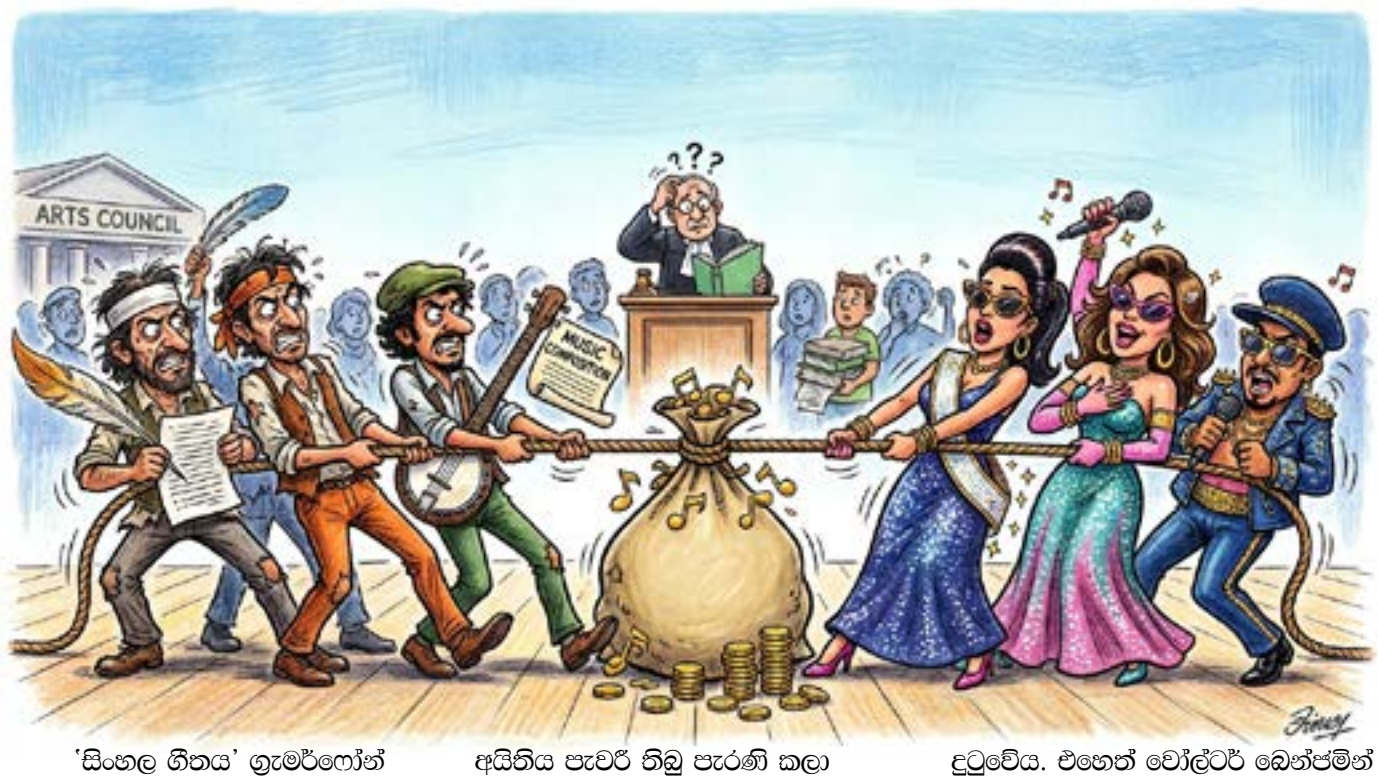
විප්ලවයේ නිදහස උදෙසා කලාව!
කලාවේ පරිපූර්ණ නිදහස උදෙසා විප්ලවය!

කලා - සංස්කෘතික අතිරේකය

2026 ඔක්තෝබර්



ගීතයේ ලාභාංශ බෙදාගැනීමේ විවාදයට එකතු කිරීමක්

'සිංහල ගීතය' ග්‍රැමෆෝන් යුගය, ගුවන් විදුලි යුගය, කැසට් පට යුගය හරහා සංයුක්ත තැටි සහ Memory Chip දක්වා වර්ධනය වූ කලාවකි. ගුවන්විදුලි යුගයේදී ආරම්භ වූ බැවින්, එම යුගයේ රාජ්‍ය කේන්ද්‍රීය සුබසාධන ධනවාදී ආර්ථික ක්‍රමය විසින් සකස් කළ ආකෘතිය, සිංගල ගීතයේ මුල් අවධියේ පටන් අඩංගුව පැවැතිනි.

කැසට් පට මාධ්‍ය හරහා නව ලිබරල් වෙළෙඳපොළට විවෘත වුවද එතැන් පටන් පවා ගීතය කලා ආකෘතිමය ලෙසද, නිෂ්පාදන සම්බන්ධතා තුළද එහි පැරණි ආකෘතිය තුළම දශක ගණනාවක් පුරා සිරවී තිබීම දක්නට ලැබිණි. සුභාවිත ගීතය යනුවෙන් නාමකරණය වූයේ ගීතයේ මෙම පැරණි ආකෘතික රාමුවයි. අපගේ අදහසට අනුව ගීතයේ අයිතිය පිළිබඳ දැන් පැනනැගී ඇති. මේ සංවාදය හරහා ප්‍රකාශමාන වනුයේ එකී පැරණි ආකෘතික හැව ඉවත දා ගීතය නව ලිබරල් වෙළෙඳපොළට තව තවත් විවෘත වීමේ සංසිද්ධියයි. පද රචකයාට සහ සංගීතඥයාට ගීතයේ අයිතිය පැවරී තිබූ පැරණි කලා නිෂ්පාදන ආකෘතිය අභියෝගයට ලක්වෙමින් ගායකයාගේ අයිතිය තහවුරු කෙරෙන නව කලා නිෂ්පාදන ආර්ථික ආකෘතියක් ස්ථාපිත වීමට දැරෙන උත්සාහයක් තුළ මේ සංවාදය පැනනැගී ඇත. එබැවින් සංවාදයෙහි පදනමෙහි ඇත්තේ ගීතයේ අයිතිය පමණක් නොව එහි ලාභාංශය පිළිබඳ ගැටලුවකි.

එබැවින් මේ සංවාදයේදී එක් පසෙකින් නව ලිබරල් වෙළෙඳපොළට හෝ අනෙක් පසින් රාජ්‍ය සුබසාධනවාදී ධනවාදී කලාවට ආවඩනු වෙනුවට, නූතන ධනවාදය කලාව කෙරෙහි බලපා ඇති ආකාරය පිළිබඳ ගැඹුරු සංවාදයක් ගොඩනගා ගත යුතු යැයි අපි යෝජනා කරමු.

මේ සංවාදය අපට නිතැතින්ම පසුගිය සියවසෙහි මැද භාගයේහිදී වෝල්ටර් බෙන්ජමින් සහ තියඩෝර් ඇඩර්නෝ අතර සිදු වූ න්‍යායික සංවාදය මතකයට නගයි. කලා කෘතිය ධනවාදී යාන්ත්‍රික ප්‍රතිනිෂ්පාදනය විසින් සුවිශාල මහජන සමූහයන් අතට පත් කිරීම ප්‍රගතිශීලි කාර්යක් ලෙස වෝල්ටර් බෙන්ජමින් දුටුවේය. එහෙත් වෝල්ටර් බෙන්ජමින් ප්‍රශ්න කරමින් තියඩෝර් ඇඩර්නෝ එය දුටුවේ කලාව මහා පරිමාණ වාණිජ ප්‍රාග්ධනයේ සහ නූතන මාධ්‍යයේ අත්අඩංගුවට පත්වීමක් ලෙසය.

ගීතයේ අයිතිය පිළිබඳ පැනනැගී ඇති මේ සංවාදයෙහි පතුලෙහි පවත්නා සමාජ දේශපාලන කාරණා අප විසින් මග නොහැර සාකච්ඡාවට ගත යුත්තේ න්‍යායික දේශපාලන සාකච්ඡාවක් සංගීත කලාව, සංගීත කර්මාන්තය සම්බන්ධයෙන් ගොඩනගා ගැනීම අරමුණු කොට ගෙනය. එසේ නොවන නාක් සිදුවනුයේ ජනගහණයෙක් ඉතා සීමිත, එයිනිදු ශ්‍රවණ පරිභෝජනයේ පංගුව ඉතාමත් සීමිත වූ පාරිභෝගික ප්‍රජාවකගේ 'උසස් හෝ පහත්' රුචිකත්වය කොල්ල කමින් ලාභ ගොඩගසා ගැනීමට කලා සංවාදයේ නාමයෙන්, ඒ හෝ මේ කලා නිෂ්පාදන හිමියන් (සංගීත සංදර්ශන සංවිධායකයන්, යූ ටියුබ් නාලිකා, ගුවන් විදුලි සේවා සහ රූපවාහිනී සේවා හිමියන්) වෙනුවෙන් 'කඩේ යාම' පමණකි.

මංජුල පියල් ප්‍රින්ස් කෙටිකතා කෘති තුනක්

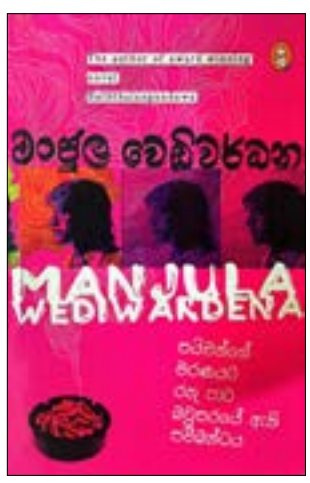




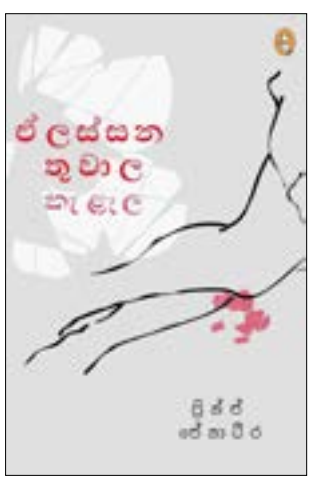
2026 වසරේ විදර්ශන සාහිත්‍ය සම්මාන උළෙලේ හොඳම කෙටිකතා පොත තේරීම සඳහා වන අවසන් වටයට කෙටිකතා පොත් තුනක් තෝරාගෙන තිබුණා. ඒ පියල් කාරියවසම්ගේ 'රිදී රැයකි කළු දිවියෙකි'. මංජුල වෙඩිවර්ධනගේ 'සයිමන්ගේ මරණයට රතු පාට බවුසරයේ ඇති සම්බන්ධය' සහ ප්‍රින්ස් සේනාධීරගේ 'ඒ ලස්සන තුවාල කැලල' යන කෙටිකතා පොත් තුන. එයින් හොඳම කෙටිකතා පොත ලෙස සම්මානයට පාත්‍ර වුයේ පියල් කාරියවසම්ගේ 'රිදී රැයකි කළු දිවියෙකි' කෘතිය. එය විදර්ශන සාහිත්‍ය සම්මාන උළෙලේ පමණක් නොව රාජ්‍ය සාහිත්‍ය සම්මාන උත්සවයේත්, පොත් ප්‍රකාශකයන්ගේ සංගමය විසින් පවත්වනු ලබන රජත පුස්තක සම්මාන උළෙලේත් හොඳම කෙටිකතා පොත ලෙස සම්මාන ලැබුවා. සාමාන්‍යයෙන් සාහිත්‍ය සම්මාන තුනක්ම එකම පොතට ලැබීම දුර්ලභ සිදුවීමක් නිසා පියල් කාරියවසම්ගේ 'රිදී රැයකි කළු දිවියෙකි' කෘතිය මේ වසරේ වැඩි අවධානයකට පාත්‍ර වුණා. කෙසේ වෙතත් අපි මෙවර රළු තුළින් මේ කෙටිකතා පොත් තුන ගැන යම් කෙටි සටහනක් තැබීමට කල්පනා කළේ ඒවා සම්මාන සඳහා නිර්දේශ වූ නිසා නෙවෙයි. සම්මාන ලැබීම හෝ නොලැබීම මත කෘතියක විශිෂ්ටත්වය තීරණය වන්නේ නෑ.

අප මේවා ගැන කතා කළ යුත්තේ සමකාලීන සිංහල කෙටිකතාවේ ඇතිවී තිබෙන ධනාත්මක වර්ධනයක සලකුණු අපට මෙම කෘති තුළින් නිරීක්ෂණය කළ හැකිවීම නිසා.

සාමාන්‍යයෙන් නවකතාව සහ කෙටිකතාව අතර වෙනස දක්වද්දී එහි මූලධර්මය වනුයේ කතාවේ දිගම නෙවෙයි. නවකතාව චරිත ගණනාවක් සිටින, සිද්ධි ගණනාවක් මත පදනම් වන, විශේෂයෙන් දැවැන්ත සමාජමය සංසිද්ධි පසුතලය කරගත් නිර්මාණ ලෙස පාසල් විෂය නිර්දේශයේ සඳහන් වෙනවා. කෙටිකතාව දැවැන්ත සමාජමය සිදුවීම් වලට වඩා මිනිස් චිත්ත අභ්‍යන්තරය වෙත නාභිගත වූ චරිත අතලොස්සක් සහ සිදුවීම් එකක් හෝ දෙකක් මත පදනම් වන සාහිත්‍යාංගයක් ලෙසයි එම නිර්වචන වල සඳහන් වන්නේ. මේ සම්බන්ධයෙන් ලංකාවේ සාහිත්‍යකරුවන් කළ නිර්වචන සලකන විට අපට එක පැත්තක දයාසේන ගුණසිංහ සාහිත්‍යකරුවා මුණ ගැසෙනවා. ඔහු කියන්නේ නවකතාව ජීවිතයේ දුරස්ථ රූපය නම්, කෙටිකතාව ජීවිතයේ සමීප රූපය බව. ඒ කියන්නේ කෙටිකතාව චරිතයක ජීවිතය දෙස එහි පතුලට එබී බලන විට එම චරිතයට පිටුබලය දුන් සමාජ පසුතලය අදෘශ්‍යමාන වීමක් එයින් හැඟෙනවා. නමුත් කේ. ජයතිලක සාහිත්‍යවේදියා කියන්නේ කෙටිකතාව යනු නූතන සමාජ වංශ කතාවේ අංශුමාත්‍රයක් බව. ඒ කියන්නේ එය සමාජමය සිදුවීම්වලද නිරූපණයක් බව.







II පිටුවට

ලක්ෂාන් මධුරංග වික්‍රමරත්නගේ නව කාව්‍ය සමුච්චය 'බය නැත්තෙ ගැහුන්ට විතරයි' කෘතිය පිළිබඳ සභාෂ එළඹුමක්.

"මම කල්පනා කරනුයේ එම භෞතික දර්ශනය මිනිස් විෂයට අදාළ කර ගන්නේ කෙසේද, යන්නයි. මේ මොහොතේ මිනිස් සත්වයා මුහුණ දෙන අභියෝගයන්ට ප්‍රත්‍යභියෝගී කවියක් වෙනුවෙන් එම අත්දැකීම යළි ලියන්නේ කෙසේද? 'දුක්ඛ සත්‍යය' නමැති ප්‍රබන්ධය සුණුවිසුණු කර දැමීමට අවශ්‍ය වෛර්යය මිනිස් වග වෙත ප්‍රතිදානය කරන කවියක් බවට එම අත්දැකීම හරවන්නේ කෙසේද ? මේ ඕනෑම කවියක් වෙත එළඹෙන මා තුළ මතුවන ප්‍රථම සිතුවිල්ලයි."

(පෙරවදන නම් හිසරදය)

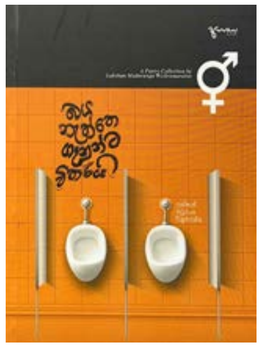
දියබරියා එප්ප විය (2002),
සඳක් නැති වෙන්න ඉඩ ඇත(2008),
වැඩියෙන්ම වැරදුනේ කවියන්ට(2012),
කොළඹට කියන්නෙ බොරුල්ලට(2018),
බුදු වෙන්නවත් අත අරින්නෙ නෑ (2023),

මේ ගසට ගල් ගසන්න (2024) යන කාව්‍ය සංග්‍රහයන් තුළින් අප වෙත සම්ප්‍ර වූ ලක්ෂාන් මධුරංග වික්‍රමරත්නගේ නව කාව්‍ය සංග්‍රහය'බය නැත්තෙ ගැහුන්ට විතරයි' රසිකාගාරයට මුදා හැර තිබේ.

මධුරංග,එහි පෙරවදනින් පවා මොර දෙන්නේ, උර දෙන්නේ මිනිස් දිවියේ හෙවත් මිනිස් විෂයේ මුව ගැටෙන ආකුල සංසිද්ධීන් තුළින් ව්‍යාකුල නොවී සිය කවිය මෙහෙයවන්නේ කෙසේද යන අනගි පැහැටයි. "කවි නොලියා ගත වෙන සෑම තත්පරයක්ම කාලකන්ති කමක් ලෙස හැඟෙන බරපතල මානසික රෝගයකට මම දැන් ගොදුරු වී සිටිමි."

(පෙරවදන නම් හිසරදය)

නවලිබරල් ආර්ථික පල්ලමේ සාර්ථක වීම නම් ඉල්ලම් සොයා 'ගේමක් ගහන්න.. ජීවිතය දිනන්න' වලිකන මිනිස් රැන දෙස ඇසිපිල්ලම් නොගසා බලා සිටීමද කවියකි. ඔහුගේ කවියේ දිගානතියම කවියකි. ආර්ථික අභින තුළ හේ බා ගිය මිනිස් සාරයන් අස්සේ තව මිනිස්කම් බිඳක් හෝ ඉතිරි වී ඇත්දැයි ඔහු හාර හාරා සොයයි. ගල් කඩන පතලක පතුළට පවා එබෙයි. විවෘත ආර්ථික එන්නතින් නිර්වින්දනය වූ හෝ පණ අදින මිනිස් සිරුරු තුළට කවියෙන් ඒ නිගැස්මේ අනුනාදයට බව නො දන්නේ...



ගල් කඩන මැණිනෙක
ඔය එකින් එක කඩන්නේ
ගල් විතරක් ම නො වන බව නොදන්නේ...

(17-18 පිටු)

වෙළෙඳපොළ භාණ්ඩ නුවමාරුවකට, අධි පරිභෝජනයට දාස්විභාදයෙන්ම හූරු කළ, සීමා කළ මිනිස් සබැඳියාවන්ගේ යට ගියාව මතු කිරීමට පරම්පරා ගැටුමක් ඔස්සේ ඔහු යත්න දරයි.

නුදු අනිතකාමයේ වගාලාපයන් කවියට වද්දා නොගැනීමට මධුරංග මෑදු වෙයි. එය කවියකුට ලෙහෙසියෙන් ඉක්මවිය හැකි කලාපයක් නොවේ.

ලක්ෂාන් මධුරංග වික්‍රමරත්න

වර්තමානයට එරෙහිව ලියූ කවි එකතුවක්



හුස්ම පිඹියි.
ගල් කඩන මැණින් හඬ

ගල්කඩන මැණිමක්
ඇතින් නිගැස්සේ...
ගල් කඩන මිනිසුන්ගෙ
හඬ කිසින් නැස්සේ.

ඉහළින් පිපිරි නැගෙන
දුම් වලා මිස
මිනිස්සුන්ට ගල් කැටයකුදු
නොමැත්තේ.

ගමෙහි මිනිසුන්
ගල් කඩන මැණින් හඬ
ඒ නිගැස්සුම් හඬ ම බව හිතන්නේ...

නිදා ගන්නේ
කඩේ යන්නේ,
බඩු කිරන්නේ,
කන්නෙ බොන්නේ,
බෙට් දාන්නේ,
සෙක්ස් කරන්නේ,
මල් පුදන්නේ,

සෙල්ලම් හෙලිකොප්ටරය

සුපිරි වෙළඳ සංකීර්ණයෙන්
පුතුට ගෙන ආ
සුරතල් හෙලිකොප්ටරයකි එය
දුරස්ථ පාලකයකින් එය යන

එදවස සරුංගල් ආකාශගත කළ
නංගුස් නූලකුත් නොමැතිව
බැටරි බලයෙන් ඉගිළුණ
මහ පුදුම යානයකි එය
දුරස්ථ පාලකයකින් එය යන

පුතුගේ ප්‍රීති ඝෝෂා මැද
පාලනය කළ නොහැකි ලෙස
අප ඉරුත්තයෙන් මිදී ගිය
යළි නොයෙන යානයකි එය
දුරස්ථ පාලකය ගොළු වුණ

සලකුණකුදු නැතුව දෙදිනකට පසුව
බඳ බිඳුණු තුටු සිඳුණු සැකිලි රුව රැගෙන
පැමිණි මිනිසෙක් සිටී දොර අසල නිරව
ඉනින් හිනහෙන්න පුතණුවනි නැඟිට
කඩා නොවැටෙන දේ තව ම ඇත මිහිමත.

(19 පිටුව)

'සුපිරි වෙළඳ සංකීර්ණයෙන් පුතුට ගෙන ආ..' ගණුදෙනු බවට උගනනය වූ පිය පුතු සම්බන්ධකමද, 'සුරතල් හෙලිකොප්ටරයකි එය.' වියාට පුතු සුරතලයෙක් වන්නාසේම පුතුට හෙලිකොප්ටරය සුරතලයෙක් වන සංකීර්ණත්වයද, 'එදවස සරුංගල් ආකාශ ගත කළ ..' සිය අතීත අත්දැකීම සමර්පණයටද මධුරංග දරන උත්සාහයකි.

'බඳ බිඳුණු තුටු සිඳුණු සැකිලි රුව රැගෙන
පැමිණි මිනිසෙක් සිටී දොර අසල නිරව
ඉනින් හිනැහෙන්න පුතණුවනි නැඟිට
කඩා නොවැටෙන දේ තව ම ඇත මිහිමත..'

සුපිරි වෙළඳ සංකීර්ණයෙන් රැගෙන ආ භාණ්ඩ - ගණුදෙනු කඩා වැටුණද ඒ අතුරුදන් වූ මිනිස්කම් දොරකඩටම රැගෙන එන සුන්දර මිනිසුන් ඔහු දකී. මමත්වයට ලෝලී වූ, මිනිස්කම් ගිලී ගිය සමාජයක ඔහු මානව සබැඳියාවන්ගේ ගැඹුර - ඇසුර කවියෙන් රකී.

මඤ්ඤොක්කා තම්බා ගන්නා ආකාරය
බුදුන්ට අනුව
නැම්බීමට හේතුව
ගැලවීම ය.
...
ක්‍රිස්තුස්ට අනුව
දුගියන්ට යදියන්ට
දෙන්න.
...
අල්ලාහ්ට අනුව
දෙවියන්ගේ කැමැත්තට
ඉඩ දෙන්න.

ලිබරලුන්ට අනුව
හැකි හැකි පමණ
ගලවා ගෙන තම්බා ගන්න.
අහිමි වූ අය ඉරිසියා නොකරන්න.
...
මාක්ස්ට අනුව
තම්බ ගන්නට කලින්
අලේ දෙස බලන්න.
...
ඩෙරීඩාට අනුව
ඔබ කැමති නම්
නම් ඒ ඕනෑ ම ලෙසකට
තම්බගෙන කන්න.

(30-31 පිටු)

'අලේ ගලෝ ගන්න ගියා ගියා නම් නේනේ හතර කොණ හොයන්න එපා. අලේ ගලව ගෙන වරෙන්ල යන ගැම් කියමන සිහි ගන්වන, මෙන්ම ඒ කියමනෙහි ඇති ආත්මාර්ථකාමී, අවස්ථාවාදී මුහුණුවර කුළු ගන්වන කවියකි එය.

බුදුන්ගේ සිට ක්‍රිස්තු, අල්ලා දක්වා ද, හෙගල් මාක්ස්ගේ සිට ඩෙරීඩා දක්වා ද ගෙන ආ දර්ශනය ගුරු මුෂ්ටියේ නොසඟවා කවි මුට්ටියේ දමා තම්බා, ඔහු අපට ලතම්බගෙන කන්නල යන ගැඹුරු හාසයෙන්ද, ජීවිතයට නොගත් දර්ශනය හීබත්සයෙන්ද අපට දිගු කරයි. කලාව කන්නදැයි ඇසූ ලිබරල් වහලුන්ගේ යුගයක 'දර්ශනය තම්බගෙන කාපියව්!' කියාද මධුරංග හඬ මේ ගා කියන්නේ.

'නිකලාලෝක වෙස්ලා' (1856*1943) වැනි කවියකින්, අලෙවි කළ නොහැකි, අමිල සියල්ල නව ලිබරල් දෙවැනි යුගයේ විකිණෙන නරුමත්වයට එරෙහිව මධුරංග පොර බදයි. හාත්පස කළුවර වපුරා දිලෙන තනි තරුවලට අභියෝග කරයි. ගල් ගසයි.

සිරි පතුල, ඒ බකමූණු නාත්තා, අපි ගෙනාවා ආයෙක්, බය නැත්තෙ ගැහැනුන්ට පමණයි, එයාගෙ ඔන්ලයින් වීඩියෝ කෝල් එක, අපෙ අම්මගෙ ඔන්ලයින් කේක් පන්තිය, ටවුන් කාරකම, කණේරුමය ඉතිහාසය.. මේ කවි දහය වෙන් වෙන්ව ගත්තද, එක පෙළට තබා ගත්තද ගෙනෙනා පැහැය විවිධ යි. නරුම සමාජ පසුතලයේ අපව ද තබා හද විනිවිදී යි. අපට අපව පෙන්වයි.

භාව මෝචනයකින් රසික නෙත් තෙත් කොට පතරංග ජාතක දිගු කොට මධුරංග ඉවත් නො වෙයි.

අප ඇහැරවයි. පාරවයි. එය ඔහුගේ වචනයෙන්ම ලියා මේ සටහන සමාප්ත කරමු.

"පොදු මිනිස් වර්ගයා සමග සම්බන්ධ වුවද ඒ මිනිස් වර්ගයා ඉල්ලා සිටින දෑ මා ලියන්නේ නැත. එයින් මට ප්‍රීතියක් දැනෙන්නේ නැත. මා ලියන්නේ ඔවුන්ගේ වර්තමානයට එරෙහිව ය. මට ඔවුන් සැනසීමට හෝ නැළවීමට අවශ්‍ය නැත."

කැන්වසයට පෙර කතාව

විත්‍රය, එසේත් නැතිනම් කිසියම් මතුපිටක ඇඳීම ඔස්සේ ආරම්භ වූ සිතුවම් කලා ඉතිහාසයේ මොරතුරු සොයා දැනගෙන "රූ" සහෘදයන්ගේ කලාත්මක ඥානය පොහොසත් කිරීමේ අරමුණෙන් ලියැවෙන ලිපි පෙළක නවවැන්නයි මේ.

මධ්‍යකාලීන යුගයෙන් පුනරුදයට - II

පසුගිය කලාපයේ දී අප අවධානය යොමු කළේ මධ්‍යකාලීන යුරෝපීය චිත්‍ර කලාව තුළ සිදු වූ වැදගත් පරිවර්තනයක් වෙත ය. විශේෂයෙන් Cimabue, Duccio සහ Giotto වැනි කලාකරුවන්ගේ නිර්මාණ විමසීමේ දී, බයිසැන්තියානු සම්ප්‍රදායේ සංකේතාත්මක හා ආගමික රූපකරණයෙන් මිනිසාගේ ශරීරය, හැඟීම්, අවකාශය සහ අත්දැකීම කෙරෙහි වැඩි අවධානයක් යොමු කළ චිත්‍ර භාෂාවක් වෙත ක්‍රමයෙන් සිදු වූ මාරුව අපට හඳුනාගත හැකි විය.

එහෙත් මෙවැනි වෙනසක් කලාකරුවන් කිහිපදෙනෙකුගේ පෞද්ගලික නිර්මාණාත්මක උත්සාහයක ප්‍රතිඵලයක් පමණක් නොලෙස වටහා ගැනීම ප්‍රමාණවත් නොවේ. Giottoගේ කෘති තුළ මනුෂ්‍යයා වඩාත් ජීවමාන වන්නේ ඇයි? ස්වභාවික ලෝකය නිරීක්ෂණය කිරීම කලාකරුවාට වැදගත් වන්නේ කෙසේද? තවදුරටත් ආගමික විෂයයන් වස්තු කර ගත්ත ද ඒවායේ චිත්‍රමය භාෂාව වෙනස් වූයේ කෙසේද?

මෙම ප්‍රශ්න අපව මධ්‍යකාලීන යුගයේ අවසාන අදියරෙන් 14 සහ 15 වන සියවස්වල ඉතාලියේ වර්ධනය වූ පුනරුදය වෙත ගෙන යයි.

ඇත්ත වශයෙන් ම පුනරුදය යනු මධ්‍යකාලීන යුගයේ අවසාන අදියරේ ක්‍රමයෙන් වර්ධනය වූ වෙනස්කම් කිහිපයක සංකීර්ණ ප්‍රතිඵලයකි. නගරවල ආර්ථික බලය වර්ධනය වීම, වෙළෙඳාම පුළුල් වීම, නව දේශපාලන හා සමාජ පන්තීන් බිහි වීම, පල්ලිය සතු වූ බලය ක්‍රමයෙන් පිරිහීම, පුරාණ ග්‍රීක-රෝම දැනුම පිළිබඳ උනන්දුව වැඩි වීම සහ මනුෂ්‍යයා පිළිබඳ නව දාර්ශනික අවධානයක් ඇති වීම ඒ අතර ප්‍රධාන වේ.

එබැවින් පුනරුදයේ චිත්‍ර කලාව තේරුම් ගැනීමට පෙර, 'ලෝකය සහ මනුෂ්‍යයා පිළිබඳ මධ්‍යකාලීන දැක්ම වෙනස් වීමට පටන් ගත්තේ කෙසේද?' යන ප්‍රශ්නය විමසිය යුතුය.

මධ්‍යකාලීන වැඩවසම් සමාජය තුළ කලාවේ ප්‍රධාන අනුග්‍රාහකයා වූයේ පල්ලිය, රජු සහ වැඩවසම් ප්‍රභූවරුන් ය. එහෙත් ඉතාලියේ Florence, Siena, Venice වැනි නගරවල වෙළෙඳ හා බැංකු කටයුතු වර්ධනය වීමත් සමඟ නව ආර්ථික බලයක් සහිත නාගරික සමාජ පන්තියක් බිහි විය.

මෙම නව පන්තිය කලාවේ පාරිභෝගිකයා පමණක් නොව කලා අනුග්‍රාහකයා බවට ද පත්විය.

පල්ලිය වෙනුවෙන් නිර්මාණය කළ ආගමික සිතුවමකට සීමා නො වී තම පවුලේ ගෞරවය, සමාජ තත්ත්වය සහ ආර්ථික බලය ප්‍රකාශ කරන නිර්මාණ සඳහා ද ධනවත් පවුල් සහ නගරාධිපු මුදල් වැය කිරීමට පටන් ගත්හ. මේ සඳහා 15 වන සියවසේ Benozzo Gozzoli විසින් ෆ්ලොරන්ස් නගරයේ Medici Palace හි Magi Chapel සඳහා නිර්මාණය කළ Journey of the Magi බිතුසිතුවම් මාලාව ප්‍රකට නිදසුනකි. බයිබලීය කතාවක් නිරූපණය කළ ද, එය ආගමික කරාමකට පමණක් සීමා නො වේ. එහි නිරූපණය වන පෙරහැර, රථ අනුග්‍රහය දැක්වූ Medici පවුල හා ඔවුන්ගේ සමාජ - දේශපාලන වටපිටාව නිරූපණය කිරීම සඳහා යොදා ගැනීම මඟින්, ආගමික තේමාවක්, පවුලේ ගෞරවය, ධනය, දේශපාලන සම්බන්ධතා සහ සමාජ බලය ප්‍රදර්ශනය කරන දෘශ්‍ය මාධ්‍යයක් බවට පත් වී ඇති ආකාරය හඳුනා ගත හැකිය.

මෙම සමාජ හා සංස්කෘතික වෙනස්කම් සමඟ කලාකරුවන් ලෝකය සහ මනුෂ්‍යයා දෙස බලන ආකාරය ද ක්‍රමයෙන් වෙනස් විය. මධ්‍යකාලීන කලාවේ දී ප්‍රධාන අවධානය යොමු වූයේ ආගමික සත්‍යයන් දෘශ්‍යමාන කිරීම කෙරෙහි ය. එහෙත් දහහතරවන සහ පහළොස්වන සියවස්වල ඉතාලි නගර සමාජය තුළ වර්ධනය වූ නව බුද්ධිමය පරිසරය තුළ මනුෂ්‍ය අත්දැකීම්, පුද්ගල ජීවිතය සහ ලෞකික ලෝකය ප්‍රතිබිඹු වීමට පටන් ගත්හ.

මානවවාදී (Humanism) චින්තනයේ වර්ධනය මෙහි දී සැලකිය යුතු වැඩකොටසක් සිදු කර ඇත. මානවවාදය යනු ආගම ප්‍රතික්ෂේප කිරීමක් නොව, මනුෂ්‍ය ජීවිතය, මනුෂ්‍ය හැකියාව, අධ්‍යාපනය සහ මනුෂ්‍ය අත්දැකීම් කෙරෙහි වැඩි අවධානයක් යොමු කළ බුද්ධිමය ප්‍රවණතාවකි. එබැවින් පුනරුදය කලාවේ ආගමික තේමාවන් පවා මනුෂ්‍යයාගේ සැබෑ අත්දැකීම් සමඟ සම්බන්ධ කර නිරූපණය කිරීමට කලාකරුවෝ උත්සාහ කළහ.

මධ්‍යකාලීන බයිසැන්තියානු සම්ප්‍රදායේ දී මරියා සහ ක්‍රිස්තුස් බොහෝවිට ස්ථාවර, ගෞරවාන්විත සහ ආධ්‍යාත්මික සංකේත ලෙස නිරූපණය වුව ද, පසුකාලීන ඉතාලි චිත්‍ර කලාවේ දී මව සහ දරුවා අතර ඇති ආදරය, සම්පත්වය සහ මානව සම්බන්ධතාව (මරියා සහ ක්‍රිස්තුස් වහන්සේ වෙතින් ප්‍රේක්ෂකයා වෙත දිවයන්නේ මූදිත්වය සහ දරුවෙකු දැකීම) වඩාත් පැහැදිලිව නිරූපණය වීමට පටන් ගත්තේය. මෙම වෙනස ඉතා කුඩා එකක් ලෙස පෙනුණ ද, බටහිර චිත්‍ර ඉතිහාසයේ එය ඉතා ගැඹුරු පරිවර්තනයකි.

මේ වෙනස සමඟ කලාකරුවෝ මනුෂ්‍ය ශරීරය, මුහුණේ හැඟීම්, අවකාශය, ආලෝකය සහ ස්වභාවධර්මය නිරීක්ෂණය කිරීමට වැඩි අවධානයක් යොමු කළහ. එය පසුව පුනරුද කලාවේ ස්වභාවිකත්වය, රේඛීය දෘෂ්ටිකෝණය සහ මනුෂ්‍ය රූපය පිළිබඳ නව අවබෝධය වර්ධනය වීමට වැදගත් පසුබිමක් සැපයීය.

ස්වභාවධර්මය නැවත නිරීක්ෂණය කිරීමේ ප්‍රතිඵලයක් වූයේ පුනරුද කලාකරුවාට මිනිස් ශරීරය සැබෑ ලෙස පෙනෙන්නේ කෙසේද, ආලෝකය වස්තුවක් මත වැටෙන්නේ කෙසේද, ගොඩනැගිල්ලක් දුරට යන විට කුඩාවට පෙනෙන්නේ කෙසේද, මිනිසුන් අවකාශයක් තුළ එකිනෙකාට සාපේක්ෂව පිහිටන්නේ කෙසේද, බඳු ප්‍රශ්න පැන නැඟීම යි.

මෙය කලාව තුළ නිරීක්ෂණය සහ අත්හදා බැලීම යන ක්‍රියාවලිය ශක්තිමත් කළේය.

මනුෂ්‍ය ශරීරය පිළිබඳ අධ්‍යයනය, ජ්‍යාමිතිය, ආලෝකය, සෙවණැලි සහ අවකාශය පිළිබඳ අවබෝධය වර්ධනය වීමත් සමඟ චිත්‍රය සරල ආගමික සංකේත පද්ධතියකින් දෘශ්‍ය ලෝකය ප්‍රතිනිර්මාණය කරන මාධ්‍යයක් බවට පත්වෙමින් තිබුණි.

එනම් චිත්‍රය මත 'සැබෑ ලෝකයක්' නිර්මාණය කිරීමේ අභියෝගයට පුනරුද කලාකරුවා සම්මුඛ විය. මේ සඳහා යොදා ගත් ප්‍රධාන සංකල්පයක් වන්නේ රේඛීය දෘෂ්ටි කෝණය යි (linear perspective). එනම් ඇත්ව යන වස්තු කුඩාවටත්, සමාන්තර රේඛා දුරට ගමන් කරන විට එකිනෙකට ළං වන ලෙසත් දෘශ්‍යමාන වීම යි. මෙම දෘශ්‍ය අත්දැකීම ජ්‍යාමිතිය ක්‍රමයක් මත චිත්‍රයට ගෙන ඒම මඟින්, පැතලි මතුපිටක් මත ගැඹුරු අවකාශයක් නිර්මාණය කළ හැකි විය.

එහෙත් මෙය හුදෙක් තාක්ෂණික නවෝත්පාදනයක් නො වේ. චිත්‍රයේ මතුපිට මත මනුෂ්‍යයා ජීවත් වන ලෝකය නිර්මාණය කිරීමේ උත්සාහයකි. (Alberti. L. B. (1991). On painting (C. Grayson. Trans.) Penguin Books' (Original work published 1435).

පුනරුදයේ වර්ධනයත් සමඟ චිත්‍ර කලාවේ විෂය පථය ද පුළුල් විය. ආගමික තේමාවන් තවදුරටත් ප්‍රබල වූ නමුත් ඒවාට අමතරව, පුද්ගල රූප (Portraits), පුරාණ ග්‍රීක හා රෝම මිථ්‍යා කථා, නගර ජීවිතය, ධනවත් පවුල්, දේශපාලන නායකයන්, ස්වභාවික දර්ශන වැනි විෂයයන් කෙරෙහි ද අවධානය යොමු විය.

මෙහි දී ආලේඛ්‍ය චිත්‍රයට (Portrait) විශේෂ ස්ථානයක් හිමි වේ. පුද්ගලයෙකුගේ මුහුණ හෝ ශරීරය හුදෙක් ඔහුගේ බාහිර ස්වරූපය පෙන්වීම සඳහා නොව, ඔහුගේ සමාජ තත්ත්වය, පෞරුෂය, බුද්ධිය හෝ බලය ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා ද චිත්‍රණය විය. මෙය කලාවේ මනුෂ්‍යයා පිළිබඳ අවධානය තවදුරටත් ශක්තිමත් කළේය.

මේ සියලු පරිවර්තන මධ්‍යයේ කලාකරුවාගේ සමාජ තත්ත්වය ද ක්‍රමයෙන් වෙනස් විය. ඔහු හුදෙක් ආගමික ආයතනයක අවශ්‍යතාවය ඉටු කරන ශිල්පියෙකු නොව, තමන්ගේ ම නිර්මාණාත්මක දැනුම හා කුසලතාව සහිත පුද්ගලයෙකු ලෙස හඳුනා ගැනීමට පටන් ගත්තේය. මෙම්හින් පුනරුදයේ කලාකරුවා පිළිබඳ 'genius' (කලාකරුවා හුදු ශිල්පියෙකු නොව ස්වාධීන නිර්මාණශීලීත්වයකින් හා සුවිශේෂී කලාත්මක ප්‍රතිභාවකින් යුත් ගණිතය, ජ්‍යාමිතිය, දර්ශනය, සාහිත්‍යය, ඉතිහාසය සහ ස්වභාව විද්‍යාව පිළිබඳ දැනුමක් ඇති බුද්ධිමතෙකි) යන සංකල්පය වර්ධනය වීමට ද පසුබිම සකස් කළේය. (Hunt. John M., The Status of the Artist in Renaissance Italy).

මධ්‍යකාලීන චිත්‍ර කලාවේ සිට පුනරුදයට පැමිණෙන විට සිදු වූ මේ වෙනස්කම් තවදුරටත් ගැඹුරු වන්නේ 15 වන සියවසේදී ය.

විශේෂයෙන් Brunelleschiගේ දෘෂ්ටිකෝණ (perspective) අධ්‍යයනය, Masaccioගේ අවකාශීය සංයෝජනය (Spatial Composition), Donatelloගේ මූර්ති කලාව, Piero della Francescaගේ ජ්‍යාමිතීය සංයුතිය (Geometric Composition) සහ පසුව Leonardo da Vinciගේ විද්‍යාත්මක නිරීක්ෂණය වැනි අත්හදා බැලීම් මඟින් කලාව නව බුද්ධිමය මට්ටමකට ගෙන යනු ලැබිය.

එබැවින් ඊළඟ ප්‍රශ්නය වන්නේ මෙයයි.

"මනුෂ්‍යයා සහ ස්වභාවධර්මය 'නිරීක්ෂණය' කළ පුනරුදු කලාකරුවා, එම නිරීක්ෂණය නිවැරදි දෘශ්‍ය භාෂාවක් බවට පරිවර්තනය කළේ කෙසේද?"

ඒ සඳහා අපගේ මීළඟ අවධානය යොමු වන්නේ දෘෂ්ටිකෝණය, ප්‍රමාණානුපාතය (Proportion), ශරීර ව්‍යුහ විද්‍යාව (Anatomy) සහ ආලෝක නිරූපණය යන සංකල්ප හතර වෙත ය. මන්ද, පුනරුදු චිත්‍ර කලාවේ සැබෑ විප්ලවය සිදු වූයේ තේමාවන් වෙනස් වීමෙන් පමණක් නොව, ලෝකය දැකීමේ ආකාරය ම වෙනස් වීමෙනි.

කෙටිකතා කෘති තුනක්... I පිටුවෙන්

වර්තමාන යුගයේ මිනිස් විෂය එම චරිත වලටම අදාළ පෞරුෂ ලක්ෂණවලින් හෙබි විශේෂිත අනන්‍යතාවක් පෙන්වන අතරම අපගේ ජීවිතවලට අන් කවරදාටත් වඩා සමාජය වලනයන් බලපෑම් කරන නිසා දැවැන්ත සමාජය පසුතලයක් නැතිව චරිතයක ලක්ෂණ හෝ ජීවිතය පැහැදිලි කර ගැනීම අපහසුයි. එනිසාම ධනවාදයේ මේ අර්බුදකාරී සමයේ අපට කෙටිකතාව දිස් වන්නේ ජීවිතයේ සම්ප රූපයක් අදින්නට ගත් සැණින් සමාජමය කුණාටු සියල්ල සාන්සිද්ධිකවම ජීවිතය සමඟ බද්ධ වීම සිතුවම් වීමේ අවස්ථාවක් ලෙසින්.

තවත් අසුරකින් කියනවා නම් සමකාලීන ජීවිතය තුළ සහ එනිසාම කෙටිකතාව තුළ දයාසේන ගුණසිංහගේ සහ කේ. ජයතිලකගේ නිර්වචන එකිනෙක මුසුවී එකිනෙක මත අභිපිහිත වෙනවා. ඉහත සඳහන් කළ කෙටිකතා පොත් තුන ඒ සඳහා නිදසුනක්. අප ඒ ගැන කතා කිරීමට තීරණය කළේත් ඒ නිසා.

පාඨකයාට මේ කෙටිකතා පොත් තුනම කියවීමට අවකාශය ඉතිරි කර, අපි කෙටිකතා කිහිපයක් වෙනම ගෙන මේ ගැන සාකච්ඡා කරමු. මුලින්ම අතට හසුවුණේ මංජුල වෙඩිවර්ධනගේ කෙටිකතා පොතේ එන 'කුණු මහින්ද' කෙටිකතාව. රචකයා කුණු මහින්දගේ චරිතය වෙත මුලින් අප ප්‍රවේශ කරන්නේ ටොනික් මූඩි, බස් ටිකට්, ටොපි කොළ, සිගරට් කොට සහ ෆිල්ටර් එකතු කරන මානසික රෝගී යාචකයෙකු ලෙස. ඉන් අනතුරුව අපට කුණු මහින්ද හමුවන්නේ පරිභෝජනවාදය විසින් උත්කර්ෂයට නංවන ඉටිකොළ තුස්තවාදයට එරෙහිව ක්‍රම විරෝධී කැරැල්ලක නිරත කැරලිකරුවෙකු ලෙසින්. අවසානයේදී අප කුණු මහින්ද හඳුනා ගන්නේ 'තරමක නුනුගුණයක් තිබුණා වුවද' සාහිත්‍ය ප්‍රේමියෙකු - බුද්ධිමතෙකු සහ දාර්ශනිකයෙකු විදියට. ඔහුගේ 'මිතුත්වයේ දර්ශනවාදය' වෙත පාඨකයා ආකර්ෂණය වන්නේ නිතැතින්. "මිතුත්වය කියන්නේ පුතා, ද්විකරණය වූ තමන්මයි. තමන්ගේ පැවැත්ම තුළ තමන්ට දැනෙනවා නම් දෙන්නෙක් වගේ, තමන්ගේ ආත්මය ගුණනය වෙලා වගේ, ඒ මිතුත්වය හින්දා." කුණු මහින්දගේ පුද්ගල පෞරුෂය ගොඩ නැගීමේදී මෙන්ම ඔහු මරණයට පත් වීමේදීද සමාජ - දේශපාලන වලනයන් විශාල බලපෑමක් කරනවා. කුණු මහින්දට මියයාමට සිදු වන්නේ මහින්දලාගේ කුණු ආණ්ඩුව යටතේ කොළඹ නගරයේ යාචකයන් කොන්ක්‍රීට් කැට ඔලුවට දමා ඔලු චප්ප කර මරා දැමීමේ ව්‍යාපෘතියේ කොටසක් ලෙසින්. ඔහු නිල ඝාතයන් මරා දැමූ යාචකයන් අතර, එනම් ගණන් කළ යාචක මරණ අතර පහළොස්වැනියා. කිරිබත්ගොඩ වැනි ප්‍රදේශවල ගණන් නොකරන ලද මේ වර්ගයේ ඝාතන රැසක් සිදුවූ බවත් රචකයා අපට පවසනවා.

කුණු මහින්දගේ ජීවිතය සහ මරණය ලංකාවේ දේශපාලනයේ කුණු මහින්ද චකවානුවක සමාජයීය ගතිකයන් සමඟ බැඳී තිබෙන ආකාරය අපට කෙටිකතාව ගැන පාසල් පෙළපොත් නිර්වචන නැවත සලකා බැලීමේ උත්තේජනයක් ඇති කරනවා.

ප්‍රින්ස් සේනාධීරගේ කෙටිකතා පොතේ 'ආයෙත්, ආව දවසක්' ඒ කේවල මිනිසා සහ සමාජය අතර අන්තර් සම්බන්ධය සහ අන්තර් ක්‍රියාකාරීත්වය ගැන වෙනම මානයක් අපට ගෙනෙනවා. 1987-89 වකවානුවේ විප්ලවවාදී තරුණයෙකුගේ ජීවිතය බේරා ගැනීම සඳහා ජීවිතේ ඇතුළුව මුළු පවුලක් කැප කරමින් කරන පරිත්‍යාගය තුළ ඔවුන් සිය ජීවිතාදර්ශයෙන් ඉතිහාසයක් ගොඩ නගනවා. එම නිර්භීත තරුණ යුවල හුදු කේවල මිනිසුන් නොව සමාජයක නිර්මාපකයන්. ඒ මන්ද යත් මිනිස් සමාජයක් යනු සත්ව රංචුවක් නොවන නිසා. "විරකම කියන්නේ ඒකට මහත්තයෝ. උං ගහන ගමන් ඇහුවේ කොයි පැත්තද ගියේ කියන එක. අන්තිමේ සිහිය නැති වෙන්න ඔන්න මෙන්න කියලා මගේ මනුස්සයා කිව්වේ.... හරි පැත්තට... කියලා."

කෘතිය තුළ පුද්ගලික ජීවිතයේ පරාජයන් ලැබුවද ඉතිහාසයේ සිය මුද්‍රාවන් ගැඹුරින් තැබූ ඒ මිනිසුන් යෝධ ප්‍රතිරූප ලෙස නිරූපණය වේද්දී එම විප්ලවීය ව්‍යාපාරයේ වර්තමාන ක්‍රියාධරයා නිරූපණය වන්නේ ක්‍රමයෙන් කුඩා වී හැකිලෙන, කුදු වන චරිත ලෙසින්. ඔවුන් එකී විප්ලවීය අරමුණු පසෙක තබා මැතිවරණවාදයේ කරවටක් ගිලී සිටින ආකාරය කෙටිකතාවේ නිරූපණය කර ඇති ආකාරය අපව කම්පනය කරනවා. ඒ මහා පරිත්‍යාගය ගැන අපට කියන මොහොතේම ජවිපෙ වත්මන් භාවිතය කෙතරම් ප්‍රංචිදැයි එක මොහොතේම 1989 සහ 2025 අතර කාල - අවකාශ මුසු කිරීමක් සිදුකිරීම විසින් රචකයා මහා දේශපාලනයක් හකුළුවා ඉදිරිපත් කරනවා.

"කළුවර විසින් දවා අළු කළ, ඒ කළු පාට රූපවල කඳුළු, තිගැස්සීම් හෝ වලන නොපෙනෙන ලෙසට මම මගේ ඇස් කඳුලින් ආවරණය කර ගතිමි...."

කිලෝමීටර් කිහිපයකට එපිට වූ නගරයෙන් ආ රතිඤ්ඤා හඬ, පළමු ඡන්ද ප්‍රතිඵලයේ සද්දේ බව මම දැන සිටියෙමි....

'මහත්තයලා දිනලා...' ඇය කීවාය."

පියල් කාරියවසමගේ කෙටිකතා පොතේ 'වැලි කුමාරි සහ ගොළු කුමාරයා' යථාර්ථවාදී නොවන ශෛලියකින් පොල්ලකින් ගැසුවා මෙන් අප යථාර්ථය වෙත කැඳවයි. එය, ප්‍රින්ස්ගේ කෙටිකතාවේ කේවල මිනිසාගේ සමාජයක් ගොඩනැගීම මෙන් නොව සමාජයක් විසින් කේවල මිනිසෙකු ගොළු කිරීම දක්වන අගනා කෙටිකතාවක්.

බත්තරමුල්ල, පැලවත්තේ වැලි ගොඩක සෙල්ලම් කරන ළමයින් කණ්ඩායමකට වැලි ගොඩේ සිටී 'වැලි කුමාරි' හමුවෙනවා. ඒ පියුම් නම් දැරිය 'ගැනු ළමයෙක් මැරිලා' කියා වැලි ගොඩෙන් පැන දිවීමත් සමඟ. වැලි ගොඩෙන් හමුවෙන්නේ, 'දම් පාට දිග ගවුමක් - නළලේ රතු පාට පොට්ටුවක් - එල්ලෙන රත්තරන් කරාබු... එක්ක ගැනු ළමයෙක්... මූණේ වැලි බින්දුවක් නැ... කොන්ඩේ එක්ක ගෙතිල තිබුණු පිච්ච මලුත් අලුත් පාටයි.' මළ සිරුර දුටු සරත් හමුදා කඳවුරට අරන් යනවා. එතැන් සිට ඔහු ගොළු වෙනවා. ජාතිවාදී යුද්ධයේ අපරාධ හමුවේ ලංකාවේ සමාජයම ගොළු වුණා. ඒ වගේ සරත්ත ගොළු වුණා. සරත් වගේම අපි කාටත් අවසානයේදී උරුම දියවන්නාවේ කඳුරු කැලය දෙස බලාගෙන මෙහෙම කියන එකද?

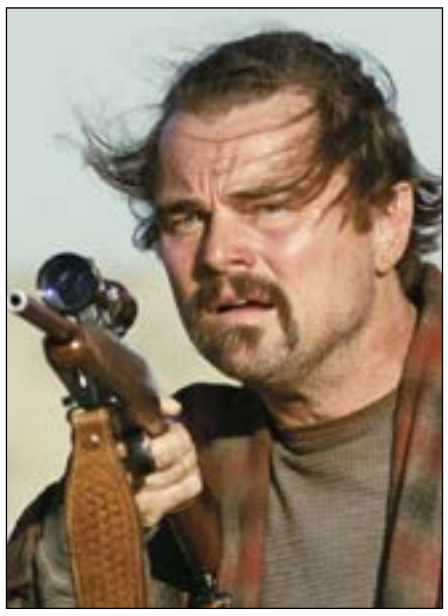
"... මොනවා කරන්නද සරත්, සමහර වෙලාවට අපට මනම්පිටියටත් එහා තවත් උතුරට වෙන්න තියෙන මෝඝකටවල් වලිනුත් වැලි ගේන්න වෙනවා."

මේ අපරාධ රාජ්‍යය තුළ අප තව කොතෙක් කල් 'මොනවා කරන්නද කියා අසමින් ඉන්නවාද?' ලේඛකයා අපේ ආත්මය පාරවම්මින් ඒ ප්‍රශ්නය නගනවා.

මේ කෙටිකතා පොත් තුනම කියවන්න කියලා අපි ඔබට ආරාධනා කරනවා. මේ නිශ්චිත කෙටිකතා තුන තෝරාගත්තේ ඒවා හොඳම

සටන් අවසන් නැත!

ONE BATTLE AFTER ANOTHER





පසුගිය මාර්තු මාසයේ පැවැති අමෙරිකානු ඇකඩමි සම්මාන උළෙලේ හොඳම චිත්‍රපටය හොඳම අධ්‍යක්ෂණය සහ හොඳම සහාය නළුවා වෙනුවෙන් සම්මාන ලද පෝල් තෝමස් ඇන්ඩර්සන් නම් කීර්තිමත් ඇමරිකානු සිනමාවේදියාගේ 'One Battle After Another' චිත්‍රපටය සමාජ අවධානයට ලක් විය. අප ඒ ගැන අවධානය යොමු කරන්නේ ඒ නිසාම නොවේ.

විප්ලවවාදී ව්‍යාපාර, ඒවායේ ඇති දුර්ගුණාංග, ඒවායේ පරාජයන්, දක්ෂිණාංශික ප්‍රතිගාමීත්වය සහ පන්ති සටන අවසන් නොවී පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට නව මුහුණුවරවලින් සම්ප්‍රේෂණය වීම ආදී මාතෘකා ගණනාවක් පිළිබඳ විශාල සංවාදයකට එයින් අපට මග විවර කරයි. චිත්‍රපටයේ තේමාව ගොඩනැගෙන්නේ අතීතයේ French 75" නම් වාමාංශික රැඩිකල් විප්ලවවාදී කණ්ඩායමක සාමාජිකයෙකුව සිටි, වර්තමානයේ සමාජයෙන් සැඟවී ජීවත්වන බොබ් (ලියනාඩෝ ඩිකැප්‍රියෝ) වටාය. දැඩි පීඩනෝන්මාදයකින් සහ මත්ද්‍රව්‍යවලට ඇබ්බැහි වී සිටින ඔහු, තම 16 හැවිරිදි දියණිය වන විලා (චේස් ඉන්ෆිනිටි) සමඟ රහසිගත ජීවිතයක් ගත කරයි. ඒ අතර මීට වසර 16කට පෙර ඔවුන් විප්ලවවාදී දේශපාලනයේ නිරත වන අවධියේ ඔවුන් පසුපස හඹා ආ කර්නල් ස්ටීවන් ජේ. ලොක්ජෝ (ෂෝන් පෙන්) නමැති දූෂිත රාජ්‍ය ආරක්ෂක නිලධාරියා නැවත කරළියට පැමිණ බොබ්ගේ දියණිය පැහැර ගනියි. තම දියණිය බේරාගැනීම සඳහා බොබ්ට තම පැරණි මිතුරන් සහ සටන්කාමී අතීතයේ ප්‍රතිවිපාකවලට මුහුණ දෙමින් තවත් 'එක් සටනකින් පසු තවත් සටනකට' අවතීර්ණ වීමට සිදු වේ. කතා සාරාංශය එයයි. නමුත් මෙය හුදෙක් පියා - දියණිය අතර සම්බන්ධය ගැන හැඟීම්බර කතාවක් හෝ ක්‍රියාදාම චිත්‍රපටයක් පමණක් නොවේ. එය ඇමරිකානු අධිරාජ්‍යවාදය, ජනතාවට ඉතිහාසය අමතක කරවීම සහ ධනේශ්වර මර්දනය හමුවේ වුවද අළු ගසා නැගිටින දේශපාලන ප්‍රතිරෝධයේ (Resistance) සිනමාත්මක ප්‍රකාශනයකි.

පෝල් තෝමස් ඇන්ඩර්සන් සිය කෘතිය සඳහා තෝමස් පින්චන්ගේ Vineland කෘතියෙන් ආභාෂය ලැබුවද, එය තමන්ගේම ස්වාධීන ස්වරූපයකට වර්ධනය කර තිබේ. ඔහු තෝමස් පින්චන් විසින් ලියන ලද කෘතියක් ඇසුරෙන් නිර්මාණයක් කළ පළමු අවස්ථාව මෙය නොවේ. ඔහුගේ 2014 චිත්‍රපටය වන Inherent Vice, පින්චන්ගේ 2009 නවකතාවේ ආභාසය ලැබීය. නමුත් එහිදී 2009 නවකතාවේ අභ්‍යන්තර සැඟවුණු අරමුණු නිවැරදිව ග්‍රහණය කිරීමට තමන් අසමත් වූ බව අධ්‍යක්ෂකවරයාම පසු කලෙක පැවසීය. නමුත් මෙම චිත්‍රපටය ඊට මුළුමනින් වෙනස් වේ. Vineland කතාවේ සිදුවීම් ප්‍රධාන වශයෙන් සිදුවන්නේ රේගන් යුගයේ ඇමරිකාව තුළය (1960 දශකයේ අග භාගයේ සහ 1970 දශකයේ මුල් භාගයේ අතීතාවර්ජන ඇතුළුව). One Battle After Another සිදුවන්නේ 21 වන සියවසේ, එනම් පසුගිය වසර 10 ඇතුළතය. මෙම චිත්‍රපටය වඩාත් සිත්ගන්නාසුලු කරන්නේ මුල් කෘතිය වන Vineland ප්‍රකාශයට පත් කර වසර 26 කට පසුවත් එය කොතරම් නිවැරදිව අනාගතය පුරෝකථනය කර තිබේද යන්නෙනි. එය හරියට One Battle After Another චිත්‍රපටය Vineland නැවැත්වූ තැනින් පටන් ගෙන එය අනාගතයට ප්‍රක්ෂේපනය කළාක් මෙනි. මෙම චිත්‍රපටය ඩොනල්ඩ් ට්‍රම්ප්ගේ සංක්‍රමණික විරෝධී ප්‍රතිපත්ති පිළිබඳව තියුණු විවේචනයක් ගෙන එයි. නමුත් නවකතාව පවා එම තේමාව යම් ආකාරයකට ඇතුලත් කරගෙන තිබිණි.

අනෙක් අතට මෙහි සිනමා සෞන්දර්ය සිත් වසඟ කරවන සුළු වේ. හොඳම සහ වැදගත්ම දර්ශන වන්නේ පා ගමනින් හෝ කාර් එකකින් සිදුකරන හඹායාම් දර්ශන බව අවිවාදිතය. ප්‍රධාන චරිත පලායාම හෝ වේගයෙන් රථ පදවාගෙන යාම නිරන්තර දක්නට ඇති අතර, ඔවුන් ගමන් කරන අතරතුර තීරණාත්මක තීරණ ගත යුතුය. ඇතැම් චරිත තම ප්‍රශ්නවලින් පලා යයි. තවත් සමහරු ප්‍රශ්නයක් විසඳීමට දුවති. ඉදිරියේ ඇති සෑම සටනක් ගැනම ඕනෑවට වඩා සිතන්නට වෙලාවක් නැත. මුළු චිත්‍රපටයේම වඩාත්ම උච්චතම අවස්ථාව වන්නේ කඳු සහිත කාන්තාර මහාමාර්ගයක සිදුවන හද ගැස්ම වැඩි කරවන කාර් හඹායාමයි. රථ තුනක මෙම අතිශය උද්වේගකර සටන, Bullitt සහ The French Connection වැනි ප්‍රමුඛ ක්‍රියාදාම චිත්‍රපටවල දක්නට ලැබෙන අනෙකුත් සුප්‍රසිද්ධ කාර් හඹායාම් සමඟ කරට කර සිටී. එමෙන්ම බොබ්ට මුරපදය අමතක වීමේ දුරකථන සංවාදය විසින් ජනිත කරන හාස්‍යය මෙන්ම එහි ඇති ආතතිය මැත කාලයේ අප දුටු ඉහළම සිනමා උපක්‍රමයකි. රංගනය ගැන කිවහොත් බොබ්ට රඟපෑ ජ්‍යෙෂ්ඨ රංගන ශිල්පියෙකු වන ලියනාඩෝ ඩිකැප්‍රියෝගේ සිට විලාට රඟපෑ ආධුනික යොවුන් නිළියක් වන චේස් ඉන්ෆිනිටි දක්වා සෑම නළුවෙක් නිළියක්ම ඉහළම ප්‍රවීණතාවක් ප්‍රදර්ශනය කර තිබේ. එය කෘතිය වඩාත් අලංකාරවත් කර ඇත.

බොබ් එක පැත්තකින් ධනේශ්වර රාජ්‍ය මර්දනය සහ වෙළෙඳපොළ ක්‍රමය විසින් පැරණි වාමාංශික ක්‍රියාකාරීන්ව අක්‍රීය කර, ඔවුන්ගේ දේශපාලන විඥානය මොට කර දමා ඇති ආකාරය පිළිබඳ සංකේතයක් බඳුය. පද්ධතිය වෙනස් කිරීමට ආ විප්ලවවාදියා, පද්ධතිය විසින්ම හුදකලා කොට 'පාරිභෝගිකයෙකු' හෝ 'අනාථයකු' බවට පත් කර තිබේ. නමුත් බොබ් හුදු මත්ද්‍රව්‍ය ලෝලියෙකුම නොවේ. ඔහුගෙන් සංකේතවත් වන්නේ 1960/70 දශකවල ඇමරිකා එක්සත් ජනපදයේ ප්‍රගතිශීලී, විප්ලවීය වාමාංශික ව්‍යාපාර අසාර්ථක වීමෙන් පසු පරම්පරාවකට මුහුණ දීමට සිදු වූ දේශපාලන ක්ෂතිය (Political Trauma) සහ පරාජිතභාවයයි. ධනේශ්වර රාජ්‍යය විසින් ප්‍රචණ්ඩකාරී ආකාරයෙන් ක්‍රමයෙන් තම දේශපාලන සිහින විනාශ කර දමද්දී, ඉන් ගැලවීමට සහ සිදුවන මර්දනය දරාගැනීමට පුද්ගලයා තෝරා ගන්නා මානසික පලායාම (Escapism) සම්බන්ධයෙන් ඇමරිකානු ඉතිහාසයේ එම පරම්පරාව සලකුණක් තබා ඇත. බොබ් එම පරම්පරාවේ නියෝජනයකි.

මෙම කෘතියේ බොබ් පරාජිත විප්ලවවාදී පරම්පරාවේ නියෝජිතයා නම්, කර්නල් ලොක්ජෝ සැමවිටම දැඩි රාජ්‍ය බලය සහ අධිකාරීත්වය සහිත රාජ්‍ය මර්දන උපකරණයේ නියෝජිතයාය. ඔහු දශක එකහමාරකට පසු නැවත පැමිණ තමන්ගේ අතීත වැරදි වසා ගැනීමට උත්සාහ කිරීම, ධනේශ්වර රාජ්‍යය විසින් ඉතිහාසය ධනපති පන්තියේ සහ රාජ්‍යයේ අර්ථකථනයට අනුව නැවත ලියාතැබීමට දරන උත්සාහය සමඟ සමාන්තර වන බැවින් ලොක්ජෝගේ චරිතයද සංකේතයක් සහ නියෝජනයකි. තමන් කළ යුද අපරාධ, වාමාංශිකයන් මර්දනය කිරීම් සහ ප්‍රජාතන්ත්‍රවිරෝධී මනුෂ්‍ය ඝාතන වසා දමා, තමන් සැමවිටම 'නීතිය සහ සාමය' වෙනුවෙන් පෙනී සිටි බව පෙන්වීමට රාජ්‍ය යාන්ත්‍රණය දරන උත්සාහය අධ්‍යක්ෂකවරයා පෙන්වන්නේ ලොක්ජෝ හරහාය. එමෙන්ම එම මර්දනීය රාජ්‍ය යාන්ත්‍රණයට සදාචාර සීමා නැත. සිය පැවැත්ම වෙනුවෙන් තමන්ගේම දියණිය පවා මරා දැමීමට කුලී මිනීමරුවන්ට ලබාදෙන තරමේ නරුමත්වයක් ධනේශ්වර රාජ්‍යය සතුය. තමන් ළමයින් මරන්නේ නැති බව කියමින් සිය වෘත්තියේ පවා සදාචාර සීමාවන් සලකුණු කරන කුලී මිනීමරුවාට සාපේක්ෂව වුවද රාජ්‍යය වඩාත් විනාශකාරීය. කෘතිය එය අපේ ඇස් වලට ඇඟිල්ලෙන් ඇන පෙන්වයි. එපමණක් නොවේ. ලොක්ජෝ අවසානයේදී තමන් නියෝජනය කළ අන්ත-දක්ෂිණාංශික වර්ණභේදවාදී ප්‍රභූ ෆැසිස්ට් කල්ලියක් වන 'Christmas Adventurers Club' වෙතින්ම ගෑස් ප්‍රහාරයකින් ඝාතනයට ලක් වේ. මෙම සිදුවීම ෆැසිස්ට්වාදයේ සහ අන්ත ධනවාදයේ ඇති ස්වයං-විනාශකාරී ස්වභාවයට නිදසුනකි. ධනවාදය, සිය ක්‍රමය ආරක්ෂා කිරීමට කැපවන මෙවලම් (ලොක්ජෝ වැනි මර්දකයන්) පවා ඔවුන්ගේ කාර්යය අවසන් වූ පසු හෝ ඔවුන්ගෙන් පද්ධතියේ 'පිරිසිදුකමට' තර්ජනයක් ඇති වන විට ඔවුන්ව විනාශ කර දමයි. ක්‍රමයේ පැවැත්ම වෙනුවෙන් පුද්ගලයා බිලිදීමට එය පැකිලෙන්නේ නැත. විප්ලවය සඳහා අනුගමනය කළ එක ආකෘතියක අසාර්ථක වීම විසින් පන්ති අරගලය අවසන් වන්නේ නැත. 'එක සටනකට පසු තව සටනක්' ලෙස මෙන්ම එක ආකෘතියක් අසමත් වූ පසුව නව සටන් ආකෘතියක් හරහා පන්ති අරගලය ඉදිරියට යයි. 'One Battle After Another' යන නාමයම 1969 Weather Underground නම් ඇමරිකානු වාමාංශික රැඩිකල් සංවිධානයේ ප්‍රකාශනයකින් උපුටා ගත්තකි. එයින් කියැවෙන්නේ ධනවාදය පවතින තාක් කල් පන්ති අරගලය අඛණ්ඩව ඉදිරියට ඇදී යන බවයි. විශේෂයෙන් විලා හරහා සංකේතවත් වන අලුත් පරම්පරාව ඇතැම් විට පූර්ව පරම්පරාවල සීමාවන් ඉක්මවා ජයග්‍රහණය වෙත සමීප වීමේ විභවයකින් යුතු වේ. බොබ්ගේ දියණිය වන විලාගේ පරම්පරාව දේශපාලන අවදිවීමක සිටින අතර ඔවුන්ගේ අරගල ආකෘතිය හුදෙකලා සන්නද්ධ ක්‍රියාමාර්ග නොව විප්ලවීය මහජන ව්‍යාපාරවලට මුසුවී ඒ හරහා ගමන් කිරීමයි. ඇය තමන්ගේ දෙමාපියන්ගේ අතීතය සහ ඔවුන් මුහුණ දුන් මර්දනය සොයා යන ගමන හරහා පෙන්වන්නේ, රාජ්‍යය විසින් ඉතිහාසය කොතෙක් සැඟවීමට හැදුවද, නව පරම්පරාව සත්‍යය සහ තමන්ගේ උරුමය සොයාගෙන නැවතත් ධනේශ්වර ක්‍රමයට එරෙහිව පෙළ ගැසෙන බවයි. වෙනස ඇත්තේ එම අරගලයේ ආකෘතිවල පමණි. පන්ති අරගලය නොනැවත පෙරට යයි.

මෙම චිත්‍රපටය පිළිබඳ විවේචනාත්මක ප්‍රතිචාර තිබේ. නිදසුනක් ලෙස වාමාංශික විචාරකයෙකු ලෙස සැලකෙන නික් පින්කර්ටන්ගේ විචාරයට අනුව චිත්‍රපටය වාමාංශික රැඩිකල් දේශපාලනය හොලිවුඩ් ක්‍රියාදාම සහ හාස්‍ය මුසු රාමුවකට (Action - Comedy - Thriller) කොටු කර ඇති බවට විවේචනයක් ඇත. රැඩිකල් දේශපාලන මතවාදය සිනමාත්මක විනෝදාස්වාදයක් බවට පත් කිරීම සහ රැඩිකල් දේශපාලන ක්‍රියාමාර්ග වෙළෙඳභාණ්ඩකරණය (Commodification of Radicalism) හරහා සැබෑ පන්ති අරගලයේ බරපතලකම යම්තාක් දුරකට සමනය කර ඇති බවටද ඔහු මෙම චිත්‍රපටය විවේචනය කරයි. නමුත් චිත්‍රපටයේ අවසානය ඊට වඩා ගැඹුරු දේශපාලන දැක්මක් මූ කරයි. ධනේශ්වර රාජ්‍යය විසින්ම සිය පැවැත්ම උදෙසා තමන් උපකරණයක් ලෙස භාවිතා කළ ලොක්ජෝ මරා දමයි. අවසානයේදී බොබ් සිය දියණිය වන විලාට ඇයගේ මව වන පර්ෆිඩියා ලියූ ලිපියක් භාර දෙයි. පර්ෆිඩියා (ටෙයානා ටේලර්) එහිදී තමන්ගේ අතීත පාවාදීම් සහ බියගුලුකම්වලට සමාව ඉල්ලයි. පැරණි විප්ලවවාදී පරම්පරාව (බොබ් සහ පර්ෆිඩියා මගින් සංකේතවත් වන) ධනේශ්වර මර්දනය හමුවේ තමන්ට සිදුවූ දේශපාලන ක්ෂතියේ ගොදුරක්ව, සිය පරාජය සහ දේශපාලන වැරදි පිළිගනිමින් සිටී. බොබ් ක්‍රමය සමඟ යම් සාමයකට පැමිණෙද්දී වුවද, ඔහු තමන්ගේ බිය දුරු කරගනීමින් අරගලයේ උරුමය ඊළඟ පරම්පරාවට නිදහසේ භාර දෙයි.

චිත්‍රපටයේ අවසන් සහ තීරණාත්මක දර්ශනයේදී, විලා ඔක්ලන්ඩ් හි සිදුවන මහජන විරෝධතාවයක් ගැන අසා, ඊට සම්බන්ධ වීමට මෝටර් රථයකින් පිටත්ව යයි. පැරණි විප්ලවවාදීන් පරාජය වුවද, ධනේශ්වර ක්‍රමයේ සූරාකෑම පවතින තාක් කල් නව පරම්පරාවන් නව මුහුණුවරකින් වීදි බැස පන්ති අරගලය ඉදිරියට ගෙන යයි. ධනේශ්වර පරිභෝජනවාදයේ සහ විනෝද සංස්කෘතියේ ගොදුරක්ව සිටි විලා 'සාමාන්‍ය' දැරියකගෙන් විප්ලවීය සටන්කාරියක බවට පරිවර්තනය වීම, ධනේශ්වර අර්බුදය හමුවේ නව පරම්පරාවන් විප්ලවීය අරගලය තෝරා ගැනීම, රාජ්‍ය මර්දන උපකරණ හෝ රාජ්‍ය දෘෂ්ටිවාදී උපකරණ හරහා වැළක්විය නොහැකි බව අපට පසක් කරවයි.