# درایر و تارکوفسکی

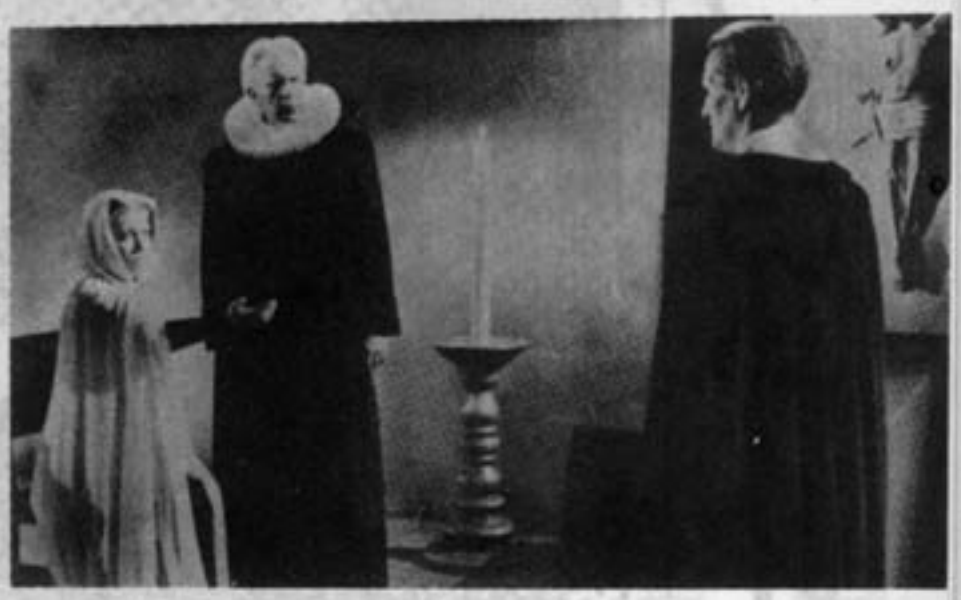
زنی را چنان توصیف می کند که گویی هم زمان چیزی به صورت بی پناهی را در خود نهفته دارد. شدّت اعتراض، اندوه رامی زداید. ولی چنین به نظر می رسد که «تارکوفسکی» در تأملات خود از فجایع، به انگیزه‌ای که در کارهای آغازین «درایر» مطرح بود، باز می گردد. او در مورد خواست تك تك افراد برای ادامهٔ بقا وقدرت مقاومتشان، علائم مشخصی پیدا می کند: پرواز بابالن وزنگوله‌ها در آندره‌ی روبلف، جادهٔ میانبر در استاکر، خود سوزی و ـ در یك برش موازی ـ حمل شمعها در نوستالگیا، درخت امید وخانهٔ در حال اشتعال در ایثار. با این وجود، مفهوم مقاومت برای هردو کارگردان متفاوت است ونمی توانیم بگوییم از یك بُعد به دنیا نگاه کردن بُعد دیگر را تحت الشعاع قرار می دهد.

وجه مشترك دیگر «درایر» و «تارکوفسکی» که اهمیت ویژه‌ای برای آن قائلند این است که از گذشته‌ها سخن بگویند. رجعت به گذشته یا به شکلی مستقیم در فیلمهای تاریخی کتاب شیطان، روز خشم، ژاندارك، آندره‌ی روبلف و کودکی ایوان رخ می دهد ویا به این صورت که گذشته به مثابهٔ سنت یا خاطره در زمان حال حضور پیدا می کند (بیوهٔ کشیش، دونفر، گرترود، آینه، استاکر، نوستالگیا). سرنوشت انسانی که نقطه مشترك واصلی در کارهای این دو کارگردان است فقط به شرطی می تواند بیان شود که زمان حال را به گذشته وپیوندهایی که با آن دارد متصل کنیم، یعنی وجود اینجایی (Dasein) را به ریشهٔ آن گره بزنیم. وقتی این ارتباط قطع شود، افراد وجامعه کفّارهٔ احساس خود را می دهند ویا در واقع هویت خود را از دست می دهند. «درایر» این موضوع را در فیلم

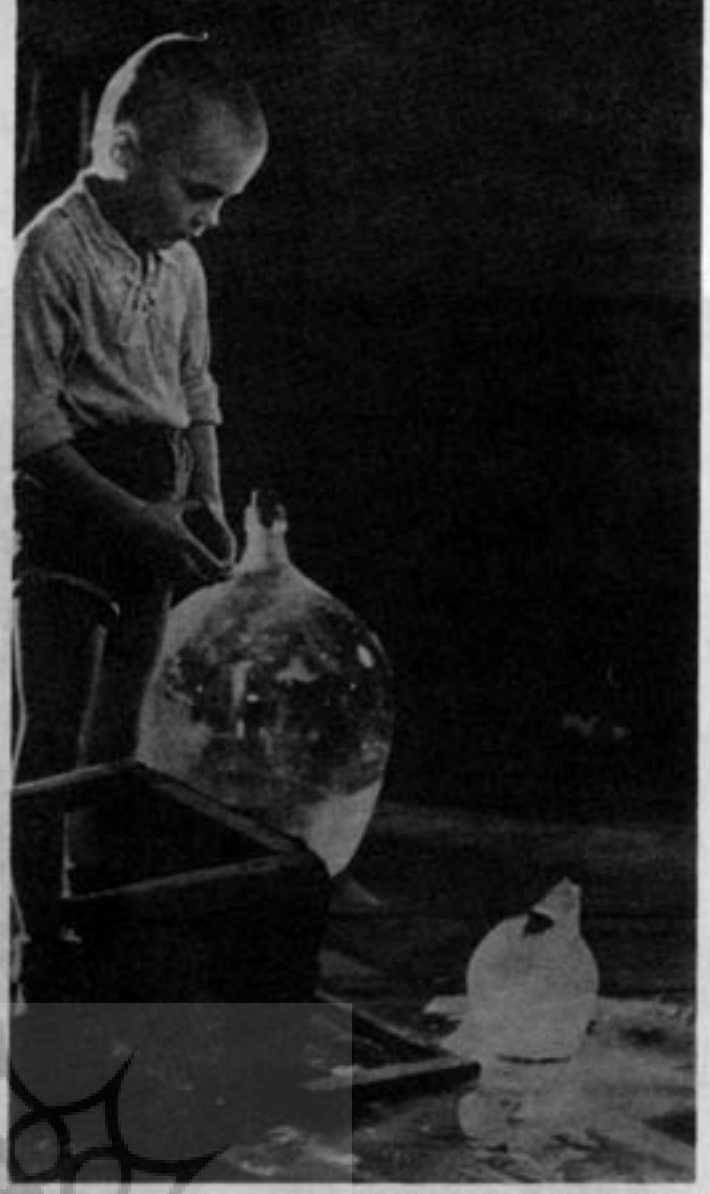
تجهیزات اتمی ایثاردیگر تصویری از یك «تیپ» ارائه نمی دهند، ویرانگر خود را در ویرانی نشان می دهد (زندگی زناشویی، خانواده، طبیعت).

«درایر» که در مصائب ژاندارك و روز خشم روابط غیر انسانی را با خشونت و وضوح تمام محکوم می کند، در گرترود پیروزی اخلاقی

روزخشم



بیوهٔ کشیش به نحوی تأثیر گذار مطرح می کند، جایی که پیرزن با افتخار تمام برحق خود پافشاری می کند تا در محل سکونتش باقی بماند، جایی که بخش عمدهٔ زندگی خویش را همانجا به سر کرده است: «اگر کسی مثل من در یك محل آنقدر بماند تا پشتش خمیده شود آن وقت با سپری شدن روزهای متمادی، ارتباطی روحی با هرمیز وهرصندلی وهرچراغ برقرار می کند، و وقتی که اورا از همهٔ این اشیاء جدا کنند، قلبش می شکند ودر می گذرد.» نکتهٔ شایان توجه این که چطور «درایر» زمان را برای کسی که چنین زندگی می کند قابل رؤیت می سازد برای چنین شخصی نه تنها سیما، اندام وحرکات، بلکه موجودیت منزل، چوب بست، تخت، اجاق گاز دود گرفته ویك دیگ هم نشانی از این انس دارند. احتیاجی که باعث شد تا بیوه کشیش را در منزل جای دهد، زمان گذشته را به حال پیوند می زند. «تارکوفسکی» چنین اظهار می دارد: «حرکت آهسته ونرم دوربین در خانه روستایی انسانهایی را ترسیم می کند که چوبهای کهنهٔ دیوارها را بررسی می کنند (آندره‌ی روبلف) رنگهای گذرا و سنگهای درحال سقوط معیاری از زندگی سپری شده است. (استاکر، نوستالگیا)». ولی تارکوفسکی از زمرهٔ آیندگان است. در مقایسه با فیلمهای «درایر»، در فیلمهای «تارکوفسکی» ویرانی پیشرفته تر است وفاجعه جهانشمول وبه همین دلیل تصویر طبیعت ویران، پدید می آید. فقط با همیاری یك ملوان کهنه کار وقطعات فلزی تخلیه شده از کشتی می توان راه را از مسیر چمن مین گذاری شده بازیافت. (استاکر) مورد مشابه در آثار «درایر» بیوهٔ کشیش است که در دامنهٔ طبیعت



برمزار همسر خویش آرامش می یابد. یا با وداع اندوهبار ولی پیوسته انباشته از شور زندگی، احساس زندگیِ تحول یافته، به روشنی آشکار می گردد (گرترود).

شاید در تفاوتهای بین دو کارگردان بتوانیم دگرگونیهای خودمان را تشخیص دهیم. جاهایی که داستان فیلم در آنها پا می گیرد همچون مکانهای زندگی ماست. کارگردانانی مثل این دو که بتوانند داستان تاریخی وخاطرات را باتمام ریزه کاریها، بازمان حال مطابقت دهند، زیاد نیستند. هویت انسانها واشیاء، در وجود آنها نهفته است، واین اعتراض مداومی است علیه ویرانیها، لذا نماهای درشت ازچهرهٔ ژاندارك، نه تنها حقانیت زندگی وشخصیتش را می نمایاند، بلکه قصد القای ازخود به خود رسیدن را دارد، ومی خواهد درد جسمانی، پوست واشکها را به تماشاگران تحمیل کند. اینجا ایده به سستی نمی گراید، بلکه ایده در طرف دیگری جای دارد، در ادعای واهی تفتیش عقاید در قالب شخصیتهای مفتش عقاید. (در این رابطه نمونه‌های تاریخی ـ فرهنگی رنسانس را به یاد می آوریم که نقاشی پرتره ونقاشی ازطبیعت را در لحظه‌ای می آفرینند که حالت فیزیکی جهان بیشتر و بیشتر معطوف حقیقت است وانسان وطبیعت، دیگر تنها به عنوان ابزار کار مشیت الهی، ارزشمند تلقی نمی شوند.) این دستمزدِ نابِ درونیِ تلاشهای «درایر» است تا بازسازی بر مبنای نمونه‌های تاریخی وتا مرکزیت زمان حال. (گریگور/پاتالاس) و از اینجا تأثیر وقدرت پا می گیرد: سیبهای غلطان در خاطرات یك کودك (کودکی ایوان) پره‌هایی در حال فرود، رنگهای در هم ریخته، انعکاسات نور، آوای ناقوسها، صدای باران وپارس سگ. واینها به عقیدهٔ تارکوفسکی حقیقتی است در «طبیعت».

این حقیقت کلی در طبیعت، اندام انسان واشیاء را به این دلیل که در فیلم وجود دارند تکامل نمی بخشد، بلکه بیشتر به این دلیل که آنها با روشهای سینمایی در برشهای تصویری، تصویر مکانی، ضرب آهنگ اشیاء، حرکتهای دوربین، نور، اختلاط رنگ، زبان، موسیقی ونسبت کلی مطابقت صورت وتصویر، پدید می آیند، اهمیت می یابند. به طور نمونه تغییر نور در نوستالگیا، یا بخشی از کار بدون نورپردازی در ایثار ـ وقتی از درون تاریکی لب به سخن می گشاید ـ حالتی است که هیچ صحنه نورپردازی شدهٔ طبیعی از عهدهٔ این مهم برنخواهد آمد ویا کاری که «درایر» در گرترود باحرکت، توقّف، لرزاندن ویا سراندن دوربین انجام می دهد وبدین ترتیب یك احساس جمال شناختی برای مکانهایی به وجود می آورد

که انسانها در آن قرار می گیرند واین حقیقتی تر از کلامی می شود که آنها خود را با آن مستور می سازند. مطمئناً من بدون آشنایی با آثار «تارکوفسکی»، هرگز نمی توانستم با «درایر» روبه روشوم.

اگر «درایر» و «تارکوفسکی» این خصوصیات فیزیکی کلی («کراکاوئر» از خویشاوندی و مطابقت فیلم با جزئیات فیزیکی حرف می زند) را به طور کامل بکار می برند، قصد دارند ذهن تماشاگر را تحریك کنند. به نظر من، این امید وجود دارد که زندگی به نوعی وحدانیت کلی دست یابد، وحدانیتی که اکنون آن را ازدست داده است، علیه تخریب ارتباطات افکار انسانی. طبیعت وسایر چیزها به شکل واحدی ازکل تجربیات زندگی قرار داده می شود، در برابر حساسیتها، تصاویر متغیر وصداها و در مقابل تخریب، عالم وجهان واحد (هستی). حقیقت تنها زمانی برملا می شود که در کنار دنیای مادی، دنیای غیر مادی ودر کنار محسوسها، نامحسوسها را بپذیریم.

انسان باید خود را در ضرب آهنگ ودایره‌ای خارج از حاکمیت تجربه قرار دهد وبتواند دریچه روح خویش را به روی ناشناخته‌ها بگشاید. ازطریق تماشای فیلم، تماشاگر باید چیزی برای خود تحصیل کند که تاچندی پیش به شکل یك تجربهٔ کلّی مطرح بود. در آثار «درایر» این تجربه‌های گذشته را می توان نظاره کرد: آداب استقبال وتشریفات روستایی، دستور گزینش مخفی کلیسای مسیحی (**بیوهٔ کشیش**) با رفتاری مقدس مآبانه (**صفحاتی از کتاب شیطان**،

گرترود

صفحاتی از کتاب شیطان

ژاندارك، روزخشم) یا استغاثهٔ مردگان (اردت). درهمهٔ اینها انسانها در جستجوی ارتباط با جهانی هستند که به آنان برای ادامه بقا کمك کند وبرای همین برای رهایی ازپلیدیها، آدابی به کار می گیرند. این درخواست کمك هزاران ساله، در فیلمهای «درایر» و «تارکوفسکی» گویای ایستایی وبری ازقدرت بودن است. آنها را فلاکت نامیده به آنها نام ونشان می دهند، انتقاد کرده ومحکوم می سازند. بدین ترتیب از تماشاگرانی که اهل عمل هستند می خواهند تا انرژی خود را رها سازند. لذا آنها مقابل آداب ظلم جبهه گرفته، به ماتوان می بخشند تا خود را رها سازیم. موضوع قابل توجه این است که هر دوکارگردان آداب را نه به عنوان بخشی از رفتار در برابر دوربین به اجرا در می آورند، بلکه توسط دوربین می آفرینند، آداب وسنن فقط یك موضوع نیستند بلکه یك رخداد هم هستند. مخصوصاً در فیلمهای اردت وگرترود «درایر» واستاکر و نوستالگیا وایثار «تارکوفسکی»، تحرك ونوسانات دوربین در ارتباط با بیان فیلم وسایرآواها، فضایی خاطره انگیز وپر راز ورمز ازخود به جای می نهند وباحرکات لغزنده ومکثها، تماشاگر را به خود جذب می کنند واو را به شکلی باور نکردنی فعال می سازند، ضرب آهنگهای این حرکات، تمرکز وباریك بینی پدید می آورند، یعنی تفکر واحساسی خارج از چارچوب متداول سینما. ومن در این روش نوعی رفتار مقاومت گونه در مقابل سقوط ارزشهایی که خود، یك عمل سیاسی هستند می بینم («آنگلوپولوس» و«داولیوریا» نیز با آداب پرستی سینما توگرافیك کارمی کنند). دلایل زیادی برای خوش بین بودن وجود ندارد. در این مورد نیز «درایر» و «تارکوفسکی» هم عقیده هستند: حاصل کار ناراحت کننده است. دیگر نمی توان از انسانهای عادی، درون نگری ومقاومت انتظار داشت. انسانهای عادی فقط قربانی نیستند، مجرم نیز هستند.

در زمانهای گذشته یك شخص توسط شورای دهقانان (میکائیل) یا کشیش (آندره‌ی روبلف) به همان شیوه‌ای تعقیب می شد که توسط گروه تفتیش عقاید. واو امروز هم به همان شکل یا قربانی قراردادهای اجتماعی است (گرترود) یا یك قدرت نظامی (ایثار). هرکس از اصول منحرف شود وشورش بپا کند، خود را از جامعه جدا کرده است: ژاندارك وتمام مرتدان

وجادوگران، غیر معقولها ودیوانگان. فقط ابله‌ها ومجنونها می توانند (همچون دومه‌نیکو) طلایه‌داران حقیقت باشند که باشهادت خود قصد دارند نشانه‌ای برجای نهند (نوستالگیا). در آنها وجدان انسانی هنوز زنده مانده است.

گذشته وحال به هم مرتبط هستند وخاطرات تنها محافظی است که در مقابل زندگی حیوانی وجود دارد، وانسان باید در طبیعت با نوعی هماهنگی زندگی کند، نه این که آن را مطیع خود کرده ونابودش سازد.

تنها کسی می تواند ازخودش بیرون بیاید ومعجزه کند که خویش را با جامعه تطبیق ندهد: پسرِ دیوانه در اردت که مرده‌ها را به بیداری فرا می خواند، یا زوج عاشق در ایثار، تنها او می تواند این گونه ازخود بی خود شود وچنین اشك بریزد: ژاندارك، کشیشی که انسانیت پیرزن را تشخیص می دهد، استاکر وپسرك جوانی که برخلاف منطق، ناقوس بزرگ را آبیاری کرد.

«درایر» و «تارکوفسکی» با این اشتیاق وگریستن، در مقابل منطقی اعتراض می کنند

که بیگانگی، بی احساسی وخشونت را تأیید می کند. شخصیتهای این گونه فیلمها با اشك ریختن خود را می شناسند وباگریستن آنها، تماشاگران می آموزند که خود را بشناسند. در بارهٔ این که به فیلمهای قدیمی چگونه دست خواهیم یافت «ژان لوك گودار» اظهار می دارد: «نانا در سینمای «درایر» ژاندارك رامشاهده می کند که سیل اشك از رخسارش جاری است، وخود نیز در مقابل پردهٔ سینما گریه سر می دهد... چون گذشته‌ها به وادی فراموشی سپرده نشده‌اند»

◆

نوستالگیا