සිංහල නාට්‍ය කලාවේ අන්තර්ගතය හා ආකෘතිය අතර අරගලය

ආචාර්ය ධර්මසේන පතිරාජ ගේ ග්‍රන්ථය එළි දැක්වීමේ උළෙලේ කෙටි දේශනය

ආචාර්ය සෞම්‍ය ලියනගේ
නාට්‍ය මුද්‍රා නාට්‍ය හා නව නර්තන අධ්‍යයනාංශය
සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලය - කොළඹ.

ආචාර්ය ධර්මසේන පතිරාජ ගේ ග්‍රන්ථ ත්‍රිත්වයක් එළි දක්වන මේ මොහොතේ විශේෂයෙන්ම ඔහු ගේ 'සිංහල නාට්‍ය කලාවේ අන්තර්ගතය හා ආකෘතිය අතර අරගලය' නමැති කෘතිය පිළිබඳ අදහස් කිහිපයක් දැක්වීමට අරාධනා කිරීම පිළිබඳ ව මා හිතවත් E. M. D. උපාලි මහතාට සහ මාලක දේවප්‍රිය මහතා ට මගේ හර්දයාංගම ස්තුතිය මෙහිදී පල කළ යුතු යි.

පළවන කතාවස්තුව

පතිරාජ මහතා සහ මා අතර ධිර්ඝ කාලයක මිතුරු සම්බන්දතාවක් පවතින අතර මෙරට ජිවත්වන සිනමා කරුවන් අතර ඍජු දේශපාලන ආස්ථානයක් ප්‍රකට කළ මෙන්ම ඔහු තමන්ගේ දේශපාලන දැක්ම නොබියව ප්‍රකට කළ සිනමා කරුවා ලෙස දැකීම ද වරදක් නොවේ. එතුමා ගේ චින්තනයේ ඍජු භාවය ප්‍රකට කළ අවස්ථා තුනක් මගේ මතකයට නැගේ. මගේ පළමු මතකය 'මතුයම් දවස' චිත්‍රපටය රූපගත කළ කාලය යි. එම චිත්‍රපටයේ එක් දර්ශනයක් සඳහා අප දින කිහිපයක් හපුතලේ නවාතැන්පලක නැවතී සිටියෙමු. සෑම දිනකම උදෑසන 5 වන විට හපුතලේ නගරයට පැමිණෙන අප එම දර්ශනය සඳහා අවශ්‍ය පාරිසරක තත්වය මීදුම නිසා නොතිබීමෙන් නැවත නවාතැනට ගොස් කාලය ගත කරන්නට සිදු විය. අවසන් දිනයේදී අප උදෑසන 3 ට පමණ සුදානම් වී දර්ශන තලයට ලඟා වූ අතර මූලික දර්ශන කිහිපයක් රූපගත කිරීමෙන් අනතුරුව උදෑසන ආහාරය සඳහා රූපගත කිරීම් නවත්වනු ලැබිණි. එහෙත් අවාසනාවකට අපට සුදානම් කොට තිබූ ආහාරය එතරම් හොඳ තත්වයක නොතිබුණු බැවින් මා ඒ පිළිබඳ ව මගේ නොසතුට නිෂ්පාදක අංශය වෙත යොමු කළෙමි. පතිරාජ මහතා නැවතත් දර්ශන තලයට පැමිණි අතර රූපගත කිරීම් නැවැත්වීමට නියෝග කොට වහා උදෑසන ආහාරය නැවත පිළියෙළ කරණ ලෙස නිෂ්පාදන අංශයට නියෝග කළේ ය.

දෙවන කතාවස්තුව

මෙය සිදු වූයේ මීට වසර පහළොවකට පමණ ප්‍රථම මෙල්බර්න් නගරයේදී ය. මෙල්බර්න් නුවර සිංහල ඩයස්පෝරාව පතිරාජ මහතා අධ්‍යක්ෂණය කරණු ලැබූ 'මතු යම් දවස' චිත්‍රපටය තිරගත කිරීමට සැලසුම් කොට තිබුණි. එවකට මා මාගේ පශ්චාත් උපාධි කටයුතු සඳහා දකුණු ඕස්ට්‍රේලියාවේ ඇඩිලේඩ් හි වාසය කළ අතර චිත්‍රපටය ප්‍රදර්ශනය වෙනුවෙන් මට ආරාධනයක් ලැබුණෙන් මගේ බිරිඳ සමග මා මෙල්බර්න් නගරයට පැමිනුනෙමි. චිත්‍රපටය ප්‍රදර්ශනයෙන් පසුව රාත්‍රී භෝජනය සඳහා අප

සියලු දෙනා චීන අවන්හලකට ගිය අතර එහිදී, චිත්‍රපටය සංවිධානය කළ පිරිසෙහි සිටි අයෙකු චිත්‍රපටය ප්‍රදර්ශනයෙන් ලැබෙන ආදායම පන්සලක චෛත්‍යයක් ගොඩනැගීමට යොදා ගන්නා බව කියා සිටියේ ය. මෙය අසා සිටි පතිරාජ මහතා වහා නැගිට කියා සිටියේ සිනමා කරුවෙකු ලෙස තමා සිනාමාවේ නියැලෙන්නේ පන්සල්, චෛත්‍ය හදන්නට නොවන බවත් ඒ සඳහා වෙනත් දෙයක් යොදා ගන්නා ලෙසත් ය. චිත්‍රපට සංවිධායකයින් තුෂ්නිම්භූතව බලා සිටිය දී ඔහු මා ද මගේ බිරිඳ ද කැටුව එම අවන්හලෙන් නිරාහාරව නික්මුනේය. නවාතැන් පලට පැමිණි පසු විස්කි වීදුරුවක රස බැලූ අපට බාස්මතී බත්, බැටළු මස් ව්‍යන්ජනයක් සහ සලාදයක් සමග රසවත් රාත්‍රී ආහාරයක් එතුමන් විසින් ම පිළියෙළ කොට දුන්නේ ය.

තුන්වෙනි කතාවස්තුව

වර්ෂය 2017; ස්ථානය තරංගනී සිනමා ශාලාව. ආචාර්ය පතිරාජගේ දශක පහක සිනමා දිවි සැරිය අගය කරණු වස් ජනමාධ්‍ය අමාත්‍යංශය විසින් සංවිධානය කළ සැමරුම් උළෙලේ දී පතිරාජ මහතා කළ කතාව කාලය සහ දේශපාලනය විසින් ජරාජීර්ණ තත්වයට පත් නොවූ කලා කරුවෙකු ගේ අධීන චින්තනය මොනවට කියා පෑ අවස්ථාවක් විය. ජනාධිපතිවරයා අමතා ඉතා සංක්ෂිප්ත කතාවක් කළ පතිරාජ මහතා සිනමාව සඳහා රජයේ මැදිහත්වීම සිදු විය යුත්තේ තමන්ට නැවත වරක් සිනමා කෘතියක් කිරීම සඳහා ප්‍රතිපාදන ලබා ගැනීම ට නොව නැගී එන තරුණ සිනමාකරුවන් ආරක්ෂා කර ගැනීමට බවත් මෙරට ආගමික අන්තවාදයන් වහා දමනය කළ යුතු බවත් දෙමළ ප්‍රජාවගේ දේශපාලන ගැටළුවට ඉස්තිරසාර විසඳුමක් ලබා දිය යුතු බවත් ප්‍රකාශ කළේ ය.

ආචාර්ය පතිරාජ අප රටේ දැනට සිටින ශාස්ත්‍රාලීය පසුබිමකින් ගොඩ නැගුනු සිනමා කරුවා වන අතර තම දේශපාලන දෘෂ්ටියත් කලා භාවිතයත් එකිනෙකට පරස්පර නොවී පවත්වාගෙන යාමට සමත් වූ කලා කරුවන් අතලොස්ස අතර ප්‍රමුඛයකු ද වන්නේ ය.

ලාංකේය සිනමාවේ තෙවෙනි පැරදිග්මැතික වෙනස සනිටුහන් කළ සිනමා කරුවන්, (සුනිල් සෙනෙවි, හි., 2016) ඔවුන්ගේ ජීවන වෘර්තීන් සහ කලා භාවිතය පසු ධනේශ්වර සමාජ පරිසරයක් මතුයෙහි අනේක විධ විප්‍රලම්භයන්ට මෙන්ම ප්‍රතිවිරෝධයන්ට ලක්කරගනිමින් තිබෙන අයුරු පැහැදළිව පෙනෙන්නට තිබේ. ඔවුන් විසින් අනුදත් කලාව, සමාජ විචාරය සහ තම දිවි පැවැත්මේ ස්වභාවයන් සාමාන්‍ය ප්‍රේක්ෂකයා විමතියට පත් කරමින් අපභ්‍රංශයක් බවට පත් කර ගෙන ඇති යුගයක සිනමාවේ දෙවැනි පැරදිග්මැතික වෙනස සනිටුහන් කළ (සුනිල් සෙනෙවි, හි., 2016) ආචාර්ය පතිරාජ ඔහු ගේ කලාවත් ජීවන වෘර්තියත් එකිනෙක සමගාමී ව දශක කිහිපයක් තිස්සේ අනවරතව පවත්වාගෙන යාම එක් අතකින් ආශ්චර්යයකි.

තෙවෙනි සුසමාදර්ශය සටහන් කළ සිනමා කරුවන් ඉතා කෙටි කලක් තුළ තමන් විචාරයට ලක් කළ දෘෂ්ඨිවාදයේ ම ගොදුරු හෝ පරපෝෂිතයන් වී ඇති කළෙක පතිරාජ ගේ කලාත්මක මැදිහත්වීම සහ සුවිශේෂී භාවය අපට වඩා වැදගත් වන්නේ 'පතී' සහ 'පතී ගේ කලාව' අතර ද්වන්ද්වාත්මක සම්බන්දය තවදුරටත් එකාග්‍රව පවත්වාගෙන යාමට ඔහුට හැකි වී ඇති නිසා යැයි මට සිතේ. එ නිසා ම ආචාර්ය පතිරාජ විසින් රචනා කරන්නට යෙදුණු පශ්චාත් උපාධි නිබන්ධය වන 'සිංහල නාට්‍ය කලාවේ අන්තර්ගතය හා ආකෘතිය අතර අරගලය' ඉහත දැක්වූ දේශපාලනික සවිඥානකත්වයේ ම පිළිබිඹුවක් විනා අන් දෙයක් යැයි මම නො සිතමි. එනිසා මා මේ කෙටි දේශනයෙන් බලාපොරොත්තු වන්නේ පතිරාජ මහතා ගේ මෙකී කෘතිය විචාර කලාව තුළ සන්දර්භ ගත වන ආකාරයත් එහි සමකාලීන වැදගත් කම කුමක් ද යන්නත් සංවාදයට ලක් කිරීම යි.

පතිරාජ මහතා ගේ 'සිංහල නාට්‍ය කලාවේ අන්තර්ගතය හා ආකෘතිය අතර අරගලය' ප්‍රකාශයට පත්වන්නේ ඔහු ගේ දර්ශනපති උපාධි නිබන්ධයක් ලෙස යි. පේරාදෙණිය සරසවියේ විද්‍යාර්ථියෙකු ලෙස එතුමා ගේ පශ්චාත් උපාධි අධ්‍යයන කටයුත්තක් ලෙස මෙකී නිබන්ධය එතුමා විසින් එම විශ්වවිද්‍යාලයේ පශ්චාත් උපාධි පීඨය වෙත ඉදිරිපත් කෙරිණි. මෙම නිබන්ධය පළමු වරට සංගෘහිත කෙරුණු වකවානුව ලාංකේය සාහිත්‍ය කලා ක්ෂේත්‍රයේ වැදගත් කාල පරිච්චේදයකි. එකළ පතිරාජ විසින් රචනා කළ මෙම නිබන්ධය අතිශය කාලෝචිත නිබන්ධයක් ලෙස සැලකිය හැකි අතර එහි සමකාලීන වැදගත් කම යම් ප්‍රශ්න කිරීමකට තුඩු දෙණු ඇති බව ද සඳහන් කළ යුතු ය. එනිසා යමෙකු මේ මොහොතේ පතිරාජගේ නිබන්ධය යල් පිනූ පර්යේෂණයක් යැයි තර්ක කළ හැක.

අසූව සහ පූර්ව අනූව දශකයේ ප්‍රමුඛ සාහිත්‍ය සංකතනයක් ලෙස කරලියට පැමිණි මාර්ක්ස්වාදී සාහිත්‍ය විචාරය ජනප්‍රිය කරවූ ශාස්ත්‍රඥයින් බොහොමයක් මේ වන විට අප අතර නැත. එමෙන්ම ලෝක පරිමාණයෙන් වාමාංශික ව්‍යාපාරයේ අවගමනයත් නව ලිබරල් ආර්ථික ක්‍රමවේදයන් ශීඝ්‍රයෙන් වර්ධනය වීමත් විසින් එවකට ලාංකේය සාහිත්‍ය කතිකාවේ ප්‍රබල පක්ෂයක් නියෝජනය කළ මාක්ස්වාදී සාහිත්‍ය විචාරය යල් පැන ගිය කතිකාවක් යැයි පොදුවේ මෙරටත් ලෝකයේත් මතය වී ඇත. ඒ කෙසේ ද යත්, පසුගිය දශකයේ ලාංකේය විචාර කේෂේත්‍රය අරා හමා ගියේ පශ්චාත් නූතනවාදී සාහිත්‍ය කතිකාව යි. නාට්‍ය කලාව, සාහිත්‍ය මෙන්ම විශේෂයෙන් ම සිනමාව සඳහා ද නව විචාර මෙවලම් හඳුන්වා දීමට විවිධ සමාජ ක්‍රියාධරයින් සහ කණ්ඩායම් උත්සුක වූ අතර මනෝවිශ්ලේෂණ විචාරය සහ න්‍යායික ප්‍රවේශය සියලු ආකාරයේ විචාර සඳහා යොදා ගැනීමේ උමතුවකින් සමාජය වෙලී පැවතිනි. පතිරාජ විසින් රචනා කරණ ලද 'සිංහල නාට්‍ය කලාවේ ආකෘතිය සහ අත්තර්ගතය අතර අරගලය' මේ නයින් බලන කළ පැරණි විචාර වේදයක් භාවිතයට ගත් අවස්ථාවක් ලෙස යමෙකුට පෙනී යා හැකි ය. නමුත් කලාවේ 'ආකෘතිය' සහ 'අන්තර්ගතය' අතර

සම්බන්දතාවය සවේශනය කිරීම කල් ඉකුත් වූ විචාරයක් යැයි යමෙකුට කිව හැකි ද? මෙකී සංවාදය තවමත් වැදගත් සාහිත්‍යයික සංකතනයක් වන්නේ මන්ද?

බැලූ බැල්මට අපට පෙනෙන කරුණක් වන්නේ පතිරාජ ගේ මෙම නිබන්ධයේ මාතෘකාව මාක්ස්වාදී සාහිත්‍ය කතිකාවේ නොබඳ ආබාසයක් ලබා ඇති බව යි. තවදුරටත් 70 දසකයේ නැගී ආ සමාජ දේශපාලන සංකතන තුළ පතිරාජ තම අනන්‍යතාව තහවුරු කර ගන්නේ ද මාක්ස්වාදී විචාරයෙන් සහ චින්තාවෙන් පෝෂණය ලත් සිනමා කරුවෙකු ලෙස ය. පතිරාජ මහතා තම උපාධි නිබන්ධයේ දෙවන පරිච්චේදයේ දී ආකෘතිය සහ අන්තර් ගතය අතර සබඳතාව මෙසේ විග්‍රහ කර යි:

> කලා ආකෘතිය යනු පරපුරෙන් උරුමකරගෙන ස්වකිය මනස තුළ රඳවා ගෙන තිබෙන්නා වූ 'කාව්‍යමය විඥානය යි' මේ උරුම කර ගැනීම යනු කලාකරුවා පැරණි සම්ප්‍රදායයෙහි හෙවත් ආකෘතියෙහි තෙරපත් වීම යි. මේ ආකෘතිය සෑම විට ම පවතින්නේ වර්ධනයෙහි නිරත වූ යථාර්තයට සාපේක්ෂව යල්පනිමින් ය. කලාකරුවා ඒ පැරණි ආකෘතිය මගින් නව්‍ය ජීවමාන යථාර්තය ඥානනය කිරීමට දරන අරගලයේ දී එකී ආකෘතිය හා අනතර්ගතය (=ජීවමාන යථාර්තය) අතර ගැටුමක් හට ගනී (පතිරාජ, 2017 පි. 43).

පතිරාජ මහතා තම නිබන්ධයේ මූලික වශයෙන් අවධානයට ලක් කරන්නේ ලාංකේය නූතන නාට්‍ය කලාවේ (Modern Drama) නැගීම සහ එයට බල පෑ සමාජ දේශපාලන හේතු සාධක ය. මෙහිදී මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර ගේ නාට්‍ය කලා ව්‍යාපෘතිය සමීප ව අධ්‍යයනයට භාජනය කරණ ඔහු පැරණි සම්ප්‍රදාය සමතික්‍රමණය කරමින් නව ආකෘතියක් බිහිවෙන අයුරු ධිර්ඝව සාකච්චා කර යි. මාර්ක්ස්වාදී විචාරක ජෝර්ජ් ලුකාෂ් ප්‍රකාශ කලාක් මෙන් 'නූතන නාට්‍ය කලාව යනු බුෂුවා නාට්‍ය කලාව කි' යන කියමන ප්‍රත්‍යක්ෂ කරමින් මෙරට 50 – 60 දශකයේ උත්පාදනය වූ කලා සංස්කෘතික විපරිවර්තනය මධ්‍යම පාන්තික සෞන්දර්ය කතිකාවේ නැගීමක් ලෙස පතිරාජ මහතා තර්ක කරණ බව ඔහු ගේ නිබන්දයෙන් පසක් වෙයි.

කාල් මාක්ස් කලා නිර්මාණයක ආකෘතිය සහ අන්තර්ගතය අතර සම්බන්දතාව දුටුවේ එකිනෙක මත යැපෙන සහසම්බන්ධ ප්‍රතිපක්ෂයක් ලෙස ය. ඒ අනුව කලා කෘතියක ආකෘතිමය හරඹය වූ කලී හුදු තාෂණික හරඹයක් (Technocracy) ලෙස දුටු ඔහු ආකෘතිය සෑම විට ම තීරණය වන්නේ සන්ධර්භය හෙවත් අතර්ගතය විසින් බව තර්ක කළ අතර මේ අක්ෂ දෙක අත්‍යන්තයෙන් ම අන්තර් විනිවිදීමකට (double edged relationship) ලක් වන බවත් තර්ක කළේ ය. ඒ අනුව මාක්ස් විශ්වාස කළේ කලා කෘතියක අන්තර්ගතය සහ ආකෘතිය අතර සම්බන්දය පවතින්නේ 'ඒකත්වයක්' (Unity) ලෙස යි.

මාක්ස් විසින් අනුදත් මෙකී න්‍යායික ප්‍රවේශය ට බලපාන්නේ හේගල් ගේ සෞන්දර්ය විද්‍යා දර්ශනය යි. හේගල් මෙසේ තර්ක කරයි: 'every definite content determines a form suitable to it; defectiveness of form arises from the defectiveness of content' (ඊගල්ටන්, 2009, පි. 20). 'නියත සන්ධර්භයක් විසින් සෑම කල්හි ම එයට ආවේනික වූ ආකෘතියක් යෝජනා කෙරේ; ආකෘතියක පැන නගින්නා වූ යම් දෝෂයක් වේ ද එම දෝෂය සන්දර්භයෙහි ද ප්‍රකාශමාන වේ'. නමුත් ටෙරී ඉගල්ටන් පවසන පරිදි මාර්ක්ස් මුළුමනින්ම හේගල් ගේ සෞන්දර්යවේදය තමන්ට අනුයුක්ත කර ගෙන නොමැත. ඔහු තර්ක කරණ පරිදි හේගල් ගේ සෞන්දර්ය න්‍යාය එක් අතකින් ආන්තික වන අතර එය විඥානවාදී වේ. නමුත් මාක්ස් සහ හේගල් යන දාර්ශනිකයින් දෙදෙනා ම පොදුවේ එකඟ වූ මූලික පදනමක් වෙයි. එනම්, ආකෘතිය ඓතිහාසිකව නිර්ණය වන්නේ එයට අනුයුක්ත සන්ධර්භයක් විසින් බව යි. සන්දර්භයන් විප්ලවීය ලෙස වෙනස් වන විට එයට අනුරූප ව ආකෘතීන් ද වෙනසකට භාජනය වේ. මෙයින් ගම්‍යමාන වන්නේ සන්ධර්භය ආකෘතියට වඩා ප්‍රාථමික ස්වරූපයක් උසුලන බව යි. මේ තත්වය සමාජ සංස්ථිතිය තුළ ප්‍රකාශමාන වන්නේ නිෂ්පාදන සන්බන්ධතා (Modes of Production) සහ උපරි ව්‍යුහය (Super-Structure) අතර අරගලයක් ලෙස යි (ඊගල්ටන්, 2009, පි. 21).

මෙහිදී පතිරාජ මහතා විසින් න්‍යාය ගතකරන 'ආකෘතිය' පිළිබඳ අදහස් යම් ගැටළුවකට මුහුණ දෙයි. එනම්, ඔහු තර්ක කරන්නේ 'කලා කෘතියක ආකෘතිය යනු කලාකරුවා තම පරපුරෙන් උරුම කරගෙන මනස තුළ රඳවා සිටින කලා විඥානයක්' ලෙස යි. මෙහිදී කලා ආකෘතිය කලා කරුවාගේ විඥානයේ පිළිඹිබුවක් ලෙස තර්ක කිරීම මාර්ක්ස්වාදී ආස්ථානය උල්ලංඝනය කිරීමක් ලෙස දැක්විය හැක. අර්න්ස්ට් ෆිෂර් විසින් රචිත *The Necessity of Art* (Fisher,) කෘතියේ දී ඔහු ආකෘතිය සහ සන්ධර්භය පිළිබඳ දිර්ඝ පරිච්චේදයක් රචනා කරණ අතර ආකෘතිය සහ සන්ධර්භය ස්වභාව ධර්මයේ පැවැත්මක් ලෙස සහ සමාජ දේශපාලන විකාශනයේ අංගයක් ලෙස මෙන්ම කලා කෘතියක මූලික අංග ලක්ෂණයක් ලෙස විග්‍රහ පුළුල් ව විග්‍රහ කරයි.

ආකෘතිය සහ අන්තර්ගතය අතර අරගලය පිළිබඳව සිදු කෙරෙන සංවාදයේ දී අපගේ අවධානය යොමු කළ යුතු එක වැදගත් කරුනුක් වන්නේ ආකෘතිය අත්‍යන්තයෙන් ම දෘෂ්ඨිවාදාත්මක වන බව යි. මින් ගම්‍ය වන්නේ කුමක් ද? නාට්‍ය කලාවේ මෙන්ම අනෙකුත් සාහිත්‍යයික ශානරවල සිදු වන ව්‍යුහාත්මක වෙනස් කම් මගින් එම සමාජයේ සිදුවන දෘෂ්ඨිවාදයන් ගේ වෙනස් කම් සහ අධිපති දෘෂ්ඨිවාදයන් හඳුනා ගැනීමට හැකි වන අතර කලාකරුවා සහ කලා නිර්මාණය අතර මෙන්ම කලා නිෂ්පාදනය සහ ප්‍රේක්ෂකයා අතර සම්බන්දතාව නව්‍ය අර්ථකතනයන්ට බඳුන් වේ. රුසියානු විචාරක ප්ලේහානොව් උදාහරණයට ගනිමින් ටෙරී ඊගල්ටන් පෙන්වා දෙන්නේ සම්භාව්‍ය ප්‍රංශ ශෝකාන්ත නාට්‍ය අතික්‍රමණය කරමින් සෙන්ටිමෙන්ටල් කොමඩි (Sentimental Comedy) නාට්‍ය ප්‍රචලිත වීම එක අතකින් ප්‍රංශ සමාජයේ ඉහල පන්තිකයින් ගේ (Aristocrats) සෞන්දර්ය වටිනාකම් ප්‍රතික්ෂේප

වෙමින් බුෂුවා පංතියේ (Bourgeoisie) සෞන්දර්ය වටිනාකම් සමාජය තුළ උත්තරාරෝපණය වීම බවයි. නමුත් ලියොන් ට්‍රොට්ස්කි පෙන්වා දෙන ලෙස ආකෘතිය, ස්වයං ඒකාධිකාරයක් හිම ප්‍රපංචයකි (Autonomy). එමෙන්ම එය සෑම කල්හි ම අභ්‍යන්තරික තෙරපුමකින් (Internal Pressure) සමන්විත ය. එනිසා ආකෘතිය, සෑම විට ම හමා යන සෑම දෘෂ්ටිවාද කුනාටුවකට ම නැමෙන්නේ නැත (ඊගල්ටන්, 2009, පි.24).

ටෙරී ඊගල්ටන්, කලා ආකෘතිය නිර්මාණය වන ප්‍රමුඛ අංග ත්‍රිත්වයක් ගෙන හැර දක්වයි. ඒවා මෙසේ ය:

1. It is partly shaped by a ‘relatively autonomous’ literary history of forms.
2. It crystallizes out of certain dominant ideological structures
3. It embodies a specific set of relations between author and audience

මෙහි දළ සිංහල පරිවර්තනයක් මෙසේ ඉදිරිපත් කළ හැක: නිශ්චිත යුගයක කලාවේ මුඛ්‍ය ආකෘතිය නිර්මාණය වන්නේ ඊට පෙර පැවති ඒකාධිකාරී ආකෘතීන් සමතික්‍රමණය වීමෙනි. එමෙන් ම එකී ආකෘතිය දීප්තිමත් වන්නේ පවතින දෘෂ්ටිවාදාත්මක සංකතන පසුබිමෙහි ය. තෙවනුව එම ආකෘතිය විසින් නිශ්චිත කතෘ - පාඨක/ග්‍රාහක සම්බඳතාවක් හෙළි පෙහෙළි කරණු ලබ යි.

මේ නයින් බලන කළ ආචාර්ය පතිරාජ විසින් රචිත නිබන්ධය මෙකී මාර්ක්ස්වාදී විචාර න්‍යායේ ආභාෂය ලබමින් ලාංකේය නාට්‍ය කලාවේ නූතනවාදී ප්‍රවණතා විශ්ලේෂණය කිරීමට ගත් උත්සාහයක් ලෙස හැඳින්වීම යුක්ති යුක්ත ය. නමුත් තවත් එක් කරුණක් මෙහිදී දැක්විය යුතු ය. අද දින එළි දැක්වෙන අනෙක් නාට්‍ය කෘති ද්විත්වය එනම් කොරා සහ අන්ධයා සහ අයනේස්කෝ ගේ ‘පුටු’ නාට්‍ය කෘති දෙස බලන විට පෙනී යන්නේ එක් අතකින් පතිරාජ ලාංකේය නූතනවාදී නාට්‍ය කලා ව්‍යාපාරය විචක්ෂණශීලිව නිරීක්ෂණයට හසුකරන අතර එකී නූතනත්වයෙන් ඔබ්බෙහි පවතින ‘පසු නූතන නාට්‍ය කලාව’ (Late Modernism) පිළිබඳව ද පැහැදිළි දෘෂ්ටියක සිටි බව යි. ඔහු අතින් ‘පුටු’ සහ ‘කොරා සහ අන්ධයා’ වැනි කෘති නිර්මාණය වන්නේ ලෝක නාට්‍ය කලාවේ එවකට සිදුවෙමින් පැවති ආකෘතික, සන්දර්භමය වෙනස් කම් පිළිබඳ පැහැදිළි කියවීමක් තිබුණු නිසා යැයි මට සිතේ.

හතලිහ සහ නවසිය හැත්තෑව අතර කාලය තුළ ලෝකයේ සමාජ දේශපාලන චිත්‍රයෙහි වැදගත් සංසිද්ධි ගණනාවක් සිදු වෙයි. ඒ අතර ප්‍රධාන කඩඉමක් වන්නේ දෙවන ලෝක යුද්ධය නිමා

වීම සහ පනහ දශකයේදී කොරියානු යුද්ධය ආරම්භ වීම යි. මේ දශකයේ දී ඉයුජින් අයනෝස්කෝ *Bold Soprano* නාට්‍ය රචනා කරන අතර 1953 වසරේ දී සැමුවෙල් බෙකට් ඔහු ගේ *Waiting for Godot* නාට්‍යය රචනා කරයි. 1955 වන විට එම නාට්‍යය පීටර් හෝල් විසින් එංගලන්තයේ දී ප්‍රථම වරට නිෂ්පාදනය කෙරෙයි. 1957 වසරේදී සැමුවෙල් බෙකට් ගේ *Endgame* නාට්‍යය නිෂ්පාදනය වෙයි. මේ දශකයේ අවසන් අවුරුදු කිහිපයේ දී (1959) වියට්නාම් යුද්ධය ඇරඹෙන අතර හැටේ දශකයේ මුල් කාර්තුවේ දී ජීන් ජෙනේ ගේ විප්ලවීය නාට්‍යය වන *The Blacks* නිෂ්පාදනය වන අතර හැරල්ඩ් පින්ටර් *The Dumb Waiter* නාට්‍යය රචනා කර යි. මේ අතර බර්ලින් තාප්පය ඉදිවෙන අතර ඇමරිකාව විසින් කියුබාව ආක්‍රමණය කෙරේ. මාර්ටින් එස්ලින් විසින් ඔහු ගේ චිර ප්‍රසිද්ධ විචාර ග්‍රන්ථය *Theatre of the Absurd* රචනා කරන්නේ ද 60 දශකයේ මුල ය.

මා මේ සංසිද්ධි කිහිපය ගෙන හැර දැක්වූයේ පතිරාජ මහතා විසින් රචනා කරන්නට යෙදුණු ඔහු ගේ දර්ශනපති උපාධි නිබන්ධයත් ඔහු විසින් පරිවර්තනය කරන්නට යෙදුණු 'පුටු' සහ 'කොරා සහ අන්ධයා' යන නාට්‍ය කෘති දෙකත් සන්දර්භ කළ හැකි මගක් පාද ගැනීමට යි. 50 දශකයේ මැද භාගය වන විට ලාංකේය නාට්‍ය කලාව නූතනවාදී ගති ලක්ෂණ විශද කරන අතර එම සාහිත්‍ය ප්‍රවණතාව 'පූර්ව නූතන' (Pre-modern) ගති ස්වභාවයන් ද ප්‍රකට කරන බව පෙනේ. ඇමරිකානු සහ යුරෝපීය නාට්‍ය කලාව එහි 'පසු නූතන' (Late modernist) ලක්ෂණ පෙන්නුම් කරණ වකවානුව වන විට අප තවමත් කලාවේ නූතනවාදී මෙවලම් උරගා බලමින් සිටින්නෙමු.

ඉහතින් දැක්වූ පසු නූතන නාට්‍ය කලාව අර්ථ දක්වන මාර්ක්ස්වාදී විචාරක ෆෙඩ්රික් ජේම්සන් පවසන්නේ 'පසු නූතනත්වය යනු පරක්කුවීමක් නිසා ඇතිවෙන හැඟීමක ප්‍රකාශනයක් බව යි; නැතිනම් යමක් අහවර වී යැයි ඇතිවන තනිකම් දෝෂයකි. (a mood determined by a sense of belatedness, the melancholy feeling that something has come to an end). ජේම්සන් මේ විචාරයට හසු කරන්නේ ඔහු විසින් හඳුන් වන 'Absolute' (නියතාර්ථ) ඝනයේ නාට්‍ය කරුවන් වන බ්‍රෙෂ්ට්, පිරන්ඩලෝ, ආටෝ, මෙයර්හෝල්ඩ්, ස්ට්‍රින්බර්ග් වැන්නන් ගේ මුඛ්‍ය පරමාර්ථය වූ කලාවේ ප්‍රාථමික මූලාශ්‍ර වෙත පිය මැනීම සහ පුළුල් සමාජ විපරිවර්තනයක් පිළිබඳ අදහසට ප්‍රතිපක්ෂව පසු නූතන නාට්‍ය කරුවන් දියත් කළ අරගලයේ අසමත් කම පිළිබඳව යි (ගේල් සහ ඩිනි, 2016, පි. 546-547). නමුත් පසු නූතන නාට්‍ය කරුවන් විසින් දියත් කළ රංග කලා ව්‍යාපෘතීන් කිසි ලෙසකින්වත් ඔවුන් ගේ පෙර ගමන් කරුවන් වූ 'දෘඪ නූතනවාදීන්' (High Modernists) විසින් අනුදත් ශිල්ප ධර්ම සහ දෘෂ්ටිවාද හා සම නොවන්නේ නොවේ. මේ තත්වය ලාංකේය නාට්‍ය කලාවේ සන්ධර්භයෙහි ලා නැවත සලකා බැලුවහොත්, ලාංකේය නාට්‍ය කලාවේ නූතන හැරවුම් ලක්ෂයක් සටහන් කළ සරච්චන්ද්‍ර, චරිතවල ස්ථිරසාර ආත්මයන් (Certainty) වේදිකාවේ චිත්‍රණය කරණ විට පතිරාජ නාට්‍ය

කලාවෙන් සිනමාවට ප්‍රවේශ වෙමින් බෙකට්, අයිමොවේ, ඇරබෙල්, සහ ඇඩමොවේ මෙන් මිනිස් දිවියේ අස්ථිරත්වය (Uncertainty) හා අනියතභාවය චිත්‍රණය කරමින් නූතන රාජ්‍යයේ ප්‍රතිඵලයක් වූ නාගරික විපරිතභාවය සහ මුල් සිඳුණු මිනිස් ආත්මය සිනමා තිරය මත චිත්‍රණය කිරීමට උත්සාහ දැරුවේ ය (ගේල් සහ ඩිනි, 2016, පි. 549).

අවසන් වශයෙන් මා කිව යුත්තේ ආචාර්ය පතිරාජගේ නිබන්ධයට මුළුමනින් විචාරයක් කිරීම මා අරමුණු නොකළ අතර එතුමාගේ මේ පර්යේෂණය පිළිබඳව පරිපූර්ණ විග්‍රහයක් කිරීම වෙනම සිදු කළ යුතු කාර්යයක් බව යි. නාට්‍ය හා රංග කලාව ශාස්ත්‍රාලීය පදනමකින් අධ්‍යයනය කරන ආයතන රැසක් ඇති මෙරට එම විද්‍යාර්ථීන් විසින් සමීපව අධ්‍යයනය කළ යුතු කෘතියක් ලෙස මෙම නිබන්ධය හැඳින්විය හැක. එක් අතකින් ලාංකේය නාට්‍ය කලාවේ සන්ධර්භය හා ආකෘතිය අතර සබඳතාව අධ්‍යයනය කිරීම අප රටේ සමාජ දේශපාලන සංකතනවල ඉතිහාසය නැවත උරගා බැලීමකි. කලා භාවිතයත් සමාජ සංකතන අතර අනුලෝම-ප්‍රතිලෝම සබඳතා අධ්‍යයනයේ දී පතිරාජ මහතාගේ කෘතිය පිටුබලයක් වනු ඇතැයි සිතමින් මගේ අදහස් දැක්වීම මෙතකින් නිමා කරමි.
ස්තුතියි,

ආචාර්ය සෞම්‍ය ලියනගේ
31/08/2017