www.wsws.org
ලෝක සමාජවාදී වෙබ් අඩවිය
හතර වන ජාත්‍යන්තරයේ ජාත්‍යන්තර කමිටුවේ ප්‍රකාශනය

චිත්‍රපට, ඉතිහාසය සහ සමාජවාදය

දෙවන කොටස

Film, history and socialism - Part 2

ඩේවිඩ් වොල්ෂ් විසිනි
2007 ජනවාරි 23

මෙහි අප පල කරන්නේ ලෝක සමාජවාදී වෙබ් අඩවියේ කලාව පිලිබඳ කර්තෘ ඩේවිඩ් වොල්ෂ්, ඔන්ටාරියෝ හි ටොරොන්ටෝවල යෝක් විශ්ව විද්‍යාලයේ චිත්‍රපට උපාධි අපේක්ෂක ශිෂ්‍යයන්ගේ සංවිධායකත්වයෙන් 2007 ජනවාරි 17 දා පැවැත්වූ සාකච්ඡාවක දී කරන ලද දේශනයක දෙවන හා අවසන් කොටසයි.

ඇඟවුම්කාරී සහ වඩා සාමාන්‍ය ධාරාවන් පිලිබඳව පැහැදිලි කිරීමට උපකාරීවේ යයි මා බලාපොරොත්තුවන 1930 ගනන් වල එක්සත් ජනපද චිත්‍රපට කර්මාන්තයේ කැපී පෙනෙන ලක්ෂන කිහිපයකට අවධානය යොමු කිරීමට මට අවශ්‍යය.

1930 ගනන්වලදී වෝනර් බ්‍රද්ර්ස් විසින් නිපදවන ලද "අස්පර්ශීය" සමාජමය නාට්‍යයන් පිලිබඳව කතා කිරීම නිශ්චිතව ම ආහ්ලාදජනක විෂයකි. 1930 ගනන්වල මුල් කාලයේ රූස්වෙල්ට් වෙත තම සහයෝගය දක්වූ චිත්‍රපට විධායකයන් කිහිපදෙනාගෙන් එක් අයකු වූ ජැක් වෝනර්ගේ දේශපාලන අදහස් මෙන් ම බැංකුවලින් චිත්‍රාගාරවලට තිබූ සාපේක්ෂ ස්වාධීනත්වය ද ඇතුලත් හේතු ගනනාවක් සමාජ විවේචනය සඳහා චිත්‍රාගාරවලට තිබූ ලැදියාව සඳහා හේතු ලෙස ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. ඒ කෙසේ වුවද *ලිට්ල් සීසර්* සහ ද *පබ්ලික් එනිමි* (1931) සිට, 1932 දී කලඑලි බට *අයි ඇම් අ ෆියුජිටිව් ෆ්රොම් අ චේන් ගැන්* සහ *වයිල්ඩ් බෝයිස් ඔෆ් ද රෝඩ්* (1933) සිට *රවුල් වොල්ෂ්ගේ ද රෝරිං ටුවෙන්ටීස්* (1939), *දේ ඩ්‍රයිව් බයි නයිට්* (1940), සහ *හයි සියෙරා* (1941), හා 1941 දී ම නිකුත් වුනු මයිකල් කර්ටිස්ගේ *ද සී වුල්ෆ්* තෙක් බොහෝ විට සංවේදනාත්මක හා අතිශය සරල එහෙත් ඇමරිකානු සමාජයේ අපකීර්තිමත් වූත් අවුල් සහිත වූත් සමහර විට දිළිඳු වූත් පැති පෙන්වා දෙමින් චිත්‍රපට මාලාවක් ම වෝනර් සහෝදරයන් විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලැබිනි.

වාමාංශික ලේඛකයන්, අධ්‍යක්ෂවරුන් හා රංගන ශිල්පීන් හට මෙය සමග ගනු දෙනු කිරීමට බොහෝ දේ තිබුනි. උදාහරනයක් ලෙස *ලිට්ල් සීසර්* සහ *ද පබ්ලික් එනිමි* එම දශකයේ නිශ්චිත මැර කල්ලි චිත්‍රපටවලින් දෙකකි. *ලිට්ල් සීසර්හි* තිර රචනාව කොමියුනිස්ට් පක්ෂ සාමාජික ෆ්‍රැන්සිස් ෆැරගෝ විසින් ලියන ලද අතර එඩ්වඩ් ජී. රොබින්සන් එහි රඟ පෑවේ ය. ජේම්ස් කේග්නි *ද පබ්ලික් එනිමි* හි රඟ පෑ අතර තවත් පක්ෂ සාමාජිකයකු වූ ජෝන් බ්‍රයිට් එහි සම තිරරචකයකු විය. තවත් කොමියුනිස්ට් පක්ෂ සාමාජිකයෙකු වූ රොබට් රොසන්, කේග්නි හා බොගාර්ට් සමගින් *ද රෝරිං ටුවෙන්ටීස්* රචනා කල අතර රොබින්සන් හා ජෝන් ගාෆීල්ඩ් රඟපෑ *ද සී වුල්ෆ්* රචනා කලේ ද ඔහු විසිනි.

1935 දී කරලියට පැමිනි *බ්ලැක් ෆියුරි* අවධානයට ලක් විය යුතු චිත්‍රපටයකි. වංක සමිති නායකයන්, මැකියාවෙල්ලියානු පතල් හිමියන් හා සාහසික හොරිකඩයන් අතර සිදු වූ බලුපොරයට මැදි වූ සංක්‍රමනික ආකාර කම්කරුවෙක් පිලිබඳ කතාවක් රැ ගත් එම චිත්‍රපටය මයිකල් කර්ටිස්ගේ අධ්‍යක්ෂනයක් වූ අතර පෝල් මියුනි එහි රඟපෑවේ ය. බාල ම සැරයෙන් කියන විට එහි අවසන් පනිවුඩය ව්‍යාකූල වුවද පතල් කම්කරුවන් වෙත එහි අනුග්‍රහශීලිත්වය සහ නීතිය හා සාමයේ බලයන් කෙරෙහි විරුද්ධත්වය අතිශයින් පැහැදිලි ය.

1935 දී *නිව් යෝර්ක් ටයිම්ස්* හි ඒ පිලිබඳව පලවූ විචාරයක් කියවීම සිත් කාවදින සුලු ය. එය ඇරඹෙන්නේ මෙසේ යඃ "ඊයේ ස්ට්‍රැන්ඩ් රඟහල වෙත පැමිනි "බ්ලැක් ෆියුරි" හරහා එහි සකල සියලු තහංචි හා වානිජමය බාධකයන් මධ්‍යයේ සමාජ විද්‍යාත්මක නාට්‍යයට හොලිවුඩය තම උද්යෝගී ප්‍රතිපදානය සපයයි. පෝල් මියුනිගේ දවැන්ත කුසලතා පූර්න රංගනය රැ ගත් එය, වාරනීය ආරක්ෂක යදම්වල බලය බිඳගෙන එමින් ගල් අඟුරු වැඩබිම්වල කෙරෙන කාර්මික යුද්ධය පිලිබඳව උද්වේගී කතන්දරයක් ගෙන හැර පායි... " බ්ලැක් ෆියුරි" පිලිබඳව පුපුරන සුලු සමාජමය ලේඛනයක් ලෙස රාජ්‍ය වාරන මන්ඩලය විසින් සලකා බලා ඇති බවත් එහි අංශ කිහිපයක් ම තහනම් කර ඇති බවත් ප්‍රත්‍යක්ෂ වන විට අප අවබෝධ කර ගත යුත්තේ මෙම චිත්‍රපටය නිෂ්පාදනය කිරීම මගින් වෝනර් සහෝදරයන් මුලුමනින් ම පාහේ අන්තරායකාරී දිරිමත් ලීලාවක් ප්‍රදර්ශනය කරන ලද බවයි."

සමාගමේ මැරයන් විසින් පතල්කම්කරුවෙකුට මැරෙන තුරු පහර දීම පෙන්වන දර්ශනයක් හේතුවෙන් ප්‍රාන්ත කිහිපයක *බ්ලැක් ෆියුරි* තහනම් කරනු ලැබිනි.

පරිකල්පනීය මිනීමැරුම පාදක වූයේ 1929 වසරේ රාජකීය පෙනිසිල්වේනියාවේ දී ආකර හා යකඩ කර්මාන්ත පොලිසිය විසින් කම්කරුවෙකුට මැරෙන තුරු කල පහරදීමක් පිලිබඳ සත්‍ය සිද්ධියක් මතය.

මෙම චිත්‍රපටය එහි සියලු සුවිශේෂතා සහිතව වෝනර් සහෝදරයන් විසින් නිපදවන ලද අනෙක් බොහෝ ඒවා මෙන් ම බලහත්කාරීව නිපදවන ලදී. මේ සියලු දේවල් අහසෙන් පාත්වනවා නො වේ. කාර්යයෙහි සාමූහිකව නිරතව සිටින්නන්ගේ පෞරුෂයන්, ඉතිහාසයන් හා චින්තනය කෘතියේ තීව්‍රත්වය ජනනය කරනු ලබති. 1930 ගනන්වල හෝ 1940 ගනන්වල ප්‍රියතම චිත්‍රපටයක් තෝරාගෙන එහි අධ්‍යක්ෂවරයා, රචකයා, ප්‍රධාන නලුනිලියන්, සිනමාත්මක ශිල්පීන්, සංගීත රචකයා, කලා අධ්‍යක්ෂවරයා ආදීන්ගේ පසුබිම සලකා බැලුවහොත් බොහෝ අවස්ථාවල දී ඔබ විස්මයට පත්වනු ඇත. ඔවුන්ගේ ආයාසයන් පිටුපසින් සංස්කෘතියේ සහ අනවරත දේශපාලනයේ ලෝකයක් විහිදී තිබේ.

කර්ටිස්ගේ හොඳම චිත්‍රපටය නො වූවත් මගේ අදහස අනුව නිශ්චිතව ම ස්මරනීය වන කැසබලන්කා පිලිබඳව සලකා බලන්න. ප්‍රථමයෙන් යම් කාලයක් ගෙන මෙහි අධ්‍යක්ෂවරයා පිලිබඳව මම තව මොහොතකින් යමක් කියමි. ඉන් පසුව වාමාංශයේ මිනිසෙක් වන බොගාට් ය. ඊ ලඟට ලාලිත්‍යය සහ කලා නිපුනත්වය සහිත ස්වීඩනයෙන් පැමිනි ඉංග්මා බර්ග්මාන් ය. එවකට ඔස්ට්‍රියා-හංගේරියාවේ කොටසක් වූ ට්‍රියෙස්ටේ හි උපන් පසුව 1950 ගනන්වල දී අප ලේඛනගත කරන ලද පෝල් හෙන්රීඩ්, (නාට්‍ය කලාව පිලිබඳ රාජකීය ඇකඩමියේ සමාරම්භක සර් හර්බට් බියර්බෝම් ට්‍රී ගෙන් උගෙන ජෝන් ගියෙල්ගුඩ් සහ ලෝරන්ස් ඔලිවර් හට ඉගැන් වූ) 1920 ගනන්වල බ්‍රිතාන්‍ය වේදිකාවේ ශ්‍රේෂ්ටතම ශිල්පීන්ගෙන් අයෙක් වන ක්ලෝඩ් රේන්ස්, බ්‍රෙෂ්ට්ගේ රංග කන්ඩායමේ හිටපු සාමාජික හා බර්ලිනයේ රඟ දැක් වූ බ්‍රෙෂ්ට්ගේ අ මැන් ඊස් අ මැන් (මිනිසා මිනිසෙකි) නාට්‍යයේ ගේලි ගේ ගේ චරිතයට පන පෙවූ ජර්මනියෙන් පැමිනි සරනාගතයෙක් සහ හංගේරියානු යුදෙව්වෙක් වන පීටර් ලෝරේ, කොමියුනිස්ට් පක්ෂයේ සිටි එම නාට්‍යයේ සම-පිටපත් රචක හොවාඩ් කොෂ් සහ ඊට අමතරව ගුස්ටාව් මාලර් සමග එකට අධ්‍යාපනය ලබා තිබූ නාට්‍ය සංගීත රචකයෙක් සහ එරික් වුල්ෆ්ගෑං කෝන්ගෝල්ඩ් සමගින් එක්සත් ජනපදයට සංක්‍රමනය වූ සංගීත රචක මැක්ස් ස්ටෙයිනර් සහ ගනන් නැති තවත් සංගීත රචකයන් පිලිබඳව කතා කරමි.

''මයිකල් පවල් සහ එම්රික් ප්‍රෙස්බර්ගර් විසින් අධ්‍යක්ෂනය කොට 1944 දී කරලියට දැමූ විකාරූපී සහ අවිනිශ්චිත ලෙස ව්‍යාකූල චිත්‍රපටයක්" වන අ කැන්ටබරි ටේල් පිලිබඳව වසර කිහිපයකට පෙර මම මේ පරීක්ෂනය කලෙමි. "චච්සර්ව ප්‍රතිරාවය කල නාමයක් සහිත චිත්‍රපටය යුදකාලීන කොන්දේසි යටතේ දේශානුරාගී උවමනාවන් සඳහා නිපද වූ 'ඉංග්‍රීසිභාවය' පිලිබඳ ගවේෂනයකි."

පවෙල් හැරුනු කොට අනෙකුත් චිත්‍රපටකරුවන් පිලිබඳව ද මම මෙය සොයා ගත්තෙමි. "අ කැන්ටබරි ටේල් චිත්‍රපටයේ සම අධ්‍යක්ෂ එම්රික් ප්‍රෙස්බර්ගර් (එවකට ඔස්ට්‍රියා-හංගේරියාව වූ) හංගේරියාවේ මිස්කෝල්ක් හී දී ඉම්රේ ජෝසෆ් ප්‍රෙස්බර්ග්ර් නමින් 1902 වසරේ උපත ලැබීය. එක් චරිතාපදාන රචකයෙක් පවසන පරිදි 'ප්‍රාග් සහ ස්ටුට්ගාට්හි විශ්ව විද්‍යාලවල උගත් ඔහු හංගේරියාවේ හා ජර්මනියේ පුවත් කලාවේදියකු ලෙසත් බර්ලිනයේ හා පැරිසියේ කතුවරයෙක් හා තිරකතා රචකයෙක් ලෙසත් කටයුතු කලේ ය. දෙවන ලෝක යුද්ධයට පෙර යුරෝපය පුරා සැරි සැරූ (බර්ලිනයේ හා පැරීසියේ යූඑෆ්ඒ චිත්‍රපට සඳහා ඔහු වැඩ කලේ ය) හංගේරියානු යුදෙව්වකු වූ ඔහු තම අවසාන අභය භූමිය ලන්ඩනයේ සොයා ගත්තේ ය.'

"ජර්මන්-ඉංග්‍රිසි පවුලක 1911 දී උපන් සිනමා කලාකාර අර්වින් හිලියර් 1920 ගනන්වල පසු කාලයේ බර්ලිනයේ කලාව උගත්තේය. හිලියර්ගේ චිත්‍ර දුටු සුප්‍රකට අධ්‍යක්ෂ එෆ්.ඩබ්ලිව්. මුර්නෝ කොතරම් උද්දීපනය වී ද යත් ඔහු හිලියර්ට තමා තැනූ ටැබූ චිත්‍රපටයට වැඩ කිරීමට කතා කලේ ය. එහෙත් ඒ වෙනුවට හිලියර්, ෆ්‍රිට්ස් ලෑං ගේ එම් චිත්‍රපටයට වැඩ කිරීම තෝරා ගත්තේ ය.

''1886 දී ජර්මනියේ උපන් නිෂ්පාදන සැලසුම් ශිල්පී ඇල්ෆ්‍රඩ් ජුන්ගි 1923 දී නිහඬ චිත්‍රපටවලට වැඩ කිරීම ඇරඹීය. අ කැන්ටබරි ටේල් නිපදවන සමය වන විට ඔහු නිශ්පාදන හා කලා සැලසුම් ශිල්පියකු ලෙස ඇලෙක්සැන්ඩර් කෝඩා, මාසල් පඤෝල්, කිං විඩෝ, කැරොල් රීඩ් හා ඇල්ෆ්‍රඩ් හිච්කොක් සමග වැඩකොට තිබුනි.

''චිත්‍රපටයේ ස්වරමාලාවේ රචකයා වූ ඇලන් ග්‍රේ 1902 දී එවකට ඔස්ට්‍රියා-හංගේරියාවට අයත් වූ පෝලන්තයේ ටානොව් හි දී ජෝසෆ් ස්මිග්‍රොඩ් නමින් උපත ලැබී ය. පුරෝගාමී නූතනවාදියෙක් වූ ආනෝල්ඩ් ෂෝන්බර්ග් යටතේ ඔහු උගත්තේ ය. චරිතාපදාන රචකයෙක් සටහන් කරන පරිදි 'පන්ති ගාස්තු ගෙවීම සඳහා ඔහු බර්ලින් හි කැබරේ දර්ශන සඳහා ජනප්‍රිය ජෑස් සංගීතයේ බලපෑම සහිත තානයන් රචනා කලේය. ජෝසෆ් තම ව්‍යාජ නාමය සාදා ගත්තේ ඔස්කා වයිල්ඩ්ගේ ස්වරූපරාගී වීරයා වූ ඩොරියන් ග්‍රේ ගේ නමිනි.'

''දෘශ්‍ය ප්‍රයෝග බාරව සිටි තැනැත්තා වූ ඩබ්ලිව්. පර්සි ඩේ, එබෙල් ගාන්සේගේ කීර්තමතී නැපෝලියන් (1927) චිත්‍රපටයට වැඩ කොට තිබුනි.''

ඉන් පසු මම මෙසේ ඇසුවෙමි. ''සන්සන්දනාත්මකව බලන කල අද්‍යතන චිත්‍රපට දූර්වර්න හා දූර්වල යයි පෙනීම මොනම ආකාරයකින් හෝ අහම්බයක් ද?''

කැසබලන්කා අධ්‍යක්ෂනය කල කර්ටිස් මේ පිලිබඳව උපදේශාත්මක උදාහරනයක් සපයයි. *නිව්යෝක් ටයිම්ස්* හි පලවූ චරිපාදාන විස්තරයකට අනුව ''බුඩාපෙස්ට්හි ධනවත් යුදෙව් පවුලක මිහාලි කර්ටෙස් නමින් උපන් ඔහු වයස 17 දී සර්කස් කන්ඩායමකට සම්බන්ධ වීම සඳහා නිවසින් පැනගොස් ඉන්පසු නාට්‍ය හා චිත්‍ර කලාව පිලිබඳ රාජකීය ඇකඩමියේ රංගනය ගැන පුහුනු විය. වේදිකා නාට්‍ය ද පසුව චිත්‍රපට ද අධ්‍යක්ෂනය කිරීමට පෙර ඔහු හංගේරියානු නාට්‍ය ශාලාවේ ප්‍රමුඛ මිනිසකු ලෙස කටයුතු කලේය. ''1919 දී හංගේරියාවේ සමාජවාදී සමුහාන්ඩුවක් ප්‍රකාශයට පත් කෙරුනු අතර එම සමූහාන්ඩුව යන්තම් මාස ගනනකට පසුව ප්‍රතිවිප්ලවවාදී හමුදා විසින් ලේ විලක ගිල්වනු ලැබින. 1919 දී නව කොමියුනිස්ට් ආන්ඩුව විසින් චිත්‍රපට කර්මාන්ත ජනසතු කරනු ලැබූ විට තම බැගයන් අඩුක් කරගත් කර්ටිස් ස්වීඩනය, ප්‍රන්සය, ජර්මනිය හා ඔස්ට්‍රියාව බලා පිටත් වූයේ ය'' යයි ටයිම්ස් විස්තර කරයි. විවිධ වර්ගයේ වෙනත් විස්තර ද එම කරුන ම අවධානයට ලක් කරයි.

මෙය වනාහි සත්‍ය නො වන නමුත් ඕනෑ ම සාහසික ප්‍රතිකොමියුනිස්ට්වාදියකුගේ හදවත උත්තේජනය කරන්නා වූ කදිම විස්තරයකි. කර්ටිස් හංගේරියානු සෝවියට් සමූහාන්ඩුව තුල අලුතින් ජනසතු කල චිත්‍රපට කර්මාන්තය අධීක්ෂනය භාරව සිටි විප්ලවීය කලා කවුන්සිලයේ සාමාජිකයෙක් විය. අනෙක් ප්‍රමුඛ සහභාගිකරුවන් අතරට පසු කාලිනව බ්‍රිතාන්‍ය චිත්‍රපට කර්මාන්තයේ ප්‍රමුඛ අධ්‍යක්ෂකවරයෙක් හා නිෂ්පාදකවරයෙක් වූ ඇලෙක්සැන්ඩර් කෝඩා සහ බෙලා ලුගෝසි අයත් වූහ. ඇත්ත වශයෙන් ම චිත්‍රපට න්‍යායඥ බෙලා බලාස් සහ ජෝජ් ලුකැෂ් ද කෙටි කාලින හංගේරියානු සමාජවාදී සමූහාන්ඩුවේ සහභාගිකරුවෝ වූ හ.

හංගේරියාවේ මාස හතරක විප්ලවීය පාලන කාලය තුල චිත්‍රපට 31 ක් තනනු ලැබූ අතර එයින් ඉතිරිව ඇත්තේ දෙකක් පමනි. ඉන් එක් චිත්‍රපටයක් වන්නේ කර්ටිස් විසින් තනන ලද *මයි බ්‍රදර් ඊස් කමින්* නම් මිනිත්තු 12 ක කතාවකි. එම නිර්මානය යයි පිලිබඳව ග්‍රැහැම් පෙට්‍රී මෙසේ ලියයිඃ ''එය විප්ලවවාදී කාව්‍යයක් මත පදනම් වූවකි. දේශපාලන පිටුවහල් කිරීමෙන් හා හිරභාරයෙන් නිදහස්ව පැමිනෙන වීරයාගේ රූප අතරට රිද්මයානුකූලව ඇතුලත් කොට ඇති එම කාව්‍යයේ පද තිරය මත දිස්වේ මුලින් රක්ත වර්න ධජයක් වනමින් පැමිනෙන වීරයා විටක වීදියේ රැස්වී සිටින පෙලපාලියක් ආමන්ත්‍රනය කිරීමට පෙරාතුවු තම නිවසට ලඟා වී තම පවුලේ සාමාජිකයන් සමග යලි එක් වෙද්දී වඩ වඩා වැඩෙන ජනකාය සමග ද අත්වැල් බැඳගනී.'' *ටයිම්ස්* පුවත් පත හා අනෙක් අය කියන පරිදි විප්ලවය ලඟා වෙද්දී ''තම බෑග් අඩුක්කරගත්'' මිනිසා නම් මේය.

කර්ටිස් වනාහි හොලිවුඩ්හි බොල්ෂෙවිකයෙකැයි මම යෝජනා නො කරමි. මා ඔහුගේ දේශපාලන අදහස්වල පරිනාමය නො දන්නා නමුත්, ඔහු අතගැසූ සෑම චිත්‍රපටයකට ම සංස්කෘතිකමය වටාපිටාව හා ඔහු විප්ලවීය සමාජ පරීක්ෂනයකට සහභාගිවීම විසින් හැඩගස්වන ලද එක්තරා වර්ගයක මධ්‍යම යුරෝපියානු ප්‍රබෝධයක්, ශක්තියක් හා ආතතියක් ගෙන ආවේ යයි යමෙකුට කිව හැක. "හොලිහුඩ්හි අරාජිකවාදියෙක්" ලෙස කර්ටිස්ව විස්තර කල ෆාස්බයින්ඩර් ඔහුගේ නිර්මානවලට ප්‍රනාමය පල කලේය. *කැප්ටන් බ්ලඩ්, කිඩ් ගලහාද්, ද ඇඩ්වෙන්චර්ස් ඔෆ් රොබින්හුඩ්, ෆෝ ඩෝටර්ස්, ඒන්ජල්ස් විත් ඩර්ටි ෆේසස්, ද ප්‍රයිවට් ලයිෆ්ස් ඔෆ් එලිසබෙත් ඇන්ඩ් එපෙක්ස්, ද සී හෝක්* ආදිය ද විශේෂයෙන් ම *මිල්ඩ්‍රඩ් පියර්ස්* හා *ෆ්ලැමින්ගෝ රෝඩ්* ද ඇතුලත් ඔහුගේ බොහෝ චිත්‍රපට මම අතිශය කැමැත්තෙන් නිර්දේශ කරමි.

ඇත්ත වශයෙන් ම හොලිවුඩ්හි වාමාංශිකයන්ගේ අවසාන සහ බොහෝ ආකාරයන්ගෙන් අපකීර්තිමත් බිඳවැටීම ප්‍රශංසනීය බවින් බොහෝ දුරය. බොහෝ සමාජවාදී කලාකරුවන් විරේක කර දමන ලද හා අනෙකුත් අය බියගැන් වූ සාපේක්ෂ පහසුව පිලිබඳව විස්තර කිරීමට යාම අපව අපගේ විෂයයෙන් පිටතට ගෙන යනු ඇත. කොමියුනිස්ට් පක්ෂයේ කුනු වූ දේශපාලනයට එය සමඟ යම් සබඳතාවක් තිබිය යුතුය. පශ්චාත් යුදකාලීන ඇමරිකාව, එක්කෝ නිව් ඩීල් පිලිවෙතේ යම් දිගුවක් හෝ දිගට ම කෙරීගෙන යාමක් හෝ "මහජන පෙරමුනක්" පවා දැක ගනු ඇතැයි යන සංකල්පනාව විසින් නලවා නින්දට යවන ලද කලාකරුවන් 1940 ගනන්වල පසුභාගයේ සීතල යුද සමයේ ඉස්මතු වූ අද්භූත අධිරාජ්‍යවාදි මංකොල්ලකරුවාගේ ප්‍රහාරයන් ඉදිරියේ අත්‍යන්තයෙන් ම නුසූදානම් තත්වයක පසු වූහ.

ඇමරිකාව තුල ප්‍රසිද්ධිය පිලිබඳ ගැටලුව ද පවතී. රොසෙන්බර්ග්වරුන්ව බිය ජනක ලෙස ඝාතනය කිරීම හා කොංග්‍රසයට අපහාස කරන ලදැයි උදහසට ලක් වූ කොමියුනිස්ට් පක්ෂ සාමාජිකයන් හෙවත් හොලිවුඩ් ටෙන්වරුන් (හොලිවුඩ් දස දෙනා) සිරගත කිරීම තිබිය දී වුව ඇමරිකාවේ වාමාංශිකයෝ බොහෝ දුරට පශ්චාත්

යුද කාලීන අවුරුදුවල දී සම්පූර්න මර්ධනයේ භව්‍යතාවට මුහුන නො දුන්හ. සම්ප්‍රදායානුකූලව ඇමරිකාවේ එක්කෝ ඔබ ලොක්කෙකි නැතහොත් නිකමෙකි. එලිසා කසාන් කෙනෙකුට තම කීර්තිමත් තත්වය අහිමිවී යාමේ අදහස දරා ගත නො හැක. සුවිශේෂී වශයෙන් ඇමරිකාව තුල දී මහජන මතයට ඔරොත්තු දීමට ධෛර්‍යය සම්පන්න බව පමනක් නොව දීර්ඝ කාලීන ඓතිහාසික ඉදිරිදර්ශනයක් ද අවශ්‍ය ය.

ඇමරිකාවේ ෆැසිස්ට් ප්‍රතිවිප්ලවයක් සිදු නො වූ නමුත් කම්කරු ව්‍යාපාරයේ ගෙල සිර කිරීමේ හා නියම රාජ්‍ය ආගමක් ලෙස ප්‍රති-කොමියුනිස්ට්වාදය ඉස්මතු වීමේ තතු තුල අවස්ථාවාදය විසින් ආධිපත්‍යය දැරූ ප්‍රගාඪ දේශපාලනික හා සංස්කෘතික එක තැන පල්වීමක කාල පරිච්ඡේදයක් තම ගමන ආරම්භ කලේය. ධනේශ්වර විරෝධී විවේචනය නීති විරෝධී කරන ලද අතර තවමත් එය එසේය. චිත්‍රපට කර්මාන්තයට මෙයින් අත් වූ විපාකය වූයේ 1960 ගනන් වන විට අවසාන ශ්‍රේෂ්ට නියෝජිතයන් නො පෙනී යාමත් සමගින් එක්තරා කාල සීමාවක හොලිවුඩ් සිනමාවේ අතිශය මාහැඟි සහ ආලෝචනාත්මක වූ දේවල්වල දරුනු පිරිහීමත් ය.

කලාකරුවාව ශ්‍රේෂ්ට අභිප්‍රායන් මගින් උත්තේජනය කරනු ලැබිය යුතු ය. ශ්‍රේෂ්ට හා කල් පවතින සිනමාවක් ගොඩනැගීමේ පදනමක් ලෙස ඇමරිකානු සීතල යුද ලිබරල්වාදය අතිශය පටු හා අනනුප්‍රාණී බව තහවුරු විය. නව සිනමාවක් නැගී ආ යුත්තේ නව්‍ය හා වඩා විවේචනශීලී පදනමක් මතය. අපගේ අදහස වන්නේ එවැන්නක වර්ධනය සඳහා සමස්ත ආර්ථික හා දේශපාලන ව්‍යුහයටත් එහි මනෝවිද්‍යාවට හා සදාචාරයටත් සමහන් කල නොහෙන ලෙස ප්‍රතිවිරුද්ධව තමන්ව පිහිටුවා ගන්නා සවිඥානක සමාජවාදී ධාරාවක් උතුරු ඇමරිකානු චිත්‍රපට කර්මාන්තය තුල මතු වීම තීරනාත්මක බවය.

මෙය වනාහි පිරිහීම පිලිබඳව කරන ලද විස්තර කිරීමේ වැදගත් අංශයක් ලෙස මම විශ්වාස කරමි. එහෙත් තවත් කරුනු එක් කරනු ලැබීම අවශ්‍ය ය. අද්‍යතන ගැටලුව වන්නේ ''මුදල'' එනම් යෝධ බහ්වාධිකාරයන්ගේ ආධිපත්‍යය බව අපට සමහර විට කියනු ලැබේ. මුදල හා කලාවේ ගැටලුව ආරම්භ වූයේ ලුවී බී මේයර් සමගින් නො වේ. වෙලඳපොලේ අනසකට මුලුමනින් ම නතුව සිටි දහහත් වන සියවසේ ලන්දේසි චිත්‍ර ශිල්පියෝ ඒ පිලිබඳව කනගාටු වූහ. එහෙත් එමගින් සමහර අත්‍යාසමාන්‍ය නිර්මාන බිහි කිරීමෙන් ඔවුන්ව වැලැක්වූයේ නැත. ධනවාදය පවතින තාක් කල් චිත්‍රපට කර්මාන්තය වෙලදාමේ නිරත වනු ඇතැයි කීමේදී මිල්ට්‍රි නිවැරදි ය. නැත, ප්‍රමානවත් මුදලක් හා කලාත්මක නිදහසක් සහිත මිනිසුන් සැලකිය යුතු පිරිසක් සිටියත් ජීවිතය පිලිබඳව වැදගත් දෙයක් කියන්නේ ඉන් ඉතා ස්වල්ප දෙනෙකි. ගැටලුව කලාමය හා සමාජමය ඉදිරිදර්ශනය පිලිබඳ එකකි.

මෑත දශකවල දේශපාලනය සහ අත්දැකීම නියෝජනය කරන්නේ මෙම ගැටලුවේ එක් අංශයකි. ජනතාව අත්දැක ඇත්තේ කුමක්ද? ඔවුන් දැකගෙන සිටින්නේ කුමක්ද? සෝවියට් සංගමය හුදු තාවකාලික මතකයක් පමනක් හෝ වීමට නම් ඔබ වසර 30-35 ක පුද්ගලයෙක් විය යුතුය. ඇමරිකානු ලිබරල්වාදය සතුව යම් හරයක් තිබුනු කාලයක් මතකයේ තිබීමට ඔබ ඊටත් වඩා වයස්ගත විය යුතුය. එක්සත් ජනපදයේ අවසාන මහා ජයග්‍රාහී වැඩ වර්ජනය සිදු වූයේ 1970 ගනන් අගභාගයේ ය. අප කතා කරන චිත්‍රපටකරුවා වනාහි රැලි නො වැටුනු නලලක් ඇති, වැදගත් ජීවන අත්දැකීම් සාපේක්ෂව අඩු, සමාජවාදී හෝ කොමියුනිස්ට් ව්‍යාපාරයක හෝ ශ්‍රේෂ්ට අරගලවල අත්දැකීම් නොමැති අයෙකි. ඇත්ත වශයෙන් ම එය ඔහු ගේ හෝ ඇය ගේ වරදක් නො වේ. මේවායින් සමහරක් ජය ගැනෙනු ඇත්තේ වර්තමාන කලාකරුවාගේ එක තැන පල්වන, සංශයවාදී හා කැප නො වුනු ලක්ෂනවලින් බොහොමයක් බිඳ දමනු ඇත්තා වූ ශ්‍රේෂ්ට මහජන ව්‍යාපාරයක ආනුභාවය යටතේ පමනකි.

කෙසේ වුව ද පුලුල් පරිමාන ගැටලු සමග බැඳී ඇත්තා වූ සුවිශේෂී සෞන්දර්යාත්මක ප්‍රශ්නයක් ද පවතී. මෑත දශක තුල සමහර දේ බොහෝ සෙයින් අහිමිව ගොස් ඇත. ඕනෑ ම මූලාශ්‍රයකින් පැමිනෙන සියලු ශ්‍රේෂ්ට චිත්‍රපට සතු පොදු දෙය කුමක් ද ? එය වනාහි ලෝකය පිලිබඳ නිශ්චිත සහ වැදගත් හැඟීමක් යනුවෙන් ට්‍රොට්ස්කි හැඳින් වූ දෙයයි. ඒවා මනුෂ්‍ය ස්වභාවය හා මිනිසුන් හැසිරෙන විධි පිලිබඳ ආලෝචනාවක් සමගින් යථාර්ථය තුල අව්‍යාජව නිරත වෙයි. මා මේ කතා කරමින් සිටින්නේ ශෛලියක් හෝ සාහිත්‍ය ගුරුකුලයක් ලෙස යථාර්ථවාදය පිලිබඳව නොවේ. යමෙකුට කාටූනයක්, විද්‍යා ප්‍රබන්ධ චිත්‍රපටයක්, ග්‍රීක මිථ්‍යා කතාවක් යලි රඟ දැක්වීමෙන් හෝ හඬ පිලිබඳ සකස් කරන ලද සංගීතයක් මගින් ජීවිතය පිලිබඳව ගැඹුරින් සලකා බැලිය හැකි ය.

මෙම ගුනය පිලිබඳව අතිශය මනෝරංජනීය ලෙස ට්‍රොට්ස්කි කතා කරයි. ඔහු කියන පරිදි: ''ජීවිතය පිලිබඳව එහි සැබෑ ස්වභාවයෙන් සලකා බලමින් යථාර්ථය පිලිබඳව කලාත්මක පිලිගැනීමක් අඩංගු කර ගන්නා එම ගුනය එසේ කරන්නේ යථාර්ථයෙන් ආපස්සට යාම මගින් නොව ජීවිතයේ සංයුක්ත ස්ථාවරභාවය හා චල්‍යකාරීත්වය පිලිබඳව ක්‍රියාශීලී උද්යෝගයක් ඇති කරවමිනි. එය වනාහි ජීවිතය පවතින ස්වභාවයෙන් රූප ගත කිරීමට හෝ එය පරමාදර්ශයට නැංවීමට, එනම් එය සාධාරනීකරනය කිරීමට නොවේ නම් හෙලාදැකීමට, හා සංකේතගත

කිරීමට ඇති උද්යෝගයකි. එහෙත් එය සෑමවිට ම *කලාවට ප්‍රමානවත් හා මා හැඟි තේමාවක් ලෙස අපගේ ත්‍රිමාන ජීවිතය අවබෝධ කරගැනීමේ නිමග්න වීමකි.* (අවධාරනය ඇඳිනි)

මෙයට තවත් දෑ එකතු කරීම දුෂ්කරය. චරිත ස්වභාවයන් හා මානව පෞරුෂය පිලිබඳව ද නාට්‍යයට නගනු ලබන මානව තත්වයන්ගේ සාධාරනත්වය සහ විශ්වාසනීයත්වය පිලිබඳව සහ (මානව ජීවිතය පිලිබඳ යථාර්ථවාදී හෝ ''සමාජවාදීමය'' කිසිවක් අඩංගු කර නො ගත් ස්ටැලින්වාදී 'සමාජවාදී යථාර්ථවාදය' නොව) මනෝවිද්‍යාත්මක සහ සමාජීය යථාර්ථවාදය පිලිබඳව ද කලාත්මක සංකේන්ද්‍රනයක් පිලිබඳව උනන්දුවක් පුනර්ජීවනය කිරීමට අපට අවශ්‍යය. එය වනාහී ජීවිතය පිලිබඳ නිශ්චිත ප්‍රවිෂ්ටයක් පිලිබඳ කරුනකි. ඔබගේ සමකාලීනයන් අතර වඩාත් ම උදාසීන හෝ ව්‍යාකුල, කුරිරුතම හෝ නරුමතම තැනැත්තා බවට පත්වීමට ඇති ආශාව විදහාපෑම හෝ කාවැද්දීම මගින් කිසිවක් සිදු නො වනු ඇත - එය වනාහි පහලට චලනය වන ජාතියකි.

අද දින සිනමාවේ කටයුතු ආරම්භ කරන තැනැත්තාට ක්ෂනිකව සියලු වෛෂයික දුෂ්කරතා ජය ගත නො හැකි ය. යමෙකුට තමන් අත්දැක නොමැති යමක් සොයා ගත නො හැකිය. එහෙත් ''කලාවට ප්‍රමානවත් හා මා හැඟි තේමාවක් ලෙස අපගේ ත්‍රිමාන ජීවිතය'' පිලිබඳ ගැඹුරු සැලකිලිමත්භාවය වන ජීවිතය පිලිබඳ මෙම ප්‍රවිෂ්ටයට අනුව නිගමන වශයෙන් තවත් කරුනු කිහිපයක් කිව යුතු ය. ඕනෑ ම අයෙකුට එය ස්වීකරනය කර ගැනීමටත් තෝරා ගැනීමටත් හැකියාව ඇත.

අපගේ මාක්ස්වාදී ප්‍රවිෂ්ටය යනුවෙන් අප අදහස් කරන්නේ ''සම්භාව්‍ය මාක්ස්වාදී'' ප්‍රවිෂ්ටයකි. ශාස්ත්‍රාලීය කවචලින් මාක්ස්වාදීයයි පා කර එවන බොහෝ දෑ අපි ප්‍රතික්ෂේප කරන්නෙමු. ඒ පිලිබඳව කරුනු කිහිපයක් ඉදිරිපත් කිරීමට මම කැමැත්තෙමි.

ප්‍රථමයෙන් මා අදහස් කරන්නේ කුමක් ද පිලිබඳව උපදේශාත්මක විය හැකි සුලු උදාහරනයක්: 1970 ගනන්වල මැදභාගයේදී පල කරන ලද ද මේජර් ෆිල්ම් තියරීස් (ප්‍රධාන චිත්‍රපට න්‍යායන්) යන කෘතියේ කතුවර ජේ. ඩඩ්ලි ඇන්ඩෲ එම කාලයේ සමහර ''සටන්කාමී'' ප්‍රන්ස වාමාංශිකයන්ගේ දෘෂ්ටි ආස්ථානයන් පිලිබඳව විස්තර කරයි. ඔවුන් වෙනුවෙන් කතා කරමින් ඔහු මෙසේ කියාගෙන යයි: ධනේශ්වර කලාව තුල දී ''අර්ථාන්විතභාවය පිලිබඳ සියලු හැකියාවන් විනාශ කරන මුසාවක් හුදෙක් ආධිපත්‍යධාරී දෘෂ්ටිවාදය ග්‍රස්තික ලෙස පුනරුච්චාරනය කිරීම පමනක් කරයි. මෙම මුසාව වනාහි යථාර්ථය නියෝජනය කිරීම මත අපගේ සංස්කෘතිය යොදන අවධාරනයේ නිෂ්පාදනයකි. ප්‍රථමයෙන් යථාර්ථය දෘශ්‍යමානීය යයි අවධාරනය කරන එය දෙවනුව කැමරාවේ විද්‍යාත්මක උපකරනයට එය හසු කර ගනු ලැබිය හැකි යයි අවධාරනය කරයි. ''මාක්ස්-ලෙනින්වාදී විචාරකයෝ'' (හොඳින් සැලකිල්ලට ගන්න ''මාක්ස්-ලෙනින්වාදී විචාරකයෝ'') කැමරාවේ විද්‍යාත්මක යයි කියන ලද උපකරනය අපක්ෂපාතී වනවා වෙනුවට සියලු විද්‍යාවන් මෙන් ම පාලක පන්තියට සේවය කරන්නේ යයි කියමින් මෙයට පවා තම ප්‍රහාරය එල්ල කරති. එය මෙම පාලක පන්තියට සේවය කිරීම කරන්නේ රංග ශාලා කේන්ද්‍රයේ සිටින පුද්ගලයා ඉදිරියේ උත්කර්ෂනීය රංගනයක් දිගහැරෙන බව පෙන්නුම් කරන්නා වූ පුනරුද මානවවාදයේ (ඉදිරිදර්ශනයේ) දෘශ්‍ය සංකේත ප්‍රචාරනය කිරීම මගිනි'' යනාදී වශයෙනි.

ඇත්ත වශයෙන් ම විකට ශිල්පියෙක් ලෙස එක් මොහොතක හෝ වෙනත් මොහොතක සැරිසැරීමට ඕනෑ ම අයෙකුට අයිතිවාසිකමක් ඇති නමුත් ව්‍යාජ ස්වභාවයන් සහිතව එසේ කිරීම නරක රූපාකාරයකි. මෙය වනාහි ''මාක්ස්-ලෙනින්වාදය''නොව ප්‍රන්සයේ දක්ෂ පාසල් කොල්ලන් හා කෙල්ලන්ගේ වාමාංශිකවාදයයි. ඉන් සමහර දේවල් අද පවා අපට ඇසේ. පාලක ප්‍රභූවේ දේපොල නොව සමස්ත මානව වර්ගයාගේ ම දේපොල වන සංස්කෘතියේ ජයග්‍රහනයන් වෙනුවෙන් නිරන්තර කැපවීමකට අව්‍යාජ මාක්ස්වාදය හිමිකම් කියයි. මෙවැනි ''සටන්කාමී විචේචකයන්ගේ'' රුසියානු සමචින්තකයන්ගේ ප්‍රෝත්සාහයන්ට එරෙහිව 1920 ගනන්වල දී ලෙනින් කෙටුම්පත් යෝජනාවක් ඉදිරිපත් කරමින් පැවසූ පරිදි ''ධනේශ්වර යුගයේ සෑම වටිනා ජයග්‍රහනයක් ම ප්‍රතික්ෂේප කරනවා වෙනුවට, මාක්ස්වාදය, මනුෂ්‍ය චින්තනයේ හා සංස්කෘතියේ වසර දෙදහසකට අධික කාලයක් මුලුල්ලේ ඇති වූ සෑම වටිනා දෙයක් ම සමීකරනය කරගෙන හා යලි හැඩගසා ගෙන ඇත''.

යථාර්ථය දෘශ්‍යමාන නො වන බවත් එම යථාර්ථය කැමරාවට හසු කර ගත නො හැකි බවත් යන මතය අඥානභාවයේ තවත් අංශයකි. සියල්ලට ප්‍රථම, සෑම ගැඹුරු චිත්‍රපට කෘතියක් ම ක්ෂනිකව දෘෂ්‍යමානී නො වන දෙය කාචයට හසු කර ගැනීමට ප්‍රෝත්සාහී වේ. හොවාඩ් හෝක්ස් සම්බන්ධයෙන් මෙන් ම අයිසන්ස්ටයින් සම්බන්ධයෙන් ද මෙය සත්‍යයකි. මෙහි අදහස වන්නේ සාමාන්‍ය සත්‍යය තම නිර්මානය තුලින් ඉස්මතු කර ගත නො හැකි තරමට තමන්ගේ පන්ති ආස්ථානය මගින් චිත්‍රපටකරුවාව ග්‍රහනයට ගෙන තිබේය යන්න නම් අප දැනට ම සාකච්ඡා කර ඇති හේතු නිසා එය එසේ නො වන බව තහවුරු වේ. තම සාමාජීය ආකල්පයේ කැටි ගැසුනු ප්‍රකාශනයක් පමනක් නො වන අව්‍යාජ කලාකරුවා විද්‍යාඥයා කරන පරිදි ම යථාර්ථය විනිවිදීමේ දී එම ආකල්පයේ සීමාවන්

ඉක්මවයි. එසේ නො වන්නේනම් පන්ති සමාජය තුල නිපදවා ඇති සියලු අතීත කලා කෘති සුන්බුන් ලෙස සලකා ඉවත දැමීමට සිදුවේ.

ඇත්ත වශයෙන් ම කලාකරුවා තමන්ගේ සමාජමය සීමාවන් නිරපේක්ෂව ඉක්මවා නො යන අතර වයස, ලිංගිකත්වය, ජාතිකත්වය යනාදී අනෙකුත් සීමාවන් ද නිරපේක්ෂව ඉක්මවා නො යයි. නැගිය යුතු ප්‍රශ්නය වන්නේ, සාපේක්ෂව සත්‍යවාචී පින්තූර ජනනය කිරීමට කලාකරුවාට හැකිද? යන්නයි. ප්‍රන්ස හා අනෙකුත් ''වාම'' පාරභෞතිකවාදීන් පැකිලී වැටෙන්නේ මෙහි දී ය. නිරපේක්ෂ වෛෂයික සත්‍යය කරා තනි කෘතියකින් ලඟා විය නො හැකි නිසා නිරපේක්ෂ සත්‍යයේ ''බීජ ''අඩංගු කර ගන්නා ආංශික අපරිපූර්න සත්‍යයන් නො සලකා හැරීමට ඔවුහු උත්සුක වෙති. අපට අපගේ හමෙන් සම්පූර්නයෙන් ම ගැලවී යා නො හැකි වුවත් එමඟින් මානව යථාර්ථය සත්‍යවාදී ලෙස පිලිබිඹු කිරීමෙන් හා ප්‍රකාශනය කිරීමෙන් අපව වැලැක්වෙන්නේ නැත. ''මාක්ස්වාදය'' ලෙස ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ මෙවැනි චින්තන විරහිත සහ වට්ටෝරුමය දෘෂ්ටීන් ය.

නිශ්චිතව ම කලාවේ හා සාහිත්‍යය විචාරයේ මාක්ස්වාදී ප්‍රවනතාවක් ලෙස නිරන්තරයෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ වඩා ගැඹුරු ප්‍රවනතාවක් වන ෆ්‍රැන්ක්ෆර්ට් ගුරුකුලයයි. එහි ප්‍රධාන සාමාජිකයෝ ඉතා හොඳ අධ්‍යාපනයක් ලත් සංස්කෘතික හා නිරවුල් පුද්ගලයෝ වූහ. එහෙත් විශේෂයෙන් ම ජර්මනියේ හිට්ලර්වාදය ජයග්‍රහනය කිරීම ද ඇතුලත් කම්කරු පන්තියේ සහ සමාජවාදයේ පරාජයන් හා බේදවාචකයන් ඔවුන්ගේ චින්තනය මත දැවැන්ත බලපෑමක් ඇති කලේ ය. දේශපාලනිකව සලකතොත් ඔවුහු පැත්තකට වී සිටියහ. 1930 ගනන්වල පසු භාගයේ සෝවියට් සංගමය තුල පැරනි බොල්ෂෙවිකයන්ට හා රුසියානු සමාජවාදයට එරෙහිව ස්ටැලින් විසින් දියත් කරන ලද සමූල ඝාතක යුද්ධයේ දී ''කීකරු ම ආකල්පය'' දරන බවත් ''රුසියාවට හානිකර කිසිවක් ප්‍රකාශ කිරීම'' තම අභිප්‍රාය නො වන බවක් කියමින් එම අවස්ථාවේදී ද ඔවුහු නිශ්ශබ්දව සිටියහ.

මෙම ප්‍රවනතාවේ මූලික නියෝජනයන්ගෙන් එකක් වන්නේ එහි එක් මූලික තැනැත්තෙක් වූ තියාඩෝර් ඇඩෝනෝ ස්ටැලින්වාදය පිලිබඳව පල කල අදහස් ය. ''සංස්කෘතික කර්මාන්තය'' පිලිබඳව ඔහු ලියූ පශ්චාත් යුදකාලීන ලේඛනවල දී කලාවේ හා සංස්කෘතියේ තත්වය පිලිබඳව ඔහු තම සන්තාපය පල කලේ ය. කලා කෘති පිලිබඳ ''කාර්මික'' ප්‍රමිතිකරනය, අනුභූතික යථාර්ථය හා සංස්කෘතිය අතර පරතරය පටු කිරීම, ''දැනට ම සාමුහික රෝගයක් බවට වර්ධනය වී ඇති'' පරිකල්පන රූපය හා යථාර්ථය අතර වෙනස අහෝසි කිරීම, ''ලාබාලයන්ගේ ආහාරයක්" බවට සංස්කෘතිය පරිවර්තනය කිරීම, ''තව දුරටත් කිසිදු සැබෑ ගැටුමක් දැක ගත නො හැකි'' වන මට්ටමට කලාව සමතලා කිරීම, නවීන සංස්කෘතියේ ගතිකභාවය පිලිබඳ ඍජු ප්‍රකාශ වීම් තිබිය දී පවා " දෘඪභාවයේ යකඩ හාස්කම් පෙනී සිටීම'' සහ විසිවන ශතවර්ෂයේ මැද කාලීන සංස්කෘතියේ තවත් බොහෝ අංග ලක්ෂන ඔහුගේ පිලිකුලට භාජනය විය. මෙම විවේචන හා විස්තර කිරීම්වලින් බොහොමයක් නිවැරදි හා සාධාරන වේ.

එසේ වුවත් ගැඹුරින් ම ඒකපාර්ශවීය වන ඒවා අවසාන විග්‍රහයේ දී මතුපිටට සීමා වෙයි. ඇඩෝනෝ හා ඔහුගේ සමචින්තක මැක්ස් හෝක්හයිමර් නිෂ්පාදන බලවේගවල වර්ධනය දුටුවේ ද විනාශයේ බීජ වැපිරීමක් ලෙසයි. (ස්වභාව ධර්මය මත මිනිසාගේ ආධිපත්‍යය පිලිබඳ එහි අවධාරනය පිලිබඳව) පුනරුදයට, තාක්ෂනය හා කර්මාන්තයට සමාජයේ ඇති වූයේ යයි කිවූ පසුබෑමට වගකිව යුතුයයි පහර ගසමින්, ඇඩෝනෝ හා හෝක්හයිමර් වර්තමාන බොහෝ හරිත චින්තකයන්ව පෙරටු කොට පැමිනිය හ.

අපගේ ජර්මානු සහෝදර පීටර් ෂ්වාස් මෑතක දී එක් දේශනයක විස්තර කල පරිදි, ''මාක්ස් හා එංගල්ස්ට අනුව ධනවාදය විසින් වර්ධනය කරනු ලබන නිෂ්පාදන බලවේග සමාජ විප්ලවයේ යුගයක් ආරම්භ කරමින් හා උසස් සමාජවාදි සමාජයකට පදනම දමමින් ධනේශ්වර දේපොල සබඳතා සමාන ගැටුමකට එලඹේ. හෝක්හයිමර් හා ඇඩෝනෝ දැරුවේ මීට ප්‍රතිවිරුද්ධ අදහසයි. ඔවුන්ට අනුව නිෂ්පාදන බලවේගවල වර්ධනය නො වැලැක්විය හැකි ලෙස මානව සීමාසහිතකම් එලිමහනට ගෙන එමින් සංස්කෘතික පරිහානියකට තුඩු දී අවසානයේ ම්ලේච්ඡත්වයේ නව රූපාකාරයක් ජනනය කරයි."

සංස්කෘතිය පිලිබඳ ඇඩෝනෝගේ පශ්චාත් යුද කාලීන රචනයන්ට ජීව ගුනය සැපයුවේ මෙම සංකල්පනාවයි. ඔහු මෙසේ ලියයිඃ ''සංස්කෘතික කර්මාන්තය පිලිබඳ සමස්ත භාවිතාව සංස්කෘතික රූපාකාරයන් මතට ලාභ ධාවනය නඟන අයුරින් මාරු කරයි. මෙම සංස්කෘතික රූපාකාර වෙලඳපොල භාන්ඩ ලෙස තමන්ගේ නිර්මාපකයන්ට ජීවිකාවක් උපයා දෙන්නට පටන්ගත් තැන් පටන් ඒවා තුල මෙම ගුනය ගැබ් වූ බව පෙනෙන්නට තිබේ. එහෙත් එහි දී ඔවුන් ලාභ පසු පස හඹාගියේ තමන්ගේ ස්වාධීනත්වයට එපිටින් වක්‍ර ලෙසින් පමනකි. එහෙත් අද්‍යතන සංස්කෘතික කර්මාන්තය පිලිබඳව සලකද්දී නව්‍ය දෙය වන්නේ එහි වඩාත් ලාභ සහිත නිෂ්පාදනවලින් ඒකාන්තයෙන්

ම හා මුලුමනින් ම ගනනය කරන ලද ඵලදායකත්වයක් අපේක්ෂා කිරීමයි."

හරියට ම කියතොත් ඇඩෝනෝ ලියන්නේ ග්‍රාමීය ප්‍රදේශයක පිහිටි සුපිරි වෙලඳසැල් ගොඩනැගිල්ලට චෝදනා කරන මුල්ලක පිහිටි කුඩා කඩ කැල්ල හා තමන්ගේ ම පොත් සාප්පුව අහිමි වී යෑම මගින් කනස්සල්ලට පත් කරන ලද සුලු ධනේශ්වරයා මෙනි. මේවා වනාහි නවීන ධනේශ්වර වර්ධනයේ නො වැලැක්විය හැකි අපරාධයන් ය. "තමන් ම උත්කර්ෂනයට නංවමින් එමගින් තමන් හුවමාරු කල හැකි අනන්‍යතාවක් බවට වර්ධනය වීම සඳහා පදනම් වන්නා වූ අද්විතීය ලක්ෂනය බවට තමන්ව හරවන චිත්‍රපට මගින් සකස් කරනු ලබන කිසිඳු මාතෘභූමියකට පැවතිය නො හැකි ය'' යනුවෙන් එක් චර්චාවක ඔහු විලාප නගයි. මෙම චර්චාවන් තුල එක්තරා ආකාරයක අතීත ස්මෘතිකාමී පිලිස්තීනුවෙක් සිටී.

වර්තමාන සංස්කෘතිය පිලිබඳව අපගේ ව්‍යාපාරය තරම් වෙනත් කිසිවෙක් කනගාටුවට පත්වන්නේ නැත. කලාව භාන්ඩකරනය හා අවමානයට පාත්‍ර කිරීම බලගතු ගැටලුවකි. එහෙත් අප මෙම ගැටලුව දෙස බලන්නේ ඓතිහාසිකව හා වෛෂයිකව ය. සංස්කෘතිය වනාහි පරස්පරවරෝධී ප්‍රපංචයකි. යන්ත්‍රය මිනිසුන්ව වහල්කමට ගන්නා බව සත්‍ය වුවත් මිනිස් වර්ගයාගේ විමුක්තියේ යතුර දරා සිටින්නේත් යන්ත්‍රය ම ය. ධනවාදය යටතේ තාක්ෂනය විනාශකාරී ලෙස මනුෂ්‍ය වර්ගයාට එරෙහිව පිහිටුවනු ලැබේ. සමාජවාදය හා තාක්ෂනයට ඇති විරුද්ධත්වය කිසි විටෙක පොදු වූ කිසිවක් දරා නො සිටී.

ට්‍රොට්ස්කි වරෙක සඳහන් කල පරිදි, ''හබලකින් ප්‍රචාලනය කෙරෙන බෝට්ටුවක නැගී මුහුදු ගමනක් යාමට විශාල පුද්ගලික නිර්මානශීලීත්වයක් අවශ්‍ය කරයි. වාෂ්ප බලයෙන් ක්‍රියාත්මක වන බෝට්ටුවක නැගී යන මුහුදු ගමනක් වඩා ''ඒකාකාරී'' වුව ද එය වඩා පහසු හා වඩා නිශ්චිත වේ. තවදුරටත් කිව යුත්තේ ඔබට කිසිදු අයුරකින් ඔරුවක නැගී මහා සාගරය තරනය කිරීමට නො හැකි බවයි.''

නවීන ඒකාධිකාරී ධනවාදය ''කලාව ගැටුම සමගින් ම'' අහෝසි කරන්නේ යයි ඇඩෝනෝ නිගමනය කලේ ය. චිත්‍රපට කර්මාන්තය "පූර්න ආධිපත්‍යයේ කනිසම නාද කරති'' යි ඔහු ලිවීය. මෙවැනි ගොබ්බ අසුභවාදී නිගමන ව්‍යාජ ය. නිශ්චිතව ම කලාව හා සංස්කෘතිය ගැඹුරු අර්බුදයකට මුහුන දී සිටී. දශක ගනනාවකට පසුව අද දින පවා ගැටුම අහෝසි කිරීම හෝ පූර්න ආධිපත්‍යය පිලිබඳව කතා කිරීම වැරදිය. කලාවට තමන්ව ම ඒකගත නො හැක. සමස්ත සමාජ පර්යායේ අර්බුදයක් වඩා දුර දක්නා සුලු කලාකරුවන්ගේ විරුද්ධත්වය ජනනය කරනු ඇත. ධනවාදය විසින් නිර්මානය කරන ලද විශිෂ්ට තාක්ෂනයන් එහි ම බලපෑමට වල කැපීමට උපකාරී වනු ඇත.

ඇඩෝනෝ, මාකූස්, හෝක්හයිමර් හා අනෙකුත් අය ජීවත් වූයේ යෝධ බේදවාචකයන්ගේ යුගයක ය. සිද්ධීන් මගින් ගැඹුරු මංමුලාවකට පත් කරන ලද ඔවුහු ඒවායින් කටුකතම නිගමන උකහා ගත්හ. යමෙකුට ඔවුන්ගේ චින්තනය හා ක්‍රියාකාරකම් සාධාරනීකරනය කල නො හැකි වුවත් ඔවුන් ජීවත් වූයේ අතිශය දුෂ්කර සදාචාරමය හා දේශපාලනික කොන්දේසි යටතේ ය.

සමාව දිය නො හැකි අනෙක් කොටස වන්නේ ඇඩෝනෝ සහ අනෙකුත් අය විසින් හෙලා දකින ලද පිරිහුනු සංස්කෘතිය මත ස්ව-කැමැත්තෙන් ම පැලපදියම් වන හෝ එයට ප්‍රශංසා දක්වන පශ්චතාත්-නූතනවාදීන් හා වාම පශ්චාත්-නූතනවාදීන් ය. කලාව හා සංස්කෘතිය පිලිබඳ ක්ෂේත්‍රයේ මාක්ස්වාදියකු ලෙස ශිෂ්‍යයන් වෙත ඉදිරිපත් කරනු ලබන විචාරාත්මක කෘති ගනනාවක කතුවර හා ඩියුක් විශ්වවිද්‍යාලයේ දීර්ඝකාලීන මහාචාර්ය ෆ්‍රෙඩ්රික් ජේම්සන්ගේ කෘති පිලිබඳව කෙටියෙන් සඳහන් කිරීමට මම කැමැත්තෙමි.

ලේඛකයෙක් ලෙෂ ගත් කල, ජේම්සන්, ඔහුගේ කෘතිවල කොටස් තෝරා ගත් කිහිප දෙනකුට හැර අනෙක් අයට තේරුම් ගැනීමට නො හැකි ලෙස මෝඩ හා අපැහැදිලි ස්වරූපයකින් ලියන වාග් ප්‍රදර්ශනකාමීත්වයට වැරදිකරුය. ජනගහනයේ පුලුල් ස්ථරවල දේශපාලනික අධ්‍යාපනය පිලිබඳව ගැඹුරින් ම සැලකිලිමත් වන මාක්ස්වාදී සම්ප්‍රදාය සමගින් තමන්ගේ අද්භූත භාෂා විලාසය හරහා තමන්ව ම වසන් කර ගන්නා තැනැත්තකු සසඳන්නේ කෙසේද? සවිඥානිකව හෝ අවිඥානිකව වාග් විද්‍යාත්මක බුද්ධි විරෝධයේ යෙදී ගැනීම සේවය කරන්නේ තමන් ඉදිරිපත් කරන අදහස්වල දිලිඳු බව වසන් කර ගැනීමට බව මම යෝජනා කරමි.

මෑත දශකවල පලකරන ලද අනේක රචනා සහ කෘති හරහා ජේම්සන් තමන්ගේ ම විෂාදක අසුභවාදය හෙලිදරවු කරයි. ''පද්ධතියේ අවසාන මහලු වීම, බිඳවැටීම හා මරනයට'' නො අඩු ලෙස සමාජ කැලඹීමේ භව්‍යතාව අවම වශයෙන් පෙරදැකිය හැකි කාලයක සිදු විය නො හැක්කක් බවට පත් කරන්නේ සෝවියට් සංගමයේ හා අනෙකුත් ස්ටැලින්වාදී තන්ත්‍රවල බිඳවැටීම, ගෝලීය ධනවාදයේ විශ්වීය විජයග්‍රහනය, පවත්නා පර්යායට කිසිදු විකල්පයක් නො පැවතීම හා ''නව ජාත්‍යන්තර නිර්ධන පන්තියක'' නො පැවතීම යන කාරනා විසිනි.

ඔහුගේ දෘෂ්ටියට අනුව, වර්තමාන සමාජය, සාරාර්ථයෙන් ම බුද්ධිමය ලෙස ග්‍රහනය කර ගත නො හැකි සහ උපමාවන්ගෙන් මිස කලාත්මක ලෙස නිරූපනය කල නො හැකි තරමට සංකීර්න බියකරු ''බහුජාතික ගෝලීය සංගත ජාලයකි.'' වර්තමාන පද්ධතිය ''මනුෂ්‍ය වර්ගයා තම මංපෙත් පාදා ගැනීම සඳහා සාමාන්‍යයෙන් යොදා ගන්නා ස්වභාවික හා ඓතිහාසිකව වර්ධනය කරන ලද සංජානන ප්‍රවර්ගයන් මඟින් අවබෝධ කරගත නො හැකි පමනට යෝධ එකකි'' යි ඔහු ලියයි.

මෙය වනාහි සිත්ගන්නාසුලු ප්‍රකාශනයකි. එහෙත් එය දැනගැනීමට අප ජේම්සන්ගේ වචනය පිලිගන්නේ කුමටද? ගෝලීය ධනවාදයේ වර්තමාන තත්වය ''ස්වභාවික හා ඓතිහාසිකව වර්ධනය කරන ලද සංජානන ප්‍රවර්ගයන් '' ඉක්මවා යයි. එය එලෙස විය හැක්කේ කෙසේද? අපගේ දේශපාලනික හා බුද්ධිමය වැඩ කටයුතුවලදී මෙය මෙලෙස යයි අපි නො දකිමු. මෙම ලෝක පද්ධතියේ සාරය හා ක්‍රියාකාරකම් ග්‍රහනය කර ගැනීම නිශ්චිතව ම තනි පුද්ගලයෙකුගේ ධාරිතාවන්ගෙන් දුරස්ථ වන නමුත් එය සැමවිට ම පැවතී ඇත්තේ එලෙසිනි. සම්පූර්නයෙන් වර්ධනය කරන ලද ගෝලීය ඉදිරිදර්ශනයක් කෙටුම්පත් කිරීම කිසි දිනෙක කලාකරුවාගේ කර්තව්‍යය වී නොමැති අතර ඒ වෙනුවට කලාකරුවා හෝ කලාකාරිය කල යුතු වන්නේ තම යුගයේ යෝධ උභතෝකෝටිකයන් සංකේන්ද්‍රිත රූපාකාරයන්ගෙන් සොයා ගැනීම හා ඒ සමග පොර බැදීමත් එම උභතෝකෝටිකයන් ගවේෂනය කිරීම හා අවසානයේ පරිකල්පනරූප බවට සංයුක්තකරනය කිරීමත් ය.

කෙසේ වුවත් එම කාර්යභාර්යට ප්‍රතිවිරුද්ධව ජේම්සන් තම ''දේශපාලනික අවිඥානය'' පිලිබඳ න්‍යාය යෝජනා කරයි. අර්නස්ට් බ්ලොක්ට මෙන් ම අර්නස්ට් මැන්ඩල්ට ද බොහෝ සේ නය ගැතිව සිටින මෙම සංකල්පනාවට අනුව ''සංස්කෘතිකමය අතීතයේ'' හා අනුමාන ලෙස වර්තමානයේ ද අභිරහස් විසඳිය හැක්කේ ''ඒවා අවසන් නො කරන ලද යෝධ තනි නාට්‍යයක සජීවී කථාංගයන් ලෙසිනි.'' එනම් පන්ති අරගලයේ ඉතිහාසය එය දිගහැරුනු විවිධ අවධීන් හරහා ග්‍රහනය කරතොත් පමනක් ය. ''දේශපාලනික අවිඥාන මූලධර්මය එහි ක්‍රියාකාරිත්වය හා ආවශ්‍යකත්වය සොයා ගන්නේ එම අබාධිත කථාංගයේ සලකුනු අල්ලා ගැනීම තුලිනි''යයි ඔහු ලියයි.

එක් අතකින් බලන කල මෙහි සත්‍යයක් ද අඩංගු වේ. කොතරම් සරල ද යන්න නො තකා සැම කලා කෘතියක් ම පන්ති අරගලය - එනම් සමාජ යථාර්ථය - පිලිබඳව යමක් ප්‍රකාශ කරයි. ඊට අමතරව එයට කල හැක්කේ කුමක්ද ? ට්‍රොට්ස්කි වරෙක කී පරිදි ''කලාව කොතරම් විශිෂ්ට විය හැකි වුවත්, එයට, ත්‍රිමාන ලෝකය සහ පන්ති සමාජයයේ පටු ලෝකය මඟින් දෙන ලද දෙයට වැඩි යමක් හැසිරවීමට නො හැකි ය.'' නිදසුනක් ලෙස ඉතා ම අඥාන රූපවාහිනී වැඩ සටහන පවා එය නිර්මානය කල සමාජ ස්ථරයේ මනෝභාවයටත් එහි නීරස භාවය හා උදාසීනත්වය ආදියටත් යම් ආලෝචනාවක් සම්පාදනය කරයි.

ජේම්සන් යෝජනා කරන්නේ සාහිත්‍ය කෘතිවලට සැලකිය යුත්තේ සමාජයකට විසඳලිය නො හැක්කා වූ ද එය සැඟවීමට යත්න දරන්නා වූ ද ප්‍රතිසතිතාවන් හෙලිදරවු කරන සංකේතාත්මක ක්‍රියාවන් ලෙසින් බවයි. ප්‍රතිසතිතාව නිරාවරනය කර ගැනීම සඳහා එම කෘතිය විශේෂඥයන් විසින් ප්‍රවේසමෙන් කියවනු ලැබේ.

මෙම සාහිත්‍යමය නිර්මානකරනය සිදුවන්නේ අවිඥානකවය. මා විශ්වාස කරන ආකාරයට අපගේ යුගයේ වඩාත් ම දැවෙන සංස්කෘතික ගැටලුව වන කලාකරුවා විසින් *සවිඥානිකව ඓතිහාසික හා සමාජමය ඥානය* වර්ධනය කිරීමට එරෙහිව පමනක් ක්‍රියාකාරී විය හැකි මෙම දේශපාලනික අවිඥානය පිලිබඳ න්‍යායේ වඩාත් විනාශකාරී අංශය පවතින්නේ මෙහි ය.

"සමාජීය සමස්තය පිලිබඳ ස්වයං-සවිඥානකත්වය'' එනම් වර්තමාන ලෝක තත්වය පිලිබඳ යම් අවබෝධයක් කරා එලඹීම-සවිඥානික ක්‍රියාවලියක් හරහා සිදු නො වේ යයි ජේම්සන් තර්ක කරයි. ''මගේ ප්‍රවාදය වන්නේ හුදෙක් අප ඒ සඳහා (දේශපාලනික අවිඥානයට එලඹීම සඳහා-පරිවර්තක) උත්සාහ ගත යුතු බව පමනක් නොව සැම කල්හි ම කුමන ආකාරයකින් හෝ ක්‍රියාවලිය පිලිබඳ නො දැන අප එය කරන බවයි,'' යයි ඔහු ලියයි. අප සිටින්නේ කවර කොන්දේසි යටතේ ද යන්නත් ඒවායේ ම සැඟවීම සහ නිලධාරිවාදී අකත්‍යක භාවය විසින් වැඩි දියුනු කරනු ලබන්නා වූ ද්වේෂය සහිතව විසිවන ශතවර්ෂයේ පසු භාගයේ අප මුහුන දෙන දර්ශනපථයන් හා බලවේග කවරේද යන්නත් අවබෝධ කර ගැනීමට උත්සාහ කරන අවිඥානික සාමූහික ප්‍රෝත්සාහය විශද ලෙස වඩාත් හොඳින් සම්පින්ඩනය කොට දක්වන කෘති හෙවත් "කුමන්ත්‍රනකාරී පයිත" පිලිබඳව ඔහු විස්තර කරයි. ''හුදේශපාලනික අවිඥානය'' පිලිබඳව කතා කරමින් "සැම කාලයේ ම අප සමාජ පද්ධතිය පිලිබඳව සිතන්නේ අපගේ සාමූහික (අවිඥානික) සිහින ලෝකයේ ගැඹුරු මට්ටමේ දී පමනක් බව" අවධාරනය කිරීමටත් ඔහු ඉදිරියට යයි.

වචනයේ පරිසමාප්ත අර්ථයෙන් ම කලාව මඟින් සවිඥානික හා තාර්කික ආකාරයකින් යථාර්ථය

ඥානනය නො කෙරෙන නිසා අතිශය දරුනු ලෙසින් වේදනා හා ජීවිතය පිලිබඳ අතිශය දුර්වල හා දිලිඳු චිත්‍රයක් පමනක් සම්පාදනය කෙරෙන ඉතිහාසයේ මෙම අවධියේ දැත් විහිදා සාහසික ලෙස පසුගාමී සංස්කෘතික මට්ටමට අනුගත වීමට වඩා වැඩි දෙයක් නො වන මෙම වර්ගයේ ආයාචනයක් කිරීම තරම් අසංවේදී යමක් මට සිතා ගැනීමට පවා අසීරු ය. වර්තමාන සංස්කෘතිය දෙස බැලුම් හෙලන මාක්ස්වාදීහු අරගලයක් යොජනා කරති. කොයියම් අයුරකින් හෝ අපගේ අවිඥානය යථාර්ථය සටහන් කර ගනිමින් සිටින නිසා අරගලය ඉබේ ම සම්පූර්නයෙන් කෙටුම්පත් කෙරෙනු ඇතැයි ජේම්සන් තර්ක කරයි.

අපගේ දෘෂ්ටිය වැටී ඇත්තේ එයට ඍජු ප්‍රතිවිරුද්ධ දිශාවටය. අවිඥනය කලාව තුල පොහොසත් හා අර්ථවත් ආකාරයකින් ක්‍රියාත්මක වන්නේ කලාකරුවා හෝ කලාකාරිය තමන් කවුදැයි දනිමින් සවිඥානික හා අරමුනුගත අභිප්‍රායකින් ක්‍රියාකාරී වන පමනට ය. අන්තර් ඥානය සහ අතාර්කිකත්වය කලාත්මක නිර්මානකරනයට සහාය දක්වන්නේ මෙම කොන්දේසි යටතේ පමනකි. ජීවිතය පිලිබඳ අත්දැකීම් රහිත, එය ගැන කීමට කිසිත් නොමැති මධ්‍යම පාන්තිකයන්ගේ ස්වයං-නියුක්ත හා ස්වරූපරාගී ජීවන මනෝලෝකයන් සහිත අවිඥානික මනෝලෝක තොග පිටින් අපට වර්තමානයේ දැක ගත හැක.

වැදගත් කරුනු පිලිබඳව නො දැන, තමන්ගේ කලාවේ රූපාකාරය හා ලෝකය පිලිබඳ වෙහෙසකර අධ්‍යයනයකින් තොරව කිසිවෙකුට අර්ථභාරී කලාත්මක කෘති තැනිය නො හැකි බව අපගේ වැටහීමයි. "(1) බුද්ධිමය සුපරීක්ෂාකාරීත්වය හා
(2) හදවතේ ද එහි සජීවී දේවල්වල ද ගාම්භීරත්වය කලාකරුවා තම ලෝකට කැඳවිය යුතු ය" යයි හෙගල් පවසයි. එම නිසා හෝමර්ගේ කාව්‍යයන් වැනි කාව්‍ය ''කවියා නින්දේ සිටින විට සිතට හැඟුනු දේ ලෙස ගැනීම විකාරරූපීය. සුපරික්ෂාකාරීත්වය, විචක්ෂනභාවය හා විවේචනය නොමැතිව කලාකරුවාට තමන් ආකෘතිගත කරගැනීමට සූදානම්වන කිසිදු විෂය පදාර්ථයක කෙල පැමිනිය නො හැකි වන අතර අව්‍යාජ කලාකරුවා තමන් කරන්නේ කුමක් දැයි නො දැන සිටී ය යන්න විශ්වාස කිරීම අඥාන ය.''

අවසාන වශයෙන් පවසා ඇති දෑ ප්‍රමානවත් ය. අව්‍යාජ කලාකරුවා හෝ කලාකාරිය තමන් කරමින් සිටින්නේ කුමක් දැයි දනී. අපගේ වැටහීම වන්නේ චිත්‍රපට කර්මාන්තයේ ප්‍රගතිශීලී වර්ධනය කලාත්මක මෙන් ම සමාජීය දැනුවත්භාවය, අධ්‍යයනය හා අරගලය ඔස්සේ වැටී ඇති ය යන්නයි. චිත්‍රපට කලාකරුවන්ගේ නව පරපුරක් එම මාවත තෝරාගනු ඇතැයි අපට දැඩි විශ්වාසයක් පවතී.

සමාප්තයි.

© www.wsws.org