කෙටිකතාවක් පාදක කොටගෙන චිත්‍රපටයක් නිර්මාණය කිරීමේ දී තිරරචකයාගේ භූමිකාව :

ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ "නිධානය" චිත්‍රපටය ඇසුරින් කෙරෙන විමර්ශනයකි.

හිනිදුම සුනිල් සෙනෙවි

සාරාංශය

කෙටිකතාව යනු සාහිත්‍යයේ ප්‍රශාඛාවකි. චිත්‍රපටය යනු විද්‍යුත් මාධ්‍යයේ උපාංගයකි. සාහිත්‍ය කෘතියක් ඇසුරින් විද්‍යුත් මාධ්‍යයට අදාළ නිර්මාණයක් කිරීම යටතේ යථෝක්ත තේමාව සාකච්ඡා කෙරේ.

සිනමාව රූපාත්මක කථනයකි. එහි භාෂාව රූපය යි. කෙටිකතාව භාෂාත්මක කථනයක් වන අතර අක්ෂර හා වචන සහිත භාෂාව එහි මාධ්‍යය යි. කෙටිකතාවක් ඇසුරින් චිත්‍රපටයක් නිර්මාණය කරනවා යනු වචන සහිත භාෂාවෙන් කියූ යමක් රූපරාමු භාෂාවට මාරු වීමකි.

මේ හුවමාරුව අතර මැද තිබෙන්නේ තිරරචනය යි. කෙටිකතාව භාෂාවෙන් ආරම්භ වී භාෂාවෙන් ම කෙළවර වේ. තිරරචනය භාෂාවෙන් ආරම්භ වී රූපයෙන් කෙළවර වේ. එය පදනම් කරගෙන චිත්‍රපටය බිහිකළ පසු එය තවදුරටත් කෙටිකතාව නො වේ.

ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ 'නිධානය' ලක්දිව අග්‍රගණ්‍ය සිනමා කෘතිය ලෙසින් පිළිගැනෙ යි. එය ජී.බී. සේනානායකගේ කෙටිකතාවක් පාදක කර ගනියි. මුද්‍රිත පිටු 05 ක පමණ කෙටිකතාවක්, පැය 2 ½ පමණ වෘතාන්ත චිත්‍රපටයක් වන්නේ මූලික වශයෙන් ම තිස්ස අබේසේකරගේ තිරරචනයේ පරිසමාප්තිය ද නිසා ය.

කෙටිකතාවකින් චිත්‍රපටයක් නිර්මාණය වන විට එහි තිරරචකයාගේ භූමිකාවේ ස්වභාවය පැහැදිලි කෙරෙන, ලක්දිව ඇති ප්‍රශස්ත ම නිදර්ශනය 'නිධානය' බව කිව හැකි ය.

හැඳින්වීම

චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරුන් ස්වකීය චිත්‍රපට උදෙසා සාර්ථක හා රසවත් අනුභූතීන් සොයා සාහිත්‍යය කරා පිවිසීමට සෑහෙන තරම් ඉතිහාසයක් ඇත. එහි දී සාහිත්‍යය නම් පුළුල් විෂය පරාසයෙන් 'නවකතා' නම් ප්‍රශාඛාව බහුල ව ම සිනමාකරුවන් විසින් ඇසුරු කරන ලදී. සාපේක්ෂ වශයෙන් සලකන විට 'කෙටිකතාව' සිනමාවතීර්ණ වූ අවස්ථා ලෝක සිනමා ඉතිහාසය තුළ ද මඳ ය. මේ සඳහා ලොව ඇති ප්‍රශස්ත නිදර්ශනයක් නම් ඇන්ටන් චෙකොව්ගේ 'බල්ලා කැටුව යන කාන්තාව' (The Lady with the Dog) නම් කෙටි කතාව ඇසුරින් හර්මන් හයිෆිස්ට් එනමින් ම බිහිකළ චිත්‍රපටය යි. සාහිත්‍ය කෘතියක් වන කෙටිකතාව, සිනමාව නම් විද්‍යුත් මාධ්‍යය වෙත පරිවර්තනය කෙරෙන ක්‍රියාදාමයේ අතර මැද අපට මුණ ගැසෙන සුවිශේෂී චරිතය වූ කලී තිරරචකයා ය. තිරරචනයේ ස්වභාවය හා සාර්ථක අසාර්ථක භාවය යනු එයින් බිහිවන සිනමා කෘතියේ තීරණාත්මක බව හෙළිකෙරෙන සාධකයකි. මේ විවරණිකාවෙන් අපේක්ෂා කරන්නේ යථෝක්ත තිරනාටකය රචකයාගේ භූමිකාවේ ස්වභාවය අධ්‍යයනය කිරීම යි. ඒ සඳහා ලක්දිව මෙතෙක් නිෂ්පාදිත විශිෂ්ටතම චිත්‍රපටය සේ සැලකෙන ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ 'නිධානය' සිනමා නිර්මාණය නිදර්ශනාත්මක ව භාවිත කිරීමට අපේක්ෂා කරමි.

කෙටිකතාව

19 වන සියවසෙහි ඉතා ම ප්‍රචලිත වූ සහ 20 වන සියවසෙහි පරිසමාප්තියට පැමිණි 'කෙටිකතාව' නම් නව සාහිත්‍යාංගය 21 වන සියවසේ දී පවා සිය ජනප්‍රියතාව එලෙස ම රැකගනු ඇතැයි විශ්වාස කළ හැකි ය. ඊට මූලික ලෙස බලපානු ලබන්නේ කෙටිකතාව නම් සාහිත්‍ය ප්‍රවර්ගය, සිය ආවේණික ලක්ෂණ ලෙස තබාගෙන ඇති මූලිකාංගයන්ගේ ප්‍රබලතාව යි. මිනිස් දිවියෙහි ගැඹුරු ස්තරයන්ට පිවිස එය පරිකල්පනයෙන් ගවසා රසවත් ව හා ප්‍රබල ව විදාරණය කිරීමේ දී කෙටිකතාව ඉතා බුහුටිතාවක් පළ කරයි. මනුෂ්‍ය ජීවිතයේ පතුළ ස්පර්ශ කර එහි තියුණු තුඩක් විනිවිද ඒ මඟින් සකලවිධ මිනිස් ස්වභාවය වෙත ම සමස්ත බැල්මක් හෙළීමට කෙටිකතාව සමත් වේ. ඒ අනුව කෙටිකතාව ශිල්පීය පක්ෂයෙන් ඉතා ඉහළ මට්ටමකින් පෝෂිත සාහිත්‍යාංගයකි.

චිත්‍රපටය

1824 පීටර් මාර්ක් රොජේ නම් භෞතික විද්‍යාඥයා විසින් අනාවරණය කරන ලද Theory of the persistence of Vision – දෘෂ්ටියේ අඛණ්ඩතාව නම් මූල ධර්මය සිනමාවේ පැවැත්මට ඉවහල් වී ඇත. නිශ්චල ඡායාරූපය, චිත්‍ර කලාව හා කාර්මික පර්යේෂණ රැසක ප්‍රතිඵලයක් ලෙස චලන චිත්‍රය බිහිකර ගන්නා ලදි. ලුමියෙර් සොයුරන් විසින් 1896.12.28 දා පැරිසියේ ග්‍රෑන්ඩ් කැෆේහි ප්‍රථම ලෝක සිනමා කෘතිය ජනතාව අභිමුව තබන ලදි. ඉන්පසු 20 වන සියවසේ කලාව ලෙස අභිධානයට පත් සිනමා කලාව ලොව ශීඝ්‍රයෙන් ප්‍රචලිත විය. මනුෂ්‍යයා විසින් බිහිකර ගන්නා ලද භාව විශෝධන මාර්ග අතුරින් 'සිනමාව' අද ද හොබවන්නේ අග්‍රගණ්‍ය ස්ථානයකි.

තිරරචනය

ශ්‍රේෂ්ඨ සිනමාකරුවෙක් වන ස්වීඩනයේ ඉංග්මාර් බර්ග්මන් වරක් ප්‍රකාශ කළේ තිරරචනය වනාහි "අඩක් සම්පූර්ණ වූ කෘතියක් බව යි." එය අවසන් නිර්මාණයේ අනියත හා අසම්පූර්ණ සෙවණැල්ලකි. අප මෙසේ ප්‍රකාශ කරන්නේ රූපය මගින් අවසානයේ ප්‍රකාශ විය යුතු දේ වචන මගින් පූර්ණ ලෙස නිරූපණය කළ නො හැකි බැවිනි.

තිරරචනාව, සිනමා නිර්මාණයට පාදක වන කතා තේමාව නොහොත් කතාව කෙටුම්පත් කර සිනමා භාෂාවට අවනත වන පරිදි නළුනිළියන්ට මඟ පෙන්වමින් ඇතැම්විට කැමරා විධි විධාන ද සහිත ව ලියැවෙන ජවනිකා, රූප රාමු විස්තර කථනයකි. මේ වූ කලී වෙනම ම ව්‍යාකරණයක් හා ඉතිහාසයක් සහිත සාහිත්‍යාංගයක් ලෙස හඳුනාගත යුතු ව ඇති ව්‍යාපාරයකි. ඇල්ෆ්‍රඩ් හිච්කොක් වරක් සඳහන් කළේ "සවිස්තරාත්මක තිරරචනය සම්පූර්ණ කළ පසු එකී චිත්‍රපටයෙන් 80% ක් අවසන් වූ බවක් තමාට දැනෙන බව යි." "ඔහුගේ (ඔෂු යසුජිරෝ) මතයේ හැටියට තිරනාටකය රචනා කිරීම චිත්‍රපටයක වැදගත් ම කාර්ය යි. තිරනාටකය රචනා කිරීමත් සමග ඔහුගේ චිත්‍රපටයත් නිමාවට පත්වෙයි ".[1] මින් පැහැදිලි වන්නේ සමස්ත චිත්‍රපටයක ක්‍රියාදාමය තුළ තිරරචනයට පිරිනැමෙන වැදගත්කම යි.

නිධානය

1946 ප්‍රථම වරට මුද්‍රණය වූ ජී.බී. සේනානායකයගේ 'පළිගැනීම' කෘතිය, ආකාර කිහිපයකින් සිංහල සාහිත්‍යයට වැදගත් වෙයි. එහි සාර්ථක කෙටිකතා කිහිපයක් අන්තර්ගත වේ. ඊට අමතර ව නිසඳැස් කවියෙහි ආරම්භක පද්‍ය නිර්මාණ කිහිපය සේ සැලකෙන කාව්‍ය රචනා කිහිපයක් ද එහි කෙටිකතා අතරට මිශ්‍ර වී ඇත. තව ද මෙකී කවි සහ කෙටිකතා සම්බන්ධ ව ලේඛකයා ම පළ කළ විවරණයක් ද පරිශිෂ්ටයක් සේ කෘතියෙහි අග දැකිය හැකි ය. නිධානය කෙටිකතාව මේ කෙටිකතා සංග්‍රහයේ එක් කෙටිකතාවකි. එකී කෙටිකතාව පාදක කරගෙන තිස්ස අබේසේකර ලියූ තිරනාටකය වූ කලී ලක්දිව චිත්‍රපට ඉතිහාසය සතු සාර්ථක ම තිරරචනයක් බව කිව හැකි ය. පුරා මාස 08ක් ගත කර, විවේකී ව ලියූ නිධානය තිරනාටකය සිංහල සිනමාවට අධ්‍යක්ෂණය කරනු ලැබුවේ ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් විසිනි. 1972 පෙබරවාරි මස 3 වැනි දා මහජන ප්‍රදර්ශනයට මුදාහළ නිධානය ලක්දිව මෙතෙක් නිපැයුණු අග්‍ර සිනමා කෘතිය සේ විචාරක අවධානයට පාත්‍ර ව ඇත.[2] එය අධ්‍යක්ෂණය කළ ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් ලොව ජීවමාන විශිෂ්ට සිනමාකරුවන් දස දෙනා අතර ලා සැලකෙන්නෙකි.

කෙටිකතාවක් සිනමාවට නැගීම නොහොත් භාෂාත්මක කථනයෙන් රූපාත්මක කථනයට: තිරරචකයාගේ කාර්යභාරය

උසස් තිරරචනයක් මගින් උසස් අධ්‍යක්ෂවරයෙකුට ඉතා පහසුවෙන් ඉහළ ගණයේ චිත්‍රපටයක් බිහිකළ හැකි ය. එහෙත් අකිරා කුරෝසාවාගේ අදහසක් අනුව දුර්වල තිරනාටකයක් මගින් ඉතා උසස් පෙළේ සිනමා අධ්‍යක්ෂවරයෙකුට පවා හොඳ චිත්‍රපටයක් තැනීමට නො හැක. චිත්‍රපටයේ දී තිරරචනයේ අදාළත්වය හා ප්‍රබලතාව එබඳු ය. තිරරචනය සිනමා කෘතියේ ඝනා අත්තිවාරම වේ. තිරනාටක රචනයේ දී ප්‍රධාන සුදුසුකම වූ

කලී භාෂා ප්‍රවීණතාව නො වේ. තිරරචනයේ බස කොතරම් රම්‍යතර වුව ද ප්‍රේක්ෂකයන් දකින්නේ රූපරාමු පමණි. තිරරචනය බසින් පටන් ගෙන රූපයෙන් කෙළවර වන අමුතු සාහිත්‍ය විලාසයකි. එහෙත් කෙටිකතාව බසින් පටන් ගන්නවා සේ ම එය භාෂාවෙන් ම පරිසමාප්තියට පත්වේ.

තිරරචනයේ දී කාව්‍යෝක්තිය සම්පූර්ණයෙන් බැහැර කරන බව සත්‍යජිත් රායි ප්‍රකාශ කළේ එහි දී රූප සවිඥානික බව ම ප්‍රධාන වන බැවිනි. තිරනාටක රචනයේ දී වැදගත් වන්නේ දෘශ්‍යෝක්තිය යි. දෘශ්‍ය උක්තිය යනු තිරරචනා කලාවේ ප්‍රධාන මෙවලම යි. ඇසින් කියවිය හැකි දේ පමණක් තිරරචනයේ අඩංගු කිරීම මෙහි අදහස යි. කැමරා භාවිතය හා විශේෂ ප්‍රයෝග මත රූපයට නැංවිය හැකි දේ පමණක් ඒ අනුව රචනයක ලියැවේ.

රූපය යනු භෞතික ලෝකයේ අංශුවකි. එය ස්වභාවෝක්තිය යි. එහෙත් "වචනය" මුල් වී ඇති සාහිත්‍යයේ දී අතිශයෝක්තිය පල දැරි ය හැකි ය. රූපාත්මක කථනයේ සහ භාෂාත්මක කථනයේ මෙකී වෙනසට ප්‍රධාන හේතුව වන "කාව්‍යාත්මක බව" මේ දෙක අතර පිහිටා ඇත. කවි බස සාහිත්‍යකරුවාගේ මාධ්‍යය යි. එය තිරරචකයෙකුට ගෙන දෙන්නේ අල්ප පලයකි. එහෙත් තිරරචනා භාෂාව හුදු වියලි වාර්තා කථනයක් බව මින් අදහස් නො වේ. නාටකීය ගුණයෙන් පෝෂිත බසක් සහිත තිරරචනයක්, චිත්‍රපටය සාර්ථකත්වයේ මූලික උත්තේජනය වනු ඇත. එහෙත් චිත්‍රපටයක් කාව්‍යාත්මක ආවේශය ලබන්නේ අවසන් රූපරාමුව තෙක් දාර්ශනික පදනමක සිට එකිනෙක සන්ධි කිරීම මගින් මතුවන අපූරු රූප රිද්මය වෙතිනි.

තිරනාටක සම්පාදනයට එළඹෙන රචකයා මුලින් ම කරන්නේ කතා සාරය රැගත් ලුහුඬු සටහනක් (Treatment) පිළියෙල කිරීම යි. සිනමා කෘතියේ මූලික සීමා මූලධර්ම එහි ඇතුළත් වේ. නිර්මාණයෙන් අපට ප්‍රදානය කෙරෙන්නේ කුමක් ද යන්න ද වස්තු විෂය ගෙනෙන ශිල්ප මාර්ගය ද සිනමා මාධ්‍යය හරහා ඇති කෙරෙන බලපෑමේ ස්වභාවය ද එකී දළ සැලැස්මට අයත් වේ. [3]

චිත්‍රපට කතා තේමාව, කතා කෙටුම්පත හෝ කතාව පිළිබඳ කිසියම් අවබෝධයක් ඇතිකර ගැනීම ද තිරරචනයට ම සම්බන්ධ වගකීමකි. සාමාන්‍යයෙන් සිනමා කෘතියක දී කතාවට හිමිවන්නේ අඩු වැදගත්කමකි. මක්නිසා ද කතාන්දරකරුවෙකු මෙන් කතාවක් කීම සිනමා අධ්‍යක්‍ෂවරයාගේ එකම වෑයම නොවන නිසා ය.[4] මෙහි ප්‍රතිපක්‍ෂය ද තිරරචනයේ දී ප්‍රබල ලෙස බලපවත්ව යි. එනම් කතා වස්තුව කෙරේ දැක්විය යුතු අවධානය යි. මක්නිසා ද කෙතරම් උසස් ලෙස සිනමානුරූපී ලෙස සකස් වූ ඉහළ සිනමා කෘතියක් මගින් වුව ද කතාවක් ඉදිරිපත් කිරීම වැළැක්විය නොහැකි නිසා ය. කතන්දර කීමේ සහ කතන්දර ඇසීමේ පුරුද්ද පෙර අපර දෙදිග මනුෂ්‍යයා චර්යාවක් ලෙස පුහුණු කර ඇත. චිත්‍රපටයකින් ද කිසියම් කතාවක ස්වරූපයක් හෝ අපේක්‍ෂා කිරීමට යට කී ආවේනික චරිත ස්වභාවය ද බලපාතු ඇත.

"කුරොසාවා, දොස්තව්ස්කි, ඩේවිඩ් ලීන්, ඉයන් ප්ලෙමින් එක් කරන පොදු ලක්‍ෂණයක් ඇත. එනම් ඔවුන් සෑම කෙනෙක් ම ශූර කතාකාරයින් වීම යි. රූපය ඇසුරින් හෝ වේවා බස ඇසුරින් හෝ වේවා මෙකී ශිල්පීන් තම කතන්දරය ගෙතීමේ දී ගුරු කොට ගන්නේ පොදු නීති රීති පද්ධතියක් මත පිහිටි කතා කලාවකි. එය රූප හා බස වෙන් කරන ප්‍රභේදයන් ඉක්මවා සිටින සන්නිවේදන මගකි". [5] එසේ ම මනුෂ්‍ය ජීවිතය ද ස්වභාවයෙන් ම වෘත්තාන්ත ලක්‍ෂණ පළ කරයි. කුතුහලය, අහම්බය, විමතිය වැනි කතා ලක්‍ෂණ එය ආත්ම කොට ගෙන ඇත. මෙවැනි ලක්‍ෂණ සහිත ජීවන ප්‍රවෘත්තියක් වස්තු කරගත් කලා නිර්මාණයක් තුළට ද එකී ලක්‍ෂණ ගලා යාම වැළැක්විය නො හැක. "සෑම මනුෂ්‍යයෙකුගේ ම ජීවිතයේ කිසියම් කතාවක් ගෙතී ඇත. ඒවායේ සියුම් අංගයන් උඩ ඒ කතාවල රසය ගැඹුරු නොගැඹුරු වෙයි. එසේ හෙයින් මිනිසුන් වෙතින් ගලා යන ජීවන මාර්ගයන් වෙතට කැමරාව එල්ල කරමින් සමාජ විවරණයන් මගින් කතා රසයක් දීම උසස් කලාවකැයි පිළිගනිමු". [6]

මේ අනුව, චිත්‍රපටයට ද වස්තු වන්නේ මානව ජීවිතය නොහොත් මිනිසා පිළිබඳ සත්‍යය බව පැහැදිලි ය. එය ඉදිරිපත් කිරීමේ දී කතා කලාව පිළිබඳ ඇති ප්‍රාගුණ්‍යය තිරරචකයාට මහත් ආනිසංස ගෙන දෙනු පෙනෙයි. එනිසා එකී කෞශල්‍යය සාර්ථක තිරරචකයෙකුගේ ලක්‍ෂණයක් ලෙස ද සැලකීමට පුළුවන.

කෙටිකතාවක් නිර්මාණය වී ඇත්තේ භාෂාත්මක කථනය මත පදනම් වී ය. අක්ෂරය මුල් කොට ගත් භාෂාව මගින් කෙරෙන විස්තරය, අදහස් දැක්වීම, තොරතුරු හුවමාරුව, පණිවුඩ යැවීම හා සංවාදයේ යෙදීම යනාදී සියලු අවස්ථා භාෂාත්මක කථනය ලෙස අර්ථ දැක්විය හැකි ය. පද්ධතියක් වන භාෂාවේ කුඩා ම ඒකකය වන අක්ෂරවලට කේවල වශයෙන් ගත් විට නියමිත අර්ථ නැත. අක්ෂර එක් වී සෑදෙන වචන හා වාක්‍යවලට අර්ථ ඇත. භාෂාවක වචන සහ ඉන් ධ්වනිත වන අර්ථ අතර ඇත්තේ ආරෝපණය කරන ලද අර්ථ සම්බන්ධයකි. අර්පිතාර්ථවත් බවකි.[7] මෙයට අමතර ව භාෂාත්මක කථනයේ මූලික නියාමයක් නම් භාෂාවේ අඩංගු රටා සමුදාය යි. එසේ ම භාෂාවක අඩංගු මෙකී රටා සහ අර්ථ දීර්ඝ කාලයක් තුළ පොදු පිළිගැනීමට පත් ව ඇත. අර්ථ සන්නිවේදනය නිරවුල් වන්නේ එමගිනි. කෙටිකතාවක් මෙබඳු භාෂාත්මක කථනයකින් සංගෘහිත වේ. කෙටිකතාවට ද වස්තු වන්නේ මානව ජීවිතයේ හරය යි. ලොව පවතින සියලු චින්තන හා චර්යා නිරූපණයට භාෂාව සමත් ය. කිසියම් ලේඛකයෙකු බස පරිහරණය කරන ශෛලිය කෙරෙන් එකී කෞශල්‍යය පහළ වේ.

රූපය ඇසුරු කරගෙන කිසියම් අදහසක්, චින්තාවක්, හැඟීම් මාත්‍රයක් පළ කිරීම සරල ව රූපාත්මක කථනය ලෙස සැලකිය හැකි ය. තිරරචකයා මෙකී රචනා මාර්ගයේ පිහිට යි. රූපාත්මක කථනයේ දී රූපයක් යනු හුදු රූපයක් ම නො වේ. එය භාෂාත්මක කථනයේ වචනයක පරාසය ඉක්මවා යයි. කේවල රූපයක් වුවු ද පුළුල් ලෙස කියවා ගත හැකි ය. එසේ ම මනුෂ්‍ය සංජානනයේ විශාල වපසරියක් රූප ගෝචර සංජානන වීමේ වාසිය ද ඊට හිමි වේ.

කෙටිකතාවක් ඇසුරින් සිනමා තිරරචනයක් සකස් කරන්නා යට කී ලක්ෂණ වටහා ගත යුතු ය. සාර්ථක කෙටිකතාවක් යනු මනා අවයව සංස්ථාපනයක් සහිත නිර්මාණයකි. එය එලෙස ම තවත් මාධ්‍යයකට නැගිය නොහැකි ය. එහෙත් එබඳු කෙටිකතාවක් සිනමාවට නැගීමේ දී මුල් කෘතියේ තිබූ අංග සංස්ථාපනය තරමට ම පරිණත වූ අවයව සමවායක් නිර්මාණය කිරීමේ හැකියාව තිරරචකයා තුළ තිබිය යුතු ය. නිධානය තිරරචනය මීට කදිම නිදර්ශනයකි.

1946 පළ වූ ජී. බී. සේනානායකගේ "පළිගැනීම" නම් කෘතියෙහි අඩංගු "නිධානය" කෙටිකතාව, කෙටිකතා ශිල්ප ධර්ම අතින් පොහොසත් සාර්ථක කෙටිකතාවකි. කෙටිකතාකරුවා වන ජී. බී. සේනානායක "නිධාන්‍ය" කෙටිකතාව පිළිබඳ කරන විවරණය එහි චරිත නිරූපණය තියුණු ලෙස හෙළි කරන්නකි. "මා නිධානය කෙටිකතාව ලීවේ පාඨකයා පිනවීම පමණක් පරමාර්ථ කොට ගෙන නො වේ. මිනී මැරීමට තරම් සාහසික වූවෙකුගේ චිත්ත ස්වභාව හෙළි කිරීමටත් පාඨකයා තුළ කුතුහලය, බීභත්ස ඇති කිරීමටත් මේ කතාවෙන් මට අවශ්‍ය වුණා. නිධානයේ කතා නායකයා කෲරකම් කිරීමට ප්‍රකෘතියෙන් ම පෙළඹුණ පුද්ගලයෙකුගේ චිත්ත තත්ත්වයක් හෙළි කරනවා...... මට වුවමනා කළේ මේ කතාවෙන් ත්‍රාසය ඇති වන පරිදි කතාවක් කීමට වඩා ඔහුගේ චිත්ත ස්වභාවය දැක්වීමට යි " [8]. මිනිස් සිතෙහි ඇතුළාන්තයෙහි ස්වරූප කියැවෙන කෙටිකතාවකින් තිරනාටකයක් රචනා කිරීම ඉමහත් අභියෝගයකි.

කෙටිකතාවකින් චිත්‍රපට තිරකතාවක් රචනා කරන්නා මූලික ව මුහුණ දෙන ගැටළුවක් තිස්ස අබේසේකර පැහැදිලි කර ඇත. "කෙටිකතාවක් තුළ සැඟවුණු වෘතාන්තයක් අන්තර් ගත වේ. මේ වෘත්තාන්තයේ එක් තීව්‍ර හෝ උච්ඡේදනීය මොහොතක් කෙටිකතාවෙන් කුළු ගැන්වේ. එය නිවැරදි ලෙස ග්‍රහණය කර ගැනීම ඉතා වැදගත් වේ. එය හරියට සයුරෙහි පාවෙන ගැලැසියරයක මතු පිටට පෙනෙන තුඩ වැනි ය. ඒ කුඩා අනාවරණයෙන් සාගරයෙහි ගිලී ඇති මහා ස්කන්ධය අප මතු කොට ගත යුතු ය. [9] මේ අවබෝධය සහිත ව නිධානය කෙටිකතාව ගැඹුරින් අධ්‍යයනය කළ තිස්ස අබේසේකර, තිරරචනයේ අන්තර්ගතය පිළිබඳ මූලික සැලැස්මක් බිහි කර ගෙන ඇත. ඔහු අනුගමනය කළ අනුපූර්ව ක්‍රියා පිළිවෙත වූ කලී සාහිත්‍ය කෘතියකින් තිරනාටකයක් සකස් කරන බොහෝ තිරරචකයන්ට පූර්වාදර්ශයක් බඳු ය. නිධානය චිත්‍රපටය හිමිකරගත් සාර්ථකකත්වයෙන් විශාල කොටසක් මෙකී අධ්‍යයනයෙන් යුතු සැලැස්මට හිමි විය යුතු ය. තිස්ස අබේසේකර එකී පසුබිම පැහැදිලි කරන්නේ මෙසේ ය.

"නිධානය කෙටිකතාවෙන් වෘතාන්ත චිත්‍රපටයක් සඳහා තිරනාටකයක් ලියන්න මට ඇරයුමක් ලැබුණා. ප්‍රථමයෙන් ම කෙටිකතාව ගැඹුරින් අධ්‍යයනය කළා. සිනමාානුරූපී ව කල්පනා කළා. කෙටිකතාවේ ඇතුළත් වෙලා තිබුණේ ඉතා ම නිරුවත් දළ කතා පුවතක් පමණ යි. ඒ කතා පුවතකටත් වඩා සැකිල්ලක් විතරයි. මුලින් ම මට අවබෝධ වුණේ මේ ප්‍රමාණයෙන් කිසිවක් ම කළ නොහැකි බව යි.

ප්‍රථම කොට ම මේ කතා නායකයාට නමක් අවශ්‍ය වුණා. ඒ අනුව විලී අබේනායක බිහි වුණා. විලී අබේනායකට ජීවත් වීමට නිශ්චිත කාලයක් හා නිශ්චිත සමාජ පරිසරයක් අවශ්‍ය වුණා. මම විලී අබේනායක ව පැරණි රදළ පරපුරක අවසන් පුරුකක් කළා. සමාජ ස්තරයක ගරා වැටීමක දී, තමාගේ අවසානය පෙනී යද්දී තමයි විකල්ප මාර්ග ලෙස මිත්‍යා විශ්වාස කෙරෙහි මිනිසුන් ඇදී යන්නේ. මේ අනුව දූරකථන නැති, විදුලිය නැති, අහස් යානා හෝ මොටර් රථ නැති යුගයක ඒ කියන්නේ 1900-1910 වැනි කාල වකවානුවක මේ කතාවේ ප්‍රවේශය මවිසින් තබනු ලැබුවා"[10]

සාහිත්‍ය කෘතිය පිළිබඳ ව මෙලෙස කල්පනාව මෙහෙය වන තිරරචකයා මුල් කෘතිය විකෘති නොකොට වෙනස් කිරීමට අවශ්‍ය අවබෝධය ලබන බව පෙන්වා දිය හැකි ය. මෙසේ වෙනස්කම් කරගත ගත යුත්තේ මන්ද යන්න අධ්‍යක්ෂ ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් සඳහන් කර ඇත. "සාහිත්‍යයේ දී කළ දේ සිනමාවේ දී කරන්න බැහැ. ඒත් සාහිත්‍ය කෘතියක ශක්තිය භාවිත කරලා සිනමාවට අදාළ නිර්මාණයක් කළ හැකි යි. ශේක්ස්පියර්ගේ සාහිත්‍ය කෘතියක ඇති මහා අවිය තමයි කාව්‍යාත්මක භාෂා පෙළහර. ඒ ශක්තිය නැති ව ඉන් සිනමා නිර්මාණයක් කරන තැනැත්තා තමාගේ මාධ්‍යයෙන් අදාළ වෙනස්කම් කරගත යුතු යි" [11]. නිධානය කෙටිකතාවේ තිබූ ජී.බී. සේනානායකගේ අපූර්ව භාෂා ශෛලිය සහ ශිල්ප ඥානය නිසා බිහි වී තිබූ ක්ෂුද්‍රභාවය යන මෙවලම් දෙක ම නැති ව සිනමා මාධ්‍යයට අනුගත ලෙස වෙනස්කම් කිරීම ඇරඹූ ආකාරය තිස්ස අබේසේකර පැහැදිලි කරන්නේ මෙසේ ය.

"ජී.බී. සේනානායක විවේකී බුද්ධියකින් මිනීමරුවෙකුගේ සිතට පිවිස ඇත. ඒ අයුරින් ම තිරකතාවක් ලිවීමට මට අවශ්‍ය විය. ඒ නිසා නිධානය ලියැවුණේ විලීගේ උත්තම පුරුෂ කථනයකින්. චිත්‍රපටයට අයත් හැම දෙයක් ම ප්‍රේක්ෂකයන් දකිනුයේ විලීගේ දෘෂ්ටි කෝණයෙන්. ජී.බී. ගේ මුල් අදහස ආරක්ෂා කරගෙන සාහිත්‍ය ස්වරූපය එනම් ලිඛිත බව සැඟවීමට මා නිධානය තිරකතාවේ දී පසුබිම් කථනයක් උපයෝගී කර ගත්තා. ඒ නිසා මූලික ආකෘතිය නොබිඳ කතාව විකාශනය කිරීමට මා උත්සහ කළා"[12].

කෙටිකතාවක්, තිරනාටකයක් බවට පත්වන විට යථෝක්ත මාත්‍රාව නිපදවා ගැනීම වූ කලී දුෂ්කර ම කටයුත්ත බව කිව යුතු ය. තිරරචකයා තුළ තිබිය යුතු ගුණාංගය නම් මූලික ප්‍රවෘත්තියකට අදාළ තව දුරටත් විකාශනය කළ හැකි සංඥා වටහා ගැනීම යි. නිධානයක් ලබා ගැනීමේ අදහසින් මිනිසෙකු විසින් ගැහැණියක් බිලි දීමේ පුවත මෙහි ප්‍රධාන සහ එකම ප්‍රවෘත්තිය යි. එය විශ්වසනීය ලෙස හේතුඵල දහම මත ගොඩ නැගීමේ දී තිරරචකයා අතින් අවශේෂ සිදුවීම් රැසක් එක්වනු දැකිය හැකි ය. " කෙටිකතාවක තිබෙන්නේ ඉතා ම සුළු සිදුවීමක් ඃ අඳුරේ දැල්වුණු ක්ෂණිකාලෝකයක් මගින් හදිසියේ අඳුරු දුරලා ප්‍රභාවත් වීම වැනි ප්‍රතිඵලයක් තමයි කෙටිකතාවකින් ලැබෙන්නේ. මින් එළිය කෙරෙන වපසරිය ඉතා වැදගත්. මවිසින් නිධානයට අතිවිශාල අවස්ථා ප්‍රමාණයක් එක් කරනු ලැබුවා. ඒත් ඒ සියල්ල අර ආලෝක වළල්ල ඇතුළත තැබීමට මම ප්‍රවේශම් වුණා. මට ලැබුණු පුෂ්පරාගය. වඩා තීව්‍ර දීප්තියක් ගලන පුෂ්පරාගයක් ම කිරීම යි මගේ අරමුණ වුණේ. ඒක අප අතින් ගෙවුඩයක් වුණා නම් විශාල වරදක්. මා කළ සියලු වෙනස්කම්වලින් නිධානය කෙටි කතාව විකසිත වීම පමණක් වුණු බව මා විශ්වාස කරනවා" [13].

මෙකී අදහස වූ කලී සාහිත්‍යය කෙරෙන් චිත්‍රපට තිරකතාවක් රචනා කරන ඕනෑ ම අයෙකුට පරිණත තිරනාටක රචකයාගේ භූමිකාව නිසි ලෙස පැහැදිලි කිරීමකි. මෙබඳු යථා අවබෝධයක් සහිත ව රචනා කෙරෙන තිරරචනයකින් ඊට ආශ්‍රය වූ මුල් කෘතිය විකෘති වීමක් සිදු නො වේ.

කෙටිකතාවක් සිනමාවතීර්ණ වූ පසු මුල් කෘතිය සහ ද්විතිය නිර්මාණය වන චිත්‍රපටය සැසඳීමට ඇතැම් විචාරකයෝ ඉදිරිපත් වෙති. මෙය සාවද්‍ය ය. මුල් කෘතිය ඇසුරින් සිනමා කෘතිය බිහි වූ පසු එය අයත් වන්නේ සිනමාව නම් වෙනම ම කලා ප්‍රවර්ගයකට ය. එය සතු සුවිශේෂ ව්‍යාකරණයක් සහ සංස්කෘතියක් ඇත. මේ නිසා චිත්‍රපටය කෙරෙන් සාහිත්‍ය කෘතිය කියවීමට ඉදිරිපත් වීම පිළිගත නො හැකි ය. කෙටිකතාවක් සිනමා කෘතියක් වූ පසු ක්ෂේත්‍ර රාශියක වෙනස්කම් සම්භාරයක් සිදු වේ. පාඨකයා ප්‍රේක්ෂකයා බවට පත් වේ. සාහිත්‍ය විචාර මිනුම් දඬු සිනමා විචාරයට මාරු වී ඇත. සාක්ෂරතාව වෙනුවට රූප සවිඥානික බවට මුල් තැන ලැබී ඇත. ඒක කතෘක නිර්මාණය සාමූහික කලාවකට මාරු වී ඇත. කෙටිකතාවට නොතිබී ඉමහත් සබඳතාවක් මුදල් සමග ගොඩනැගෙනු ඇත. විදුලි බලය, ශාලා පහසුකම් හා ප්‍රේක්ෂපණ යන්ත්‍රවල තත්තවය වැනි කරුණු පවා දැන් අප ඉදිරියේ ඇති නිර්මාණයේ ගුණත්වය තීරණය කරනු ඇත. මේ සියලු කරුණුවලින් අවධාරණය වන්නේ ද්විතීය නිර්මාණය අභිනව කලාංගයක් සේ අප විසින් බාර ගත යුතු බව යි. සංසන්දනය පලදායක නොවනු ඇත. නිධානය චිත්‍රපටය නිර්මාණය වූ පසු කෙටිකතා රචක ජී.බී. සේනානායක චිත්‍රපටය නරඹා කීවේ මෙවැන්නකි." මං චිත්‍රපට ගැන දන්නේ නැහැ. මේක හොඳ චිත්‍රපටයක් විය හැකි යි. හැබැයි මේ මාගේ කටිකතාව නො වේ. මේක නව නිර්මාණයක් බව කිව යුතු යි "[14].

එහෙත් කෙටිකතාව සහ චිත්‍රපටය යන නිර්මාණ දෙක කිසියම් සැසඳීමකට ලක්කිරීම ද කළ හැකි ය. එනම් නිර්මාණයේ හරය හෙවත් දෘෂ්ටිය අතිනි. මුල් කතුවරයා ප්‍රකට කළ ප්‍රබල ජීවන දෘෂ්ටිය රැගත් පුරුෂාර්ථ දෙවැනි නිර්මාණයේ දී විනාශ වී තිබීම අපට අනුමත කළ නො හැකි ය. ඒවා අභිවර්ධනය වී තිබීම විනා මුල් කෘතියටත් පහළ පුරුෂාර්ථ සිනමා නිර්මාණයේ නොතිබිය යුතු ය. ලෙනාඩ් වුල්ෆ්ගේ Village in the Jungle ඇසුරින් ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් නිර්මාණය කළ බැද්දේගම චිත්‍රපටය මීට කදිම නිදසුනකි. බැද්දේගම චිත්‍රපටයේ දැකිය හැකි ප්‍රධාන දුර්වලතාව එහි තිරනාටකය කෙරෙන් ජනිත වී ඇත. චිත්‍රපටය නරඹන විට ඊට පාදක වූ සාහිත්‍ය කෘතියේ තිබූ ප්‍රබල සාධකයක් ඉන් ගිලිහී ඇති බව දැනෙන බව තිස්ස අබේසේකර පවසයි. [15]

එනම් මුල් කෘතියේ තිබූ නාටකීය ගුණය යි. මේ නිසා නිර්මාණ දෙක අතර සිටින තිරරචකයා සතු ව විශාල වගකීමක් ඇති බව නිසැක ව ම පෙනී යයි.

මේ අනුව තිරරචකයෙකුගේ කාර්ය භාරයේ භාරදූර බව හා දුෂ්කරතාව කියැවෙන අවස්ථාවක් ලෙස නිධානය තිරනාටකය සැලකිය හැකි ය. එය සිනමාවට අධ්‍යක්ෂණය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් ඒ පිළිබඳ කරන පහත සඳහන් ප්‍රකාශය ඉතා වැදගත් බව වූවකි. " I can say with all sincerity and honestry that in my 15 years of film making Tissa's script was by far the most challenging to interprite. It's cpmplex narrative structure, its counnterpointing of reality and fantasy its dual story – telling device of dialogue scenes underscoved by a first person narrative written in a prose of classical elegance .... all this diamnded the most intense concentration"[16]

කෙටිකතාවක් යනු සිදුවීම් අතින් සහ චරිත අතින් ද ක්‍ෂුද්‍ර වූ කාව්‍යාත්මක සාහිත්‍ය ප්‍රකාශනයකි. නිධානය බඳු කෙටිකතාවක දී මෙම ත්ත්වය තවත් උග්‍ර වේ. එය දළ කෙටිකතා සැකිල්ලක් වූවා පමණක් නොව මිනිසෙකුගේ චිත්ත අභ්‍යන්තරය හෙළි කළ මනෝ විශ්ලේෂණයට බර කතා බීජයකි. මේ අභියෝගයට මුහුණ දුන් අයුරු අධ්‍යක්ෂ සිහිපත් කරන්නේ මෙසේ ය. "How could we stretch out a five page narrative into a two hour film? I remember waking up in the middle of the night with an idea and rushing to script writer Tissa Abeysekara's home in the morning to work out ways of slofting it into a structure that increasingly resembled an intricate jigsaw puzzle" [17]

නිධානය තිරරචනයට අලුතින් එක වූ චරිත සමුදායකි. ජුවානිස් නම් ප්‍රධාන මෙහෙකරුවා, තෙලෙනිස් ගුරුන්නාසේ, පවුලේ වෛද්‍යවරයා, විලීගේ පියා, අයිරින්ගේ මව, ඩල්සි, විලීගේ මිතුරා, ආණ්ඩුවේ ඒජන්ත, මගුල් කපුවා වැනි චරිත රාශියක් තිරරචකයා විසින් මවනු ලැබ ඇත. මීට අමතර ව කෙටිකතාවේ දී තිබූ ඇතැම් ශක්තීන් සිනමාවේ දී පල නොදරන බව දන්නා තිරරචකයා

චිත්‍රපටයට පිරිමසින සංකේතාවලියක් අලුතින් එක්කර සිනමානුරූපි ශක්තියකින් චිත්‍රපටය පෝෂණය කරනු දැකිය හැකි ය. රාමු කළ චිත්‍රයේ ඇති කුකුළු පොරය, තිවසේ පැරණි ලී බඩු අතර ඇති පුළුන් පිරවූ රුදුරු පෙනුමැති කුරුලු සිරුර, විලීගේ රාත්‍රී ඇඳුමෙහි පිටුපස ගෙත්තම් කර ඇති මකර රුව, මැරූ කුකුළෙකු එක් අතකින් ගෙන අනිත් අතින් පිහිය ගෙන පෙනී සිටින ජුවානිස්, පිහිය අතුරුදන් වීම, රැවුල බාන දැලිපිහිය, රාත්‍රී වලාවකින් පූර්ණ චන්ද්‍රයා වැසී යාම, මංගල මාලය සහ ගෙළ සිර කිරීමේ අනුරූපණ, තොවිලය හා මිනීපෙට්ටිය තුළ ඇති සිරුර, උපන් ලප ඇති කාන්තා රුව ගිනි ගැනීම, කොන්තරත් වැඩ ඇරඹීමේ දී යෙදූ මල් පැල හා පහන් වැටි, මොනර පිහාටුව, කූඩුවේ සිටින අහිංසක සෙබඩ මැරූ මොනරා ආදී දීර්ඝ සංකේත පද්ධතියක් චිත්‍රපටයෙහි දැකිය හැකි ය. මේ සියලු සංකේත සිනමා කෘතියේ කේන්ද්‍රීය අර්ථය කුළු ගැන්වෙන අවසන් ඉලක්කයට යොමු කිරීමට තිරරචකයා උත්සාහවත් වී ඇත. එසේ ම සාහිත්‍ය කෘතියේ තිබූ භාෂාත්මක කථනයේ ප්‍රබල අත්වැල සිඳී යාමේ අවාසිය, රූපාත්මක කථනයේ දී ඊට අදාළ ලෙස ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමට ද මේ සිනමානුරූපී සංකේත ඉවහල් වී ඇත.

කෙටිකතාවේ දී ඇතැම්විට තනි පේළියේ වැකියක් බවට පමණක් පත් වී තිබූ දෑ තිරනාටකයේ දී ඉතා විස්තෘත හා බලවත් නිරූපණයක් බවට පත් කිරීම ද තිරරචකයාගේ ලක්ෂණයකි. නිධානය කෙටිකතාවේ ප්‍රධාන චරිත දෙකෙන් එකක් වන අයිරින්ගේ චරිත නිරූපණය ජී. බී. සේනානායක එක් වැකියකින් ඉටු කරයි. "ඈ මනා ව වැඩුණු අඟ පසඟ ඇති හීන්දැරි සිරුරකින් යුත් රූමත් කාන්තාවකි" [18] එහෙත් සිනමා නිර්මාණයේ දී අයිරින් ඉතා ම දුරට විකාශය වන සියුම් ගති ස්වභාවයක් ද හෙළිකරන තීව්‍ර චරිතයක් බවට පත්කර ඇත. කෙටිකතාවේ අයිරින් යනු සඳහන් කිරීමකි. චිත්‍රපටයේ දී පිරිපුන් ජීවිතයකි.

අයිරින් විවාහකරගත් පසු විලී සිය ප්‍රමුඛ අභිලාශය අතහරී. එනම් ඇය බිලි දී නිධානය ගැනීම යි. එසේ අත හරින්නේ ඔහුගේ ලොව තුළ අයිරින් ප්‍රබල ලෙස හා ආදරණීය ලෙස ස්ථාපිත වීම නිසා ය. එහෙත් මේ වෙනුවෙන් ජී.බී. ලියන්නේ මෙපමණ ය.

"ඈ මා කෙරෙහි දැක්වූ ප්‍රේමය ඈ කෙරෙහි මා තුළ වූ ප්‍රේමයටත් වඩා වැඩි වී යයි සිතමි" [19]

මේ චූල කථනය නිධානය සිනමා කෘතිය තුළ ඉමහත් ප්‍රදේශයක් වසා සිටින සේ තිරනාටක රචකයා ප්‍රතිනිර්මාණය කර ඇත. ඈ නියම කිංකර බිරියක් සේ දුකෙහි-සැපෙහි, නැගීම් ඇද වැටීම් සියල්ලෙහි දී සැමියා හැර නොයන සිරිකතක සේ පාළු මන්දිරයක් ප්‍රභාවත් කරන්නා සේ වර්ධනය කිරීමට සිනමා කෘතිය සමත් වේ. "අපි චිත්‍රපටයේ දී අයිරින්ට ජීවය දීලා දෘෂ්ටියක් සපයලා පිරුණු ගැහැණියක කළා. මිනී මැරීමේ අදහස අතහැර දමා විලී ආදරණීය ස්වාමියෙකු කරන්නේ අයිරින්ගේ සියුම් චර්යාව, ඒ හිනාව. මේ සියල්ල අලුතින් මැව්වා. නමුත් ඒ සියලු එකතු කිරීම් යට කී කෙටිකතාකරුවාගේ සරල වැකිය නගන ඉඟි ඇතුළත යි ක්‍රියාත්මක වුණේ " [20] නිධානය අධ්‍යක්ෂවරයාගේ මේ ප්‍රකාශය වූ කලී සාහිත්‍ය කෘතියක් සිනමා මාධ්‍යයට හැරවීමේ දී භාවිත කළ යුතු තියුණු නිර්දේශයකි.

කෙටිකතාවේ දී විලීට අයිරින් ව මුණ ගැසෙන්නේ දුම්රියක දී ය. එය තොටුපලක දී ලෙස චිත්‍රපටයේ දී වෙනස් වේ. කෙටිකතාවේ තිබූ මොටර් රථය සිනමාවේ දී අශ්ව කරත්තයක් බවට පත් වෙයි. විලීට ජීවත් වීම පිණිස සමාජ ආර්ථික හා සංස්කෘතික හර පද්ධතියක් චිත්‍රපටයේ දී තිරනාටකය විසින් අලුතින් වර්ධනය කර ඇත.

කෙටිකතාවේ දී හා චිත්‍රපටයේ දී ද මේ කතාව ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ සුන්බුන් වූ ජීවන අපේක්ෂා ඇති සාහසික මිනීමරුවෙකු විසිනි. ඉතා සරල ව ඔහු "හිස් මිනී මරුවෙකු" පමණක් නොකිරීමට තිරරචකයා හා අධ්‍යක්ෂවරයා සමත් වෙති. විලී අබෙනායක යනු මේ සංකීර්ණ මනුෂ්‍ය පැවැත්ම තුළ ලොව කොතැනක හෝ විසිය හැකි නිශ්චිත මනුෂ්‍යයෙක් කරනු ලබන්නේ ඔවුන් විසිනි. ජී.බී. සේනානායකගේ "දළ මිනිසා" තුළට පෝෂිත ජීවන දෘෂ්ටියක් ප්‍රදානය කිරීම මෙහි ඇති විශේෂත්වය යි. නොලැබෙන නිධානයක් වෙනුවෙන් අතැති නිධානය විනාශ කරගන්නා විලී මිය යනුයේ 'දුෂ්ටයෙකු' නොව 'මිනිසෙකු' ලෙස ය. මේ ප්‍රකාශය විලී සම්බන්ධ

ව සත්‍යය කිරීමට තිරරචකයා මුල සිට ම සියලු සැලසුම් පිළියෙල කරයි. මේ වනාහී සාහිත්‍යය මත පදනම් වූ චිත්‍රපටයක අසීරු ම අවස්ථාව වේ. එනම් මුල් කතා රචකයාගේ දෘෂ්ටිය වඩා අභිවර්ධනය කර ඉහළට ඔසවා තැබීම ය. ද්විතීය නිර්මාණය උත්තම ගණයේ කලා කෘතියක් වන්නේ එවිට ය.

තිරරචකයා යනු මේ අනුව ඉතා දුෂ්කර ව්‍යායාමයක නිරත වන්නෙකු බව පෙනී යයි. තිස්ස අබේසේකර, තිරරචකයා "පීඩිත පුද්ගලයෙකු" ලෙස හඳුන්වයි.[21] ඊට හේතුව නම් හෙතෙම වාච්‍ය හා අවාච්‍ය යන භාෂා ලෝක දෙක අතර මැද සිටීම යි. ඔහු සිතන දෑ අක්ෂර මුල් වූ භාෂාත්මක කථනයෙන් ලියූව ද එය පල දැරිය යුත්තේ රූපරාමු මුල් වූ රූපාත්මක කථනයකි. එය ඉතා ම මානසික පීඩනයක් සහිත ව්‍යාපාරයක් වන්නේ එබැවිනි. "The ideal screenplay advances the plot in two ways: verbally through dialogue and visually ; through action"[22] එසේ වුව ද මේ ආකාර දෙක ම තිරරචනයේ දී පවතින්නේ භාෂා පෙළහරක් ලෙස ය. එහෙත් එය තාක්ෂණය හා ඍජු ව සම්බන්ධ වූ කලාවකි. අනිකුත් කලා මාධ්‍ය අතර තිරරචනා කලාව ද කාලයක් තිස්සේ වර්ධනය කරගත් ඊට ම අවේණික හැඩයක් ස්වරූපයක් හිමිකරගෙන සිටියි. "Every art is shaped not only by the politics, philosophy and economics of society but also by it's technology "[23]

තිරරචකයා විසින් මවනු ලබන රූප පද්ධතිය වඩා විශ්වසනීය ලෙස ස්ථාපිත වන්නේ එකී තාක්ෂණික භාවය නිසා ම ය. රූපය වූ කලී උපතින් ම භාෂාවට වඩා යථාර්ථවක් බවක් අඟවන සංජානනයකි. "Cinematic images often have a quality of extraordinary realism, dipicting their subjects in a way which is vastly more life like than, say painting or still photography."[24]

මේ අනුව තිරනාටක රචකයා ඉතා සුවිශේෂී භාෂාවක් පරිහරණය කරන අමුතු සාහිත්‍යකරුවෙකු බවට පත් වෙයි.

නිගමනය

කෙටිකතාව නම් සාහිත්‍යාංගය පදනම් කරගෙන චිත්‍රපටය නම් විද්‍යුත් නිර්මාණය බිහිකිරීම වූ කලී ඉතා සියුම් පර්යේෂණයකි. මේ හුවමාරුව අතර මැද සිටින තිරනාටක රචකයාගේ වගකීම් සම්භාරය විශාල ය. අනුභූතිය සාහිත්‍ය ආවේශයෙන් මුදවා සාකල්‍යයෙන් ම සිනමානුරූපී රූප භාෂාවට පරිවර්තනය කරන්නේ මෙකී තිරරචකයා විසිනි. දෙවනුව බිහිවන චිත්‍රපටයේ සාර්ථකත්වයෙන් විශාල ප්‍රතිශතයක් සාර්ථක තිරනාටකය නම් මුල්ගලට හිමිවිය යුතු ය. වාක් කථනය, රූප කථනයට මාරු වූ පසු බිහිවන අභිනව නිර්මාණය මගින් පාදක වූ මුල් කෘතිය 100 % ක් අපේක්ෂා කළ නො හැකි ය. ද්විතීය නිර්මාණය; අයිතිය, හැඩය, දෘෂ්ටිය අතින් ද නව නිර්මාණයක් වේ. එය සැසඳිය නො හැකි ය. ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ නිධානය චිත්‍රපටය වූ කලී මෙකී නිර්ණායක පරිසමාප්ත ලෙස විශද කෙරෙන සමබර අවස්ථාවකි. ඒ සඳහා තිස්ස අබේසේකර ලියූ තිරනාටකය, සාහිත්‍යය හා සිනමාව යන විෂයයන් දෙකෙහි සැබෑ දේශ සීමා වටහාගත් පූර්ණ තිරරචනයකි.

පාදක සටහන්

1. රාජකරුණා ආරිය, (පරි:) ශ්‍රේෂ්ඨ ජපන් චිත්‍රපට කතා, ලේක් හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට් සමාගම, කොළඹ, 1986, viii පිට
2. උපග්‍රන්ථය බලන්න
3. Manvell Roger, Film, Peuguin Books Publications , Revised Edition, 1946,p 37
4. පල්ලියගුරු චන්ද්‍රසිරි, සමාජ ප්‍රතිබිම්බය, යථාර්ථය හා සිනමාව, කතෘ ප්‍රකාශන, 1996 - පිට 37
5. අබේසේකර තිස්ස, සාහිත්‍යය හා සිනමාව, සඳිසි, 2000 අප්‍රියෙල් - ජූනි, 5 පිට
6. සෙනෙවිරත්න පී.කේ.ඩී., පරසතුමල්, තාරක ප්‍රකාශකයෝ, බළන්ගොඩ, 1999, 14 පිට
7. බලගල්ලේ විමල් ජී. , භාෂා අධ්‍යයනය සහ සිංහල ව්‍යවහාරය, ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ

8. රංජිත් කුමාර ඒ.ඩී. , අනුභූතිය හා නිර්මාණය, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ, 1999, 18 පිට.
9. අබේසේකර තිස්ස, (සම්මුඛ සාකච්ඡා), ශ්‍රී ලංකා රූපවාහිනී අභ්‍යාස අයතනය, 2006.05.20
10. අබේසේකර තිස්ස, (සම්මුඛ සාකච්ඡා), 494/2, පස්වැනි පටුමඟ, රාජගිරිය පාර, රාජගිරිය, 2003. 08.16
11. ජේම්ස් පීරිස් ලෙස්ටර්, (82) (සම්මුඛ සාකච්ඡා), 24, ඩික්මන්ස් පාර, කොළඹ 06, 2003.08.11
12. අබේසේකර තිස්ස, කෙටිකතාවක් තිර කතාවක් වූ වගයි, ඒ. ඩී. රංජිත් කුමාර ලියූ ලිපියකි, සරසවිය, ලේක් හවුස්, කොළඹ, 1972.02.25.
13. අබේසේකර තිස්ස, (සම්මුඛ සාකච්ඡා), 2003.08.16.
14. - එම සාකච්ඡාව -
15. - එම සාකච්ඡාව -
16. ජේම්ස් පීරිස් ලෙස්ටර්, නිධානය සමරු කලාපය, (සංස්), උපාලි පෙරේරා, 1972
17. Gunawardhana A.J., James Peiris Lester : Life and Work LJP, Asian Film Centre, Sri Lanka, 2005, p 125
18. සේනානායක ජී.බී., පළිගැනීම, තරංගා ප්‍රකාශකයෝ, ඉඹුල්ගොඩ, 9 වැනි සංස්කරණය, 1996, 35 පිට
19. - එම කෘතිය - 38 පිට
20. ජේම්ස් පීරිස් ලෙස්ටර්, (සම්මුඛ සාකච්ඡාව), 2003.08.11
21. අබේසේකර තිස්ස, (හැඳින්වීම), විරාගය තිරරචනය, මුද්‍රා ප්‍රකාශකයෝ, බත්තරමුල්ල, 1991, vii පිට
22. Dick Bernard F., Anotomy of Film, 3rd Edition, St. Martin's press, New York, 1998, p 214
23. Monaco James, How to Read a Film, 3 rd Edition, Oxford University Press, p. 68
24. Currie Gregory, The Film Theory that Never was, A Nervous Manifesto, Film theory and Philoshohy, Edited, Richard Alen and Myrray Smith, Oxford University Press, 2nd Edition., 2000 p. 48

උපග්‍රන්ථය

නිධානය

- කළු - සුදු
- ප්‍රදර්ශිත දිනය – 1972-02-03
- නිෂ්පාදනය - ලංකා චිත්‍රාගාරය
- අධ්‍යක්ෂණය- ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්
- තිරරචනය - තිස්ස අබේසේකර
- කෙටිකතාව - ජී.බී. සේනානායක
- කැමරාකරණය - එම්. එස්. ආනන්දන්
- සංස්කරණය- ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් /එඩ්වින් ලීටින්/ග්ලැඩ්වින් ප්‍රනාන්දු
- සංගීතය - ප්‍රේමසිරි කේමදාස
- කලා අධ්‍යක්ෂණය - ජේ.ඒ. වින්සන්ට්
- රංගනය - ගාමිණී ෆොන්සේකා/ මාලිනී ෆොන්සේකා/ මාපා ගුණරත්න/ ට්‍රිලීෂියා ගුණවර්ධන/ ලයනල් දැරණියගල/ ශාන්ති ලේඛා/ෆැන්සිස් පෙරේරා/සමන් බොකලවෙල /විජේරත්න වරකාගොඩ/ ජේ.බී.එල්. ගුණසේකර
- සම්මාන - - ශාන්ත මාර්ක් රජත සිංහ සම්මානය (විචාරක),

  වෙනිස් අන්තරජාතික චිත්‍රපට උළෙල 1972

  - විචාරක සම්මාන 1972

  හොඳ ම චිත්‍රපටය/ හොඳ ම තිරරචනය/ හොඳ ම අධ්‍යක්ෂණය/හොඳ ම නළුවා/ හොඳ ම නිළිය/හොඳ ම සංගීතය
- ශ්‍රී ලංකාවේ මෙතෙක් නිෂ්පාදිත හොඳ ම චිත්‍රපටය

  (සිංහල සිනමාවේ ස්වර්ණ ජයන්ති ඇගැයීම, 1947 - 1997)
- ලොව මෙතෙක් නිෂ්පාදිත හොඳ ම චිත්‍රපට ශතකයෙන් එකකි: (ප්‍රංශයේ සිනෙමැනික් විචාරක සම්මානය.)