களின் தழுவல்களைச் செய்வதோடு சரி'' என்கிறார் பாதல் சர்க்கார். 1971 ஆம் ஆண்டுவரை பிரதம நகரத் திட்டமிடுபவராகப் பணிபுரிந்த அவர் முழு நேரத்தையும் நாடகத்தில் செலவிட அவருக்கு ஜவகர்லால் நேரு ஃபெலோஷிப் உதவுகிறதாம்.

போலந்து நாட்டைச் சேர்ந்த ஜெர்சி க்ரொட்டொஸ்கி நாடகத்தின் அடிப்படை மனித அவயமும், நடிக்குமிடமுமே. மற்றவையெல்லாம் தேவையற்றவை என்ற ஓர் இயக்கத்தைத் தொடங்கினார். பாதல் சர்க்கார் புரிவதும் அப்படியேதான். ஜெர்மன் நாடகாசிரியர் பெர்டோல்ட் பிறெக்டின் 'சுண்ணவட்டம்' நாடகத்தை பாதல் சர்க்கார் தயாரித்தபொழுது மனிதரே நதிகளாயும், சலசலப்பாயும், கதவாகவும், நாதங்கியாகவும் செயற்பட்டார்களாம். இப்படி மனித அவயவத்தையே வெளிப்பாட்டின் மூலதனமாக்கினால் ஆடம்பரச் செலவுகள் ஏதும் தேவையில்லை. அப்படியானால் இலவசமாகவே நாடகம் நிகழ்த்த முடியும் என்கிறார் இவர். இதனையே இவர் அடிக்கடி திரும்பத் திரும்ப வலியுறுத்தி வருகிறார்.

சினிமாவும் நாடகமும்

சினிமாவிலிருந்து வேறுபட்ட வடிவமாக இலகுவானதாக நேரடியானதாக நாடகத்தை ஆக்க வேண்டும் என்பதே இவர் கொள்கை. நாடகத்தை ஓர் உன்னதமான மானிடச் செயலாகவும் தன்னிடம் சொல்வதற்கு இருக்கும் விஷயங்களைச் சொல்லும் ஒரு சாதனமாகவே நாடகத்தை இவர் கருதுகிறார். 'இதிலும் பார்க்க வலுவான வேறு ஒரு வடிவம் கிடைக்குமானால் அதற்குப் போய்விடுவேன்' என்றும் கூறும் இவர், சினிமா மீது பொதுவாக எல்லா நாடகக்காரர்களுக்கும், அது ஒரு வலுவான சாதனம் என்ற பொறாமையுணர்வு இருப்பதாகவும் அப்படியிருக்கத் தேவையில்லை என்றும் கருதும் அவர் அதில் என்ன இருக்கிறது அப்படி ஈர்க்க' என்கிறார்.

''ஆளும் வர்க்கத்திற்கு நாடகம் ஒரு சக்தி வாய்ந்த அரசியல் மேடை என்பது நன்றாகவே தெரியும்'' எனும் பாதல் சர்க்கார் எப்போது ஆளும் கட்சி மக்களுக்கு உழைக்கத் தவறி, சுரண்டும் சக்திகளுக்கு உழைக்கிறதோ அப்போதே உண்மை பேசும் நாடகங்கள் மீது வன்முறையை உபயோகிக்க வேண்டிய அவசியம் ஏற்படுகிறது'' என்கிறார்.

இப்படியான தெளிவான சிந்தனையுடன் இயங்கும் அவர் முப்பது வயதுக்குப் பிறகுதான் நாடகத்திலேயே ஈடுபட்டாராம். முப்பதுக்கும் பின்தான் குன்றாத இளமையுடன் துடிதுடிப்பாக இயங்கிப் புதிய தலைமுறைகளுடன் தானும் சங்கமமாகிறார். 40க்குள்ளேயே ''நாம்

பழைய தலைமுறை'' என்று மற்றவர்களை மதிப்பிடப் புறப்படவில்லை. இப்படியானவர்களது நாடகங்களை இங்கு மேடையேற்றி நவீன அரங்கத்தோடு எமக்கு ஒரு பரிச்சயத்தை ஏற்படுத்துவது எமது சூழலில் மிகமிக அவசியம். அப்போதுதான் சுயமான நாடகங்கள் உருவாகும். இதனையே கணையாழி நவம்பர் இதழில் வெளியாகியுள்ள 'அரங்கம்' பகுதியில் தமிழில் நவீன நாடக வளர்ச்சி ஏற்பட மேலும் புதிய நாடகங்கள் எழுதப்பட வேண்டும். இந்தத் துறையில் முயற்சிகள் மிகவும் குறைவாகவே இன்னும் உள்ளன. இதன் காரணமாக, பல குழுக்களும் மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களைத் தயாரிப்பதில் ஈடுபடுகின்றன. பிறமொழி நாடகங்களை அறிவது தமிழில் நாடகம் ஏற்பட ஊக்குவிப்பதாகவே அமையும்'' என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

இது ஏன்தான் நம்மவர் சிலருக்கும், சில பெரியவர்கட்கும் புரியமாட்டேன் என்கிறதோ தெரியவில்லை.

வட்டக்களரியை ஒத்த மேடையமைப்பில்

மேடை, மண்டபம் என்று எதும் கிடையாது. ஒப்பனை, ஆடையலங்காரம் ஒளியமைப்பு வேறுவிதமான இயந்திர சாதனங்கள் எதுவும் கிடையாது. நடுவில் நாடகம் நடக்கும், சுற்றிலும் பார்வையாளர்கள். நடிகர்கள் போய்வர வழியுண்டு. திறந்தவெளியில் பூங்கா, மைதானம் போன்ற இடங்களில் நடக்கும். பார்வையாளர்கள் நடுவிலிருந்தே நடிகர்கள் வந்து போவார்கள். இப்படி ஒரு நாடகம். கல்கத்தாவில் 'கர்ஸன் பார்க்' என்னும் இடத்தில் சனிக்கிழமை தோறும் இப்படி நாடகம் நடக்கும். நாடகாசிரியன் சொல்ல வரும் செய்தி மிகுந்த வீரியத்துடன் பார்வை யாளர்களைச் சென்றடையும்.ஒரு சனிக்கிழமை இப்படி நாடகம் நடக்கும்போது தடியடி, குழப்பம் ஏற்பட்டுவிட்டது. ஆளும் வர்க்கம்தான் காரணம். ஒரு நடிகன் இறந்தும் போய்விட்டான். ஆனால், இந்நிகழ்ச் சித் தொடர் நின்றுவிடவில்லை. ஒரு உன்னத இயக்கமாகத் தொடர்ந்து நடைபெற்றது. இதை நடத்தியது ''சதாப்தி'' என்ற குழு.

நாடகத்தை ஒரு உயர்ந்த மானிடச் செயலாகக் கருதும் இந்தியாவின் தலை சிறந்த நாடகாசிரியனான பாதல் சர்க்கார் எனும் உயர்ந்த கலைஞனின் படைப்பு இது. ''இந்தியா போன்ற ஏழை நாட்டுக்கு இந்த

வடிவம் பொருத்தமானது'' என்கிறார் இவர். இது எமக்கும் பொருந்தும் தானே. வட்டக்களரி போன்றது இது. ஆனால் சர்க்கார் அதை முதலில் கண்டது லண்டனிலும் பாரிசிலும்தானாம். 71ல் தொடங்கி இவ்வமைப்பை அவர் கையாண்டு வருகிறார். எமது மண்டப, ஒளி, ஆடையலங்காரச் செலவுகளைப் பார்க்கும்போது இதை நாமும் வருங்காலத்தில் உபயோகப்படுத்துவது சாலச் சிறந்தது என்றே எனக்குத் தோன்றுகிறது. இந்தியாவில் பல மாநிலங்களிலும் இவ்வடிவச் செல்வாக்கு பெருகிவருகிறது.

தமிழகத்தில் கூட இதைப் பரிசோதித்துப் பார்த்துவிட்டார்கள். இங்கு சிங்களத்தில் ''வீதி நாட்டிய'' என்று காமினி கத்தோடுகம என்பவர் செய்து வருகிறார்.

1935ல் கல்கத்தாவில் பிறந்து கட்டடக் கலைஞராகப் பட்டம் பெற்று, நகரத்திட்டவமைப்பாளராகக் கடமையாற்றும் வங்காள நாடகாசிரியர் பாதல் சர்க்கார் இதுவரை 24 நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். நடிகனாகத் தனது நாடக ஈடுபாட்டைத் தொடங்கிய அவர் முதலில் நகைச்சுவை நாடகங்களை எழுதி, பின் தயாரிப்பாளராகி 1962ல் எழுதிய ''முகமில்லாத மனிதர்கள்'' (ஏபங் இந்திரஜித்) நாடகம் மூலம் இந்தியாவின் மிக முக்கியமான நாடகாசிரியர்களில் ஒருவராகத் தெரிய வந்துள்ளார்.

''முகமில்லாத மனிதர்கள்'' நாடகம் பல மொழிகளிலும் மொழி பெயர்த்து மேடையேற்றப்பட்டிருக்கிறது. முதலில் இது சாதாரண முன்மேடை அமைப்பில்தான் மேடையேறியது. தேவைக்கு ஏற்றவாறு வளைந்து கொடுக்கக்கூடிய வகையில் மேடையைப் பாவிக்கும் இவரது பாண்டித்தியத்தை இவரது இந்த நாடகத்தை ஆங்கிலத்தில் தயாரித்த பொழுது தான் அறிந்து கொண்டதாகக் கூறுகிறார் இந்தியாவின் மற்றொரு பெரும் நாடகாசிரியர்

கிரிஷ் கர்னாட் (கன்னடம்), மோகன் ராகேஷ் (ஹிந்தி), விஜய் தண்டுல்கர் (மராத்தி), சுரேந்திரவர்மா (ஹிந்தி), தர்மவீர் பாரதி (ஹிந்தி) ஆகியோருடைய சிறந்த நாடகங்கள் மொழிபெயர்ப்புகளாக வந்துள்ளன. அவற்றைப் படித்தபொழுது அவற்றைவிட கூடிய சமூகப் பொறுப் புணர்வுடன் மேடையை விளங்கி பாதல் சர்க்கார் எழுதுகிறார் என்று சொல்லிவிடலாம் என்றே தோன்றுகிறது. அடிப்படையாக நகரவாழ்

நடுத்தரவர்க்கத்தின் அபிலாஷைகளையும், விழுமியங்களையும், வரையறுக்கப்படாத விரக்திகளையும் பொறுப்போடு விமர்சிக்கும் பாங்கு இவரிடம் காணப்படுகிறது.வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளை அவற்றின் சமூகப் பொருளாதாரப் பின்னணிகளைக் கொண்டு ஆராய்ந்து தம் நாடகத்தின் கருப்பொருளாக்குகிறார். ஆனால் கிராமத்து வடிவங்களையே கூடுதலாகக் கையாளுகிறார்.

ஆனாலும் சிந்தனையைப் பொறுத்தளவில் பெக்கற், அடமோவ், காமு, அயனெஸ்கோ, சார்த்தர் ஆகியோரின் பாதிப்புகள் இருப்பதாகவும் இவர்மீது விமர்சனங்கள் வைக்கப்படுகின்றன. ஆனாலும் அவர் நாடகங்கள் இந்திய வாழ்வை, இந்திய யதார்த்தத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. அதனால்தான் அவரால் நேரடியாக மக்களிடம் போகமுடிகிறது.

''தியேட்டர் என்பதே அரசியல்தான்'' என்று கூறும் இவர் தனது குழுவான '' சதாப்தி''யின் துணை கொண்டு வங்காளத்தின் அரசியல் வாழ்வில் பிரிக்க முடியாத ஒரு அங்கமாக நாடகத்தை செய்துவருகிறார். ''கர்ஸன் பார்க்'' தடியடி மரணம் பற்றிக் கூறும்போது ''வெறும் பயமுறுத்தல் மட்டுமல்ல உண்மையான அபாயமே காத்திருக்கிறது இந்த திறந்தவெளி நாடகத்திற்கு! அதாவது சாதாரண திறந்தவெளி நாடகத்திற்கல்ல, சமூகத்தை மாற்ற முயலும் நாடகங்களுக்குத்தான்'' என்கிறார்.

மொழிபெயர்ப்புகள் பற்றி, நாடகத்துறையில் தற்போது பெரும் பூகம்பம் கிளம்பியுள்ளது. காரணம் இலங்கை அவைக்காற்று கலைக் கழகத்தின் நடவடிக்கைகள். நாடகங்களைத் திரும்பத் திரும்ப மேடையேற்றுவதால் அது ஒரு பெரும் பாதிப்பை உண்டாக்கி வருகிறது. எதையுமே பார்க்காமல், கவர்ச்சிக்காக எனத் தீர்ப்பு வழங்குபவர்கள் தொடங்கி, ''அரங்கியல் கற்றாயா நீ?'' என்று வரிந்துகட்டிவரும் முன்னோடிகள்வரை எல்லோரையுமே வெகுவாகப் பாதித்துவிட்டிருக்கிறது. என்ன செய்வது? இருந்தும் எமது சூழலில் மொழிபெயர்ப்புகள் தேவை என்பதே எனது கருத்து.

தினகரன் 25/26-01-1981
வீரகேசரி 08-06-1980 (வட்டக் கலரியை ஒத்த மேடை அமைப்பு)

பாலேந்திரா தமிழுக்கு அறிமுகப்படுத்திய
சில பிறமொழி இந்திய நாடகாசிரியர்கள்

இந்திய நாடக வரலாற்றில் பாதல் சர்க்கார்

தமிழ் நாடகத் துறையில் தற்போது வரலாற்றுப் பிரக்ஞை முனைப்புப் பெற்றுள்ளது. வரலாறு பற்றி அதிகம் பேசப்படுகிறது. வரலாற்றில் இடம் பிடிக்க யாரோ முண்டியடித்துக்கொண்டு ஓடுவது போலவும் 'எல்லோருக்கும் இடம் இருக்கும் பயமேன்?' என்ற தாராள சிந்தையுடன் உத்தரவாதங்களும் வழங்கப்படுகின்றன. வரலாற்று முன்னோடிகள் 'அரங்கியல் கற்றவர் யார்?' என்று வேறு கேட்க ஆரம்பித்து விட்டார்கள். இந்த வேளையில் பாதல் சர்க்கார் என்ற இந்திய வங்காள நாடகாசிரியரை அறிமுகப்படுத்தும்போது இந்திய நாடக வரலாற்றுப் போக்குடன் இணைத்து அவர் பங்களிப்பைப் பார்ப்பது சாலச் சிறந்தது.

இவ்விடத்தில் சத்யதேவ் டுபே என்ற இந்திய நாடகரைத் துணைக் கழைக்கிறேன். இந்தியா சுதந்திரமடைவதற்கு முன் நாடகத் துறையில் தீவிரமாக இயங்கியது, இந்திய கம்யூனிஸ்ட் கட்சியின் கலாசார முன்னணியான 'இந்திய மக்கள் அரங்கக் கழகம்' என்று கூறும் அவர் அது பின்னர் எப்படியானது பற்றியும் சுதந்திரத்திற்குப் பின் 'கூட்டு இந்தியக் கலாசாரம்' பற்றிய சிந்தனை உணரப்பட்டதையும் அப்போதுதான் இந்தியர் தங்களை, தங்கள் கலைகளை அடையாளம் கண்டு கொள்ளத் தொடங்கினார்கள் என்கிறார். ''ஐம்பதுகளில் நாடகத் துறையில் முதன்மையாகவும் பெரும் வளர்ச்சிக்கும் காலாயிருந்தவர் சோம்பு மித்ரா. 1954 இல் தாகூரின் 'ராக்டா காரபி'யை அவர் தயாரித்ததும், இப்சன் நாடகங்களைத் தழுவித் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களும்தான் இந்திய அரங்கத்தின் எதிர்காலத்தை உருவாக்கின. வளமான ஒரு வளர்ச்சிக்கு வழிகோலின. அறுபதுகளில் இந்திய நாடக அரங்கம் அவருடைய நாடகங்களின் நேரடி அருட்டுணர்விலேயே உருவானது.

உண்மையென்னவென்றால் அவர் இந்தியா முழுவதற்கும் தனது நாடகங்களை எடுத்துச் சென்று அறுபதுகளின் திறமைகளை வழிப்படுத்தினார்.

முன்னோடி

இதில் கடைசி வார்த்தை எமது கவனத்தை ஈர்க்கிறது. ஆம். தனது நாடகங்களை இந்தியா முழுவதும் எடுத்துச் சென்று திரும்பத் திரும்ப மேடையேற்றியதனால்தான் ஒரு மாற்றத்தை, ஒரு திருப்பத்தை ஏற்படுத்த சோம்பு மித்திராவினால் முடிந்தது. அதனால்தான் அவர் இந்திய நாடக வரலாற்றில் முன்னோடியாக விளங்குகிறார். நமது முன்னோடிகள்? ஏன்? சிங்கள நாடகத்துறையில் ஒரு பெரும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய 'ஹீனு வட்டய கதாவ' (Brecht's Chalk Circle) என்ற மொழிபெயர்ப்பு நாடகம், உயர் தர மாணவர்களுக்குப் பாடப் புத்தகமாக உள்ள அளவுக்கு அங்கீகாரம் பெற்று, பெரும் சாதனை நிலைநாட்டியுள்ளது. இந்த மொழி பெயர்ப்பு நாடகம் திரும்பத் திரும்ப மேடையேறியமையால்தான் கிட்டத்தட்ட ஐந்நூறு தடவைகளுக்கு மேல் மேடையேறியிருக்கிறது. அதனால் சிங்கள நாடக வரலாற்றில் அது இருக்கிறது.

மைல்கல்

1962 இந்தியாவிற்கு மிக முக்கியமானது. பல காரணங்களுக்காக, அரசியலிலும்கூட. இந்த ஆண்டுதான் தர்மீர் பாரதியின் ஹிந்தி நாடகமான 'அந்தா யுக்' பம்பாயில் மேடையேறியது. இது ஒரு சிறிய ஆரம்பம்தான். ஆனால் பெரிய ஒரு விழிப்புணர்வுக்கான விதைகள் விதைக்கப்பட்டு விட்டன. இந்த விழிப்புணர்வின் பிரக்ஞையுள்ள வெளிப்பாடாக அதே வருடம் கல்கத்தாவிலும் ஒரு நாடகம் மேடையேறியது. அதுவரை நகைச்சுவை நாடகங்களை மட்டும் எழுதுபவராகத் தெரிய வந்த பாதல் சர்க்கார் என்ற உன்னத நாடகாசிரியர் அறிமுகமானார். இந்திய நாடக வரலாற்றில் ஒரு மைல்கல் நிலைநாட்டப்பட்டது.

1935இல் பிறந்து கட்டடக் கலைஞராக, நகரத் திட்டமமைப்பாளர் தொழில் புரிந்த அவர் எழுதிய 'முகமில்லாத மனிதர்கள்' (ஏபங் இந்திரஜித்) நாடகம்தான் அது. இந்திய நாடக உலகத்தையே அதிர

வைத்தது அந்த நாடகம். இந்திய யதார்த்தத்தைச் சொல்லும் இந்த நாடகம் அரங்க ரீதியில் தாக்கமுள்ளதாக, படித்த நகரவாழ் நடுத்தர வர்க்கத்தின் தெளிவில்லாத உணர்வுகளையும், அபிலாசைகளையும் வரையறுக்கப்படாத விரக்திகளையும் கட்டமைப்பான வெளிநீட்சியாகச் சொல்கிறது இந்த நாடகம். இருபதுக்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களை எழுதிய பாதல் சர்க்கார் நாடகத்தை மிகச் சிறந்த தூய்மையான மானிடச் செயல்பாடாய்ப் பரிணமிக்கச் செய்து வருகிறார். நாடகத்தை வாழ்வின் ஒரு பகுதியாக, ஓர் இயக்கமாக வளர்த்து வருகிறார். 1967இல் உருவாக்கப்பட்ட இவரது 'சதாப்தி குழு' 1973 முதல் திறந்தவெளி நாடகங்கள் நடாத்தத் தொடங்கியது.

தயாரிப்பில் எளிமை

நாடகத் தயாரிப்பும் மேடையேற்றமும் தம்மை எளிமைப்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும். நாடக அரங்க அமைப்புகள், ஆடையலங்காரங்கள் ஒப்பனை ஒளியமைப்பு போன்றவை அத்தியாவசியமானவை அல்ல. மேடை இடமும் (வெளியும்) மனித அவயமுமே அடிப்படையானவை. நாடகப் பிரதிக்கு மனித சலன பரிமாணத்தையும் உயிர்ப்பையும் கொடுக்கக் கூடியதாக தயாரிப்புகள் இருந்தால் போதுமானது என்று கருதுகிறார் இவர். இவரது கருத்துகள் எமக்கு மிகவும் பிரயோசனமானவை. எளிமையான தயாரிப்புகள் எமது ஏழை நாட்டுக்கு உகந்தவை என்கிறார். இது நமக்கும் பொருந்தும்தானே.

நாடக இயக்கம்

கல்கத்தாவில் 'கர்ஸன் பார்க்' என்னுமிடத்தில் சனிக்கிழமை தோறும் நாடகங்கள் நடத்தித் தமது குழுவின் செயற்பாட்டை ஓர் இயக்கமாக்கினார். எந்தவோர் அமைப்பினதும் தொடர்ந்த நடவடிக்கைகளே இயக்கமாக முடியும். நம்மிடையே உள்ள சில நாடக இயக்கங்களை இவற்றுடன் ஒப்பு நோக்குதல் பலனளிக்கும். 'தியேட்டர் என்பதே அரசியல்தான்' என்று கூறும் அவர் 'கர்ஸன் பார்க்'கில் நடத்திய நாடகக் கூட்டம் மீது பொலிஸ் தடியடி நடத்தி ஒரு வாலிபன் இறந்து போனான். அதன் பின்பும் கூட அங்கு நாடகங்கள் நடந்தன.

முற்ற மேடையில்

இவர் பார்வையாளரின் நேரடித் தொடர்புக்காக முன் மேடை அமைப்பை விட வட்டக் களரி போன்ற முற்ற மேடை சிறந்ததாகக் கருதுகிறார். இது வீர்யம் மிக்க தொடர்புக்கு வழிவகுக்கும் என்பது அவர் கருத்து. நாற்புறமும் பார்வையாளர்கள் இருக்க, நடுவில் நாடகம் நடக்கும். பார்வையாளர்கள் மத்தியில் இருந்தே நடிகர்கள் போய்வருவார்கள். பார்வையாளர்களுக்கும் நடிகர்களுக்கும் பரஸ்பர உணர்ச்சிப் பரிமாற்றத்தை வலுவாக்கிப் பங்குபற்றுதலுக்கு வழிவகுக்கும். இலங்கையில் நவீன நாடகத்துறையில் இதுவரை தமிழில் யாரும் இவ்வமைப்பைக் கையாண்டதாகத் தெரியவில்லை. சிங்களத்தில் காமினி கத்தோட்டுகம என்பவர் இப்படியான தெரு நாடகங்களைச் செய்து வருகிறார். இந்தியாவில் பல மாநிலங்களிலும் இது பிரபலமாகி வருகிறது. தமிழகத்தில்கூட சில பரிசோதனைகள் நடத்தப்பட்டிருக்கின்றன.

மேடை வெளியை இலாவகமாகத் தேவைக்கேற்றபடி வளைந்து கொடுக்கக் கூடியதாக இவர் உபயோகிக்கும் பாங்கு அலாதியானது. இந்திய நவீன நாடக வரலாற்றில் கிரிஷ் கர்னாட்டின் 'துக்ளக்' (கன்னடம்), மோகன் ராகேஷ் இன் 'அரையும் குறையும்' (ஹிந்தி), விஜய் தெண்டுல்கரின் 'அமைதி வழக்கு நடக்கிறது' (மராத்தி) ஆகிய நாடகங்கள் மைல் கற்களாக வர்ணிக்கப்படுகின்றன. இவை எல்லாவற்றினதும் மொழிபெயர்ப்புகளை நான் வாசித்துப் பார்த்தேன். இவை எல்லாவற்றையும் விடக் கூடிய சமூகப் பிரக்ஞை உள்ளதாகவும் மேடையை இலாவகமாகக் கையாளக் கூடியதுமான நாடகமாக பாதல் சர்கார் எழுதிய 'முகமில்லாத மனிதர்கள்' நாடகம் அமைந்துள்ளது. இந்த நாடகத்தை ஆங்கிலத்தில் தயாரித்த கிரிஷ் கர்னாட் 'இனக்ற்' (ENACT) சஞ்சிகையின் பேட்டி ஒன்றில் குறிப்பிடுகிறார்: ''இதைத் தயாரித்த பின்தான் நாடகத்தைக் காட்சிப் பிரிவுகளாக மட்டும் சிந்திக்காமல், மேடையில் கட்டிறுக்கமான தன்மையை வென்று எனது 'ஹயவதனா' நாடகத்தை எழுத முடிந்தது''. எனவே 'அரையும் குறையும்', 'துக்ளக்', 'அமைதி வழக்கு நடக்கிறது' நாடகங்களுக்கு முன்னர் பாதல் சர்க்காரையும் 'முகமில்லாத மனிதர்களையும் அறிமுகப்படுத்துவது நல்லது.

அறிமுகம் தேவை

'மேன்மை மிகு கலைகள் எல்லாம் மெத்த வளருது மேற்கே' என்றான் பாரதி. மேற்கெல்லாம் ஏன்? அயலில் உள்ளதையாவது அறிந்திருக்க வேண்டும். மேற்கிலிருந்து வந்தால், குடியேற்றவாதத்தின் மிச்சமென்றால், இந்தியாவிலிருந்து வந்தால் என்ன சொல்வார்களோ தெரியாது. ஆனால் நாடகத்தை மிகச் சிறந்த தூய்மையான மானிடச் செயலாய்ப் பரிணமிக்கச் செய்து வரும் பாதல் சர்க்கார் போன்ற நாடகாசிரியர்கள் இங்கு அறிமுகமாவது எமது நாடக வளர்ச்சிக்கு உதவும். தமிழகத்தைப் பற்றி இங்கு நான் குறிப்பிடவில்லை. நாடகங்களைப் பற்றி மட்டுமே எழுதியிருக்கிறேன். சமகால இந்திய நாடக வரலாற்றில் ஒரு பெரும் இயக்கத்தின் ஸ்தாபகராக பாதல் சர்க்கார் விளங்குகிறார்.

தினகரன் 1980

பாலேந்திரா தமிழுக்கு அறிமுகப்படுத்திய
சில பிறமொழி இந்திய நாடகாசிரியர்கள்

கன்னட நாடக ஆசிரியர் கிரீஸ் கர்னாட்

இந்தியத் திரைப்படங்களிலும், நாடகங்களிலும் கன்னட மொழி ஆக்கங்கள், தற்போது தனித்துவம் பெற்று விளங்குகின்றன. ''சம்ஸ்காரா'', ''காடு'', ''கடசிராத்தா'', ''சோமனதுடி'' போன்ற திரைப்படங்கள் பல சர்வதேச விருதுகளையும் பாராட்டுகளையும் பெற்றவை. நாடகங்களில் ''துக்ளக்'' ''யயாதி', ''காகன்ன'' ''கோட்டே'', ''ஹயவதனா'' போன்றவை பல இந்திய மொழிகளிலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு அகில இந்திய புகழ்பெற்றவைகளாக விளங்குகின்றன. நாடகத்தில் அறுபதுகளில் ஆரம்பித்த இந்தத்தீவிர இயக்கம் பிறகு திரைப்படத் துறையைப் பாதித்து விட்டிருக்கிறது. தமிழ் நாட்டில் இவற்றின் பாதிப்புக்கள் ஏற்பட ஏனோ கஷ்டமாக இருக்கிறது.

புதிய கோணம்

இப்படைப்புகளில் பொதுவாக இந்தியாவின் பண்டைக் கலாசாரப் பின்னணியில் கிராமிய கலைவடிவங்களினதும் புராண இதிகாசங் களினதும் செல்வாக்கு அதிகமாக இருப்பதை அவதானிக்கலாம். மேற்குறிப்பிடப்பட்ட நாடக திரைப்பட ஆக்கங்கள் அனைத்துக்கும் மூலகர்த்தாக்கள், கிரீஸ் கர்னாட், பி. வி. காரந்த், ஆனந்தமூர்த்தி போன்ற ஆங்கிலக் கல்வியறிவுள்ள புத்தி ஜீவிகள்தான். மேலைத் தேசங்களில் பெற்ற கலை அனுபவங்களோடு தத்துவச் சிந்தனைகளோடு திரும்பிவரும் இவர்கள் கிராமங்களிலும், ஏட்டுச் சுவடிகளிலும் மறைந்து கிடக்கும் பழமைகளைக் கண்டெடுத்து துலக்கிக் காட்டும் போது அவை ஒரு புதிய கோணத்தில் சிறந்த கலாவடிவங்களாக எமக்குக் கிட்டுகின்றன. கிரீஸ் கர்னாட் இவர்களில் முக்கியமானவர். நாடகாசிரியராக அறிமுக மான இவர், சிறந்த மேடை, திரைப்பட நடிகனாக, நாடகத் திரைப்பட

தயாரிப்பாளனாக, சிறந்த மொழிபெயர்ப்பாளனாக இப்படி பல துறைகளிலும் ஈடுபட்டிருக்கிறார்.

கிரீஸ் கர்னாட் கன்னடத்தில் எழுதுகிறபோதும் கொங்கணி மொழி தான் இவரது முதல்மொழி. ஆங்கிலம், மராத்தி, ஹிந்தி போன்ற மொழிகளிலும் சமதையான ஆளுமையுடையவர். தன்னுடைய ஆக்கங்களை கன்னடத்தில்தான் நெருடல் இல்லாமல் வெளிப்படுத்த முடிகிற தாகக் கூறுகிறார் இவர். கன்னடம் அவருடைய சிறு பிராயத்து மொழி. ஆங்கிலத்திலும் எழுதும் இவர், சிறுவயதில் தான் ஒரு ஆங்கிலக் கவிஞனாக வரவேண்டும் என்று ஆசைப்பட்டவர். தனது கன்னட மொழி ஆக்கங்களைத் தானே ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்க்கிறார். இதைவிட வேறு நாடகங்களையும் ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்துத் தயாரிக்கிறார்.

பாதல் சர்க்காரின் ''ஏபங் இந்திரஜித்'' (முகமில்லாத மனிதர்கள்) நாடகத்தை இவர் ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்துத் தயாரித்துள்ளார். ஆரம்பத்தில் தனது நாடகங்களைக் காட்சிப் பிரிவுகளாக மட்டுமே எழுதிய அவர் இந்த நாடகத்தைத் தயாரித்ததன் பின்னர்தான் - மேடையில் எல்லைப்பாடுகளை வென்று வெகு இலாவகமாக பாதல் சர்க்கார் பயன்படுத்துவதைப் பார்த்ததன் பின்னர்தான்- தானும் அப்படி எழுத வேண்டும் என்று விரும்புகிறார். இப்படி இவர் மற்றப் படைப்பாளிகளை வெளிப்படையாகப் பாராட்டத் தயங்குவதில்லை.

தத்துவ சிந்தனை

''நல்ல விஷயங்கள் எங்கிருந்தாலும் அவற்றை வெட்கப்படாமல் கடன் வாங்க நான் தயங்குவதில்லை'' என்று வெளிப்படையாகக் கூறும் இவரில், காமு, அறொ, பெக்கற், ஷேக்ஸ்பியர், பேர்னாட் சோ, ஐஸ்சன்ரைன் ஆகியோரின் பாதிப்புகளைக் காணலாம். குறியீடுகளும் கவித்துவமும் கலந்து இந்தியாவின் பண்டைப் புராணங்களிலும், உபநிடதங்களிலுமிருந்து கூட சில விஷயங்களை எடுத்து நவீனப் படுத்தி எழுதுகிறார்.

தத்துவச் சிந்தனையைப் பொறுத்தளவில் இவரது ஆரம்ப படைப்புக்களில் - உதாரணமாக இவரது ''யயாதி'' என்ற நாடகத்தில்- இருப்புவாதச் சாயல் இருப்பதாகச் சொல்லப்படுகிறது.

கர்னாட் தானே ஒரு நாடகத் தயாரிப்பாளனாக இருந்தபோதும் தனது நாடகங்களைத் தான் தயாரிப்பதில்லை. தயாரிப்பாளர்கள் சுதந்திரத்துக்கு விட்டுவிடுகிறார். அதில் தலையிடுவதில்லை. தனது நாடகங்களின் வெவ்வேறுபட்ட தயாரிப்புக்களைப் பார்த்து எல்லா வற்றையும் தான் இரசிப்பதாகவே கூறியுள்ளார். இவரது மிகப் பிரபல மான ''துக்ளக்'' நாடகம் பல மொழிகளிலும் பலராலும், பலவிதத்திலும் தயாரித்து மேடையேற்றப்பட்டுப் பெரும் வரவேற்பை இன்றும் பெற்று வருகிறது.

கன்னடத்தில் நல்ல சரித்திர நாடகங்கள் இல்லையா? என்ற குறை இருந்தபோது ஒரு சவாலாகவே தான் 1964 இல் இந்த நாடகத்தை எழுதியதாகக் கூறியிருக்கிறார். எழுதும் போது இது மேடையேற்றப்படும் என்று தான் எண்ணவில்லையாம். ஆம் தயாரிப்புக்குக் கூட ஒரு சவால் இந்த நாடகம். ஹிந்தியில் டில்லி தேசிய நாடகப் பள்ளி சார்பில் அதன் இயக்குநர் அல்காசி அதனைத் தயாரித்து மேடையேற்றியபோது பல காட்சிகளுக்கு ''ரிக்கற்'' இல்லாமல் பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள் திரும்பவேண்டியிருந்ததாம்.

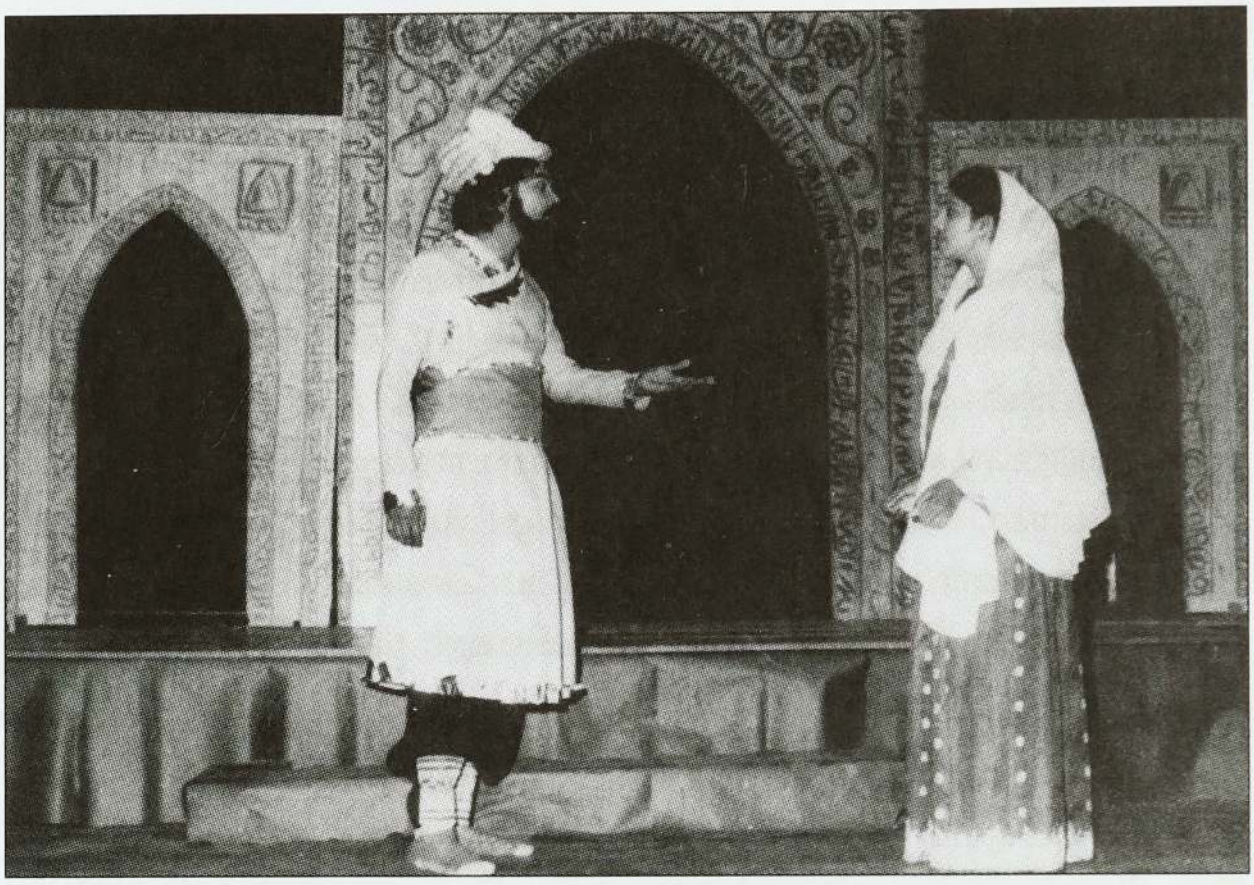
சமகால நோக்கு

''துக்ளக்'' 14ஆம் நூற்றாண்டு இந்திய வரலாற்றில் மிகவும் முக்கியமான மன்னன். அவனது வாழ்க்கை மிகவும் நாடகத்தன்மையுடையது எனக் கருதிய கர்னாட் ஒன்றரை வருடங்கள் அவனைப் பற்றிய ஆராய்ச்சியில் ஈடுபட்டு இந்த நாடகத்தை எழுதியுள்ளார்.

எப்படியோ ''சோ'' மூலம் ''துக்ளக்'' என்ற பெயர் எமது தமிழ் இரசிகர்களிடையே பிரபலமாகியுள்ளது.

கிரீஸ் கர்னாட் போன்ற நாடகாசிரியர்கள் தமிழுக்கு அறிமுகப் படுத்தப்படுவது அவசியம். பாதல் சர்க்கார், மோகன் ராகேஷ், ஆகியோர் ஏற்கெனவே அறிமுகப்படுத்தப்பட்டு விட்டார்கள். இவர் களைப் பற்றி கிரீஸ் கர்னாட், சமகால வாழ்க்கையைக் காட்டுவதில் இவர்களுக்கு நிகர் இவர்கள் தான் என்றும், தனது நாடகங்களில் ஒரு சிருங்காரம் இருப்பதாகவும் கூறுகிறார். என்றாலும் இவரது நாடகங்களில் சமகால வாழ்க்கை பற்றிய நோக்கு இருப்பது மறுக்க முடியாதது.

தினகரன் 1980



'துக்ளக் நாடகம்' நாடகம் - 1982

பேரரசன் முகம்மத்-பின்-துக்ளக்

இந்தியத் துணைக் கண்டத்தில் ஆட்சி நடத்திய பேரரசர்களுள் வரலாற்றா சிரியர்களுக்கு ஒரு புதிராக விளங்கும் ஒரு மன்னன் முகம்மத்-பின்-துக்ளக் என்பதை எல்லோரும் ஏற்றுக்கொள்வர். அவனுடைய பல்வகைப்பட்ட செயல்கள் அவன் காலத்தில் அவனுடைய பிரஜைகளாற் புரியப்படாதவை. அவனுக்குப் பின்னரும் பலர் அவற்றை விளங்கிக் கொள்வது கஷ்டமாக இருக்கின்றது. அவனுடைய சில செயல்கள் அவன் வாழ்ந்த காலத்திற்குப் பொருந்தாத, நவீனமான செயல்களாய் இருந்தன.

பெரிய திட்டங்கள்

பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் தில்லியைத் தலைநகராகக் கொண்டு பலம் பொருந்திய பேரரசாக எழுந்த தில்லி சுல்தான் இராச்சிய மன்னனாக 1325இல் முகம்மத்-பின்-துக்ளக் பதவி பெற்றான். அப்பொழுது கிழக்கில் வங்காளமும், மேற்கில் இராஜபுத்திரப் பிரதேசமும், தெற்கில் பல்வகைப்பட்ட இந்து அரச வம்சங் களுடைய

பகுதிகளும் இஸ்லாமிய ஆட்சியை முற்று முழுதாக ஏற்காத நிலையில் குமுறிக்கொண்டிருந்தன. அதே நேரத்தில் வடமேற்கு எல்லையில் மங்கோலியருடைய தாக்குதல்கள் அடிக்கடி இடம்பெற்றுக் கொண்டிருந்தன. இத்தகைய ஒரு சூழ்நிலையில், ஓர் அனைத்திந்தியப் பேரரசை அமைக்க எண்ணம் கொண்டவனாய் மத்திய ஆசியா வரை படை கொண்டு சென்று, வெற்றியீட்டத் திட்டமிட்டவனாய், முகம்மத்-பின்-துக்ளக் அரசு கட்டிலேறினான். தன் எண்ணங்களை நிறைவேற்ற, முன் எவரும் செய்யத்துணியாதவற்றை இவன் செய்ய விரும்பினான். அதனால், அவனைப் பைத்தியக்காரன் என்றுகூடப் பலர் எண்ணினர். ஆனால், அவனுடைய செயல்கள் அனைத்தையும் பைத்தியக்காரச் செயல்களாகத் தள்ளிவிடவும் முடியாது.

ஓர் அனைந்திந்தியப் பேரரசை அமைப்பதற்கும், மத்திய ஆசியாவுக்கு (குரரசான் பகுதிக்கு) படையெடுத்துச் செல்வதற்கும் முதலில் போதிய பணம் தேவைப்பட்டது. அதைப் பெறுவதற்கான ஒரு சிறந்த பொருளாதாரக் கொள்கையை அமுலாக்க வேண்டிய அவசியம் ஏற்பட்டது. அதற்கான முதல் நடவடிக்கையாக, கங்கை-யமுனை நதிகளுக்கிடைப்பட்ட செழிப்பான துவாப் நிலப் பகுதியில் வரிகளை அதிகரிக்கும் திட்டம் ஒன்றைத் துக்ளக் கொண்டுவந்தான். ஆனால், அத்திட்டம் பரந்த அளவில் எதிர்ப்பியக்கங் களையும் கலகங்களையும் தூண்டிவிடவே, அப்பொருளாதாரக் கொள்கையை மாற்றியமைக்க வேண்டியதாயிற்று. துரதிஷ்டவசமாக, இத்திட்டம் அமுலாக்கப்பட்ட காலத்தில் அந்நிலப் பகுதியில் உற்பத்தி குறைந்து பஞ்சமும் ஏற்பட்டிருந்தது.

தலைநகர் மாற்றம்

முகம்மத்-பின்-துக்ளக் எடுத்துக்கொண்ட இன்னொரு நடவடிக்கை, கடும் கண்டனத்துக்கு இலக்காகியுள்ளது. அதாவது ஓர் அனைத்திந்தியப் பேரரசை அடக்கி ஆள்வதற்கு, தலைநகரை வடக்கே தில்லியில் வைத்திருப்பது பொருத்தமற்றது என அவன் உணர்ந்து, தக்கணத்தில், யாதவ அரச வம்சத்தவர்களுடைய நகராகிய தேவகிரி நகருக்குத் தன் தலைநகரை மாற்றி அதற்குத் தௌலதாபாத் என்ற பெயரையும் இட்டான். தலைநகர் மாற்றப்பட்டது மட்டுமல்லாது, பலாத்காரமாகத் தில்லியின்

பிரஜைகளும் தெற்கே புதிய தலைநகருக்கு அனுப்பப்பட்டதால் பெருமளவு துன்பமும் சேதமும் விளைவிக்கப்பட்டமை, இக்கொள்கையும் தோல்வியடைய வழிவகுத்தது. வெகு விரைவிலே தலைநகர் திரும்பவும் தில்லிக்கு மாற்றப்பட்டது.

இத்தகைய நிலையில், கிழக்கிலும் மேற்கிலும் மீண்டும் பிரச்சினைகள் தோன்றின. மேற்கில் இராஜபுத்ர வம்சத்தவர்கள் மீண்டும் கிளர்ந்தெழுந்தனர். அவர்கள் சித்தூர் கோட்டையத் திரும்பவும் கைப்பற்றிப் கொண்டனர். வங்காளத்தில் தேசாதிபதியாகக் கடமையாற்றியவன் துக்ளக்கின் ஆட்சிக்கெதிராகப் புரட்சி நடத்தினான். வடமேற்கில் மங்கோலியப் படைகள் தாக்குதல்களை நடத்திச் சிந்து மாகாணத்தைச் சூறையாடினர். இவற்றைச் சமாளிப்பதற்கும் மத்திய ஆசியப் படையெடுப்பை முன் நினைத்ததுபோல் நடத்துவதற்கும் தேவைப்பட்ட பணத்தைப் பெறுவதற்காக, துக்ளக், ஒரு புரட்சிகர நடவடிக்கையை மேற்கொண்டான். அதுதான் தற்காலத்தில் எங்கும் பயன்படும் அடையாள நாணய முறையைப் பதினான்காம் நூற்றாண்டிலே அவன் இந்தியாவில் புகுத்தியமை. இது பெரும் பிரச்சினைகளை ஏற்படுத்தவே, இச்செயலும் கைவிடப்பட்டது. இதன் விளைவாக மத்திய ஆசியப் படையெடுப்பும் கைவிடப்பட, வேண்லாக இமயமலைச் சாரலில் காங்கிரா என்ற இடத்துக்கு வெற்றிகரமான ஒரு படையெடுப்பை துக்ளக் நடத்தினான்.

நிலைகுலைந்த பேரரசு

துக்ளக்கின் தூரநோக்குடைய நடவடிக்கைகள் வெற்றியளிக்கத் தவறவே பேரரசு நிலைகுலையத் தொடங்கியது. 1334இல் பாண்டிநாடு அவன் பிடியிலிருந்து விலகியது. தக்கணத்திலும் ஒரு புதிய சுதந்திர முஸ்லிம் அரசு பாமினி என்ற பெயரால் தோன்றியது. வரரங்கல் பகுதியும் பேரரசிலிருந்து விலகியது. 1330இல் பலம் வாய்ந்த ஓர் இந்து அரசு - விஜயநகர அரசு - தெற்கிலே தோன்றி, மீண்டும் அங்கு இஸ்லாமியர் ஆட்சி ஏற்படுவதைத் தடுத்தது. தில்லியிலும் கலகங்கள் ஏற்பட்டன. இராஜபுத்திர, ஜாத் இனங்களைச் சேர்ந்த விவசாயிகள் கிளர்ச்சிகளை நடத்தினர். இந்நிலையில் தன் பாரிய திட்டங்களை நிறைவேற்ற

முடியாதவனாய் 1351இல் சிந்துப் பகுதியின் கலகக்காரர்களை அடக்கப் படை நடத்தியபோது நோய்வாய்ப்பட்டு துக்ளக் இறந்தான்.

இஸ்லாமியர் இந்தியாவில் அமைத்த பேரரசை மிகவும் பரந்ததாக்கித் தமிழ்நாடு வரை முஸ்லிம் ஆட்சியை ஏற்படுத்துவதில் வெற்றி பெற்ற துக்ளக், தான் இறக்குமுன் அப்பேரரசு நிலைகுலைவதையும் தன் கண்ணால் கண்டான். சொந்த வாழ்க்கையில் பல நற்குணங்களை அவன் கொண்டிருந்தான் என அறியப்படுகிறது. மதுபானம் அருந்தாது, பெண்களுடன் உறவுகொள்வதைக் கட்டுப்படுத்தி, தாராள மனப்பான்மை உடையவனாக, நல்ல கல்வியறிவு படைத்தவனாக, சிறந்த நீதியுணர்வு கொண்டவனாக அவன் விளங்கினான் எனத் தெரிகிறது. அதே நேரத்தில் அவனுடைய தீவிர நடவடிக்கைகள் குடிமக்களுக்குப் பெருங் கஷ்டங்களை ஏற்படுத்திப் பேரரசின் நிலைகுலைவுக்கு வழிவகுத்தன என்பதையும் மறுப்பதற்கில்லை. பிற மன்னர்களுடன் ஒப்பிடும்போது, பலவகையாலும் வேறுபட்ட ஒரு சர்ச்சைக்குரிய மன்னனாகத் துக்ளக் அமைகின்றான்.

தினகரன் 23-05-1982

தமிழ் அவைக்காற்றுக் கலைக்கழக அனுபவங்களின் பின்னணியில் ஒரு பரிசீலனை

நோக்கம்

'புலம்பெயர் நாடுகளில் தமிழ் அரங்கங்கள் ஒரு மதிப்பீடு' என்ற ஆய்வரங்க மலருக்கு எழுதப்பட்ட நாடகம் குறித்த எனது அனுபவத்தினைப் பிரதிபலிக்கும் ஒரு கட்டுரை இது. ஈழத் தமிழர் புலப் பெயர்வை கோடிட்டுக் காட்டி, ஐரோப்பிய இலக்கிய வெளிப்பாடுகளுடன் ஒப்பீட்டளவில் நாடக அரங்க அனுபவம், குறிப்பாக லண்டனில் மையம் கொண்டுள்ள தமிழ் அவைக்காற்று கலைக்கழக நடவடிக்கைகள் ஆகியவற்றை முன்வைத்து, புலம்பெயர் நாடக அரங்கின் வளர்ச்சியை விபரிக்க இக்கட்டுரை முயல்கிறது.

லண்டனில் புலம் பெயர் சூழலில் நாடக அரங்கு எதிர்நோக்கும் சில முக்கிய பிரச்சினைகளையும், தமிழ் அவைக் காற்றுக் கலைக் கழகத்தின் அனுபவ வாயிலாக இக்கட்டுரை சுட்டுகிறது.

மனித முரண்பாடுகளின் பன்முகப்பட்ட பரிமாணங்களை வெளிப் படுத்தும் நவீன நாடகங்கள், தமிழர் வாழும் பல புகலிட நாடுகளில் பரவலான அங்கீகாரத்திற்கு இலக்காகும் போது சிறு குழு சார்ந்த நாடக அரங்காக அன்றி பரந்த பிரதான போக்கினை நிர்ணயிக்கும் இயக்க மாகவும் அங்கீகாரம் பெற முடியும். ஈழத்தின் கடந்த கால அனுபவம் இது.

ஈழத் தமிழர்களின் புலப் பெயர்வு பின்னணி

1980களை அடுத்த காலப்பகுதியில், விடுதலைப் போராட்டத்தைத் தொடர்ந்து இந்தியாவுக்கும், ஐரோப்பாவுக்கும், அமெரிக்கா, கனடா, அவுஸ்திரேலியா போன்ற நாடுகளுக்கும் ஈழத் தமிழர் பெருமளவில் புலம் பெயர்ந்தனர்.

ஈழத் தமிழர்களுடைய கலாசார வாழ்க்கையில் இந்த புலப் பெயர்வு நிகழ்வு தனித்த ஆய்வுக்குரிய விடயமாக இன்று வளர்ந்திருக்கிறது.

''காலனித்துவ காலத்தில் இருந்து இலங்கைத் தமிழர்கள் மேற் கொண்டிருந்த வரலாற்று ரீதியான புலப்பெயர்வு மத்திய வர்க்கத் தமிழர்கள் மத்தியில் புலம் பெயரும் மனப்பாங்கினை உருவாக்கி, தமிழர்களின் கலாசார அபிலாசைகளில் அதனை வேரூன்றச் செய்துள்ளது. இந்த அபிலாசைகள் ஸ்தாபன ரீதியான புகலிடப் பெயர்வுக்கூடாக நிறைவெய்தின.''

'1983 ஜூலையில் இருந்து மேற்கு நோக்கிய பெருமளவிலான புலப் பெயர்வானது யாழ்ப்பாணத்தின் சமூக அசைவாக்கத்தினை கணிசமாக துரிதமுறச் செய்திருந்தது. ஒரு சராசரி வயதான நபரின் அல்லது பல்கலைக்கழகக் கல்வியை முடித்துக்கொண்ட ஒருவரின் ஆதர்ச இலக்காக, வெளிநாடு நோக்கிப் புலம் பெயர்வதொன்றே அமைந்தது. 1983இல் யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்து வெளிநாடுகளுக்குப் புலம் பெயர்ந்து சென்றவர்கள் 2 இலட்சம் பேர் அல்லது யாழ்ப்பாணக் குடித் தொகையின் 25வீதம் என்று சில ஆதாரங்களில் இருந்து தெரிய வருகிறது.''

ஈழத் தமிழர்களின் புலப்பெயர்வு பற்றிய புள்ளிவிபர ரீதியிலான பின்வரும் குறிப்பு சமூகவியல் பார்வையிலும் நம் கவனத்தைக் கோருகிறது.

'வடக்கின் குடித்தொகை 1987இல் 1.7 மில்லியனில் இருந்து இன்று 9 இலட்சமாக, கிட்டத்தட்ட அரைவாசியாகக் குறைந்து விட்டது. 50,000 பேர் கொல்லப்பட்டிருக்கிறார்கள் அல்லது காணாமல் போயுள்ளனர். இப்பிரதேசத்தில் இருந்து வெளியேறியவர்களில் 3 லட்சம் தமிழர்கள், மேற்கு நோக்கியும், 2 இலட்சம் தமிழர்கள் இந்தியாவுக்கும், 3 லட்சம் தமிழர்கள் நாடெங்கிலும் உள்ள அகதி முகாம்களில் அல்லது தமது சொந்தக்காரர்களுடன் வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

ஈழத் தமிழர்களின் இப்புலம்பெயர் வாழ்வில் அவர்களது எதிர்காலம் குறித்த பிரச்சினைகளோடு கலாசார வாழ்வு, கூடிய அக்கறையையும் ஆய்வையும் வேண்டி நிற்கிறது. இந்தப் புலம் பெயர் கலாசார வாழ்வின் ஒரு முக்கிய வெளிப்பாடாக புலம் பெயர் இலக்கியம் தன்னை ஸ்தாபிதம் கொண்டிருக்கிறது.

'நவீன தமிழ் இலக்கியத்தின் புதிய பரிமாணமாயும், சர்வதேச ரீதியில் இன்று முனைப்புற்றிருக்கும் புலப்பெயர்வு கலாசாரத்தின் இன்றியமையாத கூறாகவும் தமிழர் புகலிட இலக்கியம் திகழ்கிறது'' என்று மு. நித்தியானந்தன் குறிப்பிடுகிறார்.

இங்கிலாந்துக்கும் இலங்கைத் தமிழர்களுக்கும் இடையிலான உறவு நீண்ட வரலாற்றைக் கொண்டது. ஈழத்தில் கற்ற, ஆங்கில உயர்கல்வி பயின்றவர்களது கனவுத் தாயகமாக இங்கிலாந்து நிலவியிருக்கின்றது. குறிப்பாக யாழ்ப்பாண சமூகத்தின் வாழ்வில் லண்டன் நோக்கிய பயணம்-பெயர்வு நிரந்தரமாகவே ஊடாடி வந்திருக்கிறது. இந்த லண்டன் பெயர்வின் மைய நாயகர்களாக இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் பயின்ற, உயர் கல்லூரிகளில் ஆங்கிலக் கல்வி பயின்ற, மருத்துவர்கள், பொறியியலாளர்கள், கணக்காளர்கள் போன்ற தொழில்துறை சார்ந் தவர்களே அமைந்தனர். தொடர்ந்து எழுபதுகளில் இப்படியான தொழில் துறைக் கல்வியை நோக்கியும் லண்டன் பெயர்ந்தனர்.

1980க்குப் பின்னால் இங்கிலாந்து நோக்கி பெயர்ந்த தமிழர்கள், பெருமளவில் முற்றிலும் புதிய சமூக அடித்தளத்தையும், வாழ்வு பற்றிய வேறு கண்ணோட்டங்களையும் கொண்டவர்களாக அமைந்தனர். ஈழத்தின் போராட்டத்தோடு ஏதோ ஒரு வகையில் தொடர்பு கொண்டவர் களாகவோ, பாதிக்கப்பட்டவர்களாகவோ அமைந்தனர். தாய்மொழிக் கல்வியின் (தமிழ் மூலம்) விளைச்சல்கள் இவர்கள். எனவே தமிழர் சமூகத்தோடும் தமிழர் கலாசாரத்தோடும் பின்னிப் பிணைந்தவர்களாகத் திகழ்ந்தனர். தமிழர்களின் அடையாளம் குறித்தும், தமிழ் இனத்தின் எதிர்காலம் குறித்தும் இவர்களது ஆதங்கங்கள், அல்லது கேள்விகள் ஆழமான அர்த்தம் கொண்டவை. புலம் பெயர் கலாசார வாழ்வின் அடித்தளமாக - மூச்சாக இவர்களே விளங்கினர். இங்கிலாந்திலும், ஐரோப்பாவிலும் இலங்கைத் தமிழர் என்ற இன அடையாளத்தைப் பதித்த ஒரு இனக் குழுமமாக இவர்களே அமைந்தனர். இவர்களின்

வருகையைத் தொடர்ந்தே பல்வேறு கலாசார நடவடிக்கைகள் இடம்பெறத் தொடங்கின. முன்னைய குழுவினர் பலரும்கூட, இதனைத் தொடர்ந்தே இந்நடவடிக்கைகளில் ஈடுபடவும் ஆர்வம் காட்டவும் தொடங்கினர்.

ஐரோப்பிய – லண்டன் புலம் பெயர் கலாசார வெளிப்பாடுகள் எழுத்து சார்ந்த வெளிப்பாடுகள்

80க்குப் பிற்பட்ட கலாசார வாழ்வில் மிக ஆரம்பத்தில் எழுத்து சார்ந்த கலை வெளிப்பாடுகள் ஜேர்மனியிலேயே பரவலாக அரும்பின. இதனையொத்த வெளிப்பாடுகள் பாரிசிலும் நிகழ்ந்திருக்கின்றன.

இலங்கை பற்றிய செய்திகளை அறிந்து கொள்ளும் ஆவல் இச்சஞ் சிகைகளின் தோற்றத்திற்கு அடிப்படையாக அமைந்தது. இன்றும் ஐரோப்பாவில் வெளியாகும் வாரப்பத்திரிகைகள் இந்த அடிப்படைத் தேவையையே நிறைவு செய்யும் நோக்கில் வெளிவந்துகொண்டிருக் கின்றன. இதனைவிட புலம் பெயர் நாடுகளில் தமிழர்கள் எதிர்நோக்கும் இனவாதம், கலாசார முரண்பாடுகள் போன்றவற்றையும் இவை விபரித்தன. எதிர்கொண்டன. இச்சஞ்சிகைகளின் ஆக்கதாரர்களின் சந்திப்பாக முகிழ்ந்த இலக்கியச் சந்திப்பு நிகழ்வு இன்று தனது பத்தாண்டு வளர்ச்சியைக் கண்டிருக்கிறது. ஆனால், நாடக இயக்கம் புலம் பெயர் வாழ்வில் தீவிர கலாசார செயற்பாடாக பரிணமிப்பதற்கு சில காலம் பிடித்தது. இலக்கியத் தளத்தில் பரவலாக சற்று தீவிர முனைப்புத் தெரிந்த அதே சமயத்தில் தீவிர நாடக இயக்கம் ஏன் முனைப்பான போக்காக இல்லாமல் போயிற்று என்ற கேள்வி நம் ஆய்வுக்குரியது.

ஜேர்மனி, பிரான்ஸ், நெதர்லாந்து, நோர்வே, டென்மார்க் போன்ற நாடுகளில் எல்லாம் தீவிர நாடகம் அறிந்த, பயின்ற ஆர்வலர்கள் இருந்த போதும் அமைப்பு ரீதியாக தீவிர நாடக இயக்கம் வலுவாக வேரூன்ற முடியவில்லை. நாடகம் என்ற வடிவம் வேண்டி நிற்கும் குணாம் சங்களே நாடக இயக்கத்தினை நிர்ணயிப்பதாக அமைகிறது. அடிப்படை யாக இங்கு வலியுறுத்த வேண்டியது நாடகம் ஒரு கூட்டுக்கலை என்பதாகும்.

புலம் பெயர் நாடுகளில் அநேகமான சஞ்சிகை முயற்சிகள் அனைத்துமே கூடுதலாக ஒரு தனி ஆர்வலரின் கடின உழைப்பிலேயே செயற்பட்டிருக்கிறது. அந்தத் தனிநபர், தடைகளுக்கும், கஷ்டங்களுக்கும்

மத்தியில் தனது சஞ்சிகையைக் கொண்டு வர முனைகிறார். அவரது தீவிர உழைப்பிலும், செயற்பாட்டிலுமே இவற்றின் ஆயுள் தங்கியிருக் கிறது. இந்த தனி ஆர்வலர்கள் களைத்துப் போகும்போது இச்சஞ்சி கைகளும் நின்று போய்விடுகின்றன. ஆனால் தீவிர நாடக முயற்சி அப்படியானதல்ல.

''பல்வேறுபட்ட ஆற்றல்கள் சங்கமிக்கும் ஒரு களம் இது. பார்வை யாளர் முன்னே நிகழ்த்தப்படவேண்டிய கூத்து. வேலை பார்த்த வியர்வை காய்வதன்முன்பே அரிதாரம் பூசிக்கொண்டு ஒளிப்பொட்டின் முன்னால் நிற்கவேண்டிய அவசரத்தை லண்டனின் பரபரப்பில் ஒருபோதும் தவிர்க்க முடியாது. குடும்பம் வைத்து, சமைத்து, சுப்பர் மார்க்கட்டில் சமான்கள் வாங்கி, பிள்ளைகள் வளர்த்து வேலை பார்த்து அவதியுறும் கலைஞர்கள்தான் லண்டனில் நாடக அரங்கில் தோற்றம் தருகிறார்கள். ஒரு நாடக இயக்கத்தில் பிடிப்பும் ஈடுபாடும் மிகுந்த கலைஞர்களின் அர்ப்பணிப்பின் அறுவடை இது. ஒரு நாடகக் கலைஞன் 24 மணி நேரமும் சும்மா இருக்கிறார் என்றாலும் அவரோடு சேர்ந்து செயற்பட இன்னுமொரு கலைஞனுக்கு ஒரு மணி நேரம் அவகாசம்கூட இல்லை யென்றால் இங்கு எதுவுமே நிகழ முடியாது. தனிஆவர்த்தனங்களை நாம் இங்கு கணக்கில் கொள்ள வேண்டியதில்லை. சக கலைஞனின் இணைவோ, ஊடாட்டமோ இல்லாமல் இங்கு ஒரு புள்ளியுமே அசைவ தில்லை. பல்வேறு ஆற்றல்களை கூறப்பட்ட காலத்தின் வேகத்தில் தொகுத்து ஒரு நாடக நிகழ்வை மேற்கொள்வது என்பது உடல் ரீதியிலும் பாரிய எத்தனங்களை வேண்டி நிற்பதாகும்''.

முன் அனுபவம் இல்லாத நிலையிலும் சஞ்சிகைகளை வெளியிட முனைந்த துணிச்சல் தீவிர நாடகத்துறையைப் பொறுத்தவரையில் காணப்படவில்லை. நாடக மேடையேற்றம் வேண்டி நிற்கும் கூட்டு முயற்சியும், பல்துறை சார்ந்த ஆற்றல்களைப் பெற்றுக்கொள்ள வேண்டிய தேவையும் இப்படியான தயக்கங்களுக்கு முக்கிய காரணமாக இருந்திருக்கக் கூடும். பல்வேறு ஆற்றல்களை இணைத்து செயற்படுத்தும் பயிற்சியும், மனோபாவமும் இல்லாவிட்டால் தீவிர நாடக மேடையேற்றம், தயாரிப்பு, ஒரு பிரமிப்பை ஏற்படுத்தலாம். சட்ட ரீதியான வதிவிட அனுமதிக்கட்டுப்பாடு காரணமாகவும் ஜேர்மனி போன்ற இடங்களில் ஒரு குழுவாக பல கலைஞர்களை ஓரிடத்தில் ஒருங்குசேர்ப்பது

சாத்தியமற்றதாகவும் இருந்தது. பாரீஸ், லண்டன் போன்ற இடங்களில் இக்கட்டுப்பாடு இல்லை.

ஜேர்மனி போன்ற இடங்களில் கலை இலக்கியத் துறைகளில் ஈடுபாடு கொண்ட இலக்கிய ஆர்வலர்கள் நாடகத்தை மேடையேற்று வதிலும் அதே அளவு ஆர்வம் கொண்டிருந்த போதிலும், அந்த ஆற்றல் களை ஒருங்கிணைத்து கொண்டு செல்லத்தக்க நாடக ஆளுமைகளோ அல்லது நாடக அமைப்போ அங்கு இல்லாமலிருந்தது. பின்னாளில் ஜேர்மனிய நாடகப் பட்டறைகளில் பயிற்சி பெற்ற நாடக ஆர்வலர்கள் சில சீரிய நாடகங்களை மேடையேற்றினர். ஆயினும் ஒரு தொடர்ந்த நாடக இயக்கமாக பரிணமிக்க இயலவில்லை. டென்மார்க்கிலும் இதே நிலைதான்.

பாரீசில் நாடக முயற்சிகளின் நிலைமை சற்று வித்தியாசமானது. இலங்கையில் நகைச்சுவைப் பாங்கான நாடகங்களிலும், புராண - வரலாற்று நாடகங்களிலும் நடித்த நீண்ட கால நடிப்பு அனுபவங்களுடன் கூடிய திறமையுள்ள கலைஞர்கள் பாரீசில் பல கலைக் குழுக்களாக இயங்கி வந்திருக்கிறார்கள். நாடகம் என்று தாங்கள் உணர்ந்து கொண்ட கலைவடிவத்திற்கு அவர்கள் பூரண விசுவாசிகளாக நிறைந்த அர்ப்பணிப்பு களைச் செய்த போதும், நவீன நாடகச் செழுமையை இவர்களால் தர முடியாமல் இருந்தது. புதிய நாடக வடிவங்களைப் பயிலவும் அவற்றைப் பரீட்சித்துப் பார்க்கவும் இந்தக் குழுக்கள் ஆர்வம் கொண்டிருந்தன. அண்மைக்காலத்தில் இந்த நாடகக் கலைஞர்கள் பலர் தமிழ் வீடியோ திரைப்படத் தயாரிப்பில் பெருவாரியாக ஈடுபட்டிருந்தமையால் மேடையில் புதிய சாத்தியப்பாடுகளுக்கு இவர்களது பங்களிப்புக்கு சாத்தியம் இல்லாமல் போய்விட்டது. ஐரோப்பாவில் ஆங்காங்கே அவ்வப்போது சீரிய நாடக முயற்சிகள் நடந்த போதும், லண்டனிலேயே தீவிர நாடக முயற்சிகள் பிரக்ஞைபூர்வமாக தொடர்ந்த செயற்பாடாக நிகழ்ந்திருக்கிறது.

தினகரன் 22.11.1998

(இக் கட்டுரை அவுஸ்திரேலியாவில் 1998 ஏப்ரல் 18ஆம் திகதி சிட்னி தமிழ் அரங்கக்கலைகள் + இலக்கிய பவர் என்ற அமைப்பு நடத்திய 'புலம் பெயர் நாடுகளில் தமிழ் அரங்கக் கலைகள் - ஒரு மதிப்பீடு' என்ற ஆய்வரங்கிற்காக எழுதப்பட்டது)

லண்டனில் தமிழ் கலாசாரச் சூழல்

''இலங்கையில் இருந்து புலம்பெயர்ந்து, பெருமளவு தமிழர் லண்டனில் நிலைகொண்டபோது இக்கலைகள் மீதான நேரடி ஈடுபாடு பிள்ளைகள் மூலமாக பெருமளவில் ஏற்பட ஆரம்பித்தது. விளைவாக, இங்கேயே வாழ்கின்ற கலைஞர்களும், மாணவர்களும், பிள்ளைகளும் கலந்து கொள்ளும் நிகழ்ச்சிகள் பெருக ஆரம்பித்தன. வார இறுதியில் எங்கு, எந்த நிகழ்ச்சிக்குச் செல்வது என்ற சங்கடமான நிலைமை இப்பொழுது எழுந்துள்ளது. கோடை விடுமுறை இதில் உச்சம். ஆக, இந்தக் கலை ஈடுபாட்டுக்கான காரணங்கள் பலவாக இருக்கின்றன. மாறுபட்ட கலாசார சூழலில் வாழும் தமது பிள்ளைகள், அந்தக் கலாசார பழக்க வழக்கங்களோடு அள்ளுண்டு சென்றுவிடாதபடி அவர்களைத் தடுக்கும் முயற்சியாக அவர்களின் நேரத்தை, ஈடுபாட்டை இவற்றில் செலுத்த முயல்வது அவற்றில் முக்கியமான ஒரு காரணம். பிள்ளைகளுக்கு இக்கலைகளைப் பயிற்றுவிக்க வேண்டும் என்ற இயல்பான காரணமும் பலருக்கு உண்டு. இவை தவிர எங்குமே உள்ள விதத்திலான வேறும் பல காரணங்களும் இருக்கின்றன. இந்த ஈடுபாடுகள் அனைத்தும் 'அரங்கேற்றங்களாக' வடிவெடுக்கின்றன''.

லண்டனில் தீவிர நாடக முயற்சிகளை ஆராயும்போது நாம் பின்வரும் அடிப்படையில் பார்ப்பது பொருத்தமாக இருக்கும்.

1. தனிப்பட்ட முயற்சிகள்
2. அரசியல் பிரச்சார நாடகங்கள்
3. 'களரி' அமைப்பின் நாடகங்கள்
4. தமிழ் அவைக்காற்று கலைக்கழக நாடகங்கள்

தனிப்பட்ட முயற்சிகள்

தனிப்பட்ட முயற்சிகள் அவ்வப்போது தமிழ்ச் சங்கங்களின் கலைவிழாக்களின்போது பெரியவர்களைக்கொண்டோ அல்லது சிறுவர் களைக்கொண்டோ மேடையேறுகின்றன. இப்படியான முயற்சிகளில் தொடர்ந்து ஈடுபடுபவர்கள் குறைவு. கூடிய அளவு ஒலிபெருக்கி முன்னால் நிகழும் சம்பாசனைப் பாங்கானவை இவை. அரங்க வெளிப்பாடாகப் பரிணமிப்பது அரிது.

அரசியல் பிரச்சார நாடகங்கள்

ஈழத்துப் போராட்ட நிகழ்வுகள், விடுதலைத் தியாகிகள், வீரர்கள் வாழ்க்கை போன்றவற்றை, பிரச்சாரத்தை முதன்மையாகக் கொண்டு நிகழும் விடுதலை இயக்கங்களின் நாடகங்கள் தனியே குறிப்பிடப்பட வேண்டியன. இவை லண்டனில் மட்டுமல்ல தமிழர் வாழும் அனைத்து நாடுகளிலும், நிதி திரட்டும் நோக்கத்துடனோ, அல்லது குறிப்பிட்ட சில நினைவு நாட்களை அடிப்படையாகக் கொண்டோ மேடையேறுகின்றன. திறமையான நாடகக் கலைஞர்களை அமர்த்தியும் தமது நாடகங்களை மேடையேற்றுகிறார்கள். இவை பொதுவாக தனி இயக்கங்களின் கொள்கைகளை முன்னெடுக்கின்ற நாடகங்கள் ஆகும். கடந்த சில வருடங்களாக தமிழீழ விடுதலைப் புலிகளின் கலை நிகழ்ச்சி களும், நாடகங்களுமே பெருவாரியாக நடைபெறுகின்றன. சில ஐரோப்பிய, தனிப்பட்ட நாடக முயற்சிகளும்கூட இதே வகையில் அமைந்து விடுவதுண்டு. இந்தவகை நாடக முயற்சிகள் தனியான ஆய்வுக்குரியன.

களரி அமைப்பின் நாடகங்கள்

இலங்கையில் சிறந்த நவீன நாடக நெறியாளராக அறியப்பட்ட திரு தாசீசியஸ் இங்கிலாந்துக்கு எண்பதுகளின் பிற்பகுதியில் புலம்பெயர்ந்தார். இவர், லண்டனில் தமிழீழ விடுதலைப் புலிகளின் மேற்குறிப்பிட்டவகை நாடகங்களைத் தயாரித்ததோடு, 'களரி' என்ற அமைப்பை உருவாக்கி, அதன் மூலம் 18.03.89 இல் மகாகவியின் 'புதியதொரு வீடு' நாடகத்தை மேடையேற்றினார். தொடர்ந்து கடந்த பத்தாண்டுகால எல்லையில்,

இலங்கையில் ஏற்கனவே தயாரிக்கப்பட்ட 'கூடிவிளையாடு பாப்பா', 'அபசுரம்', 'எந்தையும் தாயும்', 'பொறுத்தது போதும்' ஆகிய நாடகங்கள் 'களரி' அமைப்பின் மூலம் இரண்டு, மூன்று தடவைகள் லண்டனில் மேடையிடப்பட்டன.

'களரி' அமைப்பு 'பொறுத்தது போதும்' என்ற நாடகத்தினை 6.11.94 இல் லண்டனில் மேடையேற்றியபோது, அவர்களது மலரில் காணப்படும் கீழ்காணும் குறிப்பு அவதானிக்கப்பட வேண்டியது.

''எங்கள் வசதிகள், உதவிகளுக்கு இசைய, இன்று எம்மால் படைக்க முடிந்தது இந்த அவல் மட்டுமே. நிதித் தட்டுப்பாடும் பயிற்சி இட வசதிப் பற்றாக்குறையும் எம்மை அமுக்குவதால், இதைவிடச் சிறந்த அமுது எம்மால் படைக்க முடியவில்லை. எங்கள் திறமைகளையும் ஆற்றல்களையும் முழுமையாக வெளியே கொண்டுவர முடியவில்லை. நாற்பது பேர் பங்கெடுக்க வேண்டிய இந்த நாடகத்தைப் பத்துப் பேரோடு முடக்கிப் பாகம் பண்ணுகிறோம்.''

இந்நாடகம் இலங்கையில் மேடையேறியபோது கொடுமைப்படுத்தும் சம்மாட்டிக்கு எதிராக திரண்டெழும் மீனவத் தொழிலாளர்கள் பற்றியதாக அமைந்திருந்தது. லண்டனில் மேடையேறியபோது பிரதியில் பெரு மாற்றம் செய்யப்பட்டு இருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. இந் நாடகம், சுவிர்ஸலாந்து, கனடா ஆகிய நாடுகளிலும் மேடையேற்றப்பட்டது.

தமிழ் அவைக்காற்று கலைக்கழக நாடகங்கள்

புலம்பெயர் வாழ்வில் சுமார் 15 ஆண்டுகால தொடர்ச்சியான நாடக முயற்சிகளை மேற்கொண்டு வரும் தமிழ் அவைக்காற்றுக் கலைக்கழக அனுபவப் பின்னணியில் அதன் வளர்ச்சியையும் குறை நிறைகளையும் இக்கட்டுரை வெளிப்படுத்துகிறது. இலங்கையில் இவர்களது நாடக முயற்சிகளின் தொடர்ச்சியாகவே இம்முயற்சிகளைப் பார்க்கலாம்.

1978 இல் தீவிர நாடக இயக்கத்தினை இலக்காகக்கொண்டு ஆரம்பமான இலங்கை அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகம், இலங்கையின் நாலாண்டுகால வரலாற்றில், கடும் உழைப்பில், பல நாடகங்களை நாடெங்கிலும் 100 தடவைகளுக்குமேல் மேடையேற்றி, ஈழத்து நாடக போக்கினை நிர்ணயிப்பதில் மிக முக்கியமான பங்கு வகித்தது.

ஈழத்து கலாசாரத் தளம் தமிழகத்தைவிட காத்திரமானது. இலங்கையின் பொதுவான கல்வி வளர்ச்சி காரணமாகவும் ஈழத்துத் தொடர்பு சாதனங்கள் தென்னிந்தியாவைப்போல வணிகமயப்பட்ட சந்தை நோக்கை இலக்காகக்கொண்ட மலிந்த ரசனைக்கானதாக இல்லை. ஊர் நாடகங்கள், நகைச்சுவை நாடகங்கள், சினிமாப்பாணி நாடகங்கள், அதீத உணர்ச்சிப் பாங்கான நாடகங்கள் ஆங்காங்கே மேடையேறிக் கொண்டு இருந்தபோதும், இலங்கையின் பிரதான போக்கினை நிர்ணயிக்கும் நாடகச் செல்நெறியாக அமையவில்லை. காத்திரமான சிறந்த நாடகங்கள் மேடையேற்றப்படும்போது, மக்களின் கவனத்தை நேரடியாக ஈர்ப்பதில் தடைகள் எதுவும் இல்லை. புலம்பெயர் சூழலிலும் ஈழத்துத் தமிழர்களே பெரும்பான்மையாக லண்டனில் வதிகின்றனர். தமிழகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் லண்டனில் சிறுபான்மையாகவே காணப்படுகின்றனர். இருந்தபோதும், தமிழ் அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகம், இலங்கையில் உருவாக்கிய ரசிகப் பரம்பரையை முற்றாக இழந்த நிலையில் லண்டனில் முற்றிலும் புதிய ஆரம்பமாகவே அமைந்தது.

லண்டனில் அவைக்காற்று கலைக்கழக ஆரம்பம்

ஈழத்தில் நாடக மேடையேற்றத்தில் கொண்டிருந்த அனுபவங்களும் புலம்பெயர் மண்ணில் சந்திக்க நேர்ந்த நாடகக் கலைஞர்களும் ரசிகர்களும் லண்டனில் கழகத்தின் நாடக இயக்கத்திற்கு ஆதார சக்திகளாக அமைந்தன. புதிய மண், புதிய சூழல், முற்றிலும் புதிய வாழ்க்கை முறைகள். எல்லாவற்றையும் பரீட்சார்த்தமாக முட்டி மோதி செய்து பார்த்தே கண்டறிய வேண்டிய நிலைமை. எளிதாகச் சென்றடைவதற்கு பாதைகள் எதுவும் இருக்கவில்லை.

வாழ்க்கைப் பொருளாதாரப் போராட்டம் புலம்பெயர்ந்த இடத்தில் அனைவருக்குமே பொதுவான பிரச்சினையாக அமைந்தன. அயராத உழைப்பை வேண்டி நின்ற குடும்பக் கட்டமைப்புகள். இந்த நெருக்கடியான சூழலின் மத்தியிலும் அவர்கள் மத்தியில் சுரந்த நாடக உணர்வு, நாடக அமைப்பின் வெற்றிக்கு ஆதார சுருதியாக அமைந்தது. நாம் பின்பற்றிச் செல்ல முன்மாதிரியான ஒரு நாடக அமைப்பு லண்டனில் நிலை கொண்டிருக்கவில்லை. சமூக உணர்வும், அரசியல் ஆர்வமும்,

இலக்கிய ஈடுபாடும் மிகுந்த குறுகிய எண்ணிக்கையினரே பரஸ்பரம் சந்தித்துக்கொண்ட சூழல். அந்நியச் சூழலில் கலந்திருந்த வெறுமையைத் துடைத்திடும் வேகத்தோடு இந்தச் சிறு குழுவினர் இணைந்து 1983-1984 இல் மேற்கொண்ட ஆக்கபூர்வமான முயற்சிகளே இந்நாடக இயக்கத்திற்கு பிள்ளையார் சுழி போட்டது.

> லண்டனில் இயங்கி வரும் தமிழ் அவைக்காற்றுக் கழகத்தின் இருபதாவது ஆண்டு நிறைவையொட்டி அங்கு தமிழ் நாடக விழா 21-11-1998 ஆரம்பமானது. கே. பாலேந்திரா நெறிப்படுத்திய நாடகங்கள் இவ் விழாவில் மேடையேறுகின்றன. இதனையொட்டி இக்கட்டுரை தினகரனில் தொடராக வெளிவந்தது.
>
> தினகரன் வாரமஞ்சரி 29-11-1998

லண்டனில்
தமிழ் அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகத்தின்
முதலாவது நிகழ்ச்சி

தமிழியல் நூல் வெளியீட்டு நிதிக்காக முதலாவது லண்டன் நிகழ்ச்சியாக 09.11.85 இல் 'மழை', 'பார்வையாளர்கள்' என்ற இரு நாடகங்கள் மேடையேறின. நாடகக் கலைக்கென்றே முற்று முழுதாக லண்டனில் நிகழ்ந்த முதலாவது தமிழ்க் கலை நிகழ்ச்சி இது. நூல் வெளியீட்டுத் துறையுடனும், சிறு சஞ்சிகை வெளியீட்டுடனும் தமிழ் அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகம் இலங்கையில் இருந்தே கொண்டிருந்த தொடர்பின் தொடர்ச்சியான ஒரு மரபாக இது அமைந்தது. ('புதுசு, சமர், அபிவிருத்தி நோக்கு, ஆறு நாடகங்கள் என்ற யாழ். பல்கலைக்கழக தமிழ் இலக்கிய மன்ற நூல் வெளியீடு, நுட்பம் என்ற மொறட்டுவை பல்கலைக்கழக தமிழ்ச்சங்க மலர் வெளியீடு மற்றும் வைகறை வெளியீடு, அலை வெளியீடு ஆகியன.)

''லண்டனில் பலவழிப்பட்ட இளைஞர் அண்மையில் ஒன்றுகூடி, இலங்கைத் தமிழ்க் கலை வளர்ச்சிக் குன்றலைப் பற்றிப் பேசியதன் விளைவே, 'மழை' 'பார்வையாளர்கள்' என்ற இரு நாடகங்கள்.இவ்விரு நாடகங்களின் மேடையேற்றமும் தமிழியல் புத்தக வெளியீட்டு நிறுவன நிதிக்காக எனக் குறிக்கப்பட்ட போதும், இந்நாடகம் பயின்றவர்கள் ஒவ்வொருவரினதும் கடின உழைப்பு மணித்தியாலங்களின் நிதிச் சமன்பாடு, நுழைவுக்கட்டணமாகப் பெற்றிருக்கக்கூடிய தொகையினைத் தாண்டி நிற்கும். ஆகவே நிதி திரட்டல் மாத்திரமே இந்நாடக மேடையேற்றியவர்களின் நோக்கமாகாது.''

சீரிய நாடகத்துடனான பரிச்சயத்தை, புலம்பெயர் சமூகத்தில் ஆரம்ப முன்னெடுப்பாக இந்த நாடகங்கள் மேடையேறின எனக் குறிப்பிடலாம். சுமார் 400 ரசிகர்கள் மண்டபம் நிறைய வந்திருந்தனர். நுழைவுக் கட்டணமாக மூன்று பவுண்கள் அறவிடப்பட்டன. இந்த மேடையேற்றத்தில் கிடைத்த நிதியினைக் கொண்டு மட்டக்களப்புக் கவிஞர் சண்முகம் சிவலிங்கத்தின் ''நீர் வளையங்கள்'' என்ற கவிதைத் தொகுப்பு வெளியிடப்பட்டது.

நாடக நிகழ்ச்சியை விளம்பரம் செய்ய வசதிகள் இருக்கவில்லை. லண்டனில் சிதறி வாழும் தமிழர்களுக்கு நிகழ்ச்சி குறித்து தெரிவிப்பதற்கு, தமிழர்கள் கூடும் ஒரே பொதுமையம் இந்துக் கோயில்கள் மட்டுமே. தமிழிலேயே துண்டுப் பிரசுரங்களும், நாடக நிகழ்ச்சி மலரும் அச்சிட முடிவு செய்யப்பட்டது. தற்காலத்தில் போல கணனியில் தமிழ் கிடையாது. இலங்கையில் வெளியாகும் வீரகேசரி, தினகரன் போன்ற தமிழ்ப் பத்திரிகைகளில் இருந்து (அதுவும் அப்போது லண்டனுக்கு வருவது குறைவு) ஒவ்வொரு எழுத்தாக வெட்டி எடுத்து அச்சாகின.

அக்காலத்தில் தமிழர்கள் நிகழ்த்தும் கலை நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஆங்கிலத்திலேயே அறிவித்தல்களும், துண்டுப் பிரசுரங்களும் மலர்களும் பிரசுரிப்பது வழமை. (தற்போதும் பெரும்பான்மை அப்படித்தான்)

ஏற்கனவே லண்டனில் நிலைபெற்றிருந்த இலங்கைத் தமிழர் மத்தியில் புலம்பெயர்ந்த அகதித் தமிழர்கள் வருகை அவ்வளவு உற்சாகமானதாக வரவேற்புப் பெறாத நிலையில், நாடகத்தில் ஈடுபடும் செயற்பாடுகள் புதியதாகவும், சற்று கேலிக்குரியதாகவும் நோக்கப்பட்டது.

புகலிடச் சூழலில் நேரம் = பணம் என்ற வாய்ப்பாட்டில், பெரும்பான்மையோர் வாரோட்டம் நடத்திக் கொண்டு இருக்கும்போது, வருவாய் இல்லாமல் நேரத்தைச் செலவழித்து நாடகக் கலையில் ஈடுபடுவதற்கு மிகச் சிலரையே கண்டுபிடிக்க முடியும். இப்படியாக பல்வேறு கஷ்டங்கள் மத்தியிலும் இடைவிடாது தொடர்ந்து இயங்கி தற்போது தமிழர்வாழும் நாடுகளில் பரவலாக நாடக விழாக்களை நடாத்தி வெற்றிபெற முடிந்திருக்கிறது. இவ்வளர்ச்சியை இரண்டு வகைக் கால வரையறையில் பார்க்க முடியும்.

(1) 1984 - 91 ஸ்தாபித காலம்

(2) 1991 - 98 அகலித்தல் காலம்

ஸ்தாபித காலம் (1984 –1991)

ஸ்தாபித காலத்தில் லண்டன் எல்லைக்குள், பெரும்பாலும் இலங்கையில் மேடையேற்றப்பட்ட நாடகங்களை, மீள்தயாரிப்புச் செய்தும், இலங்கையில் பணியாற்றிய சில கலைஞர்களை திரும்பவும் ஒருங்கிணைத்தும் ஒரு பலமான அத்திவாரம் உருவாக்கப்பட்டது. இக்காலத்தில் 'மழை', 'பார்வையாளர்கள்', 'பசி', 'யுகதர்மம்', 'பலி', 'முகமில்லாத மனிதர்கள்', 'இடைவெளி', 'சம்பந்தம்', 'எரிகின்ற எங்கள் தேசம்' ஆகிய தயாரிப்புகள் லண்டனில் 30 மேடையேற்றங்களைக் கண்டன.

எந்தவித அரச உதவிப் பணத்தையும் பெறாமல், அரசியல் அமைப்புகள் ஆளணிகளின் ஆதரவும் இல்லாமல், முற்று முழுதாக தமிழ் மக்களுடைய ஆதரவிலேயே பொருளாதார ரீதியில் கையைச் சுட்டுக் கொள்ளாமல் இந்த நாடக முயற்சிகள் நடந்தேறின.

ஒத்திகை இடவசதியின்மை, தகுந்த இசைக் கலைஞர் தட்டுப்பாடு, தேர்ந்த தமிழ் ஒலி, ஒளி அமைப்பாளர்கள் இல்லாமை, விளம்பர வசதியின்மை போன்ற பல்வேறு பிரச்சினைகள் மத்தியிலும், வளர்ந்து முற்று முழுதாக நாடக விழாக்களை நடத்தும் அளவுக்கு இக் காலகட்டத்தில் வளர்ச்சி கண்டுள்ளது.

அகலித்தல் காலம் (1991 – 1998)

வருடாந்த லண்டன் நாடக விழாக்கள் - தமிழர் வாழும் கீழ்க்காணும் ஐரோப்பிய நாடுகளில் நாடக மேடையேற்றங்கள்

(அ) நெதர்லாந்து 8.8.1993

(ஆ) சுவிற்சர்லாந்து ஐந்து நாடகவிழா 02 - 10 ஏப்ரல் 1994 (சூரிச், பேர்ண், பாசல், செங்காலன்)

(இ) பிரான்ஸ் 11, 12 மார்ச் 1995 (2 நாள் நாடகவிழா, பாரிஸ்)

(ஈ) நோர்வே 16, 17 ஏப்ரல் 1995 (2 நாள் நாடக விழா ஒஸ்லோ, பேர்கன்)

ஐரோப்பாவுக்கு வெளியே நடந்த நாடக விழாக்கள்

(அ) கனடா 27.08.94, 24.05.97 (ரொறன்றோ)

(ஆ)அவுஸ்திரேலியா மூன்று நாள் நாடக விழா 26,27, 28 மே 1996 (சிட்னி, பிறிஸ்பன், மேல்பேர்ன்)

கூட்டுத் தயாரிப்புகள்

(அ) பிறென்ற் தமிழ்ச் சங்க மாணவர்களைக் கொண்டு சிறுவர் நாடகங்கள் 1991 -1998 (ஐந்து நாடகங்கள்)

(ஆ) புறூனல் பல்கலைக்கழக மாணவர்களுடன் இணைந்து நாடகத் தயாரிப்பு - 1997

(இ) சர்வதேச தமிழ் மாணவர் மன்றம் (லண்டன்) உடன் இணைந்து கவிதா நிகழ்வு - 1997

நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறை

- சர்வதேச ரீதியில் அறியப்பட்ட ADAM DARIUS அவர்களுடனான நாடகப் பயிற்சி.
- லண்டனில் அவைக்காற்றுக் கலைகள் பற்றிய ஒருநாள் ஆய்வரங்குகளும் பின்வருவோருடன் கலந்துரையாடல் நிகழ்ச்சி களும்: சுந்தரராமசாமி, எஸ்.வி.ராஜதுரை, கருஞ்சுழி ஆறுமுகம், கூத்துப் பட்டறை பசுபதி, பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, கவிஞர் எம்.ஏ. நுஃமான், க. வெங்கடாசலபதி, பேராசிரியர் இந்திரா பார்த்தசாரதி.

இக் காலகட்டத்தில் Vaclav Havel எழுதிய 'பிரத்தியேகக் காட்சி', 'தரிசனம்' Harold Pinter எழுதிய 'போகிற வழிக்கு ஒன்று', Samuel Becket இன் 'திக்குத் தெரியாத காட்டில்', ரஞ்சித்ராய் சௌத்திரியின் 'பாரத தர்மம், முருகையனின் 'இரு துயரங்கள்', மாவை நித்தியானந்தனின் 'ஐயா இலெக்சன் கேட்கிறார்', 'அவசரக்காரர்கள்', அம்பையின் 'ஆற்றைக் கடத்தல்', ஏ.எஸ்.ஏ.ராமின் 'எப்போ வருவாரோ' ஆகிய நாடகங்களுடன் கலாநிதி மௌனகுருவின் 'வேடரை உச்சிய வெள்ளைப் புறாக்கள்', 'தப்பி வந்த தாடி ஆடு', 'நம்மைப் பிடித்த பிசாசுகள்', சி. சிவசேகரத்தின் 'மலைகளை அகற்றிய மூடக் கிழவன்', 'அயலார் தீர்ப்பு' ஆகிய சிறுவர் நாடகங்களும் புதிதாகத் தயாரிக்கப்பட்டன.

இலங்கையில் தமிழ் அவைக்காற்றுக் கலைக் கழகத்தினராலும், வேறு குழுக்களாலும் ஏற்கனவே மேடையிடப்பட்ட நாடகங்களுடன், பத்து நாடகங்கள் லண்டனில் புதிதாகத் தயாரிக்கப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

லண்டனிலும் மற்றைய நாடுகளிலும் ஆதரவு

லண்டனில் பொதுவாக தமிழ் அமைப்புகள் பிரதேச வரையறைக்குள் இயங்குகின்றன. வடக்கு லண்டனில் வசிப்பவர்கள், கிழக்கு லண்டனில் நிகழும் ஒரு கலை நிகழ்ச்சிக்குச் செல்வது குறைவு. வாகன போக்குவரத்து நெருக்கடி, மற்றும் செலவு காரணமாக இருக்கலாம். லண்டனில் ஒரு பிரதேச வரையறைக்குள் மட்டும் நிற்காமல், வெவ்வேறு பகுதிகளில் நாடக நிகழ்ச்சிகளை - விழாக்களை நடத்துவது பரந்துபட்ட பார்வையாளர் களை அடையும் என்ற ரீதியிலேயே தமிழ் அவைக் காற்றுக் கலைக்கழக லண்டன் நாடக விழாக்கள் தொடர்ந்து நடைபெற்று வருகின்றன.

இப்படி இயங்கும் தமிழ் அமைப்புகள் மிகக் குறைவு என்றே சொல்லவேண்டும்.

இந்த ரீதியில் இதுவரை சுமார் எழுபது மேடையேற்றங்கள் லண்டனில் வெவ்வேறு பகுதிகளில் நடைபெற்றுள்ளன. ஆரம்ப காலத்தில் நுழைவுச் சீட்டுகளை வீடுகளுக்குக் கொண்டு சென்று விற்றால் மட்டுமே பார்வையாளர்களை நாடக நிகழ்ச்சிக்கு வரச் செய்ய முடியும் என்ற நிலையே இருந்தது. காலப் போக்கில் தமிழ் வானொலி, பத்திரிகை, தமிழ்க் கடைகள் என்று விளம்பர வசதிகளும் அதிகமாக, இந்தப் பிரச்சி னை ஓரளவு குறைந்து, மண்டப வாயிலில் ஓரளவு மக்கள் தாமாகவே நுழைவுச் சீட்டுப் பெற்று நாடகம் பார்க்க வரத்தொடங்கினர். 'தொடர்ந்த நாடக மேடையேற்றங்களே தீவிர நாடக இயக்கத்தை வலுப்படுத்தும்' என்ற ரீதியில் இடைவிடாத தொடர்ந்த முயற்சிகள் பலன் தர ஆரம்பித்தன. தற்போது கடந்த இரண்டு வருடகாலமாக, நாடகவிழாக்களுக்கு வர்த்தக ஸ்தாபனங்கள் முழுமையாக அனுசரணை வழங்க ஆரம்பித்துள்ளன.

கடந்த வருடம்(1997) பெப்ரவரி மாதம் லண்டனில் உள்ள ஆங்கில அரங்கமான Paul Robson Theatre , தமிழ் அவைக்காற்று கலைக்கழகத்தை அழைத்து தாமாகவே ஒரு நாடக விழாவை தமிழில் நடத்தியமை, இக் கழகத்திற்குக் கிடைத்த ஒரு நல்ல அங்கீகாரம் ஆகும்.

மற்றைய புலம்பெயர் நாடுகளில் பெருவாரியான மக்கள் தாமாகவே நுழைவுச் சீட்டு வாங்கி நாடகம் பார்க்க வந்தமை இங்கு குறிப்பிடப்பட வேண்டியது.

கனடாவில் இரண்டு முறையும் சுமார் எண்ணூறுக்கு மேற்பட்ட மக்கள் திரண்டிருந்தனர். நோர்வே நாட்டின் தலைநகர் ஒஸ்லோவில் தமிழர் தொகை குறைவாக இருந்தபோதும் சுமார் 600 பேர் தாமாகவே நுழைவுச் சீட்டு வாங்கி நாடகம் பார்க்க வந்தனர்.

தற்போது இந்த ஆய்வரங்கினை நடாத்தும் சிட்னி அரங்கக் கலைகள் இலக்கியப் பவர் சிட்னியில் தமிழ் அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகத்தின் நாடக விழாவை நிகழ்த்தியபோது, நாடகம் ஆரம்பமாவதற்கு ஒரு மணி நேரத்திற்கு முன்பே பெருந்தொகையான மக்கள், மண்டப வாயிலில் திரண்டிருந்தனர். வாசல் திறந்ததும் மண்டபம் நிறைந்தது. சுவிற்சர்லாந்தில் நுழைவுச்சீட்டுகளை முதலே விற்பனை செய்திருந்தார்கள். பாரீசில் எதிர்பார்த்த அளவில் சனக்கூட்டம் திரளவில்லை.

ஒவ்வொரு புலம் பெயர் நாடுகளிலும் ஈழத் தமிழரின் ரசிப்புத் தன்மை சற்று வித்தியாசமாக இருந்ததை அவதானிக்க முடிந்தது. வெவ்வேறு நாடுகளில் வேறுபட்ட வாழ்க்கை முறைகளைக் கொண்டு வெவ்வேறு விதமான கல்வி, தொழில் பின்னணியுள்ள ஈழத் தமிழர் தொகையினரைக் காணக்கூடியதாக இருந்தது. அதற்கேற்ப அவர்களது கலாச்சார நடவடிக்கைகளும் வேறுபடுகின்றன. ஆரம்ப காலத்தில் மற்றைய புலம்பெயர் நாடுகளில் நாடக விழாக்களை நடத்துவதற்கு எமது குழுவினர் பலரது வதிவிட அனுமதி சீராக்கப்படாமல் இருந் தமையும் ஒரு காரணமாகும். பின்னர் பல்வேறு நாடுகளுக்கு பயணம் செய்தபோதும் இலங்கையர் கடவுச் சீட்டுடன் விசா எடுப்பது பகீரதப் பிரயத்தனம்தான்.

விசா கெடுபிடிகள், விமான நிலையங்களில் இலங்கையரை நடாத்தும் முறைகள் குறித்து தனியாக எழுதப்பட வேண்டும். இந்தக் கட்டுரையின் சுருக்கம் கருதி தவிர்க்கப்படுகிறது.

சிறுவர் நாடகங்கள்

அந்நியச் சூழலில் எமது சுய அடையாளத்தை இனம் காணும் இச்சமூகத்தில் தன்னம்பிக்கையுடன் வாழவும் பலமான ஒரு அத்திவாரத்தை எமது சிறுவர் மத்தியில் கட்டியெழுப்பவேண்டும். மரபு பேணும் முயற்சியில் பரதம், கர்நாடக சங்கீதம் ஆகியவற்றில் காணப்படும் ஆர்வம் நாடகத் துறையில் இல்லை என்பது கசப்பான உண்மை. லண்டனில் தமிழ்ச் சிறுவர்கள் மத்தியில், சிறுவர்களுக்கான நாடகத்தை அறிமுகப்படுத்தும் முயற்சிகள், அவர்களுக்கு தமிழின் பாரம்பரிய கலைமரபை எடுத்துச் சொல்வனவாகவும் ஆங்கிலச் சூழலில் வளரும் சிறார்கள் தமிழ்மொழியைச் சரளமாகப் பேசிப் பயில்வதற்கு ஏற்ற சூழலை ஏற்படுத்துவதாகவும் அமைய வேண்டும்.

இந்த வகையில் நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறை மூலம் சிறுவர்களைப் பயிற்றுவித்து கலாநிதி சி. மௌனகுருவின் 'வேடரை உச்சிய வெள்ளைப் புறாக்கள்' நாடகம் 1991இல் முதலில் தயாரிக்கப்பட்டபோது சிறுவர் களின் ஊக்கமும், தமிழ் உச்சரிப்பும் திருப்தி தருவதாக இருக்கவில்லை. தொடர்ந்தும் நாடகத்தை மேடையேற்றி நல்ல வரவேற்பைப் பெற்ற பின்னர், அடுத்த வருடம் 'தப்பி வந்த தாடி ஆடு' நாடகம் தயாரிக்கப்பட்ட போது கூடுதலான சிறுவர்கள் பங்குபற்றினர். அவர்களுடைய ஆக்கத் திறமைகளுக்கும் இடம் கொடுத்து, பயிற்சிப் பட்டறைகளில் அவர்களின் ஆர்வத்தைத் தூண்டும் விதமாக அரங்க விளையாட்டுகளுடன் தயாரிக்கப்பட்ட போது மிகவும் நல்ல வரவேற்பு சிறுவர்களிடத்தும், பார்வையாளர்களிடத்தும் கிடைத்தது.

இதனைத் தொடர்ந்து 'நம்மைப் பிடித்த பிசாசுகள்' நாடகத்தில் சில காட்சிகளை சிறுவர்களையே உருவாக்கும்படி கேட்டு, அக்காட்சிகள் இறுதி நாடகத்திலும் அங்கமாக்கப்பட்டது. இது ஒரு நல்ல உத்தியாகப் பட்டது. பேராசிரியர் சிவசேகரம் அவர்கள் எழுதிய 'மலைகளை அகற்றிய மூடக் கிழவன்' நாடகத்தில் 25க்கும் மேற்பட்ட சிறுவர்கள் அழகு தமிழில் பேசி நடித்தனர். இந்நாடகத்தில் நாட்டார் இசை, கூத்து ஆகியன கையாளப்பட்டன. சிறுவர்களின் சுத்தமான தமிழ் உச்சரிப்புக் குறித்தும் அரங்க இசை உறவு குறித்தும் மூத்த தமிழ் அறிஞர் சோ. சிவபாதசுந்தரம் 'சன்றைஸ்' தமிழ் வானொலி விமர்சனத்தில் விதந்து குறிப்பிட்டுள்ளார்.

36 சிறுவர்களுடன், நம்மவர் பிரச்சினையில் அந்நியரைப் புக விட்டால் விளையும் விபரீதத்தை - இரு பூனைகளின் அப்பத்தை ஒரு குரங்கு பங்கிட முற்பட்டு, தானே உண்டுவிட்ட கதையை வைத்து ''அயலார் தீர்ப்பு' என்ற நாடகம் 1997 இல் மேடையேறியுள்ளது. இச் சிறுவர் நாடகங்கள் பல தடவைகள் லண்டனில் மேடையேற்றம் கண்டபோதும் மீண்டும் மீண்டும் நல்ல வரவேற்பைப் பெறுகின்றன.

முடிவுரை

> ''அராஜகத்தின், வன்முறையின் வலிமையான கூறுகள் மனிதனின் அன்றாட வாழ்வில் புதைந்து போய் இருக்கிறது. போலித்தனங்களும், சகிப்புணர்ச்சியின்மையும் வன்முறையும் வாழ்வின் அனைத்து அம்சங்களிலும் ஊடுருவிப் போயுள்ளன. மனிதன் சக மனிதன் மீது பலாத்காரம் மேற்கொள்பவனாக, அடிமைத்தனத்தைத் திணிப்பவனாக, சுரண்டுபவனாக, வதைகளின் பேரில் மகிழ்ச்சி கொள்பவனாகக் காணப் படுகிறான். போலித்தனமான வீராப்புகளை வெளிப்படுத்துகிறான். தன்னை வல்லுனனாகக் கண்டு சுயதிருப்தி அடைகிறான். ஏனையோர் தன்னிலும் குறைவானோர் என்று அகமகிழ்ந்து போகிறான். பிறரை அவமரியாதைப் படுத்துவதில் பூரண திருப்தி கொள்கிறான். விலங்கிடு கிறான். சித்திரவதை செய்கிறான். கொலைகளில் ஈடுபடுகிறான். மனிதனே மனிதனுக்கு ஓநாய் மாதிரி ஆகிவிட்டான். மனிதன் ஒரு காட்டுமிராண்டித் தனமான மிருகமாக மாறிவிடுகிறான்.''

என்று சிக்மன்ட் பிராய்ட் தனது *Civilization and Discontent* என்ற நூலில் தெரிவித்திருக்கும் கருத்துக்கள் ஆழ்ந்த சிந்தனைக்குரியன.

மூலதனத்தின் பிறப்பினை விபரிக்கப் புகுந்த கார்ல் மாக்ஸ், பணம் இந்த உலகிற்கு வந்து சேர்ந்தபோது அதன் ஒரு கன்னத்தில் பிறப்போடுகூடிய இரத்தக்கறை படிந்திருக்கிறது என்று கூறினார். மூலதனமானது தலையில் இருந்து கால்வரை ஒவ்வொரு மயிர்துளையிலும் ரத்தமும் அசுத்தமும் பீறிடத்தான் அறிமுகமாகியது என்கிறார்.

பொருளாதாரத்திலும், அரசியலிலும், சமூக வாழ்விலும், தனிமனித உறவிலும், குடும்ப அமைப்பிலும், ஆண்பெண் உறவிலும் வன்முறை ஊடுருவிப் போயுள்ளது. சில இடங்களில் வெளி வெளியாக அதுதான்

கொடூரத்தை வெளிப்படுத்துகிறது. பல சந்தர்ப்பங்களில் மிகவும் பூடகமாக செயற்படுகிறது. அமுக்கப்பட்ட நிலையில், வெளியில் தெரியாத வகையில் இந்த வன்முறைகள் செயற்படும் முறைகள் சிக்கல் மிகுந்தன.

தமிழ் அவைக்காற்றுக் கலைக் கழக நாடகங்களிலும் இந்த உள்ளார்ந்த வன்முறையின் பல்வேறுபட்ட பரிமாணங்கள் கலாபூர்வமாக வெளிப் படுத்தப் பட்டுள்ளன. தனிமனித வாழ்விலும், சமூக வாழ்விலும் நாம் காணும் இந்த வன்முறை தமிழ் அவைக்காற்றுக் கலைக் கழக நாடகங்களில் ஊடுபாவாக இழைந்து வந்திருக்கிறது.

உதாரணத்திற்கு சில: கார்சியா லோர்க்காவின் 'ஒரு பாலை வீடு' குடும்ப அமைப்பிற்குள் போலித்தனமும், வெற்றுக் கௌரவங்களும் மனிதாபிமான உணர்வுகளைச் சிதைத்து எவ்வளவு வன்முறையோடு செயற்படுகிறது என்பதை நான்கு பக்கமும் இருண்ட சுவர்களுக்குள் சித்தரித்துக் காட்டுகிறது. தாய் பெர்னாடா அல்பாவின் குடும்ப ஆதிக்கப் போக்கிலும் அவளுக்கும் அவளது முதிர்கன்னிகளான மகள்மாருக்கும் இடையிலான உணர்வுகளிலும், மகள்களுக்கு இடையிலான உறவுகளிலும் ஆதிக்க வன்முறைகளின் வெளிப்பாடுகளை அவதானிக்க முடிகிறது.

பேர்டோல்ட் பிறெக்ட்டின் 'யுகதர்மம்' நாடகத்தில் சுரண்டலும் பேராசையும் வன்முறையுமே அங்கீகரிக்கப்பட்ட சமூக நியதியாக மாறிவிடும் கொடூரப்போக்கு மிக எளிமையாக வெளிப்படுகிறது. தாகத் தால் தவித்துக் கிடக்கும் ஒரு கொடூரமான வியாபாரிக்கு அவனால் வதைக்கப்பட்ட ஒருவன் தண்ணீர் தர முன்வந்திருப்பான் என்பதையே நீதிமன்று ஏற்க மறுத்துவிடுகிறது. அவன் வியாபாரியைக் கொல்ல முயல்வதுதான் நடைமுறைச் சாத்தியமானது என்று தீர்ப்பு எழுதும் சமூக வக்கிரத்தை இந்த நாடகம் சித்தரிக்கிறது.

இன்றைய உலகில் அரசியல் உரிமை கோரும் இடங்கள் அனைத் திலும் அவை கொடூரமாக நிராகரிக்கப்பட்டு, மனித உரிமைக்காகக் குரல் கொடுப்போர் எவ்வளவு அநாகரிகமான சித்திரவதைகளை எதிர்கொள்கின்றனர் என்பதை ஹரோல்ட் பின்ரரின் 'போகிற வழிக்கு ஒன்று' நாடகம் நுட்பமாகச் சித்தரிக்கிறது.

'மழை'யில் தனி மனித Egoக்கள், பாலியல் அழுத்தங்கள், ஏமாற்றங்கள், வெறுப்புணர்வுகள், சமூக அங்கீகாரத்திற்கு தனிமனித விருப்பு வெறுப்புகளை பலிகொடுத்து விடும் மனப்பாங்குகள் போன்றன ஆழமாகக் கையாளப்பட்டுள்ளன.

தமிழ் அவைக்காற்றுக் கலைக் கழகம், அதன் குறுகிய புகலிட வாழ்வில் மேற்கொண்ட நாடக முயற்சிகள் பற்றிய தன்னில் சார்ந்த ஒரு விபரணக் குறிப்பு இது.

எமது ஆற்றல்களின், ஆளுமைகளின் வரையறுக்கப்பட்ட எல்லைக்குள், அந்நியச் சூழலில் நாம் மேற்கொள்ள முடிந்த நாடக முயற்சிகள் இவை. நாடக அரங்கினை இன்னும் செழுமையான கட்டங்களுக்கு எடுத்துச் செல்ல இன்னும் ஆழ்ந்த செய்கைகளும் கடினமான உழைப்பும் பரந்த ஆதரவும் பெருமளவில் தேவையாகி நிற்கிறது.

தினகரன் 06-12-1998

பாலேந்திராவின் அரங்கக் கட்டுரைகள்

நாடக மொழி பற்றி அருமையாகச் சொல்லியிருக்கிறார் பாலேந்திரா. நாடகம் காண்போர்க்கும் மேடையில் நிகழ்த்துனர்க்கும் இடையே ஒரு குறிப்பிட்ட, வரையறுக்கப் பட்ட கால, இட அளவில் நிகழும் மௌன உரையாடல், பார்க்கின்றவர்கள் நாடக அரங்கக் காட்சிகள், பேசப்படும் வசனங்கள், நடிப்போர்களின் முக பாவங்கள், அவர்கள் மேடையில் நிற்கும் இடங்கள், ஆகிய அனைத்தையும் உட்கொண்டுதான் நாடகத்தோடு ஐக்யமாகிறார்கள். இதை நாடக ஆசிரியனும், இயக்குநரும் உணர வேண்டிய செய்தி. இதை மிகத்தெளிவாக விளக்கியிருக்கிறார் பாலேந்திரா.

ஒரு நல்ல வாசிப்புடைய இயக்குநரால்தான் இக்கட்டுரைகளை எழுதியிருக்க முடியும். மேடை நாடகங்களின் பல்வேறு அம்சங்களையும் மிக நுணுக்கமாகப் புலப் படுத்தியிருக்கிறார் இக்கட்டுரை ஆசிரியர். இலக்கியச் சொல் எப்படி நாடகச் சொல்லாக மேடை ஏறி அதுவும் நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரமாகப் பங்கு பெற்றுக் காண்பவர்களைச் சென்றடைகிறது என்பதைச் சிறப்பாக விளக்கியிருகிறார்.

- பேராசிரியர் இந்திரா பார்த்தசாரதி

ஈழத்தின் நவீன அரங்கியலில் வரலாறு படைக்கும் க.பாலேந்திரா ஈழத்தின் நாடகத்துறையின் பொக்கிஷமாக, நடமாடும் கலைக் களஞ்சியமாக எம்மிடையே வாழும் க.பாலேந்திரா தனது அரங்கியல் சார்ந்த நீண்டகால அனுபவத்தைத் திரட்டி அவ்வப்போது எழுதிவந்த சில கட்டுரைகள் இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ளன. இவை பாலேந்திரா தன் மேடை அனுபவங்கள் வாயிலாகக் கண்டுவந்த அரங்கியல் பிரச்சினைகள் பற்றிப் பேசுகின்றன. அதற்கான தீர்வுகளையும் ஆங்காங்கே முன்மொழிகின்றன.

- என்.செல்வராஜா லண்டன்.

குமரன் புத்தக இல்லம்
ISBN 978-624-6164-40-9
9 786246 164409
#1004
விடயம்: நாடகமும் அரங்கியலும்
Rs. 650