සත්‍යජිත් රේගේ සිනමාව කෙරෙහි සාහිත්‍යයේ ආභාසය

නිපුණ හේමින්ද බස්නායක[1]

හැඳින්වීම

ආසියානු සිනමාව ලෝකයේ බොහෝ රටවල ව්‍යාප්ත වී තිබේ. ඒ සඳහා ප්‍රබල හේතු සාධක බවට පත්වන සිනමා අධ්‍යක්වරුන් වශයෙන් අකිර කුරසොවා, සත්‍යජිත් රේ, ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් පෙන්වා දිය හැකි ය. මොවුන් තිදෙනාම සාහිත්‍යයෙන් නොමඳ ආභාසයක් ලැබූවෝ වූහ. මෙහි ලා තෝරා සිනමා කෘති ඇසුරෙන් සත්‍යජිත් රේ කෙරෙහි සාහිත්‍යයෙන් වූ අලෝකය පිළිබඳ විමර්ශනය කිරීම අභිප්‍රේතාර්ථයයි. මෙහි පර්යේෂණයෙහි ගැටලුව වූයේ භාෂාමය එනම්, නවකතා හා කෙටිකතා මාධ්‍යය සිනමා පරිවර්තනය කිරීමේ දී අධ්‍යක්ෂවරයා උපයෝගී කර ගත් ශිල්පීය හා කලාත්මක පක්ෂය මෙන් ම එහි කතා අන්තර්ගතයෙහි සිදු කර ඇති වෙනස්කම් මොනවාද? යන්නයි. ඒ පිළිබඳ ව සත්‍යජිත් රේගේ තෝරාගත් සිනමා කෘති කිහිපයක් ඇසුරෙන් විමසා බැලිම අපේක්ෂා කෙරේ. එමෙන් ම මෙහි ලා පරිවර්තිත කෘති පමණක් උපයෝගී කොටගත් බව වෙසෙසින් සඳහන් කළ යුතු ය. ඒ අනුව පර්යේෂණය සඳහා පතේර් පංචලී, ශත්රනජ් කේ කිලාඩි හා චාරුලතා යන චිත්‍රපට උපයෝගී කර ගැනිණ.

සාහිත්‍යය හා සිනමාව

නවකතාව හා චිත්‍රපටය යන උභය මාධ්‍යයන්හි ප්‍රාරම්භය සලකා බැලීමේ දී විද්‍යමාන වන්නේ චිත්‍රපටය සාපේක්ෂ ව බොහෝ කලකට පසුව බිහි ව ඇති බවකි. එහෙත්, මෙහි වෙසෙස් ලකුණ නම් චිත්‍රපටය නවකතාව මෙන් නොව වර්තමානයේ ලොව පුරා වෙසෙන බාල මහලු කා අතරත් අතිශය ජනප්‍රිය වී තිබීමයි. එක් අතකින් තාක්ෂණික තත්ත්වයන්හි ඇති වන හා ඇති වූ ප්‍රවණතා මේ සඳහා බලපා ඇති බැව් අනුමාන කළ හැකි ය.

පැහැදිලි වශයෙන් ම මේ උභය මාධ්‍යයන් අතුරෙහි ඇත්තේ බොහෝ විට එකිනෙකට විසාම්‍ය වූ අංග ලක්ෂණයන් බැව් අවිවාදිත ය. ඒවාට ආවේණික වෙනස්කම් ගණනාවකි. එසේ වුව, මේ ද්වයෙන් ම සිදු වන්නේ මූලික ඒකීය ක්‍රියාවකි. එනම් යථාර්ථය අනුකරණය කිරීම යි. බටහිර සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ පිතෘවරයා වශයෙන් සැලකෙන ඇරිස්ටෝටල් පඬිතුමාට අනුව කලාව හොඳින් අවබෝධ කොට ගත හැකි වන්නේ එය ප්‍රකාශන ක්‍රමයක් මගින් යථාර්ථයේ අනුකරණයක් වශයෙන් මාධ්‍යය යොදා ගන්නා ආකාරයේ අනුකරණ විශේෂයක් ලෙසිනි. වර්තමාන කලා විචාරකයන් අතර පවත්නා මතිමතාන්තර සමඟ සම්බන්ධ කරන විට මෙම ප්‍රකාශය සරල සේ කෙනෙකුට පෙනුන ද කලාවෙන් සිදු කෙරෙන්නේ යථාර්ථයේ පුනර්නිර්මාණයක් යන්න විවාද රහිත වූවකි.[2]

---

[1] සිංහල අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය. nipunaheminda90@gmail.com.

[2] පල්ලියගුරු. චන්ද්‍රසිරි (2000). සිරිලක සිනමා සමරු සටහන් **"නවකතාවෙන් පෝෂණය වූ සිනමාව"** කොළඹ: ශ්‍රී ලංකා ජාතික චිත්‍රපට සංස්ථාව.74 පිට.

සත්‍යජිත් රේ

විසිවැනි සියවසේ ශ්‍රේෂ්ඨ චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරුන් අතරට අයත්වන සත්‍යජිත් රේ බෙංගාලි භාෂාවෙන් සිනමා කෘති රැසක් අධ්‍යක්ෂණය කළේ ය. ඔහු ස්වකීය සිනමාව ඔස්සේ වැඩි වශයෙන් උත්සුක වූයේ ජන ජීවිතය පදනම් කරගත් විෂය ප්‍රදේශයක් නිරූපණය කිරීමටයි. ඉන්දියානු සිනමාවේ තීව්‍ර ව ඉස්මතු වන ජනප්‍රිය සිනමා රැල්ල වෙනුවට ඔහු තෝරා ගත්තේ එයට ප්‍රතිපක්ෂ වූ මගකි. බොහෝ අවස්ථාවල දී සත්‍යජිත්ගේ සිනමාවට පාදක වූයේ බෙංගාලි නවකතා හා කෙටිකතා ය. නවකතාවේ අංග ප්‍රත්‍යංග සිනමාව වෙත ප්‍රවිෂ්ට කරවීමේ දී ඔහු සතු ව පවත්නා සිනමා ශක්‍යතාව උද්දීප්ත වෙයි.

සත්‍යජිත් රේ අවශේෂ කලා මාධ්‍ය ගණනාවක ශක්‍යතාවන්ගෙන් සපිරුණු කලාකරුවෙකි. ළමා කතා පොත් රචකයෙකු ද වන රේ, චිත්‍ර ශිල්පියෙකු වශයෙන් ද ප්‍රතිභාපූර්ණ කුසලතාවකින් හෙබි වූවෙකි.[3] සිනමා ශානරයෙහි ඔහු වඩාත් ඉස්මතු වන්නේ ඔහු සතු අංග සම්පූර්ණ සිනමා ප්‍රවීණත්වය හේතුවෙන් බව කිව හැකි ය. තිර නාටක රචනයෙන් ද සංගීත අධ්‍යක්ෂණයෙන් ද කලා අධ්‍යක්ෂණයෙන් ද කැමරාකරණයෙන් ද සිනමාවට දායකත්වය සපයා ඇති බැවින් ලෝකයේ අවශේෂ බොහෝ සිනමා අධ්‍යක්ෂවරුන්ගෙන් ඔහු විනිර්මුක්ත වෙයි.[4]

සත්‍යජිත් රේ විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද සිනමා කෘති ගණනාවකි. ඒවා මෙහි ලා නාමිකව සඳහන් කිරීම වටී.

පතේර් පංචලි (1955), **අපරාජිතයෝ** (1956), **පරෝශ් පතර්** (1958), **ජොල්සසාර්** (1958), **ඔපූ සංසාර්** (1959), **දේවී** (1960), **තීන්කන්‍යා** (1961), **රබීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්** (1961), **කන්චන්ජුන්ගා** (1962), **අභිජාන්** (1962), **මහනගර්** (1963), **චාරුලතා** (1964), **දෙදෙනා** (1964), **මහපුරුෂ්** (1964), **කාපුරුශ්** (1965), **නායක්** (1966), **චිරිආඛානා** (1967), **ගුපි ගයේන් භසා බයේන්** (1968), **ඔර්නේර් දින්රාත්‍රී** (1969), **ප්‍රතිද්වන්දි** (1970), **සීමාබද්ධෝ** (1971), **සීකිම්** (1971), **අභ්‍යන්තර ඇස** (1972), **ඔශානි සන්කේත්** (1973), **ශෝනාර් කෙල්ලා** (1974), **ජොන අරන්‍ය** (1975), **බාලා** (1976), **ශත්රනජ් කේ කිලාඩි** (1977), **ජෝයිබාබා ෆෙලුනාත්** (1978), **හිරොක් රාජා දේශේ** (1980), **පීකු** (1980), **ශර්ගාති** (1981), **සොරේ බයිරේ** (1984), **සුකුමාර් රේ** (1987), **ගනශොත්රු** (1989), **ශාඛා ප්‍රෝශාඛා** (1990), **ආගන්තුක්** (1991) යන සිනමා කෘති දෙස් විදෙස් අවධානයට පාත්‍ර වූ රේගේ සිනමා කෘති වේ.

සත්‍යජිත් රේ සාහිත්‍යයෙන් ලද ආභාසය

සාහිත්‍ය කෘතියක් එනම් මෙහි ලා සැලකිල්ලට භාජනය වන නවකතාව හා කෙටිකතාව සිනමා කෘතියක් බවට පරිවර්තනය කිරීමේ කාර්යයයේ දී පළමු කොට හඳුනා ගත යුතු වන්නේ ඒවාට අනන්‍ය වූ ශිල්ප ලක්ෂණ පිළිබඳවයි. පොදුවේ ලේඛනය පදනම් කොටගෙන සිදුකෙරෙන සාහිත්‍ය කෘතියක අංග ලක්ෂණ කිහිපයක් හඳුනාගත හැකිය. ඒවා නම් සංකේත භාවිතය, සංකල්ප රූප, දෘෂ්ටිකෝණය,

[3] http://www.malkakulu.com/2012/03/2.html

[4] බෙල්ලන්විල ඕ.ටී. පෙරේරා. සිනමාවෙන් සමුගත් සත්‍යජිත් රායි. 1994. (කර්තෘ ප්‍රකාශන) පි. 01.

කතා වින්‍යාසය, චරිත නිරූපණය, කාලය හා අවකාශය යනාදියයි. සිනමා කෘතියකට අනන්‍ය වූ ලක්ෂණ ද රැසකි. රූපය, ආලෝකකරණය, හඬ, පසුබිම් හඬ, සංගීතය, සංස්කරණය යනාදිය ඉන් ප්‍රධානය.

1955 දී සත්‍යජිත් රේ විසින් **'පතේර් පංචලී'** නිර්මාණය කරන විට නිදහස් ඉන්දියාවේ වයස දස අවුරුද්දකටත් අඩු ය. ඉන්දියානු විචාරක ටී. ජී. විද්‍යානාදන් පැවැසූ පරිදි අපූ ත්‍රිත්වයේ දී සත්‍යජිත් විසින් කුඩා දරුවෙකුගේ හැඟීම්බර දෑසින් ද, යථාර්ථය පිළිබඳ අතිශයෝක්තිගත ළමා මනසකින් ද ඉන්දියාව දැකීම පුදුමයට කාරණයක් නොවේ. එය ශතවර්ෂාධික කාලයක් විදේශාධිපත්‍යයට අසු ව නැවත ඉන්දියාව සොයා ගැනීමක් වැන්න. සිත විමතියට පත් කරන අන්දමේ නවකතාවක් එහි රැඳී ඇත්තේ එබැවිනි.[5]

සත්‍යජිත් රේ ස්වකීය පළමු චිත්‍රපටය වන **'පතේර් පංචලී'** මගින් උත්සුක වූයේ ද ඉන්දීය විපර්යස්ථ ජන ජීවිතය පිළිබඳ ව යම්බඳු ඉඟියක් සමාජ ගත කිරීමට දැයි හැඟේ. එය විශාල චරිත ප්‍රමාණයක් අන්තර්ගත බිභූති භූෂාන් බැනර්ජිගේ නවකතාවකි. මෙහි ප්‍රධාන චරිතය වනුයේ ඔපූ නමැති කුඩා ළමයා ය. ඔහුගේ සොයුරිය දුර්ගා නම් විය. මව සර්බෝජයා ය. පියා හරිහර් ය. හරිහර් දිළෙන්දෙකි. ඔහුට මේ පවුල ජීවත් කරවීමට සෑහෙන ප්‍රමාණයේ මුදල් නොමැති බව නිරූපණය වන නමුදු ඔහු නිර්ව්‍යාජ ගතිගුණවලින් සමන්විත වූ අයෙකි. මෙහි නිරූපිත ඉන්දිර් හරිහර්ට දුර ඥාතිත්වයක් දරන්නියකි. සර්බෝජයා විසින් කිසිදු සැලකිල්ලක් නොමැති ව හැත්තෑ පස් පමණ විය ගත කරන ඉන්දිර් අතිශය දුක්ඛිත ජීවිතයක් ගත කරන නමුදු දිගු කලක් ජීවත් නොවී මිය යයි. දුර්ගා ඉන්දිර්ට අතිශයින් ආදරය කළා ය. දුර්ගා පසු කාලයේ මිය යන්නී උණ රෝගයක් වැළඳීමෙනි. දිළිඳුකමෙන් තව දුරටත් අගාධයට පත් වන හරිහර් තම බිරිඳත් දරුවාත් සමග බෙනාරිස් නම් නගරයට ගොස් අලුත් ජීවිතයක් ආරම්භ කිරීමට පෙලඹෙයි. මෙය **'පතේර් පංචලී'** සිනමා කෘතියේ සාරයයි.

'පතේර් පංචාලි' සිනමා කෘතියෙන් බෙංගාලයේ දුගී දුප්පත් භාවය නිරූපණය කරයි. විශේෂයෙන් අධිරාජ්‍යවාදයෙන් දුරස් ව දස වසරක් හෝ නොඉක්ම වූ ඉන්දියාවේ ආර්ථිකය ද අතිශය පහත් මට්ටමකට ඇද වැටී තිබිණ. මෙබඳු තත්ත්වයන් හේතුවෙන් සමාජයේ ජන ජීවිතවලට එල්ල වූයේ දැඩි පීඩනයකි. සත්‍යජිත් රේ මෙම ස්වභාවය ස්වකීය සිනමාකෘතියට උපයෝගී කර ගෙන තිබේ. බිභූති භූෂණගේ නවකතා උපයෝගී කොට ගත් නමුදු සත්‍යජිත්ට තදීය සමාජය තථ්‍යාකාරයෙන් ම විෂය වී තිබිණ. **'පතේර් පංචලී'** නවකතාවට විෂය වන්නේ ඉන්දියාව නිදහස ලැබීමට පෙර ගත වූ කාල පරිච්ඡේදයයි. පාරම්පරික රැකියාව කරගෙන යාමට අවැසි පසුබිම ජන සමාජයෙන් දුරස් ව ගිය පසු මිනිසුන් විඳි දුක්ඛ දෝමනස්සයන් එහි නිරූපණය වෙයි.

විසිවන සියවස වන විට වංග සාහිත්‍යයේ හිරු සඳු මෙන් බැබළුණු රවීන්ද්‍රනාත් ඨාකූර්, සරච්චන්ද්‍ර චාට්ටෝපාධ්‍යාය යන සාහිත්‍යකරුවන්ට පසු ව පහළ වූ වඩාත් ඉස්මතු ව පෙනෙන ලේඛකයන් අතුරෙන් විභූති භූෂණට හිමි වන්නේ සුවිශේෂ ස්ථානයකි. පාඨක සිත් ඇද බැඳ තබා ගන්නා සරල, ස්වතන්ත්‍ර රචනා ශෛලියකින් නිර්මාණකරණයේ යෙදුණු මොහුගේ කෘතිවල, ස්වභාව ධර්මයේ කෝමල ශාන්ත ස්වරූපය පිළිබඳ ව සිත් ගන්නා අයුරින් සඳහන් වේ. මානව දයාවෙන් මෘදු වූ

---

[5] රත්නවිභූෂණ. ඇෂ්ලි (1993). සංස්: **සිනෙසිත් අංක 26. 1993/4**. බොරලැස්ගමුව: ආසියානු සිනමා කේන්ද්‍රය. පි 18.

හදවතකින් යුතු ව මිනිසාගේ සැප හා දුක මිශ්‍ර වූ අත්දැකීම් ස්වභාව ධර්මය සමග මනා ලෙස සංකලනය කරන මේ ලේඛකයා එමගින් පාඨක හදවත් බැඳ ගනියි.[6]

භාෂාත්මක කථනයත් රූපාත්මක කථනයත් සම කක්ෂයෙහි ලා සැලකිය නොහැකි අතර ඒ මාධ්‍යයන් අතර පවතින සියුම් විසාමාන්‍යතා ගණනාවක් පවතී. **'පතේර් පංචාලි'** සිනමා කෘතියත් බිභූති භූෂාන් ලියූ නවකතාවත් අතුරෙහි යම්බඳු වෙනස්කම් කිහිපයක් දක්නා ලැබෙන අතර එමගින් මූලික කතාවට බලපෑමක් සිදු ව නොමැත. විශේෂයෙන් චරිත නිරූපණයෙහි දී ද වෙනස්කම් කිහිපයක් ම හඳුනා ගත හැකි ය. නවකතාවේ හරිහර්ගේ ඥාති සොයුරියක වන ඉන්දිර් මිය යන පුවත අපට දැක ගත හැකි වන්නේ කතාව ඇරඹී වැඩි දුරක් යාමට මත්තෙනි. එහි ඉන්දිර්ගේ මරණය සිදු වන අන්දම මෙසේ සඳහන් වෙයි.

> **"දැන් ඕක හරි යයි. කලන්තේ හැදිලා වෙන්න ඇති" තවත් කෙනෙක් කීහ.**
>
> **"කලන්තේ නොවෙයි. නාකි උන්දෑ මැරෙන්න යනවා. හරිහර බාප්පා ගෙදර නැතුව ඇති. පණිවිඩේ නම් දුන්නා. ඒ වුණත් කවුද ඔච්චර දුර එන්නේ" යැයි බිශූ පාලිත කී ය.**
>
> **"..ගංගා ජලය ටිකක් කටට දාන්න. බ්‍රාහ්මණයින් ගේ ගම්මැද්දේ වෙලත් කටට ගංගා ජලය ටිකක් වත් කළේ නැත්නම් ලොකු වැරැද්දක් නේ" බොහෝ දෙනෙක් කීහ.**[7]

එහෙයින් ඉන්දිර් පිළිබඳ ව පාඨක මනසෙහි ගැඹුරට යාමට අවකාශයක් නොමැත. එහෙත් චිත්‍රපටයෙහි ඇ මිය යන්නී ප්‍රේක්ෂක සිත්හි ඇ බොහෝ දුරක් ගත කිරීමෙන් අනතුරුව ය. එනම් චිත්‍රපටයෙන් අඩකටත් වැඩි ප්‍රමාණයක් ඉක්ම වූ පසු ව ය. සිනමා කෘතියේ දී ඊට උචිත අයුරින් ප්‍රේක්ෂකයාට එය ඉදිරිපත් කිරීමට වෑයම් කර තිබේ. එහි තිර රචනය පහත පරිදි ය.

> **"ඇ ඇහෙරෙන තුරු ළමෝ බලාපොරොත්තු සහිතව හිඳිති. නමුත් ඉන්දීර්ගේ සෙලවීමකුදු නැත. දූර්ගා තම අත ඉන්දීර්ගේ දණහිස මත තබා සොළවා ඇව අවදි කරවීමට උත්සාහ කරද්දීම, ඉන්දීර් බිම පෙරළී ගොස්, ඇගේ හිස පොළොවේ වදී. ප්‍රාණය නිරුද්ද වී ඇති ඇගේ සිරුරට හේත්තු වන දූර්ගා 'නැන්දේ' යයි කොඳුරයි. ඉන්පසු බියෙන් තිගැස්සෙයි. පසෙකට හැරෙයි. ඉන්දීර්ගේ සෙම්බුවේ දූර්ගාගේ පය හැප්පීමෙන් එය බිම දිගේ පල්ලමට පෙරළී ගොස්, පොළොවේ තිබූ වතුර රොදක රැදී නවතී. සැන්දෑ මීදුම ඉංදීගේ නොසෙසල් වෙන මුහුණ මත පතිත වෙයි. මිනී රැගෙන යන්නෝ, ඉන්දීර් ඔසවාගෙන ඉවත්ව යති."**[8]

චිත්‍රපටයේත් නවකතාවේත් මිනිසුන්ගේ විපර්යස්ථ වූ ජන ජීවිතයෙහි ස්වභාවය මනා ව නිරූපණය කරන්නකි, දූර්ගාගේ මරණය. නවකතාවේ දී ඇ මිය යන්නේ වැස්සට තෙමී හටගත් උණ රෝගයකිනි. එහෙත් සිනමා කෘතියේ උණ වැළඳීමට නිශ්චිත හේතු ප්‍රත්‍යයක් නිරූපණය නොවේ. එහෙත් රූපණ මාධ්‍යය මගින් එහි හානියක් ප්‍රේක්ෂකයාට නොදැනීමට අධ්‍යක්ෂවරයා අවකාශය සලසා තිබේ.

---

[6] සිංහ ආරච්චි. චින්තා ලක්ෂ්මී (2013). පරි: **මාවතේ ගීතය**. මුල්ලේරියාව: විජේසූරිය ග්‍රන්ථ කේන්ද්‍රය. ප්‍රස්ථාවනාව.
[7] සිංහ ආරච්චි. චින්තා ලක්ෂ්මී (2013). පරි: **මා. ගී**. 49 පිට.
[8] ජයසේකර. බර්ටි (2002). පරි: **පතේර් පංචාලි**. කොළඹ: ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ. 78 පිට.

ශත්රනජ් කේ කිලාඩි නමැති චිත්‍රපටයට පාදක කොට ගැනුණේ ප්‍රේම්චාන්ද් විසින් ලියන ලද කෙටිකතාවකි. 1977 වර්ෂයේ තිරගත වුණු තදීය සිනමා කෘතියෙහි ඉන්දියාවේ බ්‍රිතාන්‍ය පාලන සමය පසුබිම් කොටගෙන තැනුණකි. යටත්විජිතසමය පදනම් කරගෙන සත්‍යජිත් රේ විසින් අධ්‍යක්ෂණය කළ ප්‍රථම චිත්‍රපටය ද වන මෙය **'චෙස් ක්‍රීඩකයෝ'** නමින් සිංහලට පරිවර්තනය විය.

ඔහුගේ සිනමා සම්ප්‍රදායෙහි කිසියම් විවිධත්වයක් දක්නට ලැබුණ ද ප්‍රධාන වශයෙන් ඔහුගේ කෘතිවලින් ඉස්මතු වන්නේ ඉන්දියානු සමාජය වෙනස්වන ආකාරයයි. සමකාලීන සමාජ වෙනස්වීම් සත්‍යජිත් ස්වකීය කෘතිවලට පාදක කොට ගැනීමට අමතර ව එම කෘතීන්ගෙන් ඔහු ගැඹුරු අන්දමින් සමාජ ගවේෂණයේ යෙදුණේ ය. මෙහි දී ඔහු පුළුල් වශයෙන් ඓතිහාසික සමාජ පරිසරය වෙත මෙන් ම මිනිස් චිත්තාභ්‍යන්තරය වෙත ද සමීප වූයේ ය. ඔහු ඓතිහාසික සමාජ පසුතලයක් ඔස්සේ සමකාලීන අත්දැකීම් ගවේෂණය කරමින් මිනිස් ආත්මයට එබී බලන අන්දම පිළිබඳ කදිම නිදසුනක් ඔහුගේ **'චෙස් ක්‍රීඩකයෝ'** චිත්‍රපටය දැක්විය හැකි ය.[9]

ප්‍රේම්චාන්ද්ගේ කෙටිකතාවේ මූලික හරය නොසිඳ එහෙත් වෙනස්කම් කිහිපයකට එය ලක්කොට **'චෙස් ක්‍රීඩකයෝ'** සිනමා කෘතිය අධ්‍යක්ෂණය කිරීමට සත්‍යජිත් රේ පෙලඹී තිබේ. මෙහි ලා මූලික ව කෙටිකතාවට අමතර ව චරිත ද්වයක් නිරූපණය කිරීම දැක්විය හැකි ය. මුන්ෂි නන්දලාල් සහ කල්ලො නමැති තරුණයන්ගේ චරිත මෙලෙස එක් කොට තිබේ. මුන්ෂි චෙස් ක්‍රීඩකයන්ගේ හිතවත් මිතුරෙකු වන අතර කල්ලො නමැත්තා සිනමා කෘතිය අවසානයට හමුවන්නෙකි. මෙම චරිතයන්හි එක්වීම කෙටිකතාවේ ගුරු අරුතට බාධාවක් ව නොමැත. කෙටිකතාවේ අවසානයේ විපර්යස්ත වූ ජන ජීවිතයේ යථා ස්වරූපය පළට වනු වස් කෙටිකතාකරු ඉදිරිපත් කරන චෙස් ක්‍රීඩකයන් දෙදෙනාගේ මාරාන්තික සටන චිත්‍රපටයට නොගෙන අතහරී. කෙටිකතාවේ මිතුරන් දෙදෙනා අතුරෙහි ඇති වන සටන මෙසේ නිරූපණය වේ.

> **"හෙල්ල කරකැවීම, ගට්කා සටන් ආදිය පිළිබඳව කෙළ පැමිණ සිටි ඔවුහු ද්වන්ධ සටනකට වන්හ. අසිපත් ළෙල දුන්නේය. සටන් හඬ අවකාශය ඔස්සේ පාවී ගියේය. දෙදෙනාම තුවාල ලදහ. මාරාන්තික වේදනා මැද ඔවුහු සටනින් දිවි තොරකර ගත්හ. තමන්ගේ රජු ගැන කඳුළු බිඳක් නොහෙලූ මේ අපූරු ප්‍රභූන් දෙදෙනා චෙස් ක්‍රීඩාවේ බිෂොප් වෙනුවෙන් ගෙල සිඳගත්හ!"**[10]

විපර්යස්ත වූ ජන දිවියේ යථා ස්වභාවය පළට කරනු වස් අධ්‍යක්ෂවරයා ද එම සිදුවීම යථා ස්වරූපයෙන් ම රූපාත්මක කථනයට පරිවර්තනය කොට ගත්තේ නම් වඩාත් යෝග්‍ය ය. එහෙත් සත්‍යජිත් රේ ස්වකීය සිනමා කෘතිය අවසන් කරනුයේ මේ ආකාරයෙනි.

මීර්-: ඉක්මන් චෙස් අතක්?
(මීර් සෙමින් වාඩිවෙයි.)

මීර්ශා-: ඔව්. ඉක්මන් චෙස් අතක්. හරියට කෝච්චිය යන්නා වගේ වේගයෙන් චෙස් අතක් අදිමු.

[9] වීරසිංහ. සේනාරත්න (1999). පරි: **චෙස් ක්‍රීඩකයෝ**. වේයන්ගොඩ: ප්‍රභා ප්‍රකාශකයෝ. 08 පිට.
[10] එම. 128 පිට.

(මීර්ශා මිනිස්ටර් ඉත්තා අතට ගිනියි.)

මිනිස්ටර් එහාට කරල වික්ටෝරියා කුවීන්ට යන්ඩ පාර හදමු!
(මීර්ශාගේ අතෙහි ඇති කුවීන් ඉත්තාගේ සමීප රූපයක් සමගින් දර්ශනය නිසල වෙයි. මිතුරන් දෙදෙනා ගෙවී යන සීත ඍතුවේ පඩු පැහැති එළියෙන් ප්‍රථම වරට බ්‍රිතාන්‍ය ක්‍රමයට චෙස් ක්‍රීඩාවේ යෙදෙන දර්ශනයක් මත එම සමීප රූපය බොඳව යයි. මුස්ලිම් දේවස්ථානයෙන් නිකුත්වන යාඥාව සමග බියුගල් නලා හඬ මුසුවෙයි.)[11]

දේශපාලනයේ යථා ස්වභාවය චෙස් ක්‍රීඩාවට සම තත්ත්වයක් උසුලන බැව් තදීය සිනමා කෘතියෙන් විශද වෙයි. පාලකයන්ගේ කෙලි සෙල්ලම් හේතුවෙන් දැඩි ලෙස ජනයාගේ ජීවන තත්ත්වය පිරිහීමට හේතු වන්නේ ය. එක් අතකින් ජනයාගේ දෛනික අවශ්‍යතා කෙරෙහි ඇති වන බලපෑම තවත් අතකින් ජීවන තත්ත්වයන්හි අනාරක්ෂිත ස්වභාවය ද මෙමගින් අවධාරණය කෙරේ.

බ්‍රිතාන්‍ය රජය විසින් ලක්නව් නගරය 1856 දී යටත් කර ගැනීම නිරූපණය වන මෙම චිත්‍රපටයෙහි තදීය කාලසීමාවෙහි මිනිසුන්ගේ ජන ජීවිතය පිළිබඳ විවරණයක් අන්තර්ගත වෙයි. ඖද් ප්‍රාන්ත රාජ්‍යයත් එහි අගනුවර වන ලක්නව් නගරයත් දහඅටවන ශත වර්ෂයේ අවසාන භාගයේත් දහනවවන ශත වර්ෂයේ මුල් භාගයේත් මෝගල් සංස්කෘතියේ මධ්‍යස්ථානය බවට පත් ව තිබුණු බව සැලකිය හැකි ය. එම කාලයෙහි වැසියන්ගේ ජීවිත විනිවිද දුටු සත්‍යජිත් රේ ස්වකීය සිනමාකෘතියට උපයෝගී කර ගන්නේ ද විපර්යාසයට ලක්වුණු ජීවිත ය.

නවකතාවට නොමැති ලක්ෂණ රැසක් සිනමාවේ දී උපයෝගී කර ගැනීමේ අවකාශය අධ්‍යක්ෂවරයාට පවතින හෙයින් ඉන් උපරිම ඵල නෙළා ගැනීමට සත්‍යජිත් රේ සමත් වූ බව කිව හැකි ය. එහි ලා ඔහු සුභාවිත රූප වියමන අතිශයින් භාවාත්මක ය. යොදා ගත් පසුබිම් සංගීතය හා පසුබිම් හඬ ද සිනමා කෘතියේ මූලික හරය ඔප් නැංවීමෙහි ලා සප්‍රයෝජන වී ඇතැයි කිව හැකි ය.

රබීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්ගේ සෙවණැල්ලෙහි චින්තනමය වෙනසක් අත් කර ගත් සත්‍යජිත් රේ ඔහු විසින් ලියන ලද සාහිත්‍ය කෘති කිහිපයක් ම ස්වකීය සිනමාවට ග්‍රහණය කර ගත්තේ ය. තාගෝර්ගේ **'The Broken Nest'** නමැති නවකතාව ද එසේ සිනමාවට පාදක කොට ගත්තකි. එමගින් සත්‍යජිත් රේ අධ්‍යක්ෂණය කළ සිනමා කෘතිය **'චාරුලතා'** නම් විය. චාරුලතා වනාහි ලෝකවාසී බොහෝ දෙනෙකු දැනටමත් නරඹා ඇති සිනමා කෘතියක් බව අවිවාදයෙන් කිව හැකි ය.

බටහිර ජාතීන්ගේ ආධිපත්‍යයත් සමග ම ඉන්දීය සමාජයෙහි නොයෙක් විපර්යස්ත ස්වභාවයන් ඇති විය. 19 වැනි සියවස පමණ වන විට ඉන්දියාවේ **'පවුල'** නමැති සංකල්පය ශීඝ්‍ර දෙදරා යාමකට තුඩු දුන්නේ ය. නගරයේ පැවැතුණ රැකියා හා වෙනත් පහසුකම් හේතු කොට ගෙන ගම්බද ජීවත් වූ බොහෝ දෙනා නගරබද ව පදිංචිය පිණිස තෝරා ගත්හ. ඇතැම් විට එක ම නිවෙසක පවුල් කිහිපයක් ජීවත් විය. කුඩා පවුල් තුළ ආරක්ෂාව නොමැති වීම එක ම නිවෙස් හිමියෙකු යටතේ පවුල් කිහිපයක් ජීවත් වීම වැනි ලක්ෂණ නාගරික සමාජයෙහි සුලබ දසුනක් විය. තාගෝර්ගේ **'The Broken Nest'** නමැති නවකතාවට ප්‍රස්තුත වන්නේ එවැනි වෙනස්කම්වලට ගොදුරු වුණ ඉහළ පන්තියේ පවුලක චරිත තුනක් ආත්ම සම්බන්ධතා ගොඩනගා ගන්නට ගත් වෑයම පිළිබඳ වූ වෘත්තාන්තයකි. මිනිස්

[11] වීරසිංහ. සේනාරත්න (1999). පරි: **චෙස් ක්‍රීඩකයෝ.** 104 පිට.

සිතෙහි ගැඹුරු තැන් සංස්පර්ශ කරමින් රචනා කර ඇති තදීය නවකතාවෙහි ප්‍රධාන චරිත ලෙසින් විස්තීර්ණ කරනුයේ භූපති, ඔහුගේ බිරිඳ වන චාරුලතා හා ඔවුන්ගේ ඥාති සොහොයුරා වන අමල් යන තිදෙනාගේ චරිතයන් ය. බ්‍රිතාන්‍ය පාලන සමයේ කල්කටාවේ ජීවත් වූ ඉහළ පැලැන්තියට අයත් මොවුහු බටහිර හා බැඳුණු සාරධර්මවලින් හික්මවනු ලැබූවෝ වෙති.[12]

ඉංග්‍රීසි බසින් ලිවීමට හා කියවීමට වැඩි ඇලුම්කමක් ඇති භූපති සතු වූ ලක්ෂණ බටහිරින් සංක්‍රමණය වූ ඒවා ය. එහෙත් ඔහුගේ බිරිඳ වන චාරුලතා සහ ඇගේ ඥාති සොහොයුරා වන අමල්, භූපතිට වඩා සාකල්‍යයෙන් ප්‍රතිපක්ෂ ය. චාරුලතාගේ චරිතය නිරූපණය වී ඇත්තේ සාම්ප්‍රදායික සමාජ රාමුවෙහි වැඩෙන එහෙත් නවීන ඇතැම් සංලක්ෂණයන්ගෙන් ද හෙබි චරිතයක් වශයෙනි. එහෙයින් ඇගේ චරිතය මේ ද්විත්වයට ම අතරමැදි තත්ත්වයක් නිරූපණය කරන දෙමංසලක ජීවත්වන චරිතයක් වශයෙන් හැඳින්වීම අතිශයෝක්තියක් නොවේ. අමල් වනාහි සමකාලීන අධ්‍යාපන ක්‍රමවේද ඔස්සේ හා දේශීය කලා ශිල්ප හා සාහිත්‍යය මගින් පුළුල් කරගත් දැනුමක් සහිත වූවෙකි. භූපතිගේත් චාරුලතාගේත් නිවසට නවීන සංකල්ප රැගත් කෘති, සඟරා හා අදහස් ප්‍රවිෂ්ට කරවන්නේ ද අමල් ය.

අමල් මෙන් ම චාරුලතා නිර්මාණශීලි අදහස්වලින් යුක්ත වූවෝ වෙති. මේ හේතුවෙන් චාරුලතා අමල් කෙරෙහි දැක්වූයේ දැඩි ළෙංගතුකමකි. දෙදෙනා ම දේශීය ඥානයෙන් පොතපතින් උකහාගත් නව දැනුමෙන් යන උභය පාර්ශවයන්ගෙන් සමන්විත වූහ. චාරුලතා සතු ලේඛනමය කුසලතාව මගින් ඇය හා සිතුම්පැතුම්වල ඇති තීක්ෂ්ණ ස්වභාවය හේතුවෙන් අපට විද්‍යමාන වන්නේ භූපති සහ චාරුලතා අතුරෙහි ඇති දුරස්ථභාවයත් චාරුලතා සහ අමල් අතුරෙහි පවතිනා සමීපතාවත් ය. ඊට අමතර ව ඒ සඳහා වෙනත් සංස්කෘතික හේතු සාධකයක් ද තිබේ. එනම් බිරිඳ සහ ඇගේ ස්වාමි පුරුෂයාගේ බාල සොහොයුරාත් අතර ඇති සම්බන්ධයයි. මෙය බෙංගාල ජන ජීවිතයෙහි පිළිගත් බැඳීමකි. වෙනත් පිරිමින් ඉදිරියට පැමිණීමට නිදහස නැතත් ස්වාමි පුරුෂයාගේ බාල සොහොයුරා ඉදිරියට පැමිණීමට නිදහස තිබේ. බෙංගාල සංස්කෘතියට අනුව ඔහුට ඇයත් සමග ආශ්‍රය කිරීමට නිදහස ඇති හෙයින් මෙම සතුට වඩා බලවත් යැයි කිව හැකි ය. මේ හේතුව නිසා දෙදෙනා අතර වඩාත් ගැඹුරු සම්බන්ධතාවක් ඇති වීමට හැකියාව තිබේ.[13] නවකතාවේ දී තාගෝර් පළට කරන ගැඹුරු සිතිවිලි අතිශය සියුම් ලෙස භාෂා මාධ්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කර තිබේ.

ආධ්‍යාපනික වශයෙන් නව පන්තියක ආගමනය පිළිබඳ ව සමකාලීන යුගයේ තත්ත්වය මතු සඳහන් පරිදි වෙයි.

> **"18 වැනි සියවස අගභාගයේ හා 19 වැනි සියවස අගභාගයේ සාහිත්‍යකරණයට පිවිසුණ නව පංතියට අයත් පුද්ගලයන් බෙංගාලි බසින් හඳුන්වනු ලැබුවේ 'බඩ්ර-ලොක්ස්' යන නමිනි. 'උගත්, හික්මුණු, ප්‍රබුද්ධ' යනු අරුත් මේ වචනයෙන් ගම්‍යවෙයි. මොවුහු වැඩිදෙනා ඉහළ මැද පංතියට අයත් වූහ. රජුන් ප්‍රභූවරුන් ආදීන්ගේ අනුග්‍රහයෙන් සාහිත්‍යකරණයේ නොයෙදුණ මේ පිරිස සිය පෞද්ගලික රුචි අරුචිකම් අනුව නිර්මාණකරණයේ යෙදුණෝ වූහ. ඉංග්‍රීසි අධ්‍යාපනය ලබා බටහිර කලාවන් හා විද්‍යාවන් ගැන හොඳ හැටි උගත් මොවුහු සිය නිර්මාණයන් තුළට එතෙක් නොදුටු**

---

[12] වීරසිංහ. සේනාරත්න (2015). පරි: **චාරුලතා.** වේයන්ගොඩ: ප්‍රභා ප්‍රකාශකයෝ. 5 පිට.
[13] බෙල්ලන්විල ඕ.ටී. පෙරේරා (1994). **සිනමාවෙන් සමුගත් සත්‍යජිත් රායි.** 91 පිට.

නවතාවක් ලබාදීමෙහි සමත්වූහ. මේ නව පරපුරට අයත් වූවන් අතර රබීන්ද්‍රනාත් තාගෝර් තුමාද ප්‍රබලයෙක් විය."[14]

භාෂාමය පක්ෂයෙන් තදීය සමාජ තත්ත්වය නවකතාවට පාදක කොටගෙන ඇති අන්දම තාගෝර්ගේ කතා කීමේ ශක්‍යතාව ප්‍රකට කරන්නකි. විපර්යස්ත වූ සමාජ තත්ත්වය පෙන්නුම් කරන එම කෘතිය ඇසුරු කොටගත සත්‍යජිත් රේගේ සිනමා කෘතිය හා තුලනාත්මක ව විමසා බැලීම වටී.

නවකතාවෙහි ආරම්භයට වඩා වෙනස් මුහුණුවරක් සිනමා අධ්‍යක්ෂවරයා ස්වකීය කෘතියට එක් කර තිබෙනු පෙනේ. නවකතාවේ දී තාගෝර් භූපතිගේ චරිත නිරූපණයකින් කෘතිය අරඹයි.

"සෑහෙන පමණ ධන සම්භාරයකට උරුමකම් කියන ලද හෙයින්, උෂ්ණාධික රටක ජීවත් වන භූපතිට රැකියාවක නිරතවීමේ අවශ්‍යතාවක් නොවීය. එහෙත් මුළු ලොවටම පායන ඉර, හඳ තාරකාවන්ගෙන් විහිදෙන ආලෝකය යට ජීවත් වන හෙයින්, මිනිසා කුමන හෝ වෘත්තියක නිරත විය යුතු ය යන්න ඔහුගේ ඇදහීම විය."[15]

සිනමා කෘතිය ඇරඹෙන්නේ චාරුලතා විසින් රටාවක් ගෙත්තම් කරමින් සිටින අවස්ථාවකිනි. එහි ඇය විසින් ගොතනු ලබන්නේ **'B'** අක්ෂරයයි. ඒ භූපති යන්න වෙනුවෙනි. අනතුරුව ඇය සිය ඇඳ මත තිබූ පොතක් ගෙන පෙරළා බලා එය රාක්කය මත තබා ගීයක් මුමුණමින් හා තුෂ්ටියෙන් යළිත් එයින් පොතක් ගන්නීය. එමගින් ප්‍රතීයමාන වන්නේ කෘති කියවීම සඳහා ඇ සතු රුචිකත්වයයි. එම සමීප රූප කිහිපය ඒ බැව් තහවුරු කිරීමෙහි ලා සමත් වෙයි. තාගෝර් නවකතාවේ දී පේළි ගණනාවකින් පාඨකයාට අවබෝධ කරවීමට උත්සුක වූ ඇතැම් දෑ සිනමාවේ දී පහසුවෙන් ප්‍රේක්ෂකයා වෙත සම්ප්‍රේෂණය කිරීම කෙරෙහි එය ප්‍රබල නිදර්ශනයක් වෙයි.

'චාරුලතා හි' පූර්වාර්ධය මගින් ඇගේ තනිකම පිළිබඳ ව පුළුල් විවරණයක් සපයයි. විශේෂයෙන් ම චාරුලතාට දරුවන් නොමැති වීම එයට ප්‍රබල හේතුවකි. ඇයට දරුවන් නොමැති වීමත් භූපති නමැති ස්වාමියා ඇය කෙරෙහි දක්වන ඌන සැලකිල්ලත් හේතුවෙන් ඈ වරෙක දූරදක්නයක් උපයෝගී කර ගනිමින් මහමග යනෙන මිනිසුන් දෙස විමර්ශනශීලී වෙයි. සත්‍යජිත් රේ ස්වකීය සිනමා කෘතියට එක් කරන අපූර්ව සිදුවීම නම් ඇය එසේ භූපති දෙස ද බලා සිටීමයි. එමගින් රායි චාරුලතා හා භූපති අතර නොපැවැති අන්‍යෝන්‍ය සම්බන්ධතාව සංකේතාත්මක ව සිනමාවේ සටහන් කිරීමක් වැන්න. එමෙන් ම අධ්‍යක්ෂවරයා එම අවස්ථාවන්ට උචිත අයුරින් පසුබිම් හඬ යොදාගෙන ඇති අන්දම ද ප්‍රේක්ෂකයාගේ භාව උද්දීපනයෙහි ලා සමත් වෙයි.

භූපති සහ චාරුලතා වෙසෙන සුවිසල් නිවහනෙහි ස්වභාවය ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා රේට වැය වී ඇත්තේ රූපරාමු කිහිපයක් පමණි. මධ්‍යම රූප භාවිතයෙන් නිවසෙහි සැරසිලි යනාදිය විශද කිරීමට සමත් ව තිබේ. නිදන කාමරයෙහි පවතින වික්ටෝරියානු සම්ප්‍රදාය සිහි ගන්වනසුලු යහන්, බිත්ති මත තිබෙන රටා සහිත කඩදාසි යනාදිය එකී සුවිසල් නිවසෙහි විද්‍යමාන සංස්කෘතික තත්ත්වයන් ය. භාෂාමය කථනයට වඩා රූපමය කථනයෙහි පවත්නා සුවිශේෂත්වය වන්නේ ද කාලය හා අවකාශය ජය ගනිමින් වඩාත් තාත්වික අන්දමින් ප්‍රේක්ෂකයාට ඒත්තු ගැන්වීමේ ශක්‍යතාවයි.

---

[14] වීරසිංහ. සේනාරත්න (2015). පරි: **චාරුලතා**. 10 පිට.
[15] වීරසිංහ. සේනාරත්න (2015). පරි: **චාරුලතා**. 15 පිට.

සිනමා කෘතියෙහි අවසානයත් නවකතාවේ අවසානයත් අතිශයින් සාම්‍යත්වයක් උසුලන බව කිව හැකි ය. එසේ වුව ද පසුබිම් හඬත් රූපරාමු මගිනුත් චිත්‍රපටයට සජීවීත්වයක් ආරෝපණය වී තිබේ. භූපති විසින් චාරුලතා ව තනි කොට දමා යන අවස්ථාව සිනමා කෘතියෙහි අතිශය සංවේදී අයුරින් නිරූපණය වෙයි. සයනාසන්න ව වැතිරී කඳුළු පිරි දෙනෙතින් යුතු ව සිටි චාරුලතා භූපති පිට ව යන දසුන නැරඹීමට ද්වාරය අසලට පැමිණෙයි. දුරස්ථ රූපයක් උපයෝගී කරගෙන එම අවස්ථාව සිනමාවට නඟා තිබේ. එයින් අනතුරුව හදවතින් වැළපෙන චාරුලතාගේ දෙනෙතින් ගලා හැලෙන කඳුළු සමීප රූපයකින් ප්‍රේක්ෂකයාට විද්‍යමාන කරවීමට සත්‍යජිත් රේ උත්සුක වී තිබේ. එය චිත්‍රපටය නරඹන්නාගේ භාව සංවේදී කරවීමෙහි ලා සමත් ය.

සමාලෝචනය

සත්‍යජිත් රේගේ සිනමාවෙහි දක්නා ලැබෙන සුවිශේෂතා කිහිපයකි. එයින් වඩාත් ප්‍රකට ව වියත් සම්භාවනාවට පාත්‍ර වන්නේ ඔහු සතු මානව හිතවාදී ගුණයයි. ඔහුගේ රූප වියමනෙහි දක්නා ලැබෙන එම ලක්ෂණයට අමතර ව දැක ගත හැකි වන්නේ ඔහු සාහිත්‍යයෙන් ලද ආලෝකයයි. ඔහුගේ සිනමා කෘතිවලින් අඩකටත් වැඩි ප්‍රමාණයක් නිර්මාණය වී ඇත්තේ නවකතා හෝ කෙටිකතා ආශ්‍රය කර ගනිමිනි. එයින් අප ඉහත තෝරා ගත් පතේර් පංචලී, ශත්රනජ් කේ කිලාඩි සිනමා කෘතිය හා චාරුලතා යන චිත්‍රපට ත්‍රිත්වයෙහි මුල් කෘතිය හා තුලනාත්මක ව විමසා බැලීමේ දී එහි යම් යම් වෙනස්කම් කොට ඇති බව තහවුරු වෙයි. කෙටිකතාව හෝ නවකතාව සහ සිනමාව යනු එකිනෙකට වෙනස් මාධ්‍යයන් ය. එයට උචිත ආකාරයෙන් මුල් කෘතියෙහි ගුරු අරුත නොසිඳ සිනමා කෘතියක් නිර්මාණය කිරීමට සත්‍යජිත් රේ උත්සුක ව ඇති බව කිව හැකි ය. එමෙන් ම සාහිත්‍යයෙන් රේ ලද ආභාසය තව දුරටත් ප්‍රතීයමාන වන්නේ ඔහු එමගින් තෝරා ගත් ප්‍රස්තුත දෙස විමර්ශනශීලී වන විට ය. විපර්යස්ත ජන සමාජ නිරූපණයට ඔහු වැඩි නැඹුරුවක් දක්වා තිබේ.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

පල්ලියගුරු. චන්ද්‍රසිරි (2000). සිරිලක සිනමා සමරු සටහන් "**නවතකාවෙන් පෝෂණය වූ සිනමාව**" කොළඹ: ශ්‍රී ලංකා ජාතික චිත්‍රපට සංස්ථාව.

බෙල්ලන්විල ඕ.ටී. පෙරේරා (1994). **සිනමාවෙන් සමුගත් සත්‍යජිත් රායි.** කර්තෘ ප්‍රකාශන.

වීරසිංහ. සේනාරත්න (2016). පරි: **චාරුලතා.** වේයන්ගොඩ: ප්‍රභා ප්‍රකාශකයෝ.

වීරසිංහ. සේනාරත්න (1999). පරි: **චෙස් ක්‍රීඩකයෝ.** වේයන්ගොඩ: ප්‍රභා ප්‍රකාශකයෝ.

සුනිල් සෙනෙවි. හිනිදුම (2007). **සිංහල කෙටිකතාවේ සිනමාවතරණය.** කොළඹ: එස්.ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සුරවීර. ඒ. වී. (1973). **නවකතා නිර්මාණය හා අවබෝධය.** කොළඹ: සීමාසහිත හංස ප්‍රකාශකයෝ.

http://www.malkakulu.com/2012/03/2.html

දෘශ්‍ය පටවලට අදාළ සිනමා කෘති