තන්වීර් - සරච්චන්ද්‍ර සහ තිරිඇල්ල
හෙවත්
ලෝකෙන් උතුම් රටෙහි නාට්‍ය

පසු ගිය දිනෙක (අගෝස්තු 21 දින) සවස, කොළඹ ඉන්දියානු සංස්කෘතික නිවහනෙහි මම හබිබ් තන්වීර් ගැන කෙරුණු සාකච්ඡාවක් මැද නිහඬ අසන්නෙකු ලෙස වාඩි වි සිටියෙමි. පරාක්‍රම නිරිඇල්ල ගේ සම්මාන ලද "චරන්දාස්" නාට්‍ය හේතුවෙන් යම් පමණකට පළමු වරට තන්වීර් දැන හැඳින සිටි මට, මේ සංවාදය වැදගත් කාරණා කිහිපයක් පිලිබඳව විමසීමට හේතු සාධක සැපයී ය.

පරාක්‍රම නිරිඇල්ල විසින් තන්වීර් ගේ කලා සවාරිය ගැන මුල සිට අගට ඉතා සරළ විස්තරයක් ලෙස ඉදිරිපත් කෙරුනු පසු ඊට එකතුවක් කළ ධර්මසිරි බණ්ඩාරනායක, සරච්චන්ද්‍රයන් සිංහල නාට්‍ය වර්ධනයට කළ එකතුව ගැන ද ඉතා කෙටි සඳහනක් කළේ ය. එය ඉතා කෙටි සඳහනක් වූයෙන්, විශ්ලේෂණාත්මක එකතුවක් නොවින. එහි වූයේ ද යම් පමණක විස්තරයකි. එදින පැවති සාකච්ඡාව ඊට වැඩි යමකට ඉඩ ලබා නොදුන්නේ යැයි මම සිතමි. එනිසා එදින සංවාදයට හසු නොවි මට ඉතිරි වූ කරුණු කිහිපය ගැන මෙවැනි සටහනක් තැබිමට සිතුවෙමි.

හබිබ් තන්වීර් හා සරච්චන්ද්‍රයන් අතර නිසැකයෙන්ම සමාන කමකට වඩා සමාන්තරයක් ඇත. ඒ වෙනකක් නොව, ඔවුනට හමු වූ තම දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් වඩා ප්‍රබල ප්‍රසාංගික කලාවක් බවට පත් කර ගැනීමට, වෙනත් ආගන්තුක නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් නොබියව සොයා ගිය නාට්‍යකරුවන් දෙදෙනකු ලෙසිනි. තන්වීර් ඒ වෙනුවෙන් බටහිර නාට්‍ය කලාව සොයා ගිය අතර සරච්චන්ද්‍ර "කබුකි සහ න්හෝ" නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් සොයා ජපානයට ගියේ ය. ඔහු ඉන්දීය නාට්‍ය ද ඒ අතර විමසී ය. සරළව කිවහොත් මේ දෙපළම තම නාට්‍ය කලාව පෝෂණය කර ගැනීමට වෙනත් සම්ප්‍රදායන් ගෙන් උකහා ගත හැකි දේ උකහා ගැනීමට තරම් විවෘත වූ කලාකරුවන් දෙපළක් වූහ. එයම වැදගත් හා සාධනීය ලක්ෂණයකි. ලිං මැඩි සංස්කෘතීන් මානව ඉතිහාසයේ හැම විටම සහ හැම තැනම බිඳ වැටි ඇති හෙයිනි.

මේ සැසඳීමෙන් ඔබ්බට තන්වීර් හා සරච්චන්ද්‍ර අතර එවැනි වෙනත් සමාන්තර හෝ සමානකම් දැකිය නොහැක. ඔවුන් ගේ කලා අභිමතාර්ථයන් දෙආකර වන හෙයිනි. සරච්චන්ද්‍ර සිය නාට්‍ය කලාව ගොඩ නගන්නේ දියුණු සුභාවිත ප්‍රසාංගික කලාවක් ලෙස ය. තන්වීර් හඹා යන්නේ ප්‍රබල සංවාදශීලී දේශපාලන ප්‍රසාංගික කලාවකි. එනිසා ආරම්භයේ දී පොදු මගෙක යන මේ දෙන්නා, අනතුරුව දෙමගකක යති. ඒ සඳහා මේ දෙන්නා තෝරා ගන්නා නිෂ්පාදන විධික්‍රම ද වෙනස් වේ.

අපේ රටේ 50 දසකයේ ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය කලාව ලාංකීය මැද පංතිය අතර ලබා තිබූ සමාජ පිළිගැනුම, සිංහල නාට්‍ය කලාවෙන් අභියෝග කිරීමට සරච්චන්ද්‍රයන් ප්‍රබල සෞන්දර්යාත්මක සිංහල නාට්‍ය කලාවක් සොයා ගිය අයෙකි. එනිසා ඔහු ඉංග්‍රීසි වේදිකා නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කෙරුනු ප්‍රොසීනියම් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායම යොදා ගන්නේ ය. ඔහු සම්මත ප්‍රොසිනීයම් වේදිකාව ඒ වෙනුවෙන් සිංහලෙන් ශක්තිමත් කරන අතර, වෘත්තීමය පුහුණුවක් හා පරිචයක් සමගින් විනයගත වූ නළු කැලක් ඔහු ගේ නාට්‍ය නිෂ්පාදනයේ දී

යොදා ගත්තේ ය. වේදිකා භාවිතය හා අලංකරණය නිපුණත්වයට ගෙනෙන්නේ ය. වේදිකා ආලෝකය හා වාද්‍ය වෘන්දයද ඔහු එවැනිම වෘත්තීය භාවිතයකට හසු කර ගන්නේ ය. ඒ අර්ථයෙන් සිංහල මැද පංතිය සඳහා ප්‍රබල නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් හැදූ සරච්චන්ද්‍ර සිය අභියෝගය සාර්ථකව ජය ගත්තෙකි.

තන්වීර් ඊට වෙනස් මගෙක ගියෙකි. ඔහු ඉන්දීය කොමියුනිස්ට් පක්ෂයේ සංස්කෘතික මැදිහත් විම් සමගින් හැඩ වූවෙකි. ඉන්දීය කොමියුනිස්ට් පක්ෂය 50 සහ 60 දසක වල සැළකිය යුතු කලා හා සංස්කෘතික මැදිහත් විම් කළ දේශපාලන පක්ෂයකි. ඔවුන් විසින් ඉන්දීය කලා හා සංස්කෘතික ක්ෂේත්‍රයට, තැන තැන, සංවිධානමය හයියක් එකතු කර ඇත. තන්වීර් ගේ ආරම්භක යුගයේ වූ කොමියුනිස්ට් දේශපාලන ආභාෂය ලද තව බොහෝ කලාකරුවන් ලේඛකයින් ඉන්දියාවේ බිහි වූහ. තන්වීර් ද එළෙසින් දේශපාලනීකරණය වූවෙකි. ඒ දේශපාලන ආභාෂය තුල ඔහුට අවශ්‍ය වූයේ සරච්චන්ද්‍ර අවධානය යොමු නොකළ, සාමාන්‍ය ජනතාවට ආමාන්ත්‍රණය කළ හැකි නාට්‍ය කලාවකි.

එනිසා ඔහු සොයා ගිය, ඔහුට අවශ්‍ය වූ නාට්‍ය කලාව, ප්‍රොසීනියම් නාට්‍ය කලාවෙන් ශක්තිමත් කළ නොහැක්කක් විය. ඔහු බටහිර නාට්‍ය රීතීන් ගෙන් - විශේෂයෙන් බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙක්ට් ගේ නාට්‍ය රීතින්ගෙන් ගත හැකි ආභාෂය සමගින් සහ ඔහු ගේ ජන සමාජයේ නාට්‍ය සම්මතයන් ඔස්සේ ප්‍රොසීනියම් නාට්‍ය කලාව අභිබවා යන්නේ එබැවින් ය. ඔහු සොයා යන්නේ ප්‍රසාංගික සහභාගි නාට්‍ය කලාවකි. එය සම්මත හතරැස් වේදිකාවේ කොටු කර දිග හැරිය නොහැක්කක් විය. එනිසා ඔහු ගේ ශක්තිමත්ම නාට්‍ය කිහිපය නිෂ්පාදනය වන්නේ අසම්මත විවෘත වේදිකා වල, සාමාන්‍ය ජනයා අතර ය. එය එක අතකින් අප දන්නා විදි නාට්‍ය කලාව, ප්‍රොසීනියම් නාට්‍ය කලාව සමගින් වැඩුනු සෞන්දර්යාත්මක ගතිකය හා බද්ධ කෙරුණකි. එනිසා එය ඔහුටම ආවේනික වූ ප්‍රබල නාට්‍ය කලාවක් ලෙස වර්ධනය විය.

ඒ සමගින් තන්වීර් මුහුණ දෙන ගැටළුව වන්නේ ඔහු සොයා යන නාට්‍ය කලාව තුල සරච්චන්ද්‍ර සිය නිෂ්පාදන සඳහා යොදා ගත් සම්මත පුහුණුව ලද හා එවැනි රංග සම්ප්‍රදායක් තුල වැඩුණු නළු නිළියන් යොදා ගත හැකි ද යන්න ය. සරළ දැනුමට අනුවම එය කළ නොහැක්කකි. එවැනි රංග ශිල්පීන්ට, ජන සමාජයේ සම්මතයන් තුල ගොඩ නැගුණු නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් විසින් බිහි කරන්නා වූ රංග ශිල්පීන් සතු ප්‍රසාංගික නම්‍යශීලිත්වය නොමැත. එනිසා තන්වීර් සොයා යන්නේ ජන සමාජයේ සිටිය යුතු එම නළු නිළියන් ය. පරාක්‍රම නිරිඇල්ල විස්තර කළ පරිදි ජිවනෝපාය සඳහා මහ මග සැරි සැරූ විදි ගායකයින්, පදිකයේ අඩවි අල්ලා කරණම් ගසන්නන් ඔහු තම නාට්‍යයන්ට හවුල් කර ගත්තේ ය. ඔහු පැවසූයේ යැයි නිරිඇල්ල කියූ උදෘතය, "මම ජන නාට්‍ය සොයා ගියේ නැහැ. මම ජන නාට්‍ය ශිල්පීන් හවුල් කර ගත්තා. ඒ අය ජන නාට්‍ය ආභාෂය මගේ නාට්‍ය වලට එකතු කළා." යන කියමනම, හබිබ් තන්වීර් ගේ නාට්‍ය කලාව නිර්වචනය කරන්නකි. සරච්චන්ද්‍රයන් ගේ නාට්‍ය කලාවෙන් වෙන් කෙරෙන්නකි.

ඊළඟ පරහ මතු වන්නේ නිරිඇල්ල සහ තන්වීර් අතර ය. තන්වීර් ගේ " චරන්දාස් චෝර්" (චරන්දාස් නම් චෞරයා) නිරිඇල්ල නිෂ්පාදනය කරන්නේ "චෝර්" නොමැතිව ය. තන්වීර් ගේ චෞරයා ඔහු ගේ නාට්‍ය තුල සත්‍යයේ ප්‍රවාහය බවට පත්ව, අනතුරුව ඝාතනය කරනු ලැබේ. තන්වීර් කියන්නේ

ඉන්දීය සමාජය තුල සත්‍යයට ඉඩක් නැති බව ය. "සත්‍ය" ඝාතනය කරනු ලබන බව ය. එහෙත් නිරිඇල්ල සිය "ජනකරළිය" යොවුන් කැල සමගින් නිෂ්පාදනය කරන නිදහස් අනුවර්තනයෙහි චරන්දාස් ඝාතනය නොවේ. ඔහු රජ වේ. නිරිඇල්ල ගේ ලාංකීය සමාජයේ සත්‍ය ජය ගන්නේ ය. එය ජන සමාජය ගැන නිරිඇල්ල තබන්නා වූ අචල විශ්වාසය විය යුතු ය. එය ඔහු දකින්නට කැමති යතාර්ථයේ මායාව විය යුතු ය.

ඒ වෙනස සමග නිරිඇල්ල තන්වීර් හඹා ගොසින් ප්‍රොසීනියම් නාට්‍ය කලාව අභිබවා, ඔහු ආධුනිකයෙකු ලෙස ආභාෂයට ගත් වීදි නාට්‍ය සම්මතයන් ද බිඳිමින්, සමාජයෙන් සොයා ගන්නා යොවුන් ආධුනිකයින් සමග තන්වීර් නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය, ගම් දනව් හී අත් හදා බලන්නේ ය. ඒ සම්බන්ධයෙන් ඔහුගෙන් ප්‍රශ්නයක් අසනු ලැබිණ. හබිබ් තන්වීර් ගේ "චරන්දාස් චෝර්" නාට්‍ය නිරිඇල්ල විසින් ප්‍රොසිනීයම් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායෙන් බැහැරව, නිදහස් අනුවර්තනයකට නගනු ලබන විට, මුහුණ දුන් ගැටළු කවරේ ද ?

සාරාංශගත කළහොත් නිරිඇල්ල, මෙවැන්නක් ඒ සම්බන්ධයෙන් කී ය. "තන්වීර් විදි වල සින්දු කියන සන්නාසියන් තමන් ගේ නළුවන් මෙන් යොදා ගත්තට, ඒ අය ඇත්ත ගායකයින්. ඒ කියන්නේ ඔවුන්ට තියෙන ගායන හැකියාව, අපේ වෘත්තීය ගායකයින්ටවත් නැහැ. ඔවුන් ගේ හඬ, ගායන ශෛලිය, හරිම ප්‍රබලයි. ප්‍රසාංගීය ගායන කලාවක් ඒක. ඒ වීදි නළුවන් ගේ ශරීරයේ තියෙන ලාලිත්‍ය, සුමට බව, රංගන ශිල්පය සම්බන්ධ පුහුණුවකින් ලබා ගන්න අමාරුයි. ඒක පරම්පරාගත වෙනම රංගන කුසලතාවයක්. ඒ වාසිය මට තිබුණෙ නැහැ."

සැබෑ ය. ඒ වාසිය අපේ රටේ කිසිවෙකුට ලැබිය නොහැක. එනිසා හබිබ් තන්වීර් ගිය ගමන සරච්චන්ද්‍ර එදා ගියේ නම්, අද අපට කතා කරන්නට සරච්චන්ද්‍රයෙකු නොසිටිනු ඇත. නිරිඇල්ල මෙපමණින් ගොඩ එන්නේ අපේ රට, ලෝකයට විවෘත වී දසක තුනකට ආසන්න වූ පසු තන්වීර් ගේ නාට්‍යයක් අනුවර්තනය කළ හෙයිනි. මේ දසක තුන ඇතුළත අපේ යොවුන් පරම්පරාවන් සංස්කෘතිකමය වශයෙන් විවෘතව ඇත. අද ගමේ ඕනෑම තරුණයෙකුට තරුණියකට තමන් නටන්නේ කවර වේග රිද්ම නැටුම් සම්ප්‍රදායක් දැයි නොදැන සිටියත් නටන්නට හැකි ය. මහා සංස්කෘතියක් තුල නොවුනත් අද පරම්පරාව, ලෞකික සංස්කෘතියක් ඇතුළත විවිධ ගායන සම්ප්‍රදායන් අසති. ගයති. දිනපතා ජීවිතයේ ඔවුනට එවැනි නැටුම් වැයුම් ගැයුම් හා හරඹ කරන්නට ඕනෑ තරම් අවස්ථා එළඹෙති. නිරිඇල්ලට "චරන්දාස් චෝර්" අනුවර්තනය කරන්නට හමු වන්නේ, සරච්චන්ද්‍ර යුගයේ හීනෙකින් වත් බලාපොරොත්තු විය නොහැකි වූ මේ අලුත් දඟකාර පරම්පරාව ය.

එනිසා ඇත්ත නම්, පැරණි පරම්පරා සමගින් හබිබ් තන්වීර් බාගෙට මරා හෝ "චරන්දාස් චෝර්" නිෂ්පාදනය කළ නොහැකිය යන්න ය. ඊට ප්‍රධාන හේතුවක් වනුයේ පැරණි පරම්පරාවල හැඩ ගැසීම, වසර 2500 ක පිරිසිදු, දේශීය, මහා බෞද්ධ සංස්කෘතියක කෙලෙස් ප්‍රහීන කෙරෙන ජීවයක් සමගින් පැවතීම ය. එය ථෙරවාදී බෞද්ධ සංස්කෘතියේ "නච්ච ගීත වාදිථ විසූඛ දස්සන" සමගින් ගොඩ නැගුණකි. අප ගේ මේ හැදියාව ජීවිතයේ ලෞකික

වින්දනයට ඉඩ තැබුවේ නැත. එය සංසාර ගමන තව දිගු කරන්නට බැඳීම් ඇති කළ හැකි යැයි දාර්ශනිකව සනාථ කරන්නට වූයෙනි. හින්දු සහ කතෝලික / ක්‍රිස්තියානි ආගම් මෙන් ගීත හා නැටුම් සමගින් බෞද්ධාගම සම්බන්ධ නොවන්නේ ජීවිතයේ මේ අල්පේච්ඡ භාවිතය හේතුවෙනි. එනිසා බෞද්ධ ජන සමාජය ගායන වාදන හා නර්තන නොමැතිව පැවත ආවකි.

අප ගේ සංස්කෘතියට වාදන හා නැටුම් එකතු වන්නේ රජ මාළිගාවේ බලපෑම සමගින් මිස, ජන සමාජය ඇසුරෙන් ගොඩ නැගුණු කලාවන් ලෙස නොවේ. දකුණු ඉන්දීය ආභාෂය ඇතිව ගොඩ නැගෙන වෙස් නැටුම් හා සොකරි අප දන්නා උඩ රට, සබරගමු හා පහත රට නැටුම් සඳහා පදනම දමන්නේ ද රජ මාළිගාව සමගින් පැවැත් වෙන උත්සව සඳහා ය. අපේ රටේ පළමු පෙරහැර පැවැත්වෙන්නේ ද රජ මාළිගාවල හින්දු වන්දනාමාන සඳහා ය. අපේ පැරණි රජවරුන් දකුණු ඉන්දීය කුමාරිකාවන් සහේට ගැනීම නිසාවෙන් පැමිණෙන හින්දු ආගම, ථෙරවාදී බුද්ධාගමට එකතු කරන දෙවිවරුන් වෙනුවෙන් පළමු පෙරහැර පැවැත්වෙන්නේ දේව පෙරහැර ලෙසිනි. අදටත් අප ගේ දැවැන්තම සංස්කෘතිකාංගයක් වන මහ නුවර ඇසළ පෙරහැරෙහි හින්දු දෙවිවරුන් වෙනුවෙන් පෙරහැර සතරක්ම ඇත්තේ ඒ සම්ප්‍රදාය නිසාවෙනි. පෙරහැරෙහි රාජකාරී වෙනුවෙන් කුල පැවත එන්නේ ද ඒවා රජ මාළිගාවේ වගකීම් ලෙස තහවුරු වූ නිසාවෙනි. එනිසා ඒ කුල වලට පිටතින් පැරණි සමාජයේ නැටුම් වැයුම් සමාජගත නොවන්නේ ය.

පොදු සමාජ ජීවයෙන් පිටත, රාජකාරී ලෙස පවත්වා ගන්නා මේ නැටුම් හා වැයුම් සඳහා බෞද්ධ සංස්කෘතියේ "නච්ච ගීත වාදිථ විසූක දස්සන" ඇසුරෙහි විකාශනයක්, වර්ධනයක් නොමැත්තේ ය. ඒවා හුදෙක් රාජකාරී කාර්යන් ලෙස පවත්වා ගන්නා හෙයිනි. කුල සීමා තුල සිර වූයෙන් සහ දෛනික සමාජ ජීවිතයේ වින්දනයට, භාව ප්‍රකාශනයට කිසිදු සම්බන්ධයක් නොවූයෙන් මේ නැටුම් හා වැයුම් සඳහා අලුතින් කිසිවක් එකතු කිරීමට සමාජයට ඉඩ ලැබෙන්නේ ද නැත. එනිසාම සමාජයෙන් බිහි වන දක්ෂ ගායකයින් නර්තකයින් අපට පැරණි යුගයේ හමු නොවී ය. හීන් බබා ධර්මසිරි, නිත්තවෙල ගුණයා අපට හමුවන්නේ ඒ සීමාවන් සමගින් ය. එබැවින් ලෝකෙන් උතුම් අපේ රටෙහි කලා සංස්කෘතික වින්දනය, අල්පේච්ඡ වින්දනයක් ලෙස පැවතුනකි. ඉන්දීය සමාජයේ මෙන් හින්දු ආගම සමග ගොඩ නැගෙන උත්තර භාරතීය, කර්ණාටක සංගීත සම්ප්‍රදායන් හා කතකාලී, භරත වැනි නැටුම් සම්ප්‍රදායන්, අපේ රටේ ඇති නොවන්නේ මේ හේතුවෙනි.

මෙය කදිමට දිස් වන්නේ අපේ සංගීත ඉතිහාසයේ පළමු යුගයෙහි ය. පළමු සංගීතඥයින් ගායක ගායිකාවන් අති බහුතරයම අබෞද්ධයෝ වූහ. බෞද්ධ ගීත ගායනා කරන්නේ ද අබෞද්ධයෝ ය. එම්.කේ වින්සන්ට්, ගවුස් මාස්ටර්, රූපසිංහ මාස්ටර්, කරීම්, ආර් මුත්තුසාමි, සුනිල් ශාන්ත, ආනන්ද සමරකෝන්, මොහිදීන් බෙග්, හරුන් ලන්ත්‍රා, ලක්ෂ්මි බායි, රුක්මණී දේවි, ලතා වල්පොල වැනි නම් මතක් කළ හැකි නම්, ඔවුන් සියල්ලෝම අන්‍ය ආගමිකයින් වූහ. සිංහල බෞද්ධ ගායකයින් කෙමෙන් දොරට වඩින්නේ 50 දසකයෙන් පසුව ය. ඒ සිංහල බෞද්ධ දේශපාලනය විසින් අලුත් සිංහල බෞද්ධ සංස්කෘතියක් සඳහා 1956 න් පසු දැනුවත් අත ගැසීමක් කළ පසුව ය. නැවතත් එය සිදුවන්නේ පැරණි රජ මාළිගාව වෙනුවට නවීන ඒකීය රාජ්‍ය ඔස්සේ ය.

ඒ අනුව තන්වීර් සතු වූ වාසිය නිරිඇල්ලට නොතිබුණාට, අපේ පැරණි පරම්පරාව සමග කොටු වීමේ අවාසියෙන් නිරිඇල්ල යාන්තමින් වුවත් බේරෙන්නේ ය. නිරිඇල්ල "චරන්දාස් චෝර්" අනුවර්තනය කිරීම තව වසර කිහිපයකින් ප්‍රමාද කළේ නම්, එය නොකෙරෙන්නට බෙහෙවින් ඉඩ ඇත. වසර කිහිපයකට පෙර නිරිඇල්ලට එදා තිබූ යම් පමණකට විවෘත වූ සංස්කෘතික පරිසරය ද නැවත ඇහිරෙන්නට පටන් ගෙන ඇති හෙයිනි. යුද්ධය වෙනුවෙන් ඒකීය සිංහල රාජ්‍යයක් ගොඩ නැගීමේ සිංහල බෞද්ධ මතවාදය රාජ්‍ය මතවාදය ලෙස තහවුරු කිරීමට

හවුල් වූ සියලු කලා කීර්තිලා දැන් නැවතත් පරිවර්තන හා අනුවර්තන නාට්‍ය සියල්ල බාහිරෙන් ගෙනෙන බාල කලා භාවිතයක් ලෙස බැහැර කරන්නට කතා කරති. ඔවුන්ට අනුව මේ රටේ සිංහලෙන් බිහි විය යුත්තේ ස්වතන්ත්‍ර නාට්‍යයම පමණි.

නැවත ලිං මැඩි සංස්කෘතියකට යන්නට සූදානම් වට පිටාවක නිරිඇල්ල ගේ හබිබ් තන්වීර් භාවිතයට කුමක් විය හැකි ද ? තන්වීර් මිය ගිය පසු ඔහු ගේ "චරන්දාස් චෝර්" නාට්‍ය ඔහුගේ ම උපන් ප්‍රාන්තය වන චත්තිස්ගාර් හි තහනම් කෙරින. ඒ භාරතීය ජනතා පක්ෂයේ අන්තවාදී හින්දු දේශපාලනය විසින් ය. අප ඉන්නේද එවැනිම බහුතරයේ අන්තවාදී දේශපාලනයක් යටතේ ය. එහෙයින් මේ ගෞතම බුදුන් ගේ දේශයෙහි නාට්‍ය කලාවට විය හැක්කේ කුමක් ද ? චරන්දාස්ට නිරිඇල්ල පැතූ පරිදි රජ විය නොහැක. චරන්දාස් දැන් මෙහිද මිය යා යුතු ය.

කුසල් පෙරේරා