'සදාතනික වර්තමානය' විකිණීමට තිබේ..!

අනාගතය අදයි..!

විදර්ශන කන්නන්ගර

ඇතුළත පිටත ද? පිටත ඇතුළත ද?

කලාවේ ආකෘතිය යනු පිට කවරයක් වැනි බාහිර ආවරණයත් වන බවත් එහි අන්තර්ගතය යනු ඇතුළත මදය වැනි යමක් බවත් තවමත් කලාව කියවීමේ අධිපති මතවාදය ලෙස පවතී. විචාර නාමයෙන් දශක ගණනාවක් තිස්සේ ඇහෙන මේ විකාරයට අශෝක හඳගමගේ කලාත්මක භාවිතය විසින් අභියෝගයක් එල්ල කර තිබුණ ද 'කලාව යනුම ආකෘතිය මූලික කර ගත්තක්' ය යන නව විචාරක කියවීම තවමත් ගාටමින් ඇත්තේ කලාවට පිටුපසිනි. අශෝක හඳගම මෑත වේදිකාගත කළ **ඇන්ටික් කඩයක මරණයක්** පිළිබඳ නාට්‍ය මතකය පසුබිමක් කොට ගෙන යළි මම අවධාරණයෙන් කියන්නේ 'කලාවේ ආකෘතිය යනුම ආවේණික දෘෂ්ටිවාදයක්' වන බවයි. නාට්‍යමය කලා නිමැවුමක දේශපාලනික විනිවිදීම ඇත්තේ එහි ආකෘතිය තුළ ය. අන්තර්ගතය යනු 'කලා කෘතියක' ඊනියා ඇතුළත නොවෙයි. අන්තර්ගතය යන්නට මූලිකවම ඇතුළත් වන්නේ සමාජ හා ඓතිහාසික අමුද්‍රව්‍යයයි (social and historical raw material). වියමනෙහි මතවාදී සිද්ධාන්ත හා ආඛ්‍යාන සුසමාදර්ශයන් (ideologemes, narrative paradigms) වන්නේ එකී අන්තර්ගත හරය ප්‍රකාශමාන වීමයි. වියමනෙහි (මෙතනදී නාට්‍යය) ආකෘතිය ගොඩනැගෙන්නේ ඉහත කී අන්තර්ගතික දේශපාලන අවිඥානය රංග සුසමාදර්ශයක් ලෙස ප්‍රකාශමාන වීමෙනි. නාට්‍යයෙහි දෘෂ්ටිමය අනුවර්තනය

ඇත්තේ එතැන ය. අදාළ නාට්‍යමය වියමනෙහි ශානරීය රංග මාදිළිය නිමවෙන්නේ පෙර කී දෘෂ්ටිමය ආයෝජනය හේතුවෙනි. නාට්‍යයක ආකෘතිය යනු ඊටම අනන්‍ය වූ දෘෂ්ටිවාදයක් ය යන අදහසේ තේරුම එයයි. ඒ අනුව අදාළ නාට්‍යයේ ආකෘතිය විසින් ගැඹුරින්ම පිළිඹිබු කෙරෙන්නේ සමාජ-දේශපාලන සංකේතනයකි. අති-සරලව කියනවා නම්, නාට්‍යයක් යනු එහි ආකෘතියයි. නාට්‍යයේ අන්තර්ගතය ගැඹුරින්ම මිහිදන්ව ඇත්තේ සමාජ ඓතිහාසික බලවේගයන්ගේ දේශපාලන අවිඥානය ලෙස ය.

ආකෘතිය නම් වූ දෘෂ්ටිවාදය

ඇන්ටික් කඩයක මරණයක් වේදිකා රංගය තුළට ප්‍රේක්ෂාව බද්ධ කරගැනීමට යෝජිත ඊටම අනන්‍ය වූ සුවිශේෂත්වයක් නොහොත් ආකෘතික ව්‍යුහයක් ඇත. කොහෙවත් අමුවෙන් නොකිව්වද මෙම නාට්‍යය යනු හඳගමගේ ම **අක්ෂරය** සිනමා පටයේ අතිරේකයකි. **අක්ෂරය** නොදන්නා ප්‍රේක්ෂාවකට මෙම නාට්‍යය සමග ස්වායත්ත වින්දනයක් ලැබිය හැකිය වැනි නිරපේක්ෂ කතා තේරුමක් නොවන්නේ එහෙයිනි. සරලව කිවහොත් හඳගම සිය රංග සම්භාෂණය සඳහා තෝරාගන්නේ සිය කලාත්මක භාවිතය සමග ගනුදෙනු කිරීමට සූදානම් කෙරුණු ප්‍රජාවකි. රංගය ආරම්භ කිරීමට පෙර පූරක වේදිකාව මතට පැමිණ කරන දීර්ඝ කථනය තුළම එම **අක්ෂරයේ** සම්බන්ධය සිහිපත් කෙරෙයි. ඉන් අනතුරුව තිරය විවර වී ප්‍රදර්ශනය කෙරෙන පසුතල අවකාශය ප්‍රතිනිර්මාණය කර ඇත්තේද **අක්ෂරයේ** ම පුනරාවර්තනයක් ලෙස ය. වේදිකාවේ සිරස් අවකාශය දෙකට බෙදා ඇත. සමාන්තර වේදිකාව මත ඇන්ටික් කඩයකි. **අක්ෂරය** චිත්‍රපටය තුළ කෞතුක වස්තූන් තැන්පත් කළ රාජ්‍ය කෞතුකාගාර අදහස වෙනුවට මෙහි ඇත්තේ කෞතුක වස්තූන් විකුණන කඩයකි. ඉන් ඉහළ වේදිකා තට්ටුව ලෙස ඇත්තේ ජෝෂප්ගේ උඩුමහල් නිවසයි. චිත්‍රපටයේ සෞම්‍යගේ නිවස දක්වා තිබුණේ ද මහල් සංකීර්ණයක ඉහළ මාලය තුළ ය. වේදිකාවේ නිවාස පසුතලයට ඉහළින්

ඇත්තේ සිනමා තිරයකි. රංගය ආරම්භ වන විට එම තිරයෙන් ප්‍රක්ෂේපණය කරමින් තිබෙන්නේ **අක්ෂරය** චිත්‍රපටයේ විනිසුරුවරිය ජාතික කෞතුකාගාරයේ භාණ්ඩ පොළවේ ගසමින්, කඩා බිඳ දමමින්, එම භාණ්ඩවලින් තරුණ සෞම්‍යට (ජෝෂප්ට?) පහර දෙමින් සිටින කළු සුදු රූපාවලියකි. මේ සියල්ල හරහා රංගය යෝජනා කරන අන්තර්-වියමන්ගත භාෂණය අපැහැදිලි නැත. ඊට අමතරව වේදිකා රංගයට අදාළ ශානරීය අනන්‍යතාවයක් ලෙස ඇත්තේ වේදිකාවේ වම් පසට වන්නට තැනූ උප වේදිකා පීඨිකාවයි. එය සැකසී ඇත්තේ විවිධ උස මට්ටම් අනුව අසුන් ගන්වා ඇති ගායන, වාදන හා ඇතැම් චරිත නිරූපණයන්හි නියැලෙන තරුණ සංගීත කණ්ඩායම වෙනුවෙනි. මෙම පිරිස ද විටින් විට රංගයට අවතීර්ණ කෙරෙයි.

මට කියන්නට අවශ්‍ය වූයේ කලාවේ අදහස් ජනනය ඇත්තේ එහි ආකෘතිය තුළම යන්නයි. ඇන්ටික් කඩයේ ඉහත වේදිකා සැකසුම හා සමස්ථ රංග චලනය විසින් මූර්තිමත් කරන්නේ මෙම ආකෘතිය සතු ප්‍රමුඛතාවයයි. රංගයේ දෘෂ්ටිවාදය යනුම එහි ආකෘතික ප්‍රකාශනයයි. එසේනම් **ඇන්ටික් කඩයක මරණයක්** නාට්‍යයේ අන්තර්ගතය ආකෘතියට දක්වන සම්බන්ධය කුමක් ද?

අක්ෂරයෙන් ඇන්ටික් කඩයට...

පළමුව නාට්‍යයේ ආඛ්‍යාන ගලායාම සරලව යළි සිහිපත් කර ගනිමු. එය ආරම්භ වන්නේ පූරක විසින් පැරණි සිදුවීම් පෙළක් (**අක්ෂරය** චිත්‍රපට කතාව) ඉක්මන්-වේගවත් ශෛලියකින් ප්‍රේක්ෂකාගාරයට ඉදිරිපත් කිරීමෙනි. ඊට අනුව විපරීත අතීතයක් සහිත නාගරික ප්‍රභූ පවුලක පිරිමි දරුවකු අතින් නාඳුනන ස්ත්‍රියක් ඝාතනය කෙරෙයි. ඔහුගේ මව අධිකරණ විනිසුරුවරියක වන අතර ඉහත ඝාතන චෝදනාවෙන් සිය දරුවාව නිදහස් කර ගැනීමට දැඩි වෑයමක් දරයි. එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස දරුවා හමුවුණු කෞතුකාගාර ආරක්ෂක මුරකරුවාටම ඇය දරුවාගේ ආරක්ෂාව තාවකාලිකව පවරන අතර, එකී ගමනේ අතරමගකදී ඇය කෞතුකාගාර ආරක්ෂක මුරකරු අතින් ලිංගික

අතවරයට ලක් වෙයි. එහිදී කෞතුකාගාරයේ වස්තූන් බොහොමයක් විනාශ කෙරෙන කලහයක් ද විනිසුරුවරිය හා මුරකරු අතර උද්වේගකරව සිදුවෙයි. කටුගෙයි මුරුකරුගේ නිවසෙහිදී ප්‍රභූ පිරිමි දරුවා හා මුරකරුගේ දියණිය අතර මානුෂීය සබඳතාවක් ක්‍රමයෙන් වර්ධනය වන අතර පසුව සිය දරුවා බැලීමට මහල් නිවස වෙත පැමිණෙන විනිසුරු මව ද වැරදීමකින් පිරිමි දරුවා අතින් ඝාතනය වේ. අවසානයේදී ලේ වැකි පිරිමි දරුවාගේ අත ගෙන ගැහැනු දරුවා ජනාකීර්ණ වීදි දිගේ දුව යන අතර ක්‍රමයෙන් ඇයගේ අත් රැහැන ගිලිහී පිරිමි දරුවා හුදෙකලා වෙයි. ඔහු ඇය සොයමින්, අමතමින් දිගටම ඇවිදියි.

එකී චිත්‍රපට සිදුවීමේ අවසානය නාට්‍යයට සමබන්ධ කෙරෙන විට ඝාතක පිරිමි දරුවා වසර ගණනාවක් පරිවාස ගත වී නැවත මුරකාර ජෝෂප් හා ඇයගේ දියණිය සොයා පැමිණේ. ඒ වනවිට කෞතුකාගාරයේ විනාශකාරී සිදුවීම නිසා තම රැකියාව අහිමි වූ ජෝෂප් පැරණි කෞතුක භාණ්ඩ වෙළසැලක් පවත්වාගෙන යයි. කුඩා පිරිමි දරුවා තරුණයකු ලෙස පරිවාසයෙන් නිදහස්ව පැමිණෙන්නේ මේ ඇන්ටික් බඩු කඩයට ය. තිරය ඇරී නාට්‍යය ආරම්භ වන විට ජෝෂප් ඇන්ටික් කඩයේ පෙට්ටගමක් වැනි යමක වැතිරී සිටියි. ඔහු යම් සිහිනයක් දකිමින් කළබලයෙන් දොඩවන අතර හදිසියේ බිය වී අවදි වෙයි. ඒ වේදිකාවේ ඉහළතම තිරයේ ප්‍රක්ෂේපනය වන කෞතුකාගාර විනාශයේ සිදුවීමට සමාන්තරව ය. තිරයේ දිවෙන්නේ ජෝෂප් දකින සිහිනයයි. ඔහු බිය වී අවදිවන්නේ විනිසුරුවරිය විසින් ඔහු වෙතට හෙල්ලයක් විසි කරන ප්‍රකට **අක්ෂරය** සිනමා දර්ශනය නිසා ය. මේ කළු සුදු සිහිනය ඔහු මැත ජීවිත කාලය පුරාම දකින බියකරු අද්දැකීමක් බව නාට්‍යයෙන් කියවේ. තරුණයා හා ජෝෂප් එකිනෙකා අභිමුඛ වන්නේ මේ බියකරු සිහිනයෙන් අවදි වීමෙන් පසුව ය.

තරුණයාගේ පැතුම වන්නේ සිය ළමාවියේ හමු වූ ජෝෂප්ගේ දියණිය මුණගැසීමයි. මුලින්ම ජෝෂප් විසින් තරුණයාව පිටත් කර හරින මුත්, පසුව ඔහු ඇයව මුණගැසෙයි. ඇය දැන් විශ්වවිද්‍යාල ශිෂ්‍යාවකි. ඔවුනගේ යළි

මුණගැසීම සිදුවන්නේ සරසවිය තුළ ය. ඒ අවස්ථාවේදී ඇය තරුණයාව මග හැරීමට උත්සාහ කරයි. ඊට හේතුව ලෙස දැක්වෙන්නේ ශිෂ්‍ය සංගම් නායකයකු සමග ඇයට පෙම් සබඳතාවක් පැවතීමයි. මෙම ශිෂ්‍ය නායකයා කලින් චීවරධාරියෙකු ලෙස සිට ඇති අතර මේ වන විට අධිරාජ්‍ය-විරෝධී ජාතිකවාදයේ උද්ඝෝෂකයකු ලෙස ක්‍රියා කරනු පෙනෙයි. ක්‍රමයෙන් තරුණයා හා ජෝෂප්ගේ දියණිය අතර යළි කතාබහක් ගොඩනැගෙයි. ඇගේ ආයාචනය පරිදි තරුණයා මුණගැසීමේ ඉඩහසරක් ලබා දීමට ජෝෂප් කැමති වෙයි. තරුණියගේ පෙම්වතා වන ශිෂ්‍ය නායකයා ද විටින් විට ඉහත සබඳතාවට බාධාකාරී ලෙස මැදිහත්වන අවස්ථා කිහිපයක් ද නාට්‍යය තුළ දැක්වෙයි. තරුණයා හා තරුණිය අතර වන නිදහස් කතා බහට සිය නිවසම ලබා දීමට ජෝෂප් එකඟ වන අතර ඔවුන් දෙදෙනාගේ නව මිනිස් සම්බන්ධය ක්‍රමයෙන් මෝදු වන බවක් පෙනෙයි. සිය දියණිය හා තරුණයාගේ නිදහස් හමුවීම් දිරිමත් කිරීමෙන් ජෝෂප් අපේක්ෂා කරන්නේ තරුණයාට හිමි මල්පාරේ වටිනා බූදලය දියණිය හරහා අත්කර ගැනීමයි. ඔහු සිය දියණියට ද ඒ බව අඟවයි.

නාට්‍යයේ තීරණාත්මක අවස්ථාව එළඹෙන්නේ ඉන් පසුව ය. ජෝෂප්ගේ නිවසේදී වන තරුණයා හා තරුණියගේ නිදහස් හමුවීම තුළ සාමාන්‍ය ලිංගික සබඳතාවක් කරා යා නොහැකි වීමේ බෙලහීනත්වයක් පිළිඹිබු කෙරෙයි. ඔවුනගේ සම්බන්ධය අඩමාන තත්ත්වයන් මත පවතින්නක් බව ගම්‍ය කෙරෙයි. අවසාන භාගයේදී තරුණයා හා තරුණිය අතර උද්වේගකර හමුවක් නිර්මාණය වෙයි. කෝපයෙන් පසුවන තරුණිය වෙතින් සිනහ වීමක් දැකීමට තමන් ආශා කරන බව කියමින් දිගින් දිගටම සිනාසෙන ලෙස ඇයගෙන් ඉල්ලා සිටියි. ක්‍රමයෙන් එය නියෝගයක් බවට පත්වෙමින් ඇය වෙතට පහර දීම් ඇතුළු හිංසනීය ප්‍රතිචාරයක් පළකෙරෙයි. එහි අවසාන ප්‍රතිඵලය ලෙස දැක්වෙන්නේ තරුණයා ඇන්ටික් කඩයේ ඇති පැරණි මොට්ට කඩුවකින් – එය සුද්දන්ට එරෙහි වූ රටේ රාළ කෙනෙකු විසින් පලා යද්දී සඟවනු ලැබූ කඩුවක් ලෙස හඟවයි – ඇන තරුණියව මරා දැමීමයි. නාට්‍යයේ ඉන් පසුව

දැක්වෙන්නේ ජෝෂප් සිහිනයක් ලෙස දකින බියකරු දසුනකි. එහිදී කළු වතින් සැරසුණු ස්ත්‍රීහු තිදෙනෙක් ආවේග නර්තනයන්ගෙන් යුතුව පැමිණ ඇන්ටික් කඩයේ බඩු භාණ්ඩ පොළවේ ගසමින් වනසති. ක්‍රමයෙන් ජෝෂප් හරහා එය ඒත්තු ගැන්වෙන්නේ සිහිනයක් ලෙස නොව සැබවින්ම සිදු වූවක් ලෙස ය. ඉන් පසුව වේදිකාවට ගොඩවන සරසවි පෙම්වතා ප්‍රකාශ කර සිටින්නේ සිය අසාර්ථක ප්‍රේමයේ තරුණිය අදාළ තරුණයා සමග විපරීත ලිංගික හැසිරීමක යෙදුණු අයුරු හා ඇය මරණයට පත් කෙරුණු අයුරු දුටු බවයි. මරා දැමූ සිය පෙම්වතිය ඔසවා ගනිමින් ඔහු වේදිකාවෙන් බැස යයි.

එහිදී ප්‍රේක්ෂකාගාරය මැද සිටිමින් වේදිකාව මත සිටින ජෝෂප්ව අමතන ඔහු කලින් අවස්ථාවක ජෝෂප් විසින් තමන්ට යෝජනා කළ සිය උරුම ගමනක තෝරාගැනීමක් පිළිබඳ සිහිපත් කරයි. ඉන් ආවේගයට පත් ජෝෂප් "මම තොපි ඔක්කොම බාවනවා" යි කෑගසමින් සිය අත ඇති හෙල්ලක් ප්‍රේක්ෂකාගාරය දෙසට විසි කිරීමේ අභිනයක් දක්වයි. වේදිකාව අඳුරු වන අතර නාට්‍යය කැඳවූ පූරකයා සංගීත වැයුමකින් පැමිණ නාට්‍යය නිමා වූ බව නිවේදනය කරයි.

යළි යළිත් එය ඇවිත්

මෙම ආඛ්‍යානය යළි මතක් කිරීමට අවශ්‍ය වූයේ නාට්‍යයේ අන්තර්ගතයේ මතුපිට ප්‍රකාශනය ලෙස ඇති ආඛ්‍යාන සුසමාදර්ශය හා එහි මතවාදී නැඹුරුව හඳුනා ගැනීම සඳහා ය. පැහැදිලිවම මෙහි නාට්‍ය අවසානය තුළ සිදුවන බියකරු දර්ශනය – එනම් තරුණයා හා තරුණිය අතර ඇතිවන ප්‍රචණ්ඩත්වය, මරණීය රමණය හා ඇන්ටික් කඩය ස්ත්‍රීමය අවතාරයන්ගෙන් වැනසීම – නාට්‍යයේ ආරම්භය තුළ ජෝෂප් දකින ඒකාකාරී බියකරු සිහිනයේ නාට්‍යමය පුනරාවර්තනයකි. ජෝෂප් දකින්නේ **අක්ෂරය** චිත්‍රපටය තුළ කෞතුකාගාරයේ විනිසුරුවරිය සමග වූ කලහයේ දර්ශනයයි. ඔහු බිය වී ඇහැරෙන්නේ කෞතුගාරය තුළ විනිසුරුවරිය විසින් ඇය වෙතට හෙල්ලයක්

දමා ගසන අවස්ථාවේ ය. ජෝෂප් නාට්‍යය අවසානයේ ද එවැනි හෙල්ලයක් ප්‍රේක්ෂකාගාරයට දමා ගසන අභිනයක් දක්වයි. **අක්ෂරයේ** තිර මතකය කේන්ද්‍රගත කරමින් ඇන්ටික් කඩයක නාට්‍යයේ පුනර්-සිදුවීම් කිහිපයක් ප්‍රේක්ෂාව හමුවට ගෙන එයි. එවැනි ඇතැම් අවස්ථා පරිකල්පනීය පුනරාවර්තනයන් වන අතර සමහරක් අවස්ථා හැඟවුම්කරණීය නියෝජනයන් වේ. නාට්‍යය අවසානයේ තරුණයා හා තරුණිය අතර වන අභූතරූපී ලිංගික හමුව **අක්ෂරය** චිත්‍රපටයේ කෞතුකාගාරය තුළ ආරක්ෂක මුරකරු හා විනිසුරුවරයා අතර වූ වියරු ලිංගික හමුව (දූෂණය) යළි අරුත් ගැන්වීමකි. පළමුවැන්න තුළ මුරකරු විනිසුරුවරියගේ ඇඟ මත නැග ලිංගික ආක්‍රමණය සිදු කරද්දී නාට්‍යය තුළ එය තරුණිය තරුණයා මත නැග සිදු කරන උද්වේගකර ලිංගික අභිනයක් කර ඇත. පූර්ව කතාව තුළ කුඩා පිරිමි දරුවා අතින් පිහියෙන් ඇන මව මිය යද්දී නාට්‍යය තුළ ඔහු දැනුවත්වම කඩුවෙන් ඇන සිය ආදරවන්තිය මරා දමයි. එදා ජාතික කෞතුකාගාරය වෙනුවට අද කෞතුක වස්තූන් විකුණන වෙළඳසැලක් ඉදිරිපත් කෙරෙයි. එදා මල් වත්ත පාරේ මහා නිවසේ ප්‍රභූ පියා ලිංගික වශයෙන් බෙලහීනයකු වීම හඟවමින් විනිසුරු පියා හා මව අතර වන මානුෂීය-ලිංගික සම්බන්ධයක නොහැකියාව දැක්වී නම්, මෙදා නාට්‍යය තුළ ඇත්තේ තරුණිය කෙරෙහි වන තරුණයාගේ ලිංගික නොහැකියාවක් පිළිබඳ හැඟවුමකි.

මෙසේ **ඇන්ටික් කඩයක මරණයක්** නාට්‍යයේ ආකෘතිය සමග එහි ආඛ්‍යාන සුසමාදර්ශය තියුණු ලෙස සම්බන්ධ කෙරී ඇතැයි මම යෝජනා කරමි. එහිදී ඉහත දැක්වූ පුනරාවර්තන අවස්ථා තීරණාත්මක වන්නේ මන්ද? එසේම යථාර්ථය හා සිහිනය අතර දෝලනය වන රංග සිදුවීම්වල වැඩි ඉඩක් ලබා දී ඇත්තේ මන්ද? නාට්‍යයේ අවසානය තුළ කේන්ද්‍රීය අර්ථයක් ගන්නා මරණීය ලිංගික ෆැන්ටසියක් නිරූපණය කෙරෙන්නේ මන්ද? **ඇන්ටික් කඩයක** නාට්‍යයේ ආඛ්‍යාන සුසමාදර්ශය හා සම්බන්ධ වූ එක් ප්‍රධාන මතවාදී සිද්ධාන්තයක් ලෙස ලකේනියානු මනෝවිශ්ලේෂණය නොවැලැක්විය ලෙස මතුවන්නේ මෙතනදී ය. එය **අක්ෂරය** චිත්‍රපටය හරහාම නාට්‍යය කරා යා වන

මතවාදී පාලමක් වැනිය. එනිසා එය තේරුම් ගැනීම වෙනුවෙන් ඊඩිපස් සංකීර්ණය, මිනිස් ආශාව, ආදරය හා මරණයේ හඹායාම, පුනරාවර්තනය වැනි මනෝවිශ්ලේෂණීය සංකල්පයන් මෙහෙයට කැඳවිය යුතුව තිබේ. විචාරය යනු යම් කට්ටක් කෑමේ කියවීමකි. හඳගමගේ නිර්මාණයක් ලෙස මෙම නාට්‍යය යෝජනා කරන්නේ විපරීත වින්දනයක් පමණක් නොවෙයි.

ඊඩිපස් න්‍යායේ කතාව

නාට්‍යයට අදාළ පරිමාවට අනුව අපි ඉතාම කෙටියෙන් ඊඩිපස් සංකීර්ණය සිහිපත් කර ගමු. එක්තරා අයුරකින් මෙම ඊඩිපස් ගැටළුව **අක්ෂරය** ලෙගසියේ හරි මැදම පිහිටන්නකි. ඇන්ටික් කඩයේ වේදිකාව මතට දිගු වන්නේත් එහි සෙවණැල්ලයි. (මනෝවිශ්ලේෂණය හා ඊඩිපස් සංකීර්ණය දිරවන්නේ නැති පොරවල්වලට අවශ්‍ය නම් මෙම කොටස මග හැර යා හැකිය). ෂාක් ලකාන් *Formations of the Unconscious* නම් සම්මන්ත්‍රණයෙන් දරුවකු පරිකල්පනයේ සිට සංකේතනයට ඇතුල් වන ගමන් මග කාල පරාස තුනක් තුළින් පහදයි. ජීවිතාරම්භයේදී දරුවකු මවගේ සෙනෙහස මත වැඩෙයි. ඇගේ වචනවල සියලු හැඟීම් මත රැඳෙයි. නමුත් ඇයගේ හැසිරීම් තාර්කිකව හඳුනාගත නොහැකි නිසාම දරුවාට නිරන්තර ප්‍රශ්නයක් මතුවෙයි. “ඇයට මොකක්ද අවශ්‍ය?”, “ඇයි ඇය දැන් කාමරයෙන් එළියට ගියේ?”, “ඇයි බෝතලය එයා මගේ කටට දුන්නෙ?”, “ඇයි එයා මාව තදින් හෝ බුරුලින් අල්ලගත්තෙ?”... දරුවා මෙම සියලු ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු ගලපා ගන්නේ ඊඩිපස් සංකීර්ණයේ එක් තීරණාත්මක මොහොතකදී ය. දරුවා සුළු හේතුවලින් මෙම ප්‍රශ්න ඇති කර ගනියි. මව සිය ජීවිතය මුළුමනින්ම දරුවා වෙත කැප වී නොමැති බව පෙන්වන්නේ නම් දේවල් වෙනස් ආකාරයක් ගැනීමට පටන් ගනියි. පියාගේ මැදිහත්වීමට පෙර මව හා දරුවා අතර වන මෙම සම්බන්ධය තුන්වැන්නක් හරහා නඩත්තු කෙරෙයි. එය දරුවාට ඔබ්බෙන් මවගේ ආශාව ඍජුව යොමු වුණු දෙයකි. ෆැල්ලසය (phallus)

ලෙස නම් කෙරෙන එය පරිකල්පනීය වස්තුවකි. මේ පළමු අවධියේදීම දරුවා තමාත් මවත් අඩුවකින් සලකුණු වී ඇති බව හඳුනාගනියි. මවගේ පැත්තෙන් ඇය ආශා නොකරන අසම්පූර්ණත්වයක්, යම් හිස්තැනක් (ශාරීරිකව?) සටහන් වී තිබෙයි. අනෙක් පැත්තෙන් සිටින්නේ මවගේ ආශාව සම්පූර්ණයෙන්ම තෘප්ත කළ නොහැකි අඩුවකින් යුතු වූ දරුවා ය.

මව යමකට ආශාවෙන් සිටිනා බවත් එය තමන්ට සම්පූර්ණයෙන්ම පුරවා දැමිය නොහැකි බවත් දරුවා හඟියි. පරිකල්පනීය ෆැල්ලසය (Imaginary phallus) යනු මෙම අඩුව නියෝජනය කෙරෙන ආකාරයයි. දරුවා මවගේ මෙම ආශාවේ ආශාව බවට පත් වීමට, එනම් ඇගේ අඩුව පුරවන ෆැල්ලසය බවට පත්වීමට, වෑයම් කරයි; (ෆැල්ලසය = ශිෂ්ණය + අඩුව). දරුවාගේ සියලු වසගකාරිත්වයන් දිශානත වන්නේ මෙම තුන්වැන්න වෙතට ය. මෙය දරුවාගේ අනාගතය සලකුණු කරන පරිකල්පනීය පොරොන්දු වස්තුවකි. එහෙත් මෙම අවස්ථාවේදී දරුවාට මව පෙන්නුම් කෙරෙන්නේ නීතිය වෙත සිය ආශාව යොමු වූ (සර්ව-බලවන්ත) රූපයක් ලෙස ය. විශේෂයෙන්ම දරුවාගේ ලිංගික ප්‍රේරණයන්ට එම බලය යොමු වේ. තවදුරටත් 'පරිකල්පනීය ෆැල්ලසයකින්' මවගේ ආශාව පිරවිය නොහැකි බව දරුවා හඳුනාගනියි. (දරුවාගේ සැබෑ ඉන්ද්‍රිය තවමත් ප්‍රමාණවත්ව වැඩී නැත). සර්ව-බලවන්ත මවගේ ආශාව ඉදිරිපිට දැනෙන අප්‍රමාණවත් බව හා බෙලහීනත්වය විසින් දරුවා තුළ සාංකාවක් වර්ධනය කෙරෙයි.

මෙම සාංකාවට යම් විසඳුමක් ඉදිරිපත් වන්නේ ඊඩිපස් සංකීර්ණයේ දෙවන අවධිය වන විට ය. මෙහිදී පියාගේ මැදිහත් වීම සිදුවේ. පියා මවගේ ආශාව මත නීතිය පනවමින් ෆැලික වස්තුව කරා වන ඇයගේ ප්‍රවේශය බැහැර කරනු ලබයි. අනෙක් අතට මව කෙරෙහි වන දරුවාගේ විෂයීය ප්‍රවේශය තහනම් කෙරෙනු ලැබෙයි. ලකාන් මවගේ කප්පාදුව ලෙස දක්වන්නේ මෙයයි. (මෙතනදී සැබෑ පියා මැදිහත් වී නීතිය පැනවීමක් වෙනුවට මවගේ වචන හා ක්‍රියා ඔස්සේ වන පීතෘ භූමිකාවක් ලෙස හඳුනා ගනියි).

ඊඩිපස් සංකීර්ණයේ තුන්වන අවධියේදී පියාගේ මැදිහත්වීම සිදුවන්නේ 'Father – No' බලපත්‍රයත් සමගය. තමන් සතුව ෆැල්ලසය ඇති බවත් එය දීමට හෝ හුවමාරු කිරීමට බැරි බව දක්වමින් දරුවාව කප්පාදු කෙරෙයි. මව වෙනුවෙන් ෆැල්ලසය බවට පත් වීම විය නොහැක්කක් බව ඒත්තු යාමත්, පියා සමග වන එදිරිය එලක් නැති බව වැටහීමත් දරුවාගේ ජීවිතයේ තීර්ණාත්මක හැඟවීමකි. එතෙක් පැවති භය හා සාංකාව භාෂාව වෙතට සලකුණු කිරීමෙන් දරුවා පරිකල්පනීය අනන්‍යතාවයේ නිසග කලහකාරිත්ව ඉක්මවා පියාගේ නාමය (Name of the Father) සමග අනන්‍ය වෙයි. මෙතැන් සිට දරුවා මිනිසෙකු ලෙස සිය දෛවය සංකේත පිළිවෙල හා නීතිය විසින් සලකුණු කිරීම අරඹයි.

අක්ෂරය චිත්‍රපටය යළි මතක් කර ගන්නට හැකි නම් මෙම ඊඩිපස් සංකල්පයේ ඇතැම් උපමා ඡායාවන් හඳුනා ගැනීමට හැකි වනු ඇත. ලංකාවේ නීතිය, පරිවාසය හා සුචරිතවාදය නියෝජනය කරන ඇතැම් චරිත හා ආයතන විසින් අශෝක හඳගමව දඬුකඳේ ගැසීමට හේතුවූ **අක්ෂරයේ** 'බාත් ටබ් දර්ශනය' මෙහි එක්තරා සාක්ෂියකි. ම'විසින් ඉහත ඊඩිපස් සංකීර්ණය සාරාංශ කළ කොටසේ මුලින්ම දක්වා ඇති මව හා (පිරිමි) දරුවා අතර වන ශාරීරික-මානසික ඒකත්වය එම සිනමා දර්ශනය තුළ කදිමට හකුළුවා දක්වා ඇත. මව හා (පිරිමි) දරුවා හා ෆැල්ලසය අතර වන ත්‍රිකෝණය සහ පියාගේ භූමිකාව වැනි ඊඩිපස්මය සංඥා චිත්‍රපටයේ ව්‍යුහමය රචනය තුළ කේන්ද්‍රීය අරුතකින් යුතු ය.

පුනරාවර්තනය හා ප්‍රේරණය

ඇන්ටික් කඩයක මරණයක් කරා එනවිට එම ඊඩිපල් සංකල්ප රාමුවට මනෝවිශ්ලේෂණයේ පුනරාවර්තනය (repetition) හා ප්‍රේරණය (drive)

පිළිබඳ සිද්ධාන්තයන් සම්බන්ධ කෙරෙයි. නාට්‍යයේ ආඛ්‍යාන මාදිලිය හා ආකෘතිය අතර තුලනය ගොඩනැගෙන්නේ එමගිනි.

ලැකානියානු මනෝවිශ්ලේෂණයට අනුව ප්‍රේරණය හා මිනිස් ආශාව අතර සම්බන්ධයක් ඇත. ආශාව යනු ආශා කරනු ලබන වස්තුවක් හිමි කර ගැනීම නොවෙයි. ඊට අනුව ආශාව යන්නෙන් අදහස් කෙරෙන්නේ සිය ආශාවේ වස්තුව හිමි කර නොගැනීමයි. එහිදී සිදුවන්නේ ආශාවේ වස්තුව අඩුවක් ලෙසම තබා ගැනීමයි. ප්‍රේරණය යනු (ඊඩිපස් සංකල්පය තුළින් දැක්වූ පරිදි) සංස්කෘතික හා ව්‍යභිචාරී තහංචිය (ළදරු) ශරීරය මත බලපැවැත්වීම නිසා ඇතිවන පාර්ශවීය හඹායාමකි. එසේම ප්‍රේරණයන් ස්වයංරාගී යමක් ද වේ. එහිදී ප්‍රේරණය පුද්ගලයකු ඉලක්ක නොකරයි. එහි ඉලක්කය වන්නේ සංතෘප්තියේ එක්තරා ආකාරයකි.

ප්‍රේරණයන් වෙනත් පුද්ගලයකුව විෂයයක් ලෙස අපේක්ෂා නොකරයි. අනෙකා (පුද්ගලයා) යනු ප්‍රේරණයට හුදු පෙනී සිටීමක් පමණි. එය බූමරංගයක් ලෙස අනෙක් පුද්ගලයා හරහා ගොස් නැවත එය වෙතටම, සමස්තයට, පරිසමාප්තියට හා ස්වයංතෘප්තියට ළඟා වෙයි. එනිසා ප්‍රේරණයට අනුව අනෙක් පුද්ගලයා විෂයයක් ඉක්මවා ගිය ඊට වඩා යමක් ලෙස පෙනී හිඳියි. එනිසාම ඇතැම් විට මෙම ‘වඩා අනෙකා’ සතුටට බාධාවක් ලෙස හඳුනාගැනේ. (නාට්‍යය අවසාන භාගයේදී තරුණයා අතින් තරුණියට යොමු වන ප්‍රචණ්ඩත්වය හා මරාදැමීම සිහිපත් කරන්න).

ඒ අනුව ප්‍රේරණය යනු මෙම වස්තුව හමු නොවීම ය. එහෙත් ආශාව තුළදී මෙන් අඩුවක් පවත්වා ගැනීම වෙනුවට, ප්‍රේරණය තුළ සිදු වන්නේ ‘වස්තුව හමු නොවීම’ යන්න යළි යළිත් සිදුවීමයි. පුනරාවර්තනය යනු මෙයයි.

ඇන්ටික් කඩයක මරණයක් නාට්‍යයේ පුනරාවර්තන තර්කනය අහම්බයක් නොවන්නේ ඉහත තතු යටතේ ය. එය නාට්‍යයේ ආකෘතිය හා ආඛ්‍යාන මාදිලිය අතර ඒකත්වයක් රඳවයි. මනෝවිශ්ලේෂණයේ තේමාත්මක මානය

හුදු භූමිකා අතර ප්‍රකාශනයක් පමණක් නොකර නාට්‍යයේ ව්‍යුහය ද එහි තර්කනයන්ගෙන් අනුසාරී කර ඇත. සියල්ල එකම වෘත්තයක කැරකෙයි.

> "එයා හෙව්වෙ එයාගෙ අතින් අත හැරුණු මාව ද? එයාගෙ අතින්ම නැති වුණු අම්ම ද? ඇවිදින මළ මිනියක් වගේ කියල එයාම කියන එයාගෙ තාත්ත ද කියන්න මම දන්නෙ නැහැ. මේ කිසි කෙනෙක් නොවන වෙනම කෙනෙක් ද දන්නෙ නැහැ... ඒත් එයා කාවද හොයනවා."

එක් අවස්ථාවක තරුණිය කරන ඉහත ප්‍රකාශය තුළින් නාට්‍යයේ අතෘප්තිමත් ආශාවේ තරංග ආයාමය අපට සමීප කෙරෙයි.

පියාගේ නොපැමිණීම

දැන් අපට **ඇන්ටික් කඩයක මරණයක්** නාට්‍යයේ තීරණාත්මක පිටත නොහොත් එහි සැබෑ අන්තර්ගතය වෙත ප්‍රවේශ වීමට කවුළුවක් විවර වේ. අක්ෂරය හරහා ඇන්ටික් කඩයක් දක්වා ඇවිදගෙන එන තරුණයා වනාහී ඊඩිපස් අවධිය නිසි ලෙස පසු කළ නොහැකි වීමෙන් නිපන් රෝග ලක්ෂණයක සමාජ භූමිකාවකි. පුද්ගලික රෝග ලක්ෂණයක වින්දනය සමාජ විඳවීමක් තුළ නිරූපණය කිරීමකි. තරුණයාගේ ජෛව පියා බෙලහීන පීතෘත්වයක් පිළිබඳ ප්‍රකාශනයකි. මෙතනදී පීතෘත්වය යනු ලකේනියානු මනෝවිශ්ලේෂණයට අනුව සැබෑ පියා නොව සංකේතීය පීතෘ භූමිකාවයි. එනම් දරුවා වෙත තහනම් කාර්‍යය (prohibitive function) හා සංකේත ලෝකය පිළිගැන්වීමේ නියෝජිතත්වයයි. එහිදී දරුවා හා මව අතර ඇතිවන පරිකල්පනීය සම්බන්ධයට මැදිහත්ව එහි සංකේතීය පරතරයක් නිර්මාණය කිරීම මෙකී පීතෘ භූමිකාවේ කාර්‍යයයි. සරලවම කිවහොත් දරුවාගේ ආශාව පාලනය කිරීමේ නීතිමය මැදිහත්වීමක් සිදුකිරීමයි. ගැඹුරින්ම කියන්නේ නම් දරුවාගේ අසීමාන්තික ආශාව මත සීමා පැනවීම යනු සමාජයීය-මිනිසාගේ

ආශාව නිර්මාණය වීමේ මූලික කොන්දේසියයි. ආශාව යනු නීතිය ඉක්මවා යාමේ ආශාවයි. විරුද්ධාභාසී ලෙස ඒ සඳහා නීතියක් පැවතිය යුතු වේ.

ඊඩිපස් සේම **අක්ෂරය** ද රූපක කථාවක් වන නිසා තරුණයාගේ සැබෑ පියා ඉදිරිපත් කෙරෙන්නේ පිතෘ භූමිකාවක් ලෙස යැයි ගත හැකිය. මනෝවිශ්ලේෂණය පිළිබඳ අවදියෙන් යුතුව චිත්‍රපටියේ මෙම පිතෘ චරිතය නීතියේ නියෝජනයක් (විනිසුරුවරයකු) ලෙස පෙන්නුම් කෙරෙයි. නීතිය හා ආශාව අතර ප්‍රතිවිරෝධී සම්බන්ධය හඳගම අතින් රූපකවත් වී ඇති සැටි අපූරු ය. එහෙත් **අක්ෂරයේ** දරුවා ආශාවේ මිනිස් විෂයයක් බවට පත් කිරීමට නොහැකි තරමට නීතියේ මැදිහත්වීම බෙලසුන් ය.

අක්ෂරය චිත්‍රපටයේ දරුවා යනු මවගේ සිරුරේම කොටසක් වැනිය. ඇයගෙන් දරුවාව වෙන්කිරීමට තරම් නෛතික පිතෘ භූමිකාව සමත් නැත. දරුවාගේ මානසික වර්ධනයේ 'නිරෝගී' චලනයට මවගේ ආශා රැහැනින් දරුවා නිදහස් කළ යුතු වේ. සංස්කෘතික වශයෙන් සංකේතීය පිළිවෙළ දරුවාට හඳුන්වා දෙන්නේ එමගිනි. එහෙත් **ඇන්ටික් කඩයක මරණයක්** හි වේදිකාව මතට ගොඩවන තරුණයා යනු ඉහත මානසික අවවර්ධනයේ විකාශනයකි. එසේ නම් වේදිකාව මත රඟ දැක්වෙන විකාරයන් යනු එකී මානසික අවවර්ධනයෙන් නිපන් රංග ෆැන්ටසියක් පමණක් ද ?

මට අනුව නාට්‍යයේ අන්තර්ගතමය හරය නොහොත් සමාජ-දේශපාලනික යථාව කරා ප්‍රේක්ෂකයා අභිමුඛ කරන දොරටුව ඇත්තේ මෙතන ය. ඉහත දැක්වූ මනෝවිශ්ලේෂණීය මානය සමග සමාජ-ඓතිහාසික බලවේගයන්ගේ දේශපාලනය මොහොත සමපාත කිරීමක් අපට මෙහිදී යෝජනා කළ හැක. එනම් අක්ෂරයේ සිට ඇන්ටික් කඩය කරා එනවිට අපට මුණ ගැසෙන අවවර්ධනය යනු හුදු ආත්මීය-මිනිස් සබඳතාවල වියවුලක් පමණක් නොව සමකාලීන ලාංකේය ඓතිහාසික-දේශපාලන අවවර්ධනයේ, අසමත් කමෙහි ප්‍රකාශයනක් ද වෙයි. එය කුමක් ද?

ගල් ගැසුණු ඉතිහාසයක්

නාට්‍යයේ නමම හඟවන පරිදි වේදිකාව මත ඇත්තේ 'ගල් ගැසුණු ඉතිහාසය' විකුණන කඩයකි. අක්ෂරයේ ජාතික කෞතුකාගාරය යනු එකතැන නතර වූ ලාංකේය ඉතිහාසයක හිස්ටරික නර්තනයක් නම් ඇන්ටික් කඩය තුළ වන්නේ 'මහා සිංහලයේ' අතුණු බහන් පහසු ලාභය සඳහා විකුණා දැමීමකි. ඉතිහාසය සදාතනික වර්තමානයක සිරවීම යනු එය විකුණා දැමීම සඳහා වන යුගමය අවසරයකි. එහි විලෝමය ද එසේම ය. එනම් විකිණීම පමණක් යුග තර්කණය වූ විට ඉතිහාසය සදාතනික වර්තමානයක නතර වේ. ජෝෂප් යනු ජැක්සන් යන නමෙහි වැරදීමක් ද?

ඇන්ටික් කඩයක මරණයක් හි දේශපාලන අන්තර්ගතය වනාහී සංස්කෘතිය ආර්ථිකය බවට පත් වූ හා ආර්ථිකය සංස්කෘතිය බවට පත් වූ වත්මන් යුග මොහොතයි. කැටි කර කිවහොත් පශ්චාත් ධනේෂ්වර ලංකාවයි. එහි 'සංස්කෘතිය' ප්‍රාග්ධන ආධිපත්‍යයට යටත් කෙරී ඇති අතර එම සංස්කෘතික තර්කනය ලාංකේය පන්නයේ පශ්චාත් නූතනත්වයක් නිවේදනය කර සිටියි. එහිදී ජාතික උරුමයන්, කෞතුක ඉතිහාසය ඇතුළු අධිපති වාර්ගික-ජාතිකවාදී දෘෂ්ටිවාදය යනු හුදු විකුණුම් භාණ්ඩ පමණි. එහි තවදුරටත් සාරාර්ථයක් නැත. ඇත්තේ හුවමාරු ආර්ථික අර්ථයක් පමණි. සංස්කෘතියක ජීවමාන මුහුණුවර වන මිනිස් සබඳතාවන් හුදු දේවල් අතර සබඳතා බවට පිරිහෙළා ඇත. ජෝෂප් නම් වූ 'අහිංසක කපටියා' සිය දියණිය හා තරුණයා අතර සම්බන්ධය තුළින් සැලසුම් කරන්නේ තරුණයාගේ මල්වත්ත පාරේ උරුම බූදලය අත් කර ගැනීමයි. තරුණියගේ සරසවි පෙම්වතා අතින් සංකේතවත් වන හා ජෝෂප් විසින් සිය ප්‍රායෝගික-අවස්ථාවාදයන් සඳහා විටින් විට දොඩවන ඊනියා අධිරාජ්‍ය විරෝධය යනු පසු ධනවාදී දෘෂ්ටිවාදී තර්කනයේ අමුම ප්‍රකාශනයයි. එනම් නරුමවාදයයි (cynicism). නරුමවාදයේ හරය තුළ ඇත්තේ "දේවල් බරපතල ලෙස බාරනොගද්දී පවා ඒවා කරමින් සිටීමේ" භාවිතයකි. දෘෂ්ටිවාදයේ නිල-සංවිධිත අදහස වන්නේ

"අප දේවල් නොදැන සිදු කිරීමකි". එහෙත් නරුමවාදය යනු එහි විපරීත මුහුණුවරකි. ඊට අනුව "අප කරමින් සිටිනා දේ හොඳින්ම දැන දැනත් ඒවාම සිදුකරනු ලබයි". දෘෂ්ටිවාදී දේශපාලන අරුතින් ගත් විට **ඇන්ටික් කඩයක මරණයක්** යනුම මෙකී නරුමවාදය රංග ගත කිරීමක් වැනිය.

ඉතිහාසය නතර වී ගල් ගැසුණු ලාංකේය දේශපාලන ඉරණම ගෝලීය පසු-ධනවාදයේ විපාකයක් පමණක්ම නොවෙයි. නිදහසින් පසු ලාංකේය පශ්චාත් යටත්විජිත රාජ්‍යය ගොඩනැගීමට සාම්ප්‍රදායික ප්‍රභූ ධනේෂ්වර ස්තරය හෙජමොනික ලෙස අසමත් වීමේ කතාව ද මීට අත්‍යන්තයෙන්ම ගැට ගැසී ඇත. ආචාර්ය නිව්ටන් ගුණසිංහ මෙය දක්වන්නේ "පශ්චාත් යටත්විජිත ලංකාවේ සාම්ප්‍රදායික ප්‍රභූ ධනේෂ්වර පාලක පවුල් විස්තෘතය සමාජය මත සිය ආධිපත්‍යය තහවුරු කිරීමේ අසමත්කම" ලෙස ය. ඊට අවැසි ඓන්ද්‍රීය බුද්ධිමය නායකත්වයක් අභ්‍යාස කිරීමට එම පාලක ශ්‍රේණීන් අසමත් වීමේ ප්‍රතිඵලය වන්නේ ඔවුන් සිංහල බෞද්ධ සුළු ධනේෂ්වර ශ්‍රේණීන් සමග උපක්‍රමික සන්ධානයකට එළඹීමයි. රාජ්‍යයේ පාලක දෘෂ්ටිවාදය බවට සිංහල බෞද්ධ ජාතිකවාදය ස්ථාපනය වීම, එනම් දෙමළ ජනතාව ප්‍රමුඛ සෙසු ජනවාර්ගික-ආගමික කණ්ඩායම් බැහැර වීම එහි තාර්කික ප්‍රතිඵලය විය.

අක්ෂරය චිත්‍රපටිය තුළ මල්වත්ත පාරේ ප්‍රභූ පවුලේ විපරීත අතීතය හා බෙලසුන් බව මෙම ඓතිහාසික-දේශපාලන අසමර්ථය රූපකවත් නොකරන්නේ ද? ඉතිහාසය ගල් ගැසුණු රටක ඉරණම මෙම සාම්ප්‍රදායික-ප්‍රභූ ශ්‍රේණියේ 'නොහැකියාවක' ශේෂ පත්‍රය නොවී ද?

අනෙක් අතට 1956 දී පිහිටවූ ධනේෂ්වර-සිංහල බෞද්ධ ජාතිකවාදී බල හවුල විසින් ආන්තික කෙරුණු අනෙක් බලවේගය වූයේ දකුණේ ග්‍රාමීය අතරමැදි හා පහළ සමාජ ස්තරයයි. විශේෂයෙන්ම එහි තරුණ නියෝජනය සිය ආර්ථික-සමාජයීය අතෘප්තිය රැඩිකල්කරණය කරමින් අරගල දෙකක් දියත් කරනු ලැබීය. එහෙත් අධිපති වාර්ගික ජාතිකවාදයෙන් ඛණ්ඩනය වීමට මෙම

පරපුර අසමත් වූවා පමණක් නොව සිය පූර්වජ සාම්ප්‍රදායික වමටත් වඩා බරකින් එම ජාතිකවාදය දේශපාලනික සෞන්දර්යීකරණයකට ලක් කරන ලදී.

80 දශකයේදී ජවිපෙ විසින් පෙරමුණට ගත් අධිරාජ්‍ය විරෝධී සිංහල ජාතිකවාදී කතිකාව යනු මෙම සෞන්දර්යීකරණයේ බිහිසුණු දේශපාලන ප්‍රතිවිපාකයයි. නාට්‍යයේ සිවුරු හළ සරසවි ශිෂ්‍යයා හා ඔහුගෙන් නියෝජනය වන දේශපාලන කඳවුර එහි එක්තරා මූර්තිමත්කරණයකි.

(එහෙත් මෙතනදී නාට්‍යය හරහා අන්තර් විශ්ව විද්‍යාල ශිෂ්‍ය බලමණ්ඩලය සෝපහාසයට ලක් කර තිබුණ ද පසුගිය දශකය තුළ ජාතිකවාදී දේශපාලන සීමාවන්ගෙන් පිටතට ඒමට අන්තරය දැරූ හා දරමින් තිබෙන මැදිහත්වීම හඳගමගේ තේමාවට අදාළ වන්නේ නැත. එවැනි ආභ්‍යන්තරික වෙනස්කම් ගැන කීමට නාට්‍යයට වගකීමක් නැති බව සැබවි. එහෙත් අන්තරය සම්බන්ධයෙන් නාට්‍යයට ඔබ්බවා ඇති ප්‍රචාරකවාදී ලේබලය නිසා එවැනි අනවශ්‍ය නිර්වද්‍ය වගකීමක් හඳගම විසින්ම කැඳවා ගෙන තිබෙන බව ද මතක් කළ යුතුය).

ධනවාදයට හා එහි වෙළඳපොළකරණයට විවේචනයක් නොමැති අධිරාජ්‍ය විරෝධය යනු කෙතරම් පටු ජාතිවාදී-සංස්කෘතික ආරක්ෂණවාදයක ප්‍රකාශනයක් ද? නැවත එම සංස්කෘතික ආරක්ෂණවාදයම අද වන විට චෞර්‍ය කොමිස් ආර්ථිකයක් මත පදනම් වූ නව පංතිමය විස්තෘතයක් නිර්මාණ කර තිබේද? අද ඉහළ ප්‍රභූ දේශපාලන ස්තරයේ සිට පහළ මාලයේ සමාජ ශ්‍රේණීන් දක්වා ඉහත ‘ගරානා සංස්කෘතිය’ සුජාත වී තිබෙයි. ගුණදාස අමරසේකර එදා කිවූ ‘වසළ වෙළඳ කුලයක’ නැගීම එහි නිරුවත් ස්වරූපයෙන් හමුවෙන්නේ දැන් ය. විශේෂයෙන්ම 90 දශකයේ මැද භාගයේ සිට වර්ධනය වූ නව සිංහල-බෞද්ධ ජාතිකවාදය සමග සමාන්තරව මෙම නව වෙළඳ කුලයේ නැගීම හඳුනාගැනීමට අපහසු නැත. මෙම නව පංතිමය ස්තරය සිය ආර්ථික-සමුච්චනය සඳහා වන දෘෂ්ටිමය සුජාතභාවය ලබාගනිමින් ඇත්තේ මෑත වර්ධනය වූ රණකාමී ජනවාර්ගික-ජාතිකවාදයෙනි. අද වනවිට ග්‍රාමීය හා

නාගරික පහළ සමාජ පංතීන් පවා සමාජ ඉනිමගේ ඉහළට නැගීම වෙනුවෙන් මෙම ආර්ථික-දෘෂ්ටිවාදී උපාය ස්වීය කරගෙන ඇති බව පෙනෙයි. ඇන්ටික් කඩයේ ජෝෂප් යනු මෙම නාගරික පහළ මාලයේ නව මනෝගතිය නියෝජනාත්මකව දැක්වීමකි. ඊනියා අධිරාජ්‍ය විරෝධී ජාතිවාදයේ වාගාලංකාරයන් ගිරවකු ලෙස වහරන නාට්‍යයේ සිවුරු හළ සරසවි සිසුවා ද මෙහි වෙනත් මුහුණුවරක් ලෙස ඉදිරිපත් කෙරී ඇත. ඔවුන් දෙදෙනා හරහා වේදිකාව මත දිගහැරෙන ඇතැම් සංවාදයන් ඌනිත ප්‍රචාරකවාදී ලක්ෂණ පළ කළ ද ඔවුන් අතර වන දෘෂ්ටිවාදී හුය පැහැදිළි දේශපාලන අරුතකින් යුතුය.

මේ අනුව **අක්ෂරය** චිත්‍රපටයේ සාම්ප්‍රදායික විපරීත ප්‍රභූ පවුලේ දුඃඛිත අසමර්ථය අද දවසේ නාගරික පහළ-අතරමැදි පාංතික ජෝෂප්ලාගේ ප්‍රහසනකාරී නරුමවාදයක් දක්වා දිගු වී ඇත. මෙය වනාහී පශ්චාත් යටත්විජිත ලංකාවක් නිර්මාණය කිරීමේ ව්‍යාපෘතිය මේ වනවිට මුළුමනින්ම බිඳවැටී ජරාජීර්ණ වී ඇති අයුරු නාට්‍යමය අද්දැකීමක් බවට පත් කිරීමකි. ලාංකේය අරුතින් ඉතිහාසය අවසන් හෝ නතර වී ඇත.

සාධනයක්..!

මේ අනුව **ඇන්ටික් කඩයක මරණයක්** විසින් එක්තරා රූපික අර්ථයකින් මනෝවිශ්ලේෂණය හා දේශපාලන ආර්ථිකය අතර ලාංකේය සමීකරණයක් ඉඟි කරනවා විය නොහැකි ද? නාට්‍යය තුළ තරුණයා මූලික වන සබඳතා ඔස්සේ මානසික රෝගී විප්‍රකාරයන් ප්‍රේක්ෂාවක් බවට පත් කර ඇත. අනෙක් අතට ලාංකේය යුග දේශපාලනික මතවාදී ප්‍රකාශනයක් රංගය හරහා විනිවිද තිබෙයි. නාට්‍යයේ තරුණයා යනු සදාතනික වර්තමානයක් පිළිබඳ මානසික උගුලක සිර වූ නොහොත් මානසික-සමාජයීය වර්ධනය නතර වූ චරිතයකි. නාට්‍යයේ වින්දන කලාපය සංවිධාන වී ඇත්තේ මේ රෝගලක්ෂණය උත්කර්ෂණය කිරීමෙනි. අනෙක් අතට මෙම තරුණයා කේන්ද්‍රීයව දැක්වෙන මානසික අවවර්ධිත බව ලාංකේය සම්ප්‍රදායික ප්‍රභූ සමාජයීය උරුමයකට ගැට

ගැසී ඇත. ඒ හා සමාන්තරව නාට්‍යයේ දේශපාලනික-මතවාදී ප්‍රකාශනය තුළ ඇත්තේ සදාතනික වර්තමානයක සිර වූ අව වර්ධිත වත්මන් ලාංකේය දේශපාලන දෛවයයි. න්‍යායික අරුතකින් ගත්විට මෙම ලාංකේය අසමත් බව වනාහී ප්‍රභූ දේශපාලන ඉතිහාසයේම අසමත්බවයි. නාට්‍යය තුළ එක් අවස්ථාවක ජෝෂප් විසින් ප්‍රේක්ෂකාගාරය වෙත ප්‍රකාශ කෙරෙන සුප්‍රකට වෙළඳ ප්‍රචාරණ පාඨයක් මෙහිදී සිහිකැඳවිය හැක. එම පාඨය විසින් ඉහත කී සමීකරණය තියුණු ලෙස කැටිකොට දක්වයි.

“අනාගතය අදයි”..!!!

ධනවාදයක නාට්‍යමය රංග නිමේෂය

මේ අනුව ඇන්ටික් කඩයක මරණයක් නාට්‍යය දරා සිටින අන්තර්ගතය වනාහී පසු-ධනවාදයේ ලාංකේය ශේෂ පත්‍රය යැයි මම යෝජනා කරමි. එහි එක්තරා බේදාන්තයක් නරුම උත්ප්‍රාසයක් ලෙස මෙහිදී වේදිකාගත කර ඇත. එසේ නම්, රංගයේ තියටර් ආකෘතිය තුළින් ද ඉල්ලා සිටිය යුත්තේ මෙම වත්මන් ධනවාදී නිමේෂය සමග වන ශානරීය පොරබැදීමකි. වෙනත් විදියකින් කියන්නේ නම්, මෙවැනි යුගයක ඉතිහාසය නම් වූ යථාව (Real) නාට්‍යමය සංකේත ගත කිරීමක් (symbolic act) බවට පරිවර්තනය කිරීමේ මාදිලිය සොයා ගැනීමයි. එහිදී අශෝක හඳගම සිය රංගය තුළ ‘නාට්‍යමය යථාර්තවාදයේ’ සීමා ජයගැනීමට දැනුවත් උත්සාහයක් දරන බව පෙනෙයි.

නාට්‍යමය යථාර්තවාදය යනු එක් මානයකින් මුල් ධනවාදයේ සිට කාර්මික ධනවාදය හරහා සිදු වූ යුග පරිවර්තනයේ ප්‍රක්ෂේපනයකි. තර්කානුකූල රංග නියෝජනයන්, නිර්මිත ගැටුම් නාට්‍යමය පරිපාකයක් තුළ විසඳීම, සිදුවීම්-අවස්ථා හා පාත්‍රයන් සංගත පැහැදිලිතාවකින් ඉදිරිපත් කිරීම වැනි ශිල්ප ධර්මයන් එහිදී මූලික වෙයි. හඳගමගේ අනෙකුත් නිර්මාණ ශානරයන් සේම මෙහිදී ද යථාර්තවාදී රංගවේදයන් ප්‍රශ්නාර්ථයට ලක් කර තිබෙයි.

විශේෂයෙන්ම බ්‍රෙෂ්ටියානු රංගයේ යම් ආභාෂයක් මෙහිදී හඳගම සිය නාට්‍යය තුළ අභ්‍යාස කිරීමට උත්සාහ දරන බවක් පෙනෙයි.

බ්‍රෙෂ්ට්ගේ එපික් රංගය පිළිබඳ වෝල්ටර් බෙන්ජමින්ගේ අදහස වන්නේ එය හුදු කලාවේ දේශපාලන අන්තර්ගතය පිළිබඳ සලකුණක් නොව කලාවේ නිෂ්පාදන උපකරණම පරිවර්තනය කළ හැක්කේ කෙසේ ද යන්න ගැන නිදර්ශනයක් වන බවයි. ධනේෂ්වර රංගයේ දෘෂ්ටිවාදී මාදිලිය වන සාම්ප්‍රදායික-ස්වාභාවිකවාදී රංග යථාර්ථය මායාවක් ලෙස සැලකූ බ්‍රෙෂ්ට් එය බිඳ දැමීමේ රංග පර්යේෂණයක් යෝජනා කළේ ය. ඔහුට අනුව ධනවාදී නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂාව යනු යථාර්තවාදී ලෙස සකසා නිම කෙරුණු, වෙනස් කළ නොහැකි ඕලාරික රංග-කලා පරිභෝජන අවකාශයකි. ඊට අනුව නාට්‍යමය සංජානනය යනු ලෝකය පවතින අයුරින් ප්‍රති-ග්‍රහණය කිරීමකි. නාට්‍යමය මායාව විසින් ප්‍රේක්ෂාව ප්‍රමෝදයේ මෝහනයක නිද්‍රාශීලී කරවයි. නාට්‍යමය මායාව යනු ගොඩනංවන ලද්දක් ය යන කරුණ ධනවාදී රංග මාදිලිය විසින් සඟවා තබනු ලබයි. රංගයේ අඛණ්ඩ සමස්තය නිසා එහි නියෝජනාත්මක-නිරූපණ ස්වාභාවය පිළිබඳ විචාරශීලී ප්‍රත්‍යවේක්ෂණයක් ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ඇති කෙරෙන්නේ නැත. එහිදී බ්‍රෙෂ්ට් දක්වන්නේ ධනවාදී නාට්‍ය සෞන්දර්යවාදය විසින් 'ලෝකය වෙනස් කළ නොහැකි තැනක් ය' යන ආස්ථානය ප්‍රේක්ෂකයා තුළ තහවුරු කරන බවකි. ඒ අනුව බ්‍රෙෂ්ට් විසින් අනුදත් නාට්‍ය විධික්‍රමය වන්නේ දැනටමත් ස්ථාපිත යථාර්ථය පිළිඹිබු කිරීම නොව අදාළ භූමිකා හා ක්‍රියාවන් ඓතිහාසිකව නිර්මාණය වන්නේ කෙසේ ද, හා ඒ හේතුවෙන් ඒවාට වෙනස් මුහුණුවරක් බවට පත්විය හැකිව තිබුණේ/තිබෙන්නේ කෙසේ ද යන්න පෙන්නුම් කිරීමයි.

මෙහිදී රංග භූමිකාවන් සමග අනන්‍යවීම හෝ සැබෑ දිවියේ චරිත වනවා වෙනුවට අදාළ භූමිකා රඟ දක්වන බව පෙන්වීම ම මූලික රංග ව්‍යාකරණයක් ලෙස ගොඩනංවනු ලබයි. **ඇන්ටික් කඩයක මරණයක්** නාට්‍යයේ ආරම්භය තුළ මෙම ලක්ෂණ දක්නට ලැබෙයි. පූරක සිය කථනය තුළ නාට්‍යයක් රඟ

දැක්වීමට නියමිත බව හඟවයි. නාට්‍යයේ ප්‍රධාන චරිත තුනම (ජෝෂප්, තරුණයා හා තරුණිය) පූරක කථනය අතර මැදින් වේදිකාව වෙතට කඩා වදින අවස්ථා හා පූරක විසින් නාට්‍යය පටන් ගන්නා තෙක් එම චරිත ඉවත් කර තැබීම ආදිය විසින් ප්‍රේක්ෂකයා නාට්‍යයේ අදාළ භූමිකා සමග ආත්මීය ලෙස අනන්‍ය වීම වලකාලනු ලබයි; නැතහොත්, එවැනි රංග තාක්ෂණයක් නාට්‍යය විසින් අපේක්ෂා කරන බව හඟවනු ලබයි.

එසේම, වේදිකාවේ වම්පස පහළ පීඨිකාවේ අසුන් ගන්වා සිටින ගායන-වාදන කණ්ඩායම ද පූරක සම්ප්‍රාප්තියේ සිටම ප්‍රේක්ෂකාගාරයේ ස්වාභාවික සහනුභූතිය බිඳ දමමින් නාට්‍යය තුළට මැදිහත් වෙයි. නාට්‍යයේ ඊනියා ඇතුළ හා පිටත බෙදීම ප්‍රශ්නකාරී කරන රංග නියෝජනයක් ලෙස එම සංගීත කණ්ඩායම නිරන්තරයෙන් අන්තර්-සම්බන්ධ වේ. මෙම කණ්ඩායම හා නාට්‍යයේ චරිත අතර නිර්මාණය කෙරෙන විවිධ සංවාද හා උපකරණාත්මක චලනයන් ද ප්‍රේක්ෂාවේ භාවාත්මක අනන්‍යකරණය බිඳ දැමීමට හේතු කාරක වේ. ජෝෂප්ගේ චරිතය නාට්‍යයේ ඇතැම් අවස්ථාවල ප්‍රේක්ෂකාගාරය සමග කතා කිරීමට තරම් විවෘත වන බවක් හඟවයි. නාට්‍යය අවසානයේදී සරසවි පෙම්වතාගේ මැදිහත්වීමත්, විශේෂයෙන්ම නාට්‍යය අවසාන වූ බව පූරක විසින් නිවේදනය කිරීම ආදිය ද එක් වූ විට යට කී රංග පර්යේෂණයේ ස්වාභාවය දක්නට ලැබෙයි.

එහෙත් **ඇන්ටික් කඩයක මරණයක්** නාට්‍යයේ තේමාත්මක කුළුගැන්වීම වෙනුවෙන් බ්‍රෙෂ්ටියානු රංග ව්‍යාකරණයන් තවත් පරිණත සංකීර්ණතාවකින් අභ්‍යාස කරන්නට තිබුණා යැයි මම සිතමි. විශේෂයෙන්ම ලාංකේය පසු-ධනවාදී නූතන්වයක බේදාන්තයක් තීව්‍ර නරුමවාදී ප්‍රහසනයක් බවට පත් කිරීමට නම් බාධා විරහිත පරිභෝජන වින්දනයක ගිලුණු ප්‍රේක්ෂාව උස්සා පොළවේ ගසන නාට්‍ය විධික්‍රමයන් සොයා ගත යුතුව තිබෙයි. ඊට ගැලපෙන අවස්ථානුරූපී (provisional) වියමනක් මෙම නාට්‍යය විසින් ඉල්ලා සිටියි.

හඳගමගේ **ඇන්ටික් කඩයක මරණයක්** නාට්‍යය අද දවසේ පශ්චාත්-නාට්‍යමය රංගයක් (post-dramatic theatre) කරා වන පර්යේෂණයක් ඉල්ලා සිටියි. ආමුඛ්‍යයන් (prologue), සාමූහික හඬ රංග (chorus), අභිනයන් හා වතාවත් (gestures and rituals) හා හමාර කීම් (epilogue) වැනි විධි ක්‍රමයන් නාට්‍යය තුළ චායාත්මකව තිබුණ ද බ්‍රෙෂ්ටියානු රංග ආකෘතිය සමකාලීන ධනවාදය තුළ පුනර්ජීවනය කිරීමට නම් හඳගම එකී මානයන් තවදුරටත් පුළුල් දැනුවත්කමකින් තීව්‍ර කළ යුතුව තිබුණි. ධනේෂ්වර පරිභෝජනවාදය හීනමානයක් කර ගෙන ඇති අද දවසේ ලාංකේය නාගරික-මැද පාන්තික ප්‍රේක්ෂකාගාරය හිරි වැට්ටවීමට නම් ජෝෂප්ගේ හෙල්ලය ඇත්තටම ප්‍රේක්ෂකාගාරයට පතිත කළ යුතුව තිබෙයි.

ඇන්ටික් කඩයක මරණයක්

ඡායාරූපය: සාගර ලක්මාල් ද මෙල්

කොළඹ, 2022 මාර්තු
ඡායාරූපය: අසිත තෙන්නකෝන්

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

ගුණසිංහ, නිව්ටන්. **තෝරාගත් ලිපි**. සංස්කරණය, රංජිත් පෙරේරා. සමාජ විද්‍යාඥයන්ගේ සංගමය, 2011.

Jameson, Fredric. *Marxism and Form*. Princeton University Press, 1971.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, 1981.

Lacan, Jacques. *Formations of the Unconscious: The Seminar of Jacques Lacan, Book V*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Russell Grigg, trans. Polity Press, 2017.

Lehmann, Hans-Thies 2006. *Postdramatic Theatre*, trans. Karen Jürs-Munby. Routledge, 2006.