සිංහල චිත්‍රපටි කලාවේ සකස් විය යුතු තැන්

තිස්ස ඒ. ද පොන්සේකා

''කඩවුණු පොරොන්දුව'' සමග ඇති වූ සිංහල චිත්‍රපටයේ උපතේ සිට අද වනතුරු පසුගිය අවුරුදු දහතුන තුළ එහි දියුණුවක් වූවායැයි කෙනෙකුට කිවහැකිද? දියුණුවක් නොව එහි කිසියම් වෙනස්කම් කිහිපයක් නම් පැහැදිලි ය. වසරකට නිපදවා මහජන ප්‍රදර්ශනයට තබන චිත්‍රපට සංඛ්‍යාව පසුගිය අවුරුදු කීපය තුළ සීඝ්‍රයෙන් වැඩිවී ඇත. මීට අවුරුදු පහකට පමණ පෙර වනතුරු එක් වසරකදී නිපදවා පෙන්වූ සිංහල චිත්‍රපට සංඛ්‍යාව දෙකකට වැඩිවූයේ කලාතුරකිනි. එහෙත් අද වසරකට සිංහල චිත්‍රපට හයක් හෝ හතක් පෙන්වනු ලැබේ. තවද, කාර්මික අතින් පසුගිය අවුරුදු පහ තුළ සිංහල සිනමාව ලබා ඇත්තේ සෑහෙන දියුණුවකි. කාර්මික අතින් සෑහෙන තත්වයක් උසුලන චිත්‍රාගාර තුනක් දැනට දිවයිනේ ඇත. චිත්‍රාගාර පහසුකම් සොයා චිත්‍රපට නිපදවීමට ඉන්දියාව බලාගිය සිංහල චිත්‍රපට නිෂ්පාදකයින්ට එසේ යෑමට තවත් උවමනා නැත. මේ සෑමට වඩා වැදගත් වන්නේ අද ලංකාවේ උගත් වැදගත් අය අතර සිංහල සිනමාව ගැන ඇතිවී ඇති උනන්දුවයි. ''කඩවුණු පොරොන්දුව'' මුලින්ම ප්‍රදර්ශනය කළ කාලයේදී ද මෙවැනිම උනන්දුවක් තිබුණි. ඒ උනන්දුව නැගී ආවේ මුල්ම සිංහල කථානාද චිත්‍රය නැරඹීමෙන් ලත් අත්දැකීමේ නවතාවය තුළින්යැයි මට සිතේ. ''අශෝකමාලා'' චිත්‍රපටියෙන් පසු මෙහි උගත් වැදගත් පක්ෂය සිංහල චිත්‍රපටය අමතක කර දැමූහ. ඔවුන්ගේ නෙත් සිංහල සිනමාවට නැවතත් ඇරුණේ ''රේඛාව'' චිත්‍රපටියත් සමග යැයි මම සිතමි. එතැන්සිට ඒ උනන්දුව කෙමෙන් වැඩුනා මිස අඩුනොවී ය. සිංහල සිනමාවේ අනාගතය ගැන සිතන්නන් සතුටට පත්කරන්නකි මෙය. එහෙත් මේ කරුණු කිහිපයෙන් අපට සෑහීමකට පත්විය හැකිද? සිංහල සිනමාව සෑහෙන දියුණුවක් ලබා ඇතැයි ඉහතකී කරුණු අනුව අපට ඔප්පු කළ හැකි ද? නොහැක. ඒ ඇයි?

සිනමාව අවශ්‍යයෙන්ම කලාවකි. ශ්‍රේෂ්ඨතම කලාවකි. චිත්‍රපටය කලා කෘතියකි. එහි වටිනාකම මුළුමනින්ම රැඳී ඇත්තේ එහි කලාත්මක ගුණය මත ය. චිත්‍රපටයක් කාර්මික අතින්, කොතරම් දියුණුවූවත් කලාත්මක අතින් හීන නම් එය නිසරු කෘතියක් ලෙස බැහැර කිරීමට සිදුවෙයි. සිංහල සිනමාව ගැන අපට කිසිසේත් සෑහීමකට පත්විය නොහැක්කේ මෙන්න මේ අනුව කල්පනා කර බලන විටයි. කලාත්මක අතින් බලන විට ''කඩවුණු පොරොන්දුව'' ත් අළුත්ම සිංහල චිත්‍රපටිය වන ''සුහද දිවිපිදුම''ත් අතර කිසිදු වෙනසක් නොපෙනේ. මේ චිත්‍රපට දෙක වෙන්කරන අවුරුදුදහතුන තුළ සිංහල සිනමාව පල්වන දියත්තක් මෙන් එකතැනම රැඳී ඇත. සිංහල සිනමාව කලාත්මක අතින් මෙසේ ඇට්ටකුණා වූයේ ඇයි?

සිංහල සිනමාවට බීජ වූයේ ටවර්හෝල් වේදිකා නාට්‍යයැයි මම සිතමි. සිංහල සිනමාවේ ප්‍රධාන අධ්‍යක්ෂකවරුන් දෙදෙනාහැටියට මෑතක්වනතුරුම වැජඹුණු බී. ඒ. ඩබ්ලිව්. ජයමාන්න සහ සිරිසේන විමලවීර යන දෙදෙනා මුලින්ම කටයුතු කළේ වේදිකා නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරුන් හැටියටයි. වේදිකා

වෙන් සිනමාවට බට ඔවුහු සිනමාව ගැන පැහැදිලි වැටහීමකින් තොර වූවෝ වූහ. එබැවින් මොවුන් අතින් බිහි වූ චිත්‍රපටි, කැමරාගත කරණ ලද වේදිකා නාට්‍ය මිස චිත්‍රපට නොවේ. මේ චිත්‍රපටවල ඉදිරිපත් කිරීම, පසුබිම සකස් කිරීම, දෙබස් හා රඟපෑම යන හැමෙකකින්ම ප්‍රකට වූයේ වේදිකා නාට්‍ය ලක්ෂණයි. අසංවර ලෙස අත්පා සොලවමින් සීමාව ඉක්මවා කරන රූකඩ රඟපෑම, මරහඬ තලන්නා වැනි පණ්ඩිත සංස්කෘත පද බහුල දෙබස් හා කෘත්‍රිම පසුබිම් දර්ශන මේ වේදිකා සිනමාවේ ප්‍රධානතම ලක්ෂණ විය. ''කඩවුණු පොරොන්දුව'' සිට ''කැලෑහඳ'' දක්වා මේ ශෛලියේ වෙනසක් නොවී ය. මේ චිත්‍රපට දෙක අතරතුර වූ අවුරුදු හය ඇතුළත බිහි වූ සිංහල චිත්‍රපට ගණනාවම පොදුවේ මේ ''වේදිකා සිනමා'' අච්චුවට වැටෙයි. ඒවා එකිනෙකට වෙන්කොට හඳුනාගැනීමට බැරිතරමට ස්වරූපය අතින් ඒකාකාරවී ය. මේ ඒකාකාරත්වයෙන් නරඹන්නන් වෙහෙසට පත්නුවූයේ, සිංහල චිත්‍රපට එකල ඉතා දුර්ලභ වූ බැවිනි.

ඉහතකී ''වේදිකා සිනමාවේ'' වෙනසක් ඇති කළේ ''සුජාතා'' චිත්‍රපටය යැයි මම සිතමි. දකුණු ඉන්දියානු චිත්‍රාගාරයක දකුණු ඉන්දියානු අධ්‍යක්ෂවරයෙකුගේ මෙහෙයවීම යටතේ නිපදවන ලද මෙම චිත්‍රපටියේ පසුබිම් ගායනයට ද දෙමළ ගායක ගායිකාවෝ සිටියහ. දකුණු ඉන්දියානු සිනමා සම්ප්‍රදය සිංහල සිනමාව කෙරෙහි බලපෑමට පටන්ගත්තේ මෙතැන් සිට ය. කථාව සිංහලෙන් නොකෙරෙන්නටත්, ලංකාවේ පසුබිම් දර්ශන ඇතුළත් නොවෙන්නටත් ''සුජාතා'' මුළුමනින්ම දෙමළ චිත්‍රපටියක් විය. මුළුමනින්ම දකුණු ඉන්දියානු අධ්‍යක්ෂවරයෙකුගේ මෙහෙයවීම යටතේ නිපදවුණු බැවින්දෝ, ''සුජාතා'' චිත්‍රය වේදිකා නාට්‍ය ලක්ෂණවලින් බොහෝ දුරට මිදී තිබුණි. මෙතෙක් නිපදවූ ''වේදිකා චිත්‍රපට'' වලට මදක් වෙනස් වූ ''සුජාතා'' මේ නවතාවය නිසා මහත්සේ ජනප්‍රිය විය. ''සුජාතා'' වත් සමඟම තිරගත වුණු ''කැලෑහඳ'' ''සුජාතා'' වට මදක් වෙනස් මුහුණුවරක් ගත්තේ ය. ටී. ඒ ඩබ්ලිව්. ජයමාන්න හා සිං නැමැති ඉන්දියානු අධ්‍යක්ෂකවරයෙකුගේද සම අධ්‍යක්ෂකත්වය යටතේ නිපැයුණු ''කැලෑහඳ'' තුළින් වේදිකා නාට්‍ය ලක්ෂණ පමණක් නොව දකුණු ඉන්දියානු සිනමා ලක්ෂණ ද එකසේ ප්‍රකට විය. ''කැලෑහඳ'' ජනප්‍රිය වූයේ එයට මුල් වූ නව කථාව සිංහල පාඨකයන් අතර ලබා තිබුණු ප්‍රසිද්ධිය නිසා ය. සුජාතා හා ''කැලෑහඳ'' යන චිත්‍රපට දෙකම එකසේ පහත් චිත්‍රපට දෙකක් විය. දෙකටම වස්තු වූයේ පහත් රස අවුස්සන කිසිදු සාහිත්‍යයික වටිනාකමක් නැති බොළඳ පෙම්හැලි ය. කලාත්මක අතින් බලන විට මේ චිත්‍රපටි දෙක මීට පෙර නිපදවූ වේදිකා චිත්‍රපට තරමටම නිසරු කෘතීන් ය.

එහෙත් ''සුජාතා'' හා ''කැලෑහඳ'' සිංහල සිනමාවේ එක්තරා අවස්ථාවක් පැහැදිලි කරයි. මේ අනුව බලන කල මේ කෘතීන් දෙකේ කිසියම් වැදගත් කමක් ඇත. ''සුජාතා'' හා ''කැලෑහඳ'' චිත්‍රපට දෙකෙන් පසු සිනමාව මහත් සේ ආකූල ව්‍යාකූල වූයේ යැයි මට සිතේ. ''සුජාතාවත්'' සමඟ සිංහල සිනමාවට ඇබ්බැහි වුණු දකුණු ඉන්දියානු ලක්ෂණ එවක් පටන් නිපැයුණු හැම චිත්‍රපටියකින්ම ප්‍රකට විය. ''සුජාතා'' ව මෙහි දී අපට වැදගත් වනුයේ එය සිංහල සිනමාවට දකුණු ඉන්දියානු ලක්ෂණ ඇබ්බැහි කළ නිසාම නොවේ. සිංහල චිත්‍රපටයක් නිපදවීමේ දී කිසි බියක් නැතිව අනුගමනය කළ හැකි සූත්තරයක් (Formula) ''සුජාතා'' ව සිංහල චිත්‍රපටි නිෂ්පාදකයන්ට ඉගැන්වූයේ ය. ඒ සූත්තරය මෙසේ යි:—

සිංහල චිත්‍රපටියක් නිපදවීමේ දී ඉතාමත්ම වැදගත් ප්‍රශ්නය වනුයේ ඉතාමත්ම අඩු මිළට එය නිපදවා වැඩිම මුදලක් ගරාගැනීමයි. මෙය කරන්නේ කෙසේ ද? මීට අවුරුදු ගණනකට පෙර පෙන්වන ලදුව දැනට නරඹන්නන්ගේ මතකයෙන් ඈත් වී ඇති හින්දි හෝ දෙමළ චිත්‍රපටියක කථාව උපුටාගෙන, එහි චරිතයන්ට සිංහල නම් ගම් යොද, සිංහල දෙබස් දමා ගැනීමෙන් කථාවක් සොයා ගැනීමේ ප්‍රශ්නය ලෙහෙසියෙන්ම විසඳා දෙයි. චිත්‍රපටියට නළු නිළියන් තෝරා ගත් පසු ඔවුන්ව දකුණු ඉන්දියාවේ චිත්‍රාගාරයක් කරා ගෙන යනු ලබයි. චිත්‍රපටියේ රඟපාන ප්‍රධාන නළු නිළියන් හැරුණු විට, චිත්‍රපටයේ සුළු කොටස් වලට පෙනී සිටින අය, නාට්‍යාංගනාවන්, සංගීත අධ්‍යක්ෂක පසුබිම් ගායක ගායිකාවන් හා චිත්‍රපටියේ අධක්ෂ යන හැමකෙක්ම දකුණු ඉන්දියානු වන් ය. මෙහි සිට චිත්‍රපටියේ වැඩට අවශ්‍ය හැමකෙක්ම ඉන්දියාවට ගෙන යෑමට දැරීමට වන වියදම මින් මගහරවා ගතහැක. මේ සූත්තරය අනුව නිපදවන ලද සිංහල චිත්‍රපට සීඝ්‍රයෙන් ජනප්‍රිය වෙත්ම, එය අනුගමනය කරන නිෂ්පාදකයින් ද සීඝ්‍රයෙන් වැඩිවිය. සෝමසේකරම්, ජබීර් ඒ. කාදර්, නායගම්, සිරිල් පී. අබේරත්න, රොබින් තම්පෝ මේ ගනයට වැටෙයි. මේ අය විසින් නිපැයුණු චිත්‍රපටිවලින් සමහරක් වන, ''සැඩසුළං'', ''සුරතලී'', ''සොහොයුරෝ'', ''සුභද්‍රා'', ''සිරිමලී'' තුළින් සියයට සියයක්ම ප්‍රකට වූයේ දකුණු ඉන්දියානු ලක්ෂණයි. මේ ගණයට නොවැටුණු නවත් නිෂ්පාදකයින් රැසක් විය. ඔවුන් අනුගමනය කළේ ''කැලෑහඳ'' විසින් සිංහල සිනමාවට ඇබ්බැහි කරණ ලද එක්තරා දෙබිඩි සම්ප්‍රදායකි. ඩබ්ලිව්. ඒ. සිල්වා, ඩී. වී.

සෙනෙවිරත්න, පියදස සිරිසේන ආදී ලේඛකයින්-ගේ පහත් නිසරු කෘතීන් උසස් ගණයේ ලා සැලකූ මේ නිෂ්පාදකයෝ ඔවුන්ගේ කෘතීන් හෝ ඒ සම්ප්‍රදාය අනුව තමන් විසින් ගෙතුණු, නිසරු කෘතීන් චිත්‍රපටියට නැගූහ. ''දෛව විපාකය'' ''හදිසි විවාහය'' සහ ''මනභේදය'' නිපදවූ බී. ඒ. ඩබ්ලිව්. ජයමාන්නත්, ''ඩිංගිරි මැණිකා'', සහ ''දෙයියන්නේ රටේ'' නිපදවූ ඇස්. ඩී. එස්. සෝම-රත්නත්, ''මා ආලය කළ තරුණිය'' හා ''වනමල'' නිපදවූ සිරිසේන විමලවීරත්, ''දෛව යෝගය'' නිපද වූ සොයිසා සහෝදරයිනුත් පසුව කී ගණයට වැටෙති. හොඳ චිත්‍රපට නිපදවීමෙන් සිංහල සිනමාවට සේවයක් කිරීමේ දැඩි අශාවක් මොවුන් තුළ තිබෙන්නට ඇත. එහෙත් කලාකරුවන් වීමට ඇති ප්‍රධාන සුදුසුකම වන ප්‍රතිභාවෙන් ඔවුහු අන්ත දිළින්දෝ වූහ. ප්‍රතිභාවෙන් රුවිකත්ව-යෙන්, විචාරත්මක නුවණින් හා සිනමාව පිළිබඳ කලාත්මක වැටහීමෙකින් මේ චිත්‍රපට නිෂ්පාදකයින් තරමටම නැත්නම් ඊටත් වඩා දිළිඳු වූ, බොළඳ චිත්‍රපට විචාරකයින් විසින් නොමග යවන ලද මේ සිනමා නිෂ්පාදකයින් තමන් නිපදවන නිසරු කෘතීන් ''උසස්'' ඒවා ලෙස හිතන්නට වූහ. අවංක චේතනා වෙන් චිත්‍රපට නිෂ්පාදනයට බට මේ අය විසින් නිපදවන ලද චිත්‍රපටවල ඇති කලාත්මක නිස්සාරත්වයට වගකිවයුත්තේ ඔවුන් නොව ''කැලෑහඳ'' ''පොඩිපුතා'' සහ ''දෛව යෝගය'' වැනි පහත් කෘතීන් උසස් චිත්‍රපට යැයි කියමින් මොරගෑ අපේ චිත්‍රපට විචාරකයින් ය.

මෙතනදී ''කැලෑහඳ'' පොඩිපුතා'' හා ''දෛව යෝගය'' යනාදී චිත්‍රපට ගැන මඳ විග්‍රහයක් කළ යුතුයැයි මට හැඟේ. මේ චිත්‍රපට මා අර මුලින් කී, මුළුමනින්ම දකුණු ඉන්දියානු සම්ප්‍රදාය අනුව සැදුණු ''සුජාතා'' ආදී චිත්‍රපට තරමටම අධම යැයි මම නොකියමි. එහෙත් කල ත්මක අතින් බලන විට ''සුජාතා'', ''සැඩසුලං'' ''වරද කාගේද'' චිත්‍රපට සමගම ''කැලෑහඳ'' ''පොඩිපුතා'' හා ''දෛවයෝගය'' ද එකම ගණයට වැටෙයි. එහෙත් සුජාතා වැනි දකුණු ඉන්දියානු සම්ප්‍රදාය අනුව නිපැයුණු චිත්‍රපටත්, මා දෙවනුව කී ගණයට වැටෙන ''කැලෑහඳ'' ''මා ආලය කළ තරුණිය'' හා ''ඩිංගිරි මැණිකා ''යන චිත්‍ර පටත් අතර එක්තරා වෙනසක් ඇත. ''සුජාතා'' වැනි චිත්‍රපට තුළින් දකුණු ඉන්දියානු ලක්ෂණ සියයට සියයක්ම ප්‍රකට වන අතර ''කැලෑහඳ'' හා ''දෛවයෝගය'' යන චිත්‍රපට දකුණු ඉන්දියානු සිනමා ලක්ෂණ හා ටවර් හෝල් වේදිකා නාට්‍ය ලක්ෂණ එක තරමටම ප්‍රකට කරයි. මේ චිත්‍රපට තුළින් ප්‍රකට වන්නේ පහත් දකුණු ඉන්දියානු සිනමා ලක්ෂණ හා වේදිකා නාට්‍ය ලක්ෂණ සංකලනයෙන් සැදුණු කිසියම් ගොරහැඩි සම්ප්‍රදායකි. අද වැඩියක්ම සිංහල චිත්‍රපට නිපදවෙන්නේ මේ සම්ප්‍රදාය අනුව ය. මුළුමනින්ම දකුණු ඉන්දියානු සම්ප්‍රදාය රැගත් සිංහල චිත්‍රපට දැන් සීඝ්‍රයෙන් අඩුවී ගෙන යයි. එයට හේතුව ඉන්දියානු චිත්‍රාගාර තුළ ඉන්දියානුවන්ගේ පරිපාලනය යටතේ නිපදවන සිංහල චිත්‍රපට අඩුවීමයි. දැනට සියයට අනූවක්ම පමණ සිංහල චිත්‍රපට නිපදවෙන්නේ ලංකාවෙහි ය.

සිංහල චිත්‍රපටිය කලාත්මක අතින් දියුණු කිරීමට ඇති ප්‍රධාන බාධකය, මා ඉහතින් කී ''කොකිස් අච්චුවයි''. මා මෙතෙක් වේලා උත්සාහ කෙළේ, මේ ''කොකිස් අච්චුව'' සැදුණු සැටිත් එය මෙහි මුල් බැසගත් සැටිත් පැහැදිලි කිරීමට ය. සිංහල චිත්‍රපටය දැනට වැටී ඇති ප්‍රපාතයෙන් ගොඩ ගැනීමට අප අතර මුල් බැසගෙන ඇති මේ දෙබිඩි සිනමා සම්ප්‍රදාය විනාශ කළ යුතු ය. එය විනාශ කිරීමට නම් මේ සම්ප්‍රදායට සම්පූර්ණයෙන් පිටුපා චිත්‍රපට නිපදවිය යුතු ය. ඒ සමගම සිංහල සිනමා ලෝලයින් අතරට කා වැදී ඇති සිනමාව පිළිබඳ සමහර වැරදි මත, ක්‍රමවත් විචාරය මගින් කෙමෙන් ඉවත් කළ යුතු ය. මෙතෙක් නිපදවන ලද හොඳම සිංහල චිත්‍රපට දෙක වූ ''රේඛාව'' සහ ''සංදේශය'' පවා සියයට සියයක්ම ඉහතකී සම්-ප්‍රදායට පිටුපෑවේයයි කීමට මම මැලිවෙමි. එහෙත් එය සියයට අනූවක් පමණ එයට පිටුපා තිබුණි. එපමණක් නොව, සිංහල චිත්‍රපට කලාව ගමන් කළයුතු නියම මග කුමක්දැයි, ඒ චිත්‍රපට දෙක පෙන්වා දුන්නේ ය. ''රේඛාව'' හා ''සන්දේශය'' යන චිත්‍රපටවල ඇති වැදගත්කම එයයි. මේ චිත්‍රපට දෙක සිංහල චිත්‍රපට බව මොහොතකට අමතක කොට, ඒවා ලෝක සම්මත, සිනමා සිද්ධාන්ත අනුව විභාග කළ කල්හි ඒවායේ නොයෙකුත් අඩුලුහුඩුකම් අපට දිස්වෙයි. එහෙත් ''රේඛාව'' හා ''සන්දේශය'' ලෝකයේ කවර සිනමා විචාරකයෙකු වුවද, නිසරු කෘතීන් ලෙස බැහැර නොකරණු ඒකාන්ත ය. ඒ, මේ චිත්‍රපට දෙක සිනමා කලාවේ මූලික සිද්ධාන්තවලට අනුකූලව නිපදවී ඇති නිසා ය. ''රේඛාව'' හා ''සන්දේශය'' සිනමාව පිළිබඳ පැහැදිලි වැටහීමකින් යුත්, ප්‍රතිභා සම්පන්න, කලාකරුවෙකුගේ කෘතීන් දෙකකි. සිනමාවේ, මූලික කලාත්මක ලක්ෂණ සිංහල සිනමාවට මුලින්ම ඇතුළුකිරීමේ ගෞරවය මේ චිත්‍රපට දෙකට හිමිවෙයි. සිනමාවේ නියම ස්ව-රූපය ප්‍රකට කළ ප්‍රථම සිංහල චිත්‍රපට දෙක ''රේඛාව'' හා ''සන්දේශයයි''. එහෙත් ''රේඛාව'' හා ''සන්දේශය'' මෙතෙක් එකතැන පල්වෙමින් තිබුණ සිංහල චිත්‍රපට කලාවේ දියත්ත සෙමෙන් දියුණුව කරා ගලන්නට පටන්ගත් බව පළ කල, ප්‍රථම සලකුණු පමණි. එය නියම මග ගමන්

කොට, කලාත්මක අතින් වැඩිවියට පැමිණීමට නම්, තවත් සකස් විය යුතු තැන් බොහෝ ය.

සිංහල චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂකයින්, විචාරකයින්, හා නරඹන්නන්, වැඩිදෙනෙක් සිනමාව පිළිබඳ පැහැදිලි, කලාත්මක වැටහීමකින් තොර බව මම මීට ඉහත මේ ලිපියේ පලින් පල කීවෙමි. මෙය වැඩිදුරටත් පැහැදිලි කළ යුතුයැයි මට සිතේ.

සංගීතය, සාහිත්‍යය, චිත්‍රකර්මය, නාට්‍යය මෙන්ම සිනමාවද කලාවකි. කලාවේ අරමුණ ජීවිතය ඇසුරෙන් රස නිපදවීමයි. එහෙත් මේ රස, නිෂ්පාදනය කුමක් සඳහාද? මේ රස නිෂ්පාදන යෙහි පරමාර්ථය, මිනිසාට භාවමය තෘප්තියක් ලබාදීමයි. මිනිසා මේ භාවමය තෘප්තිය විඳින්නේ ස්වකීය ආධ්‍යාත්මය මගිනි. උසස් කලාව මගින් අධ්‍යාත්මික සංදේශයක් විඳින සහෘදයාගේ මනස ජීවිතයේ භෞතික කලාව ඉක්මවා යයි. අචින්ත විශ්වය හා වෙලීපැටලී ඇති ජීව ලෝකය පිළිබඳ ඈත අතීතයෙහි සිට මිනිසා තුළ වූ කුහුල හා එය වටහා ගැනීමට මිනිසා තුළ වූ අතෘප්තිකර ආශාව ඈත අතීතයේ ලියැවුණු ග්‍රීක හා වෛද කාව්‍යයෙන් පවා පළවෙයි. මානව ඉතිහාසය, පුරා යපටක් සේ දිවෙන මේ ව්‍යායාමය තුලින් උපන්නකි කලාව. කොටින් කිවහොත්, ජීවිතයේ යථාර්ථය සෙවීමට මිනිසා ඈත අතීතයෙහි සිට ගත් උත්සාහය තුලින් උපන්නකි කලාව. සිනමාවද මෙවැනි කලාවකි. එහෙත් කලාවක් වශයෙන්, සිනමාව, අනෙක් සියුම් කලාවන් වන සංගීතය, චිත්‍රකර්මය, හා සාහිත්‍යයට වඩා විශෙෂත්වයක් දරයි. සිනමාව සතු මේ විශේෂත්වය පිළිබඳව සුළු විග්‍රහයක් කළයුතුයැයි මට සිතේ.

ප්‍රථමයෙන්ම සිනමාව නවීන කලාවකි. එය උපන්නේ දහනවවැනි ශතවර්ෂයේ අවසාන භාග යේදීයි. සංගීතය, චිත්‍රකර්මය, සාහිත්‍ය යනාදී වශයෙන් බටහිර ඇත්තෝ කලාව කොටස්, නවයකට බෙදයි. අවුරුදු දෙදහක් පමණ ඈත අතීතයේ සිට දහනවවන ශතවර්ෂය වනතුරු කලාවක් වශයෙන් පිළි ගැනුනේ මේ කොටස් නවය පමණයි. විසිවන ශතවර්ෂයේ දී උපන් සිනමාව දසවැනි කලාව (Tenth Art) වශයෙන්, ඉහතකී කලාවන් අතරට ගණන්ගෙන ඇත. සිනමාවේ විශේෂත්වය, එය අවශ්‍යයෙන්ම විද්‍යාව තුලින් උපන් කලාවක් වීමයි. දහනව වැනි විසිවැනි ශතවර්ෂ තුළ අපරදිග ලෝකය ලැබූ මහත්වූ විද්‍යාත්මක දියුණුව, කලාව සඳහා උප-යෝගී කරගත්, අද්වීතීය අවස්ථාවක් සිනමාව පිළිබිඹු කරයි. සිනමාව එහි ඇති විශ්ව-භාවය නිසාම, අද ජනප්‍රියම කලාව බවට පත්වී ඇත. පොදුවේ ගත්කල කලාව, දෘශ්‍ය ශ්‍රව්‍ය යන දෙකො-ටසට බෙදිය හැකියැයි මට සිතේ. එහෙත්, සිනමාව මේ දෙකොටසටම අයත් වෙයි. එය දෘශ්‍ය කලාවක් මෙන්ම ශ්‍රව්‍ය කලාවක්ද වෙයි. සංගීතය ශ්‍රව්‍ය කලාවකි. එය අප රස විඳින්නේ ඇසීමෙනි. චිත්‍රකර්මය දෘශ්‍ය කලාවකි. එය අප රසවිඳින්නේ දැකීමෙනි – එහෙත් සිනමාව ගෙන බලමු—දුක්බර මුහුණක් තිරය මත වැටෙයි., පසුබිමින් අනුවේදනීය සංගීත වාදනයක් නැගී එයි. එය දර්ශණයේ ඇති ශෝකාත්මක බව තීව්‍ර කරයි. මෙහිදී අපි ඇහින්, කණින්, දෙකින්ම රසවිඳිමු. සිනමාව දෘශ්‍ය කලාවක් මෙන්ම ශ්‍රව්‍ය කලාවක්ද වන්නේ මේ නිසයි. එපමණක් නොව, අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේ මාධ්‍යයක් වශයෙන් සිනමාව අනෙක් හැම කලාවක්ම අභිබවා සිටියි. හැම කලාකෘතියක්ම කිසියම් අදහසක ප්‍රකාශනයකි. එහෙත් සිනමාව හැරුණුවිට අනෙක් හැම කලා-වක්ම අදහස් ප්‍රකාශ කරණුයේ සම්පූර්ණයෙන්ම ස්වශක්තිය මත පිහිටාය. සංගීතකාරයා කිසියම් අදහසක් ප්‍රකාශ කරණුයේ සංගීත භාණ්ඩ තුලින් කිසියම් සියුම් ශබ්ද මාලාවක්, ක්‍රමානුකූලව, පිටකිරීමෙනි — ඔහුට ඊට වඩා දෙයක් කළ නොහැකියි — ලේඛකයා සිය අදහස් ප්‍රකාශ කරන්නේ භාෂාව මාධ්‍යයක් කොට ගැනීමෙනි. එහෙත් සිනමා අධ්‍යක්ෂකට සිය අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේ දී භාෂාව, සංගීතය, නැටුම්, චිත්‍රය යන හැම මාධ්‍යයක්ම උවමනා පරිදි උපයෝගී කොට ගත හැක. මේ නිසා සිනමාව තුලින්, වඩාත් කාවැදී යන ලෙස පහසුවෙන් තේරුම් ගත හැකිවන ලෙස, අදහස් ප්‍රකාශ කළ හැකි ය. සිනමාව අද ඉතාමත් ජනප්‍රිය කලාව බවට පත්ව ඇත්තේ මේ නිසා ය. සිනමාවේ ඇති මේ විශෙෂත්වය එහි ස්වභාවය, හා එහි ඇති කලාත්මක වැදගත්කම ගැන, මනා දැනුමක් සිනමාවට බසින්නෙකු තුළ අවශ්‍යයෙන්ම තිබිය යුතු ය. මේ දැනුමින් තොරව, සිනමාවට අතගසන්නකුගෙන් වන්නේ ශ්‍රේෂ්ඨ කලාවක් දූෂණය වීම පමණකි. කලාකරුවෙකුට සහජයෙන්ම තිබිය යුතු ප්‍රතිභාව, හා සිනමාව පිළිබඳ ගැඹුරු කලාත්මක වැටහීමක් සිනමාවට අතගසන්නකු තුළ අවශ්‍යයෙන්ම පිහිටිය යුතු සුදුසු කම් බව මා මෙතෙක් කී දෙයින් පැහැදිලි වී ඇතැයි මම සිතමි. සිංහල සිනමාව, කලාත්මක අතින් ඇට්ට කුණාවූයේ, මෙකී සුදුසුකම් දෙකින් තොර අය, සිංහල චිත්‍රපටි නිපදවීමටත්, විචේච-නයටත් බට නිසා ය.

සිනමා කලාවත්, වේදිකා නාට්‍ය කලාවත්, එකිනෙකට හාත්පසින්ම වෙනස් කලාවන් දෙකක් බව මම මීට ඉහත සඳහන් කළෙමි. මේ පිළිබඳව පැහැදිලි විග්‍රහයක් කළයුතු යැයි මට හැඟෙන්නේ, අපේ අධ්‍යක්ෂකයින් හා, සිනමා

උපයෝගීකරගෙන මේ දේශය පිළිබඳ පැහැදිලි වැටහී-මක් ලබාගත හැකි යැයි මා සිතන බැවිනි.

සිනමාව ශ්‍රව්‍ය කලාවක් මෙන්ම දෘශ්‍ය කලා-වක් ද වන්නේ යැයි මම කීවෙමි. මේ වගන්තිය පැහැදිලි කරනු පිණිස මා සිතන අදහස ප්‍රකාශ කිරීමටයි. සිනමාව රූපයත්, ශබ්දයත්, දෙකම උපයෝගී කොටගන්නා ද, ශබ්දයට වඩා වැඩි වැදගත් වන්නේ රූපයයි. සිනමාකරුවා බහුල උපයෝගී කොට ගන්නේ රූපයට තවත් ජීවය දැනීමට ය — රූපය මගින් ඔහු ඉදිරිපත් කරන අදහස තවත් පැහැදිලි කිරීමට හා බලවත් කිරීමට ය. උසස් සිනමා කෘතියක් බැලීමෙන් මෙය වටහාගත හැක. "පාතර පංචාලි" චිත්‍රපටයේ මැණ්ඩලගේ මළමිනිය රැගෙන යන අවසානය එම චිත්‍රපටය නැරඹූ අයට මතක ඇතැයි මම සිතමි. මේ දර්ශනයේ පසුබිමින් ඇසෙන්නේ, ජීවතුන් අතර සිටියදී අර මැණ්ඩල ළමයින් දුන් රැගෙන යන නිතර ගැයීමට පුරුදුව සිටි දරු නැළවිල්ලකි. ඒ ගීතය පසුබිමින් ඉතා සිහින් හඬින් නැගී එන්නේ අප සිත තුළට කිසියම් ශෝකයක් ඇතිකරමිනි. ඒ ශෝකය අර මැණ්ඩල කෙරෙහි අප සිත තුළ උපන් අනුකම්පාව තුළින් උපන්නක්ද? නැත්නම් ජීවිතයේ ඇති අර්ථ රහිත නිස්සාරත්වය ගැන ඇතිවූ කළකිරීම් හැඟීමකින් උපන්නක් ද? ජීවිතයත් මරණයත් පිළිබඳ සියුම් හැඟීමක්, ශෝකයෙන් කිසිදු සහායක් නැතිව, රූපයත් ශබ්දයත් සමානව උපයෝගී කොට ගනියි. එහෙත් මෙහිදී ප්‍රධාන තැනක් ගන්නේ රූපයයි— ශබ්දය උප-යෝගී කොට ගන්නේ, රූපය විසින් අප තුළ ඇතිකරන හැඟීම තීව්‍ර කිරීමට ය. එපමණක් නොව, කිසිදු ශබ්දයක් උපයෝගී කොට නොගෙන රූපයෙන් පමණක් අදහසක් ප්‍රකාශ කිරීමට සිනමා කරුවාට පුළුවන. සර්ජි බොන්ඩාර්චුක්ගේ අධ්‍යක්ෂකත්වයෙන් නිපදවූ සෝවියට් රුසියන් චිත්‍රපටයක් වන "මිනිසෙකුගේ ඉරණම" නැමැති චිත්‍රපටයේ එක්තරා දර්ශනයක් මම මෙහිදී උදා-හරණයක් වශයෙන් ගනිමි. මේ චිත්‍රපටයේ එන ප්‍රධාන චරිතය සොකොලොව් නැමැති රුසියානු සොල්දාදුවෙකි. ඔහු නාට්සිවරුන්ගේ අතට පත්ව, යුද සිරකරුවෙක් වෙයි. මේ යුද කඳවුරේ දිනපතා සිය ගණනක් සිරකරුවන් විෂ වායු පුරවන ලද කාමර තුළට දමා මරනු ලැබෙයි. මෙවැනි බියකරු වටපිටාවකින්, අවිනිශ්චිත අනාගතයක් පිළිබඳ සැක සංකාවෙන් මැදිව ජීවත් වන සොකොලොව්ට, දිනක් යුද කඳවුරේ ප්‍රධානියා විසින් කැඳවනු ලැබෙයි. තම සිරමැදිරියේ සිට ප්‍රධානියාගේ කාර්යාලයට සොකොලොව් ඇවිද යන්නේ සිතෙන් නැගෙමිනි. "මාව මරයිද? ගෑස්කාමරයේ දමා මාව මරයිද?" ඔහු තුළ පැන නැගෙන්නේ මෙවැනි විතර්ක ය. තම සිත තුළ තැවෙන බිය වැයමින් යටපත් කරගැනීමට සොකොලොව් තැත් කරයි. එහෙත් මේ සියල්ල සිදුවන්නේ ඔහුගේ සිත තුළ ය— මිනිසකුගේ සිත තුළ ඇති චිත්ත චෛතසික ස්වභාවය, නරඹන්-නන්ට කෙසේ ඉදිරිපත් කරන්නද? එය දෙවිධිය කින් කළ හැකිව තිබුණි— සොකොලොව් තුළ ඇතිහැඟුම් ඔහු ලවා හෝ නැත්නම් පසුබිමින් වචනයෙන් ඉදිරිපත් කළ හැකිව තිබුණි. එසේ කළහොත් "වචනය" නැත්නම් ශබ්දය රූපය අභිබවා නගියි. එය සිනමාවේ මාධ්‍යයට පටහැනි වීමකි— එහි කලාත්මක ස්වභාවය කෙලෙසීමකි. එබැවින් මේ චිත්‍රපටයේ අධ්‍යක්ෂක, මෙතැනදී වචනයක් හෝ ශබ්දයක්වත් උපයෝගී කොට නොගනියි. දර්ශනයේ අභ්‍යන්තර ස්වභාවයට, උචිත වන, කැමරා කෝණයක් (Angle Shot) යොදන අධ්‍යක්ෂක සොකොලොව්ගේ මුහුණ විශාල කොට තිරයේ පෙන්වයි. ඔහුගේ මුහුණේ ඇත්තේ බියත් ධෛර්යයත් මුසු, ව්‍යාකූල පෙනු-මකි. ඔහුගේ ඉහට උඩින් යුදකඳවුරේ ආවරණයට යොද ඇති කම්බි පොටවල් අපට පෙනෙයි. පිටි-පසින් දිස්වෙන්නේ සිරකරුවන් මරා දමන ගෑස් වායුව සහිත කාමරයේ දුම්නලයයි.—එයින් දුම් රොටු පිටවෙයි. ඉදිරියට යන සොකොලොව් කිහිප වරක් හැරී අර දුම්නලය දෙස බලයි." මාව මරයිද?" මේ වචන ඔහුගේ කටින් පිට නොවුනද, ඔහු එසේ සිතන බව අපට දැනෙයි. ඉක්බිතිව ඔහු බලන්නේ තම ඉහට උඩින් ඇති කම්බි පොටවල් හා ඒ අතරින් පෙනෙන, විසල් අහසත් දෙස ය. අහස නිදහස අභවයි. එයත්, සොකො-ලොවුත් අතර ඇති කම්බි පොටවල් ඔහුගේ වහල් බව අඟවයි. —"මට පැන යා හැකිද? බැහැ කොහෙද හතර වටින්ම කම්බි ගහලා" ඔහු මෙසේ සිතනු අපට දැනෙයි. රූපය පමණක් උපයෝගී කොටගෙන කිසියම් සියුම් අදහසක් ප්‍රකාශ කරණ හැටි මින් පැහැදිලි වෙතැයි මම සිතමි. සිනමාවේ මාධ්‍යය රූපයයි. ශබ්දය නිතරම රූපයට දෙවැනි තැන ගතයුතු ය. මෙය සිනමාවේ මූලික සිද්ධාන්-තයයි. වේදිකා නාට්‍යයද අශ්‍රාව්‍ය කලාවක් මෙන්ම ශ්‍රව්‍ය කලාවක්ද වෙයි. එහෙත් එහි ශබ්දය, රූපය, නැත්නම්, දර්ශණය ඉක්මවා යයි. වේදිකා නාට්‍යයක චරිතයන්ගේ හැඟුම් අප දැනගන්නේ, "වචන" මගිනි. එබැවින් වේදිකා නාට්‍යයේ මුල් තැන ගන්නේ "වචන" යයි. සිනමාවේ මුල් තැන ගන්නේ රූපයයි. සිනමාවේ මාධ්‍යය රූපය වන අතර වේදිකා නාට්‍යයේ මාධ්‍යය වචන-යයි. මේ කලාවන් දෙකේ මූලික වෙනස මෙයයි. සිංහල චිත්‍රපට දෙබස් වලින් නොරනෝංචියත් නැතිව කෙරෙන පණ්ඩිත දේශන වලින්, පිරුණේ

මේ වෙනස නොදත් අධ්‍යක්ෂවරුන් සිංහල චිත්‍රපට නිෂ්පාදනයට බට බැවිනි. ඔවුන්ගේ චිත්‍රපට, නරඹන සමහරු ඇනුම් අරිති— ''මේක මහ නිදිමත හැදෙන පික්චර් එකක්'' එකෙක් කියයි— සිනමාව පිළිබඳ ශාස්ත්‍රීය දැනුමකින් තොර වූ වද අපේ චිත්‍රපට වල කිසියම් මූලික වරදක් ඇති බැව් අපේ සාමාන්‍ය නරඹන්නාට ඉවෙන් මෙන් දැනෙයි. එහෙත් වරද කොතන දැයි පෙන්වා දීමට පුළුවන් සිනමා විචාරකයින් අපට සිටිත්ද? ''මේ චිත්‍රපටියේ කථාව පන මදි—දෙබස් හොඳ නැහැ—ගීත ප්‍රබන්ධය දුර්වලයි'' යනාදී වශයෙන් කොඳු කඩන විවේචන කරණ අපේ බොළඳ සිනමා විචාරකයෝ ඒවායේ ඇති මූලික වැරදි දැකීමට අපොහොසත් වෙති. සිනමාව පිළිබඳ ක්‍රමානුකූල ශාස්ත්‍රීය දැනුමකින් තොර ඔවුන්ට චිත්‍රපටිය කලාත්මක කෘතියක් වශයෙන් ගෙන විභාග කළ නොහැක. සිනමා කලාවේ මූලික සිද්ධාන්ත පිළිබඳ කිසිවක් නොදන්නා ඔවුන්, චිත්‍රපට විවේචනය කරන්නේ තම තමන්ගේ බොළඳ වැරදි මතවල එල්බ ගෙන ය. මොවුන්ගේ සමහර විවේචන කියවන විට නැගෙන සිනාව සැනෙකින් යටපත් වන්නේ මොවුන් අතින් සිංහල සිනමා කලාවට වන අනර්ථය සිහිවන කල ය.

අපේ සිනමා විචාරකයන් පොදුවේ එල්බගෙන ඇති සමහර වැරදි මත කිහිපයක් මම අවසාන වශයෙන් විභාග කරමි.

මේ ''චිත්‍රපටියේ කථාව හොඳ නැහැ''; ''මෙහි ගලායන කතාවක් නැහැ''. අපේ පුවත්පත්වල පළවන සිනමා විවේචන තුළ නිතර දක්නට ලැබෙන, කියමන් දෙකකි, මේ. චිත්‍රපටයක, ආත්මය, එහි කථා ශරීරය බවත්, සිංහල චිත්‍රපට ඉතාමත්ම දුර්වල මේ අංශයෙන් බවත් මම එකහෙලා පිළිගනිමි. එහෙත්, අපේ සිනමා විචාරකයන් ''කථාශරීරය'' යනුවෙන් අදහස් කරණ දැයෙහි එක්තරා මූලික වරදක් ඇතැයි යනු මගේ වැටහීමයි. ''රේඛාව'' චිත්‍රපටයේ ''ගලායන කථාවක්'' නැතැයි නිගමනය කළ අපේ, විචාරකයෝ, ''දෛවයෝගය'' චිත්‍රපටියට ''උසස් කථාවක්'' පසුතලය වී ඇතැයි පැවසුවෝ ය. මොවුන් ''කථාශරීරය'' යනුවෙන් අදහස් කරණුයේ කුමක්දැයි මින් අපට වටහාගත හැක.

අපේ සිනමා විචාරකයින් කථාශරීරය යනුවෙන් අදහස් කරණුයේ මුල, මැද, අග වශයෙන් කොටස් වලට බෙදිය හැකි සිද්ධි සටයකින් (Plot) යුත් ''කතන්දරයකි''. ''ගලායන කථාවක්'' යනුවෙන් ඔවුන් අදහස් කරනුයේ සංවේගය උලුප්පන, එකටෙක ඇමිනී ඇති සිදුවීම් වැලකට ය. මෙවැනි කථාවකට ස්ථිර අවසානයක් තිබිය යුතු ය. කතන්දරය මුලින් අවුල් සහිත නූල් බෝලයකි. මේ අවුල කෙමෙන් ලිහෙයි – නූල් පටවල්, එකිනෙකින් වෙන්ව ක්‍රමවත්ව යැදෙයි. මේ නූල් පටවල් සියල්ල එකට ගැට ගැසීමෙන් කතන්දරය අවසන් වෙයි. මේ ගණයට අනුකූල නොවන කථාශරීරයක් අපේ විචාරකයින්ගේ නිගමනය, අනුව, දුර්වල කථා ශරීරයකි. ''මේ විචාර මතවල එල්බගත් එක් සිනමා විචාරකයෙක් ''සංදේශය'' චිත්‍රපටයේ අවසානය පණමදියැ'' යි කීවේ ය. තවකෙක් ''වනමල'' චිත්‍රපටයේ කථා ශරීරය ''කලෙකින් නුදුටු අන්දමේ සාරවත් කථාවකි'' යි කීවේ ය. කථා ශරීරය පිළිබඳ මොවුන් තුළ ඇති මේ අදහස් යල්පැනපු සාහිත්‍ය විචාර ක්‍රමයක් මත පිහිටා ඇත. **ප්‍රබන්ධ කථාවක උස්, පහත් බව මැනීම අතින්, අපේ විචාරකයින් තවමත් ජීවත් වන්නේ, දහනවවැනි ශතවර්ෂයේ මුල් භාගයේයැයි මට සිතේ.**

කථා ගෙතීමේ දී බාහිර සිදුවීම්වලට මුල්තැන දීම බටහිර නවකථාකරුවන් අත්හලේ දහනව වැනි ශතවර්ෂයේදී ය. අද උසස් නවකථාවල මුල්තැනක් ගන්නේ, පොදු මානුෂික ගති ගුණ මත පිහිටා කෙරෙණ චරිත නිරූපණය සහ චිත්ත චෛතසික විභාගයෙන් ජීවිත විවරණයත් ය. මේ කථා කලාව පිළිබඳ විවරණයක් කිරීම මෙතැනට අනුචිතයැයි මම සිතමි. එහෙත් පැහැදිලිව සිහි තබාගත යුත්තක් ඇත. එනම් නූතන විචාර කලාව අනුව ''උසස්'' යැයි සලකනු ලබන්නේ සංවේගය උලුප්පන සිදුවීම්වලින් යුත් කතන්දර නොව, මානුෂික චිත්ත චෛතසික විභාගයන් බව ය. ජගත් ලේඛකයින් වන ඇන්ටන් චෙකොව් ඩොස්ටයෙව්ස්කි, ටර්ගනිව්, ඒමිල් සෝලා, ආදීන්-ගේ කෘතීන් කියවීමෙන් මෙය පැහැදිලි වනු ඇත. එහෙත් මැතක් වනතුරුම සිංහල නවකථාව හැඩ-ගැසුණේ, අද බටහිර නූගත් කම්කරුවා පවා සිනස්වන, බොළඳ වික්ටෝරියානු පෙම්කථා ඇසුරෙනි. මේ බොළඳ නිසරු කෘතීන් ඇසුරෙන් විකාශනය වුණු, සිංහල නවකථා කලාවේ වෙන-සක් ඇති කළේ **මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ** මහතාගේ **''ගම්පෙරළිය''** නැමැති නවකථාවයි. සුචරිතය මුල්කොට ලියැවුණු බණපොත්, සහ බොළඳ පෙම් කතන්දර, කියවා පුරුදු අය **''ගම්පෙරළියේ''** කථාවක් නැතැයි පැවසුවෝ ය. ඔවුන් ඒ නිග-මනය කළේ යල්පැනපු නීති රීති අනුව **''ගම් පෙරළිය''** විභාග කිරීමෙනි.

අපේ සිනමා විචාරකයන්, ''රේඛාව'' චිත්‍රපටියේ කථාවක් නැතැයිද, ''කැලෑහඳ'' චිත්‍රපටියේ උසස් කථා ශරීරයක් ඇතැයි ද යන නිගමනයන් කළේද, පෙරකී නීති රීති අනුව, මේ චිත්‍රපටවල කථාව විභාග කිරීමෙනි. ඔවුන් මේ කථා විභාග

කලේ මා ඉහතකී බොළඳ පෙම් කථා කියවීමෙන් ලත් ආභාෂයෙහි පිහිටා ය. ප්‍රබන්ධ සාහිත්‍යය, හා, සාහිත්‍ය විචාරය පිළිබඳ පළල් දැනුමකින් ඔවුන් තොරයැයි මට සිතේ.

අද ප්‍රබන්ධ සාහිත්‍යයත් සිනමාවත්, එකිනෙකට ඉතා කිට්ටුවී ඇතැයි මම සිතමි. මේ මාධ්‍යයන් දෙකෙන්ම කෙරෙණුයේ ජීවිත විවරණයයි. චිත්ත චෛතසික විභාගය තුළින් සහෘදයාට, භාවමය, තෘප්තියක් හා ආධ්‍යාත්මික සන්තුෂ්ඨියක් ලබාදීම සාහිත්‍යයේ මෙන්ම සිනමාවේ ද පරමාර්ථය වී ඇත. උසස් සාහිත්‍ය කෘතියක් කියවීමෙන් කෙනෙකු ලබන රසය, හා ජීවිත පරිඥානය උසස් චිත්‍රපටයක් බැලීමෙන් ද ලබාගත හැක. ඇන්ටන් චෙකොව්, මිකේල් ශොලකෝව්, විභූති භූෂාන් භන්ඩොපාද්‍යාය වැනි ලේඛකයින්ගේ කෘතීන් කියවීමෙන් අප ලබන රසයට, සමාන රසයක් මොවුන්ගේ කෘතීන් ඇසුරින් සකස් වී ඇති ''තණපෙත්තා'' ''බල්ලා සහ කන්තාව'' ''මිනිසෙකුගේ ඉරණම'' ''ඩොන් නදිය නිසලව ගලා බසියි'' ''පාතර් පංචාලි'' සහ ''අපරාජිතෝ'' වැනි චිත්‍රපට බැලීමෙන් ද, ලබාගත හැක. මේ චිත්‍රපට තුළින් පරාවර්තනය වන්නේ, ඒවාට පසුතලය වී ඇති සාහිත්‍ය කෘතීන්ගේ, ශ්‍රෙෂ්ඨත්ව යයි—මේ චිත්‍රපටවලත්, ඒවාට පසුතල වූ කථා වලත්, කලාත්මක අගය, එකිනෙකින් වෙන්කොට ගත නොහැක. ලේඛකයා කලාකරුවෙකි. සිනමා අධ්‍යක්ෂද කලාකරුවෙකි. මොවුන් දෙදෙනාගේ ශ්‍රම ශක්තිය සංයෝගයෙන් කලා කෘතියක් නිර්මාණය වෙයි. එයින් නගින්නේ කිරි මුහුදත්, සඳපහනත්, එක්වීමෙන් නගින සෞන්දර්යයට සමාන සෞන්දර්යයකි. එබැවින් සිනමා විචාරයට බසින්නා තුළ සිනමාව ගැන මෙන්ම නූතන සාහිත්‍යය ගැන ද ගැඹුරු පළල් දැනුමක් තිබිය යුතු ය. උසස් චිත්‍රපට නිපදවීමේ අවංක චේතනාවෙන් හොඳ කථාශරීර සොයා ගිය අපේ නිෂ්පාදකයින් ''දෛවයෝගය'' ''දෙයියන්නේ රටේ'' ''සිරියාලතා'' ''මා ආලය කළ තරුණිය'' වැනි නිසරු කථා බදගත්තේ අපේ විචාරකයින්ගේ වරදිනි.