හැත්තෑව දශකයේ ජනප්‍රිය සිනමාවෙන් ඔබ්බට විහිදුණු සිනමානුරූපී යථාර්ථ පිළිබිඹුව පිළිබඳ නාමික හඳුන්වාදීමක්

ආචාර්ය සේන නානායක්කාර

"ජනප්‍රිය" යන්න සංකල්පයක් ලෙස ත්, මානව සමාජ ක්‍රියාවලිය තුළ සක්‍රීය සන්දර්භයක් ලෙස ත් සමාජගත වූයේ අපරදිගින් බව විවිධ විද්වත්හු සඳහන් කරති (Murphy and Lasswell 1967:145). එසේ වුව, එය සපුරා සත්‍යයක් ලෙස පිළිගැනීම දුෂ්කර ය. පුරාණ ග්‍රීක බැබිලෝනියානු, මෙසපොටේනියානු, මොහෙන්දොජාරෝ හරප්පා හා ඉන්දු නිම්න ශිෂ්ටාචාරයන් හි යම් යම් සමාජ සක්‍රියතා නිරීක්ෂණයේ දී ඊට අදාළ සාක්ෂි සුලබ බව පෙනේ.

ඓතිහාසික මානව පරිණාමය තුළ සුවිශේෂ හෝමෝසේපියන්ස් නම් මුල් ම මානව කණ්ඩායම් අතර පවා ක්‍රියාවලියක් ලෙස ඊට අදාළ ජීවන සංඝටනාවන් පැවැති බව ලුවිස් එච්. මෝර්ගන් නම් මානව විද්‍යාඥයාගේ අදහස යි (Morgan 1879:iix). ෆ්‍රෙඩ්රිච් එංගල්ස් නම් සුප්‍රකට මානවවිද්‍යාඥයාගේ පර්යේෂණයන්ට අනුව නම්, ප්‍රාකෘතික යුගයේ ප්‍රාථමික අවධියේ පවා ගෝත්‍රික කණ්ඩායම් ලෙස මානව සංචරණයේදී නායකත්වය හා පෞරුෂත්වය පිළිබඳ පැහැදිලි විඥානයක් ඔවුන් තුළ පැවැති බව හෙළිදරව් වේ (Engels 1876:17). එකී නායකත්ව හා පෞරුෂත්ව සමාජ සංලක්ෂණයන් කෙරෙහි ලා පසුබිම් වූයේ සෙස්සන් අතර සුවිශේෂයෙන් කැපී පෙනීමේ අවශ්‍යතාව බව ද වඩා ත් පැහැදිලි ය (Engels 1876:18-21). බහුතර කැමැත්ත සම්බන්ධ සාමාජීය සංකල්පයක් හා ක්‍රියාවලියක් ඉන් පැනනැගිණි. නූතන ජනප්‍රියත්ව සංකල්පයෙහි මුල්කාලීන සමාජ ස්වරූපය එය විය හැකි බව මගේ පෞද්ගලික හැඟීම යි.

එය කෙතරම් ප්‍රාමාණික මතයක් ද යන්න තවදුරට ත් ඓතිහාසික ගවේෂණ තුළින් විමර්ශනයට භාජන කළ යුත්තක් බව ත්, ඊට වඩා විදුහුරු පසුබිමක් සහ ශාස්ත්‍රීය ප්‍රතිෂ්ඨාවක් සහිත විකල්ප මතවාදයක් එකී විමර්ශනයන් තුළින් තවදුරට ත් නිරීක්ෂණය කළ හැකි බව ත් මම හඟිමි.

කෙසේ වුව ද, ජනප්‍රියත්වය යන්න නූතනයේ නම් පුද්ගලත්වය තුළ මතුකෙරෙන එක්තරා සමාජ අවශ්‍යතාවක් බවට අද වන විට පත් ව හමාර ය. මානවයා කෙරෙහි බැඳී පවත්නා සකලවිධ ජීවන හා පාරිසරික ස්වරූපයන් ඊට ම අදාළ වන බවක් පෙනේ. කෑම් බීම්, ඇඳුම් පැළඳුම්, යාම් ඊම්, හැසිරීම්, සිරිත් විරිත්, ඇවතුම් පැවතුම්, අරමුණු පරමාර්ථ හා විශ්වාස ඇතුළු කුඩා මහත් ජීවන අනුපූරකතා ඊට ආනුශාංගික ය. සැබැවින් ම එය සංස්කෘතියක් බවට පත්ව ඇති සැටියකි (මහේන්ද්‍ර 1994:16). "ජනප්‍රිය සංස්කෘතිය" (Popular Culture) යන නූතන සාංකල්පික ප්‍රවනතාව මතු කෙරෙන්නේ ඒ අනුසාරයෙනි.

අපරදිගින් සම්ප්‍රේෂණය වූ හුදු දේශපාලනික සමාජ විපර්යාසයක් ලෙස හෝ විද්‍යාවේ ත් තාක්‍ෂණයේ ත් පෙරළිය හා බැඳුණු නූතන අධිපතිවාදී මාධ්‍ය ක්‍රමවේදයන් විසින් පතළ කළ ඊනියා මතවාදයක් ලෙස හෝ වෙනත් සමාජීය නිර්මිතයක් නිසා (Social Formation) හෝ එය මේ වන විට සමස්ත මිනිස් සංහතිය වසා පැතිර පවතියි (විජේතුංග 1994:102). සමාජ ආර්ථික හා දේශපාලනික වශයෙන් එහි අන්තර් සම්බන්ධතාව දැඩි ලෙස ස්ථාවර ය. එබැවින්, විද්‍යාව කලාව සාහිත්‍යය හා ජනමාධ්‍ය ආදිය කෙරෙහි ද එහි ඇති අදාළත්වය අතිශයින් දෘඪතර ය. සිනමාව වූ කලී එහි එක් අංශුමාත්‍රයක් පමණි.

මා එකී පූර්විකාව ගෙන හැර දැක්වූයේ "ජනප්‍රිය සංස්කෘතිය" හෝ "සිනමානුරූපී යථාර්ථය" පිළිබඳ සංවාද ගතවන්නට පළමුව ඒ සඳහා සපුරාලිය යුතු පූර්වාවශ්‍යතාවක් ලෙස යි.
1970 වන විට ලාංකීය සිනමාව විසිතුන් හැවිරිදි ය. එහි ස්වර්ණමය අවධිය හැටේ දසකය බව සමහරු කියති. එහෙත් බොහෝ තතු දත් විචාරකයින්ගේ අවධාරණය වනුයේ එය හැත්තෑව දසකයට හිමි විය යුතු බව යි. එහි සත්‍යාසත්‍යතාව කෙසේ වෙතත්, හැත්තෑව දසකය ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා වංස කතාව තුළ එබඳු ම ස්වර්ණමය සන්ධිස්ථාන රැසක් සනිටුහන් කෙරෙන කාල පරිච්ඡේදයක් ලෙස හඳුන්වාදීම අතිශයෝක්තියක් නොවේ. මෙම සංක්ෂිප්ත නිබන්ධයට විෂය වනුයේ එකී දසකයේ ජනප්‍රිය සිනමාවෙන් ඔබ්බට විහිදුණු සිනමානුරූපී යථාර්ථ පිළිබිඹුව යි.

ජනප්‍රිය සිනමාවක් යනු කුමක් ද? එය එ නමින් හඳුන්වන්නේ ඇයි? ඊට අදාළ ව්‍යුහාත්මක ලක්‍ෂණ කවරේ ද ? එය සෙසු සිනමා ක්‍රමවේදයන්ගෙන් හෝ ශිල්ප හරඹයන්ගෙන් හෝ ඉදිරිපත්කිරීම් වලින් වෙනස් වනුයේ කවර හේතුන් නිසා ද? මෙබඳු විෂය මූලික ප්‍රශ්න රාශියක් දැන් අප සිත් තුළ පැන නගී.

ඒ හැර යථාර්ථවාදී හෝ යථාරූපී සිනමාවක් කියා දෙයක් ඇත් ද? ඊට අනන්‍ය වූ සිනමාත්මක සංලක්‍ෂණයන් කවරේ ද? මුලින් කී ජනප්‍රිය සිනමාවෙන් එය වෙනස් වනුයේ කවර හේතුන් නිසා ද? මේ දෙපාර්ශවයේ ම සමාජ බලපෑම කවරාකාර ද ? සමාජයේ ඉදිරිගමන හෙවත් මානව ප්‍රගමනය උදෙසා ඒ දෙපාර්ශවයෙන් දැක්වෙන දායකත්වය කෙබඳු ද? යනුවෙන් තවත් විසඳාලිය යුතු ගැටලු කිහිපයක් මෙහිදී අපගේ අවධානය උදුරාගනී.

සැබැවින් ම, ජනප්‍රිය හෝ යථාර්ථවාදී යැයි ඉරි ගසා වෙන් කෙරෙන සිනමාවක් නැත. නමුත්, විවිධ ශිල්පීය ක්‍රමවේදයන් හා ප්‍රකාශන විලාසයන් මෙන් ම ඊට අදාළ කොටගන්නා වූ අරමුණු හා අදහාශයන් ද කරණකොටගෙන එකී විභේදනය සිදුකළ හැකි වනු ඇත.

සිනමාව වූ කලී වඩා ත් සංකීර්ණ ශ්‍රම විභජන කලා කාර්යය කි. එය සාමූහික කලාවක් (Collcetive Art) ලෙස හඳුන්වන්නේ එහෙයිනි (Stevenson and Debrix 1982:21-45). අධ්‍යක්‍ෂණය, නිෂ්පාදනය, රංගනය, තිරරචනය, ආලෝකකරණය, සංස්කරණය, කැමරාකරණය, ඇඳුම් නිර්මාණය, පසුතල නිර්මාණය, අංග රචනය, සංගීත සංයෝජනය ආදී අධිකාරී කාර්යභාර රැසක පුළුල් ප්‍රයත්නය කි. එකී සකලවිධ කාර්යභාරයන් මෙහෙයවෙනුයේ කිසියම් එකමිතික එල්ලයක් ඔස්සේ වෙයි. අධ්‍යක්‍ෂවරයා ස්වකීය පරිකල්පනය තුළ නිර්මාණය කරනු ලබන ව්‍යාඛ්‍යානය හා සංඥාර්ථ දැනවීම් (විජේතුංග 1994:1128) එක්තරා ආකාරයක ප්‍රකාශන විලාසයක්

කොට හෙළිදරව් කරයි. එය ජනප්‍රිය රීතියක් ද එසේ නොවේ නම් යථාර්ථවාදී සිනමානුරූපී කලාත්මක රීතියක් ද යන්න තීරණය කෙරෙනුයේ එහිදී ය (Ranking 1966:xiv).

පෙම් යුවළක අතර ලියලා වැඩෙන සුන්දර ආදරයෙහි නිරාමිස සුවය කුළුගැන්වීමෙහි ලා අදාළ නිර්මාණශීලී පාර්ශවයන් ව්‍යුහාත්මක ලෙස මුසු කළ යුත්තේ කවරාකාරයෙන් ද ? ඒ සඳහා ඇවැසි සංඥා රටා හා අදාළ ආඛ්‍යාන රටාව කෙබඳු විය යුතු ද? එසේත් නැත්නම්, ඒ ඒ භූමිකා අතර සංජානනය කෙරෙන පුළුල් මානව සම්බන්ධතාවන්හි ප්‍රකාශන විලාසය කුමක් විය යුතු ද? සත්‍යජිත් රායි ගොඩනැගූ "අපූගේ ලෝකයේ" මානව සම්බන්ධතා හෝ "චාරුලතා" හා "තීන් කන්‍යා" හි දෘශ්‍ය රූපාවලියෙහි වියමන තුළ හෙළිදරව් කෙරෙනුයේ එකී රූපමය ආඛ්‍යානය යි.

එබඳු සිනමා කාව්‍යයන් හි චරිත හා සිද්ධිමය සම්බන්ධතා ගොඩනැගෙන අයුරු ත්, හැත්තෑව දසකයේ ලංකාවේ තිරගත වූ ආවා සොයා ආදරේ, උන්නත් දහයි මළත් දහයි, ඔන්න මාමෙ කෙල්ල පැනපි, හරිම බඩු තුනක් හෝ වනරාජා නොහොත් සිංහල ටාසන් බඳු අපේ චිත්‍රපටයක එය සිදු කෙරෙන අයුරු ත් එකිනෙකට වෙනස් ය.

මුලින් කී චිත්‍රපටවලට වඩා දෙවැන්න තුළ හරයාත්මක නොවූ කතා සංකල්පයක් හා ඊට ආනුශාංගික සෙසු සකලවිධ චරිත සිද්ධි හා ස්වභාවයන් ද කුළුගැන්වී_ක්‍රියාත්මක වන අයුරක් පෙනේ. බැලූ බැල්මට ම එය යථාර්ථයට බොහෝ සේ දුරස් ය. බොහෝවිට නිර්මාණාත්මක නොවන භාවාතිශය හැඟුම් ජනනය කරන, හේතු ප්‍රත්‍යයෙන් තොර ව, සියල්ල අමු අමුවේ එළිපිට ම වමාරන ප්‍රකාශන විලාසයක් ඒ සඳහා භාවිත වෙයි. මන බඳින ගීත, ආකර්ශනීය නැටුම්, විස්මය දනවන සිහින ජවනිකා, ඉළ ඇදෙන හිනා පමණක් නොව ඇඟ කිළිපොළා යන සටන්, ලේ වගුරුවා කෙරෙන මිනී මරුම්, පැහැරගැනීම්, මංකොල්ලකෑම් හා ස්ත්‍රී දූෂණ ආදිය ද බහුල ව අඩංගු වීම එහි අනන්‍යතා ලක්ෂණ ලෙස පෙනේ. මේ සියල්ල සරල ය. වහා තේරුම් යන සුළු ය. අර්ථාවබෝධය සඳහා ප්‍රේක්ෂකයා මහන්සි විය යුතු නැත.

පිවිතුරු ආදරය වෙනුවෙන් දිවි පරදුවට තබා සටන් වදින දුප්පත් පෙම්වතුන් මෙන් ම ඔහු වෙනුවෙන් සකල සේසත හැරදමා අවුත් දුර්භෝග දුක්ඛ සෙයියාවෙන් දිවි ගෙවන්නට තරම් පරිත්‍යාගශීලී වන සිටු කුමරියන් බඳු සුරූපී කන්‍යාවන් ද මේ චිත්‍රපටවල හිඟයක් නැත. ඇල දොළ ගංගා සහිත සුන්දර කඳු පාය, නේකාලංකාර පුෂ්පයෙන් සැදුම්ලත් මල් උයන්, එකස්කාන්ත තේ වතු රබර් වතු, විල්ලුද බුමුතුරුණු සහිත සුවිසල් දෙමහල් තෙමහල් මන්දිර මෙබඳු ආයෙහි බහුල ය. පෙම්වතා, පෙම්වතිය, දුෂ්ටයා, හෙළප්කාරයා හා පොලීසිය ද මේ වට්ටෝරුවෙහි අනිවාර්ය භූමිකාවෝ වෙති. මේ චිත්‍රපට බොහෝවිට කෙළවර වන්නේ සුඛාස්වාදයෙනි. එබඳු ජනප්‍රිය ගණයේ වට්ටෝරුගත චිත්‍රපටවලට පොදු වූ කථාවස්තුවක් පිළිබඳ ලියැවුණු සටහනකි මේ.

> මෙහි පෙම්වතා දුප්පත් ය. පෙම්වතිය පොහොසත් ය. "පෙම්වතියගේ නිවස බුමුතුරුණු අතුරන ලද විදුලි පංකා ඇති සුවිසල් තෙමහල් මන්දිරය කි. ඇය ගමන් බිමන් යනුයේ සුඛෝපභෝගී දැවැන්ත මෝටර් රථයෙනි. විශාල තේ වතු, සමාජශාලා, සංචාරක හෝටල ඇයට හිමි ධනය අතර වේ. ඇතැම්විට තරුණයා,

තරුණියගේ පියාගේ ව්‍යාපාරයන්හි සේවකයකු ලෙස රැකියාවට පැමිණීමෙන් ප්‍රේම සම්බන්ධයක් ඇතිවිය හැකි ය.

දෙදෙනාට කෙලෙසකවත් එක්විය නොහැකි පංති පරතරයක් ඇත. තරුණයා කාත් කවුරුත් නැති අයෙකු වීම, අවජාතකයකු වීම, කුලහීනයකු වීම වැනි සාධක ද ඊට එකතු වේ. මේ අතර තරුණියගේ අත පතාගෙන සිටින්නාවූ ඇගේ නිවසේ ම නතර වී සිටින ඥාතියකු වන ඇගේ පියාගේ ව්‍යාපාරවල ම නිරත වී සිටින රළු මුහුණකින් යුත් හැඩි දැඩි පුද්ගලයකු වෙයි. ඔහු දුෂ්ටයා ය. දෙමව්පියෝ දියණියගේ ප්‍රේම සම්බන්ධයට එරෙහිවන අතර ඇය දුෂ්ටයා වෙත විවාහ කරදීමට සැරසෙති.

මේ අතර මොවුහු කෙසේ හෝ මුණගැසෙති. අද අහම්බෙන් මුණගැසී හඳුනාගත් ඔවුහු හෙට හවස මුහුදු වෙරළේ තුරුළුවී තමන්ගේ සත්‍ය ප්‍රේමය පිළිබඳව එකිනෙකාට පිළිණ දී ගනිති. ගී ගයති.

පෙම්වතාට දුකට සැපට නිරතුරුව උදව් කරන මිතුරෙක් ද සිටියි. ඔහුගේ කියුම් කෙරුම් තුළින් හාස්‍ය මතුකෙරේ. වීරයා, වීරවරිය, දුෂ්ටයා යන සම්මත චරිත අතරට එක්වන ඔහු "හෙල්ප්කාරයා" ය.

දුෂ්ටයා පෙම්වතාට පහරදෙයි. එසේවීමට හේතුව ප්‍රේමය පමණක් ම නොවේ. දුෂ්ටයාගේ අසාධාරණකම් වලට එරෙහිවීම ය. මේ අවස්ථාවේදී නොයෙකුත් කලිකළහ ඇති වේ. මෙයින් වීරයා දරුණු ලෙස තුවාල ලැබ අබ්බගාතයකු, ගොලුවකු හෝ අන්ධයකු බවට පත් වෙයි. ඉක්බිති මේ සම්බන්ධතාව දෙමාපියන්ට අසුවීමෙන් තරුණියට පෙම්වතා අහිමි වේ. වීරවරිය විරහ ගී ගයනු ඇත. දුෂ්ටයා සමාජ ශාලාවට යන අතර සමාජ ශාලාවේ නැටුම් රඟ දැක්වීම් ද ගීත ගායනය ද සිදුවේ. ඒ අතර පෙම්වතියගේ උපන්දින සාදයක් ද පැවැත්වෙයි. මව්පියන්ගෙන් කෙතරම් විරෝධතා තිබුණ ද මේ සඳහා පෙම්වතා ද අනිවාර්යයෙන් ම සහභාගි වෙයි.

මේ අතර දුෂ්ටයා තරුණිය පැහැරගෙන යයි. ඒ වන විට දුෂ්ටයා කිසිම හොඳක් නැති, හොර ජාවාරම් කරන, මිනී මරණ තැනැත්තෙකු බව හෙළිවේ. කෙසේ හෝ අවසාන අරගලයේ දී දුෂ්ටයා වීරවරියට අතවර කිරීමට මොහොතක් තිබිය දී නරඹන්නන්ගේ ප්‍රීතිඝෝෂා ඔල්වරසන් මැද වීරයා හා සහායක මිතුරා ජවනිකාවට පිවිසෙති. මෙහිදී ඇතිවන දරුණු සටනින් දුෂ්ටයා පරාජය වේ. පෙම් යුවළ වැළඳගනිති. දෙමාපියෝ ද එතැනට ම පැමිණෙති. සියල්ල නිම වූ පසු පොලීසිය ද පැමිණෙයි. වීරයාගේ අංගවිකල බව ප්‍රාතිහාර්යකින් මෙන් සුව වෙයි. සියල්ලෝ ම සතුටු කඳුළු හෙළති. දෙදෙනාගේ ප්‍රේමයට ඉන්පසු තවත් බාධා නැත " (දිසානායක 1984:1112). "චේතනා පරිශුද්ධ වේ නම් පෙම් සටන් පරදින්නේ නෑ" තිරයේ දිස්වෙයි. සියල්ල නිමාවට පත්වෙයි.

මේ ඉතා සරල කතා වස්තුවකි. නමුත්, ප්‍රීතියෙන් පිරුණු සිතින් ශාලාවෙන් එළියට යන නරඹන්නා යළි මහ පොළොවේ යථාර්ථයට ඇද වැටෙනු ඇත. බහුතර ප්‍රේක්ෂකයා අපේක්ෂිත සතුට සහ වින්දනය ලබාදීමේ ඉලක්කගත අරමුණ කරා යොමු වූ ජනප්‍රිය වට්ටෝරුගත රටාව එය යි. බොහෝවිට හුදු වාණිජ පරමාර්ථයක් ප්‍රමුඛ කොටගත් එය අභව්‍ය මෙන් ම අවිශ්වසනීය ද වෙයි. අතිශයෝක්තිය බලෙන් රිංගවීම ත් හුදු ඕලාරික හරසුන් භාවමය සිහිනයක් තුළ ප්‍රේක්ෂකයා අතරමං කරවීමත් මෙහි විශේෂත්වය කි. ගීතා, සුජීවා, ඔබයි මමයි, මිනිසුන් අතර මිනිසෙක්. යුක්තියට චන්ඩියා හා සූකිරි කෙල්ල ආදී චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂණය කළ ජෝ දේව් ආනන්ද් 1973 දී කළ "සුනේත්‍රා" චිත්‍රපටය සඳහා පළ කළ ප්‍රචාරක දැන්වීමෙන් උපුටාගත් මේ උද්ධෘතය කියවා බලන්න.

> "ආදරයෙන් ඔබ නලවන, ප්‍රේමයෙන් ඔබ කුල්මත් කරවන, සිනාවෙන් ඔබ හද සිත්කවන, සංවේගයෙන් ඔබ හද මුසපත් කරවන, වසන්තයේ සොඳුරු රහස හදවතට කොඳුරා කියනා, සිහින ලොවෙන් ආ සුන්දර දෙව්දුව ඔබේ ත් මගේ ත් ආදරණීය සුනේත්‍රා" (දිසානායක 1984:16).

ජනප්‍රිය සිනමාව පාරිභෝගික මූලික නිෂ්පාදනයක් බව හෙළිදරව් කෙරෙන්නේ මේ ගෙයිනි. පාරිභෝගික ආධිපත්‍යයට (Consumer sovereignty) බහුල ලෙස යටත්වෙන අංග ලක්ෂණ හඳුනාගනිමින් ජනප්‍රිය භාණ්ඩයක් වෙළඳපලට ඉදිරිපත්වීම මෙහිදී සිදුවේ.

සිනමානුරූපී යථාර්ථය ඊට ඉඳුරා වෙනස් ය. එනම්, පූර්වෝක්ත අරමුණු, ක්‍රමවේද හා අනන්‍යතාවලින් බැහැර වූ, සංදර්ශනමය ආචරණයෙන් (Entertaining form) තොර කලාත්මක සම්ප්‍රදායකි එය (Walisha 1976:79-91). රූපාවලිය විසින් හෙළිදරව් කරනු ලබන සංජානන සංවේදනා අතිශය සියුම් මෙන් ම බලවත් ය. ගැඹුරු ය. පුළුල් අරුත් දනවන සුළු ය. එය බොහෝවිට සංකේතානුසාරී වෙයි. චරිතයක් සිද්ධියක් හෝ සිද්ධිදාමයක් ඊට පිටුබල කොටගත හැක. ධර්මසේන පතිරාජ "බඹරුඇවිත්" චිත්‍රපටය සඳහා යොදාගත් වීරසේනගේ භූමිකාව ගැන සිතන්න. සුළු ධනේශ්වර බුද්ධිමතකු ලෙස ත්, සාම්ප්‍රදායික විකල්ප දේශපාලන නියෝජනයක් ලෙස ත් නිර්මාණයේ සමස්තාර්ථයට එකී භූමිකාව දක්වන දායකත්වය කෙබඳු ද ? ඉන් ඔබ්බෙන් වූ ලාංකීය වාමවාදී දේශපාලන ව්‍යාපාරයේ ආස්ථානය පිළිබඳ ගැඹුරින් සිතන්නට පතිරාජ අපට බල නොකරන්නේ ද?

ධීවර ප්‍රජාව අතර වූ සිද්ධිදාමයේ යථාර්ථය පැහැදිලි කරන වීරසේන ව හුදෙකලා කොට ජනතාව ඉවත් ව ගියේ ඔහු මුවින් වහරන වාගාලාප ඔවුනට අපභ්‍රංස වූ බැවිනි. සරල ව සලකා බැහැර කළ නොහැකි දේශපාලන ගැටලුවක් සිනමාකරුවා එයින් අවධාරණය කරයි. මාක්ස්වාදී දේශපාලන න්‍යායයන් සමාජගත කිරීමේදී මතු කෙරෙන සමාජ සන්නිවේදනාත්මක අභියෝගය සංකේතානුසාරී ව ඉන් කුළුගැන්වී ඇති බව පෙනේ.

එහි ප්‍රකාශන රීතිය සිනමානුරූපී වෙයි. යථාර්ථවාදී වෙයි. සිනමාකරුවා පිරිසිඳ පසක් සළ කලාත්මක රීතිය අප ප්‍රබෝධවත් කරයි. එකී ප්‍රබෝධය ප්‍රවේගකාරී නැත. කාමාතුර නොවේ. හුදු ස්වප්න මෝචනයක් ද නොවේ. සිනමාහලෙන් බැහැර වූ කල්හි ද අප සිතන්නට පොළොඹවයි. සිනමානුරූපී යථාර්ථය තුළ අනන්‍ය වනුයේ එකී සංලක්ෂණය වෙයි. මේ ඒ පිළිබඳ ව ලියැවුණු කෙටි සටහන කි.

"හරවත් සිනමාකරුවා තම කෘතිය තුළ සංදර්ශනමය ආවරණ (effect) ස්වභාවයකට වඩා ගැටුම් අගය කරයි. මාධ්‍ය විචාරකයින් පෙන්වා දෙන පරිදි ගැටුම, වඩා ත් හොඳින් පාලනය කළ හැකි ආවරණය කි. එය චිත්‍රපටයට අදාළ අයුරු පාලනය කොට ඇත. හරවත් සිනමාකරුවා හැමවිට ම තම කතා වස්තුව විසින් ඉල්ලා සිටින විලාසය, කැමරා ශෛලිය, සංස්කරණය, රඟපෑම ආදියෙන් බැහැර ව වෙනත් අනවශ්‍ය දේ ඊට එකතු කරන්නේ නැත. අවශ්‍ය දෑ පවා ඉදිරිපත් කරන්නේ ඉතාම විශිෂ්ට අරුත් දනවන විලසිනි. එය බොහෝ විට සංකේතානුසාරයෙන් ඉදිරිපත් කෙරේ.

උදා: කලියුගය චිත්‍රපටයේ අනුලාගේ මරණය විදහා දක්වන්නේ ඇගේ මළසිරුර රැගත් චිතකය දැවී නැගෙන දුම් කඳිනි. චිතකය තිරයේ දිස්වන්නේ නැත. "සිසිල ගිනිගනී" චිත්‍රපටයේ අවසාන දර්ශනය තුළ දිගින් දිගට ඇදී යන රථ පෙළහරක් අවසානයේ දේශපාලනඥයෙකුගේ දවැන්ත කාඩ්බෝඩ් පිළිරුවක් කරා ළඟා වේ. එය මුළු තිරය වසා නැගී සිටියි. මෙයින් ඒ දේශපාලඥයනට වඩා බාල දේශපාලනයේ පවත්නා නිස්සාර ස්වභාවය ත්, එහි සක්‍රීය වශයෙන් නිරත වන්නකු තුළ පවත්නා හිස් ගතියක් සංකේතයට නැගේ" (විජේතුංග 1994:117118).

ජනප්‍රිය සිනමාව ත්, සිනමානුරූපී යථාර්ථ පිළිබිඹුව ත් යන පාර්ශවද්වයෙහි රුව ගුණ උඩින් පල්ලෙන් මතුපිටින් දිස්වනුයේ එ පරිද්දෙනි.

මෙම නිබන්ධයෙහි සංක්ෂිප්ත බව රැකගනු වස් එකී විස්තරය ප්‍රමාණවත් යැයි හඟිමි. නමුත්, එය ගැඹුරින් විග්‍රහ කළ යුත්තකි. මන්ද, ඒ දෙපාර්ශවය ම කවරාකාරයකින් හෝ සමාජය ප්‍රතිරූපනය කරන බැවිනි. කවර බුද්ධිමය තලයකින් හෝ ඒවා සමාජය ආමන්ත්‍රණය කරන බැවිනි.

අනෙක් කරුණ බොහෝවිට මේ එකිනෙක තුළ එකී වාණිජ හා කලාත්මක (ජනප්‍රිය හා යථාරූපී) ගති ලක්ෂණ යම් යම් ප්‍රමාණයෙන් මුසුව ඇති බැවිනි. එබැවින්, පළමු කී පරිදි එය ඉරි ගසා වෙන්කළ නොහැකි අතර, විටෙක මේ කිසිවකට අයත් නොවන්නා වූ පරිශ්‍රමයන් ද දකින්නට පුළුවන. කෙසේවුව, ජනප්‍රිය සිනමාවේ ත්, විදග්ධ සිනමාවේ ත් එසේ නැත්නම් වාණිජ චිත්‍රපටයේ ත්, කලාත්මක චිත්‍රපටයේ ත් එකිනෙකට අනන්‍ය අංග ලක්ෂණ විසින් ඒ ඒ චිත්‍රපට ඒ ඒ සීමාවන් මත නාම මාත්‍රික ව පෙළගස්වන්නට විචාරකයෝ පෙළැඹී සිටිති.

මෙම නිබන්ධයට ප්‍රස්තුත වූයේ හැත්තෑව දසකයේ චිත්‍රපට වූ බැවින්, ඊට අදාළ ව එහි ජනප්‍රිය සිනමාවෙන් ඔබ්බට විහිදුණු සිනමානුරූපී යථාර්ථ පිළිබිඹුව පිළිබඳ අපේ සරල අවධානය යොමුකරමු. ඒ අනුව, 1970 වසරේ සිට 1979 දක්වා වූ දසකයක් තුළ තිරගත කෙරුණු සිංහල චිත්‍රපට සංඛ්‍යාව 221 ක් වෙයි. එයින් 160 ක් පමණ ගැනෙනුයේ පෙර කී යථාර්ථ නිරූපණයෙන් තොර, වාණිජ අරමුණු හා බැඳුණු ප්‍රේක්ෂක රසවින්දනයේ පහළ මට්ටම තෘප්තිමත් කරනු ලබන හුදු ජනප්‍රිය අංගලක්ෂණ සහිත සිනමා කතාන්තර ගණයට යි. අනෙක් ප්‍රමුඛතාව කවර හෝ සීමාවකට යටත් කළ නොහැකි මිශ්‍ර ආකෘතියක් තුළ ගොඩනැගුණු යම්තාක් දුරකට සමාජ හිතකාමී ප්‍රවනතා පෙන්නුම්කරන චිත්‍රපට වෙයි. සංඛ්‍යාත්මක වශයෙන් එය 36 ක් පමණ වේ යැයි හඟිමි.

ප්‍රධානතම කාරණය වන්නේ පූර්වෝක්ත වසර දහය තුළ ලාංකේය සිනමා වංශ කතාවට එක්වූ සාර්ථක යැයි නම් කළ හැකි කෘතීන් කොපමණ ද? සංඛ්‍යාත්මක වශයෙන් නම්

එය 25 ක් පමණ වනු ඇතැයි යන්න මගේ පෞද්ගලික හැඟීම යි. මෙහිදී සාර්ථක යැයි අදහස් කරනු ලබන සීමාව වඩාත් රළු නොකොට නිර්ලෝභී ව ඇතින් ලකුණු කරන්නට මම උත්සුක වෙමි. එනම්, කථාවස්තුව විසින් ඉල්ලා සිටින ආකෘතිකමය ස්වභාවයට උචිත සෙසු සිනමානුරූපී ශිල්පධර්මතා සංදර්ශනමය ආවරණයෙන් තොර ව ඉදිරිපත් කෙරෙන සාධාරණ ප්‍රයත්නයන් සියල්ල එකී සීමාවට ඇතුළත් කිරීම යි.

ඒ අනුව සකස් කරගත් දළ වගු සටහනක් පහත දක්වමි.

හැත්තෑව දසකයෙන් අනාගතයට සුබ පෙරනිමිති

වර්ෂය	චිත්‍රපට ගණන	වට්ටෝරුවෙන් බැහැර නිර්මාණාත්මක ප්‍රයත්නයන්
1970	15	තුංමංහන්දිය / නිම්වළල්ල / හන්තානේ කතාව / අක්කර පහ/ වෙස්ගස්තෝ
1971	14	වැලිකතර / භාරලක්ෂය
1972	19	නිධානය
1973	13	මාතර ආච්චි
1974	21	අහස් ගව්ව
1975	29	දැසනිසා / කළුදිය දහර / සිකුරුලියා
1976	27	වල්මත්වූවෝ / මඩොල්දූව / දුහුළුමලක් / හුලවාලි
1977	26	එයා දැන් ලොකු ළමයෙක් / සිරිපාල සහ රන්මැණිකා / මරුවා සමග වාසේ
1978	28	බඹරු ඇවිත් / පුරන් අප්පු / ගැහැනු ළමයි / සෙලිනාගේ වලව්ව
1979	29	සරුංගලේ / පළඟැටියෝ / හඳයා

උක්ත වගුවට ඇතුළත් කරන ලද සමහර චිත්‍රපට සෙසු බොහෝ කෘතීන් සමග එකපෙළට තබා සම සේ ප්‍රමිත ගතකිරීම අයෝග්‍ය යි යන්න මගේ හැඟීම යි. නමුත්, සමහර වසරවල සුවිශේෂ කැපී පෙනීමක් සහිත චිත්‍රපටයක් වෙතොත් එය අදාළ වර්ෂය සඳහා නම් කළ බව සඳහනු කැමැත්තෙමි. නිදසුනක් ලෙස සතිස්චන්ද්‍ර එදිරිසිංහගේ මාතර ආච්චි ගනිමු. 1973 වසරේ තිරගත වූ මුළු චිත්‍රපට සංඛ්‍යාව 13 කි. සුහද පැතුම, තුෂාරා, අපරාදය හා දඬුවම, සඳහටම ඔබ මගේ, ගොපළු හඬ, හත්දින්නත් තරු, දහකින් එකෙක්, හොඳම වෙලාව, සුනේත්‍රා, සිනාවයි ඉනාවයි, හොඳයි නරකයි හා හොඳට හොඳයි එකී චිත්‍රපට වේ. "මාතර ආච්චී" නම් කෙරෙනුයේ ඒ අතරිනි. හැත්තෑව දසකයේ අඩුම චිත්‍රපට ගණනක් නිෂ්පාදනය වූයේ ද 1973 දී ය.

හැත්තෑව දසකය වූ කලී සිංහල සිනමා වංශකතාව විචිත්‍රවත් කළ සලකුණු සහිත සුවිශේෂතම කාලච්ඡේදය ලෙස සැලකීම අතිශයෝක්තියක් නොවේ. සම්මත සාම්ප්‍රදායික ආකෘතිය බිඳහෙළීම ත්, අන්තර්ගතය හා වස්තු විෂයයෙහි ලා සිනමාකරුවා විසින් සමාජ යථාර්ථය යහමින් ග්‍රහණය කොට ගැනීම ත් ඉතා පැහැදිලි ව විද්‍යමාන කෙරෙනුයේ මේ වකවානුවේ වීම ම එකී සම්භාවනයට ප්‍රථම සාක්ෂිය වෙයි. දෙවැන්න, ස්වාධීන චින්තනයකින් හෙබි නැවුම් නිර්මාණ කෞශල්‍යයෙන් යුත් නවරැල්ලේ තරුණ පරපුරක සිනමා ආගමනය යි.

පසුකාලීන ව ලාංකේය සිනමා ක්ෂේත්‍රය තුළ ඔවුන් දක්වන්නා වූ විශිෂ්ට නියෝජනය ඒ සඳහා තවදුරට ත් සාක්ෂි සපයයි.

1970 ජනවාරි මාසය ආරම්භ වෙන්නේ ම එබඳු සුවිශේෂ සිනමාකරුවන් රැසකගේ සම්ප්‍රාප්තියක් සමග යි. 1970 වසරට නියමිත ව තිබූ සුගතපාල සෙනරත් යාපාගේ "හන්තානේ කතාව" වෘත්තාන්ත චිත්‍රපටය ත් "මිනිසා සහ කපුටා" කෙටි චිත්‍රපටය ත් තිරගත වූයේ 1969 අවසානයේදී ය. අධ්‍යක්ෂ සුගතපාල සෙනරත් යාපා සමග විජය ධර්ම ශ්‍රී (සහය අධ්‍යක්ෂ සහ දෙබස් රචක) ධර්මසේන පතිරාජ, බර්ටි ජයසේකර හා බර්ටි ගුණසේකර (සම තිරරචකවරු) ටයිටස් තොටවත්ත (සංස්කාරක) ප්‍රේමසිරි කේමදාස (සංගීත අධ්‍යක්ෂ) සුමිත්ත අමරසිංහ (කැමරා අධ්‍යක්ෂ) විජය කුමාරතුංග (මුල්ම ප්‍රධාන චරිත නිරූපණය) ස්වර්ණා මල්ලවාරච්චි (මුල්ම ප්‍රධාන චරිත නිරූපණය) ටෝනි රණසිංහ, සෝබනී අමරසිංහ, දයා තෙන්නකෝන් හා අමරසිරි කලංසූරිය (සෙසු චරිත නිරූපණ) මේ සමග එක්වූහ.

තරුණ පුරපුරේ ගිනිගෙන දැවෙන ප්‍රශ්න වඩාත් ඍජුව ම ග්‍රහණය කොටගනිමින් නව විෂය වපසරියක් සිංහල සිනමාවට හඳුන්වාදීමේ පුරෝගාමී සිනමා කෘතියක් ලෙස "හන්තානේ කතාව" නම් කෙරේ. නිදහස් අධ්‍යාපනය හරහා විශ්වවිද්‍යාලයට ප්‍රවේශවන සමකාලීන තරුණ පරපුරේ අපේක්ෂා භංගත්වය හා වියවුල්කාරී ජීවන සංකීර්ණතා මීට විෂය විය. වඩා ත් බලපෑම් සහගත සමාජ ගැටලුවක් ගැඹුරින් නොවුව ත් සිනමානුරූපී ව්‍යාකරණයකින් ඉදිරිපත් කරන්නට පෙළැඹීම මෙයින් පෙන්නුම්කෙරෙන ජයග්‍රහණය වෙයි. නාගරික මුඩුක්කු පරිසරය හා තරුණ පරපුරේ ගැටලු මෙන් ම සමාජ ව්‍යසනයක් ලෙස පෙනෙන පංති විෂමතාව විෂය කොටගනිමින් රන්ජිත් ලාල් හැදූ "නිම් වළල්ල" චිත්‍රපටය ද එහිදී සුවිශේෂ වෙයි.

එතැන් පටන් හැත්තෑව දසකය තුළ තිරගත කෙරුණු චිත්‍රපට 221 ක් අතර, ජනප්‍රියත්වයෙන් ඔබ්බට විහිදුණු යථාර්ථ පිළිබිඹුව තරමක් හෝ සහිත කෘතීන් කිහිපයක් ද වෙයි. එකී කෘතීන් හා ඒවායේ නිර්මාණකරුවන් පිළිබඳ ව නාම මාත්‍රික ව හෝ සඳහන් කිරීම අත්‍යවශ්‍ය යැයි හඟිමි.

කේ. ඒ. ඩබ්. පෙරේරාගේ කතුරුමුවාත් (1971), එච්. ඩී. ප්‍රේමරත්නගේ සිකුරුලියා (1975), මනික් සන්ද්‍රසාගරගේ කළුදිය දහර (1975), ඩබ්.ඒ.බී. ද සිල්වාගේ හුලවාලි (1976), විජය ධර්ම ශ්‍රී ගේ දුහුළු මලක් (1976), අමරනාත් ජයතිලකගේ සිරිපාල හා රන්මැණිකා (1977), සුමිත්‍රා පීරිස්ගේ ගැහැණු ළමයි (1978) , පතිරාජ එල්. එස්. දයානන්දගේ සෙලිනාගේ වලව්ව (1978) මගේ මතකය පරිදි ඒ අතර වන නම් කිහිපයක් පමණි.

අපගේ ප්‍රමුඛතම අවධානය යොමුවිය යුතු එහෙත්, ලැබී ඇති ඉඩ ප්‍රස්ථාවෙහි සීමාසහිත බව හේතුකොටගෙන ගැඹුරු විද්‍යාත්මක විග්‍රහයක් ඉදිරිපත් කළ නොහැකි වැදගත් ම කාරණය මතුවන්නේ මෙතැන දී ය. එය මේ කෙටි නිබන්ධයෙහි කූට ප්‍රාප්තිය ද විය හැකි ය.

එනම්, හැත්තෑව දසකය තුළ සිංහල සිනමාව විෂයයෙහි යථාර්ථවාදී දෘෂ්ටිය සිනමානුරූපී ව ගෙත්තම් කළෝ කවරහු ද ? යන්න යි.

40, 50 හා 60 දසකවල ඩබ්ලිව්. ක්‍රිෂ්ණන්, කේ. ප්‍රභාකර් හා ඩොමිනික් දේව් වැනි විජාතික අධ්‍යක්ෂවරුන් යටතේ මධුරාසියේ නෙප්චූන් හා මයිලාපූර්හි ෂන්මුගම් වැනි චිත්‍රාගාරවල නිෂ්පාදනය කොට මෙරට ප්‍රදර්ශනය කළ චිත්‍රපට ප්‍රමාණය සංඛ්‍යාවෙන් විශාල ය. ඒවායෙහි කැමරාව මෙහෙයවූයේ කේ. සුබ්‍රමනියම්, ඇම්. මස්තාන්, ඇම්.කේ. කුරුට්ටු ස්වාමි හෝ සුබ්බා

රාම් ය. සංගීතය මෙහෙයවූයේ ඇස්. ඇස්. වේදා, ඇම්. දක්ෂිණ මූර්ති හෝ පාණ්ඩු රංගන් ද එසේ ත් නොවේනම් නාරායන් අයියර් ද විය හැකි ය.

ා තැබූව ද ඒවා මුළුමනින් ම ඉන්දීය සමාජයෙහි විජාතික කාබන් පිටපත් බවට පත්වී තිබිණි. සමාජ, ආර්ථික හා දේශපාලනික වශයෙන් අධිරාජ්‍ය විරෝධී අරගලය උත්සන්න ම කාලපරිච්ඡේදයක වුව මේ විජාතික චිත්‍රපට විසින් දිනාගනු ලැබුවේ සුවිශාල ජන ආකර්ශනය කි. එය එසේවුව ද, බී.ඒ. ඩබ්ලිව් ජයමාන්න, සිරිසේන විමලවීර හා ශාන්තිකුමාර් වැනි කලාකරුවන් අශෝක මාලා, සිරිසඟබෝ, අම්මා ආදී චිත්‍රපට නිපදවමින් විජාතික සිනමාවට විරෝධය පළ කළ හ. සිරිසේන විමලවීර කිරිබත්ගොඩ "නවජීවන" චිත්‍රාගාරය ඇරඹුයේ දේශීය චිත්‍රපට කර්මාන්තයේ අභිවර්ධනය උදෙසා පමණක් නොව, ජාතික සමාජ සංශෝධනයෙහි ලා නායකත්වය සැපයෙන මධ්‍යස්ථානයක් ලෙස ත් ය.

නමුත්, 1953 දී "බාරි බෙහෙන්" නමින් යුත් ඉන්දීය හින්දි චිත්‍රපටය ඇසුරෙන් නිෂ්පාදනය කොට ආනයනය කළ ටී. ආර්. චාරි සුන්දරම්ගේ "සුජාතා" චිත්‍රපටය විසින් සකලවිධ දේශීය ව්‍යාපාරයන් පරාජය කරනු ලැබී ය. කාමුක හැඟීම් දනවන නග්න සිරුරු සහිත චරිත කිහිපයක් වටා ගෙතුණු, අවර ගණයේ චිත්‍රපටයක් වුව ද එය වාණිජමය වශයෙන් අතිශය සාර්ථකත්වයට පත්විය. එපමණක් නොව, ඒ අනුව යමින් ඉන් පසුව බොහෝ චිත්‍රපට නිෂ්පාදනය කළ අතර ඒවා හින්දි හෝ දෙමළ නොවූයේ එහි වහරන බස සිංහල වීම නිසා පමණි.

රජයේ චිත්‍රපට අංශයෙහි වාර්තා චිත්‍රපට නිර්මාණයෙහි යෙදී සිටි ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්, ටයිටස් තොටවත්ත හා විලී බ්ලේක් 1956 පමණ වනවිට ඉන් ඉවත් ව "රේඛාව" නිර්මාණය කිරීම එවක සුවිශේෂතම සිදුවීම කි. චිත්‍රාගාරයක් තුළ ව්‍යාජ ලෙස මවාපාන අභව්‍ය දර්ශන තල වෙනුවට එළිමහනේ හිරු එළිය ඔස්සේ සජීව ලෝකයේ තාත්විකත්වය දකින්නට සැලැස්වීමෙන්, සිංහල සිනමාව ද තාත්වික මංපෙතට ප්‍රවේශ විය. ඒ අනුව යමින් පසුකාලීන ව නිර්මාණය කෙරුණු චිත්‍රපටවලින්, පෙර පැවති තාත්විකත්වයට ක්‍රමානුකූල ව යථාරූපී ප්‍රවණතාවක් ද ඉන්පසුව එක් කෙරිණි. එල්. එස්. රාමචන්ද්‍රන්ගේ කුරුළුබැද්ද (1961), සිකුරු තරුව (1963), මයික් විල්සන්ගේ රන්මුතුදූව (1962), ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ ගම්පෙරළිය (1964), තිස්ස ලියනසූරියගේ සාරවිට (1965), ජී. ඩී. එල්. පෙරේරාගේ සාමා (1966) හා දහසක් සිතුවිලි (1968), ගාමිණී ෆොන්සේකාගේ පරසතුමල් (1966) හා සිරි ගුණසිංහගේ සත්සමුදුර (1967) යන චිත්‍රපට තාත්විකත්වයෙන් යථාර්ථය කරා ආ ඒ ගමන්මගෙහි නිර්මාණාත්මක සිහිවටන විය. ඒ අනුව 1956 දී තාත්විකත්වය හඳුනාගත් ලාංකේය සිනමාව, සිනමානුරූපී යථාර්ථය හා බැඳුනේ 1964 "ගම්පෙරළිය" තුළින් වීම අනුස්මරණීය වෙයි.

මීළඟට අප වඩාත් සංක්ෂිප්ත ව හෝ සලකා බැලිය යුතු සුවිශේෂ කාරණා ද්විත්වය කි. එනම්,

(i) හැත්තෑව දසකය තුළ තිරගත වූ එකී සිනමානුරූපී යථාර්ථය පිළිබිඹු කළ විශිෂ්ටතම නිර්මාණයන්හි අන්තර්ගතමය සුවිශේෂතා කවරාකාර ද?

(ii) එකී සුවිශේෂතාවන් හැත්තෑවේ දසකයට ඔබ්බෙන් වූ අනාගත සිනමාව කෙරෙහි කරනු ලැබූ බලපෑම කෙබඳු ද? යන්න යි.

රේඛාවෙන් තාත්විකත්වයට ත්, ගම්පෙරළියෙන් යථාර්ථයට ත් ප්‍රවේශ වූ ලාංකේය සිනමාව හැත්තෑව දසකය තුළ ඒ ගමන්මගෙහි තවදුරටත් ගමන් කරන්නට වූ බව පෙනේ. එය සිදුවන්නේ තවත් සුවිශේෂතා කිහිපයක් ඒ හා මුසුවීමෙනි. සම්මත සාම්ප්‍රදායික ආකෘතිය බිඳහෙළීම මෙන්ම වඩාත් සියුම් සමාජ දේශපාලනික යථාර්ථය සහිත දෘෂ්ටිමය ආස්තානයකින් යුත් අන්තර්ගතයන් ඊට විෂය වීම එහිදී කැපී පෙනිණි. 1970 වර්ෂයෙන් ආරම්භ වූ දසකය තුළ තිරගත කෙරුණු චිත්‍රපට අතරින් පිළිවෙළින් තෝරාගත් නිර්මාණ කිහිපයක් පමණක් ඒ සඳහා වඩාත් සංක්ෂිප්ත ව දෘෂ්ටාන්ත කොට ගනිමු.

මහගම සේකර විසින් නිර්මාණය කරන ලද "තුංමංහන්දිය" එහි පළමුවැන්න යි. දෘශ්‍ය මාධ්‍යයෙහි සුවිශේෂී අනන්‍යතාව වූ සෞන්දර්යමය නාටකීයභාවයට ඔබ්බෙන් සියුම් යථාර්ථයක් ග්‍රහණය කොටගත් එය, ගැමි ජීවන කථා ප්‍රවෘත්තියක් කේන්ද්‍ර කොටගත්ත කි. වඩාත් නිර්ව්‍යාජ ගැමි කලාකරුවකු වූ 'අබිලිං' හා ඔහුගේ බෑණා වූ 'සිරිසේන'ත්, ඒ වටා බැඳුණු ගැමි චරිත සමුදායකුත් එහි විය. මිල මුදල් ආඪ්‍ය වීම අරමුණු කොටගත් අබිලිංගේ සහෝදරයා හා අබිලිං අතර දක්වෙන සුවිශේෂ අනන්‍යතාව මෙහිදී කදිමට නිරූපණය වෙයි. සහෝදරයා ලබන ශීඝ්‍ර දියුණුව ත්, අබිලිංගේ ජීවිතයේ කඩාවැටීම ත් තුළින් පෙන්නුම් කෙරෙන නාගරීකරණය හා ඒ තුළින් ගම කරා හඹා එන වාණිජත්වයේ බලපෑම ලාංකේය සිනමාකරුවකු යථාර්ථවාදී ව ස්පර්ශ කළ ප්‍රථම අවස්ථාව මෙය විය හැකි ය.

විශිෂ්ටතම ඉන්දියානු විචාරකයකු වන චිදානන්ද දාස්ගුප්ත, සත්‍යජිත් රායිගේ සිනමා රීතිය හඳුන්වාදීමේදී දක්වූ අදහස් සේකරට ද වලංගුවේ යැයි විචාරකයෝ කියති.

> "රායි ගැඹුරු ස්වතන්ත්‍රතාවකින් යුත් කලාකරුවෙකි. ඔහු බාහිර සිද්ධීන්ට වඩා ස්වකීය හැඟීම්වලට එකඟ අභ්‍යන්තර චිත්ත ස්වභාව නිරූපණය කිරීමට කැමැත්තක් දක්වන නිර්මාණ ශිල්පියෙකි. ඔහුගේ කෘති වචන නැති දිගු ජවනිකාවලින් පිරි පවතී. එහි චරිතයෝ ඉතාමත් සුළුවෙන් ක්‍රියාකරන එහෙත්, විශාල ලෙස අදහස් ප්‍රකාශ කරන්නෝ වෙති" (සිල්වා 1992:77).

සත්‍යය කි. රායි මෙන්ම සේකර ද උපන්ගෙයි සිත්තරෙකි. හැඟීම් දැනීම් නැති හුදෙක් අමු ඡායාරූප නොවූ ඔහුගේ සිනමා රූපරාමු තුළින් කියා පෑවේ මිනිස්කම යි. 'තුංමංහන්දිය' එහි අග්‍රඵලය කි. ජයවිලාල් විලේගොඩ එය නරඹා ලද ආස්වාදය ප්‍රකාශ කළේ මෙලෙසිනි.

> "තුංමංහන්දිය චිත්‍රපටයේ මංගල දර්ශනය නිම වී රීගල් සිනමාහල ඉදිරිපිට තුංමංහන්දියට පිවිසි මම සිංහල සිනමාව කෙරෙහි යළිත් බලාපොරොත්තු ඇති කරගත්තෙමි." (සිල්වා 1992:78) සැබැවින් ම, එය එතරම් ම උසස් කෘතිය කි.

1971 වසරේ තිරගත වූ ඩී.බී. නිහාල්සිංහගේ 'වැලිකතර' චිත්‍රපටය ඊට සපුරා වෙනස් වූව කි. එය ප්‍රථම වෘත්තාන්ත පුළුල්තිර චිත්‍රපටය යි. එබැවින් ම, එය ලාංකේය සිනමා වංශකථාව තුළ සුවිශේෂී වෙයි. ආකෘතිය හා වස්තුවිෂය සම්බන්ධයෙන් පැවත ආ සියලු සම්ප්‍රදායයන් මෙහිදී සපුරා උඩුයටිකුරු කෙරුණු බවක් පෙනේ. මි.මී. 35 සාමාන්‍ය ප්‍රමාණයෙන් පෙනෙන මිනිස්

රූපවලට වඩා මි.මී. 70 සිනමාස්කෝප් ප්‍රමාණය ප්‍රේක්ෂකයාට ආගන්තුක මෙන්ම ආස්වාදජනක අත්දැකීමක් විය.

'ඉන්ස්පෙක්ටර් විලී අබේනායක' ලෙස ගාමිණී ෆොන්සේකා ත්, 'ගෝරිං මුදලාලි' ලෙස ජෝ අබේවික්‍රම ත් විසින් ප්‍රකට කරනු ලබන රංගන ප්‍රතිභාව විශිෂ්ට ය. පුළුල්තිර තාක්‍ෂණයට ම ගෝචර වූ පසුතල හා ඊට මුසු කෙරුණු රිද්මය විසින් චිත්‍රපටයේ ප්‍රශස්තභාව තීව්‍ර කරවයි.

'නිධානය' චිත්‍රපටය තිරගත වූයේ 1972 වර්ෂයේදී ය. රේඛාවෙන් තාත්විකත්වය ත්, ගම්පෙරළියෙන් යථාර්ථය ත් හඳුන්වා දුන් ලෙස්ටර් නිධානය චිත්‍රපටයෙන් නව සිනමානුරූපී වෘත්තාන්තමය අන්තර්ගතයක් ගවේෂණය කරයි. 1966 දී "දෙලොවක් අතර" චිත්‍රපටය තුළින් ආරම්භ කළ මනෝ විශ්ලේෂණාත්මක අරමුණ තවදුරටත් පුළුල් ලෙස ප්‍රකට කරන්නට ලෙස්ටර් මෙහිදී උත්සුක වෙයි. සුප්‍රකට ලේඛක එඩ්ගා ඇලන් පෝ ගේ අද්භූත කථා සම්ප්‍රදායෙහි බලපෑම චිත්‍රපටය පුරා දක්නට තිබුණු අතර ජී. බී. සේනානායක ලියූ 'නිධානය' කෙටිකතාව තුළ වූ සාහිත්‍යමය ධ්වනිය මෙහිදී ප්‍රබල රූපමය ආඛ්‍යානයකට පෙරළී තිබිණි.

තරුණ ප්‍රශ්න සිංහල සිනමාවට විෂය වූ අවස්ථා කිහිපයක කි. එය තරමක් දුරට හෝ සිනමානුරූපී ව ගොඩනැගීමේ මුල් පියවර වූයේ 1970 රන්ජිත් ලාල්ගේ 'නිම්වළල්ල' තිරගතවීමෙනි. එය තවදුරට ත් තීව්‍ර කරමින්, යථාරූපී බව සත්‍ය ලෙස ම ග්‍රහණය කොට ගත්තේ 1974 තිරගත වූ ධර්මසේන පතිරාජගේ 'අහස්ගව්ව' චිත්‍රපටයෙනි. නූතන තරුණ පරපුර මුහුණ දෙමින් සිටින විරැකියාවේ ඛේදවාචකය හා බැඳුණු සමාජ ආර්ථික හා දේශපාලන අර්බුදයෙහි පතුල ස්පර්ශ කරන්නට ලාංකේය සිනමාව සමත්වූයේ මේ තුළිනි. විරැකියාවෙන් පෙළෙන විජේ, බන්දු හා ගුණේ සිය වියවුල්කාරී ජීවිතය තුළ අත්විඳින හැලහැප්පීම් සැබෑ සිනමාත්මක වියමනක් ලෙස ඉදිරිපත් කරන්නට අධ්‍යක්‍ෂවරයා මෙහිදී සමත් වී තිබිණි. සැබෑ සිනමාකරුවා වූ කලී ප්‍රේක්‍ෂකයා සෞන්දර්යමය චමත්කාරයෙන් මෝහනයට පත්කරන්නෙකු නොව, සමාජ යථාර්ථය ඥානනය කරවන්නෙකි' ය යන කාරණය මෙහිදී පතිරාජ අපට සිහිපත් කරවයි.

1976 තිරගත වූ වසන්ත ඔබේසේකරගේ 'වල්මත්වූවෝ' චිත්‍රපටය ද 'අහස්ගව්ව' අපට කී දේ තහවුරු කිරීම කි. වෙනසකට ඇත්තේ නාගරිකත්වය හරහා ඇදෙන විරැකියාව ගැමි තාරුණ්‍යය ද ආක්‍රමණය කිරීම ය. උගත් බුද්ධිමත් හා ශක්තිමත් තරුණ පරපුරක ශක්‍යතාව උරාගැනීමට අදාළ නිසි යාන්ත්‍රණයක් නිර්මාණය නොවීමේ ඛේදවාචකය 'වල්මත්වූවෝ' මැනැවින් කියා පායි. හුදු ජනප්‍රියත්වයෙහි ලා ගොඩනගන පෙම් සබඳතා බොහෝවිට කෙළවර ජයගනී. නමුත්, අනේකවිධ සමාජ ආර්ථික ප්‍රශ්න හේතුකොටගෙන ප්‍රේමය දෙදරායාම ත්, ජීවිත අයාලේ නන්නත්තාරවීම ත්, අවසානයේ විනාශවීම ත් මෙහි නිරූපිත ය. සිනමානුරූපී නිර්මාණශීලීත්වයක සංලක්‍ෂණ සහිත 'වල්මත්වූවෝ' අද ද ලාංකේය ගැමි තාරුණ්‍යයේ සත්‍ය පැතිකඩක් ලෙස නිර්වචනය කළ හැකි ය.

1977 තිරගත වූ 'එයා දැන් ලොකු ළමයෙක්' ධර්මසේන පතිරාජ අතින් නිමැවූ තවත් සාර්ථක සිනමා කෘතියකි. කරුණාරත්න සපුතන්ත්‍රිගේ 'එයා දැන් ලොකු ළමයෙක්' හා 'මනමාලී' යන නවකතා ද්විත්වයෙහි එන 'සුසිලාවතී'ගේ චරිතය ඇසුරෙන් නිර්මිත මෙම චිත්‍රපටය සාහිත්‍යයෙන් මිදී සිනමානුරූපී ස්වාධීනත්වයක් ප්‍රකට කළ කෘතියක් ලෙස හැඳින්වෙයි. එමෙන් ම, සුසිලා, ග්‍රාමසේවක හා සිරිපාල යන චරිත ත්‍රිත්වය කේන්ද්‍ර කොටගනිමින් ක්‍රෝධය, ඊර්ෂ්‍යාව

හා මාත්සර්ය වැනි පුහුදුන් හැඟීම් හරහා මිනිසාගේ චර්යාව යථාර්ථවත් ව පෙන්නුම් කරන්නක් ලෙස ද දැක්විය හැකි ය.

ස්ත්‍රී පුරුෂ ප්‍රේමය වූ කලී හුදු මනමෝහනීය සෞන්දර්ය අත්දැකීමක් බවට පත් කළ සිනමා සම්ප්‍රදායක් අතරතුර නිර්මාණය කෙරෙන 'එයා දැන් ලොකු ළමයෙක්' වඩාත් සුවිශේෂ ය. මන්දයත්, සත්‍යය සිනමානුරූපී ව ප්‍රතිනිර්මාණය කරන බැවිනි. කඩවසම් තරුණයකු වූ ග්‍රාමසේවකට පෙම්බඳින සුසිලාගේ හිත දිනාගැනීමෙහි ලා සිරිපාල දරන උත්සාහය ත්, එයින් නිෂ්පන්න සංකීර්ණ සිද්ධිදාමය ත් මිනිස් සමාජයක සැබෑ තතු හෙළිදරව් කරන්නට සමත් වෙයි.

යථාර්ථය සිනමානුරූපී ව ගවේෂණය කිරීමේ සාර්ථක ම ප්‍රයත්නයක් ලෙස පතිරාජගේ 'බඹරු ඇවිත්' හඳුන්වා දිය හැකි ය. මුහුදුකරය පසුබිම් කොටගත් පාරම්පරික ආධිපත්‍යය හා නව ධනේශ්වර ප්‍රාග්ධනය අතර ගැටුම මෙහිදී සාකච්ඡාවට භාජන කෙරිණි. වෙළෙඳ පන්තියේ විවිධ ස්වරූපයන් එමගින් පිළිබිඹු විය. කාලාන්තරයක් තිස්සේ එහි ආධිපත්‍යය දරමින් සිටින ඇන්ටන් අයියා හා අලුතෙන් වැල්ලට සංක්‍රමණය වූ බේබි මහත්තයා හෙවත් වික්ටර් එකී වෙළෙඳ පන්ති නියෝජනය කරයි. ඒ අතර හෙලන් හා බේබි මහත්තයා අතර ගොඩනැඟී අවසන් වන පෙම් පලහිලව්ව විසින් එහි වස්තු විෂය තවදුරටත් පෝෂණය කරනු පෙනේ. ආර්ථික සූරාකෑම පරයා නැගෙන ලිංගික සූරාකෑම ද එහි හරය තීව්‍ර කරන්නට හේතුවෙයි. නව යටත්විජිතවාදී සූරාකෑම ත්, විවිධ සිද්ධිදාමයන් ඔස්සේ සිදුකෙරෙන සංස්කෘතිකමය ආක්‍රමණය ත් අතරතුර ගොඩනැගෙන ගැඹුරු දේශපාලන වියවුල නූතන සමාජ ආර්ථික දේශපාලනයේ හරස්කඩක් ලෙස පෙනේ. වීරසේන ජනතාව ඇමතීම ත්, වැල්ලේ පොලිස් ස්ථානයක් පිහිටුවීම ත් නිර්මාණාත්මක පක්ෂයෙන් ගත් කල අර්ථ සම්පන්න සමාජ සංගට්ඨනයෙහි ප්‍රබල සංකේත ලෙස හඳුන්වාදිය හැකි ය. ඒ අනුව, ආදරය පමණක් නොවේ, නීතිය, යුක්තිය, සමාජ අසාධාරණය, දේශපාලනය හා පංතිගැටුම ද විවිධ ස්වරූපයන්ගෙන් විග්‍රහකෙරෙන යථාර්ථවත් සිනමා කෘතියක් ලෙස 'බඹරු ඇවිත්' නම් කළ හැකි ය.

1979 වර්ෂය තවත් සාර්ථක සිනමා කෘතීන් කිහිපයක් ම තිරගත වූ වසරකි. සුනිල් ආරියරත්න ගේ 'සරුංගලේ', වසන්ත ඔබේසේකරගේ 'පලගැටියෝ' හා ටයිටස් තොටවත්තගේ 'හඳයා' ඒ අතරින් ප්‍රමුඛත්වයෙහි ලා ගිණිය හැකි කෘතීන් වෙයි.

විවිධ සමාජ අර්බුදයන්ට ගොදුරු වී අයාලේ ගොස් විනාශ මුඛයට ඇද වැටෙන තරුණ පරපුර පිළිබඳ යථාර්ථවත් හෙළිදරව්වක් කරන්නට 'පලගැටියෝ' සමත් වෙයි. ගැමි හැදියාවෙන් හික්මවනු ලැබූ 'සරත්', සංකීර්ණ නාගරික පරිසරය තුළ අවිනිශ්චිතතාවට ගොදුරු වෙන අයුරු ත්, මනෝරාජික සුන්දරත්වයක අතරමංවන 'කුසුම්' මහපොළොවේ යථාර්ථයට මුහුණදීමේදී ඛේදනීය ලෙස තම ජීවිතය කෙළවර කරගන්නා අයුරු ත් මෙයින් කියෑවේ. පංතිමය හා සමාජමය වශයෙන් ඒ එකිනෙක චරිත ගොඩනගන අන්තර් සබඳතාවන් හා ඉන් පැනනැගෙන අන්තර් ක්‍රියාවන් අදාළ තේමාව හා හේතු යුක්ති සහිත ව දැඩි ලෙස බැඳී පවතින බව පෙනේ.

සිංහල දෙමළ ජාතිවාදය, ජාතික සමගිය හා ඒ සම්බන්ධ මානව චර්යාවන් යථාර්ථවත් ව ගැඹුරින් විග්‍රහ කරන ලද ප්‍රථම සාර්ථක සිංහල චිත්‍රපටය ලෙස 'සරුංගලේ' නම් කළ හැකි ය. 'නඩරාජා' ජාතිවාදය පිටුදකින, යාපනේ පදිංචිකරුවෙකි. නමුත්, ඔහු ජීවත් වන්නේ කොළඹ ය. සිංහල දෙමළ කාටත් උපකාර කරමින් අහිංසක ජීවිතයක් ගතකරන ඔහු, මෙහි කේන්ද්‍රීය චරිතය

යි. පටු ජාතිවාදී වෛරය විසින් සකලවිධ මානව සබඳතා උදුරාදමා ගිනිබත්කරන ආකාරය සිනමානුරූපී ව්‍යාකරණයක් හරහා යථාර්ථවත් ව සාකච්ඡා කොට තිබීම මෙහි සුවිශේෂතාව යි.

සිංහල සිනමාවේ ළමා චිත්‍රපට සම්බන්ධයෙන් පැවැති සාම්ප්‍රදායික ආකල්පය කණපිට හරවන්නට සමත් වූ චිත්‍රපටයක් ලෙස ටයිටස් තොටවත්තගේ 'හඳයා' හැඳින්විය හැකි ය. හුදු ඕලාරික සුමට කතන්දර වෙනුවට, ආසියාතික පරිසරය තුළ ජීවිතය සොයා යන දරුවන් වෙත සැබෑ මානවහිතවාදී දෘෂ්ටිය යොමුකරන්නට අධ්‍යක්ෂවරයා මෙහිදී උත්සුක වී ඇත. කොළඹ මුඩුක්කු පරිසරයේ ළමා හා වැඩිහිටි චරිත කිහිපයක් කේන්ද්‍ර කොටගත් හඳයා, මිනිස්කම් හා නොමිනිස්කම් එකිනෙක ගලපාලමින් ළමා මනස ජයගන්නා අයුරු අපූරු ය. "ධර්මිෂ්ට මිනිස්කමට ජය ලැබෙනු නිසැක ය" යන අවිනිශ්චිත උදාන පාඨය ට වඩා සැබෑවට මුහුණ දී අභියෝග ජය ගැනීමේ අභිමානය මෙහිදී කුළුගැන්වෙයි. ටයිටස් තොටවත්තගේ සිනමා නිර්මාණවලියෙහි අග්‍රඵලය මෙය වනු ඇතැයි යන්න මගේ පෞද්ගලික විශ්වාසය යි.

සංක්ෂිප්ත ව හෝ ඉහතින් සාකච්ඡාවට බඳුන් කළේ සිනමානුරූපී යථාර්ථ පිළිබිඹුව රැගත් හැත්තෑව දසකයේ විශිෂ්ටතම චිත්‍රපට කිහිපය යි. අසූවේ දසකයේ මුල පටන් ම නිෂ්පාදිත චිත්‍රපට ප්‍රමාණය සංඛ්‍යාවෙන් ඉහළ ගිය ද ගුණාත්මකභාවය අතින් පෙන්වූයේ අවගමනය කි. එහෙත්, පසුකාලීන සිනමාව පිළිබඳ ගැඹුරු වින්දනය, විග්‍රහය හා විනිශ්චය කෙරෙහි ලා හැත්තෑව දසකයේ සිනමාව ඉහළතලයේ මිනුමක් වූ බවට සැකයක් නැත.

හුදෙක් සාටෝපසහගත ව්‍යාජ සෞන්දර්යක ප්‍රේක්ෂකයා භාවමය වශයෙන් නිදිගත කරනු වෙනුවට, එසේ ත් නැතිනම් බොළඳ ඕලාරික වීරත්වයක ඔහු අතරමං කරනු වෙනුවට යහපත් වින්දනයක් සහිත යථාවබෝධයක් ලබාදීම කලාකරුවාගේ කාර්යභාරය විය යුතු ය (Eisenstein 1980:49). චිත්‍රපටය විෂයයෙහි ලා ද එය වඩා ත් වටිනා සදුපදේශයක් වෙයි (අබේසේකර 1987:13). මන්දයත්, එකී යහපත් වින්දනය හා යථාවබෝධය කරණකොටගෙන මානව සමාජය වඩා ත් යහපත් වන බැවිනි. ඓතිහාසික ලෝක සිනමාව තුළ ඊට අදාළ පර්යේෂණාත්මක මතවාදයක් හා යථාර්ථවාදී සිනමා ව්‍යාකරණයක් බිහිකිරීමෙහි ලා පුරෝගාමී වු ත්, යථාරූපී සිනමාව මගින් මානව ජීවන සංවේදනා තුළ සත්‍යය පිරිසිඳ පසක් කළ හැකි බව හෙළි කළා වු ත් සර්ජි අයිසන්ස්ටයින්, වී. අයි. පුඩොව්කින්, ආන්ද්‍රේ බසාත්. රෝලන්ඩ් බාත්ස් හා සුසාන් සොන්ටාග් බඳු සිනමා මුනිවරයින් අනුදැන පළ කළ සුභාෂිතය එය යි.

නිගමනය

ඒ අනුව සලකා බලන කල හැත්තෑව දසකයේ සිංහල සිනමාව විෂයයෙහි ලා යථාර්ථය කැඳවූ සිනමාකරුවෝ කිහිපදෙනෙකි. දෘෂ්ටිමය විදග්ධභාවය හා විෂයයික පරිඥානය විසින් ඔප්නංවන ලද උත්කර්ෂයෙන් ඔවුන්ගේ කෘතීන් පෝෂිත ය. ඒ එකිනෙකෙහි වස්තු විෂය, ආකෘතිකමය ව්‍යුහය, ශිල්පීය ධර්මතා හෝ සමාජ ඵලදායකත්වය ආදී විග්‍රහයන්ගෙන් තොර ව ඔවුනට කරන ගෞරව බහුමාන සහිත උපහාරයක් ලෙස අවසන් වශයෙන් එකී නාමාවලිය පමණක් මෙහිදී සංක්ෂිප්ත ව පෙළගස්වමි.

මහගම සේකරගේ "තුමං හන්දිය" (1970), ඩී. බී. නිහාල්සිංහගේ "වැලිකතර" (1971), ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ "නිධානය" (1972), ධර්මසේන පතිරාජගේ "අහස්ගව්ව" (1974), එයා

දූන් ලොකු ළමයෙක් (1977), බඹරු ඇවිත් (1978), වසන්ත ඔබේසේකරගේ "වල්මත්වූවෝ" (1976), පළඟැටියෝ (1979), සුනිල් ආරියරත්නගේ "සරුංගලේ" (1979) හා ටයිටස් තොටවත්තගේ "හඳයා" (1979) එකී සුවිශේෂ නාමාවලියට ඇතුළත් ය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

අබේසේකර, තිස්ස (1987) 'හැත්තෑව දසකයේ සිංහල චිත්‍රපටය හා ලාංකේය සිනමාවේ අනාගතය' මැයෙන් පවත්වන ලද දේශනයෙහි මුද්‍රිත පිටපත, සිංහල සිනමාවේ සිව්වන දසක පූර්ණය නිමිත්තෙන් කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේදී පැවැත්වූ සිනමා සතිය සමරු කලාපය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

දිසානායක, ධම්මික ගංගානාත් (1984) අද්‍යතන සිංහල සිනමාවේ විෂය ක්ෂේත්‍රය, සීමාසහිත ලේක්හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට්ස් සමාගම, කොළඹ.

මහේන්ද්‍ර, සුනන්ද (1994) 'ජනප්‍රිය සංස්කෘතිය යනු කුමක් ද? සංවාදාත්මක මත සමුදායක්', 1994.07.19 දින කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේදී පවත්වනු ලැබූ මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර උපහාර දේශනයේ මුද්‍රිත පිටපත, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

විජේතුංග, ගාමිණී (1994) සිනමාව, සංස්කෘතිය හා මතවාදය, පද්මා විජේතුංග ප්‍රකාශනයක්, නුගේගොඩ.

සිල්වා, ගුණසිරි (1992) ප්‍රතිරූප, ශ්‍රී ලංකා ජාතික කතෝලික සිනමා පර්ෂදය, කොළඹ.

Eisenstein, Sergi. M (1980) Film, Image and Social impact, Faber and Faber Co, Novak

For further reading: Pudowkin. V (1966) Man, Woman and Social reality of Cinematography (Translated by Paul Rotha) Mcmillan, New York.

Engels, Friedrich (1876) The Origin of the family: Private property and the state, Moscow.

(ෆ්‍රෙඩ්රිච් එංගල්ස් (18201895) කාල්මාක්ස් මියගිය පසු (1883) විද්‍යාත්මක කොමියුනිස්ට්වාදයේ මූලාරම්භකයෙකි. මුළුමහත් ශිෂ්ට ලෝකයේ සමකාලීන නිර්ධන පංතියේ ඉතා අගනා විද්‍යාඥයා හා ආචාර්යවරයා වූයේ මොහු ය.)

Gardner, Murphy and Laswell H.D. (1967) Culture, Popularity and the Society: A Social analisis for Popculture, Chapter iv, Harper & Brothers, New York

Morgan, Levis. H (1879) World of Homosaphians (8th Print in 1967) W.W. Norton and Co Ltd. , New York.