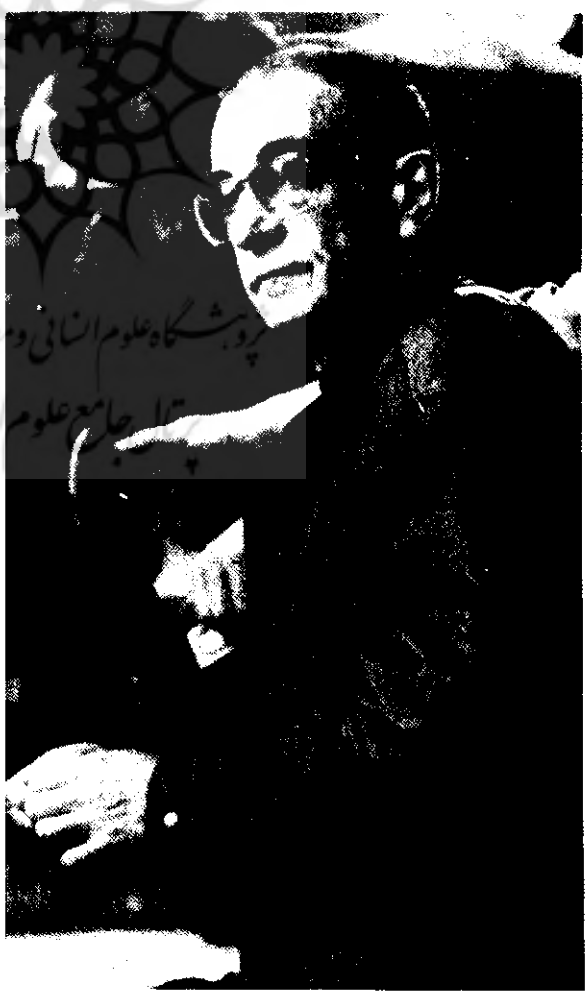
نجات جهان

سه‌گانه رنگی کریستف کیسلوفسکی

دیوید کِر

هنگامی که فیلم قرمز، اپیزود نهایی سه گانهٔ کیسلوفسکی در ماه مه در فستیوال فیلم کن نمایش داده شد، فیلمساز پنجاه و سه سالهٔ لهستانی، فرصت را مغتنم دانسته باز نشستگی اش را اعلام کرد. او درحال حاضر، بقدر کافی، پول در اختیار دارد که خود را وقف کشیدن سیگار کند. او بیشتر زمان خود را موضوع مرارتهای فیلمسازی قرارداد و توسط یک مترجم به گروهی از روزنامه نگاران آمریکایی گفت، ترجیح می دهد که ساکت در اتاقی بنشیند و سیگار بکشد. شاید کمی تلویزیون تماشا کند، اما هرگز به سینما نمی رود.

اعلام بازنشستگی کیسلوفسکی را باید مانند بیشتر اظهارات او با کمی مکث و درنگ درنظر گرفت. او برای مدت زیادی، شور خلاقانهٔ خود را در پس نقابی از انفعال کنایه آمیز پنهان کرد. همان گونه که آلفرد هیچکاك چنین کرد؛ کارگردانی که دوران کاری کیسلوفسکی در برخی از سیرها با او تقاطع می کند. اگرچه تصور بازنشستگی هنرمندی در اوج توانایی مانند کیسلوفسکی دشوار است، اما نکته یی وجود دارد که این حقیقت را منعکس می کند. اگر کیسلوفسکی بازنشسته شود یا نشود، همیشه آن مرد سیگاری تنهاست؛ *هنرمندی که فکورانه دور از اجتماع خلوت می گزیند*، مردی که دربارهٔ تناقضات و کنایه های زندگی بشری، تأمل می کند.



این مسأله برای یک فیلمساز، حالتی کاملاً غیرمعمول است. «*چرا که سینما، اجتماعی‌ترین رسانه است و کار هنری در میان خیل افراد، شکل می گیرد و عرضه می‌شود.*» با این حال، کیسلوفسکی خود را به عنوان یک دیدگاه، وقف تنهایی و انزوا می کند. او به عنوان یک لهستانی در سال ۱۹۴۱ و در یک سرزمین اشغال شده بدنیا آمد. کیسلوفسکی از دل تاریخی از جدایی و تبعید می آید. چون لهستان میان روسیه و آلمان قرارداشت، این کشور از دیرباز محل نبرد میان شرق و غرب بود و با سنت و فرهنگ، پیوند منسجمی نداشت. او در سیطره کمونیسم، فردی موفق، پیروز و بسیار بداخلاق بود؛ فردی با رفتارهای آن چنان عجیب که رضایت حزب را جلب نمی کرد. حتی امروز هم او یک کاپیتالیست بی میل است که نسبت به سیستم سانسور اقتصادی غرب معترض است. درحالی که همچنان نوستالژی صنعت فیلم همراه با سوبسید گذشته را که هیچ نگرانی از بابت فروش فیلم وجود نداشت و از فشار گیشه آزاد بود، را در ذهن دارد.

اولین فیلم کیسلوفسکی **دوربین نخودی رنگ**[1] بود که توجه مجامع بین المللی را به خود جلب کرد. این فیلم دربارهٔ یک کارگر کارخانه جدی استر است که دوربین هشت میلیمتری می گیرد تا از فرزند خود فیلمبرداری کند. اما بزودی شروع به فیلمبرداری از خانواده اش، دوستانش و محل کارش می کند. سرانجام،

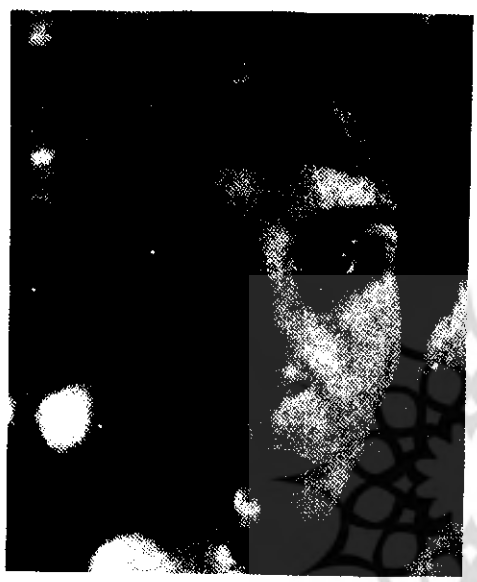
درمی یابد که وضعیت فوق العاده اش به عنوان یک ضبط کنندهٔ بی طرف واقعیت او را به طرز مرگباری از سایرین جدا ساخته است و این به قیمت از دست دادن شغل و همسرش تمام می شود.

در فیلم **بی پایان** [2] که در سال ۱۹۸۴ در تیره ترین روزهای حکومت نظامی ساخته شد، یک زن (گرازینا سوپولونسکوا) [3]، بیوهٔ یک وکیل تلاش می کند در دنیایی که تمامی ارزشها و معنایش را از دست داده، مکانی برای خود بیابد. در **فیلمی کوتاه درباره کشتن**، یک قسمت از سری تلویزیونی **ده فرمان**، محور فیلم بر کاراکتر جوانی واقعاً الکن و بیگانه (میرا اسلاباکا) [4] که رانندهٔ تاکسی را به قتل می رساند و به وسیلهٔ مقامات لهستانی کشته می شود، متمرکز است. در **فیلمی کوتاه درباره عشق** (که این فیلم نیز یکی از قسمتهای ده فرمان است) پسر جوان (اُلف لُوبازنکو) [5] کارمند پست، عاشق زنی که تنها از طریق تلسکوپ او را می شناسد، می شود.

زندگی دوگانه ورونیکا (۱۹۹۱ ـ اولین فیلم کیسلوفسکی که توسط تهیه کنندهٔ اروپای غربی سرمایه گذاری شد.) داستان دو زن همسان (ایرنه جاکوب [6] هردو نقش را ایفا می کند) را که زندگی موازی ای را در پاریس و ورشو می گذرانند روایت می کند. این دو به طرز اسرارامیزی بر زندگی یکدیگر تاثیر می گذارند. اما هیچگاه یکدیگر را ملاقات نمی کنند. هر ده فیلم **ده فرمان** [7] (سری عظیم فیلمهای تلویزیونی کیسلوفسکی) بوسیلهٔ یک تهیه کننده در ورشو ساخته شدند. اگرچه این شخصیتها، گهگاه در مسیر زندگی یکدیگر قرار می گیرند، هیچگاه با یک شیوهٔ مشخص به یکدیگر نمی رسند و هیچگاه متوجه نمی شوند که چه اندازه عناصر مشترک با دیگران دارند و تا چه اندازه زندگی شان به یکدیگر نزدیک است.

سه گانهٔ رنگی: آبی که اولین بار در فستیوال و نیز در سپتامبر ۱۹۹۳ به نمایش درآمد، **سفید** که اولین بار در فستیوال برلین در فوریهٔ ۱۹۹۴ به نمایش درآمد و **قرمز** که در فستیوال کن در ماه مه ۱۹۹۴ به نمایش درآمد، همچنان به عنوان موضوع به مسأله انزوا می پردازند؛ اگرچه این بار، کیسلوفسکی قادر است به سطحی دیگر حرکت کند. با در نظر گرفتن این سه فیلم در یک کلیت که تنها روش ممکن است، می توان این اپیزودها را به یکدیگر بسیار مرتبط دانست. سه گانه همچون یک نمودار از عمق احساس تنهایی به درک و پذیرش جماعت حرکت کرده و میان این دو خطی ترسیم می کند و احساسی از ارزشهای مشابه و پیوند به یکدیگر به وجود می آورد. سه رنگ، عنوان پرچم فرانسه را خلق می کند، سه فیلم بر روی هم یک اقدام متناوب را تشکیل می دهد.

ساختمان **سه گانه** از الگوی سنتی نمایشهای سه پرده یی پیروی می کند: جملهٔ آغازین از تمها و ایماژها (آبی)، واژگون سازی آن تمها (سفید) و سرانجام، ترکیب و اختتام که تمها را به سطحی متفاوت حرکت می دهد (قرمز). برغم اظهارات کیسلوفسکی، سه فیلم به بهترین وجه در این پرده ها نوشته و فیلم شده اند. این فصلها شامل مقادیر زیادی ارتباطات داخلی هستند که برخی از آنها طنزآلود و برخی کاملاً ضروری هستند. در فیلم آبی یک زن شیک پاریسی، رانی جولی (جولیت بینوشه [8]) دختر خود آنا و شوهرش پاتریس (کلود دنتون [9]) را که یک آهنگساز معروف است، در یک تصادف اتوموبیل از دست می دهد. او تصمیم می گیرد، گذشته را فراموش کرده، زندگی جدیدی بدون دلبستگیهای عاطفی آغاز کند. او آپارتمانی در یک محل کارگری می گیرد و سعی می کند خود را در گمنامی شهر رها کند، اما ناخواسته به زندگی دیگران کشیده می شود. ابتدا توسط الیور (بنوی رگنت [10]) دستیار شوهرش که از او می خواهد در تکمیل قطعهٔ نهایی موسیقی به او کمک کند، سپس بوسیلهٔ لوسی (شارلوت وری [11]) فاحشه یی که خطر اخراج از آپارتمان جولی او را تهدید می کند، سپس بوسیلهٔ سان رین (فلورانس فرپل [12]) وکیلی که جولی متوجه می شود معشوق شوهرش بوده و از او حامله است.



آبی

سفید در پاریس، جایی که کارول (زبگنیه زوموکوفسکی [13]) آرایشگر سختکوش لهستانی زندگی می کند، رخ می دهد. همسر فرانسوی و سرد مزاج اوادومینیک (جولی دلپی [14]) برای او عرض حال طلاق می دهد. کارول، همسر، مغازه و آبرویش را از دست می دهد. تصمیم می گیرد که ترانه های محلی لهستانی را در مترو اجرا کند تا این که توسط یک لهستانی به نام میکولاژ (جائوس گاسوس [15]) از این وضع نجات پیدا می کند. میکولاژ که بازیگر حرفه یی بریج است، کارول را به صورت قاچاقی در یک چمدان به ورشو برمی گرداند. به هنگام بازگشت در خانه یی کوچک با برادرش، جرك (جرزی اشتر [16]) همخانه می شود. کارول قول می دهد که دیگر هرگز خود را خوار نکند و به جمع آوری سرمایه در بازار نامشروع پولی ورشو مشغول می شود. او برای این که دومینیک را به لهستان بکشاند، سند مرگ خود را جعل می کند و سپس موجب دستگیری دومینیک به عنوان قاتلش می شود. اما وقتی که دومینیک را در زندان می بیند، متوجه می شود که هنوز دوستش دارد. دومینیک او را می بیند و شروع به گریه می کند.

حوادث قرمز در جنوا اتفاق می افتد؛ جایی که والنتین (ایرنه جاکوب) دانشجو و مانکن نیمه وقت با نامزد خود به بن بست می رسد. یک شب او در حین رانندگی با یک سگ ژرمن تصادف

در حال هدایت ترینتینیان و جاکوب ـ قرمز

می کند و پس از بردن او به بیمارستان حیوانات، سگ مجروح را به صاحبش برمی گرداند. صاحب سگ، قاضی بازنشسته یی است (جان لویی ترینتینیان [17]) که در خانه یی در حومهٔ شهر در انزوایی مطلق بسر می برد. هنگامی که والنتین سرگرمی قاضی را کشف می کند، دچار ترس می شود. چرا که سرگرمی او گوش دادن به مکالمات تلفنی همسایگان است. اما از سوی دیگر، مجذوب این مردی که ظاهراً قادر است بدون عشق زندگی کند، می شود.

در ضمن یک دانشجوی جوان رشتهٔ حقوق به نام آگوست (جان پیر لوریت [18]) مداوم در مسیر زندگی والنتین قرار دارد. آگوست در هنگام مطالعه برای امتحاناتش در موقعیت کشف خیانت نامزدش کارین (فردریک فدر [19]) قرار می گیرد. اپیزودی که دقیقاً آینهٔ گذشتهٔ قاضی در چهل سال پیش است. والنتین در یأس و نومیدی تصمیم می گیرد به انگلستان سفر کند؛ به این امید که با نامزدش رو به رو شود. آگوست نیز در همان کشتی است. کشتی در مواجهه با طوفانی شدید، غرق می شود. هنگامی که قاضی تلویزیون تماشا می کند، چهره های شش نفر بازمانده و یک پیشخدمت کشتی را که او هم نجات یافته، می بیند. این شش نفر، جولی و البور، دومینیک و کارول، والنتین و آگوست هستند.

سه رنگ با همراهی کریستف پسیوتیس [20] همکار کیسلوفسکی در ده فرمان که یک وکیل فعال پیشین در مبارزه با حکومت نظامی بود، نوشته شد. کیسلوفسکی می گوید، آبی، سفید، قرمز به عنوان آزادی، برابری و برادری هستند. این ایدهٔ پسیوتیس بود که موجب ساخته شدن ده فرمان شد. پس چرا نباید فیلمی دربارهٔ آزادی، برابری و برادری بسازیم؟ چرا نباید فیلمی بسازیم تا دستورات آمرانهٔ ده فرمان در زمینه یی وسیعتر درک شوند؟ غرب این سه تصور را در سطحی سیاسی یا اجتماعی به مرحلهٔ اجرا گذاشت. اما در سطحی شخصی و انسانی موضوع به کلی متفاوت است و این بدان خاطر است که ما دربارهٔ این فیلمها اندیشیده ایم.

در فیلم آبی آزادی تبدیل به یک تصور تراژیک می شود. جولی آزاد است، زیرا او از گذشته و خانواده اش به طرز دردناکی جدا شده است. او بسادگی بی هیچ تعلق خاطری به مایملک خود و امکان داشتن هرچه که می خواهد، به پوچی می رسد. کیسلوفسکی به دفعات به تصویر مقبره مانند استخر شنای سرپوشیدهٔ عظیم برمی گردد؛ جایی که جولی در آن تلاش می کند تا با خستگی جسمانی احساسات خود را خنثی کند. همچنین لحظاتی از درد شدید جسمانی را شاهد هستیم. زمانی که جولی پس از یک معاشقهٔ بیهوده با البور انگشتانش را در طول یک دیوار می کشد. گویی درد و رنج تنها راه رهایی از درد و رنج است.

فیلم آبی فیلمی شکل گرفته از ذهنیت گرایی شدید است. جایی که دوربین گاهی اوقات به جای بازیگر قرار می گیرد. (جولی بعد از تصادف بر روی تخت بیمارستان دراز کشیده و دنیا را به صورت معمول نمی بیند) و زمانی که دچار ضعف می شود، حتی دوربین نیز در این راستا عمل می کند (فیدآوتهای متناوب سیاهرنگ بیانگر بخاطر آوردن افکار ناگهانی و نامطلوب است).

اسلاویمیر ایتسیاك [21] فیلمبرداری است که کیسلوفسکی از او بخاطر توانایی اش در کارهای اکسپرسیونیستی دعوت به همکاری می کند (فیلمی کوتاه دربارهٔ کشتن ـ زندگی دوگانهٔ ورونیکا)، فوکوس بسیار دقیق و عمق میدان بسیار کم تا آنجا که لنزهای او به سختی می توانند یک شیء کوچک را با وضوح کامل به نمایش درآورند.

بسته یی که جولی از استودیوی شوهرش می گیرد یا زرورق

آب نبات که دخترش درست لحظاتی قبل از تصادف در باد نگهداشت، این عناصر و سایر عناصر احساس برانگیز دیگر، این توانایی را پیدا می کنند تا به توده های بی شکل و هاله های شناور آبی رنگ دیزالو شوند و همچون جریان غریب روحی برفراز دنیای جولی قرار گیرند. شکل ترکیب صدای آغازین فیلم، دیالوگها را تقریباً غیر قابل شنیدن می کند. خاطره های ناخواسته که جولی تلاش می کرد فراموششان کند، تنها با یک قطعهٔ ناگهانی موسیقی از کنسرتو پایان نیافتهٔ شوهرش از میان تصاویر مه آلود باز می گشتند. زمان متوقف و فاقد معنا می شود. دانستن این که چند روز، چند هفته یا چند ماه سپری شده است، وقتی که هیچگونه حادثهٔ خارجی که نمایانگر گذشت زمان باشد، وجود ندارد ـ ناممکن می نماید.

اگرچه جولی به دشواری فریفتهٔ نغمهٔ فلوت زنی که در خیابان می بیند، می شود. در ابتدا او به خاطر پول می نوازد (پیش بینی شغل کارول در فیلم سفید) سپس او را وقتی که از یک لیموزین پیاده می شود، می بینیم و سپس او را بیهوش در کنار خیابان می یابیم. داستانی دیگر در کنار زندگی جولی پدیدار می شود، اگرچه این داستانها به نظر بی اهمیت و مغشوش می رسند. بازگشت سفر جولی از زندگی آزاد و موحش خود، وقتی که لوسی فاحشه به آپارتمان او می آید، آغاز می شود. زمانی که لوسی متوجه لوستر آبی رنگ که او نیز یکی مانند آن دارد، می شود و می گوید: تراژدیهای دیگری غیر از تراژدی زندگی جولی در دنیا وجود دارد (شوك فراموش نشدنی لوسی، اگرچه هرگز در فیلم دراماتیزه نمی شود، ولی در ارتباط با پدرش به نظر می رسد) پدرش در کلوپ پست شبانهٔ پیگال، جایی که دخترش برهنه می رقصد، حضور پیدا می کند. همچون صحنه یی که بعداً آن را در فیلم قرمز می بینیم، زمانی که قاضی در برنامهٔ مد والنتین حاضر می شود، کشف همدردی جولی نسبت به لوسی، اولین آشتی او با دنیاست.

همچون وکیل فوت شده در فیلم بی پایان شوهر جولی کاری ناتمام از خود باقی گذاشته است. کنسرتویی برای احترام به یگانگی اروپا که بیوه او بایستی آن را کامل کند. ممکن است در حقیقت، جولی منصف واقعی موسیقی شوهرش باشد. امکانی که کیسلوفسکی آن را برای تماشاگران فیلم باقی می گذارد. اما به هرحال، جولی مطمئناً عنصری توانا در ارتباط با موسیقی همسرش است و قطعه موسیقی نابود شده را پس از این که البور تقریباً آن را با ارکستراسیون فاقد جذابیت مدفون می کند، دوباره احیا می کند. جولی در رستاخیزی دیگر شرکت می کند، هنگامی که خود را در تولد فرزند ساندرین شریک می کند و تمامی حقوق قانونی و دارایی ای را که از جانب شوهرش به او می رسد، به ساندرین می بخشد.

سرانجام کنسرت نهایی زمانی شنیده می شود که تصویری خارق العاده پدیدار می شود؛ هنگامی که دوربین کیسلوفسکی پنی در فضا می زند و هر کدام از شخصیتها را که با زندگی جولی در ارتباط اند، در کادر می گیرد. (در میان آنها پسر روستایی که در صحنهٔ تصادف به سمت آنها دوید نیز وجود دارد. همچنین مادر ساکت و جدی جولی که نقشش توسط اما نوئل ریوا [۲۲] که در فیلم هیروشیما عشق من نیز بازی داشت، ایفاء می شود). این حرکت یکدست و متداوم با تصویری نامشخص از طفل بدنیا نیامده یی که در امواج آبی شناور است، به پایان می رسد.

فیلم آبی در پاریس اتفاق می افتد با پاریسی که تنها می تواند توسط یک خارجی شرقی ترسیم شود. پاریسی که جولی به عنوان بیوهٔ یک موسیقیدان معروف معاصر در آن زندگی شیکی دارد. فیلم سفید در ورشو اتفاق می افتد؛ شهری که بوی شکست، خیانت و پوچی می دهد. کیسلوفسکی تمامی اینها را در مقایسه یی تصویری میان سالن آرایش شیک کارول در گراند بولوار پاریس با پیشخوان چسبناك و کثیف در خیابانی گل آلود در ورشو که کارول شکست خورده بدانجا بازمی گردد، به نمایش می گذارد. (برادر خوش قلب کارول، سعی می کند با سوسوی تابلو الکتریکی آرایشگاه و گفتن این جمله که «حالا ما یک قسمتی از غرب هستیم» به او دلداری دهد.) در پاریس اندوه جنسی و درد تدریجی وجود دارد. در لهستان نوعی هیجان زدگی، درگیریهای مالی و بازار بدوی اقتصادی جایگزین آن می شود. (کیسلوفسکی در مصاحبهٔ مطبوعاتی در ارتباط با فیلم سفید گفت: *من کارول، قهرمان فیلم را بخاطر ادای احترام به چاپلین به نام چارلی در زبان لهستانی نام نهادم.*) او از غرب طرد شده و از جانب همسرش (جولی، دلبی) خیانت دیده است؛ همسری که بی تفاوتی و سرد مزاجی اش این بار، کاملاً در مجسمهٔ چینی و جذابی که کارول به عنوان یادگار از پاریس می آورد، تجسم می یابد.) کارول به حالت مضحکی از ناتوانی(جنسی) درآمده است که این حالت استعارهٔ آشکار کیسلوفسکی است برای سرزمینی که هیچ استفاده یی برای هیچکس ندارد. بنابراین، تم سفید دربارهٔ تساوی است و این تساوی در تصمیم جدی کارول برای این که بیش از

آبی

هرکس دیگر به این تساوی برسد، منعکس است. سفیدی فیلم **سفید** در برف، سنگفرش مترو، ملافه، مجسمه بیانگر خلئی است که همچنین آغازی دوباره است؛ فضایی خالی که ممکن است پرشود. تأکید فیلم بر احیای دروغین(مانند صعود غیر مترقبهٔ کارول از فردی که در چمدان تابوت مانند مخفی شده بود تا به صورت قاچاق به لهستان برگردد، زنده ماندن نیکلای در مترو، هنگامی که متوجه می شود کارول با گلولهٔ مشقی به او شلیک کرده) و برنامه ریزی دقیق کارول (شامل خرید جنازهٔ یک روس که منجر به بازگشت او از مرگ بخاطر جولی می شود.) احیایی که قدرت جنسی کارول را نیز شامل می شود (رضایت جنسی دومینیک بافیدی سفید همراه می شود.) و سفید سرانجام رنگ ازدواج است؛ رنگی که مدام کارول را در فلاش بکهایش به نمایش می گذارد و رنگی که در پایان فیلم به طرزی با شکوه پدیدار می شود. به هنگامی که کارول و دومینیک از میان میله های سلولی که دومینیک بدانجا فرستاده شده، یکدیگر را می بینند و او با ایما و اشاره بوسیلهٔ انگشت انگشتری اش تمایل خود را به ازدواج دوباره بامردی که لجوجانه زندگی اش را فدای او کرده است، ابراز می کند.

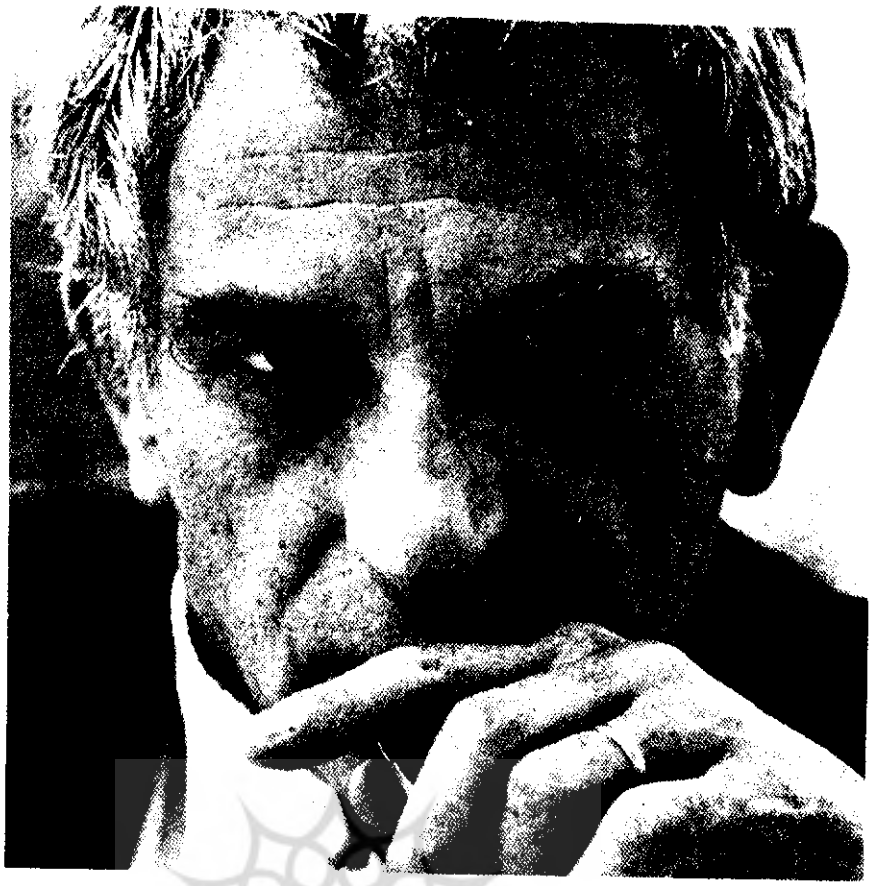
قرمز

هنگام بحث در مورد زندگی دوگانهٔ ورونیکا درمی یابیم که کیسلوفسکی در میان فرم روایی ترکیب اولیه و ثانویه فیلم تفاوت قایل شده است. در ترکیب اولیه «نیمهٔ لهستانی فیلم» کیسلوفسکی با استفاده مفهمومی از روایت که از اپیزودی به اپیزود دیگر متصل می شود، زندگی یک سال یا بیشتر قهرمان زن را در مدت نیم ساعت از زمان مادی فیلم ارائه می کند. اما در فرم تحلیلی قسمت فرانسوی فیلم که بر حالت ذهنی ورونیکا متمرکز است، از عناصر غیر روایی همچون میزانسن، جای دوربین، رنگ و ... استفاده شده است. چنین تمایزی در قسمتهای ترکیب کنندهٔ لهستانی و فرانسوی سه رنگ نیز وجود دارد. جولی زندگی ای ذهنی، تمرکزی درونی و محیطی از لحاظ تصویری، شرقی دارد. کارول دنیایی عینی و مهاجم دارد.

فیلم **سفید** توسط ادوارد کلوسینسکی فیلمبرداری شد. فیلمبرداری که قبلاً تنها در قسمت دوم ده فرمان با کیسلوفسکی همکاری داشت. اما او قسمت اعظم کار خود را با آندره وایدا همکاری داشته است (فیلمهایی چون مرد مرمرین و مرد آهنین). فیلم **سفید** روند بصری و سمت و سوی اجتماعی فیلم وایدا را داراست. پردهٔ عریض، دوربین در زاویهٔ eye level و چند شخصیت در کنش و واکنش در یک پلان به صورتی که حس ظریفی از تئاتر را انتقال می دهد. از میان این سه فیلم، سفید عمومی ترین فیلم است؛ فیلمی که آشکارا و با واضحترین شکل ممکن، سیاسی است. اگر فیلم آبی نمایشی روانکاوانه است و فیلم **سفید** کمدی اجتماعی، قرمز به کلی متفاوت با این دو است. این فیلم، تبادل میان دو کاراکتر است که به طور همزمان احساسی، فلسفی و سمبولیک است. کیسلوفسکی با این فیلم به سوی تمی انتزاعی و روشی متمرکز بر بیان کاملاً سینمایی، گام برمی دارد که در هیچ کدام از فیلمهای او اتفاق نمی افتد. برای یافتن هر نمونهٔ دیگر، ضروری است که به فیلم **تعصب** گریفیث با دید شکوهمند تاریخی که توسط اصول مکانیکی ناب و زیبای مونتاژ بوجود آمده است، برگردیم. فصل آخر این سه گانهٔ انزوا در جدا افتاده ترین کشورها اتفاق می افتد. سوئیس و بطور خیلی مشخص تر در جنوا، شهر سردی، ظن و گمان، تنهایی و خانه های منفرد (همان گونه که کیسلوفسکی آنها را به تصویر می کشد) که در دامنهٔ تپه ها قرار گرفته اند.

فیلم قرمز با تصویری از پروسه مکانیکی آغاز می شود، همان گونه که فیلم آبی با سطح زیرین اتوموبیل که روغن ترمز از آن چکه می کند و فیلم **سفید** با چمدانی که کارول در آن قرار دارد و روی ریل گردان فرودگاه در حال حرکت است، آغاز می شوند. در فیلم قرمز از طریق حرکتی بی وقفه به جلو ما به دنبال یک نشان چشمک زن الکترونیکی که از تلفنی در انگلستان سفر می کند، حرکت می کنیم و از میان سوییچها و سیمها در زیر دریا و سطوح یک ارتباط تلفنی درجنوا؛ جایی که با نشان چشمک زن (که نشانگر اشغال بودن خط است) مواجه می شویم. قرمز، مصرانه ترین رنگ از میان سه رنگ کیسلوفسکی است. رنگ خون، خطر، خشونت و عشق. در همان چند دقیقهٔ اول فیلم قرمز سطح پرده با عناصر قرمز رنگ پر می شود. یک علامت قرمز، یک ماشین قرمز، سایبان قرمز، پتوی قرمز، ژاکت قرمز و چراغ راهنمایی قرمز، در فیلم قرمز عامل به حرکت درآمدن کنش و واکنش، همانند فیلم آبی یک تصادف اتوموبیل است. اگرچه این بار، این مسأله مرگبار نیست و قربانی سگی به نام ریتا از نژاد ژرمن با چشمانی غمگین است. والنتین (ایرنه جاکوب که نقش ورونیکا را نیز بازی می کرد، در اینجا از زندگی سوم خود لذت می برد.) حیوان باندپیچی شده را به صاحبش برمی گرداند؛ صاحبی که بدون هیچ گونه عاطفه یی، سگ را نمی پذیرند.

فیلمهای کیسلوفسکی، مانند فیلمهای هیچکاک پر از افراد ناظر است. از شخصیت سادهٔ فیلم **دوربین** نخودی رنگ که نمی داند



چه چیزی را نگاه می کند تا مرد جوان در فیلم‌فیلمی کوتاه درباره عشق‌که فعالیتها و زندگی خصوصی زنی را که در آن طرف حیاط زندگی می کند، می یابد. اما ناظرین دیگری نیز وجود دارند که از جایی دیگر می آیند؛ مانند روح وکیل در فیلم بی پایان که در کنار همسرش بسر می برد و از کمک به او ناتوان است و مرد جوان مرموزی که در اپیزود هشتم از ده فرمان ظاهر می شود و به صورتی خصمانه از میان میله های افقی در پسزمینه نگاه می کند. کیسلوفسکی می گوید: *من نمی‌دانم او کیست او تنها جوانی است که می‌آید و نگاه می‌کند. ما و زندگی ما را نگاه می‌کند. از ما زیاد خشنود نیست. او می‌آید، نگاه می‌کند و در سکوت می‌رود.*

قاضی در فیلم قرمز (با بازی ژان لوئی ترینتینیان در نقش فردی عبوس، حریص و منزوی) آشکارا یکی از این افراد است. اگرچه او دارای قدرتهای مافوق طبیعی است، اما به نظر می رسد که از آنها آگاه نیست. با این وجود، او ارتباط عجیبی با نور دارد: در یکی از گفت و گوها با والنتین صحنه با ظهور نور خورشید منور می شود و در یک ملاقات شبانهٔ دیگر، لامپی که می ترکد و سریعاً عوض می شود و صحنه را پر از نور می کند. قاضی ناگزیر به مکالمات تلفنی همسایگان از طریق سیستم استریو خانه اش گوش می دهد و همه چیز را دربارهٔ آنها می داند ولی کاری انجام نمی دهد. والنتین از این چشم چرانی دچار وحشت می شود ولی خود را از محکوم کردن قاضی ناتوان می یابد. در خانهٔ همسایه قاضی، مردی مشغول مکالمه با معشوق مردش است. وقتی والنتین به منزل آنها می رود تا او را از استراق سمع قاضی آگاه کند، با همسر مرد مواجه می شود و نمی تواند خشنودی خانوادگی او را از بین ببرد. مسأله نگران کننده تر، دختر مرد است که بی هیچ واکنشی در تلفن طبقهٔ پایین به این مکالمه گوش می دهد. این دانسته های مشترک، پیوندی قوی میان والنتین و قاضی ایجاد می کند. کیسلوفسکی آن دو را در نماهای دو نفره فشرده و فاقد فضا به تصویر می کشد.

هنگامی که والنتین منتظر بازگشت معشوقش است و قاضی در انتظار فرارسیدن زمان مرگ، هر دو در قلب شهر، یک زندگی فراتر از زندگی عادی دارند. مسأله مهمتری که میان آن دو وجود دارد، یک نوع حس اخوت خاص و عمیق است. در هر سه فیلم سه گانه، خیانت، شخصیتها را به حس درک عمیقتری هدایت می کند. در فیلم آبی، کشف جولی از خیانت همسرش به او این امکان را می دهد که همسرش را ببخشد و او را در فرزند سان رین بازیابد.

در فیلم سفید، واکنشهای جنسی دومینیک با معشوقش که دیده نمی شود، موجب می شود که کارول آن دو را از میان یک پنجره شکسته، بطور پنهانی ببیند و سرانجام اعتقادات خود را انکار و برای تخلیهٔ خود شروع به لجام گسیختگی کند. در فیلم قرمز، دو داستان خیانت وجود دارد اگرچه هر دو به یکدیگر شبیه اند، هنگامی که والنتین از جنوا حرکت می کند، پی دریی با آگوست دانشجوی جوان رشتهٔ حقوق در آپارتمان روبه روی خانهٔ او زندگی می کند، برخورد می کند. داستان او، داستان حاشیه پی فیلم قرمز می شود. هنگامی که کیسلوفسکی نگاهی گذرا به زندگی او بعنوان دانشجویی که خود را برای امتحان و کسب مقام قضاوت آماده می کند و ارتباط او را با کارین، زن جوانی که در

یک بنگاه خصوصی آب و هوا مشغول بکار است، به تصویر می کشد، داستان آگوست، داستان حاشیه یی فیلم قرمز می شود. آگوست، امتحانش را با موفقیت می گذراند و از بازی سرنوشت سپاسگزار است. (کتاب او در خیابان از دستش می افتد و سئوال امتحان فردا در همان صفحه یی است که کتاب باز می شود) اما کارین، دیگر عشقی به او ندارد. او دوست جدیدی پیدا کرده که یک ملوان است و هنگامی که آگوست، مخفیانه از پنجره آپارتمان کارین به داخل نگاه می کند، آن دو را در وضعیت نامطلوبی می بیند. پس از آن، هنگامی که قاضی در سالن خالی تئاتر می نشیند و سعی می کند، دلایل انزوای خود را برای والنتین توضیح دهد، داستانی مشابه را تعریف می کند. سقوط جادویی کتاب برای او نیز اتفاق افتاده و حالا دوباره اتفاق می افتد. آگوست، قاضی جوانی است که شانس زندگی دوباره دارد. اگر والنتین با تمام طراوت جوانی و بی پروایی اش برای قاضی پیر و خسته خیلی دیر آمده، اما برای نجات قاضی جوانتر، درست بموقع آمده است. آن دو در سفر دریایی به انگلستان در یک کشتی مشترک، گرفتار طوفان می شوند و یکدیگر را می یابند. رویدادی که گویی قاضی آن را تنظیم کرده است.

چنین به نظر می رسد که تمامی فیلم همین است. اما عنوان کردن دلایل فشار احساسی دو حلقهٔ آخر فیلم غیرممکن می نماید. فشاری احساسی که به آن سوی حوادث داستانی به نمایش درآمده، می رسد. یکی حس ساختاری عظیمی دارد و دیگری نه تنها در سراسر سه فیلم سه گانه ادامه پیدا می کند، بلکه به آغاز فعالیت کیسلوفسکی بر لحظهٔ بحران و پرداخت آن برمی گردد. کیسلوفسکی در سراسر سه گانه از فلاش فورواردهای سریع و مبهم استفاده می کند، (مانند نمای ورود دومینیک به اتاق هتل ناشناخته در سفید) تا به روند حوادث اهمیت دهد. به هرحال، اگر ما جنبه های خودآگاه این تصاویر را ثبت کنیم (کاری که خیلی از افراد انجام نمی دهند)، وقتی این جنبه ها در طول داستان تکرار می شوند، احساسی از تشدید و تکمیل شدن بوجود می آید. (اتاقی که دومینیک می گیرد، هنگامی که کارول موفق می شود او را فریب دهد و به ورشو برگرداند). اگرچه این لحظاتی که کیسلوفسکی دستمایهٔ کارش قرار می دهد، موجب می شود، چنین به نظر رسد که کلیت فیلم به سوی یک همگرایی و یک نقطهٔ اوج مشترک و بزرگ حرکت کند. این تشابه و اشتراک، همانند اشتراک نظم جهانی است.

برخی از عناصر فیلم، کاملاً غریب به نظر می رسند، مانند علاقهٔ مشترک شخصیتهای سه گانه به سمفونیهای ون در برودنمایر، موسیقیدان خیالی که توسط کیسلوفسکی و آهنگسازش زبیگنوپریسنر برای فیلم زندگی دوگانه ورونیکا خلق شد. دیگر عناصر تکرار شونده، دارای بار عمیق اخلاقی هستند که بتدریج به ظهور می رسند: پیرزن کوچک و خمیده یی که لنگ لنگان در خیابانی در لهستان نگاه ورونیکا را به خود جلب می کند و سپس در پاریس نگاه ورونیکا، دوباره در فیلم آبی پدیدار می شود؛ جایی که تلاش می کند بطری شیشه یی را در سطل بلند رویاز بیندازد. پیرزن ساکت و اندوهگین است و جولی توجهی به او ندارد. اما وقتی دوباره در برابر کارول ظاهر می شود، کارول او را می نگرد و لبخند می زند؛ لبخندی که ظالمانه است. چرا که مشکلات پیرزن، تنها یک واقعه مضحک برای کارول است. تنها هنگامی که پیرزن در جنوا، ظاهر می شود، مورد توجه قرار می گیرد و در کار او مداخله می شود. لحظه یی که والنتین در اواخر فیلم قرمز سالن تئاتر را ترک می کند، پیرزن را می بیند که در حال تلاش است. والنتین می ایستد و به او کمک می کند. بطری را از او می گیرد و از شکاف سطل آن را به داخل می اندازد. در پایان به این مفهوم می رسیم که حرکت سادهٔ مهربانی اوج کلیت سه گانه است؛ حالتی که جهان را نجات می دهد.

از اشاره های کتاب مقدس در کار فیلمسازی که ده فرمان را ساخته است، نمی باید متعجب شد. این فیلمها در پسزمینه سه رنگ وجود دارند، در جایگاه خود و به مریم ارجاع می شوند. این شمایل نگاری در داستان جولی، آبی است؛ یک رستاخیز مصنوعی که کارول را در سفرش همراهی می کند. ریشه های فیلم قرمز به عهد عتیق بازمی گردد؛ با خدای زود رنج، خشمگین و حسودی که شدیداً مراقب مخلوقاتش است. دربارهٔ آنها با خشونت قضاوت می کند و وقتی این مخلوقات، انتظارات او را به انجام نرسانند، بلاهایی آسمانی بر آنان نازل می کند.

سفید

ترینتینیان، همان خدای عهد عتیق است؛ اما خدایی که رقتش کاهش پیدا کرده است. خدایی که قدرتش به روشن کردن لامپ بسط یافته، اما روشنایی وجود ندارد. خدایی که کنترل آشکار او بر بادها و دریاها، شاید به این دلیل باشد که شمارهٔ مناسبی را برای تماس با ایستگاه خصوصی پیش بینی هوا می داند. شاید او اصلاً خدا نباشد. بلکه تنها مردی است که خود را به جای فرد دیگری می پندارد. همچون عملی که فیلمسازان انجام می دهند؛ وقتی که جهانهای کوچک خود را خلق می کنند و شخصیتها (مخلوقات) خود را در آن به حرکت درمی آورند.

در نظر گرفتن این نکته که کیسلوفسکی نیز مانند ترینتینیان، قاضی بازنشسته ناسازگار، مابقی عمر خود را در خانه در سکوت و تنهایی در حاشیهٔ هیاهو و ناهنجاریهای عمر بگذراند، چندان

دشوار نیست. والنتین در حین گفت وگو در تئاتر از قاضی می پرسد: «شما کی هستید؟» جواب قاضی این است: «یک قاضی بازنشسته.» این لحظه، لحظهٔ شناخت می شود. سالن خالی تئاتر، جایی که والنتین برنامهٔ نمایش مد خود را در حالتی الهه وار اجرا کرده است (نور فلاشهای عکاسی حالت تلألوء آذرخش گونهٔ مینیاتوری را القا می کند.) حالت سکوت، شکوه و ابهت کلیسای جامع را مانند است. ناگهان طوفان در خارج سالن وزیدن می گیرد و والنتین به طرف پنجره هجوم می برد تا آنها را در مقابل باد و باران ببندد. حرکت دوربین در این صحنه، مانند بیشتر صحنه های فیلم قرمز، با حرکت مؤکد کرین پترسوبکنیسکی فیلمبردار انجام می شود. تغییر سریع و ناگهانی دوربین در نمای نقطه نظر، از ارتفاع بالا به پایین و پایین به بالا، روند مداوم فیلم را میان بررسی کلی کیهانی و کوچکترین جزئیات شخصی بازتاب می دهد.

شاید یکی از شاخصه های معین شیوهٔ کیسلوفسکی این دید دوگانه باشد؛ توانایی ایجاد توازن میان از کار درآوردن یک ساختار قراردادی وسیع، سخت و دقیق با یک بدیهه سازی آزاد نسبت به نکات ظریف حسی. اگرچه چنین احساس می شود که در سه گانهٔ رنگی همه چیز از قبل مشخص شده است، از رنگ غالب در هر صحنه گرفته تا عوامل تکرارشونده، شخصیتها و موقعیتها، اما توجه دقیق کیسلوفسکی نسبت به بازیگرانش به او این امکان را می دهد که حس خودبه خودی وشگفتی رادرفیلمهایش حفظ کند. او به خود این اجازه را می دهد که با کمک نقش افرینانش، تحت تأثیر و شگفتی قرار گیرد. (انسان، احترام عمیق او را برای کار بنیوشه و ترینتینیان و محبت پدرانه اش را نسبت به ایرنه جاکوب، احساس می کند). بنابراین، یک فرصت محفوظ و یک خواست آزاد مطابق با تقدیر در داستانهای او ایجاد می شود.

هیچ مثالی برای ایجاد توازن میان ساختار و بدیهه سازی به زیبایی نقطهٔ اوج فیلم قرمز وجود ندارد. تصویر والنتین که در آغاز فیلم با ژست غمگین او در جنوا گرفته شده و تمام سطح جایگاه تبلیغاتی بسیار بزرگی را می پوشاند، پیشگویی دقیق از یک حادثهٔ منحصر بفرد است. تمامی سه رنگ بطور ناگهانی با نیروی احساسی تزلزل ناپذیری در این نقطه به هم می رسند. سه فیلم که به نظر می رسد، توسط شیوهٔ بیان، محتوا، و شکل ظاهری، کاملاً از یکدیگر متمایزند، تبدیل به یک فیلم می شوند و داستان مشابهی از غلبه بر بیگانگی، حل شدن در تنهایی در حرارت و گرمی بیشتر، از طریق وارستگی نامحدود به ظهور می رسد.

هر دو فیلم آبی و سفید با نمای بسته از چهرهٔ شخصیتهای اصلی شان به پایان می رسند. جولی در برابر پنجره می ایستد و برای اولین بار پس از مرگ همسرش می گرید. اما هنگامی که نور آبی آغاز سپیده دم کم کم پدیدار می شود، لبخندی بر لبان او نقش می بندد. کارول، هنگامی که دومینیک را پشت میله ها می بیند، می گرید و با حرکات صورت به او می فهماند که اگر توانست او را از زندان خارج کند به او پیشنهاد می کند که دوباره با او ازدواج کند. کارول هم لبخند می زند. در پایان قرمز قاضی از پنجره به بیرون نگاه می کند؛ به طوفانی که اکنون دیگر به پایان رسیده است. قطرهٔ اشکی در چشمش دیده می شود، اگرچه صورتش چیزی را منعکس نمی کند. اما پس از آن نماهای دیگری می آید؛ تصویر تبلیغاتی والنتین که حالا در زندگی واقعی او دوباره جان می گیرد. مانند عهد و میثاقی که نگاه داشته می شود. قاضی، اولین کاراکتری است که در سه گانه کسی را در برابر خود می بیند. تمام امید و آرزوی جهانی کیسلوفسکی در این حقیقت وجود دارد. □

ترجمه: کیوان علی محمدی ـ امید بنکدار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانوشتها

۱. camera Buff.
۲. No End
۳. Grazyna Szapolowska
۴. Miroslaw Baka
۵. Olf Lubaszenko.
۶. Irene Jacob
۷. The Deca logue
۸. Juliette Binoche
۹. Claude Denton.
۱۰. Benoit Regent
۱۱. Charlotte very
۱۲. Florence Pernel.
۱۳. Zbigniew Zamachowski
۱۴. Julie Delpy
۱۵. Janusz Gajos
۱۶. Jerzy Stuhr
۱۷. Jean - Louis Trintignant
۱۸. Jean- Pierre Lorit
۱۹. Fredrique Feder
۲۰. Krysztof Piesiewicz
۲۱. Slawomir Idziak.
۲۲. Emmanuelle Riva
۲۳. زندگی دوگانهٔ ورونیکا. فیلمی درباره دو دختر به نام ورونیکا که در یک لحظهٔ مشترک در لهستان و فرانسه بدنیا می آیند و بی آن که هرگز یکدیگر را ملاقات کنند، تشابهات و تلاقیهایی بین زندگی این دو پدید می آید.