ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා චින්තනය හා භාවිතය කෙරෙහි ලෙස්ටර්ගේ බලපෑම

සිනමා 20 වන සියවසේ මානව ශිෂ්ටාචාරයේ තාක්‍ෂණික සහ සංස්කෘතික වර්ධනයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් යුරෝපීය ශිෂ්ටාචාරයේ පාදක කොට ගෙන බිහි වූ නව කලා හා සංහතික විනෝදාස්වාද මාධ්‍යයකි. සිනමාව මානව සංහතිය සමාජ යථාර්ථයට දක්වන ලද නව ප්‍රවේශයක් නව මානයක් සහ නව සංජානන මාදිලියක් ලෙස හඳුනා ගත යුතුය. සිනමාවට පූර්ව ව පැවැති සියලු කලා මාධ්‍යයන් සහ සංහතික විඥාපන මාධ්‍යයක් එක්ව ගත්තද ළඟාවිය නොහැකි යථාර්ථය පිළිබඳ නව භාවාතිශය සබුද්ධික පිංතූරයක් මිනිසා තුළ නිර්මාණය කිරීමට සමත්ය. එය යථාර්ථය පිළිබඳ සංශ්ලේෂීය ආකල්පයක් ගොඩ නැඟීමට සමත් සියලු කලා මාධ්‍යයන්හි සංශ්ලේෂීය මාධ්‍යයකි. සිනමාව මානවයා විසින් යථාර්ථය මායාවී ආකාරයට පරාවර්තනය කිරීමේ ක්‍රියාවලියේ දී මෙතෙක් මිනිසා විසින් සම්පාදිත සංහතික සන්නිවේදන තාක්‍ෂණික සහ සංස්කෘතික ආධ්‍යාත්මික ස්වරූප සහ උපක්‍රම භාවිතයට ගනු ලැබේ. මේ නිසා ගැඹුරු සහ පුළුල් අර්ථයෙන් විමසා බලන විට පෙනී යන්නේ සිනමාව යනු පාරිශුද්ධ තාක්‍ෂණික මාධ්‍යයක් පමණක් වත් පාරිශුද්ධ සංස්කෘතික මාධ්‍යයක් වත් නොවන අතර, එය අදාළ සමාජයෙහි මානව ද්‍රව්‍ය සමඟ අවියෝජනීයව සබැඳි ඇති තාක්‍ෂණික සංස්කෘතික සහ කලාත්මක ආධ්‍යාත්මික මාධ්‍යයක් බවයි.

සිනමාව මූලික වශයෙන් යුරෝපා ශිෂ්ටාචාරය පාදක කොට ගෙන නිර්මාණය වී වර්ධනය වුව ද ඊට පසු කාලීනව එය විවිධ ජාතික සංස්කෘතික සන්දර්භයන් තුළ වර්ධනය වූයේ හුදු කලාත්මක ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් වශයෙන් පමණක් නොව, අදාළ ජාතික සංස්කෘතික සහ ඊට අදාළ මානව ද්‍රව්‍යයේ විශේෂතා ගතිලක්‍ෂණ හැඩ රුව ද සමගිනි. ඒ අනුව යුරෝපය තුළ බිහි වූ සහ වර්ධනය වූ සිනමාව තුළ විවිධ විශේෂතා පවතිනවා සේම විවිධ ජාතික සංස්කෘතික පරිස්ථිති තුළ වර්ධනය වූ සිනමාවේ ඊට අදාළ කැපී පෙනෙන විශේෂතා නිරීක්‍ෂණය වේ.

· විශේෂයෙන් මුල් කාලීන ශ්‍රී ලාංකේය සිනමාව දකුණු ඉන්දිය සිනමාව පාදක කොට ගෙන හැඩ ගැසුණු අතර, ඒ තුළ දක්නට ලැබුණේ සම්භාව්‍ය සිනමාවේ ලක්‍ෂණවලට වඩා සිනමාවට පූර්ව පැවැති කලාමාධ්‍යයන්ගේ ලක්ෂණ වන අතර, එය මූලික වශයෙන් වට්ටෝරු සිනමාවකි. මේ ඓතිහාසික වර්ධනයට අනුව ක්‍රමානුකූලව ශ්‍රී ලාංකේය සිනමාවේ අනන්‍යතා ලක්‍ෂණ සහ විශේෂතා හැඩගැසෙන්නට ආරම්භ වන්නේ 50 දශකයේ අගභාගය වන විට බව පෙනේ. ඉන් අනතුරුව ක්‍රමානුකූලව ශ්‍රී

ලාංකේය සිනමා චින්තනයක හැඩගැස්ම ආරම්භ වූ අතර, එහි විශේෂතා සකස්වීමෙහි ලා තීරණාත්මක බලපෑමක් ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ සිනමා කෘති තුළින් සිදු වූ බව පෙන්වා දිය යුතුය.

ලෝකයේ ඕනෑම ජාතික සංස්කෘතික හැඩගැසෙන්නා වූ සිනමා චින්තනය ඒ අදාළ සමාජ, ආර්ථික, දේශපාලන, සංස්කෘතික සාධකවල බලපෑම පමණක් නොව, සිනමාකරණයට ඍජු ලෙස සම්බන්ධ වන නිර්මාණ ශිල්පීන්ගේ බලපෑම ද සැලකිය යුතු සමහර විට තීරණාත්මක මට්ටමක පවතී. ලෝකයේ ඕනෑම ජාතික සංස්කෘතික පසුබිමක උත්පාදනය වන සිනමා චින්තනය හැඩ ගැසෙන්නේ අදාළ සංස්කෘතිය ප්‍රතික්ෂේප කරමින් හෝ එය උන්මූලවාදී විවේචනයකට භාජනය කරමින් නොව ඊට ප්‍රතිපක්ෂව එම ජාතික සංස්කෘතියේ අභ්‍යන්තර පර්යාලෝකයක ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි. එනම් අදාළ සංස්කෘතියෙහි සහ පුරාණෝක්තියෙහි සංස්කෘතික වටිනාකම්ල පුරුෂාර්ථ සහ හර පද්ධතියන්හි සිදුවන අභ්‍යන්තරීකරණය සහ අන්තරික්ෂේපණය තුළිනි. මෙය ලෝකයේ බොහෝ ජාතික සංස්කෘතික ස්වරූප පාදක කොට ගෙන බිහි වූ සිනමා චින්තනයන්ගේ සහ භාවිතයන්ගේ දක්නට ලැබෙන පොදු නියමානුකූලතාවකි. මෙය ඉතා සංකීර්ණ ක්‍රියාවලියක් වන අතර, එය බොහෝ විට දාර්ශනික සහ මානව සංස්කෘතිකවේදිය ස්වභාවයක් ගන්නා බව අවධාරණය කළ යුතුය.

මෙම සිනමා චින්තනය හැඩගැසීමේහි ලා වූ පොදු නියමානුකූලතාව තර්කෝසියානු සිනමා භාවිතය තුළ රුසියානු සිනමාවේ ද, කුරසෝවියානු සිනමා භාවිතය තුළ ජපාන සිනමාවේ ද, මරිඩ් මරිඩීයානු සිනමා භාවිතය තුළ ඉරාන සිනමාවේ ද, වර්ධනය වී ජාතික හැඩයක් පමණක් නොව ගෝලීය අනන්‍යතාවක් ද අත්පත් කර ගත්තේය. නමුත් ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා චින්තනයේ විශේෂතා හැඩගැසීමෙහි ලා ලෙස්ටරියානු සිනමා භාවිතය මගින් අප ඉහත ගෙන හැර දක්වන ලද ලෝක සිනමාවේ ජාතික - සංස්කෘතික ප්‍රවණතාවේ ලක්ෂණ පිළිබිඹු වන්නේ ද යන්න අවිනිශ්චයකි. මෙය ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා චින්තනයේ සහ සිනමා සංස්කෘතිකයේ ගැටලුවක් වශයෙන් සලකා ගවේෂණය කළ යුත්තක් බව අපගේ හැඟීමයි.

ලෙස්ටරියානු සිනමා චින්තනය සහ භාවිතය තුළ ආධිපත්‍යයික ප්‍රවණතාව ලෙස ඉදිරිපත් වන්නේ ජාතික සංස්කෘතික සහ සාම්ප්‍රදායික - පුරාණෝක්තිවේදී හර පද්ධතිය විනිවිද ගොස් අභ්‍යයන්තරිකරණයට ලක් කොට ඒවා සිනමා මාධ්‍යයේ අනන්‍යතාවට සහ එහි නියමානුකූලතාවලට ආවේණික ස්වභාවයන්ට අනුව ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීම වෙනුවට සාම්ප්‍රදායික හර පද්ධතීන් මතුපිටින් ගෙන හැර දක්වා නිෂ්ප්‍රභ කිරීමය. එය අප ඉහත ගෙනහැර දක්වන ලද සම්භාව්‍ය යුරෝප සිනමාකරණ සම්ප්‍රදායට පොදුවේ සිනමා මාධ්‍යයේ සංස්කෘතික භාවිතයට ප්‍රතිවිරුද්ධ ප්‍රවණතාවකි. ලෙස්ටර්ගේ 'ගම්පෙරළිය' 'නිධානය' 'වැකන්ද වලව්ව' මෙයට කැපීපෙනෙන නිදර්ශන වන්නේය. මෙහි දී අවධාරණය කළ යුත්තේ ලෙස්ටරියානු සිනමා භාවිතය තුළ ලාංකේය ප්‍රාග් සිනමා සාහිත්‍යයික චින්තනයේ පරමාදර්ශ අදහස් අඩු වැඩි වශයෙන් ඒ ආකාරයට ම හෝ ඊට සමීප ආකාරයට හෝ සිනමාරෝපණීකරණයට ලක් කිරීමේ ප්‍රයත්නයක් නිරීක්ෂණය වන්නේය. නිදර්ශනයක් වශයෙන් මාර්ටින් වික්‍රමසිංහගේ 'ගම්පෙරළිය' නවකතාවේ ලිඛිත වාච්‍ය-සාහිත්යික ස්වරූපය සහ ඉන් ධ්වනිත වන අර්ථප්‍රකාශනය සහ එය පාදක කොට ගෙන නිර්මාණය වන ලෙස්ටර්ගේ 'ගම්පෙරළිය' චිත්‍රපට අතර වෙනසක් දක්නට නොමැත. එය ඇත්ත වශයෙන්ම ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් තවත් ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් බවට පරිවර්තනය වීමේ ප්‍රශ්නයකට පමණක් ඌනනය කොට අර්ථ දැක්වීම සුදුසු නොවේ. එක් ක්‍රමයක් හෝ මාධ්‍යයක් තවත් ක්‍රමයක් හෝ මාධ්‍යයක් බවට පරිවර්තනය වීමේ නියමයන් විද්‍යාව තුළ හමු නොවන අතර, සිදුවිය හැක්කේ එක් මාධ්‍යයක් තවත් මාධ්‍යයකින් විස්ථාපනය කිරීමකී. මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ සිය කෘතිය මඟින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන ස්වරූප සහ අර්ථ මූලික

වශයෙන් වාච්‍ය - සාහිත්‍යික ස්වරූපය මත සිදු වන අතර, එය පාදක කොට ගෙන ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් ශ්‍රව්‍ය-දෘශ්‍ය ප්‍රකාශන මාධ්‍ය මත සිදු වන්නේය. ඇත්ත වශයෙන් මෙය එකිනෙකට වෙනස් ප්‍රකාශන මාධ්‍ය දෙකක් පමණක් නොව, යථාර්ථය පිළිබඳ එකිනෙකට වෙනස් මානයන් සහ ප්‍රවේශයන් ද දෙකකි. ගම්පෙරළිය සිනමා කෘතිය තුළ අදාළ ප්‍රකාශන මාධ්‍යයීය ගතිලක්ෂණ හැඩ තල පමණක් නොව, යථාර්ථය පිළිබඳව අප තුළ ඇති කරන සංජානනීය සහ රූපකමය ආකල්පයේ වෙනස නොහැඟෙන්නේය. මෙය ලෙස්ටරියානු සිනමා චින්තනයේ භාවිතයේ නිර්මාණාත්මක පමණක් නොව, සත්තාවාදී මෙන්ම ඥානවිභාගාත්මක ගැටලුවකි. මාර්ටින් වික්‍රමසිංහගේ ගම්පෙරළියේ වාච්‍ය-සාහිත්‍යික තර්කනය සිනමාකරණ පටිපාටියට යටත් විය යුතු බවත්, නමුත් එය අතික්‍රමණය කරමින් ඒ තුළ වාච්‍ය-සාහිත්‍යික ස්වරූපයේ තර්කනය සහ අවබෝධනය ඉස්මතු වීම ලෙස්ටරියානු සිනමා චින්තනයේ සහ භාවිතයේ දාරිද්‍රතාවකි. මෙය නව දෙයක් වන අතර, එය දැක්මක් පමණක් නොව, චින්තනයකි. මෙය අදාළ නව කතාව පාදක කොට ගෙන ගොඩනැඟෙන තිර රචනය තුළ දැනටමත් ශක්‍යතාවක් ලෙස පවතින්නේය. එසේම ඉදිරි පියවරවල දී පූර්ණ සිනමාරූපිකතාවක් ඉල්ලා සිටින ප්‍රවණතාවක පසුවන්නේය. තිරරචනය දැනටමත් චිත්‍රපටය මෙන්ම සංශ්ලේෂීය ස්වරූපයක් අත්පත් කර ගෙන සිටී. නමුත් ඒ වරම තිරරචනය වාච්‍ය සාහිත්‍යික ස්වාධීනත්වය අහිමි නොකර ගන්නේය. මෙය සංකීර්ණ අපෝහකාත්මක සම්බන්ධතාවක් තුළ කලා මාධ්‍යයක් තවත් කලා මාධ්‍යයක් බවට පරිවර්තනය වීමේ ප්‍රපංචමය මාදිලියකට වඩා එකිනෙකට වෙනස් කලා මාධ්‍යයන් දෙකක් සමාන්තරව පැවැතෙමින් නව මාධ්‍යයක් බිහිවීම සලකුණු කරන අවස්ථාවකි.

ශ්‍රී ලංකාවේ සිනමා චින්තනයේ සහ භාවිතයේ ඓතිහාසික ඌන සංවර්ධිතභාවය විද්‍යමාන වන මහ පරිමානීය පැතිකඩක් වන්නේ ලෝක සිනමාවේ චින්තනයේ සහ භාවිතයේ මට්ටමට සාපේක්ෂව එය සලකා බැලීමය. විශේෂයෙන් විසිවන සියවසේ දෙවන සහ තුන්වන දශකවල දී ලෝක සිනමා චින්තනය සහ භාවිතය ශ්‍රී ලාංකාවේ වර්ධනය වන්නට වූයේ විසිවන සියවසේ 50 සහ 60 දශකවල බව පෙන්වා දිය යුතුය. නමුත් ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් සිනමාවට ප්‍රවිෂ්ට වන විට එනම් 20 වන සියවස මැද භාගය වන විට ලෝක සිනමා චින්තනය සහ භාවිතය අත්පත් කොට ගෙන තිබූ වර්ධන මට්ටම සමඟ එය ග්‍රහණය කොට ගෙන ඉදිරියට යා යුතුව තිබූ බව ඓතිහාසික තර්කනය බල කර සිටින්නේය. නමුත් එය එසේ සිදු නොවූ බව ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා ඉතිහාසය පෙන්වා දෙන්නේය.

මෙහි දී අවධාරණය කළ යුතු කාරණයක් වන්නේ සිනමා භාෂාවේ සහ සිනමා රූපකයේ ඓතිහාසික ක්‍රියාවලිය තුළ සිනමා භාෂාව සහ සිනමා රූපක යථාර්ථය ක්‍රමානුකූලව ග්‍රහණය කර ගැනීම සිදු විය. සිනමා භාෂාවේ සහ සිනමා රූපකයේ ව්‍යූහය ඓතිහාසික වශයෙන් විපරිවර්තනය වෙමින් නිරන්තරවම ඓතිහාසික වශයෙන් සංයුක්ත තත්ත්වයක් සහ ස්වරූපයක් අත්පත් කර ගන්නේය. මේ අනුව සිනමා යථාර්ථය ගැඹුරින් සහ පුළුල් පරාසයකින් සමස්ත පරිමාණයෙන් ග්‍රහණය කර ගැනීම දක්වා වර්ධනය වී ඇත. එසේ ම සිනමා රූපකයේ සහ සිනමා භාෂාවේ වර්ධනයේ අභ්‍යන්තර ව්‍යූහය ඉතිහාසයක් ද තිබේ. නමුත් එහි ඓතිහාසික ප්‍රවේශයෙන් තොරව සිනමා භාෂාවේ සහ සිනමා රූපකයේ වර්ධනයේ අභ්‍යන්තර ව්‍යූහය තේරුම් ගත නොහැකිය. ඒ නිසා යම් නිශ්චිත ඓතිහාසික මොහොතක සිනමාකරණයේ යෙදීමේ දී එය ප්‍රාරම්භයේ සිට යළි ආරම්භ කිරීම අවශ්‍ය නොවන අතර, එය පසු කොට ආ ගමන් මඟ අධ්‍යයනය කිරීම තුළින් අදාළ නිශ්චිත මොහොතේ ආරම්භ කළ හැකිය. නමුත් ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා ආරම්භය සටහන් වූයේ දෙවන ලෝක යුද්ධයෙන් පසු ලෝක සිනමාව අත්පත් කොට ගෙන සිටි නව වර්ධනයන්ගේ සිට නොව, ලෝක සිනමාව 20 වන සියවස ආරම්භයේ තිබූ වර්ධන මට්ටම මතය.

මෙය ශ්‍රී ලංකාවේ සිනමා න්‍යායයේ සහ භාවිතයේ ඓතිහාසික විශේෂතාවක් පමණක් නොව, ශ්‍රී ලංකාවේ සන්නිවේදන සංහතික සන්නිවේදන සහ සංහතික මාධ්‍ය න්‍යායයේ සහ භාවිතයේ ද නිරීක්ෂණය වන ඌන සංවර්ධිත භාවයකි.

ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් සිනමාකරණයට ආධුනික සිනමාකරුවකු ලෙස 1952දී පැමිණෙන අතර, ඔහුගේ අනාගත සිනමා දැක්ම චින්තනය සහ භාවිතය හැඩගැස්මෙහි ලා ඔහුගේ සමාජ සංස්කෘතික සහ වෘත්තීය පසුබිම බලපා තිබේ. මොහු සිනමාවට අවතීර්ණ වන්නේ ඉංග්‍රීසි මාධ්‍යය පාදක සංහතික මාධ්‍යකරණයේ යොදන ප්‍රවෘත්තිකාරකයෙකු ලෙසය. යුරෝපයේ සිනමාව පැමිණි බොහෝ දෙනා සිනමාකරණයට අවතීර්ණ වී ඇත්තේ සම්භාව්‍ය යුරෝපා ආධ්‍යාත්මික සහ සංස්කෘතික බුද්ධිමත් ක්ෂේත්‍රය ඔස්සේය. ඒ අතර ඡායාරූප ශිල්පීහු, ලේඛකයෝ, සංස්කෘතික විචාරකයෝ ද වෙති. එසේම සිනමා අධ්‍යයන තුළින් සිනමාවට ප්‍රවිෂ්ට වූවන් ද බහුලව දක්නට ලැබේ. ලෙස්ටර්ගේ අනාගත සිනමා චින්තනය සහ සිනමා භාවිතය හැඩගැස්මෙහි ලා සංහතික මාධ්‍යවේදීය බලපෑම විශේෂ කොට සැලකිය යුතු නොවුවත්, එම වෘත්තියේ ස්වභාවය, ශෛලිය සහ ආකෘතිය ඔහුගේ සිනමා චින්තනයට සහ සිනමා භාවිතයට බලපා තිබෙන බව අපගේ හැඟීමයි. විශේෂයෙන්ම සංහතික මාධ්‍යවේදය සමාජ යථාර්ථය පරාවර්තනය කරන ආකාරය මෙන්ම සංහතික මාධ්‍යවේදයෙහි ආධිපත්‍ය දරන අනුභූතිවාදී සහ ප්‍රපංචවාදී ස්වරූපය ලෙස්ටර්ගේ සිනමාකරණයට බලපා තිබේ. මානව ජීවිතය ස්පර්ශ කරන සමාජ, සංස්කෘතික, දේශපාලන, පුරාණෝක්තිවේදී,සාම්ප්‍රදායික ප්‍රපංචව, සහ සංසිද්ධිවල අභ්‍යන්තර ගති ස්වභාවයන් දක්වා විනිවිද සහ අන්තික්ෂේපණය නොවී ඒවා සංහතික තලයෙහි ස්පර්ශ කිරීමට සහ අභිප්‍රේරණය කිරීමට ආධාරක වන බලි තොවිල් වෙස් මුහුණු ආදී මානව සන්තතයේ ගුප්ත ජුගුප්සා ජනක දේවල් ශ්‍රව්‍ය-දෘශ්‍ය අභිප්‍රේරණාත්මක ජාලයක් ලෙස සරලව පාවිච්චි කළ අතර, නමුත් ඒවා තුළ නිලින ලාංකේය සංස්කෘතික ජීවිතයේ ගතික සහ ප්‍රතිවිරෝධයන් තේරුම් ගැනීමට ප්‍රයත්න නොදැරූ අතර, ඒවා සෘජු සහ යාන්ත්‍රික ස්වරූපයෙන් ප්‍රතික්ෂේප කළේය. යම් නිශ්චිත ජාතික-සංස්කෘතික පැවැත්මක ජීවිතයේ අභ්‍යන්තර හරය ස්පර්ශ කිරීම සඳහා තියුණු සංස්කෘතික සහ දාර්ශනික විඥානයක් මෙන්ම සංවර්ධිත සිනමාත්මක චින්තනයක් සහ භාවිතයක් අත්‍යවශ්‍ය වේ.

ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා ඉතිහාසය තුළ ලෙස්ටරියානු සිනමා භාවිතයේ සහ චින්තනයේ ඓතිහාසික සහ විෂයයික සීමා ප්‍රබල ලෙස විද්‍යමාන වන අතර, ශ්‍රී ලාංකේය අධිපත්‍යවාදී සහ ජනප්‍රිය සිනමා දෘෂ්ටිවාදය තුළ එම තත්ත්වය ඉස්මතු වීමෙ ඉඩ කඩ අහුරා තිබේ.

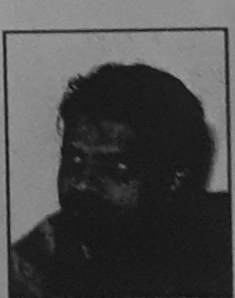
වර්තමානයේ දී ලෙස්ටරියානු සිනමා චින්තනය සහ සිනමා භාවිතය ශාස්ත්‍රීයව විද්‍යාත්මකව අධ්‍යයන කිරීමෙහි ලා අභිමුඛ ප්‍රබල බාධාවක් ලෙස පවතින්නන් ඒ පිළිබඳව පවතින අධිපතිවාදී සහ ජනප්‍රියවාදී දෘෂ්ටිවාදයයි.

ලෙස්ටරියානු සිනමා චින්තනය සහ සිනමා භාවිතය ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා චින්තනයේ සහ සිනමා භාවිතයේ හැඩගැස්ම සහ එහි අනාගත ප්‍රවණතා කෙරෙහි තීරණාත්මක බලපෑමක් සිදුකොට ඇති බව අවධාරණය කළ යුතුය. මේ බව පශ්චාත් ලෙස්ටරියානු ශ්‍රී ලංකා සිනමා ඉතිහාසය දෙස බලන විට මනාව පැහැදිලි වේ. ලෙස්ටර්ගෙන් පසු ධර්මසේන පතිරාජ, වසන්ත ඔබේසේකර, ධර්මසිරි බණ්ඩාරනායක යන අය යම් යම් විකරණයන් සහිතව පශ්චාත් ලෙස්ටරියානු සිනමා චින්තනය සහ භාවිතයම ඉදිරියට වර්ධනය කළ අතර, මීට අමතරව ප්‍රසන්න විතානගේ, අශෝක හඳගම එහි වර්තමාන ප්‍රකාශකයෝ වෙති. නමුත් අද්‍යතන සිනමාකරුවන් දෙදෙනෙකු වන විමුක්ති ජයසුන්දර සහ බූඩි කීර්තිසේන ලෙස්ටරියානු සිනමා රාමුවෙන් පිට ශ්‍රී ලාංකේය සිනමාව වෙනත් මානයක් ඔස්සේ වර්ධනය කරමින් සිටින බව පෙනේ.

වර්තමානයේ චිත්‍රපටය යනු ඒක මානික අවබෝධයක් නොවන අතර, එය මිනිසාගේ ජීවිතයේ සහ මානව සංහතියේ ජීවිතයේ විවිධ පැතිකඩ ගැඹුරින් සහ සංකීර්ණ පරිස්ථිතියක් තුළ නිරූපණය කරන මාධ්‍යයකි. සමකාලීන සිනමා තිරය සංකීර්ණ සමාජ-දේශපාලන ක්‍රියාවලින් දිගහැරෙන කැඩපතක් බවට පරිවර්තනය වී තිබේ. එය හැම විටම එකිනෙක ප්‍රතිවිරෝධී ලෝක දෘෂ්ටිවාද පාදක කොට ගෙන තියුණු අරගලයක් සිදු වන ස්ථානයකි. කලාව සඳහා සැමදාකම මූලික ප්‍රශ්නයක් බවට පත් වූයේ එය යථාර්ථයට දක්වන සම්බන්ධතාව පිළිබඳ ගැටලුවයි. කලාව තුළ සිනමාව තුළ වීරයාගේ රූපකායන්, ශෛලීන් සහතික කිරීමේ ගැටලුව සැමදාකම ලෝක දෘෂ්ටිවාද, බලවේග, ප්‍රවණතා සහ විවිධ සෞන්දාර්යාත්මක පද්ධති සහ සංකල්ප අවකාශ තුළ අරගලයක් වශයෙන් පවතී. මිනිසාගේ හැඟීම්, භාව, අදහස්, සිතුවිලි සඳහා වූ අරගලයක් සිදුවන්නේය. මෙම සංකල්පීය අවකාශය තුළ සිදු වන අරගලය සහ සිනමාකරුවාගේ සමාජ ආස්ථානය, දැක්ම එසේ ම සිය ප්‍රකාශන මාධ්‍යය වශයෙන් සිනමා මාධ්‍ය පිළිබඳ ඇති අවබෝධය සමඟ සිනමාකරුවාගේ නිර්මාණ ප්‍රවේශය හැඩගැසෙන්නේය. ඒ අනුව එක් එක් නිර්මාණ ඊට අදාළ සිය අනන්‍යතාවක් ලබා ගන්නේය. ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ නිර්මාණවලට වඩා මහගම සේකරගේ 'තුංමංහංදිය' තිස්ස ලියනසූරියගේ 'පුංචිබබා' ගාමිණී ෆොන්සේකාගේ 'පරසතු මල්' සිරිගුණසිංහගේ 'සත්සමුදුර' දයානන්ද ගුණවර්ධනගේ 'බක්මහ දීගේ' චිත්‍රපට සිනමාත්මක සහ සෞන්දර්යාත්මක පරාමිතීන් සහ වටිනාකම් අතින් ඉදිරියෙන් සිටින්නේය.

ශ්‍රී ලංකාවේ සිනමාකරණයේ සහ සිනමාවේ ඓතිහාසික විකාශනයේ විශේෂතා දෙස සමාජවිද්‍යාත්මක වූද සිනමාත්මක - සෞන්දර්යාත්මක වූද දෘෂ්ටිකෝණයකින් සලකා බලන විට ප්‍රධාන ප්‍රවණතා දෙකක් හඳුනාගත හැකිය. ඉන් එක් ප්‍රවණතාවක් වන්නේ අප ඉහත ගෙන හැර දක්වන ලද චිත්‍රපට නියෝජනය කරන සිනමාත්මක-සෞන්දර්ය ප්‍රවණතාව වන අතර, අනෙක ලෙස්ටරියානු චිත්‍රපට නියෝජනය කරන පශ්චාත් විජිතවාදී, නවීකරණවාදී ප්‍රචාරාත්මක ප්‍රවණතාව වන්නේය. මින් පළමු ප්‍රවණතාව ලාංකේය ජන සමාජයේ දාර්ශනික පදනම පිළිබිඹු කරන අතර, දෙවන ප්‍රවණතාව සාම්ප්‍රදායික ජන සමාජය නවීකරණය කිරීම කෙරෙහි යොමු වූ දෘෂ්ටිවාදී-දේශපාලන නැඹුරුවක් පිළිබිඹු කරනු ලැබේ.

වර්තමාන ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා චින්තනයේ සහ සිනමා භාවිතයේ ගති ලක්ෂණ කෙරෙහි ඉහත අප ගෙන හැර දක්වන ලද ප්‍රවණතා දෙක නියෝජනය කරන ලක්ෂණ දැකිය හැකිය.



ටියුඩර් වීරසිංහ