دیدگاههای تارکوفسکی در سینما

* مزیت فیلمبرداری به طریقه سیاه‌و سفید این است که بدون منحرف کردن توجه تماشاگران گویا است.

* سینما در اوج خود بین موسیقی و شعر قرار دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تکنیک و معنا در آثار تارکوفسکی

فاطمه زیوری
عذرا اینچه درگاهی

تولید اصوات، کیفیت کار با دوربین، نورپردازی و رقص و استفادهٔ نمایشی از پاره‌ای شخصیتها، همگی به روشن شدن نقاطی از فیلمهای تارکوفسکی کمک می‌کنند که در تصاویر یا دیالوگ بیان نشده‌اند.

تارکوفسکی استفاده از یک کد مشخص کننده رنگ را تا حد بسیار ظریفی از نخستین لحظهٔ ظهور آن در فیلم "آندره روبلف" تکمیل کرده است. این فیلم تماما سیاه و سفید فیلمبرداری شده بود. فقط سکانسهای پایانی، پس از اینکه روبلف دوران سکوت خود را شکسته و به نقاشی بازمی‌گردد، رنگی هستند. از این کد با ظرافت بیشتری برای مشخص کردن عرصه‌های مختلف، حالتهای ذهنی و یا زمانهای مختلف، در فیلمهای بعدی او نیز استفاده شده است. کافی است تذکر داده شود که تارکوفسکی سه سطح رنگ را برای جدا کردن واقعیت حاضر، زمان دیگر، رویا و درون‌بینی به‌کار می‌گیرد. این پیچیدگی بدان سبب بیشتر می‌شود که دامنهٔ رنگ به‌کار برده شده از لحاظ کمیت، محدود است.

فیلم "قربانی" در روشنائی بی‌رمق سوئد یعنی در جائی که صحنه‌های روز روشن دارای کنتراست اندکی هستند، فیلمبرداری شده است. گذشته از این، صحنه‌های بیدار شدن در داخل خانه‌ها، دارای رنگ نسبتا ملایمی هستند و نتیجه آن شده است که انتقال از یک صحنه به صحنهٔ دیگر غالبا به نرمی و تقریبا نامحسوس است و ابهامات حساب شده‌ای پدید می‌آورد که بازتابی از کیفیت چندلایه‌ای این فیلم است و باعث تفسیرهای گوناگون می‌شود.

آندره تارکوفسکی سینماگر نام‌آور شوروی‌ائی که سال گذشته در آمریکا درگذشت، در کنفرانسی در رم، زیر عنوان "دزدان سینمائی ــ زد و بند بین‌المللی" دیدگاههای خود را دربارهٔ سینما تشریح می‌کند. در این جلسه از تارکوفسکی در مورد مشکلاتی که برای فهم فیلمهایش از سوی تماشگران ایتالیائی وجود داشته سئوالاتی شده است و همچنین دربارهٔ برخورد و نگاه بدبینانهٔ او به زندگی در برابر نگاه خوشبینانهٔ ایتالیائی‌ها. او در همین جلسه می‌گوید سینما شکلی از هنر است و نمی‌تواند برای عموم قابل فهم باشد. تارکوفسکی در این سخنرانی کوتاه نکات برجستهٔ سبک خود و نظریاتش را دربارهٔ رنگ، زمان، سرعت تقطیع به شیوهٔ شاعرانه شرح می‌کند.

آندری تارکوفسکی: مساله تاثیر یا کنش متقابل پیچیده است. فیلمسازی در خلاء انجام نمی‌شود. هریک از ما دارای همکارانی هستیم، بنابراین تاثیرگذاری متقابل نیز اجتناب‌ناپذیر است. این تاثیر چیست؟ محیط و همکارانی که هنرمند برای کار برمی‌گزیند، همانند انتخاب غذا در رستوران است. در مورد تاثیر کوروساوا، میزوگوشی، برسون، بونوئل، برگمان، آنتونیونی بر آثارم می‌توان گفت، این تاثیر به معنای "تقلید" نیست ــ از دیدگاه من چنین چیزی ناممکن است، زیرا تقلید از جوهر سینما بیگانه است. هر فیلمساز باید زبانی برای بیان خویش کشف کند. به نظر من تاثیر به معنای همراهی با اشخاصی است که آنها را تقدیر و تحسین می‌کنیم.

اگر متوجه شوم نما یا سکانسی پژواکی از اثر کارگردان دیگری است، می‌کوشم از آن اجتناب کنم و صحنه را تغییر دهم. این امر خیلی به ندرت اتفاق می‌افتد، مثلا در فیلم "آئینه" کادری بسته بودم که در آن گرچه شخصیت اصلی در یک اتاق و مادرش در اتاق دیگر بود، هر دو در نمای درشت دیده می‌شدند. این یک نمای پانورامیک بود. و مادر در یک آئینه نگاه می‌کرد و در واقع تمام صحنه از درون یک آئینه فیلمبرداری شده بود، با این‌همه عملا آئینه در داستان وجود نداشت و زن مستقیما به درون اتاق نگاه می‌کرد. متوجه شدم که این نوع صحنه می‌توانست ساختهٔ برگمان باشد با این‌حال تصمیم گرفتم این صحنه را به نشانهٔ تائید و قدردانی از همکارم برگمان به همین صورت فیلمبرداری کنم.

در فقدان کارگردانهائی که از آنها نام بردم، به اضافه داوچنکو، سینمائی وجود نمی‌داشت. طبیعتا هر هنرمند، جویای سبک اصلی خود است. ولی در غیاب این‌کارگردانها زمینه یا پس‌زمینه‌ای را شکل بخشیدند، سینما آنچه که هست نمی‌بود. به نظر می‌رسد کارگردانهای متعددی در حال حاضر دوران سختی را می‌گذرانند. سینمای ایتالیا در بحران است. همکاران ایتالیائی من، برخی از معروف‌ترین فیلمسازان، به من می‌گویند، سینمای ایتالیا نابود شده است. البته عامل اساسی در این وضع تماشاگران سینما هستند. زمانی طولانی سینما از سلیقهٔ عامه پیروی می‌کرد، ولی نوع خاصی فیلم وجود دارد که با وجود آنکه خوب است، مردم علاقهٔ چندانی به دیدن آن ندارند.

کارگردانهای فیلم به دو دستهٔ اساسی تقسیم می‌شوند. یکی شامل کسانی است که در پی تقلید از جهانی هستند که در آن زندگی می‌کنند. دیگری شامل کارگردانهائی است که در پی آفرینش دنیای خویش‌اند.

دستهٔ دوم ــ که شاعران سینما هستند ــ برسون، داوچنکو، میزوگوشی، برگمان، بونوئل و کوروساوا، یعنی مهمترین فیلمسازان تاریخ سینما را دربر می‌گیرد. پخش فیلمهای این فیلمسازان با مشکلات فراوانی مواجه می‌شود: فیلمهایشان الهامهای آنها را منعکس می‌کند. که همیشه مغایر با سلیقه عمومی است. این به معنای آن نیست که این فیلمسازان نمی‌خواهند تماشاگران فیلمهایشان را درک کنند، بلکه آنها می‌کوشند احساسات درونی تماشاگران درک و آن را منتقل کنند.

علیرغم بحران کنونی سینما، فیلم شکل هنری خود را حفظ کرده است، و مانند هر شکل هنری مضمونی مختص به خود دارد، که با اشکال هنری دیگر منطبق نیست. به عنوان مثال، همان گونه که نبوغ کارتیه برسون نشان می‌دهد، عکاسی شکلی از هنر است، که قابل مقایسه با نقاشی نیست، زیرا در رقابت با نقاشی قرار ندارد. فیلمسازان باید جوابی برای این پرسش که چه چیزی سینما را از دیگر اشکال هنری متمایز می‌سازد داشته باشند. به نظر من وجه تمایز سینما بعد زمانی آن است. این به معنای آن نیست که سینما در طول زمان تکامل می‌یابد ــ موسیقی، تئاتر و بالت نیز طی زمان تکامل می‌یابند. منظور من زمان به معنای اخص کلمه است. آیا نما چیزی جز فاصلهٔ زمانی بین دستور "قطع" و دستور "وصل" است؟ فیلم واقعیت را از نظر زمانی ثبت می‌کند و وسیله‌ای برای حفظ و ضبط زمان است. همچنیک از اشکال هنری دیگر مانند سینما قادر به ثبت و متوقف کردن زمان نیستند. فیلم ترکیبی متشکل از لحظات زمانی است، مجموعه‌ای است که باید عناصر آن را گرد آورد. سه یا چهار کارگردان یا فیلمبردار را در نظر بگیرید که بر مبنای دیدگاه خود به مدت یک ساعت از

عناصر چهارگانه در آثار تارکوفسکی بارها و بارها متجلی می‌شوند. در فیلم قربانی، آب و آتش غالبند. خود تارکوفسکی به آب به عنوان عنصری اسرارآمیز اشاره می‌کند که بسیار سینمائی است و احساس حرکت، عمق و تحول را انتقال می‌دهد. ولی او هم فقط یکی از جنبه‌های حضور آب را در فیلمهایش توجیه می‌کند. در فیلم قربانی، او آب را نه فقط به عنوان یک زمینهٔ طبیعی بلکه به عنوان یک عنصر تمثیلی خاص در داخل فیلم به کار می‌برد و مفاهیم زندگی و رشد و تکثیر را به ذهن تماشاگر منتقل می‌کند. آتش نیز کیفیت بصری مشابهی دارد، ولی این عنصر نیز با نور و هیجان ارتباط دارد و در این مورد خاص، محملی برای قربانی‌شدن آلکساندر واقع می‌شود. در این فیلم به پاره‌ای از دیگر موضوعات خاص زندگی تارکوفسکی برخورد می‌شود. وجود تصادفی آینه‌ها و درهائی که به‌خودی‌خود باز می‌شوند، وجود شیشه‌های لرزان، تصویر بریدن شیر، تراکم بخار آب در سطح شیشه، تصاویر پسرک کوچولوی خفته، بینی خون‌آلود و پدیدهٔ شناور شدن در فضا، از صحنه‌های آشنای مربوط به آثار گذشتهٔ او مخصوصا فیلم آینه است. در "قربانی" اشاره به مسائل شخصی و مضمون ذاتی فیلم با هم یکی می‌شوند.

اگر فیلم نوستالژی باروم تدریجی به داخل و خارج مشخص می‌شود، خصوصیت برجستهٔ فیلم قربانی، استفاده از حرکت پان (محوری، عرضی) و تراولینگ (حرکت محوری موازی) است، در اینجا نیز حرکات دوربین تقریبا به طور نامحسوسی آرام است و بسیاری از صحنه‌ها بریده نشده و فوق‌العاده‌طولانی‌اند (در این زمینه کافی است به دو سکانس اولیه و صحنهٔ آتش‌سوزی در پایان فیلم اشاره کنیم). حرکت جانبی دوربین همراه با آرایش صحنه رقص، احساسی استثنائی پدید می‌آورد. یک نمونه، صحنهٔ باغ پس از رد شدن کابوس است. ویکتور و آدلایت پشت میزی در جلو خانه نشسته‌اند. دوربین آرام آرام به سمت راست حرکت می‌کند، به طرز نامحسوسی از پیش‌زمینه به حرکت درمی‌آید تا سطوح متوالی عمق میدان و جنب و جوش را آشکار کند. و در پایان منظره‌ای از داخل درگاهی و از کل خانه به باغ پشتی، نشان می‌دهد و بیننده گوئی به طرز تصادفی، آلکساندر را می‌بیند که از خانه پشتی بیرون می‌رود. شاگرد در آن‌واحد

مواد خام مشابهی فیلمبرداری می‌کنند. نتیجهٔ کار آنها سه یا چهار فیلم کاملا متفاوت خواهد بود. هرکدام لحظاتی را حذف و به کمک لحظات باقی‌مانده فیلم خود را می‌سازد. با وجود اینکه تثبیت زمان وجه مشترک کلیه فیلمها است، هر کارگردان فقط می‌تواند از موادی که در دسترس خود دارد پرداختی ارائه دهد و از این طریق خلاقیت فردی خود را ابراز کند.

سینما از نظر زیبائی‌شناسی در دوران سختی به سر می‌برد. امروزه فیلمبرداری رنگی حداکثر نزدیکی به واقعیت تلقی می‌گردد. ولی به نظر من رنگ به سان کوچهٔ بن‌بست است. هر شکل هنری جویای حقیقت و دستیابی به نوعی تعمیم است. کاربرد رنگ مبین چگونگی درک فرد از جهان واقعی است. استفاده از رنگ برای فیلمبرداری یک صحنه به معنای سازماندهی و پرداخت آن صحنه بر مبنای درکی است که دنیای محصور در آن را رنگی دیده و در پی انتقال این درک به تماشاگران است. از این لحاظ مزیت فیلمبرداری به طریقهٔ سیاه و سفید این است که بی‌آنکه توجه تماشاگران را منحرف سازد، کاملا گویا است.

البته‌نمونه‌های‌گویا و پرمعنای‌فیلمبرداری رنگی نیز وجود دارد، ولی اکثر کارگردانهائی که‌از این مشکل آگاهی دارند، همیشه می‌کوشند به طریقهٔ سیاه‌وسفید فیلم بسازند. کسی موفق نشده چشم‌انداز دیگری در فیلمبرداری رنگی به وجود بیاورد، یا آن را به اندازهٔ سیاه و سفید موثر سازد. اهمیت نئورئالیسم ایتالیا نه تنها در این است که با جستجوی مسائل روزمرهٔ زندگی صفحهٔ نوینی در تاریخ سینما گشود، بلکه همچنین در این‌است که‌این کار را از طریق فیلمبرداری سیاه‌وسفید انجام داد. حقیقت در زندگی واقعی همیشه در انطباق با حقیقت در هنر نیست. درحال حاضر فیلمبرداری رنگی به پدیده‌ای صرفا تجاری تبدیل شده است. سینما در طی دوره‌ای کوشید با فیلمبرداری رنگی دید نوینی بیافریند، ولی به ابداعات جدیدی دست نیافت. سینما بیش از حد به ظواهر خوش‌رنگ می‌پردازد، که به معنای این است که استنباط افراد مختلف از فیلم رنگی متفاوت است.

برشهای مختلف فیلمهائی که نمایش می‌دهم نمایشگر فیلمهائی است که بیش از همه مورد علاقه‌ام هستند. آنها نمونه‌هائی از اشکال گوناگون تفکر و شیوهٔ بیان سینمائی این اندیشه‌ها هستند. در فیلم "موشت" اثر برسون نحوهٔ خودکشی دختر خیلی تکان‌دهنده است. در فصلی از فیلم "هفت سامورائی" آنجا که جوان‌ترین عضو گروه می‌ترسد، کوروساوا با قدرت احساس ترس را منتقل می‌کند. پسر در علف‌زار می‌لرزد، ولی ما لرزش او را نمی‌بینیم ما فقط لرزش علفها و گلها را می‌بینیم. صحنهٔ مبارزه در زیر باران را در نظر بگیرید، زمانی که شخصیتی که نقش او را توشیرو میفونه ایفا می‌کند می‌میرد، سقوط او دیده می‌شود و گل و لای پاهای او را می‌پوشاند، او در برابر چشمان ما می‌میرد.

در فیلم "نازارین" ساختهٔ بونوئل فاحشهٔ مجروحی را می‌بینیم که نازارین به او کمک می‌کند تا از کاسه آب بنوشد. سکانس آخر فیلم "شب" اثر آنتونیونی قطعهٔ دیگر مورد نظر من است و شاید در کل تاریخ سینما تنها موردی باشد که وجود صحنه‌ای عشقی این‌چنین ضرورت پیدا کرده و جنبهٔ معنوی یافته است. صحنهٔ منحصر به فردی که تماس و نزدیکی جسمانی معنا و مفهومی برجسته پیدا می‌کند. آنها تمامی احساسات خود را به یکدیگر منتقل کرده‌اند ولی تماس‌ونزدیکی جسمانی ادامه دارد. درست مثل این حرف که یکی از دوستانم، یکبار به من گفت: پس از پنج سال زندگی زناشوئی نزدیکی با شوهرم مثل زنا با محارم است. شخصیتهای این فیلم مغری غیر از نزدیکی به هم ندارند و ما شاهد تلاش یکی برای نجات دیگری هستیم، گوئی که او در حال مرگ باشد.

وقتی فیلمبرداری را شروع می‌کنم، همیشه فیلمهای مورد علاقه‌ام را، که ساختهٔ کارگردانهائی از "گروه خود" می‌دانم، تماشا می‌کنم ــ نه برای تقلید از آنها، که برای درک جوانب فیلمها. اینکه کلیه برشهای فیلمهائی که نشان دادم سیاه سفید هستند، تصادفی نیست. اهمیت آنها در این است که کارگردان آنچه به او نزدیکتر است را به چیزی گرانبها و نفیس تبدیل می‌کند. دلیل منحصر به فرد بودن این صحنه‌ها این است

دو جهان متفاوت به سر می‌برد. به گفتگوی پشت‌میزنشینان گوش می‌دهد و با طرح سینمائی آلکساندر همگام می‌شود. تغییرات مهمی در چارچوب یک صحنهٔ واحد (مانند اتاق خواب انسان کوچک)، با جلوه‌های سایه روشن در هنرهای کلاسیک که در آن تماشاگر فقط چهرهٔ نیم‌روشن و اکسپرسیونیستی ماریا را می‌بیند، از جنبه‌های برجستهٔ کاربرد نورپردازی تارکوفسکی به شمار می‌روند. اما لحن بیان در سراسر فیلم، ملایم است و صحنه‌های شبانه غالبا کم‌نور هستند. به نظر می‌رسد که دوربین به ندرت حرکت می‌کند و این صحنهٔ دلتنگ‌کننده نوعی تنش و احساس حرکت پدید می‌آورد که از برجسته‌ترین دستآوردهای فیلم قربانی به شمار می‌رود و از کمکهای بزرگ تارکوفسکی به دستور زبان سینماست.

کولاژ اشارات بصری، با ترکیب‌بندی اصوات، منعکس شده است و علیرغم استفاده گسترده از موسیقی این حالت بیان بی‌مورد نیست. همچنان‌که در فیلم نوستالژی دیدیم تارکوفسکی عنصر بصری را با انبوهی از اصوات القاکننده هماهنگ می‌سازد. فقط در آغاز (برای تابلوی لئوناردو و تیتراژ) و در پایان فیلم، او از موسیقی به عنوان زمینه‌ای خارج از فیلم استفاده می‌کند، که در هر دو مورد، تماشاگر، پاساژی از "پاسیون سن‌ماتیو" اثر باخ را می‌شنود. دیگر استفاده‌های کوتاه‌مدت از موسیقی در این فیلم جزئی از صحنه عمل شده‌اند، یعنی هم موسیقی فلوت ژاپنی که آلکساندر از دستگاه استریوی خود پخش می‌کند و هم پری‌لود ارگ، که او در خانهٔ ماریا می‌نوازد، زنده هستند یعنی از دل صحنه‌های فیلم پدید می‌آیند و سر جای خود قرار می‌گیرند. این صداها مانند صداهائی نیستند که از خارج به فیلم افزوده شده باشند.

صدای همراه با دیالوگ و تصاویر کیفیت دیگری دارد. در فیلم قربانی تارکوفسکی تکنیک نوستالژی را پالایش بیشتری داده است. ترکیب‌بندی اصوات نزدیک و دور، زمان‌حال گذشته یا حتی آینده، در واقعیت یا رویا، در نقطهٔ مقابل جریان حوادث‌مرئی قرار می‌گیرند. و مفاهیم را در سطح متفاوتی تشکیل می‌دهند که درست به اندازهٔ‌تصاویر، توجه‌تماشاگر را به خود جلب می‌کند. صداهای دریا و پرندگان دریائی و آژیر اعلام خطر به کشتی‌ها به هنگام شب، زمینه‌ای است‌که واقعه

که آنها شباهتی به اتفاقات زندگی روزمره ندارند. هنرمند بزرگ کسی است که قادر به نمایش دنیای درون ما باشد. کلیه این صحنه‌ها نه از طریق ایجاد لذت بلکه به واسطهٔ القاء زیبائی، و تمایلات تماشاگران را غنا می‌بخشد. امروزه پرداختن به چنین مایه‌هائی بی‌نهایت مشکل است ــ حتی سخن گفتن دربارهٔ آن کاری عبث به نظر می‌رسد ــ و هیچ‌کس پشیزی ارزش برای آنها قائل نیست. ولی سینما صرفا به یمن وجود شاعران سینما به حیات خود ادامه می‌دهد.

برای ساختن فیلم به پول احتیاج دارید. در حالی که برای نوشتن شعر به تنها چیزی که نیازمندید قلم و کاغذ است. این به ضرر سینما است. ولی به نظر من سینما شکست‌ناپذیر است و من در برابر کلیه کارگردانهائی که علیرغم مشکلات به فیلمسازی خود ادامه می‌دهند، سر تعظیم فرود می‌آورم. تمام فیلمهائی که به نمونه‌هائی از آنها اشاره کردم، ریتمی مختص به خود دارند. (این روزها به نظر می‌رسد، اکثر کارگردانها از صحنه‌های سریع و کوتاه استفاده می‌کنند، و کارگردانهائی که از برش و سرعت استفاده می‌کنند، حرفه‌ای‌ترین کارگردانها تلقی می‌شوند) هدف هر کارگردان واقعی بیان حقیقت است، ولی این امر برای تهیه‌کنندگان اهمیتی ندارد. در سال ۱۹۴۰ طی یک بررسی در آمریکا مشاغل مختلف را برحسب سختی و فشار ناشی از آن طبقه‌بندی کردند. طبق این تحقیق که زمان جنگ جهانی دوم و انفجار اتمی در هیروشیما انجام شد، حرفهٔ خلبانی در مقام اول قرار گرفت. مقام دوم به کارگردانهای فیلم رسید. پرداختن به این شغل کم و بیش انتحار به شمار می‌رفت.

من که اخیراً جزوهیات داوران فستیوال ونیز بودم، می‌توانم زوال کامل سینمای

پدیده‌ای ضدهنری بود. مسائل اجتماعی و جنسی مورد توجه این فیلم بود. کاملا غیرعادلانه است که به این فیلم به صرف اینکه آخرین فیلم فاسبیندر است جایزه‌ای داده شود. به نظر من او فیلمهای خیلی بهتری ساخته است. بحران کنونی سینما اهمیت چندانی ندارد، زیرا هنر همیشه از مراحل بحرانی می‌گذرد و سپس حیاتی مجدد می‌یابد. وجود مشکلات برای ساختن فیلم به معنای مرگ سینما نیست.

سینما در اوج خود بین موسیقی و شعر قرار دارد و به سطح والائی نظیر هر شکل هنری دیگر رسیده است و موقعیت خویش را به عنوان شکلی از هنر تحکیم بخشیده است. فیلم "حادثه" ساختهٔ آنتونیونی علیرغم قدمت آن، گوئی امروز ساخته شده است. "حادثه" فیلم شگفت‌انگیزی است که اصلا کهنه نشده است. شاید امروزه کسی چنین فیلمی نسازد، ولی هنوز طراوت خویش را حفظ کرده است. همکاران ایتالیائی من دوران سختی را می‌گذرانند نئورئالیسم و کارگردانهای بزرگ ناپدید شده‌اند. تهیه کنندگان مثل دلالان مواد مخدر فقط در فکر پول درآوردن هستند، ولی اکثر آنها چندان دوام نمی‌آورند. من تقریبا وجود هرگونه رابطه‌ای بین خود و نسخه سولاریستی که در ایتالیا به نمایش درآمد را انکار کرده‌ام. ولی اکنون شرکت توزیع کنندهٔ آن نابود شده است، که به نظر می‌رسد سرنوشت اکثر تهیه‌کنندگان باشد.

به نقل از سایت اند ساوند ۱۹۸۳
مترجم: آرمن لوکس

---

۱ ــ نام شخصیت اصلی فیلمی به همین نام که معنای لغوی آن ستیز و جدال است.

موجود را گواهی دهم. به اعتقاد من درک و پذیرش فیلمی چون "کرل" (۱) ساختهٔ فاسبیندر معنویت و نگرش کاملا متفاوتی می‌طلبد و به وضوح مارسل کارنه بیش از من پذیرای آن بود. به نظر من این فیلم تجلی

در آن رخ می‌دهد. این صداها تقریبا در تمام فیلم به گوش می‌رسند.

غرش رعد و برق و صداهای شیشه‌های لرزان، حکایت از فاجعهٔ قریب‌الوقوع و انفجار هواپیمائی دارند که در آسمان پرواز می‌کند و زمین را به لرزه درمی‌آورد. صدای لنگه‌های پنجرهٔ اتاق خواب انسان کوچک که در اثر باد به هم کوبیده می‌شوند همراه با کم و زیاد شدن نور اتاق به گوش می‌رسد. شب‌هنگام وقتی آلکساندر سوار بر دوچرخه به سوی خانه ماریا می‌رود، صدای آشنای پارس سگی به‌گوش می‌رسد. در سراسر صحنه‌ای که در خانهٔ ماریا می‌گذرد، سیری شدن زمان با تیک‌تاک بلند ساعت القا می‌شود. در پایان فیلم آتش‌سوزی بزرگ نه فقط با صدای مهیب شعله‌ها، بلکه با شکستن و فروریختن تیرهای چوبی، شکستن و فروریختن شیشه‌ها، انفجارهای متعدد در داخل خانه، زنگهای غیرعادی تلفن در میان شعله‌های آتش، و صدای پیانو، با ارتعاشات وحشتناک همراه می‌شود. شاید مهمترین صدا در این زمینه صدای چوپان باشد. صدای عجیبی که نویسنده در فیلم "استاکر" از خانه می‌شنود، در اینجا به صورت نیم‌فریاد، و نیم‌آوازی چوپانی به گوش می‌رسد و در نقاط عطف درام تکرار می‌شود. این صدا نخست در اوایل فیلم یعنی وقتی آندره و پسرش زیر درخت نشسته‌اند و آلکساندر دربارهٔ زندگی فلسفه‌بافی می‌کند، شنیده می‌شود. انسان کوچک از نظر محو و آلکساندر متوجه ناپدید شدن هراس‌انگیز پسرک می‌شود. آواز تکرار می‌شود و وقتی پسرش خود را پشت آلکساندر پنهان می‌کند، آلکساندر واکنشی حاکی از هراس و ترس از خود نشان می‌دهد. او از جا می‌پرد و ناگهان به صورت پسر می‌خورد و باعث خونریزی دماغ او می‌شود. این صحنه با سیاهی رفتن چشمهای آلکساندر دنبال می‌شود و در آن منظره خیابانهای ویران‌شده، برای نخستین بار ظاهر می‌گردد. بعدا همین آواز در داخل خانه یعنی وقتی که "اتو" داستان باورنکردنی خود را گفته و زمین‌گیر شده است تکرار می‌شود. صدای چوپان یکبار دیگر پس از عهد بستن آلکساندر در تنهائی و تاریکی اتاق خودش و یکبار دیگر وقتی "اتو" او را شبانگاه می‌بیند و به او می‌گوید که نزد ماریا برود، شنیده می‌شود. در این مورد خاص، آنها از وجود فریاد آگاه هستند ولی نمی‌دانند چیست و چگونه است.