

ஐந்தாம் பத்திரிகைப்பதிவு - (7)



காசுசிபுடி நடனத்தில் யாமினி கற்றுத்தேர்ந்திருந்தது குறுகிய, மரபுக்குட்பட்ட பாமாகலாபம், கிருஷ்ண சப்தம், கஷதேரகஞ்ஞபதங்கள் மலேமும் காசுசிபுடி நிகழ்ச்சியில் தவிர்க்கமுடியாத தரங்கம் போன்றவைதான்., அவரது பரதநாட்டியப் பயிற்சியில் அவர்கற்றுத்தேர்ந்திருந்தது போல் பலதரப்பட்டதும், வளமானதுமாய் அவரது காசுசிபுடி பாடாந்திரம் இருக்கவில்லை. வறேந்த கலஞ்சின நடனக்கலத்தை தேர்ச்சியும், பாலசரஸ்வதியினுடையது கட்ட, யாமினியின் பாடாந்திரம் பலவகைப்பட்டதும், வளமுடையதாகவும் இருந்ததில்லை. பாலசரஸ்வதியின் பாடாந்திரத்துக்கு எண்ணிக்கையில் ஈடு இணைகிடையாதுதான். ஆனால் அதன் எண்ணிக்கைப் பரெக்கம் முழுவதும் இரட்டைமுகம் கொண்ட ரோமானியக் கடவுள் ஜனேஸைப் போல் சிருங்காரம்/பக்தி என்றே இரண்டு பாவங்களின் ஆதிக் கமாகவே இருந்தது. அவர் அவற்றை விட்டு வளியே வரவே இல்லை. இருப்பினும் பாலா முழுவதையாய் சுவேவியல் மரபையொட்டியவராகவே இருந்தார். சிருங்கார பாவம் என்றால் அவற்றில் என்னென்ன நுண்ணிய நிறபதங்கள் இருக்கலாம், கட்டாது என்பதை அவர் அறிந்திருந்தார். ஆனால் துணிச்சலும், சாகஸமும் நிறைந்த யாமினிகளோ, சுவேவியல் மரபையொட்டியதும் அவருடைய தந்தையின் பாண்டித்தியத்தால் வழிநடத்தி ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டதுமான தனது கலையின் மலேருந்த பிப்பில் பிறந்த தன்னம்பிக்கையாலும், அவருக்கே இயல்பாய் இருந்த கலையுணர்வின் காரணமாகவும், அதிகம் யோசனையின்றி எங்கும் நுழைய முடிந்தது. எப்படிப்பட்ட கலவையாய் இருப்பினும் அதில் தன்னவை வசீ கரித்தவற்றை ஏற்கவும், அல்லாததை நிராகரிக் கவும் செய்து, அதை

தனக் கரியுதயோக்கி, அவரது ஆளுமையின் தனி மூத்திரையை அதில் பதிக் கவும் மூபிந் தது. யாமினியின் பரதநாட் டியத் தைப் பற்றியும், ஓரளவுக் கு அவரது ஓடிஸ் ஸியபைப் பற்றியும், இதைச் சொல்லலாம். ஓடிஸ் ஸியபைப் பற்றியவரை ஓரளவுக் கே. ஏனெனில் அவருக்கு அக் கலையுடனான தொடர்பு குறைந்த காலமே நீடித்தது. குச்சிபுடியுடன் அவருக்கிருந்த காதலும் ஊடலும், ஒரு மணவாழ்க்கையிலுள்ள காதல்-ஊடலபைப் போலவே இருந்தது. அவரால் குச்சிபுடியை முழுமையாய் அங்கீகரிக்கவோ அல்லது நிராகரிக்கவோ முடியவில்லை. அவரால் இயல்பாயிருந்த கலையுணர்வும், கற்றுத் தரேந்திருந்த செவ்வியல் கலைவடிவம் ஒருபக்கமும், மறுகோடியில் அவரது தாய்மண்ணின் நடனவடிவத்தின் மலேயிருந்த உணர்ச்சிசார்ந்த பாசத்திற்குமான போராட்டத்தில், நாசபிக்கும் நுட்பமாய் கோடிகாட்டிப் புரியவகையும் செவ்வியல் வடிவத்திற்கும், இன்னொருபக்கம் மிகைவெளிப்பாடு கொண்டதும், மக்களிடையே செல்வாகுள்ளவற்றைத் தேடி அணுகையும் இயல்புடையதுமான கட்டற்ற கற்பனை மரபுடைய ஒரு வடிவத்திற்கும் இடையே அவர் அதை எத்தனை சூத்திகரித்தாலும், அணைபோட முயன்றாலும், யாமினியின் இயல்பான விளையாட்டுத் தன்மும், குறும்பும் அவரை வன்றோ அவரது பரயத்தனங்களதைத் தடுமாறச் செய்தன.

எல்லா விஷயங்களிலும் துரிதகதியின் மலே அவருக்கிருந்த கட்டற்ற காதல் ஆரம்ப நாட்களிலேயே, வகுப்புகளில் கட்டி, வெளிப்பட ஆரம்பித்தது. அதுவே அவரது உத்தித்திறனின் ஈடற்ற மதேமையாகவும் நிரூபணமானது. பரதக் கலையின் முழுமையான கலைவெளிப்பாட்டினிடே தனது உத்தித்திறன் - ஒரு மலெலிய இழையாகத் தான் இருக்கவேண்டும் என்பதை அவர் முழுமையாய் உணர்ந்திருந்தார். இதனை அவர் சும்மா விளம்பரத்திற்குக் காக்கச் சொல்லவில்லை, அவரது அழகுணர்வின் சித்தாந்தம் அதுவாகத் தான் இருந்தது என்பதை இக் கலையை மிக உயர்ந்த நிலைக்கு எடுத்துச் சென்ற அவரது நிகழ்ச்சிகளின் மூலம் அறிந்துகொள்ளலாம். இருந்தும் அவர் 'தரங்கம்' என்ற வடிவத்தை நிகழ்ச்சிகளில் ஆட்வார். தலையில் ஒரு நீர் நிறைந்த பானையை வைத்துக் கொண்டு ஒரு பித்தளத்தை தாம் பாளத்தின் மலே ஆடும் இந்த உரூப்படி, லயத்தின் மலே அவருக்கிருந்த தரேச்சியை பார்வையாளர்களுக்கு வெளிப்படுத்தி வச்சீ கரிப்பதைத் தவிர வேறெதெற்காகவும் இல்லை. யாமினி என்றும் சிலாகிக் காதகத் தை வடிவத்தைக் காட்டிலும் இது எப்படி வேறுபட்டது என்ற நச்சுரிக்கும் களேவி தனென்ற தான் செய்துகிறது. குச்சிபுடியில் இதையும் தாண்டி பல விஷயங்கள் உண்டு ஆனால் கதக்கில் இதனைத் தவிர வேறெதெனும் இல்லை என்பதில் சந்தேகமில்லை. மலேயும் அவரது குச்சிபுடி நடனத்தில் நாடகத் தன்மும், போலி தளக்கல், மினுக்கல் களும், விளையாட்டுத் தன்மும் அற்பமான பொழுதுபோக்கு விஷயங்களும் இழையோடத் தான் செய்தன. இவையே குச்சிபுடி நடனத்தின் இணைபிரியா அம்சங்களாய் ஆகிவிட்டன. யாமினிக் குள்ளிருந்த விளையாட்டுத் தன்மும், குறும்பும், ரொமாண்டிக் சூபாவம் போன்றவை இவற்றை ஆவலுடன் விரும்பி எடுத்துக் கொண்டன. யாமினியின் சூபாவத்திலேயே இத்தகைய இருமலை இருந்தது போலும். அவரது கலையுணர்ச்சியில் இயல்பாகவே இருந்த செவ்வியல் வடிவத்தின் பாலுள்ள சார்பிலிருந்து பிறந்த அவரது பிழையற்ற மதிப்பீட்டு உணர்வின் உதவியால் அவர் நாசபிக்காய் கோடிகாட்டுவதிலிருந்து அதீதவெளிப்பாடு, நடிப்பு, ரசனையற்ற நாடகத் தன்மும் இவற்றைப் பிரிக்கவும் கோட்டை தாண்டுவதைத் தவிர்த்தாலும், அவரது வாலிப ஆர்வமும், விஷய வாஞ்சையும், பணமையின் வச்சீ கரமும் குச்சிபுடியில் சிறகடித்துப் பற்றின. (இங்கே இந்த விமரிசனத்தை நின்வை கோரவேண்டும் :” நடனத்திற்கும் தயெவீ கத்திற்கும் உள்ள உறவு பரவசம் கட்டிய நிரூக்கம் கொண்டது. அது கணவன்

மனவிக் கிடயையோன உறவபைப் பபோன்றது” என்கிறார் அவர்).

இத தகயை இரூமயையும் தளெவின மயையும் நமது கலகைளின் பாரம் பரியத்திலும், கலகைளின் கட்டமபை பிலுமே இரூப பவபைபோலும். தாண்டவம் - லாஸ்யம், தாந்தரீ கம் -யகோகம், சிருங்காரம் -பக்தி என்பது பபோன்ற இரூமகைள் நம் இலக்கியம், புராணம், சிற்பக கலகை அனதை தயையும் வியாபிக் கின்றன. ஆனால் யாமினி காமத்தயையும், காதலுணர் வயையும் கயையாளுவதில் வறோபாடாண்டா. நுட்பமான அபிநயங்கள் அவ்வளவாய் இல்லாத குச்சிபுடி நடனத்தலை அவர் கயையாளும்போது கட்ட ஒரு மலேநாடாடா விமரிசகர் இப்படிச் சொல்கிறார்: “சுவ்வியல் பண்பாட்டின் கவர்ச்சியின் உச்சத்தலைப் பற்றிய பாடம் யாமினி கிருஷ்ணமபிரத்தி.” சிறற்றின்பம் வியாபித்திருக்கும் சளரபஞ்சாவதிக் என்ற படபைப்பின் சில பகுகுதிகளகை எடுத்தது அவர் ஆடியுள்ளார். நிரவாணமான வீ னஸ் கலயைழகூடன் இன்பமளிக் கலாம், முழுவதும் ஆடயையால் மபடப்பட்ட ஒருபண்ணை வறெத்ததுப் பாரக் கும் ஒரு பார்வையிலயே, குறிப்பாலயே இழிவுபடாது திவிடலாம். பல பரதக கலகைள்கள் அக் கலயையில் முறபைப் பதுத்தப்பட்ட சப்சகமான அசவகுகளில் கட்ட தரக் குறவைவானவற்றயையும், வளெப்பட்டயானதயையும் தறெவித்ததுவிடுகிறார் கள். குறிப்பாலுணர்த்ததுவதிலும் பலவககைள் உள்ளன. ஏதோ ஒரு கட்டத்தில் இந்த இரூமகைக் கு தளெவின மதை ரக் கப்பட்டிருக்கக் கட்டும். யாமினி ஓரிடத்தில் சொல்கிறார்: “இரூபபா, இன்மயையா என்ற இரூதலகைக் கொள்ளிக் களே விக் கு ஒரு நரத்தகியின் விடகை, 'இரூந்துகொண்டே, இல்லாமல் போவது' என்பதாய் இரூக் கவணேட்டும்.” இதைத்தான்தான் அபினவக் குப் தரிடமிரூந்தது கற்றதாக அவர் சொல்கிறார்.

அவரது மண்ணின் கலவைபிவத்தின் மலே அவரூக் கிருந்த உணர்ச்சிபபர்வமான ஓட்டாதுலபைப் பற்றி முன்பு சொன்னதற்கு வருவோம். குச்சிபுடி அரங்கத்தின் சந்தமுடயை கட்டமபை பிலிருந்து தில் லானாவதைத் தடே எடுத்ததற்கு அதுவகே காரணம். என்பைப் பொறுத்தவரபை பரதநாட்டியமோ குச்சிபுடியோ தில் லானா என்றால் தில் லானாதான். அது பரதநாட்டியத்தின் அமதையான கண்ணியம், கண்பிப்பான சநெந்நெறிமுறகைள் இவற்றோடா ஒத்ததுப் போகும் நடனம் என்றே நான நம்புகிறனே. ஆனால் அதே பாணியில் வந்த குச்சிபுடியோ இந்த சநெந்நெறிமுறகைளிலிருந்து விலகி மனெ மயையான கற்பனயையும், புலன் உணர்வும் சாரந்ததும் உருவெடாதுதுள்ளது. இதுவரயையில் சரி. ஆனால் தரங்கம், உரயையால்கள், நாடார் நகசைசுவகை, தளூக் கல், மினூக் கல் போன்றவை அதனுடன் நாடகத்தனமும் சரேந்தபின் கட்டற்ற கற்பனபைப் பண்பிருந்தும் சுவ்வியல் தன்மயையுடன் கட்டியிருந்த அதன் இயல்பான குணத்ததுடன் ஒத்ததுப் போகவில்லை. தில் லானாவும் இதற்கு விலக்கல்ல. ஆனால் அவரது இத்தரே வுக் குக் காரணம், முன்பே குறிப்பிட்டிருந்ததுபோல் அவரூக் கு, தனக் கும் பார்வையாளர்களயையும் மகிழ்ச்சியிட்டாவதில் இரூந்த விரூப்பமும், அடவூ, நிரூத்தங்களில் அவரூக் கிருந்த அசாதாரணமான மதேமையின் மபலம் அவர்களகை மயக்கிக் கட்டிப்போடும் ஆர்வமும் தான். இவகை அவரூடன் பிறந்த குணங்கள். தாளம், ராகத்தின் காட்சிவடிவமான அபிநயங்களின் ஒத்திசவான உருவமாற்றங்கள் என்ற கண்பிப்பான கட்டாகக் கோப்புகுகுள் சிக்கலான உத்திகளகை புகுத்ததுவது, நடயைகை மாற்றுவது என்று தன் கலயைின் எல்லகைளகை விஸ்தரித்தது அவர் தன் திறனகை பட்டதைத் தட்டிக் கொண்டே இரூந்திருக்கிறார். அதில் அவரகை யாராலும் குறகை சொல்ல

இயலாது.

கதக நர்த்தகி, உமா ஷர்மாவாசன அவர் தில்லானா ஜபகல்பந்தி ஆட்வார். அப்பொழுதும் யாமினி அவரது வழக்கமான புதுமகைகளைப் புகுத்தும் முயற்சிகளில் இறங்குவார். உமா எதிர் பார்த்தபடியே கதக்கில் பாரம்பரிய சூழற்சிகளைச் செய்து ஆடும் போது, யாமினி, உமாவைச் சூற்றி வட்டமடித்து சூழல் போன்ற படிமத்தை உருவாக்குவார். யாமினியின் புதுமையான பாலே போன்ற நடன அமைப்பின் மையத்தில் உமா இருந்தது அவருக்கு ஒரு பொருட்டே அல்ல; அவரைப் பொறுத்தவரையில் அந்த மையத்தைச் சூற்றி அவரால் ஏதாவது புதுமையாய், எதிர் பாராததாய் செய்து பரத்ததின் சாத்தியங்களை, அக்கலை தொடக்கபடிய உயரங்களைக் காண்பிக்க முடியும் என்பதே அவரது நோக்கம்.

இன்னொரு வித்தியாசமான 'ஜுகல்பந்தியில்' வீணா என்ற நாடகக் கலைஞர் மஹாபாரத பாத்திரமான காந்தாரியின் பலவித மன நிலைகளை தனிமொழியில் (soliloquy) வஸந்தத் தவேின் அன்னய கிரண் என்ற படப்பின் கவிதைகளுக்கு பாவம் காட்ட வேண்டிய துணுதத்தில் யாமினி தன் பாத்திரத்தை ஒரு எதிரொலியின் அளவாக்குக் குறைத்துக் கொண்டு தன் நாட்டியத்தின் மபிலம் அந்த நடிகை பசேயி எண்ணங்கள்க்கு காட்சி வபிவம் கொடுப்பதோடு நிறுத்திக் கொண்டார். அவர் நினைத்திருந்தால் அந்த நடிகையை ஒரு நாட்டியக் கச்சேரியில் பாடகருக்கு இருக்கும் நிலையில் வைத்திருக்க இயலும். யாமினி கர்வமுள்ளவராய் ஒரு, megalomaniac எனப் பாரக் கப்பட்டாலும், அது யாமினி என்ற கலைஞரதை தான் குறிக்கும், தனி மனிதரவை அல்ல. அவர் தனக்கு என்றில்லாமல் தன்னவை கலைக்கு என அர்பணித்துவிட்டதால் அவரே அறியாமல் அவர் பிறந்தது அந்த கர்வம்.

நட்டுவாங்கம் செய்தவருக்கும் பக்கவாத்திய இசைக் கலைஞர்கள்க்கும் அப்பொழுதும் அவர் சவால் கொடுத்தபடியே இருப்பார். சில சமயங்களில் அவர் இருக்கும் சிறுமி (எப்பொழுதும் அவர் வளர மறுத்த ஒரு குறும் புகாரப் பெண் உண்டு) தனது வயதுக்கு மீறிய அறிவாற்றலைக் காட்டத் துடிப்பது போல இந்தத் திறமை கடவாள், குறும் பாரவயாளர்களவை வணங்கி நிகழ்ச்சியைத் தொடங்கும் வகையில் அமைக்கப்பட்ட அலாரிப்பின் போதுகட்ட சலெல்லமாய், குறும் பாய் தன் தலையைத் தடுக்கும். அந்தக் குழந்தை, தன் திறமையைக் காட்டி பரமனை அடித்துக் கொள்ளவில்லை, அவள் குழந்தையாய் தான் இருக்கிறாள், அவ்வளவே. பாரவயாளர்களின் மனநிலையைப் பொறுத்து இது அவர்கள்க்கு மகிழ்ச்சியளிக்கலாம் அல்லது எரிச்சலூட்டலாம். அவரது சமகாலத் தவர்கள்க்கும் அவருக்கும் இருந்த இடவெளி மிகப் பெரியதாக இருந்ததினால், நாம் இதற்கை திறமை வெளிப்பாட்டுகள்க்கு பழகியில்லாததினால் இது தற்பரமனை காட்டுவதையோ, இயல்பைக் கடந்த ஒன்று போலத் தோன்றக்கூடும். பாரப்பவரின் கண்ணோட்டத்துக்கறே, வயதுக்கு மீறிய திறமை என்பது வரமாக இருக்கலாம். அல்லது இயல்புக்குப் பிறழ்வான ஒன்றாகத் தோன்றலாம். அதே சமயத்தில் உண்மை என்னவென்றால் நடன உலகின் எல்லைக்கோட்டைத் தொட்டு நிற்கும் சிகரங்களான, பாலா, யாமினி என்ற வரிசையில் அடத்து இடம் பிடிப்பவருக்குத் தேவையான தரத்தை அவரது சமகாலத் தவருக்கும்

வரூங்காலதததுககும் யாமினிமின் கலதைத்திறன் நிர்ணயித்தது.

யாமினிமின் பாடாந் திரம் போல் வளமயான ஒன்று வறேவெரிடமும் இருக்கவில்லை என்று முன்பே சொன்னனே. சிருங்காரம் , பக்தி என்பது போல் மரபான துறகைகளைத் தாண்டி இதுவரை தொடர்பாடாத துறகைகளிலிருந்து தனது பாடாந் திரத்தை வளர்த்துக்கொண்டு இதுவரை பரதநாட்டியம் வளெப்படுத்த நின்கைகாத விஷயங்களைச் சொல்கிறார். மற்றவர்களும் இதைபோல் முயற்சித்திருந்தாலும் அவை இதுவரை ஆராய்ந்து பார்க்கப்படாத இடங்களில் பயணம் செய்து பரதத்தின் எல்லைகளை விரிவாக்கவில்லை. அவை எல்லாம் முன்பே செய்ததை ஒரு புதிய புத்தின் மீலம் மீண்டும் செய்வதாகத் தான் இருந்துள்ளன. ஆனால் இவற்றில் எதுவும் யாமினி செய்ததுபோல் , விநயம் , அடக்கம் என்பதை மட்டுமே காட்டக்கூடியதால் நடனத்துக்கு உகந்ததில்லை எனக் கருதக்கூடிய 'எந்தரோ மகானுபாவலு' என்ற தியாகயைர் கிருதியை எடுத்துக்கொண்டு அதற்கு நடனமாடுவதன் வகையானவை இல்லை; அல்லது நவககிரகங்களின் பெருமபாடும் மூத்துஸ்வாமிதீக்ஷிதரின் நவரத்தின் கிருதிகள் - இவை மூழ்த்தும் அடமைமொழிகளின் சரம் , புகழுகைகள் மற்றும் பரிணாமத்தின் தோற்றத்தைப் போற்றும் ரிக்வேதப் பாடல்கள். இவை தவிர பத்மகாரரின் கவிதைகள் , பூண்டலேகண்ட்கவி...., தாகூரின் பாடல்கள் , மீரா, துளசிதாசர் , நஜ்ரூல் இஸ்லாம் , தமிழின் சவைவணைக்கவிகள் , கோபாலகிருஷ்ண பாரதி, பில்ஹனரின் சாரூபஞ்சாவதீகா, காளிதாஸனின் கும்பாரசம் பவம் , லாலததே , ஹப்பா காதீன் என இன்னும் பல. இவற்றில் சிலவற்றை ஹிந்துஸ் தானி ராகங்களில் மெட்டமபாபார். இது பரதநாட்டியத்தை அதன் சுவெவியல் வடிவத்திலிருந்து வளெய்யே எடுத்துவிட்டதாய் ஆகிவிடாது. இதைப் பற்றி அவரே சொல்லட்டும் :

'இக் கலகைகூப் புதுப்பொலிவகைக் கொடுக்க என்னிடம் பல சிந்தனைகள் இருக்கின்றன, இவை பரதத்தை அதன் சநெந்நெறியிலிருந்து அகற்றுவதற்கல்ல, அதற்கு ஒரு புது திசை வழி எடுத்துச் செல்வதற்காக. புதுமையானதும் , கிளர்ச்சியூட்டுவதுமான ஒன்றில் துணிந்து இறங்க விரும்புகிறேன் : சம்பிரதாயமான நடனத்தில் புதுமையைப் புகுத்தி அதன் ஆதாரலக்ஷணங்களை இழக்கவோ ஒதுக்கவோ வணேடிய அவசியம் இல்லை. இருந்தும் , இந்திய சுவெவியல் வழி நடனத்தின் புதிய பாணியின் பரிணாமத்தைக் காண விரும்புகிறேன். தனம்மயான வேதப் பாடல்களுக்கு , மரபு வழி அல்லாத நடனத்தை அமதைது நான் ஒரு பரிசோதனை செய்திருக்கிறேன். தாளவாததியங்களின் இசையுடன் சேர்ந்த அடவுகளின் கால ஒலியின் மீலமே பல குகிரகைகளின் கும்பொலி சபத்தின் உணர்வை உருவாக்கியிருந்தனே." இவை வறும் நரத்தகியின் வார்த்தைகளல்ல ஒரு நடன அமபாபாளரின் கற்றறு. (தமிழில் : உஷா வதைதியநாதன்)

(8) - ஐய்யய்யய்ய ஐய்யய்யய்யய்யய்யய்யய்யய்யய்யய்யய்ய



யாமினி போன்ற முன் திட்டமிடாத, இயல்பாகவே வடிபித்து சிதறும் வடிபித்துச் சிதறும் சிர்ஷ்டி திறன் உள்ளவரால், நிகழ்ச்சியின் போதே தவேகைக் குத்தக் கப்பி பல்வற்று அபிநயங்களான முன் முயற்சியின்றி உருவாக்கி, ஒவ்வொரு அபிநயத்துக்கும் பலவித பாவங்களான கொடுக்க முடியும். திட்டமிடப்படாமல் அவருடைய கற்பனை ஊற்றிலிருந்து வளைபட்டுவன இவை. பலநேரங்களில் ஜதிகளின் அமைப்பைச் சிக்கலானதாக (complexity) மாற்றுவார். மற்ற நரத்தகிகள் ஜதி அமைப்புகளை தரேந்தடுத்து அவற்றை மாற்றாமல் மடுன்று கதிகளில் ஆடுகையில், யாமினிக் குத்தன் கலதை திறன் மலேள்ள நம்பிக்கை வளர்வளர், அவர் ஒரு நடத்துனரின் பொறுப்பையும் எடுத்துக் கொள்ள ஆரம்பித்தார். அவர் சன்னதம் பிபித்தவர்போல் ஆடுகையில், இசைக் கலைஞர்களின் கதியின் அவ்வை அவர்தான் தீர்மானித்தார். ”(என்னதை) தொடர வேண்டியது இசைக் கலைஞர்களின் பாடு. நான் எதையும் (ஒரே போல்) திரும்பச் செய்வதில்லை. இது எப்போதும் இரவரூக்கமே சவால்தான், இதன் பயனாய் தவறாமல் கிடகைக் கும் கிளர்ச்சிக் கும் இதுதான் காரணம்.”- என்கிறார் யாமினி.

இந்த யாமினி தனது நடன அமைப்பாளராய் தன்னை அறிவித்துக் கொள்ள எத்தனை காலம் காத் திரும்பார்? நடனக் கலைஞராய் பரிணமிக் கும் எந்த கட்டத்தில் அவர் தன்னுடைய நடன அமைப்பாளராகவும் வளர்ந்தார் என்பது யாரூக்கத் தெரியும்? இதனுடன் சரேந்திரும் தது அவரது பரந்த, பலதரப்பட்ட, மரபுகளிலிருந்து வறூபட்ட பாடாந்திரம். எந்த ஒரு நடத்துனராலும் இந்த வகேத்துக் கூட கொடுத்து அதனை விஷயங்களையும் தெரிந்து கொண்டிருக்க முடியாது.

வருடங்கள் சலெல்லச் சலெல்ல, அவரது பாடாந்திரம் அதன் வகைகளிலும் வளத்திலும் வளர்ந்ததோடு அதே அளவு சவாலான நடன அமையிலும் அவரது படப்பிடிப்புத் திறன் வளர்ந்ததால் அவரால் சமயத்துக்கற்றைப்பித்தன் நடன நிகழ்ச்சிக்கான விஷயங்களதைத் தரேந்தடுக்க முடிந்தது. அந்தந்த நிகழ்வுக்குப் பொருத்தமுள்ளதும் அர்த்தம் கொடுப்பதுமான பாடல்களதைத் தரேவ் செய்வார். மகரசங்கராந்தி போன்ற ஒரு பண்புகதை தருணம் என்றால் அவருடைய பாடாந்திரத்தில் சரியாகவானவை வழிபடும் வகையில் ஒரு நடனமும், ஒன்றரை நூற்றாண்டுக்கு முன் முத்துஸ்வாமிதீக்ஷிதரால் இயற்றப்பட்ட கோள்களபை புகழ்ந்து பாடும் 'நவரத்தினக் கிருதி' களும் இருக்கும். சந்திரனில் அமெரிக்க விண்வெளி வீரர்கள் கால்பித்தபின், அமெரிக்க ஜனாதிபதி இந் தியாவாக்கு விஜயம் செய்தபோது நிகழ்த்திய ஒரு நிகழ்ச்சியில் சந்திரனைப் பற்றிய ஒரு கிருதியாமினிக் ககைகொடுத்தது.. பிற்படும்பட்டவர்கள்கான மாநாட்டை ஓட்டிய நிகழ்ச்சி எனில், அதில் கோவிலுக்குள் நுழைய அனுமதி மறுக்கப்பட்ட அதை வணேட்பிப் போராடிய ஒரு அரிஜனத் தமிழ் பக்தனைப் பற்றிய பாடல்க்கு ஆட்வார். சூற்றுச்சுழல் பாதுகாப்பு ஆர்வலர்கள் மாநாட்டில் ரிக் வதேத்திலிருந்து பொருத்தமான சூலகங்க்கு ஆட்வார். கச்சிபுடியின் மரபிலிருந்து பாமா கலாபத்தை எடுத்துக்கொண்டு அதன் மலம் பணை உரிமை பற்றிப் பசேவார். மரபாரந்த ஒரு நடன வடிவத்தை இத்தனை விஷயங்களபை பற்றி பசே வகைக் கவும், இத்தனை சொல் திறமுள்ளதாகவும், இத்தனை புதுமையானதாகவும் செய்த வேறெந்த நரத்தக்கியையும் எனக்குத் தெரியவில்லை.

கலஞ்சர்களோ, விமரிசகர்களோ பரதக் கலையைப் பற்றி பசே விழகையில், அதில் மூதன் மயானதும் பரவலான ஆதிகம் பற்றெதுமான இரண்டு கருப்பொருள்கள் சிருங்க காரமும், பக்தியும். ஜனேஸ்ஸின் மூகம் போன்ற இவ்விருட்டை மூகங்கள், நம்பண்பாடல் சரித்திரத்தின் நீண்டதொரு பக்தியானதாய் தனெண்டில் தானேறிய பக்தி இயக்கத்தினின்று விளைந்தது. நாட்டியத்தின் ஆன்மீக அடிப்படகளைப் பற்றிப் பசே, சிருங்க காரம் பக்தியை நோக்கி வழிநடத்துவதாகவும், பக்தி நடனமாடும்பவரையும் பார்வையாளரையும் மோட்சத்தை நோக்கி அழைத்துச் சலெவதாகவும் அவர்கள் சொல்கிறார்கள். இவகை கலகளின் முடிவான கருக்களைய இரூக்கவணேடிய அவசியம் இல்லை. பரதமுனிக், நாட்டியக் கலையின் தோற்றத்தில் ஒரு தயெவீக் கக் கருக்கீட்டைப் பற்றிப் பசேனாலும், இவற்றைப் பற்றிப் பசேவில்லை; அவர் இதன் இலக்குகளை வரையறுக்கையில், அவை சாதாரண மக்களின் களிப்புக்காக, அழகை உருவாக்க எனபது போல் சமய சார்பற்ற விஷயங்களதைத் தான் பசேுகிறார். இவர்கள் அதன் ஆன்மீக அடிப்படகளைப் பற்றிப் பசேுவதில் மிகுந்த போலித்தனம் உள்ளது. இவர்களபை பொறுத்தவரையில் 'சிருங்க காரம்' அதன் லக்ஷியம் சிறிநின்பமும், கவர்ச்சியும் சாரந்தது, வெளிப்படடில் லகை தர்மமானது - உடன்பியாய் பார்வையாளரை ஈர்ப்பதற்காக செய்யப்பட்டும் அதீத வெளிப்படடும். இப்படிப்பட்ட கிருகிருப்பான ஒரு கலவகை என்ன செய்யும் எனபதை நாம் அறிவோம். ஆனால் யாமினி ஆன்மீகத்தபை பற்றிப் பசேுகையில், இவர்களபை போல், மோட்சத்துக்க்கு இடல் சலெல்லும் பயணமாய் தன் நாட்டியத்தை பற்றிப் பசேுவதில்லை. 'பரதநாட்டியத்தபை போன்றதொரு சலெவியல் மரபு சாரந்த நடனக் கலையைப் பணுவது அடையட்டையில் ஒரு ஆன்மீக அனுபவம், சிக்கலான உத்திகள் கொண்டதாயினும் அது ஆனந்தம் தந்து வாழ்வின் புதிர்களவை வெளிப்படும்புதுகிறது' என்கிறார் ("Pursuing a classical form of dance such as

Bharatanatyam is fundamentally a spiritual experience which in all its complexity unfolds the mysteries of life through joy.”)

மீ ண்டும் , “உண்மையைச் சொல்வதென்றால், இந்த மலேஷியும் பாத படர்ந்தே விரியும் வளர்ச்சியில் ஆன்மா இல்லலை. இந்த நடன நிகழ்ச்சிகள் உயிரற்றவை. அவை கிளியைப் போல சொன்னதையே சொல்லாமல், எல்லாத் தடகளையையும் மீறி புதுமையை சிருஷ்டிக்கும் மனவழிச்சியுடன் மலர்வணெட்டும். இது இலக்கணக் கட்டுக்கோப்புகளையே மீறுவதாகாது. அவற்றிலிருந்து மாறுபடாமலேயே நாம் வளர் முடியும். தன்னின் உள்ளுணர்வில் தன்கலையைத் தொடர்ந்துவதை நாட்டியக்கலைஞர் கற்றறிய வேண்டும். நாட்டிய அசைவுகளும், பாவங்களும் பிறப்பெடுப்பது ஒரு அர்ப்ப சிந்தனை ஓட்டத்திலிருந்தாகும். இது சாஸ்திரங்களாக எழுதப்பட்டு நிலைத்துள்ள கோட்பாடுகளைத் தாண்டிச் செல்வது. வறும்மே செய்ததையே திரும்பத் திரும்பச் செய்வதன் மூலம் எந்தவொரு நடனக் கலைஞரும் மரபைப் பேணுபவராக மாட்டார்.; சந்தகேமும் தயக்கமும் கொண்ட பரிசோதனை முயற்சிக்கு கலாசிருஷ்டியில் இடமில்லை.. கலைகளில் சிருஷ்டி என்பது முன்னரே இருக்கும் உள்ளுணர்வை வளையவே மெய்ப்புத்துவதே. இதையே வதேரிஷி ஒரு மரக்கட்டையிலிருந்து கலயத்தலை பிடிக்கி எடுக்கும் தச்சன் எனக் கற்றுக்கொள். நான் என நடனத்தில் என்னை வளையப்படுகிறதென்பது, புதிய முயற்சிகளைச் செய்யவில்லை. கலை என்பது சர்வவியாபி. எல்லவைகள் அனைத்தையும் மீறி வியாபிப்பது. அதற்காக. இது எளிமையாகவோ, சிக்கலாகவோ, அர்ப்பகரூபமாகவோ, தோட்டுணரும் ரூபமாகவோ இருக்கவேண்டும் என்ற திட்டமிட்ட பிரயத்தனங்களால் சாதிக் கப்படுவது அல்ல, தன்னுடையதேயான, தானாக இருப்பதின் மூலமே சாதிக்கக்கூடியது. (And again, “Frankly speaking this horizontal growth lacks inner spirit. These performances are lifeless. Instead of being parrot like, they should leave aside all inhibitions and blossom forth with innovative spirit. This does not mean violating the grammatical framework. While remaining still faithful, we can still grow. The dancer must learn to feel her art within her innermost self. Movement or expression emerges out of the abstract process. This goes beyond textual principles. No true dancer is ever traditional in the sense that she is merely repetitive nor has experiment which involves doubt, hesitancy, any place in creativity which is an outward realization of what is already there as ‘insight’. It is this that the Vedic sage speaks of as the carpenter, who ‘snatches his bowl from the block of wood’. It follows I don’t experiment, so much as ‘express’ myself in my dance. Art is to have universal appeal. This is achieved not by any deliberate effort at being simple or complex, abstract or concrete but being one’s own self.”)

இதுவே அவரைப் பொறுத்தவரையிலான ஆன்மீகம். அவர் திரும்பத் திரும்ப செய்வதனைத் திலும் பாதாகாக் கப்படவேண்டிய அதன் சுவேவியல் தன்மைக்கே அழுத்தம் கொடுப்பார். பாதாகாக் கப்படவேண்டிய சுவேவியல் தன்மை என்பது மரபுவழியோ எழுதப்பட்டுள்ள விதிகள் வழியோ, புராதனமோ இடக்காலமோ அல்ல, நிச்சயமாக சமீபத்திய கடந்த காலமும் அல்ல. அது (சுவேவியல் தன்மை) அதன் வளர்ச்சியினிடே ஓடி அதன் தன்மையை வரையறுப்பதும், கலைஞரின் கலை நூட்பமான கலை உணர்வை ஈர்ப்பதுமான அடிப்படையான மையத்தின் புரிதல். “சுவேவியல் தன்மை என்பது பாண்டித்யத்துக்கு விசுவாசமாய் இருத்தல் எனில், நான் அதற்கான

of the style and how far the result of the dancer’s own gifts obviously, I have no way of Knowing.”. – comment on Yamini’s performance in Dance and dancers – October ’65).

“0000 00000000 000000000000 0000000000 00000000 0000000000 0000000000
00000000000 ;000000000 0000000 000000000000 00000000 000000000000 0000 00000000000
00000000000 . 0000 0000000000 00000000 000000 , 0000000000 000 00000000 00000000000000 , 000000
000000000 000000000000 00000000 0000 00000000000000 000000000 0000000000 00000000 00000000
000000000000 ..” 00000000 . [*“I am absolutely free when I am on stage; in fact more comfortable
than when I am off stage. The moment I enter the stage, something starts stirring in me and by
the time I am through the first item, there is a gush of enjoyment of an unalloyed joy...” Yamini]*

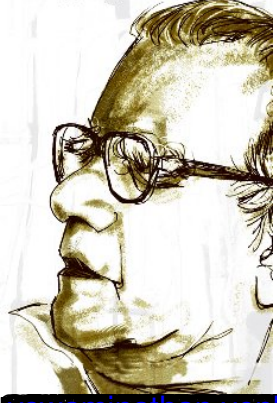
விந்தயைான புராணங்கள் , பண்பாடும், மொழி இவற்றால் வகுவாய் குறுக்கப்பட்டது போல் தோன்றும் ஒரு நாட்டிய வடிவம் இவ்வகை அனாதைத் தயையும் கடந்து இக்கலையைப் பற்றி ஒன்றுமே அறியாதவர் களுடனும் கபிட பசே முடிவது இந்த அடிப்படையே வறையாடல்தான்.

“000000 (000000000000) 000000000000 0000000000000000 , 0000000000000000 000000000000 0000
000000000000 0000 000000 000000000000000000 0000 00000000000000000000
000000000000000000000000 , 000000 00000000 00000000 00000000 00000000000 0000 0000000000
000000000000 0000000000 00000000000000 00000000 0000 00000000000000 00000000000 . 00000000 ,
0000000000 000000000000 00000000 00000000000000 00000000 00000000000000 000000000000 , 0000
0000000000 0000 00000000000000 , 0000000000 00000000 00000000000000 , 00000000000000
00000000 00000000000000000000 , 000000000000 00000 00000000 0000000000000000000000000000
00000000 00000000000000 00000000 00000000000000 . 0000 000000000000 0000000000 , 0000000000 00000000
00000000 , 000000000000 0000000000 000000000000 , 0000 00000000 00000000 , 000000 00000000
00000000000000 000000 000000000000000000 0000000000 00000000 000000000000000000 00000000 ,
000 000000 000 000000000000000000000000 000000000 00000000000 0000000000 00000000 .”- *(00000000
000000000000 , 0000000000 00000000 00000000 29,1977) *We may not have grasped the meaning of all
the thoughts in her (yamin’s) monumental vocabulary of movement, but we sensed beyond
doubt the emotional fabric of, as she wove her way across the widest range of feeling. Not only
was she a spectrum of emotions and sentiments enormous, Yamini, with her piercing black
eyes and ravishing smile, drew so many of the myriad shades between the dark turbulence of
confusion and blissful tranquility of awareness. There were just the right shades of difference
between even closely related states such as pleasure and ecstasy, surprise and awe, fright and
terror, sadness and anguish and always in the most precise correspondence to the music
provided by the musicians.” (Maureen Patterson, Ottawa Journal – March 29, 1977.)*

இவ்விடத்தில் தான் ஒரு தனிநபரின் வளையப்பாடும்போல் தோன்றுவது எல்லோருக்கும்மான

Written by - வன்கட்ட சாமிநாதன் -

Friday, 01 May 2015 18:25 - Last Updated Friday, 01 May 2015 18:49



vswaminathan.venkat@gmail.com