

வெங்கட்  
சாமிநாதன்

அன்றைய  
வறட்சியில் நுங்கு  
கின்றனைய  
முயற்சி வரை



அன்றைய  
வறட்சியிலிருந்து  
இன்றைய  
முயற்சி வரை

(Essays on Tamil Theatre)



வெங்கட்சாமிநாதன்



அன்னம் சிவகங்கை



அன்றைய  
வறட்சியிலிருந்து இன்றைய  
முயற்சி வரை,  
வெங்கட்சாமிநாதன்

© ஆசிரியர்

முதற்பதிப்பு  
மே 1985

○

வெளியீடு  
அன்னம் (பி) லீட்.,  
2, சிவன்கோவில் தெற்குத் தெரு  
சிவகங்கை 623 560

○

அச்சும் அமைப்பும்  
மீரா அச்சகம்  
6, கணேஷ்நகர் 4 ஆம் வீதி  
புதுக்கோட்டை 622 001

○

பக்கம்: xiv + 388

○

விலை ரூ 30/-

## பொருளடக்கம்



பாள்ஸாய் மனிதனின் ஒர்முகம் 5, ஸ்வீட் பெர்ட் ஆப் யூத் — டென்னஸி வில்லியம்ஸ் 12, நல்ல நாடகாசிரியர் வேண்டும் 25, தி. ஜானகிராமனுடன் ஒரு பரிமாறல் 38, நாடகமும் நாடக மரபும் 58, இரு நாடகங்கள் “முடிந்தகோயில்”, எஸ். பி. மணி “போலி” ஆர்வி 74, மழை ஒரு முன்னுரை 80, இன்றையத் தமிழ் நாடகங்கள் 91, தமிழ் நாடகச் சூழல்—சில பிரச்சனைகள் 99, சலனங்கள்—தில்லியில் ஒரு தமிழ் நாடகம் 214, போர்வைகள் பல போர்த்திய உடல்கள் 225, கலைகளும் மக்களும்—தெருவில் ஆடும் கூத்து வேண்டி 249, வயிறு—முன்னுரை 260, பின்னோக்கிய மறுபார்வையில் 269, ‘ஆண்டி’ வி. ராமசுப் பிரமணியம் வரழ்க்கைக் குறிப்புகள் 301, பின்னோக்கிய மறு (?) பார்வையில் 318, ஒரு தூண்டுதலின் விளைவாக ... 339.



## தனியொரு பாதையில், தனித்து



என் நினைவு தெரிந்த நாட்களுக்குப் பின்னோக்கிப் போனால், என் முதல் பரிச்சயம் சினிமாவுடன்தான். அந்தச் சிறுபிராய ஆரம்பத்திலேயே, 40க்களின் ஆரம்ப வருடங்களில், நிலக்கோட்டையில் நாங்கள் குடியிருந்த வீட்டுக்கு முன்னாலேயே, ஒரு வண்டிப் பேட்டை உண்டு. அங்குதான் டிரிங் டாக்கிள் நிலக்கோட்டைக்கு வரும் போதெல்லாம் கூடாரம் அடிக்கும். மூன்று நாட்களுக்கு ஒரு முறை படம் மாறும். எல்லாம் புராணக்கதைப் படங்கள். புராணம் பற்றியன என்ற காரணத்தாலேயே. அந்தப் படங்கள் ஒன்றைக் கூட என் பாட்டி தவற விடுவதில்லை. என்னையும் இடுப்பில் தூக்கிக் கொண்டு சினிமா பார்க்க கிளம்பிவிடுவாள். இது ஆரம்பம். ஆனால் இப்பழக்கம் தொடரவே, 5 வயதிலும், என்னைத் தூக்கி வைத்துக் கொண்டதான் கொட்டகைக்குள் நுழைவாள் எனக்கு டிக்கெட் வாங்காமலிருக்க. "பாட்டியம்மா, பையனைக் கீழே விடுங்க, நாங்க டிக்கட் கேக்கலை, ஏன் இப்படி கஷ்டப் படறீங்க" என்பார்கள்.

எதற்காகச் சொல்ல வந்தேனென்றால், அந்த வயதிலேயே சினிமா, மனத்தில் ஆழப்பதிந்தது. என்

பாட்டிக்கு சினிமா மேலிருந்த மோகம் எனக்கும் தொற்றியது. அந்தக்காலத்தில் அதே கொட்டகையில், மதுரை ஓரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனியின் நாடகங்களும் வந்ததுண்டு. வி. எஸ். செல்லப்பா. டி.பி. தனலெக்ட்மி இவர்கள் வரும் ஸ்பெஷல் நாடகங்களும் நான் அக்காலங்களில் பார்த்ததுண்டு. நாடகங்களின் வருகையும் குறைவு, மிகவும் அபூர்வமாகத் தான் இருக்கும். சினிமாக்கள் தான் அதிகம். அதேபோல என் மோகமும் சினிமாவில்தான் அதிகம் இருந்தது.

பின் வருடங்களில், இதே கதையில், இதே தாரதம்யத்தில் தான் என் ஈடுபாடும், பரிச்சயமும் வளர்ந்தன. ஒரே தாரதம்யத்தில். அதுதான் விசேஷமானது. சிறு பிராயத்தில் சினிமா ஏற்படுத்திய கவர்ச்சி, ஒரு விதமானது. சினிமா அளித்த மாயா ஜாலக்காட்சிகள், நாடகத்தில் இல்லை வயது வந்த பிறகு,— தமிழ் சினிமாவை விட்டு விடலாம்—1961-62 வரை, உள்ள காலத்தில் எனக்கு ஸ்தயஜித்ரே, ம்ருணால்ஸென், எலியாகஸான் ('On the Water Front') ரித்விக் காடக் ('நீல் ஆகாஷேர் நீசே', 'அஜாந்ரிக்') எல்லாம் பரிச்சயமான பிறகு, நாடகம், ஒரு anachronism என்றே எண்ணினேன். அதற்கு ஜீவித நியாயம் ஏதும் கிடையாது என்ற நம்பிக்கை பலமாக வேருன்றியிருந்தது. தமிழ் நாட்டின் பரிச்சயமான நாடக உலகமும் சரி, ஓரிஸாவில், டெல்லியில் எனக்கு பரிச்சயமான நாடக உலகங்களும் சரி, இதே கருத்தை என்னில் வலியுறுத்தின. காமிரா, புகைப்படச் சுருள் போன்ற சாதனங்கள், நாடகத்தின் பல்வேறு எல்லைக் கட்டுப்பாடுகளை உடைத்து, கால, இட, மன உலக விஸ்தாரங்களை எல்லையற்ற நிலைக்கு எடுத்துச் சென்றுள்ளன என்று நம்பினேன். இந் நிலையில், நாடகத்திற்கு ஏது இடம் என்ற கேள்வி என்னுள் பலம் பெற்றது.

1962ல் ஒரு நாள் மாலை, இந்த என் எண்ணங்கள்

அத்தனையும் பரிதாபகரமாக சரிந்தன. டெல்லியில் National School of Drama, என்று புதிதாக நிறுவப்பட்டிருந்த பயிற்சிப் பள்ளியில் பொறுப்பேற்றிருந்த இப்ராஹீம் அல்காஷியின், தயாரிப்பில் மேடையேற்றப்பட்ட "அந்தா யுக்" என்ற நாடகம் முதன்முறையாக என்னில், நாடகத்திற்கு இன்னமும், ஜீவிய நியாயம் உண்டு, அதன் இயங்கு தளங்கள் வேறு, என்பதை எனக்கு உணர்த்தியது. ஜோடன்கள், தந்திரக் காட்சிகள், இவையெல்லாம் நாடகமல்ல. இதை சினிமா வெகு சிறப்பாகச் செய்து விடுகிறது. நாடகம் என்பது, நம்முன் மேடையில் காட்சி தரும் நடிக்க வந்துள்ள மனிதன் தான். அவனது கலைத்துவம், நடிப்பாற்றல், இவற்றிலிருந்துதான் நாடகம் பிறக்கிறது. இதை எந்த விஞ்ஞான முன்னேற்றமும் எதுவும் செய்துவிடமுடியாது என்று உணர்ந்து கொண்டேன். மிகவும் தாமதமாகத் தான், ஆனால் பெரிய விஷயம் நான் உணர்ந்து கொண்டது. நடிகள், தன் நடிப்பாற்றலால், எந்த உலகத்தையும் எக்காலத்தையும், எத்தகைய மன உலகையும், எத்தகைய சூழ்நிலையையும், நம்மில் எழுப்பிவிட முடியும். நாடகம் அவனில்தான் இருக்கிறது. இடிந்த பிரோஷ்டா கோட்டைச் சுவர்களின் பின்னணியில், சில Suggestive சாதனங்களே கொண்ட மேடையமைப்பில், மகாபாரதச் சூழல் ஒருவாறாக குறிப்புணர்த்தினால் போதுமானது. இதை எனக்குக் கற்றுக் கொடுத்தது, அல்காஷியின் 'அந்தா யுக்'.

இது, 'பான்ஸாய் மனிதனின் ஓர் முகம்' எழுதப்பட்டதற்கு முந்திய சாமிநாதன். பின் வருவன எல்லாம், எல்லா எழுத்துக்களும், கால வாரியாகவே தரப்பட்டுள்ளன. இவையெல்லாம், கால கதியில், அவ்வப்போது, நானும், என் சூழலும் எவ்வாறு பரஸ்பர பாதிப்புக்குள்ளாகியுள்ளோம் என்பதைச் சொல்லும்.

பொதுவாக, நாடகம் என்ற கலையைப் பொருத்து என் பார்வை, 1962-ல் தலைகீழாக மாற்றம் அடைந்தாலும், தமிழ் நாடக உலகைப் பொறுத்த வரையில் என் அபிப்பிராயங்கள் ஏதும் மாற்றமடையவில்லை.

ஆனால் எதை நாம், தமிழ் நாட்டில், — அன்றும் இன்றும் — கலையாகக் காணவில்லையோ, அதைக் கலையாக நான் கண்டது ஒரு புதிய கண்டு பிடிப்பு. எனக்கு, 1965 லோ 1966 லோ, சங்கீத நாடக அகாடமியின் அழைப்பில், புரிசை நடேச தம்பிரான் டெல்லிக்கு வந்த போது 'தெருக்கூத்து' பார்த்தேன். என் வாழ்க்கையில் முதன் முறையாக அது எனக்கு ஒரு revelation ஆக இருந்தது. இதுவல்லவா theatre, நாம் சமீப காலமாக இந்த நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திலிருந்தோ, அதற்கு முன்னிலிருந்தோ தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம் என்ற சரித்திரம் நாம் தொடங்கும் காலத்திலிருந்து இன்று வரை, எதை எதையோ நாடகம் என்று எண்ணி மாய்ந்து கொண்டிருக்கிறோம், எது உயிர்த்துடிப்புள்ள theatre-ஓ அதை எவ்வளவு பயங்கரமாக உதாசினம் செய்துள்ளோம், செய்து வருகிறோம் என்று தோன்றிற்று. எதை அல்காஷியின் தயாரிப்பில், நாடகம் என்று புதிதாக 1962ல் கண்டேனோ அதை, நான் 'தெருக்கூத்திலே' கண்டேன். தமிழ் நாட்டில், இதைக்காண வாய்ப்பு இருந்திருப்பின் அன்றே இதைத் தெரிந்திருப்பேன். தமிழ் நாட்டுக்கு வெளியில், தமிழ் ரல்லாத ஒருவர் (சங்கீத நாடக அகாடமியின் அன்றைய செயலாளர், சுரேஷ் அவஸ்தி எடுத்துக் கொண்ட அக்கறை காரணமாக டெல்லி வந்தது தெருக்கூத்து) எனக்கு இந்த இன்னொரு revelation ஐத் தந்தார். எனக்கு ஒரு புதிய உலகத்தை அறிமுகப்படுத்திய வர்கள், எனது மானஸிகக் குருக்கள், இவர்கள் இருவரும்.

பின் நாட்களில், பீட்டர் ப்ருக்ஸ், ரிச்சர்ட் ஷெக்ஸ்பீர்,



க்ரோட்டோவ்ஸ்கி, முதலிய, இன்றைய நாடக உலக கலை மேதைகளின் உலகங்களுடன், கருத்துக்களுடன் பரிச்சயம் ஏற்பட்ட பொழுது, அவர்கள் கண்ட உலகை நான் நமது பாரம்பரிய தியேட்டரான, நாம் உதாசினம் செய்துள்ள தெருக்கூத்தில் கண்டேன். இதுபற்றி பின்னர் எழுதவேண்டும்.

இவையெல்லாம் இக்கட்டுரைத் தொகுப்பில் இல்லாதவை. இல்லாதவை என்று சாட்டடியாகச் சொல்லிவிட முடியாது. இத்தகைய கருத்துக்கள் கொண்டவன் நான், என்பது இக்கட்டுரைகளைப் படிப்பவர்களுக்கு, அதிர்ச்சியாக வந்து விழாது. “ஆமாம், அப்படித்தான் இருக்கவேண்டும்” என்றே தோன்றும். ஏனெனில், இக்கட்டுரைகளை அவ்வப்போதைய சந்தர்ப்பங்களின் தூண்டுதலில் எழுதும் போது, இத்தகைய கருத்துக்களின் சாயல், இக்கட்டுரைகளில் வரும்.

நான் இயங்குவது ஒரு சிறிய வட்டத்திற்குள். சிறு பத்திரிகைச் சூழலில்தான் என் இயக்கம் இருந்து வந்துள்ளது. இது ரொம்பச் சிறிய வட்டம். எனக்கும், என் கருத்துக்களுக்கும், இச் சூழலுக்கும் எதிராக உள்ள சூழல் மிக அகண்டது, பிரம்மாண்டமானது, மிகப் பலம் வாய்ந்தது. என் காரியங்கள், சமுத்திர அலைகளுக்கு எதிராக கைவிசுவது போன்றது தான் என்பது எனக்குத் தெரியும். பலமற்றது. வியர்த்தமானது. ஆனால் என்னளவில் இதுதான் அர்த்தம் உள்ள செயல். ஆகவே இதைத்தவிர நான் வேறு எவ்விதமாகவும் செயல் பட்டிருக்கமுடியாது.

ஆனால் இச்சின்ன வட்டத்திற்குள்ளும் பொருமை, பகைமை, prejudices இவற்றிற்கு நான் ஆளாகியிருக்கிறேன். இது வேடிக்கை. நமது நாடக இயக்கம் எத்தகையதாக இருக்கவேண்டும், எத்தகைய பாதை

யில் செல்ல வேண்டும், நமது அணுகல் எத்தகையதாக இருக்கவேண்டும் என்று நான் சொல்கிறேனோ அதற்கு எவ்விடங்களிலிருந்து உடன்பாடு காணமுடியும் என்று நமக்குத் தோன்றுகிறதோ, அவர்கள் எதிரொலிகள் வேறு விதமாகத்தான் உள்ளன. நமது பார்வைகள், கருத்துக்கள், நம்மை ஒற்றுமைப்படுத்துவதாகத்தோன்றவில்லை. தனி நபர் குரோதங்கள், கட்சிக் கட்டுப்பாடுகள், இடையில் வந்து விடுகின்றன. தன் கருத்துக்களுக்கு நேர்மையாக தான் இருப்பதில்லை, தன் கருத்துக்களுக்கு நேர்மையாக இவர்கள் செயல்பாடுகள் இருப்பதில்லை.

எப்படியாயினும், யாரும், வெளிப்படையாக ஒப்புக் கொள்ளாவிட்டாலும், எப்படிப்பட்ட பார்வையில், அணுகல் முறையில் நம் நாடக இயக்கம் ஒரு சிறு உள்வட்டச் சூழலில் இயங்கவேண்டும் என்று நான் சொல்கிறேனோ அவ்வகையில், நமது சிறு வட்ட நாடகச் சூழலில் இயக்கம் தோன்றியுள்ளது.

பல வருஷங்களாக என்மனத்தில் துடித்துக் கொண்டிருந்த எண்ணங்களை, தமிழ் நாடகச்சூழல் மாற நாம் கொள்ள வேண்டிய முயற்சிகளை, அதன் அணுகு முறைகளைப்பற்றி 1976-ல், சந்தர்ப்பம் கிடைக்கவே எழுதினேன். அது 1977-ல் பிரசுரமாயிற்று. அதற்கு சில மாதங்களுக்குப்பிறகு, டெல்லியில் நடந்த ஒரு நாடக விழாவில் பாதல் சர்க்காரின் "போமா" என்ற நாடகத்தைப் பார்த்தேன். அது என் பார்வைகளை, என் அணுகு முறைகளை சரியென்று நிரூபிப்பதாயிருந்தது. இது பற்றி முன்னமே எனக்குத் தெரிந்திருந்தால், பாதல் சர்க்காரின் இயக்கத்தைப்பற்றியும் எழுதி, என் கஷிக்கு பலம் சேர்த்திருப்பேன், பாதல் சர்க்காரை, என் கஷிக்கு சாட்சியாக அழைத்து.

இதன் பின்னர் தான், வீதி நாடகம், நிஜ நாடகம்

பரீக்ஷா என்று பல முயற்சிகள் தோன்றவாரம்பித்தன.

இதில் ஈனக்கு மிகுந்த மகிழ்ச்சிதான்.

என் இயக்க சக்தி பற்றி எனக்கு ஏதும் ஊதிய பிரமைகள் கிடையாது. அதவும் தமிழ்நாட்டில், இந்த இக்கிரி யூண்டு சூழலில். ஆனாலும், ஒப்புக்கொள்கிறோர்களோ இல்லையோ, என் கருத்துக்கள் பாதிப்பை ஏற்படுத்த முடிந்திருக்கின்றன, ஒரு மாதிரியான வன்முறை எதிரொலியாகவேணும், என்று தான் நான் நினைக்கிறேன். சூழலின் முக்கியத்வத்தைப்பற்றி, எனக்கு முந்தியாரும் பேசியது கிடையாது. இன்று எல்லோரையும், அதுபற்றி சிந்திக்க வைத்திருப்பது மட்டுமல்லாமல், என்னைப் பலமாக தாக்குவதே நோக்கமாயிருப்பினும், சூழலைப்பற்றி எதிர்மறையாகவாவது எதிர் கொள்ள வேண்டிய கட்டாயத்தை என் கருத்து நிலைப்பாடுகள் உருவாக்கியுள்ளன. இதேபோலத்தான், தனி மனிதனுக்கும் படைப்புக்கும், சமூகத்தில் ஒருவனது இயக்கத்திற்கும் இடையே இசுக்கவேண்டிய, முரண்களற்ற ஒற்றுமை பற்றியும். இது பற்றியும், நான் முதன்முறையாக (சமீபத்து பழமையில்) விவாதங்களை நான் கிளப்ப முடிந்திருக்கிறது. எல்லாக் கலைத்துறைகளுக்கும் சிந்தனைத் துறைகளுக்கும் உள்ள பரஸ்பர பாதிப்பு, அவற்றின் அடியோட்ட ஒற்றுமை பற்றி நான் தான் முதலில் பேச ஆரம்பித்தேன். இன்று, எந்த சிறு பத்திரிகையும் இப்பார்வையைத் தவிர்க்க முடியவில்லை. இலக்கிய விமர்சனத்தின் எல்லைகளை என்னால் பல படவாக விஸ்தரிக்க முடிந்திருக்கிறது. இதற்குப் பிறகு, யாரும், பழைய வடிவம் உள்ளடக்கம், அழகுபடுத்துவது என்ற பள்ளி வாத்தியார்த்தனத்தில் விமர்சனத்தை அணுகமுடியாது போயுள்ளது. இவையெல்லாம் நாம் நிதர்ஸமாகக் காணக்கூடிய உண்மைகள். 1960-க்கு முன் இலக்கிய, விமர்சன, சிறு பத்திரிகை, கலைச்

சூழல்கள் எவ்வாறு இருந்தன. அவற்றின் கருத்தோட்டங்கள், பரப்பு. எல்லைகள் என்னவாக இருந்தன. இன்று 1984-ல் எவ்வாறான குணம் கொண்டவை அவை. இம்மாற்றத்திற்கு காரணமாக, இடைபுகுந்து தன் கருத்துக்களை முன்வைத்தது யார் என, பகைமைக் காய்ச்சல் குரோதங்கள், கட்சிவாதங்கள் ஏதும் இன்றி, திறந்த மனத்தோடு பார்ப்பவர்களுக்குப் புரியும்.

எனினும் நான் ஆச்சர்யப் பட்டுபோகிறேன். இது சாம் தியம் என நான் நினைத்ததில்லை. இக்கினியூண்டு வட்டத்தில் இருந்து கொண்டு, இத்தகைய பகைக்குணம் கொண்ட சூழலில், யாருக்கும் உவக்காத கருத்துக்களைக் கூறிக் கொண்டிருக்கும் ... சாத்தியமா? பாதிப்புகளே சாட்சியம்.

இன்னமும், என் பாதை தனிப்பாதை தான். 'நம்ம ஆள்' என்று, என்னை, என் கருத்துக்களை ஆர்ப்பரிக்க, ஒரு கும்பல், ஒரு ககூழி, ஏதும் இல்லை எனக்கு. என்னை எதிர்க்கும் எல்லோருக்கும் உண்டு. யாத்திரீகமான கைதட்டல்கள், கைதுக்கல்கள் அவர்களுக்கு உண்டு. ஆக என்னைத்திட்டவும், கல்லெறியவுமாவது, நான் செல்லும் தனிப்பாதையில்தான் அவர்கள் என்னைப் பின் தொடர்கிறார்கள். அது அவர்களுக்கே தெரிவதில்லை. ஆதலால் அவர்கள் அதை ஒப்புக் கொள்வது மில்லை.

1963 லிருந்து நேற்று வரை, நான் தமிழ் நாடக உலகைப் பற்றி, சொல்ல நினைத்தவற்றை, பதிப்புத்த ஆவணமாக, பதித்த கால வாரியாகவே, இத்தொகுப்பு தருகிறது. இது, தமிழ் நாடகச் சூழல், உலகம், என்னைப் பாதித்த சரித்திரத்தையும், நான் சென்ற பாதையில், அச்சூழல் பாதிக்கப்பட்டு மாறும், முயற்சிகளாக அது பின் தொடர்ந்த சரித்திரத்தையும்

ஆவணமாகத் தோன்றும் இத் தொகுப்பு தெளிவாக்கும்.

இத்தகைய ஒரு ஆவணம், நாடக உலகத்திற்கே தங்களை அர்ப்பணித்துக் கொண்டவர்களாகக் கருதப் படுபவர் எவரிடமிருந்தும் கூட, பம்மல் சம்பந்த முதலிய யாரின் “நாடக மேடை நினைவுகள்” நீங்கலாக, வேறு எவரிடமிருந்தும், பிறக்கவில்லை. இப்பார்வையில் பம்மலின் “நாடக மேடை நினைவுகள்” மிகச் சிறப்பான ஓர் நூல். இதன் முக்கியத்வம் உணரப்படவில்லை. 60 வருடகாலம் நாடக மேடையிலேயே தன் ஜீவிதத்தைக் கழித்த டி.கே. ஷண்முகத்தின் சுயசரிதம் கூட நாடகக்கலை பற்றியோ, ஏன், அதன் வளர்ச்சி பற்றியோ, 60 வருடங்களில் நாடகமேடை பெற்ற மாற்றங்கள் பற்றியோ ஏதும் சொல்லவில்லை, காலில் சலங்கை கட்டி கூத்தாடிக் கொண்டும் பாடிக் கொண்டும் மேடையில் பிரவேசம் செய்த சிறுவன் ஷண்முகம், ஒளவையாராக, தடியூன்றித் தள்ளாடிய காலம் வரைய நாடக சரித்திரம், மிக சுவாரஸ்யமானது. ஆனால் இச்சரித்திரம் பற்றிய பிரக்ஞையே டி.கே. ஷண்முகத்திற்கு இருக்கவில்லை. அவர் தந்துள்ளது 60 வருடகால வெறும் நாடக நிகழ்ச்சிப் பட்டியல், ஊர் பிரயாண பட்டியல், வரவு செலவுக் கணக்கு விவரம். வேறு யாரிடமிருந்தும் ஏதும் இல்லை. ஆண்டி ராமசுப்பிரமணியம் எழுதியிருக்கக் கூடும். எழுதவில்லை. அவர் நாடக வாழ்க்கை 30க்களுக்கு முன்னரேயே ஓய்ந்து விட்டது.

இவ்வளவுக்கும் நான் நாடகத்திற்கு என்னை அர்ப்பணித்துக் கொண்டவன் இல்லை. என்னின், என் குடும்பத்தின் ஜீவிதத்திற்காக நான் செய்யும் தேவடியாப் பிழைப்பு எடுத்துக்கொள்ளும் நேரம் போக, மிஞ்சிய நேரத்தில் நான் கொள்ளும் அக்கறைகளிலும் பின்னப்பட்ட பகுதி நாடகம். அவ்வளவே.

இன்னொன்றையும் இன்றையச் சூழலில் சொல்ல

வேண்டும். 1968-லிருந்து இன்று வரைய என் சிந்தனைகளை கருத்துக்களை இத்தொகுப்பு தருகிறது.-20 வருடகால சிந்தனைத் தடங்களை. இத்தொகுப்பு என்னைப் பற்றியும் என் குழலைப் பற்றியும், தமிழ் நாட்டைப் பற்றியும் சொல்லும். இவை எல்லாவற்றின் பரஸ்பர பாதிப்பைச் சொல்லும்.

நான் தனியன். எல்லோராலும் வசை பாடப்படுபவன். என்னை வசை பாடுபவர்களில் ஒருவராவது தம் எழுத்துக்கள் அனைத்தையும், திரும்ப அடிக்கோடிட்டு வலியுறுத்துகிறேன், தம் எழுத்துக்கள் அனைத்தையும், இவ்வாறு தொகுத்து முன் வைக்கும் திராணி கொண்ட வர்தாமா? தமது நேற்றைய, முந்திய மாதத்திய, முந்திய வருடங்களைச் சேர்ந்த தம் எழுத்துக்களில், தம் இன்றைய முகம் பார்த்துக் கொள்வார்களா? அவற்றை வெளியுலகின் முன் வைப்பார்களா? அந்த நேர்மை அவர்களுக்கு உண்டா? இது வரைக்கும் இது நிகழவில்லை. நிகழவேண்டும் என்பது என் விருப்பம். அது நான் நியாயம். அவர்கள் உண்மை, நேர்மை, சார்ந்தவர்களாயிருந்தால் செய்யவேண்டும். மாங்கொட்டை கன்றாகி, செடிஆகி மரமாகிய வளர்ச்சி எங்கு? மனிதன் குதிரையாகி, கழுதையாகி. ஒடாயாகி.....இந்த விசித்திரங்கள் நிகழ்வது எங்கு என்பது அப்போது தெரியவரும். பின்னதன் சரித்திரம் எங்கும் முன் வைக்கப்படுவதில்லை.

என் வேறு ஒரு தொகுப்புக்கு (எதிர்ப்புக் குரல்) சுந்தர ராமசாமி சொன்ன வார்த்தைகளை திரும்பச் சொல்வ தென்றால்.

“.....கட்டுரைகளை வரிசையாக ஊன்றிப்படிக்கும் ஒரு ஷாசகன் சிந்தனை உலகில் நிகழ்ந்துள்ள ஒரு தொடர்ச்சியான யாத்திரையைப் பார்க்க முடியும். இந்த யாத்திரை

காலப் போக்கில் ஆசிரியர் தன் பார்வையில் பெற்றுள்ள விகாசங்களையும். இவ்விசைப்பு புதிய பரிமாணங்களைத் தொட்டு நம் கலாச்சார நோய்களுக்கு முன்னர் கூறப் பட்டுள்ள எளிய விளக்கங்கள் வெளிநிப் போகுடிபடி, ஆழமான காணங்களை முன்வைப்பதையும் காண் லாம்.... இவ்வாறு தனித்தும், ஒன்றை யொன்று தாங்கியும், ஒன்று மற்றொன்றுக்கு வலுத்தந்து செழுமைப்படுத்தியும், அங்கங்களும் உடம்புமாக எழுந்துள்ள இவ்வுலகம் முன் கூட்டிப் போட்ட ஒரு திட்டத்தின் வெற்றி அல்ல—சாமர்த்தியம் அல்ல. தன் பார்வையில் வெகு ஆத்மார்த்தமாக ஒட்டி நின்று உண்மை உணர்வுடன் தன் கலாச்சாரப் பிரக்ஞையை விரித்தபோது எழுந்த ஆகிருதி இது”.

இத்தொகுப்பும், இந்த ஆவணமும் கூட, சுந்தர ராம சாமியின் கருத்துக்களை சாட்சியப் படுத்தும்.

கடைசியாக ஒன்று: உபநிஷத ரிஷிகள் காலத்திலிருந்து, கிரேக்க தத்துவ ஞானிகள் காலத்திலிருந்து இன்று வரைய சரித்திர கதியில் காலவோட்டத்தில், நமது இன்றைய கருத்துலக பிரவாஹத்தில், எண்ணெற்ற தத்துவ ஞானிகள், சிந்தனை மேதைகள், தம் கருத் துலகத்தை உபநதிகளாக, இப்பிரவாஹத்தில், இன்றைய பிரவாஹத்தில், சேர்த்துள்ளனர். இப்பிரவா ஹத்தில் 150 வருடங்களுக்கு முன் ஓர் உபநதியாகச் சேர்ந்தவர் மார்க்ஸ். அந்த அளவில், 20ம் நூற்றாண்டில், 1984-ல் வரமும் எந்த கருத்துலகவாதியும், அறிவார்ந்த உலகில் வாழ்பவனும், மார்க்ஸுக்கு, இன்று நாம் நின்றிருக்கும் இடத்தின் இப்பிரவாஹப்புள்ளியில், மார்க்ஸ் ஒன்று கலந்துள்ள அளவிற்கு, குணத்திற்கு, யாரும் வாரிஸு. இதுவேறு. ஆனால், மார்க்ஸை, ஒரு மயமயமாக பாதுகாத்து, மாதாக்கோயிலில் வைத்து, வழிபடுவது வேறு. அதுவும், தன் சீரழிவுக்கெல்லாம்,

பாதுகாப்பாக மார்க்ஸின் mummy பாதுகாப்பாக ஆகிப் போகும் அவலம், இந்தப் புது மதவாதிகளிடம் காணப்படும் பரிதாபம்.

இருப்பினும், எஸ்.வி. ராஜதுரையிடம் எனக்கு மதிப்பு உண்டு. தமிழ் கருத்துலகில் அவர் தோற்றத்திற்குப் பிறகு, அவரது கருத்துக்களின் தாக்கத்தால்தான், தமிழ் நாட்டைப் பொறுத்தவரையில், ஒரு குறிப்பிடும் அளவு மாற்றம் நிகழ்ந்துள்ளது கட்சி தரும் கோஷங்களையே, மார்க்ஸிஸம் என்று ஆடிய கோமாளிக் கூத்தாட்டத்தில் ஒரு பிளவு ஏற்பட்டது. இதில் மாறியவர்கள் ஒப்புக் கொள்ள மாட்டார்கள். மாற்றத்தையும் சரி, மாற்றத்திற்குக் காரணம், ராஜதுரை என்பதையும் சரி. ஆனால் உண்மையும் வரலாறும் ராஜதுரையின் பக்கம். இந்த மாற்றமும் முழுமாற்றமல்ல. முன்பு ஒரே மாதாக் கோயில் இருந்த இடத்தில் இன்று பல மாதாக் கோயில்கள். மாதாக் கோயில்கள் மாறியுள்ளனவே தவிர, ஆராதனை நிற்கவில்லை. ஆனால் முன்னைய கோஷங்களின் வறட்டுத்தனம் குறிப்பிடக்கூடிய அளவு குறைந்துள்ளது.

இரண்டாவது, ராஜதுரையின் மீது எனக்குள்ள மதிப்பின் மிகமுக்கிய காரணம், அவர் சார்ந்துள்ள மார்க்ஸிஸத்தவத்தின் மீது அவருக்குள்ள ஆத்மார்த்த பற்று, நம்பிக்கை. அடித்தளத்தில் உள்ள வலுவான மனிதாபிமானம். இவையெல்லாம் நான் வெகுவாக கௌரவிப்பவை. இதன் மற்றொரு பக்கம் தான், எந்த அரசியல் சக்திகளிடமும், இலக்கிய, கலைப்போர்வை போர்த்துலவும், கடைத்தர அரசியலார்களான, மற்ற எல்லோரிடமும் நான் காணும் வேஷதாரித்தனம். என் மதிப்பை அவர்கள் பெற முடியாது போகும் காரணம் நான் காணும் மற்ற எவரிடமும் இஞ்சித்தும் காணப்படாத குணங்கள், ஆத்மார்த்த பற்று, நம்பிக்கை, அடியோட்ட



மனிதாபிமானம். இந்த மற்ற ஒவ்வொரிடமும், மார்க்ஸிஸம் தரித்துக் கொள்ளப்படும் வேஷம். இவர்கள் எல்லாரிடமும், இது சுயலாபத்திற்காகச் சேர்ந்த கட்சிப்பணி. அல்லது கும்பல்தன சௌகரியங்களுக்கான சார்பு, ஒரு Careerism. ஆத்மார்த்தமாக, உள்ளார்ந்த நம்பிக்கைகளில் இவர்கள் கடைந்தெடுத்த பூர்ஷ்வா அபிலாஷைகள் கொண்டவர்கள். இவர்கள் உதிர்க்கும் கோஷங்களும், வெளிச் செயல்பாடுகளும், இவர்களது அந்தரங்க அபிலாஷைகளுக்கும் வாழ்க்கைக்கும் முரண்பட்டவை.

இந்தக் கூட்டம் அனைத்திலிருந்தும் வேறுபட்டவர் தனித்தவர் ராஜதுரை. தன் நம்பிக்கைகளுக்காக, தன் வாழ்க்கை சௌகரியங்களைத் துறக்கும் மனோபாவத்தவர். தன் மார்க்ஸிஸ நம்பிக்கைகளுக்காக தன் வாழ்க்கையை அர்ப்பணிக்கும் மனோபாவத்தவர்.

இதன் காரணத்தாலேயே, இவரது கம்யூனிஸ சகபாடிகளுக்கு (கவனிக்கவும், இவர்களைக் குறிப்பிடும்போது, "மார்க்ஸிஸ" என்று சொல்லவில்லை நான். மார்க்ஸிஸத்துக்கும் இவர்களுக்கும் ஆத்மார்த்தத்தில் ஏதும் உறவு கிடையாது) இவர், காலைச்சுற்றிய பாம்பு. வெளிச் சொல்ல முடியாத பகை. மெல்லவும், விழுங்கவும் முடியாது, துப்பவும் முடியாது, தொண்டையில் சிக்கிய ஒன்று ராஜதுரை. இதை ராஜதுரையும் உணர்ந்தவர் தான். ஆனால் அவருக்கும் வெளிச் சொல்ல முடியாத நிர்ப்பந்தம். ராஜதுரையின் நிர்ப்பந்தங்களை என்னால் புரிந்து கொள்ள முடிவதில்லை. அவரது ஆளுமையில் உள்ள நேர்மை, இது காறும் சென்றுள்ள தூரத்திற்கு மேலும் சென்று, இன்னும் மிஞ்சியுள்ள வறட்டுத்தனத்தையும் உணரவேண்டும். தான் உள்ளூற உணரும் உண்மைகளை நிர்ந்தாகக்ஷண்யமாக வெளிக்

கொணர வேண்டும் என்பது என் ஆசை. அதுதான் அவர் ஆளுமைக்கு இயல்பானது, அவர் எதற்குப் பயப் படுகிறார். ஏன் என்பது தெரியவில்லை.

ஆகவே, என் கருத்துலகத்தை குறைந்த வறட்டுத்தனம் கொண்ட ராஜதுரையின் கருத்துலகம் எவ்வாறு எதிர் கொள்கிறது என்று பார்க்க எண்ணி, ராஜதுரையை, இத்தொகுப்பிற்கு முன்னுரை எழுத வற்புறுத்தினேன். அவர் சுதந்திரமாக எழுதும் முன்னுரை எனக்குக் காட்டப்பட வேண்டாம் என்றும் நேரே அச்சகம் செல்லும் என்றும் அவர் எப்படியும் எழுதலாம் என்றும் சொன்னேன். நாடக உலகம் பற்றிய அவரது பரிச்சய மின்மை என்று சொன்னதை நான் ஏற்கவில்லை. ஏனெனில் அவர் இது பற்றி ஏற்கனவே எழுதியுள்ளது, பரிச்சயம் இல்லை என்று அவர் சொல்லிக் கொள்ளும் இன்னும் பல விஷயங்கள் பற்றி எழுதியுள்ளதும் எனக்குத் தெரியும்.

இவ்வாறு தான், எனது முந்தைய தொகுப்புகளுக்கும் முன்னுரைகள் எழுதப்பட்டன. எனக்கு எதிர் முனையில் இருப்பவராக உள்ளவரை அழைத்து எழுத சுதந்திரம் கொடுத்து நேராக அச்சிற்கு அனுப்பச் சொல்வதே என்வரையில் இதுகாறும் நடந்துள்ளது. என் விமர்சனக் கருத்துலகை பெருவாரியாக நிராகரித்து போகும் இடங்களில் எல்லாம் பிரசாரம் செய்து கொண்டிருந்த கட்டத்தில் தான் சி. சு. செல்லப்பா, 'பாலையும் வாழையும்' தொகுப்பிற்கு முன்னுரை எழுத கேட்டுக் கொள்ளப்பட்டார். என்னுடன் தீவிர பகைமையும், பொருமையும் கொண்டிருந்த கட்டத்தில் தான் 'அக்கிரகாரத்தில் கழுதை' திரைநாடகத் திற்கு தருமு சிவ ராமு முன்னுரை எழுதினார். ஏதோ காரணங்களுக்காக என்னுடன் தீவிர மனஸ்தாபம்

கொண்டு, சிநேகிதம் முறிந்து விட்டதோ என்று என்னை எண்ணவைத்த நிலையில் தான், சுந்தரராமசாமி 'எதிர்ப்புக்குரலுக்கு' முன்னுரை எழுதினார். இவையெல்லாம், நான் அச்சிட்ட புத்தகத்தில் வந்த பிறகுதான் படித்தவை. இந்த வரிசையில் நான்காவது நபர் ராஜகுரை. ஒருவரை ஒருவர் நேரில் அறிந்ததில்லை. பழகியதில்லை.

என் விமர்சன கருத்துலகை முற்றாக நிராகரித்தவர், பல சமயங்களில் எரிமலையாக கொந்தளித்தவர் என்பது எனக்குத் தெரியும். இருப்பினும் என் கருத்துலகத்துடன் மோத அவருக்கு சுதந்திரம் தந்திருந்தேன்.

அந்த சுதந்திரத்தின் விளைவு, இங்குள்ள அவரது பின்னூரை. மார்க்ஸிய கருத்துலகத்தின் மோதலாக— நான் விரும்பியது—இப்பின்னூரை அமையவில்லை என்பதிலும், அவர், வேறுவகை வண்ணங்கள் கொண்ட கட்சியின் / நிர்ப்பந்தங்களின் வசப்பட் டே இன்னும் உள்ளார்- என்பதிலும், எனக்கு வருத்தமே.

இருப்பினும், நான் கொடுத்த வாக்குப்படி, அவர் பின்னூரை. அதை இங்கு நான் எதிர்கொள்வது முறையல்ல.

15—12—84

□



## பான்ஸாய் மனிதனின் ஓர் முகம்



ஒரு மாதத்திற்கு முன் டெல்லியில் 'அந்தாயுக்' என்ற ஹிந்தி நாடகம் பார்த்தேன். மஹா பாரதத்தின் கடைசி அங்கம். விதி யாரையும் தன் பார்வைக்கு விலக்காக்கு வதில்லை. தெய்வத்தையும் கூடத்தான். கண்ணன் கடைசியில் ஒரு வேடன் கணையால் அடிபட்டு இறக்க வில்லையா? — காந்தாரி சாபத்தினால். — பின் தர்மம் நிலைப்பது எவ்வாறு? அது மனிதன் கையில் தான். — என்பது நாடகத்தின் செய்தி (தீம்). ஃபிரோஷ் ஷா கோடலா பாழ் கோட்டையின் இடிந்த சுவர்கள்தான். நாடக அரங்கம். சுவர்கள் இருபுறம் அடைத்திருக்க, மூன்றம்புறத்தில் நிர்மாணிக்கப்பட்ட புதர்கள், மரங்கள். அவற்றினிடையே இருக்கும் பெரும் பாறைகள்—இவையே தவிர வேறு திரைகள், சீன்கள், ஜோடனைகள் எதுவும் இல்லை.

இவையே திருத ராஷ்டிரனின் அரண்மனையும், பாரதப் போர் நடக்கும் போர்க்களமும் ஆகும். திரை விழாது தொடர்ந்து ஒன்றரை மணிநேரம் நடந்த அந்த நாடகம் எனக்கு ஒரு புது அநுபவமாக இருந்தது.

பாரத காலத்தின் உணர்வைக் கொடுத்த நாடகம் ஹிந்தி மொழியில் இருந்தாலும், பெரிதும் சமஸ்கிருதப் படுத்தப்பட்ட ஹிந்தியில் எழுதப்பட்டிருந்தது. முப்பது வருடங்கள் நாடகத் துறையில் வாழ்ந்த பெருமையடித்துக்கொள்ளும் நம் நாடகக் கலைஞர்கள் இந்த நாடகத்தைப் பார்த்திருக்க வேண்டும். இப்ராஹிம் அல்காஷி என்ற இளைஞரின் இத்தயாரிப்பில்தான் நான் நாடகத்தை ஒரு கலைப்பணியாகக் கண்டேன். நம் தமிழ் நாட்டு 'ஃபுரொஃபஷனல்'கள் நடத்தும் நாடகங்களையும் பார்த்திருக்கிறேன். அவை யெல்லாம் நாடகங்களா?

அல்காஷி, இந்திய அரசாங்க ஆதரவு பெற்றிருக்கும் ஆசிய நாடகக் கழகத்தின் டைரக்டர். அரசாங்க ஆதரவிற்கும் நாடக வெற்றிக்கும் சம்பந்தம் இருக்கலாமோ என்ற சந்தேகம் எழலாம்; அல்லது அல்காஷியின் மேல் நாட்டு நாடக அநுபவம் அறிவு காரணமாயிருக்கலாமோ என்றும் எழலாம். இந்த சாதனங்கள் எல்லாம், அல்காஷியின் கலையுணர்வின் ஆதாரத்தில் வாழ்பவை. கலையுணர்வு இல்லாத நிலையில் எந்த அரசாங்க ஆதரவும் நவீன சாதனங்களும் கலைப் படைப்பைப் பிறப்பித்து விடுவதில்லை.

உதாரணத்திற்கு ஒரு கேஸ். நமது டி. கே. ஷண்முகம் ராஷ்டிரபதி விருது பெற்றவர். நாடகத்திற்கென்றே தங்கள் வாழ்க்கையைச் செலவிட்டு வரும் குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர். இவ்வகைப் பெருமைகள் நம்மை மலைக்க வைக்கின்றன. நமதுநாட்டின் பிரதிநிதியாக இவ்வளவு சீலமும் புகழும் பெற்ற டி. கே. ஷண்முகம் அரசாங்கத்தின் ஆதரவில் வங்க நாடக முயற்சிகளை அறிந்து வர அனுப்பப்பட்டார். —(இங்கு இரண்டு சாதனங்கள் நம் கலைஞருக்கு கை வரப் பெறுகின்றன). அறிந்து

வந்தவர் தாமரை இதழில் தம் அநுபவங்களைச் சொல்லியிருக்கிறார். வங்க நாடகக் கலையைப் பார்த்தறிந்த பின் தமிழ் நாடக நிலையை அத்துடன் ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பார்; அப்பார்வை தன்னைப் பற்றிய தியானத்தில் அவரை ஆழ்த்தும்; தமிழ் நாட்டில் நாடகம் என்றழைக்கப்பட்டு வரும் அலங்கோலத் தெருக் கூத்தின் உண்மையான குணம் என்ன என்பதை இப்பொழுதாவது அறிந்திருப்பார்; அதைப்பற்றி யெல்லாம் அவரது எழுத்துக்களில் படிக்கலாம்—என்று எண்ணினேன். நாடகத்திற்கென எத்தகைய கதைகள் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன, அவை எவ்வாறு நாடகமாக அமைக்கப் பெறுகின்றன, அந்நாடக அமைப்புகள் எவ்வாறு இன்றைய நாடக உத்தி சாத்தியங்களால் பாதிக்கப் பெற்று உறவு படுகின்றன, நாடகத்தில் சூழ்நிலை அமைப்பு எத்தகைய பாணியில் கையாளப்படுகிறது, நம் நாடகாசிரியர்களைப் போல, முப்பதும், நாற்பதுமாக, மூன்று நான்கு நிமிடக் காட்சிகளாகத் திணிக்கப்படுகின்றனவா, ஒவ்வொரு நாடகத்திலும்? திரைப்படத் தோற்றம் நாடகத்தை எவ்வாறு பாதித்திருக்கிறது, அதன் பின்னைய நாடகத்தின் மாறுதல்கள், வளர்ச்சி என்ன, என்பதை யெல்லாம் அங்கு சென்று அறிந்திருப்பார். — ஏனெனில் இத்தகைய சிந்தனைகள் நம் நாடகத்துறையாளர்களுக்குத் தோன்றியதே கிடையாது — என எதிர்பார்த்தேன். ஆனால் என்ன ஏமாற்றம்? ஏமாற்றமா, பரிதாபமா? கல்கத்தா நாடக அரங்குகளின் எண்ணிக்கை, அவை நடைபெறும் நிரந்தரக் கட்டிடங்கள், சுழலும் மேடைகள், அவற்றின் பிராபல்யம், பணவருமானம் இவற்றைப் பற்றியேதான் எழுதியிருக்கிறார் நம் கலைஞர் டி. கே. ஷண்முகம். இவையெல்லாம் கவனிக்கப்பட வேண்டியவைதான்; என்றாலும் ஒரு தலைமுறையை நாடகத்தில் கழித்துவிட்ட ஒரு கலைஞனின் பார்வையில் இவற்றைத் தவிர அறிந்து கொள்ள, தானும் மேற்

8 / வரசியிலிருந்து...

கொள்ள, வேறு ஏதும் தென்படவில்லையென்றால் அது மிகவும் வருந்தத் தக்க விஷயம். தமிழ் நாட்டைப் பொருத்தவரை, நாடகக் கலையின் முன்னேற்றமோ, நவீனத் தோற்றமோ, வளர்ச்சியோ, சுழலும் மேடைகளில் இல்லை. பூக்கடைக்காரி பொன்னம்மாலை ஜார்ஜ்ட் புடவையும் உதட்டுச்சாயமும் மாத்திரம் புது யுகப் பெண்ணாக்கிவிட முடியாது. நம் தெருக்கூத்தை சுழலும் மேடையில் காட்டினால் என்ன? தென்னங் கீற்றுப் பந்தலடியில் காட்டினால் என்ன?

ஆனால் இதே ஷண்முகம் வட நாட்டுப் பத்திரிகையில் வெளிவந்திருக்கும் செய்திப்படி, கல்கத்தாவிலோ, அல்லது வேறு எங்கோ வேறு வித அபிப்பிராயம் தெரிவித்திருக்கிறார். தமிழ் நாடகங்களைப் போல, வங்க நாடகங்களில் சம்பாஷணைகள், பிரசங்க பாணியில் ஒரே கருத்தைத் திரும்பத் திரும்ப சுத்தியால் அடிப்பது போல் பறைகொட்டுவதில்லை. சுருக்கமாக, நுண்ணிய குறிப்புணர்த்தும் முறையில் எழுதப்படுகின்றன என்று சொல்லியிருக்கிறார். இதே பார்வையில் டி. கே. ஷண்முகம் வங்க நாடகங்களிலிருந்து இன்னும் பல கற்றிருந்தால் அது வரவேற்க வேண்டியதொன்று. ஆனால் இவையெல்லாம் நான் கற்றேன், எனக்குப் பிடித்த அம்சங்கள் இவை, இப்படித்தான் நாடகங்கள் இருக்கவேண்டும், நம் நாடக பாணிகளும் அவ்வாறு மாறவேண்டும் ஆனால் இன்றைய தமிழ் ரசிகத்தரம் அம்மாறுதலுக்கு ஆதரவு தருவதாயில்லை; இருப்பினும் நாங்கள் முயற்சிப்போம், அது எங்கள் லட்சியமாகியிருக்கும் என்று தமிழ் நாட்டில் கூறியிருந்தால் அது உண்மைக் கலையுள்ளம் செயல்படும் முதல்படி என்று போற்றியிருக்கலாம். ஆனால் சென்னை வந்ததும், தமிழ் மட்ட ரசிகத் தனத்துடன் ஐக்கியமாகி விட்டார். தமிழ் நாடகத்திற்குப் பலன்? பழைய குருடி கதவைத் திறக்கதை தானே.

“ ஏன் அரசாங்க ஆதரவு? வேற்று கலைமுயற்சிகளின் தொடர்பு போன்ற சாதனங்கள் கைக்கெட்டிய பயன் என்ன? அவை நம் கலை வாழ்வில் எத்தகைய மாற்றங்களையும் நிகழ்விக்க முடியவில்லை. நம் நாட்டில் கலைஞர் என்று சொல்லப்படுபவர்களுக்கு தங்கள் வாழ்வை கலை வாழ்வாகக் கொண்டு பயணம் செய்ய தைரியம், விருப்பம் இல்லை. அவர்கள் தம் கலை வாழ்க்கைப் பயணத்துக்கு சம்பந்தம் இல்லாத வேறு பொருளான பக்குவமற்ற மக்களின் அதம பொது அளவான அக்கறை ரசனையுடன் தம்மை ஐக்கியப் படுத்திக் கொண்டுள்ளார்கள். உறவில்லாத இரு வேறு பொருள் வகைகளிடையே உறவு இருப்பதாக அவர்களுக்குத் தோன்றுகிறது. அத்தகையவர்கள் கலையில் ஈடுபாடு கொண்டவர்கள் இல்லை. அவர்கள் ஏற்றுக் கொள்ள விரும்புவது சுழலும்மேடைகள். திரைகளிலும் காட்சி ஜோடனைகளிலும் மேடைகளிலும் கொணர இயலாத கலை அநுபவத்தை இடிந்த கோட்டைச் சுவர்கள் தந்து விடுகின்றன. இங்கு வசதிக்குறைவு காரணமாகவோ, ஆதரவின்மை காரணமாகவோ அல்காஷி இடிந்த கோட்டைச் சுவர்களுடனேயே நின்று விடவில்லை. அவை தவிர மற்றவையெல்லாம் அவரது கலை உணர்வில் அபஸ்வர ஒலி எழுப்பியிருக்கின்றன. சுழலும் மேடை இல்லாத காரணத்தால் அந்நாடகத் தயாரிப்பு நவீன தரத்திற்குப் பின்தங்கியதாகிவிடவில்லை. அது முழுக்க முழுக்க இன்றைய நாடகக் கலையின் முன்னேற்றத்தைக் காட்டியது. கலைஞரின் வாழ்வு, கலையின் முன்னேற்றம் சாதனங்களில், புதிய வழி முறைகளில் இல்லை. அவன் கலை உணர்வில் இருக்கிறது. அவ்வுணர்வுதான் அவனது பயணத்தின் வழியைக்காட்டுகிறது.

சில வருஷங்களுக்கு முன் டெல்லியில் மனோகர் நாடகக் குழு அவர்களது சிறந்த தயாரிப்பு யெனப்படும் ‘இலங்கேஸ்வரன்’, ‘சாணக்கியன்’ என்ற இரண்டு





## ஸ்வீட் பெர்ட் ஆப் யூத்— டென்னஸி வில்லியம்ஸ்

(அமெரிக்க நாடகம்)



இன்றைய பிரசித்தி பெற்ற அமெரிக்க நாடகாசிரியர் இருவரில் டென்னஸி வில்லியம் ஒருவர். (ஆர்தர் மில்லர் மற்றவர்) இதிலும் ஆர்தர் மில்லர் இப்பொழுதெல்லாம் அதிகம் எழுதுவதில்லை. கிட்டத்தட்ட 10 வருடங்களுக்குப் பிறகு தான் (Crucible க்குப்பிறகு) After the Fall என்ற அவரது நாடகம் வெளிவந்துள்ளது. ஆனால் டென்னஸி வில்லியம்ஸ் தொடர்ந்து எழுதிக் கொண்டிருப்பவர். அதிகப் பிரசித்தியும் வெற்றியும் பெற்றவர். ஒரு பார்வையில் ஆர்தர் மில்லரைவிட வில்லியம்ஸின் எழுத்துக்களில் இன்றைய அமெரிக்க இலக்கியம் பிரதிநிதித்வம் அதிகம் காணப்படுகிறது என்று சொல்ல வேண்டும். இதைச்சரியாகச் சொல்வதற்கு விரிவாகவே சொல்ல வேண்டுமென்று நினைக்கிறேன்.

பொதுவாக, இன்றைய அமெரிக்க எழுத்துக்களிலே, குறிப்பாக, தென்குதியிலிருந்து எழுதுகிறவர்களின் எழுத்துக்களில் (ஃபாக்னரையும் சேர்த்து) சமூகத்தின், மனிதனின் கோரமும், ஹிம்ஸையும், தோற்றத்தில்

நியாயமற்றும் புரிந்துகொள்ள இயலாமலும் காணப் படுந் ரௌத்திரம், கரூரம், அடங்கிக் கிடக்கும் அவலம் முதலியனவே. பெரும் பகுதியை ஆக்கிரமித்துக் கொண்டிருந்தன. ஒரு நோக்கில் இக்குணங்களை மறைத்திருக்கும் நாகரிகம், மிகமெல்லிய பூச்சு, சுலபத்தில் உதிர்ந்துவிடக் கூடியது என்று தோன்றுகிறது. ஆழமும், வேகமும் உண்மையற்ற ஒன்றிப்பிருந்து பிறக்க முடியாது. அவ்வுண்மை சமூகம் முழுவதையும் பற்றியதாக அல்ல. ஒரு சாராரை, ஒரு பகுதியைப் பற்றியதாகவே இருக்கலாம். முழு சமூகத்தைப் பற்றிய சித்திரம் என்பதை நாம் மறுத்தாலும் அப்படியும் ஏதும் நிர்ப்பந்தமில்லை.

இந்த அவலமும், சோரமும், இதன் காரணத்தால் தான் என்று ஒன்றை நீக்கி மற்றொன்றை நிச்சயித்துச் சொல்ல முடிவதில்லை ஏனெனில் இதன்பிறப்பை, டென்னை வில்லியம்ஸின் சொந்த வாழ்க்கையில், அது பிறப்பித்துவிட்ட பார்வையிலும் காணலாம். காஃப்கா, (Kafka) வாழ்க்கையை ஒரு துர் சொப்பனமாகக் கண்டதற்கு கூடியரோகத்தால், அவதி நிறைந்த அவர் சொந்த வாழ்க்கையைக் காரணமாகக் கூறுவதா, அல்லது யுத்தத்தால் பாதிக்கப்பட்டு எல்லா மனித மதிப்புகளையும் இழந்து நின்ற ஐரோப்பிய சமூகத்தைக் காரணமாகச் சொல்வதா? அமெரிக்காவில் Beatnik—களும், இங்கிலாந்தில் Angray young men—ம், மேற்கு ஐரோப்பாவில் எல்லா நாடுகளிலும் பரவலாகக் காணப்படும் ஒருவித கசந்த Existential வாழ்க்கை நோக்கும் தோன்றியதை, அவர்களில் காண்பதா, அல்லது, இரண்டாவது உலக யுத்தம் பிறப்பித்து விட்ட, வாழ்க்கை நிச்சயமின்மையை, பிறப்பித்து விட்ட தற்காலிக, வாழ்க்கை மதிப்புகளைக் காரணமாகக் காண்பதா?

வில்லியம்ஸே கூறுகிறார். “நாமெல்லாம் நாகரிக மனிதர்கள் என்பதற்கு அர்த்தம், இருதயத்தில் நாமெல்லாம் காட்டுமிராண்டிகள். ஆனால் சில நாகரிக நடத்தைகளை அநுசரிப்பவர்கள் என்பது தான்?” இது அவருடைய சொந்த அபிப்பிராயம், சமூகத்தைப் பற்றியது என்று நாம் விரித்துச் சொல்வதாக இருந்தாலும் தவறில்லை பெரும் பாலும், மேலும் தொடர்ந்து சொல்கிறார், “இம் மனிதக் கூட்டத்தில் நானும் ஒருவன். மற்ற மனிதர்களை நான் சாடும் பொழுது அத்தாக்குதலுக்கு என்னையும் ஆளாக்கிக் கொள்கிறேன். இல்லையெனில், என்னை மற்றவர்களிலிருந்து உயர்ந்தவனாக கருதுவதாகும், அப்படி ஒன்றும் இல்லை. உண்மையில் ஒரு மனித பலவீனத்தை வெளியிட்டுச் சொல்வதற்கு முன்னர் அதை என்னில் நான் அநுபவித்திருந்தால் அல்லாது, என்னால் அதைச் செய்யமுடியாது. நான் மனிதனின் அநேக பலவீனங்களை வெளிப்படுத்த யிருக்கிறேன். எனவே அவற்றில் பல என்னுள்ளும் இருக்கின்றன”.

டென்னஸி வில்லியம்ஸின் தாய் ஒரு புத்தகம் எழுதியிருக்கிறாள். Remember Me To Tom-அதில் வில்லியம்ஸின் ஆரம்ப வாழ்க்கை பற்றிப் பல தெரிகிறது. தந்தையின் கொடுமையும், நோயும், வீட்டில் இருந்த தாயும், பாட்டியும் அன்புடன் இருந்தாலும் தந்தையின் கொடுமை காரணமாக எப்பொழுதும் நிலவியிருந்த கலவரநிம்மதியின்மையும், தீர்க்க உணர்வும் பார்வையும் கொண்ட சிறுவனின் மனத்தில் ஆழ்ந்த தழும்புபற்றி விட்டன. 16ஆம் வயதில் எழுதிய ‘ரிடோக்ரியின் வஞ்சம்’ என்ற சிறுகதையிலிருந்து நேற்றைய The Night of the Igvana வரை எல்லா எழுத்துக்களிலும் இழைந்தோடும் சரடு—கொடுமை. இது தன்னின் பிரதிபலிப்பு, என்று மாத்திரம் சொல்லமுடியாது. சமூகத்தின் ஒரு பகுதியை, தன் ஸ்வயத்தின் விசேஷத்தால் நன்கு அறிய எழுத முடிகிறது. அதுவரையில், அது தன்னைப்பற்றியும் எழுதப்

பட்ட சமூகப் பகுதியைப் பற்றியும் உண்மை என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். மேலும் பெரும்பகுதி அமெரிக்க எழுத்துக்களில் இக் குணத்தைக் காண்கிறோம்.

இத்தகைய குணச்சித்திரம் கொண்டதாக நாமறிந்த அமெரிக்க சமூகம் இல்லையே என்று தோன்றலாம். டென்னஸி வில்லியம்ஸின் நாடகத்திலிருந்தே இதற்கும் பதில் சொல்லமுடியும். நாகரிக வெளிப்பூச்சு உதிர்ந்து, மேற்க்தால் கிழிக்கப்பட்டு வெளிக்கிளறும் குணம். இது அமெரிக்க சமூகத்தைப் பற்றியது என்று சொல்வது தவறு. சமூகத்தின் ஒரு சாராரைப் பற்றியது. அந்தச் சாரார் அமெரிக்காவில் மட்டுமல்ல. வாழ்க்கையில் ஆழ்ந்த ஓர் உண்மையின், மதிப்பின் துணையற்று, சுலபத்தில் கிட்டி மேற்செல்ல திசை காணாத தோல்வியில் நலிவுறச் செய்து விடும் மதிப்புக்களைப் பின்பற்றும் ஒரு வாழ்க்கை நோக்குதான் இதற்குக் காரணம். மைக்கேல் ஏஞ்சலோ (Michaelangelo) அன்டோனி யோனி, ஃபெடரிகோ பெல்லினி -- (Antonioni Federico Fellini) இவர்களின் மனிதர்களும் இத்தகையவர்களே. ஏனெனில் அவர்களது பார்வை சமூகத்தின் ஒரு சாரார் பேரிலேயே விழுகிறது. இப்பார்வையின் நியாயத்தை, மைக்கேல் ஏஞ்சலோ அன்டோனியோனி சொல்வதிலிருந்தே ஏற்றுக்கொள்ளலாம் என்று தோன்றுகிறது. “சமூகத்தில், பணமும், மற்ற எல்லா சௌகரியங்களையும் பெற்ற மனிதர்களையே நான் என் பார்வைக்கு எடுத்துக் கொள்கிறேன். அவர்களிடம் தான் மனிதனின் ஆயற்கையான இயல்பு என்னவாக இருக்க முடியும் என்று காணமுடியும். இவை இல்லாதவர்களின் இயல்புகள் வாழும் நிர்ப்பந்தத்தால், வாழ்க்கை இன்னல்களால் மாறுகின்றன. உண்மை கறைபடுகிறது.” என்கிறார். இதே வார்த்தைகளில் அல்ல. கிட்டத் தட்ட இப்படித்தான்.

இனி டென்னஸி வில்லியம்ஸின் நாடகத்திற்கு

வருவோம். மிகப்பணம், பிராபலியம், வெற்றி பெற்ற அலெக்ஸாண்டிரா டெல்லாசோ என்ற ஹாலிவுட் சினிமா நடிகை, இளமை நீங்கி, தன் நடிக வாழ்வு மங்கத் தொடங்கியதும் தன் தோல்வி உணர்ச்சியையும், இளமை இழப்பையும் மறக்க, தன்னிலும் வயதில் மிகவும் சிறிய ஒரு இளைஞனுடன் தொடர்பு கொள்கிறாள். ஆனால் சாள்ஸ் என்ற அந்த இளைஞனுக்கு, இத்தொடர்பு தனக்குக் கருவியாகப் பயன்படக் கூடிய ஒரு வெளிப்பூச்சு. சமூகத்தில் தன் தாழ்மை காரணமாக, ஏழ்மை காரணமாக தான் விரும்பும் ஒரு பெண், அவள் தந்தையால் தனக்கு மறுக்கப்படவே, அவளை அடையத் தகுதி காட்டக் கூடிய ஓர் உயர்ந்த ஸ்தானத்தை எப்படியாவது பெற வேண்டுமென்பது அவன் திட்டம். ஹாலிவுட்டிலிருந்து தலைமறைவாகத் திரியும் அந்த நடிகையும் சாள்ஸ் வெயினும், வெயினின், சொந்த ஊராகிய ஸெயின்ட்க்ளெனடில் ஒரு ஹோட்டலில் தங்குகின்றனர். அவளுடைய தொடர்பையும், அதனால் கிடைத்துள்ள ஸ்தானம், செல்வ செளகரியம், இவற்றைக் காட்டியே, தன் மாறிய நிலையை ஸ்தாபித்து, இத்தகுதியில் அரசியல், பணச் செல்வாக்கு பெற்ற ஃபின்லியின் பெண், ஹெவன்லி (அவன் காதலி) யை அடையத் திட்டமிடுகிறாள். ஹெவன்லியை அவன் வீட்டில் சந்திக்க முடிவதில்லை. ஃபின்லி தான் சம்பந்தப்பட்ட ஒரு இனவெறிக் கொலைச் சம்பவத்திலிருந்து தன் பெயரைக் காப்பாற்றிக் கொள்ள ஒரு டெலிவிஷன் பிரசங்கத்திற்கு ஏற்பாடு செய்கிறாள். ஸெயின்ட்க்ளெனடுக்கு சாள்ஸ் திரும்பிய செய்தி கேட்டதும் ஃபின்லியின் ஆட்களால் உடனே ஊரைவிட்டு வெளியேறும்படி பயமுறுத்தப்படுகிறாள். ஆனால் சாள்ஸ் ஹெவன்லியை தன்னுடன் அழைத்துச் செல்லும் தீர்மானத்துடன் ஃபின்லியின் டெலிவிஷன் பிரசங்கம் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருக்கும்

ஹோட்டலுக்குச் செல்கிறான். ஆனால் ஃபின்லியின் பிரசங்கத்தில் அமளி ஏற்படுகிறது.

ஹெவென்லி முன்னம் சாள்ஸீடன் கொண்ட உறவினால் கருவுறுகிறான். ஆனால் சாள்ஸ்தான் துரத்தப்பட்டு விடுகிறானே. கரு சிதைக்கப்படுகிறது. தெற்கு அமெரிக்கரின் நிறுவெறியை ஆதரித்து டெலிவிஷன் பிரசங்கம் செய்யும் பொழுது ஹெவென்லியைத் தன் பக்கத்தில் நிற்க வைத்து அவனை நீக்ரோக்களின் வெறிக்கு பலியாகும் நிலையிலிருக்கும் அமெரிக்கப் பெண் இனத்தின் சின்னமாகக் காட்ட விரும்புகிறான். தன் காதலி இவ்வாறு ஃபின்லியின் நோக்கத்திற்கு உடந்தையாக ஆகிவிட்டது, பயன்பட்டது சாள்ஸுக்கு வெறுப்பை யூட்டுகிறது. அமளிக்குப்பிறகு, டெல்லா கோ இருக்கும் அறைக்குத் திரும்புகிறான்.

ஃபென்லியின் ஆட்கள் டெல்லா கோவிடம் சென்று, அவள் தொடர்பு கொண்டிருக்கும் சாள்ஸ் மிகவும் கீழ்த் தரமான மனிதன் என்றும் அவள் உடனே ஸெயின்ட்க் ளெளடை விட்டு வெளியேற வேண்டுமென்றும் வற்புறுத்துகிறார்கள். இதற்கிடையில் டெல்லா கோவிற்கு அவள் கடைசியாக நடித்த படம் பிரமாத வெற்றி என்றும் திரும்ப திரைப்பட உலகத்திற்கு நக்சத்திரமாக திரும்பி வந்து விட்டதன் அடையாளம் என்றும், அவளின் சிநேகதியும், விளம்பர ஏஜெண்டுமான ஒரு பத்திரிக்கை நிருபரிடமிருந்து செய்தி கிடைக்கிறது. அவளிடம் தனக்கும், தன் ஹெவென்லிக்கும் சினிமாவில் நடிக்க வாய்ப்பு ஏற்படுத்தித் தருவாள் என்று எண்ணியிருந்த சாள்ஸீக்கு அவளது மறுப்பு ஏமாற்றத்தைத் தருகிறது. டெல்லா கோ அவனுடன் தொடர்பு கொண்டிருந்தாலும் அவள் உண்மையில் தான் சில நாட்களுக்கு தன்னில் எழுந்த தோல்வி மனப் பான்மையையும், இளமை இழப்பையும் மறக்க, வெறும் பிரமையூட்ட உபயோகப்படுத்த

18 / வரட்சியிலிருந்து...

திக் கொண்ட கருவிதான் என்று உணர்த்தி விடுகிறார்.

ஒன்று நாடகமாகவும், இரண்டு கதையில் வரும் பாத்திரங்களை குணச்சித்திரங்களாகவும், நாம் பேசுவதற்கு சௌகரியமாக இருப்பதற்காகவே, கதையை விரிவாகவே கூறிவிட்டார்.

முக்கிய பாத்திரங்களான, டெல்லா கோவும், சான்ஸ் ம் அவர்களது செயல்கள் எப்படி இருந்தாலும், எவ்வளவு விசித்திர குணங்கள் படைத்திருந்தாலும், நாம் அவர்களைப் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. புரிந்து கொள்வதால் அநுதாபமும் ஏற்படுகிறது. சான்ஸ் வெயினைப்பற்றி, டென்னஸி வில்லியம்ஸ் ஆரம்பத்தில் கொடுக்கும் சில விவரங்களின் (அவன்தாய் இறந்து விடுவதும், அது பற்றி அவளுக்கு எழுதப்படும் கடிதங்கள் அவளுக்கு சேராததும்) நியாயம் நமக்குப் புரிவதில்லை. அவை எவ்விதத்தில் நாடக நிகழ்ச்சியின் சூழ்நிலையில் அவளது செயல்களையோ, குணச்சித்திரத்தையோ பாதிக்கின்றன என்பதும் தெரிவதில்லை.

சினிமாவில் தன் வாழ்வு முடிந்து விட்டதன் தோல்வி உணர்வு, இளமை தாண்டி விட்டதன் இழப்புணர்வு, இவற்றை மறக்க ஒரு இளைஞனின் உறவுதரும் பிரமை, இவையெல்லாம் நாடகத்தில் நன்றாகவே வெளிப்படுகின்றன. ஆனால் டென்னஸி வில்லியம்ஸ் நாடகத்தில் புகுத்தும் மாத்திரைகள், ஆக்ஸிஜன் முகமூடி இவையெல்லாம் எவ்வளவு தூரம் மேடையில் குணச்சித்திரத்தை சாதகமாகவோ எப்படியோ பாதிக்கும் என்பது தெரியவில்லை. ஒரே கருத்தின் இரண்டு முகங்களாகத் தான், டெல்லாகோ சான்ஸ்வெயின் இருவரின் குணச்சித்திரத்தையும் காணவேண்டும். தனது 15 வயது பிராயத்திலேயே, 13 வயதே ஆகிய தன் காதலி ஹெவென்லியைக் கெடுத்ததிலிருந்து தன் இளமையைப்

பேரப்பொருளாக்கி டெல்லாகோவிடம் கொள்ளும் தொடர்புவரை, சாள்ஸ் வெயினின் செயல்களையும், எண்ணங்களையும் ஆளுவது ஒரே ஒரு நோக்குதான், எப்படியாவது ஹெவன்லியை அடையவேண்டுமென்பது. இந்நோக்கின் பூர்த்தியில் அவள் ஈடுபடும் காரியங்களின் தன்மை எத்தகையதாயினும் அவற்றை இளமையின் வற்புறுத்தலாகவே காண்கிறோம். ஒழுக்கம் நேர்மை போன்ற சிந்தனைகள் பின்னடைகின்றன. அவள் ஒரு இடத்தில் சொல்கிறாள் “மனிதர்களுள் இருக்கும் பெரிய வேற்றுமை, பணக்காரர்கள், ஏழைகள் என்றல்ல, நல்லவர்கள் கெட்டவர்கள் என்று மல்ல. மிகப்பெரிய வேற்றுமை இன்பம் அநுபவித்தவர்கள் அல்லது அநுபவிப்பவர்கள். அவர்களுக்கு எதிராக, சுகமனுபவிக்காது பார்த்து பொருமைப் படுகிறவர்கள் நோய் கூறான பொருமைப்படுறவர்கள். பார்ப்பவர்கள், அநுபவிக்கிறவர்கள், என்ற இரண்டு பகுதிகள். சாதாரணமாக, காசு கொடுத்து வாங்கிடக் கூடிய சுகங்களைச் சொல்லவில்லை நான். நானும் ஹெவன்லியும், பல இரவுகள், உறக்கமற்ற நீண்ட இரவுகள், எங்கள் அன்பில் அநுபவித்த சுகத்தைச் சொல்கிறேன். அதற்குப்பிறகு. எனக்கும் அவருக்கும் இதுவரை நேர்ந்த எதுவும் நாங்கள் அநுபவித்த சுகத்தை, அந்த நிகழ்ச்சி உண்மையை அழித்துவிடமுடியாது. இப்படி நடந்து விட்டதை நினைத்துப்பார்க்கும் நிலை மிகக்கொஞ்சப் பேருக்குத்தான் இருக்கும்”

டெல்லா கோ, சாள்ஸ் இருவருமே தங்கள் தொடர்பை உண்மை என்று எண்ணி எடுத்துக்கொள்வதில்லை. அத்தொடர்புக்கு ஒவ்வொருவரும் கொள்ளும் நோக்கம் மற்றவருக்குத்தெரியும். அதன் உண்மைபற்றி பிரமை நிலை தெரிந்தும் அப்பிரமையை ஒப்புக்கொண்டவர்கள். பின் சான்ஸீக்கு தோல்வி நேரும் பொழுதும், அது இப்பிரமை காரணமாக என்று எண்ணி ஏமாறுவதில்லை. பிரமை நீடித்தவரை, அப்பிரமையின் பயன் உண்மை.



டெல்லா கோவிற்கு திரை வாழ்க்கையில் கிடைத்த மறு வருகையும் அவளுக்குத் தெரியும், நிச்சயமற்றதென்பது. ஆனால் அது உள்ள அளவுக்கு, நீடிக்கும் வரை, ஏற்றுக் கொள்ளும் மனத்திருப்தி கொண்டவள். இந்த அளவிற்கு இரண்டு குணச்சித்திரங்களும் நன்றாகவே எழுதப்பட்டுள்ளன. இது முதல் அங்கத்தையும் மூன்றாவது அங்கத்தையும் பற்றியவரை.

இரண்டாம் அங்கத்தைப் பற்றி எழுதும் பொழுது தான் நமக்கு பல சந்தேகங்கள் எழுகின்றன. குறிப்பாக, இரண்டாம் அங்கத்தின் இரண்டாம் காட்சி. இதில் டென்னஸி வில்லியம்ஸின் நிறைகளையும் குறைகளையும், நாடகம் முழுவதையும் நம் மனக்கண் முன்மேடையேற்றிப் பார்க்கும் பொழுது மேடையின் சாத்தியங்களை எவ்வளவு தூரத்திற்கு விரிவுபடுத்தியிருக்கிறார் வில்லியம்ஸ் என்பதைக் கணிக்க முடிகிறது. இச்சாத்தியங்கள் இரு வேறு எதிர் செல்லும் பாதைகளை உள்ளடக்கியன. ஒன்று— சாதாரணமாக, நாம் அறிந்துள்ள, பழக்கமாகிவிட்ட எல்லைக்குள்ளேயே, செய்யும் மாறுதல்கள்— கதையின் தேவைக்கு ஏற்றவாறு, இவற்றை நாம் முதல் அங்கம், இரண்டாம் அங்கத்தின் முதல் காட்சி. மூன்றாம் அங்கம், இவற்றில், பார்க்கிறோம். மற்றது— மேடையின் சாத்தியங்களை பழக்கப்பட்ட, தெரிந்த எல்லைகளுக்கு அப்பாலும் விரிவுபடுத்தும் முயற்சிகளை இரண்டாம் அங்கத்தின் இரண்டாம் காட்சியில் பார்க்கிறோம். அதே சமயத்தில் எந்த நாடகமேடை மரபுகளுக்கும் ஒவ்வாதவாறு—மரபுமீறும் வகையில் என்றல்ல— மேடைக்கே ஏற்காத பல எல்லை மீறல்களையும் காண்கிறோம். அச்சிடப்பட்ட நாடகத்தை மாத்திரம் வைத்துக் கொண்டு மேடையில் எப்படிப்பட்ட சாதனையாயிருக்கும் என்று கணிப்பது இக்காட்சியைப் பற்றிய வரையில் சிரமமாகத்தான் இருக்கிறது. ஃபின்லியின் டெல்விஷன் பிரசங்கம், டெலிவிஷனில் அதன் பிரதி பலிப்பு, எதிரில் சாள்ஸீக்கும் டாமுக்

கும் இரண்டு மூலைகளிலிருந்து நடக்கும் வாக்குவாதம், கூட்டத்திலிருந்து கலவரம் எழுப்பும் போக்கிரி ஒருவன், டெலிவ்ஷனில் கேட்கும் பேச்சைப் பற்றி ஹோட்டலில் சிலர் கொள்ளும் கருத்துப் பரிமாறல்கள், இதெல்லாவற்றிற்கும் இடையில், சாள்ஸ்வெயினை நெருங்கி டெல்லா கோ தங்கள் தொடர்பைப்பற்றி வாதிக்கும் பேச்சு, இவை எல்லாம் ஒரே சமயத்தில் ஒரே காட்சியில் எப்படி மேடையில் கொணர்ந்திருப்பார்கள் என்பது புரியவில்லை.

டெல்லா கோ, அந்த அமளிக்கிடையில் புகுந்து சாள்ஸை தன் அறைக்கு அழைக்கிறான். அது ஒரு பெரிய பிரசங்கம். அவர்கள் உறவின் தன்மையே அங்கு வாதிடப்படுகிறது. அப்பிரசங்கத்தின் கருத்தும் எழுத்தும், இடம்மாறியதாகவும் திடீர் பிரவேசமாகவும் தோன்றுகின்றன. மூன்றாம் அங்கத்தில் சாள்ஸ், டெல்லாகோவின் சிநேகிதியை டெலிஃபோனில் அழைக்க நம்பர் தெரியாது தடுமாறும் பொழுது டெல்லா கோ நம்பரைச் சொல்லிவிட்டு, ஏன் சொன்னோம் என்று தனக்குள் பேசுவதாக இரண்டு நீண்ட பேச்சுக்கள் இருக்கின்றன. அதை நாடக சம்பாஷணையாகவும் எடுத்துக்கொள்ள முடியவில்லை. தனக்குள் பேசும் பேச்சாகவும் அதன் அவசியத்தைப் பார்க்க முடிவதில்லை. இம்மாதிரி 'தனக்குள்'களை நம் மேடைகளில் தான் காணமுடியும். டென்னஸியிடம் எதிர்பார்க்கவில்லை. இதுபோல டெல்லா கோவிடம்தான் எதிர்பார்த்தது, கடைசியில், நடைபெறுது ஏமாறியதும், எழுந்து மேடை முன் வந்து சபையைப் பார்த்து சாள்ஸ் சொல்கிறான்— “உங்களுடைய இரக்கம் எனக்கு வேண்டாம். நீங்கள் என்னைப் புரிந்து கொள்ளுங்கள்— வேண்டாம் அதுவும் வேண்டாம். என்னில் உங்களைக் காணுங்கள்— நம்மில் நம் பொது எதிர் காலத்தை— அது போதும்” நமது பழங்கால மேடைகளில் (இப்பொழுதெல்லாம்

காண்பதில்லை — ஒருவேளை இருக்கிறதோ என்னமோ — ரத்தக் கண்ணீரில் M.R. ராதாவின பிரசங்கம் ஒன்று கடைசியில் சபையைப்பார்த்து இருக்கிறதல்லவா?) — வீழ்ந்த வில்லன் சபையைப் பார்த்து ‘‘என்னைப்போன்ற வர்களின் கடைசி முடிவு இப்படித் தான் இருக்கும். நீங்களாவது நல்லவர்களாக வாழுங்கள்’’ என்று சொல்வ தாக முடியுமே. படிக்கக் கஷ்டமாகத்தான் இருக்கிறது.

முதல் தடவையாக ஒரு ஆங்கில நாடகத்தைப்பற்றி எழு துவதால் மேடை நாடகமாக இதை அணுகுவது, நம் நாடகங்களைப்பற்றிய சில சிந்தனைகளில் நம்மை ஆழ்த் தும். இதுவரை நான் படித்த, பார்த்த நாடகங்களிலி ருந்து வேதனை மிகுந்த ஒன்று எனக்கு மிகத் தெளிவாக தெரிகிறது. நாடகம் எழுதுபவர்களும் சரி, மேடையேற் றுபவர்களும் சரி, மேடை என்ற ஒன்றை. அதன் இயல் புகளை, சாதகபாதகங்களைப் பற்றிய சிந்தனையே இல் லாது செயலாற்றுகிறவர்கள். நாடகம் என்றாலே எத்த கைய பிரச்னை அணுகல் வேண்டும் என்பதே நமக்குத் தெரிவதில்லை. வள்ளி திருமணத்திலிருந்து, நேற்றைய ராஜராஜசோழன், ஜஹாங்கீர், ஓளவையார் வரை எது வும் நாடக மேடைக் கதைகள் அல்ல. நாடகம் ஒரு சம் பவக் கோவை ஆக முடியாது. வர்ணனையற்ற சம்பாஷ ணைகள் தான் நாடகம் என்ற கருத்து பரவலாகக் காணப் படுகிறது. சாதாரணமாக ஒரு நீண்ட கதையை, நாவலை, காவியத்தை சம்பாஷணை உருக்கொடுப்பதாக வே நம் நாடகங்கள் இருந்து வந்திருக்கின்றன. டென் னளி வில்லியம்ஸின் நாடகத்தை பார்த்தோமானால் நமக்குச் சில விஷயங்கள் தெளிவாகின்றன.

முதல் அங்கம், ஒரே களனைக் கொண்ட இரண்டு காட்சி கள் கொண்டது. அதில் டெல்லா கோ, சாள்ஸ்வெயின் இருவரின் குணச்சித்திரம், காரிய நோக்கம், அவர்களைப் பற்றிய பழம் விவரங்கள், தேவையான பைல் விவரங் கள், எல்லாமே மூன்றே மூன்று பாத்திரங்களில் தெளி

வாகின்றன. இரண்டாம் அங்கத்தில் இரண்டுவேறு கோணங்கள் கொண்ட இரண்டு காட்சிகள். ஒரு காட்சியில், ஹெவென்லியின் தந்தை, சகோதரன் இன்னும் சிலர் அவர்கள் குணச்சித்திரம் அடுத்த நடப்பிற்கான (காட்சி) தயாரிப்புகள், கதையில் அவர்கள் நிலை எல்லாம் தெளிவாகின்றன. இரண்டாம் காட்சிக் களன் ஒரு ஹோட்டல் டெலிவிஷன் பிரசங்கம், அதைத் தொடர்ந்த அமளி. மூன்றாம் அங்கம்— ஒரே காட்சி, ஒரே களன், முதல் அங்கத்தில் கண்ட அதே களன்— டெல்லா கோவின் ஹோட்டல் அறை. இங்குதான் டெல்லாகோவின் திரை வாழ்க்கை மறுவருகை, அவள் சாள்ஸை தன் தொடர்பிலிருந்து உதறிவிடுதல் சாள்ஸின் ஏமாற்றம் முதலியன சொல்லப்படுகின்றன. இவ்வளவேதான். நாம் கதையில் வரும் ஒவ்வொரு விவரத்திற்கும், காலம், இடம், நடப்பு, பாத்திரம் இவற்றால் வேறுபடும் எண்ணிக்கையில் பெருகும் ஒவ்வொரு விவரத்திற்கும் ஒரு காட்சியென 30-40 காட்சிகள் கொண்ட நாடகமாக எழுதியிருப்போம். கதை நடப்பு, அடுக்கடுக்கான விவரப்பெருக்கம் நாடகமாக முடியாது. அமைந்துவிட்ட குணச்சித்திரங்கள், குறிப்பிட்ட சந்தர்ப்ப நிலைகளை எவ்வாறு எதிர் கொள்கின்றன என்பதுதான் எந்த நல்ல நாடகத்திற்கும் பொருளாக இருக்க முடியும். வேறு வார்த்தைகளில், வாழ்க்கையினூடே, ஒரு சந்தர்ப்பத்தினூடே, ஒரு குணச்சித்திரத்தின் பிரயாணமாக, சந்தர்ப்பங்களை வெளிக்காட்டும் குணச்சித்திர தரிசனமாகவே நாடகம் என்ற ஒன்று இருக்க முடியும். அடுக்கடுக்கான சம்பவங்களாக, சம்பாஷணை ரூபத்தில் எழுதப்படும் ராமாயணம் நாடகமாக முடியாது.

டென்னஸி வில்லியம்ஸின் இந்நாடகத்தில் கதை சொல்லப்படவில்லை. டெல்லா கோ, சாள்ஸ் வெயின் இவர்களின் சுயசரிதம் சொல்லப்படவில்லை. நாடகத்தில் அவர்களைச் சந்திக்கும் பொழுது அவர்களது குணசித்தி

24 | வரட்சியிலிருந்து...

ரம் தீர்மானமானது. நாடகம் நிகழும் சந்தர்ப்பத்தில் அக் குணச்சித்திரங்களின் வெளிச் சிதறலைத்தான் பார்க்கிறோம். டென்னிஸ் வில்லியம்ஸின் நாடகம் என்று இதைச் சொல்ல முடியாது. ஆனால் இன்றைய அமெரிக்க நாடகங்களைப் பற்றி, கையாளும் விஷயத்திற்காகவும் மேடைச் சாத்திய எல்லைகளைப் பற்றி அறிவதற்காகவும், இதுபடிக்கப்பட வேண்டிய நாடகம். நாடக ஆசிரியராக இலக்கிய ஆசிரியராக டென்னிஸ் வில்லியம்ஸின் நிறைகுறைகளை நாம் இதில் காண முடிகிறது. *Street car Named Desire, Cot on the Hot Tin Roof* போன்றவைகளை யாவது சிறந்த நாடகங்கள் என்று சொல்லவேண்டும்.

இலக்கிய வட்டம்--

26--3--65

□



## நல்ல நாடகாசிரியர் வேண்டும்



தமிழ்நாட்டைப் பொறுத்தவரை, நாடகம் வளர்ந்திருக்கிறதா, இல்லையா, என்ற சர்ச்சையில் பங்கெடுத்துக்கொள்வது கஷ்டமான காரியம். ஏதோ சொல்வார்களே, கும்மிருட்டில் இருண்ட அறையில் கண்களை இறுக மூடிக்கொண்டு அங்கில்லாத ஒரு கருப்புப் பூனையைத் தேடும் விவகாரம்தான்.

நாடகம், ஒரு கலைத்துறை: இலக்கியப்பிரிவு. வாஸ்தவம். எல்லோருமே சொல்கிறார்கள். தமிழில் நாடகத்தைக் கண்டவர் யார்; படித்தவர் யார்? நாடகம் என்ற பெயரில் நம்மவர்கள் கொண்டுள்ள ஒரு ஈடுபாட்டைப் பற்றித்தான் சர்ச்சைகள் நடக்கின்றன. இலக்கியப்பிரிவாகப் பேசும்பொழுது, ஒரு கதை, தொடர்கதை சம்பாஷணை ரூபத்தில் அளிக்கப்படுவதை நாடகம் என்று நாம் நினைக்கிறோம். கலைப்பிரிவாகப் பேசும்பொழுது ஒரு தெருக்கூத்து ஒரு ஆபாசத்தின் நவீனமோஸ்தர் போர்வையில் அளிக்கப்படுவதைக் குறிக்கிறோம். இவை இரண்டுமே நாடகங்கள் இல்லை.

எதை ஆரம்பமாகப் பேச விரும்புகிறீர்கள்? சிலப்பதி காரத்திலிருந்தா, தாராசசாங்கத்திலிருந்தா, அல்லது பம்மலின் 'சபாபதி'யிலிருந்தா? நாடகத்தைப் பற்றிய பூரண அறிவுடன், விமரிசன நோக்கோடு பார்த்துச் சொல்லுங்கள். உங்களுக்கு இஷ்டமான ஆரம்பத்திலிருந்து 'சோ'வின் சரஸ்வதி சபதம் வரை எதை நாடகம் என்பீர்கள்? அவற்றில் சொல்லப்பட்டிருப்பது, நாடகமாகத்தான் சொல்லப்படமுடியும். ஒரு நாவலாக, ஒரு பெருங்கதையாக, ஒரு காவியமாக, ஒரு நகைச்சுவைத்துணுக்குக் கோர்வையாக (ஒரு 'சிரியுங்கள்' பத்திரிகைப் பக்கமாக) படைக்க இயலாதது என இவற்றில் எதைச் சொல்ல முடியும்? நாடகம் என்பது, ஒரு கரு, தவிர்க்க முடியாது கொள்ளும் ரூபம். நாவலும், சிறுகதையும், தாலாட்டுப் பாட்டும் அவ்வவற்றின் தவிர்க்க முடியாத ரூபங்கள். அவை கொண்டுள்ள கருத்தின் கருவின் இயல்பைப் பொருத்துப் பெற்ற ரூபங்கள். அவை கூடுவிட்டுக் கூடுபாய முடியாத தன்மையன. இத்தகைய ஒரு கருவின் நாடகப் பண்பு காரணமாக நாடகரூபம் அடைந்தது. எழுதப்பட்டது, மேடையேற்றப்பட்டது என்று இதுவரை தமிழில் எழுதப்பட்ட மேடையேற்றப்பட்ட எந்த 'நாடகத்தைப் பற்றியாவது கூறமுடியுமா? முடியாது என்றால் தமிழ் இலக்கியத்தில் நாடகம் இல்லை. நம்நாட்டில் நாடகக் கலை இல்லை, தமிழனுக்கு நாடகத்தைப் பற்றி ரசனை உணர்வு இல்லை என்று ஒப்புக்கொள்வோமே, இதில் வெட்கம் ஏன்? வரட்டு ஜம்பம் ஏன்?

ராமாயணம், தசாவதாரம், ஓளவையார், ராஜ ராஜ சோழன், தாராசசாங்கம், போலீஸ்காரன் மகள், ஜஹாங்கீர், இலங்கேஸ்வரன், சம்பவாயி யுகேயு கே-இவையெல்லாம் நாடகங்களாக முடியாது. நாடகங்களாகப் பெயர் பெறுகின்றன என்றால் அது நம் சமூகத்தின் சீர்கேட்டைப் பொறுத்த விஷயம். நாடகக்கலையைப்

பொறுத்ததல்ல. வறுத்த கொத்துமல்லி விதையையும், புளியங்கொட்டையையும் காபியாகக் கொண்டகாலம் தமிழ் நாட்டில் இருந்தது. அது சீர்கேடா, வளர்ச்சியா?

சம்பாஷணைகளாக அளிக்கப்படும் கதை, தொடர்கதை நாடகமல்ல. நாடகம் ஒரு கதை சொல்வதல்ல. நாடகத்தின் கதைக்கரு வேறு. வாழ்க்கையினூடே ஒரு குணச்சித்திரத்தின் பிரயாணம் அது. சம்பவங்களின், நிலைமைகளின், மனித வாழ்வின், இயல்பான குணச்சித்திரங்களின் முரண் (Conflict) உலக இலக்கியத்தில் எந்த நாடகமும் நீட்டி முழக்கி கதை சொல்வதில்லை. 'ஹாம்லெட்', 'ட்ரோஜன் பெண்கள்', 'பொம்மையின் வீடு', 'கோட்டுக்காக காத்திருந்து' 'தகிக்கும் தகரக் கூடாரத்தின் மேல் இருக்கும் பூனை' 'ஒரு வியாபாரியின் மரணம்' - எனதை எடுத்துக் கொள்ளுங்களேன்—இவையெல்லாம் கதையா சொல்கின்றன?

சில குணச்சித்திரங்களின் முரண், சில சம்பவங்களின் சந்திப்பில் முரண், சில இயல்பான நிலைகளிலே ஒரு குணச்சித்திரத்தின் முரண் அல்லது இளிவரல் (Irony) இரண்டு போற்றப்படும் நற்சிந்தனைகளிடையே, நல்லெண்ணங்களிடையே, மரபுகளிடையே முரண்-நாடகமாகும். 'போரும் காதலும்' நாடகமாக்கப்பட்டதாகவோ, 'செர்ரி பழத்தோட்டம்' நாவலாக்கப்பட்டதாகவோ, 'பாழ்நிலம்' நாடகமாக்கப்பட்டதாகவோ கேள்விப்பட்டிருக்கிறீர்களா? நம் தமிழ்நாட்டில் இந்த மாயாஜாலங்கள் நிறைய நடக்கின்றன. மேடையேறி சம்பாஷிப்பதுதான் நாடகம் என்று தவறாகப் புரிந்து கொண்டதன் காரணமாகத்தான் இராமாயணமும், சிவகாமியின் சபதமும், பாஞ்சாலி சபதமும் ஜானகிராமனின் சிறுகதையும் ஒளவையாரும், தசாவதாரமும் நாடகம் எனப்பெயர் பெறுகின்றன.



நாடகத்திற்கு என்று தனித்த ஒரு கட்டுக்கோப்பு, ரூபம் உண்டு. அமைப்பு உண்டு. கதைக்கருவின் வெளியீட்டு முறை உண்டு. இவை மேடை என்ற சாதனத்தின் எல்லைவரையரைகட்டுப்பட்டு அமைவது. மேடை என்றால் பேசுவதற்குக் களம் என்ற அளவில் நாம் புரிந்து கொண்டுள்ளோம். அதுமட்டுமல்ல. கதை நடக்கும் களனின் எல்லை, கால, இட, விஸ்தார வரையரைப் புகளை உள்ளடக்கியது மேடை. பின் பேச்சு வரையரைப் புகளையும் உள்ளடக்கியது. மீண்டும், பேச்சு என்றால், அதுவே மேடையின் பலமும் பலவீனமும் ஆகும். மேடையில் பேச்சின் பலம் என்றால் எந்த அளவுக்கு மேடையின் மற்ற பலவீனங்களை பேச்சின் பலத்தால், இயல்புக்கும், யதார்த்தத்துக்கும் குந்தகம் நேராது ஈடுகட்டலாம் என்றும், பேச்சின் பலவீனம் என்றால், எந்த அளவுக்கு அப்பலவீனத்தை மற்ற மேடைச் சாதனங்களின் பலத்தால், புதிய உத்திமுறைகளால், தொழில் நுணுக்க அறிவின் வளர்ச்சியால் நாடகப் பண்பும், ஆத்மாவும், ரூபமும் பாதிக்காதவாறு ஈடுகட்டலாம் என்றும் பூரண அறிவு இருக்கவேண்டும். நம் 'நாடகா' சிரியர் எவருக்கும் இவை தெரிந்திருப்பதாக 'தாராசாசங்கத்' திலிருந்து இன்றைய வரை நாடகங்களிலிருந்து எனக்குத் தோன்றவில்லை.

ஒரு கதை, தொடர்கதை, பேச்சு ரூபத்தில் கதையாக தொடர்திகழ் சம்பவக் கோர்வையாக அளிக்கப்படுகிறது. சாதாரணத் தொடர் கதையின் எழுதப்பட்ட வரிசைக்கிரமமாக, ஆதியிலிருந்து எத்தனை நிகழ்களன்கள் உண்டோ அத்தனையும் பின்னும் வெவ்வேறு காட்சிகளாக பின் இவை இரண்டும் வேறுபடுவதற்கு ஏற்ப நிகழ்களன்கள் பின்னும் பின்னப்பட்டு அவ்வாறு ஒவ்வொரு பின்னத்திற்கும் ஒவ்வொரு காட்சியாக—ஒரு 30-49 காட்சிகளை, களன்மாற்றங்கள், 2 நிமிடங்களுக்கு 5 நிமிடங்களுக்கு ஒரு மாற்றமாக எவ்வளவுமுறை நம்

நாடகங்களில் திரை விழ. பின் அவ்விடை நேரத்தில், மகாஜனங்களைக் குதூகலப்படுத்த எத்தனை கோமாளிக் காட்சிகள். எத்தனை க்ரூப் நடனங்கள் நாம் காணவேண்டியிருக்கிறது? நாடகத்தில், பல நிகழ்ச்சிகள், பல பாத்திரங்கள், பல விளைவுகள் ஒரு முகப்பட்டு மேடையில் சங்கமிக்கவேண்டும். அவ்வாறான கதைக்கரு, நாடக அமைப்பு, கட்டுக் கோப்பு நாடகங்களுக்கு வாய்க்கப் பெற்றால் இரண்டு அல்லது மூன்று அங்கங்களில் ஒருசில காட்சி மாற்றங்களுடன் நாடகம் முற்றுப்பெறும்.

ஏதோ புதிதாகக் கண்டுபிடித்து விட்டது போல புரட்சி விளைவித்துவிட்டது போல அடங்காப் பெருமையுடன் பேசப்படும் ஒரு செட் 'நாடகங்கள்' கூட இந்தக் கட்டுக் கோப்பைத் தன்னுள் கொள்ளாது பழைய முறையிலேயே தொடர்ச்சியான சம்பாஷணைக்களன்களையும், நிகழ் களன்களையும் — மனிதனின் கைகளை, கால்களை உடலை அணுஅணுவாக சிதைத்து பெட்டியில் அடைப்பதுபோல — செயற்கையான திணிப்பிற்குள்ளாக்குகின்றன. ஏனெனில் அவற்றில் கதைக் கரு மாறவில்லை. நாடக அமைப்பு, கட்டுக் கோப்பு மனத்தில் கொள்ளப்படவில்லை. பழக்கத்தின் காரணமாக, அறிவின்மை காரணமாக பருத்தி அடைத்து வந்த சாக்கையே இறைகிணற்றுக்கும் உபயோகப்படுத்துகிறார்கள். பருத்திப் பொதி சாக்குஆகிவந்த பொருளாக, வழிவந்த மரபாகக் கொள்ளப்படுகிறது.

நம் அலங்கோலம் இத்துடன் முடிவதில்லை. இவை கதையைப் பொருத்தவரை, நாடகக்கட்டுக்கோப்பை மட்டும் பொருத்தவரை, இனி பொதுவான ஒரு நாடகப் பாங்கை, மேடை ஏற்று முறையைக்கவனித்தீர்களானால் அது நம் பழங்கால தெருக்கூத்து, உயிர் இழந்து, உடல் வேறு வேஷம் அணிந்து காலங்கடந்து வாழ்வதைக் காணலாம்.

இங்கு நான் ஒரு விஷயத்தை மிகவும் தெளிவாகச் சொல்லிவிட விரும்புகிறேன். தெருக் கூத்து ஒரு கேலியான விஷயம் அல்ல, எனக்கு மிகவும் விருப்பமானது. அது ஒரு கலை. இன்று நம்மிடையேவாழ வேண்டாத கலையல்ல. அதன் அழிவு எனக்கு மிகவும் வருத்தம் தருவது. அது ஒரு கலா வெளிப்பாடு. கிராமியப் பாடல்களைப் போல, தாலாட்டைப் போல, காளிகோயில் பொம்மைகளைப் போல, கிராமிய நடனங்களைப் போல, அழகுபடுத்தப்பட்ட வர்ணம் பூசிய மட்பாண்டங்களைப்போல, நாடோடிக் கதைகள், அரபுக் கதைகள், ஈஸாப் கதைகள், பஞ்சு தந்திரக் கதைகளைப்போல, வில்லுப்பாட்டு, பொய்க் குதிரையாட்டம், கரகம், இவைபோல, ஒரு இருபது வருடங்களுக்கு முந்தைய பிரவசனக்காரர்களின் கதாகாலட்சேபம்போல—தெருக் கூத்து ஒரு கலை. ஒரு அநுபவம், ஒரு இன்பகரமான துய்ப்பு. அயனஸ்கோ (Ionesco) வின் பெக்கெட் (Samuel Beckett) டின் நாடகங்களுடன் அதுவும் உடன் உயிர் வாழ அதற்கு உரிமை உண்டு நியாயம் உண்டு. ஏனெனில் அதற்கென ஒரு ஆத்மா உண்டு.

ஆனால் இன்றைய தமிழ் 'நாடகம்', ஆத்மா அழிந்த, உடல் ஆபாச வேஷம் அணிந்த அவலத் தெருக்கூத்து. அது அணிந்திருக்கும் ஆபாச வேஷம், வெறும் மேடைப் பிரசங்க பரிமாறல், குரூரமான, கலைநுட்பம் இல்லாத, ஆர்ப்பாட்டமான நகைச்சுவைக்குக் கைதட்டியும், தொடர்கதை எழுத்தின் பழக்க வேகத்தில் அளிக்கப்படும் விறுவிறுப்பு, எதிர்பாரா திருப்பம் 'ஸஸ்பென்ஸ்' எனப் பல பெயர் பெறும் அர்த்தமில்லாத, நடப்பியல் பில்லாத, உயிரற்ற சம்பவக்குவியல்களைக் கண்டு மெய் மறந்தும், ஆரவாரிக்கும் தாழ்ந்த ரசனைக் கும்பலின் திருப்திக்கு, கொண்ட வேஷம்.

குழந்தையின் நிர்வாணத்தில் ஓர் அழகு, புனிதத்வம்

உண்டு. நாற்று நடும் கிராமப் பெண்ணின் இயல்பான எளிய புராதனத் தோற்றத்தில் ஒரு அழகு, புனிதத்வம் உண்டு. அப்பெண் தன் பழைய தோற்றத்தின்மேல், நிகழ் கால நாகரீக மேல்பூச்சாக, உதட்டுச் சாயத்தையும், குதிகாலுயர்ந்த 'ஸ்லிப்பரையும் அணிந்துகொண்டு வரப்புவழியாக எதிர்வரக்காண்பீர்களானால், 'லிப்ஸ்டிக், உதடுகள் ஒருபுன்னகையையும் உங்களைக் கண்டு உதிர்க்குமானால், அது முன்னேற்றமல்ல. அவள் புனிதத்வமும் அழகும் இழந்தவள். 'உலகில் எந்த நாட்டுப் பெண்ணுக்கும் முன்னேற்றத்தில், நாகரிகத்தில், எங்கள் தமிழ் மடந்தை பின் தங்கியவள் இல்லை' என்று கூக்குரலிட உடனே மேடையேறி விடமுடியாது. நமது ஒரு 'செட்' நாடகங்கள், கண்கவர் காட்சிகள், ஜோடனைகள், ஏதோ 'சினிமா' என்ற பிரமையிலிருக்கிறோமே அதிலிருந்து கொணரப்பட்ட 'உத்தி' எனப்படுபவை. இவையெல்லாம் தெருக்கூத்து என்ற வேலாயி பூசிக்கொண்ட உதட்டுச்சாயமும், குதிகால் உயர்ந்த 'ஸ்லிப்பரும்' ஆகும்.

தெருக்கூத்தின் அநுபவம், இயல்பு, ரூபம் வேறு, நாடகத்தின் அநுபவம் இயல்பு, ரூபம் வேறு. நாடகத்தின் நேற்றைய ரூபம் தெருக்கூத்து எனக்கொள்வது தவறு. தெருக்கூத்தை அழித்து, அதன் வளர்ச்சியாகப் பிறப்பதல்ல நாடகம். தெருக்கூத்துக்கும் நாடகப் பண்பு உண்டு. அதன் கலைமுறை, ரூபம்வேறு. அது நம் மண்ணின் தன்மையை, சிறப்பை, உள்ளடக்கியது.

வங்காளிகளின் தெருக்கூத்தான 'ஜாத்ரா' வைப் பாரக்கும் வாய்ப்பு, போன வருடம் டெல்லியில் நடந்த சர்வதேச நாடக விழாவின் போது கிடைத்தது. என் அருகில் இருந்த கிருஷ்ண சைதன்யா Superb, this is great theatre!' என அவரால் அடக்க முடியாது கூச்சலிட்டார், பெரு மகிழ்ச்சியில். 'இது உங்களது தெருக்கூத்து

போலிருக்கிறது' என்றார். நமது தெருக்கூத்திற் தம் 'ஜாத்ரா' நிற்கும் சிறிது வித்யாசம் உண்டு. நம் தெருக்கூத்து முழுதும் பாட்டுக்களால் ஆனது. இடையிடையே சிறிது வசனமிட்டதாக, மேலும் மேடையில் நடிகர்களின் சலனமும் நடப்பும் ஒரு வகையான பத்ததிகள் (Stylized) நிறைந்ததாக இருக்கும். அஷற்றில் ஒரு Primitive quality இருக்கும். நமது நாடக மரபைப் பற்றிப் பேசும்பொழுது, "இன்று உலகம் அறிந்த பண்பில் நாடகம் தமிழ் நாட்டில் இருந்ததில்லை. ஆனால் தமிழன் ஒருவித நாடக மரபைப் பெற்றிருந்தான். அது தெருக்கூத்து", என்று சொல்வது நியாயமும் உண்மையுமாகும் என்று எனக்குத் தோன்றுகிறது. அத்துடன் "என்று பம்மல் சம்பந்த முதலியாரோ அல்லது அவருக்கு முந்தியவரோ, நாடகக்கலைபின் புனருத்தாரணம் என்று ஆரம்பித்தார்களோ அன்றே தமிழ் நாட்டின் மரபான நாடகம் அழிந்தது. அதற்குப்பின் நாடகக்கலை தலைதூக்கவில்லை" என்றும் சொல்வது நேர்மையும் உண்மையும் ஆகும். அதற்குப்பிறகு நேற்றைய 'மாயாவி'யின் "தெய்வமாகி நின்றான்" வரை மேடையில் நடந்து வந்திருக்கும் ஒரு வியாபார அலுவலைப் பற்றி என்ன சொல்வது? அதற்கு என்ன பெயரிடுவது என்று எனக்குத் தெரியவில்லை. ஏனெனில் தமிழ் நாட்டில் தொடர்கதை, கவிதை என்னும் எழுத்துத்துறைகளிலும், மேடைகளிலும், திரைப்படங்களிலும் 'சினிமா', 'நாடகங்கள்' இவற்றின் இன்றியமையாத அம்சங்களாகிவிட்ட 'நாட்டியம்', 'சங்கீதம்' ஆகிய துறைகளிலும் 'ஓவியத்திலும், கதா காலட்சேபங்களிலும் ஒரே ஒரு ஈடுபாடுதான்; துறை வித்யாசம் தெரியாது. வெளியீட்டுச் சாதனத்தின் வித்யாசம் தெரியாது, வெளியீட்டு முறையின் வேறுபாடுகள் அறியாது, வெளியிடப் பெறும் உள் ளடக்கத்திலும் வேறுபாடு இல்லாது, அவை ஒவ்வொன்றும் தரும் வெவ்வேறு அநுபவத்தின் வேறுபாடு இல்

லாது, நாம் இவற்றில் ஆழ்ந்துவிட்டோம்.— நமது இந்த ஒரே ஒரு ஈடுபாடு, கலை நுட்பமில்லாத, அறிவில்லாத, எந்த ஒரு கலை ஒழுங்கிலும் தேர்ச்சியில்லாத, தன்னைக் கட்டுப்படுத்திக் கொள்ளாத மக்கள் கூட்டத்தின் அதமப் பொது அளவான ஒரு ரசனைக்கு அல்லது தேவைக்கு ஈடுகொடுத்து அவர்களைக் குதூகலப்படுத்தி தங்களுக்குப் புகழையும் பணத்தையும் சம்பாதித்துக் கொள்வது தான். இதுதானா என்று புரிந்து கொள்கிறவர்கள் தங்கள் மனத்திற்குள் அறிந்து கொண்டவர்கள். ஆனால் சம்பந்தப்பட்டவர்கள், வீண்வாதம் செய்வார்கள். “கலை மக்களிடமிருந்து வேறுபட்டதல்ல. கலை வேறு, மக்கள் வேறு என்ற கொள்கை எங்களது அல்ல. எங்கள் ஜீவிய லட்சியமே மக்கள் தொண்டுதான். ஒரு சிலரின் திருப்திக்காக நாங்கள் கலையைத் தியாகம் செய்ய முடியாது. இதுதான் மக்களுக்குப் பிடித்தது” என்று இறையேதான் ஒவ்வொரு விடையையும் சொல்கிறார். தாசி வீடும் மக்களுக்குத்தான். கோவிலும் மக்களுக்குத்தான். கலாசாலைகளும் மக்களுக்குத்தான். தாசி மக்களின் அதமப் பொது அளவான ஒரு தேவையைத் தீர்க்கிறார். கோவிலும் கலாசாலையும் உத்தமமான ஒன்றை, ஒரு சிலரிடம் இருக்கும் ஒன்றை, அப்போதைக்கு மக்கள் தங்களுக்குத் தேவை இல்லை என்ற நினைக்கும் ஒன்றை மக்கள் பெற அவர்களுக்கு வாய்ப்பு, பயிற்சி அளிக்கிறது. நமது ‘கலைஞர்கள்’, ‘கலைக்கூடங்கள்’, ‘கலைத்துறைகள்’, தாசி மனப்பான்மையில் செயலாற்றுகின்றன. இத்தாசித்தனம் கலை என்ற பெயரும் பெற்றுவிட்டது. நமது கலைக்கூடங்கள் கோவில்களாக வேண்டும். கலாசாலைகளாக வேண்டும்.

கலாசாலையும், கோவிலும் வியாபார முறையில் இயங்குவன அல்ல. ஆதரவு இல்லையெனில் தங்கள் குணத்தை, மக்களுக்கும் தங்களுக்கும் உள்ள உறவை, மாற்றிக்

கொள்வன அல்ல. அவற்றின் ஜீவிய சக்தி, அவற்றின் வருமானம், செலவு, நிகர லாபம்; மக்களிடையே பிராபல்யம் ஆகிய சிந்தனைகளிடையே உழல்வது அல்ல. நான் இதைச் சொல்ல வேண்டியிருக்கிறது. ஏனெனில் இன்றைய நமது வாழ்வின் கண்முடித் தனமான மதிப் பீட்டில் வியாபார ரீதியான ஒரு வாழ் நோக்கில் நமது ஈடுபாடு எதுவுமே வியாபார லாப நஷ்ட சாணக்கல்லில் உரசிப்பார்க்கப் படுகிறது. கலையும், இலக்கியமும்—புளியும், பருத்தியும் ஆகிவிட்டன.

முக்கியமாக நாடகம் பிறப்பதற்கு வழியில்லை, இத்தகைய சூழ்நிலையும், மனப்போக்கும் நீடிக்கும் வரை. இதுவரை அப்படி நாடகம் என, ஒன்று இருந்ததும் இல்லை. நாடகம் என்று ஏதோ ஒரு வியாபாரக் கோமாளி ஆட்டத்திற்கு பெயர் சூட்டி, மயங்கிக் கிடப்பதனால். அந்த மயக்கமும், பிரமையும் நீடிக்கும் வரை, அவரவர்க்கு அது உண்மை. விழித்து எழும்போது தான் முன்னிருந்த நிலை பிரமை என்ற ஞானம் பிறக்கும்.

இதற்கிடையில் வரலாற்று ரீதியாக இத்துறையில் என்னென்ன பெயரில் என்னென்ன நிகழ்ந்தன, சம்பந்தப் பட்டவர்கள் யார் யார், என்றெல்லாம் பட்டியல் தருவதோ, பயில்முறை தொழில் முறை என்ற பாகுபாடுகளோ, அவ்வவற்றின் விஷயம்ச பாகுபாடுகளோ அர்த்தமற்றவை. இவ்வளவு விவரங்களும் நாடகத்தைப் பற்றியவை என்பதை நான் எப்படிக்க கண்டுகொள்வது? “திருக்குறளை இவரைப் போன்று எடுத்து நாடகத்தில் கையாண்டு இருப்பவர்கள் எவரும் இரார்”, என்று சொல்வது நாடக விமரிசனமாகாது. இதெல்லாம் வெறும் gazette உள்ளடக்கங்கள் அல்லது ஒரு கம்பெனியின் ஆண்டு அறிக்கை.

முன்னர் தேசபக்தி இருந்தது, சமூக உணர்வு இருந்தது

என்பதன் காரணமாக, 'கதரின் வெற்றி'யும் 'தேசபக்தி'யும் நாடகங்கள் ஆகிவிடா. சோஷலிச புனர்உத்தாரணத்திற்கு சேவை செய்யவில்லை என்ற ஒரே காரணத்திற்காக இன்றையவை நாடகங்கள் இல்லை என்று சொல்வது தவறு. அத்தகைய நாடகங்களை ஒருவர் சுயேச்சா வியாபாரக் கொள்கைக்குச் சேவை செய்யவில்லை என்று காரணம் சொல்லி இவைகள் நாடகங்கள் இல்லை என்று புறக்கணித்து விடலாம். பிரச்சனை அதுவல்ல. இன்றைய 'நாடகங்கள்' முதலில் நாடகங்களாக இல்லை. பின்னர் வேண்டுமானால் அதில் வேறு எது இல்லை என்ற பட்டியல், அவரவர் விருப்பப்படி, பின்னிருந்து குத்தும் தார்க்குச்சி தரும் வேதனைக்குத் தகுந்தவாறு, தயாரித்துக் கொள்ளலாம். டி.கே. எஸ்ஸும் சகஸ்ரநாமமும் தங்கள் 'நாடகங்கள்' மூலம் தேசசேவை செய்திருக்கலாம். நாடக சேவையைச் செய்யவில்லை. அவர்கள் சோஷலிஸப் பணியிலோ, ஸ்வதந்திர பணியிலோ, ஈடுபடவேண்டிய அவசியமில்லை. நாடகங்கள் தயாரித்தாலே போதுமானது.

நமக்குத்தேவை சுழலும் மேடைகள் அல்ல. மாஸ்கோ ஆர்ட் தியேட்டர் அல்ல. அப்பி தியேட்டர் அல்ல. என்ஸெம்பில் அல்ல. ப்ராட்வே அல்ல. முடிந்தால் off—Broadway தான் தேவை. அதற்கு முன்னால் off—Broadway எடுத்துக் கொள்ளத் தகுந்த நாடகங்கள் தேவை. நாடகங்கள் எழுத்துக்களாக, இலக்கியங்களாக, எழுதும் திறன் இருந்தால், நாடகத்தைப் பற்றிய பூரண அறிவு இருந்தால், தோன்றி வாழக்கூடும் சூழ்நிலை இன்று எழுத்துலகத்தில் தோன்றியுள்ளது. அதை, இனி தோன்றப்போகும் நாடகாசிரியர்கள் பயன்படுத்திக் கொள்ளவேண்டும். நாடகங்களாக நடிக்கப் பெருவிட்டால், மேடை ஏருவிட்டால் பாதகமில்லை. பின்னர் எப்பொழுதாவது மேடை ஏறும். அத்தகைய சூழ்நிலை தோன்ற உண்மை நாடக இலக்கியங்களின்



36 / வரட்சியிலிருந்து...

பேருக்கம் உதவும். அதுவரை அவை நாடக இலக்கியங்களாக படிக்கப்பெறும். வாழும்.

இன்றைய சூழ்நிலையில் அந்நிலையை மாற்ற, உடன் மேடையைப்பற்றிச் சிந்தனை இல்லாத, இலக்கியமாக படைக்க முன்வரும் நாடகாசிரியர்கள் தேவை.

இன்று நல்ல நாவல்களை, சிறுகதைகளை இனங்கண்டு கொள்ளும் அளவுக்குக் கூட நல்ல நாடகங்களை, ஏன், நாடகங்களையே இனங்கண்டு கொள்ளும் திறன், நுண்ணுணர்வு நம்மிடையே இல்லை. 'மோகமுள். எழுதிய ஜானகிராமன் 'நாலிவேலி நிலம்' எழுதுகிறார்' 'மௌனி' யை ரசிக்கும் சி. சு. செல்லப்பா, 'சோ' வைக் கண்டு மெய்சிலிர்த்தார். 'ராஜா வந்தான்' எழுதிய கு. அழகிரிசாமி 'கவிச்சக்ரவர்த்தி' எழுதுகிறார். தி. க. சிவசங்கரன், எஸ். வி. ஸகஸ்ரநாமம், டி. கே. எஸ். 'நாடகங்களைக்' கண்டு புருவம் உயர்த்தி வியக்கிறார். 'பெர்லினர் என்ஸெம்பிள்' பெயரை உதிர்க்கும் எம். கே. மணிசாஸ்திரி 'மேஜர் சந்திரகாந்த்' அற்புதப் படைப்பு என்கிறார். 'மௌனி'க்குப் பெயர் சூட்டிய பி. எஸ். ராமையா, 'போலிஸ்காரன் மகளை' 'நாடகம்' என்கிறார். இதுமிகவும் பரிதாபகரமான காட்சி.

நாடக அமைப்பு, அதன் உருவம், கட்டுக்கோப்பு பிடிபடுவதில்லை. இது அடிப்படையான குறை. மேற்கொண்டு வெளியீட்டு முறை, கோரமாகவும், அதீத உணர்வு உடையதாகவும், குணச்சித்திரம் இயல்பற்றதாகவும், செயற்கையானதாகவும், பேச்சுமுறை பச்சையாகவும், திரும்பத்திரும்ப உரைப்பதாகவும், நுண்ணிய குறிப்புணர்த்தும் இயல்பற்றதாகவும், எல்லாவற்றையுமே சொல்லும் முயற்சியில் எதையும் சொல்லாது விடுவதாயும்... எவ்வளவுதான் சொல்வது? பட்டியல் நீண்டு செல்கிறது... இருக்கின்றன.

கடைசியாக இவ்வெழுத்துக்களில் ஒரு உண்மை இல்லை. ஒரு தரிசனம் இல்லை. ஒரு அநுபவம் இல்லை. *A revelation of the unknown* இல்லை. இதெல்லாம் பின்வரும் பெரிய விஷயங்கள்.

தமிழில் 'பிரபஞ்சகான'மும், 'சிலிர்ப்பும்' எழுத சிறுகதாசிரியர்கள் கிடைத்ததுபோல், 'மோகமுள்ளும்' 'ஒரு நாளும்' எழுத நாவலாசிரியர்கள் கிடைத்ததுபோல் முதன்முதலாக தமிழுக்கு நல்ல நாடகாசிரியர்கள் தேவை. நல்ல நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள், நல்ல நாடக ரசிகர்கள், நல்ல நாடக அரங்கங்கள் பின் தொடரும்.

தீபம் நவம்பர் 1967

□



## தி. ஜானகிராமனுடன் ஒரு பரிமாறல்



1

தி. ஜானகிராமன்

சென்னை  
4-12-67

அன்புள்ள சாமிநாதன்,

தமிழ் நாடகங்களை பற்றி நீங்கள் எழுதிய கட்டுரை\*  
யைப் பார்த்தேன். அது (சிந்தனையைத்) தூண்டுவதாக  
இருந்தது. ஆனாலும், எனக்குத் தோன்றிற்று— ஒரு நம்  
பிக்கையுடன் ஆரம்பித்த அது. கடைசியில் உங்களிடமி  
ருந்து தகுந்த வழிமுறைகள் எதுவும் குறிப்பிடாமலேயே  
முடிந்து விட்டது. ஆனால், சிந்தனையைத் தூண்டுவதே  
ஒரு சாதனைதான். இதுபற்றி இன்னும் சிந்திக்க முயலுங்  
கள். திட்டவட்டமான வழிமுறைகள் இன்னும் தாருங்  
கள்.

தி. ஜானகிராமன்

---

\* "நல்ல நாடகாசிரியர் வேண்டும்" --தீபத்திற் வெளியான நவம்பர்.  
1967 கட்டுரை.

2

புதுடெல்லி

8—12—67

அன்புள்ள ஜானகிராமன்

... ..  
 ... ..

நான் ஏதோ கொஞ்சம் எழுதுகிறேன் (சரியாகச் சொல்ல வேண்டுமானால், நானும் எழுதுகிறேன் என்று சொல்லிச் செய்வதில், அந்தக் கொஞ்சம் உங்கள் கவனத்தை ஈர்த்துள்ளதில் எனக்கு மிகவும் திருப்தி. உங்களுக்குத் தெரியுமா? என்னுடைய நோக்கம், நீங்கள் சொன்னதைபோல நாடகம் பற்றி ஒரு Summing up கொடுப்பது அல்ல. தி.க.சிவசங்கரனும், எம்.கே. மணி சாஸ்திரியும் எழுதியதற்கு மறுப்பாகத்தான் அதை எழுதினேன். அவர்கள் எழுப்பிய புகைமூட்டத்தை தெளிவாக்கவே விரும்பினேன்.

இப்போதுள்ள நிலவரங்களை தெளிவாகச் சொல்வது தான் என் எண்ணமாக இருந்தது — அதாவது, ஒரு நைந்த பிரயோகத்தில் (Cliche) தஞ்சமடைவதாக இருந்தால் — to call a spade, a spade இதுதான் என் நோக்கம். ஆனாலும், கட்டுரையின் கடைசியில், இதிலிருந்து மீளும் வழிமுறை ஒன்றைக் குறியிட்டிருந்தேன் என்றே நினைக்கிறேன். அதைப் பார்க்கத் தவறி விட்டீர்கள் போலும். அல்லது ஒரு வேளை நீங்கள் அதைக் கவனிக்கத் தவறவில்லை. ஆனால் அதை மீளும் வழிமுறை என்று குறிப்பிடுவதில் நம்மிடையே உடன்பாடு இல்லை என்றும் இருக்கலாம். சரி. போகட்டும்.

நான் சொல்லியிருந்தேன், அதிர்ஷ்ட வசமாக இன்றைய தமிழ் இலக்கிய உலகில், ஒரு நல்ல நாடகாசிரி

யரசுக மலரக்கூடிய எவரும் பயன் கொள்ளத்தக்க ஒரு நிலைமை உருவாகியுள்ளது. நல்ல, சீரிய எழுத்துக்கு வரவேற்பு தரும் ஒரு சிறுபான்மையான வாசகர் இன்று உண்டு. இந்த அறுபதுக்களின் பிரசுர உலகில் நல்ல எழுத்து ஜீவிக்கமுடிகிறது. அது நிறைய பணம் சம்பாதித்துத்தர இயலாமல் இருக்கலாம். பிராபல்யம் பெற்றுத்தர இயலாமல் இருக்கலாம். ஆனால், தகுதி வாய்ந்த திறமையை இனங்காணும் விமரிசன உணர்வுள்ள ஒரு சிறுபான்மை இருக்கிறதே, அதன் ஆதரவில், நல்ல எழுத்துக்கள் ஜீவிக்கமுடியும். இந்த சிறுபான்மை, ஏதோ ஒன்றிரண்டு அங்கங்கு என்னும் சிறுபான்மை அல்ல. ஒரு தரமான எழுத்தாளர் இனங்காணப் படவும், தன் தொடர்ந்த இயக்கத்திற்கு ஊக்கம் பெறவும் வேண்டிய கணிசமான அளவுள்ள சிறுபான்மை இது. இதை நீங்கள் மறுக்க முடியாது. இல்லையெனில், லா. சா. ராமாயிருதம் ஆர்.ஷண்முகசுந்தரம், க.நா.சு. நீங்கள், எல்லோரும் எப்பவோ, இருக்குமிடம் தெரியாமல் போயிருப்பீர்கள். ஜெயகாந்தன், சுந்தர ராமசாமி இருவரும் தெரிந்தே இருக்க மாட்டார்கள். ஆக ஒரு சின்ன வட்டத்திற்குள்ளாவது நல்ல எழுத்து பிரசுரமாகவும் இனங்காணப்பட்டு கிளரவம் பெறவும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டுள்ளது. இந்நிலையை, ஒரு நாடகாசிரியன் ஏன் பயன்படுத்திக் கொள்ளக் கூடாது? தற்சமயத்திற்கு (தற்சமயம் என்பது பத்திருபது வருடங்கள் என நீளலாம்) ஒரு நல்ல நாடகாசிரியன் தன் எழுத்து பிரசுரமாகி இது ஒரு நல்ல நாடகம், இவர் ஒரு நல்ல நாடகாசிரியர் எனப் பெயர் பெறுவதுடன் மட்டும் ஏன் திருப்தி கொள்ளக்கூடாது? மேடையேறுவதைப்பற்றி எதற்காக அவர்கள் கவலைப்படவேண்டும்? ஏனெனில், தன் நாடகங்களை மேடையேற்றிப் பார்க்கவேண்டும் என்ற ஆசை கொண்டால், ஒரு நாடகம் எழுத வேண்டியும் காகிதத்தையும் எடுத்து உட்கார்ந்த உடனேயே, ஜனங்களின் விசிலடிக்கும் சப்தங்கள், அவர்களது ரசனை,

எதிர்பார்ப்புகள் எல்லாம், கேட்க, இதன்விளைவாக இவற்றுடன் சமரசம் செய்து கொள்ளும் தீர்ப்பந்தங்கள் அலைக்கழிக்கத் தொடங்குகின்றன. பின் எதுவும் நடப்பதில்லை.

இந்த விஷவட்டத்திற்கு ஒரு முடிவையே காணமுடியாமல் போகிறது. தன்னைத்தூண்டி உற்சாகம் தந்து எழுதச்சொல்லும் நாடகத்தயாரிப்பாளர் யாரும் இல்லையே என்ற பிரலாபம். நாடகாசிரியர்களிடமிருந்தும் தயாரிப்பாளர்களும் அவர்கள் தரப்பிற்கு, நல்ல நாடகங்களே கிடைப்பதில்லை யென்றும் தரங்கெட்ட மக்களின் ரசனைக்கு அதன் தீர்ப்பந்தங்களுக்கு அடிபணிந்து திருப்திப்படுத்த வேண்டியிருக்கும். தங்கள் நிலை பற்றிய பிரலாபங்களும் பரிமாறிக் கொள்ளப்படுகின்றன. எங்காவது, எப்படியாவது ஓர் இடத்தில் ஒரு தொடக்கம் தேவையாயிருக்கிறது. இங்கே இருக்கும் தயாரிப்பாளர்களோ, எம்.ஜி. ஆரைக்கண்டு விசிலடிக்கும் மக்களின் ரசனைக்கோ அல்லது அதற்கும் கீழ் உள்ள தரங்களையோ மகிழ்வித்து பணம் பண்ணுவதே குறியாயிருப்பவர்கள். இவர்களை அல்லாது, நல்ல தரமான நாடகாசிரியர்களை ஊக்குவித்து மக்களின் ரசனையை உயர்த்தும் உயர்ந்த சிந்தனை கொண்ட எவரையும் என்னால் நினைத்துப் பார்க்க முடியவில்லை. ஒரு சூன்யத்தில் இயங்குபவன் இல்லை ஒரு நாடகத்தயாரிப்பாளன். ஜனங்களின் தேவைகள் ரசனை இவற்றை எதிர் கொள்ள வேண்டியவன் அவன். ஆனால் ஒரு எழுத்தாளன் விஷயம் வேறு. அவன் தன்னுடைய நாடகங்களை, தரமற்ற வசகர்களின் முன், இலக்கியமாக வைக்க முடியும், ஒரு தயாரிப்பாளரிடம் தன் நாடகங்களை மேடைத்தயாரிப்பிற்கு இப்போதுள்ள நிலையில் விற்க முடியாது என்ற போதிலும், எந்த ஒரு எழுத்தாளனும். கலை நேர்மை உள்ளவனானால், இதுவா அல்லது

அதுவா என்ற ஒரு தேர்வை செய்து கொள்ள வேண்டியவன். ஒன்று, ஒரு தயாரிப்பாளனுக்குத்தன்நாடகத்தை விற்று வரக்கூடிய பணவருவாயை, 'தானும் ஒரு நாடகாசிரியன் என்று கிடைக்கும் போலி பிராபல்யம் இவற்றைத்தியாகம் செய்யத் தயாராயிருக்க வேண்டும். அதுவும் அந்த நாடகம் எப்படி எழுதப்படுகிறது? தயாரிப்பாளன் தரும் ஃபார்முலாவுக்கேற்ப. அந்த தயாரிப்பாளனோ, எம்.ஜி.ஆர்.ஐக் கண்டு விசிலடிக்கும் ரசிகர் தந்த ஃபார்முலாவை கொண்டவன் ஒன்று, இத்தகைய தாசி வாழ்க்கை தன் கலை நேர்மையைத் துறந்த தாசித் தனம். அல்லது, தனக்குத் தான் நேர்மையான ஒரு கலைஞனின் வாழ்க்கை. புத்தகங்களாக வெளியிடப்படும் தன் நாடகங்கள் தரும் ஏதோ வருவாயைக் கண்டே திருப்தி கொள்ளும், தன்நாடக ஈடுபாட்டில் ஓர் நேர்மை; — இவ்விரண்டில் எது என்ற தேர்வைச் செய்து கொள்ள வேண்டும். ஒரு யோக்கியப் பொறுப்புள்ள கலைஞனின் தேர்வு எதாக இருக்கும் என்பதில் எனக்கு சந்தேகங்கள் இல்லை.

நான்கு ஐந்து நாடகாசிரியர்கள் இருக்கிறார்கள். அவர்களிடமிருந்து ஒரு பத்து வருடகாலத்தில் 10 அல்லது 15 நல்ல நாடகங்கள் வருகின்றன என்று வைத்துக்கொள்ளுங்கள். இவை ஒரு கிளர்ச்சியை உண்டு பண்ணும். புத்தக ரூபத்தில் உள்ள இந்த நாடகங்கள் மேடையேற்றப்படுவதற்கு ஏற்றவை என்ற சிந்தனை ஏற்படும், ஒரு நல்ல காலம் உருவாகஇவை வழி வகுத்திருக்கும். ஏனெனில், புத்தகமாகப் படிக்கப்பட்ட இந்த நாடகங்கள், ஜனங்களின் ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதியினரிடையே, நல்ல தரமான நாடகங்கள் எவை என்ற உணர்வை ஊட்டியிருக்கும். நமது முதல் கடமை தரமான ரசனையுள்ள மக்களை உருவாக்குவதாகும். அவர்கள் கற்றுக் கொள்வதற்கு ஏற்ற சந்தர்ப்பங்களை, வாய்ப்புக்களை சிருஷ்டிப்பதாகும். இந்த வாய்ப்புக்களும், தரமான ரசனையும்,

நல்ல நாடகங்களாலேயே சிருஷ்டிக்கப்படும். மேடையேற்றப்பட்ட நாடகங்களால் அல்ல. நல்ல நாடகங்கள் எழுதப்பட்டு, பிரசுரமாகும் போதுதான். எளிய கேள்வி ஒன்றை எழுப்ப என்னை அனுமதியுங்கள். சஹஸ்ரநாமம் உங்களை ஒரு நாடகம் எழுதித்தரக் கேட்டதாகவும், அந்த சமயத்தில் நிலவிய உங்கள் வீட்டு நிர்ப்பந்தங்களால் நீங்கள் அந்த வாய்ப்பைப் பயன்படுத்திக் கொண்டதாகவும், சொன்னீர்கள் சரி. இதை நான் புரிந்து கொள்கிறேன். இதற்காக நான் சண்டைக்கு வரவில்லை. ஆனால், நீங்கள் எழுதியதில் உங்களுக்குத் திருப்தி இல்லை என்பது எனக்குத்தெரியும். ஆனால் ஒரு விஷயம், ஜானகிராமனே எழுதியிருந்தால் கூட அது ஒரு நாடகமே இல்லை என்று ஜனங்களுக்கு எப்படிச் சொல்வது? உங்கள் பெயரை வைத்துக் கொண்டு, தான் செய்வது ஏதோ கலா சோதனைகளாக்கும் என்று சஹஸ்ர நாமம் செய்யும் பிரச்சாரத்தை எப்படி ஒருவர் தடுக்க முடியும்? சரி. இது போகட்டும் நீங்களாகவே, எழுத வேண்டும் என்ற உங்கள் உள் நிர்ப்பந்தங்களால் தூண்டப்பட்டு, உங்கள் இஷ்டத்திற்கே ஒரு நாடகத்தை, நான் எழுதியது என்று நீங்கள் கர்வத்துடன் சொல்லிக் கொள்ளத் தக்க ஒரு நாடகத்தை ஒரு ஆரோக்கியமான மரபின் வருகைக்கு கட்டியங்கூறும் ஒரு நாடகத்தை நீங்கள் எழுதியிருக்க முடியாதா? அதைப் பிரசுரம் செய்திருக்க முடியாதா? 'மோகமுள்', 'அம்மா வந்தாள்' இவை வந்த தது போல அதுவும் வெளியுலகைத் தரிஸித்திராதா? அது மேடையேருவிட்டால் என்ன? அது மேடையேற்றப்படவில்லை என்ற காரணத்திற்காக, — ஒரு நல்ல நாடகாசிரியர் என்று நீங்கள் பெற்றிருக்கக் கூடும் பெயரையாரும் உங்களிடமிருந்து பறித்திருக்க முடியுமா? இல்லை, அது இப்பொழுது மேடையேறவில்லை என்ற காரணத்திற்காக, எதிர்காலத்தில் என்றென்றைக்கும் மேடையேற்றப்படும் சாத்தியத்திலிருந்து பகிஷ்கரிக்கப்படுமா? அப்படி ஏதும் சட்டம் இருக்கிறதா?



இன்னும் கொஞ்சம் கூட சொல்லட்டுமா? என்னுடைய அபிப்பிராயத்தில், நாடகத்தைப்பற்றித் தெரிந்தவர்கள் என்று இந்தியாவிலேயே இரண்டே இரண்டு பேர்கள் தான் இருக்கிறார்கள். ஒருவர் சம்பு மித்ரா. இன்னொருவர் இப்ராஹீம் அல்காஷி, இங்கிருக்கும் தேசிய நாடகப்பள்ளியின் தலைவர். மேடைக்கலையின் எல்லாத்துறைகளிலும், இப்பள்ளி மாணவர்களுக்குப் பயிற்சி அளிக்கிறது, மேலும், உருது, இந்தி இருமொழிகளிலும், மாணவர்களின் பயிற்சிக்காக, நாடகங்களை மேடையேற்றி, டெல்லியிலும், நகரத்தைச் சுற்றியுள்ள மற்றப்பகுதிகளிலும் எடுத்துச் சென்று, மக்களுக்கு நல்ல நாடகங்களை அறிமுகப்படுத்துகிறது. ஜனங்களிடையே ரசனையை உருவாக்கி பண்படுத்துகிறது. இது ஒரு பயிற்சிக்களமாக இயங்குகிறது மட்டுமல்லாமல், மக்களிடையே ரசனையை உருவாக்கி வளர்க்கவும் செய்கிறது. ஏனெனில், மாணவர்கள் தம் பயிற்சி முடிந்து பள்ளியிலிருந்து வெளியேறியதும், அவர்கள் இயங்க, ஒரு ரசனையுள்ள பார்வையாளர் கூட்டமும், தயாராக வேண்டும்.

அல்காஷி எல்லா இந்திய மொழிகளிலிருந்தும், தனக்கு வேண்டிய நாடகத்தைத் தேர்ந்தெடுக்கிறார். மேடையேற்றுவது ஹிந்தி அல்லது உருது மொழியிலானாலும் ஏதும் நல்ல தமிழ் நாடகங்கள், பற்றிக் கேட்பார். ஹிந்தியில் மொழி பெயர்த்து பள்ளியின் சார்பில் மேடையேற்றுவதற்கு நான் சிவாஜிகணேசனோ, சஹஸ்ரநாமமோ, டி. கே. எஸ். சகோதரர்களோ இல்லை. என்னுடைய அளிங்கமான நிர்வாணத்தை உலகுக்குக்காட்டி, இதோ எங்கள் தீந்தமிழின் சிகர சாதனைகள் என்று தம்பட்டம் அடிக்க, தமிழில் உருப்படியான நாடகங்களே இல்லை என்று உண்மையைத்தான் நான் சொல்ல முடிந்தது. அல்காஷியோ நம்மிடம் நாடகங்களே இல்லை என்று நான் சொல்வதை நம்ப மறுக்கிறார். நமது நாடகாசிரியர்களுக்கு திறமையும் உத்வேகமும்

இருந்து மேடையேற்றும் உடனடியான சாத்தியங்களைப் பற்றி சிந்திக்காமல், எழுதியிருப்பார்களானால், தமிழிலும், நல்ல நாடகங்கள் இருந்திருக்குமானால்... எவ்வளவு நன்றாக இருந்திருக்கும். தேசிய நாடகப் பள்ளியில் அவை மேடையேறியிருக்கும். நமது ஸஹஸ்ரநாமங்களும், டி. கே. எஸ். களும் அவற்றை எட்டி நின்று கழியால்கூட தொட்டிருக்க மாட்டார்கள் தான். அதனால் என்ன? இந்த நாடகங்களுக்கு, அல்காஷி போன்ற திறமை வாய்ந்த தயாரிப்பாளர்கள் கிடைத்தால் அவை பெறும் கௌரவத்தையும் பேரையும் நினைத்துப் பாருங்கள். உண்மையிலேயே, குணம் வாய்ந்த விஷயம் எங்கிருந்தாலும், டெல்லியில் உள்ள செய்திப் பத்திரிக்கைகளிலும், ஒரு குறியிட்ட ரசிகர் கூட்டமும், அவர்களது பார்வைக்கு மாத்திரம் வைக்கப் பட்டால், அவர்களது பாராட்டையும் ரசீப்பையும் பெறத்தவறுவதில்லை. சென்னையின் அறிவார்ந்த நபும் ஸகத்தனம் இங்கு இல்லை. டெல்லியில் Snobs கள் கூட்டமும் நிறைய உண்டுதான், சந்தேகமில்லை. ஆனால், எதையும் வெளியுலகின் கவனத்திற்கு வைக்க, அதற்கு ஒரு மதிப்பும் கௌரவமும் ஏற்படுத்த, Snobs-ம் தேவை தான்.

யுஜினி ஓ நீலை எடுத்துக்கொள்ளுங்கள். அவர் விஷயத்தில் என்ன, அவர் பேனாவையும் பேப்பரையும் எடுத்து ஒரு நாடகம் எழுத வேண்டியதுதான். உடனே அது மேடையேறிற்று என்று நினைக்கிறீர்களா? ஒரு அமெரிக்கர் நாடகக் குழுவை உருவாக்கி, அமெரிக்காவின் மூலை முடுக்குகளில் எல்லாம், கிராமப் புறங்களில் எல்லாம் எடுத்துச் சென்று, அவர் நாடகங்களை தயாரித்துக் காட்டிய பிறகு தான், அமெரிக்க நாடக ஸ்தாபனங்களிலிருந்து அவருக்கு அங்கீகாரம் கிடைத்தது.

ஒரு யுஜினி ஓ நீல், அதுவும் அமெரிக்காவில், இவ்

வாறு போராட வேண்டியிருந்த தென்றால், தமிழ்நாடு போன்ற, அறிவார்த்த பாலையும், தேக்கமும் கொண்ட ஒரு சமூகத்தில்உள்ள நாடகாசிரியர்கள் தமக்குதயாராக ஒரு ரசிக ஜனக்கூட்டம் இருக்கும், தயாரிப்பாளர்கள் கூட்டம் ஒன்று, அவர்கள் வீட்டு வாசற்படியில் க்யூவில் நின்று கொண்டிருப்பார்கள் நாடகம் கேட்டு, என்று எப்படி எதிர்பார்க்கலாம்? நாடகமேடைப் பொருட்களாக அல்லா விட்டாலும், குறைந்தது, தரமாக இலக்கியமாகவாவது தம் நாடக எழுத்துக்களை இனங்கண்டுரசிக்கும் தரமான ஒரு சிறு பான்மை வாசகர் கூட்டம் கிடைத்தாலே போதும், அதற்கு நாடகாசிரியர்கள் நன்றி கூற வேண்டும். இப்போதுள்ள இத்தகையதொரு வாய்ப்பை நாடகாசிரியன் நழுவவிடக்கூடாது.

இதைத்தான் என் கட்டுரையில் நான் குறிப்பிட்டிருந்தேன். இதுவும் கூட, என் பேனாவிலிருந்து நழுவி, காகிதத்தில் விழுந்தது என்றே சொல்லவேண்டும். அக்கட்டுரை எழுதும் போது என் நோக்கம், நம் நோய்களுக்கெல்லாம் ஏதும் மருந்து என்ன என்று சொல்வதல்ல. இந்த வாதத்தைத் தொடங்கி வைத்தவர்கள் எடுத்த தாண்ட கூற்றுக்களை, கஷ்டியை மறுப்பது தான் என் நோக்கமாக இருந்தது. தி.க. சிவசங்கரனின் கூற்றுக்களை என்னால் புரிந்து கொள்ள முடிந்தது. இந்த கம்யூனிஸ்டுகள் என்றைக்கும் திருந்துபவர்களில்லை. இந்த வாதத்தை ஆரம்பித்து வைக்க, நா. பார்த்த சாரதி. இவர்களை அழைத்திருக்கக்கூடாது. ஆனால், யார் இந்த எம். கே. மணி சாஸ்திரி? எனக்கு இவரைத் தெரியாது. தமிழ் நாடக உலகைச் சேர்ந்தவரா இவர்? இப்போதுள்ள நிலைகளுக்கு வக்காலத்து வாங்கும் போக்கே அவரிடம் காண்கிறேன்.

என்னைக்கட்டுப்படுத்தும் இன்னொரு விஷயமும் உண்டு. அதுகட்டுரையின் நீளம் சம்பந்தமானது. உங்களுக்குத்

தெரியும். கட்டுரை இரண்டு பக்கங்களுக்குமேல் போகக் கூடாது என்பது நா. பா.வின் நிபந்தனை. என் கஷியையும் தெளிவாகச் சொல்ல வேண்டும், பின் இந்த நிலையிருந்து மீள் வழி முறைகளும் சொல்லவேண்டும், என்பது இரண்டு பக்கங்களில் எப்படி சாத்தியம்? எனக்கு இது பற்றி திட்டவட்டமான சில சிந்தனைகள் உண்டு வாஸ்தவம். ஆனால் இதெற்கெல்லாம் இடம் எங்கே இருக்கிறது? தீபத்தின் பக்கங்கள் எனக்கு விடப்படுகின்றன என்று அவர் சொல்லக் கூடுமானால், நான் எழுதத் தயார். நான் சொல்லவிருக்கும் அபிப்பிராயங்கள் வழி முறைகள் எல்லாவற்றிற்கும் நான் பொறுப்பேற்கத் தயார். என் அபிப்பிராயங்களோ வழி முறைகளோ ஏதும் சூன்யத்திலிருந்து உதிக்க மாட்டா. இப்போதுள்ள நிலைமையைக் கணக்கெடுத்துக் கொண்டே சொல்வதாக இருக்கும். ஆனால் இதையெல்லாம் எங்கெடுத்துக் கொண்டு செல்லட்டும்? யாரோ ஒரு சாமிநாதன் என்கிற ஒரு ஆள் இது பற்றியெல்லாம் என்ன நினைக்கிறான் என்று தெரிந்து கொள்ள யாருக்கு என்ன முடை? இவர்களுக்கெல்லாம் நான் யார்?

உங்களுக்குத் தெரியும். ஜெயகாந்தனின் படத்தில் உள்ள சில நல்ல அம்சங்கள் எனக்குப் பிடித்திருந்தன. ஆகவே அதுபற்றி நான் விவரமான ஒரு விமரிசனம் எழுதியிருந்தேன். அது ஒரு நீண்ட கட்டுரை. அதைப் பிரசுரம் செய்ய நா. பா. ஒப்புக்கொண்டார். ஒரு இதழில், என்கட்டுரையிலிருந்து இரண்டு பக்கங்கள் மாதிரிப் பிரசுரம் செய்ய நிறுத்திக் கொண்டார். அதைத் தொடரவில்லை. இரண்டு மாதங்கள் காத்திருந்து பின் அதுபற்றி விசாரித்து நா. பா. வுக்கு எழுதினேன். இடமில்லாததால் பிரசுரிக்க முடியவில்லை என்றும், இடம் கிடைத்ததும் அக்கட்டுரையைத் தொடங்குவதாகவும் எழுதினார். சில மாதங்கள் கழித்து இன்னம் ஒன்றரைப்

பக்கம் பிரசுரித்தார். அத்தோடு அது முடிந்தது. பின் தொடரவில்லை. நடு நடுவில் இவ்வாறு விட்டு விட்டுப் பிரசுரிக்காது, தொடர்ந்து பிரசுரிக்குமாறு அவருக்கு எழுதினேன். இடமில்லாது போனதால் என்கட்டுரையைப் பிரசுரிக்க முடிவதில்லை. என்ற அவர் கூற்றை என்னால் ஒப்புக் கொள்ள முடியவில்லை. அவரும் அகிலனும் வெளித்தள்ளுவதையெல்லாம் பிரசுரிப்பதற்கு இடமிருக்கிறதோ. என் கட்டுரைக்கு மாத்திரம் தான் இடம் கிடைப்பதில்லையோ. எனக்கு மிகுந்த கோபம். மனதாரத்திட்டித் தீர்த்தேன் அவருக்கு ஒரு கடிதம் எழுதி. இதன் விளைவாக, கட்டுரைப் பிரசுரம் என்ற சமாச்சாரத்திற்கே ஒரு முடிவு. அதன் பிறகு நான்கு வருஷங்கள் கழித்து, போன வருடம் நான் சென்னை சென்றபோதுதான் அக்கட்டுரையை அவரிடமிருந்து நான் திரும்பப் பெற்றேன். அதைத்திருப்பி அனுப்பும் மரியாதை கூட அவருக்கு இருக்க வில்லை. இப்போது அது என்னிடம் தான் இருக்கிறது. உங்களுக்கு அதைப் படிக்க ஆர்வம் இருந்தால் நான் அனுப்பி வைக்கிறேன். படித்து நீங்களே தீர்மானியுங்கள். நான் எழுதியதை இப்படிக்குப்பைக் கூடையில் போட்டாரே, என் கட்டுரையை விட தரமான விஷயம் ஏதாவது கடந்த நான்கு வருடங்களில், தீபத்தில் ஏதாவது பிரசுரம் ஆகியிருக்கிறதா என்று பாருங்கள்.

எதற்காகச் சொல்கிறேன் என்றால், தமிழ் நாடக சமூகத்தின் நோய்களுக்கு தீர்வு என்று எனக்குத் தோன்றும் வழிமுறைகளைப் பற்றிச் சொன்னாலும், கேட்க யார் இருக்கிறார்கள்? இது விஷயத்தில் நீங்கள் செய்யக் கூடியது ஒன்று உண்டு. என் கட்டுரை சிந்தனையைத் தூண்டுவதாக இருந்தது, என்றும், திட்ட வட்டமான வழிமுறைகளையும் குறிப்பிட வேண்டும் என்றும் நீங்கள் எனக்குச் சொன்னதையே, ஒரு கார்டில், தீபம் ஆசிரி

யருக்கு நீங்கள் எழுதியிருக்கலாம். இதற்கு ஏதும் செல்வோ, சிரமமோ கிடையாது. ஏதோ ஒரு நல்ல காரியம் நடக்கிறதே என்று அதில் பங்கேற்பும், அதற்கான விருப்பமும் தான் தேவை. எழுதியிருந்தால், அதன் விளைவு என்னவாக இருந்திருக்கும் தெரியுமா? நம்ம ஜானகிராமனே பாராட்டிச் சொல்கிறாரே, அதில் ஏதோ இருக்க வேண்டும். அதில் என்னதான் இருக்கிறது பார்ப்போமே, என்று ஜானகிராமன் ரசிகர்கள் எல்லோரையும் அது தூண்டியிருக்கும். ஒரு நல்லெண்ணத்தோடு, ஆர்வத்தோடு அதைப் படிக்கத் தூண்டியிருக்கும். ஒரு மண்ணும் தெரியாத நா. பா. வையே, அந்தக்கட்டுரையில் ஏதோ இருப்பதாக எண்ணச் செய்து, எனக்கும், மேலும், என்னிடமிருந்து வழி முறைகள் பற்றி எழுதச் சொல்லிக் கேட்கச் செய்திருக்கும். தேக்கமடைந்துள்ள ஒரு சமூகத்தில், அறிவார்த்த கிளர்ச்சியை ஏற்படுத்துவதென்பது இப்படித்தான் இயலும். என்னுடைய எழுத்துக்கும், கனமும், கவுரவமும் கிடைத்திருக்கும். தூரதிர்ஷ்டவசமாக, தமிழ் நாட்டில், இப்படித்தான் நாம் காரியங்கள் செய்ய வேண்டியிருக்கிறது. நன்கு தெரியப்பட்டவரும் சமூகத்தில் மதிப்பும் பெற்றவரும் ஆன ஒருவரின் சார்பும் ஆதரவும் இல்லாது போனால், எந்த நல்ல விஷயமும், நல்ல விஷயமாக அறியப்படுவதில்லை. நீங்கள் என்னைப் புரிந்து கொள்வீர்கள் என்று நம்புகிறேன். என்னை சிபாரிசு செய்யுங்கள் என்று நான் கேட்கவில்லை. நான் சொல்வதெல்லாம் இவ்வளவு மாத்திரம் தான். ஏதும் ஒரு நல்ல காரியம் நடப்பதாக நீங்கள் கண்டால், அதைப்பற்றிய அபிப்பிராயத்தை நீங்கள் வெளியில் சொல்லவேண்டும். உங்கள் பேரின் சக்தி (authority) யை அதற்குத்தர வேண்டும். அப்போதுதான், அந்த நல்ல விஷயத்தின் பேரில் இயல்பாக தாம் அக்கறை காட்டாத, ஆனால் உங்களிடம் நல்ல எண்ணம் கொண்டுள்ள மக்களிடம் அந்த நல்ல விஷயத்தை எடுத்துச் செல்ல முடியும். இதுதான் ஜார்ஜ் ஸாடோல் சத்யஜித்

ரேக்குச் செய்தது. இது தான் W.B. யேட்ஸ், ரவீந்திர நாத் டாகூருக்குச் செய்தது. உலகப்புகழ் பெற்ற இவர்களின் ஆதரவும், சார்பும் இல்லாதிருந்தால் ரேயும் டாகூரும், பின்னர் தாம் பெற்ற ரசிகர் உலகைப் பெற்றிருந்திருக்கவே மாட்டார்கள், அவரவர் தகுதியின் பலத்தில் தான் ஒருவர் எழுந்து நிற்பதோ, வீழ்வதோ நடக்கும். வாஸ்தவம் தான். ஆனால், மக்கள் கும்பலின் மனப்போக்கு இருக்கும் குண நிலையில், இப்படித்தான் காரியங்கள் நடக்கும். அவர்கள் போற்றி வணங்கும் ஒரு வரின் சிபாரிசு அவர்களுக்குத் தேவை.

இதை நான் எனக்காக மாத்திரம் சொல்லவில்லை. உங்களைச் சுற்றி நடக்கும் எந்தத் தகுதியுள்ள விஷயத்திற்கும் தான். என் சொந்த அனுபவத்திலிருந்து ஒரு உதாரணம் தரட்டுமா? இங்கே டெல்லியிலிருந்து பிரசுரமாகிறதே, ‘‘கணையாழி’’, அதில் வருவதை நான் பார்த்து வருகிறேன் என்றாலும், இதழ் தவறாது ஒழுங்காக நான் பார்த்ததில்லை. என் கவனத்தைக் கவரும் விஷயம் எதுவும் அதன் பக்கங்களில் இருக்கும் என்று நான் நினைத்ததில்லை. ஆனால் தற்செயலாக டி. கே. துரைசாமியின் மதிப்புரை ஒன்றைப் பார்த்தேன். கணையாழியில் முந்திய இதழ்களில் பிரசுரமாகியிருந்த அசோகமித்திரனின் ‘விடுதலை’ப்பற்றி பாராட்டி எழுதியிருந்தார். டி. கே. துரைசாமி எதைப்பற்றியும் நல்ல வார்த்தைகள் சொல்லிப்பேசுகிறார் என்றால், அதில் ஏதோ இருக்க வேண்டும், படிக்கத் தகுதியானதாக இருக்க வேண்டும் என்பது என் நினைப்பு. இப்பொழுது நான் பழைய கணையாழி இதழ்களைத் தேடிக் கொண்டிருக்கிறேன் மிகுந்த ஆவலோடு.

சரி திட்டவாட்டமான, வழிமுறைகள் என்ற விஷயத்திற்கு வந்தால், நான் முன்னர் சொன்னவை தவிர, நாடகம்

களை மேடையேற்றும் விஷயத்தில் கூட, நாம் சில காரியங்கள் செய்யமுடியும். கைகளைக் கட்டிக் கொண்டு, விதியை நொந்து உட்கார்ந்திருக்க வேண்டும், நடப்பது நடக்கட்டும் என்று இல்லை. நாம் ஏதும் செய்வதற்கில்லை என்னும்படியான மோசமான நிலையும் இல்லை.

ஒரு அடிப்படையான விஷயம். இந்த மக்கள் கும்பலின் ரசனையைப்பற்றிக் கவலைப்பட்டு நாம் ஏதும் செய்து விட முடியாது. நாம் செய்வது எதுவும் இந்த மக்கள் கும்பலின் ரசனைக்காகத்தான், அப்படித்தான் இருக்க வேண்டும் என நாம் தீர்மானித்துவிட்டால், உயர்ந்த காரியம் எதையும் நாம் செய்யமுடியாது. எதைச் செய்ய வேண்டும் என்ற துடிப்பு நம் உள்ளிருந்து எழுகிறதோ அதைச் செய்யவேண்டும். அதை விரும்புகிறவர்களை நாம் தேடவேண்டும். அவர்கள் ரொம்பகொஞ்சமாகவே இருக்கலாம். நாம் கவலைப்படக்கூடிய ஒரே விஷயம், அந்தக் கொஞ்சப்பேர், நம் காரியங்களைத் தொடர்ந்து நடத்த போதுமானவர்கள்தாமா என்பது தான். டெல்லியில், தரமான படங்களைத் திரையிடும் வியாபாரக் கொட்டகைகள் ஏதும் கிடையாது. எல்லாமே குப்பைகள் தாம். எனினும் நானும் இன்னும் ஒரு ஆயிரம் பேரும் ஒவ்வொரு மாதமும் குறைந்தது மூன்று உயர்ந்த தரம் கொண்ட படங்களையாவது பார்க்க முடிகிறது. வெளியிலிருக்கும் வியாபாரக் கொட்டகைகளின் பக்கமே நான் போவது கிடையாது. மாதம் மூன்று படங்கள், அதுவும் தேர்ந்தெடுத்த தரமான படங்கள் பார்த்தால் அது போதும். 15 லக்ஷம் ஜனத்தொகை கொண்ட டெல்லி நகரத்தில், தர பக்ஷபாதம் பார்த்து ரசிக்கும் சுமார் 3000 பேர் கொண்ட ஒரு சிறு சமூகம் இருக்கிறது. இவர்கள் இதற்காகும் செலவைத் தரத் தயாராயிருக்கிறார்கள். விஷயம் என்னவென்றால், இந்த மூவாயிரம் பேரின் ரசனை உணர்வைப் போஷித்து ஜீவித்



திருக்க வைத்துக்கொள்ள வேண்டும் என்பது மிக முக்கியம். போகப்போக, மெதுவாக, இந்த மூவாயிரம் எண்ணிக்கையில் பெருகி, டெல்லி ஜனத்தொகையின் கணிசமான பகுதி என வளரும். இவ்வளவு தான் ஒருவர் செய்யக்கூடியது. சாதிக்கக்கூடியது. ஊரில் இருக்கும் எல்லா ராஜ்கபூர், சிவாஜி கணேசன் விசிறிகளையும், ஞான தீக்ஷை அளித்து மதம் மாற்றுவது என்பது நடக்காத காரியம். அவர்கள் இருந்து விட்டுப் போகட்டும். ஆனால் இதற்கு அர்த்தம், இவர்களுடைய அங்கீகாரம், ரசனை, ஆதரவுடன்தான் எந்த கலைமுயற்சியும் இருக்க முடியும், இருக்கவேண்டும் என்பதல்ல. டெல்லியில் ஆறு Film Societyகள் இருக்கின்றன. இவற்றில் ரொம்பவும் பெரியது சுறுசுறுப்புடன் இயங்குவது டெல்லி ஃபில்ம் சொஸைட்டி. 1200 பேர் அங்கத்தினர்கள். இன்னும் 300 பேர், கடந்த இரண்டு வருடங்களாக அங்கத்தினராகக் காத்திருக்கின்றனர்.

இதுபோல, சென்னையிலும் நீங்கள் ஒரு குழுவை அமைக்கலாம். மாதம் இரண்டு அல்லது மூன்று ரூபாய் கொடுக்கும் குறைந்தது 300 பேர்களைக் காணமுடியாதா? இது ஆரம்பத்திற்கு மாத்திரமே. போகப்போக இது வளராதா? இம்மாதிரி சேகரிக்கும் சந்தாப்பணம், நிதியுதவி கொண்டு மூன்று மாதங்களுக்கு ஒருமுறை ஒரு நாடகத்தை மேடையேற்றலாம். கண்கவர் காட்சியமைப்புகள் மேடையலங்காரங்கள் என்றெல்லாம் சபா ரசிகர்களைத் திருப்திப்படுத்துவதை நோக்கமாக நாம் கொள்ளவில்லையென்றால், ஒரு நல்ல நாடகத்தை தயாரித்து மேடையேற்றுவதற்கு 3000 ரூபாய்களுக்கு மேல் செலவாகாது. இதைத்தான் செல்லப்பாவும் செய்கிறார், சபாக்களும் செய்கின்றனவே என்று நீங்கள் சொல்லலாம். சபாக்களது நோக்கம் பணம் பண்ணுவது தானே ஒழிய நல்ல நாடகங்களை அளிப்பது அல்ல. இது தான் அவர்களது

லக்ஷியமே. இன்னும் மற்ற நோக்கங்கள் பிராபலியம் பெறவேண்டும், பத்திரிகைகளில் பெயர் வரவேண்டும் என்பதெல்லாம். தரமான ரசிகர்களை சபாக்கள் தேடுவதில்லை. செல்லப்பா விஷயத்திற்கு வந்தால், டி. கே. எஸ். சகோதரர்களும், ஸஹஸ்ரநாமமும் சோவும், நிறைந்த வெற்றியுடனும், தொழில் முறையிலும் செய்யவதையேதான் அவரும் செய்ய முயலுகிறார். தொழில் முறைக்காரர்கள் செய்வதையே, அந்த அபத்தத்தையே, அமெச்சூர்த்தனமாக செய்வதில் அர்த்தமே இல்லை. இவை அல்லாத வேறு என்ன செய்யலாம் என்பதுதான் குறிக்கோள். நான் சொன்னது போல சென்னையில் ஒரு குழு அமைக்கலாம். நல்ல விஷயங்களுக்காக மாதாமாதம் கொஞ்சம் பணம் தரக்கூடிய தேர்ந்த, ஆனால் நிலையான பார்வையாளர்களை இக்குழுவுக்காக உழைக்கவும் வரக்கூடிய பார்வையாளர்கள் கொண்ட ஒரு குழுவை அமைக்கலாம். இன்னுமொரு முக்கியமான விஷயம். இவ்வாறான ஒரு குழு அமைத்த பிறகு, இதன் நடவடிக்கைகளைக் கவனிக்கும் அதைக் கண்டு மகிழும் ஒவ்வொரு ஜானகிராமனும், அதைப்பற்றி வெளி உலகில் பேசவும் வேண்டும். வெறும் மனத்திருப்தியோடு வீட்டுக்குத்திரும்பி நடந்தால், அது போதாது. இவ்வகையில் எங்கோ ஓர் இருண்ட மூலையில் கேட்பாரற்றுக் கிடக்கும், எந்த ஒரு சின்ன ஆனால் நல்ல விஷயத்திற்கும், அதற்கு அங்கீகாரம் கிடைக்க, ஒவ்வொரு ஜானகிராமனும், தன் பெயரையும் புகழையும். உதவியவராவார். இது நடந்தால், தமிழ் நாட்டில் எங்கெங்கெல்லாம் இம்மாதிரியான ஒரு குழு உருவாக வேண்டிய அளவு கணிசமான ரசனையுள்ள பார்வையாளர்கள் கொண்ட நகரங்கள் உண்டோ, அங்கெல்லாம், இக்குழுக்கள் தோன்றக் கூடிய ஒரு சாத்தியம் உண்டாகக்கூடும். எடுத்த உடனேயே இவை யெல்லாம் வெற்றி முரசம் கொட்டிவிடாதுதான். இவற்றிற்கும் ஆரம்ப

கால பிரஸவ வேதனைகளின் அனுபவம் இருக்கும். ஆரம்பங்கள் மிக கடினமான அனுபவமாகத்தான் இருக்கும். ஆனால் இது தான் வழி. பின்னர் இக்குழுக்கள், படிப்படியாக பெருதும் 'பார்வையாளர்களைக் கொண்டதாகலாம். நாடகாசிரியர்கள் புத்தகங்களாகத்தரும் நாடகங்கள் உருவாக்கியிருக்கும் ஒரு ரசனையுள்ள, வரவேற்கும் ரசிகர் கூட்டம், இக்குழுக்களின் ஜீவிதத்திற்கு உதவும். இது நடக்கக்கூடிய காரியம். ஏதும் சூன்யத்தில் நான் கோட்டைகள் கட்டவில்லை. உறக்கத்தில் ஆழ்ந்து கிடக்கும் மக்களிடையே விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்த ஏதாவது செய்தாக வேண்டும். கென்னடி பாணியில் அவரது வார்த்தைகளைக்கடன் வாங்கிச் சொல்வதென்றால், இவ்விழிப்பு இவ்வருடம் சாத்தியமில்லாமல் இருக்கலாம். அடுத்த வருடமும் சாத்தியமற்றுப்போகலாம். வரும் பத்து வருடங்களில், இல்லை, நமது தலைமுறையிலேயே கூட சாத்தியமற்றுப்போகலாம். ஆனாலும், நாம் செயல்படத் தொடங்கிட வேண்டும்.

மக்களின் ரசனையை, ருசிகளை மாற்றுவதற்கான வழிகள் பற்றியும் எனக்குச் சில எண்ணங்கள் உண்டு. ஆனால் இக் கடிதம் மிகவும் நீண்டுவிட்டது. ஆகவே அதுபற்றியெல்லாம் இப்போது நான் பேசப்போவதில்லை. ஆனால் இக்காரியங்கள் எதற்கும், செயலாற்ற வேண்டும் என்ற முனைப்பு மிகமுக்கியத் தேவை. இந்தமுனைப்பு இருக்கிறது என்று நான் எடுத்துக்கொள்கிறேன். இரண்டு உலகங்களிலும் காலான்றிக் கொள்ள வேண்டும். இரண்டையும் அனுபவிக்க வேண்டும் என்று ஒருவர் விரும்பினால், நாம் செய்யக்கூடியது ஏதும் இல்லை. ஆனால் கலையுலகின் சிறந்ததும், அதுதவிர, தான் வாழவும், தன் முயற்சிகள் தொடரவும் எவ்வளவு தேவையோ அந்த அளவுக்கு வினாபார உலகத்திலிருந்தும் வேண்டும் என்று ஒருவர் நினைத்தால், அதற்கான வழிகள் நிறைய உண்டு.

ஆனால், நான் காண்பது, செயலாற்ற வேண்டும் என்ற முனைப்பு அறவே இல்லை என்பதுதான். கொள்ளை கொள்ளையாக சம்பாதிக்கவும் வேண்டும். அதே சமயம் தன்னைக் கலைஞன் என்று உலகம் வாழ்த்தவும் வேண்டும் என்பது தான் ஒவ்வொருவரின் ஆசையாக இருக்கிறது. நமது கஷ்டங்கள் எல்லாமே இங்குதான் உற்பத்தியாகின்றன. இதுபற்றியெல்லாம் நான் சொல்வதைக் கேட்க உங்களுக்கு விருப்பமிருந்தால், எனக்கு எழுதுங்கள். இல்லை, எனக்கு ஒரு மேடை கண்டு தாருங்கள். நான் எழுதுகிறேன். மிதந்த பொறுப்புடன் நான் எதையும் முன் வைப்பேன்.

இல்லை, ஜானகிராமன் நீங்கள் தப்புக்கணக்குப் போடுகிறீர்கள். எந்த இடத்திலிருந்தும், ஏதும் புதிய கருத்துகள் வருகின்றனவா என்று யாரும் அறிய விரும்பவில்லை. யாருக்கும் அக்கறையும் இல்லை. எனக்கு ஒரு மேடை காண்பது உங்களால் இயலாது என்பது நிச்சயமாகத் தெரியும் எனக்கு. நம் தமிழ்உலகம் அப்படி.

‘நீங்கள் என்ன வழி சொல்கிறீர்கள்?’ என்று போகிற போக்கில் சாதாரணமாகக் கேட்டு நீங்கள் எழுதிய ஒரு கார்டுக்கு பதிலாக நான் ஏன் இவ்வளவு நீளமாக வரிந்து கட்டிக்கொண்டு எழுதுகிறேன்? இதையெல்லாம் படித்து பிறகு, இந்த நிலை மாறவேண்டும் என்பதில் உள்ள என் அக்கறையில் உங்களுக்கு நம்பிக்கை ஏற்பட்டு, என் கருத்துக்களுடன் உடன் படவும் நீங்கள் தூண்டப்பட்டு, ஒரு நல்ல நாடகமும் எழுத நீங்கள் முனைவீர்களானால், என் இந்த சிரமம் வீணாகியதாகாது. ஏன், நான் ‘தீபம்’ கட்டுரையில் எழுதியது சும்மா ஏதோ திட்டுவதற்காக அல்ல, உண்மையான என் ஆற்றும்மை

உணர்வுகளின் வெளிப்பாடு, என்ற நம்பிக்கையாவது ஏற்பட்டாலும், அதுவே எனக்குப் போதுமானது.

நன்றி,  
தங்கள்  
வெங்கட்சாமிநாதன்

3

சென்னை  
13—12—67

அன்புள்ள சாமிநாதன்,

நாடகக்கலையும், நாடக இலக்கியமும் தரத்தில் சிறக்க நீங்கள் தந்துள்ள வாதப் பிரவாஹம் முழுமையும் (the whole gamut of your arguments) எனக்குப் புரிகிறது. என்னைப் பொறுத்தவரையில், நான் ஒரு நாடகாசிரியனில்லை. என் இலக்கியத்துறை வேறு. ஒரு நாடகாசிரியனாக மலரத்தேவையான மனச்சாய்வும் பொறுமையும் எனக்கு இருக்குமா என்பது திச்சயமாகத் தெரியவில்லை. இருப்பினும், நான் இரண்டு மூன்று கருக்களைப்பற்றிச் சிந்தித்துக் கொண்டிருக்கிறேன். நாடக ரூபத்திற்குத்தான் அவை பொருந்தும் என்று தோன்றிற்று.

பத்திரிகை ஆசிரியர்களுக்கே நேரே எழுத வேண்டும் நான், என்று நீங்கள் சொல்வது எனக்குப் புரிகிறது. செய்ய வேண்டும் என்றுதான் நினைக்கிறேன். ஆனால் ஒரு விஷயத்தை உங்களுக்குச் சொல்லியாக வேண்டும். என்னுடைய 'அந்தஸ்து' 'ஸ்தானம்' பற்றி நீங்கள் கொண்டுள்ள எண்ணங்கள் தவறானவை. பார்ப்பதற்கு ரொம்பப் பெரிஸாகத் தோற்றம் அளிக்

கலாம்.உள்ளூர அதற்கு பலம் ஏதும் கிடையாது. இருந்தாலும், துணிந்து பார்க்கிறேன்! சும்மா ஏதோ முகஸ்துதி செய்திருக்கவேண்டும்!! நீங்கள் காலை வாருகிறீர்கள் என்று நினைக்கிறேன்.!!!

இப்போது உள்ள நிலவரத்தில், நிலைமை ரொம்பவும் மோசம்தான். விழியுணர்வுகொண்ட எழுத்தாளர்களின் முயற்சிகள் மாத்திரமே இதற்கு போதும் என்று எனக்குத்தோன்றவில்லை.

நாடக மேடைக் கலையின் தரத்தை உயர்த்த, கவர்ச்சி ஒளி வீசும், அதே சமயம் தன்னையே இதற்கு அர்ப்பணித்துக் கொள்ளும் ஆள் தேவை. யுகியோ மிஷிமா போன்ற ஒரு மனிதர் இப்போது என் ஞாபகத்திற்கு வருகிறார். அவர் ஒரு முதல் தர எழுத்தாளர் மட்டுமல்ல; குஸ்திச் சண்டை வீரர், தயாரிப்பாளர், பரவசமூட்டும் பல்வேறு திறன்கள் எல்லாம் தம்மிடையே ஒன்றாகப் பெற்றவர். நமக்கு ஒரு சின்ன மிஷிமாவாவது வேண்டியிருக்கிறது.

தி. ஜானகி ராமன்.

இப்பரிமாறல் முழுவதன் மூலம் ஆங்கிலம். இங்கு தமிழில் தரப்படுகிறது.

□



நாடகமும்

நாடக மரபும்



ஆங்கிலத்தில் நமக்குப் பரிச்சயமான தியேட்டர் என்ற சொல், கிரேக்க மொழியிலிருந்து வந்தது. அந்தச் சொல்லுக்குப் 'பார்த்தல்', 'பார்க்குமிடம்' என்பது பொருள். இப்பொதுவான சொல்லுக்குள் இதன் பல பிரிவுகள் அடங்கும். நாம் தெரிந்துகொண்டிருக்கும் பொம்மலாட்டம் அல்லது பாவைக்கூத்து (Puppetry), Pantomime, mono-acting, நாடகம் (Play or drama), சங்கீத நாடகம் (opera). நாட்டியம், நாட்டிய நாடகம் (dance-drama,) Ballet, ஆகிய எல்லாமே அடங்கும். இதனுள் நம்மரபில் வந்த தெருக்கூத்து, கதர் காலட்சேபம், இவற்றையும் சேர்த்துக் கொள்ள வேண்டும். இப்பொழுது ஆந்திரப் பிரதேசத்திலும் வங்காளத்திலும் நடைபெறும் கதா காலட்சேபங்கள் ஒருவகை mono-actingஐச் சேர்ந்தவை. பல பத்து ஆண்டுகளுக்கு முன் தமிழ் நாட்டிலும் இம்முறையிலான கதா காலட்சேபங்கள் இருந்ததாகக் கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். இத்தகைய பரவலான அர்த்தத்தில், கரகம், பொய்க்குதிரையாட்டம், மலையாள நாட்டின் ஓட்டம் துள்ளல், இப்படியே ஆங்காங்கு பல பிரதேசங்களிலும் வழங்கும் பல வகை

யான Folk Theatre Arts எல்லாவற்றையும் தியேட்டர் வகையினதாகவே கொள்ளவேண்டும்.

ஆனால் நாடகம் (Play or drama) என்று நாம் பேசும் பொழுது மேலே குறிப்பிட்ட நாடகத் துறையின் பல் வேறு பிரிவுகள் எல்லாவற்றையும் போட்டுக் குழப்பிக் கொள்ளக்கூடாது. எல்லாமே, நாடக மரபு என்ற ஒட்டு மொத்தமான ஒரு வரலாற்று ஆராய்ச்சியின்போது, இவற்றையெல்லாம் நமது பாரம்பரியமாகக் கொள்ள லாம்தான். ஆனால் இவை ஒவ்வொன்றும் தனித்தனிப் பிரிவுகள். அவற்றின் ரூபம் வேறு, கலைமுறை வேறு, அநுபவம் வேறு, ஒவ்வொன்றில் கையாளப்படும் கதைக்கரு. செய்தி வேறு என்பதை நாம் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். South Pacific-ம், Dying Swan-ம், Street Car Named desire-ம், ஒரே வகையானவை என்று ஒரு கூடைக்குள் அடைக்கும் மனம் நாடகத் தையோ நாடக மரபையோ புரிந்துகொண்டதாகாது.

ஸோஃபோக்ளிஸையும், ஷேக்ஸ்பியரையும் இப்ஸனை யும், டென்னஸி வில்லியம்ஸையும் புரிந்துகொண்டு நாடகம் (Plays) என்று பேசும் பொழுது, தமிழில் நாடகம் இல்லை என்றுதான் சொல்லவேண்டும். ஆனால் பொதுப்படையாக Theatre என்ற பொதுமரபைப் பற்றிப்பேசினால் அம்மரபின் பல்வேறு பிரிவுகளுக்கான வகைகளை நம் தமிழ் வரலாற்றில் காணலாம்.

நொண்டி நாடகம் ஒரு பாமர இசை நாடகம் (Folk opera), முக்கூடற்பள்ளு, குற்றலக் குறவஞ்சி, சரபோஜி குறவஞ்சி இவை இலக்கியப் பிரிவில் கவிதைகளாகவும் நாடகக்கலைப் பிரிவில் இசை நாடகங்களாகவும் (Opera) எடுத்துக்கொள்ளவேண்டும். ராம நாடகக் கீர்த்தனை, நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகள்



இவையெல்லாம் வெறும் இசை நாடகங்களே (Operas). குற்றலக் குறவஞ்சியை கலாக்ஷேத்திரத்தின் அரங்கில் பார்க்கும் பொழுது அதை Ballet என்று சொல்லவேண்டும். நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையின் அடியொட்டி எழுந்த கிந்தனார் சரித்திரத்தை என். எஸ். கிருஷ்ணணிதம் கேட்கும்பொழுது அதைக் கதா காலட் சேபமராகக் காணவேண்டும். இவை எல்லாம் இசைக்கும் நாட்டியத்திற்கும் முக்கியத்வம் அளிப்பவை. இவற்றிற்கெல்லாம் மேலாக, மக்களுக்குத் தெரிந்த ஒன்றை வேறாக, கலா ரூபத்தில் தருபவை. இவை பக்தியின் கலையுருவமாகப் பிறந்தவை. கலையுணர்வின் போதையில் 'தான்' அழியும் நிலையில் 'தான்' விட்டுச் சென்ற இடத்தில் பக்தியை இட்டு நிரப்பும் நோக்கத்தில் பிறந்தவை. பிரசாரம் என்று சொல்ல விரும்பினால் அப்படியும் சொல்லிக்கொள்வதில் அதிகம் தவறில்லை. நம் கலைகளின் அடிப்படைத் தத்துவமே இதுவாகத்தான் இருந்து வந்திருக்கிறது.

ஆனால் நாடகம் என்ற தனிப்பிரிவை இவற்றில் எப்படிக்காணமுடியும்? மற்ற கலைகள், இசை, நாட்டியம், சிற்பம், கவிதை போன்றவை தமிழ் வரலாற்றில் உன்னதநிலை எய்தியிருக்கும் பொழுது நாடகம்மாத்திரம் இருந்திராது, நாடகக்கலையை வளர்த்துக்கொள்ள தமிழன் அறிந்திருக்கவில்லை என்று கொள்வது தவறு என்று வாதிக்கலாம். இம்மாதிரியான சந்தர்ப்ப சாட்சியங்கள் தேவை இல்லை. ஏனெனில் இவை கலையுலகில் துணை தருவதில்லை.

இங்கிலாந்தில் இன்றைய ஹென்றி மூர் தோன்றும் வரை சிற்ப மரபு இருந்ததில்லை. ஓவியம், நாடகம், இசை, கவிதை, இலக்கியம் ஆகிய மற்ற கலைகளின் செழிப்பு அங்கு இருந்தது. தத்துவத்திலும், இசையிலும்.

ஒவியத்திலும், கவிதையிலும் சிறந்த சாதனைகளைக் காட்டிய ஜெர்மனியில் கதே தோன்றும் வரை நாடக இலக்கியம் இருந்ததில்லை. கதேக்குப்பிறகு கூட, அங்கு நாடக இலக்கியம் சாதனை என்று சொல்லும் அளவுக்கு ஏதும் இல்லை. ஆனால், வேடிக்கையாக, ஐரோப்பிய நாடகக்கலைக்கொள்கையில் பெரும் புரட்சியைவினைவித்த பெர்ட்டோல்டு ப்ரெக்ட் ஜெர்மனியைச் சேர்ந்தவர். நாவல் இலக்கியத்தில் இருபெரும் சிகரங்களையும், திரைப்படக்கலையில் ஒரு பெரும் சிகரத்தையும் தந்த ரஷ்ய நாட்டில் செகாவ்வுக்கு முன் நாடக இலக்கியம் இருந்ததில்லை—ஏதும் சொல்லும்படியாக, செகாவ்வுக்குப் பின்னும் இல்லை. ஆனால் திரும்பவும் அதே நாட்டில் தான் ப்ரெக்ட்டுக்கு முன் ஐரோப்பிய நாடகக்கலைக் கொள்கையில் பெரும் புரட்சியை உண்டாக்கிய ஸ்டானிஸ் லாவ்ஸ்கி தோன்றியது. அமெரிக்காவைப் போன்று திரைப்பட வளர்ச்சியும், ஆதிக்கமும் பெருகியிருக்கும் நாட்டில் மாதிரிக்கு என்று ஒரு திரைப்பட கலைஞன் கூட கிடையாது. அதற்கு ஃப்ரான்ஸுக்கும், போலந்துக்கும், ஸ்வீடனுக்கும் தான் போகவேண்டும். உலகின் சிந்தனைத் துறைகளிலும், கலைத்துறைகளிலும் பிரமிக்கத்தக்க உயர்ந்த சிகரமாக விளங்கிய கிரேக்க நாட்டில் இன்று ஏதுமே கிடையாது. ஓட்டம் துள்ளலும் கதகளியும் தோன்றிய நாட்டில்—தமிழ் நாட்டிற்கு மாறாக நாடகத்தில் ஓரளவு வளர்ச்சி பெற்றிருக்கும் கேரளத்தில்—ஸ்வாதித்திருநாள் தோன்றிய நாட்டில் சங்கீத விற்பன்னர்கள் எங்கே? தியாகராஜர் தெலுங்கர். மெலட்டுர் பாகவதமேளா, குச்சிபுடி, யக்ஷகானம் இவற்றின் உற்பத்தி ஸ்தானம் ஆந்திரம், ஆனால் சங்கீதத் துறையில் தமிழ்நாட்டுடன் ஆந்திர நாட்டை ஒப்பிட முடியுமா?

ஏதோ சில கலைத்துறைகளில் வளர்ச்சியை நாம் காண முடிந்தால் மற்றவையும் உடனிருக்க வேண்டும் என்று

எண்ணுவது தவறு. ஆகவே நாடகமாக ஏதாவது நம் பாரம்பரியத்தில் உள்ளதா என்றே நாம் காண வேண்டும். சந்தர்ப்ப சாட்சியங்களைத் தேடிச் செல்லக் கூடாது.

சிலப்பதிகாரத்தில் நாடகத்தைப்பற்றி விரிவான பல செய்திகள் நமக்குக் கிடைக்கின்றன. ஆனால் அவை நாட்டித்தைப் பற்றியவை. நாட்டிய அரங்கு நிர்மாணத்தைப்பற்றியவை. இவை Theatre-க்கான செய்திகள்; நாடகத்திற்கான (Play) செய்திகள் அல்ல. கம்ப இராமாயணத்தில், சிலப்பதிகாரத்தில் சில பகுதிகள் நாடகப் பண்பு மிகுந்தவை. அவை, சொல்லவந்த கதையின் ஒரு பகுதியில் நாடகப் பண்பு இருந்ததன் காரணமாக, கவிஞரின் உன்னதக் கலைத்திறன், கவிதை யிலும் நாடகப் பண்பைக்கொணர்ந்திருக்கிறது. ஆனால் அப்பண்பை நாடகப்பண்பாகத்தனித்து இனம் காண வோ, அவ்வினத்திற்கென தனி உருக்கொடுக்கவோ, நம்மால் இயலவில்லை. ஏன் என்ற கேள்வி விரிவான ஆராய்ச்சிக்கு இடம் தரும். சுவராச்யமான தகவல்களை வெளிக்கொணரும், இவ்வாராய்ச்சிக்கான, சில தூண்டுதல்களை வேண்டுமானால் நாம் இப்போது காணமுடியும்.

நம்மரபில் கலையும் வாழ்க்கையும் ஒன்றியைந்திருந்தாலும், கலைப் படைப்புக்களின் வெளித்தோற்றம் வாழ்கையின் யதார்த்தத்தோற்றத்தைக் கொண்டிருக்கவில்லை. கலைமுறை வாழ்க்கையினின்று மாறுபட்டதாகவே இருக்கவேண்டும். அவை வேறுபட்ட ஒழுங்குகள், கட்டுப்பாடுகள், நியதிகளுக்கு உட்பட்டதாக இருக்கவேண்டும் என்ற நோக்கம் நமக்கு இருந்திருக்கிறது. கதை சொல்வதாக இருந்தாலும், நீதியுரைப் பதாக இருந்தாலும் இலக்கணம், மருத்துவம், ஜோஸ்

யம், இவைபற்றிச் சொல்வதாக இருந்தாலும் அவை செய்யுள் வடிவத்தில் சொல்லப்பட்டன. நம்மிடம் உரைநடை இலக்கியமே இருந்ததில்லை. உரைநடை இயல்பான பேச்சின் யதார்த்தம் கொண்டிருந்ததால், அது கைவிடப்பட்டது. ஒரு நூலுக்கு உரைஎழுவதாக இருந்து உரைநடையைக்கையாளும் நிர்ப்பந்தம் எழும் பொழுது, அது பேச்சுவழக்கை ஒட்டிய உரைநடையாக அல்லாது, வேறுபட்டு, செயற்கையான ஒரு சொல்லாட்சியும், வாக்கிய அமைப்பும், ஒட்டமும் உருவமும் பெற்ற உரைநடையாக மாறிற்று. ஓவியம் சிற்பம் என்று வந்து விட்டால் அது வாழ்க்கையின் இயல்பான தோற்றம் மாறிய, வேரூன, கலை உருக்களுக்கும் விதிகளுக்கும் உட்பட்ட தோற்றம் கொண்டதாக மாறிற்று. கற்பனை உருவங்களான தெய்வங்களுக்கு மட்டுமல்ல சாதாரண மனிதர்கள், தாயுமானவர், மாணிக்கவாசகர், அப்பர், நாயன்மார்கள் ஆழ்வார்கள், நடனமாது, குறவன், நாகப்ப நாயக்கன், திருமலை நாயக்கன் இவர்கள் மனைவிமார்கள், பக்தன், பின் பலவகையான மிருகங்கள் எல்லாமே, அவ்வற்றின் உருவம் நாமே வேறு பல கொள்கைகளின் நோக்கில் பிறப்பித்துவிட்ட சில நியதிகளுக்குட்பட்டவையாகி, வாழ்க்கையின் இயல்பான தோற்றத்திலிருந்து மாறுபட்டவையாகி விட்டன. நடிப்பு என்று பார்த்தோமானால், மேடையேறிய வுடன் பாத்திரங்களின் யதார்த்த இயல்புக்கு மாறிய பத்ததிகள் கொண்ட (Stylized) தான பாணியில் பேசுவதும் நடமாடுவதும் அபிநயிப்பதுமே நமது நடிப்புக் கலை முறை ஆகிவிட்டது. எந்தக் கலைத்துறையிலுமே நமது வெளியீட்டு முறை ஒரு தனித்த பாணியாக யதார்த்தத்திற்கு மாறாக, ஆகிவிட்டிருக்கிறது. இந்நோக்கின் ஆட்சியில்தான் உரையாடல் நாடகம் நிகழவில்லை. இசைபாடலே நமது கலைமுறையாகிவிட்ட பொழுது, நடமாட்டத்திற்கு நாட்டியத்தைக் கைக்

கொள்ளவேண்டியதாயிற்று போலும். நமது நாடக மரபில் (Theatrical tradition) நாட்டிய நாடகங்களும், இசை நாடகங்களும், நாட்டியமும் மாத்திரமே தோன்றக் காரணமானவை, மேற்சொன்ன பார்வையில் பிறந்த நமது கலை நோக்கே என்று தோன்றுகிறது.

ஒரு காரணம் சொல்லப்படுகிறது. இயல் தமிழ் கற்றோருக்கு மாத்திரமே சுவைதரும். நாடகத்தில் உரையாடலைக் கேட்ட உடனேயே சுவை தரவேண்டிய நிர்ப்பந்தம் இருக்கிறது என்றும், எனவே நம் பழம் நாடகங்களில் சாதாரண மக்களின் பேச்சை அத்தமிழ் நாடக உரையாடலாகவே பின் சமுதாய வரலாற்று நிலை காரணங்களாலும் நாடகம் நீடித்து நிலைக்க வழி இலாது போயிற்று என்றும் சொல்லப்படுகிறது. உண்மையில் சொல்வதென்றால் நம் பழங்காலப் பேச்சுத் தமிழின் உருவ நெருக்கம் நம் கவிதை இலக்கியங்களில் தான் உள்ளது. உரை நடையில் அல்ல என்று சொல்லவேண்டும். அக்கால உரைநடை பேச்சுத்தமிழின் இலக்கண வழக்கள் அகற்றப்பட்ட சீரான தமிழ் அல்ல. முன்னமே சொன்னபடி பேச்சுக்கு மாறான ஓட்டமும், செயற்கையான சொல்லாட்சியும் வாக்கிய அமைதியும் கொண்டது. கவிதைகள் தான் பேச்சுத் தமிழுடன் நெருங்கியவை. அது மட்டுமல்ல. இவ்வாதத்தின் எதிர்மறையான நிரூபணத்தை இன்னும் கூட தமிழ்நாட்டில், திரு. வி. க. முதலியோரின் மேடைத் தமிழழையும் நம்பெரும்பாலான திரைப்படங்களின் உரையாடல் தமிழையும் இவற்றை உடன் சுவைக்கும் ரசிகர்களின் கல்வித்தரத்தையும் நம் சிந்தனையில் கொள்வோமானால், இயல் தமிழ் கற்றோருக்கு மாத்திரமே சுவைதரும் என்ற வாதம் தவறு என்பது தெரியவரும். ஆகவே பாமர மக்களும் சுவைக்கவேண்டி பேச்சுத் தமிழைக் கையாண்ட

நாடகம் நீடித்து வாழவில்லை என்று கொள்வதும் தவறு. ஏனெனில் உரைநடையே அன்றாட வாழ்க்கை உரையாடலுக்கு அப்பால் வேறு எதற்கும் பயன்படவில்லை. நாடகம் இருந்ததில்லை. எனவே உரையாடல் கொண்ட நாடகம் பற்றிய கேள்வி எழுவதில்லை. மேலும் ஒரு நாடக இலக்கியத்தின் ஜீவியம் அது கையாண்ட தமிழ் எத்தகையது என்பதைப் பொருத்தோ, எத்தலைவனைப் புகழ்ந்து இயற்றப்பட்டது என்பதைப் பொருத்தோ இல்லை. உதாரணம், எத்தனை சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் குறுநில மன்னர்களைத் துதித்துப் பாடிய பாடல்கள் இன்னும் ஜீவிக்கின்றன. பேச்சுத் தமிழ் இலக்கியத்தின் ஜீவிதத்தைக் குறுக்கும் என்ற வாதத்திற்குப் பதில் அளிக்க வேண்டிய அவசியம் இல்லை. ஒரு இலக்கியத்தின் ஜீவன் இவற்றில் எல்லாம் இல்லை. அதன் அடிப்படைப் பலம், அதன் கலை, வேறு அம்சங்களைச் சார்ந்தது. எப்படிப் பார்த்தாலும் தமிழ் வரலாற்றில் நாடக மரபு இருந்தது என்பதற்குத்தான் நமக்கு ஆதாரங்கள் கிடைக்கின்றனவே தவிர, குறிப்பாக நாடகம் (Plays) என்ற பிரிவிற்கு அல்ல.

சிலப்பதிகார காலத்திலிருந்து தமிழர்களிடையே இருந்தது நாட்டியம், நாட்டிய நாடகம், இசை நாடகம் இம்முன்றுதான். காரணம் இயல்பான வாழ்க்கை, யதார்த்தம், உலகம், கலையாக இடம் பெறவில்லை. எனவே உரையாடலும் இருந்ததில்லை. நடிப்புக்கலையும் இருந்ததில்லை. நாம் பொருள் கொள்ளும் முறையில் நாடகமும் இருந்ததில்லை. இவற்றின் இடத்தில் கவிதையும் இசையும், பத்ததிகளும் நாட்டியமும், இவைகளாலான இசை நாடகங்கள் அல்லது நாட்டியம் இவையே இருந்தன.

இம் மரபில், இக்கலை நோக்கில் வழிவந்தது தான்

தெருக்கூத்துக்கள். இவற்றை பாமர இசை நாடகங்கள் (Folk operas) எனக் கொள்ள வேண்டும். இசை நாடகங்களின் தொடர்ச்சியாக, நாட்டிய நாடகங்களின் பிறழ்ச்சியாகப் பிறந்தவை தெருக்கூத்துக்கள்.

நமது ஆரம்ப கால 'நாடக' முயற்சிகள் தெருக்கூத்தி லிருந்து வேறுபட்ட கலை ஈடுபாடாகவோ, இன வேறு பாட்டின் ஞானத்திலோ பிறக்கவில்லை. அவற்றின் மாற்றம், நிர்வகிப்பு முறைகளில் (Organisational methods) மாறின. நாடகங்கள் மாற்றமடையவில்லை என்பதன் நிரூபணமாக நான் வேறொன்றையும் எடுத்துக் காட்டமுடியும். தெருக்கூத்துக்களிலிருந்து 'நாடக'ங்கள் மாற்றமடையவில்லை. 'நாடகங்க'ளிலிருந்து பின் வந்த 'திரைப்படங்கள்' மாற்றமடையவில்லை எல்லாமே தெருக்கூத்தின் Fossils. (தமிழில் என்ன சொல்லுதோ தெரியவில்லை) நாடகங்களின் முன்னேற்ற மாக (இது தவறு) நம்மவர்கள் கொள்ளும் திரைப் படங்கள் நாற்பதுகள் வரை opera வாகவே இருந்து வந்தன. (இன்னும் அப்படித்தான்) எனக்கு மிகவும் நன்றாக ஞாபகம் இருக்கிறது. பக்த ஐயதேவர் என்ற படத்தில் 43 பாடல்களுக்கு மேல் இருந்தன. (இது 1942-43-ல், எடுத்ததெற்செல்லாம் பாட்டாக இருக்கின்ற தே என்ற வேடிக்கை உணர்வில் தூண்டப்பட்டு பல பாட்டுக்கள் கழிந்த பின்னரே எண்ணத் தொடங்கி னேன்.) அக்காலத் திரைப்பட விளம்பரங்கள் பாட்டுக் களின் எண்ணிக்கை மிகுதியை வைத்தே தங்கள் படத் தின் சிறப்பை விளம்பரப் படுத்திக்கொண்டன. எனது கட்சி இதுதான். தெருக்கூத்து பாமர நாடகமாக இருந் ததில்லை. 'நாடகம்' இந்நிலையை மாற்றவில்லை. அதன் பின்னும் முன்னேற்றத்தின் சின்னமாக வந்த திரைப் படமும், 'புகைப்படம் பிடிக்கப்பட்ட இசை நாடகம்' என்ற உருவிலிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொள்ள

வில்லை. எந்த சாதனமாக இருந்தாலும், எத்தகைய வேறு பட்ட பெயர்கொண்டதாக இருந்தாலும், வேறு பட்ட கலா ஈடுபாடாக இருந்தாலும், நாம் ஒரே பொருளைத்தான் வேறு வேறு பெயர்களில், வேறு வேறு லேபிள்களில், வேறு வேறு அடுத்து வரும் காலங்களில் 'சுவை'த்துக் கொண்டிருக்கிறோம். காரணம்? 'ஒரு நாட்டின் பெரும் பான்மையான மக்களின் சுவைக்குத் தகுந்தவாறே கலைகளின் தரமும் இருக்கும் என்ற கொள்கைதான். இதுதான் தமிழ்நாட்டில் நடப்பு உண்மை என்பதை நம்மைப் பொருத்தவரை ஒரு அறியப்பட்ட செய்தியாக நான் ஒப்புக்கொள்கிறேனே தவிர, இம்முடிவுகள் ஒரு சமுதாயத்தின் போக்குகளை அறிந்து செல்லும் Sociologist இடமிருந்து வரவேண்டும் தவிர, ஒரு கலைஞனின் பார்வையாக அவனது கலைக்கொள்கையாக. முடிவாக இது இருக்கவேண்டும் என்பதில் எனக்கு உடன்பாடு இல்லை. மேலும் இந்நடப்புகளை சமுதாயத்தின் ஒரு காலகட்ட நிகழ்ச்சிகள் என்று சொல்ல வேண்டுமே தவிர, இவைதான் கலையைப் பொருத்த உண்மை, இவ்வுண்மையில் பெறப்பட்டவை கலைப்படையுக்கள் என்று சொல்வதில் எனக்கு உடன்பாடு இல்லை. இத்தகைய (Consumer-oriented) உபயோகப்போரைச் சார்ந்த உற்பத்திக்கொள்கைகள் பொருளாதாரத்தில் தான் உண்டு. கலையிலும் இலக்கியத்திலும் இல்லை. பொருளாதாரத்தில் கூட Vance Packard, Kenneth Galbraith போன்றவர்கள் இக்கொள்கைகளை எதிர்த்துக் கேள்வி எழுப்பிவிட்டார்கள். நாம் கலைகளில் இக்கொள்கையின் ஆதிக்கத்தைக் கொள்கிறோம். ரால்ஃப் எலிஸன் என்ற அமெரிக்க எழுத்தாளர் கூறியதுபோல எழுத்தாளனின் பிரச்சனை தனது சிந்தனையைக் கலைத்தரமாகவும் சொல்திறனுடனும் சொல்வதாகத்தான் இருக்கவேண்டும். எல்லா நல்ல கலைஞர்களையும் போல, எழுத்தாளனும் "தன் திறமையை உலகத்திற்கு எதிராகப்பணயம் வைப்பவனாக இருக்கவேண்டும்"



நான் இசையை மாத்திரம் வைத்துக்கொண்டு இவற்றையெல்லாம் ஒரே வகையின என்று சொல்லவில்லை.

இன்றையத் திரைப்படமும், நாடகமும் இசை நாடகத் தெருக்கூத்தாகவே, நடிப்பும் பத்ததிகளாகவே, அமைப்பும், தொடர்நிகழ் துண்டு நிகழ்ச்சிகளாகவே, எதிலும் உருவ அமைதியும் கட்டுக்கோப்பும் இல்லாதனவாகவே, இருப்பதைக் கொண்டும் சொல்கிறேன். இதனாலேயே நமது குழப்பங்கள் எல்லாம் நேர்கின்றன. திரையும் புகைப்படம் என்னும் தொழில் ரீதியான இடைச்சாதனமும் குறுக்கில் நிற்காவிட்டால். திரைப்படங்களையும், நாடகமாகவே இவர்கள் எடுத்துக்கொண்டிருப்பார்கள். ஆரம்ப காலத்திலிருந்து எல்லாக்கலைகளும் பக்திப் பிரசாரமாகவே பயன்பட்டு வந்த காரணத்தால் இதிகாசங்களும் புராணங்களுமே இக்கால வெளிப்பாடுகளிலும் காட்சியளித்தன. நாட்டிய நாடகங்கள், இசை நாடகங்கள் கதாகாலட்சேபங்கள் எல்லாவற்றிற்குமே புராணங்களும், இதிகாசங்களும் கதைகள் அளித்தன. இதன் காரணமாகவே அவையெல்லாம் தொடர்நிகழ் துண்டுக் காட்சிகளாக இருந்தன. வழிவந்த ஒவ்வொரு கலையிலும், இக்குணங்கள் எல்லாம் பத்ததிகள். தொடர் நிகழ்துண்டுக் காட்சிகள், இசை, நாட்டியம் எல்லாமே, அங்கம் வகித்தன. கலைத்துறையின் வேறுபாடு அறியாது, பின்வந்த தெருக்கூத்து, 'நாடகம்', 'சினிமா' எல்லாவற்றிலும் இக்குணங்கள் மாருது தொடர்வதைக் காணலாம்.

ஆனால் இவை ஒவ்வொன்றும் தனித்துப் பார்க்கப்பட வேண்டியவை, ஒன்றில் ஒன்றைக் குழப்பாது. ஏனெனில் ஒவ்வொன்றின் கலை முறை, வெளியீட்டு முறை, பெறும் அநுபவம் எல்லாம் வெவ்வேறுனவை.

இவ்வித்தியாசம் தெரியாத காரணத்தால் தான் தெருக்

கூத்தில் பாமர இசை நாடகத்தில் (Folk opera) பங்கு பெறுவோரின் நடிப்பின் திறத்தையும், (உண்மையில் அது நடிப்பல்ல, ஒரு வகையான பத்ததி) மற்ற கலைத் துறைகளில் பங்கு பெறுவோரின் கலைத்திறமையையும் ஒப்பிட்டு, “நம்மவர்கள் நடிப்பில் உலகத்தில் எவருக்கும் இம்மியும் குறைந்தவர்கள் அல்ல” என்று சொல்லத் தூண்டியிருக்கிறது. பார்க்கப் போனால் நம் தெருக்கூத்து நமக்கே உரித்தான தனிக்கலை. இதில் எந்த அம்சத்தையும் எதனுடனும் ஒப்பிட முடியாது. அப்படி ஒப்பிட வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் ஏற்பட்டால் மற்ற பிரதேசங்களில் இதே கலைமுறையில் கையாளப் படும் தெருக்கூத்துடன்தான் ஒப்பிட வேண்டும். தெருக்கூத்துக் கலைமுறை நாட்டுக்கு நாடு, பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் வித்தியாசப்படுகிறது. நேரிடை அநுபவத்தில் சொல்கிறேன். தமிழன் பெருமையைக் கோஷிக்கும் உணர்ச்சித் தூண்டுதலால் அல்ல.

முகாரி, துக்க உணர்வின் இசை ரூபமான வெளிப்பாடு. அழகை முகாரியாகாது. ஒப்பாரியும் அதேபோல் முகாரியாகாது. ஊர்த்துவ தாண்டவம் கோப உணர்வின் நாட்டிய முறை வெளிப்பாடு. அது கோபமாகாது. அது கோபத்தின் நாட்டியப் பத்ததி. ஊர்த்துவ தாண்டவமும், பராசக்தியில் சிவாஜிகணேசனின் வழக்காலும் கம்ப ராமாயணத்தில் கவிதை உருவில் வந்த குகனின் சீற்றமும், அருணாசலக் கவிராயரின் ‘அடாண’ராக “அடடா, யாரென்று நினைத்தாய், ராமசாமி தூதன் நானடா” என்ற கீர்த்தனையும், ஒன்றாகி விடா. அவை ஒப்பிடப்பட முடியாதவை. இவையெல்லாம் நடிப்பாகி விடமாட்டா. இவையெல்லாம் அவ்வவற்றின் கலைமுறையைச் சார்ந்த பத்ததிகள். தெருக்கூத்தில் சந்திரமதியின் ஒப்பாரியும், நாடகத்தில் சந்திரமதியின் ஒப்பாரியும், நல்ல கலைத்தரமான திரைப்படத்தில் சந்திரமதியின் துக்கக் குமுறலின் சித்திரமும் ஒப்பிட்டுப்பார்க்க

முடியாதவை. நல்ல திரைப்படத்தில் கலையாகிவிட்ட சந்திரமதியின் துக்க உணர்வின் சித்திரம்தான் நடிப்பாக முடியும்.

ஆகவே, நாடகம் என்னும்போது ஒரு குறிப்பிட்ட கலைமுறையை அநுபவத்தைக் குறிக்கிறோம். அது பாலைக்கூத்து, இசை நாடகம், நாட்டிய நாடகம், தெருக்கூத்து, நாட்டியம், கதா காலட்சேபம் இவை ஒவ்வொன்றிலிருந்தும் மாறுபட்ட அநுபவமாக, கலைமுறையாகவே இனக்கும். இருந்தாக வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் இருக்கிறது.

இப்படியாக ஒவ்வொரு நாடகக் கலைப்பிரிவுக்கும் அவ்வவற்றின் கலைமுறை, அமைப்பு, சொல்லும் செய்தி, அநுபவம், கருவின் வேறுபாடு, இவற்றின் வித்தியாசங்களை எடுத்துச் சொல்ல முடியும். இவ்வளவும் ஒரே ஒரு விஷயத்தை வற்புறுத்தத்தான். நாடகத்தைப் பற்றிப் பேசும்பொழுது, தியேட்டர் என்ற பொது அடைமொழியில் அடங்கும் பல்வேறு பிரிவுகள் எல்லாவற்றையும் ஒட்டு மொத்தமாக எடுத்துப் பேசுவது, நாடகத்தைப் பற்றி மட்டுமல்ல, மற்ற பிரிவுகள் எவற்றைப் பற்றியுமே அறியாத நிலை.

மக்கள் 'சுவை'க்கு அடிபணியும் நிர்ப்பந்தத்தில் தன்னுடைய ஈடுபாட்டைத் தாழ்த்திக் கொண்டு அதற்கு நாடகம் என்ற பெயரளிக்கும் கட்டாயம் ஏதும் இல்லை. நாடகம் உண்மையில் எது என்று நாம் குறிப்பிடும் போது அதைப் 'புதுப்பாணி' நாடகம் என்று உதறி விடுவது, அது நம் பண்பாட்டுக்கு ஏலாதது என்று சொல்வது ஈடுபாட்டு அக்கறைகளின் (Vested interests) காரணமாக என்றுதான் எனக்குத் தோன்றுகிறது. இப்ஸனும், டென்னஸி வில்லியம்ஸும் புதுப்பாணி

நாடககர்த்தாக்கள் இல்லை, வெறும் நாடக கர்த்தாக்கள்தான், ரஷ்யாவில் இன்று டென்னிஸி வில்லியம்ஸோ, இப்ஸனோ இல்லை. ஆனால் நாடகங்கள் என்ற இலக்கியமும், கலையும் உண்டு. தமிழ்நாட்டில் நாடகத்தைத் தவிர மற்ற நாடகமரபுப் பிரிவுகளின் வளப்பம் நமக்கு இருந்தது. அதைக்கொண்டு நாம் நிச்சயமாகப் பெருமை அடையலாம். நாவல், சிறுகதை, படம், கோஷ்டி வாத்திய இசை போன்றவை நமக்குப் புதியவை என்று ஒப்புக்கொள்வதை நாம் இழுக்காகக் கருதுவதில்லை, இவற்றுடன் நாம் நாடகத்தையும் சேர்த்துக் கொள்ளலாம். எத்தனையோ மற்ற நாடுகளில் நாடகம் இருந்ததில்லை. குறிப்பாக ஜப்பானில் இருந்ததில்லை. ஆனால் வேறு வகையான நாடக மரபுகள், முற்றிலும் வேறுபட்ட மரபுகள், காபுகி, நோ போன்றவை அவர்களின் நாடகக் கலை மரபாக இருந்தன. நாடகம் அவர்களுக்கும் புதிது. ஜப்பானில் பழைய நாடக மரபுகள் இன்னும் உயிர் வாழ்கின்றன. தமிழ் நாட்டில், நமது பழைய சீரிய, வளமான நாடகமரபுகள் மறக்கப்பட்டு, நாடகமே அல்லாத ஒரு வியாபாரக் கோமாளித்தன ஈடுபாட்டை நாடகம் என வீண் வலியுறுத்தலில் 'சுவை' காண்கிறோம். நம் பழைய மரபுகள் எதுவுமே நம் முன்னேற்றப் பாதையில் பின்தங்கிய அடிச் சுவடுகளாக வேண்டுவதில்லை. நாடகம் என்ற கலைப் பிரிவை, இலக்கியப் பிரிவை இனங் கண்டு, இவற்றையும் நம் மரபாக்கிக் கொள்வதுடன் நம் பாரம்பரிய நாடக மரபுகளையும் புதுப்பித்து ஜீவனளிக்க வேண்டும். “ஜப்பான் ரஷ்யா, செக்கோஸ்லாவேகியா போன்ற நாடுகளில் புராதன நாடக மரபுகள் உடன் நிகழ்காலத்தில் வாழும் உரிமை பெற்றிருக்கும் போது, நாம் நமது பழைய மரபுகளை உதாசீனப்படுத்தும் அளவுக்கு முன்னேறியவர்கள் அல்ல என்பதே நாம் உணர்ந்து கொள்வது நல்லது.”

நாம் நமது பழமையை, மரபைப் புரிந்து கொள்ளவில்லை. என் தாயைப் போன்ற பெண்தான் மனைவியாக வேண்டும் என்று காலம் காலமாகக் காத்திருப்பதாகக் கிணற்றடி அரசு மரத்தினடியில் அமர்ந்து வரும் போகும் பெண்களைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் பிள்ளையாரை நினைவில் கொள்வோமானால், அகல்யை கதை நமக்கு நினைவிருக்குமானால், முலைப் பரலுண்ண விரும்பிய மும்மூர்த்திகளை சிசுக்களாக மாற்றிப் பாலாட்டிய அத்திரி முனிவரின் பத்தினி அநுகூயை நம் நினைவுக்கு வருவாளானால், திருவனந்தபுரம் பிரகாரச் சிற்பங்களும், திருவரங்கம் கோயிலின் மண்டபத் தூண் சிற்பங்களும் நமக்கு நினைவிருக்குமானால், என், நம் திரைப் படங்களையும், சினிமா சுவரொட்டிகளையும், பத்திரிகைகளையும் பார்த்தாலே போதும், ஃப்ராய்டு நமக்கோ, நம் பண்பாட்டுக்கோ அந்நியமில்லை என்பது தெரியும். நமக்குத்தான், நம் பண்பாட்டுக்குத்தான், நமது கற்பனைகள் அந்நியம். நம் பண்பாட்டைப் பற்றித் தவறான கற்பனைகள், நம்மைக் கெடுத்துக் கொண்டிருக்கின்றன.

உண்மையில் தத்துவார்த்த உண்மைகளும், விஞ்ஞான உண்மைகளும், எந்தப் பண்பாட்டுக்கும், நீதி நெறிகளுக்கும் அப்பாற்பட்டவை. உண்மை, நீதிக்கும் பண்பாட்டுக்கும் (உண்மையோ, கற்பனையோ எப்படி இருந்தாலும்) கட்டுப்பட்டது அல்ல. உண்மை இதுதான். புதிய உண்மைகள், தத்துவ தரிசனங்கள் மனித மனத்தின் இருண்ட பகுதிகளைப் பிரகாசிக்கச் செய்கின்றன. இந்த அளவுக்கு, இலக்கியாசிரியனின் சமூகத்தைப் பற்றிய, அறிவு, தன்னைப் பற்றிய அறிவு, மனிதனின் குண விசித்திரங்களைப் பற்றிய அறிவு ஆழம் பெறுகிறது. விசாலமடைகிறது. இருண்ட பகுதிகள் அவன் பார்வைக்குள் சிக்குகின்றன. இந்த அர்த்தத்தில் தான் தத்துவ தரிசனங்கள், விஞ்ஞான உண்மைகள்

இலக்கியங்களில் பிரதிபலிக்கின்றன. தத்துவங்களைப் புகுத்துவது என்று ஏதும் இல்லை. பண்பாட்டுக்கு இழுக்குச் சேர்ப்பது என்பதும் ஏதும் இல்லை.

நம் பழமையை, அதன் தத்துவார்த்த உள்ளடக்கத்திலும் நாம் புரிந்துகொள்ளவில்லை. கலைப்பாங்கான உருவ வெளிப்பாட்டிலும் நாம் புரிந்து கொள்ளவில்லை. புதுமையையும், அதன் தத்துவார்த்த உள்ளடக்கத்திலும், கலைப்பாங்கான வெளிப்பாட்டிலும் நாம் புரிந்து கொள்வதில்லை. நம் 'சுவை' தான் நமக்குப் புரிகிறது. அது கலையாகாது. உண்மையும் ஆகாது.

தீபம் 1968

□



இரு நாடகங்கள்

"முடிந்தகோயில்"

எஸ். பி. மணி "போலி" ஆர்வி.



நாம் இன்று தெரிந்து கொண்டிருக்கும் அர்த்தத்தில் நாடகம் என ஒன்று, ஆடற்கலையாகவும் சரி, இலக்கிய வடிவாகவும் சரி, தமிழில் இருந்ததில்லை. ஆனால் ஆரம்ப காலங்களிலிருந்து, பல நூற்றாண்டுகளாக ஒரு வகைத் தான நாடக மரபு இருந்தது. அதைப் பெயரிட்டு குறிப்பிடுவதனால், பாமர இசை நாடகம் என்று சொல்லலாம். இன்றைய தமிழ் நாடக செயல்பாடுகளில், நவீன நாடகங்கள் என பறை சாற்றப்படுவனவற்றில் கூட, பழைய இசை நாடகரூபம், தன் ஆத்மாவை இழந்து அதன் இடத்தில் இன்றைய வியாபார சினிமாவின் அபத்தங்களைத் தம்முள்கொண்டு காலங்கடந்த சவ வாழ்வை வாழ்ந்து கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். இன்றைய நாடகம் தாங்கியிருக்கும் இன்னொரு கீழ்த்தர பாதிப்பு, ஒரு முப்பது வருடகால தொடர்கதை எழுத்து மரபிலிருந்து பெறப்பட்டுள்ளது. இன்றைய நாடகாசிரியர் எனப்படுவரில், தொடர்கதை எழுத்தாளர்தாம் பெரும் பான்மையோர். மேலும் இத்தொடர் கதை எழுத்தாளர்

ஒவ்வொருவரும், துப்பறியும் —காதல் —கதை ஒன்றை எழுதி அதற்கு ‘‘சரித்திரம்’’ என்ற போலி ஆடை போர்த்தி (இதிலும் அது சோழர்களின், பல்லவர்களின் பொற்காலமாக இருந்தால் ரொம்பத்தரம்) உலவ விட்டால் ஒழிய தம் ஜன்மம் சாபல்யம் அடையாது என நினைப்பவர்கள். இதன் விளைவாக, இவர்கள் நாடகம் என எழுதித் தள்ளுவனவெல்லாம் உண்மையில், வர்ணனைப் பகுதிகள் நீக்கப்பட்ட, ‘சரித்திர’ வேஷம்தரித்த துப்பறியும் காதல் தொடர் கதைகள் தாம்.

இத்தகைய நாடகங்கள் எல்லாம் சம்பவங்களின் கோவையாகவும், 30—40 காட்சிகளுக்குக் குறையாத, பல அங்கங்களுக்கு இழுத்து நீட்டப்பட்டவையாக இருக்கும். நாடகம் என்ற வடிவில் காணப்படும் அழுத்தமான கட்டமைப்பு, முரண், உள்ளார்ந்த இறுக்கம், இவையெல்லாம் தவறாது எங்கோ நழுவிச் சென்று விடும். இன்று வரை தமிழ் மொழியில் ஒரு நாடகம் கூட எழுதப்பட்டதில்லை.

இவ்விவரங்களின் பின்னணியில்தான் இவ்விரண்டு நாடகங்களும் ஆராயப்படவேண்டும்.

‘‘முடிந்த கோயில்’’ நாடகம், இது காறும் பலர் எழுதி முயன்று பழகிக் கை வந்து, வியாபார ரீதியில் வெற்றி காணப்பட்டுள்ள அச்சிலேயே எழுதப்பட்டுள்ள இன்னுமொரு சரித்திர நாடகம். ஒற்றர்கள், மாறு வேஷம் தாங்கியவர்கள், போன்ற துப்பறியும் கதையின் ஃபார்முலா அம்சங்கள் வேண்டிய அளவு சேர்க்கப்பட்ட தமிழ் இனத்தின் பழம் பெருமைகள் பற்றிய கோஷ உச்சாடனங்கள், இதெல்லாம் போக, ‘‘சரித்திரம்’’ என்ற பெயரில் தன் சௌகரியங்களுக்கு ஏற்ப ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட இடம், மனிதர், காலம், சம்பவங்கள்—எல்லாம் உண்டு.



ராஜேந்திர சோழனின் பால் உள்ள தன் காதலுக்கும் — நாயன்மார்களின் பாடல்களை இசைப்படுத்தி சிவபெருமான் சன்னதியில் பாடவேண்டும் என்ற தன் ஆத்மிக ஈடுபாட்டிற்கும் இடையே இனைய குந்தவை தத்தளிக்கும் ஊசலாட்டம் தான் இந்நாடகத்தின் கதைக்கரு. ஆனால் அவள் தாய், மூத்த குந்தவை தன்னுடைய சகோதரர்களுக்கு இனைய குந்தவையை மணமுடிக்க விரும்புகிறாள். இதேபோல் ராஜேந்திர சோழனுக்கு, தஞ்சை அரசுக்கு எதிராக கலகம் செய்யும் சிற்றரசர்களின் பெண்களை மணமுடிக்கவும் திட்டமிடுகிறாள். சோழ சாம்ராஜ்யத்தைக் காப்பாற்றும் முயற்சியில் தன் மக்களின் இதய அபிலாஷைகள் பலியாக்கப் படுகின்றன. இக்கருவை வைத்து ஒரு நல்ல நாடகம் எழுதப்பட்டிருக்கக் கூடும் தான். ஆனால் கதைக்கு சம்பந்தமில்லாத பாத்திரங்கள் சம்பவங்கள் ஆகியவற்றின் நெரிசலில் நாடகக் கதைக்கரு எங்கோ தன்னை இழந்து விடுகிறது. நாடகாசிரியர் அநாவசியமாக நாடக நிகழ்ச்சிகளை எங்கெங்கோ தூக்கிச் செல்கிறார். நாடகத்தின் கதை நிகழ்வுக்கு தஞ்சை அரண்மனையே போதுமானதாக இருந்திருக்கும். இன்னும் குறைவான பாத்திரங்கள் போதுமானதாக இருந்திருக்கும் — நாடகாசிரியர் மாத்திரம் தன் நாடகக் கதைக்கருவை விட்டு விலகாமல், அதிலேயே கருத்தாக இருந்திருந்தால்.

சாகக்கிடக்கும் சக்கரவர்த்தி ராஜராஜனின் மூத்த சகோதரியான பெரிய குந்தவை, எப்போதும் ஏதோ சதித்திட்டம் தீட்டிக் கொண்டிருப்பவளாகவும், வில் வித்தை, கத்திச் சண்டை, இன்னொன்றை போர்த்திறன்களில் எல்லாம் தேர்ந்தவளாகவும், எங்கெங்கோ மூலைகளில் அவதிப்படுபவர்களின் இடுக்கண் கையை, திடீர் திடீர் என தரிஸனம் தருபவளாகவும் சித்தரிக்கப்பட்டிருப்பது வேடிக்கையாக இருக்கிறது.

இந்நாடகத்தில் சில நல்ல அம்சங்களும் உள்ளன என்பதை வஞ்சகமின்றி ஒப்புக்கொள்ள வேண்டும். ஏனெனில் இதன் ஆசிரியர் எஸ். பி. மணி தமிழ் எழுத்துலகுக்குப் புதியவர். இந்நாடகத்தை மேடையேற்றத் தகுதியுள்ளதாக அமைத்திருப்பதில் அவர் வெற்றி பெற்றுள்ளார். இன்றைய தமிழ் நாடகச் சூழலில், இவ்வளவு சொல்ல முடிவதே பெரிய விஷயம், பெரிய முன்னேற்றம். இரண்டாவதாக, பல இடங்களில் சம்பாஷணைகள் ஒருவேகத்துடன், இறுக்கத்துடன் நன்கு வந்துள்ளன.

இரண்டாவது நாடகமான “போலி”யை எழுதியுள்ள “ஆர்வி” ஒரு பிரபல சிறுகதாசிரியர், நாவலாசிரியர். ஐம்பதுக்களில் வெளிவந்த இவரது ஆரம்ப சிறு கதைகளில் இவர் ஒரு தரமான சிறுகதாசிரியராகக்கூடும் என்ற நம்பிக்கை தொனித்தது. இதமான, கவர்ச்சிகரமான, ஒரு விசாரணைப் பாங்கு, கூரிய பார்வை, தமிழ் எழுத்துக்களில் அரிதாகக் காணப்படும் இளிவரல்—எல்லாம் இவரது எழுத்துக்களில் காணப்பட்டன. ஆனால் வாசகக் கூட்டப் பசிக்கு இரைபோடும் அக்கறையில் இவர் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொள்ளவே, அந்நம்பிக்கை வெகுசீக்கிரம் செத்தும் விட்டது. ஆனால் அவற்றிலும் கூட ஒரு தரமான வாசகன் தனக்கு வேண்டிய சில அம்சங்களைக் காண முடியும். ஆர்வியின் முதல் நாடக மூயற்சியான “போலி”யும் இத்தகையது தான்.

“போலி” தற்கால வாழ்க்கையின் சித்திரம். ஒரு இடத்தில் பல மாடிக்கட்டிடங்களில் வாழும் மனிதர்களின் வாழ்க்கையில் ஒரு நாளை சம்பவங்கள்தாம் இந்நாடகம். இம்மக்கள், இவர்கள் வாழ்வு, மதிப்புகள், எல்லாமே போலி; இவை எதிலும் உண்மை இல்லை என்பது இந்நாடகம் தரும் செய்தி. ராஜ்கபூரின்

“ஜாக்தே ரஹோ” (விழித்திரு) என்ற ஹிந்தி திரைப்படம் பலர் நினைவுக்கு வரலாம்.

இந்நாடகத்தில், நாடகவடிவமும், கட்டமைப்பும் இல்லாது போய் விட்டதிலிருந்து, ஆர்விக்கு நாடகத்தின் அம்சங்கள் சரிவரப் பிடிபடவில்லை எனத் தோன்றுகிறது. நாடக இயக்கம் ஒரு வீட்டின் மூன்றாவது மாடியில் வசிக்கும் அறையிலிருந்து, சமையல் கட்டிற்கு மாறி, பின் உடனே கீழ்க்கட்டின் தாழ்வாரத்திற்குத் தாவி, பின் எங்கோ மாடிப்படிகளின் இடையில் முடிவடைகிறது—எல்லாம் ஒரே காட்சியில். ஆர்வி ரேடியோ நாடகங்கள் எழுதிப் பழகிய அநுபவம் இன்னமும் அவரை விட்ட பாடில்லை எனத் தோன்றுகிறது. திரைப்படங்களில் சாத்தியமாவது போன்ற, காட்சி இடைவெட்டுக்களும் இங்கு புகுத்தப் பட்டுள்ளன. அம் மாடிக்கட்டிடங்களின் நெருக்கத்தில் அங்கங்கே வெவ்வேறு மாடிகளில் உள்ள ஏதேதோ அறைகளில் நிகழ்வனவெல்லாம் எங்கெங்கோ மாடிகளில் இருப்பவர்கள் எல்லாம் ஒட்டுக்கேட்பது—பையன்கள் செய்துள்ள விளையாட்டுபோன்ற வசதிகள் மூலம் சாத்தியமாகின்றதாம். தமிழ் சினிமாவிலும், நாடகங்களிலும் எழுதாத மரபு ஒன்று உண்டு. கதாநாயகனோ, கதாநாயகியோ, ஒருவரை மற்றொருவர் ஒட்டுக் கேட்க சமயம் பார்த்து வந்து விடுவார்கள். அதுவும் நிகழும் சம்பாஷணையில் எந்தத் துணுக்கு, எந்த வார்த்தைகள் மனஸ்தாபத்தை உண்டாக்குமோ, அந்த வார்த்தை துணுக்குகள் பேசப்படும் சமயம் பார்த்து காட்சிக்கு வந்து அந்த வார்த்தைகளை மாத்திரம் கேட்டு விட்டு, உடனே இடத்தை விட்டு நகரவும் செய்து விடுவார்கள். இதிலிருந்து கதையில் சஸ்பென்ஸ், விறு விறுப்பு எல்லாம் பிறக்கும். கதையில் திடீர் திருப்பம், எதிர்பாராத நிகழ்ச்சிகள் எல்லாம் சித்திக்கும். கதையும் மூன்று மணி நேர தேவைக்கு வேண்டிய அளவு

நீளும். ஒவ்வொரு நாடகத்திலும் படத்திலும், ஒன்று அல்லது இருமுறை நிகழும் இவ்வுத்தி 'போலி' நாடகம் முழுமையிலும் விரவியுள்ளது.

தன் முன்னுரையிலும், நாடகத் தலைப்பிலும், நாடகத்தின் முடிவில் ஒரு சம்பாஷணையிலும். தன் நாடகத்தின் செய்தி இதுவென ஆர்வி ஸ்பஷ்டமாக சொல்லியிருக்கிறார்தான். ஆனால் அச்செய்தி நாடகத்திலிருந்து வெளிக்கிளறுவதில்லை. நாடகத்தில் தரப்பட்டுள்ள, எல்லா நிகழ்ச்சிகளிலும், வாழ்க்கையின் எல்லா அம்சங்களிலும் வெளியாவது, ஒரு தரக்கேடு, பசையற்ற வாழ்வு, மதிப்புகளின் ஹீணம் தான். போலித்தனம் அல்ல. போலி எனில் இவையெல்லாம் ஒரு புனித போர்வை போர்த்தியதாக இருக்கவேண்டும். ஆனால் நாடகத்தில் நாம் காணும் ஹீணம் வெறும் ஹீணமே. ஹீணித்துவிட்ட பாத்திரங்கள், தங்கள் ஹீணிப்பைப் பற்றி கவலைப்படுவதே இல்லை, அதை வேறு ஏதாகவும் காட்டிக் கொள்வதில்லை.—இந்நாடகத்தில்காட்டப்படும் பல வாழ்க்கை முகங்களில், ஒரே ஒரு முகத்தைத்தவிர, அதில் வரும் ஒரே ஒரு பாத்திரத்தைத் தவிர.

“போலி” போலியான போலித்தனத்தைப்பற்றிய ஒரு போலி நாடகம்.

(“தாட்” பத்திரிகை (9—11—1968)  
(ஆங்கில மூலத்தின் மொழிபெயர்ப்பு)

□



மழை

ஒரு முன்னுரை



தொல்காப்பிய காலத்திலிருந்தே (அது எந்தக் காலம் என்று யாருக்கும் தெரியாது) இயல். இசை, நாடகம் என்ற முப்பிரிவுகள் தமிழ் இலக்கியத்தில் இருந்ததாகச் சொல்லப்படுகிறது. தொல்காப்பியத்தில் அப்பிரிவுகள் இல்லை. பரிபாடலில்தான் முதன்முதலாக இப்பிரிவுகள் பற்றி பேச்சு அடிபடுகிறது. அவ்வாறு சொல்லப்படும் நாடகப்பிரிவு எதைச் சொல்கிறது, குறிப்பிடுகிறது என்பதையும் யாரும் இதுவரை சொல்லவில்லை. சிலப் பதிகார உரையில் அடியார்க்கு நல்லார் நாட்டிய அரங்கு நிர்மாணத்தைப் பற்றி விரிவாகப் பேசுகிறார். அவர் குறிப்பிடும் பரதம், அகத்தியம், பரதசேனாபதியம் எல்லாம் அவர் காலத்திலேயே மறைந்து ஒழிந்தவை. அவர் காலத்தில் இருந்தாகச் சொல்லப்படும் குணநூல், முறுவல், செயிற்றியம் முதலியவையோ, இப்போது வெறும் பெயர்கள்தான். ஆனால் ஒன்று நிச்சயம்; எல்லாம் நாட்டியத்தைப் பற்றியவை. நாடகத்தைப் பற்றியவையல்ல.

இதற்குப்பிறகு நாட்டியத்தைப் பற்றியோ நாடகத்தைப்

பற்றியோ பேச்சே இல்லை. 10-11-ம் நூற்றாண்டுகளில் சாஜ ராஜேஸ்வர நாடகம், பூம்புலியூர் நாடகம் என நாடகங்கள் கோவில்களில் நடந்தன என்று கல்வெட்டுக்கள் சொல்கின்றன. அவ்வளவே. இதற்குப் பிறகு ஒரு நீண்ட பாய்ச்சல். 17-ம் நூற்றாண்டுக்குத் தாவி முக்கூடற் பள்ளக்குத்தான் வரவேண்டும். அதுவும் ஒரு கவிதை நூல். எழுதப்பட்ட போது நாடகமாக இல்லை. 18-ம் நூற்றாண்டில் தான் வேலன் சின்னத்தம்பி என்பவர் அதை *Folk opera* வாகத்தயாரித்தார், இதன் பின்னர் தான் பள்ளு—ஒரு பாமர நாட்டிய நாடகமாகக் கொள்ளப்பட்டது.

ஆக, இப்படி அங்கும் இங்குமாக உதிரியாகக் கிடைக்கும் செய்திகளிலிருந்து ஒரு யுகம் செய்வது தவறாக இருக்காது. வேத்தியல், பொதுவியல் என்று இருபிரிவுகள் கூத்தைப் பற்றிப் பேசுகின்றன. நாட்டியம், நாட்டிய நாடகம், பாமர நாட்டிய நாடகம்—இவை தொன்று தொட்டு நம்மிடையே வழங்கி வந்திருக்க வேண்டும். பாமர நாட்டிய நாடக மரபின் ஒரு காலத் தொடர்ச்சியாகத்தான் பள்ளு *opera* வாக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஆகவே, நமக்குக் கிடைக்கும் முதல் 'நாடகம்' (*theatre*) ஒரு பாமர நாட்டிய நாடகம்—முக்கூடற் பள்ளு. 18-ம் நூற்றாண்டு பள்ளுவும், அதைத் தொடர்ந்து எழுந்த நொண்டி நாடகம், குறவஞ்சி ஆகிய மூன்றும் ஒரே குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவை. எல்லாவற்றிலும் உள்ள கதை அம்சம் ஒன்றுதான். பெயர்கள், தொழுது ஏற்றும் தெய்வம் அல்லது வீரன் பெயர்கள் மாறுபடும்; புகழ்ந்து பாடப்படும் ஸ்தலப் பெயர்கள் மாறுபடும்; நாடக பாணியும் ஒன்றே. இவையெல்லாம் அரசவையைச் சுற்றி. அல்லது கோவிலைச் சுற்றி எழுந்தவை, வாழ்ந்தவை. நம் சமூகம் அன்று சார்ந்திருந்த கோவில் கலாசாரத்தின் (*Temple based culture*) பிறப்புக்கள். மன்னனும் தெய்வத்தின் நிகராகக் கருதப்பட்டதால்

தெய்வந்தொழும் பிரார்த்தனை முறையாக, கலா நிவேதனமாக (*art as a votive offering to the gods*) எழுந்த இம்மரபுகள், அரசனையும் புகழும் வழிமுறைகளாயின. கூத்து எனப்பட்ட இந்நாட்டிய நாடக மரபுகோயில் பிரகாரத்தைவிட்டு வெளியே வந்ததும் தெருக்கூத்து ஆயிற்று. இருப்பினும் தெருக்கூத்து, கோயிலில் தானிருந்த வகையிலிருந்து எவ்வகையிலும் மாறவில்லை. பரத சாஸ்திர விதிகளுக்குட்பட்டும், தங்கள் ஈடுபாட்டை ஒரு தெய்வ வழிபாட்டு முறையாகக் கொண்ட சிந்தனையோடும் அது தொடர்ந்து செயல்பட்டுவந்தது.

இதுவரைத்திய நாட்டிய நாடகங்களைத்தான் கூத்துக்களைத்தான் நாம் ஒரு கனமான கலாபூர்வமான நாடக மரபாகக் (*theatre*) கொள்ள வேண்டும். இப்போதைய நம்மவர்கள் நாடகம் என்று பேசும் பொழுது இக்கலாபூர்வமான மரபைக் குறித்துப்பேசுவதில்லை. மாறாக, இம்மரபின் பொது இயலாகப் பிறந்த விலாச நாடகங்கள் தொடங்கி வைத்த மரபைக் கருத்தில் கொள்கிறார்கள்.

சரித்திர நிர்ப்பந்தங்களால், சமூக நிலைகளின் மாற்றத்தால், கோயிலைச் சுற்றி எழுந்த கலாசாரம் சிதைபட ஆரம்பித்ததும், தெய்வத்திடமிருந்து நகர்ந்து அரசனுக்கு வந்து, அங்கிருந்தும் நகர்ந்து பிரபுக்கள், கொள்ளைக்காரர்கள், வீரர்கள் ஆகியோர் சமூகத்தின் கவனத்திற்கும் பிரமிப்பு கலந்த மரியாதைக்கும், புகழுக்கும் உரியவர்களானார்கள். ஒரு புதிய நாடக மரபு, வரலாறு, இங்கு தொடங்குகிறது—விலாச நாடகங்கள். இன்றைய 'நாடக' சரித்திரத்தின் ஆரம்பம் இவை. நம் பழைய நாட்டிய நாடக மரபின் அந்திம அத்தியாயம். விலாச நாடகங்கள் அடியெடுத்துவைத்த

காலத்திலிருந்து. தமிழ் நாட்டில் நாடகத்தைக் கலையாகக் காண முடியாது போய்விட்டது: தெய்வத்தினின்று நகர்ந்து பணக்காரனையும், பிரபுவையும், கொள்ளைக்காரனையும் புகழ்ந்தேற்றியதுபோல, கவிதையிலிருந்து நகர்ந்து விலாச நாடகங்கள் பாட்டிலும், பாட்டிலிருந்து நகர்ந்து, பாட்டு—வசனம் கலப்பிலும் பின்னர் வசனத்திலும் தஞ்சமடைந்தன. கலையும் பிரார்த்தனையுமான ஒன்று, கதையும் கேளிக்கையுமாக மாறியது.

ஆனால் இன்று நாடகாசிரியர்களும், நாடக ஈடுபாட்டில் இருப்பவர்களும், நம் பழம் நாடக மரபுப் பெருமைகளைப் பற்றிப் பேச ஏதோ ஒப்புக்கு பழம் நாட்டிய நாடக மரபுகளைச் சரித்திரச் செய்திகளாக நமக்கு நினைவூட்டுகிறார்கள் என்றாலும், இவர்களது இன்றைய 'நாடக' ஈடுபாடுகளுக்கும், கலாபூர்வமான பழம் நாட்டிய நாடக மரபுகளுக்கும் ஏதும் உறவு கிடையாது. இவர்கள் மரபின் உண்மையான தொடக்கம் விலாச நாடகங்கள் தாம். அவற்றிற்கு முன் சென்று விட்டால், கிடைக்கும் மரபுகள் இவர்களுக்குப் பிறிதான கலா மரபுகளாகிவிடும். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், சுந்தரம் பிள்ளை, ப. சம்பந்தம் முதலியார். கன்னையா, நவாப் ராஜமாணிக்கம், டி. கே எஸ். பிரதர்ஸ், சேவா ஸ்டேஜ், விவேகானந்தா ஃபைன் ஆர்ட்ஸ் (டம்பாச்சாரி விலாசம்; 'சோ'வின் முன்னாடி) மனோகர் குழு-எல்லாமே விலாச நாடகங்களின் வழி வந்த சந்ததிகள்.

நம் சீரிய நாடகக் கலை மரபின் (நாட்டிய நாடகம், கூத்து) இன்றைய சந்ததிகளாக, மெலட்டுர் பாகவத மேனாவையும், அடையாறு கலாக்ஷேத்திரத்தையும், புரிசை கிராமத்து வீரஸ்வாமித்தம்பிரான் வழி வந்த நடேசத்தம்பிரான் குழுவின் தெருக்கூத்தையும் தான் சொல்ல வேண்டும். தமிழில் நாடகம் ஒரு கலாமரபாக இவற்றில் தான் உயிர்வாழ்கிறது.



தமிழ் இலக்கிய மறுமலர்ச்சி காலத்தில், கடந்த முப்பதுக் களில், நாற்பதுக்களில் சிறுகதையாசிரியர்கள், நாடகாசிரியர்கள் எல்லோரும் நாடகம் எழுதத் தொடங்கிய போதும் நாடகம் பிறக்கவில்லை. சிறுகதைகள் தான் நாடகம் எனப்பெயரிடப்பட்டு நமக்கு அளிக்கப் பட்டன. அவற்றையெல்லாம் அவர்கள் நாடகம் என்று சீரியஸாக உரிமை கொண்டாடவில்லை என்பதையும் சொல்ல வேண்டும். உரிமை கொண்டாடப் பட்ட, மேடையேறிய 'நாடகங்களும்' எல்லாமே சற்றுக் கவனித்தால், அவை பழங்கால 'நொண்டி' நாடகங்களாகக் காணப்படும். தி. ஜானகிராமன், பி. எஸ். ராமையா, டி. கே. எஸ்., சேவா ஸ்டேஜ் ஆகியோரெல்லாம் எழுதிய, மேடையேற்றிய நாடகங்கள் பெரும்பாலானவை நொண்டி நாடகங்கள். நொண்டி நாடகங்களில் கதாநாயகன் ஒரு வில்லனாக இருப்பான். அவனிடம் எல்லாத் தீய குணங்களும் இருக்கும். கடைசியாக அவன் வீழ்ச்சி அடையும்போது, ஒரு நல்ல மனிதன் குறுக்கிட்டு, நற்குணங்களின் பெருமையை அவனுக்குச் சொல்லி, நீதிபோதித்து, இன்ன தெய்வத்தைத் தொழு, உன் அல்லல்கள் நீங்கும் என்று உபதேசிப்பான். பின் அத்தீயவன் நல்லவனாக மாறி இக பர சௌபாக்கியங்கள் சகலமும் பெற்று விடுவான். இதுவரை நாம் கண்ட தமிழ் நாடகங்கள் (பகுத்தறிவுப் பாசறை நாடகங்கள், உட்பட, தமிழ் நாட்டின் சிறந்த இலக்கியாசிரியர்கள் எழுதிய நாடகங்கள் உட்பட,) எல்லாவற்றிலும், இந்நொண்டி நாடக அம்சங்கள் நிறைந்திருக்கும்.

ஆகவே, ந. முத்துசாமியின் 'காலம் காலமாக' 'அப்பாவும் பிள்ளையும்', 'நாற்காலிக்காரர்' ஆகியவை வெளிவரும்வரை தமிழ் இலக்கியத்தில் நாடகங்கள் இருந்ததில்லை. இந்திரா பார்த்தசாரதியின் 'மழை' டெல்லியில் மேடையேறியவரை தமிழில் நாடகங்கள் மேடையேறிய

தில்லை. தமிழில் மேடையேறிய முதல் நாடகம் 'மழை' இப்போது அச்சேறியிருக்கிறது.

இவர்கள் இருவரும் தான் கலாபூர்வமான ஒரு நாடக மரபைத் தொடங்கியிருப்பவர்கள். இந்திரா பார்த்த சாரதியின் 'மழை' நம்மரபில் இல்லாத ஒரு புதுமை. மேற்கத்திய நாடக மரபின் பதியன். ஆர்தர் மில்லர், டென்னஸி வில்லியம்ஸ் ஆகியோரின் வழி வந்தது, இந்நாடகம். நம் பழம் மரபான தெருக்கூத்து, mime மட்டுமல்ல, மேற்கத்திய theatre of absurd-க்கும் கூட— இரண்டு மரபுகளுக்குமே—சந்ததி. ந. முத்துசாமி.

'மழை' முதன்முதலாகத் தமிழ் நாட்டில் இன்றைய நாடகச்சூழ்நிலையில் மேடையேறியிருக்க முடியாது. டெல்லியிலும் தமிழர்களிடையே அதே சூழ்நிலைதான். ஆனாலும் மற்ற பிராந்திய வாசிகளிடமிருந்து அடித்த காற்று, ஒரு டெல்லி தமிழ் நாடகக் குழுவினரைக் கொஞ்சம் உரசிச் சென்றிருக்கிறது. இன்னமும், 'மழை' இங்குள்ள தமிழர்களின் ரசனையை நம்பி மேடையேற வில்லை. Invited audience க்காக ஓர் முறை, ஒரு பரிசுப் போட்டியில் கலந்துகொள்ளும் வகையில் ஒரு முறை. அவ்வளவே. இவை 'மழை' மேடையேறக் காரணமாக இருந்த சாதகங்கள். எழுதப் பெறக் காரணமாக இருந்த சாதகங்களும் உண்டு.

நாடகம் என்ற கலாரூபத்தை, இலக்கிய ரூபத்தை நம் இலக்கியாசிரியர்களும் சரி, நாடக மேடையோடு சம்பந்தப் பட்டவர்களும் சரி, இனம் கண்டு கொள்ளவே இல்லை. நாடகம் என்ற சாதனம் அவர்கள் பிடிக்கு உட்பட மறுக்கிறது. அதனால் தான் சிறுகதைகளும், தொடர்கதைகளும் நாடகங்களாக உலவுகின்றன.

இதிலும் ஒரு விசித்திரமான விதிவிலக்கு. நாடக ரூபமான ஒரு கதைக்கரு, குறுநாவலாகத்தான் பிரசுர வாய்ப்புப் பெறும் சூழ்நிலை, நிர்ப்பந்தம். (ஜெயகாந்தனின் 'ஆடும் நாற்காலிகள் ஆடுகின்றன') ஜெயகாந்தனுக்கு, நாடகத்தைப் பற்றிய இலக்கிய ரூப உணர்வு, கலா உணர்வு இருந்த போதிலும் கூட, அவருக்கு இருக்கும் பிராபல்யம். புகழ்கூட, இன்றுள்ள தாகச் சொல்லப்படும் நாடக மலர்ச்சிக்காலத்தில் கூட, அது நாடகமாக எழுதப்பெறவோ மேடையேறப் பெறவோ உதவவில்லை.

இன்னும் ஒரு விசித்திரமான விதிவிலக்கு ஓர் ஆரோக்கியமான இலக்கியக் கலாச் சூழ்நிலையில் இந்திராபார்த்தசாரதி பிராதனியமாக ஒரு நாடகாசிரியராகவே ஆகியிருக்க வேண்டியவர். அவர் கதை கருக்கள் பெரும்பாலும் நாடக ரூபத்தில்தான் சிறப்பாக வெளிப்பாடு பெறும் தன்மையுடையவை. 'தந்திரபூமி' இன்னும் சற்று நீளத்தில் சுருங்கி நாடகமாயிருக்க வேண்டிய கதை. நாடக ரூபத்தில், அதன் கட்டமைப்பில் Brecht ன் நாடகங்கள் போன்றதாக (episodic) இருந்திருக்கும். 'வேஷங்கள்' தொகுதியில் வந்துள்ளவையும் ஓரங்க நாடகங்களாகக் கிடைத்திருக்க வேண்டியவை, குறுநாவல்களாக எழுதப்பட்டுள்ளன. எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக, திரும்பவும், குறுநாவலாக எழுதப்பட்டுள்ள 'உச்சிவெயில்' நமக்கு உண்மையிலேயே ஒரு சிறந்த நாடகமாகக் கிடைத்திருக்க வேண்டியது. Arthur Miller ன் *After the Fall* போன்ற ஒரு கட்டமைப்பையும் ரூபத்தையும் அது பெற்றிருந்திருக்கும்.

இதுதான் நம் சூழ்நிலையின் அவலம். யார் யாரோ வெல்லாம் எதையெதையெல்லாமோ எழுதி நாடகம் என்கிறார்கள். இயல்பான நாடகாசிரியர்கள், நாடகங்களை

வேறு ஏதேதோவாக எழுதுகிறார்கள். ஆனால் நாடகம் எழுத ஒரு தூண்டுதலும், சந்தர்ப்பமும் ஒரு இயல்பான நாடககார்த்தாவுக்குக் கிடைக்கும்போது 'மழை' பிறந்து விடுகிறது. இதைத்தான் நாடகம் எழுதக்கிடைத்த சாதகக் காரணம் என்றேன். இந்திரா பார்த்தசாரதி தன் எழுத்தின் இனத்தைக் கண்டு கொள்ளவேண்டும்.

மேடையேறிய முதல் நாடகம் என்பதற்கும் மேலாக இன்னொரு புதிய குணமும் 'மழை'யில் உண்டு. அது இவர் எழுத்துக்களில் எல்லாம் பெர்துவாகக் காணப்படும் குணம், *Cynicism*, நம்பிக்கையின்மை. நாம் புனிதமாகக் கருதும் பலவற்றில் மரியாதை இன்மை; முந்திய தலைமுறையும், சுற்றியுள்ள உலகமும் கொடுக்கும் எதையுமே, அப்படியே பெற்றுக் கொள்ள ஒரு மறுப்பு. இவ்வகையில், பிராபல்யமான தமிழ் எழுத்தாளர்களின் இடையில், இந்திரா பார்த்தசாரதி தனித்துக் காண்பவர்.

டெல்லி தமிழர்களுக்கு 'மழை' எவ்வளவு அதிர்ச்சியையும் அருவருப்பையும், கசப்பையும் கொடுத்துள்ளது என்பதை நான் காணமுடிந்தது. எவ்வளவு 'சீச்சீ'க்கள்! எவ்வளவு புருவ நெளிவுகள்! எவ்வளவு முகக் கோணல்கள்! அவ்வளவிற்கு இந்நாடகம் ஒரு வெற்றி தான், அதிர்ச்சிக்குப் பிறகு சிந்திக்கும் திடமனதிருந்தால் சிந்தனைக்கு வாய்ப்பு இதில் நிறையவே உண்டு.

'மழை' என்ன ஒரு நாடகமா? இதில் நாடகம் எங்கே இருக்கிறது? டாக்டர் ஜேம்ஸ் நிர்மலாவைக் கல்யாணம் செய்து கொண்டிருக்க வேண்டும், அப்போது நாடகம் இருந்திருக்கும், என்று சிலர் சொன்னார்கள். அவர்களுக்கெல்லாம் பதில்: ஒரு சிக்கலான நிலைமை, பல குணசித்திரங்களின் மோதல்—இது ஓர்நிலைமை. இதில் சிக்கல் உண்டு, மோதல் உண்டு என்று இனங் காட்டுவதே

நாடகத்தில் போதும். சிக்கலும், மோதலும் தான் நாடகம், அவற்றின் தீர்வு இல்லை என்று எனக்குத் தோன்றுகிறது.

ஆனால் இலக்கியாசிரியராக (நாடகக் கர்த்தராக அல்ல) இந்திரா பார்த்தசாரதியிடம் காணும் ஒரு குணத்தைப் பற்றியும் சொல்ல வேண்டும். அவர், தன் *Cynicism. irreverance* இவற்றுடன் கடைசிவரை செல்வதில்லை. 'தந்திரபூமி'யில் கஸ்தூரி, கடைசியில், சம்பிரதாய மதிப்புகளின் குறியீடாக நிற்கும் மீனாவிடம் சரணடைந்து விடுகிறான். 'உச்சி வெயில்'-ல் இரு தலைமுறைகளின் சந்திப்பில் ஒரு சிக்கல் எழுந்ததும், பழந் தலைமுறையின் பிரதிநிதியாக இருக்கும் தந்தை இறந்து விடுகிறார். 'வேஷங்கள்' சங்கரனுக்கு, ரமணியின் அம்மாவிடம் ஓர் திடீர் ஆசை பிறந்து, பிரச்சனையே வேராக மாறிவிடுகிறது. 'மழை'யில் எள்ளி நகையாடப்படும் டாக்டர் ஜேம்ஸின் *Nobility*-யில் இந்திரா பார்த்தசாரதி போற்றும் மதிப்பு ஒன்று ('வாழ்க்கையிலே நல்ல அம்சமும் இருக்குன்னு நம்ப மறுக்கிற பிடிவாதம்; எண்ணிக்காவது நீங்க இரண்டு நாய்க்குட்டி விளையாடுகிறதையோ, ஒரு குழந்தை சிரிக்கிறதையோ பார்த்து ரஸிச்சிருக்கீங்களா?') கண்டுபிடிக்கப் படுகிறது. தன் இயல்பான *Nobility* நிர்மலா எழுப்பும் பிரச்சனைக்கு எவ்வித முடிவுகாணும் என்று அவரோ, நாமோ தெரிந்து கொள்ள இயலாத வகையில் ஒரு காலரா சம்பவம் இடைபுகுந்து பிரச்சனையையே வேரென்றாக்கி விடுகிறது.

இதற்கு என்ன காரணம்? எனக்குத் தோன்றுகிறது, நாம் வாழும் ஓர் இடைக்கால (*transitional times*) சூழ்நிலையில், உருத் தெளிவில்லாத மாற்றங்கள் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும் நிலையில் ஒவ்வொரு சிந்தனை வாதியும்

உட்படும் குழப்பம்தான் என்று. பழைய மதிப்புகளில் நம்பிக்கையில்லை. அவற்றை உதறி விட்டு வேறு புதிய மதிப்புகளின் துணையுடனோ, மதிப்புகளே அற்று, அநுபவங்களை நேராக எதிர்நோக்கும் சிந்தனையுடனோ வாழ்க்கையைத் தொடங்கி கொஞ்ச தூரமே சென்று அதற்கு மேற் செல்ல வழி தெரியாமலோ, குழம்பியோ, பின் மறுபடியும் பழைய மதிப்புகளில் தஞ்சமடைவது இந்தக்காலத்தின் நிர்பந்தம்போலும்.

கடைசியாக, 'மழை'யின் நாடக அமைப்பு, மேடையுத்திகள் பற்றிச் சில வார்த்தைகள். நம் இன்றைய நாடகச் சூழ்நிலையில் 'மழை' ஒரு புரட்சி, புதுமை என்று என்னென்னவாகவெல்லாமோ தோன்றலாம். 'மழை', ஒரு நேரான, சம்பிரதாய, முன்றங்க நாடகம். நடிப்பு முறைகளிலோ, மேடையேற்ற உத்திகளிலோ எத்தகைய சிரமத்தையும், புதுமைகளையும் தராதது. நமக்குத்தான், நாம் கண்முடித்தனமாக வளர்த்துள்ள மரபுகளுக்குத் தான் இது வேற்றுமையானது, புதுமையானது. 'மழை' போன்ற நாடகங்கள் நிறைய எழுதப்பெற்றுத் தமிழ் நாட்டில் மேடையேறி, இப்போதைக்கு 'மழை' தரும் புதுமைத்தோற்றமும் புரட்சியும் மறைந்து சம்பிரதாயமாக (Conventional) ஏற்றுக் கொள்ளப்படும் சூழ்நிலை தமிழ் நாட்டில் ஏற்படக் கூடுமானால், அப்போது ந. முத்துசாமி எழுதியுள்ள நாடகங்கள் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட, மேடையேற வழிவகுக்கப் பட்டு விடும். ந. முத்துசாமி மிகவும் சிரமம்தரும் நாடகாசிரியர். அவர் நாடகங்களை மேடையேற்றும் தயாரிப்பாளருக்கு, நாம் இப்போது நாடகக் கலை மரபாக ஒப்புக்கொள்ள மறுக்கும், கலாப் பாரம்பரியமான தெருக் கூத்து, mime ஆகிய மரபுகளைப் பற்றியும், நன்கு தெரிந்திருக்க வேண்டும். Theatre of the Absurd பற்றியும் நன்றாகத் தெரிந்திருக்க வேண்டும், நடிகர்களுக்கும் இப்பல்வேறு நடிக்ப்புப் பாணிகளும் தெரிந்திருக்க வேண்டும். முத்து

90 / வரட்சியிலிருந்து...

சாமியின் நாடகங்களில் இப் பலரக மரபுகளின் ஒன்றிணைவு (Fusion) சாதனையாகியுள்ளது. இவற்றைப் பற்றியெல்லாம் தமிழ் நாடக உலகம் இந்திரா பார்த்த சாரதியை நாடகாசிரியராக ஒப்புக்கொண்ட பிறகு, அவரைப் போன்ற இன்னும் பலர் தோன்றிய பிறகு, சாவகாசமாகப் பேசிக் கொள்ளலாம். இப்போதைக்கு 'மழை' ஜீரணிக்கப்படட்டும்.

'மழை', தமிழ்நாடக இலக்கியத்தில் நாடகக் கலை மேடையில் ஒரு புதியமரபைத் துவக்கி வைக்கிறது.

வெ. சாமிநாதன்

(கசடதபற-13 டிசம்பர் 1971)

□



## இன்றையத் தமிழ் நாடகங்கள்



தமிழ் இலக்கிய சரித்திரம் முழுமையிலும் ஒரு நாடகாசிரியர் கூட தோன்ற முடியாது போய் விட்டதன் காரணத்தைகாண, தமிழ் இனத்தின் குணச்சித்திரம் என்ன, அதன் சாத்திய எல்லைகள் என்ன என்பன பற்றி விசாரித்தறிய வேண்டியதாகிறது. அது அவசியமும் சுவாரஸ்யமுமான விசாரணையாக இருக்கும். தமிழ் மொழியும் இலக்கியமும், மொழி, கலை சம்பந்தப்பட்ட எல்லாத்துறைகளிலும் சமஸ்கிருத மொழியின் இலக்கிய பாதிப்பை ஏற்று வந்திருக்கின்றன—கலைத்தத்துவம், நாடகம் ஆகிய இரண்டைத்தவிர, சமஸ்கிருத நாடக இலக்கியம் முழுமையுமே தமிழ் இலக்கியம் அறியாததாக இருந்து வந்துள்ளது. ஓர் உதாரணம் இதற்கு விளக்கமாக அமையும். காளிதாசனின் சாகுந்தலம் மாத்திரம்தான், தமிழில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளது. அதுவும் வெகு சமீபத்தில்—இந்த நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில், மறைமலை அடிகளால்—அதுவும் இலக்கிய குணம் எதுவுமல்லாத சாரமற்ற முயற்சி.

இந்த வரட்சி, தமிழினத்தின் ஆத்மிக குணச்சித்திரத்து



டனும், அதன் மண்ணின் மேதையுடனும் சம்பந்தப் பட்டது என்ற கருத்திற்கு வலுவூட்டுவது-சுமார் மூன்று நூற்றாண்டு காலமாக மேல் நாட்டு இலக்கியத்துடன் கொண்ட, தொடர்பு, பரிச்சயத்தின் பின்னும் கூட, குறிப்பிட்டுப் பேசும் படியான ஒரு நாடகம் கூட தமிழில் எழுதப்படவில்லை என்ற உண்மை. பலநூற்றாண்டு பழமையான, பலமும் உயிர்த்துடிப்பும் மிகுந்த தமிழ்க் கவிதைமரபும், எப்படியோ தமிழ் மண்ணில் வேரூன்றி விட்ட பரத நாட்டியமும், இணைந்து கடைசியாக 17-ம் நூற்றாண்டில் ஒரு நாட்டிய நாடகத்தை (குற்றலக் குறவஞ்சி) தோற்று வித்தாலும், இவ்வழியில் பின் வந்த முயற்சிகள் இலக்கியமாகவும் சரி, ஆடற்கலை யாகவும் சரி, தோல்வியடைந்த காரணத்தால், குற்றக் குறவஞ்சியும்கூட, நாட்டிய நாடகத்தை ஒரு மரபாக வாழவைக்க முடியவில்லை. பள்ளு, நொண்டி நாடகம் போன்ற இசை நாடக மரபுகளும் இதே கதியை அடைந்தன.

இத்தகைய வரண்ட, மீட்சி காண முடியாதவாறு ஜீவனற்று. மூச்சைடைத்து விட்ட ஒரு கலைச்சூழல், பாமர மக்கள் கூட்டத்தின் ஆரவார ஆதரவைப் பெற்று, வேரூன்றி மரபாகவும் பவித்திரப்படுத்தப்பட்டு, விட்டது. இந்நிலையில் ந. முத்துசாமி, இந்திரா பார்த்தசாரதி, என்ற இரு நாடகாசிரியர் தலைகாட்டியுள்ளதே ஆச்சரியப்படவேண்டிய விஷயம். இவர்கள் ஒரு சூழலின் பிறப்புக்கள் அல்லர், நிச்சயமாக. மாறாக, சூழலுக்கு எதிரான சக்தியின் பிரதிநிதிகள் இவர்கள். சரித்திர பிரவாஹத்தில், சில தருணங்களில், எப்படி என்று விளக்கிக்கூற இயலாதவாறு எங்கிருந்தோ கண்படாத மூலைகளிலிருந்து, சில சக்திகள் தோன்றி, ஆட்சி செய்யும் சூழலை எதிர்த்து மடிந்து வரும் கலாச்சாரத்தை மீட்கத் தொடங்கி விடுகிறன.

இனைய தலைமுறையினரின் சிறு கதை எழுத்தாளர்களில், ஒரு பரந்த அளவில் பாதிப்பு ஏற்படுத்த இன்னமும் காத்திருக்கும் எழுத்தாளர்களில், ந. முத்துசாமி மிக விசேஷமாக குறிப்பிட்டுச் சொல்லத்தக்கவர். கடந்த பத்து வருடங்களுக்கு மேலாக, தொடர்ந்து பல இலக்கியச் சிறுபத்திரிகைகளால் உருவாக்கப்பட்டுள்ள சிறு வாசகக் கூட்டத்தால் கூட ந. முத்துசாமி போன்ற எழுத்தாளர் புரிந்து கொள்ளப்படுவதில்லை. ஒரு நீண்ட காலத்திற்கு தனது அக்கறை தன் கலை வெளிப்பாட்டு டன்தான் என்றும், ஒரு வாசக கூட்டத்திற்கு, அது எவ்வளவு தேர்ந்த, சிறிய கூட்டமாக இருந்தாலும் சரிதான், அதற்கு தன்னைப்புரிய வைத்துக்கொள்ள முயலவேண்டியதில்லை, என்றும் ந. முத்துசாமி தன் மனத்துள் சங்கல்ப்பித்துக் கொண்டு விட்டது போலத் தோன்றுகிறது. அவர் தன் எழுத்துடன் கொள்ளும் உறவைப் பார்த்தால் இலக்கியச் சிறுபத்திரிகைகளின் வாசக கூட்டத்தினரால் கூட புரிந்து கொள்ளப்படாத, அதனால் அவர்கள் அங்கீகரிக்க இயலாது போய்விட்ட நாடகங்களை (ஒரு முழு நீள நாடகமும், இரு சிறு நாடகங்களும்) எழுதும் தைரியத்தை, இந்த மனச்சங்கல்பம் தான் அவருக்குக் கொடுத்துள்ளது.

“காலம் காலமாக” (நடை-4) “நாற்காலிக்காரர்” (கசடதபற-7) என்ற இரு சிறு ஓரங்க நாடகங்களும் தமிழ் நாட்டின் கடந்த இரு பொதுத் தேர்தல்களின் விளைவாக எழுதப்பட்டவை என்று சொல்லலாம். இத் தேர்தல்களில், நாடகாசிரியர் சாட்சியாக நின்று கண்ட, தேர்தல் பிரசார அரசியல் பாங்கைப் பற்றிய தீவிர கண்டன விமர்சனம் தான் இவ்விரு குறியீட்டு இயல்பான நாடகங்களும். ஆனால் இந்நாடகங்களின் அர்த்தம், உறவு, ஒரு குறிப்பிட்ட பிரதேசத்தின், ஒரு குறிப்பிட்ட கால அரசியல் நிகழ்வுகளுடனேயே முற்றுப் பெறு

வதில்லை. அரசியல்வாதிகள் தங்கள் செளகரியங்களுக்காக மக்களை, வெற்றுக்கூட்டங்களாக கீழிறக்கும்போது நிகழும் மனித இயல்புகளின் ஆழங்களுடன், ந. முத்துசாமி அக்கறை காட்டுகிறார். மனித இனத்திற்கு நிகழும் இந்த அவமான கரமான கீழிறக்கம், ஒரு பிரதேசத்திற்கு மட்டும் உரியதோ, அரசியல் துறையுடன் மட்டும் நின்று விடும் ஒன்றோ அல்ல. நாடு, துறை, காலம் இவற்றைக் கடந்து மீறிய ஒரு பரந்த நிகழ்ச்சி இது. இக்காரணத்தால் இந்நாடகங்களின் கரு, அரசியல் என்ற மட்டத்திலிருந்து மேலுயர்ந்து விடுகிறது. இந்நாடகங்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு பொதுத் தேர்தலுக்குப் பிறகு உடன் அடுத்தடுத்து தோன்றிய காரணத்தால்தான் இந்நாடகங்களில் அரசியல் சார்பான அர்த்தங்களைத் தேடத் தோன்றுகிறது.

“அப்பாவும் பிள்ளையும்” (நடை-8) என்ற நீண்ட ஓரங்க நாடகம் முற்றிலும் வேறு வகையைச் சார்ந்த ஒன்று “இழப்பு” (நடை-5) “சூழ்நிலை (ஞானரதம்-1) “வெட்கம்” (கணையாழி) ஆகிய அவரது சிறுகதைகளில் தொடர்ந்து காணும் ஒரு முயற்சியில், இந்நாடகமும் சேர்கிறது. முத்துசாமி தன்னுடைய ஆளுமையின் உட்கிடைகளை ஆழ்ந்து காணும் தேட்டையில் வெளிக் கொணரும் பல கூறுகளாக, “அப்பாவும் பிள்ளையும்” நாடகத்தையும், மேற்குறிப்பிட்ட அவரது சிறு கதைகளையும் காணவேண்டும்.

முத்துசாமியின் நாடகங்கள், மேடையேற்றும் காரியத்தில் மிகச் சிரமம் தருபவை. கற்பனையும் திறனும், உழைப்பும், இவற்றின் மேடையேற்றத்திற்கு மிகுதியாக வேண்டுகவை. பழமையான நாடக மரபும், புதுமை நாடக உத்திகளும் (சிறு நாடகங்களில் ஓரள

வுக்கும், நீண்ட நாடகத்தில் பெரும் அளவுக்கும்) இந்நாடகங்களில் ஒருங்கிணைவதில் வெற்றியடைந்துள்ளன. ஆதலால், பாரம்பரிய நாடகபாணிகள், மரபான நாடகபத்திகள், ஆகியவற்றுடன் ஒரு பரிச்சயம், இந்நாடகத்தின் நடிகர்களுக்குத் தேவையாகிறது. அரசியல் குறியீட்டுலகமும், குற்ற உணர்வின் வலையில் சிக்குண்டிருக்கும் நிலையில், சிருஷ்டி வெளிப்பாட்டின் அபத்தமும், மன அழுத்தத்தால் விளையும் தயக்க இயல்புகளும், —கருக்களாக விளங்கும் இந்நாடகங்கள் தற்காலத்தொடர்பும் சம்பந்தமும் உள்ளவை. நாடக ரூபமாகவும் சரி, இலக்கிய வெளிப்பாட்டிலும் சரி, ந. முத்துசாமி என்ற நாடகாசிரியர் நாடகத் தயாரிப்பாளர், வாசகர் ஆகிய இருவரின் சிந்தனைக்கும் கைக்கும் எட்டாதவராகவே இருக்க விதிக்கப்பட்டவர் என்று தோன்றுகிறது. ஆதலால் சமீபத்திய எதிர்காலத்தில் எத்தகைய பாதிப்பையும் இவரது நாடகங்கள் ஏற்படுத்தப்போவதில்லை. தமிழ் நாடகச்சூழல், சாதகமாக உருவாகும் காலத்தை எதிர் நோக்கி நிற்கும் நிலையில் ந. முத்துசாமி உள்ளார்.

ஆனால் இந்திரா பார்த்தசாரதி அநேகமாக ஒரு புதிய மாற்றத்தை இச்சூழலில் தோற்றுவிக்கலாம். நாவல்களும், சிறு கதைகளும் எழுதிவரும் இந்திரா பார்த்தசாரதி, குறிப்பிடக் கூடிய அளவு பிராபல்யம்—உள்ளவர். அந்த பிராபல்யத்திற்குக் காரணம் வாசகக் கூட்டத்தின் தேவைக்கு ஆடும் குணம் அல்ல. செல்லரித்துப்போன மரபு, சடங்கு ரீதியில் கௌரவிக்கப்பட்டு வருவதையும், ஊதிப் பெருக்கப்பட்ட வேஷங்களையும் மதிக்க மறுத்துச் சாடும்போது, அவரிடமிருந்து வெளிப்படும் கேலி சுருக்கென குத்தவும் செய்யும். குதூகலப்படுத்தவும் படுத்தும். இக்கேலிதான் அவரது பிராபல்யத்திற்கு காரணம். இவரது எழுத்துக்களில் பரந்து

கிடக்கும் இக்கேலிதான், இவரது எழுத்துக்களை, வாசகர்கள் ஜீரணிக்க ஏற்றதாக்குகிறது. சமரசம் ஏதும் இல்லாது தன் எழுத்து முயற்சிகளை வெற்றி யுடன் தொடரவும் சாத்தியமாக்குகிறது.

இந்திரா பார்த்தசாரதி ஒரு நாடகாசிரியராக மாறிய தற்குக் காரணமாயிருந்த ஒரு விசேஷமான அம்சம் அவர் இயல்பில் ஒரு நாடகாசிரியர் என்பது தான். அவருடைய குறுநாவல்கள் மற்றும் தந்திர பூமி என்ற நாவல் ஆகியவற்றின் கதையம்சங்கள் நாடகரூப வெளிப்பாட்டிற்கே இயைந்தவை. உண்மையில், இப்போதுள்ள அவற்றின் நாவல் ரூபத்திலும் கூட, ஒரு நாடகப்பாங்கான கட்டமைப்பையும் உள்ளடக்கி யவை. தம் கதைக்கருவின் வெளிப்பாட்டிற்கு சம்பா ஷணைகளையே சார்ந்திருப்பவை அவை. இத்தகைய உள்ளார்ந்த நிர்ப்பந்தங்களையும் மீறி, இவை நாவல் களாகத்தான் எழுதப்பட்டுள்ளன என்றால், இந்நிகழ்வு நம்மிடையே ஒருசீரிய நாடக ஈடுபாடு இல்லாமை யையே பளிச்சிட்டுக் காட்டுகிறது.

இந்திரா பார்த்தசாரதியின் முதல் முயற்சி “மழை” என்ற நாடகம் (கசடதபற-13)

அடிமன ‘தந்தை-பிடிப்பு’ உள்ள ஒரு மகள்—பின்னால் தன் அழிவிற்கு இதுதான் காரணம் என உணர்கிறாள்— தன் புத்தக வரிசைகளுக்கு அப்பாலும் உலகம் இருக்கிறது எனத்தெரியாது அதன் காரணமாக தன் மனைவியின், தன் மகளின் மன உடல் அங்கங்களைப் புரிந்து கொள்ளாத ஒரு பேராசிரியர்— தந்தை, இத்தகைய மனப்பிராந்தி நிறைந்த குடும்பச் சூழலிலிருந்து விடுதலை பெற, பாரம்பரிய குடும்ப பாச உணர்வுகளைக் களைந் தெறியும் மகன்— பின் ஒரு டாக்டர்—தன்னுடைய சொந்த வாழ்க்கைத் தோல்விகளை யெல்லாம் மேன்மை

யான பண்புகள் என்ற போர்வையாக போர்த்தி மறக்கும் ஒரு டாக்டர்—இவர்கள் சந்திப்பில் ஏற்படும் முரண்கள்—அவரவர் நோக்கங்கள் வேஷங்கள் எல்லாம் ஊடுருவப்பட்டு வெளிக்காட்டப்படுகின்றன. இந்திரா பார்த்தசாரதியின் cynicism-ம், புனிதமாகக் கருதப்பட்டு வணங்கப்படுவனவற்றின் மீது விழும் அவநம்பிக்கைப் போர்வை—இவையெல்லாம் இந்திரா பார்த்தசாரதியின் எழுத்துக்களுடன் பரிச்சயமுள்ளவர்களுக்கு ஆச்சரியமாக இராது.

தமிழ் நாட்டின் இன்றைய நாடகச் சூழலின் வரட்சிக்கும் பண்பாட்டு மூச்சடைப்புக்கும் வெகுதூரம் விலகி வெளியே வாழும் தமிழர்களிடையேயாவது அவர்களது ஜீரணிப்பு சக்தி எவ்வளவு என்று கண்டறியும் வகையில் ஒரு சோதனையோட்டமாக வெற்றி பெற வழிவகுத்துள்ளது “மழை” நாடகம், அதன் கட்டமைப்பிலும் உத்தியிலும், நேரானதாயும், சம்பிரதாயமானதாகவும் இருந்ததுதான்.

டெல்லி நாடகக்குழு ஒன்று தைரியத்துடன் ஒரு முறை இதை மேடையேற்றியது, தொடர்ந்து வேறு கனமான முயற்சிகளில் இறங்க அதற்கு பயிற்சி அளித்தது இச் சோதனையோட்டம்.

பின் தொடர்ந்த முயற்சிதான் இந்திரா பார்த்தசாரதியின் இரண்டாம் நாடகமான “போர்வை போர்த்திய உடல்கள்” வேஷங்கள், போலியான கௌரவங்கள், என்ற போர்வைகளைப் போர்த்துலவுகிறவர்களின் (ஒரு கால் நாமெல்லோரும் தான்.) உண்மை உருவை வெளிக்கொணர்வதில் இந்திரா பார்த்தசாரதியின் வழக்கமான அக்கறை இதிலும் தெரிகிறது. இந்நாடகத்தில், போர்வையாளர் நாடக பாத்திரங்களிலிருந்து வேறு பட்டவரல்ல எனத்தொனிக்க போர்வையாளர், நாடகத்

தில் கதையுடனும், நாடக ரூபத்துடனும் ஒன்று கலக்கின்றனர். நாடக மேடை பார்வையாளர் அரங்கிற்கு விஸ்தரித்து பார்வையாளரையும் நாடகத்தில் ஈர்த்து அவர்களையும் மேடைக்கு ஏற்றுகிறது.

நாவல்கள் எழுதி வந்த காலத்தும் நாடகாசிரியராகவே தொனித்த இந்திரா பார்த்தசாரதி, நாடகாசிரியராக தோன்றியுள்ளது விசேஷம் ஆகும். அவர் நாடகங்களில் காணும் பிரச்சனைகள், கலவையான பார்வையாளர் தொகை முழுமைக்கும் உடனடியான, வெளித்தெரிந்து உணரத்தக்க தொடர்பு கொண்டவை. குதூகலம் வேண்டி நிற்போரையும் கூட, தன் கேலிகள் தரும் மகிழ்ச்சியினால் கவர்ந்து அவர்களையும் தனது கனமான முயற்சிகளுடன் பரிச்சயம் கொள்ளத்தூண்ட முடிகிறது. அவரால். இவ்வகையில், இக்குணங்கள் மேல்வாரியான பாமர ரசிகளையும், சீரிய ரசிகளையும் ஒன்றிணைக்கும் பொதுவான குணங்கள். காலம் செல்லச் செல்ல இக்குணங்களின் காரணமாக, இந்திரா பார்த்தசாரதியின் முயற்சிகள் தொடருமாயின் இதுகாறும் தமிழ் கலைவாழ்வில் இல்லாதிருக்கும் ஒரு சீரிய நாடக மரபைத் தோற்றுவிக்கும் வழிவகைகள் ஏற்படலாம். இத்தகைய ஒரு இயக்கத்தின் முன்னோடி, தமிழ் நாட்டு எல்லைகளுக்கு அப்பால் வாழும் தமிழர்களிடமிருந்தே தோன்ற முடியும். ஏனெனில் தமிழ் நாட்டு கலாச்சாரச் சூழல் தரும் நிர்ப்பந்தங்கள் தமிழ் நாட்டு எல்லைகளுக்கு அப்பால் வாழும் தமிழர்களுக்கு இல்லை.

ஆங்கில மூலத்தின் மொழி பெயர்ப்பு,  
(ஹிந்துஸ்தான் டைம்ஸ், 16—4—72)

□



## தமிழ் நாடகச் சூழல்- சில பிரச்சனைகள்



இன்றைய நாடகச் சூழலைப் பற்றி சுருக்கமாக ஒரு வேகமான மொத்தப் பார்வை செலுத்த வேண்டும். சாட்டடியாக சில கருத்துக்களைச் சொல்லி மேற் செல்ல வேண்டும். இவற்றைப்பற்றி சாங்கோ பாங்கமாக வாதித்துக்கொண்டிருக்க வேண்டிய அவசியமில்லை.

தமிழில் நாடகம் என்று ஏதும் இருந்ததில்லை. இலக்கியமும் கலைகளும் அவ்வப்போது செழித்து வளமை பெற்றிருந்த காலங்கள், நீண்ட காலங்கள், இடையிடையே வறண்ட காலங்கள், எல்லாம் உண்டு. ஆனால் நாடகம் என ஏதும் தலைகாட்டியதில்லை. இசை நாடகம் இருந்ததுண்டு. ஆனால் மற்ற இலக்கியத் துறைகளைப் போன்று, கலைத்துறைகளைப் போன்று, ஒரு தொடர்ந்த மரபு, இசை நாடகத்திற்கும் நாட்டிய நாடகத்திற்கும் இருந்ததில்லை. தெருக்கூத்து என ஒரு கலா மரபு இருந்தது. அது தான் இசை நாடகம் என்ற கலாரூபத்தின் பாமர வடிவமாக இருக்கவேண்டும். அது எப்படியாயினும் தெருக்கூத்து கோயில் பிரகாரத்தை விட்டு வெளியேறி தெருவிற்கு வந்ததும், முச்சந்திக்கு வரும்



எதற்கும் நேரும் சீரழிவு அதற்கும் நேரிட்டது. விலாச நாடகமாக அது க்ஷீணித்தது. இந்த விலாச நாடகங்களைத் தொடர்ந்து மரபாக்கிய பணிதான்—சங்கரதாஸ் ஸ்வாமிகளிடமிருந்து தொடங்கினாலும் சரி, அதற்கு முன்னிருந்து தொடங்கினாலும் சரி—அவர்கள் செய்தது எல்லாம் அப்பணிதான். தொடங்குமிடத்திலிருந்து ப.சம் பந்த முதலியார், கந்தசாமிப் பாவலர், கன்னையா, பாய்ஸ் கம்பெனிகள், நவாப் ராஜமாணிக்கம், டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள் வகையருக்கள், வழியாக இன்றைய சபாக்கள் வரை—எல்லாம் விலாச நாடகங்கள் தாம். இதில் திராவிட முன்னேற்றக் கழக நாடகங்கள், “சோ” நாடகங்கள் சபா நாடகங்கள் எல்லாம் அடக்கம். இவையெல்லாம் நாடகங்கள் இல்லை. தெருக் கூத்து என்று கலா மரபின் க்ஷீணங்கள்.

ஆனால் இவைதான் நாடகங்கள் என அங்கீகரிக்கப் பட்டுள்ளன. பாமரரால் போற்றப்படுவதும், கலாரசிகர்களால் போற்றி விமர்சிக்கப்படுவதும், இவைதான். லலிதகலா அகாடமியினரால் கௌரவிக்கப்பட்டு, விருதுகளும் பெற்று செல்வாக்கு பெறுபவையும் இவைதான். கலா ரீதியாக வெற்றி பெற்றது அல்லது தோல்வியடைந்தது, பண வசூலில் வெற்றி பெற்றது அல்லது தோல்வியடைந்தது எல்லாம் இந்த நாடகமேயல்லாத நாடகங்களைப் பற்றித்தான். தங்கள் வாழ்க்கையையே, தங்கள் குடும்பம் முழுதையுமே, வெற்றி தோல்விகளைப் பாராட்டாது கலைக்காக அர்ப்பணித்துள்ளதாக சொல்லப்படுவதும் இந்த நாடகமல்லாத நாடகங்களைத் தான் மேடையேற்றுவதெல்லாம் நாடகங்கள் அல்ல வென்றும் தான் ஏதோ தனக்குத் தெரிந்ததைச் செய்வதாகவும், மக்கள் அதற்கு வரவேற்புத் தருகிறார்கள் அவ்வளவே என்று, “சோ” தன்னடக்கத்துடன் எதைக் குறைத்துச் சொல்லிக் கொள்கிறாரோ அவையும்,

பின் எவற்றைத் தன்னின் ஒப்பு உயர்வாகப் பாராட்டுகிறாரோ, அவையும்—எல்லாமே இந் நாடகமல்லாத நாடகங்கள்தாம். “சே, அதெல்லாம் நாடகங்களா என்ன?, வெறும் கட்சிப் பிரசாரம்” என இளக்காரமாகப் பேசப்படும் தி. மு. க. நாடகங்களும் நாடகமல்லாத நாடகங்கள்தாம். அதே சமயத்தில், தி. மு. க. வினரும், சோவும் தயக்கமில்லாது போற்றிப் பாராட்டும், டி. கே. எஸ். சேவா ஸ்டேஜ் ஆகியோரதும் நாடகமல்லாத நாடகங்கள்தாம்.

கதை இத்தோடு முடியவில்லை. “இதெல்லாம் சரியில்லை, தேர்ந்து புகழ் பெற்ற எழுத்தாளர்களைக் கொண்டு நாடகங்கள் எழுதுவிக்க வேண்டும். சோதனைகள் செய்ய வேண்டும். நாடகக் கலையை புதிய பாதையில் உத்தாரணம் செய்ய வேண்டும்” என மனதார எண்ணி, பி. எஸ். ராமையா, தி. ஜானகிராமன் போன்றோர் மூலம் நாடகங்கள் எழுதச் செய்து, மேடை ஏற்றி ‘வெற்றியடைந்தோம், நாடகக் கலை உயர்ந்து விட்டது’ என்றோ, “இதெல்லாம் நெருப்போடு விளையாடுவதற்கு ஒப்பானது, அபாயகரமான கலாசோதனைகள்”, என்றோ பண வசூலைப் பொருத்தும் பேசப்பட்டன யாவும் நாடகமல்லாத நாடகங்கள்தாம்.

நாடகமல்லாத நாடகங்களைப் பற்றிய இத்தகைய நாடகக் காட்சி இத்தோடு முடிவதில்லை. தெருக் கூத்தின் அவலட்சண சொரூப நாடகங்கள் தாம் புகைப்படமாக்கப்பட்டு நமக்கு சினிமா என அளிக்கப்படுகின்றன. 40 வருடங்கள் இப்படியே கழிந்து விட்டன. கூத்து, கூத்தாடி, தொழில் வயித்துப் பொழப்பு, என்றெல்லாம் நாடகத் திரையின் மறு புறத்தில் புழங்கி வந்த சொற்கள் ஐம்பதுகளுக்குப் பின், நாடகம். கலைஞர், கலை, கலைக்கு அர்ப்பணம் என திரைக்கு இப்

புறம் வெளியுலகில் உருமாறியது போல், 40-வருட கால வாழ்வுக்குப் பிறகு சினிமாத் துறையிலும் தொழில் என புழங்கிய வார்த்தை 'கலை' என உருமாறியது. வசனம் பேசுவோரும் எழுதுவோரும் "கலைஞர்" ஆகி விட்டனர். எல்லாம் தெருக் கூத்து சீரழிந்த கூத்து. இப்போது நாடகங்களில் சினிமா பாணி வந்து விட்டதாக இழிவாக பேசப்பட்டாலுஞ் சரி, நாடகங்களை சினிமாவின் தரத்திற்கு உயர்த்தி விட்டதாக பெருமைப்பட்டாலுஞ் சரி, இரண்டிலும் நடப்பது தெருக்கூத்தின் சீரழிவுதான். அவை நாடகமும் இல்லை. சினிமாவும் இல்லை.

இது மிக வேடிக்கையான, பரிதாபகரமான சரித்திரம். காட்சி வேடிக்கையும் பரிதாபமும் அவரவர் மன நிலையைப் பொறுத்தது. ஒரு சின்ன சேற்றுக் குட்டை. அதன் மேற்குக் கரையோரம் புண்ணிய நதி பிரவாஹிப் பதாகவும் கிழக்குக் கரையில் கழிவு நீர் தேங்கிக் கிடப்பதாகவும், ஒன்றின் கலப்பில் மற்றதும் பவித்திர மடைந்து விட்டது. அல்லது அதுவும் கழிவு நீராகி விட்டது என்றும் பரிமாறப்படும் வாத பிரதிவாதங்கள், விமரிசனங்கள், குற்றச்சாட்டுக்களும் சரி, இவற்றிடை யில் அல்லாடும், கலாசோதனைகள், தொழில் முறைகள், பயில் முறைகள் வாழ்க்கை அர்ப்பணங்கள் பண வசூல்கள் இவையெல்லாம் ஒரே பொருளான கலையே யில்லாத, பாமரத்தனமான ஒரு அசிங்கத்தைப் பற்றியதே யாகும். தமிழ் ஜன சமூகம் முழுவதையும் பாமரனையும், அறிவாளியையும், நாடகக்காரனையும், துறைக்கு வெளியே இருப்பவனையும் ஸ்தாபனங்களையும், தனி மனிதனையும் பற்றிப் பீடித்துள்ளன ஒரு அவலம்.

இந்தநிலை மாற வேண்டும். எப்படி மாறும்? ஒரு மாற்றம், ஒரு புதிய மரபு, ஒரு புதிய மதிப்பு ஏற்படும் சாத்தியக் கூறுகள் என்னென்ன வென்று பார்க்கலாம்.

ஒரு சுரணையுள்ள உள் வட்டத்தில் ஏற்படும் விழிப்பு உள் வட்டத்தின் பலத்தால், பாதிப்பு சக்தியால், ஜன சமூகத்தின் மதிப்புகளை மாற்றியமைக்கலாம். இது தமிழ் நாட்டில் சாத்தியமாக வில்லை. ஏனெனில் எத்தனையோ பல துறைகளில் நாம் காண்பது போல நாடகத்துறையிலும் கூட சுரணையுள்ள உள் வட்டம் இங்கு இல்லை. இவ்வகையில் இங்குள்ள அறிவாளிகள், கலைஞர்கள், நாடகத்துறையினர் ஆகியோரின் ஈடுபாடுகளும், சுரணையும் பாமரர்களின் சுரணையின் கீழ்த்தரத்திற்கு இறங்கியுள்ளது.

கம்யூனிஸ்டு நாடுகளில் உள்ளது போன்ற நிலையில், அதிகார வர்க்கத்தில் அதிர்ஷ்டவசமாக சுரணையுள்ள கலைஞர்கள் காணப்படுவாராயின், அதிகார வர்க்கம் ஒரு கலைத்தரத்தை நிர்ப்பந்தமாக ஜன சமூகத்தின் மீது திணித்து சமூக மதிப்புக்களை மாற்ற முயற்சிக்கலாம். இது ஒரு கால கட்டத்தில் இந்தியாவில் முற்ச்சிக்கப்பட்டது. கேஸ்கர் செய்தி ஸ்தாபன மந்திரியாக இருந்த பொழுது, சங்கீதத் துறையில் வாஸுதேவராயின் நடைமுறைகளில் ஓரளவு கலைத்தரத்தை நிர்ப்பந்திக்க முயன்றார். காரணம் கேஸ்கர் சங்கீதத் துறையில் ஒரு ரசிகர். சுரணையுள்ளவர். ஆனால் இந்தியா கம்யூனிஸ்ட் நாடாக இல்லாத காரணத்தால், ஜன சமூகத்தின் பாமரத்தனம், அவருடைய முயற்சிகளைக் கேலி செய்தது. அவர் முயற்சி வெற்றி பெறவில்லை. ஆனால் தமிழ் நாட்டில் இம்மாதிரியான முயற்சிக்கே இடமில்லை. இங்குள்ள எல்லா ஸ்தாபனங்களின் கலை உணர்வும் தமிழ் ஜன சமூகத்தின் கலை உணர்வும் ஒரே பாமரத் தரத்தில் காணப்படுபவை. இங்குள்ள பாமரத்தனத்திற்குத்தான் ஸ்தாபனங்களின் அங்கீகாரமும் போற்றுதலும் கிடைக்கின்றன.

வெளியுலகின் பரிச்சயத்தால் தமிழ் சமூகத்தின் மதிப்புகளில் மாற்றங்கள் நிகழலாம். இதுவும் தமிழ் நாட்டில் சாத்தியமாகவில்லை. இதற்கு உதாரணமாக சில நிகழ்ச்சிகளை ‘பான்ஸாய் மனிதன்’ கட்டுரையில் குறிப்பிட்டிருக்கிறேன். ஞானரதம் இதழ் ஒன்றில் எழுதிய ‘ப்ரொபஸர் ஸோஷோ ஸாடோவும் ஜப்பானிய கலைத் தத்துவமும்’ என்ற கட்டுரையில் சில உதாரண நிகழ்ச்சிகள் தரப்பட்டுள்ளன. ENACT என்ற ஆங்கிலநாடக இதழில் ‘கோபாலி’ என்பவருடன் நடந்த சர்ச்சையில் இன்னும் சில உதாரணங்களை நான் கொடுத்துள்ளேன். இவையெல்லாம் பல வருடங்களுக்கு முன் எழுதப்பட்டு பரந்து சிதறி உதிரியாகக் கிடப்பன வாதலால் அவற்றில் சிலவற்றைச் சுருக்கமாக நான் எடுத்துக் கூறி நினைவு படுத்தலாம்.

நாடகத் துறையில் அநுபவப் பரிமாறலுக்காக இந்திய அரசாங்கத்தால், நமது நாடகக் கலைஞர் டி. கே. ஷண்முகம் வங்க நாடக இயக்கங்களை நேரில் கண்டு பரிச்சயம் செய்து கொள்ள அனுப்பப்பட்டார். அதன் பின் வட இந்திய பத்திரிகைகளுக்கு டி. கே. ஷண்முகம் கொடுத்த பேட்டியில் தமிழ் நாட்டிலும் வங்கத்திலும் காணப்படும் நாடகக் கலை முறைகளின் தராதரங்களைப் பற்றி தனக்குத் தெரிந்த அளவு சரியாகவே பேசியவர். (‘‘வங்க நாடகங்களில் குறிப்புணர்த்தல் சிறப்பானது. தமிழ் நாடகங்களைப்போல ஒரே கருத்தை பன்னிப் பன்னி, உரத்த குரலில், சம்மட்டி அடிப்பது போல் சத்தம் போடுவதில்லை’’), தமிழ் நாடு திரும்பியதும் பேசியது வேறு. (‘‘தமிழ் நாடகக் கலை உலகத்தில் எந்த நாட்டு நாடகக் கலைக்கும் தாழ்ந்ததில்லை, நமக்கு வேண்டியது ஒன்றே ஒன்றுதான். அது சுழலும் அரங்கம்’’) வங்க நாடகத் துறைப் பரிச்சயம் டி. கே. ஷண்முகத்தின் நாடக முறைகளை எவ்விதத்திலும் பாதிக்கவில்லை.

மனோகரின் நாடகங்கள் டெல்லியில் நடைபெற்ற பொழுது தில்லி பத்திரிகைகள் அவற்றைப் பற்றிக் கேலியும் கிண்டலுமாக விமரிசித்ததும், மறு நாளிலீ ருந்து மனோகரின் நாடகங்களில் காட்சிக்குக் காட்சி இடையில் செருகப்பட்ட கோமாளிக் கூத்துக்களும் கோரஸ் நடனங்களும் வெகுவாகக் குறைக்கப்பட்டன. ஆனால் தமிழ் நாட்டுப் பத்திரிகைகள் இவைகளையே சிறப்பாகப் பாராட்டுகின்றன. ஆகவே நாடக முறைகள் மாறுவதற்கு வழியற்றுப் போகின்றன.

தேசிய நாடகப் பள்ளியில் (*National School of Drama*) பயிற்சி பெற்று தமிழ்நாடு திரும்பிய மாணவர்கள் பலர் உண்டு. மற்ற பிராந்தீயங்களில் இவ்வாறு பயிற்சி பெற்று திரும்பிய மாணவர்கள், தத்தம் பிராந்தீய நாடகத் துறையில் தம் பாதிப்பை ஏற்படுத்தியுள்ளனர். எனக்குக் குறிப்பாக, பஞ்சாப், ராஜஸ்தான், கர்நாடகம், மத்தியப் பிரதேசம் ஆகியன பற்றி செய்தி தெரியும். ஆனால் தமிழ் நாட்டில் இவ்வாறு ஏதும் நிகழ்ந்து விடவில்லை. இது பற்றி விரிவாக, பின்னர் இக்கட்டுரையின் கடைசிப் பகுதியில் சொல்லவிருக்கிறேன். இப்போது குறிப்பாக ஒன்றைச் சுட்டிக்காட்டுவது இந்த சந்தர்ப்பத்தில் பொருந்தும். இம் மாணவர்களில் ஒருவர் சகஸ்ரநாமத்திற்கு மிக நெருங்கியவர். பயிற்சி பெற்று திரும்பி சேவா ஸ்டேஜில் ஈடுபட்டவர். ஆயினும் சேவா ஸ்டேஜின் நாடகக் குணங்கள் சற்றேனும் மாறவில்லை.

இவ்வளவுக்குப் பிறகும் கூட, டி. கே. எஸ். சேவா ஸ்டேஜ், மனோகர் ஆகியோர்க்கு தமிழ் நாட்டில் உள்ள (பிராபல்யத்தைப் பற்றி நான் பேசவில்லை) கலைக் கீர்த்தி சிறிதளவும் குறைய வில்லை. இவர்கள் எல்லோரும் கலையின் சிகரத்தில் உள்ளவர்கள்தாம். இவர்களது கலை

முறைகளில் கூட தர வேறுபாடுகள் ஏதும் தமிழ் நாடு அறியாதது. அவ்வளவு பேரும் (நவாப் ராஜமாணிக்கம், ப. சம்பந்த முதலியார், சிவாஜிகணேசன், நாகேஷ், இன்னோரன்னாரையும் சேர்த்து) எவரெஸ்ட் சிகரத்தில் ஒரு அங்குல ஏற்றத் தாழ்வு கூட இல்லாத ஒரே உயர ஆசனத்தில் வீற்றிருப்பவர்கள்தாம்.

இவை யெல்லாம் உதிரி நிகழ்ச்சிகள் அல்ல. நிலவும் சூழலின் பொதுவான (அல்லது ஒரே) குணத்தின் வெளிப் பாடாக நிகழும் எண்ணற்ற நிகழ்ச்சிகளில் ஒன்றிரண்டான உதாரணங்களே இவை. பறக்கும் சிறகுகளும் தூசி துரும்புகளும் சருகுகளும் காற்றடிக்கும் திசையைக் காட்டும் கலையுணர்வற்ற பாமரர்களின் ரசனை மட்டமே, நமது கலையின் குணத்தை, கலைஞர்களின் செயல் பாட்டு குணத்தை நிர்ணயித்து விடுகின்றது. அது கலை என்ற பெயரும் பெற்று, புகழ் ஸ்தாபன அங்கீகாரம் இவற்றை ஏற்று மரபும் ஆகிவிடுகிறது. இந்த விஷச் சூழலை விட்டு, (பாமரர் விலகுவதைப் பற்றிப் பேச்சே இல்லை) நாட்டின் கலாச்சாரத்திற்கு உருக் கொடுப்பவர்கள், ஸ்தாபனங்கள், அறிஞர்கள், கலைஞர்கள்,—யாரும் விலகுவதில்லை.

இவ் விஷச் சூழலை விட்டு விலகுவதற்கு வழி இல்லை என்று சொல்ல முடியாது. விலக யாரும் விரும்புவதில்லை. எதைச் செய்தாலும், எப்படிப்பட்ட தரமற்ற பாமர ஈடுபாடாக இருப்பினும் கலை, கலைஞன் என்ற அங்கீகாரமும், விருதுகளும் புகழும் கிடைத்து விடுமென்ற நிலை ஏற்பட்டு விட்ட பிறகு, மலிவான புகழ், செல்வம் இவற்றின் தேடலிலேயே, அத்தேடலின் வெற்றியே கலைஞன் என்ற அங்கீகாரமும், விருதுகளும், புகழும் கிடைத்து விடச் செய்யுமாயின் உண்மையான கலை வாழ்விற்கு இடமிருப்பதில்லை.

இந்நிலையின் அவலம் மேலே வர்ணிக்கப்பட்ட அடிநிலையோடு நின்றாவிடவில்லை. தமிழ் நாட்டில் அது இன்னமும் கீழ் நோக்கிச் சென்றுள்ளது. இது மிக பரிதாபகரமானது. இதைப்பற்றி யாரும் எண்ணியாவது பார்த்திருக்கிறார்களா என்பது தெரியவில்லை. இனி நான் சொல்லப்போகும் அந்தப்படுமட்டமான அடிநிலை, மிக வெட்கங்கெட்ட அடிநிலை. சொன்னால் சம்பந்தப்பட்டவர்களுக்கு கோபம் வரும். ஆனால் கசப்பான உண்மையாதலால் சொல்லியே தீரவேண்டும்.

தமிழ்நாட்டில் ஒரே ஒரு துறையில் ஒரு சீரான கலாமரபு தொடர்ந்து வந்துள்ளது. அது சங்கீதத்துறை. இத்துறை ஒன்றில் தான் பாமரத்தனத்தின் சர்வாதிகாரம் கால் வைக்கவில்லை. இத்துறையின் அநுபவத்திற்கும், வெளியீட்டிற்கும்தான், பயிற்சி ரசிக தீக்ஷணயம், நுண்ணிய கலைஉணர்வு ஆகியன தேவை என்பது, இக்கலைத் துறையில் ஈடுபட்டவர்களால் மாத்திரமல்ல, பாமரர்களாலும், சமூகத்தாலும், ஸ்தாபனங்களாலும், உணரப்பட்டுள்ளது. இங்குதான் வெகுஜன பிராபல்யமும் பணமும் கலையின் குணத்தை, தரத்தை, புகழை அங்கீகாரத்தை நிர்ணயிப்பதில்லை.

சரி. இது மிக அதிர்ஷ்டகரமான ஒன்று. இந்த ரசனை, இந்த கலா தீக்ஷணயமான நோக்கு, இந்த தராதரம், இந்த நீண்ட வளமான மரபு, மிக அடிப்படையானது. ஆழ்ந்தது. பண்படுத்தப்பட்ட நிலம்போல. அதுவும் சங்கீதம்போன்ற உன்னத, அருபு (abstract) கலைக்கு ஒரு கலா ரசனையின் உச்சத்திற்கு, காலம் காலமாக பண்படுத்தப்பட்டுள்ள மனம், (அது உண்மையானால்) எந்நிலையிலும் கீழ் நோக்கமறுக்கும் ஒன்றாக இருக்கும். இந்த உன்னதத்திற்குப் பிறகு, வேறு எந்த கலைத் துறையிலும் இம்மனம் பார்வை செலுத்தும்போது,



அதே உன்னதத்தை வேண்டும் தகைமையதாக இருக்கும்.

ஆனால் தமிழ் நாட்டில் நடப்பது, நடந்து வந்துள்ளது என்ன? சங்கீதத் துறையில் ஒரு உன்னதத்தை வேண்டு வதாக நாம் நினைத்துக் கொண்டிருக்கிறோமே அந்த தமிழ் சங்கீத ரசிக மனம், நாடகத்தில் தலை நீட்டும் போது படுமோசமான, பாமரத் தனத்தை ரசிக்கிறது. வேண்டுகிறது. அங்கீகரிக்கிறது.

ஒரு கலைத்துறையின் வளம், சிறப்பான தொடர்ச்சியான மரபு, ரசிக உன்னதம் மற்ற கலைத்துறைகளிலும் இக் குணங்கள் மலர வழி வகுக்கும் என்ற எதிர்பார்ப்பு தமிழ்நாட்டில் பொய்த்து விடுகிறது. விரிவாக உதாரணங் களோடு சொல்ல வேண்டும்.

தமிழ்நாட்டின் சபாக்கள். இந்த சபாக்களுக்கு இருக்கும் வசதிகள் தொழில் முறையில் இயங்கும் நாடகக் கம்பெனிகளுக்கும் அமெச்சூர் நாடகக் குழுக்களுக்கும் கிட்டாத வசதிகள்.

ஒன்று: சபாக்களின் நிர்வாகிகளும் சரி, அங்கத்தினர் களும் சரி, சங்கீதத் துறையில் நல்ல ரசனை உள்ளம் படைத்தவர்கள். அத்துறையில் சிறந்ததை விரும்புகிற வர்கள். அவர்களது ரசனை பாமர ரசனை அல்ல. பாமர பிரபாலயத்தைக் கண்டு, கலா உன்னதமாக எண்ணி மயங்குகிறவர்கள் அல்லர். பாலமுரளியை வேண்டுவார் களே அல்லாது, பி. சுசீலாவைத் தேடிப் போகப்போவ தில்லை. எம்.டி. ராமநாதனைக் கேட்க தவம் கிடப்பார் களே அல்லாது, ஜேசுதாஸைக் கேட்க குழுமப் போவ தில்லை. இத்தகைய சபாக்கள் நாடகங்களை ஆதரிக்கத் தலைப்பட்டால், இவர்கள் வேண்டும் நாடகங்களின் உன்னதம் இவர்களது சங்கீதரசனையின் உன்னதத்

திற்கு ஈடு கொடுப்பதாக இருக்கும், இருக்க வேண்டும் என நாம் எதிர்பார்க்கவேண்டும். இந்த வளமான ரசிக உன்னதம், நாடகத்துறையில் ஓர் உன்னதம் மலர நிர்ப்பந்திக்கும் என நாம் எதிர்பார்க்க வேண்டும். இவ்வகையில், தமிழ் நாடகத் துறையில் ஒரு மாற்றம் சங்கீதத் துறையின் வழியாக, சபாக்களின் வழியாக ஒரு மாற்றம் நிகழ வாய்ப்புண்டு என நாம் எதிர்பார்ப்பது நியாயம். இது ஒரு வசதி. இந்த வசதி நாடகக் கம்பெனிகளுக்கோ, அமெச்சூர் நாடகக் குழுக்களுக்கோ இல்லை. இனந் தெரியாத, ரசனை எப்படிப்பட்டதென முன்கூட்டி அறியாத, டிக்கெட் வாங்க பணம் கையிலிருக்கிறது என்ற ஒரே தகுதியுடன் உள் நுழையும் பாமரக் கூட்டத்தின் இன்னதென அறியாத ஒரு ரசனைக்கு பணியும் நிர்ப்பந்தத்தில் உள்ளவை இவை.

இரண்டாவதான வசதி: சபாக்களின் ஆதரவாளர்களான அங்கத்தினர்கள் நிரந்தரமானவர்கள். நிர்ணயிக்கப்பட்டவர்கள். ஒரு குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சியின் குணத்திற்கேற்ப குழுமுகிறவர்களோ, விலகிச் செல்பவர்களோ அல்லர். திரும்பவும் இவ்வசதி, தொழில் முறை நாடகக் கம்பெனிகளுக்கோ, அமெச்சூர் நாடகக் குழுக்களுக்கோ இல்லை. என்ன நடக்குமோ என்ற நிச்சயமின்றி கையைப் பிசைந்து கொண்டு காத்திருக்க வேண்டிய நிலையில் உள்ளவர்கள். இவ்வசதியின் காரணமாகவும் சபாக்கள் நாடகத்துறையில் ஒரு மாற்றத்தை நிகழ்த்தக்கூடிய இயலும் என்று நாம் எதிர்பார்ப்பது நியாயம்.

ஆனால் நடந்துள்ளது என்ன? சங்கீதத்தில் ஓர் உன்னதத்தை வேண்டும் மனம் (சபாக்களின் நிர்வாகிகளும் அங்கத்தினர்களும்) நாடகத்தில் சகிக்க இயலாத ஒரு அபத்தத்தை, அருவருப்பைக் காண குழுமுகிறது.

அதில் திளைக்கிறது. இதுவேறு எந்த 'சமூகத்திலும் (உலகம் முழுதிலும்) நிகழாத விசித்திரம். சர்க்கரைப் பொங்கலில் நெய் ஒரு இம்மி குறைச்சல், இன்னம் இரண்டே இரண்டுஸ்பூன்கூடப்போட்டிருந்தால் நன்றாக இருந்திருக்கும், என்று சொல்லும் ஒரு நாக்கு, அடுத்த நாள் சாயந்திரம் 6-00 மணிக்கு நல்ல உலர்ந்த எருமைச் சாணி வரட்டியை நாக்கைச் சப்புக்கொட்டிக் கொண்டு சுவைப்பதில் திளைக்கிறது. இது எப்படி நிகழ்கிறது? நிகழ்கிறது அவ்வளவுதான் தெரியும். வெட்கக் கேடு. இன்றைய நிலை என்ன? சபாக்களில் வரட்டிகளின் விற்பனை நாளுக்குநாள் அதிகமாகிக் கொண்டுவருகிறது.

தியாகய்யரின் சமாதியில் பத்மஸ்ரீ நடிகர் திலகம் சிவாஜிகணேசனின் சம்பூர்ண ராமாயணம் நிகழ்விருக்கும் நாளை நாம் வெகு விரைவில் பார்க்கத்தான் போகிறோம். இந்தக் கைக்கர்யத்திற்கு சபாக்கள் வழி வகுத்துள்ளன. இங்கும் சபாக்களின் சங்கீத ரசனை உன்னதம், அங்கத்தினரின் நிரந்தரத்வம் ஏதும் மாற்றத்தை நிகழ்விக்கவில்லை. சபாக்கள் தங்கள் குணத்தின் பரிணாம வளர்ச்சியை பிடிவாதமாக தமக்கு மறுத்துக் கொண்டு எதிர்த் திசையில் வலியச் சென்று க்ஷீணமடைவதாகவே தோன்றும். தோன்றும் என்று சொன்னேன்.

ஏனெனில் எனக்கு அப்படித் தோன்றவில்லை. தமிழ் நாட்டின் சங்கீத மரபின், ரசிகமனத்தின் கலையுணர்வு உண்மையானதா என்பது பற்றியே எனக்கு சந்தேகங்கள் உண்டு. என் அபிப்ராயத்தில், தமிழனின் சங்கீத ரசனை, அவன் 'தன்சுய அநுபவத்தில், தனதே' யான கலையுணர்வில் பெற்ற ரசனை அல்ல. மரபின் காரணமாக, சூழலின் காரணமாக, தன்னையறியாது. அவன் மேல் 'படிந்துள்ள பழக்கம்.' பழக்கம், பழக்கம் என்பது என் அபிப்ராயம். இதுபற்றி விரிவாக, இக் கட்டுரையில் அல்ல, வேறு சந்தர்ப்பத்தில் என் கட்சியை நிரூபணங்

களோடு சொல்வேன். இக்கட்டுரையில் அது பொருத்த மற்றது. தமிழன் ருசியறிந்து சர்க்கரைப் பொங்கலைச் சுவைக்கவில்லை. பழக்கத்தின் காரணமாக, அதனால் தான் அவன் எருமைச்சாணி வரட்டியையும் மிகுந்த திளைப்புடன் ஏற்றுக் கொள்கிறான். வேறு எந்த வகையிலும் இந்த விசித்திர உடன் நிகழ்வை விளக்கி புரிந்து கொள்ள முடியாது.

இதே கருத்தை நான் வேறு உதாரணங்களாலும் நிரூபிக்க முடியும். அந்த உதாரணங்கள் இக்கருத்திற்கு வலுத் தருவதோடு வேறு எந்த வகைகளில் நாடகத் துறையில் மாற்றம் சாத்தியம் என நாம் நினைக்கக் கூடுமோ. அவ்வகையிலும் மாற்றம் நிகழாது போன தற்கு உதாரணங்களாக அமையும்.

சமீபத்தில் கடந்த பத்து பதினைந்து வருடங்களாக சங்கீத உலகில் ஒரு விமரிசகர் சூருவனியாக புழுதி கிளப்பி வருகிறார். ‘சுப்புடு’ வைக் குறிப்பிடுகிறேன். அவருடைய விமர்சனங்களைக் கண்டு தமிழ் சங்கீத உலகமே, சுலபத்தில் திருப்தி அடையாத உன்னத ரசனை கொண்டுள்ளதாக சொல்லப்படும் தமிழ் சங்கீத உலகமே, பயப்படுவதாகச் சொல்லப்படுகிறது. சங்கீத வித்வான்களுக்கே கூட அவர் ஒரு சிம்ம சொப்பணம் என்று சொல்லப்படுகிறது. எனக்கென்னவோ அவர் ஒரு மலிவான கோமானியாகத்தான் காட்சியளிக்கிறார். இது பற்றி விவரமாக வேறு சந்தர்ப்பத்தில் ஆனால் நான் சொல்ல வந்த விஷயம் வேறு. சுப்புடுவின் விமரிசனம் ரசனை சங்கீதத் துறையோடு மட்டும் நிற்பதில்லை. நாட்டியத்திலும் நாடகத்திலும் அது கால் பரப்பியுள்ளது. அவர் தில்லி வாசி. தமிழ் உலகம் தவிர வேறு ஏதும் அறியாத கிணற்றுத் தவளை அல்ல அவர். தில்லியில் பல பிராந்திய நாடகங்களையும் பார்க்கும்

வாய்ப்புப் பெற்றவர். அவர் வங்க நாடகங்களைப் பாராட்டி கணையாழியில் எழுதியிருக்கிறார். தமிழ் நாட்டு பிரபலஸ்தர்கள், கலைஞர்கள், அறிவாளிகள் போல, சுய அபிப்பிராயம் என ஒன்றும் இல்லாதவர் இல்லை. பாமர பிரபலயம் பெற்றதையே கலையின் சிகரம் என அங்கீகரிப்பது பாதுகாப்பானது என்ற நினைப்பில், தனக்கும் கலா ரசனை உண்டு என்று வெளிக் காட்டிக் கொள்ள வசதியானது என்ற நினைப்பில் மலிவான பிராபல்யங்களை பாராட்டும் ரகத்தைச் சேர்ந்தவர் இல்லை. தனக்குப் பட்டதை தைரியமாக வெளிச் சொல்லும் திராணி படைத்தவர். சரி, இவ்வளவு குணதியங்களும் அவரை எங்கு இட்டுச் சென்றிருக்க வேண்டும் என நாம் எதிர் பார்ப்போம்? ஆனால் நடந்துள்ளது முற்றிலும் எதிரானது. தமிழ் நாடகங்களில் அவர் ரசிப்பது, பொறுப்பேற்று தயாரிப்பது, தில்லியிலிருந்து இட்டுச் சென்று சென்னையில் அவர் விரும்பி அரங்கேற்றுவது, தேவனின் “மிஸ் ஜானகி” தி. ஜானகி ராமனின் “வடிவேலு வாத்தியார்” போன்றவைதான். சுப்புடுவின் ரசனையும் சபாக்களின் ரசனையும் சர்க்கரைப் பொங்கலையும் எருமைச்சாணி வரட்டியையும் பாரபக்ஷமில்லாமல் ரசிக்கும் ரசனையை ஒத்தது போல் இருந்தாலும், சுப்புடுவின் விஷயத்தில் இந்த அவலம் இன்னும் அதல பாதாளத்திற்குச் செல்லும் குணத்தது சபாக்களுக்கு தங்கள் பண வருவாயைப் பெருக்கும் மலினமான பிராபல்யத்தைப் பெறும் ஆசைகள் இருப்பதாக, பாதுகாப்பான பாதையில் செல்லும் மந்தத்தனம் இருப்பதாக நாம் சந்தேகிக்க இடம் உண்டு. சுப்புடுவின் விமர்சன பயங்கர பிராபல்யத்தையும் தன் மனதிற்குப் பட்டதைச் சொல்லும் மனத்திடத்தையும் நாம் கணக்கில் கொண்டால், அவர் உண்மையிலேயே தனது ரசனையின் அபத்தத்தைத்தான், அது அபத்தம் என்று அறியாமலேதான், அந்த அபத்தத்தை

உண்மை என எண்ணிய மயக்கிலேதான் சொல்கிறார் என்பது தெளிவு. ஒரு துறையின் பாரம்பரிய ரசனை உணர்வு இன்னொரு துறையின் ரசனை உன்னதத்திற்கோ, கலை உணர்வு மாற்றத்திற்கோ, தமிழ் நாட்டைப் பொறுத்தவரை, வழிவகுக்கவில்லை. மற்ற சமூகங்களில் ஒரு துறையின் உன்னதம், மற்ற துறைகளை பாதிப்பது இயல்பான சாதாரணமான நிகழ்வு, (என்னுடைய “சில கேள்விகள், சில பதில்கள், சில தெரியாதுகள்” “அநுபவம், வெளிப்பாடு, நவீன ஓவியம்” கட்டுரைகளில் இது பற்றிய விவரங்களைக் காரணலாம்) சுப்பு ஒரு ஆழ்ந்த கலை உணர்வுள்ள ரசிகரல்ல. வெறும் கோமாளி என்ற என் எண்ணம் வலுப் பெறுகிறது. “அத்துடன் நமது சங்கீத ரசனை மரபின் வழிவந்த, சூழலினால் படிந்து தன்னை யறியாது பெற்ற பழக்கம் தான். சுயத்துவமான, அநுபவ பூர்வமான தானே தேடிப்பெற்ற, கலை உணர்வு அல்ல என்ற எண்ணமும் வலுப்பெறுகிறது.” கலை உணர்வு ஒரு துறையின் கரைகளுக்குள் தேங்கிக் கிடக்கும் குட்டையல்ல. அது ஓர் ஆழ்ந்த அடித்தள பிரவாஹம். அது உண்மையான கலை உணர்வாயின் எந்தக் கலைப் பிரதேசத்தின் அடியிலும் பிரவாஹித்துக் கொண்டிருக்கும் சிறிது கிளறி விடவே காத்துக் கிடந்ததுபோல சீறி அடித்துக் கொண்டு வெளிப்படும் என்ற என் சித்தாந்தமும் வலுப் பெறுகிறது. இது போகட்டும்.

ஸ்தாபனங்கள் மாற்றத்திற்கு வழி வகுக்கவில்லை சமூகம் வழி வகுக்கவில்லை. சம்பந்தப்பட்ட கலைத் துறையினரால் மாற்றம் நிகழவில்லை. அறிஞர், கலைஞர் எனப்படுவரால் வழி வகுக்கப்படவில்லை. மற்ற கலைத் துறையின் வளமும், மரபும் உன்னதமும் கூட நாடகத் துறையை பாதித்து மாற்றம் நிகழ்விக்க முடியவில்லை.

இனி மிகுந்தது, நாடகத்தின் உடன் பிறப்பான எழுத்

இலக்கியங்களுடன் நல்ல பரிச்சயம் கொண்ட ஜானகிராமன்? அன்று பிராபல்ய பத்திரிகைகளில் ஆசை கொள்ளாத, அன்று பாமர ரசனைக்குத் தன்னை சமரசம் செய்து கொள்ளாத ஜானகிராமன்? லக்ஷய தாகமும், போராட்ட மனமும், கலாரசனையும் கொண்ட ஒருவரெனப் புகழப்படும், தானும் அவ்வாறே நம்பும் சேவா ஸ்டேஜ் சகஸ்ர நாமத்தினால் அழைக்கப் பட்ட ஜானகிராமன், எவ்வித சமரசத்திற்கும், மலிவான புகழுக்கும், அடிபணிய வேண்டிய நிர்ப்பந்தமில்லாத சந்தர்ப்பத்திலும், தனது திறனுக்கும், சிருஷ்டிமேதைக்கும், பூரண சுதந்திரம் தந்த தான் ஒரு சந்தர்ப்பத்திலும் கூட, சேவா ஸ்டேஜுக்கு அவர் தந்தது “நாலு வேலி நிலம்” “வடிவேலு வாத்தியார்” “டாக்டருக்கு மருந்து” வகையருக்களைத்தான். இவை பி. எஸ். ராமையா தந்தது போன்ற அபத்தங்கள், “கவிச்சக்கர வர்த்தி” போன்ற சாதாரணம் கூட இல்லை, அபத்தம். பி.எஸ். ராமையாவிடமிருந்து வந்த அபத்தங்கள் எதிர் பார்க்கக்கூடியன. கு. அழகிரிசாமியின் சாதாரணம் எதிர் பார்க்கக்கூடியது. ஆனால் ஜானகிராமன் அபத்தம் வேண்டி நிற்காத ஒரு சந்தர்ப்பத்தில், அபத்தமாக செயல்படாத ஒருவாழ்க்கைப் பின்னணியில், அபத்தத்தை எதிர் பார்க்க இயலாத ஒருகலை உணர்வில் அபத்தமே செய்தறியாத ஒரு சாதனை பின்னிருக்க, அபத்தம் தான் வேண்டப்படுவது, அபத்தம் தான் லோகாயத வெற்றியையும் பிராபல்யத்தையும் தரும் என்று நினைத்து ஒன்றன் பின் ஒன்றாக அபத்தங்களையே தந்தார். இங்கு இன்னும் ஒன்று சொல்லத் தோன்றுகிறது. ஜானகிராமனின் சினிமா ஈடுபாட்டையும் இங்கு ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பது பொருத்தமாக இருக்கும். நாடக ஈடுபாட்டின் தரத்திலேயே தான் அதுவும் இருந்துள்ளது. இங்கு நான் ஒன்றை அடிக்கோடிட்டு வலியுறுத்திச் சொல்லவேண்டும். நம் எழுத்தாளர்களிலேயே தி. ஜானகிராமனின்

எழுத்தில் தான் Cinematic Qualities தலை தூக்கி நிற்கும். எழுத்து அதன் இயல்பை மீறி காட்சிருப பரிமாணம் பெறுவது இவரது தனிச் சிறப்பு. இத்துடன் இவரது நாவல்களிலும் சிறுகதைகளிலும் வரும் சம்பாஷணைகளும் தனிச் சிறப்பு வாய்ந்தவை. இந்த இரண்டிலும் இவருக்கு ஈடாக வேறு யாரையும் சொல்ல முடியுமா என்பது யோசிக்க வேண்டிய விஷயம். இவரது சிறுகதைகளிலும் நாவல்களிலும் இக்குணங்களைச் சந்தித்த பிறகு தி. ஜானகிராமன், நாடகத்திலோ, சினிமாவிலோ ஈடுபட்டால் அவர் மிகச் சலபமாக இத்துறைகளிலும் மிகச் சிறப்பாகவே சாதனை காட்டுவார் என்று எதிர்பார்ப்போம். ஆனால் அவர் இவ்விருதுறைகளிலும் அவ்வவற்றின் அபத்த நடை முறைகளுக்கே தன்னை சமர்ப்பித்துக் கொண்டார். இப்படிச் செயல்படும் மனது, எங்கோ அவரது ஆளுமையில் இத்தனை நாள் ஒளிந்து கொண்டிருந்திருக்க வேண்டும். மோகமுள்ளும், சில சிறுகதைகளும் நம் கண்களை மறைத்துக் கொண்டிருந்திருக்க வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது. அப்படித்தானா? இந்த அபத்தங்களும், ஜானகிராமனின் பெயர்தாங்கி, சேவாஸ்டேஜின் பெயர்தாங்கி, கலாசோதனை முயற்சிகளாகி விட்டன. தியாக வேள்விகளாக லக்ஷிய பயணமாக ஆகிவிட்டன.

முதலில் அவை நாடகங்கள் என்று சொல்லப்படக்கூட தகுதியற்றவை. என்ன காரணம்? நாடகம் என்றால் என்னவென்று அறியாததன் விளைவா? லோகாயத அபிலாஷைகளா? மலினமான பிராபல்ய ஆசைகளா?உள்ளுக்குள்ளேயே வெகு நாள் உறங்கிக் கிடந்து இப்போது விழித்தெழும் சமரச மனோபாவமா? அந்த உன்னத சங்கீத ரஸனைக்கூட, தன்னுணர்வற்று சுய அனுபவமற்று, பாரம்பரிய சூழலின் காரணமாக பிரக்ஞையற்று உடன் தெர்டர்வதா? அதனால் தானே ஓவியத்துறையைப் பற்றி அடிக்கடி எதை எதையோவெல்லாம் அவர் வாய் உதிர்க்கிறது?



இது ஒரு பக்கப் பார்வை. மற்றொரு பக்கம் சேவா ஸ்டேஜ்ஊக்கு இவர்கள் எல்லாம் எழுதிக் கொடுத்த நாடகங்களைப் பார்த்தால், ப்ரெசிடென்ட் பஞ்சாட்சரமும், தேரோட்டி மகனும், போலீஸ்காரன் மகனும், வடிவேலு வாத்தியாரும், நாலுவேலி நிலமும், ஒரே ஒரு நடுநாயகமான, பிரதான்ய பாத்திரத்தையே சுற்றிச் சுழல்வதையும், அந்தப் பிரதான்ய பாத்திரம் ஒவ்வொரு நாடகத்திலும் எப்பொழுதும் சகஸ்ர நாமமுமாகவே தொடர்ந்து வருவதையும் பார்த்தால், இவையெல்லாம் கட்டளைக் கேற்ப செய்து கொடுக்கப்பட்ட நாடகங்களோ என்ற சந்தேகமும் எழுகிறது.

ஒரு சின்ன யுகம். பி. எஸ். ராமையாவையோ அழகிரி சாயியையோ அவர்கள் எழுதிய நாடகங்களைப் பற்றி, 'ஏன், இப்படி எழுதியிருக்கிறீர்கள்?', என்று நாம் கேட்டோமானால், அவர்களுக்கு கோபம் வரலாம். அந்த நாடகங்களின் சிறப்பைப் பற்றி அழுத்தம் திருத்தமாக அவர்கள் வாதிடுவார்கள் என்றே எனக்குத் தோன்றுகிறது. அவர்கள் அளவுக்கு அவர்கள் Sincere ஆகத்தான் இருந்திருக்கிறார்கள். அவர்களால் தரமுடிந்த அதிக பட்சம் அவ்வளவேதான். ஆனால் இதே கேள்வியை நாம் தி. ஜானகிராமனிடம் கேட்போமானால் அவர் ஏதாவது சால் ஜாப்பு சொல்வதில் முனைவார் என்றே நான் எதிர்பார்க்கிறேன். விஷயம் இது தான். சகஸ்ரநாமம் எதிர்பார்த்தோ, அல்லது தி. ஜானகிராமன் தானாகவே கற்பனை செய்தோ, பரஸ்பர வெளிக்காட்டாத சமிக்ஞையினாலோ சமரசம் நடந்துள்ளது. அந்த சமரசம் வெளித்தெரியாது என்றும் சிறுகதையிலும் நாம் கண்ட ஜானகிராமனையே நாடகத்திலும் காண்பதாக எண்ணிக் கொள்வோம் என்ற எதிர்பார்ப்பும் இருந்திருக்கும்.

எப்படியோ, ஒரு கலைஞன், தன் இயல்பான கலை ஆளுமையை, தரப்பட்ட சந்தர்ப்பத்தில் இயல்பாக விமர்சிக்கச்

செய்யாமல் பாமரத்தனத்துடன் கைகுலுக்கக் கீழிறங்கியுள்ள நிகழ்ச்சி இது. தன் சிருஷ்டித்திறனை கலை ஆளுமையை பணயம் வைக்கும் மனோபாவம் கைவிடப்பட்டுள்ளது. ஒரு கலைஞனின் சமூகப் பொறுப்பு உணரப்படாதது ஒருபுறம் இருக்கட்டும். தன் இயல்பான கலை ஆளுமையில் இயங்கும் நினைப்பும், தனக்குத்தானே Sincere ஆக இருக்க வேண்டும் என்ற நினைப்பும் கூட நழுவிவிருக்கிறது. தன் கலை ஆளுமையின் பலத்தில் புதிய மதிப்புகளை மாற்றங்களை நிகழ்விக்க வேண்டும் என்ற கலையின் ஒரு பரிமாணமான சமூக பொறுப்புப் நழுவி விழுந்திருக்கிறது.

இங்கும் மாற்றம் நிகழ வாய்த்த இன்னொரு வழியும் கூட தோல்வி கண்டுள்ளது. சமூகப் பொறுப்பு பற்றி குறிப்பிட்டேன். சமூகப் பொறுப்பு பற்றிய பிரக்ஞை நம் தமிழ் எழுத்தாளர்களிடையே மிக அரிதாகவே காணப்படுகிறது. செயலாற்றல் பின்வருவது. அதுபற்றி பேச்சே இல்லை. ஆனால் சமூகப் பொறுப்பு என்ற பிரக்ஞையுடன் செயலாற்றி வரும் சில தனிமனிதர்களின் செயல்பாடு கூட, தமிழ் நாடகம், கலை என்று வரும்போது. அங்கு செயல் பட மறுத்து விடுவது எனக்கு புரியாத புதிராக இருக்கிறது.

உதாரணத்திற்கு ‘‘சோ’’வை எடுத்துக் கொள்ளலாம். பல துறைகளில் அவர் ஆளுமை விகசித்துள்ளது. செயல்பட்டு வருகிறது. அவரது சிந்தனைகள், செயல்பாடுகள் பற்றிய நமது அபிப்பிராயங்கள் பலவாறாக வேறு படலாம். அது வேறுவிஷயம் பத்திரிகைத் துறையிலாகட்டும் அரசியல் துறையிலாகட்டும் அவரது Sincerity, பொறுப்புணர்ச்சி தனக்கு. தான் நினைப்பதற்கு உண்மையாக செயலாற்றுவது என்பன பற்றி யாரும் சந்தேகிக்க வேண்டாம் என்று நினைக்கிறேன்.

இத்தகைய பொறுப்புள்ள *Sincere* ஆன ஒரு ஆளுமை நாடகத் துறையில் செயல்படும்போது எப்படியோ அங்கு ஒரு முரண் எங்கிருந்தோ வந்து முளைத்து விடுகிறது.

சமீபகாலங்களில் தமிழில் நாடகம் என அடிப்படும் துறையில் ஒரு பெரும் புரட்சியையே பிறப்பித்தவர் ‘சோ’. புற்றீசல்களைப் போல இன்று தமிழ் நாட்டில் அமெச்சூர் நாடக குழுக்கள் முளைத்துள்ளன. மிகுந்த தன்னம்பிக்கையுடனும் வெற்றியுடனும் அளவ இயங்கி வருகின்றன, என்றால் அதற்கு காரணம் ‘சோ’ தான் என எனக்குத் தோன்றுகிறது. அவரது நாடகங்களின் பாதிப்புலம், அபிப்பிராயங்களை, எதிரொலிகளை எழுப்பும் பலம் தாக்கு வலுபற்றி சந்தேகத்திற்கே இடமில்லை. அவை ஒரு சூரு வளியாகத் தான் இயங்கியுள்ளன. இந்தச் சூருவளியின் பேய்ச் சூறையாட்டத்தில், புகழ் பெற்ற பலர், தங்கள் வாழ்நாள் முழுதும் இந்தநாடகம் எனப்பட்ட ஒன்றில் தங்கள் ஜீவனைக்கடத்திய பலர் இருந்த இடம் தெரியாமல் போயிருக்கின்றனர். டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள் சேவா ஸ்டேஜ் எல்லாம் இதில் அடக்கம். இவற்றையெல்லாம் ஒழித்துக் கட்டிய பெருமை புண்ணியம் ‘சோ’ விற்குத்தான் போய்ச் சேரும்.

ஆனால் ‘சோ’ வினா நாடகங்கள் நாடகங்கள் அல்ல என்பது நம்மில் பலருக்குத் தெரியும். நாடகத்துறையில் தொழில் ரீதியாக இயங்கும் கம்பெனிகள், நாடகக்காரர்கள் பார்வையிலும் ‘சோ’ வினது நாடகங்களாக மதிக்கப் படுவதில்லை. வெகு துச்சமாக ஒதுக்கப்படுகின்றன என்பதும் நமக்குத் தெரியும். அது வேறு விஷயம். அவ்வாறு துச்சமாக மதிப்பதற்கு, இவர்கள் என்ன கிழித்துவிட்டார்கள், இவர்கள் தகுதி என்ன, என்று நம்மில் சிலர் (என்னையும் சேர்த்து) கேட்பார்கள், அதுவும் வேறு விஷயம். இதெல்லாம் போகட்டும்

ஆனால் “சோ” வையே அவரது நாடகங்களைப் பற்றிக் கேட்போமானால், இவையெல்லாம் நாடகங்களா, எனக்கு நாடகத்தைப் பற்றி எதுவுமே தெரியாது என்பார் அவர். இது தன்னையே கிண்டலுக்காக கிண்டல் செய்து கொள்வது அல்ல. உண்மையைத் தான் தன் உள்ளார்ந்த நம்பிக்கையைத்தான் சொல்கிறார் என்பதில் எனக்கு ஐயமில்லை. அவரது நாடகங்கள், தனது அரசியல் சமூகக் கருத்துக்களைப் பரப்ப ஒரு வாகனம். அவ்வளவே. தி.க., தி.மு.க. கம்யூனிஸ்ட் காரர்களுக்கு உள்ளது போல, குடும்பக்கட்டுப்பாடு ரேடியோ நாடகங்கள் போல. ஆனால் இவர்கள் எல்லாம் தங்களை நாடகக்கலைஞர் என்று சொல்லிக் கொள்வார்கள். அந்தப் பொய்மை ‘சோ’ விடம் இல்லை. அதுமட்டுமல்ல. பின் எதைத்தான் நாடகங்கள் என யாரைத் தான் நாடகக்கலைஞர் என “சோ” கருதுகிறார் என அவரைக் கேட்டால் சற்றும் தயங்காமல் தன்னையார் துச்சமாக மதிக்கிறார்களோ, அந்த டி.கே. எஸ். சகோதரர்கள், சேவாஸ்டேஜ் போன்றவற்றையே, மிக உறுதியுடன் குறிப்பிடுவார். இதிலும் பொய்மை இல்லை. தனக்குப் பட்ட உண்மையைத்தான் சொல்கிறார் என்பதில் எனக்கு சந்தேகம் இல்லை.

ஆனால், இங்கு ஒரு முரண்?

தன்னைச் சுற்றியுள்ள சமூகத்தின் அவலம் என்று தான் நினைக்கும் சக்திகளை எதிர்த்துப் போராடவேண்டும் என்ற தளராத முனைப்புக் கொண்டு செயல்பட்டு வரும், சமூகப் பொறுப்புணர்ச்சி கொண்ட ஒரு மனிதர், தன் பார்வையில் இவையெல்லாம் நாடகங்களே அல்ல என்று கருதும் ஒரு ஈடுபாட்டின் மேகத்தின் சூருவளி பலத்தில், வெற்றியில், தன் பார்வைக்கு உன்னதம் என நம்பும், மதிக்கும் கலையும் கலைஞரும் இருந்தவிடம்

தெரியாமல் போய்விடச் செய்துவிட்டது பற்றி நினைத்துப் பார்த்துள்ளாரா என்பது சந்தேகமே. இந்த எண்ணமே அவருக்கு ஏற்பட்டதில்லை. கலைஞர் அறிஞர், எழுத்தாளர் என உலவும் தமிழ் நாட்டு மற்ற பிரகிருதிகளைப் பற்றிப் பேச்சில்லை. அவர்களுக்கு எல்லாம் சமூகப் பொறுப்புணர்ச்சி என்ற பிரக்களையே கிடையாது. தங்கள் சுயலாபம், கீர்த்தி வெற்றி என்ற முனைப்பிலேயே செயலாற்றும்பவர்கள் அவர்கள். ஆனால், “சோ” சமூகப் பொறுப்புணர்ச்சி என்ற ஒன்றையே தன் செயல்பாட்டின் அடித்தளமாகக் கொண்ட “சோ” ஏன் இங்கு மட்டும் அதே பொறுப்புணர்ச்சி தலை காட்டவில்லை? ஏன் இங்கு மட்டும் ஒரு முரண்? இந்த டி.கே.எஸ்., சேவாஸ்டேஜ் இன்றோர்ன பிறவெல்லாம் இச் சூருவளியில் அடிப்பட்டுப் போனதைப் பற்றி நான் கண்ணீர் உருக்கத் தயாராயில்லை. ஆனால் இவற்றை மதிக்கும் “சோ”?

இப்படி ஒரு முரண் சாத்தியமில்லை. இருக்க முடியாது என்பது எனக்கு நன்றாக தெரிகிறது. ஆகவே என்னுடைய கணிப்பில் எங்கோ தவறு இருக்கிறது. ஒன்று, ‘சோ’ விடம் நான் காணும் பொறுப்புணர்ச்சி பொய்யாக இருக்க வேண்டும் அல்லது அவர் யார் யார் நாடகங்களை உன்னதமாக எண்ணிப் பாராட்டுகிறாரோ, அது பொய்யாக இருக்க வேண்டும். அல்லது அவர் தன் நாடகங்களைத் தானே பரிசீலித்துக் கொள்வது பொய்யாக இருக்க வேண்டும். எங்கேயோ, எதிலோ பொய்மை கட்டாயம் இருக்கிறது. எல்லாமே உண்மையாக இருக்க முடியாது. அவை எல்லாமே உண்மைதான் என்றால், இம் முரண் நிகழ்வதற்கு இடமில்லை. எனவே ஏதோ ஒன்று அல்லது இரண்டு பொய்யாக இருக்க வேண்டும், என நிகழும் முரணைக் கண்டு, நான் அனுமானிக்க வேண்டியிருக்கிறதே அல்லாது,

எது எந்த விஷயத்தில், பொய், எந்த கணிப்பு தவருனது என்பது எனக்குத் தெரியவில்லை. அது தெரியாதவரை, எனக்கு உண்மையெனப்பட்டவற்றை யெல்லாம் உண்மையென எடுத்துக் கொண்டு முரண் வரை சென்று முரணை எடுத்துக் காட்டி, நிற்பது தான் நியாயமானது. ஆக, நான் அகல முடியாத இந்த முரணில் நின்று பார்க்கும் பொழுது சமூகப் பொறுப்புணர்ச்சியுள்ள ஒரு மனிதர், தான் இயங்கும் நாடக உலகில் இக்குணங்களைச் செல்படுத்தவில்லை. இதன் காரணமாக, மாற்றம் நிகழக் கூடிய ஓர் சந்தர்ப்பத்தில் கூட மாற்றம் நிகழவில்லை, என்பது என் வாதங்களில் ஒன்றாக இடம் பெறுகிறது.

இங்கு சர்ச்சிக்கப்பட்ட முரணோடு, இங்கு மற்றொரு சிக்கலும் கூட உண்டு. நான் மேற்சொன்னவாறு, “சோ” வின், அவரளவிற்கு உள்ள அறிவார்த்த குணத்தில் கயமை (*intellectual dishonesty*) கிடையாது. ஆனால் நமது துரதிஷ்டம் சமூகப் பொறுப்புணர்ச்சியும் அறிவார்த்த யோக்கியமும் கொண்ட ஒரு மனிதரிடத்தில், நாடகம், சினிமா, இலக்கியம் போன்றவற்றில் எத்தகைய கலையுணர்வும் அறவே காணப்படுவதில்லை. இது காறும் நாம் கவனத்திற்கெடுத்துக் கொண்டவர்கள் அவ்வளவு பேரிலுமே, கலையுணர்வு கொண்ட ஒரே ஒருவர் என நாம் மதிக்கக் கூடும் ஜானகிராமனிடத்திலோ, அக் கலையுணர்வு செயல்படுவதற்கு எவ்வித தடையுமில்லாதபோதே நிர்ப்பந்தங்களை தனக்குத் தானே தலையில் சுமந்து கொண்டு, தன் கலை ஆளுமையை மட்டுமல்லாமல், சமூகப் பொறுப்புணர்ச்சியையும் இழந்து நிற்கும் நிலையில் ஜானகிராமனைக் காண்கிறோம்.

சமூகப் பொறுப்புணர்வு என்பது, கலையுணர்வின் பிரிக்க

முடியாத மற்றொரு பரிமாணம் என்பதை நம்மவரில் கலைஞர் எனப்படுபவர் தெரிந்தவரில்லை.

இத்தகைய பின்னணியில், நம் நாடகச்சூழலில் எத்தகைய மாற்றமும் நிகழ்வதற்கு வழியே இல்லா திருந்தது இதுவரை வாதிக்கப் பட்டவற்றை, முடிவு களாக, இரண்டொரு வரிகளில் சொல்வதானால் இச் சூழலின் மாற்றம், நம் பதிப்புகளில் மாற்றம், ஒன்று ஸ்தாபனங்கள் வழியே பிறக்கவேண்டும். அல்லது தனி மனிதர்கள் வழியே பிறக்கவேண்டும்.

நடைமுறை நிலையைவிட்டு மேலெழுந்து சித்தாந்த ரீதியாகப் பார்க்கப்போனால் கூட, மாற்றங்கள் எதுவும் ஸ்தாபனங்களில் ஆரம்பிப்பதில்லை. ஸ்தாபனங்களின் இயக்கத்தில் இரண்டு சாத்தியங்கள் உண்டு. ஒன்று: மக்கள் கூட்டத்தின் எதிர்பார்ப்புகளை அவை பிரதி பலிக்கும். அல்லது ஒரு தனி மனிதரின் லக்ஷிய வேகமும். ஆளுமை பலமும் ஸ்தாபனமாக உருக் கொள்ளுமானால், அப்பொழுது ஸ்தாபனங்கள் வழியே மாற்றங்கள் நிகழக்கூடும்.

எனவே, தனி மனிதர்களின் லக்ஷிய வேகத்திலும், ஆளுமைபலத்திலும் நம்பிக்கை வைத்து எதிர்பார்த்துக் காத்திருக்க வேண்டிய நிலை அன்று.

இப்பின்னணியில் தான், வேறு எதற்கும் முன்னதாக, நமக்கு நல்ல நாடகாசிரியர் தேவை. நாடகத் தயாரிப் பாளர் கேட்கிறார் என்பதற்காக, ஒரு நாவலை நாடக மாக்கிக் கொடுக்க விழையாத, தான் சொல்ல விரும்பு வது நாடகமாகவே உருக்கொள்ளத் தகுந்தது என்ற தூண்டுதலில் நாடகம் எழுதத் தயாராயிருக்கும் ஒரு நாடகாசிரியர் தேவை. நாடகமாக எழுதினால் வாய்ப்

பில்லை என்று குறு நாவலாக (ஜெயகாந்தனின், “ஆடும் நாற்காலிகள் ஆடுகின்றன”) எழுதித்தருபவர் அல்ல, நாடக மேடையேற்றத்தை உடன் எதிர்பாராத ஒரு நாடகாசிரியர் தேவை. இப்போதுள்ள நாடக மேடைச் சூழல் மாறி நாடகம் மேடையேறும் காலம் வரை, இலக்கியமாகவே பழக்கப் படுவதே போதும். இந்த அளவிற்கு இவ்வாறு பழக்கப்படும் நாடகங்கள், நல்ல நாடக ரசனை உணர்வையாவது பிறப்பித்து எதிர் காலத்தில் நாடக மேடைச் சூழலில் ஒரு மாற்றத்தை விளைவிக்கும் என்ற பொறுப்புணர்வோடு செயல்படும் நாடகாசிரியர் தேவை. நல்ல நாடகத் தயாரிப்புகள், நல்ல நாடக அரங்கங்கள், நாடக ரசிகர்கள் இவை யெல்லாம் நல்ல நாடகாசிரியன் தோற்றத்தின் பின் விளைவாக, பின் தொடரும் விஷயங்கள் என்று 1967-ல் தீபம் கட்டுரை ஒன்றில் சொன்னேன்.

## II

ஒரு நல்ல நாடகாசிரியர் தோன்றினார். நமது இலக்கிய சரித்திரத்தில் முதன் முதலாக, ந. முத்துசாமியைக் குறிப்பிடுகிறேன். “காலம் காலமாக” நடை இதழில் வெளிவந்ததும் அதன் தோற்ற சரித்திர முக்கியத்வம் எனக்கு மிகத் தெளிவாகத் தெரிந்தது. இது எனக்கு மிகுந்த மகிழ்ச்சியையும் உற்சாகத்தையும் தருவதாக இருந்தது. அந்த நாடகத்தின் சிறப்பை முக்கியத் துவத்தை ந. முத்துசாமியைச் சுற்றியிருந்த நெருங்கிய இலக்கிய ரசிகர்கள் கூட உணர்ந்து கொள்ளவில்லை என்பது எனக்குத் தெரிந்தது. டெல்லியிலிருந்து வெளி வரும் இந்தியாவிலேயே உள்ள ஒரே ஆங்கில நாடக இதழான Enact க்கு அதை மொழி பெயர்த்துக் கொடுத்தேன். தொடர்ந்து ஒரு சில மாதங்களில் ந. முத்துசாமி யின் அடுத்த நாடகமான ‘அப்பாவும் பிள்ளையும்’



126 / வரசியிலிருந்து...

நடையின் கடைசி இதழில் வெளிவந்தது. தொடர்ந்து “நாற்காலிக்காரர்”, “கசடபற”வில் வெளியாயிற்று.

இம் மூன்று நாடகங்களும் தமிழில் நாடக இலக்கியம் என்ற புதிய அத்தியாயத்தை தொடங்கி வைப்பன. வைத்திருக்கின்றன. ஆனால், முதல் நாடகம் “காலம் காலமாக” வெளி வந்த போது இந்த முக்கியத்வம், இலக்கியச் சிறுபத்திரிகை வட்டாரத்திலேயே கூட உணரப் படவில்லை. இம் முக்கியத்துவத்தைப் பற்றி நான் வலியுறுத்திப் பேச ஆரம்பித்ததும், Enact-ல் அதன் ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பு வெளி வந்ததும், ந. முத்துசாமி தொடர்ந்து அடுத்தடுத்து இரண்டு நாடகங்களை எழுதி வெளியிட்டதும், சிறு பத்திரிகைச் சூழலில் ந. முத்துசாமி நாடகாசிரியராக கவனம் பெறத் தொடங்கினார்.

நான் “நல்ல நாடகாசிரியர் தேவை” என்று 1967 ஜீபம் கட்டுரையில், நாடகச்சூழல் மாற்றத்திற்கான முதல்தேவை என்று எக்குணங்களைக் குறிப்பிட்டேனோ அக்குணங்களின் தூண்டுதலினாலேயே பிறந்தவை தான் முத்துசாமியின் நாடகங்கள். அவை எழுதப்பட்டதும் மேடையேறும் என்ற சாத்தியத்தின் எதிர் பார்ப்பிலோ, நாடகம் எழுதித் தரும்படி எவரும் பணித்ததன் காரணமாகவோ, எழுதப்படவில்லை. ந. முத்துசாமி என்ன எழுத விரும்பினாரோ, அது நாடகமாகத்தான் எழுதப்படும் என்ற தெரிதலினாலேயே விளைந்தவை அவை. இத்தகைய கலா பூர்வமான, சிருஷ்டிகரமான தூண்டுதல் தி. ஜானகிராமன், பி. எஸ். ராமையா, கு. அழகிரிசாமி ஆகியோரின் நாடகங்களுக்கு இருக்கவில்லை. ஏன்? ந. பிச்சமுர்த்தி, க. நா. சுப்பிரமணியம் ஆகியோர் எழுதிய நாடகங்கள்கூட மேடையேற்றத்தின் சாத்தியத்தை எதிர்பார்த்து எழுதப்பட்டவை

அல்ல என்ற போதிலும், நாடகமாக எழுதிப் பார்க்க வேண்டும் என்ற தூண்டுதலில் எழுதப்பட்டனவே தவிர இது நாடகமாகத்தான் எழுதப்பட முடியும் என்ற நிர்ப்பந்தத்தால் எழுதப்படவில்லை. ஆகவே அவை நாடகங்களாக இல்லை.

ஒரு சிருஷ்டி கர்த்தாவின் அகத்தூண்டுதல் நிர்ப்பந்தித்த தேவை நிறைவேற்றப்பட்டு விட்டது. நல்ல நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள், நல்ல நாடகாசிரியர்கள் பின் தொடர்வார்கள் என்று குறிப்பிட்டிருந்தேன். அது வரை, எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் படிக்கப்பட்டு நாடகம் பற்றிய கலை உணர்வை பிறப்பிக்கும் என்றும் சொல்லியிருந்தேன். அத்தகைய உணர்வை மெல்ல மெல்ல இலக்கியச் சிறுபத்திரிகைச் சூழலில் இந் நாடகங்கள் பிறப்பித்தன.

ஆனால், நான் தீபம் கட்டுரையில் எதிர் பார்த்தது நடந்தது என்றாலும் அதற்கும் மேலாக நடந்திருக்கக் கூடிய வாய்ப்புக்கள், இந்நாடகங்கள் வெளிவந்தபோது இருந்தன. குறிப்பாக, இந்நாடகங்களின் முக்கியத்வத்தை, இலக்கியச் சிறுபத்திரிகைச் சூழல் உணர்வதற்கும் முன்னதாகவே உணர்ந்து இவற்றை மேடையேற்றும் தகுதி படைத்தவர்கள் என நாம் எதிர்பார்க்கக் கூடும் சிலர் இதற்கான பயிற்சி தரப்பட்டவர்கள் சிலர் தமிழ் நாட்டில் இருந்தார்கள். நான் இங்கு சுட்டுவது, டெல்லி தேசிய நாடகப் பள்ளியில் பயிற்சி பெற்று தமிழ் நாடு திரும்பிய மாணவர்களைத்தான். தமிழ் நாட்டில் கலை அரசோச்சும் தொழில்முறை நாடகக் கம்பெனிகளையோ, சபாக்காரர்களையோ அல்ல.

இந்த எதிர்பார்ப்பும் சில எல்லைவரையறைகளைக் கொண்டது. அதை நான் உணர்ந்தே இருக்கிறேன். இந்நாடகங்கள் மேடையேற்றப்படும் சாத்தியங்கள்

இருந்தன என்றுதான் சொல்கின்றேனே தவிர இதனால் நாடகச்சூழல் உடனே மாறிவிடும் என்று சொல்லவில்லை இம்மாற்றம் விளைவதும், விளைவிப்பதும் பகீரதப் பிரயத் தனமாகத்தான் இருக்கும் என்பது எனக்குத் தெரியும். அதற்குக் காரணங்கள் இரண்டு. ஒன்று: சுற்றிச் சூழ்ந்திருக்கும் நாடகச் சூழலின் வலிமைமிக்க பயங்கர வியாபார அபத்தம். அதில் சிறிதளவு பிளவு கூட விளைவிக்க 10-12 வருட தொடர்ந்த கடினமான விடாமுயற்சி தேவை. இரண்டு: ந முத்துசாமியின் சிறிதளவு கூட எளிமையாக்குவனவாக இல்லை.

சூழ்ந்திருக்கும் வியாபாரத்தனமான நாடக முறைகளை பாதிக்க வேண்டுமாயின் அச்சூழலுக்கும், புதிதாக நுழைக்கும் முயற்சிக்கும் பாலமாக அமையும் ஏதேனும் சில பொது அம்சங்கள் இருக்க வேண்டும். முத்துசாமியின் நாடகங்களில் அத்தகைய பொது அம்சங்கள் ஏதும் இல்லை. இவரது நாடகங்கள் முற்றிலும் வேரூன குணத்தவை. இவற்றுல் சூழலில் எவ்வித பாதிப்பும் நேராது.

ஆனால் என் எதிர்பார்ப்பு வியாபார நாடகச் சூழலைப் பாதிப்பதைப் பற்றியதல்ல. இந்நாடகங்கள் மேடையேற்றப்படுவதன் சாத்தியத்தைப் பற்றியது. அந்த சாத்தியத்தை பின்வரும் காரணங்களின் தூண்டுதலில் நான் எதிர்பார்த்தேன்.

ஒன்று: இப்ராஹிம் அல்காஷி போன்ற ஒரு பலம்மிக்க கலை ஆளுமையின் கீழ், தேசிய நாடகப் பள்ளியில் பயிற்சி பெற்றவர்கள், எனக்குத் தெரிந்தவர் குறைந்தது மூவர், அன்று தமிழ்நாட்டில் இருந்தனர். அப்பயிற்சியின் காரணமாக இந்நாடகங்களை மேடையேற்றும் தலதி வேறு யாருக்கும் இல்லாத தகுதி இவர்களுக்கு இருந்தன.

இரண்டு: அல்காஷியிடம் தேசிய நாடகப் பள்ளியில் பயிற்சி பெற்றவர்கள் என்றால் சிறிய இலக்கியப் பத்திரிகைக்குழல் ஒரு நல்ல நாடகாசிரியனை இனங்காணுவதற்கு முன்னதாகவே இவர்கள் இனங்கண்டு, இதன் விளைவாக, இலக்கியச் சிறு பத்திரிகைச் சூழலும் இனங்காண வழி வகுப்பார்கள் என்ற ஒரு சாதாரண எதிர்பார்ப்பு.

மூன்று: பெற்ற பயிற்சிக்கு நியாயம் செய்யவேண்டும், தமது கலையுணர்வுகளுக்கு அவற்றின் செயல் பாட்டுக்கு வடிகால் வேண்டும் என்ற ஆர்வத்தில் மேடையேற்றிக் காட்ட, தாங்கள் பெற்ற கலைப் பயிற்சியின் விகசிப்புக்கு நல்ல நாடகங்கள் வேண்டும் என்ற துடிப்பில் அவர்கள் இருப்பார்கள் என்ற ஒரு சாதாரண பொது எதிர்பார்ப்பு. அதற்கேற்ப, முதன் முதலாக ந. முத்துராமி என்றொரு நாடகாசிரியர் இவர்களுக்கு ஜீவிய நியாயம் அளிக்க எனவே போல் தற்செயலாக தோன்றி இவர்கள் கைக் கெட்டும் தூரத்தில் இருந்தது.

சாத்தியக் கூறுகள் இருந்தும், இது சாத்தியமாக வில்லை. மேற்குறிப்பிட்ட வெகு சாதாரண, நியாயமான எதிர்பார்ப்புக்கள் இங்கு பொய்த்து விட்டன. காரணம், பயிற்சி இருந்தது. ஆனால் கலை உணர்வு இல்லை. கலா பூர்வமான நாடக வாழ்வுக்கான துடிப்பு இல்லை. பயிற்சி என்பது புற அம்சமான ஒரு ஸ்தாபனம் திட்டமிட்டுத்தரக் கூடியது. ஆனால் கலையுணர்வோ, துடிப்போ, ஒரு கலைஞனின் அகத்திலிருந்து தானாக வெளிப்படுவது. இதுபற்றி இக்கட்டுரையில் பின்னர் விரிவாக விவாதிக்கிறேன். இப்போதைக்கு அடுத்த மேற் செல்ல இரண்டே இரண்டு விஷயங்களை வலியுறுத்திச் சுட்டுவது நல்லது.

1 நல்ல நாடகங்கள் தோன்றியும் அது ஒரு சூழலாக விரிவடையவில்லை.

2 இதற்கான காரணங்களில், சுற்றியிருந்த வியாபார நாடகச் சூழலுக்கும், முத்துசாமியின் கலாபூர்வமான நாடகங்களுக்கும் பொதுவான அம்சங்கள், வியாபார நாடகச் சூழலின் கவனத்தை ஈர்த்து, பாதிக்கும் அம்சங்கள் ஏதும் முத்துசாமியின் நாடகங்களில் இல்லாததும் ஒன்று, மிக முக்கியமான ஒன்று.

ஒரு புதிய நாடகச் சூழல் தோன்ற வேண்டும். அதற்கான ஆரம்ப நாடகங்கள் (தேசிய நாடகப் பள்ளியில் பயிற்சி பெற்றவர்களின் களையுணர்வு வரட்சியின் துடிப்பின்மையின் பின்னணியில்) எந்த அம்சங்கள் முத்துசாமியின் நாடகங்களில் இல்லையென்றேனோ, அவை கொண்ட நாடகங்கள் தாம் புதிய நாடகச் சூழலை பாதிக்கும் என்பது என் அடுத்த எதிர்பார்ப்பு ஆயிற்று. இந்த எதிர்பார்ப்பு என் அளவில் ஒரு கீழிறக்கம் என்பதை நான் சொல்லியாக வேண்டும்.

இந்த எதிர்பார்ப்பு பிறந்ததற்குக் காரணம் இந்திரா பார்த்தசாரதி. இந்த எதிர்பார்ப்பு கீழிறக்கம் என்பது எந்தரப்பிலிருந்து மட்டுமல்ல, புற அம்சங்கள் வகையிலும் கீழிறக்கம் தான். இது பல பரிமாணங்களைக் கொண்டதாகையால் சற்று விரிவாகச் சொல்ல வேண்டும்.

மேலும் இது சாத்தியமான புதிய சூழல்களைப் பார்ப்போமானால் நான் நாடகச் சூழல் எந்நிலைகளில் தமிழ் நாட்டில் மாற இயலும் என்ற சாத்தியங்களை விவரித்தேனோ அவற்றின் சிலவற்றை இங்கும் காணலாம். இவற்றில் சில சுவாரஸ்யமானவை, வேடிக்கையானவை,

இந்திரா பார்த்தசாரதி நாடகாசிரியராவதற்கு முன்னால் ஆனந்த விகடன், கல்கி ஆகிய பிரபல பத்திரிகைகளின் சிறுகதை ஆசிரியராக தீபம் நாவலாசிரியராக தன்னைக் கண்டவர். வாசகர்களால் அறியப்பட்டவர். அவர் நாடகம் என்ற சிந்தனையே இல்லாதிருந்தவர் (முதல் சுவாரஸ்யம்). இரண்டாவது சுவாரஸ்யம் தான் மிகப் பெரியது. அல்காஷி நாடகம் ஒன்றிற்கு நான் போய்க் கொண்டிருந்த போது அவரையும் அழைத்தேன். அவர் அளித்த பதில் “எனக்கு நாடகங்கள் பார்ப்பதில் பிடித்தம் இல்லை, இருட்டில் சும்மா உட்கார்ந்திருக்க வேண்டியிருக்கிறது. மணிக்கணக்கில் அதில் நாம் பங்கு கொள்வது (participate) இல்லை. அது தான் காரணம்” என்றார். இன்று அவர் பிரபல நாடகாசிரியர். தமிழ் நாடகத்தின் ஆரம்ப கர்த்தா. “இந்த நாடகம் எந்த நூற்றாண்டில் மேடையேற்றப்படும் என்ற கவலை எனக்கு இல்லை” என்ற பேச்சுக்கள் அவரிடமிருந்து கிளம்புகிற அளவுக்கு நாடகத்தில் தன் ஈடுபாட்டைக் காண்பவர். சுவாரஸ்யமாயில்லை? இவ்வளவுக்கும் என் கணிப்பில், இவர் நாவல்கள் குறு நாவல்கள் எல்லாம் நாடகமாகவே எழுதப்பட்டிருக்க வேண்டியவை நாடகமாக அல்லாமல் நாவல்களாகவும் குறு களாகவும் எழுதப்பட்டுள்ளன என்றால் அது நம் நாடகச் சூழலின் குணச்சித்திர விளக்கம். (“மழை” நாடகத்திற்கு நான் எழுதிய முன்னுரை—கசடதபற இதழ்) என் கணிப்பு சரி. பார்த்தசாரதி தான் அன்று தன்னைப் பற்றியே இனங் காணுதலில் தவறியிருக்கிறார்.

இது போகட்டும். நான் இதைச் சொல்லவந்த காரணம் வேறு. பார்த்தசாரதி போன்றவர்கள் உருவாவதற்கு ஒரு தகுந்த சூழல் தேவையாயிருந்திருக்கிறது என்று சொல்லவந்தேன். அத்தகைய ஆளுமை அவரது, இவர்களால் ஒரு சூழலை உருவாக்க முடியாது. அது

132 / வரட்சியிலிருந்து...

சரி. நாடகங்கள் பார்ப்பதைப் பற்றியோ இப்படி ஒரு அபிப்பிராயம் கொண்டிருந்த அவர், ஒரு நாடகாசிரியரானது எப்படி?

தில்லியில் சில வருடங்களுக்கு முன், தஷிண பாரத நாடக சபா என ஒன்று இருந்தது. தில்லியில் அல்காஷியின் நாடகங்களையும், Yatrik (யாத்ரிக்) என்ற நாடகக் குழுவின் நாடகங்களையும் பார்த்து அவை போன்று தாங்களும் தமிழில் சிறந்த நாடகங்களை மேடையேற்ற வேண்டும் என்ற ஆர்வம் இந்த நாடக சபையில் இருந்த ஒரு சிலருக்கு மிக இருந்தது.

இதன் தூண்டுதலில் இந்திரா பார்த்தசாரதியை அவர்கள் நாடகம் எழுதிக் கொடுக்கும்படி கேட்டார்கள். பிரபலத்திற்கான வாய்ப்புக்களையே எதிர்நோக்கும் குணமுள்ள பார்த்தசாரதியும் நாடகங்கள் பார்ப்பதைப் பற்றியே தனக்கிருக்கும் மனச் சாய்வுகளைச் சற்று மறந்துவிட்டு நாடகம் எழுத ஒப்புக்கொண்டார். எழுத ஆரம்பித்தார். எழுத ஆரம்பித்த நாடகம் ‘‘மழை’’. ஒருநாள் சந்தித்தபோது அப்போது வரை எழுதி வைத்திருந்த 10-15 பக்கங்களை எனக்குப் படித்துக் காண்பித்தார். அது நாடகமாக இருந்தது. எனக்கு உடன் பாடாக இருந்தது. உற்சாகமாகவும் இருந்தது. படித்தவரை நன்றாக வந்திருப்பதாகவும், மேற்சென்று எழுதி முடியுங்கள் என்று அவரிடம் சொன்னேன். ‘‘மழை’’ எழுதி முடிக்கப்பட்டது. எழுதி முடிக்கப்பட்ட முழு நாடகத்தையும் படித்து நன்றாக நாடகம் வந்துள்ளது என்று என் மகிழ்ச்சியையும் உற்சாகத்தையும் அவருக்கு தெரிவித்தேன். இந்த நிகழ்வை ஆராய்ந்தால் பின் வரும் விஷயங்கள் தெளிவாகும்.

(1) நாடகமாகவே எழுதப்பட்டிருக்க வேண்டிய

வற்றை நாவல்களாக எழுதியதற்குக் காரணம்—சூழல். நாடகமல்லாத சீரழிந்த நாடகச் சூழல்.

(2) தன் இயல்பின் பரிணாமத்தில் நாடகாசிரியராகியிருக்க வேண்டியவர் தன்னை அவ்வாறு காண இயலாதிருந்ததற்கும், நாடகங்களை பார்ப்பதில் கூட ஆர்வம் இல்லாத மனச் சாய்வு கொண்டவராக ஒரு கட்டம் வரை இருந்ததற்கும் காரணம்—சூழல். அந்தக் கட்டம் வரை அவர் தன் இயக்கத்திற்கு எதிர் நோக்கியிருந்தது. தன்னை உருவாக்க அனுமதித்தது -தமிழ் நாட்டுச்சூழல். தில்லியின் நாடகச் சூழலை அவர் தனக்கு சம்பந்தமில்லாத ஒன்றாக நினைக்கச் செய்ததும் இதுதான். இரண்டாவதாக தமிழ்நாட்டுச் சூழலை, தமிழ்நாட்டு பத்திரிகைச் சூழலைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்ல வேண்டும். அப்பத்திரிகைச் சூழலின் தேவைகளுக்கு ஏற்பவே அவர் இயங்கி வந்தார். அப்பத்திரிகைகள் குறு நாவல்களையும், நாவல்களையுமே வேண்டியதால் இந்திரா பார்த்தசாரதி நாடகமாயிருக்க வேண்டியவற்றையும் நாவல்களாகவே எழுதினார். (ஜெயகாந்தனின் “ஆடும் நாற்காலிகள் ஆடுகின்றன” நாடகமாகாது குறுநாவலானதுபோல்) ஆரோக்கியமான கலாபூர்வமான நாடகச் சூழல் இருந்திருப்பின், இ. பா, விடம் வேண்டப்படுவது நாடகங்களாக இருந்திருக்கும். அவரும் நாடகங்கள் எழுதியிருப்பார்.

(3) இத்தகைய ஒருவரை நாடகம் எழுதத் தூண்டியது—சூழல். ஒரு புதிய சூழலாக உருவெடுத்துக் கொண்டிருந்த தக்ஷிண பாரத நாடக சபா.

அநுசரணையற்ற தன் மனச் சாய்வுகளையும் மீறி “சரி” என்று நாடகம் எழுத ஒப்புக் கொண்ட, பிராபல்யம் வேண்டி நின்ற மனம் ஒரு இணைப்பு. இது தக்ஷிண



பாரத நாடக சபையுடன் பார்த்தசாரதியை இணைத்தது. தக்ஷிண பாரத நாடகசபையின் சிலரின் புதுவித நாடகங்களை மேடையேற்றும் ஆசை, தில்லி நாடகச் சூழலின் பரிச்சயத்தால் பிறந்தது. இது மற்ருரு இணைப்பு. இத்தகைய இணைப்புகள் கொண்ட பாலத்தின் வழியே தில்லி நாடகச் சூழல் பார்த்தசாரதியை நாடகம் எழுத வைத்தது.

சேவா ஸ்டேஜ் கேட்டு, எழுதப்பெற்ற தி ஜானகிராமன், பி. எஸ். ராமையாவின் (நாடகங்கள்) நாடகங்களே அல்ல என்று சொன்னேனே அம்மாதிரியே ஒரு நாடக சபையின் வேண்டுகோளுக்கு எழுதப்பெற்ற பார்த்தசாரதியின் 'மழை' மாத்திரம் எப்படி நாடகமாயிற்று? பதில் (1) பார்த்தசாரதி தன் எழுத்தின் இயல்பில் ஒரு நாடகாசிரியர் என்று சொல்லியிருக்கிறேன். கேட்டது கல்கியோ தீபமோ அல்ல. இன்னொரு நாவலாக பார்த்தசாரதி எழுதுவதற்கு; கேட்டது ஒரு நாடக சபை. ஆகவே நாடகமாகியிருக்க வேண்டியது, நாவலாகாமல், நாடகமாகியிருக்கிறது. ஜானகிராமனும், பி. எஸ். ராமையாவும், இதே சந்தர்ப்பத்தில் ஒரு சிறுகதையை நாவலை நாடகம் எனச் சொல்லி தந்தார்கள். (2) ஒரு நாடக சபை பணித்த போதிலும், அவர்களிடையே ஒரு சகஸ்ரநாமம் இல்லை. எம்மாதிரி நாடகம் எழுதப்பட வேண்டும் என்று பணிக்க. பார்த்தசாரதியும் எம்மாதிரி நாடகம் எழுதினால் இவர்கள் ஏற்றுக் கொள்வார்கள் என்ற வகையில் சிந்திக்கவில்லை. தன் இயல்பில் செயல்பட்டார், கு. அழகிரிசாமியைப் பற்றி நான் குறிப்பிட்டது போல.

தக்ஷிண பாரத நாடக சபை 'மழை'யை மேடையேற்றியது. அவர்களுக்கு இருந்த அநுபவம், தமிழ் நாட்டு நாடக சபைகளின் அநுபவம் தான். ஆனால்

அவர்கள் ஆர்வம் வேறுபட்டது. தில்லி நாடகச் சூழல் அளித்த பரிச்சயம் வேறுபட்டது. இப்போது அவர்கள் கையில் கிடைத்துள்ள “மழை” நாடகம் வேறுபட்டது. அதை அவர்கள் மிகுந்த சிரத்தையுடன் அணுகினார்கள். இக்காரணங்களால், ஒரு நாடகத்தை மேடையேற்றும் கலைமுறையில் அவர்களுக்கு தேர்ந்த ஞானமோ, பயிற்சியோ, அநுபவமோ, இல்லாதிருந்த போதிலும், அவர்கள் மேடையேற்றிய “மழை”, சிறப்பான ஒன்று என்று சொல்ல முடியாது என்றாலும், தமிழ் நாட்டு நாடக முறைகளிலிருந்து, வெகுவாக மாறுபட்டதாக, மேம்பட்டதாக இருந்தது. இதற்குள்ள பெருமையெல்லாம் அவர்கள் ஆர்வத்தையும், புதுமை நாட்டத்தையும், “மழை” நாடகத்தையுமே சாரும். நான் சொல்ல விரும்புவது இது தான். முதன் முதலாக தமிழ் நாடகக் கலைச் சரித்திரத்தில் நாடகம் எனச் சொல்லத் தகுந்தது மேடையேறியது, தொழில் திறனில்லாத, அநுபவமில்லாத ஒரு அமெச்சூர் குழுவினால். நாடகக் கலை நுணுக்கம் தெரிந்தவனுக்கு இம்மேடையேற்றம் திருப்தி தராது தான். ஆனால் அப்பாதையில் இந்த தில்லி அமெச்சூர் குழு முதல் அடி எடுத்து வைத்திருந்தது. இது ஒரு சாதனை. இந்த சாதனையை தமிழ் நாட்டின் கிட்டத்தட்ட 80 வருட கால நாடக சரித்திரம் அறியாதது. சாதித்திராதது. நேற்றைய சேவாஸ்டேஜ் இன்றைய மனோகர் ஆகியோரின் சாதனை, இந்த அமெச்சூர்களின் சாதனைக்கு வெகு தூரம் பின்னே தான் இருந்தது என்பதை நான் ஆணித்தரமாக வலியுறுத்துவேன். இந்த சாதனையை பி. எஸ். ராமையா சாதிக்கவில்லை. தமிழ் நாவலில் ஒரு சிகரமாகிய “மோகமுள்” எழுதிய தி. ஜானகிராமன் சாதிக்கவில்லை.

இது, என் எதிர்பார்ப்பு என்று மழை நாடகம் படிக்கக் கேட்டவுடன் பிறந்தது என்றேனே அதன் நிறைவேற்ற ஆரம்பம். ஆரம்பம்தான். இந்த ஆரம்பம் பல பரிமாணங்களில் செயல்பட்டது.

இதே ‘‘மழை’’ நாடகம், பார்த்தசாரதியின் முதல் நாடகம் மேடையேற்றப்படுவதற்கு முன் எழுத்து வடிவில் இருந்தபோது, கணையாழி ஆசிரியர், கி. கஸ்தூரி ரங்கன் பார்த்தசாரதியிடம் சொன்னது, ‘‘உங்கள் சகவாசம் இப்போது சரியில்லை. நீங்கள் மாறிக் கொண்டு வருகிறீர்கள்’’. ‘சரியற்ற சகவாசம்’ என்று குறிப்பிடப்பட்டது நான் தான். பின்னர் இந்திராபார்த்த சாரதி பல நாடகங்கள் எழுதி, ENACT பத்திரிகையில் ‘‘போர்வை போர்த்திய உடல்கள்’’ ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பில் வெளியானதும், டில்லி பத்திரிகைகள் ‘‘போர்வை போர்த்திய உடல்கள்’’ நாடகத்தை வர வேற்று எழுதியதும் கசடதபறவிலும் ஹிந்துஸ்தான் டைம்ஸ் பத்திரிகையிலும், நேர்ப்பேச்சுக்களிலும் நான் பார்த்தசாரதியை நாடகாசிரியராக குறிப்பிட்டு பிரஸ் தாபித்ததும், ஆகிய இவையெல்லாம் பார்த்தசாரதி ஒரு நாடகாசிரியர் என்ற அங்கீகாரம் என கஸ்தூரி ரங்கனுக்கு உணர்த்திய பிறகு தான் கணையாழியில் ‘‘காலயந்திரங்கள்’’, பிரசுரமாகியது. இப்போது ‘‘நந்தன் கதை’’ பிரசுரமாகியுள்ளது. இவ்வளவுக்கும், கஸ்தூரி ரங்கனும் பார்த்தசாரதியும் நெருங்கிய நண்பர்கள். பார்த்தசாரதி கணையாழியின் இணையாசிரியர். போகட்டும். அடுத்து, சுஜாதா. சுஜாதா பார்த்தசாரதியிடம் சொன்னது ‘‘இதை நாவலாக எழுதியிருக்க வேண்டும். (பிரசுர) உபயோகமாக இருந்திருக்கும். நாடகமாக எழுதி ஒரு பிரயோஜனமும் இல்லாமல் வீணடித்து விட்டீர்கள்’’, (சில வருடங்களுக்குப் பிறகு நாடகம் எழுதினால் பிரசுர வாய்ப்பிருக்கிறது பணவருவாயுண்டு என்று தெரிந்ததும், இதே சுஜாதா தினமணிக் கதிருக்கு நாடகம் எழுதியிருக்கிறார்.) தில்லியில் இருக்கும் விமர்சகராஷுஸர் க. நா. சு. விடமிருந்து ‘‘மழை’’ எவ்வித ஆதரவையும் பெறவில்லை. தி. ஜானகி ராமனிடமிருந்தும் பெறவில்லை. மிகச் சிறந்த அறிவாளி

யும் தேர்ந்த கலாரசிகருமான கே. பி. ரங்காச்சாரியிடமிருந்தும் ஆதரவு கிடைக்க வில்லை.

பிரசுரம் பெருத, பெற வாய்ப்பில்லாத கையெழுத்துப் பிரதியாகவிருக்கும் ஒரு நாடகம், மேடையேறவிருக்கும் ஒரு நாடகம், ஒரு வளமான நாடக மரபில்லாத சூழலில், நாடகம் எழுதிப் பழக்கமில்லாத ஒருவரின் நாடகம் எனச் சொல்லத் தகுந்ததான ஒரு நாடகத்திற்கு சக எழுத்தாளர்கள் இனங்கண்டு சொல்லும் ஆதரவு எவ்வளவு அவசியமானது! அது கிடைக்கவில்லை. முதல் பத்து பக்கங்கள் எழுதப்பட்டு படிக்கக் கேட்ட நாளிலிருந்தே அது நாடகம் என இனம் கண்டு எடுத்துச் சொல்லி பார்த்தசாரதிக்கு உற்சாகமும் ஆதரவும் தந்தது டெல்லியில் நான் ஒருவன் தான். (இதை இன்றைய பார்த்தசாரதி இப்போது ஒருவேளை மறுக்கலாம். இனி நான் இக்கட்டுரையில் சொல்ல வருவன பல வற்றை மறுக்கலாம். நான் ஆச்சரியப்பட்டமாட்டேன்) மேடையேற்றத்திற்குப் பிறகு, டெல்லி பத்திரிகைகள் கூட “மழை”யை சிலாகித்துப் பேசவில்லை. இதைப் பற்றி நான் புகார் ஏதும் செய்யவில்லை. புரிந்து கொள்ளத் தக்கதுதான் இரண்டாவது நாடகமான “போர்வை போர்த்திய உடல்கள்” தான் டில்லி பத்திரிகைகளின் பாராட்டு பெற்றது. டெல்லி பத்திரிகைகளின் எதிரொலி, வேறு சூழலின் பின்னணியிலிருந்து எழுபவை. இது வேறு விஷயம்.

இந்த சமயத்தில் பார்த்தசாரதியின் இயக்கவிரிவு தில்லிச் சூழலில் மாத்திரம் தான். இச்சூழலில் பார்த்தசாரதி உற்சாகம் ஊக்கம் பெறத் தக்க ஆதரவைப் பெற்றது என்னிடம் மாத்திரமே. இல்லையெனில் அந்த நாடகம் முதல் பத்து—பதினைந்து பக்க உற்சாகத்தில் தன்னம்பிக்கையில் முடிக்கப் பெற்றிருக்குமா என்பது சந்தேகம். முடிக்கப் பெற்றிருந்தால் தக்ஷிண பாரத

நாடக சபை அதை மேடையேற்றியிருக்கும் என்பதில் சந்தேகமில்லை. 'அடிஸ்தியர் போன்றோர் நாடகங்களை மேடையேற்றியது போல் அதையும் மேடையேற்றியிருப்பார்கள். ஆனால் அதன் பின்னும் என் தொடர்ந்த உற்சாக ஆதரவு இல்லையெனில், கசடதபறவில் அதைப் பிரசுரிக்க வைத்து அதன் சரித்திர முக்கியத்துவத்தைப் பற்றி, முதன் முதலாக மேடையேறிய தமிழ் நாடகம் என்று அதன் சிறப்பைப் பற்றி நான் பேசியிராவிட்டால் இரண்டாவது நாடகம் பார்த்தசாரதியிடமிருந்து வந்திருக்குமோ என்பது சந்தேகத்திற்கிடமான விஷயம். பத்திரிகைகளும், தில்லியில் இருக்கும் பழம்பெரும் எழுத்தாளர்களும் பாராட்டிப் பேசத் துணிந்தது வெகு பின்னேதான் நிகழ்விருந்தது. அவர்களுக்கு அந்த வாய்ப்புக்கு நாடகங்கள் இருந்திருக்குமா என்பது சந்தேகமே. அதேபோல கசட-தபற இ.பா. வின் நாடகத்தை பிரசுரித்த பின்தான், கணையாழிக்கு நாடகங்களில் அக்கறை பிறந்தது. அதன் பின்தான் ஒரு ஜெயந்தன் நாடகம் எழுத முடிந்தது. கணையாழியின் சிந்தனை மாற்றத்தின் மூலங்களை, அது கொள்ளும் பெருமையின் மூலங்களைச் சுட்டிக் காட்டவே இதைச் சொல்கிறேன். ஜெயந்தன் நாடகங்களைப் பற்றி நான் பெருமையாகப் பேசவில்லை. அன்று பார்த்தசாரதிக்கு ஒரு சாமிநாதன் தேவையாயிருந்ததுபோல், இன்றைய பார்த்தசாரதிக்கு தேவையில்லை. இன்று அவர் தொடர்ந்து நாடகங்கள் எழுதிக் கொண்டிருக்க தேவையான சூழல் உருவாகிவிட்டது. தமிழில் இல்லரவிட்டாலும் ஹிந்தியில். ஆனால் அன்று? என்னை முக்கியப்படுத்த நான் இதைச் சொல்லவில்லை. சூழலின் தேவையைச் சொல்ல வந்தேன். தன்னையே தான் இனங்கண்டு விமர்சிக்கும் ஆளுமையாக பார்த்தசாரதி இருந்திருந்தால், அவரது எழுத்தின் இயல்புக்கு அவர் நாடகாசிரியராக இருந்திருக்க வேண்டும், மாறாக நாடகங்களை நாவல்களாக

எழுதிக் கொண்டிருந்தவர் அவர், நாடகம் தன் ரசனைக்கு ஏலாததாக நினைத்திருந்தவர் அவர்.

ENACT ஜூலை—ஆகஸ்டு 1974 இதழில் வெளியாகியிருக்கும் இ. பா. தந்த பேட்டியிலிருந்து சில பகுதிகளைத் தருகிறேன்.

“உண்மையில்” என் இலக்கிய வாழ்க்கை சிறுகதை எழுத்தாளனாகவே தொடங்கியது. பிறகு நான் நாவல்களும் எழுத ஆரம்பித்தேன். நாடகங்கள் எழுத ஆரம்பித்தது 1970ல் தான். நான் என் நாடகாசிரியனானேன் என்பது—இதை நான் விளக்கிச் சொல்ல இயலாது..... உண்மை என்னவென்றால் ஒருத்தர் என்னை நாடகம் எழுதச் சொன்னார். நான் நாடகம் எழுதத் தொடங்கினேன். என் முதல் நாடகம் எழுதிய பிறகு, நாவலைவிட நான் நாடகங்கள் நன்றாக எழுதுகிறேன் என்று கண்டேன்..... அந்த நாடகத்தை எழுதிய பிறகு நாவலோ சிறுகதையோ எழுதுவதைவிட நாடகம் எழுதுவதே எனக்கு அதிகம் மகிழ்ச்சி தருவதாக இருப்பதைக் கண்டேன். “மழை” நான் எழுதிய முதல் நாடகம்..... நான் இதை நாவலாக எழுதத்தான் முதலில் நினைத்திருந்தேன். எனது நண்பர் ஒருவர் நாடகம் எழுதச்சொன்ன பிறகு இதை நாடகமாக எழுதினால்தான் நன்றாக இருக்கும் என்று தோன்றியது. அதை நாடகமாக எழுதிய பிறகு நாவலாக எழுதியிருக்கக் கூடியதை விட சிறப்பாக, நாடகமாக எழுதியதில் வந்துள்ளதாக எனக்குத் தோன்றியது. “போர்வை போர்த்திய உடல்கள்” ஐயும் நாவலாகத்தான் எழுத நினைத்திருந்தேன். ஏனெனில் என்னால் நாடகம் எழுத இயலும் என்று நான் நினைத்ததே இல்லை. எனக்கு இந்த எண்ணமே மனத்தில் இருந்ததில்லை. ஆனால் என்னுடைய நாவல்கள் எல்லாம் நாடகங்கள் என்றே ஒரு விமர்சகர் சொல்லியிருக்கிறார். அவர்

140 / வரட்சியிலிருந்து...

வெங்கட்சாமிநாதன். அவர் ENACT லும் எழுதியிருக்கிறார். “தமிழ் நாட்டின் நிலையில் பார்த்தசாரதி போன்ற உண்மையில் நாடகாசிரியராக இருக்க வேண்டியவர்கள், நாவலாசிரியராகத்தான் இருக்க முடியும். ஏனெனில் அவர்கள் தர்மை நாடகாசிரியராகவே காண்பதில்லை,” எனக்குத் தெரியாது. ஒருவேளை இது உண்மையாக இருக்கலாம். நான் என் முதல் நாடகத்தை எழுதியிராவிட்டால் இன்னொரு நாவலை எழுதியிருப்பேன். என்னை நான் ஒரு நாடகாசிரியனாகக் காண ஆரம்பித்ததும் நாடகமாகவே ஒன்றை கற்பனை செய்தேன் (காலயந்திரங்கள்) ... தக்ஷிண பாரத நாடக சபையினர் என்னிடம் நம்பிக்கை வைத்துள்ளார்கள். முன்னர் அவர்கள் “சோ” வின் நாடகங்களை மேடையேற்றி வந்தனர். இவர்களால்தான் நான் நாடகாசிரியன் ஆனேன் என்பதை நான் சொல்லித்தான் ஆகவேண்டும். அவர்கள் என்னை நாடகம் எழுதச் சொன்னார்கள். நான் நாடகம் எழுதினால் அவர்களால் அதை மேடையேற்ற முடியுமா என்று சந்தேகிக்கிறேன் என்று அவர்களிடம் சொன்னேன். ஏனெனில் “சோ”, மனோகர் ஆகியோரின் தமிழ் நாடகங்களை நான் பார்த்திருக்கிறேன், இதனால் தமிழ் நாடகங்களிலும், தயாரிப்பாளர்களிலும் எனக்கு நம்பிக்கை அற்றுப்போய் விட்டிருந்தது. இந்தக் குழு என் நாடகத்தை மேடையேற்றியது இதில் உள்ள சிரமங்களைப் பாராட்டாது. இந்த உற்சாகத்தில்தான் நான் மேலும் நாடகங்கள் எழுதினேன்.”

அடுத்து வேறொன்று. “மழை” நாடகம் இரண்டு முறை மேடையேற்றப்பட்டது. மேடையேற்றிய குழு வின் சொந்த செலவில்தான். பணவசூலை எதிர் பார்த்தல். இலட்சமாக. இதை நான் பல காரணங்களுக்காக சுட்டிக்காட்ட வேண்டும். இங்கு இந்த செயல் முறையின் குணத்தைக் கவனிக்க வேண்டும். இதி

நாம் காண்பது ஒரு லக்ஷியத் துடிப்பு. நடைமுறை சாத்தியமும் விவேகமும் சேர்ந்த ஒரு லக்ஷியத் துடிப்பு. ஒரு அபத்த அசிங்க வியாபார சூழலில் அதை மீறி இயங்க வேண்டி வரும்போது அச்சூழலை பாதிக்க விழையும்போது இம்மாதிரியான லக்ஷியத் துடிப்புதான் நடைமுறை விவேகமும் சாத்தியமும் ஆகிறது.

இது ஒரு முரணாகத் (Paradox) தோன்றலாம். ஆனால் இதுதான் உண்மை. வருவாயை எதிர்பார்த்துச் செயல்பட்டிருந்தால் மேடையேற்றம் சாத்தியமில்லாமலே போயிருந்திருக்கலாம். அப்படியும் இந்த அமெச்சூர் குழு எவ்வித பெரும்பொருள் நஷ்டத்தையும் அடைந்து விடவில்லை. தான் மேடையேற்றிய மற்ற அபத்த நாடகங்களிலிருந்து பெற்ற வருவாயை “மழை”யை இலவசமாக மேடையேற்ற செலவழித்தது.

இதையே லாபகரமாகச் செய்யச் சாத்தியம் உள்ள (நிரந்தர அங்கத்தினர் என்ற வசதி, அங்கத்தினர் சந்தா என்று முன் கூட்டியே வசூலிக்கப்பட்ட வருவாய், நான்கு பாட்டுக் கச்சேரிகள் இரண்டு நாட்டிய நிகழ்ச்சிகள் என இவற்றிடையே ஒரு நாடகம் எனச் சேர்க்கும் வசதி போன்றவை) சென்னை சபாக்கள் எவையும் இதைச் சாதிக்கவில்லை. இந்த சாதனையின் சாத்தியம் கூட அவர்கள் சிந்தனையில் எழுந்ததில்லை. காரணம், வசதியற்ற தில்லி தக்ஷிண பாரத நாடக சபைக்கு அன்று இருந்த லக்ஷியத்துடிப்பும் கலை உணர்வும், வசதிகள் மிகுந்த சென்னை சபாக்களுக்கு இருக்கவில்லை.

ஒருவேளை அவர்கள் கைக்கு இத்தகையதொரு நாடகம் கிட்டாததால்தானோ என்னவோ அவர்கள் செயல்படவில்லை என்றும் “மழை” நாடகம் அவர்கள் பார்வைக்கு வந்தால் ஒரு வேளை அவர்கள் செயல்படலாம் என்றும் எனக்குத் தோன்றிற்று. முத்துசாமியின் நாட



கங்கள் அவர்களுக்கும், சென்னை நாடக ரசிகர்களுக்கும் எட்டாத உயரத்தில் இருப்பதால் தான் அவர்கள் அதைத் தொடவில்லை. “மழை”, அப்படியில்லை. அது ஒரு பாலம் போன்றது. ஒரு புதிய பாதையில் எடுத்து வைக்கும் முதல்படி. இது அவர்கள் சிந்தனையைத் தூண்டலாம். அவர்களுக்கும் சரி, நாடக ரசிகர்களுக்கும் சரி இது அதிகம் சிரமம் தரும் சோதனையாக இராது என்றெல்லாம் நினைத்தேன். அப்படி அவர்கள் செயல்படாவிட்டாலும் சென்னையில் Madras Players இருக்கிறார்கள். அல்காஷியிடம் பயின்ற மாணவர்கள் இருக்கிறார்கள். இவர்கள் கவனத்தை ஒரு வேளை “மழை” கவரலாம் என்று எனக்குத் தோன்றியது. இப்படித்தான் அங்கு ஒரு புதிய நாடகச் சூழல் உருவாக வழிபிறக்கும் என்று நினைத்தேன்.

இதற்கு “மழை” நாடகம் பிரசுரமாக வேண்டும். கணையாழியோ, இந்திரா பார்த்தசாரதி நாடகாசிரியராக அங்கீகாரம் பெற, பிராபல்யம் அடையும் நாளுக்காகக் காத்திருந்தது. (அது ஒரு இலக்கியச் சிறுபத்திரிகை அல்ல, சர்க்குலேஷன் இல்லாத வெகுஜன பத்திரிகை, தீபம் போல என்பதற்கு இது ஒரு சாட்சியம்) எனவே நான் கசடதபற மூலம் இதைச் சாதிக்க விரும்பினேன். இதற்கு மற்றொரு காரணமும் உண்டு. ஒரு புதிய நாடகச் சூழல் உருவாவதன் இன்றியமையாத அம்சமாக “மழை” நாடகம் இலக்கியச் சிறுபத்திரிகை சூழலில் கவனம் பெற வேண்டும், இந்திரா பார்த்தசாரதி என்ற நாடகாசிரியர் இச்சூழலில் இடம் பெற வேண்டும் என்பது என் நினைப்புமாகும். அன்று வரை இந்திராபார்த்தசாரதி ஒரு கல்கி ஆனந்தவிகடன் எழுத்தாளர் தான். தீபத்தில் ‘தந்திரபூமி’ வெளிவந்தது ஒரு பொருட்டே இல்லை. ஏனெனில் அன்றும் சரி, இன்றும் சரி. தீபம் வியாபார வெற்றியின்மை காரணமாக சிறு பத்திரிகையென, தடுக்கி விழுந்ததும் அபிநயத்

தில் சேர்த்தி என சமாளிக்கும் ரகங்கள் தாம் என்பது இலக்கியச் சிறு பத்திரிகைச் சூழலின் கணிப்பு. நர. பார்த்தசாரதி என்னும் ஊர்க்குருவி எவ்வளவு உயரம் பறக்க முடியும்? அவருடைய limitationsக்குள்ளே தானே பத்திரிகையும் இருக்க முடியும்? இரண்டு பார்த்தசாரதிகளுக்கும் இருக்கும் நட்பின் அன்னியோன்யம் கூட இதுவரை தீபத்தில் பார்த்தசாரதியின் நாடகங்கள் பிரசுரமாக உதவவில்லை என்பது கவனிக்கப்பட வேண்டும்.

ஆக,கசடதபற ஒன்றின் மூலம் தான் நான் சாதிக்க விரும்பியவற்றிற்கு வழி பிறக்கமுடியும். அதுதான் என் எதிர் பார்ப்பு+ளுக்கு உகந்தது, “மழை” பிரசுரமாயிற்று.

இன்று இந்திகழ்ச்சிகளைத் திரும்பிப் பார்க்கும்போது என் நோக்கங்களில் ஒன்று நிறை வேறியுள்ளது தெரியும். சிறு பத்திரிகைச் சூழலிலும் அதன் எல்லையைச் சற்று மீறியும் இந்திராபார்த்தசாரதி ஒரு நாடகாசிரியர் என்பது இனங்காணப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இதன் வழியாக, சென்னை சபாக்களின், அல்காஷி மாணவர்களின், Madras Playersன் கவனத்தை இது ஈர்க்கும், அவர்களைச் செயல் பட வைக்கும் என எதிர்பார்த்தது பொய்த்துள்ளது. இவற்றைப் பற்றி பிறகு விரிவாகப் பார்க்கலாம்.

சரி. இவ்வாரம்பத்தின் பின் நிகழ்ச்சிகள், விளைவுகள் பல. வெகு சீக்கிரமே, அடுத்து, “போர்வை போர்த்திய உடல்கள்” எழுதப்பட்டு மேடையேறியது. (இதுவும் தக்ஷிண பாரத நாடக சபை மேடையேற்றியதே) இது பற்றி ஒரு தகவல். “மழை”க்குப் பிறகு பார்த்தசாரதியிடம் “உச்சி வெயிலை” நாடகமாக எழுதச்சொன்னேன். அது நாடகமாக எழுதப்பட வேண்டுமாயின் எத்தகைய கட்டமைப்புக்குள் அதுவரும் எனக் காட்ட,

ஆர்தர்மில்லரின் "After the Fall" நாடகத்தை அவருக்குப் படிக்கக் காட்டுதேன் 'உச்சி வெயில்?' என்னால் நாடகமாக எழுத முடியவில்லை. ஆனால் வேறு ஒன்று எழுதியிருக்கிறேன். அதற்கு "After the Fall" பயன்பட்டது என்று அவர் சொன்ன "போர்வை போர்த்திய உடல்கள்" நாடகத்தில் After the Fallன் உருவ பாதிப்பைப் பார்க்கலாம். கணையாழி பார்த்தசாரதியின் நாடகங்களைப் பிரசுரிக்கத் தொடங்கியது மட்டுமல்லாமல், நாடகமே அல்லாத ஜெயந்தன் நாடகங்களைப் பிரசுரிக்குமளவுக்கு, நாடகங்கள் பிரசுரிப்பது ஒரு அலாதியான கௌரமாக நினைக்குமளவுக்கு கணையாழியின் பிரக்ஞையில் மாற்றம் நிகழ்ந்துள்ளது. இந்திராபார்த்தசாரதியின் ஆழ்ந்த நம்பிக்கைக்கு நான் பாத்திரமானேன். (இன்று நிலை வேறு) "ENACTன் ஆசிரியர் கேட்டார் அவரிடம் கொடுக்கப் போய்க்கொண்டிருக்கிறேன் அவசர அவசரமாக உடனே படித்துப் பார்த்துச் சொல்ல வேண்டும்" என்று சொல்லி பார்த்தசாரதி கொண்டு வந்து கொடுத்த "கால யந்திரங்கள்" நாடகத்தின் ஒரு படுமோசமான First draft, ENACT பத்திரிகைக்கு அன்று எடுத்துச் செல்லப்படாமல் கிழித்தெறியப்பட்டு, திரும்ப வேறு எழுதப்படுவதற்கு நான் காரணமாகுமளவு அவ்வளவு ஆழ்ந்த நம்பிக்கைக்கு பாத்திரமாயிருந்தேன். கணையாழியில் பிரசுரமானது திரும்ப எழுதப்பட்ட Version! (அது வந்துள்ள அளவுதான் அவரால் முடிந்தது. அதற்கு யார் என்ன செய்ய முடியும்?) இன்று இ. பா. வின் நாடகங்களைப் பற்றிய சுஜாதா ஜாஸ்கிராமன் போன்றோரின் அபிப்பிராயங்கள் முற்றிலும் வேருணவை. அதாவது பார்த்தசாரதி ஒரு avant garde rebel play wright. ஒன்று இந்தக் கோடி. அல்லது அந்தக் கோடி. பார்த்தசாரதியை Avant garde என்றால் முத்துசாயியை வர்ணிக்க வார்த்தைகள் ஏது? க. நா.சு. விஷயம் வேறு. அவர் வார்த்தைகளிலேயே "இப்போதெல்லாம் பார்த்தசாரதியை கவனிச்சிருக்கீரோ?

சாமிநாதன் அவனை play wrightன்னு சொல்லிட்டான். அதிலேர்ந்து, பார்த்தசாரதி கையிலே எப்போ பார்த்தாலும் ஒரு கட்டு USIS லேர்ந்து எடுத்துண்டு வந்த drama books இருக்கும்” இது எனக்குத் தெரிய வந்தது பார்த்தசாரதி மூலமாகத்தான். இப்படிச் சொல்லும் க. நா. சு. எழுதும் போது “பார்த்தசாரதி is an avant garde play wright in a Tamil context. அவர் எழுதுபவை இலக்கியமாக அல்ல” என்று சொல்வார். இதற்கும் என் கஷிக்கும் என்ன வித்தியாசம்? ஆனால் இவ்வார்த்தைகளை பார்த்தசாரதி நாடகாசிரியராக நிலைபெற்றபின் சொல்கிறார். ஆரம்பத்தில் கதை வேறு. ENACTல் பார்த்தசாரதியின் நாடகங்கள் பிரசுரமாகத் தொடங்கின. அவர் ஹிந்தி நாடக அரங்கிலும் காலடி எடுத்து வைத்துள்ளார். இவையெல்லாம் “அம்பை”யையும் நாடகம் எழுத உற்சாகப்படுத்தின. அவர் எழுதியது நாடகமாக உருப்பெற்றிருக்கவே “அக்”கிற்கு அனுப்பி வைக்கும் படி சொன்னேன். அன்று பார்த்தசாரதிக்கே ‘கணையாழியில்’ இடமில்லாதபோது அம்பைக்கு ஏது இடம்? அம்பை சிறுகதை எழுதினால் தான் கணையாழி வரவேற்கும்.

பார்த்தசாரதியின் நாடகங்கள் முதல் இரண்டும் பல முறை மேடையேறிவிட்டன. அவற்றிற்கு வரவேற்பும் இருந்தது. தமிழர்களிடையேதான். சில மூலைகளில் சில முணுமுணுப்புகள், வைதீக முணுமுணுப்புகள் கேட்கத்தான் செய்தன. ஆனால் எதற்குத்தான் முணுமுணுப்புகள் இராது. தில்லித் தமிழ் ரசிகர்கள் இப்புதிய நாடகங்களுக்கு தம்மை பழகிக் கொள்வது போலத் தோன்றியது.

ஆனால் இவ்வளவு முயற்சிகள் ஏதும் தமிழ் நாட்டு சபாக்களையோ அல்காஷியின் தேசிய நாடகப் பள்ளி

மாணவர்களையோ Madras Playerஸையோ, சிறிதளவும் பாதிக்கவில்லை. தகஷிண பாரத நாடக சபையே தன் நாடகங்களை சென்னைக்கு எடுத்துச் சென்றது. இப்படையெடுப்பை வியாபார ரீதியாகக்கூடத் தோல்வி என்று சொல்ல முடியாது. ஆனால் அது ஒரு Sensation ஆக்கப்பட்டதே ஒழிய (அந்த Sensation பார்த்தசாரதிக்கு உவப்பாக இருந்தாலும்) தமிழ் நாட்டு நாடகச் சூழல் பாதிக்கப்படவில்லை. அல்காஷி மாணவர்கள் படுக்கையை விட்டு எழுந்திருக்கவில்லை. இதுபற்றி பின்னர்.

இதற்கிடையில் என் தரப்பிலிருந்து ஒரு விளக்கம் இப்போது தேவைப்படுகிறது. இந்த பிரச்சனை குறிப்பாக தருமு சிவராமு எழுத்தில் கிளம்பியுள்ளது ('விமர்சனம்') மற்றும் சிலர் நேர்ப் பேச்சில் எழுப்பியது. 1972லேயே சிவராமு இதுபற்றி என்னைக் கேட்டதுண்டு. நானும் பதில் சொல்லியிருக்கிறேன்.

இது என் செயல்பாட்டைப் பற்றிய விஷயம். இந்திரா பார்த்தசாரதி போன்ற மூன்றாம்தர நாலாம்தர எழுத்தாளர்களுக்கெல்லாம் நான் ஆதரவாகவிருக்கிறேன் என்பது சிவராமுவின் குற்றச்சாட்டு. இக் குற்றச்சாட்டு சரியும்தான். சரி அல்லவும் தான். அவர் டில்லியில் இருந்த போதுதான் 1972ல் நேர்ப் பேச்சில் முதன் முதலாக அவர் இப்பிரச்சினையை கிளப்பினார். நான் சொன்ன பதில்களின் நியாயம் அவருக்குப் புரிந்திருந்தது என்பதை Thought பத்திரிகைக்கு அவர் எழுதிய கடிதங்கள் கட்டுரைகளில் பார்க்கலாம். மேற்கோள்கள் வேண்டுமாயின், இதோ:

'With C. S. Chellappa and his magazine, Ezhutu, Venkat Swaminathan and I tore in to the gap into this enemy line of commercial writers to establish as literary luminaries after Bharathi and the short

story writer Pudumaipithan such writers as Mowni, Kaa. Sa. Raa and Na. Pichamurthy, although my over-generous friends C. S. Chellappa and Venkat Swaminathan will certainly add more names to this list perhaps with the aim of breeding a milieu.’

(THOUGHT, Oct. 14, 1972—Commercialism in Tamil literature.)

இந்திரா பார்த்தசாரதி தினமணிக் கதிரின் கட்டளைக்கு இணங்க மறுத்ததைக் குறிப்பிட்டு, தருமு சிவராமு இவ்வாறு எழுதுகிறார்:

‘.....Such an integrity is good enough value fo Venkat Swaminathan to have Shoodup for Parthasarathy *eventhough Venkat Swaminathan classes him really below the literary grade par excellence.* Still Parthasarathy is an interesting writer seeing that he deals with the question of moral hypocrisy *especially in his plays* within a limitation he has set for himself and with a sincerity to the problem he raised, a sincerity beyond the reach of Ashokamitrán and Jayakanthan.’

(A letter—THOUGHT—Feb. 10, 1973)

இது பொதுப்படையானது. இங்கு குறிப்பாக இந்திரா பார்த்தசாரதியின் நாடகங்களைப் பற்றி மாத்திரம் அவற்றிற்கு என் ஆதரவு ஏன் என்பது பற்றி மாத்திரம் சர்ச்சிப்பது பொருத்தமானது.

முதன் முதலாக இந்திராபார்த்தசாரதியின் நாடகங் களைப்பற்றி யார்யாருக்கு எப்படிப்பட்ட அபிப்பிராயங்கள் இருந்த போதிலும் அவை நாடகம் என்று சொல்லத்

தகுதி பெறும் உருவமும் கட்டமைப்பும் கொண்டவை என்பதில் அபிப்ராய பேதமிராது என்று நினைக்கிறேன். இந்தக் கட்டமைப்பு, உருவம் என்பது நமது இலக்கிய சரித்திர ஆரம்ப காலத்திலிருந்து இருந்ததில்லை. ந. முத்துசாமியின் நாடகங்களில்தான் நாம் முதன் முதலாக இவற்றைச் சந்திக்கிறோம். தி. ஜானகிராமன், பி. எஸ். ராமையா போன்றோர் எழுதிய நாடகங்களில் கூட இது இருந்ததில்லை, நாடகம் எனக் குறிப்பிடுவதற்கான முதல் தகுதி இதுதான். அதுவே இருந்ததில்லை. இலக்கியத் தராதரம் என்பது நாடகச் சூழல் என்ற சர்ச்சையின் சந்தர்ப்பத்தில், நாடகம் என்ற தகுதியைத் தாண்டிப் பிறகு எழும். ஆனால் அதுவும் இவற்றிற்கில்லை. இவ்விரண்டு தகுதிகளையும் முதன் முதலாகப் பெற்றுத் தோன்றியது முத்துசாமியின் நாடகங்கள் தாம். ஆனாலும், அவற்றிற்கும் நம் நாடகச் சூழலின் கிரஹிப்பு, ஜீரண சக்திக்கும் இடைப்பட்ட தூரம் மிகத்தொலைவுள்ளதாக இருந்தது. இன்றும்தான் இந்நிலையில் ஒரு புதிய நாடகச் சூழல் உருவாக வேண்டும் இப்புதியவன் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் பொருத்து, வெளிவட்டத்தில் உள்ள நாடகச் சூழல் பாதிக்கப்பட வேண்டும் என சிந்தனை செல்லும்போது; பார்த்தசாரதியின் நாடகங்கள் இப்பிரசினக்குப் பதிலளிப்பதாக இருப்பதைக் காணலாம். வேறு என்ன அவற்றில் உண்டோ இல்லையோ, நாடகம் என்ற ரூபம், கட்டமைப்பு அவற்றிற்கு உண்டு இவற்றில் popular elements என்று சொல்லத்தக்க சில அம்சங்களும் உண்டு.

எனவே, முதன் முதலாக நாடகம் என்றால் என்ன என்ற பிரக்ஞை எழுப்புவது, அதற்கு செலாவணி ஏற்படுத்துவது, ஏற்கச் செய்வது முதல் கட்டமாகும். இம்முதல் கட்டத்தின் நிறைவேற்றும், ஒரு புதிய உள்வட்ட நாடகச் சூழலை உருவாக்கும். இக்காரியங்களைச் செய்ய

வல்லவை பார்த்தசாரதியின் நாடகங்கள் என்பதை தில்லி அநுபவம் எனக்குச் சொல்லிற்று. தில்லி அநுபவம் சொல்லும் என்ற எதிர்பார்ப்பு தக்ஷிண பாரத் நாடக சபையின் ஆர்வமும் துடிப்பும் பார்த்தசாரதியை நாடகம் எழுதச் சொல்லிக் கேட்டு பார்த்தசாரதி எழுதத் தொடங்கிய “மழை”யின் முதல் பத்து பக்கங்களைப் படிக்கக் கேட்ட அந்த நேரத்திலேயே எனக்குத் தோன்றிவிட்டது. அந்த எதிர்பார்ப்பு நிறைவேற்றம் தான் மழை நாடக மேடையேற்றத்தின் தில்லி அநுபவம்.

எனவே, இந்நிலையில் நாடகம் என்றாலே என்ன என்ற பிரக்ஞையே இல்லாதபோது நாடகமே அல்லாதவையுடையகாந்திரமாக நாடகங்களாக பவனி வரும்போது, தி. ஜானகிராமன் போன்றோருக்குக்கூட ஆரம்ப தகுதியான நாடகம் என்ற ஒன்றே கைவராதபோது இலக்கியத் தகுதியும், நாடக ரூபத் தகுதியும் பெற்ற ஒரே ஒரு முத்துசாமியின் நாடகங்கள் நம் காரியங்களுக்குப் பயன்படாத உயரத்தில் இருக்கும்போது, மிஞ்சியது. இக் காரியங்களுக்குப் பயன்பட்டதை நான் தில்லியில் பார்த்து அறிந்த, நாடகம் எனச் சொல்லவாவது தகுதி பெற்ற நாடகங்களை எழுதும் பார்த்தசாரதி என்ற ஒரே ஒருவர் தான் மிஞ்சியுள்ளார் எனக் காணும் பொழுது, அந்த பார்த்தசாரதி நாடகச் சூழலை புதிதாக உருவாக்கக் கூடும் ஒரு சாத்திய சக்தி என்பதுதான் என் அளவு கோலாக இருக்குமே தவிர, அந்த பார்த்தசாரதியின் இலக்கியத் தகுதி முதல் தரமானதா என்பதாகக் கட்டாயம் இராது.

முத்துசாமியின் நாடகங்களின் இலக்கியத் தகுதியுடன் ஒப்பிடும்போது இந்திரா பார்த்தசாரதியுடன் நாடகங்களைப் பற்றி ஏன் நாடகங்களாகக்கூட இவற்றின் கலைத் தரங்கள் பற்றி என் அபிப்பிராயங்கள் என்ன என்பதை



“மழை” நாடகத்திற்கு நான் எழுதியுள்ள முன்னுரையில் கோடி காட்டியிருக்கிறேன். தமிழ் நாட்டின் சூழலினிடையில் என் அணுகல் என்ன என்று நான் மேல் விவரித்தவை அம்முன்னுரையிலேயே கோடி காட்டப்பட்டிருப்பதையும் காணலாம். அம்முன்னுரையிலிருந்து பின்வரும் வரிகளைக் கவனித்தால் இது விளங்கும்.

“கடைசியாக “மழை”யின் நாடக அமைப்பு மேடையுத்திகள் பற்றி சில வார்த்தைகள். நம் இன்றைய நாடகச் சூழ்நிலையில் “மழை” ஒரு புரட்சி, புதுமை என்று என்னென்னவாகவெல்லாமோ தோன்றலாம். “மழை” ஒரு சம்பிரதாய, நேரான மூன்று அங்க நாடகம். நடிப்பு முறைகளிலோ, மேடையேற்ற உத்திகளிலோ எத்தகைய சிரமத்தையும், புதுமைகளையும் தராது. நமக்குத்தான், நாம் கண்மூடித்தனமாக வளர்த்துள்ள மரபுகளுக்குத் தான் இது வேற்றுமையானது. புதுமையானது.

“மழை” போன்ற நாடகங்கள் நிறைய எழுதப்பெற்றுத் தமிழ் நாட்டில் மேடையேறி இப்போதைக்கு “மழை” தரும் புதுமைத் தோற்றமும் புரட்சியும் மறைந்து சம்பிரதாயமாக (conventional) ஏற்றுக்கொள்ளப்படும் சூழ்நிலை தமிழ்நாட்டில் ஏற்படக் கூடுமானால், அப்போது ந. முத்துசாமி எழுதியுள்ள நாடகங்கள் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட மேடையேற வழி வகுக்கப்பட்டுவிடும். ந. முத்துசாமி மிகவும் சிரமத்தரும் நாடகாசிரியர். அவர் நாடகங்களை மேடையேற்றும் தயாரிப்பாளருக்கு, தாம் இப்போது கலை மரபாக ஒப்புக்கொள்ள மறுக்கும் கலாப்பாரம்பரியமான தெருக்கூத்து, mime ஆகிய மரபுகளைப் பற்றியும் நன்கு தெரிந்திருக்க வேண்டும். Theater of Absurd பற்றியும் தன்கு தெரிந்திருக்க வேண்டும். நடிகர்களுக்கும் இப்பல்வேறு நடிப்புப் பாணிகளும் தெரிந்திருக்க வேண்டும். முத்துசாமியின் நாடகங்களில் இப்பலரக மரபுகளின் ஒன்றிணைவு (Fusion) சாதனை

யாகியுள்ளது. இவற்றைப் பற்றியெல்லாம், தமிழ் நாடக உலகம் இந்திரா பார்த்தசாரதியை நாடகாசிரியராக ஒப்புக் கொண்ட பிறகு, அவரைப் போன்ற இன்னும் பலர் தோன்றிய பிறகு, சாவகாசமாகப் பேசிக் கொள்ளலாம். இப்போதைக்கு “மழை” ஜீரணிக்கப் பட்டும்.”

(கசடதபற அக்டோபர் 1971)

எதைப் பற்றிய அணுகலும், சூழலைப் பொறுத்தும் அமையும் அமைய வேண்டும். ஒரு புதிய நாடகச் சூழல் உருவாக வேண்டிய தேவைகளை இந்திரா பார்த்தசாரதியின் நாடகங்கள் நிறைவேற்றுகின்றன. அத்தோடு ஏற்கனவே ஸ்தாபிதமாகியுள்ள பொதுவான பாமரச் சூழலுக்கும் அவை பாலமாக அமையும் தேவையையும் பூர்த்தி செய்கின்றன. நாடகம் என்ற ரூபத்தையும் கட்டமைப்பையும் கொண்ட அளவிலேயே இத் தேவைகள் பூர்த்தியடைகின்றன, அதற்குமேல் அவை கொண்டுள்ள/கொண்டிராத இலக்கியத்தரம் கலைத்தரம் ஆகியவை உபரி அம்சங்களாகவே ஆகின்றன. இத் தேவையும், தேவை நிறைவேற்றலும் (நாம் உணர்கிறோமோ இல்லையோ, உணர்ந்து நம் அணுகல் பார்வையை உருவாக்கி செயல்படுகிறோமோ இல்லையோ) தம்மில் ஒரு தவிர்க்க இயலாத நிர்ப்பந்தத்தைக் கொண்டுள்ளன. தேவை தன் இருப்பைக் காட்டிக் கொள்ளும் போது தேவையை நிறைவேற்றும் ஒன்று தோன்றி விட்டால் இவ்விரண்டும் ஒன்றிணைந்து தேவை நிறைவேறுதலை நாம் தவிர்த்துவிட முடியாது. சில காலத்திற்கு நாம் தடுத்து விடலாம். ‘இதற்கு இலக்கியத் தகுதி இல்லை. இது 4-ம் தரம்’ என்று சொல்லி இன்னமும் கூட ஒரு 4-ம் தர பார்த்தசாரதி இத்தேவை நிறைவேற்றலைச் சாதிப்பதை இன்று தடுத்து விடலாம். இன்னும் பல வருடங்களுக்குத் தடுத்து விடலாம். ஆனால் பார்த்தீ

சாரதிக்குப் பின்னர், இன்னொரு 4-ம்தர 5-ம்தர பார்த்த சாரதி அத்தேவை நிறைவேற்றுதலைத் தடுத்துவிட முடியாது.

ஆனால் ஒன்று. அந்நாளை எவ்வளவு தூரத்திற்குத் தள்ளிப் போடுவதற்குப் பதில் இன்று ஒரு 4-ம்தர பார்த்த சாரதியின் வெறும் ரூபத்தின் தகுதி கொண்டே வரும் நாடகங்கள் இத் தேவையைப் பூர்த்தி செய்ய நாம் வழிவகை தேடுவதன் மூலம் இதுபோல இன்னும் பல பார்த்தசாரதிகள் தோன்றி, இவற்றின் ஒட்டு மொத்த இயக்கத்தின் காரணமாக ஒரு புதிய நாடகச் சூழலை உருவாக்கச் செய்து விடலாம். இது, இதற்கு அடுத்த உயர்ந்தபடிக்கான தேவையை உருவாக்கும் அதற்கான தளம் அமைத்துக் கொடுக்கும். பின் முத்துசாமி போன்றவர்கள் நாடகங்கள் இப்புதிய தேவையை பூர்த்தி செய்ய வழிவகுத்ததாகும். “இப்போதைக்கு பார்த்தசாரதியின் ‘மழை’ ஜீரணிக்கப்பட்டும் என்று நான் சொன்னதன் பொருள் இது தான்.

இன்று பார்த்தசாரதி போன்றவர்களின் இயக்கம் மறுக்கப்படுமாயின் புதிய சூழல் உருவாகும் நாள், முத்துசாமி போன்றவர்களின் நாடகங்கள் இயங்கத் தொடங்கும் நரள் தள்ளிப் போய்க் கொண்டே இருக்கும். இன்று ஒரு பார்த்தசாரதி ஏற்கப்பட்டால் நாளை முத்துசாமி ஏற்கப்படுவார். இன்று பார்த்தசாரதி மறுக்கப்பட்டால் நாளை இன்னொரு பார்த்தசாரதிக்குத் தான் இடமிருக்கும். வந்து போகும் ஒரு பார்த்தசாரதி சீக்கிரமே வந்து போகட்டுமே.

ஏனெனில் வெறும் கட்டமைப்பையே தகுதியாகக் கொண்ட பார்த்தசாரதிகள் தாமாக்கவே பட்டு வீழ்ந்து விடுவார்கள். அப்போது பார்த்தசாரதியின் நாடகங்களுக்கு வெறும் சரித்திர முக்கியத்துவமே இருக்கும்.

இம்முக்கியத்வம் கூட பின் வரும் பார்த்தசாரதிகளுக்கு இராது.

தமிழின் ஆரம்ப நாவலான பிரதாப முதலியார் சரித்திரத்தை அன்று 1871ல் அது எழுதப்பட்ட காலத்தில், அக்காலத்திய தமிழ் இலக்கிய சூழலில் அது அணுகப்பட வேண்டிய பார்வைக்கும், இன்று இன்றைய வளத்தின் பின்னணியில் அது அணுகப்பட வேண்டிய பார்வைக்கும் வித்தியாசம் உண்டு. அன்று, நாவலாக, நாவல் இலக்கிய ஆரம்பமாக வரவேற்று ஆர்ப்பரித்த அந்நாவல் காலத்திய இலக்கிய விமர்சகனை, 10ம் தர எழுத்தையெல்லாம் வரவேற்றவன் என்று, இன்று ஒருவன், இன்றைய நாவல் வளத்தை மனதில் கொண்டு, குற்றம் சாட்ட முடியாது. இன்று ஒரு பிரதாப முதலியார் சரித்திரம் தோன்றுமாயின் அது குப்பை மேட்டிற்கு வீசியெறியப்படும். நியாயமாகவே. ஆனால் அன்றைய இலக்கிய சூழலில் பிரதாப முதலியார் சரித்திரத்திற்கு ஒரு முக்கியத்வம் உண்டு. ஆர்ப்பாட்டமான வரவேற்புக்கு அன்று அதற்கு தகுதி இருந்தது. அது ஒரு தேவையை நிரப்ப வந்தது நிறைவேற்றியது. நாவல் இலக்கியத்திற்கு அது அடிகோலியது. பின் வரும் வளத்திற்கு அது தளம் அமைத்துக் கொடுத்தது. அன்றைய நாவல் இலக்கிய வெறுமையில் தோன்றிய பிரதாப முதலியார் சரித்திரம் போல இன்றைய நாடக இலக்கிய வெறுமையில் பார்த்தசாரதியின் நாடகங்கள்.

இது சூழலினால் நேர்ந்த மாறிய மதிப்பீடு. இதைத்தான் தான் சற்று முன்னர் குறிப்பிட்டேன், எதைப் பற்றிய அணுகலும் சூழலைப் பொறுத்து அமையும் என. பிரதாப முதலியார் சரித்திரத்தைப் பற்றிய இலக்கிய பூர்வமான மதிப்பீட்டிற்கு இலக்கிய வளம் ஏற்படும் காலம்வரை காத்திருப்பதுபோல் அன்றைய சூழலின் காரணமாக

பிரதாப முதலியார் சரித்திரத்தின் மீது வீழ்ந்துள்ளது ஒரு இயக்கப் பொறுப்பு நிறைவேற்றப்படும்வரை காத்திருப்பது போல கிட்டத்தட்ட அதே சூழலில், சரித்திர நிர்ப்பந்தத்தில் உள்ள பார்த்தசாரதியின் நாடகங்களும் தம் இயக்க பொறுப்பை நிறைவேற்றி மறையும் சந்தர்ப்பம் தரப்பட வேண்டும். அதன் பின்னர் இவற்றின் இலக்கிய, கலைத் தரத்தைப் பற்றி நம் மதிப்பீடுகள் எழலாம்.

இப்போதே இன்றை 3ம்தரம் 4ம்தரம் என்று மண்டையிலடித்து சாகடிப்பது இவை நிறைவேற்றத் தகுதி பெற்றுள்ள சூழல் மாற்றத்தை நிறைவேற்றவியலாது செய்துவிட்டவர்களாவோம்.

ஒன்றை நாம் நினைவில் கொள்ள வேண்டும். இ. பா. ஒரு 4ம்தர எழுத்தாளர் என்று சொல்லி இவரது நாடகங்களை மறுத்துவிட்டால் இன்றைய நாடகச் சூழலில் நமக்கு மிஞ்சுவது சாணக்கிய சபதமும் வடிவேலு வாத்தியாரும் தான். இப் பின்வாங்கல் வரவேற்கத்தக்கதா, கலாபூர்வமானதா, புத்திசாலித்தனமான காரியமா என்பதை சிந்தித்துப் பார்க்க வேண்டும்.

ஒவ்வொன்றின் தகுதிக்கு மீறிய மதிப்பீடுகளை நாம் கொடுக்க வேண்டாம். ஆனால் அவற்றின் தகுதிக்கான இயக்க சந்தர்ப்பத்தை நாம் அளிக்க வேண்டும் இன்றைய நாடகச் சூழலில் இ. பா. வின் நாடகங்களுக்கு ஒரு தகுதி உண்டு. ஒரு relevance உண்டு. இயக்க சாத்தியம் உண்டு. அத் தகுதியைச் செயல்படுத்தி மாற்றம் நிகழ்கின்றனவா என்று பார்க்க வேண்டும். இக் காரியத்தை இவை நிறைவேற்றி விட்டால் பின்னர் இவை தம் ஜீவிய நியாயத்தை இழந்து பட்டு உதிர்ந்து விடும். பட்டு உதிராவிட்டால், அந்நேரம் வரும்போது இலக்கியத் தகுதி, கலைத்தரம் ஆகிய மதிப்பீடுகளை நான்

முன் வைக்கலாம். கல்கி தன் ஜீவிய நியாயம் மீறி வாழத் தொடங்கியதும் இலக்கிய விமரிசனம் தோன்றியது போல்.

இங்கு ஒரு சிக்கல் உண்டு. இந்த ஒரு இடைப்பட்ட காலத்தில் நாடக வளம் ஏற்படும் வரை, புதிய நாடகச் சூழல் உருவாகும் வரை, ஒரு சரித்திர நிர்ப்பந்தத்தின் காரணமாக, இவற்றிற்களிக்கப்படும் ஆதரவையும் வரவேற்பையும் கண்டு, சம்பந்தப்பட்ட நாடகாசிரியர்களுக்கும் மற்றோர்க்கும் ஓர் மயக்க நிலை ஏற்படலாம், ஏற்பட்டுள்ளது. ஓர் சூழலில் தன் நாடகங்களுக்கு இருக்கும் இயக்கத் தகுதியை கலைத்தரமரக எண்ணி மயங்கலாம். இலக்கியச் சிறு பத்திரிகைகளில் எழுதுபவரெல்லாம் இலக்கிய கர்த்தாக்கள் என்று மயங்குவதுபோல் இதுவும் நேர்ந்துள்ளது. கலைத்தரமானது ஒன்று. இன்றைய சூழலின் குணவிசேஷத்தால் இயங்க சக்தியற்றிருக்கும் போது, வெறும் நாடகங்கள் பெறும் இயக்க பலத்தையும் ஓரளவு வரவேற்பையும் கண்டு இவற்றின் பரஸ்பர தரத்தைப் பற்றிய மாறிய மதிப்பீட்டு மயக்கங்களும் ஏற்படலாம். இதுவும் நேர்ந்துள்ளது.

ஒரு உதாரணம். பார்த்தசாரதியின் நாடகங்கள் நாடகங்களாகவே உள்ளன. இலக்கியமாக அவை வெற்றி பெறவில்லை என்று க. நா. சு. சொல்கிறார். இதுபோன்ற ஒரு எல்லை வரையறை கொண்ட அங்கீகாரம் பார்த்தசாரதிக்கு திருப்தி தருவதாயில்லை. க. நா. சு. என்ன சொல்கிறார் என்பதே அவருக்குப் புரியவில்லை. இதனால் தான் க. நா. சு வின் கருத்தை கொச்சைப் படுத்திவேறு வார்த்தைகளில் “என் நாடகங்கள் மக்கள் ஆதரவைப் பெற்று பிரபல்யமானதைக் கண்டு அது தன்னையே அவமானப் படுத்துவதுபோல எண்ணுகிறார்கள். மக்கள் ஆதரவைப் பெற்றால் இது சோதனை நாடகமல்ல என்பது

இவர்கள் சித்தாந்தம்” என்ற ரீதியில் தீபம் பத்திரிகைக்கு எழுதிய கட்டுரையில் சொல்கிறார். இதற்கு அர்த்தம். மக்கள் பார்க்கிறார்கள் என்பதினாலேயே அவை கலைத் தரமானவை என்று? இது இருபது வருடப் பழைய அகிலன் வாதம் அல்லவா? இம்மாதிரியான அசட்டு வாதங்களை அகிலன் கூட இப்போதெல்லாம் முன் வைப்பதில்லையே. அகிலன் கூட ஏதோ கொஞ்சம் வளரத்தான் செய்கிறார்.

இதற்கெல்லாம் நாம் ஏதும் செய்ய முடியாது. இவையெல்லாம் ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலின் hazards. இவற்றை நாம் கடந்து செல்ல வேண்டும். அல்லது ஓர் அளவுக்கு எதிர்கொள்ள வேண்டுமே அல்லாது, இல்லையென்று எண்ணி இல்லையாகிவிட்டதாக கற்பனையில் ஆழமுடியாது. போ என்றாலும் இவை போய்விடப் போவதில்லை. என் ஆபிராயத்தில் இந்த மயக்கத்தை இவர்கள் கொஞ்சகாலம் அனுபவிக்கட்டுமே. இவற்றின் ஒரு குறிப்பிட்ட தகுதிக்கு ஒரு சாத்திர நிர்ப்பந்தத்தால் நாம் அளிக்கும் கறுப்புச்சந்தை விலையாகிப்போகட்டுமே.

Hazards (அபாயங்கள்) என்று நான் சொல்வது இரு தரப்புகளிலிருந்தும் என்னை எதிர் கொள்கின்றன. ஒன்று இந்திரா பார்த்தசாரதி கொள்ளும் மன மயக்கங்கள். இரண்டாவது இச்சூழலில் பார்வையாளரின் தரப் பிலிருந்து வரும் (கருத்துக்கள் அல்ல) மொண்ணையான குற்றச்சாட்டுக்கள்.

சிவராஜு டெல்லியில் கால்பதித்த கணத்திலிருந்தே கேட்கத் தொடங்கிய (அவரை, வெகு முன்னரிலிருந்தே உறுத்திக் கொண்டிருந்த) கேள்வியை ‘இந்திரா பார்த்தசாரதி போன்ற 3ம், 4ம் தரங்களை நான் ஏன் ஆதரிக்கிறேன்’ என்ற கேள்வியை சென்னையில், சச்சிதானந்தம் ந. பூத்துசாமி போன்ற சில இலக்கிய அன்பர்கள்

கேட்கத் தொடங்கினார்கள். அவர்களுக்கு ஏற்பட்டது ஒரு நியாயமான குழப்பம். பார்த்தசாரதியின் நாடகங்கள் சென்னையில் மேடையேற்றப்பட்டபோது சென்னையில் அவர்கள் கிட்ட நெருங்கிக் கண்ட பார்த்தசாரதி, மேஜர்சந்தரராஜன், ஸ்ரீகாந்த், ஜெய்சங்கர், மூலம் போன்ற பெயர்களுடன், தன் பெயரும் உரகவதைக் கண்டு புளகாங்கிதம் அடைந்த பார்த்தசாரதி, “சாவி”யைத் தீவிரப்பச் சென்று கண்டு உறவு புதுப்பித்துக் கொள்ள முயன்ற பார்த்தசாரதி, இதையெல்லாம் கண்டு அவர்களுக்குத் திகைப்பு. “என்னய்யா, இந்த மாதிரி ஒரு ஆனையாய்யா நீங்கள்...” இதற்குமேல் அவர்களுக்கு என்ன சொல்வதென்று தெரியவில்லை. என் எதிர்ப்பார்ப்பு தோற்றுவிட்டது என்றும் இதைப் பற்றி பின்னர் சந்தர்ப்பம் எழும்போது விரிவாக எழுதவே செய்வேன் என்றும் அவர்களிடம் சொன்னேன். இதே பதிலை, “அம்பை” கேட்க, நான் சொன்னபோது அதை இப்பவே எழுத வேண்டும் என்று ஒரு அதிகார தோரணையில் “அம்பை” வற்புறுத்தினார். அம்பையின் இந்த வற்புறுத்தல் எனக்குப் புரியவில்லை. உடனே ஒரு Press Conferenceஐக் கூட்டி பிரகடனம் செய்யத்தக்க நிலையில் நான் உள்ளவன் என்ற நினைப்பு போலும்.

இன்றைய சூழலில் இம்மாதிரியான சக்திகள் செயல்படும்போது இவற்றையும் எதிர்கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. இவைதான் அபாயங்கள். நியாயமான கருத்து வேறுபாடுகள் ஐயப்பாடுகள் அபாயங்களே அல்ல. சதி என்றும் politics என்றும், அறிவார்த்தமான கருத்துப் பரிமாறல்கள் ஏதும் இல்லாது வீசப்படும் குற்றச்சாட்டுக்கள், புகைமூட்டக் குழப்பத் திரைகள் தாம் அபாயங்கள். இது ஒரு புறம். மறுபுறம் பார்த்தசாரதியின் ஆளுமை பெற்ற வளர்ச்சி ஒரு hazard.



இதன் காரணமாக நான் செயல்பட்டது தவறு என்று பலர் எண்ணுகின்றனர். தவறு என்று சொன்னவர்களுக்கு ஏற்பட்ட ஞானம் நிகழ்ச்சிக்குப் பிறகு தெரிய வரும் ஞானம்தான் (wisdom after the event). இந்த ஞானம் சரியும்தான். சரியல்லவும்தான். சூழலின் இயக்கம் இப்படிப்பட்ட அபாயங்களைத் தரத்தான் செய்யும். சூழல் இயக்கம் காடு திருத்துவது போல, காடு திருத்தப்பட்டபின் கிடைத்த தளத்தில், கோவில் கட்டப்படுமா night club கட்டப்படுமா என்பது எப்படித் தெரியும்? இது குழந்தையைப்போல, குழந்தையின் புத்தி சாலித்தனம் எவ்வழியில் வளரும் என்று எப்படித் தெரியும்? பின் வந்த விளைவுகளைக் கண்ட பிறகு காடு திருத்தியது தவறு, குழந்தையின் போக்கிரித்தன விளையாட்டுக்களைக் கண்டு மகிழ்ந்தது தவறு என்று பின் பல வருடங்களுக்குப் பிறகு சொல்வது சுலபம். ஆனால் அது சரியாகாது.

என் நோக்கில் அவ்வப்போதைய என் செயல்பாட்டுக்கு வழிகாட்டி, அவ்வப்போதைய சூழல்களைப் பற்றிய என் நிதானிப்புதான். அந்த அளவில் நான் பொறுப்பேற்கிறேன். ஆனால் ஒன்று உருவாகி பிறகு அது தன் சுய இயக்கத்தில், நாடகாசிரியனின் விசித்திர குணங்களைப் பொறுத்துப் பெறும் மாற்றங்களுக்கு நான் பொறுப்பல்ல. எனது ஈடுபாடு சூழலுடனும் சூழலின் தேவைகளுடனும் தானே அல்லாது, நாடகாசிரியனின் ஆளுமை பின் பெறவிருக்கும் வளர்ச்சி விவகாரங்களுடன் அல்ல.

இது பொறுப்பற்ற பேச்சாகத் தோன்றலாம். ஆனால் ஒன்று: பின் பெறும் வளர்ச்சி விகாரங்கள் திடீரென வந்து சேர்பவை அல்ல. முன்னரே இல்லாத ஒன்று பின் வளர்வது என்ற பிரசினை எங்கே என்று சிலர் கேட்

கலாம். இதில் நியாயம் உண்டு. ஆனால் சில சமயங்களில் இது அவ்வளவாக திட்டவட்டமாக நிர்ணயிக்க இயலாது. ஒரு கட்டத்தில் ஒரு எழுத்தாளன் காட்டும் Self-assertion, தன் ego பாதிக்கப்பட்டதாலா, தன் மதிப்புகள் கொள்கைகள் பாதிக்கப்பட்டதாலா என்பது தீர்மானிக்க இயலாதது. வேறு வார்த்தைகளில் இது சுய அக்கறைகள் பாதிக்கப்பட்டதாலா அல்லது இலக்கிய அக்கறைகள் பாதிக்கப்பட்டதன் காரணத்தாலா என்பது நிச்சயமாகத் தெரிவதில்லை. அந்த self-assertionக்கு இரண்டு முகங்களும் உண்டு. இரண்டு சாத்தியங்களும் உண்டு. எது என்பது பின்னர்தான் தெரிய வரும். சுய அக்கறைகள், தன் ego பாதிக்கப்பட்டதன் சீற்றம்தான். பார்த்தசாரதியின் self-assertion என்பது, பின்னர்தான் எனக்கு நிச்சயமாகத் தெரிய வந்தது. இல்லையெனில், “வியாபாரப் பத்திரிகையின் கருணையைப் பெற விமர்சகனை நீ வாயை மூடிக்கொண்டிருந்தால் போதும். நாங்கள் பிரபல பத்திரிகாசிரியரின் பார்வைக்கு என்றேனும் ஒரு நாள் ஆளாக முடியும் என்று சொல்ல வேண்டியதாகிறது, விமர்சகன் யாருக்காக வாயைத் திறந்தானோ அவனே, யாரை எதிர்த்து வாயைத் திறக்கப்பட்டதோ அவனுடைய கோபத்தைத் தணிப்பதற்கு இரவெல்லாம் விழித்திருந்து “அவரைப் போய்ப் பார்க்கலாமா வேண்டாமா?” என்று யோசித்து யோசித்து போய்ப் பார்த்து...வந்து விடுகிறான்” என்று முத்துசாமி (“இலக்கிய ஊழல்” — பக்கம் 5) குறிப்பிட்டது நிகழ்ந்திராது.

ஒரு புதிய சூழலின் தோற்றத்திற்கான ஆரம்ப அறிகுறி என்ற கணிப்பில் வெறும் நாடக ரூபத்திற்கு அளிக்கப்படும் ஆதரவு, பின் அதன் சுய வளர்ச்சியில் அதற்கே உரிய அடித்தள (பாமரத் தனத்திற்கும் கலைத் தரத்திற்கும் இடைப்பட்ட) குணங்களின் காரணமாக பெறும் வெற்றி மலினமான பிராபல்ய மயக்கங்களுக்கும் வழி

வகுக்குமானால் இந்த ஆதரவு சுய பிராபல்யத்திற்கும் ஆயிற்று என்ற நினைப்பிற்கும் வழி வகுக்குமானால் அது அந்த ஆரம்ப நிலைகளில் கணிக்க இயலாதது. ஆனால் இவையெல்லாம் ஒரு சூழலின் தோற்ற காலத்தில் தவிர்க்க இயலாதது.

எல்லையற்ற காலத்தின் பின்னணியில், இலக்கிய சரித்திர நீட்சியின் பின்னணியில், இச்சாதாரண மனித பலவீன தளர்ச்சிகள், வெறும் அற்பாயுசு மரக் கடைகள். இவை நம் பார்வையைச் சிதைத்துவிட அநுமதிக்க வேண்டியதில்லை.

இங்கு இன்னொன்றையும் சொல்லலாம் என்று தோன்றுகிறது. ஒரு கட்டத்தில் தோன்றிய self-assertion இருமுகத் தோற்றம் கொண்டது என நான் நினைத்தது தவறு என்றார் சுந்தர ராமசாமி. அவர் கேட்டார் "பார்த்தசாரதியின் பிறப்பு எங்கே? —ஆனந்தவிகடன் கல்கி. வளர்ந்தது எங்கே?—தீபம். கணையாழி —சர்க்கு லேஷன் இல்லாத ஜனரஞ்சக பத்திரிகைகள். இந்த மாதிரியான சரித்திரம் கொண்ட ஒரு மனிதன் தின மணிக் கதிரில் காலடி எடுத்து வைத்தால் அது என்ன இலக்கிய அக்கறையினாலா இருக்கும்? இதிலிருந்து தெரிந்திருக்க வேண்டாமா, அந்த சீற்றம் சுய அக்கறை களும் egoவும் பாதிக்கப்பட்டதனால் எழுந்தது என்று? —என்று கேட்டார். உடனே அதேசமயம் அவர் எனக் கரக பதிலும் சொன்னார். பார்த்தசாரதியின் சீற்றத்திற்கான தூண்டுதல் எதாக இருந்திருப்பினும் அந்த பிரசினை எடுத்து வாதாடியது, இதைச் சாக்காக்கி ஒரு பொது இலக்கிய பிரசினை யைப் பிறப்பித்த பரிமாணமும் உண்டு அதற்கு" என்றார்.

இது பற்றி சிவராஜ குறிப்பிடுவது:-

"...Such an integrity is good enough value for Venkat Swaminathan to have Stoodup for Parthasarathy

eventhough Venkat Swaminathan classes him really below the literary grade par excellence.”

(THOUGHT—Feb. 10,1973)

இதெல்லாம் ஒரு பிரச்சினையின் பல பரிமாணங்கள். என் நோக்கில், ‘நெல்லுக்கிறைத்த நீர் புல்லுக்கும் அங்கே புசிந்த’ கதைதான். நெல்லுக்கும் நீர்க்கிடைத்துள்ளது. என்னுடைய அக்கறை பொதுவான ஒரு இலக்கிய பிரச்சினைதான். எழுத்தாளனின் உரிமைப் பிரச்சினை ஆனால் அது மற்றொரு பரிமாணத்தில் சம்பந்தப்பட்டவரின் சுயலாப அக்கறைகளுக்கும், தான் என்ற egoவுக்கும் தீனி போட்டதாயிற்று.

இந்த மாதிரியான அக்கறைகள், பிராபல்ய ஆசைகள், ego, ஆகியவற்றின் வளர்ச்சிதான் ‘‘மேஜர் சுந்தரராஜன் பார்த்த நாடகங்கள்’’ என்றவது குழுதத்தில் விளம்பரம் கிடைத்துள்ளதே என்று புளகாங்கிதம் கொள்ளச் செய்கிறது. ‘‘மேஜர் சுந்தரராஜன், ‘‘மழை’’யை தயாரிக்கப் போவதாகச் சொன்னார்’’ என்று சந்தோஷம் அடையச் சொல்கிறது. அந்த சந்தோஷத்தில் ‘சோ மனோகர் ஆகியோரின் தமிழ் நாடகங்களை நான் பார்த்திருக்கிறேன். இதனால் தமிழ் நாடகங்களிலோ, தயாரிப்பாளர்களிலோ எனக்கு நம்பிக்கையற்று விட்டுப் போயிருந்தது’’ என்று எண்ணம் முன்னர் கொண்டிருந்த பார்த்தசாரதி மறந்து விட்டது. ஒரு இலக்கியச் சிறுபத்திரிகையில் பிரசுரிக்க நாடகம் தருகிறேன் என்று சொல்லிவிட்டு இடையில் குழுதம் பத்திரிகையில் வாய்ப்புக் கிடைக்கும்போல தோன்றியதும் முன் வாக்களித்த சிறுபத்திரிகையைப் பற்றியச் சிந்தனையே இல்லாமல் அந்தப் பத்திரிகையிடம் மரியாதைக்குக் கூட ஒரு வார்த்தை சொல்லாமல், குழுதத்திற்கு அவசர அவசரமாக அதை அனுப்பிவைத்து விட்டு, ஒவ்வொரு வாரமாக

போட்டிருக்கானு, போட்டிருக்கானு' என்று ஏங்கித் தவிக்கச் செய்வதும் இப்பிராபல்ய ஆசைகள்' சுயலாப அக்கறைகள் தான். கடைசியில் குமுதத்தில் அது வரவில்லை. இனி குமுதம் அதைப் போடப் போவதில்லை என்று நிச்சயமாகத் தெரிந்ததும், பழையபடி, இலக்கியச் சிறு பத்திரிகைக்கே அந்நாடகம் தரப்பட்டது.

ஆனால் இதெல்லாம் எப்படி இருந்தபோதிலும், இவ் விஷயங்கள் ஒரு இடத்தில் நம் கவனம் விழுவதிலிருந்து நம் கண்களை மறைக்கக் கூடாது. பார்த்தசாரதியின் நாடகங்கள் நாம் கிட்டத்தட்ட 70 ஆண்டுகளாக சந்தித்த வற்றிலிருந்து (ந.முத்துசாமி நீங்கலாக) மாறுபட்டவை. வெகுவாக மாறுபட்டவை. ஒரு புது அத்தியாயத்தைத் தொடங்குபவை. பின் ஏன் அவற்றை வரவேற்று ஆதரவளிக்கக் கூடாது? ஒரு புதியசூழல் உருவாக்கும் சந்தர்ப்பத்தை நாம் ஏன் அந் நாடகங்களுக்குக் கொடுக்க கூடாது?

உதாரணமாக, கல்கியின் எழுத்துக்கள், ஜனரஞ்சகமானவை. சரி. இலக்கியத் தரமற்றவை. சரி. ஆனால் பரந்துபட்ட ஒரு வாசக தளத்தை அமைத்துக் கொடுத்த தன் மூலம் பின் வந்த சீரிய இலக்கிய கர்த்தாக்கள் அதை மறுத்து மேல் எழு சந்தர்ப்பம், தளம், சூழல் கிடைத்தன. இதுபோல பார்த்தசாரதியின் நாடகங்களும் அத்தகைய தளத்தை அமைத்துக் கொடுக்கும். இதற்கு ஒருபார்த்தசாரதி போதாது. வாஸ்தவம். ஆனால் பார்த்தசாரதிக்கு நாம் அளிக்கும் வரவேற்பு, இயக்க சந்தர்ப்பம் இவற்றின் மூலம், பார்த்தசாரதியின் தரத்தேயானவையானாலும் பல பார்த்தசாரதிகள் தோன்றக் கூடுமானால் அப்போது நாம் விரும்பும் தளம் அமைக்கப்பட்டதாகிவிடும். நான் இவ்வாதங்களை தூரய இலக்கிய தளத்திலிருந்து எடுத்து வைக்க

வில்லை. நாடகச் சூழல் நிர்மாணம் என்ற இலக்கிய-சமூகவியல் தளத்திலிருந்து இப்பார்வைகளை முன்வைக்கிறேன்.

எனவே, என் செயல்பாட்டுக்கோ, இதன் ஒரு எதிர் பாராத பரிமாணமாக விளைந்த ஆளுமைகளின் விபீத வளர்ச்சிகளுக்கோ நான் வருந்தவில்லை. என் ஒரே வருத்தம் நான் முன் விவரித்தவாறு. பார்த்தசாரதியின் நாடகங்கள் தமிழ்நாட்டில் உருவாகியிருக்கக் கூடும் ஒரு புதிய நாடகச்சூழல் இன்னும் உருவாகாது போய் விட்டதே. இவற்றின் மூலம் ந. முத்துசாமியின் நாடகங்களுக்கான இரண்டாம் படிவ சூழல் உருவாக வழியற்று விட்டதே என்றுதான் வருந்துகிறேன். பார்த்தசாரதியின் நாடகங்களுக்கு ஒரு இயக்க சக்தித் தகுதி உள்ளது. அத்தகுதிக்கேற்ற இயக்க சந்தர்ப்பம் அளிக்கப்படவில்லையே என்பது என் வருத்தம். தமிழ்நாட்டில் இவை நிகழாது போய்விட்டதன் காரணங்களை, இனி நாம் ஆராயவேண்டும்.

### III

நான் மேலே குறிப்பிட்டவாறு, மழை நாடகச் சூழல் மாற, புதியதொரு நாடகச் சூழல்பிறக்க முதல்தேவை நாடகங்கள். அவை தோன்றியுள்ளன, ந. முத்துசாமியின் மூன்று நாடகங்கள். இந்திரா பார்த்தசாரதி இதுவரை ஆறு நாடகங்கள் எழுதியிருக்கிறார். அம்பையின் “பயங்கள்”. சி.சு. செல்லப்பாவின் “முறைப் பெண்” — ஜெயந்தன் எழுதியவற்றை நான் நாடகங்களாகக் கருதவில்லை. அவை திரைக் காட்சிகள். போகட்டும் ஒரு புதிய சூழலின் முதல் தோற்றத்திற்கு இவை போதும்.

இவற்றை நாடகங்கள் என்று இனங்கண்டுணரும் ஒரு பிரக்ஞையுள்ள சூழலும் உருவாகியுள்ளது இன்று. அது ஒரு புதிய வேறுபட்ட தோற்றம் இல்லை. இலக்கியச்

சிறு பத்திரிகைச் சூழலேதான் இங்கு உபரி பரிமாணம் பெற்றுள்ளது. நல்லது. இந்த சூழலுக்குள் ந. முத்து சாமியை தி. ஜானகிராமனிடமிருந்து வேறுபடுத்தி அல்லது இந்திரா பார்த்தசாரதியிடமிருந்து முத்து சாமியை வேறுபடுத்தி உணரும் தொகை எவ்வளவு கணிசமானது என்பது எனக்குத் தெரியாது. ஆனால் இந்நாடகங்களை நமது சம்பிரதாய நாடகங்களிலிருந்து கட்டாயம் வேறுபடுத்தியுணரும் சூழல் தான் இது. நல்லது. இதுபோதும்.

இதற்கு அடுத்தப்படி இந்நாடகங்கள் மேடையேற வேண்டும். இதுகாறும் நான் சொன்னவற்றிலிருந்து, தமிழ்நாட்டு தொழில் முறை நாடகக் கம்பெனிகளோ, அமெச்சூர் நாடகக் குழுக்களோ அல்லது பலசரக்கு நாடக சபாக்களோ இந் நாடகங்களை ஏறிட்டுப் பார்க்கும் என்று எதிர்பார்ப்பது அறியாமை. இருப்பினும் இந்நாடகங்கள் மேடையேறுவதற்கு வேறு சாத்தியங்கள் உள்ளன. ஆனால் நடைபெறவில்லை. இந்த விஷயத்தில் நான் ஏதும் வெற்றுக்கனவுகள் காணும் லஷிய வாதியாகப் பேசவில்லை. மிகுந்த பொறுப்புடன் எங்கிருந்து எதை எதிர்பார்க்க முடியும், எது சாத்தியம் என்ற நடைமுறை எல்லைகளுக்குள்ளிருந்தேதான் பேசுகிறேன். சில சக்திகள் நமது சாதாரண நடைமுறை சாத்திய எதிர்ப்பார்ப்புகளுக்குக் கூட நம்பிக்கைத் துரோகம் இழைத்திருக்கின்றன. அந்த சக்திகளை நாம் இனங்காண வேண்டும்.

இந்நாடகங்களின் மேடையேற்றத்திற்கு நான் ஒரே ஒரு சக்தியைத்தான் நம்பியிருக்கிறேன். அந்த சக்தி தேசிய நாடகப் பள்ளியில் மூன்றாண்டு காலம் பயிற்சி பெற்றுத் திரும்பிய அல்காஷி மாணவர்கள்.

இவர்கள் பெற்ற பயிற்சி நாடகக் கலை முறைகள், கலை நுணுக்கங்கள், உலக நாடக வளம், நாடகக் கலை சரித்திரம் பற்றிய அறிவு, முதலியன முற்றிலும் வேருளவை.

தமிழ் நாட்டு நாடகக்காரர்கள் அறிஞர்கள் சபைகள், கலைஞர்கள் ஆகியோரின் உலகத்திற்கு முற்றிலும் வேரு னவை. இப்போது தமிழில் தோன்றி வரும் நாடகங்களை இனங் காணுவதும் அவற்றை உரிய முறையில் கலைப் பாங்கில் மேடையேற்றுவதும் இவர்களால் தான் சாத்தி யம். இதற்குத்தான் இந்த எதிர்பார்ப்புடன் தான் இதற்கு அவர்களைத் தகுதிப்படுத்தத்தான் அவர்களுக்கு பயிற்சி அளிக்கப்பட்டுள்ளது. பயிற்சி பெற்று தமிழ் நாடு திரும்பியதும் தங்கள் கலை வெளிப்பாட்டிற்கு தாங்கள் பெற்ற புதிய திறனின் மலர்ச்சிக்கு அதிர்ஷ்டகரமான சந்தர்ப்பங்களாக சமீப ஆண்டுகளில்தான் இவர்களுக் கேற்ற நாடகங்கள் எழுதப்படத் தொடங்கியுள்ளன. இவர்கள் பயிற்சி பெற்றுத் திரும்புவதற்காகவே தருணம் காத்திருந்தது போல் இது நிகழ்ந்து வருகிறது. இந்த சந்தர்ப்ப மலர்ச்சியை புதிய நாடக எழுத்துத் தோற்றத்தை இம் மாணவர்கள் தங்கள் பாக்கியமாகக் கருதியிருக்க வேண்டும். ஆனால் ஏதும் நிகழவில்லை. எழுதப்படும் நாடகங்களுக்கும் இம் மாணவர்களுக்கும் ஏதும் சம்பந்தமே இல்லாதது போல், இந்நாடகங் களையே அறியாத பிரமையில் ஏதோ வேற்றுலகில் இவர்கள் சஞ்சரிக்கிறார்கள்.

இம்மாணவர்களில் எனக்குத் தெரியவந்த மூவரில் ஒரு வர் ராமானுஜம். குழந்தைகளுக்கான நாடகங்கள் பற்றி தனித் தேர்ச்சி பெற்றவர். அவர் அத்துறையில் ஈடுபட் டுள்ளார். அந்த ஈடுபாட்டின் வெற்றி தோல்விகளைப் பற்றிப் பிரசினையோ கேள்வியோ இல்லை. ஈடுபட்டுள் ளார். மிகுந்த சொந்த வாழ்க்கைச் சிரமங்களுக்கிடையே ஈடுபட்டுள்ளார் என்பது தான் நம் எதிர்பார்ப்பின் நிறை வேற்றம். இதைப் பற்றிய விவரங்களை ராமானுஜமே ஞானரதம் இதழ் ஒன்றில் (1973) எழுதியுள்ளார். இரண்டாமவர் என். வி. ராஜாமணி. இவர் பயிற்சி



பெற்றுத் திரும்பியதும் சேவாஸ்டேஜில் இருந்தார் எனத் தெரிகிறது. ஆனால் பரதிப்பு ஏதும் நிகழவில்லை. நாம் அவரைக் குற்றம்சாட்ட வேண்டியதில்லை. வெற்றி தோல்விகளைப் பற்றி எனக்கு அக்கறை இல்லை என்று சொன்னேன். ஸ்தாபிதமாகிவிட்ட, கலைப் பிரக்ஞை அற்ற, ஒரு வியாபாரச் சூழலிலிருந்து மாற்றம் நிகழ்வது சாத்தியம் இல்லை என்பதை நான் திரும்பத்திரும்ப பல கோணங்களில் பல பார்வைகளில் வலியுறுத்தி வந்துள்ளதன் நிரூபணத்தை, ராஜாமணி—சேவாஸ்டேஜ் உறவிலும் காணலாம். அதற்குப் பிறகு இவர் எங்கெங்கோ நாடக, நடிப்புக்கலை பயிற்சி தரும் ஆசிரியராக இருப்பதாகத் தெரிகிறது. இது பற்றிடும் பிரசினை இல்லை. தான் பெற்ற பயிற்சிக்கும் படிப்பித்த பள்ளிக்கும் மாருன ஈடுபாடு இல்லை.

ஆனால் முன்னுமவரான "கோபாலி" எனத்தெரிய வரும் ஒரு நாராயணஸ்வாமி என்பவர்தான் நமது கவனத்தை மிகவும் வேண்டுகிறார். நம் எதிர்பார்ப்புகளுக்கு, நம்பிக்கைகளுக்கு பெற்ற பயிற்சிக்கு துரோகம் என்றேனே அது இங்குதான் மேலோங்கி உள்ளது. இவர் ஒருவர்தான் சத்தம் போடுகிறவர். தமிழ் நாடகச் சூழலின், நாடக முறைகளின் அவலத்தைப் பற்றி மிகச் சத்தமாக பிலாக்கணம் வைத்துக் கொண்டிருப்பவர். அவன் இதைச் செய்யவில்லையே அதைச் செய்ய வில்லையே என்று அங்கலாய்த்துக் குற்றம் சாட்டுகிறவர். தனது தகுதிகளின் மகோன்னதத்தைப் பற்றி பறை சாற்றிக் கொண்டிருப்பவர். இவருடைய அருமை பெருமைகளை இன்னம் இந்த மௌடிக உலகம் புரிந்து கொள்ளவில்லையே என்று சுற்றிருப்பவர்களின் அறியாமைக்காக வருந்தி துக்கப்படுகிறவர். மற்ற மாணவர்கள் ஏதோ தம்மால் இயன்ற வகையில் அமைதியாக, தாம் பெற்ற பயிற்சிக்கு விரோதமோ பங்கமோ இல்லாத வகைகளில் ஈடுபட்டிருப்பவர்கள். ஆனால் கோபாலி வேறுரகம்.

இவர் எங்கு பயிற்சி பெற்றாரோ அந்த தேசிய நாடகப் பள்ளியையே பயிற்சி தந்த அல்காஷியையே குற்றம் சாட்டுகிறவர். குருவையும் கல்வி பயின்ற ஸ்தாபனத்தையும் குற்றம் சாட்டலாமா என்ற பாரம்பரிய குரு—சிஷ்ய தர்ம நோக்கில் நான் இதைக் கூறவில்லை. எந்தெந்த குற்றச்சாட்டுக்களை தான் பயிற்சி பெற்ற ஸ்தாபனத்தின் மீதும் ஆசான் மீதும் வீசுகிறாரோ அந்தக் குற்றச் சாட்டுக்கள் பொய்யானவை உண்மை அல்ல என்பதோடு கூட, அவையெல்லாம் குற்றம் சாட்டும் கோபாலிக்குத்தான் பொருந்தும் என்பது தான் விஷயம். இங்கு இதுபற்றி நான் பேசத்துணிந்த காரணம் ஒரு தனிநபரின் நேர்மையற்ற நடைமுறைகளை விளம்பரப்படுத்த ஆல்ல. அது என் அக்கறை இல்லை. இது தமிழ் நாடகச் சூழல் சம்பந்தப்பட்டது. கோபாலியின் நடைமுறை, செயல்பாடு நேர்மையற்ற பொய்யான குற்றச் சாட்டுக்கள் எல்லாம் தமிழ் நாட்டுச் சூழலுடன் உறவு கொண்டவை. அதன் காரணமாக அவற்றிற்கு சமூக பரிமாணம் உண்டு என்பதனாலேயே அவை இங்கு சர்ச்சைக்கு உரிய விஷயமாகின்றன.

கோபாலிக்கு நாடகத் தயாரிப்பு பயிற்சி அளிக்கப்பட்டிருந்ததும் நாடக இலக்கியம், நாடகக்கலை பற்றிய கல்வி புகட்டப்பட்டிருந்தும் புதிதாகத் தோன்றி வருவனவாக நான் குறிப்பிட்ட நாடகங்களை, மேடையேற்ற இவர் ஏதும் செய்ததில்லை. முயன்று தோற்றார் எனக் கூட சொல்வதற்கில்லை. இவற்றைப் பற்றிச் சிந்தனையே இல்லை. இதை ஏன் மற்றவர்களை விட்டு இவரிடம் மட்டும் எதிர்பார்க்கிறேன்? இவர் ஒருவர்தான் நாடகத் தயாரிப்புகளில் ஈடுபட்டுள்ளவர். தமிழ் நாட்டில் மற்ற தயாரிப்பாளர்களின் தயாரிப்புகளைப் பற்றி விமரிசனம் செய்து வருபவர். அது மட்டுமல்ல, இந்த நாடகங்களைச்

168 / வரட்சியிலிருந்து...

சிறப்பாகக் கருதுபவர். இவற்றை சபாக்களோ மற்றவர்களோ தயாரித்து மேடையேற்றாததற்காக குற்றம் சாட்டுகிறவர். இவர் எழுதுகிறார்:

“இந்த சூழ்நிலையில்தான் ந. முத்துசாமி, இந்திரா பார்த்தசாரதி ஆகியோரின் நாடகங்கள் வரவேற்கத் தக்கவை. சபாக்களின் ஆதரவு கிடைப்பதில்லை என்ற காரணத்தால் இங்குள்ள அமெச்சூர் குழுவினர் இவற்றை மேடையேற்ற அக்கறை கொள்வதில்லை. என்பது ஆச்சரியம் தரும் விஷயம். நல்ல நாடகங்களின் தலைவிதி இப்படிப்பட்ட சபாக்களின் கைகளில் அவற்றின் நிபந்தனைகளுக்கு ஆளாவது பரிதாபகரமானது. இந்த சபாக்கள் மாத்திரம் பார்முலாக்களற்ற நாடகங்களை கடந்த ஆறுவருடங்களில் தயாரித்து மேடையேற்றிருப்பார்களானால் தமிழ் நாடகம் வெகு தூரம் முன்னேறியிருக்கும்”

(ENACT ஜனவரி—பிப்ரவரி 1972)

இது கோபாலி.

இடையில் ஒரு குறுக்கீடு. இவ்வாறு இந் நாடகங்களைப் பற்றி கோபாலி எழுதியிருப்பது 1972ல் ந. முத்துசாமியின் முதல் நாடகம் பிரசுரமானது 1969-ல். இவ்விடைப்பட்ட காலத்துள். கோபாலிக்குப் பார்க்க கிடைத்துள்ளவை ந. முத்துசாமியின் மூன்று நாடகங்கள். பார்த்தசாரதியின் மழை. இவற்றைப் பற்றி முதன் முதலாக கோபாலி பாராட்டியிருப்பது 1972ல் தாமதமான பாராட்டு என்று சொல்ல வரவில்லை. இதற்கு முன் அவர் அலட்சியமும் கிண்டலுமாகவே பேசி வந்தார். என்பதுதான் விஷயம் (ஒரு அல்காஷி மாணவராக இந் நாடகங்களை இனங் காட்டும் பணியில் மற்ற எவருக்கும் முன்னதாக இவர்கள் முன்னின்றிருந்திருக்க வேண்டும். ஆனால் அலட்சியமும் கேலியும் செய்து

விட்டு, இப்போது—குறிப்பாக, நான் சொல்ல முடியும். மழை நாடகமும். ந. முத்துசாமி, பார்த்தசாரதி பற்றி என் முன்னுரையும் கொண்ட கசடதபற அக்டோபர் 1971 (இதழுக்குப் பிறகுதான்—கோபாலிக்கு அபிப்பிராயம் மாறியுள்ளது) ஆனால் ஏன் என்பது தெரியவில்லை. இங்கு இந்நாடகங்களை கோபாலி பாராட்டக் காரணம் சபாக்களைத் திட்ட இவை ஒரு செளகரியமான குண்டாந்தடியாக பயன் படுகின்றன என்பதுதான். இம்மாதிரி யான பல்புகளும் கேளிக்கைக் கூத்துக்களும் கோபாலி என்ற ஆளுமையின் சுவரஸ்யமான அம்சங்கள்.

முன்னர் இந்நாடகங்களைப் பற்றி அவர் கிண்டலும் கண்டனமுமாக பேசி வந்தவர் என்பதற்கு சாட்சியம் ஏதும் எழுத்தில் இல்லை. நேர்ப் பேச்சுக்களில் சொன்னது, என் காதில் விழுந்தது. இதற்கு சந்தர்ப்ப சாட்சியங்களாக இந்த Enact வாசகங்களைத் தவிர இன்றுவரை, அவர் நாடகங்களைப் பற்றியோ அல்லது 1972லிருந்து இன்று வரை எழுதப்பட்டுள்ள நாடகங்களைப் பற்றியோ ஏதும் தானாக எழுதியதில்லை என்பது ஒரு சாட்சியம். பார்த்தசாரதியின் நாடகங்கள் சென்னைக்கு தக்ஷிண பாரத் நாடக சபை எடுத்துச் சென்றபோது இந்தியன் எக்ஸ்பிரஸ் நாடக விமர்சகராக அவர் எழுதிய விமரிசனங்களை நான் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளவில்லை.

இரண்டாவது சந்தர்ப்ப சாட்சியம்.

கோபாலி. தி. ஜானகிராமன் நாடகங்களைப் பற்றி எழுதுகிறார்: (ENACT 20. Aug. Sep. 1968)

“தி. ஜானகிராமன் இதுவரை நாலு வேலி நிலம், வடிவேலு வாத்தியார், டாக்டருக்கு மருந்து ஆகிய முன்று நாடகங்கள் எழுதியுள்ளார். ஒரு நாடகாசிரியராக இவர் தகுதிக்கு மீறி புகழப்படுகிறார். உண்மை

யில் இவரது நாடகங்களில் எதுவும் ஒரு சாதாரண தர நாடகமாகக்கூட கருதப்படத் தகுந்தவை அல்ல. “வடிவேலு வாத்தியார்” தான் மூன்றிலும் பிரபல்யம் பெற்ற நாடகம். ஒரு நேர்மையான உயர்தரப்பள்ளி தலைமையாசிரியரின் வாழ்க்கை இன்னல்கள் சோதனைகள் பற்றியது இந்நாடகம் நேரானதே அல்ல. இந்நாடகத்தில் நடித்தவர்களின் நடிப்புச் சிறப்பின் காரணமாகவே இந்நாடகம் பிரபல்யம் ஆயிற்று. இன்றும் ரசிகர்கள் விருப்புடன் நினைவில் வைத்துள்ளார்கள். தமிழ் மரபுக்கேற்றவாறு இதில் காட்சிகள் அநேகம். அவையும் விதரணையற்று இஷ்டப்படி அங்கங்களாக பிரிக்கப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு காட்சியும் சிறு கதை போன்றது. அநேகம் காட்சிகள் அளவுக்கு மீறி நீளமானவை. ஒருநாடகார்த்த நோக்கம் அற்றவை. இதில் வரும் தலைமை ஆசிரியர் தற்கால மாடல் ராமன். தலைமை ஆசிரியர் எந்நேரமும் உபதேசம் செய்து கொண்டே இருப்பார். நாடகத்தில் எங்கும் நாடக இயக்கம் ஏதும் கிடையாது. ஒரு ரேடியோ நாடகம் போன்றது. நாடகம் எழுதுவதைப் பற்றிய ஆரம்ப பாடங்களைக் கூட ஜானகிராமன் இனித் தான் கற்கவேண்டும் என்பதை இவரது மூன்றாவது நாடகம் “டாக்டருக்கு மருந்து” எடுத்துக் காட்டியது.”

சரி, இதேகோபாலி 1972-ல் எழுதுகிறார்.

“நான் என்னை ஒரு கேள்வி கேட்டுக் கொள்கிறேன். “வடிவேலு வாத்தியார்” போன்ற உண்மையிலேயே நல்ல நாடகங்களை எழுதிய தி. ஜானகிராமன் போன்ற நாடகாசிரியர்களுக்கு என்ன நேர்ந்து விட்டது? இன்றும் கூட அந்த நாடகம் அர்த்தச் செறிவுள்ளது” (Enact 61—62, (ஜனவரி—பிப்ரவரி 1972).

இந்த மாதிரி பல்பி அடிக்கும் கோமாளித் தனமும், கருத்துலக நேர்மையின்மையும் உள்ள கோபாலிதான், 1969 லிருந்து புதிய நாடகங்களை கிண்டலுடன் அலட்சியம் செய்து வந்தவர். 1972ல் சபாக்களைத் தாக்குவதற்காக பாராட்டி இரண்டுவரி எழுதினார். அதன் பிறகு அவருக்கும் அந்த நாடகங்களுக்கும் ஏதும் உறவு இல்லை. அவர் மூச்சு விடவில்லை.

இது ஒரு குணம். திரும்பவும் சொல்கிறேன். தனிப்பட்ட ஒருவரின் குண விசேஷங்களைப் பற்றி எனக்கு அக்கறை இல்லை. இது சமூக பரிமாணம் கொண்டது. தமிழ் நாடகச் சூழல் இருக்கும் நிலையில் ஒரு புதிய சிறந்த நாடகம் தோன்றியதும் அதை உடன் இனங் கண்டு வரவேற்று, அதை மேடையேற்ற வேண்டிய நிலையில் கடமையில் இருப்பவர் கோபாலி. அவருக்கு அளிக்கப்பட்ட பயிற்சி. கல்வி, அவர் கொண்டுள்ள நாடகத் தயாரிப்பு ஈடுபாடு, தமிழ் நாட்டு நாடகச் சூழலில் அவர் கொள்ளும் ஏமாற்றம், சலிப்பு, கோபம், என்றென்றைக்கும் இன்னொருத்தன் (செய்ய வேண்டியது தானாயிருக்க) ஏன் அதைச் செய்யவில்லை, ஏன் இதைச் செய்ய வில்லை என்று குற்றம் சாட்டிக் கொண்டிருக்கும் மனோபாவம் ஆகியன அவரிடமிருந்து இவற்றை நாம் எதிர் பார்க்கவைக்கின்றன.

ஆனால் இந்த கோபாலி என்ன எதிர்பார்க்கிறார்? சபாக்கள் ஏன் இந் நாடகங்களை ஆதரிக்கவில்லை என்று குற்றம் சாட்டுகிறார். அவற்றின் ஆதரவிருந்திருப்பின் நாடகச் சூழலே மாறியிருக்கும் என்கிறார்.

இதை வேறுயாராவது ஒரு ரசிகர், நாடகத் தயாரிப்பு பயிற்சி அற்றவர், அல்லது பயிற்சி இருந்தாலும் ஏதோ வாழ்க்கை நிர்ப்பந்தத்தால் வேறு ஈடுபாடுகளில் ஆழ்ந்திருப்பவர், (அல்காஷியின் மற்ற இரு மாணவர்களைப்

போல), அல்லது இவ்வகையில் முயன்று நிராசைப்பட்டவர்கள், சொல்லியிருந்தால் நாம் அதைப் புரிந்து கொள்ளலாம். ஆனால் கோபாலி?

தன் வீட்டில் இருக்கும் தேனை அடிக்க, விழுந்தடித்துக் கொண்டு தெருவுக்கு ஓடி வருவானேன்? ‘இந்த தெருவிலே இருக்கிற ஆம்பினைகள் என்ன செத்தா போயிட்டாங்க’ என்று கதறுவானேன்? கோபாலி யார் பின்?

ஆனால் இவர் என்ன செய்வார்? ஸ்ரீதர் போன்ற கலைத்துறை நிரட்சரகுகி ஒருவரின் பத்திரிகையில் போயும் போயும் தமிழ் சினிமாக்களுக்கும் ஹாலிவுட் படங்களுக்கும் ஆஹா! ஆஹா! என்று விமர்சனம் எழுதுவார். சாவதற்கு முன் டி. கே. ஷண்முகம் கோபாலியைக் கூப்பிட்டு ‘சர்க்கார் ஆதரவு இல்லாமல் எதுவும் நடக்காது’ என்று சொன்னாராம். அதை ஏதோ வேதவரக்கு போலவும், டி. கே. ஷண்முகம் இவரைக் கூப்பிட்டுச் சொன்ன பெருமையைச் சொல்லி சொல்லி மாய்ந்து போவார்: அல்காஷியிடம் பயிற்சி பெற்ற எந்த சுரணையுள்ள மாணவன் டி. கே. ஷண்முகத்தை அந்த வேத வாக்கை நினைத்து மாய்ந்து போவான்? ஸ்ரீதரின் பத்திரிகையில் விமரிசகனாக இருப்பான்? இந்தத் தரத்திற்கு கீழிறங்க வேண்டுமென்றால் அவருக்கு கலையுணர்வு என்பது எவ்வளவு இருக்கும்? அது எப்படிப்பட்டதாக இருக்கும்? இப்படிப்பட்ட மனிதர் சபாக்களின் வியாபார அக்கறைகளை கலை வரட்சியைப் பற்றி விமரிசனம் செய்ய, என்ன உரிமை இருக்கிறது? தானும் ஒரு அல்காஷி மாணவன் என்று சொல்லிக் கொள்ள வெட்கப்பட வேண்டாமா?

இவருக்கு ஒரு கருத்துலக நேர்மை, ஒரு கலைப்பார்வை, ஒரு கலைப்பிரக்கை, ஒரு சமூக பொறுப்புணர்வு இருக்கிறதா என்பதே நான் மேற்சொன்ன உதாரணங்களிலிருந்து சந்தேகத்திற்கிடமாகிறது.

சபாக்களைக் குற்றம் சாட்டிக் கொண்டிருப்பது இவரது நேர்மையின்மையை, அறியாத்தனத்தை, சமூகப் பொறுப்பின்மையைக் காட்டுகிறது. சபாக்களின் நடைமுறை, அவை இயங்கும் உலகம் அவற்றின் குணம் எல்லாம் ஒரு சமுதாயச் சீரழிவின் விகசிப்பு. அவை அப்படித்தான் இருக்கும். சற்றுச் சுரணையுள்ளவன் எவனுக்கும் இது தெரியும். ஜானகிராமனின் வார்த்தைகளில், மாவு பெஷின் பக்கத்தில் நின்று கொண்டு, இது 'என்ன அபஸ்வரம்?' என்று முகத்தைச் சுளித்துக் கொண்டிருந்தால் அது என்ன புத்திசாலித்தனமான காரியமா?

இரண்டாவதாக, நாடகத் தயாரிப்பாளன் என்பவன் ஒரு நாடகாசிரியனின் எழுத்தில் சிறைப்பட்ட உலகை, தன் பார்வையில் மேடையில் நடமாடிக் காட்டுபவன் என்ற அர்த்தத்தில், நாடகாசிரியனுடன் சம்பாஷிப்பவன் என்ற அர்த்தத்தில், ஒரு கலைஞன் மாத்திரம் அல்லன். ஒரு குறிப்பிட்ட சமூக நிலையின் குணத்துடன் போராடுபவனும் ஆவான். தன் தயாரிப்பை, மக்களுடன் சம்பாஷிக்க வைப்பவன் என்ற அர்த்தத்தில், எப்படி சம்பாஷிப்பது என்பது அவனுக்குத் தெரிந்திருக்க வேண்டும். அந்த சம்பாஷணையின் மொழியை, மொழியின் இலக்கணங்களை, ஆத்மாவை அறிந்தவனாக இருக்க வேண்டும். எழுத்தாளனைப் போல, காலம் இடம் இவற்றைக் கடந்து அவனால் சம்பாஷிக்க முடியாது. விருதுபட்டியில் இருவர், கோயம்புத்தூரில் ஒருவர், சென்னையில் நால்வர் என்றே, இன்று நால்வர் அடுத்த வருடம் முப்பது பேர், 1985ல் 120 பேர் என்று அவனால் சம்பாஷிக்க முடியாது. நாடகம் தயாரிக்கப்பட்ட அந்தக் கணத்தில் அந்த இடத்தில் அவனது சம்பாஷணை நடைபெற வேண்டும். அந்த சம்பாஷணை இருவருக்கும் அர்த்தம் உள்ளதாக relevance உள்ளதாக இருக்க வேண்டும். இதை எப்படி நிகழ்த்துவது இதன் மொழி



174 / வரச்சியிலிருந்து...

என்ன? இலக்கணம் என்ன? என்பதை அறிய அந்தக்ஷணத்தில் அந்த இடத்தில் குழுமும் அல்லது குழுவைக்கும், சமூகத்தைப் பற்றிய பிரக்ஞை அலுந்து இருக்க வேண்டும்.

இந்த சமூக பிரக்ஞை என்ற பிரதேசம், இந்த சம்பாஷணை, மொழி அதன் இலக்கணம் என்பன வெல்லாம் கோபாலி புதிதாகக் கற்க வேண்டியவையே அல்ல. தேசிய நாடக மன்றமும், அல்காஷியும் கோபாலிக்கு சோறு ஊட்டி விட்டதுபோல, பார்த்த சாரதியும், முத்துசாமியும், கோபாலியின் நாடகத் தயாரிப்பான ஜீவிதத்திற்காகவெனவேபோல், நேற்று வரை தமிழ் சரித்திரத்திலேயே காணாத, நாடகங்களுடன் தயாராக நின்ற இன்னுமொரு சோறூட்டல் நடந்தது போல், ஒரு சில லக்ஷியவாதிகளின் இருண்ட பிரதேச ஆராய்வும் சாகஸ பிரயாணமும் கோபாலிக்கென சூழல் பற்றிய பிரக்ஞை விஷயத்திலும் ஆரம்பப் படப் புத்தகங்களை எழுதி வைத்துள்ளன. எல்லாமே இவர் போன்ற வர்களுக்கென தயாராகக் காத்திருந்தன. இவ்வளவுக்கும் பிறகு கூட, நாம் கோபாலியின் அர்த்தமற்ற, நியாயமற்ற வெற்றுப் பிரலாபங்களைக் கேட்கிறோம்.

கடைசியாகச் சொன்னது பற்றி நான் விளக்கமாக எடுத்துக் காட்ட வேண்டும்.

கிட்டத்தட்ட இருபது வருடங்களுக்கு முந்திய காலத்தைப் பின் நோக்க வேண்டும். வெகுஜன பத்திரிகைகளும், வியாபார அக்கறைகளும் இலக்கிய ரசனையற்ற பாமரத் தனமும், தமிழ் இலக்கிய உலகை நாற அடித்துக் கொண்டிருந்தன. தெரியும் நமக்கு. இன்றைய தமிழ் நாடகம் இருப்பதுபோன்ற நிலைதான் அது. இன்று கோபாலி போன்றோர், வரந்தாவில் ஒரு சாய்வு நாற்காலியில் சாய்ந்து கொண்டு, மெத்தனமாக ஒரு கீழ்

நோக்கிய பார்வையில் உதட்டைப் பிதுக்கிக் கொண்டு சபாக்களைக் குற்றம் சாட்டுவது போல, கோபாலியின் அருமை பெருமைகளைக் கேட்டறிந்து, ஒரு சபாக்காரிய தரிசி கோபாலியின் வீடு தேடிவந்து “ஐயா, பெரிய மனது பண்ணி எங்களுக்காக நீங்கள் ஒரு நாடகம் தயாரித்துக் கொடுக்க வேண்டும்” என்று கைகட்டி நிற்பான் என எதிர்பார்த்து ஏமாந்து மனக் கசப்பில் சீறுவது போல, அன்று சி. சு. செல்லப்பா, கல்கியையும் ஆனந்தவிகடனையும் குழதத்தையும் எதிர்பார்த்து எங்கிக் கொண்டிருக்கவில்லை.

கல்கி, ஆனந்தவிகடன் வகையருக்கள் தனக்கு ஆசிரியர் உத்யோகம் கொடுப்பார்கள் அப்போது பார்த்துக் கொள்ளலாம் இலக்கிய சேவையை. அதுவரை, இதுகளைத் திட்டிக் கொண்டிருக்கலாம் என்று சி. சு. செல்லப்பா காத்திருக்கவில்லை. சுரணையுள்ள எவனுக்கும் தெரியும். இந்த சபாக்கள், இந்த பத்திரிகைகள் ஒரே குணத்ததான சமூகத்தின் ஒரே குணத்ததான வியாதி என்று. இந்த கலையுணர்வற்ற வியாபார நோக்குக் கொண்ட, பாமரத் தனத்திற்கு சாமரம் வீசும் ஸ்தாபனங்கள் தங்கள் குணத்தை மாற்றிக் கொள்ள மாட்டா என, அவர் என்ன செய்தார்? இந்த வெகுஜன பாமரச் சூழலின் ஆட்சியில் விழாத ஒரு பகுதியில் ஒரு புதிய சூழலை உருவாக்கினார். யாரும் நினைத்துக்கூட பார்த்திருக்க முடியாது. “எழுத்து” மாதிரியான ஒரு முயற்சியை சிந்தனையூர்வமாகக்கூட ஒருவர் யோசித்துப் பார்த்திருக்க முடியாது.

ஒரு பத்திரிகையின் பொருளாதார அம்சங்களைப் பற்றிய கவலையே இல்லாது, அதன் வெளியீட்டிற்கு பொருளாதார ரீதியில் தன்னிடம் பலம் இல்லாது, லக்ஷிய வேகம் ஒன்றையே சிந்தனையாக சமூக அக்கறையுடன் சிந்திக்கப்பட்டு உருவாகி, நடைமுறையாக்கப்பட்ட பத்திரிகை

அது. அது ஒரு இலக்கிய விழிப்புக்கு, இப்போதைய ஒரு இலக்கியச் சூழலின் உருவாக்கத்திற்கு, ஒரு புதிய இலக்கிய வளத்திற்கு புதிய எழுத்தாள தலைமுறைக்கு அது காரணமாகியது. அதுமட்டுமல்ல. எந்த சிந்தனையோடு, லக்ஷிய வேகத்தோடு, எழுத்து பத்திரிகை தோன்றியதோ, எத்தகைய நடைமுறையில், பொருளாதாரச் சூழலில் அது இயங்கியதோ அதுவே இன்று மரபும் வரைமுறையும் ஆகிவிட்டது. இது ஒரு பகுதி தமிழ் சமூகத்தின் அகவரழ்வில் ஏற்பட்டுள்ள ஒரு புதிய புரட்சியாகும். இது நமது சரித்திரத்தில் இல்லாதது. மணிக் கொடியிலிருந்து ஆரம்பித்து தேனீவரை பல இலக்கியப் பத்திரிகைகளை 'எழுத்து'வின் முன்னோடியாக கணிப்பதுண்டு. இது தவறல்ல, ஓரளவுக்கு சரி. ஆனால் முற்றிலும் சரியல்ல. முந்திய அவ்வளவு பத்திரிகைகளும், இலக்கிய அக்கறைகளுடன் தான் ஆரம்பிக்கப்பட்டன எனினும் பொருள் நஷ்டத்தை எதிர்பார்த்தே ஆரம்பிக்கப்படவில்லை. ஒரு வெகுஜனப் பத்திரிகையாக, வியாபார நோக்குகள் அவற்றிற்கு இல்லை. ஆனால் குறைந்தது அது தன்னைத்தானே அது காப்பாற்றிக் கொள்ளும் தனக்கும் சிறிதளவு சோறு போடும் என்ற குடிசைத் தொழில் நோக்கில், நடைபாதையில் கூறுகட்டி விற்கும் கறிகாய்காரியின் குறைந்தபட்ச பொருளாதார எதிர் பார்ப்புடனாவதுதான் அவை தோன்றியவை. தொடர்ந்து நஷ்டம் ஏற்பட்டதும் அவை மறைந்து விட்டன. ஆனால் இன்று எழுத்து பத்திரிகை தோற்று வித்துள்ள மரபில், ஒரு புதிய இலக்கிய பாரம்பரியம் இலக்கிய பத்திரிகை மரபு தோன்றிவிட்டது. பொருள் நஷ்டத்தை எதிர்பார்த்தே பத்திரிகை தொடங்கப்படுகிறது. அப்பொருள் நஷ்டத்தை எவ்வளவுபேர் எவ்வாறு பங்கிட்டுப் பொறுப்பேற்பது என்ற திட்டத்துடன் இலக்கியப் பத்திரிகை தொடங்கப்படுகிறது. 200 அல்லது 300 பிரதிகள் விற்கும் ஒரு பத்திரிகை என்பது முன்

நினைத்துப் பார்க்க முடியாதது. இத்தகைய ஒரு பத்தி ரிகை ஒரு இலக்கிய சக்தியாக இயங்கும், இயங்குகிறது என்பதும் அன்று நினைத்துப் பார்க்க முடியாதது. மிகச் சாதாரண அடிமட்ட வருவாய் உள்ள இளைஞர்கள் சேர்ந்து அவர்களது அபிமான நண்பர்—எழுத்தாளரின் எழுத்துக்களைப் புத்தகமாக வெளியிட வேண்டுமென்ற சிந்தனையுடன் ஒன்று சேர்ந்து முதலீடு செய்த பணம் என்னவாகும் என்ற சிந்தனைகூட இல்லாதிருப்பது என்பது இன்று ஏற்பட்டுள்ள சிந்தனைமாற்றம். ஒரு புதிய தர்மத் தோற்றம். இன்னும் மேற்சென்று ஒரு குறிப்பிட்டவரின் எழுத்துக்கள் தாம் இன்றைய இலக்கிய சூழலில் தேவையானது என்று அறிமுகமில்லாத பரிச்சய மில்லாத, அந்த ஒருவரின் எழுத்துக்களைப் பிரசுரிக்க கடன் வாங்கி பண முதலீடு செய்வது என்ற ரீதியில் வெறும் வாசக இளைஞர்கள் சிலர் செயலாற்றத் தொடங்கியுள்ளனர் என்றால், ஒரு புதிய சூழல், மரபு, தர்மம், உணர்வு, சிந்தனையோட்டம் இவையெல்லாம் குறிக்கும் ஒரு புதிய அக வாழ்வு தோன்றியுள்ளது. பிரமிக்கத்தக்க புரட்சி. இது எழுத்து பத்திரிகை செய்துள்ள புரட்சி. அதன் தோற்றத்திற்கு முன் இப்படி ஒரு அகவாழ்வும் புற விகசிப்பான ஒரு ஸ்தாபனமும் மலரும் என்று நினைத்துப் பார்த்திருக்க முடியாது.

இவ்வளவுக்கும் சி. சு. செல்லப்பா ஏதும் ஒரு தாகூரோ, காந்தியோ அல்லர். ரூறிப்பிடத்தக்க சாதனை காட்டியுள்ள 20-25 சிருஷ்டிகர்த்தாக்களுள் அவரும் ஒருவர். வேறு எத்தகைய சமூக அந்தஸ்தோ, charismatic personalityயோ, அறிவார்த்த மேதையோ அல்லர். இத்தகைய சாதனையை விளைவித்தது, அவரது தீவிர அக்கறை. லக்ஷிய வேகம்.

இது சாத்தியமாகியிருக்கிறது. ஏனெனில், அவர் எந்த ஸ்தாபனத்தையும் வியாபார சூழலையும் வேண்டி திற்க

வில்லை. 'அரசாங்க ஆதரவு இல்லாமல் ஏதும் சாதிக்க முடியாது' என்று அவரிடம் யாரும் மலைப்பிரசங்கம் செய்யவில்லை. அந்த வியாபார சூழலின் ஆதிக்கம் விழுந்திராத இடத்தில் ஒரு புதிய சூழலை உருவாக்கினார். இப்படித்தான் புதிய மாற்றங்கள் நிகழ்ந்துள்ளன. புதிய மாற்றம், புதிய சூழல், புதிய அக வாழ்வு ஏதும் மகா பாரத யுத்தத்தினால் விளைந்ததல்ல. 20/30 பக்க மெல்லிய பத்திரிகை, 200/300 பிரதிகள் விற்ற ஒரு பத்திரிகை சாதித்தது. லக்ஷிய வேகமும், தீவிர அக்கறையும் இருந்தால், எத்தகைய மெல்லிய புல்லிதழும் கொடுவாள் ஆகும்.

சத்யஜித்ரே இன்னொரு உதாரணம். அவர் ஏதும் பாம்பே டாலிகஞ்சு, ஸ்டுடியோக்களையோ, சினிமா தயாரிப்பாளர்களையோ எதிர்பார்த்து நிற்கவில்லை. குற்றம் சாட்டிக் கொண்டிருக்கவில்லை. தான் டைரக்ட் செய்ய அவர்கள் அழைப்பார்கள் என்று எதிர்பார்த்துக் காத்திருக்கவில்லை. தானே படத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டார். எத்தகைய கஷ்ட நஷ்டங்களில் என்று சொல்ல இங்கு தேவையில்லை. அநீதமாக எல்லோருக்கும் தெரிந்திருக்கும். அந்த ஈடுபாடு ஒரு புதிய சூழலை உருவாக்கியுள்ளது. இந்திய திரைப்பட சரித்திரத்தில் ஒரு புதிய சகாப்தத்தை தோற்றுவித்துள்ளது.

க்ரியா என்ற புத்தக வெளியீட்டு நிறுவனம் இன்னொரு உதாரணம். க்ரியா வெளியீட்டார் ஏதும் தமிழ் புத்தகாலயத்தையோ அல்லது வேறு எவரையுமோ குற்றம் சொல்லிக்கொண்டு காலம் கழிக்கவில்லை. அவர்களது வெளியீடுகளைப் பற்றி விமரிசனமும் கிண்டலும் செய்து கொண்டிருக்கவில்லை. தமிழ் நாட்டின் புத்தக வெளியீட்டு ஸ்தாபனம் ஏதும் தன் விஷய ஞானத்தையும் அறிவு விசாலத்தையும் கண்டு தன்னை ஆலோசகராக வைத்துக்கொள் என்று க்ரியாக்கரர்கள். கேட்கவில்லை.

எதிர் பார்க்கவில்லை. தாமே தம் லக்ஷியங்களுக்கு நிதர்ஸன நிருபணம் தரத் தொடங்கியுள்ளனர். இது எத்தனை பெரிய பெரிய வெளியீட்டு ஸ்தாபனங்களின் வயிற்றைக் கலக்கத் தொடங்கியுள்ளது என்பன இனி வெளித்தெரிய வரும்.

இவர்கள் எவருக்கும் முன் அநுபவம் கிடையாது. இவர்கள் ஈடுபட்டுள்ள, வெற்றி கண்டுள்ள சாதனைகளுக்கு, இவர்கள் யாரிடமும் பயிற்சி பெறவில்லை. இவர்கள் சாதனைகளுக்கு தேவையான உபகரணங்களை யாரும் முன்னதாக தயாரித்து இவர்கள் வருகைக்காக காத்திருக்க வில்லை.

இன்னுமொன்று, இவர்கள் சாதனைகள், ஈடுபாடுகள், இவர்களது லக்ஷிய ரூபங்கள் எல்லாம் இவர்களது செயல்பாட்டிற்கு முந்திய சூழலுக்கு ஸ்தாபனங்களுக்கு அவற்றின் இயக்க குணத்திற்கு முறிலும் வேருளவை. இம்முற்றிலும் வேருள ஒன்றை நிகழ்விப்பதற்கு, அந்த ஸ்தாபனங்களையும், சூழலையும் எதிர் பார்ப்பது எவ்வளவு அறியாமை! சபாக்களின் குணத்திற்கு எதிரான ஒன்றை சபாக்களிடம் எதிர் பார்ப்பதும் அறியாமைதான் .

முன் சொன்ன உதாரணங்களில் செயல் பட்டவர்கள் யாரும் தடம் பதிக்காத, பரிச்சயமில்லாத பாதையில் சென்று வழி அமைத்தவர்கள். ஆனால் எல்லாம் தயாராகக் காத்திருக்கும் பாக்கியம் வாய்க்கப் பெற்ற கோபாலி, தன் கையசலாகாத தனத்தையும் கலையுணர்வு வரட்சியையும் செயல் திறமையின்மையையும் மறைக்க வெறும் வரட்டுச் சவுடரல் பேச்சுகளிலும். தன் முகத்தைக் கண்ணாடியில் பார்த்துக் கொள்ளாமல் மற்றவர்களைக் குற்றம் சாட்டுவதிலும் ஈடுபட்டுள்ளார்.

கோபாலியின் சிந்தனையில் நாடகத்தயாரிப்பு என்பது ஒரு உத்தியோகம். அந்த உத்தியோகத்திற்கான அவரது

தகுதியை நிரூபிக்க தேசிய நாடகப் பள்ளியிடம் அவர் பெற்ற தகுதிப் பத்திரம் (Certificate) இருக்கிறது. அந்த தகுதிப் பத்திரத்தைப் பார்த்து, நாடகத் தயாரிப்பாளர் வேலை தரும் ஸ்தாபனங்களான சபாக்கள் கோபாலிக்கு அந்த வேலை தரவில்லையே என்று கோபாலி ஆதங்கப்படுகிறார். இது முழுக்க முழுக்க உத்யோகப் பார்வை.

இந்த ஈடுபாட்டை உத்யோகத்திற்கு ஈடுகட்டும் மனத்திடம் நாம் ஏதும் எதிர்பார்க்க முடியாது. அது இந்த ஈடுபாட்டை கொச்சைப் படுத்துவதாகும். இதன் கலைப் பிரக்ஞையை சமூகப்பிரக்ஞையை அறவே மறுப்பதாகும்.

கோபாலியின் செயல் முறைகளில், சிந்தனை உலகில் சமூக உணர்வு, கலையுணர்வு என்பது காணப்படுவதில்லை.

இதை கோபாலி, தான் எங்கு நாடகக் கலை பயின்றாரோ அந்த தேசிய நாடகப் பள்ளியிலிருந்தே, அல்காஷியிடமிருந்தே கற்றுக் கொண்டிருக்கலாம். ஆனால் கோபாலி கற்கவில்லை. அல்காஷியின் மாணவனல்லாத எனக்கு ஏன், என்னைப் போல் தில்லியின் நாடகச் சூழலில் நேர்ந்துள்ள புரட்சிகர மாற்றங்களை வெளியிலிருந்து கவனித்த எவனுக்குமே, இம்மாற்றம் எப்படி நிகழ்ந்துள்ளது என்பது தெரியும். வறட்டுக் கர்வமும், சவுடால் மனப்போக்கும் கொண்டு கண்களை மூடிக் கொள்பவன்தான், பயிற்சி அளிக்கப்படும் பந்தல்கால் ஞானியாக வெளிப்படுவான். கோபாலியை நான் பந்தல்கால் ஞானியாகத் தான் காண்கிறேன். எவ்வளவு சங்கீதக் கச்சேரிகள் கேட்டென்ன? பந்தல்கால் பந்தல் காலாகத்தானே இருக்கும்? பந்தல்கால் ஜம்பம் அடித்துக் கொள்ளும் நான் யார் யார் கச்சேரியெல்லாம் கேட்டிருக்கேன் தெரியுமா? எண்ணிக்கொள், எம்.டி. ராமநாதன், மகாராஜபுரம் விஸ்வநாத.....என்று ஒரு நீண்ட பட்டியல் தரும்.

இத்தகைய பந்தல் கால் வறட்டு ஜம்பத்தையும் சவுடால் பேச்சையும் கோபாலியிடம் காணலாம். தான் மூக்கு நுணியை ஆகாயத்தில் வைத்துக் கொண்டு, ஆயனல் கோ, பெக்கெட் அர்ட்டாட் என்று பெயர் உதிர்த்துக் கொண்டிருப்பார். யாரிடம்? 'சோ' வையும் டி.கே. ஷண்முகத்தையும் தவிர இதைத் தாண்டி அதற்கப்பால் வேறு உலகம் ஏதும் அறியாத அப்பாவிகளிடம், அவர்களது பிரமித்த விழிகளைப் பார்த்து கோபாலியின் விழிகள் புளகாங்கிதம் அடையும். இப்படிப்பட்ட சுயதம் பட்டங்களைத் தவிர, தமிழ் நாடகச் சூழலில் கோபாலி வேறு ஏதும் செய்தறியார்.

ஆனால் கோபாலியை விட நூறு மடங்கு அதிகம் பெயர்களை உதிர்ப்பது மட்டுமல்லாமல் அறியச் செய்ய ஒரு உரிமையையும், அறிவும், மேடையேற்றிக் காட்ட கலைத்திறனும் கொண்ட அல்காஷி அவ்வாறு இயங்க வில்லை.

அல்காஷி தில்லிக்கு வந்த பொழுது தில்லியின் நாடகச் சூழல் கிட்டத்தட்ட இன்றைய தமிழ் நாட்டு நாடகச் சூழல் போன்ற ஒன்றாகத்தான் இருந்தது சென்னையில் உள்ள Madras Players போன்ற ஒரு நாடகக்குழுவும் இருந்தது. இரண்டின் குணமும் ஒன்று தான். சுற்றியுள்ள உலகம். சூழல், அச்சூழலில் தனது இடம், தனது பொறுப்பு என்பன போன்ற சிந்தனையோ, பிரக்ஞையோ, ஏதும் கொஞ்சம் கூட இல்லாது. ஏதோ ஒரு drawing room affair போல, Lion's club விவகாரம் மாதிரி, Ladies clubகள் நடத்தும் fashion parade மாதிரி சாயந்தர பொழுது போக்குக்காக Billiards, சீட்டு ஆடுவது போல இந்த Madras Players ம் தங்கள் நாடக நடுபாடுகளைக் காண்கிறார்களே. வெளியுலகுக்கு எவ்வித சம்பந்தமும் பிணைப்பும் இல்லாது, தாமே உருவாக்கிக்கொண்டுள்ள ஒரு விசித்திர செயற்கை உலகில் உலவுகிறார்களே- அதே பாதையில் அதே பிரக்ஞையில், ஆனால் இன்னும் சற்று உயர்ந்த தரத்தில்



ஒவ்வொரு சனி ஞாயிறும் தவருது இன்னும் சற்று சிரத்தையுடன் ஒழுங்குடன் டெல்லியில் Yatrik என்றொரு குழு இயங்கி வந்தது. மற்றபடி தமிழ் நாட்டு பாமரத்தனம் தான் அநேகமாக. தமிழ் நாட்டில் ஒரு நவாப் ராஜமாணிக்கம் போல இங்கு ஒரு ராப்லீலா. தமிழ் நாட்டில் ஒரு 'சோ' போல சபா நாடகங்களைப் போல இங்கு தில்லியில் ஒரு ரமேஷ் மேத்தா, இப்படி.

இந்த நிலையில், தில்லியில் காலடி எடுத்து வைத்த அல் காஷி (பிறப்பில் இந்தியரல்லர். அரபியர் எனக்கேள்வி. ஹிந்தியும் அவ்வளவாகத் தெரியாது) அயனஸ்கோ, பெக்கெட் என்று பெயர்களை உதிர்த்துக் கொண்டிருக்க வில்லை. தன் படாடோப சாகஸ வித்தைகளைக் காட்டிக் கொண்டிருக்கவில்லை. இந்திய நாடகச் சூழலில் தான் எவ்வாறு இயங்க வேண்டும், தன் பொறுப்பு என்ன என்ற சிந்தனையில், சமூகப் பொறுப்புணர்வுடன் செயல்படத் தொடங்கினார். இவ்வளவுக்கும் அவரது பொறுப்பு தேசிய நாடகப் பள்ளியின் டைரக்டராக, மாணவர்களுக்கு நாடகக் கலைப் பயிற்சி அளிப்பது மாத்திரமே. சட்டென ஞாபகத்தில் வருவன வற்றை மாத்திரமே விரைவில் சொல்லிக் கொண்டு போகிறேன்.

இன்று ஹிந்தி நாடக உலகில் முன்னணியில் இருக்கும் பெயர், சமீபத்தில் காலமான மோகன் ராகேஷ். அவர் நாடகாசிரியராகத் தெரிய வந்தது அவரது நாடகங்கள் எல்லாம் முதன் முதலாக மேடையேறியது அல்காஷியின் பள்ளியில் தான், கன்னட நாடக உலகில் முன்னணியில் இருக்கும் கிரீஷ் கர்னாட், அல்காஷியின் தயாரிப்பில் தான், தேசிய நாடக மன்றத்தில் தான் முதன் முதலாக நாடகாசிரியராக தெரிய வந்தார். அவரது 'துக்ளக்' நாடகத்தின் உருது மொழி பெயர்ப்பில்.

கன்னட நாடக உலகத்திலும் சினிமா உலகத்திலும் முன்னணியில் உள்ள பி.வி. கரந்த் தேசிய நாடகப் பள்ளியில் பயின்ற அல்காஷி மாணவர். பாதல் சர்க் காரின் வங்க நாடகத்தை ஹிந்தி மொழி பெயர்ப்பில் இப்பள்ளி மேடையேற்றியது.

குஜராத்தி கிராமிய நாடக பாணியான (Bawai) 'பாவை' யில் ஜஸ்மா ஓதன், ஹிந்தி மொழி பெயர்ப்பில் மேடையேறியுள்ளது. இப்பாணியை முதன் முதலாக ஹிந்தி நாடக உலகிற்கு அறிமுகப்படுத்தியது அல்காஷியின் நாடகப் பள்ளி மூலம்தான். தர்மவீர் பாரதி முதன் முதலாக நாடகாசிரியராக அறிமுகமானது, அவாது ஹிந்தி கவிதை நாடகம் 'அந்தாயுக்' முதன் முதலாக மேடையேறியது தேசிய நாடகப் பள்ளியில் தான், அல்காஷியின் தயாரிப்பில்தான். சுரேந்திர வர்மாவின் ஹிந்தி நாடகம் 'சூர்யனின் கடைசிக் கிரணத்திலிருந்து சூர்யனின் முதல் கிரணம் வரை' முதன் முதலாக அரங்கேறியதும், அவர் நாடகாசிரியராகத் தெரிய வந்ததும் தேசிய நாடகப் பள்ளி மூலம்தான். நிர்மல் வர்மாவின் பரீக்ஷார்த்த Monologues நாடகமாக மேடையேறியது முதன் முதலாக தேசிய நாடகப்பள்ளியில் தான். ஒரிய மொழியிலிருந்து ஒரு நாடகாசிரியர் J. P. Das. அகில இந்திய அரங்குக்கு தெரியவந்தது, அவர் நாடகம் ஹிந்தியில் முதன் முதலாக அரங்கேறியது தேசிய நாடகப்பள்ளியில் தான். ப்ரேம்சந்தின் 'கோதான்' நாடகமாக்கப்பட்டது. முதன் முதலாக தேசிய நாடகப் பள்ளியில்தான். இவை தவிர, பாதல் சர்க்கார் (வங்காளி), லக்ஷ்மி நாராயண் லால் (ஹிந்தி) பல்வந்த் கார்க்கி (பஞ்சாபி), சிவராம் கரந்த் (கன்னடம்) ஆகியோரின் நாடகங்களும் ஹிந்தியில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டு தேசிய நாடகப் பள்ளியில் மேடையேறியுள்ளன.

இவைதவிர, மோலியேர், ஸோபோக்ளிஸ், ஜான் ஆஸ்பார்ன், ப்ரெக்ட், சார்தர் ஆகிய பல ஆங்கில ஐரோப்பிய நாடக கர்த்தாக்களின் எண்ணற்ற நாடகங்கள் ஹிந்தியில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டு மேடையேறியுள்ளன. ஐப்பானிய காபூசி நாடகம் ஹிந்தியில் தயாரிக்கப்பட்டு அரங்கேறியது. இதற்கு பயிற்சி அளித்தது ப்ரொபஸர் ஷோஸோ ஸாடோ. கன்னட நாடக முறையான யக்ஷகானம் பயிற்சி அளிக்கப்பட்டது சிவராம் கரந்த் மூலம்.

இப்படி நான் இன்னும் நிறைய சொல்லலாம். இது முழுமை பெற்ற பட்டியல் அல்ல. ஞாபகத்திற்கு வந்தவற்றைக் கொடுத்துள்ளேன். உதாரணத்திற்கு சுட்டிக்காட்டல் என்ற அளவிலேயே இவற்றை எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

மேற்கண்டவற்றிலிருந்து பல விஷயங்கள் தெளிவாகும். பல பிராந்தியங்களிலிருந்து நிறைய நாடகாசிரியர்கள் முதன் முதலாக நாடகாசிரியர்களாக அறிமுகமானதே, அவர்கள் நாடகங்கள் முதன் முதலாக அரங்கேறியதே, தேசிய நாடகப் பள்ளியினால்தான். தில்லியில் முதன் முறையாக, பல பிராந்திய மொழி நாடகங்கள், நாடகாசிரியர்கள் அகில இந்திய அரங்கில் அறிமுகமானது பரஸ்பர பரிச்சயத்திற்கு வழி அமைத்தது தில்லியை பல பிராந்திய பரஸ்பர சந்திப்புக்களமாக்கியது, தேசிய நாடகப் பள்ளிதான். பல மொழிகளில் நவீன நாடகத்தின் கலாபூர்வமான உத்வேகமும் மலர்ச்சியும் ஏற்பட்டுள்ளது தேசிய நாடகப் பள்ளியின் காரணமாகத்தான். கிரிஷ்கர்னாடை கன்னட நாடக உலகத்திற்கு அறிமுகப்படுத்தியது தேசிய நாடகப் பள்ளிதான். ஹிந்தி நாடக உலகிற்கு, “இந்தா, நாடகாசிரியர்கள்” என்கிற மாதிரி, மோகன் ராகேஷ், சுரேந்திர வர்மா, தர்மவீர் பாரதி ஆகியோரை

அளித்தது தேசிய நாடகப் பள்ளி. இதே போல் ஓரிய மொழி நாடகாசிரியர் ஜே. பி. தாஸ்.

இந்நாடகங்கள் ஒவ்வொன்றும் தொடர்ந்து பலமுறை தயாரித்துக் காட்டப்படும் பின் வருடம் கழித்து மறு படியும் மறுபடியும் மேடையேற்றப்படும். எந்த நாடகமும் தயாரிக்கப்படுவது ஹிந்தி மொழியில் தான்.

இப்படி ஒரு பத்து வருட காலத்திற்குள் அல்காஷியின் மேற்பார்வையில், தேசிய நாடகப் பள்ளியின் இயக்கத்தில் முதன் முதலாக பிரதான்யமாக தில்லியின் நாடகச் சூழல் முற்றிலும் மாறியது. அல்காஷியின் மாணவர்கள் பயிற்சி முடிந்ததும் தனித்தனி நாடகக் குழுக்கள் தொடங்கினர். தில்லியிலும் தங்கள் பிராந்தியங்களிலும் ஹிந்தி, கன்னடம் பிராந்தியங்களில் ஒரு நாடக மறு மலர்ச்சியே சித்தித்தது என்று சொல்வது வெறும் பேச்சாகாது—அல்காஷி அறிமுகப் படுத்தி வைத்த நாடகாசிரியர்கள் மூலம். அவரிடம் பயிற்சி பெற்ற மாணவர்களின் நாடகக் குழுக்களின் தயாரிப்புகள் மூலம் இவைநேர் முகமாக, மறைமுகமான பாதிப்புகள் என்று சொல்ல வந்தால் அல்காஷியின் மாணவர்களின் நாடகத் தயாரிப்புகள் மூலம், நாடகக் குழுக்களின் மூலம், வேற்று பிராந்திய நாடகாசிரியர்கள் ஹிந்தி நாடக உலகிற்கு அறிமுகமாகியுள்ளனர். (உதாரணம் குஜராத்தி Madhu Rye, மராத்தி விஜய் டெண்டுல்கர், வங்காளி பாதல் சர்க்கார் இத்யாதி) இன்னமும் சொல்வதென்றால் அல்காஷியின் இயக்கம் இல்லாதிருந்தால் தஷிண பாரத் நாடக சபைக்கு ஏற்பட்ட விழிப்பும், புதிய செயல்முறை ஆர்வமும் ஏற்பட்டிருக்குமா, இல்லை, இவர்கள் தன் இ.பா. வை நாடகம் எழுதச் சொல்லி கேட்டிருப்பார்களா, இ.பா.

நாடகாசிரியராக மாறியிருப்பாரா என்பனவெல்லாம் நியாயமாக கேட்கப்பட வேண்டிய கேள்விகள்.

இவ்வாறு தில்லியின் சூழலை பாதித்து மாற்றியமைத்ததும், தன் இயக்க எல்லைகள் முடிவடைந்து விட்டதாக அல்காஷி எண்ணவில்லை. அவரது மாணவர்கள் கொண்ட பள்ளி நாடகக்குழு அடிக்கடி சுற்றியிருக்கும் ஹரியானா, பஞ்சாப், ராஜஸ்தான், உத்தர்பிரதேசம் ஆகியவற்றின் கிராமப் புறங்களுக்கும் தம்நாடகங்களை எடுத்துச் செற்றுள்ளனர். நாடகம் என்பது ஒரு பொழுது போக்கு அல்ல. அது ஓர் இயக்கம். மக்கள் வாழ்க்கையுடன் உறவு கொண்டது. நாடகமும் வாழ்க்கையும் பரஸ்பர பாதிப்பு கொள்ள வேண்டியவை. ஒன்றிலிருந்து மற்றது கிளர்ந்து எழும் என்பன அவர் அறிந்தது. அறிந்து செயல்படுவது.

அல்காஷியின் தில்லி வருகைக்கு முன் இவை எதுவும் நிகழ்ந்ததில்லை. நிகழ எத்தகைய பிரமேயமும் இருந்திராது. அவருக்கு தன் சூழலின் குணத்தைப்பற்றிய உணர்வு இருந்தது. அதைப்பற்றிய பிரக்ஞையுடனேயே அவர் தன் செயல்முறைகளை நிர்ணயித்துக் கொண்டார்.

அவர் உருவாக்கிய சூழல் முற்றிலும் புதிய சூழல். அவரது செயல்முறை, தான் வாழ நேர்ந்து விட்ட, போரரட வேண்டிய சூழலின் குணத்தால் நிர்ணயிக்கப்பட்ட ஒரு புது செயல் முறை. அவர் தில்லி வந்ததும், தனது பெருமைக்காக, ஜம்பத்திற்காக, இடிபஸ், ஆண்டிகோன், அயனெஸ்கோ, பெக்கெட் என்று பெயர் உதிர்த்துக் கொண்டிருக்கவில்லை. ஆங்கிலத்தில் நாடகங்கள் தயாரித்துக் கொண்டிருக்கவில்லை.

இந்த மண்ணில் நாடகம் மலர வேண்டுமானால், அது இந்த மண்ணைச் சேந்ததாக இருக்க வேண்

டும். இந்த மண்ணிலிருந்து இந்த மண்ணின் வாழ்க்கையிலிருந்து கிளர்ந்தெழுந்ததாக இருக்க வேண்டும். இந்த மண்ணில் வாழும் மக்களுக்கும் அதற்கும் ஒரு தொடர்பு, பிணைப்பு, அர்த்தம், இருக்க வேண்டும். இந்த இயக்கம்தான் இந்த ஈடுபாடுதான் ஜீவத்துடிப்புள்ளதாக, அர்த்தம் உள்ளதாக ஒரு சமுதாய சக்தியாக மலரும்.

இது இந்த மண்ணில் விளைந்ததாக வேண்டும். இந்த மண்ணின் மனிதர்கள் விளைவித்ததாக வேண்டும்.

அல்காஷியின் நாடகங்கள் அவ்வளவும் ஹிந்தி நாடகங்கள். இந்தி நாடகங்கள் தாம் பெரும்பாலும். ஒரு சில மாணவர் பரிச்சயத்திற்கென ஐரோப்பிய ஆங்கில ஐப்பானிய நாடகங்கள், அவையும்ஹிந்தியில் தான். பல பிராந்தியக் கிராமீய நாடக முறைகளுக்கும் புத்துயிர்ப்பு அளிக்கப்பட்டுள்ளன. மாணவர்களுக்கு பயிற்சி அளிப்பதுடன் கிராமிய பாணியில் நாடகங்களும் அரங்கேறியுள்ளன.

இதனால்தான் அல்காஷியின் இயக்கம் வெற்றி பெற்றுள்ளது. மெட்ராஸ் ப்ளேயர்ஸ் என்ன செய்கிறார்கள்? ஒன்று ஆங்கில ஐரோப்பிய நாடகங்களை ஆங்கிலத்தில் தருவார்கள். அல்லது கிரிஷ்கர்னாடையும் விஜய் டெண்டில் கரையும் கூட ஆங்கிலத்தில் தான் தருவார்கள். முத்து சாமியை மேடையேற்றும் நிர்ப்பந்தம் என்றாவது அவர்களுக்கு ஏற்படுமாயின் அவர்கள் முத்துசாமியையும் ஆங்கிலத்தில் தான் தயாரிப்பார்கள் என்பது சர்வ நிச்சயம். தமிழில் தயாரிப்பது அவர்களுக்கு கௌரவக் குறைச்சலாகிவிடும். கோபாலி ஸ்டிரீன் பெர்க்கை மதராஸ் பாஷையில் மொழி பெயர்த்து அளிப்பார். இவர்கள் தங்கள் காரியங்களுக்கு அர்த்தம் ஏதும் தப்பித் தவறிக் கூட இருந்து விடக்கூடாது என்று சர்வ ஜாக்கிரதையாக இருந்து கொள்கிறார்கள்.

188 / வரட்சியிலிருந்து...

அல்காஷி தில்லி வந்தபோது இருந்த Yatrik ஐயும், ஹிந்துஸ்தானி தியேட்டரையும், ராம்லீலாக்களையும், ரமேஷ் மேத்தாவையும் குற்றம் சாட்டிக் கொண்டிருக்க வில்லை, நீ அதைச் செய்யவில்லை இதைச் செய்யவில்லை என (கோபாலியைப்போல) அவர் கண்டகுழலை, அத்தகைய குழலை, முற்றாக அலட்சியம் செய்து ஒரு புதிய குழலை உருவாக்கினார்.

நான் இதுகாறும் சொன்னதிலிருந்து செல்லப்பா, அல்காஷி, க்ரியா, சத்யஜித்ரே ஆகியோர்களின் செயல்முறைகளில் தம்மைச் சுற்றியுள்ள சூழலில், அவர்கள் இயக்கத்தின் குணத்தை நிர்ணயித்துச் செயல்பட்ட தன்மையில் ஓர் ஒற்றுமையைக் காணலாம். ஆனால் அல்காஷியிடம் பயின்ற கோபாலி, இதை உணர்ந்ததில்லை. தமிழ் நாடு திரும்பி வந்த இடத்திலும் தம் கண்திறந்து சென்னையில் நடப்பதென்ன என்று உண்டதில்லை. பிடித்து வைத்த பிள்ளையாராகத் தான் என்றென்றும் இருப்பார் போலும்.

அல்காஷி ஹிந்தி அவ்வளவாக அறியாதவர். பிறப்பில் அரபியர். அவர் இந்திய மண்ணில் ஹிந்தி மொழியில் இயங்கிய தன்மையைப் பார்த்தோம்.

ஆனால் நம் கன்னித்தமிழ்நாட்டு தவச்செல்வம் கோபாலி என்னும் நாராயணஸ்வாமி தமிழ் நாட்டில் என்ன செய்கிறார்? ஸ்ரீதரின் சித்ராலயாவில் தமிழ் சினிமா விமரிசனம் செய்யும் இவர், அல்காஷியை குற்றம் சாட்டுகிறார். என்ன? “தேசீய நாடக மன்றம் என்ன செய்து கொண்டிருக்கிறது? அவர்கள் கடந்த 15 வருடங்களில் ஒரு முறையாவது சென்னை வந்ததுண்டா?” என்று. இக் கேள்வியைக் கேட்குமுன் கோபாலி தன் முகத்தைக் கண்ணாடியில் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டாமா? அல்காஷியின் இயக்கத்தைப் புரிந்து கொண்டவராக இருந்தால்,

அவர் பெற்ற பயிற்சிக்கு நியாயம் செய்வதாக இருந்தால், பயிற்சி பெற்றுத் திரும்பிய அவரல்லவா நாம் புதிதாகக்காணும், இங்கு குறிப்பிடப்பட்ட தமிழ் நாடகங்களைத் தயாரித்து தமிழ் நாட்டில் தமிழில் மேடையேற்றி அவரல்லவா தில்லிக்கு எடுத்துச் சென்றிருக்க வேண்டும்? கோபாலிக்கு என்ன அவர் வாழ்க்கை முழுதுமே ஆசிரியர் உடன் வந்து பாடம் சொல்லிக் கொடுத்துக் கொண்டே இருக்க வேண்டுமா?

இதே சமயம் கோபாலியுடன் தக்ஷிண் பாரத் நாடக சபையை ஒப்பு நோக்க வேண்டும். அரசாங்க செலவில் அவர்களுக்கு நாடகப் பயிற்சி ஏதும் தேசிய நாடகப் பள்ளியில் அவர்களுக்கு கிடைத்ததில்லை அந்த தகுதி அதிர்ஷ்டம் அவர்களுக்கு இல்லை. இருப்பினும் கோபாலியிடம் நாம் எதிர் பார்த்து ஏமாந்த நிகழாத செயல் முறையை இவர்களிடம் பார்க்கிறோம். பார்த்தசாரதியை ஒரு நாடகம் எழுதத் தூண்டி ஏதோ தமக்குத் தெரிந்த முறையில், தம் ஆர்வம், நல்ல நாடகத் தயாரிப்புகளைப் பார்த்தறிந்த அநுபவம், மற்ற அபத்த நாடகங்களை மேடையேற்றி சம்பாதித்த பணம் இவற்றையே மூல தனமாகக் கொண்டு பார்த்தசாரதியின் நாடகங்களை இலவசமாகவே, புதிய செயல் முறையில் ஈடுபடவேண்டும் என்ற துடிப்பிலேயே, ஒரு சாதனையைக் காட்டினார்கள். சென்னைக்கும் பம்பாய்க்கும் நாடகத் தயாரிப்புகளை எடுத்துச் சென்றார்கள்.

ஆனால் நமது நாடகக்கலைமேதை கோபாலி என்ன கேட்கிறார்? அல்காஷி ஏன் சென்னைக்கு வரவில்லை என்று கேட்கிறார்.

கோபாலியின் இன்னுமொரு கேள்வி. ஒரு நாள் மாலை ரிச்சர்ட் ஷெக்னர் (Richard Schechner) பிரசங்கத்தைக் கேட்டிருக்கிறார் கோபாலி அதிலிருந்து யூஜினியோ



190 / வரட்சியிலிருந்து...

பார்பா (Eugeneo Barba) தென்னாடு வந்து கதகளி கற்று அதைப் பற்றி போலந்து நாட்டு நாடகக் கலைஞர் க்ரோட்டோவ்ஸ்கி (Grotowski) க்கு எடுத்துச் சென்றார் என்ற செய்தி கிடைத்திருக்கிறது. இதைக் குறிப்பிட்டு, கோபாலி கேட்கிறார். “தேசிய நாடகப் பள்ளியும் அல்காஷியும் என்ன செய்கிறார்கள்? நமது பிராந்தியக் கலைகளைக் கூட ஐரோப்பியர்களிடமிருந்துதான் நாம் கற்க வேண்டுமா? தெருக் கூத்தைப் பற்றிக் கற்க இன்னொரு பார்பாவின் வரவிற்காக நாம் காத்திருக்க வேண்டுமா?”

கோபாலி என்ற தமிழர், நாடகக் கலை விற்பன்னர், உலக நாடகக் கலைஞர்களின் நாடகங்களின் பெயர்களை யெல்லாம் தெரிந்த மேதை, தமிழ் நாட்டு தெருக் கூத்தைப்பற்றி முதன் முதலாக சிந்திக்க ஆரம்பித்தது, ரிச்சர்ட் ஷெக்ஸ்பர் சென்னைக்கு வந்து யூஜினியோ பார்பா கதகளி கற்ற விஷயத்தை கோபாலிக்கு சொன்ன பிறகுதான். அவருக்கு இது கொஞ்சம் கூட நாணம் தரும் விஷயமாக இல்லை. அதன் பிறகும் கூட, இந்த நாடகமேதை “எங்கள் தெருக் கூத்தைப்பற்றி நான் ஐரோப்பியரிடம் கற்க வேண்டுமா? அல்காஷி, நீங்கள் என்ன செய்து கொண்டிருக்கிறீர்கள்? நீங்கள் ஏன் எனக்கு தெருக்கூத்தைப் பற்றி கற்றுத்தரவில்லை?” என்று கேட்கிறார்.

இதைவிட நாணமும் நாணயமும் அற்ற கேள்வி இருக்குமா என்பது சந்தேகம். கோபாலி தமிழனல்லவா? அவரல்லவா தெருக்கூத்தைப் பற்றி ஆராய்ந்து மற்றவர்களுக்குச் சொல்ல வேண்டும். இன்னமும் ஏன் ஒரு அல்காஷியை எதிர்நோக்கி இருக்கிறார்? தாமதமாக உதயமாகியுள்ள இந்த ஞானோதயம் கூட கோபாலிக்கு அல்காஷியையும் தேசிய நாடகப் பள்ளியையும் குற்றம் சாட்டத்தான் பயன்பட்டுள்ளது. குற்றம்

சாட்டும் நேரத்திற்குத்தான் அந்த ஞானோதயம் உயிர் வாழ்ந்திருக்கிறது. ஏனெனில் அதன் பிறகு கோபாலி தெருக்கூத்தைப்பற்றி சிந்தித்தார் என்பதற்கு ஏதும் சாட்சியம் இல்லை.

இந்த இடத்தில் நான் சிலவற்றை நினைவுறுத்த விரும்புகிறேன். இன்று வரைய வெகுவாகப் பெருமை பேசப்படும் நாடகங்கள், நாடகங்களே அல்ல. தெருக்கூத்து ஒன்று தான் நமது கலைத்தரமான நாடக ஈடுபாடு என்று எனக்குத் தெரிந்து நான் ஒருவன் தான் வலியுறுத்தி வந்திருக்கிறேன். 1967ல் தீபத்தில் நான் எழுதிய கட்டுரைகள் பின் கசடதபறவில் 'மழை' நாடகத்திற்கு எழுதிய முன்னுரையில். இதில் நான் சொல்ல வந்த விஷயம்: விலாச நாடகங்களின் ஆரம்பத்திலிருந்து இன்றைய மனோகர்வரை தொடர்ந்துள்ள ஒரு மரபு கலாமரபு அல்ல. தெருக்கூத்துவரை தொடர்ந்த மரபு பாதை தவறியுள்ளது. நமது கலாமரபின் தொடர்ச்சி, இழைவிட்ட இடத்திலிருந்து நாம் ஆரம்பிக்க வேண்டும். நமது நாடக ஈடுபாடுகள் கலாமரபாக ஆகவேண்டுமானால் விட்ட இழையைத் தொடர்தல் என்று நான் குறிப்பிடுவதை, ந. முத்துசாமியின் நாடகங்களில் நாம் பார்க்கலாம். முத்துசாமியையே சிறந்த நாடகக் கலைஞன் என்று நான் சொல்வதற்கான காரணங்களில் இதுவும் ஒன்று. பார்த்தசாரதியின் பாதிப்பு டென்னஸி வில்லியம்ஸ் ஆர்தர்மில்லரும் ஆகும். ஒன்று தமிழ் மரபு, மற்றொன்று ஐரோப்பிய தாக்கம் என்ற காரணத்தால் நான் சொல்லவில்லை. முத்துசாமியின் கலைப் பிரக்ஞையில் அவர் அறியாது நம் கலாமரபுவிட்ட இழையில் அவர் நாடகங்கள் தொடர்கின்றன. பார்த்தசாரதியின் பாதிப்புகள் பிரக்ஞை பூர்வமானவை.

இது போகட்டும். சொல்ல வந்த விஷயம் இதுதான்.

கோபாலிக்கு தெருக்கூத்து பற்றி ஏதும் தெரியாது; பெயர் தெரியும். அதனால்தான் அவர் உறவு, ஒருவரைக் குற்றம் சாட்ட இந்தப் பெயரை உபயோகிப்பதோடு, நின்று விட்டது. பெயருக்கு மேல் தெருக்கூத்துபற்றி அவருக்கு ஏதும் தெரிந்திருந்தால், ந. முத்துசாமியின் நாடகத்தை மேடையேற்றுவதற்கு அவருக்கு உபயோகப்பட்டிருக்கும். ந. முத்துசாமி, தெருக்கூத்து இரண்டின் விசேஷங்களும் தெரிந்திருக்கும். அதுபற்றி யோசித்திருப்பார், செயலாற்றியிருப்பார்.

சமூகப் பொறுப்புள்ளவர்கள் கலையுணர்வு உள்ளவர்கள் செயலாற்றுவார்கள். பிரக்ஞை பத்திரிகை நடேசத்தம்பிரானைப் பேட்டிகண்டு வந்துள்ளதாகவும், பேட்டி பிரக்ஞை இதழில் வெளிவரும் என்றும் எனக்கு செய்தி கிடைத்திருக்கிறது. சமூகப் பிரக்ஞையுடன் கலையுணர்வுடனும் செயலாற்றுவது யார்? நாடகத் தயாரிப்பு பயின்ற கோபாலியா?

அல்காஷியின் இயக்க குணங்களை, செயல் முறைகளைப் பற்றி விரிவாக குறிப்பிட்டிருக்கிறேன். அவர் எந்தெந்த நாடகங்களை எம்மாதிரியான நாடகங்களைத் தயாரித்துள்ளார் அதற்கும் சூழலுக்கும் உள்ள உறவு ஆகியவை பற்றி மேலே சொன்னேன்.

அந்த அல்காஷியை கோபாலி கேட்கிறார். இந்திய மக்கள் பெரும்பான்மையோர் வாழ்வது கிராமப் புறங்களில். அல்காஷியின் நாடகங்கள் ஆன்ட்டிடோனும் இடிபஸ்ஸும் இக்கிராமத்து மக்களிடையே என்ன பாதிப்பை ஏற்படுத்தும்? எந்த விதத்தில் இவை அவர்களுக்கு அர்த்தமுள்ளது? என்று (Enact 71).

இந்தக் கேள்வி எவ்வளவு அறியாமையின் விளைவு? எவ்வளவு நாணயமற்ற கேள்வி?

சரி இதே கேள்வியை கோபாலியிடம் நாம் திருப்பிக் கேட்டால் அவர் தயாரித்திருக்கும் நாடகங்கள் மிஸ் ஜூலி, Uncle Vanya, The Proposal, The Promise முதலியன. இவை அவ்வளவும் ஆங்கிலத்தில். மிஸ் ஜூலி தமிழில் சென்னையில்.

இவை தமிழ் நாட்டு கிராமத்தானுக்கு எவ்வாறு அர்த்த முள்ளதாகும்?

சரி, ந. முத்துசாமியின் “காலம் காலமாக” “நாற் காலிக்காரர்”, “அப்பாவும் பிள்ளையும்” தமிழ் நாட்டு கிராமத்தானுக்கு அர்த்தமுள்ளதாக relevant ஆக, இருக்குமா இராதா? ஏன் மாறாக கிண்டலும் அலட்சிய மும் செய்து வந்தார்? இங்கு ஒரு முத்துசாமி இருக்கும் போது, ஸ்டிரின்பெர்க்கைத் தேடிப் போவானேன்? காரணம் கோபாலிக்கு சுயமாக ஏதும் தெரியாது ஒரு யுஜினியோ பார்பா வந்து முத்துசாமி ஒரு நாடகாசிரி யர் என்று கோபாலிக்குச் சொல்ல வேண்டும். அது வரை இவருக்கு ஏதும் பிரக்ஞையில் படாது.

நீர் என்கையா செய்து கொண்டிருக்கிறீர்கள் என்று நான் கேட்டால் (ENACT 73-74, ஜனவரி-பிப்ரவரி 1973) கோபாலி பதில் சொல்கிறார்:

“மிஸ் ஜூலி நாடகத்தை உலகத்திலே முதல் தடவை யாக திறந்தவெளி அரங்கில், நான் மேடையேற்றி யதை இவர் (சாமிநாதன்) கேள்விப்பட்டிராவிட்டால் அவருக்காக நான் பரிதாபப்படுகிறேன்...

Crime 27 in the year 1128 என்ற மலையாள நாடகத்தை நான் முதல் தடவையாக தயாரித்து மேடையேற்றியதையும் மலையாள உலகம் முழுதுமே அதைப் பார்த்து பிரமித்துப் பரவசமடைந்ததை

இவர் கேட்டிராவிட்டால் இவருடைய அறியாமைக்காக நான் வருந்துகிறேன்.

மேலும், பிரதம காரியதரிசியின் வீட்டில் முழுக்க முழுக்க பெண்களே வேடம் தரித்து நடத்த என்னுடைய ஒரு நாடகத் தயாரிப்பை அவர் கேட்டதில்லையா? இல்லையா. அப்படியானால் இந்த சாமிநாதனின் அறியாமைக்கு பதில் சொல்லிக் கொண்டிருப்பது இயலாத காரியம்”

மேற்கண்ட பதில்களிலிருந்து கோபாலி என்ற மனிதர், எப்படிப்பட்டவர் என்பது தெளிவாகும். இந்த சவுடால் வெற்று ஜம்பம், சமூகப் பிரக்ஞையே இல்லாத ஒரு குணம் தன்னைச் சுற்றியுள்ள உலகத்தை அறியாத ஒரு கண்முடித்தனம். எதுவுமே சாதித்திராது. தன்னைப் பற்றிய ஒரு மிதமிஞ்சிய அபிப்பிராயம், சென்னை அரசாங்க பிரதம செயலாளர் வீட்டில் அரங்கேற்றியதைப் பற்றி தம்பட்டம் (இது என்ன ஹிமாலயசாதனை!) M.G.R.டபுள் ரோல் மகத்துவ விளம்பரம் மாதிரி, முழுதும் பெண்களே நடக்கும் நாடகம் என்ற பெருமை, — இப்படியெல்லாம் கூட பெருமைப் பட்டுக் கொள்ளும் பாமரத்தனம். (எம்.ஜி.ஆர். சிவராஜிகணேசன் ரசிகர் டைப் போலிருக்கிறது இந்த கோபாலி)

சரி, இதெல்லாம் போகட்டும் என் கேள்வி வேறு. அது கோபாலிக்கு புரியவே இல்லை. மேற்கண்ட தயாரிப்புகள் எதுவும் தமிழ் நாட்டு கிராமப் புறத்தானுக்கு எவ்விதத்தில் உறவு கொண்டது? எவ்விதத்தில் தமிழ் மண்ணுடன், தமிழ் வாழ்க்கையுடன் உறவு கொண்டது? கோபாலி அல்காஷியைக் கேட்ட கேள்விதான் இது.

கோபாலிக்கும் சரி. மெட்ராஸ் ப்ளேயர்ஸுக்கும் சரி. நாடகம் ஒரு கேளிக்கை விவகாரம். சமூக அந்தஸ்து

விவகாரம். ட்ராயிங் ரூம் நாகரிகப் பேச்சுப் பரிமாறலுக் கான ஒரு விஷயம்.

நாடகம் ஒரு கலாவிவகாரம் அது ஒரு சமூக சக்தி என்பது இவர்கள் அறியாதது.

நாடகமும் ஒரு கலாசார சக்தியாக வேண்டுமானால் சமூக சக்தியாக வேண்டுமானால் அதற்கும் தமிழ் வாழ்க்கைக்கும் சூழலுக்கும் உறவு இருக்கவேண்டும் தமிழ் வாழ்க்கை சூழல், நாடகம் இவை ஒவ்வொன்றும் மற்றதை பாதிக்க வேண்டும். ஒன்றின் உயிர்ப்பில் மற்றது தன் உறவை மதிப்புகளைக் காண வேண்டும். தமிழ் நாடகம் தமிழ்மண்ணில் பிறந்ததாக வேண்டும். தமிழன், அதில் தன் உறவைக் காண வேண்டும். இப்படிப்பட்ட பரஸ்பர பாதிப்பில், உறவு காணலில்தான் தமிழ் நாடகமும் உயிர்த்தெழும் ஒரு புதிய சூழலும் உருவாகும். இதற்கு நான் குறிப்பிட்ட முத்துசாமி, பார்த்தசாரதி, அம்பை, செல்லப்பா ஆகியோர் எழுதியுள்ள நாடகங்களை தமிழ்ச் சூழலில் உலவ விடுவதை விட வேறு ஆரம்பங்கள் இல்லை. இந்த ஆரம்பங்கள் தமிழ் நாடகங்களாக தமிழில் தயாரிக்கப்படும் நாடகங்களாக இருக்க வேண்டும்.

டெண்டுகளையும் மோகன் ராகேஷையும் கிரிஷ்கர்னாடையும் தமிழில் மேடையேற்றினால் கூட அது தமிழ் நாடகச் சூழலை பாதிக்கவே பாதிக்காது. எவ்வித மாற்றமும் விளைவிக்காது. ஒரு புதிய நாடகச் சூழலை உருவாக்காது. அப்படியிருக்க, கிரிஷ்கர்னாடையும் டெண்டுகளையும் ஆங்கிலத்தில் தயாரித்து மேடையேற்றும் அறியாமைமை கேளிக்கூத்தை என்னென்பது? இதே போல ஸ்டிரின்பெர்க்கும் சரி, வேறு எந்த ஐரோப்பிய ஆங்கில நாடகங்களும் தமிழில் தரப்பட்டாலும் அதனாலும் பாதிப்பு நேராது. ஏனெனில், இவை தமிழ்

196 / வரட்சியிலிருந்து...

மண்ணைச் சார்ந்தவை அல்ல. கிரிஷ்காளுடாகட்டும் அல்லது வேறு எந்த உலக நாடக மேதையேயாகட்டும், தமிழில் அளிக்கப்பட்டால் கூட அவற்றை தமிழன் தனக்கல்ல என்று ஒதுக்கிவிடுவான். அவற்றைத் தனது பண்பாட்டுக்கும் ரசனைக்கும் அந்நியப்பட்ட ஒன்றாகவே கருதுகிறான். இந்த இனகுணச்சித்திரத்திற்கு நாம் ஏதும் செய்துவிட முடியாது.

அநேக உதாரணங்கள் கொடுக்க முடியும். நாவல், நாடகம், சினிமா, கவிதை, சிறுகதை என்று எதை எடுத்துக் கொண்டாலும் சரி, இதை நாம் வெகு தெளிவாகக் காணலாம்.

நாவலை எடுத்துக் கொள்ளலாம். முதல் நாவல் பிரதாப முதலியார் சரித்திரம் தோன்றிய 1870களில் தமிழில் நாவல் எழுதத் தொடங்கியவர்களுக்கு அக்காலத்து வரைய ஐரோப்பிய ஆங்கில நாவல் வளம் தெரிந்து தான் இருந்தது. ஆயினும் வேதநாயகம்பிள்ளை அவர் அறிந்த ஆங்கில ஐரோப்பிய நாவல் வளம்விட்ட இடத்திலிருந்து தொடங்கவில்லை. அவரது தொடக்கப்புள்ளி அவர்காலத்திய தமிழ் கதை மரபு விட்ட இடத்திலிருந்து தான். அது மட்டுமல்ல. அவர் பின்வந்தவர்கள் கூட அவரவர் அறிந்த ஐரோப்பிய ஆங்கில நாவல் வளம் வந்து நின்ற இடத்திலிருந்து தொடங்கவில்லை. அவரவர், தமிழ் நாவல் மரபில் தமக்கு முன் சென்றவர் விட்ட இடத்திலிருந்து தான் தொடங்குகிறார்கள். நான் இங்கு சுட்டிக்காட்ட விரும்புவது வேதநாயகம் பிள்ளையை பாதித்தது, அவருக்குச் சற்று முந்திய தமிழ் இலக்கிய மரபுதானே, அல்லாது, அவர்படித்து அறிந்த ஆங்கில இலக்கிய ஞானம் அல்ல. ஆங்கில இலக்கிய மரபை தனக்கு அன்னியமானதாக, வேதநாயகம் பிள்ளையின் மனது ஒதுக்கிவிட்டது.

சினிமாவில் நடந்ததென்ன?

நமது மரபு ஆபாசப்படுத்தப்பட்ட தெருக்கூத்து, நாடகமாகிறது. அந்த இடத்திலிருந்துதான் சினிமா தொடங்குகிறது. சினிமா புகைப்படமெடுக்கப்பட்ட இசை நாடகமாகத்தான் இருந்தது 1950 வரை. இது தன் முழுக்க முழுக்க ஒரு formula ஆகிப்போனது. 1950 வரை அமெரிக்க ஆங்கில திரைப்படங்கள், நமது திரைப்படத் தொழில்காரர்கள் அறியாததல்ல, நமது சினிமா ரசிகர்கள் அறியாததல்ல. அதன் வளம், தொழில் நுணுக்கம், நம் திரைப்படத் தொழில்காரர்கள் அறியாததல்ல. இருப்பினும், தொழில் முறை, தயாரிப்பு, திரைப்படமெடுக்கப்பட்ட பொருள், எல்லாமே, நம் திரைப்படத் தொழில்காரர்கள் பெற்றது, அவர்கள் காலத்திய தமிழ் நாடகத்திலிருந்துதான். ஆங்கில திரைப்படத்திலிருந்து அறிந்தவை அவர்களைப் பாதிக்கவில்லை. அவை தனக்கு உறவில்லாதவை, சம்பந்தமில்லாதவை, என அந்நியப்படுத்தப்பட்டு விட்டன.

இன்னமும் நெருங்கிய நேற்றைய கதைக்கு வந்தால், ஒரு இந்தியனே சிருஷ்டிக்கும் (சத்யஜித்ரேயின் வங்காளப் படங்கள்) திரைப்படங்களுடன் கூட அவன் தன்னை அந்நியப்படுத்திக் கொண்டு விட்டான். ரேயைப் பார்த்து இங்கு குரங்குக் கோமாளி ஆட்டம் ஆடும் பாலச் சந்தர் தொடங்குவது ஸ்ரீதர் விட்ட இடத்திலிருந்துதான். இது சமூக சலனத்தின் விதி. ஏன்? சத்யஜித்ரே தமிழன் இல்லை. அவர் திரைப்பட மொழி தமிழ் இல்லை. அவை தமிழ் மண்ணைச் சார்ந்தவை இல்லை. என்னென்னவோ ஒற்றுமைகளை, நமக்கும் வங்கத்துக்கும், நாம் பட்டியல் போட்டுக் காட்டினாலும்கூட.

சரி, வேறு ஒன்றைப் பார்க்கலாம். ஆங்கிலத்தில் விமரிசன நூல்களா இல்லை? நல்ல இலக்கியங்களா



198 / வரட்சியிலிருந்து...

இல்லை? அவற்றைத் தமிழன் அறியமாட்டானா? இருப்பினும் அவை அவனைப் பாதிக்கவில்லை. அவனுள் அவை எவ்வித சலனத்தையும் ஏற்படுத்தவில்லை. ஆனால் ஒரு தமிழன், ஒரு செல்லப்பா, ஒரு தமிழ் விமரிசனப் பத்திரிகையை ஆரம்பித்து தமிழ் இலக்கியங்களை விமரிசிக்க ஆரம்பித்ததும் அது சலன மேற்படுத்தியது ஒரு புது மரபை, ஒரு புதிய சூழலை உருவாக்கியது.

கடைசியாக ஒன்று: ஆங்கிலப் புத்தகங்களை ஒதுக்கி விடுவோம். அவ்வளவுக்குப் போகவேண்டாம். நேஷனல் புக் டிரஸ்ட் தயாரித்து வெளியிடும் தமிழ்ப் புத்தகங்கள் தயாரிப்பில் எவ்வளவு உயர்ந்தவை! எவ்வளவு சிறப்பானவை! அவற்றிற்கு முன் Pearl Book வெளியிட்ட தமிழ் புத்தகங்கள், ஸோவியத் அன்னிய மொழி வெளியீட்டு ஸ்தாபனத்தின் தமிழ் மொழி புத்தகங்கள், இவற்றோடு நம் தமிழ் நிறுவனங்களின் வெளியீடுகளை ஒப்பிட்டால் எவ்வளவு தர வேறுபாடுகள்?

இருப்பினும் இவை எதுவும் நம் புத்தக வெளியீட்டு நிறுவனங்களைப் பாதிக்கவில்லை. அவை வேறு நமக்கு அந்நியமானவை. நமக்கு சம்பந்தமில்லாதவை என்று வாங்குவோரும் சரி, புத்தக வெளியீட்டாரும் சரி, தங்களை அன்னியப்படுத்திக்கொள்வது சுலபமாகி விடுகிறது. ஆனால் இப்போதைக்கு பொருளாதார நோக்கில் ஸ்தாபன ரீதியில் பலஹீனமானதாகத் தோன்றும் ஒரு க்ரியா, தமிழ் புத்தக ஸ்தாபனங்களின் வயிற்றைக் கலக்க ஆரம்பித்துள்ளது. ஏனெனில் அது நமது மண்ணின் வெளிப்பாடு, அதை நாம் அந்நியப் படுத்திக் கொள்ள முடியாது. அதை எதிர் கொண்டு சமாளித்துத் தான் ஆகவேண்டும். அதனால் பாதிக்கப்பட்டுத்தான் ஆகவேண்டும்.

ஆகவே தமிழ் நாட்டில் ஒரு புதிய நாடகச் சூழலை

உருவாக்குவது, தமிழ் நாடகக் கலைத் துறையில் ஒரு மறுமலர்ச்சியை ஏற்படுத்துவது என ஆரம்பித்து கடைசியாக இன்றுள்ள நாடகச் சூழலைப் பாதிப்பது என்பது தமிழ் மண்ணுக்கு அந்நியமான நாடகங்களை, அவை கலைத்தரத்தில் எவ்வளவு உயர்ந்தவையானாலும் சரி, ஆன்னிய நாடகாசிரியர்களை, அவர்கள் எவ்வளவு மகோன்னத மேதைகளாக இருந்தாலும் சரி, அவற்றை தமிழில் அறிமுகப்படுத்தினாலும் சரி, அதனால் ஏதும் பரதிப்பு ஏற்படப்போவதில்லை.

பாதிப்பு ஏற்படுவது என்பது இம்மண்ணில் தோன்றும் இம்மண்ணுடன் உறவு கொண்ட உறவாடும் குணம் கொண்ட தமிழ் நாடகங்களால்தான் சாத்தியம். அதற்கு நான் குறிப்பிட்ட நாடகாசிரியர்களின் நாடகங்கள் தான் பயன்படும். கோபாலியும் மெட்ராஸ் ப்ளேயர்ஸும் செய்வதெல்லாம் கால விரயமும் சிரம விரயமும், பண விரயமும் தான். சமூக ப்ரக்ளை இல்லாத கலைப்ரக்ளை இல்லாத காரியங்கள் தாம். இதற்கு அர்த்தம், மற்ற பிராந்திய நாடகங்களையோ, உலக நாடகக் கலை வளத்தையோ நாம் ஒதுக்கி விடவேண்டும் என்பதல்ல. இப்போது நடப்பது தமிழ் நாடகங்களை அறவே ஒதுக்கும் காரியம். இம்மண்ணை அலட்சியப்படுத்தும் காரியம். இந்த மண்ணை அலட்சியப்படுத்தி விட்டு, இம்மண்ணில் இவர்கள் ஜீவிக்க முடியுமா என்ன? நாம்தான் பார்க்கிறோமே, ஜீவிக்க முடிந்ததா? மற்ற பிராந்திய நாடகங்களும், உலக நாடக வளமும், ஒரு உபரியாக, துணை வளமாக, தமிழ் நாடகம் வேருன்றிய பின்—ஒரு உபரியாக, துணையாகத்தான் இருக்க முடியும். வேருன்றிய தமிழ் நாடக மரபிற்கு வளம் ஊட்டும் சக்தியாகத்தான் இருக்க முடியும். தமிழ் நாடக மரபு என்ற ஒன்றே இல்லாத நிலையில், வேற்று நாடகங்கள் இங்கு கால் பதிக்க முடியாது. தமிழ் மண் அவற்றை அந்நியப்படுத்தி ஒதுக்கிவிடும்.

200 / வரட்சியிலிருந்து...

இனி ஒரு விஷயம் மிகுந்துள்ளது. அது மேடையேற்று வது, நாடகத் தயாரிப்பு சம்பந்தமானது.

ஒன்றை நாம் நினைவில் ஆழப்பதித்துக் கொள்ள வேண்டும். இன்றைய நிலையில் நாடகம் வியாபாரமாக முடியாது. அதுவும் தமிழ் நாட்டில் வியாபாரம் என்ற அடிப்படையில் எதையும் அளந்து நிறுத்திப் பார்ப்பது நமது வழக்கமாகிவிட்டது. வாழ்வின் உன்னதங்கள் எதுவும் வியாபார அடிப்படையில் நடப்பதல்ல. கோயிலோ, கலாசாலைகளோ, பள்ளிகளோ, மருத்துவ மனைகளோ, வியாபார வரவு செலவு அடிப்படையில் இயங்குவன அல்ல. கலைகளும் அப்படித்தான். அறிவுத் துறைகளும் அப்படித்தான். உலகில் எங்கும் எந்த அறிவுத்துறை ஆராய்ச்சியும் வியாபார வரவு செலவு நோக்கில் நடப்பதில்லை. நமக்கு எல்லாம் பலசரக்குக் கடை வியாபாரமாகிவிட்டன. இன்று உலகில் எங்குமே, ஏன் மிக வளமான மரபும், சரித்திரமும். மிகுந்த நாடக ரசனையும் கொண்ட இங்கிலாந்தில் கூட, நாடகம் அரசாங்க நிதி உதவியில்தான் பிழைத்திருக்கிறது என்றால் மற்ற இடங்களைப் பற்றி ஆராய வேண்டிய அவசியமே இல்லை.

தமிழ் நாட்டில் வியாபாரமாக அதை நோக்குவது நமது அவலம். நமது வாழ்வின் ஆபாசம். நமது கலை உணர்வுகளின் அசிங்கம் இதிலிருந்து இன்னும் கீழிறங்கி இதை ஒரு உத்யோகமாகவோ, அல்லது குறைந்தது ஒரு மிதமான அளவிலாவது பிழைப்புக்கு வழி கிடைக்கும் என்று கூட எதிர் பார்ப்பது அசாதத்தியம்.

நாடகத்தைத் தன் உயிர்த் துடிப்பாகக் காண்பவன்தான் தனக்கு அதில் ஏதோசொல்ல இருக்கிறது, அதைச் சொல்லவேண்டும் என்று வருபவன்தான் இன்று தமிழ் நாடகக் கலைத்துறையில் ஒருவன் கால் வைக்க

வேண்டும். தான் சொல்ல வைத்திருப்பதை வைத்து போம் பேசி வியாபாரம் பண்ண வருகிறவனுக்கு தன் வயிற்றுக்கு மீன் பிடிக்க வருகிறவனுக்கு இங்கு இடமில்லை. அதற்கு அவன் வேறு இடங்களைத் தான் நாடவேண்டும்.

தன் பிழைப்பிற்கு வேறு வழி வகைகளைக் கண்டு கொண்டவன்தான், தன் மிகுந்த நேரங்களில், எவ்வித லோகாயத எதிர் பார்ப்பையும் மனதில் கொள்ளாது நாடகத் துறையில் கால்வைக்க வேண்டும். அசாத்தியமான ஒன்றை, நடைமுறை சாத்தியமில்லாத ஒன்றை நடைமுறையில் இல்லாத ஒன்றை நான் வேண்டவில்லை. அமெச்சூர் சபாக்களும் குழுக்களும் எப்படி இயங்கிவருகின்றன? அவர்கள் தம் பிழைப்புக்கு இதை நாடியிருக்கவில்லை. இதையேதான் நான் வேண்டுகிறேன். ஆனால் பார்வைகளும் உத்தேசங்களும் வேறானதாக இருக்க வேண்டும் என்கிறேன்.

இன்றைய தமிழ் இலக்கியம் இப்படிப்பட்ட ஒரு அடிப்படையில்தான் உயிர் வாழ்கிறது. பெரும்பான்மையான துடிப்புள்ள இளம் இதயங்கள் எழுத்தைப் பிழைப்புக்காக நாடுவதில்லை. தம்மிடம் சொல்ல ஏதோ இருக்கிறது அதைச் சொல்ல வேண்டும் என்ற ஒரே உத்தேசம்தான் பெரும்பான்மையோரை இயக்குவிகிறது. இந்த இயக்கம் எவ்வித கட்டுப்பாட்டுக்கும் உட்படாதவாறு இருக்க ஒரு சுதந்திரத்தை வேறு பிழைக்கும் வழிகளில் பெற்றுக் கொள்கின்றனர். இதுதான் இன்றைய நியதி. சில விதிவிலக்குகள் இருக்கத்தான் செய்கின்றன. ஆனால் அவை நியதியைத் தான் நிரூபிக்கின்றன. முன்பு நியதியும் விதிவிலக்குகளும் நேர் எதிரான குணத்தவையாக இருந்தன. இந்த நடைமுறையைத்தான் உத்தேசத்தைத் தான் நான் இனி எழப்போகும் நாடகச் சூழலிலும் இருக்கவேண்டும்

202 / வரட்சியிலிருந்து...

என எதிர் பார்க்கிறேன். இது அசாத்தியமான ஒன்றல்ல லக்ஷ்யக் கனவு அல்ல நடைமுறை யதார்த்த நிர்ப்பந்தம்.

அடுத்த விஷயம். இதற்கும் எழுத்து பத்திரிகை ஓர் மறைமுக வழிகாட்டி. அதாவது இன்றியமையாத வற்றிற்கு தன்னை சுத்தப்படுத்திக்கொள்ளல் அல்லது எளிமையாக்கிக் கொள்ளல் (Pruning one self to the essentials).

பத்திரிகைகள் என்றால் மனதில் சட்டெனப்படும் ஒரு குணச்சித்திரத்திற்கு மனப்படிமத்திற்கு முற்றிலும் மாருனது “எழுத்து”. விளம்பரங்கள் இல்லை. சித்திரங்கள் இல்லை. கவர்ச்சிகரமான அம்சங்கள் இல்லை. யாரையும் மயக்கி அழைக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தங்கள் இல்லை. ஆடம்பரங்கள் எதுவும் இல்லை. காசு இருப்பவனையெல்லாம் அண்டவரும் மலிவுத்தனம். தாசித்தனம் இல்லை. பலதரப்பட்டாரையும் அரவணைத்துச் செல்லும் பலசரக்கு அம்சங்கள் இல்லை. தயாரிப்புத்தரம் இல்லை.

இருந்தவை இரண்டே இரண்டு. எளிமை. தனது தோற்றத்தின் உத்தேச நிறைவேற்றத்திற்கான விஷய கனம். இதனால்தான் அது தன் பலத்திலேயே நிற்க முடிந்தது. தன் காரிய நிறைவேற்றத்தில் வெற்றி கண்டது.

இந்த அளவுக்கு நாடகத் தயாரிப்பும் மேடைறேற்றமும் தன்னை எளிமைப் படுத்திக்கொள்ள வேண்டும். சுத்தப் படுத்திக்கொள்ள வேண்டும். தன் தோற்ற உத்தேச நிறைவேற்றத்திற்கான அளவு விஷயகனம். ஜீவியச் செறிவு கொள்ளவேண்டும். மற்றவையெல்லாம் இப்போதுள்ள சூழலில் புதிய சூழல் உருவாக வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்தில் அநாவசியம். அதாவசியம் மட்டு

மல்ல, இடையூறுகள் கூட, ஆங்கிலத்தில் Play is the thing என்பார்கள். இதுதான் நமது புதிய நாடக மரபுக்கான, கலை வாழ்விற்கான தாரக மந்திரம். நாடக அரங்கமைப்புக்கள், ஆடையலங்காரங்கள், மேக்கப், ஒளி அமைப்பு, தயாரிப்புச் சிறப்புகள் இவை எல்லாம் வெறும் Propsதான். நாடகத்தின் essentials அல்ல. அநாவசியம். Essentials என்பது வெற்று மேடையில் நடித்துக் காட்டுவதுதான். நடிப்பு, பேச்சுமுறை, அரங்கில் பாத்திர இயக்கம், குரல் பயிற்சி, இவற்றின் துணையுடன் மட்டுமே நாடகத்தின் எழுத்துக்கு மனித சலன பரிமாணத்தையும் உயிர்ப்பையும் கொடுப்பதுதான் நாடகம், “எழுத்து” பத்திரிகை எவ்வாறு தன் Essentialsக்கு தன்னை சுத்திகரித்துக் கொண்டதோ, அவ்வாறு நாடகமும் தன்னை சுத்திகரித்துக் கொள்வதென்றால், அலங்கரிக்காத தன் ஆத்மாவை தன் நிர்வாணத்தின் அழகையும் சக்தியையும் புனிதத்தையும் வெளிக்காட்டுவதென்றால் அது இப்படித்தான் இருக்க முடியும். இருக்க வேண்டும். இங்கு தான் கலையின் ஆத்மாவை, பூச்சிடப்படாத உண்மையை நாம் தரிசிக்க முடியும். இதற்குத்தான் இயக்க வலுவூண்டு. எழுத்து பத்திரிகைக்கு இருந்தது போல, அதுவே நடைமுறையாகியிள்ளது. எழுத்து பத்திரிகையிலிருந்து இன்றைய “பிரக்ஞை” வரை கண்கூடு.

மற்றவர்களுக்குத் தெரியுமோ தெரியாதோ கோபாலிக்கு இது தெரியும். ஆனால் இந்த அறிவும் அல்காஷிமேல் விட்டெறியும் கல்லாகத்தான் அவருக்குப் பயன்பட்டதே அல்லாமல், கோபாலியின் செயல்முறைகளுக்குப் பயன்படவில்லை. மற்றவர்க்கு உபதேசம் செய்வதும் குற்றம் சாட்டுவதும் தன்னைப்பற்றி எவ்வித சாத்தனையும் இவ்வாறு டம்பம் அடித்துக் கொள்வதும் தான் கோபாலி தெரிந்த விஷயங்கள்.

204 / வரட்சியிலிருந்து...

நான் குறிப்பிட வந்த விஷயம் இதுதான் essentials, இதுதான் நடைமுறை சாத்தியம், இதுதான் நம் சூழலுக்குத்தேவை என்பது கோபாலிக்கு தெரியும்.

தெரியுமல்லவா? பின் ஏன், என்ன தடை? ந.முத்துசாமி, அம்பை, பார்த்தசாரதி செல்லப்பா நாடகங்களை ஏன் கோபாலி தயாரிக்கவில்லை? இதற்கும், டி கே. ஷண்முகத்தை ஒப்புதலோடு கோபாலி மேற்கோள் காட்டியது போல அரசாங்க உதவி தேவையா என்ன? தேவை என்பவன் சுயபுத்தியில்லாதவனோ, பொறுப்பற்றவனாகவோதான் இருப்பான்.

பின் ஏன் கோபாலி ஏதும் செய்யவில்லை? அதுவும் தான் விரும்பி வரவேற்ற ந. முத்துசாமி பார்த்தசாரதி நாடகங்களை? சபாக்காரன் செய்யமாட்டேன் என்கிறானே, செய்திருந்தால் ஆறுவருடங்களில் நாடக மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டிருக்குமே என்று கோபாலியை ஏங்க வைத்த நாடகங்களை? நான் இக்கேள்வியைக் கேட்ட போது (ENACIT-ல்) கோபாலி என்ன பதில் சொல்கிறார்? (ENACT-ல் தான்) “நான் ஏன் இவற்றைத் தயாரிக்க வேண்டும்? இவற்றை நல்ல நாடகங்கள் என்று சொன்னால் நான் தயாரிக்க வேண்டுமென்றிருக்கிறதா என்ன? கிரிஷ்கர்னாடின் நாடகங்களை எனக்குப் பிடித்திருப்பது போல் இந்த நாடகங்கள் எனக்குப் பிடித்தவை என்று நான் சொல்லவில்லையே?”

இது கோபாலி, இதுதான் கோபாலியின் சுபாவம். அவர் உட்கார்ந்திருக்கும் கிளை ஆட்டங்கண்டு விட்டால் உடனே இன்னொரு கிளைக்குத் தாவிவிடுவார். அந்தக் கிளையையும் நாம் சற்று ஆட்டிவிட்டோமானால் உடனே இன்னொரு கிளைக்குத் தாவி விடுவார். சற்று முன்னே என்ன சொன்னோம் இப்போது என்ன சொல்கிறோம், பேசும்போது கொஞ்சம், நாணயம், கொஞ்சம் விவல்

தையோடுபேச வேண்டாமா என்ற நினைப்புகள் எதுவும் கோபாலியிடம் கிடையாது, நாக்குசர்வ சுதந்திரமாக புரளும். இந்த மனிதருக்கு முத்துசாமி பார்த்தசாரதி நாடகங்களைத் தயாரிக்கப் பிடிக்காது. ஏனெனில் அவர் தரத்திற்கு அலை உயர்ந்தவை அல்ல. சபாக்காரனைத் திட்ட வேண்டி ஏற்பட்டால், இதே நாடகங்கள் நாடக சரித்திரத்தையே மாற்றிவிடக் கூடிய அளவுதரமான நாடகங்களாகிவிடும். இவரோ, ஸ்ரீதர் பேசுபவன் ஒரு Philistine-ன் பத்திரிகையில் தரமேயற்ற படங்களுக்கு விமரிசனம் எழுதுவார். டி.கே. எஸ். போன்ற ஒரு நாடகக்கலை நிரட்சரகுக்கியைப் பேட்டி கண்டு பெருமைப்பட்டுக் கொள்வார். கொஞ்சம் கலை உணர்வு உள்ளவன், ஒரு அல்காஷி மாணவன் செய்யக் கூடிய காரியங்களா இவை? இவரது தரத்தைப் பற்றிய பிரக்ஞை இச்சமயங்களில் எங்கே போயிற்று? போகட்டும் விஷயத்திற்கு வருவோம்.

இவ்வெளியமுறைத் தயாரிப்புகள் முதலில் இயங்க வேண்டியது. இன்றைய சிறு இலக்கியப் பத்திரிகைச் சூழலின் மையத்திலிருந்து தான். அம்மையத்திலிருந்து தான் அது விரிவாகிப்பெருகவேண்டும். இன்றைய எழுத்தாளர் சந்திப்புகள் நடப்பதுபோல இலக்கியப் பேச்சுக்கள் நடப்பதுபோல, இலக்கியச் சிந்தனைக் கூட்டங்கள் நடப்பது போல புத்தகவெளியீட்டு விழாக்கள் நடப்பதுபோல, இவையும் அதன் ஒரு துணையங்கமாக உடன் நிகழ்வாக அல்லது அது போன்று ஒரு தனி நிகழ்வாக ஆரம்பிக்க வேண்டும். நாடக கம்பெனிகளின் சபாக்களின் நடைமுறைகள் இதற்கு ஏலா. இத் தயாரிப்புகளுக்கு இன்றுள்ள இலக்கியச்சிறுபத்திரிகைச் சூழலின் பத்திரிகைகளின் இதய பூர்வமான ஒத்துழைப்பும் ஆதரவும் நிச்சயம் கிடைக்கும். அவ்வளவிற்கு அவர்களிடையே ஆர்வம் உண்டு.



266 / வரட்சியிலிருந்து...

அதிர்ஷ்டவசமாக இன்றுள்ள இலக்கிய சிறு பத்திரிகைச் சூழல் இலக்கியத்தோடு தன்னை கட்டுப்படுத்தக் கொண்ட தல்ல. உண்மையில் புதிய நாடகச் சூழலும் புதிய இலக்கியச் சூழலும் ஒன்றையொன்று சார்ந்தவை. ஒன்றில் மற்ற தன் உயிர்ப்பைக்காண விரும்புவவை.

இன்னமும் சொல்வதென்றால் இத்தகைய தயாரிப்புகளுக்கு ஏதும் செலவாகாது. செலவாகாது ஆனதால், திரும்பப் பெறும் வியாபார சிந்தனைகளும் இராது. பலர் சேர்ந்து ஒரு சிறு பத்திரிகை நடத்த ஆதம் செலவை பங்கிட்டுக் கொள்வது போல, இம்மாதிரியான நாடகத் தயாரிப்புகளுக்கு ஆதம் செலவைப் பங்கிட்டுக் கொள்ள முன்வரும் அளவுக்கு இன்றுள்ள சிறு பத்திரிகைச் சூழலில் உற்சாகமும் லக்ஷிய வேகமும் உண்டு. மேலும் ஒரு மாத இதழைக் கொண்டு வரும் செலவில் மிகக் கணிசமான விகிதாசம்சம்தான் இவ்வெளிய நாடகத் தயாரிப்புகளுக்கும் ஆகும்.

மிக முக்கியமான விஷயம் இவ்வெளிய தயாரிப்பு நடைமுறையினால், எழுதப்பட்டுள்ள நாடகங்களுக்கு, சலன பரிமாணம் கொடுத்ததாகும். மேடை ஜீவியம் கொடுத்ததாகும்.

இம்முறையில்தான் இன்றைய புதிய நாடகங்களை இயங்கவைக்க முடியும். சமூகத்தில் சலனிக்க வைக்க முடியும். வேண்டும்.

இத்தகைய தயாரிப்புகளின் எளிமைக்கு, essentialக்கு புனிதத்துவம் மட்டும் அல்லாமல் பலரும் உண்டு. சந்தேகப் படுகிறவர்கள் “எழுத்து” பத்திரிகையின் சரித்திரத்தையும் அதன் பின் விளைவுகளையும் பின்னோக்கிப் பார்த்துக் கொள்ளலாம்.

இதன் பலத்தை, கலாரீதியான புனிதத்துவத்தை பல பரிமாணங்களில், நிலைகளில் காணலாம்.

- (1) நாடக இயக்கம் வியாபார அடித்தளத்திலிருந்து எழாமல் ஒரு புதிய கலைத் தளத்திலிருந்து எழுப்பப்படுகிறது.
- (2) இதன் எளிமையும் சிக்கனமுமே இதன் பலம்.
- (3) வியாபார அடித்தளம் இதற்கில்லாத காரணத்தால் “சோ” வின் சூருவளி மற்றவர்களை அடித்துச் சென்றதுபோல் இதை எந்த வியாபார பகாசூர சக்தியும், பாமரப் பிராபல்யமும் ஏதும் செய்துவிட முடியாது.
- (4) இத்தகைய தயாரிப்புகளுக்கு ஆதரவான சூழல் இன்றே இக்கணமே உள்ளது. சிறு இலக்கியப் பத்திரிகைகள் உருவாக்கிய சூழல்தான் புது நாடகத்தின் தொடக்க சூழலும் ஆகும்.
- (5) இத்தயாரிப்புகள் எத்தகைய வியாபார பொருளாதாரப் பிரச்சினையும் குறுக்கிட்டு விலங்கிட முடியாத அம்சங்களான, நடிப்பு, குரல் பயிற்சி, பேச்சு முறை, அரங்கில் பாத்திர சலனம், நேரக் கணிப்பு, ஆகியவற்றின் பயிற்சித் தளமாகவும் அதே சமயத்தில் வெளியீட்டுத் தளமாகவும் ஆகின்றன. தக்ஷிணபாரத நாடக சபையினரின் தயாரிப்புகள், நாடகக் கலையின் இந்த essentialsல் வெகுவாகக் குறைப்பட்டனவாகவே இருந்தன.

பயிற்சித் தளம் என்று நான் சொன்னது நடித்துக் காட்டுவோருக்கு மட்டுமல்ல. பார்ப்போருக்கும்தான். நாடகத்தின் இந்த அடிப்படை விஷயங்களில் நம்மவர்கள் இதுகாறும் கற்றதையெல்லாம் அறவே மறந்து புதி

தாக ஆரம்ப பாடத்திலிருந்து கற்க வேண்டிய நிலையில் உள்ளார்கள். இத் தயாரிப்புகள், இவ்வுணர்வையும் எழுப்ப உதவும். இவைதான் இவ்வுணர்விற்கு உதவும். ஏனெனில் இத்தயாரிப்புகளில் இந்த essentialsத் தவிர வேறு ஏதும் இல்லை. ஒளிப்பதிவு, அரங்க நிர்மாணம் இன்றோரன்ன props எல்லாessentialsல் நாம் பூரணத்வம் அடைவதிலிருந்து அவற்றின் மீது நம் கவனமும் உணர்வும் பதிவதிலிருந்து அவற்றின் மீது நம் கவனமும் உணர்வும் பதிவதிலிருந்து தடுத்து விடுகின்றன.

(6) இத்தயாரிப்புகள் பார்ப்போருக்கும் நடிப்போர்க்கும் உள்ள இடைவெளியை வெகுவாகக் குறைத்து விடுகிறது. இந்த அம்சம் சட்டென புரியாததாக, ஒப்புக் கொள்ள முடியாததாகத் தோன்றலாம். ஆனால் உண்மை அதுதான். தொழில் நுணுக்கம் நிறைந்த, படாடோபமான, நாகரிக தயாரிப்புகளில் உள்ள, அரங்க நிர்மாணம், உடை அலங்காரம், ஒளி அமைப்பு எல்லாம் அரங்கை, பார்ப்போர் தளத்திலிருந்து வேறு படுத்தி விடுகிறது. ஆனால் வெற்று மேடையும் அலங்கரிக்காத பாத்திரங்களும், பார்ப்போர் தளத்திலிருந்து அந்நியப்படுத்தப் படுவதில்லை. தம்மிலிருந்து தனித்த வேறு பட்ட ஒன்று நடித்துக் காட்டப்படுகிறது என்ற நினைப்பு பார்ப்போர் மனத்திலிருந்து அகன்று விடுகிறது.

(7) இத்தயாரிப்புகளுக்குக் கிடைக்கும் ஆதரவு 20 பேராக இருந்தாலும் சரி, 100 பேராக இருந்தாலும் சரி அதனால் தயாரிப்பின் மேடையேற்றத்தின் வெற்றி பாதிக்கப்படாது. எந்தப் பெரிய நகரத்திலும் இன்றைய நிலையில் 100 பேருக்கு மேல் இத்தயாரிப்புகளுக்கு பார்ப்போர் ஆதரவு இருக்கும் எனச் சொல்ல முடியாது. ஆயினும் நம் காரியங்களுக்கு அது அதிகம்.

20 பேர், எங்கும் எந்த கிராமத்திலும் சேர்வார்கள் என்ற நம்பலாம். இதுவே இதன் பலமுமாகும்.

அத்துடன், இத்தகைய தயாரிப்புகளை கல்லூரி மாணவர்களிடையே உருவாக்குதல் அல்லது அவர்களிடம் எடுத்துச் செல்லுதல், ஒரு புதிய நாடகச் சூழலுக்கான வித்துக்களை, வியாபாரக் கறை படாத நல்ல மண்ணில் விதைப்பதற்கு ஒப்பாகும். இப்பொழுது கல்லூரிகளில் இலக்கிய அறிமுகங்கள், விழாக்கள், விவாதங்கள் நடைபெறுவதைப்போல, இவ்வெளிய தயாரிப்புகளும் அங்கு எடுத்துச் சொல்லப்படலாம் அல்லது அவர்களிடையே உருவாக்கப்படலாம். இங்கு வியாபார நிர்ப்பந்தங்கள் ஏதும் எழுவதில்லை என்பது கவனிக்கப்பட வேண்டும். இலக்கிய சிந்தனை போன்ற அமைப்புகளின் நிகழ்ச்சிகளில் பட்டிமன்றம், இலக்கிய பேச்சுக்கள் போன்ற நிகழ்ச்சிகளில், கல்லூரி மாணவர் விழாக்களில் என்ன வியாபார நிர்ப்பந்தங்கள் எழுகின்றன? இவை போலவே, இந்நிகழ்ச்சிகளில், எளிய நாடகத் தயாரிப்புகள் ஏன் இடம் பெறக்கூடாது? ஏன் எடுத்துச் சொல்லப்படக் கூடாது? ஒரு புதிய நாடகக்கலை உணர்வு, சூழல் இங்கிருந்து எழக்கூடும்.

(8) இத்தயாரிப்புகளை 20 பேர் கிடைக்கக் கூடிய எந்த இடத்துக்கும் எடுத்துச் செல்லலாம், எடுத்துச் செல்ல வேண்டும். மறுபடியும், இருபது பேர் கிடைக்கக் கூடிய எந்த இடத்திலும் தயாரிக்கலாம். தயாரிக்கப்பட வேண்டும். ஒரு நகரத்தினுள், அல்லது வெளியிடங்களுக்குச் செல்லும் நாடகக் குழு ஒர் இடத்தில் பயிற்றுவித்த நாடகக் குழுவினர் அல்ல. தயாரிப்பாளர் ஒருவர் மட்டும் தான் வெளியிடம் செல்லும் நாடகக் குழுவாக இருப்பார். அவர் செல்லுமிடத்தில் சிலருக்கு பயிற்சி அளித்து ஒரு குழுவை உருவாக்க வேண்டும். அல்லது வெளியிடத்திலிருப்பவர் சிலர் தயாரிப்பாளர்

210 / வரட்சியிலிருந்து...

ரிடம் பயிற்சி பெற்றுத் திரும்பலாம். இது அசாத்தியமே அல்ல. நடைமுறைக்கு, இன்றைய யதார்த்தத்திற்கு பொருந்துவது.

(9) இத்தயாரிப்புகளுக்கு என நான் குறிப்பிட்ட, முத்துசாமி, அம்பை, பார்த்தசாரதி, செல்லப்பா நாடகங்கள் பெரும்பாலான அவற்றிற்கு மூன்று நாங்கு பேர்களுக்கு மேல் நடிகர்கள் தேவையில்லை. மனோகர் குழு போல ஒரு பட்டாளம் தேவை இல்லை.

இதுதான் எளிமையான ஆரம்பம். அதே சமயம் பலம் வாய்ந்த ஆரம்பம். கலாச்சியின் புனிதமான ஆரம்பமும் கூட.

இது என்ன சாதித்து விடும் என்று அநேகருக்கு சந்தேகங்கள் எழலாம். மனித சமுதாயத்தை முகம் தெரியாதது மறாற்றி அமைத்த மாபெரும் புரட்சிகளின் ஆரம்பங்களின் எளிமையையும், புனிதத்வத்தையும் அறியாதவர்களாகத்தான் இருப்பார்கள் சந்தேகம் கொள்பவர்கள். இதை அவர்கள் அறிந்து கொள்ள சரித்திர புத்தகத்தின் ஏடுகளைப் புரட்ட வேண்டாம். நம் கண்முன் நேற்று நிகழ்ந்து இருக்கிறது. 25 லட்சம் பிரதிகள் பாக்கசுரமாளிகைகள் பிரதிவாரம் வெள்ளி சனிக்கிழமைகளில் கடைகளின் முன் தவம் கிடக்கும் கால்கள், இவற்றை கண்முன் எழுப்பி பயமுறுத்தும் ஆனந்த விகடன், குழுதம், கல்கி தினமணிக்கதிர் இவற்றின் முன் திருவல்லிக்கேணியில் ஒரு பழம் காரைச் சுவர் வீட்டின் அறையிலிருந்து 20 பக்கங்களுக்கு ஒரு சில நூறு பிரதிகள் விற்ற 'எழுத்து' என்ற நோஞ்சான் சாதித்தது நேற்றைய நிகழ்வு. சரித்திரம் இன்றைய இலக்கிய சகாப்தத்தின் ஆரம்பத்தை வளத்தை அந்த நோஞ்சானின் 20 பக்கங்கள் தாம் சில நூறு பிரதிகள் தாம் சாதித்து வைத்துள்ளது. பகாசுர

சக்திகள் அல்ல. அவை வெளித்தள்ளிய ஹிமாலயக் குப்பைகள் எங்கு போயின? தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் அவற்றின் இடம் எங்கே? கங்கையின் ஆரம்பத்தைத் தேடிச் சென்றால் அது ஒரு சிறு ஓடையாகத் தான் இருக்கும். அது என்னவாகிறது என்பதை பிரயாசையில் காணலாம்.

இது நடைமுறை சாத்தியமான ஒன்று. இன்றைய சூழ்நிலையில் சாத்தியமான ஒரே வழி முறை என்றேன். ஆயினும் இதன் வெற்றிக்கு சில தகுதிகள் தேவைப்படுகின்றன. சுமார் 10—15 வருட காலத்திற்கு தொடர்ந்த, மனம் தளராத முயற்சி, இடையில் வியாபார, புகழ், நோக்கங்கள் தலை நீட்டாதிருக்க வேண்டும். லக்ஷிய வேகமும் சமூகப் பொறுப்புணர்வும் கலை வெளிப்பாட்டிற்கான உந்துதலும் வேண்டும். நாடக ஈடுபாட்டை உத்தேச அக்கறையாக எண்ணும் மனச் சாய்வும், தன் பெருமைகளைப் பற்றிய வெற்றுச் சவுடல்களும், சீப்செகரட்டரி வீட்டில் மேடையேற்றினேனே, கேரளம் முழுதையுமே ஒரு கலக்குக் கலக்கியதே என்பதாரிப்பு என்பன போன்ற பாமரத்தனங்களும் இப்பேச்சுக்களின் பின்னிருக்கும் அற்ப ஆசைகளும், தீமர் புகழ் விருப்பங்களும் தரணியெங்கும் தன் பெயரை உச்சரிக்க வேண்டும் என்ற கனவுகளும் கொண்டவர்களுக்கு இந்த ஈடுபாடு லாயக்கில்லை.

இதுகாறும் நான் சொல்லி வந்தவை எந்த தனிப்பட்ட மனிதரின் குணங்களையும் சர்ச்சிக்க அல்ல. இத்தகைய வர்கள் சபிக்கப்பட்டவர்கள். அவர்கள் விதியை அவர்களே நிர்ணயித்துக் கொள்ளட்டும்.

ஆனால் இதில் ஒரு சமூகபரிமாணம் உண்டு இத்தகைய வர்களின் நடைமுறைகள், சிந்தனைகள் அக்கறைகள் கொண்டுள்ள சமூக பரிமாணத்தினால், (ஏனெனில் இவர்

கள் ஈடுபட்டுள்ளது பொது வாழ்வு. அதில் இவர்களது குண விசித்திரங்கள் கறைபடுத்துகின்றன) தமிழ் கலை வரலாறு சமூக கலைச் சூழல் மாற்றத்திற்கே வழியில்லாது, அதளபாதாளத்திற்கு இழுத்துச் செல்லப் படுகிறது. இதோ மாற்றம் நிகழப் போகிறது ஒரு விடிவு ஏற்படப் போகிறது என்ற தோற்றம் காணும் போது இத்தகைய மனிதர்கள் தமிழ்ச்சமூகத்தை மறுபடியும் சாக்கடைக் குட்டையில் தள்ளிவிட்டிருக்கிறார்கள். பொது வாழ்வில் சமூக உணர்வு செயல்படாமல், சுய அக்கறைகளும் தான் என்ற ஏடுவும் செயல்படுகின்றன. ஒவ்வொரு முறையும் துளிர்க்கும் நம்பிக்கை பொய்த்து விடுவதற்கு இவர்கள் காரணமாகியுள்ளார்கள்.

டி.கே. ஷண்முகம் வங்க நாடக முறைகளைக் காணச் சென்று திரும்பிய போது,

தி. ஜானகிராமன் சேவா ஸ்டேஜினால் நாடகங்கள் எழுதக் கேட்கப்பட்ட போது,

சபாக்கள் நாடகங்களை ஆதரிக்கத் தொடங்கிய போது, சோ தனது நாடகங்கள் நாடகங்களே இல்லை என்று உணர்ந்த போது,

அல்ஃரஷியிடம் பயின்ற என்.வி. ராஜாமணி சேவா ஸ்டேஜில் நுழைந்த போது,

முத்துசாமியின் நாடகங்கள் 'நடை' யில் வெளி வந்து அல்காஷியின் மாணவர்கள் கவனத்திற்கு வைக்கப்பட்ட போது,

பார்த்தசாரதியின் நாடகங்களை தஷிண பாரத் நாடகசபை தில்லியில் மேடையேற்றக் கண்ட ஆதரவின் உற்சாகத்தில், சென்னையில் அவற்றை மேடையேற்றிய போது,

ஒரு மரற்றம், ஒரு திருப்பம், ஒரு புதிய பாதையின், தொடக்கம் தோன்றுவதற்கான அறிகுறிகள் பளிச்சிட்டன. ஆனால் அந்த நம்பிக்கைகள் அவ்வளவும் திரும்பத் திரும்ப பொய்த்ததற்குக் காரணம் சம்பந்தப்பட்ட மனிதர்களின் சுயலாப அக்கறைகள், சமூகப் பொறுப்பின்மை, கலைப் பிரக்ஞையின்மை அற்பலோகாயத ஆசைகள்.

நான் இங்கு இவற்றையெல்லாம் சொல்லக் காரணம்— திரும்பத் திரும்பச் சொல்கிறேன்—இத் தனிமனிதர்களைச் சரட அல்ல—தனிமனித அக்கறைகள் பொது வாழ்வில் செயல்படும்போது அவற்றிற்கு ஒரு சமூகப் பரிமாணம் உண்டு என்ற உண்மையை நினைவுபடுத்தத்தான். கலைப் பிரக்ஞைக்கு சமூகப் பரிமாணம் உண்டு என்ற உண்மையை நிலைப்படுத்தத்தான்.

(15—8—1976)

'பிரக்ஞை' 26, 27, 28

நவ. 76, ஜனவரி 77

□





சலனங்கள்

தில்லியில் ஒரு தமிழ் நாடகம்



டெல்லி சங்கீத நாடக அகாதமி, நாட்டிய ஸமரோஹம் 1984 என ஒரு நாடக விழா நிகழ்ச்சியை, அகில இந்திய அளவில் ஏற்பாடு, செய்திருந்தது. குறிப்பாக இந்த ஏற்பாடு, நம் புராதன கிராமிய நாடக மரபுகளை, இன்றைய நாடக முயற்சிகளுக்கு சிருஷ்டி பூர்வமாக பயன்படுத்திக் கொள்ளும் சாத்தியப் பாடுகளைக் கண்டறியும் முயற்சியின் விளைவாகும்.

பாரம்பரியக் கலைகள் ஆதரவற்று க்ஷீணித்திருக்கும் நிலையில், சினிமாவின் தாக்கத்தால், நாடகமும், ஆதரவற்றுப்போக, இவ்விரண்டும் சேர்ந்த பரிஷ்கார்த்த முயற்சிகள், பொதுஜனங்களின் வரவேற்பைப் பெறும் என்பதும் இத்தகைய முயற்சிகளை யாரும் மேற்கொள்வார்கள் என்பதும் தூர்லபம். இருப்பினும் இத்தகைய செயல்பாடுகளை, இந்தியாவின் ஒரு சில பகுதிகளில் காணலாம். மணிப்பூரில், வங்காளத்தில், மகாராஷ்டிரத்தில், மத்தியப்பிரதேசத்தில், பின் கேரளம் கர்நாடகத்தில். இந்த இடங்களில் எல்லாம் புராதன கிராமியக் கலைகள் புத்துயிர் பெற்று வருகின்றன. அதேசமயம்,

குறிப்பாக, மகாராஷ்டிரத்திலும், வங்காளத்திலும், நாடக இயக்கம், 19-ம் நூற்றாண்டின் பின் பாதியிலிருந்தே, தொடர்ந்து ஜீவித்து வந்துள்ளது. இப்புத்துயிர்ப்பின் காரணமாகவே, சங்கீத நாடக அகாடமி, ஒரு ஐந்து வருடகால திட்டமாக, இந்த நாட்டிய ஸமாரோஹத்தை தொடங்கி வைத்தது.

இந்தியா, நான்கு பகுதிகளாக பிரிக்கப்பட்டு, ஒவ்வொரு பகுதியிலிருந்தும், ஒவ்வொரு வருடமும், இரண்டு, நாடகத் தயாரிப்புகள் தேர்ந்தெடுக்கப்படுகிறது. இந்நாடகங்கள், புராதன பாரம்பரிய கலைகளை நாடக முறைகளை, நவீன மேடைக்கு ஏற்றவையாக, சிருஷ்டி பரமாக ஸ்வீகரித்தவையாக இருக்க வேண்டும். புதிய தயாரிப்புகளாக இருக்கவேண்டும். விசேஷமாக, இத்தயாரிப்பாளர்கள், நாடகத்துறையில் இயங்கும் புதியவர்களாக இனைய தலைமுறையினராக இருத்தல் வேண்டும் என்பன நிபந்தனைகள். இவ்வாறாக, ஒவ்வொரு வருடமும், ஒவ்வொரு பகுதியிலும், நான்கு— நான்கு நாடகங்கள் என, முழுதுமாக, 16 தயாரிப்புகளுக்கு, 5 வருடங்களில் 80. இத்தகைய பரிஷ்கார்த்த நாடகங்களின் தயாரிப்பிற்கு சங்கீத நாடக அகாடமி, உதவியதாகும். ஒவ்வொரு பகுதியிலிருந்தும் இரண்டு நாடகங்கள் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு, கடைசியில் டெல்லியில் நாட்டிய ஸமாரோஹமாக 8 நாடகங்கள் மேடையேற்றப்படும். 1984-ல் 8 நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன டெல்லியில். அதில் நிஜ நாடக இயக்கத்தின் சார்பில், மு. ராமசாமியின் தயாரிப்பாக வந்த 'துர்க்கிர அவலம்' என்ற தமிழ் நாடகமும் ஒன்று. இது 1984 ஆரம்பத்தில், ஜனவரி மாதம், தெற்கு பிராந்திய மையமாக பங்களூரில் நடந்த நாடக விழாவில் பங்கு எடுத்து, டெல்லிக்கு அனுப்பத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட இரண்டு நாடகங்களில் ஒன்றாக இருந்தது. டெல்லியில் 1984 - டிஸம்பரில்.

மற்ற இடங்களுக்கு உள்ள தேவையை விட தமிழ் நாட்டிற்கு இந்த திட்டத்தின் ஊக்கமும் உதவியும் மிகத் தேவை. ஏனெனில் இங்கு கிராமியக்கலைகளும் மரித்துக்கிடக்கின்றன. கிராமியக்கலைகளை இருக்கும் இடம் தெரியாமல் துரத்தி அடித்த 'நாடகம்'

என்ற ஒரு கோமாளிக் கூத்தாட்டம், அதனிலும் ஆபாசமும் அவலமும் நிறைந்த ஒரு ராஷ்டிர சக்தியான சீனிமா, அந்த “நாடகத்தையும்” விரட்டி, தமிழ்நாடு முழுதும் கிராமம், நகரம், மூலைமுடுக்கு எங்கிலும் தன் ராஷ்டிரத்தை பயங்கரமான அளவில் பரப்பியுள்ளது. இந்த சீனிமாவில், ‘நாடகம்’ என வந்த ஒன்று விரட்டப் பட்டதில் ஏதும் நாம் துக்கிக்க வேண்டிய தில்லை. ஆனால், நம் கிராமியக் கலைகளையெல்லாம் இருந்தவிடம் தெரியாது அடித்தது மட்டுமல்லாமல், தமிழ் வாழ்வின் எல்லாத்துறைகளிலும் (அரசியல் முதல் இலக்கியம் ஈடுக எல்லாவற்றிலும்) இது தன் ஆபாசத்தையும் அவலத்தையும் பரப்பியுள்ளது. எனவே தமிழ் நாட்டிற்கு இது மிகமிகத் தேவை. இங்கு தமிழ் நாட்டில் சீனிமா என நாம் காணும் ராஷ்டிர ஆபாசம், இந்தியாவில் வேறு எங்கும் காணப்படாதது என்பதையாரும் உணர்வதில்லை. சொன்னாலும் நம்பக் கூட மாட்டேன் என்கிறார்கள்.

அத்தனைக்கு, இங்கு நாம் மாத்துக் கெட்டுக் கிடக்கிறோம். வெளி விவரங்கள் ஏதும் தெரியாத காரணத்தால் என்பது ஒன்று. தன்னைச் சுற்றியிருக்கும் சூழல் எத்தனை ஆபாசமாக, அவலம் நிறைந்ததாக இருந்தாலும். அந்த ஆபாசமும் அவலமும் இரண்டு தலைமுறைக் காலம் நீடித்து இருக்குமானால், தன் பிரக்ஞையும் ஞாபகங்களும் இதை மீறிய வேறொன்று இருந்ததை மறந்திருக்குமானால், அறியாது இருக்குமானால், தான் வளர்ந்த ஆபாச சூழல், இயல்பான தாகக் கொள்ளும் பனித மன விசித்திரமும் ஒரு பெரிய காரணமாகிப் போகிறது.

மற்ற பிராந்தியங்களில் நிகழும் அதிர்வுகள், புதிய எழுச்சிகள் எதுவும், தமிழ் நாட்டைப்பாதிக்காதே போய்விடுகின்றன. கிட்டத்தட்ட 30 வருடங்களாக இயங்கி வரும் டெல்லி தேசிய நாடகப் பள்ளி, வங்காளத்தில், மகாராஷ்டிரத்தில், கேரளத்தில், கர்நாடகாவில், எல்லாம் புதிய நாடக இயக்கங்களைத் தோற்றுவித்திருக்க தமிழ் நாட்டிலிருந்து மட்டும் இப்பள்ளிக்கு யாரும் மாணவர் கூட வருவது கிடையாது. இதுவரை இப்பள்ளியில் பயிற்சி பெற என

வந்த தமிழ் மாணவர்கள் இந்த 30 வருடங்களில் ஆறு பேருக்கு மேல் இராது.

ஸங்கீத நாடக அகாடமியோ, அல்லது வேறு எந்த ஸ்தாபனமோ, தரும் எவ்வித ஆதரவையும் பயன்படுத்திக் கொள்ள தமிழ் நாட்டில் எவரும் முன்வந்தது கிடையாது. ஒவ்வொரு வருடமும் தில்லியில் உள்ள ஸ்ரீராம் கலையகம் (Sri Ram Cultural centre) ஒவ்வொரு பிராந்தியத்திலிருந்தும், புதிய நாடகத் தயாரிப்புகளுக்கு நிதி உதவியளித்து, அத்தயாரிப்புக்ளை டெல்லியில் மேடையேற்ற வாய்ப்பளித்து வருகிறது. இத்தனை வருடங்களில், இதைத் தமிழ் நாடு பயன்படுத்திக் கொண்ட ஒரே ஒரு முறை, “பிணந்தின்னும் சாத்திரங்கள்” மேடையேறியது தான். இதுவும் கூட, தில்லி தேசிய நாடகப் பள்ளி நடத்திய “நாடகப்பட்டறை”யின் பிறப்புத் தான். பன்னி கொளல் கருத்தான டெல்லி தேசிய நாடகப் பள்ளிக்குத் தான் நாம் நன்றி சொல்லவேண்டும். தமிழர்களின் முயற்சியல்ல.

இன்றைய ஹிந்தி பட உலகில், ஒரு புதிய மாற்றத்தை விளைவித்தவர்கள் என நாம் காணும் பெயர்கள் பெரும்பாலோர், தேசிய நாடகப் பள்ளியின் பிறப்புக்கள் தாம். இன்றைய திரைப்பட உலகிலும் நாடக உலகிலும், ஏற்பட்டு, உள்ள மாற்றத்திற்கும் வரவேற்கத்தக்க வளர்ச்சிக்கும், கணிசமான அளவு பொறுப்பும் பங்கும், தேசிய நாடகப்பள்ளியைச் சாரும், Poona Film Institute யும் கூட. ஆனால் இத்தகைய தாக்கம் ஏதும், தமிழ் நாட்டில் நிகழவில்லை. அம்மாணவர்களுக்கு (பயிற்சி பெறத்துணியும் ஒரு சில மாணவர்களுக்குக் கூட) தமிழ் நாடக உலகில் வரவேற்பு இருப்பதில்லை. “அங்கே படிச்சதையெல்லாம் மறந்திட்டு இங்கு நுழை” என்பது தான் அவர்கள் கேட்கக் கூடிய முதல் கட்டளையாக இருக்கிறது.

இந்நிலையில் சுமார் ஒரே ஒரு வார கால பயிற்சிமுகாம் அளித்த வாய்ப்பைக் கொண்டே, நிஜ நாடக இயக்கம் தொடங்க வேண்டும் என்ற ஆசையையும், அதற்கான முயற்சிகளை மேற்கொள்ளும் துடிப்பையும், பின் எவ்

வகையிலோவான தொடர்ந்த இயக்கத்தையும், நாம் காணும் போது நிஜ நாடக இயக்கமும் மு. ராமசாமியும் அவரது சகாக்களும் நமக்கு மகிழ்ச்சி தருகிறார்கள். எனக்கு மிகவும் மகிழ்ச்சியாக இருக்கிறது.

பெங்களூரில் '84 ஆரம்பத்தில் மேடையேறிய நாடகங்களில், தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட இரண்டு நாடகங்களில் 'துர்கிர அவலம்' ஒன்று. மற்றது, முன்னால் தேசிய நாடகப்பள்ளி மாணவரும் பெங்களூரில் 'சமுதாயா' இயக்கத்திற்கு காரணகர்த்தாவாகவும் உள்ள 'பிரஸன்னா' தயாரித்த 'ஹூலிய நொலு' என்ற கன்னட நாடகம்.

முன்னர் சொன்னது போல, நிபந்தனைகளுள் ஒன்று புதிய தயாரிப்பாக இருக்க வேண்டும். மற்றது இத் தயாரிப்பு, புராதன நாட்டுப்புறக்கலை வடிவங்களை இன்றைய நாடகக்கலைக்கு, சிருஷ்டிகரமாக பயன்படுத்திக் கொள்வதாக இருக்கவேண்டும்.

மு. ராமசாமியின் 'துர்கிர அவலம்', ஒரு கிரேக்க நாடகத்தைத் தழுவியது. ஸோல்போக்ளிஸின் ஆண்டிகனி (Antigone) என்ற நாடகம். இதில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள கிராமிய கலை தேவராட்டம். ஆண்டிகனியை, ஒரு கிரேக்க நாடகத்தைத் தழுவிய ஒரு தயாரிப்பில் ஈடு படவேண்டும். அதில், தேவராட்டத்தைப் பயன்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும் என ராமசாமிக்கு எண்ணம் எப்படி ஏற்பட்டது, அதற்குத் தூண்டுதலாக இருந்த காரணங்கள் என்ன என்பது தெரியவில்லை. எப்படியாயினும் அந்த எண்ணத்தின் தோற்றம் எனக்கு உவப்பான சங்கதி.

கிரேக்க நாடகம், கிரேக்க நாடகமாக மேடையேற்றப்படவில்லை, அது பிரச்சினை இல்லை. அது ஒரு தமிழ் நாடோடிக்கதையாக உருமாற்றம் பெற்றிருந்தது. கதையம்சத்தில் பெரும்பாலும் கிரேக்க நாடகத்தையே ஒட்டியிருந்தது. பெரும் மாற்றங்கள் ஏதும் கதையில் இல்லை.

விந்திய அரசன் (எடிபஸ்) இறந்ததும், இளவரசர்கள்

அங்கதனு (ஈடியோக்ளிஸ்)க்கும், மங்கதனுக்கும் (பாலனைஸிஸ்) இடையே யார் பட்டத்திற்கு வருவது என்ற பகையில் உள்நாட்டுப் போர் மூள்கிறது. (இதன் விளைவாக நாடு கடத்தப்பட்ட பாலனைஸிஸ், அர்கோஸ் அரசனின் உதவியுடன் மீண்டும் ஈடியோக்ளிஸுடன் போர் துவக்குகிறான். போரில் இருவரும் இறந்து விடுகின்றனர்) துர்க்கிரன் (கிரியோன்) சிங்கரதனம் ஏறுகிறான். வேற்று (அர்கோஸ்) அரசனின் துணை நாடியதன் காரணத்தால் துரோகி என்று மங்கதனின் சடலம் கழுகுகளுக்கும் ஒநாய்களுக்கும் இரையாகத் தூக்கி எறியப்படவேண்டும் என்றும், அங்கதன் சடலத்திற்கு அரசமரியாதை தரப்பட்டு அடக்கம் செய்யப்பட வேண்டும் என்றும் துர்க்கிரன் உத்தரவிடுகிறான். ஆனால் இளவரசி யாமினி (ஆண்டிகனி) அரசு கட்டளையை மீறி, தன் சகோதரன் மங்கதனின் (பானனைஸிஸ்) சடலத்திற்கு அந்திம கிரியைகள் செய்கிறாள். இந்த ராஜ துரோக குற்றத்திற்காக யாமினி (ஆண்டிகனி) கொலைத்தண்டனை விதிக்கப்படுகிறாள். அவளது மரணத்திற்குப்பின் அவள் காதலன் வெம்மன் (ஹேமான்) தற்கொலை செய்து கொள்கிறான். இச்சாவுகள் பற்றிக்கேட்ட ராணி (யூரிடீஸ்)யும், அதிர்ச்சியால் இறந்துவிடுகிறாள். இவ்வளவு துர்ச்சம்பவங்களுக்கிடையே தனித்து விடப்பட்ட துர்க்கிரன் (கிரியோன்) தன் தீவினைகளை நொந்துகொண்டே மீந்த தன் வாழ்நாளைக் கழிக்க வேண்டியவனாகிறான்.

இது கிரேக்க மூலத்தை ஒட்டி, எவ்வளவுக்கு துர்க்கிர அவலம் தமிழ் நாடகம் தழுவியுள்ளதோ அவ்வளவுக் கரணது.

கிரேக்க நாடகத்தை எடுத்துக் கொண்டது பயிற்சிக்காகவோ, கிரேக்க நாடக அறிமுகத்திற்காகவோ அல்ல. இங்கு செயல்பட்டது தமிழ் ரூபம், நாடோடிக் கதை ரூபம் கொடுக்கப்பட்டு, தமிழ் மண்ணுக்குப் பெயர்த்தெடுக்கப்பட்டது. இன்றைய தினத்தேவைகளுக்கு அதை உறவுபடுத்தத்தான் ஒரு Political allegory யாக. அநேகமாக எல்லா கிரேக்க நாடகங்களுமே பயன்படுகின்றன. எந்த ஒரு classics-ன் விசேஷமே அது தான். காலம் காலமாக, எத்தகைய மாறிய சூழ்நிலையிலும் சரித்திரத்திலும் அது தன் உறவை

ஸ்தாபித்துக் கொள்ளும் — கிரேக்க மூல ரூபத்திலேயே கூட. ஆனால் பழக்கப்படாத நமக்கு, இம்மாதிரி மண் பெயர்ச்சி, சற்று தெளிவாக, உடனடியாக புரிந்து கொள்ள ஏதுவாகும், தமிழக அரசியல் சமாந்திர அர்த்தங்களைக் காண்பவர்களுக்கு, இது அர்த்தங்களைத் தரும். குற்றவாளியின் பிரேதம், அந்திம கிரியை, போன்ற விவரங்களில் மாத்திரம், சமாந்திர அரசியல் அர்த்தங்களைக் காண்பது, (சிலர் அர்த்தப்படுத்திக் கொண்டுள்ளது போல) ஒரு குறுகலான பார்வை, கிட்டத்துப் பார்வை, மேலோட்டமான, உடனடியாகத் தோன்றும் பார்வையேயாகும். ஆனால் இதற்கும் இந்த விவரத்திற்கும் மேற் சென்று, ராஜத்துரோகம், அரசியல் அதிகாரம், மக்கள் குரலின் சக்தி, அரசு ஆணைக்கு எதிரான தார்மிக பார்வைகள், என பல பரிமாணங்களில், பல தளங்களில், இந்த allegory இயங்கும்.

இன்று ஒரு சில விவரங்களில், தனக்கு சாதகமாக இந்த allegory இயங்குவதைக் காண்பவர்கள், நாளை, வேறு பல ஆழ்ந்த அடிப்படைகளில், தமக்கு எதிராகவும் இயங்கத் தொடங்குவதைக் காண்பார்கள். அந்த அடிப்படைகள் தான் இந்த நாடகத்தின் நிரந்தர அர்த்தங்கள். காலம் காலமாக, தான் உறவு படுத்திக் கொள்ளும் அர்த்தங்கள்.

இந்நோக்கில், இந்நாடகத்தைத் தேர்ந்தெடுத்ததற்கு மு. ராமசாயியை நாம் பாராட்டலாம். அவர் இந்நாடகத்தின் என்ன செய்திகளுக்காக என தேர்ந்தெடுத்திருந்தாலும் சரி.

இன்னுமொரு பராட்டுதலுக்கான அம்சம், இதில் தேவராட்டம், ஒயில்கும்மி, தெருக்கூத்து போன்ற கிராமியக்கலைகள் நாடக மேடையேற்றத்தில் பிணையப் பட்டுள்ளது. “படிகள்” குறிப்பிட்டுள்ளது போல, நாடகத்தொடக்கத்தில் ஒருவன் உறுமிமேளம் அடித்துக் கொண்டு மேடையைச் சுற்றி வந்து பிரவேசித்ததே நல்ல தொடக்கமாக நாடகத்தின் மேலோங்கிய உணர்வையும், வரும் சம்பவங்களைக் குறியுணர்த்துவதாகவும்.

பார்வையாளனின் மனத்தைத் தயார்ப்படுத்துவதாகவும் அமைந்திருந்தது. இத்தொடக்கத்திலிருந்து தேவராட்டக்காரர்கள் (நடிகர்கள் பயின்றதல்ல. கிராமத்து தேவராட்டக்காரர்களே நாடகத்தில் பங்கெடுத்துக் கொள்கின்றனர்) நாடகத்தின் கோரஸாக, மதிலாக, யுத்த வீரர்களாக (யுத்தக்காட்சிகளில் சிலம்பும் ஒயிலாட்டமும், பயன்படுத்தப்பட்டன) இப்படிப்பலவாறாக, அவர்கள் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தனர். இன்னும் சிறப்பாக இருந்தது நாடகத்திற்கு என அவர்கள் தம் இயல்பிற்கு, மாறாக, நடிப்பாக, அல்லது, தம் கலைகள் தமக்கு அளித்த பயிற்சிக்கு மாறாக அதிலிருந்து வேறுபட்ட எத்தகைய பாவனைகளையோ, மேடை இயக்கத்தையோ அவர்கள் எடுத்தாள வேண்டியிருக்கவில்லை. தம் இயல்பில் தாமாக்கவே, இந்நாடகத்திலும் இருந்தனர் எனலாம். அவர்கள் கிராமியக்கலையில் செய்தவற்றையே, இந்நாடகத்திலும், திரும்பச் செய்வதாக, ஆனால் அவை, நாடகத்தின் சந்தர்ப்பத்தில் வேறு நிலைகளில் அர்த்தம் கொள்வனவாக இருந்தது. கிராமியக்கலைகளை தற்கால நவீன நாடக செயல்பாடுகளுக்கு பயன்படுத்தும் திறனை பார்வையை வெளிக்காட்டியது. இதற்காகவும் நாம் மு. ராமசாமியை பாராட்டலாம். உண்மையில் சொல்லப்போனால், நான் பார்த்து மிகவும் மகிழ்ச்சியடைந்தது, இந்நாடகத்தில் மற்றெல்லோரையும் விட, இக்கிராமத்து மக்கள் நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் தம் பங்கைச் சிறப்பாக, மிகவும் இயல்பாக, தனித்து வேறுபட்டுத் தெரியாது, ஒன்றிணைந்த பாங்கில், மேடையில் சலனமாடிச் சென்றது தான்.

இதே போல, மு. ராமசாமி, தான் முன்பு ஒரு சிறிது காலத்திற்குப் பெற்ற தெருக்கூத்து பயிற்சியைப் பயன்படுத்திக் கொண்டது. துர்க்கிரகை, தன் கட்டளையை மீறி, மாங்கதன் சடலத்திற்கு அந்திமக் கிரியைகளைச் செய்த யாமினியை, சீற்றத்துடன் சந்திக்கும் காட்சிகோபத்துடன் துர்க்கிரன் பிரவேசிக்கும் காட்சியில், துரியோதனனாக தான் முன்னர் கற்ற தெருக்கூத்து பாணியைக் கையாள்கிறார் ராமசாமி. அந்த சுழற்சியில் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களின் வேகமும், உக்கிரமும் இல்லையென்றாலும் (இது நீண்ட பயிற்சியாலேயே சாத்தியமாகும்). உக்கிரத்தையும், சீற்றத்தையும் வெளிக்காட்ட, ராமசாமியால் முடிந்த அளவேகூட



222 / வரச்சியிலிருந்து...

போதுமானதாகவும், பொருத்தமாக உபயோகிக்கப் பட்ட ஒன்றாகவும் இருந்தது.

ஆனால் மற்ற விஷயங்கள் பாராட்டும் படியாக இல்லை. முதலாவதாக, நாடகத்தழுவல், நாடக அமைப்பும், சம்பாஷணைகளும், வேறு தேர்ந்த கைகளால் எழுதப் பட்டிருக்கலாமே என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. ஆரம்பத்திலேயே எத்தகைய பாணியில் இதை நடிக்கப் போகிறோம் என்ற தீர்மானமும் யோசனையும் இருந்திருந்தால் அதற்கேற்ற வகையில் சம்பாஷணைகள் இருந்திருக்கக்கூடும். இரண்டிலுமே ஏதும் நிச்சயமான எண்ணங்கள் இல்லாது போனதால்,- உண்மையில் நடந்திருப்பது யாரோ எப்படியோ தனித்திருந்தது, தழுவலைச் செய்திருக்கிறார்கள், பின்னர் ஏதோ எப்படியோ, அதை அப்படியே ஏற்று, நடிப்புப் பாணியை பற்றிய சிந்தனையற்று, அவரவர்க்குத் தோன்றிய முறையில் நடித்திருக்கிறார்கள். அவரவர்க்குத் தோன்றிய முறை என்பது, அவரவர் அநுபவத்திற்குட்பட்ட, தமிழ் நாடகம், சினிமா, பாணியில் அவரவரால் இயன்ற வகையில் என்றே நிகழ்ந்துள்ளது.

அரங்கமைப்பிலும் கூட, மேடையின் ஓர் ஓரத்தில் வைக்கப்பட்டிருந்த, மரமேடை, நாடகத்தில் பாத்திரங்களின் சலனத்திற்கு தடையாகவே இருந்தது. நாடகத்தில், நவீன அரங்கமைப்பில், எத்தகைய சாதனமும், நாடகத்திற்கு, பாத்திர சலனத்திற்கு அநுசரணையாக இருந்து தன் இருப்பை மறைத்துக் கொள்ள வேண்டுமே தவிர, சலனத்திற்குத் தடையாக இருந்து தன் இருப்பை, பார்வைக்குக் குந்தகமாக்கிக் கொண்டு விடக்கூடாது. இம் மரமேடை பின்னதாகத் தான் இருந்தது. உண்மையில் எந்நோக்கிலிருந்து பார்த்தாலும் சரி, கிரேக்க நாடகம் என, நவீன நாடகத் தயாரிப்பு என, தேவராட்டம், தெருக்கூத்து என, எப்படியாயினும், திறந்த வெற்று அரங்கமே இந்நாடகத்திற்கு போதுமானதாக இருந்திருக்கும். வேறு சாதனங்களின் தேவையை, தேவராட்டக் காரர்களையே, அரங்கத்தில் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் முறையில், உதறி எறியத் தெரிந்தவர்களுக்கு, இம்மரமேடை அநாவசியம் என்று ஏன்படவில்லை என்பது ஆச்சரியமாயிருக்கிறது.

ஒளி அமைப்பிலும் இதே போன்ற தடங்கல்கள் தான். பாத்திரங்களின் சலனமும். Spot lightsம் என்றுமே முரண்டிக் கொண்டுதான் இருந்தன. இது இல்லாது போயிருப்பின், (அதாவது ஒளி அமைப்பே) அது நாடகத்திற்குக் குறையாயிருந்திராது.

நாடகம் உயிர் பெறுவது, நடிகர்களால் மாத்திரமே. வெற்று மேடையையே, நடிகன் கிரேக்க amphi theatre ஆக்கிக் காட்டுவான். தெருக் கூத்துக்காரர்கள் இதைச் செய்கிறார்கள். அவர்களுக்கு உதவும் வகையில் நாடக சம்பாஷனைகள் அல்லது மௌன இடைவெளிகள் இருக்க வேண்டும். இந்த இரண்டு பெரும் குறைகள், துர்க்கிர அலலம் நாடகத்தியது.

ரவீந்திரபவன் புல்வெளியில், திறந்த வெளியில் வங்காளத்திலிருந்து வந்திருந்த Living theatre குழுவினர் நடத்துக் காட்டிய "அஹல்யா" வை மு. ராமசாமியின் நிஜ நாடகக்குழுவினர் பார்த்திருப்பார்கள். அதே போல, ரத்தன் குமார் தீயம் (மணிப்பூர்) மேடையேற்றிய "சக்கர வ்யூஹம்"-ம் பார்த்திருப்பார்கள். இரண்டும் நாட்டிய ஸ்மரோஹத்தில் பங்கெடுத்துக் கொண்டிருந்தன. ஒவ்வொன்றும் உனித்தனியான பாணியில், அதே சமயம் ஒன்றில் வெற்று வெளியிலும் மற்றொன்றில் மிக எளிய, ஆனால் மிகவும் effective ஆன அரங்கு நிர்மாணமும் கொண்டு (உண்மையில் முன்னதில் இருந்தது வெறும் வெற்று மேடை மாத்திரமே) இருந்தவை.

இரண்டு மிக முக்கியமான அடிப்படையான, அதே சமயம் எல்லா முடியான விஷயங்கள்.

நாடகம், நடிகனிலிருந்தே உயிர்த்தெழுவது, அவனது வெளிப்பாட்டிற்கு நாடகம், மற்றவை யெல்லாம், நடிகனுக்கு உதவி தன்னை அழித்துக்கொள்ளவில்லையெனில் அவை உதாசீனப்படுத்தப்பட வேண்டியவை.

கடைசியாக மீண்டும் ஒன்றிரண்டு விஷயங்களைச் சொல்லி வலியுறுத்த எனக்குத் தோன்றுகிறது.

224 / வரட்சியிலிருந்து...

படித்த. இதுபற்றியெல்லாம் சிந்திக்கும், என்னென்ன வெல்லாமோ சித்தாந்தங்களுடன் எல்லாம் உழலும் தம்மை விட, கிராமத்து, நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் (இங்கு தேவராட்டக்காரர்கள்) உயர்ந்தவர்கள். இந்நாடகத்திற்கு கொஞ்சமாவது ஜீவன் கொடுத்தார்கள், என்றால் அது இவர்கள் தான்.

கிரேக்க சமுதாயம், பெரும் மக்கள் கூட்டத்தை தன்னிடையே அடிமைகளாக நடத்திய சமூகம். இந்நாடகமோ ஆளும் வர்க்கத்தின் அரச குடும்பத்தின் உட்கண்டைகளைப் பற்றியது. இதைப்பற்றிய சோஷலிஸி யதார்த்த வாத நோக்கின் கணிப்பு என்னவாக இருந்திருக்கும்? அந்த சமூகத்தைப் பற்றிய, அது படைத்த கலைகளைப்பற்றிய கணிப்பு என்னவாக இருந்திருக்கும்? இருப்பினும், 2500 ஆண்டுகளுக்குப் பிறகும் கூட, இன்றைய முற்போக்குப் புரட்சி வாதியின் கைகளில், இந்நாடகம், ஒரு புரட்சிகர ஆயுதமாக, இன்றைய அரசியல் விமர்சனமாக அதிகார வர்க்கத்திற்கு எதிரான ஒரு கணையாக அத்தகைய அர்த்தங்களைத் தருவதாக எவ்வாறு உருமாறியது? உருமாறியுள்ளது உண்மையெனில் சோஸலிஷி யதார்த்த வாத ஸ்லோகங்கள் எவ்வளவு அபத்தம்? முற்போக்குப் பார்வைகள் எவ்வளவு உளுத்துப்போன பிதற்றல்கள்? 2500 வருடத்திற்கு முந்திய அடிமை முறையை தன்னுள் கொண்ட ஒரு சமுதாயத்தின் கலைப்படைப்பில் இன்றைய அரசியல் பரிமாணங்களைக் காணும் அதே சமயம் அபத்தமும் உளுத்துப்போனதுமான அரசியல் பிரசாரபார்வைகளை இலக்கிய சித்தாந்தங்களாகவும் கொள்ளும், விசித்திரம் எப்படி நிகழ்கிறது?

வெங்கட் சாமிநாதன்

□



## போர்வைகள் பல போர்த்திய உடல்கள்



மாதம் ஒருமுறை சந்திக்கும் தில்லி தமிழ் எழுத்தாளர் சங்கக் கூட்டத்தில், பல மாதங்களுக்கு முன், கூட்ட முடிவிற்குப் பின் திரு. இந்திரா பார்த்தசாரதி "உங்கள் அட்ரஸையும், டெலிஃபோன் நம்பரையும் கொடுங்கள், உங்களுடன் சாவகாசமாக நிறைய பேசவேண்டியிருக்கிறது" என்றார். கொடுத்தேன். ஆனால் அவர் வரவும் இல்லை டெலிபோனில் பேசவும் இல்லை. அதற்கு அடுத்த மாதம் நடந்த கூட்டத்தின் முடிவிலும், மறுபடியும், "உங்களிடம் முக்கியமான ஒரு விஷயம் பேசவேண்டியிருக்கிறது. நான் வந்து பேசுகிறேன்" என்றார். மறுபடியும் அதே கதை. அதற்கும் அடுத்த மாதக் கூட்ட முடிவிலும் அதே பிரேரணை. எனக்கு எரிச்சலாக இருந்தது. நான் சொன்னேன் "இப்படி மாதத்துக்கு ஒரு தடவை சந்திக்கிறபோது இப்படிச் சொல்லிக் கொண்டே இருந்தால் என்னய்யா அர்த்தம்? உம்மிடம் என் விலாசம், டெலிபோன் நம்பர் இருக்கிறது. எப்பொழுது வேண்டுமானாலும், முன்னதாகச் சொல்லிவிட்டு வாரும். வீட்டில் இருப்பேனா என்று தெரிந்துகொண்டு, அந்த மாதமும் அப்படியே கழிந்தது. அதற்கும் அடுத்த

226 / வரட்சியிலிருந்து...

மாதக் கூட்ட முடிவில் உடனே போய் விடாமல் கூடவே இருந்தார். இன்னும் சில நண்பர்கள் இருந்தார்கள். தனித்துப் பேச விரும்பியது நடக்காததால், அன்று ஏதும் பேச இயலவில்லை போலும். மறுநாள் காலை டெலிபோன் செய்தார் ‘‘தில்லியில் தமிழ் நாடகக் குழு துவக்க வேண்டும் அது பற்றி பேச வேண்டும்’’ என்று சொன்னார், இதைச் சொல்லுவதற்கு அவர் கடந்த நான்கு மாதங்களாக எடுத்துக் கொண்ட அசகாய முயற்சிகளிலிருந்தே அவரது நாடக அக்கறையின் தாகமும் தீவிரமும் எத்தகையது எனத் தெரிந்தது. இருப்பினும் வேறு எங்கும் அவருக்கு சாதகமான பதில் கிடைக்காததன் காரணத்தால்தான் கடைசி பட்சமாகத்தான் என்னிடம் வந்தடைகிறார் என்று எனக்குத் தெரியுமாதலால், ‘‘இதைப்பற்றி டெலிபோனில் எப்படிப் பேச முடியும், சாவகாசமாகப் பேச வேண்டும். வீட்டுக்கு வாரும்’’ என்றேன். அது அவருக்கு அவ்வளவு உவப்பாயில்லை. கடைசியில் ஜவஹர்லால் நேரு யுனிவர்ஸிட்டி பேராசிரியர் எம்.எஸ். வெங்கடரமணி அவர்கள் காரியாலய அறையில் அன்று பிற்பகல் சந்திப்பதாகவும் முடிவாயிற்று.

பேராசிரியரின் அறையில் பேசும்பொழுது, இந்திரா பார்த்தசாரதி, டெல்லியில் பரிஷுார்த்த நாடகங்களுக்கு நல்ல வரவேற்பு இருப்பதாகவும், ஆனால் இந்நாடக முயற்சிகளை, நாடக சபைகள் தாம் வரவேற்பதில்லை என்றும், ஆகவே நாமே நாடகக்குழு ஒன்று தொடங்கி, நாடகங்களைத் தயாரித்து மேடையேற்றினால் நல்லது, என்றும், நாடகக்குழு தொடங்குவதற்கான முயற்சிகளை எப்படித் தொடங்கலாம், டெல்லி பத்திரிகைகளில் விளம்பரம் கொடுக்கலாமா?’’ என்று பேச்சை ஆரம்பித்தார். மேலும் தொடர்ந்து அவர் சொன்னார். தனக்கு Surprisesல் பெரும் நம்பிக்கை உண்டென்றும், செய்திப் பத்திரிகைகளில் விளம்பரம் கொடுத்தால், அத்தகைய

Surprise ஆக நாடக ஆர்வலரை சந்திக்க நேரலாம்' என்றும் சொன்னார்.

தனக்கு சமூகப் பிரக்ஞை இருப்பதாகச் சொல்லிக் கொள்ளும் இந்திரா பார்த்தசாரதியிடம் தில்லித் தமிழ்ச் சூழலுக்கு சம்பந்தமே இல்லாத ஏதோ கனவுலகப் பிரமைகள் இத்தனை ஆட்கொண்டிருப்பது எனக்கு ஆச்சரியமாக இருந்தது.

அவரது பிரமை மயக்கங்களை நீக்கி, யதார்த்த உலகுக்குக் கொண்டு வர வேண்டியிருந்தது 'மழை' 'போர்வை போர்த்திய உடல்கள்' இவற்றை இலவசமாக இரண்டு முறை போட்டுக்காட்டினால் குழுவும் கூட்டத்தைப் பார்த்து வரவேற்பு இருப்பதாகக் கொள்வது முதல் தவறு. கடந்த 5 வருட காலமாக இவ்விரண்டு நாடகங்களும், டெல்லியில் மேடையேறியதே, இலவசமாகப் போட்டுக் காட்டப்பட்ட முறைகளோடு முடிந்ததுதான். அப்படியிருக்க வரவேற்பு என்ற பேச்சு எங்கே எழுகிறது? இரண்டாவது பிரமை, ஹிந்தியிலும், தமிழிலும் அவரது இரு நாடகங்கள், பிரபல நாடகக் குழுக்களால் மேடையேற்றப்பட்டு, டெல்லியில் ஒரு தமிழ் நாடகாசிரியராக அவர் பெயர் வாங்கி டெல்லி பத்திரிகைகள் இவைப் பற்றிப் பேசி தெரியவராத நாடக ஆர்வலர், நாடகக்குழு தொடக்கத்தைப் பற்றிய இரண்டு அங்குல விளம்பரத்தால் தெரிய வரப் போவதில்லை. இருக்கும் நாடக ஆர்வலர் எல்லோரும் தெரிய வந்தாயிற்று. விளம்பரம் வியர்த்தம். இது இரண்டாவது பிரமை மயக்கம். நடப்பு உண்மைக்கு உறவே இல்லாத கற்பனை. ஆகவே, இப்போது நம்முள் நிற்பது, நாடகக் குழு, ஒரு இயக்கமாக தொடங்கவேண்டும் என்று சொல்லி, பிரக்ஞை இதழில் "நாடகச் சூழல் பிரச்சினைகள்" கட்டுரையில் எத்தகைய ஒரு எளிய இயக்கம் எம் மாதிரி தொடங்கப்படவேண்டும் என்று விரிவாக விவா

திக்கிறேனோ, அவற்றைச் சுருக்கமாகச் சொல்லி முதன் முதலாக, இவ்வகையில் இந்திரா பார்த்தசாரதியின் “பசி” ஓரங்க நாடகத்துடன், மேடையமைப்பு, வகைய ருக்கள் இன்றி எளிய முறையில் நடிப்பு ஒன்றின் மூலமே நாடகம் தயாரித்து, நமது முயற்சிகளைத் தொடங்கலாமென்றும், இதில் செலவு ஏதும் இல்லை. ஆகவே நஷ்டம், வரவேற்பு இன்மை பற்றிக் கவலை இல்லை என்றும் சொன்னேன். மேலும், ஒரு முறை நடிப்புப் பயிற்சி அளித்து ஒரு நாடகத்தைத் தயாரித்து விட்டால், பின், டெல்லியின் பல்வேறு பகுதிகளுக்கும் ஒவ்வொரு ஞாயிற்றுக் கிழமையும் எடுத்துச் செல்லலாம். அரங்கைப் பற்றிபும் கவலை இல்லை. எந்த வீட்டு வெளி முற்றத்திலும், மொட்டை மாடியிலும், நடித்துக் காட்டலாம், இவ்வாறாக தொடர்ந்து பல சிறு நாடகங்களை பல இடங்களுக்கு எடுத்து வாரந்தோறும் செல்வதன் மூலம், ஒரு இயக்கத்தை ஆரம்பிக்கலாம் என்றும், இதைத்தவிர வேறு ஏதும் வழி, நாடக இயக்க ஆரம்பத்திற்கு இருப்பதாகத் தெரியவில்லை என்றும், பார்த்தசாரதியின் ஆரம்ப யோசனைகள் பழக்கப்பட்ட, சம்பிரதாயமான பிராபல்ய, வியாபார முறைகளிலேயே சுற்றிச் சுழல்வதாகவும் அவற்றால் எவ்வித பயனும் இல்லை என்றும் சொன்னேன். என்னுடைய வாதங்களுக்கும், யோசனைகளுக்கும், அன்று பார்த்த சாரதி எவ்வித மறுப்பும் சொல்லவில்லை. அப்படியே ஏற்றுக் கொண்டார். அவரது தொடக்க சிந்தனைகள் என் வழி முறைகளுக்கு முற்றிலும் வேறுபட்டதாகவும், எனது யோசனைகள் அவர் எதிர்பாராத ஒன்றாகவும் இருந்த போதிலும் ஏற்றுக் கொண்டார் என்றால் என் யோசனைகளுக்கு, குறைந்தது இடையில் கேள்விகள் கேட்டு, தெளிவு பெற்று வாதித்து ஏற்றுக் கொண்டார் என்று அர்த்தமில்லை. நான் சொல்வதையெல்லாம் கேட்டார் சரி என ஒப்புக் கொண்டார். அவ்வளவே, இடையில்

பேராசிரியரின் குறுக்கீடும் இதற்கு உதவியது என்று நினைக்கிறேன். ‘‘சாமிநாதன் சொல்றது Sensible-ஆ இருக்கேய்யா. அப்படியே செய்து பார்க்கலாமேய்யா, பார்த்தசாரதி!’’

இதற்கு அடுத்த படியாக, இரண்டே இரண்டு நடிகர்களே தேவையான, அவரது ‘‘பசி’’ என்ற நாடகத்தை, அது சிறியதாக 30-40 நிமிடங்களுக்குள் முடியக் கூடியதாக இருக்கும் காரணத்தாலும், எடுத்துக் கொள்ளலாம் என்றும், எனவே, முன்னதாக தக்ஷிண பாரத நாடக சபையில் இருந்த, அவரது நாடகங்களில் நடித்த நடிகர்களை அணுகி, அவர்களுக்கு இம்முயற்சிகளை விவரித்து அவர்கள் நம்முடன் ஒத்துழைப்பார்களா என்று கேட்டறியும் படியும், ‘‘இந்திரா பார்த்தசாரதிக்கு பரிச்சயமான, தேசிய நாடகப்பள்ளி மாணவர் ஒருவரை, நாடக இயக்கத்திற்கு உதவுப்படி கேட்கும்படியும் கூறினேன். அத்துடன் அன்றைய பேச்சு முடிந்தது. இது ஒரு இந்திரா பார்த்தசாரதி.

சரி. இதற்கு ஒரு மாதம் கழித்து அடுத்த தில்லித் தமிழ் எழுத்தாளர் சங்கக் கூட்டம் நடந்த அன்று அம் மாத நிகழ்ச்சிக்குப் பிறகு, அக்கூட்டத்தில் பார்த்தசாரதி ஒரு அறிவிப்பு வேண்டுகோள் விடுத்தார். ‘‘தில்லியில் நாடகக்குழு ஒன்று தொடங்க வேண்டும் என்றும் அதற்கான ஆலோசனைகளை எதிர்பாப்பதாகவும்’’ அங்கு குழுமியிருந்தவர்களை வேண்டினார். இது எனக்கு மிகுந்த வியப்பை அளித்தது. இது ஏதோ கமலை மாடுகளின் சலனத்தைப் போல, பின் வாங்குவதாக, நான் அன்று இரண்டு மணிநேரம் பார்த்த சாரதியிடம் பேசியது, அவர் சரி என்று ஒப்புக் கொண்டது, அவ்வளவும் வியர்த்தமாகியது போல, ஏதோடேயோ அர்த்தமற்று பேசிக் கொண்டிருந்து விட்டது போலத் தோன்றியது அக்கூட்டத்தில் இதன் பிறகு வெளிப்பட்ட கருத்துக்கள்,



சென்னை நாடக சபாக்கள் எதிரொலித்திருக்கக் கூடும் சிந்தனைகளாக இருந்தன. திரும்பவும் நான் இடைபுகுந்து, இது முன்னரே பேசி முடித்த விவகாரம் எனக் காட்டிக் கொள்ளாமல், அதைப் பற்றி பிரஸ்தாபிக்காமலேயே, திரும்பவும், என் கருத்தில் இருந்த, வழக்கத்தில் இருக்கும் Commercial Frame Workக்கு அப்பாற்பட்ட, நாடக இயக்க முயற்சிகளுக்கான உத்தேசங்களைப் பற்றிச் சொன்னேன். இதற்கு வலுத்தரும் வகையில், உதாரணம் காட்டும் வகையில், வங்க நாடகாசிரியர் பாதல் சர்க்காரின் நாடக முயற்சிகளைப் பற்றியும் சொன்னேன்.

அதைப்பற்றி சுருக்கமாக இங்கு சொல்வது நல்லது. உதவியாக இருக்கும். இதுபற்றி எனக்குத் தெரிய வந்தது, பிப்ரவரி மாதம், டெல்லியில் நடந்த அகில இந்திய நாடக விழாவில், பாதல் சர்க்காரின் இரண்டு நாடகங்களைப் பார்த்து, அச்சமயம் பாதல் சர்க்கார் தன் முயற்சியின் குணங்களைப் பற்றிப் பேசிய போதும் தான். இது முன்னரே எனக்குத் தெரிய வந்திருந்தால் 'பிரக்ஞை' கட்டுரையில் அது பற்றி விரிவாகவே, பிரஸ்தாபித்திருப்பேன். அது என் கருத்துகளுக்கு பலமும் உதாரணமும் அளித்திருக்கும். பாதல் சர்க்காரின் நாடகங்களுக்கு மேடைகள் இல்லை. ஆடை அலங்காரங்கள் இல்லை. செட், திரைகள் ஒளி அமைப்பு ஏதும் கிடையாது. இவை எல்லாம் நாடகம் பார்ப்போரிடமிருந்து, நாடக இயக்கத்தை பிரித்து தனிப்பட்ட ஒன்றாக ஆக்கி விடுகின்றன. அவரது நாடகங்களுக்கு நுழைவுக் கட்டணம் ஏதும் கிடையாது, யார் வேண்டுமானாலும் வரலாம். கையிலிருக்கும் 10 பைஸாவோ 15 பைஸாவோ கொடுக்கலாம். இல்லை அதுவும் வேண்டாம். நாடகம் என்பது ஒரு HUMAN ACTIVITY. அது வியாபாரப் பொருளாகாது. மக்களிடமிருந்து பிரிக்கப்பட்ட, தனிப்பட்ட ஒன்றாக ஆகாது. அதனால்

தான் மேடை சம்பிரதாயங்கள் ஏதும் கிடையாது. வீட்டுத் தாழ்வாரங்களில் பொது இடங்களில், பார்க்குகளில் அவை நடத்தப் படுகின்றன. அதனால் அவற்றிற்கு-“தாழ்வார அரங்கம்” என்று பெயரிடப்பட்டுள்ளது. எந்த நாடக தயாரிப்புக்கும் ரூ 100க்கு மேல், எக்காரணம் தொட்டும் செலவழிக்கப்பட மாட்டாது.

இவ்வளவிற்குப் பிறகு, என் மதிப்பீட்டில், அந்த நாடகவிழாவிலேயே, பாதல் சர்க்காரின் இத்தகைய தயாரிப்பாலான “போமா” தான் சிறந்த நாடகமாக சிறந்த கலை நிகழ்ச்சியாக இருந்தது. ஒரு செய்திப் பத்திரிக்கை “Times of India” என்று நினைக்கிறேன். “Badal Sarkar takes the City by Storm” என்று எழுதியது கொட்டை எழுத்து மூன்று பத்தி தலைப்பில்.

வங்காளத்தில் எனக்குத் தெரிந்து 19-ம் நூற்றாண்டின் மத்திய காலத்திலிருந்த, அதாவது கேஷவ் சந்திரஸென் காலத்திலிருந்து தொடர்ந்த வளமான நாளுக்கு நாள் கலைச் செழுமையும் மக்கள் ஆதரவும் பெற்று வரும் நாடக மரபு, நாடக இயக்கம் உண்டு. கல்கத்தாவில் தொடர்ந்து அனுதினமும் நிகழும் **repertory theatre** கம்பெனிகள் பல உண்டு. பாதல் சர்க்கார் அகில இந்திய புகழ் பெற்றவர். ஆகவே அத்தகைய ஒருவருக்கு வங்காளத்தில் எத்தகைய வரவேற்பு இருக்கும் எனச் சொல்ல வேண்டியதில்லை. ஆகவே அவர் ஒரு நாடகத் தயாரிப்பிற்கு ரூபாய் இருபதாயிரம் வரை கூட செலவழித்து, கஷ்டமின்றி அம் முதலீட்டைத் திரும்ப பெறமுடியும். தன் நாடகக் குழுவையும் ஜீவிக்க வைக்க முடியும்.

அப்படிப்பட்ட ஒருவர், அப்படிப்பட்ட ஒரு வங்காளத்தில், மேடைவேண்டாம். ஸெட் வேண்டாம்,

232 / வரட்சியிலிருந்து...

அலங்காரம் வேண்டாம், ஒளி அமைப்பு கிடையாது. ரூ 100க்கு மேல் செலவழிக்க மரட்டேன். இது human activity என்று சொல்கிறார். இயங்குகிறார். அவரது “பேரமா” நாடகத்தைப் பார்த்த பிறகு, இதற்கு மேல் வேறு என்ன குறை? என்பது என் கேள்வியாக இருந்தது. நடராஜ தாண்டவ சிலைக்கு உற்சவ மூர்த்தியின் அலங்காரம் வேண்டுமா என்ன?

இது பற்றி பின்னர் நான் அவருக்கு மறுபடியும் சொன்னபோது, அவர் சொன்னார் “கிரிஷ் கர்னாடின்” “ஹயவதனா” வை, இம்மாதிரித்தான் எவ்வித செடீனாவும் இன்றி, சத்யதேவ் துபே தயாரித்திருந்தார். அதிக பிரதானம் பெறுவது நடிப்புத்தான். அதே சமயம் பி. வி. கரந்த், அதே நாடகத்தை எல்லா நாடகத் தயாரிப்பு அம்சங்களோடு, யக்ஷ கான மரபில் தயாரித்து மேடையேற்றியதையும் பார்த்தேன். எனக்கு சத்யதேவ் துபேயின் தயாரிப்புதான் மிகச்சிறப்பானதாக சக்தி வாய்ந்ததாகப் பட்டது” என்றார்.

சரி. தெரிகிறதல்லவா? நானும் அதைத்தானே சொன்னேன்? பின் ஏன், எழுத்தாளர் கூட்டத்தில் இப்படி ஒரு அறிவிப்பு, வேண்டுகோள்? இப்படி ஒரு விவாதம்?

அக்கூட்டத்தில், கணையாழி ஆசிரியர், கஸ்தூரி ரங்கனும் இருந்தார். அவர் சொன்னார் “இப்படி பேசிக் கொண்டே இருப்பதில் பிரயோஜனம் இல்லை. பேசிக் கொண்டேதான் இருப்போம். எதுவும் காரியம் நடைபெறுது, யாராவது ஒருத்தர் இதற்கு பொறுப்பேற்றுக் கொண்டு, செயல்பட வேண்டும். வெங்கட்சாமிநாதன் மாதிரி ஒருவர் இப் பொறுப்பை ஏற்றுக் கொண்டால் நல்லது” என்றார். உடனே இந்திரா பார்த்தசாரதி

இதை வரவேற்று “ஆகவே, இந்தப் பொறுப்பை, வெங்கட்சாமிநாதனிடம் விட்டு விடுகிறோம்” என்று அக்கூட்டத்தின் முடிவில் அறிவித்தார். இது இன்னுமொரு இந்திரா பார்த்தசாரதி.

என் கட்டுரை “நாடகச் சூழல் சில பிரச்சனைகள்” தாங்கிய பிரக்ஞை இதழ் இக்கூட்டம் நடந்த சில நாட்களுக்கு முன் வெளிவந்திருந்தது. எனக்கு ஆச்சரியமாக இருந்தது. ஒரு கடுகளவு முகச்சளிப்பு கூட இல்லாமல், கோபம் கொள்ளாமல், இவ்வளவு பவ்யமாக எப்படி இ. பா. நடந்து கொள்கிறார் என்று? கொஞ்சம் கூட மனச்சலனம் அடையவில்லையா? ஒரு வேளை, “நீ ரொம்ப சத்தம் போட்டு அலட்டிக் கொள்கிறாயே, சரி நீயே செய்யேன் என்ன கிழித்து விடுகிறாய் பார்ப்போம்” என்று சொல்லாமல் சொல்வது போலத்தான், கஸ்தூரி ரங்கனும், இந்திரா பார்த்தசாரதியும் சேர்ந்து ஒருவர் முன் மொழிய, இன்னொருவர் கூட்டத்தின் ஏக மனதான தீர்மானத்தை அறிவித்த பாவனை, எனக்குப் பட்டது. ஆனால் இது உண்மையல்ல என வெகு சீக்கிரம் தெரிய வர இருந்தது.

இப்போது கணையாழி மார்ச் இதழில் “கல்லெறி மன்னன்” என்ற கொட்டை எழுத்துத் தலைப்பில் “முஸ்தபா” பகுதியில் ஒருவர் பின்வருமாறு எழுதியிருக்கிறார்.

“ஒரு சின்னப் பத்திரிகையில் ஒரு பெரிய விமர்சகர் (இந்தப் பத்திரிகை இவரைத் தாங்கிக் கொள்ள வேண்டும். இவ்வாறு தாங்க முடியாமல் பிராணத்தியாகம் செய்த பத்திரிகைகள் எத்தனையோ) தமிழ் நாடக அவல நிலையைப் பற்றிக் கண்ணீர் வடித்து, காறித் துப்பி, சண்ட(டை) மாறுதமாக வீசியிருக்கிறார்.

நாடக உலகத்தைப் புனருத்தாரணம் செய்ய வேண்டுமென்ற ஒரே ஆவேசத்துக்காக இ.பா. போன்ற “நாலாந்தா எழுத்தாளனின்” நாடகங்களையும் (அவைகளும் மோசம்தான். ஆனால் இருப்பவற்றில் சற்றுப் பரவாயில்லை என்ற காரணத்தால்) அவர் ஆதரிக்கத் தயங்கிய தில்லை என்று குறிப்பிடுகின்றார். [இதற்கு அவருக்கு எத்தனை எதிர்ப்புத் தெரியுமா? பாவம்..! இலக்கியத்தரத்தைப் பூதம்போல் காத்துவரும் ந.மு.வும.ராம கிருஷ்ணனும், இதற்காக இவ்விமர்சகரை மிகவும் கோபித்துக் கொண்டார்களாம்-சிம்மாசனத்தில் உட்கார்ந்திருப்பவர்கள் இப்படித் தங்களை எளிமையாக்கிக்கொள்ளலாமா?]-] ஆனால் இவ்விமரிசகரின் வாதம் “இ.பா. நாடக வளர்ச்சி ஏணியில் கடைசியில் இருக்கலாம். ஆனால் உச்சிப்படியில் இருக்கும் ந. மு. வை ரஸிக்க படிப்படியாகத் தானே ஏற வேண்டும்?! என்பது தான். இவர் இவ்வாறு ஆதரித்தும் இ.பா “நன்றிகெட்டத்தனமாக” நடந்து கொண்டார் என்பது தான் இவருடைய குறை. தமிழ் நாடக எதிரிகளான மேஜர் சுந்தரராஜன், ‘குமுதம் ஆசிரியர் அண்ணாடலை ஆகியோர்களைப் பார்த்த போது புன்னகை செய்திருக்கலாமா? முகத்தைக் கடுமையாக அல்லவா வைத்திருக்க வேண்டும்? — தமிழ் நாடகத்தின் எதிர்காலம் இதில்தானே இருக்கிறது?—இலக்கிய விஷயங்களில் மனித உறவின் வெளியீடாகிய பாவத்திற்கு எங்கே இடமிருக்கிறது?—..... இவ்வாறு புன்னகை செய்யத் தெரிந்தவர்கள் போலிகள். இவர்களை இனம் கண்டு கொள்ள வேண்டும். தமிழ் நாடகத்தின் எதிர்காலம் எந்த அளவுக்கு நம்மால் வசவுகளை

வாரியிறைக்கத் தெரிந்திருக்கிறதோ, அதைப் பொறுத்து உள்ளது.’’

“முஸ்தபா”

முதலில் “கல்லெறி மன்னன்” என்ற கொட்டை எழுத்துத் தலைப்பைப் பார்க்க வேண்டும். கல்லெறிகிற வளை எப்படி அடையாளம் காண்பது? 1) கல்லெறிப வனுக்கு தன் எதிராளியின் முன் நிற்கும் தைரியம் இராது. 2) தன் எதிராளியின் கஷ்டியை, வாதங்களை, எதிர் கொள்ளும் வாதித்து வெல்லும் அறிவுத்திராணி இராது. 3) தனது பலவீனங்கள், தனது கஷ்டியின் பலவீனங்கள் அவனுக்கு நன்றாகவே தெரிந்திருக்கும். 4) இக்காரணங்களால் தன் எதிராளியை, எதிராளியின் தார்மீக, அறிவார்த்த தளங்களில் எதிர் கொள்ள இயலாது. தன் எதிராளியின் வாயையும் அடைக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்தில் தனக்குத் தெரிந்த, இயன்ற வேறு ஒரே ஒரு தளத்தைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்கிறான் - கல்லெறிதல். 5) இதிலும் அவன் தளத்தின் முன் நின்று எதிர் கொள்ள மாட்டான். ஒரு மதகுக்குப் பின் மறைந்து, கல்லெறிவான்.

இங்கு, “கல்லெறி மன்னன்” உண்மையில் யார் என்பது தெளிவாகியிருக்கும். என் பெயரைத்தந்து, என்னை அடையாளம் காட்டி, ஒவ்வொன்றிற்கும் என் ஆதார வாதங்களை விரிவாகச் சொல்லி, பல பிரச்சினைகளை, அறிவார்த்த தளத்தில் தார்மீக சளத்தில், எழுப்பி ஆராய்ந்திருக்கும் வெங்கட்சாமிநாதனா? - அல்லது, “முஸ்தபா” என்ற மதகுக்குப்பின் தன்னை மறைத்துக் கொண்டு, வாதங்கள், தார்மீகம், அறிவார்த்தம் ஏதும் இல்லாத, தனது ஆத்திரத்தையும், மனத்தாங்கலையும் மாத்திரம் சில வரிகளில் கொட்டித் தன் பலவீனத்தை கொட்டியிருக்கும், நபரா? எழுதியது “கல்லெறி மன்னன்” என்று அச்சிடுவதற்கு பதிலாக, “முஸ்தபா” என்று தவறாக அச்சிடப்பட்டு விட்டது போலும்.

அரசியல் தளத்தில் காணும் கல்லெறிபவனைவிட, இங்கு காணப்படும் கல்லெறி மன்னன், இன்னும் தாழ்ந்தவனாகத் தோன்றுகிறான் “முஸ்தபா” என்றால், அசோக மித்திரன், கஸ்தூரி ரங்கன், அல்லது இன்னும் வேறு யாராவதா என்று பழி இன்னொருவரை தீர்மானமாக, தவறி இனம் மாணும் சாத்தியம் இருக்கிறது. கணையாழி “முஸ்தபா” பகுதியில் உண்மையில் இதை எழுதியது, அச்சாகமித்திரன் தான் என்று சிலரும், இல்லை கஸ்தூரி ரங்கன் தான் என்று சிலரும் என்னிடம் தீர்மானமாகச் சொல்லியிருக்கிறார்கள். இப்படி தனக்காக மற்றவர்கள் பழிசமக்க, தன்னைக் காத்துக் கொள்ளும் ஆசை இன்னும் தரத்தாழ்வானது. அதர்மமானது.

“சமூகப் பிரக்ஞை” யுள்ளவனாகத் தன்னைச் சொல்லிக் கொள்ளும் ஒரு நாடகாசிரியனிடம், “போர்வை போர்த்திய உடல்களைப்” பற்றிச் சொல்ல வரும் ஒரு நாடகாசிரியனிடம், மற்றவரது “வேஷங்கள்” பற்றி எழுத வந்துவிடும் ஒரு நாவலாசிரியனிடம், வேஷங்களற்ற, போர்வைகள் போர்த்திக் கொள்ளாத, தன்னுடைய எழுத்தில், செயல்களில், சிந்தனைகளில், சுயநம்பிக்கையும் அறிவார்த்த வீர்யமும் இருக்கும், என எதிர் பாச்ப்போம். “முஸ்தபா” என்னும் மதகுக்கு பின்னால் ஒளிந்து கொண்டு, வெற்றுக்கல் வீசுவவராக நினைத்திருக்க மாட்டோம். ஆனால் என்ன? தன் கையில் பத்திரிகை இருக்கிறது.

நான் வசை பாடியுள்ளதாக சொல்லப்படுகிறது. “வசை” என்ற கல் யார் கையிலும் சிக்கும். நான் எழுதியிருப்பதில் எது வசை என்று ஒரு உதாரணம் கூட காட்டப்படவில்லை. மற்றவர்களது நாடகங்களைப் பற்றி கூறியிருக்கும் கருத்துக்கள், இ. பாவின ‘மழை’ நாடகத்திற்கு நான் எழுதிய முன்னுரையில் ஏற்கனவே

சொல்லப்பட்டவைதான். அச்சமயம் அளவ வசையாகத் தோன்றவில்லை. நீங்கள் முன்னுரை எழுதுவதற்கு கசடதபற ஏதும் தடை சொல்வதாக இருந்தால் மழை நாடகமே கசடதபறவில் வெளிவரவேண்டாம் என்பது அன்று இ. பா. சொன்னது இதற்கு அர்த்தம் என்ன? "மற்றவர்களைப் பற்றிக் கூறப்படும் கருத்துக்கள் எவ்வளவு காரசாரமானவையாக இருந்தாலும் பரவாயில்லை. என்னைப்பற்றி எதுவும் சொன்னால் அது "வசை" யாகிவிடும் என்கிறாரா இ.பா.?

பிரக்ஞை கட்டுரையில் விடவும் காமாக Enact-இல் கோபாலியைப் பற்றி எழுதியிருக்கிறேன். அது, அப்போது, வசை பாடலாக இ. பா. வுக்குத் தோன்றவில்லை. எனவே காரசாரமான கண்டனங்கள் அவருக்கு உடன்பாடுதான். ஆனால் அவர் நான் இப்போது காறித்துப்புவதாகச் சொல்ல (இது அவரது வார்த்தை) காரணம் அவரே கண்டனத்துக்குள்ளாவதும்- அவரைப் பற்றி வெளியே தெரியவேண்டாம் என்று அவர் நினைக்கிற உண்மைகள் தெரிவதும் தான். இன்னொரு உண்மை கவனிக்கத் தக்கது. "கல்லெறி வீச்சுக்" கட்டுரையில் தன்னைப்பற்றித்தான் அவருக்குக் கவலையே ஒழிய மற்றவர்களைப் பற்றி அல்ல. இ. பா விடம் செயல்படுவது சுயலாப அக்கறைகள். தனது பிராபல்யம் தனது careerism தானே தவிர பெதுவாணசமூக, இலக்கிய அக்கறைகள் அல்ல- தனக்கு அவர் சமூகப் பிரக்ஞை இருப்பதாகச் சொல்லிக் கொண்டாலும் கூட. கடந்த 5 வருடங்களாக நான் முன்வைக்கும் வாதங்களையும், உண்மைகளையும் எதிர் கொள்ளும் அறிவார்த்தவீரியம் அற்றவர்களிடமிருந்தெல்லாம் வரும் ஒரே பதில் "வசை" என்ற கல்வீச்சுத்தான். உண்மையில் இவர்களிடமிருந்து வரும் "வசை" என்ற சொல்தான் வசைச்சொல். ஆதாரங்களற்ற, உண்மையற்ற நிரூபணம் அற்ற எதையும் நான் சொல்வது எதற்கும்



238 / வரட்சியிலிருந்து...

கடந்த 5 வருடங்களாக, என்னால் தாக்கப்பட்டவர்கள் எவரிடமிருந்தும் எனக்கு பதில் வந்தது கிடையாது. இ. பா. இந்த பட்டியலில் சமீபத்திய சேர்க்கை.

தினமணிக்கதிர் ஆசிரியர் "சாவி" யோடு நடந்த தகராறின் போது இ. பா. தாமரையில் கட்டுரையில், "சாவி"யை ஹோட்டல்காரர் என்றார். அது வசையா?, விமர்சனமா?

ஜூன்-ஜூலை 1974 தேன்மழை பத்திரிகையில் வெளியான பேட்டியில் இ.பா. பின்வருமாறு சொல்லியிருக்கிறார்:

"சமூக பொறுப்பில்லை என்றால் எதற்கு எழுத வேண்டும். இப்படி பேசுவதெல்லாம் சுத்த ஹம்பக். தனக்கு சமூகப் பொறுப்பில்லை என்பவர்கள் சமூக விரோதிகள். இங்கு சிறந்த எழுத்தாளர்கள் தங்களைத் தனிப்பட்ட வர்க்கம் என்று நினைத்துக் கொள்கிறார்கள். இன்னும் சிலர் தொழிலாளியைப் பற்றிக் கதை எழுதிவிட்டு இது ஓர் காதல் கதை என்கிறார்கள். இப்படிப்பட்டவர்களைத் தூக்கிலிட வேண்டும்".

இது என்ன வசையா? விமர்சனமா?

ஆளுக்கு ஆள் நியாயம் மாறுபடும் போலும்.

ஒரு விஷயம், அடிப்படையான விஷயத்தை அழுத்தமாகச் சொல்ல விரும்புகிறேன்.

நான் எழுதும் விஷயங்களில் எனக்குள்ள ஈடுபாட்டின் தீவிரத்தைப் பொறுத்தது. என் எழுத்துக்களின் உணர்ச்சி வெளியீடு. ஈடுபாட்டின் தீவிரத்திற்கேற்ப, மொழியின் வெளியீடும் மாறும். ஈடுபாட்டில்லாதவர்கள், பொறுப்பு உணராதவர்கள், தீவிரமற்றவர்கள் சொல்

லும் முறைக்கும் என் முறைக்கும் வேறுபாடுகள் இருக்கத்தான் இருக்கும். தன் இழப்பைத் தானே சொல்பவனின் மொழிக்கும். அதைச் செய்தியாகக் கேட்டு இன்னுமொருவன் அதில் ஈடுபாடு அற்றுச் சொல்லும் மொழிக்கும் வேறுபாடு உண்டு. என் மொழி என் தீவிரத்திற்கும், ஈடுபாட்டிற்கும் ஆன ஓர் அளவை. இதை யாரும் எனக்கு மறுக்க முடியாது. மற்றவர்கள் என்னிடம் நிர்ப்பந்திக்கக் கூடியது ஒரு சில உண்டு. அவை எனது கூற்று உண்மையாக இருக்கவேண்டும். என் குற்றச் சாட்டுகளுக்கு நிரூபணம் வேண்டும். என் வாதங்கள் அறிவார்த்த தளத்தில் எழவேண்டும். என்பனவே அவை. இந்த நிர்ப்பந்தங்களுக்குத்தான் நான் கட்டுப்படுவேன். இந்தத்தளங்களில், நிர்ப்பந்தங்களில், தன் பலவீனத்தை உணர்ந்தவன் என்னை "வசை" காரன் என்றுதான் கல் வீசுவான்.

இ. பா. வே. கூறும் வார்த்தைகள் இவை.

“உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டின் கருவிதானே இலக்கியம். இன்றைய நிலையில் எழுத்தாளனின் உணர்ச்சி கோபமாய்த்தானிருக்கவேண்டும். வாசகர்கட்குள்ளும் கோபத்தை உண்டாக்குவதே இலக்கியத்தின் வெற்றி யாகயிருக்கவேண்டும்.”

பின் ஏன் “முஸ்தபா” என்ற மதகுக்குப் பின் ஒளிந்து கொண்டு கல் வீசவேண்டும்?

என் கோபத்தில் வரும் உண்மைகளை, வாதங்களை, குற்றச் சாட்டுக்களை தாங்கிக் கொள்ள முடியாத பலவீனமா? நான் காறித்துப்பி, வசைபாடியுள்ளதாகக் கூறப்படும் கட்டுரையில், தாக்குதலுக்குள்ளான வேறு முவர் அக்கட்டுரையை வரவேற்றுள்ளனர். “சாமிநாதன் harsh ஆகத்தான் எழுதுகிறார். ஆனால் அவர் சொல்வ

240 / வரட்சியிலிருந்து...

ததெல்லாம் சரியாகத்தான் இருக்கும்” என்று ஒருவர் (இது தி. ஜானகிராமன்) மற்றொருவர் “இப்படியெல்லாம் analyse செய்பவர்கள் தமிழ்நாட்டில் இருக்கிறார்களா? இவர்களை நான் சந்திக்க வேண்டுமே” என்று மற்றொருவர். (இது 'சோ')

“இ. பா. நாடக வளர்ச்சி ஏனியில் கடைசிப் படியில் இருக்கலாம். ஆனால் உச்சிப்படியில் இருக்கும் ந.மு.வை ரசிக்க படிப்படியாகத்தானே ஏறவேண்டும்?” என்று இ. பா. வின் வார்த்தைகள் என் வார்த்தைகளாக மேற்கோள் குறிகளின் அடைப்பில் தரப்பட்டிருக்கிறது. என் கட்டுரையில் இந்த வரிகள் எங்கிருக்கின்றன?

திரும்பவும் “நன்றி கெட்டதனம்” என்ற பதப்பிரயோகமும் மேற்கோள் குறியடைப்பில் என்வார்த்தைகள் எனத் தரப்பட்டிருக்கின்றன. இந்த பதங்கள் என் கட்டுரையில் எங்கிருக்கின்றன?

என் கட்டுரையின் 40 பக்கங்களில் எங்குமே சொல்லப்படாத குற்றச்சாட்டு இ.பா. வின் “நன்றி கெட்டதனம்”. இ. பா. வின் எழுத்துக்களில் வந்து விட்ட மாயம் என்ன? மஈயம் ஏதும் இல்லை. இ. பா. விற்கே தெரிந்திருக்கிறது. தனது நடத்தையும் சிந்தனையும் எத்தகையவை என ஃப்ராய்டு படித்தவரல்லவா? குற்றமுள்ள நெஞ்சின் உள்ளிருந்து உறுத்தும் உண்மை. தன்னையறியாது தானே வெளிப்பட்டுவிடுகிறது. நன்றி கெட்டதனத்தைப் பற்றி நான் சொல்லவில்லை இ.பா.வே சொல்லிக்கொள்கிறார். அவருக்கு எனது நன்றி. அவரது எழுத்தில் ஒரு உண்மை கிடைத்துவிட்டது.

நான் சொல்லியிருந்தால் அது வசையாகியிருக்கும். தி. ஜானகிராமன். பி. எஸ். ராமய்யா, ஆகியோர் நாடகங்களைப் பற்றி நான் சொல்லியுள்ளது அவருக்கு

உடன்பாடு. இன்றைய தமிழ் நாடகங்களைப் பற்றி, நாடக சபாக்களைப்பற்றி, சுப்புடு பற்றி, சோ பற்றி சொல்லி யிருப்பதெல்லாம் அவருக்கு உடன்பாடு. இ.பா. வே, தனது பல கட்டுரைகளில் இதே கருத்தைப் பிரதிபலிக்கிறார். ந. முத்துசாமி — இ. பா. நாடகங்களின் தராதரத்தைப் பற்றி நான் புதிதாகச் சொல்லவில்லை. இ.பா. வே கேட்டு வரங்கிய, அதன் பிரசுரத்தை நிர்ப்பந்தித்த, “மழை” முன்னுரையில் இதற்குச் சான்றுகள் உள்ளன. பின் இ. பா. வின் ஆத்திரத்திற்குக் காரணமென்ன? அவரது உண்மைகளைப் பற்றிச் சொன்னதா? நான் சொன்னதை எதையும் உண்மையல்ல என்று அவர் மறுக்கவில்லை.

‘அஃ’ பத்திரிகைக்கு இதோ நாடகத்தை அனுப்பி வைக்கிறேன்; என்று சொல்லிவிட்டு, இடையில் குமுதத்தில் பிரசுரம் ஆகும் வாய்ப்பு தோன்றியதும், ‘அஃ’ இடம் மரியாதைக்குக் கூட ஒரு வார்த்தை சொல்லாமல் குமுதத்திற்கு தபாலில் நாடகத்தை அனுப்பிவிட்டு, எப்போடா பிரசுரமாகும் என்று ஒவ்வொரு வாரமாக காத்திருந்து, பிரசுரமாகாதது கண்டு ஒவ்வொரு முறையும் எரிச்சல் பட்டது.

குமுதம் ஆசிரியர் அண்ணாமலையைப் பார்த்த பேரது, ‘பின்னகை’ செய்ததாகிறது.

தான் பல கட்டுரைகளில் கண்டனம் செய்திருந்த, கணையாழி மார்ச் இதழிலேயே, ‘கல்லெறி மன்னன்’ க்கு அடுத்த பகுதியிலேயே, கண்டனமும் கேலியும் செய்துள்ள மேஜர் சுந்தரராஜன், தன் நாடகங்களைப் போட விரும்புகிறார் என்றார், ‘மழை’ யைச் சற்று மாற்றி எழுதச் சொல்லியிருக்கிறார் என்றும் டெல்லியில் வந்து மிகுந்த புளகாங்கிதத்தோடு சொல்லிக் கொண்டது.

242 / வரட்சியிலிருந்தது...

மேஜர் சுந்தர ராஜனைப் பார்த்த போது 'புன்னகை' புரிந்தாகிறது.

'சாவி' யையும் பார்த்துப் புன்னகை புரிந்திருக்கிறார் இ.பா. சென்னை வந்தபோது, இரவெல்லாம் 'சாவி'யைப் போய்ப் பார்ப்பதா வேண்டாமா? என்று கண் விழித்து, மனத்துக்குள் போராடி மறுநாள் போய்ப் பார்த்து வந்தாரே.

அந்தப் புன்னகை புரிதல் ஏனோ விட்டுப் போயிற்று.

ஆகா 'புன்னகை' புரிதலுக்கு எவ்வளவு அர்த்தம் இருக்கிறது! மிகுந்த பொருட் செறிவு கொண்ட சொல் போலும் இது! எனக்குத் தெரியாது. நான் அதிகம் தமிழ் படித்தவன் இல்லை. நாவலாசிரியனோ, நாடகாசிரியனோ அல்லன் நான். தமிழ் எம்.ஏ. படித்தவனும் இல்லை. தில்லி பல்கலைக் கழகத்தில் தமிழ்ப் பேராசிரியனும் அல்லன். சமூகப் பிரக்ஞை கொண்ட, Naxalite admirer-ம் ('செய்யும் காரியத்தில் Sincere ஆன நம்பிக்கையுடன் ஈடுபடுவதால் I admire Naxalites' —இ.பா. ஒரு பேட்டியில் தேன் மழை ஜூன் - ஜூலை 1974) இல்லை, சாவிக்களையும், குமுதங்களையும், மேஜர் சுந்தர ராஜன்களையும் பார்த்து 'புன்னகை' புரிய. இவர்களை யெல்லாம் பார்த்து 'புன்னகை' புரிய வேண்டும். ஆனால் 'தொழிலாளியைப் பற்றிக் கதை எழுதிவிட்டு இது ஓர் காதல் கதை என்கிறார்களே, அப்படிப் பட்டவர்களைத் தூக்கிலிட வேண்டும்'. யாரைப் பார்த்து 'புன்னகை' புரிய வேண்டும், யாரைத் தூக்கிலிட வேண்டும் என்பது எனக்குத் தெரிவதில்லை. 'சமூகப் பிரக்ஞை உள்ளவர்களுக்குத்தான்', இதெல்லாம் புரியும்.

தமிழ் நாட்டின் நாடக வளர்ச்சியே, சாவிக்களையும், மேஜர் சுந்தரராஜன்களையும், குமுதங்களையும் பார்த்து 'புன்னகை' புரிதலில் (இ.பா. வின் அர்த்தத்தில்) தான் இருக்கிறது போலும்.

இதற்கு இன்னொரு பெயர் 'மனித உறவின் வெளியீடான பாவம்'. இந்த மனித உறவிற்கும் பாவத்திற்கும். ஒரு அவசியம், தினமணிக் கதிர், இ.பா.வின் நாவலை இடையில் நிறுத்தச் சொன்ன போது, அது பற்றி, இ.பா. தாமரையிலும். கணையாழியிலும் எழுதிய போது, நான் கசடதபறவில் எழுதியபோது, நேரவில்லை. இவர் admire பண்ணும் நக்ஸலைட்டுகளுக்கு வேண்டாம். சில எழுத்தாளர்களைத் 'தூக்கிலிடும்' போது வேண்டாம் ஏன், ஒரு காலத்தில் தனக்கு மிகவும் தேவையாயிருந்த சாமிநாதனிடம் மனித உறவின் வெளியீடான பாவம் 'புன்னகை' புரிதல் வேண்டாம். 'கல்லெறி மன்னன்' 'வசை பாடுபவன்' பட்டங்கள் தேவை. சாமிநாதனிடம் குறைந்தது ஒரு தினமணிக் கதிர் பத்திரிகை, குமுதம் பத்திரிகை, அல்லது ஒரு நாடக சபை, இருந்தால், அப்போது 'புன்னகை' புரியும் தேவை இருந்திருக்கும். ஒரு உரையாடல், நான் கேட்டது இ.பா. விடமிருந்துதான்.

தீபம் ஆசிரியர்,

நா. பார்த்தசாரதி அவர்கள்

அப்படியெல்லாம் சாவியைப் பத்தி நீர் எழுதியிருக்கக் கூடாது. இந்த சச்சரவையெல்லாம் கிளப்பியிருக்கக் கூடாது.

இ.பா.

ஏன்? நீங்களே, கல்கியோட நடந்த தகராறைப் பத்தி தாமரையில் அவ்வளவு எழுதினீர்களே? அதையே தானே நானும் செய்தேன்.

தீபம் ஆசிரியர்

நா. பார்த்தசாரதி அவர்கள்

ஆமாம் எழுதினேன். அது தப்புத்தான் பண்ணினது தப்புங்கறதினாலேதான் சொல்றேன்.

நீங்க அதைச் செய்திருக்கக் கூடாது இதிலே அநாவசியமா விரோதம் தான் வளரும். பின்னாலே இதெல்லாம் மறந்து உறவு சுமுகமாகப் போற விஷயம் அது நடக்காம விரோதம் வளரும்.

எனவே, இ.பா. “சாவி”யைப் பார்த்து “புன்னகை” புரிந்தார். இன்னம் தேர்ந்தெடுத்த சிலரைப் பார்த்து “புன்னகை” புரிந்து கொண்டே இருக்கிறார்.

இப்படி ஏதோ ஒரு பார்வையில் நடந்த தேர்வினால் விட்டுப் போனவர்கள் தான் “ந. முத்துசாமி, எஸ். ராமகிருஷ்ணன்” என்று இரண்டே பேருடன் முடியும் “இலக்கியத்தரம் காக்கும் பூதங்கள்” பட்டியலும், பட்டியலில் விட்டுப் போனவர்கள், ‘க. நா. சுப்ரமணியம், கி. சச்சிதானந்தம், அம்பை, சுந்தர சாமசாமி, உருமு சிவராமு, டெல்லி பத்திரிகைகள். இன்னும் எத்தனையோ பேர். எஸ். ராமகிருஷ்ணன் எப்படி பட்டியலில் சேர்ந்தார் என்பது தெரியவில்லை. அவர் “க்ரியா” அதிபராயிற்றே. “புன்னகை”க்கு தகுதி பெற்றவராயிற்றே!

ஒரு விஷயம். அடிப்படையான உண்மை இது. ஒரு நாட்டின் கலைத்தரமும், இலக்கியத்தரமும், கலாச்சார செழுமையும் இந்த மாதிரி “பூதங்களின்” காத்தல் பணியைப் பொறுத்துத்தான் இருக்கிறது. பாதிக்கப் படுபவர்கள் எவ்வளவு ஆத்திரப்பட்டாலும், மனத் தாங்கல் பட்டாலும், கல்லெறிந்தாலும் வசைபாடினாலும், இந்த உண்மை உண்மைதான். அது அழிக்கப் படமுடியாது.

இருபத்தைந்து வருடங்களுக்கு முன்னாள் ஐம்பதுக்களில் தமிழ் இலக்கிய உலகம் நாரிக்கிடந்த பொழுது, ஒரு பூதம், ஒரே ஒரு பூதம் எழுந்தது. அந்த பூதத்தின் பெயர் க. நா. சுப்பிரமணியம் தமிழ் உலகம் பூராவும்

ஒரு புறம், இந்த க. நா. சு என்ற பூதம் அதற்கு எதிர்முனையில். வசை பாடியவர்கள் எத்தனையோ பேர். 1966ல் கூட, 16 வருடங்களுக்குப்பிறகு கூட, அப்பொழுதே, ஆனந்தவிக்கடனில் நன்னுடைய ஒரு சில கதைகள் பிரசுரமாகி, ஆனந்தவிக்கடன் வாசகர்கள் மனத்தைக் கொள்ளை கொண்ட, தன்னை இந்திரா பார்த்தசாரதியை, ஒரு சிறு கதையாசிரியராக, ஏற்றுக் கொள்ளவில்லையே என்ற ஆத்திரத்தில் வசைபாடியவர் இந்திரா பார்த்தசாரதி (இ. பா. தீபம் இதழில்; கட்டுரையின் தலைப்பு "விமர்சகர்களைக் கேட்டுக் கொண்டு இலக்கியம் வளர்வதில்லை, என்று ஏதோ) "இவர் யாச் இந்தக் க. நா. சு இலக்கியத்தரம் காக்கும் பூதமா? கோடிக்கணக்கான எங்கள் வாசகர்கள் தீர்ப்பளிப்பார்கள்" என்று வசைபாடியது அகிலன் வகையருக்கள். அந்தக் கூட்டத்தில் தன்னை ஐக்கியப் படுத்திக் கொண்டவர் இ. பா. காரணம். இ. பா. வுக்கு அங்கீகாரம் கிடைக்கவில்லை என்பது தான்.

சற்றுப்பின்னர் அந்த ஒற்றைப் பூதத்துடன் அடுத்து சி. சு. செல்லப்பா, அதற்கும் பின்னர் இன்னும் ஒரு சிலர். பின்னர் ஒரு சிறு வட்டத்தில் இலக்கிய விழிப்பு.

இன்று பின்னோக்கிப் பார்க்கும் போது, இன்றைய வளத்துக்கு முதல் குரல் எழுப்பியவர் என, அந்த ஒற்றைப் பூதம், இலக்கியத்தரம் காத்த பூதம் க. நா. சுப்பிரமணியத்துக்கு. இன்றைய இலக்கிய சமூகம் முதலில் தலைவணங்கும். பின்னர் சி. சு. செல்லப்பாவுக்கு. தீர்ப்பளித்தது. அந்த ஒற்றைப் பூதத்தின் முதல் குரல். இலக்கிய பிரக்ஞையும் தராதாமும் அறிந்த குரல் தான். கோடிக்கணக்கான வாசகர் கூட்டம் அல்ல. நா. வானமாமலையும், தி. க. சிவசங்கரனும் சமிக்ஞை காட்டினால் "இதோ வர்க்கப் போராட்டத்திற்கு, தொழிலாளர் புரட்சிக்கு கிடைத்துவிட்டார் ஒரு மக்கள்



246 / வரட்சியிலிருந்து...

எழுத்தாளர்” என்று, தமிழக முற்போக்குகள் எல்லாம் ஏகோபித்துக் கைதட்டும், தீர்ப்பு தீர்ப்பாகாது. அவர்கள் காக்கும் பூதங்கள் அல்ல.

அறிவார்த்த தளத்தில் இயங்குகிறவர்களுக்கு கலைப்பிரக்ஞையும், இலக்கிய விழிப்பும் உள்ளவர்களுக்குத் தெரியும். இத்தளங்களில் உண்மை இருக்கும் இடம் minority of one ஆகவும் இருக்கும். minority of one என்பது பிரச்சினை அல்ல. உண்மை தான் பிரச்சினை. பிரக்ஞையும் அறிவார்த்தமும் தான் பிரச்சினை.

ஆகவே கல்லெறிபவர்கள் லக்ஷக்கணக்கில் இருந்தாலும் வேஷங்கள், போர்வை போர்த்திய உடல்கள் எத்தனை இருந்தாலும், அவர்கள் கல்லெறிகளை நான் அலட்சியப்படுத்தி விடுவேன். அவர்களை அலட்சியப்படுத்தும் நான் ஒரு ந. முத்துசாமியை, எஸ். ராமகிருஷ்ணனை. தருமு சிவராமுனை ஒதுக்கிவிட முடியாது. அன்று ஒரே ஒரு ஒற்றைப் பூதத்தின் இடத்தில் இன்று காக்கும் பணியைச் செய்பவை பல பூதங்கள். ஒரு நாட்டின் கலாச்சார விழிப்பு இந்தக் காலக்கும் பூதங்களிடம் தான் உள்ளது.

யாருடைய ஆத்திரமோ எரிச்சலோ, ஒரு பொருட்டாகாது. எரிச்சல்படுபவர், அந்த எரிச்சலிலேயே, எண்ணெய் காய்ந்து புகைந்து கொண்டிருப்பதை தவிர வேறு வழியில்லை.

தன் எரிச்சலை மறைக்க, தனது பலவீனத்தை மறைக்க. முஸ்தபா என்ற மதகுக்குப்பின் ஒளிந்து கல்லெறியலாம். தேவைப்படும் 'வேஷங்கள்' பலவற்றிற்கு ஏற்றவாறு டெல்லியில் நேரில் பேசி ஆலோசனை கேட்க ஒரு போர்வை, எழுத்தாளர் சங்க கூட்டத்தில் ஒரு போர்வை, நாடக குழு அமைத்து, நாடகங்கள்

தயாரிக்க வெங்கட் சாமிநாதனே பொறுப்பேற்க வேண்டும் என்று தீர்மானிக்க ஒரு போர்வை. எத்தனை வேஷங்கள், போர்வைகள் ஓர் உடலுக்கு!

ந பிச்சமுர்த்தியின் இரங்கலுக்காக கூடிய தில்லித் தமிழ் எழுத்தாளர் சங்கக் கூட்டத்தில், பலர் வற்ற் தியபின் நான் பேசிய போது

“ந. பிச்சமுர்த்தி, நான் மரியாதை செலுத்தும், ஒன்றிரண்டேயான தமிழ் எழுத்தாளர்களில், முதலாமவர் வாழ்க்கை தான் முக்கியம். இலக்கியம் அதன் ஒரு அங்கமேயான இரண்டாம் பட்சமான ஒன்றுதான். நேர்மையுடன் உண்மையுடன் வாழ்க்கை வாழ்வதுடன், எழுத்து அக்கறைகள் முரண்படுமானால் துறக்கப்பட வேண்டியது எழுத்து அக்கறைகளே தவிர, வாழ்க்கையின் நேர்மையும் உண்மையும் அல்ல என்று அவர் நம்பினார். அவரது வாழ்க்கையும் எழுத்தும் முரண்படாதவை ஒன்றியது மற்றொன்று நிருபணமாக அமைந்தவை இப்படிப்பட்ட தமிழ் எழுத்தாளர்கள் ஒன்றிரண்டு பேர் தான் காணமுடியும். ஆனால் தமிழ் நாட்டில் இது உணரப்படவில்லை. எழுத்து வேறு, வாழ்க்கை வேறு என்கிறார்கள். பன்றியாக ஒரு மனிதன் வாழ்க்கை நடத்துகிறான். அவனை நாம் மரியாதைக் குரியவனுக்கு வதில்லை. ஆனால் அதே மனிதன் ஒரு சிறு கதையோ, நாவலோ, நாடகமோ கவிதையோ எழுதிவிட்டானால், மனிதனாகவே மதிக்கப்படத்தகாத அவன் சமூகத்தில் மரியாதைக்குரியவனாகிறான். இது சமீபத்திய பழமையிலிடத்து வந்துள்ள மரபு. இது உலகிலேயே வேறு எங்கும் காணப்படாத, நமது பழமையிலேயே கூட காணப்படாத ஒரு மரபு. ந. பிச்சமுர்த்தி இதை ஒப்புக் கொண்டவரில்லை”.

என்று நான் சொன்ன, என் பேச்சின் பத்து நிமிடத்தில்

248 / வரட்சியிலிருந்தது...

பெரும் பகுதியை எடுத்துக் கொண்ட அந்தக் கருத்து கணையாழியில் இருட்டடிப்பு செய்யப்பட்டு, பொருட்டே இல்லாத ஒரு உபரி வாதத்தை வெளியிட்டிருப்பதன் நோக்கங்கள், நிர்பந்தங்கள் எனக்குப் புரிகிறது.

“மனித உறவின் வெளியீடான பாவத்தைப்” பற்றி பேசுகிறார் இ. பா. இது பற்றி அவருக்குத் தெரிந்திருப்பது பற்றி எனக்கு மகிழ்ச்சியே. என் வரையில் மனித உறவு என்பது, ஒருவன் அடிப்படையில் மனிதனாக மரியாதைக்கும் சிநேக பாவத்துக்கும் உரியவனாக என்பதே. இத்தகுதி நிறைவேற்றப்பட்டு விட்டால், மற்ற எதையும், அவன் பத்திரிகாசிரியனா? எழுத்தாளனா, பிரசுரகர்த்தனா, சமூக அந்தஸ்து உள்ளவனா என்பதெல்லாம் பொருட்டே இல்லை. இத்தகைய ஜொலிப்புகள் எல்லாம் ஒருவனிடம் இருந்தும், மனிதனாக, அவன் மரியாதைக்கும் சிநேக பாவத்திற்கும் அருகதையற்றவனாக இருந்தால், அவனுடன் மனித உறவு பாவங்கள் கொள்வது எனக்கு சரத்தியம் இல்லை. அவனை நான் அலட்சியம் செய்து விடுவேன். பலரிடம் இதற்கு நேர்மாருன மறிப்பீடுகள் செயல்படுவது எனக்குப் புரிகிறது. அந்த மதிப்பீடு அளடன் எனக்கு உடன்பாடு இல்லை. இதற்கு நான் என்ன செய்யட்டும், பார்த்தசாரதி? என் வழி அப்படி, Let us agree to differ.

பாலம், இதழ் எண் 2  
மார்ச் 1977

□



## கலைகளும் மக்களும் - தெருவில் ஆடும் கூத்துவேண்டி



ஒரு நூற்றாண்டுக்கு முன்பு வரை — அவ்வளவு சமீபத்தில்—, வாழ்க்கையின் அதன் எல்லாத் தளங்களிலும் கோவில் நடுநாயகமாக இருந்தது. வாழ்க்கை, கோயிலைச் சுற்றி இயங்கியது. கோயிலிலிருந்து பிரவாஹித்தது. இம்மண்ணில் பலமாக வேரூன்றியிருந்தது. அதே சமயம், அதன் எழுச்சி, வானத்தை நோக்கித் தொடவும் முயன்றது. நாடகம், சங்கீதம், நாட்டியம், பக்திப்பாடல்கள், இலக்கியம், தத்துவம், தர்மம், அன்றாட வாழ்க்கை நியமங்கள், சிற்பம், ஓவியம், உண்மையில் பார்க்கப்போனால், வாழ்க்கையை அரவணைத்துள்ள எல்லாக் கல்வியும் கலைகளும், கோயிலின் கற்பககிரஹத்திலிருந்து தெருக்களை நோக்கிப் பிரவாஹித்தது — கோயில் பிரஹாரங்களின் வழியே மக்களை நோக்கி, பின்னர் மறுபடியும் அதே சமயம், தெருக்களின் புழுதியிலிருந்து, கோயிலின் கர்ப்பக்கிரஹத்தை நோக்கியதாகவும் அதன் பிரவாஹம் இருந்தது. கலைகளும், இலக்கியமும், தத்துவமும், அவற்றின் உயர்ந்த நிலைகளில் எல்லா நிலைகளிலும் உள்ள மக்களின் பங்கேற்பைக் கொண்டிருந்தது. இது மக்களுக்கு

250 / வரட்சியிலிருந்து...

கானது, அது கல்வித்தரத்தில் சமூக நிலைகளில் உயர்ந்தோர்க்கானது என்ற வேறுபாடுகள் அங்கிருக்கவில்லை. தீயாகராஜரின் கிருதிகளும், தேவாரப்பாடல்களும் சங்கீதத் தேர்ச்சி பெற்றோர், பெருதோர் என்ற வேறுபாடின்றி எல்லோரையும் போய் அடைந்தன. தத்துவப் பிரஸங்கங்கள், கோயில் பிரகாரங்களில் குழுமும் எல்லாமக்களையும் சென்றடைந்தன. இப்போதுள்ளது போல், பல்கலைக் கழக மாணவர்களுக்கு மாத்திரமே, விசேஷமாக அழைக்கப்பட்ட சபையினருக்கு மாத்திரமே என்றிருந்ததில்லை. சங்கீதத்திலும் நாட்டியத்திலும் உயர்ந்த நிலை எய்திய, அவற்றின் classical ரூபங்களில் கூட, மக்கள் தொகையினர் முழுதுக்குமாக இருந்தது. பாமர மக்களின் ரசனைக்கென்றே, அதற்கேற்ப, நீர்த்து மலினமாக்கப்பட்ட நாடகம் என்று நாம் புரிந்து கொண்டிருக்கிறோமே, அந்த 'தெருக்கூத்து' கூட, பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் விதிகளைத் தன்னுட்கொண்டது தான். பரவலான மக்கள் தொகையினர் அனைவர்க்கும் பரவசம் தந்த அது, சங்கீதம், நாட்டியம் இவற்றை உயர்ந்த நிலைகளில் அநுபவிக்கும் ரசிகன்முகம் சுளிக்கவோ, வெறுத்து தூர ஒதுங்கவோ, எதுவும் கொண்டதாக இருக்கவில்லை. அவனது ரசனைக்கும் பதிலளிப்பதாகவே இருந்தது.

ஒரு காரணம் ஏதோ ஒரு சூன்யத்தில் என் அபிலாஷைகளையே சித்தாந்தமாக உருவாக்கிக் கொண்டு செல்வதாகத் தோன்றும். அப்படி இல்லை. இன்று, தம நாற்பது ஐம்பது பிராயத்தில் உள்ளவர்கள், தமது சிறுவயதுக்காலத்தில், கிராம வாழ்க்கையை அறிந்தவர்கள், எனக்கு சாக்ஷியம் அளிப்பார்கள் இவர்களது ஞாபகங்களைக்கிளற, நானும் சில உதாரணங்களைத்தருவேன். நான் மேற் சொன்னவற்றை இவை சாக்ஷியப்படுத்தும். அக்காலங்களில் மிகவும் தாழ்ந்த ஒன்றாகக் கருதப்பட்ட சினிமா விற்கென்றே, பாபநாசம் சிவன் போன்றவாரல்

பாடல்கள் எழுதப்பெற்று, இசையமைக்கப்பட்டவற்றை, எம். எஸ். சுப்புலக்ஷ்மி, பி. யு. சின்னப்பா. எம். கே. தியாகராஜர் போன்றோர் பாடியவை, மக்கள் தொகை முழுதும் ரசித்தும் அநுபவித்தனவாக இருந்தன — சாஸ்திரிய சங்கீதத்தில் தேர்ச்சி பெற்றவரோ அல்லவோ — அம்மக்கள் எவ்வகையினராக இருந்தாலும் சரி, சாஸ்திரிய சங்கீதம் கேட்பவர்களால் அவை வெறுத்தொதுக்கப்படவில்லை. ஆயிரத்துத் தொள்ளாயிரத்து முப்பதுகளிலும், நாற்பதுக்களின் ஆரம்பத்திலும், சாஸ்திரிய சங்கீதத்துறையினரான, ஜி. என். பாலசுப்பிரமணியம், எம். எஸ். சுப்புலக்ஷ்மி, தண்டபாணி தேசிகர், சுந்தரரம்பாள், என். ஸீ. வசந்த கோகிலம் ஆகியோர் சினிமா உலகில் காலெடுத்து வைத்து உலவியது, அவர்களது சாஸ்திரியக்கலையை யோ, அக்கலையுலகில் அவர்களது ஸ்தானத்தையே எவ்வகையிலும் பாதிக்கவில்லை மக்கள் தொகையினரின் ('பாமரர்கள்' - masses) ரசனைக் கேற்ப அவர்கள் தம் தரத்தைக் கீழிறக் கொள்ளவும் கேட்கப்படவில்லை. சாஸ்திரிய சங்கீதக்காரர்கள், சினிமாத்துறையில் காலெடுத்து வைத்து உலாவுவது கண்டு மக்கள் சினிமா உலகினில் தம் கவர்ச்சியிலிருந்து அறுபட்டு மிரண்டோடவுமில்லை. சாஸ்திரியக்கலைஞர்களும் தாம் தாமதாக இருந்தனர். மக்களும் தாம் தாமாகவே இருந்தனர். பாமர மக்களின் ரசனைமட்டத்திற்கான உலகம் என்று கருதப்படும். நாடக உலகிலேயே தங்கள் வாழ்க்கை முழுதும் கழித்தவர்கள் தாம், எஸ். ஜி. கிட்டப்பா, கே.பி. சுந்தரரம்பாள் போன்ற கலைஞர்கள். ஆனால் இதன் காரணமாக, அவர்கள் கலைஞர்கள் என்ற நிலையிலிருந்து கீழிறங்கி, வெகு ஜனத்தை குதூகலிக்க வைப்பவர்களாக ஆகவில்லை. அவர்கள் கலையில் ஆபாசமானது, தரங்கெட்டது என்று ஏதும் இருந்ததில்லை. படிப்பறிவற்று, கலை ஈடுபாடற்ற, லக்ஷக்கணக்கான மக்கள் இக்கலைஞர்களை, அவர்களது

252 / வரட்சியிலிருந்து...

கலையின் உச்ச நிலையிலேயே சந்திக்க முடிந்திருக்கிறது. தமது ரசனை மட்டத்திற்கு இக்கலைஞர்கள் கீழிறங்கி வரவேண்டுமென்று, அவர்கள் நிர்ப்பந்தித்தது கிடையாது. இந்நிலை இப்போதுதான் நிகழ்ந்துள்ளது. வியாபார சக்திகளும், தம்மை ‘‘முற்போக்குகள்’’ என்று சொல்லிக்கொள்ளும் அரசியல் சக்திகளின் ‘கலை மக்களுக்காக’ ‘‘எலீட்டிஸம் ஒழிக’’ போன்ற கோஷங்களும் தான், இந்த இருபது ஆண்டுகளாக மக்களின் அறிவுத்தரத்தையும் கலைரசனைத்தரத்தையும் கீழிறக்கி ஆபாசப்படுத்துவதில் வெற்றியடைந்துள்ளனர். இதன் விளைவு, ஆபாசம் நிறைந்துள்ள இந்த எழுபதுக்களில் கலையே, எலீட்டிஸம் என்று குற்றம் சாட்டப்படுகிற நிலை. இது மக்களிடமிருந்து அந்நியப்படும் காரியமாக, மக்களை அந்நியப்படுத்தும் காரியமாகவும் குற்றம் சாட்டப்படுகிறது. இந்த முற்போக்குகளின் முற்போக்கு இருக்கிறதே அது ஒரு விசித்திரம்.

திரும்பவும் தேவாரிபாடல்களையோ, தியாகராஜருடைய கீர்த்தனங்களையோ எடுத்துக் கொண்டால் அவை கோவில்களில், தெருக்களில் பாடப்பட்டன. மக்கள் இப்பாடல்களில் பஜனைகளில் பங்கு கொண்டனர். இம்மக்கள் பங்கு கொள்ளவேண்டும், ரசிக்கவேண்டும் என்பதற்காக தியாகராஜரோ, ஆண்டாளோ, ஞானசம்பந்தரோ, மாணிக்கவாசகரோ, ஆபாசப்படுத்தப்படவில்லை, மலினமாக்கப்படவில்லை. நமக்கு ஞாபகமிருக்கும், முப்பதுக்களில் நூற்பதுக்களில் இன்னம், நமக்கு மூத்தவர்களின் ஞாபகங்கள் நமக்குத் தருவனவற்றையும் எடுத்துக் கொண்டு இன்னம் பின் நோக்கிச் சென்றால், சுமார் ஒரு நூற்றாண்டு காலத்தில் இத்தமிழ் நாட்டின் கலை வாழ்வு மேற்சொன்னதாகத்தான் இருந்திருக்கிறது.

அந்த நாகரிகத்திற்கு அந்த பண்பாட்டிற்கு என்ன

ஆயிற்று இப்போது? முன்னர் கோயில் வகித்திருந்த நடு நாயகமான இடத்தை இப்போது சினிமா கொட்டகை பறித்துக் கொண்டுள்ளது. மக்கள் கூட்டத்தின் (மக்கள் கூட்டம் என்ற சொல்லை இப்போது பிரயோகிக்க வேண்டியுள்ளது) ரசனையும், தரமும், எம்மட்டத்திற்கு கீழிறக்கப்படவேண்டும் என்று தீர்மானிப்பது, இந்த சினிமாக்கொட்டகைகளிலிருந்து தான் வெளிவருகிறது. நமது வாழ்க்கையின் எல்லா நிலைகளிலும், சினிமாக்கொட்டகை என்ற பாம்பு நம்மை வளைத்து இறுக்கிக் கொண்டுள்ளது—முழுமையாக நாம் இதற்கு ஆளாகியுள்ளோம். இது நமது அறிவார்த்த கலை வாழ்வின் தளங்களை, அதல பாதாளத்திற்குத் தள்ளியுள்ளது. இருபது முப்பது வருடங்களுக்கு முன்பு எதை, மக்கள் தொகையினர் முழுமையும் பங்கேற்று ரசித்து வந்ததோ. அந்த அறிவார்த்த, கலாச்சார மேம்பாடு, இப்போது, ஒரு சிறுபான்மையினரிடமே குறுகித் தங்கியுள்ளது. இச்சிறுபான்மையினர் — இப்போது “எலீட்ஸ்” என்று வெறுப்புடன் பார்க்கப் படுகின்றனர். இந்த “எலீட்ஸ்” இப்போது இன்றைய தமிழ்க் கலாச்சார அறிவார்த்த உலகில் தீண்டத்தகாத வர்களாக ஒதுக்கப்பட்டவர்களாகிவிட்டனர்.

இதெல்லாம் இன்று நம்மால் நட்பப்பட இயலாதவையாகத் தோன்றலாம் ஏன், என் கருத்துக்களுக்கு அழுத்தம் தருவதற்காக, என்பார்வையில், இந்நிலையை என்னால் இயன்ற அளவு கரு நிறத்தில் சித்திரம் தீட்டியுள்ளதாகவும் நான் குற்றம் சாட்டப்படலாம். நான் ஓர் உதாரணம் தருகிறேன் இவ்வுதாரணம், முற்றிலும் தலைகீழாக பரிமாண வளர்ச்சி பெற்ற ஒன்று. பரத நாட்டியம் என்னும் நாட்டிய பாணி ‘(இந்த பரத நாட்டியம்’ என்ற பெயர் சமீபத்தில் தரப்பட்ட ஒன்று) தேவதாசிகளால் ஆடப்பட்டு வந்த ஒன்று. இந்நாட்டியத்தை, தேவதாசிகள், அதன் கலாபூர்வமான உருவில்



கடந்த பல தலைமுறைகளாக, நூற்றாண்டுகளாகப் பேணிக்காப்பாற்றி வந்துள்ளனர். இதுவும், மக்களால் பங்கு கொள்ளப்பட்டு ரசித்து அனுபவிக்கப்பட்டதுதான். இதை மக்களது ரசனைக்காக, தேவதாசிகள். ஆபாசப் படுத்தவில்லை தரங்கெட்ட ஒன்றாக ஆக்கவில்லை. ஆனால், தேவதாசிகள் சமூகத்தில் ஆபாசமாகப்பார்க்கப் பட்டதால், தேவதாசிகளுடன் உறவு கொண்ட, பரத நாட்டியம், ஆபாசமான ஒன்றாக தரங்கெட்ட ஒன்றாக கருதப்பட்டது. ஆனந்த குமாரசுவாமி என் கஷிக்கு சாட்சியம் அளிப்பார். ஏனெனில், இக்கலை பற்றிய 'Mirror of Gesures' என்ற அவரது புத்தகம் தேவதாசிகளிடமிருந்தே நேராக, இக்கலைபற்றி அவர் கற்றதன் விளைவு தான். திரும்பவும், உதய சங்கர், நாட்டியம் பற்றி ஏதும் அறிந்திராத அவரது ஆரம்பக்காலத்தில், அவர் நாட்டியக்கலை பற்றி தன் ஆரம்ப பாடங்களை ஆனந்த குமாரசுவாமியின் 'Mirror of Gesures' புத்தகத்திலிருந்து தான் கற்றதாக, உதய சங்கரே சொல்லியிருப்பது இன்னுமொரு சாட்சியம். திரும்பவும் இன்னுமொரு சாட்சியம், தேவதாசிகளின் வீடுகளிலிருந்து இக்கலையை, அடையாறு மாம்பலம் பகுதி உயர்குடி மக்களின் வீட்டுக்கு எடுத்துச் செல்லும் காரியத்திற்கு முன் வந்தது ஒரு ருக்மிணி அருண்டேல். ருக்மிணி அருண்டேல் செய்த ஒரே காரியம், தேவதாசிகளிடமிருந்து, பரத நாட்டியத்தைப் 'பறித்து' வந்தது தான். ஆனால், இப்போது நடக்கும் வேடிக்கை என்ன? இப்போது பரத நாட்டியம், மக்களுக்கான ஓர் கலையல்ல என்று சொல்லப்படுகிறது. அது 'எலீட்ஸ்' களுக்கேயான, அவர்களது மேம்பட்ட ரசனைக்கேயான ஒன்றாக கருதப்படுகிறது. அப்படியும் அது மக்கள் கூட்டத்திற்கு எடுத்துச் செல்லப்பட்டால், அது ராஜசலோசனாக்களும், சந்திரகாந்தாக்களும் தரும் ரூபத்தில்தான் தரப்பட வேண்டும். இது ஒரு முன்னேற்றம் தான்! இன்னு

மொரு காட்சி; இப்போது, எழுபதுக்களில் 'தெருக் கூத்து' படும் அவதியை நுனைத்துப் பார்க்க வேண்டும். எந்த ஒரு கலை, மக்கள் தொகை முழுமையினருக்குமாக இருந்ததோ, தெளிவாகக் குறிப்பிடுவதென்றால், பாமரரேயான மக்களுக்காகக்கூட எந்தக்கலை இருந்ததோ, அந்தக்கலை இன்று மாக்ஸ் ம்யூல்லர் பவன் நடத்தும் நிகழ்ச்சியாக அதற்கு அழைப்பிதழ் பெற்று காணவரும் ஒரு சிறுபான்மையினரான 'elites' க்கான ஒரு கலையாக ஆகியுள்ளது. இந்த elites இப்போது, இக்கலையை ஜீவித்திருக்க வைக்கவும், திரும்ப இன்று காணும் மக்களிடம் எடுத்துச் செல்லவும் படும் பாடு, ஒரு பிரம்மப் பிரயத்தனமாக ஆகியுள்ளது.

எனவே நான் சொல்ல வருவது என்ன? எதை நோக்கி என் வாதங்கள் செல்கின்றன? நமது மக்களின் ரசனையில், இயல்பாக, ஏதும் ஆபாசமானது மலினமானது, தரம் கெட்டது என்று ஏதும் இல்லை. நமது கலைகளும் ஏதும் elitist இல்லை. ஏனெனில், நம் மக்களின் ஈடுபாடுகள், அன்றாட வாழ்க்கை, அவர்களின் பங்கேற்பு, இவற்றிலிருந்து தான் நமது கலைகளின், சிந்தனைகளின் சிகரங்களின் உச்ச சாதனைகள் எழுந்துள்ளன. நம் மக்களிடமிருந்துதான் வானத்தை முட்டி எழும் ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர், சிதம்பரம் கோயில் கோபுரங்கள் எழுந்துள்ளன. தேவாரப்பாடல்களும் தியாகராஜ கிருதிகளும் பிறந்துள்ளன. இம் மக்களின் வாழும் பிரக்ஞையிலிருந்து எழும் ரசனை தான் மீனாக்ஷி கோயில், ஸ்ரீ வில்லிபுத்தூர் கோயில் கோபுரங்களை உருவாக்கியிருக்கிறது. அப்பிரக்ஞை, அந்த ரசனை இன்னும் நம் மக்களின் உணர்வில் எங்கோ ஓர் இருண்ட மூலையில் அடங்கி உறங்கிக்கிடக்கிறது என்று தான் நான் நம்புகிறேன். நம்பிக்கையூட்டும் ஒரு உதாரணத்திற்கு, சமீபத்திய நிகழ்வொன்றை நான் ஞாபகமூட்ட, வெகு தூரம் கால,

அல்லது இடவெளியில் நான் பிரயாணம் செய்ய வேண்டியதில்லை. 'நந்தனார்' படம் திரும்பத் திரையிடப்பட்ட போது, அது பெற்றபரவசமும் உற்சாகமும் நிறைந்த வரவேற்பு, என் நம்பிக்கைகளின் ஜீவனை சாட்சியப்படுத்தும்.

எனவே, நம் மக்கள், இலக்கியத்திலும், கலைகளிலும், உன்னதமானவற்றோடு கூட சம்பாஷிக்கும் திறன் கொண்டவர்கள்தான் என்று நான் நம்புகிறேன். ஆனால் அத்திறன் அவர்களது பிரக்ஞையின் அடி நிலையில் எங்கோ அடங்கி முடங்கிக் கிடக்கிறது. இத்திறன், இந்த ரசனை, ஒரு காலத்தில், துடிப்புடன் வாழ்ந்து மலர்ந்து கொண்டிருந்த ஒன்று, படுமோசமான வர்த்தகத்தனத்தாலும், தவருண ஜனநாயக பண்பாட்டு நோக்கங்களாலும், எங்கோ ஆழப்புதைக்கப்பட்டு, இருக்குமிடம் தெரியாது செய்யப்பட்டுவிட்டது. உண்மையில் சொல்லப்போனால், "எலீட்டிஸம் ஒழிக", "கலை மக்களுக்கே", "மக்கள் ரசனை" என்ற கோஷங்களுடன் வரும். ஜனநாயகப் பண்பாட்டுப்பேச்சுக்களில் நாம் காண்பது ஒரு போலித்தனம். இதன் பின்னிருப்பது தீய அரசியல் வியாபார சக்திகளின் சுயலாப நோக்கங்கள், அதற்கான தந்திரங்கள். இவையெல்லாம் சேர்ந்தது தான் இத்தமிழ் நாகரிகத்தையே பண்பாட்டையே சாகடித்துள்ளன. வெளித்தோற்றத்தில், அரசியல் சக்திகளும் வியாபார சக்திகளும், ஒன்றிற்கொன்று எதிர் முனையில் இருப்பதாக, ஒன்றின் கை மற்றதன் குரல் வளையை நசுக்குவதாகத் தோன்றலாம். அத்தோற்றம் உண்மையல்ல, இவர்கள் தம் ஆபாச ரசனைகளையும், சுயலாபத்தோட்டங்களையும், நோக்கினால், இவ்விரண்டு சக்திகளும் ஒரே முனையைச் சேர்ந்தவை தான் என்பது தெரியும். இவ்வாறு, வெளித்தோற்றத்தில் முரண்படும் இரு வேறு சக்திகள் மக்களது நலன்களையும், அக்கறைகளையும்

பற்றி கோஷமிட்டுக் கொண்டே, அதே நேரத்தில் அவர்களை தம் சுய லாபத்திற்காக சுரண்டியும், பயன்படுத்தியும் வந்திருக்கிறார்கள். 'மக்கள்' 'மக்கள்' என்று வாய்கிழிய, தொண்டை வரள, இவர்கள் எந்நேரமும் கோஷமிட்டுக் கொண்டு சலியாது பேசும் பேச்சுக்களில், ஏதும் ஒன்று அறவே இல்லை என்றால், அது, மக்கள் நலன்தான். உண்மையில் இவ்விரண்டு சக்திகளிடமும் காணப்படும் ஒரே தீவிர உத்வேகம், மக்களைச் சுரண்டல்தான். ஒன்று வர்த்தக சுரண்டல். மற்றது அரசியல் சுரண்டல். இரண்டும் தத்தம் சுய லாப அக்கறைகளுக்காகவே, ஒரு மனிதனை சாக்கடையில் தள்ளி விடுதல் மிகவும் சுலபமான காரியம். ஆனால் சாக்கடையில் விழுந்து விட்ட மனிதனை கை பிடித்துத் தூக்கி மீட்பது என்பது, அதிலும், ஒரு நூற்றாண்டு காலமாக அச்சாக்கடையிலேயே, ஊறி, சுவாசித்து, வாழ்ந்து, அதுவே தனக்கேற்றது என தினைத்து மகிழவும் கற்றுக் கொண்டவனை மீட்பது என்பது மிகவும் சிரம சாத்தியமான காரியம். இம் மீட்கும் காரியத்திற்கு இன்னுமொரு நூற்றாண்டு காலம் தேவைப்படலாம். இருப்பினும், இது அவசியம் தொடங்கப்படவாவது வேண்டும் காரியம்.

எனவே, நம் காரியங்கள் முயற்சிகள், எல்லாம் வர்த்தக நோக்கின், கோஷங்களின் நடைமுறைகளுக்கு வெகுவாக அப்பாற்பட்ட வகையினதாக இருக்க வேண்டும். Bombay centre for Performing Arts-ன் முயற்சிகள், துணிவானவை. பாராட்டப்படவேண்டியவை. அதன் லக்ஷியங்கள் உயர்வானவை. ஆனால் நான் ஒரு முக்கியமான விஷயத்தைக் குறிப்பிட்டுத்தான் ஆக வேண்டும். இதன் நோக்கங்களில் வியாபாரத்தனம் இல்லாமல் இருக்கலாம். ஆனால் அதன் முயற்சிகள் இன்னமும் வியாபார ரீதியிலானவையாகவே உள்ளன. தனக்கு வேண்டும் பணம் எழுப்பும் முறையில், மற்ற ஸ்தாபனங்களிலிருந்து பண உதவி பெறும் முறையில்,

258 / வரட்சியிலிருந்து...

அது ஒரு மிதமான வர்த்தகத்தனம் தான், வர்த்தகத்தனத்தின் தீவிரம் அற்றது என்று சொல்லலாம். இருப்பினும், இது வர்த்தகமுறைதான். ஏனெனில் தன் ஒவ்வொரு முயற்சிக்கும், இம்மாதிரியான பண முதலீட்டை எதிர்பார்த்திருக்க வேண்டியிருக்கிறது. இவ்வாறு முதலீட்டை பணத்தைத் திரும்பப் பெற அது எதிர்பார்க்கும். இவ்வெதிர்பார்ப்பு பலனளிக்காது தோல்வியுற்று, நஷ்டம் ஏற்படுமாயின் ஓரளவுக்கு, ஒரு சில முறைகள் ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்திற்கு இந் நஷ்டத்தைப் பாராட்டாமல், அதற்குத்தயாராகவே இருக்கலாம் — இருப்பினும் இவ்வாறு ஏற்படும் நஷ்டம். அதன் தீவிரத் துடிப்புகளை, உத்வேகத்தை மட்டுப்படுத்தும் எதிர்கால முயற்சிகளுக்குப் பெருந்தடையாக ஆக்கக்கூடும்.

எனவே இன்றைய நிலையில், எந்த ஒரு தீவிர, நாடக இயக்கமும் வெற்றிகரமாக இயங்கவேண்டுமாயின், அது வர்த்தக நடைமுறைகளின் கட்டுப்பாடுகளினின்றும் தன்னை முற்றிலும் விடுவித்துக்கொண்ட வகைகளில் தான் சாத்தியம் என்பது என் நம்பிக்கை. மேடையமைப்பு, திரையலங்கார அமைப்பு, மேக்கப், என இம்மாதிரியான, நாடக சம்பிரதாயங்கள் நடைமுறைகள் இவற்றை முற்றிலும் துறந்த நாடக இயக்கமாக இருக்கவேண்டும். இது எங்கும் எடுத்துச் செல்லப்படக்கூடியதாக, எவ்வளவு முறை வேண்டுமானாலும், திரும்பத் திரும்ப மேடையேற்ற எளிதாக, செல்வீனங்கள் இடைபுகாததாக, எவ்வளவு சிறுபான்மையான பார்வையாளர் முன்னும் நடத்திக்காட்டப்படக் கூடியதாக, எந்நேரத்திலும், எங்கும் எடுத்துச் செல்ல எளிதானதாக, அவ்வசதி கொண்டதாக இருக்கவேண்டும். இன்றைய நிலையின் கூடிணத்திலிருந்து ஒரு வலுவான நாடக இயக்கம் தோன்றக்கூடிய அந்த எதிர்கால தேதி வரை

உள்ள இடைப்பட்ட காலத்தில், நாடக இயக்கம் மக்களிடம் எடுத்துச் செல்லப்படவேண்டுமாயின், நாடக இயக்கத்தை ஒரு கலாபூர்வமான இயக்கமாகவே பேணுவதாயின், இவ்விடைக்காலத்தில் நமது நாடக இயக்கத்தின் குணமும், ரூபமும் இத்தகைய தாகத்தான் இருக்கவேண்டும். சுருக்கமாகச் சொல்வதென்றால், நமது நாடக இயக்கத்தை தெருக்களுக்கு எடுத்துச் செல்லவேண்டும். தெருக்களில் நடத்திக்காட்டவேண்டும். நாம் முயலவேண்டியது ஒரு தெருக்கூத்தாகவேண்டும். தெருவில் ஆடும் கூத்தாகவேண்டும். பாம்பாட்டி, தெருவில் கூட்டம் சேர்த்து வித்தை காட்டுகிறானே. அம்மாதிரி. நான் ஏதும் நடக்காத ஒன்றை, கற்பனையான ஒன்றைப் பற்றிப் பேசவில்லை. சாத்தியமேயற்ற ஒன்றை வேண்டவும் இல்லை. வங்காளத்தில் பாதல் சர்க்கார் இதைத்தான் செய்து வருகிறார். அதுவும் எந்த வங்காளத்தில்? ஒரு நூற்றாண்டுக்கும் மேலாக, ஓர் நீண்ட, வளமான, பலம் பெற்ற நாடக இயக்கம் செழித்து வரும் வங்காளத்தில் பாதல் சர்க்காரின் நாடக இயக்கம், இவ்வாறானதாக உள்ளது. அத்தகைய வங்காளத்தில், ஒரு பாதல் சர்க்கார் இம்மாதிரி இயங்குகிறார் என்றால் .....

Bombay centre for Performing Arts, ஞான ராஜசேகரின் “வயிறுகள்” நாடகத்தை மேடையேற்றியபோது வெளி வந்த மலரில் இடம் பெற்ற கட்டுரை (1978) ஆங்கில மூலத்திலிருந்து மொழி பெயர்ப்பு.

□



## முன்னுரை



கிட்டத்தட்ட பத்து வருடங்களுக்கு முன், இந்திரா பார்த்தசாரதியின் “மழை” நாடகத்துக்கு முன்னுரை எழுதும்போது, நாடகம் என இனம் காணப்படக் கூடிய நாடகம் ஒன்று முதன் முதலில் மேடையேறியது. அது தான் என்றும், அதற்கு முன் வந்திருந்த முத்துசாமியின் நாடகங்கள் மேடையேறியிராதபோது மேடையேறவும் அப்போது வாய்ப்பில்லாதபோது, பார்த்தசாரதியின் “மழை” போன்ற சம்பிரதாய ரூபங்கொண்ட (ஆனால் தமிழ்நாடக உலகிற்குப் புதிதான) நாடகங்கள் நிறைய எழுதப்படவேண்டும், வெளிவரவேண்டும், மேடையேற வேண்டும். இந்நிலை தமிழ்நாடகச் சூழலை மாற்றியமைக்கக் கூடும், அத்தகைய மாற்றத்தின் வழியான வளர்ச்சி முத்துசாமியினது போன்ற நாடகங்கள் எழுதப்படவும், மேடையேறவும் வாய்ப்பை ஏற்படுத்திக் கொடுக்கும் என்றெல்லாம் எழுதியிருந்தேன்.

தொடர்ந்து பார்த்தசாரதியின் நாடகங்கள் பல வெளி வந்தன. அவற்றில் சில டெல்லியில் தமிழிலும், ஹிந்தியிலுமாக மேடையேறின. இலேசான ஒரு சலனத்தை அவை நிகழ்த்தியுள்ளன, இப்போது நாடகச் சூழல் மாறுவதற்கான பலஹீனமான அறிகுறிகள் தோன்ற

ஆரம்பித்துள்ளன. இங்கும், தமிழ்நாட்டிலும் நாவல், கவிதை, சிறுகதை, விமர்சனம், பத்திரிகை, புத்தகப் பதிப்பு, திரைப்படம் என ஒவ்வொன்றும் வேறுபட்ட பலத்துடன், ஒரு சிறு உள்வட்ட இயக்கம் இவற்றில் நிகழ்ந்துள்ளது போலவே, வியாபார வெற்றிக்கும், பெரு வாரியான மக்கள் கூட்ட ரசனைக்கும் வரவேற்புக்கும் வழிவகுப்பவைதான் எழுதப்படும், வெளிவைக்கப்படும், வாழ அனுமதிக்கப்படும் என்ற நிலைமாறி, எவ்வளவு சிறுபான்மையாக இருந்தாலும் அச்சிறுபான்மையின் எதிர்பார்ப்புகள், ரசனை இவற்றிற்கானவையும் எழு தப்படும், வெளிவைக்கப்படும், வியாபார வெற்றி என்ற சிந்தனையின்றி—என்ற நிலை உருவாகியுள்ளது. அச் சிறுபான்மையாக வெகுஜன வெளிவட்டத்தினை எவ் விதத்திலும் பாதிக்காவிட்டாலும் அதன் வியாபார வெற்றிக்கு எவ்விதத்திலும் தடையாக இல்லாவிட்டா லும், இதற்கும் வாழும் உரிமை உண்டு உயிர்ப்பு உண்டு என்ற நிலை ஏற்பட்டுள்ளது பற்றி நாம் திருப்தி கொள் ளலாம்; வரவேற்கலாம்.

இச்சூழலின் பிறப்பாகத்தான், அதே சமயம் இத்தகைய சூழலை உருவாக்கும்—தன் பங்கைச்செலுத்தும்—முகமா கத்தான் ஞான ராஜசேகரனின் நாடகங்களைப் பார்க்க வேண்டும். சிறு பத்திரிகை உலகம் எவ்வாறு ஒரு உள் வட்டப்பிறப்போ அதுபோன்றே இப்புதிய நாடகச் சூழலும் ஓர் உள்வட்டப்பிறப்பாகும். அவரது நாடகங் கள் வெளிவருவதும், இலக்கியச் சிறு பத்திரிகைகளின் உள்வட்டச் சூழலின் உயிர்ப்பில்தான். இச்சூழல் தொடர்ந்து உயிர்ப்புபெற, பலம்பெருக, வளர்ச்சி கொள்ள, இந்நாடகங்கள் உதவும்; தளம் அமைத்துக் கொடுக்கும்.

ஞானராஜசேகரனின் 'வயிறு' போன்ற ஒன்றை, இச்



262 / வரட்சியிலிருந்தது...

சூழலின் பின்னணியில் பார்க்கவியலாத காரணத்தால் தான், இந்நாடகங்களின் தோற்ற நியாயத்தையும், இவை நாடகங்கள்தாம் எனவும், இவற்றின் உள்ளார்ந்த பலத்தையும் கணிக்க இயலாத சிலர், 'இது ஏதும் மைல்கல் அல்ல, குத்துக்கல்லாக இருக்கலாம்', என்று சொன்னார்கள். எழுதப்படும் நாடகங்கள் எல்லாம், நாடகம் மாத்திரம் என்ன, எதுவுமே, மைல்கற்களாக இருக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்ப்பது எவ்விதத்தில் நியாயம்? புதுமைப்பித்தனையும், மௌனியையும் ஒத்தே அல்லது மீறியே பின்வருபவர் எல்லாருமே எழுத வேண்டும், இல்லையெனில் அவற்றிற்கு ஜீவிய நியாயம் இல்லை என மறுப்பது கிடையாது யாரும். பின் ஏன் நாடகத்தில் மாத்திரம் எழுதுபவர் எல்லோரும் முத்து சாமிக்கு நிகராகவோ அல்லது அவரை மீறியோ எழுத வேண்டும் என்று எதிர் பார்க்கிறார்கள்?

காரணம், அதுவல்ல இதை நாடகம் என இனங்காண இயலாமையும், தோன்றி உயிர்ப்பு பெற்றுவரும் நாடகச் சூழல் பற்றிய பார்வை இல்லாமையும் தான். ஒரு தீவிர எல்லைக்குப் பாய்ந்து, 'குத்துக்கல்' என்ற எவ்வித நியாயமும்ற்ற கண்டனத்தைத் தரத்தூண்டியுள்ளது. இதனால் ஒரு பிரபல சிறுபத்திரிகையில் இந்நாடகம் ஏற்றுக் கொள்ளப்படவில்லை.

சற்று ஆழ்ந்து பார்வை செலுத்தக் கூடியவர்களுக்கு, ஞான ராஜசேகரனின் இது வரைத்திய மூன்று நாடகங்களும் "நாடகங்கள்" தாம் இவை என்று ஏற்றுக்கொள்வதற்கும் மேற்சென்று (புதிதாகத் தோன்றியுள்ள நாடக அரங்கேற்ற முயற்சிகளுக்கு, அவற்றின் தொடர்ந்த இயக்கத்திற்குத் தீனிபோடும் வகையில் தான் எழுதப்பட்டவையாக, "ஏதாச்சும் கொடு. நாடகம் போடணும்" என்ற கட்டளைக்குப் பதில் தருபவையாகத்தான் மேடை

யேற்றப்படும் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் உள்ளன— பெருவாரிப் பத்திரிகைகளின் அசுரப் பெருக்கம் விளைவித்துள்ள அச்சுயந்திர தீனிப் பெருக்கம் போல) ஒரு புதியரூபத்தில் இவை உள்ளதையும் பார்க்கத் தவற மாட்டார்கள். இப் புதிய ரூபம், புதிய நாடக மேடையேற்ற முறையையும், புதிய நடிப்பு முறையையும் வேண்டி திற்கிறது. பார்த்தசாரதியின் நாடகங்களில் சம்பிரதாய ரூபமும், மேற்கத்திய டென்னஸி வில்லியம்ஸ் ஆர்தர் மில்லர் பாதிப்புகளையும் பார்க்கிறோம். அந்த நாடகங்களின் ரூபம், நமக்குத்தான் புதிது. ஆனால் சம்பிரதாய ரூபங் கொண்டவை தாம் அவை.

ஆனால் ராஜசேகரனின் நாடகங்கள் புதிய ரூபம் கொண்டவை. வேறு இலக்கியத்துறைகளில் வடிவங்களில் எழுதிக்கொண்டிருந்த ஒருவர், இப்புதிய நாடகச் சூழலின் பாதிப்பில் 'எழுதுவோமே, நாமும் நாடகங்கள்' என்று— நாடகங்கள் எழுதத் தொடங்கியவரும் அல்லர் அவர். எழுதத் தொடங்கியதே நாடகங்கள்தான்.

இப்புதிய ரூபம் வாய்க்கப்பெற்ற காரணங்கள் என்ன என்று யோசிக்கும்போது எனக்குச் சில இவரது பாதிப்புகளாகத் தோற்றம் அளிக்கின்றன.

இவற்றின் மூலங்களைத் தேடிச் சென்றால், அவற்றை ஒன்று, ராஜசேகரனின் சுபாவிக வெளிப்பாடுகளில், அவரது ஆளுமையில், இரண்டு, அவரதுபிறந்துவளர்ந்த மாவட்டத்தின் கிராமிய கலைச்சூழலில், மூன்று, இன்று அவர் பிழைப்பிற்காக வாழ்ந்துவரும் பம்பாய் நாடகக் கலைச்சூழலில் காணலாம் என்று எனக்குப் படுகிறது.

ஞான ராஜசேகரனின் இயல்பான, வெகு சாதாரணமாக வெளிப்படும் கேலித்தொனி, அவரது நாடகங்களிலும் விரவி வெளிப்படுவது ஒன்று. இரண்டாவதாக அவர்

பிறந்தமண்ணான வடஆற்காடுமாவட்டம். தெருக்கூத்து (குறிப்பாக நடேசதம்பிரான் குழுவினரின் குடும்பத்தினரின் தெருக்கூத்து) வாழும் மண் அது. தெருக்கூத்தின் ஆரம்பங்களைப்பற்றி நாம் ஆராயத் தொடங்கினால் அநேகமாக அது வடஆற்காடு மாவட்டத்திற்கு, குறிப்பாக செஞ்சிக்கு—இட்டுச் செல்லக் கூடும். தெருக்கூத்துக்கு மாத்திரம் அல்ல. தோற்பாவைக் கூத்துக்கும் கூடத்தான். கர்நாடகத்திலிருந்தும், ஆந்திராவிலிருந்தும் வரும் பாதிப்புக்கு வருவழியாக, கணவாயாக வடஆற்காடு மாவட்டம் இருந்திருக்கிறது. ராஜசேகரனின் முதல்பாதிப்பு, அம்மாவட்டத்தின் தெருக்கூத்து. பின் மற்ற கிராமியக் கலைகள்.

இரண்டாவது பாதிப்பு இப்போது அவர் வாழ்ந்துவரும் மராட்டி நாடகச் சூழல். மகாராஷ்டிரம் வளமான பலம் வாய்ந்த, நீண்ட நாடகமரபு பெற்றது. திரைப்படத் தோடு போட்டி போடும் அளவிற்குப் பலமும் வளமும் பெற்றது. அந் நாடகச் சூழல் ஓர் நீண்ட சரித்திரமும் கொண்டது. இன்றைய நவீன மராட்டி நாடகம் மகாராஷ்டிரத்தின் பாரம்பரியக் கிராமிய நாடகக் கலையான 'தமாஷா'வின் பாதிப்பு மிகக் கொண்டது. இன்று எழுதப்படும் அநேக மராட்டி நாடகங்கள், 'தமாஷா'வின் வடிவத்தை மேற்கொண்டதாக, பாணியில் அமைந்ததாக, அதைப் புதுப்பிக்கும் வகைகாணும் முறையிலானதாக அல்லது 'தமாஷா' உத்திகளைப் பெருமளவுக்குக் கையாளுபவையாகவே உள்ளன. ஆனால், 'தமாஷா' அதன் இன்றைய உருவில் மிகவும் மலினப்படுத்தப்பட்டு ஆபாசநிலைக்கு வந்துவிட்ட ஒன்று; தெருக்கூத்து நம் நாட்டில் மலினப்பட்டுப் போனதுபோல, உத்திர பிரதேசத்தில் 'நௌடங்கி' மலினப்பட்டுப்போனதுபோல. அப்பாரம்பரியக் கலையின் புத்துயிர்ப்பும், புளிதப்படுத்தலும் இன்றைய நவீன மராட்டி நாடகங்களில் நிகழ்கின்றன.

அது ஒரு வலுவான நாடகமரபை, நவீன நாடகமரபை உருவாக்கி வருகிறது. பம்பாயில் வாழும் ராஜசேகரன், நாடகத்தில் ஈடுபாடு கொண்ட ராஜசேகரன் (இந்த ஈடுபாடு அவரது பிறந்த மாவட்டத்தின் தெருக்கூத்தில் தொடங்கியது. அவரே தெருக்கூத்தில் பங்கெடுத்துக் கொண்டதாகவும் சொல்கிறார்), மராட்டி நவீன நாடகச் சூழலின் அதன் பலமான தாக்கத்தின் பாதிப்பிற்கும் ஆளாகியுள்ளார் எனத் தோன்றுகிறது.

ஆனால் அந்த பாதிப்புகள் எல்லாம், தான் நாடகம் எழுதத் தொடங்கும்போது, தன் பிறந்த மண்ணின் கிராமியக் கலைகளின் பாதிப்புகளைத்தான் (தெரிந்தோ, தெரியாமலோ 'பிரக்ஞையுடனோ, தானறியாதோ) ஏற்று வெளிப்பாடு கொள்ள வைத்துள்ளது. "வயிறு" நாடகத்தில் தலைகாட்டிய ஓர் அம்சம் "மரபு" நாடகத்தில் அழுத்தம் பெற்று, "பாடலிபுத்திரம்" நாடகத்தில் வெகுவாக விகசித்து வளர்ந்துள்ளது. ஏற்றம் இறைக்கும் போது, படகு ஓட்டும் போது, ஏதும் கடின உழைப்பை கூட்டாகச் செய்யும் போது, பரடும் கிராமியப் பாடல்களின்/நாட்டுப்பாடல்களின் "கோரஸ்" அம்சமும், திரும்பத் திரும்ப ஒலிக்கும் REFRAIN ம் இங்கு அடிக்கடி நினைவுக்கு வருகின்றன இவை புதிய நாடக ரூபத்தை அளிப்பது மட்டுமல்லாமல், மேடையேற்ற முறையிலும், நடிப்பு முறையிலும் புதிய முறைகளை, உத்திகளைக் காணும் வாய்ப்பை ஏற்படுத்துகின்றன. மேடையின் இயக்கமும், சலனமும், யதார்த்த நிலையை மறுத்து நடன (BALLET) நிலைகளை மேற்கொள்கின்றன. குறிப்பாக 'பாடலிபுத்திரம்' நாடகத்தில்.

இவையெல்லாம், யாரும் இப்படி "புதிய முறையில் எழுதிப் பார்ப்போம், சோதனை செய்வோம்" என்று வலுக்கட்டாயமாக உட்கார்ந்து எழுதிவிட முடியாது. இவை தன் இயல்பாக, தன் சுபாவிக உந்துதல்களும்.

266 / வரட்சியிலிருந்து...

தன் சூழல்களின் பாதிப்புகளும் ஒன்றிணைந்து இயக்கும் வழியில், தானறியாது தன் இயங்க விளையும் விளைவுகள் தாம்.

ராஜசேகரன் இதற்கும் மேற்சென்று நாடக உலகில்தன் இயக்கத்தைப் பரவலாக்கியுள்ளது. அல்லது பரவலாகக் கத் தொடங்கியுள்ளது. இவரை மற்ற நாடகாசிரியர்களிடமிருந்து தனித்துக் காட்டுகிறது. பம்பாயில் இந்நாடகங்கள் மேடையேறியுள்ளது. பெருமளவுக்கு ராஜசேகரனின் முயற்சியினால்தான். அவரது பங்கேற்பினால்தான். நாடகங்களில் நடிப்பதிலும், நாடகங்களை இயக்குவதிலும் (தன் நாடகங்கள் மட்டுமல்ல, முத்துசாமியின் 'நாற்காலிக்காரர்'-ம்) அவர் ஈடுபடுத்திக் கொண்டுள்ளார். இயக்குவார் யாரென தேடிச் செல்லும், காத்திருந்து வரவு நோக்கி நிற்கும் நிலையில் அவர் இல்லை. இவரது இத்திறன்களும், பம்பாயில் அவருக்குப் பெருமளவு உதவியுள்ளன. பம்பாயில் அவர் நாடகங்கள், அவரது நாடகத் தயாரிப்பு முயற்சிகள். எந்த அளவுக்கு சாதனை காட்டியுள்ளனவோ பாதிப்பை நிகழ்த்தியுள்ளனவோ, அந்த அளவுக்கு ராஜசேகரனின் பல்துறைத்திறன் பெரிதும் காரணம். 'சோ' வும் மனோகையும், பாலசந்தரும் தான் நாடகம் என்ற நிலையிலிருந்து, "இந்த மாதிரியான புதுமை நாடகங்களும் வேண்டும்." என்ற ஒரு "தாராள மனப்பான்மை"யை இந்நாடகங்கள் பம்பாய்த் தமிழ்ச் சூழலுள் தோற்றுவித்துள்ளன. மூன்று சபா நாடகங்களுடன் "ஒரு புதுமை நாடகம் நான்காவது நாளைக்கு" என்று நாடக விழாக்களில் நான்காவது நாள் அம்சமாக இவை தாமும் "ஒட்டிக்கொள்ளும்" அளவுக்கு வெற்றி பெற்றுள்ளன. மனமாற்றத்தைப் பிறப்பித்துள்ளன. இத்தாராள மனப்பான்மைக்கும், சூழலின் இரும்புச் சுவர்கள் பிளந்து வெடிப்பு ஏற்பட்டுள்ளதற்கும்

காரணம், பம்பாய்த்தமிழர்கள் மராட்டி நாடக வளத்தின் ஆதிக்கத்தினால் பாதிக்கப்பட்டவர்கள் என்பதே. ஆகவே இவற்றை ஏற்றுக் கொள்வது என்பது தமிழ் நாட்டில் உள்ளது போல அவ்வளவு கடின சாத்தியமானதாக, துர்லபமானதாக இருக்கவில்லை.

இத்தகைய ஒரு நிகழ்வு, டெல்லியிலும் சாத்தியமாகியுள்ளது. திரும்பவும் காரணம், டெல்லியின் நாடகச் சூழல் பாதிப்புகள்.

ஆதலால்தான், டெல்லியிலும் (மழை, போர்வை போர்த்திய உடல்கள்) பம்பாயிலும் (வயிறு, மரபு, நாற்காலிக்காரர்) மட்டுமே இவை முதலில் சாத்தியமாகியுள்ளன. இவை வழிகாட்டியபிறகுதான், தமிழ்நாட்டில் இத்தடம்ஒற்றிச் செல்லமுயலும் பிரயாசைகள் தொடங்கியுள்ளன.

இம்மாற்றத்தை நான் 'தமிழ் நாடகச் சூழல்' ('பிரக்ஞை') கட்டுரையிலும் 'மழை' நாடக முன்னுரையிலும் ('கசடதபற') சொன்னதுபோல இடைப்பட்டவைதான் சாதிக்க இயலும். 'மைல்கற்களான' ந.முத்துசாமியின் நாடகங்கள் சாதிக்காது. மைல்கற்கள் இன்றைய நம் ஜீரண சக்திக்கு சிரமம் கொடுப்பவை. 'மைல்கற்கள்' சாதிக்காது என்று சொன்னது இன்றைய தமிழ் நாடகச் சூழலின் குணத்தையும், எவ்மாற்றமும் எத்தகைய சக்திகளினால் சாத்தியமாகும் என்ற கணிப்பினால் சொன்னதாகும். சொல்லப்பட்ட பின்னணியிலிருந்து கத்தரித்து. ABSOLUTE ஆக எடுத்துக்கொள்ளக் கூடாது. இன்றைய நமது லக்ஷிய எல்லைகள் ந.முத்துசாமியின் நாடகங்கள் தாம். ஆனால் சாத்திய முதல் காலடிவைப்பு என, ராஜசேகரன், இந்திரா பார்த்தசாரதி நாடகங்கள் எனக் கொள்ள வேண்டும். ஞானராஜசேகரனுக்கே இது தெரியும். அவரே சொல்வார், அடிக்கடி: 'நாடக மேடையேற்றத்த

268 / வரச்சியிலிருந்து...

திற்கும் நடிப்புப் பயிற்சிக்கும், நாடகத்தைப்பற்றிய ஒரு தெளிந்த பிரக்ஞையை உருவாக்குவதற்கும் 'IDEAL' என்று நான் முத்துசாமியின் நாடகங்களைத்தான் சொல்வேன். அதைத்தான் எடுத்துக்கொள்வேன்'.

1967-ல் இதுபற்றி பேசும்போது அன்றைய வெறுமையில், "முதலில் நல்ல நாடகாசிரியர் தோன்றவேண்டும். நல்ல நாடகத் தயாரிப்புகள் நல்ல நாடக அரங்குகள், நல்ல நாடகாசிரியர்கள் பின்தொடர்வார்கள்" என்றேன். 1970-லிருந்து இன்றுவரை பத்துவருடங்களில் நமக்கு மூன்று நாடகாசிரியர்கள் கிடைத்துள்ளனர். இவர்களின் முதல் தோற்றத்தைவைத்துத்தான் அதைத்தொடர்ந்து தான், அதன் தூண்டுதலில் தான் நாடகச் சூழலில் (தயாரிப்பு, அரங்கம், ரசிகர்கள்) மாற்றம் ஏற்படத் துவங்கியுள்ளது. இம் மூவரில் இந்திரா பார்த்த சாரதியும், ஞானராஜசேகரனும் சூழலுக்கும் கடமைப்பட்டவர்கள்.

எப்படியோ. இத்தகைய சலனத்தையும், எவ்வளவு வேகம் குறைந்ததாக, மெல்லியதாக, காலதாமதம் கொண்டதாக இருப்பினும்— சலனம் ஏற்பட்டுள்ளதே என நாம் மெல்லிதாக புன்னகை பூக்கலாம். நம்பிக்கை அறவே வறண்டுவிட வேண்டியதில்லை.

ஞானராஜசேகரனும், இந்திரா பார்த்தசாரதியும்— இன்னும் பலர் சேரக் கூடுமானால் ('அம்பை'யிடமிருந்து ஏதும் வருவதில்லையே என்பதில் எனக்கு வருத்தம்தான்) இவர்கள் எல்லோரும் ஒரு குறிப்பிடக் கூடிய மாற்றத்திற்கு. எதிர்கால வளத்திற்கு வலுவான தளம் அமைக்கக்கூடும். அமையவேண்டும்.

புதுடெல்லி  
ஆகஸ்டு 26, 1980.

□



## பின்னோக்கிய மறுபார்வையில்;

ப. வ. இராமசாமி ராஜுவின் பிரதாப  
சந்திர விலாசம்



### I

சமீபத்திய பழமையைப் பற்றி, ஒரு தலைமுறைக்குப் பிந்திய பழமையைப் பற்றிக்கூட நம்மால் ஏதும் சரிவரத் தெரிந்து கொள்ள முடியாது போகிறது. நேற்று நடந்த விஷயங்களைப் பற்றிக்கூட உண்மையான செய்திகள் என்ன என அறிவது பெறும் பிரயாசையாகப் போய் விடுகிறது. அவ்வளவு சரித்திர உணர்வு, நமக்கு. இந்த அழகில், இன்று நம் கண் முன் நிகழும் சரித்திரத் திலேயேகூட 'நான் வேஷம் போட்டுக்கொண்டு வெளியிலே வந்து நிக்கிறேன் பார் இதைத்தான் நீ பார்க்கலாம் இந்த வேஷத்தைத்தான். சீருடையைத்தான். கோஷங்களைத் தான் 'நான்' என நீ நம்பலாம். அதற்கு மேல் உட்சென்று பார்க்காதே' என்ற கொள்கை வேறு இப்போது. இப்படி ஒரு கோஷம் எழும் போதே, இதற்கான நிர்ப்பந்தங்கள் கட்டாயம் இருக்கத்தானே வேணும், உண்மை வேறாக முற்றிலும் வேறாகத்தானே, அதிலும் அது ரொம்பவும் வெட்கப்படவேண்டிய உண்மையாகத்தானே இருக்கும் என்பது நிச்சயமா



கிறது. எவ்வளவுக்கு எவ்வளவு, இந்த மாதிரியான முடி மறைக்கும் கத்தல் அதிகமாகிறதோ, அங்கே அவ்வளவுக்கு அவ்வளவு நாற்றம் புதைந்து கிடக்கிறது என்ற உண்மையை அந்தக் கத்தல், வெளிப்படுத்தி விடுகிறது. இந்த irony இரைச்சலிடுபவர்களுக்குத் தெரிவதில்லை.

என்னதான் இரைச்சலிட்டாலும் சரி, என்னதான் தங்கள் உள்நாற்றங்களை மறைக்க, புனித வேஷம் தரித்த கொள்கைகளை உருவாக்கிக் கொண்டாலும் சரி, உண்மை, மறைக்கப்படும் உண்மை, தன்னை, நேராகவோ, மறைமுகமாகவோ கட்டாயம் வெளிப்படுத்திக் கொள்ளும். மறைக்கப்பட்ட, மறைக்க விரும்பும் உண்மைகள் மாத்திரமல்ல, வெளித் தெரியாது போன உண்மைகள் மறந்துவிட்ட உண்மைகள், எல்லாமே தான். அவை என்ன எனத் தெரிகிறதோ என்னவோ, முன்வைக்கப்பட்டது உண்மை அல்ல, உண்மை இது அல்லாத வேறு ஒன்று என்பது நிச்சயம் ஸ்தாபிதமாகி விடும். எவ்வளவு இரைச்சலும், புனித கொள்கை போர்வைகளும் ஆக்கிரோஷ பிரசாரங்களும் ஏதும் நிரந்தரமாகி விடா.

இது சாதாரண நடப்பு உண்மை. நமது எந்தஇயக்கமும், முச்சுவிடுகிறதிலிருந்து ஆரம்பித்து, 'புரட்சிக்காரி' கவிதை எழுதுவது வரை, ஸ்ட்ரக்கரலிஸம் பற்றிப் பேசுவது வரை, எல்லாம், 'தான்' — ம் மற்றொன்றும் கொண்ட சந்திப்பின் பதிவுதான். அந்த சந்திப்பு, கொள்ளும் குணம், 'தான்' - குணத்தையும், மற்றொன்றின் குணத்தையும் பொறுத்தது. எனவே, சந்திப்பின் பதிவையும் மற்றொன்றின் குணத்தையும் கொண்டு 'தான்' ஐ நாம் கட்டாயம் அறிய முடியும். குறைந்தது பதிவில்காணும் 'தான்' உண்மையான

‘தான்’ தான அல்லது வேஷம் தரித்த ‘தான்’-ஆ என்பது தெரிந்து விடும். வேஷம்தரித்த, ‘தான்’ பதிவு செய்யப்பட்டிருந்தால் ‘பதிவு’ தானாகப் பல்லிளிக்கும். உண்மையான ‘தான்’ எது என்பது நமக்குப் பதிவிட்டுந்து தெரியவராவிட்டாலும் அது பொய், வேஷம், உண்மை அல்ல என்ற அளவில் நிச்சயம் தெரியும்.

அந்த பதிவில், காலம், சூழல், சரித்திரம் எல்லாம் காணமுடியும். ஏனெனில் ‘தான்’-ம் மற்றொன்றும் காலம், சூழல், சரித்திரம் இவற்றுல் எல்லை வகுக்கப் பட்டவை. பரிமாணம் பெற்றவை.

இவை பொதுவான விஷயங்கள். இன்றைய நடப்பிற்கும் சரி, சரித்திரப் பழமைக்கும் சரி, நம்மிடம் காணும் சரித்திர உணர்வு வரட்சியும் இன்று இரைச்சலிடப்படும். “இதோ இந்தப் படைப்பை மட்டும் பார், மற்றதில் பார்வை படவேண்டாம்” என்ற கொள்கைப்பிரகடனமும், எங்கோ ஓர் இழையில் ஒன்று படுவதாகத் தோன்றுகிறது. ஒன்றின் காரணமாகத்தான் மற்றதுமோ, அல்லது இரண்டுமே, ஓர் விசித்திர குணத்தின், பார்வையின், நாணயத்தின் இருபக்கங்களோ என்றும் தோன்றுகிறது.

இந்த அடிப்படை ஆதாரவிஷயங்கள், நம் மனதின் பின் புலத்தில் இருக்கட்டும். இவற்றை அவ்வப்போது நினைவு படுத்தி முன்னிறுத்திக் கொள்வது நல்லது. அவசியமும் கூட.

## II

இன்று நமக்கு நாடகம் என அளிக்கப்படும், நமக்குத் தெரிய வருவனவற்றிலிருந்து பின்னோக்கிப் பார்த்தால், அப்போது நமக்குத் தெரியவரும் மிகப்பெரிய பெயர்,

272 / வரட்சியிலிருந்து...

அதிகம் தெரியவரும் பெயர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார். அதற்கும் பின்னால் பார்த்தோமானால், எழுதப்பட்ட ஒன்றாக, சுந்தரம் பிள்ளையின் மனோன்மணியம் (1891). பின் அதற்கும் பின்னால், எழுதப்பட்டதாகவும், நடிக்கப்பட்ட நாடகமாகவும், காசி விசுவநாத முதலியாரின் 'டம்பாச்சாரி விலாசம்' (1872).

பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் சுருண விலாசசபை 1891ல் தொடங்கப்பட்டு விட்டதாலும், மனோன்மணியம் எழுதப்பட்ட ஒன்றாகவேநின்று விட்டதாலும், சுந்தரம் பிள்ளையை நாம் மறந்து விடலாம். டம்பாச்சாரி விலாசத்திற்குப் பின்னும் நாம் ஆராய்ந்தால், நமக்குப் பல பெயர்கள், அடிபடுகின்றன. பல பெயர்களாக, சிறு குறிப்புகளாக. அவ்வளவே. உதாரணமாக. தஞ்சை நவாப் கோவிந்த சாமிராவ். கும்பகோணம் நடேசதீக்ஷிதர் (ந. பிச்சமுர்த்தியின் தந்தையா?) 'ஆண்டி' ராமசுப்ரமணியம் நேர்ப்பேச்சில், நாடகஇயக்கத்தில் சம்பந்தப்பட்ட, ந. பிச்சமுர்த்தியின் தந்தை நடேசன் பற்றிக் குறிப்பிட்டார். இதற்கும் பின்னால் போனால், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், அருணாசலக்கவிராயர் என்று போக வேண்டியிருக்கும். ஆனால் இவ்வாறு பின்னோக்கிப் போவதில் எனக்குச் சில தயக்கங்கள் உண்டு. பின்னோக்கிப் போவது சில நியாயங்கள் கொண்டது என்றாலும், காரணங்கள் உண்டு. இவ்விரண்டும், அவரவர் காலத்தில் நாடகமாக நடிக்கப்பட்டனவா என்பது தெரியவில்லை. 20-ம் நூற்றாண்டின் இருபதுக்கள் முப்பதுக்களில்தான் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை நாடக மேடையில் ஏறியது. மற்றபடி இவை. Opera வாக (இசை நாடகங்களாக, இருந்த போதிலும்) கதாகாலட்சேபங்களுக்கே பயன்பட்டன. (கதாகாலட்சேபமும், மகாராஸ்டிரத்திலிருந்து நமக்கு இறக்குமதியானது என எனக்குத் தோன்றுகிறது) இன்னொன்று இவை கலாபூர்வமானவை. நமது தொன்மையான கலாபூர்வமான நாடக மரபின்

கடைசிக் கொழுந்துகள். ஆனால் இன்றைய சபா நாடகங்கள் தொடங்கி பின்னோக்கி, டி.கே.எஸ். கண்ணையா, பம்மல், சம்பந்த முதலியார் என்று செல்லும் பிரயாணம் நவாப் கோவிந்தசாமியாவோ, பாலாமணி அம்மையாரோ அல்லது இன்னும் பின்னோக்கி தகவல் கிடைத்த இடத்தில் எங்குமுடிந்தாலும், அது கலாபூர்வமானது அல்ல. நமது கலா பூர்வமான, தொன்மையான நாடக மரபில் வருவது அல்ல. இது பார்ஸி நாடகத்தின் தாக்கத்தால் தடம் புரண்ட ஒன்று. இதுவும் Opera ஆகவே இருந்த போதிலும்.

இந்த இழையில் (நாடகம் பற்றிய பேச்சின், இழையில்) தான், கோபால கிருஷ்ண பாரதியும் அருணாசலக் கவி ராயரும் கடைக் கொழுந்து என்றேன். தொன்மையான நாடக மரபின் இன்னொரு இழையை, தனித்து தொடர்ந்து வாழும் இழையையும், காணலாம். அதைத் தொன்மையிலிருந்து தொடர்ந்து முன்னோக்கிய பயணமாக, நிகழ்காலத்திற்கு வரும் பயண இழை. இது இன்று நம்மை தெருக்கூத்தில் கொணர்ந்து நிறுத்தும்.

தெருக்கூத்துக்கு இட்டுச் செல்லும் இழை மாத்திரமல்லாமல் தெருக்கூத்திலிருந்தே நாம் இழை பிடித்து முன் செல்வோமானால், அது எங்கோ ஓரிடத்தில், 15-16-ம் நூற்றாண்டில் கர்நாடகம், ஆந்திரம், கேரளம் தமிழ்நாடு இவை சேருமிடத்திற்கு இட்டுச் செல்லும். அங்கு யக்ஷகானம், கதகளி, இவற்றோடு, இழை, ஒன்றுபடும் என்று தோன்றுகிறது எனக்கு. இவை எல்லாமே, ஓர் பொது மரபிலிருந்து கிளைபிரிந்திருக்க வேண்டும் என்றும் தோன்றுகிறது. இவை எல்லாவற்றிற்கும் பொதுமைத்தான பல குணங்கள் மரபுகள் உண்டு. அப்படியானால், கதகளி ஓர் நுண்கலையாக வளர்ந்திருக்க, யக்ஷகானம், நுண்கலையாகவும் Folk art ஆகவும், ஏதோ ஒன்று என அறுதியிட்டு வகைப்படுத்த

274 / வரட்சியிலிருந்து...

முடியாதவாறு இரட்டைத் தோற்றம் அளிக்கும் அளவுக்கு வளர்ச்சி பெற, தெருக்கூத்து மாத்திரமே Folk art ஆகவே நிலைபெற்று அதற்கும் மேல் கஷிணித்துப் போய் உயிருக்கு மன்றும் நிலை ஏன், என்பதை, சரித்திரம், சமூக வரலாறு, சூழல், இம்மண்ணின் திறம் இவற்றைக் கொண்டு ஆராய வேண்டியிருக்கிறது.

### III

ஆக கடந்த நூற்றாண்டின் 60 - 70க்கள் மிக முக்கியமான காலகட்டம் எனத்தோன்றுகிறது ஆனால் அதுபற்றி நாம், பின் 20 வருடங்களுக்கு பின் கிடைத்துள்ள பம்மல் சம்பந்த முதலியார் விட்டுச் சென்றுள்ள நாடக மேடை நினைவுகளிலிருந்தும், மற்றும் உம்பாச்சாரி விலாசம், பிரதாபசந்திர விலாசம், போன்ற வற்றிலிருந்து கொள்ளக் கூடிய யூகங்களிலிருந்துமே, பெற வேண்டியிருக்கிறது.

அக்காலகட்டம் தெருக்கூத்து மிகப்பரவலாக எங்கும் பாமர ஆதரவுடன் வாழ்ந்து கொண்டிருந்த காலம். ஆனால் படித்தமக்களால், நகரத்துப் பெருமக்களால் தாழ்வாக தரம் கெட்ட ஒன்றாக கீழ்நோக்கிப் பார்க்கப்பட்ட காலம் என்றும் தோன்றுகிறது. பம்மல் சம்பந்த முதலியாரே எழுதுகிறார்.

‘நான் பிறந்து வளர்ந்த வீட்டிற்கு மிகவும் அருகாமையில் பல வருடங்களுக்கு முன் ஒரு கூத்துக் கொட்டகை இருந்த போதிலும் சென்னை பட்டணத்தில் அடிக்கடி பல இடங்களிலும் தமிழ் நாடகங்கள் போடப்பட்ட போதிலும், அது வரையில் ஒரு தமிழ் நாடகத்தை யாவது நான் ஐந்து நிமிஷம் பார்த்தவனன்று. நான் தமிழ் நாடகங்களைப் பாராமலிருந்தது மாத்திரமன்று. அவைகளின் மீது அதிக வெறுப்புடையவனாயு

மிருந்தேன். அதற்குக் காரணம், நான் இப்பொழுது யோசித்துப் பார்க்குமிடத்து, நான் பால்யத்தில் பீபிள்ஸ் பார்க்கில் நடந்து வந்த வேடிக்கையிலும் இன்னும் இதர இடங்களிலும், அகஸ்மாத்தாய் நான் கண்ட கூத்தாடிகளின் நடையுடை பாவனைகள் என் மனதிற்கு உண்டாக்கிய ஜிகுப்பசையென்று நினைக்கிறேன். அன்றியும் என்னுடைய தகப்பனார் என்னைத் தன்னுடன் நுங்கம்பாக்கம் பழைய காலேஜ் என்று சொல்லப்பட்ட இடத்தில் ஆங்கிலேய நாடகங்கள் ஐரோப்பியரால் நடக்கப் பட்டபோது அழைத்துக் கொண்டு போயிருந்தார். அவர்கள் பூண்ட வேஷங்களையும் நான் மேற் கூறிய தமிழ்க் கூத்தாடிகளின் வேஷங்களையும் ஒத்திட்டுப் பார்க்கும் பொழுது. எனக்கு அக்காலத்திய தமிழ் நாடகங்களின் மீதும், அதனை ஆடுவோர் மீதும் விருப்ப மில்லாமலிருந்தது ஒரு ஆச்சரியமன்று.” (நாடகமேடை நினைவுகள் பக்கம்-1)

இது 1880க்களில், இங்த பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ‘கூத்தாடிகள்’ என்று குறிப்பது தெருக்கூத்துக்காரர் களைத்தான். நாடகத்தில் ஈடுபட்டிருப்பவர்களைக் கூத்தாடிகள் என்று குறிப்பிடும் பொதுவழக்கில் அல்ல. நாடகமேடை நினைவுகளைப் படிப்போர்க்கு, சம்மந்த முதலியார் கையாளும் இச்சொற் பிரயோகம், இது வகைபிரிப்பு தான் வசையாடல் அல்ல என்பது தெரியும். இன்னமும் வேறு இடத்தில் அவர் சொல்கிறார்.

‘கொத்தவால் சாவடி முதலிய இடங்களில் எப்பொழுதாவது தெருக் கூத்தாடிகள் ஆடுவது தவிர, வேடிக் கைக்கன்றி தங்கள் ஜீவனமாக நாடகம் நடத்தும் இரண்டொரு நாடகக் கம்பெனிகளே இருந்தன’

‘தெருக்கூத்து’ படித்த மக்களிடையேயும், நகரத்துப் பெரு மக்களிடையேயும், பெற்ற இழிவுகூடான், கூத்

தாடி என்ற சொல்லே வசையாகி, அது 'நாடகம்' சம்பந்தப் பட்டோரையும் குறிப்பதாக பின்னர் ஆயிற்று போலும்.

ஆனால் 'நாடகங்கள்'—அதைச்சார்ந்தவர்கள் அவ்வாறு அன்று கருதப்படவில்லை. இழிவாக நோக்கப்படவில்லை. காரணம் அது நடைமுறையில், எத்தகைய செயல் முறையாக இருந்த போதிலும் அதற்கு ஓர் உயர்ந்த மதிப்பு வாய்ந்த ஸ்தானத்தைக் கொடுக்க, அது இசை நாடக மரபில் வந்ததே காரணமாயிற்று. அதுவும் Classical கர்நாடக சங்கீதம் சார்ந்ததாக இருந்தது உ.வே.சாமிநாதய்யர், ரங்கராமானுஜ ஐயங்கார் முதலியோர் எழுதியுள்ளவற்றைப் படிக்கும் போது, அது, இன்றைய காலத்தைவிட கர்நாடக சங்கீதம் வறுமையிலும், அதைப் பேணிய முறையிலும், செழுமையான காலம்.

இரண்டாவதாக, 'நாடகம்' படித்த மக்களால், சமூகத்தில் உயர்ந்த ஸ்தாபனம் வகித்தோரால் ஆதரவு பெற்ற காலமும் அது. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தனது முன்னோடியாகக் கருதும், கவுரவிக்கும் கோவிந்தசாயிராவ், படித்தவர்; அரசாங்க உத்தியோகத்தில் இருந்தவர். பார்ஸிக் கம்பெனியாரின் தாக்கத்தால் உத்தியோகத்தை உதறி எறிந்து நாடகத்திற்கு அதன் பின் தன்னை அர்ப்பணித்துக் கொண்டவர். டம்பாச்சாரி விலாசம் எழுதிய காசி விசுவநாத முதலியாரும் அரசாங்க உத்தியோகஸ்தர்; மொழி பெயர்ப்பாளர். சம்பந்த முதலியாருக்கும், விசுவநாத முதலியாருக்கும் இடையில் வந்த, இப்போது நாம் இக்கட்டுரையில் பேசப்படவிருக்கும் ப.வ. ராமசாமி ராஜு—பாரிஸ்டர். 1880 க்களில் மாதம் ரூ. 3000 சம்பாத்தியம் கொண்டவர். ஆங்கிலம், சமஸ்கிருதம், தமிழ், தெலுங்கு ஆகிய மொழிகளில் நிறைந்த படிப்பாளி, சம்பந்த முதலியாரின் நாடக ஈடுபாடுகளுக்கு பெரிதும் கார

ணமாசுவம், ஆதரவாளராகவும், தானும் ஒரு ஆழ்ந்த நாடக அபிமானியாகவும் இருந்தவர். சம்பந்த முதலியாரின் தந்தை சமூகத்தின் மேல்தட்டு வர்க்கத்தவர். சம்பந்த முதலியார் சுகுண விலாச சபை ஆரம்பித்ததுமே அதில் சேர்ந்த அத்தனை அங்கத்தினரும், மேல்தட்டு வர்க்கத்தினர், படித்த சமூகத்தினர். அதற்கு முந்திய ஒரு சூழல், ஆதரவான வழக்கமான சூழல் நாடகம்— படித்த மேல்தட்டுவர்க்கம் என ஒன்று இல்லாதிருப்பின், சுகுண விலாச சபை ஆரம்பித்ததும், அப்படி ஒரு மேல்தட்டு வர்க்கஆதரவு ஏற்பட்டிருக்க முடியாது. ப.சம்பந்த முதலியாரின் நாடக மேடை நினைவுகளைப் படிப்போர்க்கு, அதன் பின் எத்தனை அமெரிசூர் நாடக சபைகள் படித்த மேல்தட்டு வர்க்கத்தினரால் தொடங்கப்பட்டு ஆங்காங்கே தோன்றின என்பது தெரியவரும். இவ்வளவும் எதற்காகச் சொல்கிறேன் என்றால், தெருக்கூத்து, பெற்ற இழிவுக்கு மாறாக, 'நாடகம்' அக்காலத்தில் கூத்தாடிகள் விவகாரம் எனப்பெயர் பெறவில்லை. உயர்ந்தோர் ஆதரவும் கவுரவிப்பும் பெற்றது. இது ப.சம்பந்த முதலியார் ஈடுபாட்டிற்குப்பின் விளைந்த பேறல்ல என்பதைச் சுட்டத்தான்.

இதற்கு வலுவூட்ட இன்னும் ஒரு சான்று பெறலாம். அக்காலத்தில் நிகழ்ந்த பார்லி நாடகத் தாக்கம், கவர்ச்சிகரமான ஒன்றாக மட்டுமல்லாமல், முன்னேற்றமும் நாகரிகமும் கொண்டதாக, மதிப்பு வாய்ந்ததாக அதைப் பார்த்து பின்பற்ற வேண்டியதாக அதன் வழி நாமும் மாறி வளர்ச்சி பெற வேண்டிய ஒன்றாக கருதப்பட்டது. ஆங்கிலேய நாகரிகம் மாதிரி ஒன்றாக இதன் தாக்கம், படித்த, நகர்ப்புற, மேல்தட்டு வர்க்கத்தினரிடையே மிக வலுவானதாகவும் கவர்ச்சி கொண்டதாகவும் இருந்திருக்கிறது.

இதிலிருந்து தப்பியது 'தெருக்கூத்தாடிகள்' தாம்.



இன்று வரை தெருக்கூத்து அதன் Basic Essentials ல் மாறவில்லை. மரபு வலுவாகப் பேணப்பட்டுள்ளது அதன் மரணத்துடிப்பிலும், என்று கொள்ளலாம். அது ஊீணித்துள்ளது. மாறுவதற்கென்றே உள்ள அதன் சில Periphrasis-லும், மக்கள் ஆதரவிலும் தான் எனத் தோன்றுகிறது. தெருக்கூத்தைப் பழைய நிலைக்குக் கொணர் வேண்டும் என்று இன்று ந. முத்துசாமி சொல்லும் போது, இடையில் புகுந்த இந்த ஆபாச Periphrasis ஐ நீக்க வேண்டும் என்ற அர்த்தத்தில்தான் சொல்கிறார். இவை தெருக்கூத்தின் Essentialsஐச் சேர்ந்தன அல்ல. Basic Essentials மாருது தொடர்கின்றன என்றுதான் தோன்றுகிறது, ஏனெனில் 'நாடகம்' கொண்ட மாற்றம், பார்ஸி தியேட்டரிலிருந்து மாற்றம் கொள்ளத் தொடங்கியது வரை, இன்று வரை பெற்றுள்ள மாற்றம் எதுவும் தெருக்கூத்தைப் பாதித்ததில்லை. பாதித்ததற்கான அடையாளங்கள் எதுவும். (திரை அரங்க டோடனை ஆடை, காட்சி அமைப்பு ஆகியனவாகிய மாற்றங்கள்) இன்றைய தெருக்கூத்தில் இல்லை. மேலும், இன்னமும் அது கோவில், திருவிழா சார்ந்ததாகவும், சமூகச்சடங்காகவும், பிரார்த்தனையாகவும் கேளிக்கையாகவும், ஆன பல பரிமாண ரூபத்தை அது இழந்து விடவில்லை. (பார்க்க- ந. முத்துசாமி, செ. ரவீந்திரன், ஆறுமுகம் ஆகியோரது தெருக்கூத்து பற்றிய எழுத்துக்கள்)

ஆனால் ஊீணித்துள்ளது 'நாடகம்' தான். தன்னை வெளியார் பாதிப்பிற்கும் நாகரிகத்திற்கும் படித்த மேல்தட்டு வர்க்கத்தினரின் செல்வாக்கிற்கும் இரையான நாடகம் வெகுஜன ஆதரவும் பெற்ற நாடகம், அதே காரணமாக கலையாக (இசை நாடகமாக) இருந்தது, உண்மையில் கூத்தாட்டமாக ஊீணித்தது irony தான். மாருக, தன்னை தன் Essentials ல் கலையாகக் காப்பாற்றிக் கொண்டுள்ள, படித்தமக்கள், மேல்தட்டு வர்க்கம், கீழ்நோக்கிப் பார்த்து ஒதுக்கிய, மாற்றங்களை ஏற்றுக்

கொள்ளாத தெருக்கூத்து, இப்போது பொது மக்கள், ஆதரவு அற்று, 'ஷ்ணித்துள்ளதாக' கருதப்படுவதும் irony தான். எல்லாம் தலைகீழ்! போகட்டும், இந்த மாற்றங்களின் தொடக்கத்தை, 1870-ல், என்று கொள்ளத் தோன்றுகிறது.

## IV

இத்தகைய மாற்றங்கள் நிகழும் கட்டத்தில் தான் டம்பாச்சாரி விலாசம், பிரதாப சந்திர விலாசம், பின்னர் ப. சம்பந்த முதலியாரின் சுகுண விலாச சபை, முதலியன தோன்றுகின்றன-பழமையின் தடயங்களையும் தாங்கி, மாற்றங்களின் களமாகவும் கர்த்தாவர்களும்— எல்லாம் கலந்த நிலையில் இவற்றைப் பார்க்கிறோம்.

இவற்றில் டம்பாச்சாரி விலாசம் தனித்து நிற்பது வசன நாடக மரபில் இன்னும் காலெடுத்து வைக்காதது. இசை நாடக மரபின் தொடர்ச்சியில் வருவது இத்தொடர்ச்சி வெகு காலத்திற்கு பின்னர் நீடிப்பது. பிரதாப சந்திர விலாசத்தில். (1877) நாடக சரித்திரத் திலேயே (நமக்குத் தெரிந்தவரை) முதன் முறையாக, நாடகம் வசன வடிவத்தில் தோன்றிய போதிலும், அது பின்னர், ப. சம்பந்த முதலியாரின் சுகுணவிலாச சபையினால் கிட்டத்தட்ட 60-70 நாடகங்களின் மூலம் 40 வருடகாலம் தொடர்ந்த மரபை ஏற்படுத்திய போதிலும், இசை நாடக மரபின் தொடர்ந்த நீடிப்பையும் எச்ச சொச்சங்களையும் நாம் காணலாம். இது பின்னர் தமிழ் திரைப்படங்களையும் ஆக்கிரமித்துக் கொள்ள விருக்கிறது. 851-ல் ப. சம்பந்த முதலியார் அந்நாளைய நாடகங்களைப் பற்றி எழுப்பிய குறைபாடுகள் எல்லாம் (எடுத்ததெற்கெல்லாம் பாட்டாக, வந்தால் 'வந்தேனே' என்றும் போனால் 'போகிறேனே' என்றும் ஒரேபாட்

டாக, இடையிடையே மருந்துக்குத்தான் ஒன்றிரண்டு வசனங்களும் (அதுவும், எழுத நிர்ணயிக்கப்படாத, அவ்வப்போது நடிகர்களே தங்கள் வாய்சாலகத்திற்கும் சவுடால் பேச்சுக்கும் வடிகாலாக தாமே பேசும் வசனங்களாக) ஆக இருக்கும் — இக்குறைபாடுகளெல்லாம், நான் 1943-44 வாக்கில் பார்த்த பக்த ஜெயதேவர் என்ற திரைப்படத்திலும் இருந்தன. ஒரே பாட்டாக இருக்கிறதே என்ற வியப்பில் இடையில் எப்போதோ எண்ண ஆரம்பித்து, படம் முடியும் போது கிட்டத்தட்ட 50 பாட்டுக்கள் வரை எண்ணியதாக ஞாபகம்.)

இருப்பினும், முழுதுமே, இசையாக, வசனத்தை இன்னும் கையாளாத நாடக மரபின் கடைசியாக (1872) டம்பாச்சாரி விலாசத்தையும், நாடகத்தை வசனத்திலேயே அமைப்பது, இடையிடையே இசையும் கலந்து மரபை அறவே வெட்டி யெறியாது தொடர்வது என்ற நிலையின் தொடக்கமாக ராமசாயி ராஜுவின் (1877) பிரதாபசந்திர விலாசத்தையும் கொள்ள வேண்டும். இரண்டுக்கும் இடைப்பட்ட வருடங்கள் ஐந்தே ஆனபோதிலும்.

பிரதாப சந்திர விலாசமும், ப. வ. ராமசாயி ராஜுவும் இந்த சந்தர்ப்பத்தில் இன்னும் ஓரிரண்டு விஷயங்களில் முக்கியத்துவம் பெறுவதையும் குறிப்பிட வேண்டும். இது காறும், நாடகத்தை இசை நாடகமாகவே முழுவதும் அமைக்காது வசன, வடிவத்தில் அமைப்பதன் மரபுத் தொடக்கத்திற்கும், நாடக வசனத்தை, நடிகர்களின் அவ்வப்போதைய கற்பனைக்கும் வாசாலகத்திற்கும் விட்டு விடாமல், script என எழுதி நிர்ணயிக்கப்பட்ட எல்லைக்குள் கொண்டுவந்ததற்கும் நாடகக் கதைக்கும், இவ்வசன நிர்ணயிப்பிற்கும் அப்பால், இவ்வேலையைத் தாண்டி, சம்பந்தப் படாத வாசாலகவாதப்பிரதிவா

தங்களை மேடையிலிருந்து அகற்றியதற்கும், முதல் காரணகர்த்தாவாக நாம் இது காறும், ப. சம்பந்த முதலியாரைக் கண்டு வந்தோம். இப்போது நாம் ப. வ. ராமசாமி ராஜுவுக்கு அந்த இடத்தைத் தரவேண்டியிருக்கிறது- ஆரம்பம் என்ற வகையில், இதைத் தொடர்ந்து ஒரு நடைமுறையாக, 40-45 வருடங்களுக்கு மரபாக்கியது என்ற பெருமை ப. சம்பந்த முதலியாருக்கே சேரும். (நடிகர்களின் வாசாலகத்திற்கும் அந்தந்த ஊரின் அரசியல் வாதப்பிரதி வாதங்களுக்கும் இடமளிப்பது என்பது பின்னர் வெகு காலம் தொடர் விருக்கிறது. என் அநுபவத்தில் இது 1940-க்களில் கூட தொடர்கிறது)

பல விஷயங்களில், ப. வ. ராமசாமி ராஜுவின் பிரதாப சந்திர விலாசத்தைப் பற்றிப்பேசும் பொழுது, ப சம்பந்த முதலியாரையும் பற்றிப் பேசவேண்டி வருகிறது. ப. சம்பந்த முதலியாரைப் பற்றி பின்னர் இத்தொடரில் எழுத விருப்பதால், திரும்பவும் அதே விஷயங்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடவேண்டிவரும். இரண்டுமுறை ஒரே விஷயத்தைப் பற்றி அதே வாதங்களைக் குறிப்பிடுவதைத் தவிர்ப்பது எப்படி என்று தெரியவில்லை.

இன்னுமொன்றைச் சொல்வது, அடுத்த விஷயத்திற்கு நம்மை இட்டுச் செல்லும் இது காறும் பரவலான ஓர் எண்ணம், நாடகம் அக்காலங்களில், படிப்பற்ற சமூகத்தில் அந்தஸ்து அற்ற, வாழ்க்கை நெறியற்றவர்களின் கூடுபாடு காரணமாக, சமூகத்தில் தரக்குறைவான ஒன்றாகக் கருதப்பட்டது என்றும் அதனாலேயே அவர்கள் 'கூத்தாடிகள்' என இழிந்து பேசப்பட்டனர் என்றும் அதை உடைத்த முதல்வர் ப. சம்பந்த முதலியார் என்றும் அவர் வருகைக்குப் பின்னர்தான் படிப்பாளிகளும், சமூகத்தில் அந்தஸ்து வாய்ந்தவர்களும் நாடகத்துறையில் நுழைந்தனர் என்றும் ஒரு கருத்து நிலவுகிறது.

அதுவும் தவறு என்பது மேல் சொன்ன பல விவரங்களிலிருந்து தெரியவரும். இக்கருத்து இதன் எல்லா பரிமாணங்களிலும் தவருனதாகும். கூத்தாடிகள் என்று இழிந்து பேசப்பட்டது தெருக்கூத்தைச் சார்ந்தவர்களை. பின்னர் அது எல்லோரையும் குறிப்பதாயிற்று. குறிப்பாக தொழில் முறை நாடகத்தைச் சார்ந்தோரை மாத் திரம். நாடகத்தில் ஈடுபட்டவர்கள் 1870 க்களிலிருந்தே (காசி விகவநாத முதலியார் தஞ்சை கோவிந்தசாமிராவ். ப. வ. ராமசாமிராஜு எல்லோருமே சம்பந்த முதலியாருக்கு ஒரு தலைமுறை முந்தியவர்கள்) படிப்பாளிகள் சமூக அந்தஸ்து பெற்றவர்கள். அதிலும் ப. வ. ராமசாமி ராஜு பாரிஸ்டர் Oxford ல் London பல்கலைக்கழகங்களில், பயின்று வந்த போது, அப்பல்கலைக் கழகங்களில் தமிழ், தெலுங்கு போதித்தவர்.

#### IV

இவரைப்பற்றி, 1915-ம் வருஷம் வெளியான பதிப்பில் உள்ள முகவுரை, பின்வரும் தகவல்களைத்தருகிறது.

'இந்நூல் 1877-ம் வருஷம் இயற்றப்பெற்றது. தென்னாற்காடு ஜில்லாவில் உள்ள திண்டிவனத்தில் 1852-ம் ஆண்டு பிறந்தவர். தந்தை Salt Assistant Superintendant, அரங்கசாமி ராஜு.

இவர் உறவினர் வீராசாமி ராஜு, ராமசாமி ராஜு 10 வயதாயிருக்கும் போது இங்கிலீஷ் தெரியாததற்காக கோபிக்க, வீட்டுக்கு வந்திருந்த உறவினர் ராமச்சந்திர நாயுடுவுடன் சென்னைக்கு போய் விட்டார். ராமச்சந்திர நாயுடுவுக்குப் புத்திரப் பேறு இல்லை. ராமச்சந்திர நாயுடுவின் புத்திரனாக வளர்கிறார். ஆங்கில பால பாடசாலைக்கு கல்வி பயில அனுப்பி வைக்கிறார். ராஜு மூன்றாவது நான்காவது படிக்கும் போதே ஆங்கிலத்தில்

சம்பாஷிக்கும் திறமை பெறவேண்டி, ஐரோப்பிய சிறுவர்களுடன் நெருங்கிப் பழகிவந்தார். 14 வயதிலே Matriculation தேறுகிறார். Presidency College ல் B.A. பட்டம். பச்சையப்பன் கலாசாலையில் உதவி போதகாசிரியர் ஆகிறார். அப்போது செங்கல்பட்டு கலெக்டர் C.S. GROLE I.C.S. உடன் சிநேகம். Crole ராஜமசாமி ராஜாவை Import Manager ஆக சென்னை Customs Office-ல் தமது முயற்சியால் ஆக்கிவிடுகிறார். Inspector of Sea Customs ஆக பதவி உயர்வு, 1882-ம் வருஷம் லண்டனுக்குப் பயணம், பாரிஸ்டர் ஆக. அப்போது University of Oxford ல் London University College ல் தமிழ். தெலுங்கு போதகாசிரியராக வேலை பத்திரிகைகளுக்கு எழுதுதல்—இந்தவருவாயில் தன்குடும்பத்தைப் போற்றி வந்தார். 'அறுபது மந்திரிகள் கதை' (Tales of Sixty Mandarins) எழுதி வெளியிடுகிறார். பாரிஸ்டர் பரிசைத் தேறி 1885-ம் வருஷம் சென்னைக்குத் திரும்புகிறார். சென்னை High Court-ல் ஜூலை 1885-ல் தொடங்கி வேலை. தொடக்க வருமானம் மாதம் சுமார் ரூ 600. 1889-ம் வருஷம் ரூ. 3000.

ஹரித்துவாரம், கங்காதீரம், ராமேஸ்வரம், எல்லாம் தரிசித்தவர். 1891-92-ம் வருடம் கன்னியாகுமரி சென்று அம்பிகையைத் தோத்தரித்து பாடல்கள்.

தமிழ், சமஸ்கிருதம். தாய்மொழி தெலுங்கு, ஆக்கிலம் எல்லாவற்றிலும் நல்ல தேர்ச்சி.

சமஸ்கிருதத்தில் இயற்றிய நூல்—ஸ்ரீமத் ராம நாத ராஜாங்கன் மகோத்யானம்.

ஆங்கிலத்தில் இயற்றிய நூல்கள்—ஸ்ரீ மத் ராமநாத ராஜாங்கன் மகோத்யானத்தின் ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பு அர்ஜுன் ஸிங், லார்ட் லைகலி, மெய்ட் ஆஃப்

284 / வரட்சியிலிருந்து...

திமீர், இந்திய கதைகள், அறுபது மந்திரிகள் கதை முதலியன.

1897-ம் வருஷம் ஜூலை 17. சனிக்கிழமை உதக மண்டலத்தில் மரணம்.

## V

இந்தூல் இயற்றப்பட்டது 1877-ல் என்று சொல்லப்படுகிறது. அதாவது ராமசாமி ராஜுவின் 22 ம் வயதில் சென்னையில் Sea Customs ல் இருந்தபோது. இவரது பலதிறப்பட்ட அக்கறைகள் இவரை நாடகத்தின்பாலும் ஈர்த்திருக்கின்றன. ப.சம்பந்த முதலியார் தன்னுடைய நாடகமேடை நினைவுகளில் தரும் ஒரு சிறு குறிப்பு. அந்நாளைய சூழலை ஒருவாறு கோடிக்காட்டும் என்று நினைக்கிறேன். ப.சம்பந்த முதலியாருடன் சகுண விலாச சபையில் வெகுகாலம் அங்கத்தினராகவும், நடிகராகவும் ப. சம்பந்தமுதலியாரின் வெகு ஆப்த நண்பராகவும் ('நாடக மேடை நினைவுகள்' அர்ப்பணத்திற்கு பாத்ர ராகவும்) இருந்த ரங்க வடிவேலு முதலியார், சகுண விலாச சபைக்கு நடிகராகவும், இவருக்கு ஆப்த நண்பராகவும் ஆன விவரத்தை இவ்வாறு கூறுகிறார்.

'அன்றிரவு என் தந்தையார் கிறிஸ்தவ கலாசாலை மாணாக்கர்கள் சமஸ்கிருதத்தில் சாகுந்தலம் என்னும் மகாகவி காளிதாஸர் இயற்றிய நாடகத்தை நடத்தப் பேசுகிறார்கள். எனக்கு இரண்டு டிக்கெட்டுகள் அனுப்பியிருக்கிறார்கள், நீவருகிறாயா? என்று கேட்டார். நான் வர முடியாதென்று சொல்லி விட்டேன். பிறகு மறு நாள் என்னைப் பார்த்த பொழுது 'நேற்றிரவு நீ வராமல் போயினையே நாடகம் நன்றயிருந்தது. முக்கியமாக ஒரு சிறு பிள்ளை 'அனசூயா' வேஷம் தரித்தது நன்றயிருந்தது என்று தெரிவித்தார். அவர் இவ்வளவு சிலாகித்துச்

சொல்லும்படியான பிள்ளையாண்டான் யாராயிருக்கலாம் என்று யோசித்தவனாய், அக்கலாசாலையில் அப்போது படித்துக் கொண்டிருந்த, என் நண்பனாகிய எம். வை ரங்கசாமி ஐயங்காரை, அனசூயை பாத்திரம் ஆடியது யார்? என்று கேட்டான். அவர் 'அனசூயையாக நடித்தது சி ரங்க வடிவேலு என்னும் முதலியார் பிள்ளை. எனக்கு நன்றாய்த் தெரியும். மிகவும் அழகாய் இருப்பான்' என்று பதில் உரைத்தார். அதன் பேரில் ஒரு நாள் சபைக்கு உன்னுடன் அழைத்துக் கொண்டு வா பார்ப்போம்' என்று சொன்னேன் (நாடக மேடை நினைவுகள்— பக்கம் 107)

இது நடந்தது 1894-ம் வருஷம் நாடகம் சமஸ்கிருத நாடகம் சாகுந்தலம், நடந்தது கிருஸ்தவ கலா சாலை. அனசூயையாக நடித்தது சி. ரங்க வடிவேலு முதலியார். இக்குறிப்புகளை வைத்துக் கொண்டு அக் கால சூழலை நாம் கற்பனை செய்து கொள்ளலாம். இன்னுமொரு குறிப்பு; நாடக மேடை நினைவு களிலிருந்து.

'பல்லாரி சரச வினோத சபையார் சென்னையில் நாடகங்கள் ஆடியதைப் பார்த்து எப்படி நாங்கள் சுகுண விலாச சபையை ஏற்படுத்தினோமோ, அந்தப்பிரகாரம் இன்னும் சிலர் வேறு சபைகளை ஸ்தாபிக்கத் தொடங்கினர். இம் மாதிரியாக உற்பவித்த நாடக சபைகளில் 'ஓரியண்டல் டிரமாடிக் ஸொஸைடி' என்பது ஒன்று' (பக்கம்-83)

இதை ப. சம்பந்த முதலியார் குறிப்பிடக்காரணம், ஆரம்பகாலத்தில் இந்த சபைகளில் நிகழ்ந்த போட்டிதான். ஓரியண்டல் டிரமாடிக் ஸொஸைட்டி' சுகுண விலாச சபை நடிகர்களில் ஒருவரை தம்பால் கவர முயற்சிக்க அதற்குப் போட்டியாக, அவர்கள் ஸொஸைடியிலிருந்து ஒருவரை தம்சபைக்கு இழுத்து வரவேண்டும் என்று, அதன் முதல் காரியமாக அந்த ஸொஸைட்டியின் நாட



286 / வரட்சியிலிருந்து ..

கம் ஒன்றைப் பார்க்கப் போகிறார் சம்பந்த முதலியார். வேறு எதுவுமில்லை, ப. ராமசாமி ராஜுவின் பிரதாப சந்திர விலாசம்' தான். ப. சம்பந்த முதலியார் தம்சபைக்கு இழுத்து வந்தது பிரதாப சந்திரனாக நடித்த அ. கிருஷ்ணசாமி ஐயரைத் தான். (இதற்குமேல் அந் நாடகத்தைப்பற்றி அவர் ஏதும் குறிப்பிடவில்லை.)

இது 1895-ல். 1891-ல் சுகுண விலாச சபையைத் தொடங்க, அதன் ஆதரவாளராக இருக்க சம்பந்த முதலியார் அணுகிய பலரில் ராமசாமி ராஜுவும் ஒருவர். இருவரைப் பற்றித்தான் ப. சம்பந்த முதலியார் தம் நினைவுகளில் குறிப்பிடுகிறார். அதிலும் ராமசாமி ராஜுவுடன் நடந்த பேட்டியைத்தான் மிக விரிவாக எழுதுகிறார். அதில் 'இவர் சீமைக்குப் போய் பாரிஸ்டர் பரீட்சையில் தேறி வந்தவர். சமஸ்கிருதத்திலும் தமிழிலும் வல்லவர். தமிழில் இதற்குச் சில வருடங்களுக்கு முன்னமேயே 'பிரதாப சந்திர விலாசம்' என்னும் நாடகத்தை எழுதி அச்சிட்டவர். ஆகவே எங்கள் சபையை இவர் ஆதரிக்கத்தக்கவர் என்றெண்ணிச் சென்றோம். (பக்கம்-58/59)

ஆக 1891-ல் அதற்குச் சில வருடங்கள் முன்னாலேயே நாடகம் அச்சிட்டு வெளிவந்துள்ளது. 1895-ல் நடிக்கப் பட்டது பற்றி குறிப்பும் உள்ளது. இது பற்றி கடைசியாகக் காணப்படும் குறிப்பு டி. கே. ஷண்முகத்தின் 'நாடகக்கலை' யில் வருவதாகும். டி. கே. ஷண்முகம் குழுவினர் 1926ல் பல முறை நடித்திருப்பதாகக் கூறும் குறிப்பே. ('நாடகக்கலை' பக்கம் 32) இது போகட்டும்.

ராமசாமி ராஜுவுடன் நடந்த பேட்டி பற்றி ப. சம்பந்த முதலியார் சொல்வதை அப்படியே திரும்பச் சொல்ல வேண்டும்.

(இவரது பங்களா சாத்தப்பட்டிருந்ததால் அரைமணி சாவகாசம் வெளியே உட்கார்ந்திருந்தோம். காலை எட்டு மணிக்குமேல் கதவைத் திறந்துகொண்டு வெளியே வந்தார். உடனே நாங்கள் வணங்கி, எங்களை இன்னொன்றும் இன்ன காரியத்திற்காக வந்திருக்கிறோம் என்றும் தெரிவித்துக்கொண்டோம். அதன் பேரில் கோர்ட்டில் சாட்சியை (Cross) கிராஸ் கேள்விகள் கேட்பது போல் எங்களைக்கேட்கத் தொடங்கினார். அவற்றிற்கெல்லாம் நான் பதில் கூறிக்கொண்டே வந்தேன். என்ன நாடகங்கள் போடப் போகிறீர்கள் என்று கேட்க, நான் எனது இரு நாடகங்களின் பெயரையும் சொன்னேன். யார் அவைகளை எழுதியது? என்று அவர் கேட்க நான்தான் எழுதினேன் என்று பதில் உரைத்தேன். உடனே கண்கள் மலர, என்னை விழித்துப் பார்த்தார். அப்பொழுது எனக்கு வயது 19. உருவத்தில் அவ்வளவு வயதுடையவனாகக் கூட நான் தோன்றவில்லை என்று என் அக்காலத்து நண்பர்கள் பல தடவைகளிற் கூறியதுண்டு. ஆகவே இந்தச் சின்னப்பையனாவது நாடகமெழுதுவதாவது என்று ஆச்சரியப்பட்டார் போலும். பிறகு சுந்தரி என்னும் நாடகத்தின் கலையைக் கேட்க, சுருக்கிச் சொன்னேன், அதனுடன் விடாமல், இந்த நாடகத்தில் பாட்டுக்கள் உண்டோ வென்று கேட்டார். உண்டென்று சொல்லி, தாயுமான முதலியார் கட்டியிருக்கிறார் என்று கூற, அதில் ஏதாவதொன்றைப்பாடு என்று கேட்டார். உடனே என் வியவன கொழுப்பினாலும், சபையின் காரியத்தை எப்படியாவது ஈடேற்ற வேண்டுமென்னும் ஊக்கத்தினாலும் சுந்தரி நாடகத்தில் சத்திய வந்தன் பாடவேண்டிய பாட்டுக்களிலொன்றை பக்க வாத்தியம் ஒன்றுமின்றி பாடினேன். இவன் என்ன விடாக்கண்டனா யிருக்கிறான் என்ற எண்ணத்தினாலோ, அல்லது தனது கிராஸ் பரீட்சைக் கெல்லாம் சரியாக பதில் உரைத்தேன் என்ற உவகையினாலோ, பிறகு தானும் சபையை

ஆதரிப்பவர்களில் ஒருவராக இருக்க ஒப்புக்கொண்டார்”. (முதல் பாகம் பக்கம் 58-59— நாடகமேடை நினைவுகள்)

இவற்றிலிருந்து, ப. சம்பந்த முதலியாரைப் பற்றியும், ப. வ. ராமசாமி ராஜுவைப் பற்றியும், அக்கால சூழலைப்பற்றியும் ஒருவாருன கோட்டுச்சித்திரத்தை நாம் பெறலாம்.

## VI

பிரதாப சந்திர விலாசம், நாடகமும் சரி. இந்நாடகத்தை எழுதிய ப. வ. ராமசாமி ராஜுவும் சரி. இன்றைய நாடகக் கலைத் தேவைகளுக்கு பதில் அளிப்பதாக ஏதும் தரப்போவதில்லை. பழமைக்கும் புதுமைக்கும் பாலமாக, நாம் நாடகத்தையும் நாடகாசிரியரையும் காணலாம். அக்கால சூழலில், நாடகமும் சரி, நாடகாசிரியரும், தம்மால் ஆனசிறந்ததைத் தந்தாக நாம் காணவேண்டும்.

முதலில் நாடகத்தைக் கவனிக்கலாம். டம்பாச்சாரி விலாசம் வெளிவந்ததை அடுத்து ஒரு சில வருஷங்களில் எழுதப்பட்டது பிரதாப சந்திர விலாசம். அந்நாட்கள் நாடகங்களை, தெரிந்த பழகிய புராண சரித்திரக்கதைகளையே இசை நாடகங்களாக தரும் மரபு இருந்த காலம். உதாரணம் அரிச்சந்திரவிலாசம், சீதாகலியாண நாடகம், இல்லையெனில் மதுரைவீரன், பவளக்கொடி நல்லதங்கள் கதை முதலியன. காசி விசுவநாத முதலியார்தான் முதலில் தன் கால சமூக சித்திரத்தை நாடகமாக்கினார். ஒரு சின்ன இடைச்செறுகல், அது அவர்காலத்தில் வாழ்ந்த ஒரு நிஜ ‘டம்பாச்சாரியின்’ வாழ்க்கையைத் தழுவிவது. அவ்வளவே அதன் மரபு மீறிய முதல் அடிவைப்பு, மற்றபடி அதுவும் மற்ற அக்கால நாடகங்

கள் போல இசையாடல்தான். அங்கப்பாகுபாடுகள், களமாறுதல் இன்றி ஆரம்பத்திலிருந்து கடைசிவரை ஒரே மூச்சாக பிரவாணிப்பது அக்கால மரபுப்படி கட்டியக்காரன் அதை நடத்தச் செல்லும் வகையானது.

1877-ல் ஐந்து வருடங்களுக்குப் பின் வந்த ப. வ. ராமசாமி ராஜு தமது 25-ம் வயதில் எழுதிய பிரதாப சந்திர விலாசம், முதன்முறையாக, வசன நாடகமாக பிரதான்யம் அளிக்கப்பட்டு எழுதப்படுகிறது. முதன் முறையாக, தொடக்கக் காட்சி தவிர, பின் கட்டியக் காரனின் தேவையை முற்றிலும் அகற்றியது முதன் முறையாக, நாடகம், அங்கம் களம் என நாடகத்தின் நிகழ்ச்சிகள், வளர்ச்சி இவற்றை பிரக்ஞையுடன் அறிந்த பாகுபாடாக, 12 அங்கங்கள் கொண்டதாக முன் வைக்கப்படுகிறது. முதன் முறையாக, நாடக பாத்திரங்கள் தெலுங்கர்களானால் தெலுங்கிலும், வடநாட்டவனானால் உருதுவிலும், மற்றவர்கள் அவரவர் ஜாதி' படிப்பு, சமூக அந்தஸ்து இவற்றிற் கேற்ப, பேசும் வேறுபட்ட மொழி பாணிகளிலும் பேசுகிறார்கள். இதைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லவேண்டும், இன்று கூட, 1970-80களில் இந்த அளவு நம் நாடகம் சினிமா வளர்ச்சியடையவில்லை. 'சினிமா மேதைகள்' கூட (பாலசந்தர்) டம்பமான ஆங்கில சம்பாஷனைகளுடன் உடன் அதன் மொழி பெயர்ப்பையும் உடன் தந்து தான் பேசவேண்டியிருக்கிறது.

டம்பாச்சாரி விலாசம் எழுதிய காசி விகவநாத முதலியார் எப்போது, எவ்வளவு வயது அநுபவத்திற்கு எழுதினார் என்பதெல்லாம் நமக்குத் தெரியவரவில்லை தான். வாழ்ந்த காலத்தில் வாழ்ந்த ஒரு நிஜ டம்பாச்சாரியை வைத்தே நாடகம் எழுதினார் என்றால், அது தனது பழுத்த வயது காலத்தில்தான் இருக்கக் கூடும் என

யூகிக்கலாம். ஆனால் ப.வ. ராமசாமி ராஜுவைப் பற்றி நிச்சயமாக தெரிகிறது. தனது 25 வது வயதில் எழுதியிருக்கிறார். இளம் வயதில் ஓர் உறவினர் சீண்டியதன் ஆத்திரத்தில் தன்னை எவ்வளவு உயர்த்திக் கொள்ள முடியுமோ அவ்வளவுக்கு உயர்த்திக் கொள்வது என்ற வீம்புப் பிடிவாதத்தில் 9-ம் வயதிலிருந்து இறங்கிய சிறுவனுக்கு ஆங்கிலப் படிப்பு, உத்யோகப் படிப்பு சமஸ்கிருதம் தெலுங்கு தமிழ் என்று மொழிப் புலமைகள் ஆங்கிலக்கல்வி தனக்குக் காட்டும் உலகணைத்திலும் அக்கறை (Metaphysics, Economics, Mathematics and other Sciences) இவற்றோடு கூட, இசைப் புலமையையும் காண்கிறோம். இந்நாடகத்தில் 60க்கு மேற்பட்ட விருத்தங்களும் உள்ளன. இவ்வளவு விருத்தங்களையும் இசைப் பாடல்களையும் பாடி முடிக்க நாடகத்தில் நேரம் எங்கே என்று வியக்கத் தோன்றுகிறது. அக்காலங்களில் நாடகங்கள் இரவு 9 மணியிலிருந்து மறுநாள் காலை 3-4 மணிவரை நடக்கும் என்று தெரிகிறது. அப்படியும் கூட, நேரம் போதாது என்று தான் தோன்றுகிறது. ஆனால் டம்பாச்சாரி விலாசம் இதையும்விட நீளமான நாடகம் (பக்கம் 400 சொச்சம்) அவ்வகையில், வசனம் மாத்திரமான பிரதாப சந்திர விலாசம் (விருத்தங்களையும், இசைப்பாடல்களையும் நீக்கினிட்டாலும் நாடகம் முழுமையானதுதான் 120 பக்கங்களுக்குள் வருவதுதான்) புரட்சிகரமான சின்ன நாடகம் தான்.

இன்னுமொன்று. அந்நாட்களில், நாடககர்த்தா என்றால், அப்படி யாரையாவது அக்காலசூழலில் காண வேண்டுமென்றால் அவர் ஒரு பாடகராகத்தான் இருப்பார். கதைதான் தெரிந்த புராணக் கதை. நாடகமே இசை நாடகம்தான். இதன் முதல் மாற்றம் காசிவிசுவநாத முதலியாரின் டம்பாச்சாரி விலாசம். ஆனால் இது தமிழ்ப் புலமையையும் சமூக சீர்திருத்த நோக்கங்களையும் நாடக ஈடுபாட்டையும் கரடுட்கிறதே அல்லாது இசை

ஞானத்தை அல்ல. இசைஞானம், பாடலியற்றும் திறன். பலமொழிப்புலமை, நாடக ஈடுபாடு. இவை யெல்லாவற்றோடும், அறிவார்த்த சீலம் (Intellectual acumen) சேர்ந்து வசனத்தில் நாடகம் எழுதும், பாதை மாற்றம், மரபுமீறல் இங்கு ராமசாமி ராஜாவிடம் நிகழ்கிறது. இது தனித்த உதாரணம். ராமசாமி ராஜாவுக்கு முன்னும் இல்லை பின்னும் இல்லை. பின்வருவோரில் சிறந்த உதாரணமாக ப. சம்பந்த முதலியார் நாடகங்களுக்கு பாடல்கள் இயற்றியவர்களும் இசையமைத்தவர்களும் வேறு ஆட்கள் தாம். பலதுறைகளில், பல்வேறு இலக்கிய கலைத் துறைகளில் அறிவார்த்த துறைகளில் ப. வ. ராமசாமி ராஜா, தேர்ச்சியும் திறமும் கொண்டவராகக் காணப்படுகிறார். தன் உள் அடங்கித் திடக்கும் திறன் எல்லாம் அவற்றின் முழுமலர்ச்சியையும் காண, தீவிர உழைப்பும், பிடிவாதமும் கொண்டவராகவும் காணப்படுகிறார். இவ்வாறான பலதுறைத் திறன் கொண்ட மனிதர், 45 வயதிற்குள் தன்னால் சாத்தியமானதையெல்லாம், தன்னில் எது எதற்கெல்லாம் திறன் உண்டோ அவை அவ்வளவிற்கும் முழுவாய்ப்பைத் தருவது என்று முனைந்தவராகவும் காணப்படுகிறார். இத்திறன்கள் காரணமாக அவர் காலத்திய சூழலின் அவற்றின் நல்லம்சங்களின் சிறந்த பிரதிநிதியாக நாம் ப. வ. ராமசாமி ராஜா வைக் காண முடிகிறது. ஆங்கிலப்படிப்பின் காரணமாக, அது வாய்ப்புத்தரும் சிறந்த அம்சங்கள் பலவற்றின் பரிச்சயமும் அவற்றைக் கண்ட வியப்பும் அவரிடம் தெரிகிறது, இதையெல்லாம் அவர் நாடகத்தில் பார்க்கலாம். இந்தியாமுழுதும் சுற்றியவர், அச்சுற்றுலா விவரம் முழுதையும் அவர் நாடகத்தில் காண்கிறோம். இதற்கு என்ன தேவை. பெருந்தத்தான் செய்திருக்கிறோமா என்ற கவலை அவருக்கில்லை. அக்கால நாடகங்களின் கட்டமைப்பற்ற மரபு அவரைச் சிந்திக்க வைக்கவில்லை.

292 / வரட்சியிலிருந்தது...

ஆங்கிலப்படிப்பு தந்த ஒரு Liberal, Reformist மனப் போக்கு அவருக்கு இருந்திருக்கிறது. மரியாதைக்கோ, மதிப்பிற்கோ லாயக்கற்ற கெட்ட குணங்கள் நிறைந்த கணவனை, தூக்கி எறிந்து பேசும் மனைவியை வெகு உற்சாகத்துடன் (புரட்சிகரமாகவும் தான்) படைத்திருக்கிறார் அக்காலத்தில். இத்தகைய ஒரு மனைவி பாத்திரத்தை நாடகத்தில் படைக்க மிகுந்த தைரியமும், புதுமை நோக்கும் தேவை. ஆனால் இந்த ஒரு பாத்திரத்தைத் தவிர மற்றெல்லா பாத்திரங்களும் அச்சில் வார்த்தவை. எல்லாம் types. மறந்து விட்டது. இன்றா மொரு பாத்திரம் சுதேசமித்திரர். ஆனால் இது நாடகத்திற்கு சம்பந்தமில்லாதது. ராமசாமி ராஜுவின் நாட்டுப் பற்றுக்கு வடிகாலாக வந்த பாத்திரம். இப்பாத்திரங்களும் சரி, இப்பாத்திரங்களுக்கு ஆசிரியர் வைக்கும் பெயர்களும் சரி, பெரும்பாலும் இவர்கள் சம்பாஷணைகளும் சரி, எல்லாம் அக்கால நாடகங்களின் பாதையிலேயே மரபு சார்ந்தே அமைந்தவை, நாடகத்தையே ஒரு கூத்தாட்டமாக ஆக்கிவைப்பவை. இவ்விஷயத்தில் பிரதாப சந்திரன் ஒரு கூத்தாட்டமாகத்தான் அமைந்துள்ளது இங்கு ஆசிரியர் அவர் கால சூழலுக்கு அடிமையாகியுள்ளார். இதே மாதிரி ஸ்டாக் பாத்திரங்கள், ஸ்டாக் பாத்திரப் பெயர்கள் ஸ்டாக் நிகழ்ச்சிகள் ஸ்டாக் அறிமுகங்கள் டம்பாச்சாரி விலாசத்திலும் உண்டு. 1940-50 வரை நான் பார்த்த கம்பெனி நாடகங்கள் வரை இவை நீடித்தன. அது மட்டு மல்ல. நாடகக்கதையும் தான். ஒரு உயர்ந்த மனிதன், அல்லது செல்வந்தன், தாசியுடன் கொள்ளும் உறவினால், தன் அந்தஸ்து, செல்வம் எல்லாவற்றையும் இழந்து பிறகு மனம் திருந்தி நல்வழிப்படுகிறான். இதில் அங்கும் இங்கும் மாற்றங்கள் சிறு விவரங்களில். இதே கதை சற்றுமுன் டம்பாச்சாரி விலாசத்திலும் உண்டு. இந்தக் கதையின் ஆரம்பத்தை, கண்ணகியிலி

ருந்து தொடங்கலாம். 30க்கள்-40க்களில் வந்து துப்பறியும் நாவல்கள் வரை இந்த மரபின் நீட்சியைப் பார்க்கலாம். டம்பாச்சாரி விலாசத்தில் 1872-ல் இக்கதை, நெடு நாள் இடைவெளிக்குப் பிறகு வருவதைப் பொறுத்துக் கொள்ளலாம். ஆனால் உடனே அதை அடுத்த 5-ம் வருஷம், ராமசாமிராஜு போன்ற அறிவுத்திறனும் பலகலைகளின் பரிச்சயமும், புலமையும் வாய்ந்த மனிதர் திரும்ப அதே கதைக் கருவைப் பயன்படுத்துவதை அவ்வளவாக சிலாகிக்க முடிவதில்லை. அவர் ஏன் இதைப்பற்றி யோசிக்கவில்லை என்று தெரியவில்லை.

ஆனால் இது அவருக்கு ஒரு எரியும் பிரச்சனையாக இருந்து வதைத்திருக்கிறது என்று தெரிகிறது. (ஏதோ பொதுவாக சமூகத்தில் உள்ள நோய், கேட்டு அறிந்த, பலபேர் பேச்சுக்களில் அடிபடும் ஒன்று என்ற அளவில் ஒரு தூரத்துப் பிரச்சனையாக, செய்தியாக அல்ல,)- மிகவும் அவரை நெருங்கிப் பாதித்த ஒன்றாக, அவரது உலகின் அருகாமையில் நிகழும் பிரச்சனையாகவே, இருந்திருக்கும் எனத் தோன்றுகிறது. எனவே அவரை அது வெகுவாக பாதித்திருக்கிறது.

அவரது சொந்த வாழ்க்கையின் அம்சங்களும் அவரது Personality யைச் சார்ந்த அம்சங்களும் (இந்தியா முழுவதும் சுற்றியது, ஆங்கில அறிவுலகைக் கண்ட வியப்பு, இசைஞானம், பெண்களுக்கு சமூகத்தில் உரிமை, பல மொழிப் புலமை, இசைஞானம், சமூகச் சூழல் பற்றிய பிரக்ஞை, நாட்டுப்பற்று இதயாதி) எல்லாம் அவர் நாடகத்தில் பதிந்திருப்பதைப் போல, இப்பிரச்சனை கூட, அது காலந்தோறும் வாழும் பிரச்சனையாக இருந்தாலும் (சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து) அவரது வாழ் மட்டத்தில் அவரை மிகவும் நெருங்கிய சூழலில், அதற்கேற்ற உருவில் வெளிக்கிளர்ந்த பிரச்சனையாக, மிக



294 | வரட்சியிலிருந்து...

நெருக்கமாக, அவர் உள்ளத்தைப் பாதித்த, கிளர்ச்சித்த பிரச்சனையாக இருந்ததை (அவரது நாடகத்திற்கான முன்னுரையிலும், அவரது நாடகத்திலும் பதிந்திருப்பதை) (நாடகம், அதன் கரு ஒருபுறம் இருக்கட்டும்) பின்வரும் முன்னுரை, பின்னர் நாடக சம்பாஷணையின் ஒரு பகுதி மேற்கோள், ஆகிய இவற்றில் காணலாம். இவை வெறும் நாடக சம்பாஷணையோ, அல்லது வெறும் கருத்து வெளிப்பாடோ (அதாவது மனப்பாதிப்பற்ற, செய்தி அறிவான) அல்ல, என்பது எழுத்தில் தெரியும்,

முதலில் ஆசிரியரின் முகவுரை :

“நம்முடைய நாட்டில் அநேகர் இயற்கையாய் நல்லறிவைப் படைத்து, கல்வி கற்றுத் தேர்ந்து, அவரவர் அதிர்ஷ்டத்துக்கும் முயற்சிக்கும் தக்கபடி மதிப்புள்ள ஸ்திதிக்கு வந்தும் அற்ப வயதிலேயே தங்காலத்தை முடித்து மனைவி மக்களை வருத்தத்தில் மூழ்த்தி பந்து மித்திரருக்கெல்லாம் தீராத கிலேசத்தை உண்டாக்கி விட்டுப் போகின்றனர். இந்த விபரீதத்திற்குப் பெரும்பாலும் காரணமேதோ வென்று ஆராய்ப்புகின், இந்நூலில் வெளியிட்டு மறுத்திருக்கும் துன்பங்களேயாம். அந்தோ, வேசையர் முதலிய மாதர்களோடும், ஓயின் பிராந்தி முதலிய சாராய வர்க்கங்களோடும் தம்வாழ் நாளை நமனார்க்குக்கொள்ளை கொடுக்கும் துரதிர்ஷ்டப் பிராணிகளின் தொகையை எண்ணி முடியுமோ? ஆகையால் என் சக்தி புத்திகளுக்குத் தக்கபடி யான்லோகோபகாரமாக நினைத்து இயற்றிய இந்த நூலை நடுவு நிலையற்ற மேலோர் நன்கு மதிப்பின் அது யான் இயற்றும் விஷயத்தில் செய்த முயற்சிக்கு ஒரு பயனாகும். கெடுதி விலக்கைக் கருத்தாய்க் கொண்டு அக்கெடுதியைப் பற்பல விதமாய் விளக்கிக் காட்டுதல் முதோர் வழக்கம். அப்படியே கீர்வாணம், தமிழ், இங்கிலீஷ் முதலிய

பாஷைகளில் அநேக மகாகவிகள் செய்திருக்கின்றனர். அவ்வழியே யானும் யானையுலாவுங் காட்டில் பூனை சென்றூற் போல் தொடர்ந்தனன். நீரை விட்டு பாலைக் கொள்ளும் அன்னத்தின் கதை போல், இந்நூலை வாசிக்கும் புத்திமாண்கள் அதன் கருத்தை யுணர்ந்து அதில் விளக்கியிருக்கும் துன்பங்களின் வழியிற் செல்லாமல் தமக்குரிய மேலோர் வழியிலேயே நின்று தம்முடைய நடவடிக்கையால், நாட்டிற்கு, கேடிம முண்டாக்கும்படி வேண்டிக்கொள்ளுகிறேன். என் வேண்டுகோளை கருணை கூர்ந்து நிறைவேற்றுவராகில் அதுவே யான் கருதும் வேரூர் பயனாகும்”.

இனி ஒரு நாடகப் பகுதி:

“அங்கம் 12. நான்காம்களம்

பிரதாப சந்திரன்: அண்ணே, வேசையர்கள் வெகு கொடியவர்கள் தான். ஆனாலிவர்களினுங் கொடியவர்களாரோவெனில், பெரிய மனுஷியர்கள் போல் நடத்துவாவிபரை மெல்ல மெல்ல இட்டுக் கொண்டு போயவ் வேசையர்களுக் கிரையாய்க் கொடுக்கும் தீயோர். ஆ! அவர்களிச்சக வார்த்தைக்கும் சற்றும் மானமில்லாத நடக்கைக்கும் சரியா யெதைச் சொல்லாம்.

நிபுணர்: அண்ணே! ஒன்று சொல்கிறேன். கேளுங்கள் பெரிய மனுஷியானென்று பேரிட்டுக்கொண்டிருக்கும் சிலர் தமக்கு வேண்டியவர்களின் பிள்ளைகளையே தாம் வைத்துக்கொண்டிருக்கும் வேசையரிடத்துக்கு இரக சியமாய் நிர்பந்தப் படுத்தியீட்டுக் கொண்டு போய் இவரின்றாருடைய பிள்ளை, இவ்வளவு சம்பத்துள்ளவர். வெகு ரசிகர் எதோ சுந்தரம் ஒரு நல்ல பதம்பாடு, கோவை சொல், ஒரு கொச்சகஞ் சொல், பார்ப்போமென்று மாட்டி விட்டு மாப்பிள்ளை யென்றொப்பாரியு

மிட்டுக் கொண்டு லச்சையின்றித் திரிகிறார்களே இந்தக் கொடுமைக்கென்ன சொல்லலாம்.

சுதேசமித்தரர்: அண்ணே, அவ்வேசையரைக் கச்சேரிக் கழைத்துப் பாடச் சொல்லுகிறார்கள். அப்பொழுதவர்கள் பாடுஞ் சில பாட்டுக்களைக்கேட்டால் காது புளித்துப்போகிறது. ஸ்திரிபுருஷர்களென்றும் வித்தியாசமிலாமல் மேன்மக்கள் எல்லோரும் வெட்கித்தலை குனியும்படி சற்றும் லச்சையின்றிப் பச்சைப் பதங்களை யெல்லாம் பாடித் தம்மையழைத்து ஆதரிக்கும் போலிப் பிரபுக்களைச் சந்தோஷப்படுத்துகிறார்கள். இப்பேர்க் கொத்த நடக்கைக்கென்ன சொல்லுகிறது? இவ்வித அற்ப சந்தோஷங்களில் நம்மவர்களுக்கு மனஞ் செல்லும் வரையிலிந்த தேசம் ஷேமப்படுமா?''

ஆக, ராமசாமி ராஜுவைப் பாதித்த விஷயம் என்ன என்று யூகிக்கலாம். பெரிய இடங்களில், செல்வத்திலும் உத்யோக அந்தஸ்திலும் சமூக அந்தஸ்திலும், உயர்ந்த இடங்களில், பரம்பரையான தாசித் தனம் பெறும் விசேஷ ரூபமும், அதைத்தூண்டும் உள்நோக்கங்களும் தாம். ஆனால், ஆசிரியர் அதை நேராக அதன் அவர் காலத்திய அவர் அறிந்த ரூபத்தில் சந்தித்து எதிர் கொள்ளாமல், மாறாக, பரம்பரையான சம்பிரதாய 'வெறும் தாசி மோகம்' என்ற பிரச்சனையாக மரபுசார்ந்த வடிவமாக எடுத்துக் கொண்டு அதை சம்பிரதாய, மரபு சார்ந்த அவர் காலத்தில் நாடக ரூபத்தில், தந்து விடுகிறார். இந்தப் பாடலையில் காலெடி எடுத்து வைத்ததும் சம்பிரதாய நிகழ்ச்சிகள் பாத்திரங்கள் என எல்லாம் தாமதமாக அதன் தன் சம்பிரதாய அச்சில் வந்து விழுந்து விடுகின்றன. பிரச்சனையை அதன் உண்மை உருவில் சந்தித்திருந்தால், அது இப்போதுள்ள ரூபத்தில் நாடக நிகழ்வுகளில், நாடக பாத்திரங்களின் அச்சில் விழு முடிந்திராது என்பது வெளிப்படலாம். இந்த அச்சங்களில்,

சம்பிரதாயங்களில் விழாத, சுதேசமித்திரர், நிபுணர், குலையர், விசுவாசகாதகனின் மனைவி, இவர்களிடம் தான், மரபு மீறிய, புதுமையானவற்றைக் காண்கிறோம். அவை தான் ஆசிரியரின் Protagonists ஆகவும் இருக்கிறார்கள்.

வசனம் இன்னும் இலக்கிய வெளியீட்டு கருவியாக வில்லை. ராஜமய்யரின் கமலாம்பாள் சரித்திரம் 1891-ல் தான் வரவிக்கிறது. ராமச்சந்திர ராஜுவின் காலம். தமிழ் இலக்கியத்தின் சீரழிந்த காலம். கலையான தெருக்கூத்து மடிந்து கொண்டிருந்த காலம். ராஜு தான் வசனத்தை நாடகத்தில் கையாள முதன் முதலாக காலடி எடுத்து வைக்கிறார். அவர் திறன் பல வாய்ந்தவர், மரபு தரும் அவ்வளவையும். (அதாவது அவர் காலத்திய சமீப மரபு) அவர் எதிர் கொள்ளும் அத்தனையையும் கற்று ஆளக்கூடிய திறனாளர். இருப்பினும் மரபுக்கு அடிமை அவர். சிலவற்றில் தான் அவற்றை அவரால் மீறமுடிந்திருக்கிறது. முடிகிறது. தன்னுள் ஒளிப்பிழம்பாக, தன்பாதை வகுக்கும் ஓர் கலை மேதை அல்ல அவர். இருப்பினும் தன் மரபின் தன் சூழலில் சிறந்தவற்றின் எடுத்துக் காட்டு. அத்தோடு சில பலம் வாய்ந்த க்ஷணங்களுக்கும் எடுத்துக் காட்டுத்தான்.

அவர் நாடகத்தில் காணும் கிட்டத்தட்ட நூற்று அறுபத்துச் சொச்சம் விருத்தங்களில் பல சிறப்பாக வந்துள்ளன. கம்பனை எவ்வளவு நன்றாக கற்று அறிந்துள்ளார் எனக் காட்டுகிறது. அவரது இசைப்பாடல்கள் அறுபத்து சொச்சம் அவரே இயற்றியவை. எந்தெந்த ராகங்களில் பாடவேண்டும் என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளார். அப்பாடல்களைப் பற்றி ஏதும் எனக்குச் சொல்லத் தெரியவில்லை. இசை பிரதான்யம் பெறும் இசை நாடகமாகவே இருந்துவந்த அக்கால நாடகச் சூழலில் இவற்றில் குறிப்பிட்ட எண்ணிக்கை நாடக மேடைய

298 / வரட்சியிலிருந்து...

ளவில் ஏற்றவையாகவே இருக்கும் எனத் தோன்றுகிறது என்று மட்டும் எனக்குப் படுகிறது. ஆனால் பல கூத்தடிப்பாகவே இருக்கின்றன. அதுவும் அக்கால நாடகச் சூழலை (என் இன்றும் தான்) நினைத்து மனம் ஓயவேண்டியதுதான். இவற்றில் பல இசைப்பாடல்களும் சரி, பாத்திரங்களும் சரி, சம்பாஷணைகளும் சரி, வேண்டுமென்றே கூத்தடிப்பாகச் செய்யப்பட்டவை. சில குணச்சித்திரங்களை, சில செயல்களை, சில பழக்கங்களை, சில சமூகச் சித்திரங்களை கேலிக்கிரையாக்கவே அம்மாதிரி கூத்தடிப்புக்களை வேண்டுமென்றே செய்திருக்கிறார். ஆனால் மேல்நிலையில் உயர்தரத்தில் சொல்லப்பட வேண்டியது. Serious ஆக அவர் சில இடங்களில் நிகழ்ச்சித் தேவைகளுக்கு ஏற்ப செய்துள்ள இசைப்பாடல்களும் அதற்கேற்ற இராகங்களில் அவர் அமைத்திருப்பதையும், குறிப்பிட்டுச் சொல்ல வேண்டும். அது அவரது இசை ஞானத்தையும், அதை அவர் பெற்ற மரபின் சிறப்பையும் சுட்டுகின்றன. பிரதாபசந்திரன் தாசி வீடு போவதைத் தடுக்கிறார்.

முகாரி— 'நிறுத்த மாட்டீரோ, போவதை யின்னும் நிறுத்த மாட்டீரோ.'

தாசி ஷோக் சுந்தரம்தான் நாடும் பிரபுவை வசியம் செய்யும் நோக்கத்தில் பொய்க் கோபம் கொண்டு,

கல்யாணி — 'பேச்சில் பிரபுக்களை, பின்னை யொன்று மில்லை, பேசக் கூச்சமில்லையோ'

விசுவாச காதகன், பிரதாபசந்திரன் மீது ஷோக் சுந்தரம் மையல் கொண்டுள்ளதாக அவனிடம் சொல்லும்போது,

மோகனம் — 'பார்த்துப் பார்த்து மனஞ் சலித்து பைந்தொடியும் மனது நைந்தனளே'

குணலயர் பிரதாப சந்திரனை தாசிவிடு போகாது  
தடுத்து.

அடாண — போவது நன்றல்ல சொன்னேன்  
கேளண்ணே,

அவன் மனைக்குப் போவது நன்றல்ல சொன்னேன்  
கேளண்ணே,

ஆக இப்படியான ஒரு கலப்படம்தான் இந் நாடகமும்,  
ஆசிரியரும்.

## VII

இவற்றைப் பற்றியெல்லாம் நாம் இப்போது சரிச்சிப்  
பது, இவற்றை இங்கு அறிமுகப்படுத்துவதும்  
எதற்காக?

1870 க்களில் நாடகச் சூழல், அக்காலத்திய நாடகங்  
கள் பற்றி நமக்கு ஒருவாறான அறிமுகம் தருகின்றன.  
இவை, மரபின் தாக்கத்தில் கிட்டத்தட்ட அதன்  
எல்லைக்குள் ஏதோ கொஞ்சம் மீறி, கொஞ்சம் அடி  
யணிந்து அதன் சிறப்பான பாதையில், ஒரு திறன்  
வாய்ந்தவர் எவ்வளவு தூரம் செல்லக்கூடும் என்பதற்  
கும் ஒரு எடுத்துக் காட்டு. ஒரு கலை மேதையைப் பற்றி  
பேச்சே இல்லை, ராமச்சந்திர ராஜ் அப்படிப்பட்ட  
மேதை இல்லை.

ஆனாலும் ஒரு சில விஷயங்களைத் திரும்பச் சொல்ல  
வேண்டும்.

ப. சம்பந்த முதலியார் பெயருடன் இணைந்து நாம்  
சொல்லப் பழகியுள்ள பல விஷயங்கள் உண்மையில்  
ராமச்சந்திர ராஜ்வுடன், பிரதாபசந்திர விலாசத்துடன்

300 / வரட்சியிலிருந்து...

இணைத்துச் சொல்லப்படவேண்டும் என்று இதிலிருந்து தெரிகிறது. அக்கால நாடகச் சூழலைப்பற்றி நாம் தெரிந்துவைத்திருக்கும் பல விஷயங்கள் தவறானவை.

கடைசியாக, ராமச்சந்திரராஜுவின் பாதையில் அதன் வழியாக நாடகம் முன்னேறியிருக்குமானால்கூட, நம் நாடக சரித்திரம் ஒருவேளை மாறியிருக்கக்கூடும். ஆனால் வெகு காலம் வரை 1940-50க்கள் வரைகூட, நாம், ராமச்சந்திர ராஜுவுக்கும்கூட பின்னோக்கித்தான் செல்லவிருக்கிறோம். சென்றிருக்கிறோம்.

பின் குறிப்பு: ப. வ. ராமசாமிராஜு பற்றியும் 'பிரதாப சந்திரவிலாசம்' பற்றியும் டாக்டர் சாலை இளந்திரையன் புதுத்தமிழ் முதல்வர்கள் (1972) என்ற புத்தகத்தில்ஒரு அத்தியாயம் எழுதியுள்ளார்.



## ‘ஆண்டி’ வி. ராமசுப்பிரமணியம் வாழ்க்கைக் குறிப்புகள்



நாகர் கோயிலுக்குக் கிழக்கே மூன்று மைல் தூரத்தில் உள்ள பீமநகர் என்னும் கிராமத்தில் 1897-ம் வருடம் மே மாதம் 4-ம் தேதி அல்லது 5-ம் தேதி திங்கட்கிழமை பிறந்தவர். அவர் பிறந்தபோது இருந்த கிராமம் இல்லை அது. இப்போது பக்கத்து கிராமம் ஒன்றில் நடந்த கொள்ளைக் கூட்டத்தினரின் தாக்குதல் கண்டு பயந்து பீமநகர் கிராமத்தை விட்டு நாகர் கோயிலுக்குக் குடியேறிவிட்டனர். இப்போது பீமநகர் அக்கிரகாரம் பாழடைந்துதான் கிடக்கிறது.

ராமசுப்பிரமணியத்தின் தந்தை தீவிர முருக பக்தர். தந்தையே தத்துப் பிள்ளையாக வளர்ந்தவர். பிறந்த நான்கு குழந்தைகளும், ஒன்றன்பின் ஒன்றாக, பிறந்த உடனேயே அல்லது சற்றுப் பின்னரோ, மரித்து விடவே, ஐந்தாவது குழந்தையான ராமசுப்பிரமணியத்தை, முருகன் இட்ட பிச்சையாகவே தந்தை கருதினார். இதன் காரணமாகத்தான் ராமசுப்பிரமணியம், ‘ஆண்டி’ ஆனார். ஆறு வயது வரை, திருஷ்டிப் பரிகாரமாக, ‘ஆண்டியின்’ மீன் மூக்கில் ஒரு பெரிய



302 / வரட்சியிலிருந்து...

துளை இடப்பட்டு, ஒரு முத்தும் பவளமும் சேர்ந்த ஒரு தங்க வளையம் தொங்கிக்கொண்டிருக்கும். ஆருவது பிறந்த நாளைக்குப் பிறகு, ஷௌதசஷ்டி அன்று, ராமசுப்பிரமணியத்தை திருச்செந்தூர் கோளிலுக்கு அழைத்துச் சென்று அவரைத் தராஸில் நிறுத்தி, அவர் எடைக்கான தங்க, வெள்ளி, செப்பு நாணயங்களை திருச்செந்தூர் முருகனுக்கு அர்ப்பணித்து, ராமசுப்பிரமணியம் வீட்டுக்கு அழைத்துவரப்பட்டார். முருகன் அளித்த குழந்தையை, அதன் எடைக்கு விலை கொடுத்து வாங்கி வந்ததாக.

1901-லிருந்து 1912-ல் மெட்ரிசுலேஷன் தேறும் வரை கொட்டார் மகாராஜா உயர் நிலைப்பள்ளியில் படித்தார். பிறகு நாகர்கோயில் கிறிஸ்துவக் கல்லூரியில் 1913-ம் வருடம் சேர்ந்தார். 1915லிருந்து 1917வரை திருவனந்தபுரம் மகாராஜா கல்லூரியில் படித்தார். படித்தது ஆங்கில மொழியும் இலக்கியமும், ஹானர்ஸ் வகுப்பு.

“ஆண்டி” ராமசுப்பிரமணியத்தின் முதல் நாடக ஈடுபாடு 1912-ல் கொட்டார் உயர் நிலைப்பள்ளியில் படித்துக் கொண்டிருந்த போது, பள்ளி தலைமை ஆசிரியர்தான் டைரக்டர். நடித்த நாடகம் ஷேக்ஸ்பியரின் ஜூலியஸ் ஸீஸர். தலைமை ஆசிரியர் சொல்லிக் கொடுத்ததுதான் நாடகம். நாடகம் என்றால் என்ன என்று பார்த்தறிந்த தில்லை. பள்ளிப் பையன்கள் ஒருவர் மாற்றி ஒருவராக, அவரவர் சமயம் வரும்போது, பாடத்தில் வந்த நாடக வசனங்களை ஒப்பிப்பார்களாம். டைரக்டராக இருந்த தலைமை ஆசிரியரே, நாடகம் எதையும் பார்த்தறியாதவர் – இந்த குட்டை உடைத்தது, ஹெட்மாஸ்டரின் மூத்த மகனேதான்.

சில சமயங்களில் சந்தர்ப்பங்கள் ஒன்று சேருகின்றன. எதிர் பாராத வகையில் அச்சந்தர்ப்பங்கள் வாழ்க்கையை, ஈடுபாடுகளை உருவாக்குவனவாக மாற்றியமைப்பனவாக சவுர் அமைந்து விடுகின்றன. அந்த வருடம் தான் (1912) புதிதாக 45 நாட்கள் தொடர்ந்த கோடை விடுமுறை என்பது பள்ளிகளில் ஏற்பட்டது. அதற்கு முன்னால் இவ்விடுமுறை ஆகஸ்டிலும், டிஸம்பர்—ஜனவரி மாதங்களிலும் இரு கூறுகளாக தரப்பட்டு வந்தது. நாகர்கோயிலில் ராமசுப்பிரமணியத்தின் பள்ளியில் 60 நாள் கோடை விடுமுறை. அந்த விடுமுறையின் போது தான், இன்னொரு நிகழ்ச்சியும் சேர்ந்து ராமசுப்பிரமணியத்தின் ஈடுபாடுகளையும், வாழ்க்கையையும் நிர்ணயித்தது. அந்நிகழ்ச்சி, நாகர்கோயிலில் 60 நாட்கள் தொடர்ந்து நிகழ்ந்த நாடக விழாவாகும். துண்டு நோட்டீஸ்கள், பறையறிவிப்பு எல்லாம் அந்நாளைய நாடக நகைத்திரங்களான சூர்யநாராயணபாகவதர், “பெரிய வைத்தா” (“கண்ணகி வைத்தா” என்றும் பெயர் பெற்ற கே. ஏ. வைத்தியநாத ஐயர்) பின்வெள்ளி நா’ ப்படைத்த வேலு நாயர் ஆகிய அந்நாளைய “மும்முர்த்திகளி”ன் வருகையை, முதல் நாடகமாக “பள்ளிகளிலும் கல்லூரிகளிலும் பாடமாக வைக்கப்பட்டுள்ள இளங்கோவடிகள் இயற்றிய சிலப்பதிகாரம்” கோவலன் சரிதம் என்னும் தலைப்பில் நடிக்கப்படப் போவதை அறிவித்தன.

“ஆண்டி” ராமசுப்பிரமணியம் படித்து வந்தது அந்நாட்டில் மலையாளம்தான். தமிழ் வீட்டில் பேசி அறிந்ததுதான். எழுதப்படிக்கத் தெரியாது. தந்தை இறந்துவிட்டார் அந்த வருடம். ராமசுப்பிரமணியம் அழுது கெஞ்சிக் கூத்தாடி, அண்டை வீட்டார் சிபாரிசு செய்து, விதவை அம்மாவிடமிருந்து நாலாறு வாங்கிக் கொண்டு ஒருமைல் தூரத்திலிருந்து கீற்றுக் கொட்ட

304 / வரச்சியிலிருந்து...

கைக்கு முச்சிறைக்க ஓடினர் ஆண்டி. 10 மணிக்கு ஆரம்பித்த ஆட்டம் மறுநாள் 2 மணி வரை நடந்தது. அந்த 4 மணி நேரமும் அநேகமாக நின்று கொண்டேதான் பார்க்க வேண்டியிருந்தது ஆண்டிக்கு. பையன் வயதுக்கு ரொம்ப குள்ளம்.

நாடகம் தமிழில். புரிந்தது. ஏனெனில் அது வீட்டில் பேசும் பிராமணக் கொச்சைதாளும். கர்நாடக இசைப் பாடல்களும் கிராமிய மெட்டுக்களும் உணர்ச்சிகரமான வயிப்பைக் கொடுத்தன. ஆண்டி சொல்கிறார். "அம் முதல் நாள் அநுபவத்திற்கு ஈடாக. நான் வேறு பின்னைய நாடக நிகழ்ச்சி எதையும் சொல்லமுடியாது. இப்போது எழுபது வருடங்களுக்கு மேலாகி விட்டன. அன்றைய நாடகம், இசை, நடிப்பு எல்லாம் இன்னமும் பசுமை மாறாது என் ஞாபகத்தில் இருக்கின்றன" என்று. கடைசிக் காட்சி தொடங்குவதற்கு முன்பாக நாடகாசிரியர் ஸ்ரீ சங்கரதாஸ் ஸ்வாமிகள் என்று அறிவித்தார்கள்.

ராமசுப்பிரமணியம் காலேஜ் பட்டம் பெறவில்லை. கடைசி வருடம் தேர்வுப் பரிக்ஷை எழுதிய பிறகு திடீரென நடந்த அரசியல் நிகழ்ச்சி, டாக்டர் அன்னி பெஸண்ட், ஜி. எஸ், அருண்டேல், பி. பி. வாடியா ஆகியோர் பிரிட்டிஷ் அரசாங்கத்தாரால் கைது செய்யப் பட்டதைக் கண்டனம் செய்து, காலேஜ் விட்டு நீங்கினார் ஆண்டி. ஒன்றைக் குறிப்பிட வேண்டும். இந்நிகழ்ச்சிக்கு முன்றரை ஆண்டுகட்குப் பின்னர்தான் மகாத்மாகாந்தி, கல்லூரி மாணவர்களையும் சட்ட அறிஞர்களையும் அவர் வர் சார்ந்திருக்கும் ஸ்தாபனங்களிலிருந்து வெளியேற அழைப்பு விடுக்க விருக்கிறார்.

1914-ல் நாகர்கோயிலில் வடிவேஸ்வரம் ஓய். எம். எ. ஏ. செயலாளராக இருந்த ஆண்டி, 'நியூ இண்டியா'

பத்திரிகைக்கு ஒரு கடிதம் எழுதுகிறார். அதில் சென்னை அரசாங்கம் அரசுக்கள் ஹிரண்ய கசிபு என்றும் டாக்டர் அன்னி பெஸண்ட், பிரஹலாதன் என்றும் வர்ணிக்கப்பட்டார்கள். ஆக்ஷேபகரமான விஷயங்களைப் பிரசுரித்த தற்காக, நியூ இண்டியா ஆசிரியர் குற்றம் சாட்டப்பட்டு, சிறையில் தள்ளப்படுகிறார். அரசாங்கம் தாக்கல் செய்த ஆக்ஷேபகர பிரசுரங்களின் பட்டியலில் முதலிடம் பெற்றது ஆண்டியின் கடிதம். எழுதியவர்கள் யார் யீதும் நடவடிக்கை எடுக்கப்படவில்லை.

1919-ல் ராமசுப்பிரமணியம் நாகர் கோயிலுக்கு அழைக்கப்படுகிறார். அழைப்பு விடுத்தது சென்னையில் இந்திய சாரணச் சிறுவர் சங்கத்தின் நிர்வாகியாகவிருந்த கே. எஸ். காமத். திருவனந்தபுரத்தில் ஓர் சாரணர்களை துவக்கி நடத்த வேண்டுமென்று சொல்கிறார். திருவனந்தபுரம் சாரணர் களைச் சங்கத்தின் ஸ்கெளட் கமிஷனர் பேராசிரியர் ஆர். ஸ்ரீனிவாசன்; ஜில்லா கமிஷனர், ராமசுப்பிரமணியம்.

பேராசிரியர் ஸ்ரீனிவாசன் ஏற்கனவே 1915 லிருந்து பல வருடங்களாக அமெச்சூர் நாடக இயக்கத்தில் ஆழ்ந்திருந்தவர். ஆண்டியுடன் ராமசுப்பிரமணியம், பேராசிரியர் ஸ்ரீனிவாசன், பின் இன்னும் நாடகப் பித்துக் கொண்ட நான்குபேர்—எல்லோரும் நாகர் கோயிலில் அமெச்சூர் ட்ராமாடிக் அசோஸியேசன் என ஒன்றைத் தொடங்கியிருந்தார்கள். தொடங்கிய ஆறு மாத காலத்தில் ஆங்கிலத்தில் ஜூலியஸ் ஸீலர், மாக் பெத், மெர்ச் சண்ட் ஆஃப் வெனிஸ், பின் மூன்று மாதங்களுக்குள் ஷெரிடானின் 'Scheming Lieutenant' எல்லாம் மேடையேறுகின்றன.

1916லிருந்து தமிழில் நாடகங்கள் போடத்தொடங்குகிறார்கள். எடுத்துக்கொண்ட முதல் நாடகம், ப. சப்பந்த

முதலியாரின் “மனோகரா.” ஆண்டி, நாடக வசனங்களின் மலையாள எழுத்துக்களில் எழுதிக்கொள்வார். மனோகராவில் சத்தியசீலனாகவும், “கால வரிஷி”யில் அர்ச்சுனனாகவும், சித்திர சேனனாகவும் நடித்த “ஆண்டி” சிறந்த நடிகர் எனப் பெயர் பெறுகிறார்.

தமிழில் நாடகங்கள் போட்டுக்கொண்டிருந்த போது நிகழ்ந்த குறிப்பிடத்தக்க விஷயம் என்று ஆண்டி குறிப்பிடுவது கிட்டப்பாவின் தரத்திற்கு பாடுபவர்களாக இருந்தான். சேஷாசலம், என்.ரா.மலிங்கம், வி. சிவராமகிருஷ்ணன் என்ற மூன்று நடிகர்களைக்கண்டுபிடித்தது தான் என்கிறார். கிட்டப்பா என்ற உன்னத நிகழ்ச்சி பின்னர்தான் நிகழ்விருக்கிறது. இப்போது நினைத்துப் பார்க்கும் போது ஆண்டிக்கு அவ்வாறு சொல்லத் தோன்றுகிறது. ஆண்டி, இக்காலத்தில்தான் தமிழ் நாடக ஈடுபாடுகளில்தான், “கண்டக்டராகவும்” தன்னை உயர்த்திக்கொண்டது. அக்காலங்களில் டைரக்டர் என்ற சொல் புழக்கத்திற்கு வரவில்லை. கண்டக்டர் என்றே டைரக்டரைக் குறிப்பிடும் வழக்கம் இருந்தது.

நாகர் கோயிலில் இதுகாறும் இருந்த இவர்கள்து நாடக இயக்கம், 1918-ல் திருவனந்தபுரத்திற்கு முதன் முறையாக தன் வெளியூர்ப் பயணத்தைத் துடங்கியது, அமெச்சூர் டிராமாடிக் அசோஸியேஷனின் முதல் நாடகம் திருவனந்தபுரத்தில் பம்மலின் ‘மனோகரா’தான். 1919-ல் “போஜன்” “பாதுகா பட்டாபிஷேகம்” “நளன்” “இரண்டு சிநேகிதர்கள்” “கள்வர் தலைவன்” முதலியனவும் பின் தொடர்ந்தன. பண வருவாய் வகையிலும் இது வெற்றிகரமான பயணம் என்கிறார் ஆண்டி. அதுவே உட்பூசல்களுக்கும் காரணமாகியதாம்.

காந்தியடிசளின் சரித்திரப் புகழ் பெற்ற கதர் இயக்கம் திருநெல்வேலியில் துவங்கப் பெறுகிறது.

1922 விருந்து “ஆண்டி” ராமசுப்பிரமணியம், உலக னாவிய நாடக வளம் அனைத்தையும் ஆழ்ந்து கற்கத் தொடங்குகிறார். கம்பன், வால்மீகி, ஆனந்த ராமாயணம் இப்படியாக ராமாயணங்கள் பலவற்றிலிருந்து அவரது தீவிர கற்றல் தொடங்குகிறது. சமஸ்கிருதத்தில் நல்ல தேர்ச்சி ஏற்கனவே அவருக்கு இருந்தது. பெற்றோரிடம் புராணங்கள் அனைத்தும் கேட்டு அறிந்தது ஓர் பலமான அஸ்திவாரம். தமிழ் எழுதப் படிக்கக் கற்றுக் கொண்டிருந்தது இப்போது நல்ல தேர்ச்சியைத் தரவே (இடையில் அது தமிழ் நாடகங்களில் நடித்து மேடையேற்றியது இதற்கு உதவுகிற அம்சங்களில் ஒன்றாகிறது), தமிழ் படிப்பிலும் ஆழ்ந்து ஈடுபடுகிறார். தமிழ்மொழி, இலக்கியம், கவிதை இவற்றில் அவரது படிப்பும் தேர்ச்சியும் விரைவில் நிகழ்கிறது. நாகர் கோயிலும், திருவனந்தபுரத்திலுமாக ஆறு நாடகங்கள் தமிழில் மேடையேற்றுகிறார். பர்மலின் மனோகரர், காலவரிஷி, கள்வர்தலைவன், இரு நண்பர்கள், நாராயண சாஸ்திரியின் “போஜசரிதம்,” டி.என்.சேஷாசலத்தின் ‘பாதுகாபட்டாபிஷேகம்’ ப்ரணதார்த்திஹா சிவனின் ‘தமயந்தி’. 1918-லிருந்து 1926க்கிடையில் புரொபஸர் ஆர். ஸ்ரீனிவாசனின் அமெச்சூர் ட்ரமொடிக் கிளப்பின் கூட்டுறவுடன் மேலே சொன்னவற்றின் பின் நான்கு நாடகங்களைத் திரும்பவும் நடித்துக் காட்டுகிறார்.

திருவனந்தபுரம்—நாகர்கோயில், இரண்டு இடங்களிலும் இவரது நாடகங்கள் பெரும் வெற்றி பெறுகின்றன. காரணம் ஏ. என். சேஷாசலம். ஏ. என். ராமலிங்கம், என்ற சகோதரர்களின் பாடுந்திறமையால், வசிகரமான தோற்றத்தால், என ஆண்டி சொல்கிறார்.

1926-ல் திருவனந்தபுரத்தில் நாடகக் குழுவினரிடையே மனஸ்தாபங்கள் பெருகவே, பேராசிரியர் ஸி.வி. சந்திரசேகரன், பேராசிரியர் டாக்டர் எம். கணபதி, டாக்டர்

308 / வரட்சியிலிருந்து...

சுப்பிரமணி, நீதிபதி ஆர். சங்கர நாராயணய்யர் ஆகியோருடன், Art Experimental theatre என ஒரு புது நாடக முயற்சியைத் தொடங்குகிறார் ஆண்டி. இத்தருணத்தில்தான் 'Origin of the city of Madurai' என்ற நாடகம் நடத்தப்பெறுகிறது. இது "ஆண்டி"யின் முதல் சரித்திர நாடகம். கே. ராமகிருஷ்ண பிள்ளையின் 'பத்மினி' என்ற நாவலைத் தழுவி எழுதப்பட்ட நாடகம். தொடர்ந்து, முன்னரே மேடையேறிய 'சீமந்த புத்திர சம்பவம்' என்ற நாடகம் திரும்பவும் நடிக்கப்படுகிறது. மூன்றாவது நாடகம் "மாங்கல்யம் அல்லது நினைத்துப் பார்."

இந்த நாடகங்கள் இரண்டும் எழுதப்படுவதற்குக் காரணமாக இருந்தவை ஆண்டியின் குடும்ப நிகழ்ச்சிகள் சிலவாகும். 'ஆண்டி'க்கு பிறந்த முதல் குழந்தையும், அவரது சகோதரிக்குப் பிறந்த முதல் குழந்தையும், அவரது சகோதரிக்குப் பிறந்த முதல் குழந்தையும், பிறக்கும் போதே இறந்தே பிறந்தன. ஆண்டியின் மருமகள் ஒருத்தி, முதற்குழந்தை பிறந்த உடன், கணவனால் தள்ளி வைக்கப்பட்டு விட்டாள். கணவன் வேறு கல்யாணம் செய்து கொண்டு விடுகிறான், குழந்தை பிறந்த மூன்று மாதங்களுக்குள். சமூகத்தின் கண்டனமும் சரி, சட்ட நடவடிக்கைகளும் சரி, எதுவும் தள்ளி வைக்கப்பட்ட பெண்ணிற்கு உதவவில்லை. ஒதுக்கப்பட்டவள், ஒதுக்கப்பட்டவள்தான். இச்சம்பவங்கள் தூண்டிய "மாங்கல்யம்" நாடகம் அந்த வருடம் இருமுறை நடிக்கப்பட்டது. நாடகத்தைப் பாராட்டியும், கண்டனம் செய்தும் நிறைய பத்திரிகை விமர்சனங்கள் வெளிவந்தன. 23 பத்திரிகைகளில் வெளிவந்த அந்த விமர்சனங்கள் அனைத்தும் இன்னமும் ஆண்டியினிடம் உள்ளன. அவ்விமர்சனங்களில் முக்கியமாகக் குறிப்பிடப்படவேண்டியது REVOLT என்ற ஆங்கில வாரப்பத்திரி

கையில் (சென்னை) சி. என். அண்ணாதுரை எழுதிய பாராட்டு.

1930-ல் நாகர் கோயிலில் நடந்த அரசியல் சார்பற்ற இளைஞர் மாநாட்டின் முதல் கூட்டத்தின் சர்தர்ப்பத்தில், “மாங்கல்யம்” நாடகம் திரும்பவும் மேடையேற்றப்பட்டது. திருமதி கஸின்ஸின் தலைமையில் நடந்த அம்மாநாட்டில் அமெரிக்காவிலிருந்து டாக்டர் டி.ஸி. ஹாட்சும், ஈ.ஜி. ஹாட்சும் கலந்து கொண்டனர். இரட்டைத் திருமணத்தைத் தடை செய்து சட்டமியற்ற வேண்டும் என ஒரு தீர்மானம் அம்மாநாட்டினில் நிறைவேற்றப்பட்டது.

1927-ல் “மாங்கல்யம்” நாடகம் “வாழ்க்கையும் கலையும்” என்ற தலைப்பில் பிச்சை என்பவர் எழுதிய “பொன்மொழி மாலை” அநுபந்தத்துடன் அச்சிடப்பட்டு வெளியாகியது. வெளியிட்டது “Art Experimental Theatre.” இப்போது எதுவுமே இல்லை.

1936-ல் “ஆண்டி” “ஸ்திரீ தர்மம்” என்ற ஆங்கிலம் தமிழ் இருமொழிகளிலும் சென்னையிலிருந்து வெளியாகிய மாதப் பத்திரிகைக்கு ஆசிரியராகிறார். இப்பத்திரிகைக்கு இன்னும் ஒரு ஆசிரியரும் உண்டு. (டாக்டர் கமலாதேவி சட்டோபாத்யாவா?). பத்திரிகையின் ஆசிரியையாக இருந்த அம்மையாரின் தலைமையில் ஆண்டியும், இன்னும் அறுபது ஹரிஜன ஆண்களும் பெண்களும் திருவாங்கூர் சமஸ்தானத்தின் விருந்தினராக திருவனந்தபுரம் ஸமஸ்தானத்தின் அறுபது கோயில்களை சுற்றிப்பார்க்க அழைக்கப்படுகின்றனர். இந்த வாய்ப்பைப் பயன்படுத்திக்கொண்டு, ஆண்டி “மாமியார் புராணம்” “மாங்கல்யம்” ஆகிய இரு நாடகங்களையும், ஒரே நாளில் இரு நாடகங்களாக, சுற்றுலா சென்றிருந்த திருவனந்தபுரம், நாகர்கோயில்



310 / வரட்சியிலிருந்து...

திருநெல்வேலி, மதுரை, காரைக்குடி, தூத்துக்குடி ஆகிய பல நகரங்களிலும் எடுத்துச் செல்கிறார். இச் சுற்றுலா தரும் வசதிக்கு வசதியின்மைக்கேற்ப. பழுப்பு காகிதங்களினாலேயே, திரை, காட்சி ஜோடனைகள் அமைத்துப் பார்க்கிறார்.

1939-46க்கிடையில்

திருவாங்கூர் சமஸ்தானத்தின் திவானாக இருந்த டாக்டர் எ. பி. ராமஸ்வாமி ஐயர், திருவனந்தபுரத்தில் மகாராணி சேதுபதி பாயின் பெயரில் ஸ்தாபிக்கப் பட்டிருந்த Institute of Social Workக்கின் கிளையாக “ஸ்திரீ தர்மாலயத்தை” நிர்வகிக்க, ஆண்டியும், “ஸ்திரீ தர்மத்தின்” ஆசிரியையும் அழைக்கப்படுகிறார்கள். “ஆண்டி” ஸ்திரீ தர்மாலயத்தின் Manager-Principal ஆகவும், ஆண்டியின் மனைவியார் Matron ஆகவும், ஆசிரியை Lady Superintendent ஆகவும் நியமிக்கப்படுகிறார்கள்.

‘மாங்கல்யம்’ நாடகத்தின் தொடர்ச்சியாக ஆண்டி எழுதிய “புரட்சி முரசு” என்ற நாடகம் ‘மாங்கல்யத்தின்’ மறுபதிப்புடன் பிரசுரமாகிறது. “புரட்சி முரசு” தினமணிக்கதிர் பிரசுரத்தின் 28-ம் வெளியீடாக பிரசுரமாகிறது. பி. ஸ்ரீ. தினமணிக் கதிரின் நிர்வாக ஆசிரியராக இருந்த அச்சமயம் தினமணிக்கதிர் வாரப்பத்திரிகையில் ஆண்டியின் “திரட்டுப்பால்”. யார் மூளைக் காரன்?” என்ற இரு கேலிச் சித்திர நாடகங்களும் பிரசுரமாகியுள்ளன.

விடுதலைக்குப்பிறகு, டாக்டர் எ. பி. ராமஸ்வாமி ஐயர், திவான் பதவியிலிருந்து நீக்கப் பட்டதும், Institute of Social work-உடன் இருந்த ஆண்டியின் உறவும் அறுபடுகிறது.

1949-ல் 'நாடகக் கழகம்' என்றொரு ஸ்தாபனம் தொடங்கப்படுகிறது சென்னையில். ஸ்வதேசமித்திரன் வாரப்பத்திரிகையில், "இலக்கியச் சோலை" பகுதியில், "நவீன தமிழ் நாடகத்தின் புத்துயிர்ப்பும் பிற்கால சரித்திரமும்" என்ற தலைப்பில் 10 வாரங்கள் தொடர்ந்த ஒரு தொடர்கட்டுரை எழுதுகிறார்.

1950 51-ல் "சேச்சி" என்ற மலையாளப் படத்தைத் தழுவி, "நடிகை" என்று தமிழில் படமெடுக்கப்படுகிறது சேலம் ஸ்டுடியோவில். இதன் மலையாள டைரக்டர், தமிழ் வசனங்களை எழுத, மேற்பார்வையிட ஆண்டியை அழைக்கிறார். சேலத்தில் இத்தயாரிப்பு நான்கு மாத கால வாசம். தமிழ்ப்படம் படுதோல்வி.

1956-ல் தமிழ்க் கலைக் களஞ்சியத்தின் ஆசிரியர் பெ. தூரன், "தூரக்கிழக்கு நாடுகளின் : நாட்டியங்களில் இந்தியப் பாதிப்பு" என்ற கட்டுரையை எழுதித்தர, ஆண்டியைப் பணிக்கிறார். ஆண்டி ஆங்கிலத்தில் எழுதிக் கொடுக்க, பெ. திருகூட சுந்தரம்பிள்ளை அதைத் தமிழில் மொழி பெயர்த்துத் தருகிறார். (பார்க்க-கலைக் களஞ்சியம் வால்யூம் 5, "நாட்டியம்".)

இதற்குள் "ஆண்டி" தமிழில் சங்க இலக்கியங்களில் நல்ல தேர்ச்சி அடைந்துவிட்டதாக சொல்கிறார்.

"மூளை மசுற்றம்" என்று நீண்ட நாடகம் ஒன்று எழுதி முடிக்கிறார்.

இந் நாட்களில் நாடகத்துறை பற்றிய ஆராய்ச்சியே ஆண்டியின் முழு ஈடுபாடாக வளர்கிறது. பேராசிரியர் சுவாமிநாதனின் தூண்டுதல், ஊக்கம் கிடைக்கப் பெறுகிறார். நாடகத்துறை பற்றிய ஒரு கலைக்களஞ்சியம் தயாரிப்பதற்கான தகவல்கள் செய்திகளை சேகரிப்பதில் ஈடுபடுகிறார் ஆண்டி.

1957-ல் அறுபது வயதான “ஆண்டி” தனது உயிலைத் துண்டுப் பிரசுரமாக வெளியிடுகிறார். அதில், ஐந்து பெண்களை தனது மக்களாக ஸ்லீகாரம் எடுத்துக் கொண்டுள்ளதாக அறிவிக்கிறார்.

1958-60-ல் நாடகக் கலைக் களஞ்சிய ஆராய்ச்சி, தகவல் சேகரிப்பு தீவிரமடைகிறது. இடையிடையே “ழுனை மாற்றம்” நாடகமும் திரும்ப செப்பனிடும் வேலை. அத்துடன், புதிதாக, அகில உலக நாடக வடிவங்கள், முக்கியமாக, மேலை நாட்டு, ஆசிய, நாடகங்கள், ஈஜிப்டின் புராதன சடங்குகளாக பரிணமித்த நாட்டிய வடிவங்கள் — இவற்றைப் பற்றித் தயாரித்து வைத்திருந்த குறிப்புகளை, விரிவாக்கும் முயற்சியிலும் ஈடுபடுகிறார்.

1959-61-ல் இவ்வருடங்களில் பல முக்கிய நிகழ்ச்சிகளின் சங்கமம், சென்னை பல்கலைக்கழகத்தில் மடிந்து வரும் சில புராதன நாட்டுப்புறக் கலைகள்” (Some Languishing ancient Folk Arts) என்ற தலைப்பில் நடந்த ஒரு கருத்தரங்கிற்கு, பேராசிரியர் சீனிவாசன் ஆண்டியை அழைத்துச் செல்கிறார். அங்கு ஆண்டி பேராசிரியர் கே. நீலகண்ட சாஸ்திரிக்கு அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறார். அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட உடனேயே நீலகண்ட சாஸ்திரியார். ஆண்டியை “இந்திய நாடகத்தின் பரிணாம வளர்ச்சி” என்ற தலைப்பில் ஒரு கருத்தரங்கிற்கு தலைமை தரங்க இயலுமா என்று வினவுகிறார். ஆண்டியும் “சரி” என்கிறார் அதே விரைவில். அதற்கு மறுநாள் சென்னை வானொலியில், தான் நிகழ்த்தவிருக்கும் “Mono-Acting” நிகழ்ச்சி பற்றி ஆண்டி குறிப்பிடுகிறார். அந்நிகழ்ச்சியை வானொலியில் கேட்ட மறுநாள் நீலகண்ட சாஸ்திரி, பேராசிரியர் ஸ்ரீனிவாசன் மூலம் ஆண்டியை அழைத்து வரவிருக்கும் ஞாயிற்றுக்

கிழமைக்கு அடுத்த ஞாயிற்றுக்கிழமை (13 நாட்களுக்குப் பிறகு) அன்று முந்தி பேசிய கருத்தரங்கை வைத்துக் கொள்ள முடியுமா என்று கேட்கிறார். ஆண்டி சம்மதிக்கிறார். அக்கருத்தரங்கில் டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள், சகஸ்ரநாமம், ஓய்.ஜி.பி. முதலான நாடகத்துறை பிரமுகர்கள் எல்லோரும் அங்கு குழுமியிருந்தனர். ஆண்டியின் பேச்சு ஆங்கிலத்தில் இருந்தது. பின்னர் டி.கே.எஸ். சகோதரர்களின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க, பேராசிரியர் நிலகண்டசாஸ்திரி அப்பேச்சை புத்தகமாக பிரசுரிக்க சம்மதிக்கிறார். பேராசிரியரின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க ஒரு மாத காலத்தில் அதை ஆண்டி தமிழ்ப்படுத்திக் கொடுக்க அவ்வுரை UNESCO. புரசுரமாக வெளியாகிறது.

இதன் பிறப்பாக UNESCO, ஆண்டியை, "இந்தியாவின் கலாச்சார ஸ்தாபனங்கள்" என்றொரு டைரக்டரி தயாரிக்கும்படி பணிக்கிறது. நவம்பர் 1, 1961 லிருந்து, ஆண்டி பல்கலைக் கழகக் கட்டிடத்தில் தன் காரியாலயத்தை அமைக்கிறார். 3½ வருட காலம் இப்பணி தொடர்கிறது.

இது ஆண்டிக்கு பெரியதொரு நல்ல வாய்ப்பாகவும் அமைந்து விடுகிறது. இப்பணிதந்த வாய்ப்பினால் ஆண்டி. இந்தியாவிலும், தென்கிழக்கு ஆசியாவிலும் உள்ள இலக்கிய ஆசிரியர்கள், கலாச்சாரத் தலைவர்கள் எல்லோருடனும் நெருங்கிய தொடர்பு ஏற்படுகிறது. (இந்த டைரக்டரியின் அச்சான 500 பிரதிகளில் 150 விநியோகிக்கப்பட, மிகுந்திருந்த 350 பிரதிகளும் Institute of Traditional Culture, Madras-ன் நூலகத்தில் திறந்து கிடந்த அலமாரிகளிலிருந்து திருட்டுப் போய் விட்டனவாம். இதே போல, ஆண்டியின் ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகள் அநேகம், Indian Institute of Traditional Culture ஆண்டாண்டு தோறும் பெறும்

மத்திய அரசாங்கத்தின் மான்யத்திற்கான சாட்சியமாக, இருந்தது. இப்போது அந்த ஸ்தாபனமும் கலைக்கப் பட்டு, ஆண்டியின் ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகளும் (அநேகம் கைப்பிரதிகளாகவே உள்ளவை) போன இடம் தெரியவில்லை.) திரும்பவும், ஆண்டி தொகுப்பாளராக இருந்து தயாரித்துக் கொடுத்த—நாடகக் கலைக்களஞ்சியம்—60,000 சொற்களின் சேர்க்கை. (கறையான் அரித்து பழுகிவிட்டன.)

1965-ல் டைரக்டரி தயாரிப்பு வேலை முடிந்ததும், டாக்டர் வி. ராகவன், ஆண்டியை, குப்புசாமி சாஸ்திரி ஆராய்ச்சிக் கழகத்தின் (மைலர்ப்பூர்) நூலக காப்பாளராக நியமிக்கிறார். இச் சமயத்தில், இந்நூலகத்தின் கிட்டத்தட்ட 2000 புத்தகங்களை, கரையான்களின் வாயிலிருந்து மீட்டுக் கொடுத்ததைத் தன் சாதனையாக ஆண்டி பெருமையுடன் சொல்லிக் கொள்கிறார். கறையான்களின் படையெடுப்பிற்குக் காரணம் 1965-ல் “வரலாறு காணாத” பருவமழை.

“இந்திய தென்னைப்பிரிக்க நட்புக்கழகம்” என்றொரு அமைப்பைத் தொடங்கி அதன் செயலாளராகவும் ஆகிறார்.

1966-ல் நூலகத்தின் பாதுகாப்பாளர் பதவியை விட்டு நீங்குகிறார். டாக்டர் ராகவன் ஆண்டியை Madras Natya Sangh Work Shop of Dramatics-ன் Visiting Professor ஆக நியமிக்கிறார். சம்பளம் ரூ. 50. மாதம் (!): மரதம் முன்று பிரசங்கங்கள். தென் ஆப்பிரிக்காவின் தேவர், இன்னும் சில தென் ஆப்பிரிக்காவைச் சேர்ந்த பரத நாட்டியக் கலைஞர்களுடன் தொடர்பு ஏற்படுகிறது.

ஆண்டியின் நாடகம் “மாங்கல்யம் 1927”, 1967-ல் சென்னை நாட்டிய சங்கத்தின் ஆதரவில், A.P.T. அரசு,

உஷா அரசு, தம்பதியினரின் தயாரிப்பில் மேடையேறுகிறது.

அத்தினம், “நாடக ஆராய்ச்சிக் கழகம்” என்ற ஸ்தாபனமும் தொடங்கப்படுகிறது, நீதிபதி எம். அனந்தநாராயணனின் தலைமையில். கழகத்தின் செயலாளர் ஆண்டி. வி. ராமசுப்பிரமணியம் தனது உரையில் ஆண்டி இவ்வாராய்ச்சிக் கழகம் மேற்கொள்ள விருக்கும் ஆராய்ச்சிகள், மற்றும் பணிகளைப் பற்றி விவரிக்கிறார்.

1968 ல் மேற்கு ஜெர்மனியைச் சேர்ந்த டாக்டர் இந்தியாவிற்கு வருகிறார் தோற்பாவைக் கூத்து பற்றி ஆராய. கேரள தோற்பாவைக் கூத்து பற்றி அவருக்கு ஆலோசகராக ஆண்டி உதவுகிறார்.

1969-லிருந்து இன்று வரை தனித்திருந்தே (Free Lance Researcher) Indology Dramatics இவற்றின் ஆராய்ச்சியில் ஆண்டி ஈடுபட்டு வருகிறார்.

கண்பார்வையும் தேகநிலையும் படிப்படியாகக் கூடினிக் கவே, ஆண்டி, 1981 மே மாதத்திலிருந்து, சென்னையை விட்டு சந்திரபுராவில் தன் குமாருடன் வசித்து வருகிறார். வேறு வழியற்று. நாடகத் துறையில் தன் ஆராய்ச்சி ஈடுபாடுகளுக்கு உகந்த இடம் சென்னை என்ற தீர்மானத்தில் தனது 84வது வயது வரை, தள்ளாத வயதிலும் கூடினித்து வரும் கண்பார்வையுடனும் பிடிவாதமாக சென்னையில் இருந்து வந்த ஆண்டி, இனி இது இயலாது என்ற நிலையில் பீஹாரில் பணி புரியும் தன் மகனின் ஆதரவில் வாழச் செல்கிறார்.

### III

#### “ஆன்டி” ராமசுப்பிரமணியம் எழுதியுள்ளவை

#### English:

- 1 Indian Drama in Pre-historic Epoch.
- 2 Indian and Western Theatres: Their Mutual Impact.
- 3 Decadence of Indian & Western Drama.
- 4 Vestiges of Drama in Ancient Cultures.
- 5 Some Ideals of the New Drama in the West.
- 6 The Function of Drama.
- 7 The Theatre and its Dimensions.
- 8 Dead Drama - How to make it Living.
- 9 Language Mania in Music and the theatre.
- 10 Prof. Baker's 47 Drama workshop.
- 11 The South Indian Theatre Today.
- 12 Amateur Theatre's in South India.
- 13 Some Unsolved Problems in Tamilology and the Puranams.
- 14 Evolution of Iconography and the cult of Ganesha.
- 15 The Ascendancy and Eclipse of Jainism in Tamil Nadu.
- 16 Theatre Craft.
- 17 Kamban's Epic as Shadow Play.

- 18 A Study of Tamilian Traditions, Folk-Lore and Philosophy.
- 19 A theatre Encyclopaedia (of 30 linguistic cultures of the world-60,000 entries)
- 20 Compilation of - Directory of Indian Cultural Institutions (UNESCO) 1961-65

தமிழில் (நாடகங்கள்)

- 1 மாமியார் புராணம்
- 2 சூர்ப்பணகை
- 3 மண்டோதரி
- 4 மாங்கல்யம்
- 5 அலர் மேல் மங்கை
- 6 யேசுவின் உபதேசம் (Message of Jesus)
- 7 மூளை மாற்றம்
- 8 புரட்சி முரசு — தினமணிக்கதிர் வெளியீடு
- 9 திரட்டுப்பால் — தினமணிக்கதிர்
- 10 யார் மூளைக்காரன்? — தினமணிக்கதிர்

கட்டுரைகள்

- 1 அரிஸ்டாட்டில், பாரதி, ஷேக்ஸ்பியர் — ஆராய்ச்சி
- 2 மேலைநாட்டு, இந்திய நாடக மரபுகளும் — அவற்றின் பரஸ்பர பாதிப்புகளும்.
- 3 கலைக்களஞ்சியம் - நாட்டியம் பற்றிய கட்டுரை
- 4 நவீன தமிழ் அரங்கின் புத்துயிர்ப்பும் வரலாறும்— (சுதேசமித்திரன் வாரப் பத்திரிகை - இலக்கியச் சோலை பகுதி, 1949)

குறிப்பு : மேற்கண்ட பட்டியல்கள் மூன்றுமே, முழுமையற்றவை. தகவல் கிடைத்தவரை முடிந்தவரை சேகரிக்கப்பட்டவை.

□





## பின்னோக்கிய மறு [?] பார்வையில்

“ஆண்டி” வி. ராமசுப்பிரமணியம்



கடந்த ஜூன் மாதம் (1981) சென்னையில் ஒரு வாரம் தங்கியிருந்தேன். உடன் டாக்டர் செ. ரவீந்திரனும், நண்பர் கோபால கிருஷ்ணன் வீட்டில். ஒரு நாள் திடீரென்று கோபாலகிருஷ்ணன் சொன்னார்: “வாங்க, இன்னிக்கு ‘ஆண்டி’ யைப் பார்த்துட்டு வரலாம்” என்று. அப்போது எனக்கு “ஆண்டி” வெறும் பெயர் தான். “ஆண்டி என்ற பெயருக்குரியவர் ராமசுப்பிரமணியம் என்பதும் தெரியாது. மங்கலான ஓர் ஞாபகம். அதற்கு கிட்டத்தட்ட ஒரு வருஷத்திற்கு முன்பு எப்போதோ ஓர் கடிதத்தில் ந. முத்துசாமி “ஆண்டி” பற்றி பிரஸ்தாபித்த ஞாபகம் தெளிவற்று மங்கலாக இருந்தது. அதுபற்றி ஏதும் திட்டவாட்டமான, பெயர் என்பதற்கும் மேலாக, ஓர் படிமம் மனத்தில் பதிவதற்கான தகவல் கிடையாது. மார்க்ஸ் ம்யூல்லர் பவனிலோ, அல்லது வேறு எங்கோ “ஆண்டி” என்பவர் பேச்சு நிகழ்ந்ததாக ஓர் தகவல், அவ்வளவே. என் ஞாபக சக்தி அவ்வளவாக பெருமைப்பட்டுக் கொண்டு பிரஸ்தாபிக்கும் தகுதி பெற்றதல்ல என்றாலும், “ஆண்டி” என்ற பெயர் முதன் முறையாக

அடிபடும் பெயர், இந்த Socalled இலக்கிய சூழலுக்குள்ளும் கூட, இக்கினியூண்டு, சூழலுக்குள்ளும் கூட முதன் முறையாக அடிபடும் பெயர் என்பதற்குமேல் ஏதும் image உருவாக தகவல் தராத பெயர். ஏதோ அறுபது அறுபத்தைந்து வயதில் ஓர் மனிதரை மனத்தில் எழுப்பிக் கொண்டிருந்தேன்.

ஆலை நான் பார்த்தது என்பதைத்து வயது மனிதரை. ஆடித்தளர்ந்த உடல், கண்பார்வை மங்கலாகி விட்ட நிலை. கைகள் ஒரு நிலையில் இல்லாது நடுங்கிக் கொண்டே இருந்தன. சரி, ஏதோ வயதான மனிதர், எதிர்பார்த்ததற்கும் மேலாக வயதானவர் என்று எண்ணம் சற்று மாறியது. அவர் இருந்த இடம், 95 வெங்கடரங்கம் பிள்ளை தெரு, திருவல்லிக்கேணி. குடிசைகளுக்கிடையில், எங்களுக்கு நுழைவழி கொல்லைப்புறம் வழியாக. கொல்லையை ஒட்டிய ஓர் சிறு அறையில் அவர் புத்தகங்களும் மரப் பெட்டிகளும் போக மிகுந்த இடத்தில் உட்கார்ந்திருந்தார். தனிக் கட்டை, அந்த வயதில், அந்த தேக நிலையில்.

முன்றரை அல்லது நான்கு மணி நேரம் அங்கிருந்திருப்போம் நாங்கள் மூவரும். அறிமுகத்திற்குப்பிறகு, எங்கள் பெயரை ஏதோ கேட்டுக் கொண்டார். ஏதோ பெயர்கள் காதில் விழுந்திருக்கும், சுப்பராமன் ராமச்சந்திரன் என்று ஏதோ. அதற்கு மேல் ஏதும் அறிமுகத்திற்கு வாய்ப்பில்லை அவசியமும் இல்லை. அந்த முன்றரை-நான்கு மணி நேரமும் பேசியது “ஆண்டி” தான். 84 வயது கிழவர்தான். கைநடுக்கமோ, தள்ளாத வயதோ, மங்கலான கண்பார்வையோ, எதுவும் தடையாக இல்லை. காரணம் எத்தனையோவாக ஏதோவாக, எல்லாமாக இருக்கக்கூடும். பேச்சுப் பிரியர், பேச யாராவது கிடைக்க மாட்டார்களா என்ற ஏக்கம், மனதை வருத்தும் அளவிற்கு தனிமை, கொடுமான

தனிமை. தன் வாழ்நாள் முழுதும் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொண்ட, தன் ஆத்மிக பூர்வமான விஷயங்களை, இப்போது பேசியாவது தீர்த்துக் கொள்வோமே என்ற ஆதங்கம் பூர்த்தி பெற, இப்போதாவது இரண்டு மூன்று பேர் கிடைத்தார்களே என்ற உத்ஸாகம். சுமார் 60-65 வருட கால உழைப்பு. அவ்வளவும் வியர்த்தமாகி விட்டதே, இப்படியாவது பகிர்ந்து கொள்ளலாமே என்ற ஏக்கம், மனித தோழமைக்கு வேண்டி நிற்கும் பரிதவிப்பு ..... சொல்லிக் கொண்டே போகலாம். இதெல்லாம் போக அவர்தான் எங்களுக்குத் தர நிறையக் கொட்டிக் கிடந்ததே அல்லாது, நாங்கள் அவருக்குத் தர ஏதும் இல்லை என்பதும், அல்லது எங்கள் தரப்பிலிருந்து ஓர் எண்ணம். இவ்வளவு பெற இருக்கும் போது, வருவதை முதலில் வாங்கிக் கொள்வோம் என்ற சாதாரண மனித பலவீனம்... ஏதோ, எதுவோ, எல்லாமோ ... இடையில் அறைக்கு வெளியே கதவோரத்தில், கொல்லைப் பின் கட்டில் ஒதுங்கி ஒரு பெண் எட்டிப்பார்க்கிறாள். தயங்கி சற்று நேரம் நிற்கிறாள். பின் திரும்பிப் பேசுகிறாள். ஏதோ வேடிக்கை பார்க்கும், பக்கத்துக் குடிசைப் பெண் என்று எண்ணி அதில் நான் அதிகம் கவனம் செலுத்த வில்லை ஆனால் சற்று நேரம் கழித்து கோபாலகிருஷ்ணன் தான் கேட்டார், “காலையிலே ஏதாவது சாப்பிட்டீங்களா, இல்லை நான் போய் உங்களுக்கு இட்லி, தோசை வாங்கிவரவா?” என்று. அதற்கு முன் அங்கு அவர் வந்து, அடிக்கடி ஆண்டியைப் பார்த்துப் பேசிப்பழக்கம் அவருக்கு. விஷயம் தெரிந்திருந்தது. ‘அந்தப் பொண் தான் வந்து அப்பப்போ, ஏதாவது சாப்பிட வாங்கிக் கொடுத்துட்டுப் போகும். இன்னும் வரக் காணாமே? வருவாள்’ என்கிறார். பின் தான் எனக்கு விஷயம் புரிகிறது. நாங்கள் போய் அவருக்கு காலை உணவுக்கு வாங்கி வந்தோம்.

பேச்சு தொடர்கிறது: 60 வருட நாடக வாழ்க்கை, நாடகமாடுதல், ஆராய்ச்சி வேலைகள், கிரேக்க நாடகங்கள், Historions என்ற சொல்லின் சரித்திரம்,—கமலா தேவி சட்டோபாத்யாயா, டி.கே.எஸ் சகோதரர்கள், நாங்கள் கேள்விப்பட்டிராத ஏதேதோ ஆங்கில ஆராய்ச்சியாளர்கள், அவர் ஆராய்ச்சிப் புத்தகங்கள், இப்போது அச்சில் இல்லாதவை. ஹரிந்திரநாத் சட்டோபாத்யாயா—டாகூரின் நாடகங்கள், “டாகூர் சொல்றது தப்பு. அது எப்படி அபிநயத்திலேயே எல்லாத்தையும் சொல்லிட முடியும்? மிருச்சகடிகம் போடறோம்னு வச்சண்டா...” “60 வருஷமா நான் சேர்த்து வைத்துள்ள இத்தனை புஸ்தகங்கள், இத்தனை அரிய ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகள் இத்தனை News paper cuttings. இதையெல்லாம் நான் எப்படி காபந்து பண்ணிப் போறேன்?” இதையெல்லாம் யார்க்கிட்ட யாவது கொடுத்துடறதா? அதன் அருமை, மதிப்பு தெரிய வேண்டாமா? இதைப் பயன்படுத்துகிறவர்களாக இதை நல்லபடி உபயோகப்படுத்துகிறவர்களாக... யாரும் கண்ணிலே படமாட்டேங்கரு, ஏதோ பழைய புஸ்தகக் கடைக்காரன் கேட்கிற மாதிரி உதிரி உதிரியா தூக்கி எறிஞ்சுட்டுப் போகற விலைக்குக் கேட்கரு? வயசு தள்ளறதோ, தள்ளலையோ, எனக்கு, என் அக்கறைகளுக்கு, நான் இருக்கவேண்டிய இடம் இதுதான். தமிழ் நாடுதான் சென்னைதான். அதே வீம்பிலே இத்தனை நாள் ஒண்டிக் கட்டையாகவே இருந்து விட்டேன். ஆனால் இனிமே முடியலே பீஹார்லே என் பிள்ளையிடம் போகத்தான் வேணும். ஆனால் அங்கேபோனா இதைல்லாம் என்ன ஆகிறது? என் வேலைகள் என்ன ஆகிறது? இங்கே இருந்தா..... இதைப்பார்த்தா அது முடியலை. அதைப்பார்த்தா இது முடியலை. நான் என்ன செய்யறது?” திரும்பவும் திரும்பத் திரும்ப எங்கெங்கோ தாவல். பழைய ஞாபகங்கள், இன்றைக்கும் பெரிய மனிதர்களாக இருப்பவர் பலரிடம் பெற்ற ஏமாற்றங்

322 / வரட்சியிலிருந்து...

கள், தான் ஒதுக்கப்பட்ட பல கசப்பான நினைவுகள், திரும்ப கிரேக்க நாடகங்கள் ஸமஸ்கிருத இலக்கியங்கள் ரோமானிய சரித்திரம் 60-65 வருட உழைப்பும் நினைப்பும், சிந்தனை வீச்சும் ஆராய்ச்சி, படிப்பு, நாடக, நடப்பு அநுபவங்கள் எல்லாம் ஒன்றை ஒன்று திமிறி முன்னடித் துக்கொண்டு, குழம்பி கொட்டிக் கொண்டிருந்தன.

நாங்கள் கேட்டுக் கொண்டிருந்தோம். அவர் கொடுத்ததைப் பெற்றுக் கொண்டிருந்தோம். முதல் சந்திப்பு எங்களுக்கும் அவருக்கும் இடையே இருந்த, வயதில் அநுபவத்தில், படிப்பில், இருந்த பெரும் இடைவெளி, நான் கேட்க மனதில் தோன்றியதை ஏதும் கேட்க வில்லை. பின்வரும் சந்திப்புகளில்தான் அது சாத்தியம். இப்போது அதற்கு நேரமும் இல்லை. சந்தர்ப்பமும் அதுவல்ல. ஆனால் பின் சந்திப்பு என்பது நிகழ இயலாத ஒன்று. நான் விடுமுறையில் சில நாட்களுக்கு என வந்திருப்பவன். அது முதல் சந்திப்பு. அவரோ, ஒன்றிரண்டு நாட்களில் பீஹாருக்கு, சந்திரபூருக்கு போக, எஞ்சிய வருடங்களைக் கழிக்க மூட்டைகள் கட்டி தயாராக இருப்பவர். சற்றும் எதிர் பாராத வகையில் ஓர் பிரமிப்பில், வியப்பில், அதே சமயம், 'இது எப்படி, ஷெளித்தெரியாது, தழல் எரிந்து எரிந்து.....எப்படி நமக்கு, தமிழனுக்கு நமது சூழலுக்குக்கூட தெரியாது... எப்படி?' நினைக்க நினைக்க எவ்வளவு கசப்பும், எரிச்சலும்..... ச்சீ என்று இருந்தது. இன்னமும் இருக்கிறது. எப்படி சாத்தியம்? எப்படியா? சாத்தியமாயிருக்கிறது. சாத்தியமாகிக் கொண்டிருக்கிறது. 'இதற்கும் மேலும் எரிச்சலும் கசப்பும் ஊட்டும் ஓர் உண்மை. இதோ இதை எழுதிய பிறகும் கூட. இந்த குவியலிலிருந்து ஒன்றை மாதிரிக்காக இங்கு எடுத்து வைத்து காண்பித்த பிறகும் கூட, மறுபடியும் திரும்பவும் அதே சாத்தியம் தான் காணும் அநுபவமாக இருக்கப்போகிறது. 84 வயது மனிதரின் 60 வருட கால வாழ்க்கை, 30 வருட கால

ஆராய்ச்சியும் தேர்ச்சியும் உழைப்பும் வியர்த்தமாகிக் கிடக்கும் போது நான் இங்கு எழுதுவது வியர்த்தமாகும் சாத்தியத்தை, அந்த நிச்சயத்தை எண்ணி கசந்து கொள்வதில் சற்றேனும் அர்த்தமில்லை. சபிக்கப்பட்ட இனமோ இது? அல்லது இது சபிக்கப்பட்ட காலமோ? சபிக்கப்பட்ட கால இடைவெளியில், சபிக்கப்பட்ட மனிதர்களாக, வாழும் ஓர் சபிக்கப்பட்ட வாழ்க்கை போலும் இது.

பின்னர் இரண்டு நாட்கள் கழிந்து, பீஹாருக்கு சந்திர பூருக்குச் செல்லவிருக்கும் "ஆண்டி"க்கு Indian Institute for Traditional Cultures 'ஓர் பிரிவுபசாரம் நடக்க விருப்பத்தைப்பற்றி ஆண்டி குறிப்பிடுகிறார்.

மயிலாப்பூர் சாஸ்திரி ஹாலில் நடந்தது அந்த பிரிவுப சாரம். 100-120 பேர்கள் இருந்திருப்பார்கள் கூட்டத்தில் எனக்குத் தெரிந்தவர்களில், கோபால கிருஷ்ணன், டாக்டர் செ. ரவீந்திரன், ந. முத்துசாமி. அவ்வளவே தான். மறுபடியும் எரிச்சல், மேடையில் எனக்குத் தெரிந்தவர்கள் என டாக்டர் ஆஞ்சனேயலு, சு. கி. சுப்பிரமணியம். சென்னையில் இருக்கும், இத்தலைமுறை, அதற்கு முந்திய தலைமுறை நாடகத்துறைக் காரர்கள் இலக்கியாசிரியர்கள், (உள் வட்டச் சூழல், வெளிவட்டச் சூழல் எல்லாவற்றையும் சேர்த்துத்தான்) இவர்களுக்கெல்லாம் என்ன ஆயிற்று? 99 சதவிகிதத்தினருக்கு ஆண்டியைத் தெரியாது. தெரியாது போய்விட்ட அவர்களை நான் குற்றம் சாட்டவில்லை. தெரியாது வைத்திருக்கத்தான் நமக்குத் தெரியும். அத்தகைய நாகரீகம், அத்தகைய கலாச்சாரம், அக்கறை நம்மது. இன்றையது, ஆனால் ஆண்டியைத் தெரிந்தவர்கள் நெருங்கிப் பழகியவர்கள் உண்டு. சென்னையில் நாடகத்துறையில், Academic Circle-ல் உண்டு. ஆனால் அவர்கள் வாழ்க்கை மதிப்பீடுகள் வேறுபோலும்.

நாடகத்துறை மதிப்பீடுகள் வேறு போலும். அவர்கள் மதிக்கும் கௌரவிக்கும் செயற்பாடுகள், Contributions வேறு போலும். ஆகவே தெரிகிறது, அந்த நாடகத்துறைச் சூழலுக்குள் கூட, Academic circle-ல் கூட, ஆண்டியின் Contribution ஐப் பற்றிய ஒரு மதிப்பீடு கிடையாது. அக்கறையும் கிடையாது. ஆகவே அந்த Circle-ல் கூட, “ஆண்டி” இத்தனை வருடகாலம் (20,30,40 இப்படி ஏதோ ஓர் அளவு நீட்சி காலம்) பழகிய ஒரு நண்பர். அத்துடன் கூட 84 வயசாகிவிட்டதால் இனிமேல் அவரால் நமக்கு இனி ஏதும் ஆகவேண்டியது இல்லை என்று ஆகிவிட்ட வெறும், வெறும் பழைய நண்பர் அவ்வளவே. ஆகையால் அக்கறை இல்லை. இங்கேயே இத்தகைய இருட்டடிப்பு, எனவே மற்றவர்களைக் குற்றம் சொல்ல எனக்கு என்ன நியாயம் கிடைக்கும்?

அந்தப் பிரிவு உபசாரக் கூட்டமும் அப்படித்தான் நடந்தது. சு. கி. சுப்பிரமணியம் பேசியது ஒன்றுதான் என்னைக் கவர்ந்தது. மற்றவர்கள் பேசியது எல்லாம் எனக்கு அருவருப்பாக இருந்தது. ஒரு Senile old man -ஐ பொது இடத்தில், அந்தப் பொது இடம் காரணமாக, கௌரவமாக நடத்துவது போன்ற பாவனையே தென்பட்டது. அது மட்டுமல்ல, மற்ற பிரமுகர்கள் அவ்வளவு பேரும், ஆண்டியை, அந்த பிரிவுபசாரக் கூட்டத்தை, ஒரு கோட்ஸ்டாண்டாக, தங்கள் தங்கள் கண்களுக்கு பளபளக்கும் அவரவர் பட்டு பீதாப்பர ஜொலிப்பைத் தொங்கவிடச் சௌகரியமான கோட்ஸ்டாண்டாக பயன்படுத்திக் கொண்டனர். யாரிடமிருந்தும் நான் அறிய ஆவலாகியிருந்த, அவர் அவர் அறிந்த பழைய “ஆண்டி”யை நான் தெரிந்து கொள்ள முடியவில்லை. 84 வயது ஆண்டியைத் தாண்டி, பின்னோக்கி நான் காணமுடியவில்லை.

சுகி. சுப்பிரமணியம் (அவர் எழுத்தைபற்றி நான் கொண்டிருந்த, கொண்டிருக்கும் அபிப்பிராயம் எதுவாயிருந்தாலும், அதையெல்லாம் மீறி அவரை நான் வெகுவாக மதிக்கும் தருணம் அதுவாக இருந்தது எனக்கு) ஒருவர் தான் 'பழைய ஆண்டியை,' நான் அறியாத ஆண்டியைப் பற்றிய ஒரு அறிமுகத்தை, பிம்பத்தை முன்வைத்தார். அதில் அவர் அறிந்த, அநுபவித்த அநுபவமும் உண்மையும் இருந்ததே அல்லாது, சம்பிரதாய கௌரவங்கள் கொண்ட பொதுக்கூட்ட மரியாதைகளை பூசிக் கொண்ட, வெற்று முகமன்கள் ஏதும் இல்லை.

அவர் சொன்னார். ஆண்டியை அவர் முதன் முதலாக எங்கோ ஓர் சிறிய குழுக்கூட்டத்தில் (Informal gathering-ல்) சந்தித்தாராம். அப்போது "ஆண்டி" Mono-acting செய்து காட்டிக் கொண்டிருந்தாராம். பல்வேறு குண, வயது, பருவ, வித்யாசங்கள் கொண்ட ஆண் பெண் பாத்திரங்களை, குரல் வித்யாசங்களின் துணை ஒன்றே கொண்டு, சித்தரித்துக் காட்டினாராம் ஆண்டி. அதைப் பார்த்து மலைத்துப்போன சுகி. சுப்பிரமணியத்திற்கு. பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பே நிகழ்ந்த அந்த நிகழ்ச்சியின் பசுமையான ஞாபகம், பின்னர் அவர் வானொலி நிலையத்தில் வேலைபார்த்துக் கொண்டிருந்த காலத்தில் திரும்ப 'ஆண்டி' யைச் சந்தித்ததும், மறுபடியும் கிளர்ந்தெழவே, ரேடியோவில் ஆண்டியின் Mono-acting நிகழ்ச்சி ஒன்றை ஏற்பாடு செய்யத் தூண்டியது என்றார். 1959-வாக்கில் வானொலியில் Mono acting நிகழ்ச்சி பற்றி ஆண்டி குறிப்பிடுகிறார். ஆக அது தான் சுகி. சுப்பிரமணியம் தொடர்ந்து சொன்னார், அந்நிகழ்ச்சி வெற்றிகரமாக அமையவில்லை. பல ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் Mono-acting செய்து காட்டிய அந்த ஆண்டி, அந்த நடிப்பு வேறு. இன்று (1959-ல்) வானொலி நிகழ்ச்சிக்கு வந்துள்ள



326 / வரச்சியிலிருந்து...

ஆண்டி வேறு என்பதைக்காண மிக வருத்தமாகவும் ஏமாற்றமடிகவும் இருந்தது. காரணம், 1959-ல் ஆண்டிக்கு வயது 62. வயதும் காலமும், ஆண்டியின் கலைக்கு பகையாகி விட்டன என்றார். பின்னர் பேசிய ஆண்டியும், 'இதையெல்லாம் இன்னமும் ஞாபகத்தில் வைத்துக் கொண்டு சொன்ன' சுகிக்கு நன்றி சொன்னார்.

ஆண்டியின் நாடக இயக்கம், 1919-லிருந்து தொடங்கியது. நாடகத் துறையில் ஈர்ப்பு 1912-ல் சங்கரதாஸ் ஸ்வாமிகள், வேலு நாயர் நாடகங்களை நாகர் கோயிலில் பார்த்ததிலிருந்து தொடங்கியது. 1919-ல் தானே நாடகங்கள் போடவும் நடிக்வும் ஆரம்பித்த போது, அவர் நாடக மேடைக்கு மாத்திரம் தன்னை அர்ப்பணிக்க முன்வந்த "கலைப்பசி" கொண்ட ஜீவன் இல்லை. இதற்கிடையில் 1912-லிருந்து 1919-வரையான இடைக்காலத்தில் சமூக அரசியல் உணர்வுகளால் தூண்டப்பட்டு அதில் அவ்வயதுக்கு தீவிரமாக இளமைத் துடிப்போடு இயங்கியவர். அதுதானாக உணர்ந்த தன் ஸ்வாபிகமான இயக்கம். தான் வணங்கும் தேசத்தலைவரின் கட்டளைக் கடிபணியும் பாங்கினதல்ல அது. உண்மையில், மகாத்மா, கலாசாலைகளைத் துறக்க மாணவர்களுக்கு கட்டளையிட்ட தேசிய இயக்கம் ஆரம்பிப்பதற்கு 3½ ஆண்டுகள் முன்னரே, எந்தத் தலைவரின் தூண்டுதலும் இல்லாமலேயே, தான் எதிர்கொண்ட சந்தர்ப்பத்தில், தான் செய்யக் கூடியது இது தான் என தானாக உணர்ந்து தானாக இயங்கிய செயல், அவர் படிப்பைத் துறந்தது. இதே இயக்கத்தின் தொடர்ச்சிதான் பின்வரும் காலங்களில் அவர் எழுதிய நாடகங்களும், சமூக உணர்வும், சமுதாய நியாய உணர்வும், தேச உணர்வும், தன் இயல்பான கலைத்திறன்களும், அறிவார்த்த தேடலும், ஆராய்ச்சி மனமும், அவ்வக் கால கட்டங்களில் ஒவ்வ

வொரு முறையும் தன் ஒவ்வொரு இயக்கத்திற்கும், ஏற்ப அதற்கான சாத்தியமான அளவில் ஸ்தாபனங்கள் உருவாக்கிக் கொண்டு அதன் மூலம் இயங்கும் இயல்பும், அவரை பல திறந்த மனிதராக, அவரது ஒவ்வொரு இயக்கமும் பல தளங்களில் இயங்குவதாகவும் காட்டுகிறது. ஒன்றை மற்றதற்கு கருவியாக பயன்படுத்திக் கொள்வதையும் காண்கிறோம். பெண்களுக்கு இழைக்கப்படும் அநீதியைக் கண்ட கௌரவ கௌரவியை, “மாங்கல்யம்” நாடகமாகிறது. ஹரிஜனங்களை ஆலயச் சுற்றுப்பிரயாணத்திற்கு அழைத்துச் செல்லும் சமூக இயக்க வாய்ப்பு ஆங்காங்கே நாடகங்களை நடத்த பயன்படுத்திக் கொள்ளப்படுகிறது. 60 வது வயதில் தன் உயிலை துண்டுப் பிரசுரமாக வெளியிட நினைக்கச் சொல்கிறது. அதே பிரசுரம் தான் ஐந்து ஸ்திரீகளை தன் மக்களாகப் பிரகடனம் செய்ய பயன்படுகிறது.

1919ல் தொடங்கிய அவரது நாடக மேடை வாழ்க்கை அநேகமாக 1930 வரையே தீவிரமாக தொடர்கிறது எனத் தோன்றுகிறது. அதன் பின் அவர் நாடக மேடையில் தோன்றவில்லையோ என்னமோ. அல்லது தொடர்ந்த தீவிர இயக்கமாக இருந்தது படிப்படியாக குறைந்து வருகிறது போலும். அது தொடர்ந்து தீவிரமாக இருந்த காலத்திலும் கூட, அவரது இயக்கம் பெரும்பாலும் திருவனந்தபுரம், நாகர்கோயில் பிரதேசத்துக்குள்ளேயே கட்டுப்பட்டதாக, அல்லது அவ்வப்போது மதுரை ராமநாதபுரம் ஜில்லாக்களிலும் அல்லது எப்போதாகிலும் சென்னை நகரத்திலும், என எல்லை வகுத்துக் கொண்டதாகவும் தெரிகிறது. இந்த மூன்று காரணங்களினால் (ஒன்று அநேகமாக 1931 உடன் நாடக இயக்கம் படிப்படியாக குறைந்தது. இரண்டு, அந்த இயக்கம் தென் கோடிப்பகுதியுடனேயே தன் எல்லைகளை நிர்ணயித்துக் கொண்டதாலும், மூன்று 1930க்களுக்குப்பிறகு

‘ஆண்டி’ முழுக்க தன் உழைப்பையும் நேரத்தையும் ஆராய்ச்சிகளிலேயே செலவழித்ததாலும்) ஆண்டி ஒரு நாடகக் கலைஞர் என பொது மக்களிடையே பிராபல்யம் அடையும் அளவுக்கு தெரியவராது போன காரணமாக இருக்கக்கூடும். பிராபல்யம் என்பது முற்றிலும் வேறு விஷயம். தமிழ் ரசனையும் இயல்பும், சூழலும் அறிந்த நாம், இதுபற்றிக் கவலைப்பட வேண்டிய அவசியம் இல்லை.

அதே சமயம், சுகி. சுப்பிரமணியம் பெற்ற அதுபவத்தைப் பெருத நாம், இனியும் பெற முடியாத நாம் “ஆண்டி”யின் நடிப்புத் திறன்களைப்பற்றியும் ஏதும் இனி அறிய வாய்ப்பில்லாதவர்தாம்., அதுவும் போகட்டும்.

அவரது நாடக எழுத்துக்கள் பற்றியும் நமக்கு ஏதும் தெரியாது. நானும் படித்ததில்லை. ஏதுவும் புத்தகங்கள் கிடைப்பதாகவும் தெரியவில்லை. ஒரு சில அக்காலத்தில் 46-லோ என்னவோ தினமணிக்கதிரில் வெளியானவை. ஒன்று நீண்ட நாடகம். மற்றவை சின்ன கேலிச்சித்திரங்கள். 46-47ல் அவை கவனம் பெருது போனதிலும், பெறப்படாத அக் கவனம் இன்று நமக்கு தரப்படாது போனதிலும் ஆச்சரியம் இல்லை. இன்று அந்நாடகங்கள் நம் கவனத்திற்கு தரப்பட்டாலும், அவை நம்மில் எழுப்பக் கூடும் சலனம் பற்றி ஏதும் நாம் இப்போது யூகம் செய்வதற்கில்லை. இதெல்லாம் பல்வேறு காரணங்களைக் கொண்டு அமைபவை. அதற்கும், அவற்றின் தரத்திற்கும் ஏதும் உறவு இருப்பதில்லை. இவையெல்லாம் குப்பை என்று நாம் நிர்தா கடினயத்துடன் தள்ளக்கூடிய பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்கள் அனைத்தும் அவற்றின் மொத்த உருவில் சரித்திர முக்கியத்வம் பெற்றவை. நாடக

இயக்கத்திற்கு அடிக்கோலும் கருவியானவை. மேலும் அவை, 40-45 வருடங்கள் தொடர்ந்து இயங்கி வந்த ஒரு வியக்தியின் எழுத்துக்கள் என்று உறவுபடுபவை. இன்னமும், அடுத்தடுத்து, 40 வருடங்களாக ஒவ்வொன்றும் பிரசுரிக்கப்பட்டு, மக்கள் கவனத்திலிருந்து தப்பாமல் பார்த்துக் கொண்டவை. இம்மாதிரியான சமூக இயக்கரீதியான காரணங்கள் தகுதியற்ற குணமற்ற எழுத்துக்களின் ஞாபகத்தையாவது மக்கள் சமூகத்திடம் இருத்தி விடுகின்றன. அதற்கும் எழுத்தின் தரத்திற்கும் உறவு இருப்பதில்லை. இக் காரணங்களினால், பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்கள், பெற்றவாய்ப்பைப் பெறாத ஆண்டியின் நாடகங்கள், ஜனசமூகத்தில் அவர் பெயரின் ஞாபகத்தை நிறுத்திச் செல்லாததைப் பற்றியும் நான் ஏதும் கவலைப்படவில்லை. இதெல்லாம் சமூகத்தில் நடப்பது தான். எதிர்பார்க்கக் கூடியது தான்.

ஆனால், 1930 லிருந்து சமீப காலம் வரை, சீமார் 40 வருடங்களாக "ஆண்டி" நாடகத் துறையில் ஆராய்ச்சி பூர்வமாகவும், சரித்திர பூர்வமாகவும் செய்துள்ள சாதனைகள் கவனம் பெறாதது தான் எனக்கு வியப்பாக, எரிச்சலூட்டுவதாக இருக்கிறது.

நான் பிராபல்யத்தைப் பற்றிப் பேசவில்லை. ஓர் ஆராய்ச்சியாளருக்கு அது கிடைக்காது. 'ஆண்டி' 20-25 வருடகாலம் ஒரு நாடகாசிரியராக, நாடகத் தயாரிப்பாளராக, நடிகராக கழித்த ஒருவர் பற்றி மக்களிடையே பிராபல்யம் என்று பேச காரணங்கள் உண்டு என்றாலும், அது பற்றி நான் பேசவில்லை. ஆனால் ஆராய்ச்சியாளராக நாடகத்துறை பற்றி விரிவாக சரித்திர பூர்வமாகவும், கலாபூர்வமாகவும் அகில உலக தளத்தில் ஆராய்ந்து எழுதிய, விசாரணைகள் செய்த ஒருவருக்கு, எந்தெந்த தளங்களில், எந்தெந்த சூழல்

332 / வரட்சியிலிருந்து...

மேலும், ஒன்று மிக முக்கியமான ஒன்று. நான் மிக அழுத்தத்துடனும், வேகத்துடனும் பேச விரும்பும் விஷயம் மேல்/கீழ் நாடுகளின் நாடக மரபுகளின் வளத்தின் பரஸ்பர பாதிப்புகளைப் பற்றிப் பேசும் கட்டுரையையே எடுத்துக் கொள்வோமே. அது இப்போது நம் கையில் கிடைத்துள்ளது. இது 1961ல் பேசியது. நாடகக் கலைத்துறையினர் பெரும்பாலோர் இருந்த கூட்டத்தில் பேசியது. பின்னர் இரண்டு வருடங்கள் கழித்து புத்தகமாக வெளியானது. இப்போது உடனடியாக படிக்கக் கிடைக்க வகை செய்துள்ள இப்பேச்சின் முதல் பாகத்தைக் கவனித்தால், இது வேறு யாரும் கால் வைத்திராத கன்னி நிலத்தில் தடம்பதித்த விஷயம் என்பது தெரிய வரும். சரி, இதேபோல, சுதேசமித்திரன் இலக்கியச் சோலைப் பகுதியில் 1949ல் 10 வாரங்கள் தொடர்ந்து நவீன தமிழ் நாடக மேடையின் ஆரம்பங்களைப் பற்றியும், அதன் பிந்தைய சரித்திரத்தைப் பற்றியும், எழுதிய தொடர் கட்டுரை ‘‘சுதேசமித்திரன் வாரப்பதிப்பு’’ என்பதை கவனத்தில் கொண்டு பார்த்தால், அது நமது மூத்த தலைமுறை எழுத்தாளர்கள், கண்களில் கட்டாயம் பட்டிருக்கக்கூடிய ஒன்று என்பது தெளிவு. பின் ஏன் அவர்கள் அது பற்றிப் பேசவில்லை, 25/3 வருடம் முன்னால். ஒரு சிறிய இலக்கியப் பத்திரிகையில் எழுதிய, ஆனால் பின்னர் மறக்கப்பட்டு விட்ட ‘மௌனி’யை, கவனத்தில் வைத்திருந்து பின்னர் திரும்ப ஒரு சிறிய இலக்கியச் சூழலுக்குள்ளாவது ஸ்தாபித்த இலக்கியச் சீர்மை பெற்ற மனங்கள் இங்கு அபூர்வமாக இயங்கியுள்ளன. அம்மனங்களின் கண்களில் கூடவா, ‘ஆண்டி’யின் சுதேசமித்திரன் எழுத்துக்கள், பல்கலைக்கழக ஆதரவில் நடந்த பேச்சுக்கள் புத்தக உருவில் வந்தவை படவில்லை? இலக்கியச் சீலமும், அறிவார்த்த அணுகலும், ஆராய்ச்சி மனமும், எங்கு எங்கு, என தேடித் தேடி, கண்டு அவற்றைப்

பற்றித் திரும்பத் திரும்ப பேசி, ஒரு சிறிய அளவிலாவது ஒரு ஆரோக்கியமான இலக்கியச் சூழலை ஸ்தாபிக்க இயங்கிய சக்திகள் ஆண்டியை ஏன் காணவில்லை? ஆண்டியின் நாடகம் பற்றிய இலக்கியம் பற்றிய ஆராய்ச்சிகள், ஒப்புநோக்கல்கள், தடம் பதியாத இடத்தில் பதித்த தடங்கள் ஏதும் இதுகாறும் பேசப்படாதவை. சர்ச்சிக்கப்படாதவை. சிந்திக்கப்படாதவை. ஆண்டியின் இம்மாதிரியான எழுத்துக்கள் (ஓர் முற்றுப் பெருத, இப்போதைக்கு தகவல் அகப்பட்ட அளவிலே தான் இங்கு பட்டியல் தரப்பட்டுள்ளது) அவ்வளவும் இந்திய, தமிழ், நாடகம் பற்றிய நமது சிந்தனையின் Mainstream ல் சேர்ந்திருக்க வேண்டும். சேரவில்லை. அவை நம்மை பாதித்திருக்க வேண்டும். நம்மால் சர்ச்சிக்கப்பட்டு ஏற்கப்பட்டோ, நிராகரிக்கப்பட்டோ ஆயிருக்க வேண்டும். அது நிகழவில்லை. ஆண்டி என ஒரு ஆத்மாவே இல்லாதது போல, அதுவும் அவர் எதுவும் எழுதியிராதது போலத்தான் நம் இன்றைய நிலை உள்ளது. இது மிகவும் பரிதாபகரமானது. வேதனை தருவது. இவ்வளவுக்கும், ஆண்டியின் நாடகங்கள் போலவோ, அல்லது நாடக இயக்கம் போலவோ, ஓர் யுகத்தில் (இவ்வளவு கால இடைவெளிக்கு பிறகு, பம்மல், ராஜமாணிக்கம்போல என்று யுகம் தான் செய்ய முடியும், பார்த்திராத போது) இன்றைக்கு நாம் அக்கட்டத்தைத் தாண்டி வந்து விட்டோம். ஆகவே அதுதேவையில்லை. அவையெல்லாம் நமக்கு இன்றைய நிலைக்கு பின்தங்கியதாகத்தான் இருக்கக்கூடும் என்று சமாதானம் கொள்ளலாம். ஆனால் இச்சமாதானம், 'ஆண்டி'யின் நாடகத்துறை, மரபு, இவற்றின் ஆராய்ச்சிகள் தாங்கிய எழுத்துக்களுக்கு பயன்படாது. மேலை கீழை நாட்டு நாடக மரபுகளின் பரஸ்பர பாதிப்பு பற்றியது ஒரு உதாரணம். இக்கருத்துக்கள் பார்வைகள் இன்னமும் நம் பிரக்ஞையில்

334 / வரட்சியிலிருந்து...

படாதவை. நம் சிந்தனைக்குப் புதியவை. இதைத்தான், நாடகக்கலை சரித்திரம் பற்றிய நம் சிந்தனையின் Mainstream-ல் இவை சோ இருப்பவை. இதை ஒரு மாதிரியாகக் கொண்டு, மற்ற கட்டுரைகளின் வீச்சு, பொருள் இவற்றையும் கொண்டு ஆண்டியின் மற்ற ஆராய்ச்சி எழுத்துக்கள் அத்தனையையும் நாம் ஓர் யுக மதிப்பீடு செய்யலாம். அவை நமக்கு இன்னம் கிடைக்கவில்லை.

அவை எங்கு கிடைக்கும், கிடைக்குமா என்பதே தெரிய வில்லை. ஏதேதோ ஸ்தாபனங்களிடம் கையெழுத்துப் பிரதியாகக் கொடுக்கப்பட்டு, அந்த ஸ்தாபனங்கள் மூடப்பட்டு, அங்கிருந்து பல தனி மனிதர்களின் கைகள் மாறி, இப்போது எங்கு கிடைக்கும், கிடைக்குமா என்பது தெரியவில்லை. ஒன்று வருத்தத்துடன் சொல்லப்பட வேண்டும். இடையில் கைமாறிய தனிமனிதர்கள், நாடக உலகின் பிராபல்ய நஷைத்திரங்கள், அவர்கள் ஆண்டியின் எழுத்துக்கள் பற்றி எவ்வித அக்கறையும் காட்டவில்லை. இழந்தே விட்டோம் என்ற நிலை பயங்கரமாக அச்சுறுத்தும் போது கூட, அவர்கள் சலனம் காட்டவில்லை. நாடகத் துறையைச் சேர்ந்த பிரபலங்கள் அவர்கள். 'ஆண்டி' யோ "பரவாயில்லை. அக்கட்டுரைகள் எழுத ஆதாரமாக இருந்த Materials எல்லாம் என்னிடம் இருக்கின்றன. திரும்ப Reconstruct செய்து விடலாம்" என்கிறார். 84 வயதில், கண்பார்வை சரியற்று, கைகள் நடுக்கம் கொண்டிருக்கும் நிலையில் இவ்வாறு சொல்லும் 'ஆண்டி' யைக் கண்டு நாம்/நான் பிரமிக்கலாம். ஆனால் அது எத்தனை அநியாயமாக நாம் ஆண்டியிடம் நடந்து கொண்டார்களோ என்பதைச் சொல்லவில்லையா? இது நடக்கக்கூடிய காரியமா? இதைக் கேட்க ஆண்டியிடம் நமக்கு என்ன உரிமை இருக்கிறது? வெட்கப்பட வேண்டிய விஷயம்.

தேடல் தொடர்கிறது. எவ்வளவு கட்டுரைகளை மீட்க முடியுமோ அவ்வளவையும் மீட்க வேண்டும். அவை தமிழில் தரப்பட வேண்டும். தமிழில் தரப்பட்டவை, திரும்ப தேடி எடுக்கப்பட வேண்டும்.

நமது மடத்தனமான, அலட்சியம் ஓர் இடத்தில் மாத்திரம் இல்லை. விஷயம் தெரிந்தவர்கள், இவற்றின் அருமை தெரிந்தவர்கள் என்று நாம் எண்ணுவோமே, ஸ்தாபனங்களில் உள்ளவர்கள், ஸ்தாபனங்கள், அங்கும் இத்தகைய அலட்சியம், காணப்படுகிறது. அஇ ஸ்தாபனத்தின் அலட்சியமா, அல்லது விதியின் சதியா?

1964-65-ல் மயிலாப்பூர் குப்புஸ்வாமி சாஸ்திரி ஆராய்ச்சிக் கழகத்தின் நூலகத்தின் காப்பாளராக இருந்த காலத்தில் 2000 புத்தகங்களை கறையான்களிடமிருந்து காப்பாற்றியதை "ஆண்டி" பெருமையாகக் குறிப்பிடுகிறார். குறிப்பாக இதைச்சொல்லி பெருமைப் பட்டுக் கொள்வதற்கு என்ன இருக்கிறது? பாதுகாப்பாளரின் கடமையே தானே அது என்று தோன்றலாம். எனக்கும் சற்று அப்படித்தான் தோன்றியது. ஆனால், சட்டென எனக்கு ஞாபகம் வந்தது. சென்னையில் ஆண்டிக்குக் கொடுத்த பிரிவுபசாரத்தின் போது அங்கு பேசியவர்களில் ஒருவர் சொன்னது. "நாடகக் கலைக்களஞ்சியம்" ஒன்றிற்காக "ஆண்டி" தயாரித்துக் கொடுத்த 60,000 சொற்களைப் பற்றிய விளக்கக் குறிப்புள் (40,000 சொற்கள் என்று கலாக்ஷேத்திரத்தின் சமீபத்திய இதழ் ஒன்றின் குறிப்புகளில் காணப்படுகிறது. பிரிவுபசாரக் கூட்டத்தில் பேசியவர் 60,000 சொற்கள் என்று சொன்னார்) கொண்ட கைப்பிரதிக் கட்டுக்கள் கறையான்களால் அளிக்கப்பட்டு முற்றிலும் பாழாகி விட்டன என்று. இந்த விபத்து விதியின் சதியா? அல்லது ஸ்தாபனத்தைச் சேர்ந்தவர்களின் Callous negligence காரணமா? அந்தப் பேச்சாளர் இதைக் குறிப்பிட்டபோது எனக்குத்



தூக்கி வாரிப் போட்டது. இப்படியும் சாத்தியமா? இம் மாதிரி வேறு எங்கும் நிகழ்வது சாத்தியமா?

60,000 சொற்கள், இல்லை, 40,000 மே இருக்கட்டும், இத்தனை விளக்கக் குறிப்புகள் கொண்ட, உலகம் தழுவியதாகவே இருக்கட்டும். நாடகக்கலை பற்றிய கலைக்களஞ்சியம் என்பது என் கற்பனைக்கப்பால் விழுகிற ஒரு விஷயம். இம்மாதிரி ஒரு Lexicon முயற்சி வேறு எங்காவது, எம் மொழியிலாவது இருக்கிறதா என்பது எனக்குத் தெரியாது. வேறு எங்கும் இருக்கிறதோ இல்லையோ, இந்திய மொழிகள் எதிலும் இருப்பதாக தெரியவில்லை. இதை நான் ஜூன் மாதம் ஓர் நாள் கேட்கும் கூணம் வரை இதுமாதிரியான ஒரு Lexicon பற்றி நினைத்தும் பார்த்தது கிடையாது. ஆனால் அதிசயம்! தமிழில் அத்தகைய முயற்சி நடந்திருக்கிறது. ஒருவர் அதைச் சாதித்தும் இருக்கிறார். கையெழுத்துப் பிரதியாக அவரது வரைய பொறுப்பு முடிந்ததும் இருக்கிறது. இத்தகைய முயற்சி ஒன்று இவ்வளவில் நடந்தேறிய தற்கே நாம் விழாக் கொண்டாடியிருக்க வேண்டும். அத்தகைய முக்கியமான நிகழ்ச்சி இது.

தனி ஒரு மனிதராக இருந்து சாதித்த காரியம் இது. சாதாரணமாக, ஒரு பெரிய ஸ்தாபனம், பின் ஒரு டஜன் நிபுணர்கள் அடங்கிய குழு, அரசாங்க நிதி உதவி, இப்படியான பல சம்பிரமங்களுடன் பல ஆண்டுகள் ஈடுபாட்டில் நடக்கும் காரியம். சரி. ஒரு மனிதர் தனித்திருந்து வேறு எந்த இந்திய மொழியிலும் சாதித்திராத ஒன்றைச் செய்து முடித்ததற்கு விழாக் கொண்டாடுவது ஒரு புறம் இருக்கட்டும். அதை அச்சுக்குக் கொண்டுவரவாவது முயற்சித்திருக்கலாம். அதுவும் நடக்கவில்லை. சரி. அதுவும் போகட்டும். அதைப் பத்திரமாக பாதுகாக்கக்கூட முடியவில்லையா ஒரு கலாச்சார— ஆராய்ச்சி ஸ்தாபனத்திற்கு? கறையான்களுக்கு

இரையாகியது என்று ஒரு வெற்றுச் செய்தியாக சொல்லப்பட்டுள்ளது. நாம் சபிக்கப்பட்ட மனிதர்கள், இனம் என்பதல்லாமல் வேறென்ன?

'ஆண்டியின்' சரித்திர ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகளின் பட்டியல், தகவல் சேகரிக்கப்பட முடிந்த வரையிலான, முழுமையல்லாத ஒரு பட்டியல் தரப்பட்டுள்ளதே. அதைக் கவனித்தால், ஒன்று நமக்குப் பளிச்செனத் தெரியும். அது நியாயமாக நம்மைத் திடுக்கிடச் செய்ய வேண்டும். வெட்கப்படச் செய்ய வேண்டும். இப்பட்டியலின் வீச்சு, பரப்பு, ஆறும் இவற்றைக் கவனத்தில் கொண்டால், நாமறிந்த வரை, கடந்த 80 வருடங்களாக, நாமும் நாடகத்தைப்பற்றிப் பேசி வந்திருக்கிறோம். அநேகரைப்பாராட்டிக் கொண்டாடியிருக்கிறோம், பட்டங்கள் கொடுத்திருக்கிறோம், சரித்திர புருஷர்களாக ஆக்கியிருக்கிறோம். ஆக இந்த 80, 90 வருட பேச்சுக்களில், பாராட்டுக்களில் கீர்த்தி பெற்ற, எவராவது, அல்லது எல்லாருமாகச் சேர்ந்தே. நாடகம் அதன் வரலாறு பற்றி ஆண்டி சிந்தித்து எழுதியுள்ள பரப்பில் வீச்சில், ஏதும் செய்ததுண்டா, என்று நாம் ஒரு கேள்வியைக் கேட்டுக் கொள்ள வேண்டும். இல்லை. நிச்சயமாக இல்லை. அப்படி இருக்கு.

நமக்கு நம் சிந்தனைகளில், ஆண்டி என்ற ஒருவர் இருந்ததே இல்லை. அவர் ஏதும் எழுதியது சிந்தித்தது சாதித்தது கிடையாது போலத்தான் நம் குழல் உள்ளது. இது அவமானம், நன்றி கெட்ட தனம். இல்லையென்றால் வேறு என்ன என்று எனக்குத் தெரியவில்லை.

இப்போது அகப்படுபவை, தகவல் கிடைத்த வரை பட்டியலும் தரப்படுகிறது. மற்றவற்றைத் தேடிப்பிடிக்க, தரப்பட்டுள்ளது உற்சாகம் தரும். தேவையை உணர்த்தும் என்று நம்பிக்கை.

இது என் நம்பிக்கை. அதேசமயம், நான் முன்னர் பிரஸ்தாபித்த அவநம்பிக்கையும் உடன் தலை நீட்டுகிறது. கட்டாயம், திரும்பவும் இவற்றை முன் வைத்த பின்னரும் கூட, இவை எழுதப்படாததுபோல, “ஆண்டி” என ஒரு வியக்தி பிறக்காதது போலவே, இது காறும் நாம் கடந்து வந்த பாட்டையிலேயே திரும்பச் செக்கு மாடாக உழலவும் கூடும். பின்னதே பெரும்பாலும் நடக்க விருப்பது.

சபிக்கப்பட்ட கால இடைவெளியில், சபிக்கப்பட்ட மனிதர்களாக, சபிக்கப்பட்ட வாழ்க்கை வாழ்பவர்கள் தாம் நாம். வேறு எப்படி நடந்துகொள்ள முடியும்!

□



## ஒரு தூண்டுதலின் விளைவாக...

எஸ். வி. ராஜதுறை



இக் கட்டுரைத் தொகுப்பிற்கு நான் ஒரு முன்னுரை எழுத வேண்டும் என்று வெ. சா. கேட்ட போது நான் மிகவும் தயங்கினேன். நாடகங்கள் நாடக மரபுகள் பற்றிய எனது அறிவு பூஜியத்துக்கு மிக அருகிலிருந்ததே என் தயக்கத்துக்குக் காரணம். எனக்குப் பரிச்சயமும் ஈடுபாடும் உள்ள துறைகள் மிகச் சிலவே. அவற்றிலும் எனது புரிதல் ஆழமானதொன்றல்ல. நான் படித்த நாடகங்கள் மிகவும் குறைவு; பார்த்த நல்ல நாடகங்கள் - விரல்களில் எண்ணி விடலாம். நாடகவியல் அநுபவங்கள் எனக்கு ஏதும் இல்லை. என் தயக்கத்துக்கான காரணத்தை வெளிப்படையாகக் கூறி வேறு சித்தாந்த வகைக் காரணங்கள் ஏதும் இல்லை என்பதைத் தெளிவு படுத்திய பிறகும் வெ. சா. தொடர்ந்து வற்புறுத்தினார். நாடகங்கள், அவை பற்றிய (தொழில்) துணுக்கங்கள் ஆகியவை பற்றி மட்டுமல்லாமல், அவற்றோடு நேரடியாகவோ வேறு வகையிலோ தொடர்புடைய வேறு சிலவற்றையும் தான் கூறியிருப்பதால் அவற்றின் மீது என்னால் சில கருத்துகளை சுதந்திரமாகத் தெரிவிக்க முடியும் என் பது அவர் நிலைப்பாடு. ஒரு சிக்கலான நிலைமைக்

340 / வரட்சியிலிருந்து...

குத் தள்ளப்பட்ட நான், அவரது கட்டுரைகளுடன், வேறு சில கட்டுரைகள், நூல்கள், நாடகங்கள் ஆகிய வற்றைப் படித்ததுடன் நான் முன்பு படித்த நாடகங்கள் சிலவற்றை நினைவு கூரவும் வேண்டியிருந்தது. வெ.சா. வின் தூண்டுதலின்றி நான் பல செய்திகளைத் தெரிந்திருக்க மாட்டேன். ஆயினும், இதன் விளைவாக வெ.சா. வின் பல கருத்துகளுடன் உடன் படுவதற்குப் பதிலாக மாறுபடவே நேர்ந்துள்ளது. எனவே, எனது கருத்துகள் அவரது கட்டுரைகளின் தாக்கத்தால் பிறந்த ஒரு பின்னூரையாக அமைவதே பொருத்தமானது.

நாடகம் (Play or Drama) என்று இன்று நாம் புரிந்து கொள்கின்ற பொருளைக் கொண்ட ஒரு கலை வடிவம் அல்லது இலக்கியப் பிரிவு தமிழ் மரபில் இருந்ததில்லை என்பதும் இன்றைய சபர் நாடகங்களோ அல்லது அவற்றின் முன்னோடிகளான விலாச நாடகங்களோ நாடகங்களே அல்ல என்பதும் வெ.சா. கூறும் முக்கிய கருத்துகளிற் சில. இதற்காக, நாடகம் பற்றிய வரைவிலக்கணம் வழங்க முயற்சி செய்கிறார். நல்ல முயற்சி. "நாடகம் என்பது ஒரு கரு, தவிர்க்க முடியாது கொள்ளும் ரூபம். நாவலும், சிறுகதையும், தாலாட்டுப் பாட்டும் அவ்வவற்றின் தவிர்க்க முடியாத ரூபங்கள். அவை கொண்டுள்ள கருத்தின் கருவின் இயல்பைப் பெற்ற ரூபங்கள். இவை கூடுவிட்டுக் கூடுபாய முடியாத தன்மையன... சம்பாஷணைகளாக அளிக்கப்படும் கதை, தொடர்கதை நாடகமல்ல. நாடகம் ஒரு கதை சொல்வதல்ல. நாடகத்தின் கதைக் கரு வேறு. வாழ்க்கையினூடே ஒரு குணச்சித்திரத்தின் பிரயாணம் அது. சம்பவங்களின், நிலைமைகளின், மனித வாழ்வின், இயல்பான குணச் சித்திரங்களின் முரண்.

"சில குணச்சித்திரங்களின் முரண், சில சம்பவங்களின்

சந்திப்பில் முரண், சில இயல்பான நிலைகளிலே ஒரு குணச்சித்திரத்தின் முரண் அல்லது இளிவரல் (irony), இரண்டு போற்றப்படும் நற்சிந்தனைகளிடையே, நல் லெண்ணங்களிடையே, மரபுகளிடையே முரண்— நாடகமாகும்.

“நாடகத்திற்கு என்று தனித்த ஒரு கட்டுக்கோப்பு, ரூபம் உண்டு. அமைப்பு உண்டு. கதைக்கருவின் வெளியீட்டு முறை உண்டு. இவை மேடை என்ற சாதனத்தின் எல்லைவரையறை கட்டுப்பாட்டு அமைவது. மேடை என்றால் பேசுவதற்குக் களம் என்ற அளவில் நாம் புரிந்து கொண்டுள்ளோம். அது மட்டுமல்ல. கதை நடக்கும் களனின் எல்லை, கால, இட விஸ்தார வரையறுப்பு களை உள்ளடக்கியது மேடை. பின், பேச்சு வரையறுப்பு களையும் உள்ளடக்கியது. மீண்டும், பேச்சு என்றால், அதுவே மேடையின் பலமும் பலவீனமும் ஆகும். மேடையின் பேச்சின் பலம் என்றால் எந்த அளவுக்கு மேடையின் மற்ற பலவீனங்களை பேச்சின் பலத்தால், இயல்புக்கும், யதார்த்தத்துக்கும் குந்தகம் நேராது ஈடுகட்டலாம் என்றும்; பேச்சின் பலவீனம் என்றால் எந்த, அளவுக்கு அப்பலவீனத்தை மற்ற மேடைச்சாதனங்களின் பலத்தால், புதிய உத்திமுறைகளால், தொழில் நுணுக்க அறிவின் வளர்ச்சியால், நாடகப் பண்பும், ஆத்மாவும், ரூபமும் பாதிக்காதவாறு ஈடுகட்டலாம் என்றும் பூரண அறிவு இருக்க வேண்டும்.

“ஒரு சிக்கலான நிலைமை, பல குணச்சித்திரங்களின் மோதல்—இது ஓர் நிலைமை, இதில் சிக்கல் உண்டு. மோதல் உண்டு என்று இனங்காட்டுவதே போதும். சிக்கலும் மோதலும் தான் நாடகம். அவற்றின் தீர்வு இல்லை என்று எனக்குத் தோன்றுகிறது.” (மழை, ஒரு முன்னுரை.)

‘முரண்’ என்பதை முதன்மைக் கூறுகக் கொண்ட ஒரு

வரைவிலக்கணத்தை உருவாக்குவோமாயின் ஒரு சிக்கல் எழுகிறது. ஏனெனில் இந்த 'முரண்' சிறுகதையில், நாவலில் (ஏன் நாட்டியத்திலும் இசையிலும் கூட) இடம் பெறுகிறதல்லவா? 'மோகமுள்'ளில், 'டான்க்விக்கஸோட்'டில் 'முவரி'ல், 'அன்னாகரினா'வில், 'குற்றமும் தண்டனை'யுமில், 'பந்திரமலை'யில், 'முதல் வட்ட'த்தில், 'சாபவிமோசனத்'தில், 'பச்சோந்தி'யில், பீத்தோவனின் 'எரெய்கா'வில் முரண், மோதல், சிக்கல் இல்லையா?

எல்லாவகையான 'முரண்' களுக்கும் தீர்வு கூறுவதே (காண்பது அல்ல) நாம் மரபாக, இருந்துள்ளது! நமது 'கோயில் கலாச்சாரம்', அத்வைதம், இறைக்கோட்பாடுகள், பதி-பசு-பாசம் முதலியன 'முரண்'களை மறுத்துச் சமநிலையாக்குவன; 'முரண்'களையே ஒரே கூண்டில் அடைத்து கூண்டும் கிளியும் ஒருங்கிணைந்தவை என்று அறிவிப்பன; எல்லாமே ஒன்றில் சங்கமமடைகின்றன என்று விளக்குபவன! இந்தச் சூழல் காவியங்களுக்கே ஏற்புடையது. இத்தகைய மனப் பதிவு நாடகப்படைப்புக்கு-'முரணை' முதன்மைப்படுத்துவதற்கு எதிரானது. அல்லது நாடகம் ஆக்கப்படுகையில் இறுதிவரை கதை இழுக்கப்பட்டு சுபம்-மங்களம் என்றே முடிவு பெறும் வாழ்க்கையை ஒரு கட்டுக்கோப்பில்-ஒரு இறுதி நோக்கத்துடன் பார்க்கும் முறையே இங்கு நிலவியது. இங்குள்ள சாதியமைப்பும் 'முரணை' உட்கிரகித்து ஒரு போலி ஒருமையை, ஒரு பொய்யான இசை விணக்கத்தைத் தாக்கூடியதாக அமைகிறது. 'முரண்கள்', எளிதாகவும் கற்பனை உலகிலும் தீர்க்கப்படாத படி, தம்மை தைரியமாக வெளிப்படுத்திக்கொள்வதற்கு நிலமாண்யச் சமூக உறவுகளும் அதன் பொருளியல் அடிப்படைகளும் விழுமியங்களும் சமயக் கோட்பாடுகளும் ஷீழ்ச்சியடைய வேண்டியுள்ளது.

தான் கூறும் வரைவிலக்கத்துடன் கூடிய நாடகம் தமிழ் மரபில் இருந்ததில்லை என்று வெ.சா. வாதிடுகிறார். “இன்று உலகம் அறிந்த பண்பில் நாடகம் தமிழ் நாட்டில் இருந்ததில்லை. ஆனால் தமிழன் ஒருவித நாடக மரபைப் பெற்றிருந்தான். அது தெருக்கூத்து.” வெ.சா. கூறும் நாடக மரபு (‘இன்று உலகம் அறிந்த பண்பில் நாடகம்’ என்பதின் மரபு) தமிழ் மண்ணில் மட்டுமல்ல, சமஸ்கிருதப் பண்பாடு உள்ளிட்டு இந்திய மரபு எங்கினும் இருந்ததில்லை. கீழ்த்திசை நாடுகள் பலவற்றில் இருந்ததில்லை. மேற்கு நாடுகள் பலவற்றிலும் மிக அண்மைக் காலம் வரை இருந்ததில்லை. அமெரிக்காவின் நாடக மரபு 1916 இல் தான் துவங்கிற்று. சோபகின்ஸ், ஷேக்ஸ்பியர், இப்ஸன், டென்னனி வில்லியம்ஸ் என்று வெ.சா.வால் குறிப்பிடப் படுபவர்களின் நாடக வடிவங்களும், நாடக மரபுகளும் ஒன்றுக்கொன்று மிகவும் மாறுபட்டவை. பண்டைய கிரேக்கத் துன்பியல் நாடகங்கள் அன்று சமூக உறுப்பினர்கள் அனைவருமே பங்கேற்கிற சடங்காக இருந்தது. இன்று நாம் காண்கிற ‘கலை’யாக இருக்கவில்லை. அதன் மரபு என்றோ அழிந்து விட்டது. எழுத்து வடிவத்தில் சில நாடகங்களும் நாடகத் தயாரிப்பு பற்றிய சில வரலாற்றுத் தடயங்களுமே எஞ்சியுள்ளன. அன்று துன்பியல் நாடகங்களுக்கிருந்த சமூகச் செயல்பாடுகளும் இன்று நாம் அவற்றுக்கு வழங்குகிற அழகியல் அல்லது தத்துவ மதிப்புகளும் வெவ்வேறானவை.

ஐரோப்பிய நாடக மரபு என்பதும் ஒரே சீரானதல்ல. அது எப்போதும் அரிஸ்டாட்டிலிய நியதிகளுக்குட்பட்டிருக்கவில்லை. “களனின் எல்லை, கால, இட, விஸ்தார வரையறுப்புகள்” என்ற அரிஸ்டாட்டிலிய இலக்கணங்கள் என்றோ புறக்கணிக்கப் பட்டுவிட்டன. எலிஸபத்ய கால நாடகங்களும், மறுமலர்ச்சிக் கால நாடகங்களும்,



நவீன கால பரிசோதனை நாடகங்களும் ஒன்றுக்கொன்று கலைவடிவத்தில், திசையமைப்பில், நோக்கத்தில், மிகவும் வேறுபடுகின்றன. கனிதையும், 'செய்யு'ளும், இசையும் ஐரோப்பிய நாடகங்களில் கோலோச்சுவது உண்டு. உரைநடையின் நுழைவு எப்போதும் இருந்ததில்லை. வணிகமும் முதலாளியமும் தோன்றி வளரும் வரை உரைநடையின் வளர்ச்சி தேங்கிக் கிடந்தது.

வெ. சா. கூறுகிற "யதார்த்த இயல்புடைய, பற்றதிகள் இல்லாத (non-stylized) இயல்பான வாழ்க்கையும் யதார்த்தமான உலகும் கலையாக இடம் பெறுகிற" "நாடகம் ஐரோப்பாவிலும் கூட மறுமலர்ச்சிக் காலத்துக்குப் பிந்திய நாடக மரபில் (illusionistic) மரபில் தான் இடம் பெற்றது. இந்த 'யதார்த்த மரபு' இந்திய மரபு எங்கனுமே (கீழ்த்திசை நாடுகள் எதிலுமே) இல்லாத ஒன்று. இன்னும் சொல்லப்போனால், நவீன ஐரோப்பிய அமெரிக்க பரிசோதனை நாடகப் போக்குகளில் முதன்மையானவை என்று சொல்லப்படுபவை கீழ்த்திசை மரபுகளிலிருந்து (non-illusionistic) பல கூறுகளைக் கடன் வாங்கிக் கொண்டவையே. இது பற்றிச் சற்று விரிவாகக் காண்பது நல்லது.

முதலாவதாக, இந்திய நாடக மரபை எடுத்துக் கொள்வோம். (இங்கு 'Theatre' என்ற பொருளில்தான் 'நாடகம்' என்ற சொல்லைக் கையாள்கிறேன்). அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிடும் பரதம், அகத்தியம், பரத சேனாபதியம் முதலியவற்றிலும் குணநூல், முறுவல், செயிற்றியம் ஆகியவற்றிலும் இன்று ஏதும் எஞ்சவில்லை. ஆனால் நாட்டிய சாத்திரம், அபிநய தர்ப்பனம், சங்கீத ரத்னாகரம் ஆகிய சமஸ்கிருத நூல்கள் இன்னும் உள்ளன. இவற்றினை ஆதாரமாகக் கொண்ட சமஸ்கிருத (அல்லது பொதுவாகச் சொல்லப்

போனால் இந்திய) செம்மை நாடகம் (Classical Theatre); பல்வேறு சாதியினருக்கும் சமூகத்தினருக்கும் உரிய சடங்கு நாடகம் (Ritual Theatre), நாட்டாருக்கும் பழங்குடியினருக்குமுரிய நாட்டார் நாடகம் (folk / tribal theatre) ஆகிய மூன்று மரபுகள் நம்மிடையே உள்ளன. நாட்டார் நாடக மரபு பல்வகையானது, உலகியல் தன்மை நிரம்பப் பெற்றது. சடங்கு நாடகத்துக்கும், நாட்டார் நாடகத்துக்கும் இலக்கண இலக்கியத்தில் எழுதப்பட்ட வரைவிலக்கணங்கள் இல்லை; இருந்திருக்கவும் முடியாது. இந்த மூன்று பிரிவுகளுமே, மேற்கத்திய, மறுமலர்ச்சிக்குப் பிந்திய யதார்த்த நாடக மரபுக்கு முற்றிலும் மாறுபட்டவை.

இந்திய செம்மை நாடகக் கலைக்கு வகுக்கப்பட்ட நியதிகள், நாடகத்தில் பங்கேற்கும் கலைஞர்களின் மனோதர்மத்திற்கு, கற்பனையாற்றலுக்கு பெரும் வாய்ப்பைத் தருகின்றன. அதேபோல பாசுவையாளரின் இரசனையுணர்வையும் புரிதலையும் ஆழப்படுத்தி விரிவுபடுத்த வழிவகுக்கின்றன. புறமெய்மையை அப்படியே பிரதிபலிப்பது அல்லது பிரதிநிதித்துவம் செய்வது என்பது இங்கு இல்லை. குறியீட்டுச் சைகைகள் (முத்திரைகள் முதலானவை), வசனங்கள் (அல்லது பாடல்கள்), ஒப்பனை, உடையலங்காரம் ஆகியவை மிகவும் பத்ததி நிறைந்தவை; யதார்த்தமானவையல்ல; மிகைப்படுத்தப்பட்ட அழகும் அலங்காரமும் இவை. அமானுடப் பாத்திரங்கள் நிறைந்துள்ள இந்நாடகங்களில் மெய் நடப்பிலுள்ள உடையலங்காரங்களும், ஒப்பனைகளும் பயன்படா. நடிகர்களின் உள்மன உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் 'சாத்வீக அபிநய' முறை இருந்தது. ஒரே நடிகர், தன் ஒப்பனையையும் உடையலங்காரத்தையும் கனையாமலேயே பல்வேறு பாத்திரங்களாக மாறிமாறி நடிப்பதற்கான 'ஏகஹார்ய' முறையும் இருந்தது. இது மேற்கத்திய illusionistic நாடக

மரபின் எதார்த்த வாதக் குறிக்கோளுக்கு மாறானது. நவீன நாடகாசிரியர்களில் ஒருவராக வெ. சா. வால் கருதப்படும் கதேயின் படைப்பிலுள்ள 'Prologue' காளிதாசனின் 'சாகுந்த'லத்திலிருந்து எடுத்துக் கொள்ளப்பட்ட உத்தி என்று அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர். இந்திய நாடக மரபில் உடையலங்காரமும் ஒப்பனையும் குறியீட்டு முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளன. நிழலாட்டம், பாவைக்கூத்து ஆகியவற்றின் தாக்கம் நம் நாடக மரபில் இருந்திருப்பதாகத் தெரிகிறது. எண்ணற்றவகை உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் உத்தியாக சைகைக்கூத்து (Pantomime) பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆடலும் பாடலும் (இசையும்) இந்திய மரபு நாடகத்திற்கு இன்றியமையாதன. விலாச நாடகங்களிலும், பிறகு சபா நாடகங்களிலும் காணப்படும் கோமாளிக் கூத்து, விதூசகம் (இதன் தொடர்ச்சியே நம் சினிமாக்களில் காணப்படும் காமெடியன்கள்) ஆகியவற்றின் முன்னோடிகளை செம்மை நாடகங்களில் காணலாம் (பீகிங் இசைநாடகத்தில் இன்றும் விதூசகமும் கலைக்கூத்தும் இடம் பெறுகின்றன). இந்திய நாடகப் படைப்புகளில் மிகு செயற்கைத் தன்மையும், நுணுக்கமும் நிரம்பியுள்ளன. யதார்த்த நாடக முறையின் தளைகளிலிருந்து விடுபடுவதற்காக, ஐரோப்பிய நாடக மரபு, இந்திய மரபிலிருந்து கடன் வாங்க வேண்டியிருந்தது. ஸ்ட்ரின் பெர்க்கின் 'கனவு நாடகம்' இதில் ஒரு முன்னோடி. இரஷ்ய நாடகத்துறையில் புரட்சிகரமாற்றத்தின் தொடக்கம் 1914 இல் மாஸ்கோவில் தய்ரோவ் 'சாகுந்த'லத்தை அரங்கேற்றியதிலிருந்து தான்.

இந்திய மரபிலுள்ள சடங்கு நாடகங்கள் நாடகத்திற்கும் (கலைக்கும்) வேள்விக்குமிடையே உள்ள பிணைப்பைப் பாதுகாக்கின்றன. அந்தோனின் அர்டாடின் கொடூர நாடகம் (Theatre of Cruelty), ரிச்சர்ட் ஷெக்ஸ்பியர்,

Environmental Theatre (இது பற்றி முதன் முதலாக வெ.சா. டாக்டர் செ. ரவீந்திரன், ராஜேந்திரன் ஆகியோர் சொல்லியே முதன் முதலாகக் கேள்விப்பட்டேன்) ஆகியவற்றிலுள்ள பல கூறுகள். இந்திய மரபிலுள்ள சடங்கு/நாட்டார் நாடகங்களில் காணப்படுபவையே என்பதை அய்யப்பப் பணிக்கர் நிறுதியுள்ளார். சடங்கு/நாட்டார் நாடகங்களில் பார்வையாளரின் பங்கேற்பு உண்டு. இது சமூகத் தன்மையும் அழகியல் தன்மையும் கொண்டது. இந் நாடகங்களில் சுற்றுச் சூழலும் சமூகச் சூழலும் முழுமையாகப் பயன்படுத்திக் கொள்ளப்படுகின்றன. மேடையலங்காரம் ஏதும் இல்லை. ஒப்பனையும் உடையலங்காரமும் எளிமையானவை. நாடகத் தயாரிப்புக்கு ஏற்படும் செலவு ஒப்பீட்டு நோக்கில் மிகவும் குறைவானது. நாடகம் நடத்தப்படும் பகுதிக்குள் நடிகர்கள் எந்தத் திசையிலிருந்தும் உள்ளே வரலாம். பார்வையாளர்கள் நடிகர்களுடன் கலந்து விடலாம். உழைக்கும் எளிய மக்களிடையே இருந்த சமூக உணர்வு. ஜனநாயகத் தன்மை ஆகியவற்றுக்கு உகந்த கலை வடிவங்கள் இவை. வர்க்க வேறுபாடற்ற அல்லது வர்க்க வேறுபாடு துவக்கக் கட்டத்திலிருந்த தொன்மைச் சமுதாயத்தின் கலை மரபின் நீட்சியே இது.

எதார்த்த வரதம் (தத்ரூபப் படைப்பு) மேலை நாடுகளின் பரிசோதனை நாடகங்களில் திராகரிக்கப் பட்டது. இந்த திராகரிப்பின் துவக்கத்தை இப்ஸனிலும் ஸ்டீபென்சன்கிலும் காணலாம். ஆயினும் எட்வர்ட் காச்டன் க்ரெய்க், அலெக்ஸாண்டெர் ஹெவஸி ஆகியோரோ நாடகத் தயாரிப்பிலும் நடிப்பு நுணுக்கங்களிலும் 'எதார்த்த' முறையை முற்றாகக் கைவிட்டனர் என்று பணிக்கர் கூறுகிறார். எதார்த்த நாடகத்தில் கலைஞன் புறவுலகை அப்படியே நகல் செய்கிறான் என்றும் புறவுலகின் துணை கொண்டு புதியதைப் படைக்கும் வாய்ப்பு அவனுக்குள் கிடைப்பதில்லை என்றும் க்ரெய்க் கருதுகிறார். வாழ்க்

கைக்குப் பதிலாக நகலை வழங்கும் எதார்த்தவாதியும் (Mealist) அற்புதங்களுக்குப் பதிலாக பம்மாத்துகளைச் செய்யும் எந்திரவாதியும் (Machinist) நூருண்டுகளுக்கும் மேலாக ஐரோப்பிய நாடகக் கலைக்கு ஊறுவினை வித்து விட்டதாக ஹெவெஸி கருதுகிறார்:

இரஷ்ய நாடகத்துறையில் பெரும்புரட்சியை ஏற்படுத்தியவர் காண்ஸ்டான்டின் ஸ்டானிலாவஸ்கி என்று வெ. சா. கூறுகிறார். உண்மையில் புரட்சிகரமான மாற்றங்களை, பரிசோதனைகளைச் செய்தவர் மெயர் ஹோல்ட்தான் (Vsevelod Meyerhold). பழைய ஐரோப்பிய எதார்த்த நாடக மரபின் உச்சக்கட்டமாகவே ஸ்டானிலாவஸ்கி இனம் காணப்படவேண்டும். இரஷ்யப் புரட்சியினையொட்டி, கலைத்துறையில் புரட்சிகரமான பரிசோதனைகள் செய்து, மேடையைப் பாட்டாளிவர்க்கத் தன்மையாக்கி, யதார்த்தபாணி நடிப்பின் கட்டுத்தளைகளை உடைந்தெறிந்தவர் மெயர்ஹோல்ட். இவரது நாடகங்களில்தான் இடது சாரி அரசியலும் இடது சாரி அழகியலும் ஒன்றிணைந்தன எனலாம். மெயர்ஹோல்டின் நாடகம் பத்ததிகள் நிறைந்தது (Stylized Theatre). அக்டோபர் புரட்சிக்கு முன்பே நாடக அனுபவம் நிறையப் பெற்றிருந்த மெயர்ஹோல்டை புரட்சியே எல்லாவகையான சம்பிரதாயங்களிலிருந்தும் சமூகத்தளைகளிலிருந்தும் விடுவித்தது. எழுதப்படிக்கத் தெரியாத பெரும்பான்மையினருக்காக நாடகம் தயாரிப்பதுதான் அவரது நோக்கமாக அமைந்தது. அரசியல் காரணங்களுக்கான, ஒரு செய்தியைச் சொல்வதற்கான, “பிரச்சார” நாடகங்களே அவை. எந்த ஒரு கல்விபுகட்டு (didactic) முயற்சியிலும் புகுந்துவிடுகிற அலுப்பூட்டும் தன்மையை, சுவையற்ற தன்மையை அகற்றும் வண்ணம் அசாதாரணமான புதுமைகள் பலவற்றைப் புகுத்திப் பார்வையாளர்களின் ஆர்வமிக்க கவனத்தை ஈர்த்தவர் அவர்.

நாட்டார் மரபுகளிலிருந்து அவர் எடுத்துக் கொண்ட பல உத்திகளில் முக்கியமானது 'bio-mechanics': ஒவ்வொரு நபிகரும், மனித உணர்வுகளைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்கிற சைகை முறைகளைக் கையாள வேண்டும். இச்சைகைகள் ஒவ்வொன்றும் கணிதரீதியாகத் துல்லியமாக வகுத்துத் தரப்பட்டன. இவை ஒவ்வொன்றுக்கும் உடனடியான குறியீட்டு மதிப்பு உண்டு. நபிகர்கள் பாத்திரங்களோடு ஒன்றிவிடுவதை மேயர்ஹோல்டின் உத்தி இடம் தரவில்லை. ஒரு நபிகள் எந்த ஒரு பாத்திரத்தை ஏற்று நடிக்கின்றனோ அந்தப் பாத்திரத்தின் தனிப்பட்ட இயல்புகளைப் பற்றிய குறிப்பாக இல்லாமல் இப்பாத்திரம் மனித குலம் முழுவதுடனும் பகிர்ந்து கொள்கிற உணர்ச்சிகளையும் உணர்வுகளையும் குறிக்கும் வண்ணம் நடிப்புப் பாணியும் பத்ததிகளும் இருந்தன. நாடகப் பாத்திரங்கள் அனைவருக்கும் ஒரே சீரான நீலநிற ஆடைகளே அணிந்தனர். தோற்ற மாறுபாடுகளுடன் ஆண்-பெண் வேறுபாட்டையும் நீக்க இது பயன்பட்டது. வர்க்க வேறுபாடுகளை எடுத்துக்காட்ட ஒவ்வொரு பாத்திரமும் குறிப்பிட்ட சைகைகளை, அங்க அசைவுகளை, சைகைக் கூத்தைப் பயன்படுத்தின.

இந்திய நாடக மரபில் இடம் பெற்றிருந்ததும் (பிறகு விலாச, சபா நாடகங்கள் தொட்டு சோ, காத்தாடி ராமமூர்த்தி வகையருக்கள், சினிமாக்கள் வரை சீரழிந்த வடிவத்தைப் பெற்றதுமான) விதாசக அப்சம், மெயர் ஹோல்டின் நாடகங்களில் மக்களின் அபிமானத்தைப் பெற்றிருந்தது. மேற்கத்திய நாடகம் அதிகாரத்திலிருந்து வர்க்கத்திலிருந்தே தனது ரசிகர்களைப் பெற்றது. இந்த ரசிகர்களோ தமது உலக நோக்கும் சித்தாந்தமும் இந்நாடகத்தில் பிரதிபலிக்கப்பட்டதைக் கண்டனர். பாட்டாளி வர்க்கத்தையும் உழைக்கும் மக்களையும் உடனடியாக வென்றெடுப்ப தற்காக மெயர்ஹோல்ட் இரஷ்யாவின் கலைக் கூத்து

மரபை நாடினார். இம் மரபில் விதூஷகன், (கோமாளி) ஒரு முக்கிய அம்சம். மேலும், ஜாரின் அரசவையில் அரசவைக் கோமாளிகள் இருந்தனர். கசப்பான உண்மைகளைத் தயக்கமின்றியும் அச்சமின்றியும் ஜாரிடம் எடுத்துக் கூறும் உரிமையையும் தைரியத்தையும் அரசவை மரபு விதூஷகனுக்கு வழங்கியிருந்தது (நமது தெனாலிராமன், பீர்பால் போல). பாமர மக்களின் உள்ளத்தில், அரசவை விதூஷகன், ஒரு புரட்சியாளனாகக் கருதப்பட்டான். விதூஷகனின் கோமாளித் தனமான அங்க சேட்டைகள், மிகை நடிப்புகள், பாவனைகள் மூலம் அரசியல் பிரச்சாரத்தை எளிமையாகவும், சிரமமின்றியும், சுவை குன்றாத வகையிலும் மெயர் ஹோல்டால் பரப்ப முடிந்தது (சாப்ளினும் விதூஷக மரபுக்கு உரியவர்தானோ?!) மேடையமைப்புகளிலும் மெயர்ஹோல்ட் புதுமைகளைப் புகுத்தினார். ‘‘Dynamic Constructivism’’ என்றழைக்கப்பட்ட அவரது உத்தி. இந்திய செம்மை, நாட்டார் நாடக மரபுகளுடன் அவருக்கு ஏற்பட்டிருந்த வியக்கத்தகு பரிச்சயத்தைக் குறிப்பதாக இருந்தது. எழுதப்பட்ட Text களிலிருந்து விடுபட்ட, சுதந்திரமான, படைப்பாற்றல் மிக்க நடிப்புப் பாணியை மெயர்ஹோல்டின் ‘‘bio-mechanics’’ உருவாக்கின. முகப்பு மேடையின் (Proscenium) முக்கியத்துவத்தை மெயர்ஹோல்ட் ஏற்றுக் கொண்டார். திரைச்சீலையின் இருபரிமாணத் தன்மைக்கும் நடிகளின் உடல் தோற்றத்துக்குள்ள முப்பரிமாணத்தன்மைக்குமிடையே நிலவும் உள்ளார்ந்த முரண்பாடு பற்றியும் லய அசைவின் பயன்பாட்டையும் மெயர்ஹோல்ட் கீழைத் தேய மரபுகளிலிருந்தே கற்றுக் கொண்டார். திரைச் சீலைகள், திட்டவட்டமாகத் தீர்மானிக்கப்பட்ட மேடையமைப்புகள் ஆகியவற்றிலிருந்தும், text இன் வரையறைகளிலிருந்தும் விடுபட்டு, தனது பாத்திரத்தைப் பல்வேறு

வகை வியாக்கியானங்களுடன் நடித்துக் காட்டும் சுதந்திரம். ஒரு பாத்திரம் ஒரு குறிப்பிட்ட நிலையிலிருந்து மற்றோர் நிலைக்குக் கடந்து செல்லும் சுதந்திரம், பார்வையாளர்கள் தம் இரசனையாற்றலையும் புரியும் திறனையும் இடைவிடாது வளர்த்துக் கொள்ளும் வாய்ப்பு என்பன மெயர்ஹோல்ட் இந்திய /கீழ்த்தேய செம்மை / நாட்டார் நாடக மரபுகளிலிருந்து தெரிந்து கொண்டவையாகும். அவரது நாடகத்தின் நோக்கம், தயாரிக்கப்பட்ட கலைப்படப்பை பார்வையாளர்கள் முன் வைப்பதல்ல; மாறாக படைப்பு உருவாக்கத்தில் பார்வையாளனைப் பங்கேற்கச் செய்தல் தான்.

நவீன நாடகத்தின்-குறிப்பாக ப்ரெஹ்டிய நாடகத்தின் கிளைக்கதை சார்ந்த (episodic) தன்மை பற்றி வெ.சா. குறிப்பிடுகிறார். இந்திய செம்மை-நாட்டார் நாடகக் கட்டமைப்பும் கூட பெரும்பாலும் கிளைக்கதை சார்ந்த அல்லது ஓர் நிகழ்ச்சியை எடுத்துரைக்கிற (narrative) தன்மையிலேயே உள்ளது. (வெ.சா. மூலம் தமிழ் வாசகர்கள் தெரிந்து கொண்ட அல்காஷியின் 'அந்தாயுக்' இப்படிப் பட்டதாகவே தெரிகிறது). அதே போல இந்திய மரபு, ப்ரெஹ்டிய மரபு இரண்டிலும் ஒன்றிப் போதல் (empathy) என்ற அம்சம் இல்லை. நடிகன் பாத்திரத்தோடு ஒன்றிப் போவதோ, பாத்திரத்துடன் பார்வையாளன் ஒன்றிப் போவதோ இல்லை. ஐரோப்பிய எதார்த்த மரபுக்கு எதிரானதும் இந்திய/கீழ்த்தேய மரபுகளுக்கு ஒத்ததுமான 'இடைவெளி' அல்லது அந்நிய மாக்குதல் (alienation) என்ற கோட்பாட்டை வகுத்த ப்ரெஹ்டின் 'எபிக் தியேட்டர்', எலிஸபத்ய நாடக மரபிலிருந்தும் சில அம்சங்களை எடுத்துக் கொண்டதாகும். நடிகன் பாத்திரத்தோடு ஒன்றாமையும், அவன் தனது நடிப்பு பற்றிய இடைவிடாத விழிப்புணர்வோடு இருப்பதும், ஒரே நடிகன் அடுத்தடுத்துப் பல பாத்திரங்



களாக உருமாறுவதும், குறியீடுகளைப் பயன்படுத்துவதும் ப்ரெஹ்ட் இந்திய-சீன மரபுகளிலிருந்து எடுத்துக் கொண்ட உத்திகளாகும்.

நாடகத் துறையில் புகழ் பெற்ற விமர்சகரான மார்டின் எஸ்லின் நிறுவனது போல, Theatre of Cruelty யை உருவாக்கிய அந்தோனின் அர்டாட் அரிஸ்டாட்டிலிய அணுகு முறையையும் யதார்த்த முறையையும் நிராகரித்து ஒரு சர்ரியலிச முறையை ஏற்றவர். தொன்மைப் பண்பாடு, மெக்ஸியப் பண்பாடு, கீழ்த்தேய நாடக மரபு ஆகியவற்றிலிருந்தும் எலிஸபத்திய நாடக மரபிலிருந்தும் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்ட அம்சங்கள் அர்டாடின் நாடகக் கோட்பாடுகள் ஆயின. நடனம், லய அசைவு, தாளகதி ஆகியவற்றுக்கு அழுத்தம் தந்தவர் அவர். கொடூரச் சம்பவங்களும், சித்திரவதைக் காட்சிகளும் நிரம்பிய இவரது நாடகங்களுக்கும் கேரள மரபிலுள்ள சடங்கு நாடகங்களுக்கும் (தெய்வம், பாதயானி, முடியேட்டு) உள்ள நெருக்கமான தொடர்பை அய்யப்பப் பணிக்கர் நிரூபித்துள்ளார்.

இதேபோல ஜெர்னி க்ரோடோவ்ஸ்கியின் 'சோதனைக் கூட நாடக' (laboratory Theatre) மரபிலும் இந்திய மரபின் தாக்கத்தைக் காணலாம். இத்தாக்கம், சைகைகள், பாவனைகள், அங்க அசைவுகள், தாளகதி சம்பந்தப்பட்டது. இரு மரபுகளுமே, நாடகம் என்பது நிகழ்த்துபவனுக்கும் பார்வையாளனுக்குமிடையே நடைபெறும் ஒரு 'பரிமாற்றம்' என்று கருதுகின்றன; நடிகன் தனது பாத்திரச் சூழலிலிருந்து விடுபடுவதை, அதைக் கடந்து செல்வதை நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளன; நடிகன் வெறும் பிரதியாக இருக்கும் நிலையிலிருந்து விடுபட்டு பிரதிநிதியாக மாறுவதை நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளன; இரண்டுமே ஆழ்ந்த பயிற்சியைக் கலைஞரிடமிருந்தும்

உயர் அளவு இரசனை அனுபவத்தைப் பார்வையாள  
னிடமிருந்தும் கோருகின்றன.

மானுடவியல், சமூக-உளவியல், உளவியல் பகுப்பாய்வு. ஜெஸ்டால்ட் சிகிச்சை முறை ஆகியவற்றைக் கற்றுத்  
தேர்ந்த ரிச்சர்ட் ஷெக்னர், நாடக நிகழ்ச்சி பற்றிய  
தனது கோட்பாடு (environmental theatre) ஒரு சமூக  
விஞ்ஞானமேயன்றி அழகியல் கோட்பாடல்ல என்கிறார்.  
நாடகம் என்பது ஒரு சமூக நிகழ்வுதான் என்கிறார்.  
இவரது நாடகத்தில் காணப்படும் திறந்த வெளி,  
பார்வையாளரின் தீவிரப் பங்கேற்பு, குனியக்காரர்  
பாத்திரம், நாடக அனுபவம் ஒரு சிகிச்சைபோல் பயன்  
படுதல், குழுச்செயல்பாடு ஆகிய அம்சங்கள், இந்திய  
செம்மை நாடக மரபுடன் ஒத்துள்ளவை என்றும் இந்திய  
சடங்கு, நாட்டார்பழங்குடி நாடக மரபுகளில் காணப்  
படுபவையே அவை என்றும் அய்யப்பப்பணிக்கர் கூறு  
கிறார். (ராமலீலா, தெய்யம், பாதயானி, தமாஷா,  
யாத்ரா என்பன பணிக்கர் கூறும் எடுத்துக்காட்டுகள்.  
புரிசைக் கூத்தையும் சேர்த்துக் கொள்ளலாமோ?)

டென்னஸ்ஸி வில்லியம்ஸ் கூடத் தனது நாடகங்களில்  
மெய்யுலகை, வாழ்வின் அடிப்படை உண்மைகளை,  
தோற்றங்களுக்குப் பின்னால் இருக்கிற சாரத்தைச்  
சித்திரிக்க 'எதார்த்த' முறையைக் கையாள்வதில்லை.  
சம்பிரதாய உத்திகளைக் கைவிடுவது என்பது மெய்யு  
லகை ஆராயும் பொறுப்புகளையோ, அனுபவங்களுக்கான  
விளக்கங்களைக் கண்டறியும் பொறுப்பையோ, கைவிடுவ  
தல்ல என்பதும், மாறாக அவற்றைப் பற்றிய உண்மை  
களுக்கு மேலும் நெருக்கமாக வந்து சேர்வதும்  
அவற்றை மேலும் ஆழமாக ஊடுருவிப்பார்ப்பதற்காகப்  
புதிய உத்திகளைக் கையாள்வதுதான் என்றும் கூறுகிறார்.  
(glass menagerie க்கான தயாரிப்புக் குறிப்பு) இசையும்

354 / வரட்சியிலிருந்து...

பாடலும் நாடகத்தின் ஆத்மாவை வலியுணர்த்தக் கூடியனவாகக் கருதுகீரார்.

வெ. சா. நவீன நாடக மரபைச் சேர்ந்ததாகக் கருதும் பாதல் சர்க்காரின் நாடகத்திலும் மிக உயர்ந்த அளவு பத்திரிகள், தாளகதியிலான அசைவுகள், சைகைக் கூத்து, பாடல் ஆகியவை இடம் பெறுகின்றன. இங்குமே 'எதார்த்த' முறை கையாளப்படுவதில்லை. பாதல் சர்க்காரிலிருந்து சென்னையிலுள்ள கூத்துப்பட்டறை, 'நிஜ' நாடக இயக்கம், 'விதி' நாடக இயக்கம் வரை அறிந்தும் அறியாமலும் நம் மரபின்-குறிப்பாக நாட்டார் மரபின்-தொடர்ச்சியா இருப்பதாகவே எனக்குப் படுகிறது.

எனவே நாடகம் (play or drama) என்ற எப்போதும் ஒரே சீரான வடிவமும், கட்டமைப்பும் கொண்ட, மாற்ற மில்லாத ஒரு கலை இனத்தின் மரபை எந்த ஒரு நாட்டிலும் தேடிக் கண்டுபிடிக்க முடியாது என்றும் எல்லா நாடுகளிலுமே ஒரு தியேட்டர் மரபைப் பற்றித் தான் பேசமுடியும் என்றும் தெரிகிறது. நவீன காலத்தில் நாம் நாடகம் (Play or drama) என்று பொருள் படுத்திக் கொள்கிற ஒரு கலை அல்லது இலக்கிய இனத்தின் வடிவத்தை ஒரு நாடகாசிரியர் அல்லது தயாரிப்பாளன், தான் தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்கிற கதைக்கரு, மனிதவாழ்க்கை பற்றியும் புறமெய்மை பற்றியும் அவனுக்குள்ள, தத்துவப்பார்வை வாழ்ந்து பெற்ற அநுபவம், இவற்றை வெளியீடு செய்து பொருத்தமானவை இவைதான் என அவன் தெரிவு செய்து கொள்கிற உத்திகள் ஆகியவை தீர்மானிக்கின்றன என்றே எனக்குப்படுகிறது. ஒரு நாடகாசிரியன் கையாள்கிற அதே கதைக்கருவை, ஒரு சிறுகதையாசிரியனோ, நாவலாசிரியனோ, ஓவியனோ, பாலே நடனக் கலைஞனோ, கதாகாலட்சேபக்காரனோ, தெருக்கூத்துக்

கலைஞனோ கையாளலாம், கையாளமுடியும். நாடகம் என்பது, அடிப்படையில், நிகழ்த்தப்படுகின்ற ஒன்று; அச்சிடப்பட்டுப் படிக்கப்படுவது மட்டுமல்ல. நிகழ்த்தப்படும் முறையில் நடனத்திலிருந்து, பாவைக்கூத்திலிருந்து, பாலேயிலிருந்து வேறுபடுகிறது. அது நிகழ்த்தப்படுகின்ற போது தருகின்ற அனுபவத்திலிருந்தே அதன் வடிவம், ஆத்மா ஆகியவற்றை இனங்கண்டு கொள்ள முடியும் என்று தோன்றுகிறது.

நாடகத்துக்குள்ள சமூகச் செயற்பாடு (social function) என்பது பற்றி வெ.சா. கூறியுள்ளது மிகமிகச் சரியானதாகவே உள்ளது.

“நாடகம் என்பது ஒரு பொழுது போக்கல்ல. அது ஒரு இயக்கம், மக்கள் வாழ்க்கையுடன் உறவு கொண்டது. நாடகமும் வாழ்க்கையும் பரஸ்பர பாதிப்பு கொள்ள வேண்டியவை. ஒன்றிலிருந்து மற்றது கிளர்ந்து எழும்... இந்த மண்ணில் நாடகம் மலர வேண்டுமானால், அது இந்த மண்ணைச் சேர்ந்ததாக இருக்க வேண்டும். இந்த மண்ணிலிருந்து கிளர்ந்தெழுந்ததாக இருக்க வேண்டும். இந்த மண்ணில் வாழும் மக்களுக்கும் அதற்கும் ஒரு தொடர்பு, பிணைப்பு, அர்த்தம் இருக்க வேண்டும்.”

அதே வேளையில் நாம் உலகம் குடிமக்கள் என்கிற வகையில் பல்வேறு நாடுகளின் மக்களின் அனுபவத்தை, மதிப்புகளை, உலகு நோக்குகளை, உலகு தழுவிய மனித உணர்வுகளைப் பகிர்ந்து கொள்ளும் வகையில் பிற மொழி நாடகங்களும் இங்கும் அர்த்தம் பெறக் கூடியவைதான்.

## II

தமிழ்நாட்டின் நாடக (Theatre) மரபு பற்றிய  
படிப்பகம்

356 / வரட்சியிலிருந்து...

வரலாற்று—சமூகவியல் ஆய்வையும் வெ.சா. மேற் கொள்கிறார் ('நாடகமும் நாடக மரபும்', 'மழை, ஒரு முன்னுரை', 'இன்றையத் தமிழ் நாடகங்கள்', பின் நோக்கிய பார்வையில் : ப. வ. இராமசாமிராஜுவின் பிரதாப சந்திரவிலாசம்'). தனது கருத்துகளை வெ.சா., "சில தெரிந்ததுகள், சில தெரியாததுகள்" என்ற வடிவத்தில் வைத்திருப்பதாகவும், தொடர்ந்து விவாதங்களைத் தூண்ட வேண்டும் என்ற நோக்கம் அவருக்கு இருப்பதாகவும் நான் கருதுகிறேன். ஆனால் ஒரு விழிப்புள்ள சிந்தனை வேண்டும் என்று வற்புறுத்தி வருகிற வெ.சா. வின் பார்வையில், பண்டைத் தமிழ் நாடக மரபு பற்றி ஆங்கிலத்திலும் தமிழிலும் வெளிவந்துள்ள ஏராளமான நூல்களும் கட்டுரைகளும் உ.வே.சா. ஐயர் முதல் க. சிவத்தம்பி வரை அளித்துள்ள பங்களிப்புகளும் ஏன் படவில்லை என்பது வியப்புக்குரியது (என்னைப் பொறுத்த வரை இவை முற்றிலும் புதிய சங்கதிகள் தான். அவற்றின் பட்டியல்களைத்தான் இது வரை என்னால் படிக்க முடிந்துள்ளது.)

தொடர்ந்து நடக்க வேண்டிய விவாதங்கள் மூலமாக, புதிய கருத்துக்கள் உருவாகும், பழைய கருத்துகள் தெளிவு பெறும் அல்லது கைவிடப்படும். காணாமல் போன கண்ணிகள் கிடைக்கப் பெறும். பழைய செய்திகள் கேள்விக்குட்படுத்தப்படும். எடுத்துக்காட்டாக "இயல், இசை, நாடகம் என்ற முப்பிரிவுகள்... பரிபாடலில்தான் முதன் முதலாக இப்பிரிவுகள் பற்றிப் பேசப் படுகின்றன" என்று வெ.சா. கூறும் கருத்துகள் ஆராயப்படவேண்டும். ஏறத்தாழ இதே கருத்தைத் தான் வையாபுரிப் பிள்ளையும் கூறியிருக்கிறார் (இலக்கியச் சிந்தனைகள்). பிள்ளை தனக்கு ஆதாரமாகக் கொள்வது பரிமேலழகர் குறளுக்கு எழுதிய உரையில் மேற்கோளாகக் காட்டும் பரிபாடல் வரிகளாகும்:

படிப்பகம்

“தெரிமான் தமிழ் மும்மைத் தென்னம் பொருப்பன்  
பரிமா நிரையிற் பரந்தான்று வையை”

“வைகை ஆறு,முத்தமிழ் தென் பொருப்பனின் (பாண்டி  
யனின்) குதிரைப்படைபோல் அகன்றதல்ல”)

இங்கு ‘மும்மை’ என்பது ‘மூன்று’ என்ற எண்ணைக் குறிக்கிறது என்று பரிமேலழகர் கூறுகிறாரேயன்றி, இயல், இசை, நாடகம் என்ற முப்பிரிவுகளைத்தான் என்று திட்டமாகக் கூறவில்லை. பரிமேலழகர் மேற்கோள் காட்டும் இவ்விரு வரிகள் தவிர இப்பாடலின் இதர வரிகள் நமக்குக் கிட்டவில்லை. இரண்டாவதாக ‘முத்தமிழ்’ என்ற சொல் எச் சூழலில், எப்பொருளில் கூறப்பட்டது என்பதற்குத் தெளிவான சான்றுகள் இல்லை. எனவே பரிபாடற்றிரட்டில் வேறு ஏதேனும் ஒரு பாட்டில் முப்பிரிவுகள் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளதா என ஆராய வேண்டியுள்ளது. மற்றொரு பரிபாடலில் ‘தமிழ் வையைத்தண்ணம் புனல்’ (பரிபாடல் 6: 60) என்ற வரி காணப்படுகிறது (தமிழ் வையையின் குளிர்ந்த நீர்). ‘தமிழ்’ என்பது இங்கு தமிழ் நிலத்தைக் குறிக்கிறது. நிலத்தைக் குறிக்கத் ‘தமிழ்’ என்ற சொல் பயன்படுத்தப்பட்டதற்குச் சான்றுகள் சங்க இலக்கியங்களில் உள்ளன (புறம் 35, 50, 51; அகம் 22, 31). படையைக் குறிக்கக் கூட ‘தமிழ்’ என்ற சொல் ஓரிடத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது (பதிற்றுப் பத்து 62). பாண்டிய மன்னனின் படை வலிமை பற்றிக் கூறுபவ்னாக, பரிமேலழகர் மேற்கோள் காட்டிய வரிகளைக் கொள்ளலாம். பாண்டிய மன்னன் ஆண்ட நிலப்பரப்பைக் குறிப்பதாகவும் இருக்கலாம். சங்க இலக்கியங்கள் முப்பேரரசுகள் (சேர, சோழ, பாண்டிய) பற்றிப் பேசுகின்றன (புறம் 109, 110, பதிற்றுப் பாட்டு 20, அகம் 31). எனவே ‘தென்னம் பொருப்பன்’ என்ற பாண்டிய மன்னன் முப்பெரும் அரசுகளை ஆண்டான் என்பதைக்

குறிக்க 'மும்மை' என்ற சொல் கையாளப்பட்டிருக்கலாம். எனவே பரிமேலழகர் மேற்கோள் காட்டிய இரு வரிகளுக்கு வையாபுரிப்பிள்ளை தரும் விளக்கத்திலிருந்து நாம் ஒரு 'அறுதியான முடிவுக்கு வர முடியாது.

'பரிபாடல்' பண்டைத் தமிழகத்தின் நிலமான்யச் சமூகப் பொருளியல் கட்டத்தைச் சேர்ந்தது. கவிதையும் இசையும் கலந்த பாடல் அது. இந்நூலில் 'முத்தமிழ்' என்ற கருத்தாக்கம், கோட்பாடு வகுக்கப்பட்டிருக்க வாய்ப்பில்லை. இயல், இசை, நாடகம் எனத் தனித்தனியாகக் கலை (அல்லது இலக்கியப்) பிரிவுகள் வளர்ச்சியடைந்த பிறகே கோட்பாட்டு வகையான பிரிவுகளைச் செய்ய முடியும். துவக்க காலத்தில் இசையும் ஆடலும், கவிதையும் ஒன்றுடனென்று பின்னிப் பிணைந்திருந்தன (சங்க காலத்தில் 'அகவல்' புகழ்பெற்ற கவிதை வடிவம் 'அகவல்' என்ற சொல் 'அகவு' என்ற சொல்லிலிருந்து பிறந்தது. 'அகவு' என்ற சொல்லின் பொருள் 'மயில் போல் ஒலியெழுப்புதல், மயில் போல் ஆடுதல்'). கவிதை, பாட்டு இரண்டுக்குமே 'பாடல்' என்ற சொல் வழங்கப்பட்டது. பரிபாடலே பாடுவதற்கும் ஆடுவதற்குமான பாட்டுகள் தான். இயல், இசை, ஆடல் (நாடகம்) என்ற பாகுபாடு பரிபாடல் காலத்தில் தோன்றியிருக்கலாம் எனினும் வணிகக்காலம் என்று சொல்லக்கூடியதும் பௌத்த, சமண சமயங்களின் மேலாண்மை நிலவியதுமான காலத்திலேயே தெளிவாகப் பாகுபடுத்தப்பட்டக் கூடிய வகையில் முப்பிரிவுகள் வளர்ச்சியடைந்திருக்கக் கூடும். ஆயினும் முக்கலைகளின் (முப்பிரிவுகளின்) வளர்ச்சியை அங்கீகரித்தல் என்பது இலக்கியத்துடன் இசையையும் நாடகத்தையும் சரிநிகராக நடத்துவது தான். ஆனால் பௌத்தமும் சமணமும் இசைக்கும் நாடகத்துக்கும் தனிமரபை, மரியாதையை வழங்க மறுத்தன, எளிமை, புலனடக்கம் ஆகியவற்றைப் போதித்தன. வணிகவர்க்கத்தின் நலன்களைக் காக்கும்

பொருட்டு சிக்கனத்தையும் ஆடம்பரம் தவிர்த்தலையும் கேளிக்கைகள் நீக்குதலையும் அவை ஆதரித்தன போலும். (தமிழ் நாட்டு ப்யூரிடானிசம்!) பௌத்தமும் சமணமும் இசைக்கும் நாடகத்துக்கும் கடும் பகை காட்டின என்பதற்குச் சான்றாக உள்ளவை ஏலாதி - 25, அதற்கு நச்சினார்க்கினியள், இளம் பூரணர் வழங்கியுள்ள உரைகள். தெற்கில் மட்டுமே பௌத்தம் இக்கலைகளுக்கு எதிரானதாக இருந்தது. வடக்கில் அப்படியில்லை. சமஸ்கிருத நாடகாசிரியர்களில் ஒருவர் பௌத்த சமயத்தவரான அசுவகோசர் என்பது நினைவு கூறத்தக்கது. (தமிழ்நாடக மரபுகள் பற்றிய பல தடயங்கள் இல்லாமல் போனதற்கும், அவற்றைப் பற்றிய குறிப்புகள், இலக்கணங்கள் இல்லாமல் போனதற்கும் பௌத்த, சமண மேலாதிக்கம் தமிழ் நாட்டில் நிலவியதும், பிறகு களப்பிரர் ஆட்சிக் காலம் என்ற இருண்ட காலம் வந்ததும் காரணமாயிருக்கலாம். 16 ஆம் நூற்றாண்டில் ஏற்பட்ட விசயநகரப் பேரரசின் ஆட்சி, அதைத் தொடர்ந்து தெலுங்குக் குறுநில மன்னர்கள், பாளையக் காரர்கள் (கொள்ளைக் காரர்கள்!) ஆட்சி என்று நீடிக்கிற ஏறத்தாழ இரு நூற்றாண்டுக் காலம் தமிழர்களுக்கு வாய்த்த மிக இருண்ட காலம் எனக் கருதப்பட வேண்டும். எல்லாவகையான ஒடுக்கு முறைகளுக்கும், அடிமைப்படுதலுக்கும் தமிழர்கள் உட்படுத்தப்பட்ட காலம் அது. தமிழர்களின் வாழ்வின் எல்லாத் துறைகளிலும் (பொருண்மை வாழ்வு, ஆன்மிக வாழ்வு இரண்டிலும்) தெலுங்கர்களின் ஆட்சியே நிலவியது. வேளாண்மை, நெசவு, பொற் தொழில், கருமன் தொழில், தச்சுத் தொழில், நகரசுத்தித் தொழில், முதலியனவற்றிலும் கலை, இலக்கியம், தத்துவம் முதலியனவற்றிலும் தெலுங்கு நாட்டைச் சேர்ந்தவர்களின் ஆதிக்கம் ஏற்பட்டது. வேறு எந்தப் படையெடுப்பாளரும் தமிழர்களின் வாழ்வின் எல்லாத் துறைகளையும்



360 / வரட்சியிலிருந்து...

இப்படிக் கைப்பற்றிக் கொண்டதில்லை. (செருப்புத் தைப்பவர்கள் கூட தெலுங்கு நாட்டிலிருந்து கொண்டு வரப்பட்டனர்). பின்னர் ஆங்கிலேயர் வருகையும் அதன் தாக்கங்களும், விசயநகரப் பேரரசுக் காலத்தில் குறுநில மன்னர்களையும், நிலக்கிழார்களையும் போற்றும் தனிப் பாடல்களே தோன்றியிருக்க முடியும். எனவே தமிழ்ப் பண்பாட்டின் தொடர்ச்சியான வளர்ச்சிக்கும் மரபுப் பாதுகாப்புக்கும் இடையூராக இருந்த இத்தனைச் சக்திகள் பற்றிய பார்வை நமக்கு இருக்க வேண்டும்) பல்லவர் காலத்தில் சமண பௌத்த நெறிகளுக்கும் வணிக வர்க்கத்தினருக்கும் எதிரான போராட்டம் வெற்றியடைந்தது. சமண பௌத்தர்கள் ஒழித்துக் கட்டப்பட்டனர். வெற்றி பெற்ற பக்தி இயக்கத்தில் இசை முக்கியத்துவம் பெற்றது. ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் இசையைப் போற்றினர். இக்காலத்தில் தான் முதன் முறையாக நடனக்கலைஞர்கள் கோயிலுக்குள் இணைக்கப்பட்டனர். இயல், இசை, நாடகம் என்ற முப்பிரிவுகள் பற்றிய தெளிவான பாகுபாட்டைப் பக்திப் பாடல்களில் காணலாம்.

நமது கலாச்சாரம் கோயிலைச் சுற்றியிருந்தது; கோயிலிலிருந்து பிரவாகித்துத் தெருக்களையடைந்த ஆடலும் பாடலும் மக்கள் அனைவராலும் பகிர்த்து கொள்ளப்பட்டன என்று வெ.சா. கருதுகிறார். ஆனால், ஏற்கனவே குறிப்பிட்டுள்ளதுபோல, பக்தி இயக்கம் தமிழ் நாட்டில் மேலோங்கத் துவங்கிய பல்லவர் ஆட்சிக் காலம் தொடர்பே, இசையும் நடனமும் கோயில்களில் வளரத் தொடங்கின. சமண, பௌத்த சமயங்களின் துறவுக் கொள்கைக்கும் இன்ப மறுப்புக்கும் (asceticism) மாறாக இன்ப நோக்கும் சமய நோக்கும் இணைந்து செயல்பட்டன. உலகியல் வாழ்வுக்குப் பக்தி இயக்கத்தவர் கொடுத்த முக்கியத்வம், சமண, பௌத்தத் துறவிகள்

போல் ஒதுங்கி வாழாது, சமூக மக்களுடன் கலந்து, திருமண வாழ்வை மேற்கொண்டு. இசை நடனம் என்ற கலைச் சாதனங்கள் வழியாக நாயன்மார்களும் ஆழ்வார் ளளும் பக்தி மார்க்கத்தைபரப்பியதன் காரணமாக, பொது மக்களிடம் பரவலாக பக்தியோடு கலைகளும் போய்ச் சேர்ந்தன என்பதில் உண்மையுண்டு. கிராமங்களும் நகரங்களும் கோயிலை மையமாகக் கொண்டு இயங்கின. சமயத்தோடு இணைந்தே சமூக வாழ்க்கையும் பொருளா தார வரழ்க்கையும் இணைந்தன. ஆயினும் இக் கோயில் கலாச்சாரமும் கோயிலை மையமாகக் கொண்ட சமூக பொருளியல் வாழ்க்கையும் தமிழ் நாட்டின் எல்லாப் பகு திகளிலும் இருந்ததாகச் சொல்ல முடியாது. வைதீக நெறிகளின் ஆதிக்கத்துக்கும் சைவ, வைணவத்தின் பிடிப்புகளுக்கும் உட்பட்டிராத பழந்தெய்வங்களின் கோயில்களில் (மாரியம்மன், காளியம்மன், நாட்ராய சாமி, கருப்பண்ண சாமி) நடனமும் இசையும் அநேக மாக இருந்ததில்லை. நாட்டார் கலை வடிவங்களான ஒயில் கும்மி, கரகாட்டம், மயிலாட்டம், பொய்க்குதிரையாட் டம், வில்லுப்பாட்டு, பறைக் கொட்டு போன்றவையே இங்கு நிலவின. மேலும் 'கோயில் கலாச்சாரம்' எல்லா மக்களுக்கும் உரியதாக இருந்தது என்பது முழு உண்மை யல்ல. "மாடு தின்னும் புலையா, மார்கழி உனக்குக் கேடா" என்று கேட்டதுதான் நமது சமுதாயம். விலாச நாடகங்களும், கிராமபோன் இசைத் தட்டுகளும், சினி மாவும் வந்த பிறகே விரிந்த மக்கள் பகுதியினருக்கு இசையும் (ஓரளவுக்கு நடனமும்) எட்டியது எனலாம்.

வேத்தியல், பொதுவியல் என்று வெ.சா. குறிப்பிடுபவை (மழை, ஒரு முன்னுரை) செம்மை மரபு/நாட்டார் மரபு என்ற வேறுபாட்டைக் குறிப்பதில்லை (அப்படிக் குறிப்ப தாக வெ.சா. வும் கூறவில்லை). உயர் குடியினருக்கு மட்டுமே பிரத்யேகமாக நிகழ்த்தப்பட்ட நடனமும் இசை

362 / வரட்சியிலிருந்து...

யுமே வேத்தியல், சற்று எளிதாக்கப்பட்ட வடிவத்தில் பொது மக்களுக்கு வழங்கப்பட்ட அதே கலைகளே பொது வியல் ஆகும்.

உலகில் எல்லா நாடுகளிலும் எல்லாப் சமுதாயங்களிலும் கலையின் தோற்றம் உழைப்போடு சம்பந்தப்பட்டதாகவே இருந்துள்ளது. உழைப்பின் பாகுபாடும் வர்க்கப் பிரிவினையும் கலையையே முழு நேரப் பணியாக, வாழ்வின் ஒரே ஈடுபாடாக, அக்கறையாகக் கருதி அதை நுணுக்கமாகப் பயின்று, வளர்த்து. சீரிய, செம்மை நிலைக்கு இட்டுச் செல்லும் கலைஞர்களை உருவாக்கின. இங்கு கலைப்படையும் வசதி பெற்ற சமூகப் பிரிவினருக்கே உரியதாயிற்று. கலையின் இன்னொரு பிரிவு உழைக்கும் மக்களோடு இணைபிரியாது வளர்ந்து வந்தது. இது நாட்டார் மரபு.

விரலியரும், பாணர்சளும், கூத்தர்களும் நம் நாட்டியா— இசை மரபின் முன்னோடிகள். 'கூத்து' ஆடலும் பாடலும் இணைந்த கலை; குழக் கூத்து தான் தொடக்க வடிவம். இதன் பிரிவுகளாகவே நாட்டார் மரபும் (தெருக்கூத்து முதலியன) செம்மை மரபும் (சின்னமேளம்—சதிர்—பரதநாட்டியம்) பரிணமித்தன. ஆடல் கலையில் அழகும் பயிற்சிமிக்கோர் அரசவையில் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டனர் (சிலப்பதி காரத்தில் சான்றுகள் உள்ளன). சமுதாயத்தில் செல்வாக்கு மிகுந்த பிரிவினருக்குக் கேளிக்கை யூட்டிய கலைஞர்கள் தேவ மரபினராக கருதப்பட்டனர். வேத்தியல் மட்டுமே பேணப்பட்டு செம்மை நாட்டிய முறை தோன்றலாயிற்று. பொதுவியல் புறக் கணிக்கப்பட்டது. இசையையும் ஆடலையும் தொழிலாகக் கொண்டவரும் தெய்வீக மரபில் உதித்தவர்கள் எனக் கருதப்பட்டவரும் சமயத் தலைவர்களின் இசைவையும் அரசவையினை ஆதரவையும் பெற்றவருமான ஒரு வகுப்பினரே, இக் கலை வடிவங்களின் பாதுகாவலராயி

னர். இந்திய, தமிழகச் சூழலில் இவர்கள் தனிச் சாதியினராக அமைந்ததில் வியப்பில்லை (இசை வேளாளர், தேவதாசிகள்) கலையும், கலைஞர்களும் மிக நுட்பமான நியதிகளுக்குட்பட்டனர். நாட்டார் மரபுகள் உயர்குடியினரால் முற்றாகப் புறக்கணிக்கப் பட்டன. 'அவை இருந்தன' என்ற செய்திதான் நமக்கு கிடைக்கிறதேயன்றி அக் கலை வடிவங்களின் தன்மைக்குச் சான்றோரங்கள் இல்லை. இன்று பல்வேறு பகுதிகளில் நிலவுகின்ற தெருக்கூத்து வடிவங்கள், ஓயில் கும்மி, வில்லுப்பாட்டு, கனியன் கூத்து முதலியவற்றிலிருந்தே அவற்றின் தொன்மை வடிவங்கள் பற்றிய ஊகங்களுக்கு வரவேண்டியுள்ளது. நாட்டார் கலை மரபும் ஒரே சீரானதாக இருக்கவில்லை; இப்போதும் இல்லை. ஒவ்வொரு சாதியினருக்கும், ஒவ்வொரு பழங்குடியினருக்கும் ஒரு கலை வடிவம் இருந்தது. ஆனால் அவை யனைத்தும் அடிப்படையாகப் பண்பிலும் நோக்கத்திலும் செம்மை மரபிலிருந்து மிகவும் மாறுபட்டவை.

உயர்குடிவர்க்கத்தினரின் கலைத் தேவைகளை நிறைவு செய்வதற்கெனத் தோன்றிய, ஆடல் பாடலைத் தொழிலாகக் கொண்ட ஒரு சாதியின் தோற்றம் ஒரு முக்கியமான அழகியல் அம்சத்தை உருவாக்கியது: தனியொரு நடனமாதே ஒன்றுக்கும் மேற்பட்ட பாத்திரங்களை ஏற்று நடிக்கும் முறை (mono-acting). உடல் வளப்பும் கவர்ச்சியும், ஆடல் பாடலில் தேர்ச்சியும் பெற்ற கலைஞர் பத்ததிகள், அபிநயங்கள் மூலம் பல வகைப் பாத்திரங்களையும், உணர்ச்சி நிலைகளையும் சித்திரிக்கும் முறை உருவாயிற்று. ஆடற்கலை இப்போது ஓர் உயர்மட்டத்துக்குப்பரிணமித்தது. இது, பல கலைஞர்கள் வெவ்வேறு பாத்திரங்களைச் சித்திரிக்கும் குழுக்கலையாக நாட்டியம் உருவாகும் சாத்தியப்பாட்டை நீக்கிற்று. நாட்டியக் கலைஞர்களின் கதைக்கருக்களை,

உருப்புகளை (repertoire) வரம்புக்குட்படுத்தியது; குறிப்பிட்ட கதைக்கருக்கள் மீதே மேன் மேலும் கவனம் குவிக்க வைத்தது. ஒற்றை ஆட்டக்காரியால் இப்போது இந்த வரையறுக்கப்பட்ட, குறிப்பிட்ட கதைக்கருக்களைச் சிறப்பாக வெளியீடு செய்ய முடிந்தது. உடல் வணப்பும் கவர்ச்சியும் தேர்ச்சியுமிக்க நடன் மாது அரசவையிலும், உயர்குடியினர் மாளிகைகளிலும் உள்ளிழுத்துக் கொள்ளப்பட்டதையும், பார்வையாளரின் சமூக (வர்க்க) தன்மையையும் கருத்தில் கொள்வோமாயின் இக் கலை வடிவத்தில் இனக்கிளர்ச்சியூட்டும், பாலுணர்வு ததும்பும் (eroticism) அம்சம் மேலோங்கி நின்றவை எளிதாகப் புரிந்து கொள்முடியும். (இந்த அம்சத்திற்கு 'சிருங்காரம்' என்றும் அது, லௌகிக உணர்வுகளையும், 'தான்' என்ற உணர்வையும் அழித்துப் பரம் பொருளில் பேருணர்வில் ஐக்கியப்படுத்த வழிகோறுகிறது என்றும் பிற்காலத்தில் ஒரு தத்துவ விளக்கம் கொடுக்கப்பட்டது) இத்தகைய ஒரு 'அழகியல்' அம்சத்தைச் சார்ந்தே, நடனக் கலைநிகள் தம்மைப் பொருளியல் வகையில் பேணிக் கொள்ள முடிந்தது. (இந்த மரபின் தொடர்ச்சியையே இன்றைய தமிழ் சினிமாக்களிலும் காணலாம்).

தனிநடிப்பிற்கு (mono-acting) கொடுக்கப்பட்ட அழுத்தமே நாடக அரங்கின் வடிவத்தைத் தீர்மானிப்பதாக அமைந்தது. இது, சுற்றிலும் அடைக்கப்பட்ட (closed) அரங்காக அல்லது சிறிய அரங்காகவே இருக்க முடியும். கலைஞர் அணியும் உடை, அவள் பல்வேறு பாத்திரங்களைச் சித்திரிக்கும் வகையில் பொது வடிவத்தியதாக இருக்க வேண்டும். அதே வேளையில் அவளது அங்கவணப்பையும் கவர்ச்சியையும் அசைவு நளினங்களையும் காட்டும் வகையிலும் அமைந்திருக்க வேண்டும். இது, கலைஞியின் சாதித்தன்மையைத் தீர்மானித்தது. ஏனெனில் இத்தகைய கலை நிகழ்ச்சியின்

தேவையும் அதற்கான பயிற்சியும் ஒரு குறிப்பிட்ட சாதியிலிருந்தே கூத்திகளையும் நாடக மகளிரையும் உருவாக்கின. ஆடற்றொழில் வேசித் தொழிலுடன் இணைந்தே வந்தது. நிரந்தரமான கட்டமைப்புகள் உள்ள கற்கோயில்கள் தோன்றியதும், நாட்டியத்துக் கான அரங்குகள் கோயில்களிலேயே கிடைத்தன. பாலுணர்வு அம்சங்கள் தெய்வீக ஒப்புதல்கள் பெற்றன. அரசர்களும், நிலக்கிழார்களும், வேளாளர்களும், பிராமணர்களும் கூத்தையும் கூத்திகளையும் துய்த்தனர். இந்தத் 'தேவ'ர்களுக்கே 'தாஸி'கள் உருவாயினர். இவ்வாறுதான் நமது செம்மை மரபு, நம் மண்ணில் உருவான ஆடற்கலையை, அது குழுக்கலையாக, இன்றைய நவீன நாடகத்தின் முன்னோடி வடிவமாக ஆக முடியாத நிலைக்கு இட்டுச் சென்றது.

கோயிலில் அடைபட்டுக் கிடந்த இசையும் நடனமும் ஜனநாயகத் தன்மை பெறுவதற்கு நெடுங்காலம் காத்திருக்க வேண்டியிருந்தது. இதற்கு, கலைகளுக்கும் கலைஞர்களுக்கும் இருந்த கோயில் ஆதரவு முறை வீழ்ச்சியடைய வேண்டியிருந்தது. கடந்த இருபதுகளின் இறுதியில் தேவதாஸி ஒழிப்புச் சட்டம் வந்து, நமது 'கோயில் கலாச்சார' த்தால் பாதுகாக்கப்பட்டுவந்த ஒரு இழிய முறைக்கு முடிவு கட்டப்பட்டது. ஆயினும் நடனத்துக்கு விடிவுகாலம் பிறக்கவில்லை. அது கற்கோயிலிலிருந்து விடுபட்டு கான்கிரிட் கோயில்களில் (சபாக்கள், பெரிய மனிதர்கள், உயர்சாதியினரின் பங்களாக்கள்) சரணடைந்து விட்டது. தேவதாஸி முறையிலிருந்து பிரிக்கப்பட்ட சதிர் (சின்ன மேளம்) சமூகக்கட்டுகள் நீங்கப் பெற்று, 'பரத நாட்டியம்' என்று ஞானஸ்நானம் செய்யப்பட்டு, இச்சமுதாயத்தில் பகிரங்கமான கௌரவ நிலையைப் பெற்றது. இசை, தொடர்ந்து கோயில்கள், மடங்களின் ஆதரவைப்

நகரங்களுக்கும் சிற்றுார்களுக்கும் பரவின. அன்று மக்கள் தொடர்புச்சாதனம் (mass media) வேறு ஏதும் இல்லை. நெடுங்காலமாகப் பெரும்பான்மையான மக்களின் முதன்மையான கலை வடிவமாக இருந்த இசைக் கலையே, இன்னொரு தளத்தில், செயல்பட லாயிற்று. இலக்கியக் கலை, படிப்பறிவற்ற பெரும்பான் மையான மக்களுக்கான கலையாக இருந்திருக்க முடியாது. இசையை முதன்மையம்சமாகக் கொள்ளாத வேறு எக்கலையும் இங்கு வளர்ந்திருக்க முடியாது. தெருக்கூத்து, ஏற்கனவே, வேறு பலகாரணங்களால் கொச்சைப்படுத்தப்பட்டிருந்தது.

அன்றைய சூழ்நிலைமையில் 'நவீன நாடகம்' என்று எதைக் கருதியிருக்க முடியும் என்பதும் அப்படி யொன்று எப்படி உருவாகியிருக்க முடியும் என்பதும் எனக்குத்தெரியவில்லை. விலாச நாடக முன்னோடிகளிற்பலர் செம்மை நாடக மரபுகள், சமஸ்கிருத, ஷேக்ஸ்பிரிய நாடகங்களில் மிக ஆழ்ந்த பரிச்சயமும், தேர்ச்சியும் பெற்றிருந்தனர். விலாச நாடகங்களை எழுதுவதற்காகவே தம் அறிவையும் புரிதலையும் பயன்படுத்தினர் (பரிதிமால் கலைஞர், சுத்தானந்த பாரதி, சம்பந்த முதலியார், சுப்பிரமணியசிவா, பி.வி. ராமசாமி ராஜு, "ஆண்டி" முதலியவர்கள்). விலாச நாடகங்கள், ஒரு கலைச்சாதனம் என்ற வகையில், ஒரு வளமான சமூகச் செயற்பாட்டை ஓரளவிற்குச் செய்திருப்பதாகவே எனக்குப் படுகிறது. அன்றிருந்த சூழ்நிலையில் தமக்குக் கிட்டிய ஒரே மக்கள் தொடர்புச் சாதனத்தை, தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்திற்குப் பயன்படுத்திய நம் நாடக முன்னோடிகளை அவ்வளவு கொச்சையாக மதிப்பிட முடியாது என்று நான் கருதுகிறேன். எஸ். வி. சகசரநாமம் போன்றவர்கள் தேசபக்திக்குச் சேவை செய்திருக்கலாம். ஆனால் நாடகக் கலைக்கு அல்ல என்று கூறுவது, நாடகத்தை வெறும் உருவமாகப் பார்ப்பதில்

போய் முடியும். பரந்துபட்ட பாமர மக்கள் தாம் தமது நாடகத்துக்கான பார்வையாளர்கள் என்பதை நேர்மையாக, உணர்வு பூர்வமாக வரையறுத்துக் கொண்டவர்கள் இக் கலைஞர்கள். இந்த வடிவத்தைப் பார்த்து உதடுபிதுக்கி எள்ளிநகையாடியவர்களைப் பொருட்படுத்தாமல் சத்தியமூர்த்தி, சுப்பிரமணிய சிவா போன்றோர் ஊக்கம் தந்தது அவர்களுக்கு நுண்ணுணர்வுகளோ, அழகியல் நோக்கோ இருந்ததில்லை என்பதனால் அல்ல. இந்த வடிவத்தைக் கொண்டே புற மெய்மை பற்றிய சில உண்மைகளைச் சொல்வதும், எதார்த்த வாழ்வின் பிரச்சனைகளை மக்கள் எவ்வாறு எதிர் கொள்ள வேண்டும் என்பதை எடுத்துக் காட்டவும் முயற்சிக்கப்பட்டன. நமது விலாச நாடக வரலாற்றைக் காண்கையில், வெள்ளையரின் அடக்கு முறைக் காலத்தில், எழுதப்பட்டு அரங்கேற்றப்பட்ட நாடகங்களுக்குப் பின்னால் இருந்த நெஞ்சுரம், தியாக மனப்பான்மை, சமூகப் பொறுப்பு ஆகியவற்றைக் கண்டு வியக்காமல் இருக்க முடியாது. இன்று நர்நாட்டில் நடக்கும் அக்கிரமங்களை, இத்தனை துணிச்சலோடு சொல்வதற்கோ, மக்களிடம் எடுத்துச் செல்வதற்கோ முடிகிறதா என்பதை யோசிக்க வேண்டும்.

அன்றும் அந்த நாடகங்களும் மக்களின் வாழ்வோடு நெருக்கமான தொடர்பு கொண்டவையாகவே இருந்தன. புராணக் கதைகளை மேடையேற்றிக் கொண்டிருந்த டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள் ராஜ ராஜ சோழனையும், ஒளவையாரையும் அரங்கேற்றியது இந்திய தேசிய உணர்வோடு கூடவே வளர்ந்த தமிழ்த் தேசிய உணர்வைப் பிரதிபலிக்கும் முகத்தான் தான். திராவிடர் இயக்கத்தவரும் தமது பகுத்தறிவுக் கொள்கைகளைப் பரப்பவும் அரசியல் கருத்துகளை விதைக்கவும் நாடகத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டனர். அன்றைய சமூக வாழ்வில் நம்பிக்கையுணர்வுகள் மேலோங்கியிருந்தன.



அரசியல், சமூக வாழ்வுகளில் அர்த்தங்கள் நிறைந்திருந்தன.

1947 வந்தது. பின்னர், விடுதலைப் போராட்டக்கால இலட்சியங்கள், ஆட்சியாளர்களால், மெல்ல மெல்ல பிறகு ஒரேயடியாகக் கைவிடப்பட்டன. ஊழலும் சுரண்டலும் மேலோங்கின. பொதுவாழ்வில் நேர்மையும் ஒழுக்கமும் உடையவர்கள் அரிதாயினர். எனவே இலட்சியமயமான வாழ்வும், இலட்சிய மனிதர்களும் கற்பனையாகவேனும் உருவாக வேண்டிய கட்டாயம் ஏற்பட்டது. இச்சூழலிலே சேவாஸ்டேஜின் 'வடிவேலு வாத்தியார்', 'பிரசிடெண்ட் பஞ்சாட்சரம்' போன்றவை புரிந்து கொள்ளப்படவேண்டும்.

அரசியல், சமூகப் பிரச்சினைகளைக் கையாளாத மிகையுணர்வு நாடகங்களைக் கூட ஒரு சமூகவியல் நோக்கிலேயே காணவேண்டும். விடுதலைப் போராட்ட காலத்தில் நாடகத்துக்கு இருந்த மதிப்பு மற்றொரு வகையில் குறையலாயிற்று. கீல விநியோகச் சாதனம் என்ற வகையில் சினிமாவின் ஆதிக்கம் தோன்றியது. நாடகம் மீண்டும் மத்தியதரவர்க்கத்தின் சபாக்களுக்கு வந்து விட்டது. கணிசமான அளவில் உருவாகியிருந்த நகர்ப்புற மத்தியதரவர்க்கத்தின் உணர்வுகளுக்கும், மதிப்புகளுக்கும் உகந்ததாக நாடகம் மாறியது. மத்தியதரவர்க்கத்துக்குக் குடும்பம் தான் 'ஆதாரஸ்ருதி'. குடும்பச் சிக்கல்களை, கணவன் மனைவி உறவுகளை, காதலர்களை மையமாக வைத்த மிகையுணர்வு நாடகங்கள் (melodrama) நிறைய வந்தன. இந்தச் சூழலுக்குள்ளேயே சிலர் சில மாற்றங்களைக் கொண்டு வந்தனர். மிகையுணர்வைக் குறைத்தல், ஒரே செட்டுக்குள் நாடக நிகழ்ச்சிகளை நடத்துதல், தலைமுறை இடைவெளியைச் சித்திரித்தல், மத்தியதரவர்க்க மதிப்புகளில் ஏற்படும்

நெருக்கடி போன்றவற்றை பாலச்சந்தரும், வரதட்சனைக் கொடுமை போன்றவற்றை மௌலி, விசு போன்றோரும் தொடுகின்றனர். எம். ஆர். ராதாவின் எதிர்வினையாக, அறுபதுகளில், பெர்னாட்ஷாவின் நாடகங்களை வெட்கமற்ற முறையில் திருடிக்கொண்டு 'சோ' நுழைகிறார். இதற்கிடையே நடிப்புப் பயிற்சிப் பள்ளியை ஆரம்பித்து ஓராண்டில் முடிவிடுகிறது சேவாஸ்டேஜ். சபா நாடகங்களில், முற்போக்கு அரசியல் நாடகங்களுக்கான முயற்சி (கோமல்). கடைசியாக மேடை நாடக வடிவத்திலேயே 'மழை', 'போர்வை போர்த்திய உடல்கள்' உருவாக்கப்படுகின்றன. எழுபதுகளிலிருந்துதான் அசட்டு ஜோக்குகளின் தொகுப்புகளாக க்ரேஸி மோகனும், காத்தாடி ராமமூர்த்திகளும், எஸ். வி. சேகர்களும் தோன்றுகிறார்கள். எல்லா தீவிரமான அரசியல், சமூகப் பிரச்சனைகளையும் கொச்சைப்படுத்தி disinformation வழங்கும் காரியத்தை 'சோ' தொடர்ந்து செய்துவருகிறார்.

நான் தமிழ்நாட்டு விலாச, சபா நாடகங்கள் பற்றிய தெளிவற்ற சித்திரத்தைக் கொடுத்திருக்கக் கூடும். நான் கூறவந்தது இதுதான்: நமது நாடகங்கள் இப்படித்தான் தோன்றி வளர்ந்திருக்க முடியும். இந்த வடிவத்திற்குள்ளேயும் ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் துணிகரமான பரிசோதனைகள் நடத்தப்பட்டுள்ளன. உரிய தருணங்களில், கலைக்குள்ள சமூகப் பொறுப்பு கணிசமாக உணரப்பட்டிருந்தது. சீரழிப்பவர்களும் தொடர்ந்து இயங்கிக் கொண்டேயிருந்தனர். வேதநாயகம்பிள்ளை காலத்தில் இருந்த நவீன இலக்கிய வளர்ச்சியைக் கருத்தில் கொண்டு 'பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்' தான் அன்றைய முதல் நாவல் என்று அங்கீகரிக்க வேண்டும் என்று வாதிடுகிற

372 / வரட்சியிலிருந்து...

வெ.சா. இதே நியாயத்தை, தர்க்கத்தை விலாச, சபா நாடகங்களின் வரலாற்றிலும் பார்க்க வேண்டும் என்பது தான் என் வாதம். ஒரு 'மோகமுள்' உருவான தால்தான் அதனுடன் 'வடிவேலு வாத்தியா'ரை ஒப்பிட முடிகிறது. 'பிரதாப முதலியார் சரித்திரங்களும் 'தீனதயாளு'க்களும் மட்டுமே இப்போது இருந்திருந் தால் நாம் இப்படி ஒப்பீடு செய்ய முடியாது. மேலும், இலக்கியத் துறையில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சியும், சாதனையும் மற்றெல்லாக் கலைத்துறைகளிலும் (குறிப்பாக பாமர மக்கள் பெரிதும் பங்கு கொள்பவற்றில்) ஒருங்குசேர, ஒரே அளவில் நிறைவேறும் என எதிர் பார்ப்பதில் பொருளில்லை. ஏறத்தாழ முன்னூறு ஆண்டுக் கால இலக்கிய மரபைக் கொண்டிருந்ததும் உலக இலக்கியச் சிகரங்களைத் தொட்டதுமான அமெரிக்காளிலும் 1916 இல் யூஜின் ஓ நெய்ல் தன் முதல் நாடகத்தை அரங்கேற்றும் வரை, நமது விலாச நாடகங்களைவிடப் பல மடங்கு மட்டரகமான நாடகங் களே ஆதிக்கம் செலுத்திவந்தன (பிராட்வேயிலும் தான்).

இந்திரா பார்த்தசாரதியின் 'மழை', 'போர்வை போர்த்திய உடல்கள்', ந. முத்துசாமியின் 'நாற்காலிக்காரர்', 'சுவரொட்டிகள்' ஆகியவையும் ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகச் சூழலின் காரணமாகவே உருவாக முடியும். தான் சுனீ கரித்து வந்த மதிப்பீடுகளை நிராகரிக்கவும் அவமதிக்கவும் செய்கின்ற மத்தியதரவர்க்க மனிதன், அம்மதிப்பீடுகளும் தனது லௌகீக வாழ்வும் ஒன்றுக்கொன்று பொருத்தமற்றவையாக இருப்பதைக் காண்பவன் தான்; தனது பழைய சமூக-பொருளியல் உறவுகளிலிருந்து துண்டிக்கப் பட்ட அல்லது 'வேர் பிடுங்கப்' பட்டவன் தான். டில்லியில் இருக்கிற தமிழன் இப்படியிருக்கலாம். அவனும் தொடர்ந்து தொடர்பு கொள்வதற்கான சமூக-பொருளியல் களங்கள் தஞ்சாவூரிலும் சென்னையிலும்

இருக்குமானால் அவன் பழைய மதிப்பீடுகளுடன் கொள்ளும் 'முரண்' சமரசத்திலேயே முடியும்! வெ.சா. விரும்புகிற, விலாச நாடகத்துக்கு மாறான, கலா ரூபம் கொண்ட, 'நவீன' நாடகமரபு ஒன்று 1940 களில் இருந்ததாக ஊகித்துக் கொள்வோம். அப்போதும் கூட ந. முத்துசாமியைப் போன்ற ஒருவரின் 'நாற்காலிக் காரர்' போன்றதொரு நாடகம் உருவாகியிருக்காது. ஏனெனில் அன்றிருந்த அரசியல் சில நம்பிக்கைகளை மனிதர்களுக்குத் தந்து கொண்டிருந்தது. இலட்சிய கோளம் ஒன்று அன்றிருந்தது. உள் நாட்டு மோசடிக் காரர்களின் 'ஓட்டு வேட்டை' அரசியல் வந்த பிறகு தான், 'நாற்காலிக் காரர்' களுக்கு ந.மு. சித்திரிக்கும் அவலம் மிகுந்தது. மேற்கத்திய - கிழக்கத்திய நாடக மரபுகளில் வியக்கத்தகு ஞானம் கொண்டிருந்ததாக வெ.சா. வால் அறிமுகப் படுத்தப்படும் 'ஆண்டி' ராம சுப்பிரமணியத்தால் கூட விலாச நாடக எல்லைகளை மீற முடியாமல் போனதற்குக் காரணம் என்ன? அரசியல், சமூக சீர்திருத்தம், தொழிற்சங்கம், இலக்கியம், பத்திரிகைத் தொழில் போன்றவற்றில் முதன்மைப் பங்கேற்றவர்களும் விழிப்புணர்வும், நாட்டுப் பற்றுமிக்கவர்களுமாயிருந்த மத்தியதர வர்க்கத்தினர் நாடகத் துறையில் போதுமான கவனம் செலுத்தவில்லை என்று கூறலாமோ? என்னைக் கேட்டால் பொறுப்புணர்வு மிக்கவர்கள் அன்று போதிய கவனம் செலுத்தினர் என்றே கூறுவேன்.

நாட்டார் மரபுக் கலை வடிவங்களைப் புதுப்பிக்கும் முயற்சிகள் போதுமான அளவில் மேற் கொள்ளப் படவில்லை என்றே தோன்றுகிறது. சும்மி, தொண்டிச் சிந்து போன்ற இசை வடிவங்களை பாரதியார் ஊக்குவித்தது போல, தெருக்கூத்து, பாவைக் கூத்து போன்ற இசை வடிவங்களை பாரதியார் ஊக்குவித்தது போல, தெருக் கூத்து, பாவைக் கூத்து போன்ற கலைகளைப் புதுப்பித்தல் அல்லது மீட்டல் என்பதை விடுதலை இயக்கத்தினர்

செய்யவில்லை. மரபை மீட்டல் என்ற பெயரில் பழமை வாதக்கருத்துகளைப் புதுப்பிக்கும் வேலையில் சிலர் ஈடுபட்டனர். கிராமிய இசையும், செம்மை மரபு இசையும் ஊக்குவிக்கப்பட்டன.

திராவிட இயக்கத்தின் மறைமுகத் தாக்கமாக தமிழிசை மறுமலர்ச்சியும் தமிழிசை ஆராய்ச்சியும் தோன்றின. சீனம், வியட்நாம், கம்போடியா போன்ற ஆசிய நாடுகளிலும், கென்யா, நைஜீரியா, ஜினியா போன்ற ஆப்பிரிக்க நாடுகளிலும் விடுதலை இயக்கத்தினரும் மார்க்ஸியப் புரட்சியாளரும் தம் பழம் மரபுச் செல்வங்களை மீட்டெடுக்கவும் அவற்றைப் புரட்சியின் தேவைகளுக்குப் பணிபுரியச் செய்யவும் மேற்கொண்ட முயற்சிகளில் ஒரு சிறிதே இவ்வுதவி மேற்கொள்ளப்பட்டன. பாவலர் வரதராசன், ப. ஜீவானந்தம், கார்க்கி, எம்.பி. சீனிவாசன் போன்றோரின் முயற்சிகள் தொடர்பு படவில்லை. உடைமை வர்க்கத்தின் தனியுரிமையாகிவிட்ட செம்மைக் கலை வடிவங்களையும் கற்றுத் தேர்ந்து, தேவைப்படும் மாறுதல்களுடன், பரந்த மக்கள் திரளினரிடம் கொண்டு செல்லும் முயற்சியை மார்க்ஸியர்கள் செய்யவில்லை. ஒவியம் போன்ற துறைகளில் அவர்களுக்குப் பரிச்சயமே இல்லை. மார்க்ஸிய விமர்சனம் என்பது இலக்கியத்துக்கு அப்பால் எங்கும் நகர்வதில்லை. ஆந்திரத்திலாவது நாட்டார் மரபுகளான ஒக்ககதா, ஜமுக்காளக் கதா, கோலாட்டம், புர்ரகதா போன்றவை புரட்சி இயக்கத்தவரால் புதுப்பிக்கப்பட்டுள்ளன. அங்கும் நாவல், சிறுகதை, நாடகத்துறைகளில் பிரமிக்கத்தக்க சாதனைகள் நிறைய இல்லை. கவிதை உன்னத நிலையை அடைந்துள்ளது. தமிழகத்தில் ஒரு சிலர் இப்போதுதான் துவக்க முயற்சிகளில் உள்ளனர். வரட்டுத் தனமான பார்வையை, மார்க்ஸிய நோக்காகக் கொண்டு, தமது வேற்ற மரபற்ற தன்மையை மூடி மறைக்கப் புருவம் நெளித்து "இது பிற

போக்குக் கலை, அது நிலப்பிரபுத்துவக் கலை' என்று கூறி போலிப் புரட்சித் தன்மையைக் காட்டிக்கொள்கின்றனர். கலைச் செல்வங்கள் அனைத்தையும் மக்களிடம் சேர்ப்பிக்க முயற்சி செய்யாமல் 'கலை மக்களுக்கே' என்பதில் என்ன பொருள்?

இத்தேக்க நிலை நிரந்தரமானதல்ல. சிறுபத்திரிகை தோற்றுவித்த பண்பாட்டுவிழிப்புணர்வின் தாக்கத்தில் 'சிறு' நாடக மரபு தோன்றியுள்ளது. 'மழை' 'நாற்காலிக்காரர்' தொட்டு, கூத்துப்பட்டறை முயற்சிகள் (அண்மையில் கண்ணப்ப தம்பிரானே பங்கேற்று நடத்த 'காளி' உட்பட), வீதி நாடக இயக்கம், பரீக்ஷா, மு. ராமசாமியின் 'நிஜ' நாடக இயக்கம் (இது அண்மையில் Antigone இன் தமிழாக்கத்தை அரங்கேற்றியுள்ளது), மக்கள் கலை இலக்கியக் கழகத்தவரின் 'பெல்ச்சி', 'அரக்கர்கள்' போன்றவை, தென்மாவட்டங்களிலுள்ள 'தேடல்கள்' குழுவினர், ராமானுஜம் எடுத்துக்கொண்ட முயற்சிகள், ராஜசேகரனின் 'வயிறுகள்', 'பாடலிபுத்திரம்' போன்றவை— எனக் காலத்தின் தேவையை நிறைவு செய்ய மிகக் குறுகிய காலத்தில் ஒரு மரபு உருவாகியுள்ளது. தமிழகத்தில் இன்றுள்ள அரசியல்-பொருளாதார நிலைமையில் இது ஒரு அற்புதமான வளர்ச்சியாகும்.

சின்னஞ்சிறு ஈழத்தில். நாடக வளர்ச்சி பத்தாண்டுக் காலத்தில் வியக்கத்தகு எல்லை அடைந்துள்ளது. ந. முத்துசாமி, இ.பா. போன்றோரின் படைப்புகளுடன், ப்ரெஹ்ட், டென்னஸ்ஸி வில்லியம்ஸ் போன்ற மேனாட்டு நாடகாசிரியர்களின் படைப்புகளும், மகாகவியின் நாடகங்களும் அங்கு அரங்கேறியவற்றில் குறிப்பிடத்தக்கன. பாலேந்திராவும் தாஸ்ஸியசும் ஈழத்தை விட்டு வெளிநாடுகளுக்குச் சென்றது நாடகத்துறைக்குப்

பெரிய இழப்பு. மேலும் இன்றுள்ள நிலைமையில் நாடக நிகழ்ச்சிகளுக்கு அங்கு இடமில்லை.

#### IV

‘இரசனை’ என்ற பிரச்சனை பற்றி வெ.சா. பல கருத்துகளைக் கூறுகிறார். அவை குறித்து சிலவற்றைச் சொல்லியாக வேண்டும். உன்னதமான இசையையும் நடனத்தையும் இரசிக்கும் சபாக்காரர்கள் கோமாளிக்கூத்து நிறைந்த சபா நாடகங்களையும் ரசிப்பது வியப்பைத் தருவதாகக் கூறும் வெ.சா. அதற்குத் தன் மனத்தில் பட்ட சரியான காரணங்களைக் கூறுகிறார். இதில் வியப்பதற்கு ஒன்றுமேயில்லை. ஏனெனில் இரட்டைவேடமும், போலித்தனமும், மாய்மாலமும் இந்த ‘சபா’க்காரர்களுக்குப் பரம்பரையாக வந்த குணங்கள். “லெளகீகத்துக்குக் கொஞ்சம் - பரமார்த்தீகத்துக்குக் கொஞ்சம்” என்று வேசி வீட்டுக்கும் கோயிலடிக்கும் சமமுக்கியத்துவம் தருவதுதானே இவர்களது மரபு. வர்த்தகக் கலாச்சாரம் தழைத்தோங்கும் ஒரு சமூக-பொருளியல் அமைப்பைத் தாங்கி நிற்கும் தூண்கள்தானே இந்த ‘சபா’ நாயகர்கள்! சங்கராச்சாரியாரின் ஆசிர்வாதத்தோடு மசாலா பத்திரிகைகளையும் மட்டரக சினிமாகளையும் தயாரிப்பவர்கள்தானே இந்த ‘சபா’க்களில் இடம் பெற்றுள்ளனர். ஒரு சுரண்டும் அமைப்பில் உள்ள தொழில், அரசுநிர்வாகம், நீதித்துறை, வணிகம் முதலிய அனைத்திலும் மேலாண்மை வகிப்பவர்கள் தானே சபாக்களின் புரவலர்கள். இவர்களது இலட்சிய கோளத்தில் மாய்மாலமும் இரட்டை வேடமும் தவிர வேறெதை எதிர்பார்க்க முடியும். மாடிசன் அவினயுவும் மடிசார் புடவையும் இணைந்ததுதானே இவர்களது பண்பாடு. ஜீன்ஸ் அணிந்த ஒரு சங்கராச்சாரியார் தானே இந்தப் பண்பாட்டின் குறியீடாக இருக்க முடியும்! பங்காரு அடிகளும் பாக்கியராஜும் தானே இந்தப்

பண்பாட்டின் பாதுகாவலர்கள்! இவர்களால் 'வாஷிங் டனில் திருமண'த்தைத்தான் ரசிக்க முடியுமேயல்லாது 'நாற்காலிக்கார'ரையோ 'சுவரொட்டிக'ளையோ அல்ல. இவர்கள்தான் ஒருபுறம் தமக்கு மட்டுமே உன்னதக்கலைகளையும் உயரிய ரசனையையும் உருவாக்கிக்கொண்டு மறுபுறம் மக்கள் கூட்டத்திற்கு மட்டரக்க கலையையும் கீழ்த்தர ரசனைகளையும் உருவாக்கித் தருபவர்கள். உன்னதமும் கீழ்த்தரமும் இங்கு சக வரம்பு நடத்துவன மட்டுமல்ல; ஒன்று மற்றொன்றின் நிபந்தனையாக உள்ளது. கோயிலைச் சுற்றி கலாச்சாரம் இருந்த போது கலைஞர்கள் தங்களை மக்கள் தரத்துக்குக் கீழிறக்கிக் கொள்ளாமல் கலைகளை நிகழ்த்தினர், மக்களும் கலைஞர்கள் தரத்துக்குத் தம்மை உயர்த்தி உன்னத ரசனை கொண்டனர் என்கிறார் வெ.சா. இது உண்மை என்றே கொள்வோம். 'சபா' கலைஞர்களில் இன்று எத்தனைபேர் மக்களிடம் சென்று ஆட, பாடத் தயாராக உள்ளனர்?

மேலும், நம் சமூகநிலைமைகள் நம்மில் மிக மிகப் பெரும்பாலானோரை, ஒரு தலைச் சார்பாகத்தானே வளர்க்கின்றன. பொருளியல், ஆன்மீகத்துறைகள் அனைத்திற்கும் பொதுவான அளவுகோல்கள் நம்மிடம் உள்ளனவா? ஒவ்வொரு துறையும் தனக்கேயுரிய தனிமொழியில் பேசுகின்றது. ஒரு துறையில் வளர்ச்சியடைந்தவனுக்கு மற்றொரு துறையின் சிருப்பு பற்றிய உணர்வே இருப்பதில்லை. எல்லாரும் எல்லாத்துறைகளிலுமோ அல்லது வியனூர்டோ டாவின்ஸி போல பல துறைகளிலோ தேர்ச்சியும் புலமையும் பெறுவது வரலாற்றின் எந்த ஒரு கட்டத்திலாவது சாத்தியமாகும் என்று நான் கருதவில்லை. ஆனால் எல்லாத்துறைகளிலும் கையாளப்படவேண்டிய பொதுவான மதிப்பீடுகள், எல்லாமே ஒன்றுக்கொன்று உறவுடையவை என்ற புரிதல், அவையாவும் ஒவ்வொரு மனிதனும் முழு



வளர்ச்சி பெறுவதற்கான சாதனங்கள் என்ற உணர்வு— சாத்தியமானவைதான். தம் துறையில் சிகரங்களை எட்டிய கலைஞர்களின் மதிப்புகள் (values) எத்தகையன? தமது கலையைப் பற்றிய அவர்களது பார்வை எத்தகையது? கலைக்குள்ள சமூகப்பணி பற்றிய அவர்களது உணர்வு எத்தகையது? கலை என்பதில் வெறும் அழகு (beauty) என்ற அம்சம் மட்டுமே உள்ளது என்பதுதானா அவர்களது அழகியல் கோட்பாடு? இதில் உண்மை (truth) என்ற அம்சத்துக்கு இடம் உண்டா? அப்படி ஒன்று இருக்குமானால் அது எத்தகைய உண்மை? தத்துவ உண்மையா சமய உண்மையா? எத்தகைய தத்துவ உண்மை அது? இப்படிக் இளைத்துக் கொண்டே போகும் கேள்விகளுக்கு விடை காண்கையில் தான் கலைஞர்களிடமும் உயர்ந்த அளவு இரசனைத்திறன். கொண்டவர்களிடமும் உள்ள ‘முரண்பட்ட’ நிலைபாடுகளுக்கான விளக்கம் கிடைக்கும் என்று நான் கருதுகிறேன். தி. ஜானகிராமன் என்ற அற்புதமான நாவலாசிரியருக்கும் தி. ஜானகிராமன் என்ற சராசரி நாடகாசிரியருக்குமிடையேயும் இன்னும் பலரிடையேயும் காணப்படும் ‘முரண்பாடு’ வெ.சா. விடமும் காணப்படுகிறதல்லவா? இல்லாவிட்டால் ‘சோ’ போன்ற நபரை ‘‘பத்திரிகைத் துறையிலாகட்டும், அரசியல் துறையிலாகட்டும் அவரது நேர்மை, பொறுப்புணர்ச்சி, தனக்கு, தான் நினைப்பதற்கு உண்மையாக செயலாற்றுவது என்பன பற்றி யாரும் சந்தேகிக்க வேண்டாம்’’ என்றும், ‘‘அவரளவிற்கு உள்ள அறிவார்த்த குணத்தில் கயமை கிடையாது’’ என்றும் வெ.சா. எழுதுவதை எப்படி அர்த்தப்படுத்திக் கொள்ள முடியும்? இப்படி ஒரு ‘முரண்பாடு’ இருப்பதாலேயே தி. ஜா., இ.பா., வெ.சா. போன்றோரின் ஆகிருதிகளில் ஒட்டை விழுந்து விட்டதாக நான் கருதவில்லை.

மீண்டும் ‘இரசனை’ என்ற பிரச்சனைக்கே வருவோம்.

கேசயில் கலாச்சாரம், அது எல்லா மக்களுக்கும் பொதுவானதாக இருந்தது என்று வெ.சா கூறுவதை நான் அப்படியே ஏற்கவில்லை; நிலமான்யச் சமுதாயத்தின் சமயத் தத்துவங்களையும், மதிப்புகளையும், இலட்சியங்களையும் அன்று கலைக்கு இருந்த சமூகப் பணியையும் நான் இன்றைய அளவு கோல்கள் கொண்டு மதிப்பிட முடியுமா என்பது வேறு விசயம். அன்று அவற்றுக்கு ஒரு வரலாற்று நியாயம் இருந்திருக்கலாம், ஆயினும் மலினப்பட்ட கலை வடிவங்கள், கீழ்த்தரமான ரசனைகள், கலைத்தரமற்ற பொழுது போக்குப் படைபல்கள், கலைக்கு எதிரான சக்திவாய்ந்த போக்குகள் என்பன அச்சமுகத்தில் ஒப்பீட்டு நோக்கில் மிகமிகக் குறைவானதாகவே இருந்திருக்க முடியும் என்பது நிச்சயம். இத்தீய போக்குகள் நாம் வாழும் இன்றைய சமூகத்தில் தான் சாத்தியம். இவ்விஷயங்களில் வெ.சா. வுடன் நிறைய உடன்பாடு எனக்குள்ளது. 'மக்களின் கீழ்த்தரமான 'ரசனை' 'விசிலடிக்கும் மனோபாவம்' என்றெல்லாம் அவர் பல இடங்களில் எழுதியிருப்பது, ஒரு மேட்டுக்குடி மனோபாவத்திலிருந்து அல்ல. நம் செம்மை மரபிலும் நாட்டார் மரபிலும் வந்த உன்னதக் கலைகளை (அவற்றின் உள்ளடக்கம் ஒரு புறம் இருக்கட்டும், அவற்றின் வடிவங்கள், என்றென்றும் நிலைத்து நிற்கும் அழகியல் அம்சங்கள், வெறும் 'அழகு' என்ற மட்டத்திலேயே பண்பட்ட அழகியல் உணர்வுக்கு, அவை தரும் நிறைவுகள் ஆகியவற்றுக்கேனும்) 'elitist' என்று புறக்கணிப்பதன் மூலம் — 'கலை மக்களுக்கே' என்ற முழக்கத்தின் கீழ் இப்படிச் செய்வதன் மூலம் — வியாபாரச்சக்திகளின் கரங்கள் வலுப்பெறுவதுடன், மக்கள் அனைவருக்கும் போய்ச் சேரவேண்டிய கலைகள் 'elitist' களிடம் போய்ச் சேர்ந்து விடுகின்றன என்றும் வெ.சா. கூறுபவை மிக வலுவான கருத்துகள். அவரது கட்டுரைகள் முழுவதிலும் தாக்குதலுக்கு இரையாகுப

வர்கள் 'கீழ்த்தர மக்களல்ல', மாறாக 'மக்களின் கீழ்த்தர ரசனைகளை' உருவாக்கும் கலாச்சார வியாபாரிகளும் பொறுப்பற்ற கலைஞர்களும் தான். மக்களின் இரசனைத் தரம் உயரவேண்டும், உயர்த்தப்படவேண்டும் என்பது தான் வெ.சா. திரும்பத்திரும்ப வலியுறுத்துபவை என்று நான் கருதுகிறேன்.

சீரழிந்த, மட்டரகமான, வர்த்தகரீதியான போலிக் கலைகளுக்குக் காட்டப்படும் எதிர்ப்பு, பண்பாட்டுத் துறையில் பூர்ஷ்வா மதிப்புகளுக்குத் தெரிவிக்கப்படும் கண்டனம், இந்த நசிவுக் கலைகளின் ஊற்றுக் கண்களாக உள்ள பொருளாதார, சமூக, சித்தாந்தக் காரணிகளுக்கும் விரிவு படுத்தப்படவேண்டும். உற்பத்திக்கும் நுகர்வுக்கும் படைப்புக்கும் துய்ப்புக்குமுள்ள உறவு சரியாகப் புரிந்து கொள்ளப்படவேண்டும். நுகர்வு உற்பத்திக்கான தூண்டுதலாக இருக்கலாம். ஆனால் உற்பத்தி, பொருட்களைப் படைப்பதோடு, நுகர்பவனையும் நுகரும் முறையையும் தீர்மானிக்கிறது. கிடைக்கும் வரையில் லாபம் சுருட்டுவதை நியதியாகக் கொண்ட சமுதாயத்தில், குறிப்பிட்ட தேவைகளை நிறைவு செய்யும் பொருள்களுடன் புதிய தேவைகளையும் புதிய நுகர்வாளர்களையும் உருவாக்கும் பொருள்களும் படைக்கப் படுகின்றன. விளம்பரங்கள், பல்வகையான கிளர்ச்சி யூட்டும் தூண்டுதல்கள், மறைமுகப் போதனைகள் முதலிய உத்திகள் மூலம், தமக்கு உண்மையிலேயே தேவைப்படாத அல்லது உண்மையான மானிடத் தேவைகளுக்குப் பொருந்திவராத பொருள்கள் மீது மனிதர்களுக்கு விருப்பம் ஊட்டப்பட்டு விடுகிறது. தனது உண்மைத் தேவைகளிலிருந்து பிரிக்கப்பட்ட மனிதனின் விருப்பங்கள் அவனது சொந்தத் தேவைகளை நிறைவு செய்வதில்லை; மற்றவர்களின், வர்த்தகனின், தயாரிப்பாளனின் தேவைகளையே நிறைவு செய்கின்றன. இது

திரைப்படம், வாஸூலி, தொலைக்காட்சி, பத்திரிகைகள், சஞ்சிகைகள் போன்று, போலிக் கலைப்படைப்புகளை பெருமளவில் விநியோகிக்கும் சாதனங்களுக்கு மிகவும் பொருந்தும். அற்புத்தனமான, சுவையற்ற, தட்டையான, அர்த்தமற்ற, ஆத்மாவற்ற கீழ்த்தரக் கலைகளை மக்கள் நாடுகிறார்கள் என்றால். அவர்களது நாட்டமும் விருப்பமும் 'வெளியிலிருந்து' தூண்டப் படுபவை, உருவாக்கப்படுபவை, தயாரிக்கப்படுபவை. உற்பத்தியாளனின் தேவைகளுக்கேற்பவே பொதுமக்களின் இரசனைகளும் விருப்பங்களும் அமைந்துவிடுகின்றன என்பதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டு திரைப்படம். முதலாளியத் திரைப்படத் தொழிலுக்கு அடிப்படையாக இருப்பன 'நட்சத்திரங்கள்'. ரசிகர்களின் எண்ணிக்கை பலமே லாப அளவைத் தீர்மானிக்கிறது. 'நட்சத்திரங்களை உருவாக்குவதன் மூலம், குறிப்பிட்ட கதைக்கருக்கள், குறிப்பிட்ட வகைப் படங்கள், பார்முலாக்கள், மசாலாக்கள் மீது ரசிகர்களின் ரசனையை வளர்க்க முடிகிறது. கலையும் ரசனையும் ஒரே சீராக மட்டந்தட்டப் பட்டு விடுகின்றன. திரைப்படங்களிலிருந்து மசாலா சஞ்சிகைகள் வரை தொடர்ந்து வழங்கும் 'கலை'கள், புளித்துப் போன, சம்பிரதாயமான, சராசரியான, தட்டையான பாத்திரங்களும், சம்பவங்களும் நிரம்பியவை; கற்பனைத் தீர்வுகளும் மலினப்படுத்தப்பட்ட உணர்ச்சிகளும் தருபவை. பொழுதுபோக்கு, கேளிக்கை என்ற பெயர்களில் இரத்தமும் சதையுமான மனிதர்களின் அடிப்படைப் பிரச்சனைகளை ஊடுருவிப் பார்க்கும் முயற்சி அடியோடு கைவிடப்படுகிறது. இந்த கலைப்படைப்புகளைத் துயக்கிற அருபமான, தட்டையான, ஆளுமையற்ற மனிதன் இவற்றைத் தனது அருபமான, தட்டையான, ஆளுமையற்ற வாழ்க்கையின் அளவுகோல்களைக் கொண்டே மதிப்பிடுகிறான். இந்த வாழ்க்கையில் உண்மையான அழகியல் உறவுக்கு இடம் இல்லை. ஏனெனில் மனிதன், தனது

382 / வரட்சியிலிருந்து...

சாராம்ச ஆற்றல்கள் அனைத்தையும் புலப்படுத்தக் கூடியவனாக இருக்கையிலேயே இத்தகைய உறவுகை கூடும். இந்த ஒற்றைப் பரிமான வாழ்க்கையால் கலைக்கு நேரிடும் அழிவு பயங்கரமானது. உண்மைக் கலை இந்த மனிதனுக்கு வழங்கப்படுமானால் அவனால் அதை உணர்ந்துகொள்ள | அங்கீகரிக்க முடியாது.

வர்த்தகக் கலையைத் துய்ப்பதால், நுகர்பவனுக்கு லாபம் இல்லை. அது, அவனது அருபமான, ஓட்டை விழுந்த வாழ்வை உறுதி செய்து, ஒரு உண்மையான அழகியல் உறவை அவனுக்கு மறுக்கிறது. கலை என்பது ஒரு சமூக நிகழ்வு என்று கொள்வோமானால் இத்தகைய வர்த்தகக் கலாச்சாரத்தால், கலையும் சமுதாயமும் பெறுவது ஏதுமில்லை. ஆதாயம் பெறுவது தயாரிப்பாளன்தான். இத்தகைய தயாரிப்புக்கு பொருளியல், சித்தாந்தக் காரணங்கள் இரண்டும் உள்ளன. பொருளியல் ரீதியாக, இது உயர்ந்த அளவு லாபம் ஈட்டித்தரும், சித்தாந்த ரீதியாக, ஒற்றைப் பரிமான மனிதனை, அவனது இடத்தில், அந்நியமாக்கப்பட்ட உறவுகளில், முனையடித்து நிறுத்திவிடும்.

பண்பட்டபுலன்களும், கலையுணர்வும் கொண்டவன் இத்தகைய போலிக்கலைகளோடு எவ்வாறு உறவு கொள்ள முடியும்? நமது சாராம்சமான ஆற்றல்கள் கட்டவிழ்த்து விடப்படுவதைத் தேவையற்ற செய்கையாக மாற்றுவதே இச்சரக்கு. எப்பிரச்சனைகளையும் ஆழமாக ஆராயாத, நமது வாழ்வின் ஆழமான பகுதிகளுக்குள் ஊடுருவிச் செல்லாத, உள் நம்பிக்கைகளுக்குப் பதிலாக பொய்யான ஒற்றைப் பரிமாணத்தீர்வுகளையும் போதைகளையும் தரும் இச்சரக்கோடு எவ்வாறு உறவு கொள்ள முடியும். எனவே உயரிய மதிப்புகள் கொண்ட கலையைத் துய்ப்பதற்காக ஃபிலிம் சொசைட்டிகள், சிறுபத்திரிகைகள், சிறுபதிப்பாளர்கள், பரிசோ

தனை நாடகங்கள் முதலானவை இப்போதுதான் பொருள் படுகின்றன. இவை உண்மையான அழகியல் தேவையைப் பூர்த்தி செய்கின்றன. இவற்றை உருவாக்கவும், பேணிக்காக்கவும் செய்யப்படும் முயற்சிகளையும் விழிப்புணர்வுடைய ஒரு சமூகப் பிரிவினரின் உன்னதமான விருப்பங்களையும் பொருட்படுத்தாமல் கும்பல் கலாச்சாரம் தொடர்ந்து வளர்கிறது. ஒரு வகையில் இந்த முயற்சிகள் கூட (ஃபிஸிம் சொசைட்டி முதலானவை), “கண்டனத்துக்குரிய ஒரு சமூக அமைப்பில் கௌரவமிக்க இடத்தைப் பிடிப்பதுதான்”.

கும்பல் கலாச்சாரத்தால் பாதிக்கப்படுபவன் இதற்கு இரையானவன் மட்டுமல்ல; ஒரு நியாயமான, உண்மையான மனித சமூக அமைப்பை உருவாக்கப் போராடும் எல்லா மனிதர்களும் தான்; மனிதனின் படைப்புத் தன்மையின் வெளியீடாக இருக்கும் உண்மைக் கலையுமே பாதிக்கப்படுகிறது. மனித உறவுகளை எல்லாவகையான அந்நியமாதல்களிலிருந்தும் விடுவிப்பதற்காக நடத்தப்படும் தத்துவ, நடைமுறைப் போராட்டங்களுக்கு எதிராக நிற்கிறது கும்பல் கலாச்சாரம். பிறும்மாண்டமான விநியோக சாதனங்களைத் தன் வசம் வைத்துள்ள இக் கலாச்சாரம், உண்மைக் கலையால் பௌதீக ரீதியாக எட்ட முடியாத தூரங்களை எட்டிப் பிடித்து விடுகிறது. அதனால்தான் ஆளும் வர்க்கங்களுக்கும் இருக்கும் நிலைமைகளுக்கும் வெளிப்படையாக ஆதரவு தெரிவிக்கும் நாவல், சிறுகதைகளை விட அதே கதைக் கருக்களையும் மதிப்புக்களையும் வெளிப்படுத்தும் சினிமாவும், டி.வி. நாடகமும் மிகப் பெருமளவு விநியோக சாதனை செய்து விடுகின்றன. அழகியல் நோக்குகளைக் கைவிடாமலேயே சித்தாந்த நோக்கங்களை நிறைவேற்ற முயற்சிக்கும் இதர கலை வடிவங்களைக் காட்டிலும், கொச்சையான, எளிமைப் படுத்தப்பட்ட, மலினமாக்கப் பட்ட கும்பல்

384 / வரட்சியிலிருந்து...

கலையே சித்தாந்த ரீதியில் சுரண்டும் வர்க்கத்துக்கு வலுவூட்டக் கூடியது.

இச் சமுதாயத்தில் ஒரு உண்மைக் கலைஞன் கட்டாயம் மக்கள் கூட்டத்திடமிருந்து பிரிக்கப் பட்டிருப்பான். ஏனெனில் அவனால் அவர்களது மட்டத்துக்குக் கீழே இறுங்கிவர முடியாது. மக்களும் கலையின் தரத்துக்கு உயர விரும்புவதில்லை; உயர முடிவதும் இல்லை. இந்த மனிதர்களுடன் தமது கலையைப் பகிர்ந்து கொள்ள முடியும் என்ற நம்பிக்கை கலைஞர்களிடம் இருக்க முடியாது. கலைக்கும் மக்களுக்குமிடையே ஏற்பட்டுவிட்ட இந்த வரலாற்று ரீதியான பிளவின் காரணமாக, சிறந்த கலை என்பது ஒரு சிறுபான்மையினரின் கலையாக மாறிவிடலாம். அல்லது கலைஞன் அதீதமான அகவய நோக்குக்கு உட்பட்டு, மனித குலத்தைப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தாத அல்லது வெளியீடு செய்யாத கலை வகையை (esoteric art) உருவாக்கலாம்; கலைக்குப் பகையான ஒரு சமுதாயத்தில் தனது சுதந்திரத்தையும் அகத்தன்மையையும் வலியுறுத்திக் கொள்ளும் முயற்சியில் ஒரு கலைஞன். மக்களுடன் தொடர்புகள் கொள்வதைச் சாத்தியமாக்கும் பாலங்களை உடைத்து விடலாம்; ஒரு பொருத்தமான மொழியை அவன் வளர்த்துக் கொள்ள இயலாது போகலாம்; அல்லது விரும்பாமலேயும் இருக்கலாம். இதன் காரணமாக அவனுக்கும் மக்களுக்குமிடையிலான தொடர்பை உறுதிப் படுத்தும் வடிவங்களில் அவனது கலாபூர்வமான வெளியீட்டைக் கொண்டு வருவதில் தோல்வியடையலாம். மற்றோர் புறம், ஆன்மீகச் செல்வங்களின் கலையாகக் கண்டு கண் பொத்தி, செவிமூடி வாய்புதைக்கும் தட்டை மனிதர்களுக்கு, கலைப் படைப்புகளுடன் உறவு கொள்ளாதல் சாத்தியமில்லை.

இந்த நிலைமையில் கலை சென்றடையக் கூடிய களனின் எல்லைகள் குறுகிவிடுகின்றன. உண்மைக்கலை சலுகை

பெற்றோருக்குரியதாகிறது. அல்லது துறவு நிலை எய்துகிறது. உண்மையான கலைஞன், தனது கலையின் ஆன்மீக நோக்கம் வெற்றியடைவதைக் காணவேண்டுமாயின், அது செயல்படும் களத்தைவிரிவாக்க வேண்டும். இதற்கான முயற்சி என்பது அந்நியமாக்கப்பட்ட சமூக உறவுகளை ஒழித்துக்கட்ட விரும்பும் மக்களின் போராட்டத்தோடு பின்னிப்பிணைந்தது. மனித நுண்ணுணர்வுகளை ஆழப்படுத்தி செழுமைப்படுத்தாமல் உண்மையான கலைத் துய்ப்பை விரிவுபடுத்தி செழுமைப்படுத்த முடியாது. நுண்ணுணர்வுகளைச் செழுமைப்படுத்துதல் என்பது சமூக— அரசியல் — பொருளியல் — ஆன்மீக உறவுகளைப் புரட்சிகரமாக மாற்றுவதற்கு இன்றியமையாதது. மட்டரகக்கலைகளின் காரணமாக இரசனை யுணர்வு குன்றிய மக்களின் தரத்தை உயர்த்தாமல், விரிவான கலைத் தொடர்புக்கு முயற்சி செய்வது எளிமைப்படுத்தப்பட்ட கலைவடிவங்களையே உருவாக்கும் இது வெளியீட்டு முறைகளுக்கு வரம்புகட்டி வரட்சிக்குட்படுத்தும். தன் கலையின் வெற்றியைச் சாத்தியமாக்குகிற ஒரு சமுதாயத்தின் வருகைக்காக ஒரு கலைஞன் காத்திருக்க முடியாது. தனது கலைப் படைப்பைத் துய்த்து மகிழும் ஆற்றலுடைய பொதுமக்களை, ரசிகர்களை உருவாக்குவதன் மூலம் கலைஞன் சமூக மாற்றத்துக்கு உதவி செய்யலாம். இவன் நேரடியாகவோ, மறைமுகமாகவோ புரட்சிகர அரசியல் இயக்கத்துக்கு உதவி செய்பவன்தான். உயர்ந்த கலையுணர்வுடையவர்களை உருவாக்கக் கூடிய தனது ஆற்றலை இவன் மிகையாக மதிப்பிட்டு விடக் கூடாது. ஏனெனில் இருக்கின்ற கட்டுக் கோப்புகளுக்குள்ளேயே இவனது முயற்சி நடக்க வேண்டியுள்ளது. இங்கு முயற்சிகளுக்குத் தடை வரலாம். வெளியிலிருந்து அது வரலாம்: மாற்றத்தை விரும்பாத சக்திகளிடமிருந்து. இவை, கலைத் தளத்திலிருந்து வருகிற எதிர்ப்புக் குரல்களைக் கூட அரசியல்



தளத்திலேயே சந்திக்க விரும்புகின்றன. மேலும் சக்தி மிக்க விநியோகச் சாதனங்கள், தொடர்புச்சாதனங்கள் இவற்றின் கையிலேயே உள்ளன; கலைஞனிடம் இல்லை. எனவே இன்னும் ஆதிக்கச் சக்திகளால் கைப்பற்றப் பட்டு விடாத, எளிதில் கைவசமாகிற, மக்களால் உடனடியாகப் புரிந்து கொள்ளப்படக் கூடிய, எல்லா விடங்களுக்கும் எளிதில் எடுத்துச் செல்லப்படக் கூடிய கலை வடிவங்களைக் கலைஞன் தேர்வு செய்து கொள்ள லாம். இசை, நாடகம், தெருக்கூத்து, ஓவியம், சுவரொட்டிகள், பாவைக்கூத்து, வில்லுப்பாட்டு, குழு இசை, நாட்டார் கலை மரபின் முக்கியத்துவம், குறிப் பாக தெருக்கூத்தின் அருமை இனி மேலும் உணரப் படும். கலைஞனுக்கான தடை அவனுக்கு உள்ளிருந்து வரலாம். தனக்கும் மக்களுக்குமிடையே உள்ள இரசனை இடைவெளியின் காரணமாக, 'காயங்கள்' வருமே என அஞ்சி அவன் துறவு நிலை எய்தலாம். அல்லது கலையைத் தன்னளவானதாகக் கொள்ளலாம். காயங்களைப் பொருட்படுத்தாமல் காரியங்களாற்ற அவன் தன்னகங் காரத்தைக் கைவிட வேண்டும். அவன் கேள்வியைச் சரியாகக் கேட்பானேயாகில் தன்னகங்காரம் போகும்; சும்பல் கலையா, அகவயக்கலையா என்பதல்ல கேள்வி; சும்பல் கலையா உன்னதமான மக்கள் கலையா என்பதுதான்.

கலைஞன் எடுக்கிற முயற்சிகள், அரசியல் துறையிலும் பிற துறையிலும் மற்றவர்கள் எடுக்கிற முயற்சியைப் போலவே சிறு வட்டத்திலிருந்து, ஒரு 'உள்' வட்டத் திலிருந்தே தொடங்கும். அது விரிந்து வெளி வட்டத் தோடு இணைகிஞல் தான் கனவுகள் நனவாகிவரும். உள்வட்டமும் வெளிவட்டமும் சம தளத்தில் இயங்கு வன; ஒன்று மேலும் மற்றொன்று கீழுமல்ல.

இயற்கையையும் சமுதாயத்தையும் மனிதத்தன்மையாக்

சுவது, மனிதனுக்குகந்தவையாக்குவது என்பது அமைப்புகள் மூலமே சாத்தியம். அமைப்புகள், இறுகிப் போய், மனிதனுக்குப் பகையான, அந்நியமான சக்தி யாகி விடலாம். அப்போது அவற்றை உடைத்துப் புதிய அமைப்புகளை உருவாக்க வேண்டும். ஒருவரது வாழ் நாளில் புதியவற்றை உருவாக்கும் வாய்ப்போ, மனித உறவுகளைப் பேணும் அமைப்புகளைக் காணும் வாய்ப்போ இல்லாமல் போய் விடலாம். ஒரு அமைப்புக்குள் இருப்பது அதன் பொய்மைகளுக்கும் தவருன முடிவு களுக்கும் கட்டுப்பட்டாக வேண்டுமே என்று அஞ்சி அவன் அதிலிருந்து விலகிவிடலாம். அப்போது அவனால் தன் ஆன்மாவைக் காப்பாற்றிக் கொள்ள முடியும். ஆனால் தனியனாக எதையும் செய்து விடமுடியாது. மீண்டும் ஒரு அமைப்பு, மீண்டும் வெற்றி தோல்விகள். பழையதை அழித்துப் புதியது. இப்படித்தான் மனிதகுல வளர்ச்சி நடைபெற்றாக வேண்டும். வேறு பாதை உள்ளதா?

சென்னை

எஸ். வி. ராமசுந்தர

பிப்ரவரி 23, 1984



## பிரசுர விவரங்கள்



1. பாஸ்ஸாய் மனிதனின் ஓர் முகம் (1963)  
எழுத்து- ஜன-பிப்ரவரி-மார்ச் 1964
2. ஸ்லீட் பேர்ட் ஆஃப் யூத்-டென்னஸி வில்லியம்ஸ்  
(அமெரிக்க நாடகம்)  
இலக்கிய வட்டம் 26—3—1965
3. நல்ல நாடகாசிரியர் வேண்டும் —  
தீபம் நவம்பர், 1 67
4. தி.ஜானகிராமனுடன் ஒரு பரிமாறல் (கடிதங்கள்)  
4/8/13—12—1967
5. நாடகமும் நாடக மரபும். — தீபம். 1968
6. இரு நாடகங்கள். 'முடிந்த கோயில்', 'போலி'  
THOUGHT. 9—11—1968
7. மழை- ஒரு முன்னுரை.  
கசடதபற 13. டிஸம்பர் 1971
8. இன்றையத் தமிழ் நாடகங்கள்.  
HINDUSTAN TIMES. 16—4—1972
9. தமிழ் நாடகச் சூழல்- சில பிரச்சினைகள் (15-8-79)  
பிரக்ஞை 26,27&28  
(நவம்பர் 76- ஜனவரி 1972)
10. போர்வைகள் பல போர்த்திய உடல்கள்.  
பரலம்-2. மார்ச் 1977
11. கலைகளும் மக்களும் - தெருவில் ஆடும் கூத்து  
வேண்டி-1978- பம்பாய் மலர்
12. வயிறு - ஒரு முன்னுரை. 26—8—1980
13. பின்னோக்கிய மறு பார்வையில்- ப.வ. ராமசாய்  
ராஜுவின் பிரதாய சந்திர விலாசம்  
யாத்ரா. 27 (1981)
14. பின்னோக்கிய மறு பார்வையில் -  
ஆண்டி வி. ராமசுப்பிரமணியம்-  
யாத்ரா, 31,32&33 (1982)