



# மக்கள் களரி

மக்கள் களரி செயலாற்றுகை தரக்கணிப்பீடு தொடர்பான  
பகுப்பாய்வு ரீதியான ஆய்வு  
தமிழாக்கம் விண்மணி

ரங்க மனுப்பிரிய



# மக்கள் களரி

மக்கள் களரி செயற்றுக்கை தரக்கணிப்பீடு தொடர்பான  
பகுப்பாய்வு ரீதியான கற்கை



# மக்கள் களரி

மக்கள் களரி செயாற்றுகை தரக்கணிப்பீடு தொடர்பான  
பகுப்பாய்வு ரீதியான கற்கை

ரங்க மனுப்பிரிய

தமிழாக்கம் : விண்மணி

Janakarliya Publications

மக்கள் களரி : மக்கள் களரி செயாற்றுகை தரக்கணிர்ரீடு தெர ங்ான  
பகுப்பாய்வு ரீதியான கற்கை

ரங்க மனுப்பிரிய  
தமிழாக்கம் : விண்மணி

1st edition: 2021

ISBN : 978-624-5991-02-0

Published by  
Janakarliya Publications  
238 A, Sri Jayawardena pura, Kotte

Printed by  
Neptune Publications (Pvt) Ltd.,  
302, Pahawela Road, Pelawatta,  
Battaramulla, Sri Lanka.  
Tel : 077 738 1335  
W : [www.neptunepublications.com](http://www.neptunepublications.com)  
E : [info@neptunepublications.com](mailto:info@neptunepublications.com)

## பொருளடக்கம்

அணிந்துரை	ix
ஜெர்மன் கூட்டாட்சி குடியரசின் இலங்கைத் தூதர் மாண்புமிகு	xv
ஹோல்கர் சிபூபர்ட் அவர்களின் சிறப்புச் செய்தி	
மொழிபெயர்ப்பாளர் உரை	xvi
முன்னுரை	xx
நன்றி நவிலல்	xxv
அணுகல் : மக்கள் களரி இருந்த நிலை! .....	01
முதலாம் அத்தியாயம் : இலங்கை நாடக மற்றும் நடிப்புக்கலை.....	09
1. பாரம்பரிய மக்கள் நடிப்புக் கலை	09
2. இலங்கை நாடகக் கலையும் நவீனத்துவமும்	17
3. நாடக அரங்கு முகப்பு (புரோசீனியம்) மேடை:	21
வெற்றிகளும் வரையறைகளும்	
4. திறந்த பொருளாதாரமும் நாடகத் தயாரிப்பும்	25
5. அரசும் நாடகக் கலையும்	30
6. தெரு நாடகம் திறன்களும் வரையறைகளும்	37
இரண்டாம் அத்தியாயம் : நடைமுறை நாடகக் கலை .....	42
1. இந்திய நடைமுறை நாடகக் கலை	42
2. ஹிப் தன்வீர்	44
3. உட்பால் தத்	47
4. பாதல் சர்கார்	50
5. இலத்தீன் அமெரிக்கா: ஓகஸ்டோ போவால்	52
6. ஆபிரிக்க மக்கள் நடனம்	56
மூன்றாம் அத்தியாயம் : மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் .....	61
1. கூடாரம் மேடைப் பயன்பாடும் அதன் வெளிப்பாடுகளும்	62
2. மக்கள் களரி நடிப்புக் களம்	65
3. மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தை நிர்மாணித்தல்	71
நாலாம் அத்தியாயம் : மக்கள் களரியும் இனக்குழுமப் பிரச்சினைகளும் .....	80
1. இனக்குழுமப் பிரச்சினைகள்	80
2. இனக்குழுமப் பிரச்சினைகளும் நாடகக் கலையும்	82
3. இனக்குழுமப் பிரச்சினைகளும் மக்கள் களரியும்	85
ஐந்தாம் அத்தியாயம் : மக்கள் களரி அன்று முதல் இன்று வரை .....	102
1. ஆரம்ப காலகட்டம்	102
2. தீவிர இயக்கக் காலப்பகுதி	117
3. மக்கள் களரி கட்டமைப்பை மீள நிர்மாணித்தல்	128
4. 'வெண்கட்டி வட்டம்' மற்றும் அதன் பின்	132
5. மக்கள் களரியை மீள்வியூகம் செய்தல்	133

ஆறாம் அத்தியாயம் : மக்கள் களரி நாடகத் தயாரிப்பு .....	136
1. சரண்தாஸ்	136
2. அந்தரமல்	140
3. மெட்டி கரத்தய (களிமண் வண்டி)	142
4. வெண்கட்டி வட்டம்	147
5. தித்த கஹட்ட (கசப்புச் சாயம்)	152
6. மக்கள் களரி விவாத மண்டப அரங்கம்	154
ஏழாம் அத்தியாயம் : மக்கள் களரி மக்கள் சங்கமமாக.....	163
1. மக்கள் களரி உறவுகள்	168
எட்டாம் அத்தியாயம் : மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் .....	174
1. இராசையா லோகாநந்தன்	174
2. செல்வராஜ் லீலாவதி	179
3. சொக்கலிங்கம் கிருஷ்ணந்தன்	186
4. ரொனிகா ஷாமலி	194
5. சுமுது மல்லவாரச்சி	197
பிற்சேர்க்கைகள்	
உசாத்துணை நூல்கள்	201
மக்கள் களரி ஒரு சாத்தியமான இருப்பாக: மக்கள் களரி	
தொடர்பான நிகழ்வியல் கற்கை	209
வெண்கட்டி வட்டம்: மேடை, நிகழ்வியல் மற்றும் இனக்குழுமம் பிரச்சினை	220
மக்கள் களரி பயணங்கள் பற்றிய வரவு செலவு அறிக்கை	228
உருவப்படங்கள் பட்டியல்	233

சமர்ப்பணம்

உடை அலுமாரியில் புத்தகங்கள் அடுக்குவதற்கு போராடிய அப்பாவுக்கும்

மற்றும்

அத்தகைய போராட்டத்துக்கு மத்தியில் வாழ்க்கையைப் போதித்த  
அம்மாவுக்கும்



## மக்கள் களரி அறக்கட்டளைத் தலைவர் திரு. பராக்கிரம நிரியெல்ல அவர்களின் அணிந்துரை

நடமாடும் அரங்கம் மற்றும் அவ் அரங்கத்தை இடத்துக்கு இடம் கொண்டு சென்று நாடகம் அரங்கேற்றும் நாடகக் குழுவொன்று குறித்த எதிர்பார்ப்பு எனக்கு ஏற்பட்டது. 1978 இல் இராய்ப்பூரில் இடம்பெற்ற இந்திய நாடகக் கலைஞர் ஹப் தன்வீரினால் செயற்படுத்தப்பட்ட செயலமர்வொன்றில் பங்கேற்ற பின்னரே, 1978 இல் நானும், எச். ஏ. பெரோவும் இணைந்து ஆரம்பித்த 'திறந்த கலை வட்டத்தில்' (Open Arts Circle) தமிழ் இளைஞர்களை சம்பந்தப்படுத்திக் கொண்டு, அதற்கு பல்லின அடையாளத்தைப் பெற்றுக் கொடுப்பதற்கு, 1979 இல் நான் இனங்களுக்கிடையிலான நீதி மற்றும் சமத்துவத்துக்கான இயக்கம் (Movement for Inter Racial Justice and Equality - MIRJE) அமைப்பின் செயற்பாட்டு உறுப்பினராக இருந்த காலத்தில் பயனற்ற முயற்சியில் ஈடுபட்டேன். எனினும் அவ் எதிர்பார்ப்புக்கள் அனைத்தையும் 25 ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு 2004 இல் யதார்த்தமாக்கிக் கொள்ள என்னால் முடிந்தது. அதற்கு எனது நண்பர் நாடகக் கலைஞர் எச். ஏ. பெரோவிடமிருந்து கிடைத்த பங்களிப்பு அதன் இருப்புக்கு பெரும் உதவியாக இருந்தது.

(1) நடமாடும் அரங்கம் (2) பல்லின நாடகக்குழு (3) சிங்கள மற்றும் தமிழ் மொழி இரண்டிலும் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்கள் நான்குடன் 2005 இல் நாடு பூராகவும் பயணத்தை ஆரம்பித்த மக்கள் களரியின் குறைவான வாய்ப்புக்கள், நிகழ்ச்சிக்குப் பின் நிகழ்ச்சியாகக் ஆண்டுக்குப் பின் ஆண்டாக கழிகையில் மிகப் பரந்த எல்லை வரை பரவியது. மக்கள் களரி நாடகக் குழுவின் நடிப்புக் கலைஞர்களின் அறிவு மற்றும் திறனை வளர்த்தல், அவர்களுடன் தொடர்ந்து இரு மொழிகளிலும் நாடகங்களைத் தயாரித்தலும் நடத்தலும், பாடசாலை மாணவர்களுக்காக நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை செயலமர்வுகள் நடத்துதல், ஆசிரியர்களுக்காக நாடகக் கல்வி செயலமர்வுகள் நடத்துதல், பாடசாலைகளில் நாடகங்கள் நடத்தல், பாடசாலைகளில் நாடகக் கலை இரசனை நிகழ்வுகளை நடத்துதல், பிரதேச இளைஞர் குழுக்களுக்காக நாடகச் செயலமர்வுகள் நடத்துதல், பிரதேச நாடகக் குழுக்களை உருவாக்குதல், கிராமங்களில் நாடகம் நடத்தல், விவாத மண்டப அரங்குகள் (Forum Theatre) நிகழ்ச்சித் திட்டங்கள் நடத்துதல், பிரதான நீரோடை நாடகவிழாக்களில் பங்குபற்றி உயர்தரங்களை அடைய பிரதேச நாடகக் குழுக்களைப் பயிற்றுவித்தல், சர்வதேச நாடக நிறுவனத்தை பிரதிநிதித்துவப்படுத்தல், சர்வதேச நாடகவிழாக்களில் பங்குபற்றல் போன்ற பாரதூரமான பொறுப்புக்கள் பல அவ் வாய்ப்புக்களுள் எழுந்தன.

இதற்கிடையில் மக்கள் களரி நாடகக் குழுவின் அறிவுத்திறன் மற்றும் திறன் மேம்பாட்டுக்காகவும் பரந்த வேலைத்திட்டம் செயற்படுத்தப்பட்டது. அவற்றுள் சிலருக்கு வெளிநாட்டு பயிற்சிகள் கிடைக்கப்பெற்றமையும், மற்றும் சர்வதேசிய நாடகவிழாக்களைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தியதன் காரணமாக பெற்ற அனுபவங்களும் உள்ளடங்கியிருந்தன. கலைஞரொருவராக வாழ்க்கையை உருவாக்கிக் கொள்வதற்குத் தேவையான சமையலறை அகப்பையிலிருந்து, படுத்துறங்க கட்டில், மெத்தை, தலையணை, படுக்கை விரிப்புகள் அடங்கிய முழுமையான தங்குமிட வசதியும், வீடியோ மற்றும் ஆடியோ தொழிநுட்பம், தாளம் முதல் மின்னணு விசைப்பலகை (Electronic Key Board) வரையிலான இசைக் கருவிகளும், நாடகப் பயிற்சிக்காக இரண்டு மத்தியஸ்தானங்களும் (அநுராதபுரம் மற்றும் ஹோமாகம்), அனைவரும் வருவாய் பெறக்கூடிய வழிமுறையையும் மக்கள் களரி கொண்டிருந்தது. இவையெல்லாம் இந் நாட்டில் வேறு எந்தவொரு நாடகக் குழுவும் பெற்றிராத வசதிகளாகும். சிறப்பான நடிகர்கள் மற்றும் நடிகைகளும், பண்பாட்டு செயற்பாட்டாளர்கள் (Cultural Activists) மற்றும் தலைவர்களும் உருவாவதற்குத் தேவையான அம்சங்கள் மக்கள் களரி செயற்பாட்டினுள் இருந்தன. விருது பெற்ற நாடக ஆசிரியர்கள் மற்றும் இயக்குனர்கள், நடிகர்களிலிருந்து மேடை நிர்வாகம் மற்றும் ஒளி வசதி வழங்கும் கலைஞர் வரை சிறப்பான ஆற்றல்வளம் மிக்க சக்தியுடைய கலைஞர்கள் மக்கள் களரியிலிருந்து உருவானார்கள்.

இவை எல்லாம் அடங்கிய மக்கள் களரியின் அகநிலை கருப்பொருளாக இருந்தது. சகவாழ்வே. நாட்டினுள் பயங்கர யுத்தம் நடந்து கொண்டிருந்த தீர்மானகரமானதும் கடினமானதுமான காலப்பகுதியில் மக்கள் களரி ஆரம்பிக்கப்பட்டது. மாபெரும் பொறுப்பை நிறைவேற்றுவதற்காக இரண்டாகப் பிரிந்திருந்த இரண்டு இனங்களின் இளைஞர் யுவதிகளின் குழு மக்கள் களரியில் இணைக்கப்பட்டு ஒரு கூரையின் கீழ் வைத்து பயிற்றுவிக்கப்பட்டார்கள். அவர்கள் நடமாடும் அரங்கை ஓரிடத்திலிருந்து இன்னோர் இடத்துக்கு கொண்டு செல்வதற்கும், பொருத்துவதற்கும், கழற்றுவதற்கும் தமது உழைப்பால் பங்களிப்பை நல்கினார்கள். அவ் அரங்கில் தாம் நடக்கும் நாடகத்துக்காக பிரச்சாரம் செய்வதற்காக வண்ணமயமான ஆடைகள் அணிந்து சாலைகளில் அலைந்து திரிந்தார்கள். நள்ளிரவிலே கண் விழித்து விளம்பரங்களை ஒட்டினார்கள். ஒரு தீப்பொறி கூட இல்லாமல் பெரும் காட்டுத்தீயை நடிப்புக் களத்தில் உருவாக்குமாப் போல், ஒரு நீர் துளி கூட இல்லாமல் பெரும் வெள்ளத்தை நடிப்புக் களத்தில் உருவாக்குவது போல், இந் நடிப்புக் கலைஞர்கள் நடிப்புக் களத்தில் மாத்திரமல்ல, மக்கள் களரியின் ஒட்டுமொத்த செயற்பாடு மற்றும் அவ் இருப்பின் உள்ளேயே சகவாழ்வு மற்றும் சமாதானம் பற்றி ஒரு வார்த்தை கூட பேசாது, அவ் வார்த்தைகளின் உண்மையான அர்த்தத்தை எடுத்துக்காட்டும் நிதர்ஷன மக்களின் மனதைத் தொடுவதாக தெரிந்து கொள்ளவும் பார்க்கவும் செய்தார்கள். களரியினுள் நிலவிய பெறுமதியான குணாதிசயங்களை எல்லோரும் போற்றிப் புகழ்ந்தார்களேயன்றி எவரும் நிராகரிக்கவில்லை.

மேற் குறிப்பிட்ட திறனுடன் நாடக மற்றும் நடிப்புக் கலை இயக்கம் இந் நாட்டின் மக்கள் சமூகத்தினுள் எவ்வளவு தூரம் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது? அது பலனளித்ததா? இல்லையா? பலனளித்திருந்தால் எவ்விதத்தில்? பலனளிக்காவிட்டால் அதற்கு என்ன காரணம்?

கொழும்பிலிருந்து தொலைவான பிரதேசங்களில் நடமாடும் அரங்கு நிரம்பி வழிந்த மக்களும் வேண்டி நின்றது. இரசனையே. வேறொரு விதத்தில் சொல்வதானால் தாங்கள் அறியாதிருந்த, என்னும் தமக்கு உரித்தாயிருந்த இரசனையைத் தேடி அவர்கள் மக்கள் களரி பக்கம் ஈர்க்கப்பட்டார்கள். வாழ்வில் ஒரு நாளும் நாடகம் பார்க்காத விழிகளினால் நடமாடும் அரங்கினுள் சரண்தாஸ், மகரா, லன்ஸ்லோட், க்ரூஷா, அசு க், ரால், மஹதேன போன்ற பல்வேறு பாத்திரங்கள் மற்றும் அவர்களின் கதைகளைப் பார்த்து சிந்தை கவரப்பட்டார்கள். நாடகத்தைப் பார்த்த பின்பு அரங்கத்தினுள்ளேயே அது பற்றி கலந்துரையாடினார்கள். இல்லாவிட்டால் மற்றவர்கள் பேசும் பாங்கினை செவிமடுத்துக் கொண்டிருந்தார்கள். நாடகத்தில் நடிகர் சிங்களவரா அல்லது தமிழரா என்பது அவர்களுக்கு முக்கியமாகவில்லை. சுருக்கமாக அவர்களுக்கு அவ்விரண்டின் அடிப்படை மனிதத்துவமே என்பதையும் அது வேறுபாட்டினை உண்டாக்கக் காரணமல்ல என்பதையும் அவர்கள் மோப்பத்தினாலேயோ அறிந்திருந்தார்கள். நாடக முடிவில், சரண்தாஸ் நாட்டின் மன்னாகத் தெரிவு செய்யப்பட்ட போது, அப் பாத்திரத்தை ஏற்று நடத்தவர் தமிழரான இராசையா லோகாநந்தன் என்பதால் அப்படிச் செய்ய வேண்டாமென்று சிங்கள பார்வையாளர் அரங்கிலிருந்து எவரும் கூக்குரலிடவில்லை. வடக்கே யாழ்ப்பாணத்திலும், தெற்கே காலியிலும் எந்த வித வேறுபாடுமின்றி நேர்மாறாக நேர்ந்து மேற் குறிப்பிட்ட துலங்கலே. “அடோ அப்பட்ட தொப்பே நாட்ய பென்னவத நெத்த?” (அடே எங்களுக்கு உனது நாடகத்தைக் காட்ட மாட்டாயா?) என நடமாடும் அரங்கு நிறைந்து வழிந்த ஒரு சந்தர்ப்பத்திலே, காலி தங்கெதரையில் வலை வேலியின் அப்பாலிருந்து உள்ளே வர போராடிக் கொண்டிருந்த இரசிகர் ஒருவர் செய்த அச்சுறுத்தும் சத்தமும், யாழ் நல்லூரில் அவ்வாறேயான ஒரு நிலைமை ஏற்பட்டு “எங்ககளையும் உள்ளே எடுங்க” எனத் தமிழ் இரசிகர் ஒருவர் கோபத்துடன் சத்தமிட்டதற்கும் இடையே நிலவும் ஒற்றுமைகளில் அடங்கியுள்ளது. இந் நாட்டினுள் இரசிகத்தன்மையின் தேவையில் இன வேறுபாடு இல்லை என்பதே. எனினும் சகஜமாக மனிதனுள் மறைந்திருக்கும் உண்மையான இரசிகத்தன்மை மற்றும் புத்திசாலித்தனத்துக்கு தாழ்ப்பாள் போடப்பட்டுள்ளதுடன் அதற்குப் பதிலாக வினோதமும், ஊடகங்களின் மூலமான உச்சகட்ட சிந்தனை வரம்பாக தொலைக்காட்சி அலைவரிசைகள் பல, வருவாய் வணிகத்தை கொண்டு நடத்துகின்றார்கள். முழுமொத்த மூலதன சந்தை அதிகாரத்தால் அவர்களின் உணவிலிருந்து கழிவறை வரை, பிரயாணங்களிலிருந்து படுத்துறங்கும் கட்டில் வரை சுருக்கமாக பிறப்பிலிருந்து இறப்பு வரை நுகர்வு விருப்பத்தைக் கையாள்கின்றார்கள். அவ் விருப்பத்தை நிறைவு செய்து கொள்வதற்காக அன்றாட நுகர்வு வருவாயை ஈட்டும் போட்டியில் ஈடுபட்டுள்ளார்கள். அவ்வாறும் இன்றோல் செய்ய வேண்டி இருக்கிற செலவுகளுக்கு ஈடுகட்டாத மாத வேதனமோ அல்லது வருமானத்தையோ சிக்கனமாகச் சமாளிக்கும் சாத்தியமற்ற முயற்சியில் அவர்கள் மாதம் பூராகவும் ஈடுபட்டிருக்கின்றார்கள். அவ்வாறும் இல்லாவிடில் எவ்வாறோ காசு தேடும் ஊழலான செயல்களில் ஈடுபடுகின்றார்கள். அதற்காக காலத்தை விரயமாக்குகின்றார்கள். இவ்வாறான ஒரு சமூகத்தில் உணவு-பானங்கள், பயணங்கள், தங்குமிடம் மற்றும் தொழில் வாய்ப்புக்கள் போன்ற வாழ்க்கையின் மையப்படுத்தப்பட்ட தேவைகளுக்கிடையில் கலா இரசனையும் இருக்க வேண்டுமென்பதை சொல்லிக் கொடுப்பதோ அல்லது எந்தவொரு முறையிலாவது

அதனை அவர்களிடையே கொண்டு செல்வதோ மிகவும் சிரமமான காரியமாகும். மக்கள் களரியினால் நிறைவேற்ற முயற்சித்தது அந்த கடினமான காரியத்தையே.

பத்து இலட்சம் மக்கள் வாழும் ஒரு மாவட்டத்தில், நிச்சயிக்கப்பட்ட இடத்தில் மக்கள் களரி நடமாடம் அரங்கைப் பொருத்தி பதினான்கு நாட்கள் நடத்திய நாடகவிழாவில், காலை மாலை நடத்திய நாடகக் காட்சிகளுக்காக பாடசாலை மாணவர்களும் வளர்ந்தவர்களுமாக இருபதினாயிரம் பேரின் உயர்ந்த பட்ச பங்கேற்றல் இடம் பெற்றது. அதன் பின்பு அம் மாவட்டத்தில் கழிக்கும் இரண்டு மாதங்களில் மக்கள் களரியினால் கிராமங்களில் மற்றும் பாடசாலைகளில் காண்பிக்கும் நாடகங்களுக்கும், பாடசாலை மாணவர்கள் மற்றும் ஆசிரியர்களுக்காக நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை செயலம்வகளுக்கும், இரசனை நிகழ்வுகளுக்கும் ஆங்காங்கு இளைஞர் குழுக்களுக்காக நடத்தப்படும் நாடக செயலம்வகளுக்காகவும் பங்கேற்கும் பயனாளிகளின் எண்ணிக்கை சுமார் இருபத்தையாயிரம் ஆகும். பத்து இலட்சம் மக்கள் தொகையுள்ள மாவட்டத்தில், அவ்வாறு 45 ஆயிரம் பேருக்கு மக்கள் களரி நாடகம் காட்டுவதன் மூலம், செயலம்வ மற்றும் ஏனைய நிகழ்ச்சித் திட்டங்களை நடத்துவதன் மூலம் ஏற்படுத்தக் கூடிய தாக்கமோ அல்லது மாற்றம் என்ன என்று ஒருவரால் கேட்கக் முடியும்.

மக்கள் களரி நாடக அரங்கேற்றம் மற்றும் ஏனைய செயலம்வகள் மற்றும் செயற்றிட்டங்களில் கலந்து கொண்ட குறிப்பிட்ட மாவட்டத்தில் நாற்பத்தைந்தாயிரம் நபர்கள் மீது நேரடியான தாக்கம் அவர்களின் பங்களிப்புக் காலத்தினுள் நிகழ்கின்றது. சிங்கள இரசிகர்களை உதாரணத்துக்கு எடுத்தோமானால் அக் காலத்தினுள் நாடகத்தில் பாத்திரமேற்று நடித்த அல்லது செயலம்வகளைச் செயற்படுத்திய தமிழ்க் கலைஞர்களுக்கு அவர்கள் மிகவும் நெருக்கமானவர்கள் ஆனார்கள். சிலர் அவர்களுக்கு உணவுப் பண்டங்கள் மற்றும் பரிசுகளும் கொண்டு வந்து தந்தார்கள். அதற்கிடையில் அவர்களில் சிலர் “ஏன் நீங்கள் சிங்களவராக இருக்கவில்லை?” போன்ற கேள்விகளையும் தமிழ்க் கலைஞர்களிடம் மிக்க அன்புடன் கேட்டார்கள். 2005 மக்கள் களரி பிரயாணத்தின் முதலாவது நிகழ்வான அநுராதபுர மக்களினால் நடமாடும் அரங்கு தினசரி நிறைந்து வழிந்த போது எந்நாளும் இரு குழந்தைகளுடன் நாடகம் பார்க்க வந்த ஒரு மருத்துவத் தம்பதியினர் இருந்தனர். அவர் அநுராதபுர மருத்துவமனையில் பிரதான மருத்துவராக இருந்தார். நாடகக் குழுவின் கலைஞர்களுள் அவ் மருத்துவரின் குடும்பத்துடன் மிகவும் நெருக்கமானவர். தமிழ் கலைஞர் ஒருவரே. அவர்களின் இரண்டு குழந்தைகளுக்கும் இத் தமிழ்க் கலைஞர் செல்லப்பிள்ளை போல ஆனார். அவர்கள் நாடகம் பார்ப்பதற்காக வருகை தந்த எல்லா நாட்களிலும் நாடகக் காட்சியின் பின் இடம்பெறும் கருத்துப்பரிமாற்றத்தில் கலந்து கொண்டு மக்கள் களரியின் சிங்கள மற்றும் தமிழ் கலைஞர்களுடன் நாடகம் நடிப்பதின் தனித்துவம் பற்றியும் நாட்டில் நிலவ வேண்டிய சகவாழ்வு குறித்தும் அவர்களுடைய கருத்துக்களையும் வெளியிட்டார்கள். அது 2005 இலாகும். எனினும் 2008 யுத்தத்தில் தீர்மானகரமான தருணம் உருவாகிக் கொண்டிருந்த போது ஆச்சரியப்படத் தக்க விதத்தில் அவர் மாறியிருந்தார். நான் ஏதோவொரு தேவைக்காக அவருக்கு தொலைபேசி அழைப்பொன்றை ஏற்படுத்திய போது

அவர் சொல்லியதைக் கேட்டு நான் குழம்பிப் போனேன். “மிஸ்டர் நிரியெல்ல ஈச்சிலம்பற்றில் எல்லீரிப் பிரதேசத்திலும் நாடகம் காண்பித்தீர்கள் என்று நான் பத்திரிகையில் கண்டேன். அவை வெட்கமில்லாத வேலைகள். எனக்குப் பேசுவதற்கு நேரம் இல்லை. எனது முன்னால் குடுபட்ட இராணுவ வீரர்கள் குழுவொன்றிலுக்கிறது” இது ஒரு உதாரணம் மாத்திரமே. இவ்வாறேயான உதாரணம் நேர்மாறாக மற்றும் வேறு விதத்தில் தமிழ் மக்கள் மத்தியிலும் வெளிப்பட்டிருந்தது எனினும் நாட்டின் பிரதான இனத்தின் பெருமையுடன் தோற்றமளித்த உதாரணம் அதைவிட பாரதாரமானதாகும். சிங்கள தமிழ், முஸ்லிம் பாடசாலைகள், பௌத்த, கத்தோலிக்க, கிறிஸ்தவ, மற்றும் முஸ்லிம் பாடசாலைகள், ஆண் பெண் பாடசாலைகள், பிரபலமான மற்றும் பிரபலமற்ற பாடசாலைகள், நகர்ப்புற மற்றும் கிராமப்புறப் பாடசாலைகள் என்றெல்லாம் பிரித்துக் கற்பிக்கின்ற பாடசாலை கல்வியின் மூலம் (இந் நாட்டின் பல்கலைக் கழகங்களிலும் இது மாறுவதில்லை) சமூகத்துக்கு வெளிப்படுத்தும், எளிதில் இனவாதம் மற்றும் மதவாத காட்டுத்தீ பற்றியெழக்கூடிய தீப்பொறியை மனதில் மறைத்து வைத்துள்ள மக்களைக் கொண்ட சமூகத்தினுள் மக்கள் களரி மேற்கொண்ட பிரயாணங்கள் மனதைக் கவரக்கூடிய நிகழ்வுகள் மற்றும் வாய்ப்புக்கள் நிறைந்ததாயிருந்தன. எந்தவொரு இனக்குழுமத்துக்கிடையேயும் சாம்பல் பூத்த நெருப்பாக நிலவும் இனவாதமும் மதவாதமும் பயங்கரமானதாகும். அவ்வாறு பிரஜைகளிடம் எடுத்து வரப்படும் சகவாழ்வுக் கலையின் உள்ளகம் மற்றும் அதிலிருந்து ஜனிக்கும் செய்தியை ஒருபறம் விடுத்து இரசனையை மாத்திரம் அவ்வக் கணங்களில் அனுபவித்து அவர்கள் இருந்த நிலைப்பாட்டுக்கே திரும்பிச் செல்லும் இரசிகர்கள் அளவற்றவர்களாவார்கள். பாசியினால் மூடப்பட்ட தடாகத்தில் இறங்கி தெளிவான குளிர்ந்த நீரைக் கண்டு ஜலக்கிரீடையில் ஈடுபட்டு வெளியேறிய பின் தெளிந்த நீர் திரும்பவும் பாசியினால் மூடப்படுவது போல, எல்லா நிகழ்வுகளிலும் மக்கள் களரி காட்டும் சகவாழ்வின் அழகை அனுபவித்த மக்கள், மக்கள் களரி அவ்விடத்தில் இருந்து அகன்ற பின்பு திரும்பவும் சமூகத்தால் அங்கீகரிக்கப்பட்ட இனம் மற்றும் மதவாதத்தினால் மூடப்பட்ட மக்கள் சமூகத்தினுள் இணைவதைத் தடுப்பது மக்கள் களிக்கு முடியாத செயலாகியது. எனினும் மக்கள் களரி சஞ்சரித்த பாதையில் அதனுடன் இணைந்து ‘தேமழு’ பற்றி தமது மனதில் இருந்த இருண்ட சித்திரத்தையும், அழித்துவிட்ட சிங்களவர்களும், ‘சிங்களவன்’ பற்றி தமது மனதிலிருந்த ஐயங்களை அகற்றிக் கொண்ட தமிழர்களும் எண்ணிலடங்காதவர்களாவர்.

மக்கள் களரி என்பது சிறிய குழுவொன்றினால் நிறைவேற்றப்படும் மற்றும் இயக்கப்படும் பண்பாட்டு நிகழ்வாகும் அதற்கு அதற்கெனவே தீர்மானிக்கப்பட்ட, சமூக மாற்றத்துக்கான நோக்கும் இலக்கும் இருந்தது. மக்கள் களரி ஆரம்பித்த காலத்தில் நான் தெரிவித்தது என்னவெனில், மக்கள் களரி என்பது நாடு பூராகப் பயணித்து சகவாழ்வு பண்பாட்டின் மற்றும் நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை வளர்ச்சிக்கான விதைகளை விதைக்கும் இயந்திரம் என்பதே. பதினெட்டு ஆண்டுகளாக நாடு பூராகவும் அந்த விதை இயந்திரத்துடன் பயணித்த நான் இப்போது திரும்பி, வந்த வழியை விழிப்புடன் பார்க்கின்றேன். அது தங்கியிருந்த ஒவ்வொரு நிகழ்விலும் சகவாழ்வு மற்றும் இரசனை வேண்டி நிற்கும் இரசிகப் பெருமக்களைக் கொண்ட வளமான பூமி இருந்தது. அந்த எல்லா மண்ணிலும் நாங்கள் விதைத்த விதைகள்

முளைத்தனவா? அந் நாற்றுகளுக்கு மழை நீராயினும் கிடைத்ததா? பசளை கிடைத்ததா? அக் கன்று பெருமரமாக நெடியுயர்ந்து வளர்ந்ததா? அவற்றிலிருந்து சுவையான கனிகள் கிடைத்தனவா?

தேசிய ரீதியாக இலங்கை நாடகக் கலையின் புதிய போக்குக்கு விளக்கேற்றுவதற்காகவும், மென்மேலும் குழப்பமடைந்து வரும் தேசிய ஒற்றுமை மற்றும் நல்லிணக்க மீளுருவாக்கத்துக்கும் உதவும் எடுத்துக்காட்டுகள் மற்றும் உத்திகள் மக்கள் களரி செயற்பாட்டினுள் தெளிவாகக் காண்பதற்கிருந்தது. அடுத்தவரின் மொழியைக் கற்றுக் கொள்ளல் மற்றும் ஒரு நிகழ்வாக ஆக்கபூர்வமான மொழிப்பயன்பாடு, புதிய அரங்கம் மற்றும் திறந்த நடிப்புக் கள பாவனை, நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலைக் கல்வி, விவாத மண்டப அரங்கை இயக்குவித்தல் போன்ற பல்வேறு பிரிவுகள் பற்றிய தெளிவான நிதர்ஷனங்கள் மற்றும் அனுபவங்களினால் அது நிறைந்திருந்தது. மக்கள் களரி பற்றிய ஆடியோ காட்சி ஊடகம் ஊடாக பல்வேறு நிகழ்ச்சிகள் மற்றும் கட்டுரைகளும் செய்திகளும் வெளிவந்துள்ளன ஆனாலும், முக்கிய காரியமாவது அதன் உள்ளகத்தை ஆராய்ந்து பெரும்பாலோர் காணாத மக்கள் களரி பற்றிய சத்தியத்தையும், பெறுமதியானதும் பெறுமதியற்றதுமானவற்றையும் பகுப்பாய்வு செய்து உலகிற்குத் தெரிவிப்பதே. அவ்வாறான ஆக்கங்கள் பல தேசிய மற்றும் வெளிநாட்டு அறிஞர்களால் எழுதி வெளியிடப்பட்டுள்ளன. அதன் சமீபத்திய உதாரணமாக பேராசிரியர் திருமதி நிலஞ்ஜனா பிரேமரத்தினவால் எழுதி வெளியிடப்பட்ட, *THEATRE FOR PEACEBUILDING: The role of Arts in Conflict Transformation in South Asia* என்னும் அவருடைய நூலில் JANAKARALIYA: Inviting a Shared Future என்னும் தனித்த ஒரு அத்தியாயத்தையும் கொழும்பு பல்கலைக் கழகத்தின் ஆங்கிலக் கல்விப் பிரிவின் பேராசிரியர் திருமதி நிஷு.பர் த மெல் அவர்களினால் International Federation for Theatre Research 2021 Theatre Research International சஞ்சிகைக்கு Actant and Fault Lines: Janakaraliya and Theatre for Peace Building in Sri Lanka என்னும் தலைப்பில் எழுதிய கட்டுரையையும் குறிப்பிடுகிறேன். அதே போன்று மக்கள் களரி பற்றி நிறைய விவரங்களடங்கிய இப் பகுப்பாய்வு ரீதியான நூலை ஆக்கியளித்தமைக்கு கொழும்பு அழகியல் கலைப் பல்கலைக்கழக வெளிவாரி விரிவுரையாளர் ரங்க மனுப்பிரிய அவர்களுக்கு உளப்பூர்வமான நன்றிகள் உரித்தாகின்றன. அவருடைய இச் சிங்கள நூலினையும், தமிழ் மற்றும் ஆங்கில மொழிகளில் செய்யப்பட்ட மொழிபெயர்ப்புக்களையும் அச்சிட்டு வெளியிடுவதற்கு நிதியுதவியினைப் பெற்றுக் கொடுக்கும் GIZ நிறுவன இணை அமைப்பான Strengthening Reconciliation Process செயற்றிட்டத்துக்கும் மற்றும் இதனை அச்சிட உடன்பட்டுள்ள நெட்டியுன் பப்ளிகேஷன் என்ட் பிரின்ட்ரஸ் நிறுவனத்தின் நண்பர் திணேஷ் குலதுங்கவுக்கும், இதன் அட்டைப் படத்தை நிர்மாணித்த இரஞ்ஜன் ஏக்கநாயக்க மற்றும் ஒப்புநோக்கிய பிரேமதிலக பேருகந்த நண்பர்களுக்கும் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன். -பராக்கிரம நிரியெல்ல

## ஜேர்மன் கூட்டாட்சி குடியரசின் இலங்கைத் தூதர் மாண்புமிகு ஹோல்கர் சியூபர்ட் அவர்களின் சிறப்புச் செய்தி

நம்முடைய உள் உலகையும் நம்மைச் சூழவுள்ள உலகையும் கற்பதற்கு நம்மை அழைப்பதுடன், ஏனையவர்களின் வாழ்க்கை, கதைகள் மற்றும் உலகுக்கு நம்மை நெருங்கச் செய்யும் ஆற்றலையும் நாடகக் கலை கொண்டுள்ளது. இனக்குழுவும், மதம் மற்றும் மொழி தொடர்பான வேறுபாடுகள் ஒருவரையொருவரைப் புரிந்து கொள்ளும் சவாலை மிகவும் கடினமாக்கிய நிலையிலிருந்து, பல தசாப்தங்களாக இடம்பெற்ற உண்ணாட்டு யுத்தத்திலிருந்து மீண்டு வரும் ஒரு நாட்டுக்கு இது குறிப்பாக சக்தி வாய்ந்ததாகும்.

இப் பின்னணியில் இருமொழி 'மக்கள் களரி' தோற்றம் பெற்றமை ஒரு புதிய வெளிப்பாடேயாகும். மக்கள் களரி பண்பாட்டு அறக்கட்டளை கிராம மட்டத்தில் மக்களுடன் தொடர்புறும் தனித்துமான திறன் ஊடாக ஒரு நாளும் நாடக அரங்கினைக் கண்டிராத மக்கள் சமூகப் பகுதியினரை ஈர்த்து, சுதந்திரத்தின் பின்னரும் போரின் பின்னருமான காலப்பகுதியில் மக்கள் எதிர்கொண்டிருந்த கடினமான பிரச்சினைகளைத் தொட்டு, இலங்கை நாடக வெளியில் சிறப்பம்சமாக ஆகியுள்ளது.

ஆரம்பத்தில் நடமாடும் சர்கஸ் மாதிரியிலான கொட்டகைகளில் நாடகத் தயாரிப்புக்கு உதவியதோடு பின்னர் அவர்களின் நடைமுறை நடிப்புத் திறன்களை இலங்கை பூராகவும் அமைந்துள்ள ஏனைய நாடகக் குழுக்களுக்குப் பெற்றுக் கொடுக்கவும், டொய்ச் கெசால்ஷெ டி.பீ.பீ. இன்டர்நேஷனல் ஜூஸம்மெனார்பீட் (Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit - GIZ) நிறுவனம் சுமார் 15 ஆண்டுகள் 'மக்கள் களரி'யுடன் இணைந்து பயணித்தது குறித்து நாங்கள் பெறுமையுறுகின்றோம். அவர்களின் அறிவு மற்றும் அனுபவங்களை பதிவு செய்யவும் ஏனையவர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்ளவுமான குழுவினரின் தொடர்ச்சியான பிரயத்தனத்தின் இன்னொரு அத்தியாயத்தை இந்நூல் குறிக்கின்றது.

இலங்கை நாடகக் கலையின் மற்றும் மக்கள் களரி பண்பாட்டு அறக்கட்டளையின் தோற்றம் பற்றிய இந்த ஆழமான ஆய்வினைக் கற்குமாறு நாம் உங்களை அழைக்கின்றோம். இப் பக்கங்களிலே பகிரப்பட்டுள்ள நுண்ணறிவு நாடகக் கலைஞர்கள், கல்வியாளர்கள் மற்றும் அமெச்சூர் நாடக ஆர்வலர்கள் ஆகியோருக்கு உத்வேகத்தைப் பெற்றுத் தருமென எதிர்பார்க்கின்றோம். இலங்கையில் சமாதான சகவாழ்வை மேம்படுத்துவதற்காக அவர்களின் கைவினைகளைப் பயன்படுத்துவதற்கான கலைத்துவ நோக்கு மற்றும் அர்ப்பணிப்புக்காக

பராக்கிரம நிரியெல்ல மற்றும் அவரின் குழுவுக்கு நன்றி தெரிவிக்க விரும்புகின்றோம். கடந்த கால கதைகளின் சாராம்சத்தை உட்கிரகித்துக் கொள்வதற்கும் எதிர்கால கதைகளுக்கான அரங்கினை அமைக்கவும் மக்கள் களரியின் கதை உலகுக்கு அறைகூவி பறைசாற்றப்பட வேண்டியதொன்றாகும்.

ஹோல்கர் சியூபர்ட்

ஜெர்மன் கூட்டாட்சி குடியரசின் இலங்கைத் தூதர்

## மொழிபெயர்ப்பாளர் உரை

குமரன் புத்தக இல்ல (வெள்ளவத்தை) அதிபர் திரு. க. குமரன் அவர்கள் என்னை தொலைபேசியில் அழைத்து மக்கள் களரியினர் ஒரு புத்தகம் மொழிபெயர்க்க வேண்டும் என்று சொல்லியிருக்கிறார்கள், உங்களைப் பற்றி அவர்களிடம் சொல்லியிருக்கிறேன், அவர்கள் உங்களுடன் தொடர்பு கொள்வார்கள் என்று சொன்ன போது, மேலும் ஒரு புத்தகம் சிங்கள மொழியிலிருந்து தமிழ் மொழிக்கு மொழிபெயர்க்க வருகிறது என்றுதான் நினைத்தேன். சிங்கள மொழியிலான நூலினை மின்னஞ்சலில் அனுப்பி வைத்திருந்தார்கள். அதனை மேலோட்டமாகப் படித்துப் பார்த்த போதும் பெரிதாக ஒன்றும் தோன்றவில்லை. புரியாத சில வார்த்தைப் பிரயோகங்களை அகராதியிலோ, கூகுள் மொழிபெயர்ப்பிலோ பார்த்துக் கொள்ளலாம் என்று தீர்மானித்துக் கொண்டேன்.

உங்கள் கைகளில் தவழ்ந்து கொண்டிருக்கும், **மக்கள் களரி** - மக்கள் களரி செயலாற்றுகை தரக்கணிப்பீடு தொடர்பான பகுப்பாய்வு ரீதியான ஆய்வு — என்னும் இந் நூலினை மொழிபெயர்க்க எனக்கு தொடர்ச்சியாக ஆறு மாதங்கள் செலவிட வேண்டியதாயிற்று. ஆனால் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பை சில மாதங்கள் முன்னதாகவே முடித்து விட்டதாக கேள்வியுற்றேன். எனக்கு இங்குள்ள (இரத்தினபுரி) வசதியினங்கள் காரணமாகவும், இடையில் நான் உடனலமின்றி சுமார் இருபது நாட்கள் இருக்க வேண்டி நேர்ந்ததாலும், எனக்கு சற்று காலம் எடுத்திருக்கலாம்.

மக்கள் களரி என்ற நாடக அமைப்பு ஆற்றிய பணிகளின் வரலாறு என்ற நினைப்பில்தான் நான் இப் பணியை ஆரம்பித்தேன். முனைப்பாக நான் இப் பணியில் ஈடுபடத் தொடங்கிய பின்புதான் அது அவ்வாறு மாத்திரம் அல்ல. இது மக்கள் களரி என்னும் சமூக இயக்கத்தின் வரலாற்றின் ஊடாக இலங்கையின் கலை, இலக்கியம், அரசியல், பொருளாதாரம், சமூகம், வரலாறு, நாடகம் நடிப்பு போன்ற இன்னோரென்ன துறைகள் குறித்து ஆய்வுக்குட்படுத்தியுள்ள ஆய்வு நூல், வரலாற்று ஆவணம், நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை குறித்து தத்துவார்த்தமான விளக்கத்தை அளிக்கும் நூல் என்பது புரிந்தது. மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் தமது அனுபவங்களை தெரிவித்திருக்கும் பாங்கு ஒரு காவியத்தை நினைவுறுத்துகின்றது. உண்ணாட்டுப் போரின் - தமிழீழப் புலிகள் இயக்கத்தின் ஒரு வெட்டுமுகத்தினை இந் நூல் தருகின்றது. மக்கள் களரியின் அகநிலை நோக்கான இனங்களுக்கிடையிலேயான சமாதான சகவாழ்வுக் கோட்பாட்டினை இந் நூல் உரத்து ஒலிக்கின்றது.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தலைசிறந்த மெய்பிலாளர்களில் ஒருவரான மாட்டின் ஹெடெகரின் நிகழ்வியல், இருத்தலியல் மற்றும் ஹெர்மீனூடிக்ஸ் ஆகிய மூன்று கோட்பாடுகளிலும் மூலநூலாசிரியர், கொழும்பு அழகியல் கலைப் பல்கலைக்கழக வெளிவாரி விரிவுரையாளர் திரு. ரங்க மனுப்பிரிய அவர்கள் கொண்டுள்ள ஆழ்ந்த புலமை நூலில் ஆங்காங்கு விரவிக்கிடக்கின்றது. அத் துறைகளில் கற்கும் மாணவர்க்கும், பொதுவாக சிந்தனையாளர்க்கும் அவருடைய கருத்துக்கள் பெரும் பயனுடையவையாகுமென கருதுகின்றேன்.

இந் நாட்டின் இனக்குழுமப் பிரச்சினையின் தீர்வுக்கு தமது பங்களிப்பை வழங்குமுகமாக நாடகத்தை ஒரு ஆபுதமாகத் தரித்து, திரு. எச். ஏ. பெரேரா மற்றும் ஏனையவர்களுடன் இணைந்து திரு. பராக்கிரம நிரியெல்ல மக்கள் களரியினூடாக மேற்கொண்ட நீண்ட பயணத்தின் - போராட்டத்தின் உணர்வுபூர்வமான படப்பிடிப்பாக இந் நூல் திகழ்கின்றது. இந் நூலை வாசித்து சிந்திப்போர்கள், இப் பிரயாணத்தைத் தொடர ஏதோவொரு வழியில் முன்வருவார்கள் என்ற நம்பிக்கை எனக்கு உண்டு. திரு. பராக்கிரம நிரியெல்ல அவர்கள் தனது முன்னுரையில் குறிப்பிட்டுள்ள “மக்கள் களரி ஆரம்பித்த காலத்தில் நான் தெரிவித்தது என்னவெனில், மக்கள் களரி என்பது நாடு பூராகப் பயணித்து சகவாழ்வு பண்பாட்டின் மற்றும் நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை வளர்ச்சிக்கான விதைகளை விதைக்கும் இயந்திரம் என்பதே. பதினெட்டு ஆண்டுகளாக நாடு பூராகவும் அந்த விதை இயந்திரத்துடன் பயணித்த நான் இப்போது திரும்பி, வந்த வழியை விழிப்புடன் பார்க்கின்றேன்” என்ற வரிகள் மனதைத் தொடுவனவாக உள்ளன.

இந் நூலினை மொழிபெயர்த்த போது நான் வேறான ஒரு உலகத்தில் சஞ்சரிப்பது போன்ற உணர்வு எனக்கு ஏற்பட்டது. ஒவ்வொரு அத்தியாயமும் கவையானதாகவும், வாசிக்க ஆர்வத்தைத் தூண்டுவதாகவும் அடுத்த அத்தியாயத்தில் என்னவுள்ளது என்னும் எதிர்பார்ப்பைத் தூண்டுவதாகவும் அமைந்திருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. அதனை நான் அவ்வாறே மொழிபெயர்ப்பில் கொண்டு வந்திருக்கின்றேனா என்பதை வாசகர்தான் கூற வேண்டும். இதன் மூலம் நான் கற்றுக் கொண்டவைகள் ஏராளம். நான் கொண்டிருக்கும் சமூக விஞ்ஞானக் கருத்துக்களின் பால் மக்கள் களரி குறிப்பிடத்தக்களவான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி புதுவழி காட்டியுள்ளது என்பதை இங்கு குறிப்பிடுவது தவிர்க்க முடியாததாகின்றது.

அரசியல், பொருளாதார, சமூக துறைகளில் அக்கறை காட்டுவோருக்கும், கலை, இலக்கிய துறை சார்ந்தோருக்கும், பல்கலைக்கலைக்கழக மாணவர்கள் குறிப்பாக அழகியல் துறையில் கற்றுக் கொண்டிருப்போர், பேராசிரியர்கள், ஆய்வாளர்கள் மற்றும் பொதுவான வாசகர்க்கும் ஆழ்ந்த கற்கைக்குரிய நூலாகுமிது என்பது என்னுடைய திடமான நம்பிக்கையாகும்.

நான் ஏற்கனவே பல சிங்கள - ஆங்கில நூல்களை தமிழாக்கம் செய்திருக்கிறேன். அவைகள் எல்லாமே சிறிய, எளிய வாசிப்புக்குரிய, சாதாரண நூல்களாகும். அதிலிருந்து முற்றிலும் மாறான, ஒரு பேராசிரியரால் எழுதப்பட்ட, கனதியான வார்த்தைப் பிரயோகங்களும் மொழிநடையும் கொண்டது இந் நூல் ஆகையால், முதலாம் அத்தியாயத்தை எழுதி அனுப்பி, அங்கீகாரத்துக்காகக் காத்திருந்தேன். “மிகச் சிறப்பாகச் செய்யப்பட்டிருக்கிறது” என்று திரு.

சிவநேசன் அவர்கள் தெரிவித்ததாக திரு. பராக்கிரம அவர்கள் எனக்குத் தெரிவித்திருந்தார்கள். சிவநேசன் மக்கள் களரி உறுப்பினரும், நடிகரும் சிறந்த தமிழ்ப் புலமையாளரும் ஆவார். நான் அத்தியாயம் அத்தியாயமாக எழுதி அனுப்பி வைத்தவற்றைத் திருத்தும் பொறுப்பு அவரிடமே ஒப்படைக்கப்பட்டிருந்தது. அவர் அப் பணியை மிகக் கவனமுடனும் அக்கறையாகவும் செய்திருந்தார். அத்துடன் அடிக்கடி என்னுடன் தொலைபேசியில் தொடர்பு கொண்டு பேசி என்னை ஊக்குவித்தார். அவருக்கு என் நன்றிகள் உரித்தாகின்றன.

மூல நூலாசிரியர் திரு. ரங்க மனுப்பிரிய அவர்களும் அவ்வப்போது தொலைபேசியில் தொடர்பு கொண்டு கருத்துக்களைப் பரிமாறி விளக்கங்களை அளித்து, நூல் செவ்வனே மொழிபெயர்க்கப்பட உதவினார். அவருக்கும் என் நன்றிகள் உரித்தாகின்றன.

என்னுடைய எல்லா மொழிபெயர்ப்பு நூல்களுக்கும் போன்றே சிங்கள மொழி தொடர்பான குழப்பங்கள் ஏற்பட்ட போதெல்லாம் எனக்கு உதவிய என் இல்லத்தரசி செ. குமாரி (சிங்கள மொழியில் கல்வி கற்றவர்), எனது மருமகன் சு. முத்துக்குமார் மற்றும் என் மருமகள் செ. ஜெயப்ரியா ஆகியோர் என் நன்றிக்குரியவர்களாவர். குறிப்பாக என் மனைவி, நான் இரவில் நெடுநேரம் மடிக்கணியோடு பணியாற்றும் நாட்களில் என்னோடே விழித்திருந்து, தேவையான போது தேநீர், தாம்பூல வகையறாக்களை தந்துதவி என்னுடைய தனிமையையும் களைப்பையும் போக்கியமை குறிப்பிடத்தக்கது. என் குழந்தைகளும் நன்றிக்குரியவர்களே.

என்னுடைய தமிழ் எழுத்து நடையிலும் மொழிபெயர்ப்புத் திறனிலும் நம்பிக்கை வைத்து என்னை இப் பணிக்கு சிபாரிசு செய்த திரு. க. குமரன் அவர்களுக்கு நன்றி தெரிவிக்க வேண்டியது என் கடமையாகின்றது.

இப் பாரிய பணியை என் வசம் ஒப்படைத்த, இந்த மொழிபெயர்ப்பு பணி சம்பந்தமான உடன்படிக்கையில் கையெழுத்திடுவதற்காக போக்குவரத்து சிரமங்களின் காரணமாக இரத்தினபுரி நகரில் சந்திப்போம் என்று நான் கேட்டுக்கொண்டிருந்தும், சிரமத்தைப் பாராது மக்கள் களரி பிரமுகரொருவருடன் எனது வீட்டுக்கே வந்து, நெடும்படிகள் ஏறி இறுங்கிய மக்கள் களரி தலைவர் திரு. பராக்கிரம நிரியெல்ல அவர்களுக்கும், அவருடன் வருகை தந்த நண்பர் திரு. திலிப் ரோஹண அவர்களுக்கும் என் இதயபூர்வமான நன்றிகள் உரித்தாகின்றன. அத்துடன் திரு. பராக்கிரம அவர்கள் ஒரு அற்புத மனிதர் என திரு. குமரன் அவர்கள் என்னிடம் தெரிவித்ததையும் குறிப்பிடுவதில் தவறேதுமில்லை என்றே கருதுகிறேன்.

விண்மணி,

364/1, மீஹிட்டிய, மல்வல,

இரத்தினபுரி.

மின்னஞ்சல்: navamanivs87@outlook.com

தொலைபேசி இல: 076 4489 219

23 ஆகஸ்ட் 2021

## முன்னுரை

மக்கள் களரியை நாம் எவ்வாறு விவரிப்போம்? மக்கள் களரியிலிருந்து நமக்கு வெளிப்படும் அதன் பண்புகள் வேறொரு வகையில் சொல்வதானால் அதன் இலட்சணங்கள் ஆகியவற்றை மொழியின் வரையறைக்குள் அடக்குவது நிரம்ப சிரமமான காரியமாகும். மக்கள் களரி என்பது யார்? என்ன? என்பவற்றை மொழியின் வரையறைக்குள் கொண்டு வருவதற்கு மேற்கொண்ட முயற்சியின் வெளிப்பாடே இந்நூலாகும். அதனுடைய எல்லைகளைத் தீர்மானிப்பது சிரமமாவது, மக்கள் களரி அதன் எதிர்பார்க்கப்பட்ட எல்லைகளைத் தாண்டி, அதனுடன் தொடர்பற்ற வேறு துறைகளோடு கலந்துள்ளமையினாலேயே. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால், மக்கள் களரி 'டயஸ்போரா' பொருளில் வேறு துறைகளின் பின்னணியில் தங்கியிருக்கும் உறவினராகும். உதாரணமாக மக்கள் களரி நாடகக்குழுவொன்றாக இயங்குவதைவிட பரந்துபட்ட மானிட, சமூக, அரசியல், கலை மற்றும் ஆக்க ரீதியானது போலவே ஆய்வு ரீதியான பிரவேசங்கள் பலவற்றை போஷிப்பதற்குத் தேவையான பின்னணியை உருவாக்கியுள்ளது. அதன் மூலமாக மக்கள் களரி நம்மை நம்பச் செய்யும் கலை தொடர்பாக மேலும் அடிப்படைவாத கருத்தொன்று மேலெழுகின்றது. அதாவது கலையின் பொறுப்பு நன்னோக்குப் பொருளில் எவ்வளவு விசாலத்தைக் உடைமையாக்கியுள்ளது என்பதும், நாடகக் கலை என்பது சமூக — அரசியல் நிலைமைகள் மற்றும் ஏனைய கலைகளினின்றும் பிரிந்து வேறாகியுள்ளவற்றின் தொகுப்பு, அதாவது பிரிந்து வேறாகியுள்ளவற்றின் ஒன்றிணைப்பு என பொருள் கொள்ள முடியும் என்பதுமாகும். வேறுபடுத்தாமை (de-severance) யினுள்ளே கலை தொடர்பான பரந்துபட்ட பொருள் நிர்மாணிக்கப்படுவதுடன், அம் முரணற்ற நிலையில் மக்கள் களரி என்பது என்ன குறித்து விவரித்தல் சிக்கலானதாகும்.

மக்கள் களரி ஒரு நாடக மன்றமாக, நாடகங்கள் தயாரிக்கும், பயிற்சிப் பட்டறைகள் நடத்தும், கற்பிக்கும் ஒரு அமைப்பொன்று மாத்திரமே என்று சொல்லிவிட முடியாது. அதே போன்று மிகவும் கவனமாக, இனக்குழுமப் பிரச்சினையை மறைத்து, நல்லிணக்கத்துக்காக தோற்றி நிற்கும் கூட்டு மனித ஒத்துழைப்பொன்றை உருவாக்குவது என்று சொல்வதற்கு மாத்திரம் அடிப்படையும் ஒன்றும் அல்ல. அதே போன்று நிர்மலமான கலைக்கு சமமான ஒரு கலா இயக்கம் என்று அறியப்படுவது மாத்திரம் போதுமானதல்ல. இதுவோர் மக்கள் இயக்கம் என புரிந்து கொள்ளப்படுவதற்கு மாத்திரம் உடன்படவும் முடியாது. இன்னும் எங்களுடன் பயணித்துக் கொண்டிருக்கும் மக்கள் களரியை மேற்கூறிய இலட்சணங்களுடன் வெவ்வேறாக இணைத்துப் பார்க்கவோ அல்லது வேறுபடுத்தி பார்க்கவோ முடியாது. இத்தகைய ஒரு செயற்பாட்டினை சித்தாந்தத்துக்கும் வரலாற்றுக்கும் கொண்டு செல்வதற்காக, இச் செயற்பாட்டினை வேறொரு

விதத்தில் எண்ணிப்பார்க்க வேண்டும். எப்போதும் ஒரு கலைப்படைப்பும் இவ்வாறேயான குணாதிசயங்களால் நிரம்பி, நம்மால் ஒரு போதும் விளங்கப்படுத்தி முடிக்க முடியாத வீடியமாகும். வேறு வார்த்தைகளில் சொல்வதானால் கலைப்படைப்பு என்பது எப்போதும் எதை நமக்கு காட்டுவதைக் குறிக்கோளாகக் கொண்டுள்ளதோ அதற்கு அப்பால் செல்வதாகும். அந்த அர்த்தத்தில் மக்கள் களரியை விளக்குவதென்பது அவ்வாறு முடிவுக்குக் கொண்டுவர முடியாத வேலைத்திட்டம் ஒன்றுடன் இணைந்திருப்பதைப் போன்றது. இங்கு உங்களுக்கு காணக்கிடைப்பது மக்கள் களரியின் குணாதிசயங்கள் தொடர்பான பகுப்பாய்வு ரீதியான தொடர்பு ஊடாக அவ்வாறு முடிவுக்குக் கொண்டுவருவதற்கு முடியாத செயற்திட்டம் ஒன்றுடன் உங்களை சம்பந்தப்படுத்தும் முயற்சியாகும்.

மக்கள் களரி தொடர்பில் மேலே குறிப்பிட்டபடி நிலவும் சிக்கலான நிலைமைகளினாலேயே முதலாம் அத்தியாயத்திலிருந்தே, இவ்வாக்கம் குறித்து உத்தேசமானதொரு அறிமுகத்தைத் தருவது வாசிப்போர்க்கு முக்கியமானதாகும் என உணர்கின்றேன். அதன்படி மக்கள் களரி ஆரம்பிக்கப்படுவதற்கு தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய வரலாற்று ரீதியான பின்னணி, பராக்கிரம நிரியெல்லவின் பாத்திரத்தை மையமாகக் கொண்டு, இங்கு முதலில் விவரிக்கப்பட்டுள்ளது. எச்.ஏ.பெரேராவும் இந்த நடவடிக்கைகளின் பின்னணியில் பிரதான பங்கு வகித்த பாத்திரமாகும். மக்கள் களரியை ஆரம்பித்தபின் அவருடைய அகால மரணம் வரையிலான காலப்பகுதியில், மக்கள் களரி முகம் கொடுத்த சவால்கள் மற்றும் பெற்றுக் கொண்ட வெற்றிகள் ஆகிய எல்லாவற்றிலுமே அவருடைய பங்களிப்பு, குறிப்பாக படைப்பாளிகளுக்கு மிக முக்கியமாகியது. அவர் சம்பந்தமாக விஷேடமான குறிப்பொன்றும் இந்நூலிலே உங்களுக்குக் காணக் கிடைக்காவிட்டாலும் மக்கள் களரியின் முழுமையான செயற்பாடுகளுக்கு தமது முழுமையான பங்களிப்பை வழங்கிய பிரதானமான உறுப்பினராக இனங்காட்ட முடியும்.

அதன்பின் முதலாவது அத்தியாயத்தில் நாம் எதிர்பார்ப்பது இந்நாட்டு நடிப்புக் கலை வரலாற்றினை சுருக்கமாக குறிப்பிடுவதுடன் அதற்கான தாக்கங்களை ஏற்படுத்திய சமூக, அரசியல், மற்றும் வரலாற்று நிலைமைகள் குறித்து விமர்சிப்பதுமாகும். அதற்காக இந்நாட்டு நடிப்புக் கலையின் மூலமேன இனங்காட்டக் கூடிய பூஜை புனஸ்காரங்களிலிருந்து, இன்று நாம் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் காலத்தின் நடிப்புக் கலை செயற்படும் விதம் தொடர்பாக அவதானம் செலுத்தப்பட்டுள்ளது. அந்த சிக்கலான சமூக, அரசியல் நிலைமைகள் மற்றும் வரலாற்று நிலைமைகள் ஊடாக மக்கள் களரி நிலை நிறுத்தப்படும் விதம் மற்றும் அது நிர்மாணிக்கப்படுவதற்கான சமூக, அரசியல் நிபந்தனைகள் என்ன என்பதை மதிப்பிடுவதற்கு அதன் மூலம் எளிதாகும்.

இரண்டாம் அத்தியாயத்தில் உலகளாவிய ரீதியில் மக்கள் களரி போன்ற அணுகல்களை இனங்காணல் மற்றும் அவற்றை மக்கள் களரியுடன் ஒப்பிட்டு ஆய்வு செய்வது எவ்வாறு என்பது ஆராயப்பட்டுள்ளது. அப்போக்குகளிடையே மக்கள் களரி தனித்துவமுடையதாகும் விதமும், அவற்றினால் மக்கள் களரி போஷிக்கப்படுவதற்கு, அப்போக்குகளை ஈர்த்துக் கொள்வது எவ்வாறு என்பது குறித்து சிந்திப்பதற்கு இதன் மூலம் சந்தர்ப்பம் ஏற்படுகின்றது. அவற்றில் சில போக்குகள் ஒரு தனித்துவமான பண்பினை மாத்திரம் அடிப்படையாகக் கொண்டு தமது செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டிருப்பதோடு, அவ்வாறான பல்வேறு பண்புகளையும் ஒன்றாகக் கொண்ட

தொகுதியாக மக்கள் களரி நம்முன்னே தோன்றும் விதத்தினை இவ்வத்தியாயத்திலே இனம் காணலாம். அவ்வாறே நம்முன்னே கருத்துப்பரிமாறலுக்கு உட்படுத்தும், மக்கள் களரியின் அடிப்படைப் பண்புகள் குறித்து ஒப்பீட்டு ரீதியாக சிந்திப்பதற்கு இயலுமானதாகும். இறுதியில் அப்படியான பல்வேறு அணுகல்களிடையே மக்கள் களரி சர்வதேச ரீதியில் எவ்வளவு பெறுமதியை பெற்றுக் கொண்டுள்ளது என்பது மேலெழும்புவது தவிர்க்க முடியாததாகின்றது.

மூன்றாவது அத்தியாயத்திலிருந்து இந்நூலின் ஆய்வு அடிப்படை மாறுபாடொன்றுக்கு உள்ளாகின்றது. மக்கள் களரி எடுப்பாகத் தோன்றும் விதத்தில் நிலை நிறுத்துவதற்குத் தேவையான பின்னணியை உண்டாக்குவதற்கு முதலிரண்டு அத்தியாயங்களில் முயற்சித்ததுடன் இவ்வத்தியாயத்திலிருந்து நேரடியாகவே மக்கள் களரி குறித்த வாதப் பிரதிவாதங்கள் முன் வைக்கப்படுகின்றன. இந்த இடத்தில் மக்கள் களரியின் முக்கியமான தனித்தன்மையான மக்கள் களரியின் நடிப்புப் பங்கு குறித்து பேசப்படுகின்றது. அது தொடர்பில் சர்வதேச ரீதியில் கூடாரம் மேடை செயற்படுத்தப்படும் விதம் மற்றும் நடிப்புக் களங்களின் வரலாறு இவ்வத்தியாயத்திலே குறிப்பிடப்படுகின்றது. மக்கள் களரி களத்தின் கேத்திரக்கணித தகவல்களிலிருந்து அது நிர்மாணிக்கப்படும் விதம், அதிலிருந்து பெற்றுக் கொள்ளப்பட்ட அனுபவங்கள் மற்றும் நடிப்புக் களம் சம்பந்தமான விமர்சன ரீதியான சிந்தனை ஆகியன இவ்வத்தியாயத்திலே அடங்கியுள்ளன.

நாலாவது அத்தியாயத்தில் மக்கள் களரி மற்றும் இனக்குழுமப் பிரச்சினை பற்றி பேசப்படுகின்றது. நடமாடும் மேடைக்கு ஒத்ததாக மக்கள் களரி கொண்டிருக்கும் தனித்தன்மையானது அது பல்லின நடிப்பு ஒன்றிணைப்பாக இருப்பதே. அதனால் அது இந்நாட்டின் முக்கிய அரசியல் முரண்பாட்டோடு கொண்டிருக்கும் தொடர்பு பற்றி மக்கள் களரி தொடர்பிலான வாதப்பிரதி வாதங்களை புறந்தள்ளிவிட முடியாது. மக்கள் களரி அது சம்பந்தமான தேவையான தகைமைகளைக் கொண்டிருப்பது தனது உறுப்பினர்களின் விகிதாசாரத்தினால் மட்டுமல்ல, அவர்கள் வடக்கு மற்றும் கிழக்கில் மேற்கொண்ட பயணங்கள், மலையக மற்றும் முஸ்லிம் மக்கள் வாழும் பிரதேசங்களில் தமது நடிப்புக் கலையைப் பயன்படுத்தியுள்ள விதம் காரணமாகவே. இனப்பிரச்சினைக்குத் தீர்வு காணும் அழகியல் ரீதியான பொறிமுறையாக மக்கள் களரியை இனங்கண்டு கொள்ளும் அளவுக்கு, அதற்கு அவர்கள் நல்கியுள்ள பங்களிப்பு அந்த அனுபவங்களை மதிப்பிடும் போது நன்கு தெரியவருகின்றது.

ஐந்தாம் அத்தியாயத்தில் மக்கள் களரி 2004 ஆம் ஆண்டிலிருந்து நிர்மாணித்த நாடகங்கள் பயணங்கள், வேலைத்திட்டங்கள் உட்பட முழுமையான செயற்பாடுகள் முறையாக கால ஒழுங்கின்படி குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. காலகட்டங்களை வேறுபடுத்தல் மக்கள் களரியினுள் உண்டான உள்ளார்ந்த மாற்றங்களின் அடிப்படையில் செய்யப்பட்டுள்ளது. இவ்விடத்தில் மக்கள் களரி இடையறாது தமது நடிப்புக் கலை மற்றும் சமூக, அரசியல் பங்களிப்பை இந்நாட்டுக்குப் போன்றே சர்வதேசத்துக்கும் நிரூபணம் செய்துள்ள விதம் குறித்து பேசப்படுகின்றது.

ஆறாம் அத்தியாயத்தில் மக்கள் களரி மேடை நாடக நிர்மாணங்கள் குறித்து கவனம் செலுத்தப்பட்டுள்ளது. அவ்விடத்தில் மக்கள் களரியினால் ஆக்கப்பட்ட படைப்புகளுள் ஐந்து படைப்புக்கள் மாத்திரம் பேசப்படுவதோடு, அவர்களால் நிகழ்த்தப்பட்ட விவாத மண்டப அரங்க மேடைச் செயற்பாடுகள் குறித்தும் கவனம் செலுத்தப்பட்டுள்ளது. மக்கள் களரியின் அடிப்படைப் பொறுப்பான நாடகத் தயாரிப்புச் செயற்பாடு தொடர்பில் மேற்கொள்ளப்படும் நாடக விமர்சனங்களுக்கு அப்பால், அப்படைப்புகள் உருவான விதம் தொடர்பில் இவ்விடத்தில் அதிக கவனம் செலுத்தப்பட்டுள்ளது. அதில் விஷேடமாக விவாத மண்டப அரங்கு மேடையினுள் மக்கள் களரி பெற்றுக் கொண்ட அனுபவங்கள் மற்றும் வெற்றிகள் தொடர்பில் உப தலைப்பு ஒன்று உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளது.

ஏழாவது அத்தியாயத்தில் மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் தமக்குள் தொடர்புகளை ஏற்படுத்திக் கொண்ட விதம், மொழிப் பிரச்சினை இருந்த போதும் அவர்கள் அன்னியோன்யம் ஆன விதம் போன்றே மக்கள் களரி பார்வையாளர்களுடன் ஏற்படுத்திக் கொண்டுள்ள தொடர்புகள் போன்ற விடயங்கள் குறித்து கவனம் செலுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்நாட்டில் செயற்படும் ஒரேயொரு வதிவிட, முழுநேர போன்றே நிலையான வேதனம் பெறும் மேடை நாடக சங்கமாக அதன் அன்றாட செயற்பாடுகள் நடைபெறும் விதம் குறித்ததொரு கருத்தை பெற்றுக் கொள்வது இந்நாட்டு நடிப்புக் கலை குறித்து ஆழமாக சிந்திக்கும் போது முக்கியமானதாகின்றது. நடிப்புக் கலை என்பது மனித செயற்பாடுகள் மற்றும் அதன் தொடர்புகளின் அடிப்படையில் இயங்குவதொன்றாகையால், அத்தகைய ஒரு சமூகத்தில் மானிட தொடர்புகளின் சொருபத்தினை மதிப்பிடுதல் முக்கியமானதொன்றாகுமென உணர்கின்றேன். அவ்வாறே மக்கள் களரி தனது பிரயாணங்களின் பின் அவ்வப் பிரதேசங்களோடு ஏற்படுத்திக் கொண்டுள்ள தொடர்புகள் மற்றும் அவர்களுடைய வலையமைப்பான தொடர்புகள் குறித்து இங்கு பேசப்பட்டுள்ளது.

எட்டாவது அத்தியாயத்தில் மக்கள் களரி பிரதான உறுப்பினர்கள் ஐவரின் தனிப்பட்ட வாழ்க்கைத் தகவல்கள் மற்றும் மக்கள் களரியின் காரணமாக அவர்கள் வாழ்வில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் அவர்களது சொந்த வார்த்தைகளிலேயே தரப்பட்டுள்ளன. அதனூடு மக்கள் களரியில் பெற்ற அனுபவங்கள் போன்றே மேற்குறிப்பிட்ட அத்தியாயங்களுக்கு உரிய விடயங்கள் மற்றும் தகவல்களும் மக்கள் களரி உறுப்பினர்களாலேயே செய்யப்பட்ட பகுப்பாய்வுகளும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. இதன் போது தெரிவு செய்யப்பட்ட உறுப்பினர்கள், மக்கள் களரி ஆரம்பத்திலிருந்தே எடுத்துக்காட்டக் கூடிய பங்களிப்பு செய்த பிரதான உறுப்பினர்களிடையே சிலர் மாத்திரம் ஏற்ற விதத்தில் தெரிவு செய்யப்பட்டிருக்கின்றார்கள்.

இவ்வாறு அத்தியாயங்களை விவரிப்பதனுடாக நாம் முயற்சிப்பது மக்கள் களரியை முழுமையாக விவரிக்கும் ஒரு வழியைக் கண்டு கொள்ளவே. அவ்வகையில் ஒவ்வொரு அத்தியாயத்தின் முடிவிலும் பின் குறிப்பு ஒன்றின் மூலமாக மக்கள் களரியைப் பிரதானமாகக் கொண்டு அதனுள்ளிருக்கும் தனித்துவமான பல்துறை திறன் பற்றி பேசப்படுகின்றது. எவ்வாறெனினும் மக்கள் களரி சம்பந்தமாக வேறொரு வழிமுறையின் ஊடாக இலக்கியமொன்றைப் படைக்கும் வாய்ப்பு உள்ளதென்பதுடன் இங்கு முயற்சிக்கப்பட்டிருப்பது அவ்வாறான வழிமுறைகளில் மிகவும் முறையானதாக காணப்படும் பிரவேசத்தினுடாக மக்கள் களரி சம்பந்தமான இலக்கியத்தை கட்டி எழுப்புவதே. நடைமுறை நடிப்புக் கலை

தொடர்பாக அக்கறை கொண்ட மற்றும் நடிப்புக் கலை சம்பந்தமாக மாற்றுச் சிந்தனை சம்பந்தமாக ஆவல் கொண்டுள்ள அனைவருக்கும், இலங்கையைப் பொருத்த அளவிலான மக்கள் களரி செயலாற்றுகையை புறந்தள்ளி விட முடியாதென்பதை இந்நூலினை வாசிக்கும் எவரும் விளங்கிக் கொள்வார்கள் என உணர்கின்றேன். அது போன்றே நடிப்பு கலை குறித்து ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளும் பல்கலைக்கழகங்கள் மற்றும் பாடசாலைகள் போன்றே கல்வி நிலையங்களுக்கும் ஓரளவிலாவது இந்நூல் உந்துசக்தியாக இருப்பதுடன் இலக்கியப் பங்களிப்பை வழங்கும் எத்தனையும் இந்நூலிருப்பதாக உணர்கின்றேன். நடிப்புக் கலை குறித்த ஈடுபாடு அற்றவர்களாயினும் இந்நாட்டின் சமூகப்பிரச்சினைகள், இனப்பிரச்சினை போன்ற சமூக அரசியல் துறை சார்ந்த சாஸ்திரீதியான அல்லது சாதாரண வாசகர் மக்கள் களரியினால் ஏற்படுத்தியுள்ள சமூக அரசியல் தாக்கங்களை ஆய்வு செய்வது அத்துறை பற்றி மீளச் சிந்தித்தப்பதற்கு முக்கியமானதாகும்.

கருத்துக்களின் மத்தியில் நாட்டுப்புற நடிப்பு நெருக்கடிக்குள்ளாகியுள்ளது. அவ்வாறாயின் அச் சமூக நிபந்தனைகளின் அடிப்படையில் வெளிப்பட்ட கலைப் பெருக்கு அச் சமூகத்தில் நிலவிய தேவைகள் இல்லாமற் போகும் போது, அந் நாட்களில் எவ் அர்த்தத்தில் அவை நிலவினவோ அதே அர்த்தத்தில் நிலவுவதற்கு இடைவெளி இல்லாது போகின்றது. ஆனாலும் நாட்டுப்புற நடிப்பு மற்றும் அன்றாட வாழ்க்கைக்கிடையில் நிலவிய இணையிரியாத தொடர்பு முடிந்து போவதன் மூலம், கலை மற்றும் மக்களுக்கிடையில் பிரிவு ரேகை ஒன்றினை பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதற்கு தேவையான பின்னணி உருவாகியது. வேறு விதமாகக் கூறுவதானால் அன்றாட வாழ்வில் ஒரு அங்கமாக வெளிப்பட்ட நாட்டுப்புற நடிப்புக்கு வேறு தனித்துவமான இடைவெளி கலைக்காக வெறுமையாகியது. ஆகியது. அவ் இடைவெளியை நிரப்புவதற்கு வந்தது உபரியை உற்பவிக்கக் கூடிய விதமான கலாசார மாதிரிகளாகும்

அவைகளினால் மானிட வாழ்வுக்கும் கலைக்கும் இருந்த தொடர்பு தலைகீழாகி, அந்த இடைவெளியை பொருள்கோட முடியாதபடி வர்த்தக பண்டமாக்கிவிட்டது. நவீனத்துவம் பற்றிய கலந்துரையாடல் இந்த திரிபான மாற்றத்தை விளங்கிக் கொள்வதற்கு நமக்கு தேவையான பின்னணியை உருவாக்குகின்றது.

## 1.2 இலங்கை நாடகக் கலையும் நவீனத்துவமும்

நவீனத்துவம் பல்வேறு வலயங்களினுள் பல்வேறு ரூபங்களைச் சுட்டிக்காட்டிய வரலாற்று ரீதியான தருணமாகும். அது ஐரோப்பாவில் 16 மற்றும் 17 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் ஆரம்பமாகி, 20 ஆம் நூற்றாண்டின் முதல் அரைக் காலப்பகுதியில் கலை, அரசியல், விஞ்ஞானம், தத்துவம் மற்றும் பொருளாதாரம், முற்று முழுதான அர்த்தத்தில் கலாசாரம் போன்ற பல்வேறு துறைகளிலும் உடனடியாகவே நிலைபெற்றது. வரலாற்று ரீதியாகப் பார்க்கும் போது பிரான்சியப் புரட்சி மற்றும் கைத்தொழிற்புரட்சி ஐரோப்பாவில் இடம்பெற்றதன் விளைவாக நவீனத்துவம் வெளிப்பட்டது என இனங்காணலாம்.<sup>1</sup> அது மிக வேகமாக இயங்கியது தாராண்மைவாதத்துக்குள்ளேயே. தாராண்மைவாதத்தினூடாக ஜனநாயக அரசியல் ஐரோப்பாவின் நிலைபெற்றதுடன், அந் நாட்களில் நிலவிய ஏகாதிபத்திய பொருளாதார கோலத்தில் நவீனத்துவத்துவத்தின் அம்சங்கள் இடம் பெற்றன. நாகரிகமடைந்தவர்களாக ஐரோப்பியர்கள் பொருள்கோடும் மானிட நடத்தை மற்றும் நடைமுறைக் கோவையும், பொருளாதாரம் தொடர்பான புதிய சிந்தனையுடன் கூடிய அரசியல் மாற்றங்களும் இதற்கு சமாந்திரமாக இடம் பெற்றன. முழுமையான அர்த்தத்தில் அது தனிமனித சுதந்திரத்தில் நிலைபெற்றது. தொழிறுட்பம் பொருளாதாரத்தின் முதன்மை இடத்தைப் பெற்ற போது, அது சம்பந்தமாக முகாமைத்துவம், நீதி மற்றும் சட்டதிட்டங்கள், சர்வதேச வர்த்தகம் தொடர்பான உடன்பாடுகள் ஏற்பட்டன. அவைகள் ஐரோப்பாவைச் சார்ந்து, அவர்களின் காலனித்துவ நாடுகளுக்கும் பரவின. எனினும் எரிச்சலூட்டும் நிகழ்வு என்னவெனில் காலனித்துவ இடைவெளியில் நவீனத்துவத்தினால் எதிர்பார்க்கப்பட்ட அடிப்படையின்

<sup>1</sup> சமீப காலத்திய சமூக பொருளாதார போக்குகளுடன் கலை அரசியல் உட்பட கலாசாரம் குறித்து சீர்திருத்தங்குத் தேவையான மிக முக்கிய கலந்துரையாடலுக்காக வாசிக்குக: விஜேசிரிவர்தன, எஸ். (2010) *புரவெசி மஃபெத். (பிரைஜக்ஸ் பாதை). கொழும்பு* 07: FLICT (பக். 277)

## நன்றி நவிலல்

நன்றி தெரிவிப்பது என்பது மனிதர்களிடையேயான தொடர்புகளுக்குள் ஓரளவு சிரமமான காரியமாகும். எவ்வாறெனில் நன்றி தெரிவிப்பதனாலேயே எவ்வேனும் ஒருவர் நமக்குச் செய்யும் உதவியின் பெறுமதியைக் குறைத்து மதிப்பிடும் ஒரு எதிர்வினையாக அது தோன்றக் கூடும். அதனால் அதனாலுண்டாகும் ஆழமான பொருள் மூடுபட்டு போகவும் இடமுண்டு. எனினும் பண்பட்ட ஒரு சமூகத்தில் நன்றி தெரிவித்தல் என்பது உயர் பெறுமதியைப் பெற்றுத்தரும், மகிழ்வுட்டும் ஒரு செயலாகும். எவ்வாறெனினும் இவ்வாறு ஒரு நூலினைப் படைத்தளிக்கையில் பெற்ற உபகாரங்களினால் வலிமையடையும் மானிடத் தொடர்புகளுக்கு பெறுமதியைப் பெற்றுக் கொடுப்பது இவ்வாறான ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் மிகவும் சிரமமானதொரு காரியமாகும்.

இதற்காக முன்னுதாரணமாக எம்மால் ஆதர்ஷமாகக் கொள்ளப்படும் நூலாசிரியர்களின் நூல்களில் எவ்வாறு நன்றி தெரிவிக்கப்பட்டுள்ளது என்பதை அவதானித்தேன். துரதிர்ஷ்ட வசமாக அவர்களில் பெரும்பாலோர், நன்றி நவிலல் என்றொரு பகுதியை ஒதுக்கியிருக்கவே இல்லை. பெரும்பாலும் முன்னுரையின் கடைசிப் பந்தி, அந்நூலுக்கு நேரடியாக பங்களிப்பு செய்தவர்களுக்கு நன்றி தெரிவிக்கப் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தது. எப்போதும் எந்தவொரு எழுத்தாளருக்கும் தனது முதலாவது நூலை எழுதி வெளியிடும் போது குறிப்பிடத்தக்க அளவானோரின் உதவி ஒத்தாசை கிடைக்கும் என்பது நாமறிந்ததே. அவ்வளவு பேர்களின் பெயர்களையும் குறிப்பிடுவது என்பதும் சாத்தியமில்லாததே. அதே போன்று தனது முதல் நூலிலேயே எவருடைய பெயரையும் குறிப்பிடாதிருக்கும் சாத்தியமும் அதாவது 'உதவிய அனைவருக்கும் நன்றி' என்று தெரிவிக்கும் அளவுக்கு முன்னேற்றகரமானவனாக இருப்பதற்கும் என்னால் முடியாது. அவ்வாறே அதிலுள்ள மற்ற ஆபத்து என்னவென்றால் நன்றி தெரிவிப்பதற்காக உதவியவர்களின் பெயர்ப்பட்டியலைத் தயாரிக்கும் போது, ஒருவருக்கு அது விகாரைகளில் ஏதேனும் கட்டுமான வேலைகள் செய்யும் போது பங்களிப்பு சபையினால் (தாயக சபா) பொருட்கள் வழங்கியோரின் பெயர்களைக் குறிப்பிட்டு எழுதப்பட்ட, புண்ணியத்தை விரும்பும் நபர்களின் பெயர்ப்பட்டியல் போன்று தோற்றமளிப்பதற்கும் இடம் உண்டு.

நன்றி தெரிவித்தல் ஒருவித அர்த்தத்தில் நம்முடைய இருப்பின் அடிப்படை தார்மிக நிபந்தனைகளிலிருந்து விலக முடியாத, அதாவது குற்றத்திலிருந்து விடுபடுவதற்காக செய்யப்படும் குழந்தைத்தனமான செயலா? ஜெர்மானிய தத்துவஞானி மார்க்ஸ் ஹெளடக் கூறியுள்ளபடி குற்றத்திலிருந்து விடுபடுவதற்கு எம்மால் இயலாதிருப்பது,

நம்மால் தனியே வாழமுடியாது என்பதனாலேயே. அதாவது தவறிழைத்தல் என்பது அடுத்தவர்களுடைய சந்துஷ்டிக்கு ஆபத்தை ஏற்படுத்துகிறது என்னும் கேள்வி நம்முள் எழுவதாகும். இவ்விடத்தில் நான் இவ்வளவு வார்த்தைகளை முதலீடு செய்வதும் அந்த குற்றத்திலிருந்து விடுபடுவதற்கேயாகும். அதற்காக உள்ள அனைத்து இடைவெளிகளையும் நிரப்பி விடுவதற்கேயாகும். பெயர்களைச் சேர்த்தல் அல்லது சேர்க்காது விடலின் பின் எவரொருவரினாலும் செய்யப்படும் விமர்சனத்திலிருந்து விடுபடுதல் போன்ற அனைத்து குற்றத்திலிருந்தும் விடுதலை பெறும் பிரதிபலனற்ற முயற்சி எனவும் இந்த நன்றி நவிலலை ஒரு சிலருக்கு இனங்காண முடியும். எனினும் நாம் செய்யும் அனைத்து செயல்களினதும் தர்க்க ரீதியான முடிவு, பொருளற்ற தன்மையினுள் சிறைப்படும் போது, நன்றி தெரிவித்தல் அல்லது தெரிவிக்காதிருத்தல் நிலவுவதும் சிலவேளைகளில் ஒரே பரப்பிலேயே. ஹெளடிகர் கூறியுள்ளபடி நம்முடைய இருப்பே குற்றமாதல் அதனாலேயே. அதனாலும் மற்றும் எவ்வாறெனினும், என்னுடைய குற்றத்தை மன்னித்து இந்த நன்றி நவிலலை ஏற்றுக் கொள்ளுங்கள்.

பொது மக்களின் அர்த்தத்தில் இப்போது நாம் சற்று பொறுப்புடையவர்கள் ஆவோம்.

இது அச்சில் வெளிவரும் முதலாவது நூல் என்பதுடன், இதற்கு முன் வலைத்தளம் செய்திப் பத்திரிகைகள் மற்றும் ஆய்வு இலக்கியத்தில் சில ஆக்கங்களை எழுதியிருந்த போதும், என் மீது நம்பிக்கை வைத்து, இதற்காக எனக்கு அழைப்பு விடுத்தமைக்கும், நூலின் ஆரம்பத்திலிருந்து இறுதிவரை சதா எனக்கு ஆர்முட்டியதுடன் எனக்கு பூரண சுதந்திரத்தைப் பெற்றுக் கொடுத்து தனது கையினால் நிறைவு செய்யப்பட்ட வரலாற்றை நிர்மலமாக பகிர்ந்து கொள்வதற்கு அன்புள்ளம் கொண்டிருந்த பராக்கிரம நெரியல்லைக்கு முதற்கண் நன்றி தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

நடிப்புக் கலையை என் வாழ்வில் அறிமுகப்படுத்தியதுடன் அது சம்பந்தமான கற்கைகளில் என்னை ஈடுபடுத்துவதற்கு காரணமான எனது ஆப்த நண்பன் இராஜித்த ஹேவாதந்திரியை நினைவு கூர்தல் வேண்டும் அதன் பின்னர் நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலையில் செய்ய வேண்டியவைகளையும் தவிர்க்க வேண்டியவற்றையும் கற்றுத் தந்தவரும் பல்கலைக்கழக பிரவேசத்துக்கு எனக்கு ஆர்வமுட்டியவருமான பிரசன்னஜித் அபேசூரிய நாடகக் கலைஞரை இவ்விடத்தில் நினைவு கூர்வது பெறுமதியானதாகும். ஒரு புத்திஜீவியாக செளமிய லியனகே பல்கலைக்கழகத்தில் என்னுடைய ஆய்வுப் பணிகள் சம்பந்தமாக எப்போதும் எனக்கு வழங்கிய துணிவும், பாராட்டுதல்களும், அறிவுபூர்வ பரிசீலனை அணுக்கிரகமும் முதிர்ந்த நட்பும் இருந்திருக்காவிடில் இத்தகைய ஒரு பிரயத்தனம் நிதர்ஷனமாவது, நிரம்ப காலம் பின் போவதற்கு வாய்ப்பிருந்தது. அதனுடன், என்னுடன் அறிவினைப் பகிர்ந்து கொண்டு இந் நூலின் பணிகள் தொடர்பில் எப்போதும் என்னிடம் கேள்விகள் எழுப்பி, என்னை ஊக்குவித்த இனியவர்களான அனுகூபா சுபசிங்க மற்றும் நிபுணி சாரதா ஆகியோரை அன்புடன் நினைவு கூர்கிறேன். இதற்கிடையில் நேரம் கிடைக்கும் ஒவ்வொரு கணமும் இலக்கிய நூல் ஒன்றிலிருந்தோ, நடிப்புக்கலை சம்பந்தமாகவோ தான் கற்ற கருத்துக்களை என்னுடன் பகிர்ந்து கொள்வதற்கு தயங்காத ஆர்வலர் பியல் காரியவசம் அவர்களையும் விஷேடமாக

சட்டபூர்வமான தன்மை மிக மோசமாக நெருக்கடிக்கு உள்ளாகியது. 1833 இல் கோல்புறாக் - கெமரூன் அரசியலமைப்பு இந் நாட்டுக்கு நவீனத்துவத்தின் வாசலைத் திறந்து வைத்தது என இனங்காணுதல் பெருமளவில் உண்மையாகும்.

அவ்விடத்தில் இந் நாட்டில் மன்னராட்சிக் காலத்தின் பின், மக்களுக்கும் அரசுக்குமிடையே வர்த்தகம் எதிர்பாரா விதமாக பல்வேறு மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டது. அதன் பிரதிபலனாக இந் நாட்டில் புதிய சட்ட திட்டங்களுக்கு அமைய, எந்தவித கட்டுப்பாடும் இல்லாதிருந்த மதுபான விற்பனை, சட்டபூர்வமாக கொடுக்கல்- வாங்கல் செய்யக்கூடியவர்களுக்கு மாத்திரமே மட்டுப்படுத்தப்பட்டது. மதுபான 'ரேந்த்' (தீவை) யை விலை கொடுத்து வாங்கிய தேசிய வர்த்தகங்கள் அதன் மூலம் பொருளாதார ரீதியாக வளர்ச்சி அடைந்தார்கள்.<sup>1</sup> அதன் மூலம் உண்டான சமூகக் கோலம், இந் நாட்டில் நகர்ப்புற மத்தியதர வாக்கம் ஒன்று உருவாகும் அளவுக்கு வளர்ச்சி அடைந்தது. இந் நிலைமைகளின் தாக்கத்தினால், இந் நாட்டின் நாட்டுப்புற நடிப்புக் கலையில் தனித்துவமான மாற்றங்கள் உண்டானதுடன் புதிதாக வினோதத்தைத் தரும் 'சர்க்கஸ் குழு' போன்ற புதிய ஜனரஞ்சகமான அம்சங்கள் ஆரம்பிக்கப்பட்டன. அவற்றின் விளைவாக முறையே நாடகக் கலை, வாத்திய நாடகம், தியேட்டர் பின்னர் பல்கலைக்கழக நாடகக்கலை வரையும் வளர்ச்சி பெறுவது நாட்டுப்புற நடிப்புக் கலை பற்றிய கலந்துரையாடலை நவீன மேடை மூலம் மௌனமுறச் செய்தே. இச் செயற்பாடுகள் இடம் பெறுவது நவீனத்துவத்தின் ஊடாக, வழித்தோன்றல்களாகும் சமூக வெளிப்பாடுகளின் விளைவாகவே. முடிவான அர்த்தத்தில் இன்றைய நாட்களில் தாராண்மைவாதத்தினுள் எழுந்துள்ள முதலாளித்துவ பொறிமுறையின் மூலம் சமூகத்தை இனி மேலும் பரிபாலிக்க முடியாத சிக்கலுக்குள் சென்று கொண்டிருக்கின்றது, அது முதலாளித்துவத்தின் பல்வேறு குணாதிசயங்களைக் காட்டி வருவதானாலேயே. எனினும் அதனுடையதே பிரதிபலனாக குணாதிசயங்கள் மூலமாக முதலாளித்துவத்துக்கு கீழோடிக் கொண்டிருக்கும் தனி முழுமை அல்லது நிரந்தர நிகழ்காலம் ஒன்று நிர்மாணிக்கப்பட்டுள்ளது. அதன் மூலம் முந்திய நாட்டுப்புற நடிப்பு போன்ற மாதிரிகளில் நிலவிய ஒருமைப்பாட்டினை மீண்டும், புதிய உருவம் மூலம் கைப்பற்றிக் கொள்ளுதல் அன்றாட வாழ்வின் நிதர்சனத்திலிருந்து துரத்தப்பட்டுள்ளது.

உதிரி காரணமாக தேசியவாத நிலையில் எடுப்பாகத் தெரியக்கூடிய சிக்கல்கள் நிலவினாலும் கலையை உச்சத்துக்கு ஏற்றிவைத்த ஒரு கலாசாரத்தை உற்பவிக்கும் போது, இத்தகைய நிலைமைகள் தொடர்பில் முரண்பாடின்றியும் ஒப்பிட்டும் மீளச் சிந்தித்தல் பெறுமதி மிக்கதாகும்.

இதற்கிடையில் பியதாஸ் சிரிசேன நவீனத்துவத்தை தழுவுவதை எதிர்த்து புத்தகம் எழுதினார். 'ரொஸ்லின் ஜயதிஸ்ஸ்' இவ் தழுவலை சித்தரித்து காட்டிய கதையாகும். அவருக்கு தர்மபால அவர்களின் செல்வாக்கு இருந்தது. மஹாவம்சத்தில் விளக்கப்பட்ட சிங்கள புத்தமதத்துக்கு, கிறிஸ்தவ கலாசாரத்தினால் தொடுக்கப்பட்ட தாக்குதல்களுக்கு பியதாஸ் சிரிசேன அச்சமின்றி நேர்முகம் கொடுத்தார். எனினும் இக் கதை ஒரு நாவலே

<sup>1</sup> திறந்த பொருளாதாரம் மற்றும் இன முரண்பாடு தொடர்பிலான பகுப்பாய்வு ரீதியான கருத்து தெரிவிக்கப்பட்டுள்ளது. வாசிக்குக: குணசிங்க, என். (2011) நிவ்டன் குணசிங்க தோந்தெடுக்கப்பட்ட கட்டுரைகள்

நினைவு கூர்தல் வேண்டும். அவ்வாறே இந்நூலை எழுத ஆரம்பித்த போதிருந்து இதுவரை தொடர்ந்து எனக்கு தெரியமுட்டிய திரைப்படத்துறையாளர் சுதத் மஹதிவுல்வெவவையும இங்கு நினைவு கூர்கின்றேன்.

சில காலம் பல்கலைக்கழகத்திலும், தற்போது வெளியிலிருந்தும், வாழ்க்கை மற்றும் உலகைப் பற்றி விமர்சனபூர்வமாக சிந்திப்பதற்கு, கலை, அரசியல், அன்பு சம்பந்தமாக தத்துவரீதியாக சிந்தித்துப் பார்ப்பதற்கு என்னைத் தூண்டியதற்காக, அது சம்பந்தமான அனைத்தையும் செய்த நிர்மலமான நட்பான வங்கீச சுமணசேகரவை சிநேகிதத்துடன் இங்கு நினைவுறுத்துகின்றேன். அவ்வாறே அவரால் நடத்தப்பட்டு வரும் 'தீர்த்த' கலைப் பாடசாலையின் தத்துவ கற்கை வட்டத்தின் அனைத்து உறுப்பினர்கள், மற்றும் 'தீர்த்த' கலைப் பாடசாலையின் உறுப்பினர்கள் அனைவரையும் நன்றியுடன் குறிப்பிடல் பெறுமதி மிக்கதாகும்.

நூலினை எழுதி முடித்த பின், பல அத்தியாயங்களை படித்துப் பார்த்து தனது கருத்தினைத் தெரிவித்த நண்பி ஷாமனி தர்ஷிகா இங்கு நினைக்கப்பட வேண்டும். அத்துடன் சகோதரி யோஷினி தொட்டவத்த, அச்சிடப்படுவதற்கு முன்பு இந்நூலினை முழுமையாக வாசித்து பிழையான இடங்களைத் திருத்துவதற்கு கைக்கொடுத்தும், அதன் பின் முழு நூலினையும் செவ்வை பார்த்தும் பல்வேறு கருத்துக்களையும் வேலைத்திட்டங்களையும் முன்வைத்தும் பிரேமதிலக பேருகந்த செய்த உதவியும் பெறுமதி மிக்கதாகும். நூலினை ஆரம்பிக்கும் போது ஆலோசகராகப் பணியாற்றி உதவிய சுனில் விஜேசிரிவர்தனவை இங்கு கௌரவத்துடன் நினைவு கூர்கின்றேன்.

நூலை எழுதுவதற்கு தேவையான நேர்காணல்களை பெற்றுத் தந்த பராக்கிரம நெரியல்ல மற்றும் மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் உட்பட அவர்கள் சார்பான அனைத்து நடவடிக்கைகளையும் ஏற்பாடு செய்த இராசையா லோகாநந்தன் சகோதரனுக்கு இவ்விடத்தில் நன்றிகளைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன். அவ்வாறே நூலினை வாசித்து அதற்கு பொருத்தமான அட்டைப் படமொன்றை நிர்மாணித்த ஓவிய நண்பர் சுபுன் குரேவுக்கும் இவ்விடத்தில் நன்றிகளைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன். இவ்விதமாக இதற்காக உதவி செய்த அனைவரையும் அன்புடன் நினைவு கூர்வதுடன் எப்போதும் இந்நூலின் செயற்பாடுகளுக்காக என்னருகே நின்று எனக்கு ஆர்வமுட்டி, ஊக்குவித்த அன்பான பண்டியாவுக்கும், இவைகள் பற்றியெல்லாம் எதுவொன்றும் தெரியாதெனினும், என்னுடைய பணிகள் பற்றிய நம்பிக்கையுடன் அதற்கு உதவி ஒத்தாசை வழங்கி வரும் என் குடும்பத்தினர் அனைவரையும் இவ்விடத்தில் அன்புடன் நினைவு கூருகின்றேன்.

ரங்க மனுப்ரிய

முல்லேரியா

2021

மின்னஞ்சல் : rangamanupriy@gmail.com



## அணுகல்

### மக்கள் களரி இருந்த நிலை!

மக்கள் களரி ஆரம்பமாவது 2004 ஆம் ஆண்டிலாகும். எனினும் அதற்கான பின்னணியை உருவாக்கியவர்கள் மற்றும், அதற்கு மூலமானவர்களின் வரலாற்றை ஆராய்ந்து பார்க்கும் போது அவ்வாரம்பத்துக்கு நீண்ட வரலாற்றொன்றிருப்பது நமக்குத் தெளிவாகின்றது. அவ்வாறு மூலமானவர்களின் வாழ்க்கை செயற்பட்ட விதம் மற்றும் மக்கள் களரி உருவாவது இவ்விரண்டையும் வெவ்வேறாக புரிந்து கொள்வது கடினமாகும். கிட்டிய வழியில் அது தம்ம ஜாகோடவின் நடிப்புக் கலை அரங்கத்தின்<sup>1</sup> ஆரம்பம் வரை செல்கின்றது. மிகச் சரியாகச் சொல்வதானால், மக்கள் களரி ஆரம்பமாவதற்கு முன்பு அதனை உருவாக்கிய வரலாறு என்பது அதற்கு மூலமான பராக்கிரம நிரியெல்லவின் கலை நடைமுறையின் வரலாறேயாகும். அதற்குள் அவருக்கு உதவிய எச்.ஏ.பெரேராவின் நாடகக்கலை நடைமுறையும் பெரும்பாலும் அதனோடிணைந்து செயற்பட்டதாகும். இங்கு குறிப்பிடப்படும் காரணங்கள் பராக்கிரம நெரியல்ல தொடர்பில் புகழைவிட, அது மக்கள் களரி உருவாவதற்கு தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய சமூக அரசியல் நிலைமைகள் தொடர்பிலான விளக்கத்தைப் பெற்றுக் கொடுப்பதாகும். மறுபுறத்தில் அதற்கான வேறு பொருத்தமான பிரவேசம் இன்றேல் விருப்பினைத் தீர்மானிப்பதும் சிரமமானதாகும்.

மேலும் அவ்வரலாறு இந்நாட்டின் நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை மற்றும் அரசியல் வரலாற்றோடு இணைந்து மிகுந்த செல்வாக்கு செலுத்துவதொன்றாகும். இறுதியில் மக்கள் களரி ஆரம்பமாவது அவ்வாறான வரலாறு, அவ்வாறான பௌருஷத்துவம் ஆகியவற்றுடன் ஐக்கியமான சமூக உழைப்பின் விளைவாகவே. அதனால் மக்கள் களரியையும் மற்றும் பராக்கிரம நிரியெல்லையையும் வேறுபடுத்தி அடையாளப்படுத்தக் கூடிய வரையறையைத்

<sup>1</sup> 1971 காலப்பகுதியில் இந்நாட்டு நாடகம் மற்றும் நடிப்புக்கலை குறித்து ஆர்வம் கொண்ட இளைஞர் - புலவர்களுக்காக, முதலில் பம்பலிட்டியில் அமைந்திருந்த திரு ஹெரல்ட் பிரீஸ் அவர்கள் வீட்டுக் கராஜில் சுமார் ஒரு வருட காலம் நடத்தப்பட்டு - கொழும்பு லயனல் வென்டிட் நாடக அரங்கில், தம்ம ஜாகோடயினால் ஆரம்பிக்கப்பட்ட பயிற்சிக்கூடம் மற்றும் விரிவுரைத் தொடர் ஆகும்.

கண்டறிவது கடினமானதாகும்.

இவ்விடத்தில் நாம் எதிர்பார்ப்பது, பராக்கிரம நிரியெல்லவின் கலைப் பயன்பாட்டினுள் மக்கள் களரி நாடகக்குழு பிறப்பதற்கு தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய சிறப்பான சம்பவங்களின் வரலாற்றை விமர்சிப்பதற்காகும். அவற்றினுள்ளே நம்மால் புறந்தள்ளிவிட்டு செல்ல முடியாதவாறு எதிர்ப்படும், இந்நாட்டின் நாடகக்கலையின் சிறப்பான சம்பவங்கள் மற்றும் அரசியல் மாற்றங்களின் பால் அவதானம் செலுத்தப்பட்டுள்ளது. அதற்காக நாம் இங்கே ஒழுங்கமைக்க முயல்வது 1974 முதல் 2003 வரை எம்மால் தொகுக்கப்பட்ட வரலாறு ஆகும். அது தொடர்பில் பராக்கிரம நெரியல்லவுடனான நேர்காணல்<sup>1</sup> மற்றும் மக்கள் களரி பற்றிய எழுத்து மூலமானதும் ஒளிப்பதிவு செய்யப்பட்டதுமான மூலாதாரங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அவற்றில் சிலவற்றை பொருத்தமான விதத்தில் எதிர்வரும் அத்தியாயங்களில் நீங்கள் காணலாம்.

1971 இல் தம்ம ஜாகொட 'நடிப்புக் கலை அரங்கு' ஆரம்பித்தபின், அது இந்நாட்டில் நடிப்பு பயிற்சிப்பட்டறைகள் நடத்தும் மற்றும் நடிப்புக் கலையைப் பயின்று கொள்ளும் கேந்திரிய ஸ்தானமாகியது. பராக்கிரம நெரியல்ல இந் நடிப்புக் கலை அரங்கில் பிரவேசிப்பது 1974 இல் ஆகும். தம்ம ஜாகொட, எதிரிவீர சரத்தநர், சுசரித்த கமலத், காமினி ஹத்தொட்டுவேகம், பந்துல ஜயவர்தன, சுனந்த மஹேந்திர, போன்ற நாடகக் கலைஞர்கள் மற்றும் அறிஞர்கள் அங்கு விரிவுரைகள் மற்றும் நடைமுறைப் பயிற்சிகள் அளித்தார்கள். அரங்கத்தில் பயின்று சித்தாந்த ரீதியானதும், நடைமுறை ரீதியானதுமான கல்விக்கு மேலதிகமாக பராக்கிரமவுக்கு அங்கு 'மனமே' நாடகத்தின் இரண்டாவது முறை தயாரிப்பை ஆரம்பத்திலிருந்தே அவதானிக்க வாய்ப்பு கிடைத்தது. தம்ம ஜாகொட முதற்தடவையாக வேடுவர்களின் அரசன் பாத்திரமேற்று நடித்ததனால், அவர் அப்பாத்திரத்துக்குள் பிரவேசிக்கும் நீண்ட பயிற்சி செயற்பாடுகளை கற்பதற்கு நிரியெல்லைக்கு சாத்தியமாகியது. இது பராக்கிரமவின் வாழ்வில் அவர் பெற்ற முதலாவது சிறப்பான நாடகப் பயிற்சி அனுபவமாகும்.

பராக்கிரம கூறியபடி, அவர் உட்பட நாடக அரங்கின் அனைத்து மாணவர்களுக்கும் மிகக் கவர்ச்சிகரமான ஆசிரியராக விளங்கியவர், காமினி ஹத்தொட்டுவேகமேயாகும். இன்றைய இளைஞர்களைவிட 70 களில் நாடகக்கலையில் ஈடுபட்ட இளைஞர்கள், அவர்களது எதிர்காலத்தில் சோஷலிஸ அரசு அல்லது நடைமுறையில் உள்ள சமூக அமைப்பில் மாற்றத்தை எதிர்பார்த்த மற்றும் அதற்காக தமது வருங்காலத்தை அர்ப்பணிக்கத் தயாராயிருந்த இளைஞர் யுவதிகளாகும். அதனால் ஹத்தொட்டுவேகம் பிரதிநிதித்துவப்படுத்திய சமூக அரசியல் சித்தாந்தத்தின் காரணமாக அரங்கத்தின் இளைஞர் யுவதிகளுக்கு அவர் பாலிருந்த கவர்ச்சி மேலும் தீவிரமடைந்தது. ஹத்தொட்டுவேகம், சாதாரண கற்பித்தல் முறைகளிலிருந்து வேறுபட்டு, சுதந்திரமாக தனது விரிவுரைகளையாற்றினார். அவர் தனது விரிவுரைகளில் பிரதானமாக கற்பித்தலுக்குப் பயன்படுத்தியது, உடனடி நடிப்பு (Improvisation) தொடர்பான செயற்பாடுகளுக்காகும். அதனால் அவைகளை விரிவுரைகளாக

<sup>1</sup> இந்த அத்தியாயத்தின் மேற்கோள்: நிரியெல்ல, பி. (2017, டிசம்பர் 09). பிரத்தியேக நேர்காணல்

மாத்திரமே அல்லாது சுமுகமான உரையாடல்களாக மாணவர்கள் உணர்ந்தார்கள். ஹத்தொட்டுவேகம் அந்நாட்களில் திரைப்பட விமர்சகர்கள் சங்கத் தலைவராகவும், ஆங்கில ஆசிரியராகவும், களனி பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளராகவும் பணியாற்றினார். அதனால் பராக்கிரம உட்பட்ட மாணவர்களுக்கு ஹத்தொட்டுவேகமவின் பால் ஈடுபாடு அதிகமாவதற்கு சமூகத்தில் அவருடைய பல்வேறு சமூக பிரதிநிதித்துவத்தின் காரணமாக அவர்களுக்கு தொலைத்தொடர்புற்ற கருத்துக்கள் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கலாம். அவ்வாறே அவர் 1975 இல் களனி பல்கலைக்கழகத்தில் தனது விரிவுரைகளின் பின் 'நடிப்புத் துண்டுகள்' என்ற பெயரில் சில நாடகங்களைத் தயாரித்தார். அன்று சமூகத்தில் நிலவிய அரசியல் நிலைமைகள் அந் நாடகங்களில் நகைச்சுவை உணர்வுடன் சித்தரிக்கப்பட்டு இருந்தமையும், புதிய அர்த்தங்களுக்கு உட்படுத்தப்பட்டிருந்தமையும் அரங்கத்தின் இளைஞர் யுவதிகளிடையே நிலவிய நடிப்புக்கலை சம்பந்தமான ஆர்வம் மேலும் அதிகரிக்கக் காரணமாகியது.

ஒரு நாள் நடிப்புக் கலை அரங்கின் விரிவுரைக்காக சோமரத்ன பாலசூரிய வருகை தந்திருந்தார். அவர் 'மாற்று நாடகக் கலை' என்ற பெயரில் ஐரோப்பா மற்றும் இலத்தீன் அமெரிக்க நாடுகளில் பிரசித்தி பெற்று வந்துகொண்டிருந்த நடிப்புக்கலை அம்சம் பற்றிய அறிமுகமொன்றைத் தனது பேச்சின் போது தந்தார். அவ்விரிவுரையின் பின் அதில் கலந்து கொண்ட நடிப்புக்கலை அரங்கின் மாணவர்களுக்கு "மாற்று நாடகக் கலை" பற்றிய ஆர்வமும் ஆசையும் உண்டானது. முன்பு நாம் குறிப்பிட்டதே போன்று 70 ஆம் தசாப்தங்களில் நாடகக்கலையுடன் இணைந்திருந்த இளைஞர்கள்<sup>1</sup> அல்லது யுவதிகள் அரசால் ஏற்படுத்தப்பட்ட, எரிச்சலையுட்படும் அரச தலையீடுகளின் காரணமாக எப்போதுமே மாற்று வழியினூடாக அதற்கு எதிர்ப்பைத் தெரிவிப்பதற்கு விரும்பியவர்களாவார்கள். எதிர்பாராவிதமாக ஏற்பட்ட உடல்நலக் குறைவின் காரணமாக சோமரத்ன பாலசூரியவின் இவ்விரிவுரையில் கலந்து கொள்ள பராக்கிரமவுக்கு முடியாது போனதெனினும், அரங்கத்தின் இன்னொரு மாணவரான ஹேமசிரி அபேவர்தன, பராக்கிரமவைத் தேடி வந்து, இந்த தனித்துவமான விரிவுரை பற்றி அவருக்கு அறிவுறுத்தினார். அதன் விளைவாக அவ்விருவராலும் அவ்வாண்டு விசாகை முழுமதித்தினத்தன்று திறந்த வெளியில் நாடகமொன்றை மேடையேற்றுவதற்கான போசனை அரங்கத்துக்கு முன்வைக்கப்பட்டது. அதன்பின்னர் அனைவரின் உடன்பாட்டுடன், அதற்காக நாடகம் ஒன்றைத் தயாரிப்பதற்கு பிரேரிக்கப்பட்டது. தம்ம ஜாகொட் 'மனமே' நாட்டியத்தினால் வேலைப்பளு மிக்கவராகக் காணப்பட்டபடியால், இந்நாடகத்தைத் தயாரிக்கும் நடவடிக்கை காமினி ஹத்தொட்டுவேகமவிடம் ஒப்படைக்கப்பட்டது. அதற்காக பந்துல ஜயவர்தனவின் கையெழுத்துப் பிரதியொன்று ஹத்தொட்டுவேகமயினால் தேர்த்தெடுக்கப்பட்டதெனினும், இறுதியில் அதனால் ஊக்கம் பெற்ற ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் அவர், புத்தளிப்பு மூலமான ஒரு நாடகத்தைத் தயாரித்து, அதற்கு 'போசத் பார்வை' (போசத் தெக்ம்) என்று பெயரிட்டார்.

<sup>1</sup> அதாவது உதிரிக் கருத்தொன்றாக இளைஞர்கள் குறித்த, சமகால நத்துவக் கற்கையென்றின் கருத்தொன்றை இங்கு தெரிவிப்பதாயின், இளைஞர்கள் என்பவர்களே அன்பு, அரசியல், விஞ்ஞானம் கலை ஆகியவற்றில் உண்மை காணப்படாவிடில் சத்தியத்தைக் கட்டி எழுப்பும் செயற்பாடுகள் என அடையாளம் காணப்படுபவைகளோடு இணைந்து கொள்பவர்களே. வாசிக்க பிரான்சிய தத்துவஞானி அலென் பதிடி, ஜூலியட் சர்,ப் உடனான கலந்துரையாடல் Broder, D. (2016 September 02) Corrupting the Youth: A Conversation with Alain Badiou. Verso, <https://www.versobooks.com/blogs/2826-corrupting-the-youth-a-conversation-with-alain-badiou>

1975 விசாகை முழுமதித் தினத்தன்று நாடகத்தின் கன்னிக் காட்சியை நடித்துக் காட்டுவதற்கு நோக்கம் கொண்டிருந்த போதும், அது பொசன் முழுமதித் தினம் வரை காலதாமதமானது. அநுராதபுர கம்யூனிஸ்ட் கட்சி கிளை மற்றும் இலங்கை புகையிரத ஊழியர்கள் சங்கத்தின் அநுராதபுர கிளையும் இணைந்து 1975 பொசன் முழுமதித் தினத்தன்று நாடகத்தை மேடையேற்றுவதற்கு அநுராதபுர புகையிரத விளையாட்டு மைதானத்தில் அமைக்கப்பட்டிருந்த திறந்தவெளி அரங்கு தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டது.

அதற்காக நடிப்புக்கலை அரங்கின் மாணவர்கள், அவர்கள் முதன்முதலாக தயாரித்த நாடகமான 'போசத் தெகம்' நாடகத்தை விட மேலும், 'எல்லிலா மெரெண்ட பெரித்?' (தூக்குண்டு இறக்க முடியாதா?) 'ரஜ தெகம்' (இராஜ பார்வை) போன்ற குறு நாடகங்களையும் அன்றைய தினத்துக்காக ஏற்பாடு செய்து வைத்திருந்தனர். நாடகக் குழுவினர் புகையிரதம் மூலமே பயணத்தை மேற்கொண்டனர். பல்வேறு பிரச்சினைகளுக்கு மத்தியில் நாடகக் காட்சியொன்றினை மேடையேற்ற முடிந்ததெனினும், துரதிர்ஷ்டவசமாக குறிப்பிடத்தக்க அளவான பார்வையாளர்களின் ஈர்ப்பு அதற்கு ஏற்படவில்லை. அதற்குக் காரணமாகியது, அமைப்பாளர்கள் அது சம்பந்தமாக போதிய பிரச்சாரம் செய்யவில்லை என்பதே. சாதாரணமாக பொசன் முழுமதித் தினத்தன்று, மக்கள் ஓரிடத்தில் கூடி இவ்வாறான நாடகங்களைப் பார்ப்பதைவிட, ஆங்காங்கு சென்று பல்வேறு இடங்களைப் பார்த்து இரசிக்கும் பழக்கம் நிலவியதும் இதற்கொரு காரணமாகும். மற்றும் அத் திறந்த வெளி அரங்கிலே காணப்பட்ட தொலைத்தொடர்பு மற்றும் தொழிநுட்ப குறைபாடுகளும் மற்றும் கன்னி மேடையேற்றமொன்றிலே புதுமுகங்கள் விடும் தவறுகளும் அதற்கு காரணமாய் இருந்திருக்கலாம்.

திருப்தியுற முடியாத நாடகக் காட்சியொன்றின் பின் அவைவரும் மீண்டும், அநுராதபுர புகையிரத நிலையத்துக்கு வந்த போது, அன்று பொசன் முழுமதித் தினத்துக்கு மறுநாள் ஆகையால், கொழும்புக்குத் திரும்பும் பெருந்தொகையானோரை புகையிரத நிலையத்தில் காண முடிந்தது. அப்போது எவரோ தெரிவித்த யோசனையின்படி - எங்களால் இந்த இடத்தில் நாடகம் போட முடியாதா? - அதற்கு உடன்பட்ட ஹத்தொட்டுவேகம், புகையிரத நிலையத்தில் அதற்கான பொருத்தமான இடத்தைத் தேர்ந்தெடுத்தார். முதலில் 'எல்லிலா மெரெண்ட பெரித்?' நாடகம் புகையிரத மேடையில் அரங்கேற்றப்பட்டது. அந்த நேரத்தில் எதிர்பாராதளவு பார்வையாளர்களின் ஈர்ப்பு அதற்கு ஏற்பட்டது. அடுத்து இரண்டாவது நாடகத்தை ஆரம்பித்த போது, கொழும்பு நோக்கி செல்லும் புகையிரதம் நெருங்கவே நாடகத்தை இடையில் நிறுத்த வேண்டியதாயிற்று.

இலங்கை வீதி நாடகம் தொடர்பான இலக்கியத்தில், இந்த சம்பவம், இலங்கையில் தெருநாடகத்தின் ஆரம்ப புள்ளியெனக் குறிக்கப்படுகின்றது. இந் நாட்களில் பெருமளவானோரின் பேசுபொருளாகியுள்ள, முதலாவது தெருநாடகக் காட்சி என இனங்காணப்பட்டது இதுவேயாகும். எனினும் நாம் மேலே குறிப்பிட்ட, அநுராதபுர விளையாட்டு மைதானத்தில் அரங்கேற்றப்பட்ட நாடகக் காட்சி, தெருநாடக வரலாற்றில் நிரம்பப் பேருக்கு விடுபட்ட ஒரு கணமாகும். மேலும் இவ்வாறான சுவையான ஒரு சம்பவம் மிக அரிதானதாகும்.

புகையிரத மேடையில் கிடைக்கப் பெற்ற பார்வையாளர்களின் ஈர்ப்பு, அம் மாணவர் குழுவுக்கும் ஹத்தொட்டுவேகமைக்கும் மீண்டும் அவ்வாறான ஒரு நாடகத்தை நடித்துக் காட்ட வேண்டும் என்ற ஆர்வத்தை ஏற்படுத்தியது. அவர்களால் அவ்வாண்டிலேயே எசல முழுமதித் தினத்தன்று, கண்டி வாவின அருகில் மேற்படி நாடக முத்தொகுப்பு அரங்கேற்றப்பட்டது. அதன்பின் பராக்கிரம நிரியெல்ல தெருநாடகக் குழுவின் பிரதான அமைப்பாளராக நியமிக்கப்பட்டார். நடிகனும் பார்வையாளனும் சந்திக்கும் எந்தவொரு இடமாயினும் நடிப்புக் களமாகும் என்பதை இனங்கண்ட தெருநாடகக் குழு பௌத்த விகாரைகள், வயல்வெளிகள் தொழிற்சாலைகள், மைதானங்கள், தெருக்கள், மரக்கறிச் சந்தைகள், பஸ்நிலையங்கள் போன்ற பல்வேறு இடங்களிலும் நாடகங்களை அரங்கேற்றினார்கள். தெருநாடகக் கலை இந் நாட்டின் நாடகக் கலை வரலாற்றிலே தனிச்சிறப்பு வாய்ந்ததாக அமைந்த வரலாறு இதுவே.

எனினும் வீதி நாடகத்தில் உள்ள குறைபாடுகளை வெகுவிரைவிலேயே பராக்கிரம தெரிந்து கொண்டார். அதாவது வீதி நாடகத்தில் காணப்பட்ட ஒழுங்கற்றதன்மை, அமைப்பற்றதன்மை, சங்கீதம் நாடகப்பாங்கிலும், எவ்வாறுதாக்கு ஏற்றபடியும் அமையாமை போன்றே. அவருக்குத் தேவையான அழகியல் சார்ந்த பிரதிநிதித்துவப்படுத்தல் ஆகியன தெருநாடகக் கலையின் இன்றியமையாததாக அமையாமை ஆகியன அவருடைய பிரதான விமர்சனங்களுள் சிலவாகும். இவ் விமர்சனங்கள் அனைத்துக்கும் பதிலாகவும், அவருடைய விமர்சனங்களின் விளைவாகவும், அதுவரை அவர் பெற்றுக் கொண்டிருந்த அநுபவங்களின் அடிப்படையில் நாடகமொன்றைத் தயாரிப்பதற்கு அவர் முயன்றார். அதன் விளைவாக, அவரது முதலாவது நாடகத் தயாரிப்பான 'செக்கு' (செக்குவ) நாடகத்தை 1975 ஆம் ஆண்டில் தயாரித்தார். அரசியல் நாடகமென இனங்காட்டப்படக்கூடிய செக்குவ இச் சமூக அமைப்பினை எதிர்க்கும் மார்ஸியக் கருத்தினை, நாடகரீதியாக மேலெழுப்பிய ஒன்றாக அறிமுகப்படுத்தலாம். தெருநாடகங்கள் மூலம், நாடகத்தை கிராமத்துக்குக் கொண்டு செல்லல் மற்றும் பல்வேறு இடங்களையும் நடிப்புக் களமாக்கிக் கொள்ளல் மூலம் நாடகம் நடிக்கலாம் என பராக்கிரம எதிர்பார்த்தார் எனினும், பல்வேறு பொருளாதார சிரமங்கள் மற்றும் அனுசரணையாளர்களும், அமைப்பாளர்களும் முன்வராமை ஆகியவற்றின் காரணமாக, அதனை கிராமம் கிராமமாக கொண்டு செல்லுதல் அசாத்தியமாகியது. அமைப்பாளர்கள் மற்றும் அனுசரணையாளர்கள் இன்மை மற்றும் தெருநாடகங்களில் அத்தகைய தொடர்புகள் தேவையற்றிருப்பது என்பதன் அடிப்படையிலே சொல்லப்படுவது பராக்கிரமவின் முயற்சியும், தெரு நாடகங்களிலிருந்த திறனும் அவ்வாறே வெற்றி கொள்ளப்படுவதற்கு முடியாது போயிற்று என்பதாகும். அவரது அடிப்படை முயற்சியாயிருந்தது, தெருநாடகங்களில் நிலவும் படைப்பாற்றல்பூர்வமான பலவினங்களுக்கு நிவாரணம் தேடுவதாக இருந்த போதும், தெரு நாடகங்களில் நிலவிய சமூக-பொருளாதார நிபந்தனைகளை விலக்கிச் செல்லும் திறன் செக்குவ தயாரிப்பில் அவ்வாறே இல்லை என்பது அதன் மூலம் தெளிவாகின்றது. எவ்வாறெனினும் பராக்கிரம தனது குறிக்கோளை சரியாக வென்று கொள்வதற்காக மற்றும் ஒழுங்கமைத்துக் கொள்வதற்கான பின்னணியை உருவாக்கித் தந்த சந்திப்பொன்றை நிர்மாணிப்பதற்கு செக்குவினால் முடிந்தது. அது இந்திய நாட்டியக் கலைஞர் ஹரீப் தன்வீரைச்<sup>1</sup> சந்தித்தமையே.

<sup>1</sup> இந்திய நாடகக்கலைஞரான ஹரீப் தன்வீர் குறித்து எதிர்வரும் அத்தியாயம் ஒன்றில் பார்க்கலாம்.

இந்தியாவில் ராய்பூரில் நடைபெறவிருந்த பிரஜைகள் அபிவிருத்திக்காக நடிப்புக்கலையினைப் பயன்படுத்திய குழு ஒன்றின் சார்பாக, நடிப்புக்கலை பயிற்சிப் பட்டறை ஒன்றுக்கு, இந் நாட்டின் நாடகக்கலைஞர்கள் சிலரைத் தெரிவு செய்வதற்காக 1977 இல் தன்வீர் இங்கு வருகை தந்தார். (Asian Cultural Forum on Development – ACFOD) இதன் போது தெனியாய நகரில் அரங்கேறிய செக்குவ நாடகத்தைப் பார்ப்பதற்கு தன்வீருக்கு வாய்ப்பு கிடைத்தது. அம் முயற்சி குறித்து மகிழ்ச்சியடைந்த தன்வீர், இந்தியாவில் நடைபெறவிருந்த நடிப்புக்கலை பயிற்சிப்பட்டறைக்கு பராக்கிரம நிரியெல்லவைத் தெரிவு செய்தார். சோமலதா சுபசிங்க, சிரில் விக்ரமகே, கே.எஸ். பெர்ணாண்டோ ஆகியோருக்கும் இவ்வாய்ப்பு கிடைத்தது. அங்கே ஹபீப் தன்வீரின் நடிப்புப்பணி குறித்து புரிந்து கொள்ள பராக்கிரமவினால் முடிந்தது. தன்வீர் கிராமிய, பாரம்பரிய நடிப்புக்கலைஞர்கள் மற்றும் பாடகர்களுடன் பயின்று நாடகங்கள் படைத்திருந்த பாங்கு அதில் முக்கியமானதாகும். அவ்வாறே வெளிநாடுகளிலிருந்து வருகை தந்திருந்த நாடகக் கலைஞர்களுடன் இணைந்து அவர்களுடைய நடிப்புக்கலை பயன்பாடு தொடர்பாக கருத்துக்களைப் பரிமாறிக் கொள்ளவும் இந் நாட்டு நாடகக் கலைஞர்களுக்கு வாய்ப்பு கிடைத்தது.

ஹத்தொட்டுவேகமயின் வீதி நாடகங்களில் கண்ட குறைபாடுகளை, தன்வீரின் நடிப்பு முறையில் பராக்கிரம காணவில்லை. அவர் எதிர்பார்த்த, அனைவராலும் இரசிக்கக்கூடிய, நகரத்திலிருந்து கிராமத்துக்கு செல்லும் போது, நாடகத்தின் பண்புசார்தன்மை குறைக்கப்படாத நடிப்பு முறையொன்றினைத் தன்வீர் பயன்படுத்தியிருந்தார். இச் செயலமர்வில் இடம்பெற்ற தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த சம்பவமாவது, Black Tent Theatre Group<sup>1</sup> என அழைக்கப்பட்ட ஜப்பானிய நாடகக்குழுவொன்றைச் பராக்கிரம சந்தித்தமையே. புரோசீனியம் முறையில் அமைக்கப்பட்ட அரங்கமொன்றில், சுமார் 250 பார்வையாளர்கள் இருந்து பார்க்கக்கூடிய நடமாடும் அரங்கம் ஒன்று அவர்களிடமிருந்தது. அது பெருமளவில் இந் நாட்டு திரைப்படக் கூடாரங்கள் மற்றும் சர்க்கஸ் கூடாரங்கள் போன்றதாகும். அத் தருணத்தில் அவர்கள் இந் நடமாடும் மேடையுடன் ஜப்பானிலும் ஏனைய நாடுகளிலும் நாடகங்களைக் நடத்தி, சஞ்சரித்து வந்தார்கள். அக் கருத்தினை இந் நாட்டில் செயற்படுத்த பராக்கிரம தீர்மானித்துக் கொண்டாராயினும், செயலமர்வை முடித்து இலங்கை வந்த போது அது தொடர்பில் அவருக்கு உதவுவதற்கு எவரும் இருக்கவில்லை. எனினும் அப்போது கிறிஸ்துவத் தேவாலயத்தின் இலங்கை சபையின் தலைவராக இருந்த வண. கெனத் பெர்ணாண்டோ பாதிரியார் உதவ முன்வந்த போதும், யாதானுமொரு மத நிறுவனத்தின் உதவியைப் பெற்றுக் கொள்வதன் எதிர்வினைவுகள் குறித்து கணிக்கக்கூடிய திறன் பராக்கிரமவுக்கு இருந்ததனால், அவ் வாய்ப்பினைக் கைவிட்டார்.

இக்கால கட்டத்திலேயே தெரு நாடகக்குழுவின் இரு பிரிவுகளாகப் பிரிந்து, 'திறந்த கலை வட்டம்' என்ற பெயரில் பராக்கிரம தலைமையிலும், எச்.ஏ.பெரேராவின் தலைமையில் வேறொரு குழுவுமாக இயங்கியது. இவ்வாறு பிரிந்து செல்வதற்கு பிரதான காரணமாக

<sup>1</sup> 1968 இல் ஜப்பானில் ஆரம்பிக்கப்பட்ட ஒரு நாடகக்குழுவாகும். பார்க்க: (n.d.). Retrieved from <https://www.ne.jp/asahi/kurotent/tokyo/english.html>

பராக்கிரம குறிப்பிடுவது, மேற்குறிப்பிட்ட வீதி நாடகங்களில் அவர் கண்ட குறைபாடுகளே. 1983 இல் திறந்த கலை வட்டத்தின் முதலாவது நீண்ட நாடகமாக பர்டோல்ட் பிரெஷ்டின் 'கலிலியோ' தயாரிக்கப்பட்டது. அது நல் ஸ்ரீ விஜேசிங்கவின் மொழிபெயர்ப்பு ஆகும். மேலும் இக் காலகட்டத்தில் பல்வேறு நாடகப் படைப்புக்கள் மற்றும் குறும் திரைப்படங்கள் குறித்த பரிசோதனை முயற்சிகளில் ஈடுபட்டனர். 1980 களில் உண்டான நெருக்கடியான அரசியல் மற்றும் அன்றைய அரசின் பண்பாட்டு விரோதப் நடவடிக்கைகளின்<sup>1</sup> அடிப்படையில், பராக்கிரமவின் நடமாடும் அரங்கக் களவு ஒரு பக்கத்துக்கு வீசப்பட்டது. அன்றைய ஆட்சியாளர்களின் நடத்தைகள் மற்றும் கலைஞர்களுக்கு ஏற்பட்ட பல்வேறு அநீதிகள் காரணமாக, அப்படியான ஒரு விடயத்துக்காக உதவியை எதிர்பார்ப்பது, ஒரு வகையில் கலைஞர்களை அவமதிப்பதென விளங்கிக் கொள்ள இடமிருந்தது.

இக் காலகட்டத்தில் தம்ம ஜாகொட ரூபவாஹினி கூட்டுத்தாபனத்தின் நாடகப் பிரிவின் தலைவராகக் கடமையாற்றினார். ஜாகொடவின் தலையீட்டின் காரணமாக, இந் நாட்டின் முதலாவது தொலைக்காட்சி நாடகத்தைத் தயாரிப்பதற்கு வாய்ப்பு கிடைத்தது. 'சசர சகரென்' (1983), லா ஹிரு தஹசக் (1983), கடஇம் (1986) யசோராவய (1986) போன்ற தொலைக்காட்சி நாடகத் தயாரிப்புகளுடன் எண்பதுகள் கழிந்து போயின. இப் படைப்புகள் இந் நாட்டின் தொலைக்காட்சிக் கலையின், தனித்துவமான தடைதாண்டல்கள் என இனங்காண முடியும். தொலைக்காட்சியுடன் வேலைப்பளு அதிகரித்தாலும், 1989 இல் பெட்ரிக் சுரைமாட்டின் 'உத்தமாவீ' நாடகத்தைத் தயாரிக்க பராக்கிரமவினால் முடிந்தது.

இறுதியில் பல்வேறு அரசியல் மாற்றங்களின் ஊடாக, 1994 இல் ஐக்கிய மக்கள் முன்னணி பதவிக்கு வந்ததும், நடமாடும் நாடகக் குழுவொன்றை நிர்மாணிப்பது தொடர்பிலான யோசனையை பராக்கிரம புதிய அரசிடம் ஒப்படைத்தார். முன்னிருந்த அரசைக் கவிழ்த்து விடுவதற்காக பராக்கிரம உட்பட பெருமளவிலான கலைஞர்கள் தெரு நாடகம் உட்பட பல்வேறு படைப்புக்கள் மற்றும் விவாதங்களினூடாக பங்களிப்புச் செய்திருந்தனர். பல்லின பிரதான பிரேரணைகளில் சிலவாயிருந்தன. எனினும் அதுவும் பலனற்ற முயற்சியாயிருந்ததுடன், 1999 இல் மீண்டும் ஆட்சிக்கு வந்த சந்திரிக்கா பண்டாரநாயக்க அரசுக்கும் அந்த யோசனையையே மேலும் இற்றைப்படுத்தி கையளித்தார்<sup>2</sup>.

அந் நாட்களில் இது தொடர்பில் இருதரப்பினருக்கும் இடையில் நிறைய கடிதப் போக்குவரத்துக்கள் நடைபெற்ற போதும் அது தொடர்பில் ஆழமாக சிந்தித்துப் பார்க்காத அன்றைய அரசு, பராக்கிரமவின், பல்லின நாடகக்குழு, மற்றும் நடமாடும் அரங்கம் பற்றிய

<sup>1</sup> 1987 சாஹித்திய உற்சவத்தின் போது அன்றைய ஜனாதிபதி ஜே. ஆர். ஜயவர்தன வெளிப்படுத்திய கருத்து. 1986 பெளத்த பல மண்டல கூட்டத்தில் எதிரவிர சரத்தந்திரவின் மீத தொடுத்த தாக்குதல் உட்பட குற்றச்சாட்டுக்கள் பல அன்றைய அரசின் மீது சுமத்தப்பட்டிருந்தன.

<sup>2</sup> Figure 1: பராக்கிரம நிரியெல்ல அன்றைய கலாசார திணைக்களத்துக்கு முன்வைத்த பிரேரணைகள் சம்பந்தமான கடிதம். புத்தசாசன மற்றும் கலாசார அலுவல்கள் அமைச்சரிடம் தெரிவித்த பிரேரணைகள்: "உணர்வுடனான பிரக்ஞைபூர்வமான மற்றும் படைப்பாற்றல் மிக்க சமூகமொன்றுக்காக, எந்தவித வேறுபாடுமில்லாத அனைத்து இலங்கையருக்கும் பங்குபற்றக்கூடிய நியாயமான வாய்ப்புடைய, அவர்களால் இரசிக்கக்கூடிய உயர் நாடக மற்றும் நடிப்புக்கலை பயன்பாடு" நிரியெல்ல பராக்கிரம (1998) கொழும்பு.

கனவை அரசின் ஊடாக ஒரு போதும் நிறைவேற்றிக் கொள்ள முடியாது என்பதற்கான சமிக்ஞைகளைக் காட்டியது. எனினும் 1999 இல் பராக்கிரம மீண்டும் புதிய நடமாடும் அரசங்கம் தொடர்பான ஆவணம் ஒன்றினை இலங்கை நாடக மண்டலத்திடம் முன்வைத்தார். அன்றைய கலாசார அமைச்சர் தலையிட்டு அதனை டவர் ஹோல் நாடக சங்கத்துக்கு அனுப்பி, இச் செயற்றிட்டத்துக்காக ஒரு கோடி ரூபா நிதி பெற்றுக் கொடுப்பதற்கு நடவடிக்கை எடுத்தார். பராக்கிரம நிரியெல்லவுடனான ஒரு நேர்காணலின் போது அவர் கூறியுள்ளபடி, துரதிர்ஷ்டவசமாக எதிர்பாரவிதமாக இடம்பெற்ற அமைச்சரவை மாறுதலின் பின் நியமிக்கப்பட்ட கலாசார அமைச்சர் மொண்டி கொபல்லவவினால், வேறு நாடகக்கலைஞர்களின் எதிர்ப்பின் காரணமாக, அச் செயற்றிட்டம் நிறுத்தப்பட்டு நாடகக்கலையின் பல்வேறு குறுகிய கால தேவைகளுக்காக அந்நிதி பகிர்ந்தளிக்கப்பட்டது.

நடமாடும் அரசங்கம் பற்றிய கனவு மங்கி மறைந்து கொண்டிருந்த வேளையிலே, இந் நாட்டின் சமகால பெண் கலைஞரான அனோலி பெரேராவின் தலையீட்டினால் நெதர்லாந்து நாட்டின் *HIVOS (Institutional For Corporation With Developing Countries)* என்னும் அரசு சாரா நிறுவனத்திடம் இருந்து நிதி பெற்றுக் கொள்வதற்குத் தேவையான நடவடிக்கைகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. அந் நிறுவனம் மக்கள் களரி நாடகக்குழுவை ஆரம்பித்தற்காக ஒரு இலட்சம் யூரோ பெற்றுக் கொடுத்தது. இரு வருட காலத்துக்கு நாடகக் குழுவைப் பராமரிப்பதற்கு மற்றும் பயிற்றுவிப்பதற்கு அந் நிதி போதுமாயிருந்தது. பின்னர் *USAID (United States Agency for International Development)* நிறுவனம் மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தை நிர்மாணிப்பதற்காக நிதியைப் பெற்றுக் கொடுக்க நடவடிக்கை எடுத்தது. மத்திய பொறியியல் அதிகாரசபையினால் அதன் வரைபடம் தயாரிக்கப்பட்டது<sup>1</sup>. நடிப்புக் களம் மற்றும் நடிப்புப் பயிற்சிக்குத் தேவையான பல்வேறு பொருட்கள் *USAID* நிறுவனத்தினால் மக்கள் களிக்கு பெற்றுக் கொடுக்கப்பட்டன. இவ்வாறு படிப்படியாக, வேறும் இவ்வாறான அமைப்புக்களின் பங்களிப்பையும் பெற்றுக் கொண்டு, இன்று வரை மக்கள் களரி நாடகக்குழு இலங்கை பூராகவும் சஞ்சரித்து வருகின்றது.

மேலே நாம் வரிசைப்படுத்தியுள்ளது, மக்கள் களரி உருவாவதற்கு தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய அடிப்படையான மற்றும் மறைமுகமான நிகழ்வுகளின் வரிசையாகும். இந் நிகழ்வு வரிசைக்கு சமாந்திரமாக இடம்பெற்ற அரசியல் வேறுபாடுகள் தொடர்பாக எதிர்வரும் அத்தியாயங்களில் பேசப்படும். அவ்வாறே பராக்கிரம நிரியெல்லயின் வாழ்க்கையில் இடம்பெற்ற மேலும் பல மோதல்கள் இங்கு குறிப்பிடப்படவில்லை. எனினும் அவையனைத்தும் வெவ்வேறு தீவிரங்களுடன் மக்கள் களரியை நிகழ்காலத்தில் காணப்படும் நிலைக்கு கொண்டு வருவதற்கு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளன. மக்கள் களரி என்னும் உலகம் உருவாவது, அவ்வாறான அர்த்தமுடைய பிணைப்புக்கள் பல வெளிப்படுவதன் ஊடாகவே. அதனால் இங்கு எம்மால் எழுதப்பட்ட அவ் வரலாறு இந் நூலினைப் படிக்கும் உங்களுக்கு முக்கியமாகலாம்.

## முதலாம் அத்தியாயம் இலங்கை நாடக மற்றும் நடிப்புக்கலை

இந்த அத்தியாயத்தினூடாக இலங்கை நடிப்புக் கலையின் வெளிப்பாட்டினை சுருக்கமாகக் கட்டி எழுப்புவதற்கும், அதற்கு சமாந்தரமாக இந் நாட்டில் ஏற்பட்ட பல்வேறு சமூக அரசியல் நிலைமைகள் சம்பந்தமாக பகுப்பாய்வை அளிப்பதற்கும் எதிர்பார்க்கப்படுகின்றது. அதனுடாக அக் காலகட்டத்தில் நடைமுறையிலிருந்த நடிப்புக் கலை போக்குகளினுள் மக்கள் களரியை நம்மால் எவ்வாறு அடையாளப்படுத்த முடியும் என்பதும், அவ்வாறான அரசியல் மாற்றங்களின் போது, மக்கள் களரியின் பாத்திரம் மற்றும் அதற்கு எதிர் விளைவுகளைக் காட்டக்கூடியதெவ்வாறு என்பது தொடர்பான கலந்துரையாடலைக் கட்டி எழுப்புவதற்கும் நமக்கு எதிர்வரும் அத்தியாயங்களில் சாத்தியமாகலாம். அக் கலந்துரையாடலில் வரலாற்றுக்கு சார்பாக மக்கள் களரியில் நிலவும் உள்ளார்ந்த சக்தி தொடர்பான பகுப்பாய்வு ரீதியான தலையீட்டுக்கு தேவையான பின்னணி உருவாகும்.

### 1.1 பாரம்பரிய நாட்டுப்புற நடிப்புக் கலை

நாடகக்கலையின் புராதன வரலாற்றிலிருந்தே – “மனிதனின் அளவுக்கே நடிக்கும் பழையமையானவனே”<sup>1</sup> நாட்டுப்புற நடிப்புக் கலையிலிருந்து அப்பாற் சென்ற சமூக வாழ்க்கையொன்று காணுதற்கரியதாகும். அதாவது ஒத்துழைப்பினுள் சாயல், செய்து காட்டுதல், வழிபாடு மற்றும் சடங்குகள் போன்ற பல விடயங்களை முழுமையான சமூகத்திலிருந்து வேறுபடுத்த முடியாது. அதனால் இங்கு நமக்கு முக்கியமாவது இந் நாட்டு நாட்டுப்புற நடிப்புக்கலையின் தோற்றத்தை பரீட்சிப்பதை விடுத்து, அது எப்போதும் நாட்டுப்புற சமூகத்தில் இருந்து வந்துள்ளது என்னும் கருதுகோளை ஏற்று மேற்குறிப்பிட்ட நாட்டுப்புற நடிப்புக்கலை மற்றும் அன்றாட வாழ்வுக்கிடையிலான தொடர்பை அடையாளம் காணுதலாகும். அதன்மூலம் மக்கள் களரி போன்ற திட்டத்துக்கு அவர்கள் மேற்கொண்டு வரும் பரிசோதனை முயற்சிகள் பற்றி பகுப்பாய்வு செய்வது எளிதாகும்.

<sup>1</sup> நாடகத் தயாரிப்பு பற்றி விவரமான அறிமுகமொன்றுக்கு வாசிக்க: த.சில்வா எஸ். (2000) *சொந்துரு ஆக்ஞாதாயக்கயா ஹேவத் நாட்ய நிஸ்பாதக்க*. (அழகிய சர்வாதிகாரி அல்லது நாடகத் தயாரிப்பாளர்), கொழும்பு 10: எஸ். கோடகே மற்றும் சகோதரர்கள், பக். 19

நாடகம் மற்றும் நடிப்புக்கலை வரலாறு கிரேக்க தேசம் வரை நம்மை இழுத்துச் செல்வது, கிரேக்கத்தில் நமக்குக் கிடைக்கும் முறையான இலக்கியங்கள் மற்றும் நடிப்புக்கலை பயன்பாட்டினாலேயேயாகும். நாட்டியக்கலையின் தோற்றம் சடங்கு மற்றும் மதத்துடன் எழுந்த ஒன்றெனவே கிரேக்கத்தவர்களிடமிருந்து நாம் கண்டறியக் கூடியதாயுள்ளது. 'கிரேக்க நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றி நிச்சயமாய் எதுவும் சொல்வதற்கில்லை. ஆனாலும் அது தோற்றம் பெற்றது, மத உற்சவங்கள் மற்றும் பூஜை புனஸ்காரங்களிலிருந்தே என்பதில் ஐயமேதுமில்லை'<sup>1</sup>

நாடகம் மற்றும் நடிப்புக்கலை பற்றிய கற்பித்தலில் கிரேக்க நாடகம் ஏதென்ஸ் நகர நாட்டுப்புற நாடகங்களை மூலமாகக் கொண்டு பிறந்ததென்பது ஜனரஞ்சகமான அபிப்பிராயம் ஆகும். எனினும் ரிச்சர்ட் செக்னாலைய 'Performance Theory' நூலில் முதலாம் அத்தியாயத்தில் கிரேக்க நாடகம் *டிதரும்பு* பாடல்களிலிருந்து பிறந்தது என்பதாக நிலவும் வரலாற்று ரீதியான தகவலின் அடிப்படையில் துர்க்க ரீதியாக நியாயப்படுத்த முடியாது எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.<sup>2</sup> அது பிரித்தானிய கல்விக்கூடங்களால் கட்டியெழுப்பப்பட்ட, வரலாற்று சான்றுகளிலிருந்து வேறுபடுத்தப்பட்டு, ஜனரஞ்சகப்படுத்தப்பட்ட நோக்கு என அவர் சுட்டிக் காட்டுகின்றார். இதன் மூலம் வெளிப்படுவது, தரமான நாடகம் மற்றும் நாட்டுப்புற நடிப்பு ஆகியவற்றுக்கிடையே இடைவெளியொன்று நிலவுகிறதென்றும், அத் தரமான நாடகம் எந்த ஆதாரங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆரம்பமானதென்பது ஐயத்துக்குரியதாகும் என்பதாகும். அதனாலேயே நாட்டுப்புற நடிப்பு, நாடகம் மற்றும் நடிப்புக்கலையின் மீளக்கூடிய நிலை அல்லது தரமான நாடகக்கலையின் பின்பு அவைகள் காணாமற் போய்விட்டன என்றோ கூறுவது நீதியானதல்ல. மறுபக்கத்தில் நாட்டுப்புற நடிப்பு எந்தவிதத்திலும் கலைத்துவ பெறுமதியுடனோ அல்லது வேறு ஏதாவது விமர்சன ரீதியான தலையீட்டின் மூலம் தேய்மானமாக கருத்தில் கொள்வது பலவீனமான அணுகலாகும் என்பதுடன் நமக்கு கலை மற்றும் சமூக, அரசியல் தோற்றங்களில் நம்பகத்தன்மையை அனுபவிப்பதற்கு கிடைப்பது இந்த நாட்டுப்புற கலையினுள்ளேயே.<sup>3</sup> இந்த வெளிப்பாடு தொடர்பில் மேலும் தெளிவற்ற உதாரணமாவது, கிரேக்கத்தைப் போலவே ஜப்பானிய *நோ* பௌத்த நாடகமும் பௌத்த விகாரைகளின் பின்னணியில் ஆரம்பமாவதே. எனினும் நோ நாடகமும் ஏனைய ஜப்பானிய நாடகங்களும் ஆரம்பிப்பதற்கு முன்பே, ஜப்பானில் நாட்டுப்புற நடனம் மற்றும் பல்வேறு நாட்டுப்புற நடிப்பு அம்சங்கள் நிலவின. *ஜேம்ஸ் ரி. அரகி* கூறும் விதத்தில் *நோ* நாடகத்தின் ஆரம்பம் ஆவது *சாககு* என்னும் ஹாஸ்ய நாடக அம்சத்திலிருந்தெனினும் *நோ* நாடகம் போன்ற மிகுந்த ஒழுங்கமைப்புக்குட்பட்ட மாறுபாடான நாடக வகை நிலைபெறுவது, அவ்வாறு எளிமையாக

<sup>1</sup> துணை நாடகக்கலையின் தோற்றம் மற்றும் மதம் சம்பந்தமான கலந்துரையால் தொடர்பில் முதலாவது அத்தியாயத்தைப் பார்க்கவும்: சரத்சுந்தர், ஈ. (2013) கிராமிய நாடகம், கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே மற்றும் சகோதரர்கள். பக். 19

<sup>2</sup> கிரேக்க நாடகத்தின் தோற்றம் தொடர்பில் நிலவும் கல்வி கருத்துக்களுக்காக முதலாவது அத்தியாயத்தை வாசிக்கவும்: Schechner, R. (2006). Performance studies: an introduction. New York, Routledge. p. 1-7

<sup>3</sup> வாசிக்க முதலாவது கட்டுரை: Grewal, K. K. (2019) Three Essays on Politics Batticaloa: Sawami Vipulananda Institute of Aesthetic Studies. p. 15-22

புரிந்து கொள்வது கடினமாகும்.<sup>1</sup>

சமஸ்கிருத நாடகங்களிலும் பரத முனிவரின் வரலாற்றில்<sup>2</sup> காணக்கிடைப்பது மத ஆதாரமே. அடிப்படையாக மதம் அல்லது ஏதாவது நம்பிக்கைகளின் தொகுப்பு மூலமாக நாடகம் மற்றும் நடிப்புக்கலை ஆரம்பமாவதினாலோ, இருந்துவந்த நாட்டுப்புற நடிப்பு, மதம் மற்றும் நம்பிக்கைகளுக்கு பதிலீடாவதினாலோ நமக்கு விளங்குவது, நடிப்புக்கலை மக்களுடன் அவர்களின் அடிப்படை நடத்தைகளுக்குப் போன்றே, சமூகத்துள் கருத்தில் கொள்வதற்கு பாத்திரமாகும் தனித்துவமான சந்தர்ப்பத்துடன் தொடர்பொன்றைக் காட்டுவதாகும். வேறு விதத்தில் கூறுவதானால், அன்றைய மக்களின் கொண்டாட்டங்கள் மற்றும் உற்சவங்களுடன் நாடகக்கலையின் நிச்சயமாக தொடர்பு இருந்ததென அனுமானிக்கலாம்

அந்த அர்த்தத்தில் இலங்கைச் சூழலில் மதம் மற்றும் மக்கள் வாழ்க்கைக்கிடையிலான தொடர்பை விளக்கிக் கொள்ளும் போது, பிரதான காரணியாவது ஆவது பௌத்த தர்மமாகும். அதனாலேயே இந் நாட்டின் இலக்கிய ஆதாரத்தினுள் நமக்கு கிடைக்கப் பெறுவது மக்களின் வாழ்க்கை தொடர்பான சமூக விஞ்ஞான இணைப்புக்களைவிட விட மக்கள் வாழ்க்கை மற்றும் பௌத்த தர்மம் பற்றிய இணைப்பே ஆகும். அவ்வாறே இந் நாட்டின் புராதன இலக்கிய மற்றும் வரலாற்றுத் தகவல்கள் பெரும்பாலானவை அடங்கியிருப்பதும் பௌத்த தர்மத்தை கேந்திரமாகக் கொண்ட வாசிப்புக்குள்ளேயே. மேலும் பௌத்த தர்மம் தவிர்ந்த வேறு காரணங்கள் தொடர்பாக எழுதப்பட்ட பெரும்பாலான நூல்கள் எழுதப்பட்டது மதகுருமார்களினாலேயே என்பதால், அவர்களுக்கு பொதுமக்களின் சமூக அரசியல் நடத்தைகள் தவிர்க்கப்பட்டிருக்கக் கூடும் எனவும் கருதலாம்.<sup>3</sup> அதன் இறுதியான அர்த்தத்திலிருந்து தெரியவருவது, நாட்டுப்புற நடிப்பு பௌத்த தர்மத்திலிருந்து வேறுபடுத்த முடியாதபடி பிணைந்துள்ளது என்பதே.

இந் நாட்டு மக்களின் வாழ்க்கை விவசாயத்துக்கு மட்டுப்படுத்தப்பட்ட தன்னிறைவுப் பொருளாதார செயற்பாடுகளின் கட்டி எழுப்பப்பட்டதென பொதுவாகக் கூறலாம். அவ்வாறே பெரும்பாலும் ஒருமைப்பாட்டைக் கட்டி எழுப்புவதற்கு விவசாயம் ஏதோ ஒரு வழியில் பங்களிப்பு செய்துள்ளது எனவும் கருதலாம். ஏனெனில் ஏனையோரின் விவசாய நடவடிக்கைகளுக்கு பங்களிப்புச் செய்வதன் அடிப்படையில், உழைப்புப் பரிமாற்றத்தின் அடிப்படையில் செயற்படுவதன் காரணமாக அவ் ஒருமைப்பாடு கட்டி எழுப்பப்பட்டிருக்கலாம். ஆனாலும்

<sup>1</sup> நோ நாடகக்கலையின் தோற்றம் பற்றி வாசிக்குக: The Origin of Nô Drama, E. T. Kirby Source: Educational Theatre Journal, Vol. 25, No. 3 (Oct., 1973), pp. 269-284 Published by: The Johns Hopkins University Press

<sup>2</sup> பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் முதல் அரைப்பகுதியில் குறிப்பிட்டுள்ளவாறு மஹா பிரமாவினால் புதிய வேதமொன்று பரத முனிவருக்கு பெற்றுக் கொடுத்ததாக சொல்லப்படுகின்றது. அதன் முன்றாம் அத்தியாயத்தில் நடிப்பு தெய்வத்தினைப் பூஜிப்பதன் மூலம் நாட்டிய வேதத்தில் மத சார்பு விளக்கப்பட்டுள்ளது. சமஸ்கிருத நாடகங்கள் குறித்து மேலும் வாசிப்பதற்கு: மாரசீங்க, வி. (2004) பரதமுனிவர் புராதன நாட்டிய சாஸ்திரம் முன்னரைப்பாகம், கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள், பக். 19-43

<sup>3</sup> பல்லியகுரு, சி. (1998) சம்பாவ்ய லிப்பி சரணிய, பி.எம். சேனாரத்ன மற்றும் எல். பெரமாதூர (தொகுப்பு) புத்த சமயம், சிங்கள மக்கள் மற்றும் வத் பிலிவெத், (பக். 222-229), கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள்.

குறிப்பாக மலைநாட்டுப் பிரதேசங்களில் இந் நிலை மிகவும் சிக்கலாக ஆவது சாதி மற்றும் வர்க்க முறையின் அடிப்படையில் கொண்டு நடத்தும் பிரிவினையின்

உழைப்புப் பரிமாற்றத்தின் மூலம் கட்டி எழுப்பப்படும் சமத்துவத்தின் வெளிப்பாடு மாத்திரமே என பிரதீயீடு செய்வது கடினமாகும். அவ்வாறே இந்த சமத்துவமற்ற சாதித் தீமை காலனித்துவத்துக்கு முன்பும், பின்பும் நிலவியதுடன் காணியுடைமையுடைய சிறு விவசாயிகள், குத்தகை விவசாயிகள், இராஜகாரிய விவசாயிகள் போன்ற சமத்துவமற்ற பொருளாதார தட்டு ஆகவும் அமைந்திருந்தது.<sup>1</sup> இந் நிலைமை மலைநாட்டுப் பிரதேசங்களில் மாத்திரமின்றி வேறும் பிரதேசங்களிலும் வெவ்வேறு தோற்றங்களில் செயற்பட்டு வந்தது. அவ்வாறே மறுபக்கத்தில் பெளத்த தர்மத்தின் போதனைகள் மூலம் பிரேரிக்கப்பட்டுள்ள தனிமனித அபிவிருத்தியை பெற்றுக் கொள்வதற்கான போதனைகள் காரணமாக அழகியலை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒருமைப்பாடு பிரதானமானதொன்றாக இருந்திருக்காது எனவும் தர்க்கிக்கலாம்.<sup>2</sup>

இந் நாட்டின் நாட்டுப்புற நடிப்பு தொடர்பில் மேற்குறிப்பிட்ட விமர்சன ரீதியான அணுகலுடன் சந்திக்கும் போது புராணம் தொடர்பில் நிலவும் ஆர்வம் முக்கியமானது. புராணம் என்பது மதம் மற்றும் தத்துவத்தினுள் மனிதர்க்கு பெற்றுக் கொடுக்கப்பட்ட வாழ்க்கை மற்றும் உலகம் தொடர்பிலான இணைப்பு மற்றும் ஆரம்பத்தில் அந்த இடத்தை நிரப்பிய பெரும் தொழிற்படம் என இனங்காண முடியும். நம்முடைய அனுபூதி உலகை பரிபாலிக்கும், நாமறியாத மற்றும் நம்முடைய இருப்பின் அடிப்படைப் பிரச்சினைகள் தொடர்பில் தீர்வு தரக்கூடிய, நம்முடைய உலகை மீறிச்சென்ற சென்ற உயர்ந்த அறிவிற்காக தோன்றி நின்றது.<sup>3</sup> அந் நம்பிக்கை அன்றைய மனிதர்களின் அன்றாட வாழ்க்கையை ஒழுங்கமைத்துக் கொள்வதற்கு அடிப்படையாக பங்களிப்பு செய்தது. வரலாற்று ரீதியாக நாட்டுப்புற நடிப்பின் பங்கு இந்த நம்பிக்கை அமைப்புக்களுடன் இணைந்துள்ளது. அவ் அர்த்தத்தில் இந் நாட்டு நாட்டுப்புற நடிப்பில் பிரதான இடம் வகிக்கும் சாந்தி கர்மங்களின் அடிப்படை நோக்கமாக இருந்தது, நோய் நொடிகளைக் குணப்படுத்துவதே. ஒருவித அர்த்தத்தில் அது தேசிய உளவியல் சிகிச்சை என இக் காலத்தில் விளக்கமளிக்கப்படுகின்றது.<sup>4</sup> அப்படியாயின் அங்கே ஆயுர்வேத வைத்திய முறையினாலோ வேறு ஏதேனும் முறையினாலோ குணப்படுத்த முடியாதென நம்பப்பட்ட நோய் நொடிகளைக் குணப்படுத்துவதற்காக இந்த தனித்துவமான நம்பிக்கை சார்ந்த முறையின் மூலம் கட்டி எழுப்பப்பட்ட சாந்தி கர்மங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. ஏனெனில் மனிதனின் அன்றாட வாழ்க்கையின் அனுபவங்கள் மூலம் கிரகிக்க முடியாத சக்தி ஊடாக இந்த பொருள் விளங்கிக் கொள்ள முடியாத நோய் நொடிகளைக் குணப்படுத்துவதற்காக நமது உலகத்தின் அறிவினை மீறிச் சென்ற ஒரு அவர்கள் எதிர்பார்த்தார்கள். எனினும் பல சந்தர்ப்பங்களில்

<sup>1</sup> மலைநாட்டு கிராமமொன்றின் வர்க்க வரிசை தொடர்பான மார்க்ஸிய பகுப்பாய்வு ஒன்று இக்கட்டுரையில் உள்ளடங்கியுள்ளது. வாசிக்க: குணசிங்க, என். (2006) நிவ்டன் குணசிங்க தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கட்டுரைத் தொகுதி 1. உயன்கொட, ஜே. மற்றும் பெரேரா, ஆர். (தயாரிப்பு) (சங்ஸ்கரணய) மலைநாட்டு கிராமமொன்றின் வர்க்க வரிசைபக். 23-59). கொழும்பு 05: சமூக விஞ்ஞானிகளின் சங்கம்

<sup>2</sup> சரத்சுந்தர், ஈ. (2013) கிராமிய நாடகம், கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள் பக். 19-24

<sup>3</sup> புராணம் தொடர்பான எளிய தத்துவவர்த்த அறிமுகத்துக்காக வாசிக்க: Gaarder, J. (1996). *Sophie's world: A novel about the history of philosophy* (P. Møller, Trans.). London, United Kingdom: Phoenix House

<sup>4</sup> மேலதிக வாசிப்புக்காக: காரியவசம், டீ. (2014) *தஹு அட் சன்னி விக்ரஹயா*. (பதினெட்டு நோய் விவரிப்பு). கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள்

இதற்கான மக்களின் பங்கேற்பு இடம்பெற்றது. நோய் நொடிகளைக் குணமாக்கும் பூஜா விதி என்னும் பொருளிலே மாத்திரமேயல்ல. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் விசாகைப் பூரணை தினத்தன்றோ பௌத்த விகாரையொன்றில் நடத்தப்படும் மலர் பூஜை, பிரித் ஒதுதல், போதி வழிபாடு போன்று அல்லாது. இந்த பூஜை விதிகளினுள் எப்போதும் வேடிக்கையான கலைத்துவ நூலொன்றின் உணர்வு கருக்கொண்டிருந்தது. அதனால் இந்த சாந்தி கர்ம அமைக்கப்படும், வளமான நோக்கம் நிலவியது. அவ்வாறே அதனுள் தெய்வங்கள் மீதான பக்தி மற்றும் பூஜை விதிகளினால் பெற்றுக் கொள்ளும் பயன்கள் பற்றிய ஐயமும் இல்லாதிருந்தது.

அந்த அர்த்தத்தில் சாந்தி கர்மம் கலைத்துறை சார்ந்ததாக சமூகத்துக்கு தொடர்புருக்கூடிய மிகவும் வலிமையான மாதிரியுடன் தொடர்புபட்டுள்ளது எனத் தெரிகின்றது. மேலும் விளக்குவோமாயின் சொந்தமான தேவையொன்றினை நிறைவு செய்வதோடு கலைத்துவமான நூலொன்றில் மக்கள் எதிர்பார்க்கும் அழகையும் பெற்றுக் கொடுக்கும் திறன் நாட்டுப்புற நடிப்புக்கு இருந்தது. மேலும் அதனுள்ளே அவர்களின் அன்றாட வாழ்வின் மன அழுத்தத்தை ஒரு விதத்தில் வெளியிட சூர, வாய்ச் சவடாலான உரையாடல் பயன்பாடொன்று நாட்டுப்புற நடிப்புக் கலைஞனுள் காணப்படுகின்றது. அச் சூழலிலேயே வாழும் பார்வையாளனும் அக் உரையாடலில் பங்குதாரர் ஆதல் மூலம் நாட்டுப்புற நடிப்பு அக் கால சமூகத்தில் தனித்துவமான தோற்றம் தந்துள்ளது எனக்கூற முடியும்.

கோலம், கவி, நாடகம், சொக்கரி நாடகம் மூலம் நாம் எதிர்கொள்வது சாந்தி கர்மத்தை விட ஒழுங்கமைப்பட்ட நடிப்பு முறைமையாகும். அவைகள் அடிப்படையில் வருடந்தோறும் பிரித்து வீட்டுக்குள் எடுக்கும் தினத்தில் - அப்படியான ஒரு கணத்தில் - நடத்தப்படுகின்றது. நோய் நொடிகளைக் குணமாக்குவதை விட இந்த நாட்டுப்புற நடிப்பு மிகவும் முதன்மை ஆனது. வினோத சுகமனுபவித்தல் என்பது அந்த மாதிரி மற்றும் உள்ளடக்கத்தைப் பரீட்சித்துப் பார்க்கும் போது அநுமானிக்க முடியும். காலனித்துவ கலாசாரம் மற்றும் நவீன வர்த்தக வருகையின் மூலம் உருவான இந்த நாட்டுப்புற நடிப்பு முறையின் வழியாக அக் காலகட்டத்தின் அரசியல் நிலைமைகள் வெளிப்பட்டன. அதனோடிணைந்த அங்கமாக முகமுடி ஆகியன நிர்மாணிக்கப்பட்டமை, பிரதியொன்று நிர்மாணிக்கப்படல், அதற்காக நிபுணத்துவம் பெற்றவர்கள் உருவாவது முதல் அதற்காக நிதியொதுக்கும் நன்கொடையாளர்கள் உருவாவதும் படிப்படியே இடம்பெற்றது. இந்த போக்கு உருவாகும் போது ஏற்பட்ட பல்வேறு சமூக-அரசியல் சிக்கல்கள் கலந்துரையாடலுக்கு உட்படுத்த வேண்டும் என்பதுடன் இப்போது அதற்காக முறையான ஆய்வு இலக்கியங்களின் தேவை நிலவுகிறதென்பதைக் குறிப்பிட வேண்டும்.

மேலும் போர்த்துக்கேய மற்றும் ஒல்லாந்த காலகட்டங்களின் போது, கத்தோலிக்க தேவாலயங்களின் சூழலில் கிறிஸ்தவ நாடகங்கள், மத நோக்கத்தில் நடித்துக் காட்டப்பட்டுள்ளன. போர்த்துக்கேய மொழியிலான அந் நாடகங்கள் சிங்கள மற்றும் தமிழ் மொழிகளில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு அரங்கேற்றப்பட்டிருந்தன. அதில் தனித்துவமாயமைந்தது கத்தோலிக்க பக்தர்கள் மாத்திரமின்றி, ஏனையவர்களும் இந் நாடகங்களைப் பார்ப்பதற்காக தேவாலயங்களுக்கு வந்தமையே. மதத்தைப் பிரச்சாரப்படுத்தும் மிகப் பிரதான ஊடகமாக

நடிப்புக் கலையைப் பயன்படுத்துவதே மத்திய காலத்தில் மிகப் பிரபலமான கருத்தாக இருந்தது. ஆனாலும் கூட இங்கே நமக்கு முக்கியமாவது என்னவென்றால், நடிப்புக் கலைக்கேயுரிய அப் பண்பு எவ்வாறு பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது என்பதே.

காலனித்துவ ஆட்சியின் போது மேலே குறிப்பிட்ட மத்தியகால எதிர்பார்ப்பு ஓரளவில் சித்தரிக்கப்பட்டாலும், இங்கு நாடகத்தின் தலைமை கிடைப்பது வருடாந்த பூஜோற்சவமாக அனைவருக்கும் நலன் வேண்டி செய்யப்படும் மத சடங்குகள் ஆகவே. கிறிஸ்தவக் குருமார்கள் இங்கு வந்து கொழும்பில் தேவாலயம் ஒன்றினை அமைத்ததை குறிக்குமுகமாக 1602 இலும், அதன் பின்பு 1604 இலும் நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டதாக குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அதன் பின்பு கொழும்பு ஜேசு சபைக்கு உரித்தான தேவஸ்தானத்தின் வருடாந்த திருவிழா ஒவ்வொரு வருடமும் நடத்தப்பட்டதாக *Ceylon Antiquary and Literary Register II* அறிக்கையில் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.<sup>1</sup>

வெள்ளையர்களின் வருகையின் பின்பு கிறிஸ்தவ தேவாலய சூழல் நாடகம் பிரபலம் ஆகியது. மிஷனரி பாடசாலைகள் அபிவிருத்தி அடைந்தமை, பல்கலைக்கழகம் ஆரம்பிக்கப்பட்டது, ஆகியவற்றின் ஊடாக இந் நாட்டு தரமான நாடகக் கலை உருவாவதற்கு தேவையான பின்னணி இவ்வணுகலின் மூலமாக உண்டாயிற்று. அதனிடையே நாம் மேலே குறிப்பிட்ட நாடகக்கலை ஊடாக சிங்கள மேடை, இந்திய தாக்கத்துடன் வளர்ச்சி பெற்றது. நாடகம் வளர்ச்சி பெற்றதன் வழியாக இந்த மேற்குலக மத தலையீட்டின் தீவிரம் சற்று எண்ணிப் பார்க்கப்பட்டது. ஏனெனில் நாடகம் தோற்றம் பெற்றது, தென்னிந்தியாவின் தெருக்கூத்து அல்லது தெரு நாடகம் என இனங்காணப்பட்ட கிராமிய நாடக அம்சத்திலிருந்தே என்பது இந்த இருவிதமான நாடகங்களின் நடிப்பு பாணி மற்றும் சங்கீதத்தை ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது உறுதியாகின்றது.<sup>2</sup> இந் நாட்டில் நாடகம், கிறிஸ்தவத் தலையீட்டின் பின், பௌத்த இலக்கியத் தாக்கத்தினால் பலவித மாதிரிகள் மற்றும் உள்ளடக்க ரீதியான மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டது எனக்கூறலாம்.

என்னும் சிங்கள மக்கள் சமூகத்தினுள் நாட்டுப்புற நடிப்பு நிலைபெற்றிருப்பதின் முக்கியத்துவமாவது அவை அம் மக்கள் சமூகத்தினுள்ளிருந்தே உருவாகி வருவதே. அவை அம் மக்கள் சமூகத்துக்கு வெளியிலிருந்து வருபவை அல்ல. அவை எத்தகைய வெளிப்புற தலையீட்டின் காரணமாக இந் நாட்டுக்கு இடம்பெயர்ந்தாலும், இந் நாட்டின் பொதுவான மக்களின் வாழ்க்கைக்கு நிபந்தனைகளுக்கு அனுகூலமாக, நெகிழ்ச்சியாக ஒழுங்கமைத்துக் கொள்வதற்கான திறன் நாட்டுப்புற நடிப்புக்கலைஞர்களுக்கு இருந்தது. வேறு வெளிப்புற தலையீடுகள் இல்லாமல், அன்றாட வாழ்வின் தேவைகளுக்காக உருவாகிய நாட்டுப்புற நடிப்பு, அத் தேவைகளுக்காக வேறு மாற்றுக்கள் கிடைக்கப்பெற்றதனாலும், காலனித்துவ ஆட்சியின் பின் ஏற்பட்ட சமூக அரசியல் மாற்றங்களின் காரணமாகவும் சீர்திருத்தப்பட்டு மறைந்து போனது. வேறொரு விதத்தில் சொல்வதானால் நாடகம் கிராமிய இலட்சணங்கள்

<sup>1</sup> நாடகக்கலை தொடர்பான விரிவான அறிமுகத்துக்கு வாசிக்க: சரத்சுந்த், ஈ. (2013) *கிராமிய நாடகம்*. கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள் பக். 140-174

நிறைந்த கலையாக பொருள்கோடலும், படிப்படியே நாடகக்கலை நகரங்களுக்கு மாத்திரம் பிரதியீடு ஆகியதன் மூலம் நாட்டுப்புற நடிப்பு படிப்படியே அகன்றது. பெரும்பாலும் இன்று நமக்கு நாட்டுப்புற நடிப்பு காணக்கிடைப்பது பெறுமதியான கலாசார அங்கம் ஆகவே. அவை உருவானதின் அடிப்படை நோக்கங்கள் - சாந்தி கர்மம் புத்த வழிபாடு, வினோதம், நம்பிக்கைகள் - இன்றைக்கு அவ்வளவு பொருத்தமானதாக இல்லை.

இங்கு குறிப்பிட வேண்டிய மிக முக்கிய காரணமாவது நம்முடைய இலங்கை நாட்டுப்புற நடிப்பு தொடர்பான கலந்துரையாடல் வரலாற்றுக் காலத்திலிருந்தே சிங்கள நாட்டுப்புற நடிப்புக்கு பிரதியீடு செய்வதே. இது ஒருவகை கேடுகெட்ட வரலாற்றினால் ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட கல்விசார் பலவீனமாகவும் அரசியல் நோக்கங்களின் தலையீடுகளுடனும் இடம்பெற்று வருவது தெளிவாகின்றது. இந் நாட்டின் நாட்டுப்புற நடிப்பு பற்றிய கலந்துரையாடலின் போது, வடக்கு - கிழக்கு போன்றே மலையகம் மற்றும் மேற்குக் கரையோரம் பல்வேறு குழல்களிலும் நடத்தப்பட்ட தமிழ் கூத்து மற்றும் கத்தோலிக்க தேலாலயங்களின் குழலிலும் மேடையேற்றப்பட்ட நாடகங்களைத் தவிர்க்க முடியாது. விஷேடமாக மக்கள் களரி குழலில் அதை ஒரு போதும் எளிதாகக் கணக்கிட முடியாது.

பாகவத மேளாவில் பாகவதரும், தெருக்கூத்தில் கட்டியக்காரனும் போல மட்டக்களப்பு நாடகங்களில் காணப்படும் ஒரு பாத்திரம் சிங்கள நாடகங்களிலும் காணப்படுகின்றது. அதாவது புத்தகங்களில் உள்ளது போன்றே செய்வது போல.<sup>1</sup> இங்கு நமக்கு முக்கியமானது முதலில் வந்தது சிங்கள நாடகமா அல்லது தமிழ் நாடகமா என்பதைத் தேடுவது அல்ல. தமிழ் நாடகம் எவ்வளவு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக் கூடியதாக இந் நாட்டில் பரவியிருந்தது என்பதை வலியுறுத்துவதற்காகவே. ஆனாலும் தமிழ் நாடகங்கள் மற்றும் தென்னிந்திய நாடகங்களுக்கிடையே தனித்துவமான தொடர்பும் மற்றும் வரலாறும் இருப்பதோடு, சிங்கள மற்றும் தமிழ் நாடக சம்பிரதாயங்கள் இரண்டும் இந் நாட்டில் பரவியது, கிறிஸ்தவ வழிபாட்டின் அடிப்படையிலேயே. தமிழ் நாடகம் அல்லது கூத்து தொடர்பான சி.மௌனகுருவின் கருத்துக்களை இங்கு தருவது மிகப் பயனுடையதாகும். அதை அவ்வாறே குறிப்பிடுவது மிக முக்கியமானதாகும்.

தமிழ் கூத்து நாட்டிய அம்சம் சுமார் 2000 வருட வரலாற்றைக் கொண்டது. இதில் கி.மு. 2ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்தே தமிழ் இலக்கிய நூல்களில் “கூத்து” என்ற சொல் பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பது அதற்கு சான்றாக உள்ளது. தற்காலத்தில் தமிழ் சமூகத்தில் நடிக்கப்படும் கூத்து அம்சம் கி. பி. 16 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின் தோன்றியதென்பதே ஆய்வாளர்களின் கருத்தாகும். கத்தோலிக்க மக்கள் தமது மத ரீதியான சடங்குகளை பிரச்சாரப்படுத்தவதற்காகப் பயன்படுத்தியுள்ளது. இந்த கூத்து அம்சமே. கி.பி. 16 ஆம் நூற்றாண்டு தொடங்கி சிலாபம், முல்லைதீவு, தபலகமுவை,

<sup>1</sup> சிங்கள நாடகம் மற்றும் தமிழ் நாடகம் தொடர்பான விவரமான வாசிப்புக்கு பார்க்க: குணதிலக்க எம்.எச். (1999) சிங்கள நாடகம் மற்றும் தமிழ் கூத்து: இரண்டாம் தொகுதி, கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள் பக். 400-439

மட்டக்களப்பு மற்றும் திருக்கோயில் பிரதேசங்களில் தமிழ் மக்கள் கூத்து நடனத்தில் ஈடுபட்டதாகவும் கி.பி. 19 ஆம் நூற்றாண்டில் ஏற்பட்ட மலையகத் தமிழர்களின் வருகையுடன் அப்பிரதேசத்துக்கே உரித்தான கூத்துக் கலை உருவானதையும் நாம் அறிவோம். முஸ்லிம் மக்களிடையே கலிபாதுஷா அப்பாஸின் நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டதையும் அறிவோம்.<sup>1</sup>

மட்டக்களப்பு மற்றும் மலையகப் பிரதேசங்களில் இந் நாட்களிலும் நாட்டுப்புற நாடகங்கள் நடித்துக் காட்டப்படுவதுடன், வடக்கு மற்றும் மன்னார் பிரதேசங்களிலும், பிரதேசவாசிகளால் அவ்வப்போது நடிக்கப்பட்டு வருகின்றது. வேறு விதத்தில் கூறுவதானால் சிங்கள நாட்டுப்புற நடிப்பைவிட அதிகளவில் தமிழ் நாட்டுப்புற நடிப்பு இயங்கி வருவதைக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது. ஏனெனில் இப்பகுதிகளில் சிங்கள – பௌத்த மக்கள் வாழும் பகுதிகளைப் போல் திறந்த பொருளாதாரம் மற்றும் நவீனத்துவத்தின் மாற்றங்களுக்குள்ளாவதில் தாமதம் ஏற்பட்டது. மற்றும் தமிழ் மக்கள் வாழ்க்கை மற்றும் தமிழ் கலாசாரத்துக்கிடையில், சிங்கள – பௌத்த கலாசாரத்தைவிட இறுக்கமான பிணைப்பு நிலவுகின்றது. சிறுபான்மை மக்கள் என்ற வகையில் வாழ்வதும், பல்வேறு கட்டுப்பாடுகளுக்கு உட்பட்டிருப்பதும், அதனுடாக உருவாகும் இனவாதத்தின் அடிப்படையில் தமது கலாசாரத்தை தீவிரம் குறைந்து பல்வேறு மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டமை தமிழ் சமூகத்தினுள் நாட்டுப்புற நடிப்பு இன்றும் இயங்கிக் கொண்டிருப்பதற்கு காரணமாகியுள்ளது.<sup>2</sup>

இறுதியாக, முழுமையாக நாட்டுப்புற நடிப்பு தேய்ந்து போவது நிலவும் சமூக – பொருளாதார நிலைமைகளின் பிரதிபலனாகவே என்று பொருள் கொள்ள முடியும். பெரும்பாலும் நாட்டுப்புற நிர்மாணம், அதற்கு பொருத்தமான காலம் மற்றும் இடை வெளி சமூக நிபந்தனைகள் இல்லாமற் போகும் போது அதோடு சமாந்திரமாக கட்டி எழுப்பப்பட்ட நாட்டுப்புற நடிப்பு அழிந்து போவது தவிர்க்க முடியாதது. எந்தவொரு சமூக பொருளாதார நிலைமைகளின் கீழ் தோன்றும் சிறு சம்பிரதாய மாதிரிகளின் பொருளும் கலைத்துவப் பெறுமதியும், அச் சமூக – பொருளாதார நிலைமைகள் உடைந்து வீழும் போது இல்லாமல் போய்விடும்.<sup>3</sup> அதன் பின்பு அவை பல்வேறு வலிமை கொண்ட நிர்வாகங்களினால் கொண்டு நடத்தப்பட முயற்சி செய்யப்பட்டாலும், அந் நாட்டுப்புற நடிப்பு தோன்றிய மூல அர்த்தத்தில் அதற்கு மேலும் தோற்றமளிப்பதில்லை என்பதுடன் பெரும்பாலும் அவ்வாறு நிலவுவதற்கு அர்த்தமற்று போகும். அல்லது இறுதியான பொருளில் அவை உபரியை உற்பத்தி செய்யும் நிபந்தனையை நோக்கமாகக் கொள்ளும்.

நாம் மேலே குறிப்பிட்ட சமூகப் பின்னணி, சுதந்திரம் கிடைத்தமை, குடியரசாக ஆகுதல், நவீனத்துவத்தின் புதிய வெளிப்பாடு, மற்றும் திறந்த பொருளாதாரம் போன்ற

<sup>1</sup> மௌனகுரு, சி. (2017) அபிமய: 11 ஆவது இதழ். சி.போகமுன மற்றும் எஸ். வட்டகெதே (தயாரிப்பு) இலங்கை நாடக சம்பிரதாயங்கள் தமிழ் கூத்து மற்றும் சிங்கள நாடகம். (பக். 35-48) பத்தரமுல்லை: கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்.

<sup>2</sup> நூலின் இறுதி அத்தியாயங்களில் வரும் மக்கள் களரி உறுப்பினர்களான இராசையா லோகநாதன் மற்றும் செல்வராஜா லீலாவதி ஆகியோர் பற்றி எழுதப்பட்ட துணை அத்தியாயத்தை வாசிக்குக.

<sup>3</sup> குணசீங்க, என். (2006). சமூக நிதி மற்றும் பயன்பாடு. உயன்கொம, ஜே. மற்றும் பெரேரா, ஆர் (தொகு.) மஹநுவர புகழே சங்ஸ்கூர்த்திய ஹா கலாவ. (கண்டி புகத்தின் கலாசாரமும் கலையும்). (பக். 15-22) கொழும்பு 05: சமூக விஞ்ஞானிகள் சங்கம்

கருத்துக்களின் மத்தியில் நாட்டுப்புற நடிப்பு நெருக்கடிக்குள்ளாகியுள்ளது. அவ்வாறாயின் அச் சமூக நிபந்தனைகளின் அடிப்படையில் வெளிப்பட்ட கலைப் பெருக்கு அச் சமூகத்தில் நிலவிய தேவைகள் இல்லாமற் போகும் போது, அந் நாட்களில் எவ் அர்த்தத்தில் அவை நிலவினவோ அதே அர்த்தத்தில் நிலவுவதற்கு இடைவெளி இல்லாது போகின்றது. ஆனாலும் நாட்டுப்புற நடிப்பு மற்றும் அன்றாட வாழ்க்கைக்கிடையில் நிலவிய இணைபிரியாத தொடர்பு முடிந்து போவதன் மூலம், கலை மற்றும் மக்களுக்கிடையில் பிரிவு ரேகை ஒன்றினை பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதற்கு தேவையான பின்னணி உருவாகியது. வேறு விதமாகக் கூறுவதானால் அன்றாட வாழ்வில் ஒரு அங்கமாக வெளிப்பட்ட நாட்டுப்புற நடிப்புக்கு வேறு தனித்துவமான இடைவெளி கலைக்காக வெறுமையாகியது. ஆகியது. அவ் இடைவெளியை நிரப்புவதற்கு வந்தது உபரியை உற்பவிக்கக் கூடிய விதமான கலாசார மாதிரிகளாகும்

அவைகளினால் மானிட வாழ்வுக்கும் கலைக்கும் இருந்த தொடர்பு தலைகீழாகி, அந்த இடைவெளியை பொருள்கோட முடியாதபடி வர்த்தக பண்டமாக்கிவிட்டது. நவீனத்துவம் பற்றிய கலந்துரையாடல் இந்த திரிபான மாற்றத்தை விளங்கிக் கொள்வதற்கு நமக்கு தேவையான பின்னணியை உருவாக்குகின்றது.

## 1.2 இலங்கை நாடகக் கலையும் நவீனத்துவமும்

நவீனத்துவம் பல்வேறு வலயங்களினுள் பல்வேறு ரூபங்களைச் சுட்டிக்காட்டிய வரலாற்று ரீதியான தருணமாகும். அது ஐரோப்பாவில் 16 மற்றும் 17 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் ஆரம்பமாகி, 20 ஆம் நூற்றாண்டின் முதல் அரைக் காலப்பகுதியில் கலை, அரசியல், விஞ்ஞானம், தத்துவம் மற்றும் பொருளாதாரம், முற்று முழுதான அர்த்தத்தில் கலாசாரம் போன்ற பல்வேறு துறைகளிலும் உடனடியாகவே நிலைபெற்றது. வரலாற்று ரீதியாகப் பார்க்கும் போது பிரான்சியப் புரட்சி மற்றும் கைத்தொழிற்புரட்சி ஐரோப்பாவில் இடம்பெற்றதன் விளைவாக நவீனத்துவம் வெளிப்பட்டது என இனங்காணலாம்.<sup>1</sup> அது மிக வேகமாக இயங்கியது தாராண்மைவாதத்துக்குள்ளேயே. தாராண்மைவாதத்தினூடாக ஜனநாயக அரசியல் ஐரோப்பாவினுள் நிலைபெற்றதுடன், அந் நாட்களில் நிலவிய ஏகாதிபத்திய பொருளாதார கோலத்தில் நவீனத்துவத்துவத்தின் அம்சங்கள் இடம் பெற்றன. நாகரிகமடைந்தவர்களாக ஐரோப்பியர்கள் பொருள்கோடும் மானிட நடத்தை மற்றும் நடைமுறைக் கோவையும், பொருளாதாரம் தொடர்பான புதிய சிந்தனையுடன் கூடிய அரசியல் மாற்றங்களும் இதற்கு சமாந்திரமாக இடம் பெற்றன. முழுமையான அர்த்தத்தில் அது தனிமனித சுதந்திரத்தில் நிலைபெற்றது. தொழிநுட்பம் பொருளாதாரத்தின் முதன்மை இடத்தைப் பெற்ற போது, அது சம்பந்தமாக முகாமைத்துவம், நீதி மற்றும் சட்டதிட்டங்கள், சர்வதேச வர்த்தகம் தொடர்பான உடன்பாடுகள் ஏற்பட்டன. அவைகள் ஐரோப்பாவைச் சார்ந்து, அவர்களின் காலனித்துவ நாடுகளுக்கும் பரவின. எனினும் எரிச்சலூட்டும் நிகழ்வு என்னவெனில் காலனித்துவ இடைவெளியில் நவீனத்துவத்தினால் எதிர்பார்க்கப்பட்ட அடிப்படைகளின்

<sup>1</sup> சமீப காலத்திய சமூக பொருளாதார போக்குகளுடன் கலை அரசியல் உட்பட கலாசாரம் குறித்து சிந்திப்பதற்குத் தேவையான மிக முக்கிய கலந்துரையாடலுக்காக வாசிக்குக: விஜேசிரிவர்தன, எஸ். (2010) *பிரசெசி மங் பெத். (பிரைஜுகள் பாதை)*. கொழும்பு 07: FLICT (பக். 277)

சட்டபூர்வமான தன்மை மிக மோசமாக நெருக்கடிக்கு உள்ளாகியது. 1833 இல் கோல்புறாக் - கெமருன் அரசியலமைப்பு இந் நாட்டுக்கு நவீனத்துவத்தின் வாசலைத் திறந்து வைத்தது என இனங்காணுதல் பெருமளவில் உண்மையாகும்.

அவ்விடத்தில் இந் நாட்டில் மன்னராட்சிக் காலத்தின் பின், மக்களுக்கும் அரசுக்குமிடையே வர்த்தகம் எதிர்பாரா விதமாக பல்வேறு மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டது. அதன் பிரதிபலனாக இந் நாட்டில் புதிய சட்ட திட்டங்களுக்கு அமைய, எந்தவித கட்டுப்பாடும் இல்லாதிருந்த மதுபான விற்பனை, சட்டபூர்வமாக கொடுக்கல்- வாங்கல் செய்யக்கூடியவர்களுக்கு மாத்திரமே மட்டுப்படுத்தப்பட்டது. மதுபான 'ரேந்த்' (தீவை) யை விலை கொடுத்து வாங்கிய தேசிய வர்த்தகர்கள் அதன் மூலம் பொருளாதார ரீதியாக வளர்ச்சி அடைந்தார்கள்.<sup>1</sup> அதன் மூலம் உண்டான சமூகக் கோலம், இந் நாட்டில் நகர்ப்புற மத்தியதர வாக்கம் ஒன்று உருவாகும் அளவுக்கு வளர்ச்சி அடைந்தது. இந் நிலைமைகளின் தாக்கத்தினால், இந் நாட்டின் நாட்டுப்புற நடிப்புக் கலையில் தனித்துவமான மாற்றங்கள் உண்டானதுடன் புதிதாக வினோதத்தைத் தரும் 'சர்க்கஸ் குழு' போன்ற புதிய ஜனரஞ்சகமான அம்சங்கள் ஆரம்பிக்கப்பட்டன. அவற்றின் விளைவாக முறையே நாடகக் கலை, வாத்திய நாடகம், தியேட்டர் பின்னர் பல்கலைக்கழக நாடகக்கலை வரையும் வளர்ச்சி பெறுவது நாட்டுப்புற நடிப்புக் கலை பற்றிய கலந்துரையாடலை நவீன மேடை மூலம் மௌனமுரசு செய்தே. இச் செயற்பாடுகள் இடம் பெறுவது நவீனத்துவத்தின் ஊடாக, வழித்தோன்றல்களாகும் சமூக வெளிப்பாடுகளின் விளைவாகவே. முடிவான அர்த்தத்தில் இன்றைய நாட்களில் தாராண்மைவாதத்தினுள் எழுந்துள்ள முதவாளித்துவ பொறிமுறையின் மூலம் சமூகத்தை இனி மேலும் பரிபாலிக்க முடியாத சிக்கலுக்குள் சென்று கொண்டிருக்கின்றது, அது முதலாளித்துவத்தின் பல்வேறு குணாதிசயங்களைக் காட்டி வருவதானாலேயே. எனினும் அதனுடையதே பிரதிபலனாக குணாதிசயங்கள் மூலமாக முதலாளித்துவத்துக்கு கீழோடிக் கொண்டிருக்கும் தனி முழுமை அல்லது நிரந்தர நிகழ்காலம் ஒன்று நிர்மாணிக்கப்பட்டுள்ளது. அதன் மூலம் முந்திய நாட்டுப்புற நடிப்பு போன்ற மாதிரிகளில் நிலவிய ஒருமைப்பாட்டினை மீண்டும், புதிய உருவம் மூலம் கைப்பற்றிக் கொள்ளுதல் அன்றாட வாழ்வின் நிதர்சனத்திலிருந்து துரத்தப்பட்டுள்ளது.

உதிரி காரணமாக தேசியவாத நிலையில் எடுப்பாகத் தெரியக்கூடிய சிக்கல்கள் நிலவினாலும் கலையை உச்சத்துக்கு ஏற்றிவைத்த ஒரு கலாசாரத்தை உற்பவிக்கும் போது, இத்தகைய நிலைமைகள் தொடர்பில் முரண்பாடின்றியும் ஒப்பிடும் மீளச் சிந்தித்தல் பெறுமதி மிக்கதாகும்.

இதற்கிடையில் பியதாஸ் சிரிசேன நவீனத்துவத்தை தழுவுவதை எதிர்த்து புத்தகம் எழுதினார். 'ரோஸ்லின் ஜயதிஸ்ஸ்' இவ் தழுவலை சித்தரித்து காட்டிய கதையாகும். அவருக்கு தர்மபால் அவர்களின் செல்வாக்கு இருந்தது. மஹாவம்சத்தில் விளக்கப்பட்ட சிங்கள புத்தமதத்துக்கு, கிறிஸ்தவ கலாசாரத்தினால் தொடுக்கப்பட்ட தாக்குதல்களுக்கு பியதாஸ் சிரிசேன அச்சமின்றி நேர்முகம் கொடுத்தார். எனினும் இக் கதை ஒரு நாவலே

<sup>1</sup> திறந்த பொருளாதாரம் மற்றும் இன முரண்பாடு தொடர்பிலான பகுப்பாய்வு ரீதியான கருத்து தெரிவிக்கப்பட்டுள்ளது. வாசிக்குக: குணசிங்க, என். (2011) நிவடன் குணசிங்க தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கட்டுரைகள்

அல்ல என்று சொல்வதற்கு சரத்சந்திர ஆரம்பித்தது, நவீனத்துவத்துக்கு அடிமைப்பட்டே. அவர் 'டவர் ஹோல்' நாடகத்திலிருந்து நவீன நாடகத்துக்குச் சென்றார். அங்கு ஜாதகக் கதையை நவீனத்துவத்துக்கு கீழ்மைப்படுத்தினார். மனமே குமரி வேடனுக்கு வாளைக் கொடுத்ததில் தவறேதுமில்லாதது நவீனத்துவத்துக்கே. நாட்டுப்புற வைத்தியர் மற்றும் ஆசிரியர்களின் குழந்தைகள், சரத்சந்திரவின் மனமே குமரிக்கு விருப்பம் தெரிவித்தார்கள். ஆங்காங்கிருந்த 'ஜூபால்' தயானந்த, தனவர்தனகள், திரைப்படத்தில் சிரிசேன விலவீரக்கள் சண்டையேதுமின்றியே இறந்து போனார்கள்.<sup>1</sup>

இந் நாட்டு நவீனத்துவம் பற்றிய கருத்துக்கள் மற்றும் அதற்காக முன்வந்த முன்னணியாளர்கள் தொடர்பான கலந்துரையாடல் சிக்கலாவது, இந்த தேசிய சிந்தனையினூடாகவே. ஆனாலும் அக் கருத்து நெருக்கடிக்கு பயணிப்பது, நவீனத்துவம் மேற்கத்திய யூத கிறிஸ்தவச் சிந்தனையாக மாத்திரமே பெயரிடப்பட்டு அதற்கு பிரதியீடு செய்வதன் மூலம் உள்ளார்ந்த கலாசார இலட்சணங்களை அகற்றிவிடுதல், மற்றும் பின் காலனித்துவ நாடுகளை மீண்டும் உருவாக்குவதற்காக அவர்கள் முன் வைக்கும் தேசியவாத கருத்துக்களினாலேயே. இவ்விடத்தில் நாம் மிகக் கவனமெடுக்க வேண்டியது, நவீனத்துவத்துக்குள் நிலவும் முற்போக்குவாதம் மற்றும் முன் முதலாளித்துவ சமூகத்தினுள் நிலவிய ஒருமைப்பாட்டின் காணப்படும் இலட்சியத்தைத் தேடிக் கொள்வதே. அவ்விடத்தில் நவீனத்துவத்தை முழுமையாக நிராகரிப்பதோ அல்லது நாகரிகமடைந்த தன்மையின் மூலம் நிந்திக்கும் முன் முதலாளித்துவ சமூகத்தின் கோத்திரிக அடையாளங்கள் எனக் கருதப்படும் மானிட நடைமுறைகளை நிராகரிப்பதோ நடக்காது. மக்கள் களரி போன்ற சூழலில் நாம் அவதானிக்க வேண்டியது இவ்விடத்தில் இரண்டு காலகட்டங்களினதும் பெறுமதியை முரண்பாடு அல்லாதபடி வரிசைப்படுத்த முடியுமா என்பதே.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் இந் நாட்டின் நவீனத்துவத்தின் தாக்கத்துக்கு உட்படும் நாட்டுப்புற நடிப்புக்கலை அம்சவாவது நாடகக்கலையாகும். மேற்குறிப்பிட்ட வணிகத்துறையில் ஈடுபட்டதன் காரணமாக நகர்ப்புற மத்தியதர வர்க்கத்தினர் தோன்றியதன் பின், அவர்களுடைய வினோதத்துக்காகவும் தமது புகழ் விளங்குவதற்காகவுமான ஒரு வழியாயிருந்தது, நாடகம் நடிப்பதே.<sup>2</sup> முழுமையான நன்கொடையாளர்களாக ஆக விளங்குவது அவ் வர்த்தகர்களினால் பொறுப்பேற்கப்பட்டதுடன் நாடகமொன்றைத் தயாரிப்பது சமூகத்தின் முன்னால் ஒரு தனவந்தராக பிரதிநிதித்துவமாவதற்குள்ள ஒரு அணுகலாகவும் அமைந்தது.

நவீனத்துவம் என்பது ஐரோப்பாவின் அளவுக்கே, இந் நாட்டில் இன்றளவுக்கும் பாரதூரமாக நிலைபெறவில்லையாயினும், இந் நாட்டில் 19 ஆம் நூற்றாண்டில் நடுப்பகுதியிலிருந்து அதன் மூலம் ஏற்பட்ட தாக்கம் காரணமாக சமூகத்தில் பலவிதமான மாற்றங்கள் ஏற்பட்டது. அதாவது

<sup>1</sup> தேசிய சிந்தனை பற்றிய கட்டுரை வாசிப்பதற்கு இந்த புனொக் பக்கத்துக்கு வருகை தருக. Silva, N. D. (2018, May 1). லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பிரிஸ், [blog post] Retrieved from <http://www1.kalaya.org/2018/05/blog-post.html#more>

<sup>2</sup> ஹப்புஆர்ச்சி, டி. வி. (1981) சிங்கள நாட்ய இதிகாசய. (சிங்கள நாடக வரலாறு). கொழும்பு 10: சமயவர்தன பக். 01-17

முதலாளித்துவத்தின் புதிய தோற்றம் இந் நாட்டை நெருங்கியதோடு கலைத்துறையில் ஈடுபடுவதன் அர்த்தம் மற்றும் அதன் நோக்கம் பல்வேறு பொருள்கோடலுக்கு உட்பட்டது. அதற்கு முன் நாடக மற்றும் நடிப்புக்கலை பயன்படுத்தப்பட்டது, மதப் பிரச்சாரத்துக்காக, சாந்தி கர்மம் ஆக, வருடாந்த உற்சவம் அல்லது மதச் சடங்கு போன்றவற்றிற்காகவே. நேரடியாகவே மூலதனம் தொடர்பான கருத்தில் அல்ல. அவைகள் பணம் சம்பாதிக்கும் நோக்கத்தோடோ, ஜனரஞ்சகத்தன்மையை எதிர்பார்த்தோ வெளிப்பாட்டின் ஊடாக இந் நாட்டின் நாட்டுப்புற நடிப்பின் கடைசிக்கணம் என்று குறிப்பிடக் கூடிய இடத்துக்கு நாடகம் ஆயத்தமாகிக் கொண்டிருக்கின்றது. அதாவது இனிமேலும் ஒருமைப்பாடு பற்றிய கருத்து தனிப்பட்ட தலையீட்டின்றி, ஜனரஞ்சகத்தன்மை மற்றும் வேறு எதிர்பார்ப்புக்களை பயன்படுத்துவது, நவீனத்துவத்தின் செல்வாக்கினால் கட்டியெழுப்பப்பட்ட முதலாளித்துவத்தின் ஆக்கிரமிப்புடனேயே. எனினும் நவீனத்துவம் வளர்ச்சி கண்டதன் பிரதிபலனாக நாடகம் தொடர்பாக இருந்த ஜனரஞ்சகத்தன்மை படிப்படியே பலவீனமானது. அதனுள்ளேயே இருந்த கலைத்துவ மற்றும் தொழிநுட்ப எல்லைகள் வேகமாக மாறிக் கொண்டு வந்தன. நிலவிய சமூகத்தேவைகள் மற்றும் சமூக நிலைமைகளுக்கு முகம் கொடுப்பதற்கு நாடகம் பெற்றிருந்த அநுபவம் நவீனத்துவத்துக்கு ஒரு திறமையாகத் தெரியவில்லை. அதாவது நாடகங்களில் இடம் பெற்ற பல்வேறு அநாகரிகமான காரியங்களும், அந் நாட்களில் எழுச்சி பெற்று வந்த நகர்ப்புற வர்க்கத்திடையே நாடகம் தொடர்பில் எதிர்ப்பு வளர்வதற்கு காரணமாகியது.<sup>1</sup> பெளத்த கதைகள் மற்றும் வரலாற்று ரீதியான கதைகள் அடங்கிய நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்ட போதும், நாட்டுப்புற நாடகத்தில் காணப்படாத வெளியார் தன்மை நாடகங்களில் காணப்பட்டது. அவ்வாறே கதைகள் கிராமப்புற சமூகத்துக்கு காட்டிய தொடர்பு மற்றும் அவ்வாறான தொடர்பு நிர்மாணிக்கப்படும் வண்ணம் அவை மாற்றப்படவோ அல்லது மீள்நிர்மாணம் செய்வதற்கான ஆர்வமோ அவ்வாசிரியர்களுக்கு இருக்கவில்லை.

இவ்வாறு நாடகம் புகழ்பெற்றவுடன் அவை படிப்படியே நடுத்தர சமூகத்தினரால் நிராகரிக்கப்பட்டாலும், சாந்தி கர்மம், சொகரி, கோலம், நாடகம் ஓரளவில் கிராமிய இடைவெளியில் மேடையேற்றப்பட்டது. ஏனெனில் அவை மக்களின் வாழ்க்கையில் தனித்துவமான சந்தர்ப்பங்களுடன் தொடர்புபட்டிருந்தது. எனினும் அக் காலத்திலிருந்த சமூக நிலைமைகளின் அடிப்படையில் பெரும்பாலோரின் ஈர்ப்பு நகர்ப்புற சுகானுபவத்தை அனுபவிக்கும் பக்கம் திரும்பியிருந்ததுடன் அவர்களின் கனவு மற்றும் நோக்கம் இந் நகர்ப்புற நடுத்தர வர்க்கத்தின் சுகபோகத்தை அனுவிப்பதே. இன்றும் இந் நாட்டின் சில பிரதேசங்களில் நாட்டுப்புற நடிப்பைக் காண முடியுமெனினும், அவை முன் சொல்லப்பட்ட அர்த்தத்தில் அல்லாது தீவின் தனிப்பட்ட கலாசார அங்கமாகவோ அல்லது கல்வி நோக்கத்துக்காக நடத்தப்படும் வேலைத்திட்டமாகவோ மாத்திரமே வரையறுக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனாலும் இன்னமும் பெரும்பாலும் வணிக அர்த்தத்தில் பல்வேறு அமானுஷ்ய தோஷங்களை அகற்றுவதற்காக மாத்திரமே சாந்தி கர்மம் இடம்பெறும் பிரதேசங்களும் உள்ளன.

முந்திய அத்தியாயத்தில் ஓரளவு குறிப்பிட்டபடி, நீயூடன் குணசிங்க கூறியிருப்பதன்

<sup>1</sup> மேற் 117

அடிப்பனையில் கலை பெரும் சம்பிரதாயம் மற்றும் சிறு சம்பிரதாயம் என இரு பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்படும். அவ்விடத்தில் சிறு சம்பிரதாயத்துக்குள் கணக்கிடப்படும் கலைகள் ஆவன நிர்மாணிக்கப்படும் கலை அலகுகளாகும். மேலே குறிப்பிட்டவாறு சொகரி, கோலம், நாடகம் போன்றவைகளும், அவ்வாறான கலைச் சம்பிரதாயங்கள் ஆகையால் அவ்வக் காலகட்டங்களின் தேவைகளின் காரணமாக அதாவது அச் சமூகச் சூழல் வேறு முறையில் ஒழுங்கமைக்கப்பட்டவுடன், அச் சிறு சம்பிரதாயத்தின் கலை சமூகத்திலிருந்து அகற்றப்படுகின்றது. இவ்விடத்தில் அக் காலகட்டத்தில் நாடகம் நகர்ப்புற நடுத்தர வர்க்கத்தினரின் சமூக தேவைகளின் அடிப்படையில் கட்டியெழுப்பப்பட்ட நாட்டுப்புற நடிப்பு மாதிரியாகும். அவ் வர்க்கத்தின் தேவையாயிருந்தது, தமது அதிகாரத்தை காட்டுவதும் வினோதமும் மாத்திரமே- பெரும் சம்பிரதாயம் என்பது அவ்வாறல்லாத - நிரந்தரமான குணங்கள் நிறைந்த கலைப் படைப்புக்களாகும். அதாவது பொருளாதார பொறியினுள் தன்னிறைவு உபரியை தோற்றுவிக்கும் பொருளாதார கோலம் இருப்பது பெரும் சம்பிரதாயம் நிலவுவதற்கு உரித்தான அடிப்படை இலட்சணமாகும்.<sup>1</sup> எனினும் ஜாக் ரொன்சியரின் கருத்துப்படி இதன் மூலம் பகிஷ்கரிப்புக்குள்ளாகும் பிரஜைகளை நம்மால் இனங்காண முடியும்.<sup>2</sup> அதாவது பெரும் சம்பிரதாயம் - சாஸ்திரீய சங்கீதம், நடுத்தர வர்க்க நாடகக் கலை, ஆகியவற்றினுள் கிராமப்புறத்தவர் ஒருபோதும் உட்கிரகிக்கப்பட்டதான வரலாறு நாம் கேள்விப்பட்டதில்லை. கலை தொடர்பான கலந்துரையாடலில் நவீனத்துவம் முகம்கொடுக்கும் பிரதான பிரச்சினையாவது இதுவே. இதற்காக இந்த பெரும் சம்பிரதாயம் மற்றும் சிறு சம்பிரதாய இலட்சணங்கள் கூட்டிணைக்கப்பட்டதான கலைப் போக்குகளின் தேவை தோன்றுவதைத் தவிர்த்துவிட முடியாது. ஏனெனில் பெரும் சம்பிரதாயத்தினுள் மனித வாழ்வின் அடிப்படைக் கருத்துக்கள், நீதி, ஒழுக்கம், இருப்பு, யதார்த்தம், சத்தியம் போன்ற கருத்துக்கள், தத்துவார்த்த ரீதியாக இணைகின்றன. அவைகள் மனித நாகரிகத்தின் முன்னேற்றத்துக்கு அவசியமானவைகளாகும். அவ்வாறே மேற்படி சிறு சம்பிரதாயம் என்பதும் கிராமிய மக்களினதும் ஒடுக்கப்பட்டவர்களினதும் அன்றாட வாழ்வின் பல்வேறு கருத்துக்களினதும் வெளிப்பாடாகும். இந்த பிரிவினையை கூட்டிணைக்கும் பணி மக்கள் களரியின் மூலம் நடைபெறுவது ஏதோ ஒரு வித அர்த்தத்தில் புலனாவது அவர்களுடைய வரலாற்று ரீதியான பங்கு இந் நூலில் வெளிப்படுத்துவதற்கு மேற் கொண்டு முயற்சியினுள்ளேயே.

### 1.3 நாடக அரங்கு முகப்பு (புரோசீனியம் மேடை) வெற்றிகளும் வரையறைகளும்

நாடக அரங்கு முகப்பு (புரோசீனியம் மேடை) படச் சட்டக மேடை எனவும் கூறப்படுகின்றது. இன்று நாடக மண்டபங்களுள் காணப்படுவது இந்த மேடை மாதிரியே. கிரேக்கத்திலிருந்து வளர்ச்சி பெற்ற பல்வேறு மேடை மாதிரிகள் நவீனத்துவத்துடன் இன்று நமது நாடக அரங்கு வரை 'வளர்ச்சி' பெற்றிருக்கின்றது. அதாவது அதனை கிரேக்க, நோ, கபுகி, எலிஸபத்திய மேடைகள் போன்ற பிரதான மேடைகளின் மேலுமொரு 'நீட்சி' எனவும் இனங்காணலாம்.

<sup>1</sup> ஸாசிக்குக: குணசிங்க, என். (2006) சமூக நீதியும் பயன்பாடும். உயன்கொட. ஜே. மற்றும் பெரேரா, ஆர். (தொகுப்பு.) *மலையாள யுகமே சங்ஸ்குர்திய ஹா கலாவ. (கண்டி காலகட்டத்தின் கலாசாரம் மற்றும் கலை)*. (பக். 15-22) கொழும்பு 05: சமூக விஞ்ஞானிகள் சங்கம்

இன்று நாம் பிரதானமாகக் காண்கின்ற புரோசீனியம் மேடையை முதலில் நாம் காண்பது 17 ஆம் நூற்றாண்டு அளவில்<sup>1</sup> ஆகும். ஐரோப்பாவில் தோற்றம் பெற்ற புரோசீனியம் மேடை, படிப்படியே முழு உலகத்துக்கும் வியாபிப்பது, அவ்வந் நாடுகளில் அப்போது நடத்தப்பட்டுக் கொண்டிருந்த நாடக அரங்குகளைத் தழுவினே. 17 ஆம் நூற்றாண்டின் பின் நிர்மாணிக்கப்பட்ட நாடகங்கள் அனைத்தும், மிகச் சில நாடகங்கள் தவிர்த்து, நடிக்கப்பட்டது, இந்த புரோசீனியம் மேடைகளிலேயே. அவற்றிலே பார்வையாளர் அரங்கு மற்றும் நடிப்புக் களம் அமைக்கப்படுவதில் சிறு மாற்றங்களுக்கு உட்பட்ட போதும், முழுமையாக எடுத்துப் பார்க்கும் பொழுது, எல்லா நாடக அரங்குகளும் ஒரே மாதிரியின் கீழ் வந்தது. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால், நவீனத்துவத்தின் எழுச்சியுடன் விஞ்ஞானத்தின் வளர்ச்சி மற்றும் கலையைச் சுவைத்தல் ஆடம்பர ஊடகமாக வளர்ச்சி பெற்று, அதன் விளைவாக புரோசீனியம் மேடை போன்ற கட்டிட மாதிரிகள் ஆரம்பமாயின.

நாம் மேலே குறிப்பிட்ட உப அத்தியாயத்திலே கலந்துரையாடிய நவீனத்துவத்துடன் இணைந்து கட்டி எழுப்பப்பட்ட வீடமைப்புக் கலையினுள் இந்த மேடை மாதிரி உள்ளடங்கியது. அதற்கு சமாந்தரமாக நவீனத்துவ நாடக ஆக்கங்களும் இந்த புரோசீனியம் மேடையை நோக்கமாகக் கொண்டு நிர்மாணிக்கப்பட்டன. ஹெனரிக், இப்சன், பேனாட் ஷோ, என்டன் செகோப், ஒகொஸ்ட்டோ ஸ்ட்ரீன்பர்க், போன்ற ஐரோப்பிய நாடகக் கலைஞர்கள், இந்த புரோசீனியம் மேடையின் எழுத்தாளர்கள் ஆகினார்கள். அதன் பின்பு அமெரிக்க நாடகக்கலையினுள் இயுஜினியோ ஓ நில், டெனிசி விலியம்ஸ், தோர்ட்டன் வைல்டர், ஆத்தர் மிலர் போன்ற நாடகக் கலைஞர்களும் இந்த சம்பிரதாயத்தை முன் எடுத்துச் சென்றனர். இந்த காலகட்டத்தை பிரதிநிதித்துவப்படுத்திய மேடை மாதிரி புரோசீனியம் மேடை ஆகும்.

புரோசீனியம் நாடக அரங்கின் மூலம் பெற்ற வெற்றியென அங் இலக்கியங்களை இனங்காட்டக்கூடிய பின்னணி உருவாகியதை எம்மால் அறிமுகப்படுத்த முடியும். அதைவிடவும் தரமான நாடகக்கலை என பெயரிடக்கூடிய மிகவும் முறையாகத் தயாரிக்கப்பட்ட, இடைவெளியற்ற, சிறிய படைப்பொன்றை மேடையேற்றும் 'மாதிரி' புரோசீனியம் அரங்கின் ஊடாக நாடகக்கலை பெற்ற வெற்றியாகும். அதனாடு தொழிநுட்பக் கலைஞர்கள் போன்றே, வேறு துணைக் கலைஞர்களினதும் விடயங்கள் தொழில்சார் ரீதியாக வளர்ச்சி பெற்றது. அவற்றின் பெறுமதியும் தலையிடும் அரங்கத்தின் இன்றியமையாததாக ஆனதுடன், அவற்றை தொழில்சார் ரீதியில் பங்கேற்கச் செய்த கல்வி சம்பிரதாயமொன்றும் உருவாகியது. அதனோடு அதற்கே சிறப்பான நடிப்புக்கலை பற்றிய கோட்பாடுகள் அறிமுகப்படுத்தலும் இடம்பெற்றது. இவ்விடத்தில் பிரதானமாக கொன்ஸ்டான்டின் ஸ்டெனிஸ்லவ்ஸ்கியின் நடிப்பு முறையைக் குறிப்பிடலாம். பண்டைய, கிழக்கத்தைய மற்றும் ஐரோப்பிய கலாசாரத்தினுள்ளிருந்த நாட்டுப்புற நடிப்பை, சமகால நடிப்புக்கலை நோக்கங்களுடன் தொடர்புபடுத்திக் கொண்டு, பர்டோல்ட் பிரெஸ்ட், தாரியா ஃபோ போன்ற நாட்டியக் கலைஞர்களும், தொடர்புபட்டது இந்த புரோசீனியம் அரங்குடனேயே. ஆனாலும் அதன் விளைவாக நடிப்பு தொடர்பான கோட்பாடுகள்

<sup>1</sup> Grewal, K. K. (2019) 'Three Essays on Politics, Batticaloa: Sawami Vipulananda Institute of Arsthetic Studies. p. 15-22

இச் சட்டத்துக்குள் பிரதியிடு ஆனதன் மூலம் அதனுள்ளிருந்த நேர்மை நெருக்கடிக்கு உள்ளாகியது. இக் காலகட்டமாகையில் நடிப்பு பற்றி உருவாகும் புதிய உரையாடல் ஊடாக புரோசீனியம் அரங்கைப் பாரதாரமாக கணக்கில் எடுத்துக் கொள்வது மட்டுப்படுத்தப்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றது.<sup>1</sup>

நவீனத்துவம் பற்றிய கலந்துரையாடலுக்கு மேலதிகமாக காட்சிக் கலைபின் சில போக்குகளில் தாக்கங்களும் புரோசீனியம் அரங்கின் வளர்ச்சிக்கு காரணமாகியது. மறுமலர்ச்சி காலகட்டத்தின் பின் எழுச்சி பெற்ற பல்வேறு காட்சிக் கலைப் போக்குகள், நடிப்புக் களத்தினுள் நாம் அனுபவிப்பவைகளை மிகவும் இயற்கையாக காண்பதற்கு, தேவையான நிபந்தனைகளை உருவாக்குவதற்கு தேவையாக இருந்ததன். அந் நாட்களில் பெரும்பாலும் காட்சிக் கலைஞர்களின் தலையிடு பின்னணி நிர்மாணத்துக்கு தேவையான நிபந்தனைகளை உருவாக்க வேண்டியிருந்தது. அதே போன்று பெரும்பாலும் காட்சிக் கலைஞர்களின் தலையிடு பின்னணி உருவாக்கத்தில் செல்வாக்கு செலுத்தியது. யதார்த்த நடிப்பு மற்றும் இயற்கை நடிப்பு சம்பிரதாயங்கள் மிக வலிமை பெற்றமை புரோசீனியம் அரங்கத்தினூடாக நடந்தது.

இந் நாட்டு புரோசீனியம் அரங்கு பற்றிய சாடைக் குறிப்பு நமக்கு முதன்முதலாகக் காணக்கிடைப்பது, நாடகத்தினுள்ளேயே. பின்னர் புரோசீனியம் அரங்கு, நகர்ப்புற நடுத்தர வர்க்கத்தின் வளர்ச்சியுடன் முறையே நிரூபித்தியம், தியேட்டர் மற்றும் பல்கலைக்கழக நாடகம் வரை நிலைபெற்றது. அப்போது நாடகம் படிப்படியே மக்கள் சமூகத்திலிருந்து அகலுகையில் ஜனரஞ்சகமாகிய நிரூபித்திய நடிப்புக்காக புரோசீனியம் நாடக அரங்கமாக டவர் ஹோல் மண்டபம் நிறுவப்பட்டது. எனினும் அக் காலம் ஆகையிலும் புரோசீனியம் நடிப்புக் களத்தின் நிபந்தனைகள் மேற்கத்தைய நடிப்பு சம்பிரதாயங்கள் மூலம் பல்வேறு விதங்களிலான வேறுபாடுகள் மற்றும் பரிசோதனைகளுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுக் கொண்டிருந்தன.<sup>2</sup>

நிரூபித்தியத்தின் ஜனரஞ்சகத் தன்மையுடன், அதன் செல்வாக்குக்குட்பட்ட தியேட்டர் கொட்டகைகள் நாடு பூராகவும் வியாபித்தன. அதனுடைய மாதிரியும் கொழும்பில் அமைந்திருந்த டவர் ஹோல் அரங்கின் மாதிரியாகவே நிர்மாணிக்கப்பட்டது. அதனால் எல்லாப் பிரதேசங்களிலும் நடிக்கப்பட்ட நாட்டுப்புற நடிப்பு மாதிரி படிப்படியே மக்கள் சமூகத்திலிருந்து காணாமல் போய்விட்டது. அவ்வாறே சாந்தி கர்மம் போன்ற கிராமிய நாடகங்களின் பின் 'நிபுணத்துவ' நாடகக் கலையொன்று உருவாவதற்காக புரோசீனியம் அரங்கு பிரதான மாதிரியாகியது.

புரோசீனியம் நடிப்புக் களத்தினுள் நடிக்காளின் உழைப்பும் பொருளற்றதாகும்.

<sup>1</sup> The Editors of Encyclopaedia Britannica, E. B. S. A. H. (2010, February 16). Proscenium Theatre. Retrieved January 27, 2020, from <https://www.britannica.com/topic/Teatro-Farnese>

<sup>2</sup> நிகழ்வியல் போன்ற தத்துவார்த்த அணுகல் ஊடாக நடிப்பு பற்றிய கலந்துரையாடலுக்கு உட்பட்டிருக்கும் புதிய உரையாடலுக்காக வாசிக்கുക: Johnston, D. (2011). Stanislavskian Acting as Phenomenology in Practice. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 26(1), 65–84. doi: 10.1353/dtc.2011.0000, / Johnson, D. W. (2017). Acting-Intuition and the Achievement of Perception: Merleau-Ponty with Nishida. *Philosophy East and West*, 67(3), 693–709. doi: 10.1353/pew.2017.0059, Garner, S. B. (1995). *Bodied spaces: phenomenology and performance in contemporary drama*. Cornell University Press.

உரையாற்றுபவரினால் கொடுக்கப்படும் பின்னணி வர்ணனையும் பொருளற்றதாகும் [...] எனினும் இலங்கையில் இருப்பது காலனித்துவ காலகட்டத்தின் பிரித்தானிய அரங்கங்களின் சாயலில் இங்கு கட்டப்பட்ட புரோசீனியம் நடிப்புக்களத்தின் அரங்கங்கள் மாத்திரமே. இவைகள் அரங்கங்கள் எனக் கூறப்பட்ட போதும் அதிகமானவை பாடசாலைக் கூட்டங்கள் நடத்தும் மண்டபங்களாகும்.<sup>1</sup>

மக்கள் மத்தியிலிருந்த நாடகக்கலையை, நகர்ப்புற நடுத்தர வர்க்கத்துக்கு மாத்திரம் மட்டுப்படுத்தியமையை, புரோசீனியம் அரங்கு வளர்ச்சி பெற்ற பிரச்சினையின் முழுமையாக புரிந்து கொள்ள முடியும். நடிகன் / நடிகை மற்றும் பார்வையாளர்களுக்கிடையிலான தொடர்பு அல்லது நடிப்புக் களத்தின் மற்றும் பார்வையாளர்களுக்கிடையிலான தொடர்பை தூரப்படுத்தல் மற்றும் நேர்மையான தோற்றத்துக்கு பதிலாக தொழிநுட்ப பரிமாணத்தைக் கொண்டு வருதல் அங்கு நடந்தது. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் நாட்டுப்புற நடிப்பினுள் பார்வையாளர்களும் நாடகத்தின் ஒரு பகுதி ஆனார்கள். புரோசீனியம் அரங்கினுள்ளும் சுவை உருவாவதற்காக அல்லது பாவ திருத்தத்துக்காக பார்வையாளர்கள் இருப்பது இன்றியமையாதது எனினும், நாட்டுப்புற நடிப்பில் போன்று பார்வையாளர்களின் பிரதிநிதித்துவம் மற்றும் தலையீடு அந்தப் பொருளிலேயே இடம்பெறுவதில்லை. ஒரு வித அர்த்தத்தில் பிரெஷ்டிய நடிப்புப் பாணி பிரவேசிப்பது நவீன நடிப்புக்கலையினுள் அவர் கண்ட இக் குறைபாட்டின் காரணமாகவே. மேலே அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட விதத்தில் நடிப்பு கலையாகவும் பல்வேறு வரையறைகள் புரோசீனியம் அரங்கினால் விதிக்கப்பட்டன. அதாவது நடிப்புக் கலைஞரொருவர் அவருடைய உடம்பு மரத்தினாலான பொறியில் அகப்பட்டது போல் மிகுந்த கட்டுப்பாட்டுடன் நடந்து கொள்ள வேண்டும். அரங்குக்கு பிரவேசித்தல், வெளியேறுதல் மற்றும் ஒளியமைப்பின் உள்ளும் கட்டுப்பாடுகள் மென்மேலும் தீவிரமடைந்தன. இவை எல்லாவற்றினூடாகவும், நாட்டுப்புற நடிப்புக் கலைஞரின் நேர்மையான நடத்தைக்குப் பதிலாக நிபந்தனைகள் பலவற்றினால் உருவாக்கப்பட்ட நடிப்புக் கலைஞரொருவர் நம் முன்னே தோன்றினார்.

இந்திய நாடகக் கலைஞரான பாதல் சர்க்காரின்<sup>1</sup> பெயரால் எடுக்கப்பட்ட ஆவணப்படமொன்றில் அவர் தெரிவிக்கும் கருத்துக்கள், இந்த எல்லைகள் குறித்து மேலும் விளங்கிக் கொள்வதற்கு முக்கியமானதாகும்.

நாம் அறிந்த சாதாரண மேடை சரியாக ஒரு வகுப்பறை போன்றது. ஒன்றின் பின் ஒன்றாக வரிசையாக அமைந்தவை. நடிகருக்கு ஒரு கோணம் மாத்திரமே தெரியும். நடிகர்கள் வெளிச்சத்தில் இருப்பார்கள். பார்வையாளர்கள் இருளில். வேடிக்கை அல்லவா? நடிகர்கள் நடிக்கும் போது பார்வையாளர்கள் ஒளிந்தது போன்றே இருப்பார்கள். பின்வரிசையில் இருக்கும் பார்வையாளர்கள், நடிகர்களிடமிருந்து வெகு தொலைவில் இருப்பார்கள். நடிகரை சரியாகத் தெரிவிதல்லை. மற்றது நடிகர்களுக்கு விருப்பப்படி திரும்பக்கூட முடியாது.

<sup>1</sup> இந் நாட்டு நடிப்புக்கலையின் பரிணாமம் தொடர்பில் எதிரிவர் சரத்சந்திரவின் சுய உரையாடலாக வாசிக்குக: சரத்சந்திர, ஈ. (1997) *பிங் எத்தி சரசவ் வரமம் தென்னே...* நுகுகொடை: சரசவ் புத்தகசாலை

நடிகர்கள் தங்களுக்குள் உரையாடுவார்கள், ஆனாலும் அவர்கள் பேசுவது பார்வையாளர்களைப் பார்த்தபடியே. முட்டாள்த் தனமானது அல்லவா? இவைகளினால் அம் மேடை பற்றி எனக்கிருந்த நம்பிக்கை இல்லாது போயிற்று. இதற்கு என்ன பதில்? அம் மேடையிலிருந்து அகலுவதே. வேறும் பிரச்சினைகள் உள்ளன. நடிகர்கள் இருப்பது மேலே, பார்வையாளர்கள் கீழே. சிலர் பெல்கனியில் இருக்கின்றார்கள். இப்படி ஒவ்வொரு மட்டத்திலிருந்து கொண்டு எப்படி நாடகம் பார்ப்பது? மற்றது சிலர் அதிகமாக பணம் செலுத்தி முன்னால் இருக்கின்றார்கள். குறைவாக பணம் செலுத்துபவர்களை பின்னால் தள்ளுகின்றார்கள். மேடையின் நோக்கமே இந்த வேறுபாட்டை இல்லாமற் செய்வது அல்லவா?<sup>1</sup>

புரோசீனியம் நடிப்புக் களத்துக்கு முன்பு இருந்த பார்வையாளர்கள் அரங்கில் தனித்தனி இருக்கைகள் இருக்கவில்லை. அவைகள் பிரிக்கப்படாமல் நீண்ட வாங்குகளாக அமைந்திருந்தன. புரோசீனியம் அரங்கில் கட்டணத்துக்கு ஏற்ப இருக்கைகள் பிரிக்கப்படுவதுடன், மிகக் குறைந்த கட்டணத்துக்கு ஒதுக்கப்படும் ஆசனங்கள், தனித்தனியே பிரிக்கப்படாமல் பெரும்பாலும் வாங்குகளாகவே காணப்பட்டன.<sup>2</sup> இந்த படிநிலையான பார்வையாளர் அரங்கு நமக்கு எலிஸபெத்திய யுகத்திலும் காணக்கிடைக்கின்றது. அது பெரும்பாலும் நிலவுடைமை கலாசார நிபந்தனைகளுக்கு ஏற்ப இடம்பெற்றது. எவ்வாறாயினும் இருக்கைகளை ஒதுக்குவது, மற்றும் குறைவான கட்டணம் செலுத்தி நாடகம் பார்க்கும் இருக்கைகளை வாங்கு ஆக அமைக்கும் அரசியல் ஆரம்பமாவது புரோசீனியம் அரங்கு உடனேயே. இங்கு பாதல் சர்க்கார் குறிப்பது நடிப்புக்கலையின் பங்குடன் பரஸ்பர தொடர்பு இந்த நடுத்தர வர்க்க நாடகக்கலையில் காணக்கிடைக்கின்றது என்பதே. இவ்வாறு நவீனத்துவத்தின் மூலம் நாம் வழி தவறிவிட்ட மற்றும் வெற்றி கொண் வைகளேயாகும். வேறு விதத்தில் கூறுவதானால் புரோசீனியம் அரங்கு என்பது நவீனத்துவத்தின் இன்னுமொரு வெளிப்பாடாகும். ஆனாலும் இங்கு நமக்கு முக்கியமாவது, நவீனத்துவத்தின் நிலவும் வரையறைகளற்ற மற்றும் அதனால் வெற்றி கொள்ளப்பட்டவைகளை அவ்வாறே பாதுகாத்துக் கொள்ளும் ஒரு முறையாகும், மாதிரியாகும். மக்கள் களரி பற்றிய கலந்துரையாடல் தேவையாகும் ஒரு முக்கிய பரிமாணமாவது இதுவே.

#### 1.4 திறந்த பொருளாதாரமும் நாடகத் தயாரிப்பும்

இந் நாட்டின் திறந்த பொருளாதாரத்தின் முதல் தோற்றம் என 1977/78 காலப்பகுதியில் ஜே.ஆர். ஜயவர்தன யாப்பின் கீழ் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட பொருளாதார முறையினையே

<sup>1</sup> இந்தியாவில் மூன்றாவது அரங்கு என்னும் கருத்தை அறிமுகப்படுத்தியது இவரே. புரோசீனியம் அரங்கு அல்லாத கிராமிய திரையரங்கும் அல்லாத இந்த வெளிகள் இரண்டையும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தக் கூடிய அரங்கொன்றினை அமைப்பது அவருடைய முயற்சியாகியது. அவர் குறித்த மேலும் விளக்கம் எதிர்வரும் அத்தியாயத்தில் நீங்கள் காணலாம்.

<sup>2</sup> பாதல் சர்க்கார் பற்றிய சிறு எளிய அறிமுகத்துக்காக வாசிக்குக: ரங்க மணுசிங். (2016, November 29). Retrieved from <https://bavaweb.wordpress.com/2016/11/29/> வேதிகாவே- 'துன்வெனி-யாமய' / (மேடையின்- 'மூன்றாம்-யாமம்' /)

நாம் இனங்காண்கின்றோம். அது பிரதானமாக சந்தை முறை இயங்கும் விதத்தின் அடிப்படையில் தீர்மானிக்கப்படுவதாகும். 1960 தசாப்தங்களின் பின் உலகில் குறிப்பாக ஐரோப்பாவில், சந்தை சுதந்திரத்தை உச்சத்துக்கு ஏற்றியதுடன், ஆசியநாடுகள் அதனை முன்னுதாரணமாகக் கொள்வது தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாக இருக்கவில்லை. எனினும் அதனை ஒழுங்கமைத்துக் கொள்வதற்கான அரசியல் தத்துவம் பெரும்பாலும் சுற்றியுள்ள (அரசியல் ரீதியாக ஐரோப்பாவைக் கேந்திர ஸ்தானமாகக் கருதும் போது) நாடுகளுக்கு இருக்கவில்லை. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் இந் நாட்டு வர்த்தகக் கொள்கைக்கு தாராண்மைவாத சீர்திருத்தத்தை சேர்த்தல் எனவும் இனங்காணலாம்.<sup>1</sup> ஆனாலும் அதற்கு முன்னால் இறக்குமதிபொருளாதார முறை, இந் நாட்டு பொருளாதாரத்தின் உரிமையை அரசுக்கு சார்பான தரப்புகளுக்கு உரிமையாக்குவதற்காக அந்த வர்த்தகக் கொள்கை பிரதியீடு செய்யப்பட்டிருந்தது.<sup>2</sup>

அதன் பின்பு படிப்படியே பல்வேறு இறக்குமதிப் பொருட்கள், ஆடை அணிகள், உணவுப் பொருட்கள் போன்றே, அதற்குத் தொடர்புடைய சேவைகளும் இந் நாட்டில் உருவாகின. அதன் விளைவாக மக்களின் தேவைகளும், சிந்தனை செயற்பாடுகளும் பல்விதமான மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டு, அதனை கலாசார மாற்றங்கள் வரை வளர்த்தது. அதன் வழியே புதிதாக அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட பண்டங்களை நுகர்வதற்கு ஈடுபாடு கொண்ட மக்களின் குழப்பத்துக்கு பாத்திரமாகியது, இப் பரிமாணமாகாத செயல்முறைக்கு பிரவேசிக்கும் போது இருந்தது மேலே குறிப்பிட்ட அறிமுகமற்றதன்மையாகும். பெரும்பாலும் சிறப்பங்காடி போன்ற சமூக நிலையங்கள் இந் நாட்டு சமூக கலாசார இயக்கவியலுடன் பொருந்தவில்லை. எனினும் அது சம்பந்தமாகக் காட்டப்பட்ட சமூக ஈர்ப்பின் காரணமாக அவை இந் நாட்டில் நிலைபெறுவதற்கு சிரமமாகவில்லை என்பதுடன் அதனோடு சூழ்ந்து இணைந்திருந்த சமூக இடஞ்சார்ந்த நிபந்தனைகள் பற்றிய கருத்தொன்று இந் நாட்டின் உயர்மட்ட வர்த்தகங்களுக்கோ மற்றும் அரசுக்கோ இருந்ததாகத் தெரியவில்லை.<sup>3</sup>

அமெரிக்க தத்துவஞானி ஃபெட்ரிக் ஜெம்சன் குறிப்பிட்டவாறு, இக் காலகட்டத்தின் சிறப்பியல்பாக — பின் நவீனத்துவ காலகட்டம் - கலாசாரத்தினுள் மூலதனவாதம் பிரவேசிப்பது என அறிமுகப்படுத்துகின்றார்.<sup>4</sup> கலாசாரம் வெளிப்படும் பிரதான மாதிரியாக கலையை

<sup>1</sup> Abeyratne, S. (2004). Economic Roots of Political Conflict: The Case of Sri Lanka. *The World Economy*, 27(8)

<sup>2</sup> குணசிங்க, என். (2011) நிவடன் குணசிங்க தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கட்டுரைகள் 1. பெரேரா, ஆர். (தொகு.) விவர்த்த ஆர்த்திக்ய சஹ ஸ்ரீ லங்காவே ஜனவாங்கிக் கெடலுவ கெரெகி எய் பலயான அந்தம். (திறந்த பொருளாதாரம் மற்றும் இலங்கையின் இனக்குழுமப் பிரச்சினையின் பால் அது தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் விதம்). (பக். 59-80). கொழும்பு 05: சமூக விஞ்ஞானிகள் சங்கம்.

<sup>3</sup> திறந்த பொருளாதாரத்துக்கு சமாந்தரமாக இந் நாட்டு நுகர்வோர்வாதம் பற்றிய சமூக நடத்தை தொடர்பான ஆய்வித்யான விவரிப்புக்காக வாசிக்குக: பெரேரா, என். (2017). கலாசார மற்றும் அறிவு தொடர்பான அரசியல்: இரண்டாம் தொகுதி. லேக்கம்ஆர்ச்சி, சி. (தொகுப்பு.) *மோல் சாப்பு சங்கீன: பரிபோஜனவாதியே தேவஸ்தாவத? அதியதார்த்தவாதியே சங்கேதத?* (மோல் வர்த்தகநிலைய வளாகம்: நுகர்வோர்வாதத்தின் தேவஸ்தானமா? அதியதார்த்தவாதத்தின் அடையாளமா?). (பக். 286-315). கொழும்பு 08: தீர்த்த பிரகாசன

<sup>4</sup> வாசிக்குக: ஃபெட்ரிக் ஜெம்சனின் Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism நாலின் சுருக்கமான சிங்கள அறிமுகம்: வங்கீச சுமணசேகர. (2017, February 14). Retrieved from [https://bavaweb.wordpress.com/2017/02/14/பஷ்சாந்நாதனவாதியே தேசபாலன-ஆர்த்திக் \(பின் நவீனத்துவத்தின் அரசியல்-பொருளாதாரம்\)](https://bavaweb.wordpress.com/2017/02/14/பஷ்சாந்நாதனவாதியே தேசபாலன-ஆர்த்திக் (பின் நவீனத்துவத்தின் அரசியல்-பொருளாதாரம்))

அறிந்து கொள்ளும் போது, இந் நிலை கலையினால் தவிர்க்க முடியாதவாறு செல்வாக்கு செலுத்தியதுடன், கலையைக் கொண்டு நடத்தும் நோக்கம் இந்த பொருளாதார காரணிகளுள் பிரதியீடு ஆகல் ஆரம்பமாகியது.

ஐரோப்பாவில் இந்த பின் நவீனத்துவ — முதவாளித்துவத்தின் மூன்றாவது காலாண்டு - காலகட்டம் உடனடியாக செயற்பட்டாலும் நம் போன்ற கிழக்கு ஆசிய நாடுகளில் அல்லது பின் காலனித்துவ நாடுகளில் அந்த நிலை ஓரளவு ஏழ்மையும் பிழைகளும் கொண்ட விதத்தில் செயற்பட்டது. அதன் விளைவாக பின் நவீனத்துவத்தின் நேர்மறை இருப்பாக, குறிப்பிடத்தக்க, கலை நவீனத்துவத்துக்கு அல்லது முந்திய காலகட்டங்களின் கலவையாக ஆக்கப்பட்ட சமகாலத்தின் வெளிப்பாடு இந் நாட்டில் காணக் கிடைக்கவில்லை. வேறு வார்த்தைகளில் சொல்வதானால், தரமான மாதிரிகளுக்கு தீவிரமான சமகால விளக்கங்களைப் பெற்றுக் கொடுத்து, புரோசீனியம் அரங்கைத் தலைகீழாக்கும் விதத்திலான மேடை நடைமுறைக்கு தேவையான அறிவு இங்கு நிலைபெறவில்லை. அவ்வாறே அந்நிலை திரைப்படங்கள், குறிப்பாக சங்கீதத்தினுள்ளும் மாற்றங்கள் எதனையும் ஏற்படுத்தவில்லை. எனினும் காட்சிக் கலையினுள், பின் நவீனத்துவ கலைத்துவப் போக்குகள், இந் நாட்டு முக்கிய கலையரங்குகளுடன் இணைந்துள்ள, காட்சிக் கலைஞர்களின் நிர்மாணத்தினுள் காணக்கிடைத்தது. இலக்கியப்படைப்புக்களிலும் மிக அளவான பயன்பாடு, இந்த பின் நவீனத்துவ காலகட்டத்தில் நேர்மறை கலைத்துவ நடைமுறைகளை கைப்பற்றியிருந்தது. பொருளாதாரத்தை கையாள்தல் மற்றும் இருப்பு ஆக பின் காலனித்துவ நாடுகளில் செயற்பட்ட தேசியவாத அரசியல் நிகழ்ச்சி நிரல் காரணமாக, ஐரோப்பாவில் நடைபெற்றதைப் போன்ற சமூக மாற்றமொன்றுக்கு பதிலாக, இந் நாட்டு சமூகத்தில் குழப்பம் உண்டாகும் விதமான ஆரம்பமொன்று குறிக்கப்பட்டுள்ளது. அதனுடையதே விளைவாக 80 ஆம் தசாப்தங்களின் ஆரம்பம் என்பது, இந் நாட்டின் பெருமளவில் அரசியல், கலாசார, கல்வி, சமூக துறைகளில் செயலிழப்பை உருவாக்கிய தசாப்தமாக ஆகியது.

திறந்த பொருளாதாரத்தின் தாக்கம் தொடர்பில் 1978 ஆம் ஆண்டின் பின் இந் நாட்டில் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களில் ஓரளவு கலந்துரையாடப்பட்டிருந்தது. நாடகங்களின் உள்ளடக்கத்தைவிட விட அது நாடகக்கலைக்கு நேரடியாக தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியதுடன், நாடகக்கலையிலேயே நிலவும், உள்ளார்ந்த முற்போக்குக்கு இந்த பொருளாதார மாறுபாடுகளை பொறுத்துக் கொள்ளல் மிகுந்த ஆயாசம் தரும் காரியமாக இருந்தது. அதனால் நாடகக்கலையிலிருந்த படைப்பாளிகள் வேறு கலை ஊடகங்கள் மற்றும் தொழில்களுக்கு — தொலைக்காட்சி அலைவரிசைகள், திரைப்படங்கள், பத்திரிகைகள், இலக்கியம்-சென்றடைந்தனர். இறுதியில் திறந்த பொருளாதாரம் நாடகக்கலையின் பால் அதன் மாதிரி நிலைக்குப் போன்றே பார்வையாளர் அரங்குக்கும், இறுதியாக நாடகம் தயாரிக்கக்கூடிய உள்ளடக்கம் ஆகவும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது.

இறுதியாக 1970 தசாப்தத்தின் இறுதிப்பகுதி ஆகும் போது, நாடகக்கலைஞர்கள் இந் நாட்டு நாடகக் கலைக்கு ஆய்வுரீதியான நாடகங்கள் பல தயாரித்து, தம்ம ஜாகொட நடிப்புக் கலை அரங்கம் போன்ற நடிப்பரங்குளை ஆரம்பித்தும், சரத்சந்ர நாட்டுப்புற நடிப்பு அவை,

ஹென்றி ஜயசேனவின் *நடிகர் குழு*, சுகதபால் த சில்வாவின் *எங்கள் கூட்டம்* போன்ற வேறும் நாடக ஒன்றிணைப்புகள் நடத்தியும் மாற்று நாடகக் கலையாக தெரு நாடகத்தையும் நடைமுறை சாத்தியமாக்க பரிசோதனை முயற்சிகள் நடத்திக் கொண்டிருந்த சமயமாகும்.<sup>1</sup> வேறு விதத்தில் சொல்வதானால், நாடகக்கலையின் புனிதமான நோக்கம் பிரெஷ்டிய அர்த்தத்தில் நல்ல மனிதர்களை *எலென் பதிபூ* கூறிய விதத்தில் உலகலாவியதும், நவீனத்துவமானதுமான கலையின் ஆக்கபூர்வமான சிந்தனைக்காக தோற்றி நிற்கல்<sup>2</sup> — உருவாக்குதலுக்காக மாத்திரம் பெரும்பாலான நாட்டியக்கலைஞர்கள் செயற்பட்ட காலமாக 1960/70 தசாப்தத்தை இனங்காண முடியும்.

திருப்புமுனையாக பணம் சம்பாரிக்கும் நோக்கத்துடன் நாடகத் தயாரிப்பு ஆரம்பமாவது 80 ஆம் தசாப்தங்களிலேயே ஆகும். அந் நாட்களில் மேடை நாடகங்களில் ஜனரஞ்சக நடிகரான நிஹால் சில்வாவின் நடப்பை— சாஜன் நல்லதம்பி - பிரதானமாகக் கொண்ட ஹாஸ்ய நாடகத்தின் மூலம் அதன் ஆரம்பம் குறிக்கப்படுகின்றது. மேலதிக காரணமாக நிஹால் சில்வாவின் நடப்புப் பங்களிப்பு இவ்வாறான நடப்புக்குள் மாத்திரம் மட்டுப்படுத்தப்படவில்லை. இந் நாட்டு அவ்வாறான நாடகம் மிகுந்த ஜனரஞ்சகமாகியதெனினும், எதிரீரீர சரத்சந்ர, ஹென்றி ஜயசேன, இரஞ்சித் தர்மகீர்த்தி, கே.பி.ஹேரத், பராக்கிரம நெரியல்ல, பந்துல விதானகே, சைமன் நவகத்தேகம், உட்பட அநேக நாடகக்கலைஞர்கள், நிதி நோக்கமில்லாமல், சிரமப்பட்டு நாடகங்களைத் தயாரித்ததுடன், அந் நாடகங்களுக்கும் குறிப்பிடத்தக்க அளவான பார்வையாளர்கள் வருகை தந்ததும் சிறப்பான காரணமாகும்.

மார்க்ஸிய சித்தாந்தம், உபரி கட்டமைப்பில் நிலவும் கலையைக் கொண்டு நடத்துவதற்கு, தேவையான அடிப்படையாக, பொருளாதார தாக்கத்தை விளக்குகின்றது. எனினும் கலை மற்றும் கலாசாரம் பொருளாதாரத்தை மாத்திரமே அடிப்படையாகக் கொள்ளாத வரலாற்றுத்தன்மை கொண்டது. அவை தானியங்கி, மறைமுக நடத்தை கொண்ட, வெவ்வேறான அன்னியோன்யம் கொண்ட செயன்முறையாகும்.<sup>3</sup> அதற்கான வலிமையான உதாரணமாவது பாரம்பரிய நாட்டுப்புறக் கலையாகும். அதனாலேயே எத்தகைய நிலைமைகளின் கீழும் கலை மற்றும் அழகியலுக்காக தோன்றும் வரலாற்று ரீதியான பெறுமதி காலாவதியாதில்லை. எனினும் இன்று கலைக்காக பொருளாதாரம் அடிப்படையாவதற்கு பதிலாக, பொருளாதாரத்துக்காக கலை அல்லது கலாசாரத்தை ஈடுபடுத்திக் கொள்வது வரை நாம் வாழும் காலகட்டம் மாறியுள்ளது. இன்னோர் விதத்தில் சொல்வதானால் தமது உயிரியல் சரீரத்தை பராமரித்து முடிவுற்றவுடன் உற்பத்தியாவது கலை என முந்திய காலகட்டங்களில் நாம் தெரிந்து கொண்ட போதும், அதற்கு மறுதலையாக தமது உயிரியல் சரீரத்தை பராமரிக்கும் நோக்கத்தில் கலை உட்பட்ட பண்பாட்டு நடவடிக்கைகளின் பால் திரும்பும் போக்குகள் ஆரம்பமாவது கிட்டிய வகையில்

<sup>1</sup> சேன நாணயக்கார "ஹென்ட் நெத்தி மினிகன் வெனுவென் நெகென ஹென்ட் ஜனகரலிய" ("குரலற்ற மக்களுக்காக எழும் குரல் மக்கள் களரி") *Janakaraliya*, [www.janakaraliya.org/](http://www.janakaraliya.org/)

<sup>2</sup> Broder, D. (2016 September 02) Corrupting the Youth: A Conversation with Alain Badiou. *Verso*. <https://www.versobooks.com/blogs/2826-corrupting-the-youth-a-conversation-with-alain-badiou>

<sup>3</sup> 'மார்க்ஸியம் குறித்த மேலதிக வாசிப்புக்காக பார்க்கு: ஈகல்டன், ரி. (2014) *Why Marx Was Right?* (மார்க்ஸ் சரியானவர் ஏன்?) (111-ம் சிகர மாணவர் சங்கம், மொழி.) கடவுத்தை: விழுத்தி பிரகாஷன்

இக் காலகட்டத்திலேயே ஆகும். திறந்த பொருளாதாரம் என நாம் அடையாளப்படுத்தும் அத் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த கணத்தின் பின், இதுவரை இந் நாட்டின் கலைஞர்கள் முழுமையாக முகம்கொடுக்கும் பிரதான பிரச்சினையாவது இதுவே. அதன் காரணமாக கலைஞரின் படைப்பு மற்றும் அவரின் அரசியல் சட்டபூர்வமான தன்மை விமர்சனத்துக்குள்ளாவது இன்றைய தினத்தில் பிற்போடப்பட்டிருக்கிறது. அதற்கு முன்பு நம்முடைய அன்றாட வாழ்க்கையை நடத்திச் செல்வதற்கான பொருளாதார பிரச்சினையில் வெற்றி பெறும் விதம் சம்பந்தமான சிக்கல்கள் மென்மேலும் தீவிரமாக நம்மை எதிர்போக்கியுள்ளன. அவ்வாறே இப் பிரச்சினை மேலுமொரு நெருக்கடிக்குச் செல்வது, முதலாளித்தவம் தொடர்பான பிரச்சினை தேசியவாத தோற்றத்தில் சமூகத்தை சுற்றி வளைக்கும் போதே. இறுதியில் படிப்படியே நாடகக்கலை, திரைப்படம், இலக்கியம் உட்பட்ட கலை மாதிரிகள் அனைத்துக்கும் இத் தாக்கம், திறந்த நிர்மாணிக்கும் நோக்கத்தில் ஆரம்பிக்கப்பட்டுள்ளது. இது தனியே திறந்த பொருளாதாரத்தினதே பிரதிபலன் என்பதைவிட உலகளாவிய ரீதியில் ஏற்பட்டுள்ள பொருளாதார மாற்றம் எனலாம். பொருளாதாரம் பற்றிய கருத்தைப் போலவே, பண்பாடு தொடர்பாக இருந்த வரலாற்று ரீதியான விளக்கம் நெருக்கடிக்குள்ளாவதாகவே அதனை நம்மால் புரிந்து கொள்ள முடிகிறது. கீழே காட்டப்படுவது 1970 இல் எதிரிவீர சரத்சந்திரவினால் எழுதப்பட்ட கட்டுரையிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட ஒரு பகுதியாகும்.

தற்காலத்தில் நாடகக்கலை ஏனைய கலைகளை மீறி வியாபித்துள்ளது எனக் கூற முடியும். எந்தவொரு நாடகத்தையும் பார்க்கும் மக்கள் தொகை இன்று ஐம்பதாயிரத்திலிருந்து ஒரு இலட்சம் வரை இருக்கலாம் எனக் கூற முடியும். சாதாரண ஒரு நாடகமானாலும் நூற்றுக்கணக்கான தடவைகளுக்கும் அதிகமாக மேடையேற்றப்படுவதை இன்று சாதாரணமாகக் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது. விகிதாசார ரீதியாக நடுத்தர வர்க்க மக்கள் தொகை அதிகரித்திருப்பது இதற்குக் காரணமாகும். இவர்களின் இரசிப்புத்தன்மை சாதாரணமாக நல்ல நிலையில் உள்ளது எனவும் கூற முடியும்.<sup>1</sup>

சரத்சந்திரவின் கருத்துப்படியும் இன்றைய தினத்துக்கு ஒப்பீட்டளவில் 70/80 தசாப்தங்களில் நாடக பார்வையாளர் அரங்குகளில் பார்வையாளர்கள் குறைவில்லாமல் இருந்தமை தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த இலட்சணமே. ஐம்பது காட்சிகள் மேடையேற்றுவது பெரும் வெற்றியாகக் கருதப்படும் இந் நாட்களில், அன்று அது ஒவ்வொரு நாடகமும் மிகச் சொற்பமான காலத்தில் பெற்றுக் கொள்ள வேண்டிய கட்டாயமாக ஆகியிருந்தது. திறந்த பொருளாதாரத்தில் அன்று பார்வையாளன், பார்வையாளர் அரங்கிலிருந்து வெளியேறியதை விட அதிகமாக நடந்தது. பார்வையாளர்களின் இரசிப்புத்தன்மை ஒவ்வொரு மட்டத்திலும் வேறுபட்டு, இன்று தாங்க முடியாதவாறு நலிவடைந்ததே. திரைப்படங்களில் ஐரவஞ்சக திரைப்படங்கள் என

<sup>1</sup> பேராசிரியர் எதிரிவீர சரத்சந்திர 70 மற்றும் 80 தசாப்தங்களில் நிகழ்ந்த விரிவுரைகள் அடங்கிய நூலொன்றாக நாடகக்கலையுடன் பிணைக்கப்பட்டுள்ள சமூக அரசியல் நிலைமைகள் பற்றிய அவருடைய பகுப்பாய்வினைத் தெரிந்து கொள்வது பயனுடையதாகலாம். சரத்சந்திர, ஈ. (2013) சார சங்கரஹய, தர்மதாச, கே.என்.ஓ. மற்றும் கலஹித்தியாவ, பி.பி. (தொகுப்பு.) நாட்டிய ஹா சங்ஸ்குர்திய. (நாடகமும் பண்பாடும்). (பக். 129-133) கொழும்பு 10: எஸ். கொ. கே. சஹ சஹோதரயோ

இனங்காணப்பட்ட மாதிரிகள் இருந்த போதும், பிரதானமாக நாடகக்கலையினுள் அவ்வாறான நீரோட்டம் இருக்கவில்லை. கிளேரன்ஸ் விஜேவர்தன, மில்டன் மல்லவாரச்சி, மில்டர் பெரேரா மற்றும் எச்.ஆர்.ஜோதிபால் போன்ற பாடகர்கள் இசைத்துறையில் அவ்வாறான மண்டலத்தை பிரதிநிதித்துவப்படுத்தியது. திறந்த பொருளாதாரத்தின் வருகைக்கு முன்னரேயாகும். நாடகக்கலையினுள் ஏதேனுமோர் அரசியல் சமூக நிதர்ஷனம் அல்லது பெறுமதியான பொருளில் மேற்கொள்ளப்பட்ட ஈடுபாடு தவிர்ந்து, ஜனரஞ்சகத்துக்காக செய்யப்பட்ட நாடகப் படைப்புக்கள் 60 மற்றும் 70 தசாப்தங்களில் நமக்கு காண்பதற்கும் கிடைப்பதில்லை. திறந்த பொருளாதாரத்தின் விளைவாக நாடகக்கலையின் செயலற்ற தோற்றம் உண்டாயிற்று என முடிவு செய்வது முழுமையாக தவறன்று. பெரும்பாலான நேரங்களில் நாடகப் பார்வையாளனுக்கு இவ்வாறான எல்லாவிதமான நாடகங்களையும் இரசிக்கும் பழக்கம் இருந்தது. அதனுடையதே மறுபக்கமாக தற்காலம் ஆகும் போது இவ்விரண்டு போக்குகளும் நெருக்கடிக்குள்ளாகியுள்ளன. அவ்வாறாயின் மக்களிடமிருந்து அகன்றிருப்பது கூட்டு இன்பம் துய்ப்பது மற்றும் கலையை இரசிப்பது 'ஒரு வேலையாக' அல்லது வாழ்க்கையின் ஒரு பகுதியாக ஏற்றுக் கொள்வதற்குள்ள சோம்பலே ஆகும்.

இதன் மூலமாக நமக்கு வெளிப்படும் காரணிகள் சிலவற்றை குறிப்பிடுதல் முக்கியமாகுமென உணர்கிறேன். அதாவது ஜனரஞ்சக கலை என நாம் இனங்கண்டு கொள்ளும் மண்டலம் மூலமாக நிபுணத்துவம் என பெயரிடக்கூடிய - இக் கணத்தில் இவ் அத்தியாயத்தின் குழ்நிலைக்கேற்ப அது உபரியை உற்பவிக்கும் நுகர்வோர் பண்டம் அல்லாத - கலை மாதிரிகளுக்கு தாக்கத்தை ஏற்படுத்துவதைவிட நடைபெறுவது; மேலிருந்து கீழ் நோக்கி அதாவது நிபுணத்துவ சம்பிரதாயம் மூலம் ஜனரஞ்சக சம்பிரதாயம் போஷிக்கப்படுவது போன்றதொன்றாகும் என பெரும்பாலும் தீர்ப்பளிக்க முடியும். ஆனாலும் இன்று இப் பிரவேசங்கள் இரண்டும் கடந்த காலங்களுக்கு ஒப்பீட்டளவில் செயற்படாமை, சிக்கல்கள் பலவற்றுடன் பிணைக்கப்பட்டுள்ளது.

'நிபுணத்துவ' கலைக்கு மாற்று ஈடுபாட்டைக் காட்டிய ஜனரஞ்சக கலையின் பிரதான அபிப்பிராயம் - 70 ஆம் தசாப்தங்களில் - வர்த்தக, பொருளாதார இலாபங்களை நோக்கமாகக் கொண்டதைக் காணக்கிடைக்கவில்லை. வர்த்தகர்களினால் ஜனரஞ்சக பண்பாடு அல்லது ஜனரஞ்சக கலை என்னும் கருத்து வணிகத்துக்காக உடனடி மாதிரியில் பங்குபற்றச் செய்ய முடியும் என்பதைப் புரிந்து கொண்டு திறந்த பொருளாதாரத்தினூடு அவர்களுக்கு கிடைக்கும் வரப்பிரசாதங்களையும் பயன்படுத்திக் கொண்டு நாடகக்கலை உட்பட முழுமையான பண்பாட்டு தோற்றம் உபரியை உற்பவிக்கும் செயற்பாடுகளுக்கு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியது. இந்த நிலையில் அரசின் பங்கு மிக முக்கியமாவது, கலைக்காக கணிசமானளவு மூலதனத்தை ஒதுக்கக்கூடிய திறனின் அடிப்படையில் நேர்மையான அர்த்தத்தில் நிர்மாணிக்கும் கலைஞன் பாதுகாப்பு பெறுதலும் மற்றும் கலை சம்பந்தமான அரசுக் கொள்கையொன்றை நிர்மாணித்தலும் கட்டாயமாவதாலேயே.

## 1.5 அரசும் நாடகக் கலையும்

அரசு மற்றும் நாடகக் கலைக்கிடையிலான தொடர்பு கட்டி எழுப்பப்படுவது ஏறத்தாழ கி.மு. ஐந்தாம் மற்றும் ஆறாம் நூற்றாண்டு வரலாற்றிலிருந்தே ஆகும். வேறு விதத்தில் சொல்வதானால், நமக்கு இலக்கிய சான்றுகளிலிருந்து கூட எடுத்துக் காட்டக் கூடிய கிரேக்க குடிமக்கள் அரசிலிருந்தேயாகும். கிரேக்கத்தில் நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை, உலகின் வேறு எந்த காலத்தை விடவும் சமூகத்துடன் பிரிக்க முடியாத தொடர்பு கொண்டிருந்ததற்கு சான்றுகள் உள்ளன. கிரேக்க நாடகவிழா பல தசாப்தங்களாக தொடர்ச்சியாக நடத்தப்பட்டதுடன், நாடகவிழாவைப் பார்ப்பதை கட்டாயமாக்கிய ஆட்சிமுறையொன்றிருந்தது.<sup>1</sup>

கிரேக்க நாடகத்தில் அடங்கியிருந்த நல்ல மனிதனை உருவாக்கும் செயற்றிட்டத்தின் தாக்கத்தானான பொறுப்புக்கள் நாடகவிழாவுக்கு ஒதுக்கப்பட்டிருந்ததாக கிரேக்க நாடகக் கலைஞர்களின் நூல்களை விழிப்புடன் பார்க்கும் போது தெரிகின்றது.

இவ் அத்தியாயத்தின் பகுப்பாய்வுக்காக, அரசு மற்றும் அரசாங்கத்துக்கு இடையிலான வேறுபாட்டை விளங்கிக் கொள்ளுதல் முக்கியமாகும். அரசாங்கம் என்பது காலத்துக்கு காலம் மாறும், பல்வேறு கொள்கைகள் மற்றும் தனிமனிதர்களை சார்ந்து இயங்கும் சக்தி வியூகமாகும். ஆனால் அரசு என்பது பண்பாடு, வரலாறு, மதம், நிர்வாக சேவை, மொழி, பாதுகாப்பு போன்ற அடிப்படை அம்சங்களுடன் அமைக்கப்பட்ட, உள்ளக மாற்றங்கள் ஊடாக மாறுபாடுகளுக்கு உட்படும் மிகச் சொற்பமான வாய்ப்புள்ள நிகழ்வாகும். அப் பொருளில் அரசு மற்றும் நாடகக் கலை பற்றிய கலந்துரையாடல்களில் அதிகமாகவோ குறைவாகவோ இந்த நிகழ்வுகள் இரண்டைப் பற்றியும் கவனம் செலுத்துவது பெறுமதியானதாகும்.

அரசு மற்றும் நாடகக் கலை தொடர்புறும் மாதிரிகள் இரண்டைக் குறிப்பிடலாம். ஒன்று நாடகக் கலையின் இருப்புக்காக அல்லது அதனை மட்டுப்படுத்துவதற்கு, நடப்பிலுள்ள ஆளுகையின் மற்றும் நடப்பிலுள்ள சமூக அரசியல் கருத்தியல்களின் தலையீடாகும். மற்றது நாடகப் படைப்புக்களில் அரசு என்பதை அரசியல் ரீதியான விளக்கங்களுக்கு உட்படுத்தும் வழியாகும். அவ்விடத்தில் நாடகக் கலையினூடாக வெளிப்படுவது, அல்லது அவ் உள்ளடக்கத்தின் மூலம் நோக்கம் கொள்வது அக் காலகட்டத்தில் சமூகத்தில் இல்லாத, இழப்புக்கள் அல்லது வெற்றி கொள்வதற்கு எதிர்பார்க்கும் ஏதேனும் குறிப்பிட்ட கருத்து, செயற்பாடுகள் தொடர்பாகவே. ஆளுகை மற்றும் நாடகக் கலைக்கிடையிலான தொடர்பு இந்த பல்வேறு வெளிப்பாடுகள் ஊடாக இனங்காணப்பட முடியும் என்பதுடன், அரசு பற்றிய கருத்து அதன் இறுதியான அர்த்தத்தில் எந்தவொரு சூழ்நிலையிலும் மொத்தமயமாக்கலுக்கு உட்பட்டிருப்பதனால், நாடகக் கலையின் வழியாக கலந்துரையாடலுக்கு உட்படுத்தப்படும் எத்துறை சார்ந்த கலந்துரையாடலாயினும் அரசியல் பொருளில் அரசுடன் பிணைக்கப்படும். பல்வேறு விதமான அணுகுமுறைகளைக் கொள்ளும். ஆட்சியாளர்களுக்கு ஏற்ப, அக் காலகட்ட கலை நீரோட்டத்துக்கு ஏற்ப, அக் காலகட்டத்தின் கலைஞர்களுக்கு ஏற்ப, அக் காலகட்டத்தின் அரசியல் சமூக நிலைமைகளின் அடிப்படையில் இது வேறுபடும். உலக வரலாற்றை

<sup>1</sup> கிரேக்க அரசு தொடர்பான அறிமுகம் ஒன்றுக்காக பார்க்க: Beard, Mary. "Democracy, According to the Greeks." *Democracy, According to the Greeks*, 14 Oct. 2010, [www.newstatesman.com/ideas/2010/10/athenian-democracy-athens](http://www.newstatesman.com/ideas/2010/10/athenian-democracy-athens).

கவனத்தில் கொண்டால், அது திரும்ப உறுதிப்படுத்தி காட்டப்பட வேண்டிய ஒன்றல்ல. இந்நாட்டில் இது தொடர்பாக சமகால கருத்தொன்றினைக் கட்டி எழுப்புவது முக்கியமாவது அதனாலேயே. மேலும் அவற்றில் இந்திய, இங்கிலாந்து, ஐப்பான் அல்லது தென் அமெரிக்க அரசுகளுக்கிடையே தெளிவான மாறுபாட்டைக் காண முடியும். முந்திய அத்தியாயங்களில் சுருக்கமாக காட்டியவாறு இந்நாட்டு நாடகக் கலை வரலாற்றினுள் நாடகக் கலையின் ஆரம்பம், ஏதேனுமொரு திட்டவட்டமான நாடக மாதிரியின் ஆரம்பமென இனங்காணலாம். எனினும் இந்நாட்டில் போர்த்துக்கேயரின் ஆட்சியின் போது கத்தோலிக்க மதகுருமார், கத்தோலிக்க மதப் பிரச்சாரத்துக்காக தயாரித்த மத நாடகங்கள், 17 ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் காணப்பட்டது. அது முற்றாகவே போர்த்துக்கேய ஆட்சியினரால் நடத்தப்பட்ட இயக்கமாகும். நாடகக் கலை, அரச கருத்தியல், மத மாதிரியினூடாகப் பிரபலப்படுத்துவதற்கு செய்வதற்கு எடுக்கப்பட்ட முயற்சியாக நமக்கு எதிர்ப்படும் முதலாவது இலங்கை உதாரணம் இதுவேயாகும். இவ்விடத்தில் மேலதிக காரணமாயினும் வரலாற்று ரீதியான பிரச்சினை ஒன்றைக் குறிப்பிடுவது பெறுமதியானதாகும். மஹிந்த தேரரின் வருகைக்கு முன்பு இந்நாட்டில் பௌத்த சமயம் இருந்திருந்தாலும் - இல்லாதிருந்தாலும் - பௌத்த அரசொன்று பற்றிய விளக்கமான தகவல் நமக்குக் கிடைக்கவில்லை. நிலவும் தகவல்கள் சமகால வரலாற்று வாசிப்புக்களின்படி மிகுந்த கேள்விக்குரியது. ஆயினும் இவ்விடத்தில் பிரச்சினையாவது பௌத்த தர்மத்தை பிரசாரம் செய்வதற்கு பயன்படுத்திய மூலோபாயங்களிடையே நாடகக் கலை அல்லது ஏதேனும் தற்செயலான அனுபவங்கள் அடங்கியிருந்தனவா அல்லவா என்னும் காரணமாகும். இது சம்பந்தமாக இந்நாட்டில் நடத்தப்பட்ட ஆய்வுகளைத் தேடிக் பெறுவது நமக்கு மிகக் கடினமானது. உலகம் பூராகவும் மதத்தைப் பிரச்சாரப்படுத்த எடுத்துக் கொண்ட முயற்சிகளை<sup>1</sup> விழிப்புடன் பார்க்கையில் இந்நாட்டில் இவ் ஆய்வு பல்வேறு சிக்கல்களுக்கு மத்தியிலும் தவிர்க்க முடியாதது. பௌத்த வணக்கஸ்தலங்களை அண்டி பௌத்த நாடகங்கள் பிரதேச மட்டத்தில் நடித்துக் காட்டப்பட்டதாயினும், அவைகள் பெரும்பாலும் ஜனரஞ்சகத் தன்மையை முன்னெடுத்துச் செல்லவில்லை. விசாகை தின நாடகம் அல்லது பொசன் தின நாடகம் என அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட நாடகங்கள் இருபதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப் பகுதியில் சற்று பிரபலமாக விளங்கியதெனினும், விசாகை, பொசன் தினங்கள் தொடர்புடைய வேறு விதமான அலங்காரங்கள், உற்சவங்கள், தன்சல் (தானம் வழங்கல்) போன்றன பிரபலமானதன் மூலமாக அந்நாடகங்களும் இன்று காணக்கிடைப்பதில்லை. எனினும் பௌத்த தர்மத்தை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட தொலைக்காட்சி நாடகங்கள் மற்றும் திரைப்பட மாதிரிகள் கடந்த தசாப்தத்திலே தேசியவாத அரசியல் கருத்தியலின்படி வளர்ச்சி பெறும் போக்கு நிலவியது. எனினும் நாடகக் கலையை தொலைக்காட்சி மற்றும் திரைப்படங்கள் அளவுக்கு ஜனரஞ்சகமாக்க இயலாது போனதும், பௌத்த புனைவுகளை மகிமைக்கு உயர்த்துவதற்குத் தேவையான தொழிநுட்ப ஏற்பாடுகள் மேடைக்கும் உள்ளதென அப் படைப்பாளிகளுக்கும் வணிகர்களுக்கும் ஏற்ப இனங்கண்டு கொண்டிருக்காமைமினதும் அடிப்படையில் மேடை அத் தேசியவாத போக்குகளுக்கு அடிபணியா நிலையிலுள்ளது.

<sup>1</sup> Westlake, E. J. (2020, January 24). Drama: Drama and Religion. Retrieved January 29, 2020, from <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/drama-drama-and-religion>

மீண்டும்: நாடகக் கலையில் நடந்தது, பிரதேச தனவந்தர்கள் நாடகத்துக்காக அனுசரணை காட்டியதே. அது அன்று காலனித்துவ அரசினாலோ அல்லது வேறு ஏதேனும் நிர்வாக அமைப்பினாலோ தலையீடு செய்யப்படாத ஒன்றாகும். ஆனாலும் கத்தோலிக்க மற்றும் கிறிஸ்தவ தேவாலயங்களினால், நாடகத்தை தடை செய்ய வேண்டுமெனவும் அதன் மூலம்

பாரிய சமூக ஒழுக்கக்கேடு இடம் பெறுவதாகவும் தொடர்ச்சியாக அன்றைய ஆங்கில அரசுக்கு எடுத்துக்காட்டப்பட்டது. அதன் விளைவாக பிற்காலத்தில் நாடகம் தொடர்பாக பல்வேறு தடைகள் அரசால் பிறப்பிக்கப்பட்டன. அவ்வாறே படிப்படியே நிருத்திய யுகத்தைக் கடந்து பல்கலைக்கழகங்களில் படைக்கப்பட்ட ஆங்கில மற்றும் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட நாடகங்கள் மற்றும் தியேட்டர் நாடகம் வரையும் நேரடியான அரச தலையீடு இடம்பெறவில்லை. அதற்கு காரணமாக அமைந்தது, அந் நாட்களில் அரசுக்கு ஆதரவு காட்டவோ அல்லது அவ் அமைப்புக்கு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக்கூடியதோவான சாத்தியம் நாடகக் கலையினுள் இல்லாதிருந்ததே. வேறோர் விதத்தில் சொல்வதானால், ஜோன் த சில்வாவின் நாடகம் தேசியத்தை உச்சிக்கு உயர்த்தி வைத்ததெனினும், அது அப்போது இந் நாட்டை ஆட்சி புரிந்த ஆங்கில ஆளுனர்களுக்கு அவ்வளவாக பாதிப்பை ஏற்படுத்தாதது, நாடகக் கலையினுள் அவ்வாறான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக்கூடிய வரலாறு இல்லாததே.<sup>1</sup>

எனினும் அந்த கருத்தியலின் அடிப்படையிலேயே, நாடகக் கலையின் ஒரே அரசின் பேச்சாளராக 20 ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப தசாப்தத்தில் அவருடைய பங்கு இடம்பெற்றது. அது பெரும்பாலும் சிங்களம் பேசும் நகர்ப்புற சமூகத்தினிடையே தேசியம் பற்றிய அனுராகம் ஏற்படுத்துவதில் வெற்றி பெற்றது. ஜோன் த சில்வாவின் தோல்வியுற்ற நாடகங்களில் இது எப்போதும் காணக்கிடைக்கும் ஒரு இலட்சணமாகும்.<sup>2</sup>

ஜோன் சில்வாவின் பின்னர் சார்ல்ஸ் டயஸின் நிருத்தியத்தினுள்ளும் இந்த போக்கு அவ்வாறே முன்னெடுத்துச் செல்லப்பட்டது. டவர் ஹோல் ஆரம்பிக்கப்பட்டதும் அதற்கோர் உறுதுணையாகியது. மேற்கத்தைய ஏகாதிபத்திய எதிர்ப்புக்கு மேலதிகமாக தமிழ் மற்றும் முஸ்லிம் தொழிலாளர்களின் காரணமாக சிங்களவர்கள் இடிக்கும் தொழில் வாய்ப்புக்கள் பற்றிய விமர்சனமும் அந் நாடகங்களில் உள்ளங்கியிருந்தது. அதனோடே நெலு. பர் டி மெல்லின் *Stage Echoes: Tropes of Nationalism in the Modern Sinhala Theatre* கட்டுரையில்

<sup>1</sup> எனினும் தயானந்த குணவர்தனவின் கட்டுரையொன்றில் குறிப்பிட்டுள்ளவாறு "நிருத்தியம் தேசிய போராட்டத்துக்கு தோள் கொடுத்து எப்பது நன்கு உறுதியாகின்றது. அந் நாட்களில் மக்கள் நாடகம் பார்த்து தேசிய பற்றினை உண்டாக்கிக் கொண்டார்கள். சில நாடகங்கள் காட்சிப்படுத்துவது பிரித்தானிய ஆளுனரால் தடை செய்யப்பட்டது" இக் காரணங்கள் ஆய்வு ரீதியாக உறுதி செய்யப்பட்டவை அல்லவாயினும், அவ்வாறான சாத்தியம் நிலவியதா என்று கண்டறிவது பயனுடையதாகும். முழுமையான கட்டுரையை வாசிக்குக: குணவர்தன, டி. (2017) அபிமய: 11 ஆவது இதழ். சீ. போகமுன மற்றும் எஸ். ஸ்ரீ கெதர (தொகுப்பு) *சிங்கள நாட்டியே அதித்தய தேச எபி பெலீமக். (சிங்கள நாடகத்தின் கடந்த காலத்தின் பக்கம் எட்டிப் பார்த்தல்)*, (பக். 21-34) புத்தரமுல்லை: பண்பாட்டலுவல்கள் திணைக்களம்.

<sup>2</sup> யுரோப்ப சிஸ்டர்ச்சாரே - சூத்ர யந்திர போ ஹெந்தா பலா தனில் ஹஸ்த கர்ம - வல் வார நெஸ்ம் சேஹே இன் தோஷ சிந்தவீய - நேசீ ஜாத்தி யாய நேசீ ஜாத்தி யாய - நொயல் ஏக்க பாறே (ஹப்புஆரச்சி, டி.வி. (1981) *சிங்கள நாட்டிய இதஹாசய*, (சிங்கள நாடக வரலாறு), கொழும்பு 10: சமயவர்தன (பக். 357)

குறிப்பிடும் வண்ணம் அந் நாட்களில் இந் நிருத்திய நாடகத்துக்கு அனுசரணை வழங்குதல் அரசு மட்டத்தில் இடம் பெறவில்லை. ஜோன் த சில்வாவின் தினக்குறிப்பில் அவர் குறிப்பிட்டுள்ளபடி, அரசில் உயர்மட்ட பதவி வகித்தோரும், வியாபாரிகளும், மதுபான விற்பனை அனுமதிப் பத்திரம் பெற்றிருந்தோரும் அவருடைய நாடகங்களுக்கு அனுசரணை வழங்கியிருந்தார்கள். அதில் விஷேடம் என்னவென்றால் கிறிஸ்தவ அனுசரணையாளர்களும் அவர்களிடையே காணப்படுவதுதான்.<sup>1</sup> அதன் பின்பு பல்கலைக்கழக நாடகம் மற்றும் அதனோடு சமந்திரமாக நடத்தப்பட்ட தியேட்டருக்காக இந் நாட்டு நகர்ப்புற நடுத்தர வர்க்கத்தினரைப் போன்றே வண்டிக்காரர்கள் மற்றும் ஏனைய தொழிலாளர்களின் ஈர்ப்பு இருந்ததெனினும், அவை முரண்பாடான அல்லது அரசுக்காக தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களாகக் காணப்படவில்லை.

அதன் பின்பு 1956 இல் சரத்சந்ர 'மனமே' நாடகத்தைத் தயாரித்ததோடு, சுதந்திரத்துக்குப் பின் முதன்முறையாக புரோசீனியம் மாதிரியின் நாடகக் கலைக்கு அரசின் தலையீடு நேரடியாக ஏற்பட்டது. அது வரை ஜோன் த சில்வாவினால் மிஷனரி கல்வி முறையின் மூலம் கட்டியெழுப்பப்பட்ட ஏகாதிபத்திய முறைமைக்கு எதிராக தமது நாட்டியக் கலையை முன்வைத்தது தவிர, அம் முறைக்கு தாக்குதல் தொடுக்கும் விதமான நடிப்புக்கலை தலையீடு எமக்கு எதிர்ப்படவில்லை. 1956 இல் மனமே நாடகத்துடனும், அதற்கு முன்னர் பல்கலைக்கழகத்தினுள்ளும், கொழும்பு நகர்ப்புற நடுத்தர வர்க்கத்தினுள்ளும் உருவாகிய நாடக விழிப்புணர்வு மற்றும் பெரும்பாலும் 1956 ஆட்சி மாற்றத்தின் காரணமாகவும் அரசு நாடகவிழா அமைப்புப் பணிகள் ஆரம்பமாயின. 1957 முதல் அரசு நாடகவிழா நடத்தப்படுதற்கு பிரேரிக்கப்பட்டிருந்த போதும், பின்னர் அது 1959 ஆம் ஆண்டில், 1956-57-58 ஆகிய மூன்றாண்டுகளில் நடத்தப்பட்ட நாடகங்களை ஒன்று சேர்த்து இந் நாட்டின் முதலாவது நாடகவிழா நடத்தப்பட்டது. அந் நாட்களில் இந் நாட்டில் எழுச்சி பெற்ற சிங்களப் பெளத்த தேசிய வாதத்தின் தாக்கத்தின் காரணமாக சிங்கள மொழிக்கு கொடுக்கப்பட்ட முன்னுரிமையுடன், சரத்சந்ரவினால் தொடங்கப்பட்ட தீவிரவாதப் போக்கினைக் கற்றுக் கொண்ட நாட்டியக் கலைஞர்கள் அதன்படி ஜாதகக் கதைகள் மற்றும் நாட்டுப்புற நடிப்பு மாதிரிகளைப் பயன்படுத்தி நாடகங்கள் தயாரிப்பதற்கு உந்தப்பட்டார்கள்.

1968 இல் ஹென்றி ஜயசேனவின் 'அப்பட்ட புத்தே மங்கக் நெத்தே' (எங்களுக்கு மகனே வழியொன்றுமில்லை) நாடகம் அரசால் தடை செய்யப்பட்டதுடன் மிகவும் பேசப்பட்ட நாடகமாகியது. அன்றைய அரசினதும், இடதுசாரி அரசியல் கட்சிகள் மற்றும் மக்களின் எதிர்ப்பு அந் நாடகத்துக்கு இருந்தது. அரசின் தலையீடு தடையாக நமக்கு எதிர்ப்படும், எடுத்துக் காட்டக்கூடிய ஒரு சந்தர்ப்பமாக இந்த நிகழ்வைக் குறிப்பிட முடியும். அந்த

<sup>1</sup> Wickramasinghe, N. (2015). *Sri Lanka in the modern age: a history*. New York: Oxford University Press. pp.118

விதமாக மேடை நாடகத் தடைக்குட்பட்ட<sup>1</sup> நாடகம், பின்னர் அரசின் தலையீட்டின் மூலமும் நாடகக் கட்டுப்பாட்டு சபையின் சில தலையீடுகள் மூலமும் திருத்தத்துக்கு உட்பட்டது. அரசு மற்றும் நாடகத் தயாரிப்புக்கு இடையிலான தொடர்பு 70 தசாப்தங்களிலிருந்து, அரசு மற்றும் அமைப்புக்கு எதிரான அல்லது நடப்பிலுள்ள கருத்தியலுக்கு தாக்குதல் தொடுக்கும் நோக்கத்துடன் உருவாகியிருந்தது<sup>2</sup>

மேடை நாடகக் கலைக்காக அரசின் தலையீடு - நலன்புரி அர்த்தத்தில் - சுதந்திரத்தின் பின் ஆரம்பமாவது, அரசு நாடக விழாவுடனேயே. பின்னர் டவர் ஹோல் நிறுவனத்தை நிறுவுவது, இளைஞர் அலுவல்கள் அமைச்சின் மூலம் இளைஞர்களுக்காக நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை பாடநெறிகள் ஏற்பாடு செய்தல், அதன் போது நாடகக் கலைக்காக தனியான நிறுவனம் அமைக்கப்பட்டது, அது சம்பந்தமான ஜோன் த சில்வா, எல்., பின்ஸ்டன், டவர் ஹோல், சுதர்ஷி போன்ற நிறுவனங்கள் அரசினால் நடத்தப்படல், 1990 தசாப்தத்தில் பாடசாலை கல்வி முறையில் நாடகம் மற்றும் நடிப்புக்கலை ஒரு பாடமாகச் சேர்க்கப்பட்டது, பல்கலைக்கழக பட்டப்படிப்பு ஒன்று ஆரம்பிக்கப்பட்டது போன்ற பல்வேறு அரசு தலையீட்டினைக் காணமுடியும். இவையனைத்தும் பெரும்பாலும் பண்பாட்டலுவல்கள், இளைஞர் விவகாரங்கள் மற்றும் கல்வி அமைச்சின் மூலமாக நிறைவேற்றப்பட்டன.

இவையனைத்தும் நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கும் போது, மக்கள் களரியை ஆரம்பிப்பதற்கான அரசு பங்களிப்பைப் பெறுவதற்காக பராக்கிரம நெரியல்ல பலமுறை மேற்கொண்ட முயற்சிகள் குறித்து எமது நூலின் அணுகலில் குறிப்பிட்டுள்ளோம். ஒப்பீட்டளவில் இந் நாட்டு நாடகக் கலைக்காக அரசின் பங்களிப்பை எடுத்துப் பார்க்கும் போது நிலைமை சிக்கலானது என்பதைப் புதிதாகச் சொல்ல வேண்டியதில்லை. அவ்வாறான நிலைமையில் இன்றைய நாட்கள் ஆகையில் நாடகக் கலைக்காக நாடக உப குழுவொன்று செயற்பட்டு வந்தாலும், சாசனமொன்று, நாடகக் கலைக்காக அதிகார சபையொன்று, அரங்குகள், நூல் வெளியீடு, நாடக விழா போன்ற இன்றியமையாதவைகள் முறையாக செயற்படாததோடு, அவற்றை எளிதாக செயற்படுத்தக்கூடிய அரசு பங்களிப்பும் மிகச் சிறிதளவே என்பதை நாடகக் கலையில் ஈடுபட்டுள்ளோர்கள் அறிவார்கள். எனினும் சில நிலைமைகளின் அடிப்படையில் இத் தலையீடு நேர்முறையாக செய்யப்பட்ட தருணங்களும் காணக்கிடைக்கின்றன. எனினும்

<sup>1</sup> 1970 தசாப்தத்தில் 71 கிளர்ச்சியைப் பின்னணியாகக் கொண்டு சோமரத்தன் தசநாயக்கவின் *வெடிக்காரபோ* நாடகம் இராணுவத்தின் உத்தரவின்படி தடை செய்யப்பட்டது. வாசிக்குக: போகமுவு, சீ. (2008) அபிநய: முன்றாவது இதழ். ஆர். அபேயால் (தொகுப்பு) *சுதந்திர இலங்கையின் அரை நூற்றாண்டு (1948-1998) நாடகக் கலையின் வளர்ச்சி* (பக். 12-85) பத்தரமுல்லை: பண்பாட்டலுவல்கள் அமைச்சு. இன்றளவும் பலவித தாக்கங்கள் - எப்போதாவது - பல நாடகங்களுக்கு தொடுக்கப்படுகின்றன. "தர்மசிரி விக்ரமரத்தனவின் 'ரன் தோடு', சைமன் நவகத்தேகமவின் 'புஸ்லோடங்' சந்திரசேன தசநாயக்கவின் 'ரன்கந்த' ஹேமசிரி லியனகேவின் 'சுது ஆத்தா ஆவட்ட பஸ்ஸே' அவ்வாறு தடை வெப்பத்தை நெருங்கிய நாடகங்கள் சிலவாகும். தம்ம ஜாகொடவின் 'மலவுன் நெகிடிம' காட்சிப்படுத்துவதற்கு அனுமதிக்கப்பட்டது குறிப்பிட்ட சில இடங்களில் மாத்திரமே" பார்க்குக: காலிங்க கபில குமார (2017-May 2) நாடக உலகத்தின் ஆர்ப்பாட்டம், எதிர்ப்பு மற்றும் தடை. தினமின. Retrieved from <http://www.dinamina.lk/>

<sup>2</sup> சுதந்திரத்தின் பின் இலங்கை மேடையின் சுவாவம் பற்றி புதிதுக்காக வாசிக்குக: Fernando, M. (1992). Theatre in politics and politics in theatre: Sri Lankan experience since independence. *Sri Lanka Journal of Social Sciences*, 0(0), 63-76.

அத்தலையீடுகளின் விளைவுகளை முழுமையாக நாடகக் கலைக்காகவுள்ள பார்வையாளர்கள் பங்கேற்பு மூலமும் புரிந்து கொள்ள முடியும்.

அவ்வாறே மக்கள் களரி இன்று பெற்றுள்ள சுதந்திரம் அரசால் நடத்தப்படாததால் பெற்ற சுதந்திரமாகும். நடப்பிலுள்ள அரச நிர்வாக நிறுவனங்களிலுள்ள கடினமான முறைகள் மற்றும் தேர்வுகளிலிருந்து விடுதலையாவதற்கான திறன் அதன் மூலம் அவர்களுக்குக் கிடைத்தது. நிறுவன ஒழுங்குமுறைகளின் இன்றி சுய முகாமைத்துவத்தின் கீழ், அவர்கள் சுதந்திரமாக அரசுடன் உடன்படிக்கையுடன் தொடர்பு கொண்டு பணியாற்றுவதில் அரச நிறுவனம் ஒன்றினை விட திறமையானது போன்றே நேர்மையானதுமாகும். அதே போன்று அரச நிதியினால் பராமரிக்கப்படாததன் மூலம் அரசின் தவறான நடத்தை மற்றும் இந்த அமைப்பினுள் நிலவும் முரண்பாடுகள் ஆகியவற்றை மக்களுக்கு அறிவுறுத்த தம்முடைய படைப்புக்களை முன்வைக்கும் திறன் கிடைக்கின்றது. எனினும் நாமறிந்த வகையில் அவஸ்திரேலியா, பிரான்ஸ், இந்தியா, அமெரிக்கா, இங்கிலாந்து, தென் அமெரிக்க நாடுகள், போன்ற நாடுகளில், அரசை விமர்சிக்கும் கருத்துக்கள் தமது படைப்புக்களில் உள்ளடங்கியிருந்தாலும் அவர்களுக்கு அரசு மூலமாகக் கிடைக்கும் அனுசரணை ஒப்பிடலையில் நேர்மறையானவையாகும்.<sup>1</sup> இந் நாட்டின் பெரும்பாலான நாடகக் கலைஞர்கள், நன்கறிந்த இந்தியாவின் *தேசிய நாடகக் கல்லூரி*<sup>2</sup> இயங்குவது அரச நிதியினாலேயே. அரசுக்கும் நாடகக் கலைக்கும் இடையிலான தொடர்பு இன்றியமையாதது என்பதுடன், அது நாம் மேலே குறிப்பிட்ட இரண்டு விதங்களிலும் இயங்குகின்றது. நடிப்புக் கலைக்கு மாத்திரமல்ல வேறு கலைகள் தொடர்பிலும் இந் நாட்டு அரசு ஈடுபாடு அவ்வளவு திருப்திகரமானதல்ல என்பது கலைஞர்களின் முறைப்பாடுகளிலிருந்து தெரியவருகின்றது. அதற்காக நல்லதொரு ஆட்சியின் தேவை போன்றே நல்ல பார்வையாளர்களினது பங்கேற்றமும் அவசியமாகும். பிரெஷ்ட் தெரிவித்தது போல நாம் முதலில் உருவாக்க வேண்டியது புதிய மக்களே. அதற்காக கொண்டு வரக்கூடிய எளிதான திட்டம் மற்றும் தயாரித்தது. இன்று இந் நாட்டின் பல நாடகக் குழுக்கள் மற்றும் நாடகத் தயாரிப்புக்காக அதிகளவான பங்களிப்பு வழங்கப்படுவது, அவ் அரசு சாரா அமைப்புக்களினாலேயே. அரசு பிரதானமாக பாதுகாப்பு, சுகாதாரம் மற்றும் கல்வி போன்ற விடயங்களுக்கான பங்களிப்பை ஏற்றுக் கொண்டுள்ள போது, பெரும்பாலும் இந் நாட்களில் பண்பாட்டு நடவடிக்கைகளுக்காக அனுசரணை வழங்குவது இவ் அரசு சாரா அமைப்புக்களினாலேயே. அதனால் உணரப்படுவது அரசு மற்றும் நாடகக் கலைக்கிடையேயான தொடர்பு மாற்றம் பெற்றிருப்பது அரசின் உள்ளகத்தில் எழும் தேவையாக அல்ல, அரசினுள்ளே சிக்கலான பிரச்சினைக்குட்படும் அரசிடமிருந்து

<sup>1</sup> அவ்வந் நாடுகளில் பண்பாட்டு மற்றும் கலை விவகார அமைச்சு அல்லது திணைக்களங்களின் பங்களிப்பு தொடர்பான கருத்தொன்றினைப் பெற்றுக் கொள்வதற்காக பார்க்க: Department of Communications. (2020, January 30). Department of Communications and the Arts. Retrieved from <https://www.arts.gov.au/> Accueil Ministère. (n.d.). Retrieved from <https://www.culture.gouv.fr/> Welcome to Ministry of Culture, Government of India. (n.d.). Retrieved from <https://www.indiaculture.nic.in/>

<sup>2</sup> பார்க்க: National School of Drama, New Delhi, India. (n.d.). Retrieved from <https://nsd.gov.in/delhi/>  
<sup>3</sup> முத்துமாலி முத்துபண்டார (2014, September 14). பொல் வீ கிய சாஹித்திய உற்சவம் (பத்ர் ஆகிப் போன சாஹித்திய உற்சவம்) திவ்யன், p. 15. Retrieved from <http://www.divaina.com/2014/09/14/feature03.html>

இடம் மாறிய மூலதனத்தை சார்ந்து வாழும் நிலையின் கீழேயே. இச் செயற்பாட்டின் தர்க்க ரீதியான முடிவாவது 80 தசாப்தங்களில் ஜே. ஆர். ஐயவர்தன வெளிப்படையாக வினவிய, 'இலக்கியம் உண்பதற்கா?' என்னும் விந்தையான கேள்வியாகும்.

அவ்வாறாயின் பண்பாட்டு கொள்கை ஒன்றை அரசில் ஸ்தாபிக்கும் சவாலை வென்று கொள்ளுதலோடு அரசு மற்றும் நாடகக் கலைக்கிடையேயான தொடர்பை வலிமையாகக் கட்டியெழுப்ப வேண்டுமாயின் செய்ய வேண்டுவது என்ன என்பதை விட, என்ன செய்து கொண்டிருக்கிறோம் என்பதை புரிந்து கொள்ளுதல் மிக முக்கியமானதாகும்.

## 1.6 தெரு நாடக இயக்கம் - சாத்தியக் கூறுகளும் வரம்புகளும்

இந் நாட்டு தெரு நாடகக் கலையின் ஆரம்பம் மற்றும் அதன் சுபாவம் பற்றி தோராயமாக முதலாம் அத்தியாயத்தில் கலந்துரையாடப்பட்டதால், இங்கு நாம் எதிர்பார்ப்பது இந் நாட்டு வீதி நாடகம் பற்றி விமர்சன ரீதியான தலையிடொன்றைச் செய்வதற்கே. அதாவது 70 தசாப்தத்தின் இறுதி அரைப்பகுதியில் ஆரம்பிக்கப்பட்டு, 80 தசாப்தத்தில் பிரபலமாகி, இன்று நாடகக் கலையின் ஆற்றல் வளம் போன்றே குறைபாடுகளையும் அடையாளம் காண்பதற்கே. நாம் அறிந்த வகையில் தெரு நாடகக் கலை என்பது மக்கள் மத்தியில் நாடகக் கலையைக் கொண்டு செல்வதற்கான நேர்மறை தலையீடு போன்றே புதிய நாடகப் பண்பாட்டை உருவாக்கிய நடிப்புக் கலை மாதிரியாகும். தெரு நாடகக் கலையின் நோக்கமென மிகப் பிழையாகப் புரிந்து கொள்ளப்பட்ட பிரதான காரணம் என்னவெனில், வீதி நாடகத்தை மக்களிடையே கொண்டு சென்ற பின், அவர்களிடையே நாடகக் கலை பற்றிய ஏதேனும் ஆர்வம் ஏற்பட்டு, நாடகம் பார்ப்பதற்காக புரோசீனியம் மேடைக்கு வருவார்கள் என்ற கருத்தே. அது எவ்விதத்திலும் தெரு நாடகக் கலையின் அகநிலை நோக்கம் அல்ல. அதாவது பெரும்பாலும் புரோசீனியம் மேடையைச் சூழ பார்வையாளர்களை ஒன்று சேர்ப்பதன் மூலம் நடப்பது. பார்வையாளன் மற்றும் நடிப்புக் கலைக்கிடையில் மூலதனம் அல்லது நாடக முதலாளி மற்றும் நாடக வணிகர்கள் பிரவேசிப்பதற்குத் தேவையான பின்னணி உருவாவதே. இன்று புரோசீனியம் மேடையில் நிலவும் பார்வையாளர் குறைபாடு மூலம் வெளிப்படுவதே அம் மாதிரிக்குள்ள எதிர்ப்பைப் போன்றே, அது இனியும் நிறையப் பேருக்கு பிரவேசிக்கக்கூடிய வாயிலை நிர்மாணிக்கும் மாதிரி அல்ல என்பதே. தெரு நாடகத்தினுள் நடப்பது இம் முறைக்கு சவாலாய் அமைவதே.

தெரு நாடகக் கலையில் நிலவும் வரம்புகளை இனங்காணும் போது இந் நூலின் பிரவேசத்தில் குறிப்பிட்ட பராக்கிரம நிரியெல்லவின் வீதி நாடகங்களுக்கு இருந்த விமர்சனங்கள் பிரதானமாகும். இந் நாட்டு தெரு நாடகக் கலை பிரதானமாக உத்வேகத்தைப் பெற்றுக் கொள்வது ஐரோப்பா மற்றும் குறிப்பாக தென் அமெரிக்க நாடுகளில் உருவான அமைப்புக்கு எதிரான கலை ஊடகமாக அல்ல. அது அப்போது அந் நாடுகளில் நிலவிய அரசியல் சூழ்நிலைக்கு அமைய கலைஞர்களிடம் எழுச்சி பெற்ற ஒன்றாகும். எனினும் அதற்கு முன்னர் பல ஐரோப்பிய நகரங்களில் வீதியோரங்களில் ஏதோவொரு வகையிலான நடிப்பை நடித்துக் காட்ட ஒழுங்கு செய்யப்பட்டிருந்தது. அவைகள் பெரும்பாலும் சுற்றுலாப் பயணிகளை

நட்பதற்காக உண்டாக்கப்பட்டவைகளாகும்.<sup>1</sup> 1970 தசாப்தமளவில் ஏற்பட்ட காட்சிக் கலை தலையீடு, மற்றும் மாற்று வெளியில் இடம்பெற்ற சோதனை போன்று, நடிப்புக் கலை தலையீட்டுக்காக அந்த வெளி பயன்படுத்தப்பட்டது. எனினும் இந் நாட்டு தெரு நாடகம் ஆரம்பமாவது, நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை கற்றல் செயற்பாட்டின் ஊடாகவே. ஒரு போதும் தெரு நாடகக் கலை அப்போது அதாவது 70 தசாப்தத்தில் இந் நாட்டில் நிலவிய அரசியல் சமூக நிபந்தனைகளுக்கு முரண்பாடாக உண்டானதென உறுதி செய்ய முடியாது. எனினும் அவை பிறகு படிப்படியாக மக்களின் அரசியல் விழிப்புணர்வை வளர்ப்பதாக உருவாவது, நடிப்புக் கலையினுள்ளேயே நிலவும் உள்ளார்ந்த குணங்கள் காரணமாகவே.

இவ்விடத்தில் திறந்த பொருளாதார வித்தியாசங்கள் நகர்ப்புற மக்களுக்கு மிக நெருக்கமாக இருந்தாலும் கஷ்டமான கிராமிய மக்களுக்கு அவ் வேறுபாடுகளின் தாக்கங்கள் அவ்வளவு பரவலாக பாதித்திருக்கவில்லை. எனினும் தெரு நாடகக் குழு மூலம் அந்த நாகரிகச் சூழலில் அடங்கியிருந்த அரசியல் இயங்கியல் அவ்வாறே கிராமிய மக்கள் முன்னிலையிலும் நடித்துக் காட்டப்பட்டது. அப்போது கிராம மக்களின் அடிப்படை பிரச்சினைகள், அன்றாட வாழ்வின் சிக்கல்களை தெரு நாடகம் மூலமாக கண்டு கொள்வதற்கு இயலாதென்பதுடன், கிராமிய மக்களை வெளியாட்களின் பிரச்சினைகளை எதிர்கொள்கின்றன. ஆனாலும் பெரும்பாலும் தெரு நாடகத்திலே அடங்கியுள்ள வேடிக்கையான வாய்மொழியும், அப் பிரதேசங்களிலுள்ள மக்களுக்கு அவ்வாறான அனுபவங்கள் பற்றிய புதுமை காரணமாகவும், எந்தவொரு மக்கள் சமூகத்திலும் விநோதத்தைக் தரும் ஒரு அம்சமாக திகழ்வதற்கு தெரு நாடகங்களில் சாத்தியக் கூறு இருந்தது.

நாம் இந் நூலிலேயே எதிர்வரும் அத்தியாயங்களில் கலந்துரையாடவுள்ள *ஒகொஸ்டோ போவாலின்* நடிப்பு முறைகள் மற்றும் இச் செயற்பாடுகளுக்கிடையேயான வேறுபாட்டைக் குறிப்பிட முடிவது இவ்விடத்திலேயே. மக்களிடையே நிலவும் ஒடுக்குமுறை நிபந்தனைகள் தொடர்பில் கிராமத்தின் பட்டி தொட்டிகளுக்கெல்லாம் சென்று அவர்களிடையே நிலவும் பிரச்சினைகளை லொடித்தெழுச் செய்வதை விட, கொழும்பில் நாம் அனுபவிக்கும் திறந்த பொருளாதாரத்தின் விளைவுகளின் அடிப்படையில் உருவாகிய பிரச்சினைகளுக்கு மக்களின் பிரச்சினைகளை குறைநிரப்பி ஆக்குவது தெரு நாடகத்தின் வரம்பு ஆக கணக்கிட முடியும். மேலும் இவ்வாறான நாடக பயன்பாட்டின் ஊடாக இன்று மானிட அறிவியலுள் புதிதாகப் பேசப்படும் விதத்துக்கு ஏற்ப அறியாத மக்கள் குழுவுடன் குறுகிய காலம் ஒன்றாக வாழ்வதன் மூலம் மாத்திரமே அவர்களின் பிரச்சினைகளை எதிர்கொள்ளும் போது, அவற்றின் உண்மையான சொரூபம் வெளிப்படுவது பற்றிய பிரச்சினைகள் உள்ளன.<sup>2</sup> அதாவது அக் காலத்தினுள் அவர்களுடைய பிரச்சினைகளின் நோமையான தோற்றத்தைவிட ஆய்வுக் குழுவுக்கு காணக்கிடைப்பது, அவர்களின் நடிப்பையேயாகும். வீதி நாடகக் கலைஞர்களின்

<sup>1</sup> தெரு நாடகம் மற்றும் திறந்த வெளி முன்னிலைப்படுத்துகை பற்றிய முறையான வாசிப்புக்கு பார்க்க: Mason, B. (2002). *Street theatre and other outdoor performance*. London: Routledge. மேலும் குறிப்பிடுவதாயின ஐரோப்பாவின் தெரு நாடக மாதிரி வரலாற்று ரீதியாக பல நாற்றாண்டுகளுக்கு பரவிய ஒன்றாகும்.

<sup>2</sup> சமூக மற்றும் மானிட விஞ்ஞான ஆய்வுக்காக வாசிக்க: உயன்கொட, ஜே. (2017) *சமூக- மானிட விஞ்ஞான ஆய்வு*. கொழும்பு 05: சமூக விஞ்ஞானிகளின் சங்கம். பக். 23

தலையிட்டினை அரசியல் அர்த்தத்தில் நாம் எண்ணிப் பார்த்தோமானால் வீதி நாடகத்தின் எடுத்துக்காட்டக்கூடிய வரம்பாக இவ்வாறானவைகளை அடையாளப்படுத்த முடியும்.<sup>1</sup>

தெரு நாடகக் கலை என்பது ஒருவித புதுமையான வழியில் இந் நாட்டுக்கு வந்த நடிப்புக் கலை மாதிரியாகும். எனினும் தெரு நாடகத்தில் இருந்த, நிறைய பேருக்கு பிரவேசிப்பதற்கு வழி திறக்கும் சாத்தியக்கூறு காரணமாகவும் மற்றும் கீழ் நடுத்தர வர்க்கத்தைப் போன்றே, பெருந்தெருக்களில் மற்றும் பலவிதமான வேலைத்தளங்களில் பணியாற்றிய தொழிலாளர்களுக்கு சிறிது மகிழ்ச்சியை அளிக்கவும் மற்றும் அரசியல் விழிப்புணர்வை உருவாக்குவதற்கும் சாத்தியமாகியது. அவ்வாறே நடிப்புக் கலை மக்களிடமிருந்து விலகுதல் அல்லது மக்கள் அதன் பால் சாய்வதற்கு தயக்கம் காட்டுவதன் காரணமாக, அதற்கு பதிலாக தெரு நாடகம் வந்ததென்பது முற்றிலும் பொய்யான கருத்தாகும். இக் காலகட்டத்துக்கு ஒப்பீட்டளவில் 70 மற்றும் 80 தசாப்தங்களில் புரோசீனியம் அரங்கில் நடிப்புக் கலைக்காக குறிப்பிடத்தக்க போக்கு இருந்ததென அந் நாடகங்கள் நடத்தப்பட்ட காட்சிகளின் எண்ணிக்கையைப் பார்க்கும் போது விளங்குகின்றது.

பெரும்பாலும் இன்று நாடகம் கலை ஊடகமாக வெளிப்படுவது பல்வேறு நிறுவனங்களின், அபிவிருத்தி நிகழ்ச்சித் திட்டங்களுக்கு பிரச்சாரம் பெற்றுத் தரும் நோக்கத்துடனேயே. இன்றளவு ஆகும் போது, பல்வேறு நாடகக் குழுக்கள், பல்வேறு வர்த்தக நிறுவனங்களுடன் இணைந்து அவ் அபிவிருத்தி நடவடிக்கைகளில் ஈடுபட்டுள்ளதைக் காணக்கூடியதாவதுள்ளது. ஜனநாயகம் தொடர்பான வரையறுக்கப்பட்ட வரலாற்றினை உடைய நமக்கு, இச் சமூக அமைப்புக்கு எதிர்ப்பை கலைத்துவத்துடன் பிரதிநிதித்துவம் செய்வது குறித்து உள்ளது, அவ்வளவாக எடுத்துக்காட்டக் கூடிய வரலாறு அல்ல. இந் நாட்டின் விடுதலைப் போராட்டம் என பெயரிடக்கூடிய எந்தவொரு போராட்டத்திலும் கலைத்துவப் பயன்பாடு நமக்கு எதிர்ப்படுவது அரிதாகவே. விஷேடமாக 1971 மற்றும் 1989 இளைஞர்களின் எழுச்சிகளில் உலகம் பூராகவும் பயன்படுத்தப்படும், பல்வேறு விதமான முரண்பாடான இசை, காட்சிக் கலை, நாட்டியம் அல்லது நாடகக் கலை பயன்பாட்டினை, அக் கட்சியோ, அதற்கு உதவியளித்த கலைஞர்களோ பரிசார்த்தமாக முயற்சி செய்து பார்ப்பதில் கூட ஆர்வம் காட்டவில்லை. நடப்பிலுள்ள அமைப்புக்கு எதிர்ப்புத்தன்மை சிற்சில செயல்முறை உள்ளடக்கத்தினுள் இலக்கிய ரீதியான அணுகல் எதிர்ப்பட்டாலும், அவை ஜனரஞ்சக கலை மாதிரிகளென இந் நாட்டில் நமக்கு எதிர்ப்படுவதே இல்லை என்ற அளவிலேயே உள்ளது. எவ்வாறாயினும் தெரு நாடகத்தினுள் இருந்த அடிப்படை சாத்தியக்கூறு ஆவது, பிரபுத்துவமற்ற கலை ஆக நாடகக் கலையை பிரபலமாவதற்கு மேற்கொண்ட முயற்சியே. 1956 இன் பின் ஜனரஞ்சகமான நடுத்தர வர்க்க அரங்குக்கு முற்றிலும் எதிரான மாதிரி மற்றும் பார்வையாளர்களை இலக்காகக் கொண்டு நாடக நடிப்பு இடம் பெற்றது. எனினும்

<sup>1</sup> மேலதிக வாசிப்புக்காக சோமர்தன் பாலசூரியவின் *அப்பே வீதி நாட்டிய பரண கோட் கலாவக்*. (எங்கள் வீதி நாடகம் பழைய கோட் கலை). கட்டுரையை வாசிக்குக. அவ்வாறான கட்டுரையுடன் தெரு நாடகக் கலை தொடர்பான மேலதிகத் தகவல்கள், பிரதிகள், விமர்சன ரீதியான கருத்துக்கள் மற்றும் அதன் வரலாற்றுக்காக வாசிக்குக: அபேசூரிய, பி. (2016) *இலங்கையின் தெரு நாடகக் கலை*. கொழும்பு 08: நிர்மல பிரகாசன

அதனுள் நிலவிய மக்கள் விமர்சன கலந்துரையாடல் செய்யக்கூடிய தொலைத்தொடர்பு நபுணத்துவத்தை தவறின்றி நோக்குநிலை செய்வதற்கு திறன் இல்லாமைக்கு, அதற்கு எதிராக எழுந்து நின்ற வணிகத் தலையீட்டின் அடிப்படையில் மகிமைக்கு உயர்த்தப்பட்ட கலைப் போக்குகளின் அதிகாரம் காரணமாக இருக்கலாம். இது பற்றி மேலும் கலந்துரையாடலுக்கு பாத்திரமாக்குவதற்காக இலங்கையில் தெரு நாடகக் கலையின் பலவீனம் மற்றும் மக்கள் களரி அரங்கின் சாத்தியங்கள் குறித்து என்னால் 2019.12.14 ஆம் திகதியன்று இலங்கை மன்றக் கல்லூரியில் முன்வைக்கப்பட்ட ஆய்வுக் கட்டுரை இந் நூலில் அனுபந்தமாக சேர்க்கப்பட்டுள்ளது.

## பின் குறிப்பு

மக்கள் களரி இவ் அதிகாரத்தில் சில விசித்திரமான தன்மைகளுடன் காணப்பட்டாலும், இப் பின்னணி இன்றி மக்கள் களரியுடன் பகுப்பாய்வு ரீதியான கலந்துரையாடலை ஆரம்பிப்பது கடினமாகும். இப்போது இந்த அத்தியாயம் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ள விதத்தை மக்கள் களரியுடன் ஒப்பீட்டளவான சிந்தனையுடன் கவனம் செலுத்தி பார்ப்போம். இவ் அத்தியாயத்தில் பிரதானமாக எதிர்பார்க்கப்பட்டது, இந் நாட்டு நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை அதன் அரசியல் சமூக நிபந்தனைகளின் அடிப்படையில் ஒருவித பகுப்பாய்வுக்கு உட்படுத்துவதே. அதன் மூலம் மக்கள் களரியை நம்மால் எவ் வலயத்தினுள் அடையாளப்படுத்த முடியும் என்பதும் மற்றும் அது தொடர்பான தேவையான அணுகலை இங்கு குறிப்பிட்டு வைப்பதற்கே ஆகும். அவ்விடத்தில் நாட்டுப்புற நடிப்பில் இருந்த சாத்தியக்கூறுகளுக்கிடையில் கூட்டிணைப்பு, உபரியை உற்பத்தி செய்தல் அதன் பிரதான நோக்கமாக இல்லாமை, மற்றும் நடிப்பு மாதிரியில் உள்ள நாடகத்தன்மை மற்றும் ஏற்றத்தாழ்வற்ற நடிப்பு வெளி, போன்ற காரணிகளை மக்கள் களரியுடன் ஒப்பீட்டளவில் எண்ணிப் பார்க்க முடியும். அதன் பின்பு நவீனத்துவம் மற்றும் முன் நவீனத்துவ காலகட்டத்தில் இருந்த சாத்தியக்கூறுகளை ஒரே சூழ்நிலையில் தொகுப்பதற்குத் தேவையான வெளியை உருவாக்குவதற்கு, மக்கள் களரியினுள் சாத்தியமான திறனை கலந்துரையாடும், உண்மையில் செல்லுபடியாகும் கவனிப்புக்கு உட்படுத்த முடியும். பெரிய சம்பிரதாயம் மற்றும் சிறிய சம்பிரதாயம் ஆகியவற்றினுள் நிலவும் நேர்மையான விஸ்வ குணாதிசயங்களை ஒரு நிகழ்வியல் ரீதியில் நிலைநோக்கு செய்யும் செயற்பாடுகளை மக்கள் களரியினுள் விளங்கப்படுத்துவதற்கு முயற்சிக்க முடியும். முன் குறிப்பிட்ட நடிப்பு வெளிசார்ந்த அரசியல் வெளிப்பாட்டினை நடிப்புக்குத் தேவையான நிபந்தனைகள் மற்றும் பொருத்தமான, நெகிழ்வான, சாத்தியக்கூறுகளுடன் தொடர்புபடுத்தும் விதம் பற்றிய கலந்துரையாடலுக்கு இடமொன்றை மக்கள் களரி ஊடாக திறக்க முடியும். மக்கள் களரி நடிப்பு களம் பற்றிய எதிர்வரும் அத்தியாயத்தில் செய்யப்படும் நுண்ணோக்கின் ஊடாக இதனை மேலும் தீவிரமாக அவதானிக்க இயலுமாக இருக்கும். பொருளாதார காரணிகள், வரலாற்று ரீதியான கலைப் போக்குகளுக்கு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் வண்ணம் அதற்கு எதிர்ப்பு காட்டுவதற்கு, அப் போக்குகளினுள் நிலவும் ஆற்றல்வளத்திற்குத் தொடர்பாகவும், திறந்த பொருளாதாரம் சம்பந்தமான கலந்துரையாடல் ஊடாகவும் சாராம்சத்தை உருவாக்க

முயற்சி செய்ய முடியும். பார்வையாளர் அரங்கு மேம்படுத்தப்பட்ட நிலைக்கான அமைப்பு வேலைகளைச் செய்வதற்கு பொருளாதார, சமூக மற்றும் அரசியல் நிபந்தனைகளை அடையாளம் கண்டு கொள்வது போன்றே, அந் நிபந்தனைகளுள் மக்கள் களரி போன்ற செயன்முறைகள் அமைக்கப்பட்டிருக்கும் விதம் பற்றி சிந்தித்துப் பார்ப்பதற்கு தேவையான சூழ்நிலை இப்போது முன்வைக்கப்பட்டுள்ளது. நாடகக் கலையை உபரியைத் தோற்றுவிக்கும் மரப்பொறியிலிருந்து கழற்றி விட, அதற்கு தேசிய உரிமையை நிர்மாணிக்கும் சவால் நம்பச் செய்யப்பட்டுள்ளது. இவ் எல்லா நிலைமைகளின் மூலமும் அரசு என்னும் ஆதிக்கம் செலுத்தும் வெளியுள் பயணிக்கும் விதம் பற்றிய பகுப்பாய்வு ரீதியான வாசிப்புக்கு நம்மால் அதன் பிறகு வர முடியும். அவ்வாறான வெளியில் மக்கள் களரி தனது அகநிலையை கட்டியெழுப்பிய விதத்தை கற்பது எதிர்காலத்தில் இந் நாட்டு நடிப்புக் கலையின் நேர்மையான ஒரு கணத்தை அனுபவிப்பதற்கு முக்கியமாகும். இறுதியாக மக்கள் களரி அவர்களின் செயல்திறனுள் தெரு நாடகத்தின் சாத்தியக்கூறு மீண்டும் விளக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளது. எனினும் தெரு நாடகத்துக்கு இல்லாதிருந்த, சவால் மக்கள் களரிக்கு எதிர்ப்பட்டுள்ளது. நாடக விழாவொன்றினை ஏற்பாடு செய்வதற்கு தேவையான அடிப்படை மூலதனத்தைப் பெற்றுக் கொள்வது அதில் பிரதானமானது என்பதுடன் அதற்கு காணப்படும் வரம்புகள் போன்றே மனித வள முகாமைத்துவ சவாலும் தெரு நாடகங்களில் ஒப்பீட்டளவில் மிகுந்த பிரச்சினைக்குரியதாகும். அவ்வாறே இவ்வாறான சமூக அரசியல் நடத்தையில் 1970/80 க்கு ஒப்பீட்டளவில் சமூக விழிப்புணர்வுடன் கொடுக்கல் வாங்கல் செய்யும் சிரமம் மக்கள் களரி அனுபவித்துக்கொண்டுள்ளது. ஆயினும் மேற்குறிப்பிட்ட சாத்தியக்கூறுடன் முன்செல்வதற்கு தேவையான சாத்தியங்களை அவர்கள் கொண்டிருப்பதோடு இங்கு குறிப்பிட்டுள்ள வரம்புகளை மீறுவதற்குத் தேவையான பல்வேறு அணுகல்கள் அவர்களால் முயற்சிக்கப்பட்ட வண்ணம் உள்ளன. மேற்படி அணுகல் இந் நூலின் மூன்றாம் அத்தியாயத்திலிருந்து நம்மால் உரைத்துப் பார்க்க முடியும்.

## இரண்டாம் அத்தியாயம் நடைமுறை நடிப்புக் கலை

இந்த அத்தியாயத்தில் எதிர்பார்க்கப்படுவது ஏறத்தாழ 18 ஆம் நூற்றாண்டின் பின் புரோசீனியம் அரங்குக்கு மட்டுப்பட்டிருந்த நடிப்புக்கலை வேறு மாற்று பயன்பாட்டின் ஊடாக விரிவாக்கம் பெற்ற விதத்தை விசாரணை செய்வதற்கே. அவ்விடத்தில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த நாடகக் கலைஞர்கள் சிலருடைய நடிப்புக்கலை பயன்பாடு பற்றி பேசப்படுகின்றது. இந்தியா, இலத்தீன் அமெரிக்கா மற்றும் உலகரீதியாக அவ்வாறு பேசப்பட்ட நாடகக் குழுக்கள் மற்றும் நாடகக் கலைஞர்கள் பற்றிய ஆய்வினை இந்த அத்தியாயத்திலே நீங்கள் காணலாம். அதன் பின்பு அப் பல்வேறு போக்குகளிடையே மக்கள் களரி நிலைப்படுத்தப்பட்ட விதமும், அப் போக்குகளிடையே நிலவிய சாத்தியக்கூறுகளை மக்கள் களரி இதுவரையில் ஈர்த்துக் கொண்டுள்ள விதமும், அதற்கு ஒப்பீட்டளவில் மக்கள் களரியினுள் நிலவும் சாத்தியக்கூறுகள் மற்றும் சாத்தியங்கள் பற்றி நமக்குக் கற்பதற்கு எளிதாகும்.

இரண்டாவது உலக யுத்தத்தின் பின் நடுத்தர வர்க்கம் பல்வேறு விதங்களில் வெளிப்பட்டதுடன், கலையும் முன்பு நிலவிய நவீனத்துவ சொகுசின் அடிப்படையில் தீர்மானிக்கப்படாமல் வேறு மாற்று மாதிரிகள் பக்கம் பயணித்தது. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் பின் நவீனத்துவம் மூலம் ஆதிக்கம் செலுத்திய கருத்துக்கள் மற்றும் சம்பிரதாயங்களை முக்கியமற்றதாகச் செய்ததன் மூலம் கலைக்காக பல்நோக்கு அணுகல் மற்றும் மாதிரிகள் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டன. நாடகக் கலையில் நிலவிய நவீன அரங்க மாதிரியிடம் விமர்சனரீதியாக வேறு மாற்று அரங்க மாதிரிகள் தோன்றின. அவைகள் சில வேளைகளில் நேர்மையான கலையாக தோற்றமளித்ததுடன், வேறு சில வேளைகளில் சந்தையினால் எதிர்பார்க்கப்பட்ட பல்வேறு நோக்கங்களினூடே செயற்பட்டன. அதற்காக முதலில் நமது அயல் நாடான இந்தியாவில் இந்த புரோசீனியம் அல்லாத நடிப்புக் கலை காலனித்துவ ஆட்சியின் பின் விரிவாக்கம் பெற்ற விதம் பற்றிய கருத்தொன்றினைப் பெற்றுக் கொள்வது முக்கியமாகும்.

### 2.1 இந்திய நடைமுறை நடிப்புக் கலை

இந்திய நாடகக் கலை என்பது என்ன? என்பதை கலந்துரையாடலுக்கு உட்படுத்தி முடிவு காண்பதோ முழுமையான கலந்துரையாடலை ஏற்படுத்துவதோ மிகுந்த சிக்கலான காரியமாகும். இந்தியாவில் நிலவும் பண்பாட்டு பன்முகத்தன்மை, புராணங்களின் அடிப்படையில் அமைந்த வரலாற்று ரீதியான இலக்கியங்கள், பல்வேறு வித நடிப்பு சம்பிரதாயங்கள், நடைமுறை நடிப்புக் கலையின் விரிவாக்கம் மற்றும் அதன் பன்முகத்தன்மை, நாடகக் கலை சித்தாந்த

ரீதியாக போஷிக்கப்பட்டிருந்தமை மற்றும் திட்டமிட்ட நடிப்புக் கலை கற்கை முறையொன்று ஸ்தாபிக்கப்பட்டிருந்தமை ஆகியன அச் சிக்கலான நிலைக்கும் காரணங்களாகும். மறுமலர்ச்சியின் பின் ஐரோப்பாவிலோ அல்லது அமெரிக்காவிலோ போன்று நாடகக் கலைஞர்களின் தலையீட்டின் அடிப்படையில், அச் சூழ்நிலைகளில் நடிப்புக் கலை பற்றிய கலந்துரையாடலுக்கு உட்படுத்தும் விதத்தில் இந்திய நடிப்புக் கலை பற்றி கலந்துரையாடுவது கடினமாவது. இந்திய நாட்டுப்புற நடிப்பின் விரிவாக்கம் மற்றும் அதன் நிறைவேற்றப்பட்ட பங்கினாலாயேயாகும். இன்னோர் விதத்தில் சொல்வதானால் இந்திய நடிப்புக் கலை தங்கியிருப்பது பல நாடகக் கலைஞர்களின் தலையீட்டினால் மாத்திரமல்ல, பல நாட்டுப்புற நடிப்பு மரபுக்கள் பிரதேச மற்றும் பிராந்தியரீதியில் பரவி மக்கள் வாழ்வின் ஒரு பகுதியாக ஆகியிருப்பதனாலேயே. “இந்தியாவைப் போன்று பொதுமைப்படுத்தல் ஆபத்தாகும் ஒரு நாடு சில வேளைகளில் முழு உலகத்திலேயும் இல்லாதிருக்கலாம்”<sup>1</sup> ஆனாலும் எழுதி வைக்கும் வசதி கருதி மற்றும் இந் நூலில் நிலவும் வரையறையின் அடிப்படையில் இந்திய நடைமுறை நடிப்புக் கலையின் தனித்துவமான கதாபாத்திரங்கள் சிலவற்றை கலந்துரையாடலுக்கு உட்படுத்தல் இவ்விடத்தில் மிகவும் பொருத்தமாகுமென உணர்கிறேன். அதன் மூலம் நாம் உரையாடலுக்கு உட்படுத்தும் நடைமுறை நடிப்புக் கலை பற்றிய பல்வேறு அணுகல்கள் பற்றி எண்ணிப் பார்ப்பதற்குத் தேவையான பின்னணி நிர்மாணிக்கப்படும்.

இந்திய நடிப்புக் கலை பற்றிய கலந்துரையாடல் இற்றைக்கு இரண்டு - மூன்று ஆயிரம் ஆண்டுகளை விட நீண்ட வரலாற்றினை உடையது. பின்னர் அது சமஸ்கிருத நாடகக் கலை என்ற பெயரில் தனித்துவமான நடிப்புக் கலை பயன்பாடாகவும் மற்றும் கோட்பாடாகவும் ஆகியது. அவ்வாறான வரலாற்றுரீதியான அறிவைக் கொண்டிருந்த இந்தியா, பிரித்தானிய ஆதிக்கத்துக்கு அடிபணிந்த பின்பு, அவர்களின் பல்வேறு துறைகளும் தெளிவான மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டன. இந்திய நடிப்புக் கலையினுள் இது நிலைப்படுத்தப்பட்டது. நவீனத்துவத்தின் தாக்கம் மற்றும் அம் மாதிரிகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட மேற்கத்தைய நடிப்புக் கலை, இந்தியாவின் பிரதான நகரங்களில் மாத்திரம் பரவியதன் காரணமாகவே. அதுவே காலனித்துவ ஆட்சிக்குட்பட்ட பல ஆசிய நாடுகளின் நிலைமையாகும். இந்திய நாட்டுப்புற நடிப்பில் இருந்த குறைந்த பட்ச முழுமை நடிப்பு, மேடைப் பயன்பாட்டுக்குப் பதிலாக மேற்கத்தைய அழகியல் விதிகள், ஒபேரா, பெலே, பல்வித நாட்டிய முறைகள், சர்க்கஸ் காட்சிகள் அந் நகரங்களின் நடுத்தர வர்க்கத்தினர் அதன் படைப்பாளர்களாகவும் அனுசரணையாளர்களாகவும் ஆனார்கள். சேக்ஸ்பியரிய மற்றும் ஐரோப்பிய இலக்கியம், இந்திய நடிப்புக் கலையின் போஷணைக்காக தாக்கம் ஏற்படுத்துவதற்கு பதிலாக, அது நடுத்தர வர்க்க கல்வி முறைக்கு மாத்திரம் பொருந்தியது ஐரோப்பிய இலக்கியத்துக்கு காட்டும் கௌரவமாகவே.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> சரத்சந்திர. ஈ. (2001) சாந்தி நிகேதனின் பார்வையில் (சுவரித், பி. மொ.பெ.) கொழும்பு 10, எஸ். கொடகே சஹு சஹோதரயோ. பக். 09

<sup>2</sup> சரத்சந்திர. ஈ. (2013) சர சங்கிரகய, தர்மதாச கே.என்.ஓ மற்றும் கலஹிட்டியா பி.பி (தொகுப்பு) கிழக்கத்திய நாட்டியக் கலை (பக் 19-28)ம் கொழும்பு 10, எஸ். கொடகே சஹு சஹோதரயோ.

என்னும் பின் காலனித்துவக் காலகட்டத்தின் பிரதிபலனாக சமகால நடிப்புக் கலையை உயர் மட்டத்துக்கு கொண்டு செல்வதற்கு 1950-60 தசாப்தங்களின் பின், இந்திய நாட்டியக் கலைஞர்களுக்கு இயலுமையிருந்தது. அவ்விடத்திடத்தில் நாட்டுப்புற நடிப்பைப் போன்றே தரமான நாடக இலட்சணங்களையும் தமது நாடக நிர்மாணத்துக்காக அவர்கள் பயன்படுத்திக் கொண்டார்கள். அதில் தலைமைத்துவத்தைப் பொறுப்பேற்ற நாடகக் கலைஞர் ஹபீப் தன்வீர் ஆகும். அவரால் நாட்டுப்புற நடிப்பில் அடங்கியிருந்த செயற்றிறன் இலட்சணங்களைத் தமது நாடகங்களில் சேர்த்துக் கொண்டு, அவற்றை நவீன மேடையில் நடித்துக் காட்டுவதற்கு நடவடிக்கை எடுக்கப்பட்டது. நாட்டுப்புற நடிப்பின் முழுமை நடிப்பு சாத்தியக்கூறுகள் மற்றும் நவீன மேடையின் செந்தர குணத்தினைத் தொகுப்பதற்கு அவருக்கு முடிந்தது. என்னும் அதற்கு முன்னரே *இரவீந்திரநாத் தாகூர்* நாட்டுப்புற நடிப்பு மற்றும் ஐரோப்பிய நவீனத்துவ மாதிரியை ஒன்றாக கலக்க முயற்சித்தவர் எனக் குறிப்பிட முடியும். சுதந்திரத்தின் பின் காலனித்துவத்துடன் வருகை தந்த ஒருவகை மறுமலர்ச்சி என இந் நாடகக் கலைஞர்களின் வருகையை அடையாளப்படுத்த முடியும். உதாரணமாக சுரேஷ் ஆவஸ்தி மற்றும் ரிச்சர்ட் ஷெக்னரின் *Theatre of Roots* இல் குறிப்பிட்டுள்ளபடி 1965-75 இடைப்பட்ட காலத்தில் அவருடைய (ஆவஸ்தி) தலைமையில் நடத்திய *சங்கீத நாடக அக்கெடமியின்* மூலம் நாடக விழா, கண்காட்சி, பல்வேறு கலை நிகழ்ச்சிகள் போன்றவற்றை நாடு புராக நடத்தினார்.<sup>1</sup> அத்தகைய தலையீட்டின் காரணமாக நாடகக் கலைஞர்களின் தேசியவாத போன்றே ஜனரஞ்சகவாத அணுகல் பிரபலமடைந்தது. இது பிராந்திய ரீதியாக வந்த போக்காக பெயரிடலாம். அதிரஷ்டவசமாக இந்தியா சுதந்திரத்தின் பின் ஆரம்பித்த கலைப் போக்கினை முன்கொண்டு செல்வதற்கு சக்திமிகு கலைஞர்களைப் போன்றே வேலைத்திட்டம் ஒன்றும் அவர்களுக்கிருந்தது. அதன் விளைவாக இன்றைய தினத்தில் இந்தியாவில் வர்த்தக மற்றும் கலைத்துவ தரப்புகள் இரண்டிலுமே செந்தர கலைகள் தொடர்பில் உலகின் தலையாய அரசாக இருக்கிறது.

## 2.2 ஹபீப் தன்வீர்

விடுதலையின் பின் இந்திய நாட்டியக் கலையை மீண்டும் இந்திய அடையாளத்துக்கு எடுத்துச் செல்லும் முன்னோடி நாடகக் கலைஞராக *தன்வீர்* அடையாளப்படுத்தப்பட்டார். காலனித்துவ ஆட்சிக்குட்பட்ட பல ஆசிய நாடுகள் விடுதலையின் பின் இந்த வெற்றியைக் கையகப்படுத்திக் கொள்வதற்கு முடியுமானது இவ்வாறான முன்னோடி நாடகக் கலைஞர்களினாலேயே. அவ்வாறே 'நாமனைவரும் அறிந்தவாறு' இந் நாட்டு நாடகக் கலையின் புரட்சிகர திருப்புமுனை புள்ளி உருவாவது எதிரிவீர சரத்சந்ரவின் தலையீட்டினாலேயே. *தன்வீர்* மற்றும் *சரத்சந்ரவின்* செயல்திறனில் தெளிவான மாறுபாடுகள் பல காணக்கூடியதாக இருந்தாலும், விடுதலையின் பின் அவர்களின் முன்னோடித்துவத்தின் பெறுமதி அவ்வச் சூழ்நிலைகளில் சமமான பெறுமதியை கொண்டு செல்கின்றது.

<sup>1</sup> Awasthi, S., & Schechner, R. (1989). "Theatre of Roots": Encounter with Tradition. *Tdr* (1988-), 33(4), 48.

ஹபீப் தன்வீர் (1923-2009) தொடர்பாக இந் நாட்டில் சிங்கள மொழியில் எழுதப்பட்ட இலக்கியங்களுக்கிடையில் பராக்கிரம நிரியெல்லவினால் ஆக்கப்பட்ட தன்வீரின் பிரபலமான நாடகமான சரண்தாஸ் ஹொரா (சரண்தாஸ் திருடன்) நாடகத்தின் மொழிபெயர்ப்பு மற்றும் தழுவலைக் குறிப்பிட முடியும். அந் நூலிலே தன்வீரின் நாடகக் கலை பயன்பாடு பற்றிய அறிமுகம் ஒன்றும் அடங்கியுள்ளது. அதைப் போலவே அது மக்கள் களரியின் முதலாவது நீண்ட நாடகமுமாகும். அது சிங்களம் மற்றும் தமிழ் ஆகிய இரண்டு மொழிகளிலும் மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தில் நடிக்கப்பட்டது. நாம் முதலாவது அத்தியாயத்தில் குறிப்பிட்டபடி பராக்கிரம நிரியெல்லவுக்கு மக்கள் களரி போன்ற அரங்க மாதிரியொன்று மற்றும் நடிப்புக் கலை பயன்பாடு பற்றிய அநுராகம் தோன்றுவது, அவர் இந்தியாவில் மேற்கொண்ட பிரயாணத்தை ஆரம்பமாகக் கொண்டே, அது ஹபீப் தன்வீரினால் நடத்தப்பட்ட செயலமர்வு ஒன்றுக்காக, அவருடன் வேறு சிலரும் கலந்து கொண்ட போதே. அதனாலேயே இந் நூலிலே தன்வீர் பற்றிய கலந்துரையால் தவிர்த்துவிட முடியாததொரு கட்டாயமாகும்.

ஏறத்தாழ நான்காயிரம் பார்வையாளர்களுக்காக தற்காலிகமாக அமைக்கப்பட்டிருந்த திறந்தவெளி அரங்கு நடிப்புக் களத்தின் முன்பாக மக்கள் அலைதிரண்டிருந்தது எனக்கு நினைவில் நிற்கின்றது. இருந்து பார்ப்பதற்கு இருக்கைகள் இருக்கவில்லை. நாங்களும் மேடையருகிலேயே போடப்பட்டிருந்த மெத்தை ஒன்றில் அமர்ந்து, நாடகத்தைப் பாப்பதற்கு தயாராக இருந்தோம். அது பாரதத்தின் மத்திய பிரதேசத்தின் ஷண்டிகார் மாவட்டத்தின் இராப்பூர் நகரிலிருந்து 60 கிலோ மீற்றர் தொலைவில் அமைந்திருந்த விவசாயக் கிராமமாகும். காலம் 1978 ஜனவரி மாதத்தில் ஒரு நாளாகும்... அரங்கத்திலே திரையொன்றுமிருக்கவில்லை. அது நடனமும், இசையும், ஆட்டமும் நிறைந்த நடிப்பினால் உயிர்த்துடிப்புடன் கூடிய எழில் மிக்க நாடகமாயிருந்தது. கலைஞர்களின் குரலோசை வருகை தந்திருந்த ஆயிரக்கணக்கான மக்களிடம் பரவிச் சென்றது. அதற்கு உறுதுணையாயிருந்தது மேடையின் கூரையில் தொங்கவிடப்பட்டிருந்த, மைக்ரோபோனின் பணியை ஆற்றிய சுமார் ஓரடி விட்டமுடைய வட்ட வடிவான ஒலிபெருக்கியாகும். அவ்வாறான பொருத்தமற்ற தொழிநுட்பப் பயன்பாட்டினை என் வாழ்நாளில் நான் கண்ட முதல் சந்தர்ப்பம் அதுவேயாகும். நாடகத்துக்கு ஒளியமைப்பு வழங்கியது, 500 லோட் மின்குமிழ்கள் ஆறு ஆகும். அவ்வாறு அன்று நான் கண்டது 1982 ஆம் ஆண்டு இங்கிலாந்தில் எடின்பேர்க் சர்வதேச நாட்டிய விழாவில் உயரிய விருதைப் பெற்றுக் கொண்ட ஹபீப் தன்வீரின் 'சரண்தாஸ் சோர்' நாடகமாகும்.<sup>1</sup>

மேற் குறிப்பிட்ட அனுபவத்தை விவரிக்கும் நிரியெல்ல, தன்வீரின் நடிப்புக் கலை பயன்பாடு பற்றிய சுருக்கமான விளக்கத்தை நமக்கு அளிக்கின்றார். அது நேர்மையாக முன்வைக்கப்படுவதோடு, அரசியல் ரீதியாக வலிமையாக தோற்றமளிப்பதாகவும் நம்பக் கூடியதாயுள்ளது. அதாவது குறைந்தபட்ச மேடைப் பயன்பாடு, முழுமை நடிப்பு, பார்வையாளர்கள் பங்கேற்பு போன்றே புரோசீனியம் அரங்கின் ஏற்றத்தாழ்வினை ஒழித்தல் ஊடாக சமத்துவத்தை மகிமைப்படுத்தல் மற்றும் அதிலுள்ள காரணகாரியமற்ற முன்கணிப்பினை சவாலுக்குப்படுத்தும் தலையீடு நமக்கு இவ்விடத்தில் முக்கியமானதாகும்.

<sup>1</sup> தன்வீர், எச். (2008) சரண்தாஸ் சஹ சரண்தாஸ் ஹொரா (சரண்தாஸ் மற்றும் சரண்தாஸ் திருடன்) (பி நிரியெல்ல, மொ.பெ.) இராஜகிரிய: மக்கள் களரி வெளியீடு

*The Oxford Companion to Indian Theatre* நூலிலே ஹபீப் தன்வீர் என்பவர் ஹிந்தி மற்றும் உருது மொழி நாடகப் படைப்பாளர் இயக்குனர், நடிகர், முகாமையாளர், கவிஞர், சுதந்திர இந்தியாவின் மிகப்பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய நாடகக் கலைஞர் எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.<sup>1</sup> அவர் ஒருவித பொருளில் மறுமலர்ச்சியின் மனிதன் என *சுதன்வா தேஷ்பான்டே* என்னும் நாடகக் கலைஞர், *தன்வீரின்* மறைவுக்கு முன்று நாட்களுக்குப் பின் எழுதி வைத்த குறிப்பொன்றில் - *Habib Tanvir and his red-hot life* - காணப்படுகின்றது.<sup>2</sup> அவர் சண்டிகர் பிரதேசத்தில் தொழில்சார் நாடக சங்கமொன்றை 1972 ஆம் ஆண்டளவில் ஆரம்பித்தார். எனினும் அவருடைய பணியை மேற் குறிப்பிட்ட தோற்றத்தால் மாத்திரம் நிர்ணயித்துவிட முடியாது.

இந்திய நடிப்புக் கலையின் நாட்டுப்புற நடிப்பைப் போன்றே பரதமுனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றிய கற்கையும், நவீனத்துவ மேற்கத்தைய நாடக மற்றும் நடிப்புக் கலை பற்றிய கற்கையும், அவ்வாறே மேற்கத்தைய முன்னணி நாடகக் கலைஞர்கள் பற்றிய அறிவும் அவருடைய நடிப்புக் கலை பயன்பாட்டில் உள்ளடங்கியிருந்தது என்பது காணக்கிடைக்கின்றது. அவருடைய நடிப்புக் கலை பயன்பாட்டை உருவாக்குவதற்கும் அதே போன்று அது இந்திய மக்கள் வாழ்வின் இலட்சியத்தைத் தேடிக் கொள்வதற்கும் அவரால் முடிந்தது. அவருக்குத் தேவையாயிருந்தது, அரசியல் அர்த்தத்தில் மக்களிடத்தே நடிப்புக் கலையைக் கொண்டு செல்லும் அதிக செயற்றிறனை அல்லது மிகச் சிறந்த அணுகலை உருவாக்குவதே.

நாட்டுப்புறவியல் அல்லது புனைவுகள், நாட்டுப்புற இசை, முரணான சமூக அரசியல் அளவீடுகள் ஊடாக உருவாக்கப்பட்ட சகுனமொன்றினைத் தனது குழுவுக்குப் பெற்றுக் கொடுத்து, அதனை புத்தளிப்பின் மூலமாக படிப்படியே கட்டியெழுப்பும் கூட்டு செயன்முறையொன்றினை தன்வீரின் நாடகப் பயன்பாட்டில் அவர் முயற்சித்துள்ளார். அவ்வாறு நடிகர்களால் பல விதங்களில் உருவாக்கப்பட்ட நடிப்புத் துண்டுகளைப் பயன்படுத்தி தனக்குத் தேவையானவாறு சுத்திகரிப்பு செய்து கொண்டார்.

தன்வீரின் கருத்துப்படி அவருடைய நாடகங்களில் காணப்படுவது இந்திய நாட்டுப்புற நடிப்பை மீண்டும் அரங்குக்கு கொண்டு வரும் முயற்சியல்ல. அவர் தேர்ந்தெடுத்த இந்திய நாட்டுப்புற நடிப்பில் ஈடுபட்டிருந்த நடிகர்கள் காரணமாக அப் பயன்பாடு தன்வீரின் நாடகங்களிலே பிரதிநிதித்துவமாதலே. அதாவது அந் நடிகர்களின் கல்வி மற்றும் பயிற்சியின் அடிப்படையில் தன்வீரின் நடிப்புக் கலைக்கு ஏற்ப தயார்படுத்திக் கொள்வதற்கு தன்வீரால் சாத்தியமாகியது. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் நாட்டுப்புற நடிப்பு மாதிரியை, மீண்டும் அவ்வாறே பயன்படுத்தாது, நாட்டுப்புற நடிப்பில் ஈடுபட்டிருந்த நடிகர்களின் நடிப்பொன்றினை செயற்படுத்தியது காரணமாக நாட்டுப்புற நடிப்பு தன்வீரின் நாடகங்களுள் அவருடைய பாணியில் பிரதிநிதித்துவமாகியது. இந்திய நாட்டுப்புறவியல் நாட்டுப்புற இசை மற்றும் பூசை விதிகள் பயன்பாட்டை அவர் அதிகமாக தமது படைப்புக்களுக்காக பயன்படுத்திக் கொண்டதன்

<sup>1</sup> இந்திய நடிப்புக் கலை பற்றிய மேலதிக வாசிப்புக்காகப் பார்க்க: Lal, A. (2004). *The Oxford companion to Indian theatre*. New Delhi: Oxford University Press

<sup>2</sup> ஹபீப் தன்வீரின் முழுமையான நடிப்புக் கலை பயன்பாடு பற்றிய விரிவான விவரிப்புக்கு பார்க்க:

காரணமாக அது மேலும் மேம்படுத்தப்பட்டது. அவருடைய கருத்துப்படி அவர் பாரம்பரிய நாட்டுப்புற நடிப்பை மீண்டும் விளக்கியதன் மூலம், நவீனத்துவம் மற்றும் சமகாலத்தை பிரதிநிதித்துவப்படுத்தக் கூடிய கடத்தியாக அவ் ஆதாரங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அந்த அர்த்தத்தில் நாம் முன்னால் கலந்துரையாடலுக்கு உட்படுத்த எதிர்பார்க்கும் பாதல் சர்காரின் மூன்றாம் அரங்கு என்னும் கருத்துக்கு சமமான கருத்து தன்வீரின் மேடை பயன்பாட்டினுள்ளும் இனங்கண்டு கொள்ள முடியும்.

## 2.3 உட்பால் தத்

1960 தசாப்தம் இந்தியாவில் குறிப்பாக வங்காளத்தில் பொதுவுடைமை அரசியல் இடதுசாரி கட்சிகளிடையே பிரபலம் பெற்று வந்த ஒரு காலகட்டமாகும். *உட்பால் தத்* புரட்சிகர அரங்கொன்றினை நிர்மாணிப்பதற்கு ஆய்வுகளை மேற்கொண்டிருந்ததும் இதே காலகட்டத்திலேயாகும். *உட்பால்*: மேடை நாடகக் கலைஞர், நாடக எழுத்தாளர், நடிகர் மற்றும் நாடகத்தை மையமாகக் கொண்ட ஆய்வாளர் (*Dramaturg*) என இந்திய நடிப்புக் கலையினுள் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த நாடகக் கலைஞராவார். அவர் பிரதானமாக இந்திய நடிப்புக் கலையை புரட்சி அரசியலின் ஒரு வெளிப்பாடு ஆகப் பயன்படுத்துவதற்கு முயற்சித்தவராவார். அதற்காக அவரால் இந்திய நாட்டுப்புற நடிப்பின் *ஜத்ரா* என்னும் கலை அம்சமும் *அர்வின் பிஸ்கெட்டர்* மற்றும் *பிரெஷ்டிய* தொழிற்புற முறையும் பயன்படுத்தப்பட்டது. மேற்கத்தைய நடிப்புக் கலைக்கு தம் நாட்டினுள் எந்தவிதமான அரசியல் தலையீடும் செய்வதற்கு முடியாதென அவர் மிகுந்த நம்பிக்கை கொண்டிருந்தார். மேல் மட்ட முதலாளித்துவ வாக்கத்தின் மற்றும் நடுத்தர வாக்க அதிகாரத்தை எதிர்ப்பதற்காக புரட்சியின் இன்றியமையாமை குறித்து நம்பிக்கையூட்டுதல் அவருடைய பிரதான அரசியல் நோக்கமாக இருந்தது. *உட்பால்* தெரிவித்துள்ளபடி மிக அண்மையில் விடுதலை பெற்ற அல்லது பின் காலனித்துவ அரசொன்றில் கலை பற்றிய கலந்துரையாடலை ஆரம்பிக்க வேண்டியது, போஷணைக்குறைபாடு, பண்பாட்டு வறுமை மற்றும் கல்வியறிவின்மை பற்றிய கலந்துரையாடலின் ஊடாகவே. வசதியான இருக்கைகளில் இருந்து கலையைப் பற்றி பேசுதல், அவ்வாறான நாட்டு மக்களுக்கு செய்யும் அவமரியாதை என் *தத்* கருதினார்.<sup>1</sup> *உட்பால் தத்* தெரிவித்துள்ளபடி மேடை நாடகக் கலைஞன் முதலில் கவனம் செலுத்த வேண்டியது பார்வையாளர் அரங்கு பற்றியே. மாதிரி, உள்ளடக்கம் மற்றும் அனைத்து விடயங்களும் அதன் பின்னரே வர வேண்டும். *தத்தின்* புரட்சிகர மேடை நோக்குநிலை ஆவது படித்த நடுத்தர வாக்கத்துக்கு பதிலாக எளிய தொழிலாளர்கள் மற்றும் ஒடுக்கப்படும் மக்களுக்காகவே. அவர் கருத்துப்படி இவையனைத்தினதும் நிபந்தனைகள் தீர்மானமாவது புரட்சி வெற்றி பெறும் வரையிலேயே. அதன் பின்பு அனைத்தும் புதிதாகக் கட்டி எழுப்பப்பட வேண்டும்.

*உட்பால் தத்* 1950 ஆம் ஆண்டில் (IPTA (Indian People's Theatre Association) வங்காளக் கிளையில் இணைந்து கொண்டார். அங்கு IPTA யின் *அரசியல் மேடை* பயன்படுத்தப்படும்

1 (2009, August 19). Retrieved from <http://middlestage.blogspot.com/2009/08/i-believe-any-discussion-on-films-in.html>

முறையினைக் கண்டு அவர் ஏமாற்றமடைந்தார். பின்னர் அவர் IPTA படைப்புக்களனைத்தையும் முழுமையாக மாற்றுவதற்கு முயற்சி செய்தார். எனினும் அவரின் படைப்பொன்று தோல்வி அடைந்ததன் காரணமாக அவருக்கு அதிலிருந்து விலக நேரிட்டது.

அதன் பின்னர் அவர் *Little Theater Group (LTG)* என்னும் தனது மேடை நாடக அமைப்பொன்றை உருவாக்கிக் கொண்டார். அங்கு அவர் மேற்கத்தைய செந்தர படைப்புக்களைத் தயாரிப்பதற்கு ஆரம்பித்தார். ஷேக்ஸ்பியரின் *மெக்பத்* நாடகத்துடன் அவர் ஊரூராகப் பயணித்தார். அதன் பின்பு *கிரிஷ் சத்ரா கோஷின் சிராஜ்-உத்-உல்லா (Siraj-ud-daulah)* நாடகத்தைத் தயாரித்தார். காலனித்துவ இந்தியாவில் ஆங்கிலேயர்களுக்கு எதிராகப் போராடிய வீரனொருவனின் கதை அதில் அடங்கியிருந்தது. இத் தயாரிப்பின் முக்கியத்துவமாவது உட்பால் நாடகத்தை மையமாகக் கொண்ட ஆய்வாளர் (*Dramaturg*) என்ற ரீதியில் எடுத்துக்காட்டக் கூடிய பணி என்பதாகும். பிரதி, நடிப்பு மாதிரி, அரசியல் நோக்கு போன்றே அதில் இருந்த வரலாற்று ரீதியான தன்மையை சமகால படைப்பாக மாற்றியமைத்தல் ஆகிய அனைத்தும் அவரால் சாத்தியமானதென ரஸ்டம் பருச்சாவின் *Rehearsals of Revolution: The Political Theater of Bengal* என்னும் நூலில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.<sup>1</sup> இந் நாட்களில் அரசியல் மேடைகளைப் பயன்படுத்தும் போது தவிர்க்க முடியாத துறையான நாடகத்தை மையப்படுத்திய ஆய்வு பற்றிய நிபுணர் ஆக தத் பிரசித்தி பெற்றிருக்கின்றார். சமீக பந்தோத்பாத்யாவுடன் மேற்கொண்ட ஒரு கலந்துரையாடலில், அவர் உட்பால் தத்தை எழுத்தாளர், இயக்குனர், அரசியல் செயற்பாட்டாளர் மற்றும் நடிப்புக் கலைஞர் போன்ற பெயர்களில் அழைப்பதைவிட மிகப் பொருத்தமானது நாடகத்தை மையமாகக் கொண்ட ஆய்வாளர் என அழைப்பது எனக் கூறியுள்ளார்.<sup>2</sup>

இந்திய நாட்டியக் கலைஞர்களிடையே உட்பால் தத் நமக்கு மிக முக்கியமானவராவது ஏன் என்பதை உறுதிப்படுத்திக் கொள்வதற்காக, நாடகத்தை மையமாகக் கொண்ட ஆய்வு என்பது என்ன என்பதைப் புரிந்து கொள்வது பெறுமதி மிக்கதாகும். கதை உள்ளமைவை அமைத்தும், வரலாற்று ரீதியான மற்றும் கருத்தியல் அறிவுடன் அரசியல், சமூக, பண்பாட்டு ஈடுபாடு சம்பந்தமான விசாரணையில் ஈடுபடுவதன் மூலம் அவற்றை மையப்படுத்தி மற்றும் தொடர்புபட்டுள்ள கோட்பாடுகள் குறித்து கவனமெடுத்தும், மேலும் அதிகளவானோருக்கு படைப்பில் இணையக்கூடிய வெளியினை நிர்மாணிப்பதற்காக இயக்குனருக்கு யோசனைகள் தெரிவிப்பதும் தேவையான தலைவீடுகள் செய்வதும் நாடகத்தை மையமாகக் கொண்ட ஆய்வை அதாவது *Dramaturgy* என அறிமுகப்படுத்தலாம்.<sup>3</sup> உட்பால் தத் பற்றி மேலே

<sup>1</sup> Bharucha, R. (1983). *Rehearsals of revolution: the political theater of Bengal*. Honolulu: University of Hawaii Press.;

<sup>2</sup> உட்பால் தத் பற்றிய நேர்காணல் ஒன்றுக்காக பார்க்க: Sahapedia (2017, May 30). *Utpal Dutt and his theatre* (Video). Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=LlvdX1KrXSk>

<sup>3</sup> நாடகத்தை மையமாகக் கொண்ட ஆய்வு தொடர்பாக மேலும் வாசிக்குக: Romanska, M. (Ed.). (2016). *The Routledge companion to dramaturgy*. London: Routledge. சிங்கள மொழியில் எழுதப்பட்ட ப்ளாக் கட்டுரையொன்றைப் பார்க்க: ரங்க மனோபரிய (2019, February 25). Retrieved from <https://bavaweb.wordpress.com/2019/02/25/dramaturgy-சொல்வது-என்ன/>

குறிப்பிட்டவாறு அவர் பிரெஷ்டிய மற்றும் பிஸ்கெட்டரின் நடிப்புக் கோட்பாடுகளை கற்றமையும் அவற்றை தனது படைப்புக்களுக்காகப் பயன்படுத்திக் கொண்டமையும் அவரின் வெற்றிக்கு பெரிதும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கலாம். இதன் மூலமாக உட்பால் தத் இந்திய வரலாற்று ரீதியான படைப்புக்களை மீண்டும் அளவிடுதல் தொடர்பாக புதியதொரு கருத்தைக் கட்டியெழுப்புவதற்கு முயற்சித்தார். சமீக பந்தோத்பாத்யாவின் கருத்துக்கமைய இந்திய நடிப்புக் கலையின் நாடகத்தை மையமாகக் கொண்ட ஒருவரேயான ஆய்வாளருக்கும், மிகச் சிறந்தவருக்கும் உதாரணமுமாவது உட்பால் தத்தே. அவர் அதை மிகத் தெளிவாகவும் அர்த்தமுடைய முறையிலும் நிலைப்படுத்தியுள்ளார். அவருடைய முழுமையான நடிப்புக் கலை பயன்பாட்டினுள்ளும் தொடர்ச்சியாக அதன் வளர்ச்சிப் போக்கான தலையீட்டைக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது. மேற்கத்தைய செந்தர நாடகங்களை இந்திய சூழ்நிலைக்கு ஏற்ப மாற்றம் செய்யும் திறனை, அத்துறையினை நடைமுறையில் பரிசோதனை செய்து அவர் அமைத்துக் கொண்டார். அவர் முதலில் பயன்படுத்திய ஜத்ரா (Jatra) நாட்டுப்புற இசை, வங்காளத்தில் மிகப் பிரபலமான நாட்டுப்புற இசை அம்சமாகும். அந் நடிக்கள் கிராமத்தவர்களே. அவர்களின் நோக்கமாக ஆக இருந்தது. அந் நாட்களில் நமது நாடக நடிக்களைப் போன்று பிரபலமாவதற்கே. அவற்றின் உள்ளடக்கம் மிக மோசமாயிருந்தது. சில நாடகங்கள் இஸ்லாமிய எதிர்ப்பு நாடகங்களாக முன்வைக்கப்பட்டிருந்தன. எனினும் தனக்குத் தேவையாயிருந்தது. அந் நாடகங்களின் மாதிரி மாத்திரமே என தத் குறிப்பிட்டுள்ளார். அம் மாதிரி ஊடாக மக்கள் பிரிவுகளிடையே விரைந்து பிரவேசிக்கக்கூடிய உள்ளார்ந்த திறனை அவர் நம்பினார். ஜத்ரா மாதிரியில் இருந்த மிகக்குறைந்த வசதியுடன் நாடகங்களை நடித்துக் காட்டுவதற்கு இயலுமாயிருந்தமையை தத் அவருடைய புரட்சிகர மேடையை வளர்ப்பதற்கு பயன்படுத்திக் கொண்டார்.<sup>1</sup> அப்போது கேஸ் விளக்கு ஒளியில் வண்ணமயமாக மிகவும் திடமான அழகு சாதனப் பொருட்கள் மற்றும் வண்ணமயமான நாடக உடைகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. நாடகப் போக்கின் ரிதமும் உரையாடல்களும் இசைமயமானது மேலதிக ஒரு தகவலாக: 1970/80 தசாப்தமாகும் போது இந்திய திரைப்படத் தொழில்துறையில் மேலதிக நடிக்கள் பலரை தொடர்புபடுத்திக் கொண்டது. இந் நடிப்பு பாரம்பரியத்தில் ஈடுபட்டிருந்த கலைஞர்களிடையே இருந்தே. அவ்வாறே உட்பால், மினர்வா நாடக பாரம்பரியத்தையும் தீவிரமாக நவீனத்துவப்படுத்தி இந்திய பூர்வீக தேசியவாதிகளுக்கு எதிரான சித்தாந்தத்தை – அவர்களை கேலிக்குரியவர்களாக ஆக்கி - கட்டியெழுப்புவதற்கு தமது நாடகத்தினூடாகப் பிரயத்தனப்பட்டார்.

மேலும் பிரெஷ்டிய நடிப்பு கருத்து அவருக்கு தேவையானவாறு அல்லது பின் காலனித்துவ இந்தியாவுக்கு ஏற்றபடி அமைத்துக் கொள்ள அவருக்கு சாத்தியமானது. சான்றாக பிரெஷ்டின் கலிலியோ நாடகத்தின் கலிலியோ கதாபாத்திரத்தை இந்திய வரலாற்றில் புகழ் பெற்ற ஆட்சியாளரான சமுத்திரகுப்தனின் கதாபாத்திரத்துக்கு ஏற்றி இந்திய சமூகத்தை நம்ப வைக்க முயற்சிக்கின்றார். நாம் முன்னரே குறிப்பிட்டது போன்று அவரை நாடகத்தை மையமாகக் கொண்ட ஆய்வாளர் என பெயரிட வேண்டியது அதனாலேயே. இறுதியில் 1965

<sup>1</sup> ரங்க மணுபிரிய. (2016, November 29). Retrieved from <https://bavaweb.wordpress.com/2016/11/29/மேடையின்-முன்றாம்-யாமம்/>

ஆம் ஆண்டில் இந்திய காங்கிரஸுக்கு எதிரான குறியீட்டு உள்ளடக்கம் உள்ளதெனக் கூறி அவருடைய கலால் என்னும் நாடகத்துக்கு தடை விதிக்கப்பட்டதுடன், அவருக்கும் சிறைத் தண்டனை விதிக்கப்பட்டது. பின்னர் ஏற்பட்ட மிக மோசமான நிலைமைகளின் கீழ் 1965 முதல் 1970 வரை அவருக்கு மேடையிலிருந்து அகல வேண்டி நேர்ந்தது. 1970 இல் ஹரிதிகேஷ் முகர்ஜியின் குட்டி திரைப்படத்தில் நடிப்பதற்காக அழைப்பு கிடைக்கப் பெற்றதால் அவர் மும்பாய்க்கு (அன்றைய பம்பாய்) புறப்பட்டுச் சென்றார்.<sup>1</sup>

எவ்வாறெனினும் இன்று அரசியல் மேடை குறித்து ஆய்வு செய்யும் மிகப் பலருக்கு உட்பால் தத் தவித்துவிட முடியாத ஒரு பாத்திரமாகும் என்பது கூறப்பட வேண்டும். மார்க்ஸிய நோக்கினதும், தனது நாட்டின் பார்வையாளர் அரங்கு பற்றிய முற்றிய புரிதலினதும் காரணமாக அவருடைய தலையீடு தனிச்சிறப்பு வாய்ந்ததாகும்.

## 2.4 பாதல் சர்கார்

சமீப கால இந்திய வரலாற்றில் அதிகமாகப் பேசப்பட்ட நாடகக் கலைஞரென பாதல் சர்காரை அறிமுகப்படுத்த முடியும். பிரதானமாக அவருடைய மூன்றாவது அரங்கு என்னும் கருத்து இந்தியாவின் பல பிரதேசங்களிலும் பிரபலமாகியுள்ளது. அதே போன்று அவருடைய நாடகப் படைப்புக்கள் மற்றும் அவருடைய நாடகப் பயன்பாடு பற்றிய இலக்கியங்களும் தோன்றிக் கொண்டிருக்கின்றன. நம்மால் மேலே கலந்துரையாடப்பட்ட நாடகக் கலைஞர்கள் போன்றே சர்காரும் புரோசீனியம் மாதிரியிலிருந்து அகன்று முற்போக்கு அரசியல் கொள்கையின் அடிப்படையில் செயற்பட்ட ஒருவராவார். உண்மையிலேயே இந்தியாவில் பிரபலமடைந்துள்ள அனைத்து நாடகக் கலைஞர்களுக்கும் புரோசீனியம் மாதிரியுடன் இருப்பது தொலைவான தொடர்பே. இந் நாடகக் கலைஞர்களின் பயன்பாடு மற்றும் இந்தியாவின் ஏனைய சமூக-அரசியல் போன்றே கலையைப் பற்றி மக்கள் கொண்டிருக்கும் கருத்தின் அடிப்படையில் தீர்மானிக்கப்படுவதே இதற்குக் காரணமாகும். கீழே தரப்படுவது பாதல் சர்கார் குறித்து தயாரிக்கப்பட்ட ஆவணத் திரைப்படமொன்றில் அவர் தெரிவித்த கருத்துக்களாகும்.

எங்கள் அரங்கு மூன்றாவது அரங்கு என்று சொல்லப்படுகின்றது. என்ன இந்த மூன்றாவது அரங்கு? முதலாவது அரங்குதான் நமது நாட்டுப்புற நடிப்பு மற்றும் பாரம்பரிய நடிப்பு போன்ற விடயங்கள். அவைகள் நாடகத்தன்மையில் மிகுந்த செழுமையுடையன. ஜத்ரா, இராமல்லா போன்றவை. இரண்டாவது அரங்குதான் பிரித்தானியாவில் இருந்து இறக்குமதி செய்யப்பட்டு நகரத்தில் குறிப்பிட்ட சிலருக்கு மாத்திரம் பார்க்கக்கூடிய அரங்கு. இவ்விரண்டுக்கும் இடையில் பெரும் மோதல் நிலவுகின்றது. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் கிராமத்துக்கும் நகரத்துக்கும் இடையேயான மோதலைப் போல. நாம் மூன்றாவது அரங்கின் மூலமாக அவையிரண்டுக்கும் இடையில்

<sup>1</sup> Sarkar, R. (2018, April 1). Utpal Dutt: The artiste who came to cinema for, not just from, theatre – Birth anniversary special. Retrieved from <https://www.cinestaan.com/articles/2018/apr/1/12150/utpal-dutt-the-artist-who-came-to-cinema-for-not-just-from-theatre-ndash-birth-anniversary-special>

பாலமொன்று அமைக்கின்றோம். நாங்கள் கிராமத்திலும் நகரத்திலும் நாடகம் காட்சிப்படுத்துகின்றோம். அதுதான் மூன்றாவது அரங்கு என்று சொல்லப்படுகின்றது.<sup>1</sup>

பாதல் சர்காரின் பிரதான இலட்சணம் வெளி பற்றிய இந்த விளக்கமே. அவருடைய கருத்தின்படி பிரதானமாக அவருடைய நாடகங்கள் அரசியல் கருத்தின்படி - முற்போக்கானதோ அமைப்பு ரீதியாகவோ - செயற்படுவதில்லை. அவருடைய பெரும்பாலான நாடகங்களை அரசியல் நாடகங்கள் என்று பெயரிட முடியாது. அவருடைய பிரதான விமர்சனம் நடுத்தர வர்க்க மாதிரிகளால் மட்டுப்படுத்தப்பட்ட பார்வையாளர் பங்கேற்றல் பாலும், மூலதனத்தை பிரதானமாகக் கொண்ட மேடையின் பாலுமே இருந்தது. ஆனால் இந்த விமர்சன ரீதியான கலைப் பயன்பாடே அவருடைய நாடகங்களை தீவிர அரசியல் நாடகங்களாக்கியது.

பாதல் சர்கார் முதலில் புரோசீனியம் அரங்கிலிருந்து 'மாதிரி' பிரச்சினையைக் கண்டறிந்தார். அவருடைய கருத்தின்படி நாடகம் நடத்துவதற்காக மிகப் பொய்யாகப் புனையப்பட்ட ஒன்றாக அவ்வரங்கு அவருக்குத் தோன்றியது. இந் நிலைமை காரணமாக அதிலிருந்து அவர் வெளியேறிய உடனேயே, மூலதனம் பற்றிய பிரச்சினையிலிருந்தும் தானாகவே விடுதலை பெற்றார். காரணம் அவருடைய அரங்காக நாடகத்துக்குப் பொருத்தமான மிக எளிய துணைக் கூறுகள் மற்றும் திறந்த வெளி, பாடசாலை, சன சமூக நிலையம், போன்ற எந்தவொரு பொது இடத்தையும் அவர் நெகிழ்ச்சியாக தேர்ந்தெடுத்ததே.

சர்கார் ஒரு போதும் புதிய தொழிநுட்பங்களைக் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளவில்லை. அவருடைய நாடகங்கள் பெரும்பாலும் நடைபெற்றது பகற் பொழுதுகளிலேயே. பார்வையாளர்களுக்கு எதை தொடர்புறுத்தச் செய்ய வேண்டும்? அதை நாம் மிகச் சிறப்பாகத் தொடர்புறுத்துவது எப்படி? என்னும் பிரச்சினைக்கே அவர் முக்கியத்துவம் அளித்தார். அவருடைய நடிப்புக் களத்தில் வசதிகளைப் பொறுத்த மட்டில் வரையறைகள் இருந்த போதும் நடிப்புக்கு அதை ஒரு போதும் தடையாக்கிக் கொள்ளாமலிருக்க அவர் முயன்றார்.

இந்த அரங்கு இலவசமாக காண்பிக்கப்படும் அரங்கு. அனுமதிப் பத்திரங்கள் விற்பனை செய்வதற்கு நான் எதிராக இருப்பதற்கு காரணங்கள் பலவுண்டு. நாங்கள் மனிதர்கள். நாடகம் பார்க்க வருபவர்களும் மனிதர்களே. நாங்கள் நாடகம் காண்பிப்பதும் மனிதர்களுக்காகவே. அனுமதிப் பத்திரங்களை விற்பதனால் எம்முடைய இந்த தொடர்பில் வியாபாரி, வாடிக்கையாளர் என்ற வேறுபாடு உண்டாவதுதானே நடக்கிறது? அது மானிட ரீதியான தொடர்பு அல்ல. இந்த அரங்கு மானிட ரீதியான தொடர்புக்காக ஒதுக்கப்பட்டிருக்கிறது. எனினும் சில நாட்களில் எமக்கு காசு மிகச் சொற்பமாக தேவைப்படும்.. அத்தகைய நாட்களில் நாடகம் காண்பித்து முடித்ததும் நாங்கள் ஒரு துணியை எடுத்துக் கொண்டு கூட்டத்தைச் சுற்றி வருவோம். அப்போது

<sup>1</sup> ரங்க மனுப்ரிய. (2016, November 29). Retrieved from <https://bavaweb.wordpress.com/2016/11/29/மேடையின்-மூன்றாம்-பாம்ப/>

தங்களால் இயன்றதை மக்கள் கொடுப்பார்கள். அது காசு அல்ல. பரிசும் அல்ல. தாங்கள் பங்கேற்றுக் கொண்டதற்காகத் தரும் அன்பின் அடையாளம்.<sup>1</sup>

மேலே எம்மால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டவர்கள் இந்தியாவின் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த நாடகக் கலைஞர் மூவர் ஆவர். அவர்களுடைய செயலில் பிரதானமாக சம்பிரதாய நடிப்புக் களம் பற்றி மாற்றுச் சிந்தனைகள் முன்வைக்கப்படுகின்றன. அவைகளில் அதிகமானவை மேற்கத்தைய நடிப்புக் கோட்பாடுகள் போன்றே இந்திய மற்றும் ஆசிய நாட்டுப்புற நடிப்பின் ஊடாக செழிப்புற்று உருவாகிய நடிப்புக் கலை பயன்பாடுகளாகும். அவர்கள் ஒட்டு மொத்தமாக நாடகமயமான சொகுசு அரங்கிலுள்ள தொழிநுட்ப வெடிப்புகளுக்கு குறைநிரப்புவதற்கு எதிரானவர்கள் ஆவார்கள். அவர்களுடைய நாடகங்கள் அனைத்தும் இலவசமாக காண்பிக்கப்பட்டவைகளுமாகும். அந் நாடகங்களுக்கு பார்வையாளர்கள் பெருமளவில் வருகை தந்தார்கள். தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட சில இடங்களில் மாத்திரம் காண்பிக்கப்படும் வரையறைகள் இருக்கவில்லை. மேற்கத்தைய செந்திர கலைப் படைப்புக்களை, இந்திய பார்வையாளருக்கு ஏற்றவாறு தழுவல் செய்யும் நாடக மைய ஆய்வு அவர்களால் செய்யப்பட்டது. ஒட்டுமொத்தமாக இவ் அனைத்து குணங்களையும் எம்மால் வென்று கொள்ளக்கூடிய நடிப்புக் கலை பயன்பாட்டொன்றினை தயாரித்துக் கொள்வது நமக்கு சிரமமாயினும், அவ்வாறான உயர் பயன்பாடு தற்போதும் நமக்குக் கிடைத்துள்ளது. அதிலுள்ள உள்ளார்ந்த திறனை மென்மேலும் வெளிப்படச் செய்வதற்கு தேவையான பின்னணியை உருவாக்குவதே நமக்கு முக்கியமானதாகும்.

## 2.5 இலத்தீன் அமெரிக்கா ஓகோஸ்டோ பொவால்

“அனைத்து மானிட செயற்பாடுகளும் அரசியல் ஆகையால் எந்தவொரு அரங்கும் அரசியலேயாகும்”<sup>2</sup>

20 ஆம் நூற்றாண்டின் மிகவும் பேசப்படும், தென் அமெரிக்க நாடகக் கலைஞர் *பொவால்* ஆகும். இனி மேலும் புரோசீனியம் அரங்கினில் சிறைப்பட்டு நடிப்புக் கலை கொண்டிருக்கும் அரசியல் ஆற்றலை வெளிப்படுத்துவதற்கு முடியாதென்பதைப் புரிந்து கொண்ட *பொவால்* நடைமுறை நடிப்புக் கலைக்கு வேறொரு பரிமாணத்தைப் பெற்றுக் கொடுத்தார். ஒடுக்கப்பட்டவர்களின் அரங்கு என பெயரிடப்பட்ட *பொவாலின்* நடிப்பு முறை இன்றளவாகும் போது பல நாடுகளில் பல்வேறு சொருபங்களில் செயற்படுத்தப்படுகின்றது. பிரதானமாக மார்க்ஸியக் கருத்தியலில் கட்டியெழுப்பப்பட்ட அரங்கப் பயன்பாட்டொன்றை அவர் பயிற்றுவித்தார். அதனை பல மக்கள் குழுக்களிடையே பிரபலப்படுத்துவதற்கும், வெவ்வேறு பிரதேசங்களில் வெவ்வேறு நோக்கங்களுக்காகவும் நடைமுறையில் பரீட்சித்துப் பார்ப்பதற்கும் *பொவால்* முயன்றார்.

ஒடுக்கப்படும் மக்களின் அரங்கு என்பது யாது? இது நாமறிந்த சாதாரண அரங்குகளிலிருந்து வேறுபட்டதாகும். அது சமூகம் மற்றும் சமூகத்தின் பிரச்சினைகளை மையமாகக் கொண்ட

<sup>1</sup> மேற்படி

<sup>2</sup> Boal, A. (2008). Theatre of the oppressed. London: Pluto Press. pp 34

மனிதர்களுடன் செய்யப்படும் உரையாடல் நடிப்பு என அறிமுகப்படுத்த முடியும். ஒரு சமூக நிகழ்வின் பால் கவனம் செலுத்திக் கொண்டு, நமது உடம்பு சம்பிரதாய மற்றும் பாரம்பரிய கருத்தியலோடு பிணைக்கப்பட்டிருக்கும் இருக்கும் விதத்தை மேலெழுப்ப எடுக்கும் முயற்சியை இந்த அரங்கப் பயன்பாட்டினுள் காணமுடிகின்றது. இது இறுதியில் நல்லதொரு சமுதாயத்தை உருவாக்குவதற்குத் தேவையான அரசியல் விழிப்புணர்வை வழங்கும் சக்தியாக வளர்த்தெடுக்கக் கூடிய நடிப்புக்கலை பயன்பாடாகுமென *பொவால்* நம்பினார்.

இக் கருத்து *பொவாலினால்* 1990 முதலரைப் பகுதியில் பிரேஸிலில் ஆரம்பிக்கப்பட்டது. அவர் 1950-60 தசாப்தங்களிலிருந்தே இது தொடர்பில் பலவித ஆய்வுகளைச் செய்தார். பெருந்தெருக்கள், ஆலைகள், ஆலயங்கள் முடுக்குகள், சமூக விடுதிகள் போன்ற இடங்களை அவர் அதற்காகப் பயன்படுத்தினார். பின்னர் அவர் ஆர்ஜெண்டினாவில் *பார்வைக்குப் புலனாகாத அரங்கு (Invisible Theatre)* என்னும் பெயரில் இந்த செயல்முறையை முன்கொண்டு செல்வதற்கு முயன்றார். *பார்வைக்குப் புலனாகாத அரங்கு* என்னும் கருத்து மக்கள் வெளியில் *மக்கள் அரங்கு* என மாற்றம் பெற்றது. அது பங்கேற்றல் நடிப்பாக நடித்துக் காட்டப்படும் நடிப்பின் சொருபத்தை எடுத்தது. பார்வையாளர்களுக்கு அது பெருகியோடுவதைத் தீர்மானிக்கும் பொறுப்பு கொடுக்கப்பட்டது. முழுமையான நடிப்பும் பார்வையாளர்களிடம் தங்கியிருக்காவிடினும், வேண்டிய எவரொருவருக்கும் தலையிடக்கூடிய மொழியும் இடைவெளியும் அதில் அடங்கியிருந்தது. இறுதியாக மக்களை ஒடுக்கும், ஒடுக்குமுறை நிபந்தனைகளுக்கு எதிர்ப்பைக் காட்டுவதற்கு தேவையான பின்னணியை நிர்மாணிப்பது இங்கு எதிர்பார்க்கப்பட்டது.

கருத்துக்கள் மண்டப மேடை (*Forum theatre*) என்னும் கருத்தும் *பொவாலின்* பிரதான அரங்கப் பயன்பாடாகும். சுய வெளிப்பாடு, பார்வையாளருடன் செய்யும் உரையாடல் வரை வளர்வது அதன் முதல் நடவடிக்கையாகும். பார்வையாளனை நடிக்காக மாற்றுவது இதன் பிரதான செயற்பாடாகும். நடிக-பார்வையாளர் (*Spect-actor*) என்னும் கருத்து உருவாவது இதனுடேயே. இன்னோர் விதத்தில் கூறுவதானால் மங்கலான வெளிச்சத்தில் மற்றொரு மட்டத்தில் முடக்கப்பட்டு, பேச்சிழக்கச் செய்யப்பட்டிருக்கும் பார்வையாளர் மற்றும் இயங்கிக் கொண்டிருக்கும் நடிகர் இடையே இருக்கும் பிளவுக் கோட்டினைத் துண்டிப்பதே அவருடைய நோக்கமாயிருந்தது. பங்கேற்பவர்களின் பிரதான பிரச்சினைக்காக நாடகத்தின் அடுத்த கட்டத்தை உருவாக்குவது நடிகரினால் இயக்கப்படும் அது அந்த பார்வையாளர் சமூகத்தின் அன்றாட வாழ்வின் வளர்ந்து வருவது. அத்தோடு மிகவும் சாதாரண பச்சாத்தாபத்தால் அதனை ஆரம்பிக்க முடியும். இறுதியில் அதனை மாபெரும் மக்கள் விவாதம் வரை வளர்க்க முடியும். பிரச்சினைக்காக தீர்வொன்றைத் தேடும் சாத்தியத்தை அதற்கு ஏற்றி வைக்க முடியும். *பொவால்* மீது மிகுந்த செல்வாக்கு செலுத்திய *பவுலோ பியரின்* பிரதான கருத்தாகியது, எந்தவொரு பிரச்சினையானாலும், குறைந்தபட்சமாக மற்றும் இன்றியமையாததாவது கலந்துரையாடலை ஆரம்பிக்க வேண்டுமென்பதே.<sup>1</sup> அதாவது இதன்

<sup>1</sup> வாசிக்குக: முன்னுரை *பியரே, பி. (1997) விவாதம் அமைப்பு மற்றும் புரட்சி (எஸ். நவகத்தேகம் மொ.பெ) தெஹிவளை அபிவிருத்திக் கல்வி வெளியீடு.*

மூலமாக நடிசர்-பார்வையாளர் பிரச்சினைக்கு பெரும்பாலும் சம்பிரதாயமல்லாத தீர்வொன்றினை நிர்மாணிப்பதற்கு முயற்சி எடுக்கப்படுகின்றது. ஏனெனில் அப் பிரச்சினையுடன் வரலாற்று ரீதியான ஒரு தொடர்பு அவர்களுக்கு இருக்கலாம். அதே போன்று பெரும்பாலான சம்பிரதாயமான தீர்வுகள் அவ்வகையில் தோல்வி காண்பதற்குள்ள வாய்ப்புகளும் அதிகமாகையால் இயக்குபவர் எண்ணியிராதபடியான தலையீடொன்று இந்த கருத்துக்கள மண்டப மேடையில் ஏற்படலாம். இது பெரும்பாலும் அரை மணி நேரத்துக்கும் குறைந்த அளவான நேரத்தில் நடிக்கப்படும் நாடகப் பகுதிகளாகும் என்பதுடன் பெரும்பாலும் தீர்மானிக்கப்படுவது பார்வையாளரின் செயற்பாட்டின் அடிப்படையிலேயே. அது போன்று திறமையான நடிப்புக் கலைஞரொருவருக்கு மற்றும் இம் முறையின் அனுபவமுள்ள ஒருவருக்கு அதனை சரியாகக் கையாள்வதற்கு திறமை இருப்பது முக்கியமாகும்.

ஓகொஸ்டோ பொவாலின் நடிப்புக் கலை பயன்பாட்டினுள் நிலவும் முதன்மையான தத்துவார்த்த கருத்தினை மார்க்ஸிய நோக்கில் விவரிப்பது மிகப் பொருத்தமானதாகும். எனினும் பொவால் மிகுந்த அளவில் ஆர்வம் கொண்டுள்ள கருத்தாக பச்சாத்தாபம் பற்றிய கருத்து குறித்து இங்கு கவனமெடுப்பது பெறுமதியானதாகும். பச்சாத்தாபம் பற்றிய கருத்து பிரெஷ்டின் பின் விமர்சனத்துக்கு உட்படல் மற்றும் அதில் நிலவும் பிற்போக்கு அரசியல் தாக்கத்தினை பொவால் தனது நடிப்புக் கலை சித்தாந்தத்தினுள் அதிக கவனத்துக்கு உட்படுத்தினார். பச்சாத்தாபம் மூலம் நாம் இழப்பது விமர்சன நோக்கையே. பொவாலின் எல்லா நடிப்புக் கலை மாதிரிகளிலும் அவர் ஆர்வம் காட்டுவது, விமர்சனக் கண்ணோட்டம், பொறுப்பு மற்றும் படைப்பாற்றல் மிக்க பார்வையாளர் ஒருவரை உருவாக்குவதற்கே. இது குறித்து மேலும் நிகழ்வியல் (Phenomenology) ஊடாக நம்மால் கலந்துரையாட முடியும். மேற்குறிப்பிட்ட மார்க்ஸிய அணுகல் நமக்கு பெரும்பாலும் பொவாலிய இலக்கியத்தினுள் காணக்கிடைப்பதாலும், அதனாலேயே நிகழ்வு ஊடாக அதற்கு புதியதோர் விளக்கத்தை அளிப்பது மிக முக்கியமானதென உணர்கின்றோம். அதன் மூலம் மார்க்ஸிய விளக்கத்தை குறைத்து எடை போடாதிருப்பதுடன் பல்வேறு தத்துவார்த்த அணுகுமுறைகள் ஊடாக பொவாலிய சம்பிரதாயத்தைப் புரிந்து கொள்வது அதனை இந் நாட்டில் மிகுந்த செல்வாக்குடன் நிலைநிறுத்துவதற்கு எளிதாகும்.

நாம் சாதாரணமாக பச்சாத்தாபம் என இனங்காண்பது மற்றவர் எண்ணும்- வேண்டும் விதத்தைப் புரிந்து கொள்வதற்கு நமக்கிருக்கும் திறன் என்பதாகவே. அதன் மூலம் தெரிவிப்பது நாம் புரிந்து கொள்ளும் விதமாக மற்றவரையும் புரிந்து கொள்ள வைப்பதற்கு முயற்சித்தலாகும். இந்த அர்த்தத்தில் நான் மற்றும் மற்றவர் என்னும் பிரிவினை மிகவும் நிரந்தரமாக உறுதிப்படுத்தப்படுகின்றது. மற்றவர் என்பது எனது இருப்பின் உள்ளார்ந்த பகுதியாகும் என்பது அதன் மூலம் நிராகரிக்கப்படுகின்றது. நான் சிந்திக்கும் விதமாக தமிழ் மக்கள், தோட்டத் தொழிலாளர்கள், யுத்தத்தினால் துன்புற்றவர்கள் அல்லது காணாமலாக்கப்பட்டவர்களின் உறவினர்களைப் போல: நாம் அவ்வாறான பிரச்சினைக்கு முகம் கொடுத்த பின், நாம் அனுமானிக்கும், நாம் சிந்திக்கும் விதமாக அவர்களின் சிந்தனை பற்றிய தீர்ப்புக்கு வருவதற்கு பச்சாத்தாபத்தின் மூலம் அறிவுறுத்தப்படுகிறது. எளிமையாகச்

சொல்வதானால் அதன் மூலம் அவர்களைப் போலவே சேர்ந்து துன்பப்படவோ அல்லது உந்துதல் உணர்வொன்றையோ ஏற்படுத்துகின்றது. அதன் மூலம் நாம் இழப்பது நான் மற்றும் மற்றவரின் இருப்பின் அடிப்படை தொடர்பே. நான் என்னும் சுயாதீனத்திலிருந்து, அடுத்த கணத்தில் மற்றவரைப் புரிந்து கொண்டு அவர்களுடன் தொடர்புறுதல் என்பது பொருளற்ற கூற்று ஆகும் நாம் எப்போதும், அந் நேரம் ஆகும் பொழுதும் மற்றவர்களுடன் இருப்பின் முதன்மை மட்டத்திலேயே தொடர்புற்றிருக்கின்றோம்.<sup>1</sup> இதன் மூலம் சமகால தாராண்மைவாத அணுகல்கள், பல மனித உரிமைகள், மற்றும் அரசினால் சமூகப் பிரச்சினைகளுக்காக பயன்படுத்தப்படும் பலவித தீர்வுகளையும் பாரதாரமாக கேள்விக்குட்படுத்த முடியும். பொவாலிய நடிப்பு சம்பிரதாயத்தினுள் சமூக பிரச்சினைகள் பற்றி கவனமெடுப்பது இந்த பச்சாத்தாப அணுகுமுறைகளைத் தவிர்த்து நான் மற்றும் மற்றவர் தொடர்பு கொள்ளும் ஆரம்ப மாதிரியிலேயே முகம் கொடுக்கும் இன்றியமையாத பொறுப்பு வாய்ந்த போன்றே, விமர்சன ரீதியான அடிப்படையில் அமைந்துள்ளது. பொவாலினால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட அனைத்து நடிப்புக் கலை அணுகலினுள்ளும், நமக்கு காண முடிவது இந்த தத்துவார்த்த அரசியல் அணுகுமுறையே. அதன் மூலம் நமக்கு நடிப்புக் கலை: இரசனை உருவாக்கம் போன்ற தனிமனித இன்பங்களைப் பெற்றுக் கொள்வதற்கு முயலாமல் முற்போக்கு அரசியல் அணுகலுக்கு கொண்டு செல்வதற்கு தேவையான திறமையை நிர்மாணிக்கின்றது. ஏனெனில் கருத்துக்கள மண்டப அரங்கினுள் கதை அல்லது நிகழ்வுக்கு உணர்ச்சிவசப்பட்டு பார்வையாளர் தவிர்த்துவிட முடியாது. அதற்கு தர்க்கரீதியாக முகம் கொடுக்க வேண்டும்.

2008 ஆம் ஆண்டில் தனது *Theatre of the Oppressed* நூலினை மீள் பதிப்பு செய்த போது எழுதப்பட்ட முன்னுரையில் பின்வருமாறு குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நாம் ஷேக்ஸ்பியரை வாசிக்கும் போது ஒருபோதும் நடிப்புக் கலையின் வரலாற்றினைப் பற்றி கற்பதில்லை. எனினும் வரலாற்றினுள் மனிதத்துவம் அமைந்திருந்த விதத்தை நாம் கற்றுக் கொள்கின்றோம். நாம் கண்டுபிடிப்பது நம்மையே. நாம் நம்மை கண்டுபிடித்துக் கொண்டால், நம்மை மாற்றிக் கொள்ள நம்மால் முடியும். இறுதியில் முழு உலகத்தையும் மாற்ற முடியும்.<sup>2</sup>

அவருடைய முழுமையான செயற்பாடுகள் நாம் வாழும் உலகை மேலும் சிறப்பான உலகமாக மாற்றுவதற்கு தேவையான மானிட தலையீட்டுக்கு நோக்குநிலை ஆகி இருக்கிறது. இந்திய நாடகக் கலைஞர்களுக்கு ஒத்த பொவாலின் இந்த தலையீடு மக்களுக்காக வேறான அரங்கொன்றினை நிர்மாணிப்பதற்கு அர்ப்பணித்த இன்னுமோர் சான்றாகும். இன்னுமோர் மாதிரியாகும். நாம் மேலே விவரித்த நாடகக் கலைஞர்களைப் போன்றே பொவாலின் உள்ளார்ந்த அம்சங்கள் பற்றி கவனத்தில் எடுத்துக் கொள்வது, இந் நாட்டு மேடை நாடகக் கலையின் எதிர்காலத்துக்கு மிகவும் முக்கியமாகலாம்.

<sup>1</sup> நான் மற்றும் மற்றவருடன் தொடர்பு உடைய இருப்பு (being-with) என கோட்பாடாக்கும் ஹெட்கரிய 'நிகழ்வியல்' பற்றிய கருத்தொன்றினைப் பெற்றுக் கொள்ள மேலும் வாசிக்குக: Heidegger, M. (2013). *Being and time*. (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Malden: Blackwell. இதன் சிங்களத் தழுவல் ஆக: சுமணசேகர, வி. (2017) *இருப்பும் காலமும்*, வெளியிடப்படாத குறிப்பு. இதன் வெளியீட்டை சமீபத்தில் எதிர்பார்க்கலாம்

<sup>2</sup> Boal, A. (2008). *Theatre of the oppressed*. London: Pluto Press. pp 10

## 2.6 ஆபிரிக்க சமூக நாடகம்

ஆபிரிக்கர்களுடைய பண்பாட்டு அம்சங்களில் நடிப்புக் கலை தலையாய இடம் வகிக்கின்றது. அது ஆபிரிக்காவின் கலை மற்றும் கல்வியின் வளர்ச்சிக்கு புராதன காலத்திலிருந்தே உதவி வந்தாகும். அதே போன்று ஆபிரிக்க அடையாளம் ஏனைய நடிப்புக் கலை பயன்பாட்டினைப் போலவே மிகவும் கூர்மையானது. மற்றும் ஏனைய கண்டங்களிலிருந்து ஓரளவு மாறுபட்ட விதத்தில் தோற்றமளிப்பதாகும். குறிப்பாக ஆபிரிக்க பழங்குடி மக்கள் இடையே நிலவிய பல விதமான பூஜை விதி முறைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆபிரிக்க நடிப்புக் கலை வளர்ந்தது. எனினும் பல ஐரோப்பிய இனத்தவரினதும் காலனித்துவ நாடாக ஆபிரிக்கா ஆனபின் அவர்களின் பண்பாடு அதிரடியாக மாற்றம் கண்டது. இதன் விளைவாக ஆபிரிக்காவின் நேர்மையான கலையின் தோற்றம் நவீனத்துவத்துள் அதன் நேர்மறை அர்த்தத்தில் நிலைபெறவில்லை. எனினும் பின் காலனித்துவ அரசில் பல்வேறு எழுச்சிகளின் அடிப்படையில் இன்றைய நாட்களாகும் போது, ஆபிரிக்காவினுள் போன்றே ஐரோப்பாவிலும் கூட நாடகக் கலைஞர்கள் இந்த ஆபிரிக்க நாட்டுப்புற நடிப்பில் நிலவும் இயற்கை நாடகபாணியை சமகால அரங்கினுள் உரைத்துப் பார்க்க முயற்சிக்கின்றார்கள். அது தொடர்பில் முழு உலகத்திலுமுள்ள நாடக மற்றும் நடிப்புக் கலை ஆய்வாளர்கள் போன்றே, சமூக மற்றும் மானிடவியல் ஆய்வாளர்களும் பல்வேறு விதமான ஆய்வுகளில் ஈடுபட்டுள்ளார்கள். ஆபிரிக்க நடிப்புக் கலையின் நிலவும் தனித்துவம் ஏனைய நாட்டுப்புற நடிப்பு முறைகளுக்கு விட சில நேரங்களில் நாடகபாணி மற்றும் இசையமமானது. அதாவது பல்வேறு விதமான தாள பயன்பாட்டில் தனித்துமாயுள்ளது.

தென்னாபிரிக்காவில் நிகழ்ந்த தீவிரமான அரசியல் மாற்றம், அந் நாட்டு நாடக மற்றும் நடிப்புக் கலையை முற்றாக ஆக்கிரமித்தது என்று கூற முடியும். அந் நாட்டில் தயாரிக்கப்பட்ட *அத்தோல்* .*புகாட்டின்* நாடகங்களுக்கும் முன்மொழியப்பட்டது, தென்னாபிரிக்காவின் பிரதான இனப்பிரச்சினையான நிறபேதவாதமே. *நெல்சன் மண்டேலாவின்* வரவுடன் ஏற்பட்ட அரசியல் வேறுபாடுகள் மற்றும் அதன் பின்னர் கட்டியெழுப்பப்பட்ட கறுப்பு தேசியவாதத்துக்கு இடையே சுதேசிய வெள்ளை இனத்தவர்கள் ஒடுக்குமுறைக்கு உள்ளாதலும், நிகழ்கால தென்னாபிரிக்க நாடகங்களில் முன்மொழியப்பட்டுள்ளது. இந்த வெள்ளை இனத்தவர் எதிர்ப்பு கடந்த இரண்டு தசாப்தங்களாக ஆபிரிக்காவில் மனித உரிமைப் பிரச்சினைகள் வரை வளர்ந்ததொன்றாகும். 2016 இல் புத்திக தமயந்தவினால் *துனென் தெகக் (முன்றில் இரண்டு)* என்ற பெயரில் தயாரிக்கப்பட்ட மைக் *வன் கிரானின் The Green Man Flashing* நாடகத்தில் இந்த சமகால பிரச்சினை முன்மொழியப்பட்டிருந்தது.<sup>1</sup>

நவீன புரோசீனியம் அரங்கு இவ்வாறு இயங்குகையில், 1980 முதல் ஆபிரிக்க சமூக நாடகம் பிரபலமடைதல் மற்றும் அது நடிப்புக் கலை மாதிரியென பயன்படுத்தல் ஆரம்பமாகியது. தென்னாபிரிக்க சமூக நாடகக் கலைஞர்களில் பெரும்பாலானோர், சமூக ஆர்வலர்களாயிருப்பதும் சாதாரண விடயமேயாகும். பல ஆபிரிக்க நாடுகளில் அரசு சாரா நிறுவனங்களின் உதவியுடன்

<sup>1</sup> (2015, ஆகஸ்ட்) கொழும்பு

கலைஞர்கள் தமது படைப்பு நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்வதுடன், அரசின் தலையீடும் ஓரளவில் உள்ளது.

தென்னாபிரிக்க சமூக நாடகங்களில் மையமான தலைப்பாக ஆவது இந்த நிறுவாதத்தினால் ஏற்பட்ட விரக்தி மற்றும் பதற்ற நிலைமைகளைக் களரிக்கு கொண்டு வருவதே. எனினும் தென்னாபிரிக்க சமூக நாடகங்கள் சமீப காலமாக பிரதானமாக தலையீடு செய்த பிரச்சினையாவது அந் நாட்டு எய்ட்ஸ் தொற்றுநோய் பற்றிய பிரச்சினையாகும். அது பெரும்பாலும் *Verbatim theatre/Documentary theatre* என்னும் மாதிரியில் செயற்படுகின்றது. இதனை வாய்மொழி அரங்கம் என தோராயமாகப் பெயரிடலாம். அத்துடன் இது பெரும்பாலும் கருத்துக்கள் மண்டப மேடைக்கு சமமானதாகக் காணப்படுகின்றது.

கடந்த காலத்தில் நிகழ்ந்த ஒரு நிகழ்வுக்காகவோ, ஏதேனுமொரு சந்தர்ப்பத்துக்கு தொடர்புடைய குறிப்பிட்ட பத்திரிகைக் கட்டுரையினதோ ஏதாகினுமோர் ஆவணத்தினதோ அடிப்படையில் நடிப்பு ஆரம்பிக்கப்படும்.<sup>1</sup> அது பிரச்சார வேலைத்திட்டத்தின் மாதிரியில் செயற்படும். அத்துடன் அதற்காக பல தரப்பினரினதும் பங்கேற்பு கிடைக்கும். நாடகக் கலைஞர் அதற்கான தேவையான பின்னணியை மாத்திரமே அமைத்துத் தரும் முகவராக மாத்திரமே செயற்படும் சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு. சமூக நாடகக் கலைஞர்கள் இந்த மேடை நாடக மாதிரியை இனம்கண்டு கொள்வது பார்வையாளர்களுக்கும் நடிகர்களுக்கும் ஒரே மேடையில் தமது உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தக் கூடிய புனித பூமியாகவே. அங்கு எந்த விதமான ஏற்றத்தாழ்வுவோ அசமத்துவமோ உண்டாகாதபடி நடிப்பு வெளி உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. நிற வேறுபாட்டின் காரணமாக ஊழல்மயப்படுத்தப்பட்டிருந்த சமூக விலங்குகளுக்கு கூறுவதற்கு, அச் சமூகத்தில் அதற்கு நேரடியாக பொருந்தாத பிரச்சினைகள் ஊடாகவும் அணுக முடியும் என்பதற்கு ஆபிரிக்க நாடகங்கள் சிறந்த சான்றாகும். வேறு வழியில் சொல்வதானால் ஆபிரிக்காவில் ஏற்பட்டிருக்கும் சுகாதாரப் பிரச்சினை மற்றும் போஷணைக்குறைபாடு தொடர்பான பிரச்சினைகளைப் பின்னணியாகக் கொண்ட நாடகச் செயற்பாடுகளினுள், நிறவேறுபாட்டினை கவனத்திற் கொள்ளாது, வேறு அணுகல்களின் ஊடாக சமத்துவத்தின் மாதிரியொன்றை உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.<sup>1</sup>

இன்று பொதுவாக ஆபிரிக்காவில் தொலைக்காட்சி, வானொலி, திரைப்படங்கள் போன்றே நடிப்புக் கலையும் பிரபலத்துவம் பெற்றுள்ளது. எனினும் நடிப்புக் கலை பிரபலமாகியுள்ளது. நாமறிந்த புரோசீனியம் மேடை மாதிரியினுள் மாத்திரமல்ல. சமாதானம் மற்றும் அபிவிருத்திக்காக ஆபிரிக்காவினுள் சமூக நாடகம் பயன்படுத்தப்படுவதற்கு நெருங்கிய சான்றாவது அல்பேனியா ஆகும். அதே போன்று கொங்கோ குடியரசின், போரினால் பல்வேறு பிரச்சினைகளுக்கு ஆளான மக்களைக் குணப்படுத்துவதற்காக சமூக நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டன. மேலும் தான்ஸானிய புனர்வாழ்வுமுகாம்களில் பண்பாட்டு தலையீடுகளின் போது பிரதானமாக நடிப்புக் கலையைப் பயன்படுத்திக் கொள்கின்றார்கள். அவற்றுக்கிடையே

<sup>1</sup> Hutchison, Y. (2010). *Dramaturgy of the Real on the World Stage* C. Martin. (Eds.), *Post-1990s Verbatim Theatre in South Africa: Exploring an African Concept of "Truth"* (pp. 61-72). London, UK: Palgrave Macmillan.

தென்னாபிரிக்க மற்றும் நைஜீரிய தென்மேற்கு பிராந்தியத்தில் தொழிலாளர்களின் பங்கேற்புடன் நிகழ்த்தப்படும் ஏராளமான சமூக நாடகங்கள் முனைப்பாகத் தெரிகின்றன. அப் பிரதேசங்களில் சாதாரண சனசமூக நிலையங்களில் பெரும்பாலும் கலைஞர்களினால் இசை நாடகங்கள் நடித்துக் காட்டப்படுகின்றன. இதற்கிடையில் தான்ஸானிய சமூகக் கல்விக்காக நேரடியாக பாடசாலைகளிலும் பல்வேறுபட்ட தொழிற்சாலைகளிலும் நடிப்புக்கலை கல்வி ஒரு சாதனமாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. பொட்ஸ்வானாவில் சுகாதாரம் பற்றி அறிவுறுத்துவதற்கும், வளர்ந்தோருக்கு இலக்கிய அறிவினை பெற்றுக் கொடுப்பதற்கும் நடைமுறையில் நடிப்புக்கலை பயன்படுத்தப்படுகின்றது. எதியோப்பியா போன்ற நாட்டில் அந் நாட்டு கருத்தியல் ரீதியான செயற்திட்டங்களுக்காக பரவலாக நடிப்புக் கலை பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

ஆபிரிக்காவின் வறுமை மற்றும் வாழ்வதற்கேற்ற குழுவை இழத்தலின் அடிப்படையில் ஏற்பட்டுள்ள ஒடுக்குமுறை நிபந்தனைகளுக்கு தீவாக இவ்வாறு நடிப்புக் கலை மற்றும் பண்பாட்டு கூறுகளின் ஆதரவைப் பெற்றுக் கொள்ளுதல் நல்லதொரு போக்காகும்.<sup>1</sup> மிகவும் சுருக்கமாகத் தெரிவித்த இத் தலையீடு பற்றிய நுண்ணிய பகுப்பாய்வு செய்வது மிக அத்தியாவசியமான காரணமாகும். அது சம்பந்தமாக இலக்கியங்கள் உருவாக்கப்பட்டுக் கொண்டிருப்பதுடன், அவற்றை பரிசீலனை செய்வது இந் நாட்டு நாடகக் கலைஞர்களுக்குப் போன்றே ஆய்வாளர்களுக்கும் ஆக்கபூர்வமான கல்வி மற்றும் அரசியல் நடவடிக்கைகளுக்கும் மிக முக்கியமானதாகும்.

ஆபிரிக்க நாட்டுப்புற நடிப்பில் இன்னுமொரு தனிச் சிறப்பாவது, பக்கத்திலுள்ளோர் சேர்ந்து கதை சொல்வதும் மற்றும் பலவிதமான வேடிக்கையான பொழுதுபோக்கு நிகழ்வுகள் இடம் பெறுவதுமாகும். இவையனைத்தும் அவர்களின் சம்பிரதாய நாட்டுப்புற நடிப்பின் சாராம்ச கூறுகளைக் கொண்டுள்ளது. ஒட்டுமொத்தமாக ஆபிரிக்க பண்பாடும் உருவாகியுள்ளது இவ் அணுகலின் அடிப்படையிலேயே. விமர்சன ரீதியான பார்வையில் இப் பாரம்பரிய நடிப்புக் கலையினூடாக நமக்கு அடையாளம் காண முடிவது ஆபிரிக்க காலனித்துவ காலகட்டத்துக்கு முன்னிருந்த அமைதியான சமூகத்தின் வெளிப்பாடே.<sup>2</sup> ஆபிரிக்காவின் நடிக்கப்பட்டுவரும் ஏராளமான சமூக நாடகங்களுக்கு எழுதப்பட்ட இலக்கியங்கள் கிடையாது. அவைகள் பெரும்பாலும் பழைய நாட்டுப்புற நடிப்பில் காணப்படும் செய்திகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டவைகளாகும். வேறு வார்த்தைகளில் சொல்வதானால் அவற்றிலுள்ளது புராதன இலக்கியமாகும். *பாவுலே பியரேவின்* கருத்துப்படி அவ்வாறான இலக்கியங்களை செயற்பாட்டு இலக்கியம் (*Functional Literacy*)<sup>3</sup> எனலாம். அதனுடாக மக்களின் விமர்சனப்

<sup>1</sup> இன்று ஆபிரிக்கக் கண்டம் தொடர்புடைய நடைமுறை நடிப்புக்கலை விரிவாக்கம் பெற்றுள்ள விதம் பற்றி வாசிக்குக: Horn, A. (1980). African Theatre—docility and Dissent. *Index on Censorship*, 9(3), 9–15.

<sup>2</sup> Ebewo, P. (2009). Theatre: A Cultural Tool for the Propagation of Peace in Africa. *Journal of Peacebuilding & Development*, 4(3), 21–32.

<sup>3</sup> ஒரு நோக்கத்தின் அடிப்படையில் குழுவொன்று விடயத்துக்கு தொடர்பான இலக்கிய அம்சங்களை அக் குழுவின் இலக்கிய திறன் மேம்பாட்டுக்காக கற்றல். இது மிக வரையறுக்கப்பட்ட சூழ்நிலையை மாத்திரம் இலக்காகக் கொள்ளும். Comings, J., & Kahler, D. (1984). *Peace Corps literacy handbook*. Boston, MA: Word Education Inc

பண்பை விழித்தெழவைக்க முயற்சிக்கப்படுகின்றது. இவ்வாறான ஆபிரிக்க சமூக நாடகங்கள் நற் சமூக மாற்றத்துக்கான மிக முக்கிய கற்றல் முறையாக பெரும் பங்களிப்பை ஆற்றக்கூடிய சாத்தியமுள்ளது. ஆபிரிக்கா மற்றும் நமது பிராந்தியங்கள் வித்தியாசமான காலவரிசைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தாலும் இந் நாட்டு நடிப்புக் கலை குறித்து சிந்தித்துப் பார்க்கும் போது இந்த அனுபவங்களும் அணுகல்களும், அரசியல் ரீதியாகவும் ஆக்கபூர்வமாகவும் மிகவும் முக்கியமானதாகும்.

## பின் குறிப்பு

இவ் அத்தியாயத்தில் நாம் எதிர்பார்த்தபடி உலக ரீதியாக தேர்ந்தெடுத்த மக்கள் களரி போன்ற வேறும் நடிப்புக் கலை பயன்பாடுகள் சிலவற்றை மாத்திரம் அறிந்து கொள்வதற்கு முயற்சிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்திய சமூக நாடகப் பயன்பாடு இன்று இந் நாட்டுக்கு மிக முக்கியமாவது புரோசனியம் மேடை அனுபவித்துக் கொண்டிருக்கும் தலைவிரியை அவதானிக்கும் போதே, அன்னிடத்தில் மக்கள் களரி தனது பயணத்தின் போது அதற்கு கிட்டிய தலையீட்டினைச் செய்வதற்கு முயற்சி எடுத்துள்ள போதும் இந்திய சமூக நாடகங்களில் காணக்கிடைக்கும் இயற்கை நடிப்புக்கலை அணுகல் மக்கள் களரியினுள் தென்படவில்லை. பெரும்பாலான இந்திய சமூக நாடகங்கள் அதற்கேயுரிய நாட்டுப்புற நடிப்பு அணுகலின் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளது. அவ்விதத்தில் இந் நாட்டில் பல பிரதேசங்களில் அவ்வாறான சமூக நாடகங்களை நடத்துவது ஒருபக்கமிருக்க, பல்வேறு பிரதேசங்களுக்கும் உரியதாக இன்னமும் நடித்துக் காட்டப்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்ற நாட்டுப்புற நடிப்பைக் காணக்கிடைக்காதது, இந்தியாவைப் போன்று இந் நாட்டில் செயற்படும் சமூக நாடகக் கலையொன்றைக் கட்டியெழுப்புவதிலுள்ள சிரமத்தையே காட்டுகின்றது.

மக்கள் களரிக்கு இவ்வாறான சூழ்நிலையின் அடிப்படையிலான நடிப்புக் கலை பயன்பாடு பற்றி கவனம் செலுத்துவது பெரும்பாலும் முக்கியமாவது அவர்கள் சஞ்சரிக்கும் நாடகக் குழு ஆவதினாலேயே. தன்வீரின் நடிப்புக் குழு பயன்பாடு மக்கள் களரிக்கு ஒரு அடையாள அர்த்தத்தில் மாத்திரமல்ல, இலக்கிய ரீதியான வகையிலும் தூண்டுதலை வழங்குகின்றது. உட்பால் தத் போன்ற நாடகக் கலைஞரின் அணுகல் ஊடாக மக்கள் களரி பற்றி சிந்தித்துப் பார்க்கும் பொழுது சரண்தாஸ் திருடன், மகராக்கஷ, வட்டத் தலையர் மற்றும் கூர்த் தலையர் போன்ற நாடகப் படைப்புகள் தயாரிக்கப்பட்ட விதத்தில் நோர்மறையானதும் நாடகத்தை மையமாகக் கொண்ட ஆய்வு பற்றிய பிரச்சினைகளும் ஓரளவில் உள்ளதென காணக்கிடைக்கின்றது. செந்திர இலக்கியங்களை உள்ளார்மயப்படுத்தலுக்கு பொருத்தமான சமூக, அரசியல் விழிப்புணர்வு மற்றும் படைப்பாற்றலை மக்கள் களரி பயன்பாட்டினுள் நாம் மிகுந்த ஆர்வத்துடன் கற்க வேண்டியது அதனாலேயே. மக்கள் களரியின் (தித்த கஹட்ட) கசப்புச் சாயம் மற்றும் கருத்துக்கள மண்டப மேடை நாடகங்களைப் பார்த்து அவதானிக்கும் போது அவைகளில் நாடகத்தை மையமாகக் கொண்ட ஆய்வு பற்றிய அறிவைப் பாராட்ட முடியும். பாதல் சர்கார் போன்ற நாடகக் கலைஞர்களின் அணுகல் மக்கள் களரியினுள் வேறு விதமாக ஆனால் அதே பொருளில் அனுபவிக்க இயலும் என்பதுடன் தொடர்ந்தும்

அதற்குத் தேவையான நெகிழ்ச்சித்தன்மை மற்றும் தொழில்சார் தொடர்பின் அடிப்படையில் உருவாகும் நிதிப் பிரச்சினை பற்றி மீண்டும் சிந்தித்துப் பார்ப்பதன் மூலம் பாதல் சர்காரின் நடிப்புக் கலை பயன்பாட்டினுள் நிலவும் நேர்மையான, சுதந்திரமான தோற்றத்துக்கு கவனம் செலுத்த முயற்சிக்க முடியும்.

இப்போதும் கூட கருத்துக்கள் மண்டப மேடை ஊடாக மக்கள் களரி இந் நாட்டில் சஞ்சரித்துக் கொண்டிருக்கின்றது. பொவாலிய கோட்பாட்டைக் கற்றுக்கொண்டும் மற்றும் பல்வேறு பிரதேசங்களைத் தழுவி கருத்துக்கள் மண்டப மேடை இன்று வரை மக்கள் களரியின் பிரதான மேடை பயன்பாடாக மேலெழுந்துள்ளது. எதிர்வரும் அத்தியாயத்தில் அது தொடர்பாக மேலும் கலந்துரையாடலுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

இறுதியாக ஆபிரிக்க சமூக நாடகங்களில் காணப்படும் பல்வேறு நடைமுறை நடிப்புக் கலை மாதிரி பற்றி கவனம் செலுத்துவது பெறுமதியானதாகும். அவ்வாறே ஆபிரிக்காவின் மையப் பிரச்சினையான நிறவெறியோடு போன்ற பிரச்சினைகளை நேரடியாக தலைப்பாக ஆக்கிக் கொள்ளாது வேறு பொதுவான, போஷணைக் குறைபாடு போன்ற பிரச்சினைகள் ஊடாக மக்களை அணுகுதல் சிறந்த தந்திரோபாயமெனக் கூறலாம். இந் நாட்டு இனப்பிரச்சினைக்கு சமாந்திரமாக நிலவும் வேறு பொது சுகாதாரம், பொருளாதார மற்றும் சமூகப் பிரச்சினைகளை தலைப்பாக ஆக்கிக் கொள்வதன் மூலம் மீண்டும் பிரதான பிரச்சினையை பேசக்கூடிய பின்னணியை வெளிக் கொண்டு வர இயலுமென நம்பிக்கை கொள்ள முடியும் ஒட்டுமொத்தமாக. மீண்டும் சுருக்குவோமாயின்: மாற்று நடிப்புக் களம். நாட்டுப்புற நடிப்பின் தலையீடு, நடமாடும் நாடகக் குழு ஆக செயற்படுவது, நாடகத்தை மையமாய்க் கொண்ட ஆய்வு, பொருளாதார காரணிகளின் அடிப்படையில் பார்வையாளர் அரங்கு மற்றும் நடிப்பை தீர்மானிக்காதிருத்தல், நடிக-பார்வையாளர் போன்ற கருத்துக்களை இந் நாட்டு சூழலுக்கு ஏற்ப தழுவுவதற்கு மக்கள் களரி போன்ற பொறிமுறை மிகப் பொருத்தமானதென்பதுடன், அதனுள்ளேயே நிலவும் அதற்கேயுரிய நிலைமைகளுடன் இணைப்பதன் மூலம் இந் நாடு மிக பெறுமதியான நடிப்புக் கலை தலையீடொன்றை செய்வதற்கு முடியுமாயிருக்கும்.

## முன்றாம் அத்தியாயம் மக்கள் களரி நடிப்புக் களம்

மக்கள் களரி பற்றிய கலந்துரையாடலில் நம்மால் தவிர்க்க முடியாத பிரதான அம்சமாவது அதன் மேடை மாதிரியே, அம் மாதிரி நடமாடும் மேடையாக பயன்படுத்தும் நோக்கத்துடன் தயாரிக்கப்பட்ட 500 பேர் அளவிலான பார்வையாளர்களுக்கு நாடகம் பார்க்கக்கூடிய மேடையாகும். அவ்வாறான ஒரு நடிப்புக் களத்தை நிர்மாணித்ததன் நோக்கங்கள் சிலவற்றை எதிரே விளக்கப்படுத்திக் கொள்ள முடியும். இதன் முதலாவது உப அத்தியாயத்தில் நாம் முயற்சிப்பது கொட்டகை மேடைகளின் வரலாறு பற்றி கண்டறிவதற்கே. அவ் வரலாற்றினுள் மக்கள் களரி பெற்றுள்ள வளர்ச்சி மற்றும் நிலைபெற்றுள்ள விதத்தை அவதானிக்க முடியும். அதன் பின்பு, இவ் அத்தியாயத்தில் , இந் நூல் இதுவரை கட்டமைக்கப்பட்டு வந்த விதத்தை விட ஓரளவு வித்தியாசமான விதத்தில் எழுதி வைக்க நேர்ந்தது. அதாவது இவ் அத்தியாயத்தில் இதற்குப் பின் உங்களுக்கு எதிர்ப்படுவது மக்கள் களரி மேடையில் உறுப்பினர்களின் அனுபவங்களின் அடிப்படையில் மக்கள் களரியின் தனித்துவம் வெளிப்படுத்தும் ஒரு விதமான கதை ஆகும். அதற்காக அவர்களின் அனுபவங்கள், நூலில் பொருத்தமாக அவர்களின் சொந்த வார்த்தைகளிலேயே உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளன. இதுவரை மக்கள் களரி தொடர்பில் மற்றும் அவர்களின் செயலாற்றுகைக்காக மாத்திரமேயான ஒருங்கிணைந்த இலக்கியமொன்று நமக்கு கிடைக்காததால் அதற்காகவுள்ள பொருத்தமான முறையாக நேர்காணல் மற்றும் மக்கள் களரியின் நிர்மாண செயற்பாடுகளில் தொடர்புபட்டு செய்த கருத்துப் பரிமாற்றம் உங்களுக்கு இங்கே எதிர்ப்படும்.<sup>1</sup> அவற்றை பகுப்பாய்வு ரீதியான மற்றும் மேலும் வெளிப்படைத் தன்மை ஏற்படும் வகையில் எழுதி வைப்பதற்கு இங்கு முயற்சிக்கப்பட்டுள்ளது. அவ்வாறே அவர்களுடைய அனுபவங்கள் மக்கள் களரியிலுள்ள பன்முகத்தன்மையினாலேயே பொருத்தமானது அல்லது பொருத்தமற்றது ஆக வேறுபடுத்துவதும் மிகவும் கடினமான பணி ஆவதுடன், அது நூலின் ஒழுங்கின்படி கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது. சிலவேளைகளில் ஒருவருக்கு அவை மிகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளதாக குற்றம் சாட்ட முடியும். எனினும் அவ்விடத்தில் கவனம் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டது, அத் தனித்துவத்தில் அதன் சாத்தியமான திறனை மேலெழுப்பிக்

<sup>1</sup> மக்கள் களரி தொடர்பில் தற்போதுள்ள ஆய்வு இலக்கியங்களுள் மிகவும் சிக்கலான தலையிடு செய்த ஆய்வு நூலாக இந் நூலைக் குறிப்பிடலாம். நேபாளம் மற்றும் இந்தியாவில் அவ்வாறேயான நாடக அமைப்புக்கள் இரண்டு பற்றி செய்யப்பட்ட ஒப்பீட்டு ஆய்வு இங்கு உள்ளடங்கியுள்ளது. மக்கள் களரி மற்றும் இந் நாட்டு இனப் பிரச்சினை பற்றி செய்யப்பட்ட ஆய்வு பற்றி வாசிக்குக: Premaratna, N. (2019). *Theatre for Peacebuilding: the role of arts in conflict transformation in south asia*. S.I.: Palgrave Macmillan. மேலும் மங்கல் சேனாநாயக்கினால் எழுதப்பட்ட இலங்கை மாற்று நாடகக் கலையின் போக்கு என்னும் நூலிலும் மக்கள் களரி செயலாற்றுகை பற்றிய அறிமுகமொன்று உள்ளடங்கியுள்ளது. வாசிக்குக: சேனாநாயக்க, (2015). *இலங்கை மாற்று நாடகக் கலையின் போக்குகள்*. நுகுகொடை: சரசவி புத்தகசாலை.

காட்டுவதே. அதன் பொருள் இதனை மிக முறையான, மிகுந்த தாக்கத்துடனான தீவிரத்துடன் செயற்படுத்துவது அத்தியாவசியமாகும் என்பதே. மேலும் தெரிவிப்பதானால் மக்கள் களரியின் வருகையினுள், நமக்கு இன்னமும் அங்கு காண்பதற்கு இருப்பது, அதனுடைய சாத்தியங்கள் தவிர உண்மையாக, பரவலாக, அனுபவிக்கக்கூடிய மதார்த்தம் அல்ல. அதனால் அவ் சாத்தியங்கள் பற்றி அதிக கவனம் செலுத்துவது ஊடாக அதிலே தனித்துவமான எதிர்கால பரிமாணம் ஒன்று தங்கியுள்ளதைப் புரிந்து கொள்ளலாம்.

### 3.1 கொட்டகை மேடை

19 ஆம் நூற்றாண்டின் அரை இறுதிப் பகுதியில், அமெரிக்காவில் இசை நாடகங்கள் ஒபெரா கூட்டு என்ற பெயரில் நாடக அரங்குகளில் பிரபலமடைந்து கொண்டிருந்தன. எனினும் அமெரிக்காவில் ஏற்பட்ட தனித்துவமான சமூக, பொருளாதார மாற்றங்களின் காரணமாக அவற்றை ஏற்பாடு செய்த அரங்க நிறுவனங்களுக்கு, அப் பிரபலத்தன்மையை காப்பாற்றிக் கொண்டு இலாபமீட்டுதல் நலிவடைந்து வந்தது. நாடகச் செயற்பாடுகள் அதன் செந்தர நோக்கங்களிலிருந்து ஒரு வர்த்தகமாக மாற்றமடைந்திருந்த ஒரு காலகட்டத்தில், மேடையில் பணம் சம்பாதிப்பதற்கான நவீன வழிமுறைகள் போன்றே வேறு மாதிரிகளைத் தேடிக் கொள்வதற்கும் மேடை நாடகச் சங்கம் முயற்சித்தது. அதற்காக ஒபெரா நாடகங்களுக்கு சமாந்தரமாக அக் காலகட்டத்திலேயே சர்க்கஸ் குழுக்கள் கொட்டகை அரங்கைப் பயன்படுத்துவது படிப்படியே பிரபலமாகியது. புதிய வர்த்தக எழுச்சியாக, மக்கள் வினோதமாக காலத்தைக் கழிப்பதற்கும் மற்றும் சுற்றுலா ஈர்ப்பை ஏற்படுத்திக் கொள்வதற்கும் மண்டபத்தினுள் இருந்த மதுபானசாலைகள் போன்றவற்றை வெளியே கொண்டு வர நேர்ந்தது. அதன் காரணமாக வினோதத்தை விரும்புவோருக்கான அம்சங்கள் இணைந்திருந்த நடிப்பு வெளியும் அந்த உள் வெளியிலிருந்து வெளியே கொண்டு வர நேர்ந்தது. எனினும் சுற்றுலா ஈர்ப்பு அதிகரித்ததுடன் ஒபெரா நாடகத்தினடிப்படையில் தோற்றம் பெற்ற கொட்டகை நாடகங்களின் அனுமதிப்பத்திர விலை புரோசீனியம் அரங்கிலிருந்ததை விட அதிகரித்தது. அதனுடனே கூடாரம் மேடை நாடகங்களும் பாரிய அளவில் பிரபலமாகியது. ஆரம்ப காலத்தில், நாடகம் கண்டுகளிப்பதை விட திறந்த வெளியில் மதுபானமருந்தி வினோதமனுபவிக்கும் ஒரு பண்பாட்டினை உருவாக்குவதே இப் புதிய வெளிகளின் நோக்கமாக இருந்தது. அவ்விடத்தில் உட்பிரவேசிக்கும் கட்டணத்தை வசூலித்தல் மற்றும் பல்வேறு விதமான உணவு, குடிவகைகளை வியாபாரம் செய்யும் வசதி எதிர்பார்க்கப்பட்டது. அச் செயற்பாட்டினை மேலும் வளர்ப்பதற்கு அவ் வெளியினுள் கொட்டகை மேடை மாதிரியைக் கொண்டு வருவதற்கு நாடகச் சங்கம் சூட்சுமமாக நடவடிக்கை எடுத்தது. அவை இன்று நாம் காணும் வர்த்தக களியாட்டங்களுக்கு மிகுந்த அளவில் சமமானவை ஆகும்.

கொட்டகை அல்லாத வேறொரு வகை அரங்கமும் அத்துடனே பிரபலமாகியது. அது நீளமாக விரிந்த கூரையுடனான, உருளை வடிவான அரங்கமாகும் (*Airdome theatre*). இதுவும் கொட்டகை அரங்குக்கு சமமாகவே மேற்படி நோக்கங்களுடனே வியாபித்தது. இந்த புதிய மாதிரியின் பிரபலம் காரணமாக போட்டியான விலைகளுடன் அமெரிக்காவில் இந்த அரங்கப் பாவனை

மிகப் பிரபலமாகியது. இவ்வாறு பரவிச் சென்ற உற்சாகத்தைத் தொடர்ந்தும் முன்கொண்டு செல்வதற்காக புதிய விதமான நாடகப் படைப்புக்களும் நாடக நிறுவனங்களுக்குத் தேவையாக இருந்தது. அதற்காக புதிய நாடகப் பிரதி எழுத்தாளர்களையும் இணைத்துக் கொள்ள நேர்ந்தது.

அமெரிக்காவில் கொட்டகை அரங்க மாதிரி, சர்க்கஸ் நிறுவனங்களின் பிரபலத்துவத்துடன், இருபதாம் நூற்றாண்டின் முன்னரைப் பகுதியில், வேறு பக்கம் திரும்பியது. கென்வஸ் துணியினால் நிர்மாணிக்கப்பட்டிருந்த கொட்டகைக்கு பதிலாக சர்க்கஸ் குழுக்களினால் பயன்படுத்தப்பட்ட கொட்டகை துணி - பெரும்பாலும் தோல் - பயன்படுத்தப்பட்டது. பின்னர் படிப்படியே ஒளியமைப்பு, பார்வையாளர் இருக்கை, பல்வேறு நவீன வசதிகளுடன் கொட்டகை அரங்கு மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டது. பெரிய கொட்டகை அரங்குகளில் சுமார் 4000 பார்வையாளர்கள் அமர்ந்து நாடகம் பார்க்கக் கூடிய இடவசதி இருந்தது. இந்த கொட்டகை அரங்கு நாடகம் மிகவும் பிரபலமானது குளிர் காலத்திலேயேயாகும். பின்னர் அங் வர்த்தகம் மேலும் வெற்றிகரமாக முன்னேறியதுடன் சர்க்கஸ் மற்றும் நாடகம் ஒரே நடிப்புக் களத்தினுள் நடித்துக் காட்டப்பட்ட நாடகச் சங்கங்களையும் காணக்கூடியதாக இருந்தது. அவைகளிற் பெரும்பாலானவை, அவர்களின் சஞ்சாரத்தின்படி நாளும் நேரமும் பகிர்ந்து கொண்டு காட்டு மிருகங்கள் காட்சிப்படுத்தல், அவைகளுடன் விளையாட்டுக்களில் ஈடுபடல் போன்றவைகளுடன் அந் நாட்களில் பிரபலமாகிக் கொண்டு வந்த நகைச்சுவை நாடகங்களும் சேர்த்துக் கொண்டனர்.<sup>1</sup> இந்த கொட்டகை வகை நடமாடும் அரங்கு, அமெரிக்காவில்தான் ஆரம்பமாகியது என்று நிச்சயமாய் சொல்வதற்கில்லை. இத்தாலி மற்றும் ஐரோப்பிய நாடுகளில் இத்தகைய நடமாடும் அரங்குகள் மாதிரியில் கென்வஸ் துணியினால் மறைக்கப்பட்டு குறிப்பிட்ட காலங்களில் நாடகங்கள் அடிக்கடி நடிக்கப்பட்டன. எனினும் மிகவும் அமைப்பு ரீதியாகவும் பிரபலமாகவும் 20 ஆம் நூற்றாண்டில் அமெரிக்காவிலேயே பரவியது.

இதற்கிடையில் 1915 ஆம் ஆண்டளவில் கொட்டகை அரங்கத்தினுள் நாடகங்களுக்கு மேலதிகமாக திரைப்படங்களும் காண்பிக்க ஆரம்பிக்கப்பட்டன. மேலே குறிப்பிடப்பட்ட பல்வேறு விதமான சூழ்நிலைகளுடன் அதுவும் சேர்ந்தது. எனினும் 1940 இன் பின்னர் இலத்தீன் அமெரிக்க நாடுகளில் மிகவும் குறைந்த கட்டணத்துக்கு பார்க்கக்கூடிய 'ஏழைகளின்' அரங்காக கொட்டகை அரங்கு பிரபலமாகியது, அமெரிக்காவில் இயங்கி வந்த ஒபெரா காட்சிப்படுத்தப்பட்ட கொட்டகைகளை விட அவைகள் சிறியவையாயினும், அந் நாட்டியக் குழுக்கள் இலத்தீன் அமெரிக்க நாடுகளில் வருடம் பூராகவும் சஞ்சரித்தது. குறிப்பாக மெக்சிகோ போன்ற நாடுகளில் அமெரிக்காவைப் போல வர்த்தகமாக அல்லாது, சிறந்த அரசியல் கருத்துக்காக அவர்களின் நாடகக் கருத்தியலை இயக்குவதற்கு முயற்சித்தார்கள். அவர்களின் நாடகங்களில் சமூக-அரசியல் சிக்கல்கள் மற்றும் நடப்பிலுள்ள அரசியல் பொறிமுறையினுள் மக்கள் ஒடுக்கப்படும் விதம் உள்ளடக்கமாகக் கொள்ளப்பட்டது. பியூர்டோ ரிகோ வில் இது அமைப்பு ரீதியாகவும் பண்புசார் ரீதியிலும் நடைபெற்றது.

<sup>1</sup> கொட்டகை அரங்கின் வெளிப்பாட்டுக்காக வாசிக்குக: Slout, W. L. (2006). Theatre in a tent. S.L.: Wildside Press

அவைகள் நேரடியாகவே இடதுசாரி அரசியலுடன் தொடர்புற்றிருந்தன. அதற்கு மேலதிகமாக காலனித்துவம் தொடர்பில் அவர்களின் எதிர்ப்பு அந் நாடக நடிப்புகளில் காணக்கிடைத்தது.

1960 களின் பின்பு கியூபாவிலும் இந்த நடமாடும் நாடக முறை பிரபலமாகியது. ஒட்டுமொத்தமாக இலத்தீன் அமெரிக்க நாடுகளில் கொட்டகை மற்றும் பிரபல அரங்குகளில் நடிக்கப்பட்ட நாடகங்களில் அவ்வளவு தீர்க்கமான வேறுபாடுகள் இருக்கவில்லை. அவைகள் அனைத்துமே பெரும்பாலும் இடதுசாரி சார்ந்த, முரணான கருத்தியல் காணப்பட்ட நாடகங்கள் எனக் கூறமுடியும்.<sup>1</sup>

ஐப்பானில் 1960/70 தசாப்தங்களில் ஐப்பானிய நடிப்பு முறையான *சுகுகி (Suzuki)* முறையின்<sup>2</sup> அடிப்படையில் உருவாக்கப்பட்ட நாடகக் குழுவொன்று *Red Tent Theatre* என்ற பெயரில் கொட்டகை அரங்குடன் தமது நாடகங்களைக் கொண்டு ஐப்பானில் சஞ்சரித்தது. அவர்களின் சஞ்சாரத்தில் புரட்சிகர மற்றும் நம்முடைய மேற்கண்ட அத்தியாயத்தில் பேசுபொருளாகிய, இந்திய நாடகங்களில் காணப்பட்ட மக்களுக்கு நெருக்கமான அரசியல் நாடகப் படைப்புக்கள் காணக்கூடியதாகவுள்ளது. அவர்களின் நாடகங்களில் பாலியல் மற்றும் பெண்ணியல் பற்றி அதிகளவு சார்புடையதாக இருந்ததென்பது அவர்களுடைய செயலாற்றுகை பற்றி நிகழ்த்தப்பட்டுள்ள ஆய்வுகளில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. சில சந்தர்ப்பங்களில் அவர்கள் *கபுகி* நாடகத்தையும் அந்த கொட்டகை அரங்குகளினுள் நடித்துள்ளார்கள். *சிங்ககு* என்னும் முன் நவீனத்துவ நாடக அம்சமும் அதற்குள் அடங்கியிருந்தது. இதற்கு சமாந்திரமாக ஐப்பானிலேயே *Black Tent Theatre* என்ற பெயரிலேயே இன்னொரு நாடகக் குழுவொன்று அவ்வாறு கொட்டகை மேடை மாதிரியில் தமது நாடகங்களை நடித்துக் காட்டினார்கள். நாம் இந்த அணுகலில் சுட்டிக் காட்டிய பரக்கிரம நிரியெல்லைக்கு, கொட்டகை அரங்க மாதிரி குறித்த எண்ணம் ஏற்பட்டது. மேற்படி ஐப்பானிய *பிளெக் டென்ட் தியேட்டர்* குழு அவருடன் நாம் முன்னர் குறிப்பிட்ட ஹப்பி தன்வீரின் நாடக செயலமர்வில் கலந்து கொண்டதன் பின்னரே, *பிளெக் டென்ட் தியேட்டரின்* பிரதான இயக்குனர் மற்றும் வசனகர்த்தா ஆக செயற்பட்டவர் *சாட்டோ மகாடோ*. ஐப்பானில் அவர்களின் படைப்புக்களை ஒரு போராட்டமாக பிரெஷ்டிய சம்பிரதாயத்தில் தயாரிப்பதற்கு முயற்சித்துள்ளார். இரண்டாம் உலகப் போரின் பின் ஏற்பட்ட நிலைமைகள், அன்னியோன்யம் மற்றும் நவீனத்துவம் போன்ற கருத்துக்களும் சமகால அரசியல் நிகழ்வுகளும் *பிளெக் டென்ட் தியேட்டர்* குழுவின் பிரதான படைப்பு அணுகல்களில் அடங்கியிருந்தன. அவர்கள் நடைமுறை நடிப்புக் கலை பற்றிய மாற்று, புரட்சிகர அர்த்தத்தில் மற்றும் பிரெஷ்டிய நடிப்பு சம்பிரதாயத்தையும் பயன்படுத்தி செயற்பட்ட நாடகக் குழுவாகும்.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> மேற்கண்ட அத்தியாயங்களிலொன்றில் பேசப்பட்ட இலத்தீன் அமெரிக்க நடைமுறை நடிப்புக் கலையுடனும் இதன் உள்ளடக்கம் ஒப்பாகும். Urquijo-Ruiz, R. F. (2010). Staging the Self, Staging Empowerment: An Overview of Latina Theater and Performance. Inside the Latin@ Experience, 151-172.

<sup>2</sup> ததாஷி சுகுகி என்னும் ஐப்பானிய நடிப்புக் கலை ஆய்வாளரொருவரினால் (நடிகர் மற்றும் நாடக இயக்குனர்) உருவாக்கப்பட்ட நடிப்பு முறையாகும்.

<sup>3</sup> Yasuko, I. (2006). Performances of Masculinity in Angura Theatre: Suzuki Tadashi on the Actress and Satō Makoto's Abe Sada's Dogs. *Performance Paradigm*, 2(1), pp.10-29.

இந் நாட்களாகையில் அமெரிக்கா உட்பட ஐரோப்பா மற்றும் பல மேற்கத்தைய நாடுகளில் கொட்டகை அரங்கம் செயற்படுவது, சுற்றுலா ஈர்ப்பை நோக்கமாகக் கொண்டும், பார்வையாளர்களுக்கு சம்பிரதாய அரங்கத்தை விட வேறு விதமான அனுபவத்தை பெற்றுக் கொள்வதற்காகவுமே. படைப்பு ரீதியாக முன்னேறி முன்னேறி வந்திருந்தாலும், அது அமெரிக்காவில் ஆரம்ப காலத்தில் கொட்டகை அரங்கம் நோக்கமாகக் கொண்ட வர்த்தக நோக்கங்களிலிருந்து பெரியளவில் வேறுபடவில்லை. எனினும் இலத்தீன் அமெரிக்கா, இந்தியா வேறும் ஆசிய நாடுகளில் இந்த நிலைமை முழுமையாக வேறுபடுவது மற்றும் நோக்கமாகக் கொள்வது, நாடகம் பார்ப்பதற்கு வசதியற்ற மக்களிடத்து மற்றும் ஒட்டுமொத்தமாக நடிப்புக் கலையை மக்களிடத்து கொண்டு செல்வதற்கான வழிமுறையாகவே. நம்முடைய கதாநாயகனான மக்கள் களரியும் நமக்கு தனித்துவமாகும் மிகப் பிரதானமான அர்த்தமும் அதுவே. குறைந்த கட்டணத்துக்குப் போன்றே எவ்விதத்திலும் சம்பிரதாயமான பிரிவுக்கு உட்படாத பார்வையாளர் அரங்கு கட்டுவித்தல் மற்றும் அதனுடிக் தத்ருபமான அனுபவத்தைப் பெற்றுக் கொடுப்பதற்கு மக்கள் களரிக்குள்ள இயற்கைத் திறன் பற்றிய அனுபவம் இந்நூலின் எதிரே உங்களுக்கு எதிர்ப்படும்.

### 3.2 மக்கள் களரி நடிப்புக் களம்

மக்கள் களரி இந் நாட்டில் மட்டுமல்ல உலக ரீதியாகவும் கொட்டகை அரங்கில் தனித்துவமான ஒரு இடத்தைப் பெற்றுக் கொண்டுள்ள நடிப்புக் களமாகும். அதன் மாதிரி, தத்ருப நாடக வெளி மற்றும் பார்வையாளர் பங்கேற்பு அனுகூலமான பின்னணியை சிருஷ்டித்துள்ளது. மக்கள் களரி உத்தியோகபூர்வ வலைத்தளத்தில் நான் கண்டுள்ள பாடசாலை மாணவர்கள் குழுவொன்று, மக்கள் களரி மேடையின் பக்கமாக ஓடிச் செல்லும் புகைப்படம்<sup>1</sup> அந்த மாதிரியை விட விசாலத்துவம் அதனுள் பொதிந்திருப்பதை உணர்த்துகின்றது. மக்கள் களரி நடிப்புக் கள கொட்டகை மாதிரியை எடுத்துக் கொண்டாலும், அது உறுதியான கட்டிடம் எனலாம். அது 85 அடி நீளமான உத்தரம், அதன் இருபக்கமும் விரிந்த 50 அடி அகலம் கொண்ட கொட்டகையாகும். முன்பக்கமும் பின்பக்கமும் உத்தரத்துக்கு ஓரளவு கீழே சுமார் 30 அடி தூரத்துக்கு பரந்துள்ள இன்னொரு வட்டமான பகுதி கொட்டகைக்கு சம்பந்தப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஒரு பகுதியில் ஓய்வறைகள் இரண்டு அமைக்கப்பட்டுள்ளன. அதுவும் அடி 16x6 அளவான பகுதியாகும். ஒளி மற்றும் ஒலி நிர்வாகச் செயற்பாடுகளுக்காக மறுபக்கத்தில் வேறு இரு அறைகள் ஒதுக்கப்பட்டுள்ளன. நாம் நகர்ப்புற வேறு புரோசீனியம் அரங்குகளில் காண்பது போலல்லாது, மக்கள் களரி ஓய்வறைகளில் காணப்படுவது எழுத்து வேலைகளுக்கு அனுகூலமான ஒளியமைப்பு ஆகும். நடிப்புக்கான மேடை 12x8 அளவினதாகும். அதன் நான்கு புறங்களிலும் பார்வையாளர்களுக்கான இருக்கைகள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. நடிப்புக் களத்தினுள் பிரவேசிப்பதற்கும் வெளியேறுவதற்கும் நான்கு வாயில்கள் உள்ளன. நடமாடும் மேடைக்கு ஒதுக்கப்பட்ட இரண்டு கழிவறைகளையும் மக்கள் களரி கொண்டுள்ளது. அனைத்து நடவடிக்கைகளுக்கும் 60AMP மின்சார வழங்கல் தேவையாகின்றது. இதற்கிடையில்

<sup>1</sup> Figure 2: மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தின் வரைபடம்

எந்தவொரு அவசர சந்தர்ப்பத்துக்காகவும் மின்னாக்கி இயந்திரமும் கைவசம் உள்ளது. தமது அனுபவத்தின் ஊடாகவே கண்டறிந்த, எந்த மழைக்கும் முகம் கொடுக்கக்கூடிய வடிகாலமைப்பு உரிய மைதானத்தில் மக்கள் களரியினால் அமைக்கப்படும். நாடக விழாக்கள் இல்லாத காலத்தில் அது கன்டெயினர் ஒன்றுக்குள் அடுக்கி வைக்கப்படும்.<sup>1</sup>

மக்கள் களரி நடிப்பு வெளி நிச்சயமாக அம் மேடை மத்தியில் அமைந்துள்ள வெளிக்கு பிரதியீடு ஆகாது. நான் பார்த்த பல நா கங்களுக்காக அவர்கள் முழு கொட்டகையையுமே பயன்படுத்தினார்கள். நடிப்பு வெளி என்பது நமக்கு வேறு படுத்திக் கொள்வதற்கு மிகவும் சிக்கலாவது, இவ்வாறான நடிப்புக் களத்தில் நாடகம் ஒன்றைப் பார்க்கும் போதே, அதனாலேயே வெளி என்பது குறித்து முறையான தத்துவார்த்த விளக்கமொன்று இவ்விடத்தில் பிரயோஜனமாகலாம். பிளேட்டோ முதல் சமகால தத்துவஞானிகள் வரை வெளி குறித்து சிக்கலான வாதப்பிரதிவாதங்கள் இடம்பெற்று வருகின்றன. நடிப்புக் கலையினுள்ளும் அதற்காக எழுதப்பட்ட பெருமளவிலான ஆய்விலக்கியங்களும் காணக்கிடைக்கின்றன. நிகழ்வியலின் (phenomenon) அடிப்படையில் விளக்கிக் கொள்ளக் கூடிய விதம் பற்றி விளக்கப்படுத்துவதன் மூலம், நமக்கு மக்கள் களரி கொண்டிருக்கும் நடிப்பு வெளி சாத்தியங்கள் பற்றி மிக நன்றாகப் புரிந்து கொள்ள முடியும் என உணர்கின்றேன். இந்த வெளி பற்றிய கருத்து, இதே விதத்திலேயே புரோசீனியம் மற்றும் ஏனைய நடிப்புக் களங்களுக்கும் செல்லுபடியாகும் ஆயினும் நாம் இவ் அத்தியாயத்தில் எதிரே உரையாடலுக்கு உட்படுத்தும் மக்கள் களரி அனுபவங்களை அதனுடன் தொடர்புபடுத்தும் போது, அதனுடைய தனித்துவம் விளங்கும்.

சாதாரணமாக வெளி என நாம் சிந்தித்துப் பார்க்கும், நமக்கு காண்பதற்குள்ள வெற்றிடமே. வேறொரு விதத்தில் கணித ரீதியில் அளவிடக்கூடிய, பொருட்களினால் நிரப்பக் கூடிய வெற்றிடத்தை நாம் வெளி என அடையாளம் காண்கிறோம். எனினும் உண்மையில் வெளி என்பது வெற்றிடம் தானா? வெற்றான வெளி என நமக்கு எதையும் எண்ணிப் பார்க்க முடியாது. ஏனெனில் நாம் அடையாளம் காணும் இந்த வெற்றிடத்துக்குள் ஏதாயில்லையென்று நம்மால் உறுதிப்படுத்த முடியாது. மேலும் எளிமையாகச் சொல்வதானால் வளிமண்டலத்தின் தூசு, ஒளி அல்லது இருள் போன்றவைகளினால் நிரப்பப்பட்டுள்ளது. வெறுமையான வெளி என்னும் பொருளற்ற இன்னுமோர் அணுகல் எனவும் அதைக் குறிப்பிட முடியும். அதைவிட வெற்றிடம் என்பதை நமக்கு தர்க்கரீதியாக காட்ட முடியாது. வெளி என்பது உண்மையில் - தத்துவரீதியான - அர்த்தத்தில் ஆத்மாவின் (Subject) தலையீடு ஊடாக எழும் ஒன்றாகும். எளிய உதாரணம் மூலம் விளக்கினால் நீங்கள் காலையில் உங்கள் அறையின் நடுவில் நாற்காலியில் அமர்ந்திருக்கிறீர்கள் என்று எண்ணுங்கள். அப்போது உங்கள் முகத்துக்கு சூரிய ஒளி படுகிறது என நினைவுங்கள். நீங்கள் இருக்கும் இடத்தை மாற்றுவதற்கு முன்பு உங்களது நாற்காலியை எவ்வளவு தூரத்தில் வைக்க வேண்டும்? இப்போது உங்களுக்கும் ஜன்னலுக்கும் இடையில் எவ்வளவு தூரம் இருக்கிறது? சூரிய ஒளி பூமிக்கு எவ்வளவு தூரத்தில் எவ்வளவு தீவிரமாக வந்து கொண்டிருக்கின்றது? என்பதை நீங்கள் கணக்கிட்டுப் பார்ப்பதில்லை. உங்களுக்கு அந்த சூரிய ஒளி முகத்துக்குப் படுவது பொறுத்துக்

<sup>1</sup> Figure 2 : மக்கள் களரி கொட்டகை மேனியின் புகைப்படம்

கொள்ள முடியாதபோது, நீங்கள் உங்களுடைய இடத்தை மாற்றி, அறையின் வேறோரு இடத்துக்கு சென்று அமர்வீர்கள். இவ்விடத்தில் சூரிய ஒளி, நாற்காலி, அறை, ஜன்னல் மற்றும் நீங்கள் தொடர்புபட்டிருக்கின்ற, தொடர்பு வலையமைப்புக்குள் நீங்கள் வெளியை விளங்கிக் கொள்கின்றீர்கள். வெளி உருவாவது இத்தகைய இருப்புக்களின் கோர்வையான செயற்பாடுகளினால் அன்றி, பொருட்கள் இரண்டுக்கிடையிலான இடைவெளியை விளங்கிக் கொள்வதனாலோ அல்லது கணித ரீதியாக அளக்கக்கூடிய, பொருட்கள் இரண்டுக்கு இடையேயுள்ள இடைவெளியை விளங்கிக் கொள்வதனாலோ அல்ல. இது கணித ரீதியாக அளவிடக்கூடிய இரண்டு பொருட்களுக்கிடையேயுள்ள தூரத்தை விட மிகவும் ஆரம்ப சந்திப்பாகும். வெளி நிலவுவது, நமது உலகத்தினுள்ளே உள்ள இந்த உபகரணங்களை பயன்படுத்தும் விதத்திலேயே. அவைகளை கணித ரீதியாக அளவிட முடிவது அதன் பின்பே. நாம் வெளி வெற்று இடம் என்று என்று விளங்கிக் கொள்வதற்கு பழகியிருப்பது, நாம் எந்தவொரு பொருளையும் எடுத்து பரீட்சித்துப் பார்ப்பதன் மூலம் அந்தப் பொருளுடன் நாம் காட்டும் தொடர்பு பற்றி சிந்தித்துப் பார்ப்பதில்லை என்பனாலேயே. எனினும் அதற்கு முன்பிருந்தே அதனுடன் நாம் பயன்பாட்டின் ஊடாக அல்லது அவ் உபகரணங்களைப் பயன்படுத்தி தொடர்புபட்டுள்ளோம்.

மேலுமோர் உதாரணம்: இப்போது இக் கணத்தில் நீங்கள் நாடகப் போட்டியொன்றின் நடுவராக பார்வையாளர் அரங்கிலிருந்து நாடகம் ஒன்றைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கின்றீர்கள் என்று நினைவுங்கள். அவ்விடத்தில் நீங்கள் அமர்ந்திருக்கும் நாற்காலியைப் பற்றி எதுவும் எண்ண மாட்டீர்கள். எனினும் உங்களுடைய காரியத்துக்காக அந் நாற்காலி தீர்க்கமான இன்றியமையாத இருப்பு ஆகும். எனினும் உங்களுடைய இருப்புக்கு நோக்குநிலையான வேறும் நோக்கங்கள் சில அதற்கிடையில் ஊசலாடிக் கொண்டிருக்கின்றன அதாவது தீர்ப்பைத் தவறின்றி பெற்றுக் கொடுப்பது, நாடகத்தை இரசிப்பது, விமர்சன ரீதியான அவதானிப்பு போன்றவைகளாகும். அவ்வாறே உங்களுக்கு அடுத்த இருக்கையில் அமர்ந்திருக்கும் நபரை விட மிக நெருங்கிய தொடர்பு நடிப்பில் ஈடுபட்டுள்ள நடிகர் அல்லது நடிகையோடு நீங்கள் ஏற்படுத்திக் கொள்கிறீர்கள். அவ்விடத்தில் வெளி என்பது, இத் தொடர்புகளின் முன்னுரிமையின் அடிப்படையில் தீர்மானமாவதாகும். தத்ரூபமாகக் கூறுவதாயின், நீங்கள் நாற்காலியுடன் ஏற்படுத்திக் கொண்டுள்ள வெளியை விட நெருக்கமாக நடிப்புடன் வெளியாக தொடர்பு கொண்டுள்ளீர்கள். மேடையினுள்ளும் நாம் வெளியைப் பயன்படுத்துவது மற்றும் புரிந்து கொள்வது, அவ்வாறேயன்றி அளவு கோலினால் அளந்து அல்ல. நமக்கு நாலைந்து அடிகளுக்குள் இரண்டு நாடுகளுக்கு பிரயாணம் செய்ய முடியும். உண்மையிலேயே வெளி என்பது அதுவே. அதாவது நமக்கு உள்ளது, நமது தலையீட்டின் காரணமாகவே நிகழும் வெளியாகும்; அதற்காக நமக்கு கருவிகளிடையே தூரத்தை அளப்பதுவோ, கணித சூத்திரங்களில் பதிலீடு செய்வதையோ விடத் தேவையானது, அந்த உபகரணங்களுடனோ மற்றவர்களுடன் ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் வேதனை, அநுராகம், அன்பு, எதிர்ப்பைக் காட்டுதல்,

கொடுக்கல் வாங்கல் செய்தல் போன்ற பல்வேறு விதமான நடத்தைகளே.<sup>1</sup> அந்த அர்த்தத்தில் நடிப்புக் களமொன்றின் நடிப்பு அவகாசமென்பது நாம் சிக்கலாகச் சிந்தித்துப் பார்க்க வேண்டியதொரு கருத்தாகும். அது நமக்கு வெளிப்படுவது, நடிப்பை ஆரம்பித்த பின்னரே. அதனாலேயே நிச்சயமாக பெயரிடம் கூடிய வெளியன்று நமக்கு எதிர்ப்படுவது வெளி என்னும் தன்மையேயாகும்.

மேற்படி அர்த்தத்தில் மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் வெளி பற்றிய கருத்து புரோசீனியம் அரங்கை விட தத்ரூபமானதாகும். ஏனெனில் பார்வையாளன் மற்றும் நடிகன் அல்லது நடிப்புக்கிடையிலான தொடர்பில் நமக்கு வேறுபாட்டொன்றைக் காணமுடியாது. அதாவது நாட்டுப்புற நடிப்பில் நமக்கு பெற்றுக் கொடுத்துள்ள அனுபவத்தை பார்வையாளருக்கு வேறு மாதிரியில் 'நவீனத்துவத்துடன்' பெற்றுக் கொடுப்பதற்கு மக்கள் களரி முயல்கின்றது. பார்வையாளன் மற்றும் நடிப்புக்கிடையிலும், பார்வையாளர்களுக்கு இடையிலும் நடிப்பைப் பார்ப்பதற்கு அசௌகரியமில்லாத சமத்துவத்தை ஏற்படுத்தும் திறன் நாட்டுப்புற நடிப்புக்குப் போன்றே மக்கள் களரிக்கும் உள்ளதென கூற முடியும். அதில் என்ன நடக்கிறது என்பது நமக்குத் தெரியும். நமது பார்வைக்குப் புலப்படும். அவைகள் இடம் பெறுவது நமது கைக்கெட்டிய தூரத்தில் எனினும் அந் நடிப்பில் உள்ள பரந்த தன்மை நமக்கு நெருங்க முடியாத, கையகப்படுத்திக் கொள்ள முடியாத விதத்திலான அபூர்வத்துடன் வெளிப்படும் சந்தர்ப்பங்களை நாம் கண்டு கொள்ளலாம். அவ்வாறே ஒரே முறையில் நடிப்பில் ஒன்றிணைவது போன்றே மக்கள் களரி மேடையில் பிரெஷ்டிய நடிப்பு மாதிரியை இயற்கையாக அனுபவிக்க முடியுமெனத் தெரிகின்றது. நடிப்புக்கு பார்வையாளன் காட்டும் தொடர்பு மேற்படி வெளி பற்றிய நிகழ்வு விளக்கத்தினுள் விளங்கிக் கொள்வதற்கு, மக்கள் களரியினால் 2015 ஆம் வருடத்தில் சிலாபம் பிரதேசத்தில் மேற்கொண்ட பிரயாணத்தின் போது கத்தோலிக் பிதாவான பீற்றர் பொத்தேஜுவின் கருத்து மிகவும் பொருத்தமானதாகும். "நான் சரண்தாஸ் ஐந்து முறை பார்த்தேன். எனினும் நான் பாத்தது ஐந்து நாடகங்கள். ஏனெனில் நான் அந்த ஐந்து முறையிலும் இருந்தது ஐந்து இடங்களில்"<sup>2</sup>

மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தில் இன்னுமொரு தனித்துவமாவது வட்டமான மேடையைப் போன்று நான்கு பக்கமும் நடித்துக் காட்ட முடிவதே. அப்போது பல இடங்களிலும் இருக்கும் பார்வையாளர்களுக்கு நடிப்புடன் பல விதத்திலான தொடர்புகள் உருவாகும். அது பற்றிய மிகக் கவர்ச்சிகரமான ஒரு கருத்தாக, பதுளையில் முதன்முறை நடத்தப்பட்ட மக்கள் களரி நாடக விழாவில் பார்வையாளர் ஒருவர் தெரிவித்தது:

<sup>1</sup> அவகாசத்தைப் பற்றி இவ்வாறு கோட்பாட்டுக்குள்ளாக்குவது பிரதானமாகவது கான்டிய தத்துவத்தின் பின் ஏற்பட்ட தத்துவப் போக்குகளில் காணக்கிடைக்கின்றது. இவ்விடத்தில் நான் பிரதானமாக பயன்படுத்திக் கொள்வது மார்டின் ஹெளடக் வெளி பற்றி தெரிவித்த தத்துவக் கோட்பாடு ஆகும். அதற்காக வாசிக்குக: சுமனசேகர, வி. (2017) *வெள்தம் சூற காலம் (இருட்டும் காலமும்)* பிரசுரிக்கப்படாத குறிப்பு, 24ஆம் பரிஷ இதன் வெளியீட்டை சமீபத்தில் எதிர்பார்க்கலாம் என்பதுடன் ஆங்கிலத்தில் வாசிப்பதற்காக Heidegger, M. (2013). *Being and time*. (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Malden: Blackwell. (1927) pp. 145-148

<sup>2</sup> நிரியெல்ல, பி. (2019 செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்

“எங்களுக்குத் திரும்பி இருந்தாலும் எங்களுக்கு தெரிகிறவரின் முகத்தைப் பார்த்து எங்களால் சொல்ல முடியும் திரும்பி இருக்கிறவர் சிரிக்கிறாரா, எந்த மாதிரி மூடில் இருக்கிறார் என்று” அப்படியான அனுபவம் பற்றிய கருத்தொன்றை நான் இதற்கு முன் சொனாலி தெரணியகலவினால் சுனாமி அனுபவம் பற்றி எழுதப்பட்ட *ரல் (அலை)* நாவலிலே வாசித்திருந்தேன். “அப்போது நான் ஸ்டீவின் முகத்தைக் கண்டேன். அதற்கு முன் ஒரு நாளும் நான் அவரை அப்படிக் கண்டிருக்கவில்லை. எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக பயங்கரப் பார்வை, கண்கள் விரிந்திருந்தன. வாய் திறந்திருந்தது. எனக்குத் திரும்பிப் பார்ப்பதற்கு நேரமிருக்கவில்லை” பின்னால் வந்து கொண்டிருந்தது சுனாமி அலை. அவளுக்கு திரும்பிப் பார்ப்பதற்கு முடியவில்லை. எனினும் அவள் அந்த குருகுவத்தை முன்னொரு போதுமில்லாத நரகமாக ஆக ஸ்டீவின் முகத்தினூடாக சொல்லிக் கொள்வதற்கு முயற்சிக்கிறாள். அவ்வாறே மேற் குறிப்பிட்ட பார்வையாளர் கருத்தின்படியும் மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தில் பார்வையாளருக்கு திரும்பியிருக்கிற நடிகரின் மனோபாவம் நமக்குத் தெரிவது, நமக்குத் தெரியக்கூடியதாக இருக்கும் நடிகரின் அபிநயத்தினூடாகவே. அவ்வாறே மக்கள் களரி மேடையில் நான்கு புறங்களிலிருந்தும் நாடகம் பார்க்க இயலுமாயிருப்பதனால், அவர்களுக்கு முன்னால் இருக்கும் பார்வையாளர்களின் முகங்களினூடாகவும் திரும்பியிருக்கிற நடிகரின் நடத்தை குறித்த புரிதலைப் பெற்றுக் கொள்ள முடியும். மேடையின் வெளி பற்றிய கருத்து நமக்குத் தெரிவதைவிட ‘உணரும்’ விடயமாக மக்கள் களரியினுள் மகிமைப்படுத்துவது அவ்வாறே. தத்துவார்த்த ரீதியில் கூறுவதானால் கண் உணர்ச்சி அணுகு முறையை சவாலுக்குட்படுத்தி, முன்னோக்கிய ஞானபூர்வமான கொடுக்கல் வாங்கல் ஒன்றினை உருவாக்குவதற்கு தேவையான இயற்கை அடிப்படை மக்கள் களரியினால் நிர்மாணிப்பதற்கு முயற்சிக்கப்படுகின்றது.

அவ்வாறே மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தின் இன்னுமோர் தனித்துவமானது, பார்வையாளர்கள் மற்றும் பார்வையாளர்களிடையே ஏற்படும் தொடர்பு ஆகும். இருட்டாக்கப்பட்ட ஒரு மண்டபத்தில் நாம் நாடகத்தைப் பார்ப்பதை விட வேறு விதமான அனுபவம் அங்கு நமக்கு எதிர்ப்படுகின்றது. நமக்கு நம் முன்னால் இருக்கின்ற மற்ற பார்வையாளர் சிரிக்கிறார், வியப்புடன் பார்த்துக் கொண்டிருக்கின்றார், உணர்ச்சிவசப்படுவது தெரிகிறது. நடிப்புக்கிடையே அவர்களும் நடிப்பின் ஒரு பகுதியாக தோன்றுகின்றது. அவ்வாறே என்னுடைய முன் வாங்கில், இரண்டு பக்கங்களிலும், முன்னாலும் இருப்பவர்களின் தோரணைகளையும் பெருமூச்சுக்களையும் கேட்கக்கூடியதாயிருக்கிறது. நாம் அனைவரும் இருளில் வழி தவறி ஒருவரையொருவருக்குத் தெரியாத இருட்டில் சிறைப்பட்டு இல்லை. எல்லோரும் திறந்த மனதுடன் நாடகத்தை இரசிக்கின்றார்கள். இத் தொடர்பினுள் பிரெஷ்டிய அர்த்தத்தில் நடிப்புக்கு அன்னியப்படுத்தப்படும் பார்வையாளரொருவர் நிர்மாணிக்கப்படுவதில்லை என்பதுடன், அது ஒருமைப்பாடு சம்பந்தமான உணர்வை கொணர்ந்து தரும் வெளி ஆக்குகின்றது. அவ்வாறே இவ்விடத்தில் மக்கள் களரி தனித்துவமாவது, பல்லின நடிக நிகையர் நடிப்பில் ஈடுபடுவதே. பார்வையாளர் அரங்கின் சுபாவம் மற்றும் நாடகக் குழுவின் பன்முகத்தன்மைக்கிடையேயான தொடர்பு சொற்களால் பிரதியீடு செய்ய முடியாத எல்லைகளற்ற தன்மைக்கு கொண்டு வருவதற்கு இந்த மேடை வெளி பார்வையாளருக்கு முழுமையான தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகின்றது. மக்கள் களரி

2006 பொன்னிறுவை நாடக விழாவின் போது 'தோபா வெவ' முன்னால் வசித்த வசந்த என்னும் பார்வையாளர் ஒருவரின் அபிப்பிராயத்தினுள் இக் கருத்துருவாக்கம் நேர்மையாக முன்வைக்கப்படும் விதத்தைப் பாருங்கள். "முன்பு காணிகளில் வேலிகள் இருக்கவில்லை. 77 இன் பின் வேலிகள் அமைத்தார்கள். அயலவர்களோடு பெரிதாக உறவு இருக்கவில்லை. ஆனால் இன்று நீண்ட நாட்களுக்குப்பின் அயலவர்களைச் சந்தித்தோம்."<sup>1</sup>

உலகத்தின் பலவிதமான நடிப்புக்களங்கள் பற்றி கவனம் செலுத்தி உருவாக்கிய நிர்மாணமாக மக்கள் களரி மேடையை இனங்காணலாம். மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்துக்கு வெளியிலிருந்து சப்தம் பிரவேசிக்கும் பிரச்சினை இருப்பதாக ஒருவரால் கூற முடியும். எனினும் நான் கண்டுள்ள மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தினுள் அப்படியான பிரச்சினை ஏற்படாதற்குக் காரணம் அவர்கள் அவற்றை பரந்த மைதானங்களில் அமைப்பதாலும் அக் கொட்டகை துணிகளின் மாதிரி மற்றும் கட்டுமானத் தொழிநுட்பத்தினுள் அவ்வாறு சப்தம் உட்பிரவேசிக்காமையினாலேயே. அவ்வாறே மக்கள் களரியினால் இலங்கை பூராகவும் நடத்திய அனைத்து நாடக விழாக்களிலும் முதலாம் அல்லது இரண்டாம் நாளின் பின்பு இரவில் அப்பிரதேசங்களில் தங்களுடைய வேறு வேலைகளை நிறுத்தி விட்டு நாடகம் பார்ப்பதற்கு வரும் ஆர்வம் கிராமவாசிகளுக்கு உண்டாகின்றது. தம்புத்தேகம் நாடக விழாவின் போது, ஒரு நாள் மக்கள் களரி மேடைக்கு சற்று தொலைவில் பெரும் செலவில் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருந்த இசை நிகழ்வொன்று அக் கிராமத்தின் ஏற்பாட்டாளர்களால் இரத்து செய்யப்பட்டது.

ஒட்டு மொத்தமாக மக்கள் களரி மேடையில் குறைபாடென நம்மால் சொல்லக் கூடியது அதன் சொகுசு பற்றியே. ஏனெனில் இங்கு இருந்தது மெத்தையோ ஏதாவது சொகுசான விரிப்புகள் பயன்படுத்தி தயாரிக்கப்பட்ட குஷன் மாதிரியிலான நாற்காலி அல்லது வாங்கு அல்ல. அதையும் விடுத்து பிரம்பு நாற்காலிகளோ வாங்குகளோ அல்ல. இரும்புக் குழாய்கள் மேல் போடப்பட்ட பலகை மாத்திரமே. எனினும் இந்த குறைந்த பட்ச வசதிகள் அவர்களுக்கு ஒருபோதும் குற்றச்சாட்டாகக் கேட்கக் கிடைக்கவில்லை. அதற்கு பதிலாக கிடைத்தது பின்வருமாறான பாராட்டுதலே. அதாவது நாட்டியக் கலைஞர் மற்றும் யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழக பேராசிரியரான கே. இரத்தினம் யாழ் நாடக விழாவின் இறுதியில் தெரிவித்தது:

இன்று தான் எனக்கு தெரிந்தது இது இரும்புக் குவியல் என்று. மக்கள் களரி மேடை என்பது முழுமையான இரும்புக் குவியல். பெரிதான வசதிகள் இல்லை. எனினும் ஏழு நாட்களாக எந்தவிதமான வசதியின்மூலமின்றி நாம் நாடகம் பார்த்தோம்.<sup>2</sup>

அதாவது சொகுசான இருக்கையிலிருந்து நாடகம் பார்ப்பதைவிட கூடிய அனுபவம் மக்கள் களரியினுள் உள்ளது. நாடகமொன்றினைப் பார்க்கும் போது சொகுசு என்பது என்ன? அனுமதிப்பத்திரங்களின் பெறுமதியின் அடிப்படையில் இருக்கைகளைத் தீர்மானிக்கும்,

<sup>1</sup> மேற்படி

<sup>2</sup> மேற்படி

சமத்துவமின்மையை ஏற்படுத்தும் அணுகல் இங்கு இல்லை. பார்வையாளர் மற்றும் நடிப்புக்கிடையே பல்வேறு விதமான தொழிநுட்ப முறைகள் மூலம் நடிப்பு மற்றும் பார்வையாளரைப் பிரிக்கும் வித்தைகள் இல்லை. முடிவான அத்தத்தத்தில் மக்கள் களரியினுள் உள்ளது தீவிர சமத்துவத்தை ஏற்படுத்தும் சாத்தியமாகும். ஒரு வித அர்த்தத்தில் மானிட வரலாற்றில் புரட்சிகர அரசியலினுள் 'சொகுசுத்தன்மை' ஆக கையகப்படுத்திக் கொள்வதற்கு முயற்சிப்பது இச் சமத்துவமே. நாடகம் பார்ப்பது மற்றும் சாதாரண வாழ்வின் சொகுசுக்கும் இடையே இருப்பது நீண்ட தொலைவு என்பதை உறுதிப்படுத்துவதற்கு மக்கள் களரி மிகச் சிறந்த சான்றாகும். அவ்வாறே நாம் இந்த அத்தியாயத்தின் ஆரம்பத்தில் குறிப்பிட்ட வெளி சம்பந்தமான கருத்து, மேற் குறிப்பிட்ட இரதிதரனின் கருத்துடன் தொடர்புபடுத்துவதன் மூலமும் மக்கள் களரியின் தலையீட்டின் ஆழமான பரிமாணங்களை நெருங்க முடியும்.

### 3.3 மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தை நிர்மாணித்தல்

மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தை நிர்மாணிக்கும் போது, அவர்கள் எந் நோக்கத்தின் அடிப்படையில் நிர்மாணித்தார்கள் என்பதைக் கண்டறிவது முக்கியமானதாகும்.

எனக்குத் வேண்டியிருந்தது சொக்கரி, கவி நாடகம் காட்டும் போது இருப்பது போல் சுற்றிலும் இருந்து பார்க்கும் ஒரு முறை. நிவ் எரினா என்றே நாம் அதனைச் சொல்வோம். எனக்குத் தேவையாயிருந்தது வேறொரு விதத்தில் சொல்வதானால் நாட்டுப்புற நடிப்பை முறையாகப் பார்க்க இயலுமான முறையொன்றை ஆக்கிக் கொள்வது. CECB இன் (பொறியியல் செயற்பாடுகள் தொடர்பான மத்திய ஆலோசனைச் செயலகம்) பொறியிலாளர் உதூல பண்டாரதான் இதற்கான திட்டத்தை நிர்மாணித்தார். அப்போது பொது முகாமையாளராக இருந்தவர் நிஹால் ரூபசிங்க. உலகின் பல மேடைகளைப் பற்றி எழுதப்பட்ட புத்தகங்களை நான் அவரிடம் கொண்டு போய்க் கொடுத்தேன். நான்கு பக்கங்களிலுமிருந்து நாடகம் பார்க்கும் விதமாக மேடையை அமைக்கும்படி அவரிடம் சொன்னேன். 2000 ஆம் ஆண்டு பண்பாட்டலுவல்கள் அமைச்சு இப் பணியைப் பொறுப்பெடுத்துக் கொண்டது. அப்போது நிமலசேன கமகே அங்கு பணிப்பாளராக இருந்தார். இதற்கிடையில் சர்க்கஸ் காட்சிகளில் இருக்கும் கூடாரம் பற்றிய ஒரு அனுபவம் ஏற்பட்டது. கொஸ்கம் மைதானமொன்றில் சர்க்கஸ் கூடாரம் ஒன்று இருந்தது. ஒரு நாள் நான் அங்கு சென்று பார்த்துவிட்டு, சர்க்கஸ் ஏற்பாட்டாளர்களிடம் நாடகமொன்றைக் காண்பிப்பது தொடர்பாக பேசிக் கொண்டேன். அவர்களே நாடகத்தைப் பற்றி பிரச்சாரம் செய்தார்கள். அந் நாட்களில் இளைஞர் சேவை மன்றத்தினால் நாடகப் பாடசாலை நடத்தப்பட்டது. அப் பாடசாலை மாணவர்கள், அவர்கள் படிக்கும் போது தயாரித்திருந்த குறு நாடகங்கள் இரண்டினை அங்கு காண்பித்தார்கள். அந் நாடகங்களுக்கு பெயரிட்டிருக்கவில்லை. எனினும் அம் மாணவர்கள் மிகுந்த ஆர்வத்துடன்

அனைவராலும் இரசிக்கக்கூடிய விதத்தில் இரண்டு சிறந்த நாடகங்களைத் தயாரித்திருந்தார்கள். ஒரு மின்விளக்கு மாத்திரமே இருந்தது. அது பெரிய ஒரு விளக்கு. அப்போது பண்பாட்டலுவல்கள் அமைச்சின் செயலாளராளகவிருந்த ஆரியவன்ச இரணவீர வருகை தந்திருந்தார். நாடக உப குழுவின் தலைவர் ஈ.எம்.ஜி. எதிரிசிங்க போன்றவர்களும் வந்திருந்தார்கள். இந் நிகழ்வும் ஒரு வகையில் மக்கள் களரி மேடை உருவாவதற்கு ஊக்கமளித்ததுடன், இது ஒருவகையிலான பரிசோதனையும் ஆகியது.<sup>1</sup>

ஆரம்பத்தில் மக்கள் களரி பயிற்சிக்காகவும், உறுப்பினர்கள் தங்கியிருப்பதற்காகவும் கிடைத்தது. அவர்களினால் வாடகைக்கு எடுக்கப்பட்ட ஹோகந்தரை வித்தியாலய சந்தியில் மல்வத்தை பாதையில் அமைந்திருந்த ஒரு வீடு ஆகும். அந் நாட்களில் மக்கள் களரி நாடமாடும் அரங்கின் பகுதிகள் பொறியியற் செயற்பாட்டு மத்திய ஆலோசனை செயலகத்தினால் செய்து முடிக்கப்பட்டிருந்ததுடன், அது முதன்முறையாகப் பொருத்தப்பட்டது. பத்தரைமுல்லையில் அமைந்திருந்த அப்போது ஜனகலா கேந்திரய என்ற பெயரில் இயங்கிய தற்போது அப்பே கம என அழைக்கப்படும் இடத்திலாகும். இந் நாட்களாகையில் அன்று மக்கள் களரியை நிர்மாணித்த இடத்திலேயே அதே போன்ற நிரந்தர அரங்கு ஒன்று நிர்மாணிக்கப்பட்டுள்ளது. பயிற்சி இடம் பெற்ற மேற்படி மல்வத்தை பாதை வீதியில், அவ்வாறு தயாரிக்கப்பட்டுக் கொண்டிருந்த நடமாடும் அரங்கில் நடிப்பை முன்வைக்கும் பகுதியின் அளவை அடையாளப்படுத்திய சதுரமான இடத்தில் அவர்கள் பயிற்சி செய்தார்கள். பயிற்ற முதலாவது நாடகத் தொடரில் அந்தர மல், சீதாம்பர பட்ட, சரண்தாஸ், மஹராக்ஷ ஆகிய நாடகங்கள் அடங்கியிருந்தன. இறுதியில் நடிப்புக் களம் உருவாகிய பின்பு 2005 ஜனவரி 22 ஆம் திகதி, அந்தர மல் முதல் மேடை நாடகமாக மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தில் அரங்கேற்றப்பட்டு, அதனை நாடகத்துறைக்கு அறிமுகப்படுத்தும் எளிய வைபவம் ஒன்றும் நடத்தப்பட்டது.

பிறகு மக்கள் களரிக்காக இந்த நடமாடும் மேடையின் பணிகள் பொறுப்புக் கொடுக்கப்பட்டது, ஆரம்ப காலத்தில் நிரந்தர உறுப்பினராகச் செயற்பட்ட நிஷாந்த குலரத்னவுக்கு ஆகும். அவர் அதற்கு முன் தொழிற்பயிற்சி நிறுவனமொன்றில் தொழிநுட்பம் தொடர்பான பயிற்சி நெறியொன்றைப் பின்பற்றி இருந்தமை அதற்குப் பிரயோஜனமாய் இருந்ததென்பது அவருடைய அபிப்பிராயமாகும். அவருக்கு முன்பு துலிப் என்னுமொரு இளைஞர் அதற்குப் பொறுப்பாயிருந்ததுடன், 2005 ஆம் ஆண்டளவில் நிஷாந்தவுக்கு அந்த பொறுப்பு கொடுக்கப்பட்டது.

நாங்கள் ஹோகந்தரையில் பயிற்சி செய்து கொண்டிருக்கும் போது எங்களை தியேட்டர் கட்டும் இடத்துக்கு கூட்டிச் செல்வார்கள். அப்போது 28 பேர் வரை இருந்தோம். அதன் வியூகத்தைக் கண்ட பின்பு நாம் அஞ்சினோம். எங்களை அதனை பொருத்துவதற்கு கற்றுக் கொள்ளச் சொல்லவில்லை.

<sup>1</sup>மேற்படி

நாம் சென்ற போது அதிலிருந்த ப்ளேட்களில் எம்மவர்கள் ஏறிய போது, அது உடைந்து விழுந்தது. எல்லோரும் போல பயந்து விட்டோம். மக்கள் களரியிலிருந்து விலக்கி விட்டுவிடுவார்களோ என்றும் பயந்தோம். அந்தர மல் முதன்முதலாக பத்தரமுல்லையில் காட்டிய போது, எங்களது ஆசிரியர்கள் ஒவ்வோர் இடங்களில் அமர்ந்து பார்த்தார்கள். எங்களை வேறுவேறாக நிலை நிறுத்தினார்கள் பின்புறம் தெரிவது எப்படி? அதைப் போலவே இந்த நடிக்களுக்கு எந்தவிதமான பொய் வேலையும் செய்ய முடியாது. மறந்து போய்விட்டாலும் எதுவும் செய்வதற்கில்லை. அதனால் மிகுந்த அளவில் பயிற்சியில் ஈடுபடுவோம். இறுதியில் எல்லாம் வெற்றியடைந்தது.<sup>1</sup>

மேடையில் நாம் மிகவும் கவனத்தில் எடுத்துக் கொள்கின்ற தொலைத்தொடர்பு சாதனமான சப்தம் பற்றி மக்கள் களரி நடிப்புக் களம், முதன் முறையாக பத்தரமுல்லையில் நிறுவிய பிறகு, ஏற்பட்ட பிரச்சினையொன்று சம்பந்தமாக நிஷாந்த குறிப்பிட்டார்.

துணி சம்பந்தமான பிரச்சினை ஒன்று இருந்தது. பத்தரமுல்லை காட்சியின் போது சப்தம் புரொஜெக்ட் ஆகவில்லை. அதன் பிறகு சற்று கனமான துணியைப் பயன்படுத்தினோம். அனுராதபுர சஞ்சாரத்தின் போதுதான் அதற்கான தீர்வு கிடைத்தது. இரண்டு பக்கங்களிலும் இரண்டு துண்டுகளைச் சேர்த்தோம். அதன் மூலம் சப்தம் புரொஜெக்ட் ஆக பெரும் உதவி கிடைத்தது.<sup>2</sup>

அதற்கு முன்பு மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் 2005 மார்ச் மாதத்தில், இப்போது நெலும் பொக்குன அமைந்துள்ள பூமியில் - அந் நாட்களில் நொமேட்ஸ் விளையாட்டு மைதானம் - மக்கள் களரி முதலாவது நாடக விழாவுக்காகக் கட்டப்பட்டது. நாடக விழாவை ஆரம்பிப்பதற்கு முன்பு நடிப்புக் களத்தை பொருத்துவதற்கு மாத்திரம் சுமார் 14 நாட்கள் ஆயின நிஷாந்த உட்பட அனைத்து உறுப்பினர்களும் பகற்பொழுதில் நொமேட்ஸ் விளையாட்டு மைதானத்தில் மேடையை ஆயத்தப்படுத்திவிட்டு மீண்டும் ஹோகந்தரையில் அமைந்திருந்த தங்குமிடத்துக்கு பயிற்சிக்காக செல்வார்கள்.

நான் வந்தது பத்தரமுல்லையில் அந்தர மல் காட்சிப்படுத்தப்பட்ட பிறகுதான். எனினும் நான் அதைப் பார்க்கப் போனேன். அதன் பிறகு ஏழாவது தடவையும் நேர்முகத் தேர்வுக்கு சமூகமளித்த பின்தான், முதலாவது நாடக விழாவுக்கு பராக்கிரம ஐயா போன்றவர்கள் என்னைத் தேர்ந்தெடுத்தார்கள். ஹோகந்தரை நாடகப் பயிற்சி நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்த போது புதிதாக வந்தவர்கள் நிஷாந்த அண்ணனுடன் மக்கள் களரியின் கூடாரத்தை கழற்றும்படி சொன்னார்கள். அவருக்குத்தான் பொறியியலாளர் நிறுவனத்தில் அதைக் கற்றுக் கொடுத்திருந்தார்கள். மற்றவர் அஜந்தன். அதைக் கழற்றுவது மிகக்

<sup>1</sup> குலரத்ன, என். (2019 அக்டோபர் 08). பிரத்தியேக நேர்காணல்.

<sup>2</sup> மேற்படி

கஷ்டமான காரியம். புதிய அனுபவம். களைப்பு. எவ்விதமான ஓய்வும் இல்லை. இரவு பதினொரு மணிவரை பயிற்சி. காட்சிக்கு வரும்போது கண்கள் உள்ளிறங்கியிருக்கும். அதனைச் சரி செய்து கொள்வதற்கு போதுமான ஒப்பனை செய்வேன். நீண்ட நேரம் அதற்கு எடுக்கும். எனினும் ஏதோவொரு அழகும் அதில் இருந்தது. ஏனெனில் நடிக்கும் நாமே தியேட்டரைப் பொருத்துவதனால் அதற்கு பெரும் மதிப்பு கிடைக்கின்றது. மக்களுக்கு அது தெரிகின்றது. அவர்கள் நாம் நடிக்கும் போது வியப்படைகின்றார்கள். தியேட்டரைப் பொருத்திய தொழிலாளர்கள் நடிக்கிறார்கள் என்று அது ஆச்சரியம் ஒன்றாகும் மறுபக்கத்தில் அந்த வேலைகளினால் எமது ஒற்றுமை அதாவது சிங்கள தமிழ் மக்களின் ஒற்றுமையும் புலப்படுகின்றது.<sup>1</sup>

நாடக விழாவை ஆரம்பித்த முதல் நாளே கொழும்பில் பெருமழை பெய்தது. எனினும் மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் பெரும் மழையின் மத்தியில் நாடகத்தை நடிப்பதற்கு பட்ட சிரமம் நாடகம் பார்க்க வந்திருந்த எல்லோருக்கும் காணக் கிடைத்தது. அதாவது இந்த அபூர்வ அனுபவத்தைப் பெற வருகை தந்திருந்த பார்வையாளர்களுக்கு மழை துன்பத்தைக் கொண்டு வந்த போதும் மக்கள் களரியினால் உருவாக்கப்பட்டிருந்த புதுமை மற்றும் உறுப்பினர்களது உழைப்பு நாடகம் பார்க்க வந்திருந்த அனைவருக்கும் துணிவூட்டியது. இன்னுமொரு முக்கிய சம்பவமானது, அதே நாட்களில் ஜோன் த சில்வா அரங்கில் அரச நாடக விழா நடைபெற்றதே. ஆனாலும் மக்கள் களரி நாடகங்களுக்காக குறிப்பிடத்தக்க அளவான மக்கள் நாடக விழாவின் ஒவ்வொரு நாளும் பங்கேற்றார்கள். அவ் விழா பற்றிய விவரங்கள் எதிர்வரும் ஓர் அத்தியாயத்தில் உங்களுக்குக் காணக்கிடைக்கும்.

இந்த நடமாடும் மேடையை உருவாக்கிய பொறியியலாளர் குழுவான உதுல் பண்டார, டி. எஸ். கருணாரத்ன, மஹிந்த ஜயகொடி உட்பட்ட பொறியியல் அலுவல்கள் தொடர்பான மத்திய ஆலோசனை செயலகத்தின் அதிகாரிகளும் இந் நாடக விழாவைப் பார்ப்பதற்காக வருகை தந்திருந்தார்கள். இவ்விடத்தில் துரதிர்ஷ்டவசமாக பெய்த மழை மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் மேலும் அபிவிருத்தி ஆவதற்குத் தேவையான காரணமொன்றை நிர்மாணித்தது. அதாவது நாம் இப்போது காணும், மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தின் இரு புறத்திலும் கட்டப்பட்டுள்ள வளைந்த பகுதிகள் இரண்டும் - மேலே நிஷாந்த குறிப்பிட்ட - அந்த முதலாவது நாடக விழாவில் நிர்மாணிக்கப்பட்டிருக்கவில்லை. அதன் தேவையை, மேடையை உருவாக்கிய உதுல் பண்டார புரிந்து கொண்டது, அதிக மழையின் காரணமாக மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தில் பார்வையாளர்கள், பெருமளவில் தூறலில் நனைந்ததனாலேயே. பின்னர் அவ் வருடத்திலேயே மே மாதம் அனுராதபுர நாடக விழாவுக்காக இந்த இரு பகுதிகளையும் கட்டித் தருவதற்கு பொறியியல் அலுவல்கள் தொடர்பான மத்திய ஆலோசனைச் செயலகத்துக்கு நடிப்புக் களத்தின் பணிகளைப் பொறுப்புக் கொடுத்ததன் பின்னர் அது வேறும் மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டது.

<sup>1</sup> விவேரா, டி. (2019 செப்டம்பர் 19) பிரத்தியேக நேர்காணல்

கந்தளாய்க்கு அரங்கத்தை எடுத்துச் செல்வதிலும் பிரச்சினைகள் இருந்தன. ஏனென்றால் எல்லா இடங்களிலும் சோதனைச் சாவடிகள், முதலில் ஹபரணைக்கு வந்து பின்னர் கந்தளாய்க்குச் சென்றோம். கந்தளாய்க்கு வந்த போது அரங்கத்தின் துணி கிழிந்திருந்தது. அரங்கத்தின் உள்ளே ரொம்ப சூடாக இருந்தது. நான் அதை மாற்றினேன். நான் செய்தது கூரையில் சில மாற்றங்களே. அப்போது அரங்கு சற்றே உயரும். CCB யினால் சில விடயங்களை மாற்றக் கிடைக்கவில்லை. நபிகர்களின் உட்பிரவேசித்தல்-வெளியேறுதலுக்கு வெளியில் குறைபாடொன்றும் இருந்தது. வெப்பமடைதல் பற்றி முன்னரே யோசித்திருக்க வேண்டும். அரங்கத்தைக் கழற்றும் போது வெவ்வேறு பகுதிகளை அடுக்குவதற்கு நான் வழிமுறையொன்றை அறிமுகப்படுத்தினேன். இப்போதுள்ளவர்களும் அதனையே பின்பற்றுகின்றார்கள். அதனால் போக்குவரத்து செய்வதற்கு எளிதாக இருந்தது.<sup>1</sup>

மக்கள் களரி நடிப்புக் கள போக்குவரத்தில் ஏற்படும் பிரச்சினைகள் மற்றும் சில அனுபவங்களை இங்கு குறிப்பிடுவது பெறுமதியானதாகும். அவர்களின் அனுபவங்கள் மற்றும் அவர்களின் கருத்துப்படியும் ஒவ்வொரு பயணமும் முழுமையாக ஒன்றோடொன்று வித்தியாசமானது. ஆரம்ப காலத்தில் மக்கள் களரி நடிப்பு களத்தைப் போக்குவரத்து செய்வதற்கு இப்போது இருக்கும் கன்டெய்னர் வாகனம் அவர்களிடம் இருக்கவில்லை. அந் நாட்களில் அரங்குக்கு தேவையான எல்லாவிதமான கருவிகளையும் கொண்டு செல்வதற்காக மூன்று லொரிகள் அவசியமாக இருந்தன. பெரும்பான்மையான நாட்களில் மைதானத்துக்கு அருகில் உள்ள ஒரு வீட்டில் அவை அடுக்கி வைக்கப்படும். சிறிய லொரிகளுக்குத்தான் பல இடங்களுக்கும் போகக்கூடியதாயிருந்தது. ஆகையால் போக்குவரத்து மிகச் சிரமமானதாயிருந்தது என மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் அவர்களின் அனுபவங்களை விவரித்து குறிப்பிட்டுள்ளார்கள்.

அரங்கத்தைப் பொதி செய்யும் போதும், பொருத்தும் போதும், தானாகவே பழகி வேலையினூடாகவே நாங்கள் வேலையைப் புரிந்து கொண்டோம். எல்லாப் பயணங்களும் மிக அழகானதாய் அமைந்திருந்தன. ஏனென்றால் புதிய ஒரு இடத்துக்கு சென்றதும் எங்களுக்கோர் புதிய சக்தி உண்டாயிற்று. எல்லா ஊர்களிலும் மக்கள் எமக்கு உதவினார்கள். அதே போன்று லொரியின் மீது ஏறி அரங்கத்தை எடுத்துச் செல்வது ஆபத்தானது. நான் விழப்போய் தொண்ணூற்றொன்பதில் தப்பினேன். தம்புத்தேகமயிலிருந்து மொனராகலை போகும் போது எங்களது மஞ்ச அண்ணன் லொரியைக் கட்டுப்படுத்திக் கொள்ள முடியாது, வடிகாலொன்றுக்குள் திருப்பிவிட்டார். லொரியில் இருந்த பலகைகள் எல்லாம் என்மீது விழுகின்றன, நான் அதனுடன் புரள்கின்றேன். பின்னர் சுமது அண்ணன் என்னை இழுத்தெடுத்தார்.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> என். (2019 அக்டோபர் 08) பிரத்தியேக நேர்காணல்

2006 ஆம் ஆண்டில் தங்கல்லை பிரதேசத்தில் மக்கள் களரி நாடக விழாவுக்கு மறுபடியும் மழையினால் இடையூறு உண்டாயிற்று. நாடகம் காண்பிக்கும் போது, இடையில் நிறுத்த வேண்டி நேரிட்டது. பார்வையாளர்களை மழையிலிருந்து காப்பாற்றுவதற்காக அரச வேடம் தரித்திருந்தவரும் மற்றும் நாடக பாத்திரங்களின் வேடங்களைத் தரித்திருந்தவர்களுமான மக்கள் களரி நடிக நடிகையர்கள் மக்கள் களரி களத்தின் மேலே ஏறி அவற்றைத் திருத்தினார்கள். அதுவும் ஒரு விதத்தில் தத்ரூப நடப்பாகப் பிரகாசித்தது. பார்வையாளர்களும் நடிக நடிகையர்களும் சேர்ந்து — நாடகத்தைப் பார்க்கும் தேவையின் காரணமாக — அரங்கத்தை விரைவில் திருத்துவதற்கு சுறுகறுப்பானார்கள். பின்னர் நாடகம் நிறுத்தப்பட்ட இடத்திலிருந்து ஆரம்பமாகியது.

இவ்வாறான சில காரணங்களின் அடிப்படையில், அரங்கத்தைப் பொருத்துவதற்கு வேறு தரப்பினருக்கு பொறுப்புக் கொடுப்பதற்கு பராக்கிரம் நிரியெல்ல யோசனை தெரிவித்தார். அனைத்து உறுப்பினர்களிடமிருந்தும் அதற்கு கடுமையான எதிர்ப்பே வெளிப்பட்டது.

பராக்கிரம ஐயா அவ்வாறு யோசனை தெரிவித்ததும் நாங்கள் எல்லோரும் அதற்கு எதிர்ப்பு தெரிவித்தோம். நாங்கள் சில தினங்கள் சிரமப்பட்டு அரங்கத்தைப் பொருத்திய பின், அரங்கத்தின் மத்தியிலிருந்து அதனைப் பார்த்தபடி இருப்போம். இது இரும்புக் குவியல் அல்ல. இது எம்முடைய அன்னை போன்றது. இவ்வரங்கத்தை நாங்கள் கேரளத்துக்கு எடுத்துச் சென்ற போது, அங்கிருந்த சங்கீத நாடக அக்கடெமியினரும் இதைக் கேட்டார்கள். அவர்களும் இதன் மேல் ஆசைப்பட்டு இதனைக் கழற்றாதீர்கள் என்று சொன்னார்கள். நாங்கள் கொடுக்கவில்லை. இப்போது அவர்கள் இது போன்ற அரங்கமொன்றினை அங்கு அமைத்திருக்கின்றார்கள்.<sup>1</sup>

அனைத்து மக்கள் களரி நாடகங்களும் அந் நடப்புக் களத்தின் நான்கு பக்கங்களையும் பார்த்தபடி நடக்கப்பட்டது. அவர்களின் அழைப்பை ஏற்று நாடக விழாவில் கலந்து கொண்ட ஏனைய நாடகங்கள் அனைத்தும், மூன்று பக்கங்களுக்கே நடித்துக் காட்டப்பட்டன. மிக அனுபவம் வாய்ந்த நடிக நடிகையர்கள் அச்சத்துடனும் மன அழுத்தத்துடனும் அச் சவாலை ஏற்றுக் கொண்டது புரோசீனியம் அரங்கில் மறைந்திருந்து பெற்றுக் கொண்ட நலன்களை மக்கள் களரியினுள் பெற முடியாது என்பதனாலேயே. எனினும் மொனராகலை பிரதேசத்தில் அழைப்பை ஏற்று நடித்த ஜகத் முத்துகுமாரனவின் *ஆத் தெவி புர* நாடகம் இச் சவாலை வெற்றி கொண்டு மக்கள் களரி நடப்புக் களத்தின் சிறப்பினைப் பயன்படுத்துவதற்கு முயற்சித்தது. மேற்குறிப்பிட்ட தங்கல்லை நாடக விழாவில் அழைக்கப்பட்ட நாடகமான சுஜித் த மெல்லின் *அசினமாலி* நாடகத்தை நடிக்கும் போது மழையைத் தடுப்பதற்காக மேற்றட்டில் தகரம் ஒன்று பொருத்தப்பட்டிருந்தது. அதற்கடுத்த நாள் மீண்டும் மக்கள் களரி நாடகம் ஒன்றுக்காக நடப்புக் களத்தை நான்கு பக்கமும் நடித்துக் காட்டக் கூடியவாறு தயார்படுத்த நேர்ந்தது. அதன் பின்னர் முதல் நாள் பார்வையாளர்கள் இல்லாதிருந்த

<sup>1</sup> லோகநாதன், ஆர். (2019 செப்டம்பர் 19) பிரத்தியேக நேர்காணல்

பகுதியில் பார்வையாளர்கள் அமர்ந்தனர். துரதிரஷ்டவசமாக நாடகம் நடந்து கொண்டிருக்கும் போது முதல் நாள் பொருத்தி வைத்திருந்த தகரம் பாடசாலை மாணவன் ஒருவனின் தலையில் நழுவி விழுந்தது. இந்த துரதிரஷ்டமான சம்பவம் மக்கள் களரி நாடகக் குழுவின் தவறையாகுமெனினும், அது விழாவின் நான்காவது தினம் என்பதனாலும், தங்கல்லை மக்கள் அவர்களை அன்புடன் வரவேற்றிருந்ததனாலும், ஆசிரியர்கள் மற்றும் பிரதேசவாசிகள் ஒன்று சேர்ந்து அம் மாணவனை மருத்துவமனையில் சேர்ப்பதற்கும், அது மக்கள் களரியின் தவறு என்பதைப் புரிந்து கொண்டு மீண்டும் நாடகத்தை நடத்துவதற்கும் உற்சாகப்படுத்தினார்கள்.

அனைவரினதும் நற்பேறாக மருத்துவச் சான்றிதழின்படி, மேற்கண்ட மாணவனுக்கு காயமோ, வேறு எந்தவிதமான பாதிப்போ ஏற்பட்டிருக்கவில்லை. இந்த ஒத்துழைப்பை மக்கள் களரி அப் பிரதேசத்திலிருந்து வந்த பின்பும் தொடரும் விதம் எதிர்வரும் அத்தியாயமொன்றில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மக்கள் களரி அரங்கினை கழற்றி முடிக்கும் வரையில் உணவு ஆகியவற்றைத் தந்துதவியது மாத்திரமல்லாது அவற்றை லொரியில் ஏற்றுவதற்கும் ஊரவர்களின் உதவி கிடைத்தது. இதிலிருந்து விளங்குவது, இந்த ஒத்துழைப்பினால் கலை நடத்தைகளின் பொறுப்பு, அல்லது வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் பண்பாட்டு வாழ்க்கையின் நடத்தையின் இன்றியமையாமை இத்தகைய செயற்பாடுகளின் மூலம் அப் பிரதேசவாசிகளுக்கு அவர்களின் அனுபவத்தின் ஊடாகவே நம்பக்கூடியதாயிருப்பதே.

மக்கள் களரி பல பிரதேசங்களுக்கும் பயணிக்கும் போது, அவ் எல்லாப் பிரதேசங்களிலும் அரசியல்வாதிகள் மற்றும் பல பிரபுக்களும் நாடகம் பார்ப்பதற்காக சமூகமளிப்பார்கள். அவ்வாறே மதகுருமார், காவற்றுகை பொறுப்பதிகாரிகள் மற்றும் உறுப்பினர்கள், மாவட்டச் செயலாளர் முதல் கிராம சேவையாளர் வரை பலவித பதவிகள் வகிக்கும் நபர்கள் நாடகம் பார்ப்பதற்காக வருகை தருவார்கள். இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது, மக்கள் களரியினுள் எவ்ரொருவருக்கும் வேறான இருக்கை ஒதுக்கப்படாததே. அனைவருக்கும் அமர்வதற்கு உள்ளது, பல்வேறு மட்டங்களில் தயார் செய்யப்பட்டுள்ள பலகை வாங்குகளேயாகும். வேறு தனித்துவமான இருக்கைக்கு அங்கு இடமொதுக்கிக் கொள்ளவும் முடியாது. அப் பொருளில் அனைவரும் தமது வரையறைகளையும் வித்தியாசங்களையும் இல்லாதொழிக்கும் பார்வையாளர் அரங்காகவும் மக்கள் களரியை இனங்காண முடியும்.

மக்கள் களரி அரங்கில் தாங்க முடியாத 'குறைபாடாக' இருப்பது, அதனைப் பொருத்துவதற்கும் போக்குவரத்துக்கும் ஆகும் செலவு ஆகும். அவர்களுடைய வரவு செலவுத் திட்டத்தின்படி ஒரு நாடக விழாவுக்காக 50 இலட்சத்துக்கும் அதிகமான தொகை செலவிடப்படுகின்றது. இன்று மக்கள் களரியிடம் கன்டெய்னர் வாகனம் ஒன்று இருந்தாலும், அதன் முன் பகுதியை வாடகைக்கு எடுக்க வேண்டியிருக்கின்றது. அவ்வாறான ஒரு வாகனத்தை வாடகைக்கு எடுப்பதிலிருந்து, சுமார் முப்பது உறுப்பினர்களின் கொடுப்பனவு மற்றும் பராமரிப்புக்காக அத் தொகை செலவிடப்படுகின்றது. இதற்காக அவர்கள் ஏற்பாடு செய்து கொண்டிருந்த, அரசு சாரா நிறுவனங்களின் நிதியுதவியுடன் இலங்கை பூராகவும் நாடகம் காட்சிப்படுத்தும் சாத்தியமும் இன்று ஓரளவு வரையறுக்கப்பட்டுள்ளது. இன்னொரு காரணம் என்னவெனில், 2005 ஆம் ஆண்டளவில் அவர்களின் அனுமதிப்பத்திரம் ஒன்றின் விலை ரூபா 50

மாத்திரமே. இன்று அது 100 ரூபாயாக அதிகரிக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இது இலாப நோக்கத்துக்காக அறவிடப்படுவதில்லை என்பது எவ்ரொருவருக்கும் புரியக்கூடியதாக இருக்கும். மேற்படி பிரச்சினையின் காரணமாக கடந்த மூன்றாண்டு காலமாக மக்கள் களரி இந் நாட்டில் செயற்படவில்லை. இது தொடர்பில் தலையீடு செய்வதற்கு அரசு நிறுவனங்கள் எவ்வகையிலும் தயாரில்லை என்பது மக்கள் களரியின் கடந்த கால அனுபவங்களிலிருந்து தெரிய வருகின்றது. மக்கள் களரி நாடகவிழாவுக்காக செலவிடப்படும் தொகை சம்பந்தமான ஆவணமொன்று அனுபந்தத்திலே சேர்க்கப்பட்டுள்ளது.

## பின் குறிப்பு

இந்த அத்தியாயத்திலே ஒரு விஷேடமாவது இந் நூலின் பெருமளவிலான தகவல்களைப் பெற்றுக் கொண்ட வழிமுறையான நேர்காணல் கதை மூலமாக பெருமளவிலான தகவல்கள் எழுதப்பட்டுள்ளமையே. இதில் வரும் மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் பற்றிய தகவல், சாத்தியங்கள் மற்றும் வரையறைகள் பற்றி கவனத்தில் எடுத்துக் கொள்ளும் போது நடிப்புக் கலை தொடர்பாக மாற்று சிந்தனையை மேற்கொள்வதற்கு தேவையான பின்னணி வெளிப்படும். நடிப்புக் கலை என்பது இனிமேலும் கொழும்பில் அமைந்துள்ள பிரதான அரங்குகளுக்கு பிரதியீடு செய்து புரிந்து கொள்ளக் கூடிய நிகழ்வு அல்ல என்பது இதிலிருந்து தெளிவாகும். அவ்வாறே நடிப்புக் கலை பற்றி சிந்திப்பதற்கு மேற்படி புரோசீனியம் வெளி எவ்வளவு தடைகளை பிறப்பிக்கிறது என்பதும் இதன் மூலம் தெரிய வருகின்றது. கிராமம் - நகரம், வாக்கு - தெற்கு, சிங்களம் - தமிழ் என்று பலவித பிரிவினைகளினால் ஏற்றத்தாழ்வுற்றிருக்கும் இந் நாட்டு நடிப்புக் கலை வெளிக்கு முகம் கொடுக்கும் மிகவும் நேர்மறையான அணுகல் எதுவென்ற பிரச்சினைக்கு மக்கள் களரி என்பது மிக முக்கிய பிரதியட்ச சோதனை என்பது தெளிவானதாகும்.

உலகில் கொட்டகை அரங்குகளின் பல்வேறு வெளிப்பாடுகளை கற்கும் போது, அவைகளின் மாதிரிகளைவிட முக்கியமானது, எந் நோக்கத்தின் அடிப்படையில் அந் நடமாடும் அரங்குகள் பயன்படுத்தப்பட்டது என்பதே. அவ்விடத்தில் கிட்டிய வகையில் வணிகமயப்படுத்தல் மிகத் தீவிரமாக அபிவிருத்தி அடைந்த நாடுகளில் கொட்டகை அரங்கம் சுற்றுலா முதலீட்டுக்கு ஒரு மார்க்கமாக பயன்படுத்தப்படுகிறது. எனினும் ஒட்டுமொத்தமாக அபிவிருத்தி அடைந்து வரும் நாடுகள் - 1960/80 காலப்பகுதிக்குள் - நடமாடும் அரங்கைப் பயன்படுத்துவதற்கு தூண்டப்பட்டது, மாற்று அரசியல் கருத்தினடிப்படையில் என்பது புலப்படக்கூடியதாகவுள்ளது. அதன்படி மக்கள் களரியும் அப்படியான ஒரு கருத்தின் அடிப்படையில் செயற்படுவது மற்றும் கலையை இரசிக்கும் போது ஆடம்பரத்தின் பக்கம் அதிக சார்பு - ஒட்டுமொத்தமாக கலையை இரசிப்பது குறைந்த பட்ச மட்டத்தில் நிலவும் போது - காட்டாதிருப்பதும் மக்கள் களரியின் அபிலாஷையை நோக்கி பயணிப்பதற்கு எளிதாகவிருக்கும்.

இவ்விடத்தில் மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் கொண்டுள்ள அரசியல் போன்றே ஆக்கபூர்வ திறன்களை மேலும் கலந்துரையாடலுக்கு உட்படுத்த முடியும். அதில் அடங்கியுள்ள பல குணம்சங்கள் தத்ரூபமானது போன்றே சமத்துவத்தை மகிமைப்படுத்துகின்றது என்பது

தெளிவாகின்றது. அதன் மூலம் புதிய நடிப்பு வெளி தொடர்பான கருத்து மற்றும் தனித்துவம் கட்டியெழுப்பப்பட முடியும். அவ்வாறு உருவாகியுள்ள மக்கள் களரி நடிப்பு வெளியில் நாம் அடையாளம் காணாத குணாதிசயங்களும் இதற்கு மேலும் நிலவக்கூடிய திறன் உள்ளது. இவ் வெளி திறன்சார்ந்த வெளியாக நம்மால் இனங்கண்டு கொள்ளக்கூடியதாகையினாலேயே. அதாவது இதற்கு மேலும் பலவித சூழ்நிலைகளினுள்ளும் மக்கள் களரி தனது சஞ்சாரத்தை அபிவிருத்தி செய்தால், இவ் வெளி நடந்து கொள்ளும் விதம் பற்றி நமக்கு மேலும் கற்க முடியும். மேலே நாம் உதாரணம் மூலம் காட்டிய சாத்தியங்கள் மற்றும் வரையறைகளின் அடிப்படையில் இந் நாட்டு நடைமுறை நடிப்புக்கலைக்காக புதிய மாதிரி உருவாக்குவதற்கு யோசனை தெரிவிக்க முடியும். அதன் மூலம் மக்கள் களரியின் வரையறைகள் என்று அடையாளம் காணக்கூடிய, நடிப்புக் களத்தை பொருத்துவதற்கு ஆகும் நேரம், நிதி, உழைப்பு, போக்குவரத்து சிரமங்கள் போன்றவை குறித்து கவனமெடுக்க முடியும். மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் குறித்து கற்கும் போது தெளிவாகும் காரணமொன்று, இந் நாட்டு நடிப்புக் கலையைப் பிரபலப்படுத்துவதற்காக தேவைப்படுவது கட்டமைப்பு மாற்றம் என்பதே. இதற்கு முந்திய அத்தியாயத்திலும் விவரித்தவாறு நடிப்புக்கலை பார்வையாளருடன் நேருக்கு நேரான வெளி ரீதியான மாற்றம் அத்தியாவசியமானதென்பது அதிலிருந்து தெளிவாகின்றது. இவ் விதமாக மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தை கற்பது, இன்று இலங்கை நடிப்புக் கலை பற்றி சிந்திக்கும் எவரொருவருக்கும் முக்கியமாகலாம்.

## நான்காம் அத்தியாயம் மக்கள் களரியும் இனக்குழுமப் பிரச்சினையும்

இனக்குழுமப் பிரச்சினை மற்றும் மக்கள் களரிக்கிடையிலான தொடர்பை விளங்கிக் கொள்ளுதல் மற்றும் அதனை கலந்துரையாடலுக்கு உட்படுத்துவதற்குள்ள தேவையைப் புரிந்து கொள்ளுதல் அவ்வளவு சிரமமானதல்ல. பல்லின உறுப்பினர்களால் உருவாக்கப்பட்ட நாடகக் குழு என்பது, மக்கள் களரியை ஆரம்பிப்பதில் ஆரம்ப இலக்காகவும் நிபந்தனையாகவும் இருந்தது. இந் நாட்டின் முக்கிய அரசியல் பிரச்சினையைப் பேச முடிந்த, அழகியல் ரீதியான செயற்பாடாக மக்கள் களரியை இனங்காண முடியுமாயினால், இந் நூலினுள் மக்கள் களரி மற்றும் இனக்குழுமப் பிரச்சினை என்பதை கலந்துரையாடலுக்கு உட்படுத்துவது தவிர்க்க முடியாதது. இது குறித்து இந்த அத்தியாயத்தில் மாத்திரமல்ல பல அத்தியாயங்களிலும் பல விதங்களில் கலந்துரையாடப்படுகின்றது. ஏனெனில் ஒவ்வொரு உறுப்பினர்களின் அனுபவங்களுக்கிடையில் இனப்பிரச்சினைக்கு தொடர்புடைய பலவிதமான கருத்துக்கள் வெளிப்படுகின்றன. இவ் அத்தியாயத்தில் நாம் எதிர்பாப்பது மக்கள் களரி இனப்பிரச்சினையுடன் நேர்முகம் கொடுக்கும் போது பெற்றுக் கொண்ட அனுபவங்கள் மற்றும் அந்த அனுபவங்களினூடாக எவ் விதத்திலான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக்கூடிய வரலாறு மற்றும் திறன் மக்கள் களரியினுள் உள்ளது என்பதை ஆய்ந்து பார்ப்பதாகும். அவ்விடத்தில் பிரதானமாக இனக்குழுமப்பிரச்சினை பற்றிய சுருக்கமான அறிமுகத்துடன் இவ் அத்தியாயத்தை ஆரம்பிப்போம்.

### 4.1 இனக்குழுமப் பிரச்சினை

இலங்கையைப் பல்லின மக்கள் வாழும் நாடு என அறிமுகப்படுத்தலாம். இது சம்பந்தமாக பலவித கருத்துக்கள் நிலவினாலும், விஞ்ஞானபூர்வமாக மேற்கொள்ளப்பட்ட மக்கட்தொகைக் கணக்கெடுப்பின் மூலம் அதனை உறுதி செய்வது மிக எளிய செயலாகும். இருபதாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியளவில் ஆரம்பித்த, பின் காலனித்தத்துவ நாட்டில், தேசிய அரசு என்னும் கருத்தின் அடிப்படையில் இப் பல்லினத்துவம் மோசமான சிக்கல்கள் பலவற்றுக்கு இரையாகியது. அதன் விளைவாக பலவித அரசியல் மோதல்கள் போன்றே ஒட்டுமொத்த அரசு இயந்திரமும் இனத்துவம் பற்றிய பிரச்சினையுடன் சம்பந்தப்பட்டது. அது போன்றே இந் நாட்டின் பெரும் பண்பாடு மற்றும் வேறு வித சிறு பண்பாடு என வேறுபடுத்துவது அரசியல் தாக்கத்துக்குட்பட்ட காரணியாக ஆகியது. இந் நாட்களாகும் போது அவ் வேறுபாடு அரசியலின் தீர்மானகரமான காரணியாக ஆகியுள்ளதுடன், சிங்கள - பௌத்த அடையாளம் தேசிய அரசு கருத்தின் மையமாக ஆகியுள்ளது. அவ்விடத்தில் ஏனைய இனக்

குழுமங்கள் பிரதான பண்பாட்டின் அப்பால் பரிதியில் இருக்கும் மக்கள் சமூகங்களாகவும், சில நேரங்களில் பிரதான பண்பாட்டினுள் இணைந்து கொள்ள முயற்சிக்கும் சமூகமாகவும் பலவித நிலைகளில் இனங்காண முடியும்.

இவ்விடத்தில் முதலில் இனக்குழுமப் பிரச்சினை என்றால் என்ன? என்பதைப் பற்றி பார்ப்போம். இவ்வாறான சிக்கலான சமூகப் பிரச்சினையொன்றை விளக்கப்படுத்தும் விதத்திலும் அப் பிரச்சினையின் ஒரு பகுதியாதல் தவிர்க்க முடியாதது. அதாவது சிங்கள-பௌத்த தேசியவாதம் மற்றும் தமிழ் தேசியவாதம், இனக்குழுமப் பிரச்சினையை விளக்குவதும், நமக்கு அப்பாற்பட்ட வேறு தரப்பினர் இப் பிரச்சினையை விளக்குவதும் வேறு அணுகல் மற்றும் வேறு காரணிகளின் அடிப்படையிலாகும். அதனால் அவ்வாறான பிரச்சினையை நடிப்புக் கலையுடன் இணைந்து எண்ணிப் பார்க்கும் போது, இந்த அன்னியோன்யமான தவிர்த்தல் வாதம் பற்றி கவனமெடுப்பது விஷேடமாக முக்கியத்துவமுடையதாகும். முதலில் இந்த பிரச்சினையை அணுகுவதற்கு 'இனம்' என்றால் என்ன? என்பதைப் பற்றி விளங்கிக் கொள்வது அவசியமாகும். "இனம் என்பது ஒரு குறிப்பிட்ட நிலப்பரப்புக்குள் அரசியல் ரீதியாக ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட இறைமையுடைய குடிமக்களாகும்"<sup>1</sup> அப் பொருளில் நம்முடைய பிரதான பிரச்சினைக்கு அவ் விளக்கத்தை நோக்குநிலையாக்கிப் பார்க்கும் பொழுது சிங்கள மற்றும் தமிழ் இனத்தவர்கள் சமமாக இறைமையை உடையவர்களாயிருத்தல் மற்றும் அரசியல் ரீதியாக அமைப்புக்குள்ளாகும் செயற்பாடுகள் என்ன என்பது குறித்து பிரச்சினை தோன்றியுள்ளது. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் இன்றைய நாட்கள் ஆகும் போது பொது இலங்கை இனமென அங்கீகரிப்பதை விட சிங்கள இனம், தமிழ் இனம், முஸ்லிம் இனம் என வெவ்வேறாக அங்கீகரிப்பதை அவ் இனங்கள் ஏற்றுக் கொண்டுள்ளன.

இனக்குழுமப் பிரச்சினையின் வரலாற்றினைப் பார்க்கும் பொழுது: காலனித்துவ காலத்தில் இன அடிப்படையில் பரிபாலனத்தை பிரிக்கும் கலந்துரையாடல் பிரதான காரணமாக இருந்ததென அக் கால அரசியல் யாப்பு திருத்தங்களைப் பார்க்கும் போது எளிதில் இனம் காண முடியும். அதனாலேயே 1948 இன் பின் 'தேசிய அரசு' கருத்து நிலப்பரப்பு என்பதற்கு அப்பாற் சென்று, இனம் பற்றிய கருத்தின் பக்கமாக வளர்ந்தது. 1956 இல் அரசு மொழியாக சிங்கள மொழியை ஏற்றுக் கொண்டதுடன், நாட்டின் அடிப்படையான மதம் மற்றும் மொழி ஊடாக தமிழ்ப் பேசும் மக்களைப் 'தேசிய அரசு' கருத்தினுள் பிரச்சினையின்றி வைத்துக் வைத்துக் கொள்வது சிரமமாகியது. அரசு அவர்களின் பண்பாட்டு உரிமைகள் மற்றும் அதனோடிணைந்த தொடர்புகளை 'தேசிய அரசு' முறைமையின் கீழ் பரிபாலிக்க முயன்றது. பின்னர் ஜனநாயக அரசியல் சட்டகத்துக்குள் தீர்த்துக் கொள்ளப்பட முடியாத இந் நிலைமையுடைய ரீதியான செயற்பாடுவரை வளர்ச்சியுற்றது. பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் அதற்காக தேசிய மற்றும் வெளிநாட்டு தலையீடுகளின் மூலம் தீர்வுகள் முன்வைக்கப்பட்ட போதும், இறுதியில் 2009 ஆம் ஆண்டில் இனக்குழுமப் பிரச்சினைக்கு யுத்த ரீதியான செயற்பாடுகளின் மூலம் விடை தேடுதல் முடிவுற்றது. பெரும் மனித சங்காரத்துடனேயே, அவ்வாண்டில் யுத்தத்தின்

<sup>1</sup> வாசிக்குக: உயன்கொட, ஜே. (2011) அனைவரும் மன்னர்கள் அனைவரும் குடிமக்கள்? அரசு பற்றிய அரசியல் சித்தாந்தமும் நடைமுறையும், கொழும்பு 05: சமூக விஞ்ஞானிகளின் சங்கம். பக். 188.

இறுதியில் நேர்ந்த மனிதப் பேரழிவை ஏற்றுக் கொள்வது கூட தீர்மானிக்கப்படுவது இனப் பிரச்சினையை விளக்கும் விதத்திலேயே. தமிழ் தேசியத்தின்படி ஏறக்குறைய அரை மில்லியன் தமிழ் இனத்தவர்கள் உயிரிழந்துள்ள போதும், சிங்கள தேசியவாதிகளின் கருத்துப்படி அவ்வாறான சங்காரம் ஒன்று இடம்பெறவில்லை. எவ்வாறாயினும் ஐக்கிய நாடுகள் சபையின் அறிக்கைகளின்படி இறுதிச் சில தினங்களில் மாத்திரம் 20,000 இக்கும் அதிகமானோர் உயிரிழந்துள்ளார்கள்.<sup>1</sup> இந் நாட்கள் ஆகையில் நிலைமையை மேலும் சிக்கலாக்கி, அந்த மன அழுத்தம் சிங்கள மற்றும் முஸ்லிம் இனங்களிடையேயும் வேறு விதத்தில் வளர்ச்சி அடைந்துள்ளது.

#### 4.2 நடிப்புக் கலையும் இனக்குழுமப் பிரச்சினையும்

இத்தகைய சூழ்நிலையில் நடிப்புக் கலைக்கு இனக்குழுமப் பிரச்சினையின் தாக்கம் எத்தகையது? சுதந்திரத்துக்கு முன்பிருந்தே இந் நாட்டு திரைப்படம் மற்றும் அதனோடு தொடர்புடையதாக உருவாகிய இசை மேற்குறிப்பிட்ட தேசியவாதத்தின் நேர்மறையான விளைவாக பல்வேறு இன கலைஞர்களின் பங்கேற்புடன் செயற்பட்டது. திரைப்படத்துறையில் அனேக தொழிநுட்பக் கலைஞர்கள் போன்றே, மொய்தீன் பேக் போன்ற பாடகர்களும் சுதந்திரத்தின் பின்பு 70 மற்றும் 80 தசாப்தங்கள் வரை இத் திரைப்படத்துறையில் முக்கிய பாத்திரங்களாகச் செயற்பட்டார்கள். நாடகக் கலையிலும் ஏனைய நாட்டுப்புற நடிப்பிலிருந்து 1956 சரத்சந்ரவின் மனமே நாடகம் வரையான கால இடைவெளியில் நமக்கு அதே போன்ற பிரதிநிதித்துவத்ததை கண்டு கொள்ள முடியும். அதாவது நாடகக் கலையின் ஆரம்ப காலகட்டத்தில் அனேக பிரதிகள் தமிழ் மொழியில் எழுதப்பட்டதுடன் தமிழ் சுருதி முழுமையாகவே சிங்கள நாடகத்துக்கும் பயன்படுத்தப்பட்டது<sup>2</sup> ஆனாலும் படிப்படியாக நடிப்புக் கலையில் ஈடுபட்டுள்ளவர்கள் மற்றும் அக் கலைஞர்கள் தமிழ் மற்றும் சிங்களம் என தெளிவான பிரிவுக்குட்படுவது 1920 ஆம் ஆண்டுகளின் பின் பல்கலைக்கழக சூழ்நிலைகளில் நேர்ந்த நாடகக் கலையின் பல்வேறு வளர்ச்சிகள் மற்றும் அதற்கு சமாதரமாக அரசியல் கலந்துரையாடல்களின் நடத்தை மாதிரிகளின் அடிப்படையிலேயே. கொழும்பு பல்கலைக்கழகக் கல்லூரியில் சிங்கள சங்கம் தோன்றுவதும், அதன் நாடகச் சங்கம் ஆரம்பமாவதினதும் உள்ளிருப்பதும் இந் நாட்டு தேசியவாதத்தின் வெளிப்பாடேயாகும்.

பின் காலனித்துவ காலட்டத்துக்கு முன் சிங்கள சமூகத்துக்கு தென்னிந்திய கலைச் சம்பிரதாயங்களுடன் மிக நெருங்கிய தொடர்பிருந்தது என்பது தெரிய வருகின்றது. சிங்கள நாடக சம்பிரதாயத்துக்கு தொடர்பான நடிப்பு மற்றும் சங்கீத மூலங்கள் சில தென்னிந்தியாவுடன் தொடர்புடையதாகும். எவ்வாறெனினும் பின் காலனித்துவ சிங்கள கலை சம்பிரதாயங்கள் பற்றிய

<sup>1</sup> Civilian casualties in Sri Lanka conflict 'unacceptably high' - Ban | UN News. (2009, June 1). Retrieved from <https://news.un.org/en/story/2009/06/301852>

<sup>2</sup> வாசிக்குக: மாரசிங்க, வி. (2011) சிங்கபாஹு சம்பிரதாயம் (சிங்கபாஹு செழுமை) ஏ. இரணவீர, மற்றும் ரீ. காரியவசம் (பதிப்பு). *சரத்சந்ரவின் நாடகங்களில் பயனுறுதி மிக்கஇசை*, (பக். 57-74) கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சஹோதரயோ

உரையாடலில் தென்னிந்தியாவைத் தவிர்த்துச் சென்று, சில வேளைகளில் அவ் மூலங்களை நிராகரித்து கலை மூலங்களுக்காக விஷேடமாக வட இந்தியாவை நோக்கித் திரும்புவது தெரிகின்றது.<sup>1</sup>

இவ்விடத்தில் மேலும் கருத்துத் தெரிவித்துள்ள சனில் சிரிவர்தன கூறுவது, சிங்களக் கற்றவர்கள் ஆர்ய-திராவிட என்னும் கருத்துக்கு எதிராக ஆர்ய-சிங்கள கருத்தியலை உருவாக்கும் நோக்குடன் வட இந்திய மூலங்களுக்கு செல்ல முயற்சித்தார்கள் என்பதே. இதன் மூலம் சாடைக் குறிப்பால் உணர்த்தப்படும் இன்னொரு காரணமாவது, 19 ஆம் நூற்றாண்டின் பின்னரைப் பகுதியில் நாடகத்துக்கு பதிலாக நிருத்தியம் இந் நாட்டுக்கு பெயர்ந்த போது இக் காரணி ஏதோ ஒரு விதத்தில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கலாம் என்பதே. அவ்விடத்தில் நாடகச் சுருதியை முழுமையாக அகற்றுவதற்கு முயற்சி எடுத்து வட இந்திய இசையை அடிப்படையாகக் கொண்ட நாடகக் கலைக்கு இந் நாட்டு நடுத்தர வர்க்கத்தினரைத் துணி சேர்த்தமை, தேசியவாதத்தைக் கட்டி எழுப்பும் இயக்கத்துடன் தொடர்புள்ளதென்பதை நம்பச் செய்கின்றது. எனினும் அவப்பேறாக நாடகம் அகன்று நிருத்தியத்தின் வருகை தொடர்பில் இந் நாட்டில் மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வுகளில் இந்த தேசியவாத ரீடத்தின் தாக்கம் தொடர்பாக கருத்துப் பரிமாற்றத்துக்கு உட்படுத்திய தருணங்களைத் தேடியறிவதும் கடினமே. எனினும் மார்டின் விக்ரிமசிங்க,<sup>2</sup> எம். எச். குணதிலக்க,<sup>3</sup> எதிரிவீர சரத்சந்ர<sup>4</sup> ஆகியோரின் எழுத்துக்களைப் பரிட்சிக்கும் போது சிங்கள நாடகத்தின் பரிசுத்தத்தன்மை பற்றிய கருத்தியல்வாத உள்ளடக்கமொன்றினை தெரிந்து கொள்ள முடியும். இவ்விடத்தில் தேசியவாதம் தலை தூக்குவது மற்றும் நவீனத்துவம் அதனுள் பிரவேசிப்பதுடன் நாகரிகமடைந்த கலையின் தேவை மற்றும் பரிசுத்தம் அல்லாவிடினும் மரியாதை மற்றும் கௌரவம் பெறக்கூடிய உற்பத்தியுடனான கலையின் தேவை அந் நாட்களில் நடுத்தர வர்க்கத்தினரிடம் இருந்ததென அனுமானிக்கலாம்.

இந்த விதமாக நடிப்புக் கலை, பிரபு வர்க்கத்தினரின் எண்ணங்களின் அடிப்படையிலான இனத்துவ எதிர்ப்பின் ஊடாக, பிரித்தானிய விரோத மனப்பாங்குக்கு இழுத்துச் சென்றது. அதனாலேயே பெரும்பாலும் 1940 தசாப்தத்தின் பின், தமிழ் மற்றும் சிங்கள ஒருமைப்பாட்டுடன் நாடகம் நிர்மாணிக்கும் போக்கு முழுதுமாக வற்றிப் போய்விட்டது. 1940 தசாப்தமளவில் ஆகும் போது, கத்தோலிக்க வம்சாவளியினரான இலங்கையர்கள், சிங்கள மக்கள் சமூகத்தை எதிர்கொண்டு நடுத்தர வர்க்க நாடகக் கலையை நகர்ப்புறத்தில் உயர்த்தி வைத்தார்கள். அதன் விளைவாக 1950 தசாப்தத்தின் பின்னரைப் பகுதியாகும் போது, ஆரம்பமாகிய நாடக விழா மற்றும் வேறும் பரிசளிப்பு விழாக்களில் நமக்கு எதிர்ப்படுவது தெளிவாகவே மொழியின்

<sup>1</sup> விஜேசிரிவர்தன, எஸ். (2017) அபிநய: 11 ஆவது இதழ். ச. போகமுவ மற்றும் எஸ். வட்டகெதர (பதிப்.) பின்-காலனித்துவ பண்பாட்டு மத்தியிலே சரத்சந்ரவின் மரபுரிமை. (பக். 53-58). பத்தரமுல்லை: பண்பாட்டலுவல்கள் திணைக்களம்

<sup>2</sup> தமிழர்களிடமிருந்து கிடைத்ததென எண்ணக்கூடிய நாடகம் ஆரம்பத்தில் நடத்தப்பட்டது பொது சமூக உற்சவங்களாகவே" விக்ரிமசிங்க, எம் (2018) *அப்பே கம. (எங்களுர்)* இராஜகிரிய: சரச. (பக். 86)

<sup>3</sup> முதலாவது உப அத்தியாயத்தில் 29 ஆம் பக்கம் பார்க்க

<sup>4</sup> சரத்சந்ர. ஈ. (2013) சார சங்கீரஹய, தர்மதாச, கே. என். ஓ. மற்றும் கலஹித்தியாவ, பி.பி (பதிப்.) *தேசிய அடையாளம் பற்றிய எண்ணங்கள் சில*. (பக். 233-241) கொழும்பு 10: கொடகே சகோதரயோ. மேலும் தேவையாயின் 'சிங்கள' கிராம நாடகங்கள் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ள விதம் பற்றியும் வாசிக்குக

அடிப்படையில் வகைப்படுத்தப்படும் கலைப் படைப்புக்களாகும். அவற்றில் நடிப்பில் பங்கேற்போர் மற்றும் துணைக் கலைஞர்களும் இப் பிரிவினைக்குள் அடக்கமாகும். எனினும் அதன் பிரதிபலனாக தமிழ் நாடகக் கலைஞர்கள் யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, மலையகம் உட்பட அவர்கள் வாழும் பிரதேசங்களில் பல்வேறு நாட்டுப்புற நடிப்பு மாதிரிகளில் தனியே செயற்பட்டார்கள் மட்டக்களப்பு போன்ற பிரதேசங்களில் மிச்சப்பட்டிருந்த கூத்து போன்ற நாட்டுப்புற நடிப்பு அம்சங்கள், அப் பிரதேசங்களுக்கே மாத்திரம் உரியதாக தனித்து இயங்கின. 1950 இன் பின் உருவாகிய சிங்கள நாடகங்கள் மற்றும் அவ்வாறான நாட்டுப்புற நடிப்புக்கிடையில் தொடர்பினைக் கண்டு கொள்வது அரிதே.

ஆயினும் 1956 சிங்கள மொழிச்சட்டம் நடைமுறைப்படுத்தப்பட்ட தருணத்தில் தமிழ் நாடக எழுத்தாளரான கந்தசாமிப்பிள்ளை கணபதிப்பிள்ளையினால் 'துரோகிகள்' என்னும் தமிழ் நாடகம் எழுதப்பட்டது. முரண்பாடாக அந் நாடகத்தின் உள்ளடக்கமாயிருந்தது, அரசுக்கு எதிராகப் போராடும் இளைஞர் குழுவாகும். அக் குழுவின் உறுப்பினர்கள் 'புலிகள்' எனப் பெயரிடப்பட்டிருந்தார்கள். கணபதிப்பிள்ளையினால் படைக்கப்பட்ட பெரும்பாலான நாடகங்கள் அவ்வாறு தமிழ் தேசியத்தை உயர்த்திப் பிடிப்பவைகளாகவே இருந்தன. அதற்கு மேலதிகமாக 1960 தசாப்தத்தின் ஆரம்ப காலகட்டத்தில் தமிழறிஞரும் நாடகப் படைப்பாளருமான எஸ். வித்தியானந்தன் சரத்சந்ரவின் படைப்புக்களினால் தூண்டப்பட்டு மட்டக்களப்பு பிரதேசத்தின் கூத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டு நவீன மேடைக்கு தமிழ் நாடகங்களை எழுதினார். சரத்சந்ர சிங்கபாகு போன்ற புராதன வரலாற்றுக் கதைகளை தனது கதை மூலமாகக் கொண்டபோது வித்தியானந்தன் வால்மீகி இராமாயணத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டு, *இராவணேசன்* என்னும் என்னும் நாடகத்தைப் படைத்தார். அதன் பின்னர் சின்னையா மௌனகுரு, சண்முகலிங்கம் போன்ற நாடகப் படைப்பாளர்கள் தொடர்சியாக இன்று வரை தமிழ் நடிப்புக் கலைக்காக படைப்புக்கள், ஆய்வுகள் மற்றும் கற்பித்தல் நடவடிக்கைகளில் ஈடுபட்டிருக்கின்றார்கள். இப் படைப்புக்கள் ஊடாக தமிழ் மக்களின் சமகாலப் பிரச்சினைகள் பற்றி ஏதேனும் கருத்துப் பரிமாற்றத்தை ஏற்படுத்த இந் நாடகக் கலைஞர்கள் முயற்சித்தார்கள். அடையாளம், சாதிப் பிரச்சினை, வர்க்க எழுச்சி, பெண்ணியம் மற்றும் யுத்தம் போன்ற சமூக சிக்கல்கள் குறித்து அவர்கள் தமது படைப்புக்களின் மூலம் கலந்துரையாடலுக்கு உட்படுத்தினார்கள்.<sup>1</sup> இவையனைத்தும் நேர்ந்தது

கொழும்பு நடுத்தர வர்க்க மேடையினால் தேசிய பிரச்சினை சம்பந்தமான கருத்துப் பரிமாற்றம் கைவிடப்பட்டிருந்த ஒரு பின்னணியிலேயே. அதாவது இந் நாட்டில் நிலவும் பிரதானமான பிரச்சினை மற்றும் நிலவிய முப்பதாண்டு யுத்தத்தோடு ஒப்பீட்டளவில் இனக்குழும் பிரச்சினை பற்றி இந் நாட்டு புரோசீனியம் நடிப்புக் கலையின் கருத்துப் பரிமாற்றம் அவ்வளவு சுறுசுறுப்பாக நடைபெறவில்லை. அது தொடர்பாக ஏதேனுமொரு தலையீடு நமக்கு எதிர்ப்படுவது இந் நாட்டின் காட்சிக் கலை மற்றும் திரைப்படத்தினுள்ளேயே.

<sup>1</sup> Dharmasiri, K. (2014). From Narratives of National Origin to Bloodied Streets: Contemporary Sinhala and Tamil Theatre in Sri Lanka. *Mapping South Asia through Contemporary Theatre*, 208–237. doi: 10.1057/9781137375148\_6

### 4.3 மக்கள் களரி மற்றும் இனக்குழுமப் பிரச்சினை

இவ்வாறான ஒரு குழந்தையிலில் பல்லின நாடகக்குழுவொன்று நிர்மாணிக்கப்படுவது, அரசியல் அர்த்தத்தில் போன்றே நடிப்புக் கலையினுள்ளும் புரட்சிகர செயற்பாடாகும். ஏனெனில் மக்கள் களரியின் மிகப் பிரதான தனித்துவமாவது, அதிலுள்ள இந்த பல்லின ஒருமைப்பாடே. அது சம்பந்தமாக எதிர்வரும் அத்தியாயங்களில் கலந்துரையாடப்படுவதோடு இவ் அத்தியாயத்தில் மக்கள் களரி யாழ்ப்பாணத்துக்கு மேற்கொண்ட பயணங்கள் சில பற்றி பிரதானமாக கவனம் செலுத்தப்படுவதற்குள்ளது. அவற்றுள் 2006 மற்றும் 2009 ஆம் வருடங்களில் மக்கள் களரி வடபகுதியில் மேற்கொண்ட பயணங்களின் அனுபவங்களும் மற்றும் 2016 இல் அவர்களால் தயாரிக்கப்பட்ட வெண்கட்டி வட்டம் நாடகமும் பிரதானமாகும். இந் நூலின் இறுதி அத்தியாயத்தில் உங்களுக்கு எதிர்ப்படும் மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் சிலரின் கருத்துக்கள் பொருத்தமாக இவ் அத்தியாயத்தில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. சில கருத்துக்கள் தொடர்பில் சில விளக்கங்கள் என்னால் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. அடுத்தவர் அவர்களுடைய கருத்துக்களை மாத்திரம் மிகவும் நேர்மையாக வெளிப்படுத்துவதற்காக இங்கு அவர்கள் கூறியவாறே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அதாவது இனப் பிரச்சினை தொடர்பில் நாடகக் குழுவொன்றின் பல்லின உறுப்பினர்களின் அனுபவங்களில் விசேஷ பெறுமதி உண்டு. இத் தகவல்கள் மற்றும் பகுப்பாய்வின் இறுதியில் இந் நாட்டு இன நெருக்கடிக்கு சில தசாப்தங்களாகவே தீர்வு தேடும் வரலாற்றில் மக்கள் களரியின் தலையீடு எவ்வளவு நேர்மறையானது என்பதும், அதற்காக இதுவரை எடுக்கப்பட்டுள்ள இராஜதந்திர நடவடிக்கைகளில் காட்டப்பட்டுள்ள பட்சபாதங்கள் அம்பலமாவது தடுக்கக்கூடியது அல்ல என்பதும் புலனாகின்றது.

முதலில் இனப் பிரச்சினை கால வரையறைக்குள் மக்கள் களரி பெற்ற அனுபவத்தைப் பார்ப்போம். இவ்விடத்தில் அவ் அனுபவம் போன்றே, போர் நிகழ்ந்த காலத்தில் இடம் பெற்ற நிகழ்வுகள் மக்கள் களரி உறுப்பினர்களுக்கு செவிமடுக்கக் கிடைத்த விதமும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அவைகள் நேரடியாக மக்கள் களரி மற்றும் இனக்குழுமப் பிரச்சினைக்கிடையேயான தொடர்புகளைக் காட்டும் தகவல்களோ அல்லது பகுப்பாய்வோ அல்லாதுவிடிலும் இனப் பிரச்சினைக்கு முகம் கொடுத்த நாடகக் குழுவாக அத் தகவல்கள் எதிர்கால மக்கள் களரி செயலாற்றுகைக்காக போன்றே இந் நாட்டு இனப் பிரச்சினை தொடர்பாக ஆர்வம் காட்டும் அனைவருக்கும் முக்கியமாகலாம்.

2006 பெப்ரவரி மாதத்தில் இடம் பெற்றிருந்த திருக்கோணமலை பயணத்தின் போது மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தை கந்தளாய் நகரில் பொருத்துவதற்குத் தீர்மானிப்பது, அந் நேரத்தில் நிலவிய மோசமான அரசியல் நிலைமைகளின் காரணமாகவே. அதாவது மக்கள் களரி நாடகக் குழுவில் திருக்கோணமலையில் வசிக்கும் தமிழ் உறுப்பினர்கள் நால்வர் இருந்தார்களாயினும், அவர்களை அறிந்த தெரிந்தவர்கள் மூலமாகவேனும் எவ்விதமான ஆறுதலும் பெற்றுக் கொள்வதற்கு முடியாமற் போனது, திருக்கோணமலை சூழலில் ஏற்பட்டிருந்த நிலைமைகள் அபாயகரமானவை என்பதனாலேயே. மஹிந்த ராஜபக்ஷ ஆட்சியினுள்ளும், ரனில் விக்கிரமசிங்க தலைமையிலான ஐக்கிய தேசியக் கட்சி ஆட்சியினால் முன்னெடுத்துச் செல்லப்பட்ட போர் நிறுத்த உடன்படிக்கை மாற்றமின்றி நிலவிய போதும், படிப்படியே சமாதானப் பேச்சுவார்த்தை

தொடர்பிலிருந்த நம்பிக்கை மற்றும் ஆர்வம் நலிவடைந்து வந்தது. அக் காரணத்தினால் வடக்கு மற்றும் கிழக்கில் பல பிரதேசங்களில் சிறு சம்பவங்கள் தினசரி அறிக்கையிடப்பட்டது. புதிய அரசின் வருகையுடன் அப் போர் நிறுத்த உடன்படிக்கை பலஹீனமானது, மற்றும் தெற்குக்கு பாதகமாகின்ற சரத்துக்களைக் கொண்டது என்னும் அபிப்பிராயம் பரவியிருந்தது. அதே போன்றே வடக்குத் தரப்பில் சமாதானப் பேச்சு வார்த்தையின் போது கணிசமான அளவான எல்ரீஈ உறுப்பினர்கள் இயக்கத்தைக் கைவிட்டு வேறு தொழில்களில் ஈடுபட்டமை, இயக்கம் பாரதூரமாக கணக்கில் எடுத்துக் கொண்ட விடயமாகும். அவ்வாறே கருணா அம்மான் எல்ரீஈ இயக்கத்தைக் கைவிட்டுச் செல்லுதலும் அமைதிப் பேச்சு வார்த்தை சீர்குலைவதற்கு மிகுந்த அளவில் பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது. எவ்வாறோ இறுதியில் அப் பயணத்தை இரத்துச் செய்யாமல் கந்தளாய் மத்திய மஹா வித்தியாலய விளையாட்டு மைதானத்தில் மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் கட்டப்பட்டது. அவ்வாறே அவர்கள் எதிர்பாரா விதமாக திருக்கோணமலையின் தமிழ் முஸ்லிம் பார்வையாளர்கள் கணிசமான அளவினர் நாடக விழாவுக்கு வருகை தந்தார்கள். அதற்கிடையில் மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் இதற்கு சமந்தரமாக அப்போதைய எல்ரீஈ கட்டுப்பாட்டிலிருந்த பிரதேசங்களுக்குச் சென்று நாடகங்கள் அரங்கேற்றியதுடன் செயலமர்வுகளையும் நடத்தினார்கள்.

மக்கள் களரியின் மிக முந்திய உறுப்பினரான அஜந்தன் தெரிவித்தது, மக்கள் களரி சிங்கள உறுப்பினர்கள் மீது தமிழ் மக்கள் வாழும் பிரதேசங்களில் பெருமளவில் அன்பு காட்டுகிறார்கள் என்பதே. அவர்களிடத்தே அத்தகைய அனுபவங்கள் நிறைந்த அளவில் உள்ளன. அவருடைய கருத்தின்படி அநுராதபுர பயணத்தின் போது பதவியா மற்றும் மதவாச்சி எல்லைக் கிராமங்களில் வாழும் சிங்கள மக்களின் அன்பை வென்று கொண்டவர்கள் மக்கள் களரி தமிழ் உறுப்பினர்களே. கொழும்பு, அம்பாந்தோட்டை, தங்கல்லை, மொனராகலை, சிலாபம் போன்ற பிரதேசங்களில் சிங்கள பார்வையாளர்களிடம் தமிழ் உறுப்பினர்களுக்கு அவ் அனுபவங்களை அதே விதமாக அனுபவிக்க முடிந்தது.<sup>1</sup> எனினும் இவ்விடத்தில் பதவியா போன்ற இடங்கள் சிறப்புடையதாவது அவர்கள் தினசரி யுத்தத்தின் கொடுமைகளுக்கு உட்படும் பிரதேசத்தைச் சேர்ந்த பிரிவினர் என்பதனாலேயே.

இந்த அனுபவத்தை நாம் கருத்துப் பரிமாற்றத்துக்கு உட்படுத்துவது எவ்வாறு? உண்மையில் இங்கு நடப்பது கற்பனையான மற்றவர்களுக்கு பதிலாக உண்மையான மற்றவரைச் சந்திக்க வைப்பதே. அதாவது சிங்கள மற்றும் தமிழ் மக்களுக்கு தமது அடுத்தவர்கள் பற்றி இருப்பது கற்பனையான கருத்தாகும். ஏனெனில் அவர்களுக்கு போர்க்காலத்தில் ஏனைய இனத்தவர்களோடு கொடுக்கல் வாங்கல் செய்வதற்கோ இணைந்து செயற்படுவதற்கோவான அவகாசம் மிகுந்த வரையறைக்குட்பட்டிருந்தது. பெரும்பாலும் சிங்கள மக்கள் எல்ரீஈ உறுப்பினர்கள் அல்லது அவர்களுக்கு ஆதரவான மக்கள் பிரிவாகவே தமிழ் மக்களை இனங்கண்டு கொண்டனர். தமிழ் மக்கள் சிங்கள மக்களாக எண்ணியது, சிங்கள மொழி பேசும் இராணுவ வீரர்களையே. மேலும் அடுத்தவர் என்னைப் பற்றி நினைக்கும் விதத்தைத் தீர்மானிக்கும், கற்றுக் கொடுக்கும் மற்றும் பொதுமைப்படுத்தும் அரசியல் வேலைத்திட்டம்

<sup>1</sup> அஜந்தன், எம். (2019 செப்டம்பர் 19) தனிப்பட்ட நேர்காணல்

இரு பிரிவுகளிலும் செயற்படுத்தப்பட்டது.<sup>1</sup> அத் தொலைத்தொடர்பு சாதனங்களின்படி அவர்களால் நிர்மாணிக்கப்படும் அடுத்தவர் பற்றிய கருத்தை மங்கிப் போகச் செய்யும் அழகியல் பரிமாணம் மக்கள் களரியினால் பரிசோதிக்கப்பட்டுள்ளது. இச் செயற்பாடுகளை நேர்மையான செய்தி சேவையிலோ, ஏதாவது சொற்பொழிவுத் தொடரிலோ வேறு தொழிநுட்ப வழிகளில் விளங்க வைப்பதைவிட அதிகளவான வெற்றி மக்கள் களரி பாவனையில் எமக்கு அனுபவிக்க முடியும். மேலே கண்ட அஜந்தனின் வெளிப்பாட்டில் இருப்பது அந்த அடுத்தவர் பற்றிய கருத்தியல் மங்கிப் போன பின் சந்திக்கும் மெய்யான மனிதர்களின் எதிர்வினையே.

போர் முடிவடைந்த பின்பு 2010 ஆம் ஆண்டில் மக்கள் களரி மீண்டும் யாழ்ப்பாணத்துக்கு சென்ற பயணத்தின் போது, கந்தளாய் பயணத்தை விட அவர்களது பாதுகாப்பு மிக உயர்மட்டத்திலும் மற்றும் நம்பகத்தன்மையுடன் இருந்ததெனினும், மக்களுடன் பழகுவது முன்பைவிட சிக்கலாக இருந்தது. பயணத்தை ஆரம்பிக்கு முன்பிருந்தே பயணம் வெற்றியளிக்காது எனவும், யாழ்ப்பாணத் தமிழ் மக்களுக்கு அக் கணத்தில் அவ்வாறான அவகாசம் எவ்விதத்திலும் இல்லையென்பதால் அது பயனற்ற பயணமென்பதும் மிகப் பலரின் கருத்தாக இருந்தது. சாதாரணமாக மக்கள் களரி நாடகக் காட்சிகள் நடத்துவது - மக்களுக்கான காட்சி - மாலை 6.30 இக்கு ஆகும். எனினும் நீண்ட காலமாகவே அரசு அல்லது எல்ரீசியினால் யாழ்ப்பாணப் பிரதேசத்தில் இரவில் ஊரடங்குச் சட்டம் பிறப்பிப்பதும், இரவில் இவ்வாறான நிகழ்வுகள் நடத்துதல் மற்றும் வெளிச்சத்தைப் பயன்படுத்துதல் பற்றி தமிழ் மக்களுக்கு அனுபவம் இல்லாது இருந்தமையினாலும் நாடகம் காட்டும் நேரம் தொடர்பில் பிரச்சினை எழுந்தது. அதனால் நாடகத்தை பகல் இரண்டு மணிக்கு தொடங்கும்படியும் யோசனை தெரிவிக்கப்பட்டது. எனினும், ஒடுக்குமுறை, மனஅழுத்தம், மற்றும் விரக்தியினால் பாதிக்கப்பட்டிருந்த தமிழ் மக்களின் அவதூறு மற்றும் விமர்சனத்துக்கு மத்தியிலும், மக்கள் களரி குழு வீடு வீடாகச் சென்று விழா பற்றி அறிவுறுத்தியது. “இவ்வளவும் நடந்த பின் நீங்கள் எங்களுக்கு நாடகம் காட்ட வுகிறீர்களா?”<sup>2</sup> என்பதாகத்தான் யாழ் மக்களின் துலங்கல் இருந்தது. நிலைமை எவ்வளவு சிக்கலானதென்றால் அப்போது ஊரடங்குச்சட்டம் அமுலில் இல்லாவிடினும், பல்லாண்டுகளான பழக்கத்தின் காரணமாக வட பகுதி மக்கள் இரவுப் பயணங்கள் மேற்கொள்வதில்லை. மேலும் பாடசாலைகளில் இருந்து மாணவர்களை அனுப்புவதற்கு ஆசிரியர்கள் எதிர்ப்புத் தெரிவித்தார்கள். வடபகுதியில் நிலவும் பண்பாட்டு வரையறைகள், மக்கள் களரி முகம் கொடுத்த சவால்களின் இன்னொரு தரப்பாயிருந்தது. அதாவது மஞ்சத்தில் - சந்திரதாஸ் நாடகத்தில் - காதலை வெளிப்படுத்தும் காட்சி நாடகத்தில் இருக்குமானால் அதை அகற்றிவிடுமாறு பாடசாலை அதிபர்கள் மக்கள் களரியிடம் கேட்டுக் கொண்டார்கள். எனினும் ஏற்பட்டுள்ள நிலைமைகளின் அடிப்படையில் சில நேரங்களில் எண்ணிப்பார்க்க முடியாதபடியும் - எனினும் மக்கள் களரி அனுபவத்தின் அடிப்படையில் அது எளிதான விடயமாகவும் - அனைத்து எதிர்ப்புகளின் மத்தியிலும் நாடகம் இரண்டு நாட்கள் காண்பிக்கப்பட்ட பின்பு பார்வையாளர் அரங்கு முலை முடுக்கெல்லாம் நிறைந்து போயிற்று. அதாவது அது மக்கள் களரியின் ஏனைய பயணங்களுக்கு ஒப்பீட்டளவில் ஏற்பட்டதற்கு

<sup>1</sup> ஓகொஸ்டோ பொவால் பற்றிய உப அத்தியாயத்தில் வரும் பச்சாத்தாபம் பற்றிய பகுப்பாய்வைப் பார்க்க  
<sup>2</sup> லீலா, எஸ். (2019 செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்

சமமான ஒரு அனுபவமாகும். முதலிரண்டு நாட்களில் அதிகமான கவனத்தைப் பெறாத மக்கள் களரி விழா, அதன் பின்பு பார்வையாளர்களினால் வண்ணமயமாதல் மேலதிகக் காட்சிகள் காண்பிப்பதற்கு நேர்வதுடனேயே. இறுதியில் யாழ் மக்கள் மற்றும் அங்கிருந்த நாட்டியக் குழுக்களுடன் ஏற்பட்ட தொடர்புகளின் அடிப்படையில் 2016 இல் மக்கள் களரி யாழ் மாவட்டம் செல்கையில் மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தைப் பொருத்துவதற்கும் அம் மக்கள் உதவினார்கள்.

அவ்வாறே பாதுகாப்புக் காரணங்களுக்காக மக்கள் களரி தமிழ் உறுப்பினர்களுக்கு பலவித துன்பங்களுக்கு முகம் கொடுக்க நேர்ந்த சந்தர்ப்பங்கள் பலவாகும். மொனராகலை பயணத்தில் பிபிலை பிரதேசத்தில் பிரச்சார நடவடிக்கைகளை மேற்கொண்டிருக்கும் போது, சிலர் பொலிஸாரால் கைது செய்யப்பட்டிருந்தார்கள். அது சம்பந்தமான மேலும் விவரங்கள் மொனராகலை பயணம் பற்றிய தகவல்களில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மேலும் பல சந்தர்ப்பங்களில் பாதையிலே சந்தேகத்தின் அடிப்படையில் பொலிஸாரினால் சோதனைக்கு

உட்படவும் நேர்ந்தது. இராசையா லோகாநந்தனுக்கு நேர்ந்த அவ்வாறான மனவருந்தக்கூடிய அனுபவம் பற்றி நூலின் இறுதி அத்தியாயத்தில், அவருடைய சொந்தக் கதையில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பிரச்சார நடவடிக்கைகளுக்காக இந் நிலைமைகள் எவ்வளவு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியதென்றால் சிங்கள உறுப்பினரொருவரோடன்றி தமிழ் உறுப்பினர்களுக்கு மாத்திரம் தனியே வெளிப்படையாக நடமாட முடியாதிருந்தது.

மக்கள் களரி நாடகக் குழுவின் தமிழ்நாட்டுப் பயணம் பிராந்திய மட்டத்தில் இந் நாட்டு இனப் பிரச்சினையின் சிக்கல் எத்தகையது எனப் புரிந்து கொள்வதற்கு இன்னுமோர் அனுபவமாக அமைந்தது. மக்கள் களரி பல்லின நாடகக்குழுவாக, அவர்களின் நாடகக் காட்சிகளின் பின், வழமை போல் ஒருவரையொருவர் அறிமுகம் செய்யும் போது சிங்கள உறுப்பினர்களுக்கு கரகோஷமெழுப்புவதை தமிழ்நாட்டு மக்கள் தவிர்த்து கொண்டது, அங்கு இடம்பெற்ற குறிப்பிடத்தக்க சம்பவமாகும். தமிழ்நாடு அரசியலைப் போலவே திரைப்பட நடிகர்களும் இந் நாட்டு இனப் பிரச்சினை குறித்து மிகுந்த உணர்வுடனிருந்தார்கள் என்பதுடன் - இன்றும் - அந் நிலைமை அப்போது மிக பலமாக அந் நாட்டு சிங்கள விரோத கருத்தியலாக நிலைபெற்றிருந்தது.

நிங்கள் பெறுமதியான மனிதர்கள் எனச் சொல்லி சாம்பூரில் இராணுவம் போக முடியாதென்று சொன்னது, ஆனால் அப்படிச் சொன்னது பராக்கிரம ஐயாவையும், எச். ஏ. ஐயாவையும் நோக்கி மாத்திரமே. ஏனெனில் அவர்கள் அப்போதும் பிரபலமாயிருந்தார்கள். பின்னர் பராக்கிரம ஐயா இராணுவத்தினருடன் ஒருவாறு பேசி எங்களுக்குச் செல்வதற்கு அனுமதியைப் பெற்றுக் கொண்டார். நாங்கள் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக எல்ரீசு கட்டுப்பாட்டில் இருந்த பிரதேசத்தை நெருங்கினோம். எங்களிடம் நிறைய கேள்விகளைக் கேட்டார்கள். தமிழர்கள் எத்தனை பேர்? சிங்களவர்கள் எத்தனை பேர்? அந் நாட்களில் பிரபாகரனும் கருணாவும் கருத்து முரண்பட்டிருந்தார்கள்.

அதனாலேயே எங்களுடன் வந்த தமிழர்கள் குறித்து அவர்கள் மிகக் கவனமாக இருந்தார்கள். வாகனத்தைக் கொண்டு போவதற்கு விடவில்லை. எங்களைத் தனித்தனியாக CT100 பைசிக்கிள்களில் கூட்டிச் சென்று பாடசாலையில் விட்டார்கள்.<sup>1</sup>

இங்கு சீதாம்பரபட்ட (ஆக்கம் - மங்கல சேனாநாயக்க) என்பது அதன் தமிழ் தயாரிப்பான மாயப்பட்டாடை நாடகத்தின் சிங்கள வடிவமாகும்.

2006 இல் ஓமந்தையில் மிஹிந்துபுர பஸ்ஸுடனேயே இராணுவம் எம்மை எல்ரீஈ இக்கு கையளித்தது. நாங்கள் போகும் போது எல்ரீஈ பெண் உறுப்பினர்களுடன் பேசினோம். அவர்களுடைய அனுபவங்களை எங்களுக்குச் சொன்னார்கள். எங்களைப் பற்றியும் நாங்கள் அவர்களுக்குச் சொன்னோம். அவர்கள்தான் நாங்கள் அங்கிருந்த சில நாட்களில், எங்களைக் குழுக்களாகப் பிரித்து, இரவில் தங்க வேண்டிய இடங்களைத் தீர்மானித்தார்கள். சீதாம்பரபட்ட காண்பித்தோம். எல்லா இடத்திலும் எல்ரீஈ கொடியைப் பறக்கவிட்டு பெரும் விழாவாகத்தான் அதைச் செய்தோம். எல்ரீஈ பெண்கள் மாலைப் பொழுதுகளில் மிக அழகிய உடை அணிந்து வந்து நாடகம் பார்த்தார்கள். நாடகம் முடிந்த பின் அவர்களில் ஒருவர் எங்களைக் கூப்பிட்டு அதிகமாக சிரித்ததால் அழுதுவிட்டேன் என்று சொன்னார். அதன் பின்பு “நான் வாழ்வது போல் உணர்ந்தேன். ஆனால் எவ்வளவு நாள் வாழ்வேன் என்று எனக்குத் தெரியாது” என்றும் சொன்னார்.<sup>2</sup>

நாடகக் குழுவொன்றின் செயற்பாடுகளை நடிப்பு அல்லது படைப்புக்கு மாத்திரம் பிரதிபலிக்குவதைச் செய்ய முடியாது. அதாவது நாடகக் குழுவொன்றின் செயற்பாடுகளை ஒரு போதும் அவர்களுடைய அரசியல் சமூக நடத்தைகளிலிருந்து வேறுபடுத்த முடியாது. மக்கள் களரி செயற்பாடுகளினுள் நாடகம் நடிப்பது என்பது முழுமையான சித்திரத்தின் ஒரு பகுதியேயாகும். சித்திரம் முழுமையாவது அதன் முன் பின் தலையீடுகளினுள்ளேயே. நிகழ்வியல் (phenomenon) அர்த்தத்தில் கூறுவதாயின் இவை ஒன்றோடொன்று பிணைந்துள்ளது, ஒன்று இன்னொன்றின் இருப்புக்கு தேவையான விதத்திலேயே. இச் செயற்பாடுகள் மற்றும் தமிழ் அடுத்தவரின் நேர்மையுடன் இணைதல் கொழும்பு நாடக அரங்கொன்றில் நாடகமொன்றை அரங்கேற்றுவதைவிட பரந்த அளவான செயற்பாடாகும். இவ்வாறான நாடகக் குழுவொன்று நாடகம் ஒன்றை அரங்கேற்றுவதென்பது அவர்களுடைய ஒட்டுமொத்த இருப்பையும் அப் படைப்புக்காக திசைப்படுத்துவதாகும். வேறு வழியில் கூறுவதானால் அவர்களின் அன்றாட வாழ்வு மற்றும் படைப்புச் செயற்பாடுகளுக்கிடையே பிரிக்கும் கோடோன்றினை அடையாளப்படுத்துவது மிகக் கடினமானதாகும். தொழில்சார் நாடகக் குழுவின் செயற்பாடுகளைவிட மக்கள் களரி பல்லின நாடகக் குழு ஆனதன் மூலம், அவர்கள் கருத்தியல் ரீதியாகவும், எப்போதும் தமது படைப்புக்களின் கருத்தியலுடனும்

<sup>1</sup> மல்லவரச்சி. எஸ். (2019 செப்டம்பர் 19) தனிப்பட்ட நேர்காணல்

<sup>2</sup> லீலா. எஸ். (2019 செப்டம்பர் 19). தனிப்பட்ட நேர்காணல்

ஆழமான தொடர்பொன்றைக் கட்டியெழுப்பிக் கொள்கின்றார்கள். எனினும் பெரும்பாலும் இன்றைய கலைப் படைப்புக்களுக்கும் மற்றும் படைப்பாளர்களின் அன்றாட வாழ்க்கைக்கும் இடையே இருப்பது தொலைவான மற்றும் தாக்க ரீதியற்ற முரண்பாடான தொடர்பு ஆகும். படைப்பின் நேர்மை போன்றே இந்த அர்த்தமுடைய தொடர்புகள் எல்லாம் ஒரு நோக்கத்துக்காக ஒன்றிணைவது தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக்கூடிய கலைத்துவ தலையிடொன்றுக்கு முக்கியமாகும்.

எழிலனின்<sup>1</sup> பங்கருக்குச் சென்றோம். அந்த ஆனந்தி சஷீதரன்தான்<sup>2</sup> அவருடைய மனைவி. அங்கு எங்களுக்கு அவர்களின் ஆவணப்படம் ஒன்றைக் காட்டினார்கள். தமிழர்களாகிய எங்களுக்கு புதியதோர் உணர்வு ஏற்பட்டது. நாம் எமது நாட்டுக்குச் சென்றது போல் உணர்ந்தோம். அங்கு அவர்கள் இயற்றிய பாடல்கள் இருந்தன. நாங்கள் எப்போதும் அவற்றைப் பாடியபடி இருந்தோம். அது எங்களுக்கு பழகிப்போனது. ஏன் போரிடுகிறீர்கள்? என்று நான் எழிலனிடம் கேட்டபோது, அதைச் செய்வதைவிட செய்வதற்கு வேறு ஒன்றும் இல்லையென்று சொன்னார்.<sup>3</sup>

லோகநாதன் தெரிவித்துள்ள கருத்தின்படி வெளிப்படுவது இனவாதத்தின் இன்னுமொரு சிக்கலான பிரச்சினையாகும். இனப் பிரச்சினை பெருந்தோட்டங்களில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் விதம் மற்றும் இந்திய வம்சாவளி மக்களின் தனிமைப்படுத்தல் அதில் தெரிவிக்கப்படுகின்றது. பெரும்பாலான சந்தர்ப்பங்களில் தெற்கில் இடதுசாரி சக்திகளினாலும், வடக்கின் விடுதலைப் போராட்டத்தினாலும், தேசப்படத்திலிருந்து விலக்கப்பட்ட ஒரு சமூகமாக அவர்கள் இருந்தார்கள். இந்த பிரச்சினை காலனித்துவ காலத்தின் போதான தொழிலாளர் வர்க்கப் போராட்டங்களிலும் காணக்கூடியதாக இருந்தது. இந்தியத் தொழிலாளர்கள் மிகக் குறைந்த வேதனத்துக்கு பயிற்சி பெறாத தொழிலாளர்களாக வேலை செய்வதற்கு விருப்பம் தெரிவித்ததன் காரணமாக, இலட்சக் கணக்கான இந்திய வம்சாவளி மக்கள் இங்கு தொழில் செய்யும் நோக்குடன் வாழ்ந்து வந்தார்கள்.<sup>4</sup> 1912 அளவில் ஆரம்பமான தொழிலாளர் வேலை நிறுத்தங்களின் போது, இந்தியத் தொழிலாளர்களை அவ் வேலைநிறுத்தங்களிலிருந்து அகற்றுவதற்கு சிங்கள புகைபிரதத் தொழிலாளர்கள் நடவடிக்கை எடுத்தார்கள். தொழிலாளர் இயக்கத்தை வலிமையுற் செய்வதற்காக ஏ. ஈ. குணசிங்கவினால் இந்தியத் தொழிலாளர்களின் உதவியைப் பெற்றுக் கொள்ள முடிந்ததெனினும், அவ் ஒத்துழைப்பை நீண்ட காலத்துக்கு காப்பாற்றிக் கொள்ள முடியாது போயிற்று. அக் காலத்துக்குள் சிங்களத் தொழிலாளர்கள் மற்றும் ஆர்ப்பாட்டங்களை ஏற்பாடு செய்பவர்களினால் இந்தியத் தொழிலாளர்கள் தொடர்ச்சியாக துன்புறுத்தப்பட்டார்கள்.<sup>5</sup> அதே போன்று தேசிய இயக்கத்தில் உருவாகிய

<sup>1</sup> திருக்கோணமலை மாவட்டத்துக்கு பொறுப்பான எல்ரீசு தலைவர்

<sup>2</sup> தற்போதைய வட மாகாண சபை உறுப்பினர்

<sup>3</sup> லோகநாதன், ஆர். (2019 செப்டம்பர் 19). தனிப்பட்ட நேர்காணல்

<sup>4</sup> தித்த கஹட்ட (கசப்புச் சாயம்) என்ற பெயரில் மக்கள் களரி தயாரித்த நாடகத்தில் (பெரும்பாலும் அறிக்கை நடிப்பு) காட்டப்பட்டுள்ளவாறு இந்தியத் தொழிலாளர்கள் அப்படியான வேதனத்துக்கு இங்கு பணிபுரிவது அவர்களுடைய விருப்பத்தினால் அல்ல, இந் நாட்டு மற்றும் இந்திய தரகர்களின் வற்புறுத்தலினால்தான் என அதில் சித்தரிக்கப்படுகின்றது.

<sup>5</sup> வாசிக்குக: ஜயவர்தன, கே. (2016) ஸ்ரீ லங்காவே கமகரு வியாபாரேய நெகம் (இலங்கையின் தொழிலாளர் வர்க்க இயக்கத்தின் எழுச்சி) கொழும்பு 10: கொடகே சஹோதரேயா

சிங்கள-தமிழ் பிரச்சினையினுள்ளும் இந்திய தமிழ் மக்கள் குறித்து எந்தவித கவனமும் எடுக்கவில்லை. எனினும் மக்கள் களரி சூழலில் அவ்வாறான எந்த விதமான பிரிவினைக்கும் இடம் வைக்காதிருக்க பராக்ரீம நிரியெல்ல மற்றும் எச். ஏ. பெரேரா முயற்சித்துள்ளார்கள். இனக்குழுமப் பிரச்சினை பற்றிய கருத்துப் பரிமாற்றத்தின் போது வடக்கு, கிழக்கு போன்றே மலையக தமிழ் மக்களோடு நடிப்புக் கலையினாடு எந்தவிதமான ஏற்றத்தாழ்வுமின்றி கொடுக்கல் வாங்கல் செய்வதற்கும் மற்றும் அந்த அனைத்து மக்களுடனும் படைப்பில் ஈடுபடுவதற்கும் அவர்களால் முடிந்தது.

ஓரளவு நீண்ட உரையாடல் ஆயினும், நிஷாந்தவின் இக் கருத்துக்களை தொகுக்காமலேயே இங்கு குறிப்பிடுவது முக்கியமாகும் என எண்ணுகின்றேன்.

சாம்பூரில் எமது பெயர் பட்டியல் ஒன்றைப் பெற்றுக் கொண்டார்கள். போர்த்தவிர்ப்பு பிரதேசங்களில் எவரும் பொறுப்புக் கூற மாட்டார்கள் என்று சொன்னார்கள். கந்தளாயில் இருந்த போது, சாம்பூரில் குண்டு வெடிக்கும் சத்தம் கேட்டது. ஆட்டி அடிக்கும் சத்தமும் கேட்டது. காலையில் பாதையோரத்தில் இருக்கும் போது ஆட்கள் கந்தளாயிலிருந்து இ.போ.ச. பஸ்களில் மணல் நிரம்பிய மூடைகளின் பின் மறைந்து பயணிப்பார்கள். அடிக்கடி எம்பியூலன்ஸ் வண்டிகள் சென்று கொண்டிருக்கும். நாங்கள் கந்தளாயில் ஐயந்திபுரவில் இருந்தோம். இரண்டரை கிலோ மீற்றருக்கு மூன்று சோதனைச் சாவடிகள் இருந்தன. எஸ்ரீரீயினர் நாம் நினைத்திருந்தது போல் மோசமானவர்கள் அல்லர். எங்களை சாதாரண மனிதர்களாக நல்லமுறையில் வரவேற்றார்கள். பாதுகாப்பு வலயங்கள் மூன்றின் மத்தியில் உயர் பாதுகாப்பு வலயத்தினுள்ளதான் அந்தரமல், சீதாம்பரபட்ட அரங்கேற்றப்பட்டது. அங்கே வேறான பரிபாலனம் ஒன்று இருந்தது. எனினும் அரசிடம்தான் வேதனம் பெற்றார்கள். சாதாரணமாக ஒரு நகரத்தில் இருக்க வேண்டிய எல்லாமே சாதாரணமாகவே செயற்பட்டது. கல்லடிக்குப் போவதற்கு முதல் நாள் இரவு, எனக்கு குமார என்னும் நல்ல நண்பர் ஒருவர் கிடைத்தார். 1996 யுத்தத்தின் போது அவர் தன் கை ஒன்றை இழந்திருந்தார். அவருக்கு கொஞ்சமாக சிங்களம் தெரிந்திருந்தது. அதனால் நானும் சிறிது தமிழ் பயின்றேன். அவருடைய அம்மா சிங்களவர். அந் நாட்களில் அங்கிருந்த ஓடுக்கு முறையை தாங்க முடியாததால் எஸ்ரீரீயுடன் இணைந்து கொண்டாராம். அதன் பின்பு கையை இழந்ததன் காரணமாக அரசியல் நடவடிக்கைகள் மேற்கொண்டு வந்தார். அவரைத்தான் எங்களுடன் சேர்த்துவிட்டிருந்தார்கள். ஒரு நாள் இரவு எங்களுக்கு பிட்டுடன் செமனும் கிழங்குச் சொதியும் தந்தார்கள். நாங்கள் மூன்று இரவுகள் அங்கிருந்தோம். எங்களுக்கு நல்ல பாதுகாப்பு கொடுத்தார்கள். ஒரு நாள் இரவு யாரையோ கடுமையாகத் தாக்குவதை சிவா கண்டு எங்களைக் கூப்பிட்டார். அது ஏன் என்று நாங்கள் விசாரித்துப் பார்த்த பொழுது, குடும்பத்தில் ஒருவர் கட்டாயமாக எஸ்ரீரீயுடன் சேர

வேண்டுமென்ற நீதி கொண்டு வரப்பட்ட காலம். சுனாமியினால் எல்லா பங்களும் கழன்று போய்விட்டது. மீண்டும் அவற்றைத் திருத்தினார்களாம். அந்த இளைஞன் அதைச் செய்ய முடியாது என்று வந்துவிட்டான். அவனைக் காப்பாற்ற வேண்டும் என நான் நினைத்தேன். ஆனாலும் என்ன செய்வதென்று தெரியவில்லை. அதெல்லாம் மிக சாதாரணமானதென்று குமார சொன்னார். மறுநாள் நாங்கள் கல்லடிக்கு 'பாலம் பாரு' என்ற கடவையில்தான் போக இருந்தது. முதலில் சிலர் போவதற்கு விருப்பமற்றிருந்தார்கள். நானும் பிரதீப் என்னும் தம்பியொருவரும் போனோம். நாங்கள் போய் நாடகம் காண்பிப்பதற்கான விளக்குகளைப் பொருத்தினோம். அந்தப் பக்கத்தில் இலங்கையில் முன்பு இருந்த இலங்கை வானொலியையும் (ரேடியோ சிலோன்) எல்ரீஈ பிடித்துக் கொண்டிருந்தது. கொழும்பிலிருந்து கொண்டு போன லொரி, பஸ் ஆகியவைகள் அங்கிருந்தன. பைசிக்கிள்கள் மண்ணெண்ணெய்யில் ஓடின. பெரிய சைலன்சர் பொருத்தி பிரத்தியேகமாகத் தயாரித்திருந்தார்கள். அந்த பைசிக்கிள்களில் ஆட்கள் அடிக்கடி அங்கும் இங்கும் போய் வந்த வண்ணம் இருந்தார்கள். குமாரவுக்கு வீடு ஒன்று இருந்தது. எங்களுக்கு பகலுணவு அங்கிருந்துதான் தந்தார்கள். நீளமான அரிசியும், தக்காளி சொதியும், கீரை வகையும். எழிலனும் எங்களுடன் அதையே சாப்பிடுவார்.<sup>1</sup>

மக்கள் களரி பயணங்கள் பற்றி முறையாக வேறொரு அத்தியாயத்தில் தரப்பட்டிருந்தாலும், இந்த தனித்துவமான பயணம் பற்றி அவர்களது சொந்த வார்த்தைகளிலேயே தருவதைவிட வேறு பொருத்தமான வழி இல்லையென்றே நினைக்கின்றேன். அவ்வழியாக இவ்விடத்தில் எதிர்பார்ப்பது மக்கள் களரி எவ்வளவு தூரம், எவ்விதத்தில் இனப் பிரச்சினையின் பன்முகத்தன்மையுடனும் உள்ளூரவும் முகம் கொடுத்துள்ளது என்பதே.

ஈச்சிலம்பற்றுவில் பெண்கள் உறங்குவதற்காக கணினி அறை ஒன்றைத் தந்தார்கள். அங்கு மின்சாரம் இருக்கவில்லை. எனக்கு பாடசாலை அதிபரொருவரின் மேசை மீது உறங்கக் கிடைத்தது. எங்குமே விளக்கு கிடையாது. ஒரேயொரு தீக்குச்சியும் மெழுகுவர்த்தியும் தந்தார்கள். எனக்கு குறுகிப் படுக்கவும் அம் மேசை போதாதிருந்தது. பின்னர் நான் தரையில் படுத்துறங்கினேன். திடீரென நள்ளிரவில் உடம்பின் மீது ஏதோ ஓடியது. துரதிர்ஷ்டவசமாக தீக்குச்சி பற்றவில்லை. பின்னர் நான் இரவு முழுவதும் மேசையின் மீதே இருந்தேன். இருட்டில்தான் உணவுண்டோம். பிட்டுதான் இரவுணவாகத் தந்தார்கள். பாடசாலையில் ஒரு மேசையில் ஒரு மெழுகுவர்த்தி இருந்தது. நாங்கள் இருளில் கஷ்டத்துடன் உண்டோம்.<sup>2</sup>

இவ்வாறான வாழ்க்கை வடக்கில் அந் நாட்களில் நிலவியதென கற்பனை செய்து கொள்வது தென்னிலங்கைக்கு சிரமமான காரியமாகும். அந் நாட்களில் போர் நிறுத்த உடன்படிக்கை

<sup>1</sup> குலர்தன், என். (2019 அக்டோபர் 08) பிரத்தியேக நேர்காணல்

<sup>2</sup> நிர்யெல்ல, பி. (2019 செப்டம்பர் 19) பிரத்தியேக நேர்காணல்

காரணமாக இயக்கம் பலவீனமடைவதற்குத் தீர்வாக ஒவ்வொரு குடும்பத்திலிருந்தும் இயக்கத்துக்கு ஒரு உறுப்பினரைப் பெற்றுக் கொடுப்பது கட்டாயமாக்கப்பட்டிருந்தது. அதனைத் தவிர்ப்பதற்கு எவராலும் முடியவில்லை என்பதுடன் அதற்கு எதிர்ப்பு தெரிவிப்பவர்களுக்கு கடுமையான தண்டனை கிடைத்தது. எல்ரீஈ தலைவரின் தனிப்பட்ட தீர்மானமாயிருந்தது அது.<sup>1</sup> மேற்குறிப்பிட்ட அன்னையின் அழகூரல் முழு இரவுமே தொடர்ந்து கேட்டுக் கொண்டிருந்தது, குழுவின் அனைவருக்குமே அதிர்ச்சியை ஏற்படுத்துவதாயிருந்தது.

போர் நிறுத்த ஒப்பந்தம் இருந்த போதும், சோதனை மிக கெடுபிடியாகவே இருந்தது. முன்னால் 'நோ மேன்ஸ் லேன்ட்' ஒன்று இருக்கிறது. அது ஒரு கிலோ மீற்றர் தூரமுடையது. இந்த கிலோ மீற்றருக்குள் உங்களை எவரும் தாக்கினால் அவர்கள் கருணாவின் ஆட்கள்தான். அதனால் நாங்கள் பொறுப்பெடுக்க மாட்டோம், கூடிய விரைவில் கூட்டிக் கொண்டு போய்விடுங்கள் என்று சாம்பூர் அல்லது தோப்பூர் சோதனைச் சாவடியொன்றில் எங்களுக்குச் சொன்னார்கள். போர் நிறுத்தம் என்று சொன்னாலும் இருந்திருந்து சின்னச் சின்ன விஷயங்கள் நடக்கும்.<sup>2</sup>

இந்த அனுபவங்களை கவனிக்கும் போதுதான் இவ்வாறான சூழ்நிலையில் மக்கள் களரி பயணங்களை மேற்கொண்ட அபாயத்தை ஏற்றுக்கொண்டது, வரலாற்று ரீதியான நடவடிக்கையாக கணக்கிட முடிகின்றது. இப் பிரதேசங்களில் நாடகக் கலை பல்வேறு நோக்கங்களுடன் பலவித பாணிகளில் அதுவரை கூட இயங்கி வந்தது. பாடல் என்று கேட்கக் கிடைத்தது, தமிழ் விடுதலை கீதம் மாத்திரமே. திரைப்படம் எனப் பார்க்க இருந்தது போர் சம்பந்தமான ஆவணப்படங்கள் மாத்திரமே. காட்சிக் கலையிலும் நிலவியது யுத்த மனோபாவமே. அந் நாட்களில் எல்ரீஈக்கு இளைஞர்களை இணைத்துக் கொள்ளும் நோக்குடன் செயற்படுத்தப்பட்ட அபிவிருத்தி தெரு நாடகக் குழுவொன்று யாழ்ப்பாணத்தில் இயங்கியுள்ளது. தேசியவாதக் கருத்தை உயர்த்திப் பிடித்து தமது இயக்கத்துக்கு இளைஞர்களை இணைத்துக் கொள்வது அவர்களின் நோக்கமாக இருந்தது. இதனை உறுதி செய்து கொள்ளக்கூடிய சான்றாவது, மக்கள் களரி ஒரு கிராமத்தில் நாடகம் அரங்கேற்ற ஆயத்தம் ஆகும் போது, - போரின் பின் 2010 மக்கள் களரி யாழ் பயணத்தின் போது மாங்குளத்தில் - "மறுபடியும் நாடகம் காட்டி பையன்களைக் கூட்டிக் கொண்டு போகவா வந்தீர்கள்?"<sup>3</sup> என்று அங்கிருந்த வயோதிபப் பெண்மணியொருவர் கேட்டுள்ளார். அடுத்த சாட்சியாவது 2015 இல் மீண்டும் மக்கள் களரி யாழ் போன போது, ஹனுவட்டியே கத்தாவ யின் தமிழ்த் தயாரிப்பான வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்தைத் தயாரிக்கும் போது, அதற்காகத் தெரிவு செய்யப்பட்ட முன்னாள் எல்ரீஈ உறுப்பினர்களிடையே அவ்வாறான தெரு நாடகங்களில் பங்கேற்ற இளைஞர்கள் இருந்தமையே.

<sup>1</sup> வாசிக்குக: ஜெயக்குமாரன், ரீ. (2016) தியுனு அசிபத்தக செவன யட்ட. (கூரிய வாளின் நிழலின் கீழ்). (எஸ். விமல். மொ.பெ) கொழும்பு 10: கசர பொத் மெதுர

<sup>2</sup> மல்லவாரச்சி, எஸ். (2020 பெப்ரவரி 26) பிரத்தியேக நேர்காணல்

<sup>3</sup> சிவநேசன், ரி. (2019 செப்டம்பர் 20), பிரத்தியேக நேர்காணல்

அவர்களின் அனுபவங்களை மேலும் குறிப்பிடுவது முக்கியமென உணர்கின்றேன். ஏனெனில் போர் சமயத்தில் வடக்கின் நிலைமை பற்றி உள்ளது பலஹீனமான இலக்கியமே. அதே போன்று அது நாடகக் குழுவொன்றின் அனுபவங்களினூடாக வெளிப்படும் போது அவற்றைப் பதிவு செய்து வைப்பது மிக அவசியமாகும். கலை விஷேடமாக நடிப்புக் கலை, இனப் பிரச்சினையுடன் தொடர்புறும் பரிமாணமாக மேலும் தெரிந்து கொள்வது அச் சூழலை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டு தயாரிக்கும் படைப்புக்களை மாத்திரமேயாகும். எனினும் இவ்வாறான பயணங்களுள் நேர்வது அதைவிட வேறான பரந்த செயற்பாடாகும். அதற்காக அனைத்துத் தரப்பினரும் ஒன்றிணையும் விதமும் இப் பயணங்களின் போது காண முடிகின்றது. இன்னொரு விதத்தில் எஸ்ரீஈ இயக்கம் மக்கள் களரிக்கு உதவியது, அது அவர்களின் பொறுப்பு என்று எண்ணியே. இந்த விடயத்தை அவதானத்தில் கொள்வது, இன்றைய நாட்களில் 'நல்லிணக்கம்' ஏற்படுத்தல் போன்ற தாராண்மைவாத செயற்திட்டங்களை விட பயனுடையதாகும். அவ்வாறே எதிர்க்கட்சிகளான இடதுசாரி சார்பான தரப்புக்கள் சம்பந்தமாகவும் இந்த அனுபவங்கள், எதிர்ப்புத்தன்மையை மங்கிப் போகச் செய்யும் பொதுவான குணாதிசயத்தை அடையாளம் காணும் செயற்பாடாக முக்கியமாகும். அந்த அர்த்தத்தில் மக்கள் களரியின் செயலாற்றுகையை செயற்றிறனுடன் பார்க்கையில் தனித்துவமானதே.

ஒரு நாள் எஸ்ரீஈ உறுப்பினர்களுக்கு கொடுக்கும் சாப்பாட்டை எங்களுக்கும் கொடுத்தார்கள். அதை எங்களுக்கு சாப்பிட முடியவில்லை. நன்றாகக் காய்ந்து போயிருந்தது. சிலர் நீரில் ஊறவைத்து உண்டார்கள். அவ்வளவு வரசியாயிருந்தது. இப்படியான உணவு கூட எங்களுக்குக் கிடைப்பதில்லை என்று அன்று அவர்கள் சொன்னார்கள். ஈச்சிலம்பற்றில் நாங்கள் நீண்ட மண்டபமொன்றில் செயலமர்வு ஒன்றினை நடத்தினோம். நீண்ட காலத்துக்குப் பிறகு தாங்கள் மகிழ்ச்சி அடைந்ததாக பிள்ளைகள் சொன்னார்கள். சுற்றுலா முடிந்து நாங்கள் இங்கு வந்தது மாத்திரம்தான் அப் பாடசாலை ஷெல் தாக்குதலுக்குட்பட்டு பிள்ளைகள் 250 பேர் ஒரேயடியாக உயிரிழந்தார்கள்.

சேருவிலையிலே மனிதர்கள் பருகும் நீர் முற்றிலும் சேறாக இருந்தது. அந் நீரைப் பருகுகிறார்கள் என்று சொன்ன போது என்னால் நம்ப முடியவில்லை. புத்தளத்திலும் அவ்வாறே மிகச் சேறான நீர். அதைத்தான் அவர்கள் பருகினார்கள். அந்த பிள்ளையை அடித்தபடி எஸ்ரீஈயினர் அழைத்துச் சென்றபோது அம்மா அழுதது எங்களுக்கு மறக்க முடியாத சம்பவம். அங்குள்ள அன்னையரும் இங்குள்ள அன்னையரும் ஒரு சாராரே. புதல்வர்களைத் தேடுவது, புதல்வர்களுக்காக அழுது புலம்புவது இரு பக்கங்களிலும் ஒரே மாதிரியே.<sup>1</sup> எங்களை சில இடங்களுக்கு டிராக்டர்கள் மூலமாக அழைத்துச் சென்றார்கள். அதன் இரு புறமும் பாதுகாப்புக்காக எஸ்ரீஈ யினர் வந்தனர். முஸ்லிம்கள் அங்கு வேறாக துன்புறுவதை நாம்

<sup>1</sup> லீலா, எஸ். (2019 செப்டம்பர் 19) பிரத்தியேக நேர்காணல்

அவதானித்தோம். அவர்கள் இரண்டு பக்கங்களுக்கும் அஞ்சியிருந்தார்கள். சாதாரண மனிதர்கள் போல் நடந்து கொள்வதற்கு அவர்களால் எண்ணிப்பார்க்கவும் முடியாது. கல்லடிவல் என்பது சாலிய அசோகமாலா (அமரத்துவம் பெற்ற சிங்களக் காதலர்கள் மொர்) வந்த இடம். சுனாமியின் போது அனைத்து வீடுகளும் அழிந்து போயின. ஒன்றுமே மிஞ்சவில்லையாம் தப்பிப் பிழைத்தவர்களும் ஒரு மலையின் மீது இருந்துள்ளார்கள். நாங்கள் போரின் பின் அங்கு சென்று கடற்கரையில் நாடகம் நடத்தினோம். ஆட்கள் வரமாட்டார்கள் என்ற சந்தேகம் எங்களுக்கு இருந்தது. நாங்கள் அதை இராணுவத்தினரிடமும் சொன்னோம். நாலரை மணியளவில் இராணுவ வீரர்கள் வந்து கைகளைத் தட்டினார்கள். எல்லோரும் வந்து நாடகம் பார்த்தார்கள். அவர்கள் கைத்தட்டலுக்குப் பழகிப் போய்விட்டிருந்தார்கள். இராணுவம் கைத்தட்டல் மூலம்தான் அவர்கள் செய்ய வேண்டிய பணிகள் பற்றிய உத்தரவைப் பிறப்பித்தது. அது திரைப்படக் காட்சிகளில் வருவது போலிருந்தது.<sup>1</sup>

ஒரு பரிசோதனை முயற்சியாக நாங்கள் முதலில் அரங்கம் இல்லாமல் யாழ்ப்பாணம் சென்றோம். 2004 இல் வவுனியாவில் இரம்பேவ, இரப்பளிக்குளம் ஆகிய இடங்களுக்குச் சென்றோம். வவுனியாவில் மாவடுவை வித்தியாலயத்தில் இரண்டு காட்சிகள் காண்பித்தோம். யாழ்ப்பாணத்திலும் நடத்தோம். கோப்பாயில் நாடகம் காட்சிப்படுத்தி விட்டு, கோப்பாய் இடுகாட்டுக்குச் சென்றோம். - இப்போது இந்த இடம் டோசர் பண்ணியிருக்கிறது - எங்கள் நாடகக் குழுவில் கோபிகா என்னும் திருக்கோணமலையிலிருந்து வந்த பெண் பிள்ளை ஒருவர் இருந்தார். அவருக்கு தன்னுடைய அண்ணனுடைய கல்லறையைப் பார்க்க வேண்டி இருந்தது. நீண்ட நேரம் தேடி ஒவ்வொன்றாகப் பார்த்து அவள் தன்னுடைய அண்ணனின் கல்லறையைக் கண்டு பிடித்தாள். உடனே சத்தமிட்டு அழ ஆரம்பித்தாள், அவளை அங்கிருந்து கூட்டிக் கொண்டு போக எங்களுக்கு பெரும்பாடாயிற்று.<sup>2</sup>

பதவியா போன்ற சிங்களக் கிராமங்களின் குழந்தைகள் கோபிகா மீது அன்பு மிகக் காட்டினார்கள். மக்கள் களரி பயணத்தின் பின் அக் குழந்தைகள் கடிதங்கள் பரிமாறிக் கொண்டார்கள்.

2010 இல் முல்லைத்தீவு நகரத்துக்கு செல்லும் பாதை மாத்திரமே அமைக்கப்பட்டிருந்தது. போர் முடிவுற்ற பின் நாங்கள் உள்ளேயே சென்றோம். மன்னாரின் எல்லைக்கே சென்றோம். மாங்குளத்தில் ௭9 பாதை இரண்டாகப் பிரிகின்றது. எமது இணைப்பாளர் எஸ்ரீரீசயில் இருந்த ஒருவர். இறுதி யுத்தத்தின

<sup>1</sup> லோகாநந்தன், ஆர். (2019 செப்டம்பர் 19) பிரத்தியேக நேர்காணல்

<sup>2</sup> நியெல்ல, பி. (2019 செப்டம்பர் 19) பிரத்தியேக நேர்காணல்

போது முல்லைத்தீவில் மனிதர்களும் குழந்தைகளும் 300 பேர் இறந்த விதத்தை அவர் விவரித்தார். தமிழைப் புரிந்து கொள்ள முடியாத ருவதி கூட அவர்கள் கூறியதைப் புரிந்து கொண்டு அழுதாள். அவளுக்கு அதை மொழிபெயர்க்கத் தேவை இல்லாதிருந்தது. சாதாரணமாக நாடகங்களில் சிரிக்கக்கூடிய காட்சிகள் ஒன்றுக்குக்கூட அவர்கள் சிரிக்கவில்லை. நாடகம் முடிந்து பேசிக் கொண்டிருக்கும் போது ஒரு அம்மா, நாங்கள் சிரித்தோம். எங்களுக்கு சிரிப்பு வந்தது. ஆனாலும் எல்லா இடங்களிலும் வாய் திறந்து சிரிக்க எங்களுக்குத் தெரியாது. இருந்தாலும் நாங்கள் சிரித்தோம் என்று சொன்னார். அந்த அம்மா இறுதியாகச் சொன்னார், “கடைசிக் காலத்தில் எங்களைப் பாதுகாக்க எவருமே வரவில்லை”<sup>1</sup>

மக்கள் களரி உறுப்பினர்களின் கருத்துப்படி: போர் நிகழ்ந்த காலத்தை விட, போரின் பின்பான வடக்குப் பயணங்களின் அனுபவங்கள் முற்றிலும் வேறுபட்டவையாகும். பாதுகாப்பு சம்பந்தமான உறுதி முன்னரை விட நிரூபிக்கப்பட்டது. எனினும் மக்களின் விரக்தி முழு பிரதேசத்தையும் மூடியிருந்தது. முதல் முறை போல் மக்கள் களரி நாடகத்தை அரங்கேற்றும் போது அவர்கள் துலங்கவில்லை. அச்சம் கொண்ட முகங்களும், எந்தவித உணர்வையும் வெளிப்படுத்தாத அர்த்தமேதுமற்ற ஊமை முகங்களுமே காணக்கிடைத்தன.

அங்கிருந்தவை சற்று வித்தியாசமான வீடுகள். அவை கும்மிருட்டாக இருந்தன. பொருட்கள் ஒன்றும் இல்லை. ஒரு அம்மா சொன்னார்: “என் கண் முன்னாலேயே என் கணவரையும் பிள்ளையையும் கொன்றார்கள். என்னுடைய சொத்துக்கள் எல்லாமே அழிந்து போயிற்று. வாழ்க்கையைப் பற்றிய நம்பிக்கை இல்லை. வாழ்க்கை பூராகவும் நாம் யுத்தத்துடன் தான் வாழ்ந்தோம்’ எனினும் எங்கள் நாடகக் குழுவில் சிங்களம் பேசும் மனிதர்கள் இருக்கிறார்கள் என்பது அவர்களுக்கு ஒரு பிரச்சினை ஆகவில்லை. பதவியவில் எஸ்ரீசயினரால் தமது தாய் தந்தையரை இழந்த பிள்ளைகள் கோபிக்காவின் மேல் அளவற்ற அன்பு காட்டினார்கள். அம்பாறையில் தாயொருவர் என்னிடம் சொன்னார்: நான் தமிழ் இனம் பற்றி இனந்தெரியாத வெறுப்புடன் இருந்தேன். ஆனால் உங்கள் மீது எனக்கு அன்பு தோன்றியது. உங்கள் மீது மட்டுமல்ல, எல்லாத் தமிழ் மக்கள் மீதும். யாழ்ப்பாணத்தில் அரச வேடம் தரித்து நடித்த சுமுதுவுக்கு பிள்ளைகள் என்னென்னவோ பரிகுகள் கொடுத்தார்கள். நாங்கள் உங்கள் மேல் அன்பு கொண்டிருக்கிறோம் என்று சொல்லி அணைத்து முத்தமிட்டார்கள். நடிக்கும் போது சிங்களவர் என்று தெரியவில்லை, பின்னர் தான் தெரிந்தது என்று அவர்கள் சொன்னார்கள். இவைகள் மூலமாகவெல்லாம் நமக்குத் தெரிவது, சாதாரண மக்களிடையே அப்படியானதொன்றெல்லாம் இல்லை என்பதே.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> லீலா, எஸ். (2019 செப்டம்பர் 19) பிரத்தியேக நேர்காணல்

<sup>2</sup> லோகாநந்தன், ஆர். (2019 செப்டம்பர் 19) பிரத்தியேக நேர்காணல்

இராணுவம் மற்றும் எல்ரீரியின் செய்கைகளை மாத்திரமே கண்டிருந்த தமிழ் மற்றும் எல்லைக் கிராமங்களின் சிங்கள மக்கள் அந்த இராணுவ நடவடிக்கைகளின் மூலம் மற்றவர்களைப் பற்றிய ஒட்டுமொத்தமான ஒரு அபிப்பிராயத்தை ஏற்படுத்திக் கொள்வது புதுமையன்று. தமிழ் மக்களின் முன் சிங்களக் கலைஞர்கள் நாடகம் நடக்கும் இச் சஞ்சாரங்கள், அவர்கள் நம்மை அழிப்பதற்கு யுத்தம் புரிவது மாத்திரமல்ல, நம்மை ஆறுதல்படுத்துவதற்கும் அவர்களால் முடியும் என்பதை ஏற்றுக் கொள்ளச் செய்வதை சாத்தியமாக்கிற்று. சிங்கள மக்கள் தமிழ் மொழியினாடாகத் வந்து நாடகம் நடத்துக் காட்டுவதன் மூலம், சிங்கள மொழி என்பது இராணுவத்தினர் பேசும் மொழி என்று எண்ணியிருந்த தமிழ் மக்களுக்கு, இந்த இனப் பிரச்சினை குறித்து மீண்டும் எண்ணிப் பார்ப்பதற்கு யோசனை தெரிவிக்கப்பட்டது. அதே போன்று அது ஒரு போதும் அவர்களால் எதிர்பார்க்கப்பட்ட ஒன்றன்று. அந்த எதிர்பார்க்காத சந்திப்பினாலேயே அவர்களுடைய கற்பனையான அடுத்தவர் பற்றிய கருத்தியலை சவாலுக்குட்படுத்தும் திறன் மக்கள் களரியின் மூலம் உரைத்துப் பார்க்கப்பட்டது.

ஒரு சம்பவம், இராணுவத்தால் ஷெல் தாக்குதல் நடத்தும் போது அன்னையொருவர் குழந்தையைத் தூக்கிக் கொண்டு ஓடுகின்றாராம். சிறிது நேரத்தின் பின் பிள்ளை மேலே பார்த்தபோது, ஷெல் பட்டு அம்மாவின் உடம்பு மாத்திரமே (முண்டம்) சிறிது தூரம் சென்றிருக்கின்றது. அப் பிள்ளை செயலமர்வுகளில் கலந்து கொண்டிருந்தார். அதைப் பற்றி அப் பிள்ளையிடம் கேட்க வேண்டாமென்று எங்களுக்கு அங்குள்ள ஒரு ஆசிரியை சொல்லியிருந்தார். எனினும் செயலமர்வு முடிந்த பின் அப் பிள்ளை தானே வந்து அதன் கதையைக் கூறியது. நாம் எவருடைய அனுபவத்தையும் கேட்கக் முற்படவில்லை. நாங்கள் பழகியவுடன் அவர்களே வந்து சொன்னார்கள். முல்லைத்தீவில் இருந்த பாலன் என்பவரின் வீட்டில் நாங்கள் தங்கியிருந்தோம். சமைப்பதற்காக அவர்கள் எங்களுக்கு வேறாக ஒரு சமையலறையைத் தந்தார்கள். ஆனால் நலைந்து நாட்கள் போனபின் “வாருங்கள் எங்கள் சமையலறையிலேயே சமைத்துக் கொள்ளுங்கள்” என்று பாலன் சொன்னார், சாப்பாடும் கூட தந்தார்கள். நாடகம் பார்த்த பிறகு நிறையப் பேர் சேர்ந்தார்கள். போர்க்காலத்தில் நடந்த விஷயங்களைப் பற்றி சொன்னார்கள். பாலன் ஒரு நாள் தேங்காயை வீணாக்க வேண்டாம் என்று வைதார். ஏனெனில் போரின் போது பங்கரினுள் இருக்கையில் தேங்காய் ஒன்றின் விலை ரூபாய் 2000 வரை ஆயிற்றாம். தேங்காய் ஒன்றை வாங்கி கீற்று கீற்றாக்கி ஒரு வார காலமளவில் பயன்படுத்தினார்களாம். பங்கருக்குள் தரகர் போன்றவர்களும் இருந்திருக்கின்றார்கள். அரசால் அனுப்பப்படும் உதவிகள், காசு போன்றவற்றை பெற்று பகிர்ந்தளிப்பது அவர்கள் வேலை. வேறாக வரியும் வசூலித்தார்கள். அதே போல ஒவ்வொரு குடும்பத்தினருக்கும் பங்கர் வெட்டுவதற்காக பெருந் தொகை அறவிட்டுள்ளார்கள். ஒரு குடும்பம் அவர்களுடைய பங்கரை வெட்டுவதற்கு காசு இல்லாமல், ஏழு பவுண் நகைகளைக் கொடுத்தார்கள். எப்படியும்

போர் முடிந்த பிறகு நாங்கள் வடக்கில் போகாத இடமில்லை. பாதைகள் அமைக்கு முன் நாங்கள் எல்லாவற்றையும் கண்டோம். அதாவது நாங்கள் இந்த எல்லா மாற்றங்களையும் கண்டோம்.<sup>1</sup>

இறுதியாக எழிலன் எமக்குத் தெரிவித்த கருத்து மறக்க முடியாதது.<sup>2</sup> அவர் கூறினார், நீங்கள் விருந்தோம்பப்படுவது கலையினால். அந்த இடத்தில் சிங்கள தமிழ் வேறுபாடு தேவையற்றது. எழிலன் உயர்ந்த பருமனான தோற்றமுடையவர். நன்கு கற்றவர் என்பது அவரோடு பேசிக் கொண்டிருக்கும் போது புரிந்து கொள்ள முடிந்தது. அவர்கள் எமக்கு ஞாபகச் சின்னங்களை அளித்தார்கள். எனினும் அங்கிருந்து எதனையும் இங்கு கொண்டு வர முடியாது. எல்லா ஞாபகச் சின்னங்களையும் வைத்துவிட்டு போகும்படி இராணுவம் சொன்னது. நாங்கள் வந்து சிறிது காலத்தின் பின் குட்டி அண்ணன் காலமானார் என்ற தகவல் வந்தது. அவர்தான் எழிலனின் மெய்ப்பாதுகாவலராக இருந்தவர். அவர் எங்களுக்கு நிறைய உதவிகள் செய்தார். எங்களுடைய புகைப்படங்கள் அக் காலத்தில் பத்திரிகைகளில் வெளிவந்தன.<sup>3</sup> அதற்காக ரொம்பப் பேர் எங்களைக் குறை சொன்னார்கள்.<sup>4</sup>

மேற்படி அனுபவங்களின்படி போர் என்பது ஒரு வியாபாரம். அல்லது தொடர்ந்தும் மக்களைச் சுரண்டும் தனித்துவமான ஒரு செயற்பாடு என்பதை விளக்கிக் கொள்வது சிரமமானதல்ல. 2009 ஆம் ஆண்டு போரின் பின் யாழ்ப்பாணத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றத்தை எம். சண்முகலிங்கம் விளக்கியது: “எந்த விதமான மாற்றமும் ஏற்படவில்லை. பியர் உ்பட எல்லாவித மதுபான வகைகளையும் மிகவும் எளிதாகப் பெற்றுக் கொள்ளக்கூடியதாயிருப்பதே ஏற்பட்ட ஒரே மாற்றம்”<sup>5</sup> இவ்வாறான சிக்கல்களுக்கிடையில், 2010 வடக்கு பயணத்தின் மூலம் யாழ்ப்பாணத்துக்கு பண்பாட்டைப் பற்றி எண்ணிப் பார்ப்பது பற்றிய முன்னுரையை வழங்குவதற்கு மக்கள் களரி முயற்சித்தது.

2010 இல் நாம் சென்ற போது யாழ்ப்பாணத்தில் ஆட்களுக்கு மாலை ஆறு மணிக்கு மேல் வெளியே இறங்க முடியாது. ஆனால் ஊரடங்குச் சட்டம் போடப்பட்டிருக்கவும் இல்லை. எனினும் எல்லோரும் தங்களுடைய பணிகளை இருளடையுமுன் நிறுத்தி விடுவார்கள். மக்கள் களரி சென்று நாடகம் காட்சிப்படுத்திய பிறகுதான் செம்மணி பாதையில் மக்கள் வழமைக்குத் திரும்பினார்கள். அவர்கள் நாடகம் பார்ப்பதற்காக வந்தார்கள். சில நாட்களில் இரவு 9.30 காட்சியும் இருந்தது. அவ்வாறே இன்னொரு முக்கிய விடயம்தான் அப்பிரதேசங்களில் இருந்த பிரதேச நாடகக் கலைஞர்களும்

<sup>1</sup> லிவேரா, டி. (2019 செப்டம்பர் 19) பிரத்தியேக நேர்காணல்

<sup>2</sup> Figure 3: மக்கள் களரி எழிலனால் எழுதப்பட்ட ஞாபகக் குறிப்பு

<sup>3</sup> Figure 4: மக்கள் களரி திருக்கோணமலை சஞ்சாரத்தின் ஒரு புகைப்படம்.

<sup>4</sup> மல்லவாரச்சி, எஸ். (2019 செப்டம்பர் 20) பிரத்தியேக நேர்காணல்

<sup>5</sup> நரியெல்ல, பி. (2019 செப்டம்பர் 19) பிரத்தியேக நேர்காணல்

உயிர்பெற்று வந்தார்கள். அவர்கள் மீண்டும் இயங்கத் தொடங்கினார்கள்.<sup>1</sup>

எனினும் துரதிர்ஷ்டவசமாக ஒரு நாடகத்துக்காவது அல்லது பாடசாலைக் காட்சிக்காவது யாழ்ப்பாண அல்லது வட மாகாண அரசியல்வாதிகள் எவரும் கலந்து கொள்ளவில்லை. வட பகுதி மக்களின் வாழ்க்கையைக் கட்டி எழுப்புவதற்கு மற்றும் குணப்படுவதற்காக இவ்வாறான இயக்கங்களின் ஒத்துழைப்பை பெற்றுக் கொள்வதற்கு வட பகுதி அரசியல் ஆர்வம் கொண்டிருப்பதாகத் தெரியவில்லை. அத்துமீற வடக்கு மற்றும் கிழக்கில் நிலவும் தனித்துவமான கலைப் போக்குகளுக்கு அனுசரணை வழங்குதல் மற்றும் தெற்கில் அவ்வாறான தலையீடொன்றைச் செய்து கொள்ளும் தேவையென்றும் அவர்களுடைய அரசியல் நடைமுறையில் காணக்கூடியதாக இல்லை. எவ்வாறெனினும் கலை தொடர்பில் தெற்கில் காணப்படாத விஷேட ஆர்வம், வடக்கில் இருக்க முடியாதென்பது அவ்வளவு வியப்புக்குரிய விடயமல்ல. அதையும்விட வடக்கு அரசியல் மூலம் வென்று கொள்வதற்கு முயற்சிக்கும் அரசியல் உரிமைகள் செல்லுபடியாகத்தக்கனவான, கோட்பாட்டு ரீதியான, வரலாற்று ரீதியான மற்றும் பண்பாட்டு ரீதியான இலக்கியமொன்றை உருவாக்குவதற்கான ஆய்வுச் செயற்பாடுகளுக்கு அவகாசம் மற்றும் அனுசரணை ஏற்படுத்துவதும் வடக்கே அரசியல் பிரதிநிதிகளினால் செய்யப்படுவது மக்கள் களரிக்கு இந்த எந்தப் பிரயாணங்களின் போதும் காணக்கிடைக்கவில்லை. எனினும் நாடகக் கலைஞர்களான எம். சண்முகலிங்கம், கே. இரத்தினம் மற்றும் சின்னையா மொளையகுரு உட்பட வேறும் நாட்டியக் கலைஞர்கள் குறிப்பிட்ட காலத்திலிருந்து அவர்களின் பண்பாட்டுச் செயற்பாடுகளில் - வடக்கில் எந்த நிலைமை ஏற்பட்டாலும் - தொடர்ச்சியாக ஈடுபட்டுள்ளார்கள். இவ்விடத்தில் முக்கியமாவது அரசியல் கட்சி, புனர்வாழ்வு செயற்பாடுகள் மற்றும் நல்லிணக்க செயற்பாடுகள் ஆகியவற்றைவிட மக்கள் களரியின் தலையீடு சிறிய அவகாசம் ஆனாலும் பரந்த அர்த்தத்தை முன்வைத்துள்ளதே.

2010 இல் நடைபெற்ற இன்னொரு தனித்துவமான காரியமாவது, மக்கள் களரி அனுசரணையில் யாழ்ப்பாணக் கலைஞர்களுக்கு விருது வழங்கும் விழாவொன்றை நடத்தியதாகும். மூன்று யுகங்களைச் சேர்ந்த நாடகக் கலைஞர்கள் அந் நாட்கள் வரையில் தம்மால் இயன்றவரை படைப்புக்களில் தொடர்புற்றிருந்தார்கள். இதன் பிரதான நோக்கமாயிருந்தது, அவர்களுக்குச் செய்யும் உபகாரத்தைவிட மீண்டும் அவர்களைப் படைக்கத் தூண்டுவதாகும். அதன் பின் யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழக மூலம் சாகுந்தலம் நாடகம் அரங்கேற்றப்பட்டது. மக்கள் களரியின் தலையீடு நாடகம் அரங்கேற்றுவதற்கு மாத்திரம் வரையறுக்கப்படாததை சுமார் முப்பதாண்டுகள் போரின் பின் இழந்துவிட்ட தமிழ் பண்பாட்டு அம்சங்களை மீண்டும் உருவாக்குவதற்கு தேவையான நடவடிக்கைகளை ஏற்பாடு செய்வதற்கு தலைமையேற்றுள்ளதன் மூலம் தெரிந்து கொள்ளலாம். அதன் பின்னர் மக்கள் களரி மட்டக்களப்பு கிழக்கு பல்கலைக்கழகத்துடனும் மெட்டி கரத்தய (கனிமண் வண்டி) நாடகத்தைத் தயாரித்தது. அது சம்பந்தமான விவரத்தை எதிர்வரும் அத்தியாயமொன்றில் நீங்கள் காணலாம்.

<sup>1</sup> மல்லவாரச்சி, எஸ். (2019 செப்டம்பர் 20) பிரத்தியேக நேர்காணல்

மக்கள் களரி நாடகக் குழு இந் நாட்டில் இனங்களிடையே ஒருமைப்பாட்டை உண்டாக்குதற்காக எடுத்துள்ள நடவடிக்கைகள் தேசிய மட்டத்திலும் சர்வதேச மட்டத்திலும் ஆய்வு செய்யப்பட வேண்டிய செயற்பாடுகளாகும் என்பது இவ் அனுபவங்களினடாக தீர்மானமாகியுள்ளது. மக்கள் களரியினால் மேற்கொண்டுள்ள தலையீடுகள், இன்று இந் நாட்டின் சமூக நடத்தைகள் பற்றி பார்க்கும் பொழுது, ஓரளவு எதிர்மறையான தாக்கம் என்று ஒருவரால் விளக்கப்படுத்த முடியும். எனினும், மிகத் தலையாயது இனங்களிடையே ஒற்றுமையை வளர்ப்பதற்கு இச் செயற்பாடுகளிலுள்ள திறனை அடையாளம் காண்பதே. பின்னர் அதனை மிக முறையான பொறிமுறையுடன் தொடர்புபடுத்துவதே. எவ்வாறெனினும் மக்கள் களரி அவர்களின் ஆய்வினை வெற்றிகரமாக நிறைவேற்றி உள்ளதை உணரக்கூடியதாகவுள்ளது. இந் நாட்டின் நல்லிணக்கம் அல்லது வேறு எந்த விதத்திலாவது உணர்வினைக் காட்டும் தரப்பினர் கட்டாயமாக பரிசீலனை செய்ய வேண்டிய இலக்கியமாக இந்த வரலாற்று ரீதியான பிரதிநிதித்துவத்தை சுட்டிக்காட்டுவது கடினமானதல்ல.

## பின் குறிப்பு

இனக்குழும் பிரச்சினை பற்றிய பேச்சுவார்த்தை, இந் நாட்டு சமீப கால வரலாற்றில் பிரதான அரசியல் பிரச்சினையாக வெகு தொலைவு பிரயாணித்துள்ளது. அவ்வாறான ஒரு பின்னணியில், மக்கள் களரி போன்ற நாடகக் குழு இனக்குழும் பிரச்சினைக்கு நேர்முகம் கொடுக்கும் விதத்தில், காரணங்களைப் போன்றே கட்டமைப்பு குணம்சங்களையும் கவனத்தில் கொள்வது முக்கியமானதாகும். இவ்விடத்தில் மக்கள் களரி பல்லின நாடகக் குழுவாகிய சாத்தியம் அவர்களுக்கிருக்கும் தனித்துவமான வாய்ப்பு ஆகும். அதனுட உருவாகும் சித்திரம் சிங்கள தமிழ் இரு சாராருக்கும் தமது வரையறைகள் குறித்து மீண்டும் சிந்தித்து பார்க்கும்படி பிரேரிக்ின்றது. அவ்வாறே மக்கள் களரி கொண்டிருக்கும் பல்வேறு இனக் குழுக்களுடன் சேர்ந்து பணியாற்றும் திறனுடன் இணைந்து படைப்பதும், அப் படைப்பினுள் நிலவும் கருத்தியல் ரீதியான உள்ளடக்கம் தொடர்புறுவதினாடாகவும் உண்டாகும் அழகியல், பரந்த அரசியல் மாற்றத்துக்காக தேவையான முறையைத் தெரிவிக்கின்றது. இந்த சாத்தியங்களை ஒவ்வொன்றாக அவதானிப்பதைப் போன்றே அவைகளிலுள்ள இடைவெளிகள், குறைபாடுகள் மற்றும் பலஹீனங்களை கருத்துப் பரிமாற்றலுக்கு உட்படுத்துவதன் மூலம் மேலும் கலை மாதிரிகளுக்கு அதை பிரதியீடு செய்ய முயற்சிக்க முடியும். நாம் இவ்விடத்தில் பிரதானமாக இனங்கண்டு கொள்ளும் பலஹீனங்களான நிதி முகாமைத்துவ பிரச்சினை, உறுப்பினர்களின் அன்றாட வாழ்க்கையைக் கொண்டு நடத்துவது சம்பந்தமான பிரச்சினை, சிறிய ஓர் அமைப்பாக மேற்கொள்ளக்கூடிய பயணங்கள் மற்றும் படைப்புக்கள் வரையறுக்கப்பட்டுள்ளமை போன்ற காரணங்கள் பிரதானமானவையாகும். இதைவிட நடிப்புக் கலையினுள் நிலவும் இற்றைப்படுத்தப்பட்ட அறிவு மற்றும் தேவையான கோட்பாடு ரீதியான தலையீடு பற்றிய விழிப்புணர்வு தொடர்பில் மக்கள் களரியின் திசைப்படுத்தலும் பரிசோதனைக்கு உட்படுத்த வேண்டும்.

சிங்கள - தமிழ் போன்றே, சிங்கள - முஸ்லிம் மக்கள் சமூகத்துடைய பண்பாட்டு வேறுபாடுகளின் கீழ் சமத்துவமானவர்களாக வாழ்வதற்குள்ள வலிமையான திறனை வெளிப்படுத்துவதற்கு தேவையான சாத்தியத்தன்மையை உருவாக்குவதற்கான அழகியல் அணுகல் மக்கள் களரியில் நிலவுகிறதென்பதை இந்த அத்தியாயத்தில் அவர்களுடைய செயற்பாடுகளை ஆய்வு செய்யும் போது தெளிவாகின்றது. மனிதர்களிடையே இருக்கும் ஆற்றல் வளத் திறனை அடையாளம் கண்டு கொள்வது, அதனை வெளிப்படுத்துவதற்கு தேவையான தூண்டுதல் மற்றும் அதற்குத் தேவையான பின்னணியை உருவாக்குவது என்பது ஒருவகையான கல்வித் தலையீடு ஆகும். வேறு வார்த்தைகளில் சொல்வதானால் மனிதர்கள் ஒற்றுமையாக இருக்க முடியும் என்பதை விளங்கிக் கொள்ள வைக்கும் கல்வியைப் பெற்றுக் கொடுப்பதற்கு மக்கள் களரி முயல்கின்றது.

எனினும் எவரொருவருக்கும் இது சம்பந்தமாக இது போன்ற ஒரு எளிய கேள்வி ஒன்றைக் கேட்க முடியும். அதாவது இத்தகைய தலையீடுகளின் மூலம் ஏதேனும் மாற்றங்கள் சமூகத்தில் ஏற்பட்டுள்ளதென அனுபவத்தில் காண்பது எவ்வாறு? இவ்வாறான வினாவுக்கு தத்துவார்த்த ரீதியான விடை அவசியமாகும். ஏனெனில் மக்கள் களரி செயலாற்றுகைத் திறனை பரீட்சித்துப் பார்க்கும் பொழுது, பல்வேறு சூழல்களில் இச் செயற்பாடுகள் பயனுறுதியுடையவை என அவதானிக்கப்பட்டுள்ளது.<sup>1</sup> இதன் போது முக்கியமாகவது ஆற்றல் வளத் திறன் என்பது எதிர்காலத்துக்கான வெளிப்படுத்தலுடன் நிலவும், இன்னமும் நிதர்ஷனமாகாத யதார்த்தமாக ஆக நம்முள் நிலவுவது என அடையாளம் கண்டு கொள்வதாகும். அவ்விடத்தில் அத் திறனை வெளிப்படுத்துவதற்கு தேவையான பின்னணியைக் கட்டி எழுப்புவது, கலையின் பொறுப்பென கணக்கிடலாம். அத் திறனை வெளிப்படுத்திக் கொள்வதற்காக தேவையான தலையீடு மக்கள் களரியினால் செய்யப்பட்டுள்ளதென அவர்களின் அனுபவங்களை அவதானிக்கும் போது தெளிவாகின்றது. இவ்விடத்தல் அத் திறனை அடையாளம் கண்டு மக்களிடத்தில் அவை செயற்படும் விதம் நமக்கு காண்பதற்குக் கிடைக்காவிட்டாலும், ஒரு கட்டத்தில் அதற்கு தேவையான ஏதாவது அரசியல் இயக்கமோ அல்லது ஏதாவது மக்கள் இயக்கத்தின் ஊடாக கட்டி எழுப்பப்படும் தினத்தில், மக்களை அப்பக்கமாக திசைப்படுத்துவதற்கு தேவையான ஆதாரங்கள் மக்கள் களரியினால் பெற்றுக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது எனக் கூற முடியும். அவை மிகக் குறைந்த மட்டத்திலாக இருக்கக்கூடும். மக்கள் களரியில் உள்ள தொடர்பு கொள்ளும் திறனின் அடிப்படையில் அச் செயற்பாடுகளின் மோசமான இயல்பு இருக்க முடியும் ஆகினும் மக்கள் களரியினால் அறிமுகப்படுத்தப்படும் இந்த வழிமுறையின் விசாலத்துவம் அதனால் குறைவுபடப் போவதில்லை. பல்வேறு சூழ்நிலைகளில் பல்வேறு மாதிரிகளில், பல்வேறு அமைப்புக்களின் மூலம் பொருத்தமான முறையில் செயற்படுத்துவதே தேவையாகவுள்ளது.

(17.11.2017 அன்று கொழும்பு அழகியல் கலை பல்கலைக்கழகத்தில் பனியராத நாடக அரங்கில் வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு இனக்குழுமப் பிரச்சினை பற்றி என்னால் முன்வைக்கப்பட்ட ஆய்வுக் கட்டுரையொன்று அனுபந்தமாக இணைக்கப்பட்டுள்ளது)

<sup>1</sup> இறுதி அத்தியாயத்தில் மக்கள் களரி உறுப்பினர்களின் கருத்துக்களை வாசிக்குக.

## ஐந்தாம் அத்தியாயம் மக்கள் களரி அன்று முதல் இன்று வரை

மக்கள் களரி 2003 ஆம் ஆண்டிலிருந்து இந் நாட்டில் நிகழ்த்திய நாடக அரங்கேற்றங்கள், பயணங்கள், செயலமர்வுகள் மற்றும் விவாத மண்டப அரங்குகள் போன்ற நடவடிக்கைகளுடன் வேறும் கூட்டாக இணைந்த செயற்பாடுகள் பற்றிய இலக்கியமொன்றின் தேவை, இந் நூலை ஆக்கும் போது தெளிவாகியது. இவ் அத்தியாயத்தில் முயற்சிக்கப்படுவது அதற்காக சுருக்கமான ஒரு இலக்கியத்தை உங்கள் முன்வைப்பதற்கே. அதற்காக மக்கள் களரியினால் பராமரிக்கப்பட்டுவரும் புள்ளி விவர அறிக்கை மற்றும் முன் போலவே நேர்காணல்கள் மூலம் மக்கள் களரி உறுப்பினர்களிடம் பெற்றுக் கொண்ட தகவல்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. எனினும் மக்கள் களரியிடம் அவர்களுடைய பிரயாணங்கள் பற்றி விவரமாக குறிக்கும் வழிமுறையொன்று இல்லாததனால், இவ் அத்தியாயத்தை கட்டமைப்பது மிகவும் சிரமமான காரியமாக இருந்தது. இவ்விடத்தில் மக்கள் களரியினுள் இடம் பெற்ற பல்வேறு உள்ளக மாற்றங்கள் மற்றும் சமகால சமூக அரசியல் மாற்றங்களுக்கு அமைவாக அவர்களுடைய ஒட்டுமொத்த 17 வருட செயற்பாடுகள் காலகட்டங்களுக்கு ஏற்ப பிரிக்கப்பட்டுள்ளன.

### 5.1 ஆரம்ப காலகட்டம்

முதலில் மக்கள் களரிக்கு உறுப்பினர்கள் சேர்க்கப்பட்ட - நேர்முகத் தேர்வு - விதம் பற்றி பார்ப்போம். 2003 ஆம் ஆண்டில் இதற்காக ஆயிரத்துக்கும் அதிகமான விண்ணப்பப்பங்கள் மக்கள் களரிக்கு கிடைத்தன. எனினும் மக்கள் களரி திட்டமிட்டபடி, தேர்ந்தெடுக்கப்பட இருந்தது முப்பதுக்கும் குறைவான உறுப்பினர்களே. நேர்காணலில் தெரிவு செய்வதற்கான, பராக்கிரம நிரியெல்ல மற்றும் எச். ஏ. பெரோரா ஆகிய இருவரினதும் முதல் அணுகுமுறையானது, “மேடை நாடகங்களில் நடிக்க வந்தவர்கள் ஒரு புறமும், தொலைக்காட்சி நாடகங்கள், திரைப்படங்கள் போன்ற ஊடகங்களில் நடித்து பிரபலமாவதற்கு வந்தவர்கள் இன்னொரு புறமும் நில்லுங்கள்” என்பதே. அதன் பின்பு நேர்காணல் நடத்துவதற்கு அவர்களுக்கு ரொம்ப எளிதாக இருந்தது. ஏனெனில் கணிசமான அளவானோர் பிரபல நடிக - நடிகையர் ஆகும் எதிர்பார்ப்புடன் வந்திருந்த குழுவினருடன் சேர்ந்ததே. பிரபல குழுவினரிடம் “உங்களுக்கு உதவி செய்வதற்கு எங்களுக்கு வாய்ப்பில்லை. அடுத்த குழுவுக்கு சென்றவர்கள் நேர்முகத் தேர்வுக்கு இருக்கட்டும். நீங்கள் திரும்பிச் செல்லுங்கள். வேண்டுமானால் உங்கள் முடிவை மாற்றிக் கொள்ள ஒரு சந்தர்ப்பம் தருகிறேன்” என்று பராக்கிரம சொன்னார். இவ்வாறு பல நேர்காணல்கள் நடத்தப்பட்டன. பராக்கிரம நிரியெல்ல மற்றும் எச்.ஏ. பெரோராவின் அடிப்படை நோக்கம் பல்லின நாடகக்குழு ஒன்றை உருவாக்கும் வேலைத்திட்டத்துக்கு தேவையான

ஆட்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதே. அதன்படி திருக்கோணமலை மற்றும் மலையகத்திலிருந்து சுமார் 10 பேர் நாடகக் குழுவுக்கு தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டார்கள். எனினும் முஸ்லிம் சமூகத்திலிருந்து ஒருவராவது சேராதது பெரும் குறைபாடாகவும், குறிப்பிடத்தக்க ஒரு விடயமாகவும் உள்ளது. அது தொடர்பில் மக்கள் களரியின் சில உறுப்பினர்களின் எதிர்ப்பு நிலவியதாக முன்னாள் உறுப்பினர் கிருஷ்ணதன் சொக்கலிங்கத்தின் கருத்துக்களில் இருந்து தெரியவருகின்றது. அது சம்பந்தமாக அவர் தெரிவித்த கருத்துக்கள் இறுதி அத்தியாயத்திலே காணப்படுகின்றன.

நான் மக்கள் களரி நேர்முகத் தேர்வுக்கு ஏழு முறை வந்தேன். ஆறு முறையும் சித்தி அடையவில்லை. முதலாம் முறை தொலைக்காட்சி நாடகங்களுக்கு கை உயர்த்தினேன். பின்னர் விஷயத்தைத் தெரிந்து கொண்டதால், அந்த அறிவினமான வேலையைச் செய்யவில்லை. எனினும் அந் நாட்கள் ஆகும்போது நான் அழகியலுக்கு (அழகியல் கலை பல்கலைக்கழகம்) தெரிவு செய்யப்பட்டிருந்தேன். ஆனால் கெம்பஸ் போக முடியாதென்று தோன்றியது.<sup>1</sup>

ஓராண்டு காலமளவில் உறுப்பினர்களைத் தேர்ந்தெடுக்கும் பணி இடம் பெற்றது. 3000 – 4000 விண்ணப்பதாரிகளுக்கு நேர்காணல்கள் நடந்தன. கடைசி இருபது பேரைத் தேர்ந்தெடுப்பதில் பெரும் போட்டியிருந்தது. பராக்கிரம ஐயா போன்றவர்கள் யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து சிலரைச் சேர்த்துக் கொள்ள முயற்சித்தார்கள். அது முடியாமல் போயிற்று. எனினும் இறுதியில் திருக்கோணமலையிலிருந்து நால்வரையும், மலையகத்திலிருந்து நால்வரையும் சேர்த்துக் கொள்ள முடிந்தது.<sup>2</sup>

அவ்வாறு ஆரம்பிக்கப்பட்ட நாடகக்குழு, 2004 ஆகஸ்ட் 15 ஆம் திகதியளவில் ஆகும் போது இரண்டு நாடகங்களைத் தயாரிக்கும் அளவுக்கு தேர்ச்சி பெற்றது.

காலை ஐந்து மணியிலிருந்தே ஒத்திகை நடைபெறும், கொஞ்சமேனும் ஓய்விருக்காது. எச். ஏ. ஐயாவிடம் கள்ளவேலை செய்ய முடியாது. மிகவும் கடுமையான சட்டதிட்டங்கள் இருந்தன. அரங்கம் இன்றியே யாழ்ப்பாணத்துக்கு முதலாவது பயணம் சென்றோம். இரவீந்திர மாபிட்டிகம், ஹேமசிரி அபேவர்தன, போன்றவர்களையும் அழைத்துக் கொண்டு சென்றோம். சீதாம்பரப்பட்டையும், அந்தரமல்லும் காண்பித்தோம். அந் நேரத்தில் சரண்தாஸ் பயிற்சியிலீடுபட்டிருந்தோம்.<sup>3</sup>

இந்த இரண்டு நாடகங்களையும் சிங்களம் மற்றும் தமிழ் மொழியில் தயாரித்திருந்தது இதன் தனிச் சிறப்பாகும். அதாவது சீதாம்பரப்பட்ட, அந்தரமல் ஆகிய இரு நாடகங்களும் முறையே தமிழில் மாயப்பட்டாடை, எருக்கலம்பூ என்ற பெயர்களில் தயாரிக்கப்பட்டிருந்ததே. அந் நாட்கள் ஆகையில் நடமாடும் அரங்கின் வேலைகள் பூர்த்தியாக்கப்படவில்லை. அதனால்

<sup>1</sup> லிவேரா, டி. (2019 செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்

<sup>2</sup> குலர்தன, என். (2019 அக்டோபர் 07). பிரத்தியேக நேர்காணல்

<sup>3</sup> மேற்படி

மக்கள் களரியின் முதலாவது பயணம் வவுனியாவுக்குச் சென்றது அரங்கம் இன்றியே. இவ்விரண்டு நாடகங்களும் வவுனியா, யாழ்ப்பாணம் மற்றும் தந்திரிமலை ஆகிய இடங்களில் முதன்முறையாக அரங்கேற்றப்பட்டன. குழுவின் பல்லினத்தன்மைக்கு மகிழ்ச்சிகரமான வரவேற்பு கிடைத்தது. இந்த ஒற்றுமை, வேறுபாடின்றி அனைவராலும் மதிக்கப்பட்டது.

2004 டிசம்பர் 26 ஆம் திகதி இடம் பெற்ற சுனாமி சோகத்தின் பின் பல கலைஞர்கள், விளையாட்டு வீரர்கள் மற்றும் பல்வேறு துறைகளைச் சார்ந்தோரும், பாதிக்கப்பட்ட மக்களுக்கு நிவாரணம் வழங்க முன்வந்தார்கள். மக்கள் களரியும் அன்று அவர்களுக்கு முடிந்த அளவில் ஓரளவான பொறுப்பை நிறைவேற்றினார்கள். 2005 ஜனவரி நாலாம் திகதி முதல் எட்டாம் திகதி வரை காலி, மாத்தறை, மற்றும் மொரட்டுவ பிரதேசங்களில் பேரழிவுக்கு இரையான குழந்தைகளுக்கு பல்வேறு நிகழ்ச்சிகளை ஏற்பாடு செய்வதற்கு அவர்களால் சாத்தியமாகியது.

அதன் பின்பு நாம் மேலே கண்ட அத்தியாயங்களில் குறிப்பிட்டபடி மக்கள் களரி நடமாடும் மேடை முதன் முறையாக திறக்கப்படுவது. 2005 ஜனவரி மாதம் 22 ஆம் திகதி, தற்போது *அப்பே கம (எங்கள் ஊர்)* என்று அழைக்கப்படும், அன்று ஜனகலா கேந்ரய என்று பெயரிடப்பட்டிருந்த இடத்தில் *அந்தரமல்* நாடகத்தை அரங்கேற்றியதுடனேயே. அந் நாட்கள் ஆகையில் மேற்குறிப்பிட்ட குறு நாடகங்களுக்கு இரண்டுக்கும் மேலதிகமாக *சரண்தாஸ்* மற்றும் *மகராக்ஷயா* ஆகிய முழுநீள நாடகங்கள் இரண்டினதும் சிங்கள மொழியிலான பயிற்சி முடிக்கப்பட்டிருந்தது. பின்னர் அவைகளின் தமிழ் தயாரிப்புக்கான பயிற்சி ஆரம்பமாகியது. அம் மாதத்திலேயே (ஜனவரி) 29 ஆம் திகதி மக்கள் களரியின் முதலாவது ஊடகக் கலந்துரையாடல் அல்லது மக்கள் களரியை அறிமுகப்படுத்துவதற்கான ஊடகக் கருத்தரங்கு நடைபெற்றது. அங்கு முதன்முறையாக ஊடகங்களின் ஊடாக மக்கள் களரிக்கு நல்ல முறையிலான முன்கூட்டிய பிரச்சாரம் கிடைத்தது.

சுனாமி பேரழிவினால் பாதிக்கப்பட்டவர்களுக்காக சமூக ரீதியாக செய்யப்படும் உதவிகள் இந் நாட்களில் பல அமைப்புக்களாலும் செய்யப்பட்டு வந்தன. அவ் வருடத்தில் பெப்ரவரி நாலாம் திகதி அவ்வாறான ஒரு சமூக அமைப்பால் மொரட்டுவ பிரதேசத்தில், சுனாமியினால் இடம்பெயர்ந்திருந்த மக்களை ஒன்று திரட்டி மக்கள் களரியின் *அந்தர மல்* நாடகம் காண்பிப்பதற்கு ஏற்பாடு செய்யப்பட்டது.

அதன் பிறகு மக்கள் களரியின் முதலாவது நாடகவிழா 2005 மார்ச் 10 ஆம் திகதி முதல் 29 ஆம் திகதி வரை கொழும்பு நோமேட்ஸ் விளையாட்டு மைதானத்திலும் (இன்று *நெலும் பொக்குன* அமைந்திருக்கும் இடம்) வேறும் கொழும்பில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட இடங்களிலும் நடைபெற்றது. இவ் விழா இலங்கை கலா மண்டலத்தினால் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டிருந்தது. மக்கள் களரி பிரதானமாக இந் நாடக விழாவில் எதிர்பார்த்தது: மக்கள் களரியின் நோக்கங்கள் மற்றும் செயற்பாடுகளை அறிமுகப்படுத்தல், மக்கள் களரி நடமாடும் அரங்கை அறிமுகப்படுத்தல், அவ் அனுபவங்களை பார்வையாளர்கள் எவ்வாறு ஏற்றுக்கொள்கின்றார்கள் என்பதை பரிசீலனைக்கு உட்படுத்தல், ஒட்டுமொத்தமாக இந்த மேடை அனுபவம் மற்றும்

மக்கள் களரி உறுப்பினர்களின் ஒற்றுமையின் தனிச்சிறப்பு போன்றே அவர்கள் படைப்புக்கள் பற்றிய கருத்துக்களையும் ஆலோசனைகளையும் பெற்றுக் கொள்ளல் ஆகியவை ஆகும்.

இங்கு காட்டப்படுவது அந்த முதலாவது நாடகவிழாவில் பார்வையாளர்கள் பங்குபற்றியமை தொடர்பான விவரங்கள்.

திகதி	நாடகத் தயாரிப்பு	நேரம்	இடம்	பங்கு பற்றிய பார்வையாளர்கள்
10.03.2005	சரண்தாஸ்	பி.ப. 6.30	நோமேட்ஸ் மைதானம்	386
11.03.2005	சரண்தாஸ்	பி.ப. 6.30	நோமேட்ஸ் மைதானம்	464
12.03.2005	சீதாம்பரபட்ட மற்றும் அந்தரமல்	பி.ப. 6.30	நோமேட்ஸ் மைதானம்	402
13.03.2005	மாயப்பட்டாடை மற்றும் எருக்கலம்பூ	பி.ப. 6.30	நோமேட்ஸ் மைதானம்	457
14.03.2005	மகராக்ஷயா	பி.ப. 6.30	நோமேட்ஸ் மைதானம்	437
15.03.2005	மகராக்ஷயா	பி.ப. 6.30	நோமேட்ஸ் மைதானம்	451
20.03.2005	சரண்தாஸ்	பி.ப. 8.45	வெலிக்கடைச் சிறைச்சாலை திறந்த வெளி	3200
29.03.2005	சீதாம்பரபட்ட	பி.ப. 7.30	நோமேட்ஸ் மைதானம்	349

2005 மார்ச் 04 ஆம் திகதியிலிருந்து 07 ஆம் திகதி வரை இங்கிலாந்து மேன்செஸ்டர் பல்கலைக்கழகம் சுனாமியினால் இடம் பெயர்ந்தவர்களுக்காக ஏற்பாடு செய்திருந்த செயற்றிட்டத்தின் நாடகச் செயலமர்வை நடத்தி, அந்தரமல் மற்றும் சீதாம்பரபட்ட என்னும் இரட்டை நாடகங்கள் மக்கள் களரியினால் அம் மக்கள் இடம் பெயர்ந்திருந்த பல்வேறு இடங்களில் காண்பிக்கப்பட்டன.

மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் முதன்முதலில் கொழும்புக்கு வெளியே ஸ்தாபிக்கப்படுவது 2005 ஏப்ரல் 20 ஆம் திகதி அநுராதபுரத்தில் ஆகும். அது அப் பிரதேசத்தில் நடத்தப்பட்ட இன்னுமொரு நடிப்புக் கலை, கல்வி மற்றும் பண்பாட்டு செயற்றிட்டங்கள் நிரம்பிய வேலைத்திட்டமாகும். அவ்வாண்டு ஜூன் 10 ஆம் திகதி வரை நீடித்த நீண்ட பயணமாகும் அது. இதன் போது நடிப்புக் களத்தை நிறுவுவதற்கு சில நாட்களாயின. அநுராதபுரம் மத்திய மகா வித்தியாலய விளையாட்டு மைதானத்தில் அது நிறுவப்பட்டது. இதன் போது வட மத்திய மாகாண கல்விச் செயலாளரின் அனுமதியின்படி அநுராதபுரம், தம்புத்தேகம், கெக்கிராவ, கலன்பிந்துனுவை மற்றும் கெபித்திகொல்லாவை பாடசாலைகளில் செயலமர்வுகள் நடத்துவதற்கும் சாத்தியமாகியது.

அநுராதபுரத்தில் நாங்கள் தங்குவதற்காக பராக்கிரம ஐயா எங்களை அழைத்துச் சென்று புகையிரத விடுதிகளுக்காகும். ஐயா கதவைத் திறந்து உங்களுக்கு விருப்பமான கட்டில்களைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்ளுங்கள் என்று சொன்னார். கட்டில்கள் ஒன்று கூட இருக்கவில்லை. விடுதி தூசால் நிறைந்திருந்தது. நாங்கள் வாயடைத்து நின்றோம். இங்குதான் நாம் தங்க வேண்டியிருக்கும் என்று ஐயா எங்களிடம் சொன்னார். பெண்களுக்கு சற்று வசதி வேண்டுமென்பதால் அவர்கள் வேறிடத்தில் இருக்கிறார்கள் என்றும் சொன்னார்.<sup>1</sup>

நோமேட்ஸ் விளையாட்டு மைதானத்தில் எங்களுக்கு காண்பதற்குக் கிடைக்காத நாடகங்கள் இவ் விழாவில் நடிக்கப்பட்டதுடன், அவைகளில் அதிகமானவை சிறுவர் நாடகங்கள் எனப்பட்டன. சொரு எவிலல்லா (திருடர்கள் வந்துவிட்டார்கள்), சிங்கித்தி சிவ்றினய (குழந்தைகள் கனவு) சொகலட் யோதயா (சொகலட் இராட்சதன்), புஞ்சித்தகே காமர (சின்னவனின் அறை) மற்றும் ருகடயோ (பொம்மலாட்டக்காரர்கள்) ஆகியவை அச் சிறுவர் நாடகங்களாகும். முன்னர் வெளி மாவட்ட நாடக விழாவுக்கு கிடைத்த அமோக வரவேற்பின் காரணமாக, இரண்டு நாடகவிழாக்களை நடத்த மக்கள் களரிக்கு நேர்ந்தது. அதையும்விட மே மாதம் 10 ஆம் திகதி முதல் 21ஆம் திகதி வரை மதவாச்சி மத்திய வித்தியாலயம், நொச்சியாகமம் வித்ரஷி மகா வித்தியாலயம், கெபித்திகொல்லாவை கோனமரியாவ வித்தியாலயம், புத்தங்கலை மகா வித்தியாலய விளையாட்டு மைதானம், பதவி பராக்கிரம மகா வித்தியாலய விளையாட்டு மைதானம், சம்பத்துவர மகா வித்தியாலயம், மஹசென் மகா வித்தியாலய விளையாட்டு மைதானம் மற்றும் பதவியா பலுகஸ்வங்குவ மகா வித்தியாலயம் ஆகிய இடங்களில் சரண்தாஸ் மற்றும் அந்தரமல் நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டன. சாதாரணமாக மக்கள் களரி சஞ்சரிக்கும் எந்தவொரு பிரதேசமானாலும், மக்கள் களரி நாடகவிழாவின் போது அப் பிரதேச நாடகக்கலைஞர்களின் நாடகத்தை அரங்கேற்றுவதற்கு வாய்ப்பளிக்கப்படுகின்றது. வன்னியின் மேடை என்னும் கலாசார குழுவும் அந்த சந்தர்ப்பத்தைப் பயன்படுத்தி, அரச சிறுவர் நாடக விழாவில் விருது பெற்றிருந்த, அவர்களுடையதே தயாரிப்பான சிங்கள வன்சல என்னும் மேடை நாடகத்தை அந் விழாவில் அரங்கேற்றியது. அவர்களே தெரிவித்ததன்படி அவ்வளவு அதிகமான பார்வையாளர்கள் முன் தமது நாடகத்தை அரங்கேற்றிய முதலாவது சந்தர்ப்பம் அதுவேயாகும்.

அரங்கத்தை அநுராதபுரம் வந்து பொருத்தினோம். பொறியிலாளர்கள் திரும்ப வரவில்லை. நாங்களே பழகினோம். தொழிலாளர்கள் 16 – 18 பேர் வரை வந்தார்கள். எல்லாவற்றையும் பொருத்தி முடிப்பதற்கு எங்களுக்கு ஏழெட்டு நாட்களாகின. முதலில் விளம்பரத்தாள்கள் அச்சிடும் போது நாங்கள் மூன்று நான்கு பேர்கள்தான் இருந்தோம். பராக்கிரம ஐயா அதிகாலை நாலரை மணியளவில் எங்களைக் கூட்டிக் கொண்டு போவார். சமைப்பதற்காக மெண்டிஸ் என்னும் அண்ணன் ஒருவர் இருந்தார். அவர்தான்

<sup>1</sup> மல்லவாரச்சி, எஸ். (2020 பெப்ரவரி 21) பிரத்தியேக நேர்காணல்

பசை செய்து தந்தார். நான் திலீபன், சிவா, பாலித்த ஆகியோர் ஹைஹூன்டாய் வாகனத்தில் ஐயாவுடன் போனோம். நாங்கள் ஓட்டும் வரை ஐயா வாகனத்தின் வெளிச்சத்தைப் பாய்ச்சிக் கொண்டு நிற்பார். பராக்கிரம ஐயா எங்களுடன் இருந்து பெரும் சோர்வடைவார். அரங்கம் இருக்கத்தக்கதாக ஆங்காங்கு செயலமர்வுகள் நடத்தி அந்தரமல், சீதாம்பரப்பட்ட நாடகங்களை அரங்கேற்றினார். அந் நாட்களில் சில பகுதிகளுக்கு மின்சாரம் இருக்கவுமில்லை.<sup>1</sup>

பிரயாணத்தின் இறுதித் தினங்களில் அரங்கம் நாங்கள் நினைத்துப் பார்க்காத அளவு பார்வையாளர்களினால் நிரம்பி வழிந்தது. எனினும் மக்கள் களரிக்கு அதன் அநுராதபுர பயணத்தின் முதல் நாளன்று பெற்றுக் கொண்ட அநுபவம் அவ்வளவு மகிழ்ச்சிக்குரியதல்ல. அழைப்பிதல்கள் சுமார் ஆயிரம் அனுப்பப்பட்டிருந்தன. ஆனால் முதல் நாளில் காட்டப்பட்ட சரண்தாஸ் நாடகம் பார்க்க வந்தவர்கள் சுமார் 180 பேர்தான். மறுநாள் காலை சரண்தாஸ் காட்சிக்கு வருகை தந்தவர்கள் ஏழு பேர் மாத்திரமே. அன்றைய தினம் ஞாயிறுநாள் கிழமை ஆகையால், மாணவர்களை அழைத்து வரும்படி பெரும்பாலும் எல்லாப் பாடசாலைகளுக்கும் அழைப்பிதழ்கள் அனுப்பப்பட்டிருந்தன. அதன் பின்பு உடனடியாகச் செயற்பட்ட பராக்கிரம நிரியெல்ல, அநுராதபுரம் மத்திய மகா வித்தியாலய விடுதிப் பொறுப்பாளர்கள் மற்றும் அதிபரிடம் அனுமதி பெற்று அங்கு தங்கியிருந்த மாணவர்களை நாடகம் பார்க்க அழைத்து வந்தார். அக் கணமே பக்கத்திலிருந்த இராணுவ மருத்துவமனையில் குணமடைந்து வீடு நோக்கிச் செல்லவிருந்த இராணுவ வீரர்களையும் நாடகம் பார்ப்பதற்காக அழைத்துக் கொள்ள பராக்கிரமவுக்கு முடிந்தது. இறுதியில் ஒரு மணி நேரத்துக்கும் குறைவான நேரத்தில் இரண்டாவது தினக் காட்சிக்காக 230 பேரை சேர்த்துக் கொள்ள முடிந்தது. அந்த முயற்சியின் பிரதிபலனாக அன்று 6.30 காட்சிக்கு அரங்கம் நிரம்பி வழிந்தது.

மறுநாள் திங்களன்று காலை 8.30 ஆகையில் நாலாயிரத்துக்கும் அதிகமான பாடசாலை மாணவர்கள் விளையாட்டு மைதானத்துக்கு வந்திருப்பதாக பராக்கிரம மைதானத்துக்கு போவதற்கு முன்பே தெரியவந்தது. பார்வையாளர் அரங்கு 800 மாணவர்களுக்கு இடமளிக்கக் கூடியதாகவிருந்தது. எனினும் சந்தர்ப்பத்திக்கு ஏற்றவாறு நடிப்புக் களத்தை வரையறை செய்து 1200 பேருக்கு இடமளிப்பதற்கு சாத்தியமாகியது. அதனை முறையாக முகாமைத்துவம் செய்யவும் முடிந்தது. அதன் பின்பு மீதப்பட்ட மாணவர்களுக்காக மேலதிக காட்சி ஏற்பாடு செய்யப்பட்டது. அடுத்த நாள் பிரச்சினை ஏற்படாத வண்ணம், பாடசாலைகள் ஒருவித ஒழுங்குமுறைக்கு அமைய மாணவர்களைப் பங்கேற்கச் செய்தன. இதற்கு மேலதிகமாக 100 – 150 இராணுவ வீரர்களும் தினசரி நாடகவிழாவில் கலந்து கொண்டார்கள். கண்டி கலாவிய மஹாநாயக்க ஹ்மி, கத்தோலிக்க மதகுருமார், பல்கலைக்கழக பேராசிரியர்கள், பாடசாலை ஆசிரியர்கள், அரசாங்க அதிகாரிகள் உட்பட பல்வேறு துறைகளைச் சேர்ந்தவர்கள் நாடகத்துக்கு வருகை தந்திருந்தார்கள். அந்த எல்லா நாட்களிலும் மக்கள் களரியின் பகலுணவு, இரவுணவு போன்றே பலவிதமான தின்பண்டங்களும் பிரதேசவாசிகளினால் வழங்கப்பட்டன. மக்கள் களரியின் முதல் வெளி மாவட்ட சஞ்சாரம் என்பதாலும், அங்கு அவர்கள்

<sup>1</sup> குலர்தன், என். (2019 அக்டோபர் 07). பிரத்தியேக நேர்காணல்

பெற்ற தனித்துவமான அனுபவத்தினாலும், அந்த ஒட்டுமொத்த பயணத்தினதும் பார்வையாளர் பங்கேற்பு பற்றிய புள்ளி விவரங்களை இங்கு குறிப்பிடுதல் பிரயோஜனமுடையதாகும் என உணர்கின்றேன். இவ்விடத்தில் விடுமுறை நாள் என்று இல்லாமல் தினசரி வலயத்தின் பல பாடசாலைகளிலும் நாடகச் செயலமர்வுகளை நடத்த மக்கள் களரி நடவடிக்கை எடுத்தது.

திகதி	நாடகத் தயாரிப்பு / செயலமர்வு	இடம்	பாடசாலை மாணவர்கள் பங்கேற்பு	பொதுமக்கள் பங்கேற்பு
29.04.2005	சரண்தாஸ்	மக்கள் களரி	252	382
30.04.2005	சரண்தாஸ்	மக்கள் களரி	184	528
01.05.2005	இசை, நாடகம், மற்றும் நடிப்புக் கலை பற்றிய இரசனை செயற்றிட்டம்	மக்கள் களரி	564	
02.05.2005	அந்தரமல் மற்றும் சீதாம்பரப்பட்ட	மக்கள் களரி	994	751
03.05.2005	அந்தரமல் மற்றும் சீதாம்பரப்பட்ட	மக்கள் களரி	1193	586
04.05.2005	மகராக்கஷ	மக்கள் களரி	984	637
05.05.2005	மகராக்கஷ	மக்கள் களரி	988	644
06.05.2005	சொரு எவில்லா மற்றும் சிங்கித்தி சிஹினய	மக்கள் களரி	1112	562
07.05.2005	சொரு எவில்லா மற்றும் சிங்கித்தி சிஹினய	மக்கள் களரி	456	433
07.05.2005	நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை செயலமர்வு	பட்டகேந்தர விகாரை	69	
09.05.2005	சொரு எவில்லா மற்றும் சிங்கித்தி சிஹினய	மக்கள் களரி	459	486
10.05.2005	மாயப்பட்டாடை மற்றும் எருக்கலம்பூ	மக்கள் களரி	423	
	அந்தரமல்	மதவாச்சி மத்திய வித்தியாலயம்	434	
11.05.2005	சொரு எவில்லா மற்றும் சிங்கித்தி சிஹினய	மக்கள் களரி	573	443
12.05.2005	சரண்தாஸ்	நொச்சியாகமம் வித்தியாதர்ஷி வித்தியாலயம்	552	
13.05.2005	சொரு எவில்லா மற்றும் சிங்கித்தி சிஹினய	மக்கள் களரி	880	432
14.05.2005	சரண்தாஸ்	கெபத்திக்கொல்லேவ கோனமரியா வித்தியாலயம்		800
18.05.2005	சரண்தாஸ்	பதவி புத்தங்கல மத்திய வித்தியாலயம்		874

19.05.2005	சரண்தாஸ்	பதவி புத்தங்கல் மத்திய வித்தியாலயம்	554	
	சரண்தாஸ்	பதவி புத்தங்கல் மத்திய வித்தியாலயம்	354	
20.05.2005	சரண்தாஸ்	பதவி புத்தங்கல் மத்திய வித்தியாலயம்	343	
21.05.2005	சரண்தாஸ்	பதவி புத்தங்கல் மத்திய வித்தியாலயம்	1400	
27.05.2005	சரண்தாஸ்	மக்கள் களரி	923	756
28.05.2005	மகராக்கஷ	மக்கள் களரி		582
29.05.2005	அந்தரமல் மற்றும் சீதாம்பரப்பட்ட	மக்கள் களரி		722
30.05.2005	சரண்தாஸ்	மக்கள் களரி	959	908
31.05.2005	அந்தரமல் மற்றும் சீதாம்பரப்பட்ட	மக்கள் களரி	988	872
01.06.2005	மகராக்கஷ	மக்கள் களரி	858	694
02.06.2005	அலுங்கார கிரிப்பி மற்றும் சொகலட் போதயா	மக்கள் களரி	589	441
03.06.2005	ரூகா போ	மக்கள் களரி	429	554
04.06. 2005	சீஹல வன்சல	மக்கள் களரி	92	556
05.06.2005	சரண்தாஸ் (மேலதிக காட்சி உட்பட)	மக்கள் களரி		2353
06.06.2005	சாஸ்திரிய சங்கீத நிகழ்ச்சி	மக்கள் களரி		204

அதன் பிறகு 2005 ஜூலை 15 ஆம் திகதி பொலன்னறுவை நாடகவிழா ஆரம்பமாயிற்று. அப் பிரயாணம் ஒரு மாதத்துக்கு அதிகமான காலம், அதாவது அங் ஆண்டின் செப்டம்பர் மாதம் 29 ஆம் திகதி வரை தொடர்ந்தது. ஆகஸ்ட் மாதத்தில் உயர்தரத் தேர்வு நடைபெற்றதாலும், பாடசாலை தவணை விடுமுறையினாலும், பாடசாலை மாணவர்களின் பங்கேற்பில் ஒருவித நிச்சயமற்றதன்மை நிலவியது.

துரதிர்ஷ்டவசமாக பொலன்னறுவை பிரயாணத்தின் போது, நடிப்புக் களத்தைப் பொருத்திய தோபா வெவ் மகா வித்தியாலய விளையாட்டு மைதானத்தில் பிரச்சினை ஒன்று எழும்பியது. விளையாட்டு மைதானத்தில் தினசரி விளையாட வரும் பிரதேசவாசிகள் எமக்கு எதிர்ப்புத் தெரிவித்தனர். இந் நிலைமையின் காரணமாக அதிபருக்கும் எதுவும் சொல்ல முடியவில்லை. ஆனால் மாகாண மேலதிக கல்விப் பணிப்பாளர் வருகை தந்து அவருக்குள்ள அதிகாரங்களின் அடிப்படையில் விளையாட்டு மைதானத்தின் ஓரத்தில் நடமாடும் மேடையை அமைத்துக் கொள்வதற்கு வழியமைத்துக் கொடுத்தார். எனினும் அந்த இடத்தில் நடிப்புக் களத்தைப் பொருத்துவதற்கு, நிலத்தைச் சீர்ப்படுத்துவதற்காக J.C.B. இயந்திரம் ஒன்று தேவைப்பட்டது. இரவு ஏழு மணியளவில் அவ்வேலை ஆரம்பிக்கப்பட்டது. பெரிய பள்ளங்

லைட்' இரண்டின் உதவியுடன் தரையை ஒழுங்குபடுத்தும் வேலை நடந்து கொண்டிருந்தது. அப்போது மறுபடியும் பிரதேசவாசிகளின் எதிர்ப்பு கிளம்பியது. எவ்வாறெனினும் பலவித வாத விவாதங்களுக்கிடையே மைதானத்தின் தரையை ஒழுங்குபடுத்திக் கொள்வதற்கு மக்கள் களரியினால் முடிந்தது. மறுநாள் காலையில் மக்கள் களரியின் பணிகளை விளக்கமாகக் குறிப்பிட்டு பெரியதொரு அறிவிப்பைக் மைதானத்தில் காட்சிப்படுத்துவதற்கு மக்கள் களரி நடவடிக்கை எடுத்தது. ஐந்து நாட்களுக்குள் நடிப்புக் களத்தை பொருத்தி முடிக்க முடிந்தது. நடிப்புக் களம் பொருத்தப்பட்டிருந்தது மைதானத்தின் தாழ்வான பகுதியில் ஆகையால் துரதிர்ஷ்டவசமாக பெய்த மழையின் காரணமாக, மைதானத்திலிருந்த நீரெல்லாம் நடிப்புக் களத்தினுள் தேங்கியது. அக் கணத்திலேயே அதற்குத் தீர்வாக அரங்கத்தைச் சுற்றி வடிகால் ஒன்றினை வெட்டுவதற்கு மக்கள் களரி உறுப்பினர்களுக்கு நேர்ந்தது. அச் சந்தர்ப்பத்தில் அயலவர்களிடம் இருந்து எந்த விதமான எதிர்ப்பும் கிளம்பவில்லை. சில தினங்கள் ஆகையில் அவர்கள் மக்கள் களரியுடன் நட்பு காட்டினார்கள். மேலே குறிப்பிட்ட மேலதிக கல்விப் பணிப்பாளர், இந்த பல விதமான சிக்கல்களுக்கிடையிலும் பொலன்னறுவை பிரயாணத்தின் போது பெறுமதிமிக்க பங்களிப்பை வழங்கினார்.

பொலன்னறுவையில் புதிதாக ஆறு பேர் வரை குழுவில் இணைந்தார்கள். அங்கே C.C.B. யின் கிளையொன்று உள்ளது. அவர்கள் வந்து அரங்கிலிருந்த சில குறைபாடுகளைச் செய்தார்கள். நாடகவிழா ஆரம்பமாதற்கு முன் நாங்கள் வீதி பிரச்சாரம் ஒன்று போனோம். நாங்கள் கதுருவெலைக்கு போனோம். திரும்பி வந்த போது, அரங்கு நீரில் மூழ்கியிருந்தது. எங்கும் சேறு நிறைந்திருந்தது. மறுநாள் காட்சி இருந்தது. எல்லா தரைவிரிப்புகளையும் நாங்கள் தெக்கே எலய்க்கு (ஒடை) எடுத்துச் சென்று கழிவினோம்.<sup>1</sup>

பொலன்னறுவை, அநுராதபுரத்துக்கு கிட்டிய நகரம் ஆனாலும், மக்கள் களரி பெற்ற அனுபவங்களின் அடிப்படையில் இந்த மாவட்டங்கள் இரண்டுக்குமிடையில் தெளிவான வேறுபாடுகளைப் புரிந்து கொள்ள முடிந்தது. அநுராதபுர விழா ஆரம்பிக்கும் போது சில பிரச்சினைகள் ஏற்பட்டது. இருந்த போதும் மிக விரைவில் முறையான பார்வையாளர் வலைப்பின்னலொன்றை அமைத்துக் கொள்வதற்கான தொலைத்தொடர்பு வழிமுறையொன்று அநுராதபுரத்தில் அமைந்திருந்தது. ஆனால் பொலன்னறுவையில் அவ்வாறான ஒரு நிலைமை இருக்கவில்லை. ஹிங்குரக்கொடை, மின்னேரிய, ஐயந்திபுர, மனம்பிட்டிய போன்ற பல இடங்கள் பிரதானமாக பொலன்னறுவையில் அமைந்துள்ளன. ஆனால் சரியாக ஒரு நகரத்தை அடையாளம் காண முடியவில்லை. அவைகள் காலனிகளாகப் பரந்துள்ளமை இதற்குக் காரணியாகியது. அதே போன்று அநுராதபுரத்தைப் போன்று அங்கு எங்களுக்கு பிரதேச நாடகக் குழுக்களைக் காணமுடியவில்லை. அநுராதபுரத்திலிருந்த கலைஞர்கள் மற்றும் இரஜரட்ட சேவை போன்ற தொலைத்தொடர்பு தொழிநுட்பவியலாளர்களின் ஒத்துழைப்பும்

<sup>1</sup> குலர்தன, என். (2019 அக்டோபர் 07). பிரத்தியேக நேர்காணல்

பொலன்னறுவையில் மக்கள் களரிக்கு கிடைக்கவில்லை. பிரதேசவாசிகள் தெரிவித்தபடி பொலன்னறுவை பாடசாலை ஆசிரியர்களும் பண்பாட்டு நடவடிக்கைகள் தொடர்பில் பிற்போக்கு நிலையிலிருந்தார்கள் என்று தெரியவந்தது. அதன் காரணமாகவே மக்கள் களரியின் அப் பிரயாணத்தின் போது ஒன்றரை மாத காலமளவில் பொலன்னறுவையில் குறிப்பிடத்தக்க சில இடங்களைத் தழுவக்கூடியதாக பல்வேறு செயலம்வுகள், நாடகங்கள் மற்றும் தெரு நாடகங்களை ஏற்பாடு செய்தது. இதற்கிடையில் பொலன்னறுவையிலிருந்த நாடகக் கலைஞர்களுக்காக செயலம்வு ஒன்று ஆரம்பிக்கப்பட்டது. தினந்தோறும் அதற்கு சமூகமளித்த நாடகக் கலைஞர்களுடன் இணைந்து *ரஜெக் லெனா (அரசனொருவன் கிடைத்தான்)* நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது. அந் நாடகம் நாடகவிழாவில் காண்பிக்கப்பட்டது. பின்னர் அந் நாடகம் அந் நாடகக் கலைஞர்களினாலேயே வடமத்திய மாகாண நாடக விழாவிலும் நடிக்கப்பட்டது.

பொலன்னறுவையில் தமிழ் மொழிப் பாடசாலைகள் 22 உள்ளன. அவைகளில் இரண்டு தமிழ்ப் பாடசாலைகளாகும். ஏனையவை அனைத்தும் முஸ்லிம் பாடசாலைகள். மக்கள் களரி அவர்களை நாடகவிழாவில் பங்கேற்கச் செய்ய முயற்சித்தது. மதுரக்கலைகளிலிருந்து (Fine Arts) முஸ்லிம் பாடசாலைகள் வெகுதூரம் விலகியிருந்தமை அதற்குத் தடையாக இருந்தது. எனினும் பொலன்னறுவை முஸ்லிம் வித்தியாலயம், மனம்பிட்டிய மற்றும் சொருவில் தமிழ் வித்தியாலயம் ஆகிய பாடசாலைகள் நாடகவிழாவில் பங்கேற்றன. மாவட்டத்தில் எந்த விதமான பிரச்சினை நிலவினாலும் அநுராதபுரத்தோடு ஒப்பிடும் போது பாடசாலை மாணவர்களின் கணிசமான அளவான அதிகரிப்பு காணப்பட்டது. போக்குவரத்து சிரமங்களின் காரணமாக சில நாடகங்களுக்கு முன்பிருந்தே ஆசிரியர்கள் இருக்கைகளை முற்பதிவு செய்து கொள்வதற்கு முற்பட்டார்கள். வர்த்தகர்கள், வழக்கறிஞர்கள், அரச அதிகாரிகள் உட்பட பல தொழிற்றுறை சார்ந்தோரும் நாடகவிழாவில் கலந்து கொண்டார்கள். ஒட்டுமொத்தமாக பார்வையாளர்கள் பங்கேற்பு மிக உயர்ந்த மட்டத்தில் இருந்தது. பலவித சிரமங்களுக்கு மத்தியில் கல், மணல் போக்குவரத்து செய்யும் பெரிய டிராக்டர்களில் இந்த சாதாரண மனிதர்கள் நாடகம் பார்ப்பதற்காக வந்தார்கள். இதற்கு பொருத்தமான உதாரணமாவது, பிரபல பாடக பாடகிகள் கலந்து கொண்ட இசை நிகழ்வொன்று விளையாட்டு மைதானத்தின் பக்கத்தில் நடந்து கொண்டிருந்த போதும், அன்றைய தினம் மக்கள் களரி 6.30 காட்சிக்கு மேலதிகமாக இன்னுமொரு காட்சி நடத்த வேண்டிய அளவுக்கு பார்வையாளர்கள் மக்கள் களரிக்கு வருகை தந்தமையே.

பொலன்னுவை சஞ்சாரத்தின் போதான நாடகங்கள் மற்றும் செயலம்வுகள் சம்பந்தமான புள்ளி விவரங்கள்:

திகதி	நாடகத் தயாரிப்பு/ செயலம்வு	இடம்	பாடசாலை மாணவர்கள் பங்கேற்பு	பொதுமக்கள்பங்கேற்பு
02.08.2005	மாயப்பட்டாடை மற்றும் எருக்கலம்பூ	மனம்பிட்டிய இந்து வித்தியாலயம்		1200
10.08.2005	சரண்தாஸ்	பக்கமுன மத்திய வித்தியாலயம்	553	
28.08.2005	சரண்தாஸ்	மக்கள் களரி		259
29.08.2005	சரண்தாஸ்	மக்கள் களரி	892	284
06.09.2005	சரண்தாஸ்	மக்கள் களரி	912	532
07.09.2005	அந்தரமல் மற்றும் சீதாம்பரபட்ட	மக்கள் களரி	887	587
08.09.2005	மகராக்கஷ	மக்கள் களரி	1250	594
09.09.2005	மாயப்பட்டாடை மற்றும் எருக்கலம்பூ	மக்கள் களரி	240	140
10.09.2005	சரண்தாஸ்	மக்கள் களரி		780
11.09.2005	நொநிம் மற்றும் சீதாம்பரபட்ட	மக்கள் களரி		421
12.09.2005	மாயப்பட்டாடை மற்றும் எருக்கலம்பூ	மக்கள் களரி	1250	579
13.09.2005	மகராக்கஷ	மக்கள் களரி	1100	551
14.09.2005	சொகலட் யோதயா மற்றும் காசி மல்ல	மக்கள் களரி	1250	580
15.09.2005	தெவ்வொவ கமன மற்றும் சொரு எவில்லா	மக்கள் களரி	1730	583
16.09.2005	ரஜேக் லெபுனா	மக்கள் களரி	1230	594
18.09.2005	சரண்தாஸ் (மூன்று காட்சிகள்)	மக்கள் களரி	780	2210
19.09.2005	மாயப்பட்டாடை மற்றும் எருக்கலம்பூ	மக்கள் களரி	973	
21.09.2005	மாயப்பட்டாடை மற்றும் எருக்கலம்பூ	மனம்பிட்டிய பிரதேசம்		1100
28.09.2005	சரண்தாஸ்	மின்னேரிய பிரதேசம்		1000
21.05.2005	சரண்தாஸ்	பதவி புத்தங்கல மத்திய வித்தியாலயம்	1400	

27.05.2005	சரண்தாஸ்	மக்கள் களரி	923	756
28.05.2005	மகராக்கஷ	மக்கள் களரி		582
29.05.2005	அந்தரமல் மற்றும் சீதாம்பரபட்ட	மக்கள் களரி		722
30.05.2005	சரண்தாஸ்	மக்கள் களரி	959	908
31.05.2005	அந்தரமல் மற்றும் சீதாம்பரபட்ட	மக்கள் களரி	988	872
01.06.2005	மகராக்கஷ	மக்கள் களரி	858	694
02.06.2005	அஹங்கார கிரிப்பி மற்றும் சொகல்ட் யோத்யா	மக்கள் களரி	589	441
03.06.2005	ரூகட போ	மக்கள் களரி	429	554
04.06.2005	சிஹல வன்சல	மக்கள் களரி	92	556
05.06.2005	சரண்தாஸ் (மேலதிக காட்சியுடன்)	மக்கள் களரி		2353
06.06.2005	சாஸ்திரிய சங்கீத நிகழ்வு	மக்கள் களரி		204

பொலன்னுறையில் நிகழ்த்தப்பட்ட நடிப்புக் கலை மற்றும் இரசனை செயலமர்வுகள்

திகதி	இடம்	செயலமர்வு அல்லது செயற்பாடுகள்	பங்குபற்றியோர்	பங்குபற்றியோர் தொகை	வலயம்
18.07.2005	தோப்பாவெவ மகா வித்தியாலயம்	கல்விக்காக நாடகக் கலை	பாடசாலை ஆசிரியர்கள்	20	பொலன்னுறை
19.07.2005	மனமபிட்டிய மகா வித்தியாலயம்	மேற்படி	மேற்படி	25	திம்பலாகலை
20.07.2005	தோப்பாவெவ மகா வித்தியாலயம்	மேற்படி	மேற்படி	9	தமன்கடுவை
26.07.2005	ஹிங்குரக்கொடை ஆனந்த பாலிகா வித்தியாலயம்	மேற்படி	மேற்படி	16	ஹிங்குரக்கொடை
27.07.2005	பொலன்னுறை கல்வி வள நிலையம்	மேடை நாடக செயலமர்வு மற்றும் கல்விக்காக நாடகக் கலை	மேற்படி	25	பொலன்னுறை
29.07.2005	மக்கள் களரி	இரசனை செயற்திட்டம்	பாடசாலை மாணவர்கள் மற்றும் ஆசிரியர்கள்	ஆசிரியர்கள் 15 மாணவர்கள் 340	தோப்பாவெவ
30.07.2005	மேற்படி	பங்கேற்பு மேடை	பொலன்னுறை நாடகக் கலைஞர்கள்	34	பொலன்னுறை
01.08.2005	தொழிலற்றவர்களின் முகாம் மகா வித்தியாலயம்	இரசனை செயற்திட்டம்	பாடசாலை மாணவர்கள் மற்றும் ஆசிரியர்கள்	ஆசிரியர்கள் 15 மாணவர்கள் 340	பொலன்னுறை
02.08.2005	பலுகஸ்வெவ மகா வித்தியாலயம்	மேற்படி	மேற்படி	ஆசிரியர்கள் 12 மாணவர்கள் 180	பொலன்னுறை

03.08.2005	கதுருவெல் நகர் மகா வித்தியாலயம்	மேற்படி	மேற்படி	ஆசிரியர்கள் 14 மாணவர்கள் 140	கதுருவெல்
04.08.2005	சிரிபுர மகா வித்தியாலயம்	மேற்படி	மேற்படி	ஆசிரியர்கள் 22 மாணவர்கள் 320	பொலன்னறுவை
05.08.2005	விலாயாய மகா வித்தியாலயம்	மேற்படி	மேற்படி	ஆசிரியர்கள் 08 மாணவர்கள் 120	பொலன்னறுவை
06.08.2005	மக்கள் களரி	நாடகச் செயலம்வு	பிரதேச இளைஞர் யுவதிகள்	24	பொலன்னறுவை
07.08.2005	மக்கள் களரி	நாடகச் செயலம்வு	பிரதேச இளைஞர் யுவதிகள்	24	பொலன்னறுவை
08.08.2005	மெதிரிகிரிய மத்திய வித்தியாலயம்	இரசனை செயற்திட்டம்	பாடசாலை மாணவர்கள் மற்றும் ஆசிரியர்கள்	ஆசிரியர்கள் 16 மாணவர்கள் 240	மெதிரிகிரிய
10.08.2005	பக்கமுன மஹசென் மகா வித்தியாலயம்	இரசனை செயற்திட்டம்	பாடசாலை மாணவர்கள் மற்றும் ஆசிரியர்கள்	ஆசிரியர்கள் 11 மாணவர்கள் 230	எலஹுர
12.08.2005	ஹிங்குரக்கொண்ட ஆனந்த பாலிகா வித்தியாலயம்	இரசனை செயற்திட்டம்	பாடசாலை மாணவர்கள் மற்றும் ஆசிரியர்கள்	ஆசிரியர்கள் 08 மாணவர்கள் 280	ஹிங்குரக்கொண்ட
26.08.2005	வெலிகந்த மகா வித்தியாலயம்	கல்விக்காக நாட்டியக் கலை	முன் பள்ளி ஆசிரியர்கள்	57	திம்புலாகலை
08.09.2005	பொலன்னறுவை முஸ்லீம் மத்திய வித்தியாலயம்	கல்விக்காக நாட்டியக் கலை	முன் பள்ளி ஆசிரியர்கள்	15	தமன்கடுவ
09.09.2005	விஜித்த மத்திய வித்தியாலயம்	கல்விக்காக நாட்டியக் கலை	முன் பள்ளி ஆசிரியர்கள்	22	இலங்காபுர
10.09.2005	புலஸ்தி ஆசிரியர் பயிற்சிக் கல்லூரி	நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை செயலம்வு மற்றும் இரசனை செயற்திட்டம்	பயிற்றப்பட்ட ஆசிரியர்கள்	145	வட மத்திய மாகாணம்
11.09.2005	புலஸ்தி ஆசிரியர் பயிற்சிக் கல்லூரி	நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை செயலம்வு மற்றும் இரசனை செயற்திட்டம்	பயிற்றப்பட்ட ஆசிரியர்கள்	80	வட மத்திய மாகாணம்
12.09.2005	மனம்பிட்டிய சிங்கள மகா வித்தியாலயம்	கல்விக்காக நாட்டியக் கலை	ஆரம்பப் பிரிவு ஆசிரியர்கள்	18	அரலகங்வில்
12.09.2005	திம்புலாகலை காலய மகா வித்தியாலயம்	கல்விக்காக நாட்டியக் கலை	ஆரம்பப் பிரிவு ஆசிரியர்கள்	10	திம்புலாகலை
13.09.2005	மனம்பிட்டிய சிங்கள மகா வித்தியாலயம்	நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை செயலம்வு	பாடசாலை மாணவர்கள்	10	

15.09.2005	மனம்பிட்டிய மகாவலி கலாசார நிலையம்	நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை செயலம்ர்வு	பிரதேச இளைஞர் யுவதிகள் மற்றும் பாடசாலை மாணவர்கள்	70	மனம்பிட்டிய
	செவ்வம்பிட்டிய மகா வித்தியாலயம்	கல்விக்காக மேடை	முன் பள்ளி ஆசிரியர்கள்	20	வெலிகந்த
16.09.2005	வெலிகந்த கலாசார நிலையம்	நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை செயலம்ர்வு	பிரதேச இளைஞர் யுவதிகள் மற்றும் பாடசாலை மாணவர்கள்	88	வெலிகந்த
19.09.2005	தோப்பா வெவ மத்திய மகா வித்தியாலயம்	மேற்படி	மேற்படி	11	தோப்பா வெவ
20.09.2005	பக்கமுன மஹசென் மகா வித்தியாலயம்	மேற்படி	மேற்படி	09	எஸ்ஹர
21.09.2005	மெதிரிகிரிய மத்திய வித்தியாலயம்	மேற்படி	மேற்படி	12	மெதிரிகிரிய
23.09.2005	விஜித மகா வித்தியாலயம்	நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை பற்றிய இரசனை செயற்திட்டம் மற்றும் செயலம்ர்வு	பாடசாலை மாணவர்கள் மற்றும் ஆசிரியர்கள்	ஆசிரியர்கள் 18 மாணவர்கள் 300	இலங்காபுர
28.09.2005	ஹிங்குரக்கொடை பிராதேசிய அலுவலக சொற்பொழிவு அரங்கம்	பங்கேற்பு நடிப்புக் கலை செயலம்ர்வு	பிரதேச பிரமுகர்கள் மற்றும் அதிகாரிகள்	23	ஹிங்குரக்கொடை

பொலன்னறுவை மற்றும் அநுராதபுரத்தில் நடத்தப்பட்ட பல நடிப்புக் கலை செயலம்ர்வுகள், குறிப்பாக விவாத மண்டப அரங்குகளில் பலர் தமது கருத்துக்களை வெளிப்படையாகத் தெரிவிப்பதைக் காணக்கூடியதாக இருந்தது. அவைகளில் பெரும்பாலானவை மிகவும் உணர்வுபூர்வமானவை. அவர்களுக்கு பேசுவதற்குக் கிடைத்த சுதந்திரம் பற்றிய பெருமிதத்துடன் பேசப்பட்டவைகளாகும். சுய வளர்ச்சிக்கு இந் நடிப்புக் கலை செயலம்ர்வு முறை மிகுந்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக்கூடிய வழிமுறையாகுமென இந்த பயணங்கள் மூலம் மக்கள் களரிக்கு அனுபவபூர்வமாக தெரிந்து கொள்ள முடிந்தது. அங்கு விஷேட முக்கியத்துவமான செயற்பாடானது ஆசிரியர்களுடன் நடத்தப்பட்ட நடிப்புக் கலை செயலம்ர்வு ஆகும். ஒட்டுமொத்தமாக பங்கேற்றல் நல்ல மட்டத்தில் இருந்தது. எனினும் இந் நாட்டு அரச நிர்வாகச் செயற்பாடுகளில் நிலவும் உதாசீனம் மற்றும் பலஹீனமான தொலைத்தொடர்பு முறை காரணமாக அதிகளவானோரை இச் செயலம்ர்வுகளில் பங்கேற்கச் செய்ய இருந்த சந்தர்ப்பம் இல்லாது போயிற்று. அதே போன்று பல ஆசிரியர்களும் பிற்போக்கு சிந்தனை கொண்டவர்களாயிருந்தார்கள். அவர்கள் கல்வி அமைச்சினால் ஏற்பாடு செய்யப்படும் கருத்தரங்குகள் மற்றும் செயலம்ர்வுகளுக்கு தரும் முன்னுரிமையையும் ஆர்வத்தையும் இதற்காக பெற்றுக் கொடுக்கவில்லை. அத்துடன் பெரும்பாலோர் வருகை தந்தது, அப்போது பராக்கிரம நிரியெல்ல மற்றும் எச். ஏ. பெரேரா ஏற்படுத்திக் கொண்டிருந்த பிரபலத்துவம் காரணமாகவே. மேலும் அநுராதபுர ஆசிரியர் தொழிற்சங்கத்தின் மூலம் கிடைத்த பங்களிப்பு, பொலன்னறுவையில் கிடைக்காததும், அநுராதபுரம் போன்றே இச் செயலம்ர்வுகளை

வெற்றிகரமாகச் செய்வதற்கு முடியாமல் போனதற்கு இன்னொரு காரணமாகும். தினமும் செயலமர்வில் கலந்து கொண்ட ஆசிரியர்கள் செயலமர்வு முடிந்த கணத்திலேயே வீடு நோக்கிச் செல்லும் போக்கு இருந்தது. அதற்குக் காரணம் பொலன்னறுவை கிராமப்புறங்களில் மிக மோசமான போக்குவரத்து சேவை நடைபெற்று வந்ததே. அதற்கு தீவை ஏற்படுத்திக் கொடுக்க மக்கள் களரியினால் முடியவில்லை.

அதன் பின்பு 2005 டிசம்பர் மாதம் 30 ஆம் திகதியிலிருந்து ஜனவரி 02 ஆம் திகதி வரை பொரளை நாமல் மாலனி சிறிய அரங்கில் மக்கள் களரி நாடகவிழா ஒன்று நடத்தப்பட்டது. அங்கு *சரண்தாஸ்* மற்றும் *மகராக்ஷயா* நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டன. *சரண்தாஸ்* நாடகம் தமிழ் மொழியிலும் அரங்கேற்றப்பட்டது. பல நாடகக் கலைஞர்கள் மற்றும் கொழும்புக்குக் கிட்டிய பார்வையாளர்கள் இதில் கலந்து கொண்டார்கள். அத்துடன் மீண்டும் ஒருமுறை மக்கள் களரியின் தனித்துவம் மிகவும் பாராட்டப்பட்டது. அதுவரையில் மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தின் மூன்று நாடகவிழாக்கள் நிறைவு பெற்றிருந்தன. அதனால் மக்கள் களரி பற்றிய வாதவிவாதங்கள் கொழும்பை மையப்படுத்திய கருத்துப்பரிமாற்றங்களில் நிலைபெறச் செய்யும் நோக்குடன் அந்த சில தினங்களுக்கான நாடகவிழா ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருந்தது.

மக்கள் களரியின் மூன்றாவது சஞ்சாரம் திருக்கோணமலை மாவட்டத்துக்கு மேற்கொள்ளப்பட்டது. அன்று நிலவிய போர்க்காலச் சூழ்நிலையின் காரணமாக மக்கள் களரி கந்தளாய் மத்திய வித்தியாலய விளையாட்டு மைதானத்தில் ஸ்தாபிக்கப்பட்டது. திருக்கோணமலை மாவட்டம் ஏனைய மாவட்டங்களை விட தனிச்சிறப்பு பெறுவதற்கு காரணங்கள் பல உள்ளன. பெரும்பாலும் எல்லா இன மக்களும் பொதுவான வீதாசாரத்தில் வாழ்தல், பல்வேறு பிரதேசங்கள் அரசு மற்றும் எஸ்ரீசியின் கட்டுப்பாட்டில் இருந்தமை வடக்கையும் கிழக்கையும் இணைக்கும் மாவட்டமாக இருத்தல், துறைமுகம் அமைந்திருத்தல், மற்றும் வரலாற்றுக் காலத்து ஹிந்து, கத்தோலிக்க, முஸ்லிம் மற்றும் பௌத்த வணக்கஸ்தலங்கள் அமைந்திருத்தல், இந் நிலைமைகளின் அடிப்படையில் எல்லா விதத்திலும் பன்முகத்தன்மையைக் காட்டும் திருக்கோணமலை பிரயாணம் மக்கள் களரி வரலாற்றில் திருப்புமுனை ஆகும் என்பதை அவர்களின் அனுபவத்துடன் இணையும் போது உங்களால் உணர்ந்து கொள்ள முடியும். இது தொடர்பான விவரங்கள் முன் வரும் ஓர் அத்தியாயத்திலே தரப்பட்டுள்ளன.

2006 பெப்ரவரி மாதம் முதலாம் திகதி மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் கந்தளாயில் நிறுவப்பட ஆரம்பிக்கப்பட்டது. கந்தளாய் பிரதேசச் செயலாளர், சமுத்தி குழுவின் மூலமாக பாடசாலை விளையாட்டு மைதானத்தை சீர்படுத்தியிருந்தார். அதற்கு முன்பே நாடகக் குழுவுக்குத் தேவையான நீர் மற்றும் மின்சாரத்தையும் அவர் ஒழுங்கு செய்திருந்தார். நாடகவிழாவை திருக்கோணமலையில் நடத்த முடியாமல் போனாலும், தமிழ் மக்கள் அங்கிருந்து நாடகம் பார்க்க வந்திருந்தார்கள். அவர்களிடையில் பாடசாலை மாணவர்களும் ஆசிரியர்களும் இருந்தார்கள். அவர்களுடைய அழைப்பின் பேரில் திருக்கோணமலையில், அங்கு பிரச்சினைகள் குறைவடைந்த மார்ச் இறுதிப்பகுதியில் நடமாடும் அரங்கம் இன்றியே, நாடகம் காண்பிப்பதற்கு தீர்மானிக்க மக்கள் களரிக்கு சாத்தியமாகியது. மே 7 ஆம் திகதி முதல்

12 ஆம் திகதி வரை நாடகம் நடத்துவதற்காக திருக்கோணமலை நகரில் உவர்மலை விவேகானந்த வித்தியாலய மண்டபம் தெரிவு செய்யப்பட்டது. எனினும் எதிர்பாரா விதமாக ஏப்ரல் மாதத்தில் மோதல் அதிகரித்தின் காரணமாக கந்தளாயில் நிறுவியிருந்த நடிப்புக் களத்தையும் கழற்றி அகற்ற நேரிட்டது. அந் நாட்களில் திருக்கோணமலையில் மாத்திரமல்ல, கந்தளாய் மாவட்டத்துக்கும் போரினால் தாக்கம் ஏற்பட்டிருந்தது.

போரின் காரணமாக பிரச்சினையான சூழ்நிலை நிலவினாலும், அதற்கு முன் நடத்தப்பட்ட நாடகவிழாக்களோடு ஒப்பிடுகையில் கந்தளாய் நாடகவிழாவில் அதிகமான பார்வையாளர்கள் கலந்து கொண்டதைக் காணக்கூடியதாக இருந்தது. அதைவிட வழமை போல நாடக செயலமர்வுகள் மற்றும் இரசனை நிகழ்ச்சிகள் நடத்தப்பட்டன. அவை திருக்கோணமலை வள நிலையம், முத்துார் சாந்த அந்தோனி வித்தியாலயம், அல் மதீரா வித்தியாலயம், சாம்பூர் சேனையூர் மத்திய வித்தியாலயம், திருக்கோணமலை இளைஞர் ஊக்குவிப்பு நிலையம், கோமரங்கடவல் மத்திய வித்தியாலயம், மஹதிவுல்வெவ் மகா வித்தியாலயம், கந்தளாய் மத்திய வித்தியாலயம், ஆகிய இடங்களில் நடைபெற்றன. இப் பணி வெற்றியடைவதற்கு கந்தளாய் ஆசிரியர்கள் ஆசிரிய ஆலோசகர்கள் மற்றும் அதிபர்களின் பாரிய ஒத்துழைப்பு கிடைத்தது. எனினும் அப்போதிருந்த கந்தளாய் கல்விப் பணிப்பாளரின் உதவியும் கிடைத்திருக்குமானால், மேலும் செயலமர்வுகளை நடத்தவும், நடத்தப்பட்ட செயலமர்வுகளை மேலும் சிறப்பாக நடத்துவதற்கும் சாத்தியமாகியிருக்கும். எனினும் திருக்கோணமலை மாகாண கல்வி அமைச்சின் ஒத்துழைப்பின் காரணமாக திருக்கோணமலையின் எல்லா செயலமர்வுகளையும் மிக வெற்றிகரமாக நிறைவு செய்வதற்கு மக்கள் களரிக்கு சாத்தியமாகியது. திருக்கோணமலை பயணத்தின் போது எஸ்.ரீ.சு கட்டப்பாட்டில் இருந்த பிரதேசங்களில் - சாம்பூர், சேனையூர் மற்றும் ஈச்சிலம்பற்று - நடத்திய செயலமர்வுகள் மிக முக்கிய அனுபவம் ஆனது.

## 5.2 மக்கள் களரி தீவிர செயற்பாட்டு சகாப்தம்

புத்தளம் பிரயாணத்தின் போது மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் அதன் ரிதத்தை நன்கு புரிந்து கொண்டிருந்தார்கள். கந்தளாய் சஞ்சாரத்தின் போது புதிதாக இணைந்து கொண்ட உறுப்பினர்கள் மற்றும் முந்திய உறுப்பினர்களும் சுய புரிதல் பெற்றிருந்தார்கள். அவ்வாறே மக்கள் களரி முகாமைத்துவம் அதற்கு முந்திய பிரயாணங்களின் போது பெற்றுக்கொண்ட அனுபவங்களின்படி மேலும் முறையாக செயற்படுத்தப்பட்டது. இக் காலகட்டம் மக்கள் களரி வரலாற்றில் முக்கியமான அத்தியாயம் என கருத முடியும்.

புத்தளம் மாவட்டமும் மக்கள் களரி வரலாற்றில் முனைப்பாகத் தோன்றும் சந்தர்ப்பங்களை பதிவு செய்த பிரயாணமாகும். 2006 மே மூன்றாம் திகதி நடமாடும் அரங்கம் கந்தளாயிலிருந்து புத்தளத்துக்கு கொண்டுவரப்பட்டு, புத்தளம் அநுராதபுரம் பழைய பாதையில் சாந்த மரியா தமிழ் மகா வித்தியாலய விளையாட்டு மைதானத்தில் பொருத்தப்பட்டது. ஜூன் 30 ஆம் திகதி வரை மாத்திரமே தமது செயலமர்வுகளை நடத்தவும், நாடகங்களை மேடையேற்றவும் மக்கள்

களரி எதிர்பார்த்திருந்தது. எனினும் கிடைக்கப்பெற்ற சிறப்பான வரவேற்பின் காரணமாக ஜூலை 25 ஆம் திகதி வரை நடத்துவதற்கு முடிந்தது.

மக்கள் களரி இதுவரை பிரயாணம் செய்த மாவட்டங்களைவிட முஸ்லிம் மக்கள் அதிகளவில் வசிக்கும் மாவட்டமாக புத்தளம் மாவட்டத்தை அடையாளம் காண முடியும். அவ்வாறே பெருமளவில் அவர்கள் வர்த்தகர்களாகும். கடற்கரையோரங்களில் மீனவர் சமூகம் வாழ்ந்தது. அதே போன்று நெற்பயிர் மற்றும் ஏனைய பயிர்ச் செய்கைகளில் ஈடுபட்டுள்ளோரும் புத்தளம் மாவட்டத்தில் வாழ்ந்து வருகின்றார்கள். கலாசார செயற்பாடுகள் மிகக் குறைந்த அளவில் காணப்படுவது இம் மாவட்டத்திலேயே. சிலாபத்திலிருந்த கிறிஸ்தவ மக்கள் தொகையினால் அப் பிரதேசத்தில் கலாசார செயற்பாடுகளில் குறிப்பிடத்தக்க அளவான முன்னேற்றம் காணப்படுகின்றது. ஆனால் புத்தளம் அதற்கு முற்றிலும் எதிரிடையாக இருக்கின்றது. எனினும் தமிழ்ப் பிரதேசங்களில் சில கலாசார கலா நிறுவனங்களின் மூலம் சிறு செயற்பாடுகள் இடம்பெற்று வந்தன.

புத்தளம் மாவட்டத்தின் அரசியல் தேசப்படம் சற்று சிக்கலானதாகும். அரச நடவடிக்கைகள் ஓரளவு பாரபட்சமானதாகத் தெரிந்தன. அதையும் விட பாதையொழுங்குகள் பின்பற்றப்படுவதற்கான நிழல்கூட மக்கள் களரி நாடகக்குழுவுக்கு தென்படவில்லை. அதோடு மின்கம்பி முறையும் பாதுகாப்பற்றதாயிருந்தது. வடிகாலமைப்புகளிலிருந்து ஒட்டுமொத்த சுற்றாடலும் எந்தவித ஒழுங்குமுறையுமின்றி இயங்கிக் கொண்டிருந்தது. இதற்கிடையில் புத்தளம் வடக்குப் பிரதேசங்களான கல்பிட்டி மற்றும் வனாத்தவில்லு எல்ரீஈயுடன் மோதல் ஏற்படும் பிரதேசங்களாக இனங்காணப்பட்டிருந்தன. எனினும் ஒட்டுமொத்தமாக புத்தளம் என்பது இன மோதல்களின் அனுபவங்கள் இல்லாத மாவட்டமாக இருந்தது. ஆனால் பிரயாணத்தின் இடையே, அதாவது ஜூலை மாதம் 11ஆம் திகதி கல்பிட்டி இராணுவத்தின் கடற்படை முகாமுக்கு எல்ரீஈ தாக்குதல் தொடுக்கப்பட்டது. அதனால் பாதுகாப்பு தொடர்பாக அப் பிரதேசத்தில் விஷேட அவதானம் செலுத்தப்பட்டதால், மக்கள் களரிக்கு அவர்களுடைய பிரச்சார விளம்பரங்களை ஒட்டும் போது பல்வேறு பிரச்சினைகளுக்கு முகம் கொடுக்க நேரிட்டது. அதன் உச்சகட்டமானது, இரவில் விளம்பரங்களை ஒட்டிக் கொண்டிருந்த மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள், அப் பகுதியில் கப்பம் பெறுவதற்கு முயற்சித்த அரசியல்வாதி ஒருவரின் தாக்குதலுக்கு உட்பட்டமையே. பின்னர் அவர்கள் அது தொடர்பில் மன்னிப்பு கேட்டு சம்பவம் சமாதானம் ஆகியதெனினும் புத்தளம் நகரில் அப்போது நிலவிய - சில வேளைகளில் இப்போதும் நிலவி வரும் - அரசியல் கலாசாரம் அத்தகைதொன்றாகும்.

எவ்வாறாயினும் அதற்கு முன் மேற்கொண்ட பிரயாணங்களை விட அதிக காலம் புத்தளத்தில் கழிப்பதற்கு மக்கள் களரியினால் முடிந்தது. எவ்விதத்திலும் நாடகம் தொடர்பான அனுபவங்களற்ற, அவ்வாறான அனுபவம் பெறுமதியானதென எண்ணாத ஒரு பிரதேசத்தில், அவ்வளவு காலம் இத்தகைய செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதற்குக் கிடைத்ததே மக்கள் களரி பெற்ற வெற்றியாகும். முதல் நான்கு நாட்களில் பெரியளவில் பார்வையாளர்கள் வருகை தரவில்லை. ஐந்தாம் நாளில் பெரும்பாலும் முஸ்லிம் சமூகத்தினராலேயே அரங்கம் நிறைந்தது. நாடகம் பார்ப்பது எப்படி என்பது குறித்து அவர்களுக்கு எந்தவிதமான

அபிப்பிராயமும் இருக்கவில்லை. எனினும் நாடகவிழாவின் ஊடாகவே அது பற்றி அறிந்து கொள்ள அவர்களுக்கு முடிந்தது. வழமை போல அனைத்து பிரயாணங்களிலும் பிரதேச கலைஞர்களுக்கு பெற்றுத்தரும் வாய்ப்பு, புத்தளத்தில் எவரும் எண்ணியபார்க்காத விதத்தில் முஸ்லிம் மக்களின் ஆடல் பாடல்களுடன் வண்ணமயமாகியது. அவ்வாறே சிங்கள மக்களும் சில நிகழ்வுகளை முன்வைத்தார்கள். எனினும் புத்தளத்தில் சில பிரதேசங்களில் அவ்வளவு சுபமாக இல்லை. மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் நிறுவியிருந்த விளையாட்டு மைதானத்துக்கு வெகு தொலைவிலிருந்த கிராமங்களில் நடத்தப்பட்ட நாடகங்கள் நினைத்தபடி வெற்றியடையவில்லை.

போர்ப் பிரச்சினையின் காரணமாக தமிழர்களைக் கூட்டிவர திருக்கோணமலைக்கும், பொகவந்தலாவைக்கும் இரண்டு வாகனங்கள் சென்றன. அவர்கள் இல்லாமல் கந்தளாயிலிருந்து வர நோந்தது குறித்து மிகுந்த அளவில் உணர்ச்சிவசப்பட்டார்கள். புத்தளம் தமிழ் மகளிர் வித்தியாலயத்தில்தான் அரங்கத்தை நிறுவினோம். அங்கு எல்லா விடயங்களுக்கும் கப்பம் கேட்டார்கள். அரங்கத்தைப் பொருத்துவதற்கு ஆரம்பித்த போதும் அது நடந்தது. இதன் மூலமாக இலாபம் ஈடுகிறோம் என்று அவர்கள் எண்ணிவிட்டார்கள். நாங்கள் புத்தளத்தில் இருக்கும் போது, அந் நாட்களில் புத்தளம் நகர சபை உறுப்பினராக இருந்த சந்திரசிரி பண்டார - பின்னர் உப நகரசபை தலைவர், இப்போது புத்தளம் பிரதேசச் செயலாளர் - ஆறு கிராம சேவையாளர் பிரிவுகளில் சரண்தாஸ் ஆறு காட்சிகள் காட்ட ஏற்பாடு செய்தார். அதற்குக் காரணம் அக் கிராம மக்களுக்கு அரங்கத்தத்துக்கு வருவது சிரமமாயிருந்தமையே. பார்வையாளர்களை அழைத்து வரும் பொறுப்பு கிராம சேவையாளர்களிடம் ஒப்படைக்கப்பட்டது. அப் பக்கங்களுக்கு நாடகம் ஒன்று வருவது என்பது மிகவும் அரிதானது. எவ்வாறெனினும் கிராம சேவையாளர்கள் வீடுவீடாகச் சென்று சொல்லியும் கூட்டம் வரவில்லை. அதன் மூலம் அப் பக்கத்து மக்களுக்கு நாடகம் பற்றி இருந்த மனோபாவத்தைப் புரிந்து கொள்ள முடிந்தது. ஆட்கள் வராததைப் பற்றி சந்திரசிரி பண்டார மிகவும் ஏமாற்றமடைந்தார். விளம்பரங்களைப் பகிர்ந்ததும் கிராமசேவையாளர்களே. வேறு எங்கும் கிராம சேவகர்கள் அவ்வாறான வேலைகளைச் செய்யவில்லை.<sup>1</sup>

புத்தளம் பிரயாணத்தின் போது, மஹாகும்புக்கடவல, தோணிகல கலாசார நிலையம், காரைதீவு கத்தோலிக்க தேவாலயம், வனாத்தைவில்லு கத்தோலிக்க தேவாலயம், மஹ பள்ளிவசல்படுவ மகா வித்தியாலயம், புத்தளம் பௌத்த மத்தியஸ்தானம், சாந்த மரியா மத்திய வித்தியாலயம், கருவலகஸ்வெவ மகா வித்தியாலயம் . நவகத்தேகம் மகா வித்தியாலயம், ஸ்மைல்புரம் மகா வித்தியாலயம், கரதிபுவல் மகா வித்தியாலயம், ஆனைமடுவை மத்திய வித்தியாலயம், சாந்த அன்று மகா வித்தியாலயம், வர்ல்ட் விஷன் புத்தளம், தேசிய இளைஞர் சேவைகள்

<sup>1</sup> நிரியெல்ல, பி. (2020 ஜனவரி 19). பிரத்தியேக நோக்கணல்

மன்றம், நய்நாமடுவை, மதுரங்குளிய மகா வித்தியாலயம் ஆகிய இடங்களில் செயலமர்வுகள் நடத்தப்பட்டன.

அதன் பின்பு அம்பாந்தோட்டை நாடகவிழா 2007 பெப்ரவரி 28 ஆம் திகதி ஆரம்பமாகியது. அந் நாடகவிழாவின் காரணமாக தங்கல்லையிலும் நாடகவிழாவொன்றைப் நடத்துவதற்கு மக்கள் களரிக்கு அழைப்பு கிடைத்தது. இவ்விரண்டு நாடகவிழாக்களும் நிறைவுறுவதற்கு ஐந்து மாதங்கள் அளவில் ஆயிற்று. அப்போது யுத்தம் மிக உக்கிரமாகி இருந்தது. அம்பாந்தோட்டையில் போரின் வெற்றியைக் கொண்டாடியதையும் மக்கள் களரிக்கு கண்டு கொள்ள முடிந்தது.

அம்பாந்தோட்டை சஞ்சாரம் இடம்பெற்றது மஹிந்த ராஜபக்ஷ மிகுந்த பிரபலம் பெற்றுவந்த காலத்திலாகும். கிழக்குப் பிராந்திய போரில் தொப்பிகலையைக் கைப்பற்றி முடிந்த போதுதான் நாங்கள் போனோம். அம்பாந்தோட்டை சந்தை இருந்த இடத்தில் நாங்கள் அரங்கத்தை நிறுவினோம். பிரதான பாதையின் அருகே ஆண்களின் லொட்ஜ் ஒன்று இருந்தது. இரவு ஒரு கூட்டத்தினர் வந்து ஏதோ சத்தமிட்டுவிட்டுச் சென்றிருந்தார்கள். அது தவிர வேறு எந்தத் தொல்லையும் ஏற்படவில்லை. அம்பாந்தோட்டை மாவட்டச் செயலாளர் பாடசாலைகளில் செயலமர்வுகளை நடத்த எங்களுக்கு உதவினார். தென் மாகாண கல்விப் பணிப்பாளராக அப்போது கருணாதாஸ் என்பவர் இருந்தார். அம்பாந்தோட்டை பாடசாலைகளில் செயலமர்வுகள் நடத்துவதற்காக அவரிடம் அனுமதி பெறச் சென்றோம். நான் நாங்கள் என்ன செய்யப் போகிறோம் என்பதைத் தெளிவாக ஒரு கடிதத்தில் எழுதிக் கொடுத்தேன். அனுமதியைத் தருவதற்காக அப் பணியை அவர் உதவிக் கல்விப் பணிப்பாளர் ஒருவரிடம் ஒப்படைத்தார். அவர் வழங்கிய கடிதத்தில், ஒரு மாதத்தில் வேலைத்திட்டத்தை முடிக்க வேண்டும், மாணவர்களை பாடசாலையை விட்டு வெளியே எடுக்கக்கூடாது, மாணவர்களிடம் கட்டணம் அறவிட முடியாது, பாடசாலை நேரத்தில் நாடகம் காட்ட முடியாது ஆகிய விவரங்கள் தெரிவிக்கப்பட்டிருந்தன. நான் கொடுத்த கடிதத்தை நீங்கள் வாசித்துப் பார்க்கவில்லையா? என்று நான் அவர்களிடம் கேட்டேன். எல்லோருக்கும் அப்படித்தான் என்று அவர்கள் சொன்னார்கள். அமித்த வீரசிங்க இது சம்பந்தமாக ஜனாதிபதி செயலகத்துடன் பேசினார். அதன் பிறகு எங்களால் சுதந்திரமாக வேலை செய்ய முடிந்தது. நிறைய மாணவர்கள் விழாவில் கலந்து கொண்டார்கள்.

இதற்கிடையில் அம்பாந்தோட்டை மக்கள் தொப்பிகலை வெற்றியைப் புதுமையான விதத்தில் கொண்டாடினார்கள். எங்களை அம்பாந்தோட்டை விஜயபா வித்தியாலயத்துக்கு செயலமர்வொன்றை நடத்துவதற்காக வரும்படி சொன்னார்கள். நாங்கள் போன போது பாடசாலை அதிபர் போர் வெற்றியைக் கொண்டாடுவதற்காக பங்கர்கள் அமைத்திருந்தார். சிறிசுகள்

அவைகளுட் பாய்ந்து வேட்டு வைத்தார்கள்.<sup>1</sup>

*Future Peace* என்னும் அரசு சாரா நிறுவனத்தின் அனுசரணையுடன் புதிய தயாரிப்பொன்றை அக் காலத்திலேயே ஆரம்பிப்பதற்கு மக்கள் களரிக்கு சாத்தியமாகியது. அது *சுரபுரயக் கொஹெத?* (*தேவலோகம் எங்கே?*) என்னும் குறு நாடகமாகும். *கமரால தேவலோகத்துக்கு சென்றது போல* என்ற நாட்டுப்புறக் கதை அதற்காகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டது. நெடுங்காலமாக பிரபலமாகியிருக்கும் படகுகளில் அனுமதியின்றி இத்தாலிக்குச் செல்வது அதற்காக பிரேரேபணை செய்யப்பட்டிருந்தது.

முன் குறிப்பிட்டபடி, வலயக் கல்விக் காரியாலயத்தினால் செய்யப்பட்ட அழைப்பின் பேரில் தங்கல்லையிலும் நாடகவிழா ஒன்றை நடத்த முடிந்தது. அங்கு பிரதேசக் கலைஞர்களுக்காக ஒதுக்கப்பட்டிருந்த விழாவின் இறுதித் தினத்தன்று அப் பிரதேசத்தின் நடனக் குழுவொன்று தீ அணிநடை காட்சியொன்றை நடத்தியது.

தங்கல்லை முஸ்லிம் வித்தியாயத்தில்தான் அரங்கத்தைப் பொருத்தினோம். காலியிலிருந்து வரும் போது தங்கல்லை நகருக்கு வருவதற்கு முன், இடது புறமாக கடலோரத்தில் அமைந்துள்ள பாடசாலை. அந்த இடத்தில் அரங்கத்தைப் பொருத்த அனுமதிப்பார்கள் என்று நான் கனவில் கூட நினைக்கவில்லை. ஆனால் அவர்களுடைய பாடசாலையிலேயே பொருத்த வேண்டுமென்று அதிபருக்கு ரொம்ப ஆர்வம் இருந்தது. தினந்தோறும் முஸ்லிம் மாணவர்கள் அனைவரும் நாடகம் பார்க்க வந்தார்கள். இனிமையாகப் பாடக்கூடிய முஸ்லிம் சிறுமி ஒருவள் இருந்தாள். நாங்கள் அவளுக்கு வாய்ப்பளித்தோம். அதன்பிறகு மற்றவர்களும் அதனால் ஊக்கம் பெற்றார்கள். நாங்கள் அவர்களுடைய நிகழ்ச்சிகளுக்காக வேறாக ஒரு தினத்தை ஒதுக்கினோம். முஸ்லிம் மக்கள் அதிகமாக வாழ்ந்த பகுதி அது. அவர்கள் சாப்பாடு போன்றவைகளைக் கொண்டு வந்து கொடுத்தார்கள். அந்தப் பக்கங்கள் கொழும்பு தோட்டங்கள் போல இருந்தன. அந்த முஸ்லிம்கள் புத்தளம் முஸ்லிம்களை விட வித்தியாசமாக இருந்தார்கள். விழா முடிந்த பின்பும் எங்களை வரச் சொல்லி வெகுவாகக் கேட்டுக் கொண்டார்கள். ஒவ்வொரு வீட்டிலும் ஒவ்வொரு விதமான சாப்பாடு வகைகளை ஏற்பாடு செய்திருந்தார்கள். எல்லாமே முஸ்லிம் வீடுகள். விழா 14 நாட்கள் நடந்தது. அரங்கத்தைக் கழற்றாமலே செயலமர்வுகளை நடத்துவோம். அப்போது வலயக் கல்விக் காரியாலயத்தில் பெரும் உதவி செய்தார்கள். 52 பாடசாலைகளில் செயலமர்வுகள் நடத்தினோம். பெரும் ஆர்வத்துடன் ஆசிரியர்கள் எங்களை அப் பாடசாலைகளுக்கு வரவழைத்தார்கள். அம்பாந்தோட்டையில் இருக்கும் போது, சமல் ராஜபக்ஷ எங்களுக்கு ஒரு பெரிய கட்டிடத்தைத் தந்து அம் மாகாணத்தில் இருந்து எங்கள் பணிகளைச் செய்யும்படி சொன்னார். அப்போது துறைமுகம் அமைப்பதற்கு திட்டமிடப்பட்டிருந்தது. பெரிய ஒரு

<sup>1</sup> மேற்படி

பாடசாலை உடைக்கப்பட இருந்ததால் அதற்காகக் கட்டப்பட்ட கட்டிடம். எனினும் அதைப் பின்னர் பாடசாலைக்கு கொடுக்க வேண்டும் என்பதால் நாங்கள் அதைப் பெற்றுக் கொள்ளவில்லை.<sup>1</sup>

2008 ஜனவரி 06 ஆம் திகதியிலிருந்து 22 ஆம் திகதி வரை இந்தியாவில் டெல்லி சர்வதேச நாடகவிழாவில் இலங்கையைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் வாய்ப்பு மக்கள் களரிக்கு கிடைத்தது. அது மக்கள் களரியின் முதலாவது வெளிநாட்டுப் பயணமாகும். இப் பயணத்தின் போது பாரத நடிப்புக்கலை மகோற்சவம், பாண்டிச்சேரி பல்கலைக்கழகம் மற்றும் சென்னை சந்திரலேகா நடனப் பாடசாலை ஆகியவற்றில் சரண்தாஸ் நாடகம் நடிக்கப்பட்டது.

2008 பெப்ரவரி 22 ஆம் திகதி தம்புத்தேகம் நாடகவிழா ஆரம்பமாகியது. அது மார்ச் 21 ஆம் திகதி வரை நடைபெற்றது. அதற்கு USAID நிறுவனத்தின் வேண்டுகோளின்படியே மக்கள் களரிக்கு அழைப்பு கிடைத்தது.

தம்புத்தேகமையில் மகாவலி பொறியியலாளர் அலுவலகத்துக்கு அருகே இருந்த இடத்தில் அரங்கத்தை அமைத்தோம். கெபித்திக்கொல்லேவையில் குண்டு வெடிப்புச் சம்பவம் இடம் பெற்றது அந் நாட்களிலேயே. அதன் பின்பு நாடகம் பார்ப்பதற்காக மாணவர்களை வரவழைக்க முடியாமல் போயிற்று. சில மாணவர்கள் தமது தாய்மாருடன் வந்தார்கள். அவ்விடத்திலேயே அமைந்திருந்த தம்புத்தேகம் மத்திய வித்தியாலயத்தின் மாணவர்கள் எல்லோரும் நாடகம் பார்த்தார்கள். குண்டு வெடிப்பு அச்சத்தினால் காலைப் பொழுதுகளில் அரங்கம் வெறிச்சோடிக் கிடந்தது. சாதாரண மனிதர்கள் பெருமளவில் வந்தார்கள். ஒரு நாள் தீபால் சில்வாவின் குழுவினர்கள் வந்து இசை நிகழ்ச்சி ஒன்றை நடத்தினார்கள். டிலான் பெரேராவும் வந்திருந்தார். கரப்பந்தாட்டப் போட்டி ஒன்று நடத்தப்பட்டதன் பின் இரவில் நடத்தப்பட்ட நிகழ்வு அது. எங்களுடைய நிகழ்ச்சியின் காரணமாக ஆறு மணிக்குப் பின் ஒலிபெருக்கி பயன்படுத்த அவர்களுக்கு அனுமதி வழங்கவில்லை. அந்த நிகழ்வுக்கும் ஓரளவு கூட்டம் சேர்ந்திருந்தது. என்றாலும் நாடகம் பார்க்க பெருங்கூட்டம் வந்திருந்தது. ஒலிபெருக்கி சத்தத்தை எப்போது நிறுத்துவார்கள் என்று ஏழுமணி பிந்தியும் நாங்கள் பார்த்துக் கொண்டிருந்தோம் ஒலிபெருக்கி அனுமதியில்லாததன் காரணமாக வந்தவர்களிடம் நீங்கள் போய் நாடகம் பாருங்கள் என்று தீபால் சொல்லியிருக்கின்றார். பின்னர் சத்தம் நின்ற பின் நாங்கள் நாடகம் காண்பித்தோம்.<sup>1</sup>

பாதுகாப்புப் பிரிவினர் மற்றும் அரசு நிறுவனங்களின் ஒத்துழைப்பு கிடைக்காத பல பிரதேசங்களில் வேலைத்திட்டங்களை வெற்றிகரமாக நடத்துவதில் உள்ள சிரமங்கள் மக்கள் களரி பெற்றுள்ள அனுபவங்களில் இருந்து தெளிவாகிறது. அப்படி அனுமதி பெற்றுக்

<sup>1</sup> மேற்படி

கொள்வது, அறிவுறுத்துவது உரிய செயற்பாடுகளின் கீழ் செய்வதை மக்கள் களரி ஆரம்ப முதலே அதிக கவனம் செலுத்தி வந்ததால், அவர்களின் பெரும்பாலான பிரயாணங்களை வெற்றிகரமாக நிறைவு செய்ய முடிந்தது. நடைமுறையிலுள்ள அரசு பொறிமுறைக்கு அனுசூலமாகி, அதனுள் நிலவும் ஜனநாயக அணுகுமுறையை பயன்படுத்துவதன் மூலம் எளிதில் செயற்படக்கூடிய வழிமுறையொன்றை மக்கள் களரி தனது செயற்பாடுகளினூடாகப் பயின்றள்ளது. பொதுமையாக்கலுக்கு உட்பட்டுள்ள இந் நாட்டு கலை பற்றி பொதுமக்களின் உதாசீனம் நமக்கு எண்ணிப்பார்க்க முடியாதவாறு உருமானும் வகையில் மாற்ற இப்போதுள்ள முறையின் ஏற்பாடுகள் போதுமானதென மக்கள் களரி சுட்டிக்காட்டியுள்ளது. என்றாவது ஒரு நாள் இம் முயற்சியினதே பிரதிபலனாக நடப்பிலுள்ள அமைப்பின் சிக்கல்களை சவாலுக்குட்படுத்தும் சக்தியொன்றினை எதிர்பார்ப்பதைத் தவிர நாம் வாழும் காலகட்டத்தில் வேறு தீவிர பிரதிநிதித்துவம் என்பது யாது? என்பது மிகவும் பிரச்சினைக்குரியதாகும். அதனாலேயே இந்த அர்த்தத்தில் இந் நாட்டு இடதுசாரி அரசியல் மற்றும் மாற்று கலைப் பயன்பாடு பற்றி ஆர்வம் கொண்டுள்ளோர் பரிசீலனை செய்ய வேண்டிய இலக்கியமாக மக்கள் களரி வரலாற்றினை முன்மொழியலாம்.

அதே போன்றே மேற்குறிப்பிட்ட புத்தளம் கிராம சேவையாளர் பிரிவு ஆறில் சரண்தாஸ் நாடகத்தை அரங்கேற்றும் போது, வேறு எந்த பிரதேசத்திலும் கிடைக்காத அளவு அனுசரணை கிடைத்தது. எனினும் பார்வையாளர் வருகை திருப்பிகரமாக இல்லை. ஒரு பிரதேசத்துக்கும் இன்னொரு பிரதேசத்துக்கும் இடையில் பார்வையாளர்களின் நடத்தை பன்முகப்படுகின்றது என்பது கூறப்பட வேண்டும். ஆனால் புத்தளம் சம்பவத்தைத் தவிர்த்துப் பார்த்தால் அது போன்ற தோல்வி மக்கள் களரியினுள் திரும்ப காணப்படவில்லை. அத்தோடு ஒட்டுமொத்த தீவக்குமே நடைமுறைப்படுத்தப்படும் அரசு நிறுவன செயற்பாடுகள் இருக்கின்ற போதும், அது அவ்வப் பிரதேசங்களில் பணிபுரிகின்ற அரசு அதிகாரிகளின் அல்லது அரசியல்வாதிகளின் தலையீட்டின் அடிப்படையில் பலவித தோற்றங்கள் எடுக்கின்றதென்பதைப் புரிந்து கொள்வதற்கு மக்கள் களரி பிரயாணங்கள் பற்றி பரிசீலனை செய்வது போதுமானதாகும். கீழே தரப்பட்டிருப்பது அத்தகைய இன்னுமோர் சந்தர்ப்பமாகும்.

பொலன்னறுவையில் பொலிஸார் வந்திருக்கவில்லை. நாங்கள் வந்திருக்கும்படி சும்மா சொல்லி வைப்போம். ஹிங்குரக்கொடை பொது விளையாட்டு மைதானத்தில் பெரிய இசை நிகழ்வு ஒன்று நடந்தது. இந்த சத்தத்தில் நாடகம் போட முடியாது என்று நான் ஏ. எஸ். பி. யிடம் போய் சொன்னேன். சன்பிளவார்ஸ் இருக்கிறார்கள், அதனால் ஒன்றும் செய்ய முடியாது என்று அவர் சொன்னார். அவர்கள் ஒன்றும் செய்யவில்லை, ஆனால் நாடகத்துக்கு பெருங் கூட்டம் வந்தது.<sup>1</sup>

2008 ஜூலை 02 ஆம் திகதி மொனராகலையில் மக்கள் களரி நாடகவிழா ஆரம்பமாகியது. ஆகஸ்ட் 07 ஆம் திகதி வரை அது நடைபெற்றது. அந் நாட்களில் படிப்படியே போர் வெறி நாட்டினுள் எண்ணிப்பார்க்க முடியாத தீவிரத்துடன் பற்றியிருந்தது. அத்தகைய

<sup>1</sup> மேற்படி

ஒரு தருணத்தில் பல்லின நாடகக்குழுவொன்று நாடு பூராகவும் பிரயாணிப்பது என்பது, ஒரு பக்கத்தில் தனித்துவமானது போன்றே மறுபக்கத்தில் ஆபத்தானது.

மொனராகலை விழா ஆரம்பிக்கு முன்பு எல்லோரும் பிரச்சாரத்துக்காக சென்றார்கள். போர்க்காலத்தின் இறுதி நாட்களாகும் அவை. கிழக்கு மாகாண யுத்தம் முடிவுக்கு வந்திருந்தது. எனினும் மொனராகலை கிழக்கு மாகாண எல்லையில் இருந்தது. பாதுகாப்பு ரொம்ப இறுக்கமாக இருந்தது. அப்பிரதேசத்துக்கு பொறுப்பாயிருந்தவர் விசேஷ அதிரடிப் படை பிரதிப் பொலிஸ் மா அதிபர் எட்சன் குணதிலக்க. அவரை ரொம்பப் பேர்கள் கடா.'பி என்ற பெயரில்தான் அறிவார்கள். கூட்டம் கூடுவதனால் அவரிடம் அனுமதி பெற வேண்டும் என்று சொன்னார்கள். அவர் பிரதான பாதையிலிருந்து சற்று தொலைவில் இருந்தார். அந்த இடத்துக்கு பெரும் பாதுகாப்பு இருந்தது. அவரை எளிதில் சந்திக்க முடியாது. எங்களுக்கு உதவுவதற்காக அவந்தி என்னும் யுவதி இருந்தார். அவளிடம் நான் சொன்னால், வேண்டிய இடத்துக்குப் போவதற்கு அனுமதி பெறுவதற்கு ஏற்பாடு செய்வாள். நான் கடா.'பியைச் சந்தித்து, நாங்கள் என்ன செய்யப் போகிறோம் என்பதை விவரமாகச் சொன்னேன். தமிழர்கள் இருக்கிறார்கள் என்று சொன்னதும் கடா.'பி பயந்து போய் வாய் திறந்து பார்த்துக் கொண்டிருந்தார். அப்பறும் சொன்னார், எல்லீசுகாரர்கள் ஒரு குண்டுத் தாக்குதல் நடத்துவதற்கு 15 ஆண்டுகள் திட்டமிடுகிறார்களாம். அதனால் அவற்றை எளிதாக எண்ண வேண்டாம். எப்படியோ இறுதியில் அவர்களுடன் ஒத்துழைப்போடு வேலை செய்யும்படி சொல்லி அனுமதி வழங்கினார். நகரத்துக்குள் போவதானால் தனியே போக வேண்டாம். மற்றது சந்தேகப்படும்படியான வேலைகளைச் செய்ய வேண்டாம் என்று தமிழர்களுக்கு அறிவுறுத்தும்படியும் சொன்னார். ஆனால் அதன் பிறகு எங்கள் ஆட்கள் சிலர் பிரச்சாரத்துக்காக புத்தலைக்கு போனபோது உள்ளூர்வாசிகள் அவர்களைப் பிடித்து பொலிஸாரிடம் ஒப்படைத்து விட்டார்கள். பொலிஸில் இருந்து எனக்கு தொலைபேசியில் பேசினார்கள். பெயர்களைச் சொல்லும்படி கேட்டார்கள். உண்மையில் அவர்களைக் கைது செய்தது இராணுவத்தினரோ பொலிஸாரோ அல்ல. பொலிஸாருக்கு நாங்கள் என்ன செய்கிறோம் என்பது தெரிந்திருந்தது. நம்முடைய சாமான்ய மனிதர்களேதான், எமது ஆட்களைப் பிடித்துச் சென்றார்கள். அக் காலத்தில் தமிழர்களைப் பற்றி எனக்கு புதுமையான பயம் இருந்தது. நெருக்கடியான நிலைமை ஏற்பட்டால் காண்பிப்பதற்காக நான் எல்லோருக்கும் கடிதங்கள் கொடுத்திருந்தேன்.<sup>1</sup>

2009 மார்ச் 26 ஆம் திகதி மக்கள் களரி அட்டன் நாடகவிழா ஆரம்பமாகியது. அது ஏப்ரல் ஏழாம் திகதி வரை நடைபெற்றது. மக்கள் களரிக்கு அட்டனில் அனுபவிக்க

<sup>1</sup> மேற்படி

நேர்ந்த தனித்துவமான விடயமானது, உரிய காலத்துக்கு, உரிய கட்டணம் செலுத்தி பெற்றுக் கொள்ளக்கூடியதாயிருந்ததும், நடிப்புக்கு எந்தவிதத் தடையுமில்லாதிருந்ததுமான பார்வையாளர் அரங்குகள் கிடைத்தமையே.

அதன் பின்பு ஏப்ரல் 27 ஆம் திகதியிலிருந்து மே 05 ஆம் திகதி வரை முறையே திருக்கோணமலை, மட்டக்களப்பு, அம்பாறை மாவட்டங்களில், நடிப்புக் களம் இன்றியே, மக்கள் களரி நாடகம் மற்றும் செயலமர்வு தொடர் ஒன்றினை நிகழ்த்தியது. மீண்டும் மே 20 ஆம் திகதி அட்டன் நகரில் சில செயலமர்வுகளை நடத்தியது.

அரங்கம் இல்லாமல் எல்லோரும் பஸ்சில் ஏறிப்போய், ஒவ்வோர் இடங்களில் நாடகம் காண்பித்தோம். அங்கு தமிழ் மக்கள் மிகுந்த பச்சாத்தாபத்துடன் இருந்தார்கள். கருணா அம்மானுக்கு பெரும் எதிர்ப்பு இருந்தது. பிள்ளையானுகும் அவ்வாறே. ஒரு பாடசாலை தவிர்ந்து எல்லாப் பாடசாலைகளிலும் நாடகம் காண்பித்தோம். செயலமர்வுகள் நடத்தினோம். சில இடங்களுக்கு தகவல் சரியாக சென்று சேர்ந்திருக்கவில்லை. திருக்கோணமலையில் வெலிக்கல் என்பவருடன் சம்பந்தப்பட்டு கல்வி அலுவலகத்திலேயே ஏற்பாடுகளைச் செய்தோம். சென்ற இடமெல்லாம் சிறப்பான வரவேற்பு இருந்தது. எவரும் தடையாக இருக்கவில்லை. முஸ்லிம் பாடசாலைகள் இரண்டில் கூட நாடகம் காண்பித்தோம்.<sup>1</sup>

2009 ஜூன் 30 ஆம் திகதியிலிருந்து ஜூலை 15 ஆம் திகதி வரை நிகழ்ந்த பதுளை நாடகவிழாவுக்கு, அப்போதைய பதுளை கல்விப் பணிப்பாளரிடம் கிடைத்தது, பெறுமதியான ஒத்துழைப்பாகும். அவ்விடத்தில் அவரால் நாடகம் பார்ப்பதற்காக பாடசாலைகளுக்கு விடுமுறை வழங்க நடவடிக்கை எடுத்தார். இந் நாட்டியவிழாவின் போது, மக்கள் களரி வரலாற்றிலேயே ஒரு நாளில் ஒரே நாடகத்தின் ஆறு காட்சிகள் - சரண்தாஸ் - மேடையேற்றுவதற்கு நேர்ந்தது. பார்வையாளர்களின் பங்கேற்பு அந்த அளவில் இருந்ததன் காரணமாகவே. புத்தளத்தைப் போன்றே பிரதேச அரசியல்வாதிகளின் தேவையற்ற தலையீடுகளின் காரணமாக மக்கள் களரியின் சுவரொட்டிகளை ஒட்டுவது மட்டுப்படுத்தப்பட்டது. அவ்வாறான நிலைமைகளின் கீழும் பார்வையாளர்களின் பங்கேற்பு மக்கள் களரியின் தொலைத்தொடர்பு சாத்தியங்கள் பற்றிய இன்னொரு உதாரணமாகும். மக்கள் களரி உறுப்பினர்களின் கருத்துப்படி அவர்கள் பிரயாணிக்கும் எந்தவொரு பிரதேசத்திலும் முதலிரண்டு நாட்களில் பார்வையாளர் பங்கேற்பில் குறைவு காணப்பட்டாலும் அதன் பின்பு வாய்மொழி மூலமாக அறிந்து கொண்டு பெருமளவிலான பார்வையாளர்கள் விழாவின் இறுதி நாளன்று வரை தொடர்ச்சியாக நாடகம் கண்டுகளிக்க வருகை தருவார்கள்.

நகர சபை அறிவிப்புப் பலகைகளில் நாங்கள் சிங்களம், தமிழ் சுவரொட்டிகள் இரண்டையும் ஒட்டியிருந்தோம். தமிழ் சுவரொட்டியைக் கழற்றும்படி எங்களுக்கு மிகுந்த அளவில் செல்வாக்கைப் பிரயோகித்தார்கள். நாங்கள்

<sup>1</sup> மேற்படி

அதைக் கழற்றவேயில்லை. ஆனால் அதற்கு முன்னாலேயே யாரோ அதைக் கழற்றிவிட்டிருந்தார்கள். நாங்கள் மறுபடியும் அந்த அறிவிப்புப் பலகைகளைத் தேடி அதை வேறு இடத்தில் பொருத்தினோம்.<sup>1</sup>

2010 ஜனவரி 12 ஆம் திகதி முதல் 15 ஆம் திகதி வரை கொழும்பு லயனல் வென்ட் நாடக அரங்கில், மக்கள் களரி நாடகவிழாவொன்று நடைபெற்றது. அங்கு மெட்டிகரத்தய, சீதாம்பரபட்ட, அந்தரமல், செக்குவ மற்றும் சரண்தாஸ் ஆகிய நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. அந் நாடகங்கள் கொழும்பு பார்வையாளர் அரங்குக்காக ஏற்பாடு செய்யப்பட்டவைகளாகும். ஐந்து ஆண்டுகள் காலத்தின் பின் கொழும்பில் அவ்வாறான நாடகவிழாவொன்று ஏற்பாடு செய்யப்பட்டது இக் காலப்பகுதியிலேயே ஆகும். அநுராதபுரத்தில் நடைபெற்ற மக்கள் களரி மூன்றாவது நாடகவிழா, அவ்வாண்டில் மார்ச் 01 ஆம் திகதி முதல் 23 ஆம் திகதி வரை நடைபெற்றது. போர் முடிவுற்றதன் பின்னர் ஏற்பட்டிருந்த பல்வேறு சிக்கல்களுக்கு மத்தியில், மனிதர்களின் எதிர்வினைகள் பல, முந்தைய பயணங்களோடு பார்க்கையில் மிகுந்த அளவில் மாறிப் போயிருந்தன.

USAID இல் இருந்து எங்களுக்கு திரும்பவும் சிறிய அரங்குக்கு (மினி தியேட்டர்) உதவி செய்தார்கள். நாங்கள் பதவியாவுக்கு போன போது, இரண்டு மரங்களின் நிழலிலே நாடகம் நடத்தினோம். அவ்வாறு நாங்கள் ஷெட் போன்ற சிறிய அரங்கம் ஒன்றை அறிமுகப்படுத்தினோம். நான் அப்போது இருதய அறுவைச் சிகிச்சைக்கு உட்பட்டு வீட்டில் இருந்தேன். அநுராதபுரத்தில் எமக்கு பெருமளவில் உதவி செய்த நிறையப் பேர்கள் இருந்தார்கள். இம் முறை எமது தமிழ் உறுப்பினர்களுக்கு அம் மனிதர்களிடமிருந்து பெரிய அளவில் ஒத்துழைப்பு கிடைக்கவில்லை. எனினும் நாடகம் பார்க்க குறைவில்லாமல் மனிதர்கள் வந்து போனார்கள்.<sup>2</sup>

விடுமுறை ஏதும் எடுத்துக் கொள்ளாமல், அநுராதபுர பயணத்தின் பின்பு மன்னார் மற்றும் வவுனியா மாவட்டங்களில் நடத்தப்பட்ட செயலமர்வுகளின் பின்பு ஜூன் 21 ஆம் திகதி யாழ்ப்பாணத்தில் மக்கள் களரி நாடகவிழா ஆரம்பமானது. அச் செயலமர்வு மற்றும் நாடக விழா ஆகஸ்ட் 17 ஆம் திகதி நிறைவு பெற்றது. எனினும் பின்னர் நடத்திய கொழும்பு நாடகக் காட்சிகள் இரண்டின் பின், மீண்டும் செப்டம்பர் 13 ஆம் திகதியிலிருந்து 30 ஆம் திகதி வரை நாடக செயலமர்வு மற்றும் நாடகக் காட்சிகள் யாழ்ப்பாணத்தில் நடத்தப்பட்டன. இது சம்பந்தமான மேலதிகத் தகவல்கள் முந்திய அத்தியாயத்திலே தரப்பட்டுள்ளன.

அப்போது யாழில் சிவில் நடவடிக்கைகளில் ஈடுபட்டிருந்தது இராணுவத்தினரே. எலிகெவல என்னும் பெயர் கொண்ட பிரிகேடியர் ஒருவர் இருந்தார். 2005 இல் நாங்கள் அநுராதபுரத்தில் இருக்கையில் அடிக்கடி வந்து போன ஒருவர். அவர் அப்போது கர்னல். நாங்கள் யாழ்ப்பாணம் போகும் போது அவர் சிவில்

<sup>1</sup> மேற்படி

<sup>2</sup> மேற்படி

இணைப்பு அதிகாரி. நாம் சென்று அவரைச் சந்தித்தோம். அவர் எங்களைப் பாடசாலைகளுக்கு கூட்டிச் சென்றார். அரங்கத்தைப் பொருத்துவதற்கும் அவர் உதவினார். இராணுவத்தினர் உதவுகிறார்கள் என்று அறிந்ததும் மக்கள் அதை விரும்பவில்லை. எமது பணிகளைப் பற்றி மக்களுக்கு அறிவுறுத்த சாமிநாதன் விமல் போன்றவர்கள் சம்பந்தப்பட்டார்கள். இராணுவத்தில் ஒருவர் பாடசாலைக்குச் சென்று சொன்னால் அது ஒரு உத்தரவு மாதிரியானதல்லவா? எனினும் எலிகெவெலய்கும் மக்களுக்கும் இடையே சுமுக உறவு இருந்தது. எப்படியும் முதல் காட்சிக்கு கூட்டம் இருக்கவில்லை. பின்னர் கேள்விப்பட்டு பிள்ளைகள் எல்லாம் வந்தார்கள். முதல் காட்சிக்கு சாதாரண மக்கள் வரவில்லை. இரவில் இராணுவத்தினர் இருப்பார்கள் என்பதைக் கேள்விப்பட்டு திரும்பிப் போனவர்களும் இருந்தார்கள். எப்படியோ வரவர கூட்டம் அதிகரித்தது. குழந்தை சண்முகலிங்கம் ஒவ்வொரு நாளும் வந்தார். கடைசியன்று இரண்டு காட்சிகள் நடத்த வேண்டி வந்தது. முழு குழலும் மாறியது. இரவிபந்து வித்தியாபதியும் வந்தார். அவர் வந்து தவில் பறை அடிக்கும் ஒருவருடன் தாளம் சொல்லி புதுமையான ஒரு வேலை செய்தார். தமிழ் மக்களும் பறை அடித்தார்கள்.<sup>1</sup>

2011 ஆம் ஆண்டில் ஜனவரி 30 ஆம் திகதி மற்றும் பெப்ரவரி மாதம் 05 ஆம் திகதியிலிருந்து 07 ஆம் திகதி வரை மருதானை டவர் அரங்கில் முறையே மெட்டிகரத்தய, செக்குவ, யாழ் பல்கலைக்கழக பேராசிரியை நவதர்ஷனியின் அபிஞான சாகுந்தலம் போன்றே இரவிபந்து வித்தியாபதியின் கலை நிகழ்வு மற்றும் கொரா சஹ அந்தயா (முடவனும் அந்தகனும்) நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டன. ஜூன் மாதம் 23 ஆம் திகதியிலிருந்து 25 ஆம் திகதி வரை, அவ்வாண்டின் முதல் நாடகவிழா ஹோமாகமையில் நடைபெற்றது.

கொழும்புச் சூழலில் நடத்த வேண்டும் என்பதற்காகத்தான் நடத்தினோம். அது பந்துல குணவர்தனவின் தொகுதியாகும். அவரிடமிருந்து பெரும் ஆதரவு கிடைத்தது. நாடகத்தைப் பார்க்கப் போகும்படி அவர் பாடசாலைகளுக்கு உத்தரவிட்டிருந்தார். அரங்கத்தைப் பொருத்துவதற்கு பேருந்து நிலையத்தின் அருகிலேயே ஒரு இடம் கிடைத்தது. கொழும்பில் நாடகங்கள் சிலவற்றைக் காண்பித்தோம். *கொலம்போ கொலம்போ, பர்னாடாகே சிப்பிரிகெய (பர்னாடாவின் மிக மேன்மையான வீடு) சோமலதா, சுபசிங்கவின் லமா நாட்ய (சிறுவர் நாடகங்கள்) குவேனி* போன்ற நாடகங்கள் காண்பித்தோம். மக்கள் களரி அல்லாத நாடங்கள் நிறையக் காட்டியது இங்கேயே. மேலும் சுனில் சந்திரசிரியின் *எஹைத் எஹெமய் (அங்கும் அப்படியே)* நாடகமும் காண்பிக்கப்பட்டது.<sup>2</sup>

அதன் பின்பு நவம்பர் 15 முதல் 21 வரை அட்டன் நகர் பாடசாலைகளில் சில நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டன. அதற்கிடையில் மட்டுநகர் சுவாமி விபுலானந்தர் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகச்

<sup>1</sup> மேற்படி

<sup>2</sup> மேற்படி

செயலமர்வு நடத்துவதற்கும் நாடகங்கள் அரங்கேற்றுவதற்கும் சாத்தியமாகியது. 2012 ஆம் ஆண்டில் மட்டக்களப்பு சுவாமி விபுலானந்தர் பல்கலைக்கழகம் மற்றும் திருக்கோணமலைக்கு மேற்கொண்ட நான்கு நாள் பிரயாணத்தின் போது நாடகக் காட்சிகள் மற்றும் செயலமர்வுகள் நடத்தப்பட்டன. சுவாமி விபுலானந்தர் பல்கலைக்கழகத்தில் செயலமர்வுகள் நடத்தப்பட்டது அவர்களுடன் *மெட்டிகரத்தய (களிமண்வண்டி)* நாடகத்தைத் தயாரிக்கும் நோக்குடனேயே. 2012 மே 08 ஆம் திகதியிலிருந்து காலி தங்கெதர பிரதேசத்தில் மக்கள் களரி நாடகவிழா ஆரம்பமாகியது. மக்கள் களரி காலி நாடகவிழாவுக்கு பெரும் கோரிக்கை இருந்தது. ஏனைய இடங்களை விட பெருங்கூட்டம் வந்தது. மாலையிலிருந்தே வரிசையில் நின்றார்கள். ஒரு நாளைக்கு நான்கு காட்சிகள் நடத்தினோம். சில பாடசாலைகளிலிருந்து மிக அதிகளவான மாணவர்கள் வருகை தந்தார்கள். அரங்கு நிரம்பி வழியும். அதிகளவான காட்சிகள் நடத்தியது அங்குதான். லீலா தொடர்ந்த வேலை காரணமாக ஒரு நாள் மயக்கம் போட்டு விழுந்தார். இறுதித் தினத்தன்று மேலதிகக் காட்சி ஒன்றினை ஏற்பாடு செய்திருந்தும் ரொம்பப் பேருக்கு பார்க்க முடியாது போயிற்று. அதன் பின்பு சிலர் எங்களோடு அடித்துக் கொள்ள வந்தார்கள். முதன்முறையாக தூஷணத்தில் பேசி, அச்சுறுத்தி நாடகத்தைப் போட்டுக் காட்டும்படி கேட்டார்கள். கயிற்று வலையின் ஒரு பகுதி கிழிந்து போயிருந்தது. முண்டியடித்துக் கொண்டு உள்ளே வர முயன்றார்கள். உள்ளே இடமில்லை. அன்று மாலை விழா பற்றி சிரசு வுக்கு தொலைபேசியில் பேசி வந்து பார்த்து அறிவிக்கும்படி சொல்லியிருக்கின்றார்கள். அந் நேரத்தில் வர முடியாதென்று சொல்லிவிட்டு, திரும்ப இரவு தொலைபேசியில் தொடர்பு கொண்டு 'கேட்டிருக்கின்றார்கள் நாங்கள் வரவேண்டுமா? சண்டையேதும் நடக்கிறதா என்று.'<sup>1</sup>

நாடகம் பார்க்க முடியாது போன பார்வையாளர்கள், தவறாது நாடகத்தைக் காட்டிவிட்டுதான் ஊரிலிருந்து வெளியேற வேண்டுமென்று மக்கள் களரியை அச்சுறுத்தினார்கள். நாடகத்தைக் காட்ட வேண்டும் என்று அச்சுறுத்திய ஒரு சந்தர்ப்பத்தை இனிமையாகக் கேட்கக் கிடைத்த முதலாவது சந்தர்ப்பம் இதுவேயாகும். இறுதியில் 9.30 காட்சியொன்றைக் காண்பிப்பதற்கு மக்கள் களரிக்கு நேர்ந்தது. காலி நாடகவிழா நிறைவு பெற்றது மே மாதம் இருபதாம் திகதியாகும். அதன் பின்பு மக்கள் களரியினால் ஜூன் மாதம் 06 ஆம் திகதியிலிருந்து 19 ஆம் திகதி வரை தென் மாகாணத்திலே பல இடங்களிலே நாடகங்கள் காண்பிக்கப்பட்டதுடன் பயிற்சிப் பட்டறைகளும் நடத்தப்பட்டன.

### 5.3 மக்கள் களரி உள்ளகத்தை மீண்டும் உருவாக்குதல்

2012 காலி நாடகவிழாவின் பின்னர், மக்கள் களரி உறுப்பினர்களின் ஒழுங்குமுறைக்கு எதிரான நடவடிக்கைகள் காரணமாக கருத்து முரண்பாடு ஏற்பட்டது. அதன் காரணமாக பல உறுப்பினர்கள் விலகினார்கள். அத்துடன் வேறு பல உறுப்பினர்களை விலக்கவும்

<sup>1</sup> மேற்படி

நேரிட்டது. இறுதியில் மிஞ்சியிருந்தது, நிரந்தர உறுப்பினர்களான அறுவர் மாத்திரமே. இது கூட்டாக மாபெரும் உள்ளக சரிவு ஆகும். அதன் பின்பும் குழுவை நடத்திக் கொண்டு போதல் சங்கடத்தை எதிர்கொள்வதாகும். எனினும் ஏற்கனவே தீர்மானிக்கப்பட்டிருந்த 2012 புத்தளம் நாடக விழாவை இரத்து செய்வதற்கு முடியாமலிருந்தது. அந் நாட்களில் பிரபலமாயிருந்த வேறு நாடகங்களை மேடையேற்றி நாடகவிழாவை பூர்த்தி செய்வதுதான் அப்போது செய்யக்கூடியதாக இருந்தது. மக்கள் களரி நாடகங்களாகக் காண்பிக்கப்பட்டது *அந்தரமல்* மற்றும் *பரஸ்தாவ* மாத்திரமே. புத்தளம் முதலாவது பயணத்தின் போது போன்ற மகிழ்ச்சிகரமான துலங்கல் இதன்போது மக்கள் களிர்க்கு கிடைக்கவில்லை. மீண்டும் அம்பாறை பயணத்தின் போது சரண்தாஸ் நாடகம் காண்பிப்பதற்கு மக்கள் களரியினால் முடிந்ததெனினும், முன்னிருந்த நிலைக்கு வருவதற்கு பதுளைக்கு இரண்டாம் முறை சென்ற போதே அவர்களால் முடிந்தது.

அக்டோபர் 02 ஆம் திகதி முதல் 16 ஆம் திகதி வரை அம்பாறையில் நாடகவிழா நடைபெற்றது. அதன் பின்னர் அக்டோபர் 30 ஆம் திகதி முதல் நவம்பர் 24 ஆம் திகதி வரை பதுளையில் நடைபெற்றது. அதற்கடுத்து நவம்பர் 30 ஆம் திகதி முதல் ஜனவரி 27 ஆம் திகதி வரை விவாத மண்டப அரங்கு நாடக வரிசையொன்று அம்பாறையில் நடத்தப்பட்டது. அங்கு பால்ய வயது திருமணம், போதைப் பொருள் அபாயம் வேலையில்லாத திண்டாட்டம் போன்ற தலைப்புகள் விவாதத்துக்கு எடுக்கப்பட்டன. அவ்வாறேயான விவாத மண்டப அரங்கு மேடை நாடகத் தொடர் ஒன்று பெப்ரவரி 07 முதல் 27 அம் திகதி வரை பதுளையிலும் நடத்தப்பட்டது. பின்னர் முல்லைத்தீவு மாவட்டத்தில் மார்ச் 15 ஆம் திகதியிலிருந்து நான்கு நாட்கள் நடத்தப்பட்டது. பொலன்னறுவையிலும் மார்ச் 24 ஆம் திகதி வரை நடந்தது. மீண்டும் முல்லைத்தீவு மாவட்டத்தில் விவாத மண்டப அரங்கு நாடகங்கள் ஏப்ரல் 17 ஆம் திகதி முதல் மே 13 ஆம் திகதி வரை நடத்தப்பட்டது. அரங்கம் ஒன்று இல்லாத இடங்களுக்கும், மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தைக் கொண்டு செல்ல முடியாத இடங்களுக்கும் கூட சென்று நாடகக் காட்சிகள் நடத்த மக்கள் களிர்க்கு முடிந்தது. மக்கள் களரியின் விவாத மண்டப அரங்க மேடை நாடகப் பயன்பாடு பற்றிய சுருக்கமான அத்தியாயமொன்று எதிர்வரும் அத்தியாயமொன்றில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது.

மக்கள் களரி தலைமையில் 2013 ஜூன் மாதம் 3 மற்றும் 4 ஆகிய இரு தினங்களில் ஆசிரியர்களுக்கான செயலமர்வொன்றை அட்டன் நகரில் நடத்தியது. நீண்ட அமைதிக்குப்பின் 2014 ஜனவரி மாதத்தில் ஹூனுவட்டையே கத்தாவ சிங்களத் தயாரிப்பின் பயிற்சி நடவடிக்கைகள் அநுராதபுரத்தில் ஆரம்பமாயின. அதன் பின்பு 2014 ஜனவரி மாதம் 15 ஆம் திகதி மக்கள் களரி கேரளத்துக்கு புறப்பட்டது. மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தை கேரளத்தில் நிறுவியது இதில் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இந்தியாவில் நடமாடும் அரங்கு பிரசித்தி பெற்றிருந்தது. அங்கிருந்த தியேட்டர் குரூப் விழாக்களுக்கு நான் எமது படைப்புக்களை அனுப்புவதனால் அவர்கள் எங்களை நன்கு தெரிந்து வைத்திருந்தார்கள். அதையும் விட

நாங்கள் மூன்று ஆண்டுகள் அவ்விழாவைப் பார்க்க சென்று வந்தோம். அவர்கள் அரங்கத்தைக் கொண்டு வர முடியுமா என்று கேட்டார்கள். சங்கீத நாடக அக்கெடமியின் பெரிய மைதானத்தில் நடிப்புக் களத்தைப் பொருத்தினோம். நாங்கள் 30 பேர் வரை சென்றிருந்தோம். நாங்களே சென்று பொருத்தினோம். ஒரு மாதமளவில் தங்குவதற்கு அவர்கள் இடமளித்தார்கள். நாங்கள் அரங்கில் வேறு நாடகங்கள் காண்பித்தோம். இசை நிகழ்ச்சிகளும் நடத்தினோம். சங்கீத நாடக இயக்குனர் அரங்கத்தை விலை கொடுத்து வாங்குவதற்கு வெகுவாக முயற்சித்தார். துறைமுகத்திலிருந்து கன்டெயினர் வருவதையும் தாமதப்படுத்தினார்கள். பின்னர் அவர்கள் எங்களுடையதைப் போன்ற அரங்கமொன்றை அங்கு உருவாக்கியிருந்தார்கள். அது நிலையானது. நான் இங்கு மத்திய பொறியியலாளர் செயலகத்தைத் தொடர்புபடுத்திக் கொடுத்தேன். அவர்கள் மாதிரி வரைவுப்படம் ஒன்றினையும் உத்தேச செலவினங்களையும் அனுப்பி வைத்திருந்தார்கள். எனினும் செலவினங்கள் அதிகம் என்பதால் அவர்கள் எங்களுடையது போன்ற வேறு அரங்கம் ஒன்றைச் செய்தார்கள்.<sup>1</sup>

கேரள நாடகவிழாவை பெப்ரவரி ஏழாம் திகதி முடித்துக் கொண்டு திரும்பி வந்து சேர்ந்தோம். அதன் பின்னர் ஹூனுவட்டயே கத்தாவ நாடகத்தின் பயிற்சிகளை மீண்டும் தொடங்கினோம். அத்துடனே விவாத மண்டப அரங்கு மேடை நாடகங்களும், தெரு நாடகங்களை நடிப்பதும் நடந்தது. அதன் பின்பு கொழும்பு, ஹோமாகமை மற்றும் பல பிரதேசங்களில் நீர் வளத்தைப் பாதுகாக்கும் வேலைத்திட்டத்தின் கீழ் நாடகத் தயாரிப்பு அறிவூட்டல் நிகழ்ச்சித் தொடர் ஒன்றும் தெரு நாடகங்களும் அவ்வாண்டு மார்ச் 25 ஆம் திகதி வரை நடத்தப்பட்டது. அவ் வருட அரச நாடக விழாவில் மக்கள் களரியின் ஹூனுவட்டயே கத்தாவ நாடகம் சிறந்த நாடகத்துக்கான விருது பெற்றது. அதனால் அந் நாடகம் உலக நாடக தினத்தை குறிக்கு முகமாக நெலும் பொக்குன அரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது.

சிங்கள — தமிழ் புத்தாண்டு உற்சவத்தின் பின், ஏப்ரல் மாதம் 21 ஆம் திகதியிலிருந்து 25 ஆம் திகதி வரை, சுவாமி விபுலானந்த கிழக்குப் பல்கலைக்கழக மாணவர்களுக்கு மக்கள் களரி கலைஞர்கள் நாடக செயலமர்வுகள் நடத்தினார்கள். அவ் வருடத்திலேயே மே மாதம் 13 ஆம் திகதியிலிருந்து 19 ஆம் திகதி வரை, மக்கள் களரி உறுப்பினர்களுக்கு கலை, சமூக-அரசியல் விழிப்புணர்வு மற்றும் பொதுக் கல்வி பற்றிய செயலமர்வு ஒன்று சுனில் விஜயவர்தனவினால் இலங்கை மன்றக் கல்லூரியில் நடத்தப்பட்டது. அதற்கு முன்னர் நீர் வளத்தைப் பாதுகாக்கும் வேலைத்திட்டம் தொடர்பாக மேற்கொண்ட நாடகப் பயிற்சி அநுராதபுரத்தில் மே மாதம் 28 ஆம் திகதி முதல் ஜூன் மாதம் 11 ஆம் திகதி வரை நடைபெற்றது. பின்னர் ஹோமாகமையிலும் நடத்தப்பட்டது. அதன் பின்பு ஜூலை 09 ஆம் திகதி அநுராதபுரம் சர்வோதய மண்டபத்தில் பிரதேச இளைஞர்களுக்காக மூன்று நாள்

<sup>1</sup> நிரியெல்ல, பி. (2020 ஜூலை 28) தனிப்பட்ட நேர்காணல்

நாடகச் செயலம்ர்வு ஒன்று நடத்தப்பட்டது. ஆகஸ்ட் மாதத்தில் புதிய நாடகப் பயிற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டதுடன் அவ்வப்போது நாடகங்களும் காண்பிக்கப்பட்டன. அம் மாதத்திலேயே 15 ஆம் திகதியிலிருந்து 17 ஆம் திகதி வரை ஆசிரியர்களுக்கான செயலம்ர்வு ஒன்று அநுராதபுரத்தில் நடைபெற்றது. ஆகஸ்ட் 28 ஆம் திகதி நீர் வளத்தைப் பாதுகாப்பது தொடர்பில் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகம் கொழும்பு மருத்துவமனையில் காட்சிப்படுத்தப்பட்டது. அக்டோபர் எட்டாம் திகதி *இரும்பு பொருத்திய இதயம்*, *பராயன்* ஆகிய புதிய தமிழ் நாடகங்கள் இரண்டினதும், *அபூரு பாடம்* (*அபூர்வ பாடம்*) என்னும் சிறுவர் நாடகத்தினதும் பயிற்சிகள் ஹோமாகமையில் ஆரம்பமாயின.

2015 ஆம் ஆண்டு ஆரம்பத்தில் மக்கள் களரி நாடகக்குழுவுக்கு புதிய உறுப்பினர்கள் சேர்ந்தார்கள். அவர்களுடன் பத்து நாள் செயலம்ர்வு ஒன்று அநுராதபுரத்தில் நடந்தது. அத்துடன் அம் மாதத்திலேயே மாத்தளை மாவட்ட பாடசாலை மாணவர்களுக்காக நாடக செயலம்ர்வொன்றை மக்கள் களரி ஏற்பாடு செய்தது. பின்னர் பெப்ரவரி 25-27 ஆகிய இரண்டு தினங்களில் கண்டிப் பிரதேசத்தில் ஆசிரியர்களுக்கான நாடகச் செயலம்ர்வொன்று நடத்தப்பட்டது.

புதிய நாடகமொன்றின் பயிற்சி மார்ச் மாதத்தில் ஆரம்பமானது. அது *கல்பான்தயக்* (யுகமுடிவு) என பெயரிடப்பட்டிருந்தது. மார்ச் 02 ஆம் திகதி முதல் 27 ஆம் திகதி வரை பயிற்சி தொடர்ந்தது. அதையடுத்து அந் நாடகம் மார்ச் 28 ஆம் திகதி லும்பினி அரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டது. அந் நாடகத்தில் நடித்தவர்கள் அநுராதபுரம் மக்கள் களரி மத்தியஸ்தானத்தில் நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை பயிற்சி பெற்ற இளைஞர்களும் யுவதிகளும் ஆவார்கள். அத்தோடு நின்றுவிடாது இன்னுமொரு புதிய படைப்பாக பர்டோல்ட் பிரெஷ்டின் *Round Heads and Pointed Heads* நாடகத்தின் சிங்கள மொழிபெயர்ப்பான *வட்டஒலுவோ மற்றும் உல்லுவோ* (*வட்டத்தலையர்களும் கூர்த்தலையர்களும்*) நாடகத்தின் பயிற்சியை ஏப்ரல் 23 ஆம் திகதியிலிருந்து ஆரம்பிக்க மக்கள் களரிக்கு முடிந்தது. அப் பயிற்சியின் பின் ஜூன் மாதம் மஹரகமை ஜனாதிபதி வித்தியாலயத்தில் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருந்த மக்கள் களரி நாடகவிழாவில் *வட்டஒலுவோ மற்றும் உல்லுவோ* நாடகம் முதன்முறையாக மேடையேற்றப்பட்டது. அந் நாடகவிழா ஜூன் 29 ஆம் திகதியிலிருந்து ஜூலை 03 ஆம் திகதி வரை நடைபெற்றது.

அதன் பின்பு 2015 ஜூலை 15 ஆம் திகதி மீண்டும் ஒருமுறை மக்கள் களரி சிலாபத்தில் நிறுவப்பட்டது. நாடகவிழா ஆகஸ்ட் ஏழாம் திகதி வரை நடைபெற்றது. பல நாட்களில் பார்வையாளர் வருகை மிக அதிகமாக இருந்தது. மூன்று காட்சிகள் நடத்த நேர்ந்தது. சரண்தாஸ் நாடகம் நடந்து கொண்டிருந்த போது இஸ்லாமிய பள்ளிவாசலில் இருந்து பெருங்குரலில் பாங்கு சொல்லும் ஓசை கேட்டது. நாடகம் நிறுத்தப்பட்டது. அவர்களுடைய தொழுகை முடிந்த பின் நாடகம் தொடர்ந்தது. மறுநாள் வந்த சில முஸ்லிம் பெரியவர்கள் தமது மதத்துக்கு காட்டிய கௌரவத்துக்காக நன்றி தெரிவித்துக் கொண்டார்கள். அதன் பின்பு பயணம் முடியும் வரை அவர்கள் அன்பிலும் ஆதரவிலும் குறையொன்றும் இருக்கவில்லை.

இந் நாடகவிழா வட மேற்கு மாகாணத்தின் பல பிரதேசங்களிலும் செப்டம்பர் 23 ஆம் திகதி வரை நடத்தப்பட்டது.

விவாத மண்டப அரங்கு நாடகங்களை பல்வேறு பாடசாலைகள் மற்றும் பொதுமக்களிடம் நடத்தியதில் செப்டம்பர் மாதம் கடந்து போனது. அதன் பின்பு அவ் வருடம் டிசம்பர் மாதம் 09 ஆம் திகதி கல்கத்தா நாடகவிழாவில் கலந்து கொள்வதற்காக மக்கள் களரி இந்தியாவுக்கு புறப்பட்டுப் போனது. இந்தியாவிலிருந்து திரும்பியது டிசம்பர் 16 ஆம் திகதியாகும். 20 ஆம் திகதி ஆகும் போது இன்னொரு புதிய நாடக வேலைத்திட்டத்துக்கான கலந்துரையாடல் ஆரம்பிக்கப்பட்டது. அதற்காக அவர்கள் டிசம்பர் 24 ஆம் திகதி அநுராதபுரம் புறப்பட்டுப் போனார்கள். அதன் பின்பு 2016 ஆம் ஆண்டில் *SLGTI (Sri Lanka German Training Institute)* செயற்திட்டத்தின் கீழ் பல்வேறு தெரு நாடகங்கள், செயலமர்வுகள் மற்றும் விவாத மண்டப அரங்கு மேடை நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டன. அது தொழிற்பயிற்சி கல்வி நிறுவனமாக தொழிநுட்ப விடயங்களை அடிப்படையான நோக்கமாகக் கொண்ட நிறுவனமாயினும் அது தொடர்பாக தீர்க்கமான அழகியல் தலையீடொன்றைச் செய்வதற்கு மக்கள் களரிக்கு சாத்தியமாகியது. அந்த விவாத மண்டப அரங்கு நாடகங்கள் பற்றி எதிர்வரும் அத்தியாயமொன்றில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அதன்பின்பு மார்ச் 20 ஆம் திகதி டிரேசி ஹொல்ஸிகருடன் *கெரகென கெலிய (சுழலும் விளையாட்டு)* என்னும் நாடகத்தின் பயிற்சி ஆரம்பிக்கப்பட்டது. அதே வருடம் மே 31 ஆம் திகதி நாடா நிறுவன (மேல் மாகாண அழகியல் நிகேதன்) மேடையில் அதன் முதற் காட்சி அரங்கேற்றப்பட்டது.

#### 5.4 வெண்கட்டி வட்டம் மற்றும் அதன் பின்

மக்கள் களரி வரலாற்றில் தனித்துவமான பயணமும் செயற்றிட்டமுமாவது யாழ்ப்பாணத்தில் தயாரித்த வெண்கட்டி வட்டம் நாடகமாகும். அது யுனஸ்கோ நிறுவனத்தின் உதவியுடன் ஆரம்பிக்கப்பட்ட நாடகத் தயாரிப்பாகும். இதன் மூலமாக மக்கள் களரியின் புதிய உறுப்பினர்கள் போன்றே வேறு வெளிகளில் இருந்த நடிக நடிகையர்களை சேர்த்துக் கொண்டதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். அத் தயாரிப்பின் மூலமாக மக்கள் களரி ஒரு பொது அலகாக முனைப்பான தோற்றம் தரும் அமைப்பாக உருவம் பெறுவதற்கு முடிந்தது. இத் தயாரிப்பு இடம் பெற்ற விதமும், அதன் மூலம் கிடைத்த துலங்களினூடாக மக்கள் களரி கொண்டிருக்கும் விசாலத்துவம் எவ்வளவு என்பது குறித்த செய்தி மக்களுக்குத் தெரியவந்தது. மக்கள் களரியின் ஒட்டுமொத்த செயலாற்றுகையினுள் மிகப் பெறுமதியைக் கொண்டு வந்து தந்த தயாரிப்பாக, வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்தினுள் வெளிப்பட்ட திறமைகளை அதன் பின்பு திறம்பட முகாமைத்துவம் செய்து கொள்வதில் மக்கள் களரிக்கு சிரமங்கள் இருந்தன. அது அவர்களுடைய கடந்த மூன்றாண்டு காலத்தை அவதானிக்கும் போது தெரிய வருகின்றது. அதற்கு உலக ரீதியாகவும் இந் நாட்டிலும் ஏற்பட்ட பலவித அரசியல் நிலைமைகள் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கலாம்.

ஐன் மாதம் ஏழாம் திகதி ஆரம்பமான இந்த செயற்றிட்டத்துக்காக வடக்கே நடிக நடிகையர்கள் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டது. பல செயலமர்வுகளின் மூலமாகவே, அதன் பின் ஐஸை

22 ஆம் திகதி யாழ் வீரசிங்கம் மண்டபத்தில் முதற்காட்சி அரங்கேற்றப்பட்டது. மிகுந்த வரவேற்பைப் பெற்ற இந் நாடகம் ஹூனுவட்டயே கத்தாவ நாடகத்தின் தமிழ் தயாரிப்பாகும். இது சம்பந்தமான மேலதிகத் தகவல்கள் மக்கள் களரி நிர்மாணம் தொடர்பான எதிர்வரும் அத்தியாயத்திலும், மற்றும் இது சம்பந்தமாக மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வு அனுபந்தத்திலும், மக்கள் களரி மற்றும் இனக்குழுமப் பிரச்சினை என்ற அத்தியாயத்திலும் தரப்பட்டுள்ளது.

அத் தயாரிப்பின் பின், அவ் வருடத்திலேயே இன்னொரு தமிழ் நாடகத்தின் பயிற்சிகள் ஆரம்பமாயின. மீண்டும் ஒரு முறை அதாவது ஆகஸ்ட் 22 ஆம் திகதி யாழ் நல்லூரில் மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் நிறுவப்பட்டது. அப் பயணம் அக்டோபர் மாதம் 20 ஆம் திகதி வரை பல்வேறு விவாத மண்டப அரங்கு நாடகங்கள் மற்றும் செயலமர்வுகள் உடன் நீண்ட பயணமாக அமைந்தது. அப் பிரயாணத்தின் பின் கொழும்பு பல்கலைக்கழக பூமியிலும் மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் நிறுவப்பட்டது. நாடகவிழா நவம்பர் 02 ஆம் திகதியிலிருந்து 26 ஆம் திகதி வரை நடைபெற்றது. அதன்போது அழகியல் கலை பல்கலைக்கழகத்தின் நாடகங்கள் இரண்டு சுரங்கனக் பது புரங்கனக், செவன் சிமியோன் மற்றும் சோமலதா சுபசிங்கத்தின் சிறுவர் நாடகங்கள் மற்றும் இசை நிகழ்ச்சிகளுக்கு நாட்கள் ஒதுக்கப்பட்டிருந்தன. அதன் பின்பு டிசம்பர் 14 ஆம் திகதி அஸ்ஸாமில் சஞ்சாரம் செய்வதற்காக மக்கள் களரி புறப்பட்டுச் சென்றது. இதற்கிடையில் வெண்கட்டி வட்டம் தயாரிப்பு தொடர்பாக தயாரிக்கப்பட்ட ஆவணப்படத்தின் தொகுப்பு நடவடிக்கைகள் கோட்டை ரி.வி.ரி நிறுவனத்தில் நடைபெற்றது.

## 5.5 மக்கள் களரியை மீள் கட்டமைப்புச் செய்தல்.

2017 ஆம் வருடத்தில் இருந்து இதுவரை மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் இந் நாட்டில் நிறுவப்படவில்லை. எனினும் மக்கள் களரி நிர்மாணம் முன் போலவே செயற்றிறனுடன் செயற்பட்டது. ஹிரு நெகெனதுரு, (சூரியன் உதிக்கும் வரை) தித்த கஹட்ட (கசப்புச் சாயம்) வங்ககிரிய மற்றும் கிரா பந்திய போன்ற நாடகங்களும், விவாத மண்டப அரங்க நாடகங்களும், மற்றும் செயலமர்வுகளும் நாடு பூராகவும் நடத்துவதற்கு மக்கள் களரியினால் முடிந்தது. 2019 இல் தித்த கஹட்ட கேரள நாடகவிழாவில் இடம்பெற்றதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும் இதற்கிடையில் மக்கள் களரி ஒரு நிறுவனமாக, முன்னிருந்ததை விட முறையான நிறுவனச் செயற்பாடுகளின் கீழ் வந்தது. அவ்விடத்தில் கலைஞர்கள் மற்றும் பல்வேறு துறைசார்ந்த கற்றோர்கள் அடங்கிய பணிப்பாளர் சபை ஒன்று ஸ்தாபிக்கப்பட்டது. முழுநேர மற்றும் முழுநேரமல்லாத உறுப்பினர்கள் வகைப்படுத்தப்பட்டனர். பல்வேறு செயற்பாடுகள் பொறுப்புக் கொடுக்கப்பட்டது. எனினும் துரதிர்ஷ்டவசமாக முன்னிருந்த நிறுவன முறைக்கு ஒப்பீட்டளவில் இப் புதிய பணிப்பாளர் சபை செயற்படும் காலப்பகுதியில் குறிப்பிடத்தக்க அளவான பணிகளை நிறைவேற்ற மக்கள் களரிக்கு இயலாது போயுள்ளது. அதற்கு இந் நாட்டில் ஏற்பட்ட பல்வேறு அரசியல் நிலைமைகள் நேரடியாக தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியதுடன் படைப்புச் செயற்பாடுகள் தொடர்பில் அவ்வளவு தாக்கம் ஏற்படவில்லை என்பது கடந்த மூன்றாண்டு கால மக்கள் களரி நிர்மாணச் செயற்பாடுகளை அவதானிக்கும் போது தெளிவாகின்றது.

## பின் குறிப்பு

இவ் அத்தியாயத்தின் பிரதான நோக்கமானது தகவலாக மக்கள் களரி ஆரம்பத்திலிருந்து மேற்கொண்ட அனைத்து பயணங்களையும் பதிவு செய்து வைப்பதே. அவ்விடத்தில் 2012 வரை ஒரு பிரயாணத்தின் பின் இன்னொரு பிரயாணம் ஆரம்பமாகும் நிகழ்ச்சி நிரல் செயற்படுத்தப்பட்டுள்ளது என்பது இந்த அத்தியாயத்தைப் பார்க்கும் போது தெளிவாகின்றது. அதன் பிறகு ஏற்பட்ட பின்னடைவுக்கு முக்கிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்துவது அரசு சாரா நிறுவனங்களின் நிதியுதவிகள் குறைவடைந்ததே. மறுபக்கத்தில் 2012 இல் மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் குறிப்பிடத்தக்க அளவானோர் விலகுவதும் அதனிடையில் முனைப்பாகத் தெரிகின்றது. ஆனாலும் அதன் பின்னும் மிகச் சமீப காலங்களில் பிரயாணங்கள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. இன்றளவாகும் போது சுமார் முன்றாண்டு காலமாக மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் இந் நாட்டில் நாடகவிழாவுக்காக பொருத்தப்படவில்லை. இது பின்னடைவான நிலை என்பதுடன், இது தொடர்பில் மக்கள் களரி பல முயற்சிகள் போன்றே நிறுவன மாற்றங்கள் மற்றும் முகாமைத்துவ தீர்வுகள் எடுத்திருந்தாலும் இதுவரை அதன் பெறுபேறுகளைக் காணமுடியவில்லை.

நாம் முன்னொரு அத்தியாயத்தில் குறிப்பிட்டபடி மக்கள் களரி நாடகவிழாவுக்காக ஐந்து மில்லியன்களுக்கு ரூபாய்களுக்கு கிட்டிய அளவில் காசு செலவிடப்படுகின்றது. அவ்வாறு தேவைப்படுவது பெரும்பாலும் ஒரு மாதத்துக்கும் அதிகமாக நடக்கும் நாடகவிழாவுக்கே. அரசு சாரா நிறுவனங்களின் பங்களிப்பு மந்தமாகும் தருணத்தில், அரசு நிறுவனங்களுடன் ஏதேனும் உடன்பாட்டின் கீழ் இயங்குவதற்கு மக்கள் களரி உதாசீனம் காட்டுவது, அவர்கள் பெற்றுள்ள அனுபவங்களின் வரலாற்றாலேயே. அவ்வாறே பொதுவாக இவ்வாறான செயற்றிட்டத்துக்காக அரசிடமிருந்து எந்த உதவியும் கிடைக்காதென்று முன்கூட்டியே தீர்மானித்துக் கொண்டதால் இருக்கலாம். எனினும் இதற்காக குறைந்த பட்சமாக அவ்வாறான அணுகலொன்றோ இல்லாதுவிடின் அதற்காக இந் நாட்டு இடதுசாரி கட்சிகளோடோ, மக்கள் நலனுக்காக செயற்படும் சிவில் அமைப்புக்களோடோ ஏதேனுமொரு உடன்பாட்டை ஏற்படுத்திக் கொள்வதும் முக்கியமாகும். இதற்கிடையில் மேலும் ஒரு முக்கிய அணுகலாவது இந் நாட்டு பல்கலைக்கழகங்கள் மற்றும் கல்வி நிறுவனங்களுடன் இணைந்து செயற்றிட்டங்களை நடத்துவது குறித்து ஆராய்ந்து பார்ப்பதே. மட்டக்களப்பு சுவாமி விபுலானந்த மற்றும் யாழ் பல்கலைக்கழகத்துடன் இதற்கு முன் அவ்வாறான வெற்றிகரமான செயற்றிட்டங்கள் மக்கள் களரியினால் செயற்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அவ்வாறான அணுகலுக்கு முன் வராததன் காரணமாக அந்த சாரா அமைப்புக்களைச் சந்தித்த மக்கள் களரி செயற்பாடுகளைப் பிராகியிடு செய்வது இன்றளவாகும் போது ஒரு விதத்தில் ஊமையாவதற்கு காரணமாகியுள்ளது. எனினும் நாடகவிழாவொன்றுக்கு தேவையான ஒதுக்கீடு இல்லாத போதும், அவர்களினால் புதிய படைப்புக்கள் மற்றும் விவாத மண்டப அரங்கு நாடகங்களை இயக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றன. மிக முக்கியமானது கடந்த காலத்துக்கு ஒப்பீட்டளவில் மக்கள் களரியின் சஞ்சாரங்கள் மற்றும் ஆக்கபூர்வமான தலையீடுகளை அதிகரிப்பதற்கு தேவையான நடவடிக்கை எடுத்தலே. அது தொடர்பாக கல்விசார் ஆய்வுகள் போன்றே அரசியல் தொடர்புகள்

மற்றும் வேறு அணுகல்கள் பற்றி ஆய்வு செய்வது மக்கள் களரியினதே பொறுப்பாகும். அதே போன்று இந் நாட்டு கல்வி ஆய்வு நிறுவனங்கள் - பல்கலைக்கழகங்கள் உட்பட - அரசு நிறுவனங்கள், அரசியல் அமைப்புகள் போன்றே சிவில் அமைப்புகளினதும் பொறுப்பாகும் என்பது மக்கள் களரி வரலாற்றை அவதானிக்கும் போது தெளிவாகின்றது.

## ஆறாம் அத்தியாயம் மக்கள் களரி நாடகப் படைப்புகள்

மக்கள் களரி நாடகப் படைப்புகள் அனைத்திலும் சரளமான மொழி நடை அடங்கியுள்ளது எனலாம். அவற்றினுள்ளே எப்போதும் ஒரு சூழ்நிலைக்குரிய, ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்துக்கு மாத்திரம் வரையறுக்கப்பட்ட பிரச்சினை அல்லது அரசியல் நிலைமைகளை ஊடுருவவில்லை. அதைவிட முழுமையான பிரச்சினைகள் பற்றி கவனம் எடுத்துள்ளது எனலாம். நீதி, அன்பு, சமத்துவம், நல்லது-கெட்டது, அரசு மற்றும் மக்களுக்கிடையிலான போராட்டம் மற்றும் இனவாதம் போன்றவற்றிற்கு அரசியல் தீர்வு போன்றே தத்துவார்த்த தீர்வொன்றினையும் வேண்டி நிற்கும் பிரச்சினைகள் பால் அவர்கள் கவனம் திரும்பியிருந்தது. இந்த இத்தியாயத்தில் நாம் எதிர்பார்ப்பது மக்கள் களரி தயாரித்த படைப்புகள் சில குறித்து கலந்துரையாடுவதற்கே. மக்கள் களரி வரலாற்றினுள் மிகவும் முக்கியமான படைப்புகள் பல இங்கு தெரிவு செய்யப்பட்டுள்ளன. அவைகள் தொடர்பில் இந் நாட்டில் மற்றும் வெளிநாட்டில் இடம்பெற்ற மதிப்பீடு மற்றும் விமர்சனங்களும் பொருத்தமான வகையில் இங்கு உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளன. எனினும் பிரதானமாக இங்கு நோக்கமாகக் கொள்வது அப் படைப்புகள் பற்றி மேற்கொள்ளப்படும் விமர்சனங்களை விட அப் படைப்புக்களின் அனுபவங்கள் மற்றும் செயற்பாடுகள் தொடர்பான மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் மற்றும் பார்வையாளர்களின் கருத்துக்களின் அடிப்படையில் சில விசாரணைகள் செய்தலே.

### 6.1 சரண்தாஸ்

சரண்தாஸ் மக்கள் களரியின் முழுநீள நாடகமாகும். முதல் நாடகவிழாவிலேயே அரங்கேறிய சரண்தாஸ், இன்றும் மிகப் பிரபலம் பெற்றுள்ளது. அது இந்திய நாடகக் கலைஞர் ஹப்பீ தன்வீரின் நாடகமாகும். 1975 இல் உருது மொழியில் எழுதப்பட்ட சரண்தாஸ் சோர் நாடகத்திலிருந்து அக் காலகட்டத்திலேயே ஸ்யாம் பெனகல் சிறுவர் திரைப்படமொன்றையும் தயாரித்தார். தமது நாடகக் கலை வாழ்வில் திருப்புமுனையை நிர்மாணித்த நாடகத் தயாரிப்பாக ஹப்பீ தன்வீரின் தயாரிப்பை பார்க்க முடிந்தது பற்றிய பராக்கிரம நிரியெல்லவின் கருத்தை நாம் இதற்கு முன்பு குறிப்பிட்டுள்ளோம்.<sup>1</sup>

சமகாலத்தில் இந் நாட்டில் படைக்கப்பட்ட நாடகங்களுள் ஆழமான அரசியல் வெளிப்பாட்டை, மிக எளிய மாதிரியில் உருவாகிய, மிகுந்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய நாடகமென

<sup>1</sup> 'ஹப்பீ தன்வீர்' உப அத்தியாயத்தைப் பார்க்கு.

சரண்தாஸைப் பெயர் குறிக்கலாம். ஹபீப் தன்வீரின் மார்க்ஸிய சார்பு மற்றும் இந்திய மக்கள் சமூகத்தின் சமூக நடத்தையுடன் தொகுத்து தயாரிக்கப்பட்டுள்ள சரண்தாஸ் நாடகம் பராக்கிரம நிரியெல்லவினால், சிறப்பாக இந் நாட்டுக்கு ஏற்ற வகையில் தழுவி எழுதியிருப்பது மற்றும் இரண்டு மொழிகளிலும் நடிக்கக்கூடிய விதமான இரண்டு தயாரிப்புக்களாயிருப்பது அதன் விஷேடத்தை மேலும் தீவிரமாக்குகின்றது என அறிமுகப்படுத்தலாம். சமகால இந்திய நடிப்புக் கலையின் மற்றும் உரைநடையின் ஒளி இந் நாட்டுக்கு எவ்வளவு தேவையானது என்பதை இத்தகைய நாடகங்கள் குறித்துக் காட்டினாலும் இந் நாட்டு நாடகக் கலைஞர்கள் அது குறித்து ஈடுபாடு காட்டுவதில்லை. இவ்வாறாக பெரும்பாலானோருக்கு இரசிக்கக்கூடிய, சிக்கலான அரசியல் கருத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட, எளிய உரையாடலின் வெளிப்பாடு கொண்ட படைப்புக்கள் அரிதாதல் இந் நாட்டு சுதந்திர நாடகக் கலையின் வளர்ச்சிக்கு பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகிறது என்பது கூறப்பட வேண்டும்.

இந் நாட்டில் சிங்கள நாடகக் கலை, பிரபுத்துவம் அற்ற நாடகக் கலை பற்றிய உரையாடலை உண்டு பண்ணக்கூடிய சந்தர்ப்பத்துக்கு வந்துள்ளது. அதற்கு நெருங்கிய காரணமாவது ஹத்தொட்டுவேகமயின் நாடகக் குழுவினருந்தே வெளிப்பட்ட பிரபல இயக்குனரான பராக்கிரம நிரியெல்லவின் மக்கள் களரி நாடகச் செயற்றிட்டமாகும். அதன் மூலம் தயாரிக்கப்பட்ட சரண்தாஸ் போன்ற நாடகம் சரத்சந்திரவின் தரமான கலையின் அளவுகோலினால் அளக்க முடியாததாகும். எனினும் சரத்சந்திரவின் கலையினாலேயே தாம் கற்றவர்கள் என உரை வாய்ப்புப் பெற்ற, நமது நாட்டின் சில ஒரு பரிமாணமுடைய கற்றோர் சரண்தாஸைக் கண்டது நடுத்தர வர்க்க அளவுகோலினாலேயே. அந் நாடகத்தில் வரும் விடயங்களை மறைமுகமாகக் கூறாமல் நேரடியாகக் கூறும்படி ஒருவர் குற்றம் சாட்டினார். அதன் அழகியல் ரீதியான பொருள் என்னவாயினும், சமூக விஞ்ஞானக் கருத்து வருமாறு ஆகும்: அந் நாடகம் முன்வைக்கப்பட்டிருப்பது எவரும் புரிந்து கொள்ளும் விதமாகவே. நமக்கு மாத்திரம் விளங்குமாறு முன்வைக்கப்படாத கலையினால் சாதாரண மனிதர்களின் முன் பண்பாட்டு பிரபுத்துவத்தை கையகப்படுத்திக் கொள்வதற்கு எம்மால் முடியாது போகும். சரண்தாஸ் தலைசிறந்த நாடகமாவது சிங்கள நடுத்தர வர்க்கத்தின் பண்பாட்டு மூலதனத்தைத் திருடி பிரபுக்கள் அல்லாதவர்களிடம் பகிரும் சரண்தாஸின் குணாதிசயங்களைக் கொண்ட கலை அதில் தென்படுவதே. உள்ளடக்கமும் மற்றும் முன்வைப்பும் இவ்வளவு நன்றாக பொருந்திய இடம் வேறு ஏது?<sup>1</sup>

சரண்தாஸ் நாடக பயிற்சி நடவடிக்கைகள் மேற்கொண்ட போது அங்கு பராக்கிரம நிரியெல்ல கண்ட அபூர்வமான விடயங்கள், அவரால் எழுதி வெளியிடப்பட்ட சரண்தாஸ் மொழிபெயர்ப்பு மற்றும் தழுவல் நூலின் முன்னுரையில் பின்வருமாறு குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது தமிழ்த் தயாரிப்பை

<sup>1</sup> லியனகே அமரகீர்த்தி "பிரபுத்துவமற்ற நாடகக் கலை மற்றும் பிரபு கலை இரசனாதம்( வெறுப்போர்களின் நாடகத்தை குழியில் காண்பித்தல் அல்லது குழியில் போடுதல் *Janakaraliya*, [www.janakaraliya.org/](http://www.janakaraliya.org/).

பயிற்றுவிப்பதற்காக தினந்தோறும் காலையிலேயே மக்கள் களரி மத்தியஸ்தானத்துக்கு சென்ற நான் அனுபவித்தது அதற்கு முன் இந் நாட்டில் எந்தவொரு நாடகக் கலைஞரும் பெற்றிராத அனுபவங்கள் ஒரு தொகையாகும். சில சிங்களக் கலைஞர்கள் சில தமிழ் உரையாளர் பை பாட்டு போலப் பாடி ஞாபகத்தில் வைத்துக் கொள்ள முயற்சித்தார்கள். சிலர் சரியான உச்சரிப்பை பழகிக் கொள்வதற்கும் நினைவில் இருத்திக் கொள்வதற்கும் பொய்யாக சண்டையிட்டுக் கொண்டார்கள். தமிழ்க் கலைஞர்கள் சிங்கள சகோதரர்களை ஒரு பக்கம் அமர வைத்து தமிழ்ச் சொற்களை உச்சரிக்கும் முறையைப் பழக்கினார்கள். அதே போன்று நாடகம் பழகும் போது கண்ட அற்புதமான விடயம் என்னவென்றால் சிங்களத் தயாரிப்பில் பிரதான பாத்திரமேற்று நடித்த சிங்களக் கலைஞர்கள், தமிழ்த் தயாரிப்பில் அப் பாத்திரத்தை ஏற்று நடித்த சகோதர தமிழ் கலைஞர்களுக்கு கற்பித்து அவர்களை சரியான நிலைக்குக் கொண்டு வருவதற்கு எடுத்துக் கொண்ட முயற்சியே.<sup>1</sup>

இது நாம் அடுத்த அத்தியாயத்தில் பேச எதிர்பார்க்கின்ற மக்கள் களரி கூட்டு பற்றிய கலந்துரையாடலுக்கு முக்கியமாகும். இவ்விடத்தில் தமிழ் மொழிக்கு சரண்தாஸ் மொழிபெயர்க்கப்படுவது, குழுவின் உறுப்பினர்களின் சம்பந்தத்துடனேயே. மக்கள் களரி நிறைய நாடகங்களை மொழிபெயர்த்தது, இவ்வாறு குழுவினரின் தலையீட்டுடனேயே. இன்னொரு விதத்தில் சரண்தாஸ் நாடகம் இந்திய படைப்பாக இருந்தமை சிங்களம் மற்றும் தமிழ் ஆகிய இருசாராருக்கும் அதில் எளிதில் பிரவேசிக்க அவகாசம் ஏற்படுத்திக் கொடுத்ததாகக் கூற முடியும். பெரும்பாலும் தமிழ்ப் பண்பாட்டுக்கு நெருங்கியதானாலும், சிங்கள மற்றும் பௌத்த தர்மத்தில் உள்ள ஜாதகக் கதைகள் மற்றும் வேறும் நாட்டுப்புறக் கதைகளின் ரீதம் சரண்தாஸ் நாடகத்திலும் நமக்கு காணக்கிடைக்கின்றது. திருட்டு, சத்தியம், சட்டத்தை ஹாஸ்யத்துக்குள்ளாக்குவது, சாதி ஒடுக்குமறை, வீரன், ஆண்டான் அடிமை, மதம் மற்றும் மூடநம்பிக்கை போன்ற மொழிகளுக்கு பிரதியீடு செய்ய முடியாத உலகரீதியில் செல்லுபடியாகும் கருத்துக்கள் நாடகத்தினுள் சிறப்பாக வெளிப்பட்டிருப்பதும் நாடகப் பயிற்சியின் போது எளிதில் கொண்டுவரப்பட்டிருக்கலாம்.

சிங்கள நாடகத்தை ஒத்திகை பார்க்கும் போது நாடகம் தயாரிப்பது என்னவென்று நாங்கள் தெரிந்து கொண்டிருக்கவில்லை. யாரேனும் ஒருவர் ஒரு பாத்திரத்தில் நடிக்கிறார் என்பதை மாத்திரமே தெரிந்து கொண்டிருந்தோம். எனினும் நான் இதில் ஏழு பாத்திரங்கள் அளவில் தொடர்ச்சியாகச் செய்தேன். அதன் பின்பு அந்த ஏழு பாத்திரங்களையும் தமிழிலும் ஏற்றேன். பயிற்சியின் போது பிரெஷ்டிய சம்பிரதாயங்கள் போன்றவற்றையும் கற்றுக்கொண்டேன். உணர்ச்சிவசப்படாமல் எங்களுக்கு எங்களைக் கட்டுப்படுத்திக் கொள்ள முடிந்தது. ஹரீப் தன்வீரின் நாடகம் என்று சொன்னார்கள். நான் மொழிபெயர்த்தேன் என்று சொன்னார்கள். ஐயந்தவை சரண்தாஸ் செய்யும்படி சொன்னார்கள். எச். ஏ. ஐயா ஆர்மோனியம் கொண்டுவந்து

<sup>1</sup> தன்வீர், எச். (2008) சரண்தாஸ் மற்றும் சரண்தாஸ் திருடன். (பி. நிரியெல்ல, மொ.பெ.). இராஜகிரிய: மக்கள் களரி வெளியீடு.

தந்தார். முதலாவது மெட்டை நான் செய்தேன். அதிகாலை 4.30 இக்கு நானும் சுமொய்யும் (தரிந்து கவிந்த கமகே) முயற்சித்து மெட்டு ஒன்று போட்டோம். அதன் பிறகு ஐயா எங்களை வெகுவாகப் பாராட்டினார். நாங்கள் ஆர்மோனியத்தை பிடிக்கும் விதத்தைப் பார்த்து எச். ஏ. ஐயா வைதார். ஆர்மோனியத்தை சரியாக வாசிக்க அவர்தான் கற்றுக் கொடுத்தார். முன்பு சரண்தாஸில் வாட்போரிடும் நால்வரின் உரையாடல் ஒன்றிருந்தது. அவர்களுக்கு செவன் செமுரோய் திரைப்படத்தைக் காட்டினார்கள். அது போன்ற நிறைய வேலைகளைச் செய்தார்கள். மென்செஸ்டர் பல்கலைக்கழகத்தில் ஜேம்ஸ் தொம்சன் என்னும் ஐயா ஒருவர் வந்தார். மூன்று மட்ட நடிப்பு என்று ஒன்று சொல்லிக் கொடுத்தார்கள். அவற்றை எல்லாம் செய்துதான் சரண்தாஸுக்கு வந்தேன். நடிப்பு உருவமைத்தது செய்தது இரவீந்ர மாபிட்டிகம். அது சரியாக பல்கலைக்கழகத்தில் இறுதித் தயாரிப்பு போன்றது. எல்லாவற்றையும் நாங்கள் தான் செய்தோம்.<sup>1</sup>

நாடகப் படைப்பின் போது நடிக்க நடிக்கையர்களும் துணைக் கலைஞர்களும் ஒருவருக்கொருவர் ஒத்துழைப்புடன் நாடகச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடல் இயக்குனரொருவருக்கு மகிழ்ச்சி மிகத் தருவதாகும். அத்தோடு நாடகத்தின் வெற்றிக்கு அது இன்றியமையாதது. பல்வேறு பிரதேசங்களிலிருந்தும் வருகை தந்து, இதுவரை தமது எதிரியாக எண்ணிக் கொண்டிருந்த இனத்துடன் முகம் கொடுக்கும் விதத்தால் இவ்விடத்தில் இவ் ஒத்துழைப்பு தனிச்சிறப்புடையதாகின்றது. அது மொழியுடன் பிணையும் அன்பான ஒன்றுகூடலாகும். நாடகத் தயாரிப்பில் இறுதிப் படைப்பை விட அதிகமானதொன்று பழகும் போது உள்ளதென்பது நாம் நன்கறிந்த உண்மை. ஆனாலும் மக்கள் களரியின் அனுபவங்கள் அதைவிட பரந்ததாகும். முன் ஒரு அத்தியாயத்தில் நாம் குறிப்பிட்ட உட்பால் தத்தின் நடிப்புச் செயற்பாடு சம்பந்தமான கருத்தும், பெரும்பாலும் மக்கள் களரி படைப்புக்களைத் தேர்ந்தெடுத்தலும் ஒருமித்ததன்மையைக் காட்டுகின்றது. உட்பால் எப்போதும் உலகப் புகழ் பெற்ற ஆக்கங்களை இந்திய சமூகத்தைத் தழுவியதாக அமைக்க நாடகத்தை மையமாகக் கொண்ட ஆய்வில் ஈடுபட்ட படைப்பாளர் ஆவார். இவ்விடத்தில் பராக்கிரம முயற்சிப்பதும் நிறையப் பேருக்கு பிரவேசிக்கக் கூடியதும், உலகரீதியாக செல்லுபடியாகத் தக்கதும், முழுவதுமான அரசியல் நாடகமொன்றைத் தயாரிப்பதே. அவர் எதிர்பார்க்கும் நடிப்பு மாதிரி மற்றும் எந்தவொரு மக்கள் சமூகத்திடமும் கொண்டு செல்லக்கூடிய குணம் சம்பந்தமான அவருடைய விழிப்புணர்வு இவ்விடத்தில் முனைப்பாகத் தெரிகின்றது. மிக எளிமையான மாதிரியில், சமத்துவத்தின் அடிப்படையில் உருவாக்கும் போது, அதற்காக ஒரு குறிப்பிட்ட உரையாக சரண்தாஸ் முக்கியமாவது மக்கள் களரி தனது வரலாறு புராகவும் இந் நாடகத்துக்காக பெற்ற மிகப்பெரிய வரவேற்பைப் பற்றி ஆய்ந்து பார்க்கும் பொழுதே.

சரண்தாஸ் நாடகம் 2006 ஆம் ஆண்டில் அரச நாடக விழாவிலும் பங்கேற்றது. அதில் ஆண்டின் சிறந்த நாடகப் படைப்பு, சிறந்த இயக்கம், துணை நடிகர், மேடை நிர்வாகம்

<sup>1</sup> மல்லவாரச்சி. எஸ். (2020 பெப்ரவரி 21). பிரத்தியேக நேர்காணல்

மற்றும் நடிப்புக்காக திறன் விருதுகளைப் பெற்றுக் கொண்டது. அவ்வாண்டிலேயே தமிழ்ப் பிரிவின் சிறந்த தழுவல், சிறந்த நடிகர், அபிநயம் மற்றும் நடிப்புக்கான திறன் விருதுகள் பெற்றுக் கொண்டது. சரண்தாஸ் நாடகம் இன்றளவாகும் போது கணிசமானளவு காட்சிகளை அரங்கேற்றி ஏறத்தாழ 16 ஆண்டுகளாக நடிக்கப்பட்டு வருகின்றது.

## 6.2 அந்தரமல்

அதுதான் எங்களுடைய முதல் நாடகம். கையெழுத்துப் பிரதி ஒன்று இருக்கவில்லை. பாணமை பாடசாலையில் இடம்பெற்ற ஒன்று. எச். ஏ. ஐயாவும் லயனல் ரங்வுல் ஐயாவும் அனுபவித்தது. பாடசாலையின் ஆசிரியரொருவர் மேசை மீது தட்டித்தான் நடனம் மற்றும் மேளம் சொல்லித் தந்தார். மேளம் எவ்வகையானதென்று வரைந்து காட்டுவார். அந்த பாடசாலைக்கு அரசியல்வாதிகள் வந்த போது அவர்களை வரவேற்பு கீதம் பாடுவதற்காக மேளம் கொண்டு வருவார்கள். உற்சவம் முடிந்ததும் கொண்டு போய்விடுவார்கள்.<sup>1</sup>

அந்தரமல் நாடகம் மக்கள் களரி நாடகத் தயாரிப்பில் ஆரம்ப நாடகத் தயாரிப்பாகும். தோந்தெடுக்கப்பட்ட ஆரம்ப உறுப்பினர்களுடன் புத்தளிப்பு மற்றும் பல நடிப்பு விளையாட்டுக்களின் மூலம் கட்டியெழுப்பப்பட்ட நாடகமாகும். முதலில் ஆடைத்தொழிற்சாலை ஒன்றின் கதையாக நீண்டு, பலவித தொகுப்புக்களுக்கு உட்பட்டு அந்தரமல் தயாரிக்கப்பட்டது. மக்கள் களரி நாடகவிழா ஆரம்பிப்பதற்கு முன் வடக்கில் மேற்கொண்ட சஞ்சாரத்தின் போது எல்லா இடத்திலும் இரு மொழிகளிலும் நடித்த நாடகமாக அந்தரமல்லை அறிமுகப்படுத்தலாம்.

சிங்கள மற்றும் தமிழ் மொழியைப் பேசிய உறுப்பினர்கள், வேறு ஒரு மொழியில் நடிப்பில் பங்களித்த முதல் சந்தர்ப்பம் அந்தரமல் நாடகமே. அது சிங்கள தமிழ் இரு தரப்பினருக்குமே சவால் ஆனாலும், இரு தரப்பினரினதும் ஒத்துழைப்பின் அடிப்படையில் அப் படைப்பை வெற்றிகரமாக ஆக்கிக் கொள்வதற்கு சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது. அந்தரமல் நாடகம் அரசியல் கருத்தியல் பற்றி கவனமெடுக்கவோ, அதன் உள்ளடக்கம் பற்றிய நிச்சயமான நோக்கத்துடனோ ஆன நாடகமாக இருக்கவில்லை. மக்கள் களரியின் ஒரே நோக்கமானது, எல்லோரும் ஒன்றுகூடி செயற்படக்கூடிய, அவர்களிலிருந்தே நிர்மானமாகும் நாடகம் முதலில் உருவாவதற்கு இடமளிப்பதே. மக்கள் களரியின் ஆரம்ப உறுப்பினரான சிவாவின் அனுபவங்கள் அந்தரமல் நாடகம் உருவாவதன் பின்னணியிலிருந்த நிலைமையைப் புரிந்து கொள்ள முக்கியமானதாகும்.

பல வாரங்களாக மேற்கொண்ட நடிப்புப் பயிற்சியின் பிரதிபலனாகத்தான் அந்தரமல் தயாரிக்கப்பட்டது. சில வேளைகளில் அது ஒரு பரீட்சையைப் போல. எங்களைக் குழுவாகப் பிரித்து, ஒவ்வொரு பகுதியை செய்து காட்டும்படி

<sup>1</sup> மல்லவாரச்சி, எஸ். (2020 பெப்ரவரி 26) பிரத்தியேக நேர்காணல்

சொல்வார்கள். நாங்கள் ஒன்றுகூடி குகமா என்ற நாடகத்தைத்தான் முதலில் தயாரித்தோம். அப்போது எங்களுடைய இயக்குனர்கள் மொழி எவ்வாறு பகிரப்பட்டிருக்கின்றது என்பதைப்பற்றித்தான் அதிகமாகக் கவனித்தார்கள். நாங்கள் எதிர்கொள்வது எப்படி மற்றும் மொழிப்பிரச்சினை பற்றி எப்படி நாங்கள் மோதிக் கொள்கின்றோம் என்பதைப் பற்றி. அதன் பிறகு நாடகம் பழகும் போது மாத்திரமல்ல சாதாரண வாழ்க்கைக்கும் அந்த முயற்சி கசிந்தது. பத்தரிகையில் வெளிவந்த செய்தி ஒன்றினை எடுத்து ஸ்டேஷன் கதை என்ற கதை ஒன்றை உருவாக்கி, அதிலிருந்து மஹத் ஹோரா (பெருந் திருடன்) நாடகம் தயாரித்தோம். அது தமிழ் சிங்களம் இரண்டிலும் உருவாக்கப்பட்டது. அதன் பின்புதான் அந்தரமல் தயாரித்தோம். அந்த நாடகத்துடன் நாங்கள் அன்பால் பிணைக்கப்பட்டிருந்தோம். சிங்களவர்களும் தமிழர்களும் சேர்ந்து மொழியை அமைத்துக் கொண்டோம். ஆனால் மலையகத் தமிழும் யாழ் தமிழும் வித்தியாசமானது. மலையகத்தவர்களின் சொற்களைவிட யாழ்ப்பாணத்தவர்களின் சொற்கள் வித்தியாசமானவை. அதனால் எந்த மொழியை நாடகத்துக்குப் பயன்படுத்துவது என்பதில் எங்களிடையே பிரச்சினை ஏற்பட்டது. உடன்பாட்டுக்கு வருவது எப்படி என்பதைக் குறித்து பேசினோம். பின்னர் அதிகமாகப் பயன்படுவது மலையகத் தமிழ் என்பதால் எல்லோரும் அதனைப் பயன்படுத்த உடன்பட்டார்கள். எனினும் பின்னர் அவ்வவ் இடத்துக்கு பொருத்தமான முறையில் அதனை நெகிழ்ச்சியாக்கிக் கொண்டோம். பரஸ்தாவ நாடகம் யாழ்ப்பாணத்தில் காட்டும் போது அங்கு பொருத்தமான வகையில் மாற்றிக் கொண்டோம். யாழ் மொழியில்தான் நாடகத்தை நடத்தினோம். எருக்கலம் பூ - அந்தரமல் நாடகம் ஒரே விதமாக இருந்தாலும் இரண்டு மொழி நடைகளிலும் பாட்டுக்கள் அமைத்திருந்தோம்.<sup>1</sup>

மக்கள் களரி நாடகங்களைத் தேர்வு செய்யும் போதும், விஷேடமாக ஆரம்ப காலத்தில் அவற்றின் உள்ளடக்கத்தை விட பராக்கிரம நிரியெல்ல மற்றும் எச். ஏ. பெரேரா முயற்சித்தது, நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலையைப் பயிற்றுவிப்பதற்கும், இந்த கூட்டு தொடர்பை வளர்ப்பதற்கு ஆர்வமுட்டுவதற்குமே. அந்த நோக்கத்தில் படைக்கப்பட்ட நாடகமாக அந்தரமல்லை அறிமுகப்படுத்தலாம்.

அதற்கிடையில் அந்தரமல் நாடகத்தின் முக்கிய இலட்சணமாவது, பெரும்பாலும் நடைமுறை நடிப்புக் கலையில் பயன்படுத்தும் பல விதிமுறைகளுக்காக பயன்படுத்தும் கதை உள்ளடக்கம் அடங்கியுள்ளதே. அதனால் அது எந்தவொரு வெளிக்கும் நட்பிணைக் காட்டும். மக்கள் களரி நடிப்புக் களம் இல்லாமல் பல பிரதேசங்களுக்கும் பயணிக்கும் போது, பல சந்தர்ப்பங்களில் இந் நாடகத்தை நடித்துக் காட்ட அவர்களால் முடிந்தது. நடைமுறை நடிப்புக் கலையினுள் நாம் பயன்படுத்த வேண்டிய பிரதி தொடர்பில் அந்தரமல் முன்னுதாரணமாகின்றது.

<sup>1</sup> சிவநேசன், ரி. (2019 செப்டம்பர் 20) பிரத்தியேக நேர்காணல்

### 6.3 மெட்டி கரத்தய (களிமண் வண்டி)

சமஸ்கிருத நாடகப் படைப்பாளர் சுத்ரகவின் மெட்டி கரத்தய மக்கள் களரி நாடகங்களுள் தனித்துவம் வாய்ந்ததாகும். சுவாமி விபுலானந்தர் பல்கலைக் கழகத்துடன் இணைந்து இந் நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது. பெரும்பாலும் இந் நாடகம் கல்விச் செயற்பாடொன்றாகவே மக்கள் களரிக்கு முக்கியமாகின்றது. சமஸ்கிருத நாடகங்களின் தனித்துவத்தை அவதானித்துப் பார்க்கும் போது, அவற்றுள் முனைப்பாகத் தெரியும் நாடகமான மெட்டி கரத்தய, சமஸ்கிருத நாடகங்களின் வகைப்படுத்தலின் அடிப்படையில் வழக்கு<sup>1</sup> எனப்படுகின்றது. நிறையப்பேரின் கவனத்தைக் கவர்ந்த நாடகமாக மெட்டி கரத்தய நாடகத்தை இனங்காண முடிவது, அதிலுள்ள நாடகப் பாங்கும் பாரம்பரிய சமஸ்கிருத நாடகத்தை விட வேறுபட்ட அரசியல் வெளிப்பட்டிருப்பதுமே. எனினும் பரதமுனியின் காவிய சாஸ்த்திரத்திலே சொல்லப்பட்டுள்ள தசரூபங்களில் கூறியுள்ளபடி மெட்டி கரத்தயவினுள்ளும் அந்த பிரபு அரசியல் நிலை பாதுகாக்கப்பட்டுள்ளது என்பது காணக் கிடைக்கின்றது. “விபச்சரியான ஒரு யுவதி (நாடகத்தில்) இருந்தால், அவள் சாதிப் பெண்ணுக்கு முகம் கொடுப்பதில்லை. சாதிப் பெண் இருக்கும் இடத்தில் விபச்சார யுவதி இருப்பதில்லை” இவ்வாறு மெட்டி கரத்தய நாடகத்தில் சாருதத்தவின் மனைவியும் வசந்தசேனாவும் சந்திப்பது கடைசிக் காட்சியிலேயேயாகும்.<sup>2</sup> இவ்வாறான நிலைமை நிலவினாலும், எந்தவொரு நாடகமும் நடப்பிலுள்ள சூழ்நிலையில் படைப்பாளர்கள் அதனை விளங்கப்படுத்தியிருக்கும் விதத்துடன் - பெரும்பாலும் - இத்தகைய மரப்பொறி அவ்வளவான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தாது. இதனை மக்கள் களரி அல்லாத வேறு குழுவினருடன் இணைந்து - அனைத்து பாத்திரங்களும் - தமிழ் மொழியில் தயாரித்தல், சமஸ்கிருத நாடகக் கலையை கற்கை செய்யும் நோக்கம், மற்றும் மெட்டி கரத்தய நாடகத்தின் நாடகப் பாங்கை உரைத்துப் பார்த்தல் ஆகியவையையே மக்கள் களரி இந் நாடகத்தைத் தயாரிக்கும் போது கவனத்தில் எடுத்துக் கொண்டது.

மெட்டி கரத்தய சாகுந்தலம் போன்று, மேற்கத்தைய மேடைகளில் பிரபலமான இந்திய நாடகமாகும். இருபதாம் நூற்றாண்டின் முன்னரைக் காலப்பகுதியிலிருந்தே, அமெரிக்கா மற்றும் வேறும் ஐரோப்பிய நாடுகளில் பல்வேறு நடிப்பு நிறுவனங்களினால் அது தயாரிக்கப்பட்டது.

நகர்ப்புற மக்களின் வாழ்க்கையை யதார்த்தமாக முன்வைப்பது குறித்தும், திறமையுடன் தனி நபர்களுடன் சித்தரிக்கப்பட்ட சிறு பாத்திரங்கள் குறித்தும் இது பெரும் புகழ் பெற்றுள்ளது. அதனை மொழிபெயர்த்து பல தடவைகள் ஐரோப்பாவில் நடிக்கப்பட்டது. மேற்கத்தைய பார்வையாளர்களுக்கு எளிதில்

<sup>1</sup> சமஸ்கிருத நாடகங்களில் பத்து ரூபக் கட்டளை என நாடக வகைகள் பத்தை பரதமுனிவர் குறித்துள்ளார். பரதமுனிவரின் விவரணத்தின் அடிப்படையில் வழக்கு என்பது கவிஞன் ஆத்மசக்தியுடன் ஒரு பொருளையும், கவிதை உடலையும், நாயகனையும் புதிதாக நிர்மாணிக்கும் போது அறிவாளிகளினால் அது ஒரு வழக்காக தெரிந்து கொள்ளப்பட வேண்டும். வாசிக்குக: மாரசிங்க, வி. (2005) *பரதமுனி பிரணீத நாட்ய சாஸ்திர த்வித்ய பாக்ய* (பரதமுனிவரின் பண்டைய நாடகக் கலை இரண்டாம் பாகம்) கொழும்பு 10: கொடகே சகோதரர்கள், பக் 255-256

<sup>2</sup> மாரசிங்க, வி. (2005) *பரதமுனி பிரணீத நாட்ய சாஸ்திர த்வித்ய பாக்ய* (பரதமுனிவரின் பண்டைய நாடகக் கலை இரண்டாம் பாகம்) கொழும்பு 10: கொடகே சகோதரர்கள், பக் 256

இரசிக்கக்கூடிய நாடகம் சந்தேகமின்றி இதுவேயாகும்.<sup>1</sup>

பராக்கிரம குறிப்பிட்டவாறு மெட்டி கரத்தய 1924 இல் அமெரிக்காவில் நியூயோர்க்கில் நடிக்கப்பட்டுள்ளது. பின்னர் ஐரோப்பாவிலும் குறிப்பாக ஜேர்மனியிலும்<sup>2</sup> தயாரிக்கப்பட்டுள்ளது.<sup>3</sup> அப்போது பெரும்பாலும் பிரெஷ்ட் அதனை பார்வையிட்டிருப்பார் என அவர் அனுமானிக்கின்றார்.<sup>4</sup> 1924 இல் அமெரிக்காவின் வொஷிங்டன் பிராந்தியத்தில் மவுன்ட் ரேனர் பிரதேசத்தில் அதாவது மலைப்பிரதேசத்தில் ஈரவலைய புல்வெளிகளில் பெண்களால் மாத்திரம் நடிக்கப்பட்டிருக்கின்றது.<sup>5</sup> அவ்வாறே நியூயோர்க்கில் *Neighborhood Playhouse* என்னும் நடிப்புக் கலை நிறுவனமும் 1923 அளவில் மெட்டி கரத்தய நாடகத்தைத் தயாரித்துள்ளது.<sup>7</sup> இந்த ஐரோப்பிய தயாரிப்புகள் பற்றி விஷேடமாக குறிப்பிடுவது முக்கியமாவது, பராக்கிரம இந்த நாடகத்தைத் தெரிவு செய்வதற்கு காரணமான பிரெஷ்டிய நடிப்புப் பாணியின் ஏதெனுமொரு செல்வாக்கு – ஒற்றுமை – மெட்டி கரத்தய பிரதியில் அடங்கியுள்ளதென அவர் வெளியிடும் கருத்து மற்றும் மறுபக்கத்தில் மெட்டி கரத்தய நாடகத்தில் பிரெஷ்டுக்கும் ஏதேனும் தாக்கம் ஏற்பட்டிருக்கலாம் என்னும் அவருடைய அனுமானம் ஆகியவையினாலேயாகும். இதனோடே இன்னொரு பரிமாணமாக மக்கள் களரி ஆரம்பத்துக்கு ஊக்கம் தந்த ஹப்பி தன்வீரின் நடிப்புக் கலை பயன்பாட்டினுள், அவர் 1955 இல் ஹிந்தி மொழியில் மிட்டி கிஹாட் என்னும் பெயரில் இந்திய நாட்டுப்புறக் நடிப்பின் மாதிரியில் மெட்டி கரத்தய நாடகத்தைத் தயாரித்துள்ளார். அவ்விடத்தில் பிரெஷ்டிய அக்யான நடிப்பு விதிகள் மிகவும் முனைப்பாகத் தெரிகிறதென

<sup>1</sup> பஷாம், ஏ. எஸ். (1995) *அசிரிமத் இந்தியாவ. (வியத்தகு இந்தியா).* (அரசு மொழித் திணைக்களம், மொ.பெ.). தெஹிவலை: கல்வி வெளியீட்டுத் திணைக்களம், பக்கம். 553

<sup>2</sup> களிமண் வண்டி நாடகத்தின் தழுவலொன்று 1895 முதல் ஜேர்மனியில் நடிக்கப்பட்டுள்ளது. பார்க்கு: Sūdraka . (1994). *The little clay cart: An English translation of the Mṛcchakaṭika of Sūdraka*, as adapted for the stage. (A. L. Basham & A. Sharma, Trans.). Albany: State University of New York Press.

<sup>3</sup> இத் தயாரிப்பு Otto von Böhtlingk சமஸ்கிருத மொழி பற்றி ஆய்வு செய்த ஜேர்மனிய அறிஞரினால் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளது. பார்க்கு: Chandima, G. (2010). *A critical appraisal of the contribution of Germany and France to Sanskrit Studies*. Urumutta: Ven. Gangodawila Chandima. pp 56

<sup>4</sup> நிர்யெல்ல, பி. (2020 ஏப்ரல் 07). பிரத்தியேக நேர்காணல்

<sup>5</sup> Kjeldsen, J. (1998). *The Mountaineers: a history*. [Google book version]. Retrieved from: <https://books.google.lk/books?id=r75aa2hmC3cC&pg=PA174&lpg=PA174&dq=the+clay+cart+production+in+his+history&source=bl&ots=m1DSFB421G&sig=ACfU3U3r25r7ABdzfYwI4KIFhJfT5rG9A&hl=en&sa=X&ved=2ahUKE-wi-4a2C3N3oAhUZeiSKHY3TDi4Q6AEwDnoECAQLw#v=onepage&q=the%20clay%20cart%20production%20in%20history&f=false>

<sup>6</sup> Harrington, J. P. (2007). *The life of the Neighborhood Playhouse on Grand Street*. Syracuse, NY: Syracuse University Press. doi: [https://books.google.lk/books?id=8a\\_MOT8vuhEC&pg=PA158&lpg=PA158&dq=1922-1925 The Lessons of the East and The Little Clay Cart&source=bl&ots=YS5T-Idl3l&sig=ACfU3U1XogDBunhC2mqS7EkdNnmf\\_njgA&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiinOa85t3oAhWEILcAHXuCB5UQ6AEwAHOECawQJw#v=onepage&q=1922-1925 The Lessons of the East and The Little Clay Cart&f=false](https://books.google.lk/books?id=8a_MOT8vuhEC&pg=PA158&lpg=PA158&dq=1922-1925 The Lessons of the East and The Little Clay Cart&source=bl&ots=YS5T-Idl3l&sig=ACfU3U1XogDBunhC2mqS7EkdNnmf_njgA&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiinOa85t3oAhWEILcAHXuCB5UQ6AEwAHOECawQJw#v=onepage&q=1922-1925 The Lessons of the East and The Little Clay Cart&f=false) Wilmeth, D. B., & Bigsby, C. W. E. (Eds.). (2006). *The Cambridge history of American theatre: volume two: 1870-1945*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. doi: [https://books.google.lk/books?id=8a\\_MOT8vuhEC&pg=PA158&lpg=PA158&dq=1922-1925 The Lessons of the East and The Little Clay Cart&source=bl&ots=YS5T-Idl3l&sig=ACfU3U1XogDBunhC2mqS7EkdNnmf\\_njgA&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiinOa85t3oAhWEILcAHXuCB5UQ6AEwAHOECawQJw#v=onepage&q=1922-1925 The Lessons of the East and The Little Clay Cart&f=false](https://books.google.lk/books?id=8a_MOT8vuhEC&pg=PA158&lpg=PA158&dq=1922-1925 The Lessons of the East and The Little Clay Cart&source=bl&ots=YS5T-Idl3l&sig=ACfU3U1XogDBunhC2mqS7EkdNnmf_njgA&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiinOa85t3oAhWEILcAHXuCB5UQ6AEwAHOECawQJw#v=onepage&q=1922-1925 The Lessons of the East and The Little Clay Cart&f=false)

<sup>7</sup> Wilmeth, D. B., & Bigsby, C. W. E. (Eds.). (2006). *The Cambridge history of American theatre: volume two: 1870-1945*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

அறியக்கிடக்கின்றது.<sup>1</sup> இவ் அனைத்து தொடர்புகளினதும் அடிப்படையில் மெட்டி கரத்தய போன்ற நாடகத்தை மக்கள் களரி தெரிவு செய்தது, மிக முக்கியமானதாகும்.

மெட்டி கரத்தய தமிழ் தயாரிப்பில் சின்னையா மௌனகுரு பராக்கிரம நிரியெல்லவுடன் இணைந்து, அச் செயற்றிட்டத்தின் நிறைவேற்றுப் பணிப்பாளராகச் செயற்பட்டார். முதலாவது அரங்கேற்றத்தின் பின் பெரும்பான்மையோரின் கருத்தாயிருந்தது சுவாமி விபுலானந்தர் பல்கலைக்கழகத்தின் மாணவர்களை தொழில்சார் நடிப்புக் கலைஞர்களாக பயிற்றுவிப்பதற்கு அவரால் குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்பு வழங்கப்பட்டிருக்கிறது என்பதே. சிலப்பதிகாரத்தில்<sup>2</sup> கண்ணகி மற்றும் கோவலன் கதை எழுதப்பட்டிருப்பது பெருமளவில் இம் மெட்டி கரத்தய வைப் பின்னணியாகக் கொண்டிருக்கலாம் என மௌனகுருவின் கருதுகின்றார்.<sup>3</sup> அதனாலேயே தமிழ் பார்வையாளர்களுக்கு இந்த நாடகத்துடன் தொடர்புறுவதற்கு அதிக அவகாசம் இருக்கிறதென எண்ணலாம்.

பியதாஸ நிஸ்ஸங்க மொழிபெயர்ப்புச் செய்த மெட்டி கரத்தய கதையை வாசித்துப் பார்த்தால், அதில் கதை கட்டியெழுப்பப்பட்டுள்ள விதம் பெருமளவில் பிரெஷ்டின் பாணிக்கு சமமானதாகும். மற்றது ஒரு சமஸ்கிருத நாடகங்களுக்கு அப்பால் சாதாரண மனித வாழ்க்கையிலுள்ள பாத்திரங்கள் உள்ளன. அதே போன்றே பிராமண இளைஞர்கள் பற்றியும் உள்ளன. சாருதத்த, அவனுடைய மனைவி மற்றும் வசந்தசேனவுக்கு இடையிலான தொடர்பைப் பார்க்கும் போது ஒரு அபூர்வத்துவம் தெரிகின்றது. அது போன்றே அழகிய பயன்பாடுகள், உரையாடல்கள் ஆகியவை குறித்தும் ஈர்ப்பு உண்டாயிற்று. பத்து மணி நேரம் காட்டக்கூடிய நாடகம். இதனை பரிட்சார்த்தமாக செய்து பார்க்க எனக்கு தேவை இருந்தது. ஒவ்வொரு காட்சியையும் செய்யும்படி நாடகக் குழுவிடம் நான் சொன்னேன். அதன் மூலம் மிக முக்கியமான பகுதிகளையும், தேவையற்ற பகுதிகளையும் வேறுபடுத்திக் கொள்ள முடிந்தது. சாதாரண ஒரு பிரதியைக் கொடுத்து முதலிலேயே தொகுத்து தயாரிப்பதை விட அவர்களுக்கே வேலையின் ஒரு பகுதி பொறுப்பளிக்கப்பட்டது. அது அவர்களின் புரிந்துணர்வை மேம்படுத்த உதவியது.<sup>4</sup>

இவ்விடத்தில் மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் செயற்படுவது நடிப்புக் கலை ஆலோசகர்களாகவே. இது அவர்களுக்கு முன்பு கிடைக்காத அனுபவமாகும். அவ்வாறு ஆலோசகர்களாகச் செயற்படுவதற்கு நடைமுறை கல்வி பெறுவதற்கு அவர்களுக்கு சாத்தியமாகியது. இச் செயற்றிட்டம் மக்கள் களரிக்கு கற்றல்-கற்பித்தல் செயற்பாடாக தொடர்புறவும் மற்றும் அதற்காக நடைமுறையில் ஈடுபடவும் சாத்தியமாகியது. அவர்களுடைய எதிர்கால வேலைத்திட்டங்களுக்காகவும் மிகவும் பிரயோஜனமாகியது.

<sup>1</sup> Kuhn, T., & Barnett, D. (Eds.). (2018). Recycling Brecht. Rochester, NY: Camden House for the International Brecht Society.

<sup>2</sup> தமிழ் மொழியில் எழுதப்பட்ட மிகப் பழைய வீரகாவியம்

<sup>3</sup> மக்கள் களரி (n.d.). PDF.

<sup>4</sup> நிரியெல்ல, பி. (2020 ஏப்ரல் 07) பிரத்தியேக நேர்காணல்

மெட்டி கரத்தய வேண்டுவதே புதிய பாணி ஒன்றுதான். அது மிகவும் எளிமையானதாகும். இதனை பாரதத்தில் திறந்தவெளியில் நடத்தியிருப்பார்கள் என்று நினைக்கின்றோம். எங்களுடைய சிங்களத் தயாரிப்பில் சங்கீதம் போன்றவைகளைப் பயன்படுத்தும் போது, ஒரு பாணியைச் சாராது இயற்கையாக அமைக்க முயன்றோம். இவையனைத்தையும் சிங்களத் தயாரிப்புக்கே செய்தோம். அதன் பின்பு மட்டக்களப்பு சுவாமி விபுலானந்தர் பல்கலைக்கழக மாணவர்களுக்காக செயலமர்வு ஒன்று நடத்தி நாடகம் ஒன்று தயாரிக்கும்படி அழைப்பொன்று வந்தது. செயற்றிட்டத்தின் ஆலோசகராக இருந்தவர் மௌனகுரு ஆகும். அப்போது எங்களுக்கு ஹீவோஸ் நிறுவனத்தில் உதவி செய்தார்கள். எங்கள் தயாரிப்புக்கு இருந்த நிதியை அதற்கு வழங்கினோம். அதற்கு மேலதிகமாக இந்தியா - ஸ்ரீலங்கா மன்றத்துக்கு இந்திய தூதுவராலயம் ஊடாக விண்ணப்பப்பத்திரம் ஒன்று அனுப்பினோம். இந்திய நாடகமொன்றை இந் நாட்டில் தயாரிப்பதனால் அவர்கள் உதவினார்கள். நடிக நடிகையர்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதற்காக பல்கலைக்கழகத்தில் செயலமர்வொன்றை நடத்தினார்கள். மக்கள் களரியைச் சேர்ந்தவர்கள் ஆலோசகர்களாக செயற்பட்டார்கள். எல்லா பாத்திரங்களையும் பல்கலைக்கழக மாணவர்களே நடத்தார்கள். மௌனகுருவின் தலையீட்டுடன் இத் தயாரிப்பு சிங்கள நாடகத்தை விட மிக வண்ணமயமாகியது.

சுவாமி விபுலானந்தர் பல்கலைக்கழகத்தையே சேர்ந்த நாடக மற்றும் நடப்புக் கலை தொடர்பான பேராசிரியரான சிவஞானம் ஜயஷங்கர் மெட்டி கரத்தய பற்றிய விமர்சனம் ஒன்றை முன்வைத்து கூறியுள்ளதாவது, *மெட்டி கரத்தய* நாடகத்தை நவீன உலகத்துடன் தொடர்புபடுத்த முற்படும் போது, முனைப்பாகத் தெரியும் பலவினங்கள் இத் தயாரிப்பில் காணக்கூடியதாக உள்ளது என்பதே. மாணவர்களுக்கு சமஸ்கிருத நாடகங்கள் பற்றிய கல்வியைப் பெற்றுக் கொடுக்கும் நோக்குடன் தயாரிக்கப்பட்டாலும், சமஸ்கிருத நாடகங்களின் உண்மையான உட்பொருள் மற்றும் அதனோடிணைந்த அரசியல் கருத்தியலின் தோற்றம் இத் தயாரிப்பினுள் கவனத்தில் எடுத்துக் கொள்ளப்படவில்லை என்பது அவருடைய கருத்தாகும். அவ்வாறே இந்த தயாரிப்பின் ஊடாக மட்டக்களப்பு பின்னணியிலான மக்களின் பிரதானமான பிரச்சினைகள் வாதவிவாதத்துக்கு எடுக்கப்படவில்லை என்பதும் அவருடைய விமர்சனத்தில் இருந்தது. அவருடைய கருத்துப்படி அத் தயாரிப்புக்களினால் தமிழ் பண்பாட்டுக்கு தவறு நேர்கிறதென்றும், இத் தயாரிப்புக்கள் பிழையான முன்னுதாரணங்கள் வழங்குகின்றன என்பதும் அவருடைய விமர்சனமாகியது.<sup>1</sup>

அவ் விமர்சனத்துள் தமிழ் நாடகங்களை ஒரு வகையில் ஒழுக்கரீதியான நாடக அம்சத்துக்கு பிரதியீடு செய்வதைக் காணமுடிகின்றது. நடப்புக் கலை நிலவும் ஒரு சமூகத்தில் ஒழுக்கத்தைப் பாதுகாக்கும், மக்களின் ஒடுக்குமுறை நிபந்தனைகளைக் கலந்துரையாடும், அவர்களுடைய உரிமைகளைப் பாதுகாக்கும் கருத்துப் பரிமாற்றம் ஒன்று கட்டாயமாக உள்ளடக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பது அதன் மூலம் உணர்த்தப்படுகின்றது.

<sup>1</sup> மக்கள் களரி (n.d). PDF.

மதுரக் கலைப்பிரிவில் சில நடிக நடிகையர்கள் திரைப்படங்களில் போன்று உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துகிறார்கள் என்று கவாமி விபுலானந்தர் பல்கலைக் கழக பேராசிரியர் ஒருவர் குறிப்பிட்டார். அவர்கள் பெருமளவில் நாடகம் என அறிந்து கொண்டிருந்தது, விழுமிய நாடகம் போன்றவைகளே. அதுவே ஒன்றையானதும் சரியானதும் என அவர்கள் நம்பினார்கள். பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் இதன் மூலம் அறிவு பெற்று, சுயாதீனமாக நாடகம் தயாரிக்க ஆரம்பித்த போது, மக்கள் களரியைப் போல் நடிக்கிறார்கள் என்று அவர்கள் சொன்னார்கள். நாங்கள் நவீனமாகச் செய்தவைகளை அவர்கள் மக்கள் களரி பாணி என நினைத்தார்கள். நாடகங்களில் பாடல்கள், நடனம் தேவையில்லை என்று அவர்கள் சொல்கின்றார்கள். திரைப்படங்களில் வந்ததும் இந் நாடகக் கலையிலேயே இருந்த ஆடல், பாடல் வாத்தியங்கள்தான். கீழைநாட்டு நாடகக் கலையில் அடிப்படை இலட்சணங்களே ஆடல், பாடல், வாத்தியங்கள்தான். எனினும் திரைப்படங்களிலிருந்து இப்போது நாடகங்களுக்கு நடனம் எடுக்கப்பட்டதென்று அவர்கள் நினைத்தார்கள். இது யாழ்ப்பாணத்தில் நடக்கவில்லை. இந் நிறுவனத்தில் (பல்கலைக்கழகத்தில்) ஏதோ பிரச்சினை இருக்கிறது என்று நான் நினைக்கிறேன். அவர்களுக்கு நாடகம் என்றால் என்னவென்று புரியவில்லை. இவர்கள் கூறும் இந்த நடைமுறை நடிப்புக் கலை அர்த்தத்தில்தான் எல்ரீசு பிரசாரத்தன்மை கொண்டதாக தமிழ் நாடகத்தைப் பயன்படுத்தியது. வேறொரு விதத்தில் சொல்வதானால் அவர்கள் வெல் மேட் டிராமாவை ஏற்றுக்கொள்வதில்லை. எவ்வாறெனினும் மனிதர்களின் கண்களைத் திறக்க முடிந்தது. அதன் பின்னர் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகக் கலைஞர்களும் தோன்றினார்கள்.<sup>1</sup>

மேட்டி கரத்தய தமிழ் தயாரிப்பாளர்களுடன் ஏற்பட்ட கருத்துப்பரிமாற்றம் பல்வேறு மண்டலங்கள் பற்றியும் பேசுகின்றது. அதில் ஒன்று என்னவென்றால் சிறிது காலமாக அரசு நாடக விழாவில் பேசப்பட்டு வரும் தமிழ் நாடகங்களில் காணப்படும் படைப்புரீதியான குறைபாடுகளாகும். இது மேலும் சிக்கலாவது தமிழ் நாடகம் கட்டி எழுப்பப்பட்டுள்ள நடிப்புப் பாணி, புரோசீனியம் மேடையுடன் எவ்வளவு ஒத்துழைப்பு காட்டுகிறது என்பதுதான். அந் நாட்டுப்புற நடிப்பினுள் நிலவும் சாத்தியங்களை புரோசீனியம் நடிப்புக் களத்தினுள் நிலைநிறுத்துவது பயனற்ற முயற்சியாகும் என்பது அவர்களின் படைப்புக்களின் மூலம் உறுதியாகின்றது. மேலும் அதிலேயே அடுத்த தரப்பாக கொழும்பைப் பிரதானமாகக் கொண்ட நடுத்தர வர்க்க நாடகக் கலைக்கு உரித்தான கோட்பாட்டு ரீதியான மற்றும் நவீன நடிப்புக் கலை பயன்பாடு எவ்வளவு தூரம் தமிழ் நாடகக் கலையினுள் ஈர்க்கப்பட்டுள்ளது என்னும் காரணியாகும். இந்த சிக்கலான நிலைமைகளுக்கிடையில் மக்கள் களரி தொடர்பில் நாங்கள் கட்டியெழுப்பி வந்த அடிப்படைக் கருத்தான பெரிய சம்பிரதாயம் மற்றும் சிறிய சம்பிரதாயம் ஆகியவற்றுக்கிடையே சந்திப்பை உண்டாக்குவதற்கு மக்கள் களரிக்குள்ள திறமை இவ்விடத்தில் மறுபடியும்

<sup>1</sup> மேற்படி

பரீட்சித்துப் பார்க்க முடியும். இத் தயாரிப்பு எவ்வளவு தூரம் மட்டக்களப்பு மக்கள் வெளிக்குள் சென்றதென்பது குறித்து பிரச்சினையொன்று நிலவியதாயினும், மக்கள் களரி பொறிமுறையினுள் இத் தயாரிப்புக்கு அவ்வாறான சாத்தியம் உள்ளதென்பதைக் காட்டுவது அவ்வளவு சிரமமானதல்ல. அவ்வாறே இச் செந்தர படைப்புக்குத் தேவையான பிரதான பாத்திரங்களை அவர்கள் தேடிக் கொள்வது பல்கலைக்கழகத்துக்குள்ளேயே என்பதால், அச் செயற்பாடே நடைமுறை நடிப்புக் கலை உலகின் பல பிரதேசங்களிலும் பயன்படுத்தப்படும் விதத்தில், இந் நாட்டுக்கு பொருத்தமான முறையில் பயன்படுத்தும் மாதிரியொன்று மக்கள் களரியின் மெட்டி கரத்தய தமிழ் தயாரிப்பில் காணக்கிடைக்கின்றது. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் செந்தர கலைக்கு, அக் கலையை எவ்விதத்திலும் நகக்குவதற்கான நிபந்தனைகள் அற்ற குழ்நிலைக்கு கொண்டுவரும் மாதிரியை உண்டு பண்ணுவதன் மூலம், கலையின் மூலம் நோக்கமாகக் கொள்ளும் உலகளாவிய தன்மைக்கு பயணிப்பதற்கு திறன் நிர்மாணிக்கப்படுகிறதென இத்தகைய தலையீடுகளின் மூலம் எங்களுக்கு விளங்குகின்றது.

## 6.4 வெண்கட்டி வட்டம்

வெண்கட்டி வட்டம் நாடகம் பர்டோல்ட் பிரெஷ்டின் *The Caucasian Chalk Circle* நாடகத்தின் தமிழ் மொழிபெயர்ப்பாகும். மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களுள் இந் நாட்டில் மிகப் பிரபலமான நாடகமாக ஹென்ரி ஜயசேன தயாரித்த ஹூனுவட்டயே கதாவ நாடகத்தை அறிமுகப்படுத்தலாம். 2014 இல் மக்கள் களரி அம் மொழிபெயர்ப்பை சிங்கள மொழியிலும் தயாரித்தது. ஏனைய நாடகச் செயற்திட்டங்களுடன் ஒப்பிடுகையில் இது முற்றிலும் வித்தியாசமான செயற்திட்டமாகும். அச் சிறப்புக்கான காரணங்களைப் பின்வருமாறு தெரிவிக்கலாம். இந்த உப அத்தியாயத்துக்காக வெண்கட்டி வட்டம் நாடகக் காட்சியின் இறுதியில் மக்கள் களரியினால் குறித்து வைக்கப்பட்ட பார்வையாளர்களின் மற்றும் மக்கள் களரி உறுப்பினர்களின் கருத்துக்கள், மற்றும் பராக்கிரம நிரியெல்லவுடனான நேர்காணல் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

- இந் நாடகம் மக்கள் களரி உறுப்பினர்களுக்கு மாத்திரம் வரையறுக்கப்படாது, வடக்கு நாடகக் குழுக்கள் மற்றும் செயலமர்வுகளின் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட நடிக நடிகையர்களை நடிப்பு மற்றும் துணை நடவடிக்கைகளுக்கு பங்கேற்கச் செய்தல்.
- ஹூனுவட்டயே கத்தாவவின் தமிழ்த் தயாரிப்பு ஆதல்.
- வடக்கில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட நடிக நடிகையர்கள் மற்றும் அவர்களின் அனுபவங்கள் (முன்னாள் எஸ்ரீஈ உறுப்பினர்கள் சிலரும் அவர்களிடையே இருந்தமை)
- சிங்கள மொழிப்பெயர்ப்பின் அடிப்படையிலான கருத்தியலுக்கு மாறாக வேறு நோக்கில் இந்த தமிழ்த் தயாரிப்பை விளக்கும் பரிமாணம் ஒன்று உருவாதல் அதாவது ஹூனுவட்டயே கத்தாவ கொண்டிருந்த பன்மொழிக் குணம் நாடகப் பாங்கில் பிரதிநிதித்துவமாதல்.
- இவ்வாறான கூறுகள் கொண்ட நாடகத் தயாரிப்பொன்றுடன் யாழ்ப்பாணம், கொழும்பு, மாத்தறை, கிளிநொச்சி மற்றும் நுவரெலிய பிரதேசங்களில் இந் நாடகத்தை மேடையேற்ற முடிந்தமை.

- யுத்தத்தின் பின் சமூகத்தை குணப்படுத்துவதற்கான மிகுந்த செல்வாக்கு மிக்க வழிமுறையாக பெறுபேறுகளைக் காட்டியமை.
- யாழ் நாடகக் குழுக்களுக்கு அவர்களுடைய படைப்புச் செயற்பாடுகளுக்கு ஊக்கம் அளித்தமை.

இவ்வாறான தனிச் சிறப்புக்களுக்கிடையே வெண்கட்டி வட்டம் இனக்குழுமப் பிரச்சினை பற்றிய உரையாடலுடனேயே நோக்குநிலை ஆகின்றது. முழு தயாரிப்புச் செயற்பாடுகளுள் பார்க்க, கேட்க கிடைப்பது சகவாழ்வுக்காக, இவ்வாறான செயற்பாடுகளின் திறன்கள் வெளிப்படுவது சம்பந்தமாகவே.

பர்டோல்ட் பிரெஷ்டின் *The Caucasian Chalk Circle* நாடகம் வெண்கட்டி வட்டம் என்ற பெயரில் குழந்தை எம். சண்முகலிங்கத்தினால் தமிழ் மொழிக்கு மொழிபெயர்க்கப்பட்டது. பராக்கிரம நிரியெல்ல மற்றும் கதிரேசு இரத்திரன் இயக்கினார்கள். நாடகத் தயாரிப்புக்கு யாழ்ப்பாணப் பிரதேசத்தில் கலைஞர்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதற்காக சில செயலம்வர்கள் நடத்துவதற்கு மக்கள் களரிக்கு நேர்ந்தது. அதற்காக யாழ்ப்பாண இளைஞர் யுவதிகள் போன்றே, நடிப்புக் கலை தொடர்பில் ஆர்வம் கொண்டோர் உட்பட குறிப்பிடத்தக்க அளவானோர் கலந்து கொண்டார்கள். 37 நாட்கள் பயிற்சிக்கு திட்டமிடப்பட்டிருந்தது. இதன் ஆரம்பக் காட்சி யாழ்ப்பாணத்தில் காட்டப்பட்டது. பின்னர் கொழும்பு அழகியல் கலை பல்கலைக்கழகத்திலும், உறுகுணை பல்கலைக்கழகத்திலும் காண்பிக்கப்பட்டது. இவ்விடத்தில் நாம் மக்கள் களரி, யாழ் கலைஞர்களின் கருத்துக்கள் மற்றும் அந் நாடகத்தை பார்வையிட்ட சிலரின் அபிப்பிராயங்களைக் கருத்தில் கொள்வோம். கௌஷ்டன் முன்னாள் எஸ்ரீசு உறுப்பினராவார்.

என் வீட்டவர்கள் யுத்தத்தினால் இறந்து போனார்கள். ஆனாலும் அவர்கள் மீண்டும் எனக்கு கிடைத்து விட்டது போல் எனக்குத் தோன்றுகின்றது. சிங்கள சகோதர சகோதரிகள் இந் நாடகத்தில் என்னோடு இணைந்து பணியாற்றினார்கள். நாம் இணைந்து உருவாக்கிய இந்த நாடகத்தைப் பார்க்க வட பகுதி மக்கள் வரும் போதும் எனக்கு அந்த உணர்வு ஏற்படுகின்றது.<sup>1</sup>

வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்தின் தனிச் சிறப்பான எஸ்ரீசு உறுப்பினர்களின் பிரதிநிதித்துவத்துக்கு மேலதிகமாக, அப் பிரதிநிதித்துவத்தை நாடக ரீதியான நடிப்பினுள் வெளிப்படும் விதமும் வடக்குக்கு தனித்துவமானதாகும். அது மக்கள் களரியின் உள்ளார்ந்த குணாதிசயம் ஆனாலும் இத் தலைபீடு அதனை விடவும் தீவிரத்துடன் வெளிப்படுகின்றது. மக்கள் களரியின் புதிய உறுப்பினரான திலினி நிமேஷா:

தமிழ் இனத்தவர்கள் சிங்களவர்களுக்கு எதிராகப் போரிடுகிறார்கள் என்று தெற்கில் இருக்கும் போது நாம் நினைத்தோம். எனினும் இந் நாடகத்தில் அவர்களோடு ஒன்றாக இணைந்து பணியாற்றிய போது, அவர்களுக்கு தென்னிலங்கை மக்கள் மீது அப்படி ஒரு வெறுப்பு இல்லை என்பதைப் புரிந்து

<sup>1</sup> மக்கள் களரி (n.d.). PDF.

கொண்டேன். இப்போது எங்களிடையே எந்நாளும் மாறாத பிணைப்பொன்று ஏற்பட்டுள்ளது. கடந்த காலங்களில் யுத்தம் நிகழ்ந்த போது அவர்கள் எவ்வளவு துன்பம் அனுபவித்திருப்பார்கள் என்பதை என்னால் எண்ணிப் பார்க்க முடிகிறது. அவர்களின் அக்கால அனுபவங்களைக் கேட்கும் போது, என்னால் தாங்கிக் கொள்ளமுடியவில்லை. (அழுகையுடன்)<sup>1</sup>

இதற்கு முன்பு இந் நாட்டில் சிங்கள மொழியில் நடக்கப்பட்ட இரண்டு தயாரிப்புக்களையும் விடவும் இத் தயாரிப்பு வெற்றிகரமானதென்பது பிரெஷ்டிய நடிப்புக் கோட்பாடுகள் தொடர்பாக, இந் நாட்டில் இருக்கும் அதிகாரபூர்வமானவரான மைக்கல் பெர்ணாண்டோவின் கருத்தாகும். அத்தோடு வீரகாவிய நடிப்புக் கருத்து மூலம் பிரெஷ்டி எதிர்பார்த்த சமூக மாற்றத்தை ஏற்படுத்தும் அரசியல் ஈடுபாட்டை இந்த தயாரிப்பில் நன்கு தெரிந்து கொள்ள முடிந்ததெனவும், அவ்வாறே சைமன் சஷாவா, க்ருஷா பாத்திரங்கள் போன்றே இசை மற்றும் நாடக உள்ளமைவு மிக உயர்ந்த மட்டத்தில் இருந்ததெனவும் அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

உறுகுணை பல்கலைக்கழக நாடகக் காட்சிக்கு குறைவான பார்வையாளர்களே வருகை தந்திருந்தனர். ஏனெனில் இந் நாட்டு பல்கலைக்கழகங்களில் அடிக்கடி இடம்பெறும் பகிஷ்கரிப்புச் செயற்பாடொன்று அங்கு நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்ததே. இந் நாடகக் காட்சியை ஏற்பாடு செய்திருந்தது, உறுகுணை பல்கலைக்கழக கல்விசாரா ஊழியர்கள் என்பதும் விஷேடமானதாகும். எனினும் வருந்தத்தக்க விடயம் என்னவென்றால் அப் பல்கலைக்கழகத்தின் மாணவர்கள் வருகை தராததே. அந் நாடகக் காட்சியின் இறுதியில் அதற்கு முன்பு யாழ் பல்கலைக்கழகத்தில் சிங்கள மற்றும் தமிழ் மாணவர்களிடையே ஏற்பட்ட மோதல் ஒன்றினைக் குறிப்பிட்டு, அச் சம்பவம் இடம்பெற்ற போது யாழ்ப்பாணத்திலேயே மக்கள் களரியினால் வெண்கட்டி வட்டம் நாடகம் பயின்று கொண்டிருந்த தற்செயல் மற்றும் அதன் முரண் பற்றி தம்சிரி பண்டாரநாயக்க கருத்துத் தெரிவித்தார். பிரெஷ்டிய நடிப்புக் கோட்பாடுகளைப் பயன்படுத்தும் போது காட்டப்பட்டுள்ள அக்கறையை பெறுமதியானதெனக் கருதலாம் என கனில் விஜேசிரிவர்தன தெரிவித்தார். அவர் ஹூனுவட்டியே கத்தாவனின் ஏழு காட்சிகளைப் பார்த்திருந்திருந்ததோடு அது எட்டாவது காட்சி என்றும், இத் தயாரிப்பு அவை அனைத்தையும் விஞ்சித் செல்வது எனவும் குறிப்பிட்டார். தயாரிப்பில் பங்கேற்ற யாழ் பிரதேச வழக்கறிஞரான தேவராஜ் குறிப்பிட்டது:

மாத்தறை என்பது மிக மோசமான இனவாதிகள் இருக்கும் பகுதி என்று நாம் கேள்விப்பட்டிருந்தோம். சற்று அச்சத்துடனேயே நாங்கள் மாத்தறைக்கு வந்தோம். எனினும் எங்களுக்கு எதுவும் நடக்கவில்லை. எங்களை அன்போடு வரவேற்று நன்கு உபசரித்தார்கள்.<sup>2</sup>

லிவர்பூல் பல்கலைக்கழக பேராசிரியரான ரேஷல் ஸ்வினி தனக்கு கொடும்பு அழகியல் கலை பல்கலைக்கழகத்தில் நடத்தப்பட்ட காட்சியைப் பார்க்க முடியாது போய்விட்டதென்றும்,

<sup>1</sup> மேற்படி

<sup>2</sup> மக்கள் களரி (n.d.). PDF.

அதனால் அவர் இத் தயாரிப்பைப் பார்ப்தற்காகவே மாத்தறை வந்தாரென்றும் தெரிவித்தார். அவர் ஹூனுவட்டயே கத்தாவவை ரஷ்ய, அயர்லாந்து மற்றும் ஆங்கில மொழிகளில் கண்டு களித்திருந்தார். அத் தருணத்தில் தான் தமிழ் மொழியிலும் அந் நாடகத்தைப் பார்க்கக் கிடைத்ததாகக் குறிப்பிட்ட அவர், தான் பார்த்த மிகச் சிறந்த தயாரிப்பு இதுவே எனவும் தெரிவித்தார்.

அதன் பிறகு 2016 யாழ் மக்கள் களரி நாடகவிழாவில் வெண்கட்டி மீண்டும் அரங்கேற்றப்பட்டது. ஹூனுவட்டயே கத்தாவவில் பிரதான பாத்திரமான அசடக் சம்பந்தமான தனித்துவமான உரையாடலொன்று அங்கே இடம் பெற்றது. தமிழ் மொழி அறிஞரான முத்துலிங்கம் அவர்கள் போரின் இறுதிக் காலப் பகுதியில், யாழ் உயர்நீதிமன்ற நீதியரசர் இளஞ்செழியன் அவர்கள் அசடக் பாத்திரம் போன்றவர் என்ற கருத்தை வெளியிட்டார். அதனாலேயே வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்தில் நடித்த வழக்கறிஞரான தேவராஜினால் யாழ்ப்பாண நீதிமன்ற வழக்கறிஞர்கள் பலருக்கு நாடகம் பார்ப்பதற்காக அழைப்பு விடுக்கப்பட்டது. தற்காலத்தில் நீதி பொருள்கோடப்படும் விதமும் நீதியைக் கடைப்பிடிப்பது என்னும் பொருள் பற்றிய கருத்துப்பரிமாற்றம் ஒன்றினை ஏற்படுத்தவும் அதனால் முடிந்தது. ஹூனுவட்டயே கத்தாவ என நாம் அனுபவித்திருந்த மற்றும் நாம் விமர்சனத்துக்கு உள்ளாக்கியிருந்த எல்லைகளைக் கடந்து, மெய்யான கலந்துரையாடலுக்கு, ஹூனுவட்டயே கத்தாவ பற்றிய கலந்துரையாடலை, அவர்களின் சிங்களத் தயாரிப்பில் காணப்படாத பொருள்கோடல்கள் உடன், வெண்கட்டி வட்டம் ஊடாக எடுத்துச் செல்ல மக்கள் களிர்க்கு சாத்தியமாகியது.

நாம் மேலே குறிப்பிட்டவாறு போர்க் காலத்தில் வடபகுதி மக்களுக்கு தேவையான அத்தியாவசியப் பண்டங்கள் எம்மால் எண்ணிப் பார்க்க முடியாத அளவு விலையில் வாங்க வேண்டி நேரிட்டது. வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்திலும் சாஷா, மைக்கலுக்காக ஒரு குவளை பால் வாங்க முயற்சித்த தருணம் யாழ் மக்கள் தமக்கு நெருங்கிய ஒரு நிகழ்வாக உணர்ந்ததாக நாடகக் காட்சியின் பின்புற கலந்துரையாடலின் போது தெரிய வந்தது. வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்தின் தனித்துவமான அனுபவமானது, யாழ் பள்ளி மாணவியொருவர் நாடகம் முடிந்த பின் வெளியிட்ட கருத்தாகும். அதாவது அவர் சிறு வயதிலேயே யுத்தத்தினால் தந்தையை இழந்தவராவார். பின்னர் அவருடைய அன்னை அவரையும் அவருடைய சகோதரனையும் புத்த காலத்தில் ஒவ்வோரிடமாக அழைத்துச் சென்று வளர்த்த விதம் பற்றி நினைவுக்கு வந்தது சாஷாவின் பாத்திரத்தினுடாகவே என அம் மாணவி தெரிவித்தார். இவ்விடத்தில் ஹெலன் நிகொல்சனின் கருத்தொன்றைக் கவனிப்போம். “நடைமுறை நடிப்புக் கலையின் வழியாக தேர்ந்தெடுக்கும் இடத்துக்கு ஏற்ப நாடகத்தின் கதை முற்றிலும் மாற முடியும்”<sup>1</sup> நாம் இந்த அத்தியாயத்தின் ஆரம்பத்தில் குறிப்பிட்ட உலகளாவிய செல்லுபடியாகும் கருத்துக்களின் அடிப்படையிலான நாடகங்களைத் தெரிவு செய்வதன் மூலம், அவை கொண்டுள்ள சாத்தியமான திறன்கள் இவ்வாறு இனிமையாக வெளிப்படுவதற்கு தேவையான பின்னணியை

<sup>1</sup> நன மறை நடிப்புக் கலை கொண்டுள்ள சாத்தியங்கள் மற்றும் கோட்பாடுகள் விளக்கத்துக்கு சமகால வாசிப்புக்கு பார்க்கு: Nicholson, H. (2011). *Theatre, Education and Performance: the map and the story*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

உருவாக்குகிறது. மேலும் இதனை நாம் முன்னொரு அத்தியாயத்தில் குறிப்பிட்ட வெளி தொடர்பான நிகழ்வியல் பொருள்கோடலுடன் தொடர்புபடுத்தியும் விளக்க முடியும்.

அதன் பின்பு வெண்கட்டி வட்டம் நுவரெலியா நகருக்குச் சென்றது. நுவரெலிய நகரில் நாடகம் ஒன்று அரங்கேற்றப்பட்டது, பத்து வருடங்களின் பின்பு என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும். அவ்வாறே அதன் பின்பு இன்னலுக்குட்பட்ட மட்டக்களப்பு நகருக்கு வெண்கட்டி வட்டத்தைக் கொண்டு செல்வதற்கும் மக்கள் களரிக்கு சாத்தியமாகியது. மட்டக்களப்பு சுவாமி விபுலானந்தர் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலையினைக் கற்கும் மாணவர்கள் இச் சந்தர்ப்பத்தில் கலந்து கொண்டார்கள். “நாம் இந் நாடகத்தை வாசித்திருந்தோம். எனினும் அதற்கான பின்னணியைத் தெரிந்து கொண்டிருக்கவில்லை. இந் நாடகத்தை இவ்வாறு பார்த்தபின்தான் அதன் யதார்த்தத்தைப் புரிந்து கொள்ள முடிந்தது”<sup>1</sup> என அவர்கள் தெரிவித்தார்கள்.

2016 அக்டோபர் 21 ஆம் திகதி வெண்கட்டி வட்டம் கிளிநொச்சியில் மீண்டும் அரங்கேற்றப்பட்டது. நாடகத்தைப் பார்த்த ஒரு ஆசிரியை கூறியது:

நாம் யுத்தத்தின் அமானுஷ்யத் தன்மையைக் கண்டோம். சாகாமல் வாழ எங்களால் முடிந்தது. எனினும் அவர்கள் யுத்தம் முடிந்துவிட்டதென்று சொல்கின்றார்கள். ஆனால் நாங்களோ வாழ்க்கைப் போராட்டத்தில் ஈடுபட்டிருக்கின்றோம். போர் முடிந்து ஆண்டுகள் எட்டு ஆகின்றன. எனினும் எங்களுக்கு சமாதானத்தின் துப்பு கூடத் தெரியவில்லை. நாங்கள் வணிகர்களினது சமாதானம் மற்றும் சமாதான செயற்றிட்டங்களின் பகடைக்காய்கள் ஆகிவிட்டோம். அவர்கள் எங்களை இச் சூதாட்டப் பலகையில் இங்குமங்கும் இழுத்த வண்ணம் உள்ளார்கள். அவர்களே வெற்றியாளர்கள். இந்தச் சூதில் நாங்கள் அடைபட்டிருக்கின்ற தருணத்தில்தான் வெண்கட்டி வட்டத்தை நாம் பார்த்தோம். இந்த சூதாட்டப் பலகையிலிருந்து தப்பிச் செல்லும் வழியை வெண்கட்டி வட்டம் எனக்குக் கற்பித்தது. அத் திறன் என்னுள்ளே உள்ளதென்பதை நான் உணர்ந்தேன். அது நாளைபோ அல்லது அடுத்த வாரமோ நடக்கலாம். நான் எவ்வாறேனும் இச் சூதாட்டப் பலகையிலிருந்து வெளியேறுவேன்.<sup>2</sup>

அவர் எந்தவொரு தெளிவான நோக்கம் அல்லது உறுதியான கருத்தின் அடிப்படையில் விவாதத்தில் கலந்து கொள்ளவில்லையாயினும், வழங்கப்பட்ட பொருளில் அல்ல இருப்பியல்வாத பொருளில், வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்தின் தலையீடு அவருள் கிளர்ச்சி ஏற்படுத்தும் விதம் பற்றிய பாதிப்பு எங்களுக்குத் தெரியவருகின்றது.

<sup>1</sup> மக்கள் களரி (n.d.). PDF.

<sup>2</sup> மேற்படி

வடக்கு நாடகக் கலைஞரான பாலசிங்கம் வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்தின் பொதுமக்களுக்கான எல்லா காட்சிகளையும் பார்த்தவர். அதே போன்று அவர் வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்தின் பயிற்சியையும் ஆரம்ப முதல் கடைசி வரை பார்த்தவர். அவர் கூறியபடி இத் தயாரிப்பு மிகுந்த வெற்றியளித்துள்ளது. அதற்குக் காரணம் பிழையற பொறுப்புக்களை அளித்தமை மற்றும் அனைவரும் குறிப்பிட்ட நேரத்துக்கு, குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சி நிரலுக்கு, குறிப்பிட்ட பணிகளை தேவையான விதமாகச் செய்வதே. அவ்வாறெனின் இவ்வாறான பல்லினத்தன்மைக்குள் பொறுப்புக்களைப் பகிர்ந்து கொள்ளுதல் மற்றும் அவற்றை முறையாக முகாமைத்துவம் செய்து நிறைவேற்றும் தீர்மானகரமான திறன் என இதனைக் கருதலாம். அவர் மேலும் அது பற்றி தெரிவித்தது:

‘போர்ட் காலத்தில் தண்ணீர் தாங்கி உடைந்து வீழ்ந்ததனால், அதை அகற்றிவிட்டோம்’ அதனுடைய அர்த்தமானது யுத்தத்தின் சிதிலங்களை அப்புறப்படுத்தி யுத்தமொன்று இருந்ததா என்ற எண்ணத்தை மக்களுக்கு ஏற்படுத்துவதே. எனினும் இம் மக்கள் போருடனே வாழ்ந்த மக்கள், அவர்களுக்கு யுத்தத்தை மறக்க வைக்க முடியாது. அவர்கள் எழுதி வைத்தவைகளை எவராலும் அழித்துவிட முடியாது. அதை பரம்பரை பரம்பரையாகப் படிப்பார்கள். வெண்கட்டி வட்டம் நாடகமும் அது போன்றதே. யுத்தத்தின் குரூரத்துவம் இந் நாடகத்தில் வெளிப்படுவதோடு, நாங்களும் அக் குரூரத்தை அனுபவித்தோம். திரும்பவும் எதிர்காலத்தில் யுத்தமொன்று ஏற்படுவதைத் தடுப்பதற்கான எம்முடைய எதிர்கால நோக்கங்களை உருவாக்கிக் கொள்வதற்கு இப்படியான நாடகங்கள், நமக்கு முக்கியமானவையாகும்.<sup>1</sup>

## 6.5 தித்த கஹட்ட (கசந்த தேநீர் சாயம்)

தித்த கஹட்ட மக்கள் களரி தயாரித்த முழுநீள சயாதீன நாடகமாகும். தித்த கஹட்ட நாடகத்தின் செழிப்பான குழலுடன் மக்கள் களரி உறுப்பினர்களுக்கு தனித்துவமான தொடர்பு இருப்பது, இவ்வாறான நாடகத்தைத் தயாரிப்பதற்கு ஆரம்ப தூண்டுதலை வழங்கியது. அந் நாட்கள் ஆகையில் மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் நான்கு பேர்கள் அளவில் தேயிலைப் பயிர்ச்செய்கைச் சூழலில் வாழ்ந்ததோடு, அவர்களின் பெற்றோர்கள் அப் பயிர்ச்செய்கைகளில் தொழிலாளர்களாகப் பணிபுரிந்தார்கள். தித்த கஹட்ட சித்தரிப்பது அத் தொழிலாளர்களின் வரலாற்று ரீதியான கதை ஆகும்.

கிட்டத்தட்ட செய்தி நாடகமாக இக் கதை செல்கின்றது. பல்வேறு தகவல்களையும் தொடர்புபடுத்தி ஒலிநாடாக்களின் பின்புலத்தில் செலிமடுக்க ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருந்தது. நாடகப்பாங்கான விடயங்கள் நடித்துக் காட்டப்பட்டன. சமீபத்தில் இந் நாட்டு தோட்டத்

<sup>1</sup> மேற்படி

தொழிலாளர்களுக்காக நடத்தப்பட்ட ஆயிரம் ரூபாய் போராட்டம்<sup>1</sup> பிரபலமடைவதற்கு முன் அரங்கேற்றப்பட்ட தித்த கஹட்ட அப் போராட்டத்தில் ஈடுபட்ட அதிகமானோருக்கு பார்வையிடுவதற்கு கினைத்திருக்குமானால் அது மிக முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாக இருந்திருக்கும். அவர்கள் பெருந்தோட்டங்களில் வாழ்ந்தாலும் தோட்டத்துறை அரசியல் இயந்திரம் எந்த அர்த்தத்தில் உருவாகி உள்ளதென்னும் யதார்த்தத்தை நன்கு புரிந்து கொள்ள முடிந்தது. இந் நாடகத் தயாரிப்பின் பின்புதான் என இந் நாடகத் தயாரிப்பு செயற்பாடுகள் பற்றி கருத்துத் தெரிவித்துள்ளார் இராசையா லோகாநந்தன்.

மக்கள் களரி பெருந்தோட்டத்துறை உறுப்பினர்களினாலேயே, அங்கு நடைமுறையிலிருக்கும் அரசியல் தொடர்பாக ஏதேனும் விளக்கம், ஏனைய உறுப்பினர்களுக்கும் ஏற்பட்டிருந்தமை இந் நாடகத்தின் தயாரிப்புக்கு எளிதாயிருந்தது. இவ்விடத்தில் லோகாநந்தன் தெரிவித்தான்படி 1800 ஆம் ஆண்டளவிலான மொழிநடையைத் தெரிந்து கொள்ளவும், வரலாற்றுத் தகவல்களை சோதித்துப் பார்க்கவும், எம். சிவலிங்கத்தின் பஞ்சம் பிழைக்க வந்த சீமையிலே நூல் பயன்பட்டது.

திகாம்பரம் வீடு தருவதாக வாக்குறுதியளித்து விட்டு, காணி உறுதி என்று ஒரு கடதாசியைக் கொடுக்கின்றார். எப்படியானாலும் காணி முகாமைத்துவத்துக்கே சொந்தம். அங்கு வேலை செய்பவர்கள் பணியாட்கள். தோட்ட நிர்வாகம் அதை இரத்துச் செய்தால் யாருக்கும் ஒன்றும் செய்ய முடியாது. கடன் வசதிகள் போன்றவற்றைப் பெற முடியாது. தோட்ட நிறுவனங்கள் புத்தகம் ஒன்றைத் தருகின்றன. ஊழியர் சேமலாப நிதி பெற்றுக் கொள்ளும் போது அதைக் காட்ட வேண்டும். எனினும் அது சட்டப்படியான ஒன்றல்ல. ஆட்கள் அதை அடகு வைக்கின்றார்கள். சிலர் அடையாள அட்டையை வைத்தும் காசு வாங்குகின்றார்கள். முதலாளிகளும், வட்டிக்காரர்களும் அதை வைத்துக் கொண்டு காசு கொடுக்கின்றார்கள். காசு உள்ளவர்கள் வேண்டியதைச் செய்கின்றார்கள். என்ன நடக்கிறதென்று மனிதர்களுக்கு தெரியாமலிருக்கின்றது.<sup>2</sup>

இங்கு கதைக்காக ஆவணப்படம் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தது. வானியலில் தோன்றும் புகைப்படத்தின் மூலம் கட்டமைக்கப்படும் செய்தி ஒன்றுக்கமைய நடிப்பை முன்வைப்பது இந் நாட்டு மேடைகளுக்கு புதிய அனுபவம் அல்லாதுவிடினும் மக்கள் களரி படைப்புக் குவியலில் அது புது மலர்ச்சி வாய்ந்ததாய் உள்ளது. மக்கள் களரி ஏனைய நாடகங்களைவிட இந் நாடகம் தனிச்சிறப்பு கொண்டதாவது, இந் நாடகத்தை இயக்கியவர் இராசையா லோகாநந்தன் என்பதே. பராக்கிரம நிரியெல்லவினதும் சிறப்பாவது, மக்கள் களரி உறுப்பினர்களுக்கு எல்லா வகையான பொறுப்புக்களையும் பகிர்ந்தளித்தலும், அவர்கள் மேல் நம்பிக்கை வைத்து அவர்களின் திறமைகளை உரைத்துப் பார்ப்பதற்கு வேண்டிய பின்னணியை உருவாக்கிக் கொடுத்தலே.

<sup>1</sup> 2018/19 பெருந்தோட்டத் தொழிலாளர்களின் நாட் சம்பளத்தை 1000 ரூபாவாக உயர்த்துவதற்காக அரசியல் கட்சிகள் மற்றும் பல்வேறு அமைப்புக்களினால் மேற்கொள்ளப்பட்ட போராட்டம்

<sup>2</sup> லோகாநந்தன், ஆர். (2020 பெப்ரவரி 26) பிரத்தியேக நேர்காணல்

தித்த கஹட்ட தொடர்பான நாடக விமர்சனங்கள் சில பத்திரிகைகளில் வெளிவந்தன. பெரும்பாலான காட்சிகளுக்கு குறிப்பிடத்தக்க அளவான பார்வையாளர்கள் வருகை தந்தனர். தித்த கஹட்ட மக்கள் களரிக்கு பல விதங்களில் முக்கியமானது. மக்கள் களரி உறுப்பினர்களின் ஆய்வுரீதியான ஈடுபாட்டின் விளைவாக தித்த கஹட்ட உருவாகியமை, நாடகத்தின் இயக்குனரின் ஆய்வுரீதியான தலையீடு நாடகத்துக்கு பெரும் முதலீடு ஆகியமை, ஆகியன அவையாகும். தமிழ் உறுப்பினர்கள் அவர்களின் அனுபவங்களின் அடிப்படையில் நாடகப் படைப்புக்குத் தேவையான தகவல்களையும் தரவுகளையும் சேகரித்ததுடன், கொழும்பு உறுப்பினர்களும் அது தொடர்பான மேலும் பொருளாதார அரசியல் நிலைமைகள் குறித்து ஆய்வு செய்தனர். இவை அனைத்திலும் மிக முக்கிய தலையீடாவது, தமது வாழ்வோடு மிக நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருந்த இப் பிரச்சினையை மிகுந்த விமர்சனத்துடன் தெரிவு செய்து இந் நாட்டின் பிரதான அரசியல் பிரச்சினையாக பெருந்தோட்டத் தொழிலாளர்கள் பற்றிய உரையாடலுக்கு வருவதற்கு மக்கள் களரி உறுப்பினர்களுக்கு இருந்த திறமையே.

ஆய்வுச் செயற்பாட்டுடன் நாடகமொன்றைத் தயாரித்தல் இந் நாட்களாகையில் பல்கலைக்கழகங்களில் ஓரளவு இடம் பெற்று வருகின்றது. அவற்றில் அழகியல் பல்கலைக் கழகத்தினால் தயாரிக்கப்பட்ட மிஸ்டர் டபிள்யூ, பிரபாதய லங்க வனஸ்பதிய (செங்குத்து அருகே காடு) மற்றும் ராசம்மா டேனியல் போன்ற நாடகங்களை சமீப காலத்தில் விஷேடமாக இனங்காண முடியும். அவைகள் சமகாலத்திய மற்றும் வரலாற்றுரீதியான அரசியல் நிலைமைகளுடன் ஆய்வுரீதியாகக் இணைக்கப்பட்டு, அவ் ஆய்வுகளை நாடகப் பாங்காக்க எடுத்த முயற்சிகள் ஆகும். அவற்றுக்கிடையில் தித்த கஹட்ட என்பதும் அவ்வாறான கல்வி அணுகுமுறையுடனான தயாரிப்பாகும். உட்பால் தத் என்னும் உப அத்தியாயத்தில் குறிப்பிட்ட நாடகத்தை மையமாகக் கொண்ட ஆய்வு என்னும் விடய எல்லைக்குள் பிரதானமாக உரையாடலுக்கு உட்படுவது இவ்வாறான அணுகல்களாகும். அதன் மூலம் படைப்பு கருத்தின் அடிப்படையில் மேம்படுத்துவதுடன் மற்றும் அப்படைப்பு கருத்துடன் வடிவமைப்பை தாங்கும் சூழ்நிலையில் சமூக அரசியல் நிபந்தனைகளுடன் மையமாக தொடர்புறும் அனுக்கிரகம் வழங்குகின்றது. மக்கள் களரி முயற்சி எடுத்திருப்பது அவ்வாறான அணுகலிலிருந்து இந் நாட்டு வரலாற்றுரீதியான அரசியல் பிரச்சினை தொடர்பாக உரையாற்றுவதற்கே. நாம் முந்தியதொரு அத்தியாயத்தில் காட்டியபடி பெருந்தோட்டத் தொழிலாளர் போராட்டம், இந் நாட்டின் பிரதான தொழிலாளர் போராட்டம் மற்றும் இடதுசாரி கட்சிகளின் நிகழ்ச்சி நிரலிலிருந்து அப்பால் விசப்பட்டு இருப்பதும், எல்ரீஈ இயக்கத்தின் நோக்கத்தில் குறைந்த பட்சம் தொலைநிலை காரணி ஆகவாவது கவனிக்கப்படாததன் காரணமாக பெருந் தோட்டத்தொழிலாளர்களின் நிரந்தரப் பிரச்சினை இந் நாட்டின் பிரதான நீரோட்டத்தில் அரசியல் உரையாடலுக்கு கொண்டுவரும் தேவை தித்த கஹட்ட மூலம் கவனத்தில் கொள்ளப்படுகின்றது.

## 6.6 விவாத மண்டப மேடை

மக்கள் களரியின் சஞ்சாரங்கள் சிலவற்றின் பின்னரே மக்கள் களரி விவாத மண்டப மேடை ஆரம்பிக்கப்பட்டது. மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தை கொண்டு செல்வதற்கு சிரமமான,

தொலைவான இடங்களுக்கு இம்முறை பயன்படுத்தப்பட்டது. அவ்வப் பிரதேசங்களில் நிலவும் உக்கிரமான சமூகப் பிரச்சினைகளுடன் இணைவதற்கு இம்முறை வலுவான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் ஒரு வழியாகக் கண் றியப்பட்டது. ஒகஸ்டோ போவால்டின் விதிமுறைகளை அடியொற்றி உலகின் பல்வேறு பிரதேசங்களில் இவ்வாறான விவாத மண்டப மேடைகள் நடத்தப்பட்டு வந்தாலும், மக்கள் களரி விவாத மண்டப மேடை அவ்வப் பிரதேசங்களுக்கு ஏற்ப சிற்சில மாற்றங்களுடன் நடத்தப்பட்டது.

2005 ஆம் ஆண்டு பொலன்னறுவை பிரயாணத்தின் போது International Labour Organization (ILO) பிரதிநிதியொருவர், அப் பிரதேச கிராமப்புற சுயதொழில் முயற்சியாளர்களை ஊக்குவிக்கும் வேலைத்திட்டத்துக்கு பங்களிப்பு வழங்குமாறு மக்கள் களிர்க்கு அழைப்பு விடுத்தார். பழச்சாறு தயாரிப்போர், நாற்றுமேடை செய்பவர்கள், தயிர் தயாரிப்போர், ஆகியோர் இவ்வேலைத்திட்டத்தின் இலக்காகக் கொள்ளப்பட்டார்கள். அப்போது மக்கள் களரியுடன் தொடர்புபட்டிருந்த மென்செஸ்டர் பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர் ஜேம்ஸ் தொம்ஸன், இதற்கான பயிற்சிகளை மக்கள் களரி உறுப்பினர்களுக்கு வழங்கினார்.

அதன் பின்பு நாங்கள் உத்தேச வேலைத்திட்டம் ஒன்றினை அனுப்பினோம். அவ்வாறான செயற்றிட்டங்களை குருணாகலை, அனுராதபுரம், புத்தளம், மற்றும் பொலன்னறுவை ஆகிய பிரதேசங்களில் நடைமுறைப்படுத்தினோம். அவர்களுக்கு வருவாய் பெறக்கூடியதாகவும் இருக்கும் வண்ணம் நாடகக்குழுக்கள் நான்கினை ஆரம்பிப்பதற்கு நான் யோசனை தெரிவித்தேன். மக்கள் களரியின் வேறான ஒரு பிரிவாக அதனை அபிவிருத்தி செய்ய வேண்டும் என்பதே எமக்குத் தேவையாக இருந்தது. அவர்களுக்கும் தொழில்முனைவோர்களை உருவாக்கவே தேவையாக இருந்தது. வாரியபொலையில் ஜஹுடா குழு (குருணாகலை பிரதேச பாரம்பரிய கலாசார நடனம், மொர்)ஒன்றிருக்கின்றது. அவ்வாறானவர்களையும் இதில் இணைத்துக் கொள்ள முடிந்தது. பொலன்னறுவையில் நாங்கள் நாடகக்குழு ஒன்றினை அமைத்தோம். அதற்காக பிரிட்டிஷ் கவுன்ஸிலிடமும் உதவி பெற்றோம். எனினும் அதன் பின்னர் ILO பணிப்பாளர் சபை பிழையான தீர்மானம் ஒன்றை எடுத்தது. அதனால் அவர்களுடன் என்னால் தொடர்ந்து பணியாற்ற முடியாது போயிற்று. பொலன்னறுவையில் 150 பிள்ளைகள் அளவில் வந்தார்கள். நல்ல முறையில் அதனை முன்னெடுத்துச் செல்ல இருந்தது. தப்பான ஒரு பணிப்பாளர் வந்து பிழையான வழியில் திசை திருப்பினார். அதன் பின்னர் அந்த வேலைத்திட்டத்திலிருந்து நான் விலகிவிட்டேன்<sup>1</sup>

அதன் பின்னர் அம்பாந்தோட்டை நாடக விழா நடைபெற்ற போது, அம்பாந்தோட்டை மகளிர் கடன் வழங்கும் சங்கத்துடன் இணைந்து விவாத மண்டப மாதிரியில் நாடக செயற்றிட்டம் ஒன்றை ஆரம்பிப்பதற்கு மக்கள் களிர்க்கு சாத்தியமாகியது. அவர்களின் முக்கிய பிரச்சினையாக இருந்தது, சுத்தமான நீர்ப் பற்றாக்குறையே. நெடுங்காலமாக அரசியல்வாதிகளினால் தோதல்

<sup>1</sup> நிர்யெல்ல, பி. (2020 மார்ச் 03). பிரத்தியேக நேர்காணல்

வாக்குறுதியாக பயன்படுத்தப்பட்ட பிரச்சினையாக அம்பாந்தோட்டை திஸ்ஸ பிரதேசத்தில் இப் பிரச்சினை பிரபலமானதாகும்.

மகளிர் சக்தி என்றொரு அமைப்பு இருந்தது. மக்களுக்கு அறிவுறுத்துவதற்காக நாடகம் நடத்தும்படி சொன்னார்கள். ஒரு பரிசோதனையாக, காசேதும் பெற்றுக் கொள்ளாமல் நாங்கள் அந்த வேலையைச் செய்தோம். அதினின்றும் நல்ல முடிவுகள் கிடைத்தன. எனினும் அரசியல் நோக்கங்களினால் அவற்றை முன் கொண்டு செல்ல முடியவில்லை. பொலன்னறுவையில் இருக்கும் போதும் நாங்கள் யானை பிரச்சினைகள் பற்றியும், நன்னீர் மின்வளத்துறை பற்றியும் இம் மாதிரியைப் பயன்படுத்தி கிராமசேவையாளர்களுக்கு செயலமர்வு ஒன்றினை நடத்தினோம்.<sup>1</sup>

இவ்வாறான வரையறுக்கப்பட்ட அணுகல்களிலிருந்து விவாத மண்டப மேடை மக்கள் களரியினுள் அதிகமாக வளர்ச்சி அடைவது 2008 ஆம் ஆண்டின் பின்னரே. தற்போதும் மக்கள் களரியுடன் தொடர்பு கொண்டு பணியாற்றிவரும் GIZ (*Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit*) நிறுவனத்தால் வட மாகாணத்தில் நிறுவப்பட்டிருந்த தொழிற்பயிற்சி செயற்பாட்டுடன் இந்த விவாத மண்டப மேடை மாதிரியைத் தொடர்புபடுத்துவதற்கு மக்கள் களிக்கு சாத்தியமாகியது. அவ்விடத்தில் மக்கள் களரியினால் எஸ்ரீஈ இயக்கத்திலிருந்து விலகிய இளைஞர் யுவதிகளுக்கு தொழிற்பயிற்சியின் முக்கியத்துவம், அவர்களுக்கு அத்தகைய செயல்களுக்கான திறன் இருப்பதாக விளக்குதல் மற்றும் அவர்களை அத்துறையில் ஊக்குவிக்கும் வேலைத்திட்டமொன்றை விவாத மண்டப மேடை ஊடாக செயற்படுத்துவதற்கு முயற்சி எடுக்கப்பட்டது.

நாங்கள் சுமார் இருபது இடங்களில் பணியாற்றினோம். அவர்களை மீண்டும் அமைப்புக்குள் எடுக்கப் போவதில்லை. எங்களுடைய செயற்றிட்டம் முடிவுக்கு வந்த போது, இளைஞர்கள் தொழிற்பயிற்சி பெற விண்ணப்பப் பத்திரம் நிரப்பினார்கள் அதனுடையதே நீட்சியாக கிளிநொச்சியில் ஜேர்மன் டெக் நிறுவனத்துக்கு மாணவர்களை இணைத்துக் கொள்ள உயர்தர மாணவர்களுக்கு நாம் அவ்வாறான ஒரு செயற்றிட்டத்தை நடைமுறைப்படுத்தினோம். அதனால் GIZ இல் இருந்து அவ்வாறான வேலைகள் நிறைய கிடைத்தன. 2013 இல் முல்லைத்தீவு கிராமங்களுக்குச் சென்று மன்ற நாடகம் (Forum Drama) நடத்தினோம். எஸ்ரீஈ இல் இருந்த இளைஞர்களுக்கு, மீண்டும் வாழ்க்கையைப் பற்றி சிந்திப்பதற்கு எவ்வாறு ஆர்வமுட்டுவது என்பது பற்றி நாங்கள் கலந்துரையாடினோம்.<sup>1</sup>

2014 இல் *Greater Colombo Water Supply Project* என்ற பெயரில் கொழும்பை அண்மித்த பகுதிகளில் வடிகாலமைப்பு, கழிவுப் பொருட்களை வெளியேற்றல், நீர் முகாமைத்துவம் போன்ற தலைப்புக்களில் செயற்றிட்டம் ஒன்று ஆரம்பிக்கப்பட்டது. அதன் போது மக்கள்

<sup>1</sup> மேற்படி

களரி கொழும்பு 'தோட்டங்கள்' தொடர்பில் மேற்படி பிரச்சினைகள் தொடர்பாக ஆய்வுரீதியான தலையீட்டொன்றுடன் இச் செயற்றிட்டத்தடன் தொடர்பு கொண்டது. இச் செயற்றிட்டத்தின் மேலதிக நலனானது, கொழும்பு நகரின் 'தோட்டங்கள்' தொடர்புடைய வாழ்க்கை நிலைமைகள் பற்றிய பரந்த புரிதலை பெற்றுக் கொள்வதற்கும் மக்கள் களரிக்கு சாத்தியமாகியதே. அவ்விடத்தில் கொழும்பு தோட்டங்கள் தொடர்புடையதாக வாழ்ந்த மக்கள் மற்றும் அவர்களின் வீடுகளை உடைத்து அகற்றிய பின், தொடர்மாடி வீடுகள் தொடர்பில் ஏற்பட்டுள்ள சுகாதார மற்றும் சமூகப் பிரச்சினைகள் குறித்து அவர்களால் அவதானிக்க முடிந்தது. அதன் பின்னர் அவ் வருடத்திலேயே பால்ய வயது திருமணம் விவாத மண்டப மேடை நாடகங்கள் சுமார் 40, UNDP (United Nations Development Programme) நிறுவனத்துடன் இணைந்து அனுராதபுரம் மற்றும் பொலன்னறுவை மாவட்டங்களில் மேடையேற்றுவதற்கு மக்கள் களரிக்கு வாய்ப்பு கிடைத்தது. 2013 ஆம் ஆண்டில் இந்தியாவில் இடம்பெற்ற விவாத மண்டப மேடை தொடர்பான செயலமர்வு மற்றும் கருத்தரங்கில் ஒன்றில் பங்குபற்றுவதற்கு மக்கள் களரி உறுப்பினர்களான லோகாநந்தன், செல்வராஜா லீலாவதி மற்றும் சுமுது மல்லவாரச்சி ஆகியோருக்கு வாய்ப்பு கிடைத்தது. ஒகொஸ்டோ போவாலுடன் இணைந்து பணியாற்றிய சஞ்ஜோய் கங்குலி இச் செயலமர்வுகளில் கலந்து கொண்டமை குறிப்பிடத்தக்கது.

ஒகொஸ்டோ போவால் பற்றி பேசினோம். பராக்கிரம சேர்தான் சொல்லித் தந்தார். அதன் பின்னர் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக நாங்கள் அப்பக்கம் கவனம் செலுத்தினோம்.

போவால்ட் செய்ததையே நாங்கள் செய்யவில்லை. நாங்கள் உருப்படிவம் (Model) ஒன்றைச் செய்தோம். ருவந்தி த சிகேராவும் உதவினார். ஐந்தாறு நாட்கள் நாங்கள் அவருடன் இணைந்து பணியாற்றினோம். அதன் பின்னர் நாங்கள் நாட்டின் மொழிப்பிரச்சினை பற்றி பாஷை மற்றும் மொழி என்னும் நாடகம் தயாரித்தோம். 2010 இல் தாஜ் சமுத்ரா லெங்வேஜ் கொன். பரன்ஸ ில்தான் முதன்முதலில் அத்தகைய ஒரு நாடகம் காண்பிக்கப்பட்டது. அதன் பின்னர் 2012 டிசம்பர் அளவில் எமக்கு கல்கத்தா செல்வதற்கு வாய்ப்பு கிடைத்தது. அங்கே சென்று மன்ற அரங்கம் (Forum Theatre) தொடர்பில் ஜனசங்ஸ்கிரீட் குழு என்னும் அமைப்புடன் பணிபுரிந்தோம். எழுபது நாடுகளைச் சேர்ந்தவர்கள் அதில் கலந்து கொண்டிருந்தார்கள். நாங்கள் பெரும்பாலான சந்தர்ப்பங்களில் பிரதியொன்றைப் பயன்படுத்தவில்லை. ஏனெனில் பிரச்சினைகள் ஊருக்கு ஊர் வேறுபட்டவை. பெரும்பாலும் நாம் செல்லும் ஊர்களிலுள்ள உண்மைக் கதைகளை நாம் தேடியறிந்தோம். சாதாரண நாடகத்தை விட இது மிகுந்த அளவில் வெற்றியளித்தது. அவர்கள் பிரச்சினைகளுக்காக பொறுப்புடனும் அவர்களால் இயன்ற வகையிலும் முகம் கொடுக்கின்றார்கள்.<sup>1</sup>

மக்கள் களரி இந் நாட்டில் விவாத மண்டப மேடையை பரிசோதனை முயற்சியாக செய்து பார்க்கும் வரை நமக்கு அத்தகையதொரு தலையீடு குறித்து அறிய முடியவில்லை.

<sup>1</sup> லோகாநந்தன், ஆர். (2020 பெப்ரவரி 26). பிரத்தியேக நேர்காணல்

பல்வேறு பிரதேசங்களிலும் நாடகம் நடத்திய பின், அந் நாடகம் பற்றிய விவாதங்களை நடத்திய அனுபவம் குறித்து எவ்வளவோ அறியப்பட்டிருந்தாலும் ஒகொஸ்டோ போவால் அதனைக் கோட்பாட்டு ரீதியாக்கிய பொருளில் அப்படியான அனுபவம் இதற்கு முன் அறியப்படவில்லை. எனினும் மக்கள் களரியின் இத் தலையீட்டின் பின் கொழும்பைச் சூழவும், வேறு பிரதேசங்களிலும் இது தொடர்பான ஆர்வம் ஏற்பட்டு, இந் நாட்களாகும் போது விவாத மண்டப மேடையை மாத்திரமே நடத்தி வரும் நாடகக்குழுக்கள் மாத்திரமே இயங்கி வருவதும் நல்லதொரு போக்கு ஆகும்.

இறுதியாக விவாத மண்டப மேடை பற்றிய மக்கள் களரி அனுபவங்கள் சிலவற்றைப் பார்ப்போம்.

ஒரு நாள் நாங்கள் அம்பாறையில் சிறுவர் துஷ்பிரயோகம் சம்பந்தமாக .'. போரம் ஒன்று நடத்தினோம். நாங்கள் உருவாக்கிய கதையில் பாடசாலை மாணவியொருவர் வளர்ந்த ஒருவரால் ரேப் செய்யப்படுகின்றாள். அதன் பின்பு அந்த பாத்திரத்தில் நடித்த சிறுமியிடம் இப்போது என்ன செய்ய வேண்டும் என்று கேட்டோம். ஆண்களுக்கு தண்டனை அளிக்க வேண்டும் என்று சொன்னாள். நாங்கள் அவள் சொன்ன விதமாக எல்லாம் நடித்துக் காட்டினோம். ஆனால் பிரச்சினைக்கு சரியான தீர்வொன்று கிடைக்கவில்லை. இறுதியாக திருமணம் செய்து கொடுக்க வேண்டும் என்ற யோசனை தெரிவிக்கப்பட்டது. நாங்கள் அதையும் செய்ய முற்பட்டோம். அப்போது சுமார் 20 பெண்கள் வந்து எமது நடிகையை அழைத்துக் கொண்டு போய் ஒரு அறையில் போட்டு முடினார்கள். நாங்கள் அப் பெண்களுடன் பேசி இது ஒரு நாடகம் என்பதைப் புரிய வைத்துத்தான் அப் பெண்ணை வெளியே எடுக்க முடிந்தது. இறுதியில் அப் பிள்ளையை நாம் பொறுப்பெடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். ஆண்கள் அவளுக்கு உதவ வேண்டும். அவளை மதிக்க வேண்டும். கற்பிக்கவும் வேண்டும் என்று முடிவாயிற்று. நாங்கள் திரும்பவும் அம்பாறை முஸ்லிம் பாடசாலையொன்றில் இதே நாடகத்தை நடத்தினோம். அதில் ஆணின் பாத்திரத்தை ஒரு மாணவனின் பாத்திரமாக மாற்றினோம். அதன் பின்னர் நாடகத்தின்படி இருவருக்கிடையே இவ்வாறான ஒரு சம்பவம் நடைபெற்று, சிறுவன் தன்பாட்டில் இருக்கின்றான். பெண்பிள்ளையை பாடசாலையில் சேர்த்துக் கொள்ளவும் இல்லை. சமூகத்தில் ஓரங்கட்டப்பட்டு சிறுமி நிற்கக்கூடியாக இருக்கின்றாள். ஆசிரியர்கள் எல்லோரும், மற்ற மாணவிகளும் கெட்டுப் போய்விடுவார்கள் என்பதால் அப் பிள்ளையை பாடசாலைக்கு எடுக்கக்கூடாது என்று சொன்னார்கள். ஆசிரியைகள் அதற்கு பெரும் எதிர்ப்பு தெரிவித்தார்கள். அந்த இடத்தில் பெரிய அளவிலான வாதப்பிரதிவாதங்கள் இடம்பெற்றன. அப்போது ஒரு சிறுமி வந்து நான் இதைத் தீர்த்து வைக்கின்றேன் என்றாள். நடித்தே காட்டுகிறேன் என்று சொல்லி மேடையில் ஏறி அந்த ரேப் செய்யப்பட்ட மாணவிக்கு கடுமையாக

அடிக்க ஆரம்பித்தாள். நாங்கள் மிகவும் சிரமப்பட்டு அதை நிறுத்தினோம். ஏன் அவ்வாறு செய்தாயென்று நாம் அந்தச் சிறுமியிடம் கேட்டோம். அவள் நான் அடிக்க வேண்டும் என்று வரவில்லை. ஆசிரியர்களைக் கண்டு பயத்தினால் அடித்துவிட்டேன். அவள் திரும்பவும் வந்து எங்களுடன் பாடசாலையில் படிப்பதை நான் விரும்புகிறேன் என்று அந்த சிறுமி சொன்னாள்.<sup>1</sup>

இவ்வாறு ஒரு தலைப்பை மாத்திரம் கருத்துப்பரிமாற்றத்துக்கு எடுத்துக் கொண்டாலும், இவ்வாறான செயல்களிலிருந்து அடிப்படை மனிதவுரிமைகள் பற்றிய கலந்துரையாடல் வரை இவ் விவாதங்கள் வளர்ச்சி அடையுமென லோகாநந்தன் மேலும் தெரிவித்தார். இச்சம்பவம் தொடர்பான, சிறுவர்களின் பேசும் மற்றும் கருத்துத் தெரிவிக்கும் சுதந்திரம், மற்றும் பெண்களின் கருத்துக்களை மதிப்பது தொடர்பாகவும் கலந்துரையாடலை ஏற்படுத்த மக்கள் களரிக்குச் சாத்தியமாக்கியது.

முல்லைதீவு ஆறுமுகம்குளத்தில் நாங்கள் மாற்றுத் திறனாளிகளுக்காக .:போரம் நடத்தினோம். அதனிடையில் முல்லைதீவின் பிரச்சினைகள் பற்றியும் பேசினோம். அவர்களை மீண்டும் எப்படி சமூகமயமாக்குவது என்பது பற்றித்தான் பிரதானமாகக் கதைத்தோம். எங்கள் நாடகத்தின் இறுதியில் அனைவரையும் உற்சாகப்படுத்தும் கீதம் ஒன்றிருக்கின்றது. அதன் போது நாங்கள் கைதட்ட ஆரம்பித்தோம். எனினும் கைகளை இழந்த ஒருவருக்கு அதனைச் செய்ய முடியாது. — நாடகத்தில் நடத்த ஒருவர் அப்போது வேறு ஒருவர் வந்து அவருக்கு உதவி செய்வார். இருவரும் சேர்ந்து கைதட்டுவார்கள். அதன் பின்னர் இதனைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்த எல்லோரும் வந்து எங்களோடு இணைந்து பெரும் வட்டம் ஒன்றினை உருவாக்கினார்கள். எங்களால் அப் பாட்டை நிறுத்த முடியாமல் போனது. மாற்றுத்திறனாளிகள் அனைவரும் கைதட்டியபடியே சங்கிலி போன்ற பெரிய வட்டத்தை உருவாக்கினார்கள்.<sup>2</sup>

2016 ஆகையில் முன்னரைப் போல் மனிதர்கள் பேசுவதற்கு வருவதில்லை. அந் நாட்களில் மக்கள் அவர்களுடைய பிரச்சினைகளைப் பேசுவதற்கு ஆச்சரியப்படத்தக்க விதத்தில் முன்வந்தார்கள். சிறுவர்களும் வந்தார்கள். 5000 பிள்ளைகள் இருந்தால் இரண்டு மூன்று பேர்தான் இப்போது பேசினார்கள். ஏதோ ஒரு குறைபாடு இருக்கின்றது. சிறுவர்கள் முற்போக்கானவர்கள் அல்ல. முன்வருவதில்லை. எனினும் முஸ்லிம் சிறுவர்கள் நன்றாகப் பேசுகின்றார்கள். நிறுத்த முடியாத அளவுக்கு அவர்கள் பேசினார்கள். அதனால் எங்களுக்கு பிரச்சினைகளும் ஏற்பட்டிருக்கின்றன. மல்லாவியில் துணுக்காய் பிரதேசச் செயலகத்தில் நாங்கள் தமிழ் மொழியில் .:போரம் செய்தோம். பாறை

<sup>1</sup> மேற்படி

<sup>2</sup> மேற்படி

மற்றும் மொழி<sup>1</sup> என்னும் நாடகம் காட்டினோம். முப்பதாண்டுகள் யுத்தத்தினால் துன்புற்று இன்னமும் தீர்வொன்றும் இல்லாத எங்களை சிங்களம் கற்றுக் கொள்ளவா சொல்கிறீர்கள்? என்று ஊரவர்கள் கேட்டார்கள். அடுத்தவரின் மொழியைக் கற்றுக் கொள்ளாததனால் ஏற்பட்டுள்ள நிரக்கதியான தன்மையைத்தான் தான் இப்போது நாங்கள் காட்டுகிறோம் என்று நாங்கள் சொன்னோம். அவர்கள் அந் நாடகத்தை விரும்பவில்லை. மோசமான துலங்களைத்தான் காண்பித்தார்கள். நீங்கள் தெற்கிலிருந்து வந்து அப்படிச் சொல்ல வர வேண்டாம் என்றார்கள்.

தேசிய நல்லிணக்க அலுவலகத்தில் மேற்கொள்ளப்பட்ட செயற்றிட்டத்தில் பாடத்திட்டத்திலுள்ள துட்டகைமுனு மன்னன் பற்றிய பாடத்தைக் கற்பிக்கும் விதத்திலுள்ள பிரச்சினை பற்றி நாங்கள் குறிப்பிட்டோம். அதற்கு அங்கிருந்த ஆசிரியை ஒருவர் எதிர்ப்புத் தெரிவித்து அழுதார். எங்களை குறைவாக மதிப்பிட்டு பேசுகிறீர்கள், துட்டகைமுனு பெரும் மன்னர். அவ்விடத்திலும் அதே மாதிரியான ஒரு பிரச்சினை ஏற்பட்டது. ∴போரம் நடத்தும் போது நாங்கள் ஒரு குழுவாக நிறைய விடயங்களைக் கற்றுக் கொண்டோம். அவை குறித்து நிறைய கற்கை செய்தோம்.<sup>2</sup>

## பின் குறிப்பு

இவ் அத்தியாயத்தில் நாம் எதிர்பார்த்தது நாடகப் படைப்பு அல்லது மக்கள் களரி தயாரிப்புகள் தொடர்பான விமர்சனங்களை வழங்குவதைவிட, அந் நாடகத் தயாரிப்பு செயற்பாடுகள் குறித்து கவனம் எடுத்துக் கொள்வதே. அதன் மூலம் மக்கள் களரியில் நிலவும் முழுமையுடன் அச் செயல்கள் நிகழும் விதத்தை விசாரணை செய்த பிறகு ஏனைய நாடகத் தயாரிப்புக்களின் செயற்பாடுகளிலிருந்து எவ்வாறு வேறுபடுகின்றது என்பதைப் புரிந்து கொள்ளலாம். இவ்விடத்தில் தெரிவு செய்யப்பட்டுள்ளது, மக்கள் களரி நாடகத் தயாரிப்புகள் ஐந்து மட்டுமே ஆகும் என்பதுடன் அவை கொண்டிருக்கும் பல்வேறு தனித்துவங்களின் அடிப்படையில் அவை தெரிவு செய்யப்பட்டுள்ளன. இந்த தயாரிப்புச் செயற்பாடுகள் குறித்து ஏனைய அத்தியாயங்களிலும் கூடவோ குறையவோ குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

இறுதியாக நாம் இங்கு கவனத்தில் எடுத்துக் கொள்ள நினைப்பது ஓரளவு கோட்பாட்டு ரீதியானது போன்றே மக்கள் களரிக்கு தனித்துவமானதுமான ஒரு பிரச்சினையாகும். சாதாரணமாக மக்கள் களரி நாடகவிழாவில் கௌரவ நாடகங்கள் - அவைகள் பெரும்பாலும் அத் தருணத்தில் பிரபலமான நாடகங்களாகும் - மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தில் நாற்புறங்களிலும் நடித்துக் காட்ட முற்படும் போது, பல்வேறு பிரச்சினைகளுக்கு முகம் கொடுக்க நேர்கின்றது. முன்னொரு அத்தியாயத்திலும் குறிப்பிட்டபடி புரோசீனியம் நடிப்புக்

<sup>1</sup> அடுத்தவரின் மொழியைத் தெரிந்து கொள்ளாததன் அடிப்படையில் அரச நிறுவனங்கள் மற்றும் சாலையில் ஏற்படும் சிக்கல்கள் பற்றிய எளிய ஹாஸ்யங்கள் அடங்கிய குறுநாடகம்

<sup>2</sup> லோகாநந்தன், ஆர். (2020 பெப்ரவரி 26). பிரத்தியேக நேர்காணல்.

களத்தில் நிலவும் வசதிகளுக்குள் மறைவதற்கு மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தில் வசதிகள் இன்மையால் ஏற்பட்ட பிரச்சினைகளின் அடிப்படையில், மூன்று பக்கங்களுக்கு மாத்திரமே நடிப்பை முன்வைப்பதற்கு தெரிவு செய்வதற்கு அவர்களுக்கு நேர்கின்றது. எனினும் நான் வெளிப்படுத்தப் போவது இதனுடையதே எதிர்த்தரப்பான மக்கள் களரியினால் புரோசீனியம் நடிப்புக் களத்தில் அவர்களுடைய நாடகங்களை அரங்கேற்றும் போது, அவை மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தில் அரங்கேற்றிய போது இருந்த அழகியல் இங்கு அதே விதமாகவே காணக்கிடைக்காததும், அந் நடிப்பின் நாடகப் பாங்கு தொடர்பான பிரச்சினைகள் பற்றியுமே. அவ்விடத்தில் நான்கு பக்கங்களுக்கும் தமது நடிப்பு உள்ளமைவை தயாரிப்பதற்கு பதிலாக ஒரு பக்கத்துக்கு மாத்திரமே அமைப்பதன் மூலம் ஏற்படும் பிரச்சினைகளை ஒரு காரணமாகக் குறிப்பிட முடியும். மக்கள் களரி இறுதியாக மேடையேற்றிய கிரா பந்திய நாடகத்தில் பயன்படுத்தியிருந்த பல்வேறு வசனங்கள் மற்றும் நடிப்பு உள்ளமைவு, லயனல் வென்ட் அரங்கத்தினுள் நாடகப் பாங்காக வெளிப்படவில்லை. எனினும் மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தினுள் நாடகம் பார்த்துள்ள அனுபவத்தின் அடிப்படையில், அந் நடிப்பு மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தினுள் நடிக்கப்பட்டிருக்குமானால் இப் பிரச்சினையோ நாடகப் பாங்கின் குறைப்பாடோ தவிர்ப்பதற்கு அதிக இடமுள்ளது.

இவ்விடத்தில் நாம் வரக்கூடிய மிக நெருங்கிய முடிவாவது, மேலே நாம் குறிப்பிட்ட நாடக உள்ளமைவு பிரச்சினையே. அவ்வாறே இச் சிக்கல்தன்மை மேற்குறிப்பிட்ட வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்தின் பொருளை விளங்கிக் கொள்வதற்கு பயன்படுத்திய *ஹெலன் நிகொல்சன்னின்* கருத்துடனும் தொடர்புபடுத்தலாம். ஆயினும் அதைவிட மக்கள் களரி நாடக அரங்கேற்றத்தை இந்த நடிப்புக் களம் இரண்டோடும் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது, மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தில் நிலவும் அனைத்து தொழிநுட்ப நிலைமைகள் குறித்தும் இப்போது அவர்களுக்குள்ளது குறிப்பிடத்தக்க பரிச்சயமான தன்மையே. எனினும் புரோசீனியம் நடிப்புக்களத்தின் நிபந்தனைகளுடன் அந் நிலைமையில் நட்பைக் காண்பதற்கு கிடைப்பது குறைவாகவே. அவர்கள் பயன்படுத்தும் மொழி, ரிதம், மேடையில் பிரவேசித்தல் மற்றும் வெளியேறுதல் உட்பட நடிப்புக் களம் ஒன்றில் நாம் காணும் தொழிநுட்ப கூறுகளை நிலைப்படுத்தல் சரியானபடி நடிப்புடன் பண்ணமைக்கப்படுவதாகத் தெரியவில்லை. இது பெரும்பாலும் சரண்தாஸ் போன்ற நாடகங்களில் நமக்கு அவ்வளவாக சிக்கலான சூழ்நிலையாக அனுபவிக்க கிடைக்கவில்லை எனினும் ஏனைய நாடகங்களில் ஓரளவு நிலவுகிறதென கூறலாம்.

நடிப்பின் மீது நடிப்பு வெளி செல்வாக்கு செலுத்தும் விதம் பற்றி புரிந்து கொள்வதற்கு மக்கள் களரி சிறந்த உதாரணமாவது, இதனாலேயே. லயனல் வென்ட் அரங்கத்தில் இயல்பாகவே காணக்கிடைக்கின்ற வாக்க நிபந்தனைகள் கிரா பந்திய (கிளி வகுப்பு) நாடகத்தின் வாய்வுழி உரையாடலுடன் ஒத்துழைப்பதில்லை. வேறோரு விதத்தில் சொல்வதானால் அந்த வாக்க ரீதியான வெளியினால் உருவாக்கப்பட்ட சொகுசு நடத்தைகளுடன் ஒன்று சேர்வதற்கு மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தின் அடிநாதம், ஆயத்தமில்லாத - பொருத்தமற்ற தன்மையை நமக்குக் காட்டுகின்றது. அதன் மூலம் விமர்சனத்துக்கு உட்படுவது, மக்கள் களரியின்

நடிப்புத் தொழிநுட்பமே தவிர புரோசீனியம் நடிப்புக் களத்தின் வாக்க ரீதியான வரையறைகள் அல்ல. அதனால் மக்கள் களரி போன்ற நாடகக் குழு இவ்வாறான வெளிகளில் தமது படைப்புக்களை அரங்கேற்றும் போது இவ் வெளி பற்றிய பிரச்சினை குறித்து மேலும் உணர்திறன் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

அவ்வாறே மக்கள் களரி சஞ்சாரங்கள் பற்றி அவதானிக்கும் போது, அவர்கள் சில ஆண்டுகளுக்கு ஒரு முறை கொழும்பு அரங்கங்களில் நாடகக் காட்சிகள் நடத்துவது, கொழும்பு கலந்துரையாடலில் இருந்து விடுபடாமல் இருக்கும் நோக்கத்துடனேயே. இவ்விடத்தில் அவர்களின் நிதி நிலைமையை பலப்படுத்திக் கொள்ளும், நிதி உதவி கிடைப்பது மேலதிக நலனாகும். கொழும்பு கலந்துரையாடலுடன் தங்கியிருத்தல் அரசு சாரா நிறுவனங்களின் உடன்படிக்கைகள் தொடர்பில் முக்கியமாகலாம். ஆனாலும் அவர்களால் முயற்சிக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் நோக்கங்களை அடைவதற்கு, கொழும்பு அரங்குகளில் நாடகம் அரங்கேற்றுவதன் விளைவுகள், ஏனைய சஞ்சாரங்களோடு ஒப்பிடுகையில் அவ்வளவு பெறுமதியானதாகத் தோன்றவில்லை. இவ்விடத்தில் வெளிப்படும் முக்கிய அரசியல் அவதானிப்பதாவது, கொழும்பு உரையாடலைத் தவிர்த்து நாடகக் கலையில் ஈடுபடல் நடக்க முடியாத ஒன்றென நிலவும் நோக்கு மக்கள் களரியினுள்ளும் நிலவுகிறதென்பதே.

இதற்கு மேலும் மேற்குறிப்பிட்ட பிரச்சினை குறித்து பேசுவோமாயின்: இது மக்கள் களரியில் நிலவும் குறைபாடு என்பதைவிட இவ்விடத்தில் முக்கியமாவது மக்கள் களரியினால் உருவாக்கப்பட்டுள்ள சம்பிரதாயம் சக்திமிக்கது என்பதே. வேறு வார்த்தைகளில் சொல்வதானால் இந்திய நாட்டுப்புற நடிப்பினையோ, ஆபிரிக்க நாட்டுப்புற நடிப்பினையோ புரோசீனியம் நடிப்புக் களத்தினுள் நமக்கு அவ்வாறே அதன் அழகியலை அனுபவிக்க முடியாது. ஏனெனில் அதற்குரிய நிபந்தனைகள் மற்றும் ஏற்பாடுகள் புரோசீனியம் நடிப்புக் களத்தில் இல்லை என்பதுடன், புரோசீனியம் நடிப்புக் களம் என்பதே அத்தகைய சம்பிரதாயங்களை கைவிட்டதன் விளைவே என இனம்காட்ட முடியும். மக்கள் களரி என்பதும் அவர்களுக்கே உரித்தான பாரம்பரியங்களைக் கட்டியெழுப்பிக் கொண்டுள்ள மேலுமொரு பண்பாட்டு இருப்பாகும். புரோசீனியம் நடிப்புக் களம் போன்ற நவீனத்துவத்தை குருவாகக் கொண்டுள்ள, மற்றும் அதன் பயன்பாட்டினால் அதனுடையதே எதிர்த்தரப்பான நவீனத்துவத்தின் நேர்மையான அம்சங்கள் மூடப்பட்டுள்ள வெளியில் பயன்படுத்துதல் ஓரளவு மக்கள் களரியின் நோக்கங்களின் விளைவுகளைப் பெற்றுக் கொள்ள முடியாதிருப்பதற்கான வாய்ப்புக்களை அதிகரிக்கும். அதாவது மக்கள் களரி என்பது நடைமுறை நடிப்புக் கலை தொடர்பான அடையாளமாக புரோசீனியம் நடிப்புக் களத்துடன் காட்டும் தொடர்பு பொருளற்றதாவதற்குள்ள போக்கு அதிகமாகும்.

## ஏழாம் அத்தியாயம் மக்கள் களரி மனித சங்கமமாக

பல்லின நாடகக்குழு என்னும் அடையாளத்தின் காரணமாக அந்த சங்கமம் பற்றி பல்வேறு கருத்தியல்களின் அடிப்படையில் கலந்துரையாட முடியும். எனினும் அதனிடையில் மிக முக்கியமாவது, இந்த பல்லினத் தேர்வின் பின், மக்கள் களரியின் நடத்தையை அவதானிப்பது, இந் நாட்டின் பிரதான அரசியல் பிரச்சினையான இனக்குழுமப் பிரச்சினை பற்றிய ஒரு கருத்தினைக் கட்டியெழுப்புவதற்கு — சில வேளைகளில் மாதிரியாக — சாத்தியமுண்டா என ஆய்ந்து பார்ப்பதாகும். அவ்விடத்தில் மொழி பற்றிய பிரச்சினை பிரதானமாக தோன்றுவதுடன் அதன் மீது கட்டியெழுப்பப்பட்டுள்ள ஒவ்வொருவரினதும் அன்னியோன்யத்துவம், சங்கமத்தினுள் வெளிப்படும் விதம் முக்கியமானதாகும். எப்போதும் இரு சாராரும் தமது சொந்த அடையாளங்களைப் புலப்படுத்துவதும் மற்றும் குழுக்களிடையே மன அழுத்தம் ஏற்படுவதும் தவிர்க்க முடியாததாவது, இது புதிய மனித சங்கமம் ஆவதினால் மாத்திரமல்ல. நமது குழலைத் தாங்கி நிற்கும் இந் நாட்டு அரசியல் மற்றும் வரலாற்று பண்பாட்டு தாக்கத்தினாலும் ஆகும்.

மக்கள் களரிக்கு வந்த எவரும் அதற்கு முன்பு அறிமுகமானவர்கள் அல்லர். சிங்களவர்கள் தமிழர்கள் அவைவரும் ஒவ்வொருவரையும் அறிமுகப்படுத்திக் கொண்டது, மக்கள் களரி காட்சிகளின் போதே, நடப்பிலுள்ள அரசியல் நிலைமைகளுக்கு முற்றிலும் எதிரான நிபந்தனைகளின் அடிப்படையில், அவர்களின் இந்த அறிமுகம் நேர்வது, நாடகக் கலை பற்றிய அநுராகம் மற்றும் அவர்கள் தொழில்சார் ரீதியாக இச் செயற்பாட்டினுள் வந்தடைந்ததன் காரணமாகவே.

அந் நாட்களில் பாதுகாப்பு நிரம்ப கடுமையாக இருந்தது. முதலில் திருகோணமலையிலிருந்து வந்தவர்கள் எம்மோடு பேசவில்லை. நாங்கள் பேசவும் இல்லை. சிங்களவர்கள் பயத்துடன் இருந்தார்கள். அந் நாட்களில் தற்கொலைக் குண்டுதாரிகளான பயங்கரவாதிகள் கொழும்பு வருவார்களே! ஆரம்பத்தில் இருந்தவர்களில் நான்கு பேர் யாழ்ப்பாணத்து தமிழர்கள். அதனால் எப்போதும் சந்தேகமே இருந்தது. இரண்டு மூன்று நாடகவிழாக்கள் கடந்து செல்லும் வரை அப்படித்தான் இருந்தது. பின்னர் ஒரு நேரத்தில் அப்படியொருவர் இருந்தாலும் செய்வதற்கு ஒன்றும் இல்லை என்று நினைவுக்கு வந்தது.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> லீவோரா, டி. (2019 செப்டம்பர் 19) பிரத்தியேக நேர்காணல்

மக்கள் களரி நாடகக்குழுவின் தனித்துவமான உறுப்பினரான கிருஷ்ணந்தன் சொக்கலிங்கம் திருக்கோணமலையிலிருந்து வந்து நாட்டியக்குழுவுடன் சேர்ந்த ஒருவராவார். *நிரஞ்சலா பிரேமரத்னவின் How Theatre Transforms Conflict in Sri Lanka* ஆய்வுக் கட்டுரையில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள உரையாடலொன்றினை இவ்விடத்தில் கவனத்தில் எடுத்துக் கொள்வது முக்கியமானதாகும் என நினைக்கின்றேன். இது தொடர்பான மேலதிக விவரங்கள் அவர் பெயரால் எழுதப்பட்டுள்ள உப அத்தியாயத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

மக்கள் களரி ஆரம்பகால பயிற்சியின் போது, ஒரு ஓரத்திலிருந்த கதிரையொன்றில் அமர்ந்திருந்த நான், சுற்றிலுமிருந்தவர்களை பெரும் ஐயத்துடனும் அவநம்பிக்கையுடனும் பார்த்தேன். அங்குள்ள ஒரு சிங்கள மனிதர் சி.ஐ.டி. யைச் சேர்ந்தவர் என நான் உண்மையிலேயே நினைத்தேன்.<sup>1</sup>

மக்கள் களரியின் சிங்கள மற்றும் தமிழ் உறுப்பினர்கள் ஆரம்ப சில மாதங்களில் ஒருவரைபற்றி ஒருவர் மிகுந்த சந்தேகத்துடன் உழன்றார்கள். அக் காலகட்டத்தில் தெற்கு சிங்கள மக்கள், தமிழ் பேசும் மக்களை சந்தேகத்துடன் பார்ப்பது ஒரு பழக்கமாகிவிட்டிருந்தது. அதே போன்று தமிழ் மக்களும் சிங்கள மக்கள் மீது ஒருவித சகிப்புத்தன்மைபற்றி உணர்வைக் கொண்டிருந்தார்கள். 1990 தசாப்தங்களின் நடுப்பகுதியில் அடிக்கடி செய்திகளில் கேட்கக் கிடைத்தது, தற்கொலை குண்டுதாரிகளான ஒரு தொகையானோர் கொழும்பு வருகை தந்திருக்கிறார்கள் போன்ற செய்திகளாகும். அதனுடன் தெருக்களில் பஸ்வண்டிகளில் போன்றே மக்கள் திரளும் இடங்களில் மக்கள் மிகுந்த கவனமுடன் மற்றும் சந்தேகத்துடன் தமது பிரயாணங்களை மேற்கொண்ட காலமாக இருந்தது. மறுபக்கத்தில் பராக்கிரம நிரியெல்ல மற்றும் எச். ஏ. பெரேராவுக்கு பல்லின நாடகக்குழுவின் தேவை இருந்ததெனினும் அதற்காக தேர்தெடுக்கப்பட்ட உறுப்பினர்களுக்கு, நாடகக் கலையில் ஈடுபடும் ஆர்வம், அநுராகம் மற்றும் தொழில் தேவை மாத்திரமே இருந்தது. இந்த நிலைமைகளின் அடிப்படையில் சில நேரங்களில் பெரும்பாலான உறுப்பினர்களுக்கு இந்த பல்லினத்தன்மை ஒரு தலைவலியாகியிருந்தது. எனினும் நாடகப் பயன்பாடு மற்றும் மக்கள் களரியுடன் செய்த பிரயாணங்களுடன், அவர்களுக்கும் பராக்கிரமவின் நோக்கங்களுக்குமிடையே இருந்த பிரிவினைக் கோடு மறைந்து போயிற்று.

மக்கள் களிர்க்கு இந்த சமகால அரசியல் தகவல்களின் மூலம் பெரும் தாக்கம் ஏற்பட்டது. தேசியவாதம் பற்றிய கருத்தியலினுடாக அடுத்தவரை பார்ப்பதன் மூலம் கட்டியெழுப்பப்படும் மன அழுத்தத்துடனான தொடர்பு, நாடகக்குழு ஒன்றின் இருப்புக்கு தேவையான அநுராகத்தினாலேயே அமைதியடைதல் நாடகக் கலையின் தனித்துவத்தை இழக்கச் செய்யும் காரணியாகும். எனினும் எங்களுடைய பிரத்தியேக நோக்கானல்களில் வெளிப்படுத்தப்பட்ட இன்னொரு முக்கிய காரணமாவது, விஷேடமாக மலையாள தமிழ் உறுப்பினர்கள் நாடகக் கலைக்கு காட்டும் விருப்பம் போன்றே ஏதேனும் தொழிலாளர்களைத்

<sup>1</sup> Premaratne, N. & Bleiker, R. (2010). *Art and Peacebuilding: How Theatre Transforms Conflict in Sri Lanka* Palgrave advances in peacebuilding: critical developments and approaches. Richmond, O. P. (Ed.). Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

தேடிக் கொள்ளும் நோக்கத்துடனும் இதில் கலந்து கொண்டிருப்பதே. அவர்கள் அனுபவித்த பொருளாதார ஒடுக்குமுறை மற்றும் பண்பாட்டினால் ஏற்படுத்தப்பட்டிருந்த வரையறைகள் அவர்களுக்கு மக்கள் களரியைத் தெரிவு செய்வதற்கு உற்சாகம் தந்தது என்பது அவர்களுடைய சொந்த அபிப்பிராயங்களைக் கற்கும் போது வெளிப்படுகின்றது. உண்மையில் கலையில் நிலவும் தனித்துவமான சாத்தியப்பாடாவது, வரையறைகளற்று உடன்படக்கூடிய பொதுவான நிர்ணயங்களை கட்டி எழுப்புவதே. அப் பொருளில் இவ் இளைஞர் யுவதிகளின் சகிப்புத் தன்மையை, வெறுமனே வேதனமொன்றைப் பெற்றுக் கொள்வதற்கு மாத்திரமே பிரதியிடு செய்வது அல்லது பிரபலத்துவம் போன்ற எந்தவொரு ஆதாயத்தையும் எதிர்பார்க்காது, நடிப்புக்காக மாத்திரமே ஆவது, மக்கள் களரியின் இந்த சுமார் இருபது வருட வெற்றிக்கு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளதென எண்ணலாம். எனினும் வேதனம் பெறுவது மற்றும் நடிப்புக் கலைக்கு காட்டும் அநுராகம் சடுதியாக மக்கள் களரியினுள் கிளர்ச்சி செய்யும் விதம் பற்றி இவ்விடத்தில் கலந்துரையாடுவதைத் தவிர்த்துச் செல்ல முடியாது.

பல்லின நாடகக்குழு என்பதனால், ஒருவரோடொருவர் கொடுக்கல் வாங்கல் செய்யும் போது ஏற்படும் தொலைத்தொடர்பு பிரச்சினை பற்றி உணர்திறன் கொண்டிருக்கவும், பொதுவாக எல்லோரையும் இணைய வைப்பதற்கு பல்வேறு தந்திரோபாயங்களாகவும் நடிப்பு விளையாட்டு மற்றும் புத்தளிப்பின் ஊடாக ஓரளவு வெற்றி பெறச் செய்வதற்கு எச். ஏ. பெரேரா மற்றும் பராக்கிரம முயற்சித்தார்கள். இதில் மிகவும் சிரமமானதும் பாரதாரமானதும் ஆனது புத்தளிப்பு மூலம் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்கள் இரு மொழிகளிலும் பயிற்றுவிக்கும் போதே.<sup>1</sup> அதன் மொழி பற்றிய வழிகாட்டல் தானாகவே உறுப்பினர்களிடையே பரிமாறிக்கொள்ளப்பட்டது. அதன் விளைவாக அவரவர்களிடையே ஒத்துழைப்பு எவ்வித முயற்சியுமின்றியே ஏற்பட்டது. எனினும் இவ்விடத்தில் ஏற்பட்ட இன்னொரு சிக்கலானது, இந் நாட்டின் தமிழ் மொழி பிரதேசங்களுக்கு ஏற்ப பலவிதமாகப் பயன்படுத்தப்படுவதே. அதாவது யாழ் மற்றும் மலையக தமிழ் மொழி பெரும்பாலும் ஒரே விதமான பொருளைத் தரும் சொற்கள் ஆயினும், அன்றாட வாழ்வில் பயன்படுத்தப்படுவது வெவ்வேறு விதமாகவே. திருக்கோணமலையிலிருந்து வந்த இளைஞர் யுவதிகள் யாழ்ப்பாண தமிழ் மொழிக்காக தோன்றி நின்ற போது, மலையக தமிழ் உறுப்பினர்கள் இந்திய தமிழ் மொழிக்காக தோன்றி நின்றார்கள். இது ஓரளவு பிரச்சினைக்குரிய விடயமாக வளர்ச்சி பெற்றதுடன், இறுதியில், நாடகம் அரங்கேற்றும் பிரதேசங்களுக்கேற்ப நெகிழ்ச்சியாகப் பயன்படுத்துவது என்று தீர்மானமாயிற்று. எனினும் பெரும்பாலான நேரங்களில் யாழ்ப்பாணத்தில் மலையக இந்திய தமிழ் மொழியில் நாடகம் காண்பித்த பின்பு, அது தொடர்பில் எந்தவித எதிர்ப்பும் ஏற்படவில்லை. பெரும்பாலும் இன்றும் மக்கள் களரி பயன்படுத்துவது மலையக இந்திய தமிழ் மொழியே.

இன்னொரு தனித்துவமான காரணமாவது, இந் நாட்கள் ஆகையில் சிங்கள மொழியை, எழுதுவதற்கு வாசிப்பதற்கு மட்டுமல்ல, பேசுவதற்கும் முடியாதிருந்த அனைத்து தமிழ் உறுப்பினர்களும் கற்றுக்கொண்டிருப்பதே. எனினும் துரதிர்ஷ்டவசமாக சிங்கள உறுப்பினர்கள் அனைவரும் அத்திறனைப் பெற்றுக் கொள்ளவில்லை. இதன் மூலம் வெளிப்படும் முடிவுகள்

<sup>1</sup> முந்திய அத்தியாயத்தில் சரண்தாஸ் என்னும் உப அத்தியாயத்தைப் பார்க்கുക.

சிலவற்றை கவனத்தில் எடுத்துக் கொள்ளலாம். நிஷாந்த குலரத்ன கருத்துப்படி: “சிங்களவர்கள் தமது மொழியை கற்பிப்பதில் சிறந்த ஆசிரியர்கள். அவர்கள் ஏனையவர்களுக்கு அதாவது வெள்ளைக்காரர்களுக்குக் கூட மிகுந்த படைப்பாற்றலுடன் தமது மொழியைக் கற்பிப்பார்கள். ஆனால் தமிழர்களிடத்தில் அவ்வாறான ஒன்று நடைபெறவில்லை”<sup>1</sup> இதுவும் குறிப்பிடத்தக்க காரணமாக குறிப்பிடப்பட முடியும் எனினும் அவ்விடத்தில் அவ்வாறான திறன் இன்மை ஏன் என்பதும் பிரச்சினையே. எனினும் நடப்பிலுள்ள அரசியல் நிலைமைகளினால் நமக்கு விளங்கிக் கொள்ளக்கூடிய அதனையும் விட சிக்கலான காரணம் ஒன்றிருக்கின்றது. மக்கள் களரி தமிழ் உறுப்பினர்கள் வருவது கொழும்புக்கே. சிங்கள மொழியில் கொடுக்கல் வாங்கல் செய்யும் ஒரு சூழலிலேயே அவர்கள் கொடுக்கல் வாங்கல் செய்ய வேண்டியிருந்தது. அவ்வாறே அவர்களுக்கு கற்றுக் கொடுப்பதற்கும், அனைவரும் சிங்கள மொழியையே அதிகமாகப் பயன்படுத்தினார்கள். மேலாதிக்க உரையாடலில் சிங்கள மொழிக்கு உரிய இடம் மற்றும் இலங்கையைச் சூழ பிரயாணம் செய்யும் போதும் சிங்கள மொழியில் நாடகம் அரங்கேற்றுவது தமிழ் மொழியோடு ஒப்பிடும் போது அதிகமாகும். இந்த தேவையின் அடிப்படையில் சிங்களம் கற்காதிருப்பது தமிழ் உறுப்பினர்களுக்கு, குழுவினுள்ளே தமது முன்னேற்றத்துக்கு குறிப்பிடத்தக்க அளவான தடையாக அமைவதாகும். சிங்களம் தெரியாதிருப்பது அவர்களின் இருப்புக்கு ஆபத்தானது என்பது பற்றி மேலும், மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் பற்றிய தகவல்களில் எதிர்வரும் அத்தியாயம் ஒன்றில் காணலாம்.

ஆரம்பித்த நாட்களிலிருந்தே ஆண்பிள்ளைகளுக்கு மிகவும் கஷ்டமாக இருந்தது. காலை ஐந்து ஆறுமணியிலிருந்து ஓய்வில்லாத ஒத்திகை. எச். ஏ. ஐயாவுக்கு சரியாக பயிற்சி பெற்றிருக்க வேண்டும். இறுதியில் எங்களால் முடியாத போது நாங்கள் ஒரு நாள் விடுமுறை கேட்டோம். எங்களுக்குக் களைப்பு, உறங்க வேண்டும். எனினும் நாங்கள் எங்களுடைய உடைகளைத் துவைக்க வேண்டும் என்றுதான் சொன்னோம். எச். ஆர். ஐயா எங்களுக்கு விடுமுறை வழங்கினார். நாங்கள் நன்கு உறங்கினோம். எச். ஏ. ஐயா வந்தார். நாங்கள் எல்லோரும் ஒரேயடியாக படுக்கை விரிப்பு, தலையணை எல்லாவற்றையும் தூக்கிக் கொண்டு கழுவுவதற்காக ஓடினோம். ஆச்சரியப்படத் தக்க விதத்தில் எச். ஏ. ஐயா மீது நாங்கள் அச்சம் கொண்டிருந்தோம். தொலைக்காட்சிப் பெட்டி ஒன்று இருந்தது. எனினும் பார்க்கத் தடை செய்யப்பட்டிருந்தது. பத்திரிகைப் புத்தகங்களை வாசிக்கும்படிதான் சொன்னார்கள். ஐயா தொலைக்காட்சி பெட்டி மேல் கை வைத்து வெப்பமாக இருக்கிறதா என்று பார்ப்பார். விவகாரங்கள் ஏதும் வைத்துக் கொள்ள முடியாது. ஆனால் கடைசியில் பார்க்கும் போது எல்லோருக்கும் விவகாரங்கள்தான். தமிழர்களும் சிங்களவர்களும் இணைவார்கள் என்று நாங்கள் எதிர்பார்த்தோம். ஆனால் அவ்வாறு நேரவில்லை.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> குலரத்ன, என். (2019 அக்டோபர் 08). பிரத்தியேக நேர்காணல்

<sup>2</sup> விவேரா, டி. (2019 செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்

மேலதிகக் காரணமாக 2006 ஜூலை மாதம் மாவில்லாறு மோதல் ஆரம்பிக்கும் போது, மக்கள் களரியின் புத்தளம் சஞ்சாரத்துக்காகப் புறப்பட வேண்டி இருந்தது. எனினும் அந் நேரமாகையில் முழு இலங்கையிலும் சோதனைச் சாவடிகள் ஏற்படுத்தி, தமிழ் மக்களை விசேட சோதனைக்குட்படுத்தியதுடன், தமிழ் மக்களுக்காக விசேட பொலிஸ் சான்றிதழ் - அவர்கள் கொழும்பு உட்பட்ட பிரதேசங்களில் பிரயாணம் செய்வதானால் - தேவைப்பட்டது. நாட்டில் இருந்த நிலைமையின்படி அவ்வாறான பிரச்சினையான நிலைமைகளின் அடிப்படையில் இப் பிரயாணத்தின் போது, மக்கள் களரி சிங்கள உறுப்பினர்கள் தமிழ் உறுப்பினர்களை வீட்டுக்கு அனுப்பி வைத்துவிட்டு மக்கள் களரி மேடையை பொருத்துவதற்கு நடவடிக்கை எடுத்தார்கள். மேடையைப் பொருத்துவதற்கு கணிசமான ஆட்கள் தேவை என்பதுடன் பொருத்தி முடிக்க பல நாட்கள் ஆகும். அச் சவாலை ஏற்றுக் கொண்ட சிங்கள உறுப்பினர்கள், நாடகவிழா ஆரம்பிக்கும் போது தமிழ் உறுப்பினர்களை அழைப்பதற்கு நடவடிக்கை எடுத்தார்கள். முழு நாடும் ஒட்டுமொத்தமாக தமிழ் மக்களுக்கு எதிர்ப்பு தெரிவித்துக் கொண்டிருந்த தருணத்தில் தமது சகாக்களைப் பாதுகாப்பதற்கு மக்கள் களரி சிங்கள உறுப்பினர்கள் ஆரம்பத்திலிருந்தே விசேட கவனம் எடுத்துக் கொண்டார்கள்.

இன்று சங்கமம் நடத்திக் கொண்டு போவது, மிகவும் சிக்கலான செயற்பாடாகும். சட்ட முறையொன்றின் தேவை மேலெழுவது அதனாலேயே. எனினும் அதனிடையே எங்களுக்கு சமத்துவம் மற்றும் சுதந்திரம் பற்றிய கருத்தினையும் இவ்வாறான முற்போக்கான பணிகளில் தவிர்க்க முடியாது. மக்கள் களரியினுள் இந் நாட்கள் ஆகும் போது, இவ்வாறான சட்டம் எதுவும் செயற்படுத்தப்படுவதில்லை. ஆரம்ப சில வருடங்களில் குழுவைப் பாதுகாக்கும் நோக்கத்தில் இவ்வாறான சட்டங்கள் கடைப்பிடிக்கப்பட்ட போதும், இன்று எல்லோரும் மக்கள் களரி எதிர்பார்த்த நோக்கங்களுக்கமைய மாத்திரம் செயற்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றார்கள். சங்கமத்தைக் கட்டியெழுப்பும் நெருக்கடி பல்வேறு சிக்கல்களின் அடிப்படையில் இவ்வளவு தூரம் பிரயாணம் செய்துள்ளமை மக்கள் களரி பெற்றுள்ள வெற்றியாகும். பெரும்பாலும் மேற்படி சட்டத்தின் அடிப்படையில் விலகிய உறுப்பினர்களும் உள்ளார்கள். அவர்களும் விலகிப் போகாமலிருக்கும் நிறுவன முறையொன்றைச் செயற்படுத்தும் சவால் இந் நாட்களில், இவ்வாறான மாற்று குழுக்கள் முகம் கொடுக்கும் பிரதான பிரச்சினையாகும். வரலாற்றில் நாம் அறிந்தவரை, கட்சி அரசியலிலும், இவ்வாறான ஒழுக்கம் எதிர்பார்க்கப்பட்டதுடன், அது கட்சியின் ஒட்டுமொத்த முதுகெழும்பைத் தாங்கி நிற்கும் சங்கமத்தைக் கட்டியெழுப்புவதற்கு தேவையாக இருந்தது. வேறொரு விதத்தில் அவ்வாறான ஒழுக்கமுடன் இருப்பது, பெரும் அர்ப்பணிப்பு ஆவதால் அதனுள்ளே பரந்த அர்த்தத்தில் ஒரு கூட்டு நோக்கம் பிணைக்கப்பட்டுள்ளது. பல்வேறு தொடர்புகளை இழந்தோ, மக்கள் களரி வந்தடைந்திருப்பது, இவ்வாறான பிரச்சினைகளுக்காக ஏதேனுமொரு அணுகலை அறிமுகப்படுத்தியும் மற்றும் அனுபவங்களை மீதப்படுத்தியுமே.

சுய புரிதலினுள் குழுவின் முன்னேற்றத்துக்காக எத்தகைய அர்ப்பணிப்பைச் செய்தாலும், நடப்பிலுள்ள சமூக - பொருளாதார நிபந்தனைகளுடன் எதிர்கொள்வது இன்று மிக சிரமமான காரியமாகும். இவ் எல்லா உறுப்பினர்களும் தமது வாழ்வின் மூன்றாவது தசாப்தத்தை நிறைவு செய்துவிட்டிருந்தது, நிலவும் சாதாரண பண்பாட்டு அமைப்பினுள் நிலவும் சடங்குகளிலிருந்து அகல்வதற்கு பெரும் போராட்டம் நடத்தியபடியே. இவ்வாறான சிக்கல்கள் நம்முடைய நிலவும் சமூக அமைப்பினுள் எப்போதும் நிலவிவரும் வாழ்க்கை நிபந்தனைகள் என இனங்காண முடியும். இவைகளுக்கு முகம் கொடுப்பதற்காகம மக்கள் களரி கொண்டுள்ள சக்தியை உரசிப்பார்க்கும் காலகட்டத்துக்கு அவர்கள் பயணம் செய்துள்ளார்கள். வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் மக்கள் களரியின் கடந்து சென்ற 17 ஆண்டு காலம், இந்த இளைஞர் யுவதிகளின் வாழ்க்கை நிலவும் சமூக நிபந்தனைகளுக்கு அப்பால் இருப்பதற்கு இயலாமாயிருந்தது, அது அவர்களின் தனித்துவமான காலம் என்பதனாலேயே. எனினும் இந் நாட்களாகையில் அதிகமான உறுப்பினர்களின் நிலைமை பொதுமையாக்கப்பட்ட சாதாரண வாழ்க்கையைப் பொருள்கோடும் கருத்தியல் பின்னணியில் சிறைப்பட்டுள்ளது. எவ்வாறாயினும் மக்கள் களரி என்பது மாற்றுக் குழுவாகும். அக் குழுவினுள் சாதாரணமாக சமூகத்தில் நடந்து கொள்ளும், சாதாரண வாழ்க்கையைக் கொண்டு நடத்தும் உறுப்பினர்களுக்கு வாழ்வதற்குத் தேவையான நிபந்தனைகள் எதிர்ப்படுவதில்லை. அவ்வாறான நிபந்தனைகளைப் பராமரித்து மக்கள் களரி எதிர்பார்க்கும் நோக்கங்களை அடைய முடியாதென அவர்களின் அனுபவங்களைப் அவதானிக்கும் போது தெளிவாகின்றது. மறு பக்கத்தில் இன்றைய இளைஞர்கள் 17 ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்த இளைஞர்களைப் போன்று இவ்வாறான செயற்பாட்டில் நேர்மையாகக் இணையும் போக்கு இருக்குமென நினைப்பதே சிரமமானதாகும். பராக்கிரம நிரியெல்லவின் அனுபவங்களுக்கு - 2015 அளவில் காணப்பட்ட நேர்காணல் - அமைய அவ்வாறான உறுப்பினர்களை மறுபடி தேடிக் கொள்வது கனவையாகும். இறுதியில் இவ்வாறு மேன்மையான சமூகப் பிரயத்தனம் வழமை போல சமூகச் சேற்றினுள் அமிழ்ந்து மறைந்து போகக்கூடிய ஆபத்திலுள்ளது. மிக முக்கியமாவது இச் சிக்கல்களை அதன் பரந்த பொருளில் விமர்சித்து மக்கள் களரியை மேலும் பல காலம் நடத்திச் செல்ல தேவையான கட்டமைப்பு ரீதியான மாற்றங்களை மேற் கொள்ளலே. ஏனெனில் இதன் உள்ளடக்கமாவது இம் மனிதர்களேயாவதனாலேயே.

## 7.1 மக்கள் களரி உறவுகள்

மக்கள் களரி இந் நாட்டின் எல்லா மாவட்டங்களுக்கும் தமது நாடகவிழா மற்றும் வேறு விதங்களில் தமது படைப்புக்களை மக்களிடம் கொண்டு செல்கின்றது. இவ்வாறான நிலைமையில் அவர்கள் இந்த பல்வேறு மக்கள் குழுக்களுடன் ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் உறவுகள் சம்பந்தமான கருத்துக்களைப் பெற்றுக் கொள்வது முக்கியமாகும். மானிட உறவுகள் என்பது இன்று அனைத்துத் துறைகள் தொடர்பிலும் நிச்சயமாக முக்கிய அம்சமாகக் கருதப்படுகிறது. நாடகம் காண்பிப்பதென்பது மக்கள் தொடர்பினை உறுதிப்படுத்தும் ஒரு தருணமாயினும் மக்கள் களரியின் தோற்றத்துடன் அதன் தனித்துவம் பற்றி கலந்துரையாடுவது முக்கியமாகலாம்.

இதற்காகப் பயன்படுத்துவது மக்கள் களரி 2006 இல் அவர்கள் தொடர்பில் மேற்கொண்ட மதிப்பீட்டுத் தர அறிக்கையாகும். மக்கள் களரி நாடகக்குழு ஒரு பிரதேசத்தில் ஒரு மாதத்துக்கும் அதிகமான காலம் தங்கியிருந்து நாடகவிழா மற்றும் சமூக நாடக நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்கின்றது. இதன்போது பிரதானமாக அப் பிரதேசத்தின் இளைஞர் யுவதிகள், மற்றும் பாடசாலை மாணவர்கள் இது தொடர்பில் பெரும் ஈடுபாடு காட்டி, அவர்களின் அன்றாட கல்வி நடவடிக்கைகள் மற்றும் அழகியல் கல்வி தொடர்பாக ஆர்வம் காட்டுவதற்கு தேவையான ஆயத்தங்களைச் செய்து கொள்கின்றனர். அக் காலத்தினுள் பெரும்பாலும் அப் பிரதேசத்துக்கு தொடர்புடைய நாடகக் கலைஞர்கள் மக்கள் களரியுடன் இணைந்து நாடகம் நடத்தல் மற்றும் நாடகச் செயலம்வகளில் கலந்து கொள்ளல் ஆகியன மகிழ்ச்சி தரும் விதத்தில் நடைபெறுகின்றது. எனினும் இறுதியில் மக்கள் களரி அப் பிரதேசத்திலிருந்து திரும்பிய பின் அவ் ஆர்வம் தொடர்ந்திருப்பது காணக்கிடைப்பது அரிதாகவே. இதற்காக மக்கள் களரியினால் நான்கு பிரதேசங்களில், அவர்களின் வழிகாட்டலின் கீழ் செயற்படுத்தப்படும் வேறு நாடகக் குழுக்கள் நான்கு பொலன்னறுவை, யாழ்ப்பாணம், புத்தளம், மற்றும் அநுராதபுரம் மாவட்டங்களில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. அவர்களும் இன்றளவாகும் போதும் சுயாதீனமாக தயாரிப்பு நடவடிக்கைகளில் ஈடுபட்டுள்ளதுடன் மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் அவர்களிடத்து சென்று அவர்களின் அனுபவங்களைப் பகிர்ந்து கொள்கின்றார்கள். எனினும் ஒட்டுமொத்தமாக மக்கள் களரி பிரயாணம் செய்த அனைத்துப் பிரதேசங்களிலும், அவர்களின் பிரயாணத்தின் பின்பு என்ன நடக்கிறது என்பதும் மற்றும் அதற்கு தொடர்ச்சியாக தலையீடு செய்வது மிகவும் சிரமமானதாகும்.

இது தொடர்பில் எடுக்கப்படக்கூடிய மிகப் பொருத்தமான செயற்பாடாவது — மக்கள் களரியே தெரிவிப்பது போல — அப் பிரதேசங்களில் மக்கள் களரிக்கு துணை உறுப்பினர்களின் தலையீட்டுடன் அழகியல் மற்றும் கல்வி நடவடிக்கைகளை நடத்திச் செல்வதே. எனினும் மேற்குறிப்பிட்டுள்ள அறிக்கையில் குறிப்பிட்டுள்ளபடி அதற்கான நிதிப்பிரச்சினை மற்றும் ஊழியர்களின் நெருக்கடி நிலவுவதன் அடிப்படையில் அவ்வாறானதொன்றை செயற்படுத்துவதற்கு அவர்களுக்கு முடியாது போயிற்று. மக்கள் களரியின் பிணைய இணைப்பு செயற்படுவதென்பது அதுவே. அது மக்கள் களரி நாடகவிழா நடத்தப்படும் கால எல்லைக்குள் அவர்களுக்குச் செய்யப்படும் விருந்தோம்பல் பராமரிப்பு மற்றும் அவர்கள் அப் பிரதேசத்திலிருந்து அகன்றபின் நலம் விசாரிக்க அழைப்பொன்றினை ஏற்படுத்துவதை விட பெறுமதியானதாகும். அவ்வாறே கட்டாயத் தேவையும் அதுவோயாகும்.

நாம் மேலே குறிப்பிட்டவாறு மக்கள் களரி நாடகக்குழுவின் பார்வையாளர்களுடன் தொடர்பு கொள்வது நடிப்புடன் இணைந்து மாத்திரமல்ல. அவர்கள் மக்களுடன் தொடர்புறும் பல்வேறு மாதிரிகள் அவர்களின் பிரயாணத்தில் உள்ளடங்கியுள்ளது. நாடகம் பார்ப்பது, செயலம்வகளில் கலந்து கொள்வது, சமூக நாடகங்களில் கலந்து கொள்வது, விருந்தோம்பல், பிரச்சாரங்கள், விவாதங்கள் இவ்வாறு பல்வேறு அணுகல்களின் கீழ் மக்கள், மக்கள் களரியுடன் தொடர்புபட்டுள்ளார்கள். நேர்காணலுக்காக கலந்து கொண்ட அனைத்து மக்கள் களரி உறுப்பினர்களும் தெரிவித்தது. அவர்கள் நாட்டின் எந்தப் பிரதேசத்துக்குப் பயணித்தாலும் அவ் எல்லாப் பிரதேசங்களிலும் அவர்களுக்கு நண்பர்களான ஒரு பிரிவினர் மக்கள் களரி மூலம் உருவாகியுள்ளார்கள் என்பதே. அதன் விளைவாக அவற்றை சரியான

முறையில் கொண்டு நடத்துவதற்கு தேவையான பொறிமுறையொன்றை உருவாக்குதல் மிகவும் சிரமமான காரியமாகும். அத்தோடு பெரும்பாலும் இத் தொடர்புகளின் நம்பகத்தன்மையையும் இழந்துவிட முடியும்.

விவாத மண்டப மேடை நாடகங்களுள் இந் நிலைமை ஏனைய நாடகங்களைவிட அதிக தீவிரத்துடன் வெற்றியடைந்த சந்தர்ப்பங்கள் உள்ளன. ஏனெனில் பிரதேச ரீதியாக நிலவும் பிரச்சினைகள் மற்றும் சாதாரண மனித வாழ்வில் இந் நாட்டில் அனுபவிக்கும் பிரச்சினைகள் பற்றி உரையாடுதல் மற்றும் அவற்றின் படைப்புச் செயற்பாடுகளுக்கு தொடர்புபடுத்தக்கூடிய திறன் காரணமாக ஏற்படும் நட்பு மிக வலிமை வாய்ந்ததாகும். எனினும் விவாத மண்டப மேடை நாடகம் பெரும்பாலும் செயற்படுவது ஓரிரு நாட்கள் மாத்திரமே. அதன் பின்பு மக்களிடத்திருந்து அந் நினைவுகள் அகன்று விடுதலோ அல்லது அவர்கள் அந் நாடகத்திலிருந்து பெற்றுக் கொண்ட கூர்மை மழுங்கிப் போதலோ, அவர்கள் தமது அன்றாட வாழ்வை ஒழுங்கமைத்துக் கொள்ள மேற்கொள்ளும் போராட்டத்தில் அழிந்துவிடக்கூடிய ஆபத்தோ உள்ளது. அவ்வாறே எண்ணிப் பார்க்க முடியாத அளவில் வளர்ச்சியுறும் சமூக ஊடகங்கள் மற்றும் வழமையாக இற்றைப்படுத்தப்பட்டு வரும் இலத்திரனியல் ஊடகங்களும் மக்களுக்கு அவ்வாறான பின் விமர்சன தலையீட்டை எதிர்கொள்ள தேவையான ஓய்வினைப் பெற்றுக் கொடுப்பதில்லை. இவ் எல்லா சிக்கல்களுடனும் போட்டியிடும் தேவை மற்றும் திறமை மக்கள் களரியினால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட முறைக்குள் நிலவினாலும் அதன் தீவிரத்தன்மை மற்றும் விசாலம் குறித்து வேறு தரப்பினராலும் எண்ணிப் பார்க்கப்பட வேண்டியுள்ளது.

மேலும் குறிப்பிட வேண்டிய முக்கிய காரணமாவது, மக்கள் களரி பிரயாணம் செய்த அனைத்துப் பிரதேசங்களிலும் தேவையான சட்டபூர்வமான அனுமதியின் அடிப்படையில் தொடர்புகளை ஏற்படுத்திக் கொண்ட பாடசாலைகள், நிறுவனங்கள், அரசு அலுவலகங்கள் மேலும் விசேட அரசு சாரா நிறுவனங்களோடு ஏற்படுத்திக் கொண்ட தொடர்புகளாகும். அவ்வப்போது ஆதரவில் குறைபாடுகள் காணப்பட்டாலும் ஒட்டுமொத்தமாக அனைத்து நிறுவனங்களிலும் மகிழ்ச்சி தரக்கூடிய ஒத்துழைப்பு கிடைத்தது. அதன் விளைவாக அத் தொடர்பு வலைப்பின்னல் இன்றும் வலிமையுடன் திகழ்கின்றது.

2003 இல் இருந்து இதுவரை இந் நாட்டுக் கலை அல்லது மக்களின் பண்பாட்டு வாழ்க்கை பெருமளவிலான மாற்றத்துக்குட்பட்டுள்ளது. 2003 ஆம் ஆண்டளவில் ஆகும் போது நிலவிய தொலைக்காட்சி நாடகக் கலையைவிட, முற்றிலும் வித்தியாசமான தொலைக்காட்சி நாடகப் பயன்பாட்டை இன்று நாம் காண்கின்றோம். அதற்குள்ள சமூக ஈர்ப்பும் வெவ்வேறு வடிவங்களில் வளர்ச்சி அடைந்துள்ளது. இதற்கு மேலதிகமாக மிகுந்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக்கூடியதாக சமூக ஊடகங்களின் பயன்பாடு போன்றே சமூக ஊடகங்கள் முன்னெப்போதையும்விட - குறைந்த பட்சமாக நகர்ப்புற மக்கள் சமூகத்தினுள் மொத்தமயமாக்கலுக்குள்ளாகியுள்ளது - கல்வியிலிருந்து பாலியல் காட்சி வர்த்தகம் வரை, இன்றியமையாத கூறாக ஆகியுள்ளதை குறிப்பிடத்தக்க ஆய்வு தெரிவிக்கின்றது. இவ்வாறான நிலைமைகளின் கீழ்கூட - மேலும் இன்றளவாகும் போது மக்கள் களரியின் தயாரிப்பு மற்றும் பிரயாணங்கள் குறைவடைந்துள்ள போதும் - மக்கள் களரிக்குள்ள சமூக ஈர்ப்பில் சிதைவு தெரியவரவில்லை. அளவு ரீதியாக செய்யப்பட்ட பகுப்பாய்வில் கூட அதனை மிக நன்றாக உறுதி செய்து கொள்ள

முடியும். இதன் மூலம் நாம் குறிப்பிடும் பிரதான காரணமாவது, நடிப்புக் கலை மேலும் பிரபலப்படுத்தக்கூடிய ஊடகம் என்பதும் அது அதற்கே உரித்தான அவகாசத்தை தேடிக்கொள்ள வேண்டும் என்பதே. வேறு விதத்தில் கூறுவதானால் நடிப்புக் கலையை பிரபலத்துக்கு கொண்டு செல்லக்கூடிய திருப்பத்தை நாடகக் கலைஞர்கள் இன்னமும் வழி தவறவிட்டுக் கொண்டிருக்கின்றார்கள்.

## பின்குறிப்பு

மக்கள் களரி மனித சங்கமமாக முனைப்பாகத் தெரிகின்ற குணாதிசயங்கள் நிரம்பிய, பல்லினத்தன்மை, படைப்பாற்றல் நிறுவனப் பணிகள், நலன்புரி பணிகள், உட்பட பல்வேறு நிலைமைகளின் கீழ் நிலவும் சங்கமமாகும். சோக்ரடீஸ் இளைஞர்கள் தொடர்பில் தெரிவித்த கருத்தை<sup>1</sup> நமது குழலுக்கு ஏற்றபடியான சூத்திரமாக்கினால் 'இளைஞர்களை வீட்டுப் பணிகளிலிருந்து விடுவித்தல் வேண்டும்' என்பது நமது உணர்வுக்கு வருவது, நாம் வாழும் சகாப்தத்தில் அளவற்ற சிக்கல்களுடன் இளைஞர் யுவதிகள் மக்கள் களரி செயற்பாடுகளுக்காக செய்யும் அர்ப்பணிப்பை பொருள்கோடும் போதே. எவ்வாறாயினும் இன்று நிலவும் பொதுமையாக்கலுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ள சமூக நிபந்தனைகளினால் திணறும் இருப்பு நமக்கு எண்ணிப் பார்ப்பதற்கு சிரமமானதாகும். வேறு வழியில் கூறுவதானால் நடைமுறையிலுள்ள பொருளாதார சமூக நிபந்தனைகளைத் தவிர்ந்து அவற்றின் தாக்கங்களிலிருந்து அகன்று அவற்றுக்கு மேலாகச் செயற்படும், மனித வாழ்க்கை இன்று நமக்கு எண்ணிப் பார்க்க முடியாதது. மக்கள் களரி மாற்று அமைப்பாகவும், அது நடப்பிலுள்ள அரசியல் நிலைமைகளுக்கு சவாலாக செயற்பட்டாலும், அவர்களும் இந்த சமூக அரசியல் சேற்றில் நாட்டப்பட்ட கிளையாக தோன்றுவது தவிர்க்க முடியாதது. எனினும் அவர்களுக்கு அதனின்றும் விலகி மலர்ந்து மணம் பரப்ப, சமகால சமூகத்தில் மாற்று அவகாசத்துக்காக தத்துவார்த்தம் மற்றும் நடைமுறை பற்றிய பரந்த விவாதத்துக்கு செல்ல வேண்டும். அவ்வாறே அவ் விவாதத்திலேயே புரட்சிகர தரப்பைச் சேர்ந்த ஒருவராக மக்கள் களரியை அறிமுகம் செய்யலாம்.

அவ்வாறாயின் மக்கள் களரி என்பது புனிதமடைந்த மக்களின் சங்கமமோ அல்லது ஆசைகளை அறவே களைந்து, தம்முடைய ஒட்டுமொத்த இருப்புமே நடிப்புக் கலைக்காக தோற்றமளிக்கும் மனித சங்கமம் மாத்திரமே அல்ல என்பதைப் புரிந்து கொள்வது முக்கியமாகும். மேலும் அவர்களைப் பற்றி எண்ணும் போது செய்யப்படும் சமூக மதிப்பீடு, வர்ணிப்புகள் மற்றும் இந் நூலின் ஆய்வுகளின் அடிப்படையில் அவர்களின் சாத்தியங்களுள் வசதியினத்தை உண்டு பண்ணிக் கொண்டுவிடக் கூடாது. மக்கள் களரி இயங்கிய காலத்தினுள் இந்த பொருளாதாரப் பிரச்சினை உறுப்பினர்களிடையே வெளிப்பட்ட சந்தர்ப்பங்கள் குறிப்பிடத்தக்க அளவு நிலவியது. அவைகள் பெரும்பாலும் மக்கள் களரியின் மானிடத் தொடர்புகளுள் வரலாற்றில் முனைப்பாகத் தெரிகின்ற பாத்திரத்தை நிறைவேற்றியுள்ளது. பொருளாதார

<sup>1</sup> வாசிக்குக: Perry, J., Bratman, M., & Fischer, J. M. (2010). *Introduction to philosophy: classical and contemporary readings*. New York: Oxford University Press. சிங்கன மொழியில் இது தொடர்பான கருத்தொன்றைப் பெற்றுக் கொள்வதற்காக பார்க்குக: வங்கீச சுமணசேகர. (2018, March 1). Retrieved from [https://bavaweb.wordpress.com/2018/03/01/சேபேஜிவிய/ \(உண்மை-வாழ்க்கை\)](https://bavaweb.wordpress.com/2018/03/01/சேபேஜிவிய/ (உண்மை-வாழ்க்கை))

காரணிகள் மற்றும் நடிப்புக் கலைக்கு காட்டும் அநுராகத்துக்கிடையேயான தொடர்பு பற்றி மக்கள் களரியின் சிக்கல்களை பின்வருமாறு வரிசைப்படுத்தலாம்.

மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள், மக்கள் களரியைத் தெரிவு செய்த போது வேதனம் மற்றும் நடிப்புக் கலை ஆகிய இரு தரப்பு குறித்தும் கவனத்தில் எடுத்துக் கொண்டுள்ளனர். 'வேதனம் பெற்றுக் கொடுக்காத நாடகக் குழுவுக்காக ஆட்சேர்ப்பை பிரச்சாரப்படுத்தியிருந்தால் அவர்கள் இதற்காக முன்வராதிருப்பதற்கான வாய்ப்புகள் அதிகமாகும். பெரும்பாலும் மக்கள் களரியை விட்டகன்ற உறுப்பினர்கள், விலகிய காரணமாக அடிப்படையாகத் தெரிவது இந்த வேதனம் சம்பந்தமான பிரச்சினையே. ஏனெனில் மக்கள் களரி ஆரம்ப காலகட்டத்தில் வேலைப்பளு மிக்க நாடகக் குழுவாகும். அதனாலேயே மக்கள் களரியினுள் அவர்களுக்கு முழு நேரமாகப் பணியாற்ற நேர்ந்தது. வேறு தொழில்களில் ஈடுபடுவதற்கான வாய்ப்புக்கள் குறைந்தன. அத்துடன் பல உறுப்பினர்கள் விவாகம் செய்து கொண்டமை, குழந்தைகள் கிடைக்கப் பெற்றமை, குடும்பத்தில் தேவைகள் ஏற்பட்டமை ஆகியவை தவிர்க்க முடியாததாயின. இறுதி அத்தியாயத்தில் உறுப்பினர்கள் வெவ்வேறாகத் தெரிவுத்துள்ள கருத்துக்களைப் பார்க்க.

இலங்கை போன்ற ஒரு நாட்டில் நாடகக் குழுவொன்று தமது படைப்புச் செயற்பாட்டினுள் மாத்திரம் குறிப்பிடத்தக்க அளவான பணம் சம்பாதிக்கும் சாத்தியம் உள்ளது. மிகக் குறைந்த அளவிலேயே. தொழிற்றுறையினர் மற்றும் வேதனத்துக்கிடையேயான தொடர்பினை ஏற்படுத்தும் 'இலாபம்' என்னும் காரணி மக்கள் களரியினுள் காண்பதற்கு கிடைப்பதில்லை. இவ்வாறான நிலைமையில் இவ் எல்லா காரியங்களும் நடைபெறுவது, அரசு சாரா நிறுவனங்களினால் படைப்பு நடிவடிக்கைகளுக்காக ஒதுக்கும் நிதியின் மூலமே. இவ்வாறான நிலையில் இளைஞர் யுவதிகளின் தேவையுடன் உண்டாகும் மனஅழுத்தத்தை அமைதிப்படுத்துவதற்குள்ள ஆரம்பமாவது. நடிப்புக் கலை தொடர்பில் அவர்களிடத்தில் உள்ள அநுராகம் மற்றும் மக்கள் களரி கொண்டிருக்கும் நேர்மையான அடிப்படையில் மாத்திரமே. இந்த மனஅழுத்தத்தை அமைதிப்படுத்துவதற்கு மக்கள் களரி உறுப்பினர்களுக்கு 'நியாயமான சம்பளம்' வழங்குவதற்கு மக்கள் களரி ஆரம்ப முதலே முயற்சித்துள்ளது. இங்கு 'நியாயமான சம்பளம்' பற்றிய கருத்து தீர்மானிக்கப்படும் ஒப்பீட்டளவான சிக்கலின் அடிப்படையில் உறுப்பினர்கள் விலகிச் செல்லல் மற்றும் பல்வேறு சிக்கல்கள் உருவாகின.

மேலும் மக்கள் களரி படிப்படியே முன்னேறிவரும் ஒருவகை நிறுவனம் அல்லவென்பதால், அதற்குள்ள திறமை வரையறைக்குட்பட்டது. எனினும் மக்கள் களரியின் நோக்கங்களை நெருங்குவதற்கு அவர்கள் திட்டமிடும் உழைப்பு எளியது அல்ல. அனைத்து வாழ்க்கை நிபந்தனைகளுக்குள்ளும் நட்பு, அன்பு, சகோதரத்துவம் மற்றும் இறுதி அர்த்தத்தில் கலை மற்றும் கலையை இரசித்தலினுள் கட்டியெழுப்பப்படும் மேன்மை இந்த வாழ்க்கை நிபந்தனைகளை பொறுத்துக் கொள்வதற்குத் தேவையான துணியை உறுப்பினர்களுக்கு வழங்குகிறது என்பது தெரிகின்றது. அதனால் சாதாரண மனித சங்கமத்தில் நிலவும் தொடர்புகள் ஏற்படுவது, சரிவுகள், புறங்கூறல், பொறாமை கொள்ளுதல் போன்ற அடிப்படை மானிட நடத்தையின் அடிப்படையில் கட்டியெழுப்பப்படும் பிரச்சினைகளுக்கு மேலதிகமாக வேதனம் வழங்கும், பல்லின, வதிவிட நாடகக் குழுவொன்று மிகவும் சிக்கலான சங்கமமாகும்.

<sup>1</sup> இறுதி அத்தியாயத்தில் உறுப்பினர்கள் வெவ்வேறாகத் தெரிவுத்துள்ள கருத்துக்களைப் பார்க்க.

எனினும் இம் மோதல் அல்லது மனக்கசப்பு ஆரம்ப சில் மாதங்களுக்குப் பிறகு ஒரு சந்தர்ப்பத்திலாவது இனவாதத்தின் அடிப்படையில் ஏற்படவில்லை என மக்கள் களரி சபதம் செய்கின்றது.<sup>1</sup>

இவ் அத்தியாயத்தில் அடுத்த தரப்பான மக்கள் களரி, மக்கள் மற்றும் வேறு நிறுவனங்கள், அமைப்புக்களுடன் காட்டும் தொடர்பு பற்றிய பொறியொன்றை உருவாக்குதல் உள்ளது இரண்டாவது நடவடிக்கையாகவே. ஏனெனில் அதற்கு முன்பாக மக்கள் களரியின் இருப்பு பற்றிய பிரச்சினை மிகவும் சிக்கலானதாகும். எனினும் இத் தேவைகள் இரண்டும் ஒரே மட்டத்துக்கு கொண்டு வருவதன் மூலம் இத் தேவைகள் இரண்டும் ஒன்றுக்கொன்று பணிபுரியும் நிலைமையை கட்டி எழுப்ப முடியுமா என கற்கை செய்ய வேண்டும். வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் மக்கள் களரி உறுப்பினர்களின் தேவைகளை நிறைவு செய்தல் மற்றும் மக்கள் களரியின் செயற்பாடுகளுக்கிடையில் கட்டாயமான தொடர்பை கட்டியெழுப்புவதற்கு தேவையான படவரைபைத் தயாரித்தலே. இதன் மிக சிக்கலான பரிமாணமாவது மக்கள் களரியின் நேர்மையான நோக்கங்களை நோக்கமாகக் கொண்ட பின்னணியில் இது குறித்து சிந்தித்துப் பார்க்கும் போதே.

இவ்விடத்தில் கவனம் செலுத்த வேண்டிய இன்னொரு முக்கிய காரணமாவது சங்கமமாக அமைப்பாகும் சிக்கலை ஆய்ந்து பார்ப்பதே. அவ்விடத்தில் முன் குறிப்பிட்டது போல முக்கியமாவது நேர்மையான மானிட நடத்தை மற்றும் அத்துமீறிய நிறுவன செயற்பாடுகள் என்னும் முரண்பாடான இரு தரப்புக்களை சந்திக்க வைக்கும் விதமும், அதன் பின்பு அதற்காக நிதிக் காரணிகளை தொடர்புபடுத்தும் வழிமுறை எது என்பதே. அதன் அடிப்படையில் இப் பிரச்சினையின் செந்தர பொருள்கோடலாக லெனினின் 'என்ன செய்ய வேண்டும்?' என்னும் செந்தர பொருள் விளக்கங்கள் இன்றைய சமகால அரசியல் சமூக அரசியல் விமர்சகர்கள் வரை வந்தடைந்துள்ள பிரதான பிரச்சினையாகும். எனினும் மக்கள் களரியின் செயலாற்றுகைத் தரத்தை அவதானிக்கும் ஒருவருக்கு ஒரு மாதிரியாக அவ் அனுபவத்தினுள் இந்த பிரச்சினை சம்பந்தமாக ஏதேனும் தலையீடு செய்யும் சாத்தியம் உள்ளது. மிக முக்கியமானது இந்த ஒன்றுக்கு ஒன்றான எதிர்த் தரப்புகளின் சங்கமமொன்றைக் கட்டி எழுப்புவதற்காக மிக நல்லமுறையில் பகுப்பாய்வு செய்வது எவ்வாறு என்பதே. மேலும் சற்று முன் செல்வோமானால் நிறுவனச் செயற்பாடுகள் மற்றும் நவீனத்துவத்துக்கிடையே நிலவும் தொடர்பும், அதற்கு முந்திய காலகட்டத்தில் நிலவிய கூட்டிணைப்பு பற்றிய கருத்தையும் மீண்டும் சந்திக்க வைப்பதும் இங்கும் செல்லுபடியானதாகும். அவ்வாறே முதலாளித்துவத்தின் புதிய சொருபங்களை கற்கை செய்வதும், அதனுடே நவீனத்துவத்தின் நேர்மையான தன்மையை வெளிப்படுத்தும் தேவை இன்றைய தினத்தில் கூட்டு அல்லது எந்தவொரு செயற்பாட்டினதும் நம்பகத்தன்மைக்கு தேவையான நிபந்தனையாகும். இன்றைய அரசியல் கட்சிகள், தொழிற்சங்கங்களிலிருந்து அனைத்து சமூக அமைப்புக்களுக்கும் இப் பிரச்சினை ஏற்புடைத்ததாகும்.

<sup>1</sup> இறுதி அத்தியாயத்தில் உறுப்பினர்கள் வெவ்வேறாகத் தெரிவுத்துள்ள கருத்துக்களைப் பார்க்க.

## எட்டாம் அத்தியாயம் மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள்

இந்த அத்தியாயத்தில் எதிர்பார்க்கப்படுவது தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் சிலரின் வாழ்க்கை மற்றும் மக்கள் களரிக்கிடையிலான தொடர்பைக் கூறும் அவர்களின் சுய வெளிப்பாட்டினை எழுதி வைப்பதே. இவ்விடத்தில் மக்கள் களரி தொடர்பில் இந் நூலில் நாம் கட்டியெழுப்பும் பகுப்பாய்வை மீண்டும் கேள்விக்குட்படுத்தல் மற்றும் அவற்றை மீண்டும் உண்மையாக வெளிப்படுத்தும் சந்தர்ப்பங்கள் எதிர்ப்படும். இந்த அத்தியாயத்தின் பின் இந் நூல் நிறைவு பெறுகின்றது. இந்த உறுப்பினர்களின் கருத்துக்களுடன் மக்கள் களரி குறித்து எண்ணிப் பார்ப்பதற்கு, மீண்டும் வெளிப்படைத் தன்மையை ஏற்படுத்துவதற்கு இவ் அத்தியாயம் இவ்வாறு கட்டமைப்பு செய்யப்பட்டுள்ளது.

### 8.1 இராசையா லோகாநந்தன்

நான் இராசையா லோகாநந்தன். என்னுடைய ஊர் பொகவந்தலாவை. 2006 பெப்ரவரி மாதம் 14 ஆம் திகதி நான் மக்கள் களரிக்கு வந்தேன். அப்போதுதான் மக்கள் களரியின் மூன்றாவது சஞ்சாரம் கந்தளாய்க்கு ஆரம்பமாகியிருந்தது. எங்களுக்கான நேர்முகத்தேர்வு பொகவந்தலாவையில் நடைபெற்றது. நான் விண்ணப்பித்திருக்கவில்லை. பொகவந்தலாவையில் ஆட்களைத் தேர்வு செய்து செயலமர்வொன்றை நடத்துகின்றார்கள் என்று, 2004 இல் நேர்முகத்தேர்வுக்கு சமூகமளித்து பொகவந்தலாவையிலிருந்து வந்திருந்த சிவநேசன் எங்களை வரச் சொன்னார். நான் அப்போது சாதாரணதரம் முடித்து விட்டு கடைபொன்றில் - சலூன் - பணிபுரிந்து கொண்டிருந்தேன்.

மக்கள் களரிக்குத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டது. ஒரு தொழில் என்றே முதலில் நினைத்தேன். எனினும் நாடகத்தில் நடிக்கும் நடிகனாவதற்கும் பெரு விருப்பம் இருந்தது. சிறு வயதிலிருந்தே எங்களுரில் கூத்து நடத்தினார்கள். நாங்கள் காமன் கூத்து, அர்ஜுனன் தபசு போன்ற கூத்துக்களை நடத்தினோம். ஊரிலுள்ளவர்களும் நாடகங்கள் நடத்தினார்கள். இந்துக்கள், கிறிஸ்தவர்கள் என்ற வேறுபாடுகள் இருக்கவில்லை. எல்லோரும் ஒன்றாக இருந்து எல்லாப் பண்டிகைகளுக்கும் எதையாவது காண்பிப்போம். நல்ல விடயங்களைச் சொல்லும் நாடகங்களை நடத்தினோம். மேலும் தேவதைக் கதைகள், யேசு வரலாறு, பாஸ்கு போன்றவையும் நடத்தினோம். அக் காலத்தில் இருந்த தார்மீகப் பிரச்சினைகள் கல்வியின் முக்கியத்துவம் போன்ற விடயங்கள் குறித்து நாங்களே எழுதி நடிப்போம். 40-45 வயதுடையவர்கள்தான் பிரதான இடம் வகித்தார்கள். எல்லாம் இலவசமாகத்தான். ஆரம்பத்திலிருந்தே ஆண் பெண்

இரு சாராரும் நடித்தார்கள். எனினும் கூத்தில் பெண்களுக்கு இடமில்லை. என் அம்மாவுக்கு நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் எல்லாம் நன்கு தெரியும். அவைகள் இந்திய நாட்டுப்புறப் பாடல்கள், தாலாட்டு, ஒப்பாரி ஆகியனவாகும்.

அங்கு வேறு நாடகங்கள் வரவில்லை. எனினும் எனக்கு ஞாபகம் இருக்கிறது. டென்னிசன் குரேயின் நாடகம் ஒன்றைக் கொண்டு வந்தார்கள். எனினும் நாங்கள் பார்க்கப் போகவில்லை. சிங்களப் பாடசாலையில் அந் நாடகத்தைக் காண்பித்தார்கள். அட்டனில் அடிக்கடி அவ்வாறு நாடகங்கள் கொண்டு வந்து காண்பித்தார்கள். திரையரங்கு ஒன்றும் இருந்தது. எனது ஞாபகத்தின்படி - எனது பாடசாலை - சாந்த மேரீஸுக்கு ஒரு சிங்கள நாடகம் வந்தது. ஏதோ ஒரு நகைச்சுவை நாடகம். பெயர் ஞாபகம் இல்லை. எங்கள் பாடசாலையில் நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலை ஒரு விஷயமாக இருக்கவும் இல்லை.

எங்களுக்கு ஏராளமான பொருளாதாரப் பிரச்சினைகள் இருந்தன. அதனால் நான் ரிப்யூசன் வகுப்பு ஒன்றைச் நடத்தினேன். நாடகம் போன்ற சில விடயங்களைக் கற்பித்தேன். சாதாரண தரம் சித்தி அடைந்தாலும் உயர்தரம் செய்யவில்லை. அந் நாட்களில் சுமார் 250 பேருக்கு கற்பித்தேன். மாணவர்களுக்கு ஆர்வம் இருந்தது. கிராமத்தில் மேடையில் நடிப்பதற்கு பெரும் போட்டி இருந்தது. நானும் நாடகங்கள் தயாரித்த பழக்கத்தில் அவர்களைப் பயிற்றுவித்தேன். பிரதிகளும் எழுதினேன். ஒருவரிடமிருந்து முப்பது ரூபாய் வீதம் அறவிட்டேன். மாதம் 300 ரூபாய் போலத்தான் கிடைத்தது. எல்லோரும் காசு தர மாட்டார்கள். அவ்வாறு பலாத்காரமாக காசு சேர்க்கவும் இல்லை. சேர்ந்ததையும் அவர்களுக்கே செலவிட்டேன். புத்தகம் வாங்குதல் போன்ற ஒவ்வோர் வேலைகளுக்கு. பின்ன்தான் சலுகைக்கு வந்தேன்.

பொகவந்தலாவையில் நேர்முகத்தேர்வின் போது சுமார் 50 தமிழர்கள் இருந்தார்கள். பராக்கிரம ஐயாவும், ரவீந்திர மாப்பிட்டிகம் ஐயாவும்தான் வந்திருந்தார்கள். நான் லீலா, சீதேவி, ராதிகா என்னும் எங்கள் நால்வரையும் தேர்ந்தெடுத்தார்கள். சிவாவுக்கு - சிவனேசன் - தான் எங்களைப் பொறுப்புக் கொடுத்திருந்தார்கள். அதன் பின்பு நாங்கள் கொழும்புக்கு - பொரளை சிறிய அரங்குக்கு வந்தோம். அங்கிருந்து கந்தளாய்க்குப் போவதற்கு ஒரு வாகனம் புறப்பட்டது. அதிலே பராக்கிரம ஐயாவும் இருந்தார். அங்கே போகும் போது அதிகாலை மூன்று மணி ஆகியிருந்தது. காலை ஏழு மணிக்கு கொட்டகைக்கு வரும்படி சொல்லிவிட்டுப் போனார்கள். அந்த இடத்தில் ஐயந்த, நிஷாந்த, மஞ்ச அண்ணன் போன்றவர்கள் இருந்தார்கள். சிங்கள மக்கள் எவ்வாறு சாரம் அணிகிறார்கள் என்பதை அன்றுதான் நான் கண்டேன். நான் கொழும்பு வந்தது இரண்டாவது தடவையாகும். ஊருக்கு வெளியே இருக்கும் முதல் இராத்திரி. ஐயந்த போன்றவர்கள் கொட்டகையைப் பொருத்த வந்திருக்கிறார்கள் என்று நான் முதலில் நினைத்தேன். பின்ன்தான் அவர்களுடன்தான் நடிக்க இருக்கிறேன் என்பதைத் தெரிந்து கொண்டேன். சேம் அண்ணன் என்று ஒருவர் இருந்தார். என்னை அவருடன் இருக்கச் செய்தார்கள். நாம் இருவரும் இருப்போம் பயப்பட வேண்டாம் என்று அவர் சொன்னார். முதல் நாளன்றே நாங்கள் போகும் போது ஏழே காலளவில் ஆகிவிட்டது. அக்காலத்தில் எனக்கு சிங்களம் விளங்குவது மிகவும் குறைவு. அங்கு போவதற்கு முன்பு கொட்டகையினுள் யோகாசனம் செய்ய வேண்டும். எங்களுக்கு முன்னால் வந்து சேர்ந்த காளிதாஸ் என்னும்

தமிழர் ஒருவர் இருந்தார். அவர் எங்களை மோசமாக வைதார். அன்று ரவி ஐயா வந்து உடற்பயிற்சி செய்தார். கொட்டகையின் உயரத்தைப் பார்த்து நான் பிரமித்தேன். அப்படியான கொட்டகைகளில் சர்க்கஸ் நடத்துவார்கள். எனினும் அதற்கு முன் நான் பார்த்ததில்லை. நான் அவ்வளவு உயரத்துக்கு பார்த்திருந்தது கோவில் மாத்திரம்தான். இதில் என்ன நடக்கிறது என்பதைத் தாமதமின்றி தெரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற எதிர்பார்ப்பு எனக்குள் ஏற்பட்டது. அந் நாட்களில் உறுப்பினர்கள் முப்பது பேர் வரை இருந்தார்கள். நாடகமொன்றில் பாத்திரமொன்றைப் பெற்றுக் கொள்வதற்கு எனக்கு ஒன்றரை ஆண்டுகள் வரை ஆயிற்று. அதுவரையில் கொட்டகையின் பணிகளைத்தான் செய்து கொண்டிருந்தேன். எவருக்காவது உடநலம் குன்றிய போது சிறிய வேடங்கள் கிடைத்தன. அதன் பின்பு இசைக்குழுவில் இருந்தேன். முதலில் நடித்தது சரண்தாலில் ஈட்டியை எடுத்துக் கொண்டு ஓடும் வேடத்தில். ஆனால் அரச நாடகவிழாவில் நான் அதனைச் சரியாக செய்யாததன் காரணமாக ஐயாவிடம் நன்றாக பேச்சு கேட்க நேர்ந்தது.

மக்கள் களரி என்றால் என்னவென்று கேட்டால் சொல்வதற்கிருப்பது அது மனிதர்களை உருவாக்கும் இடம், இதயமுள்ள, உணர்வுகளைப் புரிந்து கொள்ளக்கூடிய, அடுத்தவர்களைப் புரிந்து கொள்ளக்கூடிய மனிதர்களை உருவாக்கும் இடம். புதிதாக வருகிறவர்களுக்கும் நான் இதையே சொல்லியிருக்கிறேன். நாங்கள் எம் முன்னால் இருக்கும் ஆட்களுக்காக ஒன்றிணைந்து நடிக்கும் போது, இயல்பாகவே அவர்களுக்கு அதிலிருந்து தெரிந்து கொள்ளும் விடயங்கள் மிகப் பெறுமதியானவையாகும். எனக்குக் கிடைத்தவர்கள் மற்றும் அவர்கள் சொல்லும் விடயங்களைப் பார்க்கும் போது திருப்தி அடைய முடியும். எதிர்பார்க்காத மகிழ்ச்சி ஒன்றிருக்கின்றது. பெரும் சந்தோஷம். இரண்டு வருடங்கள் இருக்க வேண்டும் என்று நினைத்துக் கொண்டதான் வந்தேன். இதை நிறுத்திவிடுவோம் என்று எங்களுக்குச் சொல்லியிருந்தார்கள். இது இரண்டு வருடத்துக்கான ஒரு செயற்றிட்டம் மாத்திரமே என்றுதான் முதலில் சொல்லியிருந்தார்கள்.

நான் வந்தபோது மிகப் பாரம்பரியமான எண்ணங்களே எனக்கிருந்தன. இந்து மதத்தில் பெரும் பற்று கொண்டிருந்தேன். ஆண் பெண் பேதம் பற்றி நான் பெரும் உணர்திறன் கொண்டிருந்தேன். அதாவது ஆண்கள் பெண்களுக்குரிய வேலைகளைச் செய்யக்கூடாது போன்ற விஷயங்கள். தும்புத்தடியைப் பிடிப்பதற்குக்கூட எனக்கு மனமிருக்கவில்லை. இப்போது என் வாழ்வில் பெரும் மாற்றம் ஏற்பட்டிருக்கின்றது. நான் பாரம்பரிய விடயங்களைக் கைவிட்டு சாதாரண மனிதன் ஆனேன்.

கந்தளாயில் இருந்து வித்தியாலய சந்தியில் நாம் தங்கியிருந்த இடத்துக்கு வந்தோம். மீண்டும் புத்தளத்துக்கு போவதற்கு முன்பு மக்கள் களரியின் நோக்கங்கள் பற்றி எச். ஏ. ஐயா சொற்பொழிவாற்றினார். அதனால் என் ஆர்வம் மேலும் அதிகரித்தது. மனிதர்களுக்கிடையில் இருக்கும் ஆசை உண்டானது. எனது அம்மாவின், அப்பாவின் பிரச்சினைகள் பற்றி அதாவது தேயிலைத் தோட்டங்கள் பற்றி அக் காலத்தில் எனக்கு ஒரு பொருட்டாகத் தோன்றவில்லை. எனினும் இங்கிருந்து விடுமுறைக்கு அங்கே போகும் போது எனக்கு அதிர்ச்சி ஏற்பட்டது. ஏனெனில் யாழ்ப்பாணத்திலும் இங்கும் எல்லோருக்கும் காணி இருந்தது.

அதாவது கம்பியடித்தோ, சுவர் எழுப்பியோ ஒதுக்கப்பட்ட இடம். இங்குள்ளவர்களுக்கும் யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்தவர்களுக்கும் இருந்தது. அவர்கள் எல்லா இடங்களிலும் வீடுகள் கட்டினார்கள். ஆனால் நாங்கள் இருப்பது எங்கள் சொந்த வீடுகளில் அல்ல. அவைகள் அரசுக்கு சொந்தம். எனக்கு 2006 இல் முதலில் 3500 ரூபாய் கிடைத்தது. நான் அதிலிருந்து வீட்டுக்கும் காசு அனுப்பினேன். நான் இப்போதை விட முன்பு வீட்டுக்கு அதிக காசு கொடுத்திருக்கின்றேன். எல்லாம் செய்வதற்கு போதுமான அளவு காசு இருந்தது. மக்கள் களரியில் இருந்து முகாமைத்துவம் பற்றி நன்கு புரிந்து கொள்ள முடிந்தது. 2006 இல் உறுப்பினர்களுக்கு பொறுப்புக்களைப் பகிர்ந்தளித்தார்கள். எனக்கு கொட்டகையைப் பொறுப்புக் கொடுத்தார்கள். நானும் அதற்கு விருப்பம் தெரிவித்தேன். 2008 இல் சிலரை அனுப்புவதற்குத் தீர்மானித்தார்கள். ஏனெனில் பராக்ரீம ஐயாவுக்கு இதய அறுவைச்சிகிச்சை ஒன்று செய்ய நேர்ந்தது. என்னை வைத்துக் கொண்டார்கள். அதன் பின்பு செயலமர்வு தொடர்பான பொறுப்புக்களை எனக்கு அளித்தார்கள். 2010 இல் முழுநேர பணியாளராகச் சேர்த்துக் கொண்டார்கள். அப்போது நான் படைப்புக் குழுவுக்கு சேர்க்கப்பட்டேன். பிரதிகளை மொழிபெயர்க்கும் வேலைகளையும் நாங்கள் ஆரம்பித்தோம். நான் லீலா, அஜந்தன், சுமுது, நிஷாந்த, சிவா, இனோகா, ரொனிகா, சொக்கலிங்கம் ஆகிய எங்கள் ஒன்பது பேரையும் முழுநேர ஊழியர்களாக வைத்துக் கொண்டார்கள்.

முன்பு பொகவந்தலாவையில் இருக்கும் போது, நாங்கள் பொருட்கள் வாங்கும் கடையின் முதலாளி சிங்களவர். எனினும் அவருக்கு தமிழ் தெரியும். வேறு சிங்களவர்களுக்கு இருந்தவர்கள் சுப்பர்வைசர்களே. அதனால் சிங்களவர்கள் எங்களைவிட மேலானவர்கள் என நான் நினைத்துக் கொண்டிருந்தேன். ஏனென்றால் இது சிங்கள மக்களின் தேசம் என்று சிறு வயதிலிருந்தே எங்களுக்கு ஒரு மரியாதை இருந்தது. எனினும் அழுத்தம் ஒன்றும் இருக்கவில்லை. அப்படியேதும் பெரிய பிரச்சினைகள் தெரியவும் இல்லை. பிரச்சினையாகத் தெரிந்தது, யுத்தம் ஆரம்பமான பின்னரே. பஸ்ஸிலும் சோதனைச் சாவடிகளிலும் தான் இந்தப் பிரச்சினை எங்களை அதிகமாகப் பாதித்தது. அதனால் நாங்கள் எங்குமே தனியே செல்லவில்லை. எனினும் அவசரமாக 2008 இல் எனது மைத்துனரின் திருமணத்துக்கு எனக்கு தனியே செல்ல வேண்டி வந்தது. மற்ற நாட்களில் நாங்கள் எங்கள் குழுவின் ஒன்றாகத்தான் போவோம். நான் அவசரத்துக்கு லிவேராவின பிரயாணப்பையில்ல்தான் உடைகளைப் போட்டுக் கொண்டு போனேன். அதிலிருந்திருக்கிறது கேகாலையிலிருந்து கொழும்புக்கு வந்த புகையிரத பயணச்சீட்டு ஒன்று. என்னைப் புறக்கோட்டையில் வைத்து சோதனையிட்டார்கள். அந்த பயணச்சீட்டு கிடைத்தது. அது என்னவென்று கேட்டார்கள். அப்போது எனக்கு ஓரளவு சிங்களமே தெரியும். எனக்கு பயணச்சீட்டு பற்றி சொல்ல முடியாததனால் அவர்கள் என்மீது சந்தேகப்பட்டு பையில் இருக்கும் பொருட்கள் பற்றி சொல்லும்படி சொன்னார்கள். எனக்கு ஷர்ட் ஒன்றைச் சொல்வதற்கு மறந்து போனது. அதன்பின்பு என்னை குணசிங்கபுரம் தனியார் பஸ்நிலையத்தின் அருகிலிருந்த பொலிஸ் நிலையத்துக்கு கூட்டிச் சென்றார்கள். சுவரில் சாய்த்து வைத்து அடிப்பதற்கு ஆயத்தமானார்கள். காற்சட்டையைக் கழற்றும்படி சொன்னார்கள். திடீரென புதியவர் ஒருவர் வந்து ஆரம்பத்திலிருந்து விசாரணை செய்தார். முதலில் சொன்ன பதில்களையே அவருக்கும் சொன்னேன். தொடர்ந்து விசாரணை செய்தார்கள்.

நான் ஐயாவின் ஆவணங்கள் எல்லாவற்றையும் காட்டினேன். ஒன்றும் நடக்கவில்லை. பையினுள்ளிருந்த துணிகளை எல்லாம் வீசியெறிந்தார்கள். எடுத்துக் கொண்டு போ என்றார்கள். அப்போதுதான் எங்களுக்கெதிரான ஒடுக்குமுறை என்ன என்பது எனக்குப் புரிந்தது. அதன் பின்பு தொடர்ந்து சோதனைச் சாவடிகளில் எங்களை வேறாக நிறுத்துவார்கள். அதன் பின்பு சோதனையிடுவார்கள். உணவுப் பொருட்களை வீசிவிடுவார்கள். பலகாரம் போன்றவற்றைத் தூளாக்கிவிடுவார்கள். அல்லது அவற்றை வைத்துக் கொள்வார்கள். பெரும்பாலும் இவ்விடயங்கள் பஸ்ஸில் போகும் போதுதான் நடக்கும். ஆனால் லீலாவுக்கு இப்படி அதிகமாக நடக்கவில்லை. எனக்கு எப்போதும் நடக்கும். எனக்கு இதனால் குரோதம் உண்டாகவில்லை. எங்களை ஏன் ஏற்றுக்கொள்ள மாட்டேன் என்கிறார்கள் என்ற துக்கம்தான் ஏற்பட்டது.

இதற்கு எங்களால் செய்யக்கூடியதாக, எனக்குத் தெரிந்தது, மக்கள் களரி பணிகளை மேலும் பரந்த அளவில் நாடு பூராகவும் கொண்டு செல்லுதலே. மக்கள் களரி என்றால் என்ன என்பதை பொலிஸாருக்கு சொல்ல வேண்டும். உண்மையில் வந்து சில நாட்களின் பின்பு, சிங்கள மொழியைக் கற்றுக் கொள்ள வேண்டியிருந்தது, இந்தத் தொல்லைகளிலிருந்து விடுபடுவதற்குமாகவே. அதாவது பெரும்பாலும் பொலிஸாரின் கேள்விகளுக்கு பதில் சொல்வதற்கு. அதற்கிடையில் சிங்கள மொழியைப் படித்துக் கொள்ள வேண்டும் என்றொரு ஆசையும் தோன்றியது.

புதிய நாடகம் தெரிவு செய்யும் போது எங்களுடைய கருத்துக்களைக் கேட்டார்கள். சில வேலைகளைச் செய்வதற்கு முன்பு எங்களிடம் சொன்னார்கள். எல்லாப் படைப்புக்களையும் முதலிலிருந்தே நாங்கள்தான் ஆரம்பித்தோம். ஐயாமார்கள் வரும்போது நாங்கள் காட்சியை உருவாக்கியிருக்க வேண்டும். இவ்வாறு பேசிப்பேசியேதான் எல்லாப் படைப்புக்களையும் உருவாக்கினோம்.

இப்போது வீட்டில் போதுமென்று சொல்கின்றார்கள். இப்படி நாடு பூராக அலைந்து திரிவதை விட்டுவிட்டு தொலைக்காட்சி நாடகம் போன்ற ஒன்றை செய்து கொண்டிருக்க முடியாதா என்று கேட்கின்றார்கள். எனினும் வலியுறுத்துவதில்லை. அவர்களுக்கு இப்போது வயதாகிவிட்டது. இருவரும் பணிபுரிந்தது தேயிலைத் தோட்டத்தில். என்னைத் தேயிலைத் தோட்டத்தில் பணிபுரியும்படி வற்புறுத்தவும் இல்லை. எவ்வாறாயினும் மக்கள் களரி மாற்றத்துக்குள்ளாக வேண்டும் என்று இப்போது நான் நினைக்கின்றேன். இவ்வாறான மிகப் பிரமாண்டமான வேலை செய்தும், இந் நாட்டில் நாம் நினைத்த அளவு பெரும் மாற்றம் ஏற்படவில்லை. எனினும் நாங்கள் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கின்றோம். எனினும் அதைவிட நேரடியாக அரசியலில் ஈடுபட முடியுமானால், நாடகக் கலையின் மூலம் அவ்வாறான ஒரு வேலைக்கு இதனைப் புரட்ட வேண்டும் என்று நினைக்கின்றேன். நாங்கள் கொட்டகையுடனேதானே போனோம். இப்போது இருக்கிறவர்களுக்கு மிக எளிதாக இப்போது செய்வதைவிட அதிகமாக உணரக்கூடியதாக வீட்டருகில் கொண்டு செல்ல முடியுமானால், அதாவது கதவைத் தட்டி நாடகம் காண்பிக்க முடியுமானால் நல்லது என நினைக்கின்றேன். நடமாடும் அரங்கம் போன்ற வேறு வேலை. மாதிரியில் மாற்றமுடைய வேறு வேலைகள். நாங்கள் அதைப் பற்றி பேசிக் கொண்டிருக்கின்றோம். இப்போது புதியவர்கள் இதற்கு வருவது குறைந்துள்ளது. புதியவர்கள்

வருவதில்லை. பெரும் அர்ப்பணிப்பு செய்யக்கூடியவர்கள் வருவதில்லை. அவர்களுக்கு வேறு வேறு நோக்கங்கள் இருக்கின்றன .தொடர்ந்தும் இவ்வாறு செல்லாமல் நாம் இங்கிருந்து விடுபட்டு புதியமுறையில் பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக்கூடிய முறையொன்று தேவை என நினைக்கின்றேன். நாம் எல்லா இடங்களுக்கும் சென்று மனிதர்களுடன் இயங்குகின்றோம். நாங்கள் வந்த பிறகு அவர்கள் வழமையான வாழ்க்கைக்குத் திரும்புகின்றார்கள். இந்த மாற்றம் சிறிது காலத்துக்கே. பெரும் மாற்றத்துக்கு மனிதர்கள் தயாரில்லை. இவ்வாறான குழுவொன்றை நடத்திச் செல்வதற்கு ஆர்வம் கொள்வதும் இல்லை.

## 8.2 செல்வராஜ் லீலாவதி

2006 இல்தான் வந்தேன். உயர்தரம் முடித்து, முன்பள்ளி பணியொன்றுக்காகச் சென்றேன். அப்பாவுக்கு சுகமில்லாமல் போனது. தொழிலொன்று தேவையாக இருந்தது. கல்வி நின்று போய்விட்டது. அங்கிருந்த எளிதான தொழில்தான் முன்பள்ளி ஆசிரியை. தோட்டத்துக்கு வேலைக்குப் போக நினைக்கவில்லை. பாடசாலையிலேயே சாதாரண தரத்தில் சிறந்த பெறுபேறுகளை நான் பெற்றிருந்தேன். *கேகர்ஸ்வேர்லட் இல: 02 தமிழ் மகா வித்தியாலயத்திலிருந்து* உயர்தரம் கற்ற முதல் மாணவியும் நானே. அம்மா, அப்பா, தங்கையுடன் நானும் வீட்டில் இருந்தோம். நான் பாடசாலைக் காலத்திலும் நாடகம் நடத்தேன். சிறு வயது முதலே நான் அப்படியான விடயங்களுடன் தொடர்புபட்டிருந்தேன். முன்பள்ளித் தொழிலை விருப்பமின்றிதான் செய்தேன். சிவா என்னுடைய வகுப்புத் தோழர். என்னுடைய பாடசாலைக் காலத்திலே நாடகங்கள் போன்ற விடயங்களில் திறமையுடையவளாய் இருந்தேன் என்பது அவருக்குத் தெரியும். அதனால்தான் சிவா என்னை பொகவந்தலாவை செயலமாவுக்கு அழைத்தார். முன்பள்ளித் தொழில் சரிவராது என்பதால் நான் இதனை விரும்பினேன். நான் மக்கள் களரிக்கு வந்திராவிட்டால் கடை கண்ணிக்குத்தான் வேலைக்குப் போயிருப்பேன்.

நான் லோகாவின் ஊரவள் அல்ல. எனினும் அருகில்தான். எங்கள் ஊரிலும் அடிக்கடி கூத்து காண்பிப்பார்கள். சிவராத்திரி தினங்களில் கோவில் உற்சவத்துடன் விடியும் வரை நாடகம் நடத்துவோம். நத்தார் காலத்தில் கரோலும் செய்வோம். எல்லாப் பண்டிகைகளுக்கும் தோட்டத்தில் உள்ளவர்கள் ஏதாவது செய்வார்கள். கொடுப்பனவு ஒன்றும் கிடைப்பதில்லை. பொறுப்பாக எல்லோரும் கடினமாக உழைப்பார்கள். இப்போது அவ்வழமை மிகக் குறைந்துவிட்டது. ஆனாலும் இன்னமும் முன்பள்ளியில் கரோல் செய்கின்றார்கள். மார்க் மாதம் சிவராத்திரி தினத்தன்று முழு இரவும் விழித்திருந்து பூசை செய்வோம். இரவு பூராகவும் விழித்திருக்க வேண்டியிருந்ததால் பல நாடகங்கள் நடத்துவோம். இப்போது பொறுப்புக்களை ஏற்றுக் கொள்ள எவரும் இல்லை. அந் நாட்களில் நிரம்ப ஆர்வத்துடன் இவ் வேலைகளைச் செய்தார்கள். என் அப்பாதான் இயக்குனர். நான் அவருடன் நாடகப் பணிகளில் ஈடுபடுவேன். அவருடன்தான் முதலில் நடத்தேன். ஆனாலும் அந் நாட்களில் எனக்கு பெரிய விளக்கம் இல்லை.

மக்கள் களரிக்காகத்தான் முதன்முதலில் கொழும்பு வந்தேன். அதற்கு முன்பு வெளியில் சென்றதென்றால் பாடசாலைகளில் ஏதாவது கண்காட்சிகள் பார்ப்பதற்காகத்தான். வேறு

ஒன்றும் இல்லை. எந்நாளும் தோட்டத்தில்தான். எட்டாம் வகுப்பில்தான் நான் முதன்முதலில் சுற்றுப்பயணம் ஒன்று போனேன். நான் மக்கள் களரிக்கு வரத் தீர்மானித்ததது பொருளாதாரப் பிரச்சினையுடன் நாடகம் நடிப்பதற்கிருந்த ஆசையும்தான். நாடகம் நடித்து காசும் தருகிறார்கள் என்பது எனக்கு எண்ணிப் பார்க்க முடியாததாக இருந்தது. இப்படியும் ஒரு வழி இருக்கிறதா என்று நினைத்தேன். அப்படி ஒரு வழியிருந்தால் நல்லது என்றுதான் நான் வந்தேன். முதலில் எனக்கு அச்சம் ஏற்பட்டது. வீட்டிலிருந்து வந்து இப்படி இருக்க முடியுமா என்ற எண்ணம் ஏற்பட்டது. எதிர்காலத் திட்டம் என்று எதுவும் இருக்கவில்லை. சில வேளைகளில் நான் இதற்கு பொருத்தமானவள்தானா என்ற பயமும் ஏற்பட்டது. ஏனென்றால் ஏற்கனவே இருந்தவர்கள் சரண்தாஸ் போன்ற நாடகங்களை நன்றாகவே நடித்தார்கள். தமிழர்களும் நன்றாக சிங்களம் பேசினார்கள். இப்படியெல்லாம் என்னாலும் செய்ய முடியுமா என்று எனக்கு பயம் ஏற்பட்டது. எனக்கு சிங்களம் தெரியாது. ஐயாமார்கள் சொல்லும்படி எனக்கு நடிக்க முடியுமா என்ற பயம் எனக்குள் இருந்தது.

ஒவ்வொரு விதமான அரங்க விளையாட்டுக்கள் விளையாடி, நாடக ஒத்திகை செய்தே அச்சம் அகன்றுவிட்டது. வந்த உடனே சரண்தாளில் குழு காட்சிகளுக்கு போட்டார்கள். பாட்டுக்களைச் சொல்லிக் கொடுத்தார்கள். நாங்கள் முதலில் தமிழ் பாட்டுக்களை மாத்திரம்தான் பாடினோம். சிங்கள பாட்டுக்களையும் மனனம் செய்யும்படி பராக்கிரம ஐயா எங்களை வைவார். ஆரம்பத்தில் எனக்கு வைகிறார் என்பது மட்டும்தான் புரிந்தது. என்ன சொல்கிறார் என்பது புரியவில்லை. எங்களுக்கு ஓய்வும் இல்லை, நேரமும் இல்லை. சுழுது அண்ணன்தான் எங்களை உருவாக்கி எடுத்தார். அதாவது ஒரு வார்த்தையை ஆயிரம் தடவை சொல்லித்தான் எங்களைப் பழக்கி எடுத்தார். பின்னர் நாங்கள் ஆசையுடன் அதனைச் செய்தோம். ஐயா வைத்தனால் அல்ல. எங்கள் உடம்பினுள்ளே அவைகள் ஊறி இருந்தன என நான் நினைக்கின்றேன். நான் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக பழகினேன். புதிய நண்பர்கள் கிடைத்தார்கள். எல்லா நாடகங்களையும் நடிக்க முடிந்தது. மக்கள் களரி அமைப்பை அன்பாக உணர ஆரம்பித்தோம்.

நாங்கள் சாம்பூர் சென்ற போது என் வயதுப் பெண்கள் எல்லீயில் இருப்பதைக் கண்டேன். அவர்கள் பொறுப்புடன் பணியாற்றுவதைக் கண்டேன். அவர்களுக்கு நிறைய பிரச்சினைகள் இருந்தன. நிரம்பப் பேரின் கிட்டிய உறவினர்கள் இறந்து போய்விட்டிருந்தார்கள். என் தந்தையாருக்கு உடநலம் குன்றிய போது, எனக்குத்தான் பெரிய பிரச்சினை இருக்கிறது என்று நான் நினைத்தேன். ஆனால் அம் மக்கள் பிரச்சினைகளுக்கு முகம் கொடுத்த விதத்தைப் பார்த்தபோதுதான், எமக்கும் பொறுப்புக்கள் இருக்கின்றன அல்லவா என்று தெரிய வந்தது. அது எவரும் எங்களுக்கு சொல்லிக் கொடுத்ததல்ல. வேலையினூடாகவே புரிந்து கொண்டோம். இதுதான் முறை என்று இரண்டு மாதங்களாகையில் நன்றாக விளங்கியது. புத்தளம் போகும் போது நாங்கள் நன்கு விடயங்களை விளங்கிக் கொண்டவர்களாக ஒன்று சேர்ந்திருந்தோம். நான் வந்து பத்து நாளைக்குப் பின் ரூபா 1500.00 தந்தார்கள். வாழ்க்கையில் முதன்முறையாக எனக்கு அப்படி ஒரு தொகை கிடைத்தது. முன்பள்ளியில் கிடைத்தது ரூபா 200.00 போலத்தான். நானும் சம்பாதிக்கின்றேன் என்று எனக்கு என்னைப் பற்றிய

தன்னம்பிக்கை உண்டானது. பெரும் மகிழ்ச்சி ஏற்பட்டது. விடுமுறைக்கு நான் வீட்டுக்கு காசு எடுத்துக் கொண்டு போனேன். அந் நாட்களில் அப்பா வேலைக்குப் போவதில்லை. அம்மாவுக்கு ஒரு நாளைக்கு 350.00 ரூபாவோ, 380.00 ரூபாவோதான் கிடைத்தது. நான் வீட்டுக்கு காசு அனுப்பினேன். இறுதியில் நான் வீட்டுப் பொறுப்பை எடுத்துக் கொண்டேனா அல்லது அது எனக்கு கிடைத்ததா என்று தெரியவில்லை.

மக்கள் களரியினால் எனக்குக் கிடைத்தவை அனைத்தும் எனக்கு பெரும் அனுபவங்கள். வேறு எவருக்கும் கிடைக்க முடியாத பெரும் அனுபவங்கள். சொல்ல முடியாத ஆத்ம திருப்தி. நான் மக்கள் களரிக்கு வராதிருந்திருந்தால் வெளிநாட்டு தொழிலொன்றுக்குப் போய், மற்றவர்கள் நினைப்பது போல வீடொன்றையும் கட்டிக் கொண்டு நல்ல முறையில் வாழ்ந்திருப்பேன். ஆனால் மக்கள் களரிக்கு வந்ததன் மகிழ்ச்சியை எனக்கு வார்த்தைகளால் வடிக்க முடியாது. ஆசிரியர்த் தொழில் புரியும் நண்பர்கள் இருக்கின்றார்கள். அரசு பணியுரிவோர் இருக்கின்றார்கள். அவர்களுக்கு குழந்தைகள் இருக்கின்றார்கள். வீடுகள், வாகனங்கள் இருக்கின்றன. என்றாலும் அவர்களுக்கு குழந்தைகளோடு இருப்பதற்குக் கூட நேரம் இல்லை. ஆனால் இந்த மக்கள் களரியில் எனக்குக் கிடைத்துள்ள விடயங்கள் அப்படி எவருக்கும் எளிதில் கிடைப்பதல்ல. ஒருபோதும் கிடைக்கப் போவதுமில்லை. நாங்கள் எல்லோரும் எங்கள் சொந்த வாழ்க்கையை அர்ப்பணித்திருக்கிறோம். எங்களுக்கு எந்தவொரு இடத்திலும் நெகிழ்ச்சியாக இருக்க முடிந்திருக்கிறது. பெரிய வசதி தேவை இல்லை. எங்களுக்கு இந் நாட்டில் எந்த இடத்திலும், எந்த கூரையின் கீழும் இருக்கும் வசதிகளுடன் வாழ முடியும். எவ்வளவு கஷ்டப்பட்டாலும் உறங்கும் போது உண்டாகும் மகிழ்ச்சி பற்றி வார்த்தைகளால் சொல்ல முடியாது. காலையில் விருப்பத்தாடன் விழிப்போம். முன்பு தொலைக்காட்சிப் பெட்டி இருந்தது. ஆனாலும் நாங்கள் பேசிக் கொண்டிருப்போம். திரைப்படங்கள் பார்த்து வந்தால் அவை பற்றி பேசுவோம். வெவ்வேறு பிரதேசங்களில் இருந்து வந்தவர்கள் இருந்தார்கள். நாங்கள் எல்லோரும் ஒரு தலைப்பை எடுத்துக் கொண்டு பேசுவோம். அதுதான் பெரிய மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியது. அந்த கலந்துரையாடல்கள்தான் எங்கள் மனோபாவத்தில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியது. உணவு சமைப்பதிலிருந்து பண்பாட்டினைப் பகிர்ந்து கொள்வதுவரை. மக்கள் களரியின் நோக்கங்களை உண்மையாகப் பின்பற்றக் கூடியவர்கள் மாத்திரமே இப்போது எஞ்சியிருக்கின்றார்கள். மக்கள் களரி ஆரம்பித்த நாளிலிருந்து நிறையப் பேர்கள் வந்தார்கள்-போனார்கள்.

நாம் பெற்ற பணத்தின் மூலம் வாழ்வதற்கு நிறைய துன்பப்படவில்லை. தோட்டங்களில் கிடைப்பதைவிட அதிகமாக எங்களுக்குக் கிடைத்தது. தாய் தந்தையர் பசியுடனிருக்காது உண்டு உறங்கி இருக்க பார்த்துக் கொள்ள முடிந்தது. தங்கையின் குடும்பத்தையும் பார்த்துக் கொள்ள முடிந்தது. பாட்டி, மாமி இவர்கள் அனைவரையும் நான் பார்த்துக் கொண்டேன். இவை எல்லாமே மக்கள் களரியினால்தான். நான்தான் வீட்டைப் பார்த்துக் கொண்டேன். எனக்கு வேண்டியிருந்தது அவர்களை வாழ வைப்பதற்கே. அதனால் நான் அதைச் செய்கின்றேன். இந்த வயதாகும் போது நான் இதைப் பற்றியெல்லாம் நிரம்ப திருப்தியாக இருக்கின்றேன்.

இரண்டு மொழிகளைப் பேசும் எங்களை இணைக்க ஐயாமார்கள் எதுவும் திட்டமிடவில்லை. எங்களை ஒன்றாகவிட்டு நாங்கள் விரும்பும்படி இருக்கும்படி சொன்னார்கள். மத உற்சவங்களை சேர்ந்து செய்யும்படி சொன்னார்கள். எல்லாவற்றையும் சேர்ந்தே செய்யும்படி சொன்னார்கள். விருப்பமான எதையும் செய்யும்படி சொன்னார்கள். இதுதான் இந் நாட்டில் உள்ளது. ஆனாலும் அவைகள் ஒவ்வோர் பிரதேசங்களுக்கு மட்டுப்பட்டு உள்ளது. அவற்றை நீங்கள் ஒன்று சேர்த்து செய்யுங்கள் என்றார்கள் மொழியைக் கற்றுக் கொள்ளும்படி கட்டாயப்படுத்தவில்லை. அதிலுள்ள உணர்வுகளைப் புரிந்து கொள்ளும்படி சொன்னார்கள். அப்போது மனிதர்களை உங்களுக்குப் புரிந்து கொள்ள முடியும். தமிழ் சிங்களம் என்பது அல்ல. அடுத்தவரும் இன்னொரு மனிதர். எமது குழு பெயரினால் வேறுபட்டிருந்ததே தவிர, இப்போது எங்களிடையே ஆண், பெண், சிங்களம், தமிழ் இப்படி எந்த வேறுபாடும் இல்லை. முன்னர் நாங்கள் உடை மாற்ற அறையொன்று வேண்டும் என சண்டை பிடித்தோம். ஆனால் நாம் போகும் இடங்களிலெல்லாம் அப்படியான வசதிகள் இல்லை. ஆண்பிள்ளைகள் சிரமத்துடன் துணியால் மறைத்து, சிறு மறைப்பொன்றை ஏற்படுத்தித் தருவார்கள். பின்னர் எங்களுக்கு எங்களுடைய சகோதரர்களே இருக்கிறார்கள் என்ற புரிந்துணர்வு ஏற்பட்டது. எனக்கு உடை மாற்றுவதற்கு மறைப்பு ஒன்று தேவைப்படவில்லை. எல்லோர் முன்னிலும் எனக்கு உடையைக் கழற்ற முடியும் என்று சொல்ல வரவில்லை. ஒரே நாடகத்துக்காக நானும் அவரும் ஒரே விதமாக அர்ப்பணிப்பு செய்தால், நாங்கள் எல்லோரும் ஒரே விதமாக உழைத்தால் அவ்வளவுதானே. ஒரே அளவான பாரமுடைய தூணை அவரும் தூக்குகின்றார். நானும் தூக்குகின்றேன். நாடகம் சிங்களமா தமிழா என்பதல்ல. நாடகத்தை முன் வைப்பதற்கு வேண்டிய எல்லாவற்றையும் நாங்கள் செய்வோம். வேறு விதமாகச் சொன்னால், அதாவது இப்போது எங்கள் வீட்டவர்கள், எங்கள் சகோதரர்களுடன் இருக்கும் உணர்வு ஏற்படுகின்றது. நாடகம் முடிந்து திரை அழைப்பில் என்னை அறிமுகம் செய்யும் போது தான் தெரிகின்றது நான் தமிழ் என்று. ஐயோ நீங்கள் எப்படி இப்படி நடித்தீர்கள் என்று பார்வையாளர்கள் கேட்க்கின்றார்கள். உண்மையில் இதில் உள்ளது அன்பு. அதை இந் நாட்டில் உள்ள மனிதர்களுக்கு பகிர்ந்து கொடுக்க முடியுமானால் போதும். நாங்கள் பேசும் போது மொழி மாத்திரமே வேறுபடுகின்றது. வேறு வேறுபாடு எதுவும் இல்லை. அதுவும் நாம் பழகிய விதம்தான். நம்முடைய கை கால்கள் செய்யும் வேலைகள் எல்லாம் ஒன்றானால், வேறு விடயங்களைத்தான் உருவாக்கியுள்ளார்கள். அதாவது பிரச்சினைகளைப் படைத்து மனிதர்களின் தலைக்குள் புகுத்தியிருக்கின்றார்கள். எனினும் நாம் சிந்திக்க வேண்டும். சிறு வயதில் இருந்தே கல்வியின் மூலம் புகட்ட வேண்டும். சொற்பொழிவுகளாற்றி இதைச் செய்ய முடியாது. இணைந்து பணியாற்ற வேண்டும். எல்லாருடன் இருந்த பிள்ளைகள் இப்போது வந்து எங்களுடன் இருக்கின்றார்கள். தன்னுடைய அண்ணனை இராணுவத்தினர் வந்து கொன்றதைக் கண்ட அக்கா ஒருவர் இருந்திருக்கின்றார். எனினும் அதையெல்லாம் செய்தவர்கள் சிங்களவர்கள் என்று அவர் வேறுபாடு காட்டவில்லை. அவர்கள் மேல் குரோதம் காட்டவில்லை. அவ்வாறு செய்யாமல் மாறுவதற்கு வேண்டிய எல்லாமே குழுவினுள் எமக்குக் கிடைத்தது. அது நாட்டில் இருக்கும் மக்களுக்கும் கிடைக்க வேண்டும். ஒரு இடத்தில் தடை போட்டு, மனிதர்களுக்கு போக இருக்கும், பரிமாற்றம் செய்ய இருக்கும் விடயங்களைத் தடுத்திருக்கின்றார்கள். இதனைக் கல்வியினால்தான் சீர்ப்படுத்த முடியும்.

எல்லாப் பாடசாலைகளிலும் இதற்கான பணிகளை ஆரம்பிக்க முடியும். வெளிநாடுகளில் பிள்ளைகளுடன் நிறைய வேலை செய்கின்றார்கள். ஐந்து வயது பிள்ளைகள் மாட்டின் லூதர் கிங் பற்றி ஆய்வு செய்து நாடகம் நடத்துகின்றார்கள். 18 வயதாகும் போது உலகைச் சுற்றி பிரயாணம் செய்கின்றார்கள். மக்கள் எப்படியானவர்கள் என்று பார்க்கின்றார்கள். வெவ்வேறு கலாசாரங்களுடன் சென்று வாழ்ந்து பார்க்கின்றார்கள். மனிதர்கள் உண்ணும் விதம், வாழும் விதம் பற்றி பார்க்கின்றார்கள். என்றாலும் நமது நாட்டின் உள்ளே உள்ள அடுத்த இனத்தவர் நடந்துகொள்ளும் விதம் பற்றி பார்க்க அவர்களுடன் வாழ நம்மவர்களுக்குத் தேவை இல்லை. இந்த மனோபாவம் மாறாதவரை நம் நாடு முன்னேறப் போவதில்லை. முன்னேற்றம் என்ன என்பது எனக்குப் புரியவில்லை. குறைந்த பட்சமாக இப்போது குழந்தைகள் அழுவதுகூட இல்லை. உணர்திறன் இல்லை. எல்லோரும் இயந்திரங்கள். நாங்கள் இயந்திரங்களுடன் வாழ்கின்றோம். சிறு பிள்ளைகளுக்கு அழுகப் பழக்க வேண்டும். நான் மனிதன் எனக்கு அழுவதற்கு, சிரிப்பதற்கு முடியும் என்ற உணர்வை குழந்தைகளுக்குக் கொடுக்க வேண்டும். இல்லாவிட்டால் இரும்புக் குவியல் மாத்திரம்தான் மிச்சப்படும். இப்போதுமே அது நடந்து முடிந்துவிட்டது. நாம் இன்னமும் தாமதித்திருக்கின்றோம். எதிர்காலத்தில் பயங்கரமான நிலைதான் இருக்கிறது.

நாங்கள் மக்கள் களரிக்கு வந்த ஆரம்ப காலத்தில் பராக்கிரம ஐயா போன்றவர்கள் தெரிவு செய்த நாடகங்களே இருந்தன. அதன் பின்பு புதிதாக 2009 இல் சண்முகலிங்கம் ஐயா எழுதிய ஹிரு நெகென துரு (சூரியன் உதிக்கும் வரை), அது அக் காலத்தோடு நன்கு பொருந்தி வந்தது. நாங்கள் சாதாரணமாக யுத்தத்தினால் வாழ்வை இழந்த, துன்பங்களுக்கு உள்ளானவர்களைப் பற்றித்தானே பேசுகின்றோம். ஆனால் இந்த நாடகத்தில் யுத்தத்தின் காரணமாக பிள்ளைகளை வெளிநாட்டுக்கு அனுப்பி அன்னையர்கள் இங்கு துன்புறும் விதம், மற்றும் அவர்களின் உணர்வுகள் தான் இருந்தன. அதைப் போன்ற ஒரு விடயத்தை அதற்கு முன் ஒருவரும் பேசியிருக்கவில்லை. ஆனால் ஐயா 1992 இலேயே இக்கதைக் கருவை எழுதினார். இது நம் எல்லோருக்கும் பொதுவான பிரச்சினை. சிங்கள தமிழ் மக்கள் எல்லோராலுமே மிகவும் பேசப்பட்ட பிரச்சினை.

2010 இல் மெட்டி கரத்தய தயாரிக்க ஆரம்பித்தோம். அதைத் தயாரித்தது சமஸ்கிருத நாடகங்கள் பற்றி கற்றுக் கொள்ளவே. அந்த அனுபவம் உண்டாகவே. பின்னர் அதனையே தமிழிலும் செய்தோம். தமிழ் சமூகம் இதனை எவ்வாறு ஏற்றுக்கொள்கிறது என்பதுடன் தான் நாங்கள் விபுலானந்தர் பல்கலைக்கழகத்துடன் இணைந்து அதனைத் தயாரித்தோம். அதன் பின்பு பத்திராஜ ஐயா எழுதிய, தம்ம ஜாகொட ஐயாவின் கொரா சஹ அந்தயா (முடவனும் பார்வையற்றவனும்) நாடகம் தயாரித்தோம். இக் காலத்துக்கு பொருத்தமானவையா என்பதை விட, எங்களுக்குக் கற்றுக் கொள்வதற்காகவே ஐயா இந் நாடகங்களைத் தெரிவு செய்தார். முதலில் எனக்கும் ரொனிக்கா அக்காவுக்கும் கொடுத்தார். நீங்கள் இதைப்படித்து இயக்குங்கள். சிவாவும் லோகாவும் இதனை நடிப்புங்கள் என்று அதை ஒரு பயிற்சியாகத்தான் எங்களுக்குக் கொடுத்தார். அது சிறந்த தயாரிப்பு ஆனது. 2012 இல் நிறைய விருதுகள் கிடைத்தன. மிர்ஜ கட்கம் தொட்டில். நாடகத்தை நவீன நாடகம் கற்றுக் கொள்ளும் பிள்ளைகளுக்கு

கொடுப்பது எப்படி என்பதுதான் எங்கள் பிரச்சினையாக இருந்தது, ஆனால் ஆண் ஒருவருக்கு இரண்டு திருமணம் புரிய முடிந்தாலும், பெண் அந்த ஆணின் பின்னேயே இருக்க வேண்டும் என்பதுதான் இது தெரிவிக்கும் செய்தி என்ற கருத்தைத்தான் அவர்கள் எடுத்தார்கள். நீங்கள் தவறான செய்தியை எங்களுக்குக் கொடுக்கிறீர்கள் என்று வைதார்கள். அதன் பின்பு அதில் பெரிய பிரச்சினை ஏற்பட்டது. அப்பறம் கொழும்பிலிருந்து நாடகம் கொண்டு வந்து காட்டினோம். அதன் மூலம் எங்கள் குழுவினர் நிறைய அனுபவங்களைப் பெற்றார்கள். கொரா சஹ அந்தயா நாடகத்தின் மூலம் நாங்கள் பிரதி எழுத ஆரம்பித்தோம். 2011 இல் ஹனு வட்டே கத்தாவ தயாரித்தோம். 2013 இல்தான் காண்பித்தோம். காலத்துக்கு காலம் இவ்வாறு பணியாற்ற வேண்டும் என்று தெரிந்து கொண்டுதான் செய்தோம். ஏனென்றால் மக்கள் களரி நாடகவிழாதான் எங்கள் குறிக்கோள். அதனால் நாங்கள் கற்றுக் கொள்வதற்கும், நாடகவிழாவில் காண்பிப்பதற்கும் - இரண்டுக்கும் பொருத்தமானவற்றைத்தான் நாங்கள் தயாரித்தோம். அல்லது கனதியான நாடகங்களைத் தயாரித்து எங்களுக்கு மாத்திரம் கற்றுக் கொள்ள இருந்தது. அப்படியில்லாமல், அதாவது பல்கலைக்கழகங்களில் தயாரிக்கிறார்களே, அவைகள் சமூகமயப்படுத்தவில்லை. சமூகத்துக்கு கொண்டு சென்று காண்பிப்பதில்லை. எங்களுடைய நாடகங்கள் எளிமையானவை. சாதாரண மனிதர்களுக்கு விளங்கக் கூடியதாகவும் எங்களுக்கு கற்றுக் கொள்வதற்காகவும்தான் தெரிந்தெடுத்தோம். 2017 இல் தித்த கஹட்டைய தேவை காரணமாகவே தயாரிக்க ஆரம்பித்தோம். மலையக மக்களுக்காக ஏதாவது செய்ய வேண்டும் என்பதுதல்தான் அது ஆரம்பிக்கப்பட்டது. அதன் பின்பு மீண்டும் *ஹிரு நெகென துரு (சூரியன் உதிக்கும் வரை)* தயாரித்தோம். அதை மீண்டும் தயாரிக்க வேண்டும் என நினைத்தது. குழந்தை சண்முகலிங்கம் ஐயாவைக் கண்டதும்தான். அவருக்கு நான்கு பிள்ளைகள் இருக்கின்றார்கள். அவர்கள் எல்லோரும் இப்போது வெளிநாட்டில். என்னுடைய கதையைத்தான் நான் எழுதியிருக்கிறேன் என்று எனக்குத் தோன்றுகின்றது என்று அவர் சொன்னார். நாங்கள் இதை திரும்பவும் செய்ய வேண்டும் என்று அதன் பின்பு பராக்கிரம ஐயா சொன்னார். அதன் பின்பு கல்வி முறைமையின் பிரச்சினைகள் பற்றி பேச வேண்டும் என்பதால் *கிரா பந்திய (கிளி வகுப்பு)* தயாரித்தோம்.

வந்து இரண்டாண்டுகள் ஆன பின்பு வீட்டவர்கள் ஒன்றும் சொல்லவில்லை. காசு தேவைப்பட்ட போது நான் தேவையான காசை சம்பாதித்து தேவையானதைச் செய்தேன். எனினும் எனக்கு திருமண வயதாகும் போது, இதைச் செய்து சரிவராது, நின்றவிடு என்று சொல்லத் தொடங்கினார்கள். துன்பமான காலத்தில் நான் வாழ்வதற்காக எனக்கு ஆத்மசக்தியைத் தந்தது இந்தத் தொழில். இப்போது இது சரியில்லை என்று என்னால் கைவிட்டுவிட முடியாது என்று நான் சொன்னேன். மற்றது உங்களுக்கு என்மீது நம்பிக்கை இருந்தால், என்மீது சந்தேகம் இல்லாவிட்டால், என்னை இத் தொழிலைச் செய்யவிடுங்கள் என்றேன். இப்போது சில ஆண்டுகளாகத்தான் எனக்கு அந்தத் தொல்லை இல்லை. முன்பு என்னை என் வீட்டவர்கள், நாடகக்காரி, கூத்தாடி, என்றுதான் அழைத்தார்கள். எனக்கு கொஞ்சம்கூட மரியாதை இருக்கவில்லை. என்றாலும் என்னால் என்னென்ன செய்து கொள்ள முடியுமோ அதையெல்லாம் செய்து கொள்வார்கள். எனினும் என்னுடைய குணத்தைப் பற்றி அவர்கள் அப்படிச் சொல்கின்றார்கள். அதாவது நான் கெட்ட வழியில் அங்கும் இங்கும் திரிகிறேன்

என்பதல்ல. என்னுடைய தொழில் சரியில்லை என்றுதான் சொல்கின்றார்கள். நான் அதற்கு பதில் சொல்லப் போகவும் இல்லை. கணக்கெடுக்கவும் இல்லை. என்னுடையதும் லோகாவினதும் திருமணத்தைக்கூட நாங்களேதான் திட்டமிட்டோம். வீட்டாரையும் அழைத்துள்ளோம்

வீட்டில் பெரிய வித்தியாசம் இருக்கிறது. நான் வீடு சென்றபின் நான் இருக்கும் விதமும், வீட்டில் இருப்பவர்கள் இருக்கும் விதமும் நிரம்ப வித்தியாசமானது. நான் முடிந்தளவு அதை மாற்ற முயற்சிப்பேன். பெரியளவில் இல்லாவிட்டாலும் மற்ற வீடுகளைவிட சிறிய வித்தியாசத்தை என் வீட்டில் நான் ஏற்படுத்தியிருக்கின்றேன். அதாவது என்னை இப்போது கேள்விக்குட்படுத்துவதில்லை. அதாவது என்னைப் புரிந்து கொண்டிருக்கிறார்கள் என்பது. அவர்கள் பார்க்கின்ற தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சிகளும் மாறியிருக்கின்றன. ஆனால் இப்போது அவர்களோடு மோதியது போதும் என்று எனக்குத் தோன்றுகின்றது. எனக்குத் தேவையான மாதிரியெல்லாம் மாறுவதற்கு அவர்கள் சிறுவர்கள் அல்லவே. என்றாலும் அவர்களின் வயதுக்கு ஏற்றபடி, என்னால் முடிந்தவரை அம் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கின்றேன்.

மக்கள் களரி முயற்சித்தவைகள் இந் நாட்டினுள்ளே ஏற்படவில்லை என்பது எனக்கு துக்கத்தைத் தருகின்றது. எனினும் நாங்கள் பணியாற்றும் பாங்கைக் கண்டு மக்கள் களரியும், எங்களுடன் இருக்கும் எமது நண்பர்கள், உறவினர்கள், எங்களை அறிந்தவர்கள் தெரிந்தவர்கள் நிரம்ப மாறிவிட்டார்கள். இது அரசால் ஆற்ற வேண்டிய பணி. இது இந் நாட்டுக்குத் தேவையான ஒன்று. மனிதர்களின் மனோபாவத்தில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்துவது எப்படி என்கிற பொறுப்பை ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டியது அரசு. நமது அயல்நாடான இந்தியாவை எடுத்துக் கொண்டாலும், அங்கு நிறைய பிரச்சினைகள் இருக்கின்றன. எனினும் அவர்கள் கலைக்குக் கொடுத்திருக்கும் இடம்! எல்லா மாநிலங்களிலும் நாடகவிழா நடத்த நிதியுதவி அளிக்கின்றார்கள். சாதாரண மனிதர்கள் அதற்காக மறியல் செய்கின்றார்கள். வர்த்தகத் திரைப்படங்களின் நடிகர்கள் என்றாலும் அவர்களைப் பாலில் குளிப்பாட்டுகிறார்கள். ஒரு வேளை உணவின்றி இறக்கும் மக்கள் அந் நாட்டில் இருக்கின்றார்கள். அப்படியான நிலைமை இருக்கும் போதும் கலைத்துறையில் ஈடுபட்டுள்ளோரைப் பாலினால் குளிப்பாட்டுகின்றார்கள். அது எங்கிருந்து வருகின்றது? அது சரி என்று நான் சொல்ல வரவில்லை. ஆனால் பாருங்கள் கலைக்கு இருக்கின்ற இடத்தை? நடிக நடிகையர்களுக்கு கோவில் கட்டும் அளவுக்கு அவர்கள் பைத்தியமாகி இருக்கின்றார்கள். அப்படியான பைத்தியக்காரர்கள் நம் நாட்டில் உண்டாகத் தேவையில்லை. எனினும் கலை என்றால் என்ன என்பதை புரிந்து கொள்ள வைக்க முடியுமானால்? இரசனை என்பது என்ன? எதிர்கால பரம்பரையினருக்கு மேடை நாடகம் பார்க்க வசதி ஏற்படுத்திக் கொடுக்க, நாடகம் பார்க்கும் அனுபவத்தைக் கொடுக்க, அதற்கு வேலைத்திட்டம் ஒன்று ஏற்படுத்த வேண்டும். இஸ்ரவேலில் இருந்து வந்த இயக்குனர் ஒருவர் சொன்னார், அங்கு ஆண்டொன்றுக்கு 3000 புதிய தயாரிப்புகள் உருவாகின்றனவாம். எவ்வளவு பிரச்சினைகள் நிறைந்த நாடு? அப்படிப் பார்க்கும் போது நமது நாடு?

நான் முன்பு அஞ்சியிருந்தேன். பாடசாலையில் நாடகங்கள் செய்திருந்தாலும், ஆண்கள் காட்டிய வழியில் சமூகத்துக்கு பழகியிருந்தவன் நான். ஆனால் மக்கள் களரிக்கு வந்ததன் பின் அது அவ்வாறு இல்லை என்பது எனக்கு புரிந்தது. நான் திருமணம்புரிய வேண்டியதைத்

தீர்மானிக்க வேண்டியது நான். அதை மற்றவர்களுக்குச் செய்ய முடியாது. இது ஒரு பெரிய மாற்றம். நாடகம் நடப்பதைச் சொல்வதற்கு நான் வெட்கப்படுவதில்லை. இது ஒரு கீழான தொழில் என்று நான் நினைக்கவில்லை. உங்களுக்கு நான் ஏன் பதில் சொல்ல வேண்டும் என்ற இடத்துக்கு நான் வந்திருக்கின்றேன். இந்த இடத்துக்கு வந்திருக்காவிட்டால் அந்த வலிமை எனக்கு ஏற்பட்டிருக்காது. ஒன்றில் தோட்டத்தில் வேலை செய்திருப்பேன். அல்லது வெளிநாட்டில். இப்போது நான் நடக்கின்றேன். ஒப்பனை செய்கின்றேன். உடைகள் தயாரிக்கிறேன். இயக்குகிறேன். எழுதுகின்றேன். அதற்கான சுதந்திரம் எனக்குக் கிடைத்திருக்கிறது. எந்தவொரு பிரச்சினையைப் பேசுவதற்கும், அதற்கு தனியே முகம் கொடுப்பதற்கு என்னால் முடிந்தது.

இது கெம்பஸ் மாதிரித்தான். எல்லாம் இருக்கிறது. வீடு போய் ஐந்து நாட்கள் இருக்க முடியாது. திரும்பி வர வேண்டும் என்று தோன்றுகின்றது. ஏனென்றால் இதுவே எங்கள் வீடு. மக்கள் களரியில் எங்களுக்கு மாதாந்த வேதனம் தருவதைவிட மேலானது ஒன்று உண்டு. அதாவது இதனை சம்பளம் என்ற எல்லைக்குள் நிறுத்த முடியாது. அதனை எனக்கு விவரிக்க முடியாது. எங்கள் அம்மா அப்பாவைவிட பராக்கிரம ஐயாவிடம்தான் நாங்கள் எல்லா விஷயங்களையும் சொல்லுவோம். எங்களுக்கு உலகம் புரிகிற காலத்திலிருந்து நாங்கள் மக்கள் களரியில்தான் இருந்திருக்கிறோம். மக்கள் களரியினால் எங்கள் சொந்த அடையாளங்கள் மறைந்து விடுகின்றன. குடும்பத்தில் நடக்கும் உற்சவங்களுக்கு விஷேட தினங்களுக்குப் போகக் கிடைப்பதில்லை. ஆனால் அது இப்போது பெரிய பிரச்சினையாகத் தெரிவதில்லை. நாங்கள் மக்கள் களரிக்கு வருகிறோம். இறந்தால் மாத்திரம்தான் இதற்கு வர முடியாது. பணி காரணமாக என் தாத்தாவின் சாவுக்குட என்னால் போக முடியாமல் போனது. அவற்றுக்கு முகம் கொடுக்கும் சக்தி இப்போது கிடைத்துள்ளது.

மக்கள் களரி என்பதை அடுத்த தலைமுறைக்கு பார்ப்பதற்காகவாவது, இப்படி ஒன்று இருந்தது என்பதை ஆவணப்படுத்த ஒரு வழியை, நிலையான ஒரு இடத்தை நாங்கள் ஏற்படுத்திக் கொள்ளவில்லை. நாங்கள் அவற்றை எண்ணிப் பார்க்காது தொடர்ந்து பணியாற்றினோம். இப்போது எங்களுக்கு நான்கு குழுக்கள் இருக்கின்றன. யாழ்ப்பாணம், புத்தளம், பொலன்னறுவை, அநுராதபுரம் ஆகிய நகரங்களில் அவர்கள் இயங்குகின்றார்கள். நாங்களும் ஒவ்வொரு மாதமும் சென்று அவர்களுடன் இணைந்து கொள்வோம். அரங்கக் கிராமம் ஒன்றை அமைக்கும் கனவு எங்களுக்கிருக்கிறது. அதற்கு காசு தேடுவதற்கு முயற்சிக்கின்றோம். அது இந் நாட்டுக்காக, எதிர்காலத்துக்காக செய்யப்படுவது. பராக்கிரம ஐயா மற்றும் எச். ஏ. ஐயா ஆகியோர் பட்ட சிரமங்களுக்கு எம்மால் ஆக வேண்டியதொன்று.

### 8.3 கிருஷ்ணந்தன் சொக்கலிங்கம்

நான் 2004 இல் மக்கள் களரிக்கு வந்தேன். மக்கள் களரி ஆரம்பிக்கும் போதிருந்த முதல் குழுவிலேயே இருந்தேன். ஹோகந்தரை மல்வத்தை பாதையில்தான் தங்கியிருந்தோம். எங்களுடைய நேர்முகத்தேர்வு இருந்தது, நாமல் மாலனி சிறிய அரங்கில். அக் காலத்தில் யுத்தம் இருந்தது. நாங்கள் தமிழர்கள் என்பதால் சின்னச் சின்ன பிரச்சினைகள் ஏற்பட்டன.

நான் பாடசாலையில் பத்தாம் வகுப்பிலிருந்தே நாடகம் நடத்தேன். உயர்தரமும் செய்தேன். எங்கள் ஊரான திருக்கோணமலையில் சின்னச் சின்ன நாடகக் குழுக்கள் இயங்கின. நான் அவற்றில் பணியாற்றினேன். அவற்றில் இந்து நாடகங்கள்தான் நடப்பார்கள். மகாபாரதம் போன்ற கதைகளைத்தான் பெரும்பாலும் நடப்பார்கள். அவ்வப்போது கூத்தும் செய்வோம். சிவராத்திரிக்கும் நாடகம் நடப்போம். சில சம்பிரதாய நாடகங்களை கிராமத்துக்கு ஏற்றவாறு மாற்றி நடப்போம். பின்னர் சிறுவர் நாடகங்கள் நடத்தினோம். முன்பு இங்கு கண்ணிவெடி பற்றிய பயம் இருந்தது. அதைப் பற்றியும் ஒரு நாடகம் தயாரித்தோம். அவற்றில் சிலவற்றை தெருவில் தெரு நாடகமாக நடத்தோம். இராணுவ சோதனைச் சாவடிகள், பாடசாலைகள் போன்ற இடங்களிலும் நடத்தோம். நான் மக்கள் களரிக்கு வருவதற்கு முன்பு கொழும்பு டவர்ஹோலில் எங்களுக்கு ஏற்பட்டிருக்கிற பிரச்சினை பற்றிய ஒரு நாடகம் நடத்தோம். அவற்றை சமூக நாடகம் என்று சொன்னோம். நான் பிரதான பாத்திரம் ஏற்று நடத்தேன். பழைய குழுவின் ஐயா வந்து எங்களுடன் பேசி நாடகம் நடத்தினார். நாங்கள் அதன் மூலம் எல்லா பக்கங்களையும் விமர்சித்தோம். எங்களுக்கு இழைக்கப்பட்டிருக்கின்ற அநீதிகள் பற்றி பேசினோம். அந் நாடகத்தைப் பார்க்க CID யிலும் வந்திருந்தார்கள். பிறகு என்னை அவர்கள் விசாரணை செய்தார்கள். எம்மை கைது செய்ய முயற்சித்தார்கள். அமைச்சர் டக்லஸ் தேவானந்தவின் ஆட்கள் வந்துதான் எங்களைக் காப்பாற்றினார்கள்.

மக்கள் களரிக்கு வரும் போது எனக்கு 23 வயது. வீட்டுப் பிரச்சினைகளில் எனக்கு பெரிய பாரம் இருக்கவில்லை. கலைத்துறையில் ஆர்வமாக இருந்தேன். பராக்கிரம ஐயா திருக்கோணமலை வந்துதான் முதலில் எங்களை நேர்முகத்தேர்வு செய்தார். அன்று சுமார் 150 தமிழர்கள் வந்திருந்தார்கள். நாங்கள் நாலைந்து பேர் தெரிவானோம். ஆனால் இறுதியில் மூன்று பேர்தான் மிச்சப்பட்டோம். நான் 2011 இல்தான் மக்கள் களரியிலிருந்து விலகினேன். நாடகக் கலையிலிருந்த ஆசையினால்தான் மக்கள் களரியைத் தேர்ந்தெடுத்தேன். எப்படியும் எங்களுக்கு அந் நாட்களில் எல்ரீஈயினரால் பெரியளவில் பாதிப்பு ஒன்றும் இருக்கவில்லை. நகரத்தில் என்பதால் எப்படியும் தாக்கம் குறைவு. கிராமப்புறத்தவர்களுக்குத்தான் பிரச்சினை இருந்தது. ஆனால் ஒருமுறை எனது நண்பனை எனது கண் முன்னேயே கொன்றார்கள். அவர் தப்புவதற்காக எப்போதும் பாடசாலை சீருடையில்தான் இருப்பார். என்ன பிரச்சினை என்பது தெரியவில்லை.

நாங்கள் கொழும்பு வந்த பின்பு, கொழும்புச் சமூகம் முற்றிலும் வித்தியாசமாக இருந்தது. குழுவுக்கு வெவ்வேறு பிரதேசங்களிலிருந்தவர்கள் வந்தார்கள். அப்போது எனக்கு சிங்களமும் அவ்வளவு முடியாது. மற்றவர்கள் சொல்லுவது விளங்கும். ஆனால் பேச முடியாது. சிங்கள தூஷணங்களென்றால் எல்லாவற்றையும் தெரிந்து கொண்டிருந்தேன். (சிரிப்பு) சிங்களம் கற்றுக் கொள்ள ஆசை இருந்தது. ஒன்றரை மாதமளவில் ஆகும் போது எனக்கு சிங்களம் பேச முடிந்தது.

பராக்கிரம ஐயா மற்றும் எச். ஏ. ஐயாவின் அனுபவங்கள் எங்களுக்கு மிக முக்கியமாயின. நாங்கள் சிங்களவர்களுக்கு தமிழ் கற்பித்தோம். அந்தரமல் நாடகத்தை நாங்களே மேம்படுத்தித்தான் தயாரித்தோம். எல்லாப் பிரதேசங்களிலுமுள்ள பிரச்சினைகளை

ஒன்றிணைத்து ஒரு நாடகம் தயாரித்தோம். அது எனக்கு புதிய அனுபவம். நான் மக்கள் களரிக்கு வந்த போது மாதிரியில்லாமல் நிறைய மாறிவிட்டேன். எங்கள் குழுவில் அந்நாட்களில் சாமர என்றொருவர் இருந்தார். சாமர CID என்று நான் நினைத்தேன். ஆனால் என்னுடைய சிறந்த நண்பர் ஆனவரும் அவரே. ஆரம்ப நாட்களில் எனக்கு ஏதும் செய்து விடுவாரோ என்று பயந்திருந்தேன். மக்கள் களரிக்கு வருவதற்கு முன்பு எனக்கிருந்த அனுபவங்கள் அத்தகையன. குழுவில் நிறையப் பேர் எனக்கு அன்பு காட்டினார்கள். வந்த போது பயப்பட வேண்டாம் என்று ஐயா சொன்னார். எனக்கு விடுமுறை தந்த போது எனக்கு வீட்டுக்குப் போக மனமிருக்கவில்லை. நான் விடு வந்தது ஆறு மாதத்தின் பின். பெரும் பொழுது சுனத்தம் நானும்தான் இருந்தோம். எங்கள் இருவருக்குமே மொழி சரியாகப் புரியாதாகையால், ஊமை மொழியில்தான் பேசிக் கொண்டோம். பின்னர் சிறிது ஆங்கிலத்திலும் பேசினோம். நான் திருக்கோணமலையிலிருந்து வந்து இப்படி தங்கியிருப்பது பற்றி எல்லோரும் புதுமைப்பட்டார்கள்.

தமிழ் மொழியின் பிரச்சினைகளுக்கு கண்டி அண்ணனும் நானும் அடிக்கடி சண்டை பிடிப்போம். தமிழ் மொழியின் வேறுபாடுகள் குறித்து. நாங்கள் தெளிவாகப் பேசுவோம். அவர்கள் மாதிரியில்லை. பின்னர் இந்த சண்ணை சரியாகப் போய்விட்டது. நாடகம் தயாரிக்க நாங்கள் நிறைய உழைத்தோம். நாங்கள் சிங்களத்தைக் கற்றுக் கொண்டது போல், சிங்களவர்களுக்கு தமிழ் கற்றுக் கொள்ள முடியவில்லை. சுனத், சாமர போன்ற ஐந்தாறு பேர் எங்களுடையே இருந்தார்கள். மற்றவர்கள் சற்று விலகியே இருந்தார்கள். அதனால் அவர்களுக்கு தமிழ் தெரியாது போயிற்று. அவர்கள் பயத்துடன் இருந்தார்கள். வந்த ஆரம்பத்தில் சிலர் கேட்டார்கள், எஸ்ரீஈ என்பது யார்? மிருகமா? என்ன சாப்பிடுவார்கள்? சோறா? என்று.

வெவ்வேறு பிரதேசங்களில் பயணம் செய்யும் போது, கிடைத்த அநுபவங்கள் என்னால் எண்ணிப் பார்த்து முடியாதவை. அவைகள் வாழ்வில் மறக்க முடியாதவை. உண்மையில் நான் மக்கள் களரியிலிருந்து விலகவில்லை. என் குடும்பம் இங்கிருப்பதால் நானும் இருக்கிறேன். நாங்களும் இங்கே நாடகம் நடக்கின்றோம். நான் இங்கொரு நாடகக் குழுவை ஆரம்பிக்க எண்ணியிருக்கின்றேன். ஐயாவின் உதவியுடன். நல்லதொரு நாடகக் குழுவை அமைக்க வேண்டும். இங்கே எங்களுக்குப் பொருளாதாரப் பிரச்சினை இருக்கிறது. ஒவ்வொரு கூலி வேலைகளைத்தான் நான் செய்து கொண்டிருக்கின்றேன்.

நாங்கள் மக்கள் களரியில் இருந்தது. எங்கள் வாழ்வின் நல்ல காலப் பகுதியில். அதாவது எங்கள் இளம் வயதில். நாங்கள் தொழில் தேடவில்லை. நாங்கள் கொழும்பில் இருந்திருந்தால் எங்களுக்கு ஏதாவது செய்ய இருந்தது. எங்களுக்கு இங்கே உதவி செய்வதற்கு மனிதர்கள் இல்லை. மற்றது இங்கு தமிழ் திரைப்படங்கள் பார்ப்பதில்தான் ஆர்வமாயிருக்கின்றார்கள். இங்குள்ளவர்கள் அப்படி விளக்கமானவர்கள் அல்ல. சுருக்கமாக சொன்னால் எனது மனைவிக்கும் விளங்காது. அதனால் எனக்கு கலையை தொடர்ந்து எடுத்துச் செல்ல முடியாமல் போனது. நான் திருமணம் முடித்து ஓராண்டு வரையில்தான் மக்கள் களரியுடன் இருந்தேன். குழந்தை கிடைத்ததும் நான் விடு வந்து விட்டேன். ஆனாலும் நான் நாடகக் கலையிலிருந்து விலகவில்லை. ஒவ்வொரு பிரதேசங்களிலும் செய்தது எனக்கு

ஞாபகம் இருக்கின்றது. இலங்கையில் அவ்வாறு செய்தவர்கள் இல்லை. எங்களோடு போட்டியாக எவரும் இப்படிச் செய்யவில்லை. ஆரம்பத்தில் பேருகந்த ஐயா எங்களுக்கு சிங்களம் கற்பித்தார். அவர் ஒவ்வொரு பாட விஷயங்களையும் செய்தார். அவற்றைக் கற்றுக் கொள்வதற்கு எங்களுக்கிருந்த நேரம் குறைவு. எல்லாவற்றையும் செய்ய முடியாதே. ஒன்றரை மாதமளவில் அவர் அவ்வாறு செய்தார். ஒப்பனை, நடிப்பு, புகைப்படக்கலை இப்படி எல்லா விடயங்களையும் எங்களுக்குக் கொஞ்சம் கொஞ்சம் கற்பித்தார். இறுதியில் நாடகம் தயாரிக்க தேவையான எல்லாவற்றையும் நாங்கள் கற்றுக் கொண்டோம்.

மக்கள் களரியின் நோக்கம் என்னவென்று நான் வருவதற்கு முன்பு தெரிந்து கொண்டிருக்கவில்லை. ஒவ்வொருவர் வந்து சொல்லும் கதைகளிலிருந்து அவர்கள் சொல்லுவதைத் தெரிந்து கொண்டேன். அரசு சாரா நிறுவனத்தைச் சேர்ந்தவர்களும் வந்து, இதுதான் எங்கள் நோக்கம் என்று சொன்னதும் நாங்கள் விருப்பப்பட்டோம். நாங்கள் போரிட நாடகக் கலையைத் தேர்ந்தெடுத்தோம். நாடகக் கலைக்கு மக்களை மாற்ற முடியும் என்று நாங்கள் நம்பினோம். ஐயாமார்கள் யார் என்பதை நான் தெரிந்து கொண்டேன். நான் வருமுன்பே இருந்த தமிழ் ஐயாமார்கள் எங்களுக்குச் சொன்னார்கள், பராக்கிரம ஐயா நல்லவர் அவருடன் இருங்கள் என்று. வில்வரத்தினம் என்று ஒரு ஐயா இருந்தார். அவர்தான் எல்லாம் சொன்னார். பராக்கிரம ஐயா ஆரம்பத்தில் திருக்கோணமலையில்தான் தொழில் செய்திருக்கின்றார். அக் காலத்தில் அவர் அப்படியானவர்களுடன் பேசி இருக்கின்றார். அதனால் அவர் ஐயாவைப் பற்றி நல்லதே சொன்னார். அக் காலத்தில் யுத்தம் இருந்ததால் வேறு ஆட்களுடன் போவதற்கு நாங்கள் அஞ்சினோம்.

நாங்கள் இரண்டாவது தடவை அநுராதபுரத்தில், அரங்கத்தைப் பொருத்தி நாடகம் நடக்கையில், திருக்கோணமலையில் குண்டுப் பிரச்சினைகள் இருந்தன. நாங்கள் சரண்தாஸ் காட்டும் போதுதான் குண்டுப் பிரச்சினைப் பற்றி செய்தியில் சொன்னார்கள். எவ்வாறாயினும் அன்றும் தமிழர்கள் சிங்கள நாடகம் நடக்கிறார்கள் என்று சிங்கள மக்கள் பெரிதும் ஆர்வமுடன் இருந்தார்கள். நாங்கள் குழுவினுள் சிங்கள மனிதர்களுடன் நிரம்ப அன்பாக இருந்தோம். அன்றிரவு நாங்கள் இருவர் உடமலுவைக்குப் போனோம். இந்த சங்கமத்தினால் எங்களுக்கு ஒரு பொருட்டாக இருக்கவில்லை. யுத்தம் தொடர்பில் அவ்வளவு பாரதாரமாக எண்ணிப் பார்ப்பதற்கு எங்களுக்குத் தேவை இருக்கவில்லை.

அம்மா எல்லாம் இங்கிருக்க முடியாதென்று இந்தியா போய்விட்டார்கள். நீயும் போகிறாயா என்று ஐயா கேட்டார். அம்மாவிடம் கேட்கும்படி நான் சொன்னேன். எனக்கு விருப்பமானால் என்னை இருக்கும்படி அம்மா சொன்னார். வீட்டில் எல்லோரும் என்னை விட்டுவிட்டு இந்தியா போய்விட்டார்கள். நாங்கள் மக்கள் களரியுடன் கொழும்பில் தங்கியிருந்தோம். நான் நாலைந்து ஆண்டுகளாக வீடு செல்லவில்லை. அம்மா அப்பாவைப் பற்றிய துக்கம் இருந்தது. என்றாலும் குழுவில் நண்பர்கள் இருந்தார்கள். அதனால் தனிமை தெரியவில்லை.

காலஞ்செல்ல மக்கள் களரி எனக்கு அவ்வளவு பெரிய பிரச்சினையாகவில்லை. நான் தமிழ் என்பதனால் எனக்கு எப்போதும் எந்தப் பிரச்சினையும் ஏற்படவில்லை. தங்காலை நாடகவிழாவின் போது மாவில்லாறு பிரச்சினை ஏற்பட்டிருந்தது. எங்கள் குழுவில் தமிழர்கள்

இருந்தார்கள். சிவா கறுப்பு நிறமானவர். கண்டவுடன் தமிழர் என்பது தெரிந்துவிடும். நாங்கள் பாதையில் போகையில் மாவில்லாறு வெற்றிக்காக பாற்சோறு கொடுத்துக் கொண்டிருந்தார்கள். நாங்களும் போனோம். சிவா பாற்சோற்றை சாப்பிட்டுவிட்டு கோபத்தினால் அந்த இடத்திலேயே வாந்தி எடுத்தார். ஆட்கள் அடிக்க வந்தார்கள். ஒருவாறு ஐயாவிடம் சொல்லி லொட்ஜுக்கு கூட்டிக் கொண்டு போனார்கள். கொழும்பில் இருக்கும் போதும் மாவீரர் தினத்தன்று, வெளியே போக வேண்டாம் என்று ஐயா வந்து சொன்னார். ஆனால் அப்போது எங்கள் சுற்றாடலில் இருந்த மனிதர்களுக்கு அறிமுகமானவர்களாக இருந்தோம்.

அந் நாட்களில் பொருட்களின் விலைகள் குறைவு. வந்தவுடனேயே எங்களுக்கு 3500.00 ரூபா கொடுத்தார்கள். பின்னர் ஆறாயிரமாகவும் பத்தாயிரமாகவும் ஆக்கி, இறுதியில் 18 ஆயிரம் ஆக்கினார்கள். அது அடிப்படைச் சம்பளம். காட்சிகளுக்கு வேறாகத் தந்தார்கள். எனக்கு மூன்று தம்பிகள் இருந்தார்கள். அப்போது அவர்கள் திருமணம் முடித்திருந்தார்கள். அதனால் பெரிய குடும்ப பாரம் இருக்கவில்லை.

நாடகக் கலைக்கு வந்த பிறகுதான் நிறைய மனிதர்களை நான் அறிமுகப்படுத்திக் கொண்டேன். இவர்கள் மிகப் பெறுமதியானவர்கள் என்று எனக்குத் தெரிந்தது. இப்போது எங்களுக்கு எங்கும் இருக்க முடியும். எங்கே சென்றாலும் உதவுவதற்கு எவரேனும் இருக்கின்றார்கள். மக்கள் களரியினால் கிடைத்த பெரிய உதவிதான் இது. எங்கள் வாழ்க்கையைப் பற்றிய பிரச்சினைதான் மக்கள் களரியில் இருந்தது. மக்கள் களிர்க்கு இப்போது நாங்கள் எப்படி வாழ்கிறோம் என்பதைப் பார்க்க முடியாமல் போய்விட்டது. நாங்கள் எதிர்காலம் என்று ஒன்றை எண்ணிப் பார்க்கவில்லை. எனக்கு வயதாகியதுடன்தான் எங்கள் குழுவில் ஒரு பிரச்சினை வந்தது. ஆனால் சிலர் மணம் புரிந்த பின்னும் நாடகத்தில் நடித்தார்கள். வயது போன பின் எங்களுக்கு தனியே இருப்பது சிரமமானது. அதனால் நான் விலகிவிட்டேன். எச். ஏ. ஐயா இருக்கும் போது எங்களை சின்னச் சின்ன வேலைகளுக்கு அதாவது அரச வேலைகளுக்கு சம்பந்தப்படுத்த முயன்றார். ஆசிரியர்களுக்கு செயலம்வு நடத்துவது போன்ற பணிகளுக்கு. அவற்றின் மூலம் ஏதாவது வருவாய் பெறுவதற்கு. அந்த ஆசிரியர்கள் அரசிடம் சம்பளம் பெற்றாலும், நாடகம் பற்றி ஒன்றும் அறிந்திருக்கவில்லை. இறுதியில் ஐயா இல்லாத போது அதுவும் இல்லாது போயிற்று. யாழ்ப்பாணம் சென்று செயலம்வு ஒன்று செய்தோம். 150-200 வரையிலான ஆசிரியர்கள் வருகை தந்திருந்தார்கள். அவர்களுக்கு நடைமுறை அறிவு மிக மோசமாக இருந்தது. ஆனாலும் எங்களுக்கு அவர்களுடைய தொழிலைப் பெற முடியாதல்லவா? அவர்களுடைய சம்பளத்தில் அவர்கள் வாழ்கின்றார்கள். நாங்கள் ஒன்றுமில்லாமல் மனிதர்களுக்கு இவற்றைச் செய்கின்றோம். எனக்கு வயதாகிய பின் வேறு வேலை செய்ய முடியாது. நீ கொழும்பு போய் என்ன செய்தாய் என்று ஆட்கள் என்னிடம் கேட்கின்றார்கள். இங்குள்ளவர்களுக்கு நாங்கள் புதிதாக நாடகம் காட்டினாலும் இவர்களுக்குப் புரிவதில்லை. திரையைத் திறப்பதும் மூடுவதும் தவிர இங்கு ஒன்றும் நடப்பதில்லை. நாடகக் கலை என்றால் என்னவென்று இவர்களுக்குப் புரிவதில்லை. காளிதாஸுக்கு பொகவந்தலாவையுடன் நிறைய தொடர்பு இருக்கிறது. அவர் அங்கு அரச சாரா நிறுவனங்களுடன் தொடர்பு கொண்டு வேலை செய்கின்றார். திருக்கோணமலையிலும் நாடகம் நடத்து என்று எனக்கு அவர் சொல்லுகின்றார்.

நான் திருக்கோணமலையில் நாடகம் பயிற்றுவிப்பதற்காக நல்லதொரு பாடசாலைக்குப் போனேன். எனக்கு வேலையைப் பொறுப்புக் கொடுத்தார்கள். எனினும் பிரதியொன்று இருக்கவில்லை. பிரதியை நானே எழுதிக் கொடுத்தேன். அப்புறம் புதிதாக ஆரம்பித்தோம். அங்கிருந்த ஆசிரியர்கள் திரைப்படங்கள் போன்ற நாடகங்களைத் தயாரிப்பார்கள். ஒரு நாடகம் போட்டிக்குச் சென்றது. நான் என்னால் செய்யக்கூடிய அதிகபட்சத்தைச் செய்தேன். அது முதலாமிடத்தைப் பெற்றது. அடுத்த கட்டங்களில் அவர்கள் என்னை விலக்கிவிட்டு வேறொருவரைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டார்கள். அவரும் எனக்கு நன்கு தெரிந்த ஒருவர்தான். என்னை விலக்கியது அநியாயம் நானும் அவரிடம்தான் கற்றுக் கொண்டேன் என்று அவர் சொல்லியிருக்கின்றார். நான் பிரச்சினை ஏற்படுத்திக் கொள்ளவில்லை. காசு வாங்கவும் இல்லை. என்னுடைய பிள்ளையையும் இந்த பாடசாலைக்குத்தான் அனுப்ப வேண்டும் மிஸ் என்று சொல்லிவிட்டு நான் வந்துவிட்டேன்.

இங்கு நிறைய விடயங்களை மாற்ற முற்றப்பட்ட போது எங்களைப் பைத்தியம் என்று நினைத்தார்கள். இங்கு எவரும் எனக்கு ஆதரவு வழங்கவில்லை. முன்னர் இருந்தது மொழிப் பிரச்சினை. எங்களுடைய பழைய ஆட்கள் இருக்கின்றார்கள். சிங்களவர்கள் தமிழர்கள் இரு சாராரும். நாங்கள் எல்லோரும் ஒன்றாக வாழ்ந்தோம். எங்களுடைய காலம் அப்படி இருந்தது. அதன் பின்தான் இனவாதம் வந்தது. சிங்களவர்கள் என்றால் இராணுவம், CID என்றால் முஸ்லிம், தமிழர்கள் என்றால் புலி. இங்குள்ள சிங்கள கிராமங்கள் அடிக்கடி தமிழர்களுடன் மோதிக் கொள்ளும்.

மறுபடியும் யுத்தம் ஆரம்பித்ததில் இருந்து நாங்கள் ஒரு குடும்பம் போல இருந்தோம். ஆனால் திடீரென்று எல்லீசுக்கு வையும் போது எங்களுக்கும் வைவார்கள். என்றாலும் நாங்கள் ஒன்றாக இருந்தோம். கெபத்திகொல்லாவ பிரச்சினை பற்றிய செய்தி நாங்கள் ஒன்றாக இருக்கும் போது வந்தது. சிங்களவர்கள் இருவரும் தமிழர்கள் இருவரும் இருந்தோம். நாங்கள் சோறு சாப்பிட்டுக் கொண்டு இருந்தோம். சிலருடைய முகங்களைக் கண்ட போது எங்களுக்கும் மிகவும் துக்கமாக இருந்தது. ஆனால் எங்களுக்கு ஒன்றும் செய்யவில்லை. யுத்தம் என்பது அதுதான். எங்களுக்கும் உணர்வு இருந்தது. வேறுபாடு இருக்கவில்லை. பாவப்பட்ட மக்கள் என்ற உணர்வுதான் இருந்தது. சாதாரணமாக சண்டை போடுவோம். வீடுகளில் ஏற்படுவது போல, சாப்பாட்டுப் பிரச்சினைகள் போன்றவை. சிங்களவர் தமிழர் என்று சண்டை போட்டுக் கொள்ளவில்லை.

அதற்காக இங்கு நாடகம் தயாரித்து காட்டினாலும், மக்களுக்கு விளங்கவில்லை. சில கற்றவர்களுக்கு இது நன்றாக விளங்கியது. எனினும் கல்லாதவர்களுக்கு விளங்கவில்லை. அவர்கள் சண்டையிடத்தான் பார்த்துக் கொண்டிருந்தார்கள். ஏதாவது பிரச்சினை ஏற்பட்டவுடன் அடித்துக் கொள்வதற்கு. முஸ்லிம் மக்களை இரு தரப்பினருக்கும் பிடிக்கவில்லை. மக்கள் களரியில் இன்றும் முஸ்லிம்கள் இல்லை. முஸ்லிம் ஒருவர் வந்தால் இது இரண்டாகப் பிரிந்துவிடும் நாங்கள் ஐயாவுக்கு சொல்லியே இருந்தோம். ஆனாலும் ஐயா சேர்க்கவே வேண்டும் என்று சொன்னார். நாங்கள் எதிர்ப்புத் தெரிவித்தோம். எங்களுடைய நோக்கங்கள் மாறிவிடும் என்று நாங்கள் சொன்னோம். அவர்கள் ஒரு இடத்துக்கு வந்தால் எல்லாவற்றையும்

மாற்றிவிடுவார்கள். ஆனால் நாங்கள் புத்தளத்தில் ஒன்று சேர்ந்தோம். அங்கே முஸ்லிம்கள் தொழுகை நேரத்தை மறந்து நாடகம் பார்க்க வந்தார்கள். அவர்கள் நாடகக் கலையில் விருப்பமுடையவர்கள். நாங்கள் இங்கு முஸ்லிம் பாடசாலையை இணைத்துக் கொண்டு நாடகம் காண்பித்தோம். நாங்களும் அவர்கள் மீது அன்புடையவர்கள். எனினும் முஸ்லிம்களை இக் குழுவில் இணைத்துக் கொள்ள வேண்டாம் என்று நாங்கள் சொன்னோம். ஏனென்றால் எல்ரீஈயிலும் முஸ்லிம்கள் இல்லை. அப்படியான ஒன்றுடன்தான் எனக்கு இதுவும் தோன்றியது. அது பெரிய ஒரு குழு. எங்கள் குழுவுக்கும் தேவையில்லை என்று நான் நினைத்தேன். எங்களுக்கு ஒன்றாக உறங்க முடியும். ஆனால் முஸ்லிம்களுக்கு முடியாது. எங்களுடன் இன்று வருவார்கள். நாளை வேறு யாருடனாவது போவார்கள். நான் ஐயாவுக்கு நிறைய விளங்கப்படுத்தினேன். அவருக்கு விளங்கியதா என்பது தெரியவில்லை. மனிதர்கள் மீது நாங்கள் அன்புடையவர்கள். புத்தளத்தில், அநுராதபுரத்தில், தங்காலையில் முஸ்லிம் மனிதர்கள்தான் இருந்தார்கள். தங்காலை முஸ்லிம் வித்தியாலயத்தில்தான் நாங்கள் அரங்கத்தை நிறுவினோம். நான் திரும்பவும் சொல்கிறேன், நாங்கள் அம் மனிதர்கள் மீது அன்புடையவர்கள். அவர்கள் எங்கள் அரங்கில் கோலாட்டமும் காண்பித்தார்கள்.

நான் தனிமைப்பட்டு விட்டேன். அம்மா அப்பா நாட்டைவிட்டுப் போய்விட்டார்கள் என்று எனக்கு கோபம் ஏற்படவில்லை. ஏனென்றால் யுத்தத்தினால் சிங்கள மக்களுக்கு போவதற்கு இடமிருக்கவில்லை. தமிழ் மக்களுக்கு இந்தியாவுக்காவது போக முடியும். எனக்கும் அவ்வாறுதான் தோன்றியது. சிலவேளைகளில் சிவா (பொகவந்தலாவை) போன்றவர்களுக்கு யுத்தம் என்றால் என்னவென்றே தெரிந்திருக்கவில்லை. அதனால் அவர்களுக்கு ஏதும் பெரிய பிரச்சினை இல்லை. அவருக்கு இப்போதிருப்பது பொருளாதார பிரச்சினை. முன்னரும் அப்படித்தான். ஆனால் எங்களுக்கு அப்படியில்லை. ஊருக்கு இதைத் தாருங்கள், அதைத் தாருங்கள் என்பதுதான் அவர்களுக்கு இருந்தது. எங்களோடு இருக்கும் போதுதான், இவர்கள் யார், எப்படி இவைகள் நடக்கின்றன என்பது அவர்களுக்குத் தெரிந்தது.

சாம்பூர் செல்லும் போது கருணா அம்மானுக்கும், பிரபாகரனுக்கும் பிரச்சினைகள் இருந்த காலம். நாங்கள் போகும் போது பாலம் ஒன்று இருக்கவில்லை. நாங்கள் தோணியில் போனோம். எங்களை எல்ரீஈயினர் சோதனையிட்டார்கள். சிங்களவர்களைச் சோதிக்கவில்லை. எழிலன்தான் எங்களுக்குப் பாதுகாப்பளித்து எங்களை அங்கே வைத்துக் கொண்டார். எச். ஏ. ஐயாவுக்கு சல்லூட் அடித்து பாதுகாப்பு கொடுத்தார்கள். எங்களை எங்கும் போகவிடவில்லை. எங்களுடன் இருங்கள் நாங்கள் பொறுப்புக் கூறுவோம் என்று எழிலன் வந்து சொன்னார். அம்பாந்தோட்டையில் இருந்து வந்த லக்ஷி என்னும் பெண் இருந்தாள். எல்ரீஈயினரைக் கண்டதும் அவள் அச்சத்தால் சிறுநீர் கழித்துவிட்டாள். அதன் பின்பு அவளை எல்ரீஈயினர் அழைத்துச் சென்று அவர்களுடைய திரைப்படங்களைக் காட்டினார்கள். அப் பெண் எல்ரீஈயினருடன் சேர்வதற்கு விருப்பம் தெரிவித்தாள். நான் அவளை வைது கூட்டிக் கொண்டு வந்தேன். தமிழ் மக்கள் மீது குரோதம் தெரிவித்தவர்கள் இந்தப் பயணத்தின் போது விரைவில் மாறிவிட்டார்கள். நான் இவர்களுடன் இருக்கும் விதத்தைப் பார்த்து அங்கிருந்தவர்கள் ஆச்சரியப்பட்டார்கள். எனக்கு நிறைய நண்பர்கள் தெற்கில்தான் இருக்கின்றார்கள். இன்னமும்

அத் தொடர்புகள் இருக்கின்றன. அவர்களுடைய திருமண வீடுகள் போன்றவற்றுக்கு எனக்கு அறிவிப்பார்கள்.

எனக்கு மக்கள் களரியில் எந்தவிதமான பிரச்சினையும் இருக்கவில்லை. அப்படி இருந்திருந்தால் நான் இந்தியா போயிருப்பேன். அப்படியில்லை, மக்கள் களரி என்னை நன்றாகப் பார்த்துக் கொண்டது. பின்னர் சிறிது பொருளாதாரப் பிரச்சினை வந்தது. அதன் பின்னர் எங்களால் பிரியாமல் இருக்க முடியவில்லை.

முதலில் போய் ஒரு மாதமளவில் ஆகையில் வேண்டாமென்று ஆகிவிட்டது. மூன்று மாதமளவில் ஆகும் போது நிரம்ப விருப்பம் வந்தது. நான் என்னுடைய பயணத்தைச் செல்கிறேன் என்பது தெரிந்தது. எட்டு ஆண்டுகள் நல்ல முறையில் எல்லாம் நடந்தது. நாங்கள் எல்லா விஷயங்களையும் செய்தோம். நாங்கள் போய் கொட்டகையைப் பொருத்தும் போது, நடிப்பவர்கள் யார் என்பது ஆட்களுக்குத் தெரியாது. ஐயாமார்கள் எங்களுக்கு நடிக்காளுடன் இருந்த பழைய புகைப்படங்களைக் காட்டி, நாங்களும் இப்படி இருந்தோம் என்று சொல்வார்கள். ஆனால் நாங்கள் அவர்களைப் போல காலை, மாலை வீட்டுக்குப் போகவில்லை. ஒருமுறை நான் ஒன்றரை ஆண்டுகளுக்குப் பிறகுதான் வீட்டுக்குப் போனேன். ஊரவர்களுக்குத் தெரியாது நான் என்ன செய்கிறேன் என்று. நான் சில வர்த்தக நாடகங்களைச் செய்தேன். அப்போதுதான் நான் என்ன செய்கிறேன் என்பது அவர்களுக்குத் தெரிந்தது. எங்களைப் போல இப்படி எவரும் வேலை செய்யவில்லை. எங்கள் குழு தொடர்ந்து அப்படி இயங்கினால் நல்லது. இன்றுள்ள பொருளாதாரப் பிரச்சினையுடன் ஐயாமர்களின் காலமும் கழிகின்றது. இக் குழுவினை தொடர்ந்து கொண்டு செல்ல வேண்டும். எனக்கு இன்னமும் இது குறித்து அக்கறை இருக்கின்றது. நாடகக் கலை குழந்தைகளுக்கும் தேவையானது. என்னுடைய பிள்ளைகளுக்கும். அவ்வப்போது நான் நாடகம் கற்பிக்கிறேன். என் பிள்ளைகள் நாடகம் நடிக்க வேண்டுமென நான் விரும்புகிறேன். நான் சிங்களத்தில் கற்பிப்பேன். இது இல்லாமல் போய்விடும் என்னும் துக்கம் எனக்கு இருக்கிறது. ஐயாவுக்குப் பிறகு என்ன நடக்கும் என்று சொல்ல முடியாது. கொழும்பில் இருப்பவர்கள் கொண்டு செல்வார்களா? பொறாமைப்படுபவர்களைக் கைவிட்டு, குழுவினை இணைத்து மக்கள் களரியை முன் கொண்டு செல்ல வேண்டும். நாங்கள் சண்டை பிடித்தோம். ஆனால் சண்டை பிடித்தது இதனை உருவாக்குவதற்காக எனது அப்பா இறந்து போய்விட்டார். ஒரு இடத்தில் கொட்டகையைப் பொருத்தி இருந்ததால் அவர்களால் வர முடியாமல் போனது. ஆனால் பின்னர் எல்லோரும் வந்து பேசிவிட்டுப் போனார்கள். என்னை மறக்கவில்லை. அதெல்லாம் குறித்து நான் துக்கப்படுகின்றேன். நான் விலகியிருப்பது குறித்தும், எல்லாம் என் மனதில் இருக்கிறது. எனக்கு பெரிய பொருளாதாரப் பிரச்சினை இருக்கிறது. நான் இப்போது கூலி வேலைதான் செய்கிறேன். இங்கே நாடகம் காட்டி ஒன்றும் செய்ய முடியாது. நாடகம் காண்பித்து காச வாங்க முடியாது. எதையும் செய்வதற்கு சில காலம் ஆகும். நான் நாடகம் நடித்துக் கொண்டிருக்கும் போது என் குடும்பத்தைப் பராமரிப்பது யார்? அதை எவராவது செய்வதாயிருந்தால் நான் நாடகம் நடிப்பேன். அரசியல்வாதிகளுக்கு ஆதரவு வழங்குபவர்களுக்கே இங்கு காச கொடுப்பார்கள். இங்கே நிறைய நாடகக்காரர்கள் பொய்யாக

செயற்றிட்டங்கள் எழுதி காசு சேகரித்துக் கொள்கின்றார்கள். எங்களுக்கு வாய்ப்புகள் குறைவு. சுனாமி காலத்திலும் இதுதான் நடந்தது. பராக்கிரம ஐயாவினால் எங்களுக்கு உதவ முடியும். நான் அவரோடு பேசுவதற்கு இருக்கிறேன்.

#### 8.4 ரொனிகா சாமலி

நான் கம்பஹாவிலிருந்து வந்தேன். 2004 இல் முதலாவது குழுவிலிருந்தே இருந்தோம். வருவதற்கு முன் ஆடைத்தொழிற்சாலை அலுவலகத்தில் பணிபுரிந்தேன். எங்கள் ஊரில்தான், மஹாமசேகர கலை வட்டம் இருந்தது. நான் அதன் சில வேலைகளில் பங்குபற்றினேன். பாடசாலையில் நடனம் பயின்றேன். நடிப்புக் கலையை ஒரு பாடமாகக் கற்காவிட்டாலும், பாடசாலையில் பல நிகழ்ச்சிகளில் பங்குபற்றினேன். தொழில் மற்றும் நாடகம் ஆகிய இரண்டிற்காகவுமே மக்கள் களரிக்கு வந்தேன்.

உயர்தரம் செய்து நான் அழகியல் கலைப் பல்கலைக்கழகத்துக்கு தெரிவு செய்யப்பட்டிருந்தேன். ஆனாலும் அங்கே போகாமல் மக்கள் களரிக்கு வந்தேன். வரும்போது தமிழ் சிங்களம் என்ற பேதம் இருந்தாலும், பிறகு அது இல்லாமல் போனது. அந்நேரத்தில் பல்லினம் என்ற சொல்லின் பொருள் பற்றியும் பெரும் விளக்கம் இருக்கவில்லை. ஆரம்பத்தில் மொழிப்பிரச்சினையின் காரணமாக பெரும் கஷ்டத்தில் இருந்தேன். அவர்கள் கறுப்பு நிறமானவர்கள். எங்களவர்களைவிட வித்தியாசமானவர்கள். தமிழ் நிறம் என்று நாங்கள் சொல்லும் நிறம், அது நன்றாகவே இருந்தது. சிங்களவர்களாகிய நாங்கள் அவர்கள் எஸ்ரீரியோ தெரியவில்லை என்று பேசிக் கொள்வோம். நாங்கள் நிரம்ப சந்தேகத்துடன் இருந்தோம். அவர்களுடன் பேச முடியாது. எங்களுக்கு சிங்களம் மட்டும்தானே தெரியும், தமிழ் ஒரு சொல் கூட தெரியாது.

வீட்டில் பெரிய பிரச்சினை இருக்கவில்லை. எனக்கும் அவ்வளவாக புரிந்துணர்வு இருக்கவில்லை. குழவுள்ளவர்கள் சொல்வதுதான் தலையில் இருந்தது. இருந்தாலும் தமிழர்கள் இருப்பது குறித்து பிரச்சினை வந்தது. போகவே வேண்டாமென்று சொன்னார்கள். தமிழர்கள் இருக்கிறார்கள் என்று சொன்னதால் விருப்பப்படவில்லை.

நாங்கள் சேர்ந்து வேலை செய்தோம். மொழியை இயல்பாகவே கற்றுக் கொண்டோம். அக் காலத்திலே நல்லிணக்க வேலைகள் நிறைய இருந்தன. அங்கு போய் அவர்களைச் சந்தித்து பாட்டுப் பாடி வருவது போன்ற ஒரு நாள் வேலை. ஆனால் நாங்கள் அப்படியல்ல. நாங்கள் போய் மாதக் கணக்கில் வேலை செய்தோம். அவர்களுடைய உண்மையான பிரச்சினைகளைப் பேசினோம். அவர்களின் பிரச்சினைகளுக்காகப் பேசினோம். அவர்களுடன் நாடகங்கள் நடித்தோம். மாதக் கணக்காக நாங்கள் அங்கு தங்கியிருந்த போது, நாங்கள் மிக நெருங்கினோம். எங்களோடு நெருக்கமான நட்பு பூண்ட யாழ்ப்பாணத்தவர்கள் இருக்கின்றார்கள். நாங்கள் நிறைய இடத்தில் நாடகம் காட்டினோம். நினைத்துப் பார்க்க முடியாத இடங்களிலெல்லாம். ஒரு முறை இரண்டு டிராக்டர்களை இணைத்தும் நாடகம் காட்டினோம். வயல்திலங்களில், செல்ல முடியாத இடங்களுக்கும் சென்று நாடகம்

காட்டினோம். அதுதானே தேவை. வசதிகள் தேவை என்று சொல்லிச் சொல்லி இருந்து சரிவராது. மின்விளக்கு இல்லை, அது இல்லை, இது இல்லை என்று சொல்லி பயன் இல்லை. மனிதர்கள் அது பற்றி சிந்திப்பதில்லை. அவர்கள் பார்ப்பது நாடகம். நாங்கள் செய்த வேலைகளை அரசின் தலையீட்டுடன் செய்ய முடியுமானால்! அவர்களுக்கு இதற்காக நிதி ஒதுக்க முடியுமானால்!!

நிறைய பிள்ளைகள் மக்கள் களரியின் வழிகாட்டலில், நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலையை ஒரு பாடமாக பாடசாலைகளில் கற்கத் தொடங்கினார்கள். அவர்களுக்கு மிகுந்த ஆர்வத்தை ஏற்படுத்த எங்களால் முடிந்தது. நாங்கள் 'போரம்' செய்தோம். செயலமர்வுகளும் செய்தோம். அவைகளும் மனிதர்களின் வாழ்க்கைக்கு சமூகமயமாதலின் போது மாற்றி யோசிப்பதற்கு உதவியது. நாங்கள் பெண்களைப் பற்றி சிந்திப்பது போன்ற விடயங்கள். அது எல்லாமே மாறிவிட்டது. உலகத்தை வேறு விதமாக பார்க்க முடிந்தது மக்கள் களரியினால்தான்.

மக்கள் களரியினால் பெற்றவைகள் இரண்டு பிரிவுகளாகும். காசும் ஆதம் திருப்தியும். காசு அவ்வளவாகக் கிடைத்தது என்று சொல்ல முடியாது. இது ஒரு தொழில் மட்டுமே அல்ல. தொழில்கள் வேண்டாமென்று போகும். ஆனால் மக்கள் களரி ஒரு போதும் அப்படியாகாது. நாங்கள் ஆச்சரியப்படத்தக்க விதத்தில் உழைத்தோம். ஆனால் அது கஷ்டம் என்று தெரியவில்லை. சில வேளைகளில் இவை எல்லாமே கனவு மாதிரி தோன்றுகின்றது. விஷேடமாக அரங்கம் தொடர்பான விடயங்கள். நாங்கள் மாத்திரமல்ல, வேறு எவருக்காவது இந்த விடயங்களைத் தொடர்ச்சியாகச் செய்ய முடியுமானால், அது இந் நாட்டுக்கு மிக நன்மையாகலாம்.

உண்மையில் மக்கள் களரியின் நோக்கங்களையும், பெறுபெறுகளையும் அளவு ரீதியாகக் குறிப்பிட முடியாது. எங்களுடைய பணிகளோடுதான் அதைப் பார்க்க வேண்டும். மக்கள் களரியினால் நாடகம் மற்றும் நடிப்புக் கலையைத் தெரிவு செய்த பிள்ளைகள் நிறையப் பேர் பல்கலைக்கழகத்துக்கு தெரிவு செய்யப்பட்டிருக்கின்றார்கள். நான் நடித்த நாடகங்கள் பற்றி மாத்திரம் சொன்னால், நாங்கள் மனிதர்கள் சிந்திக்கும் விதத்தை மாற்றுவதற்கு சிங்கள தமிழ் மாத்திரம் அல்ல, முஸ்லிம் மக்களுக்கும் செய்தவைகள் இவ்வளவு என்று சொல்ல முடியாது. சமூகங்களுக்கு ஏற்ப மனிதர்கள் மாறுவதை நாங்கள் கண்டிருக்கின்றோம். அதற்கிடையில் ஒருவராவது அதை முன்னெடுத்துச் செல்வார் என்று நாங்கள் நினைக்கின்றோம். எங்களைக் காண்பவர்கள் நாங்கள் செய்வது நல்ல பணி என்று எங்களை வர்ணிக்கின்றார்கள். இப்போது இலட்சக்கணக்கானோர் மக்கள் களரியைப் பார்த்திருப்பார்கள். அவர்கள் எல்லோருமே மாறியிருக்க மாட்டார்கள். ஆனால் எல்லோருக்கும் ஒரு வழியைக் காட்ட எங்களால் முடிந்தது. சில நாடகக் குழுக்கள் கூட உருவாகின. நாங்கள் அக் கிராமங்களில் இருந்து வந்த பிறகு எங்களுக்குத் தொடர்ந்து அவர்களைப் பற்றி தேட முடியாது. அவர்கள் தொடர்ந்தும் நாடகம் நடத்தினால் அது பெறுமதியானதாகும்.

சமாதானத்தை ஏற்படுத்தவும், ஒற்றுமையை ஏற்படுத்தவும் நாங்கள் ஒருநாளும் சொல்லவில்லை. நாங்கள் அவர்களுடன் இணைந்து பணியாற்றினோம், நாடகம் காண்பித்தோம். கொடுக்கல்

வாங்கல் செய்யும் போது மனம் வருந்தக்கூடிய வேலைகளை நாங்கள் செய்யவில்லை. நாங்கள் தற்பெருமைபட்டுக் கொள்ளக்கூடிய வேலைகளை நாங்கள் செய்யவில்லை. இராணுவம் மற்றும் நம்முடைய அரசியல்வாதிகள் பற்றி நாங்கள் பேசவில்லை. நாங்கள் எண்ணிப் பார்த்தே அப்படிச் செய்யவில்லை. சரியோ பிழையோ, சிறுபான்மை இனத்தவர்கள் என்னும் கருத்து மேலெழாதவாறு நாங்கள் நடந்து கொண்டிருக்கின்றோம். நாங்கள் நெகிழ்ச்சியாயிருந்ததனால் நாங்கள் சென்ற இடங்களிலெல்லாம் மக்கள் எமக்கு விருப்பம் தெரிவித்தார்கள். நாங்கள் அந்த இடங்களுக்கு நேரே சென்று பணியாற்றி வருவது மாத்திரமல்ல, நாங்கள் அவர்களுடன் வாழ்ந்ததனுள்ளேயே அத்தகைய அன்பு கட்டியெழுப்பப்பட்டது. வடக்குத் தமிழர்கள், சிங்களவர்கள் இவ்வளவு நல்லவர்களா என்று எங்களிடம் கேட்டிருக்கின்றார்கள்.

ஹனுவட்டே செய்யும் போது, தமிழ் பிள்ளைகள் அச்சமின்றி அவர்களுடைய பிரச்சினைகளைப் பேசினார்கள். கருணாலியன் என்றொரு சிறுவர் இல்லம் அங்கே இருக்கிறது. நானும் லீலாவும் அங்கே செயலமர்வு ஒன்றை நடத்தச் சென்றோம். அங்கே தனியறையில் ஒரு பிள்ளை இருந்தான். இராணுவத்தினால் துஷ்பிரயோகப்படுத்தப்பட்டவன். அவர்கள் அதையும் எங்களிடம் சொன்னார்கள். அவர்களுக்கு எங்களோடு பெரும் பிணைப்பு ஏற்பட்டது. அப்படி தவறு செய்தவர்களுக்கு நாங்கள் ஆதரவு இல்லை, என்பது அவர்களுக்குத் தெரிந்தது. இந்த விடயங்களின் மற்றப் பக்கமும் அப்படித்தான். சிங்கள மக்கள் தமிழ் மக்கள் மீது நிரம்ப அன்புடையவர்கள்.

சில நாடகங்களை பராக்கிரம ஐயா தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டு வருவார். வித்தியாசமான படைப்புக்களைத்தான் நாம் எப்போதும் தெரிவு செய்தோம். நாங்களே தனியாக வேலை செய்ய ஆரம்பித்தோம். அப்போது ஐயா வந்து வழிகாட்டுவார். நாங்களே தயாரித்து நடித்த நாடகங்களும் உண்டு.

நாங்கள் ஒரு குழுவாக நல்ல புரிந்துணர்வோடு பணியாற்றினோம். தமிழ் சிங்கள வேறுபாட்டின் அடிப்படையில் எந்த பிரச்சினையும் வரவில்லை. இருவருக்கிடையில் பிரச்சினைகள் ஏற்பட்டாலும் தமிழ் சிங்களம் என்று இரண்டு பக்கங்களை எடுக்க மாட்டார்கள். நல்லது கெட்டது என்பதற்கிடையிலான தொடர்போடுதான் அனைவரும் தலையிட்டார்கள். மனிதத்தன்மைக்கும் ஒழுக்கத்தக்கும் இடையிலான பிரச்சினையே தவிர இனங்களுக்கிடையிலான பிரச்சினை அல்ல. எந்த பிரச்சினை இருந்தாலும் நாங்கள் தயாரிப்புக்கு சென்றால் அவற்றை எல்லாம் மறந்துவிட்டு பணியாற்றுவோம். மேடைக்கு பிரச்சினையைக் கொண்டு வரவில்லை. ஒருவர் முகத்தைப் பார்க்காமலிருந்தாலும் அதை மேடைக்குக் கொண்டு வரவில்லை. இருக்கவே முடியாவிட்டால் விலகிவிட்டோமே தவிர, அதை படைப்புக்களுக்குக் கொண்டு வரவில்லை. அந்த பிரச்சினைகள் சாதாரண மனிதர்களிடையே உண்டாவது போன்ற சிறிய பிரச்சினைகள்.

நான் திருமணம் முடிக்க முன் தமிழ் ஆட்கள் எங்கள் வீட்டுக்கு வருவார்கள். ஒரு நாள் கோபிகா எங்கள் வீட்டுக்கு வந்த நேரத்தில், நான் சிவப்பு அல்லது பச்சை உடை அணிந்திருந்தேன். அம்மா சொன்னார் அது தமிழ் நிறம் என்று. எனக்கு என்ன சொல்வதென்று தெரியவில்லை. அம்மா யோசித்துச் சொல்லவில்லை. எனக்கு அதிர்ச்சி ஏற்பட்டது. அன்று என்னிடத்தில்

ஏற்பட்ட மாற்றம் மக்கள் களரியினால் ஏற்பட்டது என்று நான் புரிந்து கொண்டது அன்றுதான். நாட்டின் அரசியலின்படி சிந்திக்காமல், தமிழர்களின் மனம் சிறிதாவது நோகும் இடங்களை விலக்கிவிட நாங்கள் முயன்றோம். எனது தங்கைக்கு ஒரு மகன் இருக்கிறார். 2012 இளைஞர் விருது விழாவுக்கு நானும் தங்கையும் அவளுடைய மகனும் போனோம். லீலாவும் லோகாவும் வந்திருந்தார்கள். நான் இவர்தான் லோகா மாமா, லீலா மாமி என்று தங்கையின் மகனுக்கு அறிமுகம் செய்தேன். இவர் தமிழ்தானே என்று லீலாவைக் காட்டி அவன் கேட்டான். அப்போது அவன் ஆறாம் வகுப்பு படித்துக் கொண்டிருந்தான். மகனே ஏன் அப்படிச் சொல்கிறாய்? என்று கேட்டதற்கு, தமிழர்கள் எங்களைக் கொல்கிறார்கள்தானே? துட்டகைமுனு கதை தெரியும்தானே? என்று அவன் சொன்னான். அதன் பிறகு லீலா தொலைபேசியிலும் பேசினார். அவனுக்கு தமிழும் கற்பித்தோம். இருவரும் நன்கு பழக ஆரம்பித்தார்கள். இவ்வாறு மக்கள் களரியோடு தொடர்புடைய குடும்பங்கள் முற்றிலுமாக மாறின. தமிழர்கள் சிங்களவர்கள் எல்லோரும். அந்த வீட்டு ஆட்களும் இப்போது எங்களைப் போலத்தான் இருக்கின்றார்கள். என்னுடைய கணவருக்குக் கூட தமிழ் மக்கள் பற்றி பெரும் புரிந்துணர்வு இருக்கிறது. முன்பு அவர் தமிழர்களை விரும்புவதே இல்லை.

எங்களுக்கு எந் நாளும் நீடித்திருக்க முடியாது. பெரும் பொருளாதார பிரச்சினை இருக்கிறது. நடமாடும் அரங்கம் என்பதுதான் மக்கள் களரி. இரண்டு மாதங்கள் ஒரு இடத்தில் இருந்து செயற்படுவது. பிரதேச ரீதியாக செயற்படுவது. பாடசாலைகளில், கிராமங்களில் இந்த எல்லா இடங்களிலும் எந் நாளும் எங்களுக்கு இதைச் செய்து கொண்டு போவது சிரமம். இதை எங்களிடமிருந்து யாராவது பொறுப்பெடுக்க வேண்டும். இளைஞர்கள் இதைப் பொறுப்பேற்றுக் கொள்ள வேண்டும். ஆளும் வர்க்கம் அதைச் செய்யுமென்று நினைக்கவில்லை. ஆனாலும் இதனை அரசு பொறுப்பெடுக்க வேண்டும். ஆனால் அவர்கள் எடுக்க மாட்டார்கள். அவர்களுக்கு வேறு நிகழ்ச்சி நிரல்கள் இருக்கின்றன. அரசு உதவுவது அவர்களுடைய வாக்குகளைக் காப்பாற்றும் விடயங்களுக்கே.

## 8.5 சுமுது மல்லவாரச்சி

2004 ஜூன் மாதம் 29 ஆம் திகதிதான் மக்கள் களரி ஆரம்பமாகியது. நான் இரத்தமலானையிலிருந்து வந்தேன். வருவதற்கு முன்பு இலங்கை சுற்றுலா மற்றும் ஹோட்டல் முகாமைத்துவ சபையில் பயிற்சி நெறியொன்றினை நிறைவு செய்திருந்தேன். உயர்தரத்தில் முதலில் கலைப் பாடங்கள் செய்தேன். அதன் பின்பு மொழிகள் செய்தேன். அதன் பிறகு நேரே ஹோட்டல் துறைக்கு சென்றேன். கிராண்ட் ஓரியண்டல் ஹோட்டலில்தான் முதலில் வேலை செய்தேன். அதன் பின்பு பெந்தோட்டை ஹோட்டல் எக்சொடிகாவில் பணிபுரிந்தேன். அதன் பின்பு அய்டாவுக்கு போனேன். அதில் .புரொன்ட் ஒ.பீஸ் சுப்பர்வைசராக இருந்தேன். இவைகள் நடந்தது 2000 ஆம் ஆண்டில். இறுதியில் ஹோட்டலில் ஏற்பட்ட ஒரு பிரச்சினை காரணமாக விலகிவிட்டேன். ஹோட்டலில் என்னைத் தாக்கினார்கள். அந்தப் பிரச்சினையின் காரணமாக ஓராண்டு சம்பளத்துடன் வீட்டில் இருந்தேன். அப்போது இசைக்குழு நடத்தினேன். அதிலும் போதுமான வருவாய் வந்தது. கல்வியைப் பற்றி மறந்து போய்விட்டிருந்தேன்.

எங்களுடைய சின்னம்மாவின் முன்னாள் ஜெமான்தான் அசோக சேரிங்க. அவர்தான் பராக்கிரம இப்படி ஒரு வேலை செய்யப்போகின்றார், விண்ணப்பம் அனுப்பி வை என்று சொன்னார். நான் முதலாவது நேர்முகத்தேர்வுக்கு சென்றேன். அதை சின்ன அரங்கத்தில் நடத்தினார்கள். அந் நாட்களில் என் காதுகள் இரண்டிலும் 14 தோடுகள் போட்டிருந்தேன். நான் வளர்ந்தது கல்கிசை பக்கத்தில். அங்கு பையன்கள் இருப்பது வேறு விதத்தில். நான் நேர்முகத்தேர்வுக்கு போனபோது கதவைத் திறந்தது சமோ. இது என்னவென்று. எச். ஏ. ஐயா பார்த்தார் நான் உட்காந்தேன். எல்லோரும் என்னை புதுமையாகப் பார்த்துக் கொண்டிருந்தார்கள். பிறகு தொலைக்காட்சி நாடகம் நடிக்க விருப்பமாவர்கள் இருக்கிறீர்களா? என்று கேட்டார்கள். மேடை நாடகம் நடிக்க இருப்பவர்கள் ஒரு பக்கமாகப் போனார்கள். நான் மற்றப் பக்கம் போனேன். இரண்டும் விருப்பமானவர்கள் யார் என்றும் பார்த்தார்கள். அதன் பின்பு எனது கருத்து மாறியது. அன்று நேர்முகத்தேர்வு முடிந்தது. ரொனிகாவும், சாமரையும் என்னோடு நட்பு பூண்டார்கள். நாங்கள் பேசிக் கொள்வோம். அவர்கள் இருவருக்கும் கடிதம் வந்தது எனக்கு வரவில்லை. நான் பராக்கிரம ஐயாவுடைய இலக்கத்தோடு தொடர்பு கொண்டு கதைத்தேன். கடிதம் போட்டிருக்கிறது. நீ வா என்று அவர் சொன்னார்.

மருதானை சமூக சமாதான கேந்திரத்தில்தான் இரண்டாவது நேர்முகத்தேர்வு நடந்தது. எச். ஏ. ஐயா எனது தோடுகளைத் தடவி, அழகாயிருக்கிறது இல்லையா மகனே? ஆனால் நாம் இப்போது வேலை செய்யும் போது அது அடுத்தவர்களோடு மாட்டிக் கொள்ளும் அல்லவா? என்று சொல்லி கழற்றிவிட்டு வரும்படி சொன்னார். அது வதிவிட செயலமர்வு. எச். ஏ. ஐயா என்னை அருகில் அழைத்து, உண்மையை சொல் மகனே நீ தூள் பாவிக்கின்றாயா? என்று கேட்டார். நான் இல்லை என்றேன். சிகரெட் பிடிப்பேனா என்று கேட்டார். நான் ஆம் என்றேன். அவைகள் எல்லாம் முடியாது தொண்டை கெட்டுப் போகும் என்று ஐயா சொன்னார். அதன் பின்பு வித்தியாலய சந்தியில் மூன்றாவது நேர்முகத் தேர்வு. அதன் போது இசைக் கருவிகள் பற்றி பார்த்தார்கள். அதன் பின்பு மொழி பற்றி பார்த்தார்கள். அதன் பின்பு எங்களைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாகப் பயிற்றுவித்தார்கள். நான் மிகுந்த வினோதத்துடன் இருந்தேன். பல மாதங்களாக வீடு போகவில்லை. வீட்டுக்கு போனாலும் வர வேண்டிய தினத்துக்கு முதல் நாளே வந்துவிடுவேன். எங்கள் வீட்டில் அம்மா, அப்பா, அண்ணா இருக்கிறார்கள். எனக்கு கனடாவுக்கு, கொரியாவுக்கு போக இருந்த வாய்ப்பைத் தவறவிட்டுத்தான் நான் வந்தேன். அப்பா அதைப் பற்றி எச். ஏ. ஐயாவுக்கு சொல்லியிருந்தார். அதன் பின்னர் என்னைப் போய் வரும்படியும் ஐயாமார்கள் சொன்னார்கள். ஆனால் நான் போகவில்லை.

தீபாவளிக்கு தமிழர்களுக்கு விடுமுறை கொடுத்தார்கள். ஏன் அவர்களுக்கு மட்டும் என்று நாங்கள் கேட்டோம். அப்படி நினைத்துத்தான் இப்படி ஆகியிருக்கிறது என்று எச். ஏ. ஐயா வைதார். மக்கள் களரியைப் பற்றியும் அதன் நோக்கங்கள் பற்றியும் நாங்கள் தெரிந்து கொண்டது புத்தளத்தில் வைத்தே. இதனால் எல்லோரையும் குணப்படுத்த முடியும் என்று நினைத்தது அங்கு வைத்தே. அதன் பின்பு .:போரம் தியேட்டரில் ஈடுபட்ட பின்புதான் நன்றாகவே புரிந்தது. வருடம் 365 நாட்களும் நாங்கள் செயலமர்வுகள் செய்தோம். நாங்கள் நினைத்திருந்ததை விட நாங்கள் நிறைய மாறிவிட்டோம்.

நான் நடிகன் ஆவதற்கல்ல வந்தேன். நான் திறமை வெளிகாட்டல் நிகழ்ச்சி (டெலன்ட் ஷோ) செய்திருந்தேன். சோலோ கச்சேரி, இசைக்குழு ஆகியவற்றையும் செய்திருந்தேன். கலைக்குள்ள ஆவத்தினாலேயே வந்தேன். எங்களுடைய சாரணர் ஆசிரியர் ஒருவர்தான் என்னை ரங்க பத்ம என்னும் நாடகத்தில் நடிக்ச் செய்தார்.

மக்கள் களரி என்றால் என்னவென்று கேட்டால் அப்படி கவனம் செலுத்தப்பட்ட வரையறைகள் இல்லை. மக்கள் களரி என்பது எல்லாமேதான். மனிதனுக்கு இறப்பதற்கும் தகுதியொன்று வேண்டும். நாங்கள் அதைப் பெற்றுக் கொண்டிருக்கின்றோம். எங்கள் மனது நோவதற்கு மக்கள் களரியில் எங்களுக்கு எதுவுமே நடக்கவில்லை. மக்கள் களரிக்கு சாதாரண மக்களுடன் நிறைய தொடர்பு இருக்கிறது. எங்களுடைய நோக்கம் நிறைவேறி இருக்கிறது. எங்களுடைய புதிய குறிக்கோள்கள் சில இருக்கின்றன. கிராமத்தைத் தவிர மற்றெல்லாவற்றையும் நாங்கள் வெற்றி கொண்டிருக்கின்றோம்.

நாங்கள் சமூகத்துக்கு ஏற்படுத்தியிருக்கிற தாக்கம் என்ன என்பதை ஒரு பறவையின் பார்வையில் பார்த்தால், நாங்கள் எந்த வித தாக்கத்தையும் ஏற்படுத்தவில்லை. ஆனால் கீழே இறங்கி பார்த்தால் நாடகக் குழுவொன்றாக எங்களைப் போல் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியவர்கள் எவரும் இல்லை.

கொடுப்பனவு தொடர்பில் திருப்தி. பெரும்பான்மையான நேரங்களில் எங்கள் வரவு செலவுத் திட்டத்தை நாங்களேதான் தயாரிப்போம். எல்லோரும் முகம் கொடுக்கும் பிரச்சினைக்கேற்ப நாங்கள் கொடுப்பனவுகளை மாற்றியிருக்கிறோம். மக்கள் களரிக்கு சேமித்துக் கொள்வதற்கு நாங்கள் தலையிட்டிருக்கிறோம். நாங்களே எல்லாவற்றையும் செய்து கொண்டதனால் நாங்கள் திருப்தியுடனிருந்தோம்.

நாங்கள் யுத்தத்துக்கோ சமாதானத்துக்கோ நாடகம் தயாரிக்கவில்லை. நாங்கள் 16 ஆண்டுகளாகச் செய்திருப்பது பல்லின குழுவாக ஒன்று சேர்ந்து பணியாற்றுதல். எங்களுடன் இன்னமும் இந்திய தமிழர்கள் போலவே, யாழ் தமிழர்களும் பணியாற்றுகின்றார்கள். மக்கள் களரியில் நிரந்தர உறுப்பினர் ஆவது என்பது, அவ்வவ் உறுப்பினர்களைப் பொறுத்தது. நாட்டுக்கு தேவை என்பதனால்தான் நாங்கள் தங்கினோம். நாங்கள் தன்னிறைவு அடைய முயற்சிக்கின்றோம். எங்களுக்கு 50 இலட்சம் போன்ற ஒரு தொகையை ஒரேயடியாகத் தேடிக் கொள்ள முடியாது. திட்ட அடிப்படை இல்லாமல் அரங்கத்தைப் பொருத்த முடியாது. ஆனாலும் நாங்கள் .:போரம் தியேட்டர் செய்கின்றோம். பொதுமக்களுக்கான காட்சிகள் நடத்துகின்றோம். செயலமர்வுகள் நடத்துகின்றோம்.

நாடகம் நடத்து எப்படி வாழ்வது என்று வீட்டில் முதலில் விருப்பப்படவில்லை. பிறகு இங்கு உருப்படியான வேலை நடக்கிறதென்று தெரிந்து கொண்டபின் உனக்கு விருப்பமானால் செய்து கொண்டு போ என்று சொன்னார்கள்.

மக்கள் களரி யாருடைய தேவைக்காகவும் இல்லாமல் போகாது. அது தனிப்பட்ட வியாபாரம் அல்ல. சுருக்கமாகச் சொன்னால் அது எங்களுடையதும் அல்ல. அது நாட்டினுடையது.

அது முன்னேறுவதற்காக உழைப்பது என்பது, நாங்களும் முன்னேறுகிறோம் என்பது. அது முன்னேறுவது ஒரு வழியில் மாத்திரமல்ல. எக் காரணத்தினாலும் நாங்கள் இல்லாமல் போனாலும், இது இல்லாமல் போக முடியாது. அப்படியில்லாமல் தொழில் ரீதியாக மட்டும் நினைக்க முடியாது. நாங்கள் அப்படி நினைத்தால் இது சம்பந்தமாக எங்களுக்குள்ள உணர்வு இல்லாமல் போகும். கொட்டகைக்கு கூனி அடிப்பதும் அவ்வுணர்வுடனேயே.

மக்கள் களரி என்பது பிரதானமானதும் ஒன்றேயானதுமான வேலை. இது எங்களுடைய குறிக்கோள் மாத்திரமல்ல. மக்கள் களரி நாட்டின் தேவை ஆக வேண்டும். இந் நாட்டில் இல்லாமல் முடியாது என்ற நிலைக்கு ஆக்க வேண்டும்

## பின் குறிப்பு

இவ்விடத்தில் பின் குறிப்பொன்றை இடுவது, பொருத்தமற்றது என உணர்கின்றேன். ஒருவருக்கு முன் அத்தியாயத்தில் குறிப்பிட்ட மக்கள் களரி உறவுகள் மற்றும் இவ் உறுப்பினர்களின் கருத்துக்களை ஒப்பிட்டு விவரித்துப் பார்க்கலாம். அதனுள் சிக்கல்தன்மை போன்றே உறுப்பினர்களின் கருத்தினுள் நிலவும் சிக்கல்தன்மையையும் ஒருவருக்கு வேறுபடுத்தி விசாரணை செய்து பார்க்கலாம். அவ்வாறே ஒரே நிகழ்வு தொடர்பாக வெளியிட்டுள்ள — சிலவேளைகளில் முரண்பாடான — கருத்துக்களையும் அவதானிக்க முடியும். அவ்விடத்தில் மக்கள் களரி பற்றி விமர்சன ரீதியான கருத்துக்களோ, இந் நூலின் மூலம் செய்யப்பட்டுள்ள விமர்சன ரீதியான தலையீட்டினுள் மக்கள் களரியின் நம்பகத்தன்மை மற்றும் அது எட்டியுள்ள விசாலத்துவத்தில் எந்த விதமான குறைபாடும் நேராதென உணர்கின்றேன்.

இறுதியாக மக்கள் களரி பற்றிய இந்த பகுப்பாய்வு மற்றும் தகவல் தெரிவிப்பதனுள், மக்கள் களரி என்பது என்ன? அல்லது யார்? என்பதற்கு மறுமொழியொன்றைத் தேடிக் கொள்வதற்கு நம்மால் இப்போது அணுக முடியும். அதாவது மக்கள் களரி என்னும் நிகழ்வியலில் உள்ள மொழியின் வரம்புகளுக்கு அர்த்தங்களின் பன்மையைக் குறைத்தல், முடிவுக்கோ அல்லது நிறைவுக்கு அடக்க முடியாது. மக்கள் களரி என்னும் 'நிகழ்வு' அதனால் நோக்கமாகக் கொள்ளப்பட்ட அல்லது அதனால் திட்டமிடப்பட்ட யதார்த்தத்தை மீறிச் சென்றுள்ள ஒரு தருணத்தில், அதன் விசாலத்துவத்தைப் பொருள்கோடல் நடிப்புக் கலை அல்லது அரசியல் தொடர்பான எதிர்கால சாத்தியங்கள் குறித்து எண்ணிப் பார்ப்பதற்கு இன்றியமையாததெனக் கூற முடியும்.

## உசாத்துணை நூல்கள்

சிங்கள மொழியில் எழுதப்பட்ட நூல்கள்

1. அபேசூரிய, ி. (2016) ஸ்ரீ லங்காவே வீதி நாட்ய கலாவ. (இலங்கையின் தெரு நாடகக் கலை). கொழும்பு 08: நிர்மல் பிரசுரம்
2. பஷாம், ஏ. எஸ். (1995) அசிரிமத் இந்தியாவ. (வியத்தகு இந்தியா). அரசகர்ம் மொழித் திணைக்களம், மொ.பெ) தெஹிவனை: கல்வி வெளியீட்டுத் திணைக்களம்.
3. போகமுவ, சி. (2008) அபினய: மூன்றாம் இதழ். ஆர். அபேபால (தொகு) நிதஹஸ் ஸ்ரீ லங்காவே அடசியவசக (1948-98) நாட்ய கலாவே பிரவர்தனய. (சுதந்திர இலங்கையின் அரைநூற்றாண்டு (1948-98) நாடகக் கலையின் வளர்ச்சி). (பக். 12-85) பத்தரமுல்லை: பண்பாட்டலுவல்கள் திணைக்களம்.
4. த.சில்வா, எஸ். (2000) சொத்துரு ஆஞ்ஞாதாயக்கயா ஹெவத் நாட்ய நிஷ்பாதக்க. (அழகிய ஏகாதிபதி அல்லது நாடகத் தயாரிப்பாளர்). கொழும்பு 10: கொடகே சஹோதரயோ.
5. ஈகல்டன், ஈ. (2014) Why Marx Was Right? (மார்க்ஸ் தவற்றற்றவர் ஏன்?) (புரட்சிகர மாணவர் சங்கம், மொ.பெ.) கடவத்தை: விமுக்தி பிரகாசன.
6. குணசிங்க, என். (2006) நிவ்டன் குணசிங்க தோராகத் லிப்பி எக்கதாவ 1. (நிவ்டன் குணசிங்க தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கட்டுரைத் தொகுப்பு 1) உயன்கொட, ஜே. மற்றும் பெரேரா ஆர். (தொகு) உடரட்ட கமக்க பந்தி பெல கெசீம் (மலையகக் கிராமமொன்றின் வார்க்க வரிசை). (பக். 23-59) கொழும்பு 05: சமூக விஞ்ஞானிகளின் சங்கம்.
7. குணசிங்க, என். (2006) சமாஜ நியாய ஹா பாவித்தய. (சமூக சட்டம் மற்றும் நடைமுறை). உயன்கொட, ஜே. மற்றும் பெரேரா ஆர். (தொகு) மஹநுவர யுகயே சங்ஸ்கூர்த்திய ஹா கலாவ (கண்டி சகாப்தத்தின் பண்பாடும் கலையும்) (பக். 15-22) கொழும்பு 05: சமூக விஞ்ஞானிகளின் சங்கம்.
8. குணசிங்க, என். (2011) நிவ்டன் குணசிங்க தோராகத் லிப்பி 1. (நிவ்டன் குணசிங்க தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கட்டுரை 1) பெரேரா ஆர். (தொகு) விவர்த்த ஆரத்திகய சஹ ஸ்ரீ லங்காவே ஜனவார்கிக கெட்டலுவ கெரெஹி எய பலபான அந்தம. ( திறந்த பொருளாதாரம் மற்றும் இலங்கையின் இனக்குழுமப் பிரச்சினையின் பால் அது தாக்கம் செலுத்தும் விதம்) (பக். 68) கொழும்பு 05: சமூக விஞ்ஞானிகளின் சங்கம்.
9. குணவர்தன, டி. (2017) அபினய: 11 ஆவது இதழ். சி. போகமுவ, மற்றும் எஸ். வட்டகெதர (தொகு) சிங்கள நாட்யே அதீத்தய தெச எரீ பெலிமக். (சிங்கள நாடகத்தின் கடந்த காலத்தை எட்டிப் பார்த்தல்) (பக். 21-34) பத்தரமுல்லை: பண்பாட்டலுவல்கள் திணைக்களம்.
10. குணதிலக்க, எம். எச். (1999) சிங்கள நாடகம் மற்றும் தமிழ் கூத்து: தெவன காண்டய. கொழும்பு 10: கொடகே சகோதரர்கள்.
11. ஹப்புஆரச்சி, டி. வி. (1981) சிங்கள நாட்ய இதிகாசய. கொழும்பு 10: சமயவர்தன.
12. ஜயவர்தன, கே. (2016) ஸ்ரீ லங்காவே கம்கரு வியாபாரயே நெகீம். (இலங்கை தொழிலாளர்

- இயக்கத்தின் எழுச்சி). கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள்.
13. ஜெயகுமாரன், ரீ. (2016) தியுனு அசிபதக்க செவன யட்ட (காரிய வாளின் நிழலின் கீழே). (எஸ். விமல் மொ.பெ.) கொழும்பு 10: சுசர பொத் மெதுர
  14. காரியவசம், ரீ. (2014) தஹு அட்ட சன்னி விக்ரஹய (பதினெட்டு நோய்கள் பகுப்பாய்வு). கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள்.
  15. குமாரசிங்க, கே. (2001) ஜப்பன் நாட்ய கலாவ. கொழும்பு 10: கொடகே சகோதரர்கள்
  16. மார்க்ஸ், கே. மற்றும் ஏங்கல்ஸ், எ.பி. (1980) கொமியூனிஸ்ட் பக்ஷயே பிரகாசனய. (கம்யூனிஸ்ட் விஞ்ஞாபனம்). (ரொட்றிகோ, டி. வி. மொ.பெ.) மொஸ்கவ்: முன்னேற்றப் பதிப்பகம்
  17. மாரசிங்க, வி. (2004) பரதமுனிபிரணித்த நாட்ய சாஸ்த்ர பிரதம பாகய. (பரதமுனி புராதன நாட்டிய சாஸ்திரம் முதலாம் பாகம்). கொழும்பு 10: கொடகே சகோதரர்கள்.
  18. மாரசிங்க, வி. (2005) பரதமுனிபிரணித்த நாட்ய சாஸ்த்ர த்வீத்ய பாகய (பரதமுனி புராதன நாட்டிய சாஸ்திரம் இரண்டாம் பாகம்), கொழும்பு 10: கொடகே சகோதரர்கள்.
  19. மாரசிங்க, வி. (2011) சிங்கபாஹு சம்பிரசங்சா. (சிங்கபாஹு செழுமை) ஏ.ரணவீர மற்றும் ரீ.காரியவசம் (தொகு) சரத்சந்ரகே நாட்யவன்ஹி உபயுக்த சங்கீதய (சரத்சந்நிரின் நாடகத்தில் பயனுடைய இசை). (பக். 57-74) கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள்.
  20. மௌனகுரு, சி. (2017) அபினய: 11 ஆவது இதழ். சி. போகமுவ மற்றும் எஸ். வட்டகெதர (தொகு) ஸ்ரீ லாங்கேய நாட்ய சம்பிரதாயன் தெமல கூத்து சஹ சிங்கள நாடகம் ( இலங்கை நாடகப் பாரம்பரியங்கள் தமிழ் கூத்து மற்றும் சிங்கள நாடகம்) (பக். 35-48) பத்தரமுல்லை: பண்பாட்டலுவல்கள் திணைக்களம்.
  21. பல்லியகுரு, சி. (1998) சம்பாவ்ய லிப்பி சரணீய. (செந்தர கட்டுரைத் தொடர்). பி.எம். சேனாரத்ன மற்றும் எல். பெரமாதூர (தொகு) புத்தாகம, சிங்கள ஜனதாவ ஹா வத் பிலிவெத் (பௌத்த மதம், சிங்கள மக்கள் மற்றும் சடங்குகள்). (பக். 222-229) கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள்.
  22. பெரேரா, எஸ். (2017) சங்ஸ்குர்த்திய சஹ தெனும பிலிபந்த தேசபாலனய: தெவன வெலும (பண்பாடு மற்றும் அறிவு குறித்த அரசியல்: இரண்டாம் தொகுதி). லேகம்ஆரச்சி சி. (தொகு) மோல் சாப்பு சங்கீர்ண: பாரிபோஜனவாதயே தேவஸ்தானத? அதஜயதார்த்தவாதயே சங்கேதயத? (மில் ஷொப்பிங் மோல்கள்: நுகர்வோர்வாதத்தின் வணக்கஸ்தலங்களா? அதியதார்த்தவாதத்தின் சின்னமா?) (பக். 286-315) கொழும்பு 08: தீர்த்த பிரகாசன.
  23. ரணவீர, ஏ. (2010) சொப்பொக்லீஸ்கே ஈடிபஸ் ரஜ (சொப்பொக்லீஸின் ஈடிபஸ் அரசன்) கொழும்பு 10: கொடகே சகோதரர்கள்
  24. சரத்சந்ர, ஈ. (1997) பிங் எத்தி சரசவி வரமக் தென்னே... (புண்ணியமுடைய பல்கலைக்கழக வரத்தைத் தருகின்றது...). நுகேகொடை: சரசவி புத்தகசாலை.
  25. சரத்சந்ர, ஈ. (2013) கெமி நாடகய. (கிராமிய நாடகம்) கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள்.
  26. சரத்சந்ர, ஈ. (2013) சார சங்கிரகய. தர்மதாச, கே. என். ஓ. மற்றும் கலஹிட்டியாவ

- பி. பி. (தொகு) நாட்ய ஹா சங்ஸ்குர்திய (நாடகம் மற்றும் பண்பாடு) (பக். 129-134) கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள்
27. சரத்சந்ர, ஈ. (2013) சார சங்கிரகய. தர்மதாச, கே. என். ஓ. மற்றும் கலஹிட்டியாவ பி. பி. (தொகு) ஜாதிக அனன்யதாவய பிலிபந்த சிதுவிலி ஸ்வல்பயக். (தேசிய அடையாளம் குறித்த சிந்தனைகள் சில). (பக். 233-241) கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள்
28. சரத்சந்ர, ஈ. (2013) சார சங்கிரகய தர்மதாச, கே. என். ஓ. மற்றும் கலஹிட்டியாவ பி. பி. (தொகு) பெரதிக நாட்ய கலாவ. (கிழக்கத்திய நாடகக் கலை). (பக். 19-28) கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள்
29. சரத்சந்ர, ஈ. (2003) சாந்தி நிகேதனயே எசின். (சாந்தி நிகேதனத்தின் பார்வையில்). (சுவரித்த பி. மொ.பெ.) கொழும்பு 10: எஸ். கொடகே சகோதரர்கள்.
30. சேனநாயக்க எம். (2015) ஸ்ரீ லாங்கேய விகல்ப நாட்ய கலாவே பிரவணதா. (இலங்கை மாற்று நாடகக் கலையின் போக்குகள்). நுகேகொடை: சரசவி புத்தகசாலை.
31. சுமணசேகர, வி. (2017) பெவத்ம சஹ காலய. (இருப்பும் காலமும்). வெளியிடப்படாத குறிப்பு.
32. தன்வீர், எச். (2008) சரண்தாஸ் சஹ சரண்தாஸ் ஹாரா. (ஹாரா-திருடன்). (பி. நிரியெல்ல மொ.பெ.) இராஜகிரிய: மக்கள் களரி வெளியீடு.
33. உயன்கொட, ஜே. (2011) ஒக்கொம ரஜவரு ஒக்கொம வெசியோ? ராஜ்ய பிலிபந்த தேசபாலன நியாய சஹ பாவித்தய. (எல்லோரும் மன்னர்கள் எல்லோரும் பிரைஜுகள்? அரசு பற்றிய அரசியல் கோட்பாடு மற்றும் நடைமுறை). கொழும்பு 05: சமூக விஞ்ஞானிகளின் சங்கம்.
34. உயன்கொட, ஜே. (2017) சமாஜீய - மானவீய வித்யா பர்யேஷன. (சமூகவியல் - மானிடவியல் அறிவியல் ஆய்வு). கொழும்பு 05: சமூக விஞ்ஞானிகளின் சங்கம். பக். 235
35. விக்கிரமசிங்க, எம். (2017) புது சமய ஹா சமாஜ தர்சனய. (புத்த சமயம் மற்றும் சமூக நோக்கு). இராஜகிரிய, சரச.
36. விக்கிரமசிங்க, எம். (2018) அப்பே கம. (எங்கள் ஊர்). இராஜகிரிய, சரச.
37. விஜேசிரிவர்தன, எஸ். (2010) புரவெசி மங்பெத். (பிரைஜுகள் சாலை). கொழும்பு 07: FLICT
38. விஜேசிரிவர்தன, எஸ். (2017) அபினய: 11 ஆவது இதழ். சி. போகமுவ, மற்றும் எஸ். வட்டகெதர (தொகு) பஷ்சாத் விஜித சங்குஸ்குர்திய மெத சரத்சந்ரயன்கே உருமய (பின் விஜித பண்பாட்டினிடையே சரத்சந்திரரின் மரபுரிமை). (பக். 53-58) பத்தரமுல்லை: பண்பாட்டவ்வல்கள் திணைக்களம்.

## ஆங்கில மொழியில் எழுதப்பட்ட நூல்கள்

1. Abeyratne, S. (2004). Economic Roots of Political Conflict: The Case of Sri Lanka. *The World Economy*, 27(8)
2. Awasthi, S., & Schechner, R. (1989). "Theatre of Roots": Encounter with Tradition. *Tdr* (1988), 33(4)
3. Bharucha, R. (1983). *Rehearsals of revolution: the political theater of Bengal*. Honolulu: University of Hawaii Press.
4. Boal, A. (2008). *Theatre of the oppressed*. London: Pluto Press.
5. Chandima, G. (2010). *A critical appraisal of the contribution of Germany and France to Sanskrit Studies*. Urumutta: Ven. Gangodawila Chandima.
6. Comings, J., & Kahler, D. (1984). *Peace Corps literacy handbook*. Boston, MA: Word Education Inc.
7. Dharmasiri, K. (2014). From Narratives of National Origin to Bloodied Streets: Contemporary Sinhala and Tamil Theatre in Sri Lanka. *Mapping South Asia through Contemporary Theatre*, 208–237. doi: 10.1057/9781137375148\_6
8. Ebewo, P. (2009). Theatre: A Cultural Tool for the Propagation of Peace in Africa. *Journal of Peacebuilding & Development*, 4(3)
9. Fernando, M. (1992). Theatre in politics and politics in theatre: Sri Lankan experience since independence. *Sri Lanka Journal of Social Sciences*, 0(0), 63–76.
10. Gaarder, J. (1996). *Sophie's world: A novel about the history of philosophy* (P. Møller, Trans.). London, United Kingdom: Phoenix House.
11. Garner, S. B. (1995). *Bodied spaces: phenomenology and performance in contemporary drama*. Cornell University Press.
12. Grewal, K. K. (2019) *Three Essays on Politics*. Batticaloa: Sawami Vipulananda Institute of Aesthetic Studies.
13. Gunawardana, A. J. (1971). Theatre as a Weapon. An Interview with Utpal Dutt. *The Drama Review: TDR*, 15(2), 224.
14. Heidegger, M. (2013). *Being and time*. (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Malden: Blackwell.
15. Horn, A. (1980). African Theatre—docility and Dissent. *Index on Censorship*, 9(3)
16. Hutchison, Y. (2010). Dramaturgy of the Real on the World Stage C. Martin. (Eds.), *Post-1990s Verbatim Theatre in South Africa: Exploring an African Concept of "Truth"* (pp. 61–72). London, UK: Palgrave Macmillan.

17. Johnston, D. (2011). Stanislavskian Acting as Phenomenology in Practice. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*
18. Johnson, D. W. (2017). Acting-Intuition and the Achievement of Perception: Merleau-Ponty with Nishida. *Philosophy East and West*, 67(3), 693–709. doi: 10.1353/pew.2017.0059
19. Katyal, A. (2012). *Habib Tanvir: towards an inclusive theatre*. New Delhi: SAGE Publications.
20. Kuhn, T., & Barnett, D. (Eds.). (2018). *Recycling Brecht*. Rochester, NY: Camden House for the International Brecht Society.
21. Lal, A. (2004). *The Oxford companion to Indian theatre*. New Delhi: Oxford University Press.
22. Mason, B. (2002). *Street theatre and other outdoor performance*. London: Routledge.
23. Nicholson, H. (2011). *Theatre, Education and Performance: the map and the story*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
24. Premaratna, N. (2019). *Theatre for Peacebuilding: the role of arts in conflict transformation in south asia*. S.l.: Palgrave Macmillan.
25. Premarathne, N. & Bleiker, R. (2010). *Art and Peacebuilding: How Theatre Transforms Conflict in Sri Lanka* Palgrave advances in peacebuilding: critical developments and approaches. Richmond, O. P. (Ed.). Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan
26. Perry, J., Bratman, M., & Fischer, J. M. (2010). *Introduction to philosophy: classical and contemporary readings*. New York: Oxford University Press.
27. Romanska, M. (Ed.). (2016). *The Routledge companion to dramaturgy*. London: Routledge.
28. Schechner, R. (2006). *Performance studies: an introduction*. New York, Routledge.
29. Slout, W. L. (2006). *Theatre in a tent*. S.l.: Wildside Press.
30. Śūdraka . (1994). *The little clay cart: an English translation of the Mṛcchakaṭika of Śūdraka draka, as adapted for the stage*. (A. L. Basham & A. Sharma, Trans.). Albany: State University of New York Press.
31. *The Origin of Nō Drama*, E. T. Kirby Source: Educational Theatre Journal, Vol. 25, No. 3 (Oct., 1973), pp. 269-284 Published by: The Johns Hopkins University Press
32. Urquijo-Ruiz, R. E. (2010). Staging the Self, Staging Empowerment: An Overview of Latina Theater and Performance. *Inside the Latin@ Experience*, 151–172.
33. Wickramasinghe, N. (2015). *Sri lanka in the modern age: a history*. New york:

Oxford University Press.

34. Wilmeth, D. B., & Bigsby, C. W. E. (Eds.). (2006). *The Cambridge history of American theatre: volume two: 1870-1945*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
35. Yasuko, I. (2006). Performances of Masculinity in Angura Theatre: Suzuki Tadashi on the Actress and Satô Makoto's Abe Sada's Dogs. *Performance Paradigm*, 2(1), 10-29.

### இணையத்தளங்கள்

காலிங்க கபில குமார (2017, May 2). நாட்ய லோகயே உத்கோஷன விரோததா சஹ வாரண. (நாடக உலகில் ஆர்ப்பாட்டங்கள் எதிர்ப்பு மற்றும் தணிக்கை), தினமின. Retrieved from <http://www.dinamina.lk/>

லியனகே அமரகீர்த்தி “நிர்பிரபு நாட்ய கலாவ ஹா பிரபு கலா ராசஞ்சுதாவ: ஹதாக்கே நாட்ய வலே பென்வீம ஹா வலே தெமீம்” (“பிரபுத்துவமற்ற நாடகக் கலை மற்றும் பிரபு கலை வேதியல்: வெறுப்போரின் நாடகத்தைக் குழியில் காட்டுதல் மற்றும் குழியில் போட்டுதல்”). *Janakaraliya*, [www.janakaraliya.org/](http://www.janakaraliya.org/).

மனுப்ரிய, ஆர். . (2019, February 25). Retrieved from [https://bavaweb.wordpress.com/2019/02/25/dramaturgy-கியன்னே-மொகத்த/ \(சொல்வது-என்ன/\)](https://bavaweb.wordpress.com/2019/02/25/dramaturgy-கியன்னே-மொகத்த/ (சொல்வது-என்ன/))

1. முத்துமாலி முத்துபண்டார (2014, September 14). பொல் வீ கிய சாஹித்திய உத்சவய. (பதராகிப் போன இலக்கிய விழா). திவய்ன. பக். 15. Retrieved from <http://www.divaina.com/2014/09/14/feature03.html>
2. ரங்க மனுப்ரிய (2016, November 29). Retrieved from [https://bavaweb.wordpress.com/2016/11/29/வேதிகாவே-துன்வெனி-யாமய/ \(மேடையின்-மூன்றாம்-யாமம்/\)](https://bavaweb.wordpress.com/2016/11/29/வேதிகாவே-துன்வெனி-யாமய/ (மேடையின்-மூன்றாம்-யாமம்/))
3. சேன நாணயக்கார “ஹண்டக் நெத்தி மினிகன் வெனுவென் நெகென ஹண்ட ஜனகரலிய”. (குரலற்ற மக்களுக்காக எழும்பும் குரல் மக்கள் களரி). *Janakaraliya*, [www.janakaraliya.org/](http://www.janakaraliya.org/).
4. சில்வா, என். (2018, May 1). லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ் [blog post] Retrieved from <http://www1.kalaya.org/2018/05/blog-post.html#more>
5. வங்கீச கமணசேகர. (2017, February 14). Retrieved from [https://bavaweb.wordpress.com/2017/02/14/பஞ்சாத் நூதனவாதயே தேசபாலன-ஆபத்திக \(பின் நவீனத்துவத்தின் அரசியல்-பொருளாதாரம்\)](https://bavaweb.wordpress.com/2017/02/14/பஞ்சாத் நூதனவாதயே தேசபாலன-ஆபத்திக (பின் நவீனத்துவத்தின் அரசியல்-பொருளாதாரம்))

வங்கீச கமணசேகர. (2018, March 1). Retrieved from [https://bavaweb.wordpress.com/2018/03/01/சேபே-ஜீவிதய/ \(உண்மை-வாழ்க்கை/\)](https://bavaweb.wordpress.com/2018/03/01/சேபே-ஜீவிதய/ (உண்மை-வாழ்க்கை/))

Beard, Mary. "Democracy, According to the Greeks." *Democracy, According to the Greeks*, 14 Oct. 2010, [www.newstatesman.com/ideas/2010/10/athenian-democracy-athens](http://www.newstatesman.com/ideas/2010/10/athenian-democracy-athens).

Broder, D. (2016 September 02) Corrupting the Youth: A Conversation with Alain Badiou. *Verso*. <https://www.versobooks.com/blogs/2826-corrupting-the-youth-a-conversation-with-alain-badiou> Civilian casualties in Sri Lanka conflict 'unacceptably high' – Ban | UN News. (2009, June 1). Retrieved from <https://news.un.org/en/story/2009/06/301852> Harrington, J. P. (2007). *The life of the Neighborhood Playhouse on Grand Street*. Syracuse, NY: Syracuse University Press. doi: [https://books.google.lk/books?id=8a\\_MOt8vuhEC&pg=PA158&dpq=PA158&dq=1922-1925](https://books.google.lk/books?id=8a_MOt8vuhEC&pg=PA158&dpq=PA158&dq=1922-1925) 'The Lessons of the East and The Little Clay Cart&source=bl&ots=YS5T-IdI3l&sig=ACfU3U1XogDBuny hC2mqS7EkdNnmf\_A&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiinOa85t3oAhWEILcAHXuCB5UQ6AEwA HoECAwQJw#v=onepage&q=1922-1925 'The Lessons of the East and The Little Clay Cart&f=false Kjeldsen, J. (1998). *The Mountaineers: a history*. [Google book version]. Retrieved from: <https://books.google.lk/books?id=r75aa2hmC3cC&pg=PA174&lpg=PA174&dq=the+clay+cart+production+in+history&source=bl&ots=m1DSFB421G&sig=ACfU3U3r25r7ABdzfyWf4KIFhJlFT5rG9A&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwi-4a2C3N3oAhUZeisKHY3TDi4Q6AEwDnoECAAsQLw#v=onepage&q=the%20clay%20cart%20production%20in%20history&f=false> Masilela, M. (2015, August 25). Community Theatre in South Africa. Retrieved from <https://howlround.com/community-theatre-south-africa>. (2009, August 19). Retrieved from <http://middlestage.blogspot.com/2009/08/i-believe-any-discussion-on-films-in.html> (n.d.). Retrieved from <https://www.ne.jp/asahi/kurotent/tokyo/english.html> Sahapedia (2017, May 30). *Utpal Dutt and his theatre* (Video). Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=LlvdX1KrXSk>

Sarkar, R. (2018, April 1). Utpal Dutt: The artiste who came to cinema for, not just from, theatre – Birth anniversary special. Retrieved from <https://www.cinestaan.com/articles/2018/apr/1/12150/utpal-dutt-the-artiste-who-came-to-cinema-for-not-just-from-theatre-ndash-birth-anniversary-special>

The Editors of Encyclopaedia Britannica, E. B. S. A. H. (2010, February 16). *Proscenium Theatre*. Retrieved January 27, 2020, from <https://www.britannica.com/topic/Teatro-Farnese> Westlake, E. J. (2020, January 24). Drama: Drama and Religion. Retrieved January 29, 2020, from <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/drama-drama-and-religion>

Department of Communications. (2020, January 30). Department of Communications and the Arts. Retrieved from <https://www.arts.gov.au/> Accueil Ministère. (n.d.). Retrieved from <https://www.culture.gouv.fr/> Welcome to Ministry of Culture, Government of India. (n.d.). Retrieved from <https://www.indiaculture.nic.in/>

National School of Drama, New Delhi, India. (n.d.). Retrieved from <https://nsd.gov.in/delhi/>

## நேர்காணல்கள்

1. அஜந்தன், எம். (2019, செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்
2. குலரத்தன், என். (2019, அக்டோபர் 08). பிரத்தியேக நேர்காணல்
3. லீலா, எஸ். (2019, செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்
4. லிவேரா, டி. (2019, செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்
5. லோகாநந்தன், ஆர். (2019, செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்
6. மல்லவாரச்சி, எஸ். (2019, செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்
7. மல்லவாரச்சி, எஸ். (2020, பெப்ரவரி 21). பிரத்தியேக நேர்காணல்
8. நிரியெல்ல, பி. (2017, டிசம்பர் 09). பிரத்தியேக நேர்காணல்
9. நிரியெல்ல, பி. (2019, செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்
10. நிரியெல்ல, பி. (2020, ஜனவரி 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்
11. சொக்கலிங்கம், கே. (2020, ஜனவரி 31). பிரத்தியேக நேர்காணல்
12. புலஸ்தி, ஆர். (2020, பெப்ரவரி 24). பிரத்தியேக நேர்காணல்
13. நிரியெல்ல, பி. (2020, ஏப்ரல் 07). பிரத்தியேக நேர்காணல்
14. சிவநேசன், ரீ. (2019, செப்டம்பர் 20). பிரத்தியேக நேர்காணல்

## உரு

Figure 1: பராக்கிரம நிரியெல்ல அந் நாட்களில் பண்பாட்டலுவல்கள் திணைக்களத்துக்கு தெரிவித்த முன்மொழிவு தொடர்பான கடிதம். நிரியெல்ல பராக்கிரம. (1998). கொழும்பு.

Figure 2 : மக்கள் களரி நடிப்புக் களத்தின் படவரைவு.

Figure 3 : எழிலன் மக்கள் களரி தொடர்பாக எழுதிய ஞாபகக் குறிப்பு.

Figure 4 : மக்கள் களரி திருக்கோணமலை பிரயாணத்தின் புகைப்படமொன்று.

## வேறு ஆதாரங்கள்

1. மக்கள் களரி (n.d.). PDF.
2. நிரியெல்ல பராக்கிரம. (1998). கொழும்பு.
3. (2015 ஆகஸ்ட்) கொழும்பு

## அனுபந்தம்

மக்கள் களரி ஒரு சாத்தியமான இருப்பாக: மக்கள் களரி  
தொடர்பான நிகழ்வியல் கற்கை

### அறிமுகம்

இன்று நடிப்புக் கலை கல்விக் கருவியாக பயன்படுத்துவது எல்லாத் துறைகளிலும் இடம்பெற்று வருகின்றது. அதற்காக அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்படுவது, நடைமுறை நடிப்புக் கலையே. அதாவது இன்று நல்லிணக்கம், சமாதானம், நெறிமுறைகள், சுகாதாரம் ஆகிய பல்வேறு துறைகள் தொடர்பான பிரச்சினைகள் பற்றி பல மக்கள் குழுக்களுக்கும் அழகியல் விமர்சனத்தை பெற்றுக் கொடுத்தல் அங்கு நிகழ்கின்றது. ஆனால் மேடையினுள் நெருக்கமாகப் பிணைக்கப்பட்டுள்ள அடிப்படைக் கூறான மேடைத்தன்மை<sup>1</sup> (Theatreness), அச் சந்தர்ப்பங்களில் தீர்மானகரமாக கவனிக்கப்படுகின்றதா என்பது கேள்விக்குறியாகும். மேடை கொண்டிருக்கும் வெளிப்பாட்டுச் சக்தி தங்கியிருப்பது, நடிப்பு மற்றும் பார்வையாளர்களுக்கிடையில் நிலவும் இந்த மேடைத்தன்மை என்னும் தனித்துவமான தொடர்பின் அடிப்படையிலேயே. அதாவது மேடை கொண்டிருக்கும் சாத்தியத் திறனைப் பரீட்சிக்க முடிவது, அதன் மூலமே. நாம் முன்னால் மேலும் விளங்கிக் கொள்வதன்படி மேடைத்தன்மை என்பது, நடிப்பு மற்றும் பார்வையாளர்கள் இடையே நிலவும் தனித்துவமான தொடர்பின் அடிப்படையில் கட்டியெழுப்பப்படும் மேடையின் செறிவு வெளிக்கொணரப்படுதலே. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால், நடிப்பு மற்றும் பார்வையாளர் இடையே கட்டியெழுப்பப்படும் தனித்துவமான தொடர்பின் அடிப்படையில் மேடையின் இருப்பை நாம் எதிர்கொள்ளுதலே.

இவ்விடத்தில் நடைமுறை நடிப்புக் கலையின் இயல்பான நோக்கத்துக்காக மேடைத்தன்மையின் முக்கியத்துவம் மற்றும் அதனாலேயே நடிப்புக்கலை கொண்டிருக்கும் சாத்தியத் திறன் – கல்வி – மக்கள் களரி மேடையில் பிரதிநிதித்துவமாகும் விதம், சோதனைக்குள்ளாகின்றது. அதன் மூலம் மேடை மற்றும் கல்விக்கிடையில் நிலவும் இன்றியமையாத தொடர்பு வெடிப்புறச் செய்தல் போன்றே, நடைமுறை நடிப்புக் கலை பற்றி மீண்டும் சிந்தித்துப் பார்ப்பதற்கு

1 இது நாடகத்தன்மை (Theatreness, Theatricality) எனவும் குறிப்பிடப்படுவதுடன் நாடகபாணி, நாடக முழுமை போன்ற தொடர்களும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இதற்கு முன்பதாக இவ்வாய்வு எல்லைக்குள் *Theatricality* என்னும் பெயரில் அறிவியல் ஆய்வு நடைபெற்றுள்ளது. (பார்க்கு: Dalia, F., 2016, *Theatricality and Contemporary Performance*. In: *South Valley University International Conference on Plastic Arts and Community Service – II*. Qena, South Valley University/ Lavender, A., 2001, *Hamlet in Pieces*, Nick hern books, London/ Goh, C., 2014, *Aesthetic(s) Moves*, *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, Singapore.)

தேவையான ஆய்வுரீதியான தலையீட்டினைச் செய்வதற்கு, முயற்சிக்கப்படுகின்றது. இதற்காக நடைமுறை நடிப்புக் கலை தொடர்பாக இந் நாட்டின் முன்னணி நாடகக் குழுவான மக்கள் களரி அவர்களின் நடமாடும் மேடையுடன் செய்த பிரயாணங்களின் அனுபவங்கள் - நேர்காணல்கள் மற்றும் பதிவு செய்யப்பட்ட காட்சிகள் - மற்றும் அப் பிரயாணங்கள் தொடர்பான அவதானிப்புகள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அவ் அவதானிப்புகள் மற்றும் தகவல்கள் பகுப்பாய்வு செய்வதற்காக மேடைத்தன்மை மற்றும் கல்வி பற்றிய ஹெளடகரிய நிகழ்வியல் மூலம் நான் கட்டியெழுப்பும் பொருள்கோடல் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

## அணுகல்

1970 மற்றும் 80 தசாப்தங்களில் காமினி ஹத்தொட்டுவகமவின் தலைமையில் இயங்கிய தெருநாடகம், இந் நாட்டின் நடைமுறை நடிப்புக் கலையின் ஆரம்ப தோற்றம் என குறிப்பிடலாம். பராக்கிரம நிரியெல்லவுடன் மேற்கொண்ட நேர்காணல் ஒன்றில், அவர் அத் தெருநாடகங்களில் நாம் இவ்விடத்தில் பேச்சுக்கு உட்படுத்துகின்ற மேடைத்தன்மை தொடர்பில் குறிப்பிடத்தக்க அளவான வரையறைகள் நிலவுகிறதென சுட்டிக் காட்டினார். அதாவது அத் தெருநாடகங்களில் காணப்பட்ட ஒழுங்கின்மை, அமைப்பின்மை, பாடல்கள் நாடகத்தன்மையுடனும், சரியான சுருதியுடனும் பாடப்படாமை போன்றே, அவருடைய கருத்தின்படி அத்தியாவசிமான அழகியல் தோற்றம் கட்டாயமாக ஆகாமை, போன்ற காரணங்கள் அவரால் எழுப்பப்பட்டன.<sup>1</sup> நடிப்புக் கலை நடைமுறையாக முனைப்பாகத் தெரிகின்ற இவ்வாறான மாற்று நடைமுறைகளின் தோற்றம் சமூகத்துக்கு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக்கூடியதாக அமைப்பதற்காயின் அது தொடர்பில் ஆழந்த கற்கை தேவை என்பது அதன் மூலம் தெளிவாகின்றது. அவ்வாறாயின் இங்கு என்னுடைய பிரயத்தனமாவது, நடிப்புக் கலை கொண்டிருக்கும் இக் குணாதிசயம், அதாவது மேடைத்தன்மை கல்விக்காக பயன்படுத்தும் தேவையை சுட்டிக் காட்டுதல் மற்றும் மறு பக்கத்தில் நடைமுறை நடிப்புக் கலையின் இயல்பான நோக்கத்துக்கு செல்வதற்கு மேடைத்தன்மை பற்றி கவனமெடுக்கும் பெறுமதியைக் காட்டித் தருவதாகும்.

## மேடைத்தன்மை

நாம் இப்போது மக்கள் களரி அனுபவத்தின் மூலம் அதன் மேடைத்தன்மை பற்றி கலந்துரையாடுவோம். அதற்கு முன்பு நடைமுறை நடிப்புக் கலை அவகாசத்தில் மேடைத்தன்மை என்பதை விளங்கிக் கொள்வதற்காக பராக்கிரம நிரியெல்ல 1976 இல் இந்தியாவில் பார்த்த ஹிப் தன்வீரின் சரண்தாஸ் சோர் நாடகம் பற்றி அவருடைய ஞாபகங்கள் - அவரால் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட சரண்தாஸ் மற்றும் சரண்தாஸ் திருடன் முன்னுரையில் குறிப்பிட்டுள்ள விதத்தை கவனத்தில் கொள்வோம்.

மேடை நடிப்புக் களத்தில் திரை ஒன்று இருக்கவில்லை. கலைஞர்களின் குரல் கூடியிருந்த ஆயிரக் கணக்கான மக்களுக்கு பரவியது, ஓரடி சுற்றளவுள்ள

<sup>1</sup> நிரியெல்ல, பி. (2019 செப்டம்பர் 19) பிரத்தியேக நேர்காணல்

வட்டமான ஒலிபெருக்கியின் மூலமே. அவ்வாறான வழக்கத்துக்கு மாறான தொழிநுட்பப் பயன்பாட்டினை என் வாணாளில் நான் கண்ட முதல் தடவை அதுவே. நாடகத்துக்கு ஒளி வழங்கியது, 500 வோல்ட் மின்குமிழ்கள் ஆறு ஆகும். அது ஆடல் பாடல்களினால் நிறைந்ததும், நடிப்பில் சக்தி வாய்ந்ததுமான அழகிய நாடகமாக இருந்தது.<sup>1</sup>

இது மத்தியதர வர்க்க புரோசீனியம் அரங்குக்கு ஒப்பீட்டளவில் மிகவும் குறைந்த வசதிகளுடைய இடத்தில் கட்டப்பட்ட நடிப்புக் களம் ஆகும் என்பதுடன், பராக்கிரம நிரியெல்லவுக்கு மக்கள் களரிக்காக அடிப்படை உத்வேகத்தை வழங்கியதும் இந்த அனுபவமே. நாம் இப்போது *மேடைத்தன்மை* என்பதை விளங்கிக் கொள்வதற்காக நடைமுறை நடிப்புக் கலையினுள் இவ்வாறான பின்னணியின் தேவை முக்கியமாவது எப்படி என்பதை விளக்குவோம். வேறு விதமாகச் சொன்னால், நாம் இக் கணத்தில் பார்வையாளர் மற்றும் நடிப்பக்கிடையே நிலவும் இயற்கைத் தொடர்பு அடையாளத்தைக் கண்டு கொள்வதன் மூலம் மேடை கொண்டுள்ள சாத்தியத் திறனை சாத்தியமாக்கிக் கொள்ளும் விதம் குறித்து கவனம் செலுத்துவோம்.

நாம் எந்தவொரு விடயத்துடனும் தொடர்பினை ஏற்படுத்திக் கொள்வது, அந்த விடயத்துக்கும் எனக்கும் இடையே ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் நடைமுறை சம்பந்தத்துடனேயே. நான் இக் கணத்தில் இவ்வாக்கத்தை ஆய்வுக் கட்டுரையாக உரையாடலில் முன்வைக்கின்றேன் என எண்ணுங்கள். அப்படியாயின் நான் பயன்படுத்தும் இவ் ஒலிவாங்கி, பேனை, புரொஜக்டர் இயந்திரம் இவை எல்லாவற்றுடன் நான் தொடர்புபடுவது, நான் அவற்றுடன் நான் ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் உபகரண ரீதியான சம்பந்தம் அல்லது நான் அவற்றை பயன்படுத்தும் விதத்தில் ஆகும். அதாவது நமக்கு முக்கியமாவது அவைகள் உண்மையில் நிலவும் விதத்தைவிட, அவைகள் நம்முடன் பொருள் பொதிந்த வகையில் தொடர்புறும் விதத்தடனேயே. எந்தவொரு கணத்திலும் அச் செயற்பாடுகள் தடுமாற்றமடையும் என்று நினையுங்கள். அதாவது இக்கணத்தில் இவ் ஒலிவாங்கி முழுமையாக இயங்காவிட்டால், அது இக்கணத்தில் என்னுடைய இருப்புக்கு மிக நெருங்கிய உபகரணமாக, அது என்னுடன் கொண்டிருந்த தொடர்பை முழுமையாக வேறொரு மட்டத்துக்கு கொண்டு செல்லும் அதன் மூலம் திடீரென ஒட்டுமொத்த மண்டபத்திலும் பெரும் குறைபாடொன்று நமக்கு எதிர்ப்படும். வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் இதுவரை என்னுடைய செயற்பாட்டுக்கு உதவிய அங் உபகரணம் உபகரணக் குணம்<sup>2</sup> இழக்கப்பட்ட போது என்னுடைய செயற்பாடு முழுமையாக தொடர்பு வலைப்பின்னலே உடைந்து வீழ்கின்றது. மேலும் எளிமையாகச் சொன்னால், “நான் இருக்கிறேன், ஒலிவாங்கி இருக்கிறது, நீங்கள் கேட்டுக் கொண்டிருக்கின்றீர்கள், ஒலிபெருக்கி இயந்திரம் இருக்கிறது, என்னுடைய சப்தம் இங்குள்ள எல்லா சப்தங்களையும்விட அதிகமானது” இவையெல்லாம் திடீரென உடைந்து வீழும் ஒரு கணத்தைப் பற்றி சிந்தியுங்கள். இதற்கு

1 தன்வீர், எச். (2008) *சரண்தாஸ் மற்றும் சரண்தாஸ் ஹோரா (திருடன்)*. (பி.நிரியெல்ல, மொ.பெ.), ராஜகிரிய: மக்கள் களரி பிரகரம், பக்.9

2 உபகரணக் குணம் என்பது அந்த உபகரணத்தை நாம் பொருள்கோடும் வகையில் அதற்கு உரிய உபகரணமயத்தன்மை ஆகும். இவ்விடத்தில் ஒலிவாங்கியை நான் பொருள்கோடுவது என்னுடைய குரலை அதிக தீவிரத்தடன் கூட்டம் ஒன்றுக்கு செவிமடுக்கக் கூடிய கருவியாகவே.

முன் ஒலிவாங்கி அவ்வாறான பூரணமாக தலையீட்டைச் செய்திருந்தாலும், நாம் அதனை எடுத்துப் பரீட்சிப்பது அது இயங்காத போதே. அப் பரீட்சிப்பினுள் இதற்கு ஒரு கணத்துக்கு முன்னால் இந்த ஒலிவாங்கி மற்றும் என்னுடன் இருந்த தொடர்பை மீண்டும் நினைப்பதுடன் அடுத்த கணத்தில் செய்ய வேண்டிய வேலை பற்றி தொடர்பில் நான் நெருக்கடிக்குள்ளாகி, முன்னிருந்த தொடர்பை மீண்டும் ஏற்படுத்திக் கொள்ள முனைகிறேன். இச் செயற்பாட்டினுள் நாம் இதுவரை செய்து வந்ததைவிட வேறு புரிந்துணர்வை நம்முள் ஏற்படுத்துகிறது. அதாவது இந்த ஒலிவாங்கி இயக்கமற்றதன் பின் என்னுடைய நடத்தையினுள் பார்வையாளர் அரங்கு மற்றும் என்னுடன் நிலவிய சம்பந்தம் முழுமையாக வேறு மட்டத்துக்கு வந்து, என்னுடைய இருப்பு அல்லது நான் நிற்பது பற்றி வேறு விதமான கருத்து, வேறு தோற்றம் உங்களுக்கு எதிர்ப்படும். அது அவ்வாறு ஆவது இக் கணத்தில் நான் செய்து கொண்டிருப்பது அதாவது எனது இருப்பின் முக்கிய பொறுப்பு திடீரென தடைப்பட்டதனாலேயே.<sup>1</sup>

இச் செயற்பாடு நாடகக் கலையினுள் நமக்கு எப்போதும் எதிர்ப்படுகின்றது. அதாவது நாடகம் நடிக்கப்படும் நேரத்தில் உடனடியாக நடிக்கொருவர் மேடைக்குள் பிரவேசித்தல், அல்லது நடிக்கொருவர் ஏதேனும் சிந்தித்துப் பார்க்க முடியாத காரியத்தைச் செய்தல், அவ்வாறில்லாவிடில் திடீரென வெளிப்புறச் சப்தம் ஒன்று நமக்கு கேட்கும் தருணம், பாட்டுப் பாடுதல் ஒளி அல்லது பின்னணி மாறுபடுதல், யாராவதொருவரால் செய்யப்படும் என்னவென்று தெரியாத ஒரு வெளிப்பாடு இவ்வாறான பல்வேறு மாற்றங்களினடாக நாம் நடிப்போடு கொண்டிருக்கும் தொடர்பு திரும்பத் திரும்ப துண்டிக்கப்படுவதன் மூலம் நம்மை வேறு மட்டங்களுக்கு கொண்டு செல்கின்றது. அதன் மூலம் அதற்கு முன்பு இருந்த நிலை குறித்து நமக்கு மீண்டும் சிந்தித்துப் பாற்ப்பதற்குத் தேவையான தூண்டுதலை உண்டாக்குகின்றது. எதிர்காலத்தைப் பற்றிய நிச்சயமற்றதன்மை போன்றே எதிர்பார்ப்பு மற்றும் ஆர்வத்தை உண்டாக்குகின்றது. நேரியல் அடையாளம் காணக்கூடிய காலத்துக்கு பதிலாக தற்காலிகத்தன்மையினுள் (Temporality) கதை உள்ளமைவை அடையாளம் காண்பதற்குத் தேவையான பின்னணியை உருவாக்குகிறது. அதாவது இச் செயற்பாடு நடிப்புக் கலையின் செறிவை எமக்கு அடையாளப்படுத்தலாம். அல்லது மேடைத்தன்மை நமக்கு எதிர்ப்படும் ஒரு கணம் என இனங்காணலாம். அவ்வாறாயின் இதற்காக நடைமுறை நடிப்புக்கலை மிக சிறப்பான முறையில் அமைப்பு ரீதியாக்கப்படுவதைத் தவிர்க்க முடியாது. இவ்விடத்தில் நவீனத்துவத்தின் பின் ஐரோப்பிய நடிப்புக் கலை மத்தியதர வர்க்க புரோசீனியம் காராக்கிரகத்தில் சிறைப்படுத்தப்பட்டு, பார்வையாளர் அரங்கை பணத்தினடிப்படையிலாக்கும் படிநிலையை உருவாக்கும் நிபந்தனைக்கு நடைமுறை நடிப்புக் கலை அமைப்பு ரீதியாக்கப்பட வேண்டுமென எதிர்பார்க்கப்படவில்லை. இவ்விடத்தில் முயற்சிப்பது புரோசீனியம் மேடையிலிருந்து விலகி வேறு மாற்று அவகாசங்களில் நடிப்புக் கலையை நிலை நிறுத்தும் போது நடிப்புக்கலை கொண்டுள்ள பரிபூரணத்துவம், நடைமுறை நடிப்புக் கலை நோக்கமாகக் கொண்டுள்ள அரசியலுக்காக மகிமைப்படுத்த தேவையான சூழலை உருவாக்குவதே.

<sup>1</sup> மேலும் வாசிப்பதற்காக மார்டின் ஹெய்டிகரின் உடைந்த உபகரணங்கள் பற்றிய தீர்க்கதரிசனம் பார்க்குத: Heidegger, M. (2013). *Being and time*. (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Malden: Blackwell. Pp 24-28. சிங்கள மொழிபெயர்ப்புக்காகப் பார்க்குத: சுமணசேகர, வி. (2017) பெவதம் சஹ காலய (இருப்பும் காலமும்) வெளியிடப்படாத குறிப்பு

அதாவது பராக்கிரம கண்ட குறைபாடுகளுடன் கூடிய தெரு நாடகமொன்றில், எமக்கு இவ்வாறான நிலையைக் கண்டு கொள்வதற்குள்ளது வரையறைக்குட்பட்டே.<sup>1</sup> அவ்வாறே பல்வேறு விவாத மண்டப அரங்குகளில் இந் நிலைமையின் (மேடைத்தன்மை) குறிப்பிடத்தக்க அளவான குறைபாடு காணக்கூடியதாகவுள்ளது. அவ்வாறாயின் அதற்காக நாம் மேற்குறிப்பிட்ட விதத்தில் *ஹரீப் தன்வீரின்* மேடை நடைமுறைக்கு நெருங்கிய நிலையை நடிப்புக் களத்தினுள் நிறுவுவது அவசியமாகும். எனினும் விவாத மண்டப அரங்கு அல்லது வேறு மாற்று அவகாசத்தில் நாடகம் அரங்கேற்றும் போது, அவ் அவகாசத்தினுள் அவ்வாறான சம்பந்தம் பார்வையாளருடன் ஏற்படுத்திக் கொள்வது சிரமமாகும். அதாவது மேடைத்தன்மை நமக்கு அவ்விடத்தில் அனுபவிக்கக் கிடைப்பது குறைவாகவே.

### மேடைத்தன்மை மற்றும் மக்கள் களரி

இதற்காக தமிழ் நாடகக் கலைஞர் கே. இரவிதரன், மக்கள் களரி யாழ் நாடகவிழா நிறைவில் தெரிவித்த கருத்தொன்றைக் கவனத்தில் கொள்வோம்.

இன்றுதான் எனக்குத் தெரிந்தது, இதுவோர் இரும்புக் குவியலென்று. மக்கள் களரி மேடை என்பது முற்றிலும் இரும்புக் குவியல். பெரும் வசதிகள் இல்லை. எனினும் ஏழு நாட்களாக எந்த வித வசதியின்மூலின்றி நாடகம் பார்த்தோம்.<sup>2</sup>

சொகுசு ஆசனமொன்றில் அமர்ந்து நாடகம் பார்ப்பதை விட அனுபவமொன்று மக்கள் களரியில் நிலவுகின்றது. நாடகம் பார்க்கும் போது சொகுசு என்பது என்ன? ஏற்படுத்தும் அணுகல் இங்கு இல்லை. பார்வையாளர் மற்றும் நடிப்புக்கிடையே பலவிதமான தொழிநுட்ப முறைகளின் மூலம் நடிப்பையும் பார்வையாளரையும் வேறுபடுத்தும் வித்தைகள் கிடையாது. இறுதி அர்த்தத்தில் மக்கள் களரியினுள் உள்ளது தீவிரமான சமத்துவத்தை உருவாக்கும் சாத்தியக்கூறு ஆகும். ஒருவித பொருளில் மனித வரலாற்றில் புரட்சிகர அரசியலினுள் 'சொகுசு' என கையகப்படுத்திக் கொள்வதற்காக முயற்சிப்பது இந்த சமத்துவமே. நாடகம் பார்த்தல் மற்றும் சாதாரண வாழ்க்கையின் சொகுசுத்தன்மைக்கிடையே உள்ளது நீண்ட தொலைவாகும் என்பதை உறுதி செய்வதற்கு மக்கள் களரி மிகச் சிறந்த உதாரணமாகும். அவ்வாறே நடிப்புக் கலையின் அடிப்படைக் கூறான மேடைத்தன்மையை நடைமுறை நடிப்புக் கலையினுள் பாதுகாத்துக் கொள்வதற்கு அல்லது மகிமைப்படுத்துவதற்கு இந்த ஒன்றுடன் ஒன்று பிரிக்க முடியாத தொடர்புகள் - இருப்புகள் - அனைத்தையும் பற்றி கவனமெடுக்க நேரும். அதன் மூலம் குறிக்கப்படுவது, புரோசீனியம் மேடை அல்லாத மாற்று அவகாசங்களில் நாடகம் காண்பிப்பதன் மூலம் மாத்திரம் மக்கள் இடையே திறனாய்வுத்

<sup>1</sup> மேலும் அந் நாட்களில் தெருநாடகங்கள் தொடர்பாக நிலவிய விமர்சனங்கள் தொடர்பாக சோமரத்ன பாலசூரியவின் *அப்பே வீதி நாட்ய பரணகோட் கலாவக். (நமது தெருநாடகங்கள் பழைய கோட் கலை)*, கட்டுரையை வாசிக்குக. அபேசூரிய, பி. (2016) *ஸ்ரீ லங்காவே வீதி நாட்ய கலாவ. (இலங்கையின் தெருநாடகக் கலை)*. கொழும்பு 08: நிாமல் பிரசுரம்.

<sup>2</sup> யாழ் பல்கலைக்கழகத்தில் நடிப்புக் கலை தொடர்பான பேராசிரியர். மக்கள் களரி தயாரிப்பான *வெண்கட்டி வட்டம்* நாடகத்தின் இணை-இயக்குனராக அவர் பணிபுரிந்தார்.

திறனை ஏற்படுத்த முடியாது என்பதே. அதாவது இவ்விடத்தில் உங்களை சமாதானப்படுத்த முயற்சிப்பது, மக்கள் களரி அல்லது ஹப்பி தன்வீரின் மேடைக்கு சமமாக நமது நடிப்பு அவகாசம் உருவாக்கிக் கொள்வது நடைமுறை நடிப்புக் கலைக்கு கட்டாயமானது என்பதல்ல. இவ்விடத்தில் முக்கியமாவது நாடகமொன்றினை இரசிப்பதற்குத் தேவையான மேடைத்தன்மையை மகிமைப்படுத்தும் சூழலை உருவாக்குவது எப்படி என்பதுதான். பின்னணி என்பது நடிப்பு அவகாசம் மாத்திரமல்ல, நடிப்பு கொண்டிருக்கும் எல்லா விதமான தொடர்புகளின் ஒன்றிணைப்பாகும். அவ்வாறே விவாத மண்டப அரங்குகளிலென்றால் நமக்கு அவ்வவ் பார்வையாளர் அரங்குகளில் இயக்குவிப்பவர்களின் உண்மையான தோற்றமும், நேரடியாகப் பொருந்தும். அதாவது மேடைத்தன்மைக்காக பிரதி, நடிப்பு, துணைக் கலைஞர்கள், அம் மாற்று இடம் என்றிவ்வாறு வரலாற்றிலிருந்து எதிர்காலம் வரை நிறைய விடயங்கள் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகின்றன. “நடைமுறை நடிப்புக் கலையின் மூலம் தேர்ந்தெடுக்கும் இடத்தின்படி நடிப்பின் கதை முற்றிலும் மாறுபட முடியும்”<sup>1</sup> புரோசீனியம் மேடையில் உள்ள நிபந்தனைகள் இவ்வாறான மாற்று அவகாசத்தை நிலைநிறுத்துவது கட்டாயமானதென்பதோ அப்படி தேவை உள்ளதெனவோ இதன் மூலம் குறிப்பதில்லை. இவ்விடத்தில் முக்கியமாவது வித்தியாசமான அவகாசத்தினுள் மேடைத்தன்மை பாதாக்கப்பட வேண்டிய விதம் பற்றியே

## மேடையும் கல்வியும்

நடிப்புக் கலை தொடர்பில் நடத்தப்படும் கருத்துப்பரிமாற்றங்களில் பொதுமையாக்கலுக்கு உட்பட்ட ஒரு கருத்தாவது: மேடையினுள் பிரவேசிக்கும் ஒருவர் அதனுள்ளிருந்து வெளியேற வேண்டியது, வேறொரு மனிதனாகவே என்பதே. எனினும் நான் இங்கு கட்டியெழுப்ப முயலும் தர்க்கம், அவ்வாறான சுருக்கமான, நிறைவடையாத கருத்தல்ல.

எம் எல்லோரிடத்தும் ஆற்றல்வளம் உண்டு. வேறு விதத்தில் கூறுவதானால் மனிதன் என்பது சாத்தியத் திறன் கொண்ட இருப்பு ஆகும்.<sup>2</sup> அதாவது உங்களுக்கு நீங்கள் இக் கணத்தில் இருக்கும் விதத்தைவிட நிறைய விடயங்களை எதிர்காலத்தில் கையகப்படுத்திக் கொள்ளலாம். உதாரணமாக ஒருவருக்கு இன்னுமொரு நாடகத்தை இயக்குவதற்கு, இன்னுமொரு சர்வதேச கருத்தரங்கில் ஆய்வுக் கட்டுரையொன்றை முன்வைப்பதற்கு போன்றே உங்களுக்கும் அதே போன்ற நிறைய விடயங்களைச் சாதிக்கலாம். இவ் விதத்தில் மனிதனுள் இதுவரை நிதர்ஷ

<sup>1</sup> Nicholson, H. (2011). *Theatre, education and performance: the map and the story*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. p. 199 Janakaraliya. (2017). *Wenkatti Wattam*. ஹெலன் நிகோல்சனின் கருத்துக்கு உதாரணமாக, முல்லைதீவு பிரதேசத்தில் மக்கள் களரியினால் நடிக்கப்பட்ட வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்தின் இறுதியில் கிடைத்த பார்வையாளர் துலங்கலானது: ஹனுவட்டயே கத்தாவயின் க்ரேஷா மற்றும் அந் நிகழ்ச்சித் தொடர்கள் யுத்தத்தினாலேயே தனது தந்தையை இழந்த பாடசாலை மாணவியொருவரினால் போர் நிகழ்ந்த காலத்தில் தனது அன்னை க்ரேஷா போன்றே தன்னையும் தனது தம்பியையும் கூட்டிக் கொண்டு ஊரூராகச் சென்றது ஞாபகத்துக்கு வருகிறதென குறிப்பிட்டார். யாழ் பிரயாணத்தின் போது அசடக்கின் வழக்கு தீர்ப்பு வழங்கியது பற்றிய கருத்துப்பரிமாற்றம் ஒன்று யாழ் நீதியரசர்களின் கவனத்துக்கு வந்தது. அதே போன்றே க்ரேஷாவின்மீது மைக்கல் புரொஜெக்டு பால் குவையொன்று வாங்குவதற்கு செல்லும் தருணத்தின் மூலம் வடக்கு மக்களுக்கு அந் நாட்களில் நிலவிய பொருட் தட்டுப்பாடு மற்றும் பொருட்களின் விலைவாசி பற்றி ஞாபகம் வந்தது.

<sup>2</sup> Heidegger, M. (2013). *Being and time*. (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.), Malden: Blackwell. (1927) pp 183-185

னமாகாத எனினும் நமக்கு எதிர்காலத்தில் உரிமையாக்கிக் கொள்ளக்கூடிய சாத்தியத் திறன் நிலவுகின்றது. அதற்காக கடந்த காலத்தை நமக்குத் தேவையானபடி தொகுத்துக் கொள்ள வேண்டும். ஹெளடரிய மெய்யியலில் வரும் பிரதான கருத்தாக இந்த தற்காலிகத்தன்மை (Temporality), புரிதல் (Understanding), பராமரிப்பு (Care) ஆகிய கருத்துக்களுடன் ஒன்றாகப் புரிந்து கொள்ள முடியும். கல்வி என்பதே அச் சாத்தியத் திறனை வெளிக்கொணரும் கருவியே. அதாவது கல்வியின் பொறுப்பாவது என்னுடைய சாத்தியத் திறன் எனக்கு வெளிக்கொணர்ந்து தருவதற்கு தேவையான ஒத்துழைப்பைப் பெற்றுக் கொடுத்தல், அல்லது எனது அந்த சாத்தியத் திறன் என்னுள் இருக்கும் ஒன்றென கண்டு கொண்டு அதை எனக்கு நம்பச் செய்வதே.

அவ்வாறு ஆயின் நாடகக் கலைக்கு அது தொடர்பில் ஊடகமாகும் திறன் உண்டு. இந்த நிச்சயமான சூழலில் நமக்கு சாத்தியத் திறன்கள் ஆக முக்கியமாவது தனிப்பட்ட முறையில் அடையக்கூடிய தொழில்சார் நிலைமைகள் அல்ல, நிலவும் ஒடுக்கு முறை அரசியல் கருத்தியல்களுக்கு எதிராவதற்கு உள்ள திறமையைக் கண்டு கொள்வதானது. வேறு வார்த்தைகளில் சொல்வதானால், நாம் வாழும், கொடுக்கல் வாங்கல் செய்யும் உலகம், இறுதி அர்த்தத்தில் இச் சமூக அமைப்பு, நமக்குத் தந்தது ஒன்றும் இல்லையானால் அது இயற்கையான விடயம் அல்லவென நம்பச் செய்வது மற்றும் அதன் மூலம் சமூகத்தை மேலும் சிறந்ததாக உருவாக்குவதற்கு சாத்தியத் திறன் நம்முள் நிலவுகிறதென்பதை தெரிந்து கொள்வதே.

## மக்கள் களரியும் கல்வியும்

சிங்களப் பிரதேசங்களுக்குச் சென்றால், தமிழர்கள் சிங்கள நாடகம் நடத்துவதைப் பார்க்க சிங்களவர்கள் நிரம்ப ஆர்வமுடன் இருப்பார்கள். தமிழ் பிரதேசங்களுக்குச் சென்றால், சிங்களவர்கள் தமிழ் நாடகம் நடத்துவதைப் பார்க்க தமிழர்கள் நிரம்ப ஆர்வமாக இருப்பார்கள்.<sup>1</sup>

மக்கள் களரியினால் அவர்களுடைய பெரும்பாலான படைப்புக்கள் - பிரதேசத்துக்கு ஏற்ப - இரு மொழிகளிலும் நடித்துக் காட்டப்பட்டுள்ளன. அது மக்கள் களரியிலுள்ள இன்னுமொரு தனித்துவமாகும். மேற்கண்ட கருத்தைத் தெரிவித்த அஜந்தா கூறியுள்ளபடி அந்ராதபுர சஞ்சாரத்தின் போது பதவியா மற்றும் மதவாச்சி எல்லைக் கிராமங்களில் வாழ்ந்த சிங்கள மக்களின் அன்பைப் பெற்றுக் கொண்டிருந்தது, மக்கள் களரி தமிழ் உறுப்பினர்களே. கொழும்பு, அம்பாந்தோட்டை, தங்காலை, மொனராகலை, சிலாபம் போன்ற பிரதேசங்களில் சிங்கள பார்வையாளர்கள் மூலம் தமிழ் உறுப்பினர்களுக்கு அந்த அனுபவத்தை அவ்வாறே பட்டுக் கொள்வதற்கு முடிந்தது. எனினும் இவ்விடத்தில் பதவியா போன்ற பிரதேசங்கள் விசேஷமானவை, அவர்கள் அன்றாடம் யுத்தத்தினால் துன்புறும் மக்கள் குழுவினர் என்பதனாலேயே உண்மையில் இங்கு நடப்பது கற்பனையான அடுத்தவருக்கு பதிலாக உண்மையான அடுத்தவரை எதிர்கொள்ள வைப்பதே. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் சிங்கள மற்றும் தமிழ்

<sup>1</sup> அஜந்தன், எம். (2019, செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நோக்கணல்

மக்களுக்கு தன்னுடைய அடுத்தவர் பற்றி உள்ளது கற்பனையான கருத்தாகும். ஏனெனில் அவர்களுக்கு போர்க்காலத்தில் இந்த பல்லின மக்களுடன் கொடுக்கல் வாங்கல் செய்வதற்கோ, இணைந்து பணியாற்றுவதற்கோவான அவகாசம் மிகவும் வரையறைக்குட்பட்டிருந்தது. பெரும்பாலும் சிங்கள மக்கள், தமிழர்கள் என்று அடையாளப்படுத்திக் கொண்டது. எல்லா உறுப்பினர்கள் அல்லது அவர்களுக்கு ஆதரவான மக்கள் பிரிவினரையே. தமிழ் மக்கள் சிங்கள மக்கள் என எண்ணிக் கொண்டது, சிங்கள மொழி பேசும் இராணுவ வீரர்களையே. மேலும் அடுத்தவர் என்னைப் பற்றி சிந்திக்கும் விதத்தைத் தீர்மானிக்கும், மற்றும் அக் கருத்துக்களை பொதுமைப்படுத்தும் அரசியல் செயற்றிட்டங்கள் இரு தரப்பிலும் இயங்கியது. அத் தொலைத்தொடர்பு வழிகளின்படி அவர்களால் உருவாக்கப்படும் அடுத்தவர் பற்றிய கருத்தை மங்கச் செய்த அழகியல் பரிமாணம் மக்கள் களரியினால் சோதனை செய்து பார்க்கப்பட்டுள்ளது. இச் செயற்பாடுகள் நேர்மையான செய்திச் சேவை ஒன்றினாலோ, ஏதாவது விரிவுரைத் தொடரிலோ, வேறு தொழிநுட்ப வழிகளில் நம்பச் செய்வதைவிட வெற்றியளிப்பது மக்கள் களரி நடைமுறையினுள் நம்மால் காண முடியும். அது நாம் மேலே குறிப்பிட்ட மக்கள் களரி நடிப்புக் கலை நடைமுறையினுள் நிலவும் தனித்துவத்தினாலேயே. அதற்கிடையில் முதன்மையாவது மேலே நாம் நிரூபித்த மேடைத்தன்மை என்பதே. இறுதியாக மேற் குறிப்பிட்ட அஜந்தாவின் கூற்றினுள் உள்ளது அந்த அடுத்தவர் பற்றிய கருத்தியல்வாதம் மங்கிப் போன பின் எதிர்ப்படும் உண்மையான மனிதர்களின் எதிர்வினைகள் ஆகும்.

சரண்தாஸ் அரங்கேற்றிய பிறகு, அம்பாறைச் சேர்ந்த அம்மா ஒருவர் சொன்னார், நான் தமிழ் இனத்தைப் பற்றி புதுமையான குரோதத்துடன் இருந்தேன். ஆனால் உங்கள் மேல் எனக்கு அன்பு உண்டானது. உங்கள் மேல் மாத்திரமல்ல. முழு தமிழ் மக்கள் மீதும். யாழ்ப்பாணத்தில் மன்னராக நடித்த சுமுது மல்லவாரச்சிக்கு சிறுவர்கள் பரிசுகள் கொடுத்தார்கள். நாங்கள் உங்கள் மீது அன்பாயிருக்கிறோம் என்று சொல்லி முத்தமிடுவார்கள். நடிக்கும் போது சிங்களவர் என்று தெரிந்து கொள்ளவில்லை. பின்னர்தான் சிங்களவர் என்று தெரிந்து கொண்டார்கள்.<sup>1</sup>

இந்த பல மொழி மற்றும் இரு மொழி நாடகக் குழுவின் தோற்றம் தமிழ் சிங்கள பகிஷ்கரிப்புக்கு பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக்கூடிய அணுகலாகும். அதன் மூலம் தமிழ் போன்றே சிங்கள இனத்தவர் பற்றியும் புதிதாக சிந்திப்பதற்கும் மற்றும் அவர்கள் ஒன்றுகூடி வாழ்வதற்கு வாய்ப்பு இல்லாவிடில், அச் சாத்தியம் தம்முள் நிலவுவதாக நம்பச் செய்ய முடியும். மிகச் சரியாகச் சொல்வதானால் இதன் மூலம் அக் கல்வியைப் பெற்றுக் கொடுக்க முடியும். இவ்விடத்தில் மேடைத்தன்மை என்பதன் தனித்துவத்தை திரும்பவும் அடையாளப்படுத்தினால், சிங்கள மற்றும் தமிழ் உறுப்பினர்கள் ஒன்றிணைந்து படைப்பொன்றை ஆக்குவதனால் மாத்திரம் இவ்வாறான விடயங்கள் தொலைத்தொடர்புகளின்னான என ஒருவர் தர்க்கிக்கலாம். எனினும் முக்கியமாகவது இந்த இன ஒருமைப்பாட்டினை அமைப்பு ரீதியாக்கும் பின்னணியாக தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட நடிப்புக் கலை, அதன் ஆழ் பரிமாணமான மேடைத்தன்மை பார்வையாளருக்கு குவியச்

<sup>1</sup> லோகாநந்தன், ஆர். (2019, செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்

செய்யும் விதமாகும். வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் இவ் இனக்குழுக்களின் ஒற்றுமை மேலும் அதிக தீவிரத்துடன் தொடர்புறுவதற்கும் மற்றும் அவ் ஒற்றுமையின் மகிமையை எதிர்கொள்வதற்கும் மேடைத்தன்மை அப் படைப்புக்களின் அடிப்படை குணாதிசயம் ஆக வேண்டும்.

2010 இல் நாங்கள் போகும் போது யாழ் மக்கள் மாலை ஆறு மணியின் பின் வெளியே இறங்குவதில்லை. ஊரங்குச் சட்டம் நடைமுறைப்படுத்தப்பட்டிருக்கவும் இல்லை. ஆனால் எல்லோரும் இருட்டு முன் வேலையை நிறுத்திவிடுவார்கள். மக்கள் களரி சென்று நாடகம் காட்டிய பின்புதான் செம்மணிப் பாதையில் மக்கள் வழமையான வாழ்க்கைக்குப் பழகினார்கள். அவர்கள் நாடகம் பார்க்க வந்தார்கள். சில நாட்களில் 9.30 காட்சியும் இருந்தது. அதே போன்று இன்னொரு முக்கிய விடயம்தான், அப் பிரதேசங்களில் இருந்த பிரதேச நாடகக் கலைஞர்களும் உயிர்பெற்று வந்தார்கள். அவர்கள் மீண்டும் செயலாற்றத் தொடங்கினார்கள். அவர்கள் அன்றிருந்து தொடர்ந்து பணியாற்றி வருகின்றார்கள்.<sup>1</sup>

மக்கள் களரி பல்லினத்தன்மை பற்றி சிந்தித்துப் பார்க்கும் பொழுது, அதை நமக்கு வேறொரு பரிமாணத்தில் நிலை நிறுத்த முடியும். அதாவது அதன் மூலம் நடிப்புக் கலை கொண்டிருக்கும் சாத்தியத் திறன் மேற் குறிப்பிட்டவாறு மேடைத்தன்மையைக் கொண்டு நடத்துவதற்கு தேவையான அவகாசம் சார்ந்த நிபந்தனைகளை வழங்குகின்றது. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால், மக்கள் களரியின் ஹூனுவட்டயே கத்தாவே தமிழ் தயாரிப்பான வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்துக்கு சிறந்த வரவேற்பு கிடைப்பது, அப் படைப்பின் படைப்புச் சாத்தியக் கூறினாலே மாத்திரம் அல்ல. இத் தயாரிப்பு மக்கள் களரி உறுப்பினர்களுக்கு மாத்திரம் மட்டுப்பாது, வடக்கே நாடகக் குழு மற்றும் செயலமர்வு மூலம் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட நடிக நடிகைகள் நடிப்புக்கும், ஏனைய துணைப்பணிகளுக்கும் பங்குபற்றச் செய்தமை, ஹூனுவட்டயே கத்தாவின் தமிழ்த் தயாரிப்பு ஆதல், வடக்கில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட நடிக நடிகையர்கள் மற்றும் அவர்களின் அனுபவங்கள் - முன்னால் எஸ்ரீஈ உறுப்பினர்கள் சிலரும் அவர்களிடையே இருந்தமை - சிங்கள தொழிபெயர்ப்பின் அடிப்படையிலான கருத்தியல்வாதத்துக்கு பதிலாக வேறு நோக்கில் இந்த தமிழ்ப் படைப்பை பொருள்கோடுவதற்கு அவகாசம் உருவாகியது ஆகியவையே. அதாவது ஹூனுவட்டயே கத்தாவ் கொண்டிருந்த பன்முகக் குணம் வியத்தகு முறையில் சித்தரிக்கப்பட்டது. இவ்வாறான கலவையுடன் கூடிய நாடகத் தயாரிப்பு ஒன்றை யாழ்ப்பாணம், கொழும்பு, மாத்தறை, கிளிநொச்சி, மற்றும் நுவரெலிய பிரதேசங்களில் அரங்கேற்றக் கூடியதாயிருந்தது, யுத்தத்தின் பின் சமூகத்தைக் குணப்படுத்தக் கூடிய மிகுந்த செல்வாக்குடைய செயல்முறையாக விளைவுகளைக் காட்டியமை, யாழ் நாடகக் குழுக்களுக்கு அவர்களின் படைப்புச் செயற்பாடுகளுக்காக தூண்டுதலை வழங்கியமை போன்ற காரணங்களினாலேயே. அவ்வாறாயின் நடிப்புக் கலை கொண்டுள்ள கல்வித் திறனை வெளிக்கொணர்வதற்கு, மேடைத்தன்மைக்காக இவ்வெல்லாவற்றையும் - ஒன்று மாத்திரம்

<sup>1</sup> மல்லவாரச்சி, எஸ். (2019, செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்.

முக்கியமானதாகாது — நிகழ்வியல் பொருள்பொதிந்ததாக செயற்படுத்த வேண்டுமென்பது இதன் மூலம் தெளிவாகின்றது.

மக்கள் களரி பற்றிய இன்னொரு தனித்துவமாக மேடை நாடகத் தயாரிப்பில் மிகக் குறைவாகக் கலந்துரையாடப்படும், திரை அமைப்பு (*Curtain Call*) பற்றி ஆய்ந்து பார்ப்போம். ஒருவித பொருளில் மக்கள் களரி கொண்டிருக்கும் சக்தி உள்ளது, நடிப்பாக இறுதியில் நிகழ்த்தப்படும் இத் தருணத்தில் என கூறமுடியும். அவர்கள் ஒரு சம்பிரதாயமாக ஒவ்வொரு நடிப்பின் இறுதியிலும், நடிப்பில் ஈடுபட்ட மக்கள் களரி உறுப்பினர்கள் தமது பெயரையும், தாம் எப் பிரதேசத்திலிருந்து வந்தார்கள் என்றும் கூறி தம்மை அறிமுகப்படுத்திக் கொள்வார்கள்.<sup>1</sup> இந்த அறிமுகப்படுத்தலினுள் உள்ள விசாலத்துவம் எளிதானதல்ல. இறுதியில் அவர்கள் அதன் நடைமுறை யதார்த்தத்தை நமக்கு எதிர்கொள்ளச் செய்கின்றார்கள். அவ்விடத்தில் பார்வையாளரிடத்து நிலவுமொன்றாக இருக்கும் சாத்தியத் திறன் அல்லது அச் சாத்தியம் சாத்தியமாவதற்கு மேடை அனுசரணையைப் பெற்றுக் கொடுத்தல் நிகழ்கின்றது. இந்த தனித்துவமான கணத்தில் பார்வையாளருக்கு பெரும் மானசீக முதலீடு செய்வதற்குத் தேவைப்படுவது இல்லை. அதன் மூலம் அவர்கள் இரசித்த நாடகம் பற்றி, அவ் வரலாற்று ரீதியான விடயம் பற்றி வேறு விதமான சிந்தனை, விமர்சனம் அவர்களுள் உருவாகிறதென கூறலாம். இந்த அர்த்தத்தில் நடைமுறை நடிப்புக் கலை என்பது புரோசீனியம் மேடையில் நாடகம் அரங்கேற்றுவதற்கு ஏற்பாடுகள் இல்லாமல் போவதன் காரணமாக வேறு மாற்றினைத் தெரிவு செய்யும் அம்பலம் அல்ல. நடைமுறை நடிப்புக் கலை — அதன் நேர்மையான நோக்கங்கள் - இவ்வாறான பரிபூரணத்துவம் பற்றி சிந்தித்துப் பார்த்தல் மிக முக்கியமானதாகும்.

## முடிவுரை

இறுதியாக நாடகக் கலை கொண்டுள்ள சாத்தியத் திறன் வெளிப்படுவதற்கு அதனுள் இருக்க வேண்டிய கட்டாயமான நிபந்தனை மேடைத்தன்மை எனக் குறிப்பிடலாம். அதன் மூலம் நடிப்பினுள் பார்வையாளருக்கு வெளிப்படுத்தப்படும் கருத்துக்கள் மிக தீவிரத்துடன் தொலைத்தெட்புறுத்தும் திறன் நடிப்புக் கலைக்கு உரித்தாகும். அப்போது பார்வையாளருக்கு நடிப்பினுள் தொடர்ச்சியாக இடம்பெற்று வரும் உயர்வு தாழ்வினை ஒட்டு மொத்தமாக விளக்கமாக, வியத்தகு முறையில் அனுபவிக்க முடியும். மக்கள் களரி கொண்டிருக்கும் கலவை, மேடை மாதிரி, மற்றும் அவகாசத்துடன் மேடைத்தன்மை என்பதை ஒப்பீட்டளவில் கையாளும் திறனை அவர்கள் கொண்டுள்ளார்கள். வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் நடிப்புக் கலை மாற்றாக இருக்க முடியும் விதம் காரணமாக, நாம் இழக்கும் மேடைத்தன்மையைக் காப்பாற்றிக் கொள்வதற்கும் அதன் மூலம் பார்வையாளர் கொண்டிருக்கும் சாத்தியமான திறனை வெளிக்கொணர்வதற்கு - அவ்வாறான திறமைகள் இருக்கின்றன என நம்பச் செய்ய மிகவும் நேர்முறையாக செயற்படுவதற்கு திறன் உண்டாகும். நாம் மக்கள் களரியை முன்னுதாரணமாகக் கொண்டு சிந்தித்தோமானால், நடைமுறை நடிப்புக் கலைக்காக அமைப்பு

<sup>1</sup> அதற்காக மக்கள் களரி வெப் தளத்தில் உள்ள இவ் வீடியோவைப் பார்க்கുക: Video. (2016, January 21). Retrieved from <http://www.janakaraliya.org/video.html>

ரீதியாகும் எந்தவொரு நாடகக் குழுவும் அந்த மாற்று தோற்றத்தினூடாக பொருள்பொதிந்ததாக தனிச்சிறப்புடையதாதல் வேண்டும். அதற்காக மேடைத்தன்மை பற்றி ஆழமாகச் சிந்தித்துப் பார்த்தல் மிக முக்கியமாகலாம்.

## உசாத்துணை நூல்கள்

நூல்கள்

- Heidegger, M. (2013). *Being and time*. (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Malden: Blackwell. (1927)
- Nicholson, H. (2011). *Theatre, education and performance: the map and the story*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- கமணசேகர, வி. (2017) *பெவத்ய சஹ காலய*. (இருட்டும் காலமும்). வெளியிடப்படாத குறிப்பு
- தன்வீர், எச். (2008) *சரண்தாஸ் சஹ சரண்தாஸ் ஹொரா* (சரண்தாஸ் மற்றும் சரண்தாஸ் திருடன்). (பி.நிரியெல்ல, மொ.பெ.). ராஜகிரிய: மக்கள் களரி பிரசுரம்

நேர்காணல்கள்

அஜந்தன், எம். (2019, செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்.

நிரியெல்ல, பி. (2019, செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்.

லோகாநந்தன், ஆர். (2019, செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்.

மல்லவாரச்சி, எஸ். (2019, செப்டம்பர் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்.

இணையத் தளம்

*Janakaraliya*, [www.janakaraliya.org/](http://www.janakaraliya.org/).

## வெண்கட்டி வட்டம்: மேடை, நிகழ்வியல் மற்றும் இனக்குழுமம் பிரச்சினை

இவ் ஆய்வு என்னுடைய முதல் பட்டப்படிப்புக்காக செய்த ஆய்வுக்கட்டுரையின் ஒரு பதிப்பாகும். மேடை நாடக ஆக்கம் மற்றும் நெறியாள்கை பாடநெறியைக் கற்றுக் கொண்டிருந்த மாணவனாக எனக்கிருந்த அடிப்படை பிரச்சினையானது, இந் நாட்டின் நீண்ட கால இனக்குழுமப் பிரச்சினைக்காக நாடகக் கலையின் தலையீட்டின் பின்னடைவு ஆகும். என்னுடைய ஆய்வு அதன் பக்கமாக நோக்குநிலைக்கு தோந்தெடுக்கப்படுவது மேடை நாடகக் கலையில் ஈடுபட்டுள்ளவனாக மேற் குறிப்பிட்டதன் மூலம் உருவாகிய ஆர்வத்தின் காரணமாகவே. ஆய்வுக்குத் தேவையான இலக்கியத் தகவல்களைப் பரிசீலிக்கும் போது இந் நாட்டு இனக்குழுமப் பிரச்சினை தொடர்பில் தனித்துவமான தலையீட்டொன்றைச் செய்வதற்கு மக்கள் களரியினால் தனித்துவமான செயற்றிட்டம் ஒன்று நடைமுறைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது தெரிய வந்தது. இறுதியில் என்னுடைய ஆய்வு மக்கள் களரியினால் படைக்கப்பட்ட பர்டோல்ட் பிரெஷ்டின் *ஹூனுவட்டியே கத்தாவ* நாடகத்தின் தமிழ்த் தயாரிப்பான *வெண்கட்டி வட்டம்* நாடகத்தின் நிலைநேர்வு பற்றிய ஆய்வு (Case study) ஆக தெரிவு செய்யப்பட்டது. மேடையை ஹோடல்கரிய நிகழ்வியலுள் பொருள்கோடல் செய்து, அதனை மக்கள் களரி தயாரிப்புடன் தொடர்புபடுத்துவதன் மூலம் இனக்குழுமப் பிரச்சினை பற்றி தெள்ளத் தெளிந்த ஆய்வொன்றினைச் செய்தல் ஆய்வுக்கட்டுரையின் திட்டமானது. நீங்கள் இங்கு எதிர்க்கொள்வது அப் பிரயத்தனத்தின் பெறுபேற்றினையே.

2016 இல் பராக்கிரம நிரியெல்ல மற்றும் கதிரேசு இரதிதரனால், 1944 இல் பர்டோல்ட் பிரெஷ்டினால் *The Caucasian Chalk Circle* – தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு எம். சண்முகலிங்கம் - என்னும் பெயரில் எழுதப்பட்ட நாடகத்தை, போரில் சிக்குண்ட தமிழ் இளைஞர் யுவதிகள் மற்றும் அவர்களின் நாடக அமைப்பின் உறுப்பினர்களுடன் இணைந்து *வெண்கட்டி வட்டம்* என்ற பெயரில் இயக்கி அரங்கேற்றினார்கள். இந் நாடகத் தயாரிப்பு தனிச்சிறப்புடையதாவது, பல இனக்குழுமங்கள் ஒன்றிணைந்து தயாரித்த படைப்பு என்பதைவிட அப்படியான இனக்குழுவாக இணைந்தவர்கள் வரலாற்றைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்திய அரசியல் நிலை காரணமாகவே. அதாவது இங்கு எல்லீசு உறுப்பினர்களாயிருந்து பல்வேறு விதமான துன்ப துயரங்களுக்கு ஆளான இளைஞர்களும் இருந்தார்கள். அவ்விடத்தில் பராக்கிரம நிரியெல்ல குறிப்பிடுவது, கலைப் படைப்பு இனக்குழுமப் பிரச்சினையைத் தீர்க்கும் சாதனமாகப் பயன்படுத்திக் கொள்வதை மாத்திரமல்ல, கலைஞர்களுடன் ஒன்றிணைந்து படைப்பில் ஈடுபடுவதன் மூலம், கலைஞர்களிடையே ஏற்படும் சகவாழ்வு பற்றியே. அதில் நின்றுவிடாது அதனை பார்வையாளருக்கு எதிர்கொள்ளச் செய்வதன் மூலம் இந்த பல்லின ஒன்றிணைப்பின் படைப்புக்களை இரசிக்கும் பார்வையாளருக்கும் இந்த சகவாழ்வின் தாக்கம்

ஏற்படுகிறதென்பதைத் தெரிவித்துள்ள நிரியெல்ல மேலும் தெரிவித்தது, எல்லோரும் நாடகப் படைப்பினுள் உள்ள துணைக்கூறுகளை பொறுப்பாகப் பிரித்துக் கொண்டு அவற்றை தொடர்புறச் செய்வதற்கு மேற்கொள்ளும் செயற்பாடுகள், மிகப் பெறுமதியானதென்பதே. பின்னர் அவர்களின் இந்த அனுபவம் நாடகத் தயாரிப்பின் வெளியேயுள்ள அவர்களின் நண்பர்களுக்கு தொலைத்தொடர்புறம் போது, வேறொரு பணி நம்மை அறியாமலே நிகழ்கின்றது. மேலும் இறுதியில் நாடகம் நடத்ததன் பின் பார்வையாளர் அரங்கிலும் சகவாழ்வு பற்றிய அனுபவமொன்று தொலைத் தொடர்புகிறது என்பதே அவருடைய கருத்தாகும்.<sup>1</sup> இரண்டு மொழிகளைப் பேசுவோர், ஒன்றிணைந்து நாடகம் ஒன்றிணைத் தயாரிக்கும் போது ஏற்படும் முக்கிய பிரச்சினையாக மொழிப் பிரச்சினையை அடையாளம் காண முடியும். எனினும் நாடகத்தினுள் இப் பிரச்சினையை சமாதானப்படுத்தக் கூடிய சந்தர்ப்பங்கள் நிறைய உள்ளன. ஏனெனில் நாடகத்தின் தொலைத்தொடர்பு சாத்தியம் வெறுமே குரலினால் மாத்திரம் தீர்மானிக்கப்படுவதில்லை.

யுத்தம் முடிவுக்கு வந்த போதும், யுத்தத்தினால் எதையும் தீர்மானிக்க முடிவதோ, எதையும் கையகப்படுத்திக் கொள்ளவோ முடியாதென்பதை இன்றளவாகும் போது நம்மால் புரிந்து கொள்ள முடிகின்றது. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் பிரச்சினை வேறு தோற்றத்தில் நம் முன் வந்துள்ளது. அதாவது போருக்கு பின் இடம்பெறும் ஊடகவியலாளர், சமூக அரசியல் செயற்பாட்டாளர்கள், சிவில் பிரஜைகள் வலிந்து காணாமலாக்கப்படுதல் மற்றும் கொலை செய்யப்படுதல், அரசு அரசியல் கைதிகள் மற்றும் புனர்வாழ்வு முகாம்கள் நடத்திச் செல்லுதல், யாப்பு நெருக்கடி மற்றும் வெளிநாட்டு தாக்கம் பற்றிய கருத்து ஆகிய பிரச்சினைகள் பலவற்றையும் இன்று நாம் அனுபவித்துக் கொண்டிருக்கின்றோம்.

ஒட்டுமொத்தமாக இனக்குழுமப் பிரச்சினையைத் தீர்ப்பதற்கு எடுக்கப்பட்ட அரசியல் அணுகல்கள் எல்லாமே பாரதூர வரையறைகளைக் கொண்டிருந்தன என்பதை அடையாளம் கண்டு கொள்வது அவ்வளவு சிரமமானதல்ல. இந்த பலவித நிலைகளை ஒப்பீட்டளவில் பகுப்பாய்வு செய்து ஒட்டுமொத்தமாக மிகவும் முற்போக்கான நிலையை தெரிவு செய்வதல்ல, அவற்றின் வரையறைகளின் அடிப்படையில் வேறு அணுகல் மூலம் இனக்குழுமப் பிரச்சினையை எதிர்கொள்ளும் தேவை அதன் மூலம் விளங்குகின்றது. ஏனெனில் இன்றளவாகும் போதும், இவ் எல்லா அணுகல்களும் அவற்றின் பரிசுத்த அர்த்தத்திலிருந்து இடம் பெயர்ந்து சந்தர்ப்பத்துக்கு ஏற்றவாறு பலவித வேடங்களைத் தரித்துள்ளது. இவ்விடத்தில் தெரிவு செய்யப்பட்டுள்ள மக்கள் களரி தயாரிப்பின் காரணமாக அவ்வாறான மாற்றுச் சிந்தனையுள் வேறும் கலை மாதிரியொன்று படைக்கப்படுவது தவிர, வேறும் அரசியல் செயற்பாடுகள் மற்றும் பிரேரணைகள் போன்று எவரும் இழப்பதற்கு எதுவுமில்லை. மேலும் கலை என்பது குறைந்தபட்சமாக இவ்வாறானதொன்றை பொதுவாக கலந்துரையாடக்கூடிய பொது அவகாசத்தை உருவாக்குவதென்பது நமக்கு எளிதில் புரிந்து கொள்ளக் கூடியதாகும். நாம் பொதுவாக, மேடை பற்றி கலந்துரையாடும் போது, அது மையப்படுத்தப்படுவது, நாம் அடையாளம் காணும் பல்வேறு பிரச்சினைகளுக்கு தீர்வு காண்பது, மேடை நாடகங்களின்

<sup>1</sup> நிரியெல்ல, பி. (2017, ஏப்ரல் 19). பிரத்தியேக நேர்காணல்

பண்புசார்தன்மையை மேம்படுத்திக் கொள்வது போன்ற நோக்கங்களுக்காகவே. அத்தகைய சந்தர்ப்பங்களில் மேடை நாடகம் என்று பெயரிடக்கூடிய ஏதேனும் உண்மையிலேயே உள்ளதா என்ற கேள்வியை நாம் கேட்கப் போவதில்லை. அவ்வாறொன்று உள்ளதென முன்னரே தீர்மானித்த நிலையிலிருந்து நாம் நம்முடைய கருத்தைத் தெரிவிக்கின்றோம். எனினும் இருப்பு பற்றிய பிரச்சினை தொடர்பில் கலந்துரையாடுவது என்பதன் மூலம் கருதுவது இப்படி 'இருக்கிறது' என்னும், அவ்வளவு பொருட்படுத்தாத, சொற்களினால் தெரிவிப்பது என்ன என்பதைக் கண்டறிவதே. அந்த வினாவிலிருந்து நாம் முறையாக இக் கருத்தினை வளர்த்தெடுக்க முயல்வோம்.

இனக்குழுமப் பிரச்சினை வெளிப்படும் மூல மாதிரியாவது, எல்லா இனத்தவர்களும் தம் முன்னே நிற்கும் அடுத்தவரொருவரை உருவாக்கிக் கொண்டிருப்பதாகும். வரலாற்றில் இனக்குழுமப் பிரச்சினைக்கு தீர்வுப் பிரேரணைகள் முன்வைக்கப்பட்டது. இந்த அடுத்தவர் தன் முன்னே நிற்பவராக பொருள்கோடல் மூலமே. அதன் மூலம் சிங்கள 'நான்' தமிழ் 'அடுத்தவர்' மற்றும் தமிழ் 'நான்' சிங்கள 'அடுத்தவர்' என்றிவ்வாறு ஒவ்வொருவருக்கும் ஒப்பீட்டளவில் நீண்ட தொலைவு நிர்மாணமாகியது. நாம் முதலில் விளங்கிக் கொள்ள வேண்டியது, இந்த நான் மற்றும் அடுத்தவர் இடையேயான தொடர்பே. அதற்காக நாம் தெரிவு செய்யும் சூழலான மேடையினுள் அதற்காக நிலவும் தனித்துவத்தை கண்டறிவோம்.

ஒருவர் நடிகர் - மேடை நாடக நடிகராக - என அறிமுகப்படுத்துவதற்கு அவர் மேடையின் உள்ளே இருக்க வேண்டியது அவசியமாகும். இவ்விடத்தில் இந்த 'உள் இருத்தல்' (being-in) என்பது என்ன? உள்-இருப்பு என்பது ஒரு பொருள், இன்னொரு பொருளினுள் இருப்பதல்ல. இவ்விடத்தில் ஹெளடகர் உள் (in), என்ற சொல்லின் சொற்பிறப்பியலை தேடிச் செல்கின்றார். அச் சொற்பிறப்பியலை தேடிச் செல்வதனால் கிடைக்கும் அர்த்தம் அவர் உருவாக்கும் ஒட்டுமொத்த அமைப்பில் அமைந்துள்ளது. (in) என்பதன் சொற்பிறப்பியல் ஆவது பரிச்சயம், வாழ்வது, உலாவுதல் போன்ற சொற்களாகும். அதன் மூலம் அவர் பிரேரிப்பது உள்-இருப்பு என்னும் இவ்விதமான வாழ்வு என்னும் பொருளாகும். மனிதன் மற்றும் சுற்றாடலுக்கிடையே நிலவும் பூர்வாங்க உறவினுள் - இருப்பு ஆகும்.<sup>1</sup> அதாவது அது வெறுமனே வெளி, உள் பிரிவினையோ, சட்டகத்தினால் மூடப்பட்டு வரையறுக்கப்பட்டு ஏதாவதொன்றினுள் என்னும் கருத்து அல்ல. 'மேடை-உள்-இருப்பு' என்பது

'நடிகர்' வேறாகவும், 'மேடை' வேறாகவும் முதலில் இருந்து. பின்னர் இரண்டாவது படியில் நடிகர் மேடையினுள் இருக்க ஆரம்பித்தார் என்பதல்ல. நடிகர் என்பதன் மிக முதன்மையான அடுத்தமை மேடை-உள்-இருப்பு ஆகும். இதன் மூலம் கருதப்படுவது, அது பாரம்பரிய பாணி புரோசீனியம் மாதிரியின் மேடை ஆக வேண்டும் என்பதல்ல. முக்கியமாகவது 'மேடை' என்ன மாதிரியில் இருக்கிறது என்பதைவிட பிரதானமாக மேடை ஒன்றிருப்பதே. அப் பொருளில் நடிகரின் இருப்புக்காக மேடை என்பது அறுதியான தேவை

<sup>1</sup> காமணசேகர, வி. (2017) மாடினின் ஹெளடகரின் பெரும சிறு காலய பிரதிநிர்மாணய (இருப்பும் காலமும் புனரமைப்பு) வெளியிடப்படாத குறிப்பு.

ஒன்றாகும். அது நடிதருக்கு வெளிப்புறத்தில் உள்ள, தன் ஆளுகைக்குட்பட்ட பொருள் அல்ல. அது அவ்வாறு தன் ஆளுகைக்குட்பட்டது ஆகுமானால் அதனை அகற்றுவதன் மூலமானாலும் நடிதரின் இருப்பு சவாலுக்கு உட்படாது அவ்வாறே இருக்க வேண்டும். அதாவது நடிதர்கள் சாதாரண வாழ்வில் அவர்கள் நடித்த பாத்திரங்களாக நமக்கு காணக்கூடியதாக இருக்க வேண்டும். எனினும் அது அவ்வாறு ஆவதில்லை. அது அவ்வாறு ஆகாதது. மேடை, பார்வையாளர், வடிவமைப்பு அமைப்பு, மேடையினுள் ஏனைய நடிதர்கள் ஆக அந்த ஏற்பாடுகளுடன் நமக்கு எதிர்ப்படுவதில்லை. வேறு விதத்தில் சொல்வதானால் மேடையை அகற்றும் போது 'நடிதர்' என இருப்பொன்று மிகுதிப்படாது. அதனால் நடிதர் என்பது மேடை-உள்- இருப்பு ஆகும். அவர்களின் இருப்பின் மிக அடிப்படையான மட்டம் ஆவது இந்த உள்-இருப்பு ஆகும். மனிதனுடைய இருப்பின் முதன்மை உறவுகள் கட்டியெழுப்பப்பட்டுள்ளது இந்த உள்-இருப்பினாலேயே. *வெண்கட்டி வட்டம்* நாடகத்தின் உதாரண மூலம் விளக்கினால் அதில் க்ருஷா ஆக நடிப்பில் பங்கேற்ற செல்வராஜ் லீலா நாடகம் நடித்து முடிக்கப்பட்ட பின்பு எங்களுடன் பேசுவது க்ருஷா ஆகவல்ல லீலா ஆகவே. அவர் க்ருஷா ஆக ஆவதற்கு அவருக்கு மேடையினுள் நிலவும் நிபந்தனைகள் உருவாக வேண்டும். அவைகள் இல்லாமல் க்ருஷா ஆன இருப்பினை அனுபவிக்க முடியாது. அவரை மேலும் சிக்கலாக்குவதானால் சைமன், நட்டாலியா, அசடக் போன்ற பாத்திரங்களும் க்ருஷாவின் இருப்புக்கு அத்தியாவசியமானவைகளாகும். இறுதியான அர்த்தத்தில் மேடை மற்றும் ஏனைய நடிதர்களின் இருப்புக்கு தேவையான அடிப்படை இருப்புக்களாகும். இது நமது 'உலகம்' - உலகம் என்பதனுள்-இருப்பு வெளிக்கொணரப்படுதலே - அதாவது விசாலமான கென்வசின் மேல் இழுத்துப் போட்டாலும் அங்கு கூட உலகத்தைத் தவிர்ந்து மனிதர்க்கு தன் ஆளுகையான இருப்பொன்று இல்லையாகையால் அது மனிதனின் 'உலகம்-உள்-இருப்பு' என அறிமுகப்படுத்தலாம். ஏனெனில் உலகமற்ற இருப்பு பற்றி நமக்கு சிந்தித்துப் பார்க்க முடியாது. மேலும் விளக்கமாகச் சொல்வதானால் மனிதனின் இருப்பின் முதன்மை உறவுகள் உருவாவது இந்த உள்-இருப்பின் உள்ளேயே.

நாம் அறிந்த பாரம்பரிய கருத்தின்படி 'நான்' அல்லது ஒரு நடிதர் என்பது தனியாக வேறு விதமான தொடர்புடன் இல்லாமல் இருக்கக்கூடிய சுய அடிப்படையிலான இருப்பாகும். இவ்விடத்தில் நடிதரின் இருப்பு 'நான்' அல்லது 'ஆத்மா' ஆகவோ 'சுயாதீனமான பாத்திரம்' ஆகவோ அடையாளப்படுத்தலாமா என்று நாம் கண்டறியலாம். அவ்விடத்தில் உள் இருக்கும் நடிப்புப் பின்னணிக்குச் செல்லும் நடிக்கையொருவர் அதனுடன் தொடர்புற்று கொடுக்கல் வாங்கல் செய்தல் அங்குள்ள நீட்டிக்கப்பட்ட உறவுடனேயே.<sup>1</sup> அவ்விடத்தில் மிகவும்

<sup>1</sup> சுமணசேகர, வ., (2016) ஆத்மீகத்துவ சஹு பௌதிக லோகம். (அகநிலையும் பௌதிக உலகமும்). ஃபாஸ்ட் பப்ளிகேஷன் (தனியார்) நிறுவனம், கொழும்பு 10

அடிப்படையானதும் மற்றும் சக்தி வாய்ந்ததும் போன்றே பழமையானதுமான இருப்பு ஆவது 'நான்' அல்லது 'ஆத்மா' ஆகும். எமது உதாரணத்தின்படி நடிக்கையே. இவ்வாறான அணுகலின்படி ஒரு 'இருப்பு'க்காக வேறு விதமான ஒன்று, பின்னணி தேவையற்றது. எந்தவொன்றையும் நமக்கு சுயாதீனமாகக் கருதலாம்.

எனினும் நாம் மேலே அடையாளப்படுத்திய மேடையின்-உள்ளே-இருப்பு என்னும் கருத்தின்படி எந்தவொரு இருப்புக்கும் அவ்வாறு தனியே இருக்க முடியாது. வேறு வார்த்தைகளில் சொல்வதானால் மேடையினுள் எதுவும் நடிக்கிடமிருந்து பிரிக்கப்பட முடியாது. ஒரு விதத்தில் அவை ஒன்றிலிருந்து ஒன்று பிரிந்துள்ளவைகளின் சேர்க்கை, பிரிந்தவைகள் சேர்ந்துள்ளன என புரிந்து கொள்ள முடியும்.<sup>1</sup> அவைகள் அவ்வாறு பிணைந்திருக்கின்றமை அவற்றின் உபகரணக் குணத்தினாலேயாகும். உபகரணம் என்பது ஏதாவதொன்றைச் செய்வதற்காக இருப்பதாகும். நாம் அவற்றை ஏதோ ஒரு அர்த்தத்தில் ஏதாவதொன்றைச் செய்வதற்காக பொருள்கோடல் செய்தால் அது உபகரணமாகும். உலகத்தினுள் நமக்கு எந்தவொன்றுடனும் எந்தவொரு அர்த்தத்துடனும் தொடர்பு முடியும். உதாரணமாக மேடையின் 'தரை' உபகரணமாக நமக்கு எதிர்ப்படும் போது, நாம் அதனை உபகரணமாக பொருள்கோடுவது அதன் மேல் செயற்படுவதனாலேயே. அவ்வாறு ஏதேனும் ஒன்றைச் செய்வதற்கு தேவையான பின்னணி உருவாவது வேறு ஒன்றுடன் தொடர்புறுவதனாலேயே. அவைகள் இருப்பது ஏதேனும் ஒன்றுடன் ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் ஆசை, குரோதம், அநுராகம், வேதனை, தீர்மானித்தல், பொறுப்பெடுத்தல், கீழ்ப்படிதல் போன்ற பல வித வெளிப்பாட்டினுள்ளேயே. அதனால் அவற்றுக்கு ஒரு போதும் தனிமையாக இருக்க முடியாது. இவ் விதமாக உபகரணத்தன்மை வலையமைப்பாக செயற்படும் மேடை, நாம் வாழும் உலகம் போன்றே தொடர்புகளின் வலையமைப்பு ஆகும். அதாவது மேடையினுள் இருப்புக்களின் இருப்பு வெளிக்கொணரப்படுவது அவை இன்னொரு இருப்புடன் தொடர்புறுவதனாலேயே. அவைகளை நம் முன் வைத்து சோதிப்பதன் மூலம் நமக்கு அதன் முதன்மை உறவுவான இந்த உபகரணத்தன்மை குணம் இழக்கப்பட்டுவிடும். உதாரணமாக மேடையினுள் எரியும் விளக்குகள் பயன்படுத்தும் போது அதன் முதன்மை இருப்பு வெளிக்கொணரப்படுவது நடிக்கர்களுக்கு அவ் விளக்குகள் பெற்றுத்தரும் ஒளியினுள் நடிப்பதன் மூலமன்றி, அவ் விளக்குகளை கையில் எடுத்து பரிட்சிப்பதனால் அல்ல.

இவ் விதமாகவே மேடையினுள் அடுத்தவர்களுடனான இருப்பை வெண்கட்டி வட்டம் நாடகத்துடன் தெளிவுபடுத்திக் கொள்வோம். அங்கு 'கோபரல்' ஆக நடிக்கும் நடிகரின் கையில் ஈட்டி ஒன்று உள்ளது. அவர் அதை நடிப்புக்குப் பயன்படுத்திக் கொள்கின்றார். இப்போது மேடையினுள் அவர் அந்த ஈட்டியைப் பயன்படுத்துகின்றார். என்பது, மேடையினுள் உபகரணத்தன்மை வெளிக்கொணரப்படுவது மாத்திரமல்ல. அந் நடிகரின் நடிப்பினுள் அவர் அதற்காக அவரை இயக்கிய இயக்குனரைச் சந்திக்கின்றார். நடிப்புக் கட்டிடக் கலைஞரைச் சந்திக்கின்றார். ஈட்டியைத் தயாரித்த நடிப்பு உபகரணங்கள் தயாரிப்பவரைச் சந்திக்கின்றார். உரையாடலை தமிழுக்கு மொழிபெயர்த்த மொழிபெயர்ப்பாளரைச்

<sup>1</sup> சுமணசேகர, வி. (2017) மார்ஷன் ஹெளட்கரின் பெவத்ம சஹ காலய பிரதிநிர்மானய (இருப்பும் காலமும் புனரமைப்பு) வெளியிடப்படாத குறிப்பு.

சந்திக்கின்றார். நாடக உடைகளைத் தயாரித்தவரைச் சந்திக்கின்றார். இவ் விதமாக ஏனைய தனது இருப்பின் அடிப்படைக் கூறுகளாக இருப்பின் ஆரம்ப மட்டத்திலேயே நடிகரை எதிர்கொள்கின்றது. அதாவது நடிகர் மேடையை அணுகுவதே இந்த பொருள் பொதிந்த தொடர்புகள் அனைத்துடனேயே. அந்த சம்பந்தங்கள் அடுத்ததாக வந்து நடிகரின் இருப்பு முதன்மையாகாது. நடிகர் என்பது அவருடன் மற்றும் இவ் ஏனையவர்களின் கூட்டே.

அதன்படி 'நான்' என இருப்பு ஒன்று வேறாக, தெளிவாக, சுயாதீனமாக இருக்கவில்லை என்பது விளக்கமாகத் தெரிகின்றது. 'நான்' எப்போதும் உலகத்தினுள்ளேதான் இருக்க முடியும். வேறு மாதிரியாகச் சொல்வதானால் நான் என்பது உள் இருப்பு ஆகும். அந்த 'உள்' என்பது இல்லாமல் நான் என்பதன் அர்த்தம் இல்லாமல் போகின்றது. அதனால் நமக்கு இவ்விடத்தில் 'அடுத்தவர்' என்பதன் மூலம் என்னிடத்தில் சுயாதீனமான நபர் போன்றதொன்றை கருத முடியாது.<sup>1</sup> இக் கருத்தின்படியும் அதன் மூலம் நான் மற்றும் அடுத்தவர் என வேறுபடுத்தும் அரசியல் பிரிவு இயற்கையிலேயே மிகவும் கேள்விக்குரியதென புரிந்து கொள்ள முடியும். அப் பொருளில் அந்த பிரிவின் அடிப்படையிலான அரசியல் நிலைப்பாடு அனைத்தின் மூலமும் பெற்றுக் கொடுக்கப்படும் தீர்வு மற்றும் பிரேரணைகளும் கேள்விக்குரியதாகும்.

வெண்கட்டி வட்டம் நாடகம் இவ்விடத்தில் தனித்துவமாவது, எல்லீசு உறுப்பினர்களாயிருந்த இளைஞர் யுவதிகள், சிங்கள இளைஞர் யுவதிகள் மற்றும் மக்கள் களரி உறுப்பினர்களிடையே இருக்கும் மலையக இந்திய தமிழ் இளைஞர் யுவதிகளின் கூட்டுத்திறன் அடிப்படையில் இந் நாடகத் தயாரிப்பு செய்யப்பட்டதே. அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் இந்த மேடை நாடகத் தயாரிப்பில் போன்றே நடிப்பிலும் சந்திக்கின்றார்கள். அவர்களின் இந்த உறவு உருவாவது மேடை நாடகக் கலைஞர்களாகவன்றி, சிங்கள தமிழ் என்று அவர்களின் இனத்தை முன்வைத்து அன்று. வெண்கட்டி வட்டம் தயாரிப்பின் போது, யாழ் இளைஞர் யுவதிகளை உடனடியாக தயாரிப்பில் இணைத்துக் கொள்வதில் பாரதாரமான வரையறைகள் நிலவின. அதற்காக நாடகப் பயிற்சிக்கு முன் நாடகச் செயலமர்வுகளின் மூலம் அவர்களின் வரையறைகள் மற்றும் கூட்டாக இருப்பதில் காட்டிய உதாசீனத்தை மங்கிப் போகச் செய்வதற்கு ஒருவித அணுகலைப் பின்பற்றுவதற்கு மக்கள் களரி நாடகக் குழுவுக்கு சாத்தியமாகியுள்ளது. இறுதியில் ஒரு நோக்கத்துக்காக நோக்குநிலையான நாடகத் தயாரிப்புச் செயற்பாட்டினுள், அவர்கள் நாடகத் தயாரிப்பு ஆரம்பிக்கு முன் நிலவிய நிலைப்பாடு இனிமேலும் செல்லுபடியாகத்தக்க எந்த ஆதாரமும் இல்லை என்பது உறுதி செய்யப்பட்டது. நாடகப் பயிற்சியின் போது நிகழும் தீர்மானித்தலுக்காக - பயிற்சிக் காலம், உணவு உட் கொள்ளல், ஆக்கபூர்வமான முடிவுகள்—தலையீடு செய்வதற்கும் அவர்களால் முடியும் என்பதும் மக்கள் களரி உறுப்பினர்களின் கருத்தாகியது.

வெண்கட்டி வட்டம் நாடகம் அதன் தயாரிப்பு மட்டத்திலேயே அதன் கலைஞர்களின் கலவையின்படி நல்லிணக்கத்துக்கு நோக்குநிலையான நாடகமாகும். மேலும் அவர்களின் மேடை மாதிரி மற்றும் அவர்களின் நடிகர் குழுவின் அமைப்பு போன்ற காரணங்களின் அடிப்படையில் இந்தத்

<sup>1</sup> சுமணசேகர, வி. (2017) மார்டின் ஹெளட்கின் வெவ்வேறு சற்ற காலய பிரதிநிதமானய (இருப்பும் காலமும் புனரமைப்பு) வெளியிடப்படாத குறிப்பு.

தலையீடு மேலும் தீவிரமாகின்றது. இதனால் சொல்லப்படுவது இனக்குழுமப் பிரச்சினையைத் தீர்ப்பதற்கு நமது பங்களிப்பை வழங்கக்கூடிய ஒரு விதமாக, அதனை பொருளாக எடுத்துக் கொண்டு கலைரீதியாக சித்தரிப்பதைவிட எல்லா இனத்தவர்களும் ஒன்றிணைந்து படைப்பதே. இவ்விடத்தில் நாம் ஒன்று சேர்ந்து விளையாடுதல், சிரமதானங்களை ஏற்பாடு செய்தல் அல்லது வேறேதேனும் செய்வதைவிட கலைப்படைப்பொன்றைத் செய்வது தனித்துவமாக, அதன் மூலமாக உருவாகும் உலகம் மற்றும் அதிலிருந்து வெளிக்கொணரப்படும் இருப்பு பற்றிய கருத்து, இத் தயாரிப்புச் செயற்பாட்டினுள், அவர்களினுள் ஒரு இருப்பாக புரிந்து கொள்ளும் விதத்திலேயே. மேலும் விளக்குவோமானால் எப்போதும் கலை மாதிரி அது நோக்கமாகக் கொள்ளுவதை மீறிச் செல்லும். அதாவது ஹூனுவட்டயே கத்தாவவின் நோக்கம் மற்றும் இந்த செயற்பாட்டுக்கிடையேயான தொடர்பும் அதன் நோக்கம் பற்றி அவதானிக்கும் போது, அங்கு நமக்கு விவரிக்க முடியாத விசாலத்துவம் நிலவுகின்றது. பராக்கிரம நிரியெல்ல இந்த நாடகத்தைத் தயாரிப்பது, பிரெஷ்ட், இந் நாடகத்தை தயாரித்த நோக்கத்துடன் அல்ல என்பது நிரூபித்துக் காட்டப்பட வேண்டிய ஒன்றல்ல. வேறு விதமாகச் சொல்வதானால் அந் நாட்களில் இடம்பெற்ற இரண்டாம் உலகப் போரினதும் மற்றும் முதலாளித்துவத்தின் தோற்றத்தினதும் ஏதோ சில இன்று பொருளாதாரமும் அரசியலும் பயணிக்கும் விதத்திலும் நிலவுகின்றது. இன்னொரு அர்த்தத்தில் இவ்வாறான செந்திர படைப்பை உருவாக்கியதன் மூலம் நாடகக் கலை பற்றிய அறிவையும் நடுத்தர வர்க்க சுவையினையும் பெற்றுக் கொடுத்து பொருளீட்டும் நோக்கமும் இதனுள் இல்லை என்பதைப் புதிதாகச் சொல்ல வேண்டியதில்லை. அரசு சாரா நிறுவனமொன்றின் மூலம் பெற்ற ஒதுக்கீட்டைப் பயன்படுத்தி அதற்கு பதிலாக செய்யப்பட்ட தயாரிப்பெனவும் ஒரு போதும் பிரதியீடு செய்ய முடியாது. மக்கள் களரி மேடை அவர்களின் வருடாந்த நாட்காட்டியின்படி செயற்பட்டு உருவாக்கிய சாதாரண மேடை நடப்பெனவும் இதனை அடையாளம் காண முடியாது. அவ்வாறெனின் வெண்கட்டி வட்டத்தினால் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் நோக்கம் நமக்கு வாழ்க்கை மற்றும் உலகம் பற்றிய சிந்தனையை வெளிக்கொணருவதுடன் சத்தியம் பற்றிய கருத்தை நமக்கு எதிர்கொள்ள வைக்கும் நேர்மையான செயற்பாடாக பொருள் கொள்ள முடியும். அதனால் இத் தயாரிப்பின் தனித்துவத்தை மேற்குறிப்பிட்ட மெய்யியல் அணுகலுடன் பொருள்கொடுவதன் மூலம் அதன் பெறுமதி மற்றும் அது கொண்டிருக்கும் அரசியல் ஆற்றல்வளத்தை அடையாளம் கண்டு கொள்ளவது எளிதாகும். இறுதியான அர்த்தத்தில் தமிழ் மற்றும் சிங்களம் என்னும் பெயரில் நிலவும் அன்னியோன்யத்தைக் கைவிடாத வரை நமக்கு இனக்குழுமப் பிரச்சினையின் இறுதித் தீவை எதிர்பார்க்க முடியாது. அன்னியோன்யத்தைக் கைவிடுதல் அல்லது மறந்து விடுதல் ஒரு போதும் எதிர்பார்க்க முடியாத விடயமாகும் என்பதுடன், இனம் மதம் பற்றிய அத்த உணர்திறன் பிணைப்புடனுள்ள இரு இனங்களை ஏமாற்றி பின் கதவால் செய்யப்படும் யாப்புத் திருத்தங்களும், அதற்கு ஒரு போதும் இறுதியான தீவைப் பெற்றுக் கொடுக்காது. அதற்காக நாம் அடுத்தவருடன் கொடுக்கல் வாங்கல் செய்யும் விதம் பற்றி மீள் சிந்தனை செய்வது பற்றி ஆய்வு பிரேரணை செய்கின்றது. அப் பின்னணியை உருவாக்கும் சாதனம் ஆக நாடகத் தயாரிப்பு செயற்பாட்டினைப் பயன்படுத்திக் கொள்வது ஒரு உதாரணமாகும். அதாவது இன விரோதங்களை அகற்ற மேடைக்கு தனித்துவமான பொறுப்பை நிறைவேற்ற

முடியுமென அதனால் சொல்லப்படுகின்றது. அது அடிப்படையில் உருவாக வேண்டுமெனின், மேடையினுள் நிலவும் இவ்வாறான தனிச்சிறப்புக்களை நாம் சரியாக புரிந்து கொண்டு அதனை மீண்டும் செயற்படுத்த வேண்டும்.

### உசாத்துணை நூல்களின் பெயர்ப் பட்டியல்

1. சுமணசேகர, வ., 2016 ஆத்மீயத்வய சஹு பௌதிக லோகய. (அகநிலை மற்றும் பௌதிக உலகம்). ஃபாஸ்ட் பப்லிசிங் (தனியார்) லிமிடெட், கொழும்பு 10.
2. மெக்வரி, ஜே. மற்றும் ரொபின்சன், ஈ., 2017 பெவதம் சஹு காலய (இருப்பும் காலமும்) தழுவல் சுமணசிரி, வ., வெளியிடப்படாத குறிப்பு
3. உயன்கொட, ஜே., 2008, கெட்டும் சிவில் யுத்தய சஹு சாமய கொடகெனீம் (மோதல் உண்ணாட்டுப் போர் மற்றும் சமாதானத்தை மீட்டெடுத்தல்). சமூக விஞ்ஞானிகளின் சங்கம், கொழும்பு 05.
4. உயன்கொட, ஜே., 2011 ஒக்கொம ரஜுவரு ஒக்கொம வெசியோ. (எல்லோரும் மன்னர்கள் எல்லோரும் பிரைஜுகள்). சமூக விஞ்ஞானிகளின் சங்கம், கொழும்பு 05.
5. Heidegger, M., 2001, *Being & Time*, translated by Macquarrie, J. & Robinson, E., Blackwell Publishers Ltd, UK.
6. Marion, JL 2017, *Reduction and givenness*; Investigations of Husserl, Heidegger, and Phenomenology, trans. Carlson, T. A., Illinois, Northwestern University Press.

### இணையத்தளங்கள்

<https://bavaweb.wordpress.com/>

### நேர்காணல்கள்

1. பராக்கிரம நிரியெல்லவுடனான நேர்காணல், 2016 ஏப்ரல் 19 இராஜகிரிய

**மக்கள் களரி பிரயாண வரவு செலவு அறிக்கை**

<b>Cultural Transformation for Social Integration and Reconciliation in SL</b>					
<b>Activities of Janakaraliya for National and Regional level from 01.10.2014 to 31.03.2015</b>					
<b>Activity/ Description</b>	<b>Unit cost calculation</b>	<b>Cost Breakdown</b>	<b>Sub total One District</b>	<b>Expenses of GIZ-FLICT</b>	<b>Expenses of Janakaraliya</b>
<b>(1) New production on SI</b>					
Per-time for artists for rehearsals - 45 days	500x30 pax x45days	675,000.00			
Lodging	200x30 pax x45 days	270,000.00			
Rent for rehearsal floor	4,000x45 days	180,000.00			
Expenses for music					150,000.00
Costumes					100,000.00
stage sets					200,000.00
Director's fees		70,000.00	1,195,000.00	1,195,000.00	
<b>(2) Updating other available 3 plays</b>					
Per-time for artists for rehearsals	500x 30 pax x10 days	150,000.00			
Lodging	200x30 pax x10 days	60,000.00			
Rent for rehearsal floor	Rs.4000x10	40,000.00	250,000.00	250,000.00	
Repair and replace props and costumes					200,000.00
<b>(3) Theatre Festival in Colombo</b>					
Hall charges with light rehearsals	75,000x5 days	375,000.00			
Publicity – Paper adds, poster, cut outs, hand bills, invitations etc		300,000.00			
Artists' Payments	3500x5 days x 30 pax	525,000.00			
Short eats during performances	150x5x30	22,500.00			
Stationary and Postal expenses		10,000.00			
Artists' transport – Mini bus	10000x5 days	50,000.00			
Property transport – Small lorry	7000 x 7 days	49,000.00			
Communication during rehearsals & Festival	7,000x2 Months	14,000.00			
			1,345,500.00	1,345,500.00	
<b>(4) Other continuous expenses of the project</b>					
Hiring charges of a vehicle	45,000x 6 months	270,000.00			
Fuel for hired vehicles	20,000x6 months	120,000.00	390,000.00	390,000.00	

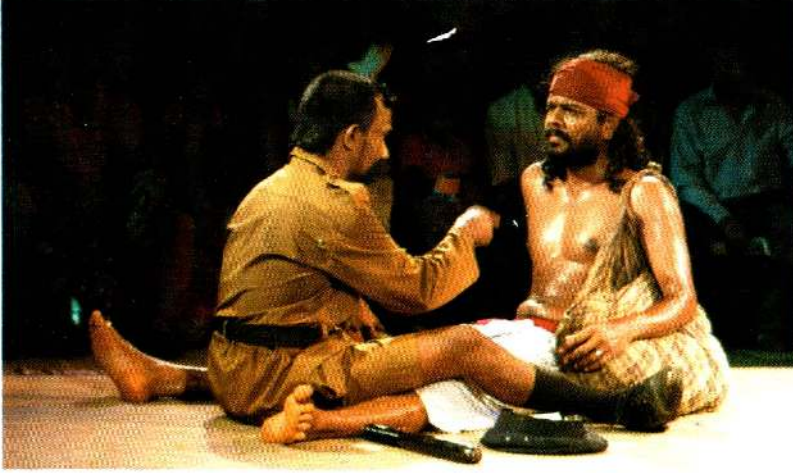
Book keeping and accounts processing	30000x6 months				180,000.00
Make-up expenses					30,000.00
<b>(5) District based Festivals in the Janakaliya mobile theatre to Promote SI and LR through - Puttalam District</b>					
<b>(5) A. Expenses for Organize the Location</b>					
Food for Coordinator, CED & Team leaders	500x3x6 days	9,000.00			
Lodging for team	1000x3x6 days	18,000.00			
Lodging places at a location	35000x2 houses x 2 months	140,000.00			
Water & lights for lodging places	20000 x 2 x 2 months	80,000.00			
			247,000.00	247,000.00	
<b>(5) B. Carrying the Mobile Theatre</b>					
Carrying the mobile theatre	50,000 x 3 Lorry loads	150,000.00			
Per dime for loading and unloading	1600x2 daysx15 persons	48,000.00			
Transport for 15 persons to a location		35,000.00			
Transporting other kitchen & other goods to a location - Lighting & sound equipment	Small Lorry 2 times	24,000.00			
			257,000.00	257,000.00	
<b>(5) C. Installation of Mobile Theatre</b>					
Mobile theatre repair / maintenance		70,000.00			
Per dime for the installing group	1600x 6daysx 15 persons	144,000.00			
Per dime during rehearsals	500x 3 days x 30 persons	45,000.00			
Food for Management team	500x 9 days x2 persons	9,000.00			
Water & Electricity for Mobile theatre		150,000.00			
Payment for the ground		50,000.00			
			468,000.00	468,000.00	
Fuel for the generator					20,000.00
Maintenance of Generator					8,000.00
Installing mobile toilets with pits					15,000.00
Arrange the floor around the Tent to protect rain water come in to it					25,000.00
<b>(5) D. Festival in the Mobile Theatre</b>					

Artist's payments – 12 days	3500x 12 days x 30 pax	1,260,000.00			
Short Eats during the show	150x 12x 30 persons	54,000.00			
Expenses for sounds	5000x 14 days				70,000.00
Expenses for Theatre Lighting	8000x 14 days				112,000.00
Food for Management team	500x 14x 2 persons	14,000.00			
Expenses for Guest performance (1) play included with Artists payments, food, lodging and transport		250,000.00			
Expenses for Guest performance (2) Children's play included with Artists payments, food, lodging and transport		250,000.00			
Replacement of bulbs of theatre lights					14,000.00
Replacing of decorating lights					15,000.00
Medical, Hygienic and First Aid Expenses					5,000.00
Wages for a Security Guard	1500x2x16 days				48,000.00
Communication during the festival	7000 x 4 months	28,000.00			
Fuel for small lorry	4000 x 16 days	64,000.00			
			1,920,000.00	1,920,000.00	
<b>(5)E. Dissembling the Mobile Theatre</b>					
Per time for dissembling the Mobile Theatre	1600x 4 daysx15 pax	96,000.00			
Carrying Mobile Theatre	3 Lorry loads x 40000	120,000.00			
Loading and unloading at the other location	1600x2 days x15 pax	48,000.00			
Transport for 15 persons to locations		25,000.00			
Transport of other goods to other locations – fuel for small lorry		10,000.00			
Food for Management	500x4x2 pax	4,000.00	303,000.00	303,000.00	
<b>(5)F. Publicity for MT Festival</b>					
Invitations	500 invitations x 50.00	25,000.00			
Newspaper advertisements Redg performances	5 News Papers	100,000.00			
Posters on Festival	500x45	22,500.00			
Handbills	5000x5	25,000.00			
Cut-outs	40000x5	200,000.00			
Expenses to stick posters and fix cut-outs		15,000.00			
Street campaign expenses / transport	10000x2 days	20,000.00			

Material cost for street campaign					
-do- Artist's payments	1600x2 daysx30 persons	10,000.00	513,500.00	513,500.00	
<b>(6) Forum Theatre on SI – Puttalam District</b>					
Payments for artists	3500x10 pax x 12 programmes	420,000.00			
Transport	10000 x 12 days	120,000.00			
Resource person's fees	5000 x 12	60,000.00			
Printing stickers and posters		50,000.00	650,000.00	650,000.00	
<b>(9) Janakariya other expenses</b>					
Maintenance and repairs of Musical instruments					50,000.00
Repair Canvas cloths of tent					50,000.00
Utility bills (Water & Electricity) at JK Centres at Homagama and Anuradhapura					48,000.00
Payment for the team during interim period					400,000.00
<b>Grand Total</b>			7,539,000.00	7,539,000.00	1,740,000.00



## உருவப்படங்கள் பட்டியல்



‘சரண்தாஸ்’ நாடகத்தில் ஒரு காட்சி



‘ஹுனுவட்டயே கத்தாவ்’ (வெண்கட்டி வட்டம்)  
நாடகத்தில் ஒரு காட்சி



‘டிராகன்’ என்னும் நாடகத்தில் ஒரு காட்சி



‘வட்ட ஒலுவோ சஹ உல் ஒலுவோ’ (வட்டத் தலையார்களும்  
கூர்த் தலையார்களும்) நாடகத்தில் ஒரு காட்சி



‘செக்குவ’ (செக்கு) நாடகத்தில் ஒரு காட்சி



‘அந்தரமல்’ (எருக்கலம்பு) நாடகத்தில் ஒரு காட்சி



‘தண்டுமத் நரக்க நே’ (தண்டனையும் கெட்டதல்ல)  
சிறுவர் நாடகத்தில் ஒரு காட்சி



அஸாமில் தரிஷாட்கா மெபாரிக்கா (Tharizadka Mebarika)  
படகுத் திருவிழாவில் இடம்பெற்ற ‘பயணிகள்’ நாடகம்



மக்கள் களரி அரங்கை கேரளத்தில் நிறுவிய போது



இந்திய - மைசூர் பல்பரிமாண நாடகவிழாவில் பிரதம அதிதியாக  
பராக்கிரம நிரியெல்ல



காலியில் ஃபோரம் தியேட்டர் நிகழ்வு



கிளிநொச்சி மத்திய மகா வித்தியாலயத்தில் செயலம்ர்வு



மதுரங்குளியில் திறந்த வெளியில் 'சந்திரதாஸ்' நாடகம்  
அரங்கேற்றம்



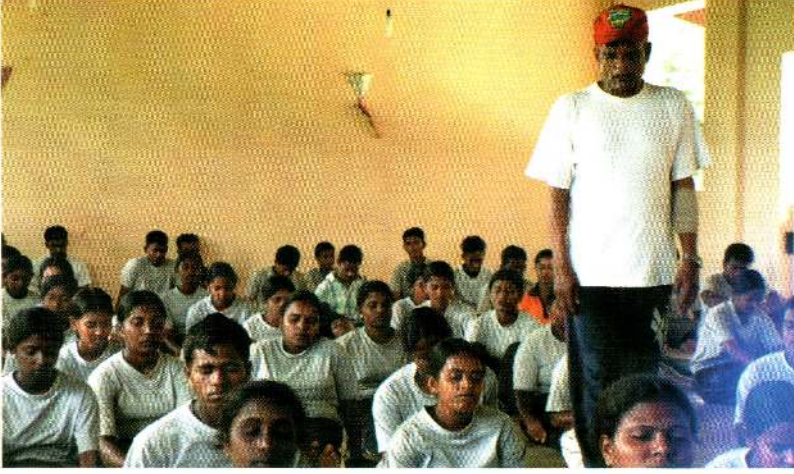
'அந்தயா சஹ கொரா' (குருடனும் முடவனும்)  
நாடகத்தில் ஒரு காட்சி



‘மெட்டி கரத்தய’ (களிமண் வண்டி) நாடகத்துக்கான ஒத்திகை



‘சீதாம்பரபட்ட’ (மாயப்பட்டாடை) நாடகத்தின் ஒரு காட்சி



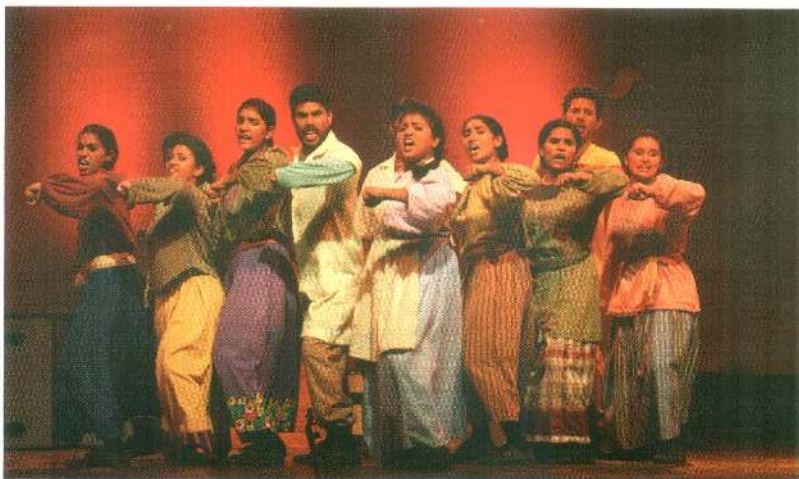
எச். ஏ. பெரேரா பாடசாலை மாணவர்களுக்கு கலை  
வகுப்புக்கள் நடத்துகின்றார்.



‘பாஷா சஹ் மொழி’ நாடகத்தின் ஒரு காட்சி



‘மருச்சகடிகா’ மெட்டி கரத்தயவின் தமிழ்த் தயாரிப்பு  
அரங்கேற்றப்படுகின்றது.



‘வெண்கட்டி வட்டம்’ நாடகத்தின் ஒரு காட்சி.









# மக்கள் களரி



மக்கள் களரி ஒரு நாடக மன்றமாக, நாடகங்கள் தயாரிக்கும், பயிற்சிப் பட்டறைகள் நடத்தும், கற்பிக்கும் ஒரு அமைப்பொன்று மாத்திரமே என்று சொல்லிவிட முடியாது. அதே போன்று மிகவும் கவனமாக, இனக்குழுப் பிரச்சினையை மறைத்து, நல்லிணக்கத்துக்காக தோற்றி நிற்கும் கூட்டு மனித ஒத்துழைப்பொன்றை உருவாக்குவது என்று சொல்வதற்கு மாத்திரம் அடிப்பணியும் ஒன்றும் அல்ல. அதே போன்று நிர்மலமான கலைக்கு சமமான ஒரு கலா இயக்கம் என்று அறியப்படுவது மாத்திரம் போதுமானதல்ல. இதுவோர் மக்கள் இயக்கம் என புரிந்து கொள்ளப்படுவதற்கு மாத்திரம் உடன்படவும் முடியாது. இன்னும் எங்களுடன் பயணித்துக் கொண்டிருக்கும் மக்கள் களரியை மேற்கூறிய இலட்சணங்களுடன் வெவ்வேறாக இணைத்துப் பார்க்கவோ அல்லது வேறுபடுத்தி பார்க்கவோ முடியாது. இத்தகைய ஒரு செயற்பாட்டினை சித்தாந்தத்துக்கும் வரலாற்றுக்கும் கொண்டு செல்வதற்காக, இச் செயற்பாட்டினை வேறொரு விதத்தில் எண்ணிப்பார்க்க வேண்டும். எப்போதும் ஒரு கலைப்படைப்பும் இவ்வாறேயான குணாதிசயங்களால் நிரம்பி, நம்மால் ஒரு போதும் விளங்கப்படுத்தி முடிக்க முடியாத விடயமாகும். வேறு வார்த்தைகளில் சொல்வதானால் கலைப்படைப்பு என்பது எப்போதும் எதை நமக்கு காட்டுவதைக் குறிக்கோளாகக் கொண்டுள்ளதோ அதற்கு அப்பால் செல்வதாகும். அந்த அர்த்தத்தில் மக்கள் களரியை விளக்குவதென்பது அவ்வாறு முடிவுக்குக் கொண்டுவர முடியாத வேலைத்திட்டம் ஒன்றுடன் இணைந்திருப்பதைப் போன்றது. இங்கு உங்களுக்கு காணக்கிடைப்பது மக்கள் களரியின் குணாதிசயங்கள் தொடர்பான பகுப்பாய்வு ரீதியான தொடர்பு ஊடாக அவ்வாறு முடிவுக்குக் கொண்டுவருவதற்கு முடியாத செயற்திட்டம் ஒன்றுடன் உங்களை சம்பந்தப்படுத்தும் முயற்சியாகும்.



Theatre of the People

Janakaraliya  
Cultural Foundation,

Digitized by Noolaham Foundation.  
noolaham.org | aavanaham.org



SRP



GIZ

