භංගුර පරමත්වයේ අධ්‍යාත්මය ලුහුබඳින්නා: තර්කොව්ස්කි

බූපති නලින් වික්‍රමගේ

සෞන්දර්ය නිෂ්පාදනයේ මූලිකම අරගල කලාපයක් ලෙස අපට මනෝමය අත්විඳීම් වස්තුකරණයක් ලෙස ප්‍රතිනිර්මාණය දැකිය හැක. පංචේන්ද්‍රියන්ගේ ග්‍රහණයට ඔබ්බෙහි වූ ලෝකයක් පරිකල්පනය කිරීම නූතන මිනිස් ශිෂ්ටාචාරයේ ප්‍රාරම්භයයි. පළමුව ස්වාභාවික ලෝකයට අයත් නොවන පරිකල්පනයන් ලෙස වර්ධනය වූ මිනිස් සංස්කෘතිය එහි පරිණාමය පුරාවට මිනිස් ගොඩනැංවීම් ලෙස අභිමුඛ වන වස්තූන්හි අනුභූතික (empirical) ගුණය අභිබවා උත්කර්ෂිත (sublime) මනෝලිංගික වස්තුකරණයකට ලක් කෙරේ. තර්කන විද්‍යාවන් සමාප්තියට පත්වන සීමාවකදී මෙම ප්‍රාග්-අනුභූතික (a priori) හෙවත් නුභූතිකව අත්විඳිය නොහැකි වේදනාවන් ප්‍රතිනිර්මාණය හා කලාවටම ආවේනික මනෝලිංගික වස්තුකරණ තර්කනයම යනු මෙතුවක් සෞන්දර්ය වර්ධනය වූ ඉතිහාසයේ සාරාත්මක හිනිපෙත්තයි.

ආත්මීය නිදහසේ නිෂ්ඨාවක් හා සමාජීය නිදහසේ පරිසමාප්ත යුතෝපියාවකුත් (utopia) අතර මානව ශිෂ්ටාචාර අරගලය තුළ අපරිමිතය පිළිබඳ සාරාර්ථයක් (substance) මිනිස් විඥානය තුළ ශේෂ කරයි. මෙම සාරාර්ථය භාෂාවක් ලෙස බෙදා හදා ගැනීමේ කූටප්‍රාප්ති දෛනික ජීවිත ඥාන අවකාශය යනු කාන්ටියානු සෞන්දර්ය නිෂ්පාදනයයි.

සිනමාව ඊනියා නූතන කලාත්මක සම්භාව්‍ය රාමු අභියෝගයට ලක් කරමින් සිදුවූ වර්ධනය තුළ නියෝජනාත්මක (representative) ප්‍රකාශන ආකෘතියකින් ද ආචරණ ආකෘතියකින් ද පැවැත්මක් ගොඩනගාගෙන ඇත. ධනේශ්වර සංස්කෘතික නිෂ්පාදනයේ කූටප්‍රාප්තියක් ලෙස සිනමාව ඉහත කී කලාත්මක

සත්තාව හෙවත් මිනිස් සාරය ප්‍රකාශනය ඉතා සංකීර්ණ මානයකට රැගෙන ගොස් හමාර ය. සිනමාවට සමාන්තරව ධනේශ්වර වර්ධනය සලකතොත් එමගින් මිනිස් විඥානයේ සිදුවී ඇති පොළාපැනීම (interpellation) ඉතා තීරණාත්මක වන අතර ධනේශ්වර නිෂ්පාදනීය අත්පත් කරගැනීම්හි නූතන මිනිස් සාරයන්ගේ දෘෂ්ටාන්ත (allegorical) අතීතානුරාගයන් දරාගන්නට සිනමාව උත්සාහ දරා ඇත. රුසියානු ජාතික ආන්ද්‍රේ තර්කොව්ස්කි (Andrei Tarkovsky) යනු මෙකී දරාගැනීමේ සිනමාවේ සුසමාදර්ශී ඛණ්ඩයක් සිදුකළ සෞන්දර්ය ප්‍රකාශකයායි.

තර්කොව්ස්කියානු සිනමා සුසමාදර්ශය කුමක් ද? සෞන්දර්යමය දේශපාලනයේ තර්කොව්ස්කි නිෂ්පාදනය කළ රූපමය තර්කන හා පැවැත්ම නිරූපණය කරන ශිෂ්ටාචාරමය පැල්ම කුමක් ද? තර්කොව්ස්කියානු හඬ පටය රැගෙන එන ක්ෂණභංග කාංසාවේ නියෝජනය කුමක් ද? තර්කොව්ස්කියානු සිනමාත්මක දෘෂ්ඨිවාදී අඩංගුව ආවරණය කරන පසමිතුරුතා කවරේ ද?

භෞතිකවාදී දේව ධර්මයක් !(?)

තර්කොව්ස්කිගේ ප්‍රකට චිත්‍රපට හතෙන් එපිට ඔහුගේ පළමු සිනමා නිර්මාණය වන *There Will Be No Leave Today* (1959) චිත්‍රපටයම අපට රුසියානු දේශපාලන ලිහිල් කරන අවධියේ සෞන්දර්යමය සත්තාව විමසීම ඇරඹිය හැකි වාර්තා චිත්‍රපටයකි. 1953 ස්ටාලින්ගේ මරණයේ සිට ප්‍රකට 1989 බර්ලින් තාප්පය බිඳ වැටීම දක්වා සෝවියට් සමූහාණ්ඩුවේ දියවීමේ අදියරේ සිනමා ආඛ්‍යානය හා සත්තාව තර්කොව්ස්කිගේ සිනමාවේ කාල සීමාව ද 1959න් ඇරඹී 1986න් කෙළවර වූ තර්කොව්ස්කියානු සිනමා මොඩලයේ සෞන්දර්ය රෙජීමය හෙවත් බලතන්ත්‍රය රුසියානු දේශපාලනයේ වාස්තවික පරිණාමයන් ආත්මීය වස්තු කරණයක් හරහා ප්‍රකාශමාන වීමකි. රුසියානු VGIK සිනමා පාසලේ සාංවත්සරික ව්‍යාපෘතියක ප්‍රචාරකවාදී චිත්‍රපටයක් ලෙස තර්කොව්ස්කි හා ඇලෙක්සැන්ඩර් ගෝර්ඩන් එක්ව නිර්මාණය කළ මෙම චිත්‍රපටය එවකට ප්‍රකට

සමාජවාදී යථාර්ථවාදයෙන් (socialist realism) වෙන් වූ ප්‍රධානතම ශානරීය ලක්ෂණය වූයේම ජාතික වීරත්වය හරහා උත්කර්ෂයට නැංවූ රාජ්‍ය පද්ධතියක් වෙනුවට කේවල ආත්මයේ සුවිශේෂ හා වාස්තවික රාජ්‍ය පද්ධතිය අතර පරතරය ඉස්මතු කිරීමයි. උදාහරණයකට චිත්‍රපටයේ මිසයිල ඉවත් කිරීමට යන පැරණි හමුදා නිලධාරීන් හා ධූරාවලීගත නිලධාරීන් අතර තීන්දු තීරණ පරතරය තර්කොව්ස්කි විවරකරයි. ස්ටාලින්ගේ මරණය සමග නිකිතා කෲෂෙව්ගේ පාලනාධිකාරියෙන් නීති පද්ධතියේ කොන්දේසි ලිහිල්කරණයත් සමග සංගත, පරිමිත සමාජවාදී යථාර්ථය වෙනුවට බිඳුණු, අසංගත ආත්මීයත්වය කලාව තුළ පැන නැගීමට අවකාශය සැලසිණ. තර්කොව්ස්කි හා ඇලෙක්සැන්ඩර් ගෝර්ඩන් චිත්‍රපටය පුරාවට එතුවක් සෝවියට් සිනමාවේ වූ සමාජ සත්තාව උත්කර්ෂිත දෘෂ්ටිවාදය වෙනුවට කාන්ටියානු දෛනික ජීවන ඥානවිභාගය සිනමාගත කරමින් සිටියෝ ය. සීතල යුද්ධයේ ආරම්භය සමග වර්ධනය වී පැතිරී ගිය රහස් ඔත්තු වසංගතයත් න්‍යෂ්ටික අත්හදා බැලීම් වර්ධනත් දේශපාලනික පාර්ශවීයකරණයේ අධික දැවීයකරණයත් සමග ඊනියා මහජනයාගේ රාජ්‍ය තන්ත්‍රයට ඇති පරතරය අධ්‍යක්ෂකවරුන් තම චිත්‍රපටියෙදී ඉතා සියුම්ව මතු කරවා ඇත. මිසයිලයක් හා ළදරුවකුගේ විහිළු කිරීම, නාගරික දුරස්ථිකරණ කාංසාව, දෛනික පවුල් ජීවිතයේ පවා මිලටරිකරණය ආදී එවකට සෝවියට් දේශය තුළ රූගත නොවූ සිනමාත්මක පැල්මවල් මෙහි නිරීක්ෂණය කළ හැක. ලිහිල්කරණ ප්‍රකාශන ශානරයේ පසුකාලීන නිර්මාණයක් ලෙස තර්කොව්ස්කිගේ ප්‍රථම වෘතාන්ත චිත්‍රපටය වූ *Ivan's Childhood* (1962) සැලකුව ද ඒ තුළ ද පශ්චාත් යුදකාලීන වීරත්වයේ අසමත් බව හා යුද්ධයේ ප්‍රොබ්ලමැතික බව දැකිය හැක.

තර්කොව්ස්කියානු අනුභූති-උත්තර (transcendental) සෞන්දර්ය රෙජීමයෙහි සිනමාත්මක ගොඩනැංවීම් සෝවියට් සමූහාණ්ඩුව දියවී යාමට දක්වන සමාන්තර නියෝජනය කුතුහලය දනවන සුළු ය. පළමු චිත්‍රපට තුනෙන් පසු ඔහු ඉතා ඉක්මනින් ඍජු දේශපාලන ප්‍රචාරාත්මක තේමාවලින් දුරස් වූ අතර මුල් චිත්‍රපට කිහිපයේදී පවා නිශ්චිත බලාධිකාරියකින් බහිෂ්කරණය වූ පැවැත්මක්

ඇති මිනිසුන් (විශේෂයෙන් පුරුෂයන්) නව ආත්මීය සාරයක්, අභිම් පදනමක් සොයායන ආත්මීයත්වය හා බැඳුණු සිනමාත්මක පැවැත්ම ප්‍රකට කරයි. එක් අතකින් තර්කොව්ස්කිගේ සිනමාවේ ආරම්භය සිදුවන්නේ කොමියුනිස්ට් ප්‍රකාශනයෙහි මාක්ස් සහ එංගල්ස් සලකුණු කළ සියලු ඝනීභූත දේ දියවූ සංක්‍රාන්තික යුගයක ඇරඹී පශ්චාත් කාර්මික නැගෙනහිර යුරෝපීය රුසියාව තීරණාත්මක දේශපාලන ආර්ථික වෙනසකම් අත්පත් කගනිමින් සිටි අවධියක ය. ලාභ ශ්‍රමය සොයා විසිවන සියවස මුලදී ගොඩනංවන ලද කර්මාන්තශාලා ක්‍රමයෙන් ලතින් ඇමරිකාව, අප්‍රිකාව හෝ ආසියාතික රටවලට විතැන් කිරීම ඇරඹිණ. ලැකානියානු මනෝවිශ්ලේෂණය, සමකාලීන දෘෂ්ටිවාදී න්‍යායගත කිරීම් හරහා සමාජවාදය නම් මහා අනෙකාගේ (Big Other) විශ්වාස පද්ධතිය බිඳවැටීමත් සෝවියට් සමූහාණ්ඩුවේ කෘෂෙවියානු ආර්ථික ලිහිල්කරණයත් රුසියාවට අමතරව, සමස්ත ලෝකවාසීන්ටත් ඉදිරිපත් කළ ආත්මගත ආචරණය සංකීර්ණ ය. නැගෙනහිර සමාජවාදී කලාත්මක ශේෂයක් ලෙස හමුවන අනුභූති-උත්තර සිනමා සෞන්දර්ය ක්‍රමිකව අධිපති සම්භාව්‍ය සිනමා ශානරයක් ලෙස අද වන තුරු ඉතුරු වීම කියවිය හැක්කේ මෙකී මහා අනෙකා මනෝලිංගික වස්තුකරණයේ දෘෂ්ටිවාදී අසමත් බවක් ලෙසින් බව අපගේ යෝජනාවයි.

ප්‍රංශ ජාතික දාර්ශනික ජීල් ඩෙලූස් (Gilles Deleuze) විසින් දෙවන ලෝක යුද්ධයට පසු සිනමාවේ මූලික සෞන්දර්යාත්මක අධිපති බණ්ඩනයක් ලෙස ඔහුගේ සිනමා 1 හා 2 කෘති හරහා මතු කළ කාල රූපය (time image) සංකල්පගත කිරීමේදී තර්කොව්ස්කිට ඉතා අවම බරක් දී තිබීම එක් අතකින් පුදුමසහගත ය. ඩෙලූසියානු න්‍යායගත කිරීම් තුළ කාලය බහුමාන ඔස්සේ සාකච්ඡා කෙරේ. එහිදී රූපය ක්‍රියාව හා ප්‍රතික්‍රියා අතර ආකෘතිමය තල වෙනසක් තුළ රූප ගතවීම ප්‍රමුඛව සැලකෙන ආකෘතියයි. මුල්කාලීන රුසියානු චලන රූප (moment image) පදනම් වූ සිනමාකරුවන් වන වර්ටොව්, අයිසන්ස්ටයින්, පුදොව්කින් හෝ දොව්ශෙන්කො වැනි සිනමාකරුවන්ගේ නිර්මාණ තුළ ද කාල රූපය පූර්ව මානයකින් සලකුණු කරන ඩෙලූස් තර්කොව්ස්කිව උපුටමින් *Cinema 2*හි දක්වන්නේ සිනමාවේ තීරක අක්ෂය වන්නේ රූපයක් තුළම

කාලයේ පීඩනය ප්‍රේක්ෂකයාට දැනවීම බවයි. *Mirror* (1975) හා *Nostalgia* (1983) ආදී චිත්‍රපටවල පෘථිවියේ බරැති අපරමිත ධාරිතාව තර්කොව්ස්කි ගෙන එන්නේ කාල රූපයක් ලෙස පෘථිවියට ලම්භකව සිදුකරන දීර්ඝ සමාන්තර තිරස් කැමරා චලනයන්ගෙනි. එහිදී නිරන්තර පෘථිවිය මිනිස් පැවැත්මට වඩා වූ 'දෙයක්' (Thing) ස්වරූපයෙන් තිරගත වේ. සාම්ප්‍රදායික රූප ඡේදනය හා සමෝධානය (montage) මගහරින තර්කොව්ස්කි රූපය තුළම පවත්නා සිනමාත්මකය අවධාරණය කරයි. තර්කොව්ස්කිගේම වචනයෙන් නම් එය "කාලය තුළ කාලයයි" (time within time). සමෝධානයේ කාල සංජානන ඍජු නියෝජනය අභිබවා යන බව සලකුණු කරන ඩෙලූස් තර්කොව්ස්කියානු රූපයේ පවත්නා සිනමාත්මක සංඥාමය පැවැත්ම නැවත භාෂාමය පැවැත්මකට යාමේ අවදානම මෙනෙහි කරවයි. භාෂාත්මක පැවැත්මෙන් ඔබ්බෙහි වූ සිනමාත්මක ආචරණයක් (affect) තර්කොව්ස්කිගෙන් විමසීම අප කියවිය යුත්තේ කෙසේ ද?

තර්කොව්ස්කිගේ පසුකාලීන සිනමා කෘතිවල දක්නට ලැබෙන වාස්තවික උපාංග හතරක් සම්මත සිනමා සෞන්දර්යවේදයේ හඳුනාගනී. ඒ පොළොව, සුළඟ, ගින්න හා ජලය විවිධ සන්දර්භ යටතේ රූප ගැන්වීමයි. තව ද බල්ලා, අශ්වයා වැනි මිනිස් සංස්කෘතියේ අර්ධ අධිකාරියට ලක්වූ සතුන් ස්වභාවධර්මයට නැතහොත් යථට (Real) දක්වන ප්‍රතිචාරයක් ද පුනරාවර්තනය වේ. මීටත් අමතරව විශේෂයෙන්ම ස්වභාවධර්මය විසින් යළි අත්පත් කරගන්නා අතහැර දමන ලද සුවිසල් ගොඩනැගිලි පසුකාලීන තර්කොව්ස්කිගේ, විශේෂයෙන් *Mirror*, *Stalker* (1979), *Nostalgia* චිත්‍රපටවල ප්‍රමුඛ සිනමාත්මක අඩංගුවකි. ඩෙලූස් සලකුණු කරන භාෂාවෙන් ඔබ්බෙහි වූ සිනමාත්මකය මනෝලිංගික 'දෙයක්' ලෙස මනෝවිශ්ලේෂණාත්මක අර්ථයකින් කියවිය හැක. තර්කොව්ස්කිගේ සිනමාවේ අත්විඳින්නට ලැබෙන කාලය හා අවකාශය ද අපට කියවීමකට ලක් කළ හැක්කේ ප්‍රාග්-අනුභූතික අත්දැකීම් වස්තුකරණ ක්‍රියාවලියක් ලෙසිනි. නැතහොත් කාලය හා අවකාශය ද මනෝලිංගික කුඩා අනෙකා (objet petit a) හෝ අර්චන වස්තුකරණයක් බවට පත්වීමකි.

අනුභූති-උත්තර ලෞකිකවාදයක්

තර්කොව්ස්කියානු සිනමා සෞන්දර්යකරණ සුවිශේෂයේ උත්කර්ෂිත චිත්‍රපට දෙක ලෙස *Mirror* හා *Stalker* සලකුණු කළ හැක. හඬ හා රූපය එකවර අනුභූතිකවාදී සිනමාවෙන් ඔබ්බට කැඳවාගෙන යන්නට සමත් සිනමා ආඛ්‍යානය ඔහු හොඳ හැටි අභ්‍යාස කරන්නේ මෙම කෘති ද්විත්වයේ ය. *Andrei Rublev* (1966), *Solaris*, *Mirror*, *Stalker* හා *Nostalgia* යන චිත්‍රපට සියල්ලෙම විටෙක ආරම්භක දර්ශනයේම ද තවත් විටෙක අන්තැනක ප්‍රේක්ෂකයා අදාළ සිනමා ප්‍රස්තුතයට ඇතුළත් වන්නේම මීදුම්ගත බාධාවක් හරහා ය. ඔහු විටෙක මිනිස්හරණය වූ ද්‍රව්‍යමය ලෝකය අපට අභිමුඛ වන අතරේම මෙම ද්‍රව්‍යමය ලෝකය සංජානනයට ඇතුළුවන විඥානයේ පරිමිත මායාමතික පිරිමැසිය නොහැකි බාධාව ද අභිමුඛ කරවයි. මෙය තර්කොව්ස්කියානු භෞතිකවාදී සිහින ආකෘතියකි. ඒකමාන (homologous) දැනුමක් ඇති මේ කතා නායකයින් සිහිනයට ඇතුළු වන්නේ භෞතික යථාර්ථ සබඳතාව අභිබවන විටදී නොව සිය බුද්ධිමය දැනුම අතහැර භෞතික යථාර්ථයට ඇතුළුවන නිමේෂයේදී ය. මෙම චරිත සිහිනයට ඇතුළුවන විටම පූර්ණ අවධානයකින් යථාර්ථයට පැවති සම්බන්ධය ක්ෂණිකව සිහින ආකෘතියකට පරිවර්තනය වේ. තර්කොව්ස්කිගේ මේ භෞතිකවාදී ආධ්‍යාත්මය අපට මාක්ස් දේශපාලන ආර්ථිකයට දක්වන විවේචනය හා සමාන්තරව කියවීමට ස්ලැවොයි ජිජැක් (Slavoj Zizek) යෝජනා කරයි. එක් අතකින් ධනේශ්වරය මාක්ස් කොමියුනිස්ට් ප්‍රකාශනයේ සඳහන් කළ ඊනියා අව්‍යාජ පූර්ව ධනේශ්වර හරපද්ධතීන් හා වටිනාකම්හි පූජනීයත්වයක් සමා විරහිත ලෙස රැඩිකල් ලෞකිකකරණයකට ලක්කොට ඇත. පදිකවේදිකාවක එකම නූලක මැඩෝනා, ශිහාන් මිහිරංග, බුදුන්, මයිකල් ජැක්සන්, ජේසු හෝ සීවලී හිමි එල්ලා තිබෙන්නේ සංස්කෘතික වෙළඳපළ ප්‍රේක්ෂාව ප්‍රජාතන්ත්‍රීකරණයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙසිනි.

ප්‍රාග්ධනයේ ස්වයං චලිත සංසරණය විසින් මහා පරිමාණ සමපේක්ෂණය මගින් අපහරණයට ලක්කොට ප්‍රතිඵල දී ඉතිරි කොට ඇත්තේ භෞතික යථාර්ථයක් ය. අදෘශ්‍යමාන ප්‍රාග්ධනය දෘශ්‍යමාන යථාර්ථය සංවිධානය කරවා ඇත. දෘෂ්ටිවාදී වියුක්තනයක් (abstraction) ලෙස අපට හමුවන මෙම ගැටළුව සමාජ යථාර්ථය සංජානනයේ සීමාවක් පමණක් නොව භෞතික සමාජ ක්‍රියාවලියම අධිනිශ්වය කරන ව්‍යුහයක් ද වේ. ප්‍රාග්ධනයේ මෙම අපේක්ෂිත රංගනයන් විටෙක සමස්ත රටවල්වල පැවැත්ම පවා තීන්දු කරවන බව ජිජැක් සළකුණු කරයි. මෙකී භෞතිකමය ප්‍රේක්ෂාව තර්කොව්ස්කියානු දයලෙක්තික අධ්‍යාත්මිකවාදයේ මූල පදනම අපට ඉඟි කරයි. පූර්ව තර්කොව්ස්කියානු සිනමා ආධ්‍යාත්මයෙහි ලෞකික රූපිකය අහස වනවිට තර්කොව්ස්කිගේ කැමරාව පොළොව දෙසට මානනය වන ආධ්‍යාත්මික භෞතිකවාදය අපට අනුභූති-උත්තර ලෞකිකවාදයක් ලෙස නම් කළ හැක.

Stalker හි කලාපය (zone) යනු භෞතික පැවැත්මක් නිරූපණය කරන පූර්ව පරිකල්පනීය අවකාශයක් නොවන කලාපයකි. සිතුම් පැතුම් ඉටුවන කාමරය සොයායන පුරාවට ඔවුන්ට හමුවන්නේ න්‍යෂ්ටිකකරණයේ ප්‍රතිවිපාක ලද මිනිස්හරණය වූ කාර්මික නගරය හා පෙර ද සලකුණු කළ පරිදි ගොඩනැගිලි අත්පත් කරගනිමින් සිටින ස්වභාවධර්මයේ අර්ධ රාජධානියයි. තහනම් කලාපයට ඇතුළු වූ පසු පිරිස අත්විඳින නීරස දෛනික ජීවන යථාර්ථයම හැබැවට තහනමට ලක්නොවන්නකි. කලාපය යනු රහස් ලුහුබඳින්නාගේ මනෝමය ආධ්‍යාත්ම ගමනකි. නමුත් හේගල් පැවසුවාක් මෙන් තිරයේ ප්‍රේක්ෂාව පිටුපසින් ඇති උත්තරත්වයක් හමු නොවන අතර ඊනියා පරම අවකාශයට ළඟා වූ විගස හමුවන්නේ හිස්කමයි. නැවතත් තර්කොව්ස්කි මෙම සෞන්දර්යාත්මක සාරය අපට පශ්චාත් කාර්මික තණබිම් හරහා යෙදුණු ගමන්පථයේ හමුවන අතහැර දමන ලද කර්මාන්තශාලා, කොන්ක්‍රීට්, උමං දුම්රිය මාර්ග හරහා ස්වභාවධර්මයත් කාර්මික ශිෂ්ටාචාරකරණයත් අතිපිහිත කරවයි. මෙම අනුභූති-උත්තර ආධ්‍යාත්මික කලාප කිසිවිටෙක පූර්ණත්වයක් අත්පත්කර නොගනී. ජලය සිමෙන්ති මතින් ගලා යයි. යකඩ හා සිමෙන්ති තෘණකරණයෙන් වට වේ.

තර්කොව්ස්කිගේ මෙම සිනමාත්මක භෞතිකවාදයත් ඔහුගේ දෘෂ්ටිවාදී ආධ්‍යාත්මික ව්‍යාපෘතියත් අතර පවතින්නේ සාම්‍යයක් ද? නැතිනම් පසමිතුරුතාවක් ද?

පරිමිත ආධ්‍යාත්මයේ භෞතික පැල්මක්

Stalker චිත්‍රපටයේ 'දෙය' කලාපයේ හමුවන විට *Solaris* චිත්‍රපටයේ 'දෙය' නැවතත් භෞතික වස්තුකරණයකින් හමුවේ. තර්කොව්ස්කියානු පුරුෂ කේන්ද්‍රීය කතානායක සිනමා ගමනේ ස්ත්‍රී හිස්තැන (void) නිරූපණය වන චිත්‍රපට දෙකක් ලෙස *Solaris* හා *Nostalgia* හමුවේ. වෙන්වීමෙන් පසු සියදිවි හානිකරගත් තම බිරිඳව නැවත හමුවන පුරුෂ ෆැන්ටසිය යළිත් නරඹන්නියට සිහිනමය අවකාශයකින් තොරව භෞතික වේශයකින් අභිමුඛ කරවයි. තර්කොව්ස්කියානු යුවළවල් වෙන්වූ හෝ සියදිවි හානි කරගත්, ආදරය අහිමි, නීරස, මළගිය මුහුණුවරකින් නිරන්තරයෙන් ඉදිරිපත් වෙයි. ආදරය තර්කොව්ස්කිට අවරෝධිත (repressed) සනාතන වේදනාවකි. එසේම ශෘංගාරය තර්කොව්ස්කිකරණය වන්නේ පුරුෂ කේන්ද්‍රීය ප්‍රාථමික ඊඩිපස් දෙබෙදුමක මාතෘමය රූපිකයක් ලෙස ය. විශේෂයෙන් *Nostalgia* චිත්‍රපටයේ ලිංගිකකරණය වූ ඉතාලියානු කාන්තාව හා කතානායකගේ මතකයේ පවතින අතීතකාමී මාතෘ රූපික බිරිඳ අතර දෝලනය බිහිකරන්නේ සිනමාත්මක කාංසාවකි (anxiety). ගැහැනිය රූගත කිරීම පවා තර්කොව්ස්කිකරණය වන්නේ ඇගේ පිටුපසින් හෝ කල්පනා බරිත ශෝකාන්ත දුරස්ථීකරණයකිනි. එය ස්ත්‍රිය ආශාවේ වස්තුකරණයේ මාතෘමය මධ්‍යයකි (kernel). එසේම *Solaris* හි අධ්‍යාත්මික අවකාශයකින් ද *Nostalgia* හි දේශ සීමා රූපිකයකින් ද හමුවන්නේ ස්ත්‍රී අභ්‍යන්තරය මගඇරීමේ වරදකාරිත්වයකින් පෙලෙන දෛවවාදයේ ගොදුරකි. චිත්‍රපටයේ අභ්‍යවකාශ සංක්‍රාන්තියකදී කතානායකයාට සිය බිරිඳගේ සාරය අත්පත් කරගත නොහැකි අචින්ත්‍ය අපරමිතයක් අභිමුඛ වේ. ඇගේ ෆැන්ටැස්මැටික දෙවන මරණය යනු ඔහුගේ අවිඥානික අවරෝධනය මුදා හැරීමක්ද? තර්කොව්ස්කියානු විශ්වයේ

ස්ත්‍රිය ආශාබරිත වන මොහොතේම ඇයට ඇයගේ වටිනාම සාරාත්මක පැවැත්ම අවතක්සේරු වී දුරස්ථ වේ. ඊට තර්කොව්ස්කියානු ආකෘතිය වන්නේ *Nostalgia* හි හිස්ටරික ඉයුජින්ගේ බලහත්කාර ශෘංගාර පිළිකුල් කොට බවුන්වඩනා මාතෘමය ස්ත්‍රීත්වයක ස්ථාවර පැවැත්මයි. අහසට පොළොව ආදේශය සේ තර්කොව්ස්කි අතිරික්තය වෙනුවට පරමත්වය සොයයි. චිත්‍රපටයේ ප්‍රකට ජල තටාකයේ ඉටිපන්දම් දල්වා ප්‍රාර්ථනා කරනවා සේම ඔහුට සංහිඳියාවක් හමුවන්නේ මරණයත් සමග ය. එනයින් තර්කොව්ස්කි නිරන්තර ඉලක්කගත කරනා පරමත්වය යනු පළුදුවූවකි. එකක් හිමි වනවිට අහිමිවීම අනිවාර්ය පැවැත්මකි.

Solaris හිදී ද කතානායකයාගේ බහිෂ්කරණය කරන ලද ගමනාන්තය යනු ග්‍රහලෝකය හමු වීමේ පරමත්වය වන්නේම සිය ආත්මයම අවරෝධිත වස්තුකරණයකි. ජිජැක් විසින් සෝලාරිස් ග්‍රහයා දෙය ලෙස නම් කරන්නේ පුරුෂ විෂයේ අභ්‍යන්තරයේ ප්‍රතික්ෂේපිත යමක් භෞතිකකරණයකින් යළි හමුවීමයි. එවිට හැබෑ අර්බුදය වන්නේම සිය අවිඥානික ආශාව මෙලෙස අභිමුඛවීම ම ය. ඒ අර්ථයෙන් දෙය යනු ‘සිතන දෙයකි’; සංගත ආත්මයේ පාලනයෙන් එපිට අභ්‍යන්තරික සිතීමයි. *Solaris* නවකතාවට වෙනස්ව සිනමා කෘතියේ අවසානයේ සොලාරිස් ග්‍රහයාගේ සමුද්‍රයත් කතානායකයාගේ ෆැන්ටැස්මැටික රුසියානු ගෙදර බලා යළි පැමිණීමත් අතිපිහිත කරවීම නැවත සොලාරිස් මායාවක්ම බහුගුණ වීමේ විරුද්ධාභාශයකට (paradox) රැගෙන යයි. එය ද තවත් ෆැන්ටසිය භෞතිකකරණයේ තර්කොව්ස්කියානු දර්ශනයකි.

තර්කොව්ස්කිගේ ශිෂ්‍ය චිත්‍රපටය *The Stream Roller* (1960) හි පරම්පරා දෙකක පැවසිය නොහැකි සාම්‍යයක් ලෙස දරුවා හා රියදුරාගේ එකමුතුව ගොඩනැගෙනයි. එහි අභ්‍යන්තරීකරණය වූ පොහොසත් ආධ්‍යාත්මය හා තර්කොව්ස්කියානු සිනමාත්මක හඬ පටය අතර ඇත්තේ අවියෝජනීය සම්බන්ධයකි. *Stalker* හි කලාපයේ නිරන්තර වතුර බිංදු හඬවල් හා *Mirror* හි කතානුබද්ධ (dietic) අඛ්‍යානය හා ප්‍රේක්ෂකයා අතර පවතින අනුභූති-උත්තර හඬ රූප කතානායකයාගේ පැවැසිය නොහැකි ලෝක දෙකක සාම්‍ය

නියෝජනය කරන සිහිනමය තලයකි. *Solaris* චිත්‍රපටයේ අභ්‍යවකාශයේ ආගන්තුක හඬපටය අන්තර් විෂයීයත්වයක් නියෝජනය කරයි. මිනිස් විෂයේ හිස්කම පිරෙන ප්‍රාථමික හැගවුම්කාරකයේ භූමිකාව දරනා අතුරු හඬපට තර්කොව්ස්කිගේ හඬ වස්තුකරණ මනෝලිංගික ක්‍රියාවලියේ ප්‍රමුඛතම නිරූපණයකි.

මෙම මිනිස් විෂයේ පැල්ම හෝ දෙබිඩි බව සෞන්දර්යාත්මක පරිසමාප්තියකට පත්වීමත් අපට *Sacrifice* (1986) චිත්‍රපටයේ අවසානයේ දැකිය හැක. තම වටිනාම පැවැත්ම වූ නිවසට ගිනි තබා ගැනීමෙන් තමාට වඩා වූ තමා තුළ වන දෙය නොහොත් ලැකානියානු ඇගැල්මාව කතානායකයා උල්ලංඝනය කරයි. මේ ක්‍රියාව යනුම ප්‍රමෝදයේ (jouissance) සිනමාත්මක පෙනීසිටීමයි. ව්‍යාධිවේදීමය, අර්ථ විරහිත *Sacrifice* හි මේ දර්ශනය හරහා නිරූපණය වන්නේ හෛඩෙගරියානු ප්‍රවාදයක් වන 'පරම කැපකිරීමේ තේරුම වන්නේ තේරුම කැපකිරීම' යන අර්ථවිරහිත භාවයේ තර්කනය බව ජිජැක් මෙනෙහි කරවයි. මේ අර්ථයෙන් තර්කොව්ස්කියානු කැපකිරීම වන්නෙම දෙයට වඩා ළඟා වීමේ ක්‍රියාවලිය නොව දෙය හා ආත්ම අතර පවත්වාගතයුතු පරතරය සහතික කිරීමයි. තර්කොව්ස්කියානු හඬපටය මගින් ද නිරූපණය කරන සිනමාත්මක භෞතිකවාදය වන්නෙම මෙසේ එකවර ස්වාභාවිකවාදය හා ආධ්‍යාත්මික අනුභූති-උත්තර සාරයක් ඇමතීමයි. සත්භාවවේදී (ontological) අතීරණාත්මක හඬරූප ඛණ්ඩ හරහා තර්කොව්ස්කි ස්වභාවවේදයේ කථනයකුත් ගැඹුරු අභ්‍යන්තරීකරණය කථනයකුත් ඕපපාතිකව මතුවීමේ අවිනිශ්චිතතාව ශේෂ කරයි.

තර්කොව්ස්කිගේ සිනමාවේ දරා සිටි යුගයක් වේ නම් ඒ මහා සෝවියට් සමාජ සිහිනය බිඳ වැටීමේ වේදනාවේ ඛේදජනක සුන්බුන් අතරින් සංක්‍රාන්තික නිලධාරිවාදය හරහා ධනේශ්වර පරිභෝජනවාදී දෘෂ්ටිවාදයට විවෘත වීමේ සාරාත්මක කාංසාමය ආධ්‍යාත්මයයි. එනයින් සිනමාව පොරොන්දුවකි. පොරොන්දුව නම් නැවත සෝවියට් සමාජවාදයේ විය නොහැකිභාවයත්

පරිසමාප්ත ධනවාදයට පවත්වාගතයුතු දෘෂ්ටිවාදී බිඳුණු පරතරයත් අතර (රූපිකව භෞතිකය හා ප්‍රාග්-අනුභූතියේ) ලෞකිකකරණය වූ අනුභූති-උත්තර සෞන්දර්යමය ශේෂයයි. නැතහොත් ගෝලීය සිනමාවේ විම් වැන්ඩර්ස්, සායි මිං ලියැං, ගැස්පා නොඑ්, ජියා ශංකේ, නූරි බිලේ චෙලාන්, කාලොස් රෙගඩාස්, අපිචත්පොං වීරසේතුකල්, විමුක්ති ජයසුන්දර හා ලෙව් දියාස් දක්වා බොහෝ සිනමාකරුවන් උපුටන ලද නැගෙනහිර සමාජවාදී පශ්චාත් සෝවියට් කලාත්මක ශේෂයයි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

Deleuze (ඩෙලූස්), Gilles*. Cinema 2.* Continuum Books, 1985.

Jones (ජෝන්ස්), Lindsey Powel. *Deleuze and Tarkovsky*. Cardiff University publishing, 2015.

Korner (කෝර්නර්), S. *Kant*. Pelican, 1955.

Tarkovsky (තර්කොව්ස්කි), Andrei. *Sculpting in Time*. University of Texas Press, 1986.

Žižek (ජිජැක්), Slavoj. *The Fright of Real Tears*. BFI Publishing, 2001.