



அபத்த நாடகச் சிறப்பிதழ்

## நாடக வெளி

வெளி என்ற பெயருக்கு ரிஜிஸ்ட்ரேஷன் கிடைக்காததால் நாடக வெளி என்ற சிறிய முன்னொட்டுடன் இனி இதழ் வெளிவரும். டிராப்ட் மற்றும் மணிஆர்டர் அனுப்புபவர்கள் வெளி என்ற பெயருக்கே அனுப்பலாம். 'Waiting for Godot' புத்தகம் இன்னும் தயாராகவில்லை. புத்தகம் தயாரானதும் பணம் அனுப்பியவர்களுக்கு அனுப்பி வைக்கப்படும்.

இந்த இதழ் அபத்த நாடகச் சிறப்பிதழாக வெளிவருகிறது. 'Waiting for Godot' தமிழில் பிரசுரமாவதையொட்டி அபத்த நாடகத்தைப் புரிந்து கொள்ள விழையும் ஒரு முயற்சியாக இந்த இதழ் அமைகிறது. செயல்பாட்டு அளவில் நம்முடைய சூழலின் நாடகத் தாக்கங்களையும், நாடகத் தேவைகளையும் தான் நாம் பிரதிபலிக்க முடியும். ஆனால் பல்வேறுபட்ட நாடகப் பார்வைகளையும், போக்குகளையும் திறந்த மனத்துடன் எதிர்கொண்டு நமக்குரிய வகையில் மறுதரிப்பது என்பது நம்முடைய நாடகத்தை இன்னும் வலுப்படுத்த உதவும். அபத்த நாடகத்தின் பின்னணியும், எல்லைகளும், வேறுபட்டிருந்தாலும் தர்க்க ரீதியிலிருந்து முரண்படுகிற அபத்தம், அர்த்ததரிமை என்பது ஒவ்வொரு சூழலிலும் வெவ்வேறு விதமாக விருவிக்கக்கூடியது. அதனைப் பற்றிய ஒரு உள்ளூர்வாசி நம்முடைய நாடகச் செயல்பாட்டை இன்னும் கூர்மைப்படுத்த முடியும்.

'Waiting for Godot' ன் தாக்கத்தில் நம்முடைய சூழலுக்கேற்ற பின்னணியில் எழுதப்பட்ட S.M.A. ராம் அவர்களின் 'எப்போ வருவாரோ?' நாடகம் வரும் இதழில் (ஜனவரி-பிப் 1993) பிரசுரமாகிறது. இப்படி எந்தத் தாக்கமாயினும் எதிர்கொண்டு ஆனால் நம்முடைய சூழலின் முக்கியத்தையும், புரிதலையும் முன்னிறுத்தும் படைப்பு முயற்சிகள் வரவேற்கத்தக்கவை.

அடுத்த இதழ் (நவ-டிசம்பர் 1992) தென்மண்டல நாடகவிழாச் சிறப்பிதழாக இம்மாத (ஜனவரி) இறுதியில் வெளிவரும். நம்முடைய நான்கு தென் மாநிலங்களின் சார்பில் சங்கீத நாடக அகாடமி ஏற்பாடு செய்த தென் மண்டல நாடகவிழாவில் (டிசம்பர் 8-12 ஹைதராபாத்) பங்குபெற்ற நாடகங்களைப்பற்றிய முழுவிவரங்கள் மற்றும் தமிழ் நாடகச்சூழல் பற்றி வெங்கட் சாமிநாதன், இந்திரா பார்த்தசாரதி, ந. முத்துசாமி ஆகியோரிடையே (ஹைதராபாத்தில்) நடைபெற்ற கலந்துரையாடல் ஆகியவை இடம்பெறும். சங்கீத நாடக அகாடமியில் பணிபுரியும் தமிழ்நாட்டைச் சேர்ந்த நாடகக்காரரான ராஜேந்திரன் அந்த இதழைத் தயாரிக்க உதவுகிறார். நிறைய புகைப்படங்கள் மற்றும் அதிகப் பக்கங்களுடன் ஒரு சிறப்பு மலராகத் தயாராகும் இந்த இதழின் விலை ரூ. 20/- சந்தாதாரருக்கு வழக்கம்போல் தபாலில் அனுப்பிவைக்கப்படும்.

1992ல் நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகங்களின் பட்டியல் அடுத்த இதழில் வெளியாகிறது. நாடகக்குழுக்கள் தங்கள் நாடகங்களின் விவரங்களை அனுப்புங்கள்.

தொடர்புக்கு: 1415, 2வது தெரு, முதல் செக்டார், கே.கே.நகர், சென்னை-78  
வெளியிடுபவர்: தேன்மொழி. கௌரவ ஆசிரியர்: ரெங்கராஜன்.

தனி இதழ் ரூ. 8/- ஆண்டு நன்கொடை ரூ. 45/-

அச்சு: வைகை அச்சகம் 30 பத்மநாப நகர் குளைமேடு சென்னை 94

## அபத்த நாடகம்

### டாக்டர் ரவீந்திரநாதன்

ஷேக்ஸ்பியருடைய மாக்பெத், தன்னுடைய வாழ்வின் இறுதித் தருணத்தில், வாழ்க்கையின் அர்த்தமற்ற தன்மையை உணர்ந்து பின்வருமாறு பேசுகின்றான்: “வாழ்க்கை என்பது ஒரு முட்டாளால் சொல்லப்பட்ட புனைக் கதை. அது உணர்த்துவது ஒன்றுமேயில்லை. (Nothing). வெறும் அர்த்தமற்ற கோபமும் சப்தமும் தான்.” இந்த “ஒன்றுமேயில்லாத பொருளற்ற தன்மை” ஒரு தத்துவமாக உருவாகி அத்தத்துவம், நாடகங்களின் மூலமாகப் பிரதிபலிக்கப்படுகிறது. இந்தத் தத்துவம் ‘எக்ஸிஸ்டென்ஷியலிஷ்டு’ தத்துவம் என அழைக்கப்படுகிறது. தமிழில் “இருத்தலியம்” என வழங்கப்படுகிறது. இத்தத்துவத்தின் அடிப்படையில் எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் Absurd Plays என வழங்கப்படும் ‘அபத்த’ நாடகங்களாகும்.

‘அபத்த’ நாடகம் என்ற அமைப்பில் அமைந்த நாடகங்கள் பிரான்சு, இங்கிலாந்து போன்ற நாடுகளில் சிறந்த வெற்றியைப் பெற்றன. அமெரிக்காவிலும் இத்தகைய நாடகங்கள் எழுதப்பட்டாலும், பெக்கெட் (Beckett) ன் நாடகங்கள் அளவிற்கோ, பைன்டர் (Pinter) ன் நாடகங்களின் அளவுக்கோ இயல்பாகவோ, தீவிரமாகவோ, சிறப்பாகவோ அமையவில்லை எனத் திறனாய்வாளர்கள் கருதுகின்றார்கள். இதற்குரிய காரணங்களை ஆராயத் துணிந்த மார்டின் எஸ்லின் (Martin Esslin) என்பவர், இரண்டாம் உலகப் போரின் விளைவுகள் பிரான்சையோ, இங்கிலாந்தையோ பாதித்த அளவிற்கு, அமெரிக்காவைப் பாதிக்கவில்லை என்கிறார்:

பொய்ம்மையிலிருந்து விடுபட்ட ஞானநிலை, வாழ்க்கையில் நோக்கமோ அர்த்தமோ இல்லை என்ற உணர்வுநிலை-இவற்றின் அடிப்படையில் தோன்றுவது, அபத்த நாடகப் பாரம்பரியம். பிரான்சிலும், பிரிட்டனிலும், இரண்டாம் உலகப் போருக்குப் பின் இந்நிலை இருந்தது. ஆனால், அமெரிக்காவில் அந்த அளவிற்கு, வாழ்வின் நோக்கமற்ற, பொருளற்ற தன்மை உணரப்படவில்லை. அமெரிக்காவின் ‘நல்வாழ்வினைப் பற்றிய கனவு’ இன்னும் நீடித்தது. முன்னேற்றம் குறித்த நம்பிக்கை இன்னும் இருந்தது. 1970-க்குப் பின்தான் வாட்டர் கேட், வியன்னாம் போரில் தோல்வி - போன்ற நிகழ்ச்சிகளினால் இந்த நம்பிக்கை சற்று ஆட்டம் கண்டது.

அமெரிக்கர்கள், தங்கள் பொய்ம்மைகளை (illusions) ஏன் இழக்கவில்லை யென்றால் உலகப் போர் அவர்களை அந்த அளவிற்குப் பாதிக்கவில்லை. இதே வாதம் இந்தியாவிற்கும் பொருந்தும். அது மட்டுமல்ல, பாரம்பரியப் பெருமை, தனிமனிதன் துதிபாடும் இயல்பு, ஆழ்ந்த சாதி, சமய நம்பிக்கை, நாட்டுப் பற்று,

கடவுள் நம்பிக்கை, விதியின் மீது நம்பிக்கை-இவையெல்லாம், ஒரு சராசரி இந்தியனின் மனதில் ஒரு சகிப்புத் தன்மையை ஒரு மோன நிலையை - எதையும் ஏற்றுக் கொள்ளும் இயல்பை ஒரு அர்த்தமற்ற எதிர்பார்ப்பை - உண்டாக்கி விட்டன.

எனவே, அபத்த நாடகங்கள் ஃபிரான்சிலோ இங்கிலாந்திலோ எழுதப்பட்ட அளவு அமெரிக்காவிலே எழுதப்படவில்லை என்ற வாதம் நியாயமாகப் படுகிறது. அதுபோல இந்தியாவிலும் அபத்த நாடகம் சிறப்பான வெற்றி பெற வாய்ப்பே இல்லை எனலாம். ஆயினும் உலக நாடக வரலாற்றில், அபத்த நாடகம் தனக்கென ஒரு இடத்தைப் பெற்றுவிட்டது. அமெரிக்காவில் ஆல்பி (Albee) போன்றவர்கள் 'அபத்த' நாடகங்கள் எழுதியுள்ளனர். தமிழில் இந்திரா பார்த்தசாரதி இத்தகு நாடகங்களை எழுதத் தலைப்பட்டுள்ளார்.

இந்த அபத்த நாடக இயல்புகளைப் பற்றி விவாதிப்பதற்கு இத்தகு நாடகங்களின் அடிப்படையாக அமைகின்ற 'எக்ஸிஸ்டென்ஷியலிசம்' என்ற தத்துவத்தினை விவாதிப்பது இங்கே அவசியமாகிறது. உலகப் போர்களினால் ஏற்பட்ட விளைவுகள் அரசியல் சூழலில் மட்டுமல்லாமல் சமுதாய, அறிவார்ந்த (Intellectual) சூழல்களிலும் சூழப்பத்தை ஏற்படுத்தின. எக்ஸிஸ்டென்ஸ் (Existenz) என்ற சொல், ஜெர்மனியில் ஒரு தத்துவமாகப் புழங்க ஆரம்பித்தது. டேனிய்ஷ் நாட்டுச் சிந்தனையாளர் கீர்க்ககாட் (Kierkegaard)-ன் தாக்கம் எல்லா 'எக்ஸிஸ்டென்ஷியலிஸ்டு' எழுத்தாளர்களிடமும் காணப்படலாயிற்று.

'எக்ஸிஸ்டென்ஷியலிசம்' தத்துவத்தின் அடிப்படைக் கருத்து என்னவென்றால், மனிதன், சில அவசரமான முடிவுகளை எடுக்க வேண்டியிருக்கிறது; அதற்குரிய காலமோ குறுகியது. அவனுக்கு விருப்பமானதைத் தேர்ந்தெடுக்கும் வாய்ப்பு அவனுக்குள்ளது. ஆனால், இந்த வாய்ப்பே அவனைக் கவலைக்குள்ளாக்குகிறது (Anguish). அவனது தேர்வின் பின்விளைவுகளை அவனே அனுபவிக்க வேண்டும் என்பதால், தேர்ந்தெடுக்கும் உரிமை, அவனை மகிழ்விப்பதற்குப் பதிலாக, கவலைக்குள்ளாக்குகிறது.

இத்தத்துவத்தைப் பரப்பியவர்களில், மார்டின் ஹைடேகர் (Martin Heidegger) கார்ல் ஜெஸ்பர்ஸ் (Karl Jaspers) இருவரும் ஜெர்மனியைச் சேர்ந்தவர்கள். கேப்ரியல் மார்செல் (Gabriel Marcel), சாதர் (Sartre) மற்றும் காமு (Camus) பிரான்சைச் சேர்ந்தவர்கள் எக்ஸிஸ்டென்ஷியலிச தத்துவத்தின் அடிப்படைக் கருத்து, ஜெர்மானியத் தத்துவத்தின் உச்சகட்டமாக விளங்கிய ஹெகலின் (Hegel) 'டைலக்டிக்' (Dialectics) எனும் கருத்தினை மறுக்கும் விதமாக அமைந்தது. இத்தகு முதல் குரலை எழுப்பியவர் கீர்க்ககாட்.

அநேகமாக, எல்லாத் தத்துவங்களும், நிகழ்ச்சிகளின் விளைவாகக் கிடைக்கின்ற அனுபவத்தின் அடிப்படையில் அமையாமல், அறிவைப் பற்றிய அறிவாக (Wisdom about wisdom) அமைந்து விடுகின்றன. காண்ட்டிஷ் (Kant),

மனதைப் (Mind) பற்றிய விளக்கமோ ஹெகலின் சிந்தனை வளர்ச்சியைப் பற்றிய தத்துவமோ, நிகழ்ச்சிகளின் அடிப்படையில் தனிமனிதன் எடுக்க வேண்டிய முடிவுகளுக்கு உதவுவதாக இல்லை என்பது கீர்க்ககாடி கருத்து,

தனிமனிதனுக்குச் சிறு சிறு விஷயங்களில் முடிவெடுக்க இயலாத வகையில் குழப்பங்கள் தோன்றும் போது - கீர்க்ககாடைப் பொறுத்தவரை தனிமனிதர்கள் தான் முக்கியம். அறிவார்ந்த தத்துவ விளக்கங்களோ சிந்தனையைப் பற்றிய சட்டதிட்டங்களோ உதவுவதாக இல்லை. மாறாக, மனிதன், தன் உள்ளுணர்வுகளின் அடிப்படையிலேயே தன் குழப்பங்கள் குறித்து முடிவெடுக்கின்றான். மனிதனுடைய பிரச்சனை, தனி மனித உணர்வோடு, சுதந்திரமான, ஆனால் பொறுப்புடைய செயல்பாட்டு வாழ்க்கை முறையைத் தேர்ந்தெடுப்பதா அல்லது சமுதாயக் கூட்டு அமைப்பில் ஒரு அங்கமாக, அதே சமயம், பொறுப்புகளற்ற அடிமைத்தனமான வாழ்க்கை முறையைத் தேர்ந்தெடுப்பதா என்பதே. முன்னதைத் தேர்ந்தெடுப்பதில், உழைப்பும் துன்பமும் ஆபத்தும் சந்திக்கப்படயிருக்கிறது. ஆனால் சுதந்திரம் உண்டு. பின்னதைத் தேர்ந்தெடுப்பதில், பொறுப்பு என்பதே கிடையாது. ஆனால் தனிப்பட்ட அறிவு வளர்ச்சிக்கு வாய்ப்பில்லை; மாறாக, பொருளாதார அடிப்படையில் ஒரு வசதியான வாழ்க்கை அமையும் என்கிற மாயை கிடைக்கும். இந்த மாயை எப்போதுமே உண்மையாகப் போவதில்லை.

அடுத்த முக்கிய எக்ஸிஸ்டென்ஷியலிஷ்டு நாத்திகவாதியான ஜீன்பால் சாத்ர என்பவராவர். சாத்ரயின் தத்துவம் பின் வருமாறு அமைகிறது:

எப்பொழுதும் தன்னுடைய நிலையற்ற தன்மையையும், முயற்சிகளில் தடைகளையும் சந்திக்கும் மனிதன் மனச் சோர்வடைகின்றான். பொறுப்புணர்வால் தாக்குண்ட நிலையில் தனிமை உணர்வு அவனை ஆட்கொள்கிறது. அவனுக்குக் கொடுக்கப்பட்டுள்ள சுதந்திரமே அவனை அச்சுறுத்துகிறது. இந்த மனச்சுமையிலிருந்து விடுபட, சூழ்நிலையைப்போ, பரம்பரையையோ, மனிதனுக்கு மேம்பட்ட ஏதாவது ஒரு சக்தியையோ காரணமாக்கத் தலைப்படுகிறான். இதிலிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொள்ளும் முயற்சியில் தோல்வி நிலையையே எட்டுகிறான். மனிதனின் நிலைக்கு அவனே பொறுப்பேற்க வேண்டிய நிலையில் இருக்கிறான். ஏனென்றால் ஒரு தனி மனிதனின் நிலை அவனால் உருவாக்கப்பட்டு விட்டது.

இத்தகு தத்துவ விளக்கங்களின் அடிப்படையில் தான் 'அபத்த' நாடகங்கள் அமைகின்றன. 'அபத்த' நாடக ஆசிரியர்கள் கலை இலக்கியத்தின் மூலம் வாழ்க்கை அர்த்தமற்றது, குறிக்கோளற்றது என்று காட்ட முனைகின்றார்கள். எனவே, கலைஞன், வாழ்க்கையின் இருண்ட பகுதியை விளக்கும் நிலையில் இருக்கிறான். இந்நிலையிலேயே இறப்பு, தற்கொலை, மனத்துயர், சோர்வுவாதம் (Pessimism) நோக்கமின்மை, அர்த்தமற்ற நிலை, தனிமையுணர்வு, பாலுணர்வு போன்ற உணர்வுகளை தனது நாடகங்களில் வெணிக் கொணர முயலுகிறான். 1950களில் இத்தகு

நாடக ஆசிரியர்கள் தீவிரமாக இப் பணியில் ஈடுபட்டிருந்தனர். இவர்களில் முக்கியமானோர், ஆர்தர் அடமாவ் (Arthur Adamov) அயனஸ்கோ (Ionesco) ஜெனே (Genet) பைண்டர் (Pinter) ஆல்பி (Albee) பெக்கெட் (Beckett) போன்றோர் ஆவர். 'அபத்தம்' எங்கும் வியாபித்திருக்கும் நிலையை மையப்படுத்தி எழுதும் இவர்கள், அதனைப் பார்வையாளர்களை உணரவைக்கத் தலைப்படுகின்றார்கள். "அபத்தம்" என்பது இசைத் துறையில் 'அபஸ்வரம்' என்பதைக் குறிப்பதாகும். ஆனால், பொது வழக்கில் இது கேலிக்குரிய பொருளைக் குறிப்பதாக அமைகிறது. நாடகத்துறையைப் பொறுத்தவரையில் இச் சொல் இன்னும் ஆழமான பொருள் தருவதாக அமைகின்றது. காஃப்கா (Kafka) குறித்த தனது கட்டுரையில் அயனஸ்கோ (Ionesco) இப்பதத்தை பின்வருமாறு விளக்குகின்றார்: "அபத்தம் என்பது நோக்கமற்ற ஒரு நிலை. புலன்களினால் அறியும் சக்திக்கு அப்பாற்பட்ட நம்பிக்கையிலிருந்து விடுபட்ட நிலையில் மனிதனுடைய செயல்கள் அனைத்தும் பயனற்ற, அர்த்தமற்ற, அபத்த நிலையை அடைகிறது. மனிதன் தனித்து விடப்படுகிறான்."

'அபத்த' வியலார், அனைத்தையும் அர்த்தமற்றதாகக் கருதுகிறார்கள். மனித உணர்ச்சிகளை ஒரு பொருட்டாக மதிக்காத பிரபஞ்சத்திலிருந்து (Universe) ஏதாவது அர்த்தம், ஒரு ஒழுங்கான லயம் காண முயலுகின்றனர். ஆனால், அம்முயற்சி பயனற்றதாக இருக்கிறது. மனிதன், வாழ்வின் நிகழ்வுகளைத் துணிச்சலுடன் சந்தித்து, சிறந்ததைத் தானாகவே தேர்ந்தெடுக்கும் நிலையிலிருக்கிறான். தனிமைப்படுத்தப்பட்ட உணர்வு, மாயையின்பால் உள்ள ஈர்ப்பு போன்றவை மனிதனை வீரக்தி நிலையை அடையச் செய்கிறது. இவ்வாறான தனித்துவத் தன்மைகள் பெற்ற அபத்த நாடகம், அமைப்பு, யுக்திகள் போன்றவற்றிலும் மற்ற நாடக வகைகளிலிருந்து வேறுபட்டதாக அமைகிறது.

சாதாரணமாக ஒரு நல்ல நாடகம் என்றால் நல்ல கட்டமைப்பு இருக்கும். சிறந்த பாத்திரங்கள் இருக்கும். ஆழமான கருப் பொருள் இருக்கும். நாடகம் உருவகமாக உணர்த்தும் இந்த கருப்பொருள் நாடகம் பார்ப்போராலும், படிப்போராலும் உணரப்படும் அல்லது திறனாய்வாளர்கள் விளக்கி விடுவார்கள். அதற்கு நாடகத்தின் மொழி மூலம் நிகழும் கருத்துப் பரிமாற்றம், தனிமொழி, பாத்திரங்களின் இயற்கையான வளர்ச்சி இவை உதவுகின்றன. இத்தகு நாடகங்களில் துவக்கம், வளர்ச்சி, முடிவு நன்கு அமைந்து அதன் மூலமே நாடகத்தின் மையக் கருத்தை உணர்ந்து கொள்ள இயலும். எடுத்துக்காட்டாக, ஷேக்ஸ்பியரின் பனி ரெண்டாம் இரவு (Twelfth Night) என்ற நாடகத்தை எடுத்துக் கொண்டால், "இசை, காதலின் உணவு என்றால், எனக்கு இசை வழங்கிடுக" என்று தொடங்கி, ஒருமுக்கோணக் காதலை வளர்த்து இறுதியில் காதலர்கள் அனைவரும் மகிழ்வுடன் மணந்து கொள்கின்றனர். உண்மைக் காதலுக்கு அழிவில்லை, பெண் ஆணுக்குப் படிப்பினை அளிக்கின்றாள் என்பவை இந் நாடகம் அறிவுறுத்தும் மையப் பொருள். இது சரி. இயல்பு. ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியது.

ஆனால், இவை அனைத்தையும் 'பொய்ம்மை'(illusion) என்கிற 'அபத்த' நாடகத்தின் கருப் பொருளை எவ்வாறு விளக்க இயலும்? அர்த்தமற்ற ஒரு நிலையை எப்படி விளக்க இயலும்? மனிதன் தனிமைப் படுத்தப்பட்டுள்ளான்; மற்றவரோடு தொடர்பு, கருத்துப் பரிமாற்றம் சாத்தியமல்ல என்பது இந்த நாடக ஆசிரியர்கள் கொள்கையென்றால் எதற்கு நாடகம் எழுதுகிறார்கள்? ஒருவருக்கொருவர் தொடர்பு சாத்தியமில்லை என்றால் இத்தகு நாடகங்கள் எப்படி வெற்றி பெற்றன? பெறுகின்றன?

உண்மை என்னவென்றால், விவரிக்க இயலாத வகையில் இத்தகு நாடகங்கள் வெற்றி பெற்றன. இத்தகு நாடகங்களின் விசித்திரமான அமைப்பினை மார்ட்டின் எஸ்லின் பின்வருமாறு விளக்குகின்றார்:

ஒரு நல்ல நாடகத்தில் நல்ல கட்டமைப்பு உள்ள கதையமைப்பு இருக்க வேண்டுமென்றால், இந்த நாடகங்களில் அவையில்லை, ஒரு நல்ல நாடகத்தின் தரம் ஆழமான பாத்திரப் படைப்பின் அடிப்படையில் அமையுமென்றால், இந்த நாடகங்களில் குறிப்பிட்டுச் சொல்லும் படியான பாத்திரங்கள் இல்லை; ஒரு நல்ல நாடகத்தில் கருப் பொருள் திறமையாக வெளிப்படுத்தப்பட்டு, இறுதியில் தீர்வு காணும் விதமாக அமையுமென்றால், இத்தகு நாடகங்களில் துவக்கமும் இல்லை, முடிவும் இல்லை; நல்ல நாடகம் வாழ்க்கையின் சூழ்நிலையைப் படம் பிடிப்பதென்றால், இந்த வகை நாடகங்கள் கனவுகளையும், அச்சுறுத்தும் நினைவுகளையும் பிரதிபலிப்பதாக அமைகிறது; நல்ல நாடகம் என்பது புத்திக் கூர்மையான வசன அமைப்பைச் சார்ந்து அமைகிறதென்றால், இவ்வகை நாடகங்களில் வசனங்கள் பிதற்றல்களாகவே உள்ளன.

உண்மை என்னவென்றால், இந்த நாடகங்கள் எதனையும் விளக்கவோ வலியுறுத்தவோ முயலுவதில்லை. அபத்த நிலையை அப்படியே காட்டிவிடுவதன் மூலம் வாழ்க்கை நிலையினை ஒரு நீண்ட உருவமாக அமைத்து விடுகின்றனர்.

விவரிக்க இயலாத, புரிந்து கொள்ள முடியாத வாழ்க்கையினை அப்படியே மேடையில் காட்டுவதுதான் அபத்த நாடகத்தின் நோக்கம். இந்த நாடகங்களில் ஆழமான முழுமையான பாத்திரப் படைப்புகள் இல்லை என்ற குற்றச்சாட்டு எழுமென்றால், வாழ்வில் இரு நெருங்கிய நண்பர்களோ, அல்லது ஒரு கணவன் மனைவியோ இருவரும் ஒருவரையொருவர் முழுவதும் புரிந்து கொண்டுள்ளனர் என நிச்சயமாகக் கூற இயலுமா? அல்லது ஒரு மனிதன் தன்னையே முழுமையாகப் புரிந்து கொள்ள இயலுமா? இயலாது என்பதுதான் பதில். பார்வையாளனின் பார்வையைப் பொறுத்து பாத்திரத்தின் நிலை மாறலாம். மாறும். எனவே அபத்த நாடகங்களில் பாத்திரங்கள் வளர்ச்சியின்றி, விசித்திரமாக இருக்கிறார்கள் என்றால், வாழ்க்கையில் நாம் அனைவரும் அப்படித்தான் என உருவகமாக உணர்த்தத்தான்.

அடுத்து மொழியினைப் பார்ப்போம். கருத்துப் பரிமாற்றத்துக்கான மிகச் சிறந்த கருவி மொழியென்றால், இங்கே கருத்துப் பரிமாற்றம் சாத்தியமில்லை என்பதைக் காட்ட மொழியின்மை இங்கே மொழியாகிறது.

(Meg) மெக்: நீயா, பெட்டி?

..... (அமைதி)

பெட்டி, நீதானா வந்தது?

..... (அமைதி)

பெட்டி?

(Petey) பெட்டி: என்ன?

மெக்: நீ தானா வந்தது!

பெட்டி: ஆம், நான் தான்.....

பைன்டரின் (Pinter) பிறந்த நாள் விருந்து (Birthday Party) என்ற நாடகத்தில் கணவன் மனைவியிடையே நடைபெறும் ஒரு உரையாடல் இது.

சாதாரண நாடகங்களில் நிகழ்ச்சிகள் துரிதமாக நிகழ்ந்து, தீயவை அழிந்துபட நன்மை வெற்றி பெறுகிறது. 'அபத்த' நாடகளில் அப்படி அல்ல. எதுவுமே நடப்பதில்லை. சரி, நடைமுறை வாழ்வு எவ்வாறு உள்ளது? ஒரு தனியாரா நிறுவனத்தில் எழுத்தராகப் பணியில் சேரும் ஒரு 30 வயது இளைஞன். காலை 9 மணிமுதல் மாலை 6 மணிவரை பணிபுரிகிறான். ரூ. 1000 மாத வருமானம். இவன் வாழ்வில் என்ன நிகழ்வினை எதிர்பார்க்கலாம்? இந்த நிகழ்வினையே இவனது துன்பமில்லையா? எப்போதாவது கிடைக்கும் ஊதிய உயர்வு, 15 ஆண்டுகளுக்குப்பிறகு தலைமை எழுத்தர் ஓய்வு பெற்றால் அப்பதவி தனக்குக் கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கைதான் இவனது வாழ்வின் பொய்ம்மை (illusion), இந்த நிலையைத்தான் அபத்த நாடகம் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது.

ஒருசில சிறந்த 'அபத்த' நாடகங்களைப் பற்றிச் சுருக்கமாகக் காணலாம். பெக்கெட்டின் (Beckett) 'கோடோவுக்காகக் காத்திருத்தல்' (Waiting for Godot) என்ற நாடகம் முதன்முறையாக பாரிசில் 1953ம் ஆண்டு நிகழ்த்தப் பட்டது. எதிர்பாராதவிதமாக மாபெரும் வெற்றியைப் பெற்றது. இன்று அநேகமாக உலக மொழிகள் எல்லாவற்றிலும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளது. நாடகத்தின் நிகழ்வினைச் சுருக்கமாகப் பார்க்கலாம்.

நாடகம் துவங்கும்போது, இரண்டு நாடோடிகள்—விலாடிமீர் 'எஸ்ட்ராகன்— ஒரு சாலையில் வந்து கொண்டிருக்கிறார்கள். எஸ்ட்ராகன், தன்னுடைய காலணிகளை பலமுறை கழற்ற முயன்று தோல்வியுறுகின்றான். பின்பு நாடகத்தின் முதல் வசனத்தைச் சொல்கிறான்: "செய்வதற்கு ஒன்றுமே இல்லை." விலாடிமீர் தன்னுடைய தெரப்பியைச் சோதிக்கின்றான். அவனும் "செய்வதற்கு ஒன்றுமில்லை" என்று கூறுகின்றான். இருவரும் பழைய நிகழ்ச்சி



களைப்பற்றி பேசுகிறார்கள். மேலோட்டமாகப் பார்க்கும்போது நாடகத்தில் எந்த நிகழ்வும் இல்லை. இருவரும் யாருக்காகவோ காத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அருகே ஒரு மரம் இருக்கிறது. அன்று, அந்த மரத்தடியில் அப்போது, சந்திப்பு நிச்சயிக்கப்பட்டிருக்கிறது என்று தோன்றுகிறது. ஆனால், அதவும் அவர்களுக்கு நிச்சயமாகத் தெரியவில்லை. “எதுவும் நிச்சயமில்லை.” இருவரும் சண்டையிட்டுக் கொள்கிறார்கள். அணைத்துக் கொள்ள முயலுகிறார்கள். தற்கொலை செய்வதுபற்றி யோசிக்கிறார்கள். இறுதியாக எதுவுமே செய்ய வேண்டாம் என முடிவு செய்கிறார்கள். அவர்களுக்கு கோடோ (Godot) வருவாரா என்று தெரியவில்லை. அவர் மூலமாக என்ன கிடைக்குமென்றும் தெரியவில்லை நிச்சயமற்ற தன்மை உருவமாகப் புலனாகிறது.

இப்போது, மற்றும் இருவர் வருகின்றனர்— போசோ, லக்கி. லக்கியின் கழுத்தில் கயிறு மாட்டப்பட்டு, போசோவின் கையிலிருக்கிறது. இந்த நாடோடிகளைப் பார்த்தவுடன் போசோ கயிற்றை இழுக்க, லக்கி கீழே விழுகின்றான். தொடர்ந்து நடைபெறுகின்ற உரையாடல்களில் விளக்குவதற்கு ஒன்றுமில்லை, ஒரு சிறுவன் வருகின்றான். கோடோவிடமிருந்து செய்தி கொண்டு வருகின்றான். கோடோ இன்று வரவில்லை; நாளை வருகின்றான் என்பது செய்தி. எஸ்ட்ராகன் நம்பிக்கை இழக்கின்றான். விலாடிமீர், கோடோ அடுத்தநாள் வரக்கூடும் என நம்பிக்கை தெரிவிக்கின்றான். தற்கொலை செய்துகொள்ள கயிறு இல்லையே என்ற வருத்தம். இருவரும், இறுதியாக, போக முடிவு செய்கின்றனர். ஆனால் போகவில்லை. முதற்காட்சி முடிகிறது. இரண்டாம் காட்சி, அதே நிகழ்விடம். விலாடிமீர், எஸ்ட்ராகன் இருவரும் சண்டையிட்டுக் கொள்கின்றனர். பிறகு அணைத்துக் கொள்கின்றனர். பொழுது போவதற்காக, போசோ, லக்கியாக நடித்துப் பார்க்கின்றனர். இப்போது போசோ, லக்கி இருவரும் வருகின்றனர். இப்போது போசோ குருடாக இருக்கின்றான். லக்கி ஊமையாக இருக்கின்றான். கயிற்றின் நீளம் குறைந்திருக்கிறது. விலாடிமீர்—எஸ்ட்ராகன் இருவரும் பேசிக்கொண்டே இருக்கிறார்கள். அவர்களுக்கு என்ன செய்வது என்றே தெரியவில்லை. அதே சிறுவன் திரும்ப வருகின்றான். அதே செய்தி. அவர்களுக்கு என்ன செய்வதென்றே தெரியவில்லை. தற்கொலை செய்துகொள்ள, கயிறு இல்லை. போக முடிவு செய்கிறார்கள். ஆனால், போகவில்லை, திரை விழுகிறது.

இந்த நாடகத்தைப் பார்த்தாலோ, படித்தாலோ, மற்ற சாதாரண நாடகக் களைப்போல, விளக்குவதற்கோ, விவாதிப்பதற்கோ எதுவுமில்லை. ஆனால், நாடகம், வாசகனை—பார்வையாளனை நிச்சயம் பாதிக்கிறது. இந்த நாடகத்தில், கோடோ என்பவர் யார், அவர் வருவாரா, நாடகத்தின் கருப் பொருள் என்ன என்பது போன்ற கேள்விகள் பயனற்றவை. எனவேதான், பெக்கெட்டிடம் கோடோ யார் எனக் கேட்டதற்கு, “எனக்குத் தெரிந்திருந்

தால், நாடகத்திலேயே சொல்லியிருப்பேனே' என்றார். உண்மை என்ன வென்றால், இந்த நாடகம், மனித வாழ்வின் புரிந்து கொள்ளமுடியாத (புரிந்து கொள்வதற்கு ஏதும் இல்லாத?) இயல்பினைப் பற்றிய அழுத்தமான நீண்ட தொரு உருவகம் எனலாம்.

அடுத்து, பைன்டரின் (Pinter) பிறந்தநாள் விழா (Birthday party) என்ற நாடகத்தைப் பார்க்கலாம். இங்கேயும், கதை என்றோ, கருப்பொருள் என்றோ ஏதுமில்லை. ஒரு உணவுவிடுதி. (Meg) மெக் என்பவர், அவரது கணவர் பெட்டி (Petey) உதவியுடன் நடத்தி வருகின்றார். ஸ்டான்லி அங்கே தங்கியிருக்கின்றான். புதிதாக இருவர் அங்கு வர இருக்கும் செய்தி அவனைக் கவலைக்குள்ளாக்குகிறது. அவன் ஒரு பியானோ வாசிப்பவன். மெக் அவனை ஒரு தாய்போல கவனித்துக் கொள்கிறாள். அவன் மீது அவளுக்குக் கவர்ச்சியும் இருக்கிறது எனத் தெரிகிறது.

மெக்கான் (Mc Cann), கோல்டுபெர்க் (Goldberg) இருவரும் வருகின்றனர். ஸ்டான்லி அவர்கள் யார் என அறியவும் எதற்கு வந்திருக்கிறார்கள் என்று தெரிந்து கொள்ளவும் விரும்புகிறான். அவர்கள் தேடிவந்துள்ள ஆள் தானல்ல என்றும் கூறுகிறான். கோல்டுபெர்க், மெக் மூலம் ஸ்டான்லி பற்றித் தெரிந்து கொள்கிறான். அன்று ஸ்டான்லியின் பிறந்தநாள் என திடீரென்று மெக் அறிவிக்கின்றான். கோல்டுபெர்க் விருந்து என அறிவிக்கின்றான். லூலூ என்ற அடுத்த வீட்டுப்பெண் ஒரு விளையாட்டு டிரம்—பரிசளிக்கின்றாள். முதலில் பிறந்தநாள் இல்லை என்றும், பிறகு தனது பிறந்தநாளைத் தலிமையில் கொண்டாட விரும்புவதாகவும் ஸ்டான்லி சொல்வதை யாரும் பொருட்படுத்துவதில்லை.

பிறந்தநாள் பரிசான டிரம்—மை மாட்டிக்கொண்டு ஸ்டான்லி அதை ஒலிக்க ஆரம்பிக்கின்றான். திடீரென்று வேகமாக— மிக வேகமாக—மிகமிக வேகமாக ஒலிக்கின்றான்.

பின்னர் கண்கட்டி விளையாட்டு. ஸ்டான்லி கண் கட்டப்பட்டு டிரம் இசைக்கின்றான். மெக்கான் ஸ்டான்லியின் கண்ணாடியை உடைத்து விடுகின்றான். ஸ்டான்லி மெக்—கின் கழுத்தை நெரிக்க முயலுகிறான். அப்போது விளக்கு அணைகிறது. டார்ச் ஒளியில் பார்த்தால் லூலூ மேசையின் மேல் கிடத்தப்பட்டு ஸ்டான்லி அவள் மேல் குனிந்து இருக்கிறான். கோல்டுபெர்க், மெக்கான் இருவரும் கோபத்துடன் ஸ்டான்லியை நெருங்குகின்றனர். ஸ்டான்லி பைத்தியம் பிடித்தாற்போல் சிரிக்கிறான்.

மெக்கான், கோல்டுபெர்க் இருவரும், ஸ்டான்லி - பெட்டி இருவருடைய ஆட்சேபனையையும் பொருட்படுத்தாமல், ஸ்டான்லியை மாண்டிக்கு(யிடம்?)

அழைத்துச் செல்கின்றனர், மாண்டி என்பது இடமா, ஆளா என்பது தெரியவில்லை. சிகிச்சைக்கு அழைத்துச் சென்றுள்ளனரா அல்லது விசாரணைக்கா எனத்தெரியவில்லை. நாடகம் மீண்டும் மெக், பெட்டியுடன் முடிகிறது. ஸ்டான்லிக்கு என்ன நிகழ்ந்தது என மெக்-குத் தெரியாது.

இந்த நாடகத்தைப் பார்த்த ஒரு பெண்மணி, நாடகத்தைப் பாராட்டி எழுதி விட்டு, ஸ்டான்லி யார், எங்கிருந்து வந்தான், எங்கே போகிறான் என்பதெல்லாம் தெளிவாகத் தெரிந்தால், நாடகம் இன்னும் நன்றாக விளங்கும் என எழுதினார். அதற்கு பைன்டர் எழுதிய பதில் - நீங்கள் யார், எப்படிப்பட்டவர். எங்கிருக்கிறீர்கள் இதெல்லாம் எனக்கு நிச்சயமாகத் தெரிந்தால், எனக்கு பதிலளிக்க உதவியாக இருக்கும்.

இப் பதிலின் உட்கருத்து, இந்தக் கேள்விகளுக்கு யாரும் நிச்சயமான பதில் வழங்க இயலாது என்பதுதான். இறந்தகால நிகழ்க்கிரகங்கள் யாராலுமே தெளிவாக சொல்லப்பட இயலாது. ஸ்டான்லி என்பது ஒருவனாகவும் இருக்கலாம். உருவகமாகவும் இருக்கலாம். மெக் அவன்மீது காட்டும் அன்பு பாசமாகவும் இருக்கலாம். காமமாகவும் இருக்கலாம். எதுவுமே நிச்சயமில்லை என்பது மட்டும்தான் நிச்சயம்.

இறுதியாக, ஒரு தமிழ் நாடகம் காணலாம். 'பசி' என்ற தலைப்பிலே, இந்திரா பார்த்தசாரதி எழுதியது. பசி நாடகத்தின் துவக்கமே, இது ஒரு 'அபத்த' நாடகம் என உணர்த்திவிடுகிறது. மேடை அமைப்பு பற்றிய குறிப்புகள் இதனை விளக்குகின்றன:

திரை விலகும்போது அரங்கத்தில் மங்கலான ஒளி அவனுக்கு 40 வயது இருக்கலாம்....நினைவு வைத்துக்கொள்ள முடியாத சாதாரண முகம்... இடப்பக்க கோடியில் ஒரு சாய்வுநாற்காலியில் ஒரு பெண். சாதாரண முகம், 35 வயது. ஸ்வெட்டர் பின்னிக் கொண்டிருக்கிறார். அரங்கத்தின் பின்னணியில் ஒரு சுவர்க் கெடிகாரம்...புத்தக அலமாரி ஏராளமான புத்தகங்கள். திரைவிலகி, நீண்டநேரம் மௌனம். அரங்கம் வெறிச்சோடியிருக்கிறது.

நாடகத்தில் இரண்டே பாத்திரங்கள். இருவருக்கும் பெயரில்லை. எனவே அவர்களுக்கு எந்தத் தனித்தன்மையும் இல்லை. சமுதாயத்தையே குறிக்கிறார்கள் எனக் கொள்ளலாம். அமைதி. ஓடாத கடிகாரம், ஸ்வெட்டர் பின்னும் பெண், கவனமில்லாமல் செய்தித்தாள் படிக்கும். ஆண்-இணை அனைத்துமே நிகழ்வு அற்ற தன்மையை உணர்த்துகின்றன, காவல்துறை

தன்மையும் உணரப்படுகிறது. அவனும், அவளும் பேசுகின்றனர். மொழி, கருத்துப் பரிமாற்றத்துக்கான கருவி என்ற வழக்கமான கருத்து ஏற்றுக் கொள்ள இயலாததாகின்றது இங்கே. செய்தித் தாளில் என்ன செய்தி என வினவுகிறாள். ஆனால், செய்தி தெரிந்து கொள்ளும் ஆர்வமில்லை. மனிதன், செவ்வாய்க் கிரகத்தில் இறங்கிவிட்டான் என்ற செய்தி கூட அவளைப் பாதிக்கவில்லை. அவளது ஆர்வமெல்லாம், கணவனைக் கொன்ற ஒரு பெண்ணைப் பற்றி.

இவர்களிடையே நிகழ்வது உரையாடலா அல்லது இருவருமே தனிமொழி பேசுகின்றார்களா என்ற உணர்வு தோன்றுகின்றது. பெக்கெட் நாடகங்களில் வரும் உரையாடலைப் பற்றிய கென்னடியின் வர்ணனை இந் நாடகத்திற்கும் பொருந்தும்:

உரையாடல் எவ்வாறு அமைகிறது என்றால், மொழி தோல்வியடையும் போது, பொருள் இழந்துவிடும்போது, அத்தோல்வியே பேச்சின்மூலம் அடைகின்ற நாடகத்தின் படைப்புத் திறனின்வெற்றிக்கு அடிப்படையாக அமைந்து விடுகின்றன.

இருவருடைய வாழ்க்கையுமே அர்த்தமற்றது என்றாலும், அவள் ராமஜெயம் எழுதுவதன் மூலமாக, ராமன் வருவான் என எதிர்பார்ப்பதால் அந்தப் பொய்மை, அவளது வாழ்வுக்கு ஒரு பொருளைத் தருவதாக அவள் கருதுகின்றாள். ஏதாவது நடக்கும் என்ற எதிர்பார்ப்பு வாழ்வுக்கு ஒரு அர்த்தத்தைக் கொடுக்க இயலும் என்பது உட்கருத்து. இருவரும் ஒரு நாயை வளர்க்க முடிவு செய்கிறார்கள். கற்பனையில் ஒரு நாயை உருவாக்கி, அதைப் பற்றிப் பேசுவதன்மூலம் சிறிது பொழுது கழிகிறது. பேச்சு, சீதை, மாணைப் பிடிக்கச் சொன்னதைப் பற்றித் திரும்புகிறது. கணவன், மனைவி - உறவு சலிப்படையச் செய்வது என்ற கருத்து வெளிப்படுகிறது. ராமன் சலித்துப் போனதால்தான், சீதை, மான் கேட்டாள் என்பது உட்கருத்து. புராணம் இங்கே உருவகமாகிறது. கற்பனை நாயை வளர்க்கும் விளையாட்டிலும் இவர்கள் களைப்படைந்து விடுகின்றார்கள். நாயின் 'பசி'யை இவர்களால் தீர்க்க இயலவில்லை. இவர்களே நாயாக மாறுவதாகக் கற்பனை செய்கின்றனர். இறுதியில், கற்பனை நாய் இறந்துபட, குலைத்துக் களைத்துப் போன இவர்களும் பழைய நிலைக்குத் திரும்புகின்றார்கள். வழக்கமான 'நிகழ்வற்ற நிலை' தொடர்கிறது. அபத்த நாடகங்களில் உரையாடல் இயற்கையாக இல்லை. பாத்திரப்படைப்பு இல்லை. நிகழ்ச்சிகள் இல்லை. கதை வளர்ச்சி இல்லை. உள்மனப் போராட்டம், பாத்திரங்களிடையே உறவு வளர்ச்சி—இவை இல்லை. இங்கே இருப்பதெல்லாம் நிகழ்வின்மைதான். ஆனால் ஆண்—பெண் உறவு ஒரு போராட்டம் என்பது தெளிவாக உணர்த்தப்படுகிறது. 'திருமணம்' என்ற அமைப்பு அதன்

வெற்றியும் ஒரு மாயை என உணர்த்தப்படுகிறது. மனிதன் எப்போது தனிமைப் படுத்தப்படுகிறான் என்ற உண்மையும் உணர்த்தப்படுகிறது. ஆக, நடைமுறை வாழ்க்கையில் தனிமனிதன் சந்தித்து, உணர்ந்து, விளக்க முடியாமல், தீர்க்க முடியாமல் விடுகின்ற பல செய்திகள் இங்கே மேடையேறுகின்றன, ஒரு தத்துவ முத்திரையோடு.

அபத்த நாடகத்திற்கும் எக்ஸிஸ்டென்ஷியலிசு தத்துவதற்கும் எதிர்க்குரல் எழுப்புவர்கள், சாதாரண உலக நிகழ்ச்சிகளை இவர்கள் மிகவும் மிகைப்படுத்துவதாகக் குற்றம் சாட்டுகின்றனர். இது எவ்வளவுதூரம் உண்மை என்று வாசகர்கள் தங்கள் அனுபவங்களின் அடிப்படையில் முடிவு செய்து கொள்ளலாம். ஆல்பி (Albee)ன் Who's Afraid of Virginia Woolf? என்ற நாடகத்திலே, கணவன், வாழ்க்கையே ஒரு பொய்ம்மைதான் என்கிறான். அதற்கு மனைவி, அது உண்மைதான். ஆனால் இச்சூழலைச் சந்திக்கச் சிறந்த வழி. வாழ்க்கை ஒரு பொய்ம்மை என்ற உண்மை நமக்குத் தெரியாது என்பதுபோல தொடர்ந்து வாழ்வதுதான் என்கிறாள். இதைத்தான் நாம் அனைவருமே செய்து கொண்டிருக்கிறோமோ என்று தோன்றுகிறது. ○

## அபத்த நாடகத்தில் மனிதன்

செக் நாடகாசிரியரும், தத்துவவாதியுமான வாக்லாவ் ஹாவெல்

அபத்த நாடகம் 20ம் நூற்றாண்டின் ஒரு மகத்தான நாடக நிகழ்வு என்று நினைக்கிறேன். ஏனென்றால் அது நவீன மனிதனை அப்படிப் பேசும் சிக்கலான நிலைப் பாட்டில் வைத்து விளக்க முற்படுகிறது. அதாவது மனிதனை தன்னுடைய அடிப்படையான தத்துவார்த்த உறுதிப் பாட்டை இழந்தவனாக, பூரண உண்மையின் பரிச்சயத்தை இழந்தவனாக, நிரந்தரத்துடன் தன்னுடைய தொடர்பை இழந்தவனாக அர்த்தமற்று இன்னும் சொன்னால் தன்னுடைய காலடிப் பிடிபுகள் கூட அற்றநிலையில் உள்ளவனாக சித்தரிக்கிறது. இந்தமனிதனுக்கு ஒவ்வொரு விஷயமும் சிதறிப் போகிறது. அவனுடைய உலகம் முற்றிலுமாக உடைகிறது. ஏதோவொன்றை திரும்பப் பெற இயலாத வகையில் தான் இழந்து கொண்டிருப்பதை அவன் உணர்கிறான். ஆனால் அவனால் அதை ஒப்புக் கொள்ள முடிவதில்லை. மறைக்க முயல்கிறான்.

அவன் காத்திருக்கிறான். வீணுக்கு காத்திருக்கிறோம் என்று தெரியாமல் (Waiting for Godot). ஒரு சாராம்சமான அம்சத்தை சொல்ல வேண்டியதின் அவசியம் அவனை வாட்டுகிறது. ஆனால் அவன் சொல்வதற்கு ஒன்றுமில்லை (Ionesco's 'The chairs') நினைவு கூர்வதில் ஒரு முக்கிய விஷயம் இருப்பது போல் தோன்றுகிறது. ஆனால் நினைவு கூர்வதற்கு ஒன்றுமில்லை, என்று அவனுக்குத்

தெரிவதில்லை (Bucket's Happy Days). அவன் எங்கோ சென்று எதையோ தேடி தன்னுடைய அடையாளத்தை திரும்பப் பெறப் போவதாக தன்னிடமும் மற்றவர்களிடமும் பொய் சொல்லிக் கொள்கிறான் (Pinter's 'The caretaker') தனக்கு நெருக்கமானவர்களை தான் நன்கு அறிந்ததாக நினைக்கிறான். ஆனால் யாரையும் அவன் அறிந்திருக்கவில்லை என்பது தெரிய வருகிறது (Pinter's 'The Home coming')

சரிவை நோக்கிப் போய்க்கொண்டிருக்கும் மனிதனின் மாதிரி நிலைப்பாடுகள் இவை. சாதாரண தினசரி நிகழ்வுகளிலிருந்தே இவை பெறப்படுகின்றன. நண்பர்களைப் பார்த்துக்கொண்டிருப்போவது (Ionesco's The bald soprano) கற்பிக்கும் மனோபாவத்தின் குரூரம் ('The Lesson'), ஒரு பெண் கடற்கரையில் மணலுக்குள் தன்னை புதைத்துக் கொள்வது (Happy Days) போன்றவை வாழ்க்கைக் காட்சிகள் அல்ல. ஆனால் சரிவில் சிக்கியுள்ள மனிதனின் மாதிரி நாடகப்படிமங்கள். இந்த நாடகங்களில் தத்துவப்படுத்துதல் இல்லை. ஆனால் வெளிப்படுத்தும் விஷயங்கள் ஒரு அவசியத்தை உணர்த்துகின்றன.

ஆனால் தங்களுடைய சாராம்சத்தில் இவை எப்போதும் தத்து வார்த்தமானவை. சொன்ன விதத்தில் அவைகளை அப்படியே எடுத்துக்கொள்ள முடியாது. ஏனென்றால் அவை எதையும் குறிப்பாக சொல்வதில்லை. நம்முடைய பொதுவான சாராம்சத்தில் பொதிந்துள்ள இறுதி எல்லையையே அவை சுட்டுகின்றன. அவற்றில் மிகைப்படுத்தலோ, உணர்ச்சி மயமாதலோ, அதிகாரதொனியோ இல்லை. ஆனால் ஒரு வித கேலிக் குரல் அவைகளில் உண்டு. தெளிவற்ற சிக்கலின் போக்கை அவை உணர்ந்தவை.

இந்த நாடகங்கள் முக்கியமாக எதிர்மறைத் தன்மை கொண்டவை அல்ல. அவை ஒரு எச்சரிக்கை மட்டுமே. ஒரு திடுக்கிடும் வகையில் அர்த்தமின்மையை சுட்டிக் காட்டி சாராம்சம் பற்றிய கேள்வியை எழுப்புவை. அபத்த நாடகம் ஆறுதலோ நம்பிக்கையோ அளிப்பது அல்ல. நாம் எப்படி நம்பிக்கையில்லாமலேயே வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறோம் என்பதையே அது நினைவுப்படுத்துவது. அதன் எச்சரிக்கையின் சாராம்சம் இது தான். அது எதையும் விளக்க முற்படுவதில்லை. அத்தகைய அராஜகத்தையும் அது மேற்கொள்வதில்லை.

அபத்த நாடகாசிரியனிடம் எந்தப் பிரச்சினைக்கும் தீர்வு இல்லை. அவன் தன்னை தன்னுடைய பார்வையாளர்களிடமிருந்து மேம்பட்டவனாகவோ, விழிப்படைந்தவனாகவோ நினைப்பதில்லை. நாம் எல்லோரும் உழன்று கொண்டிருக்கும் ஒரு நிலைப்பாட்டிற்கு உருவம் கொடுப்பதிலும், நாம் எல்லோரும் சமமாக துணையற்று நிற்கும் உண்மையை நினைவுப்படுத்துவதிலுமே தன்னுடைய பங்கை அவன் உணர்கிறான்.

"Disturbing the Peace"  
என்ற புத்தகத்திலிருந்து

தமிழாக்கம்  
ரெங்கராஜன்

## அபத்த நாடகம்-தேடல்களின் தூசுப்படை

பேரா. சே. இராமானுசம்

அரங்க நிகழ்வுக் கலையைப் பொறுத்தவரை இந்த நூற்றாண்டின் போக்கும், கோட்பாடும் வாழ்க்கையை நகல்படுத்துதல் என்ற தளத்திலிருந்து 'சுயேச்சையான கலை வெளிப்பாடு' (Artistic Autonomy) என்பதின் எதிரொலியாகத்தான் திகழ்ந்து வந்திருக்கிறது. அரங்கத்தின் நிகழ்வுகள், குறிப்பாக நாடகப் படைப்பாக்கம், அடிப்படையில் ஒரு ஒட்டுமொத்தமான நிகழ்வு ஆகும். இந்த நிகழ்வுக்குள் ஓவியம், நடனம், சைகை நடிப்பு, இயைபுக் கலைகள் (Plastic Arts) போன்றவை பின்னிப் பிணைந்து வாழ்க்கையதார்த்தத்தை ஒரு மாற்றுப் பதிப்பாகத் தருவதே அரங்கக் கலை வெளிப்பாடாகும். காலால் நடந்து நகர்வை மேற்கொண்ட மனிதன் அந்த நகர்வை நகலாக்கிச் சக்கரத்தைக் கண்டு பிடித்தான். சக்கரம் நகர்வின் நகலே தவிர காலின் நகலன்று. காலைக் காட்டி நிற்கிறது என்பதைத் தாண்டிச் சக்கரம் நகர்வு என்ற உண்மையைக் காட்டி நிற்பது போல மேடையும் வாழ்க்கை நிகழ்வுகளின், நடப்புக்களின் அப்பட்டமான நகல்களாக ஒடுங்கி நிற்க இயலாது. 1

நடப்பியல் பாங்கான யதார்த்தப் பார்வையை முறியடித்து எழுந்தது ஆழ் நடப்பியல் (Surrealism) பாங்கின் கோட்பாடு ஆகும். இதையொட்டி, நாடகம், கனவு, நடனம், கழைக்கூத்து, சைகை நடிப்பு, நாடகப்பாங்கு, அங்கதம், இசை, சொற்கள் ஆகியவற்றின் சேர்க்கைகளாக இச் சேர்க்கைகளுக்குள் இழைந்த அரங்கக் கவிதைகளாக மாற வேண்டும் என்று பின்னர் வரும் நாடகப் பாங்கிற்கு முன்னதாகவே 1922 லேயே 'அபத்தம்' என்ற அடைமொழியைச் சூட்டிய பெருமைழான் காக்குவைச்சாரும் (Jean Cocteau). நடப்பியல் பாங்கு என்பது வாழ்க்கையின் பத்தாம் பசலித்தனமான உண்மையைப் பிரதிபலிக்கும் பாங்காகும். வாழ்க்கையை அதன் ஆழமான அடித்தளங்களில் பார்ப்பதில்லை. ஆழமான அடித்தளப் பார்வையென்பது வாழ்க்கையை அப்படியே படம் பிடித்துக் காட்டுவதல்ல. மாறாக வாழ்க்கையைக் குலுக்கி குலுக்கிப் பார்த்து அவ்வப்போது ஏற்படும் நிறங்களின் பிறிகைகளைக் காட்டி நிற்பதாகும். மனித நிலையைத் தாண்டிய வேடிக்கையான ஒரு அமானுஷ்ய நிலையில் பார்ப்பதும் பார்வையாக அது அமைகிறது. ஒரு சம்பவத்தில் விரும்பத்தகாத முறையில் நாம் நடந்து கொண்டு விட்டதாக வைத்துக் கொள்வோம். நாம் என்ன செய்வோம், நாம் நடந்து கொண்ட முறையை நியாயப்படுத்த சொற்களையும், நடப்புக்களையும், அமைப்பதிலும், வரிசைப்படுத்துவதிலும்.

1. Guillaume A pollinaire, quoted by Marvil carlson in Theories of the Theatre P: 344 (1984)

அதிகமாக அழுத்தங்கள் ஊன்றி நிற்பதைக் காட்ட முயல்வோம். உண்மையை அதன் தேவைக்கு அதிகமான நிறப்பூச்சுக்குள் மறைக்க முயல்விறோம். இதன் அடிப்படையென்ன? நாம் அபத்தமாக நடந்து கொண்டோம் என்ற உண்மையை, அப்படியே பாதுகாக்கப்படாமல் இருக்க அதன் அபத்த நிலைக்கு கணம் குறைக்கிற முயற்சியாகிறது அல்லவா? அரங்க நிகழ்வுகளும் இத்தகைய உலுக்கலில் வாழ்க்கையைப் பார்க்கும்போது அதன் அபத்த நிலைகளைக் காட்டி நிற்க வேண்டியுள்ளது என்பது காட்டுவின் கூற்றாகும். வெறும் லோகாயத உண்மைகளைப் புலப்படுத்தி நிற்கும் நடப்பியலைத் தாண்டி மன உள்ளோர் டத்தைப் புலப்படுத்தும் ஆழ் நடப்பியல், மற்றும் சுதந்திரமான கற்பனையின் வெளியீடான எதிர்கால இயல் (Futurism) போன்றவை மட்டுமல்ல, அரங்கக் கலையை அதன் சமூக அரசியல் பின்னணியில் ஆழமான பார்வையுடன் அற்புத நாடகங்களைத் தந்த பெர்டோல்ட் பிரக்ட் கூட நடைமுறை நடப்பியல் பாங்கை உலுக்கிப் பார்க்க வேண்டியிருந்தது. காரணம், அவரது அரங்கப் படைப்புக் களும் கோட்பாடுகளும் எதிர்காலச் சமதர்ம சமூக அமைப்பில் வாழும் மக்களுக்கு என்பதைவிட, நடைமுறைக்காலப் பூர்ஷ்வா மக்களை அறிவுறுத்துவது என்பதை நோக்கமாகக் கொண்டதாகும். நாடகக் கட்டமைப்பு என்பது அன்றைய நடைமுறையில் மனிதத் தொடர்புகளில் ஏற்படும் செறிவான வாழ்க்கை நிகழ்வுகளை நிகழ்காலப் பரிமாணத்தில் காட்டி நின்றது. நாடகப் பாங்கு இந்த நிகழ்வுகளைத் தாண்டி நிற்பது என்ற தேடலை மாட்டர்லிங்க் போன்றவர்களும், மனிதத் தொடர்புகளைவிட மனத்து உள் நிலை வெளிப் பாட்டை ஸ்டீபின்ஸ்பர்க் போன்றவர்களும், தாக்கம் அல்லது எதிர்கால எதிர் பார்ப்புக்கள் போன்றவற்றை இப்சன், செகாவ் போன்றவர்களும், காட்ட முயற்சி செய்தபோது நாடகக் கட்டமைப்பு அந்தந்தப் போக்கிற்குரிய வடிவமைப்புக்கேற்ற கூறுகளில் ஊன்றி நின்றன. முழுக் கட்டமைப்பு நாடக (Well made play) பாணியில் நடப்பியல். அரைத்த மாவையே அரைத்துக் கொண்டு கருச்செறிவுத் தேய்மானத்தில் திகழ்ந்தபோது, புது முயற்சிகளில் ஈடுபட்ட சாத்ரே போன்றவர்கள் செவ்வியல் பாங்கில் சிலவற்றை நாடிச் சென்றனர். கருவின் ஆழம்மட்டுமன்றி, நோக்கத்தோடு அதற்குள்ள தொடர்பு, படைப்பாளிகளும், பார்வையாளர்கள் என்னும் பொதுமக்களும் நாடக நிகழ்வில் நேருக்கு நேர் தோன்றி கருத்துப் பரிமாற்ற வினையில் ஈடுபட்டு நிற்பல் போன்றவை உணர்ந்து ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட சோதனை முயற்சிகளாகிப் பலவகை தேடல் நெறிகளாகப் பரிணமித்தன. ஜெர்மன் மொழியில் நவீன நாடகக் கோட்பாடுகள் பற்றி (Theories des modern dramas) எழுதிய பீட்டர்ஸ் ஸோண்டி (Peter szondi) குறிப்பிடுவது போல இத்தேடல் களத்தில் பெரும் வீச்சைக் கொண்ட சோதனை முயற்சிகளாக விளங்கியது பிரக்டின் காணிய நாடகப் பாணியேயாகும். “பார்வையாளர்களை ஏற்று அவர்களுக்கான செயற் விளக்கம் என்ற நிலையில் நெறிப்படுத்திய ஒரு படைப்பு நிகழ்கால



திகழ்வாக நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது” 1 என்ற நிலையில் காவிப் நாடகப்பாங்கின் வீச்சு பரந்து நிற்பதாகும். இவ் வீச்சில் இப்பாங்கிற்கு முன்னதும் பின்னதும் ஆக வலியுறுத்தப்பட்ட பல்வேறு நாடகக் கூறுகள் தன் வயமாகி நிற்கின்றன. சமுதாயத்தில் புதைந்து மறைந்து கிடக்கும் முரண்களையெல்லாம் புலப்படுத்தி அரங்கக் கலையின் சமூகச் செயல்பாட்டை வலியுறுத்தி நிற்பதாகும். இப்பாங்கு. வாழ்க்கையின் நகல்களைப் பார்த்துச் சுவைத்துக் கொண்டிருப்பதற்குப் பதிலாக நிகழ்வுகளைச் சர்ச்சைக்குரியவைகளாக்கி, சில மனப் பாங்குகளை தனதாக்கிக் கொண்டு, சில சமூக மாற்றத்திற்கான முடிவுகளை மேற்கொள்ளல் என்னும் சமூகக் கல்வித் தளமாக அரங்கு பயன்பட வேண்டும் என்பது பிரக்ஞை கொள்கை. வாழ்க்கையை வெறும் பிரதிபலிப்புக்களாகக் காட்டாமல் உள்ளடக்கமான முரண்பாடுகளைக் காட்ட முற்படும்போது பிரக்ட், கோமாளிச் செயல்கள், பச்சையாகப் பேசுதல், அந்நியப்படுத்தப்பட்ட சுயநிலை உணர்வு, அதன் இழைவு ஆகியவற்றைக் கையாண்டுள்ளது உற்று நோக்கத்தக்கது. அவரது ‘யாசகன் அல்லது செத்த நாயை, படித்தபோதும், இயக்கிய போதும், தமிழில் மொழி பெயர்த்தபோதும் அந்நியப்படுத்துதல் உத்தியை சக்கரவர்த்திக்குள் மற்றும் யாசகனுக்குள் எண்ண ஓட்டங்களிலேயே இழையோடவிட்டுள்ள பாங்கு இந் நாடகத்தை ஒரு அபத்த நாடகப் பரிமாணத்திற்குள் ஒப்பு நோக்க வைக்கும் உணர்வு எனக்கு ஏற்பட்டது. யாசகனுக்கும் சக்கரவர்த்திக்கும் கருத்துப் பரிமாற்றத் தொடர்பு ஏற்படாமல் இருவரும் இருவேறு தளங்களில் இருப்பது போலவே ‘காட்டு நகரத்தில்’ சிலிங்கும், கார்காவும் தொடர்பு கொள்ள முடியாமல் இருக்கும் நிலையை உணருகிறார்கள். ‘மனிதனுக்கு இணைந்த மனிதன்’ என்னும் நாடகத்தில் ‘கேலிகே’ என்பவன் மாறும் இயல்புக்கு உட்பட்டவன் என்ற கருத்தும் சிந்தித்து பார்க்கத்தக்கவை.

தனது கவித்துவ உண்மைப் புலப்பாட்டால் சமூக அரசியல் உணர்வைத் தாண்டி தனது ஆளுமையின் ஆழமானத் தளங்களை வெளிக்கொணர்ந்த அபத்த நாடகங்களின் முன்னணி ஆசிரியர்களில் ஒருவர் பிரக்ட் என்னும் மார்ட்டின் எஸ்ஸிலின் கூற்று முற்றிலும் புறக்கணிக்கப்பட வேண்டியது அன்று. எல்லா நாடகங்களிலும் கவிதை, கதைக் கூற்று, நாடகப் பாங்கு, ஆகியவைப் பின்னிப் பிணைந்து நிற்கும் எனினும், இக்கூற்றுக்களைக் காவிப் நாடகப்பாணி, வீச்சு மிக்கதாக ஆக்கியது என்றால், அபத்த நாடகப்பாங்கு கவிதை மற்றும் கவித்துவக் கோலத்தை அவற்றின் தவிர்க்க இயலாத நிலையில் ஆழப்படுத்திச் செறிவுமிக்கதாகச் செய்தது எனலாம்.

காவிப் நாடகப் பாணி என்றவுடன் அதற்குரிய பாங்கையும், அழகியல் கோட்பாட்டையும் வரையறுத்த ஆளுமை பிரக்ட்டுக்குச் சிறப்பாக இருப்பது போல அபத்த நாடகக் கோட்பாட்டைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது அதன்

1. Peter Szondi - quoted in theories of the Theatre P. 429.

1 Martin Esslin, The Theatre of the Absurd P. 191 (London 1959)

பாங்கும், கோட்பாடும் ஒரு குறிப்பிட்ட அரங்கக் கலை ஆளுமை பெற்றவருள் ஓடுக்க இயலாததாகிறது. அடமோவ், ஆல்பி, பெக்கட், கிராஸ், ஜெனே, அயனஸ்கோ, பிண்டர், பிரிஷ் எனப் பலரின் தேடல்கள் இதன் பின்தளமாகிறது. இவருள் அடமோவ் என்பவர் தமது அரங்கத்தைச் சமூக ஈடுபாடு மிக்கதாகச் செய்ய முயன்ற காலகட்டத்தில் பிரக்ட் பாரிசுக்கு அறிமுகமானார். அரசியல் நிகழ்வு களில் ஆர்வம் காட்டாதிருந்த அடமோவ் தமது கருத்தை மாற்றிக் கொள்ளும் காலக்கட்டத்தில் பிரக்ட்டின் நாடகப் பாங்கோடு உள்ள அறிமுகம் பிரக்ட்டையே தமது மாதிரியாகக் கொள்ள வைத்தது. ஆதிக்க வர்க்கம். தமது பாதுகாப்பிற்காக ஊழை வலியுறுத்தும் நாடகங்களை ஊக்குவித்தபோது, சமூகச் சூழல் மாறுபாட்டிற்கு உட்பட்டது என்று மேற்கூறிய ஏமாற்றுத் தன்மையை வெளிச்சமிட்டுப் புலப்படுத்தியவர் அடமோவ் ஆவார். தனிப்பட்டவர் களின் மனப் புழுக்கங்கள், ஆதங்கங்கள். துர்சொப்பனங்கள் ஆகியவற்றுக்குப் பதிலாக அரசியல் கொள்கை இணைந்த சமூகச் செயல்பாடுகள் முதலியவற்றைப் புலப்படுத்தும் கருவியாக அரங்கம் செயல்பட வேண்டும் என்று அடமோவ் வற்புறுத்தினார். இந்த நிலையை பின்புலமாகக் கொண்டு அரங்கத்தில் ஈடுபட்ட அயனஸ்கோ, அடமோவ்வின் முடிவுகளுக்கு மாறான முனையைச் சென்று அடைந்தவர் ஆகின்றார். அரங்கத்தைப் பற்றிய தமது கருத்து விளக்கத்தில் சரளமும், புத்தி கூர்மையான சொல்லாட்சியும் பெற்றவர் அயனஸ்கோ. சோதனைப் பாதைகளை நடத்திச் செல்லும் தம் போன்ற அரங்கக் கலைத் தூசுப் படையினர் மரபின் நீரோட்டத்திற்கு அப்பாற்றப்பட்டவர்கள் என்று கூறுவதைச் சாடி நிற்பவர் அயனஸ்கோ.

தலையான ஒரு மரபில் அமுங்கிக்கிடக்கிற பகுதிகளைப் போர்க்காலத் தூசுப்படையினர் போல முன்னணியாகச் சென்று தேடிப்பெறுதல் ஆகியப் பணியே தங்களது நோக்கமாகத் திகழ்கிறது. என்பது தமது பாங்கிற்கு அயனஸ்கோ தரும் விளக்கமாகும் கார்னைலைச் (Cornelle) சலிப்புத் தருபவர், சில்லர் (Schiller) தாங்க முடியாதவர், விக்டர் ஹீயூகோ நகைப்புக்குரியவர், டூமால் சிரிப்புக்கிடமான உணர்ச்சிகளின் கட்டுக்கு உட்பட்டவர், ஆஸ்கார் வைல்ட் சிரமப்படாதவர், இப்ஸன் கனமானவர், ஸ்டிரிண்ட்பர்க் தாறுமாறானவர், பிராண்டாலோ காலத்தால் பின்தள்ளப்பட்டவர், ஜிரட்க்ஸ் மற்றும் காக்கு ஆகியோர் மேலெழுந்த வாரியானவர்கள்<sup>1</sup> என கலை இலக்கிய கர்த்தாக் களைப் பற்றிய தமது எண்ணப் பதிப்பில் உறுதி கொண்டவர் அயனஸ்கோ. தம்மை சோபோக்லஸ், ஈஸ்கிலஸ், ஷேக்ஸ்பியர் போன்றோரின் மரபுகளோடு பிணைத்துக் கொள்கிறார். ஏனெனில் இந்த ஆசிரியர்களே மனிதனது நிலையை அதன் எல்லாவிதமான மிருகத்தனமான அபத்தங்களில் சித்தரித்து காட்டிய வர்கள், என்பதாகும். அதைப் போலவே ஆஸ்போர்ன், மில்லர், பிரக்ட் போன்றோரையும் அயனஸ்கோ சாடத் தவறவில்லை. வகுக்கப்பட்ட எந்த ஒரு கொள்கைப் பிரதிபலிப்பும் நாடகம் மட்டுமல்ல எந்த ஒரு கலை வெளிப்பாட்டின் எல்லைக்குள்ளும் உட்பட்டதன்று, ஏனெனில் கொள்கை அதனை வெளிப்படுத்த

1. Martin Esslin, The Theatre of the Absurd P. 191 (Penquin 1980)

வேண்டிய முறையில், உரிய மொழியில், வேண்டிய அறிவு பூர்வமான செயல் விளக்கங்களுடன் தெளிவாக கூறப்பட்டுள்ள ஒன்றாகத்தான் இருக்க முடியும். இவற்றால் விளக்க முடியாததை நாடகத்தால்தான் விளக்க முடியும் என்று கூறுவது அக்கொள்கையையே இழிவுபடுத்துவதாகும் அத்துடன் நாடகம் என்பது வெறும் ஒரு கொள்கைத் தாங்கி என்ற நிலைக்கு ஆகி விட்டால் அது நாடகக் கலையை அதன் நிலையிலிருந்து ஒருபடி கீழே இறக்குவது ஆகும். மேலும் எந்தவொரு சமூக அமைப்பும் மனிதனது அந்தரங்கமான துயரங்களை முற்றிலும் துடைத்து விடமுடியாது. வாழ்ந்து தீரவேண்டும் என்ற வேதனையிலிருந்தும், மரண பயத்திலிருந்தும், பூரணத்தை நோக்கி நிற்கும் நமது தாகத்திலிருந்தும் எந்தவொரு அரசியல் அமைப்பும் நம்மை விடுவிக்க முடியாது. மனிதர்களுடைய வாழ்க்கைச் சூழல்கள் தான் சமூகச் சூழலை நெறிப்படுத்துமேயன்றி எதிரிடையாக அன்று. 'ஒரு கலைப்படைப்பு என்பது ஒருவர் புலப்படுத்த முயலும், புலப்படுத்த முடியாத கருத்துப் பரிமாற்றமாகும், ஒரு வேளை புலப்படுத்தப்படும் வீடலாம். இதுவே கலைப்படைப்பின் முரண் மற்றும் உண்மை' 1 என்பது அயனஸ்கோவின் கோட்பாடாகும். சர்ச்சைக்குரியது எனினும் இவை ஆழமானவை; சிந்திப்பதற்குரிய கருத்தோட்டங்கள், அபத்த நாடகாசிரியர்கள் எல்லோரிடத்திலும் ஒரே விதமான சமுதாயப் பார்வை இல்லாவிடினும், இன்றைய மனித நிலையை அறிந்து கொண்டிருப்பதில் ஒரு ஒப்புதல் காணப்படுகிறது. அதாவது, அர்த்தமுள்ளதோ, அர்த்தமற்றதோ எந்த ஒரு செயலைச் செய்தாலும் விளைவு ஒன்றுதான். எங்கே கொண்டு செல்லும் என்பது கூடத் தெரியாத நிலையில் மனித வாழ்க்கை அமைந்துள்ளது. மனித அறிவின் வளர்ச்சியால் கண்டு பிடிக்கப்பட்ட விஞ்ஞானமும், தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியும் அழிவுச் சாதனங்களின் களஞ்சியத்தை நிரப்புவதாக அமைந்து இருக்கும்போது இதன் பின்னணியில் இவை தந்த வாழ்க்கை வசதிகளுக்கு என்ன பொருளோ நிச்சயமோ இருக்க இயலும் என்பது இரண்டாவது உலக மகா யுத்தம் எழுப்பிய கேள்வியாகும். கலை இலக்கியச் சிறப்பும் விஞ்ஞான முன்னேற்றமும் தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியும் உயர்ந்த சமுதாயக் கொள்கைகளும் அணுகுண்டால் தாக்கப்பட்டு முண்டங்களாகப்பிறந்து வளர்ந்து மடியும் குழந்தைகளுக்கு எத்தகைய அர்த்தத்தைத் தர இயலும். இந்த நிலையில் வாழ்க்கை நியதி வரைமுறை ஆகியவை யாவுமே அர்த்தமற்றவைகளாகின்றன. ஒன்றுமே செய்வதற்கில்லை என்பதுவே அந்த ஒப்புதலாகும்.

நடப்பியல் பாங்கான நடைமுறை, நாடகப்பாணி சொற்றொடர்பங்களின் அழுத்தம், காரண காரியத் தொடர்பு, ஒரு தலைப்பட்டசமாக வாழ்க்கையை நகல்படுத்துதல், பாத்திரங்களின் மனஇயல் வளர்ச்சி ஆகியவற்றை இலக்கண

1. Martin Esslin, The Theatre of the Absurd p. 191 (penguin 1980)

மாகக் கொண்டது. நாடகத்திற்கென வரையறுக்கப்பட்ட மனயியல், சமூக-வியல், அறிவு வளர்ச்சி, கவிதைப் பாங்கு எல்லாமே மேற்கூறிய அபத்த நாடகாசிரியர்களின் ஒருங்கிணைந்த ஒப்புதலுக்குக்கீழ் கேள்விக்கு உரியவையாகக் கப்பட்டன.

நாடகத்திற்கு மையமான கருத்தாக்கம், அதற்கேற்ப நிகழ்வுகளைத் கோவையாகக் காரண காரியத் தொடர்புடன் அடுக்குதல், அடுக்கடுக்காக சம்பவங்களை அமைத்து கதை வளர்ச்சி ஏற்படுத்துதல், கதைப் பின்னணியில் மனயியல் ரீதியான சிக்கல்களையும் கருத்தோட்டங்களையும் உணர்ச்சிகளையும் உள்ளடக்குதல் என்ற நாடக சம்பிரதாயங்களை உடைத்து எறிந்த பாங்குடன் அபத்த நாடகம் தோன்றலாயிற்று. கதைப் பின்னல் என்பது சிக்கலை மையமாக வைத்து அதன் வளர்ச்சியைக் கூர்மையாக்கி உச்சக்கட்டத்திற்குக் கொண்டு அதன் வளர்ச்சிக்கும், சிக்கலை விடிவிப்பதற்கும் உள்ள தொடர்பை தர்க்க ரீதியாக அணுகுதல், நியாயப்படுத்துதல், விவரித்தல் போன்றவற்றை சொற்களுக்குள் அடைத்து வைத்திருக்கும் கட்டுமானங்களைக் கிழித்தெறிவதில் அபத்த நாடகம் முனைவிட்டு நிற்கிறது. கண்கூடாகத் தோன்றாத ஸ்தூலமற்ற சிக்கல்களை உணரும் தேடல்களாக அபத்த நாடகங்கள் அமைகின்றன. மனிதனின் அடிமனத்து ஆசைகள் அழுத்தப்பட்ட கனவுகள் தவிர்க்க முடியாத, தேவைகள், பிரிக்க முடியாத துன்பங்கள், பிரச்சனைக்கு இடமில்லாத அந்தரங்க யதார்த்தம் ஆகியவற்றைப் புலப்படுத்துதல் அபத்த நாடகங்களின் முயற்சிகளாக அமைந்தன. சமுதாய அமைப்பு—எத்தகைய சமுதாயமாக இருந்தாலும் சரி—அது ஒரு மேலடுக்கு மட்டுமே. வெறும் மேலடுக்குகளை நகல்படுத்தி நியாயப்படுத்துதல் அர்த்தமற்றச் செயலாகும் என்பதை அடித்தளமாகக் கொண்டது. 1

மனித மன ஓட்டத்தின் உண்மை நிலைகளை உணர்த்த தொன்மங்கள் (Myth) உருவங்கள் (allegory) கனவுகள் (Dream) ஆகியவை சிறந்த வெளிப்பாட்டு ஊடகங்களாகவும் சமூகக் கூட்டுக் கற்பனையின் வெளிப்பாடாகவும் திகழ்பவை. பெரிய சமூக மாற்றத்தை, அறிவார்த்த பூர்வமான அடிப்படையில் கொண்ட அமைப்பில், மேற்கூறியவை அர்த்தங்களை இழந்து நிற்கும் என்பது உண்மை. ஆனால் தனி மனித மன ஓட்டத்தில் அவைகளின் சாயல்கள் தேய்ந்து மாய்வது இல்லை. சமுதாயப் பிரக்ஞையற்று வாழ்க்கையின் உண்மைகளிலிருந்து கண்ணேரங்கள் தப்பித்து நிற்கும் மக்களுக்கு சஞ்சீவிகளாக மட்டும் கனவு சாயல்கள் நிற்பதைக் காணலாம். ஆனால் அவை தூர்-சொப்பனங்களாக சலிப்புத் தரும் வழக்கமான நெறிமுறைக்குள் மன பாரங்களாக உருவெடுத்து நிற்கும்போது தொன்மம், உருவகம், கனவுகள், ஆகியவைகள்

. Eugene Ionesco-quoted by Marvin Carlson Theories of the Theatre. p. 412. Cornell University Press 1984

பிணைந்து காப்காவின் 'விசாரணைகளாக' வெளிப்படுகின்றன விசாரணை அதன் நாடக வடிவமைப்பில் அபத்த நாடகங்களின் முன்னோடியாகும். இது மூன் லூபி பாரால்ட் என்பவரால் இயக்கப்பட்டது.

"பகுத்தறியும் விளக்கங்களுக்கு உட்பட்ட ஒரு உலகம் குறைகள் மலிந்திருந் திருந்தாலும் பழகிப்போன உலகமாகத்தான் திகழ்ந்து கொண்டிருக்கும். அதன் கட்டமைப்பும் ஒளியும் கூட திடீரென்று அவ்வுலகம் இழந்து நிற்குமானால் மனிதன் பழகிப்போன உலகத்திலேயே அந்நியமாக்கப்பட்டு விடுகிறான். தனக்கென்று உள்ள சொந்த நாட்டின் நினைவுகள் பறிபோவதுடன், எதிர்கால உலகைப் பற்றிய நம்பிக்கையையும் இழந்த நிலையில் உள்ளவன் ஆகிறான். ரத்து செய்யப்பட்ட காட்சிப் பின்னணியில் தோன்றும் நடிகன் போல, ரத்து செய்யப்பட்ட வாழ்க்கையில் வாழும் மனிதநிலை தன்னுள் அபத்தத்தை உள்ளடக்கிக் கொண்டிருக்கிறது என்பது உண்மை.1 மேற்கூறிய காழுவின் வார்த்தைகள் தன் பிரபஞ்சத்திற்கு அந்நியப்பட்டு நிற்கும் மனிதனை மட்டுமல்ல, ஒரு வரலாற்றுப் பின்னணியைக் கொண்ட, அபத்தங்களின், எதிர் பார்ப்புகளின், குற்ற உணர்வுகளின் பிரதிபலிப்புகளாக காப்காவின் படைப்புக் களிலும் எதிரொலித்துக் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். எனினும், அபத்தம் என்றச் சொல்லை இலக்கிய விமர்சனத்திற்குள் சொல்லாட்சியாக கொண்டு வந்ததே ஆல்பர்ட் காழு தான்.

சரியற்றது, நேரானது அல்ல, கோணலானது, பொருத்தமற்றது, கேள்விக் குரியது, கேலிக்குரியது என்று பலவித பரியாயைங்கள் அபத்தம் என்றச் சொல்லுக்குரியன. எனினும் அபத்தம் என்ற கருதுகோளுக்குப் பின்னால் சூட்சுமம், தூய்மை, கருத்துச் சார்ப்பற்றது, கொள்கைப் பிடிப்புக்கெதிரானது பூர்சுவா எதிர்ப்பு, தத்துவார்த்த சிந்தனைகளுக்கு எதிர்ப்பு, சோசலிச எதார்த்த வாத எதிர்ப்பு, அறிவார்த்த பிணைப்புகளுக்கு எதிர்ப்பு என்னும் பலவகையான தேடல்கள் கடந்து சென்றுள்ளன. இறுதியாக, சுதந்திரமான வெளியீடு என்ற உறைக்குள் ஒதுங்கி தேடல்களின் தூசுப்படை இயக்கமாக மிளிர்ந்து கொண்டிருக்கிறது.

நாடகப் படைப்பு என்றளவில் அதன் உட்கூறுகள் காட்டுமிராண்டிக் காலத்தி லிருந்து இன்றைய நவீனக் காலக்கட்டம் வரை கலையாக்க வெளியீட்டில் இணைந்து கிடப்பவையாகும். இவற்றைத் தவிர எந்தவொரு உட்கூறும் புதிதாக இக்கலை வெளிப்பாட்டில் சேர்ந்தது கிடையாது. மாறாக ஒவ்வொரு தேடல் களிலும் ஏற்கனவே இணைந்து கிடந்த, இதுவரை புலன்

1. Albert Camus quoted by Martin Esslin the Theatre of the Absurd, p. 26.

ஆகாது இருந்த உட்கூறுகள்—புலனாக்கப்படுகின்றன அல்லது உட்கூறுகளின் பரிணாமங்கள் மற்றும் பரிமாணங்கள் புலப்படுகின்றன என்பது தான் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது. அபத்த நாடகப் படைப்பிலும் இந்தப் பரிணாமத் துலங்கல்கள் மற்றும் பரிமாணத் துலங்கல்கள் வெளியீடுகளாகத் திகழ்ந்து நிற்கின்றன. தூசிப்படை இயக்கம் (Avant Garde Movement) என்பது ஒரு வகையில் பழமைக்குத் திரும்புதல் என்று கொள்ளலாம். இவற்றில் புத்தாக்கம் என்பது மரபில் கையாண்ட நாடகக் கூறுகள் சோதனை முயற்சியில் அசாதரணமான சட்ட அமைப்புக்குள் வடிவாக்கம் பெறுகின்றன என்பதுதான். பழமையும் பழக்கமுள்ள உட்கூறுகளை விரித்தும், மறு மதிப்பீடு செய்தும் வளர்த்தும் தட்டியும், கொட்டியும், இழைத்தும், தருதலே ஆகும் எனலாம். கோமாளித் தனம் முட்டாளாக்குதல், சித்த பிரமை காட்சிகள், அர்த்தமற்ற வாக்குச் சொற்றொடர்களின் உருவகப் பிரதிபலிப்புகள், அர்த்தமற்ற வார்த்தை ஜாலங்கள், சைகை நடிப்புக்கள், கழைக்கூத்து, பல்வேறு பொருட்களை கொண்ட அம்மாளை ஆட்டம், அங்கதத்தொனி, இசை போன்ற பல்வேறு கூறுகள் பின்னிப்பிணைந்து அரங்க மொழியின் கவித்துமாகப் புலப்படுத்துவதாகும் இம் முயற்சி. அதே சமயம் வழக்கமான மனையியல், சமூகவியல், மூளைத் தீனி, கவித்துவ நியதி எதையும் சாராதது இம் முயற்சி.

கிரேக்கம் முதல் கீழை நாட்டு மரபு நிகழ்த்து வடிவங்களிலுள்ள பலவகையான நாடகக் கூறுகளின் கீற்றுகள் இப்படைப்பில் மின்னி நிற்பவை ஆகும். கட்டியக்காரன் அடவு, தந்தனத்தான் பாட்டுப் பாடிச் சறுக்கி விழும் கோமாளியின் பாத்திரப் பிரவேசம், சமூக புராண இதிகாச நாடகங்களில் இணைந்து செல்லும் நகைச்சுவைக்காட்சிகள், நிரவல் சங்கதிகளுடன் மஞ்சள் குருவியின் ஊஞ்சலாட்டப் பாட்டு, பச்சை பேசும் பூன் கதைகள், வீங்கி வரும் விரையைத் தாங்கி வரும் கூத்து மரபுகளிலுள்ள குருக்கள் பிரவேசம், சைகை நடிப்பால் தனது லிங்கத் தீர்த்தம் கொண்டு செய்யப்படும் கணபதி பூசைக்குரிய பட்டைத் தீட்டுதல், முட்டாள் அல்லது வாய்த் துடுக்கு வேலைக்காரன், அசட்டுத்தனமான உடல் நெளிவுகள், கைக்கு கிடைத்த பொருள்களை மேடையில் புதிய கோணத்தில் கையாளுதல், குட்டிக்கரணங்கள், போன்று நமது மரபில் கையாளப்பெறும் கூறுகள் ஒவ்வொன்றும் அபத்த நாடக வெளியீடுகளுக்கான பரிமாணங்களை தன்னுள் கொண்டவைகள்தான். இவற்றின் பயன்பாட்டுப் பின்னணியில் அபத்த நாடகம் மேடைப் படைப்பு என்ற அளவில் நமக்கு அந்நியமாகி நிற்கப் போவது இல்லை. ஆனால், நாடகத்தின் வீச்சும் ஆழமும் கனமும் வாழ்க்கையைப் பற்றிய பார்வைப் பின்னணியில் அதிகரிக்கும்போதுதான் அபத்த நாடகம் இன்று நமக்கு அந்நியமாகத் தென்படுகிறது.

எதிர்பார்ப்புக்களையும் ஏமாற்றங்களையும் தம் மனத்துள் புதைத்து வைத்துக் கொண்டிருந்தாலும் நம்மால் ஒன்றும் ஆவதில்லை, எல்லாம் அவன் செயல் என்னும் மேலுறைக்குள் அவைகளை அவநம்பிக்கைத் தொனிகளோடு பெரு மூச்சாக மட்டும் வெளிப்படுத்தும் வாழ்க்கை நம்முடைய வாழ்க்கையாக அமைந்துள்ளது. இந்த பின்னணியில் ஆவலாக கண்ணை அகல விரித்துப் பார்க்கும் அளவில் மட்டும் நவீன விஞ்ஞானக் கண்டுபிடிப்புகளும் தொழில் நுட்ப வசதிகளும் நமக்குள்ளானவே தவிர அனுபவித்து அசந்து போனநிலை இன்னும் ஏற்படவில்லை. வாழ்க்கைப் பிரச்சனைகளிலிருந்து கணநேரம் தப்பித்து இருக்கும் கனவுக்காட்சிகளை மட்டுமே இன்றைய கலை வெளியீடுகள் தந்து கொண்டிருக்கின்றன. வாழ்க்கையின் கோரங்கள், சோகங்கள், ஆகியவை இன்னும் கெட்ட கனவுகளாக நம்மை பாதிக்கவில்லை.

யுத்த பயமும், கூட்டுக் கொலைகளும், மரண பீதிகளும், மின்னல் கீற்றுகளாக அங்கங்கே தோன்றியிருந்தாலும் இவற்றால் நமது வாழ்க்கை பாதிக்கப் படவில்லை. சித்தாந்தங்களை அனுசரித்தே பழகியுள்ள அளவிற்கு கேள்வி கேட்டு நாம் பார்த்ததில்லை. அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக நடக்கும் படைப்பு முயற்சிகள் கூட புரிதலுக்கு அப்பாற்பட்டவை என்று ஒதுக்கப்பட்டு விடுகின்றன. அபத்தங்களைப் படைத்துக் காட்டும் நிலை ஏற்படாவிட்டாலும் கலையை அபத்தமாகப் பார்த்துப் பழகிவிட்ட மரத்த உணர்வுகள், ஒருவர் வேட்டியை மற்றவர் கிழித்துக் கொள்ளும் குழுவிமர்சனப் பாங்குக்குள் ஒடுங்கி விடுகின்றன. என்றாலும் இவை அனைத்திற்குள்ளும் அபத்த நாடகத்தின் கருக்கள் உள்ளடக்கமாக இழைபோடி தன்னோட்டத்தில் அங்கங்கே முட்டி முளைத்து கிளம்புவதை உணர முடிகிறது.

அபத்த நாடகம் என்கிறபோது ஒரு அவ நவம்பிக்கை மனோபாவம் உள்ளீடாக தொனித்துப் புலப்படுத்தப்படுகிறது என்ற கணிப்பும், நினைப்பும் இன்றுள்ளது. ஒன்றும் செய்வதற்கில்லை என்ற தன்னம்பிக்கை இழந்த சித்தாந்தப் போக்கு இவற்றுள் இழைந்து நிற்கிறது என்பது உண்மைதான். ஆனால், தம்மால் உலகிற்கு மாபெரும் செய்தியை வழங்க இயலும், உலகப் போக்கை நெறிப்படுத்த இயலும் போன்ற நம்பிக்கைத் தொனிகள் எல்லாம் புதிய மதத்தை நிறுவு முற்படுவார்கள் இடத்தும், நீதி போதனை வழங்கும் போதகர் யிடத்தும், அரசியல்வாதிகளிடத்தும் மட்டுமே கையடக்கமாகத் திகழும் தொழில்களாக அபத்த நாடகச் சித்தாந்தப் பார்வையாளர்கள் கருதுகிறார்கள், கண்ணன் என்ற நிலையில், நாடகப் படைப்பு செய்திகளின் நிருபணங்களுக்கான சான்றுகளாக நிற்க இயலாமே தவிர நிவாரணச் செய்திகளாக திகழும் 'புதிய பார்முலாக்களாக' ஆக்கித்தர நாடகாசியரால் இயலாது, முற்றும் முடியாது என்று

சொல்ல முடியாது எனினும், ஒருவரைப் புரிய வைத்தல் என்பது மிகமிகச் சிரமமான காரியமாகும். அவநம்பிக்கைப் பார்வை என்பதே ஒரு நம்பிக்கைப் பார்வைக்கான உந்துதலாகும். அவலத்திலிருந்து மீள் முடியாமையை தனது சொற்களின் ஓசைக்குள் இழைத்து உள்ளுறை, உவமம், இறைச்சிப்படிமங்கள் ஆகியவற்றால் படைப்புக்களை தந்த அயன்ஸ்கோ கூறுவதாவது; 'சென் மார்க்க புத்த தத்துவத்தில் நேரடியான போதனைகள் எதுவுமே காணப்படவில்லை. மாறாக, வழிகள் பிறப்பதற்கும் உணர்ந்து கொள்வதற்கும் உரிய நிலையான தேடல்களே உள்ளன. அவநம்பிக்கை தொனியுடன் வாழ்க்கையைப் பார்க்ககூடாது என்பதைவிட அவநம்பிக்கைக்குள் என்னைத் தள்ளுவது வேறொன்றும் இருக்கமுடியாது. ஒவ்வொரு அவலக் கூற்றும் ஒரு சூழலின் உள் விளக்கமாகும். இவ்விளக்கத்தின் மூலம் ஒவ்வொருவரும் சுயேட்சையான வழியொன்றைத்தாமே தேடி அடைதல் வேண்டும். வாழ்க்கையின் இந்த யதார்த்தத்தில் ஊன்றுகோலைப் பதியவிடுகிறது அவநம்பிக்கைத் தொனிகள்.'<sup>1</sup>

சுயேட்சையான வழித்தேடலுக்கு சுதந்திரமான வெளியீட்டுத் தன்மை தேவைப்படுகிறது. இத்தன்மை வழக்கமான நாடகப் படைப்பைப் போன்ற சொற்கள் என்பதற்குள் மட்டும் ஒடுங்கி படைப்பை ஊடகமாக்கிக் கொள்ள முடியாது. பேச்சுக்கு அப்பாற்பட்ட ஒவ்வொன்றும் மேடையைப் பொருத்தவரை மேடை மொழிகளே. காட்சியமைப்பு, மேடைப் பொருள்கள், சைகைகள் நகர்வுகள், ஆடையணி யாவுமே குறியீடுகளாக மாறி வருகின்றன. தனிப்படுத்தப்பட்ட மனநிலைகள் தாங்கியப் படிமங்கள், தடுமாற்றங்களை உள்ளொட்டமாக அடக்கிக் கொண்டுள்ள வார்த்தைகள் ஆகியவை இக்குறியீடுகளாக விளங்குகின்றன. எனவே மேடைப் படைப்பில் நடிகன் வெறும் பாத்திரங்களுக்குள் மட்டும் தன்னை இனம் கண்டு கொள்ளுதல் போதாது. பல குறியீடுகளின் சாரம் ஏற்றப்பட்டக் குறியீடாக தன்னை மாறிக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. ஒன்றுமே கூறப்படாமல் அதே சமயம் எல்லாவிதமான எச்சரிக்கைகளையும் அவையினருக்கு அளிக்கக்கூடியச் செயலாக்கமிக்கக் குறியீடுகளின் ஆழமான ஒரு சிலந்தி வலை போன்றதே அரங்க நிகழ்வு ஆகும்.<sup>2</sup>

முான் ஜெனேவின் இந்தக் கூற்று அபத்த நாடகப் படைப்பின் நாடித் துடிப்பைக் காட்டி நிற்கிறது. இந்த நாடித் துடிப்பின் அதிர்வுகளில் நடக்கும் தேடல்களின் தூசுப்படை இயக்கமே அபத்த நாடகம். ○

1. Eugene Ionesco, quoted to warnicki referred in the Theatre of the Absurd p. 198
2. Jean Genet, A notes on Theatre Tulane Drama Review (Spring 1963) p. 37



**யூஜின் அயனெஸ்கோ பேட்டியிலிருந்து சில...**

**தமிழில் : ஷங்கன்னா**

- நீங்கள் ஒருமுறை உங்கள் வாழ்க்கை ஒரு நாடோடித் தனமானது என்றீர்களே அது எப்படி?

என் வாழ்வின் பயணம் ஒரு வயது முதலே துவங்கி விட்டது. ஒருவயதில் புஹாரெஸ்டில் பிறந்தேன். பின் என் பெற்றோர் பிரான்சு வந்தார்கள். என் பதிமூன்றாம் வயதில் ருமேனியா திரும்பினேன். தொடர்ந்து பயணத்துக்குள்ளான வாழ்க்கை என்னுடையது.

- எப்பொழுது எழுதத் துவங்கினீர்கள்?

பள்ளி நாட்களிலே எழுதத் துவங்கிவிட்டேன். நிறைய உரைநடைகள் எழுதிப்பயின்றேன். கதைகள் போன்ற அவை அவ்வளவு திட்டமிட்டு எழுதப்பட்டது எனக் கூற இயலாது.

- எப்படி நாடக ஆசிரியரானீர்கள்?

நான் முரண்பாடுகள் கொண்ட ஒரு மனிதன். எனக்குள் நானே பல பாத்திரங்களாக பிரிந்து விவாதித்துக் கொண்டிருப்பேன். அந்த வகை பல்வேறு கதா பாத்திரங்களை உருவாக்க இயலும், அவற்றோடான உரையாடல் சாத்தியம் என்ற அளவிலே தான் நாடகம் எழுதத் துவங்கினேன்.

- அபத்த வகை (Absurd) எழுத்து, நாடக வகைக்கு நீங்களும் ஒரு அடிப்படை காரணமானவர்தானே?

ஆமாம். நாங்கள் அதை வாழ்வின் தீவிரநிலை என்றே உணர்ந்தோம். ஏன் நான், செயின்மோண்ட், குவானே எல்லோருமாக இணைந்து இல்லாத கவிஞன் ஒருவனை உருவாக்கினோம். அவன் பெயர் ஜீலியன் டர்மா. அவன் பெயரில் பலரும் கவிதை எழுதினோம். அவனுக்கு என ஒரு வாழ்க்கை வரலாற்றையே உருவாக்கினோம். பீன் அவன் எதிர்பாராத கார் விபத்தில் மலையில் மாண்டு விட்டதாக நாங்களே வெளியிட்டோம்.

- அபத்தம் (Absurd) என்பதை எப்படி புரிந்து கொண்டீர்கள்?

அதை ஒரு வாழ்வுநிலை என்றே புரிந்து கொண்டோம். அலைக்கழிப்பிற்கும் நம்பிக்கையின்மைக்கும் இடையிலான ஊசலாட்ட வாழ்வு அபத்தமானதே. மேலும் கற்பனை என்ற பெயரிலான செயல்பாடுகள்கூட அபத்தமாகின்றதே.

- ஒவ்வொரு நாடக ஆசிரியனும் ஏதேனும் உலகிற்குச் சொல்லவேண்டியிருக்கிறது இல்லையா?

நபகோவ் ஒருமுறை சொன்னார்: எழுத்தாளன் ஒரு தந்தி கொண்டுவரும் பணியாளனோ - போஸ்ட்மேனோ இல்லை. உங்களிடம் ஒன்றைக் கட்டாயம் டெலிவரி செய்வதற்கு என. இதுதான் எனக்கும் சரி எனப்படுகிறது.

- ப்ரெக்ட் பற்றி என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

ப்ரெக்ட் ஒரு நல்ல கவிஞரோ, நாடக ஆசிரியரோ அல்ல. அவரது ஆரம்பகால நாடகங்கள் சிலவற்றைத் தவிர்த்துப் பார்த்தால் பெரிதாக எதுவுமில்லை. திரி பென்னி ஓபரா போன்றவை நல்ல நாடகங்கள்.

- பெக்கட்டின் நாடகங்கள் அபத்தவகையானது, புதிய நாடக மரபு என்கிறார்கள்?

இதை நாடக உலகில் மட்டும் சுருக்கிவைக்க விரும்பவில்லை. எல்லா வகையிலும் அபத்தம் பரவிப் பற்றியுள்ளது. இதன் தீவிரம் மொழிசார்ந்து இயங்குவதால், இது தொடர்ந்து அர்த்தத்தை சிதைக்கிறது எனலாம்.

- உங்கள் நாடகங்கள் அபத்த நாடகங்கள்தானா?

தெரியவில்லை. அவை நாடகங்கள் என்று உறுதியாகச் சொல்லமுடியும். ○

## முரணியல் நாடக முன்னோடிகள்

### இந்திரா பார்த்தசாரதி

'Absurd theatre' என்பதை அபத்த நாடகம் என்று தமிழாக்கம் செய்து வழங்கி வருவது தவறு என்று எனக்குப்புகிறது. Absurd என்ற ஆங்கிலச் சொல் 'absurdur' என்ற இலத்தீன் சொல்லிலிருந்து வந்ததாகும். இதன் பொருள் 'தர்க்கத்துக்கு முரண்பட்டது' என்பதாகும். 'தர்க்கத்துக்கு அப்பாற்பட்டது' என்றும் வைத்துக்கொள்ளலாம். 'அபத்த' என்று டீமக்கிருதத்திலிருந்து தமிழுக்கு வந்திருக்கும் சொல்லின் பொருள் 'தவறு' என்பதாகும். தவறு என்று பொதுப் படையாகப் பொருளைத் தரும் சொல் 'தர்க்கத்துக்கு முரண்பட்டது' 'தர்க்கத்திற்கு அப்பாற்பட்டது' என்ற 'absurd theatre' என்பதின் உயிர் நாடிக் கருத்தை உணர்த்தாது.

இதன் மரபைப் பற்றி ஆராய்ந்து எழுதியுள்ள மார்டின் எஸ்லின் கூறுகிறார்: 'இது தூய்மையான கூத்து. இதில் கோமாவித்தனம், பித்தக் காட்சிகள்

பொருளில்லா சொற்கள் ஆட்சி, வேறொன்றை உணர்த்துவதான கனவு, கற்பனைக் காட்சிகள் - ஆகியவை இவ்வகை நாடகத்தின் முற்காலக் கூறுகளாகும். தமிழில் அக்காலத்தில் அறியப்பட்ட 'சாந்திக் கூத்து' 'விநோதக் கூத்து' என்ற இருவகைகளில் மார்ட்டின் எஸ்லின் குறிப்பிட்டுள்ள மரபு விநோதக் கூத்தோடு பொருந்தி வருவதை நம்மால் பார்க்க முடிகிறது. இவ்வகை நாடகம் தர்க்கத்தினால் நிறுவப்படும் யதார்த்த உலகை மறுக்கின்றது. தர்க்கத்துக்கு அப்பாற்பட்ட அல்லது முரண்பட்ட உள் மனப் பிரக்ஞையில் உருவாகும் அப்பொழுதைய பிரபஞ்சங்களை ஏற்றுக் கொள்கின்ற *al*. இந்நிலையில் எது உண்மை, எது தோற்றம் என்ற கேள்வி எழுகின்றது. ஒன்று உண்மையானால் மற்றொன்று அதற்கு முரண்பட்டதாகும். இந்த முரண்பாட்டை உணர்த்துவதோடு மட்டுமல்லாமல் அர்த்தமற்ற உலகில் மனித வாழ்க்கையின் அர்த்தத்தைக் கற்பித்துக்கொள்ள வேண்டியிருக்கிற ஒருமுரண்பாட்டுச் சூழ்நிலையையும் விளக்கும் வகையில் 'absurd theatre' என்ற சொல்லாக்கம் ஏற்பட்டது. இதைப்போட்டி இந்நாடக வகையை 'முரணியல் நாடகம்' என்றழைக்கலாமென்று தோன்றுகிறது.

அடிமனக் கருத்துக்களை உணர்த்த மொழி வலிமையற்றது. மொழி ஒரு குறியீடு. ஒன்றன் அர்த்தத்தோடு நேரடித்தொடர்பு ஏற்பட வேண்டுமென்றால் மொழி என்ற குறியீட்டு முயற்சிகளைக் காட்டிலும் காட்சிப் படிகங்கள் அதை சாத்தியமாக்கும் என்பது தெளிவு. இதில் மைம் (Mime) ஒரு முக்கிய இடத்தை வகிக்கிறது. ஆகவே தான் இக்கால முரணியல் நாடகங்களில் வெறும் சொற்களில் நம்பிக்கை வைக்காமல் ஐரோப்பிய இடைக்காலத்து நாடக மரபாகிய விநோதக் கூத்து வகையை அதிகமாக நம்பியிருக்கும் போக்கை நாம் காண்கிறோம். ஜெனே, அயனெஸ்கோ, பெக்கெட், அதமாவ், தார்தியூ ஆகியோர் நாடகங்களைப் பார்க்கும் போது இது தெளிவாக விளங்கும்.

நீட்சேயின் அறிவிப்பின்படி 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் 'கடவுள் இறந்தார்'. 20ம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்தில்  $E=mc^2$  என்ற ஒரு சிறிய சூத்திரம் வெறும் விஞ்ஞான தர்க்கத்தை மட்டும் அடிப்படையாகக் கொண்ட நியூட்டன் கண்ட பிரபஞ்சத்தை அர்த்தமில்லாமல் ஆக்கிவிட்டது. உலகத்தில் எதற்குமே அதனதன் அளவில் பரிபூரண அர்த்தம் இருக்கக் கூடுமென்பது சாத்தியமில்லை என்றாயிற்று, அப்படியென்றால், எது நிஜம்? எது நிழல்? லூமிஸ் கரோலின் ஆலிஸ் கேட்பது நியாயமானது தான்—நான் இருப்பது உண்மையா? அல்லது நான் வேறொருவரின் கனவில் வரும் பாத்திரமா?

இப்பட்டியே ஒவ்வொருவரும் இன்னொருவர் காணும் கனவில் வருகின்ற பாத்திரமாக ஏன் இருக்கக்கூடாது? இவ்வாறு கேட்க முடிகின்ற ஒரு சூழ்நிலை உருவாகி

யிருப்பதே தர்க்கத்தின் மரணத்தைச் சுட்டிக் காட்டுகின்றது. இருத்தலியல் கோட்பாட்டின் (Existentialism) விளைவே முரணியல் நாடகம் என்று கூறப்படுகிறது. கடவுளை இழந்த நிலையில் ஈவு இரக்கமற்ற ஒரு பிரபஞ்சத்தில் மனிதன் தன் இருத்தலை அர்த்தப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டியது அவசியமாகின்றது என்று இருத்தலியல் கோட்பாட்டறிஞர்கள் கூறுகிறார்கள். அவ்வாறு அர்த்தப்படுத்திக் கொள்வது அவசியம்தானா என்ற கேள்வியும் எழுகின்றது. அவ்வாறு அர்த்தப்படுத்திக் கொண்டு வாழ்வதென்பது ஒரு ஸ்தாபனமாகிவிட்டால் (Establishment) மனிதச் சுதந்திரத்துக்கு ஒரு வரையறை ஏற்பட்டு விடாதா என்ற இன்னொரு கேள்வியையும் தவிர்க்க முடியாது.

'ஆல்ஸின் அற்புத உலகில்' நாம் கேட்கும் ஒரு சுவாரஸ்யமான உரையாடல் : நான் ஒரு சொல்லை ஆளும்போது அச்சொல் என் இஷ்டப்படிதான் பொருள்பட வேண்டும்—ஹம்ட்டி டம்ட்டி

அப்படி உன் இஷ்டப்படிதான் பொருள்பட வேண்டுமென்றால் ஒரே சொல், உன் மனம் போனபடியெல்லாம் பொருளைத் தருமா என்பது தான் என் கேள்வி—ஆலிஸ்.

ஒரு சொல்லின் பொருளை ஆள்வது நானா அல்லது அந்தச் சொல்லா? இது தான் என் கேள்வி—ஹம்ட்டி டம்ட்டி.

'தர்க்கம் என்கிற தளையினின்றும் விடுபட விழையும் சுதந்திர உணர்வுதான் நான் ஸென்ஸிலக்கியங்களின் அடிவேர்' என்கிறார் ஃப்ராய்ட். இந்த 'நான் ஸென்ஸ்' மரபுதான் அல்லது இருத்தலியல் கோட்பாட்டு மரபின்படி அர்த்தப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டியது அவசியந்தானா என்ற கேள்வியை உள்ளடக்கிய சந்தேகந் தான் இந்த முரணியல் நாடகத்தின் அடிநாதம். உலகில் எதையும் மதிப்புடையதாகக் காட்டும் வழிபாட்டுணர்வை இம்முரணியல் நாடகங்கள் ஏளனம் செய்கின்றன.

ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் இம்முரணியல் நாடக இயல்பை நாம் பார்க்கக் காணலாம். நாம் பொதுவாக 'உன்னதம்' என்று நினைப்பவற்றை அவர்தம் நாடகக் கதாநாயகர்கள் மூலம் அரியாசனத்தில் ஏற்றினாலும் அந்நாடகத்தில் வரும் கோமாளிகள் மூலம் அவற்றின் 'அர்த்தக் கனவுகளை' கலைத்து ஏளனப்புன்னகை செய்வது அவரியல்பு. உலக நாடகங்களின் விதூஷகர்களிலேயே தலைசிறந்து நிற்கும் ஃபால்ஸ்டாஃப் (Falstaff) கூறுகிறான்:

“ஹா வீரமரணம் என்பது என்ன? ஒரு வார்த்தை, அவ்வளவுதான். வெறும் காற்று, அவ்வளவுதான். யாரைப்பற்றி சொல்லமுடியும் இவ்வாறு? புதன்கிழமை இறந்த வனைப் பற்றியா? அவனுக்கு இதைப்பற்றித் தெரியுமா? அவன் இப்போது இதை உணர்வானா? செத்தவன் உணர முடியாதென்றால் ‘வீர மரணம்’ என்பது எங்கிருந்து வந்தது? செத்தாலும் அர்த்தமில்லை. உயிரோட இருக்கும் போதும் சாத்தியமில்லை. எனக்கு வேண்டாம் இந்த ‘வீரமரண’ விவகாரம்!

அரசர்களே மகிழ்விப்பதற்காகத் தோற்றுவிக்கப்பட்ட இக்கோமாளிகள் கோமாளித்தனத்தை ஒரு தத்துவமாகவும், உத்தியோகமாகவும் கொண்டிருக்கிறார்கள். சடும் உண்மைகளை இனிப்புப் பண்டங்களாகத் தரவேண்டியது அவர்களுடைய பணி. சமஸ்கிருத நாடகங்களிலும் விதூஷகர்கள் அரசனிடம் பணிபுரியும் வகையில் கசப்பான உண்மைகளை ஹாஸ்ய ரஸம் தோன்றும்படி கூறுவதை நாம் பார்க்கிறோம். ‘மாள்விகா அக்னிமித்ரா’வில் வரும் விதூஷகன் அதில் வரும் கதாபாத்திரங்களிலேயே மிகவும் புத்திசாலி. தன்னைக் கோமாளி என்று உணர்ந்தவன் கோமாளியாக இருப்பதின்னும் விடுபடுகின்றான். தான் கோமாளியாயிருந்தும் அதை உணராதவன் பெரிய கோமாளியாகின்றான். ‘லியர் அரசனில்’ (King Lear) இது மிக அழகாக உணர்த்தப்படுகிறது. ‘லியர் அரசனில்’ ஒரு காட்சி:

அரசன் (விதூஷகனிடம்) : என்னை முட்டாளென்றா சொல்லுகிறாய் ?

விதூஷகன் : மத்தைய பட்டங்கையெல்லாம் கொடுத்திட்டாங்க. இந்தப் பட்டத்தோட பொறந்தீங்க. கொடுக்க முடியலே.

விதூஷகன் : தன் கோமாளிக் குல்லாயை அரசனுக்குக் கொடுக்கிறான்.

கோலகோஃப்ஸ்கி என்பவர் ‘பாதிரியும் கோமாளியும்’ என்ற நூலில் இதைப் பற்றித் தெளிவாக ஆராய்கிறார் : ‘கோமாளி சமூகத்திலுள்ள மேட்டுக்குடியினரோடு உறவாடினாலும் அவன் தன்னை அவர்களிடமிருந்து அந்நியப்படுத்திக் கொண்டால்தான், ஒதுங்கி நின்று அவர்களைப் பற்றி விமர்சிக்க முடியும். அவர்களுடைய போலித்தனமான தர்மப் போர்வைகளை அகற்றி, பொதுவாகப் ‘புனிதமானவை’ என்று கருதப்படுகின்றனவற்றை அனைத்தையும் ஏளனம் செய்ய இயலும். முரண்பாட்டில் உண்மையைக் காண்பதுதான் அவன் பணி.’

‘லியர் அரசனில்’ வரும் விதூஷகன்தான் இக் காலத்திய முரணியல் நாடகங்களின் கதாநாயன். லியரைப் போர்த்தியிருக்கும் ‘அரச பாவனைப் போர்வைகளை’ நீக்கி லியருக்கே அவன் யாரென்று உணர்த்தும் கண்ணாடியாக

இருக்கிறான். உலகம் தலைகீழாகிவிட்டது. உலகம் அர்த்தமுள்ளதென்று நினைப்பதுதான் உண்மையான பைத்தியக்காரத்தனம். சத்திய தரிசனம் என்றால் சிரசாஸனம் செய்வதுதான். இதைத்தான் 'லியர் அரசனி'ல் வரும் விதூஷிகள் கூறுகிறான்:

'எங்கே

ஈட்டிக் காரங்கள்ளாம்

அறுவடை செய்யறாங்களோ

எங்கே

பரத்தையரெல்லாம்

கோயில் கட்றாங்களோ

அங்கே

எல்லாம் தலைகீழாப் போச்சுன்னு அர்த்தம்

உலகத்தைப் பார்க்கணும்னா

சிரலாஸனம் பண்ணணும்....'.

1962ல் பீட்டர் ப்ரூக் 'லியர் அரசனை' மேடையேற்றினார், 'லியர் அரசனை' ஒரு முரணியில் நாடகமாக அவர் அரங்கேற்றியது சிலருக்கு அதிர்ச்சியைத் தந்தது. முதலில் இதைப்பற்றி கடுமையாக விமர்சனம் செய்த காவர்ட் ஸ்பெய்ட் என்பவர் பிறகு தம் அபிப்பிராயத்தை மாற்றிக் கொண்டார். பார்க்கின்றவர்கள் கண்களில் வந்து ஓட்டிக் கொள்ளும் வெள்ளைநிற நீண்ட திரைச் சிலைகள். பல விநோத வடிவங்களில் துருப்பிடித்த உலோகங்களால் செய்யப் பட்ட அரங்கப் பின்னணிப் பொருள்கள். பாலவைவன வெறுமையை உணர்த்தும் காட்சி அமைப்பு. 'பால் ஸ்கஃபீல்ட் என்பவர் லியர் அரசனாக' நடித்தார். இந்நாடகத்தைப் பார்த்து முடித்தவர்கள் மனத்தில் இரக்கம். அனுதாபம் போன்ற எந்த உணர்வும் தோன்றிவிடக்கூடாதென்ற மிகுந்த அக்கறையுடன் அவர் லியர் அரசனின் பாத்திரத்தை உணர்த்தினார்.

லியர் அரசன் மிகவும் துன்பப்பட்டு சிலுவையைச் சுமக்கும் ஏசுவாகச் சித்திரிக் கப்படும் விமர்சனத்தை பீட்டர் ப்ரூக் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை, ஆகவே ஒரு முரணியில் நாடகத்தைப் பார்க்கும் உணர்வு 'லியர் அரசனை' பார்க்கும்போது மக்களுக்குத் தோன்ற வேண்டுமென்பதே பீட்டர் ப்ரூக்கின் கருத்து. லியர் அரசனில் வரும் விசாரணைக் காட்சி (லியர் அரசனுக்கு பைத்தியம் பிடித்து விட்ட நிலையில் வரும் காட்சி) க்ளோஸ்டரின் தற்கொலை முயற்சி, பித்தன் டாமின் பேச்சுக்கள், விதூஷிகளின் (ஃபூல்) அறிவுரைகள்—ஆகியவை அனைத்தும் பெக்கெட்டின் நாடகங்களைப் பார்த்து ரசிக்கின்றவர்களுக்கு புதிய அனுபவமாக

இருக்க முடியாது. தர்க்கத்தைக் குதர்க்கமாக்குதல், ஒரு சொல்லின் இயல்பான பொருளைச் சிதைத்தல், உலகில் எதுவுமே புனிதமில்லை என்பதுபோல் கோமாளித் தனத்தை தத்துவ அரியாசனத்தில் ஏற்றுதல்—ஆகிய இக்கால முரணியில் நாடகத்தின் கூறுபாடுகளையெல்லாம் நாம் ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் காணமுடிகின்றது.

இதனால்தான் லயனெல் அபெல் என்பவர் 'absurd theatre' என்பதைக் காட்டிலும் 'Meta theatre' என்று சொல்வது பொருந்தும் என்கிறார், 'Meta' என்பது ஒன்றன்வழி இன்னொன்றின் ஒற்றுமைகளையும், மாறுதல்களையும் குறிப்பதற்காகப் பயன்படும் முன் ஒட்டு, Metaphor என்றால் உருவகம். ஒன்றன் ஒற்றுமையை இன்னொன்றில் கண்டு உருவகப்படுத்துதல். அபெல்லின் கருத்தின்படி புதியது எதுவுமே சூன்யத்தில் தோன்றுவதன்று. தொடர்ச்சியின் தர்க்கம் மாறுதல் என்பது வரலாற்றின் நிர்ப்பந்தம்.

ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களின் தொடர்ச்சிதான் முரணியில் நாடகமென்று அயனெஸ்கோ குறிப்பிட்டு, ஷேக்ஸ்பியரின் ரிச்சர்ட் II அவரை எந்த அளவில் பாதித்தது என்பது பற்றியும் எழுதுகிறார். முரணியல் நாடகங்களில் 'அடுத்து நிகழப் போவதென்ன?' என்பது முக்கியமன்று, 'நிகழ்ந்து கொண்டிருப்பது என்ன?' என்பதுதான் முக்கியம்.

'ஹாம்லெட்' நாடகத்தில் ஹாம்லெட்டுக்கு தன் தந்தையைக் கொன்றவர் யாரென்று தெரியும். உடனே பழிவாங்காமல் நாடகத்துக்குள் நாடகம் நடத்துகிறான். ஒரு முட்டாள் கிழவனைக் கொல்வான். ஒரு பெண்ணுக்குப் பைத்தியம்பிடித்து அவள் தற்கொலை செய்து கொள்வதற்குக் காரணமாகிறான். பீட்டர் ப்ரூக்கின் சிஷ்யர் சார்ல்ஸ் மாரோவிட்ச் என்பவர் ஹாம்லெட்'டை ஒரு முரணியல் நாடகமாக 1968ல் மேடையேற்றினார். ஹாம்லெட் வினவும் இருத்தலியல் கோட்பாட்டுக் கேள்வியாகிய 'இருப்பதா, இறப்பதா?' என்பதே மனித வாழ்க்கையின் முரணியில் நிலையக் குறிப்பதாகும்.

'ஹாம்லெட்' அந்தந்தக் காலத்திய மதிப்பீடுகளுக்கேற்ப நடித்துக் காட்டப்பட வேண்டிய நாடகம் என்கிறார் ஃப்ராஸ்க் கெர்மோட், ப்ரெக்ட் 'ஹாம்லெட்'டை ஒரு அரசியல் நாடகமாகக் கண்டார். போலந்தில் சோவியத் சர்வாதி காரத்தை எதிர்க்கும் 'ஹாம்லெட்' ஐம்பதுகளில் பிரபலமாக இருந்தது. ஆனால் எல்லா ஹாம்லெட்டுகளும் ஒரு முரணியில் நாடகக் கதாநாயகனாக இருப்பதுதான் முக்கியமான விஷயம். அவன் கையிலிருக்கும் புத்தகம் (ஷேக்ஸ்பியர் அது என்ன புத்தகம் என்று குறிப்பிடவில்லை) காலத்துக்குத் தகுந்தாற்போல் டான்டெய்ன், ரோபலே, கதே, மார்க்ஸ், ப்ராய்ட், காப்கா, சாத்ரே, காம்யு என்று யெயர் எழுதின புத்தகமாகவுமிருக்கலாம். அவன் ஒரு விட்டன்பர்க் அறிவாயாக மட்டும் தான் இருக்க வேண்டுமென்று அவசியமில்லை. டென்மார்க்

மட்டுமன்று வெளிநாட்டு ஆதிக்கத்துக்குட்பட்ட நாடுகள் அனைத்துமே சிறைச் சாலைகள் என்பது அரசியல் கோஷமாகவும், ஈவு இரக்கமற்ற பிரஞ்சத்தில் கடவுளை இழந்து நிற்கும் தனிமையில் எந்தக் குறிக்கோளுக்குத்தான் அர்த்தமிருக்கிறது. என்ற ஹம்லெட்டிய பாவனை முரணியல் கோட்பாட்டுக் கோஷமாகவும் ஒலித்துக் கொண்டிருப்பதில் ஆச்சர்யமில்லை.

முரணியல் கோட்பாடு என்பது இந்தியாவுக்குப் புதிது என்று சொல்ல முடியுமா? இந்திய மனிதனுக்கு இருத்தலியல் பிரச்சனை இருந்ததில்லையா?

குருஷேத்திரத்தில் அர்ஜுனன் மனத்தில் எழுந்த கேள்வியே இருத்தலியல் கோட்பாட்டைச் சார்ந்ததுதான். போர் செய்வதா, கூடாதா? கிருஷ்ணன் சாத்ரேயைப் போல் அர்த்தத்தைக் கற்பித்துக் கொள்ள வேண்டுமென்று கூறவில்லை. நீயேதான் அர்த்தம் என்பதை உணர வேண்டுமென்கிறார். ஆனால் நிலையாமை என்ற கருத்தே மனிதனின் முரணியல் சூழ்நிலையை (absurd condition) உணர்த்துவதாகும். இதை வள்ளுவர் தெளிவாக எடுத்துக் கூறுகிறார்.

‘நெருநல் உள்ள ஒருவன்’ இன்றில்லை என்னும் பெருமை உடைத்தில் வலகு’

உலகு என்பது பிரபஞ்சம். ஈவு இரக்கமற்ற பிரபஞ்சம். இப் பண்புகளையே பெருமையாக உடைய பிரபஞ்சம்.

‘நானென ஒன்றுபோல் காட்டி உயிரீரும் வாளுது உணர்வார்ப் பெறின்’ என்பதும் குறள்.

மனிதனின் முரணியல் நிலையை (absurd condition) இதைக் காட்டிலும் இன்னும் சிறப்பாக யாராலும் கூறியிருக்க முடியாது. சாத்ரேயைப் போல், காமுவைப் போல் இப்பிரச்சனையை அறிவார்ந்த நிலையில் அணுகுகிறார் வள்ளுவர்.

ஆனால் கலித்தொகையில் முரணியல் நாடகக்கூறுகளை ‘கோமாளிக் கூத்தாகவும்’ நம்மால் காணமுடிகிறது. புலர்ந்தும் புலரா விடியற்காலையில் ஓர் இளம்பெண் காதலன் வருகைக்காக காத்திருக்கிறார். அது உணர்ப்புறத்தே ஓரிடம், அங்கு தொழிநாயின் காரணமாகக் கைகால் குறைந்த ஒரு வயோதிகப் பார்ப்பனன் இருக்கின்றான். வயதான மாடு வைக்கோலைப் பார்ப்பது போல் (அதனால் சாப்பிட்டு முடியாது, சாப்பிட்டால் ஜீரணமாகாது) அப்பெண்ணைப் பார்க்கிறான். வியாதியால் பிணிப்புண்ட வயோதிகப் பார்ப்பனனுக்கு திடீரென்று ரொமாண்டிக் உணர்வுகள் தோன்றிவிடுகின்றன, ‘தாம்பூலம் தின்கின்றாயா?’ என்று ஆசையுடன் அவளைக் கேட்கிறான். அவள் உடனே



மேலே போர்த்தியிருந்த துணியைத் தலை முழுவதும் முடி 'நான்தான் பிசாசு' என்று கூக்குரலிடுகின்றாள். பார்ப்பனன் பயந்து அலறிக் கொண்டே ஓடிவிடுகின்றான். இந்நிகழ்ச்சி தோழிக் கூற்றாக வருகின்றது. இது 'கருங்கூத்து' என்றும் சித்தரிக்கப்படுகின்றது. ஆங்கிலத்தில் கூறப்படும் 'black comedy'யைப் போல் இக் 'சுருங்கூத்து' நிகழ்ச்சி அமைந்திருப்பது எதேச்சையான ஒற்றுமை என்று கூறலாம்.

நாடகங்களில் வரும் விதூஷகர்கள் அவலட்சண மாயிருப்பார்கள். அல்லது உடற்குறை ஏதேனும் இருக்கும். சமஸ்கிருத நாடகங்களில் அவர்கள் பிராம்மணர்களாகவே காட்டப்படுகிறார்கள். காயத்ரி மந்திரத்தைக்கூட சொல்லத் தெரியாத முட்டாள் பிராம்மணர்களாக இருக்கலாம். 'சேரியிற் போகா வேளாப் பார்ப்பான்' என்று கலித்தொகை கூறுகிறது. அதாவது அக்கிரஹாரத்துக்குப் போக முடியாத, வேள்வி செய்வதற்கான உரிமையை இழந்த பார்ப்பான்' என்று பொருள். அவன் சமூக விளிம்பிலிருந்து கொண்டு அக்கால 'உன்னதங்களில் ஒன்றாகிய 'களவு' என்ற கருத்தை ஏளனம் செய்வது போல் தலைவிக்குத் தாம்பூலம் தருவதற்குத் தயாராக இருக்கிறான்.

நிலஉரிமை பெற்றவர்களும், தோற்றப்பொலிவு உடையவர்களும் தான் தலைவனும், தலைவியாகவும், காதல் செய்ய தகுதியுடையவர்களாகவும் இருக்க முடியுமென்ற சங்ககால அகத்துறை மரபில் ஆமையை எடுத்து நிறுத்திவைத்தாற்போன்று ஒரு கூனனை முதுகில் சுமக்கும் ஒருத்தியும், ஒரு சித்திரக் குள்ளனும் காதல் சொற்கள் பரிமாறிக் கொள்வது போல் இன்னொரு நாடகக் காட்சியும் கலித்தொகையில் பயின்று வருகிறது. இவை வெறும் நகைச்சுவைக் காட்சிகள் மட்டுமல்ல, துயரத்தை உள்ளடக்கிக் கொண்டிருக்கும் tragi-comedy. கருங்கூத்து என்றே கலித்தொகையில் இது சித்தரிக்கப்படுகிறது. இவற்றை முரணியில் நாடகங்களாக இக்காலத்தில் நடித்துக்காட்ட முடியும்.

பிறந்த நாட்டுக்குப் போராடுவதற்காக ஒரு ராணுவப் படையைத் தந்தாக வேண்டுமென்பது ஃபால் ஸ்டாஃப்கு (Fal Staff) இடப்பட்ட அரசாங்க உத்தரவு. அவன் கைகால் விளங்காத ஏழைகளும், பரத்தையர்களும் அடங்கிய ஒரு படையைத் தயார் செய்கிறான். ஹென்றி இளவரசன் அவனை 'என்ன படை இது?' என்று ஆச்சரியத்துடன் கேட்கிறான். 'பிறந்தநாடு', 'தேசபக்தி' என்ற ஆள்கின்றவர்களின் செளகர்யங்களுக்கேற்ப உயர்த்திப் பேசப்படும் 'உன்னதங்களில், நம்பிக்கை வைக்காத ஃபால் ஸ்டாஃப் கூறுகிறான்:

'என்ன வேண்டும் உங்களுக்கு? துப்பாக்கிக்கு இரை அவ்வளவுதானே? பசுக்க் குழிகளை நிரப்ப இவர்கள் போதும். ஏழைகள், இவர்கள் பிரச்சனையும் தீர்ந்தது, வாழ்வே அறித்தியம்'

முரணியில் நாடகங்கள் அனைத்துமே 'கருங்கூத்து' வகையைச் சார்ந்தன. ஆனால் அவற்றைப் பார்க்கும்போதோ அல்லது படிக்கும்போதோ அரிஸ்டாடில் கூறும் 'Catharsis' போன்ற எந்த உணர்வும் தோன்றக் கூடாதென்பதுதான் முக்கியமான விசயம்.

## மேடையைக் குறுக்கிய நாடகங்கள்

Theatre of the absurd

Theatre of cruelty

Epic Theatre

Dadaism. Surrealism

Open Theatre

அவான் கார்ட் (Avant garde) என்பது அடிப்படையில் சாதாரணமான சராசரியான, வழக்கமான தியேட்டரிலிருந்து விடுபட்டது என்பதைக் குறிப்பது. ஐம்பதுகளின் இறுதியிலும், அறுபதுகளின் துவக்கத்திலும் அபத்த நாடகம் (Theatre of the absurd) வடிவம் பெற்றது. 'மனித நிலைமை என்பது அடிப்படையில் அபத்தமானதும், குறிக்கோளற்றதுமானது' என்று ஆல்பர்ட் காம்ப்யூ 'The Myth of Sisypus' கட்டுரையில் எழுதிய கோட்பாட்டு விளக்கத்தை ஒட்டி அபத்த நாடகாசிரியர்கள் ஏற்கனவே வழங்கிவந்த கட்டுமானங்களையும், தர்க்க ஒழுங்கு முறைகளையும் புறக்கணித்தனர். கருத்துப்பரிமாற்றத்திற்குப் பயன்படும் வார்த்தைகளில் பொதிந்துள்ள பொருளற்ற தன்மையை விளக்குவதே அவர்கள் நோக்கமாக இருந்தது. பாத்திரங்கள் தங்கள் நிலைமைகளின் யதார்த்தத்தை மாற்ற எவ்வளவுதான் முயற்சி செய்தாலும் அது தொடர்ந்து அர்த்தமற்று வழக்கமான கதையிலேயே இயங்கி வருவதை அவர்கள் சித்தரித்தனர்.

இந்த வடிவத்தின் உதாரணம் பெக்கட்டின் 'waiting for Godot' இங்கே இரண்டு மனிதர்கள் ஒரு மூன்றாவது மனிதனுடைய வரவிற்காக காத்திருக்கிறார்கள். அவர்கள் தங்கள் நேரத்தை அர்த்தமற்ற காத்திருத்தலில், அது நிகழ்வதற்கான எந்த உறுதியோ, நிச்சயமோ இல்லாத நிலையில் செவ்வழிக்கிறார்கள். அயனெஸ்கோவின் 'The Bald Soprano' வில் பாத்திரங்கள் உட்கார்ந்து முடிவில்லாமல் பேசிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். சொன்னதையே திரும்பத் திரும்பச் சொல்லிக்கொண்டு எல்லா வார்த்தைகளும் பொருளற்றுப் போகும்வரை பேசிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். வார்த்தைகள் மூலம் நிகழும் பரிமாற்றத்தின் வியர்த்தத்தை இது விளக்குகிறது.

முப்பதுகளில் ஆர்தாட் (Antonin Artaud) சிம்பாலிசம் மற்றும் சர்ரியலிசம் இவற்றின் பாதிப்பில் 'Theatre of axuelty' என்ற கோட்பாட்டை உருவாக்கினார். மனிதன் ஒரு அடக்குமுறைச் சமுதாயத்தில் வாழ்ந்து கொண்டிருப்பதாக அவர் கருதினார். மனிதனை அந்த அடக்குமுறையிலிருந்து விடுவிப்பதும், தன்னுடைய விடுபட்ட நிலையில் அவனை இயங்க வைப்பதும் அவருடைய நாடக அரங்கின் நோக்கமாக இருந்தது.

பெர்டோல்ட் பிரெக்டின் காவிய அரங்கு (epic theatre) பார்வையாளனுக்கும், நிகழ்த்துவோனுக்கும் இடையிலான இடைவெளியை வலியுறுத்தியது. தன்னுடைய நாடகத்தின் செயல்பாட்டுடன் பார்வையாளனை ஒன்றிப் போகவிடுவது அவர் நோக்கமல்ல. கடந்த கால நிகழ்வுகளை வெளிப்படுத்தும் ஒரு வெறும் கலை வடிவமாகவே அதைக் கண்டு ஒரு விமர்சனப் பார்வையுடன் கூடிய விலகலை பார்வையாளன் மேற்கொள்ள வேண்டும் என்று அவர் விரும்பினார்.

டாடாயிசம் முதல் உலகப்போர் நிகழ்வுகளின் எதிரொலியாக அழகியல் எதிர்ப்பை எதிர்வினையாகக் கொண்டது. டாடாயிசத்தின் எதிர்மறை அணுகுமுறையிலிருந்து மாறுபட்டு சர்ரியலிசம் ஒரு திட்டமான வழி முறையை வலியுறுத்தியது. ஆனந்தே ப்ரிட்டனாஸ் ((Andre Breton) 1924ல் பிரசுரிக்கப்பட்ட 'The Surrealistic Manifesto' வின்படி சர்ரியலிசம் கனவு மற்றும் நனவிலி மனதின் போக்குகளை இணைக்கும் பாலமாக கருதப்பட்டது. அதன்படி யதார்த்தம் என்பது எந்த விதமான விலகலும் இல்லாமல் முழுமையான உண்மையை உணர்ந்து கொள்ளும் விதமாக அதீதக் கற்பனாவாதத்தை அனுமதித்தது. ஐரோப்பிய நாடகாகிரியர்கள் தாம் இத்தகைய வடிவங்களின் ஏதாவதொரு இணைப்பில் கவரப்பட்டனர். ஐனே, அனோயுல், காஃடு, அயனெஸ்கோ, ஆலபி, காப்கா போன்றவர்கள் இதில் அடங்குவர்.

ஐரோப்பிய அவான் கார்ட் தியேட்டரைப் பின்பற்றாமல் அமெரிக்கா ஒரு 'மாற்று நாடக அரங்கு' (Alternate Theatre) கொள்கையை மேற்கொண்டது. ராபர்ட் வில்சன், ஜோசப் சாய்கின், ஸ்பால்டிங் கீரே, ஜெர்ரி க்ரோடோவ்ஸ்கி போன்றவர்களைச் சொல்லலாம். ராபர்ட் வில்சன் ஒரு பள்ளி ஒன்றை ஏற்படுத்தி தங்களுடைய உடல் ஒரு இயைந்த நிலையில் வைத்துக்கொள்வதற்கு ஆட்களை தயார் செய்தார். உடல்கள் பூரண நிலையில் இருந்தாலும், இல்லாவிட்டாலும் அவருடைய நாடகம் மெதுவான நீண்ட அசைவுகள் மூலம் உடல்களின் மீது ஆதிக்கம் செலுத்தியது. 1972-ல் தயாரிக்கப்பட்ட அவருடைய overture to Ka Mountain' பகல்களும் இரவுகளும் ஏழு நாட்கள் நீடித்தது. 1966-ல் ஜோசப் சால்கின் தன்னுடைய இருத்தல் (presence) கோட்பாட்டை வழங்கினார். தன்னுடைய திறந்த நாடகத்தில் (open theatre) அவர் பாத்திரத்தில் கவனம் செலுத்தாமல், நிகழ்த்துவோர்விடம் கவனம் செலுத்தினார். வியட்நாம் போரினால் விளைந்த கோபம் மற்றும் ஏமாற்றத்தின் நேரடி விளைவு இது. போரில் அமெரிக்க பங்கெடுப்பைப் பற்றிய 'Viet Rock' நாடகம் வன்முறை என்ற கருத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு Improvisation டெக்னிக்கை உபயோகப்படுத்தி ஒரு கொவர்ஜ் பாணியில் பல ஆதாரமான செய்திகளை அடிப்படையாகக் கருத்துடன் இணைத்து வழங்கியது.

நாடகப் பிரதியைப் போலவே நடிகளும் முக்கியம் வாய்ந்தவன் என்ற கோட்பாட்டை திறந்த நாடகத்திலிருந்து பெற்று அதன்படி தன்னுடைய நாடகத்தை வடிவமைத்தவர் ஸ்பால்டிங் க்ரே. அவர் தன்னுடைய சுயத்தேவைகளுக்கு ஏற்றபடி பாத்திரங்களை உருவாக்கினார். நாடகப் பிரதி இத்தகைய தனிப்பட்ட செயல்பாடுகளுக்கான வடிவமைப்பை வழங்கவேண்டும் என்று அவர் கருதினார். 'Points of interest' என்ற அமெரிக்க நாடகத்தில் க்ரே நியூயார்க்கிலிருந்து சான் ஃப்ரான்சிஸ்கோ வரையிலான தன்னுடைய பயணத்தில் ஏற்பட்ட சொந்த அனுபவங்களை பயன்படுத்துகிறார். மற்ற படைப்புகளைப் போலவே இதையும் க்ரே 'இது தான் இன்றைய தினம். இன்று நான் இவ்வாறு தான் இருக்கிறேன்' என்று முடிக்கிறார்.

இந்த உலகத்தில் அவான் கார்ட் அல்லது மாறுபட்ட தியேட்டர் என்பதற்கு முடிவு என்பதே இல்லை. ஒவ்வொரு நாளும், ஒவ்வொரு காலமும் தன்னுடைய பிரச்சனைகளையும், அதன் பரிமாணங்களையும், அதைச் சந்திக்க மேற்கொள்ள வேண்டிய முறைகளையும் விட்டெறிந்து கொண்டே இருக்கிறது.

நன்றி : The Hindu  
தமிழாக்கம் : ரெங்கராஜன்

யீண்டும்

ந. முத்துசாமி

என்னுடைய நாடகங்களுக்கும் மேற்கில் அபத்தவகை நாடகங்கள் என்று சொல்லப்படுபவைகளுக்கும் என்ன சம்பந்தம்? என்னுடைய நாடகங்கள் அபத்தவகை நாடக வகையைச் சேர்ந்தவை என்று நான் சொல்லவில்லை. ஆனாலும் இது விசயமாக சிலவற்றை சொல்லவேண்டி இருக்கிறது. தொடர்புச் சாதனங்கள் சம்பவங்களை உடனுக்குடன் உலகம் முழுவதும் பரப்பிவிடும் இந்தக் காலத்தில் இந்த சம்பவங்களின் பாதிப்பு இவை நிகழாத இடங்களில் இல்லவே இல்லை என்று சொல்லிவிடமுடியாது. அல்லது அந்தப் பாதிப்பு ஏற்படவில்லை என்று விமர்சிக்கிற அளவுக்கு அவை உலக அளவில் முக்கியமானவைகளாகி விடுகின்றன.

'காலம் காலமாக' நாடகத்தை எழுதுகிறபோது எந்த அபத்த வகை நாடகத்தையும் நான் படித்திருக்கவில்லை. அது 'நடை' பத்திரிகையில் வெளியான போது எனக்கு அயனெஸ்கோவைப் படிக்கச் சொல்லி அறிமுகப்படுத்தினார் கி. அ. சச்சிதானந்தம். அப்போது மாவட்ட மத்திய நூலகம் மிக நல்ல புத்தகங்களைக் கொண்ட

டிருந்தது. உத்வேகம் தருகிற நடவடிக்கைகளைத் தூண்டுகிற மையமாகவும் இருந்தது. அதன் நூலகராக இருந்த கோவிந்தராஜன் மிகுந்த அக்கறை எடுத்துக் கொண்டு அதைத் தட்டி எழுப்புகிற வேலையில் மிகவும் உத்வேகத்துடன் இருந்தார். அயனஸ்கோவின் புத்தகம் கிடைப்பது எனக்கும் சுலபமாக இருந்தது. அதைப் படித்த பிறகு எனக்குப் பெரிய சுதந்திரம் கிடைத்து விட்டது.

அந்தக் காலகட்டத்தில் என் மனம் எப்படி இருந்தது? எழுத்துப் பத்திரிகையோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருந்த நான் புதுக்கவிதை இயக்கத்தில் முழுமையாக இருந்தேன். புதுக்கவிதை புரியவில்லை என்ற குற்றச் சாட்டு கடுமையாக இருந்து கொண்டிருந்த போது ஆரம்பத்திலேயே புதுக்கவிதை எனக்குப் புரியத் தொடங்கி விட்டது. சுந்தர ராமசாமியின் 'கடலோரம் காலடிச் சுவடு' மூலம் அது சாத்தியமாயிற்று. தினமும் புதுக்கவிதை சம்பந்தமாக மனதைச் சாணை பிடிக்கிற வேலை நடந்து கொண்டிருந்தது. புதுக்கவிதை தமிழனின் சிந்தனையில் பெரிய புரட்சியை செய்தது. அவன் கவிதை என்றால் சாராம்சத்தில் என்ன என்பதைப் புரிந்து கொண்டு விட்டான். அவன் உலகில் உள்ள வேறு எவருக்கும் இணையானவன் என்பது உறுதி செய்யப்பட்டது. காலம் காலமாக ஓடிக்கொண்டிருந்த ஒரு தீவிர மரபோடு அவனுக்குத் தொடர்பு சிக்கென்று பிடித்துக் கொண்டது. அலங்காரமற்ற, சாராம்சம் சார்ந்த கவிதைகளான சங்ககால மரபோடு அவனுக்கு உறவு உண்டாகிவிட்டது. அவனைப் பிடித்திருந்த இலக்கணத் தளைகளிலிருந்து அவன் தன்னை விடுவித்துக் கொண்டு விட்டான். பாரதியோடு ஒப்பிட்டுப் பார்த்துக் கொள்கிற காரியமும் அப்போது நடந்தது. பிரக்ஞை பூர்வமாக கவிதையைப் புரித்து கொள்கிற காரியம் அது.

நான் கிராமத்திலிருந்து வந்தவன். எல்லாவற்றையும் விழிகளால் பார்த்துப் பார்த்து புரிந்துகொள்கிறவன். குறிப்பாக அசைவுகள். உலகில் அசையும் பொருள்களில் இல்லாத அசைவுகள் நடனத்தில் இல்லை என்று சொல்லிவிடலாம். அசையாத பொருள்களிலும் அசைவுகள் இருக்கின்றன. அவையே அசையும் பொருள்களுக்கு பரிமாணத்தை கொடுக்கின்றன. அசையாத பொருள்களை அமைதியான இடைவெளிகளுக்கு ஒப்பிடலாம். அல்லது நாட்டியத்திற்கு ஒப்பிடலாம். அல்லது நாட்டியத்தில் செய்யப்படும் மேடை அமைப்புகளுக்கு ஒப்பிடலாம். பார்த்துப் புரிந்து கொள்வது படிப்பறிவிலிருந்து ஒருவனை விடுவிக்கிறது. சுய சிந்தனைகளுக்கும் புரிந்து கொள்ளுதல்களுக்கும் வழிவகுக்கிறது. இது எனக்குக் கிடைத்த இன்னொரு சுதந்திரம். பிடிக்கிலிருந்து விடுவித்துக்கொண்டு முற்றிலும் சுதந்திரமாக இருப்பது என்னுடைய நாடகங்கள்.

'நடை' பத்திரிகைக்காக நாடகம் எழுத வேண்டும் என்ற வேகத்தைத் தொடர்ந்து நான் எழுதிய மூன்று நாடகங்களான 'காலம் காலமாக' 'நாற்காலிக்காரர்'

‘அப்பாலும் பிள்ளையும்’ ஆகியவற்றை எழுதுகிற போது எனக்கிருந்த பாதிப்புகள் மேலே சொல்லப்பட்டவை. ‘மிஸ்ஸூலி’ நாடகம் நிகழ்த்தியதின் காரணமாக செல்லப்பாவுக்கும், எங்களுக்கும் மனஸ்தாபங்கள் ஏற்பட்டபோது அதற்கும் முன்னதாக சி. மணி முதலியவர்களுக்கு சி. சு. செல்லப்பாவின் இலக்கியப்பார்வைகளோடு முழுமையாக உடன்பாடு இல்லாத சூழ்நிலையில் ‘எழுத்து’ க்கு வேறுபட்ட தான ‘நடை’யைக் கொண்டு வர வேண்டும் என்ற உத்வேகம் மனதில் முழுமையாக ஆக்ரமித்துக் கொண்டிருந்தது. எழுத்து அனுமதிக்காததையும் எழுத்தின் எல்லையிலிருந்து விரிந்ததையும் கொண்டு எழுத்தின் மரபில் அடுத்த கட்டத்தை நோக்கிப் போவதாக ‘நடை’ இருக்க வேண்டும் என்பதே எங்கள் நோக்கம். ‘எழுத்து’வில் இடம் பெற முடியாத ஞானக் கூத்தன் தேடிக் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு நடையில் இடம் கொடுக்கப்பட்டார். ஆனாலும் நாடகத்தைப்பற்றிய வித்தை என் மனதில் ஊன்றியவர் சி. சு. செல்லப்பா. அறியாமல் ஊன்றி வைத்திருந்தார். அது ‘நடை’யில் முளை விட்டது. ஒரு விதை மண்ணில் ஊறிப் புதைந்து முளைபிளந்து வெளிவருவதில் ஒரு அனுபவம் இருப்பது போல் பார்வைக்கு தோன்றுகிறது. காலம் காலமாக நாடகத்தை புஞ்சையில் எங்கள் வீட்டு சின்னத்திண்ணையில் அமர்ந்து எழுதிய போதும் அதைப் பற்றி காவிரி மணலில் அமர்ந்து ஒரு நண்பருடன் பேசிக் கொண்டிருந்தபோதும் உண்டான அனுபவத்தோடு அதைக் கற்பனை பண்ணிக்கொள்கிறேன்.

‘சுவரொட்டிகள்’ என்ற நாடகத்தை எழுதியபோது இந்திய நாடக மரபின் பாதிப்பு எனக்கு உண்டாகிவிட்டது. இயலிசை நாடக மன்றம் நிகழ்த்திய கிராமியக் கலை விழாவில் நடேசத் தம்பிரான் குழுவின் ‘கர்ணமோட்சம்’ தெருக்கூத்தை நண்பர்களோடு பார்த்தபோது இதுதான் தமிழ்களுடைய தியேட்டராக இருக்கவேண்டும் என்ற நம்பிக்கை எனக்கு வலுவாக உண்டாகி விட்டது. கண்ணப்பத் தம்பிரானை சந்தித்தேன். முகவீணையின் குரல் மனதைக் கிளறி வேர் பிரிய வழி செய்தது. அந்தக்குரல் மூதாதைகளின் குரலைப்போல அன்று கேட்டது.

சால்திரியக் கலைகளைச் சார்ந்தவர்கள் தெருக்கூத்தை ஏற்றுக் கொள்ளாமல் மேல்சாதிக்காரர்களாக பாவனை பண்ணுவதை எதிர்த்து குரல் கொடுக்கவேண்டிய சந்தர்ப்பம் எனக்கு உண்டானபோது தெருக்கூத்து இந்திய நாடக மரபின் ஒரு பிராந்திய வேறுபாடு மட்டுமே என்பது தெரியவந்தது. ஒரு பரந்த மரபின் தனித்தன்மைகள் உள்ள வேறுபாடு கூத்து. இந்த யோசனையில் பெரிய மனச்சுந்திரம் உண்டாகிறது. இந்தியத்தன்மை, உலகப்பொதுமை, பிராந்திய வேறுபாடுகள் என்பவை ஒன்றுக்கொன்று முரணானவை அல்ல. அந்த வகையில் தெருக்கூத்தையும் உலக தியேட்டர் கருத்தாக்கங்களோடு சேர்ந்துதான் புரிந்து கொள்ள வேண்டி

யிருக்கிறது. 'நற்றுணையப்பன்' நாடகத்தில் நூலேணிகளை நான் பயன்படுத்தியது நவீன நாடகம் சார்ந்ததாக இருக்கலாம். ஆனால் அது 'அர்ஜுனன தபசு' கூத்தின் முனைகள் அடிக்கப்பட்டு விண்ணில் நிமிர்ந்திருக்கும் பனையின் வேறு வடிவமே என்று பின்னால் புரிந்து கொண்டேன். காட்சி மாற்றங்கள் மேடைக்கூரையில் நடந்து முடிந்து விடுகின்றன. மேடைக்கூரை பல சாலைகள் வந்துசேரும் முச்சந்தியாக பாவனை கொண்டுவிடுகிறது. நிகழ்காலத்தின் பரிமாணம் இறந்த காலத்திலிருந்து வருகிறது.

நாடகங்களை நாம் மேடையேற்றவேண்டும் என்ற முயற்சியை நாங்கள் மேற்கொண்டபோது லலிதகலா அகாடமியின் பிராந்திய மையம் கூத்துப்பட்டறைக்காக அதன் கதவுகளைத் திறந்துவிட்டது. ஒத்திகைக்கு இடமில்லாமல் தவித்துக்கொண்டிருந்தபோது ராஜாராம் ஒரு காவலாளியை நியமித்து எங்களுக்கு காக கதவுகள் திறந்து விட்டார். தெரிந்தோ தெரியாமலோ எத்தனையோ பாதிப்புகள் ஒரு கட்டத்தில் எடுக்கப்படும் முடிவால் நேருகிறது. ஓவியர் கிருஷ்ணமூர்த்தி அனைவரையும் கூட்டி ஒத்திகைக்கு வழிவகுத்தார். எங்களோடு கே. சி. மனேவேந்திரநாத் இருந்தார். யோகாசானங்களைப் பயிற்றுவிப்பதற்கு பெல்லியப்பா என்ற புவர் தியேட்டகாரர்களான கே. சி. ஸ்ரீராம் ஆகியவர்களின் நண்பர் இருந்தார். அப்போது க்ரோடோஸ்கியின் தியேட்டர் பயிற்சிகள் அவற்றின் பூர்வாங்கம் தெரியாமலே மேற்கொள்ளப்பட்டன. ஞானராஜசேகரனின் 'வயிறு' நாடகத்தை எடுத்துக்கொண்டு வேலையைத் தொடங்கினோம், நாடகக் குழுவோடு நாடகாசிரியருகூள்ள உறவுகள் ஏற்படுத்தும் பாதிப்புகள் என்னிடம் உண்டாகத் தொடங்கின. அதன்விளைவுதான் 'உந்திச்சுழி.' வயிற்றில் இருப்பது உந்திச்சுழி. கிருஷ்ணமூர்த்தியால் இபக்கப்பட்டிருந்த 'உந்திச்சுழி'யை மயூசியம் தியேட்டரில் பார்த்தவர்களுக்குத் தெரியும்; அது எப்படிப் பார்வையாளனுக்கு ஒரு கவிதையாக இருந்தது என்பது. அதன்மூலம்தான் டாக்டர் ரவீந்திரன் இங்கு ஒளிவுமைப்புக்கு அறிமுகமானார். அந்த நாடகத்தைப் பார்த்த ஓவியர் முனுசாமி பாரிசில் ஒரு நாடகத்தைப் பார்த்த அனுபவம் இதில் கிடைக்கிறது என்றார். இடையில் கேரளம் சென்றுவிட்டு நிகழ்ச்சியன்று திரும்பிய கே. சி. நாடகத்துக்கு பிரதிக்கு அப்பாலிருந்து கொண்டு வந்த பரிமாணங்களை சேர்த்தார்.

பலவகையான பாதிப்புகளுக்கு இடம்கொடுக்கிறபோதுதான் வளர்ச்சி உண்டாகிறது. சென்னைச் சுவர்களில் ஒட்டிக் கொண்டிருக்கும் சுவரொட்டிகளுக்கு வடிவம் கொடுப்பதற்கு 'சுவரொட்டிகள்' என்ற நாடகத்தில் நான் கையாண்டிருக்கும் வடிவத்தால் அல்லாது முடியாது என்று உணர்கிறேன். அது ஒரு நவீன நடனம் போன்றது. வலுவான தியேட்டர் அம்சங்களைக் கொண்ட டானிங் தியேட்டர் என்று அதைச் சொல்லலாம். ஜெயச்சந்திரன் என்ற பரத நாட்டியம்,

கதகளி அறிந்த ஒருவரையும் நாடகத்தை அறிந்த சம்பந்தன் என்பவரையும் கொண்டு வார்த்தைகள் இல்லாமல் முப்பது நிமிடங்களுக்கு ராஜேந்திரன் தயாரித்திருந்த 'சுவரொட்டிகள்' என்ற படைப்பை இங்கு குறிப்பிட வேண்டும். சுவரொட்டிகள் நாடகத்தில் அபத்தவகை நாடகக் கூறுகள் இருக்கின்றனவா என்று எனக்குத் தெரியாது. அந்த வகையில் என் யோசனை போகவில்லை, ஆனால் அபத்த வகை நாடகம் கொடுத்த மனச்சுந்திரம்தான் அதைச் சாத்திய மாக்கியிருக்கிறது என்று மட்டும் என்னால் சொல்ல முடியும்.

இப்போது நடிகர்களோடு மிக நெருக்கமாக வேலை செய்து கொண்டிருக்கிறேன். அவர்களுக்குக் கொடுக்கப்படும் பயிற்சி அவர்கள் நுணுக்கமான விசயங்களைக் கையாள்வதற்கானத் திறமையை அவர்களுக்குக் கொடுக்கிறது. என் மன இடுக்குகளில் ஒளிந்து கொண்டிருப்பவற்றை ஏராலைப் பிடிப்பதைப் போல் பிடித்துக்கொண்டு வருகிறேன். நாடகத்தின் அம்சங்களை மிக நுணுக்கமாகப் புரிந்து கொள்வதற்கு இது எனக்கு உதவுகிறது. இந்த அம்சங்களைக் கொண்டவை என்னுடைய இன்றைய முயற்சிகள்.

இந்தக் குறிப்புகளிலிருந்து அபத்தவகை நாடகங்களுக்கும் என்னுடைய நாடகங்களுக்கும் உள்ள உறவுகளைப் புரிந்து கொள்ளலாம் என்று நினைக்கிறேன்.

**அபத்த நாடகங்கள் : அரங்கேற்றம்**

**கே. எஸ். ராஜேந்திரன்**

இங்கு நான் சொல்பவை அபத்த நாடகங்கள் என்று இனம் காணப்பட்ட மேற்கத்திய நாடகங்கள் சிலவற்றை அரங்கேற்றியது குறித்த அனுபவங்கள். இந்த நாடக வகையின் முன் மாதிரிகள் என்று சொல்லத்தக்க அயனெஸ்கோவின் 'தி லெஸன்', பெக்கெட்டின் 'எண்ட் கேம்' மற்றும் ஜெனேயின் 'டெத் வாட்ச்' எனது நாடகக் குழுவால் டெல்லியில் மேடையேற்றப்பட்டன. இவற்றை நான் தயாரித்தபோதும் இயக்கியபோதும் நடிகர்களுக்களித்த பயிற்சி, தயாரிப்பு உத்திகள் நடப்புமுறை, காட்சி அமைப்பு ஆகிய அம்சங்களில் எங்களுக்கு ஏற்பட்ட நடைமுறை அனுபவங்களை இத்தகைய முயற்சிகளில் ஈடுபடுவோர் அறிய விரும்பலாம். இவ்வகை நாடகத்தின் கோட்பாட்டு விளக்கங்களுக்குப் பலர் தயாராக உள்ள நிலையில் நான் நேரிடையாக தயாரிப்பு மற்றும் நடைமுறைக் கேள்விகளுக்கு வருகிறேன்.



தமிழில் அபத்த நாடகங்கள் இல்லை. இது நமக்குப் புதிது, நமது மரபில் இல்லாதது. இல்லாமை ஒரு குறைபாடல்ல. இப்படியொரு நாடகம் தோன்ற அந்நாடுகளில் பலத்த சமூகக் காரணங்கள் இருந்தன. அங்கு விழிப்புணர்வு பெற்றவர்களால் அவை விளங்கி ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டன. இங்கிலாந்திலும், பிரான்சிலும் தோன்றிய இந்நாடக மரபு அமெரிக்காவில் மிகத் தாமதமாக வேர்கொண்டது. இரண்டாம் உலகப் போருக்குப்பின் பிரித்தானிய, பிரஞ்சு வாழ்க்கை நிலைகளில் பிடிப்பும், அர்த்தமும், நோக்கமும் அற்றுப்போன கையறுநிலை நிலவிய சமயம் அபத்த நாடகங்கள் தோன்றின, இச்சமயத்தில் அமெரிக்க வாழ்வில் நம்பிக்கை இன்னும் மிச்சமிருந்து கொண்டிருந்தது. எட்வர்ட் ஆல்பியின் 'ஜூ ஸ்டோரி' (1958) அமெரிக்காவில் இவ்வகையிலான முதல் நாடகம். இதைத் தமிழில் தயாரித்தபோது மேற்கத்திய அபத்த நாடகங்களைத் தயாரிப்பதில் எனக்கு ஆர்வம் ஏற்பட்டது.

இரண்டு தமிழ் நடிகர்களை நடிக்கவைக்க மேற்கொண்ட முயற்சியில் நம் மரபில் இல்லாத வசனங்களைப் பேசவைப்பதில், அவற்றைத் தமிழ்ப் பார்வையாளர்களுக்கு சம்பந்தப்படுத்துவதில் சிக்கல்கள் இருந்தன. திறந்த மனங்களுடன் புதியவற்றை அறிந்து கொள்ளும் ஆர்வத்துடன் நடிகர்களும், பார்வையாளர்களும் பங்கேற்றபோது எங்கள் முயற்சி ஓரளவு தேறியது. தமிழ்நாட்டில் சென்னை, மதுரை, திருச்சியில் இவை நிகழ்த்தப்பட்டபோது நடிகர்களுக்குக் கிடைத்த அனுபவங்கள் மேலும் நம்பிக்கை அளித்தன. கைகளை, விரல்களை நீட்டிபும் மடக்கியும் முக பாவங்களை வரவழைத்துக் கொண்டும் வசனங்களைச் சொற்பொழிவுத் தோரணையில் பேசிய ஜெர்ரி பாத்திரத்தை ஏற்றிருந்த நடிகர் பத்து பதினைந்து நாட்களில் அவற்றையெல்லாம் உதிர்த்துவிட்டு சாதாரண நபராக மாறினார். இது அடித்தளம். இனி தாம் பேசுவது என்ன என்பதைப் புரிந்து கொள்ள முயல்வது அடுத்தகட்ட வேலை. இதற்கு விசாரணை தேவை. கேள்விகள் நடிகனிடமிருந்து வரவேண்டும். பதிவை வழங்குவதும், சித்தாந்த ரீதியில் விளக்கங்கள் அளிப்பதும் அறிவார்த்தனத்தில் மட்டுமே நிகழ்பவை. நிகழ்கலையின் மொழியில் அறியப்படுபவை சூட்சுமமானவை. சித்தாந்த விளக்கங்களைப் போன்றவை அல்ல. இந்த நிகழ்வுகள் பயிற்சி, ஆனந்தம், கண்டு கொண்ட நுட்பங்களைத் தன்வெளிப்பாட்டு அம்சங்களில் ஒன்றாக்கிக் கொள்ளுதல் என்று நடிகனின் மனஉலகில் நடப்பவை. இவை மந்திரங்களல்ல.

நடிகள் சிந்திக்காதப் பட்சத்தில் மேடையில் ஜீவனற்று இயங்குகிறான். சிந்திப்பதில் இருக்கும் சிரமங்களை ஏற்று அதுதரும் சுகத்தை இனம்கண்டு கொண்டபின் அவன் வசனங்களுடன் ஒட்டிக் கொள்கிறான். வெளிப்பாட்டு உத்திகளை

அவன் முளை அவனுக்கு வழங்கிக் கொண்டே இருக்கிறது. பெரிய அலைகளை எதிர்த்து நீந்தும்போது தமது கரங்கள் எவ்வளவு அழகாக அசைகின்றன. ஸ்போர்ட்ஸ் பத்திரிகையாளர்கள் படங்கள் மனித அசைவுகளுக்கு எவ்வளவு நேரத்தியைச் சேர்க்கின்றன.

ஆனால் இத்தகைய பயிற்சி அபத்த நாடகங்கள் என்றால், எத்தகைய நாடகத்துக்கும் தேவை. இதிலிருந்து அபத்த நாடகம் மேற்செல்லும் பகுதி நாடகச் சொற்களுடன் சம்பந்தப்பட்டது. சிந்தனைகளுடன் சம்பந்தப்பட்டது. யதார்த்த நாடகத்தில் நடிகளுக்குத் தன் வாழ்வின் இரத்த அனுபவங்கள், கண்டவை. கேட்டவை என்று மாதிரிகள் கிடைக்கலாம். இவற்றின் தர்க்க பூர்வமான நீட்சியாகத்தான், அதீத யதார்த்தமாக அபத்த நாடகங்களில் ஒரு கவிதையின் ஓவியத்தின் பரிமாணங்களுடன் நடிகள் வெளிப்படுகிறான்.

'ஐ' ஸ்டோரி' யின் எந்த வசனமும் நம் யதார்த்த வாழ்வில் காணப்படாத மிகையாக இல்லை. அதைத் தொடர்புபடுத்துவதில் நடிகளின் கற்பனைத்திறமை வசனங்களை இன்னும் நமக்கு மிக நெருக்கத்தில் கொண்டு வந்து விடும். தன் பார்வைக்குத் தப்பிய விசயம் வேறொரு கோணத்தில் தனக்கு காட்டப்பட்டதாகப் பார்வையாளன் உணர்வான். 'ஐ' ஸ்டோரி' நாடகம் ஒரு அபத்த நாடகத்தின் எல்லா குணாம்சங்களையும் கொண்டிருக்கவில்லை. ஆனால் அமெரிக்க வாழ்நிலையின் ஒரு நம்பிக்கைத் தளம்(!) தாக்கப்படுகிறது. ஒரு அந்நிய மனிதன் ஒரு நாயுடன் பழக முயன்று தோற்கிறான். (இன்னொரு மனிதனுடன் தொடர்பு கொள்வது ஒரு புறம் இருக்கட்டும்) அவன் ஒருபூங்காவில் பீட்டர் என்ற, புகார்கள் ஏதுமில்லாத ஒரு மத்தியத்தர அமெரிக்கனை சந்திக்கிறான். அவனைப் பேச்சுக்கு இழுக்கிறான். அதிர்ச்சிக்கு உள்ளாக்கி அவனைக் கொலை செய்ய வைத்து தான் கொலையுண்டு போகிறான். இதன் உச்சகட்டம் ஒரு மெட்லாட்ராமாவாக இருக்கிறதென்பதைத் தவிர இந்த நாடகம் எழுப்பும் விசயம் நமக்கும் தேவையானதாக இருக்கிறது. காஸ்மோ பாஸ்டன் நகரங்களில் கான்கிரீட் கட்டிடங்களில் அடைந்து வயிறடைத்து மனித உறவுக்கு ஏங்கும் ஒருவனை நாம் சந்தித்து விடுகிறோம். அவனை நாம் சந்திப்பதே நல்லது. வாழ்க்கைச் சிக்கலின் ஏதோ ஒரு இழையை நமக்கு விடுவித்து விடலாம்போலத் தோன்றுகிறது. குறைந்தபட்சம் ஒரு உள்நோக்கிய சிந்தனைக்கு இது உதவக்கூடும். இந்த அனுபவங்கள் என்னை முன்மாதிரி என்று கருதப்படும் ஐரோப்பிய அபத்த நாடகங்களுக்கு இட்டுச் சென்றன.

அயுனெஸ்கோவின் 'தி வெஸன்' ஒரு கவித்துவம் கொண்ட நாடகம். நான் இயக்கிய இந்த நாடகம், அபத்த நாடகங்களிலும், இதைத்தான் சிறந்ததாகக்

கொள்ளமுடியும். இந்த நாடகத்துடன் சம்பந்தப்பட்டிருந்த எல்லரிப் பொருள் களும், மனிதர்களும், விசயங்களும் எனக்குப் பிரியமானவை. அபத்த நாடக வகையில் இதை ஒரு 'கிளாசிக்' என்று சொல்லலாம்.

ஒரு மாணவி டோடல் டாக்டரேட்டுக்குப் பயில பேராசிரியரின் வீட்டுக்கு வருகிறாள். ட்யூஷன் தொடங்குகிறது, தயங்கித் தயங்கி பயந்தும், பணிவோடும் பாடம் சொல்லத் தொடங்கிய கிழப்பேராசிரியர் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக அதிகாரம் செலுத்தவும், ஆட்கொள்ளவும் ஆரம்பிக்கிறார். மாணவியின் கவனக் குறைவு, பல்வலி இவற்றையெல்லாம் பொருட்படுத்தாமல் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக அருப கணிதம் மொழியியல் என்று தாவிக்கொண்டே போகிறார். ஒவ்வொரு விளக்கத்திற்குப் பிறகும் மாணவியின் பல்வலிக் கூச்சல் பெரிதாகிறது. பேராசிரியர் பொறுமையிழந்து 'கத்தி' என்ற சொல்லை விளக்கிக்கொண்டே போகும்போது மாணவியைக் குத்திவிடுகிறார். 'கணக்குப்பாடம் மொழியியலுக்கு கொண்டு செல்கிறது. மொழியியல் கொலைக்குக் கொண்டு போகிறது' என்று அவரைத் திட்டும் வேலைக்காரி இது அவரது நாற்பதாவது கொலை என்கிறாள். சடலம் அகற்றப்படுகிறது. திரை விழுமுன் அடுத்த மாணவி ட்யூஷனுக்கு வருகிறாள். கொலையுண்ட அதே மாணவிதான் அவள்.

இந்த நாடகத்தில் மொழி அதிகாரத்தின் கருவி. பாலியல் ஆதிக்கம் வெளிப்படையாகத் தெரிகிறது. மாணவி கற்பழிக்கப்பட்டு கொலை செய்யப்படுவது நாடக நிகழ்வில் சித்தரிக்கப்படுகிறது. இதை அரசியல் ஆதிக்கத்தின் குறியீடு என்பது ஒரு மேலோட்டமான புரிதல்தான். மனிதப் பிணைப்புகளுக்கு எல்லாம் அடிப்படையாக அதிகாரங்களின் பாலியல் ஆதிக்கத் தன்மையும், மொழிக்கும் அதிகாரத்துக்குமுள்ள உறவும் அமைகின்றன என்கிற முதன்மையான கருத்தை இந்த நாடகம் முன் வைக்கிறது என்று மார்ட்டின் எஸ்லின் குறிப்பிடுகிறார்.

என் தயாரிப்பில் கிழப்பேராசிரியராக ஒரு இருபது வயது இளம்பெண் நடிக் தாள். மாணவியாக இன்னொரு இளம்பெண். நடிகர்களின் வசனத்திலும், மேடை நடமாட்டத்திலும், பெளதிக நெருக்கத்திலும், முகபார்வங்களிலும் அபத்த நாடகக் கருத்து வெளிப்படுகிறது. நிகழ்த்தப்படும் விதத்திலேயே இது முழுப் பிரிமாணங்களை அடைகிறது. இந்த நாடகத்துக்கு எழுதப்பட்ட டில்லிப்

பத்திரிகைகளின் விமர்சனங்கள் எதிலும் ஒரு இளம்பெண் ஒரு கிழப்பேராசிரியராக நடித்ததை யாரும் நெருடலாகக் கருதவில்லை. நாடகத்தன்மையைக் கூட்டுவதாகவும், கருத்து வெளிப்பாட்டுக்குத் துணையாகவுமே இது கருதப்பட்டது.

ஜெனேயின் 'டெத் வாட்ச்' ஒரு கடினமான நாடகம். மேடை மொழியாக்கத்துக்கு ஒரு சவால். நீண்ட பட்டறைப் பயிற்சிக்குப் பிறகே இதை எங்களால் மேடையேற்ற முடிந்தது. 'துயேட்டர் ஆஃப் க்ரூயல்டி' என்கிற ஆர்தோவின் அரங்கக் கோட்பாட்டுக்கு இதை ஒரு மேலான உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். ஒரு சிறைச் சாலைக் கொட்டத்தில் இது நடக்கிறது. மூன்று கைதிகளுக்கிடையிலான உறவைச் சுற்றி நாடகம் அமைகிறது. யதார்த்தமும், ஃபேண்டசியும் கலந்த இந்த நாடகம் ஒரு சாதாரணக் குற்றவாளியைப் பற்றியது. அவன் ஒரு கௌரவமான கொலை காரனின் ஸ்தானத்துக்கு ஏங்குகிறான். அதை அடைவதில் முயன்று பலனை எதிர்பார்த்துக் காரியம் செய்கிற ரீதியில் ஒரு கொலையைச் செய்து விடுகிறான். இதைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்த ஒரு உண்மையான கொலைஞன் அவனை இகழ்கிறான். ஒரு உண்மையான கொலைகாரன் பலனை எதிர்பார்த்துச் செய்வதில்லை. காரண காரிய ரீதியில் அவன் செயல்கள் அமைவதில்லை. இன்னொருவனின் ஸ்தானத்துக்கு ஏங்கி அதையே நோக்கமாகக் கொண்டு ஒரு கொலையைச் செய்வது கோழைத்தனம். "கொலையை நான் தேர்ந்தெடுக்கவில்லை. அது என்னைத் தேர்ந்தெடுத்தது" என்பான் உண்மையான கொலைஞன். இந்த நாடகம் மனித மனத்தின் இருண்ட பகுதிக்கு ஒரு மித்திகல் பரிமாணத்தை வழங்குகிறது. ஒரு சிறைச்சாலைச் சுவரில் விழுந்த நிழல் போல இது காட்டப்படுகிறது. இதில் ஹீரோக்கள் இல்லை. இது ஒரு அ-நாடகம், அ-கவிதை மாதிரி.

நின்றும், நடந்தும், சிகரெட் பிடித்தும், டெலிஃபோனைத் தொட்டும் பேசிப் பழகிய யதார்த்த நடிகர்கள் உருண்டும், கட்டிப்பிடித்தும், குட்டிக்கரணம் போட்டும், புரண்டும், தவழ்ந்தும் வசனங்களைச் சிதைத்தும் நாடகத்தை மேலேடுத்துச் செல்ல வேண்டியிருந்தது. ஜெனேயின் தயாரிப்புக் குறிப்புகள் மிகக் கடுமையானவை, நாடகம் தயாரிப்பு வேலைகளுக்கிடையில்தான் புரிந்து கொள்ளப்பட்டது. நடப்பில்தான் தியேட்டரின் முழுப்பரிமாணம் தெரிகிறது. ஒரு கைதிக்கு சிறை அரசனின் மாளிகை மாதிரி. அரசனுக்கு கிடைக்கும் பாதுகாப்பு

கைதிக்கும் சிறையில் கிடைக்கிறது. கனவில் நடப்பது மாதிரி நாடகம் மேடையேற்றப்பட வேண்டுமென்பது ஜெனேயின் குறிப்பு. நடிகர்கள் நடமாட்டம் கனமானதாகவும் வசன உச்சரிப்புகளில் வார்த்தைகள் சிதையுண்டு புரியாத அளவுக்கும் இருக்க வேண்டுமென்கிறார். இந்த நாடகத்தை மேடையேற்ற மெயின்ஸ்டீரீம் நாடகக்காரர்கள் கைவசமிருக்கும் உத்திகள் போதாது. வெஜிடி மேட் தியேட்டர், செகண்டரி தியேட்டர் மரபுகளான சர்க்கஸ், குத்துச் சண்டை, கழைக்கூத்தாட்டம் மல்வித்தை, நமது மரபுக்கலைகளின் பெளதிக இயக்கங்கள் என்று பல்வேறு நிகழ்கலை மரபுகளின் அங்கங்களை கிரகித்து வாங்கிக்கொள்ள வேண்டியதாகிறது. ஒரு சிறந்த மனித அசைவுகளின் சாரங்கள் கடினப் பயிற்சியில் நடிகனின் வெளிப்பாட்டு உத்திகளாக அவன் படைப்பு அம்சங்களின் பாகங்களாக மாறிவிட வேண்டியிருக்கிறது.

ஒத்திகையில் நாங்கள் கனவுகளை நடித்தோம். வார்த்தைகளற்ற செயற்பாடுகள் மூலம் கனவுகள் பரிமாறிக் கொள்ளப்பட்டன, நாடக வரிகளுக்கு வருமுன் அவற்றை வார்த்தைகளின்றிக் காட்ட முயன்றோம். ந. முத்துசாமியின் 'சுவரொட்டிகள்' நாடகத்தை, வார்த்தைகளை நீக்கி உடல் அசைவுகளில், தாளத்தில், பீம்பங்களின் ஊடாகநாடகாசிரியர்குறிப்பிடும் சுவரொட்டிக் கலாச்சாரத்தின் கோரமான முகங்களைக் காட்ட ஒரு பரிட்சார்த்த முயற்சியை மேற்கொண்டதில் கிடைத்த அனுபவம் என் ஞாபகத்தில் இருந்தது. ஒரு கூத்துக் கலைஞரும், கதகளி மாணவரும் என் எதிர்பார்ப்பை, நான் வார்த்தைகளில் மட்டுமே சொல்லிக் காட்டியதையும் மீறி அற்புதமாக நடித்துக் காட்டினார்கள். மொழியை, கலாச்சாரக் குறியீடுகளை, மரபை மீறிய ஒரு தொடர்புச் சாதனம் சாத்தியமாயிற்று. 'ஒரு கொலையின் நடனம்' என்று வருணிக்கப்பட்ட 'டெத் வாச்' நடிகனிடமிருந்து நிறைய வேலை வாங்க உதவியிருக்கிறது. எங்கள் முயற்சி பூரண வெற்றி என்று சொல்ல முடியாது. ஆனால், டெல்லிப் பத்திரிகைகள் ஒரு சேரப்பாராட்டின. விசயம் தெரிந்த விமர்சகர்கள் அதிருப்தியையும் நாசக்காக வெளிக் காட்டினர். ஒரு பெண் விமர்சகர் சேற்றைவாரி இறைத்தார்.

நான் இப்போது தயாரித்துக் கொண்டிருக்கும் போலந்து நாடகம் (ம்ரோ ஜெக்கின் 'போலீஸ்') கடைசிக் காட்சியில் அபத்த நாடக அம்சங்களைக்

கொண்டிருக்கிறது. அதிகார வர்க்கத்தின் அபத்தம் உச்சத்தில் காட்டிலியு  
கிறது. ஒத்திகையில் பங்கேற்கும் எல்லா நபிகர்களும் முந்தின நான்கு அபத்த  
நாடகங்களில் நடித்தவர்கள். தொடர்ச்சியாக நான்கு அபத்த நாடகங்களை  
வழங்குவது என்ற என்னுடைய நாடகக் குழுவின் மேனிப் பஸ்டோவை நாங்கள்  
முன்வைத்தபோது இந்தப் பத்திரிகைகள் 'அபத்த நாடகங்களின் வாபஸ்' என்று  
தலைப்புக் கொடுத்து விமர்சித்தன. இந்திய நாடகத்தில் இன்று நடந்து கொண்டிருக்கிற  
புரட்சிக்கும் 'கூத்து' நடிப்புக் கலையைப் பற்றிய நம் சிந்தனைகளை உரசிப் பார்க்க  
வேண்டியதின் அவசியத்தை உணர்த்துவதாயிருக்கிறது.

தமிழ்நாட்டில் அபத்த நாடகங்கள் தயாரிப்பதை நான் அவசியமென்று  
கருதவில்லை. நாம் ஒரு யதார்த்த நாடகத்தை, சாதாரண தமிழர் வாழ்வை  
மேடையேற்ற முற்படவேண்டும். இதன் அர்த்தம் சர்வதேச அரங்கில் நடப்பதை  
நிராகரிக்க வேண்டுமென்பதல்ல. ஆத்மாநாயின், எம்.ஜென்சி சமயத்தில் எழுதிய  
கவிதையொன்றை நாடகமாக்க முயன்றபோதும், தர்மு சிவராமியின் இலங்கைப்  
பிரச்சனை குறித்த கவிதையை நாடகமாக்க முயன்றபோதும் நபிகர்கள் பட்ட  
அவஸ்தையைக் கவனித்தபோது முதலில் ஒரு யதார்த்த நாடகம் தயாரிக்க  
வேண்டும் என்று முடிவுக்கு வந்தோம். வேறுபட்ட நம்முடைய நாடகச்  
சூழலில் அந்த முயற்சிகளில் இறங்குவது திசைமாறிப் போவதாகிவிடும்.

இங்கிலாந்தில் 'வெய்ட்டிங் ..பார் கோடோ' 1964ல் மீண்டும் தயாரித்தபோது  
"இது ஒரு மாடர்ன் க்ளாசிக். ஆனால் ஒரு மகத்தான குறை இருக்கிறது. இதன்  
அர்த்தமும், குறியீடும் ரொம்ப வெளிப்படையாகிப் போய்விட்டது" என்று  
அபிப்பிராயப்பட்டார்கள். ஆனால் இதே நாடகம் 1955ல் முதல்முறையாக மேடை  
யேற்றப்பட்டபோது யாருக்கும் புரியவில்லை. ஒரு பத்து வருடங்களில் அது  
புதிதாயிருக்கிறது. நாமும் காத்திருக்கலாம்.

**நாடக விமர்சனம்**

**ஆன்டிகனி**

சி. அண்ணாமலை

பாண்டிச்சேரியில் எப்பொழுதுமே நாடகத்திற்கு நல்ல வரவேற்பு. புதியதைத் தேடும் மனோபாவம். அதற்கேற்றார்போல் நாடகப்பள்ளி. அதில் படிப்பை முடித்தவர்களும், படிப்பவர்களும் இணைந்த APTIST (A Parallel Theatre for Innovation of Space and Time) குழு. இவர்கள்தான் ஆன்டிகனியைத் தயாரித்த தனித்தார்கள். கல்வே காலேஜின் மைதானம் நிகழிடமானது.

கிரேக்க நாடகம், உணர்ச்சிப்பிரவாகம், பெரிய அளவில் ஆடை, அரங்க அமைப்பு, இசை... என்று நினைத்தவர்களுக்கு கோவிந்தாதான் (அவர்கள் திட்டமிட்டே செய்தார்களாம்). இறந்த உடலைப்புதைக்க எல்லா சாத்தியங்களையும் செய்யும் ஆன்டிகனி, அதைத்தடுக்கும் (சட்டப்படி) கிரியான், இடையில் இஸ்மென். நாடகமே சட்டம், நீதி என்கிற பாதையில்தான்.

பரந்தவெளியில் (ஒரு ஏக்கர்) எந்த அமைப்புகளும் இன்றி சாதாரண ஆடைகளுடன் பெரும் உணர்ச்சிகள் கொண்ட பாத்திரங்கள். நடக்கும்போதுமட்டுமே அவர்கள் அதைக்காட்ட முடியும். அதற்குத் துணைநிற்பன எதுவுமில்லை. அழகழகான அசைவுகள், பல்வேறு உத்திகள்... அனைத்தும் பரந்த வெளியில் வியாபிக்காமல் போயிற்று. பார்வையாளர்கள் நான்கு மூலைகளுக்குள் தள்ளப்பட்டது ஒரு காரணமோ? எளிமைப்படுத்தப்பட்டு பாத்திரங்கள் நம்மோடு நெருக்கமாக இருந்தபோதிலும் பரப்பில் அவர்களின் பங்களிப்பு கரைந்து விட்டதோ? அரசு குடும்பங்களின் செயல்கள், அசைவுகள் மூலமும் பாத்திரங்கள் ரியாக்ட் செய்வதன் மூலமும் நிகழ்வது கூட இப்படித்தான் ஆனது. அவ்வப் போது ஒலிக்கிற (இசை) பள்ளிக்கூட மணியின் கம்பீரத்திற்கு அசைவுகள் ஈடாகவில்லை.

இவ்வாறு, புகழ்வாய்ந்த கிரேக்க நாடகம் (மு. ராமசாமியால் இயக்கப்பட்டு தேசிய நாடகவிழாவில் பங்கேற்ற துர்க்கிர அவலம், ஆன்டிகனியின் தழுவல் தான்) பரிசோதனை முயற்சிக்கு ஆளானபோது சுயத்தையும் இழந்து, பரிசோதனை முயற்சியாகவும் வெற்றிபெறாமல்... பொருளாதார, இடப் பிரச்சனைகளில் சிக்குண்டுபோனதை என்னென்பது... கூட்டாக நிறையவே முயற்சித்திருந்தார்கள் புதியதாக. நாடகத் தயாரிப்பு பற்றி இயக்கிய ஷிபு.எஸ். கொட்டாராமிடம் கேட்டபோது:

உண்மை, மனிதசெயல்பாடுகள், மனித மதிப்பீடுகள் என்கிற அடிப்படையில், சக்தி, எதிர்சக்தி இரண்டுக்குமான உறவுபற்றியதாக நாடகத்தைப் பார்த்தோம். நாடக ஆரம்பத்தில் 'கிரியான் இப்போது அரசனாக இருக்கிறான்' என்று ஆரம்பித்து எல்லாவற்றையும் இழந்து தன் நிர்வாண நிலையிலும் கூட அரசனாக இருக்கிறான் (இப்போதும் கிரியான் அரசனாக இருக்கிறான்) என்று power ஐக் காட்டினோம்.

பிணம் புதைக்கக்கூடாது என்பது கிரேக்கச்சட்டம் என்றால் பரம்பரையைப் பின்பற்றி ஏன் புதைக்கக் கூடாது என்பது ஆன்டிகனி வாதம். இரண்டும் தனித் தனியே பார்க்கும்போது சரியாகத் தெரியும். ஆனால் சந்திக்கும்போது...

ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் தனி கலர் கொடுத்தோம். கிரியான், அவனைச் சார்ந்தவர்களுக்கு கருப்பு வெள்ளை. ஏனெனில் அவர்கள் சட்டத்தைச் சார்ந்தவர்கள். அதாவது சரி தப்பு என்ற இரண்டுக்கு மட்டுமே சொந்தக்காரர்கள். ஆன்டிகனிக்கு சிவப்புக் கொடுத்தோம். அது puching quality யைக் குறிப்பதாகும். இஸ்மெனுக்கு வெள்ளைகலர் கொடுத்தோம். இசை: மரணம், திருமணம், கிறித்துவத் தொன்மம் சார்ந்த ஒலியான மணியை யதார்த்தமாக பார்த்தோம். வேறு ஏதாவது எனில் குறிப்பாக அமைந்துவிடும். கிரியானின் பிரவேசம் மணியோசையுடன் நடக்கும், அதிகமாக இசையைத்தவிர்ந்து நடிகரின் உடல், குரல் இரண்டையும் வைத்துக்கொண்டு பல தளங்களில் நாடகத்தின் ஜீவனை வெளிக்கொணர முயற்சித்தோம். பெரிய பரப்பில் ஆறு நடிகர்களை வைத்து சமாளிக்க வேண்டியதாயிற்று.

ஒரு நேரம் ஒரு நடிகர் மட்டுமே பதினைந்து நிமிடம் தனியாக இருந்து நாடகத்தை முன்னெடுத்தார். செட் இல்லாமல் நாடகத்தில் தூண்களைக் கொண்டு பார்வையாளர்களைச் சேர முயற்சித்தோம். ஆனால் நாடக ஒத்திகைக்கான இடம் அடிக்கடி மாறியதால் கடைசినேரம் இம் மைதானத்திற்கு வரவேண்டியதாயிற்று. அதனால் குறுகிய எல்லையில் கிடைத்தவைகள் இதில் மறைந்து போயின.

நாங்கள் பார்வையாளர்களிடம் இதோ இதோ இதோ என்று suspense ஐ create செய்து கொடுப்பதற்குப் பதிலாக நேரடியாக விசயத்தைச் சொல்லி இறுதிக்கட்டத்திற்காக அவர்களை காக்கவைக்கவில்லை. அதற்காக-மறைவின்றி கொடுப்பதற்காக இப்பரப்பைத் தேர்வு செய்தோம். உண்மை காட்டியாகிவிட்டது. அதற்கு இறுதிக்கட்டமில்லை. சம்பவங்கள்தான் உண்டேதவிர விபத்துகள் (Accidents) இல்லை.



ஐக்கிய அரசு எமிரேடுகளில் ஒன்றாகிய ஷார்ஜாவில், கடந்த மே 28-ம் தேதி கேரளா ஆர்ட்ஸ் லவர்ஸ் அசோசியேஷன் சார்பில் 'சுவம் தீனி உறும்புகள்' (பிணம் தின்னி எறும்புகள்) என்னும் நாடகத்தை கேரளாவைச் சேர்ந்த சூர்யா ஆர்ட்ஸ் குழு நடத்தியது. முகம்மது நபி, ஏசு கிறிஸ்து, கார்ல் மார்க்ஸ் ஆகியோரின் சடலங்கள் கதாபாத்திரங்களாக உருவகப்படுத்தப்பட்ட இந்நாடகம் இஸ்லாம், கிறிஸ்துவ மத தெய்வங்களை நித்தனை செய்ததாகவும், மதங்களை இழிவுபடுத்தியதாகவும் கூறி, ஷார்ஜா நிதிமன்றம், இந்நாடக மேடையேற்றத்துடன் தொடர்புடைய 10 பேருக்கு - நடிகர்கள், இயக்குநர், வீடியோ எடுத்தவர், அமைப்பாளர்கள்-தலா 6 ஆண்டுகள் சிறை தண்டனை விதித்துள்ளது.

கருத்து தெரிவிக்கும் உரிமை என்பது அடிப்படை மனித உரிமையாகும். தனக்குச் சரியென்று பட்டதை வெளிச்சொல்ல உலகிலுள்ள ஒவ்வொரு மனிதருக்கும் உரிமை உண்டு. இதனை ஐக்கிய நாடுகள் மனித உரிமை சாசனத்தின் 19வது பிரிவு வலியுறுத்துகிறது. எனவே, மனித உரிமையில் நம்பிக்கையுள்ள அனைவரும், நாடகக் கலைஞர்களுக்கு விதிக்கப்பட்டுள்ள இத்தண்டனையை கண்டிக்க வேண்டியவர்களாகிறோம். 'பிணம் தின்னி எறும்புகள்'-சொல்லிய கருத்து, விமர்சனத்துக்குட்பட்டது. ஆனால், அக் கருத்தினை சொல்வதற்கு அவர்களுக்கு இருந்த உரிமையை யாரும் மறுக்க முடியாது.

மேலும், இத்தண்டனை கலைஞரின் கலைச்செயல்பாட்டு உரிமைக்கு எதிரானதாகும். எனவே, இந்திய அரசு உடனடியாக ஐக்கிய அரசு எமிரேடுகள் அரசினை அணுகி தண்டனை விதிக்கப்பட்டுள்ள நாடக கலைஞர்கள் மற்றும் அமைப்பாளர்களை உடனடியாக விடுதலை செய்ய ஆவன முயற்சிகள் செய்ய வேண்டுமென உலக கலைஞர்கள் குறிப்பாக இந்திய நாடக கலைஞர்கள் சார்பில் கேட்டுக்கொள்கிறோம். தமிழகத்திலுள்ள நாடக கலைஞர்கள், எழுத்தாளர்கள், திரைப்படத்துறை மற்றும் அனைத்துத் துறை கலைஞர்களும் சூர்யா ஆர்ட்ஸ் குழு நாடகக் கலைஞர்களின் விடுதலையைக் கோரி இந்திய அரசை நிர்ப்பந்திக்க வேண்டும் என்றும் கேட்டுக்கொள்கிறோம்.

இவண்,

புதுவை நாடகக் கலைஞர்கள்  
புதுவை எழுத்தாளர்கள்

முகவரி மாற்றம்

கனவு

MIG 189, Phase II  
T.N.H.B.  
Tirupattur-635 602  
N. A. A. District.

வெளிவந்து விட்டது

அழிதல் காணும் காலம்

நிஜந்தனின்

நாடகத் தொகுப்பு

அரூபம் வெளியீடு விலை ரூ 20/-

□ International PEN என்று அழைக்கப்படும் சர்வதேச கவிஞர்கள், எழுத்தாளர்கள், நாவலாசிரியர்கள் கூட்டமைப்பு (Poets, Essayists & Novelists) அவர்களுடைய வருடாந்திர பரிசை இம்முறை ஈழத்தைச் சேர்ந்த செல்விக்கு வழங்கியுள்ளது. PEN அமைப்பு கார்ல்ஸ் வோர்த்தியால் தொடங்கப்பட்டதாகும். முதன்முதலில் இப்பரிசு ஜூலியஸ் பூசிக்கின் எழுத்துக்களை வெளிக்கொணர்ந்த பெண்ணுக்கு வழங்கப்பட்டது. அதற்கடுத்து ஈழத்து தமிழ்ப் பெண்ணான செல்விக்கு இவ்விருது வழங்கப்பட்டுள்ளது. இவ்விருதானது தங்களுடைய நம்பிக்கைக்காகவும், இலட்சியத்திற்காகவும் எழுத்து தளத்திலும், கலைத்தளத்திலும் அளப்பரிய படைப்புகளை உருவாக்கியவர்களுக்கு வழங்கப்படுகிறது. செல்வி ஈழத்தின் நெருக்கடியான போராட்ட சூழ்நிலையில் இத்துறையில் சேவை புரிந்தமைக்காகவும் சிறந்த போராட்ட கலை இலக்கியங்களை உருவாக்கியமைக்காகவும் இவ்விருதினைப் பெறுகிறார்.

□ கோலம் அமைப்பின் சார்பில் ஐக்கிய குழுவின சேவல் பண்ணை நாடகம் (பாலகுமாரன் நாவலைத் தழுவினது) இரண்டாம் முறையாக நிகழ்த்தப்பட்ட போது முதல் நிகழ்விப்பில் தென்பட்ட பல தொய்வுகள் நீங்கியிருந்தன. நாடகமும் கொஞ்சம் அழுத்தமாக வெளிப்பட்டிருந்தது. ஆனால் யதார்த்தம் என்பது தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஒரு யதார்த்தம் தான் என்ற புரிதல் அழுத்தத்தை எங்கே வைப்பது என்ற தேர்வை எளிதாக்கும்.

□ ஆடுகளம் நாடகக் குழு 21-9-92 அன்று சென்னை மகளிர் கிருத்துவக் கல்லூரியில் பிரெக்டிவ் காட்டு நகரம் (In the jungle of cities) நாடகத்தை நிகழ்த்தியது. உள்வாங்கலில் ஒருவித தெளிவின்மை தென்பட்டாலும், தீர்க்கமாக நிகழ்த்தப்பட்ட சோதனை முயற்சி என்று இதைச் சால்லலாம். இதைப் பற்றிய விரிவான கட்டுரை பின்னர் இடம் பெறும்.

### பொருளடக்கம்

1. அபத்த நாடகம்	டாக்டர் ரவிந்திரநாதன்	3
2. அபத்த நாடகத்தில் மனிதன்	வாக்லாவ் ஹாவெல்	13
3. அபத்த நாடகம் - தேடல்களின் தூசுப் படை	பேரா. சே. ராமரானுஜம்	15
4. யூஜின் அயனெஸ்கோ பேட்டி		25
5. முரணியல் நாடக முன்னோடிகள்	இந்திரா பார்த்தசாரதி	26
6. மேடையைக் குலுக்கிய நாடகங்கள்		34
7. மீண்டும்	ந. முத்துசாமி	39
8. அபத்த நாடகங்கள் : அரங்கேற்றம்	கே.எஸ். ராஜேந்திரன்	40
9. நாடக விமர்சனம்	சி. அண்ணாமலை	47
10. திருவண்ணாமலை கலை இலக்கிய இரவு	ஷாரா	49

அட்டை: ஒவியம் சந்துரு