شهرام جعفری‌نژاد

سینمای سیاسی تئودور آنجلوپولوس

چشم‌اندازی فراتر از مه

کارنامهٔ سینمایی تئودور آنجلوپولوس، آشکارا به دو بخش تقسیم می‌شود: آثار سیاسی / انقلابی دههٔ ۷۰ (زمانی که آنجلوپولوس تکرین‌یافته در دههٔ سیاسی و پرآشوب ۶۰ ـ چه در جهان و چه در یونان ـ احساس می‌کند با آثار خود می‌بایست کاری علیه نظام دیکتاتوری و رژیم سرهنگ‌ها انجام دهد و طبعاً همچون بقیهٔ *مبارزان* دههٔ ۶۰، تنها دستاویزی که می‌شناسد، سوسیالیزم است) و آثار مأیوس و سرخوردهٔ دههٔ ۸۰ (زمانی که ناقوس فروپاشی اردوگاه چپ به‌صدا درمی‌آید و آنجلوپولوس و دیگر فیلمسازان متعهد اروپایی درمی‌یابند تفکر سیاسی‌شان در داخل مرزهای خود معنای تحقیر می‌دهد و در خارج از آن معنای مرگ ... و بنابراین بار دیگر به *انسان* به‌عنوان قابل قبول‌ترین مرجعیت هستی رجوع می‌کنند و تمامی آلودگیهای سیاسی را به حرمت و بهای عشق وا می‌نهند و این‌چنین می‌شود که آثارشان سرشار از یأس، سرخوردگی، سیاهی، بن‌بست، ابهام و چشم‌اندازهای مه‌آلود می‌شود). من پیش از این، در نوشته‌ای[1] به بهانهٔ نقد فیلم «*چشم‌اندازی در مه*»، برخی از مایه‌ها و

---

۱ – در ماهنامهٔ سینمایی فیلم [شمارهٔ ۱۲۴ ، خرداد ۱۳۷۱]

«چشم‌اندازی در مه»

ویژگیهای ساختاری سینمای آنجلوپولوس را برشمرده‌ام که در واپسین آثار او به اوج رسیده‌اند. به‌طور مشخص می‌توان از «سفر به سیترا» (۱۹۸۴)، «پرورش‌دهندهٔ زنبور عسل» (۱۹۸۶)، «چشم‌اندازی در مه» (۱۹۸۸) و «گام معلق لک‌لک» (۱۹۹۱) نام برد که واجد پیوستگیهای درونی بسیاری (معنایی و ساختاری) هستند؛ اما به سبب آنکه در این سالها، بارها بر نوار یا پردهٔ سینما دیده شده‌اند و مطالب بسیاری در باره‌شان نوشته شده، از پرداختن بیشتر به آنها پرهیز می‌کنم. در عوض با توجه به مسیر پیموده شده و تغییر شکل یافته در آنجلوپولوس و با توجه به این که هنوز بسیاری از مایه‌ها و ویژگیهای آثارش، ریشه در همان فیلمهای دههٔ ۷۰ او دارد، مایلم برای خوانندهٔ علاقه‌مند، آن آثار را مرور کنم. و برخی از پیوندهای آشکار و نهانشان با شرایط اجتماعی ـ سیاسی ـ فرهنگی یونانِ زمان رشد و تکوینِ آنجلوپولوس را برشمرم تا از این راه، زنجیرهٔ پرمعنای آثارش بیشتر برایمان معنا دهد.

***

آنجلوپولوس متولد سال ۱۹۳۶ آتن است: اوج دیکتاتوری ژنرال متاکساس و سه سال پیش از آغاز جنگ جهانی دوم. هنگام بمباران یونان توسط ارتش ایتالیا (سال ۱۹۴۱) پنج سال دارد و هنگام جنگهای داخلی یونان (سال ۱۹۴۴) هشت سال. طی تحصیلات دبیرستانی و سپس مطالعهٔ حقوق در دانشگاه، با سینما آشنا می‌شود. در سال ۱۹۵۹ به سربازی می‌رود و سپس عازم پاریس می‌شود. در دانشگاه سوربن به تحصیل فلسفه و سینما می‌پردازد و در سینما تک فرانسه، فیلمهای مهم تاریخ سینما را مرور می‌کند. در سال ۱۹۶۲ به مدرسهٔ مطالعات عالی سینمایی (ایدک) راه می‌یابد، اما سال بعد به‌علت درگیری با استادانش، آنجا را ترک می‌کند. در همین زمان، با دوستانش فیلم کوتاهی به نام *«سیاه و سفید»* می‌سازد و به‌خاطر امرار معاش، گهگاه در فیلمهایی نقش سیاهی لشکر را بازی می‌کند. در سال ۱۹۶۴ با کنار رفتن موقت رژیم دیکتاتوری یونان، به زادگاهش باز می‌گردد و در روزنامهٔ دست چپی تغییر *دمکراسی* نقد فیلم می‌نویسد. در سال ۱۹۶۶ فیلم کوتاهی به‌نام *«مرد ایده‌آل»* می‌سازد که در جشنوارهٔ محلی *سالونیکا* جایزه می‌گیرد. در سال ۱۹۶۷ کودتای سرهنگان یونان رخ می‌دهد و روزنامهٔ تغییر *دمکراسی* تعطیل می‌شود. در همین سال، آنجلوپولوس فیلمی به‌نام *«داستان فورمنیکس»* را آغاز می‌کند که ناتمام می‌ماند و سال بعد، فیلم کوتاه سیاه و سفیدی به‌نام *«برنامه»* می‌سازد که جایزهٔ منتقدان یونان را به‌دست می‌آورد. بالاخره سال ۱۹۷۱، سال نخستین فیلم حرفه‌ای بلند آنجلوپولوس ۳۵ ساله است: *«بازسازی»*.

«بازسازی» طی ۲۷ روز در یکی از دهکده‌های شمال یونان فیلمبرداری شد. زنی، شوهرش را که به‌عنوان کارگر در آلمان کار می‌کرده، پس از بازگشت به دهکده می‌کُشد. شوهر به محض بازگشت دریافته بود که همسرش با یکی از مردان دهکده رابطه دارد. زن و مرد هر دو در توطئهٔ قتل دست دارند، اما مسبب واقعی قتل، مشخص نیست. تحقیقات انجام می‌شود و دو نوع *بازسازی* برای دستیابی به *واقعیت* انجام می‌شود: اولی توسط پلیس است که کار قانونی خود را انجام می‌دهد و دومی، کارگردانی که از ورای مدارکی که به‌دست آورده، ماجرا را *بازسازی* می‌کند. همچنین

در نظر داریم که سومین «بازسازی» نیز از سوی آنجلوپولوس در حال شکل‌گیری‌ست که در خلال نخستین ساختهٔ واقعگرایانه‌اش، در حال آشکار ساختن مهمترین مایه‌های مورد علاقه‌اش (و بعدها تکرار شونده‌اش) است: این که *واقعیت* چیست و حقیقت کدام است؟ این که آیا این هرکدام از ما نیستیم که با تفسیر خود از *واقعیت*، به آن نظرگاهی دیگر می‌بخشیم و همان را کل *واقعیت* فرض می‌کنیم؟ و این که آیا گاه تاریخ، اسطوره‌ها و رؤیاها (به‌عبارت دیگر، آرمانهای ما) از *واقعیت* پیرامون ما فراتر نمی‌روند، چنان‌که گویی این *واقعیت* است که از پی آنها روان است و معنا و مفهوم خود را از هستی و زندگی آنها وام می‌گیرد؟ بجز این، فیلم آشکارا دو مایهٔ دیگر را نیز در خود می‌پروردکه بعدها از مؤلفه‌های اصلی سینمای آنجلوپولوس می‌شوند: عشق ممنوع و نظرگاه رسانه. مورد اخیر بویژه در پیوند با مایه‌های سیاسی‌اش، اهمیتی دوچندان دارد؛ این که هر واقعه‌ای (حتی قتلی مبتنی بر اسناد و شواهد) در *بازسازی*‌های مکرر، دچار کاستیها و افزونیهای متوالی می‌شود و چه‌بسا در پایان، اساساً بدل به واقعهٔ دیگری شود. به‌یاد آوریم تمامی ناپدیدشدن‌های ناگهانی دست‌اندرکاران رژیم موقت دمکراتیک در رژیم *سرهنگها* را؛ تمامی محاکمه‌های دوباره و بیرون کشیدن پرونده‌ها و از نو متهم ساختن افراد و به‌تدریج تبدیل جرم اولیهٔ آنها به جرمی دیگر و ... این کنایهٔ تلخ که شاید *سرهنگها* آنقدرها نیز مقصر نباشند. آنها فقط کارگردانی فیلمی را بر عهده گرفته‌اند که مسیر طبیعی رشد و تکوین آن (ویژگی *بازسازی*)، مثل هر اثر دیگری به‌تدریج از دست خالقش رها شده و خود، زیستن خود را تعیین می‌کند.

دومین فیلم آنجلوپولوس، «*روزهای ۱۹۳۶*» با وضوح بیشتری به سیاست می‌پردازد؛ در سال ۱۹۳۶ (دوران *ژنرال متاکساس*)، یک زندانی که متهم به عضویت در سندیکای کارگران است، یک نمایندهٔ مجلس را گروگان می‌گیرد؛ اما نهایتاً شکست می‌خورد، زیرا نظام بیش از آنچه او فکر می‌کرد، مقتدر است و تمامی زوایای جامعه را در دست دارد. با در نظر داشتن تمامی شورشهای پراکنده و سرکوب‌شدهٔ سالهای ۱۹۷۱ و ۷۲ یونان، هدف و جنبهٔ نمادین این فیلم چنان آشکار بود که منتقدی نوشت: "با در نظر داشتن اینکه این داستان در هر سالی از دوران

حکومت *ژنرال متاکساس* می‌توانسته اتفاق بیفتد، «*روزهای ۱۹۳۶*» در واقع اشاره به روزهای ۳۶گانه است که شامل روزهای ۱۹۷۲ نیز می‌شود".

اما سومین فیلم و مشهورترین اثر آنجلوپولوس تا آن زمان که ناگهان سینمای یونان را در جهان مطرح ساخت، «*بازیگران سیار*» است که در سال ۱۹۷۴ ساخته شد. وقایع فیلم بین سالهای ۱۹۳۶ تا ۱۹۵۲ می‌گذرد: گروهی از بازیگران دوره‌گرد تئاتر قصد دارند نمایش «*گولفوی شبان*» را اجرا کنند، اما وقایع داخلی کشور، هربار مانع اجرای نمایش می‌شود و بازیگران به محل دیگری می‌روند. با این فیلم، چند مؤلفهٔ دیگر سینمای آنجلوپولوس نیز شکل گرفت: سفر، تاریخ و آیین. «*بازیگران سیار*» کوششی است نه‌تنها برای مشخص کردن معنای کلی یک دورهٔ تاریخی، بلکه اساساً برای تعریف تاریخ و آشکار ساختن ریشه‌های ستیز همیشگی سیاست و هنر. در طول فیلم، چهار بار شاهد تلاش بازیگران برای اجرای این نمایش قرن نوزدهمی هستیم که ریشه در تئاتر یونان باستان دارد، اما هر بار نمایش به عللی قطع می‌شود: ابتدا در بحبوحهٔ دیکتاتوری *متاکساس* در سال ۱۹۳۹؛ بار دوم، هنگام ورود یونان به جنگ جهانی دوم و بمباران این کشور توسط ارتش مهاجم ایتالیا؛ دیگربار در سال ۱۹۴۴ در هنگامهٔ جنگ داخلی یونان و بالاخره آخرین‌بار با دخالت *اورستس*، رهبر چریکها که وارد صحنه می‌شود و اقدام به کشتن بازیگران می‌کند. نمایش هربار به‌وسیلهٔ دنیای واقعی قطع می‌شود و ما را از گذشته می‌گیرد. آنجلوپولوس اسطوره‌ها را بین دو جهان آیینی (هنر، نمایش، رسانه) و واقعی (*واقعیت*، تاریخ، سیاست) به نوسان درمی‌آورد و با ساختاری یکپارچه و متناسب، معنایی نو برای آنها در جهان معاصر می‌سازد. یونان باز در آستانهٔ تغییراتی سیاسی قرار دارد و آنجلوپولوس احساس می‌کند باید کاری علیه دیکتاتوری انجام دهد؛ بنابراین چهار مقطع تاریخی مهم کشورش را (که هریک نشان از نوعی دیکتاتوری دارند) باز می‌آفریند و مهرهٔ نمایش را در دل آنها جای می‌دهد تا بر حقانیت هنر در هر مقطع تاریخی صحه گذارد. «*گولفوی شبان*» همچنان حکایتی از عشقی نافرجام و یک‌طرفه است که حوادث تاریخی آنقدر چهرهٔ آن را دگرگون می‌سازند که در انتها می‌توان آن را *گولفوی چریک* نامید.

دگرگونیهای سیاسی پیش‌بینی‌شده در یونان رخ داد؛ رژیم نظامی به‌ظاهر عوض شد و سرهنگها با نشان افتخار بازنشسته شدند؛ اما نظام، افکار و دولت همچنان باقی ماندند. بنابراین در واقع هیچ‌چیز عوض نشد و فقط ناامیدی تلخی برای روشنفکران ماند و بس. آنجلوپولوس از سوی حکومت، *غیرقابل تحمل* خوانده شد و نامش در فهرست سیاه قرار گرفت. فیلم بعدی او که با شراکت مؤسسهٔ سمعی و بصری *فرانسه* ساخته شد، به تمامی نشان از این سیاهی و ناامیدی دارد: «*شکارچیان*» (۱۹۷۷) ـ یک گروه شکارچی از بورژواها و ارتشی‌ها، در شکارگاه زمستانی با جسد یک چریک که در میان برف رها شده، برخورد می‌کنند. آنها جسد را به هتل محل اقامتشان می‌برند و تحقیق در بارهٔ آن را آغاز می‌کنند. بار دیگر، تحقیق و رسانه، بهانهٔ کنکاش در تاریخ و نمایش تضادهای سیاسی یونان معاصر می‌شود. به‌تدریج ریشه‌های ناامیدی در آنجلوپولوس و دیگر روشنفکران اروپایی (بویژه وابستگان به اردوگاه چپ) در حال آشکار شدن است.

جسد یافته شده در برف، جسد تمامی چریکهای خسته از مبارزه، جسد مبارزات فراموش شده، جسد تمامی تبعیدشدگانی که نه در تبعید، بلکه در بازگشت به خانه کشته شدند، و اساساً جسد یونان معاصر است که همچنان خون‌آلود است. بین گروه بورژوای شکارچیان، یک نمایندهٔ چپ قرار دارد که قبلاً کمونیست بوده و حالا که دیگر ضربات را تحمل نمی‌کند، تسلیم شده و مطیع حکومت است. او اینک صاحب یک زندگی عادی است، اما احساسی جریحه‌دار در درونش وجود دارد... و نگاه آنجلوپولوس به این احساس، هنوز غمخوارانه است. در پایان، طبق معمول چیزی از *واقعیت* جسد کشف نمی‌شود؛ اما این موضوع سبب شده است که همه، ترس خود را از گذشته و تاریخ بروز دهند. پس جسد دفن می‌شود و همراه آن، تمامی تاریخ و پشیمانی تاریخی یک ملت نیز. «*شکارچیان*» انتزاعی‌تر از «*بازیگران سیار*» است. وقایع تاریخی به‌وضوح آن فیلم در این اثر جریان ندارند و در عوض، نشانه‌های مخوفی از یک ابهام وحشتناک در آن دیده می‌شود. سال ۱۹۷۷ است. دیکتاتوری ملایمی در یونان بر سر کار است، اما به هر حال دیکتاتوری است... و یک احساس تهی در روشنفکران یونانی وجود دارد: این که وضع به همین روال

ادامه خواهد داشت و تمامی مبارزات، مرگها و زندانی‌شدن‌ها بیهوده بوده است.

«*اسکندر کبیر*»، ساخته شده در سال ۱۹۸۰، کنکاشی دیگر برای بررسی معنای سیاسی این اسطورهٔ مورد علاقهٔ یونانیان و پیوند آن با جامعهٔ معاصر این کشور است. گروهی از شورشیان از زندان فرار می‌کنند و گرد *اسکندر* و اسب سفیدش جمع می‌شوند. گروه *اسکندر* در سپیده‌دم روز اول قرن بیستم، عده‌ای از اشراف انگلیسی توریست را به گروگان می‌گیرند و سفری را در دل یونان آغاز می‌کنند. در طول سفر، *اسکندر* تبدیل به قهرمانی ملی می‌شود و به او به‌عنوان یک منجی می‌نگرند، برایش سرودهای آسمانی می‌سازند و به‌تدریج همچون یک پیامبر با او رفتار می‌کنند. بالاخره گروه *اسکندر* به دهکدهٔ زادگاه او می‌رسند که طی این مدت، بر اثر تلاشهای یک معلم، نظامی جمعی و تعاونی در آن پدید آمده است که همه از آن رضایت دارند. اما دیری نمی‌گذرد که بین دولت مرکزی، که آزادی گروگانها را می‌خواهد، و گروه *اسکندر*، نزاع در می‌گیرد. *اسکندر*، زنان گروگان را آزاد می‌کند و بقیه را می‌کشد؛ معلم را حبس می‌کند، نظامی فاشیستی برپا می‌دارد و کلیهٔ قدرتها را در دست می‌گیرد. در نهایت، همان مردمی که *اسکندر* را به عرش رسانده بودند، در میدان بزرگ دهکده، به قصد هلاکت محاصره‌اش می‌کنند. اما *اسکندر* همچون اسطوره‌ها در میان بهت و حیرت آنان ناپدید می‌شود و تنها نیم‌تنهٔ مجسمهٔ خون‌چکان او باقی می‌ماند. «*اسکندر کبیر*» بیشتر در بارهٔ ایدئولوژی است تا تاریخ. این نکته، اتفاقی نیست که داستان در نخستین روز قرن بیستم آغاز می‌شود؛ قرنی که قرار بود در آن جهان به‌وسیلهٔ سوسیالیزم دگرگون شود. همچنین اتفاقی نیست که فیلم در زمان حال پایان می‌یابد. گویی در پایان قرنی زندگی می‌کنیم که این دگرگونی مورد سؤال قرار گرفته است و همچنان اسطوره‌ها در آن بیشتر ماندگارند تا واقعیات. از سوی دیگر، مفهوم *قهرمان ملی* در این اثر مورد تردید قرار گرفته است؛ آن هم با بهره گرفتن از شخصیتی که آنقدر برای یونانیان، محترم و نمایندهٔ دفاع از آب و خاک است که حتی در جنگ جهانی دوم، برخی از سربازان خود را به شکل او می‌آراستند و به‌نام او می‌جنگیدند. فیلم آشکارا به دو بخش تقسیم می‌شود: معراج و سقوط. آنجلوپولوس در پی گفتن این نکته است که مردم غالباً نیاز به آفریدن قهرمان دارند؛

اما این قهرمانان پس از مدتی در خود مسدود می‌شوند، در اسطورهٔ خود به بن‌بست می‌رسند، به انزوا کشیده می‌شوند و با حیات چیزهایی که از آن آفریده شده‌اند، بیگانه می‌شوند؛ بنابراین زمان مرگشان فرا می‌رسد. در پایان فیلم، پسری به‌نام *اسکندر* که زخمی بر پیشانی دارد، به‌سوی شهر مدرنی که از آن سروصدای اتومبیلها می‌آید، عازم می‌شود.

یک سال پس از «*اسکندر کبیر*»، در سال ۱۹۸۱، یونان نیز صاحب دولتی سوسیالیست شد؛ اما ناقوس فروپاشی از دوردست به‌صدا در آمده بود و پیش از شکل‌گیری این دولت، ناامیدی نسبت به آن را در ابعادی بس وسیعتر، از ریشه و بنیان پدید آورده بود. در کارنامهٔ آنجلوپولوس، پس از مستند ۵۰ دقیقه‌ای «*آتن*» یا «*سه دیدار از آکروپل*» (۱۹۸۲)، «*سفر به سیترا*» (۱۹۸۴) نشانگر آغاز دوران جدید است؛ دورانی که بجز کمرنگ شدن روایت و بهانه شدن داستان برای گذر چندباره در یونان معاصر و بجز استحکام در ساختار سینمایی ویژهٔ خود، دورانی به تمامی در بن‌بست، خلأ و ناامیدی است؛ اگرچه هنوز کورسو امیدی به عشق باشد، اگرچه هنوز رسانه تقدیس شود (از طریق کارگردانی که موضوع فیلمش، همین فیلمی است که ما می‌بینیم)، اگرچه هنوز بازمانده‌هایی از رؤیاها، آیین‌ها و اسطوره‌ها باشند که پیوندهایی هرچند ناچیز برای این انسان بی‌ریشه و بی‌هویت و بی‌تاریخ فراهم آورند و ...

آنجلوپولوس یک مسیر کامل و اجتناب‌ناپذیر را طی کرده است. او اینک هنرمند صاحب‌اندیشه‌ای است که کنکاش در مرزهای تهدیدکنندهٔ هنر، انسان و آزادی برایش مهمتر از تعهدات دیگر است. با مرور دوبارهٔ مسیر او که کم‌وبیش در مورد بسیاری از دیگر هنرمندان متفکر اروپا طی یکی دو دههٔ اخیر اتفاق افتاده است، نتایج واپسین آنها را ناگزیر می‌یابیم. اندیشگران اروپایی، وضع فعلی این قاره را *انتظار* می‌نامند؛ *انتظار* برای آینده‌ای مبهم ... □

---

* در نگارش این مطلب، از زندگینامه و فیلم‌شناسی آنجلوپولوس، ترجمهٔ محمد کیوان در کتاب ویژگیها و اهداف نقد فیلم (انتشارات فیلم، ۱۳۶۶) سود برده‌ام.