"පළිඟු මැණිකේ" ටෙලි වෘතාන්තය පිළිබඳව සාහිත්‍ය සමාජවිද්‍යාත්මක අධ්‍යයනයක්

එම්.ජ්. දිශාන් මදුශංඛ

Abstract

"Palingu Menike" represented the inception of the history of Sri Lankan teledrama. Its theme was to present to the audience how traditional rural society has been transformed by the neo-liberal economy. The objective of this research was to explore the social and literary space of "Palingu Menike" teledrama by using it as the main case study. This study can be highlighted as a library research. All the teledrama scenes and the textual script have been used as the main source of the study. Though "Palingu Menike" represented the initial stage of the Sri Lankan teledrama, it was able to portray the socio-cultural structure of rural society in Sri Lanka through different characters. For example, it depicts the ancient village artist Menikhami Gurunnance, Panditha Thero, Palingu Menike, Iskole Mahaththaya, Wijepala, Podi Appuhamy and Ukkun. Surasena's character is symbolized as a cultural carrier who brought the neo-liberal economy to the

village.“Palingu Menike” can be emphasized as a realistictele narrative that engenders a sense of humor as well as sympathetic tone of the rural of life.Its plot internally emphasizes the ideological conflict between the Sinhala-Buddhist nationalist and the neoliberal trade economy.

Keywords: *Neo-liberal economy, Palingu Manike, Rural Artist, Surasena, Teledrama,*

යතුරු පද : නව ලිබරල් ආර්ථිකය, පළිඟු මැණිකේ, ග්‍රාමීය කලාකරුවෝ, සූරසේන, ටෙලිනාට්‍ය

හැඳින්වීම

1970 දශකය ලාංකේය සමාජ, ආර්ථික සහ දේශපාලන ක්ෂේත්‍රයේ හැරවුම් ලක්ෂ සනිටුහන් කළ දශකයක් ලෙස අවධාරණය කළ හැකි වේ. 70 දශකය අගභාගයේදී හඳුන්වාදෙනු ලැබූ නව නිදහස් ආර්ථිකය මෙම සමාජ විපර්යාසයේ කේන්ද්‍රීය සාධකය වූ අතර එය කලාව ඇතුළු බොහෝ ක්ෂේත්‍ර සඳහා ඇතිකරන ලද්දේ අද්විතීය බලපෑමකි **(සිල්වා, 1998)**. කිසියම් සමාජ ක්‍රමයක වන ගතිකත්වයන් හඳුනගැනීමෙහිලා එම සමාජ ක්‍රමය තුළ බිහිවන කලා ප්‍රකාශන මගින් සපයන්නේ කදිම ආලෝකයකි. නව නිදහස් ආර්ථිකයේ බලපෑම හඳුනාගත් ප්‍රබන්ධ කතාකරුවෝ කෙටිකතා, නවකතා ආදිය රචනා කරමින් එහි ස්වභාවය පාඨකාවතීර්ණ කළහ. මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ විසින් විරචිත '**තුන්ඇඳුතු නවකතා**' මෙන්ම මහගමසේකර විසින් විරචිත '**තුංමංහන්දිය**' එහිලා සිහිපත් කළ හැකි නිදර්ශන කිහිපයකි.

පසුකාලීනව මෙම සමාජ විපර්යාසය සිනමා හා වේදිකා නාට්‍යකරුවන්ගේ වස්තු විෂය බවට පත් වූ අතර ජයලත් මනෝරත්න විරචිත '**තලමල පිපිලා**' වැනි වේදිකා නාට්‍ය මගින් නව නිදහස් ආර්ථිකයේ ප්‍රසාරණය හා ග්‍රාමීය කලාකරුවාගේ ආභාවය රූපණය කරන ලදී **(මනෝරත්න, 2017)**. ලාංකේය ටෙලිනාට්‍ය කලාව බිහිවන්නේ මෙවන් සන්දර්භයකය. ආරම්භයේදී එය සිනමාව තරම් පෘථුල අවකාශයක් ස්පර්ශ නොකළ අතර වේදිකා නාට්‍ය තරම් සජීවී හා තාත්ත්වික ප්‍රකාශනයක් ද නොවීය. නව නිදහස් ආර්ථිකයේ

සංස්කෘත මුහුණුවරක් වූ රූපවාහිනියේ ආගමනය සිදුවන්නේ 1980 දශකයේ මැදභාගයේදී පමණ වේ. ලාංකේය මධ්‍යපාන්තික සමාජ ස්ථරයන්හි විනෝදාස්වාදය සපයන රූපවාහිනි කලාවේ සමාරම්භයත්, දේශීය ටෙලිනාට්‍ය කලාවේ ප්‍රභවය වීමත් අතර ඇත්තේ අවියෝජනීය බැඳීමකි **(සේනානායක, 2017)**. සෝමවීර සේනානායකගේ තිර රචනයෙන් සහ ධම්ම ජාගොඩගේ අධ්‍යක්ෂණයෙන් බිහි වූ **පළිඟු මැණිකේ** ටෙලි වෘතාන්තය ලාංකේය ටෙලි නාට්‍ය කලාවේ ආරම්භක අවධිය නියෝජනය කළ ටෙලි සිත්තමකි.

පළිඟු මැණිකේ නව නිදහස් ආර්ථිකය ග්‍රාමීය කෝණයෙන් විවරණය කළ පළමු ටෙලි අත්දැකීම ලෙස හඳුන්වාදීමෙහි වරදක් නැත. 1980 දශකයේ සම්ප්‍රාප්තියත් සමග ජාතික රූපවාහිනි සේවයේ විකාශනය වූ වැඩසටහන්හි වස්තු විෂය වූයේ නාගරික සමාජ ජීවිතයයි.එහෙත් **පළිඟු මැණිකේ** ටෙලි නිර්මාණය තවදුරටත් නාගරික අවකාශයට ලඝු නොවී, එය ග්‍රාමීය සමාජ ජීවිතය විදහාපාන කලා ප්‍රකාශනයක් බවට පත්විය **(සේනානායක, 2017)**.

1985දී රූපවාහිනි තිරයේ විකාශනය වූ **පළිඟු මැණිකේ** පසුව ඉතා සීමිත අවස්ථා කිහිපයක ප්‍රතිවිකාශනය කර තිබේ. **පළිඟු මැණිකේ** ටෙලි සිත්තමට වසර 36ක් සම්පූර්ණ වන මේ මොහොතේ ඒ පිළිබඳව නැවත සාකච්ඡාවක් කළ යුත්තේ ඇයි යන ගැටලුව යමෙකුට මතුකළ හැකිය. නව නිදහස් ආර්ථිකය සුළඟක් පරිද්දෙන් ග්‍රාමීය සමාජය කරා පැතිර ගිය ආකාරය සහ ඉන් ඒකාකාරී ගැමි සමාජ සම්බන්ධතා විපරීත වූ ආකාරය හඳුනාගැනීමේදි **පළිඟු මැණිකේ** ටෙලි නිර්මාණය මගින් සපයන්නේ කදිම පූර්විකාවකි. ටෙලිනාට්‍ය කලාව එහි බිහිවූ අවධියේම **පළිඟු මැණිකේ** මගින් මේ සා විශාල සමාජ කතිකාවක් ප්‍රේක්ෂාවතීර්ණ කිරීම සුවිශේෂී කඩඉමකි. නව නිදහස් ආර්ථිකයේ කරවටක් ගිලී ඇති අපට එහි අංකුර ස්වභාවය කියවාගැනීමට මෙම කලා නිර්මාණය උපයෝගි කරගත හැකිය.

එමෙන්ම **පළිඟු මැණිකේ** යනු හුදු ටෙලි සිත්තමක් පමණක් නොවේ. කලාකාමී සහෘදයන්ට එය කදිම රස කෝෂ්ටාගාරයකි. ගැමියන්ගේ ජීවිත තුළ වූ සරලත්වය, සිත් අමනාපකම් අභිභවා පැවති සුහදත්වය හා අල්පේච්ඡ ස්වභාවය **පළිඟු මැණිකේ** තුළ නිරූපණය කර ඇත්තේ වඩාත් යථාර්ථවත් ආකාරයෙනි. එය වර්තමානයේ ගම

පිළිබඳව රූපවාහිනී තීරයේ මවන අධියථාර්ථවාදී රූපය නොවේ. ගම සකල සිරින් පැවති වඩාත් උත්තුංග මානව පුරුෂාර්ථ කැටි වූ අවකාශයක් ලෙස හුවාදැක්වීම **පළිඟු මැණිකේ** නිර්මාණකරුවන්ගේ අභිලාසය නොවූහ. විවිධ චරිතවල මුවගට නංවා ඇති දෙබස් කාණ්ඩ, පසුබිම් වර්ණනා සහ ධ්වනිතාර්ථවත් යෙදුම් මගින් නිරූපණය කර ඇත්තේ එම අව්‍යාජ ගැමි ස්වරූපයයි. එම අර්ථයෙන් **පළිඟු මැණිකේ** යනු කලාමය ආඛ්‍යානයක් ලෙස හැඳින්වීමෙහි වරදක් නැත.

පළිඟු මැණිකේ ප්‍රතිකියවීමකට ලක්කිරීමේ අනෙක් වැදගත් සංරචකය වන්නේ එහි ගැබ්වූ සාහිත්‍යමය රසයයි. ටෙලි නිර්මාණයක් මගින් මවන්නේ හුදෙක් කලාමය රසයක් පමණක් නොවේ. ඉන් සමාජගත කෙරෙන සාහිත්‍යමය රසය ද කලාවකි. ප්‍රේමනීය ජවනිකාවන්හි මවන ශෘංගාර රසයේ සිට මුවගේ සදය සිනහව මවන උපහාස රසයෙන්ද සමලංකෘත වූ ටෙලි කාව්‍යයක් ලෙස **පළිඟු මැණිකේ** අවධාරණය කළ හැකිය. සාහිත්‍ය හෝ කලාව සමාජයෙන් වියුක්ත භාවිතාවන් නොවේ. එබැවින් යම් කලාමය ශානරයක් හෝ සාහිත්‍යමය ආඛ්‍යානයක් වීමංසනය කිරීමේදී එහි සමාජ ධාරණාව ද අවධාරණය විය යුතු වේ. **පළිඟු මැණිකේ** ටෙලි නිර්මාණය ඒ සඳහා යොදාගත හැකි කදිම මූලාශ්‍රයකි.

මෙම ශාස්ත්‍රීය ලිපිය මගින් ආමන්ත්‍රණය කර ඇත්තේ ද උක්ත පැතිකඩ ද්විත්වයයි. එනම් එහි කලාමය හා සාහිත්‍යමය රසය විවරණය කරන අතර ටෙලිනාට්‍යක් වශයෙන් එය අත්පත් කරගෙන ඇති සමාජ වපසරිය විශ්ලේෂණයට නතුකර තිබීමයි. ලාංකේය ටෙලිනාට්‍ය කලාවේ ගමන්මග, එහි වර්තමාන මුහුණුවර පිළිබඳ ගුණාත්මක සාකච්ඡාවක් මේ මොහොතේ ඇරඹිය යුතුව ඇත. නව නිදහස් ආර්ථිකයේ පසුකාලීන අවධිය නියෝජනය කරන වර්තමාන ටෙලිනාට්‍ය තුළින් පිළිබිඹු වන්නේ ද එම ආර්ථික මුහුණුවරය විසින් අත්පත් කර දී ඇති සමාජ ප්‍රතිවිපාක වේ. එමෙන්ම ඉන් සමාජය තුළ ඇතිකරන රසය පිළිබඳව වන සාහිත්‍යමය සාකච්ඡා ඇත්තේ ද අවම ආස්ථානයකය. එම අර්ථයෙන් **පළිඟු මැණිකේ** ටෙලිනාට්‍ය පිළිබඳ මෙම සාහිත්‍ය සමාජ විද්‍යාත්මක විමසුම ඒ සඳහා වන ප්‍රවේශයක් ලෙස අවධාරණය කළ හැකිය.

පර්යේෂණ අරමුණ

පළිඟු මැණිකේ ටෙලිනාට්‍ය කලාත්මක සමාජ ආඛ්‍යානයක් ලෙස හඳුනාගත හැක්කේ කෙසේද?

පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය

මෙම අධ්‍යයනය සඳහා පාදක කරගන්නා ලද පර්යේෂණ විධික්‍රමය වූයේ සිද්ධි අධ්‍යයන ක්‍රමයයි. ලාංකේය ටෙලිනාට්‍ය කලාවේ ආරම්භක අවධිය නියෝජනය කළ ටෙලිනිර්මාණ හා ඒවායේ සමාජ භූමිකාව පිළිබඳ වඩාත් පෘථුල කියවීමක් සිදුකළ යුතුව ඇතත්, මෙම අධ්‍යයනය සඳහා යොදාගෙන ඇත්තේ **'පළිඟු මැණිකේ'** ටෙලි වෘතාන්තයයි. එහිදී පුස්තකාල පර්යේෂණයක් ලෙස සිදුකරන ලද මෙම අධ්‍යයනයේ ප්‍රධාන පර්යේෂණ මූලාශ්‍රය වූයේ ජාතික රූපවාහිනියේ විකාශනය වූ **'පළිඟු මැණිකේ'** ටෙලිනාට්‍ය දර්ශන සහ එහි ටෙලිනාට්‍ය පිටපතයි. ප්‍රස්තුත ටෙලිනාට්‍ය විශ්ලේෂණය කිරීමේදී තේමාත්මක විශ්ලේෂණ ක්‍රමය (Thematic Analysis) සහ පයීත විශ්ලේෂණ ක්‍රමය (Textual Analysis) භාවිත කර ඇත. ටෙලිනාට්‍යයෙන් මවන රස හා එහි සමාජ ධාරණාව ප්‍රධාන තේමා වශයෙන් යොදාගනිමින් සාකච්ඡාව ගොනුකර තිබේ.

සාකච්ඡාව

පළිඟු මැණිකේ ටෙලිනාට්‍ය රසාත්මක කලා ආඛ්‍යානයක් ලෙස

පළිඟු මැණිකේ ටෙලි සිත්තමක් ලෙස වඩාත් ප්‍රේක්ෂක අවධානය දිනාගත්තේ ඉන් ජන සමාජය තුළ ඇතිකරන ලද විවිධ රසභාවයන් හේතුවෙනි. ටෙලිනාට්‍යයේ ආරම්භය සනිටුහන් වන්නේ තරුණියක් යක්ෂාවේෂ වීමේ දර්ශනයකිනි. මෙය ගම්බද පළාත්හි සුලභ සංසිද්ධියකි. එමගින් යකුන් ඇතුළු මියගිය සිය නෑ හිත මිත්‍රාදීන් සම්බන්ධයෙන් පැවති ගැමි විශ්වාස කෙබඳු වී ද යන්න අවබෝධ කරගත හැකි වේ. එහිදී සෙදෝරිස් නමැති කෙසඟ සිරුරකින් යුත් ගැමියෙකු තරමක් කැලඹීමකින් යුතුව සිය ඔරුව හබල් ගාන අයුරු පළමුව අප වෙත සමීප කර ඇත. ඔරුකඳ ජලය පීරාගෙන එන වේගයෙන්ම එය සුළුපටු කරුණක් නිසා නොවන බව පැහැදිලිය. සෙදෝරිස්ගේ එකම දියණිය වන සැලීනාවතිහට ඇගේ මියගිය නැන්දම්මා වන සෑදර නෝනා ආවේශ වී ඇති බව කියවේ. තොටියෙකු වූ සෙදෝරිස්ගේ කැලඹීමට

හේතුව එයයි. අවස්ථා හා සිද්ධි නිරූපණය මනාව ගළපා ඇත්තේ කුතුහලය ජනිතකරමිනි.

තරුණියගේ ආවේශය පිළිබඳව ගම්මුන්ට ඇත්තේ ඉමහත් සංවේගයකි. ඇ ගමේ බාල-මහලු සියල්ලන්ම වටකරගෙන ඇති ආකාරයෙන් හදිසි විපතකදී ගැමියන් අතර වූ කුළුපග ස්වරූපය මනාව කියපායි. තලතුනා වැඩිහිටියෝ මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේ කැඳවාගෙන ආ යුතු බව පවසති. බටහිර වෛද්‍ය මධ්‍යස්ථාන කොතෙක් පැවතියත් ගම්මු තවමත් සාම්ප්‍රදායික විශ්වාස මත්තේම එල්බ සිටිති. ඉංග්‍රීසි බෙහෙත් ගිලදැමීමට වඩා මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේගේ ඇප නූලේ බලය පිළිබඳ ඔවුන් විශ්වාස කරන්නේ එබැවිනි. මේ අතරවාරයේ ආරූඪ වීම ගැමි තරුණයන්ට ඇතිකරන්නේ කුතුහලය පරයා යන විනෝදාස්වාදයකි. ආවේශ වූ සැලිනාවතිගේ පහත දෙබස ඒ බව මොනවට සපථ කරයි.

"කොටට කොටේ කොට ගවුමක් හැටට හැටේ ඇඳගෙන මං" **(සේනානායක, 2017: පිටු අංක, 37).**

මෙය තලතුනා ස්ත්‍රීන්ට තරම් නොවේ. ආවේශ වූ තරුණියගේ කය චීත්ත රෙදිකඩකින් වැසීමට අයෙක් ඉදිරිපත් වන්නේ එබැවිනි. එහෙත් පළක් නොවේ. රෙදිකඩ විසිකර දැමූ ඇ ආවේශව විකාරරූපි නර්තනයේම යෙදේ. කුතුහලය නිරායාසයෙන්ම හාස්‍යයක් බවට පත් වේ.

පළිගු මැණිකේ ටෙලිනාට්‍යයෙන් මවන්නේ හුදු හාස්‍ය රසය පමණක් නොවේ. ටෙලිනාට්‍යයේ කේන්ද්‍රීය සහ වඩාත් ආකර්ෂනීය චරිතය වන සූරසේනගේ ක්‍රියාකලාප තුළ ගැබ්ව ඇත්තේ හාස්‍ය මුසු සෝපහාසයයි. ග්‍රාමීය ප්‍රේමසම්බන්ධතා නගරයේ මෙන් වඩාත් විස්තීර්ණ වූ ඒවා නොවේ. නාගරික පෙම්වතුන් හා සමාන නිදහසක් ගම්බද පෙම්වතුන් විෂයෙහිලා නොපැවති බව නොරහසකි. එවැනි ප්‍රේම සම්බන්ධයක් පිළිබඳව විවෘතව කතා කිරීම පවා ගැහැනුකමට ලජ්ජාවක් ලෙසය එවකට සැලකූයේ. ගමෙහි පවත්නා බලාධිකාරීන් අභියෝගයට ලක්කරමින් එලෙස ප්‍රේම කිරීම පහසු නැත. සූරසේන සහ **පළිගු මැණිකේ** අතර ප්‍රේමය විකාශනය වී ඇත්තේ ද රහසිගතවය. ගම්බද පෙම්වතුන්ට තම සිතැඟි හුවමාරු කිරීමට අද මෙන් බහුවිධ අවකාශ නොවූ එකල පැවති අනර්ඝතම මාධ්‍යය වූයේ ලිපි කඩදාසි

හුවමාරු කරගැනීමයි. එහෙත් එලෙස ලද ලිපිය නිදහසේ කියවීමට තරුණියට වරම් නොලැබේ. එය වැඩිහිටි ස්ත්‍රියක අත තැබිය යුතුය. නොඑසේ නම් නිරායාසයෙන් එය අදාළ වැඩිහිටියන් සතුවනු ඇත.

ගඟේ දිය නාන තොටුපළේදී පළිඟු මැණිකේ අක්කා වන පොඩිහාමිට, සූරසේන ලබාදුන් ලියමන පිළිබඳ සඳහන් කරන්නේ ඉමහත් ලජ්ජාවෙනි. එහි සූරසේන පළිඟු වෙත සිය ආදරය ප්‍රකාශ කර තිබුණේ කවියෙනි.

"තනි යහනේදී...

සදාදර පළිඟු

මගේ පළිඟු නෝනේ ඔබේ රූ සපුව

ඉටියෙන් කළ වැඩක් කිව හැක සැක නැතිව

රෑ එළිවෙනතුරා පායන සඳ පලුව

එළියක් දෙනු නිසැක මට නම් නැතුව

රෑ තුන්යමට හැමදා ඔබ සිහිවෙනවා

නින්ද නැතුව පැදුරේ ඔහේ දඟලනවා ...

....ඔබේ උත්තරය දැනගන්නා තුරු මට ඉස්පාසුවක් නැතිය. ඒ හින්දා ඔබ කැමති නම් අර රතුපාට ගවුම මිදුලේ වනා තබන්න. අකමැති නම් අම්මාගේ චීත්තයක් වනා තබන්න.." **(සේනානායක, 2017) පිටු අංක, 70-71).**

සූරසේනගේ ලිපියේ මිහිරියාව පළිඟු මැණිකේට පමණක් නොව එය සවනත වැකෙන ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ද ඇති කරන්නේ සෝපහාසයකි. කවි පෙළෙහි තම හැඟීම් සිය පෙම්වතියට පවසා ඇත්තේ වචන ඉතා අරපරිස්සමින් යොදාගනිමිනි. එය වර්තමානයේ අප දකින ඕලාරික ප්‍රේම ප්‍රකාශනයන්ට හාත්පසින්ම වෙනස්ය. සූරසේනගේ හිතෙහි කැලඹීම සහ ශෘංගාරය මතු කර ඇත්තේ සංකේත මගිනි. සිය ප්‍රේමය සාර්ථක වීමේ සංකේතය ලෙස ඔහු හඳුනාගෙන තිබුණේ රතු ගවුමයි. රතු යන්නෙන් රාගය නිරූපණය වේ. එහෙත් ප්‍රේමය වැරදීමට ඉඩ නැතුවාම නොවේ. එය සූරසේනට අනුව සංකේතවත් විය යුත්තේ මවගේ චීත්තයක් අනුවය. මෙමගින් සූරසේන පිළිබඳවත්, ප්‍රේමයේදී

ඔහු අනුගමනය කරන කූට උපායන් පිළිබඳවත් ප්‍රේක්ෂක සිතෙහි ඇති වන්නේ සදය සිනහවකි.

සූරසේනගේ ආගමනය චකිතයක් ඇති කළේ ඔහුගේ කලින් පෙම්වතිය වූ පළිඟු මැණිකේ හටම නොවේ. සූරසේනගේ වදන් විලාසය, මුදල් සම්බන්ධයෙන් ඔහු විශද කළ දැක්ම වඩාත් සිත්ගත් පුද්ගලයෙකු වූයේ විජේපාලයි. ඔහු කඩවසම් තරුණයෙකි. ඔහු යම් අධ්‍යාපන මට්ටමක් ලබා ඇතත් විරැකියාවෙන් පෙළේ. ඔහු සූරසේන සොයාගියේ කුමන හෝ රැකියාවක් සොයාගැනීමේ අපේක්ෂාවෙනි. සූරසේනගේ නැගණිය සම්බන්ධ දර්ශනය ද මෙහිලා අමතක කළ යුතු නොවේ. සූරසේන දැඩි ශබ්දයකින් යුතුව බයිලා කැසට් නාදය අසන අතරවාරයේ උදුලාවති හෙවත් සූරසේනගේ නැගණිය ඇත එන විජේපාල දෙස ආසාවෙන් යුතුව බලා සිටියි. ඇය අවිවාහක තරුණියකි. අයියා මෙන් ඇය ද අරුමෝසම් ප්‍රිය කළ තරුණියක වූවාය.

"සූරසේනගේ නැගණිය වූත් මාගිරිස්ගේ දියණිය වූත් 20 හැවිරිදි උදුලාවති ගෙතුළ සිට පිටතට පැමිණෙයි. නූගත් බොළඳ තරුණියකි. කළු සායක් සහ රතු බ්ලවුසයක් හැඳ සිටියි....තොලේ රතු පැහැ ගා ඇත. කෙස්වැටිය කඩාගෙන සිටියි. නළලෙහි මොට්ටුවකි. අත කර කළ ඉමිටේෂන් ආභරණ පැළඳ සිටියි" **(සේනානායක, 2017) පිටු අංක, 99).**

මෙම කෙටි පූර්විකාව මගින් උදුලාවතිගේ අභ්‍යන්තර චරිතය අවබෝධ කරගත හැකි වේ. රතු වර්ණය, මුහුණෙහි පුයර දමා ඇති විලාසය හා තොල් රතු පාටින් සැරසීම යන සංකේත මගින් ඇය රාගාධික යුවතියක බව ව්‍යංග්‍යයෙන් පවසයි. එහෙත් ඇගේ ජීවිතය ද එතරම් සාරසොබාවකින් යුතු එකක් නොවීය. කළු වර්ණයෙන් ජීවිතය වසා සිටින අන්ධකාරය පැහැදිලි වේ. ඈ කලක සිට විජේපාලගේ සමාගමය අපේක්ෂා කළ බව නොවළහා පවසයි. විජේපාලගේ පැමිණීමත් සමඟ ඇය සතුටට පත්වූයේ එහෙයිනි. විජේපාල අපේක්ෂා කළ පරිදිම සූරසේන කොළඹ රටින් ගෙන ආ භාණ්ඩ කිහිපයක් ඔහුට ලබා දේ. සූරසේනගේ බෑගයේ අරුමෝසම් ගණනාවකි. ස්ත්‍රී තොල් ආලේපනවල සිට විවිධ අසැබි පින්තූරවලින් එය පිරී තිබේ. දෙදෙනා අතර ඇතිවන සිනහවෙන් එය වටහාගැනීම අපහසු නැත.

"සූරසේනඃ විජේපාල මල්ලිට නැවෙන් ඉම්පෝර්ට් කරපු ෂර්ට් එකක් ....මං ගාව තියනවා ටොප් ඩෙනිම් එකක්. මං විජේපාල මල්ලිට ඒක දෙන්නම්. කොල්ලෝ වුණාම සරම ගහපු කාලේ ගියා. දැන් කොළඹ රටේ කෙල්ලොත් ගහන්නේ කලිසන්.

විජේපාලඃ අම්මෝ, මේක හම්පඩ ගැහිච්ච එකක්නේ.

සූරසේනඃ පට්ට ගහපු තරමට තමයි ඩෙනිම් එකේ ඩිමාන්ඩ් එක වැඩි. සුද්දෝ ඕවාගන්න පොරකනවා. මාත් සුද්දෝ එක්ක පොරකාලා තමයි ගත්තේ.." **(සේනානායක, 2017ඃ පිටු අංක, 108).**

මෙවැනි නාගරික උජ්ඣය හමන අරුමෝසම් හේතුවෙන් විජේපාල තුළ හටගන්නේ අපමණ සතුටකි. සූරසේනගේ ව්‍යාජ වදන් ඔහු දැඩිව පිළිගනියි. නාගරික වදන් හා එහි විලාස විජේපාලට ගෝචර නැත. එහෙත් ඔහු ඊට තදින් ඇළුම් කරයි. සූරසේන යළි ගමට පැමිණීමත් සමඟ මවන්නේ දෙබිඩි චිත්‍රයකි. නගරයේ ඔහු රැකියා ගණනාවක නියුතු වූ බව කියයි. එහෙත් සැබෑව එය නොවේ. ගමෙන් පිටත් වූ සූරසේන ගැටකැපීම් ආදි අනීතික කටයුතුවල නිරත වී ඇත.

"විජේපාලඃ සූරසේන මොකක්ද කරපු ජොබ් එක? මට නම් ඇඩ්වාන්ස්ලෙවලුත් තියනවා.

සූරසේනඃ මං එහෙදි මල් මල් බිස්නස් ගොඩක් කළා විජේපාල මල්ලී.

විජේපාලඃ කියන්න කැමති නෑ වගේ.

සූරසේනඃ මොකද අකමැති. මම ඇඳුම් රට යවන ලොකු සාප්පුවක මැනේජර් වැඩක් කළා..

සූරසේනගේ අතීතාවලෝකනය

බන්ධනාගාරගතව දඬුවම සඳහා ඇඳුම් මහන අංශයේ දර්ශනයකි. ජම්පර හැඳගත් සිරකරුවෝ පිරිසක් මහන මැෂින් අසල වාඩි වී ඇඳුම් මැසීමෙහි යෙදෙති. ඒ අතර සූරසේන ද සිටියි" **(සේනානායක, 2017 ඃ පිටු අංක, 110-111).**

සූරසේන නගරයේ ගත කළ ජීවිතය ගැන දන්නේ ඔහුගේම හෘදසාක්ෂිය පමණි. කෙසේවෙතත් ටෙලිනාට්‍ය තුළ ගලායන්නේ සෝපහාස රසය පමණක්ම නොවේ. ටෙලිනාට්‍යයේ වඩාත්

ගැටුම්කාරි අවස්ථාවක් වන්නේ පළිඟු මැණිකෙගේ ස්වාමියා එනම් මැණික්හාමි සතු වෙස්මුහුණු විකිණීම සඳහා සූරසේන දැරූ උත්සාහයයි. මැණික්හාමි වෙස්මුහුණු නිර්මාණය කළේ වාණිජ අරමුණු පෙරදැරිව නොවේ. ඔහු උපන්ගෙයි කලාකරුවෙකි. සිය නිසඟ කලා හැකියාවෙන් ලබන සතුටය ඔහුගේ එකම ධනය වූයේ. සූරසේනගේ කුටෝපායන්ට හසුවන පළිඟු මැණිකේ සිය ස්වාමියාගේ වෙස්මුහුණු විකුණන තැනට පත්වූවාය. නිවසේ පවත්නා ආර්ථික අගහිගකම් ඇයව එම තත්ත්වයට පත්කළ බව සිතිය හැකිය. එහෙත් සිදුවූයේ සූරසේන හික්කඩුව ප්‍රදේශයේ ව්‍යාපාරික බවලතෙකු හට වෙස්මුහුණු විකිණීම සඳහා ප්‍රයත්න දැරීමයි. පාරම්පරිකව රැකගෙන ආ වෙස්මුහුණු ඉතා අවම මුදලකට විකුණු බව සැලවීමත් සමඟ මැණික්හාමි තුළ හටගත්තේ කෝපය මුසු සංවේගයකි.

එය දකින ප්‍රේක්ෂකයා තුළ හටගන්නේ කරුණා රසයකි. එය මැණික්හාමි විෂයෙහි පමණක් පවතින්නක් නොවේ. පළිඟු මැණිකෙගේ අසරණභාවය සම්බන්ධයෙන් ද ඇතිවන්නකි. මෙම අහිමිවීමෙන් තැවුලට පත් මැණික්හාමි සරණ පතන්නේ ගමේ විහාරයේ පණ්ඩිත හාමුදුරුවන්ගෙනි. සිදු වූ වරද සඳහා සිය බිරිඳට පහරදීමට මැණික්හාමි ඉදිරිපත් නොවේ. ඔහු පතන්නේ ආගමික සහනයකි. ලෞකික ජීවිතයේ මේ සා තැවුල් ආ කල ආගමික උපදේශ ඔසුවක් බව මැණික්හාමි සිතන්නට ඇත. එමගින් අතීත ගැමියා සහ පන්සල අතර පැවති සම්බන්ධතාව අවබෝධකරගත හැකි වේ. එමෙන්ම පණ්ඩිත හාමුදුරුවන්ගේ චරිතයෙන් ද විද්‍යමාන වන්නේ ශාන්ත රසයයි.

"මැණික්හාමිඃ සාස්තරේ විකුණගෙන කන්න මගේ කැමැත්තක් නෑ පණ්ඩිත හාමුදුරුවනේ

හිමිඃ දන් දුන්නයි කියලා සලකන්නයි කීවේ ඒකනේ ගුරුන්නාන්සේ. මිනිස්සු දන් දුන් වස්තුවලින් මා නුදුන් වස්තුවක් නැතැයි සිවි රජ්ජුරුවෝ කිව්වනේ.

මැණික්හාමිඃ මං දරුවෝ හැටියට සැලකුවේ ඔය වෙස්මුහුණු ටික. අද ඒ දරුවෝ ගෙදර නෑ. හෙට අනිද්දා රටෙත් නැතුව සප්ත සාගරයෙන් එහා රට රාජ්‍යවලට යයි...

> *හිමි: කනස්සළු ගතිය මගේ හිතටත් දැනෙනවා. නමුත් කනස්සළු වුණාය කියලා අපි මොකද කරන්නේ. නැති වෙච්ච දේවල් නැවත ලබාගන්න පුළුවන්ද?"* **(සේනානායක, 2017: පිටු අංක, 205-206).**

හාමුදුරුවන්ගේ අනුශාසනා අසන මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේ සිය ළතැවුල සමනය කරගනියි. හාමුදුරුවන්ගේ චරිතයේ ඇති සුවිශේෂීත්වය වන්නේ උන්වහන්සේ මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේගේ සිතෙහි සූරසේන පිළිබඳ අමනාපයක් රෝපණය නොකිරීමයි.

ටෙලිනාට්‍යයේ හමුවන කරුණ රසය ප්‍රබලව විද්‍යමාන වන තවත් අවස්ථාවක් වන්නේ විජේපාල සිය ප්‍රේමයෙන් පරාජයට පත් වූ අවස්ථාවයි. සූරසේන සහ පොඩි අප්පුහාමිගේ කැලෑ කැපීමේ ක්‍රියා හේතුවෙන් නීතියේ රැහැනට හසුවන විජේපාල සිරගත වේ. ඔහු අදාළ දඩ මුදල් ගෙවා සිරෙන් නිදහස්ව පැමිණෙන්නේ සිය පෙම්වතිය වූ නන්දනී වෙන අයකු සමඟ විවාහ වන දිනයේදීය. සූරසේන හා එකතුව යහමින් මුදල් සෙවීමට විජේපාල උත්සුක වූයේද ඔහු මුහුණ පෑ ආර්ථික අගහිගකම්ය. එහි දිගුකාලීන බලාපොරොත්තුව වූයේ නන්දනී හා විවාහ වීමයි.

> *"විජේපාල පාර දෙස බලයි. නන්දනී කැන්දාගෙන යන කාරයක් තවත් කාර් කීපයකුත් පාරේ ගමන් කරයි....නන්දනී මනාලියක ලෙස මනාලයා සමඟ රියෙහි පිටුපස අසුනේ යන අයුරු විජේපාල ශෝකයෙන් යුතුව බලා සිටියි.."* **(සේනානායක, 2017: පිටු අංක, 382).**

ටෙලි නාට්‍යයේ අවසාන අවධිය වඩාත් කූටප්‍රාප්තික අවස්ථාවක් ලෙස අවධාරණය කළ හැකි වේ. ධන තෘෂ්ණාවෙන් මිරිකුණු පොඩි අප්පුහාමි හොරෙන් කැලෑ කැපීමෙන් නොනැවතී මීළඟට අවධානය යොමුකළේ නිධන් හැරීමටයි. එය සූරසේනහට ලැබුණු කදිම උත්තේජනයකි. කැලයේ නිධන් හැරීම සිතනා තරම් පහසු නැත. අදාළ වරදාන සහ බිලි පූජා නිසියාකාරව සිදුකළ යුතු වේ.

> *"කට්ටඩිරාළ: ඔන්න අන්තිමට එනවා කන්දෙක මේ සයිස්, දත් මෙච්චර දිගයි. කට මේ ගලට ලොකුයි. කළුම කළු හැටරියන් උස මහසෝනා.. පොඩි අප්පුහාමි: මහසෝනා එනෝ, මං නැතෝ"* **(සේනානායක, 2017:පිටු අංක, 409).**

නිදන් හැරීම ව්‍යර්ථ වන්නේ පොඩි අප්පුහාමි මහසෝන් අවතාරයට බියවී සිහිමුළා වූ රෝගියකු බවට පත්වීමෙනි. මෙම අවස්ථාව අත්භූත රසය කදිමට රූපණය වූ අවස්ථාවක් ලෙස සඳහන් කළ හැකිය. පොඩි අප්පුහාමිගේ බියකරු විලාපය ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ද ගෙන එන්නේ ගූඪ බියකි.

එම අර්ථයෙන් **පළිඟු මැණිකේ** ටෙලි නාට්‍ය එක් රසාත්මක තේමාවකට පමණක් ලඝු නොවූ, විවිධ රස මවන ලද ටෙලි සිත්තමක් ලෙස හඳුනාගත හැකිවේ. ටෙලි නාට්‍යයේ සමස්ත වපසරිය පුරාවටම දිවෙන්නේ සෝපහාස රසයයි. සූරසේනගේ ක්‍රියාකලාප, ඔහුගේ වදන් භාවිතය හා භාව ප්‍රකාශන තුළ ගැබ්ව ඇත්තේ එම සෝපහාසයයි. එහෙත් ඔහු කවටයෙකු නොවේ. විචක්ෂණ බුද්ධියක් ඇත්තෙකි. සූරසේනගේ ක්‍රියා හේතුවෙන් ඇතිවන ව්‍යසනයන් සම්බන්ධයෙන් ප්‍රේක්ෂක සිතෙහි කෝපයක් හට නොගනියි. එමෙන්ම ග්‍රාමීය ප්‍රේම සම්බන්ධතා ඇතිවීම හා ඔවුනොවුන්ගේ සමාගමය තුළ මවා ඇත්තේ ශෘංගාර රසයයි. එහෙත් එය අනුරාගි ප්‍රේමයක් නොවේ. මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේ, පළිඟු මැණිකේ, විජේපාල හා වඩාත් සුවිශේෂව සූරසේනගේ චරිතය පවා නිරූපණය කර ඇත්තේ ඔවුන් පිළිබඳව කරුණ රසයක් ඇතිවන පරිද්දෙනි. පළිඟු මැණිකේ ලාංකේය ටෙලිනාට්‍ය කලාවේ ළදරු අවධිය නියෝජනය කළ ද එය ඉතා උසස් රසාත්මක කලා ආඛ්‍යානයක් ලෙස හඳුනාගත හැකි වේ.

"පළිඟු මැණිකේහි" චරිත නිරූපණය

සාහිත්‍ය හෝ කලා කෘතියක අත්‍යන්ත සංරචකයක් ලෙස චරිත නිරූපණය හඳුන්වාදිය හැකිය. ප්‍රබන්ධ කතාකරුවා වචන මගින් මවන චරිත, සිත්තරා රූප මගින් මවන චරිත මෙන්ම ටෙලි සිත්තරා සිය පෙළ තුළ ප්‍රාණාත්වරෝපණය කරන චරිත මගින් ද ඇති කරන්නේ අපූරු රසයකි. **පළිඟු මැණිකේ** ටෙලි වෘතාන්තය තුළ අපට හමුවන ප්‍රධාන චරිත කිහිපයක් මෙහිලා සාකච්ඡාවට ලක්කළ හැකි වේ.

මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේගේ චරිතය ටෙලිනිර්මාණයේ වඩාත් ආනුභාව චරිතයක් ලෙස හඳුන්වාදීමේ වරදක් නැත. හෙතෙම ගැමි කලාකරුවෙකි. වෙස්මුහුණු නිපදවීම, කෝලම් නැටීම හා කවි ගායනා කිරීම ඔහුගේ නිසග කලා භාවිතයන් විය. ඉපැරැණි ගම්වල මෙවැනි සාම්ප්‍රදායික කලාකරුවෝ විරල නොවූහ. මහගමසේකර විසින්

විරචිත '**තුංමංහංදිය**' තුළ අපට හමුවන අබිලිංගේ චරිතයත්, ජයලත් මනෝරත්න විරචිත '**තලමල පිපිලා**' වේදිකා නාට්‍යයේ රංබරණාගේ චරිතයත් මේ හා සමානය. එහෙත් මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේ රංබරණා මෙන් ගතානුගතිකත්වයේ සිරගත වූවකු නොවේ. අබිලින් මෙන් මධුලෝලියෙකු ද නොවීය. මැණික්හාමි ලෙන්චිනා හඳුන්වන පහත කාව්‍ය කණ්ඩය ඔහුගේ නිසඟ කවීත්වය සඳහා කදිම නිදසුනකි.

"පුංචි කාලේ සිට..........

වංච බස් දී හිමිහිට. ආ....ආ.....

සංචල් නොව සිතට......

ලෙන්චිනා ඒය සරඹ ගමනට ආ... ආ.." **(සේනානායක, 2017: පිටු අංක, 42).**

මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේගේ චරිතයේ අනෙක් පැතිකඩ වන්නේ යන්ත්‍ර-මන්ත්‍ර ගුරුකම් ශාස්ත්‍රය සම්බන්ධයෙන් වූ ඔහු සතු දැනුමයි. එහෙත් කිසිවිටෙකත් සිය දැනුම ගම්මුන් භේද බින්න කිරීමට හෝ ගම්මුන් යටපත් කිරීමට භාවිත නොකළ ඔහු ප්‍රේත-කුම්භාණ්ඩ හා අපල උපද්‍රවයන්ගෙන් ගම්මුන් මුදවාගැනීමට භාවිත කළේය. එහෙයින් ඔහු විෂයෙහි ගම්මුන් තුළ පැවතියේ භක්ත්‍යාදරය ද කැටි වූ ගෞරව සම්ප්‍රයුක්ත බවකි. අල්පේච්ඡතාව ප්‍රිය කළ මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේ අනවශ්‍ය කීර්තිය හෝ වාණිජ පරමාර්ථ සාධනයෙහිලා කටයුතු කළ අයෙකු නොවේ. ඔහු සිය කලා ශිල්පය භාවිත කළේ හුදු රසෝත්පාදනය සඳහා පමණි. සිය ශ්‍රමය වෙනුවෙන් කුලියක් මලියක් හෙතෙම අපේක්ෂා නොකළ තරම්ය. මෙය සාම්ප්‍රදායික ගැමි කලාකරුවා සතු වූ ලක්ෂණයකි. සිය කලා හැකියාවන් සඳහා මිලක් නියම කිරීම අගෞරවනීය කටයුත්තක් ලෙසය ඔහු සැලකුවේ. එහෙත් නිදහස් ආර්ථිකය හමුවේ මැණික්හාමි ඇතුළු බොහෝ කලාකරුවෝ අසරණභාවයට පත්වූහ. විවිධ ගැටුම් හමුවේ මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේ සතුව පැවති ඉවසීමේ ගුණය මදකුදු අඩු නොවීය. එබැවින් මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේගේ චරිතය අප හඳුනාගත යුත්තේ සරල දිවිපැවැත්මක් අනුගමනය කළ, උපේක්ෂාසහගත ගැමි කලාකරුවකු වශයෙනි.

මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේගේ බිරිඳ වූ ද ටෙලිනාට්‍යයේ ප්‍රධාන කාන්තා චරිතය වූ ද පළිගු මැණිකේගේ චරිතය සංකීර්ණ චරිත නිරූපණයකි. ඈ සියුම් මුඛරිකමක් සහිත ස්ත්‍රියකි. ගම්මුන්ට අතිශය සේවයක් සිදුකරන මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේගේ කලා හා මන්ත්‍ර භාවිතයන් ඈ එතරම් ප්‍රිය නොකළාය. ගම්මුන් මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේ වර්ණනා කළ නමුදු ඈ එලෙස සිය ස්වාමියා වර්ණනා නොකළ තරමය.

ඈ හා මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේ අතර වූ විවාහය යෝජිත එකක් බව මෙහිලා සහේතුකව නිගමනය කළ හැකිය. පවුලේ නිශ්චිත ආදායම් මාර්ගයක් නොවුණු තැන ඉන් විස්සෝපයට පත් පළිගු මැණිකේ සිදුකළේ සිය ස්වාමියාට ඇනුම් පද කීම පමණි. එබැවින් ඔවුනතර වූ පවුල් ජීවිතය එතරම් සාරසොබාවකින් යුතුව ගලා නොගිය බව අවබෝධ කරගත හැකිය.

> *"පළිගු: අතන මෙතන කොරන තොවිල් පවිල්වල ඉවරෙකුත් නෑ. ගෙදර පිච්චියක් තියන දවසකුත් නෑ.....ලබන සිංහල අවුරුද්දට දැන්ම තියාම කෝලන් නටන්න ලැහැස්ති වෙන්නේ මොන පලක් ඇතුවද? තඹ දොයිතුවක්වත් ලැබෙන දෙයක්යැ."*
> **(සේනානායක, 2017:පිටු අංක, 44-45).**

පළිගු මැණිකේගේ ඉහත දෙබස් මගින් මුදලේ රස පහස ඈටද දැනී ඇති බව සිතිය හැකිය. නොඑසේ නම් ගැහැනියක වශයෙන් ඈ ද යස ඉසුරෙන් පිරුණු දිවියක් අපේක්ෂා කළ තැනැත්තියක වන්නට ඇත. පළිගු මැණිකේගේ ජීවිතයට බලපෑමක් ඇතිවන්නේ සූරසේන නැවත ගමට පැමිණීමත් සමඟ වේ. පළිගු මැණිකේ මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේ හා විවාහ වීමට පෙර ඇයට ප්‍රේම කරන ලද්දේ සූරසේනයි. සූරසේනගේ පුනරාගමනය ඈ තුළ ඇති කළේ ප්‍රීතිය මුසු සන්තාපයකි. ප්‍රීතිය සූරසේන යළි ගමට පැමිණීම වුවත් සන්තාපය වූයේ සූරසේනගෙන් විද්‍යමාන වූ නාගරික සැපවත් බවයි.

> *"පළිගු: දෙයියනේ සූරසේන*
>
> *සූරසේන: කොළඹ ඉඳලා එන ගමන්*
>
> *පළිගු: සූරසේනව දැක්ක කල්*

සූරසේනඃ කී කාලෙකින් හරි දැකගත්තා මදිද.. ගමට එනකොට මං හදා ගත්තා පොඩි ළමා සමාජයක්. සූර ළමා සමාජය කියලා. ඉතිං ඉතිං කොහොමද දැන් ජයද?

පළිඟුඃ ජයක් පරාජයක් අපි දන්නේ නෑ. ඔහේ ඉතින් ඉන්නවා. සූරසේනට නම් ඉතින් ජයයි වගේ.

සූරසේනඃ මට නම් ඉතින් කියන්න වෙනසක් නෑ. කොච්චර සල්ලි තිබුණත් මොකටද තාම තනිකඩනේ." **(සේනානායක, 2017ඃ පිටු අංක, 63-64).**

සූරසේනගේ වදන්හි පවත්නා වක්‍රෝක්තිමය හැඟීම් ටෙලිනාට්‍ය නරඹන ප්‍රේක්ෂකයාට වටහාගැනීම අපහසු නැත. පළිඟු මැණිකේ තමා මුහුණ පා ඇති ආර්ථික අගහිගකම් හේතුවෙන් සූරසේනගේ විවිධ කූටෝපායන්ට ගොදුරු වේ. විටෙක සිය ස්වාමියාට රහසිගතව සිදු වූ මෙම සමාගමයන්හි ප්‍රතිඵලය වූයේ මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේ සහ පළිඟු මැණිකේ අතර විවිධ විරසක උත්පන්න වීමයි.

එම අර්ථයෙන් පළිඟු මැණිකේගේ චරිතය වඩාත් සංකීර්ණ චරිත නිරූපණයක් ලෙස අපට නිගමනය කළ හැකිය. සූරසේන නැවත පැමිණීමෙන් පසු ඔහු හා අනියම් ප්‍රේම ඇසුරක් පැවැත්වීමට පළිඟු මැණිකේ කටයුතු නොකළ බව සැබෑය. එහෙත් සූරසේනගේ සමාගමය මගින් ඇති වූ ව්‍යසන ඈ තමාට අභිමත ආකාරයෙන් සාධාරණීකරණය කළාය. ඒ සියල්ලෙහි මූලය වූයේ ස්ත්‍රියක වශයෙන් ලැබිය යුතු ආකර්ෂණය හෝ යම් ආර්ථික සහනයක් ඇයට නොවීමයි. මේ හේතුවෙන් පළිඟු මැණිකේගේ චරිතය පිළිබඳව ඇතිවන්නේ ආවේගයක් නොවේ. ඈ සිය ස්වාමියාගේ කලා ශිල්ප මුදලට අලෙවි කිරීමේ ගිජු මනෝභාවයක නොසිටි බව ද මෙහිලා අමතක කළ යුතු නොවේ.

පළිඟු මැණිකේ ටෙලිනාට්‍යයේ වඩාත් ජනකාන්ත චරිතය වූයේ සූරසේනගේ චරිතයයි. මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේ සිය කලාවෙන් ආනුභාව සම්පන්න වූයේ යම්සේද සූරසේන ආනුභාව සම්පන්න වූයේ සිය කථන විලාසය හේතුවෙනි. එහි වූ ඉංග්‍රීසි හුරුව හා භාවාත්මක ඉදිරිපත් කිරීම ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ගෙන එන්නේ කදිම ආස්වාදයකි.

"පොඩි අප්පුහාමිඃ නාගසලං සංගීතයක් ඇහෙන්නේ. ගමට බයිස්කෝප් එකක්වත් ඇවිත්ද බලහංකො උක්කුං

උක්කුංඃ සෑර් කෙනෙක් එනවා. ජැන්ඩිපහට ඇඳලා. සංගීතයකුත් දාගෙනමයි එන්නේ.

සූරසේනඃ ආයිබෝං කිච්චා අපේ පොඩි අප්පුහාමි අයියට.

පොඩි අප්පුහාමිඃ ඇන්නෑවයි, මේ සූරසේනයනේ. දික් කලිසන් ඇඳලා ජැන්ඩි පහට

සූරසේනඃ සිගරට් පැකට් එකක් දෙන්නකෝ පොඩි අප්පුහාමි අයියා

පොඩි අප්පුහාමිඃ රුපියල් සීයක් මාරු කරන්න නෑනේ සූරසේන. මාරුකාසි නැද්ද?

සූරසේනඃ බිස්නස් කරන කොට පට් පට් ගාලා කෑෂ් තියෙන්න එපායැ. බිස්නස් කියන්නේ බයින් ඇන්ඩ් සෙලින්.." **(සේනානායක, 2017ඃපිටු අංක, 56-57).**

වසර පහකට පමණ පෙර පළිගු මැණිකේ සමඟ පෙම් හබයකට මැදිහත් වූ සූරසේන යළි ගමට ආ විලාසය මෙයයි. ඔහු නැවතත් ගමට පැමිණ ඇත්තේ හිස් අතින් නොවේ. නගරයේදී උකහාගත් මෝස්තර ඔහුගේ කතා බහ සහ ගමන් විලාසයෙන් මතුව පෙනේ. එය ගමට ආගන්තුකය. ගම ඒකාකාරී නිහඬතාවක ගිලී සිටියි. එහෙත් සූරසේනගේ මෙම ආගමනයත් සමඟ සියල්ල උඩුයටිකුරු වේ. ඔහු පැලඳ සිටි ඩෙනිම් කලිසම, වර්ණවත් ටී ෂර්ටය, විශාල බූට් සපත්තු යුගලය, හිසෙහි වූ තොප්පිය, බාල සන්ග්ලාස් කුට්ටම සහ ඝෝෂාකාරී ශබ්දයක් මවන ටු ඉන් වන් යන්ත්‍රය ඔහු වෙත ගෙන ආවේ අමුතුම ස්වරූපයකි. මෙම නව මිනිසා දෙස ගම්මු බලා සිටියේ අයස්කාන්තවය.

ගමෙහි මෙකල කලිසම් අඳින්නෝ සුලභ නොවූහ. යහමින් මුදල් ගැවසුණු අයෙකු වේ නම් එය ද විස්මයකි. එහෙත් සූරසේන වටා පළමුව රැස්කන්නේ ගමෙහි සිටි කොලුකුරුට්ටන්ය. එය අනාගත පරපුර පිළිබඳ කදිම සංකේතයකි. මුදල් ඔහුට තරම් නොවේ. ගමෙහි ඇත්තේ බීඩිය. සිගරට්ටුවක් දල්වා ගන්නේ කීයෙන් කී දෙනාද? දැන්

සූරසේන ද එම සුළුතරයේ සමාරම්භකයා විය යුතුය. සූරසේනගේ මෙම නව විපරිවර්තනය ගම්මුන්ට ගෙන ආවේ කුතුහලය මිශ්‍රිත බලාපොරොත්තුවකි. නගරයේ හොඳින් පදම් වූ මිනිසෙකු වූ සූරසේන තම ගම නගරයට ගව් ගණනක් දුරින් පිහිටි එකක් බව අවබෝධ කරගත්තේය. නගරයට ගොස් පොහොසතකුව ආ බව හඟවන සූරසේන පසුව ගම තුළ විවිධ විපර්යාස ඇතිකරයි. නිසල ගගුලක් කලතන පරිද්දෙන් ඒකාකාරී ග්‍රාමීය ජීවිතය මෙයින් විවිධ විපරිවර්තනයන්ට ලක්විය. මුදලේ වටිනාකම ගම්මුන් අතර ප්‍රවර්ධනය කළ සූරසේනගේ මුවගෙහි නිතර කියවුණු වදන වූයේ පට් පට් ගා සම්තින් එකක් සෙවිය යුතු බවයි. මෙම කෙටි යෙදුම් කෙතරම් ජනයා වැලඳගත්තේ ද යත් සූරසේන කියූ පමණින් යමෙකුගේ මතකයට ආවේ එම වදන් කිහිපයයි. එම අර්ථයෙන් සූරසේනගේ චරිතය අප හඳුනාගත යුත්තේ නව අනන්‍යතාකරණයකට මැදි වූ චරිතයක් වශයෙනි. ඔහුගේ මූලයන් ඇත්තේ ගමෙහි වුවත්, ඔහු ආරෝපණය කරගෙන ඇත්තේ නාගරික පුරුෂාර්ථයන්ය.

විජේපාලගේ චරිතය දෙස අවධානය යොමු කිරීමේදී ඔහු විරැකියාවෙන් පෙළෙන ග්‍රාම තාරුණ්‍ය නිරූපණය කිරීමට යෙදූ සංකේතයක් වැනිය. විජේපාල උසස් පෙළ ද සමත් වූ අයෙකි. එහෙත් විශ්වවිද්‍යාලයකට ඇතුළත් වීමට තරම් ඔහුට අවකාශය උදා වී නැත. විජේපාලගේ පියා ගොවියෙකි. හෙතෙම පියා මෙන් කුඹුරු කර්මාන්තයේ යෙදීමට කැමැත්තක් නොදැක්වීය. එහෙත් විකල්පයක් වශයෙන් කළ හැකි කර්මාන්තයක් හෝ ගමේ නොවීය. විජේපාල ඔහු නියෝජනය කළ සෙසු තරුණ ප්‍රජාවන් මෙන් වාම දේශපාලන දර්ශනයෙන් ද පොහොසත් වූවකු නොවීය. සූරසේන මෙන් නගරයට යෑමට ද විජේපාලට අවස්ථාවක් නැත. සිය පෙම්වතිය වූ නන්දනී හා විවාහපත්ව ආදරනීය ජීවිතයක් ගත කිරීමය ඔහුගේ බලාපොරොත්තුව වූයේ. ඉච්ඡාභංගත්වයෙන් මිරිකුණු විජේපාලහට සූරසේන සම්මුඛ වීම කදිම අවස්ථාවකි. සූරසේනගේ සමාගමය ඔහු දැඩිව ප්‍රියකිරීම හා ඒ කෙරෙහි ආසක්ත වීම සිදු වූයේ එහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි. සූරසේන මෙන් විජේපාල නගරයේ කරක් ගසා පදම් වූ අත්දැකීම් ඇත්තෙක් නොවේ. සිදුවූයේ විජේපාලගේ අව්‍යාජත්වයෙන් සහ ඔහු මුහුණපා සිටි ඉච්ඡාභංගත්වයෙන් සූරසේන ප්‍රයෝජන ගැනීමයි. අවසානයේ නීති විරෝධී කැලෑ කැපීමක වරදකරුවා බවට පත් වේ.

සූරසේන හා ගොඩනැගුණු මිත්‍රශීලී බව හේතුවෙන් විජේපාල අත ද යහමින් මුදල් ගැවසුණු නමුදු අනාගතය පිළිබඳ තිරස්චීන අදහසක ඔහු පසු නොවීය. එබැවින් ටෙලිනාට්‍යයේ විජේපාල රූපණය කර ඇත්තේ බොළඳ සිතැඟිවලින් යුත් අව්‍යාජ තරුණයෙකු වශයෙනි. වර්තමානයේ ද විජේපාල වැනි උගත් එහෙත් නිශ්චිත ආදායම් මාර්ගයක් නොවූ තරුණයන් විවිධ දේශපාලන හා සමාජ බලවේගවල ගොදුරු බවට පත්ව ඇති ආකාරය හඳුනාගත හැකි වේ.

විශ්ලේෂණයට නතු කෙරෙන අනෙක් ප්‍රධාන චරිතය වන්නේ පොඩි අප්පුහාමිගේ චරිතයයි. ඔහු පළිඟු මැණිකේගේ වැඩිමහලු සහෝදරයා ද වේ. පොඩි අප්පුහාමි ඒකාකාරි ග්‍රාම ආර්ථිකය නියෝජනය කරන සුළු ව්‍යාපාරිකයෙකි. නගරයේ මෙන් විශාල හර බැර සහිත ව්‍යාපාර ජාලයක හිමිකරුවකු නොවන පොඩි අප්පුහාමි සිය කුඩා කඩ පිළෙන් ලබන ආදායමෙනි ජීවත් වූයේ. එක් පසෙකින් තේ වතුර වත් කරන කඩ පිළෙහි, නගරයේ මෙන් සරුව පිත්තල භාණ්ඩ රාශියක් දැකිය නොහේ. ගම්මුන්ගේ අවශ්‍යතා පිරිමසාලන හාල්, තුනපහ හා කරවල යනාදියෙන් එය සමන්විත විය. මෙය මහගමසේකර **තුංමංහන්දියේ** නිරූපණය කර ඇති සේතංගේ කඩ මණ්ඩියට ඉඳුරාම සමානය **(මහගමසේකර, 2008).**

විශාල ආදායම් ඉපයිය නොහැකි මෙවැනි ග්‍රාමීය සුළු ව්‍යාපාරවල දැකිය හැකි සුලභ සංකේතයකි ණය පොත. බොහෝ ගම්මු ණය පොතට බඩු මිලදී ගනිති. ගතමනාවක් අතට ආ කල ණය තුරුස් ගෙවති. ඊට පසුදින නැවත ණය වෙති. එබැවින් විශාල ආදායම් ඉපයීය නොහැකි බව පොඩි අප්පුහාමි වැන්නෝ ප්‍රත්‍යක්ෂයෙන්ම අවබෝධ කරගෙන සිටියහ. ඔවුනට අවශ්‍ය වූයේ යම් තල්ලුවක් පමණි. පසුකාලීනව සූරසේන පොඩි අප්පුහාමිගේ ගජ මිත්‍රයා හා ආර්ථික උපදේශකයා බවට පත්වන්නේ එහෙයිනි. සූරසේන මවන නව ආර්ථික සිහින තුළ සිරගතවන පොඩි අප්පුහාමි නව ධන ලාභ අපේක්ෂාවෙන් සූරසේන සමඟ අනීතික ක්‍රියා රැසකට මුල පුරයි. කුඩා කඩ මණ්ඩිය තිබියදී ගමේ කැලෑව කැපීමට පෙළඹෙන පොඩිඅප්පුහාමි එම උත්සාහය ද ව්‍යර්ථ වූ පසු අවධානය යොමුකළේ නිධන් හෑරීම සඳහාය. නොතිත් ධන තෘෂ්ණාවෙන් පරිපීඩිත පොඩි අප්පුහාමි සම්බන්ධයෙන් ඇති වන්නේ උපහාසයකි. ආදායම් කෙසේවෙතත්

සූරසේනගේ වික්‍රමයන්ට මැදිවන ඔහු අවසානයේ නවතින්නේ මහසෝන් අවතාරයටද ගොදුරුවය. එබැවින් පොඩි අප්පුහාමි වැනි චරිත අප කියවාගත යුත්තේ නිදහස් ආර්ථික විභවයෙන් කුල්මත්ව ඒ ඔස්සේ ඉදිරියට යෑමට කටයුතු කළ චරිතයක් වශයෙනි.

මීට පරිබාහිරව පණ්ඩිත හාමුදුරුවන්ගේ චරිතය ද අසාහය එකකි. උන්වහන්සේ ගත කළ අපිස් ජීවිතය ගම්මුන්ට ලබාදුන්නේ ආධ්‍යාත්මික සුවයකි. පන්සල හුදෙක් විවෘතව පැවතියේ ගමේ දායක කාරකාදීන්ට පමණක් නොවේ. සූරසේන වැන්නවුන්ද පණ්ඩිත හාමුදුරුවන් පාමුල පසඟ පිහිටුවා වැඳීමෙන් උන්වහන්සේ සතුව පැවති කරුණා ගුණය අවබෝධ කරගත හැකි වේ. ගමෙහි ඇතිවන ආරවුල්, සිත් බිඳීම් ආදිය සමනය කිරීමෙහිලා පණ්ඩිත හාමුදුරුවන් දැක්වූ අනුපමේය සේවය අමතක කළ යුතු නොවේ. නිරන්තර සහයෝගීත්වය අපේක්ෂා කළ උන්වහන්සේ විහාරයට තරමක් ඈතින් බයිස්කෝප් මඩුවක් තැනීමට සූරසේනට අවසර දුන්නේ එහෙයිනි. එබැවින් සිංහල බෞද්ධ පුරුෂාර්ථ රෝපණයෙහිලා පණ්ඩිත හාමුදුරුවන්ගේ චරිතය යොදා ඇති ආකාරය ප්‍රශස්තය. මීට පරිබාහිරව නන්දනී, සෝමා, උදුලාවතී, සැලිනාවතී වැනි ගැමි තරුණියන් ටෙලි නාට්‍යයේ මවන රසය සුළුපටු නොවේ. උක්කුංගේ චරිතය ද නාට්‍යය තුළ විකාශනය වන සංකීර්ණ චරිතයකි. නිවට නියාලු ගති ඇත්තෙක් වූ හෙතෙම ප්‍රබල ජීවන දර්ශනයක් සහිත අයෙකු නොවීය. සාපේක්ෂ වාසි ලබාගැනීම සඳහා එකිනෙකා අතර කේළම් ප්‍රචාරය කිරීම ඔහුගේ කාර්යය විය. මෙම අවශේෂ චරිත මගින් ප්‍රධාන චරිතවලට සපයා ඇති නාට්‍යාලෝකය රමණීය වේ. එම අර්ථයෙන් වඩාත් තාත්වික චරිත නිරූපණයක් සහිත ටෙලි කාව්‍යයක් ලෙස **පළිඟු මැණිකේ** අවධාරණය කළ හැකිය.

පළිඟු මැණිකේ ටෙලිනාට්‍යයේ සමාජ ධාරණාව

ටෙලිනාට්‍ය යනු ආකස්මික කලා ප්‍රකාශනයක් නොවේ. සාහිත්‍යකරුවා තමා ජීවත්වන සමාජ වටපිටාවේ සංසිද්ධීන් අනුසාරයෙන් සාහිත්‍ය ප්‍රකාශන බිහිකරන්නේ යම්සේද ටෙලිනාට්‍යකරුවා ද ඔහුට හෝ ඇයට විෂයික සමාජ ලෝකය ඇසුරෙන් ටෙලිනිර්මාණ බිහිකරයි. **පළිඟු මැණිකේ** ටෙලිනාට්‍යයක් ලෙස බිහිවන්නේ මෙරට නව නිදහස් ආර්ථිකය හඳුන්වාදී කෙටිකලක් ගත වූ පසුය. එනම් නව නිදහස් ආර්ථිකය අතු ඉතිලා වර්ධනය වෙන සමයයි. **පළිඟු මැණිකේ**

ටෙලි වෘතාන්තයේ අනුභූතිය වී ඇත්තේ ද මෙම සමාජ විපර්යාසය වේ. ලංකාවේ ඉපැරැණි ගැමි සංස්කෘතිය නව නිදහස් ආර්ථිකයේ ප්‍රසාරණයත් සමඟ ක්‍රමික වෙනසකට ලක් වූ අතර එම වෙනස හේතුවෙන් වඩාත් අභියෝගයට ලක්වූ පුද්ගල කොට්ඨාසය වන්නේ ගමෙහි විසූ ඉපැරැණි කලාකරුවන්ය. නාගරික අරුමෝසම් ගමට කඩාවදින්ම එතෙක් නොවූ විරූ විපර්යාස ගණනාවක් ගමෙහි ඇති වේ. **පළිඟු මැණිකේ** රසාත්මකව ඉදිරිපත් කරන්නේ මෙම ගැඹුරු සමාජ ධාරණාවයි.

ගම ඒකාකාරිය, නගරය මෙන් ගමෙහි විස්තීර්ණ සමාජ සම්බන්ධතා දැකිය නොහේ. එය තවමත් නව නිදහස් ආර්ථිකයට විවෘත නොවූවකි. ගොවියෝ කුඹුරු කොටති. ඇතැම්හුහේන් වගා කරති. කඩ පිළේ තේ වක්කෙරේ. එහිලා සුපුරුදු පරිදි එකිනෙකා අල්ලාප සල්ලාපයෙහි යෙදෙමින් කාලය කා දමති. මුදලාලි ණය තුරුස් ගැන සිතයි. ගුරුන්නාන්සේ කවි සීපද කියයි, කැටයමක් කපයි. ගැහැනු නාන තොටුපළේදී දිය නාති, අයෙක් ඕපදූප සොයති. සියල්ල නිහඬ සන්සුන්තාවයක වෙළී පවති. සූරසේනගේ ආගමනය සිදුවන්නේ මෙවැනි සන්දර්භයකය. ඔහු කලෙකට ඉහත ගමෙන් පිටත්ව නගරයට ගිය අයෙකි. මෙලෙස ගම් අතහැර නගරයට ගිය අය සුලභ නොවේ. එහෙත් සූරසේන නැවත ගමට පැමිණියේ ගැමියෙකු ලෙසම නොවේ.

සූරසේන නාගරික ලක්ෂණ සිය ජීවිතය කෙරෙහි ආරෝපණය කරගත් සංස්කෘතික වාහකයෙකු ලෙසය ගමට පැමිණියේ. ඔහුගේ බාහිර ඇඳුම් ආයිත්තම්, කථන විලාසය කියාපෑවේ අමුත්තකි. එය ගැමියන්ගේ සුපුරුදු විලාසය නොවේ. නව නිදහස් ආර්ථිකය ගමට කඩාවැදීම රූපණය කළ සංකේතයක් ලෙස සූරසේනගේ ආගමනය අවධාරණය කළ හැකිය.

සූරසේනගේ ආගමනය හෙවත් නව නිදහස් ආර්ථිකයේ කඩාවැදීම මගින් අභියෝගයට ලක් කරන ලද තවත් පැතිකඩක් වන්නේ දෘෂ්ටිවාදාත්මක ගැටුමයි. එනම් ගම සිංහල බෞද්ධ දෘෂ්ටිවාදයේ තෝතැන්නයි. එහි ප්‍රධාන කාරකයන් වූයේ ගමේ නායක හාමුදුරුවෝ, ගුරුන්නාන්සේ, ලොකු ඉස්කෝලේ මහතා හා වෙදමහතා වැනි අය වේ. සූරසේන නූතනවාදි බලපෑම්හි වින්දිතයෙකි. ඔහු යළි ගමට

පැමිණ ගම හා ඒකාත්මිකවීමට දරන උත්සාහයේදී මෙම දෘෂ්ටිවාදී ගැටුම ඇතිවන ආකාරය ව්‍යංග්‍යයෙන් මතුකර තිබේ.

නව නිදහස් ආර්ථිකය ගමෙහි ව්‍යාප්ත වීමට නම් මුදලේ වටිනාකම අගයන සමාජ වපසරියක් බිහිවිය යුතුය. එනම් ශ්‍රමයට වටිනාකමක් තිබිය යුතුය. මුදල් ඇත්තේ වසර ගණන් කල්මරමින් උපයාගැනීමට නොවේ. සූරසේනගේ වදනින්ම පවසන්නේ නම් 'පට්පට් ගා සම්තිං එකක්' සොයාගත යුතුය. සූරසේන මේ සඳහා තෝරගන්නේ ගමෙහි යම් ආර්ථික ශක්තියක් ඇති සුළු ව්‍යාපාරිකයෙකු වූ පොඩි අප්පුහාමිවය. මුදලේ අගය හඳුනාගැනීමට නම් නව අවශ්‍යතා ගම්මුන් තුළ ඇති කළ යුතු වේ. ඉහතින් සාකච්ඡාවට ලක්ව ඇති ආකාරයට විජේපාල වැනි තරුණයන් ඊට ආසක්ත කරගත යුතුය. ඒ නගරයේ වූ අරුමෝසම් හා සරුව පිත්තල මෙවලම් මගින් තරුණයන්ගේ සිත් වසඟ කරවමිනි.

සිංහල බෞද්ධ දෘෂ්ටිවාදය සමඟ ගැටෙන සූරසේන පන්සලේ පිංකම කානිවල් එකක් බවට පත් කිරීමට සිතන්නේ නව නිදහස් ආර්ථිකයේ බලපෑමෙනි. මෙම නව නිදහස් ආර්ථිකය සහ එහි මුහුණුවර අවබෝධ කරගැනීම සිතනා තරම් පහසු නැත. විටෙක එය සංස්කෘතිකය. ගතානුගතික ගැමි මූලාශ්‍රයන්ට එය පහර දෙන්නේ නිර්දය ආකාරයටය. එය විටෙක ප්‍රගතිශීලිය. ගැමි තරුණයා මෙම පහරදීම දකින්නේ ආශීර්වාදයක් ලෙසය. විජේපාල මෙම කානිවල් පිංකමේ ප්‍රවර්ධකයෙකු බවට පත්වන්නේ එහි බලපෑමෙනි. සාම්ප්‍රදායික අවුරුදු කෝලම පවත්නා අතරවාරයේ ගමෙහි සූදුපොළ සඳහා නව මුහුණුවරක් ලබාදෙන්නේ ද මෙහි දිගුවක් වශයෙනි.

> *"සූරසේනගේ සූදු පොළයි. මැණික්හාමි සිංහල අවුරුදු නිමිත්තෙන් නොමිලේ නැටුම් සන්දර්ශන පවත්වන අතරතුර ඊට නුදුරු කැලේ රොදක සූරසේන සූදු පොළක් පවත්වයි. සූරසේන ගසකට හේත්තු වී සිගරට් උරමින් සෝදිසි ඉරියව්වෙන් සිටියි.."* ***(සේනානායක, 2017: පිටු අංක, 133).***

නව නිදහස් ආර්ථිකය ගලායාමේ අනෙක් පැතිකඩ වන්නේ පවත්නා ග්‍රාමීය සම්බන්ධතා දෙදරවා හැරීමයි. එය අඹු-සැමියන් අතර භේදභින්න වීමක සිට සාම්ප්‍රදායික ගුරු-ගෝලයන් අතරවන විරසකයක් දක්වා ව්‍යාප්ත වන්නකි. පළිඟු සහ සූරසේනගේ

සමාගමය හේතුවෙන් මැණික්හාමි ගුරුන්නාන්සේගේ සිතෙහි හටගත්තේ වේදනාව මුසු සන්තාපයකි. මැණික්හාමි එය බාහිරට නොපෙන්වූ බව සැබෑවකි. අනෙක් අතට ගුරුන්නාන්සේගේ ගෝලයා වූ පොඩ්ඩාගෙන් ඈත්වීම ද අමතක කළ නොහේ. ගුරුන්නාන්සේගේ සෙවණෙහි වැඩුණු පොඩ්ඩා නව කලා මාධ්‍යන්හි ප්‍රචාරකයෙකු බවට පත් වේ. ගුරුන්නාන්සේ වෙතින් පොඩ්ඩාට හිමිවූයේ ආදරය හා ශිල්ප ඥානය පමණි. පොඩ්ඩාට එය නොසෑහේ. ඔහුටද සූරසේන මෙන් මුදල් ඉපයීමට සිතේ. තවදුරටත් කෝලම් නැටීම වෙනුවට ඔහු තෝරගත්තේ ගමේ කොලු ගැටයන් සමඟ කව්බෝයි රඟ දැක්වීමයි.

"පොඩ්ඩා: පොඩි පොඩි සපෝට් දුන්නාම පට් පට් ගාලා රුපියල් දහයක් පහළවක් අතට එනවා.

පොඩි අප්පුහාමි: පට් පට් ගාලා? උඹත් දැන් සූරයගේ වචන කෑලී එහෙමත් දානවා. ගුරුන්නාන්සේ ළඟ වැඩ කරනවට වඩා උඹට වාසි වගේ." **(සේනානායක, 2017: පිටු අංක, 248).**

ඔස්කා වයිල්ඩ්ගේ නරුමයා පිළිබඳ විග්‍රහය නව නිදහස් ආර්ථිකය කියවාගත හැකි හොඳම ප්‍රකාශනයකි. නරුමයා දන්නේ සෑම දෙයකම මිල පමණි. එහි සැබෑ වටිනාකමෙන් ඔහුට ඇති ප්‍රයෝජනයක් නැත. නව නිදහස් ආර්ථිකය තුළ ද මෙම නරුම අදහස් ගැබ්ව පවතී: **(පියදාස, 2000).** සියල්ල විකිණිය යුතුය. විකුණුම් මිලක් බවට පත් නොකළ හැකි යමක් නොවේ. ඉහතින්ද අවධාරණය වී ඇති ආකාරයට සූරසේන සාම්ප්‍රදායික වෙස්මුහුණු සඳහා මිලක් ලබාදීමට තීරණය කරන්නේ එබැවිනි. එය සාම්ප්‍රදායික කලාකරුවා බලාපොරොත්තු වූවක් නොවේ. නිදහස් ආර්ථිකයේ ගලා යෑමට පරිසරය ද සම්බන්ධ කරගත යුතුය. ගම වටා පවතින අමිල සම්පතක් වූ කැලෑවේ ගස් කැපීමට සූරසේන පොඩි අප්පුහාමි හා එකතුව මුල පුරන්නේ එහි බලපෑමෙනි.

ඒ අනුව පළිගු මැණිකේ ටෙලි වෘතාන්තය මගින් සමාජගත කෙරී ඇති සමාජ ධාරණාව මෙලෙස අවබෝධ කරගැනීම අපහසු නොවේ. එය දේශපාලන හෝ යම් ආර්ථික ප්‍රකාශයක් ලෙස සමාජගත කළේ නම් ප්‍රේක්ෂකයාට කයෝර අත්දැකීමක් වනු ඇත. මෙය නූතනත්වය හා සාම්ප්‍රදායිකත්වය අතර වන ගැටුමක් ලෙස සරලව ඉදිරිපත් කළ

ද හරයාත්මකව නව නිදහස් ආර්ථිකය ප්‍රමුඛ කොටගත් නූතනවාදී දෘෂ්ටියත් සිංහල බෞද්ධ ජාතිකවාදී දෘෂ්ටියත් අතර වූ ගැටුම ප්‍රේක්ෂකාවතීර්ණ කළ නිර්මාණයක් ලෙස ද හඳුනාගත හැකිය.

සමාලෝචනය

පළිඟු මැණිකේ යනු මෙරට ටෙලිනාට්‍ය කලාවේ මූලසාධක ගවේෂණය කිරීමේදී හමුවන විශිෂ්ටතම සන්ධිස්ථානයකි. එය හුදෙක් එක් රසවාදයක ප්‍රේක්ෂකයා සිරකළ අනුකාරකවාදී ටෙලිනිර්මාණයක් නොවේ. එමෙන්ම ගම පිළිබඳව යථාර්ථයට අතික්‍රමණය කළ අධියථාර්ථයන් මවන ලද ආඛ්‍යානයක් ද නොවේ. **පළිඟු මැණිකේ** යනු මෙරට ග්‍රාම්‍ය සබඳතා කලාමය ආස්ථානයක පිහිටා ගවේෂණය කළ හැකි නිශ්චිත සමාජ ප්‍රකාශනයකි. එහි චරිත අදටත් ජීවමානය. නව නිදහස් ආර්ථිකයේ මුල් අවධිය නියෝජනය කළ සූරසේනලා අද දක්නට නොලැබෙතත්, නව නිදහස් ආර්ථිකයේ ජය කෙහෙළි නැංවූ පසුපරම්පරාවෝ ගම් තුළ වසති. එදා රූපණය කළ ගම අද නැත. එහෙත් සූරසේනගේ පසු ප්‍රකාශන සුලභය. ගමෙහි විසූ සාම්ප්‍රදායික කලාකරුවා සහ ඔහුගේ කලා භාවිතයන් අද අභාවයට ගොසිනි. ඇතැම් නෂ්ටාවශේෂ වෙළඳපළේ අලෙවි වෙයි. **පළිඟු මැණිකේ** එබැවින් හුදු ඓතිහාසික ටෙලිකවක් ලෙස අපට බැහැර කළ නොහැක්කේ එබැවිනි. ඒ අනුව **පළිඟු මැණිකේ** ටෙලිනාට්‍යයක් වශයෙන් එය බිහි වූ අවධියේ සමාජ කතිකාව ධාරණාව බවට පත්කරගත්, යථාර්ථවාදී චරිත නිරූපණයක් සහිත, පෘථුල රසඥතාවක් ජන විඥානයෙහි තැන්පත් කළ කලාත්මක සමාජ ආඛ්‍යානයක් ලෙස හඳුනාගත හැකිය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

පියදාස, ආර්.,එල්., 2000. **පුරාණ ගමඃ නවීකරණය සහ සන්නිවේදනය.** කොළඹ 10ඃ ප්‍රින්ට් ඇන්ඩ් ප්‍රින්ඩ් ග්‍රැෆික්ස් ලිමිටඩ්.

මනෝරත්න, ජේ., 2017. **තලමල පිපිලා.** එකළොස්වන මුද්‍රණය. කොළඹ-10ඃ ගොඩගේ ප්‍රකාශකයෝ.

මහගමසේකර., 2008. **තුංමංහංදිය.** දහසය වන මුද්‍රණය. කොළඹ-10ඃ ගොඩගේ ප්‍රකාශකයෝ.

සිල්වා, එම්.යූ., 1998. **ශ්‍රී ලංකාවේ කුල වැඩවසම් ක්‍රමය.** කඩවතඃ අභය මුද්‍රණ ශිල්පියෝ සහ ප්‍රකාශකයෝ.

සේනානායක.එස්., 2017. **පළිඟු මැණිකේ තිර රචනය.** නුගේගොඩඃ සරසවි ප්‍රකාශකයෝ.