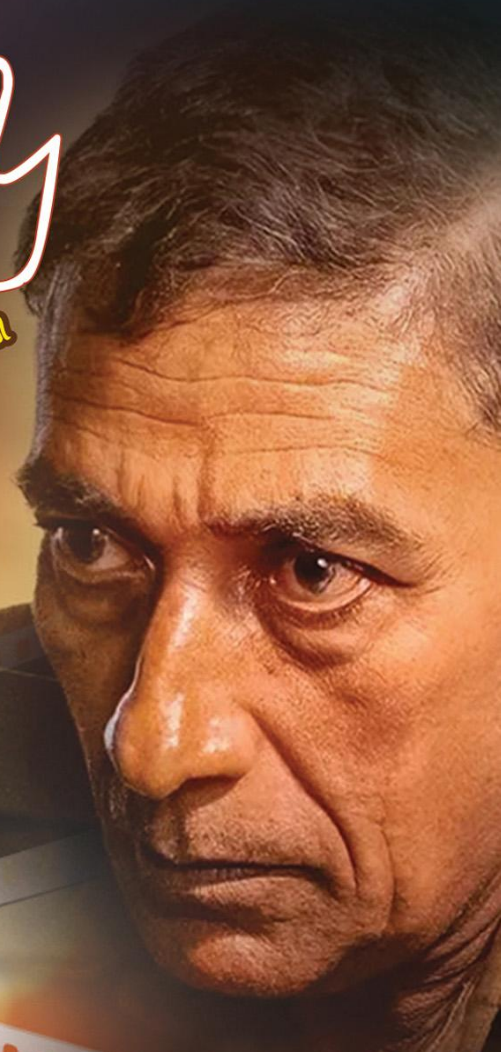
මහේන්ද්‍ර පෙරේරා

ප්‍රත්‍යවලෝකනය

Mahendra Perera: An Introspection



සංස්කාරකවරු

එන්. එච්. ටී. අනුරුද්ධ

එම්. ආර්. එෆ්. රිෆ්කා

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ප්‍රත්‍යවලෝකනය

සංස්කරණය

එන්. එච්. ටී. අනුරුද්ධ

එම්. ආර්. එෆ්. රිෆ්කා

ප්‍රකාශනය

සංස්කෘතික කේන්ද්‍රය

රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ප්‍රත්‍යවලෝකනය නම් වූ මෙම කෘතිය ඔස්සේ ශ්‍රී ලාංකේය ප්‍රවීණ රංගන ශිල්පි මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ චරිතාපදානය හා ඔහු සම්බන්ධ කලා කෘති පිළිබඳ හඳුන්වා දෙනු ලබයි. මෙහි අන්තර්ගත කරුණුවල කිසිදු කොටසක් ලේඛකයන්ගේ ලිඛිත අවසරයකින් තොර ව කුමන හෝ ආකාරයකින්; ඉලෙක්ට්‍රොනික ව, යාන්ත්‍රික ව හෝ ඡායාරූප පිටපත් මගින් සම්ප්‍රේෂණය සහ භාවිතය පිණිස කිසියම් පද්ධතියක සටහන් කිරීම හෝ ගබඩා කර ගැනීම සිදු නො කළ යුතු ය.

මෙම කෘතියෙන් ප්‍රකාශයට පත් කර ඇති ලිපිවල අයිතිය සහ වගකීම ඒ ඒ ලේඛකයන් සතු වන අතර, ඒවායේ අන්තර්ගතය හා භාෂා භාවිතය සම්බන්ධ වගකීමක් කෘතියේ සංස්කාරක මණ්ඩලයට නොමැත.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ප්‍රත්‍යවලෝකනය

© සංස්කෘතික කේන්ද්‍රය, රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය.

ප්‍රථම මුද්‍රණය: 2025

ISBN: 978-624-5553-82-2

පිටු සැකසුම: එන්. එච්. ටී. අනුරුද්ධ

කවරය සැකසුම: සංජු උෂාන් රංගොඩගේ

ප්‍රකාශනය: සංස්කෘතික කේන්ද්‍රය, රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය.

උපකුලපතිතුමාගේ පණිවිඩය

ශ්‍රී ලංකාවේ රාජ්‍ය විශ්වවිද්‍යාල අතර ප්‍රමුඛ විශ්වවිද්‍යාලයක් වන රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය, සෞන්ද්‍ර්යාත්මක සහ බුද්ධිමය වටිනාකම් ඉහළ නංවන පුළුල් පරාසයක උපාධි පාඨමාලා සහ පර්යේෂණ අවස්ථා සිය විද්‍යාර්ථීන්ට සපයන තෝතැන්නක් ලෙස ප්‍රශස්ථ භූමිකාවක් ඉටු කරයි. රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයේ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය විසින් සංවිධානය කරනු ලබන මෙම ප්‍රත්‍යාවලෝකන උත්සවයේදී, ශ්‍රී ලංකාවේ රංගන ක්ෂේත්‍රය තුළ අතිශය කීර්තිමත් සහ බොහෝ දෙනාගේ ගෞරවයට පාත්‍ර වූ මහේන්ද්‍ර පෙරේරා රංගධරයා වෙත මගේ හෘදයාන්ගම සුභ පැතුම් පිරිනැමීමට ලැබීම මා ලද ඉමහත් භාග්‍යයක් ලෙස සළකමි.

සිංහල සිනමාව, වේදිකා නාට්‍ය, ටෙලි සිනමාව සහ ටෙලි කථාංග යන ක්ෂේත්‍රයන්හි නොමැකෙන රංගන ප්‍රතිභාවක් පෑ කලා ශිල්පියකු ලෙස ප්‍රකට මහේන්ද්‍ර පෙරේරා රංගධරයා විසින් සිය විශිෂ්ට දක්ශතාවය, කැපවීම සහ බහුවිධ හැකියාවන් තුළින් ලංකාවේ සංස්කෘතික කලාකෙත පොහොසත් කර ඇත. ඔහුගේ ප්‍රතිභාපූර්ණ රංගනයන් හුදෙක් ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ විනෝදාස්වාදයක් පමණක් අරභයා සිදු කරන ලද්දක් නොවන අතර, එම නිර්මාණ තුළින් මානව හැඟීම් සහ සමාජ යථාර්ථයන් පිළිබඳ ගැඹුරු අවබෝධයක් ප්‍රේක්ෂකයාට ලබා දෙමින්, මානව හදවත් ස්පර්ශ කිරීමට මෙන්ම සමාජ පරිවර්තනයන් කිරීමට කලාවට හා කලාකරුවාට ඇති බලය ද මනාව විදහා දක්වයි.

නිර්මාණශීලීත්වය, ප්‍රකාශනය සහ බුද්ධිමය නිදහස අගය කරන විශ්වවිද්‍යාලයක් ලෙස, මෙම ගෞරව දැක්වීම හුදෙක් උත්සවයක්ම පමණක් නොව, ජාතියක පැවැත්ම හැඩගන්වන ජීව ගුණයන් වන අධ්‍යාපනය සහ සංස්කෘතිය අතර පවතින අන්‍යෝන්‍ය සහ සදාකාලික සබැඳියාවන්හි සැමරුමක් ලෙස ද සැලකිය හැකිය.

රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය වෙනුවෙන්, මෙම සුවිශේෂී අවස්ථාවේ දී මහේන්ද්‍ර පෙරේරා රංගධරයා වෙනුවෙන් මාගේ හෘදයාන්ගම උණුසුම් සුභ පැතුම් පිරිනමන අතර, මෙම කර්තව්‍යයේ දී මූලිකත්වය ගෙන කටයුතු කළ මානව ශාස්ත්‍ර හා සමාජීය විද්‍යා පීඨයේ පීඨාධිපති ජ්‍යේෂ්ඨ කථිකාචාර්ය අයි. ආර්. රේණුක ප්‍රියන්ත මහතාට සහ මෙම අර්ථපූර්ණ සෞන්දර්යාත්මක සහ කලාත්මක උත්සවය සංවිධානය කිරීම වෙනුවෙන්, රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයේ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානයේ සම්බන්ධීකාරක ආචාර්ය සුරංජිත් ගුණසේකර මහතා ඇතුළු කාර්ය මණ්ඩලයට ද මාගේ කෘතඥතාවය පළකිරීමට කැමැත්තෙමි.

ජ්‍යේෂ්ඨ මහාචාර්ය පී. ඒ. ජයන්ත
උපකුලපති
රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය

පීඨාධිපතිතුමාගේ පණිවිඩය

ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා ක්ෂේත්‍රයෙහි ප්‍රතිභාපූර්ණ කලාකරුවෙකු වන මහේන්ද්‍ර පෙරේරා මහතා වෙනුවෙන් පැවැත්වෙන ප්‍රත්‍යාවලෝකනයට සමගාමී ව ප්‍රකාශයට පත් කරනු ලබන මහේන්ද්‍ර පෙරේරා අභිනන්දන ලිපි සංග්‍රහයට ශුභාශිංසන එක් කිරීමට ලැබීම මා ලද භාග්‍යයක් කොට සලකන අතර, මගේ හෘදයාංගම සුබ පැතුම් පුද කරන්නේ ඉමහත් සතුටින් හා ගෞරවයෙන් යුතු ව ය.

මා මහේන්ද්‍ර පෙරේරා මහතා අගය කරන්නේ අසාමාන්‍ය බහුශ්‍රැතභාවයකින් යුත් රංගවේදියෙකු ලෙස පමණක් නොවේ. ඔහු තම රංගන කුසලතාවෙන් මනා සමාජ දැනුවත්භාවයක් සහ බුද්ධිමය ප්‍රභාවක් පිළිබිඹු කළ මිනිසෙකි. වේදිකාවේ සිට රිදී තිරය දක්වා ශ්‍රී ලාංකේය රංග කලාවේ සීමාව නිරතුරුව ම ප්‍රතිනිර්වචනය කර ඇත. සිනමාව, ටෙලිනාට්‍යය සහ වේදිකා නාට්‍ය කලාවෙහි ඔහුගේ පැවැත්ම හරහා සෑමවිට ම විනෝදාස්වාදයට වඩා වැඩි යමක් ලබා දී ඇත. එය ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ප්‍රතිබිම්බනය, දයානුකම්පාව සහ විචාරාත්මක චින්තනය අවදි කර ඇත.

පෙරේරා මහතාගේ කලාත්මකභාවය රංගනය ඉක්මවා යයි. ඔහු සමාජ ගාමකයෙකු ලෙස, එනම් රංගන මාධ්‍යය භාවිත කරමින් ප්‍රේක්ෂකයින්ට නව ලොවක් දැකීමට, ප්‍රශ්න කිරීමට, සංවේදී වීමට සහ ක්‍රියා කිරීමට ශක්තිය සපයන නිර්මාණශීලී බුද්ධිමතෙකු ලෙස පෙනී සිටියි. ජීවිතයේ සෑම තරාතිරමක ම

මිනිසුන්ගේ ජීවන අරගල සහ අභිලාෂ මූර්තිමත් කිරීමට ඔහු ලද කුසලතාව, ඔහුගේ චරිත අපගේ සමාජ යථාර්ථයේ කැඩපත් බවට පත් කර ඇත. "මිල්ල සෝයා", "ඉනි අවන්", සහ "මචං" වැනි සිනමා නිර්මාණ, කලාත්මක දීප්තිය මානව සමාජ තත්ත්වයේ අව්‍යාජ නිරූපණය සමඟ මුසු කිරීමේ ඔහුගේ දුර්ලභ දක්ෂතාවයට සාක්ෂි දරයි.

එවැනි බහුවිධ පෞරුෂයක වටිනාකම හඳුනා ගැනීම සහ අගය කිරීම සංස්කෘතික මෙන්ම අධ්‍යාපනික අවශ්‍යතාවයකි. පෙරේරා මහතා වැනි කලාකරුවන් සහ කලාව රටක සදාචාරාත්මක පරිකල්පනය හැඩගැස්වීම සඳහා අපමණ දායකත්වයක් සපයන බව එය අපට සිහිපත් කරයි. එබැවින්, මෙම ගෞරවය හුදෙක් නළුවෙකුට කරන උපහාරයක් නොව, කලාව හරහා සමාජ දැනුවත්භාවය අඛණ්ඩව දිරිගන්වන දූරදර්ශියෙකු කෙරෙහි දක්වන සාමූහික කෘතඥතාවේ අභිනයකි.

අවංකභාවයකින් හා මනුෂ්‍යත්වයකින් යුතු මෙවන් කලාකරුවෙකු ඇගයුමට ලක්කරන අභිනන්දන ලිපි සංග්‍රහයට මෙම සුබ පැතුම එක් කිරීමට මා හට අවස්ථාව ලබාදීම සම්බන්ධයෙන් විශ්වවිද්‍යාලයීය සංස්කෘතික කේන්ද්‍රයට සහ සංවිධායක කමිටුවට මාගේ හෘදයාංගම කෘතඥතාව පළ කරමි.

අයි. රේණුක ප්‍රියන්ත
පීඨාධිපති
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීය විද්‍යා පීඨය
රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය.

සම්බන්ධීකාරකතුමන්ගේ පණිවිඩය

රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයේ සංස්කෘතික කේන්ද්‍රය යනු සංස්කෘතික ක්‍රියාකාරකම් සඳහා ස්ථාපිතව පවතින නිළ ආයතනයයි. එහි ආරම්භය සනිටුහන් වන්නේ 1999 නොවැම්බර් 21 දින වන අතර එය සංස්කෘතික කටයුතු අමාත්‍යාංශය සමග ඒකාබද්ධව ක්‍රියාත්මක වේ.

සංස්කෘතික කේන්ද්‍රය මගින් රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයීය ප්‍රජාවගේ සෞන්දර්යාත්මක රසවින්දනය ප්‍රවර්ධනය කිරීම, විවිධ වැඩසටහන් ක්‍රියාත්මක කිරීම, සංස්කෘතික සමාජ පර්යේෂණ සිදුකිරීම සහ ශ්‍රී ලාංකේය කලා සංස්කෘතික ක්ෂේත්‍රය පෝෂණය කිරීම සඳහා දායකත්වය ලබා දුන් අය ඇගැයීම වැනි විවිධ කාර්යයන් සිහි කරනු ලබයි.

ඒ අනුව, මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ප්‍රත්‍යාවලෝකනය ද එවැනි සත්කාරයකි. සිංහල සිනමාව තුළ විශේෂයෙන් ද, වේදිකා නාට්‍ය, සිනමාව, ටෙලිනාට්‍ය ආදී ක්ෂේත්‍රවල දී විශාල සලකුණක් තැබූ ඔහු ජාත්‍යන්තර මෙන් ම දේශීය වශයෙන් ද ඇගයීමට පාත්‍ර වූ නිර්මාණකරුවෙකි.

මෙම ප්‍රත්‍යාවලෝකනය යථාර්ථයක් බවට පත් කිරීමට විවිධ පුද්ගලයින් අපහට ඔවුන්ගේ දෑත් දිගුකරන ලදී. රුහුණ

විශ්වවිද්‍යාලයේ උපකුලපති ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය පී. ඒ. ජයන්ත මහතාත්, මානව ශාස්ත්‍ර හා සමාජ විද්‍යා පීඨයේ පීඨාධිපති අයි. ආර්. ප්‍රියන්ත මහතාත් ඒ අතරින් විශේෂිතය. මෙම වැඩසටහන සැලසුම් කළ අවස්ථාවේ සිට අවසානය දක්වා ඔවුන්ගෙන් ලැබුණු සහයෝගය ඉතාමත් අගය කළ යුතුම ය.

''මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ප්‍රත්‍යාවලෝකනය" නමින් එළි දක්වන ලද කෘතිය ප්‍රකාශයට පත් කිරීම සඳහා අවශ්‍ය අනුග්‍රහය ලබාදෙමින් මෙම ව්‍යායාමයේ දී තිරය පිටුපස විශාල භූමිකාවක් රඟ දක්වන ලද රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයේ ආදි විද්‍යාර්ථී, සුරාබදු අධිකාරි (කොළඹ නගරය) තිලක් දිසානායක මහතාට අපගේ අතිශය කෘතඥතාවය හිමිවේ.

එමෙන් ම, මෙම කෘතිය යථාර්ථයක් බවට පත් කිරීමට වෙහෙසුනු එහි සංස්කාරවරුන් ලෙස කටයුතු කළ එන්. එච්. ටී. අනුරුද්ද මහතාට සහ එම්. ආර්. එෆ්. රිෆ්කා රියාස් මෙනවියට මාගේ ස්තූතිය හිමිවිය යුතු ය. විශේෂයෙන් ම, මෙම වැඩ සටහන ප්‍රචාරණ කටයුතුවල දී සුවිශේෂී භූමිකාවක් ඉටු කරන ලද රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයේ වෘත්තිය මාර්ගෝපදේශක ඒකකයේ සහ සංස්කෘතික කේන්ද්‍රයේ ඡායාරූපකරණ උපදේශක සංජු උෂාන් රංගොඩගේ මහතාට සහ එම ශිෂ්‍ය කණ්ඩායමට අපගේ ස්තූතිය හිමි විය යුතු ය.

තවද, මෙම ඇගයීම් අවස්ථාවේ දී ප්‍රමුඛ දේශනය පවත්වනු ලබන විශ්‍රාමික මහාචාර්ය ජයන්ත අමරසිංහ මහතාට, මෙම කෘතිය පිළිබඳ ආරම්භක අදහස් පළකරන ලද ඉතිහාස හා පුරාවිද්‍යා අංශයේ අංශාධිපති ආචාර්ය දර්ශන මනෝජ් බණ්ඩාර මහතාට, සංස්කෘතික කේන්ද්‍රයේ උපදේශක මණ්ඩලය නියෝජනය කරනු ලබන විවිධ පීඨයන්හි ආචාර්යවරුන්ට ද, මාගේ ගෞරවය හිමි විය යුතු ය. එමෙන් ම සංස්කෘතික කේන්ද්‍රයේ ස්ථානභාර නිලධාරී ප්‍රදීප් නානායක්කාර මහතාට, ලේඛාධි සුපුන්දිනී, මුදිතා ලක්මාලි සහ දිල්හානි කුමාරසිංහ යන

අප විද්‍යාර්ථීන්ට ද තාක්ෂණ සහ වේදිකා සැරසිලිවලින් දායකත්වය දක්වන ලද රුසිරු තාදිත සහ හසිත මදුශාන්ට මෙන් ම විවිධාකාරයෙන් සහයෝගය දැක් වූ සියලු පාර්ශ්වයන්ට ද අපගේ ගෞරවනීය ස්තුතිය පුද කරමු.

ආචාර්ය සුරංජිත් ගුණසේකර,
සම්බන්ධීකාරක,
සංස්කෘතික කේන්ද්‍රය,
රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය,
මාතර.

සංස්කාරක සටහන

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා කලාකරුවාගේ නිර්මාණ රසවිඳ තිබුණත්, ඔහු සැබවින් හමුවූයේ රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයීය සංස්කෘතික කේන්ද්‍රය මගින් 2023 වර්ෂයේ දී සංවිධානය කරන ලද **අලුත් උදෑසන (A New Dawn)** වැඩසටහනට පැමිණි අවස්ථාවේ දී ය. ඔහු සමග සිදු කළ විනාඩි කිහිපයක කතාබහෙන් වුව ඔහුගේ ජීවන අනුභූතීන් කිහිපයක් පිළිබඳ හෝ දැනගැනීමට ඉඩහසර ලැබිණි. මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ කලා දිවියේ ආරම්භය එතරම් සොඳුරු නොවූ කටුක අද්දැකීම් බහුල වුවත්, ස්වකීය දක්ෂතා හා ශක්‍යතා නිසා ම එය සොඳුරු පාරාදීසයක් බවට පත් කර ගැනීමට හැකි වී තිබේ. ඒ පිළිබඳ ඔහුගේ ම වචනවලින් ප්‍රකාශිත අදහස් පහතින් දක්වමු.

''අලුත් උදෑසනක්..අලුත් දවසක්, උසින් අඩු මාව ඔබට පේනවා ද දන්නේ නෑ. ඒ කොහොම වුණත් මම රඟපෑම විෂය තුළ පේන්න දීර්ඝ කාලයක්, ගොඩාක් කැපකිරීම් කරපු මනුස්සයෙක්.

මම කලාව තෝරා ගත්තේ අහම්බයක් ලෙස නො වේ. මම නළුවෙක් වුණෙත් අහම්බයක් ලෙස නො වේ. පුංචි කාලේ ඉඳලා මගේ හිතේ නළුවෙක්වීමේ අවශ්‍යතාව තිබුණා. මට තිබුණ එක ම සුදුසුකම කැරලි කොණ්ඩය පමණ යි. උස, සුදු ආදි වූ කිසිදු සුදුසුකමක් මට තිබුණේ නෑ. නමුත් මම කලාව විෂයයක් හැටියට තෝරා ගෙන හදාරන්න පටන් ගත්තා. මේ පිළිබඳ කරුණු සොයා යන්න පටන් ගත්තා. ඒ සොයා යෑමේ දී තමයි ප්‍රසන්න ජයකොඩි මාව සොයා ගත්තේ. ඇත්තට ම ඒ සොයා යෑමේ දී මට ලැබුණේ රඟපෑම විතරක් නො වේ. ඊට වඩා විශාල දේවල් මට හමු වුණා. ස්වභාවධර්මය හම්බ වුණා. මා උපතින් නාගරිකයෙකු නමුත් සමාජයේ හැම ස්ථරයක ම ජීවත්වෙලා තියෙනවා. මට පුළුවන් හිල්ටන් එකට ගිහින් බෝල්රූම් ඩාන්ස් එකක් හරි ජැයික් ඩාන්ස් එකක් හරි දාන්න. ඒ වගේ ම මට

පුළුවන් මුඩුක්කුවක ගිහින් ජීවත් වෙන්න. ඕනනං කංසා ඔතන්න වුණත් පුළුවන්.

මං ජීවිතේ වියදම් කරා ජීවිතේ හැදෑරීමට. රඟපෑම ජීවිතයේ ම විෂයයක් විදිහට හැදෑරීමට සහ සොයා යෑමට මට හැකි වුණා. මම ජීවිතය වියදම් කරලා ජීවිතය හම්බකරගත්තා. නැත්නම් ප්‍රසන්න ජයකොඩි වගේ අධ්‍යක්ෂකවරයෙකුගේ කැමරාවක් ඉස්සරහට ඇවිත් මට රඟපාන්න හම්බවෙන්නෙ නෑ මොන ම විදියකටවත්. ඔහු පුදුමාකාර දේවල් කැමරාව ඉදිරිපස හිතනවා. ප්‍රසන්න ජයකොඩි දන්නවා හැඟීම් දා ගත්තට පස්සේ කොහොම ද ඒ හැඟීම්වලට නාඩි වට්ටලා චරිතයක් එළියට ගන්නේ කියලා. ඒ තුළ ඇති අභියෝගය නැත්නම් විශේෂ කාරණය තමයි, මේ සියල්ල කළ යුත්තේ මේ ශරීර කූඩුවෙන් පමණක් බව.

අරීසෙන් අහුබුදු සූරීන්, ගාමිණී ෆොන්සේකා වැන්නවුන් මාහට පවසා ඇත්තේ සමාජයට දැනෙන යහපත් මිනිසෙක් හැටියට ජීවත් වෙන්න කියලා. මා ඒ කරුණ ගැන හැමවිට ම සැලකිලිමත්.

අවසන් වශයෙන් මම ඔබට කියන්නේ ඔබ කරන ඕනෑ ම විෂයයක් අවංක ව කරන්න. ඒ වෙනුවෙන් කැප වෙන්න. ඒ තුළ අවංක ව හැසිරෙන්න. ඒ සියල්ල නැවත ඔබට ලැබෙනවා ඒකාන්තයෙන් ම.''

පසුගිය වසරේ **අලුත් උදෑසන** වැඩසටහනට සහභාගී ව සරල ලෙසින්, සිනාමුසු මුහුණින් මහේන්ද්‍ර පෙරේරා සිය ගමන් මග ප්‍රකාශ කළත් මෙහි ගැබ්ව ඇති කරුණු සරල නො වේ.

සංස්කාරක සටහනෙන් මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ ජීවන තොරතුරු පිළිබඳ කිසිවක් ප්‍රකාශ කිරීමට උත්සාහ නො කෙරෙයි. ඊට හේතුව මේ වන විටත් ලිපි සම්පාදකයන් විසින්

ඔහු පිළිබඳ තොරතුරු අනාවරණය කර ඇති නිසා ය. එහෙත් එතුමාගේ ජීවන අනුභූතීන් එතුමාගේ වචනවලින් ම පිළිබිඹු කිරීමට සංස්කාරක සටහනෙන් උත්සාහ කළ බව ප්‍රකාශ කිරීමට කැමති ය.

මෙම කෘතියට වටිනාකමක් එකතු කිරීම සඳහා ලිපි සම්පාදනය කළ සියලු සහෘදයන්ට සංස්කෘතික කේන්ද්‍රයේ ගෞරව පූර්වක කෘතඥතාව පළ කර සිටිමු.

මෙම ප්‍රත්‍යාවලෝකනය යථාර්ථයක් බවට පත්කිරීමට උපකාරකර රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයේ උපකුලපති ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය පී. ඒ. ජයන්ත මහතාටත්, මානව ශාස්ත්‍ර හා සමාජීය විද්‍යා පීඨයේ පීඨාධිපති අයි. ආර්. ප්‍රියන්ත මහතා යන දෙපලට ගෞරව පුර්වකව ස්තුතිය පුදකර සිටිමු. තවද මෙම ප්‍රත්‍යාවලෝකනය යතාර්තයක් බවට පත්කර ගැනිමට වැඩකටයුතු සිදුකළ සංස්කෘතික කේන්ද්‍රයේ සම්බන්ධීකාරක ආචාර්ය සුරංජිත් ගුණසේකර මහතා ඇතුලුව මෙම කටයුත්ත සාර්තක කර ගැනීමට උපකර කර සියලුම දෙනාට ගෞරව පුර්වක ස්තුතිය පුදකර සිටිමි.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ප්‍රත්‍යාවලෝකනය නමින් එළි දක්වන මෙම කෘතිය මුද්‍රණයට පත් කිරීම සඳහා අවශ්‍ය අනුග්‍රහක දායකත්වය ලබාදුන් රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයේ ආදි විද්‍යාර්ථී, සුරාබදු අධිකාරි (කොළඹ නගරය) තිලක් දිසානායක මහතාට අපගේ කෘතඥතාවය හිමිවේ.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ප්‍රත්‍යවලෝකනය මැයෙන් ඔබ අතට පත්වන මෙම කෘතියෙහි අන්තර්ගත වන්නේ මහේන්ද්‍ර පෙරේරා කලාකරුවාගේ කලා ශක්‍යතා සහ ඔහු සම්බන්ධ කලාකෘති ආශ්‍රයෙන් සිදු කරන ලද අධ්‍යයන කිහිපයකි.

මෙය **මහේන්ද්‍ර පෙරේරා** නම් වූ ප්‍රතිභාපූර්ණ කලාකරුවා විසින් කලා ලෝකයට හා කලාකාමී ජනතාවගේ රසවින්දනය උදෙසා සිදු කරන ලද අපරිමිත කැපකිරීම වෙනුවෙන් රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයීය සංස්කෘතික කේන්ද්‍රය ප්‍රමුඛ රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයීය ප්‍රජාව ලබා දෙන ගෞරව සම්මානයකි.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා කලාකරුවාණෙනි, ඔබට සදා ජය !

එන්. එච්. ටී. අනුරුද්ධ
සංස්කෘතික කේන්ද්‍රය,
රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය.
2025 අගෝස්තු

පටුන

1. ශ්‍රී ලාංකේය ප්‍රාසංගික කලා ක්ෂේත්‍රයෙහි නළු භූමිකාව සමාජ දේශපාලන බලයක් බවට රූපාන්තරණය වීම හමුවේ මහේන්ද්‍ර පෙරේරා මුද්‍රාව 01

විශ්‍රාමික මහාචාර්ය ජයන්ත අමරසිංහ

2. සිංහල සිනමාවේ දඩබ්බරයා: මහේන්ද්‍ර ක්‍රිෂාන්ත පෙරේරා 11

ආචාර්ය ස්වර්ණානන්ද ගමගේ

3. මා දුටු මහේන්ද්‍ර 27

මංජුල කරුණාරත්න

4. ''එයා දැන් බැඳලා'' ටෙලි නාට්‍යයේ චරිත පිළිබඳ කියවීමක් 34

එම්.ජ්.ජී. ජයනි සමීරා

5. දුටු දේ සහ දැනුණු දේ අතර මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ නිශ්චල රංගනය 57

විමුක්ති ජයසුන්දර

6. සමකාලින සිනමාව හා මහේන්ද්‍ර පෙරේරා 64

පී.එල්.ඩී. නදීශා

7. සමකාලීන කලා මාධ්‍ය දෙකක සුසංයෝගය: ශ්‍රී ලාංකේය සිංහල සිනමාව සහ චිත්‍රකතාව ඇසුරින් තුලනාත්මක විමසීමක් 69

සුප්‍රි සමරසිංහ

8. **සිංහල සිනමා කෘතිවලින් පිළිබිඹු වන සාම්ප්‍රදායික ග්‍රාමීය සමාජයෙහි ප්‍රචලිත ජනප්‍රවාද, ඇදහිලි හා විශ්වාස පිළිබඳ විමර්ශනයක්: බහුභූතයෝ, ස්පන්දන සහ කාල සිනමා නිර්මාණ ඇසුරින්** **97**
බී.ආර්. තාදිත

9. **මහේන්ද්‍ර පෙරේරා: ලාංකීය දෘශ්‍ය කලාවේ නිර්ප්‍රභූ සළකුණ** **117**

ආචාර්ය පී.එච්.ආර් ඇපා

10. **ලාංකේය සිනමාවෙන් නිරූපිත ස්ත්‍රී-පුරුෂ සමාජභාවය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක් (1940 දශකයේ සිට 2000 දශකය දක්වා)** **122**

එස්.එච්. මධුශාන්

11. **ලාංකේය සිනමාවට නවමු ප්‍රවේශයක්** **147**
සංජු උෂාන් රංගොඩගේ

12. Mahendra Perera : The Chameleon of Sinhala Cinema and His Acting Method **151**

Samila Vidanage

හේතු පාඨය

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ප්‍රත්‍යවලෝකනය -2025

යමෙකුගේ කටහඬකට වෙස් මුහුණු රාශියක් පැළඳිය හැකි නම් ඒ ඔහුගේ ම කටහඬට පමණි ඔහුගේ තනි වාක්‍ය කණ්ඩයකින් ප්‍රේක්ෂකාගාරය සිනහා සාගරයක ගිල්විය හැකි අතර තවත් එක් බැල්මකින් එකී ප්‍රේක්ෂකාගාරය ම කඳුළු සාගරයක ගිල්විය හැකි ය. ඔහු සිය රංගන කාර්යේ සියුම් රේඛා පමණක් ප්‍රදර්ශනය නොකරන අතර සිය රංගන කාර්යයේ දී හැඟීම් සංධ්වනියක් නිර්මාණය කරමින් නිර්මාපකයා ඔබට මොහොතකට අමතක කරවයි. ඔහුව නැරඹීම යනු මානව අත්දැකීම්හි හා මානව ආස්ථානයන්හි සියුම් හැඟීම් නිරූපණය කරන ප්‍රශස්ත ශිල්පියකු හමුවීමයි. ඔහු මොහොතකට ඔබගේ හදවතෙහි වියමන් ඉරා දමන අතර හාස්‍ය අස්වීන් බිඳ දමයි. ඔහු නාට්‍යයේ රජු හා විහිළුකාරයා යන දෙදෙනාම එකම භූමිකාවක රඟ දක්වමින් සැබෑ කලා කෞශල්‍යය යනු තනි ප්‍රභේදයක දක්ෂතාවයක් නොවන බව සැබෑවටම ඔප්පු කරන ලද ජීවමාන විරුධාභාසයෙකි.

ඔහු මිනිස් සන්තානයන්හි ප්‍රවීණ නිර්මාණ මැවුම් කරුවෙකි. ඔහු පිටපතක සැලැස්මකින් ගැඹුරු නාට්‍ය මාලිගා ගොඩ නංවා, සැණෙකින් හුදු ඇසපිය බැල්මකින් දෝෂ රහිත හාස්‍යජනක නිවසක් ගොඩ නංවයි. ඔහු හුදෙක් චරිත වල රඟපාන්නේ නැති අතර මොහොතකට තමා තුළ වාසය කිරීමට ප්‍රේක්ෂකයාට ආරාධනා කරයි. ඔහු චරිතය තුළ නළුවා අමතක කොට චරිතයේ ආත්මය පමණක් අපට දැකීමට සළස්වන ඉන්ද්‍ර ජාලිකයෙකි. මහා මැවුම්කරුවෙකි. ඔහුගේ එක බැල්මකින් අප්‍රකාශිත හැඟීම් පුස්තකාලයක් අපගේ හදවතෙහි ගොඩනංවයි.

ඔහු සමාජ යථාර්ථයන් තිරයෙහි සිත්තම් කරමින් ලාංකීය කලාවේ නිර්ප්‍රභූ සලකුණ ප්‍රේක්ෂක සන්තානයන්හි අපූරුවට

සිත්තම් කර තිරය වැසුණු පසු එකී යථාර්ථයන් ප්‍රේක්ෂක මනසෙහි තැන්පත් කරවන ඉන්ද්‍රජාලියකි.

මහින්ද පෙරේරා කලාකරුවාගේ කලාව යනු මානව චරිත ලක්ෂණ පුළුල් වර්ණ සටහනක් නිරූපණය කරන ශිල්පීය නිර්මාණයකි. ඔහු හුදෙක් රංගන ශිල්පියෙකු නොවන අතර ලාංකේය ප්‍රේක්ෂක සන්තානයෙහි ඒක පුද්ගල වර්ණාවලියකි. ඔහුගේ සෑම චරිතයක් තුළින 'ම අපගේ ම මානව අත්දැකීම්වල කැටිති බව හඳුනා ගත හැකිය. එම නිසා ඔහු සිංහල කලා ඉතිහාසයේ සුවිශේෂී සලකුණක් සනිටුහන් කරන අතර මේ අභිනන්දනය ඒ සුන්දර ඉන්ද්‍රජාලිකයාගේ සුවිශේෂී දක්ෂතාවයන් සඳහා ම පිරිනැමෙන්නෙකි.

සංස්කෘතික කේන්ද්‍රය,
රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය,
මාතර.
2025 නොවැම්බර් 6

ශ්‍රී ලාංකේය ප්‍රාසංගික කලා ක්ෂේත්‍රයෙහි නළු භූමිකාව සමාජ දේශපාලන බලයක් බවට රූපාන්තරණය වීම හමුවේ මහේන්ද්‍ර පෙරේරා මුද්‍රාව

විශ්‍රාමික මහාචාර්ය ජයන්ත අමරසිංහ
සිංහල අධ්‍යයනාංශය, රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය.

රංගනය නම් බැරෑරුම් කාර්යය සම්බන්ධයෙන් යුරෝපයේ මෙන් ශාස්ත්‍රාලයීය ශික්ෂණයක් ලැබීමේ ඉඩප්‍රස්තා ලාංකේය රංගන ශිල්පීන්ට මතු නො ව නාට්‍ය හා සිනමා අධ්‍යක්ෂකවරුන්ට පවා ලැබී තිබෙන්නේ ඉතා විරල වශයෙනි. ලංකාවේ මුල් ම ප්‍රාසංගික කලා ප්‍රවර්ගය ලෙස සැලකිය හැකි නූර්තියේ රංග කාර්යය මෙන් ම අධ්‍යක්ෂණයට පිවිසි බොහෝ දෙනකුට අනුප්‍රාණය සැපයුණේ වෘත්තීය සංචාරක පාර්සි නාට්‍යකරුවන්ගේ නිර්මාණවලිනි. ඇසූ දුටු දෙය කරණ කොට ගෙන ලද අනුප්‍රාණය නාට්‍යය, සිනමාව මෙන් ම සංගීතය යන සියලු ම කලා ප්‍රවර්ගවල ප්‍රභවයට උපනිශ්‍රය විය. සියවසකට ආසන්න ප්‍රාසංගික කලා ඉතිහාසයෙහි අපරදිග නූතන ප්‍රාසංගික කලා නිර්මාණ පිළිබඳ විධිමත් ශාස්ත්‍රීය ශික්ෂණයක් ලද පිරිස නම් වශයෙන් සඳහන් කළ හොත් දහයකට වඩා වැඩි නොවන බව මගේ විශ්වාසයයි. සංගීත ක්ෂේත්‍රයෙහි දේවාර් සූර්යසේන, හියුබට් රාජපක්ෂ, රංගන ක්ෂේත්‍රයෙහි අයිරාංගනී මීදෙණිය, සිනමා ක්ෂේත්‍රයෙහි ටී. අර්ජුන, රාණී සරවනමුත්තු මේ මොහොතෙහි මගේ මතකයට නැගෙන නම් කිහිපයකි. එහෙත් ලාංකේය ප්‍රාසංගික කලා ක්ෂේත්‍රවල තම විෂය ක්ෂේත්‍ර පිළිබඳ විධිමත් ශාස්ත්‍රාලයීය පුහුණුවක් නොලද බොහෝ දෙනකු දේශීය වශයෙන් මෙන් ම අන්තර්ජාතික වශයෙන් ඇගයුමට පාත්‍ර වීමෙන් පැහැදිලි වන්නේ ප්‍රාසංගික කලා විෂයයෙහි විධිමත් පුහුණුවට ඔබ්බෙහි අන් යමක් පවතින බව ය. සිනමා අධ්‍යක්ෂකවරුන් වන ධර්මසේන පතිරාජ, තිස්ස අබේසේකර, ඩී. බී. නිහාල්සිංහ, ප්‍රසන්න විතානගේ, සංගීත ක්ෂේත්‍රයෙහි ප්‍රේමසිරි කේමදාස, ක්ලැරන්ස් විජේවර්ධන, නදීක ගුරුගේ, නාට්‍ය

ක්ෂේත්‍රයෙහි ජෝන් ද සිල්වා, එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, දයානන්ද ගුණවර්ධන, සුගතපාල ද සිල්වා, හෙන්රි ජයසේන, ධර්මසිරි බණ්ඩාරනායක, පරාක්‍රම නිරිඇල්ල, රාජිත දිසානායක, රංගන ක්ෂේත්‍රයෙහි ගාමිණී ෆොන්සේකා, මාලිනී ෆොන්සේකා, ජෝ. අබේවික්‍රම, විජය කුමාරතුංග, ටෝනි රණසිංහ, අමරසිරි කලංසූරිය, විමල් කුමාර් ද කොස්තා, බෙන් සිරිමාන්න, නිශ්ශංක දිද්දෙණිය, ජයලත් මනෝරත්න, මහේන්ද්‍ර පෙරේරා, ජැක්සන් ඇන්තනී, ප්‍රියන්ත සිරිකුමාර, කෞශල්‍යා පෙරේරා ඇතුළු තවත් බොහෝ පිරිසක් ගුරුකුල ශික්ෂණයකින් තොර ව ස්වකීය ක්ෂේත්‍රයට පිවිස අනන්‍යතා ප්‍රකට කළෝ වෙති.

ශ්‍රී ලංකාවේ නළු-නළියන් සියවසකට ආසන්න ඉතිහාසය පුරා රසික ජනතාවගේ ආදරය දිනාගත් පුද්ගලයන් වන අතර ඔවුන් රසික ජන මනසෙහි ප්‍රතිරූප බවට පත් වීම ද විශේෂ කරුණකි. සෙසු රටවල මෙන් ම ලංකාවේ ද නළු-නිළියන්ගේ ජනප්‍රියත්වය ඔවුන්ට සමාජ දේශපාලන බලයක් ලබා දී ඇති අතර, ඒ ඔස්සේ ඔවුන් සමාජ ප්‍රතිපත්තිවලට බලපෑම් කළ සහ කරන ආකාරය ද නිරීක්ෂණය කළ හැකි ය. මීට ආසන්නතම නිදසුන සැපයෙන්නේ දක්ෂ රංගන ශිල්පියකු වූ ජැක්සන් ඇන්තනී වෙතිනි. රංගනයේ සිට සමාජ ජීවිතයේ විවිධ බල ක්ෂේත්‍ර කරා අවතීර්ණ වීම පිටුපස තිබෙන පොදු ජන අවිඥානය වෙන ම අධ්‍යයනය කළ යුතු ජනප්‍රිය සංස්කෘතිය සම්බන්ධ ක්ෂේත්‍රයකි. වේදිකාව දේශපාලන වේදිකාවට යා වීම සංස්කෘතික අධ්‍යයනය නමැති ශික්ෂණය ඔස්සේ විභාග කර බැලිය යුතු බැරෑරුම් අධ්‍යයනයක් වන බැවින් එය තද්විෂය ප්‍රමාණිකයන්ට තබා මාගේ මුඛ්‍ය තේමාවට පිවිසෙමි. නළු-නිළියෝ සහ ක්‍රිකට් ක්‍රීඩකයෝ ජනතාව අතර ඉතා ප්‍රසිද්ධ පුද්ගලයෝ ය. ඔවුන්ගේ චරිත බහුජන විඥාපන මාධ්‍යය, සිනමාව, වේදිකා නාට්‍ය ආදි මාර්ගයන්ගෙන් ජනතා සිත් තුළ පැළපදියම් වෙයි. මේ ජනප්‍රියත්වය බොහෝ විට ඔවුන්ට දේශපාලනයට පිවිසීමේ දොරටුවක් වනු දැකිය හැකි ය. නළපාන ජාතකයේ හමු වන

බෝධිසත්ත්වයන්ට තරම් සියුම් නුවණක් නොතිබීම නිසා මේ ක්ෂේත්‍රවලින් දේශපාලන බලය නමැති පොකුණට නික්ම ගිය අයගේ පා සලකුණු මිස යහතින් නැවත පැමිණි කිසිවකුගේ පා සලකුණක් නොවීම විශේෂත්වයකි. එක් අතකින් මෙය තමන් පෙනී සිටි කලාවේ අරමුණුවලට හාත්පසින් ම වෙනස් භූමිකාවක් නිරූපණය කිරීමක් සේ දැකීමේ වරදක් නො පෙනේ. නොපැමිණි ඇතැමුන් ස්වයං නාශනයටත් තවත් පිරිසක් ඝාතනයටත් ලක් වීම ශෝකජනක ගමනාන්තයි. ජනප්‍රියත්වයේ තල දෙකක රැඳී සිටි විජය කුමාරතුංග සහ නිහාල් සිල්වා යන රංගනවේදීන් දෙදෙනා අකාලයේ මිය යන්නේ වෙනස් දේශපාලන සන්දර්භ දෙකක දී ය. නිහාල් සිල්වා යනු අතිදුර්ලභ රංගන ප්‍රතිභාවක් පෑ නළුවෙකි. ඒ 1994 වර්ෂයේ හෙලේනා ලෙහ්තිමකී (එවක ලංකාවේ සිටි ෆින්ලන්ත තානාපතිවරයාගේ බිරිඳ) විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද පුන්තිලා නාට්‍යයේ මිස්ටර් පුන්තිලාගේ චරිතය නිරූපණය කරමින් පෑ විශිෂ්ට රංගනයෙනි.

එවක පේරාදෙණි විශ්වවිද්‍යාලයයේ සිංහල විශේෂ උපාධි පාඨමාලාවට අයත් නාට්‍ය විෂයය උගන්වන ලද්දේ ජර්මනියේ විශ්වවිද්‍යාලයකින් බර්ටෝල්ඩ් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ආචාර්ය උපාධිය නිම කොට පැමිණ සිටි ආචාර්ය මයිකල් ප්‍රනාන්දු මහතා විසිනි. බ්‍රෙෂ්ට්ගේ නාට්‍ය සම්බන්ධයෙන් ලංකාවේ ප්‍රචලිත ව පැවති දුර්මත විධ්වංසනය කරමින් එතුමෝ අපහට බ්‍රෙෂ්ට්ගේ සැබෑ කලා භාවිතය පහදා දුන්හ. ඒ වන විට තෙවන වසරේ සරසවි සිසුවකු වූ මා ආචාර්ය මයිකල් ප්‍රනාන්දු අප වෙත නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ජනිත කර තිබුණු උද්‍යෝගය නිසා ම පේරාදෙණියේ සිට ලයනල් වෙන්ඩ් රඟහල තිබෙන තැන අසීරුවෙන් සොයා පැමිණ ඒ අභිරංගනය දුටු මේ සභා ගැබේ සිටින එක ම පුද්ගලයා විය හැකි ය. මෙතැන සිටින තවත් කෙනකු රංග ශාලාවේ සිටි නමුදු ඔහුට ඒ අසමසම රංගනය නැරඹීමේ භාග්‍යය අහිමි විය. ඒ අභාග්‍යවන්තයා අන් කිසිවෙකුත් නො ව මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ය. එසේ වීමට හේතුව මිස්ටර්

පුන්තිලාගේ සේවකයා වන මත්තිගේ චරිතය නිරූපණය කිරීමට ඔහුට පැවරී තිබුණු නිසා ය. මත්තිගේ රංගනයෙන් මිස්ටර් පුන්තිලාගේ චරිතය උද්දීප්ත වූ අතර මිස්ටර් පුන්තිලාගේ චරිතයෙන් මත්තිගේ චරිතය උද්දීප්ත විය. හෙලේනා ලෙහ්තිමකී දැඩි කැපවීමකින් සිදු කළ විධිමත් රංගන අභ්‍යාස දාමයෙහි නිසි පල නෙළා ගත් නිහාල් සිල්වා අකාලයේ දිවි රඟමඬලින් බැස ගිය අතර, මහේන්ද්‍ර පෙරේරා සතයකුදු වංචා නො කොට හෙලේනා ලෙහ්තිමකී ආර්යාවට ණය ගෙවූ එක ම රංගනවේදියා බව මාගේ දැඩි විශ්වාසයයි.

නාට්‍ය හා රංගකලාව පිළිබඳ ප්‍රමාණිකයකු නොවන මා වෙත මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ඇගයුම් උලෙළේ මුඛ්‍ය දේශනය පවත්වන්නැයි සංස්කෘතික කේන්ද්‍රයේ සම්බන්ධීකාරක ආචාර්ය සුරංජිත් ගුණසේකර කළ ඉල්ලීම පිළිගැනීමට එක ම සුදුසුකම හතළිස් වසරකට පෙර පුන්තිලා නාට්‍යයෙන් ඔහු පෑ රංග ප්‍රාතිහාර්යය දැකීමත් ඉන් පසු වේදිකාව, සිනමාව සහ ටෙලි නාට්‍යය යන ක්ෂේත්‍ර ත්‍රයයෙහි ඔහු විසින් මුදාහරින ලද රංග ප්‍රතිභාව දැකීමත්, තමා ලද රංගන කලා පරිචය ඊ ළඟ පරපුරට ලබා දීමට ඔහු දරූ ප්‍රශස්ත උත්සාහය පිළිබඳ දැනගෙන සිටීමත් පමණි. මීට විසි වසරකට පමණ පෙර මා සංස්කෘතික කේන්ද්‍රයේ සම්බන්ධීකාරක ලෙස කටයුතු කළ කාලයේ ලූෂන් බුලත්සිංහල සහ නදීක ගුරුගේ රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයට කැඳවා ඔවුන්ගේ අධ්‍යක්ෂණය යටතේ ශිෂ්‍යයන්ගේ දායකත්වයෙන් වේදිකා නාට්‍යයක් සහ සංගීත නිර්මාණ අටක් නිෂ්පාදනය කළෙමි. ලූෂන් බුලත්සිංහල අධ්‍යක්ෂණය කළ නාට්‍ය 1617 නම් විය. එහි රංගනයෙන් දායක වූවෝ රුහුණ සරසවි සිසුසිසුවියෝ ය. බුලත්සිංහලගේ නාට්‍ය එක දර්ශන වාරයකට සීමා වූයේ මේ බිමේ තිබෙන කලාවට සතුරු භූමි දෝෂයක් නිසා දැයි මම නො දනිමි. නාට්‍ය දර්ශනයට පසු දින හිටපු උපකුලපතිවරයා නාට්‍ය ප්‍රදර්ශනයෙන් ලැබුණු මුදල් වහා ම භාර දෙන ලෙස නියෝග කළේ ය. ඊට ආසන්නතම හේතුව වූයේ නාට්‍ය පුහුණු කටයුතු

සඳහා විශ්වවිද්‍යාලයයෙන් ලබා දිය යුතු ව තිබුණු පහසුකම් ලබා නොදීම සම්බන්ධයෙන් හිටපු ලේඛකාධිකාරිවරයාට ඉවසීමේ සීමාව ඉක්මවා ගිය එක් අවස්ථාවක තරමක තද ප්‍රතිචාරයක් දැක්වීම ය. ලේඛකාධිකාරිවරයා ද කල් යල් බලා උපකුලපතිවරයා නොමඟ යවා බලා එල්ල හෙළී හෙල්ල මුල ම බෙල්ල මරු තැනේ. නාට්‍ය ප්‍රදර්ශනය එතැනින් නතර වුව ද රංගනයෙන් සහ වෙනත් ආකාරවලින් නාට්‍යයට සම්බන්ධ වූ ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවෝ නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂණය සහ රංගනය කෙරෙහි උපදවා ගත් අනුරාගය මිය යාමට ඉඩ නො දුන්හ. ඉන් ඇතැමකු නාට්‍යකලා ක්ෂේත්‍රයට අවතීර්ණ ව රාජ්‍ය සම්මානයෙන් පුද ලද අතර එක් සිසුවියක් වෘත්තීය රංගන ශිල්පිනියක් වූවා ය. රංගන ක්ෂේත්‍රයට අවතීර්ණ වූ සිසුවිය මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ රංග ශිල්ප ශාලිකාවෙන් පුහුණුව ලැබ ස්වකීය රංගන අනන්‍යතා ප්‍රකට කිරීමට සමත් වූවා ය. මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ද රංගනය පිළිබඳ විධිමත් ශික්ෂණය ලද්දේ එවක ලංකාවේ සිටි නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ගැඹුරු හැදෑරීමක් කර තිබුණු ආචාර්ය සාලමන් ෆොන්සේකා වෙතිනි. ඇතැම් පුද්ගලයන්ට තමා උගත් ශිල්පය හෝ ශාස්ත්‍රය නිකරුණේ තමා සමඟ මිය යන්නට නො දී ඊ ළඟ පරපුර වෙත දානය කිරීමේ අභිලාෂ හට ගනී.

පාසල් සමයේ සිට ම නාට්‍ය කලාව කෙරෙහි ආසක්ත වූ මහේන්ද්‍ර පෙරේරාට සාලමන් ෆොන්සේකා වෙතින් ලද දෘඪ ශික්ෂණය තවත් ඔපමට්ටම් වූයේ ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රවීණයන්ගේ අධීක්ෂණය යටතේ රංගන කාර්යයේ නිමග්න වීමේ භාග්‍යය ලද නිසා ය. එබැවින් මහේන්ද්‍ර පෙරේරා භාග්‍ය සම්පන්න නළුවෙකි. මා එසේ පවසන්නේ නාට්‍ය සහ සිනමා ක්ෂේත්‍රයේ කෘතහස්ත නිර්මාණකරුවන්ගේ අධ්‍යක්ෂණය යටතේ රඟපෑමට ඔහුට අවස්ථා උදා වීම නිසා ය. 1981 දී මහේන්ද්‍ර පෙරේරා මුලින් ම රංගනයට පිවිසෙන්නේ ඔහු නාට්‍ය හා රංගකලාව හැදෑරූ ස්වකීය ගුරු ආචාර්ය සාලමන් ෆොන්සේකාගේ අහිමි ජීවිත නාට්‍යයෙනි. ජයන්ත චන්ද්‍රසිරිගේ අත් සහ මෝරා යන නාට්‍ය

යුග්මයෙහි ද රංගන දායකත්වය සැපයීම ද විශේෂ කරුණකි. මන්ද යත් ජයන්ත චන්ද්‍රසිරි වූ කලි නළුවාගේ කාර්යය උපරිම ධාරිතාවකින් භාවිතයට ගන්නා නාට්‍යකරුකු බැවිනි. මහේන්ද්‍රගේ රංගන ජීවිතයේ ඊ ළඟ වැදගත් ම සන්ධිස්ථානය සලකුණු වන්නේ කලින් සඳහන් කළ පුන්තිලා නාට්‍යයේ මත්තිගේ චරිතය නිරූපණයෙනි. පුන්තිලා නාට්‍යය නැරඹූ මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර 1984 ජූලි මස පළ වූ කල්පනා සඟරාවට ලිපියක් ලියමින් එහි ප්‍රධාන චරිතය රඟ පෑ නිහාල් සිල්වා පිළිබඳ කළ ප්‍රශංසනීය ඇගයීම සෙසු නළු නිලියන්ගේ රංගන කාර්යයට ද අදාළ වන්නකි. "ලේට්මකී මහත්මිය අවුරුද්දක් මුලුල්ලේ තම නළු නිළියන් පිරිසට පළමුවෙන් සාමාන්‍ය පුහුණුවක් දී පසු ව පුන්තිලා නාට්‍යයට යොදා ගත්තා ය. මෑත දී මා රංග භූමියෙහි නුදුටු විරූ රඟපෑමක් කළ නිහාල් සිල්වා වැන්නවුන් ඇය සොයාගත්තේ කෙසේ ද? නිහාල් සිල්වා සිංහල රංග භූමියට අමුත්තෙක් නො වේ. එහෙත් පුන්තිලා නාට්‍යයෙහි රඟපෑවේ අප කලින් දැක පුරුදු නිහාල් සිල්වා නො වේ. ඔහු තුළ තිබුණු ශක්‍යතාවල් පිබිදී ආවේ මේ නාට්‍යයෙහි ය. විධිමත් පුහුණුවක ප්‍රතිඵලය වශයෙන් ඔහු ශ්‍රේෂ්ඨ නළුවකු බවට පරිවර්තනය වී ඇති සැටි ආශ්චර්යයකි." මහේන්ද්‍ර පෙරේරාට සිය රංගන කෞශල්‍යය විදහා පෑමට ලැබුණු තවත් අවස්ථා දෙකක් මට සිහිපත් වෙයි. ඉන් එක් අවස්ථාවක් වන්නේ ධර්මසිරි බණ්ඩාරනායකගේ යක්ෂාගමනය නාට්‍යයේ ඉදිරිපත් කළ රංගනයයි. අනෙක ජයලත් මනෝරත්නගේ පුත්‍ර සමාගම නාට්‍යයෙහි රංගනයයි.

මා මුලින් ම මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ සිනමා රංගන ප්‍රතිභාව දැක ගත්තේ ගාමිණී ෆොන්සේකා අධ්‍යක්ෂණය කළ සක්විති සුවය චිත්‍රපටයෙනි. ඒ චිත්‍රපටයෙහි ඔහු නිරූපණය කළේ බර්ටි මල්ලි නමැති සුළු චරිතයක් වුව ද ඔහුගේ නිරූපණය සුළුපටු එකක් නො වී ය. ඩී. බී නිහාල්සිංහ අධ්‍යක්ෂණය කළ 1982 තිරගත වූ රිදී නිම්නය චිත්‍රපටයේ නිව්ටන්ගේ චරිතය

නිරූපණය කිරීමට මහේන්ද්‍ර පෙරේරාට අවස්ථාව ලැබීම විශේෂ වැදගත්කමක් උසුලන්නේ මෙරට සිනමා ක්ෂේත්‍රයේ තවත් ප්‍රමාණිකයකුගේ අධීක්ෂණය යටතේ රඟපෑමට වරම් හිමි වීම නිසා ය. 1995 වසරේ තිරගත වුණු වසන්ත ඔබේසේකරගේ මාරුතය චිත්‍රපටයට රංගන දායකත්වය දීමට අවස්ථාව හිමිවීම ද ප්‍රවීණයකුගේ ඇසුර ලද තවත් අවස්ථාවකි. ප්‍රවීණ සිනමාවේදීන්ගේ නිර්මාණ අධ්‍යක්ෂණය යටතේ ශික්ෂණය ලද මහේන්ද්‍ර පෙරේරාට තවත් එවැනි ම දුර්ලභ වරමක් හිමි වන්නේ 1996 වසරේ තිරගත වුණු බුඩී කීර්තිසේනගේ සිහින දේශය චිත්‍රපටයෙහි ප්‍රධාන චරිතය නිරූපණය කිරීමට අවස්ථාව හිමි වීමත් සමගිනි. බුඩී කිර්තිසේන යනු සිනමාව පිළිබඳ විධිමත් ශාස්ත්‍රාලයීය ශික්ෂණයක් ලද සිනමාවේදියෙකි. බූඩි කීර්තිසේනගේ ම මිල්ලේ සොයා සිනමා නිර්මාණයේ දී මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ රංගන ප්‍රතිභාවේ වර්ධනීය අදියරක් සලකුණු විය. මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ රංගන චර්යාව විවිධ සිනමා ප්‍රවර්ග ඔස්සේ පැතිරී යන්නකි. කලාත්මක සිනමාවේ මෙන් ම සරල විනෝදාත්මක සිනමාවේ ද ඔහු තම රංගන සත්කාරය ඉටු කරන්නේ දැඩි කැපවීමකිනි. උදයකාන්ත වර්ණසූරිය අධ්‍යක්ෂණය කළ ගිනි කෙළි සහ ගිනි අවි චිත්‍රපටයෙහි නිරූපණය කළ සැමීගේ චරිතය ඔහුගේ රංගන සත්කාරයට එක් නිදසුනකි. ප්‍රසන්න විතානගේ සිනමාවේදියාගේ පවුරු වළලු චිත්‍රපටයේ මහේන්ද්‍ර නිරූපණය කළ ඇන්තනීගේ චරිතය මහේන්ද්‍රගේ රංගන ජීවිතයේ මතකයේ රැඳෙන රඟපෑමකි. එසේ ම ප්‍රසන්න විතානගේ අධ්‍යක්ෂණය කළ පුරහඳ කළුවර චිත්‍රපටය සඳහා ද මහේන්ද්‍රගෙන් ලැබුණු රංගන සත්කාරය සුවිශේෂ වැදගත්කමක් උසුලයි. විමුක්ති ජයසුන්දර අධ්‍යක්ෂණය කළ සුළඟ එනු පිණිස චිත්‍රපටයනේ මහේන්ද්‍ර නිරූපණය කළ සොල්දාදුවාගේ චරිතය ඔහුගේ විශිෂ්ට රංගන ප්‍රතිභාව කුළුගැන්වූ තවත් අවස්ථාවක් ලෙස ඉතිහාසයට එක් වෙයි. විමුක්තිගේ සිනමා නිර්මාණය නව සිනමා ආඛ්‍යාන රීතියක් හඳුන්වා දුන් නිර්මාණයක් වන අතර අධ්‍යක්ෂකවරයාගේ

අධ්‍යාශය මහේන්ද්‍ර මනා සේ හඳුනාගෙන ඊට අවශ්‍ය රංගන සත්කාරය මැනවින් සිදු කර තිබිණි. රණකාමය උන්මාදයක් ලෙස උච්ච තලයකට උත්සන්න ව පැවති සමාජයක විමුක්ති සුළඟ එනු පිණිස චිත්‍රපටයෙන් එල්ල කළේ අධිබලැති ලේසර් ධාරාවකි. ඊට උපරිම යුක්තිය ඉෂ්ට කිරීමට මහේන්ද්‍ර සමත් විය. 2010 වර්ෂයේ තිරගත වුණු අතුල ලියනගේ අධ්‍යක්ෂණය කළ බඹර වළල්ල චිත්‍රපටයේ මහේන්ද්‍ර නිරූපණය කළ මැල් මහතාගේ චරිතය වෙනස් ම ආකාරයේ රංගන ප්‍රතිභාවක් විදා හළේ ය. ප්‍රසන්න ජයකොඩි අධ්‍යක්ෂණය කළ 28 සිනමා නිර්මාණයේ අපට මුණ ගැසෙන චරිතය ම එයා දැන් බැඳලා ටෙලි නාට්‍යයේ ද වෙනත් ආකාරයකින් නිරූපණය කිරීම මහේන්ද්‍රගේ සුවිශේෂ රංගන චාතුර්යය විදහා පාන අවස්ථාවක් ලෙස මම දකිමි. මහේන්ද්‍ර සිනමාවේ විවිධ ප්‍රවර්ගවලට අයත් නිර්මාණ සඳහා රංගන දායකත්වය සැපයීමට නොපැකිළුණු අතර කවර ප්‍රවර්ගීය නිර්මාණයක දී වුව ඔහු තම අනන්‍යතාව රැක ගනිමින් ප්‍රේක්ෂකයා පිනවීමට වගබලා ගත්තේ ය. කතුරු මිතුරු, කොස්තාපල් පුණ්‍යසෝම යන විනෝදාත්මක චිත්‍රපට සඳහා ඔහුගෙන් ලැබුණු රංගන සත්කාරය ඒ සඳහා නිදසුන් ය. බැරෑරුම් සහ සරල විනෝදාත්මක චරිත නිරූපණය යනු රංගන වේදියකුට හමු වන ගිනි සිසිලකි. මේ අභියෝගය සාර්ථක ලෙස ජය ගත් අනෙක් රංගනවේදියා ජෝ. අබේවික්‍රම ය.

මහේන්ද්‍රට සිය රංගන කුසලතා විදහා පෑමට ලැබුණු තෙවන අවකාශය ටෙලි නාට්‍යයයි. මේ ප්‍රවර්ගය අප කලින් සාකච්ඡා කළ ප්‍රවර්ග දෙකට ම වඩා වෙනස් ලක්ෂණවලින් සමන්විත ය. මේ ක්ෂේත්‍රයෙහි මහේන්ද්‍ර පෙරේරා තැබූ ස්වීය මුද්‍රාව කලින් සාකච්ඡා කළ මාධ්‍ය දෙකට ම වඩා සංකීර්ණ ය. නිර්මාණශීලී කලාකරුවාට අභියෝගාත්මක අඩවියක් වන ටෙලි නාට්‍යය ලංකාවේ දී ඉතා උසස් කලා භාවිතයක් ලෙස වර්ධනය වීම සම්බන්ධයෙන් හොඳ ම නිදර්ශනය වන්නේ ධර්මසේන පතිරාජ විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද කඩුල්ල මාලා ටෙලි

නාටකයයි. මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ටෙලි නාට්‍ය රංගනයට අවතීර්ණ වන්නේ පළපුරුදු වේදිකා නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයකු වන ලූෂන් බුලත්සිංහල විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද 1987 දී විකාශනය කෙරුණු තාරාදේවී ටෙලි නාට්‍යයෙනි. සිංහල ටෙලි නාට්‍යයේ සම්භවන අවධියේ බිහි වූ නිර්මාණ වර්තමාන නිර්මාණ සමග සංසන්දනාත්මක ව බලන කල අංශ කිහිපයකින් ඉදිරියෙන් තිබිණ. අධ්‍යක්ෂණය, රංගනය ඇතුළු සෑම ක්ෂේත්‍රයක ම පරිචයක් ඇති කලාකරුවන්ගේ දායකත්වය එහි ලා කැපී පෙනිණ. මුල් කාලයේ සිටි අධක්ෂකවරුන් වේදිකා නාට්‍යය මෙන් ම සිනමාව පිළිබඳ මනා පරිචයක් ඇති උදවිය වූ අතර රංගනවේදීන්ට ද ක්ෂේත්‍ර කිහිපයක පරිචය තිබිණ. මහේන්ද්‍ර පෙරේරාට තාරාදේවී ටෙලි නාට්‍යයේ රංගනයේ යෙදීමට සිදු වූයේ ක්ෂේත්‍රයේ සිටි ප්‍රවීණ රංගන ශිල්පීන් සමූහයක් සමගිනි. අනෝජා වීරසිංහ, ජැක්සන් ඇන්තනී, සතිස්චන්ද්‍ර එදිරිසිංහ, බුද්ධි වික්‍රම, මානෙල් වානගුරු, ආනන්ද වික්‍රමගේ, ෆීලික්ස් ප්‍රේමවර්ධන, රම්‍යා වනිගසේකර, දීපානි සිල්වා, ග්‍රැන්විල් රොඩ්රිගු, දයා තෙන්නකෝන්, ලියෝනි කොතලාවල යන අභ්‍යාස වෘද්ධ රංගන ශිල්පීන් සමග ටෙලි නාට්‍යයක රංගන කාර්යය ඉටු කිරීම වෙනම අභ්‍යාසයකි. ඒ අභ්‍යසය තෙකරම් ප්‍රබල ද යන්න ඔහුගේ රංගනය උදෙසා ලැබුණු සම්මානවලින් සනාථ වෙයි. මහේන්ද්‍රගේ තවත් සුවිශේෂ රංගන කාර්යයන් දැක ගැනීමට හැකි වූයේ දයාරත්න රටගෙදර අධ්‍යක්ෂණය කළ 1992 වර්ෂයේ දී ජාතික රූපවාහිනියෙන් විකාසනය වූ මහමෙර පාමුල ටෙලි නාට්‍යයේ දී ය. එහි දී ද මහේන්ද්‍ර රංගනයේ යෙදුණේ අභ්‍යාස වෘද්ධ රංගන ශිල්පීන් වූ ටෝනි රණසිංහ, මාලිනී ෆොන්සේකා යන රංගනවේදීන් සමග ය. විමලරත්න අධිකාරි, අශෝක හඳගම, ජයලත් මනෝරත්න, ජයන්ත චන්ද්‍රසිරි, සුදත් මහදිවුල්වැව, ප්‍රසන්න ජයකොඩි යන ප්‍රවීණ අධ්‍යක්ෂවරුන්ගේ නිර්මාණ රැසක මහේන්ද්‍ර පෙරේරා නිරූපණය කළ චරිත අද දවසේ ද ප්‍රේක්ෂක මනසේ ලැගුම් ගෙන තිබීමෙන් පැහැදිලි වන්නේ ඔහු තම කාර්යය සාර්ථක ලෙස ඉටු කළ බවයි.

රංගනය යනු ජනාකර්ෂණය නොමඳ ව ලබා ගත හැකි මාවතකි. වේදිකාව සහ දේශපාලන වේදිකාව අතර තිබෙන්නේ ඉතා සමීප දුරක් බව මා කලින් සඳහන් කළේ එබැවිනි. මහේන්ද්‍ර පෙරේරා කෙරෙහි මාගේ ගෞරවාදරය රැඳී පවතින්නේ රංගනයෙන් ලද ජනාකර්ෂණය අපයෝජනය නොකළ අතළොස්සක් රංගනවේදීන් අතර ඔහු ද රැඳී සිටින බැවිනි. තමා නිමග්න ක්ෂේත්‍රයෙහි ගෞරවය රැක ගැනීමට කටයුතු කරන කලාකරුවකු ලෙස ජීවත් වන මහේන්ද්‍ර තමා ප්‍රගුණ කළ ශිල්පය ඊ ළඟ පරපුරට ලබා දීමට දරන පරිශ්‍රමය ද ගෞරව බහුමානයට පාත්‍ර විය යුතු ය.

පුන්තිලා නාට්‍යයේ මත්ති ගායන කරන ගීතයෙන් මේ දේශනය අවසන් කිරීම මැනැවැයි සිතේ.

"මා මළත් මෙලෝ කුස
රෝස මල් පිපෙනු ඇත
වසන්තය දළු දමා
සුවහසක් කල් පුරා

අමාවක මැදියමක
මා නොමැති බව දැනී
මා සිඹුම් රැඳි තොලක
උණු සුසුම් බිඳෙනු ඇත

මට හොරා මගේ හිත
අඳුනගත් එක් අයෙක්
මා නිදන මගෙ සොහොන
වෙත පැමිණ හඬනු ඇත"

සිංහල සිනමාවේ දඩබ්බරයා: මහේන්ද්‍ර ක්‍රිෂාන්ත පෙරේරා

ආචාර්ය ස්වර්ණානන්ද ගමගේ

"මහා නළු මහේන්ද්‍ර පෙරේරා කියන්නේ සම්මාන කියන එක වෙන ආත්මවල ඒවත් මේ ආත්මෙට රැගෙන ආව කෙනෙක් ද දන්නේ නෑ...හොඳම නළුවා, ජනප්‍රියම නළුවා, දක්ෂතම චරිතාංග නළුවා මේ ඔක්කොම අරගෙන ඉවර වෙලා මෙන්න හොඳම හාස්‍ය උද්පාදන නළුවත් වෙලා...වෙන අයට නැද්ද අවස්ථාවක් මේ මහේන්ද්‍ර පෙරේරා නිසා...මහේන්ද්‍ර ඔබ තමයි ශ්‍රී ලංකාවේ සිටින විවිධ අංශයන්ගෙන් දක්ෂතම නළුවා Mahendra you are the most versatile actor in Sri Lanka හදවතින්ම මගේ නමස්කාරය ඔබට."

ප්‍රවීණ රංගවේදී රවීන්ද්‍ර රන්දෙණිය (2025 ජූලි)

අගෝස්තු මස 17 දින කොළඹදී උපත ලැබූ **මහේන්ද්‍ර ක්‍රිෂාන්ත පෙරේරා** විද්‍යාකර විද්‍යාලයෙන් මූලික අධ්‍යාපනය ලැබූ අතර, මුලින්ම වේදිකාවට පා තැබුවේ 'මහදැන මුත්තා' චරිතය නිරූපණය කරමින් එම විද්‍යාලයේ ම පාසැල් වේදිකාවෙනි. පසුව කොළඹ තර්ස්ටන් විද්‍යාලයෙන් ද්විතීය අධ්‍යාපනය ලැබීය. කුඩා කල සිටම කලාවට හා සාහිත්‍යයට නැඹුරුතාවක් දැක්වූ ඔහු ප්‍රථමයෙන් වයලීන වාදනයට යොමු විය. එහිදී ඔහුගේ සගයා වූයේ වර්තමානයේ ප්‍රවීණ වයලීන් ශිල්පියෙකු වන කලනි පෙරේරා මහතාය. කලනි පෙරේරාගේ වයලින් වාදනය දුටු කුඩා මහේන්ද්‍ර එයින් ඉවත්ව රංගනයට යොමු විය.

පසුව ධන්ස්ටන් නන්දලාල් නමැති ඔහුගේ මිතුරා සමග ධම්ම ජාගොඩ රංග ශිල්ප ශාලිකාවට සහභාගී වූ හිරිමල්

තරුණයෙකු වූ මහේන්ද්‍ර, ආර්ථික වශයෙන් සවිමත් නොවූ ඒ සමයේ තමන්ට සහයෝගය දැක්වූ ඩන්ස්ටන් නන්දලාල් මිතුරා අද දක්වාම කෘතවේදීව සිහිපත් කරයි. වැඩි කලක් එහි හැදෑරීම් කටයුතු නොකළ මහේන්ද්‍ර තරුණයා ඉන්පසුව රංගනය පිළිබඳ ආචාර්ය උපාධියක් හදාරා ලංකාවට පැමිණ සිටි ආචාර්ය සාලමන් ෆොන්සේකා යටතේ රංගනය අධ්‍යයනය කිරීම ඇරඹීය. ආචාර්ය සාලමන් ෆොන්සේකා සමග සම්බන්ධවීම මහේන්ද්‍ර පෙරේරා රංගවේදියාගේ ජීවිතයේ ප්‍රධාන හැරවුම් ලක්ෂ්‍යයක් ලෙස දැක්විය හැකිය. ඔහු යටතේ අවුරුදු 04ක පමණ කාලයක් රංගනය හැදෑරූ මහේන්ද්‍ර, රංගනය යනු හැදෑරිය යුතු විද්‍යානුකූල ක්‍රමවේදයක් ලෙස වටහාගනිමින් වර්තමානය දක්වාම එය තම සිසු සිසුවියන්ට උගන්වයි.

රංගනය පළිබඳ ආචාර්ය උපාධියක් හදාරා පැමිණි ආචාර්ය සාලමන් ෆොන්සේකාගෙන් යම් ප්‍රයෝජනයක් ශ්‍රී ලාංකේය කලාව හා කලාකරුවන් අත්කරගෙන ඇත්දැ'යි සැක සහිතය. ඔහුගෙන් යමක් උකහා ගත්තේ මහේන්ද්‍ර පෙරේරා පමණක්දැ'යි විමසිය යුතු කාරණාවකි. ශ්‍රී ලාංකේය කලාවේ ඉතා දුෂ්කර ගමනක් පැමිණි මහේන්ද්‍ර පෙරේරාට යම් අවස්ථාවල වාසනාව බලපෑවේය. එවැනි වාසනාවක් වූයේ සිනමා සක්විති ගාමිණී ෆොන්සේකාගේ 'සක්විති සුවය' සිනමා පටයෙන් කල එළි බසින්නට හැකිවීමය.

ගාමිණී ෆොන්සේකා, මහේන්ද්‍රගේ මුල්ම හමුවීමේදීම යම් ප්‍රතිභාවක් හඳුනා ගත්තේය. 'සක්විති සුවය' චිත්‍රපටයේ 'බර්ටි මල්ලිගේ' චරිතය කුඩා චරිතයක් වුවත් එය ජනතාව අතර මතකයේ රැඳුණු චරිතයක් වීමට හේතුවක් වූයේ සිංහල සිනමාවේ හොඳම නළුවා වූ ගාමිණී ෆොන්සේකා සහ ජනප්‍රියම නළුවා වූ විජය කුමාරතුංග එකට රගපෑමය.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ රංගන ජීවිතය පුරා විහිදුණු සුවිශේෂත්වයක් වූයේ බොහොමයක් සිනමා නිර්මාණ, සමහර

නාට්‍ය හා ටෙලිනාට්‍ය නිර්මාණවලත් ඔහුට ප්‍රධාන භූමිකාවක් නොලැබීමයි. සමහර චරිත ඉතාමත් කුඩා චරිත වූ අතර සමහර චරිත සහාය නළුවා භූමිකාවට සීමා විය. එහෙත් එම ලැබුණු චරිතවලින් පෙන්නුම් කළ රංග ප්‍රතිභාව ඔහු ශ්‍රී ලාංකේය සිනමාවේ මහා නළුවෙකු කිරීමට සමත් විය. ඔහු රංගන ජීවිතය පුරාම අනුගමනය කළේ ''තමා කැමති දේ නොලැබෙන්නේ නම් ලැබෙන දේට කැමති වන්න'' යන ප්‍රතිපත්තියයි. ප්‍රවීණ රංගවේදී රවීන්ද්‍ර රන්දෙණිය විසින් ලංකාවේ බිහි වූ "Most versatile actor" ලෙස මහේන්ද්‍ර පෙරේරාව හඳුන්වනු ලබන්නේ ජලය වත්කරන භාජනයේ හැඩය ගැනීමට සමත් වන්නාක් මෙන් චරිත නිරූපණයේදී ඔහු සතු වන සුවිශේෂ හැකියාව නිසාය.

මහේන්ද්‍රට ලැබුණු සැම චරිතයක්ම ඔහු රඟපෑවේ නැත. නමුදු භාරගත් ඕනෑම චරිතයකට පරිපූර්ණ වූ සාධාරණයක් ඉටු කිරීමට සමත් විය. බඹර වළල්ල, සුළඟ එනු පිණිස, සුදු කළු සහ අළු, ජුලියට්ගේ භූමිකාව, සිහින දේශය, පුරහඳ කළුවර වැනි සිනමා නිර්මාණවල මෙන්ම මහමෙර පාමුල, දියකැට පහන, හදවිල සක්මන, වෙස් මුහුණ, ගොළු තාත්තා, එයා දැන් බැඳලා, තක්සලාව වැනි ටෙලි නාට්‍යවලත් ඉතා සංකීර්ණ චරිත නිරූපණ කළා පමණක් නොව, මෙම අතිශය තාත්වික චරිත නිරූපණ බොහොමයක් සම්මානවලින් පිදුම් ලැබීය.

කොස්තාපල් පුඤ්ඤසෝම, ගින්දරී, කතුරුමිතුරු, බහුබූතයෝ වැනි චිත්‍රපටවලද, සාජන් නල්ලතම්බි වැනි නාට්‍යවලද ඔහු රඟපෑවේ ඉතා සරල, හාස්‍ය උත්පාදන චරිත වේ. ඒ චරිතවලටද ඔහු සම්මාන ලැබීය. එයින් තහවුරු වන්නේ දක්ෂ රංගවේදියෙකුට කිසිදු චරිතයක් අභියෝගයක් නොවන බවය. එහෙත් බඹර වළල්ලේ 'මැල් මහතා' චරිතය රඟපාන නළුවාම කොස්තාපල් පුඤ්ඤසෝම ලෙස රඟපෑම මහේන්ද්‍ර පෙරේරා පිළිබඳ නොදත් ප්‍රේක්ෂකයෙකු විශ්වාස නොකරනු ඇත. එවැනි රංගන පරාසයකට හිමිකම් කියන නළුවන් විශ්ව රංගන

ක්ෂේත්‍රයේම ඇත්දැ'යි සෙවීම වටින කරුණකි. මෙයට තවත් කදිම නිදසුනක් වන්නේ මෑත භාගයේ කේරල-ශ්‍රී ලංකා සහයෝගී නිර්මාණයක් වූ ප්‍රවීණ අධ්‍යක්ෂක ප්‍රසන්න විතානගේ අධ්‍යක්ෂණය කළ 'පැරඩයිස්' සිනමා නිර්මාණයයි. එහි චරිත නිරූපණයෙහිලා මහේන්ද්‍ර පෙරේරා පෙන්වූ සංයමය ඉන්දියානු විචාරක සම්මාන උලෙළේ හොඳම සහාය නළුවා සඳහා නම්වීමට (Nomination) තරම් විශේෂත්වයක් පෙන්නුම් කළේය. රංගවේදීන් මිලියන 1450 ඉක්මවූ වර්තමානයේ වඩාත් සාර්ථකම සිනමා කර්මාන්තයට හිමිකම් කියන ඉන්දියාවේ විචාරක සම්මානයට නම්වීම මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ රංග දිවියේ සුවිශේෂ කඩඉමක් පමණක් නොව, ශ්‍රී ලාංකේය සිනමාවේම වැදගත් සංධිස්ථානයකි. අප පුදුම වන්නේ කොස්තාපල් පුඤ්ඤසෝම හා පැරඩයිස්හි සාජන් බණ්ඩාර අතර ඇති රංග ප්‍රතිභාවේ වෙනසටය. ශ්‍රී ලාංකේය සිනමාවට මෑත අවධියේ ලැබුණු සුභාරංචිය වන්නේ තවත් විශිෂ්ට ඉන්දියානු නිර්මාණ සඳහා මහේන්ද්‍ර පෙරේරා රංගවේදියාට ආරාධනා ලැබෙමින් පැවතීමයි.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා හා සිනමාව

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා සිනමාව, වේදිකා නාට්‍ය හා ටෙලි නාට්‍ය යන ක්ෂේත්‍ර ත්‍රිත්වයම දික්විජය කර ඇතත් ඔහුගේ විශේෂ ඇල්මක් ඇත්තේ සිනමාවටය. සිනමාවෙන් කලාවට ප්‍රවිෂ්ට වීමට තරම් ඔහු වාසනාවන්ත වූයේ 1982දී තිරගත වූ 'සක්විති සුවය' චිත්‍රපටයෙනි. එහෙත් ඔහු 'සක්විති සුවයට' පසුව රඟපෑ ගාමිණී ෆොන්සේකාගේ සම්මානනීය සිනමා නිර්මාණයක් වූ 'සාගරයක් මැද' චිත්‍රපටය 1981දී තිරගත විය. 1982 තිරගත වූ 'රිදී නිම්නය' චිත්‍රපටයේ 'නිව්ටන්ගේ' චරිතයට පණපෙවීය. 'කොටි වලිගය' (1986) චිත්‍රපටයේ රඟපෑ මත්ද්‍රව්‍යවලට ඇබ්බැහි වූ තරුණයෙකුගේ චරිතය ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ මතකයේ රැඳෙන චරිතයක් විය. 'කෙළිමඩල' (1991), 'ගුරු ගෙදර' (1993), 'නෙලුම් සහ සමන්මලී' (1993), වසන්ත ඔබේසේකරගේ 'මාරුතය' (1995)

යන චිත්‍රපටවල සැලකිය යුතු චරිත නිරූපණක් කිරීමට ඔහුට හැකි විය.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ සිනමා ගමන් සගයෙකු වන බූඩි කීර්තිසේන අධ්‍යක්ෂණය කළ 1996දී තිරගත වූ 'සිහින දේශය' චිත්‍රපටය මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ සිනමා රංගනයේ සුවිශේෂ කඩයිමක් ලෙස දැක්විය හැකිය. එයට ප්‍රධාන හේතුව වන්නේ ඔහුට ප්‍රථම වරට ප්‍රධාන චරිතයක් රඟපෑමට අවස්ථාව හිමි වීම පමණක් නොව, එය දෙස් විදෙස් ප්‍රේක්ෂක ප්‍රශංසාවටද භාජනය වීමයි. බූඩි කීර්තිසේන අධ්‍යක්ෂකතුමාගේ වඩාත් ප්‍රශංසනීය නිර්මාණය වන 'මිල්ල සොයා' (2004) සිනමා නිර්මාණයේදී මහේන්ද්‍රගේ රංග ප්‍රතිභාව තව තවත් තීව්‍ර විය. 'සුදු අක්කා' (1997) 'විසිදෑල' (1997) මෙන්ම ශ්‍රී ලාංකේය පාතාල ලෝකය නිරූපණය කරමින් එම වසරේම තිරගත වූ උදයකාන්ත වර්ණකුලසූරිය අධ්‍යක්ෂණය කළ 'ගිනි කෙළි සහ ගිනි අවි' චිත්‍රපටයේ 'සැමී'ගේ චරිතයද මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ විවිධ චරිත නිරූපණයන්ට නිදසුනකි. 1998 වසරේ තිරගත වූ ජැක්සන් ඇන්තනී අධ්‍යක්ෂණය කළ 'ජුලියට්ගේ භූමිකාව' සිනමා නිර්මාණයේ සුපුන්ගේ චරිතයෙන්ද මතකයේ රැඳෙන රංගනයක් ඉදිරිපත් කිරීමට මහේන්ද්‍ර සමත් විය. 1999දී තිරගත වූ සම්මානනීය සිනමා නිර්මාණයක් වූ 'පවුරු වලලු' චිත්‍රපටියේ ඇන්තනීගේ චරිතය සාර්ථකව නිරූපණය කිරිමටද ඔහු සමත් විය. ඔහු රංගනයෙන් දායක වූ 'සරෝජා', 'සඳයහනාව' සහ 'අනුරාගයේ අනන්තය' යන චිත්‍රපට 2000 වසරේදී තිරගත විය. 2001 වසරේ තිරගත වූ සම්මානනීය මෙන්ම වඩාත් දෙස් විදෙස් විචාරක පැසසුමට ලක්වූ බෙනට් රත්නායකගේ 'අත්වැසුම' සහ ප්‍රසන්න විතානගේ 'පුරසඳ කලුවර' යන සිනමා නිර්මාණවලින් නිරූපිත මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ රංගනය ප්‍රේක්ෂක මෙන්ම විචාරක පැසසුමට ලක් විය. විශේෂයෙන්ම 'පුරසඳ කලුවර' සිනමා නිර්මාණයේ ග්‍රාම නිලධාරී ලෙස ඉතා සංයමයෙන් නිරූපණය කළ චරිතය ප්‍රේක්ෂක මතකයේ තවමත් රැඳී ඇත.

උදයකාන්ත වර්ණකුලසූරිය අධ්‍යක්ෂණය කළ, වර්ෂ 2022දී තිරගතව වූ 'බහුබූතයෝ' සිනමාපටය මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ සිනමා දිවියේ තවත් කඩඉමක් සනිටුහන් කරයි. මෙම හාස්‍යෝත්පාදක චිත්‍රපටියේ ප්‍රධාන භූමිකාව වන 'ලැන්ටි'ගේ චරිතය ඔස්සේ ශ්‍රී ලාංකේය හාස්‍යෝත්පාදක රංගනය නව මගකට යොමු කිරීමට මහේන්ද්‍ර පෙරේරා සමත් විය. Box Office වාර්තා පිහිටවූ මෙම සිනමා නිර්මාණයේ ඉතිරි කොටස් වන 'ගින්දරී 1' හා 'ගින්දරී 2' යන සිනමා නිර්මාණවලද ප්‍රධාන භූමිකාව රඟපෑමට ඔහුට අවස්ථාව ලැබිණි. සිනමා රංගනයේදී කුමන චරිතය නිරූපණය කළද රංගවේදියාගේ සංයමය පවත්වාගත යුතු ආකාරය පිළිබඳ කදිම නිදසුනක් මෙම සිනමා නිර්මාණවලින් පෙන්වා දීමට ඔහු සමත් විය. ප්‍රියන්ත කොළඹගේ අධ්‍යක්ෂණය කළ 2003 වසරේ තිරගත වූ 'අරුමෝසම් වැසි' චිත්‍රපටයද මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ ප්‍රතිභාපූර්ණ රංගනයේ එක් සංධිස්ථානයකි. ළමා චිත්‍රපටයක් වූ මෙහි බිංදුගේ චරිත නිරූපණය විචාරක පැසසුමට ලක් වූ අතර ජාත්‍යන්තර චිත්‍රපට උලෙළද නියෝජනය කළේය.

බූඩි කීර්තිසේන අධ්‍යක්ෂණය කළ 2004 වසරේ තිරගත වූ 'මිල්ල සොයා' සිනමාපටයේ ප්‍රධාන භූමිකාව මහේන්ද්‍ර නිරූපණය කළේය. ඉතාලි-ශ්‍රී ලංකා සමනිෂ්පාදනයක් වූ මෙහි රොක් සංගීතඥයෙකු වූ ප්‍රදීප්ගේ චරිතය ඔහු රඟපෑ චරිත අතර සුවිශේෂ චරිතයකි. විමුක්ති ජයසුන්දරගේ ප්‍රථම සිනමා නිර්මාණය වූ 2005 වසරේ තිරගත වූ 'සුළඟ එනු පිණිස' චිත්‍රපටයේ පොල්දූවගේ (අනුර) චරිත නිරූපණය මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ විශිෂ්ට රංග ප්‍රතිභාවෙන් හැඩ විය. මෙම සිනමා නිර්මාණය ජාත්‍යන්තර කැන්ස් සිනමා උලෙළ නියෝජනය කිරීමටද සමත් විය. 2005 වසරේම තිරගත වූ සුදත් මහදිවුල්වැවගේ ප්‍රථම සිනමා නිර්මාණය වූ සුදු කළු සහ අළු චිත්‍රපටයේ 'ආමි අජිත්'ගේ චරිතයට විශාල සාධාරණයක් ඉටු කිරීමට මහේන්ද්‍ර සමත් විය. මෙරට 30 වසරක පැවති යුද්ධයෙන්

හෙම්බත් වූ හමුදා සොල්දාදුවාගේ චරිතය විවිධාකාරයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට සිනමා නිර්මාණ මෙන්ම ටෙලි නිර්මාණවලද මෙම වකවානුවේ මහේන්ද්‍රට අවස්ථාව හිමි විය. එම වසරේම (2005) තිරගත වූ වසන්ත ඔබේසේකරගේ 'අසිනි වර්ෂා' සිනමා නිර්මාණයේ 'පැට්රික් බාප්පා' චරිතය ද මහේන්ද්‍රගේ සිනමා ජීවිතයේ වැදගත් කඩඉමකි. 2008 වසරේ තිරගත වූ 'මචං' චිත්‍රපටයේද, එම වසරේම තිරගත වූ 'හාර්ට් FM' චිත්‍රපටයේද රඟපෑ චරිත ප්‍රේක්ෂක මතකයේ සදා රැඳෙනු නොඅනුමානය.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා රංගවේදියාගේ සිනමා රංගන ජීවිතයේ කූටප්‍රාප්තිය ලෙස අතුල ලියනගේ අධ්‍යක්ෂණය කළ 'බඹර වළල්ල' සිනමා නිර්මාණය (2010) සැලකිය හැකිය. මෙහි ප්‍රධාන භූමිකාව වූ 'මැල් මහතා'ගේ චරිත නිරූපණය සිංහල සිනමා වංශ කථාවේ රංගවේදියෙකු නිරූපණය කළ විශිෂ්ටතම රංග නිරූපණයක් ලෙස අද දක්වාම විචාරක පැසසුමට පාත්‍ර වේ. ප්‍රවීණ රංගවේදියෙකු වුවද මහේන්ද්‍ර පෙරේරා නව පරපුර සමඟ කරට කර රංගනයේ යෙදීම වර්තමානය දක්වාම විහිදී ඇත. 2012දී තිරගත වූ 'සුපර් සික්ස්'හි මදයා චරිතයද, 2013දී තිරගත වූ 'බෝම්බ සහ රෝස'හි 'ගෝටාගේ' චරිතය මේ සඳහා කදිම නිදසුන් වේ. 2012 වසරේ තිරගත වූ උදයකාන්ත වර්ණසූරියගේ 'කොස්තාපල් පුඤ්ඤසෝම' මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ සිනමා රංගනයේ තවත් සුවිශේෂ අවස්ථාවකි. මෙය Box Office වාර්තා තැබූ සිනමා චිත්‍රපටයක් විය. එහි ප්‍රධාන චරිතය නිරූපණය කළ ආකාරයෙන් මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ රංගන පරාසය කෙතරම් පුළුල්ද යන වග තහවුරු වෙයි. ඇතැම් විචාරකයෝ මහේන්ද්‍ර වැනි නළුවන් මෙවැනි චරිත නිරූපණය නොකළ යුතුයැ'යි අදහස් ප්‍රකාශ කළහ. බඹර වළල්ලේ 'මැල්' මහතාගේ චරිතයත් කොස්තාපල් පුඤ්ඤසෝම චරිතයත් එක් නළුවෙකුට රඟපෑ හැකිදැ'යි අතැම් විචාරකයෝ ප්‍රශ්න කළෝය. 2015දී තිරගත වූ වාණිජ වශයෙන් ඉතා සාර්ථක වූ 'ප්‍රවේගය' චිත්‍රපටයේ හේමාල් රණසිංහ සමඟ නිරූපණය කළ නැටුම් ජවනිකාව මහේන්ද්‍රගේ

රංගන වපසරියට උදාහරණ සපයයි. එම වසරේම තිරගත වූ ජැක්සන් ඇන්තනී අධ්‍යක්ෂණය කළ 'ඇඩ්‍රස් නෑ' සිනමාපටයේ 'චැප්ලින්' ලෙස කළ රංගනය තවත් විශිෂ්ට චරිත නිරූපණයකි. 2017දී විමුක්ති ජයසුන්දර අධ්‍යක්ෂණය කළ සම්මානනීය නිර්මාණයක් වූ 'සුළඟ ගිනි අරන්'හි මහේන්ද්‍ර නිරූපණය කළ ශරීර අවයව අලෙවි කරන වෙළෙන්දෙකුගේ චරිතය පැසසුමට පාත්‍ර විය. එම වසරේම තිරගත වූ ප්‍රසන්න ජයකොඩි අධ්‍යක්ෂණය කළ '28' චිත්‍රපටියේ ප්‍රධාන භූමිකාව ඉතා සාර්ථකව නිරූපණය කිරීමට මහේන්ද්‍ර සමත් විය. '28' චිත්‍රපටිය දෙස් විදෙස් සම්මාන උලෙළ නියෝජනය කළ අතර මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ රංගන දායකත්වය උදෙසා හොඳම නළුවා සහ සහාය නළුවා යන දෙඅංශයෙන්ම නම් (Nominated) විය. සුමිත්‍රා පීරිස් අධ්‍යක්ෂණය කළ 2018 වසරේ තිරගත වූ 'වෛෂ්ණාවී' චිත්‍රපටයේ 'සයිමන්'ගේ චරිතයද මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ සිනමා රංගනයේ වැදගත් අවස්ථාවක් ලෙස සැලකිය හැකිය. සුනිල් ප්‍රේමරත්න අධ්‍යක්ෂණය කළ 2019 තිරගත වූ 'වැල්පවුර' චිත්‍රපටයද මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ප්‍රධාන චරිතයක් නිරූපණය කළ සෙසු සිනමාපටයකි. එහි 'සිසිර ඒකනායක' ලෙස කළ රංගනය ප්‍රේක්ෂක මතකයේ රැඳවීමට ඔහු සමත් විය. 2023දී තිරගත වූ ඉන්දීය-ශ්‍රී ලංකා හවුල් නිර්මාණයක් වූ ප්‍රසන්න විතානගේ අධ්‍යක්ෂණය කළ 'පැරඩයිස්' චිත්‍රපටියේ 'සාජන් බණ්ඩාර'ගේ චරිතය මහේන්ද්‍ර පෙරේරා රංගවේදියාගේ සිනමා රංගනයේ තවත් කඩඉමකි. මෙම සුවිශේෂ රංග කාර්යය වෙනුවෙන් ඔහු ඉන්දීය විචාරක සම්මාන උලෙළේ (2024) හොඳම සහාය නළුවා සඳහා නිර්දේශ විය. මෙය ලාංකේය රංගවේදියෙකු ජාත්‍යන්තරව ලැබූ දුර්ලභ අවස්ථාවකි. එම චරිත නිරූපණයෙහි ලා මහේන්ද්‍ර විදහා පෑ රංගන සංයමය දෙස් විදෙස් විචාරකයන්ගේ පැසසුමට ලක් විය. චරිත දෙකම පොලිස් චරිත වුවත් කොස්තාපල් පුඤ්ඤසෝමට වඩා සාජන් බණ්ඩාර බොහෝ වෙනස් ආකාරයෙන් නිරූපණය වී ඇත. 2024දී තිරගත වූ 'හොරා අංකල්', 'පාස්පෝට්' හා 'බෆලෝ ට්‍රැවල්ස්' යන චිත්‍රපටවල

එකිනෙකට වෙනස් චරිත නිරූපණය කිරීමට මහේන්ද්‍ර පෙරේරා සමත් වී ඇත.

'මාරියා', 'කොණ්ඩදෙනියේ හාමුදුරුවෝ', 'අනෝරා', 'රාගය විරාගය', 'කිඩ්නැප්' ආදි චිත්‍රපට ඉදිරි වසරවලදී තිරගත වීමට නියමිතය. මේ සියල්ලට අමතරව දකුණු ඉන්දීය කේරල සිනමාවෙන්ද මෙම ප්‍රතිභාපූර්ණ රංගවේදියාට ඇරයුම් ලැබෙමින් පවතින අතර ඇතැම් නිර්මාණවල මේ වන විටත් රූගතකිරීම් සිදු වේ. මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ සිනමා ජීවිතය අදට වඩා හෙට හොඳ වන ලකුණු පහළවීම ශ්‍රී ලාංකේය ජාතියේ භාග්‍යයකි.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා හා වේදිකා නාට්‍යය

ප්‍රතිභාපූර්ණ නළු මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ වේදිකා නාට්‍ය ජීවිතය සිනමා හා ටෙලි නාට්‍ය ජීවිතය තරම් දිගු නොවූවත් ඔහු 1981දී කලා ලොවට අත්පොත් තබනුයේ ස්වකීය ගුරුවරයා වූ ආචාර්ය සාලමන් ෆොන්සේකාගේ නාට්‍ය නිර්මාණයක් වන 'අහිමි ජීවිත' ඔස්සේය. අසූව දශකයේ මැද භාගයේදී ජනගත වූ ජයන්ත චන්ද්‍රසිරිගේ ප්‍රථම ප්‍රසිද්ධ නිර්මාණය වන 'අත්' නාට්‍යයේ පණ්ඩිතයාගේ චරිතයට පණ පෙවීමට අවස්ථාව ලැබෙන අතර ඔහුගේ අනෙක් ජනප්‍රිය නාට්‍ය වූ 'මෝර' නාට්‍යයේද 'පොලිස් සාජන්ගේ' චරිතයට පණ පෙවීය. මෙම චරිත ප්‍රධාන චරිත නොවූවද එහි කළ සුවිශේෂ රංගනය නොමඳ විචාරක ප්‍රසාදයට පාත්‍ර විය. ජර්මන් ජාතික හෙලේනා ලෙත්තමකී අධ්‍යක්ෂණය කළ 'පුන්තිලා' නාට්‍යයේ ප්‍රධාන චරිතයක් නිරූපණය කළ ඔහු එම චරිතයට මනා සාධාරණයක් ඉටු කළේය. 'පුන්තිලා' ප්‍රොසීනියම් වේදිකාවෙන් බැහැර වූ ලංකාවේ ප්‍රථම අත්හදා බැලීමේ නාට්‍යයක් ලෙස නම් කළ හැකිය. ඉන්පසුව නිහාල් සිල්වාගේ 'සාජන් නල්ලතම්බි' නාට්‍යයට ආරාධනා ලැබිණි. 'සාජන් නල්ලතම්බි' සතියේ දවස් හතම දර්ශන පැවැත්වූ නාට්‍යයක් ලෙස තැබූ වාර්තාව අදටත් පවතින අතර එහි සාර්ථකත්වයට මහේන්ද්‍ර සංයමයෙන්

නිරූපණය කරන හාස්‍යෝත්පාදන රංගනය බෙහෙවින් බලපෑවේය. ඉන්පසු ඔහු වේදිකාවට පා තැබුවේ ජයන්ත චන්ද්‍රසිරිගේ තුන්වන නිර්මාණය වූ 'ඔත්තුකාරයා' සමගිනි. ධර්මසිරි බණ්ඩාරනායකගේ 'යක්ෂාගමනය' නාට්‍යයේ චරිතය වෙනුවෙන් ඔහු කළ කැපකිරීම අදටත් මහේන්ද්‍ර පෙරේරා සතුටින් සිහිපත් කරයි. අනතුරුව 'අතුරුපස චැට්' යනුවෙන් නාට්‍යරූපී වැඩසටහනකට ඕස්ට්‍රේලියාවේදී සම්බන්ධ වීමට ඔහුට අවස්ථාව ලැබිණි. මීට අමතරව කලා අධ්‍යක්ෂණයෙන්ද වේදිකාව වෙත සුවිශේෂ දායකත්වයක් දැක්වීමට ඔහු සමත් විය. ජයන්ත චන්ද්‍රසිරිගේ 'මෝරා' හා ජයලත් මනෝරත්නගේ 'පුත්‍ර සමාගම' ඒ අතර සුවිශේෂ නිර්මාණ වේ.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා හා ටෙලි නාට්‍යය

1987 වර්ෂයේ ජාතික රූපවාහිනියේ විකාශය වූ ලූෂන් බුලත්සිංහල අධ්‍යක්ෂණය කළ 'තාරාදේවී' ටෙලි නාට්‍යයෙන් මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ටෙලි නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයට පිවිසීය. ටෙලි නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේදී එක් වකවානුවක ඉතා විශිෂ්ට නිර්මාණවලට දායකවීමට අවස්ථාව උදා වූ අතර එම ප්‍රතිභාපූර්ණ රංගන දායකත්වය උදෙසා සම්මාන රැසකින් පිදුම් ලැබීමටද හැකි විය. 1982 වසරේදී ජාතික රූපවාහිනියෙන් විකාශය වූ ජැක්සන් ඇන්තනී රචනා කළ 'මහමෙර පාමුල' ටෙලි නාට්‍යයේ මාලනී ෆොන්සේකා හා ටෝනි රණසිංහගේ පුත්‍රයා වන මාලන්ගේ චරිතය නිරූපණය කළ ආකාරය අදටත් ප්‍රේක්ෂක මතකයේ සනිටුහන්ව ඇත. තවද හර්බට් රංජිත් අධ්‍යක්ෂණය කළ 'හිරු තනිවෙලා' හා 'දියසේන' යන ටෙලි නිර්මාණවලද, විමලරත්න අධිකාරි අධ්‍යක්ෂණය කළ 'ජීවිතේ සුන්දරයි', අශෝක හඳගම අධ්‍යක්ෂණය කළ 'දියකැට පහන' හා ජයලත් මනෝරත්න අධ්‍යක්ෂණය කළ 'මගේ කවිය මට දෙන්න' වැනි විශිෂ්ට ටෙලි නාට්‍යවලද විවිධ චරිත නිරූපණ සඳහා මහේන්ද්‍ර පෙරේරාට අවස්ථාව හිමි විය. ජයන්ත චන්ද්‍රසිරිගේ ප්‍රථම ටෙලි නාට්‍යය වූ 'වෙස් මුහුණ', සුදත් මහදිවුල්වැවගේ 'වනස්පති', සුගත්

රෝහණගේ 'වනවදුලේ වසන්තය', ආනන්ද අබේනායකගේ 'තක්සලාව' හා 'ජීවිතය සුන්දරයි' වැනි සම්මානනීය ටෙලි නිර්මාණවලට රංගන දායකත්වය සැපයීමට ඔහුට හැකි විය. උදයකාන්ත වර්ණකුලසූරියගේ ප්‍රථම නිර්මාණය වූද, ඉතා ජනප්‍රිය ටෙලි නාට්‍යයක් බවට පත්වූද 'දිය සුළියෙහි' මහේන්ද්‍ර පෙරේරා දැක්වූ රංගන ශික්ෂණය සිනමා, වේදිකා නාට්‍යය හා ටෙලි නාට්‍යය යන මාධ්‍ය ත්‍රිත්වයේ වෙනස හඳුනාගැනීම සඳහා කදිම නිදර්ශනයක් පිළිබිඹු කරයි. විමලරත්න අධිකාරි අධ්‍යක්ෂණය කළ පර්යේෂණාත්මක ටෙලි නාට්‍යයක් වූ 'ඉන්ගම්මාරුව'හිද මතකයේ රැඳෙන චරිතයක් නිරූපණය කළේය. ප්‍රසන්න ජයකොඩි අධ්‍යක්ෂණය කළ 'හදවිල සක්මන' ටෙලි නාට්‍යයේ ආබාධිත රණවිරුවාගේ චරිතය මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ රංගන දිවියේ අමතක නොවන කඩඉමක් ලෙස සනිටුහන් කළ හැකිය. එම රංගන විශිෂ්ටත්වය දෙස් විදෙස් ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ ඇගයීමට ලක් විය. ප්‍රේමකුමාර ජයවර්ධන අධ්‍යක්ෂණය කළ 'දිය මත රුව' ටෙලි සිත්තමේද මහේන්ද්‍ර කළ රංගනය ඇගයීමට ලක්වූ අතර ආනන්ද අබේනායකගේ 'චෙස්'හි ඔහු පෑ චරිතය ප්‍රේක්ෂක මනසේ තවම රැඳී පවතී. ඔක්ෂාන් විජේරත්න අධ්‍යක්ෂණය කළ 'ගොළු තාත්තා' ටෙලි නාට්‍ය නිර්මාණයේ කථා කළ නොහැකි සංවේදී පියෙකුගේ ප්‍රධාන භූමිකාව නිරූපණය කිරීමෙහිලා මහේන්ද්‍රගේ විශිෂ්ට රංග ප්‍රතිභාව කාගේත් පැසසුමට ලක්වූවා පමණක් නොව, එම රංග විශිෂ්ටත්වය අද දක්වාම ප්‍රේක්ෂක මනසේ රැඳී තිබේ. සාරංග මෙන්ඩිස් අධ්‍යක්ෂණය කළ 'ගිනි අවි සහ ගිනිකෙළි' හා රුක්මල් නිරෝෂ් අධ්‍යක්ෂණය කළ 'සුළඟ මත' ටෙලි නිර්මාණවල චරිත නිරූපණයටද මහේන්ද්‍ර දායක විය. කොරෝනා ව්‍යසනයෙන් පසු විකාශය වූ ප්‍රසන්න ජයකොඩිගේ 'එයා දැන් බැඳලා' ටෙලි නාට්‍යයේ ප්‍රධාන භූමිකාව උදෙසා ඔහුට හොඳම නළුවා සම්මානයද හිමි විය. මෙගා ටෙලි නාට්‍ය නැරඹීමෙන් හෙම්බත්ව සිටි ශ්‍රී ලාංකේය ප්‍රේක්ෂකාගාරය ටෙලි නාට්‍ය නැරඹීම මගහැර සිටි අවධියක යථෝක්ත නාට්‍යය මගින් නැවතත් ටෙලි නාට්‍ය

නැරඹීම සඳහා යොමු කිරීමට සමත් විය. මීට අමතරව මහේන්ද්‍ර පෙරේරා රඟපෑ විශිෂ්ට නිර්මාණ රැසක් ඉදිරියේදී විකාශය වීමට නියමිතය.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා හා කලා අධ්‍යක්ෂණය

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා රංග කාර්යයට අමතරව ස්වකීය කලා දිවියේ ආරම්භක අවධියේ සිටම කලා අධ්‍යක්ෂණයටද දක්ෂතා පෙන්වීය. විශිෂ්ට සිනමා හා ටෙලි නාට්‍යවලද කලා අධ්‍යක්ෂණය කරමින් ඉතා දුර්ලභ කුසලතා පෙන්නුම් කර ඇති අතර ඒ සඳහා සම්මානවලින්ද පිදුම් ලබා ඇත. 'පවුරු වලලු' චිත්‍රපටිය සඳහාත්, 'ඇසළ කළුවර', 'වෙද හාමිනේ' වැනි සම්මානනීය ටෙලි නාට්‍ය සඳහාත්, 'අත්' හා 'පුන්තිලා' වැනි සම්මානනීය නාට්‍ය සඳහාත් කලා අධ්‍යක්ෂණයෙන් දායක වී ඇත.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා හා ගුරු භූමිකාව

විශිෂ්ට රංග ප්‍රතිභාවක් හා රංග වින්‍යාසයක් හෙබි නළු-නිළි පිරිසක් ශ්‍රී ලංකාවේ බිහි විය. එහෙත් ඒ සියල්ලන්ටම ස්වකීය අධ්‍යයනවලින් හෝ අද්දැකීම්වලින් උපයාගත් දුර්ලභ දැනුම් සම්භාරය අනෙක් අය සමඟ බෙදාගැනීමට හෝ වර්තමානයේ හෝ අනාගතයේ බිහිවන අංකුර රංග ශිල්පීන් වෙත නිර්ලෝභීව ලබාදීමට හෝ අවකාශයක් නොලැබිණි. එසේ කළ හා එසේ කරන රංගන ශිල්පීන් අතරේ අංක 01 වන්නේ මහේන්ද්‍ර පෙරේරා සූරීන්ය. ඔහු අවුරුදු 22ට අධික කාලයක් තිස්සේ රංග පාසලක් පවත්වාගෙන යන අතර, එහි නවතම කණ්ඩායම මේ දිනවල තලවතුගොඩ නගරයේදී ගුරුහරුකම් ලබමින් සිටී. ආචාර්ය සොලමන් ෆොන්සේකා යටතේ විද්‍යානුකූල රංග වින්‍යාසය හැදෑරූ මහේන්ද්‍ර, ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණ වැඩමුළු පැවැත්වූ විදේශික රංගවේදීන් සියලු දෙනාගෙන්ම පාහේ රංගවේදය හදාරා ඇත. ඔහු සැමවිටම දරන මතය වන්නේ

උපතින්ම ගෙන එන කුසලතාව විද්‍යානුකූල හැදෑරීම මගින් ඔපමට්ටම් කරගත යුතු බවයි. ශ්‍රී ලංකාවේ රංගවේදීන් බහුතරයක් මහේන්ද්‍ර පෙරේරා රංගවේදියාගෙන් රගපෑමේ සංයමය පවත්වාගත යුතු ආකාරය පිළිබඳ ගුරුහරුකම් ලබා ගෙන ඇත. උදාහරණයක් ලෙස මේ දිනවල ඉතාමත් සාර්ථකව තිරගත වන "Rhythm of Guitar-Clarance" සිනමා කෘතියෙන් සිනමා ක්ෂේත්‍රයට පිවිසෙන දමිත විජේතුංග හා නිහාරි පෙරේරා මහේන්ද්‍ර පෙරේරා යටතේ යම් කාලයක් පුහුණුව ලැබූ අය වෙති. චිත්‍රපට ක්ෂේත්‍රයේ මෙන්ම ටෙලි නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේද විශිෂ්ටයින් බවට පත්වී ඇති ඔහුගේ අනුගාමිකයන්ගේ නම් සඳහන් කිරීම ඉතා අසීරු කාර්යයක් වන්නේ ඉතා විශාල පිරිසක් මේ වන විට බිහි වී ඇති හෙයිනි.

"විෂයට අවංක වෙන්න,

විෂය තුළ අවංකව හැසිරෙන්න,

විෂය තුළ සොයා යන්න,

විෂයට ගරු කරන්න,

විෂය නැවත පෙරළා ඔබට කළ ගුණ සලකනු ඇත"

(මහේන්ද්‍ර පෙරේරා)

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ලැබූ සම්මාන හා කුසලතා

- ✯ **හොඳම වේදිකා සැරසිලි ශිල්පී**

  දිවයින සාම නාට්‍ය උළෙළ (1986)
- ✯ **නිර්මාණශීලී කලා අධ්‍යක්ෂණය**

  OCIC (1998)
- ✯ **නිර්මාණශීලී කලා අධ්‍යක්ෂණය**

  OCIC (1999)

- ✯ **ජනාධිපති සිනමා සම්මානය (1999)**
- ✯ **හොඳම ටෙලි නාට්‍ය සහාය නළුවා**
  සුමති සම්මාන උලෙළ (1998)
- ✯ **සජීවී නිර්මාණාත්මක සහභාගීත්වය**
  OCIC (2000)
- ✯ **කුසලතා සම්මානය**
  සරසවි සම්මාන උලෙළ (2001)
- ✯ **වසරේ හොඳම සහාය නළුවා**
  ජනාධිපති සිනමා සම්මාන උලෙළ (2001)
- ✯ **හොඳම ටෙලි නාට්‍ය නළුවා**
  සුමති සම්මාන උලෙළ (2003)
- ✯ **වසරේ හොඳම නළුවා**
  ජනාධිපති සිනමා සම්මාන උලෙළ (2004)
- ✯ **හොඳම සහාය නළුවා**
  සරසවි සම්මාන උලෙළ (2004)
- ✯ **වසරේ හොඳම නළුවා**
  සරසවි සම්මාන උලෙළ (2005)
- ✯ **Outstanding Auxiliary Contribution**
  SIGNIS Salutation (2005)
- ✯ **Outstanding Auxiliary Contribution**
  SIGNIS Salutation (2005)
- ✯ **ජනාධිපති සිනමා සම්මානය (2005)**
- ✯ **Creative Auxiliary Contribution**

SIGNIS Salutation (2006)

- ✯ **හොඳම රූපවාහිනී නළුවා**

  රූපවාහිනී රාජ්‍ය සම්මාන උළෙළ (2008)

- ✯ **වසරේ විශිෂ්ටතම ටෙලි නාට්‍ය සහාය නළුවා**

  Raigam Telees (2010)

- ✯ **Outstanding Performance**

  SIGNIS Salutation (2011)

- ✯ **Creative Performance**

  SIGNIS Salutation (2011)

- ✯ **වසරේ විශිෂ්ටතම ටෙලි නාට්‍ය සහාය නළුවා**

  Raigam Telees (2014)

- ✯ **Outstanding Auxiliary Contribution**

  SIGNIS Salutation (2015)

- ✯ **හොඳම ටෙලි නාට්‍ය සහාය නළුවා**

  සුමති සම්මාන උළෙළ (2015)

- ✯ **Best Supporting Actor**

  Hiru Golden Film Awards (2016)

- ✯ **වසරේ විශිෂ්ටතම ටෙලි නාට්‍ය නළුවා**

  Raigam Telees (2017)

- ✯ **හොඳම නළුවා**

  ජනාධිපති සිනමා සම්මානය (2017)

- ✯ **Best Actor**

  SIGNIS Salutation (2017)

- **Best Actor in a Comedy Role**

  Hiru Golden Film Awards (2018)

- **Best Actor in a Leading Role**

  Hiru Golden Film Awards (2018)

- **ප්‍රශස්තම නළු භූමිකාව**

  රූපවාහිනී රාජ්‍ය සම්මාන උළෙළ (2018)

- **Best Actor**

  SAARC Film Festival (2018)

- **හොඳම නළුවා**

  ජනාධිපති සිනමා සම්මානය (2018)

- **Best Actor**

  SIGNIS Salutation (2018)

- **Best Actor in a Supporting Role**

  Derana LUX Film Awards (2019)

- **Creative Performance**

  SIGNIS Salutation (2024)

මා දුටු මහේන්ද්‍ර

මංජුල කරුණාරත්න

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, භූගෝලවිද්‍යා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීය විද්‍යා පීඨය, රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය.

මා සිනමා විචාරකයකු නොවේ. සිනමාව පිළිබඳ විධිමත් හැදෑරීමක් හෝ උගැන්මක් ඇත්තෙකු ද නොවේ. එනිසා කිසිවෙකු මේ අදහස් ගොනු කිරීම එවැනි විදග්ධ විචාරයක් හෝ න්‍යාය මූලධර්ම මත පිහිටා කරන ලද අදහස් දැක්වීමක් ලෙස කිසිසේත්ම වරදවා තේරුම් නොගත යුතුය. මේ හුදෙක්ම චිත්‍රපට නරඹන්නෙකු ලෙස සහ මහේන්ද්‍රගේ රසිකයකු ලෙස ඔහු සම්බන්ධයෙන් වන මාගේ කියවීම මට හැඟෙන, දැනෙන අයුරින් ඉදිරිපත් කිරීමට ගන්නා උත්සාහයකි.

මගේ ලිවීම ඔහු සම්බන්ධයෙන් වන ප්‍රධාන කලාප ද්විත්වයක් මත දිග හැරේ. ඉන් පළමුවැන්න නම්, ඔහුගේ සිනමා ප්‍රවිෂ්ටය නිර්මාණය කර ගැනීමේ පසුබිමයි. ලාංකේය මිනිස් ජීවිතය සිනමාව ඔස්සේ ප්‍රකාශ කිරීමට දැක්වූ කුසලතාව දෙවැන්නයි.

පළමු කලාපය

පොදු සම්මතයන්ට අනුව 'නළුවෙක්' යන වචනයෙන් අරුත් ගැන්වෙන්නේ කැපී පෙනෙන රූපකායක් නැත්නම්, උසට සරිලන මහත ඇති, පැහැපත් සමක් සහිත, අප-ඔබට වඩා වෙනස් පෙනුමක් තියෙන පුද්ගල ප්‍රතිරූපයක් ලෙසටයි. කාන්තාවක් නම් තව බොහෝ දේ ඊට අදාළ කරගත හැකියි. එහෙත් අපේ සාකච්ඡාව ඒ පැත්තට යන්නේ නැහැ. මොකද

අපේ ප්‍රස්තුතය නළුවෙකු වන නිසා. නළුවන් සම්බන්ධයෙන් දැන් මේ කතාව තවත් ටිකක් වර්ධනය වී තිබෙනවා. කොණ්ඩ-රැවුල් වගා කරගත්, පුළුල් උරහිස්, සික්ස් පැක් සහිත සහ මස්ගොබ වර්ධනය කරගත් පිරිමි පරාණයක් දක්වාත් නළුවා විකාශනය වෙලා තියෙනවා. මේ වට්ටෝරුවට තවත් බොහෝ දේ එකතු කළ හැකියි. ඇවතුම්-පැවතුම්වල සිට ප්‍රතිරූප පුම්බාගැනීම දක්වා වූ පුළුල් පරාසයක එය විසිරී පැතිරී තිබෙනවා. කොහොම වුණත් මම ඉහත සඳහන් කරපු කැපී පෙනෙන සහ ප්‍රධාන ධාරාවේ නළුවන්ට හිමි කැපී පෙනෙන අංග-පුලාවක් නැති මිනිහෙකුට නළුවෙක් විය හැකි ද?

අපේ රටේ දේශපාලනයේ දී දේශපාලනඥයෝ වගේම තමයි සිනමාවේ නළුකමත් ගිහින් තියෙන්නේ පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට. අපේ අසල්වැසි ඉන්දියානු සිනමාවේ කාන්ලා, කපූර්ලා වගේම තාත්තගෙන්, අම්මගෙන් පුතාට, දුවට, ඥාතියෙකුට මේ ආකාරයෙන්. මේවට ඕනතරං උදාහරණ උපයා සපයා ගැනීමේ අපහසුවක් නැහැ. එසේ සිනමා ප්‍රවිෂ්ටය ගැනීමේ වරදක් හෝ විවේචනයක් මා දරන්නේ නෑ. නමුත් මේ සම්මත කලා පවුල් සහ සබඳතා ජාලයන්ගෙන් පරිබාහිරව සිට ආශාව තිබූ පමණින් කලා ලෝකයට පිවිසිය හැකි ද? එහි එළිපත්තේ සිට ඇතුළත විචිත්‍ර ආලෝක සෙවණැලි දැකීම හැර මන්දිරයේ ඉදිරිපස ද්වාරයෙන් එහි පිවිසීමට සහ ඒ මන්දිරයේ නවාතැන් ගැනීමටත්, තමාටම අවකාශයක් හිමිකර ගැනීමත් කෙතරම් අභියෝගයක් විය හැකි ද? මෙය ස්ථාපිත වූ කලා පවුල්, ධන-බල සහ හිතමිතුරු බල සම්බන්ධතා ජාලයට එපිටින් සිටින අපේක්ෂා සහගත තරුණයකුට තම නළු සිහිනය සැබෑ කර ගැනීමට මාර්ගයක් තනයි ද? නැතිනම් එය සැබෑ කර ගත හැකි සිහිනයක් වේ ද?

'ආශාව' කියන්නේ එක අතකින් ජවයක්! කැමැත්ත හෝ අරමුණ කරා අප මෙහෙයවන, උත්තේජනය කරන බලයක්! ජීවිතයේ අරමුණු සාධනය කර ගැනීම වෙනුවෙන් 'ආශාව' අපට බලය සපයනවා. ඒ බලය ප්‍රයෝජනයට අරගෙන අරමුණු සාධනය කියන්නේ ඒ ඒ පුද්ගලයන්ට පැවරුණ ව්‍යාපෘතියක්. මොකද නිශ්චිත අරමුණු කරා යොමු වූ යාන්ත්‍රණයක් නොමැති පරිසරයක දී පුද්ගලයෙකුගේ ආශාව කළමනාකරණය කිරීමේ හැකියාව සහ 'නොසන්සිඳෙන ආශාව' අතිශය වැදගත් සහ තීරණාත්මක ප්‍රවාහයක්. උදාහරණයක් විදියට සිනමාව පිළිබඳ උගන්වන විද්‍යායතන තවමත් අපට ඇත්තේ නැහැ. අපේ රටේ නළු-නිළියන් බිහිවන හෝ නිර්මාණය වන අවකාශයන් එසේ බිහිවන අය පවා දන්නේ නැහැ. මෙබඳු වටපිටාවක දී නොසන්සිඳෙන ආශාව වැදගත් කිව්වේ බාධක සහ අභියෝග වැඩිවන විට අපේ ආශාවේ බලය හීන වෙනවා නම්, අරමුණු ද හීනයක් වීමේ අවදානමක් ඇති නිසයි. මේ ප්‍රස්තුතය නළුකම වගේ ජනකාන්ත නමුත් වපසරිය නිශ්චය නොකරන ලද සහ ඇතැම් විට අවදානම්කාරී මාවතකට අතිශයින්ම අදාළයි. මේ අවබෝධය නැතිනම් අතරමගක දී අපගේ අරමුණුගත චාරිකාව නවතා දමන්නට සිදු විය හැකියි. නැත්නම් වල්මත් වෙන්නත් හේතු විය හැකියි. තම නොසන්සිඳෙන ආශාව හසුරුවා ගනිමින් නළුකම නමැති ජනකාන්ත සිහිනය සැබෑ කරගත්තෝ සිටිත් ද?

උගැන්ම සහ හැදෑරීම ඕනෑම ඉලක්කයක් ගත හැකි සහ ඕනෑම දුෂ්කර සංග්‍රාම භූමියක් ජය ගත හැකි දක්ෂ සොල්දාදුවන් තනනවා වගේම දක්ෂ රංගන ශිල්පීන් තනන්නත් හේතු වෙනවා. නළුවෙකුට නම් තම රංග පෞරුෂය නිර්මාණය කරගන්නට අඛණ්ඩ උගැන්ම සහ හැදෑරීම තරම් වෙනත් ප්‍රබල මූලාශ්‍රයක් නැති තරම්. සහජ කුසලතා තිබිය හැකි නමුත් ඒවා කපා කොටා ඔපමට්ටම්

කොට නොවැඩුණු අංගෝපාංගයන් උස්මහත් කොට අවැසි රංගධරයා මතු කර ගැනීමට අඛණ්ඩ උගැන්ම සහ හැදෑරීම හේතු වෙනවා. මේ සඳහා කාලයක් කැපවීම සහ ශික්ෂණය අවශ්‍යයි. ඒ සඳහා නිහතමානී භාවයක් හා ඉවසීමක් තිබිය යුතුයි. නමුත් එය මස් ගොබ වර්ධනය, විලාසිතා කිරීම හෝ රැ පුරා නාලිකාවල පම්පෝරි ගැසීම තරම් පහසු නෑ. ප්‍රතිභාව, වගා කරගත් කුසලතා, වඩා ගත් දැනුම විශිෂ්ට රංග පෞරුෂයකින් හෙබි රංගවේදියෙකු නිර්මාණය කරනවා. එසේ හැදෑරීමෙන් සහ අභ්‍යාසයෙන් තම දැනුම සහ කුසලතා වර්ධනය කරගත් අයෙකුයි උගැන්මේ හා අභ්‍යාසයේ වටිනාකම අවබෝධ කරගන්නේ සහ ඒ දැනුම, අද්දැකීම් මතු පරම්පරා සඳහා ද ලබා දෙන්නට උත්සාහ ගන්නේ. එසේ උත්සාහයෙන් වැඩුණු සහ නැවුම් බීජ රෝපණය වන්නට සෙවණ සහ පස පෝෂණය කරන රංගධරයෝ අපේ සිනමාව සම්බන්ධයෙන් සිටිත් ද?

භූමිකා මාරු කර ගැනීම නිසා අනා ගැනීම අපි රටක් විදිහට සෑම තලයකම බොහොම හොඳින් අද්දකින ලද දෙයක්. එහෙත් ප්‍රතිභාපූර්ණ රංගවේදියෙකු වශයෙන් ගොඩනැගෙන්නෙකුට තම ජීවිතයේ දී විවිධ භූමිකා ඔස්සේ ගමන් කරන්නට ලැබීම භාග්‍යයක් ලෙස සැලකිය හැකියි. ඒ චාරිකාවේ දී අද්දකින දෙයින් සහ එකතු කරගන්නා දෙයින් ඔහුගේ හෝ ඇයගේ නිෂ්පාදනයන්ට අමතර අගයක් සහ ගැඹුරක් එකතු කළ හැකියි. එය ඔහුට හෝ ඇයට අනන්‍ය වූ හැඩයක් නිර්මාණය කිරීමට හේතු වෙනවා. මෙය ජීවන අද්දැකීම් රිදී තිරය මත කැටයම් කිරීමක් විදිහට ද සැලකිය හැකියි. එය ජීවිතය පිළිබඳ පැතලි තලයක් වෙනුවට ත්‍රිමාණාකාරයක් නිර්මාණය කරනවා. ඇතැම් විට එය කැඩපතක්! අපේ ජීවිතයේ බාහිර ආලංකාරිකයන්ගෙන් වසා ඇති ලප කැළැල්, හොරි, දද, කුෂ්ඨ වගේම ශෘංගාරාත්මක, සෞන්දර්යාත්මක ශරීරාංගයන් ද අපටම පෙන්වන

කැඩපතක්. තම ජීවන චාරිකාවෙන් උපයා සපයාගත් දෙයින් පෝෂණය ලබා ඒ අද්දැකීම් සිනමා තිරය මත රඟ දැක්වූ රංගවේදියෝ අප සතු වෙත් ද?

පිළිතුර: "ඔව්" උදාහරණය මහේන්ද්‍ර!

ප්‍රශ්නය, පිළිතුර වගේම උදාහරණයක් එකිනෙකින් වියුක්ත කළ නොහැකි ලෙස මහේන්ද්‍ර සමග බද්ධ වී තිබෙන බව මේ සාකච්ඡාවෙන් පෙනෙනවා. ඔහුගේ සිනමා ප්‍රවේශය වඩා සුවිශේෂ වන්නේ මේ සහසම්බන්ධතාව නිසා. මේ බන්ධුතාව විශිෂ්ට රංගවේදියෙකු නිර්මාණයට අමුද්‍රව්‍ය සපයා දී තිබෙනවා.

දෙවන කලාපය

නළුවෙකුට සැම විටම තමන් කැමති නිර්මාණවලට පමණක් දායක විය නොහැකියි. ඒ සඳහා බලපාන බොහෝ සාධක තිබෙනවා. ඒ අතුරෙන් ප්‍රධාන දේ තමයි ආර්ථික කාරණාව. නළුවා ද තිරයෙන් පිටුපස දී ඔබ, මා වගේම කමින්-බොමින්, බිල් ගෙවමින් සහ පවුල් නඩත්තු කරමින් ජීවත්වන්නෙකු වන නිසා ඔබ, මා ජීවිතයේ මුහුණ දෙන දෛනික ජීවන අරගලයන්ට ද මුහුණ දිය යුතුයි. ඊට අමතරව ජනකාන්ත භාවය නඩත්තු කරන්නත් ඔහුට සිදු වෙනවා. ඒක විටෙක වාසියක් වගේම විටෙක බරක් සහ අවදානමක්!

නිර්මාණ තෝරා ගැනීම පමණක් නොවෙයි. ඒ ඒ නිර්මාණවල ඔහුට හිමිවන චරිතත් නළුවෙකුට අතිශය වැදගත්. කැමරාව ඉදිරියේ ශරීරය සෙලවීම සහ මයික්‍රෆෝනයක් ඉදිරියේ දෙබස් කීම වෙනුවට චරිතයට ආරූඪ වෙමින් ඒ තුළ ජීවත්වීම සැම නළුවෙකුටම කළ නොහැකි නිසා මේ කාරණය අතිශය සංවේදී කලාපයක්.

මා කල්පනා කරන්නේ මේ අවස්ථාවන් දෙකම සාපේක්ෂව හොඳින් ගළපා ගැනීමට මහේන්ද්‍රට හැකියාව ලැබී තිබෙන බව. විශේෂයෙන්ම චරිතාංග රංගවේදියකු ලෙස ඔහුගේ හැකියාව පෙන්වීමට ඔහුට ලැබී තිබෙන චරිත උපකාර වී තිබෙනවා. මොකද එහි පුළුල් වපසරියක් සහ විවිධත්වයක් දක්නට තිබෙන නිසා. අද වන විටත් ඔහු දුෂ්ටයෙකු, වීරයෙකු හෝ විහිළුකාරයෙකු ලෙස ලේබල්කරණය වී නැහැ. ඔහු ඒ චරිතවල ඇවිද ගොස් ඇති නමුත් ඔහු එම චරිතයන්හි සිරකරුවෙකු හෝ ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ මනස් ලෝකයේ සිරකරුවෙකු වී නැහැ.

මා ඉස්මතු කරන්නට උත්සාහ ගන්නා අනෙක් කාරණය වන්නේ ඔහු නිරූපණය කළ චරිතවලින් අප නියෝජනය වන බවයි. ඒක හරියට අප කැඩපතක් ඉදිරියේ සිටගෙන සිටිනවා වැනි අවස්ථාවක් නිර්මාණය කරනවා. ඔහු ඔස්සේ අප ඉදිරියට එන චරිත ඔබට, මට අපේ දෛනික ජීවිතයේ දී බස්රියේ, දුම්රියේ, මග තොටේ දී, වැඩපොළේ දී හමුවෙනවා. මඟුල්-අවමඟුල් උත්සව, ප්‍රිය සම්භාෂණ, රැස්වීම්වල දී සම්මුඛ වෙනවා. උද්‍යානයක හෝ හොටෙල් කාමරයක පෙම්වතුන් වෙනවා. ගෙදර මායිමේ දී සිනාසෙනවා, රවනවා, ඔරවනවා, රණ්ඩු දබර කර ගන්නවා. මිනී මරාගැනීමක් වුණත්! මේ සියල්ල ඔස්සේ අපේ දෛනික ජීවිතය හා රිදී තිරය එකිනෙක හා සමපාත වෙනවා. අද්දැකීම දුරස් වුවත් චරිතය සමීප වෙනවා. ඇතැම් විට චරිතය සහ අද්දැකීම දෙකම අපට පොදුවිය හැකියි. රිදී තිරය හා අප අතර ඇති දූරස්ථ බව නැති කළ හැක්කේ අද්දැකීම හා චරිතය ගොඩනැගීම මතයි. නළුවාට පැවරී තිබෙන්නේ ඉන් දෙවැනි භූමිකාවයි. එනම් චරිතයට ජීවය පිඹීමයි. එය කළ හැක්කේ අද්දැකීම හොඳින් ග්‍රහණය කරගත් සහ චරිතයේ සැරීම් පරාසය, ගතිකයන් පිළිබඳව මනා දැනුමක් තිබෙන, පොළොවේ පය ගසා සිටින, ජීවයෙන් සහ ජවයෙන්

යුතු රංගවේදියෙකුටයි. අප කල්පනා කරන්නේ මහේන්ද්‍ර ඒ අභියෝගය ජයගෙන ඇති බවයි.

බඹර වළල්ලේ "මෙල් මුදලාලිලාගේ" ලෝකය අප දකින්නේ මහේන්ද්‍රගෙනි. මිල්ල සොයා යන ඉච්ඡාභංග තාරුණ්‍යය නියෝජනය කරන "ප්‍රදීප්ලා" හා ඔවුන් ගොදුරු කරගන්නා ''මචං'' සිනමාවේ එන තක්කඩි මිනිස් ජාවාරම්කරුවන් අප දකින්නේ ද ඔහුගෙනි. යුද්ධයේ දී තැන තැන කායිකව හා මානසිකව පණ අදින ගැහැනුන්ගේ හා මිනිසුන්ගේ සෝ සුසුමින් කළුවර වූ පුරහඳකරුවලේ ''ග්‍රාම සේවක'', දඩයමේ "සුනිල්", රන්දිය දහරේ "කුලතුංග" අපගෙන් දුරස් නොවන බව මහේන්ද්‍ර අපට පෙන්වා දෙයි. අස්වැසුමේ ''සල්ලාල අපරාධකාරයා'' ද ගාමනී චිත්‍රපටයේ මායිම් ගම්මානයක තුවක්කු බටයක් කරපින්නාගෙන ගම රකින ''ග්‍රාමාරක්ෂක භටයාත්'' අප අතරම ජීවත්වන බව මහේන්ද්‍ර අපට මතක් කරයි. ගින්දරී චිත්‍රපට මාලාවේ ජීවිතය ආයාසයකින් තොරව භාරගෙන යකුන් සමග වුව ජීවිතය බෙදා හදා ගන්නා විනෝදකාමී, "ලැන්ටි" ද, දිය රෙද්දෙන් බෙල්ල කපන වටපිටාවක බෙලි නොකපා කෙස්ස කැපීම ජීවිකාව කරගත් කතුරු-මිතුරු "විල්සන්" ද, නීතිය යුක්තිය වෙනුවෙන් කැප වූ ''කොස්තාපල් පුඤ්ඤසෝම ද ප්‍රේක්ෂකයාගෙන් දුරස් නොවේ.

මා අවධාරණය කරන්නේ මහේන්ද්‍රගේ සිනමා ප්‍රවේශයට දායක වූ අප ඉහතින් සාකච්ඡා කරන ලද මූලයන් සහ ඔහු ලාංකේය මිනිස් ජීවිතය සිනමා තිරය මත දිගහැරීම යන සාධක එකිනෙකින් වියුක්ත කළ නොහැකි ලෙස ගැට ගැසී තිබෙන බවයි. මේ අපූරු වියමන ප්‍රතිභාපූර්ණ විශිෂ්ට රංගවේදියෙකු නිර්මාණය කරන්නට පදනම සකසා තිබෙන අතර මහේන්ද්‍රගේ සුවිශේෂතාව සහ අනන්‍යතාව වන්නේ ද මේ අපූරු සංකලනයම බව අපගේ අදහසයි.

''එයා දැන් බැඳලා'' ටෙලි නාට්‍යයේ චරිත පිළිබඳ කියවීමක්

එම්.ඒ.ජී. ජයනි සමීරා
ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, සිංහල අධ්‍යයනාංශය
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීය විද්‍යා පීඨය, රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය

ප්‍රසන්න ජයකොඩිගේ තිර රචනය සහ අධ්‍යක්ෂණයෙන් ද, වසන්ත කන්නන්ගරගේ නිෂ්පාදනයෙන් ද සම්පාදිත, 2022 වර්ෂයේ නොවැම්බර් මස සිට 2023 වර්ෂයේ පෙබරවාරි මස දක්වා ස්වාධීන රූපවාහිනී සේවය ඔස්සේ කොටස් 27කින් විකාශය වූ විශිෂ්ටතම ටෙලි නාට්‍යයක් ලෙස **''එයා දැන් බැඳලා''** හඳුන්වා දිය හැකි ය. මෙකී ටෙලි නිර්මාණයෙහි සියලු ආනුෂංගික අංශ පිළිබඳ වෙන් වෙන් වශයෙන් විචාරාක්ෂිය සපථ කළ හැකි වුව ද, මෙහි දී විශේෂයෙන් සාකච්ඡා කරනු ලබන්නේ එහි චරිත පිළිබඳ ව යි. **''එයා දැන් බැඳලා''** ටෙලි වෘත්තාන්තය ප්‍රේක්ෂක චිත්තාභ්‍යන්තරය ඉසියුම් ව ග්‍රහණය කර ගැනීමෙහි ලා එහි භූමිකා සහ ඒවාට ජීවය දෙන රංගන ශිල්පීන්-ශිල්පිනියන් ප්‍රබල සාධකයක් වන බව නිසැක ය.

සංකීර්ණ පුද්ගල මනෝභාව, මානව බැඳීම් නිසා උද්ගතවන නොයෙක් ගැටීම්, පවුල් සංස්ථාවක හටගන්නා නොයෙක් ගැටලු, අභියෝග හමුවේ සුඛ-දුක්ඛ උපේක්ෂාවෙන් දරා නැගී සිටීමට වෙර දරන ජීවිත සහ සාම්ප්‍රදායික සමාජ-සංස්කෘතික හර පද්ධතිය සමග අතරමං වූ ජීවිතවල ඉරණම තත්වාකාරයෙන් ඉදිරිපත් කරන භාවාත්මක ප්‍රකාශනයක් ලෙස **''එයා දැන් බැඳලා''** ටෙලි සිත්තම හඳුනාගත හැකි ය. අප්පච්චිගේ භූමිකාව නිරූපණය කළ **සරත් කොතලාවල මහතා** වරක් රූපවාහිනී වැඩසටහනක දී මෙම වෘත්තාන්තය හඳුන්වා දුන්නේ අපි

අපට ම හිනාවෙන **නිර්දය ප්‍රහසනයක් (black comedy)** **(**Nugasewana, 2022.03.14) වශයෙනි. සුපරික්ෂාකාරී ව අධ්‍යයනය කිරීමේ දී තත් කෘතිය උපහාසාත්මක ප්‍රකාශනයක් බව පෙනෙයි. පසෙක සිට අප සිනාසී ඇත්තේ චිත්ත සන්තානයේ තැන්පත් ව ඇති අපේ ම ගූඪ මනෝභාවයන්ට බව අවසානයේ පසක් වෙයි.

යථෝක්ත පුද්ගල හා සමාජ විවරණය **සුද්දි, සිරි, මනී සහ අප්පච්චි (පීතර්)** යන ප්‍රධාන භූමිකා සතර මගින් නිරූපණය කිරීමට මෙම නාට්‍යයෙන් ප්‍රෝත්සාහී වී ඇත. කුරුල්ලා (මනීගේ යහළුවා) ඇතුළු සෙසු ගම්වාසීන්, සුද්දි සේවය කළ හෝටලයේ කළමනාකරු සහ සුද්දිගේ යෙහෙළියන්, පවුල් සෞඛ්‍ය සේවිකාව, සුද්දිගේ සහ සිරිගේ කුඩා දියණිය යන පිරිස ප්‍රධාන භූමිකා විකාසනය සඳහා සපයන අත්වැල ද සුළුපටු නො වෙයි. **සුද්දිගේ චරිතය සේමිණි ඉද්දමල්ගොඩ, සිරිගේ චරිතය මහේන්ද්‍ර පෙරේරා, මනීගේ චරිතය ප්‍රදීප් රාමවික්‍රම** සහ **අප්පච්චිගේ චරිතය සරත් කොතලාවල** යන රංගවේදීහු නිරූපණය කරති. මොවුන්ට අමතර ව කතාවේ අන්තර්ගතය හා බැඳී සිටින **කුරුල්ලාගේ චරිතය සඳහා ප්‍රසන්න දැකුම්පිටිය** ද, **සුද්දිගේ සහ සිරිගේ කුඩා දියණිය සඳහා දිකුනි ආශින්ෂනා බෝගොඩ** ද රංගන දායකත්වය සපයති.

"එයා දැන් බැඳලා" යන තේමාව ම ප්‍රබල සංකේතයකි. 'බැඳලා' යනුවෙන් සරල ව අර්ථකථනය කරනුයේ නීත්‍යනුකූල ව විවාහක බව යි. 'බැඳලා' යන යෙදුම පුද්ගල බැඳීම්වලට සංකීර්ණ හරයක් ඉදිරිපත් කරයි. නොබැඳ සිටින තාක් නීති-රීති හා ඇතැම් සංස්කෘතික රාමුවලට නතු නොවී නිදහසේ, ස්වාධීන ව කටයුතු කිරීමට යම් අවකාශයක් පවතී. එහෙත් විවාහ බන්ධනයක් ඇතුළත ආරක්ෂා කළ යුතු, ආරක්ෂා කිරීමට පොරොන්දු වන සහ සංස්කෘතික ව එකඟවන යම් නීති-රීති හෝ සංස්කෘතිකමය රාමුවක් පවතී.

මේ කතාව **''එයා දැන් බැඳලා''** යනුවෙන් නම් කිරීමට විශේෂ හේතුවක් වෙයි. එය සුද්දිගේ චරිතය කේන්ද්‍රකොට පබැඳුණකි. සුද්දි සාමාන්‍යයෙන් ගත කළ සමාජීය ජීවිතයෙන් මිදී නව ජීවිතයකට ප්‍රවිෂ්ට වූ බව එයින් හුවා දැක්වෙයි. එහි දී පූර්වයේ සිටි සුද්දි ම අපේක්ෂා කළ නොහැකි බවත්, සුද්දිට පෙර පුරුදු වෙත නැවත යාමට අවසරයක් නොමැති බවත්, පූර්වයේ මෙන් ඇයට අනිසි යෝජනා නොගෙනෙන ලෙසත් සමාජයට දැනුම් දෙන ලේබලයක් මෙන් මෙය කියවා ගත හැකි ය. මෙකී ටෙලි සිත්තමෙහි තේමා ගීතය ද සුද්දිගේ සහ සිරිගේ චරිත විවරණය කරන පූර්විකාවක් බඳු ය.

''රට ම දන්න අපි නොදන්න අක්කා කවුදෝ බැඳලා
යකඩ හීනෙ පුළුං වෙලා මාමාට අක්කා ලැබිලා
එයාට දාසය යි, මෙයාට වයස යයි

අපිට වටින සුදු මැණිකව දැකලා
මාමා දෙකට තුනට නැමිලා
දරාගන්න බැරි තරමට මාමා...
මෙයා දැක්ක ගමන් මාමා...ඇඳලා
අක්කා මාමාව බැඳලා

රට ම දන්න අපි නොදන්න අක්කා මාමාව බැඳලා
යකඩ හීනෙ පුළුං වෙලා මාමාට අක්කා ලැබිලා
එයාට දාසය යි මෙයාට වයස යයි''

(ITN Sri Lanka, Eya Den Bendala-Episode 01, 2022.11.27)

'සුද්දි' මේ කතාවේ කේන්ද්‍රීය චරිතය යි. ඇය වයස අවුරුදු හතළිහත් පනහත් අතර කාන්තාවකි. කතාව ආරම්භයේ දී ඇය හඳුන්වා දෙනු ලබන්නේ ස්වකීය කය මුදලට අලෙවි කරමින් ලිංගික සේවනයේ යෙදෙන ස්ත්‍රියක් ලෙස යි; ලාංකේය සමාජයේ සිංහල භාෂාවෙන් ව්‍යවහාර

කරන පරිදි 'ගණිකාවක්' ලෙස යි. ඇයගේ නවාතැන්පොළ හෝටල් කාමරයකි. සමාජ විරෝධී කාර්යයක නිරත වන බැවින් ඉඳහිට පොලිසියේ ග්‍රහණයට ද නතු වෙයි. පොලිසිය, සුද්දි පසුපස හඹා එන අවස්ථාවක අහම්බෙන් 'මනී' මුණගැසෙයි. 'මනී' හා 'කුරුල්ලා' සුද්දිගෙන් ආස්වාදයක් ලබා ගැනීම උදෙසා ඇය සමග ඔවුන්ගේ මුරපොළට යති. ප්‍රථමයෙන් මනී, ඇය සමග මුරපොළට ගොස් අවශ්‍යතා සපුරා ගනියි. මේ අතර හදිසියේ ම සිරි (මනීගේ මාමා නැතහොත් සහෝදරයා) මුරපොළට පැමිණෙයි. සුද්දි හා සිරිගේ හමුවීම සිදු වන්නේ මෙහි දී ය. සුද්දිගෙන් තෘප්තිමත් වීම සඳහා මනී සහ කුරුල්ලා සිරිට ද අවස්ථාව සලසා දෙති. එහෙත් සිරිට සුද්දි නිසා සිය මව සිහිපත් වීමෙන් ඇය ඉදිරියේ ස්වකීය ආත්මීය සිතිවිලි මුදාහරියි. තමන්ට සවන් දුන් මේ ස්ත්‍රී ආත්මය කෙරෙහි සිරි තුළ ප්‍රේමයක් හටගනියි. සුද්දි නැවත පිටත්වී යන අවස්ථාවේ සිරිගේ ප්‍රේමය ප්‍රකාශ කොට, ඇය විවාහ කර ගැනීමට කැමති බව පවසයි. එතෙක් සුද්දිට විවාහය යනු හුදෙක් සිතිවිල්ලක් පමණක් ම විය. ඇය සාමාන්‍ය ගැහැනියක් මවන සිහින, අපේක්ෂා සියල්ල අත්හැර වෙන ම ජීවිකාවක් ගෙනයන්නී ය. සිරිගේ තීරණය අසා සිටි ඇය මෙලෙස ප්‍රකාශ කරයි. **''උඹ ඔච්චරවෙලා ම කතා කළේ උඹ කැමතියි කියලා. එක පාරක් හරි ඇහුව ද මම කැමති ද කියලා? පිරිමි හිතන් ඉන්නෙ ගෑනු ඉන්නෙ ඔක්කොම උන් කැමති දේවල් කරන්න කියලා" (03 කොටස).** සුද්දිට මෙපමණ දවසක් සිදු වූයේ ඇගේ කැමැත්ත, අකැමැත්ත කුමක් වුවත් පිරිමින්ගේ තීරණවලට එකඟවීමට ය. ඒ අද්දැකීම් නිසා ම සිරිගේ ඍජු තීරණය ද ඇයට දැනෙනුයේ එතරම් සාධාරණ නොවන බව යි. සුද්දිගේ කැමැත්ත නො විමසා තමන්ගේ තීරණය තිරකොට පැවසීමෙන්, සිරි ද ඇය දකින සාමාන්‍ය පිරිමියෙකු මෙන් ම යැයි ප්‍රේක්ෂකයාට දැනවීමට උත්සාහ දරා ඇත.

සුද්දිට කොයිතරම් පිරිමි මුණගැහුණත්, ඇය විවාහ කර ගැනීමට ඉදිරිපත් වූ එක ම පිරිමි පෞරුෂය සිරී බැවින් ඈ තුළ ද සිරී කෙරෙහි ප්‍රේමයක් හටගනියි. සුද්දි, සිරී මගහැර සිටීමට උත්සාහ කළ ද අවසානයේ ඇයට දැනුණු ඒ පිරිමි ආත්මය සොයා පැමිණ මෙසේ පවසයි. **''මං කවදාවත් පිරිමියෙක් ඉස්සරහා අඬලා නෑ. මේ මගේ ජීවිතේ හරි යන තැන ද, වරදින තැන ද කියලා කියන්න මං දන්නෙ නෑ. මං හරියට ම කවුද කියලා දැනගෙන නේද උඹ මට කැමති වුණේ? මේ ජීවිතෙන් වැටෙන්න තව අපායක් මට නෑ" (04 කොටස).** ජීවිතේ අසාර්ථක වූ ගැහැනියක් සාර්ථක කර ගැනීමට දරන ප්‍රයත්නය සුද්දිගේ චරිතයෙන් මොනවට විදහා දක්වයි.

අතීත අඳුරු සෙවණැලි හා සිරීගේ පවුලේ සෙසු පිරිමින් අතර සුද්දි නොදැනුවත් ව ම නැවතත් අතරමං විය. පූර්ව තොරතුරු දැනගත් ඇතැම්හු ඇයගේ ඇසුර පතා පැමිණියෝ ය. එහෙත් නීත්‍යානුකූල ලෙස සිරීගේ බිරිඳ වූ දින සිට ඔහු වෙනුවෙන් පමණක් සිල් රැක්කා ය. ඇය වැටී සිටි මඩගොහොරුවෙන් මිදී සැමියා වෙනුවෙන් ව්‍රත රක්ෂා කිරීමට සිත එකඟ කර ගත් ඇයට සමාජය නැවත නැවතත් සරදම් කළේ ය. කලින් උපයන ලද මුදල් හා නවාතැනේ වූ බඩුබාහිරාදිය රැගෙන ඒමට ගිය අවස්ථාවේ බලාපොරොත්තු වූ මුදල් නොලැබීම හේතුවෙන් අසරණ වූ සුද්දිට නැවතත් අකැමැත්තෙන් වුව ද කය විකිණීමට සිදු විය. එදින ඇගේ හෘදසාක්ෂියෙන් ඇයට දුන් වේදනාව මුහුණෙන් මනාව පිළිබිඹු විය. ඒ අවස්ථාවෙන් පසු සැම අවස්ථාවක දී ම ස්වකීය ව්‍රතය ආරක්ෂා කර ගැනීමට තරම් සුද්දි සබුද්ධික කාන්තාවක් විය.

සිරී විවාහ කර ගත්ත ද අනාගතය පිළිබඳ එතරම් විශ්වාසයක් නොතිබුණු ඇය දරුවන් වැදීමට බිය වූයෙන් උපත්පාලන පෙති භාවිත කළා ය. කල්යත් ම සිරී කෙරෙහි වූ

විශ්වාසයෙන් දරුවෙකු ප්‍රාර්ථනා කරමින් පෙති භාවිතය නතර කළා ය. දරුවෙකු කුසේ පිළිසිඳ ඇති බව දැනගන්නා විට සිරීගේ සිතේ සුද්දි කෙරෙහි වැරදි ප්‍රතිරූපයක් ගොඩනැගෙමින් පැවතුණි. අප්පච්චිගේ කූට උපක්‍රම එයට හේතුව යි. යම්කිසි මානසික අක්‍රමතාවක් හේතුවෙන් අප්පච්චි, සිරී සහ සුද්දි අතර යම් සැකයක් උද්ගත කළේ ය. සිරී අප්පච්චිගේ ක්‍රියාකලාප පිළිබඳ මනා අවබෝධයකින් පසු වුව ද, සුද්දිගේ අතීතය සම්පූර්ණයෙන් අමතක නොකළ හෙයින් කරුණු නො විමසා ම සුද්දිගෙන් ඈත් වී සිටියේ ය. එහි දී සූක්ෂ්ම ලෙස අප්පච්චි සුද්දිට සමීප විය. සුද්දි පිළිබඳ අනවබෝධයෙන් පසු වූ සිරී නිරන්තරයෙන් ඇය සැක කළේ ය. කායික හා මානසික සියලු පීඩා විඳ දරාගෙන සුද්දි දරුවා බිහි කළා ය. සිරීගෙන් සුද්දි අපේක්ෂා කළ රැකවරණය හෝ මානසික සුවය දරුවා බිහි වන තුරු ම නො ලැබුණේ ය. දරුවා සමග නිවසට පැමිණි පසු ප්‍රශ්න විසඳේවි යැයි සිතුව ද එය එසේ නොවී ය. **''ළමයගෙ අප්පොච්චි කියලා මගේ නම දුන්නෙ මොකට ද?'' (24 කොටස)** යනුවෙන් සිරී විමසීමත් සමග සුද්දි මෙපමණ කාලයක් සිරී වෙනුවෙන් රැකි ආධ්‍යාත්මික ප්‍රේමය පලුදු වී ගියේ ය. **''ඒ වචනෙ කියපු මිනිහගෙන් මට ආපහු වැඩක් නෑ මනී. හැබැයි ගමෙන් කවදාහරි මං යන්නේ, ඇත්ත අප්පච්චි එයා කියලා ඔප්පු කරලා'' (24 කොටස).** යනුවෙන් අධිෂ්ඨානශීලී ව සුද්දි මනීට පැවසුවේ ය. අලුත් ජීවිතයක් ආරම්භ කිරීමේ අභිප්‍රායෙන් මහගෙදරට නො ගොස් දරුවා සමග මුරපොළට පැමිණිය ද, සුද්දිගේ බලාපොරොත්තු විනාශ වන ලකුණු පෙනුණෙන් පවුල් සෞඛ්‍ය සේවිකාවගේ සහාය ඇතිව වෙනත් ස්ථානයක පදිංචියට ගියා ය. එහි සිට කුලියට පෙදරේරු වැඩ කරමින් දරුවා පෝෂණය කළා ය. අවසානයේ දරුවා සිරීගේ බව ඔප්පු කොට දරුවා සමග ගමෙන් පිට වී ගියා ය. කතාව අවසන් වන්නේ සුද්දි සිරීට නො කියා දරුවා සමග ගමෙන් පිට වී යන දර්ශනයකිනි. එහි දී සිරීගෙන් එන දූරකථන

පණිවිඩයට සුද්දි දෙන පිළිතුර මෙසේ **ය. "මං ජීවිතේ වැඩිහරියක් බැට කැවෙ ගැනියෙක් හින්දා සිරී. මගේ දරුවත් ගැනියක්. මං තීරණය කළා මගේ ජීවිතේ මට වද දීපු මිනිස්සු ගාව මගේ දරුවා තියන්නෙ නෑ කියලා" (27 කොටස).** මෙයින් මවක සතු මහා ධෛර්යය ප්‍රකට කරයි. අම්බපාලියක් ව සිටි සුද්දි අවසානයේ සිරී නිසා සීතා දේවියක් ව සමාජගත වීම මේ වෘත්තාන්තය සමාජයට දෙන ධනාත්මක පණිවිඩයකි.

සුද්දි කුඩා කල ජීවත් ව ඇත්තේ මව, බාප්පා සහ මල්ලි සමග යි. බාප්පා පෙදරේරුවෙකු වූ හෙයින් සුද්දිටත් මල්ලිටත් පාසල් ගමන නතර කොට බාප්පාට අත් උදව් දීමට සිදු ව ඇත. කුඩා කල සිට ගෙවූ කටුක ජීවිතයෙන් මිදී නිදහස සොයා ගමෙන් නගරයට පැමිණි සුද්දිගේ ඉරණම ගණිකා වෘත්තියෙහි නතර වී තිබුණි. ඇය මැදිවිය වන තෙක් ම ජීවිතේ බොහෝ අදුරු පරිච්ඡේද පසු කරමින් අම්හිරි අද්දැකීම් ලැබූ තැනැත්තියකි. ජීවිතේ අවසාන පරිච්ඡේද කිහිපය හෝ පවුලක් ගොඩනගාගෙන සතුටින් ජීවත්වීමට අපේක්ෂා කළ ද, එය සදාතනික නවාතැන නොවී ය. එය තවත් තාවකාලික නවාතැනක් පමණක් ම විය. එහෙත් එය සුද්දිගේ ජීවිතයේ හැරවුම් ලක්ෂය වූ බව නිසැක ය. කුඩා කල සිට පවුලෙන් නො ලද ආදරය තරුණ වයසේ ප්‍රේමයෙන් සොයා ගොස් යම් සන්ධිස්ථානයක දී එය ද ඇයට අහිමි වන්නට ඇත. ප්‍රේමය පිළිබඳ බලාපොරොත්තු අතහැර එදිනෙදා ජීවිතය පවත්වාගැනීම පමණක් අරමුණු කොට ආත්මය විකුණා ඉපයීමේ මාර්ගයට අවතීර්ණ වන්නට ඇත. මේ ගමනේ දී ඇයට සිරී නම් වූ ක්ෂේම භූමිය හමුවූයෙන් පෙරට වඩා අලුත් හුස්මකින් ජීවිතය ආරම්භ කරන්නට පියවර තැබුවා ය. එහෙත් සිරීගේ පෞරුෂයේ පැවති දුර්වලතා හේතුවෙන් සහ අප්පච්චිගේ මානසික අක්‍රමතා හමුවේ සුද්දි නැවතත් ඉච්ඡාභංගත්වයට පත් විය. ඇයගේ පහසුවට සිටි එක ම සහනය මනී පමණක් ම විය.

විටෙක මනී සුද්දිගේ දරුවෙකු මෙන් විය. සුද්දිව යම් පමණකට හෝ තේරුම් ගත් පිරිමි ආත්මය මනී ය. එහෙත් මනී සුද්දිගේ විවාහ දිවියෙන් පිටස්තරයෙකි. කොටස් 27ක් පුරාවට සුද්දිගේ චරිතය විකාසනය වීමේ වෙනස අතිශය සාර්ථක ලෙස නිරූපණය කර ඇත. සුද්දි සිරීට හමුවන විට අද්දැකීම් බහුල ශක්තිමත් ගැහැනියක් බව නිරූපණය කරයි.

විවාහයෙන් පසු, සැමියා වෙනුවෙන් වෙනස් වූ, නිදහසේ ජීවිතය විඳීමට ප්‍රිය කරන, ස්වකීය පවුලට බොහෝ හිතවත්, ආදරණීය කාන්තාවක් බව නිරූපණය කරයි. ගැබිනි සමයේ සිදු වන කායික, මානසික හා චිත්තවේගීය වෙනස්වීම් මත පෙරට වඩා ශක්තිය හීන කාන්තාවක් බව පෙන්නුම් කරයි. බැඳීම් නිසා ඇතිවන ගැටීම් හේතුවෙන් උද්ගතවන මානසික පීඩනය දරාගෙන උපේක්ෂාවෙන් ජීවිතයට මුහුණ දෙන ගැහැනියක්, අහිමිවීම් හමුවේ දරාගැනීම ශක්තියක් බවට පෙරළාගෙන දරුවා වෙනුවෙන් අසීමිත ව කැපවෙන මවක්, තමන්ට රිදවූ සියලු අතීත බැඳීම් හැරදා දරුවාගේ අනාගතය වෙනුවෙන් අලුත් ලෝකයක් සොයා යන, අභියෝග හමුවේ ධෛර්යයවන්ත කාන්තාවක් සුද්දිගේ චරිතයෙන් සූක්ෂ්ම ලෙස නිරූපණය කරයි.

මේ වෘත්තාන්තයේ අනෙක් ප්‍රබල ම චරිතය **සිරී** ය. සුද්දිගේ ජීවිතයේ හැරවුම් ලක්ෂය සිරී වෙයි. වයස අවුරුදු පනස් ගණනක් වන ඔහුගේ ජීවනෝපාය පතල් කැණීම යි. අප්පච්චිගේ ක්‍රියාකලාප හේතුවෙන් සිරී කුඩා කල දී ම මව හැර ගොස් ඇත. සිරීට ආරංචි වූ විස්තර අනුව මව ද නගරයට ගොස් සුද්දි මෙන් ජීවිතය අතරමං කර ගත් කාන්තාවකි. සුද්දි හමුවන පළමු දවසේ සිරීට සිය මව සිහියට නැගෙයි. සිරී සුද්දි වෙත යන්නේ වෙනත් අවශ්‍යතාවකට වුවත්, පළමු හමුවීමෙන් ම ඇය කෙරෙහි යම් උසස් හැඟීමක් ඇති වී ස්වකීය ආත්මීය සිතිවිලි ඇය අභිමුව විවෘත කරයි. ඇය ද උනන්දුවෙන් ඔහු හා සංවාදයේ යෙදෙයි. දීර්ඝ කාලයක් තිස්සේ ගැහැනියකගේ උණුසුම විනා සවන්දීමක්වත් නො ලද සිරී, සුද්දි හමුවේ යම් මානසික සුවයක් ලබයි. ඉතා කෙටි කාලයක් ඇතුළත ඒ හමුවීම ඔහු තදින් වැලඳගනියි. සුද්දි යනු ගණිකාවක් බව පමණක් හැර සෙසු වතගොත කිසිවක් නොදැන ම, ඔහුට සවන් දුන් පමණින් ම ඒ ගැහැනු ආත්මයට ප්‍රේම කිරීමට පෙලඹෙයි. ඇතැම්විට සිරීගේ වයස අනුව නැවත කිසිදිනෙක කාන්තාවක විවාහ කර ගැනීමට අවස්ථාවක් නොවන බව වැටහෙන නිසා විය හැකි ය. නැතහොත් සුද්දි ඔහුට ඇහුම්කන් දුන් ක්ෂණයට කාන්තාවකගේ උණුසුම දැනෙන්නට වූ නිසා විය හැකි ය. සිරී අහිංසකය; විචක්ෂණශීලී බවෙන් තොර ය; පසුගාමී ය. එබඳු පුද්ගලයෙකු පළමු හමුවීමෙන් ම සුද්දිට විවාහ යෝජනාවක් ගෙනෙයි. සුද්දි මගහැර ගිය විට ඇය නතර වී සිටින හෝටලයට ද සොයා යයි. එහෙත් සුද්දි සිටින නවාතැනට යාමට තරම් ධෛර්යයක් නොතිබුණි. රාත්‍රිය උදා වූ පසු බීමතින් ඇය සොයා ගොස් සිතැඟි ප්‍රකාශ කරයි. **''උඹට කෝල් කරලා කෝල් කරලා කෝල් කරලා මගේ පෝන් එකේ බැටරිය බැස්සා. ඊට පස්සේ මේ කාලකණ්ණි ටවුම පුරා ම මං ඇවිද්දා ෆෝන් එකට චාජර් එකක් සොයා ගන්න. ඇයි? ඇයි මං එහෙම කළේ? එහෙම කළේ උඹට**

කතා කරන්න. මට චාජරයක් හොයා ගන්න බැරි වුණා. හැබැයි මට උඹව දකින්නැතිව යන්න බෑ, හැබැයි ඒක මට හොඳ සිහියෙන් කරන්නත් බෑ, ඒක නිසා මං චූට්ටක් බිව්වා'' (04 කොටස). සිරී ආත්මශක්තිය හීන චරිතයක් බව ඔහුගේ ප්‍රකාශයෙන් ම නිරූපණය කරයි. එක් පසෙකින් හෝටලයේ උඩ තට්ටුවට ගියහොත් ඔහු පිළිබඳ සමාජයා වැරදි ඇසකින් බලාවි යැයි සිතයි. අනෙක් පසෙන් සිතේ තියෙන දේ පැවසීමට තරම් ආත්මශක්තියක් නොමැති බව දනියි. ප්‍රකෘති සිහියෙන් මිදී විකෘති සිහියෙන් සුද්දි වෙත යන්නේ එහෙයිනි. සිරීගේ සැබෑ චරිතය පිළිබඳ කිසිවක් නොදත් සුද්දි, සිරීගේ යෝජනාව ධනාත්මක ව පිළිගනියි; ඔහුගේ අවංකභාවයට, ඍජු ගුණයට ආසක්ත වෙයි; සැබෑ පිරිමි පෞරුෂයක් සිරී සතුවන බව විශ්වාස කොට ඉදිරි ජීවිතය ඔහු හා ගත කිරීමට තීරණය කරයි. පසු දින සිරී සොයා ගෙදරට පැමිණෙන සුද්දි තමන්ගේ ඉරණම ඔහු වෙත භාර කරයි. සියල්ලට කලින් නීත්‍යානුකූල ව විවාහ විය යුතු බව සිරීගේ යෝජනාව යි. මෙහි දී සිරී සුද්දිට සැබෑ ගරුත්වයක් ලබා දෙයි. සිරීගේ ගතිගුණ කෙරෙහි ප්‍රේක්ෂකයා ද ගරු කරයි; අගය කරයි. කතාවේ මුල් කොටස්වලින් සිරී සැබවින් ම සුදු චරිතයක් බව හුවා දැක්වෙයි. සුද්දි මනී සමග ද එකට සිටි බව දැන දැනත් ඇයගේ සමස්ත ජීවිතය ම වැලඳගනියි. නීත්‍යානුකූල ව විවාහ වී, මංගල ඡායාරූපයක් ගෙන, අසල්වැසියන්ට සංග්‍රහයක් ද දී සිරී සුද්දිට ලබා දිය හැකි ඉහළ ම පිළිගැනීම ලබා දෙයි; නිරන්තරයෙන් ආරක්ෂා කරයි; පීල්ලට නාන්න ගිය ද සෙසු පිරිමින්ගේ ඇස්වල ග්‍රහණයෙන් මුදවා ගනියි; ඇය වෙනුවෙන් නාන කමරයක් ද සකස් කර දෙයි; නිදන කාමරයට දොර අගුළු ද සවි කරයි. පතල් කැණීමේ දී හමු වූ මැණිකක් විකුණා, ලද මුදලින් ගෙදරට ශීතකරණයක් මිල දී ගෙනෙනුයේ සුද්දිගේ කටයුතු පහසු කිරීම පිණිස යි. බිරිඳක් සැබැවින් අපේක්ෂා කරන සැමියෙකුගේ ලක්ෂණ සිරීගේ මේ චරිත ලක්ෂණවලින් ප්‍රකට කරයි.

සිරි සහ සුද්දිගේ විවාහ ජීවිතයට එල්ල වූ ප්‍රබල ම බාධකය වූයේ සිරිගේ අප්පච්චි ය. ඔහු යම්කිසි මනෝව්‍යාධියකින් පෙළෙන්නෙකු බව සිරි, මනී සහ සුද්දි අද්දැකීම්වලින් ම දනී. අප්පච්චි කිහිප වරක් සුද්දි සහ මනී අතර අනියම් සම්බන්ධයක් පවතින බව සිරිට හඟවයි. එහි සත්‍යාසත්‍යතාව සිරි දැනගත් පසු, අප්පච්චිගේ ඊළඟ උපක්‍රමය වූයේ අප්පච්චි සහ සුද්දි අතර අනියම් සම්බන්ධයක් පවතින බව හැඟවීම යි. අප්පච්චිගේ සූක්ෂ්ම උපක්‍රමවලට රැවටෙන සිරි සුද්දි දෙස සැකෙන් බලයි. සුද්දි නරක ගැහැනියක් නොවන බව මනී පුන පුනා පැවසුවත්, ඇය දෙස අවිශ්වාසයෙන් බලයි. එයට හේතුව සුද්දිගේ අළු යට සැඟවූ අතීතය යි. අප්පච්චිගේ යථා ස්වභාවය නියමාකාරයෙන් දැන දැනත්, සුද්දිව සැක කරනුයේ ඇයගේ පෙර ජීවිතය පිළිබඳ කුකුසක් සිරිගේ යටි සිතේ තැන්පත් ව ඇති හෙයිනි. මේ පිළිබඳ සුද්දිගෙන් ඍජු ව විමසීමට හැකියාව තිබිය දීත් එසේ නොකරනුයේ සුද්දිගේ සිත රිදවීමට අකැමති බැවිනි. එහෙයින් සිරි තනියම සිත් වේදනා ඇති කරගෙන, විඳවමින් සුද්දිගෙන් ක්‍රමයෙන් ඈත් වෙයි. කතාව ආරම්භයේ දී සිරිගෙන් ධනාත්මක පෞරුෂ ලක්ෂණ විශද වුව ද, කතාව මධ්‍යයේ දී ඒ ලක්ෂණ ගිලිහී ගොසිනි. සිරි ද මේ සමාජයේ ම සාම්ප්‍රදායික සමාජ-සංස්කෘතික හර පද්ධතියට යටත් ව ජීවත්වන තවත් එක් පුද්ගලයෙකු වන බව මනාව පෙන්නුම් කරයි.

වර්ෂාවත් සමග මුරපොළ පිහිටා තිබුණු කන්ද නාය යාමෙන් සුද්දි සහ දරුවා මිය ගොස් ඇතැයි සිරි වික්ෂිප්ත වන අවස්ථාවෙන් සිරීගේ පසුතැවීම පිළිබිඹු කරයි. මෙහි දී බිරිඳ සහ දරුවා තමන්ගේ නොසැලකීමෙන් අහිමි වූ බව සිරීගේ හැඟීම් ප්‍රකාශනයෙන් ප්‍රතිබිම්බිත ය. සුද්දි සහ දරුවා ජීවත්වන බව දැනගත් මොහොතේ සිරීගේ හැසිරීම කෙරෙහි ප්‍රේක්ෂකයා ද සංවේදී ව සහකම්පනය දක්වයි. සුද්දි සහ දරුවා බැලීමට ගිය අවස්ථාවල දී සිරි දරුවාගෙන් නිතර විමසනුයේ **''බබාගෙ අප්පච්චි කවුද?'' (26 කොටස)** යනුවෙනි. දරුවාගේ පියා පිළිබඳ ගැටලුව සිරීගේ සිතේ කුකුසක් ව පවතින බව ඉන් ගම්‍ය වෙයි. එමෙන් ම සුද්දි දැන් ජීවත්වනුයේ කවුරුන් සමග දැයි සිරි මනීගෙන් විමසයි. සුද්දි වෙන පුද්ගලයෙකු සමග ජීවත්වෙතැයි සිරි සැක කරන බව එයින් හඟවයි. කෙතරම් කාලයක් එකට ජීවත් වුවත් සිරි සුද්දි පිළිබඳ යම් විනිශ්චයකින් පසුවන බව නිරූපණය වෙයි.

'මනී' යනු මේ චරිත සියල්ලෙහි ම සමබරතාව පවත්වාගෙන යන මූල චරිතය යි. මනී සිරීගේ පතලේ කටයුතුවලට සහාය වෙමින් හා ත්‍රීරෝද රථයක් ධාවනය කරමින් ජීවිකාව ගෙනයන්නෙකි. ඔහු වයස අවුරුදු විසි ගණනක් වන සෙල්ලක්කාර, හිතහොඳ, සංවේදී තරුණයෙකි; බොහෝ දේ පිළිබඳ විචක්ෂණශීලී ය. සුද්දි සිරීට ප්‍රථමයෙන් හමුවන්නේ මනීට යි. මනීගේ අරමුණ වූයේ සිරීගේ, විවාහයෙන් පසු සුද්දිගේ ඇසුර ලැබීම යි. එහෙත් සුද්දි දැන් සිරීගේ බිරිඳ වන බවත්, ඔහුට කිසිදු වරදක් නොකරන බවත් මනීට පැහැදිලි කර දෙයි. ඉන්පසු මනී, සුද්දිට මවකට මෙන් සෙනෙහස දක්වයි. පූර්වයේ 'සුද්දි' යනුවෙන් ඇමතුව ද පසුව 'සුද්දි නැද්දා' යනුවෙන් ආමන්ත්‍රණය කරයි. මනී සෙල්ලක්කාර තරුණයෙකු වුවත්, හොඳ-නරක තේරුම් ගැනීමට තරම් බුද්ධිමත් ය. මනී සහ සිරි අතර ඇත්තේ දැඩි බැඳීමකි. සිරි මනීගේ මාමා විය. එහෙත් ඔවුන් දෙදෙනා ම එක ම පියෙකුගේ දරුවන් ය. මෙය සැබවින් ම ප්‍රහේලිකාවක්

විය. සිරි යනු පීතර්ගේ පළමු බිරිඳගේ දරුවා ය. මනී යනු පීතර්ගේ තුන්වන බිරිඳගේ කලින් විවාහයේ දියණියට පීතර්ගෙන් උපන් දරුවා ය. මොවුන් දෙදෙනාගේ ම පියා පීතර් වුවත්, වයස් පරතරය වැඩි වූයෙන් මනී කුඩා කල සිට සිරිට ආමන්ත්‍රණය කොට ඇත්තේ මාමා ලෙසිනි.

සිරි, සුද්දි විවාහ කර ගැනීමට කැමැත්ත පළ කළ මොහොතේ ඊට ප්‍රථමයෙන් විරුද්ධ වූයේ මනී ය. ඒ ඇය ගණිකාවක වන හෙයිනි. ස්වකීය ආශාවන් තෘප්ත කර ගැනීමට ගණිකාවන් වෙත ගිය ද එබඳු ස්ත්‍රීන් විවාහයට සුදුසු නොවන බවට සමාජයේ පවතින ප්‍රකට අදහස මනීගේ චරිතයෙන් හුවා දක්වයි. එහෙත් සිරි මාමාගේ සතුට වෙනුවෙන් ගත් තීරණයට පසුව ඔහු හදවතින් ම සහාය විය. සිරිට සහ සුද්දිට යම් ප්‍රශ්නයක් පැමිණි විට දෙදෙනා ම වෙන වෙන ම ඒ පිළිබඳ සාකච්ඡා කරන්නේ මනී සමග යි. මනීට සිරි පිළිබඳ වත්, සුද්දි පිළිබඳ වත් මනා අවබෝධයක් විය. එහෙයින් විටෙක සිරි සහ සුද්දි එක්කොට බඳින ලද පුරුක මනී විය. මනීට අප්පච්චිගේ හැසිරීම් පිළිබඳව ද මනා කියවීමක් තිබුණි. අප්පච්චිට ස්ත්‍රීන් පිළිබඳ අසීමිත ලෝලත්වයක් පවතින බව ඔහු දැන සිටියේ ය. එහෙයින් අප්පච්චිගෙන් සුද්දි ආරක්ෂා කර ගැනීමට සිරිට සහාය දැක්විය. නිවසේ දී පමණක් නොව, බාහිර සමාජයෙන් ද සුද්දි නැන්දාව රැක ගැනීමට අවධානයෙන් පසු විය. විවාහ උත්සව සංග්‍රහයේ දී බීමතින් නැටූ පිරිමින්ගෙන් සුද්දි නැන්දා ආවරණය කිරීමට දැරූ උත්සාහය නිදර්ශනයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැකි ය. සුද්දි නැන්දා හා සිරි අතර ඇති වන සියලු ගැටුම් සමතයකට පත් කරනුයේ මනී ය. සුද්දි සහ දරුවා කන්ද නාය යාමෙන් මිය ගොස් ඇතැයි සිතා සිරි තරමට ම දුක් වූයේ මනී ය. සුද්දි සහ දරුවා ජීවත් වන බව දැනගත් පසු එය දරාගත නොහැකි ව අඬමින් ඔවුන් බැලීමට ඒ අවස්ථාවේ ම ගියේ සුද්දිට දක්වන අවංක ආදරය හේතුවෙනි. අවසානයේ සිරි මාමා, සුද්දි නැන්දා සහ දරුවා

එක පවුලක් බවට පත් කිරීමට අසීමිත ව කැප විය. සමස්ත කතාව පුරාවට ම ප්‍රේක්ෂකයා මනීගේ චරිතය තදින් වැලඳ ගත් බව නොරහසකි.

මනීට ද සිරීට මෙන් කුඩා කල සිට මවගේ උණුසුම අහිමි වී ඇත. ගැහැනු සහෝදරියන් ද නොවීය. සුද්දි නැන්දා ඔහුට මවක් විය; සහෝදරියක් විය. සුද්දි නැන්දාට ඔහු අසීමිත ව ආදරය කළේ තමන්ගේ ම පවුලේ කෙනෙක් වන හෙයිනි. දරුවෙකුට කුඩා කල සිට මවකගේ ආදරය අහිමිවීමෙන් ඔවුන් ජීවිත කාලය පුරා ම ගැහැනියකගෙන් මවකගේ ආදරය සොයන බව සිරී සහ මනීගේ චරිතවල මනෝභාවවලින් හුවා දැක්වෙයි.

නාට්‍යය රූපවාහිනියෙන් විකාශනය වන විට ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර දැනගත හැක්කේ සජීවීව ඒ මොහොතේ පමණි. එහෙත් යූ-ටියුබ් අවකාශයෙන් නරඹන විට ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර දැනගැනීමට ද ප්‍රස්තාව උදා වෙයි. මෙහි දී පළමු කොටසේ සිට විසිහත්වන කොටස දක්වා ඉදිරිපත් වී ඇති ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර ද පරීක්ෂා කරන ලදී. මුල් කොටස්වල දී සිරීගේ චරිතයට ලැබී ඇති ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර අවසන් කොටස් වන විට එතරම් ධනාත්මක නොවන බව නිරීක්ෂණය විය. පළමු කොටස්වල දී සිරී බඳු පිරිමි පෞරුෂ සමාජයට අවශ්‍ය බව සඳහන් වුව ද, අවසන් කොටස් වන විට 'සුද්දිලාට කිසිම දවසක සිරී බඳු පසුගාමී චරිත හමු නොවේවා'යි සඳහන් විය. මේ සම්බන්ධයෙන් මගේ කියවීම මෙසේ ය. සිරී, මව නොමැති ව අප්පච්චිගේ ඇසුරේ සහ අප්පච්චි ගෙදරට කැටුව ආ කුඩම්මලාගේ විස්තර දකිමින් ජීවත් වූවෙකි. අප්පච්චි වයසට යන තුරු ම ගෙදරට ගැහැනුන් කැන්දන් ආ නිසා සිරීගේ විවාහය ප්‍රමාද වී ඇත. ඔහු පවුලේ වගකීම් සියල්ල සිය කර මත පටවාගෙන යුතුකම් ඉටු කළ අයෙකි. මනීට සාපේක්ෂ ව සිරීගේ සමාජ ඇසුර ද දුර්වල බවක් පෙනෙයි. කතාව අවසන් වන තුරුත් සිරීට

සමීප මිතුරෙකු හෝ සිටින බවක් නො පෙන්වයි. සිරීගේ විචක්ෂණශීලීභාවය මද වීමටත්, ඇතැම් කාරණා පහසුවෙන් අවබෝධ නොවීමටත් හේතුව ඔහු සමාජශීලි නොවීම යි; අද්දැකීම් මද වීම යි. අවසන් කොටස්වල දී සිරී අතින් සුද්දිට යුතුකම් හා වගකීම් මගහැරෙන බවක් පෙන්වයි. එහෙයින් සිරී, සුද්දි කෙරෙහි සැලකිල්ලක් නොදක්වන, සුද්දිට අවශ්‍ය ම මොහොතේ ළඟ නොරැඳෙන පසුගාමී ස්වාමිපුරුෂයෙකු යැයි ප්‍රේක්ෂකයා සිතයි. එහෙත් පළමු කොටසේ සිට පරීක්ෂාකාරී ව නැරඹුවහොත් එය එසේ නොවන බව අවබෝධ වෙයි. සිරී විවාහයෙන් පසු සුද්දිගේ අවශ්‍යතා සහ ආරක්ෂාව වෙනුවෙන් බොහෝ දේ කරයි. සුද්දි සමග සතුටින්, විනෝදයෙන් හා සමගියෙන් කාලය ගත කරයි. කලක් ගත වන විට යම් යම් ප්‍රශ්න මතු වුවත්, ඒවා ද සාර්ථක ලෙස විසඳාගෙන ඉදිරියට යාමට උත්සාහ කරයි. සුද්දි ගැබිනි සමයේ ඇයට කැඳ, සුප්, තේ, කෑම ආදිය සාදා ආදරෙන් කවයි-පොවයි. සුද්දි වෙනුවෙන් මුල සිට ම සවිඥානික ව යුතුකම් ඉටු කළ සිරීට, ඇය ගැබිනි සමයේ දී හා දරු ප්‍රසූතියෙන් පසු නොසැලකිල්ලෙන් යුතුකම් හා වගකීම් මග නො හැරෙයි. ඒ කාල සීමාවේ සිරී එතරම් යහපත් මානසික සෞඛ්‍යයකින් පසු නො වෙයි. අප්පච්චිගේ හැසිරීම් සහ සුද්දිගේ හැසිරීම් සිරීගේ මනස ව්‍යාකූලත්වයට පත් කරයි. පෙර මෙන් මානසික සතුටක්, සැහැල්ලුවක් නො දැනෙයි. නිරන්තරයෙන් පසු වන්නේ දරුවාගේ පියා, අප්පච්චි (පීතර්) දැයි යන සැකයෙනි; මේ තරම් විශ්වාස කළ, ප්‍රේම කළ සුද්දි තමන්ට වරදක් කර ඇත්දැයි යන සැකයෙනි. ඒ ප්‍රශ්න සමග ඔහු ආභ්‍යන්තරික වශයෙන් මානසික ගැටුමක අතරමං වී ඇත. ඔහුගේ මනසට යම් සැහැල්ලුවක් ගෙන දෙන එක ම ස්ථානය පතල වන හෙයින් ඒ වෙත ම ගොස් වැඩ කරයි. ඔහුගෙන් මගහැරෙන කටයුතු අප්පච්චි ඉටු කරමින් සුද්දි අසල රැඳීමට අවස්ථාව සලසා ගනියි. අප්පච්චි නිසා උද්ගත වූ අනිසි ප්‍රශ්නයක් ඔවුන් අතර නොවිණි නම්

සිරි සුද්දි වෙනුවෙන් පෙර කළා සේ ම යුතුකම් හා වගකීම් ඉටු නොකර සිටියි ද? මේ නිර්මාණය මනෝවිශ්ලේෂණාත්මක ව කියවා ගැනීමෙන් සිරීගේ මනෝභාවය නිවැරදි ව හඳුනා ගත හැකි ය.

අප්පච්චි (පීතර) වයස අවුරුදු හැත්තෑව ඉක්මවා ඇති, තරමක් කියවා ගැනීමට අසීරු චරිතයකි. ඔහුගේ සිතිවිලි මෙන් ම හැසිරීම් ද යම් ගූඪ ස්වභාවයක් පළ කරයි. මනීට සහ සිරීට අනුව අප්පච්චි තනිකර ම කුනුහරපයකි; අප්පච්චි තාම කසාද බඳිනවා ය. අප්පච්චිට ස්ත්‍රීන් හා ලිංගිකත්වය සම්බන්ධයෙන් යම් සැඟවුණු මනෝභාවයක් පවතින බව නිරූපණය කරයි. සිරී පවසනුයේ අප්පච්චි 'සීතා දේවිලා ගෙදරට ගෙනැවිත් අම්බපාලිලා කර පරට දැමූ' බවකි. අප්පච්චි ගෙදරට රැගෙන ආ කිසිදු ගැහැනියකට සැබෑ ලෙස ආදරය, රැකවරණය ලබා දී නොමැති බවත්, නිසි ලෙස යුතුකම් හා වගකීම් ඉටු නොකළ බවත් ප්‍රකාශ වෙයි.

සිරී නිවසට බිරිඳක් ගෙන ආ විට අප්පච්චි ඔවුන් අතර ගැටලු මතු කරයි. අවසානයේ සුද්දිගේ කුසේ සිටින දරුවා තමන්ගේ බව හැඟවීමට සූක්ෂ්ම ව හැසිරෙයි. සුද්දි ගැබිනි සමයේ දරුවා වෙනුවෙන් ඇඳුම් මැසීමට උගන්වයි; ඇගේ කකුල් උණු වතුරෙන් තවයි; ඇය සමග සෞඛ්‍ය පරීක්ෂණ සඳහා යයි; ඇය කැමති කෑම ගෙනැවිත් දෙයි. සිරීගෙන් විය යුතු, එහෙත් මගහැරෙන යුතුකම් තමන් විසින් ඉටු කරන බවක් පෙන්වයි. සිරීට මෙබඳු කටයුතු වෙනුවෙන් පෙර අද්දැකීම් නොමැති වුවත් අප්පච්චිට බොහෝ අද්දැකීම් ඇත. අප්පච්චි පවසන පරිදි, ඔහු දරුවන් හත්දෙනෙකුගෙන් යුත් පවුලක වැඩිමහල් දරුවා ය. මව දරුවන් එක ළඟ වදන විට ඒ සහෝදර-සහෝදරියන්ගේ සියලු කටයුතු ඉටු කර ඇත්තේ පීතර ය. තරුණ අවධියේ දී අනෙක් සහෝදරයන් ස්ව අභිමත පරිදි දිවිගෙවන විට පීතර නිවසේ වගකීම් ඉටු කිරීමට යුහුසුලු වී ඇත. ඒ වෙනුවෙන් ඔහු මවට වෛර කර

ඇත. ඔහුට මවගෙන් නිසි ලෙස නොලැබුණු ආදරය ඇතැම්විට බිරින්දෑවරුන්ගෙන් සොයන්නට ඇත. අපේක්ෂිත ප්‍රේමය එක් බිරිඳකගෙන් නොලැබෙන විට තව බිරිඳක් ගෙදරට ගෙන එන්නට ඇත. ස්වකීය ආත්මාර්ථය උදෙසා ගැහැනු ජීවිත සමග අනිසි ලෙස ගනුදෙනු කරන්නට ඇත. එය අවසානයේ තෘප්ත නොවූ මනෝව්‍යාධියක් දක්වා වර්ධනය වන්නට ඇත. පීතර කුඩා කල සිය මව දරුවන් වදන අවස්ථාවලත්, ඔහුගේ බිරින්දෑවරුන් දරුවන් වදන අවස්ථාවලත් ලද අද්දැකීම් මත සුද්දිට සහාය වීමට ඉදිරිපත් වෙයි. මෙය සිරීගේ පවුල් ජීවිතය විසිරී යාම කෙරෙහි තදින් ම ක්‍රියාත්මක වීම බේදයකි.

මනීගේ යහළුවා වූ **කුරුල්ලාගේ** චරිතය ද විශේෂ ය. කුරුල්ලා ද මනී මෙන් සෙල්ලක්කාර, හිත හොඳ චරිතයකි. කුරුල්ලා මුල් ම දිනයේ සුද්දිගේ ඇසුර පතයි. එහෙත් ඔහුට ඒ සඳහා අවස්ථාව හිමි නොවීය. ලිංගිකත්වය සම්බන්ධ ඉච්ඡාභංගත්වය හමුවේ පුද්ගල මනෝභාව හැසිරෙන ආකාරය කුරුල්ලාගේ චරිතයෙන් ද නිරූපිත ය. ඔහු, සුද්දි විවාහ වීමට පෙර ගත කළ ජීවිතය පිළිබඳ දැන සිටියත් ඇයට ලැජ්ජාවක් හෝ අපහසුතාවක් වන සේ කිසිදු තොරතුරක් ගම් වාසීන්ට නො පැවසුවේ ය. මනීට අවශ්‍ය සැම අවස්ථාවක දී ම මනී ළඟ සිටියේ ය. කන්ද නාය ගිය අවස්ථාවේ සුද්දි සහ දරුවා ජීවත්වන බවට ආ දූරකථන පණිවිඩයෙන් පසු නොසන්සුන් වූ මනී සන්සුන් කොට ත්‍රීරෝද රථය පැදවීමේ කාර්යය භාර ගත්තේ කුරුල්ලා ය. සැබෑ මිතුරෙකුගේ අව්‍යාජ ගති ලක්ෂණ කුරුල්ලාගෙන් නිරූපණය කරයි.

සුද්දිගේ සහ සිරීගේ **දියණිය** හමුවන්නේ අවසන් කොටස් දෙකේ දී වුව, ඇයගෙන් පිය සෙනෙහස සොයන දරුවෙකුගේ ළමා චිත්ත ස්වභාවය තාත්වික ව නිරූපණය කරයි. වයස අවුරුදු හතරක් පමණ වන තුරුත් සජීවීව

පියාගේ උණුසුම විඳ නැතත්, මවගෙන් අසා දැනගත් විස්තර අනුව පියාගේ ඡායාරූපයට දැඩි සේ ආදරය කරයි. සැබෑ ලෙස පියා හමුවූ අවස්ථාවේ දරුවාගේ ප්‍රීතිය මොන තරම් ද? එහෙත් පියාගේ උණුසුමෙන් ඈත් වී වැඩෙන දියණියකගේ අනාගතය කුමනාකාරයෙන් ගොඩනැගේවි දැයි යන පැනය අවසානයේ ප්‍රේක්ෂක අභිමුව ශේෂ වෙයි.

මේ නාට්‍යයේ චරිත නිරූපණය සඳහා භාෂාව ද ප්‍රයෝගකාරී ව හසුරුවා ඇත. බොහෝ දෙබස්වලින් සංකේතාර්ථ ජනනය කරයි. එය වෙන ම දීර්ඝ වශයෙන් සාකච්ඡා කළ යුතු මාතෘකාවකි. එහෙත් මෙහි දී නිදර්ශනයක් පමණක් ඉදිරිපත් කෙරෙයි. කන්ද නාය ගිය පසු අප්පච්චි, සිරීට සහ මනීට මෙසේ ප්‍රකාශ කරයි. **''නාය ගිය ඉඩමේ අගලක් නැති එවුන් ඉල්ලං ටික අරන් යනවා. අහක ඉන්න එවුන් ටික ඉල්ලං ටික ගරනවා, අතට දීපු ඉල්ලං ටික හෝදගන්න උඹලට පින නෑ'' (26 කොටස).** මෙහි දී ''ඉල්ලම'' යනුවෙන් සංකේතවත් කොට ඇත්තේ සුද්දි සහ දරුවා ය. 'නාය ගිය, අයිතිය සහිත ඉඩම' සිරී ය. ''අහක ඉන්න එවුන්'' යනු පිටස්තර පුද්ගලයන් ය. ''අතට දීපු ඉල්ලං

ටික හෝදගන්න උඹලට පින නෑ''යනු තමන් සතු වටිනා සම්පත් පිටස්තරයින්ට අයිති වීමට පෙර රැක ගන්නා ලෙස අප්පච්චි සිරිට ව්‍යංගයෙන් දෙන උපදෙසකි. එනම්, අහිමි වීමට පෙර සුද්දි සහ දරුවා රැක ගත යුතු බව අවධාරණය කිරීමකි.

''එයා දැන් බැඳලා'' නාට්‍යය බොහෝ ප්‍රේක්ෂක අවධානයක් දිනා ගැනීමෙහි ලා රංගනයෙන් දායක වූ ශිල්පීන් ප්‍රබල දායකත්වයක් සපයා ඇති බව ප්‍රත්‍යක්ෂ ය. නාට්‍යය සඳහා තෝරාගෙන ඇත්තේ ඊට සුදුසු ම නළු-නිළියන් බව පිළිගත යුතු ය. සුද්දි, සිරි, මනී, අප්පච්චි, කුරුල්ලා හා කුඩා දියණිය වෙනුවෙන් රංගනයෙන් දායක වන පිළිවෙළින් සේමිණී ඉද්දමල්ගොඩ, මහේන්ද්‍ර පෙරේරා, ප්‍රදීප් රාමවික්‍රම, සරත් තොතලාවල, ප්‍රසන්න දැකුම්පිටිය යන රංගවේදීන්ගේ සහ දිකුනි ආශින්ෂනා නමැති ළමා නිළියගේ චරිත හැසිරවීමේ කෞශල්‍යය විශේෂ ඇගයීමට ලක් විය යුතු ය. මෙහි දී සේමිණී මහත්මිය, සුද්දිගේ චරිතය ගණිකාවගේ සිට විවාහක බිරිඳ, ලේලිය, නැන්දා, මව දක්වා අතිශය සාර්ථක ලෙස නිරූපණය කර ඇත. ගැහැනියකට විවිධ අවස්ථාවල මුහුණ දීමට සිදු වන ඛේදනීය ඉරණම, ගැහැනියක සතු දරාගැනීම හා ධෛර්යය තාත්වික භාව ප්‍රකාශනය ඔස්සේ උද්දීපනය කරයි. සිරිගේ චරිතය ප්‍රේක්ෂක හදවත් තුළ සදා නොමැකෙන චරිතයක් බවට පත් කිරීමෙහි ලා මහේන්ද්‍ර පෙරේරා මහතා ස්වකීය රංග ධාරිතාව උපරිමයෙන් වැය කර ඇත. දුක, සතුට, පුදුමය, කරුණාව, ආදරය, කෝපය, පසුතැවීම ආදි හැඟීම් සතර අභිනයෙන් මනාව නිරූපණය කරයි. ස්වකීය ජීවන රඟමඬලෙන් උකහා ගත් අද්දැකීම්වල සාරය මේ වෘත්තාන්තයෙන් නිරූපිත සිරිගේ භූමිකාවට මුසු කර ඇති අන්දම කිසිවකට උපමා කළ නොහැකි තරම් ය. ඒ මහේන්ද්‍ර පෙරේරා සතු අද්විතීය රංග ප්‍රතිභාවේ සලකුණු ය. සියලු ම රංගවේදීන් ස්වකීය උපරිම

රංගන ශක්‍යතාව ටෙලි සිත්තම මත මුදාහැර ඇති බවට ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර සාක්ෂ්‍ය දරයි.

සුද්දි, සිරි, මනී හා අප්පච්චි (පීතර්) යන ප්‍රධාන චරිත සතර කේන්ද්‍රකොට පුද්ගලයින්ගේ සැඟවුණු මනෝභාව ප්‍රේක්ෂකයා වෙත රූපමය භාෂාවකින් නිරූපණය කිරීමට සහ ගැඹුරු සමාජ විවරණයක් ප්‍රතිබිම්බනය කිරීමට **''එයා දැන් බැඳලා''** ටෙලි සිත්තමින් ප්‍රසන්න ජයකොඩි අධ්‍යක්ෂවරයා ඇතුළු පිරිස ගත් උත්සාහය සාර්ථක වී ඇති හෙයින් **2023 වසරේ රයිගම් ටෙලීස්** උලෙළේ **ප්‍රශස්ත ම නාට්‍යය** බවට සම්මානයෙන් පිදුම් ලබනුයේ විශිෂ්ටතම නළුවාට සහ නිළියට හිමි සම්මාන මහේන්ද්‍ර පෙරේරා සහ සේම්ණි ඉද්දමල්ගොඩ ද, වසරේ හොඳ ම සහාය නළුවාට හිමි සම්මානය සරත් කොතලාවල ද, ජූරියේ විශිෂ්ට කුසලතා ඇගයීම් සම්මානයක් ප්‍රදීප් රාමවික්‍රම ද, විශිෂ්ටතම ටෙලිනාට්‍ය තිර රචනයට හා අධ්‍යක්ෂණයට හිමි සම්මාන ප්‍රසන්න ජයකොඩි ද දිනාගනිමිනි. යථෝක්ත ඇගයීම් උදෙසා 2023 වර්ෂයේ රයිගම් ටෙලීස් තීරක මණ්ඩලය විසින් ප්‍රකාශ කරන ලද හේතු පාඨ මෙහි උපුටා දක්වනුයේ තත් නිර්මාණ කාර්යයට උපහාරයක් වශයෙනි.

> **''තැනින් තැන ලිහී ගිය ඉරී ගිය චරිතයක අනවරත සංකීර්ණ ජීවන ගැටුමක් ඉසියුම් රංග භාවිත තුළින් ප්‍රේක්ෂක හද සසල කළ භාවපූර්ණ, අර්ථ පූර්ණ සහ හෘදයංගම රංගන ආමන්ත්‍රණය වෙනුවෙන් වසරේ විශිෂ්ටතම නළුවාට හිමි රයිගම් ටෙලීස් සම්මානයෙන් පිදුම් ලබන්නේ, ''එයා දැන් බැඳලා'' නාට්‍යයේ සිරිගේ භූමිකාව නිරූපණය කළ මහේන්ද්‍ර පෙරේරා''**

> **''සමාජ සංස්ථාගත ආචීර්ණ කල්පිත සට්ටන හමුවේ ජීවිතය හා අනවරත අරගලයකට**

මුහුණ දෙමින් ප්‍රේමය, පැවැත්ම හා සබඳතා අතරට මැදිවන ස්ත්‍රියකගේ අතිශය සංකීර්ණ කායික හා මානසික චර්යා සාම්ප්‍රදායික රංගකරණය අභිභවමින් කළ නිර්මාණශීලී, සුවිශද රංග කෞශල්‍යය උදෙසා වසරේ විශිෂ්ටතම නිළියට හිමි රයිගම් ටෙලීස් සම්මානයෙන් පිදුම් ලබන්නේ, ''එයා දැන් බැඳලා'' නාට්‍යයේ සුද්දිගේ භූමිකාව නිරූපණය කළ සේමිණී ඉද්දමල්ගොඩ''

''තිර රචනය යනු, හුදු කතාන්දරයක් හෝ සිදුවීම් සමුදායක් ගොනු කිරීම හෝ පමණක් නොවන බව පසක් කර ගනිමින් ද, අධ්‍යක්ෂවරයාට ස්වකීය පරිකල්පනය විදහා දැක්වීමට අවැසි නැවුම් කතා තේමාවක් සහ චරිත මුල් කර ගනිමින් ද ජීවිතයේ නේක දුක්ඛ-දෝමනස්සයන්ට මැදිව ආදරය, අනාදරය සහ ඊකවරණය මැද අතරමං වූ පවුල් සංස්ථාවක මිනිසුන්ගේ ජීවන අරගලය තමන්ට ම ආවේණික ව අපූර්ව නිර්මාණ ශක්ති ප්‍රතිභාවකින් රචනා කිරීම වෙනුවෙන් වසරේ විශිෂ්ටතම ටෙලි නාට්‍ය තිර රචනය සඳහා වූ රයිගම් ටෙලීස් සම්මානයෙන් පිදුම් ලබන්නේ ''එයා දැන් බැඳලා'' නාට්‍යයේ තිර රචක ප්‍රසන්න ජයකොඩි''

''අධ්‍යක්ෂණය යනු, රූපරාමුව තුළ නළුනිළියන් පෙළගැස්වීම නොවන බව වටහා ගනිමින් ද, සිය කතා වස්තුවට ගැළපෙන ලෙසින් තම නිර්මාණාක්ෂිය මෙහෙයවමින් ද, මිනිස් සන්තානයේ පවතින ගූඪ වූ මානව සබඳතා භාව විරේචනය

කරමින් සිය පාත්‍ර වර්ගයා සමග එකතුව ප්‍රශස්ත රූප කාව්‍යයක් මවමින් ද, ස්වකීය නිර්මාණය මෙරට හුදී ජන ප්‍රේක්ෂකයා සමග බුද්ධිමය සංවාදයක් බවට පත්කරමින් ද දැක්වූ අපූර්ව නිර්මාණ ශක්ති ප්‍රතිභාව වෙනුවෙන් 2023 වර්ෂයේ රයිගම් ටෙලීස් උලෙළේ දී වසරේ විශිෂ්ටතම අධ්‍යක්ෂණය වෙනුවෙන් පිදුම් ලබන්නේ ''එයා දැන් බැඳලා'' නාට්‍යයේ අධ්‍යක්ෂක ප්‍රසන්න ජයකොඩි''

''ස්ත්‍රී ආත්මයක ඉකි ගසන ස්වරය භාවාත්මක වූ රූපමය වන්දනාවක් බවට පෙරළමින් මනුෂ්‍ය ජීවිතයේ යථාර්ථයත්, එහි සංකීර්ණ වූ ආත්මීය ස්වරූපයත් ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමේ දී ප්‍රශස්ත රූපවාහිනී මාලා නාටකයක තිබිය යුතු ඉසියුම් බව සහ සංයමය ප්‍රකට වන ලෙස කාලය සහ අවකාශය මනාව කළමනාකරණය කර ගත් විශිෂ්ට ටෙලිවෘත්තාන්තය වෙමින් වසරේ විශිෂ්ටතම ටෙලි නාට්‍යය සඳහා වූ රයිගම් ටෙලීස් සම්මානයෙන් පිදුම් ලබන්නේ ''එයා දැන් බැඳලා'' නාට්‍යය යි.''

(Raigam Tele'es You Tube Channel, Raigam Tele'es 2023 Live Stream, 2024.03.30)

''එයා දැන් බැඳලා'' කෘතියෙන් සමාජගත කිරීමට ප්‍රයත්න දරන අධ්‍යාශය සඵල කරනු වස් අනුභූතියෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන භූමිකා, ඒවා නිරූපණයට තෝරාගෙන ඇති නළු-නිළියන්, චරිත නිරූපණයේ රංග කෞශල්‍යය, කතා වින්‍යාසය, කතාව විකාශනය සඳහා තෝරාගෙන ඇති පරිසරය, උපයුක්ත භාෂා ව්‍යවහාරය, අංග රචනය සහ වේෂ

නිරූපණය, සංගීතය හා පසුබිම් වාදනය, ආලෝකය හැසිරවීම, කැමරාකරණය ඇතුළු සමස්ත ආනුෂංගිකාංග ප්‍රතිෂ්ඨාධාර වී ඇති බව ප්‍රේක්ෂකයෙකු ලෙස මගේ කියවීම යි. ''**එයා දැන් බැඳලා**'' ටෙලි වෘත්තාන්තය සම්පාදනයට උර දුන් සියලු කලා ශිල්පීන්ට මේ වචන උපහාරයක් ම වෙත්වා!

ආශ්‍රිත මූලාශ්‍රය

ITN Sri Lanka, Eya Den Bendala Episode 01-27, 2022.11.27-2023.02.26.

Raigam Tele'es You Tube Channel, Raigam Tele'es 2023 Live Stream, 2024.03.30.

Sri Lanka Rupavahini You Tube Channel, Nugasewana, 2022.03.14.

Sri Lanka Rupavahini You Tube Channel, Nugasewana, 2022.03.18.

දුටු දේ සහ දැනුණු දේ අතර
මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ නිශ්චල රංගනය

විමුක්ති ජයසුන්දර

මම මුලින්ම කැමරාවක් අතට ගත් විට, මට අවශ්‍ය වූයේ කතාන්දර කීමට නොවෙයි. මට අවශ්‍ය වුණේ ඒවාට බාධා කිරීමටයි. චරිතවලට හඬක් දීමට හෝ ගැටුමේ සිට විසඳුම දක්වා පිළිවෙළට ඉදිරියට යන ආඛ්‍යාන ගොඩනැගීමට මම උනන්දු වූයේ නැත. ප්‍රචණ්ඩත්වයෙන් පසු හූ දර්ශනයක නිහඬ ස්පන්දනය, හඬනගා ශෝක විය යුතු ආකාරය අමතක කර ඇති රටක නිහඬතාවයේ බර සහ බලා සිටීමේදී සිරවී සිටින ශරීරවල නොපෙනෙන වෙහෙසට යටින් ඇති දේට සවන් දීමට මට අවශ්‍ය විය.

අවංකවම කිවහොත්, සිනමාව යනු දෙගිඩියාවෙන් පිරුණු අවකාශයක් බව මම සැමවිටම විශ්වාස කර ඇත්තෙමි. රූපය සහ ශබ්දය එකිනෙකා පැහැදිලි නොකරන, නමුත් එකිනෙකා අසල පාවෙන - අවිනිශ්චිත, නොවිසඳුණු ස්ථානයක් විදිහට ඒක සලකන්න පුළුවන්. එම අවකාශයට විරුද්ධ නොවී ජීවත් විය හැකි නළු නිළියන් මට අවශ්‍ය විය. පැහැදිලි බවක් ඉල්ලා නොසිටියේ කවුද? එය හීලෑ කිරීමට උත්සාහ නොකර අපැහැදිලිභාවයට යටත් විය හැක්කේ කාටද? ඒ නිසා තමයි මහේන්ද්‍ර පෙරේරා වැදගත් වුණේ.

ඔහු මගේ චිත්‍රපටවලට රඟපාන්න ආවේ නැහැ. ඔහු ආවේ ඒ චිත්‍රපටවල පැවැත්මක් විදිහට ඒවායේ පවතින්න. සුළඟ එනු පිණිස The Forsaken Land සහ අහසින් වැටෙයි Between Two Worlds චිත්‍රපටවල, මහේන්ද්‍ර මට නළු නිළියන් කිහිප දෙනෙකුට පමණක් කළ හැකි අග්‍රගණ්‍ය දෑ ලබා දුන්නා. ඒ තමයි වෑයමකින් කරන රංගනයෙන් තොරව

පැවැත්මක් විදිහට පෙනී සිටීම. හිස්බවකින් තොරව නිශ්චලතාවය අපට පෙන්වීම විදිහටත් ඒක කියන්න පුළුවන්. ජීවමාන නිහඬතාවක් කියන්නත් පුළුවන්.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ රංගන ශිල්පීය ක්‍රමය පිළිබඳ විශ්ලේෂණයක් කිරීම අත්‍යවශ්‍ය කටයුත්තක් වන්නේ මේ තත්ත්වයන් නිසාය. ඔහුගේ රංගනය එක්තරා ලෙසකට පිළිබිඹුවක් නැතහොත් කෘතඥතාවයේ අභිනයක් විදිහට මම හඳුන්වන්න කැමතියි. ඔහු මගේ චිත්‍රපටවලට හුස්ම ගැනීමට ඉඩ දුන් ආකාරය ආශ්‍රයෙන් ඒක වටහාගන්න එක එච්චර අපහසු නොවේ. ඔහු ශ්‍රී ලංකාවේ නොපෙනෙන ඉතිහාසයන් බරක් ලෙස නොව හුස්මක් ලෙස සිනමාවට එක් කළ රංග ශිල්පියෙකි. එතරම්ම ඔහුගේ රංග පරාසය පුළුල් වූවකි.

සුළඟ එනු පිණිස (2005)៖ බලා සිටින ශරීරයක්

කාන් චිත්‍රපට උලෙළේදී Camera d'Or සම්මානයෙන් පිදුම් ලැබූ සුළඟ එනු පිණිස (The Forsaken Land) චිත්‍රපටයේදී, යුද්ධය ප්‍රතික්ෂේප කළ නමුත් එයින් ගැලවීමට නොහැකි චිත්‍රපටයක් නිර්මාණය කිරීමට මම පිටත් වුණෙමි. කතාව දිග හැරෙන්නේ නමක් නැති දේශසීමා භූමියක වන අතර, සාමය නිල වශයෙන් නැවත පැමිණ ඇති නමුත් කිසිවක් සැබවින්ම සුව වී නැත. එය අත්හිටුවන ලද කාලය පිළිබඳ චිත්‍රපටයකි. අතීත ප්‍රචණ්ඩත්වය සහ අනාගත අවිනිශ්චිතතාවය අතර අතරමං වූ මිනිසුන් මට ඒ චිත්‍රපටය මත දිගහරින්න අවශ්‍ය වූවා. මහේන්ද්‍ර මෙම සීමිත අවකාශයේ ස්ථානගත කර ඇති මිනිසෙකු ලෙස රඟපානවා. සොල්දාදුවෙකු නොව, සිවිල් වැසියෙකු නොව, ඒ අතර පවතින චරිතයක් විදිහට තමයි ඔහු තිරයට නැගුණේ. ආරම්භයේ සිටම මට බලපෑවේ තමා වෙත අවධානය යොමු නොකර රාමුව තුළ පැවතීමට ඔහුට ඇති හැකියාවයි. ඔහු වෙහෙසට පත් මිනිසෙකු මෙන් ක්‍රියා කළේ නැහැ. ඔහු

වෙහෙසට පත්ව සිටියා නමුත් ඒ නාට්‍ය වශයෙන් නොව, ආධ්‍යාත්මිකව. ඒ ඔහුගේ සමටම යුද්ධය මතක ඇතිවාක් මෙනි. යුද්ධය නමැති කුරිරු ප්‍රපංචයම ඔහු ග්‍රහණය කර තනු කරගෙන දරාගෙන සිටියේය. ඔහු උදෑසනක ඇවිද යන දර්ශනයක් තිබේ, අවසානයේ යමක් පැවසිය හැකි යැයි සිතමින් භූමිය දෙස බලයි. නමුත් භූමිය නිහඬව සිටියි. ඔහුත් එසේමය. ඒ අන්‍යෝන්‍ය නිශ්ශබ්දතාවය තුළ වේදනාකාරී දෙයක් මතුවෙයි. කිසිදු කැමරාවකට යොමු කළ නොහැකි, නිරීක්ෂණය කිරීමට පමණක් හැකි සදාචාරාත්මක තෙහෙට්ටුවක් ඒ තුළ ඇත. ඒ තෙහෙට්ටුව මේ දක්ෂ රංගධරයා අපට පෙන්වයි.

ඒ චිත්‍රපටයෙන් මහේන්ද්‍ර මට දුන්නේ රංගනය නොව ගුරුත්වාකර්ෂණය වගේ දෙයක්. ඔහු රාමුව නැංගුරම් ලා ගෙන හිටියා කියලා කිව්වොත් නිවැරදියි. ඔහු නිශ්චලතාවයට කතා කිරීමට ඉඩ දුන්නා. ක්‍රියාවෙන් හා කථනයෙන් උමතු වූ ලෝකයක, සැකයකින් තොරවූ රැඩිකල් ක්‍රියාවක.

සුළඟ ගිනි අරන් Dark in the White Light: (ශරීරය යුදපිටියක් ලෙස)

''සුළඟ එනු පිණිස'' ප්‍රචණ්ඩත්වයේ අවශේෂයක් ලෙස නිහඬතාවය ගවේෂණය කළහොත්, සුළඟ ගිනි අරන් (Dark in the White Light) පාරිශුද්ධ හා අපවිත්‍ර, ශාරීරික හා ආධ්‍යාත්මික යන ක්ෂේත්‍රවලට තවදුරටත් පිවිසියේය. එය මාංශය සහ අතික්‍රමණය පිළිබඳ චිත්‍රපටයකි. භක්තියට යටින් ඇති කුණුවීම සහ ගුණධර්ම තුළ සැඟවී ඇති ප්‍රචණ්ඩත්වය පිළිබඳ චිත්‍රපටයකි. එය සමහර විට මගේ වඩාත්ම කරදරකාරී කෘතිය විය හැකිය. එය කම්පනයට පත් කරන නිසා නොව, එය පාරිශුද්ධත්වය, ඇදහිල්ල සහ මිනිස් සිරුර පිළිබඳ අපගේ මිථ්‍යාවන් නිහඬව විසුරුවා හරින බැවිනි.

සුළඟ ගිනි අරන්හි මහේන්ද්‍රගේ රංගනය ගැඹුරින් මූර්තිමත් කර ඇත. බාහිර ලෝකය සමඟ නොව, තමාගේම සම තුළ ඇති අවුල් සහගත තත්ත්වය සමඟ පොරබදින මිනිසෙකි. ඔහුගේ චරිතය හඳුනාගත හැකි ලෙස මනුෂ්‍යයෙකු වුවත් සැකයෙන්, ආශාවෙන් සහ ක්ෂය වීමෙන් පිරී ඇත.

රූගතකිරීම් අතරතුර මගේ සිතට තදින්ම කා වැදුණේ මහේන්ද්‍රගේ ධෛර්යයයි. මෙය සුවපහසු චරිතයක් නොවීය. එයට අවදානමක් අවශ්‍ය විය. හැඟීම්බර අර්ථයෙන් නොව, අමු, පැවැත්මේ අර්ථයෙන්. ඔහුගේ ශරීරය ඇඳුමක් නොවේ; එය ගැටුම්කාරී ස්ථානයක් විය. ආරක්ෂාව නොමැතිව එම අරගලය නැරඹීමට ඔහු කැමරාවට ඉඩ දුන්නා යැයි කීම ඔහුට කරන ගෞරවයකි.

මේ චිත්‍රපටය ජීවිතය සහ මරණය අතර, ආශාව සහ ප්‍රතික්ෂේප කිරීම අතර, පාපය සහ ශුද්ධකම අතර සීමාවන් පිළිබඳ චිත්‍රපටයකි. මහේන්ද්‍ර මෙම සීමාවන් හරහා ගමන් කළේ පරිවර්තකයෙකු ලෙස නොව, සාක්ෂිකරුවෙකු ලෙසය. ඔහුගේ රංගනය සනිටුහන් වන්නේ රඳවා තබා ඇති දේ, ක්‍රියාව අතර විරාමයන්, කෑගැසීමට පෙර පිටවන හුස්ම මගිනි. ඔහු ප්‍රේක්ෂකයින්ට මඟ පෙන්වන්නේ නැත. ඒ වෙනුවට ඔහු ඒවා ඇඟවුම් කරයි. මේ චරිතයේ ඇති කුරිරුකම, අශ්ශීලතාවය ඔහු සිය මුහුණ භාවිත කරමින් අපූරුවට පෙන්වා ඇත්තේ එලෙසයි.

මේ චිත්‍රපටයේදී මහේන්ද්‍ර මට සමීප සහ අපක්ෂපාතී රංගනයක් ලබා දුන්නා, නිරාවරණයේදී සමීප හා විනිශ්චය කිරීම ප්‍රතික්ෂේප කිරීමේදී අපක්ෂපාතී. ඔහු රංගනයේ යෙදෙන්නේ රාමුවක නළුවෙකු මෙන් නොව, පද්ධතියක් තුළ අවයවයක් ලෙසයි. ඔහු ඉදිරිපත් කළේ චරිතයක් පමණක් නොව, බිඳීමක්- අපි බොහෝ විට මග හරින අඳුරු කැඩපත දෙස බැලීමක්.

රඳවා ගැනීමේ කලාව

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ක්‍රමවේද නළුවෙක් නොවේ. ඔහු තම චරිත සඳහා චරිතාපදාන ඉල්ලා සිටින්නේ නැත. ඔහුගේ ''පසුබිම් කතාව" කුමක්දැයි ඔහු කිසි විටෙකත් මගෙන් ඇසුවේ නැත. ඒ වෙනුවට, ඔහු සවන් දුන්නේය; ස්ථානයේ රිද්මයට, ඔහුගේ සමේ ආලෝකයට, හිස් කොරිඩෝවක අඩිපාරේ ශබ්දයට. ඔහු නාට්‍ය පාසල්වල ඉගැන්විය නොහැකි අවකාශය සහ කාලය පිළිබඳ අවබෝධාත්මක අවබෝධයක් ගෙන ආවේය. ලෝකප්‍රකට සිනමාකරුවකු වූ අබ්බාස් කියරොස්තාමි පවා මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ රඟපෑම් පිළිබඳව පුදුමයටත් සතුටටත් පත් වූ බව මා නොකියාම බැරිය. විශේෂයෙන්ම සුළඟ එනු පිණිස චිත්‍රපටයේ සිය අත්වල සිටි කෘමියා සමඟ කරන රඟපෑම අබ්බාස් කියරොස්තාමි මවිතයට පත් කළ බව ඔහු මා හට වරෙක කීවේය.

මහේන්ද්‍ර අද්විතීය වන්නේ ඔහුගේ රඳවා ගැනීමේ හැකියාව නිසාය. පෙන්වීමට උනන්දුවන නළුවන්ගෙන් පිරුණු ලෝකයක, ඔහු පසුබට වේ. ඔහු කැමරාව විශ්වාස කරයි. ඔහු නරඹන්නා විශ්වාස කරයි. එසේ කිරීමෙන්, ඔහු ප්‍රේක්ෂකයින්ට දැනිය හැකි අවකාශයක් නිර්මාණය කරයි. ඔහුට දැනෙන්නට අවශ්‍ය දේ නොව, දර්ශනය ඉල්ලා සිටින දේ. ඔහුගේ මුහුණ කියවිය නොහැකි නමුත් කිසි විටෙකත් හිස් ය. ඔහුගේ අභිනයන් අවම ය, නමුත් කිසි විටෙකත් අර්ථ විරහිත ය. ඔහු හැඟීම් ඉදිරිපත් නොකරයි. ඔහු පැවැත්ම ඉදිරිපත් කරයි.

ඒ, මට නම්, සිනමාවයි.

කතා නොකර අනන්‍යතාවක් රැගෙන යාම

මහේන්ද්‍ර ඉදිරියේ ගැඹුරු ශ්‍රී ලාංකේය දෙයක් තිබේ. අත්පත්‍රිකා හෝ අතීතකාමය පිළිබඳ ආදර හැඟීම් ඇති කරන ලද ශ්‍රී ලංකාව නොව, සැබෑ, ස්ථිර, ගැටුම්කාරී, වෙහෙසකර, ලස්සන සහ නොවිසඳුණු අනන්‍යතාවක් තමයි ඒ දෙය. ඔහු නිවර්තන ආලෝකය සහ මෝසම් සෙවණැල්ල සමානව රැගෙන යයි. ඔහු රට සංකේතයකට අඩු නොකරයි. ඔහු එය මූර්තිමත් කරන්නේ එහි සියලු පරස්පරතාවන් තුළ ය.

මහේන්ද්‍රට කිසි විටෙකත් ශ්‍රී ලංකාව ''නියෝජනය" කිරීමට අවශ්‍ය නොවීය. ඔහු ශ්‍රී ලංකාවයි. ධජය වනන අභිනයන්ගෙන් නොව, ඔහුගේ උරහිස් ගිලෙන නිහඬ ආකාරයෙන්, ඔහුගේ ඇස් තනු නිර්මාණය ප්‍රතික්ෂේප කරන ආකාරයෙන්, ලෝකය කඩා වැටෙන විට පවා ඔහු නිශ්චලව සිටින ආකාරයෙන් තමයි ශ්‍රී ලංකාව නම් ගැඹුරු ප්‍රපංචය ලෝකයට ඉදිරිපත් කළේ. කතාවල පිළිවෙළ ගැන අවිශ්වාස කරන, මන්දගාමී බව, බණ්ඩනය සහ ප්‍රතිරූපය හරහා සිනමාව විවෘත කිරීමට උත්සාහ කරන මා වැනි චිත්‍රපටකරුවෙකුට මහේන්ද්‍ර සහයෝගිතාකරුවෙකු නොවේ, ඔහු අවශ්‍යතාවකි.

නොසන්සුන් සාක්ෂිකරු

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා සාම්ප්‍රදායික අර්ථයෙන් තරුවක් නොවේ. ඔහු ඝෝෂාකාරී නොවේ. ඔහු තමාව අලෙවි නොකරයි. නමුත් ශ්‍රී ලංකා සිනමා ඉතිහාසයේ, ඔහු වඩාත්ම ගැඹුරු පැවැත්මක් ලෙස පවතිනු ඇත. සමහර විට වඩාත්ම රැඩිකල් සිනමා අභිනය, කිසිවක් නොකර සිටීම බව ඔහු මට ඉගැන්නුවා. නිශ්චලව සිටීම, බලා සිටීම, ආලෝකය වැටීමට ඉඩ දීම, සුළඟ එනු පිණිස සහ සුළඟ ගිනි අරන්හි, ඔහු මා සමඟ විනාශයේ සහ නිශ්ශබ්දතාවයේ භූ දර්ශන හරහා ගමන් කළේය. ඔහු මට මතක් කර දුන්නා, සහ තිරය මත මතක් කළා සිනමාව යනු අප දකින දේ පමණක් නොවන බව. එය

අපට කිව නොහැකි දේ අප අල්ලා ගන්නා ආකාරය ගැනයි. මහේන්ද්‍ර පෙරේරා සාක්ෂිකරුවෙකි. යාත්‍රිකයෙකි. ලෝක දෙකක් අතර සිරවී සිටින නොසන්සුන් ආත්මයකි. ඒ සඳහා, මම කෘතඥ වෙනවා.

සමකාලීන සිනමාව හා මහේන්ද්‍ර පෙරේරා

පී.එල්.ඩී. නදීශා

සිනමා තිරයේ ජීවමාන වන මිනිස් ආත්මයට හුස්ම පොවන, වේදනාවට කඳුළු පොවන, සිනහවකට ජීවය දෙන ප්‍රතිභාපූර්ණ රංගන ශිල්පියෙකු ලෙස මහේන්ද්‍ර පෙරේරා නම් වූ කලාකරුවා හඳුන්වා දීම අතිශයෝක්තියක් නොවේ. ඔහුගේ රංගනය හුදෙක් චරිතයක් නිරූපණය කිරීමට එහා ගිය මානව අද්දැකීම්වල ගැඹුරු උත්තර ස්පර්ශ කරන කලාත්මක ප්‍රකාශනයකි. ඔහු සැම විටම තමන්ට හිමිවන චරිතය තමාගේම ජීවිතයේ කොටසක් බවට පත්කර ගනිමින් නරඹන්නාට එය සංවේදනය කිරීමට සලස්වන අසමසම හැකියාවකින් හෙබි වර්තමාන ශ්‍රී ලාංකේය සිනමාවේ නොමැකෙන සලකුණක් තැබූ විශිෂ්ටයෙකි.

ශ්‍රී ලාංකේය සිනමාව වර්තමානය වන විට ගෝලීය සිනමා ප්‍රජාව අතර යම්තාක් දුරකට අවධානය දිනා ගැනීමට සමත් වී තිබේ. මෙම පිබිදීම පසුපස සිටින ප්‍රබලම කලාකරුවන් අතරට අසමසම රංගන හැකියාවකින් හෙබි මහේන්ද්‍ර පෙරේරා නම් ප්‍රතිභාපූර්ණ රංගන ශිල්පියා නිසැකවම අයත් වේ. ඔහුගේ රංගන විලාසය, චරිතයකට අසීමිතව පිවිසීමේ හැකියාව සහ එයට ජීවය දීමේ ප්‍රතිභාව සමකාලීන සිනමාවේ ගමන් මගට මහත් ශක්තියක් වී තිබේ. මහේන්ද්‍ර පෙරේරා නම් වූ කලාකරුවාගේ රංගනයේ සුවිශේෂම ලක්ෂණය වනුයේ ස්වාභාවිකත්වයයි. ඔහු කිසිදු කෘත්‍රිම භාවයකින් තොරව චරිතය හා සමවැදී චරිතයට පණ පොවයි. චරිතයේ වේදනාව, සතුට, කෝපය හෝ අසරණකම නරඹන්නාට තමන්ගේම අද්දැකීමක් සේ දැනෙනුයේ ඔහුගේ රංගනයේ ඇති සත්‍යවාදී බව හෙයිනි. ජීවිතයේ හමුවන පුද්ගලයන් සේ දැනෙනුයේ එම චරිත මගින් සමාජයේ සැබෑ පැතිකඩ නිරූපණය වන බැවිනි. මෙයින් අධ්‍යක්ෂකවරයාට

අවශ්‍ය අයුරින්ම, චරිතය පිළිබඳ සම්පූර්ණ අවබෝධයකින් යුතුව එයට ජීවය දීමට ඔහු සතු වන සුවිශේෂ හැකියාව කියාපානු ලැබේ.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා චරිතාංග රංගන ශිල්පියෙකු ලෙස හැඳින්වීම වඩාත් නිවැරදිය. ඔහු කිසිවිටෙකත් එකම ආකාරයේ චරිතවලට කොටු නොවීය. ගම්බද දුගී පුද්ගලයාගේ සිට නාගරික උගත් බුද්ධිමතා දක්වාත් දුෂ්ටයාගේ සිට සාන්තුවරයා දක්වාත් ඕනෑම චරිතයකට අනුගතවීමට පුදුමාකාර හැකියාවක් ඔහු සතුව ඇත. චරිතයක සංකීර්ණත්වයේ ස්ථරයන් සහ එහි ගැබ්වී ඇති සියුම් හැඟීම් පවා ප්‍රේක්ෂකයා වෙත මනාව සමීප කිරීමට ඔහු සමත් වී ඇත. ඉර හඳ, අක්ෂරය, භූමිකා වැනි චිත්‍රපටවල ඔහුගේ රංගනයන් ඊට කදිම නිදසුන් සපයනු ලැබේ. මෙම චිත්‍රපට මගින් සමාජයේ විවිධ පැතිකඩයන්හි ජීවත්වන මිනිසුන්ගේ අභ්‍යන්තර ගැටුම් සහ බාහිර අරගල මනාව නිරූපණය කර ඇත.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා සිය රංගන දිවිය පුරාම සමාජ යථාර්ථය සහ මිනිස් ජීවිතයේ සංකීර්ණ ස්වභාවය ගැඹුරින් නිරූපණය කරන තාත්වික චිත්‍රපට රැසකට දායක වී ඇත. ඔහුගේ රංගන පරාසය චරිතවල අභ්‍යන්තර ගැටුම්, මානසික තත්ත්වයන් සහ සමාජයේ බලපෑම් නිවැරදිව ප්‍රේක්ෂකයා වෙත සමීප කරලීමට සමත් වී ඇත. ප්‍රසන්න විතානගේ අධ්‍යක්ෂණය කළ පුරහඳ කළුවර (2010) චිත්‍රපටය යුද්ධයෙන් බැට කෑ සමාජයක මිනිසුන්ගේ ජීවිතවලට යුද්ධය බලපාන ආකාරය තාත්විකව නිරූපණය කරයි. මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ගම්මුලාදෑනියකු ලෙස මෙම චිත්‍රපටයේ කළ රංගනය චරිතයක අසරණකම සහ යථාර්ථය ප්‍රේක්ෂකයාට සමීප කළ විශිෂ්ට අවස්ථාවකි. මේජර් ජෙනරාල් ජානක පෙරේරාගේ ජීවිත කතාව පාදක කරගත් ගාමිණී (2011) චිත්‍රපටයෙන් යුද්ධයේ බිහිසුණු බව සහ වීරත්වය විදහා දක්වනු ලැබේ.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ රංගනය යුද බිමේ දැඩි පීඩනයට ලක්වූ චරිතයක මානසිකත්වය, ශක්තිය සහ සත්‍යවාදී බව නිරූපණය කළ ආකාරය ප්‍රශස්ත වේ.

ප්‍රසන්න විතානගේ අධ්‍යක්ෂණය කළ පාරාදීසේ (2023) චිත්‍රපටය මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ නවතම නිර්මාණ අතරට එක්වන අතර එයද තාත්වික හා ගැඹුරු චරිත නිරූපණයකට ඉඩ සලසන චිත්‍රපටයක් ලෙස හඳුන්වා දිය හැකිය. 2006 වසරේ සරසවිය සම්මාන උලෙළේදී ''රන්දිය දහර" චිත්‍රපටය වෙනුවෙන් හොඳම සහාය නළුවාට හිමි සම්මානය දිනා ගැනීම ඔහුගේ රංගන දිවියේ ප්‍රධාන සන්ධිස්ථානයක් විය. ජනාධිපති සිනමා සම්මාන උලෙළේදී ''අසනි වර්ෂා" චිත්‍රපටය වෙනුවෙන් හොඳම සහාය නළුවාට හිමි සම්මානය දිනා ගැනීමෙන් ඔහුගේ රංගනයේ විශිෂ්ටත්වය තවදුරටත් තහවුරු විය.

2017 වසරේ පැවති 19 වැනි ජනාධිපති සම්මාන උලෙළේදී ''28" චිත්‍රපටය වෙනුවෙන් හොඳම නළුවාට හිමි සම්මානය දිනා ගැනීම ඔහුගේ රංගන දිවියේ සෙසු ජයග්‍රහණයකි. ප්‍රසන්න ජයකොඩි මහතා අධ්‍යක්ෂණය කළ මෙම චිත්‍රපටයේ ඔහුගේ රංගනය මනුෂ්‍ය ස්වභාවයේ සංකීර්ණ පැතිකඩ අතිශය තාත්විකව නිරූපණය කළ අතර එම රංගන කෞශල්‍යය ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සහ විචාරකයන්ගේ ප්‍රසාදය දිනා ගැනීමට සමත් විය.

2022 වසරේ වියට්නාමයේ හැනොයි ජාත්‍යන්තර සිනමා සම්මාන උලෙළේදී ''මාරියා" චිත්‍රපටය සඳහා හොඳම නළුවාට හිමි සම්මානය හිමි කර ගැනීම මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ ජාත්‍යන්තර කීර්තිය තවදුරටත් ඉහළ නැංවූ සිදුවීමකි. මෙම චිත්‍රපටයේ රංගන දායකත්වය වෙනුවෙන් නළුවන් කිහිප දෙනෙකුටම සම්මාන හිමිවීම සුවිශේෂත්වයකි.

"Paradise" (පාරාදීසය) චිත්‍රපටයේ රංගනය වෙනුවෙන්ද හොඳම සහාය නළුවාට හිමි සම්මානය සඳහා නිර්දේශ වී තිබේ. ප්‍රසන්න විතානගේ අධ්‍යක්ෂණය කළ මෙම ශ්‍රී ලංකා-ඉන්දීය හවුල් නිෂ්පාදනය ලංකාවේ ආර්ථික අර්බුදය පසුබිම් කරගත් ගැඹුරු අර්ථයක් ලබාදෙන චිත්‍රපටයකි. මෙම චිත්‍රපටය බුසාන් ජාත්‍යන්තර සිනමා උලෙළේදී කිම් ජිසියොක් සම්මානය දිනාගත් අතර, ලාස් පාල්මාස් ඩි ග්‍රාන් කැනරියා ජාත්‍යන්තර සිනමා උලෙළේදී ප්‍රේක්ෂක ජූරි සම්මානය දිනා ගැනීමෙන් එහි අන්තර්ජාතික පිළිගැනීම තහවුරු විය.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරාගේ මෙම ජයග්‍රහණ, ඔහුගේ අපරිමිත කැපවීමට, චරිතයකට ආවේශවීමේ ප්‍රතිභාවට සහ සිනමාව කෙරෙහි ඇති සුවිශේෂ ආදරයට මනා සාක්ෂි සපයයි. ඔහු හුදෙක් සම්මානලාභී නළුවෙකුට එහා ගිය ශ්‍රී ලාංකේය සිනමාවට අත්‍යවශ්‍ය වන අනාගත පරපුරට ආදර්ශයක් වන විශිෂ්ටතම කලාකරුවෙකු ලෙස පෙන්වාදීම නිවැරදිය.

මෙම චිත්‍රපට මගින් පෙනී යන්නේ මහේන්ද්‍ර පෙරේරා තිරය මත චරිත නිරූපණය කරනුයේ හුදෙක් රංගනය උදෙසා පමණක් නොව, එම චරිත මගින් සමාජයට යම් පණිවිඩයක් ලබාදීමටත්, මිනිස් සමාජයේ යථාර්ථය කලාත්මකව ඉදිරිපත් කිරීමටත් වන බවයි. ඔහුගේ සෑම රංගනයක්ම ප්‍රේක්ෂකයාට චරිතය සමඟ බද්ධ වීමටත් වේදනාව, සතුට සහ අරගල තමන්ගේම අද්දැකීම් ලෙස විඳීමටත් අවස්ථාව සලසා දේ.

සමකාලීන ශ්‍රී ලාංකේය සිනමාව නව මාවතක් සොයා යන මේ අවධියේ මහේන්ද්‍ර පෙරේරා නම් ප්‍රතිභාපූර්ණ රංගන ශිල්පියාගේ දායකත්වය රන් අකුරින් ලියැවෙන පරිච්ඡේදයක් බඳුය. ඔහුගේ රංගනය හුදෙක්

චරිතයකට පණ පෙවීමක් නොව මානව අද්දැකීම්වල සත්‍ය ස්වභාවය තිරය මතට කැඳවාගෙන එන ගැඹුරු කලා ප්‍රකාශනයකි. ඔහු සැමවිටම තමාට හිමිවන චරිතය තමාගේම ජීවිතයේ කොටසක් බවට පත් පත්කර ගනිමින් නරඹන්නාට එය සංවේදනය කිරීමට සලස්වන අසමසම හැකියාවකින් හෙබි වර්තමාන සිනමාවේ නොමැකෙන සලකුණක් තැබූ විශිෂ්ටයෙකි.

මහේන්ද්‍රයන් නවක අධ්‍යක්ෂකවරුන්ට සහ රංගන ශිල්පීන්ට ආදර්ශයක් සහ ශක්තියක් වන අතර ඔවුන්ගේ නිර්මාණවලට නව ජීවයක් ලබාදීමටත් සමත් වේ. ඔහුගේ රංගනය සිනමා කෘතියකට ගුණාත්මක භාවයක් එක් කරන ප්‍රධාන සාධකයකි. මහේන්ද්‍ර පෙරේරා යනු හුදෙක් නළුවෙකුට එහා ගිය සමකාලීන සිනමාවේ ප්‍රබල කණුවක් බඳු පුද්ගලයෙකි. ඔහුගේ රංගන හැකියාව, නිර්මාණශීලීත්වය සහ චරිතයට කැපවීමේ ගුණයද ශ්‍රී ලාංකේය සිනමාවට අනාගතයේදී පවා අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් වනු නොඅනුමානය.

සමකාලීන කලා මාධ්‍ය දෙකක සුසංයෝගය: ශ්‍රී ලාංකේය සිංහල සිනමාව සහ චිත්‍රකතාව ඇසුරින් තුලනාත්මක විමසීමක්

සුප්‍රි සමරසිංහ

සිනමාව හා චිත්‍රකතා යන කලා මාධ්‍ය දෙකම බිහිවූයේ දහනව වැනි සියවස අගභාගයේ දී ය. සමකාලීන කලා මාධ්‍ය දෙකක් වූ සිනමාව හා චිත්‍රකතාව එකිනෙකට පෝෂණය වෙමින් වර්ධනය වූ බව එම මාධ්‍ය දෙකෙහි ඉතිහාසය විමසීමෙන් නිරීක්ෂණය කළ හැකි ය. එසේ ම සිනමාව බිහිවන්නට ඡායාරූපය පිළිබඳ අධ්‍යයන හා ඊටත් වඩා වැඩි ප්‍රමාණයකින් රූපය පිළිබඳ නැතිනම් චිත්‍රකලාව පිළිබඳ අධ්‍යයන මුල් වන්නට ඇතැයි යන්නට හේතු සාධක ඉතිහාසයෙන් මතුකර ගත හැකි ය.

> **''ඡායාරූප ශිල්පයේ උපත සරලව විමසීමකට ලක් කළහොත් එයට ප්‍රධාන වශයෙන් පසුබිම සැපයූයේ චිත්‍ර ශිල්පය බව අප හොඳින් දන්නා කරුණකි. චිත්‍ර ශිල්පයේත් ඡායාරූප ශිල්පයේත් කවරදාකවත් ම සිඳී බිඳී නොයන සම්බන්ධයක් දැකිය හැකි ය. එසේම ඒ දෙකෙහි ම ආවේණික ගුණාංග ද ඇත" (ලංකා කැමරා).**

''සිනමා කලාවේ රූප නිර්මාණය" මැයෙන් මංජුසාව සඟරාවට ලිපියක් සම්පාදනය කරන චන්දන සිල්වා (මෙම අදහස තවදුරටත් වර්ධනය කොට චන්දන සිල්වා ලියූ ලිපියක් ''සිනමා රූපය" මැයෙන් චිත්‍රපට මාධ්‍යය - 1994 සගරාවේ පළ වී ඇත.) පෙන්වා දෙන්නේ ආදිතම මිනිසා තමාගේ ඇසට ලක්වන විශාල දර්ශන තලයක් තම වාසස්ථාන වූ ගල්ගුහා බිත්ති මත සීමිත තලයක රැඳවීමට පුහුණු වීම හා සමගාමීව ක්‍රමයෙන් චිත්‍රකලාව දියුණු වූ බව

යි. චිත්‍රකතාවේ පදනම වූ රූප රාමු මගින් කතාවක් කීමේ මූලික අවස්ථාවට මග සැකසෙන්නේ ද මේ ආදි කාලීන ගුහා සිතුවම් කලාවේ වර්ධනයත් සමග ය. චන්දන සිල්වා තවදුරටත් සඳහන් කරන්නේ ආලෝකය හා අඳුර දැක්වීම, රූප රිද්මය ආදි චිත්‍රයකින් ප්‍රකාශ කරන අදහස ප්‍රබල කිරීම සඳහා අවශ්‍ය මූලික නියමයන් කලාකරුවන් විසින් ප්‍රගුණ කළ බව ය.

> **''ඉහත කී චිත්‍ර කලාව සම්බන්ධ මූලික නියමයන් පසුව බිහිවූ ඡායාරූප කලාවට ද, ඉන් අනතුරුව සිනමා කලාවට ද පොදු කරුණු බවට පත් විය. නිශ්චල ඡායාරූපයක හෝ සිනමා රූප රාමුවක අදහස් ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා ඉහත කී සරල නියමයන් පදනම් වේ. ඊට අමතරව සිනමා කලාවට හා සිනමා රූප නිර්මාණයට අවශ්‍ය කැමරා, කාච පටල පට සම්බන්ධ වූ සිනමාවට පමණක් ආවේනික නියමයන් රාශියක් ද බිහිවිය" (මංජුසාව, 1977 ජූලි).**

සිනමාව ශ්‍රව්‍ය-දෘශ්‍ය මාධ්‍යයක් ලෙස ද, චිත්‍රකතාව දෘශ්‍ය මාධ්‍යයක් ලෙස ද හඳුනාගන්නට හැකි වුව ද චිත්‍රකතාව යනු ශ්‍රව්‍ය කොටස නිහඬ කර වූ ශ්‍රව්‍ය-දෘශ්‍ය මාධ්‍යයක් තරමට ම ළංවන මාධ්‍යයකි. චිත්‍රකතාකරුවා සිය රූපය මුල් කොටගත් මාධ්‍යයේ හඬ කොටස පාඨකයා වෙත ගෙන යන්නේ භාෂාව උපයෝගී කොටගෙන ය. පසුබිමින් ඇසෙන ශබ්ද හා මිනිස් කටහඬවල් පාඨකයාට සංජානනය වන්නට සලස්වන්නේ දෘශ්‍ය කොටසින්ම යඃ ඒ අක්ෂර හා හඬ සංකේත යොදා ගනිමිනි.

රූපය හා ශබ්දය මුල්කොටගත් සිනමාව, නවකතාව, නාට්‍යය, ගුවන්විදුලිය හා පුවත්පත (මෙයට ඡායාරූප කලාව ද, චිත්‍රකලාව ද ඇතුළත් විය යුතු ය) යන කලා මාධ්‍ය අතර අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් සම්බන්ධතාවක් පවතින බව සිහිපත්

කරන මහගම සේකර ඒ හැම කලාමාධ්‍යකින් ම ඉටු විය යුතු මූලික කරුණ මිනිස් සිතිවිලි කළඹා හැඟීම් උද්දීපනය කිරීම බව අවධාරණය කරයි (තුංමංහංදිය, තිර රචනය). ලෙස්ලි බොතේජු මහගම සේකර සමග කළ සාකච්ඡාවක දී (දූතයා සඟරාව සඳහා) චිත්‍රකලාව හා සිනමාව යන දෘෂ්ටිගෝචර කලා මාධ්‍ය දෙකට ම පොදු ආවේණික ලක්ෂණ ඇති බව පිළිගනිමින්, චිත්‍ර ශිල්පියෙකුට දෘෂ්ටිගෝචර රූප මැනවින් සකස් කිරීමට පහසු බව සඳහන් කර ඇත (තුංමංහංදිය, තිර රචනය).

සමකාලීන මාධ්‍ය දෙකක් වුව ද සිනමාවට සාපේක්ෂ ව චිත්‍රකතාව වර්ධනය වූයේ මන්දගාමීව බව එම මාධ්‍ය දෙකෙහි ප්‍රගතිය සැසඳීමෙන් නිරීක්ෂණය කළ හැකි ය. චිත්‍රයට චලනය ද (සිනමාව චලන චිත්‍රය ලෙස හඳුන්වයි) චලන චිත්‍රයට හඬ ද මුසු කරමින් කතානාද යුගය කරා ශීඝ්‍රයෙන් වර්ධනය වූ සිනමා මාධ්‍යය චිත්‍රකතාව පසුකරමින් ''විසිවන සියවසේ කලාව" බවට පත් වූයේ ඉතා කෙටි කලකිනි.

සිනමාවේ මූලික අවධිය - නිහඬ චලන චිත්‍රය

සියවස් කිහිපයක අත්හදා බැලීම් ගණනාවක ප්‍රතිඵලයක් ලෙස නිහඬ චලන චිත්‍රයේ ආරම්භය සිදුවූයේ 19වැනි සියවස අග භාගයේ දී ය. ''තාක්ෂණික මෙවලම් අතර ඇති වූ තරගකාරී වාතාවරණයක් නිසා තනි තනි ව පෙට්ටිවලට ඇස තබා නරඹන චලන රූප 'තිරයක් මත' දී වැඩි පිරිසකට එකවර නරඹන්නට හැකිවීමෙන් නිහඬ චිත්‍රපටයේ ආරම්භක අවධියට එළඹුණි. 1895 දෙසැම්බර් 28 දින මුල් වරට චලන රූප හෙවත් චිත්‍රපට, තිරයක් මත දී මහජනතාව නැරඹූ දිනය ලෙස ඉතිහාස ගත විය" (චලන චිත්‍රයේ කතාව).

සිනමාව යනු චලන චිත්‍රය පාදක කොට බිහි වූ කලාවකි. චලන චිත්‍රය බිහි වූයේ 'දෘෂ්ටියේ අඛණ්ඩතාව' (Theory of the Persistence of Vision) නමැති භෞතික විද්‍යා සිද්ධාන්තය අනුව ය (තිස්ස අබේසේකර, චිත්‍රපට මාධ්‍යය). චලන චිත්‍රය ලොවට හඳුන්වාදීමේ පුරෝගාමීන් වන්නේ ඇමරිකාවේ එඩිසන් හා ප්‍රංශයේ ලුමියර්ට ය. සිනමාවේ මූලික පදනම සංස්කරණය යි. සංස්කරණයේ මූලික සිද්ධාන්තය ඡේදනය හා රූපරාමු සකස් කිරීම යි.

ලෝක සිනමාවේ මුල් අවධියේ දී විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතු සිනමාකරුවන් කිහිපදෙනෙකු හා සිනමා නිර්මාණ කිහිපයක් වෙයි.

කතාන්දර කීමේ කලාව සිනමාවෙන් මුල්වරට ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ජෝජ් මෙලීස් විසිනි. ඔහුගේ සමකාලීන සිනමාකරුවා ඇමරිකන් ජාතික එඩ්වින් එස්. පෝටර් සිනමා සංස්කරණ කලාවේ පියා ලෙස හඳුන්වයි. කතා වස්තුවක් ගොඩනගා ගෙන කළ පළමු චිත්‍රපටය ලෙස පෝටර් ගේ The Geat Train Robbory වාර්තා වෙයි (චලන චිත්‍රයේ කතාව).

සිනමාවේ කාලිදාසයන් ඇමරිකානු ජාතික ඩේවිඩ් වෝක් ග්‍රිපිත් නම්, එහි භරතමුනි වන්නේ රුසියානු ජාතික සර්ගෙයි අයිසන්ස්ටයින් බව තිස්ස අබේසේකර හඳුන්වයි (චිත්‍රපට මාධ්‍යය). ඇමරිකන් නිහඬ සිනමා ලොවේ මහා සිනමාකරුවා වූ ග්‍රිපිත්ගේ විශිෂ්ටතම නිර්මාණය Birth of a Nation ලෙස සැලකේ. සංස්කරණයේ මොන්ටාජ් ශිල්ප ක්‍රමය අයිසන්ස්ටයින්ගේ හඳුන්වා දීමකි. ඔහුගේ ''බැටල්ෂිප් පොටෙම්කින්'' (1925) නිහඬ යුගයේ බිහිවූ ශ්‍රේෂ්ඨ නිර්මාණයකි.

චිත්‍රකතාවේ මූලික අවධිය - අඛණ්ඩ කථන කලාව

ආදී මානවයා ඇඳි ගුහා චිත්‍ර, බිතුසිතුවම් ඔස්සේ වර්ධනය වූ අඛණ්ඩ කථන කාලාවේ තවත් එක් කඩඉමක් ලෙස චිත්‍රකතාව හැඳින්විය හැකි ය. එය චිත්‍රකලාවේ මෙන් ම කාටූන් කලාවේ ද වර්ධනීය අවස්ථාවක් වෙයි. බටහිර පුවත්පත් ඇසුරින් බිහි වූ චිත්‍රකතා මාධ්‍යය හේතුකොටගෙන දේශීය චිත්‍රකතා සම්ප්‍රදාය වර්ධනය වූ බැව් විද්වත්හු පෙන්වා දෙති. එය දේශීය චිත්‍රකතා ඉතිහාසය විමසීමේ දී පිළිගත හැකි මතයක් බව සනාථ වෙයි. කෙසේ වෙතත් ලෝකයේ මෙන් ම ලංකාවේ ද පැරණිතම චිත්‍රකතාකරුවා වන්නේ ලෙන් තුළ තම සිතැඟි හා අද්දැකීම් සිතුවම් කළ ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයා ය. ක්‍රි.ව. 1879 දී මුලින් ම සොයාගත් ආදී ශිලා යුගයට අයත් ස්පාඤ්ඤයේ ඇල්ටමීරා ගුහා චිත්‍ර, 1941 දී සොයා ගන්නා ලද ප්‍රංශයේ ලැස්කෝ ගුහාවේ ඇක්සියල් ගැලරියේ සීලිමේ සත්ව රූප ඒ බව සනාථ කරයි.

චිත්‍රකතාව නූතන කලාවක් සේ සැලකුණත් එයට ස්වරූපයෙන් සමීප යැයි සිතිය හැකි චිත්‍ර මගින් කතාන්දර කීමේ කලාවක් අතීතයේ පටන් ම අපට උරුම වී තිබුණි. ගැමි මුහුණුවරක් ගත් මෙම සාම්ප්‍රදායික චිත්‍ර (කථා) කලාව 'අඛණ්ඩ කථන කලාව' ලෙසට වත්මන් යුගයේ විද්වතුන්ගේ අවධානයට යොමු වී තිබේ (චිත්‍රකතාවේ සමාජ මුහුණුවර). ලංකාවේ ලෙන් විහාර බිතුසිතුවම් නිර්මාණය කර ඇත්තේ ද ජාතක කතා යොදා ගෙන ඉහත සඳහන් කළ අඛණ්ඩ කථන කලාව අනුගමනය කිරීමෙනි.

සිනමාවෙන් හා චිත්‍රකතාවෙන් කතාන්දර කීම

"චිත්‍රපට භාෂාව හා එහි වියරණය බිහි කිරීමට පුරෝගාමීන් වූවෝ පවා එක් අතකින් කතන්තර කියන්නෝ

වූහ. එයට හේතු ද විය. ග්‍රිපිත්ට බෙහෙවින් බලපෑ සාහිත්‍යකරුවන් අතර චාල්ස් ඩිකන්ස් වැනි නවකතාකාරයෝ ද වූහ. නවකතා කලාවෙහි කාලය හා අවකාශය බෙහෙවින් පුළුල් ව පැතිර ඇත්තකි. එහි ද කතාව, චරිත, ඒ චරිත හැසිරෙන සමාජ පසුබිම ආදි වශයෙන් පුළුල් ව පැතිර ගත් චිත්‍රයක් වෙයි. නවකතාවේ විකාශනය වූ මෙම ගුණාංග ග්‍රිපිත් ද වෘත්තාන්ත සිනමාකරණය උදෙසා ඉවහල් කර ගත් ආකාරය දැකිය හැකිය" (ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් ලේඛන නාමාවලිය). තිස්ස අබේසේකර ''සිනෙසිත්" සඟරාවේ (1985 අංක 3) ''ප්‍රබන්ධ සාහිත්‍යය සිනමා මාධ්‍යයට" යන ලිපියෙන් සාකච්ඡා කරන මේ කරුණ චිත්‍රකතාවට ද අදාළ කර ගත හැකි ය. ''ප්‍රබන්ධ සාහිත්‍යය හා සිනමාව අතර එක එල්ලේ ම මා දකින පොදු ලක්ෂණය තමා ඒ මාධ්‍යයන් දෙකට ම මුල් වන්නේ කතාවක් හෙවත් වෘතාන්තයක් වීම." චිත්‍රකතාව හා සිනමාව අතර ඇත්තේ වෙනසක් නොව සමීප බවකි. දෙක ම රූපය හා වෘතාන්තය මූලික කරගත් මාධ්‍ය දෙකකි.

චිත්‍රකතා මාධ්‍යයේ ආරම්භය

චිත්‍රකතා මාධ්‍යය ප්‍රචලිත වීමට පෙර යුගයේ සිට ම පුවත්පත්හි කාටූන් පළ කිරීම දක්නට ලැබුණි. චිත්‍රකතා මාධ්‍යය නැතිනම් Comics Strip ඇමරිකානු පුවත්පත් අතර ඇති වූ තරගකාරී වාතාවරණයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස පුවත්පත්වල පළ කිරීම කෙරෙහි අවධානය යොමු වුයේ 19වැනි සියවස අග භාගයේ දී ම ය.

''ජෝශප් පුලිස්ටර්ගේ නිව්යෝර්ක් වර්ල්ඩ් පුවත්පතේ මුල් වරට 1894 දී නූතන චිත්‍රකතාවලට සමාන අංග ලක්ෂණ සහිතව, ඩවුන් හෝගන්ස් ඇලී (හෙවත් හෝගන්ස් පටුමගෙහි දී) නම් විකට චිත්‍රකතා තීරුව පළ කිරීම අරඹන ලදී. රිචඩ් අවුට්කෝල් නම් චිත්‍ර ශිල්පියාගේ නිර්මාණයක් වූ එම චිත්‍රකතා තීරුවේ ප්‍රධාන චරිතය වූයේ යෙලෝකිඩ් නමින්

හැඳින්වූ චරිතය යි. එම චිත්‍රකතාව වඩාත් ජනප්‍රිය වූයේ 'යෙලෝකිඩ්' නමිනි" (චිත්‍රකතාවේ සමාජ මුහුණුවර).

සිනමාව හා චිත්‍රකතාව අතර සුසංයෝගය කිහිප ආකාරයකින් සිදු වී ඇති බව එම මාධ්‍ය දෙකෙහි ඉතිහාසය අධ්‍යයනය කළ විට පැහැදිලි වෙයි. ලෝක සිනමාවේ හා චිත්‍රකතාවේ අද්දැකීම් පුළුල් ලෙස සාකච්ඡා කළ හැකි වන්නේ වෙන ම නිබන්ධයකිනි. එහෙත් අපගේ මාතෘකාවට එළඹීමට ප්‍රවේශයක් ලෙස ඒ පිළිබඳව කෙටියෙන් හෝ සඳහන් කළ යුතු ව ඇත.

''නූතන චිත්‍රකතා මාධ්‍යය මුද්‍රිත සන්නිවේදන මාධ්‍යය අභිභවා විද්‍යුත් සන්නිවේදන ධාරාවට ද සම්ප්‍රාප්ත වී සිටී. කාටුන් චිත්‍රපටය බිහිවීම චිත්‍රකතා මාධ්‍යයේ උපරිම අවධියට එළැඹීමකි. නව අදහස් ජනනය හා සාම්ප්‍රදායික ආකල්පවලින් බැහැරවීම වැනි දේ වඩාත් ප්‍රබල අන්දමකට කාටූන් චිත්‍රපටවල ක්‍රියාකාරී රූපරාමු මගින් සිදු කළ හැකිය" (චිත්‍රකතාවේ සමාජ මුහුණුවර).

කාටූන් චිත්‍රපට

ලෝකයේ ඉතා ජනප්‍රිය කාටූන් චිත්‍රපට හා රූපවාහිනී කතා මාලා සඳහා පාදක වූයේ පළමු ව චිත්‍රකතා පොත් ලෙස නිර්මාණය වූ කාටූන් චිත්‍රකතා ය. ඩොනල්ඩ් ඩක්, මිකීමවුස්, ප්ලෑෂ් ගෝර්ඩන්, ස්පයිඩර් මෑන්, බැට් මෑන්, සුපර් මෑන්, X-මෑන්, අයන් මෑන් ,ඉන්ක්‍රෙඩිබල් හල්ක්, ටිංටිං, ඇස්ටරික්ස් වැනි චරිත මුලින් ම බිහි වූයේ චිත්‍රකතා මාධ්‍යයෙනි. 1929 දී ''හෙල් ෆෝස්ටර්" විසින් චිත්‍රණය කළ එඩ්ගා රයිස් බරෝස්ගේ ''ටාසන්" ජනප්‍රිය චිත්‍රකතා සම්ප්‍රදායක මූලාරම්භයක් සේ සැලකිය හැකි ය. ඒ සම්ප්‍රදාය අනුව යමින් ලංකාවේ පළමු චිත්‍රකතාව වූ ''නීලා", ''මේඝ" වැනි චිත්‍රකතා රාශියක් බිහි විය. ''ඇස්ටරික්ස්" සහ ''ටිංටිං" යනු

ලෝකයේ ඉතා ම ජනප්‍රිය කටූන් කතා මාලා දෙකකි. ලංකාවේ ද ජනප්‍රිය චිත්‍රකතා පොත් පෙළකි. එසේ ම රූපවාහිනී කතා මාලාවකි. හඬ කැවූ එම කාටූන් කතා ලංකාවේ රූපවාහිනියේ ප්‍රදර්ශනය කරන ලදුව ඉතා ජනප්‍රිය විය.

ප්‍රංශයේ ජීවත් වූ කාටූන් කතා රචකයෙකු වූ රෙනේ ගොසින්නි (Rene Goscinny) හා කාටූන් චිත්‍ර ශිල්පියෙකු වූ ඇල්බර්ටෝ උදර්සෝ (Alberto Aleandro Uderzo) 1959 වසරේ දී ප්‍රංශයේ සති අන්ත සඟරාවක් වූ "Pilothe" මංගල කලාපය වෙනුවෙන් Asterix කාටූන් කතා මාලාව නිර්මාණය කරති. භාෂා සිය ගණනකට පරිවර්තනය වී ඇති ඇස්ටරික්ස් කාටූන් කතා පෙළ, කාටූන් චිත්‍රපට බොහෝ ගණනකට පාදක වී ඇත. ටිං ටිං මුලින් ම පළ වූයේ 1929 වසරේ දී බෙල්ජියමේ බ්‍රසල්ස් නුවර පුවත්පතක චිත්‍රකතාවක් ලෙස ය. Le vingtieme siecle පුවත්පතේ ළමා අතිරේකයේ පළ වූ ටිං ටිං චිත්‍රකතාවේ නිර්මාණ ශිල්පියා වූයේ බෙල්ජියම් ජාතික 'ජෝජස් රෙමී' (Georges Prosper Remi) ය. එහෙත් ඔහු ප්‍රචලිත වුණේ 'හර්ජ්' (Herge) යන නමිනි. භාෂා සිය ගණනාවකට පරිවර්තනය වී ඇති ටිං ටිං කාටූන් කතා පොත් පෙළ 2011 දී සිනමාවට නැගෙන්නේ ලෝ ප්‍රකට සිනමාකරුවකු වූ 'ස්ටීවන් ස්පිල්බර්ග්' අතිනි. (Stan Lee) (Jack Kirby)

''හල්ක්'' චිත්‍රකතාව මුලින් ම පළ වූයේ 1962 ඇමරිකානු මාර්වල් කොමික් ප්‍රකාශනවල ය. එහි නිර්මාණකරුවන් වන්නේ කාටූන් රචක ස්ටෑන් ලී (Stan Lee) සහ කටූන් චිත්‍රශිල්පී ජැක් කිර්බි (Jack Kirby) යන දෙදෙනා ය. පසුව සිනමාවට නැගුණු හල්ක් චරිතය ඉතා ජනප්‍රිය විය. 1976 දී නවයුගයේ පළ වූ බන්ධුල හරිශ්චන්ද්‍රගේ

චිත්‍රකතාවක් වූ ''සද්දන්ත" හල්ක් චරිතය ඇසුරින් ගොඩනගන ලද්දකි.

සිංහල කාටූන් චිත්‍රපට

ලෝකයේ මෙන් ම ලංකාවේ ද චිත්‍රකතාව බිහිවන්නට පෙර පැවතියේ පුවත්පත්වල පළ වූ කාටූන් චිත්‍රකතා තීරු ය. එහෙත් ලංකාවේ කාටූන් චිත්‍රපට පිළිබඳ ව ඇත්තේ ඉතා කෙටි ඉතිහාසයකි. කාටූන් ඇතුළත් පළමු චිත්‍රපටය වූ ''එකමත් එක රටක" (1958) සිරිසේන විමලවීරගේ අධ්‍යක්ෂණයකි. එහි කාටූන් නිර්මාණය කර ඇත්තේ දයා කරුණාරත්න විසිනි.

ගිවන්ත අර්ථසාද්ගේ ''දුටුගැමුණු" පළමු කාටූන් චිත්‍රපටය (1979) යි. මෙරට පළමු වර්ණ කාටූන් පුළුල් තිර චිත්‍රපටය ලෙස වාර්තා වන්නේ ගිවන්ත අර්ථසාද් හා දිනේෂ් ප්‍රියසාද් අධ්‍යක්ෂණය කළ ''මහදැන මුත්තයි ගෝලයො රොත්තයි" (2001) චිත්‍රපටය යි. චානක පෙරේරා අධ්‍යක්ෂණය කළ ''ගජමෑන්" (2023) ලංකාවේ පළමු ත්‍රිමාණ සජීවීකරණ කාටූන් චිත්‍රපටය යි. එම චිත්‍රපටයට පාදක වූයේ සතුට පුවත්පතින් බිහි වූ කැමිලස් පෙරේරාගේ ''ගජමෑන්" චිත්‍රකතා කාටූන් චරිතය යි. එවැනි පසුබිමක හිඳ ශ්‍රී ලාංකේය සිනමාව හා චිත්‍රකතාව වෙතට යොමු වූ විට ප්‍රස්තුත මාතෘකාව වන ''සිනමාවේ සහ චිත්‍රකතාවේ සුසංයෝගය" පුළුල් ව සාකච්ඡා කළ හැකි වනු ඇත.

ශ්‍රී ලාංකේය කතා නාද සිනමා යුගය

ශ්‍රී ලාංකේය වෘත්තාන්ත සිංහල චිත්‍රපටයේ නිහඬ යුගය ඇරඹෙන්නේ 1925 වසරේ දී නූර්භායි නිෂ්පාදනය කළ, ගුප්තා අධ්‍යක්ෂණය කළ ''රාජකීය වික්‍රමය නොහොත් ශාන්තා" චිත්‍රපටයෙනි. කතා නාද යුගයේ ආරම්භය සනිටුහන්

වන්නේ 1947 ජනවාරි මස 21 වැනි දින ''කඩවුණු පොරොන්දුව" තිරගත වීමත් සමග ය. ''කඩවුණු පොරොන්දුව" චිත්‍රපටය එස්. එම්. නායගම්ගේ නිෂ්පාදනයකි. එහි අධ්‍යක්ෂකවරයා ජ්‍යෝතිෂ් සිං ලෙස සඳහන් වෙයි. කෙසේ වෙතත් දේශීය සිනමාවේ ආරම්භය ලෙස සැලකිය හැකි වන්නේ 1936 මැයි 19 වැනි දා ''පළිගැනීම" නම් නිහඬ චිත්‍රපටය තිරගත කළ දිනය යි. එය නිෂ්පාදනය සහ අධ්‍යක්ෂණය කළේ ඩබ්ලිව්. දොන් එඩ්වඩ් විසිනි (මූලාශ්‍රයඃ ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා වංශය).

ශ්‍රී ලාංකේය චිත්‍රකතාවේ ආරම්භය

ශ්‍රී ලාංකේය චිත්‍රකතාවේ ආරම්භය ලෙස සැලකෙන්නේ 1951 ඔක්තෝබර් මස 28 වැනි දින ජී. ඇස්. ප්‍රනාන්දුගේ ''නීලා" චිත්‍රකතාව ඉරිදා ලංකාදීපයේ පළ වූ දිනය යි. පෙර සඳහන් කළ පරිදි ''නීලා'' චිත්‍රකතාව ටාසන් කතා ආරේ චිත්‍රකතාවක් බැවින් ඊට බටහිර ටාසන් කතා සම්ප්‍රදායේ ආභාසය ලැබෙන්නට ඇතැයි නිගමනය කළ හැකි ය.

පළමු සිංහල චිත්‍රකතා පත්‍රය වූ ''සතුට" බිහි වූයේ 1972 අගෝස්තු මස 29 වැනි දා ලේක්හවුස් ප්‍රකාශනයක් ලෙස ය. සතුට මංගල කලාපයට කතුවරයා තබන ''රූප මගින් අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේ මාධ්‍යය ආදී යුගයෙහි පටන් පැවැත ආ නමුදු චිත්‍රකතා කලාව අද තරම් මානව සංස්කෘතියෙහි ඉතා තදින් පැතිර ගිය යුගයක් තවත් නැති තරම්" යන සටහනින් හැඟී යන්නේ රූප මගින් කතාන්දර කීමේ කලාවේ ලෝක ප්‍රවණතාව පිළිබඳ වැටහීමක් ඒ වන විට කතුවරයාට තිබූ බව යි.

මේ අනුව ''සතුට'' පුවත්පතේ මුල් කලාප කිහිපයෙන් අපට චිත්‍රකතාව හා සිනමාව අතර සබැඳියාව

මතු කර ගත හැකි ය. එක් අතකින් සාහිත්‍යය ස්පර්ශ කරන 'සතුටෙහි' චිත්‍රකතා අනෙක් අතින් සිනමාව වෙතට ළං වෙයි. අධ්‍යක්ෂක ම චිත්‍රකතාවට නංවන ''සැණකෙළිය'' චිත්‍රපට කතාව සතුටෙහි පළ කෙරෙන්නේ හර්බඩ් රංජිත් පීරිස්ගේ චිත්‍ර නිර්මාණයෙනි. ''ජේම්ස් බොන්ඩ් ලංකාවට එයි'' යනුවෙන් පූර්ව දැන්වීමක් එහි පළ කරන්නේ චිත්‍රකතාවට සිනමාගමනය පිළිබඳ ඉඟිකිරීමක් ලෙස ය. ඒ අනුව ඉයන් ප්ලෙමින්ගේ ''ඩොක්ටර් නෝ'' රහස් පරීක්ෂක කතාව සතුටෙහි පළ වෙයි. ''සිනමාව තුළ සිනමාව'' නමැති විශේෂාංගයට පාදක වී ඇත්තේ චිත්‍රපට දර්ශන කැමරාගත කිරීමේ දී මුහුණ දුන් සිද්ධීන් ය. ''සෆර්'' නම් හින්දි චිත්‍රපට කතාව ඇසුරින් රූප රාමු සහිත ව ''සංසාර ගමනේ'' නමින් චිත්‍රකතාවක් ද සතුටෙහි පළ විය. පාඨක අදහස් තීරයට පාඨකයෙකු සිය සතුට ප්‍රකාශ කරමින් ලියා ඇත්තේ ''සතුට කියවීම චිත්‍රපටයක් නැරඹුවා හා සමාන බව යි'' (මූලාශ්‍රයඃ සතුට මංගල කලාපය).

පුවත්පත් කලාවේදියෙකු මෙන් ම විශාරදයෙකු වන එච්. ඒ. ජේ. හුලුගල්ල මහතා චිත්‍රකතාව හා ශ්‍රව්‍ය-දෘශ්‍ය මාධ්‍යයේ සමාන බව පිළිබඳ ''සතුට'' දෙවන කලාපයට මෙසේ අදහස් දක්වා ඇත. ''දියුණු රටවල අද බලවත් ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් බවට පත්ව ඇති 'රූපවාහිනිය'ට සමාන කළ හැකි ප්‍රකාශනයක් ලෙස 'සතුට' හැඳින්වීම නිවැරදි ය'යි මම සිතමි. වත්මන් යුගයේ ආධ්‍යාපනික කටයුතු පවා කෙරෙනුයේ මෙවැනි දෘශ්‍ය-රූප මාධ්‍ය උපයෝගී කර ගැනීමෙනි.''

සතුටෙහි පළ වූ, සිනමාරූපී ලක්ෂණ සහිත ව ජනක රත්නායක විසින් සම්පාදනය කරන ලද ''අත්තික්කා මල්'' චිත්‍රකතාවට පාදක වී ඇත්තේ ඩෙස්මන්ඩ් බැග්ලී 1963 දී ලියූ 'ද ගෝල්ඩන් කීල්' නවකතාව යි. මෙම චිත්‍රකතාවේ පුළුල් දර්ශන තලවලින් සමන්විත රූප රාමු ක්‍රියාදාම

චිත්‍රපටයකට සමාන ය. භූමි හා සාගර දර්ශන මෙන් ම ගොඩනැගිලිවල පිහිටීම ද විවිධ කෝණවලින් ඇඳ ඇත.

සිනමාව කාටූන් කලාවෙන් හා චිත්‍රකතාවෙන් පෝෂණය වීම ආරම්භ වූ අයුරු ලෝක සිනමාව දෙසට යොමු වීමෙන් අපි පැහැදිලි කර ගතිමු. දේශීය සිනමාව ආරම්භ වන්නේ බී. ඒ. ඩබ්ලිව් ජයමාන්නගේ වේදිකා නාට්‍යයක් වූ ''කඩවුණු පොරොන්දුව" තිරයට ගෙන ඒමෙනි. එතැන් පටන් අපේ සිනමාව විවිධ අයුරින් පෝෂණය වී ඇත. ඒ, ප්‍රබන්ධ සාහිත්‍යය (කැලෑ හඳ, ගම් පෙරළිය, තුංමංහංදිය), ගුවන්විදුලි නාට්‍යය (කුරුලු බැද්ද, මුවන් පැලැස්ස, මොනර තැන්න, වජිරා), වේදිකා නාට්‍යය (බක්මහ දීගේ) යන කලා මාධ්‍යවලින් හා සත්‍ය කතාවලින් (සිරිපාල සහ රන්මැණිකා, යකඩයා, දඩයම), ඉතිහාස කතාවලින්, ජාතක කතාවලින් යනාදි වශයෙනි. චිත්‍රකතාව, සිනමාව පෝෂණය කරන කලා මාධ්‍ය ලැයිස්තුවට ඇතුළු වන්නේ හැත්තෑව දශකය මුල දී ය.

සිනමාවට නැගුණු සිංහල චිත්‍රකතා

හැත්තෑව දශකයෙන් ආරම්භ වී අනූව දශකය දක්වා චිත්‍රකතා සිනමාවට නැගීමේ ප්‍රවණතාවක් පැවැති අතර, වැඩි ම චිත්‍රකතා ප්‍රමාණයක් එනම්, චිත්‍රකතා 20ක් පාදක කොටගෙන චිත්‍රපට නිෂ්පාදනය කරන ලද්දේ අසූව දශකයේ ය. එම කාල වකවානුව සිංහල චිත්‍රකතාවේ ජනප්‍රිය ම අවධිය බව සඳහන් කළ යුතු ය.

ශ්‍රී ලාංකේය සිංහල සිනමාවට නැගුණු පළමු චිත්‍රකතාව ලෙස සැලකෙන්නේ දයා රාජපක්ෂගේ ''වානරයෝ" චිත්‍රකතාව යි. ''චිත්‍රකතාව සිංහල සිනමාවට පුරුදු කළ ශිල්පියා ලෙස ද දයා රාජපක්ෂට ප්‍රමුඛ ස්ථානයක් හිමි වේ'' (චිත්‍රකතාවේ සමාජ මුහුණුවර). සිනමාවට නැගුණු වැඩි ම චිත්‍රකතා ප්‍රමාණය නිර්මාණය කළේ ද ඔහු ය.

චිත්‍රකතා ප්‍රමාණය 11කි. එහෙත් ''වානරයෝ" සිනමාවට නැගෙන්නට පෙර නිර්මාණය වූ චිත්‍රපට දෙකක් පිළිබඳ ව මෙහි දී සටහන් කළ යුතු ව ඇත. ඒවා හා චිත්‍රකතා අතර සම්බන්ධයක් පැවතුණත්, එම චිත්‍රපට දෙක චිත්‍රකතා ඇසුරින් සිනමාවට නැගුණු පළමු චිත්‍රපට ලෙස පිළිගත හැකි ද යන්න ගැටලු සහගත ය.

1971 වසරේ දී තිරගත වූ ''මහහේනේ රීරි යකා" කිත්සිරි නිහාල් ජයසිංහගේ අධ්‍යක්ෂණයකි. එස්. ඩබ්. ආර්. ඩී. බණ්ඩාරනායක අගමැතිතුමා 1953 දී ලියූ ඉංග්‍රීසි කෙටි කතාවක් (Horror of the Mahahena) ඇසුරින් නිපදවූ එය ඩ්‍රැකිව්ලා වර්ගයේ චිත්‍රපටයකි. ඒ නමින් ම ඔහුගේ චිත්‍රකතාවක් සුසිල් ප්‍රේමරත්නගේ චිත්‍රයෙන් ඉරිදා ලංකාදීපයේ පළ වූයේ 1953 වසරේ දී ය. එක ම වසරක දී චිත්‍රකතාවට කලින් ඉංග්‍රීසි කතාව පළ වී තිබෙන නිසා චිත්‍රපටය සඳහා පාදක වී ඇත්තේ ඉංග්‍රීසි කතාව ද නැතහොත් චිත්‍රකතාව ද යන්න පැහැදිලි නැත.

''සැණකෙළිය" චිත්‍රපටය විමලදාස පෙරේරා හා හර්බට් රංජිත් පීරිස් අතින් අධ්‍යක්ෂණය වීමට පෙර, එහි චිත්‍රපට කතාව ''සතුට'' පුවත්පතේ 1972.08.29 දින සිට පළ කරන්නේ වෙනස් ආකාරයක අද්දැකීමක් පාඨකයා වෙතට ගෙන එමිනි. එනම් ''අධ්‍යක්ෂක ම චිත්‍රකතාවට නංවන සැණකෙළිය චිත්‍රපටය'' ලෙස හඳුන්වා දෙමිනි. චිත්‍රපටය තිරගත වන්නේ 1974 නොවැම්බර් මස සිට ය. ඒ අනුව චිත්‍රපටය නිෂ්පාදනය කිරීමේ පූර්ව සූදානමක් හෝ 1972 අගෝස්තු වන විට තිබෙන්නට ඇත. එය චිත්‍රකතාව චිත්‍රපටයට නැගීමක් නොව, චිත්‍රපට කතාව චිත්‍රකතාවට නැගීමක් ලෙස හැඳින්විය යුතු ය.

නවකතාව - සිනමාවට හා චිත්‍රකතාවට

ඇතැම් නවකතා පාදක කරගෙන චිත්‍රකතා හා චිත්‍රපට යන දෙයාකාරයේ ම නිර්මාණ බිහි වී ඇත. සිංහල නවකතා පළමු ව චිත්‍රකතාවට නැගී, පසුව සිනමාවට නැගුණු අවස්ථා ද හමු වෙයි. එහෙත් පෙර සඳහන් කළ පරිදි ඒ සිනමා නිර්මාණ චිත්‍රකතාවෙන් නිර්මාණය වූ බව හෝ එසේ නොමැති බව විමසීමකින් තොරව නිගමනය කළ නොහැකි ය.

''නයනා'' චිත්‍රපටය 1976 වසරේ දී එච්. ඊ. ජයසිංහගේ අධ්‍යක්ෂණයෙන් නිර්මාණය වෙයි. ''නයනා'' ටී. බී. ඉලංගරත්නගේ නවකතාවකි. ''නයනා'' නවකතාව ඇසුරෙන් බන්ධුල හරිශ්චන්ද්‍ර නිර්මාණය කළ ''නයනා'' චිත්‍රකතාව සිළුමිණ පුවත්පතේ පළ කෙරෙන්නේ 1971 වසරේ දී ය. මාර්ටින් වික්‍රමසිංහගේ ''මඩොල් දූව'' යොවුන් නවකතාව (1947) පදනම් කරගෙන ධර්මසිරි ගමගේ විසින් සකස් කරන ලද ''මඩොල් දූව'' චිත්‍රකතාව ශ්‍රී ලංකාදීපයේ පළ වූයේ ජී. ඇස්. ප්‍රනාන්දුගේ චිත්‍ර නිර්මාණයෙනි. ඒ 1971.02.02 වැනි දින සිට සතිපතා කොටස් වශයෙනි. නවකතාව ඇසුරින් බිහි කළ ''මඩොල් දූව'' චිත්‍රපටය (1976) අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද්දේ ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් විසිනි. 1972 දී ''විලේජ් ඉන් ද ජංගල්'' සිළිඳු නමින් චිත්‍රකතාවක් සතුටෙහි පළ වෙයි. 1949 දී ඒ. පී. ගුණරත්න අතින් ''බැද්දේගම'' නමින් සිංහලයට පරිවර්තනය වී ඇති ලෙනාඩ් වුල්ෆ්ගේ ''විලේජ් ඉන් ද ජන්ගල්'' 1981 වසරේ දී ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිසි අතින් සිනමාවට නැගෙයි. ''මා ආලය කළ තරුණිය'' (1933) ඩී. වී. සෙනෙවිරත්නගේ නවකතාවකි. එය 1959 දී සිරිසේන විමලවීර අතින් සිනමාවට නැගෙයි. තලංගම ජයසිංහගේ චිත්‍රකතාවක් ලෙස 1969 දී ජනතා පුවත්පතේ පළ වෙයි.

පහත දැක්වෙන්නේ චිත්‍රකතා පාදක කොට ගෙන නිෂ්පාදනය වූ චිත්‍රපට නාමාවලිය යි (සමහර චිත්‍රකතා සිනමාවට නැගී ඇත්තේ වෙනත් නමකිනි. එවැනි අවස්ථාවල දී ඒ බව වරහන් තුළ දක්වා ඇත.). චිත්‍රකතාව පළ වූ පුවත්පත, චිත්‍රකතාව, චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂකවරයාගේ නම සහ චිත්‍රපටය තිරගත වූ වසර පිළිවෙළින් සඳහන් කර ඇත).

දයා රාජපක්ෂගේ චිත්‍රකතා

සියලු ම චිත්‍රකතාවල කතා සංකල්පය හා දෙබස් ඔහුගේ ම ය.

1. සිළුමිණ - ''වානරයෝ" (සරත්චන්ද්‍ර හේරත් - 1976)
2. සරසවිය - ''හුලවාලි" (ඩබ්. ඒ. බී. ද සිල්වා - 1976)
3. සිළුමිණ - ''අනුපමා" (සුනිල් ආරියරත්න - 1978)
4. සතුට - ''රක්තා" (ගාමිණී හේවාවිතාරණ -1980)
5. සරසවිය - ''තවලම" (ලාල් පෙරේරා -1981)
6. සරසවිය - ''බාඳුරා මල්" (ගාමිණී ෆොන්සේක - 1981)
7. සිළුමිණ - ''සක්විති සුවය" (ගාමිණී ෆොන්සේක - 1982)
8. මධුර - ''නිළියකට පෙම් කළෙමි" (සිරි කුලරත්න - 1983)
9. සරසවිය - ''සුබෝධා" (සිරි කුලරත්න - 1983)
10. සිළුමිණ - ''නිවන් දක්නා ජාති දක්වා" (සෝමවීර බෝපිටිය - 1984)
11. සිළුමිණ - ''අහිමි දඩමං" (ඩැනී ඩබ්ලිව් පතිරණ - 1992)

- ❖ (වෙද හාමුදුරුවෝ සහ ගිනිබත් කිරීටය සිනමාවට නැගීමේ උත්සාහයක් ගෙන තිබුණ ද එය ව්‍යර්ථ වී ඇත.)

- දයා රාජපක්ෂ සිනමා තිර රචනයට ද ප්‍රවිෂ්ට වී ඇති අතර ''සසර චේතනා" සහ ''සුරදූතියෝ" යන සිනමාපටවල සිනමා තිර රචනය ඔහුගේ ය.

ජනක රත්නායකගේ චිත්‍රකතා

1. සතුට - ''කබලෙන් ලිපට" (චිත්‍රපටයඃ සුගන්ධි, දයානන්ද රොඩ්රිගෝ - 1979)

2. සරසවිය - ''සාරංග" (ගාමිණී හේවාවිතාරණ - 1981)

3. මධුර - ''යළි පිපුණු මලක්" (ඇන්ටන් ග්‍රෙගරි - 1983)

4. සතුට - ''සුසීමා" (රොහාන් වැලිවිට - 2011)

1989 දී රොහාන් වැලිවිට විසින් ම සුසීමා චිත්‍රකතාව ඇසුරින් ටෙලිනාට්‍යයක් ද නිර්මාණය කර ඇත.

බන්ධුල හරිශ්චන්ද්‍රගේ චිත්‍රකතා (කතා රචනයඃ සෝමවීර සේනානායක)

1. සිළුමිණ - ''සත්වෙනි දවස" (හේමසිරි සෙල්ලප්පෙරුම - 1981)
2. සතුට - ''තනි තරුව" (රත්නවීර ද සිල්වා - 1982)
3. සිළුමිණ - ''පෙතිගෝමර" (සිරි කුලරත්න - 1982)
4. සිළුමිණ - ''සෙනෙහසක කඳුළු" (හේමසිරි සෙල්ලප්පෙරුම - 1983)

පී. වික්‍රමනායකගේ චිත්‍රකතා

1. මධුර - ''චන්දීරා" (ඩැනී ඩබ්ලිව් පතිරණ - 1983)

2. සතුට - ''බට්ටී" (දයානන්ද ජයවර්ධන - 1984)

(බට්ටී ටෙලිනාට්‍යයකට ද නැගුණි.)

තලන්ගම ජයසිංහගේ චිත්‍රකතා

1. දිනමිණ - ''ලොකු තාත්තා" (කතාවː ධර්මසිරි ගමගේ) (කේ. ඩී. දයානන්ද - 1983)

2. සතුට - ''වියරු මුහුද" (කතාවː වජිර ජයනෙත්ති) (චිත්‍රපටයː සප්ත කන්‍යා) (එච්. ඩී. ප්‍රේමරත්න - 1993)

උදයකාන්ත වර්ණසූරියගේ චිත්‍රකතා

1. මධුර - ''කරදිය වළල්ල" (සිරිල් වික්‍රමගේ -1985)
2. ප්‍රාර්ථනා - ''අහසෙ තරුයි මුහුදෙ මඩයි" (චිත්‍රපටයː ළඳුනි ඔබ දෙවඟනකි) (ජයන්ත දාස් පෙරේරා - 1994)
3. සතුට - ''එක මලක පෙති'' (චිත්‍රපටයː මහමෙර උසට) (උදයකාන්ත වර්ණසූරිය - 1997)
4. හිතවත - ''යකඩ පිහාටු" (උදයකාන්ත වර්ණසූරිය- 2003)
5. සතුට - ''පරසතු උයන" (චිත්‍රපටයː රෝස වසන්තය) (උදයකාන්ත වර්ණසූරිය- 2002)
6. සිත්තර - සරත් කවිරත්නගේ ''හිතට වහල් වීම්" (චිත්‍රපටයː සිටුකුමරියෝ) (විජය ධර්ම ශ්‍රී - 1981)
7. මධුර - අනුර විජේවර්ධනගේ ''කැලෑ කෙල්ල" (බර්නාර්ඩ්

රෙජිනෝල්ඩ් -1987)

8. සුරතුර - ආතර් යූ අමරසේන ලියූ සුසිල් ප්‍රේමරත්න ඇඳි ''ගෝරිං" (චිත්‍රපටයඃ රිදී තැල්ල) (සිරි කුලරත්න- 1981)

9. සිත්තර - සුමතිපාල- ජෝතිපාලගේ ''වැල්ලේ තැනූ මාලිගා" (ෂර්ලි පී. විජේරත්න- 1994)

10. සිත්තර - චන්ද්‍රරත්න මාපිටිගමගේ ''සමන් විලේ නෙළුම් මලක්" (චිත්‍රපටයඃ නෙළුම් සහ සමන්මලී) (චන්ද්‍රරත්න මාපිටිගම - 1993)

11. චිත්‍රමිත්‍ර - ජයසේකර අපොන්සු ඇඳි ''ආවර්ජනා" (චිත්‍රපටයඃ රෑ රූ) (ජයසේකර අපොන්සු - 1999)

12. ලංකාදීපය - සුසිල් ප්‍රේමරත්න ඇඳි ''සාහසිකයෝ" (චිත්‍රපටයඃ අබිරහස) (ලෙනින් මොරායස් - 1971)

13. නළුව - නෙලුම් රත්නායකගේ (කතාවඃ මු. අරුක්ගොඩ) ''චන්නයි කෙල්ලො දෙන්නයි" (මු. අරුක්ගොඩ- 1985)

චිත්‍රකතාවේ සිනමාගමනයට සමාන්තර ව ටෙලිනාට්‍යයාගමනය ද සිදු විය. සුසීමා, කොරටුවෙ ගෙදර, බට්ටි, ඉතිං ඊට පස්සෙ, සකිසඳ එළියස් ආදි චිත්‍රකතා කිහිපයක් ටෙලිනාට්‍ය ලෙස ද නිර්මාණය වී ප්‍රේක්ෂකයන් අතර ඉතා ජනප්‍රිය විය.

පාඨක ප්‍රතිචාර හා ඇගයීම්

චිත්‍රකතා ජනප්‍රිය වුව ද ඒවා සිනමාවට නැගුණු පසු එම සිනමාපට කෙරෙහි ලැබුණු ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර යම් ඉහළ

මට්ටමක තිබුණ ද, විචාරක ප්‍රතිචාර හා ඇගයීම පැවතී ඇත්තේ පහළ මට්ටමක ය. ''බොහොමයක් චිත්‍රකතාවල ජීවගුණය වඩාත් ප්‍රබල මාධ්‍යයක් වූ සිනමාවෙන් ගිලිහී ඇති බව දැකිය හැකි ය" (චිත්‍රකතාවේ සමාජ මුහුණුවර) යනුවෙන් දයා රාජපක්ෂ චිත්‍රකතා සම්බන්ධයෙන් කියා ඇති නමුදු එය සමස්ත නිර්මාණාවලිය සම්බන්ධයෙන් ද සත්‍ය විය හැකි ය. මෙරට සිනමා සම්මාන උලෙළවල දී චිත්‍රකතා සිනමාව ඇගයීමට ලක්වූ අවස්ථා විරල වීමෙන් ඒ බව තහවුරු වෙයි. කෙසේ වෙතත් යම් මට්ටමක ඇගයීමකට එම චිත්‍රපට ලක්වී ඇති බව සිනමා සම්මාන ඉතිහාසයෙන් පෙනෙයි (මූලාශ්‍රය: ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා වංශය).

වසර ගණනාවක් සරසවි සම්මාන උලෙළේ දී පාඨක ඡන්දයෙන් තෝරාගත් චිත්‍රපට අතරට චිත්‍රකතාව පාදක කොට නිර්මාණය වූ චිත්‍රපට ඇතුළත් වී තිබුණි. ඒවා නම්,

- (1981) රක්තා (7වන ස්ථානය, පාඨක ඡන්ද 15,066)
- (1982) සත්වැනි දවස (2වන ස්ථානය, පාඨක ඡන්ද 12,881), රිදී තැල්ල (7වන ස්ථානය, පාඨක ඡන්ද 7,676)
- (1983) සක්විති සුවය (4වන ස්ථානය, පාඨක ඡන්ද 7,154)
- (1984) ලොකු තාත්තා (2වන ස්ථානය, පාඨක ඡන්ද 6,235), චන්දීරා (7වන ස්ථානය, පාඨක ඡන්ද 3,667)
- (1985) බට්ටි (7වන ස්ථානය, පාඨක ඡන්ද 3,555)
- (1993) (අහිමි දඩමං-හොඳම වේෂ නිරූපණය)
- 1994 වසරේ දී ජනප්‍රිය චිත්‍රපට 7 අතරට ''සප්ත කන්‍යා'' තේරී තිබුණු අතර, හොඳ ම නළුවා ඇතුළු සම්මාන 6ක් ඊට හිමි විය.
- 2002 වසරේ දී ''රෝස වසන්තේ'' ජනප්‍රිය චිත්‍රපටය වූ අතර කුසලතා සම්මානයක් ද හිමි විය.

ජනාධිපති සම්මාන උලෙළේ දී 1982 වසරේ දක්ෂතම ගීත රචනා සම්මානය බාඳුරා මල් චිත්‍රපටයට ද, තවලම, බාඳුරා මල් හා සත්වෙනි දවස යන චිත්‍රපටවලට රංගන කුසලතා සම්මාන ද, 1994 වසරේ සප්ත කන්‍යා චිත්‍රපටයට සම්මාන 5ක් ද හිමි විය.

- ❖ 1994 වසරේ ස්වර්ණ සංඛ සිනමා සම්මාන උලෙළේ දී සප්ත කන්‍යා චිත්‍රපටයට හොඳ ම තිර රචනය ඇතුළු සම්මාන තුනක් හිමි විය.
- ❖ ජාත්‍යන්තර සිනමා උලෙළවල දී සම්මානයට පාත්‍ර වූ අවස්ථා දෙකක් හමු වෙයි.
- ❖ 1981 වසරේ මැලේසියාවේ පැවැති 27 වැනි ආසියානු සිනමා උලෙළේ දී වාණිජ අංශයේ හොඳ ම චිත්‍රපටය ලෙස සම්මානයට පාත්‍ර වූයේ හේමසිරි සෙල්ලප්පෙරුමගේ 'සත්වෙනි දවස' යි (මූලාශ්‍රයඃ ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා වංශය).

අන්තර් ජාතික කතෝලික සිනමා සංවිධානයේ ලංකා පර්ෂදයේ මෙහෙයවීමෙන් පැවති චිත්‍රපට උලෙළේ දී උසස් ම තිර වස්තු නිර්මාණය සඳහා පිදෙන සම්මානය 'හුලවාලි' චිත්‍රපටය උදෙසා දයා රාජපක්ෂට පිරිනමා තිබුණි (මූලාශ්‍රයඃ සිත්සර, 1977.03.03).

චිත්‍රකතා පොත්

පනහ දශකයේ දී ලොව පුරා පැතිර ගිය චිත්‍රකතා පොත්වල පළ වූයේ වීර, ක්‍රියාදාම, සාපරාධී හා ත්‍රාසජනක කතා ය. එම බලපෑම ලාංකේය චිත්‍රකතා පොත් නිෂ්පාදනයට ද බලපා ඇත. ''50වන හා 60වන දශකයන්හි දී චිත්‍රකතා මාධ්‍යය ලැබූ ජනප්‍රියත්වය නිසා ඒවා පොත් වශයෙන් පළ කිරීමට ද ප්‍රකාශකයන් උනන්දු වී තිබේ'' (චිත්‍රකතාවේ සමාජ මුහුණුවර). මුල් ම චිත්‍රකතා පොත වූයේ සුසිල් ප්‍රේමරත්නගේ

''රන් දූපත" චිත්‍රකතා පොත යි. ඉන්පසු ව ඩ්‍රැකිව්ලා, ඩ්‍රැකිව්ලාගේ මනාලියෝ, එළොවින් ආ රූපිකාව, අයන් මෑන්, ජේම්ස් බංඩා, කැලෑ රජා ආදි තවත් චිත්‍රකතා පොත් රාශියක් පළ කර ඇත. රහස් පරීක්ෂක කතා හා ඩ්‍රැකිව්ලා කතා රචනා කළ ඩීමන් ආනන්දගේ කතා චිත්‍රකතා පොත් ලෙස පළ වී ඇත. ඔහු කතා රචනා කළේ බටහිර චිත්‍රපට නරඹා ඒ අනුවය යන්න ප්‍රචලිත ව පවතින අදහසකි.

ලංකාවේ චිත්‍රකතාව ජනප්‍රිය වීමට බලපෑ ප්‍රධාන ධාරාව චිත්‍රකතා පුවත්පත් බව අවිවාදිත ය. චිත්‍රකතා පුවත්පත් විවිධාකාරයෙන් සිනමාව හා සම්බන්ධ වූ ආකාරය චිත්‍රකතා පුවත්පත් ඉතිහාසය විමසීමේ දී මතුකර ගත හැකි ය. ඒ පිළිබඳ ලුහුඬින් හෝ විමසිය යුතු ය.

ලංකාවේ ප්‍රථම ''චිත්‍රපට චිත්‍රකතා පත්තරය" ලෙස හඳුන්වා තිබෙන "නළුව" චිත්‍රකතා පුවත්පත පළ කිරීම ආරම්භ වූයේ 1978 ජනවාරි 25 වැනි දා සිට ය. සිනමාවට ද නැගුණු ජනප්‍රිය ගුවන්විදුලි නාට්‍ය දෙකක් වන 'මුවන් පැලැස්ස' හා 'මොනර තැන්න' කතා දෙක චිත්‍රකතා ලෙස පළ කර ඇත. ධර්ම ශ්‍රී මුණසිංහගේ කතාව චිත්‍රකතාවට නගා ඇත්තේ දයා කරුණාරත්න විසිනි. 'නළුවෙහි' මුල් කවර නළු-නිළියන්ගේ ඡායාරූපවලින් සරසා ඇති අතර, 'එන්නයි කෙල්ලො දෙන්නයි', 'ගැහැනියක්', 'මල් කැකුළු', 'සිටිපතුල', 'සමන්මලී' වැනි චිත්‍රපට කතා ඇසුරින් ඇඳි චිත්‍රකතා එහි පළ කර ඇත.

ඉරිදා, දිනපතා සහ විශේෂාංග පුවත්පත්වල චිත්‍රකතා පළ කිරීමේ සම්ප්‍රදාය අනුව යමින් හැත්තෑව, අසූව දශකවල සිනමා ප්‍රකාශනවල ද චිත්‍රකතා පළ කිරීමේ ප්‍රවණතාවක් දක්නට ලැබෙයි.

- ❖ සරසවිය පුවත්පතේ: දයා රාජපක්ෂගේ ''බාඳුරා මල්'', ''තවලම'', ''හුලවාලි'', ''සුබෝධා'', තලංගම ජයසිංහගේ ''පණට පණ'', ''ෂර්පා සහ ඉන්දු'', ජනක රත්නායකගේ ''සාරංගා''
- ❖ සුරතුර පුවත්පතේ: සුසිල් ප්‍රේමරත්නගේ ''ගෝරිං'', වටරැක ප්‍රේමදාසගේ ''පල්හොරු''
- ❖ සිත්සර පුවත්පතේ: සුමතිපාල - ජෝතිපාලගේ ''ප්‍රාර්ථනා මල් පිපිලා'', බලන්ගොඩ සරත්මධූගේ ''කෙල්ලෝ'', බන්ධුල හරිශ්චන්ද්‍රගේ ''හතයි තිහ'', ඔගස්ටින් ප්‍රනාන්දුගේ ''ජෝ'' යනාදි වශයෙන් සිනමා පුවත්පත්වල චිත්‍රකතා පළ වී ඇත.

සිනමාවේ නියැළුණු හා නියැළෙන කලාකරුවන් කිහිප දෙනෙකු මුල් අවධියේ දී චිත්‍රකතාවට සම්බන්ධ වී චිත්‍රකතා රචනයෙන් හා චිත්‍ර නිර්මාණයෙන් දායක වී ඇත. ජයන්ත චන්ද්‍රසිරි, ජැක්සන් ඇන්තනී, ජයසේකර අපොන්සු, උදයකාන්ත වර්ණසූරිය, ආතර් යූ අමරසේන, ශ්‍රියානි අමරසේන, කමල් අද්දරආරච්චි ඒ කලාකරුවන් අතුරෙන් කිහිපදෙනෙකි.

චිත්‍රකතාව සිනමාවට මෙන් ම දැන්වීම් කලාවට ද සම්බන්ධ වන අවස්ථාවකි ස්ටෝරි බෝඩ් නිර්මාණය. ''ස්ටෝරි බෝඩ්'' නැතිනම් ''කතන්දර පුවරු'' උපයෝගී කර ගනු ලබන්නේ වෙළඳ දැන්වීමක, චිත්‍රපටයක, ටෙලිනාට්‍යයක කතාව රූපවලට නැගීමට ය. එසේ 'ස්ටෝරි බෝඩ්' අඳිනු ලබන්නේ අධ්‍යක්ෂකවරයාගේ මනසෙහි මැවෙන රූපාවලිය රූපරාමු ලෙස නැතිනම් චිත්‍රකතාවක් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමට ය. මේ සඳහා උදාහරණයක් ලෙස මහගම සේකර විසින් ''තුංමංහංදිය'' තිර රචනයේ දී රූපරාමු උපයෝගී කරගත් ආකාරය දැක්විය හැකි ය. චිත්‍ර ශිල්පියෙකුට දෘෂ්ටිගෝචර

රූප මැනවින් සකස් කිරීමට පහසු බව ඔහු සඳහන් කර ඇත්තේ ඔහු ද චිත්‍ර ශිල්පියෙකු හෙයිනි (තුං.මං.හං.දිය තිර රචනය).

ජනප්‍රිය සිනමාව චිත්‍රකතාවට

80, 90 දශක වන විට බොහෝ චිත්‍රකතා නිර්මාණකරුවන් සිනමාගමනයක යෙදීම විශේෂයෙන් සැලකිය යුතු කරුණකි. බටහිර, හින්දි, දමිළ චිත්‍රපට අනුකරණය කරමින් විවිධ සිනමා ධාරාවන්ට අනුව බොහෝ චිත්‍රකතා නිර්මාණය කර ඇති බව ඒ වකවානුවේ චිත්‍රකතා පුවත්පත් විමසන විට පෙනෙයි. ඉතාමත් ජනප්‍රිය වාණිජ සිනමා ධාරාවන් වූ කොමාන්ඩෝ, රම්බෝ, යුදකතා, අද්භූත කතා, කරාටේ හා නින්ජා සටන් කතා, රහස් පරීක්ෂක කතා අභාසයට හෝ අනුකරණයට ගෙන චිත්‍රකතා නිර්මාණයට පෙලඹී ඇත. විශේෂයෙන් ම කැපී පෙනෙන්නේ අනුකරණාත්මක ලක්ෂණයි. ඉන් ඔබ්බට ගොස් බොහෝ චිත්‍රකතා නිර්මාණය සඳහා බටහිර චිත්‍රපට කතා ම පාදක කරගෙන ඇත. උදාහරණ ලෙස පී. ඒ. ලීලාරත්නගේ ''ට්‍රිගර්" (Fistful of Dollars), විල්බට් රණසිංහගේ ''සෙල්ලං සල්ලි" (For a few Dollars more), ඇන්ටන් බී. පෙරේරාගේ ''වියරු ආත්මය" (Friday the 13th), දයා රාජපක්ෂගේ ''රක්තා" (The Goat Horn) දැක්විය හැකි ය. බටහිර චිත්‍රපට පමණක් නොව හින්දි, දමිළ, මලයාලම් වැනි සිනමාව ද ලාංකේය චිත්‍රකතා ශිල්පීන්ගේ චිත්‍රකතාවලට තේමා වී ඇත. ඇන්ටන් බී. පෙරේරා බටහිර සිනමාරූපී ආරේ චිත්‍රකතා නිර්මාණය කළ චිත්‍රකතා ශිල්පියෙකු විය.

මේ නිබන්ධයෙන් සාකච්ඡා කරන ලද්දේ සිනමාවේ හා චිත්‍රකතාවේ පවතින පොදු ලක්ෂණ, ඒ එක් එක් මාධ්‍යය සතු ආවේණික ගුණාංග හා සිනමා-චිත්‍රකතා සුසංයෝගයෙන්

එකිනෙක පෝෂණය වූ ආකාරය යි. ''මේ මාධ්‍යය (චිත්‍රකතා මාධ්‍යය) සකස් කරලා තියෙන්නෙ චිත්‍ර කලාවෙත් සිනමා කලාවෙත් ඇතැම් ලක්ෂණ සංස්ලේෂණය කිරීමෙන්" (සාහිත්‍ය විචාර හා මාක්ස්වාදී විකට රූප). සිනමාව සහ චිත්‍රකතාව අතර වෙනස් වූ ලක්ෂණයක් ලෙස ''සජීවී චලන රූපවලින් පෝෂණය වූ රූපවාහිනිය, සිනමාව වැනි මාධ්‍ය තරම් ම චිත්‍රකතා මාධ්‍යය ක්‍රියාශීලී ගුණයෙන් ප්‍රබල නොවීම" (චිත්‍රකතාවේ සමාජ මුහුණුවර) දක්වා ඇත.

''රූප රාමු එකින් එක අතින් ඇඳීම සහ අඛණ්ඩ ව කතාව ඉදිරියට ගෙන යාම වැනි කරුණු (චිත්‍රපටයක මෙන්) සූක්ෂ්ම ආකාරයට නිමා කළ යුතු ව තිබීම හා රූපය හා වචන සංකලනයෙන් නිමවුණු චිත්‍රකතා රූපවාහිනිය, සිනමාව වැනි රූපය මුල්කොට ගත් විද්‍යුත් මාධ්‍යය සහ මුද්‍රිත මාධ්‍යය යන දෙක අතර සම්බන්ධතාවක් පෙන්නුම් කරන සමීප ඥාතියෙකු වැනි ය. ඉහත කී මාධ්‍ය දෙකට ම පොදු ලක්ෂණ චිත්‍රකතා මාධ්‍යයෙන් විද්‍යමාන වේ (චිත්‍රකතාවේ සමාජ මුහුණුවර).

චිත්‍රකතා පිළිබඳ සෘණාත්මක විචාර ද පළ වී ඇත. සිනමාව හා රූපවාහිනිය අප රටට හඳුන්වා දෙන අවස්ථාවේ ද මෙවැනි විවේචන එල්ල වූ බව සඳහන් කළ යුතු ය. ''මෙකල උණු කැවුම් මෙන් විකිණෙන චිත්‍රකතා සඟරා නිසා අනාගත පරම්පරාවලට සිදු විය හැකි බුද්ධි හානිය සුළුපටු නොවේ යැයි සිතමි. චිත්‍රකථා නම් සිතුවම් මගින් කියන කථාය. මේ වසංගතය ද අපට බෝ වූයේ ඇමරිකාවෙන් ය. ඇමෙරිකානු චිත්‍රපටිවලත්, රූපවාහිනී කථාවලත් එන චරිතවලට සමාන චරිත මේ චිත්‍රකතාවලට ඇතුළත් ය." ''චිත්‍රකථාවලින් කියවෙන්නේ බොළඳ නිස්සාර ප්‍රලාප ය. මධ්‍යම ගණයේ නවකථාවකින්වත් ලැබෙන විදියේ ආස්වාදයක් හෝ ජීවිත පරිඥානයත් මේ කථාවලින් නොලැබේ. ඒවා කියවා තේරුම් ගැනීමට වුවමනා වන්නේ

භාෂාව පිළිබඳ ඉතා අල්පමාත්‍රයක දැනුම පමණි" (ධර්මිෂ්ඨ සමාජය).

''රූප සහ දෙබස් වැනි ද්විත්ව ආකාරයේ සන්නිවේදන ලක්ෂණ හේතු කොට ගෙන වඩාත් ඉක්මනින් ජනතාව අතර ප්‍රචලිතවීම චිත්‍රකතා මාධ්‍යයේ දක්නට ලැබෙන විශේෂත්වයක් වූයේ ය" (චිත්‍රකතාවේ සමාජ මුහුණුවර). චිත්‍රකතාවේ අධ්‍යාපනික මුහුණුවර එසේ දක්වද්දී, සිනමාව ද ප්‍රබල අධ්‍යාපනික මාධ්‍යයක් බව සිහිපත් කළ යුතු ය." සිනමාවේ මූලික පදනම වූ රූපය ආධාරයෙන්, කුමන භාෂාවක් කතා කළ ද සාක්ෂරතාවක් නොමැති වුව ද එවැනි ජන සමූහයකට හොඳ අධ්‍යාපනයක් ලබා දීමට හැකි ය" (චලන චිත්‍රයේ කතාව).

ශ්‍රී ලාංකේය සාහිත්‍යය සිනමාවට නැගීමේ ප්‍රවණතාවට සාපේක්ෂ ව චිත්‍රකතාව සිනමාවට නැගීම එතරම් සාර්ථක නොවූ බව කිව හැකි ය. බොහොමයක් චිත්‍රකතාවල ජීව ගුණය වඩාත් ප්‍රබල මාධ්‍යයක් වූ සිනමාවෙන් ගිලිහී ඇතැයි යන දැඩි විවේචනය එල්ල වී ඇත්තේ එහෙයිනි. දෙස් විදෙස් සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යය ඇසුරින් ස්වතන්ත්‍ර චිත්‍රකතා රාශියක් නිර්මාණය කළ බන්ධුල හරිශ්චන්ද්‍රගේ ජනප්‍රිය චිත්‍රකතා කිහිපයක් පමණක් සිනමාවට නැගීම නැවත කල්පනා කළ යුතු කරුණකි. චිත්‍රකතා ශිල්පීන් අතින් නිර්මාණය වූ සාධනීය ලක්ෂණ පෙන්වන තවත් චිත්‍රකතා කිහිපයක් හෝ සිනමාවට නැගිය යුතු ව තිබූ බව මගේ අදහස යි.

චිත්‍රකතා සිනමාවට නැගීම ආරම්භ වූ අවධියට පසුකාලීන ව 1980 මැයි 15 දින පළ වූ දෙසතිය සඟරාවට ඩබ්. එම්. කේ. බණ්ඩාර සම්පාදනය කළ ''ජනප්‍රිය චිත්‍රකතා සිනමාව" යන ලිපියෙහි ඒ පිළිබඳ තත්කාලීන අදහස් අන්තර්ගත වෙයි. ''චිත්‍රකතාව හා සිංහල සිනමාව අතර සමීප

සම්බන්ධයක් ගොඩ නැංවෙමින් පවතී. ජනප්‍රිය වූ මොකක් හෝ කතාන්තරයක් තම අලුත් ම චිත්‍රපටය සඳහා තෝරා ගැනීම බොහෝ සිනමාකරුවන් අතර වසංගතයක් මෙන් පැතිර යාමට පටන් ගෙන ඇත." සිය පළමු චිත්‍රපටයට ''අනුපමා" චිත්‍රකතාව තෝරාගත් සුනිල් ආරියරත්න එම ලිපියෙහි මෙසේ අදහස් දක්වා ඇත. ''චිත්‍රකතා සිනමාවට නැගීමත් හින්දී ගීත තනු අනුකරණය කිරීමත් යන දෙකේ ම පැහැදිලි සම්බන්ධතාවක් පේනවා. ඒ වගේ ම චිත්‍රකතා සඳහාත් මේ වගේ වෙළඳ වටිනාකමක් මෑතක පටන් හිම්වෙලා තියෙනවා. උසස් සිනමා කෘතියක් බිහිවන්නට මූලික වන්නේ හොඳ කතා වස්තුවක්. උසස් ගණයේ චිත්‍රකතා බිහිවනවානම් ඒවා තිරයට ගෙන ඒමට නිෂ්පාදකවරුන් ඉදිරිපත් වේවි. එය සිනමාවේ මෙන් ම චිත්‍රකතාවේ වර්ධනයට හේතුවක් වේවි." චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂක විජය ධර්ම ශ්‍රීගේ අදහස ''උසස් ගණයේ චිත්‍රකතා දුර්ලභ බවත්, මාධ්‍ය දෙකේ සමාන අසමානතා අවබෝධ කරගෙන සිනමාවට උචිත වන ලෙස නිර්මාණ කළ යුතු බවත්" ය. ''චිත්‍රකතාව සහ සිනමාව පැහැදිලි සම්බන්ධතාවක් පවතින මාධ්‍ය දෙකක්. චිත්‍රකතාව සිනමාවට උපයෝගී කරගන්නා තවත් එක් අමුද්‍රව්‍යයක් පමණ යි. චිත්‍රකතාවක් වූ පමණින් එය සිනමාවට සුදුසු යැයි නිගමනය කිරීම අසීරු යි. චිත්‍රකතාවක් තිරනාටකයකට සකස් කිරීමේ දී, චිත්‍රකතා රචකයා සතුව සිනමාව හා තිර රචනය පිළබඳ අවබෝධය ඇත්නම් එයට එකම සුදුස්සා ඔහුම ය" යන අදහස ප්‍රකාශ කර ඇත්තේ චිත්‍රකතා රචක හා තිරනාටක රචක සෝමවීර සේනානායක විසිනි.

ආශ්‍රිත මූලාශ්‍රය

නිසිත වර්ණසූරිය, චලන චිත්‍රයේ කතාව, රජයේ මුද්‍රණ නීතිගත සංස්ථාව, 1990

නිසිත වර්ණසූරිය, චිත්‍රකතාවේ සමාජ මුහුණුවර, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10, 1992

නුවන් නයනජිත් කුමාර, ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා වංශය, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ, 2005

පියසේන වික්‍රමගේ, ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් - ලේඛන නාමාවලිය, ශ්‍රී ලංකා චිත්‍රපට සමිති සම්මේලනය, කොළඹ 07, 1981

මහගම සේකර, තුංමංහංදිය තිර රචනය, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10, 1993

ඩී.වී. සෙනෙවිරත්න, චිත්‍රපට කලාව, ඇම්. ඇම්. කරුණාරත්න සමාගම, මරදාන, 1958

එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, ධර්මිෂ්ඨ සමාජය, නිර්මල ප්‍රකාශන, කොළඹ 08, 1999

සුචරිත ගම්ලත්, සාහිත්‍ය විචාර හා මාක්ස්වාදී විකටරූප, රූපණ ප්‍රකාශකයෝ, බත්තරමුල්ල, 1991

චිත්‍රපට මාධ්‍යය, සංස්කාරක - ගාමිණී වේරගම, චිත්‍රපට අනුමණ්ඩලය, 1994

දෙසතිය, ජනප්‍රිය චිත්‍රකතා සිනමාව, ඩබ්. එම්. කේ. බණ්ඩාර, 1980 මැයි 15

ලංකා කැමරා, සිත්තර කෝණයෙන් ඡායාව රූපගත කිරීම, ප්‍රියන්ත අබේසුන්දර, 1998, වස්සාන කලාපය

සිනෙසිත් (1985 අංක 3) ''ප්‍රබන්ධ සාහිත්‍යය සිනමා මාධ්‍යයට, තිස්ස අබේසේකර

සිත්සර 1977.03.03

දෙසතිය, රිදී තිරයේ වංශ කතාව, සුනිල් මිහිඳුකුල, 1997 පෙබරවාරි 15

සතුට, සිත්තර, මධුර, සත්සිරි, දසුන, සුහද, හිතවත, ප්‍රාර්ථනා, නළුව, චිත්‍රමිත්‍ර ඇතුළු සිංහල චිත්‍රකතා පුවත්පත්, චිත්‍රකතා පොත්, සිනමා පුවත්පත්, ඉරිදා පුවත්පත්, දිනපතා පුවත්පත්.

සිංහල සිනමා කෘතිවලින් පිළිබිඹු වන සාම්ප්‍රදායික ග්‍රාමීය සමාජයෙහි ප්‍රචලිත ජනප්‍රවාද, ඇදහිලි හා විශ්වාස පිළිබඳ විමර්ශනයක්: බහුභූතයෝ, ස්පන්දන සහ කාල සිනමා නිර්මාණ ඇසුරින්

බී. ආර්. තාදිත

හැඳින්වීම

වර්ෂ 1949 තරම් මෑත අතීතයකට හිමිකම් කියනු ලබන ශ්‍රී ලංකාවේ සමාජ විද්‍යා විෂයයේ ඉතිහාසය ප්‍රධාන වශයෙන් ඇමෙරිකානු ආභාසයෙන් ගොඩනැගුණකි. එහිදී න්‍යායාත්මක ප්‍රවේශවලට පමණක් සීමා නොවෙමින් වඩාත් ප්‍රායෝගික පදනමක් ඔස්සේ සමාජ විද්‍යා විෂය ශ්‍රී ලංකා සමාජය තුළ පෝෂණය වන්නට විය. ඒ අනුව දෙස් විදෙස් සමාජ හා මානව විද්‍යාඥයින් බොහෝ දෙනෙකු ශ්‍රී ලාංකේය ග්‍රාමීය සමාජ ව්‍යුහය හා සංවිධානය (social structure and organization) පිළිබඳ අධ්‍යයනය කරන්නට විය. Brayan Rayan 1953, Relf Peris 1966, E.R.leach 1961, Noor Yalman 1967, Gananath Obesekara 1967, Paul Alexander 1970, Jonathen Spencer 1990 ඒ අතර ප්‍රධාන ලෙස හඳුනාගත හැකිය. බොහෝ අධ්‍යයන සාම්ප්‍රදායික සිංහල ගැමි සමාජය කේන්ද්‍ර කර ගනිමින් සිදු කරනු ලැබූ ක්ෂුද්‍ර අධ්‍යයන (Micro studies) ලෙස හඳුනාගත හැකි අතර තත් සෑම අධ්‍යයනයකින්ම සාම්ප්‍රදායික ග්‍රාමීය සමාජ ව්‍යුහය හා සංස්කෘතිය පිළිබඳ පුළුල් අවබෝධයක් ලබා ගත හැකිය. ඒ අනුව ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ පවතින සංස්කෘතිය පිළිබඳ හඳුනා ගැනීමේදී එම සංස්කෘතියෙහි ගැබ්ව පවතින සාම්ප්‍රදායික ග්‍රාමීය ජනප්‍රවාද සහ විශ්වාස පද්ධතිය සුවිශේෂ වේ. එයට හේතුව ග්‍රාමීය සංස්කෘතියක් ගොඩනැගීමේදී

ප්‍රධාන වශයෙන් එම ජනප්‍රවාද හා විශ්වාස පද්ධතිය පදනම් කර ගනිමින් එය ගොඩනැගෙන නිසා ය. ඒ අනුව සංස්කෘතියක් තුළ දැකගත හැකි ප්‍රධාන අංශයක් ලෙස කලාව හඳුනාගත හැකිය.

කලාව යනු මිනිසාගේ අභ්‍යන්තරික හැඟීම්, සිතුවිලි සහ සමාජ අද්දැකීම් ලෝකයට නිර්මාණශීලීව ප්‍රකාශයට පත් කරනු ලබන ප්‍රබල ක්‍රියාවලියකි. එය ශ්‍රව්‍ය (Auditory), දෘශ්‍ය (Visual), නාට්‍යමය (Performative) හා සාහිත්‍යමය (literary) යන බොහෝ ආකාරයන්ගෙන් සමන්විත වේ. ඒ අතර සිනමා කලාවට නැතහොත් චිත්‍රපට කලාවට හිමිවන්නේ සුවිශේෂ ස්ථානයකි.

සිනමාව යනු ආකර්ෂණීය මාධ්‍යයකි. එය සමාජය පිළිබිඹු කරනු ලබන කැඩපතක් ලෙසද හඳුනාගත හැකිය. සිනමාව යනු එක් ක්‍රියාවක් පමණක් නොවන අතර එය එකිනෙකට බැඳුණු ක්‍රියාදාමයන්ගේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස හඳුනාගත හැකිය. සිනමා නිර්මාණයක් හුදෙක්ම සමාජ කරුණක්, සමාජ සංසිද්ධියක්, සමාජ ප්‍රපංචයක් මෙන්ම සමාජ ව්‍යුහය හා සංවිධානය පිළිබඳ ගොඩනැගුණු ප්‍රබන්ධ, ජනප්‍රවාද, විශ්වාස සහ හර පද්ධතියක් ආදි විවිධ ප්‍රවේශ පදනම් කර ගනිමින් ගොඩනැගෙන අතර එය ඔස්සේ ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ පවතින ජනප්‍රවාද පිළිබඳ පුළුල් අවබෝධයක් ලබා ගත හැකිය. ඒ අනුව ශ්‍රී ලංකා සිනමා වංශ කථාව තුළ ගොඩනැගුණු ප්‍රවීණ රංගන ශිල්පී මහේන්ද්‍ර පෙරේරා විසින් සිය රංගන දායකත්වය ලබා දෙන ලද 2002 වර්ෂයේ දී තිරගත වූ උදයකාන්ත වර්ණසූරිය විසින් අධ්‍යක්ෂණය කෙරුණු “බහුභූතයෝ” චිත්‍රපටය, 2015 වර්ෂයේදී තිරගත වූ සුනෙත් මාලිංග ලොකුහේවා විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරනු ලැබූ “ස්පන්දන” සිනමා පටය සහ 2017 වර්ෂයේදී තිරගත වූ සුජීව ගුණරත්න විසින් අධ්‍යක්ෂණය කෙරුණු “කාල”

සිනමාපටය යන සිනමා නිර්මාණ ඔස්සේ ග්‍රාමීය සමාජයක පවතින විශ්වාස, ජනප්‍රවාද පිළිබඳ හඳුනා ගැනීම සඳහා ප්‍රවිෂ්ටයක් ලබා ගත හැක.

පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය

ඕනෑම සමාජ හා මානව විද්‍යා පර්යේෂණයක් සිදු කිරීමේදී යොදා ගනු ලබන ක්‍රමවේද රාශියක් පවතී. ඉන් එකක් හෝ කිහිපයක් පර්යේෂකයාගේ පර්යේෂණ අරමුණු හා පරමාර්ථ අනුව යොදා ගත හැක. ඒ අනුව මෙම අධ්‍යයනය සඳහා ප්‍රධාන වශයෙන් භාවිත කරනු ලබන්නේ ගුණාත්මක පර්යේෂණ ක්‍රමවේදයයි. මේ සඳහා දත්ත එක් රැස් කිරීම සඳහා යොදා ගනු ලබන ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රය ලෙස ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ ගොඩනැගුණු ජනප්‍රවාද ආශ්‍රිත ප්‍රබන්ධ කතා වන අතර මෙම අධ්‍යයනය සඳහා යොදා ගන්නා ද්විතීයික මූලාශ්‍රය ලෙස ප්‍රවීණ රංගන ශිල්පී මහේන්ද්‍ර පෙරේරා විසින් සිය රංගන දායකත්වය ලබා දෙන ලද බහුභූතයෝ, ස්පන්දන සහ කාල යන සිනමා නිර්මාණ යොදා ගැනෙයි. මෙම අධ්‍යයනයේදී ලබා ගන්නා දත්ත විශ්ලේෂණය සඳහා ගුණාත්මක පර්යේෂණවලදී යොදා ගනු ලබන දත්ත විශ්ලේෂණ ක්‍රමවේදයක් වන තේමා විශ්ලේෂණ ක්‍රමවේදය භාවිත කරන අතර ඒ ඔස්සේ ප්‍රධාන වශයෙන් මෙම අධ්‍යයනයේදී නිගමනවලට එළැඹීමට උත්සාහ කරනු ලබයි.

සාහිත්‍ය විමර්ශනය

ග්‍රාමීය ජනප්‍රවාද පිළිබඳ සමාජ විද්‍යා ක්ෂේත්‍රය තුළ අධ්‍යයන රැසක් හඳුනාගත හැකි වුවද සිනමා නිර්මාණයන් ඔස්සේ පිළිබිඹු වන ග්‍රාමීය ජනප්‍රවාද පිළිබඳ අධ්‍යයනයන් විරල වේ. මෙම අධ්‍යයනයේදී ප්‍රවීණ රංගන ශිල්පී මහේන්ද්‍ර පෙරේරා විසින් සිය රංගන දායකත්වය ලබා දෙනු ලබන උදයකාන්ත වර්ණසූරිය විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද

“බහුබූතයෝ” (2002), සුනෙත් මාලිංග ලොකුහේවා විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද “ස්පන්දන” (2015) සහ සුජීව ගුණරත්න විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරනු ලැබූ “කාල” (2017) යන සිනමා නිර්මාණ ප්‍රධාන වශයෙන් යොදා ගනු ලැබූ අතර මෙම පර්යේෂණාත්මක ලිපිය සඳහා ගනනාථ ඔබේසේකර, The Calt of The Goddess Pattini (1984), බෲස් කැප්ෆෙවර්, (Bruce Kapfewar) A Celebration of Demons : Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka (1983), ප්‍රේමකුමාර ද සිල්වා වසංගත කාලයක පත්තිනි දේවිය ඇදහීමඃ අධි ස්වභාවික ආරක්ෂණ උපාය මාර්ගයක් ලෙස ගම්මඩුව ශාන්ති කර්මය (2021), සමිත උදයංග, ග්‍රාමීය සමාජ ව්‍යුහය බහුවිධ පද්ධතිවල ක්‍රියාකාරිත්වය සහ උත්තරීතර ආගමික බහුත්වවාදී සම්ප්‍රදායක් වර්ධනය වීම: පානම්පත්තුව ආශ්‍රිත මානව විද්‍යාත්මක අධ්‍යයනයක් (2020), චානක මධුමාල් අධිපත්තු, ගල්ගමුව නාහේට්ටිකුලම ග්‍රාමයේ වැදි කඩවර පිදීම හෙවත් පිටිය පිදිල්ල ශාන්ති කර්මය (2019), රාජපක්ෂ ජී, එන්. සහ මදුශානි ඩබ්ලිව්, ඒ. ඩී. වී, දරු ප්‍රසූතිය හා බැඳුණු ඇදහිලි සහ ජන විශ්වාස නූතන භාවිතය සහ එහි බලපෑම පිළිබඳ අධ්‍යයනයක්, (2021), එන්. ජී. පෙරේරා, පුද්ගල රෝගීභාවය සහ අධිස්වභාවික වත්පිළිවෙත් අතර පවතින සහසම්බන්ධතාවය (මාතර දිස්ත්‍රික්කයේ දෙනියාය ප්‍රදේශයේ ඓතිහාසික ගැටඹරු දේවාලය ඇසුරින්) (2020), නන්දදීර විජේසේකර, Folk Religion of Sri Lanka යන අධ්‍යනයන් පාදක කර ගැනුණි. ඒ අනුව ඉහත සඳහන් කරන ලද අධ්‍යයනයන් පිළිබඳ සඳහන් කිරීමේදී ග්‍රාමීය ජනප්‍රවාද හා විශ්වාස පද්ධතීන් පිළිබඳව තොරතුරු සඳහන්ව ඇතත් විවිධ සිනමා නිර්මාණයන් ප්‍රබන්ධ කතාවන් මුල් කාලීන සාහිත්‍ය කෘතීන් තුළින් පිළිබිඹු වන ග්‍රාමීය ජනප්‍රවාද හා ග්‍රාමීය විශ්වාසයන් පිළිබඳ විග්‍රහයන් හඳුනා ගත නොහැකි

අතර එය පර්යේෂණ තේමාවන්හි යම් රික්තකයක් පවතින බව කිව යුතුය.

සාකච්ඡාව

වර්ෂ 2500ට වඩා ඉතා ඈත අතීතයකට උරුමකම් කියනු ලබන ශ්‍රී ලාංකේය ජනතාව ඉතා ප්‍රෞඪ ඉතිහාසයක් ඇති ජාතියක් ලෙස අවිවාදයෙන් යුක්තව පිළිගත යුතු කරුණකි. මක්නිසාද යත් ලොව කිසිවෙකුටත් දෙවැනි නොවන ශ්‍රේෂ්ඨ සංස්කෘතියකට ශ්‍රී ලාංකේය ජාතීය උරුමකම් කීමයි. එය මිනිසා ශිෂ්ටාචාරගතවීමේ සිට වර්තමානය දක්වා පැමිණි ගමන් මග තුළ ඉපැරණි ජනයා විසින් නිර්මාණය කරනු ලැබූ මහා වාරි කර්මාන්ත, මාලිගා සංකීර්ණ, මහා මාර්ග පද්ධති, ප්‍රතිමා කලා සහ කැටයම් ශිල්ප, ඉපැරණි හෙළ වෙදකම, සටන් කලාවන් මෙන්ම ලොවක් පුදුම කරවනු ලබන ඉංජිනේරු ශිල්පයන් නිර්මාණශීලී හැකියාවන් මගින් පෙන්නුම් කරනු ලබනුයේ ඉපැරණි ශ්‍රී ලාංකීය ජනයාගේ ඇති අසම සම බුද්ධි මහිමයයි.

එකී බුද්ධි මහිමය පිළිබිඹු කරනු ලබන තවත් එක් පැතිකඩක් නම් ග්‍රාමය සංස්කෘතිය හා බැඳී පවතිනු ලබන ජනප්‍රවාදයන් සහ ඔවුන්ගේ ලෞකික සහ ආධ්‍යාත්මික ජීවිතය සමඟ සෘජුවම රැඳී පවතිනු ලබන ඇදහිලි සහ විශ්වාස මෙන්ම ඇතැම් මානසික හා ගුප්ත විද්‍යාත්මක ක්‍රමවේදයන් සහ ඒ හා බැඳී පවතිනු ලබන වත් පිළිවෙත් වේ. ඒ අනුව නූතන විද්‍යාවන්ට ඒවා අභියෝග කිරීමට නොහැකි ඇතැම් සංසිද්ධීන් ග්‍රාමීය සංස්කෘතීන් තුළ පැවැති බව අතීත සමාජයන් පිළිබඳව හැරී බැලීමේදී හඳුනාගත හැක. එයට කදිම උදාහරණයක් නම් 2017දී තිරගත වනු ලබන සුජීව ගුණරත්නයන් විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරනු ලැබූ ප්‍රවීණ රංගන ශිල්පී මහේන්ද්‍ර පෙරේරා විසින් අද්විතීය රංගනයක යෙදෙනු ලබන “කාල” නම් සිනමා නිර්මාණය මගින් පිළිබිඹු කරනු

ලබන ශ්‍රී ලංකාවේ වාරි තාක්ෂණයේ අද්විතීය නිර්මාණයක් වන කලා වැවේ උපත පිළිබඳව පවතින ජනප්‍රවාදයයි.

යමක් නිසි ලෙස අවබෝධ කරගැනීමට හෝ තේරුම් ගැනීමට නොහැකි වීම පදනම් කර ගනිමින් ඒවා අසත්‍ය යැයි තර්ක කිරීමට නොහැකි අතර වර්තමාන කාර්මීකරණය වූ සමාජයක් තුළ පවතිනු ලබන නූතන විද්‍යාවට පවා ග්‍රහණය කර ගත නොහැකි ඇතැම් දෑ හෙළ සංස්කෘතිය තුළ තවමත් ජීවමානව පවතී. එයට කදිම නිදසුනක් නම් වර්ෂ 2002 දී තිරගත වනු ලබන උදයකාන්ත වර්ණසූරිය විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරන්නට යෙදුණා වූ ප්‍රවීණ රංගන ශිල්පී මහේන්ද්‍ර පෙරේරා විසින් සිය රංගන දායකත්වය ලබා දෙනු ලබන "බහුභූතයෝ" නම් සිනමා නිර්මාණය තුළින් සමාජගත කරනු ලබන ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ පවතින යක්ෂ, දේව සහ අමනුෂ්‍ය බලවේග පිළිබඳ පවතින ජනප්‍රවාදයන් සහ ඒ ආශ්‍රිතව ගොඩනැගුණ විශ්වාස පද්ධතියයි. අර්නස්ට් ෆිෂර් (Ernest Fisher) වරෙක පෙන්වා දෙනු ලබන්නේ, පුරාණ මිනිසා සිය පරිසරය හඳුනාගැනීම සඳහා අනුගමනය කළ අනුකරණය, භාවිතා කරන ලද සංඥා සහ බස, යොදාගත් මායා කර්ම, පවත්වන ලද නර්තන විදි සහ වෙනත් එවැනි දෑ කෙරෙහි සිනහ එල කිරීම වරදකි. යනුවෙනි. (කුමාර,2007).

ප්‍රාථමික සමාජයන්හි සිට වර්තමාන කාර්මීකරණයට ලක් වූ තොරතුරු සන්නිවේදන තාක්ෂණය මත පදනම්ව ගොඩනැගුණු සමකාලීන සමාජය දක්වා එකී ඇදහිලි හා විශ්වාසයන් හා ජනප්‍රවාදයන් විකාශනය නොවී පැමිණීම යනු එය තුළ යම් විද්‍යාත්මක නැඹුරුවීමක් නැතහොත් විද්‍යාත්මක පදනමක් (Scientific mode of approach) තිබුණු නිසාවෙනි. මක්නිසාද යත් යම් පදනමක් හෝ සත්‍යතාවයක් නොමැති කිසිදු දෙයකට දීර්ඝ කාලයක් නොනැසී පැවත ඒමට හැකියාවක් නොමැති නිසාය.

සමාජයක් තුළ පවතින්නා වූ ජනප්‍රවාද, සාම්ප්‍රදායික ඇදහිලි හා විශ්වාස පිළිබඳ හඳුනාගැනීමේ දී ඒ සඳහා සුවිශේෂ ප්‍රවේශයක් ලෙස සිනමාව හඳුනාගත හැක. මක්නිසාද යත් සිනමාව යනු සමාජය පිළිබිඹු කරනු ලබන කැඩපතක් නිසාවෙනි. සිනමා නිර්මාණයක් සෑම විටම ගොඩනැගෙනුයේ පවතින සමාජ, සංස්කෘතික පසුබිමට අනුකූලව බැවින් සමාජයක් පිළිබඳව හැදෑරීමට එය කදිම මාධ්‍යයකි. ඒ අනුව ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ පවතින අමනුෂ්‍ය බලවේග හා ඒ ආශ්‍රිතව ගොඩනැගුණ විශ්වාස පද්ධතිය මෙන්ම විවිධ යාතු කර්මයන් පිළිබඳව ගොඩනැගුණු ඉතාමත් සුවිශේෂී සිනමා නිර්මාණයක් ලෙස 2002 වර්ෂයේදී තිරගත වූ උදයකාන්ත වර්ණකුලසූරිය විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද බහුභූතයෝ චිත්‍රපටය පෙන්වාදිය හැක.

බුදුදහම කේන්ද්‍ර කර ගනිමින් ගොඩනැගුණා වූ සමාජයක් තුළ යකුන් යක්ෂණියන් පිළිබඳව මෙන්ම අමනුෂ්‍ය බලවේග පිළිබඳ මෙන්ම යන්ත්‍ර මන්ත්‍ර, හූනියම් ක්‍රම ආදී යාතු කර්ම පිළිබඳව පුළුල් විග්‍රහයක් මෙම සිනමා නිර්මාණය පුරාවටම හඳුනාගත හැක. චිත්‍රපටය ආරම්භයේදී අමනුෂ්‍ය ආත්මයක් ශරීරයට ඇතුළු වූ කාන්තාවක් ඉන් මුදා ගැනීමට එම ප්‍රදේශවාසීන් දරන උත්සාහයක් පෙන්නුම් කරයි.

“ඊට පස්සේ අහල පහළ අපිට මෙහේ විසුමක් නැහැ. ඔය ගෑනු මනුස්සයා සමහර වෙලාවට හූ කියාගෙන ගේ වත්ත වටේ අමු නිළි වස්තරෙන් දුවනවා’’ (බහුභූතයෝ,2002).

පියවි ඇසට ග්‍රහණය කර ගත නොහැකි නමුත් ගම්වාසීන් තුළ පවතින ප්‍රබල විශ්වාසයක් නම් අමනුෂ්‍ය බලවේගයක් මිනිස් සිරුරට ඇතුළු වූ පසු ඔහු හෝ ඇය සිදු කරනු ලබන ක්‍රියාවන් පිළිබඳ එම ක්‍රියාව කරනු ලබන්නා

විසින් කිසිවක් නොදන්නා බවත් එය හුදෙක්ම එම මිනිස් සිරුරට ආවේශ වී නැතහොත් ඇතුළු වී සිටින අමනුෂ්‍ය බලවේගය මගින් සිදුකරනු ලබන බවයි.

"එතකොට මුන්නැහේ කියන්නේ මේක අමනුෂ්‍ය දෝෂයක් කියලද?. ඔව් ඔව් ආයේ ඒක දෙකක් නැහැ. අනිත් එක මහත්තයෝ මේ ගමේ අමනුෂ්‍ය දෝෂයක් හැදිච්ච පළවෙනි ගෑණු පරානේ නොවේ නොවැ ඔය. ඒ කියන්නේ මේ ගමේ මීට කලින් මේ වගේ සිද්ධි රාශියක් වෙලා තියෙනවා. කොච්චරවත් වෙලා තියෙනවා. කිරිදිවැල කියන්නේ මහත්තයෝ ඒ කාලේ යක් පුරයක්ලුනේ" (බහුභූතයෝ,2002).

එදිනෙදා ජීවිතය ගත කිරීමේදී තමන් වෙත පැමිණෙන ලෙඩ රෝග හා වෙනත් කරදර අනතුරු උපද්‍රව කිසියම් වූ අමනුෂ්‍ය බලවේගයක්හි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස සිතීම ගැමියන් තුළ පැවති විශ්වාසයකි. එකී විශ්වාසයන්හි එක් පැතිකඩක් හාස්‍ය රසය උපදවන අයුරින් බහුභූතයෝ චිත්‍රපටය මගින් ඉදිරිපත් කරන අතර ස්පන්දන නම් සිනමා පටය මගින් එකී විශ්වාසයන්හි අඳුරු පැතිකඩක් පෙන්නුම් කරනු ලබයි. එක් අයුරකින් අමනුෂ්‍ය බලවේගයන් යොදා ගනිමින් තම එදිනෙදා ජීවිතයේ කාර්යය සිදුකර ගැනීම සඳහා යන්ත්‍ර මන්ත්‍ර භාවිතා කරමින් අමනුෂ්‍ය බලවේග ග්‍රාමීය සමාජය තුළ යොදාගත් ආකාරය බහුභූතයෝ සිනමා පටයේ ටිකිරි යන මිනිස් රුවක් දරා සිටින යක්ෂ කාන්තාව තුළින් පෙන්නුම් කරනු ලබයි. එය ග්‍රාමීය සමාජය තුළ, යක්කු බැඳන් වැඩ ගැනීම, ලෙස ව්‍යවහාර කරනු ලබන්නේද මෙම ජනප්‍රවාදය ලෙස හඳුනාගත හැක. එය බහුභූතයෝ චිත්‍රපටය තුළ පන්සලේ නායක ස්වාමීන් වහන්සේ සහ ලැන්ටී සහ බන්ටී යන පුවත්පත් මාධ්‍යවේදීන් දෙදෙනා සමග ඇතිවන සංවාදය තුළින් මනාව හඳුනාගත හැක.

"විනාසයි. මම හිතුවා මේ අර එලාරිස් කට්ටඩි රාළ මන්තර බලෙන් බැඳගෙන ගෙදර වැඩට තියාගෙන ඉන්න යකින්නිය නොවැ" (බහුභූතයෝ, 2002).

ශ්‍රී ලංකාවේ ග්‍රාමීය සමාජයක් ගත්විට එම සමාජයේ දැකගත හැකි සුවිශේෂ ලක්ෂණයක් නම් එම සමාජ ව්‍යුහය හා එම සමාජයේ සාමාජිකයන්ගේ ජන ජීවිතය විහාරස්ථානය කේන්ද්‍ර කර ගනිමින් ගොඩනැගී තිබීමයි. ඒ අනුව එම ප්‍රදේශයේ ජනයාගේ ඔවුන්ගේ ජන ජීවිතය ආශ්‍රිත සියලුම යාතු කර්මයන්හිදී හා ඕනෑම ගැටලුවකදී මහා සංඝයා ඔවුන් සමග සිටි බවට කදිම නිදසුනක් ලෙස මෙම සිනමා පටය මගින් නිරූපණය වේ.

ඒ අනුව ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ පවතිනු ලබන ජනප්‍රවාද අතර අමනුෂ්‍ය බලවේගයන් කෙරෙහි පවතින විශ්වාසය හා යන්ත්‍ර මන්ත්‍රයන්, හදි හූනියම් හා ඒ ආශ්‍රිත බැඳුණු යාතු කර්මයන් පිළිබඳව මෙන්ම බුදු දහම සියල්ලටම වඩා බලවත් බව සහ ඕනෑම අමනුෂ්‍ය බලවේගයක් දමනය කළ හැකි මහා බලයක් පවතින දර්ශනයක් බවත් ග්‍රාමීය ජනතාව තුළ පැවැති විශ්වාස පද්ධතීන් පිළිබඳව ග්‍රාමීය සමාජයේ පවතින ජනප්‍රවාද ආශ්‍රිත ගොඩනඟන ලද බහුභූතයෝ යන සිනමා නිර්මාණය මගින් පෙන්වා දෙනු ලබයි. එහිදී විශේෂයෙන්ම ගැමියන් තුළ පැවැති දෙවියන් කෙරෙහි ඇති භක්තිය හා ප්‍රසාදය තිස්තුන් කෝටියක් යන දේව සංකල්පය දෙවියන් හා අමනුෂ්‍යයන් අතර පවතින වෙනස්කම් මෙන්ම දෙවියන් මනුෂ්‍යයන්ගේ විවිධ වූ දුක් කම්කටොලුවලදී පිහිට වන බව ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ හා ඒ ආශ්‍රිතව ජීවත් වනු ලබන පුද්ගලයන්ගේ ජන ජීවිතය හා බද්ධව පවතින ජනප්‍රවාද සහ විශ්වාස, ඇදහිලි පිළිබඳව මෙන්ම ආගම දහමට පිටු පෑම සහ එහි වගකීම් පැහැර හැරීම තුළින් පුද්ගලයාට අත්වන අහිතකර ප්‍රතිවිපාකයන්

පිළිබඳව මෙම සිනමා පටය තුළින් හඳුනාගත හැක. නිදසුනක් ලෙස යක්ෂණියගේ කරදරයෙන් නිදහස් කළ පසු තෙමසක් ඇතුළත ගමේ විහාරස්ථානයේ විශාල අඩුවක්ව පැවැති ගන්ධාර කුළුණක් තනවා දෙන බවට දුන් පොරොන්දුව කඩකිරීම හේතුවෙන් එම බන්ධනය හාමුදුරුවන් විසින් බිඳ දැමූ නිසා නැවතත් ටිකිරි නැමැති යක්ෂණිය ලැන්ටී හා බන්ටී දෙදෙනා සොයා පැමිණීම පෙන්වාදිය හැක. එමගින් පැහැදිලි වනුයේ ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ පැවති විශ්වාස ඇදහිලි සහ ජනප්‍රවාද සමාජ පාලන උපක්‍රමයක් ලෙසත් ක්‍රියාත්මක වූ බවයි.

ග්‍රාමීය ජනප්‍රවාද ඇදහිලි සහ විශ්වාස පිළිබඳ හඳුනා ගැනීමේදී එහි අඳුරු පැතිකඩක් නිරූපණය කරනු ලබන සුවිශේෂී සිනමා නිර්මාණයක් ලෙස 2015 වර්ෂයේ දී තිරගත වනු ලබන සුනෙත් මාලිංග ලොකුහේවා විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරනු ලැබූ "ස්පන්දන" නම් සිනමා නිර්මාණය පෙන්වා දිය හැක. යම් වස්තුවකට ආශා වී හෝ යම් පුද්ගලයෙකු පිළිබඳ කෝපයෙන් නැතහොත් වෛරයකින් යුක්තව යමෙකු මිය යයිද එවැනි පුද්ගලයන් යක්ෂ ආත්ම හෝ ප්‍රේත ආත්මයන් වී නැවත ජීවත්ව සිටින පුද්ගලයන් හට වින කිරීමක් සිදුකරන බව ග්‍රාමීය ජනයා අතර පවතින ජනප්‍රවාදයක් මෙන්ම සුවිශේෂී ගණයේ විශ්වාසයකි. ඒ අනුව අමනුෂ්‍ය බලවේගයන් තුළ පවතිනු ලබන බිය, පසුතැවීම, දේපල සඳහා ඇති ලෝභ බව නැතහොත් ඇල්ම මෙන්ම වෛරය සහ පළිගැනීම සඳහා ඇති ආශාව වැනි අඳුරු පැතිකඩක් මෙම චිත්‍රපටය පුරාම දැකගත හැක. අමනුෂ්‍ය බලවේගයන් මිනිස් සිරුරට ආවේශ වී තම වුවමනා එපාකම් සපුරා ගන්නා ආකාරය පිළිබඳ ගොඩනැගී පවතින ජනප්‍රවාදයන්හි ප්‍රතිනිර්මාණයක් මෙම සිනමා නිර්මාණයන් තුළින් දැකගත හැක.

“ඔව් නැන්දා තමයි උඹට ගොඩක් ආදරේ කරපු නැන්දා. උඹ වෙනුවෙන් ජීවිතය දුන්න නැන්දා. මෝඩියේ උඹ හිතුවද උඹට මං එච්චරම ආදරය කරා කියලා. උඹට මගේ ජීවිතය දෙන්න තරම්. මං උඹට ආදරේ කරා කියලා මට තිබුණ හැමදේම නැති කර ගන්න තරම් මං උඹට ආදරේ කරා කියලා. උඹලට වැරදිලා උඹලා සේරටම වැරදිලා. මට එහෙම වෙන්න ඕන ගෑණියක් නෙවෙයි. මට හැමදාම වුණේ අසාධාරණයක්. උඹ දැන් අයිති මට. උඹ ජීවත් වෙන්නේ මං හින්දා. උඹේ පපුව ඇතුලේ දඟලන්නේ මගේ පණ. හොයපන් ඉතිං පලයන් මට මේ අසාධාරණය කරපු එකාව ගිහින් හොයාපන් ඉතින් පලයන් ” (ස්පන්දන,2015). අමනුෂ්‍ය බලවේගයන් තුළ පවතින වෛරය පසුතැවීම හා පළිගැනීමට ඇති ආශාව පෙන්නුම් කරනු ලබන ඉහත සිද්ධිය තුළින් අමනුෂ්‍ය බලවේගයන් මිනිස් සිරුරට ආවේශ වී තම වුවමනා එපාකම් වෛරය පිරිමසා ගැනීමට කටයුතු කරන ආකාරය පිළිබඳ පවතින ජනප්‍රවාදයන් හා විශ්වාසයන් පිළිබිඹු කරමින් තමාගේ මරණය හා සම්බන්ධ සෑම දෙනාගෙන්ම පළිගැනීම සඳහා වෙනත් අයෙකුගේ ශරීරයක් භාවිතා කරන ආකාරය මෙම සිනමා පටය පුරාවටම පෙන්නුම් කරනු ලබයි.

තවද ගැමියන් ප්‍රේත බන්ධනයක් තමන් හට ඇති බව දැනගනු ලබන්නේ පේන හෝ නිමිති බැලීම මගිනි. නැතහොත් අංජනම් බැලීමෙනි. මෙයද ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ පවතිනු ලබන ප්‍රබල විශ්වාසයකි. එනම් තමාගේ පියවි ඇසට හා තමාගේ බුද්ධියෙන් වටහා ගැනීමට නොහැකි දෑ දැනගැනීමට හැකි ක්‍රමවේදයක් ලෙස ගැමියන් විශ්වාස කරනු ලබනුයේ මෙම අංජනම්, නිමිති හා පේන ඇසීම මගිනි. පේන කියන්නෝ නැතහොත් අංජනම් බලන්නන් එම කාර්යයන් සිදු කරනු ලබනුයේ දේව වරමකින් හෝ මළගිය ප්‍රාණකරුවකුගේ ආරූඪයෙන් බව ග්‍රාමීය ජනප්‍රවාදයන් තුළ සඳහන් වේ. ඒ අනුව ග්‍රාමීය ජනප්‍රවාද හා විශ්වාසවලට අනුව

පේන ඇසීමට හෝ අංජනම් බැලීම සඳහා බුලත් කොළයක පඬුරු තබා තමන් පැමිණි කාරණාව සිහියට නගා ගනිමින් සිටිනා විට එම කාර්ය සිදුකරනු ලබන පුද්ගලයා ආවේශ වී එම කරුණු පිළිබඳව කීමට පටන් ගනී. එහිදී පුද්ගලයාට ඇති ගැටලුව මෙන්ම ඒ හා සම්බන්ධ සිද්ධීන් සාධක පිළිබඳව විග්‍රහ කරමින් එම ගැටලු හෝ කරදර තුළින් මිදීම සඳහා කළ යුතු දෑ පිළිබඳව විග්‍රහ කරනු ලබයි. එම ජනප්‍රවාදයන් පෙන්නුම් කරනු ලබන සිද්ධීන් කිහිපයක් ස්පන්දන සිනමා පටය තුළ හඳුනාගත හැක.

“මං දන්නවා ආපු කාරණාව. ඒක තේරෙනවා. අනේ ස්වාමී කොහොම හරි අපිට උදව් කරන්න පුළුවන්ද?. කොහොම උදව් කරන්නද උදව් කරන්න තියෙන හැම මාර්ගයක්ම වැහිලා තියෙන්නේ. අනේ ස්වාමි එහෙම කියන්න එපා. අපේ යාලුවෝ දෙන්නෙක්ම ආගිය අතක් නැහැ. අපිට එයාලව හොයාගන්න උදව් කරන්නකෝ. මම ඉන්නේ මැරිච්ච මිනිස්සු හොයලා දෙන්නවත් මැරිච්ච මිනිස්සුන්ට උදව් කරන්නවත් නෙවෙයි. තාමත් ඇගේ පණ ගැහෙන මිනිස්සුන්ට උදව් කරන්න තේරුණාද? හා. මැරිලා කැලුමුයි විහඟයි. මරණය තාම ඉවර නැහැ තව තියෙනවා. තව තියෙනවා. අනේ ස්වාමී අපිට උදව් කරන්න. මොනවද මේ වෙන්නේ කියලා අපිට කියන්න. ඔය බංගලාවේ ඉන්නවා තාමත් ඔය බංගලාව දාලා ගියේ නැති ස්ත්‍රී ආත්මයක්. එයා කවුද කියන්න ඔය නෝනලා දන්නවා ඇතිනේ. මේ ආත්මයේ පහුගිය රාත්‍රී දෙකේම පිරිම ජීවිත දෙකක් බිලිගත්තා. අදත් පිරිමි ජීවිතයක් බිළිගන්නවා. ඒක නියතයි. මොනවා සිතුම්. ඔය නරක ආත්ම වල අයගේ සිතුම් පැතුම් ඔය නෝනලගෙ අපේ සිතුම් පැතුම් වගේ නෙවෙයි. යමක් කරගන්න හිතුවොත් ඒක කරලම තමයි පස්සේ බලන්නේ. අනේ ස්වාමි මගේ සිතුම්ව බේරලා දෙන්න. මට සිතුම්ව නැති කරගන්න බැහැ. අපි දැන් මේකට මොකක්ද කරන්න

ඕනා ස්වාමි. යාග හෝම පූජාවකින් මට පුළුවන් මේ ස්ත්‍රී ආත්මය බැඳලා දාන්න. ඉතින් එහෙනම් අපි ඒක අදම කරමුකෝ ස්වාමී. අද පුරහඳ දිනයක් නෝනේ. ඒක නිසා ඒ වගේ ලොකු පූජාවක් කරන්න මට අවසර නැහැ. අනික ඔය ස්ත්‍රී පරාණේ පිරිමින් එක්ක තියෙන තරහ කෝපය මොකක්ද කියලත් ඔය ජීවිත බිලිගන්නෙ කොහොමද කියන එකත් මට තේරුම් කරගන්න ඕනි. අපි පූජාව හෙට කරමු. එතකොට මගේ සිතුම් කොහොමද එයාව බේරගන්නේ. නෝනලා දැන් යන්න ඔය පිරිමි පරානේ කොහොමත් අද රෑ තනිකරන්න එපා. එහෙම වුණොත් ලොකු නපුරක් සිද්ධ වේවි. මම හැමදේම හෙට ලෑස්ති කරන්නම්. නෝනලා ආපහු හෙට උදේම මගේ ගාවට එන්න. මේ කාරණාව හරි බරපතලයි. බොහොම කල්පනාවෙන් වැඩ කරන්න. අපි ගිහින් අදම සිතුම්ව එක්කන් එන්නම් එතකොට ස්වාමීට පුළුවන්නේ. මට පුළුවන් මොනවද බැරි මොනවද කියන එක නෝනාට තීරණය කරන්න බැහැ. දැන් නෝනාලා එනකොට රෑ වෙනවා. ඉර හැරුණයින් පස්සේ ඔය ප්‍රාණය අනතුරේ.” (ස්පන්දන, 2015).

සාම්ප්‍රදායික ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ ඇති ජනප්‍රවාද, ඇදහිලි හා විශ්වාසයන් පිළිබඳ විවිධ සිනමා නිර්මාණයන් ඔස්සේ විමර්ශනයක යෙදීමේ දී දෙවි දේවතාවන් පිළිබඳ පවතිනු ලබන විශ්වාසය හා ජනප්‍රවාද සුවිශේෂී වේ. දෙවියන් යනු පියවි ඇසට නොපෙනෙන අන්තරක්ෂියෙහි ජීවත් වන්නා වූ සියුම් ශරීර ඇති මහානුභාව සම්පන්න කොට්ඨාසයක් ලෙස පිළිගනිති. තිස්තුන් කෝටියක් දෙවි දෙවිතාවුන් ඇතැයි ජන සාහිත්‍යයෙහි කියවේ. මොවුන් අතරින් ඇතමෙකු අල්පේශාක්‍ය වේ. ඇතමෙකු මහේශාක්‍ය වේ. දෙවියෝ පින් ලබා ගැනීමට කැමැත්තක් දක්වති. එසේ හෙයින් ඔවුන් වෙත පින් පමුණුවාලූ කල ඔවුන් සතුටට පත් වෙති. මනුෂ්‍යයාට සෙත් පතති. ඔවුන් විපතින් මුදවති.

ඔවුන්ගේ දුකේදී පිහිට වෙති යන්න ග්‍රාමීය ජනප්‍රවාද අතර පවතින්නකි.

දේශීය ඇදහිලි ක්‍රමයන්ට අනුව ප්‍රධාන කොට පුද ලබන දෙවිවරුන්ද විශේෂ අවස්ථාවලදී එසේ නැතහොත් පොදුවේ අනෙක් දේවතාවුන් සමග පුද ලබයි. ශ්‍රී ලාංකීය සමාජයෙහි පුද පූජා ලබන ඇතැම් දෙවිවරු හින්දු ආගම හා බැඳි දෙවි දේවතාවුන්ය. සමහරක් දෙවිවරු දේශීය වශයෙන් ප්‍රභවය ලැබූ දෙවිවරුන් වන අතර ප්‍රාදේශීය වශයෙන් පුද ලබන්නා වූ ඇතැම් දෙවිවරු සැබෑ ලෙස ජීවත්ව සිට මරණයෙන් පසු දේවත්වයට පත් වූවන්ය. (කුමාර,2007). එසේ මිනිසුන් අතර සැබෑ ලෙස ජීවත්ව සිට මරණයෙන් පසු දේවත්වයට පත් වූ සුවිශේෂ දේවතාවකු ලෙස සලකනු ලබන කඩවර දෙවියන්ගේ උපත පිළිබඳ නුවර කලාවිය ආශ්‍රිතව ගොඩනැගුණ ජනප්‍රවාද හා විශ්වාසයන් පදනම් කර ගනිමින් 2017 වර්ෂයේ දී තිරගත වූ සුජීව ගුණරත්නයන් විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරනු ලැබූ ප්‍රවීණ රංගන ශිල්පී මහේන්ද්‍ර පෙරේරා විසින් අද්විතීය රංගනයක යෙදුණු ලබන “කාල” නමැති සිනමාපටය සුවිශේෂ වේ.

ක්‍රිස්තු වර්ෂ පස්වන ශතවර්ෂයේදී ධාතුසේන රජ සමයෙහි ගොඩනැගුණු කලා වැව සහ ඒ ආශ්‍රිතව ගොඩනැගුණු සමාජ සංස්කෘතික පසුබිම නිරූපණය වනු ලබන මෙම සිනමා පටය තුළින් නුවර කලාවිය ආශ්‍රිත ප්‍රදේශයෙහි පැවති විශ්වාස සහ අභිචාර පද්ධතීන් පිළිබඳ පුළුල් විවරණයක් සිදු කරනු ලබයි. බුදු දහම කේන්ද්‍ර කර ගනිමින් ගොඩනැගෙන සමාජයක් තුළ මිනිසුන්ගේ ජන ජීවිතය හා සංස්කෘතිය ඒ ඔස්සේ ගොඩනැගෙණු ලබයි. ඒ අනුව මිනිසුන් කෙරෙහි ඇතිවන ගැටලුකාරී තත්වයන්වලදී බුදුදහමේ පිහිට පැතීම තුළින් එම ගැටලුකාරී තත්ත්වයන්ගෙන් මිදීමට හැකියාව ඇති බව ඔවුන් තුළ පැවති

විශ්වාසයකි. එය සනාථ කරනු ලබන නිදසුනක් ලෙස කාල චිත්‍රපටය තුළ ඇති විශාල නියං සමයකදී ඉන් රටටත් ජනතාවටත් වන්නට යන විශාල ඛේදවාචකයෙන් මිදීමට මහා සංඝයා ලවා වැහි පිරිත සජ්ඣායනා කරවා ගනිමින් වර්ෂාව ලබාගෙන එම නියඟයෙන් ආරක්ෂා වීමට සිදුකරනු ලබන ක්‍රියාවන් පෙන්වාදිය හැකිය.

"තෙරුවන් ගුණ බලයෙන් මේ ලංකා දෙරණට සෙත් පතමින් මහා වාපියෙහි බිසෝ කොටුව අබියසට මහා සඟ රුවන වැඩමවා වැහි පිරිතක් දේශනා කරවීමට අප මහා රාජෝත්තමයාණන් තීරණය කර ඇති හෙයින්..." (කාල, 2017).

ඒ අනුව බුදු දහම තුළින් පෝෂණය වූ සමාජයක් තෙරුවන් ගුණ බලය පිළිබඳ ජනයා තුළ තිබූ විශ්වාසයන් මෙන්ම භක්තින් පිළිබඳව පුළුල් අවබෝධයක් මෙම සිනමා පටය තුළින් හඳුනාගත හැක. ජනප්‍රවාදවලට අනුව කඩවර දෙවියන්ගේ උපත සිදුවනුයේ කලා වැව විනාශ වීමට යාමේදී තම ජීවිතය කලා වැව වෙනුවෙන් පූජා කර කලා වැව මතු උපදින ජනයා වෙනුවෙන් ආරක්ෂා කර ගැනීම සඳහා සිදුකරන ලද ක්‍රියාව වෙනුවෙන් මරණින් මතු කඩවර දෙවියන් ලෙස උපත ලැබූ බවයි. එම ජනප්‍රවාදයන් පිළිබඳ කාල සිනමා පටය තුළ එනු ලබන "කලා වැව රළ" යන ගීතය තුළින් මනාව හඳුනාගත හැක.

"කලා වැව රළ අලෙව් දෙන කළ

රකින දියවර

වන්නි කඩවර

දෙවොල් කඩවර

සොහොන් කඩවර

අඳුන් කඩවර

රකින දියවර

කලා වැවටම දිවිත් පුදකර මහා හෙළයේ වීර කඩවර

චන්දන කුම්කුම නළලේ අසිපත අරගෙන සිටින්න

වින්ද සියලු සැප විසිකොට දිවිඳුන් දියවර රකින්න.//

ගින්දර මෙන් යක් දෙකගට තෙදතිකාර දෙවි ලෙසින්ද

වීර බලැති කඩවර දෙවි මූලාසනයට වඩින්න.//

කලා වැවට පැන්න කුමරු එදිය මැදින් උපන් කුමරු

කලා වැවට වී සුරගුරු වන්නි පොළව කලසිරි සරු ////." (කාල, 2017).

ඒ අනුව ජනප්‍රවාදයන්හි දැක්වෙන පරිදි කඩවර දෙවියන් පිළිබඳ මෙන්ම කඩවර දෙවියන්ගේ උපත සහ බල පරාක්‍රමයන් පිළිබඳ මෙම ගීතය තුළින් හඳුනා ගත හැක.

ඒ අනුව ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ පවතින සමාජ සංස්කෘතික පදනම නිර්මාණය වීමේදී ජනප්‍රවාද, ඇදහිලි සහ විශ්වාසයන් ඉටු කරනු ලබන්නේ සුවිශේෂ කාර්යයකි. එම ග්‍රාමයේ සමාජයන් තුළ පවතිනු ලබන ජනප්‍රවාද විශ්වාස සහ ඇදහිලි පිළිබඳ තෝරාගන්නා ලද සිනමා නිර්මාණ වන බහුභූතයෝ (2002), ස්පන්දන (2015) සහ කාල (2017) යන ග්‍රාමීය ජනප්‍රවාදයන් මෙන්ම ග්‍රාමීය සංස්කෘතිය සහ ඒ ආශ්‍රිත

සිද්ධීන් පදනම් කරගනිමින් නිර්මාණය වූ සිනමා නිර්මාණයන් ඔස්සේ ඉහත අයුරින් හඳුනාගත හැක.

නිගමනය

ලෝකයේ පවතිනු ලබන විවිධ සමාජයන් පිළිබඳ හඳුනා ගැනීමේ දී දකුණු ආසියාතික සමාජයට හිමිවන්නේ සුවිශේෂ ස්ථානයකි. ඒ මක් නිසාදයත් ලෝක ජන සංයුතිය පිළිබඳ හඳුනා ගැනීමේදී ඉන් හතරෙන් එකක් පමණ නියෝජනය කරනු ලබන්නේ දකුණු ආසියාතික සමාජය වීමත් සහ ලෝකයේ අනෙකුත් කලාපයන්ට සාපේක්ෂව මෙම කලාපයට පමණක් ආවේණික වූ සමාජ, ආර්ථික, දේශපාලනික, සංස්කෘතික, භූගෝලීය සහ දේශපාලනික, පාරිසරික යන ලක්ෂණයන් රැසක් මෙම කලාපයේ සමන්විත වීමයි.

ඉහත විග්‍රහ කරනු ලැබූ එම ලක්ෂණයන් අතරින් දකුණු ආසියාතික කලාපයට ආවේණික වූ සුවිශේෂී ලක්ෂණයක් ලෙස සමාජ හා මානව විද්‍යාඥයෙන් පෙන්වා දෙනු ලබන්නේ මෙම කලාපය පවතිනු ලබන සුවිශේෂ සංස්කෘතික රටාවයි. සංස්කෘතියක් යන්න හඳුනා ගැනීමේදී ඒ පිළිබඳ විග්‍රහ කරනු ලබන ඊ.බී ටයිලර් යන ප්‍රකට බ්‍රිතාන්‍ය ජාතික සමාජ විද්‍යාඥයා 1971 දී තමා විසින් රචිත Primitive culture කෘතිය මගින් පෙන්වා දෙනු ලබන්නේ “සංස්කෘතිය හෝ ශිෂ්ටාචාරගතවීම පුළුල් මානව වංශ ලේඛන අර්ථයකින් ගත් කළ පුද්ගලයෙකු කිසියම් සමාජයක සාමාජිකයකු ලෙස ලබා ගන්නා දැනුම, විශ්වාස, කලාව, සදාචාරය, නීති, චාරිත්‍ර සහ අනෙකුත් හැකියා සහ පුරුදු ඇතුළත් සමස්තය” (සුභසිංහ,2019). ලෙසයි. ඒ අනුව ඕනෑම සමාජයක් තුළ පවතිනු ලබන සංස්කෘතියක් සමාජ හා මානව විද්‍යාඥයින් ප්‍රධාන ප්‍රවේශ දෙකක් ඔස්සේ හඳුනා ගනු ලබයි. එනම්,

භෞතික සංස්කෘතිය අභෞතික සංස්කෘතිය ආදී ලෙසිනි. ඒ අනුව ඕනෑම සමාජයක් තුළ පියවි ඇසට හසුවන ස්පර්ශ කළ හැකි සියල්ල භෞතික සංස්කෘතිය වන අතර සංස්කෘතියක් තුළ පවතින ස්පර්ශ කළ නොහැකි පැහැදිලි ලෙස භෞතිකව දෘශ්‍යමාන නොවන සංස්කෘතිය අභෞතික සංස්කෘතිය ලෙස හඳුනාගත හැක. ඒ අනුව යම් සමාජයක පවතින සංස්කෘතිය පිළිබඳව හඳුනා ගැනීමේ දී එහි අභෞතික සංස්කෘතිය පිළිබඳ හැදෑරීම මගින් එම සමාජය තුළ පවතින සමාජ සංස්කෘතික පසුබිම හඳුනාගත හැකි බව සමාජ හා මානව විද්‍යාඥයන් පෙන්වා දෙනු ලබයි.

ඒ අනුව යම් සමාජයක සංස්කෘතියක් හඳුනා ගැනීම සඳහා යොදා ගනු ලබන ප්‍රධාන ලබන ප්‍රවේශ අතර කලාවට හිමි වන්නේ සුවිශේෂ ස්ථානයකි. කලාව යනු මිනිසාගේ අභ්‍යන්තරික හැඟීම්, සිතුවිලි සහ සමාජ අත්දැකීම් ලෝකයට නිර්මාණශීලීව ප්‍රකාශ කරනු ලබන ප්‍රබල ක්‍රියාවලියකි. ඒ අතර සමාජයේ පිළිබිඹු කරනු ලබන කැඩපතක් ලෙස සලකනු ලබන සිනමාවට හිමිවන්නේ සුවිශේෂී ස්ථානයකි. සිනමා නිර්මාණයක් සෑම විටම ගොඩනැගෙනුයේ සමාජ කරුණක්, සමාජ ප්‍රපංචයක් මෙන්ම සමාජ ව්‍යුහය හා සංවිධානය පිළිබඳ ගොඩනැගුණ ජනප්‍රවාද විශ්වාස සහ ඇදහිලි පදනම් කරගෙන ලබන අතර එය ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ පවතිනු ලබන ජනප්‍රවාද විශ්වාස සහ ඇදහිලි පිළිබඳ හඳුනා ගැනීමේදී ඒ පිළිබඳ පුළුල් අවබෝධයක් එය ඔස්සේ ලබා ගත හැක.

ඒ අනුව මෙම අධ්‍යයනයේදී ප්‍රධාන වශයෙන් ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ පවතිනු ලබන ජනප්‍රවාද, විශ්වාස සහ ඇදහිලි පාදක කරගනිමින් නිර්මාණය වන්නට යෙදුණු බහුභූතයෝ, ස්පන්දන සහ කාලය යන සිනමා නිර්මාණ මගින් සමාජයක් වන පවතිනු ලබන අමනුෂ්‍ය බලවේගයන් පිළිබඳ ප්‍රවේශ කිහිපයක් ඔස්සේ හඳුනාගත හැකිය. ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ

පැවති විවිධ වූ යාතු කර්ම, මන්ත්‍ර ශාස්ත්‍රයන් පිළිබඳව මෙන්ම ඒ තුළ අන්තර්ගත වන විවිධ පූජා ක්‍රම විවිධ වූ අභිචාර ක්‍රමයන් පිළිබඳ පුළුල් හඳුනාගැනීමක් බහුභූතයෝ සිනමා පටය හරහා හඳුනා ගත හැකි විය. අමනුෂ්‍ය බලවේගයන් තුළ පවතින අඳුරු පැතිකඩයන් පිළිබඳ පුළුල් හඳුනාගැනීමක් ස්පන්දන යන සිනමා නිර්මාණය හරහා මෙම අධ්‍යයනය මගින් සිදු කරනු ලැබීය. විශේෂයෙන්ම අමනුෂ්‍ය බලවේගයක් තුළ පවතින බිය, පසුතැවීම, වෛරය, පළිගැනීම මෙන්ම තණ්හාව ආදී මනෝභාවයන් පිළිබඳව සහ අමනුෂ්‍ය බලවේගයන් ජීවත්ව සිටින පුද්ගලයන්ගේ ශරීර යොදා ගනිමින් තම ඕනෑ එපාකම් ඉටුකර ගැනීම පිළිබඳ ජනප්‍රවාද ආශ්‍රිතව ගොඩනැගුණ විශ්වාසයන් පිළිබඳ පුළුල් හඳුනාගැනීමක් මෙම සිනමා පටය තුළින් හඳුනාගත හැකි විය. මීට අමතරව ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ පවතිනු ලබන තෙරුවන් ගුණ බල මහිමය දෙවියන් පිළිබඳ මෙන්ම දෙවියන්ගේ අනුහස, තේජසයන් පිළිබඳ සහ යකුන් යක්ෂණියන් පිළිබඳ ජනප්‍රවාදයන්, ඇදහිලි හා විශ්වාස ආශ්‍රිත කරුණු රැසක් කාල යන සිනමා පටය ඔස්සේ හඳුනාගත හැකි විය. ඒ අනුව නුවර කලාවිය ආශ්‍රිතව මෙන්ම කලා වැව ආශ්‍රිතව ගොඩනැගුණු ජනප්‍රවාද අතර ඉතාමත් සුවිශේෂ ජනප්‍රවාදයක් වන කඩවර දෙවියන්ගේ උපත පිළිබඳ කරුණු රැසක් හඳුනා ගත හැකි විය. ඒ අනුව සිනමා නිර්මාණයන් මගින් පිළිබිඹු වනු ලබන ග්‍රාමීය සමාජයක් තුළ පවතින ජනප්‍රවාදයන් විශ්වාස සහ ඇදහිලි පිළිබඳ පුළුල් අවබෝධයක් විවිධ ප්‍රවේශයන් ඔස්සේ මෙම අධ්‍යයනය මගින් ලබාගත හැකි විය.

ආශ්‍රිත මූලාශ්‍රය

තෙන්නකෝන්, ජයතිස්ස. (2003). *ගිංගග අසබඩ ගොවිජන ඇදහිලි.* කොළඹ 10: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

දන්නසූරිය, ජිනදාස. (2002). *ජනශ්‍රැති අධ්‍යයන*. කොලඹ 10: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

දළුපොත, මහින්ද කුමාර. (2010). *ජනසම්මත තහංචි*. කොලඹ 10: ෆාස්ට් පබ්ලිෂින් (ප්‍රයිවට්) ලිමිටඩ්.

නිහාල් කුමාර,ජී, එම්. (2007). *ශ්‍රී ලාංකීය ජන සමාජයේ ඇදහිලි සහ විශ්වාස*. දන්කොටුවඃ වාසනා ප්‍රකාශකයෝ.

මිහිඳුකුල, සුනිල්. (1998). *ජයවිලාල් විලේගොඩ ගේ තෝරාගත් සිනමා විචාර*. කොලඹ 10: දයාවංශ ජයකොඩි සහ සමාගම.

විජේරත්න, හේමාලි. (2018). *ලාංකේය මහා නළු පරපුරේ අවසන් සුපිරි තරුව*. නුගේගොඩඃ ඉමාෂි පබ්ලිකේෂන්.

සුබසිංහ, ඩබ්. (2019). *සංස්කෘතිය හා සංවර්ධනය*. කඩවතඃ ජයවි මුද්‍රණාලය.

සේනාරත්න, පී, ඇම්. (1995). *ශ්‍රී ලංකාවේ සංස්කෘතික දායාද*. කොලඹ 10: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

Bibliography – (English).

Gunarathne, Sujeewa. (Director). (2017). *Kala*. (Film). Live Work Creations.

Lokuhewa, Suneth, Malinga. (Director). (2015). *Spandana*.(Film). Cine Arts Film Productions.

Warnasuriya, Udayakantha. (Director). (2002). *Bahubuthayo*. (Film). EAP Theatres.

මහේන්ද්‍ර පෙරේරා: ලාංකීය දෘශ්‍ය කලාවේ නිර්ප්‍රභූ සළකුණ

ආචාර්ය පී.එච්.ආර් ඇපා

"සිහින දැකීමෙන් ඵලක් නොමැත. ඒවා යතාර්ථයන් බවට පත් කරගත යුතුය" යන ඔහුගේම කියමන භාවිතයෙන් ඔප්පු කරමින් ලාංකීය කලා කෙත සරු සාර ලෙස අස්වද්දමින් සිටින මහේන්ද්‍ර ශ්‍රීකාන්ත පෙරේරා ශ්‍රී ලංකාවේ වේදිකාව, සිනමාව හා ටෙලි නාට්‍ය යන ත්‍රිත්වයෙහිම වඩාත් බලපෑම් සහගත චරිතයකි. ඔහු පරම්පරා සහ චරිත ප්‍රභේදයන් ඉක්මවා ගිය සැබෑ නිරූපකයෙකි.

1956 අගෝස්තු 14 වන දින ගල්කිස්සේ දී උපත ලැබූ මහේන්ද්‍රයන්ගේ කලා ගමන නිර්වචනය කළ හැක්කේ පෞද්ගලික කැපවීම හා ජන සංස්කෘතික භූ දර්ශනයට මැනිය නොහැකි බලපෑමක් කරනු ලබන කතිකාවතක් ලෙසිනි.

මෙම උපහාරය ප්‍රවීණ රංගදරයකුගේ වෘත්තීය දිවිය ඇගයීම පමණක් නොව ශ්‍රී ලාංකීය රංග කලාවන්හි ආත්මය අඛණ්ඩව ප්‍රබෝධමත් කරනු ලබන, අධ්‍යාපනය ලබා දෙන හා රංගන කාර්යය නගා සිටුවීමට දායකත්වය දක්වන ආත්මීය උරුමයක සැමරුමකි.

1970 දශකයේ අග භාගයේ සිට ඔහුගේ රංග කාර්යයේ කලාත්මක බව හැඩගස්වා ඇත්තේ සහජයෙන් ඔහු ලද ශක්‍යතාවයත් ජාත්‍යන්තර හා දේශීය රංග පුහුණුකරුවන් යටතේ ලද දැනුමත් යන මනාපරිචයෙනි. තමන්ගේ ශිල්පය කෙරෙහි ඔහු තුළ ඇති ගැඹුරු ගෞරවය, යථාර්ථය කෙරෙහි ඇති අසීමිත කුතුහලය සහ භක්තිය සමඟ ඒකාබද්ධව

වේදිකාව තිරය හා ටෙලි සිත්තම් හරහා ඔහුගේ රංගනයේ විශිෂ්ටත්වය මනාව පිළිබිඹු කරනු ලබයි.

තියුණු ගැඹුරකින් යුත් චරිතවලට පණ පෙවීම මෙන්ම හාස්‍යජනක චරිත නිරූපණය හරහා ප්‍රේක්ෂක සිත් සතන්හි ඔහු ඔහුගේ සන්නාමය ගැඹුරින් සනිටුහන් කර ඇත්තේ කිසිදා නොමැකෙන ලෙසටය. සත්‍ය ලෙසම ඔහු බහු කාර්යතාවය (Versatile) සහිත පුරාවෘත්තයකි. ඔහුගේ රංග කාර්ය වනාහි මානව ජීවිතයේ යථාර්ථය, හාස්‍ය හා ව්‍යාකූලත්වය විසින් ගෙත්තම්ම කරන ලද ශක්තිමත් වියමනකි.

සිය රංග කාර්යයේ දී මහේන්ද්‍රයන් සිය පරිචය හා ශක්‍යතාවය ශ්‍රේෂ්ඨ අන්තර්ජාතික හා දේශීය නාට්‍යකරුවන් විසින් හැඩගස්වා ඇති අතර ඒ බව මනාසේ පිළිබිඹු කරමින් ඔහු ශේක්ෂ්පියර්ගේ ජුලියස් සීසර්, ගිම්හානයේ රැයක සිහිනයක්, වැනි කලා කෘතීන්හි ආකර්ෂණීය චරිත නිරූපණයන් කිසිදා අමතක කළ නොහැකි ලෙස මිනිස් සන්තානයන්හි රැඳී ඇත.

රංගන කාර්ය හා ප්‍රතිභාවට එහා ගොස් ඔහුගේ සහයෝගී ආත්මීය සහලක්ෂණය සහ කණ්ඩායම කෙරෙහි කැපවීම තුළින්, ඔහු රංගන කාර්යයේ දායකත්වන දක්වනු ලබන ඕනෑම රංගන කර්ත්ව්‍යයක් ප්‍රේක්ෂක මතකයන් තුළ නොමැකෙන රංගන කෘතියක් ලෙසනිටුහන් කිරීම ඔහු තුළ ඇත්තේ අපූරු දක්ශතාවයකි. මහේන්ද්‍රයන්ගේ රංගන අවකාශයෙහි සීමා මායිම් නොමැත. වේදිකාවෙන් සිනමාවටත්, සිනමාවෙන් රූපවාහිනියටත් අවතරණය වන මහේන්ද්‍රයන් තාරාදේවී, සුදු සහ කලු, ධවල රාත්‍රිය, ගොළු තාත්තා හා එයා දැන් බැඳලා වැනි කෘතීන් හරහා රූපවාහිනී ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සිත් සතන්හි නොමැකෙන සමීපතමයකු

බවට පත් වූයේ සැබෑ සමාජ යථාර්ථයන් ප්‍රශස්ත ලෙස රග දැක්වීම හේතුවෙනි.

මහේන්ද්‍රයන් ප්‍රේක්ෂක සන්තානයන්හි ගැඹුරුතම සලකුණ තබා ඇත්තේ සිනමාව හරහාය. සිංහල සිනමාවංශ කතා සංචාරයේදී අමතක නොවන ප්‍රධාන චරිතයක් ලෙස හෝ කෘතියේ අඛණ්ඩතාවය නැංගුරම්ලා ගන්නා වැදගත් අවස්ථාවන්හිදී නිරන්තරයෙන් අපට මහේන්ද්‍ර පෙරේරා සලකුණ හමුවේ.

සිහින දේශය අස්වැසුම මිල්ලෙ සොයා, දඩ ඉම, මචං, රන්දිය දහර, අසනි වර්ෂා, තනි තටුවෙන් පියාබන්න, සරෝජා, ජුලියට්ගේ භූමිකාව, පුරහඳ කලුවර, මාරුතය, රිදී නිම්නය, කෙලි මඩල, බහුභූතයෝ සුදු කළු සහ අළු, අරුමෝසම් වැහි, ඇඩ්රස් නෑ, කොස්තාපල් පුණ්‍යසෝම, 28, ගින්දරි, ඇතුළු තවත් බොහෝ ප්‍රශස්ත හා අග්‍රගණ්‍ය චිත්‍රපටයන්හි ඔහුගේ තියුණු රංගනයත්, සූක්ෂම මනෝභාව නිරූපණයත් ඔහුගේ රංගන සංදිස්තානයන් ලංකාවේ පොදු මතකයේ නොමැකෙන සේ සනිටුහන් කොට ඇත.

විමුක්ති ජයසුන්දරයන් විසින් නිර්මාණය කරන ලද සුලග එනු පිණිස (The Forsaken Land) හි නිරූපණය කරන ලද සියුම් හා ප්‍රතිභා සම්පන්න චරිත නිරූපණය වෙනුවෙන් කීර්තිමත් කෑන්ස් සිනමා උළෙලේ (Cannes International Festival) දී කැමරා ඩි ඕඩර් (Camera De Order) සම්මානය දිනා ගත් පළමු ශ්‍රී ලාංකිකයා බවට පත්වෙමින් ඔහු සිංහල සිනමාවංශ කථා ඉතිහාසය තමන් වෙතට නතුකර ගත්තේය. මහේන්ද්‍රයන්ගේ කලා ජීවිතයේ ආර්මභයේ සිට අද දක්වා දේශීය හා විදේශීය ඇගයුම් උළෙලවලදී ඔහු ලබන ඇගයුම් ප්‍රශංසාවන් සංකේතවත් කරනුයේ ඔහුගේ රංගන දිවියේ පස්වන දශකයට ලංවූවත් ඔහුගේ ශ්‍රේෂ්ඨත්වය ශක්‍යතාවය හා අඛණ්ඩත්වයයි.

මහේන්ද්‍රයන් ශ්‍රී ලංකාවේ ඩස්ටින් හොෆ්මන් ලෙස ආමන්ත්‍රණය හරහා දේශිය හා ජාත්‍යන්තර විචාරකයින් හා ප්‍රේක්ෂකයින්ගේ නොමද ආදරය හා ගෞරවය නිරන්තරව ඔහු ලබා ගන්නා බව මෙන්ම ඔහුගේ සහයෝගය නිහතමානීකම හා විශිෂ්ටත්වය හේතුකොට ගෙන තවදුරටත් ඔහුගේ විශිෂ්ටත්වය සහ ශ්‍රේෂ්ඨත්වය සංකේතවත් කරනු ලබයි.

ඔහු විසින් සිදු කරනු ලබන රංගන කාර්යයට අමතරව සිය රංගනයන් හරහා ඔහු සිදු කරනු ලබන සමාජ මෙහෙවර ද ප්‍රශස්ථය, හඬක් නැති පිරිස් වෙනුවෙන් හඬක් නගමින්, ආන්තීකරණයට ලක්වූවන්ට ගෞරවය ලබාදෙන භූමිකාවන් නිරූපණය හරහා පිළිබිඹු වන්නේ එකී සමාජ මෙහෙවරයි.

ඔහුගේ නිරන්තර වාක්‍ය කණ්ඩයක්වන "මට කිසිවකු සමඟ පෞද්ගලික ගැටලුවක් නැත. නමුත් මට අයුක්තිය දකින විට නිහඬව සිටිය නොහැක" යන ඔහුගේ වචන හරහා මනාසේ පිළිබිඹු වන්නේ ඔහු කලාව හරහා සමාජ ක්‍රියාකාරිකයකු බවට පත්වීම හා පුද්ගලික හෘද සාක්ෂිය සහිත ආචාර්ය ධාර්මික මානවයකුගේ භූමිකාවයි.

ඔහුගේ රංගන විශිෂ්ටත්වය දැනුම කැපවීම හා සහයෝගය ලංකාවේ කලාව ප්‍රමිතිගත කිරීමට හා එකී ප්‍රමිතිය ඉහළ නැංවීමට අඛණ්ඩ දායකත්වයක් දක්වා ඇත. පරම්පරා ගණනාවක් ඔහුගේ කෘති නරඹමින් හැදී වැඩී ඇති අතර විටෙක සිනහව විටෙක කඳුළ මුවට නංවා ගන්නට පමණක් නොව රටේ පරිණාමනය වන සමාජ, දේශපාලනික හා සංස්කෘතික කතිකාවතට අර්ථවත් ලෙස දායක වීමට ද මහේන්ද්‍රයන් අපට මං පෙත් විවර කොට ඇත.

මේ සන්ධ්‍යාවේ මහේන්ද්‍ර පෙරේරා දක්වන උපහාරය හුදෙක් පුද්ගලයකුට දක්වන උපහාරයකට ඔබ්බට ගොස්

කලාත්මක හා ශ්‍රේෂ්ඨත්වයේ අඛණ්ඩතාවයක් හා ආදර්ශයක් ලෙස අපි සමරන්නෙමු. මෙම උපහාරය ඔහු විසින් දැනටමත් ලාංකීය කලා ඉතිහාසයේ ලියා ඇති පරිච්ඡේදය සඳහා පමණක් නොව, ඉදිරියේදී ඔහු විසින් ලිවීමට නියමිත පරිච්ඡේදයන් තවදුරටත් අගය කිරීම උදෙසා පිරිනැමෙන්නකි. මන්දයත්ය මහේන්ද්‍ර පෙරේරා විසින් නිරූපණය කරන තිරය සැම විටම නව ආරම්භයකට මංපෙත් විවර කරන කථිකාවතක් නිසාවෙනි.

ලාංකේය සිනමාවෙන් නිරූපිත ස්ත්‍රී-පුරුෂ සමාජභාවය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක් (1940 දශකයේ සිට 2000 දශකය දක්වා)

එස්.එච්. මධුශාන්

හැඳින්වීම

සමාජ විද්‍යාව තුළ සාකච්ඡාවට ලක්වන මූලධර්මයන් අතරේ ප්‍රධාන ධාරාවේ මූලධර්මයක් ලෙස ස්ත්‍රී පුරුෂ සමාජභාවය හැඳින්විය හැකිය. සමාජ විද්‍යාවට අනුව ස්ත්‍රී පුරුෂ සමාජභාවය යනු සමාජය තුළ පවතින ලිංගික භූමිකා, වගකීම් සහ බලාපොරොත්තු පිළිබඳව නිර්මාණය වූ මෙන්ම සමාජය විසින් පවත්වාගෙන යන සංකල්පයකි. ඒ අනුව මෙය ජන්මානුකූල ලිංගිකත්වය (Sex) නොව, සමාජමය ලිංගිකත්වය (Gender) පිළිබඳ අදහසකි. Institutes of Health Research දක්වන පරිදි ස්ත්‍රී පුරුෂ සමාජභාවය මෙසේ විග්‍රහ කර ඇත. "ගැහැණු ළමයින්, කාන්තාවන්, පිරිමි ළමයින්, පිරිමින් සහ ස්ත්‍රී පුරුෂ සමාජභාවයෙන් විවිධ පුද්ගලයින්ගේ සමාජීය වශයෙන් ගොඩනගන ලද භූමිකාවන්, හැසිරීම් ප්‍රකාශන සහ අනන්‍යතා වෙත යොමු වේ. මිනිසුන් තමන් සහ එකිනෙකා වටහා ගන්නා ආකාරය, ඔවුන් ක්‍රියාකරන ආකාරය සහ අන්තර් ක්‍රියා කරන ආකාරය සහ සමාජයේ බලය සහ සම්පත් බෙදා හැරීම කෙරෙහි එය බලපායි. ස්ත්‍රී පුරුෂ සමාජභාවය ද්විමය (ගැහැණු/කාන්තාව, පිරිමි ළමයා/පිරිමි) වශයෙන් පමණක් සීමා වී නොමැත. එය ස්ථිතික නොවේ. එය අඛණ්ඩව පවතින අතර, කාලයත් සමඟ වෙනස් විය හැකිය. පුද්ගලයින් සහ කණ්ඩායම් ඔවුන් භාර ගන්නා භූමිකාවන්, ඔවුන් මත තබා ඇති අපේක්ෂාවන්, අන් අය සමඟ සබඳතා සහ ලිංග භේදය සමාජය තුළ ආයතන ගත කර ඇති සංකීර්ණ ක්‍රම තුළින් ස්ත්‍රී පුරුෂ තුළ

භාවය තේරුම් ගන්නා, අත්විඳින සහ ප්‍රකාශ කරන ආකාරයෙහි සැලකිය යුතු විවිධත්වයක් ඇත.” යනුවෙන් අර්ථ විග්‍රහයක් සපයයි.

මිනිසා තුළ නිරන්තරයෙන් ම කලාව අඩු වැඩි වශයෙන් දැකගත හැකිය. ඒ අනුව කලාව යනු මානව හැඟීම්, අදහස් සහ අභිප්‍රේතයන් සාංකේතික, ඍජු හෝ අලංකාරාත්මක ආකාරයකින් ප්‍රකාශ කිරීමේ ක්ෂේත්‍රයකි. එය දෘශ්‍යමය, ශ්‍රව්‍යමය, භාෂාමය හෝ චලනමය ආකාරයෙන් පැවතිය හැකිය. මේ අතර දෘශ්‍යමය කලාව තුළ සිනමාවට හිමිවන්නේ සුවිශේෂී තැනකි. ඒ අනුව සිනමාව යනු චිත්‍රය, සංගීතය, නවකතාව, නාට්‍ය වැනි සියලු කලා මාධ්‍යයන්හි සංකලනයක් සේම, මෙකී මාධ්‍යයන්ට වඩා වෙනස්, එයටම අනන්‍ය වූ රූපරචනයක් ලෙස හැඳින්විය හැකිය. මෙම සිනමාව වූ කලී විවිධානය සමාජ ප්‍රපංචයන් ගෙනහැර දක්වනු ලබයි. එසේම විවිධ වූ දෘෂ්ටිවාදයන් විවිධ යුගවල ඍජුව සහ වක්‍රව සමාජගත කරනු ලබයි. ඒ අතර කලින් කලට උත්කර්ෂයට නැංවුණු තේමාවක් ලෙස ස්ත්‍රී පුරුෂ සමාජභාවය හඳුනාගත හැකිය.

පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය

සමාජීය හා මානව පර්යේෂණ සිදු කිරීමේ දී ඒ සඳහා යොදාගනු ලබන ක්‍රමවේද රැසක් හඳුනාගත හැකිය. පර්යේෂකයාගේ අරමුණු හා පරමාර්ථ අනුව ඉන් එකක් හෝ කිහිපයක් භාවිතා කළ හැකිය. ඒ අනුව මේ අධ්‍යයනය සඳහා ප්‍රධාන වශයෙන් යොදාගනු ලබන්නේ න්‍යායාත්මක පර්යේෂණ ක්‍රමවේදයයි. ඒ යටතේ චිත්‍රපට පාඨ විශ්ලේෂණය, විචාරාත්මක වාද විශ්ලේෂණ ක්‍රමවේද භාවිත කරනු ලබයි. ඒ අනුව දත්ත එක්රැස් කිරීමේ දී සැමියා බිරිඳගේ දෙවියාය, ගැටවරයෝ, සිකුරුලියා, දෙවනි ගමන, ඇගේ ඇස අග, ආදී

සිනමා නිර්මාණ මූලික වශයෙන් යොදාගනු ලබයි. එසේ ම දත්ත විශ්ලේෂණ ක්‍රමවේදයක් වන තේමා විශ්ලේෂණ ක්‍රමවේදය ඔස්සේ නිගමනයන්ට එළඹීමට උත්සාහ දරනු ලබයි.

සාහිත්‍ය විමර්ශනය

ලාංකේය සිනමාවෙන් නිරූපිත ස්ත්‍රී පුරුෂ සමාජභාවය පිළිබඳ අධ්‍යයනයේ දී ඒ තේමාව ඔස්සේ ම සිදු වූ පර්යේෂණ හා ඒ ඔස්සේ ම ලියැවුණු ග්‍රන්ථ පවතින්නේ ඉතාම අවම වශයෙනි. කෙසේ වෙතත් මෙම අධ්‍යයනය සඳහා ගුණසිරි සිල්වා 'ජයවිලාල් - ජයලත් සිනමා විචාර විමසීමක්' (2015) මගින් ද, දලගොඩආරච්චි, ජයන්ත කළුපහණ 'සිරිලක සැඟවුණු සිනමා මත ' (2015), සුචරිත ගම්ලත් 'රූප රාමුවඃ දෘශ්‍යමානයෙන් යථාර්ථයට' (2013), ගුණසිරි සිල්වා 'ලාංකේය සිනමාවේ නිරූපිත ස්ත්‍රිය' (2016) යන කෘතීන් පාදක කරගන්නා ලදී. එසේම මේ අධ්‍යයනය සඳහා වී.එස්. ශ්‍රීධර් අධ්‍යක්ෂණය කළ 'සැමියා බිරිඳගේ දෙවියාය' (1962), මයික් විල්සන් විසින් අධ්‍යක්ෂණය කළ 'ගැටවරයෝ' (1965), මිල්ටන් ජයවර්ධන අධ්‍යක්ෂණය කළ 'ආයාචනා' (1982), එච්.ඩී. ප්‍රේමරත්න මහතා අධ්‍යක්ෂණය කළ 'සිකුරුලියා' (1982), එච්.ඩී. ප්‍රේමරත්න මහතා අධ්‍යක්ෂණය කළ 'දෙවනි ගමන' (1982), අශෝක හඳගම අධ්‍යක්ෂණය කළ 'ඇගේ ඇස අග' (2015) යන සිනමා නිර්මාණයන් ද ප්‍රධාන වශයෙන් පාදක කරගන්නා ලදී. මීට අමතරව විමල් දිසානායක 'The Early Phase of Srμ Lanka' (2008), ලංකා බණ්ඩාරනායක 'ශ්‍රී ලාංකික සිනමාවේ කාන්තාවන්ගේ වෙනස්වන භූමිකාවන්' (2024), එස්.සී. බණ්ඩාර 'ශ්‍රී ලාංකික සිනමාවේ නවකතා පාදක කරගත් චිත්‍රපට අනුවර්තනය' (2023) යන අධ්‍යයනයන් පාදක කරගන්නා ලදී. කෙසේ වෙතත් ලාංකීය සිනමාවෙන් නිරූපිත

ස්ත්‍රී පුරුෂ සමාජභාවය පිළිබඳ යම් රික්තකයක් ඉහත අධ්‍යයන තුළ හඳුනාගත හැකි බව කිව යුතුය.

සාකච්ඡාව

❖ සිනමාව තුළ ස්ත්‍රී විරෝධී අගතීන් වැපිරීම

මෙරට සිනමාව තුළ ආරම්භක යුගයේ පටන් දැකගත හැකි වූ ප්‍රබල දෘෂ්ටිවාදයක් ලෙස මෙය හඳුනාගත හැකිය. එනම් පුරුෂයා ස්ත්‍රියගේ දෙවියෙකි; ඔහුට පිටින් ඇයට කිසිදු පැවැත්මක් තිබිය නොහේ; එහෙයින් ස්ත්‍රිය පුරුෂයාට වැඳ නමස්කාර කරමින් ඔහු දිවි හිමියෙන් රැකිය යුතුය; මෙය මෙරට සිනමාවේ ආරම්භක යුගයේ සිටම ගෙනඑන ලද දෘෂ්ටිවාදයකි.

ලාංකීය සිනමාවේ මුල් යුගයට අයත් 'සැමියා බිරිඳගේ දෙවියාය' චිත්‍රපටය මේ සඳහා දැක්විය හැකි කදිම නිදසුනකි. චිත්‍රපටය පුරා ම ඉහත දෘෂ්ටිවාදය දැකගත හැකිය. ඒ බව චිත්‍රපටයේ එන පහත ගීත ඛණ්ඩයෙන් තවදුරටත් පෙනී යයි.

ස්ත්‍රියක හද දෙවොලකි
දෙවොල තුළ එක් දෙවියෙකි
ඒ දෙවින්දා ඇගෙ හිමි

සැපත සාදන දෙවිඳු ලෝකේ
දැත් විදහා රකින්නේ
සදා කල්හී
සදා නොනැසී
ඇගේ මේ හද දෙවොල නේ

ආදරේ නමැති කුසුම් ගෙන
පුදනු මේ හද දෙවොල නේ

ලාංකේය සිනමාවේ මුල්ම කථානාද චිත්‍රපටය වූ 'කඩවුණු පොරොන්දුව' මගින් ද ඉහත දෘෂ්ටිවාදය පතුරවන ලදී. එම චිත්‍රපටයට අනුව රංජනී චපල ස්ත්‍රියකි. ඇය තම පෙම්වතා වූ සැම්සන්ට විවාහ වන බවට පොරොන්දු වී සිට ඇත. ඒ අතරවාරයේ පෙම්වතා රට රැකියාවකට යන අතර, රංජනීගේ මවගේ දැඩි ඉල්ලීම මත ඇය වෙනත් තරුණයෙකු හා සම්බන්ධයක් ආරම්භ කරයි. මුල් පෙම්වතා පැමිණි විට, තමා ඔහු හා විවාහ වීමට පොරොන්දු නොවූ බව පවසයි. පසුව දෙවනුව හමු වූ පෙම්වතා එක්දරු පියෙකු බව දැන, දැඩි මානසික පසුබෑමකට ලක් වේ. කෙසේ වෙතත් අවසානයේ මුල් පෙම්වතා ඇයට සමාව දී, ඇයව විවාහ කරගනු ලබයි. එහි දී සැම්සන් විසින් ප්‍රකාශ කරනු ලබන පහත දෙබස් හරහා ද කාන්තාව පහත් කොට සැලකීමේ දෘෂ්ටිවාදය හඳුනාගත හැකිය.

"ලෝකයාට දැන්වීම පිණිස නුඹට මම සමාව දී, පුරුෂ වර්ගයා ඉතාමත් උතුම් වර්ගයක් බව ලොවට පාදා හැරීම පිණිස මේ මුළු සභාව ඉදිරියේ නුඹව මාගේ ජීවිතයේ පංගුකාරිය වශයෙන් මම පිළිගන්නවා."

මේ තුළින් ද පුරුෂයා සමාජය තුළ ඉහළ ස්ථානයකට ඔසවා තබා, කාන්තාව පහත් තත්ත්වයකට ඇද දමා ඇති බව පෙනේ. තව ද උතුම් ස්ත්‍රී සහ පාපතර ස්ත්‍රී යනුවෙන් ස්ත්‍රී වර්ගයා දෙකොටසකට බෙදා විග්‍රහ කිරීම ද මෙරටේ සිනමාවේ මුල් යුගයේ දැකිය හැකිවිය. එහි දී උතුම් ස්ත්‍රිය බොහෝ විට ගැමි ළඳකි. ඇය අහිංසකය; ලස්සනය; පෙම්වතාට, ස්වාමියාට හිතෛෂීය; කීකරුය. ගුණගරුකය. පාපතර ස්ත්‍රිය බෙහෙවින් නාගරික ලියකි; ඇය සංකරය; පාපයට බරය; සැමියාට, පෙම්වතාට අකීකරුය; එබඳු ස්ත්‍රියක හිමිවන පුරුෂයා බොහෝ විට කාලකන්නියෙකු බවට පත්වෙයි. මේ ආකාරයට මෙරට සිනමාව ආරම්භ

මොහොතේ පටන් ස්ත්‍රී විරෝධී අගතීන් වැපිරීම සිනමාවේ අනිවාර්යෙන් දැකිය හැකි ලක්ෂණයක් ලෙස හඳුනාගත හැකිය.

❖ උතුම් ස්ත්‍රී දෘෂ්ටිවාදයෙන් පුරුෂාධිපත්‍යය වැපිරවීම

මෙලෙස එක් යුගයක සංස්කෘතික නිර්මිතය තුළ වපුරන ලද දෘෂ්ටිවාද, එම යුගයේ සමස්ත කලාකරුවන් තුළත්, ඔවුන්ගේ නිර්මාණ තුළත් බල පැවැත්වීම ස්වභාවිකය. 'උතුම් ස්ත්‍රිය' ස්වාධීන පැවැත්මකින් තොර, සැමියා වෙනුවෙන් සැදී පැහැදී ඔහු දෙවියකු කොට සලකන්නියකි. එහෙයින් පුරුෂයාගෙන් තොරව ස්ත්‍රියට ස්වාධීන පැවැත්මක් නැත යන ස්ත්‍රී විරෝධී අගතීන් වපුරනු සඳහා, මෙම 'උතුම් ස්ත්‍රිය' දඩමීමා කොටගත් බව පැහැදිලිය. එය ම පුරුෂාධිපත්‍යය වඩ වඩාත් තහවුරු කර ගැනීමක් විය.

මෙලෙස ඊනියා 'උතුම් ස්ත්‍රී' සංකල්පය තුළ සැඟවෙමින්, ඇය පුරුෂයාගේ යහපතට පේවී සිටිය යුතුය යන අගතිය මතු කරන අවස්ථා ගණනාවක් සිංහල සිනමාව තුළ හඳුනාගත හැකිය. 'ආයාචනා' චිත්‍රපටය මීට කදිම නිදසුනකි.

ධනවත් මැදිවියේ පසුවන පුරුෂයෙකු ජීවිතයේ සැඳෑ සමය ගැහැණියකගේ රැකවරණයේ ගෙවා දැමීමට, වයසින් බාල සුරූපී තරුණියක් විවාහ කර ගනී. විවාහයෙන් පසු දරුවකු නොවීම නිසා ඔහු දැඩි මානසික චිත්ත පීඩනයකට පත්වෙයි. ඔහුගේ මෙම චිත්ත පීඩාවට විසඳුම දරුවකු පිළිසිඳ ගැනීම පමණක් බව වටහාගත් බිරිඳ, සැමියාගේ ඥාති පුත්‍රයෙකු ඒ සඳහා පෙළඹවා ගන්නට සිතයි. තරුණයා ඊට දැඩි ලෙස අකමැති වෙයි. නමුත් තමාගේ අභිප්‍රාය පිරිසිදු එකක් බැවින් ඊට සහාය නොවීම ඔහුගේ යුතුකම් පැහැර

හැරීමක් බවත් අවධාරණය කරයි. අකැමැත්තෙන් යුතුකම් ඉටු කළ හෙතෙම අනතුරුව සියදිවි නසා ගනී.

තරුණ බිරිඳගේ ක්‍රියාකලාපය ඇගේ කාමුක ආශාවන් සංතෘප්ත කර ගැනීමට සිදු කළ දෙයක් නොව, සැමියා උදෙසා කළ උතුම් පරිත්‍යාගයක් බව සිනමාකරු ගෙනහැර දක්වයි. මේ තුළ ද සිදු කර ඇත්තේ පුරුෂාධිපත්‍යයට ආවැඩීමකි. මහලු පුරුෂයාගේ ලිංගික බෙලහීනතාවය ඉතිරියේ ඇය ස්වාභාවික ආශාවන් යටපත් කරගත යුතුය. පුරුෂයාගේ යහපත වෙනුවෙන් ඇය නොකළයුතු දෙයක් නැත. එය ස්ත්‍රීත්වයේ පරමාදර්ශයයි. මේ තුළ ද නැවත නැවත ඉස්මතු වන කාරණය වන්නේ උතුම් ස්ත්‍රී දෘෂ්ටිවාදය හරහා පුරුෂාධිපත්‍යය වැපිරවීමට සිනමාව කටයුතු කර ඇති බවකි.

'මැණික් මාළිගා' චිත්‍රපටය ද ඉහත දෘෂ්ටිවාදය ම සමාජගත කරන්නකි. තම බිරිඳ හා දරුවා සමඟ සතුටින් ජීවිතය ගතකරන පුරුෂයෙකු මැණික් ව්‍යාපාර හරහා ධනවත් වීමට පටන් ගනී. ඒ සමඟ වෙනත් ස්ත්‍රීන්ගේ පහසට ලොල් වන ඔහු, තම බිරිඳත් දරුවාත් නිවසින් පන්නා දමයි. එතැන් සිට ඇය නිවෙස්වල බැලමෙහෙවර කරමින් ජීවත්වන අතර, ඇයගේ පියා වෙනත් විවාහයක් කරගන්නට කොතරම් ඇවිටිලි කළ ද, ඒ සියල්ල ප්‍රතික්ෂේප කොට, කවදා හෝ සැමියා එනතෙක් මග බලා සිටී. මැණික් ව්‍යාපාර බංකෙලොත් වූ සැමියාට බිරිඳ සහ දරුවා සිහි වී, ඔවුන් සොයා පැමිණෙයි. එවිට ඇය ඔහු පිළිගනු ලබන්නේ ඉමහත් වූ භක්තියකින් යුතුවයි. මේ ආකාරයට 'උතුම් ස්ත්‍රී' දෘෂ්ටිවාදයට මුවා වෙමින් ස්ත්‍රීන්ගේ ස්වාධීන පැවැත්ම යටපත් කර, එමඟින් පුරුෂාධිපත්‍යය වඩාත් තහවුරු කරන්නට සිනමාකරුවා උත්සුක වී ඇත.

❖ ස්ත්‍රීන් අතින් නිපදවුණු පුරුෂ කේන්ද්‍රීය චිත්‍රපට

ලාංකේය සිනමාව තුළ කාන්තාව ද සිනමා අධ්‍යක්ෂකවරියන් ලෙස කටයුතු කර ඇත. නමුත් ඔවුන්ගේ චිත්‍රපට තුළ ද කාන්තාව නිරූපණය වී ඇත්තේ පුරුෂ කේන්ද්‍රීය දෘෂ්ටියකිනි.

සිනමා කර්මාන්තයේ නිරත වූ කාන්තාවන් අතින් සුමිත්‍රා පීරිස්ට හිමි වන්නේ වැදගත් ස්ථානයකි. ඇය විසින් නිපදවූ 'ගැහැණු ළමයි, ගඟ අද්දර, යහළු යෙහෙළි, මායා, සාගර ජලය මදි හැඬුවා ඔබ සන්දා' යනාදී සියල්ල කාන්තාවන් විෂය කොට ගත් ඒවා වුවද, කාන්තාවක වශයෙන් ඇයට ද ස්ත්‍රිය පිළිබඳ පවතින අධිපති දෘෂ්ටිවාදයට අභියෝග කරන්නට නොහැකි වී තිබේ.

විවිධ කාන්තා චරිත මූලික කොට සිදුවුණු එම චිත්‍රපට හරහා කාන්තාව මුහුණ දෙන දුක්මුසු ජීවිතය පිළිබිඹු වුව ද, ඒවා සැබෑ ස්ත්‍රීවාද චිත්‍රපට ගණයට අයත් ඒවා ලෙස සැලකිය නොහැක. සුමිත්‍රා පීරිස් නිපදවූ බොහෝ චිත්‍රපට නවකතා පාදක කරගත් ඒවා වූ අතර, එහි දී නවකතාකරුවන්ගේ දෘෂ්ටියෙන් බැහැර වන්නට ඇය අපොහොසත් වී තිබේ.

සුමිත්‍රාගේ මුල්ම චිත්‍රපටය වූ 'ගැහැණු ළමයි' ස්ත්‍රී විමුක්ති විරෝධී චිත්‍රපටයක ස්වරූපය දරයි. මධ්‍යකාලීන යුගයට අයත් වටිනාකම් හිස් මුදුනේ තබා වන්දනාමාන කිරීම සහ එම ආචීර්ණකල්පිත වටිනාකම් දරාගෙන සිටින වැඩිමහලු අයට අවනත වීම, සිංහල කාන්තා චරිතයේ මුදුන් මල්කඩක් ලෙස නිරූපණය වේ. මෙහි එන 'කුසුම්' නමැත්තිය උසස් අධ්‍යාපනය හදාරා ඇතත්, තම විවාහය පිළිබඳ ස්වාධීන තීරණයක් ගැනීමට ආත්ම ශක්තියක් ඇයට

නැත. ගතානුගතික සමාජ අවශ්‍යතා ඉදිරියේ තම ස්වාධීන බව පාවාදීම සෑම යුවතියක විසින් ම ආදර්ශයට ගත යුතු සාරධර්මයක් ලෙසින් නිරූපණය වේ.

මාලිනී ෆොන්සේකාගේ 'අහිංසා' චිත්‍රපටය ද උතුම් ස්ත්‍රී දෘෂ්ටිවාදය මතු කරමින් "උතුම් ස්ත්‍රිය වූ කලී තම සැමියාගේ සියලු ජඩකම් ඉවසා වදාරමින්, ඔහු වෙනුවෙන් පතිවත රකිමින්, ඔහුට වැරදුණු කල භක්ත්‍යාදරයෙන් පිළිගන්නට සැදී පැහැදී සිටින්නියකි" යන්න හෙළි කරන්නකි.

සුරේෂ් නමැති විවාහකයෙකු තම බිරිඳ සරෝජාට හොරෙන් කල්පනා නමැති ගැහැණිය ඇසුරු කරයි. මේ බව බිරිඳට හෙළිවීමෙන් ඇතිවන අඩදබර සමඟ ඔහු කල්පනා වෙතට යයි. කල්පනා සුරේෂ් විවාහ කර ගැනීමට අවශ්‍ය වූ නිසා සරෝජාගෙන් දික්කසාද වීමට එකඟ වූ බවට වන ලියවිල්ලකට ඇගෙන් අත්සන් ඉල්ලයි. සැමියාගේ සතුට වෙනුවෙන් ඊට සරෝජා අත්සන් තබයි. සරෝජාගේ උදව් උපකාරයට ඉදිරිපත් වන යහපත් තරුණයෙකු ඇයට විවාහ යෝජනාවක් ගෙන ආ නමුත්, ඇය සැමියා වෙනුවෙන් ම පතිවත රකී. මේ අතර සුරේෂ් සරෝජා වෙත යනු ඇතැයි ඇති වූ සැකය නිසා කල්පනා මනෝ ව්‍යාධියකට ගොදුරු වෙයි. එහි දී සුරේෂ්ගේ ඉල්ලීම පරිදි සරෝජා තම නීත්‍යානුකූල සැමියා අයිති කල්පනාට බව කියා අස්වසන්නට තරම් පරිත්‍යාගශීලී වේ. කෙසේ වෙතත් සියල්ල වැරදී ආපසු තමා සොයා එන සුරේෂ් සරෝජා විසින් ආදරයෙන් පිළිගනු ලබයි.

මේ අනුව චිත්‍රපටවල පවා කාන්තාව පහත්කොට සැලකීමේ තත්ත්වය ද, පුරුෂයා උසස්කොට සැලකීමේ තත්වය ද දක්නට ලැබේ. ඒ අනුව පුරුෂාධිපත්‍යයෙන් මිදීමට

තවදුරටත් ඇය අපොහොසත් වූ බව ඉහත උදාහරණ තුළින් පැහැදිලි වේ.

❖ 'උතුම් ස්ත්‍රී, පාපතර ස්ත්‍රී' පිළිබඳ දෘෂ්ටිවාදය බැහැර කළ චිත්‍රපට

ඉහත සඳහන් කරන ලද පුරුෂාධිපත්‍යයට ආවඩන ස්ත්‍රී සංහතිය පිළිබඳ වූ පටු මානසිකත්වය බිඳදමන සුලු ආකාරයේ නිර්මාණ ද පසුකාලීනව බිහිවන ආකාරය හඳුනාගත හැකිය. ඒ අතර ධර්ම ශ්‍රී ගේ 'දුහුල් මලක්' චිත්‍රපටය ප්‍රධාන වේ.

නිලූපා නමැති මැද පංතික විවාහක කාන්තාවක සැහැල්ලු දිවියක් ගත කරන තරුණයකු සමග ඇති කර ගන්නා සබඳතාවක් නිසා ඇයත් ඇගේ සැමියාත් මුහුණ දෙන මානසික අර්බුදය 'දුහුල් මලක්' චිත්‍රපටයට විෂය විය. එහි දී අධ්‍යක්ෂවරයා මෙය මධ්‍යම පංතික පවුල් සංස්ථාව තුළ සිදු විය හැකි පුවතක් ලෙස උපේක්ෂා සහගතව එම අත්දැකීම වෙත ප්‍රේක්ෂකයා ලං කරවනු විනා එමඟින් නිලූපා පව්කාරියක හැටියට නිරූපනය කරන්නට තරම් සාහසික වී නැත.

අන්‍ය ස්ත්‍රීන් පසු පස ගොස් මං මුලා වී යළි එන පුරුෂයා සමාව දී පිළිගන්නා, එම පුරුෂයා කවදා හෝ තමා සොයා එන තෙක් පතිවත රැක ගන්නා ස්ත්‍රීන් 'උතුම් කුලඟනන්' සේ අපේ සිනමාවෙහි නිරූපනය වන අයුරු අපි ඉහත දුටුවෙමු.

එවැනි චිත්‍රපටවල දී පුරුෂයන් පර ස්ත්‍රීන් කරා යෑම ඉවසා වැදෑරූ අය බිරිඳක තම පුරුෂයාට පරිබාහිරව වෙනත් තරුණයකු සමග හාදකමක් ඇතිකර ගැනීමට තරම් එඩිතර

වීම හා එවැනි චරිතයක් චිත්‍රපටයකින් නිරූපනය කිරීම ආනන්තර්ය පාප කර්මයක් ලෙසින් දුටු අයුරු 'දුහුල් මලක්' හි නිලූපා පච්කාරියක සේ සලකා ඇයට ගල් මුල් ගැසූ විචාරකයන් තුළින් පැහැදිලි විය. විචාරකයන් ගේ මේ ක්‍රියාව පවා පීතෘ මූල සමාජය තුළ මහමෙරක් සේ බල පවත්වන පුරුෂාධිපත්‍යය පිළිබඳ මානසික තත්ත්වය පිළිබිඹු කිරීමක් නොවන්නේද?

මෙරට විවාහ සංස්ථාව කෙරෙහි බලපාන විවිධ ප්‍රශ්න විෂය කර ගනිමින් සිනමාකරණයට බට අධ්‍යක්ෂවරයකු ලෙස එච්. ඩී. ප්‍රේමරත්න කැපී පෙනෙයි. ඇත්ත වශයෙන් ම ඔහු තරම් එම විෂය අරබයා චිත්‍රපට නිර්මාණය කළ වෙනත් අධ්‍යක්ෂවරයකු ලාංකේය සිනමාව තුළ දැකිය නො හැකි තරම් ය. එම විෂය අරබයා නිර්මාණය කළ ඔහුගේ චිත්‍රපට සමස්ථය එකම තේමාවක ඒකමිතියක් බඳු වූ අතර එහි දී තවත් සුවිශේෂ ලක්ෂණයක් දකින්නට ලැබිණි. එනම් ඔහුගේ චිත්‍රපට තුළ පොදුවේ ස්ත්‍රී පීඩනයක් මතු වීමයි.

දරිද්‍රතාවය ඉදිරියේ අසරණ වන මවක හා පියකු දියණියගේ ප්‍රේම සම්බන්ධයක් කඩා ඉහිරවා ඇය ධනවත් කුරු මිනිසකුට පාවා දීම නිසා මුහුණ පාන්නට සිදුවන විවිධ පීඩාවන් එච්. ඩී. ප්‍රේමරත්න ගේ ප්‍රථම චිත්‍රපටය වූ 'සිකුරුලියා' ට විෂය විය. විවාහ වීමට සූදානම් වන තරුණියක කෙරෙහි දෑවැදි ප්‍රශ්නය බලපාන අන්දම ඔහු ගේ 'පරිත්‍යාග' චිත්‍රපටය තුළින් ද, විවාහයට එළැඹෙන යුවතියක කෙරෙහි කන්‍යාභාවය පිළිබඳ ප්‍රශ්නය බලපෑ අන්දම ඔහු ගේ 'දෙවෙනි ගමන' තුළින් ද, තම සැමියා ගේ අනියාර්ථ සැකයට ගොදුරු වන ගැහැණියක ගේ පීඩාව 'ආදර හසුන' තුළින් ද සාකච්ඡා විය.

නමුත් ප්‍රේමරත්නගේ මේ එක් එක් චිත්‍රපට වාණිජවාදී ප්‍රයෝගයන් තුළ කොටු කිරීමත්, එම නිසාම ඒවායෙහි දැක්වුණු එක් එක් චරිත, යථාර්ථවාදී තලයක සිට විග්‍රහ නොකිරීමත් නිසා එම චිත්‍රපට තුළින් මතුවන සැබෑ ස්ත්‍රී පීඩනයන් වෙත සෘජුව ම ප්‍රේක්ෂක අවධානය යොමුවීම මඟ හැරී ගොස් තිබේ. කෙසේ වතුදු මෙතරම් චිත්‍රපට සංඛ්‍යාවක් තුළින් පොදුවේ ස්ත්‍රී පීඩනය මතු කළ අධ්‍යක්ෂවරයකු වශයෙන් එච්. ඩී. ප්‍රේමරත්න කළ කාර්යය අගය කළ යුතු ය. විශේෂයෙන් ම මෙහිලා ඔහු ගේ චිත්‍රපට කිහිපයක් විමසා බැලීම වැදගත්ය.

නූගත්කම හා දරිද්‍රතාව විසින් පෙළනු ලැබූ දෙමාපියන් විසින් තම එකම දියණිය ඇගේ පෙම්වතාගෙන් වෙන් කොට ගමේ ධනවත් පවුලක කුරු මිනිසකුට සරණ පාවා දීම නිසා ඇය මුහුණ දෙන කයෝර තත්ත්වය එච්. ඩී. ප්‍රේමරත්න ගේ ප්‍රථම චිත්‍රපටය වූ 'සිකුරුලියා' ට විෂය විය.

එක් අතකින් තම දෙමව්පියන්ගේ දරිද්‍රතාවය පිළිබඳ ප්‍රශ්නයටත්, අනෙක් අතින් කුරු මිනිසාට රූමත් ගැහැණියක විවාහ කර දීමට නොහැකිව ලත වන ඔහු ගේ මව ගේ මානසික ප්‍රශ්නයටත් විසඳුමක් ලෙස ගොදුරක් වීමේ පාපයට ලක් වන්නේ 'සිකුරුලියා' චිත්‍රපටයේ සමන්මලී ය. ඇය මත බලෙන් පැටවෙන මෙම විවාහයේ පීඩාවෙන් මෙන් ම පෙම්වතාගෙන් වියෝ වීමේ පීඩාවෙන් මිදෙන්නට ඇය දැරූ ප්‍රයත්නය චිත්‍රපටයේ අවසානය දක්වා විග්‍රහ වෙයි. එහෙත් මෙම ප්‍රශ්නය ලාංකේය සිනමාවේ සුලබ වට්ටෝරුව තුළ බහාලමින් රළු ලෙස උඩින් පල්ලෙන් කළ විග්‍රහය නිසා 'සිකුරුලියා' හරවත් චිත්‍රපටයක් ලෙස ඉස්මතු වීමේ අවස්ථාව බැහැර වී තිබිණි.

සැබැවින්ම පුරුෂ කේන්ද්‍රීය සමාජයක් තුළ බොහෝ විට ස්ත්‍රිය තම සුරක්ෂිතභාවය තහවුරු කර ගන්නේ පුරුෂයා වෙතිනි. මෙහි දී සමන්මලී කුරු මිනිසා වෙතින් පළා යන්නේ හුදෙක් ලිංගිකත්වය පිළිබඳ ප්‍රශ්නය නිසා ම නොවන බව අඟවන්නට අධ්‍යක්ෂවරයා දැරූ උත්සාහය මූර්තිමත් කරවන අවස්ථාවක් චිත්‍රපටයේ එයි. එනම් කුරු මිනිසා සමන්මලී සමඟ සත්තුවත්ත නරඹන්නට ගිය අවස්ථාවේ දී මුහුණ දෙන්නට සිදු වූ අතවරයයි. සත්තු වත්තේ දී සමන්මලීට බලහත්කාරකම් කරන්නට යන හැඩි තරුණයන්ගෙන් ඇය මුදා ගන්නට කුරු මිනිසාට නොහැකි වෙයි. එහි දී සමන්මලීට ආරක්ෂාව සලසා දීමට හැකිවන්නේ ඔවුන්ගේ රියැදුරාට පමණි. සමන්මලී රියැදුරා වෙත කෙමෙන් ළං වන්නේ එම අවස්ථාවෙන් පසුව ය. නමුත් මෙහි දී අධ්‍යක්ෂවරයා සමන්මලී විසින් රියැදුරා පොළඹවා ගන්නා ආකාරය පිළිබිඹු කරන්නට ගත් බාල රළු උපක්‍රමය නිසා සමන්මලී කාමාශක්ත ගැහැණියක ලෙස මතු වෙයි.

කෙසේ වෙතත් ස්ත්‍රී පීඩනය සම්බන්ධයෙන් අධ්‍යක්ෂවරයා තුළ පවතින සියුම් පරිකල්පනය නිසා චිත්‍රපටය අවසන් වන්නේ සමන්මලී පාපතර ස්ත්‍රියක් හැටියට ම නොවේ. ඇය කෙරෙහි සියුම් සානුකම්පිත බවක් ද ප්‍රේක්ෂකයා තුළ තහවුරු වෙයි. කලින් සඳහන් කළාක් මෙන් අධ්‍යක්ෂවරයා සුලබ සිනමා වට්ටෝරුවක බහාලමින් මේ ප්‍රශ්නය උඩින් පල්ලෙන් අත ගාන්නට වීම නිසා අන්තර්ගතය තුළ එන ස්ත්‍රීවාදී ලක්ෂණ මෙන්ම අධ්‍යක්ෂවරයාගේ පරිකල්පනය ද බිඳ වැටෙයි.

විවාහ දිවියට එළැඹෙන යුවතියකගේ 'පාරිශුද්ධභාවය' පිරික්සීම සඳහා උපයෝගී කොට ගන්නා මෙරට ගතානුගතික චාරිත්‍රයක් ප්‍රශ්නයකට බඳුන් කරනු ලැබූ සිනමාපටයකි, එච්. ඩී. ප්‍රේමරත්න ගේ 'දෙවෙනි ගමන'.

'දෙවෙනි ගමන' චිත්‍රපටයෙහි එන එම යුවතිය සුජාතා නමැත්තියකි. තරුණ අවදියේ දී ඇය යහපත් කල්ක්‍රියාවකින් පසු වුව ද, විවාහ වී මධු සමය ගත කිරීමෙන් පසු එළැඹෙන 'දෙවෙනි ගමනේ' දී සුදු රෙදි කඩ පිරික්සන දෙපාර්ශවයේම ඥාතීහූ ඇ කෙළෙසුනු එකියකැයි නිගමනය කරති. එය සුජාතා හා ඇගේ අත ගන්නා සමන් අතර වූ විවාහ බන්ධනය දෙදරුමකට ලක් කරන මහත් පිළිලයක් වෙයි. ක්ෂණිකවම බැස ගන්නා පටු නිගමනයන් විසින් වහා කෝපයට පත් කරවනු ලබන ඥාතීහු කෑම මේස පෙරළා දමමින් මහත් ගාලගෝට්ටියක් කරති. කළ හැකි අන් කිසිවක් පිළිබඳව සිතාගත නොහැකි වන සුජාතාගේ පියා ඇය ආපසු තම නිවසට කැඳවා ගෙන යෑමට සැරසෙන නමුදු ඇගේ මනාලයා (සමන්) ඉදිරිපත් වී එය වලක්වා සුජාතා බාර ගනී.

අවස්ථාවේ හැටියට සමන් එසේ ක්‍රියා කළ ද සුජාතා සම්බන්ධයෙන් පසුව ඔහු තුළ සැකසාංකා පහළ වෙයි. එකී සැකය මුල් කොට ගත් මානසික තත්ත්වය විසින් මෙහෙවනු ලබන හෙතෙම සුජාතා නොතකා හරින්නට පටන් ගනී. බැරිම තැන ඔහු සුජාතා ඇගේ නිවසට ඇරලවයි. ඉක්බිතිව සමනුත් සුජාතාත් වෙන් වෙන්ව මේ ප්‍රශ්නයෙන් අතිශය පීඩාවට පත් වන අතර, තම මිතුරකුගේ සොහොයුරකුගේ මඟ පෙන්වීම අනුව සැක දුරු කර ගන්නා සමන් සුජාතා යළි නිවසට කැඳවාගෙන එයි. එහෙත් සමන්ගේ මවගෙන් ඇයට කිසිදු සමාවක් නොලැබෙන අතර, සමන් රැකියාවට යන තෙක් බලා හිඳින ඔහුගේ මව, සුජාතා ගෙදරින් පන්නා දමයි. කෙසේ වතුදු සිනමාපටය අවසන් වන්නේ දෙදෙනා නැවත එක්වීමෙනි.

❖ අධිපති දෘෂ්ටිවාදයට දැනුවත්ව කළ අභියෝගය

අඩසිය වසකට ආසන්න කාලයක් මුළුල්ලේ 'උතුම් ස්ත්‍රී' 'පාපතර ස්ත්‍රී' දෘෂ්ටිවාදය මවා පෑ ලාංකේය සිනමා තිරයෙහි එම ඊනියා දෘෂ්ටිවාදයට පිටුපාමින්, එම දෘෂ්ටිවාදය තුළින් ඉහළට ඔසවා සිටි පුරුෂාධිපත්‍යයට හා ස්ත්‍රිය පිළිබඳ අධිපති දෘෂ්ටිවාදයට දැනුවත්වම අභියෝග කළ පළමු චිත්‍රපටය ලෙස වසන්ත ඔබේසේකරගේ 'දඩයම' ඉතිහාසගත වෙයි.

සලෙලු දිවියක් ගතකරන ජයනාත් නමැති තරුණ ගුරුවරයකුගේ බාහිර සාටෝපයට වශීකෘතව ඔහු හා බැඳෙන රත්මලී නමැති නවයොවුන් යුවතියක මුහුණ දුන් ඛේදවාචකය 'දඩයම' ට විෂය විය. තම රූප සෝබාව හා සුඛෝපභෝගී ජීවන රටාව මඟින් රත්මලී වසඟයට ගන්නා ජයනාත් ඇය ගැබ්බර කොට පළා යයි. රත්මලී ඔහු සොයායන්නට වූ විට ලෝකයා ඉදිරියේ පැළඳගෙන සිටින වෙස් මුහුණ ගැලවේ යැයි බියෙන් ඉච්ඡා බස් කියා තාවකාලිකව ඇය අස්වසාලන ඔහු, පසුව වෙනත් තරුණියක විවාහ කරගන්නට සැරසෙයි. ජයනාත් නිසා නොබෝ දිනකින් රත්මලී තුළ නැවතත් දරුවකු පිළිසිඳ ගනී. තම දියණියට සිදු වූ අතවරයෙන් ලෝකාපවාදයට පත්ව බලවත් සේ කම්පාවට පත් වන රත්මලීගේ පියා උමතු වෙයි.

තමා විවාහ කර නොගතහොත් ජයනාත්ගේ වෙස් මුහුණ ගලවා දමන බවනු රත්මලී ඔහුට කරන තර්ජනයට ඔහු පිළිතුරු දෙන්නේ උපක්‍රමශීලීව ඇය නිවසින් පිටමං කරවා ගෙන අවුත්, ගණිකා මඩමකට ඇතුළත් කිරීමෙනි. එයින් පැනගන්නා රත්මලී ඔහු පසුපස ලුහු බැඳ ගොස්, තමා විවාහ කරගන්නා ලෙසට කරන තර්ජනයට ඔහු සිය ප්‍රහාරාත්මක අවසාන පිළිතුර දෙන්නේ, ඇය කැළයකට ගෙන ගොස් සිය මෝටර් රථයට යටකොට මරා දැමීමෙනි.

රත්මලී එසේ මිය ගිය ද ජයනාත් තමා හොඳටම මුලා කළ බව අවබෝධ කරගත් මොහොතේ සිට ඈ ඔහු ලුහු බැඳ යන්නේ ඔහු මෙල්ල කරමි යි යන තිර අදිටනෙන් යුතුව ය. මෙහි දී කෙනෙකුට ප්‍රශ්නයක් පැන නැගිය හැකි ය. තමාට එතරම් කෲරකම් කළ පුරුෂයෙකු පසුපස ලුහු බැඳ ගොස් තමා විවාහ කරගන්නා ලෙසට බල කිරීම පුරුෂාධිපත්‍යයට සැබෑ ලෙස අභියෝග කිරීමක් ද යන්නයි. එහෙත් පීතෘ මූල සමාජයක් තුළ ගැහැණියක කෙළි බඩුවක ලෙස සලකා, ඇය අනාථ කොට, කට්ටි පනින පුරුෂයෙකුගෙන් රත්මලී වැනි ගැමි තරුණියකට ගතහැක්කේ එබඳු පළිගැනීමක් පමණක් නොවේ ද?

අනෙක් අතට ඇය ජයනාත් විවාහ කර ගැනීමට සිතන්නේ ඔහුගේ තුරුලට වැදීමේ රිසියෙන් නොව, ඔහු සම්මත විවාහ නීතිය ඉදිරියේ දන ගැස්වීම ඔහුගෙන් ගත හැකි හොඳම පළිය ලෙස ඇය සලකන බැවිනි.

“බල්ලන්ට දඩාවතේ යන්න ඉඩ දෙන්න බැහැ. එක්කෝ උන් මරල දාන්න ඕනෑ. නැත්නම් බැඳල දාන්න ඕනෑ. මට කරන්න පුළුවන් බල්ලව බැඳල දාන එක විතරයි.” යනුවෙන් වරක් ඇය ඔහුට පවසන්නේ එබැවිනි.

කෙසේ වුව ද බල්ලා මරා දමන්නට තබා, බැඳ දමන්නට වත් ඇය සමත් නොවන්නීය. ජයනාත් ඉදිරියේ තමන්ට හැකි උපරිම යොදා සටන් වදින රත්මලී අවසානයේ ගොරතර ඉරණමට ගොදුරුවීම තුළින් අධ්‍යක්ෂවරයා පුරුෂාධිපත්‍යයේ තුච්ඡභාවය කෙතරම් දැයි හෙළිදරව් කරයි. මෙසේ එම තුච්ඡභාවය හෙළිදරව් කිරීම තුළින් ස්ත්‍රියට විරුද්ධ සතුරු බලවේග පරාජය කළ යුතුය, යන ඥානය අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ඇති කරවනු ලබයි. ‘දඩයම’ චිත්‍රපටය ස්ත්‍රීන් පිළිබඳව කතා කළ අනෙකුත්

චිත්‍රපට වලින් වෙනස් වන්නේත්, එය ලාංකේය සිනමා ඉතිහාසයේ නිශ්චිත සිහිවටනයක් වන්නේත් එබැවිනි.

අශෝක හඳගමගේ සිනමාව තුළ ද ස්ත්‍රිය පිළිබඳ කතිකාව එතෙක් ලාංකේය සාහිත්‍ය තුළ මෙන්ම, සිනමාව තුළ ඇති වූ කතිකාවන්ගෙන් මුළුමනින්ම වෙනස් වෙයි. පුරුෂ මූලික සමාජය තුළ ලාංකේය ස්ත්‍රිය මුහුණ දී සිටින පීඩනය ඔහු තම සිනමාව තුළින් සාකච්ඡා කරන්නේ ස්ත්‍රිය පිළිබඳ එතෙක් පැවති දෘෂ්ටිවාද සියල්ල සුනුවිසුණු කරමිනි. ඔහු මේ අරගලයට මුල පුරන්නේ ඔහුගේ 'චන්ද්‍රකින්නරී' චිත්‍රපටය තුළිනි.

බීමත්ව ගෙදර එන සැමියාන්ගෙන් ගුටිබැටවලට ලක්වෙමින්, දරුවන් වදමින්, උදේ සිට රෑ වන තුරු ඔවුන් සමඟ ඔට්ටු වෙමින් ජීවත් වන ගැහැණියක කුටුම්භය තුළ විඳින අනේකවිධ මානසික හා කායික පීඩාව 'චන්ද්‍රකින්නරී' චිත්‍රපටය තුළ සාකච්ඡාවට ලක් විය. ඊට අමතරව ලාංකේය ස්ත්‍රිය සිය කුටුම්භය තුළ විඳින ලිංගික පීඩනය ද ඒ තුළ සාකච්ඡා විය.

'චන්ද්‍රකින්නරී' චිත්‍රපටයේ බීමතින් රෑ බෝවී ගෙදර එන පුරුෂයා ස්වකීය මානසික පීඩාව මුදා හරින්නේ බිරිඳට තලා පෙළා හිංසාවට ලක් කිරීමෙනි. තම බිරිඳ අනපේක්ෂිත ලෙස ගැබ් ගැනීම ද ඔහු දකින්නේ ඇයගේ වරදක් නැතිනම් නොසැලකිලිමත් කමින් සිදු වූවක් ලෙසිනි. එහෙයින් ඒ වෙනුවෙන් ද ඇය සැමියාගේ පහර කෑමට ලක් වෙයි. එසේ රැය පුරා සිය බිරිඳ සකලවිධ හිංසාවට ලක්කරන පුරුෂයා උදේ නිවසින් පිටව යන්නේ ඇගෙන් සමාව ඇයැද සිටිමිනි. ඒ සමඟම බිරිඳ සනසන අටියෙන් හවස චිත්‍රපටයක් නරඹන්නට යෝජනා කරන ඔහු, එදිනම කර්මාන්ත ශාලාවේ

වහලට නැග දිවිනසා ගන්නේ ජීවත්වීම සඳහා සරිලන වැටුපක් ඉල්ලා කරන පුද්ගලවාදී කැරැල්ලක් ගසමිනි.

දරුවන් සමග හැඳ පැළඳගෙන චිත්‍රපටය නරඹන්නට සැදී පැහැදී සිටින බිරිඳ සැමියා එනතුරු මග බලා සිට, අවසානයේ දී සියලු බලාපොරොත්තු සුන්කර ගනී.

ඊ බෝවී නිවසට කර්මාන්ත ශාලාවේ පණිවිඩකරුගෙන් ඇය එකවරම අසන්නේ "එයා මැරිලාද" යනුවෙනි. එතැන් පටන් ඇගේ හැසිරීම අතිශයින්ම අස්වාභාවික වන අතර, එම අස්වාභාවික අසාමාන්‍ය හැසිරීම තුළ ම ඇගේ මානසික තත්ත්වය ගැඹුරින් විනිවිද දකින්නට සිනමාකරු විසින් ප්‍රේක්ෂකයා පොළඹවනු ලබයි.

සැමියා ජීවත්ව සිටි කාලය පුරාම ඇය ඔහු සමග ගෙව්වේ අතිශය කටුක ජීවිතයකි. ඒ කාලය පුරාම කායිකව හා මානසිකව පීඩාවට ලක්ව සිටි ඇය හැමවිටෙකම ඇතුළු හදවතින් හඬා වැලපුණා ය. එබැවින් ඇයට දැන් සිය සැමියාගේ දේහය ඉදිරියේ අමුතුවෙන් හඬා වැලපෙන්නට තරම්වත් ඇසට කඳුළක් උනන්නටවත් දෙයක් නැත. එබැවින් සැමියාගේ මෘත දේහය නිවසට ගෙන එන විට ඇය හැසිරෙන්නේ ගල්ගැසුණු හදවතක් ඇති ගැහැණියක ලෙසිනි. කඳුළු සලා ඉකිබිඳ අඬනු වෙනුවට, ඇය ඉතා දැඩි සිත් ඇතිව මෘත දේහය නිවසේ සාලයේ නොව තම නිදන කාමරයේ තැන්පත් කරන ලෙස අණ කරයි. මෘත නිවසට ගෙන එන අය ඇගේ හැසිරීම ඉදිරියේ ගල් ගැසී සිටියදී ඇය තව දුරටත් අණ කර සිටින්නේ මෘත දේහය සාලයේ තැන්පත් නොකර තම නිදන කාමරය තුළට ගෙන එන ලෙසිනි.

මෘත දේහය තම නිදන කාමරයේ තැන්පත් කරවා ගත් සැනින් සියල්ලන්ම එලවා දමන ඇය දොර වසා කාමරයට වදියි. අනතුරුව පෙට්ටියේ පියන හැර, ඒ තුළ බහා සිටින සැමියා ස්පර්ශ කරමින්, කතා කරමින් මනසින් අතීතය කරා ගමන් කරයි. පෙට්ටියේ බහාලූ මෘත ශරීරය ද බිමට බැස ඇය සමඟ එක්වෙයි. දෙදෙනාම ඔවුන් මධුසමය ගත කළ හැටි, එකිනෙකා කායිකව එක්වූ සැටි සිහිපත් කරමින් එකිනෙකා අතින් සිදු වූ වැරැදි පාපෝච්චාරණය කර ගනිති.

මඳ වෙලාවක් එසේ සැමියා සමඟ ගතකරන ඇය, අනතුරුව කාමරයේ දොර වසා දමා, වහා පොලීසියට ගොස් පැමිණිලි කරන්නේ මුළු ජීවිත කාලය තුළම තලා පෙලා දමමින් තම ආත්මය ගිලගත් සැමියාට එසේ තනිවම මැරෙන්නට නොහැකි බවයි.

ඇයගේ සැමියා මිය ගිය මොහොතේ සිට ස්වාභාවිකත්වය මුළුමනින්ම බැහැර කොට අධ්‍යක්ෂවරයා කිසියම් අස්වාභාවික අසාමාන්‍ය ස්වරූපයකින් ඇගේ චරිතය ගොඩ නඟන්නේ චිත්‍රපටයේ රීතිය ද තාත්විකත්වය ඉක්මවා අධිතාත්වික ස්වරූපයකට නංවමිනි. අධ්‍යක්ෂවරයා එබඳු රීතියක් නගන්නේ ඇය සිය විවාහ ජීවිතය පුරාම ලත් පීඩනය සංකීර්ණ ලෙසත්, ප්‍රබල ලෙසත් දැනවීමේ මඟක් ලෙසිනි. ඇයගේ සියලු හැසිරීම් රටා තුළින් අධ්‍යක්ෂවරයා පුරුෂ කේන්ද්‍රීය සමාජය තුළ කායිකව ද ආධ්‍යාත්මිකව ද වැලපෙන ස්ත්‍රී ආත්මයන් පිළිබඳ පුළුල් කතිකාවක යෙදෙයි.

තම සැමියා එසේ දිවි නසා ගැනීම වගකීමෙන් සහ බැඳීමෙන් ආත්මාර්ථකාමී ලෙස මිදීමක් හැටියට ද ඇය දකියි. ඇගේ සමස්ථ හැසිරීම පුරුෂෝත්තම භාවයට එරෙහිව ගසන මනෝමූලවාදී කැරැල්ලකි.

අශෝක හඳගමගේ 'ඇගේ ඇස අග' චිත්‍රපටයට විෂය වන්නේ ද එතෙක් ලාංකේය සිනමාවට විෂය නොවූ අත්දැකීමකි. 'ඇගේ ඇස අග' තුළ සාකච්ඡා කෙරෙන්නේ වියපත් විශ්වවිද්‍යාල මහාචාර්යවරයකු කෙරෙහි අසාමාන්‍ය ලෙස ආසක්ත වූ සරසවි සිසුවියක නිසා ඔහුත්, ඔහුගේ බිරිඳත් මුහුණ දෙන ගැටුම ඔහුගේ කුටුම්භයේ පැවැත්ම කෙරෙහි බලපාන අයුරු ය.

සිසුවිය තුළ මහාචාර්යවරයා කෙරෙහි පවතින්නේ ඇයගේ වචනයෙන්ම ප්‍රකාශ කරන පරිදි 'මරාගෙන මැරෙන' ආදරයකි. ඒ ආදරයට හේතුව ඇයවත් නොදනී. මහාචාර්යවරයා දරුවන් දෙදෙනකුගේ පියෙකු වීම හෝ තමා නිසා ඔහුගේ කුටුම්භය දෙදරා යෑම හෝ ඇයට ප්‍රශ්නයක් නැත.

"මේ භයානක සෙල්ලම නතර කරන්නැ"යි මහාචාර්යවරයා කරන ඉල්ලීමට ඇය දෙන පිළිතුර වන්නේ " ඔව් මේක පිස්සුවක් තමයි. ඒත් මට මාව පාලනය කරගන්න බෑ. මං දන්නවා. මට තේරෙනවා. ඒත් මට ඔයා ඕනේ" යනුවෙනි.

මහාචාර්යවරයාගේ බිරිඳගේ පපුවේ විදුලි කොටමින් පැවැති සැකසාංකා අකාමකා දමමින්, එහි හෙණ පුපුරා යන්නේ, සරසවි සිසුවිය මහාචාර්යවරයාගේ බිරිඳට දුරකථනයෙන් කතා කොට, තමාගේ මරාගෙන මැරෙන ආදරයත්, මහාචාර්යවරයා තමාගේ ශරීරයට දක්වන ඇල්මත් හෙළි කිරීමෙන් අනතුරුව ය.

සරසවි සිසුවිය තමාත් මහාචාර්යවරයාගේත් සම්බන්ධය එසේ ඔහුගේ බිරිඳට හෙළි කරන්නේ ඔහු සම්බන්ධයෙන් තම හදවතෙහි නැගෙන ගිනිදැල් ඔහුගේ බිරිඳගේ හදවතේත්

අවුලුවා ඔහු පිළිබඳ තම අයිතිවාසිකම සැලකර සිටීම ය. ඇගේ ගිනිදැල් මහාචාර්යවරයාගේ බිරිඳගේ හදවත පුරා බුරා බුරා නැගෙන නමුත්, ඇය දැඩි සංයමයකින් යුතුව ඊට මුහුණ දෙන්නේ උගත් බුද්ධිමත් ගැහැණියක හැටියටත්, ඇගේ පංති ස්වභාවය විසිනුත් ඇය හික්මවනු ලැබීම මඟිනි. ඒ හික්මීම මත ම තම සැමියා වෙත කඩා නොපැන, දැඩි උපේක්ෂාවකින් ඇයට තම හැඟීම් කලමනාකරණය කරගන්නට හැකිවනවා පමණක් නොව, බැරි ම තැන සිසුවිය තම නිවසටම කැඳවාගෙන එන්නට තරම් ඇය උපක්‍රමශීලි වෙයි. මැඩගත් ලිංගික මාත්සර්යයෙන් යුතුව ඒ හැම දෙයක්ම ඇය කරන්නේ තම කුටුම්භය ආරක්ෂා කර ගන්නට ය. මහාචාර්යවරයාගේ කීර්තිමත් වෘත්තිය ඔස්සේ ගොඩනැගුණු දැවැන්ත ප්‍රතිරූපයත්, පෞරුෂයත් ඇයට අන් සියල්ලටම වඩා වටී.

සිසුවිය මහාචාර්යවරයාගේ නිවසේ වුවද හැසිරෙන්නේ ඔහුගේ බිරිඳට අවනතව නොවේ. ඇයගේ ශරීරය දැක ඊර්ෂ්‍යාවෙන් පසුවන මහාචාර්යවරයාගේ බිරිඳ ඇනුම්පද කියද්දී සිසුවිය සිය ඇඳිවත ලිහා ඇයට පෙන්නා ඊට විරෝධය පාන්නට තරම් එඩිතර වෙයි.

"පට්ට වේසි ... " යනුවෙන් මහාචාර්යවරයාගේ බිරිඳගේ මුවින් පිට වුව ද ඊළඟට ඇය කියන්නේ "වරෙන් කන්න යන්න" කියා ය. ඇය නොදැනුවත්ම සිසුවියගේ ආධිපත්‍යය ඉදිරියේ පරාජය වී ඇති සැටියකි. එහෙත් ඒ සියල්ල දරා ගන්නට තරම් ඇයගේ උපේක්ෂාව දියුණු ය. එසේ වුවද ඇය පෙලෙන වේදනාව සටහන් වන්නේ ඇගේ ඇස අග ය. නිදි යහනේ දී ඒ ඇස අගට උනන කඳුල වුවද ඇය යටපත් කරගන්නේ තම කුටුම්භය රැකගැනීම වෙනුවෙනි.

"අර කෙල්ල එක්ක බුදියගන්න ඕනෙ නම් යන්න. කාමරේ දොර ඇරලයි තියෙන්නෙ." යනුවෙන් කෝපයෙන් පවසන ඇය ඊළඟට කියන්නේ "ප්‍රසිද්ධ තැන්වල ඔය විදියට හැසිරෙන්න එපා. ඔයාට හොඳ නෑ" යනුවෙන් සන්සුන්ව ය.

ඇය ලය සැහැල්ලු කරගන්නට උත්සාහ කරන්නේ බුදුන් වැඳීමෙන් සහ පන්සල් යෑමෙනි. මෙය ලාංකේය ස්ත්‍රිය මුහුණ දී සිටින සැබෑම ඛේදවාචකයකි. කුටුම්භය තුළ සිදුවෙන පුරුෂ ක්‍රියාකාරකම් මෙන්ම ඔවුන්ගේ සියලු නොපනත්කම් ඉදිරියේ වුව ද තම පවුල රැකගැනීම සඳහා ම ස්ත්‍රිය කරන කැපකිරීම සඳහා අවශ්‍ය චිත්ත ධෛර්ය උපදවාගන්නට වෙහෙසන්නේ ආගම ධර්මය වෙත යොමුවීමෙනි. හවස් භාගයේ දී බොහෝ පුරුෂයන් සමාජ ශාලාවලට වැද තම මානසික පීඩාවන් මධ්‍යසාරවල දියකර හරිද්දී, ස්ත්‍රීහු පන්සල්වල බණ දහම් ඇසුරෙහි විමුක්තිය සොයා වෙහෙසෙති. ලාංකේය පවුල් සංස්ථාව ඇතුළත දකින්නට ලැබෙන මේ පොදු යථාර්ථය 'ඇගේ ඇස අග' පුරා දිස්වෙයි.

නිගමනය

1947 'කඩවුණු පොරොන්දුව' චිත්‍රපටයේ සිට 1986 'දඩයම' තිරගත වන තෙක් වූ දශක හතර තුළ ලාංකේය සිනමාවේ ස්ත්‍රී නිරූපණය, ඒ යුගයේ සංස්කෘතික නිර්මිතයට සාපේක්ෂව හැඩගැස්වුණු අයුරු පැහැදිලිය. ඒ යුගයේ සංස්කෘතික නිර්මිතය සකස් වනුයේ වැඩවසම්වාදය විසින් මෙහෙය වූ චින්තනය විසින් බව ද, අපගේ පැරණි නවකතාව, කවිය, ගීතය ඇතුළු සාහිත්‍යාංගයන් ද එකී චින්තනයට අනුව සකස්වුණු බව ද පැහැදිලිය. එම යුගයේ සිනමාකරුවන්ට ද එකී චින්තනයෙන් මිදෙන්නට නොහැකි වූයේ යථෝක්ත සාහිත්‍යාංග තුළින් වැපුරූ මතවාද

ජයගන්නට තරම් උවමනාවක් හෝ ඒ සඳහා වන දෘෂ්ටිමය පොහොසත්කමක් හෝ ඔවුන් තුළ නොතිබූ බැවිනි.

යුරෝපය පමණක් නොව දකුණු ආසියාවේ සෙසු රාජ්‍යයන් ද තාක්ෂණික ජයග්‍රහණවල ඵල අත්පත් කරගනිමින් ධනේෂ්වර සංවර්ධනයේ ඉදිරිය කරා පිය නගන විට, ඊට සාපේක්ෂව ලාංකේය සමාජය තුළ ද සිදුවුණු ආර්ථික හා දේශපාලන වෙනස්කම් සමඟ නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලියට ස්ත්‍රිය සතු ශක්‍යතාවන් ද යොදාගැනීමේ අවශ්‍යතාව පැන නැගිණි. ඒ අනුව උසස් අධ්‍යාපනය ඔස්සේ වැඩුණු කුසලතාවන් තුළින් වෛද්‍ය, ඉංජිනේරු, ගුරු, පරිපාලන ආදී සෑම ක්ෂේත්‍රයක ම ස්ත්‍රී දායකත්වය ලබා ගැනීම මගින් එතෙක් ඇය පිළිබඳ වැපිරවුණු දෘෂ්ටිවාද පුපුරුවා හැරිණි.

පියානෝ, රවිකිඤ්ඤා ආදියට සිත ගිය තරුණියන්ටත්, පුරුෂයන්ට මෙන් දේශපාලන කටයුතු වල යෙදෙන තරුණියන්ටත්, විවේකය සහ නිදහස සොයන තරුණියන්ටත්, මදන යකාගේ දිස්ටිය ඇතැයි පියදාස සිරිසේන ස්වකීය සාහිත්‍ය ව්‍යාපාරය මගින් පැතිරවනු ලැබූ කෙප්පයන්ට අභියෝග කරමින් ලාංකේය ස්ත්‍රිය දේශපාලන ක්ෂේත්‍රය තුළ බලවත් චරිතයක් බවට පත්වූයේ ලෝකයේ ප්‍රථම අගමැතිනිය හැටියට ද වාර්තාවක් තබමිනි. එසේම සංගීතය, ගායනය, නර්තනය, රංගනය ආදී ක්ෂේත්‍ර තුළ ස්ත්‍රියගේ භූමිකාවද ජාත්‍යන්තර මට්ටම ජය ගන්නට සමත් විය.

80 දශකයේ දී වසන්ත ඔබේසේකර ‘දඩයම’ චිත්‍රපටය තුළින් පුරුෂාධිපත්‍යය ප්‍රශ්න කරමින් ස්ත්‍රිය පෙලෙන ලිංගික පීඩනය ද පිළිබිඹු කරන්නට අවශ්‍ය චින්තනමය පොහොසත්කම සකස්වන්නේ, ඉහත දැක්වූ සමාජ

විපර්යාසයට සාපේක්ෂව ස්ත්‍රිය පිළිබඳව එතෙක් පැවැති මතවාද විස්ථාපනය කරමින්, නිර්මාණකරණයේ යෙදුණු ප්‍රවණතාත්මක කලාකරුවන්ගේ කලා භාවිතාව ඔස්සේ ය. 90 දශකයේ දී සිනමාවට අවතීර්ණය වන ප්‍රසන්න විතානගේ, අශෝක හඳගම, ඉනෝකා සත්‍යංගනී කීර්තිනන්ද, විමුක්ති ජයසුන්දර ආදී සිනමාකරුවන් ස්වකීය කලා භාවිතාව අරඹන්නේ විවෘත ආර්ථිකය මත සකස් වූ සමාජ විපර්යාසයත්, උතුරේ යුද්ධයත් විසින් මනුෂ්‍ය ජීවිතය පිළිබඳ සංකීර්ණතා රැසක් ඉස්මතු වූ තත්ත්වයක් තුළ ය. එහෙයින් එකී සමාජ චලනය විසින් ම ස්ත්‍රිය පිළිබඳ භූමිකාව වඩාත් සංකීර්ණ ලෙස සාකච්ඡා කිරීමට ඔවුන්ට බල කෙරිණ.

මේ අනුව ලාංකීය සිනමාව මේ දක්වා පැමිණි ගමන්මග තුළ ආරම්භයේ දී පුරුෂකේන්ද්‍රීය දෘෂ්ටියක සිට කාන්තාව පාගා දමමින් නිර්මාණකරණයෙහි යෙදුණු බව පැහැදිලි ය. නමුත් 90 දශකයෙන් පසුව සැලකිය යුතු පරිදි එම තත්වය ක්‍රමයෙන් වෙනස්වීම ඇරඹුණු අතර, ලාංකීය සමාජය තුළ ඇති වූ කාන්තා විමුක්ති මතවාදයන් සමඟ එම තත්වය වෙනස් වන ආකාරයක් හඳුනාගත හැකි විය. ඒ අනුව සිනමාව තුළ ස්ත්‍රිය අනවශ්‍ය ලෙස පහත හෙළීමක් හෝ පුරුෂයා අනවශ්‍ය ලෙස වීරත්වයට නැගීමකින් තොරව බොහෝවිට සමතුලිත තත්වයක් යටතේ ගමන් කරන බව හඳුනාගත හැකිය.

ආශ්‍රිත මූලාශ්‍රය

අබේසේකර, තිස්ස., (2000), සිනමා සිතුවිලි, සිකුරු ප්‍රකාශකයෝ, පොල්ගස්ඕවිට.

අමරසේන, ආතර්, යූ., (1985), චිත්‍රපට සිනමා සිංහල වංශය, සුමති ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ 14.

ගම්ලත්, සුචරිත., (2013), රූප රාමුව: දෘශ්‍යමානයෙන්යථාර්ථයට, සේරි ප්‍රකාශන, කොළඹ 10.

දලගොඩආරච්චි, මහින්ද., (2015) සිරිලක සැඟවුණු සිනමාවත, සේරි ප්‍රකාශන, කොළඹ 10.

සිල්වා, ගුණසිරි., (2015), ජයවිලාල් - ජයලත් සිනමා විචාර විමසීමක්, සේරි ප්‍රකාශන, කොළඹ 10.

සිල්වා, ගුණසිරි., (2016), ලාංකේය සිනමාවේ නිරූපිත ස්ත්‍රිය, සේරි ප්‍රකාශන, කොළඹ 10.

ලාංකේය සිනමාවට නවමු ප්‍රවේශයක්

සංජු උෂාන් රංගොඩගේ

සිනමාව යනු කුමක්ද යන්න ප්‍රශ්නයක් නැගුවහොත් ඔබට විවිධාකාරය පිළිතුරු සිතට නැගීමට පුළුවනග සිනමාවට මේ යැයි ප්‍රකාශ කිරීමට නිශ්චිත අර්ථකථනයක් නොමැත. සිනමාව කලාත්මක අංශයට අයත් වූවකි. සිනමාව සාමූහික ප්‍රයත්නයක ප්‍රතිඵලයක් ලෙසද දැක්විය හැකිය. අපට බාහිර ලෝකය පෙන්වන තැනක් ලෙසද සිනමාව දැක්විය හැකිය. තවද චිත්‍රපට ක්ෂේත්‍රය, චිත්‍රපට කර්මාන්තය ද අර්ථකථනය කළ හැකියි. සිනමාව ඉතා පුළුල් වපසරියක පැතිර ඇත. සිනමාවට ඉතා විශාල මුදල් ආයෝජනය කිරීමට සිදුවන අතර සිනමා නිර්මාණය සාර්ථක, අසාර්ථක වීම රඳා පවතින්නේ අධ්‍යක්ෂකවරයා මතය. සිනමා නිර්මාණයට යොදා ගන්නා නළු නිළියන් ,සහය නළු නිළියන්, කැමරා අධ්‍යක්ෂවරුන් ආදී තවත් බොහෝ දෑ සිනමා නිර්මාණය සාර්ථක කර ගැනීමට සමත් වේ. සිනමා නිර්මාණයක අභිප්‍රාය වනුයේ හුදෙක් ජනතාවට විනෝදාස්වාදය ලබාදීම, සමාජමය යම් පණිවිඩයක් ලබාදීම යන කාරණා වේ. ලාංකේය සිනමා ඉතිහාසය පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීමේ දී විසි වන සියවසේ ආරම්භයේ සිට චිත්‍රපට ප්‍රදර්ශනය වී ඇති බව සැලකේ. මුල් කාලීනව සිනමාවට වඩාත් ආකර්ෂණය බවක් ජනතාවගෙන් ලැබී ඇත. මුල් කාලීනව චිත්‍රපට කොළඹ නගරයට සහ උප නගරයන් කිහිපයකට සීමා වීය.

පුවත්පත්වල සඳහන් වූ ආකාරයට 1898 වර්ෂයේ කොළඹ නගරයේ යූනියන් පෙදෙස් පබ්ලික් හෝල් හී සිනොමැටො ගැෆික් නැමැති යන්ත්‍රයකින් "***තුර්කි යුද්ධය***" හා ***"ක්‍රිකට් ක්‍රීඩකයෝ"*** යන වාර්තා චිත්‍රපට දෙක ප්‍රදර්ශනය කළ

බවයි. ලාංකේය සිනමාවට පෙර සිනමාකරණය මුල් පියවර 1895 පමණ ඇමෙරිකාව , එංගලන්තය ල ප්‍රංශය සහ ජර්මනියෙන් රටවල ප්‍රක්ෂේපණය යන්ත්‍ර රාශියක් තිරයක් මත චලනය වන රූපයක් බවට පත් කිරීමට උත්සාහ ගන්නා ලදී. යම් පිරිස් මේ සඳහා උනන්දුවක් දක්නට ලැබීය. එවා කෛනෙටොස්කෝප්, විටැස්කොප්, බයිස්කෝප් හෝ සිනෙමැටෝග්‍රෆි යන විවිධාකාරයේ වචනයන්ගෙන් හැඳින්වීය. මෙහි අවසාන අරමුණ වූයේ පුද්ගලයින් හෝ කලුල සුදු රූපයන් හොඳින්ම හඳුනාගැනීමට ඇති හැකියාව පුනරූපණය කිරීමටයි.

ලංකාවේ තිරගත කරන ලද ප්‍රථම නිහඬ කෙටි චිත්‍රපටය ලෙස 1933 ඩබ්ලිව් දොන් එඩ්වඩ් මහතා විසින් නිෂ්පාදනයෙන් සහ අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද ***"පළිගැනීම"*** හැඳින්විය හැකි අතර එය විනාඩි 25 කට පමණ සීමා විය. එසේම 1947 ජනවාරි 21 දින කොළඹ කිංස්ලී සිනමාහලේ ප්‍රථම ලාංකික කථානාද චිත්‍රපටිය ලෙස ***"කඩවුණු පොරොන්දුව*** " තිරගත විය. එසේම ශ්‍රී ලාංකිකයෙකු තනිවම අධ්‍යක්ෂණය කල මුල්ම සිංහල චිත්‍රපටය වන්නේ අම්මා චිත්‍රපටයයි. එය නිෂ්පාදනය සහ අධ්‍යක්ෂණය කරනු ලැබුවේ සිරිසේන විමලවීර මහතාය.

60 දශකය ශ්‍රී ලාංකීය සිනමාවේ අඩිතාලම මෙන්ම අන්තර්ජාතික මට්ටමේ සම්මානයට පාත්‍ර වීමට ආරම්භ විය. චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරුන්ගේ උනන්දුවද මෙයින් වැඩි විය. රේඛාව ,සංදේශය, ගම්පෙරලිය වැනි චිත්‍රපට අන්තර්ජාතික මට්ටමින් ගෞරවයට පාත්‍ර විය. 60 දශකය මෙන්ම 70 දශකය ද ශ්‍රී ලාංකීය සිනමාව ස්වර්ණමය යුගයකට රැගෙන ගියේය. සිනමාව කලාවක් මෙන් ම ව්‍යාපාරයක් බවට සාර්ථකත්වයට පත්වීමට පටන් ගත්තේය. නමුත් ශ්‍රී ලංකාවේ පැවැති යුද්ධමය ගැටලුකාරී තත්ත්වයන්ද, විවිධ ප්‍රදේශයන්හි රාජ්‍ය විරෝධී ක්‍රියාවන් වැඩිවීමද, කළු ජූලිය නිසාවෙන් සිනමා

ශාලාවන් විනාශ වීම නිසාවෙන් ද දේශපාලන අර්බුදයන් රැසකට සිනමා කර්මාන්තය එවකට මුහුණ දෙන ලදී. එසේම රූපවාහිනී මාධ්‍ය 80 දශකය පැමිණීමත් සමගම මෙරට සිනමාව තව තවත් අභියෝගයන් රාශියකට මුහුණ දීමට සිදු විය. ඒම අභියෝගයන්ට මුහුණ දෙමින් ටිකෙන් ටික ගමන් කරනු ලැබූ ලාංකේය සිනමාව ශෘංගාරාත්මක දිශාවකට ගමන් කිරීමට පටන් ගත්තේය "***ඇගේ වෛරය*** " චිත්‍රපටය මගින් එය ආරම්භ කරන ලදි. ප්‍රථම වරට නිරුවත් කාන්තාවකගේ දර්ශනයක් ඇතුළත් වූ චිත්‍රපටය ලෙසද එය වාර්තා විය. මේ සමඟම *වැඩිහිටියන්ට පමණයි* යන වාක්‍යයද බොහොවින් ජනප්‍රිය විය. මෙරට සිනමාවේ ප්‍රගමනයට චිත්‍රපට සංස්ථාව විශාල දායකත්වයක් ලබා දී ඇත.

චිත්‍රපට සංස්ථාව ආරම්භ වීමත් සමග මෙරට සිනමාවේ ස්වර්ණමය යුගය ආරම්භ විය. කාලයත් සමඟ වර්ධනීය අවස්ථාවන්ට මෙන්ම කඩා වැටීම් රාශියකට මුහුණ දුන් ලාංකේය සිනමාව ශ්‍රී ලාංකීය ඉතිහාසය පිළිබඳව කියවෙන සිනමා නිර්මාණයක් ජැක්සන් ඇන්තනි කලාකරුවා විසින් අබා (2008) නමින් සිනමා නිර්මාණය ඉදිරිපත් කළේය. පණ්ඩුකාභය කුමාරයාගේ ඉතිහාස කථාව එමගින් ඉදිරිපත් කළේය. ලාංකේය සිනමාව මගින් ශ්‍රී ලාංකේය ඉතිහාසයට නැවත නැවත වීරත්වය ආරෝපණය කළ අතර වාර්තා පිට වාර්තා බිඳ හෙලූ සිනමා නිර්මාණයක් ලෙස මෙය දැක්විය හැකිය. මින් පසු ලංකේය චිත්‍රපට කලාව ඉතිහාසයේ යම් යම් සිදුවීම් පාදක කර ගනිමින් නිර්මාණය වීමට ආරම්භ විය. මෙය එක්තරා ආකාරය රැල්ලක් මෙන් ව්‍යාප්ත විය. කාලයත් සමඟ ඉතාමත් දක්ෂ කලාකරුවන් රාශියක් ලාංකීය සිනමාවත් සමඟ කරලියට පැමිණියේ ය. නවීන තාක්ෂණය සමඟ මුසු වූ සිනමා නිර්මාණයන් ද ඉදිරියට පැමිණියේ ය. නමුත් ලාංකේය සිනමාවට අලුතින් නිර්මාණයන් නිර්මාණය වීමට අමතරව වෙනත් රටවල

නිර්මාණයන්ගේ ආභාෂය මෙන්ම කතාව ද එලෙසම අනුකරණය කරමින් නැවත නිෂ්පාදනය කිරීමේ ප්‍රවණතාවය ද ලාංකේය සිනමාවේ දක්නට ලැබීම කණගාටුදායක කරුණකි.

සිනමාව දිනෙන් දින දියුණු වීම සහ වෙනස්කම්වලට භාජනය විය යුතුය. නමුත් විශිෂ්ට නිර්මාණයන් බිහිවීම ඕනෑම සිනමාවක සිදු විය යුතු දෙයකි. සිනමා කර්මාන්තයට වෙනසක් සිදු කරන ලබන අධ්‍යක්ෂවරුන් සිටීම ඉතා වැදගත් සංධිස්ථානයක් වේ. සිනමා නිර්මාණයට යොදාගන්නා කතාව හොඳ සහ ගැඹුරු විය යුතු වේ.

සිනමාව රටක අනන්‍යතාවය ලෝකයට ප්‍රදර්ශනය කිරීමට හැකියාව ඇති පහසුම මාධ්‍ය වේ. උදාහරණයක් ලෙෂ ඉන්දියාව කැපී පෙනෙන එක් මාධ්‍යයක් ලෙස සිනමා කර්මාන්තය දැක්විය හැකිය. ඉන්දියානු සිනමාවට ලෝකයේ ඇත්තේ සුවිශේෂී ස්ථානයකි. දමිළ, තෙළිඟු, මලයාලාම් ආදී භාෂා ගණනාවකින් සිනමාපට නිර්මාණය වීමත් සමඟ මුළු ලෝකයම අවධානය සෑම අවුරුද්දකම ඉන්දියාව දෙසට යොමු වේ.

ඉන්දියානු සිනමාව මෙන්ම ලාංකීය සිනමාව ද අනාගතයේ උඩුයටිකුරු වී හරවත් ගැඹුරු වෙනස් වූ ජාත්‍යන්තරය සමඟ අභියෝග කළ හැකි මෙන්ම කරට කර තරග කළ හැකි සිනමා අනාගතයක් උදෙසා අද දවසේ මේ ගන්නා උත්සාහය සාර්ථක වේ යැයි සිතමුග

Mahendra Perera

The Chameleon of Sinhala Cinema and His Acting Method

Samila Vidanage (actor. Director, writer. Dip –NFC/ undergraduate Uovt)

In the ever evolving landscape of Sinhala cinema, few actors have demonstrated the transformative power of performance like Mahendra Perera. With a career spanning decades across stage, screen, and television Mahendra is widely regarded not only for his versatility, but also for his unique and organic approach to acting.

He is, in many ways, the Sinhala cinema's very own chameleon able to dissolve into roles so deeply that the line between character and actor vanishes. But what makes Mahendra Perera's method so powerful? This article explores the man, the method, and the mastery behind one of Sri Lanka's most celebrated performers.

A Theatre Rooted Foundation

The theatrical discipline instilled in him an understanding of;

Voice Control

Voice control depends on the theatre's acoustic system and requires a deep understanding of the balance between theatrical dialogue delivery and cinematic delivery.

Ex. – Ath stage play and Bambara Walalla.

Spatial awareness

An actor understands and use of physical space on stage—including their body, the surrounding area, and the relationships between these elements—are crucial. The writer recalls once seeing him portray a character alone at center stage, yet the audience could feel his energy and performance fill the space. Unfortunately, that was the only time the writer saw him perform live on stage.

Can you define acting? "Well it's a broad subject. A good actor has to be basically intelligent and aware of the industry's technical side. He has to be flexible both mentally and physically with a good awareness about what's happening around him. A sense of space and the know how to use your body in front of the camera is also crucial," (Mahendra Perera : An accepted exception By Ramesh Uvais/TV time)

Emotional layering

A character should not think and act the same way in every situation, as the underlying motivation

must ultimately serve the story's climax. For example, in the film Julietge Bhumikawa, Mahendra Perera plays the character Supun, a feminine man who is also required to convey deep emotional layers. While such a role carries the risk of being rendered through exaggerated or overly comedic choices, Perera must exercise restraint to preserve the character's authenticity and emotional truth. As the best friend of the film's female protagonist, Supun's role involves providing sincere emotional support. If the character were portrayed purely for comic relief, the believability and depth of the performance would be compromised, undermining the narrative's emotional credibility. This approach aligns with Konstantin Stanislavski's principle of truthful behavior on stage, as well as Uta Hagen's emphasis on fully living the role rather than merely presenting it. Both methodologies advocate for a nuanced and psychologically grounded portrayal that respects the inner life and objectives of the character.

Ensemble work

Ensemble work is a collaborative approach in which a group of actors, musicians, or other performers work together to create a unified and engaging performance. It emphasizes teamwork, shared responsibility, and a cohesive artistic vision rather than individual spotlight stealing.

Ex. – In the film Machan, the final speech delivered for his co teammates. The scene in question serves as a transitional moment that must emotionally uplift the

narrative and propel it into the next sequence. It is intended to be an inspirational scene. However, within the context of the story, the room is filled with characters that carry emotionally complex and difficult backstories, making it particularly challenging to inspire them convincingly. Mahendra Perera must therefore deliver a performance that resonates deeply and authentically. If he fails to do so, the other actors will struggle to respond with emotionally truthful reactions, thereby disrupting the continuity of the scene and weakening the narrative's emotional arc. This moment functions as a crucial emotional baton pass; the success of subsequent performances depends on the credibility and depth of inspiration conveyed in this pivotal scene.

Theoretical Underpinnings

Theoretical Underpinnings: From Stanislavski to Screen — Mahendra Perera trained under one of Sri Lanka's pioneering actor trainers, Salaman Fonseka, whose contributions over several decades have profoundly influenced the development of actor training in the country. Now, through his studio Artisans and other institutions, Mahendra Perera himself inspires numerous performers to engage deeply with the study and practice of acting.

Mahendra Perera's foundation in the Stanislavski system (through his early theatre training) anchors him in three core principles:

Emotional Memory: Drawing upon one's own experiences to inform a character's inner life.

Given Circumstances: Fully inhabiting the world, backstory, and relationships laid out in the script.

Objectives & Super Objectives: Defining what a character wants in each moment and overall.

Daniel Day-Lewis famously describes spending months 'living' as his characters (e.g., Christy Brown in My Left Foot) to establish emotional continuity. Similarly, Mahendra Perera approaches each role as a total life immersion rather than merely a performance. For his role in Arumosam Wahi, he had to embody a circus performer named Bindu, which required him to learn and internalize the physical and emotional nuances of the character

"I studied the subject deeply from Dr. Salaman Fonseka and later was trained under prestigious foreign dramatists like Helena Lehthimaki, who was the Producer of the Finnish MTV. I followed a three year course under her during which we did Punthila. *(Mahendra Perera : An accepted exception By Ramesh Uvais/TV time)*

The power of improvisation

Stanislavski did not invent improvisation, but he used and emphasized it as a tool in his acting system. Improvisation was already present in theatre traditions long before him (such as in commedia dell'arte), but Stanislavski integrated it into actor training in a structured way.

He used improvisation to:

Help actors explore emotional truth.

Discover objectives, motivation, and subtext.

Develop a sense of presence and spontaneity on stage.

"I always respect the views of the director who has a clear overview of the situation and character. But mercifully, my directors allow me to do a lot of on-the-spot improvisations." *(Mahendra Perera : An accepted exception By Ramesh Uvais/TV time)*

Method vs. the Balance of Truth

This stage training provided him a firm foundation in the Stanislavski system, which later became central to his screen acting.
Emotional Authenticity over Artificiality

At the heart of Mahendra Perera's acting method is truthfulness. He often says: "The character must feel real not because I pretend to be him, but because I become him."

Rather than exaggerating gestures or expressions, Mahendra works from the inside out, connecting to the emotional root of the character. This approach aligns with method acting, though he avoids its more extreme

versions (e.g., not eating, full isolation, etc.). Instead, he studies the psychology, sociology, and emotional memory of his roles.

Observation as a Tool

Mahendra is a keen observer of everyday life. Whether portraying a fisherman, a corrupt politician, or a grieving father, he often draws inspiration from people he has observed on buses, in marketplaces, or on the streets. This "anthropological" approach to character development imbues his performances with a lived-in authenticity, making even minor roles remarkably memorable. For instance, in the Tharadevi teledrama, his portrayal of a drug addicted character is particularly striking the subtle gesture of frequently touching his nose reflects a common physical behavior observed in individuals struggling with addiction. Such nuanced detail could only emerge from careful, empathetic observation; without it, such authenticity would be difficult to achieve.

The broker character, Kulathunga, portrayed by Mahendra Perera in the film Ran Diya Dahara, is a testament to his skill in embodying nuanced, deeply observed roles. His subtle reactions during the character's first encounter with the main actress, the distinctive way he holds his cigarette, and his peculiar gait—enhanced by wearing edge-cut slippers—collectively contribute to the authenticity and depth of the performance. These meticulously crafted physical details reflect Perera's keen observational ability and his dedication to character embodiment. Such layered

portrayal is not achievable without a profound understanding of human behavior and movement. His performance was rightfully acknowledged with the Best Supporting Actor award at the Sarasaviya Awards, further highlighting the impact of his detailed and immersive approach to acting.

"I also learnt a great deal on actors, acting and the cinema world in general from Gamini Fonseka, Tony Ranasinghe, Joe Abeywickrema and other respected figures. I personally believe that the ability to absorb as fast as possible whatever you learn is the key to success." (Mahendra Perera : An accepted exception By Ramesh Uvais/TV time)

Voice and Silence

Known for his understated delivery, Mahendra often allows silence, gaze, and breath to do what dialogue cannot. He avoids theatrical over enunciation unless the role demands it.

In Burning Birds, Mahendra Perera's portrayal of characters such as the slaughterhouse owner demonstrates that his power as an actor often lies as much in what he withholds as in what he expresses overtly. His performances are marked by the ability to convey complex inner conflict through subtle micro-expressions, controlled body tension, and restrained physicality. Particularly in Burning Birds, his role as the slaughterhouse owner is underscored by a disturbing psychological nuance he embodies a character who waits patiently, calculatingly, for the right moment to exploit

Kusum, played by Anoma Janadari. The tension of this waiting period is conveyed not through dialogue, but through his intense gaze, minimal gestures, and silent observation, all of which reflect a chillingly realistic depiction of predatory behavior. Perera's performance thus exemplifies the power of minimalist acting techniques in conveying psychological depth and moral ambiguity.

In the first episode of the teledrama Golu Thaththa, the opening shot features Mahendra Perera running eagerly with a smile on his face. From this initial moment, it becomes apparent through his expressive body language rather than dialogue that he is portraying a character who is mute or has limited speech. This carefully constructed opening leads directly into the title sequence and effectively establishes the emotional tone of the narrative. His interaction with the little girl in these early moments serves as the emotional subtext of the entire teledrama. Remarkably, Perera conveys this depth of feeling and relational significance within just a few shots, demonstrating his ability to communicate profound emotional resonance through minimal, non-verbal performance.

Role Preparation: Immersion, Not Performance

Q- Your character Sergeant Bandara is an interesting mix of ego, bias, arrogance, and also a hapless victim of the system. Have you done something of this sort before?

A - I had played a police constable in Kosthapal Punyasoma (2014), a comedy, which was a huge theatrical success in Sri Lanka. While working on Paradise, Prasanna advised me to be careful not to repeat that performance, as I had become fondly associated with that character. Bandara, though, is completely different from Kosthapal Punyasoma, and it was really interesting as I enjoy being versatile. To convince Prasanna, I even did an audition before deciding to take on the role. I've played a few other police roles as well, but nothing quite like this one, and I've decided that this will be my last cop role; it was enough for me. Maybe, I'd consider doing it if Prasanna asked me because I know he wouldn't offer me another Bandara.

Did you find it difficult or conflicting to portray Bandara, given that you have personally lived through the crisis depicted in the film?

A - Not really. I enjoyed working with Prasanna and didn't dwell on the implications of portraying such a police officer. Beyond the objections to his character, Bandara is still a human. He simply wants to resolve the issue as quickly as possible, but as he becomes more involved in the case, he begins to see himself as a troubleshooter. Given that Prasanna is one of the best directors in the country, I relied entirely on him. His scripts don't specify how a character should behave in a particular scene; he improvises that on set, as he enjoys exploring the depths of human nature and emotions. Under his guidance, I believe I did my best. (cinema express 2024)

For more emotionally heavy roles, Mahendra reportedly prepares by:

Isolating him briefly to imagine the backstory of the character

Wearing the costume well before the shoot to “feel” the character

Practicing breathing patterns that suit the role (e.g., short, nervous breaths for anxious characters)

Studying dialects and regional speech rhythms for authenticity

Signature Roles and Memorable Performances

Some of his most iconic performances include:

Machan (2008) – A subtle, grounded role that

made international audiences take notice Sudu

Kalu Saha Alu – A haunting portrayal of a

tormented soul

His ability to move between comedy, tragedy, and realism without ever losing authenticity has made him a director’s favorite.

Mahendra's Philosophy of Acting

In interviews, Mahendra often emphasizes humility in the craft. He sees himself not as a star, but as a "medium" through which stories travel. He avoids over celebration of celebrity and prefers to work with younger, independent directors who challenge conventional narratives.

He is known to say:

"Acting is not showing the audience how clever I am. It's making them forget I'm acting at all."
Mahendra Perera's acting method is not bound by technique alone. It is shaped by empathy, observation, and a profound respect for human emotion. His presence whether in a leading role or a supporting one elevates the screen. As Sinhala cinema moves further into the digital era, Mahendra remains a timeless figure, reminding us that great acting is not about being seen but about seeing into the soul of the character.

Legacy and Influence

Younger actors in Sri Lanka often cite Mahendra Perera as a major influence. Not just for his performances, but for his commitment to truth, discipline, and artistic integrity. In a time where commercialism often overrides creativity, Mahendra stands as a beacon of craft over glamour.

"I firmly believe that talented newcomers should be groomed to inject fresh blood into

the industry. My ultimate goal in life is to someday set up a multipurpose complex or center with facilities to mould a new breed of actors and actresses. It could have library facilities and also serve as a meeting ground for people in the field. It will not be a profit oriented project but I wouldn't mind paying a reasonable rent if anyone is willing to provide a suitable place."

Mahendra Perera's journey through Sinhala cinema is a testament to the power of humility, dedication, and authentic storytelling. More than just an actor, he embodies the essence of a true artist—one who serves the story rather than seeking the spotlight. His commitment to emotional truth, rigorous preparation, and collaborative spirit has not only enriched his own performances but also raised the bar for Sri Lankan acting as a whole.

As the industry evolves amid technological advances and shifting audience tastes, Mahendra remains a steadfast guardian of craft and conscience, inspiring new generations to prioritize depth over glamour. His vision to nurture fresh talent through a creative hub reflects his enduring passion for the art form and his desire to give back to the community that shaped him.

In celebrating Mahendra Perera, we celebrate the soul of Sinhala cinema itself a medium where stories live, breathe, and transform through the quiet strength of an actor who truly understands that to act is to become.

හිතුමතේ ජීවිතේ

A FILM BY CHRIS ANTONY
AURA LANKA ENTERTAINMENT
Kapture 2
PASSPORT
පාස්පෝට්

A FILM BY
ARUNA JAYAWARDHANA
PRODUCED BY
INDRAJITH SILVA
මාරියා
THE OCEAN ANGEL

WRITTEN & DIRECTED BY GAYAN KANISHKA RAJAPAKSHA
අනූරුපසට Chat එකක්
AN ANIMAREAL PRODUCTION
හිස් අතින් හිස් ඔලුවෙන් ඇවිත් වාඩි ගන්න
8TH
MARCH
6.30PM
ADELAIDE
HIGH SCHOOL,
ADELAIDE
9TH
6.00PM
RIVER GUM PERFORMING
ARTS CENTRE
MELBOURNE
15TH

4K
ULTRAHD
රැල්ල
වෙරළට
ආදරෙයි

පසුවදන

රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයේ සමාජවිද්‍යා සංගමය සහ සමාජවිද්‍යා අධ්‍යයනාංශය 2003 පෙබරවාරි 14 දින "පොළොවෙහි පායා අහසට නොගිය තරුව" තේමාව යටතේ අමරසිරි කලංසූරිය තිස්පස් වසරක ප්‍රශස්ත සිනමා දායකත්වය උදෙසා සංවිධානය කරන ලද උපහාර සලකුණු සිත්තම් පෙළ පුද කරනු ලැබුවේ දුක්ඛ දෝමනස්ස ඉච්ඡා භංගත්වයෙන් සලිත වූ සමකාලීන තාරුණ්‍යය සංඥාර්ථවත් කරමින් සිංහල සිනමාව තුළ තාරුණයාගේ භූමිකාව ප්‍රශස්ත අයුරින් නිරූපණය කිරීමෙහිලා දැක්වූ රංගන ප්‍රතිභාව වෙනුවෙන් ය.

ඉන් අවුරුදු විසිතුනකින් අනතුරුව, එනම් 2025 නොවැම්බර් මස 06 වන දින අප සිදුකරනු ලබන කලාත්මක පුණ්‍ය කර්මය වන්නේ, සමකාලීන සිංහල සිනමාව, වේදිකා නාට්‍ය, ටෙලි නාට්‍ය සහ ටෙලි සිනමාව තුළ සිය රංගන කුසලතා මගින් සමාජයේ සියුම් වූ යථාර්ථයන් ප්‍රබල ලෙස ස්පර්ශ කරමින් ඒවා කලාත්මක නිර්මාණයන්හි ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමට සමත් මහා රංගන ප්‍රතිභාවයකට හිමිකම් කියනු ලබන මහේන්ද්‍ර පෙරේරා ප්‍රත්‍යාවලෝකනයයි.

රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලයේ සංස්කෘතික කේන්ද්‍රය, ඔහුට උපකාර දැක්වීමේ දී සලකා බලන ලද කරුණු අතර, ඉහත සඳහන් කරන ලද කලා කෙත් තුළ දශක ගණනාවක අඛණ්ඩත්වය සහ විශිෂ්ටත්වය වපුරා තිබීම, සමකාලීන සිංහල සිනමාව තුළ වඩාත් බලපෑම් සහගත රංගන ශිල්පීන් අතර ජ්‍යෙෂ්ඨයෙකු සහ ප්‍රමුඛයකු වීම, බහුවිධ කුසලතා හා විශිෂ්ට රංගන ප්‍රතිභාව, විවිධ චරිතාංග රැසක් ගැඹුරින්, යථාර්ථවාදීව සහ සංවේදීව නිරූපණය හා ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමේ අති විශිෂ්ට විභවතාවය ප්‍රමුඛව සළකන ලදී.

තවද, මෙහිදී ඔහුගේ සම්මානලාභී රංගනයන් ද අපට ඔහුව ඇගයීමට අවශ්‍ය පදනම ශක්තිමත් කරන ලදී. දේශීයව විවිධ කලාත්මක ඇගැයීම් වලට අමතරව ගෝලීය කලාත්මක පර්ශදයන් හා සන්දර්භයන් ස්පර්ශ කිරීමට තරම් වූ සූක්ෂම රංගන ප්‍රතිභාවයක් ඔහුට හිමිවන්නේය. එහිදී, විශේෂයෙන්ම පැරඩයිස් (Paradise) සිනමා පටය සඳහා ඔහු සාජන්ට් බණ්ඩාර නමින් ඉදිරිපත් කරන ලද භූමිකාව සඳහා ඉන්දියාවේ පැවති බූසන් (Busan International Film Festival) ජාත්‍යන්තර සිනමා උළෙලේ දී හොඳම සහාය නළුවාට හිමි සම්මානය වූ කිම් ජිසෝක් (Kim Jiseok) සම්මානය හිමි කර ගැනීම මෙන්ම සුළඟ එනු පිණිස (The Forsaken Land)) සිනමා පටයේ අනුර නමැති සොල්දාදුවාගේ භූමිකාව රග දැක්වීම වෙනුවෙන් (2005) කෑන්ස් සිනමා උළෙලේ (Cannes International Festival) දී විශ්ව ඇගයීමට ලක් වීම ද සුවිශේෂීය.

එනමුත්, ඔහුගේ විශිෂ්ට කලා ජීවිතය හා බැදුනු සුවිශේෂී, අඛණ්ඩ පරිචය මෙරට විශ්වවිද්‍යාල මට්ටමකින් මෙතෙක් ඇගයීමකට ලක්වී නොමැති අතර, එම රික්තකය පිරවීම මෙම ප්‍රත්‍යාවලෝකනයෙහි මූලික අපේක්ෂාවයි.

ආචාර්ය සුරංජිත් ගුණසේකර
සම්බන්ධීකාරක
සංස්කෘතික කේන්ද්‍රය
රුහුණ විශ්වවිද්‍යාලය
මාතර

COVER DESIGN
SANJU RANGODAGE

Published by
Cultural Center
University of Ruhuna

9 786245 553822

Rs.700 /=