www.wsws.org

ලෝක සමාජවාදී වෙබ් අඩවිය

හතර වන ජාත්‍යන්තරයේ ජාත්‍යන්තර කමිටුවේ ප්‍රකාශනය

සපන්නට දෑ බොහෝ ඇති මුත්, නුසුදුසු ය ඒ හැම බුදින්නට:

බ්‍රෙෂ්ට් සහ දිරිය මව

A good deal to chew, and not all of it edible: Brecht and Mother Courage

ඩේවිඩ් වොල්ෂ් විසිනි
2004 මාර්තු 22

පෙබරවාරි 4-29 අතර හාර්ලෙම් සම්භාව්‍ය රඟහලෙහි රඟ දැක්වූ බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ *දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවෝ*

නිව්යෝක් සිටි හි හාර්ලෙම් සම්භාව්‍ය රඟහලෙහි රංගගත කල, ජර්මානු නාට්‍යකරු බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ *දිරිය මව හා ඇගේ දරුවෝ* නාට්‍යයේ මෑත නිෂ්පාදනය, අසතුටුදායක නොවේ නම් සුචේතනීය වූ ප්‍රයත්නයකි. අවසාන විග්‍රහයේ දී, නාට්‍ය කන්ඩායම තමන්ට ක්ෂනිකව මුවට ගෙන සපන්නට හැකිවාට වඩා විශාල කැබැල්ලක් කඩා ගෙන ඇති සෙයක් පෙනී යයි.

1938 දී දෙවන ලෝක යුද්ධය මුව විට පෙර සැඳෑවෙහි තමන් ස්කැන්ඩිනේවියාවෙහි පිටුවහලකු ව සිටියදී ලියැවුනු බ්‍රෙෂ්ට්ගේ නාට්‍යය, එක්තරා ආකාරයක සුලු ධනේශ්වර අවස්ථාවාදයක් පිලිබඳ විවේචනයකි. අතිශයින්ම දක්ෂ අයුරින් කටයුතු හසුරවන්නෙකු ලෙස තමන් පිලිබඳවම සිතන ‘පොඩි මිනිහා,’ නැතහොත් මෙම නාට්‍යයේ දී ගැහැනිය, අන්තිමේ දී ඉතාමත් බලගතු සමාජ බලවේගයන් මගින් පරදවනු ලබන අයුරු හෝ සරලවම චප්ප කොට දමන අයුරු පෙන්වීම, නාට්‍යය සිය අරමුන කොට ගනී.

දිරිය මව යනු ජර්මනියේ ජනගහනයෙන් අඩකටත් වඩා මරා දැමුනු භයංකර තිස් අවුරුදු යුද්ධය (1618-48) අතරතුර සිටින වෙලෙන්දියකි. ඇය ඇයගේ අන්වර්ථ නාමය ලබා ඇත්තේ, ඇගේම වචන අනුව ‘‘මගේ කරත්තේ පාං ගෙඩි පනහකුත් එක්ක පිස්සියක් වගේ රීගාවේ කාලතුවක්කු වෙඩි මැදින්’’ ගමන් කල බැවිනි. ‘‘ඒවා පුස් කන්න ඔන්න මෙන්න. වෙන මක් කොරන්නෙයි මං?’’ යනු ඇය ඊට දක්වන හේතුව ය (එරික් බෙන්ට්ලිගේ සම්මත පරිවර්තනයෙනි)[1]. වෙනත් වචන වලින් කිවහොත් මෙය වනාහි ස්වාත්මාභිලාශය මගින් මෙහෙයවුනු ‘‘දිරිය මව’’ කි.

තම දරුවන් එකා බැගින් දිරිය මවට අහිමි වෙයි. බඳවා ගැනීමේ නිලධාරියෙකු විසින් ඇගේ පුත් අයිලීෆ්ව රවටා රැගෙන යාමට සමත් වනුයේ ‘‘අත්තිකාරමට ගිල්ඩර් දහයක් දෙනවා. එතකොට උඹ රජ්ජුරුවන්ගේ සොල්දාදුවෙක්: බය නැති හාදයෙක්: ගෑනු බොට පිස්සු වැටෙයි’’ යි පවසමිනි. ඒ, ඔහුගේ සහචරයන් ඉන පටියක් මිලට ගැනීමට හෙට්ටු කරමින් දිරිය මවගේ අවධානය වෙනතක හරවන අතරවාරයේ දී ය. එහිදී පහත උපදෙස් පැදිය ප්‍රෙක්ෂාගාරයට ගැයේ: ‘‘දෙන කලට යුද්ධයක් නුඹේ සැම ඉපයීම්/ නුඹගෙන් ද දිනෙක එය හිලව්වට ගනී යමක්.’’

අයිලීෆ් රකුසකු බවට, එනම්, හරකුන් ලබා ගනුවස් ගොපල්ලන් මරන්නෙකු බවට පත්වේ. යුද සමයේ දී ඔහු තම කෲරත්වයට පිදුම් ලබන්නේ වීරයෙකු මෙනි: නමුත් වසර ගනනාවකට පසු ව උදා වූ කෙටි සාම කාලයක දී, ගෙවිලියක මැරීම, ඔහුට මරන දන්ඩනය ලඟා කර දෙයි.

දිරිය මවගේ දෙ වන පුතා වන ඕනෑවටත් වඩා අවංක ස්විස් චීස් ඇයට අහිමි වනුයේ, ඇය තම ව්‍යාපාරික මෙහෙයුමෙහි, එනම් භාන්ඩ පිරුනු ඇගේ ගැලෙහි වටිනාකම ඔහුගේ ජීවිතයට වඩා ඉහලින් තැබීම නිසාවෙනි. කතෝලික හමුදාවන් විසින් එල්ල කෙරුනු සාර්ථක ප්‍රහාරයක් මධ්‍යයේ දී, ෆින්ලන්ත රෙජිමේන්තුවක ගෙවීම් භාරකරු නිලදරුවා වශයෙන් සිටි ස්විස් චීස් තම මුදල් පෙට්ටිය සඟවයි. හෙතෙම අල්ලා සිරගත කෙරුනු කල, මුදල් ගෙවා ඔහු නිදහස් කර ගැනුමෙහි හැකියාව දිරිය මවට තිබුනි. කෙසේ වුවද අල්ලසෙහි මිල පිලිබඳව ඇයගේ හෙට්ටු කිරීම නිසා ඔහුට ඔහුගේ ජීවිතය අහිමි වේ. ස්විස් චීස් ගේ මල සිරුර රැගෙන ආ කල, තමන්ගේම දිවි ගලවා ගනු වස් ඔහුව දන්නා බව පවා ප්‍රතික්ෂේප කිරීමට ඇයට සිදු වේ. එවිට, ‘‘ඕකව මිනී වලට විසි කරපල්ලා. මිනිහව දන්න කිසි කෙනෙක් නෑ’’ යි කතෝලික සාජන්ට්වරයා පවසයි.

තෙ වන දරුවා වන ගොලු හා බිහිරි කැත්රින් යුද්ධයේ තවත් එක් අහිංසක ගොදුරක් බවට පත් වනුයේ, වහලක් මත සිට බෙරයක් වාදනය කිරීම මගින් ඇය, ලඟ එමින් පැවැති ප්‍රහාරයක් පිලිබඳව හැල් හි නගර වැසියන්ට අනතුරු ඇඟවීමට තැත් කිරීමේ දී ය. (ඇගේ මව ඇය තනිවම රඳවා නගරයට ගොස් තිබුනේ, යලිදු, මුදල් සම්බන්ධ කටයුත්තකටය). කැත්රින්, සොල්දාදුවන්ගේ අනතුරු ඇඟවීම් නො තකා ම, ඔවුන් තමන්ට වෙඩි තබා මරා දමන තෙක් ම, බෙර වාදනය කරගෙන ගියා ය. තම දියනියගේ භූමදානය වෙනුවෙන් දිරිය මව මුදල් පසෙකින් තබන්නීය: අනතුරුව ඕ තම කරත්තය ද තල්ලු කරමින්

ඉදිරියට ඇදෙන්නීය: ''මං ආයෙත් වෙලෙඳාමට යන්න ඕනෑ.''

හාර්ලෙම්හි සම්භාව්‍ය රංගය

1999 දී හාර්ලෙම්හි සම්භාව්‍ය රංගය පිහිටවුනේ, (ලාභ නො ලබන ආයතනයක් වන) හාර්ලෙම් කලා පාසැලෙහි ගුරුවරුන් දෙදෙනෙකු වන ඇල්ෆ්‍රඩ් ප්‍රෙයිසර් හා *දිරිය මව* නාට්‍යයේ අධ්‍යක්ෂ ක්‍රිස්ටෝෆර් මැක් එල්රෝත්, තමන්ගේම මුදලින් ඩොලර් 9,000ක් වැය කිරීමෙනි. සුදු ජාතිකයන් වූ මෙම දෙදෙනා, පාසැලෙහි රංග ශාලාව පරිහරනය කිරීමට හිලව් වශයෙන්, වැඩි දෙනා කලු හා හිස්පැනිකයන් වන එහි සිසුන් නලුවන් හා වේදිකා පරිපාලකයන් ලෙස යොදා ගැනීමට එකඟ වූ හ. නාට්‍ය කන්ඩායම, ශේක්ෂ්පියර්ගේ, ෂොන් ජෙනේගේ, ග්‍රීක ඛේදාන්ත හා සුඛාන්ත නාට්‍ය, රිචඩ් රයිට්ගේ (*නේටිව් සන්* මත පාදකව මැක් එල්රෝත් විසින් නිපදවූ නාට්‍යයකි) ඕගස්ට් විල්සන්ගේ හා අන් අයගේ නාට්‍ය ප්‍රයුංජනය කලේය.

බෘස් වේබර් *නිව් යෝක් ටයිම්ස්* පුවත්පතට මෙසේ ලියයි. ''හයිටිය පසුබිම්ව, සැවොම කලු ජාතික නලු-නිලි කැලකගෙන් යුතුව, ඩබ්පීඒ හි ෆෙඩරල් රංග ව්‍යාපෘතියෙහි අනුග්‍රහයෙන්, ජෝන් හවුස්මන්ගේ නිෂ්පාදකත්වයෙනුත් විසිඑක් හැවිරිදි ඕර්සොන් වෙල්ස්ගේ අධ්‍යක්ෂකත්වයෙනුත් නිමැවුනු, 'කොඩිවින මැක්බත්' නමින් ප්‍රචලිත වූ ඒ සුප්‍රකට නිර්මානය, 1936 වසරෙන් මෙපිට හාර්ලෙම්හි කල පලමු වෘත්තීමය නිෂ්පාදනය වූයේ, මායාකාරියන් 13 දෙනෙකු ද ඇතුලත්ව, 55 දෙනෙකුගෙන් යුත් නලු-නිලි කැලක් සහිත ව, 2000 වසරේ දී ඉදිරිපත් කල තම ප්‍රථම නිෂ්පාදනය වූ *මැක්බත්,* බව මේ දෙදෙනා විශ්වාස කරති.''

පැහැදිලිව ම රංග ශාලාව පවත්වාගෙන යෑම (වෙනුවෙන් පාසැලෙන් කිසිදු අමතර ගෙවීමක් නොලබන) ප්‍රෙයිසර්ගේ හා මැක් එල්රෝත්ගේ සිත්හි ඇත්තේ, හුදෙක් විකල්ප-බ්‍රෝඩ්වේ රංගයටත් විකල්ප ලෙස, නිව් යෝක් හි තවත් එක් රංග අවකාශයක් පිහිටුවීමට වඩා වැඩි යමකි. පොදුවේ දරිද්‍ර වටාපිටාවක් තුල බැරෑරුම් නාට්‍ය වේදිකාගත කිරීම උදෙසා ඔවුන්ගේ තීන්දුව, ඔවුන්ගේ සමාජ හෘද සාක්ෂිය හා බොහෝ කොටම දැනට ඉදිරිපත් කෙරෙන නිෂ්පාදනයන්ට සංස්කෘතික විකල්පයක් ඉදිරිපත් කිරීමේ කැමැත්ත පිලිබිඹු කරයි. ජනගහනයේ පුලුල් ස්ථරයන් අතරට ශේක්ෂ්පියර් රැගෙන ඒමට තැත් කල හා ප්‍රජාතාන්ත්‍රික දැක්මක් කා වැදී සිටි පුද්ගලයකු වූ, වෙල්ස් විසින් අධ්‍යක්ෂනය කෙරුනු, 1936 වසරේ *මැක්බත්* නාට්‍යයට ඔවුන් තම ප්‍රථම නිෂ්පාදනය මගින් උපහාර පිදුම කෙසේ වත් අහඹුවක් විය නොහැකිය.

ශේක්ෂ්පියර්, යුරිපිඩීස්, බ්‍රෙෂ්ට් හෝ අන් ඕනෑම කෙනෙකුගේ නාට්‍ය වේදිකාගත කිරීම හා බැඳී පවතින සංකීර්න කලාත්මක ගැටලු, යහපත් චේතනාවන් මගින් විසඳාලන්නේ නැත. *දිරිය මව* සමගින් කෙනෙකුට හැඟී යනුයේ, මෙම සුප්‍රකට නාට්‍යයෙහිදී මතුවන සුවිශේෂී අභියෝගයන්ට මුහුන දීමෙහි ලා කන්ඩායම තරමක් දුර ගමන් කොට තිබෙන බවකි.

බ්‍රෙෂ්ට්ගේ කෘතිය, වේදිකාව මත නඟා සිටුවීම ලෙහෙසි පහසු නො වේ. පලමුවෙන් ම, එය ගනුදෙනු කරනුයේ පොදුවේ ප්‍රේක්ෂකයන්ට හුරු පුරුදු නො වනු ඇති අවස්ථාවන් වන තිස් අවුරුදු යුද්ධයේ සංකීර්න හැරීම්-පෙරලීම් සමග ය. නාට්‍ය රචකයාගේ සමාජ දේශපාලනික උත්ප්‍රාසය පිලිබඳ කරුන දෙවැන්නයි. උත්ප්‍රාසය වනාහි ඇමෙරිකානු සාමාර්ථලාභයක් නො වේ. තව ද, මෙම නිෂ්පාදනය තුල ඇතැම් බොහෝ පැහැදිලි අවස්ථාවන් මුන ගැසෙතත්, ඉතා සූක්ෂ්ම අන්තර්දෘෂ්ටීන් සම්භාරයක්ම අභිමි ව තිබේ. තෙ වනුව, මෙය වනාහි ගීත ද, බොහෝ දර්ශන (හා ආඛ්‍යාන) මාරු වීම් ද, දැවැන්ත නලු නිලි කැලක් ද සහිත දීර්ඝ වූත් අභියෝගාත්මක වූත් නාට්‍යයකි.

''ලොකු අදහස් රැගත් රංගයකට අපි කැමැතියි'' යනුවෙන් ප්‍රෙයිසර් *නිව් යෝක් ටයිම්ස්* පුවත්පතට පැවසීය. ශේක්ෂ්පියර්, යුරිපිඩීස්, බ්‍රෙෂ්ට් හෝ වෙනයම් කෙනෙකුගේ නාට්‍ය වේදිකාගත කිරීම හා බැඳී පවතින සංකීර්න කලාත්මක ගැටලු, හුදු යහපත් චේතනාවන් මගින් ම විසඳාලන්නේ නැතැ යි පැවසේ. මෙය මුලුමනින් ම ප්‍රශංසා කටයුතු ය. කෙසේ වුවද, සුවිශේෂයෙන්ම වත්මන් කලාත්මක වාතාවරනය තුල ''කෝප්පයත් දෙතොලත් අතර ඇති පරතරය අති මහත් ය.'' දිරිය මව නාට්‍යයේ මෙම නිෂ්පාදනයෙහි අධ්‍යක්ෂකවරයා, ''පුලුල්'' සහ ''සුවිශද'' යන්න ''මහා'' යන්න සමග පටලවා ගැනීමට බෙහෙවින් නැඹුරු වී ඇති බවට හැඟීමක් කෙනෙකුට තිබීම පුදුමයට කරුනක් නොවන්නේ ය.

බ්‍රෙෂ්ට් සෑම ජවනිකාවකම ආරම්භයට ඇතුලත් කල කෙටි කථාවස්තු සාරාංශය සම්ප්‍රේෂනය කිරීමට මෙම නිෂ්පාදනය රූපවාහිනී යන්ත්‍ර හා ෆොක්ස් චැනලයේ නිවේදකයකු භාවිතයේ යොදවයි. බ්‍රෙෂ්ට්ගේ ජීවිත කාලයේ දී කෙරුනු නිෂ්පාදනයන්හි දී මේවා ශීර්ෂ පාඨයන් ලෙස වේදිකාව මත ප්‍රදර්ශනය කෙරුනි. දෙගිඩියාව බැහැර කරලීමත්, සිදුවීම් මතම අවධානය සංකේන්ද්‍රනය කිරීමත් ඒ මගින් අපේක්ෂිත වීය. (නිදසුනකට, ''දිරිය මව තම ව්‍යාපාරික වෘත්තියේ ඉහලම තැන සිටිය දී'' හෝ ''තෙ වසරක් ගෙවේ: ෆින්ලන්ත රෙජිමේන්තුවක කොටසක් සමග දිරිය මව සිරභාරයට ගැනේ. ඇගේ දියනිය ද ගැල සේ ම ගැල වී ගනී: එහෙත් ඇගේ අවංක පුත්‍රයා මිය යයි''). ඉරාකයේ, පැනමාවෙහි එක්සත් ජනපද ආක්‍රමනයන්ගේ වීඩියෝ දර්ශන කොටස් හා හඬ පටයන් ද නාට්‍යයෙහි භාවිතා කෙරී ඇත. දා හත් වන සියවසේත් විසි එක් වන සියවසේත් තාක්ෂනය, ඇඳුම් පැලැඳුම් සහ ආම්පන්න සන්නිපතනය කිරීම හැම විට ම ප්‍රයෝජනවත් නැත.

ගරුකටයුතු අවස්ථා කීපයක් හැරුනු කොට,

රංගනයමත් තරමක් ග්‍රාම්‍ය වෙයි. විශේෂයෙන් කඳවුරු අතවැස්සක වන ඉවට්ගේ චරිතය බඳු ඇතැම් අවස්ථාවන්හිදී එය විකට රූපී පවා වේ. පොදුවේ කියතොත්, සංකීර්න අවස්ථාවන් ඔස්සේ ගමන් කිරීමටත්, සිතීමටත් ප්‍රේක්ෂකයාට ඇති හැකියාවට නිෂ්පාදනය විසින් ඇති තරම් ගෞරවයක් ලබා දෙන්නේ නැත. (අවාසනාවට, බ්‍රෙෂ්ට්ගේ ප්‍රකාශිත අරමුන වූයේ ද එය බැව් සැලකුව මනා ය). ඓතිහාසික ඥානයේ හා දේශපාලන දැනුවත් භාවයේ පොදු පහල මට්ටම තුල සැම තේමාවක්ම හා හැරුම් ලක්ෂයක් ම ලොකු අකුරින් ප්‍රදර්ශනය කල යුතු බවට සැලකිලිමත් වීමක් කන්ඩායමේ පාර්ශ්වයෙන් පැවැතියා ද විය හැකිය. කෙසේ වුව ද ප්‍රතිඵලය දුෂ්ඵලදායකය. නිෂ්පාදනයේ දඩි-බිඩි සහගත බවත්, එය ආත්ම විශ්වාසයකින් තොර නොවැදගත් යමක් බවත්, වියවුල් සහගත බව මධ්‍යයේ එහිම අතිශයින් සංවේදී මොහොතවල් පවා අහිමිව පවතින බවත් යමෙකුට හැඟේ.

සමහර විට මෙයින් ඇතැම් ඒවා, කන්ඩායමේ වත්මන් සීමිත සම්පත්වල නොවැලැක්විය හැකි ප්‍රතිඵලය විය හැකිය. නලු-නිලියෝ සැබැවින්ම කැපවීමක් හා බැරෑරුම් බවක් ප්‍රදර්ශනය කලෝය. දිරිය මව ලෙස ග්වෙන්ඩොලින් මුලම්බා ද දේවගැතිවරයා ලෙස මයිකල් අර්ලි ද අරක්කැමියා ලෙස ඔබෙරොන් කේ. ඒ. අජෙපොං ද කෙනෙකුගේ මතකයේ රැඳෙති. කෙසේ වුව ද නිෂ්පාදනයේ ''ඉතා ඉක්මන්'' හා ''ඉතා පුලුල්'' අංශයන් විසින්, ඔවුන්ගේ ප්‍රයත්නයන්ට යම් ආකාරයකින් වල කැපී තිබේ. ඉටු කිරීමට තිබූ අඩුවෙන්ම ප්‍රයෝජනවත් දෙය, සමහර විට, කොහොමටත් සංකීර්න කෘතියකට වියවුල්, ඝෝෂාව හා සමකාලීන ''කැලි'' ඈඳීම විය හැකිය.

ටයිම්ස් පුවත්පතේ වෙබ්බර්ට, මැක් එල්රෝන් මෙසේ පැවසීය. ''ඒක තරමක් ආක්‍රමනශීලී, නූතන ප්‍රවේශයක්. අපේ දිරිය මව විකුනන්නේ 'දිරි ගත්තේ ද?,' ගාවේ වෙඩිලි වලින් බේරුණා මං' කියලා ගහපු ටී ෂර්ට්. මං කියන්නේ, අද කාලෙ හිටියා නං ඇය ලෝක වෙළෙඳ මධ්‍යස්ථාන පරිශ්‍රය පහල සමරු ආභරන විකුනමින් ඉන්න තිබුනා.''

නූතන ප්‍රවේශයක් යනු කුමක් ද? සමකාලීන අංගයන් හඳුන්වා දීම මගින් කෘතිය අවශ්‍යයෙන්ම තවත් නූතන හෝ ''අදාල'' කරන්නේ නැත. කන්ඩායමේ උද්‍යෝගය හා ශක්තිය තිබියදී සමස්ත ප්‍රයත්නය ම, තරමක් දුරට විසිරී පවතී. හාර්ලෙම් නිෂ්පාදනය මගින් සන්නිවේදනය කෙරුනු පොදු මිලිටරි විරෝධී හා සංස්ථාපිත විරෝධී ආකල්පය, මහා ප්‍රඥාදීපනයක් ලෙස ප්‍රේක්ෂාගාරයේ කිසිවෙකුටත් නො දැනුනු බවට මම සැක කරමි.

නාට්‍ය කන්ඩායම, වත්මන් සිදුවීම් වලට අරුම පුදුම සමානකමක් දක්වන යුද්ධය හා අධිරාජ්‍ය වූවමනාවන් කෙරෙහි බ්‍රෙෂ්ට්ගේ අන්තර්දෘෂ්ටීන්ගෙන් ඇතැම් ඒවා අවධාරනය කරයි. ස්වීඩනයේ ගුස්ටාවුස් රජතුමා පෝලන්තය ආක්‍රමනය කල විට සත්තකින්ම ඔහුගේ හිතේ තිබුනේ එහි ''විමුක්තිය'' යඃ එය කොල්ල කෑම නො වේ. දිරිය මව පැහැදිලි කරන පරිදි ''මෙහේ පෝලන්තයේ තියෙන වැරැද්ද තමයි පෝලන්තකාරයො හැම එකට ම හොම්බ දාන්න *ඉඩ තියෙන* එකයි. අපේ රජ්ජුරුවො චතුරංගිනී සේනාව අරං ඇවිත් මේ රටට කඩා පැන්න එක ඇත්ත. ඒත් එතකොට පෝලන්තකාරයොත් පැත්තකට වෙලා බලාගෙන ඉන්නේ නැතිව ස්වීඩනයේ රජතුමා සාමකාමී විදිහට පහුබහින කොට එතුමාට පහර දුන්නා. ඒ නිසා සාමය කඩ කිරීම ගැන ඒ ගොල්ල වැරදි කාරයො හන්දා තමන්ගේ ලෙයට තමන් ම වග කියාගන්න ඔවුන්ට සිද්ධ වෙනවා.''

දේවගැති තැන මෙසේ පවසයි. ''කොහොම වුනත් අපේ රජතුමා කල්පනා කලේ නිදහස ගැන මිසක් වෙන දෙයක් ගැන නෙවෙයි. කයිසර් රජතුමා (ශුද්ධ රෝමානු අධිරාජයා) හැමෝම වහලුන් කරගත්තා පෝලන්ත කාරයොයි ජර්මන් කාරයොයි ඔක්කොම. ඒ නිසා අපේ රජ්ජුරුවන්ට *සිද්ධ වුනා* උන්ව නිදහස් කර ගන්ඩ.''

නාට්‍යය තුල යුද්ධය හා යුද්ධ ඇතිකරන්නන් කෙරෙහි සතුරුභාවය ගැඹුරෙන්ම කා වැදී ඇත. හයවන අංකයේදී කැත්රින්ට සොල්දාදුවන් විසින් තලනු ලැබූ කල දිරිය මව ඔවුන්ව ''මුරුගයො'' යැයි හඳුන්වයි. දේවගැති තැන මෙසේ පිලිතුරු දෙයි. ''ගම රටේ දී නං උන් කරන්නෙ නෑ මේ වගේ වනචර වැඩ. මේකට වග කියන්න ඕනෑ යුද්ද පටන් ගත්තු උං මිනිස්සුන්ගේ තියෙන නරකම දේවල් එලියට ඇදලා ගන්නේ උං තමා.'' අනෙක් අතින් බඳවා ගැනීමේ නිලධාරියාගේ සහචරයා පිලිකුලින් යුතුව ප්‍රකාශ කරනුයේ, ''සාමෙ කියන්නේ ලොකු ම කාලෙ නාස්තියක්'' යනුවෙනි.

කෙසේ වුවත්, නිෂ්පාදනය තුල අවශ්‍ය නාට්‍යශාස්ත්‍රානුකූල නිරවද්‍යතාවය නො වූ හෙයින් නාට්‍යයෙහි ගැබ් වන ශක්තියෙන්, විශේෂයෙන්ම, පටු දැක්මෙහි හා අවස්ථාවාදයේ තකතීරුකම සහ විනාශකාරී ආනිසංස පිලිබඳව, එහි සාරාර්ථයෙන් බොහෝ ප්‍රමානයක් ම ප්‍රේක්ෂකයින්ගේ හිසට ඉහලින් පියා සලා ගිය බවට කෙනෙකුට සැක මතු වේ.

නිෂ්පාදනයෙහි සීමාසහිතභාවයන්ට එකතුවක් ලෙස නාට්‍යය මත් හා එහි ගැටලුත් පිලිබඳ කරුන පවතී. *දිරිය මව* නාට්‍යය පිලිබඳ සැබැවින්ම නූතන (හෙවත් විචාරාත්මක) එළැඹුමකට ඒවා සැලකිල්ලට බඳුන් කිරීම අවශ්‍ය වනු ඇත.

බ්‍රෙෂ්ට් සහ ස්ටැලින්වාදය

දිරිය මව, මූලිකවම කෙනෙකු තුල සහානුභූතියක් ඇති විය යුතු චරිතයක් නො වූ බැව් බ්‍රෙෂ්ට් (1898-1956) නිරතුරුව ම අවධාරනය කලේ ය. ඇය ඊට ප්‍රතිවිරුද්ධ ආකාරයෙන් ක්‍රියා කලා නම්, දේවල් වෙනස් ආකාරයකට සිදු විය හැකිව තිබ්නැයි ඔහු තර්ක කලේ ය.

තම ප්‍රධාන චරිතය නිර්මානය කිරීමේ දී නාට්‍ය රචකයාගේ සිතෙහි තිබුනේ, සුවිශේෂ පහල මධ්‍යම පන්තික කෛරාටික, උද්‍යෝගීමත් හා පටු චරිත ප්‍රකාරයකි: කැපී පෙනෙන වේල පිරිමසාගන්නියක් වන දිරිය මව ගේ නරුම ''යථාර්ථවාදය'' යෙදෙනුයේ යම් පරාසයක ක්‍රියාකාරකම් සඳහා පමනි.

දිරිය මවට මෙසේ දැකිය හැකිය: ''උඩින් ඉන්න එවුන්ගේ ජය පරාජය හැම වෙලේම පල්ලෙහා ඉන්න ඇයින්ට ජය පරාජයක් නෙවෙයි. ඒක කොහෙත්ම එහෙම නෙවෙයි. පහලින් ඉන්න ඇයින්ට පරාජය ජයග්‍රහනයක් වෙච්ච වෙලාවලුත් තියෙනවා. නැති වෙන්නෙ උන්ගේ ගරුත්වය විතරයි, බරපතල යමක් නෙවෙයි.'' ඇගේ අන්වර්ථ නාමය වන ''දිරිය'' යන්න සාධාරනීකරනය කරමින් ඇයගේ චර්යාව වර්නනා කෙරුනු විට, මේ කාන්තාව පිලිතුරු දෙනුයේ, ''දුප්පතාට ධෛර්යය ඕනෑ, ඇයි? උං නට්ටං වෙලා, උදේට නැගිටින එක උනත් *උන්ගේ කරුමයක්*'' යනුවෙනි.

දිරිය මව, මහවුන්ගේ මහන්තත්තකම් හා මවා පෑම් වටහා ගන්නා නමුත්, ඔවුන් කටයුතු සිදු කරන පිලිවෙලින් කවර ස්වාධීනත්වයක් හෝ ඇති කර ගැනීමට අසමත් වෙයි. ඇය මුලුමනින්ම රැඳී සිටිනුයේ, ''දැවැන්ත'' මිනිසුන්ගේ තීන්දු, පිලිවෙත් මාරු වීම් සහ හිතුවක්කාරකම්වල පවා අනුකම්පාව යටතේ ය. එම නිසා, ඇය ඒ හෝ මේ අවාසනාව මග හරින නමුදු, ඇය හෝ ඇයගේ පවුල, සැබැවින්ම මාරක ප්‍රහාරයන් කිසි දාක වලකාලන්නේ නැත. සෑම තීරනාත්මක සන්ධිස්ථානයක දී ම ඇගේ ක්‍රියාවන් සමාජ පර්යාය තහවුරු කරන අතර තම දරුවන්ගේ ඉරනමට මුද්‍රා තබයි.

දිරිය මවගේ චරිතය කෙරෙහි, මුල් ප්‍රේක්ෂාගාර දැක්වූ සහානුභූතික ප්‍රතිචාරයට බ්‍රෙෂ්ට් ප්‍රිය නො කලේ ය. (මෙම නාට්‍යය 1941 දී ලියෝපෝල්ඩ් ලින්ඩ්ට්බර්ග් විසින් සූරිච් හි දී ද, 1949 දී බ්‍රෙෂ්ට් හා එරික් එංගල් විසින් නැගෙනහිර බර්ලිනයේ දී ද නිෂ්පාදනය කෙරිනි.)

ආරම්භක දර්ශනය පිලිබඳ කථා කරමින් ඔහු මෙසේ සඳහන් කලේ ය. ''යුද්ධයට වෙලෙන්දියගේ ස්වේච්ඡා සහ සක්‍රිය සහභාගීත්වය, එයට සම්බන්ධ වනු වස් ඇය සංචාරය කොට තිබෙන විශාල දුර ප්‍රමානය පෙන්වීම මගින් ඇති තරම් පැහැදිලි විනැ යි අපට හැඟින. ... 'ඒ ගැන තමන්ට කල හැකි කිසිවක් නොමැති නිසා' සහ ඔවුන් 'ඉරනම හමුවේ අසරන' නිසා යනාදී හේතුන් මත යුද්ධයට 'කොටු වූ' 'පොඩි මිනිසුන්ගේ නියෝජිතයා' ලෙස බොහෝ දෙනා දිරිය මව දකින බව පෙනී ගියේ ය. චරිතවල වඩාත් මනෝභාවික කියමන්, අල්ලා ගැනීමටත් සෙසු සියල්ල අමතක කිරීමටත් පැලපදියම් වූ හුරුපුරුදු මගින් නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂාගාර මෙහෙය වේ. ව්‍යාපාරික ගනුදෙනු වටහා ගන්නේ ද, නවකථාවක හු දර්ශන විස්තර තේරුම් ගන්නා වෙහෙසකර බවින් යුතුව ය.''

වසර ගනනාවක දුක් විඳීම් හා ව්‍යසනයන් තිබියදීත් යුද්ධයෙන් කිසිවක් හෝ ඉගෙන ගැනීමෙහි ලා දිරිය මවගේ අසමත්භාවය නාට්‍ය රචකයා කනස්සල්ලට පත් කලේ ය. පුවත්පත් වාර්තා පාදක කොට ගෙන සූරිච් නිෂ්පාදනය විවේචනය කරමින් බ්‍රෙෂ්ට් අනුමාන කලේ එය, ''ස්වාභාවික ව්‍යසනයක්, ඉරනමෙහි නොවැලැක්විය හැකි පහරක් ලෙස යුද්ධය පිලිබඳ චිත්‍රයක් ඉදිරිපත් කොට, එමගින් තමන්ගේ ම විනාශ වීමේ හැකියාව කෙරෙහි සුලු ධනේශ්වර ප්‍රේක්ෂකයාගේ විශ්වාසය තහවුරු කලා'' විය යුතු බව ය. ''තව ද, ඒ හා සමානව ම සුලු ධනේශ්වර චරිතයක් වන දිරිය මවට, තමන් (යුද්ධයෙහි) කොටස්කාරියක විය යුතු ද නැති ද යන්න තෝරා ගැනීමට නාට්‍යය නිරන්තරයෙන්ම බෙහෙවින් නිදහස දී තිබේ. මේ හේතුවෙන් මෙම නිෂ්පාදනයෙහි දී, දිරිය මවගේ ව්‍යාපාරික ක්‍රියාකාරීත්වය, තම පංගුව ලබා ගැනීම සඳහා ඇයගේ උනන්දු සහගත බව, අවදානම් දේ බදා ගැනුමට ඇය දක්වන සූදානම නිරූපනය කෙරුනේ 'පරිසමාප්තව ම ස්වාභාවික,' 'පරම වශයෙන්ම මානුෂීය' හැසිරීම් විධියක් ලෙසින් විය යුතුය. ඇය කිසිදු විකල්පයකින් තොර ගැහැනියක බවට පත්ව සිටින්නට ඇත්තේ එහෙයිනි.'' යි ඔහු තවදුරටත් කීවේ ය.

බ්‍රෙෂ්ට්ගේ බලවත් උවමනාවන්ගෙන් එකක් වූයේ, සමාජ ජීවිතයෙහි ''අස්වාභාවිකත්වය'' සහ එහෙයින්ම එහි ''වෙනස් කල හැකි බව'' අවධාරනය කෙරෙන පරිද්දෙන් තම නාට්‍යයන් තුල එකී සමාජ ජීවිතය ප්‍රතිනිර්මානය කිරීම ය. ඊනියා ''තාදාත්ම්‍ය විඝටනීය ආචරන'' (වේදිකාවේ සිදුවීම් ප්‍රේක්ෂකයාට අඩුවෙන් ''සමීපස්ථ'' හා සාමාජයීයව නොවැලැක්විය හැකි බවට පත් කිරීම ඉලක්ක කරගත් නාට්‍යමය තාක්ෂන ශිල්පක්‍රම) භාවිතය ද ඇතුලු ව ඔහුගේ අත්හදාබැලීම් බොහෝ ගනනක්ම, මෙම මාවත් ඔස්සේ යොමු කෙරුනේ, ප්‍රේක්ෂකයා, ඔහුගේ ම හෝ ඇයගේ ම සමාජ වාතාවරනයන් විචාරාත්මකව (ඓතිහාසිකව) දැකීමට දිරිමත් කරවමිනි.

සත්තකින්ම, දිරිය මවගේ ම භව්‍යතාවන් සැලකිල්ලට ගැනීමේ දී, නාට්‍ය රචකයා අදහස් කරමින් සිටියේ කුමක් දැයි හරියට ම පැහැදිලි නැත. බ්‍රෙෂ්ට් තම ප්‍රධාන චරිතය හික්මවා ගැනුමෙහි පවතිනුයේ අරුම පුදුම අනෛතිහාසික ලක්ෂනයකි. නාට්‍යයෙහි ග්‍රෝව් ප්‍රෙස් සංස්කරනයට සැපයූ තම හැඳින්වීමෙහි දී, පරිවර්තක එරික් බෙන්ට්ලි තියුනු ලෙස සටහන් කරන පරිදි, ''ඇය කල යුතුව තිබුනේ කුමක් ද? දාහත්වන සියවසේ ජර්මනියෙහි සමාජවාදය ස්ථාපිත කිරීම ද?''

බ්‍රෙෂ්ට්ගේ වෘත්ති චර්යාව පිලිබඳව කල් පමා වී හෝ කෙරෙන සවිස්තරාත්මක සලකා බැලීමක් සඳහා මෙය අවස්ථාව නො වේ. එහෙත් දිරිය මව පිලිබඳව ඔහුගේ සැඳහුම්, ඇතැම් නොවැදගත් නො වන ඇඟවීම් දරා සිටින බව නම් මෙහි ලා සටහන් කරනු වටී.

''යුද්ධයේ නිස්සාරත්වයෙන් පාඩම් ඉගෙන

ගැනීමට'' දිරිය මවට ඇති නොහැකියාව ''අනාගතය හෙළිදරව් වීමක්'' හැටියට බ්‍රෙෂ්ට් 1938 දී විස්තර කරන්නේ තමාගේ ම ආලේඛ්‍යය යි. නව ලෝක යුද්ධයක තර්ජනයන් බලවත් ව පැවැති සමකාලීන ලෝක තත්වය නාට්‍යය ලියූ කාලයේ දී තම සිත්හි තිබුනේය යන කරුන ඔහු සැඟවූයේ නැත.

මෙම සැඳැහුමෙහි තර්කනය කුමක් ද? එය නම්, ජර්මානු ජනගහනය, නැතහොත් එහි සැලකිය යුතු කොටස්, පලමුවන ලෝක යුද්ධයේ ''නිස්සාරත්වයෙන්'' හා සංත්‍රාසයෙන් ඉගෙන ගෙන නොතිබුනු බැවින් වෙනත් ලෝක යුද්ධයකට, තවත් නරක සංහාරයකට ඇද දැමීමට නියමිතව සිටි බවයි.

එහෙත් සමාජ තත්වය හා සමාජ මනෝ විෂාව පිලිබඳව ලිවීමෙහි ලා බ්‍රෙෂ්ට් හට විෂය වන සමාජ ස්ථරයට අප සීමා වී ගන්නේ නම් සත්තකින්ම, ජර්මානු සුලු ධනේශ්වරය, තවත් අධිරාජ්‍යවාදී යුද්ධයක සයිරන් ගීතයට[2] (මෙය සැක කටයුතු ප්‍රස්තුතයකි) ගොදුරුවනසුලු යැයි සනාථ වී නම් හෝ සමහරවිට, ඉන් ගැලවීමෙහි තම මාවත දැකිය නොහැකි වී නම් එය කාගේ දේශපාලනික වගකීම වී ද?

මෙම කාරනා සලකා බැලීමෙහි ලා සහ ඒවා නාට්‍යානුගත කිරීමෙහි ලා (හෝ ඒවා මග හැරීමෙහි ලා) එම වකවානුවෙහි දී බ්‍රෙෂ්ට් මුහුන දුන්නේ සැලකිය යුතු බාධකයකට ය: එනම්, දේශපාලනික අරුතකින් ගත් විට, ජර්මනියේ වැඩ කරන ජනතාවගේ පරාජයට හා හිට්ලර්ගේ නාසි සේනාවේ ජයග්‍රහනයට ප්‍රාථමිකව ම වග කිව යුතු ව්‍යාපාරයන්ගෙන් එකක් වන ජර්මානු කොමියුනිස්ට් පක්ෂය (කේපීඩීය) හා ස්ටැලින්වාදී කොමියුනිස්ට් ජාත්‍යන්තරය සමග පැවති ඔහුගේ සහයෝගීතාවය ය.

විප්ලවය හා ප්‍රතිවිප්ලවය

1918 නොවැම්බරයේ දී පලමුවන ලෝක යුද්ධයේ අවසානයත් 1933 ජනවාරියේ දී හිට්ලර් බලයට පැමිනීමත් අතරතුර, ජර්මනියට විප්ලවවාදී අර්බුදයන්ගෙන් හිඟයක් නො වී ය. මෙම අවස්ථාවන් අපතේ හැරුනි නම්, එය කම්කරු පන්තියේ හෝ සුලු ධනේශ්වර මහජනතාවගේ හෝ වරද නො වේ: ප්‍රථමව හා ප්‍රමුඛව ම, එය, වැඩ කරන ජනතාවගේ පලල් ස්ථරයන්ගේ අවශ්‍යතාව නියෝජනය කරන්නේ තමන් යැයි කියා සිටි සංවිධානයන්ගේ වරද ය: එනම්, පලමුවන ලෝක යුද්ධයට දුන් සහයෝගය මගින් 1914 දී තමන්ගේ ප්‍රතිවිප්ලවවාදී ස්වභාවය විදහා දැක්වූ ජර්මානු සමාජ ප්‍රජාතන්ත්‍රයෙහි (එස්පීඩීය) සහ, රුසියානු විප්ලවයේ උරුමයට හිමිකම් පෑ නමුදු, 1920 ගනන් ගෙවී යත් ම ජාතික-නිලධාරීතාන්ත්‍රික ස්ටැලින්වාදී කල්ලියෙහි ආධිපත්‍යය යටතට පත් වූ කොමියුනිස්ට් පක්ෂයෙහි වරද ය.

මොස්කව්හි නියෝගයන් මත, 1920 ගනන් අග පටන්, කේපීඩීය ජර්මනිය තුල ගෙන ගියේ, ප්‍රතිසංස්කරනවාදී සමාජ ප්‍රජාතන්ත්‍රවාදය වනාහී, ෆැසිස්ට්වාදයේ වාමාංශයට වඩා වැඩි දෙයක් නොවේ යැයි හෙලා දැකීමේ විනාශකාරී ''වාම'' පිලිවෙතකි. ජර්මානු ස්ටැලින්වාදී නායකත්වය හිට්ලර්ට එරෙහිව එස්පීඩීය සමග පොදු පෙරමුනක් ගොඩ නැගීම ප්‍රතික්ෂේප කලේ ප්‍රතිසංස්කරනවාදීන්ට ගැලවී යාමට ඉඩ හරිමිනුත් ෆැසිස්ට් තර්ජනය හමුවේ කම්කරු පන්තිය භේද භින්න කරමිනුත් ය.

කෙටියෙන් කිවහොත්, වඩ වඩාත් අපේක්ෂා විරහිත වෙමින් සිටි ජනගහනය මඩ ගොහොරුවෙන් එලියට ගැනීමට තමන් අසමත් බව සමාජ ප්‍රජාතන්ත්‍රවාදීන් හා කේපීඩීයේ ස්ටැලින්වාදීන් විසින් දශක එක හමාරක් තිස්සේම සනාථ කිරීමෙන් පසුව ය, 1933 ජනවාරියට පෙරාතුවම තම ඡන්ද සහයෝගය සැබැවින්ම කර්ට ප්‍රාප්තියට පත් ව තිබූ නාසීන්ට බලය ගැනීමට හැකි වූයේ. නව ලෝක යුද්ධයක් තුල ජර්මනියේ සහභාගීත්වය හා මහා ජන විලෝපනය වූ කලී, ජර්මානු අධිරාජ්‍යවාදය අවසානයකට පත් කිරීමෙහි ලා කම්කරු පන්තිය අසමත් වීම වෙනුවෙන් ගෙවන්නට සිදු වූ භයංකර වන්දිය ය.

1933 පෙබරවාරියේ දී රයික්ටාග් ගින්නට පසුව බ්‍රෙෂ්ට් හා ඔහුගේ පවුල ජර්මනිය හැර දා පලා ගියේ, පලමුවෙන් ම ඩෙන්මාර්කයෙහි වාසස්ථානගත වෙමිනි. කේපීඩීයේ පිලිවෙත් පිලිබඳව ඔහු විවේචනාත්මක වූයේ ද යන්න ගැන කිසිදු වාර්තාවක් නැත. බොහෝ විට, ඔහු එසේ කරන්නට ඇත. බ්‍රෙෂ්ට්, ට්‍රොට්ස්කිව කියවූ බවත්, සත්තකින්ම, යුරෝපයෙහි සිටින ශ්‍රේෂ්ඨතම ජීවමාන ලේඛකයා ට්‍රොට්ස්කි බව හෙතෙම තම මිතුරා වූ වෝල්ටර් බෙන්ජමින්ට පැවසූ බවත් අපි දනිමු. කෙසේ වුව ද ඔහු මෙම සිතිවිලි තමන්ට ම තබා ගත්තේ ය. (බෙන්ජමින් මත්, ට්‍රොට්ස්කි කියැවීමෙන් ''විස්මිත'' වූයේ ය.)

යලිදු, බ්‍රෙෂ්ට්ගේ වෘත්තිචර්යාව පිලිබඳ සමස්ත තක්සේරුවක් සඳහා මෙය අවස්ථාව නොවන නමුදු, ජර්මානු කම්කරු පන්තියේ ඓතිහාසික පරාජය, නාට්‍ය රචකයාගේ පිටුවහල් ජීවිතය හා ස්ටැලින්වාදී ව්‍යාපාරයට ඔහුගේ අඛන්ඩ සම්බන්ධතාව විසින් ඔහුගේ කෘතීන්හි නිර්ව්‍යාජත්වය, සජීවී බව හා සංයුක්ත බව දරුනු කඩා වැටීමකට පාත්‍ර කෙරුනු බැව් යමෙකුට නිශ්චිතව ම පැවසිය හැකි ය.

වැදගම්මකට නැති චිකාගෝ මදාවියෙකු ලෙස හිට්ලර්ව යලි සකස් කරන අනගි කෘතියක් වන නමුදු ජර්මනියේ කම්කරු පන්ති ව්‍යාපාරයේ අසාර්ථකභාවය පිලිබඳ කරුන සපුරා ම පසෙකින් තබන නාට්‍යයක් වන *අර්තුරෝ උයි ගේ වැලැක්විය හැකි වූ නැගීම* හැර, 1933ට පසු බ්‍රෙෂ්ට්ගේ කිසිදු ප්‍රධාන නාට්‍යයක් සමකාලීන ජීවිතය වස්තු කොට ගන්නේ නැත. (*තෙවන රයිකයේ බිය හා කාලකන්නිකම* යනු හිට්ලර්ට බලය ඩැහැ ගැනීමට අවසර දුන් දේශපාලන ගැටලු එලෙසින් ම පසෙකට තල්ලු කරන සාපේක්ෂව චූල කෘතියකි).

ගැලීලියෝ[4], *දිරිය මව හා ඇගේ දරුවෝ,*

සෙෂ්වාන්හි යහපත් තැනැත්තිය සහ *කොකේසියානු හුනුවටය* ආදී නාට්‍ය, තමන්ගේ කල්ක්‍රියාව සාදා ගත යුත්තේ කෙසේ දැ යි පීඩිතයන්ට (හෝ බුද්ධිමතුන්ට), වඩාත් වියුක්ත (හා සාමාන්‍යයෙන් දෝමනස්ස සහගත) ඓතිහාසික පාඩම් හෝ දේශනාවන් බවට පත් වීමට බෙහෙවින් නැඹුරු වූ ඒවායේ තේමාවන් ඉදිරිපත් කිරීමට, උපමා ආකෘතිය හෝ ඓතිහාසික සාදෘශ්‍යය පිලිසරන කොට ගනී.

මා දකින ආකාරයට, මේ කෘතීන් නිරායාසකරත්වයෙන් සහ කලාත්මක පර්යේෂනීයත්වයේ හෝ බුද්ධි කලම්භනයේ මොනම විශාල අරුතකින් හෝ විරහිත ය. කතුවරයා දැනටමත් නිශ්චිත නිගමනයන් උකහාගෙන ඇති අතර, නාට්‍යයන් සමන්විත වන්නේ, මෙම දැනටමත් එලැඹී ඇති, සහ ඊටත් වඩා, නියත නිගමනයන් ''සවිස්තරාත්මක කිරීම'' මගිනි. ඇත්තෙන්ම, මේ කෘතීන් සුන්දරව නිර්මිත, මුලුමනින්ම පාහේ ''සම්භාව්‍ය'' ඒවා වනුයේ බ්‍රෙෂ්ට් දීප්තිමත් දක්ෂයකු බැවිනි. එහෙත් ඒවා, උජ්වලිතාවයෙන් හෝ ප්‍රකම්පනීයත්වයෙන් හෝ තොර ය.

මගේ අදහසට අනුව, ඒවා එක්කෝ ඔහුගේ මුල් කාලීන අර්ධ-නාස්තිකවාදී, අර්ධ-අරාජකවාදී *බාල්, රැයෙහි බෙර නද* සහ *නගර වනයේ දී* යන නාට්‍යවලට හෝ 1920 ගනන් මැද හා අපර භාගයේ *මිනිසා මිනිසාට සම ය, පැන්ස තුනේ ඔපෙරාව*[7] , *මැහාගොනී නගරයේ නැගීම හා වැටීම* සහ *ශාලේ ශාන්ත ජොආන්* යන වඩාත් පරිනත නාට්‍යවලට වඩා කලාත්මක උත්සුකතාවයෙන් සැලකිය යුතු පමනින් හීනය.

ස්ටැලින්වාදී පක්ෂවලට හා විසිවන සියවසේ මැද භාගයේ ඓතිහාසික කම්පනයන්ට බ්‍රෙෂ්ට්ගේ සම්බන්ධතාවය, ඔහුගේ නාට්‍යමය (හා කාව්‍යමය) ප්‍රයත්නයන් තුල ප්‍රකාශනයක් සොයා ගනුයේ හරියටම කෙසේ ද යන්න, වෙනම ම හැදෑරීමක් ඉල්ලා සිටින ස්වාභාවිකව ම සංකීර්න ගැටලුවකි. එනමුත්, මේ වාමාංශික ''කොමියුනිස්ට්වාදී'' නාට්‍ය රචකයා විසින් තම යුගයේ අතිශයින්ම තියුනු හා දැවෙන ප්‍රශ්නය, එනම් කම්කරු පන්ති නායකත්වය හා ඉදිරිදර්ශනය පිලිබඳ ගැටලුව, සිතා මතා ම මග හැරීම බරපතල ආනිසංස සහිත වූ බව කෙනෙකුට නිශ්චිතව ම හැඟේ (එ බඳු අධ්‍යයනයක්, එක් අංශයකින් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ ''තාදාත්ම්‍ය විඝටනීය ආචරය, හා අනෙකුත් විධික්‍රම, මහජනකායන් අතර දේශපාලන දිශාවනතිය පිලිබඳ ප්‍රශ්නයන් වූ දේවල්, දක්ෂ *තාක්ෂනික-සංවිධානාත්මක* මාර්ගයන්ගෙන් ඉක්මවීමේ ප්‍රයත්නයන් වූයේ කෙතරම් දුරකටද යන්න ද එලෙසම පිරික්සා බලනු ඇත.)

දිරිය මව නාට්‍යය තුල, ''සුලු ධනේශ්වර, වේවා හෝ නොවේවා, ''යුද්ධයේ නිස්සාරත්වයෙන් පාඩම් ඉගෙන ගැනීමට, අසමත් වන හා එබැවින්ම, ඇය මත කඩා පාත් වන ව්‍යසනයට යම් හෝ ආකාරයකින් වග කිව යුතු වන ජනප්‍රිය චරිතයක් නිර්මානය කිරීමට ගත් තීන්දුව ම, වැරදි අවධාරනයක්, සත්තකින්ම විසිවන සියවසේ සිදුවීම් පිලිබඳ බරපතල ලෙස වරදවා වටහාගත් මතියක් යෝජනා කරයි. එබඳු සංකල්පයකට කෘතියේ කලාත්මක-බුද්ධිමය ඒකාග්‍රතාවය හා බලය කපා හැරිය යුතු විය. බ්‍රෙෂ්ට් හා ඔහුගේ උරුමය පිලිබඳ විචාරාත්මක සාකච්ඡාවක් බෙහෙවින්ම අවශ්‍ය ය.

1 *දිරිය මව හා ඇගේ දරුවෝ* නමින් 1972 දී හෙන්රි ජයසේන විසින් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ මෙම නාට්‍යයෙහි අනුවර්තනයක් ද නිකුත් කෙරී ඇත. *පරිවර්තක.*

2 හෝමර්ගේ *ඔඩිසි* නම් වීර කාව්‍යයෙහි එන, මෙලොව කිසිවෙකුත් තම මිහිරි ගීත නාදයට වසඟ නො වී සිටිය නොහැකි හා තම දූපත පසු කොට යාත්‍රා කරන අතර එසේ වසඟයට පත් වන මිනිසුන් මරා අනුභව කරන රූමත් සයිරන් යක්ෂනියන් ආශ්‍රිත සැඳහුමකි. *පරි.*

3 *යක්ෂාගමනය* නමින් ධර්මසිරි බන්ඩාරනායක විසින් ශ්‍රී ලංකාවේදී සිංහලෙන් නිෂ්පාදනය කෙරින. *පරි.*

4 *ගැලීලියෝ* නමින් පරාක්‍රම නිරිඇල්ල විසින් ශ්‍රී ලංකාවේදී නිෂ්පාදනය කෙරින. *පරි.*

5 *හිත හොඳ අම්මන්ඩි* නමින් සුගතපාල ද සිල්වා විසින් ශ්‍රී ලංකාවේදී නිෂ්පාදනය කෙරින. *පරි.*

6 *හුනුවටයේ කථාව* ලෙස හෙන්රි ජයසේන විසිනුත් *කොකේසියානු හුනුවටය* ලෙස රෝහන පෙරේරා විසිනුත් ශ්‍රී ලංකාවේදී නිෂ්පාදනය කෙරින. *පරි.*

7 ආඩි *රැලේ නාඩගම* නමින් විජිත ගුනරත්න විසින් ශ්‍රී ලංකාවේදී නිෂ්පාදනය කෙරින. *පරි.*