



Asian Research Association

INDIAN JOURNAL OF TAMIL



'நாடக வாழ்க்கைக்கு உண்மையாக இருத்தல்': வட இலங்கையில்
சைக்கிள் நாடகக் குழு

தேவநாயகம் தேவானந்த்^{அ,*}

^அ இதழியல் மற்றும் தொடர்புத்துறை, சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை-600005, தமிழ்நாடு, இந்தியா

'Staying True to Theatrical Life': Bicycle Theatre Group in Northern Sri Lanka

Thevanayagam Thevananth^{அ,*}

^அ Department of Journalism & Communication University of Madras, Chennai-600005, Tamil Nadu, India

*Corresponding author Email: tthevananth@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.54392/ijot2241>

Received: 28-08-2022; Revised: 16-10-2022; Accepted: 22-10-2022; Published: 03-11-2022



Abstract: During the war in the northern part of Sri Lanka, theatre committees functioned on a monthly allowance basis. This activity has been going on continuously for many years. These theatre groups have travelled relying on people. The people have fed them. Here the salary allowance was not paid according to the quality of the actor in the theatre group, but according to the number of his family members. Instead of 'qualified wages', the allowance of 'wages as per requirement' has been given. A group of equal numbers of women and men have cycled and staged plays. The play has been staged in at least three places every day, travelling day and night continuously for 22 days in a month. The actors, who went on bicycles professionally and staged plays, performed real life on stage. They saw the reality of the stage in life. There are no differences between fiction and reality in this theatre journey. The real story becomes a drama. A drama story becomes a reality. Here the dramaturgy fits in with many true stories and becomes visions of realities. At the same time, after a play is over, more plays are created. Moreover, more and more have evolved. Here, the play has helped the affected people reach the stage of 'despair'. It leads to a state of repentance, collective empathy, gaining confidence, and a desire to live. This study is based on the stage definition of liberation, on the basis of the ethnographic point of view, on the basis of which the researcher himself lived at a given time, and on the basis of witnessing the plays. But there are gaps in this study. To further enrich the study, the fonts of the plays produced by the theatre groups recorded sound, and cinematography is also required. Observation studies are also required. They are limited in the context of a military crisis.

Keywords: Dathan, Inscription, Goddess, Koothu, Kings.

முன்னுரை

இலங்கை வடபகுதியில் உள்நாட்டு யுத்தம் தீவிரமடைந்து காணப்பட்ட 2006 - 2009 காலகட்டம் வரையான காலப்பகுதியில் விடுதலைப்புலிகள் கட்டுப்பாட்டில் இருந்த பகுதிகளில் நடைபெற்ற அரங்க நடவடிக்கைகள் பதியப்படாமலே போயின, நாடக வரலாறு கூட்டு மறதிக்குள் சென்று விட்டதெனலாம். இது வேண்டுமென்றே மறதிக்குள் செல்லுதல் என்பதாகவும் குறிப்பிட முடியும். இங்கு குறிப்பிடுவது போல இது பகிரப்பட்ட கூட்டு மறதியாக காணப்படுகிறது எனலாம் (Renan, 1990). இந்த திட்டமிட்ட கூட்டு மறதியோடு ஈழத்தின் அரங்க வரலாறு அமையமுடியாது என்ற அடிப்படையில், மறைக்கப்பட்ட நினைவுகளின் உயிர்ப்பாக ஈழத்தின் நாடகம் என்ற கருத்தை விரிவுபடுத்த முயல்கிறேன். இதற்கான



எனது வாதத்தின் கருத்தியல் சட்டகம் மற்றும் பகுப்பாய்வு வகைகளை முன்வைப்பதன் மூலம் தொடங்குவேன் (Lev-Aladgem, 2006).

இலங்கையில் 2002ம் ஆண்டு விடுதலைப்புலிகளுக்கும் இலங்கை அரசாங்கத்திற்குமிடையில் அமைதியொப்பந்தம் ஒன்று கைசாத்திடப்பட்டது. இதனால் உள்நாட்டு சிவில் யுத்தம் தற்காலிகமாக முடிவுக்கு வந்தது, விடுதலைப்புலிகளும் இலங்கை அரசாங்கமும் நாட்டின் இனப்பிரச்சனையைத் தீர்ப்பதற்கு ஆறு சுற்றுப் பேச்சுவார்த்தைகள் நடத்தினர். இதற்கு நோர்வே அரசாங்கம் அனுசரணையாளர்களாகச் செயற்பட்டார்கள். இந்த நிலைமை 2006 வரை தொடர்ந்தது. இதனால், நடமாடும் வாய்ப்புக்கள் அதிகரிக்கப்பட்டமை, பொருளாதார தடையிலிருந்தான தளர்வு, விடுதலைப்புலிகள் பகுதிக்கும் இராணுவக்கட்டுப்பாட்டுப் பகுதிக்குமிடையான போக்குவரத்து சீராக்கப்பட்டது போன்ற முன்னேற்றகரமான செயற்பாடுகள் மக்களின் அன்றாட வாழ்வில் முன்னேற்றத்தை ஏற்படுத்தின.

(Human Rights Watch, 2009) குறிப்பிடுவது போன்று, இந்தக்காலகட்டத்தில் இலங்கை அரசாங்கத்தில் ஏற்பட்ட ஆட்சி மாற்றம், பேச்சுவார்த்தை தோல்வியடைந்தது போன்ற காரணங்களால் 2005, 2006 ஆண்டுகளில் தாக்குதல்கள் மீண்டும் ஆரம்பமாகின. இதன்பயனாக இலங்கை வடபகுதியில் விடுதலைப் புலிகளின் கட்டுப்பாட்டு பகுதியையும் இராணுவக் கட்டுப்பாட்டுப் பகுதியையும் இணைத்த A9 பாதை இராணுவத்தினரால் மூடப்பட்டது. அதே காலத்தில் கிழக்கிலங்கையில் தீவிரமடைந்த சண்டை வடக்குக்கும் பரவி பாரிய மனித அழிவுடன் 2009 மே மாதம் முடிவுக்கு வந்தது. இதில் விடுதலைப்புலிகள் அமைப்பு முற்றாக அழிக்கப்பட்டதோடு, இலங்கை இராணுவத்தினர் முழு இலங்கையையும் தமது கட்டுப்பாட்டுக்குள் கொண்டு வந்தனர். சமாதான ஒப்பந்தம் முறிவடைந்து யுத்தம் ஆரம்பமாகிய 2006 - 2009 வரையான காலகட்டத்தில் விடுதலைப்புலிகள் கட்டுப்பாட்டுப்பகுதியில் இருந்த மக்கள் பொருளாதாரத் தடையை எதிர்நோக்கினார்கள், ஐ. நா சபை, தன்னார்வத் தொண்டு நிறுவனங்கள், செஞ்சிலுவைச் சங்கம் போன்ற அமைப்புக்கள் மக்களுக்கு அடிப்படையான உணவு பொருட்கள் கிடைக்க உதவி வந்தன. இருப்பினும் பெற்றோல் போன்ற எரிபொருள் தட்டுப்பாடு காரணமாக மக்கள் போக்குவரத்து சிக்கல்களால் சிரமப்பட்டார்கள். வான்வழி குண்டு வீச்சுக்கள், இராணுவ நடவடிக்கைகள், எறிகணை வீச்சு போன்ற காரணங்களால் சாவுகள், காயமடைதல் அதிகரித்தது. தொடர்ச்சியான இடம்பெயர்வு, உணவுத்தட்டுப்பாடு, வீடுகள் இல்லாமை, மருத்துவ மனைகள் இடம்பெயர்வு, மருத்துவமனைகள் தாக்கப்பட்டது என்று மிகப்பெரிய மனித அழிவு நடைபெற்றுக்கொண்டிருந்தது. இறுதி யுத்தத்தில் மட்டுமே ஒரு இலட்சம் வரையான மக்கள் இறந்திருக்கலாம் என்று தரவுகள் தெரவிக்கின்றன (Szczepanski, Kallie, 2020).

இந்தக் காலகட்டத்தில் இலங்கை வடபகுதியில் விடுதலைப்புலிகள் கட்டுப்பாட்டுப் பகுதியில் கிட்டத்தட்ட மூன்று இலட்சம் மக்கள் வாழ்ந்து வந்தார்கள் என்று தரவுகள் தெரிவிக்கின்றன. ஒரு உக்கிரமான சண்டை நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்த காலகட்டத்தில் விடுதலைப்புலிகள் மக்களை தமது கருத்துக்களை நோக்கி கவர்ந்திழுத்தல், அணிதிரட்டுதல் பணிகளுக்காக அரசாங்கை ஒரு கருவியாக பயன்படுத்தினர். இதற்காக 10-12 பேர் கொண்ட பல குழுக்களை அமைத்து காலத்தேவைக்கேற்ற கருப்பொருட்களில் நாடகங்களைத் தயாரித்து மேடையேற்றினார்கள். ஒவ்வொரு குழுவுக்குமான பயிற்றுவிப்பாளர் ஒருவர் நியமிக்கப்பட்டார். சில வேளைகளில் ஒரு பயிற்றுவிப்பாளர் பல குழுக்களுக்கு நாடகங்களை எழுதி தயாரித்து வந்தார். தயாரிக்கப்பட்ட ஒவ்வொரு நாடகமும் ஒரு குழுவால் தொடர்ச்சியாக பல இடங்களுக்கு பயணித்து பல நூறு இடங்களில் மேடையெற்றப்படும். இந்த அத்தனை குழுக்களின் கலைஞர்களும் மாதாந்த சம்பளம் பெற்று அதனைத் தொழிலாகவே செய்துவந்தார்கள். இவ்வாறான குழுக்களில் ஒன்றாகச் செயற்பட்ட புதுவை அன்பனின் நாடகக் குழு ஆய்வுக்காக எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது. மேலும் இந்த நாடகக் குழு தயாரித்த 'ஒரு தாயின் கதை' என்ற நாடகம் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

நாடகப் படைப்பு கவலை மற்றும் மனச்சோர்வைச் சமாளிப்பதில் முக்கிய பங்காற்றமுடியும். ஒருவரின் சொந்த அடையாளத்தை சோதிப்பதற்கான ஒரு முக்கியமான கருவியாக நாடகப்பயிற்சி அமைகிறது. நாடகப் பட்டறையை பொதுவாக குழுச் செயல்பாடாக கருத முடியும். படைப்பாற்றல் செயல்முறையானது குழுவின் மீது மட்டுமல்ல, தனிநபர் மீதும் நேர்மறையான தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகிறது (Heinig, 1993). உண்மையில், ஒரு நாடகக் குழுவில் வேலை குழு அங்கத்தவர்களை



வரவேற்று, உதவுவதன் மூலம் தனிப்பட்ட இருப்பை மேம்படுத்துவதற்கும், சமூக மற்றும் தாராள மனப்பான்மைக்கு அதிக விருப்பத்தைத் தூண்டுவதுமாகும்.

நாடகப்பயிற்சியில் ஈடுபடுபவர்கள் தங்களை வெளிப்படுத்திக் கொள்ளவும் அவர்களின் படைப்பாற்றலை வளர்க்கவும் முடிகிறது (McCaslin, 1984). அதேபோல் நாடகக் கதாப்பாத்திரங்களில் நடிப்பவர்கள் மற்றவர்கள் மீது பச்சாதாபத்தை மேம்படுத்துகிறார்கள். எனவே, முதலில் தான் என்ற மனோபாவத்திலிருந்து தொடங்கி, அவர்கள் மற்ற நபரின் பார்வையைப் புரிந்துகொள்கிறார்கள். மனித வளர்ச்சியின் பின்னணியாக இருக்கும் சுயநலத்தில் இருந்து நற்பண்புக்கு அவர்கள் தாவுகிறார்கள். இதன் விளைவாக, பிரச்சினைகளைச் சமாளிக்கவும், அவற்றைத் தீர்க்க புதிய தீர்வுகளைக் கண்டறியவும் பழகிக் கொள்கிறார்கள் (Heinig, 1993). இந்த நிலைமையை இலங்கை வடபகுதியில் காணப்பட்ட விடுதலைக்கான அரங்கிலும் இனங்காண முடியும்.

ஆய்வு முறையியல்

நடிப்புக் கோட்பாடுகள்

அரங்கு உணர்ச்சிகள், செயல்கள் சார்ந்தது இது உளவியலுடன் ஒன்றிணைகின்றன. ஒரு நல்ல நடிப்பு யதார்த்தமாகவும் உண்மையானதாகவும் இருக்க வேண்டும் என்று கூறினார். நடிக்கர்கள் தங்களைச் சுற்றியுள்ள அனைத்தையும் நம்ப வேண்டும் என்றார் (Stanislavsky, 1967).

நடிக்கர்கள் யதார்த்தத்தைப் புரிந்து கொள்ளாவிட்டால் மனித ஆன்மாவின் ஆழத்தை அடைய முடியாது (Benedetti, 1982; Stanislavsky, 1990). இந்த இலக்கை அடைய அவர்கள் தங்கள் சொந்த உணர்ச்சிகளை உணர்ந்து அதனை விடுவிக்க வேண்டும். எனவே, நடிப்பில் நடிக்கர்கள் தங்கள் சொந்த உணர்வை பிரத்தியேகமாக கையாள வேண்டும் (Stanislavsky, 1990).

அதேபோல், நடிக்கர்கள் வெவ்வேறு சூழ்நிலைகளில் ("கொடுக்கப்பட்ட சூழ்நிலைகள்") "நான் இருந்திருந்தால். நான் என்ன செய்ய வேண்டும்?" எனபதிலிருந்து அவர்களின் உணர்ச்சி நினைவகத்தை செயல்படுத்துகிறார்கள். எனவே, அவர்களின் உணர்ச்சிகள் மற்றும் உணர்வுகள் இந்த அனுமான சூழ்நிலைகளில் "உண்மை" என்று ஒலிக்கும் (Benedetti, 1982). ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கியைப் பொறுத்தவரை, நடிக்கர்கள் ஒரு மாற்று யதார்த்தத்தை உருவாக்குகிறார்கள், இது நடிப்புக்கலையில் மையமான மந்திர 'ஆல்' (Magic if) ஐப் பயன்படுத்துகிறது என்கிறார்.

ஒரு நல்ல நடிப்பை அடைய, நடிக்கர்கள் தங்கள் சொந்த அனுபவங்களை ஆராய்வது அவசியமாகிறது (Benedetti, 1982). குறிப்பாக, அவர்கள் மேடையின் தன்மையை மதித்து மேடையில் வாழ்க்கையை கொண்டு வர வேண்டும் (Stanislavsky, 1967) கூற்றுப்படி, உணர்வுகள் மற்றும் உணர்ச்சிகளுடன் இணைந்த உடல் செயல்பாடுகளை நாம் நினைவில் கொள்ளலாம் (Merlin, 2007) உண்மையில், உடல் செயல்பாடுகள் எண்ணங்கள், உணர்ச்சிகள் மற்றும் அனுபவங்களை மீண்டும் கொண்டுவர முடியும். உணர்ச்சி நினைவகத்தை அடைய உடல் செயல்பாடுகள் கற்பனைக்கு ஒரு சக்திவாய்ந்த தூண்டுதலாக இருக்கும். உண்மையில், நரம்பு மண்டலம் அனைத்து முந்தைய அனுபவங்களின் (அதாவது உணர்ச்சி நினைவகம்) தடயங்களைக் கொண்டுள்ளது. அவை மனதில் பதியப்பட்டிருப்பதால், அவை எப்போதும் கிடைக்காது, ஆனால் ஒரு தொடுதல், ஒலி, வாசனை போன்ற புலனுணர்வு தூண்டுதல் உணர்ச்சி நினைவகத்தைத் தூண்டும் (Benedetti, 1982; Stanislavsky, 1990).

உடல் செயல்பாடுகள் கடந்த காலத்தில் அனுபவித்த உணர்ச்சிகளின் தடயங்களைத் தூண்டுகின்றன, இதன் மூலம் மேடையில் "கொடுக்கப்பட்ட சூழ்நிலைகளுக்கு" அவற்றை நம்பத்தகுந்ததாகவும் சிறப்பாக மாற்றியமைக்கவும் (Merlin, 2008). நடிக்கர்களால் முடிகிறது.

க்ரோடோவ்ஸ்கி ஒருவர் செயல்படுவதன் மூலம் மட்டுமே கற்றுக்கொள்ள முடியும் என்று குறிப்பிட்டார். உடலின் இயக்கம் அடைய வேண்டிய இலக்கைப் பொறுத்து வேறுபடுகிறது (Richards, 1995). க்ரோடோவ்ஸ்கியின் கூற்றுப்படி, நடிக்கர்கள் தங்கள் உடலுடன் சிந்திக்க வேண்டும். உண்மையில், அவர்கள் ஒரு கட்டமைப்பில் தங்கள் சொந்த வரிசையான செயல்களை அமைத்தவுடன், நிகழ்ச்சியின் போது, பொதுச் சபை என்னவாக இருக்கும் மற்றும் மேடையில் என்ன நடக்கும் என்பதில் அவர்கள் மற்றவர்களுடன் உடன்பட வேண்டியதில்லை. அவர்களின் சொந்த செயல்களின் மூலம், ஒரு



பொதுவான உள்ளடக்கத்தை எவ்வாறு அணுகுவது என்பதை அவர்கள் கண்டுபிடிப்பார்கள். எனவே, அவர்கள் தங்கள் உடலின் முழுமையான தேர்ச்சியை அடைய வேண்டும். எனவே, ஒரு நடிகரின் பயிற்சி என்பது கட்டமைக்கப்பட்டது. ஏனென்றால் நடிகர்களின் உடல்கள் எல்லா சாத்தியங்களுக்கும் தயாராக இருக்க வேண்டும். பயிற்சியானது நடிகரின் நினைவிலிருந்து வெளிப்படும் நிரலெழுங்கின் ஒரு பகுதியாக மாறும் "அறிகுறிகளை" கண்டுபிடிக்க நடிகர்களை அனுமதிக்கிறது (Attisani, 2006). மேலும், நடிகர்கள் சுய விழிப்புணர்வை அடைய முடியும், ஆனால் அவர்களுக்கு கடுமையான ஒழுக்கம் மற்றும் நுட்பம் தேவை (Richards, 1995). எனவே, நடிகர்கள் ஒவ்வொரு உளவியல்-உடல் தடைகளையும் நீக்கி தங்கள் உடலை விடுவிக்கிறார்கள். இறுதி இலக்கு நடிகர்களை அவர்களின் சொந்த உடலுடன் சிந்திக்க வைப்பதாகும் (Harris, 1983). இதை அடைய, பழைய பழக்கவழக்கங்கள் மற்றும் உளவியல் எண்ணப்பாங்குகளை அகற்றுவது முக்கியமானது (Harris, 1967). ஆகவே நடிகனுக்கான பயிற்சிகள் நடிகன் தன்னை ஒழுங்கமைக்கவும் தனது தன்னிச்சையை இணைக்கவும் உதவ வேண்டும். இது ஒரு நடிகரின் இயக்கத்தின் வடிவங்கள் மற்றும் உடல் விவரங்களை தெளிவாக்குகிறது. பயிற்சியின் மூலம் நடிகரின் உடலின் விவரங்களை "சரியானவை" ஆக்குவதற்கும், தனிப்பட்ட தூண்டுதல்களுடன் அவற்றை இணைக்கவும், அந்த விவரங்களை தனித்தனியாக விரிவுபடுத்த அனுமதிக்கும். ஒரு நடிகரின் உடலின் உள்ளே இருந்து எதிர்வினை வரவில்லை என்றால், உடல் செயற்கையாகவும் கடினமாகவும் இருக்கும். பயிற்சி என்பது "வெளிப்படையான செழுமையை" பெறுவதற்காக ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட நடைமுறைகளின் தொகுப்பாக இருக்க வேண்டும் (Grotowski, 2007).

க்ரோடோவஸ்கியின் கூற்றுப்படி, நம்மை நாமாக ஏற்றுக்கொண்டால் நம்மை நாமே வெல்ல முடியும் (Grotowski, 2012). எந்த எதிர்ப்பும் இல்லாமல் ஒருவர் தன்னைத்தானே வெல்ல வேண்டும். நாம் யாராக இருக்கிறோம், நாம் எந்தச் சூழலில் வாழ்கிறோம் என்பதை அறிவது அவசியம். இதைச் செய்ய, முகமூடியை அகற்றிவிட்டு நாமாக இருக்க வேண்டும் (Grotowski, 2007). அதேபோல், புதிய அறிவைப் பெறுவதும் பழைய பழக்கங்களை அகற்றுவதும் முக்கியமானதாகிறது (Grotowski, 2012).

ஈழத்தமிழ் அரங்கப் போக்குகளில் யுத்தகால அரங்கு வித்தியசாமானது சுயதேடலுக்கான பயணமாக இனங்காணக்கூடியது. இந்த அரங்கு நடிகர்களை மையப்படுத்தியது. நடிகர்களின் உடலசைவுகள் உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகள் ஒப்பனையற்ற முகம் பகட்டற்ற உடை என்பவற்றில் தங்கியிருந்தது. வன்னியரங்கில் என்ன கூறுகள் உள்ளன என்பதைத் துல்லியமாகக் கூறுவது கடினம். ஏனெனில் அதனை இப்போது நினைவரங்கில் (Memory Theatre) மட்டுமே காணமுடியும்.

க்ரோவஸ்கி குறிப்பிடுவது போன்று "அரங்கில் மிதமிஞ்சியதாக அனைத்தையும் படிப்படியாக அகற்றுவதன் மூலம், முகஒப்பனை இல்லாமல், பகட்டாரவாரம் இல்லாத உடை, காட்சியமைப்பு இல்லாமல், ஒரு வரையறுக்கப்பட்ட நடப்பிடம் (மேடை) இல்லாமல், ஒளி மற்றும் ஒலி விளைவுகள் இல்லாமல், தியேட்டர் இருக்க முடியும் என்பதைக் கண்டறிந்தோம்" (Grotowski, 2007).

தகவலளிக்கையும் பகுப்பாய்வும்

யுத்தத்தில் சைக்கிள்களில் பயணித்த தொழில்முறை நாடக்குழு

"நான் கவிஞனும் அல்ல

நல்ல பெரும் கலைஞனும்ல்ல

மெத்தப் படித்த பண்டிதரும்ல்ல

பள்ளிப்பருவத்தில் கொள்ளிக்குடம் சுமந்த பாவி

பத்துவயதில் பெத்த அப்பனைத் தொலைத்துவிட்டு

தோட்டம் தூரவுகளுக்குள் வாழ்க்கையைத் தேடிய பாமரன்

எங்கள் அப்பன் எனக்கு சொத்தாக விட்டுப் போன

வீட்டையும் வீட்டோடு கூடப்பிறந்த வறுமையையும்

வைத்துக் கொண்டு தான்



கலைத்தாயின் மடியில் தவளத் தொடங்கினேன்

இன்றும் கூட தவழ்ந்து கொண்டிருப்பதாகவே நினைக்கிறேன்.

என் விருப்பத்திற்குரியவனின் மதிப்பைத்தவிர பெயருக்கு பின்னால்

வேறெந்த விளம்பரங்களோ, பகட்டுக்களோ ஏதுமில்லை”.

புதுவை அன்பன் என்ற நாடகக் கலைஞன் இலங்கை வடபகுதியில் யுத்தகாலத்தில் நாடகத் துறையில் தொழில்முறை கலைஞனாக தீவிரமாக இயங்கி அதன் காரணமாக இராணுவத்தினரால் கைதுசெய்யப்பட்டு சிறையில் அடைக்கப்பட்டு விடுதலை செய்யப்பட்ட பின், நாடகத் துறையிலிருந்து ஒதுங்கி வாழுகிறார் (Puthuvai Anpan, 2022). தனது கடந்தகாலம் பற்றிய நினைவுகளை மீட்பதும் பகிர்வதும் தனக்கு ஆபத்தானது என்ற பயம் காரணமாக தன்னை சுயதணிக்கை செய்து கொள்கிறார் அல்லது தன் ஆழ்மன நினைவுகளை தானே ஆழப்படுத்திக் கொள்கிறார்.

இங்கு, தடைசெய்யப்பட்ட நினைவுகளின் செயல்திறனாக 'சமூக நாடகம்' என்ற கருத்தை விரிவுபடுத்த, எனது வாதத்தின் கருத்தியல் சட்டகம் மற்றும் பகுப்பாய்வு வகைகளை முன்வைப்பதன் மூலம் நான் தொடங்குவேன் (Lec-Aladgem, 2006). இலங்கையின் உள்நாட்டு யுத்தம் நீண்ட இரத்தம் தோய்ந்த வரலாற்றைக் கொண்டிருக்கிறது. அது 2009ம் ஆண்டு அருவருக்கத் தக்க முறையில் முடிவுக்கு வந்தது. இதன் போது விடுதலைக்காகப் போராடிய விடுதலைப்புலிகள் அமைப்பு தோற்கடிக்கப்பட்டதோடு தடைசெய்யப்பட்டது. இந்தக்காலத்தின் பதிவுகளும், உரையாடல்களும் தடைசெய்யப்பட்டன. ஏன் நினைவுகள் கூடத் தடைசெய்யப்பட்டது, நினைவுகளை மீள நினைத்தல் பயம்நிறைந்ததாக செய்யக்கூடாததாக நோக்கப்பட்டது. இதில் இந்தக்காலத்தில் நடந்த கலைப்படைப்புக்களை மீள நினைப்பதும் அடங்கும் எனலாம்.

எட்வர்ட் சைட் (2000) தனது ஆரம்ப நூலான ஓரியண்டலிசத்தில், 'எல்லா வரலாறுகளும் சர்ச்சைக்குரிய வரலாறுகள் மற்றும் மறைக்கப்பட்ட, மௌனமாக்கப்பட்ட அல்லது தடுக்கப்பட்ட வரலாறுகள் தான் அவற்றை வெளிக்கொணர்வது ஆராய்ச்சியாளரின் கடமை' என்று கருத்துரைத்தார்.

இங்கு, சமூக நாடகம் என்பது ஒரு ஓரங்கட்டப்பட்ட சமூகத்தின் நாடகமாகும், இது கலை நடைமுறையை அதன் சொந்த விருப்பங்களுக்குப் பயன்படுத்துகிறது, இது எப்போதும் நிதியுதவி செய்யும் நிறுவன அமைப்புகளுக்கு இணங்காது. எனவே, சக்தியற்ற சமூகக் குழுவானது மதிப்புகள், சின்னங்கள் மற்றும் நம்பிக்கைகளின் ஆளும் அமைப்புகளை எதிர்கொள்ளவும், அதற்குள்ளும் அதற்கு அப்பாலும் வெவ்வேறு அதிகார ஆட்சிகளுடன் பேச்சுவார்த்தை நடத்தவும் உதவுகிறது (Lev-Aladgem, 2006).

ஹால்ப்வாச்ஸ் கூட்டு நினைவுகத்தின் தன்மையில் கவனம் செலுத்தினார், இது நிகழ்காலத்தின் வெளிச்சத்தில் கடந்த காலத்தின் புனரமைப்பு ஆகும், மேலும் இது அட்டவணைக் கொண்டாட்டங்கள் மூலம் நிகழ்வுகளால் நினைவுகூரப்படுகிறது மற்றும் பலப்படுத்தப்படுகிறது. கூட்டு நினைவுகம் இரண்டு அடிப்படை கொள்கைகள் மூலம் மறுகட்டமைக்கப்படுகிறது (Upalbwachs, 1992): மறுபயன்பாடு மற்றும் மயக்கமடைதல். (Reutilization and Anaesthetization) முந்தையது கடந்த காலத்திலிருந்து தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட நிகழ்வுகளை மீண்டும் செய்து மீட்டமைக்கிறது, பங்கேற்பாளர்களை நிகழ்வின் அசல் இடம் மற்றும் நேரத்திற்கு அடையாளமாக மீண்டும் இணைக்கிறது. பிந்தையது நினைவுகத்தை சித்தரிக்கவும் மாற்றவும் பயன்படுத்தப்படும் வாகனம் எனலாம். வாதிடுவது போல், அதிர்ச்சிகரமான சம்பவங்களை வெளிப்படுத்தும் கடினமான சுமையை சுமந்து, அதனுடன் வரும் வேதனையை வெளியிடும் சிறப்புத் திறனை கலை கொண்டுள்ளது (Lucette Valensi, 1995).

படிம அரங்கு, ஒரு குறிப்பிட்ட கலை வடிவமாக, வரலாற்றை நிகழ்த்தும் ஒரு தனித்துவமான குறியீட்டு நடைமுறையாகும். அதன் சிறப்பு ஆற்றல்கள் மூலம், கடந்த காலத்தைப் பற்றிய தற்போதைய பிரதிநிதித்துவங்கள், விவாதங்களில் அரங்கு சக்திவாய்ந்த முறையில் பங்கேற்கிறது (Halbwachs, 1992).

இது மேலாதிக்க சக்திகளின் வலுப்படுத்தும் கூட்டு நினைவுகத்துடன் போட்டியிடவும் எதிர்க்கவும் முடியும். ஆதிக்கமற்ற குழுக்களின் அரங்கு இன்னும் 'உயர்' மற்றும் விலையுயர்ந்த ஆதிக்க கலாச்சாரத்தின் தடுக்கப்பட்ட களமாகவே உள்ளது (Urian, 2001) ஒரு நவீன அரசு மற்றும் ஒரு ஐக்கிய தேசத்தை உருவாக்குவதற்கு மறந்துபோனது நினைவில் உள்ளது போன்றவற்றை



ஒருங்கிணைத்து ஒரு தேசிய வரலாற்றை ஒருங்கிணைக்க வேண்டும், பகிரப்பட்ட நினைவுகள் மூலம் மட்டுமல்ல, 'பகிரப்பட்ட மறதி, கூட்டு மறதி' மூலமாகவும் பிணைக்கப்பட்டு உருவாக்கப்படுகின்றன. (Renan, 1990).

புதுவை அன்பன் யுத்தகாலத்தில் தொழில்முறை நாடகக் குழுக்களுக்கு பயிற்சியளிக்கும் பொறுப்பில் இருந்தார். இவரே நாடக எழுத்துருவை எழுதுதல் மற்றும் நெறியாள்கைப் பொறுப்பையும், புதுமுக நடிகர்களுக்கு பயிற்சியளிக்கும் பொறுப்பையும் ஏற்றுக் கொண்டிருந்தார். இவருக்கும், தொழில்முறை நாடகக் குழுக்களுக்கும் விடுதலைப்புலிகளின் நிதிப்பிரிவு மாதாந்தம் கொடுப்பனவுகளை வழங்கி வந்தது குறிப்பிடத்தக்கது.

யுத்தகாலத்தில் இலங்கை அரசாங்கத்தால் விடுதலைப்புலிகள் கட்டுப்பாட்டுப்பகுதிகள் மீது விதிக்கப்பட்ட பொருளாதாரத் தடை, அதனால் ஏற்பட்ட வேலையின்மை வறுமை காரணமாக பலர் துன்பப்பட்டார்கள், இவர்களில் சிலர் நாடகங்களை ஆர்வத்துடன் பாரப்பவர்களாகவே இருந்தார்கள். அவ்வாறானவர்கள் நாடகக்குழுக்களில் தமது வாழ்வாதாரத்துக்காக இணைந்து கொண்டார்கள். அதாவது, நாடகத்துறையில் அனுபவமில்லாத பலர் தொழில்முறை நாடகக் குழுவில் இணைந்து செயற்பட்டார்கள். அவர்களுக்கு நடிகைத் தெரியாது. உதாரணமாக, ஒருவர் யாழ்ப்பாணம் சுன்னாகத்தில் தேங்காய் வியாபாரம் செய்து வந்தவர். அங்கிருந்து வன்னி பெருநிலப்பரப்பிற்கு இடம்பெயர்ந்து வந்திருந்தார். வேறு தொழில் எதுவும் அவருக்கு கிடைக்கவில்லை. நாடகக்குழுவில் ஆட்கள் சேர்க்கிறார்கள் என்று அறிந்து நெறியாளர் புதுவை அன்பன் சென்று பார்க்கிறார். அவரும் அவரைப்பயிற்சியில் பங்குபற்ற அனுமதிக்கிறார். அப்போது அவர் நீண்ட தலைமுடி வளர்த்திருந்தார். அது இந்திய அமைதிப்படையில் இருந்த சீக்கிய இராணுவத்தினர் போன்றிருந்தது. அதனால் அவரை சிங் என்று அழைத்தார்கள். தமது வாழ்வாதாரத்துக்காக நாடகம் தெரியாமல் நாடகக்குழுவில் இணைந்து முழுநேர நாடகக்கலைஞர் ஆனார். அவருக்கு மாதாந்தம் கொடுப்பனவு வழங்கப்பட்டது. அவர் நாடகப்பயிற்சியைப் பெற்று பின்னர் அந்தக்குழுவில் சிறந்த நடிகராக விளங்கினார்.

“ஏதோ சில நாடக அனுபவமுள்ளவர்களை விடுதலைக்கான அரங்கக்குழுவில் இணைத்து பயிற்சியளிப்பதைவிட நாடக அனுபவமில்லாதவர்களை எடுத்து பயிற்றுவிப்பது இலகுவானது” என்று புதுவை அன்பன் அடிக்கடி குறிப்பிடுவது கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கது. இவ்வாறானவர்கள், விரும்பிய உருவங்களை செய்யக்கூடிய பதப்படுத்தப்பட்ட களிமண் போன்றிருப்பார்கள் என்று குறிப்பிடுகிறார்.

இவ்வாறு தமது வருமானத்திற்காக நாடகத்துறைக்குள் வந்தவர்கள் ஒரு பயிற்சியாளரால் பயிற்சியளிக்கப்பட்டு ஒரு குழுவாக உருவாக்கப்படுகிறார்கள். இந்தக்குழு முதலில் ஓர் இடத்தில் தங்கியிருந்து பயிற்சிகளைப் பெறுவார்கள். இந்தப்பயிற்சிகள் இரண்டு வாரங்களுக்கு மேல் நீண்டு செல்லும். காலையில் 8.00 மணிக்கு ஆரம்பமாகும் பயிற்சி இரவு 8.00 மணி வரை தொடரும். உணவு அங்கேயே வழங்கப்படும். இந்தப் பயிற்சிக்காலத்தில் நெறியாளரே நாடகத்தை புதிதளித்தல் முறையூடாக தயாரிப்பார். அவரே ஒரே நேரத்தில் நெறிப்படுத்துபவர், எழுத்தாளர், பாடலாசிரியர், இசையமைப்பாளராகவும் போன்ற பணிகளை ஆற்றுவார்.

அவரது அனுபவத்தில் தான் பார்த்தவற்றை, கேட்டவற்றை தன் எண்ணத்தில் தோன்றும் விடயங்களை, உடனே நடிகர்களைக்கொண்டு நடப்பிப்பார். காட்சிகளை அமைப்பார். நெறியாளரின் எண்ணத்தில் நாடக முழமையும் தோன்றிவிடாமலே இந்தப்பணி ஆரம்பிக்கப்படும். காட்சிகளை நகர்த்துகின்ற போது தான் அது முழுமையடைந்து செல்லும். ஆனால் இந்த நாடகங்கள் அனைத்துமே யுத்தத்தில் அவதிப்படும் மக்கள் சார்ந்த கதையொன்றை அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கும். அதனால் அந்த அனுபவங்களோடு வாழ்கின்ற நடிகர்கள் நெறியாளர் உருவாக்க நினைக்கின்ற சூழலை இலகுவாகப் புரிந்து கொள்வார்கள், அதில் உலாவும் பாத்திரங்களை, அதன் உணர்ச்சிகளை புரிந்து கொள்வார்கள்.

புதுவை அன்பன் நாடகத்தைப் படித்தவர் இல்லை, ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கி போன்ற நாடக மேதைகளின் நடப்பு முறை அறியாதவர். ஆனால் அவர் தனது பயிற்சியில் நடிகர்களுக்கு சொல்லுகின்ற முக்கியமான விடயம் “நடிக்கக்கூடாது, மேடையில் பாத்திரமக வாழவேண்டும் உண்மையாக இருக்க வேண்டும். அந் இடத்தில் நீ நின்றால் என்ன செய்வியோ அதனை செய்ய வேண்டும்” என்று குறிப்பிடுவார். கண்களை மூடியவாறு இருக்கச் சொல்லிக் கேட்டுக்கொள்வார்.



பின்னர் அந்த நடிகரில் காதில் அந்த பாத்திரத்தின் பண்புகளை, செயல்களை கூறுவார். அந்தப்பாத்திரமாக மாறவேண்டுமென்று கேட்டுக் கொள்வார். ஒரு வகையில் நடிகர்களை 'ஒரு உருக்கொள்ளல்' நிலைக்கு கொண்டு சென்றுவிடுவார். தானே நடத்துக் காண்பிப்பார். இது ஒரு வகையில் வாழ்வில் கண்ட பாத்திரங்களை மீள்படைப்பது போன்றது. அந்தப்பாத்திரங்களை நளாந்தம் தரிசிக்கும் மக்களிடம் நாடகத்தைக் கொண்டு செல்லும் போது அது அவர்களின் நெருக்கத்தைப் பெறுகின்றது. இலகுவாக தொடர்பு கொள்கிறது. ஒரு வகையில் பார்ப்பவர்களுக்கு 'கழிவிர்க்க' நிலையை உருவாக்குகிறது. இதனால் பார்வையாளர்கள் அழுவார்கள், ஆத்திரப்படுவார்கள், தூற்றுவார்கள். நகைச்சுவை இழையோட்டமும் இதில் காணப்படும். ஒடுக்கப்பட்ட அரங்கில் காணப்படுவது போன்று இந்த நாடகக்குழுகளினால் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்கள் நாயகப் பாத்திரத்தையும், வில்லன் அல்லது எதிரி பாத்திரத்தையும் கொண்டிருக்கும். இந்த இரண்டு பாத்திரங்களுக்கிடையில் 'மக்கள்' காணப்படுவார்கள். அவர்கள் ஏதிரியின் பிடயில் சிக்காமல் 'நாயகன்' பக்கம் சாரவேண்டும் என்ற மனநிலையை மக்கள் பெறவேண்டும் என்பது இதன் நோக்கமாக இருந்திருக்கிறது.

இவ்வாறு பயிற்சி பெற்ற நாடகக்குழு தனது பயிற்சிகளை முடித்து நாடகத்தை தயாரித்து விட்டால் அது மேடையேற்றத்துக்கான தனது பயணத்தை ஆரம்பித்து விடும். 1995 - 2006 வரையான காலகட்டத்தில் ஒவ்வொரு குழுவிற்கும் வாகனங்கள் ஒழுங்கு செய்யப்படும் அதில் சென்று அவர்கள் நாடகங்களை மேடையேற்றுவார்கள். ஆனால் 2006 சாமாதான உடன்படிக்கை முறிவடைந்து A9 பாதை பூட்டப்பட்ட பின்னர் வாகனங்களில் பயணிப்பது முடியாமல் போகிறது. நாடகக்குழுக்கள் பயணிப்பதற்கான வாகனங்களுக்கான எரிபொருள் கிடைக்காததால் நாடகக்குழுக்கள் தமது பயணத்திற்கு மாற்று வழியைத் தேடவேண்டிய கட்டாய நிலைக்குத் தள்ளப்படுகிறார்கள். சைக்கிள்களில் பயணம் செய்வது என்று தீர்மானிக்கிறார்கள். இந்தத் தீர்மானத்திற்கமைவாக நாடக ஆற்றுகைகள் எளிமைப்படுத்தப்பட்டன. குரொட்டொவஸ்கி குறிப்பிட்ட வறிய அரங்கின் தன்மைகளை அது எடுத்துக் கொண்டது.

ஒவ்வொரு நடிகர்களுக்கும் ஒரு சைக்கிள் கொடுக்கப்பட்டது. அதில் தினமும் காலை 7.00 மணிக்கு நாடக மேடையேற்றத்திற்காகப் பயணிக்க ஆரம்பிப்பார்கள். நாடக மேடையேற்றத்துக்கான இடங்களை ஒவ்வொரு பிராந்தியத்திலும் உள்ள அரசியல் துறை பொறுப்பாளர்கள் தெரிவு செய்வார்கள். சைக்கிள்களில் ஒவ்வொரு நடிகரும் தனக்குத் தேவையான சீருடை ஒன்று, மற்றும் ஏனைய உடைகள், அடிப்படைப்பொருட்களை சைக்கிளின் பின்பகுதியில் வைத்துக்கட்டுவார். சைக்கிளின் நடுப்பகுதியில் விசேடமாக வைக்கப்பட்ட ஒரு பை இருக்கும். அதில் தண்ணீர்ப் போத்தல் போன்ற மிக அத்தியாவசியமான பொருட்கள் வைக்கப்பட்டிருக்கும். ஒவ்வொரு குழுவிலும் சைக்கிள் காற்றடிக்கும் பம், ஏனைய அவசர திருத்தத்திற்கான கருவிகள் இருக்கும். இசைக்கருவிகளையும் சில சைக்கிள்களில் வைத்திருப்பார்கள்.

காலையில் தமது தங்குமிடத்திலிருந்து சைக்கிள்களில் தமது சீருடை அணிந்து ஒன்றன் பின் ஒன்றாக வரிசையாக பயணிக்க ஆரம்பிப்பார்கள். வரிசையில் முதலாவதாக இருப்பவர் ஒரு சிறிய ஒலிபெருக்கியை வைத்திருப்பார். அதில் நாடகம் எங்கே நடக்கவிருக்கிறது என்ற அறிவித்தலை வழங்குவார்.

சில வேளைகளில் முதலாவது சைக்கிளில் மேளம்/பறை ஒன்றை வைத்து அடித்து சத்தம் எழுப்பியபடி செல்வார்கள். இந்தக் குழுவைக் கட்டுப்படுத்துபவர் ஒரு 'விசில்' வைத்திருப்பார். அவரது விசில் சத்தத்திற்கு நாடகக்குழு கட்டுப்பட்டு பயணிக்கும். ஒவ்வொரு நாளும் காலையில் இந்த அணிவகுப்பு தொடங்கும், அப்போதே நாடகம் ஆரம்பித்துவிடும் என்று அதன் நெறியாளர் குறிப்பிடுகின்றார். இங்கு நடிகர்கள் நாடகத்தில் நடிப்பதற்கான அடிப்படை ஆடையுடன் தமது பயணத்தை ஆரம்பிப்பதால் நாடகம் இங்கிருந்தே ஆரம்பிப்பதாகக் குறிப்பிடுகிறார். காலையில் தங்குமிடத்திலிருந்து புறப்பட்டால் முதலாவதாக 8.30 மணிக்கு நாடக மேடையேற்றம் நடைபெறும். அது ஒரு பாடசாலை முற்றமாக, மரநிழலாக, கோவில் முன்றலாக இருக்கும். அந்த இடத்தை அடைந்ததும் காலை உணவு கிடைக்கும். இந்தக்கால கட்டத்தில் நாடகக்குழுவிற்கான உணவு அந்தப்பகுதி மக்களிடமிருந்தே பெறப்படுவது வழக்கமாக இருந்திருக்கிறது. நாடகம் மேடையேற்றும் இடத்தை தெரிவு செய்யும் ஒழுங்கு படுத்துபவர் நாடகக்குழு வரவை முன்சூட்டியே



அயலிலுள்ளவர்களிடம் அறிவித்து வீட்டிற்கு ஒரு உணவுப்பொதி தருமாறு கோருவார். அந்த உணவுப்பொதிகளை சேகரித்து காலை உணவை நாடகக்குழு நிறைவு செய்யும். இங்கு வெவ்வேறு வீடுகளிலிருந்து உணவுப்பொதி பெறப்படுவதால் எல்லா நடிகர்களுக்கும் ஒரே வகையான உணவு, ஒரே தரத்தில் உணவு கிடைக்காது. வேறு வேறான வகை உணவுகள் தான் கிடைக்கும். அங்கு நாடகத்தை மேடையேற்றிய பின் வேறு ஒரு இடத்திற்கு நாடகக்குழு நகரும். மதிய வேளைக்கிடையில் இரண்டாவது இடத்தில் அடுத்த மேடையேற்றம் நடைபெறும். அங்கும் சென்று மக்களிடம் தமக்கான உணவுப் பொதிகளைப் பெற்று மதிய உணவை நிறைவு செய்வார்கள். ஆக, மக்களை நம்பியே இந்தக்குழு நாடகத்துடன் பயணித்தது.

பிற்பகல் மற்றும் முன்னிரவில் மேலும் ஒரே இடங்களுக்கு பயணித்து நாடக மேடையேற்றங்களை நிறைவு செய்து கொண்டு இறுதியாக நாடக மேடையேற்றம் நடக்கும் இடத்தில், அங்கேயே கிடைக்கும் இடங்களில் நாடகக் குழு தங்கும். பொதுவாக பாடசாலை போன்ற பொது இடங்களில் ஆண் நடிகர்கள் தங்குவார்கள், பெண் நடிகைகள் அருகிலுள்ள பொதுமக்களின் வீடுகளில் தங்கவைக்கப்படுவார்கள்.

யுத்தகாலத்தில் சைக்கிள்களில் பயணித்த நாடகக்குழுக்கள் மிகக்கடினமான பயணத்தினூடாக நாடகங்களை கிடைத்த வெளியெங்கும் மேடையேற்றிச் சென்றிருந்தார்கள். இந்த நாடகக் குழு கலைஞர்கள் சகிப்புத் தன்மையுடனும், சோர்வற்றும் தொடர்ச்சியாகப் பயணித்திருக்கிறார்கள். இந்த விடுதலைக்கான அரங்கக்குழுவின் நாடகப்பயணம் உண்மையில் ஒரு வரலாறு அது மறைக்கப்பட முடியாதது.

தினமும் மூன்று அல்லது நான்கு வெவ்வேறு இடங்களில் மேடையேற்றங்களைச் செய்து கொண்டு தாம் சந்திக்கும் பொதுமக்களிடம் உணவை பெற்று, கிடைத்த இடத்தில் படுத்துறங்கி, கிடைத்த இடத்தில் தம் அடிப்படைத் தேவைகளை பூர்த்தி செய்து நீண்ட பயணத்தை இந்த நாடகக் குழுக்கள் இரவு பகலாக தொடர்ந்திருக்கின்றன. ஒரு மாதத்தில் இந்தக்குழு 22 நாட்கள் தொடர்ச்சியாக நாடக மேடையேற்றங்களைச் செய்ய வேண்டும். மாதாந்த அடிப்படை வேலைநாட்கள் 22 ஆகும். ஒரு நாளில் மூன்று இடங்களில் ஆக குறைந்த மேடையேற்றங்கள் நடக்க வேண்டும். குறைந்தது மாதத்தில் மொத்தம் 66 மேடையேற்றங்கள் நடைபெறும். பின்னர் மாதத்தின் மிகுதி 08 நாட்கள் விடுமுறை. வீடுகளுக்கு கலைஞர்கள் செல்வார்கள். அது முடிய மீண்டும் இதே போன்று 22 நாட்கள் பயணம் தொடரும்.

இந்தப் பயணகாலத்தில் நாடகக்குழு தொடர்ச்சியாகப்பயணிப்பதால் தமது வீட்டுடன் தொடர்பற்றிருப்பார்கள். இந்தக்காலகட்டத்தில் கைத்தொலைபேசி வசதிகள் கூட அங்கு இருக்கவில்லை. ஒரு நடிகரின் வீட்டில் ஏதாவது ஒரு துயரச் சம்பவம் நடைபெற்றால் உடனடியாக அவருக்கு தகவல் வழங்க முடியாத நிலையிருந்தது. இதனால் அந்த நாடகக்கலைஞன் 22 நாட்களின் பின் வீடுசெல்லும் போதுதான் அந்தச் செய்தியை அறியமுடியும். இவ்வாறு ஒரு நடிகரின் தாயார் இறந்த செய்தி அவருக்கு கிடைக்காததால் அவர் வீடு போய் சேரும் போது தாயரின் இறப்புச்சடங்குகள் முடிவடைந்திருந்தன.

இந்தப் பயணங்களின் போது அப்போது வன்னிப் பிரதேசங்களில் மலேரியா, வயிற்றோட்டம் போன்ற நோய்கள் பரவிக் கொண்டிருந்தன. அதன் ஆபத்துக்களின் பாதிப்புக்களும் நடிகர்களுக்கு இருந்த காரணத்தால் இவர்களுக்கான மலேரியாத் தடுப்பு மருந்துகள் விடுதலைப்புலிகளின் தலைவரின் உத்தரவின் அடிப்படையில் விசேடமாக வழங்கப்பட்டு வந்ததாக நடிகர்கள் தெரிவித்தார்கள். இந்தச் சூழலில் வான்வழித்தாக்குதல்கள் எறிகணை வீச்சுக்களும் நடைபெற்றுக்கொண்டிருந்தன. நாடகம் நடக்கும் போது ஒரு விமானம் குண்டு வீச்சுக்காக வட்டமிட்டால் உடனே மக்களும் நடிகர்களும் பாதுகாப்பான இடங்களில் ஒதுங்கி நிற்பார்கள். குண்டுவீச்சு விமானம் போன பின்னர் மீண்டும் நாடகத்தை நிகழ்த்திய சம்பவங்களையும் நடிகர்கள் நினைவு கூர்ந்தார்கள். அப்போது, பொதுவாக மக்கள் கூட்டமாக இருக்கும் இடங்கள் விமானக்குண்டு வீச்சுக்கான இலக்குகளாக விருந்தன. இறுதி யுத்தம் நடைபெற்றுக்கொண்டிருந்த காலகட்டத்தில் நாடகக் குழுவிற்கான மின்ஒளிக்கான வாய்ப்புக்கள் அறவே இல்லாது போயிருந்தன. இந்தச்சூழ்நிலைகளில் இரவு வேளைகளில் நடைபெறும் மேடையேற்றங்களுக்காக பெற்றோல் மக்ஸ் வெளிச்சத்தைப் பயன்படுத்தியிருந்தார்கள். சில இடங்களில் ரயர்களைக் கொழுத்தி அந்த வெளிச்சத்தில் நாடகங்களை மேடையேற்றியிருக்கிறார்கள்.



நாடகத்தின் பாத்திரங்களின் உடைகள் பொதுவான சீருடையாகவே காணப்பட்டன. விசேட ஒப்பனைகள் இல்லை. தாம் அணிந்து செல்லும் சீருடைக்கு மேலே ஒரு துணியைக்கட்டுவதன் ஊடாக பாத்திரங்களை வேறுபடுத்திக்காட்டியிருந்தார்கள். எளிமையான முகஒப்பனை அதிகமான வேளை முக ஒப்பனைகள் இல்லாமல் இயற்கையான முகத்துடன் நடத்திருக்கிறார்கள். சில பாத்திரங்களின் ஒப்பனைக்கு அந்த இடத்தில் கிடைக்கக்கூடிய கரியை முகத்தில் பூசி நடத்திருக்கிறார்கள்.

ஒரு நடிகனுக்கு மாதாந்தக் கொடுப்பனவு அவரது குடும்பத்தின் எண்ணிக்கைக்கு ஏற்றதாகவே வழங்கப்பட்டிருக்கிறது. குறிப்பாக, நெறிப்படுத்தி குழுவை வழிநடத்துவருக்கு குடும்ப எண்ணிக்கை குறைவாக இருந்தால் அவர்களுக்கான பணத்தேவை குறைவாக இருக்கும் அதனால் அந்த நடிகருக்கு குறைந்த சம்பளம் வழங்கப்படும். அதே வேளை நடிகர் ஒருவருக்கு குடும்ப எண்ணிக்கை அதிகமாக இருந்தால் அவர் கூடுதலான சம்பளத்தைப் பெறுவார். தகுதிக்கேற்ற ஊதியம் வழங்கப்படாமல், எல்லோரும் சமமாகக்கணிக்கப்பட்டு அவர்களின் 'தேவைக்கேற்ற ஊதியம்' என்ற அடிப்படையில் கொடுப்பனவு வழங்கப்பட்டிருக்கிறது. இதனை ஏற்றுக்கொண்டு குழு மிகக் கடினப் பயணத்தை மேற்கொண்டதும் ஆச்சரியமாக இருக்கிறது.

இந்த தொழில்முறை நாடக்குழு பல நூறு மேடையேற்றங்களைக் கண்டு பல ஆயிரம் மக்களைச் சந்தித்திருக்கிறார்கள். பொதுவாக தமிழ் சமூகத்தில் நாடகக்கலை இழிநிலையில் பார்க்கப்படுவதான ஒரு சூழல் இன்றும் காணப்படுகின்றது. ஆனால், யுத்த காலத்தில் விடுதலைக்கான அரங்கப்பயணத்தில் இருந்த நடிகர்கள் தமக்கு உயர்ந்த மரியாதை கிடைத்து வந்ததை நினைவு கூர்கிறார்கள். மக்கள் தமக்கு உணவில்லையென்றாலும் நாடகக்குழுவுக்கு ஒரு உணவுப்பொதியை மகிழ்ச்சியுடன் வழங்கிவந்தார்கள் என்று கூறுகிறார்கள். சில இடங்களில் நடிகர்கள் தாம் நாடகம் நிகழ்த்தவுள்ள இடத்தின் அருகில் இருக்கும் மக்களிடம் வீடு வீடாகச் சென்று நாடகம் நடக்கப்போவது பற்றி அறிவிப்பார்கள். அப்போதே, தமக்கான ஒரு உணவுப்பொதியைத் தருமாறு கேட்பார்கள். ஒரு குழுவில் எத்தனை பேர் இருக்கிறார்களோ அத்தனை பொதிகள் மட்டுமே மக்களிடமிருந்து பெறப்படும்.

விடுதலைப் புலிகள் கட்டுப்பாட்டுப்பகுதி மீது விதிக்கப்பட்ட கடுமையான பொருளாதாரத் தடை காரணமாக மக்கள் உணவின்றி சிரமப்பட்டார்கள். அரசாங்கத்தால் இலவசமாக வழங்கப்படும் உணவுப் பொருட்களை நம்பியே பல குடும்பங்கள் வாழ்ந்தார்கள். இந்த உதவி கிடைக்கவில்லையென்றால் குடும்பங்களில் உணவுக்கு பெரும் பிரச்சனை ஏற்படும். இவ்வாறான ஒரு நிலைமையில் நாடகக்குழு வீடு வீடாகச் சென்று ஒரு உணவுப்பொதி தருமாறு கேட்கிறார்கள். அவ்வாறு ஒரு வீட்டில் கதவைத்தட்டி நடிகர்களுக்கு ஒரு உணவுப்பொதி தரமுடியுமா? என்று கேட்கிறார்கள். அங்கிருந்த தாய், 'இங்க சாப்பாடும் இல்லை ஒன்றும் இல்லை போங்கோ' என்று சினந்து கொண்டார். பின்னர் நாடகக் குழு அடுத்த கிராமத்துக்கு சென்று நாடகம் போடுகிறது. அங்கு முதல் நாள் உணவுப்பொதி தரமுடியாது என்று சொன்ன தாய் ஓடிவருகிறார். 'இரண்டு பேர் வாங்கோ நேற்று ஒன்றும் இல்லை என்று சொல்லி அனுப்பிப்போட்டன்' என்றார். ஏன் நேற்று என்ன நடந்தது? என்று நாடகக்குழுவினர் கேட்ட போது, "நேற்று பானையில் ஒன்றும் இருக்கேல்ல, இன்றைக்கு 'நிவாரணம்' (அரசின் இலவச உணவுப்பொதி) எடுத்தனான் அது தான் வீட்டில் சமைச்சிருக்கிறன் சாப்பாடு இருக்கு வாங்கோ வந்து இரண்டு பேர் சாப்பிடுங்கோ" என்றார் பின்னர் நாடகக்குழுவில் இரண்டு பேர் சென்று உணவை உண்டு வந்தார்கள்.

ஒவ்வொரு குழுவிலும் சம அளவு பெண்கள் பயணித்திருக்கிறார்கள். ஆண்களுக்கு நிகராக சைக்கிள்களில் பலநூறு மைல்கள் தொடர்ச்சியாகப் பயணித்து நாடகங்களை மேடையேற்றியிருக்கிறார்கள். பெண்களின் மனத்தெரியம், கடின உழைப்பு, உடல் தகுதி நிலை என்பன சமவலுவை நாடகக்குழுவிற்கு வழங்கியிருக்கிறது. எனது ஆய்வில் வன்னியில் விடுதலைக்கான அரங்கப்பயணத்தை மேற்கொண்ட அத்தனை குழுக்களுடனும் சந்திப்புக்களை மேற்கொள்ள முடியவில்லை. புதுவை அன்பனின் குழுவைச்சார்ந்த பத்துப்பேரை சந்தித்து உரையாடும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது. அவர்கள் எல்லோரும் அந்தக்கடுமையான பயணத்தை பசுமையான நினைவுகளாக இரையீட்டார்கள். தமக்கான மகிழ்ச்சியான காலமாக அந்தக் காலத்தைக் குறிப்பிட்டார்கள். ஆனால், இப்போது இவர்கள் யாருமே நாடகத்தை தமது தொழிலாக செய்வதில்லை. வேறு வேலைகள் செய்து தமது பொருளாதாரத் தேவையை பூர்த்தி செய்கிறார்கள். அதே வேளை இவர்களுக்கிடையில் இன்றும் ஆத்மாத்தமான உறவு இருப்பதைக் காணலாம். ஆனால் இந்த ஆய்வை மேலும் செழுமைப்படுத்துவதற்கு நாடகக்குழுக்கள் தயாரித்த நாடகங்களின் எழுத்துருக்கள் தேவை அவை



கிடைக்கப்பெற வேண்டும். பதிவு செய்யப்பட்ட ஒலி ஒளிப்பதிவுகளும் கிடைக்கவில்லை. இதனால் அவர்களுடனான நீண்ட தனிநபர் உரையாடல், குழுக்கலந்துரையாடல் மூலமாகவே அவர்களின் நினைவிலிருந்து சில நாடகங்கள் பற்றிய தகவல்களைப் பெறமுடிந்தது. இருப்பினும் மேலும் தகவல்கள் தேவைப்படுகின்றன.

இந்தத் தொழில்முறை நாடகக் குழுக்கள் 2008 ஆண்டு வரை அதாவது விசுவமடு என்ற இடம் வரைக்கும் இராணுவம் முன்னேறி வந்த பின்னரே சைக்கிள்களில் சென்று நாடகங்கள் மேடையேற்றுவதை நிறுத்தினார்கள். கிட்டத்தட்ட இலங்கையின் இறுதிப்போர் 2009 மே நிறைவடைவதற்கு ஆறுமாதங்கள் முன்னர் வரை நாடகக் குழுக்கள் செயற்பட்டிருக்கின்றன. இவ்வாறு, யுத்தம் தீவிரமாக நடைபெற்றுக்கொண்டிருந்த காலத்தில் தொழில்முறை நாடகக் கலைஞர்களால் சைக்கிள்களில் சென்று மேடையேற்றப்பட்ட 'ஒரு தாயின் கதை' நாடகம் பற்றிப் பார்க்கலாம்.

ஒரு தாயின் கதை நாடகம்

விடுதலைப்புலிகள் 2008/2009 காலகட்டத்தில் தமது களநிலைப் போராளிகளின் எண்ணிக்கை அதிகரிக்கும் நோக்கத்திற்காக பொது மக்களை வலுக்கட்டாயமாக தமது போராளிகளாக இணைத்துக் கொள்கிறார்கள். இளைஞர்கள் கட்டாய இராணுவப் பயிற்சிக்காக சேர்த்துக் கொள்ளப்படுகிறார்கள். இந்தக்காலகட்டத்தில் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகம் தான் 'ஒரு தாயின் கதை'. இதனை புதுவை அன்பன் எழுதி நெறிப்படுத்தியிருந்தார்.

இது கணவனை இழந்த ஐந்து பிள்ளைகளின் தாயின் கதை. இந்தத் தாய்க்கு இரண்டு பெண்பிள்ளைகள் மூன்று ஆண்பிள்ளைகள். மூத்தமகன் குடும்பத்தின் பொருளாதார நிலையை சீர்செய்வதற்காக வெளிநாடு செல்வதற்காக தலைநகர் கொழும்புக்கு செல்கிறான். மற்றைய மகன் கட்டாய இராணுவ சேவையிலிருந்து தப்பிப்பதற்கான தனது உறவினர்கள் வசிக்கின்ற இராணுவக் கட்டுப்பாட்டு இடமொன்றுக்கு சென்று விடுகிறான். மூன்றாமவன் தனது பாடசாலைக் கல்வியை முடிக்கும் தருவாயிலுள்ளவன் அவனே தாயின் கடைசி மகன், அவனோடும் மற்றும் இரண்டு பெண்பிள்ளைகளுடனும் தாய் விடுதலைப்புலிகள் கட்டுப்பாட்டு பகுதியில் வாழ்கிறாள்.

இதற்கிடையில் தலைநகர் கொழும்பு சென்ற மகனை இராணுவம் கைது செய்து சிறையில் அடைத்து சித்திரவதை செய்கிறது. இராணுவக்கட்டுப்பாட்டுக்குள் இருந்த மற்றைய மகனை இராணுவத்தின் துணை இராணுவப் பிரிவான தமிழ் ஆயுதக்குழு பிடித்து தமக்குரியவராக மாற்ற முயற்சிக்கிறது. இந்த நிலைமையில் தனது இரண்டு பிள்ளைகளின் நிலையறியாது தாய் துயரப்படுகிறார். இந்த வேளை வன்னியில் மிகக்கடுமையான கிபிர் குண்டு வீச்சு விமானங்களின் தாக்குதல் நடைபெறுகின்றது. இவ்வாறான வான்வெளித் தாக்குதலுக்கு பதுங்குமுழிக்குள் பதுங்கிய அந்தத் தாயின் கடைசி மகனை விடுதலைப்புலிகள் தமது கட்டாய இராணுவச் சேவைக்காக அழைத்து சென்று விடுகிறார்கள். இதனை அறிந்து தாய் கதறி அழுகிறாள். அவனைத் தேடி பயிற்சி முகாம்களுக்கு அலையிறாள்.

நாடகத்தின் தொடக்கம் தாயின் மூன்று ஆண்பிள்ளைகள் காட்டப்படுகிறது. மூன்று வெவ்வேறு இடங்களில் இருப்பது காட்சியாகிறது. இராணுவம் மற்றும் துணை இராணுவத்திடம் அகப்பட்டவர்கள் உணவு இன்றி தவிக்கிறார்கள், சித்திரவதைக்காளாகிறார்கள். அதே வேளை விடுதலைப்புலிகளால் அழைத்துச் செல்லப்பட்ட மகனுக்கு உணவு வழங்கப்படுகிறது. அவன் உணவுத் தட்டை வேண்டாம் என்று ஒதுக்கி வைக்கிறான். அவனை வலுக்கட்டாயமாக இராணுவப்பயிற்சிக்கு அழைத்து வந்ததில் அவனுக்கு அவர்கள் மீது கோபம், அதனால் ஆத்திரமடைந்து அவர்கள் வழங்கிய உணவை வேண்டாம் என்று ஒதுக்கித்தள்ளினான். பின்னர் விடுதலை பற்றிய புத்தகம் ஒன்று அவனுக்கு வழங்கப்படுகிறது அதனையும் வேண்டாமென்று தவிர்க்கப்பார்க்கிறான் ஆனால் அந்த நூலை அவனால் தட்டிவிட முடியவில்லை. அந்த நூலில் எனது மக்களுக்காக என்று எழுதப்பட்டிருக்கு. அதனை ஒருகணம் பார்த்து விட்டு வாங்கிக்கொள்கின்றான். அதனை வாசிக்கிறான்.

இந்த நேரம் அவன் தான் ஏன் போராட வேண்டும் என்பதைப்பிரிந்து கொள்கிறான் என்பதாக விடயத்தை எடுத்துக்காட்டுவதற்காக ஒரு நடனமும் பாடலும் வெளிப்படுத்தப்படும். அப்போது, மகனே உன் தமிழ் தாயின் நிலை பாரடா என்ற பாடல் ஒலிக்கும் பாடலும் நடனமும் முடிவடைய அவன்



அந்தப் புத்தகத்தை தனது நெஞ்சுக்க வைத்துக்கொண்டு போகிறான். இப்போ தாய் தன் மூன்று ஆண்பிள்ளைகளும் இல்லாது தனது இரண்டு பெண் பிள்ளைகளோடு வறுமை குடிகொள்ள வாழ்கிறாள்.

பொதுவாக தமிழ் சமூகத்தில் ஆண்பிள்ளை என்பது குடும்பத்துக்கு உழைத்து கொடுத்து பாதுகாக்கும் பெரிய சொத்தாகும். யுத்தத்தினால் இந்த இளம் ஆண்களை குடும்பங்கள் இழந்தால் தமது வாழ்வாதாரத்தை இழந்ததாகும். இந்தத் தாய்க்கு தனது குடும்பத்தின் வறுமை நீங்க மலை போல நம்பியிருந்த ஆண்பிள்ளைகள் இல்லை.

இப்போ நாடகக் காட்சியில், தாய் தனது சாப்பாட்டிற்காக உரலில் நெல்லைப்போட்டு உலக்கையால் குத்திக்கொண்டிருக்கிறார். இந்த நேரம் தாயின் கடைசி மகனின் கடிதமொன்றுடன் போராளி ஒருவன் வாரான். அவனைக்கண்டதும் அவன் தான் தன் மகனை கட்டாய இராணுவ சேவைக்கு அழைத்துச் சென்றவன் என்பதை அறிகிறாள். அழுகையும் ஆத்திரமும் பீறிடுகிறது.

தாய்: நீ தானே என்ற பிள்ளையைப்பிடிச்சுக்கொண்டு போனீ? எனக்கிருந்த ஒரே ஆம்பிளைப் பிள்ளையை பிடிச்சுக் கொண்டு போயீட்டிங்களேயடா? நீங்கள் மனிசர் இல்லை! உங்களுக்கு மனிசத்தன்மையே இல்லையா? என்று மண் அள்ளித் திட்டுகிறாள், ஆத்திரம் மேலிட தான் நெல்லுக்குற்றிக்கொண்டிருந்த உலக்கையால் அந்தப் போராளிக்கு தலையில் அடிக்கிறாள். இது அந்தக்காலகட்டத்தில் தமது பிள்ளைகளை இழந்த தாய்மாரின் நியாயமான கோபமாகவும் துயரமாகவும் இருந்தது. இதனை நெறியாளர் இதில் காட்டியிருப்பார். இது யுத்தம் நடந்து கொண்டிருந்த போது விடுதலைப் புலிகள் கட்டுப்பாட்டுப் பகுதியில் வாழ்ந்த மக்களின் மனக்குமுறல் இதனை தானும் ஒரு மகனை போராட அனுப்பிய அடிப்படையில் அந்த கவலையை ஆத்திரத்தை புதுவை அன்பன் வெளிப்படுத்தியிருப்பதாக எண்ணத் தோன்றுகிறது. இதில், தலையிலிருந்து இரத்தம் வழிந்தோடுவதை காட்சிப்படுத்தியிருந்தார்கள். இந்தப் பாத்திரத்தை நடித்தவர் நெறியாளரின் மகன், அவன் தாய்க்கு எந்த எதிர்ப்பும் காட்டவில்லை, தலையைப்பிடித்தபடி நிக்கிறான். அப்போ அவனது குரலாக ஒரு பாடல் ஒலிக்கிறது.

பாடல்

“அம்மா உன் மனசுக்க
எள்ளவும் கள்ளமில்லை
பெற்றபிள்ளைப் பாசத்தில
வந்த உந்தன் கோபத்தில
நீ அடிச்சாலும் உதைச்சாலும்
நானும் உந்தன் பிள்ளை
உன்துயரப் பார்க்கையில்
என்மனசு துடிக்கிறதை
உனக்கும் தெரியவில்லை
ஊருக்கும் தெரியவில்லை”

தாய் அழுகிறாள், பெண்பிள்ளை ஓடிச்சென்று ஒரு துணியை எடுத்து அவன் காயத்தைக்கட்டுகிறது. அப்போது தான் அந்தப் போராளி மகனிடமிருந்து கொண்டு வந்த கடிதத்தை தாயிடம் கொடுக்கிறான். பின்னர் சென்று விடுகிறான் (Puthuvai Anpan, 2022).

மேடையின் மறுகரையில் மகன் கடிதத்தை வாசிப்பது போல காட்சி அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

கடிதம்: அம்மா நான் நல்ல சுகமாக இருக்கிறேன். பிடிக்கிறாங்கள் பிடிக்கிறாங்கள் என்றது கோபம் தான் இங்க வந்ததும் தான் வாழவேணும்மென்றா போராட வேணும் என்றதைப் புரிந்து கொண்டன். நாங்கள் வாழ வேணும் என்றாள் போராடித் தான் ஆக வேண்டும்.



மேலும் காட்சிகள் நீளுகின்றன. யுத்தம் தீவிரமடைகிறது. பல போராளிகள் இறந்து போகிறார்கள். நாடகத்தின் இறுதியில், தாயிடம் அயலவர்கள் ஓடிச்சென்று “வீர அஞ்சலிக்காக உடல் வைக்கப்பட்டிருக்கு உன்ர மகன்ரையோ தெரியாது” என்று சொல்கிறார்கள். தாய் ஓடிப்போகிறாள் ஒரு மண்டபத்தில் அஞ்சலிக்காக உடல் வைக்கப்பட்டிருக்கு ஓடிச்சென்று பார்க்கிறாள் அப்போ உடலுக்குப் பக்கத்தில் வீரவணக்கம் செலுத்தியபடி தாயின் மகன் நிக்கிறான். அவன் தாயைப்பார்த்து,

மகன்: அம்மா, இவனை உனக்கு தெரியுதா? அப்போது தான் தாய் அந்த உடலை உற்றுப்பார்க்கிறாள். கதறியழுகிறாள்.

தாய்: ஐயோ, என்ர ஐயா உனக்கா நான் உலக்கையால அடிச்சனானான்? (அழுகிறார்) நான் பாவியடா நான் பாவியடா..நான் பாவியடா (அழுகிறாள்) உடலைத் தூக்கிச் செல்கிறார்கள் அப்போது

மகன்: நாங்கள் எல்லோரும் வாழவேண்டும் என்றால் போராடத் தான் வேணும். நாடகம் ஒரு பாடலுடன் முடிடைகிறது. பின்னர் நாடகம் பார்த்த இதே போன்ற நிலையில் இருந்த தாயின் வசனத்தோடு நாடகம் முடிக்கப்பட்டது.

தாய் (நாடகத்தில்): நான் இனி அழமாட்டன் என்பதாக நாடகம் முடிவடைகிறது. விடுதலைப்புலிகளின் கட்டுப்பாட்டிலிருந்த வட்டக்கச்சி என்ற இடத்தில் இந்த நாடகத்தைப் பார்த்த இதே போன்ற நிலையிலிருந்த தாய் தனது இரண்டு பெண் பிள்ளைகளோடு நாடகம் பார்க்க வந்திருந்தார். நாடகம் முடிய அப்படியே அசைவற்று நின்றார். தன்பாட்டில் ஏதோ சொல்கிறார்.

உண்மையான தாய்: இனி நான் அழ மாட்டம் நாலுமாசமா தண்ணி வென்னி இல்லாமல் இருந்தனான், இனி நான் அழமாட்டன் நல்ல வேளை கடவுள் மாதிரி வந்து சொன்னியள்.

நாடகம் பாதிக்கப்பட்ட மக்கள் கழிவிர்க்க நிலையை அடைவதற்கு உதவுகிறது. மனவிடிவிப்பு, கூட்டு பச்சாதாபம், நம்பிக்கை பெறுதல், வாழ வேண்டும் என்ற விருப்புக் கொள்ளல் போன்ற நிலைக்கு இட்டுச் செல்கிறது. அதிகாரசக்தி மீதான விமர்சனம், சுயவிசாரணை, சுய பச்சாதாபம், இக்கட்டிலிருந்து முன்னோக்கிச் செல்வதற்கான வழிகளை நாடகம் தேடுகிறது. அதே வேளை கழிவிர்க்க நிலையை பார்வையாளர்கள் பெறுவதற்கு நாடகம் வழிவகுக்கிறது.

நாடக வாழ்க்கைக்கு உண்மையாக இருத்தல்

இங்கு நாடகத்தின் பெயர் ஒரு தாயின் கதை, ஆனால் நிஜத்தில் அது ‘ஒரு தந்தையின் கதை’ எனலாம். ‘ஒருதாயின் கதை நாடகத்தில் வீரச்சாவடைந்தவராக நடித்தவர் என்ற மகன், ஒரு இரவு நாடகம் நடித்து முடிய போர்முனைக்கு அவசர அவசரமாக அழைத்து செல்லப்படுகிறார். யுத்தம் உக்கிரமாக நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கிறது. எங்களிடம் விடைபெற்றுச் சென்றவர். அந்த நாடகத்தில் நடித்தது போன்றே, வீரச்சாவடைந்தார்’ என்று நாடகத்தின் எழுத்தாளரும், நெறியாளருமான புதுவை அன்பன் தெரிவித்தார்.

ஒரு நிஜக்கதை நாடகமாகிறது. ஒரு நாடகக்கதை நிஜமாகிறது. இங்கு பல உண்மைக் கதைகளோடு நாடகக் கதை பொருந்துகிறது, நிதர்சனங்களின் தரிசனங்களாகிறது. அதே வேளை ஒரு நாடகம் முடிந்ததும் மேலும் நாடகங்கள் உருவாகின்றன. மேலும், மேலும் உருவாகின்றன.

இந்த வேளை நாடக ஆற்றுகை முடிவடைந்ததும் தற்காலிகமாக போர்முனையிலிருந்து விலகி புதுவை அன்பனின் நாடகத்தில் நடித்து வந்த அவரது மகன் நாடகக் குழுவிலிருந்து விலகி மீண்டும் யுத்தமுனை செல்ல வேண்டியதாகிறது. இரவு 12.00மணிவாக்கில் புதுவைவன்பனின் மகன் இணைந்திருந்த இராணுவப்பிரிவு போர்முனைச் சண்டைக்கு செல்ல வேண்டியிருப்பதால், உடனடியாக அவரை அழைத்துப்போக வந்திருந்தார்கள்.

போராளி: தமிழை கூட்டிவரட்டாம். சண்டை தீவிரமடைவதால் மகன் சண்டைக்கு உடனடியாகச் செல்ல வேண்டும். அதனால், புதுவை அன்பன் மகனைத் தடுத்து நிறுத்த முடியாமல் மகனுக்கு



விடைகொடுத்து போர்க்களத்திற்கு அனுப்புகிறார். “அன்றைக்குப் போனவர் பின்னர் வீரச்சாவடைந்து வித்துடலா வந்து சேர்ந்தார்” (Puthuvai Anpan, 2022).

முடிவுரை

யுத்தகாலத்தில் மாதாந்த கொடுப்பனவு அடிப்படையில் அரங்கக்குழுக்கள் செயற்பட்டது என்பது இலங்கைத் தமிழ் அரங்கவரலாற்றில் மிகமுக்கியமான விடயம். பலவருடங்கள் தொடர்ச்சியாக இந்தச் செயற்பாடு நடந்திருக்கிறது. மக்களை நம்பி இந்த நாடகக் குழுக்கள் பயணம் செய்திருக்கின்றன. இங்கு நாடகக்குழுவில் உள்ள நடிகனுக்கு சம்பளக் கொடுப்பனவு வழங்கப்படாமல் அவனது குடும்ப எண்ணிக்கைக்கு ஏற்ப கொடுப்பனவு வழங்கப்பட்டது. தகுதிகேற்ற ஊதியம் என்பதற்கு மாறாக ‘தேவைக்கேற்ற ஊதியம்’ என்ற கொடுப்பனவு முறை வித்தியாசமானது எனலாம். இதனை ஏற்றுக்கொண்டு மிகக்கடினப் பயணத்தை நாடகக் குழு மேற்கொண்டதும் ஆச்சரியமாக இருக்கிறது. பெண்கள் சம அளவில் இணைத்துக் கொள்ளப்பட்டு அவர்கள் சைக்கிள் பயணத்தில் மாதத்தில் 22 நாட்கள் தொடர்ச்சியாக இரவு பகலாக பயணித்து மேடையேற்றியது ஆச்சரியமான விடயமாகும். யுத்த காலத்தில் விடுதலைக்கான அரங்கப்பயணத்தில் இருந்த நடிகர்கள் தமக்கு உயர்ந்த மரியாதை கிடைத்து வந்ததை நினைவு கூர்கிறார்கள். இங்கு, புதுவை அன்பன் என்ற நாடகக் கலைஞன் தான் நாடகத்தில் பேசிய விடயத்திற்கு நிஜவாழ்க்கையிலும் விசுவாசமாக, உண்மையாக இருந்திருக்கிறார். தனது நாடகங்கள் ‘நாங்கள் வாழ வேண்டும்’ என்றால் வாள் எடுக்கத்தான் வேண்டும் என்று சொன்னதை நம்பி பலர் வாளெடுத்தார்கள் என்பதைப் புரிந்து கொண்டு தனது மூத்த மகனை வாளெடுக்க தானே கொண்டு போய் முழுநேரப் போராளியாக இணைத்துவிட்டிருக்கிறார். இதனை ஒரு தந்தை செய்வதென்பது மிகக்கடினமான பணி, அந்தக்குடும்பம் எடுத்த மிகக்கடினமான முடிவும் கூட. இங்கு அவரே சொல்வது போல வாளெடுத்தவன் வாளால சாவதற்கும் வாய்ப்புள்ளது. அதனால் ‘வாளெடு’ என்று தனது மகனுக்கு சொல்லும் போது அவன் மாண்டு விடுவதற்கான வாய்ப்பையும் நிச்சயம் கருத்தில் கொண்டிருப்பார். ஒரு நாடகக் கலைஞனாகவிருந்த தனது மகனை முழுநேரப்போராளியாக இணைத்து போராளியாக இறந்து போனதை ஏற்றுக்கொண்டிருக்கிறார். நாடகத்தில் தான் பேசிய விடயத்துக்கு புதுவையன்பன் விசுவாசமாக உண்மையாக இருந்திருக்கிறார். தொழில்முறையாக சைக்கிள்களில் சென்று நாடகங்களை மேடையேற்றிய நடிகர்கள் நிஜவாழ்க்கையை மேடையில் நிகழ்த்தினார்கள். மேடை யாதார்த்தத்தை வாழ்க்கையில் கண்டார்கள். இந்த அரங்கப்பயணத்தில் புனைவிற்கும் உண்மைக்குமிடையில் வேறுபாடுகள் இல்லை எனலாம். ஒரு நிஜக்கதை நாடகமாகிறது. ஒரு நாடகக் கதை நிஜமாகிறது. இங்கு பல உண்மைக் கதைகளோடு நாடகக் கதை பொருந்துகிறது. நிதர்சனங்களின் தரிசனங்களாகிறது. அதே வேளை ஒரு நாடகம் முடிந்ததும் மேலும் நாடகங்கள் உருவாகின்றன. மேலும், மேலும் உருவாகியிருக்கின்றன. இங்கு, நாடகம் பாதிக்கப்பட்ட மக்கள் ‘கழிவிரக்க’ நிலையை அடைவதற்கு உதயிருக்கிறது. மனவிடிவிப்பு, கூட்டு பச்சாதாபம், நம்பிக்கை பெறுதல், வாழ வேண்டும் என்ற விருப்புக் கொள்ளல் போன்ற நிலைக்கு இட்டுச் செல்கிறது. அதிகாரசக்தி மீதான விமர்சனம், சுயவிசாரணை, சுயபச்சாதாபம், இக்கட்டிலிருந்து முன்னோக்கிச் செல்வதற்கான வழிகளை நாடகம் தேடியிருக்கிறது. அதே வேளை கழிவிரக்க நிலையை பார்வையாளர்கள் பெறுவதற்கு நாடகம் வழிவகுத்திருக்கிறது எனலாம். இந்த ஆய்வில் வன்னியில் விடுதலைக்கான அரங்கப்பயணத்தை மேற்கொண்ட அத்தனை குழுக்களுடனும் சந்திப்புக்களை மேற்கொள்ள முடியவில்லை புதுவை அன்பனின் குழுவைச்சார்ந்த பத்துப்பேரை சந்தித்து உரையாடும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது. இப்போது இவர்கள் யாருமே நாடகத்தை தமது தொழிலாக செய்வதில்லை. வேறு வேலைகள் செய்து, அதிகமாக நாட்கூலிகளாக தமது பொருளாதாரத் தேவையை பூர்த்தி செய்கிறார்கள். மேலும் இந்த ஆய்வில் இடைவெளிகள் உள்ளன. ஆய்வை மேலும் செழுமைப்படுத்துவதற்கு நாடகக்குழுக்கள் தயாரித்த நாடகங்களின் எழுத்துருக்கள், பதிவு செய்யப்பட்ட ஒலி ஒளிப்பதிவுகளும் தேவை. பார்வையாளர் ஆய்வுகளும் தேவையாகும். அவை இராணுவநெருக்கடியான சூழலில் மட்டுப்பாடுகளாகும். யுத்த நெருக்கடியான சூழலில் மக்கள் தொடர்பாடல் சாதனமாக அரங்கு பார்க்கப்பட்டிருக்கிறது. சிறந்த தொடர்பாடல் மூலம் மக்களை ஆற்றுப்படுத்தவும், அணிதிரட்டவும் முடிந்திருக்கிறது. நாடகக் கலைஞர்கள் தாம் நாடகத்தில் பேசிய விடங்களுக்கு நிஜவாழ்விலும் உண்மையாகவிருந்திருக்கிறார்கள்.



References

- Alsina, C.M.A. (2017) Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral, argus-a artes y humanidades, USA.
- Benedetti, J. (1982) Stanislavsky: An Introduction, Theater Art Book, Routledge, New York.
- Benedetti, J. (1998) Stanislavsky and the Actor, Methuen, London.
- Bickerstaff, J. (2011) Collaborative theatre/creative process, Communication and Theater Association of Minnesota Journal, 38(1), 42-54.
- Frerks, G.E., & Klem, B. (2004). Dealing with diversity, Sri Lankan discourses on peace and conflict. Clingendael Institute of International Relations, The Hague, Netherlands.
- Halbwachs, M. (1992) On collective memory, University of Chicago press, USA
- Heinig, R.B. (1988) Creative drama for the classroom teacher. Prentice Hall, USA
- Human Rights Watch (2009). War on the Displaced Sri Lankan Army and LTTE Abuses against Civilians in the Vanni, <https://www.hrw.org/report/2009/02/19/war-displaced/sri-lankan-army-and-ltte-abuses-against-civilians-vanni>
- Lev-Aladgem, S. (2006) Remembering forbidden memories: Community theatre and the politics of memory, Social Identities, 12(3), 269-283.
- McCaslin, N. (1984) Creative Drama in the Classroom. Longman Inc., New York.
- Merlin, B. (2003) Konstantin Stanislavsky. Routledge, London.
- Merlin, B. (2007) The Complete Stanislavsky Toolkit, Nick Hern Book, London.
- Merlin, B. (2008). An Actor's Work Is Finally Done'-A Response to the New Jean Benedetti Translation of Stanislavski's An Actor's Work.
- Mitter, S. (1992) System of Rehearsal – Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook.
- Puthuvai Anpan, (2022) Personal interview, Puththur, srilanka
- Renan, E (1990) Qu'est-ce qu'une Nation, Nation and narration. London: Routledge.
- Richards, T. (1995) At Work with Grotowski on Physical Actions. Routledge, London.
- Rokem, F. (2000) Performing history: Theatrical representations of the past in contemporary theatre. Iowa: University of Iowa Press. Routledge, London.
- Szczepanski, Kallie. (2020) The Sri Lankan Civil War. Retrieved from <https://www.thoughtco.com/the-sri-lankan-civil-war-195086>.
- Urian, D. (2001) Teaching The Performing Arts Ideological Aspects. Bamah, 164, 5769.
- Valensi, L. (1995) The Ethics And Politics Of Remembering. Zmanim, 55, 413 (In Hebrew).

Funding

This study was not funded by any grant

Conflict of interest

The Author has no conflicts of interest to declare that they are relevant to the content of this article.

About the License

© The Author 2022. The text of this article is open access and licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Cite this Article

Thevanayagm Thevananth, 'Staying True to Theatrical Life': Bicycle Theatre Group in Northern Sri Lanka, Indian Journal of Tamil, 3(4) (2022) 1-14. <https://doi.org/10.54392/ijot2241>

