www.ketab.ir

گفت‌وگو با آندری تارکوفسکی

جان جیانویتو
ترجمه‌ی آرمان صالحی

سرشناسه : جانویتو، جان
Gianvito, John
عنوان و نام پدیدآور : گفت‌وگو با آندری تارکوفسکی
گردآوری جان جیانویتو ؛ ترجمه آرمان صالحی
مشخصات نشر : تهران : شور آفرین، ۱۳۹۲
مشخصات ظاهری : ۳۰۰ ص.؛ ۵/۲۱×۵/۶۴ س‌م
شابک : ۹۷۸-۶۰۰-۶۹۵۵-۱۶-۲
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : عنوان اصلی: Andrei Tarkovsky : interviews, c ۲۰۰۶.
موضوع : تارکوفسکی، آندری آرسنیویچ، ۱۹۳۲ - ۱۹۸۶م -- مصاحبه‌ها
موضوع : سینما -- روسیه شوروی -- تهیه‌کنندگان و کارگردانان -- مصاحبه‌ها
شناسه افزوده : صالحی، آرمان، ۱۳۵۰ - ، مترجم
رده بندی کنگره : ۳/۱۹۹۸ /ت۲آ۱۳۹۲
رده بندی دیویی : ۴۳۰۲۳۳۰
شماره کتابشناسی ملی : ۳۲۳۹۱۰۷

www.ketab.ir

نداشتم. اتاقی که همیشه آرزوی واردشدن به آن را داشتم و او آزادانه و بی‌آسودگی در آن حرکت می‌کرد. [با دیدن او] در خود شوق و برانگیختگی ژرفی احساس کردم: یک نفر آن‌چه را بیان می‌کرد که همواره می‌خواستم بر زبان بیاورم، اما شیوه‌ی مناسب آن را نیافته بودم. در نظر من تارکوفسکی بزرگ‌ترین است. او با ابداع زبانی نوین که با طبیعت و جوهره‌ی عالم فیلم‌سازی هم‌خوانی صرف دارد، زندگی را هم‌چون یک پژواک، هم‌چون یک رویا به تسخیر و تصویر درآورد.»

برای کریس روسا اوا هم که در ۱۹۸۷ تنها اندکی پس از مرگ تارکوفسکی درباره‌ی او سخن می‌گفت حساسیت نامعمول او، پرقدرت و مبهوت‌کننده بوده است (حساسیت او) به قوتی بیمارگون رسیده بود. به احتمال زیاد در میان کارگردان‌های زنده‌ی [illegible] هیچ‌کس یارای برابری با او را ندارد.» در همان دوره پرسش‌نامه‌یی بین [illegible] که از جانب روزنامه‌ی لیبراسیون فرانسه تنظیم شده بود از فیلم‌ساز امریکایی برگمن پاراجانف می‌پرسد: «چرا فیلم می‌سازید؟» و فیلم‌ساز در پاسخ قاطعانه می‌گوید: «برای تقدیس مقبره‌ی تارکوفسکی.» سال‌ها پیش‌تر پرسش درباره‌ی شاه‌کار خود «سایه‌ی نیاکان از یادرفته‌ی ما» گفته بود: در صورتی که او نخستین فیلم بلند تارکوفسکی یعنی «کودکی ایوان» را نمی‌دید هرگز هم هرگز ساخته نمی‌شد. وی سال‌ها بعد واپسین اثر خود «عاشق غریب» را به رفیق و همکار خود تقدیم می‌کند.

این‌چنین ستایش‌ها و تکریم‌ها تنها به عده‌ی معدودی از بزرگ‌ترین کارگردانان هنری اروپا محدود نمی‌شود. زمانی که استیون سودربرگ[1] پیشنهاد بازسازی «سولاریس» را پذیرفت در جواب مخالفان، ابراز داشت که هم او اقتباسی از رمان استانیسلاو لم[2] خواهد بود و نه بازسازی فیلم تارکوفسکی، اما قاطعانه به ستایش نسخه‌ی تارکوفسکی پرداخت و در مقام

1.Steven Soderbergh
2.Stanislaw Lem

www.ketab.ir

مقایسه، آن فیلم را هم‌چون درختی آسمان‌دوز و فیلم خود را بوته‌یی کوتاه‌قامت توصیف کرد. در نظر کارگردان تجربه‌گرای آمریکایی استن براکهیج[1]، کسی که علاقه‌اش به آثار تارکوفسکی شکلی افراطی داشت؛[2] تارکوفسکی «بزرگ‌ترین فیلم‌ساز روایت‌گر زنده‌ی دنیا» است. براکهیج در خلال اظهارات‌اش با فصاحت و شیوایی تمام شرح می‌دهد: «سه وظیفه‌ی اصلی یک فیلم در قرن بیستم عبارت است از: ۱. خلق حماسه، یعنی روایت داستان اقوام و قبایل گوناگون عالم. ۲. در حیطه‌ی شخصی و خصوصی باقی بماند، زیرا تنها در میان بی‌قاعدگی زندگی شخصی، فرصت بیان حقیقت فراهم می‌شود. ۳. کارکردی هم‌چون رویا داشته باشد، یعنی مرزها و موانع محدودکننده‌ی ذهن و آگاه را درهم شکند. تنها فیلم‌سازی که من می‌شناسم و هر سه مورد را در هر کدام از فیلم‌هایش به طور برابر اجرا نموده، آندری تارکوفسکی است.»

چنین مدح و ستایشی در حق فیلم‌سازی که در طول بیست سال فعالیت هنری تنها هفت فیلم بلند ساخته، گواهی بر دست‌آوردهای عظیم و ماندگار این آثار است. در حقیقت، جدا از احترام عمیق برای این آثار چه از نظر دست‌آوردهای موضوعی و چه از نظر «تأثیرات بصری» محض[3] در کنار جذابیت خالق آن آثار سبب شد، ایده‌ی بنیادی تدوین این کتاب زاده شود. با وجود این، برای کسانی که به تاثیر اندیشه و شیوه‌ی فیلم‌سازی تارکوفسکی علاقه‌ی بسیاری دارند، هیچ منبعی بهتر از مجموعه یادداشت‌های او درباره‌ی سینما و نظریه‌ی زیبایی‌شناختی شخصی‌اش در قالب کتاب «پیکره‌تراشی در زمان» نخواهد بود؛ متنی که با کلیه‌ی ژرفای فکری خالق خود به جوهره و ویژگی‌های سینما می‌پردازد، از این رو شخصا بارها و بارها آن را خوانده‌ام، زیرا تارکوفسکی هنرمندی نیست که خسته‌کننده

1.Stan Brakhage

۲. نقل‌قولی از او برجای مانده حاکی از آن‌که وی در طول روزهای برگزاری جشنواره تلوراید تلاش کرده تا آثارش را در یکی از اتاق‌های هتل محل اقامت‌اش برای تارکوفسکی نمایش بدهد.

۳. اصطلاحی که از جاناتان روزنبام به امانت گرفته‌ام.

www.ketab.ir

از مواجهه با پرسش‌های اساسی و پیچیده روی گرداند. در حالی که تاثیر هیچ‌کدام از اندیشه‌های طرح‌شده در کتاب توان برابری با تاثیر حاصل از مواجهه‌ی چندباره با آثار او را ندارد، انگیزه‌ی کشف حقایق بیش‌تر راجع به شخص هنرمند (در نظر دوستاران او) هم چنان تداوم و قدرت می‌یابد.

مواجهه با شمار اندکی از مصاحبه‌های تارکوفسکی به زبان انگلیسی، کنجکاوی مرا برانگیخت تا محتوای مصاحبه‌های وی در زبان‌های دیگر را نیز پیگیری نمایم. حاصل این کشفیات کتابی است که اکنون پیش‌رو دارید. در حالی که این مجموعه‌ی مجمل گستره‌ی مصاحبه‌های پرشمار عمر هنری تارکوفسکی را به‌طور کامل پوشش نمی‌دهد، اما سعی کردیم گزیده‌یی از دغدغه‌های عمده‌ی وی را پیش روی خواننده قرار دهیم. از نخستین مصاحبه‌ی او پس از نمایش بحث‌برانگیز «کودکی ایوان» در جشنواره‌ی کن ۱۹۶۲ تا واپسین گفت‌وگوی پیش از مرگ نابه‌هنگام‌اش در دسامبر ۱۹۸۶.

هم‌چون یک قانون نانوشته، تارکوفسکی تمایل چندانی به مصاحبه نداشت. در ۱۹۸۴ به ایرنا برزنا[1] می‌نویسد: «هنوز از هیچ‌کدام از مقالاتی که پس از گفت‌وگو با روزنامه‌نگاران در روزنامه‌ها چاپ شده است احساس رضایت تام ندارم ... وقتی خبرنگار پرسش‌هایش را طرح می‌کند شوقی به شنیدن پاسخ ندارد، بلکه توجه خود را بر نوشته‌هایش معطوف می‌سازد.» مطمئنا عدم تمایل و هراس تارکوفسکی (از مصاحبه) بی‌دلیل نبوده است، زیرا شباهت و تکرار، هم‌چنین نگاه تضعیف‌کننده در شنیدن پاسخ‌هایی که پیش روی او قرار گرفته به وضوح نمایان است.

بارها و بارها همان پرسش‌ها مطرح شده است. - چرا او تصاویر سیاه و سفید را با تصاویر رنگی درآمیخته است؟ فیلم‌سازان مورد علاقه‌ی او چه کسانی هستند؟ (تقریبا یک سیاهه‌ی کوتاه ثابت.) در این میان تفسیر مداوم و بیش از حد معنای تصاویری که او ارایه داده است نیز وی را دل‌زده و

1.Irena Brezna

www.ketab.ir

تاخرسند می‌کرد «اگر به‌دنبال معنایی می‌گردید هر آن‌چه را که بر پرده سینما رخ می‌دهد از دست خواهید داد... هیچ‌راهی برای تجزیه و تحلیل یک اثر هنری وجود ندارد، مگر آن‌که آن اثر هنری را ویران کنید.» و پرسش‌ها هم‌چنان ادامه می‌یابد: در فیلم‌های شما عنصر آب نماد چیست؟ چرا در «آینه» زن در میان زمین و هوا معلق است؟ «منطقه» در «استاکر» چه اهمیتی دارد؟ در حالی که تارکوفسکی، شخصا در مصاحبه‌ی طولانی خود با پوزیتیو در ۱۹۶۹ واژه‌ی «نماد» را به کار گرفت، اما خیلی زود دریافت که این اصطلاح غنای دلالت‌گر یک تصویر شاعرانه را به شدت محدود می‌سازد.

پاسخ دادن کشف بی‌قراری تارکوفسکی در هنگام مصاحبه کار دشواری نیست. او در گفت‌وگو با برزنا خیلی زود گفته‌ی گوته را نقل می‌کند: «اگر پاسخی هوشمندانه می‌خواهید پرسشی هوشمندانه مطرح کنید.» هرچند این جبهه‌گیری پرخاشگرانه هم‌انقدر که احتمالا می‌تواند به دلیل زن‌بودن برزنا باشد[1] امکان دارد به شخصیت تارکوفسکی نیز مربوط شود. او به خوبی می‌دانست که اندیشه‌های زیبایی‌شناختی یک و آزمودن را داشته است «راست‌اش، من خود را از جمله مردمی می‌دانم که به بهترین شکل ممکن توان، آن را دارند که به ایده‌های خود در کشاکش بحث‌وجدل شکل و سازمان دهند. من با این دیدگاه که حقیقت از تقابل مباحثه سربرمی‌آورد کاملا موافق هستم.» او در «پیکره‌تراشی در زمان» که به عنوان کاربردی آن یعنی «هم‌کناری‌ها»، مستقیما از گفتار خالق آن دربارهٔ ساختار پایان باز و پرهیز از فرمول‌سازی دقیق نشأت گرفته است، چنین توضیح می‌دهد: «استنتاجات باید از در کنار هم نهادن نظریه‌های گوناگون حاصل شود. با وجود این، یکی از برجسته‌ترین وجوه مصاحبه‌های نخستین او مواجهه انگاره هایی است که پیش‌تر در وجود او ریشه دوانده و اکنون در قالب اصول فلسفه‌ی هنری و سینمایی تارکوفسکی نمایان شده‌اند.

---

۱. به شکل مضحکی؛ در نظر من مصاحبه‌ی برزنا بهترین مصاحبه‌ی این کتاب است. تلاشی خالصانه در ایجاد یک رابطه‌ی گفتاری موثق.

www.ketab.ir

گیدئون باومن[1] در جشنواره‌ی ونیز سال ۱۹۶۲ از او در خواسته می‌کند تا اصول نظری خود را توصیف نماید. تارکوفسکی در پاسخ چنین می‌گوید: «من به اصول ادبی-تئاتری گسترش درام اعتقادی ندارم- به نظر من، این اصول هیچ وجهِ مشترکی با طبیعت ویژه‌ی سینما ندارد... نیازی نیست که در فیلم نکته‌یی را توضیح دهیم، بلکه باید مستقیما بر احساسات مخاطبین تاثیر گذاریم. احساسات برانگیخته‌شده، افکار انسان را به پیش می‌راند.» او درحالی‌که گویی پیچیدگی ساختاری فیلم‌های بعدی، هم‌چون شاهکار خودزندگی‌نامه‌ی «آینه» را پیش‌گویی می‌کند، به باو من چنین می‌گوید: «من به دنبال اصولی در مونتاژ می‌گردم که به من اجازه دهد منطق ذهنی - تداعی، یا خاطره - را به جای منطق ذهن بر پرده به نمایش درآورم.» در حالی که می‌توان سخن او خطاب به نائوم آبراموف[2] در ۱۹۷۱ را به همه‌ی آثارش تعمیم دهیم، اما در این‌جا هم، دوباره نشانه‌هایی از ایده‌ی نوپای فیلم آینه قابل دریافت است: «به سبب تجربیات‌ام متوجه شدم در صورتی که ساختار بصری احساسی تصاویر یک فیلم بر پایه‌ی خاطرات شخصی فیلم‌ساز بنا شود، ارتباط مستقیم تجربه‌ی شخصی یک تماشاگر با بافت فیلم، قدرت تاثیرگزاری آن فیلم بر وی را صدچندان می‌کند.»

محور مرکزی اصول ساختاری تارکوفسکی همانا اعتقاد راسخ به ویژگی منحصربه‌فرد سینما در مقایسه با سایر هنرهاست. توانایی حقیقی سینما در تسخیر، توقف و ضبط جریان جبری زمان.

در مصاحبه با پوزیتیو در ۱۹۶۹ درباره‌ی آندری رابلف، نخستین گفت‌وگوی تارکوفسکی با یک خبرنگار غربی راجع به فیلم، آشکار است که او اعتبار چندانی برای اصول فرموله‌ی سبک‌شناسی و ساختاری قایل نیست، بلکه به دنبال هویت اصلی مدیوم مورد بحث می‌گردد تا با کمک آن جوهره، او یا شخصی دیگر، امضای خود را بر اثر هنری ثبت نماید. به

1.Gideon Bachmann
2.Naum Abramov

www.ketab.ir

احتمال زیاد شنیدن جمله‌ی «من یک کارگردان سنتی هستم» (در این مصاحبه) هم‌چنین مخالفت او با تجربه‌گرایی در فیلم‌سازی، تعجب برخی از خوانندگان را برمی‌انگیزد. «آیزنشتاین به‌راحتی و با آسودگی دست به تجربه‌گرایی می‌زد، زیرا در آن‌زمان، سینما در آغاز راه‌اش بود، و تجربه‌گرایی تنها شیوه‌ی ممکن. امروزه، با وجود شیوه‌ها و سبک‌های مسلم در جوامع داده‌ی سینمایی، دیگر نیازی به تجربه‌گرایی نداریم.»

درحالی که می‌توان این گفته را هم‌چون سندی درباره‌ی مرحله‌یی سازنده و کامل فکری تارکوفسکی دانست، اما پرسش درباره‌ی تجربه‌گرایی ۱۹۸۴ و در نشست پرسش و پاسخ با مخاطبین دوباره به میان می‌آید (متن این جلسه به عنوان نمونه‌یی از جلسات پرشمار «مواجهه با مخاطبین» تارکوفسکی در این کتاب آمده است) این‌بار در ارتباط با تجربه‌ی کلنجار در «اندوه» برای رسیدن به ساختار نهایی فیلم آینه. تارکوفسکی درحالی که رادین[1] می‌خندد هم‌چنان اصرار دارد: «یک هنرمند حقیقی تجربه نمی‌کند. به‌عبارت چیزی هم نمی‌گردد، او پیدا می‌کند.» تارکوفسکی با این گفته، تفاوت نوآوری ساختاری در فیلم آینه و تجربه‌گرایی صرف را بیان می‌کند و دست‌آورد خود را حاصل هماهنگی درونی و بیرونی ساختار اثر می‌داند. تصور تارکوفسکی از خود به عنوان یک سنت‌گرا را شاید تنها با مقایسه‌ی او با آنتی‌روحانی واقعی بتوان درک کرد، کسی که در تنگ‌نظری و سخت‌گیری‌های ضدانگاری قرن پانزدهم دست به نوآوری زد. از طرف دیگر تارکوفسکی همواره تلاش می‌کرد خود را از شمایل یک هنرمند انقلابی و مخالف با جریانات سیاسی جاری دور نگاه دارد. مهم است بدانیم مصاحبه‌ی ۱۹۶۹ با پوزیتیو سال پس از توقیف پنج‌ساله‌ی فیلم در داخل مرزهای شوروی انجام شده است، نکته‌یی که در طول مصاحبه به آن هیچ اشاره‌ی مستقیمی نمی‌شود. با وجود

1.Radin

www.ketab.ir

این، یادداشت‌های روزانه‌ی تارکوفسکی اشارات پرشمار وی به دسیسه‌بافی‌های بوروکراتیک، دخالت‌های بی‌مورد، بررسی نامه‌هایش به دست عاملین KGB، زیر نظر گرفتن محتوای سخنرانی‌های عمومی او و... را شامل می‌شود. البته تا پیش از گلانسونت[1] * هر هنرمند روسی که به خارج سفر می‌کرد با نظارت و مراقبت مواجه بود. ازاین‌رو نمی‌توان تارکوفسکی را تنها قربانی این روند دانست. پای‌بندی و حساسیت نسبت به این باور، گاه به دروغ یا پنهان‌کردن حقیقت نیز منجر شده است. مثلا او در مصاحبه با [illegible] در ۱۹۸۱ درباره‌ی آینه می‌گوید: «این فیلم هرگز به دست مقامات توقیف نشد.» اما در یادداشت‌های روزانه، این گفته را رد می‌کند و توضیح می‌دهد که پس سازمان دولتی فیلم «گوسکینو[2] » چه‌گونه شخصا از حضور فیلم [illegible] کن جلوگیری کرد. هم‌چنین، سه سال بعد، در مصاحبه با تایم‌آوت پاریس و [illegible] درد ناک‌اش برای اقامت در غرب، جزییات مشکلات کارکردن [illegible] شوروی و شرایط نامساعد نمایش آینه در آن کشور را بیان می‌کند. در هم [illegible] عدم قطعیت و اعتبار برخی دیگر از سخنان وی نیز به میان می‌آید. زمانی که پس از سال‌ها مقاومت در برابر تفسیر عناصر مبهم آثارش، در ۱۹۸۶ در گفت‌وگو با لورنس کوزه[3] ، درباره‌ی استاکر می‌گوید: «منطقه وجود خارجی [illegible] استاکر شخصا آن منطقه‌ی رمزآلود را خلق کرده است.» این تفسیر آشکارا با شمار زیادی از اتفاقاتی که در فیلم رخ می‌دهد تناقض دارد.

اماآن‌چه بیش‌تر از هر چیز در این مصاحبه‌ها تکرار شده و به نظر می‌رسد شالوده‌ی اصلی آثار و جهان‌بینی تارکوفسکی باشد [illegible] تلاش مصرانه در رستگاری روح انسان است. «من اعتقاد دارم... وظیفه‌یی [illegible] بر گرده‌ی هنر نهاده شده است. وظیفه‌ی احیای معنویت. در نظر من، انسان در

---

۱. glansont سیاست آزادسازی یا «فضای باز» گورباچف در نیمه‌ی دهه‌ی هشتاد میلادی. م

2. Goskino

3. Laurence Cosse

www.ketab.ir

جوهره‌ی وجودی خود لزوماً موجودی معنوی است و زندگی او نیز با تعالی این معنویت معنا می‌یابد. اگر او در این راه با شکست مواجه شود در نتیجه جامعه نیز رو به زوال می‌رود.»، «هنر باید به انسان یادآوری کند که او وجودی معنوی است؛ که او بخشی از یک معنویت (روح) بی‌نهایت بزرگ‌تر است و نهایتاً به سوی آن باز خواهد گشت.» تاکنون در ادبیات فیلم‌سازی هیچ کارگردانی هم‌چون تارکوفسکی مصرانه و پیوسته کلمات «معنوی» و «معنویت» را تکرار نکرده است. چه‌گونگی رسیدن به درمان این معنویت‌زدگی انسان، پرسشی است که بارها تکرار شده و پاسخ به این پرسش عمیق‌ترین و البته پر چالش‌ترین بخش‌های این کتاب را شکل داده است.

تارکوفسکی در مصاحبه‌های خود درباره‌ی آندری روبلف بر اهمیت دست‌آورد هنری روبلف در احیای حس «ایمان به آینده» در میان مردمان ناامید عصری سرشار از تفاوت و بی‌عدالتی، تاکید می‌کند. او در مصاحبه با پوزیتیو درباره‌ی پرسوناژ روبلف می‌گوید: «با وجود مشاهده و درک این جهان پُردرد، روبلف از انتقام مستقیم آخرت‌داری می‌کند و به جای آن، در میان مردمان هم‌عصرش به جست‌وجوی از امید، عشق و ایمان می‌گردد. روبلف این نکته را به موازات ستیز شخصی و درونی خود با واقعیت، به شکل غیرمستقیم و به شیوه‌یی رمزآلود بیان می‌دهد و نبوغ او نیز در همین بستر نهفته است.»

به شکل مشابه، تارکوفسکی درباره‌ی استاکر در گفت‌وگو با آلدو تاسونه[1] می‌گوید: «در این دوران ویرانی ایمان، آن‌چه برای ما اهمیت دارد روشن کردن جرقه‌یی از امید و باور در قلب انسان‌هاست.» از نظر تارکوفسکی کمال هنری زمانی رخ می‌دهد که هنر به خلق پیوندی مابین انسان و آسمان (پروردگار) درآید. چنین هنری تنها با رنج و عذاب، و تکامل اخلاقی هنرمند زاده خواهد شد.. تارکوفسکی به قدرت رستگاری‌بخش و دگرگون‌ساز هنر ایمان داشت. درحالی‌که می‌پنداشت

1.Aldo Tassone

www.ketab.ir

«روح تحت تاثیر یک تصویر هنری برانگیخته می‌شود، و به همین دلیل ما هنر را ابزار برقراری ارتباط در بالاترین سطح معنوی می‌دانیم» اما در یک اعتراف تردیدآمیز و نادر، به برزنا می‌گوید: «بعضی وقت‌ها فکر می‌کنم این حرفه [فیلم‌سازی] بسیار مضحک است. مسایل مهم‌تری وجود دارد. چه‌گونه باید به این مسایل نزدیک شد؟ چه‌گونه باید خود را در میان نگه دار[illegible] نکته‌ی اصلی این است که آیا هنر می‌تواند ابزاری مثبت و سازنده [illegible]د؟» با وجود کلنجار گاه و بی‌گاه با چنین تردیدهایی، تارکوفسکی هرگز قائل [illegible]فاوت برای ارایه‌ی خلاقیت و اندیشه‌ی خود و تاثیرگزاری و سودبخشی بیش‌تر بر مخاطبین را نپذیرفت و هرگز به حرفه‌یی دیگر نیاندیشید، زیرا [illegible]ستن این حرفه‌ی هنری را نوعی بی‌حرمتی به خود می‌دانست. «[illegible] خود را به باد دهیم، زیرا حق نداریم این استعداد را جز مایملک خود بدانیم.»

هم‌چون لئونارد کوهن [illegible] هنرمندبودن را نه یک تصمیم، بلکه یک «حکم جبری» می‌داشت. تارکوفسکی نیز به حرفه‌ی خود به مثابه‌ی «وظیفه»یی همراه با مسوولیت می‌نگرست. او در امتداد نگرش مرسوم قرن نوزدهمی روسیه، به نگاه اشرافی و تبعیض‌آمیز نقش هنرمند به عنوان وجدان و صدای مردم، (در مورد شخص تارکوفسکی، خلق روسیه)، اعتقاد داشت. دیدگاهی که در ترسیم شمایل آندری رابلف به وضوح آشکار می‌شود و کم‌وبیش در سایر فیلم‌های او نیز تداوم می‌یابد. هرچند این نگاه می‌تواند بازتابی پیش‌گیرانه نسبت به مساله‌ی دردناک و بعضا سرسندی بر جست‌وجو و تکامل مداوم در حرکت به سوی تعالی باشد، به نظر می‌رسد تارکوفسکی در ژانویه‌ی ۱۹۸۶ و در مصاحبه با لورنس [illegible] از آن صرف‌نظر کرده است «دیگر آرزوی سخن گفتن با مردم روسیه را در سر ندارم. دیگر علاقه‌یی به این فضایل پیامبرگونه و افکار و اعمال منجی‌وار هم‌چون «می‌خواهم به هم‌وطنان‌ام بگویم»، «می‌خواهم به جهات بگویم» در دل ندارم. من پیامبر نیستم. من انسانی هستم که خداوند به او نعمت

www.ketab.ir

شاعربودن را بخشیده است. نعمت دعاکردن به شیوه‌یی متفاوت با آن‌چه یک مؤمن در کلیسا به جای می‌آورد.» چند ماه بعد در اواخر آوریل در مصاحبه‌یی با توماس جانسون[1]، که پس از مرگ او منتشر شد، تارکوفسکی دوباره به باورهای پیشین خود رجوع می‌کند و در توصیف هنرمند چنین می‌گوید: «هنرمند کسی است که ایده‌های خلق را جمع‌آوری و متمرکز می‌کند. او صدای خلق است.» و در جای دیگر می‌گوید: «حتا زمانی که با صدای بلند این رسالت را انکار می‌کند، این تعریف هم‌چنان صادق است.» در مورد انکار و عقاید او آن‌چه بیش‌تر از هر چیز ممکن است در نظر خوانندگان ناخوش آیند جلوه کند همانا اظهارات واپس‌مانده‌اش درباره‌ی زنان و نقش آن‌ها در جامعه است. تماشاگران حساس آثار او در طول سالیان متمادی، بارها و بعد دوباره، تمایل زن در فیلم‌های تارکوفسکی، نه‌فقط از لحاظ تعداد و زمان حضور بر پرده، بلکه وجوه مختلف شخصیتی و جوهری زنان را مشاهده کرده‌اند. منتقدانی که روان‌شناس سوییسی، ایرنا برزنا را علی‌رغم علاقه به کلیت آثار او در دست این نقطه‌ی ابهام‌آمیز را به عنوان محور اصلی مصاحبه‌ی خود با وی برگزید. جملات تارکوفسکی درباره‌ی این مساله، هم‌چون نابرنا، من را نیز در نخستین مواجهه با آن مصاحبه متحیر ساخت. «به نظر من معنای زنانگی، معنای عشق، همان ایثار است. فکر می‌کنم والاترین صفت یک زن همانا ایثار او است.» هم‌چنان تارکوفسکی در واپسین سالیان حیاتش هم‌چنان به کاوش در ظرفیت ایثار ادامه داد، اما به نظر می‌رسد در مصاحبه‌ی سال ۱۹۸۴ با برزنا، هسته‌ی نوع‌دوستانه‌ی مفهوم ایثار را با انکار نفس درآمیخته است. ازاین‌رو در نظر او یک زن زمانی به کمال و تعالی دست می‌یابد که خویشتن خویش را در وجود محبوب یا معشوق خود حل کند. او به تفصیل راجع به «نابهنجاری» یک زن تنها سخن می‌گوید: «زنان درک نمی‌کنند، برقراری یک رابطه‌ی زنانه/مردانه و ایثار تام و تمام در برابر یک مرد تنها راه رسیدن به شأن و منزلت والای آن‌ها است.»

1.Thomas Jonson

www.ketab.ir

عدم اشاره‌ی تارکوفسکی به رابطه‌ی دو هم‌جنس درباره‌ی زنان، شاید به معنی ردکردن آن باشد، اما این حذف خودخواسته، به همراه اظهارات شدید او درباره‌ی رویه‌ی «آرمانی» رابطه‌ی زنانه/مردانه، گمانه ی دوجنس‌گرابودن، شایعه‌یی برآمده از تفسیر برخی از یادداشت‌های تارکوفسکی را دوباره به میان می‌آورد. هرچند چنین اظهارات افراطی و خودنما هم‌چون سایر ممالک در جامعه‌ی شوروی آن دوران نیز غیرمتداول و نادر بوده است، اما هم‌چنان با کافی ژرف مابین تیزبینی و نازک‌اندیشی تارکوفسکی به عنوان یک هنرمند و سادگ خام‌دستی او به عنوان یک مرد روبه‌رو هستیم. این ناپختگی و فقدان راست را در همین مصاحبه می‌توان به وضوح احساس کرد. «وضعیت اجتماعی ن امروز جذابیت پیشین خود را از دست داده است، اما با گذشت اندک زمانی از دوباره برقرار خواهد شد.» یا در همان سال در نشستی با مخاطبین در لندن اظهار می‌کند: «اگر درباره‌ی طرز برخورد من با کارگردانان زن سوال کنید پاسخ شما را خواهم داد، زیرا بهتر است پیش از مطرح‌ساختن این پرسش توجه خود را بر تاریخ هنر معطوف سازید.» به بیان آشکارتر سخن او یعنی هیچ‌کس اجازه‌ی هدر دادن و خلاقیت ذاتی را ندارد، مگر آن‌که یک زن باشد!

درحالی‌که اکثر ارجاعات تبارشناسانه‌ی تارکوفسکی به میراث شاعرانه‌ی پدرش– آرسنی[1]– است، باید خاطرنشان کرد مادر او، ماریا ایوانفنا[2] نیز طبعی ادیبانه داشته است؛ استعدادی که معمولاً به دلیل رویکرد (مردسالارانه) متداول آن دوران و هم‌چنین نگهداری از یک کودک، آن‌هم به تنهایی (پس از جدا شدن زودهنگام از همسرش) هیچ فرصتی برای رشد و شکوفایی نیافته است.

به‌هرروی، به گواه سخنان تارکوفسکی، شکاف‌گرایی در نظام فکری او نقشی برجسته داشته است و مصاحبه‌های وی نیز نشان از خودآزمایی متداوم

1.Arseni
2.Maria Ivanovna

www.ketab.ir

دارد. درحالی که در جواب یکی از مخاطبین می‌گوید: «شما اشاره کردید که آثار من مملو از خودمداری است. من نه‌تنها این نکته را منکر نیستم، بلکه تصدیق می‌کنم که به این رویکرد اعتقاد قلبی دارم.» دوباره در گفت‌وگو با برتنا اعتراف می‌کند در زندگی هنرمند منابع و مسایلی وجود دارد که از دست‌آوردهای ناشی از ارجاع به زندگی و تجربیات شخصی، ارزشی بیش‌تر دارد: «خودمداری دلیلی است بر این حقیقت که انسان به خود عشق نمی‌ورزد و درکی نادرست از معنای عشق در سر دارد. این کم فهمی ریشه در نابهنجاری‌ها است.» اندکی بعد در همان مصاحبه اعتراف می‌کند: «من هم چنین هولناک‌ترین دشمن خویش هستم. مدام از خود می‌پرسم که آیا سرانجام بر این دشمن فایق خواهم آمد یا نه. معنای واقعی زندگی من در این مبارزه تعریف می‌شود.» تارکوفسکی در گفت‌وگو با هروی گیبرت[1] خود را به سبب «ناشکیبایی و نارواداری» سرزنش می‌کند و دوباره بر این نکته تاکید می‌ورزد که پیش از تلاش برای تغییر جهان باید خود را تغییر داد. «اگر هر یک از انسان‌ها توان نجات‌دادن خود را می‌داشت، دیگر نیازی به نجات‌دادن دیگران نداشتیم. ما عاشق نصیحت‌کردن و دستوردادن هستیم بااین‌حال وقتی که زندگی و احوال شخصی ما به میان می‌آید به سادگی از بزرگ‌ترین گناهان هم چشم‌پوشی می‌کنیم.»

علی‌رغم ارزش آشکار این مداقه‌ی معنوی، روی دیگر سکه در نظر تارکوفسکی بستری است که آن را «پیچیدگی تولستوی‌وار» یا «موقعیت مبهم» می‌نامد. در این راستا، در گفت‌وگو با گیدئون باومن اظهار می‌دارد: «هر کدام از ما، خود را در مرز میان نوعی آرمان معنوی و لزوم حیاتی در این دنیای مادی بازمی‌یابیم.» این مساله‌ی غامض و فشارهای پرشمار و ویژه‌یی که به سبب رسالت و کارکرد اجتماعی هنر بر هنرمند وارد می‌شود

1.Herve Gibert

www.ketab.ir

موجبات تکامل اندیشه‌ی تارکوفسکی را فراهم آورده است. برخلاف تصدیق مصرانه‌ی گفته‌ی برتولد برشت— هنر به عنوان یک سلاح — در ۱۹۷۳ و در مصاحبه با روزنامه‌یی از آلمان شرقی، که به وضوح ستایش او نسبت به فیلم‌های عموما سیاسی برتولوچی[1] را توجیه می‌کند؛ نگاه تارکوفسکی در سالیان واپسین با شباهت بسیار به نگاه «آگوستین اهل هیپو»[2] بیش‌تر بر شهر خدا[3] (بهشت) ناظر است تا بر شهر انسان (زمین). در نتیجه، این تغییر رویکرد به طور فزاینده یا دست‌کم آشکارتر، وجهی آخرت‌گرایانه آثار او بخشیده و به موازات این دگردیسی، تاثیر و بازتاب خود سیاسی نیز، چه از نظر ساختار و چه از نظر مضمون در کلیت فیلم‌های او نمایان است. یک پیشنهاد (در قالب اثر هنری) کامل و بی‌نقص به ساختاری دقیق و بی‌نیاز نیاز دارد. برای تارکوفسکی، این دغدغه نهایتا در ۱۹۸۳ و با موفقیت فیلم نوستالژیا تجسم یافت.

بسیاری از مصاحبه‌کنندگان این گفته را از تارکوفسکی شنیده‌اند که او در نخستین مواجهه با تصویر فیلم‌برداری شده‌ی آثارش بارها و بارها با کشفیات «ناگهانی و دور از انتظار» مواجه شده است. او در گفت‌وگو با ولیا ایاکووینو[4] از مجله‌ی مس مدینا توضیح می‌دهد: «پس از نوستالژیا نهایتا مطمئن شدم که سینما یک فرم هنری بزرگ و مستقل است؛ فرمی که توانایی آشکارکردن و نشان‌دادن پنهان‌ترین احوالات روحی انسان را دارد.»

«هیچ‌گاه انتظار نداشتم شرایط روانی من توانایی آن را داشته باشد که با چنین وضوحی در یک فیلم تجسم یابد.» او به گیتون تاماسی می‌گوید، شخصیت آندری گورچاکف، یک شاعر روس دل‌تنگ وطن که در ایتالیا درباره‌ی یک آهنگ‌ساز مرده تحقیق می‌کند، تجسمی روشن از شرایط روحی و روانی او بوده است. در فیلم عنوان می‌شود که آهنگ‌ساز،

1.Bernardo Bertolucci

2.Augustin of Hippo

۳. کتابی است در باب فلسفه و سیاست از آگوستین قدیس (۳۴۵–۴۳۰م)

4.Velia Iacovino

www.ketab.ir

ساسنوفسکی، به مجرد بازگشت به روسیه به الکل روی می‌آورد و سرانجام دست به خودکشی می‌زند. هم‌چنین شخصیت دومینیکو در تلاش برای بیدارکردن وجدان اجتماع خودسوزی می‌کند و گورچاکف نیز، پیش از بازگشت به روسیه، در طول اجرای یک مراسم آیینی ظاهرا دچار حمله‌ی قلبی می‌شود. در نظر تارکوفسکی نوستالژیا به فیلمی تبدیل شده است راجع به «ناممکن‌بودن زندگی» برای کسی که از ضعف و ناتوانی «در مواجهه با بدبختی و بیچارگی عالم» دایم عذاب می‌کشد. در نظر بسیاری، این فیلم یک پیشگویی ناخودآگاه درباره‌ی بحرانی است که اندک‌زمانی پس از اتمام فیلم، تارکوفسکی و همسرش به اجبار با آن مواجه شدند: تصمیم آشکارا دشوار آنها برای اقامت در اروپای غربی و قطع امید از بازگشت به روسیه.

عدم پاسخ حکومت شوروی به درخواست تمدید اقامت او در غرب و باور به این نکته که در صورت بازگشت به روسیه هیچ فرصتی برای فعالیت مجدد در زمینه‌ی فیلم‌سازی نخواهد داشت، تارکوفسکی را بر آن داشت تا در جولای ۱۹۸۴ و در یک کنفرانس خبری در میلان اعلان کند که دیگر به خانه باز نخواهد گشت. زمانی که یک خبرنگار از او راجع به درخواست پناهندگی در ایتالیا سوال می‌کند، تارکوفسکی با لحن تلخ و برافروخته پاسخ می‌دهد: «من یک درام [تلخ] را برای شما بازگو کردم. حق ندارید از من سوالات بوروکراتیک بپرسید. کدام کشور؟ نمی‌دانم. دیگر از من سوال کنید که قصد دارم جسد فرزندانم را در کدام گورستان به خاک بسپارم.» در آن زمان فرزند او هم‌چنان در روسیه اقامت داشت. تارکوفسکی یک ماه بعد، با ارجاع دوباره به این تصمیم به آنگوس مک‌کینان[1] می‌گوید: «شخصا تصوری از چه‌گونگی ادامه‌ی زندگی در این‌جا ندارم. واقعا نمی‌توانم بگویم پس از پایان این ماجرا توان تسلط بر خود و جلوگیری از

1.Angus Mackinnon

www.ketab.ir

فروپاشی ذهنی و روحی را خواهم داشت یا نه.» وقتی مک کینان از او می‌پرسد در طول ساختن نوستالژیا آیا فکر ترک کردن روسیه را در سر داشته، تارکوفسکی انکار می‌کند، اما اعتراف می‌نماید این تصمیم همان‌قدر که می‌تواند نتیجه‌ی سفر شخصی هنرمندانه‌ی او باشد، به ملاحظات عملی و سیاسی نیز مربوط است. «...وقتی برای نخستین مرتبه فیلم را از ابتدا تا انتها دیدم، ترس همه‌ی وجودم را فراگرفت. فیلم تجسمی بود از وضعیت من، فیلم دقیقا خود من بود.» او در ادامه می‌گوید: «واقعا نمی‌خواهم دوباره آن را تماشا کنم، تا گویی یک بیمار به عکس رادیولوژی اندام درهم‌شکسته‌ی خود نگاه می‌کند.»

به نظر می‌رسد تارکوفسکی با بیان این کلمات قصد لفاظی داشته باشد. مضمون ناممکن بودن زندگی هنرمند دور از سرزمین مادری و دل‌تنگی حاصل از آوارگی و سرشار از ریشه‌ها، پدیده‌یی است که نسل‌ها و ملیت‌های گوناگون متحمل آن مواجه بوده‌اند، اما به سبب توالی رویدادهای نامیمون این درد در فرهنگ روسیه برجستگی بیش‌تری دارد.

این کلمات به ناگزیر از دهان فردی هم‌چون تارکوفسکی بیرون می‌آید. در آن روزگار تلخ، هیچ چاره‌یی پیش روی او نمی‌دید و سرانجام در ساعت دو صبح، دوشنبه ۲۸ سپتامبر ۱۹۸۶، آندری تارکوفسکی، تنها در اتاقی در کلینیک هارتمن سنتر، در حومه‌ی شهر پاریس در سن ۵۴ سالگی چشم از جهان فروبست.

دقیقا پس از پایان فیلم‌برداری ایثار در سوئد، ابتلای او به سرطان ریه مسجل شد، تارکوفسکی از روی تخت بیمارستان به کارگردانی و نظارت بر تدوین پس از تولید ادامه داد و در چندین مصاحبه‌ی پس از آن تاریخ راجع به پروژه‌های آتی خود سخن گفت: نسخه‌ی انگلیسی هملت برای اجرا در مانیومت ولی، فیلمی درباره‌ی نویسنده‌ی رمانتیک آلمانی ای. تی. اِی

www.ketab.ir

هوفمن[1] که مدت‌ها در ذهن داشت و فیلم‌نامه‌ی در حال تکمیل سرگذشت آنتونی قدیس[2]. درحالی‌که مصاحبه‌ها جزییات کم‌شمار، اما امیدوارکننده‌یی درباره‌ی نتیجه‌ی نهایی هر کدام از این پروژه‌ها را آشکار می‌سازد به احتمال زیاد هر کدام از آن‌ها که به سرانجام می‌رسید هم‌چون فیلم‌های پیشین او، درون‌مایه‌ی انسانی و جست‌وجوی معنای وجود را در خود جای می‌داد. با وجود این، تنها با توجه به یادداشت‌ها و استوارالعمل‌های برجای‌مانده از او نمی‌توان به آسانی مکاشفه‌ی نهایی تارکوفسکی که همواره در جست‌وجوی آن بود را در ذهن متصور ساخت. او در پیش مصاحبه‌ی خود می‌گوید: «اگر او (انسان) تمایلی به یافتن پاسخ این پرسش‌ها دارد، اگر او، این سوالات را به سادگی از خود می‌پرسد مطمئنا از نظر معنوی به رستگاری رسیده است. پاسخ‌ها به تنهایی اهمیت چندانی ندارد.»

باور به قابلیت تطابق سینما با والاترین آرزوهای هنرمندانه‌ی انسان و جست‌وجوی شخصی تارکوفسکی با دنبال «معنا» نهایتا در میان آثار برجای‌مانده از او نمایان شد؛ فیلم‌هایی که شخصا مواجه‌ی مداوم با آن‌ها این گفته‌ی فرانسیس بیکن[3] را در ذهن ایجاد می‌کند که «کار هنرمند، همواره ژرفابخشیدن به رمزآلودگی است.»

مطابق با شیوه‌ی مرسوم این مجموعه کتاب‌ها، مصاحبه‌ها در همان قالبی ارایه شده است که برای نخستین‌بار در جراید به چاپ رسیده بود. در نتیجه ممکن است خواننده به تناوب با پرسش‌ها و پاسخ‌های تکراری مواجه شود، اما این ساختار دست‌نخورده و عاری از حذف شاید اهمیت ثبات از سوالات یکسان و ثبات (یا عدم ثبات) برخی از پاسخ‌ها را بیش‌تر نمایان سازد.

1.E.T.A.Hoffmann
2.Saint Anthony
3.Francis Bacon

www.ketab.ir

اکنون زمان آن رسیده تا قدردانی خود را نثار جرالد پیری[1] نمایم؛ کسی که تشویق‌ها و ترغیب‌های او نهایتا باعث شد به دسته‌ی گردآورندگان این مجموعه بپیوندم و در این راستا، مرا به ویراستار اصلی این مجموعه، پیتر برونت[2] معرفی کرد و از شخص آقای برونت نیز سپاسگذارم که پیشنهاد گردآوری کتابی درباره‌ی تارکوفسکی را بلادرنگ پذیرفت.

سپاس ویژه‌ی من به چارلز اچ. دی برانته[3] است، کسی که شرایط دسترسی به منابع موجود در موسسه‌ی بین‌المللی آندری تارکوفسکی در پاریس را فراهم ساخت و به عنوان مدیر آن موسسه نسخه‌ی دست‌نویس این کتاب را با دقت و حساسیت بسیار بازنگری کرد و اجازه داد تا واپسین مصاحبه‌ی تارکوفسکی را نیز در این متن جای دهیم. او همواره در فرآیند تدوین این کتاب همراه من بود و تشویق خالصانه‌ی خود را همراه من ساخت.

هم‌چنین باید از آندری تارکوفسکی پسر که اجازه‌ی استفاده از آثار پدرش در این مجموعه را داد تشکر کنم.

این کتاب هرگز بدون تلاش بی‌وقفه و سخاوت‌مندانه‌ی جمعی از مترجمین با ذوق به سرانجام نمی‌رسید. متخصصینی که پاداش ناچیز من به آن‌ها در سایه‌ی عشق و علاقه‌ی آن‌ها محو شده است: تیم هارت[4]، واسیلیکی کاتسارو[5]، کارین کولب[6]، جیک و یولیا ماهافی[7]، تانیا آت[8]، زسوزسانا پال[9]، سوزان راسبرگ[10]، کن شولمان[11]،

1.Gerald Peary
2.Peter Brunette
3.Charles H. Brantes
4.Tim Hearte
5.Vasiliki Katsarou
6.Karin Kolb
7.Jake and Yulia Mahaffy
8.Tanya Ott
9.Zsuzsanna Pal
10.SUusa na Rossberg
11.Ken Shulman

www.ketab.ir

دبورا[1] تئودور و ساسکیا وگنر[2]. بازنگری ترجمه‌ی متن نیز با همکاری تحسین‌برانگیز فرانک کوش[3] و آلا کووگان[4] صورت پذیرفت.

قدردانی خالصانه‌ی من نثار ویراستاران و اعضای هیات مطبوعات دانشگاه می‌سی‌سی‌پی – سیثا اسنیریواسان[5]، آن استاسکاویچ[6] و والتر بیجینز[7]. تعهد و خویشتن‌داری آن‌ها در به سرانجام‌رساندن این کتاب در موارد متعدد با ضرب‌الاجل‌های اجرانشده و توجه تام و حرفه‌یی آن‌ها به جزییات در لحظه لحظه‌ی پیشرفت این پروژه احترام و قدردانی بی‌انتهای مرا برانگیخت است.

در پایان باید آن است که نام کسانی را ذکر نمایم که همکاری و همراهی صمیمانه‌ی آن‌ها موجب افزایش کیفیت محتوایی این اثر گردید و مطمئنا بدون حضور آن‌ها این نتیجه‌یی هرگز محقق نمی‌شد: دان لِوی[8] فیلم‌ساز، کسی که نخستین بار مرا با دنیای تصویری تارکوفسکی آشنا نمود و تمی دادمن[9] که با تشویق و پشتیبانی صادقانه مرا در بازخوانی آثار وی یاری کرد.

1.Deborah Theodore
2.Sasskia Wagner
3.Frank Keutsch
4.Alla Kovgan
5.Seetha Srinivasan
6.Anne Stascavage
7.Walter Biggins
8.Don Levy
9.Tammy Dudman

www.ketab.ir

سال‌شمار رویدادها

۱۹۰۶ در چهارم آوریل در زاوروژن[1]، دهکده‌یی در یوریوتس[2] بر کرانه‌ی رود ... شمال مسکو به دنیا می‌آید. نخستین فرزند آرسنی.

۱۹۳۴ خواهر آندره ماریا در سوم اکتبر متولد می‌شود.

۱۹۳۷ آرسنی ... از خانواده‌ی خود جدا می‌شود.

۱۹۵۱ در موسسه‌ی زبان ... شرقی رشته‌ی زبان عربی ثبت‌نام می‌کند.

۱۹۵۳ به دسته‌ی کاوش گران ... شناسی و معدن‌کاوی در منطقه‌ی توروچانسک[3] در مرکز سیبری شرقی زیر نظر موسسه‌ی کیرژیز گولد[4] می‌پیوندد.

۱۹۵۴ برای تحصیل در مدرسه‌ی فیلم مسکو (VGIK) درخواست می‌دهد و نهایتا موفق می‌شود در این موسسه ثبت نام کند. زیر نظر میخاییل روم[5] فیلم‌ساز به تحصیل می‌پردازد.

۱۹۵۶ همراه با هم‌شاگردی‌هایش الکساندر گوردن[6] و ماریا بیکو[7] فیلم کوتاهی با عنوان «آدم‌کش‌ها» را بر اساس داستانی از ارنست همینگوی کارگردانی می‌کند.

1.Zavrozhen
2.Yurievets
3.Turuchansk
4.Kirghiz Gold
5.Mikhail Romm
6.Aleksander Gordon
7.Maria Beiku

www.ketab.ir

۱۹۵۷ با همشاگردی خود ایرما راوسک[1] ازدواج می‌کند. در تابستان به همراه الکساندر گوردن فیلم تلویزیونی «امروز مرخصی در کار نیست» را کارگردانی می‌کند.

۱۹۵۸ طرحی شش صفحه‌یی از یک سناریو با عنوان «تغلیظ» را با الهام از تجربه‌ی کاوش‌های زمین‌شناسی خود در تایگا در ۱۹۵۳ می‌نویسد.

۱۹۶۰ کار روی فیلم پایان‌نامه‌ی خود «غلتک و ویولن» را آغاز می‌کند پیش‌تر به همراه آندری میخایلوف کونچالفسکی[2] نوشته است.

۱۹۶۱ غلتک و ویولون را کامل می‌کند و با موفقیت از VGIK فارغ‌التحصیل می‌شود. فیلم برنده‌ی جایزه‌ی نخست جشنواره‌ی فیلم دانش‌آموزی نیویورک می‌شود. به دنبال تصمیم استودیو موس فیلم[3] درباره‌ی اخراج کارگردان فیلم «کودکی ایوان» ادوارد آبالوف[4]، تارکوفسکی برای به سرانجام رساندن این پروژه استخدام می‌شود.

۱۹۶۲ کودکی ایوان برنده‌ی شیر طلایی جشنواره‌ی ونیز می‌شود و تارکوفسکی با کسب جایزه‌ی گلدن پیتل طلایی برای بهترین کارگردانی از جشنواره‌ی بین المللی فیلم سان‌فرانسیسکو به سرعت شهرتی جهانی به دست می‌آورد. راوسک درسی سپتامبر نخستین پسر آن‌ها، آرسنی را به دنیا می‌آورد. در فیلم «من بیست‌ساله‌ام» اثر مارلن خوتسیف[5] نقشی کوتاه ایفا می‌کند.

۱۹۶۳ پیش‌نویس ادبی «آندره روبلف» نوشته‌ی تارکوفسکی و کونچالوفسکی از جانب مسوولین سینمایی شوروی پذیرفته می‌شود.

۱۹۶۴ نسخه‌ی کامل (ادبی) فیلم‌نامه‌ی آندری روبلف در مجله‌ی سینمایی «ایسکوستوو کینو»[6] منتشر می‌شود. در آوریل اجازه‌ی رسمی برای

1.Irma Rausch
2.Andrei Mikhalkov Konchalovsky
3.Mosfilm
4.Edvard Abalov
5.Marlen Khutsiyev
6.Iskusstvo Kino

www.ketab.ir

این فیلم به تارکوفسکی داده می‌شود. یک درام رادیویی مقتبس از داستان کوتاهی از ویلیام فاکنر با عنوان «تغییر مسیر»[۱] را کارگردانی می‌کند.

۱۹۶۶ آندری روبلف را تحت عنوان اصلی «مصائب آندری» به اتمام می‌رساند. پس از مجموعه‌یی از حذفیات درخواستی ا ز جانب کمیته‌ی سانسور، تارکوفسکی نسخه‌ی دوم و سومی ارایه می‌دهد. با وجود اکران بسیار موفق در دُم کینو[۲] در مسکو، مسوولین حکومتی حذفیات بیش‌تری را درخواست می‌کنند. تارکوفسکی اجازه‌ی این کار را نمی‌دهد و این مساله آغازی ... قیاد پنج‌ساله‌ی فیلم در اتحاد جماهیر شوروی است.

۱۹۶۷ پ... نهاد همکاری با الکساندر میشارین[۳] فیلم تامه‌نویس از جانب استودیو ... س ... ا می‌پذیرد. پروژه‌یی با عنوان ابتدایی «اعتراف» سپس «یک روز زمستان» سپس «یک روز سپید سپید» و نهایتاً «آینه». تارکوفسکی در نوشتن فیلم‌نامه‌یی با عنوان «سرگی لازو[۴]» با برادر همسر خود الکساندر گوردن همکاری (بدون ذ... نا در عنوان‌بندی) و نقش کوتاه یک افسر محافظ - سفید را در فیلم ... می‌کند.

۱۹۶۸ در اکتبر تارکوفسکی پیشنهاد نوشتن فیلم‌نامه‌یی بر اساس رمان علمی/تخیلی «سولاریس» اثر نویسنده‌ی لهستانی استانیسلاو لِم را می‌پذیرد. همراه با آرتور ماکاروف[۵] فیلم‌نامه‌ی یک فیلم ... دی ماجرایی با عنوان «یک شانس از میان هزاران» به کارگردانی لئ... کوچاریان[۶] و بگرات اگانسیان[۷] را می‌نویسد.

۱۹۶۹ تارکوفسکی همراه با بردریش گرنشتاین[۸] به نوشتن فیلم‌نامه‌ی سولاریس ادامه می‌دهد. آندری روبلف به طور غیررسمی و خارج از بخش

---

۱. داستانی که در ۱۹۳۳ هاوارد هاکس فیلم «امروز ما زنده‌ایم» را بر اساس آن ساخت

2.Dom ...no
3.Aleksander Misharin
4.Sergei Lazo
5.Artur Makarov
6.Leonid Kotcharian
7.Bagrat Oganesyan
8.Friedrich Gorenstein

www.ketab.ir

مسابقه‌ی جشنواره‌ی کن به نمایش درمی‌آید و جایزه‌ی منتقدان بین‌المللی (فیپرشی) را دریافت می‌کند.

۱۹۷۰ فیلم‌برداری سولاریس را آغاز می‌کند. از ایرما راوسک در ماه جون جدا می‌شود و با لاریسا پاولوونایگورکینا[1]، کسی که با او در طول فیلم‌برداری آندری روبلف آشنا شده بود، ازدواج می‌کند. فرزند آن‌ها آندری در ۷ اگوست به دنیا می‌آید. آندری روبلف در سینماهای پاریس اکران می‌شود.

۱۹۷۱ سرانجام آندری روبلف به طور رسمی از جانب مسوولین سینمایی شوروی [illegible] ۲۰ سامبر اکران می‌شود. دوباره با فردریش گرنشتاین همکاری می‌کند و طرح فیلم‌نامه‌یی با عنوان «باد سبک» را بر اساس داستان «اریبل» اثر الکساندر بلیایف[2] می‌نویسد. قصه‌یی تخیلی برای کودکان درباره‌ی پسری که قدرت پرواز دارد.

۱۹۷۲ چندین سخنرانی در کلاس‌های فیلم‌نامه‌نویسی و کارگردانی پیش‌رفته در مسکو، در موسسه‌ی گوسکینو ایراد می‌کند. کاری که او مدت‌ها برای کسب درآمد [illegible] ادامه می‌دهد. سولاریس در کن به نمایش درمی‌آید و جایزه‌ی ویژه‌ی هیات داوران، هم‌چنین بهترین فیلم سال را از موسسه‌ی فیلم بریتانیا کسب می‌کند.

۱۹۷۳ در ماه مارس در دفترچه‌ی یادداشت روزانه‌ی خود چنین می‌نویسد: «اکنون زمان آن فرا رسیده تا مهم‌ترین [illegible] خود را بسازم.» در ماه جولای فیلم‌برداری «آینه» را آغاز می‌کند.

۱۹۷۵ ساخت آینه را به اتمام می‌رساند. فیلم‌نامه‌ی «ماموریانیا» را درباره‌ی شاعر رمانتیک آلمانی ای. تی. اِی هوفمان[3] می‌نویسد.

۱۹۷۶ تمرین نمایش‌نامه‌ی هملت را در تئاتر کومسمول لنین آغاز می‌کند. با همکاری آرکادی و بوریس استروگاتسکی[4] به نوشتن فیلم‌نامه‌ی

1.Larissa Pavlovna Yegorkina
2.Aleksander Beliaev
3.E.T.A.Hoffmann
4.Arkady and Boris Strugatsky

www.ketab.ir

«استاکر» بر اساس داستان کوتاهی با عنوان «پیک‌نیک کنار جاده» اثر همین دو برادر می‌پردازد.

۱۹۷۷ نمایش هملت با بازی آناتولی سولونیتسین[1]، مارگاریتا ترخووا[2] و اینا چوریکووا[3] اجرا می‌شود. پس از سه ماه فیلم‌برداری در استونی، تارکوفسکی به سبب نقص تکنیکی در موجودی فیلم، ناخرسندی نسبت به شماری از اعضای گروه و نارضایتی عمیق هنری از حاصل فیلم‌برداری، پروژه را متوقف می‌سازد.

۱۹۷۸ هملت قلبی در آوریل. استاکر را بازنویسی و دوباره فیلم‌برداری می‌کند. برای کسب درآمد به همراه السکاندر میشارین «ساردور» را می‌نویسد. فیلمی که خود، آن را یک «وسترن تاجیک» می‌دانست.

۱۹۷۹ استاکر به اتمام می‌رساند. همراه با کارگردان ازبکستانی فیلم‌نامه‌ی «مواظب باش، ماشین را می‌نویسد. دو مرتبه به ایتالیا سفر می‌کنند تا فیلم‌نامه‌یی را به همراه تونینو گوئرا[4] بنویسد. این پروژه با نام ابتدایی «سفر ایتالیایی» پایه و اساس نوستالژیا می‌شود. تارکوفسکی و گوئرا به طورهم‌زمان مستند «زمان سفر» را بر اساس پژوهش‌های خود درباره‌ی ماهیت فیلم و سینما می‌سازند. مادر تارکوفسکی در پنج اکتبر می‌میرد.

۱۹۸۰ استاکر در کن با هیاهوی گسترده به نمایش درمی‌آید. تارکوفسکی به ایتالیا بازمی‌گردد و فیلم‌نامه‌ی نوستالژیا را کامل می‌کند.

۱۹۸۱ به سوئد سفر می‌کند. تلاش ناموفق برای دریافت مجوز رسمی اقامت در غرب از طرف حکومت شوروی. کار بر طرح فیلم‌نامه‌یی با عنوان «ساحره» را آغاز می‌کند.

۱۹۸۲ فیلم‌برداری نوستالژیا را آغاز می‌کند.

1.Anatoly Solonitsyn
2.Margarita Terekhova
3.Inna Churikova
4.Tnino Guerra
5.Tempa di Viaggio

www.ketab.ir

۱۹۸۳ نوستالژیا در کن سه جایزه از جمله بهترین کارگردانی را به طور مشترک با «پول» روبر برسون[1] کسب می‌کند. نمایش‌نامه‌ی بوریس گودینف را زیر نظر کارگردان کلودیو آبادو[2] بر صحنه‌ی کاونت گاردن لندن می‌برد.

۱۹۸۴ در ماه جولای در یک کنفرانس مطبوعاتی در میلان پس از رد درخواست اقامت نامحدود او در ایتالیا از جانب حکومت شوروی، تصمیم خود درباره‌ی عدم بازگشت به آن کشور را اعلان می‌کند. تارکوفسکی [illegible] که در صورت بازگشت به خانه «بی‌کار» خواهد شد. در اواخر سال به [illegible] غربی می‌رود.

۱۹۸۵ [illegible] می‌کند و «ایثار» را می‌سازد. در پایان سال پزشکان بیماری سرطان ری را تشخیص می‌دهند.

۱۹۸۶ در ژانویه در [illegible] را در پاریس آغاز می‌کند. در ۱۹ ژانویه پسرش آندری و مادر همسر [illegible] اگورکینا[3] به پاریس وارد می‌شوند. کتاب او درباره‌ی سینما و زیبایی‌شناسانه‌اش، «پیکره‌تراشی در زمان» منتشر می‌شود. ایثار در کن به نمایش درمی‌آید و جایزه‌ی ویژه‌ی هیات‌داوران را کسب می‌کند. طرح کلی فیلم با عنوان ویران‌گر درباره‌ی یک پسر سیزده‌ساله‌ی مبتلا به یک بیماری لا[illegible] علاقه‌ی او به یک زن مسن‌تر را می‌نویسد. حدود ساعت دو صبح [illegible] دسامبر آندری تارکوفسکی در سن ۵۴ سالگی چشم از جهان فرو می‌بندد.

1.Robert Bresson
2.Claudio Abbado
3.Anna Egorkina

www.ketab.ir