

හතර වන ජාත්‍යන්තරයේ ජාත්‍යන්තර කමිටුවේ ප්‍රකාශනය

ශ්‍රී ලාංකික සිනමාවේදී ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ අභාවානුකථනය පිළිබඳ අදහස් දැක්වීමකට පිලිතුරක්

A reply to a comment on the obituary of Sri Lankan filmmaker Lester James Peries

පානි විජේසිරිවර්ධන හා ගාමිනී කරුනාතිලක විසින්
2018 ජූලි 24

හත පලවන්නේ 2018 මැයි 23 දා ලෝක සමාජවාදී වෙබ් අඩවිය පලකළ අභාවානුකථනය පිළිබඳ අදහස් දැක්වීමකි. ලිපියේ කර්තෘවරුන් වන පානි විජේසිරිවර්ධන හා ගාමිනී කරුනාතිලකගේ පිලිතුරක් ඊට පසුව පලවේ.

පන්ඩුල ගොඩවත්තගෙන් ලිපියක්

මෙම ලිපිය තුළ සලකිය යුතු සීමාසහිතකම් හා වැරදි කිහිපයක් පවතී.

ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ට තිබුණේ අතිශයින් ම අසමාකාර චිත්‍රපට වෘත්තීය ජීවිතයකි. 'දෙලොවක් අතර' (1966), 'නිධානය' (1972) හා 'අහසින් පොලොවට' (1978) වැනි යටත් විජිත හා පශ්චාත් යුද නව විජිතවාදී යුගයේ, ශ්‍රී ලංකාවේ නාගරික හා ඉඩම් හිමි ධනේශ්වරයේ සමාජ, සංස්කෘතික හා සදාචාරාත්මක කුණුවීම ගැඹුරින් විභාග කරන සත්‍ය වසයෙන් ම විශිෂ්ට හා අර්ථහාරී චිත්‍රපට ඔහු විසින් තැනී ය. එහෙත්, ඒ අතර ම, කල්පසු වූ ධනේශ්වර සංවර්ධනයක් සහිත පසුගාමී රටක තිබෙන වැඩිවසම්වාදී හා ආගමික පසුගාමීත්වය ද දේශපාලන ප්‍රතිගාමීත්වය හා විවිධාකාර මධ්‍යම පාන්තික ගතානුගතිකත්වයන් ද ඔහු විසින් අනුමත කළ හා සමහර අවස්ථාවල උත්කර්ෂයට පවා නැංවූ 'සන්දේශය' (1960), 'රන්සලු' (1967) හා 'දැස නිසා' (1972) වැනි බොල්, සාමාන්‍ය වර්ගයේ අනුගතවාදී චිත්‍රපට ද ඔහු නිෂ්පාදනය කළේ ය. ඇයි?

මාක්ස්වාදී කලා විචාරකයෙකුගේ ප්‍රධාන කර්තව්‍යය වන්නේ, මෙම ප්‍රශ්නය ඓතිහාසික ව හා භෞතිකවාදී ව විමසා බැලීම යි. මේ අර්ථයෙන් ගත්විට මෙම ලිපියේ කතුවරුන් එසේ කිරීමට බේදනීය ලෙස අසමත් ව ඇත.

1956 දී තැනූ රේඛාව චිත්‍රපටය තුළ, පීරිස්, ග්‍රාමීය ලංකාව (ශ්‍රී ලංකාව) තම මිටිපාවන් අභියෝගයට ලක්වූ විට ක්ෂණික ව ප්‍රවන්ඩ බවට පෙරලෙන මූලික ව නූගත් හා අවිඥානික ගම්මුත් වෙසෙන සුවදායී හා දේශපාලනික ව හුදකලා වූ රංගභූමියක් ලෙස චිත්‍රනය කළේ ය. එහෙත් යථාර්ථය තරමක් වෙනස් ය. 1950 ගනන් මැද වනවිට, ලංකාවේ ග්‍රාමීය තෙත් කලාපය, 1930 ගනන්වල ආර්ථික අවපාතය විසින් නිර්මිත ආහාර හිගය, සාගත, වසංගත හා අනෙකුත් සමාජීය

ව්‍යසනයන් හරහා ගමන් කර තිබුණු අතර, දෙවන ලෝක යුද්ධය විසින් පැටවූ සීමාවන්, පශ්චාත් යුද අවපාතය හා කොරියානු යුද්ධය අවසානයේ ඉස්මතු වූ ආර්ථික උභතෝකෝචකයන්ට ද එය මුහුණ දී තිබුණි. 1930 ගනන් මුල පටන් ලංකාවේ බොහෝ ග්‍රාමීය ප්‍රදේශ තුළ, ලංකා සම සමාජ පක්ෂයේ (ලසසප) හා ට්‍රොට්ස්කිවාදී බොල්ශෙවික් සම සමාජ පක්ෂයේ (බීඑස්පී) සමාජවාදී දේශපාලනයේ ද ස්ඵලිතවාදී ප්‍රතිසංස්කරණවාදී කොමියුනිස්ට් පක්ෂයේ (සීපී) දේශපාලනයේ ද බලපෑම, ක්‍රමානුකූල ව වැඩෙමින් තිබුණි. ග්‍රාමීය සමාජ අතෘප්තිය හා ලසසපට නැඹුරු වූ රැකියාලීකරණය අවමංගත කර බිඳ දැමීමට, 1940 ගනන් අගභාගයේ ධනපති ආන්ඩුව තෙත් කලාපයේ ගොවීන් දුෂ්කර වියලි කලාපයේ විශාල වසයෙන් පදිංචි කරවීමේ වැඩසටහන් ඇරඹී ය. ලසසපය 1953 දී නායකත්වය දුන් රටපුරා විහිදුණු හර්තාල් මහජන උද්ඝෝෂනය, ග්‍රාමීය හා වතු ප්‍රදේශවල ගොවීන් හා කම්කරුවන් අතර අධිෂ්ඨානවත්, කැරලිකාරී විරෝධතා ජනනය කළේ ය.

1956 දී 'රේඛාව' නිර්මාණය කරන විට, මේ සියලු සමාජීය ඉතිහාසය හා පැවති කොන්දේසි ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ට 'පිටස්තර' විය. මෙයට ප්‍රධාන හේතුව වූයේ, ලෙස්ටර් ලංකාවට පෙරලා පැමිණි 1952 පටන්, අන්ත දක්ෂිණාංශික ධනේශ්වර ආන්ඩුවේ 'රජයේ චිත්‍රපට ඒකකයෙහි' (ජීඑන්යූ) ප්‍රචාරනය තුළ බහුල වසයෙන් නිරත ව සිටීම යි. රනියා ජීඑන්යූවේ වාර්තා චිත්‍රපට - රැල්ලේ කීන්ගේ 'නෙලුම් ගම' (1953) හා ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ 'වියලි කලාපය අල්ලා ගැනීම' (1954) - දේශපාලන ප්‍රතිගාමීත්වයෙන් හා සමාජ මුග්ධත්වයෙන් ගහන ය. මෙම චිත්‍රපට නිෂ්පාදනය කරන ලද්දේ ආන්ඩුවේ ප්‍රතිගාමී හා පරිපීඩක ග්‍රාමීය සමාජ වැඩසටහන්වල තියුණු ප්‍රචාරනයේ ආවුද ලෙසිනි.

ඉන්දියාවේ සත්‍යජීත් රායි මෙන් ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් ඉතාලියානු නව යථාර්ථවාදයේ බලපෑමට ලක්වූයේ නැත. ඔහු ඒ බව කිසිදිනෙක පැවසුවේ ද නැත. ලෙස්ටර් ප්‍රමුඛ වසයෙන් උද්දීපනය වූයේ බ්‍රිතාන්‍ය වාර්තා චිත්‍රපට ව්‍යාපාරය, බ්‍රිතාන්‍ය නව සිනමාව සහ ෂෝන් රෙනෝවා, කාල් ඩුයෙර් වැනි සම්භාව්‍ය සංඥාවාදීන්ගේ සිනමාවෙනි.

1952 දී දක්ෂිණාංශික අග්‍රාමාත්‍ය ඩී. එස්. සේනානායක විසින්, ඉතාලියානු කොමියුනිස්ට් පක්ෂය සමග තිබූ සබඳතා නිසා 1949 දී ජීඑන්යූවේ වැඩසටහනු ආරම්භ කළ නව යථාර්ථවාදයට සමීප ඉතාලියානු

වාර්තා විනුපටකරුවන් දෙදෙනා වූ ගුලියෝ පෙට්ටෝනි හා ෆෙඩ්රිකෝ සෙරා නෙරපා දැමූ තතු තුළ, මෙම ලිපියේ කතුවරුන් නව යථාර්ථවාදය ගැන කතා කිරීම භාසාප්තක ය.

අයිවන් පීරිස් වැනි විනු ශිල්පීන්ගේ හා ලයනල් වෙන්ඩිට්ගේ පුරෝගාමී ජායාරූපකරනයේ සංස්කෘතික අදහස් උදහස්, සමාජ ආලෝචනා හා කලා නිර්මාණවලින්, ලෙස්ටර් පීරිස් තීරණාත්මක උද්දීපනය හා ශක්තිය උකහා ගෙන තිබුණා විය හැකි ය. මා හිතන හැටියට, ලෙස්ටර්ගේ මුල්කාලීන අවුරුදුවල වඩාත් ම වැදගත් සිද්ධිය වන්නේ, ලංකාවේ සියලුම නවීන කලාකරුවන් 1943 දී ලයනල් වෙන්ඩිට් නායකත්වය දුන් '43 කන්ඩායම' තුළ කන්ඩායම්ගත වීම යි.

නොදැනුවත් ව පරිවර්තනය වෙමින් සිටි නාගරික හා උපනාගරික සිංහල ඉහල මධ්‍යම පන්තියේ සංස්කෘතික නරඹත්වය, සමාජීය වියවුල් සහගත බව හා සදාචාරමය උභතෝකෝටිකය විනුනය කිරීමේ දී ලෙස්ටර් ඔහුගේ හොඳ ම මට්ටමේ සිටියේ ය. එහෙත් අද්‍යතන ශ්‍රී ලංකාවේ සමාජ-ආර්ථික වර්ධනයේ සමස්ත ගමන් මාවත තුළ මෙම පන්තියේ ගමන ඔහු සලකනු කලේ නැත. පශ්චාත් යුද බණේවර සමටිය බිඳ වැටීමෙන් ඉක්බිති ව, 1970 ගනන් අගභාගයේ ශ්‍රී ලංකාවට නව ලිබරල්වාදය හඳුන්වා දුන් අවධියේ ඔහු නැවතනු සෙයකි. සමහර විට, දිග්ගස්සුනු වාර්ගික සිවිල් යුද්ධය, පිම්මේ ඉහල යන පීචන වියදම්, සැමදා ඉහල යන අසමානතාව, කම්කරු පන්තික මහජන ව්‍යාපාරය තලා දැමීම, සමාජවාදී මහජන විඥානය අදුරු වීම, මහා පරිමාණ ගම්බද ඝාතන, සාපේක්ෂ ව පසුගාමී සිංහල මධ්‍යම පන්තික සංස්කෘතික වටපිටාව තුළ වැඩෙන පරිභෝජනවාදී- වාර්ගික ස්වෝත්තමවාදී- තත්කාර්යවාදී රුලේල හා අඛණ්ඩ රාජ්‍ය මර්දනය යන පසුකාලීන සිද්ධි, එනම් මේ සියලු කර්කෂ භාවයන් හා ක්ෂණික, තියුනු ලෙස සංවේදී, හුදකලා, නිදහස් වින්තනයක් සහිත ඉහල මධ්‍යම පන්තික කලාකරුවා ව වැඩිදුර විභාග කිරීමෙන් හා විශ්ලේෂනය කිරීමෙන් වැලැක්වුවා විය හැකි ය. ශ්‍රී ලංකාවේ යථාර්ථවාදී විගුහාත්මක නවකතාවේ වර්ධනය මන්දගාමී වීම හා ශ්‍රී ලංකාව තුළ ඓතිහාසික හා සමාජ විද්‍යාත්මක ශාස්ත්‍රීය පර්යේෂනයේ වර්ධනය දැඩි ලෙස බාධනය වීම යන ඒවාද මෙයට හේතු වන්නට ඇත.

අවසාන වසයෙන්, ලිපියේ එක් මුල් ජේදයකට අවධානය යොමු කිරීමට මම කැමැත්තෙමි.

"1947 දී ආරම්භ වූ ශ්‍රී ලාංකීය සිනමාවේ මුල් දශකය තුළ තිරගත කෙරුණු බොහෝ විනුපට නිෂ්පාදනය කෙරුණේ දකුණු ඉන්දියාවේ බැවින්, එවකට එහි පැවති සිනමා සංස්කෘතිය එම නිර්මාණ වලට ප්‍රබලව බල පෑවේය. ඇත්ත වසයෙන් බොහෝ අධ්‍යක්ෂවරුන් ද ඉන්දියාවෙන් පැමිණි අය විය. සැම විට ම පාහේ ගීත ගායනය හා නැටුම් අඩංගු වූ එම විනුපටවල ප්‍රබල ව ඉස්මතු වන වේදිකා නාට්‍යානුසාරී අංග ලක්ෂණ මගින් සිනමාරූපී ගුණය යටපත් කෙරී පැවතුනි."

මෙම ජේදයේ තුන්වන වාක්‍යය මුලුමනින් ම නිවැරදි ය. එහෙත් මා දැඩි ලෙස කියා සිටින්නේ, එහි පලමු හා දෙවන වාක්‍යයන් සමාජවාදී ජාත්‍යන්තරවාදයේ දේශපාලනික ආස්ථනයෙන් හා සංස්කෘතික ඉදිරිදර්ශනයෙන් තියුනු ලෙස වෙන් ව, ජාතිකවාදයට හා වාර්ගික ස්වෝත්තමවාදයට සමීප වන බව යි.

පසුව බ්‍රිතාන්‍ය විජිතවාදීන් වෙත ම ජාතික රාජ්‍යයක් බවට ප්‍රතිසංවිධානය කල එහි අසල්වැසි කුඩා දිවයිනට, දකුණු ඉන්දියාව සමග පැවති යෝධ හා අනුල්ලංඝනීය සංස්කෘතික සමානකම් හා සබඳතා හේතුවෙන්, සිංහල සිනමාව උපත ලැබුවේ දකුණු ඉන්දියානු දෙමල විනුගාර මත පදනම් වූනු වානිජ විනුපට කර්මාන්ත පද්ධතියෙනි. නලුවන්, රචකයන්, අධ්‍යක්ෂවරුන්, කැමරාකරුවන්, සංස්කරණ ශිල්පීන්, සැලසුම්කරුවන්, සංගීතඥයන් ආදී ශ්‍රී ලංකාවේ විනුපට කලාකරුවන් පුහුණු කරනු ලැබුවේ, තාක්ෂණික ව හා කලාත්මක ව ඉදිරියෙන් සිටි ඔවුන්ගේ දකුණු ඉන්දියානු සහකරුවන් විසිනි. විශේෂයෙන් ම, ශ්‍රී ලාංකික විනුපට කර්මාන්තය ඉහල දක්ෂතා සහිත කලාත්මක හා තාක්ෂණික කන්ඩායමක් සහිත ව වර්ධනය කරද්දී, තාක්ෂණික ව දියුනු දකුණු ඉන්දීය අධ්‍යක්ෂවරු, කැමරා ශිල්පියෝ, සංස්කරණ ශිල්පියෝ හා සැලසුම්කරුවෝ වඩාත් ම තීරණාත්මක භූමිකාව ඉෂ්ට කල හ. ඉහත සඳහන් කලාත්මක හා සංස්කෘතික වර්ධනය සිදු නොවන්නට, ජීවිතයෙන් ධෛර්යය සම්පන්න ව ඉල්ලා අස්සු ලෙස්ටර් පීරිස්ට හා අනෙක් දෙදෙනාට වැඩිකලක් එසේ කල නො හැකි වනු ඇත. ලෙස්ටර් කලාත්මක ඉදිරි පියවරක් තැබී ය. ඒ අතර ම, වානිජ විනුපට කර්මාන්තය හා විනුගාර අඛණ්ඩ ව ඔහුට සහයෝගය දෙමින් අනුපුරනය කලේ ය. ඔහුගේ මහා කෘතිය වන 'නිධානය' හා අවධානයට ලක්විය යුතු 'ගොලු හඳුවන' (1968) යන ඒවා කල හැක්කක් බවට පත්කලේ විනුගාර මුදල් හා එහි මූලික කාර්මික/කලාත්මක කුසලතාව යි.

මෙම සංකීර්ණ සංස්කෘතික අපෝහකය විශ්ලේෂනය කරනු වෙනුවට, ලෝසවෙඅඟි පානි විජේසිරිවර්ධන හා ගාමිනී කරුනාතිලක යන සහෝදරවරුන් නොදැනුවත් ලෙස ප්‍රයෝජනයට ගන්නේ, 1970 ගනන්වල දී තම විශාල දෙමල තරගකරුවන් ව ව්‍යාපාරයෙන් ඉවත් කිරීමට ප්‍රතිමල්ලව සිංහල විනුපට නිෂ්පාදකයන් විසින් යොදාගත් යුග ගනන් පැරනි, වැහැරී ගිය සිංහල ස්වෝත්තමවාදී හෙලාදැකීම් ය. මෙම ක්‍රියාදාමය කුටයට පත්වූයේ, 1983 දෙමල විරෝධී සංභාරයේ දී දකුණු ආසියාවේ විශාලතම එකක් හා වඩාත් ම තාක්ෂණික ව දියුනු විනුගාරයක් වූ 'විජය' විනුගාරය ප්‍රවණ්ඩ ලෙස ගිනිබත් කිරීමෙනි. එම විනුගාරය අයත් වූයේ ලෙස්ටර්ගේ 'නිධානය' නිෂ්පාදනය කල 'සිනමාස්' විනුපට සමාගමට යි.

ලෝසවෙඅඟි දීර්ඝ කාලීන පාඨකයෙක් ලෙස හා හජාජාක ආධාරකරුවෙක් ලෙස, ලෝසවෙඅඟි කලාව පිලිබඳ කර්තෘ ඩේවිඩ් වොලේස් සහෝදරයා මෙම ලිපිය සමීප ව විමසා බලා අවශ්‍ය නිවැරදි කිරීම් කිරීම අවශ්‍ය

යයි මම සිතමි.

පන්ඩුල ගොඩවත්ත

බීජ (ගෞරව) හා තිරගත කලා දර්ශනපති, එක්සත් රාජධානිය

* * *

හිතවත් පන්ඩුල ගොඩවත්ත,

ලෝක සමාජවාදී වෙබ් අඩවියේ 2018 මැයි 23 දා පලකල "ශ්‍රී ලාංකික සිනමාවේදී ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් 99 වන වියේ දී මිය යයි" යන අපගේ ලිපිය ගැන ඔබ දක්වා ඇති අදහස් ගැන කෘතඥ වෙමු. ඔබගේ ලිපිය, වැදගත් කලාත්මක හා දේශපාලන ප්‍රශ්න කිහිපයක් සාකච්ඡා කිරීමට අවස්ථාව ලබා දෙයි.

පීරිස්, "බොල්, සාමාන්‍ය වර්ගයේ හා අනුගතවාදී" චිත්‍රපට නිර්මාණය කල බවත්, ඔහුගේ නිර්මාණාත්මක ජීවිතය "අසමාන" බවත් ඔබ තර්ක කරයි. රලගට ඔබ කියා සිටින්නේ, ඔහුගේ සිනමා නිර්මාණ "පේතිහාසික ව හා භෞතිකවාදී ව" විභාග කිරීමට "බේදනීය" ලෙස අසමත් ව ඇති බව යි.

ඔබ යලි වතාවක් අපගේ අභාවානුකථනය පරිස්සමින් කියවුව හොත්, අපගේ මූලික අරමුණ වූයේ ශ්‍රී ලංකාවේ සිනමාවට පීරිස් කල පොදු ප්‍රතිපදානය -හෝ ඔහු එහි පියා ලෙස හැඳින්වෙන්නේ ඇයි ද යන්න- විභාග කිරීම මිස ඔහුගේ සමස්ත සිනමා ප්‍රතිපදානය විස්තරාත්මක ව තක්සේරු කිරීම නො වන බව ඔබ වටහා ගන්නවා ඇත.

එහෙත් පීරිස්ගේ සිනමා කෘති පිලිබඳ පරිපූර්ණ විභාග කිරීමක් අනවශ්‍ය බවක් මින් නොහැඟවෙයි. එවැනි ව්‍යාපෘතියක් වඩා වැදගත් වන අතර ම, තනි ලිපියක් තුළ අවශ්‍ය තරමින් ගවේෂණය කල නො හැක.

1947 දී ඇරඹුණු ලාංකීය සිනමාවේ පලමු දශකය තුළ තැනුණු චිත්‍රපටවල, වේදිකා නාට්‍යවල තාක්ෂණයන් හා සම්මතයන් ගැබ් ව තිබුණු බව අපගේ අභාවානුකථනය තුළ අපි සඳහන් කලෙමු. මෙම ප්‍රවේශය කලාත්මක රූපාකාරයේ සිනමාරූපී ගුණය යටපත් කිරීමට හෝ සීමා කිරීමට හේතු විය. පීරිස්ගේ පලමු වෘත්තන්ත චිත්‍රපටය වූ 1956 දී නිර්මාණය කල රේඛාව මෙම සීමිත විලාසිතාමය සම්මතයන්ගෙන් අර්ථහාරී බිඳී වෙන්වීමක් සලකනු කල බව ද අපි නිරීක්ෂණය කලෙමු.

පීරිස් සිදුකල අර්ථහාරී සෞන්දර්යාත්මක වෙනස ගැන සඳහන් නො කරන ඔබ, රේඛාව තැනීමට පසුබිම් වූ ලංකාවේ ග්‍රාමීය ජීවිතයෙන් ඔහුගේ තිබුණා යයි කියන පිටිස්තර භාවය පිලිබඳව දීර්ඝ ව ලියයි. පිටිස්තර භාවය පිලිබඳ ඔබගේ තර්කය සාධනය කිරීමට, එක්සත් ජාතික පක්ෂ (එජාප) ආන්ඩුවේ කප්පාදු පියවරවලට එරෙහි ව ලංකා සම සමාජ පක්ෂය (ලසසප) විසින් කැඳවුම් කල 1953 හර්තාලයට ග්‍රාමීය ජනයා ක්‍රියාකාරී ව සහභාගි වූ බවත්, රේඛාවේ සිදුවීමට විපරිත ව, එවැනි ජනයා ඔවුන්ගේ ආගමික-මිටිකාමය විශ්වාසයන් අභියෝගයට ලක්වූ විට ප්‍රවන්ධ බවට පත් නො වන බවත් ඔබ අවධාරණය කරයි. ඔබගේ තර්කය යාන්ත්‍රික හා ව්‍යාජ ය.

කොරියානු යුද්ධය අවසන් වීමෙන් පසුව වර්ධනය වූ ආර්ථික අර්බුදයට ප්‍රතිචාර ලෙස එජාප ආන්ඩුව මහජනයා මත එල්ල කල ප්‍රහාර, කම්කරු පන්තියේ අර්ධ-කැරලිකාරී ව්‍යාපාරයක් අවුලුවාලූ බව සැඟ ය. මෙම ව්‍යාපාරයට නායකත්වය දුන් ලසසපය, 1953 අගෝස්තුවේ කම්කරු පන්තියේ එක්දින මහා වැඩ වර්ජනයක් කැඳවූ අතර, එය ග්‍රාමීය ජනයාගේ සහයෝගය ආකර්ෂණය කරගත්තේ ය. ලසසප නායකත්වයේ ආරම්භක සැලසුම්වලට විපරිත ව, හර්තාලය දින තුනක් දක්වා දිග්ගැස්සුණි.

හර්තාලය තමන්ගේ පාර්ලිමේන්තු ගනන් බැලීම්වල පීඩන උපාමාරුවක් ලෙස භාවිතා කිරීමට ලසසප අපේක්ෂා කල ද පාලක පන්තිය එයින් දුරදිග යන නිගමන උකහා ගත්තේ ය. කම්කරු පන්තිය හා ග්‍රාමීය ජනයා ආගමික හා වාර්ගික රේඛා ඔස්සේ බෙදීමට, එස්. ඩබ්ලිව්. ආර්. ඩී. බන්ධාරනායකගේ විකල්ප ධනපති පක්ෂය හා එහි සිංහල-බෞද්ධ ක්‍රියාමාර්ගය දීර්ගත් කරමින් පාලක පන්තිය එයට ප්‍රතිචාර දැක්වී ය.

විප්ලවකාරී ලංකා සම සමාජ පක්ෂයේ ශ්‍රී ලප් ගුණවර්ධන නායකත්වය දුන් හර්තාල නායකත්වයේ එක් පාර්ශවයක්, ස්වෝත්තමවාදී මහජන එක්සත් පෙරමුණ (මඑපෙ) ස්ථාපනය කරමින් මහමැතිවරනයට තරග කිරීමට 1956 දී බන්ධාරනායක සමග බලවේග ඒකරාශී කලේ ය. ලසසපය, මඑපෙ සමග නිතරග ශිවිසුමකට එලඹුණු අතර, මැතිවරනය ජයග්‍රහණය කල බන්ධාරනායක අගමැති ධුරයට පත් විය.

මෙම මූලික පේතිහාසික හා දේශපාලන කාරණා ද ග්‍රාමීය මෙන් ම නාගරික ව ද මහජනයාගේ සමාජ, දේශපාලනික හා සංස්කෘතික වර්ධනය මත ඒවායේ බලපෑම ද ඔබ විසින් නො තකා හරී. කෙටිකාලීන කැරැල්ලට සහභාගි වූ නිසා ග්‍රාමීය ජනයා ඔවුන්ගේ සියලු ආවර්ණ-කල්පිත දැකීම් එක්රැයකින් අත්හලේ ය යන ඔබගේ ව්‍යාජ හා රූපික උපකල්පනය කරා මෙ මගින් ඔබ ව ධාවනය කරවයි.

එහෙත්, ග්‍රාමීය ගොවි ජනයාගේ දෘෂ්ටිවාදාත්මක ව පරිපීඩිත ස්වභාවය, නිෂ්පාදන සම්බන්ධතා ද ඇතුලු සමාජ ජීවිතයේ නව රූපයන් විසින් පැරනි ඒවා විස්ථාපනය නො කර ජයගත නො හැක. ලියෝන් ට්‍රොට්ස්කි විස්තර කල පරිදි, 1917 විප්ලවයෙන් පසුව ද රුසියාවේ ග්‍රාමීය ගනානුගතික හැසිරීම් රටාවන් වසර ගනනක් යන තෙක් පැවතුනි: "ආවේනික බරක් ලෙස විඥානය මත රැඳී තිබෙන අර්ථ විරහිත ඇඳහීම් විවේචනයෙන් පමනක් විනාශ කල නො හැක" ඒවා විස්ථාපනය කල හැක්කේ, නව ජීවන රූපාකාර, නව සන්තෘෂ්ටිත්, නව හා වඩා සංස්කෘතික රගහල් මගින් (ලියෝන් ට්‍රොට්ස්කි, "වොඩිකා, පල්ලිය හා සිනමාව" (1923), දෛනික ජීවිතයේ ගැටලු).

පීරිස් මූලින් රැකියාවේ නිරත වූ රජයේ චිත්‍රපට ඒකකය, එවකට ආන්ඩුවේ ජනපදකරන වැඩසටහනට ප්‍රචාරනය දීමේ දී ප්‍රතිගාමී භූමිකාවක් ඉෂ්ට කල කියන විට ඔබ නිවැරදි ය. පන්ති සමාජය තුළ ආන්ඩුවක

විනුපට ඒකකයකින් යමෙකුට අපේක්ෂා කලහැක්කේ අන් කවරක් ද?

ඔහුගේ වැඩවල කොටසක් ලෙස මේවායින් සමහර විනුපට පීරිස් ප්‍රතිපදානය කල හැකි ව තිබුනත්, තමන්ගේ ම ස්වාධීන සිනමාත්මක නිර්මාණ සඳහා වසර හතරක් තුල ඔහු ආන්ඩුවේ විනුපට ඒකකයෙන් ඉල්ලා අස්වීම ඔහුගේ ගෞරවයට හේතු වේ. අභාවානුකථනය තුල අප පෙන්වා දුන් පරිදි, ඔහුගේ තීන්දුව ඔහුගේ වෘත්තීය ජීවිතයේ හා සමස්තයක් ලෙස ශ්‍රී ලාංකික සිනමාවේ වර්ධනයට මාවන විවෘත කලේ ය. කොයි හැටි වෙතත්, දෙන ලද කලාකරුවෙකු "පිලිගනු ලැබීමට" මුලුමනින් කැලැල් රහිත, පරස්පරවිරෝධයන්ගෙන් තොර දේශපාලනික වාර්තාවක් සතුව සිටීමේ ඔබ ඉදිරිපත් කරන නිර්ණායකය ධනෝචර කලාකරුවන්ට ව්‍යවහාර කලහොත් පීඩා නො ලබනු ඇත්තේ කියෙන් කිදෙනෙක් ද? යලත්, මෙය රූපිකවාදය යි.

අනතුරුව ඔබ පවසන්නේ ඉන්දියානු අධ්‍යක්ෂ සත්‍යජීත් රායි ට මෙන් ඉතාලියානු නව-යතාර්ථවාදය පීරිස් ට බල නොපෑ බව සහ තම සිනමා ජීවිතයට එය බලපෑ බවක් පීරිස් පවා ප්‍රකාශ කොට නොමැති බවයි. ඔබේ මෙම ප්‍රකාශය දෙයාකාරයකින් සාවද්‍ය ය.

පලමු ව, තමන් ඉතාලියානු නව-යතාර්ථවාදයේ බලපෑමට ලක්වූ පීරිස් විවෘත ව ප්‍රකාශ කලේ ය: "මාගේ කෘතීන් මත බලපෑ ප්‍රධානතම හේතු දෙක බ්‍රිතාන්‍ය වාර්තා විනුපට හා ඉතාලියානු නව-යතාර්ථවාදය කරා දිව යන බව මම කියමි" (ඒ. ජේ. ගුනවර්ධන, ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්: ජීවිතය හා නිර්මාණ, ආසියානු විනුපට මධ්‍යස්ථාන ප්‍රකාශකයෝ, 2005, 79 පිටුව).

දෙවනු ව, බැරෑරුම් විචාරකයන් විසින් කලාකරුවන් හා කලා කෘති පිලිබඳ තම තක්සේරුව පදනම් කරන්නේ, හුදෙක් කලාකරුවාගේ අදහස් හෝ අභිප්‍රායන් මත පමණක් නො ව, විෂයය පිලිබඳ වෛෂයික විශ්ලේෂනයක් ද මත ය. ඔබගේ අවධාරනයට විපරිත ව, දෙවන ලෝක යුද්ධයෙන් ඉක්බිති ව කම්කරුවන් හා දගින් මුහුණ දුන් ආර්ථික හා සදාචාරාත්මක දුෂ්කරතා පිලිබඳ කතා, ස්ථානයේ සිට ම රැගත කිරීම හා වෘත්තීය නො වන නලුනිලියන් යොදාගැනීම ආදී ඉතාලියානු නව-යතාර්ථවාදී සිනමාවේ බොහෝ ලක්ෂණ, රේඛාව තුල පැහැදිලි ව දක්නට ලැබේ. කවර හැටියෙන් ගත්ත ද ඒ සමයේ ජාත්‍යන්තර සිනමාවේ මෙම ලක්ෂණ හා හැඩයන් පීරිස්ගේ විනුපටවලට අහම්බෙන් පැමිණියා නො වේ.

අවසාන වසයෙන්, ඔබ, අපගේ ලිපියේ එක් ඡේදයක් දැඩි විවේචනය සඳහා බැහැගැනී. එම ඡේදය මෙසේ ය: "1947 දී ආරම්භ වූ ශ්‍රී ලාංකීය සිනමාවේ මුල් දශකය තුල තිරගත කෙරුණු බොහෝ විනුපට නිෂ්පාදනය කෙරුණේ දකුණු ඉන්දියාවේ බැවින්, එවකට එහි පැවති සිනමා සංස්කෘතිය එම නිර්මාණ වලට ප්‍රබලව බල පෑවේය. ඇත්ත වසයෙන් බොහෝ අධ්‍යක්ෂවරුන් ද ඉන්දියාවෙන් පැමිණි අය විය. සෑම විට ම පාහේ ගීත ගායනය හා නැටුම් අඩංගු වූ එම විනුපටවල ප්‍රබල ව ඉස්මතු වන වේදිකා නාට්‍යානුසාරී අංග ලක්ෂණ මගින්

සිනමාරූපී ගුණය යටපත් කෙරී පැවතුනි."

ඔබ මෙසේ සඳහන් කරයි: "මෙම ඡේදයේ තුන්වන වාක්‍යය මුලුමනින් ම නිවැරදි ය. එහෙත් මා දැඩි ලෙස කියා සිටින්නේ, එහි පලමු හා දෙවන වාක්‍යයන් සමාජවාදී ජාත්‍යන්තරවාදයේ දේශපාලනික ආස්ථනයෙන් හා සංස්කෘතික ඉදිරිදර්ශනයෙන් තියුණු ලෙස වෙන් ව, ජාතිකවාදයට හා වාර්ගික ස්වෝත්තමවාදයට සමීප වන බව යි."

තුන්වන වාක්‍යය "මුලුමනින් ම නිවැරදි" යයි ඔබ ප්‍රකාශ කරයි. එහෙත්, ශ්‍රී ලාංකික සිනමාවේ කලාත්මක ගුණය සීමා කල මෙම ලක්ෂණ පැමිණියේ කොයිනි ද? ඒ ඇයි?

එය දකුණු ඉන්දියානු සිනමාවෙහි බලපෑමේ ප්‍රතිඵලයක් ය යන්න ඔබ ප්‍රතික්ෂේප කරන්නෙහි ද? ඔබ මෙම තක්සේරුව ප්‍රතික්ෂේප කරන බවක් නො පෙනේ. අප විසින් වෛෂයික සත්‍යය ප්‍රකාශ කොට ඇති තතු තුල, අප ජාත්‍යන්තරවාදයෙන් ඉවත හැරී, ජාතිකවාදය හා ස්වෝත්තමවාදය වෙතට නැඹුරු වූනු බව ඔබ කියන්නේ කෙසේ ද?

මාක්ස්වාදී විචාරකයාගේ කර්තව්‍යය වන්නේ සියලු කොන්දේසි තුල කම්කරු පන්තියට සත්‍යය ප්‍රකාශ කිරීම යි. ශ්‍රී ලංකාව හා ඉන්දියාව වැනි රටවල සංස්කෘතික හා ආර්ථික පසුගාමීත්වයට, විජිතවාදී පීඩනය සහ අධිරාජ්‍යවාදී යුගය තුල ධනෝචර-ප්‍රජාතන්ත්‍රවාදී විප්ලවය සම්පූර්ණ කිරීමට ජාතික ධනෝචරයට නො හැකි විම යනාදී දේශපාලන හා ඓතිහාසික හේතු පවතින බව ප්‍රකාශ කිරීමට අප පැකිලෙන්නේ නැත.

ඔබගේ චෝදනාවන්ට විපරිත ව, අප පෙන්වුම් කලේ, පීරිස් ශ්‍රී ලාංකික සිනමාවේ මට්ටම ඉහල දැමූ බව හා එසේ කිරීමට ඔහු සමත් වූයේ ජාත්‍යන්තර සිනමාවට නිරාවරනය වීමේ උපකාරය තිබුණු නිසා බව යි. ඒ අර්ථයෙන් ගත් කල, අපගේ අක්ෂය මුලුමනින් ම ජාත්‍යන්තරවාදී ය.

දකුණු ආසියාවේ වඩාත් ම තාක්ෂණික ව වර්ධිත විනුා ගාරවලින් එකක් වූ ශ්‍රී ලංකාවේ විජය විනුාගාරය, 1983 දී ගිනිබත් කරන ලද්දේ දකුණු ඉන්දියානු සිනමාව කෙරෙහි සිංහල ජනයා අතර තිබූ ස්වෝත්තමවාදී ආකල්පය නිසා ය යන්න ව්‍යාජයකි.

විජය විනුාගාරයට ගිනි තැබුවේ, 1983 කල ජූලිය සමයේ, ජනාධිපති ජේ. ආර්. ජයවර්ධනගේ එජාප ආන්ඩුවේ කැබිනට් ඇමතිගෙකු වූ සිරිල් මැතිවිගේ අනුග්‍රහයෙන් සංවිධිත වූ දෙමල-විරෝධී වර්ගවාදීන් විසින් මුදාහල ප්‍රජාගනවාදී සංහාරයේ කොටසක් ලෙස බව හොඳින් ස්ථාපිත කරැනකි.

ඔබ මෙම සත්‍යය නො තකා හැරීම හා කිසිදු සාධනයකින් තොර ව අපට සිංහල ස්වෝත්තමවාදී යයි චෝදනා කිරීම, ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ කාර්යය හා ශ්‍රී ලාංකික සිනමාවට ඔහුගේ වැදගත් ප්‍රතිපදානය ගැඹුරින් විභාග කිරීමට කිසිදු ප්‍රතිපදානයක් නොකරන සාවද්‍ය වනිශ්චයන්ගෙන් යුත් පරිභව කිරීමකි.

මෙයට අවංක,
පානි විජේසිරිවර්ධන හා ගාමිනී කරැනාතිලක