گفتگو با آندری تارکوفسکی

جان جانویتو

ترجمهٔ آرش محمداولی

www.ketab.ir

Gianvito, John
سرشناسه: جانویتو، جان
عنوان و نام پدیدآور: گفتگو با آندری تارکوفسکی/ جان جانویتو؛ ترجمهٔ آرش محمداولی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری: ۲۷۲ ص.
شابک: ۸-۰۹۲-۲۷۸-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Andrei Tarkovsky: interviews, c 2006.
یادداشت: نمایه.
موضوع: تارکوفسکی، آندری آرسنیویچ، ۱۹۳۲ ـ ۱۹۸۶ م ـ مصاحبه‌ها
موضوع: سینما ـ روسیه شوروی ـ تهیه‌کنندگان و کارگردانان ـ مصاحبه‌ها
شناسه افزوده: محمداولی، آرش، ۱۳۶۰ -، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۳ ۵آ ۲ ت / PN ۱۹۹۸/۳
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۳۳۸۴۷۵۵

www.ketab.ir

این کتاب ترجمه‌ای است از:
Andrei Tarkovsky: Interviews
John Gianvito
University Press of Mississippi, 2006

انتشارات قُقنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱ تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

* * *

جان جانویتو

گفتگو با آندری تارکوفسکی

ترجمهٔ آرش محمداولی

چاپ اول
۱۱۰۰ نسخه
۱۳۹۳
چاپ پژمان

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۸ ـ ۰۹۲ ـ ۲۷۸ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸
ISBN: 978 - 600 - 278 - 092 - 8
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran
۱۴۰۰۰ تومان

www.ketab.ir

فهرست

مقدمه ۹
گاهشمار ۲۳
فیلم‌شناسی ۲۹
آندری تارکوفسکی: طرفدار [illegible] شاعرانه‌ام ۳۷
مواجهه با تارکوفسکی ۴۱
سوختن ۴۹
هنرمند در روسیهٔ کهن و در اتحاد جماهیر شوروی جدید ۵۵
گفتگو دربارهٔ امور علمی-تخیلی بر پردهٔ سینما ۷۳
عاشق داوژنکو هستم ۸۱
هنرمند مثل انگل از کودکی خود تغذیه می‌کند: مصاحبه‌ای با مؤلف [illegible]
مصاحبه با آندری تارکوفسکی ..... [illegible]
استاکر، قاچاقچی شادی ۹۷
مصاحبه دربارهٔ «استاکر» ۱۰۳
علیه تفسیر ۱۱۳
ترجمه‌های تارکوفسکی ۱۲۳

www.ketab.ir

تارکوفسکی در ایتالیا ۱۲۷
ته‌رنگ تیرهٔ نوستالژیا ۱۳۷
بین دو دنیا ۱۴۷
سینمای من در عصر تلویزیون ۱۵۷
دشمن نمادگرایی ۱۶۵
قرن بیستم و هنرمند ۱۸۹
نوا[illegible]مز ۲۲۷
[illegible]هرهٔ [illegible]ساز در مقام راهب-شاعر ۲۳۷
کو[illegible]ویی [illegible]چاه؟ ۲۴۹
ایمان تنها چیزی است که می‌تواند انسان را نجات دهد ۲۵۷
نمایه ۲۶۹

www.ketab.ir

مقدمه

در میان هنرمندان معاصر سینما، کمتر کارگردانی هست که به اندازهٔ آندری تارکوفسکی شور و شوق برانگیزد. به چشم‌اندازهای [illegible] صلاً مواجهه با هر فیلمی از او نوید انتقال زیباشناختی پرهیبتی را می‌دهد که گویی است درونی‌ترین حیطه‌های روح را به حرکت درآورد. به نظر خرده‌گیران، همین [illegible]م‌ها ممکن است احساس شدید هراس، ملال و انزجاری تمام و کمال را برانگیزند. هر چند، اگر قرار باشد تارکوفسکی بر مبنای همپراهی گروه تحسین‌کنندگانش داوری شود، جایگاهش در تالار مشاهیر تاریخ سینما محفوظ خواهد بود، چون او در طول دوران کاری‌اش [illegible] سیاری از کارگردانان برجستهٔ سینما را به دست آورده است. اینگمار برگمن، آکیرا کوروساوا، میکلانجلو آنتونیونی و سرگئی پاراجانوف از جمله تحسین‌کنندگان تارکوفسکی در میان انبوهی از هنرمندان بزرگ بیرون و درون خانوادهٔ سینما هستند.

برگمن در سال ۱۹۷۸ در زندگینامهٔ خود، فانوس سحرآمیز، اعلام کرد که کشف آثار تارکوفسکی برای او شبیه معجزه بود. «ناگهان خود را ایستاده بر سردر اتاقی دیدم که تا آن زمان کلیدهایش به من داده نشده بود. اتاقی بود که همیشه می‌خواستم به آن وارد شوم و او در آن آزادانه و در کمال راحتی حرکت می‌کرد. احساس کردم تشویق و تهییج شده‌ام: کسی داشت چیزی را بیان می‌کرد که من همیشه می‌خواستم بگویم، ولی نمی‌دانستم چطور. تارکوفسکی از نظر من بزرگ‌ترین است، کسی است که زبان

www.ketab.ir

جدیدی ابداع کرده که، همچنان که زندگی را به منزلهٔ تأمل، به منزلهٔ رؤیا، به تسخیر خود درمی‌آورد، به سرشت سینما وفادار است.» کوروساوا، که در سال ۱۹۸۷ چند ماهی بعد از درگذشت تارکوفسکی سخن می‌گفت، «حساسیت نامعمول» تارکوفسکی را «هم شدید و هم فوق‌العاده» می‌دید. «حساسیت او تقریباً شدتی بیمارگونه (Pathological) می‌یابد. شاید این در بین کارگردانان زندهٔ معاصر بی‌همتا باشد.»[۱] در همان دوران پرسشنامه‌ای بین‌المللی در روزنامهٔ فرانسوی لیبراسیون توزین شد که در آن از کارگردان‌ها پرسیده بودند «چرا فیلم می‌سازی؟». تنها پاسخ سرگئی پاراجانوف، کارگردان ارمنی، به این سؤال این بود: «تا مزار تارکوفسکی را تقدیس کنم.» سال‌ها قبل اعلام کرده بود که اگر اولین فیلم تارکوفسکی، کودکی ایوان، را نساخته بود، هیچ‌کاهکار خودش، سایه‌های اجداد فراموش‌شده، هرگز ساخته نمی‌شد. اراده پاراجانوف تارکوفسکی با تقدیم آخرین فیلم کامل خود، عاشیق غریب، به دوست همکارش ادامه می‌یابد. چنین تکریمی به کارگردانان سینمای والای هنری اروپا محدود نمی‌شود.

وقتی استیون سودربرگ منشأ اثر و بازسازی سولاریس را بر عهده گرفت، علاوه بر این‌که برای همهٔ تحقیرکنندگان تأکید می‌کرد که دارد رمان لِم را بازسازی می‌کند و نه فیلم تارکوفسکی را، نسخهٔ تارکوفسکی را یک «درخت سکویا» توصیف کرد در حالی که نسخهٔ خودش در مقابل «گن‌سالی کوچکی» است.[۲] در نظر استن براکج، کارگردان تجربی متأخر آمریکایی، که اشاره‌اش به تارکوفسکی قاطعانه بی‌پاسخ ماند (براکج روایتی دردناک و تقریباً خنده‌دار از تلاش بی‌ثمرش برای نمایش فیلم‌های خودش روی دیوار اتاق هتل برای تارکوفسکی، در حین برگزاری جشنوارهٔ فیلم تلوراید، نقل می‌کند)، تارکوفسکی «بزرگ‌ترین فیلمساز روایی زنده» بود. براکج در شرح این اظهارنظر خود دربارهٔ تارکوفسکی به‌شیوایی گفت: «بزرگ‌ترین رسالت‌های سینما در قرن بیستم این‌ها هستند: ۱) حماسه‌سازی، که همانا گفتن قصه‌های قبایل ماست؛ ۲) فیلم را شخصی نگه داشتن، زیرا تنها در غرابت‌های زندگی شخصی است که ما بخت رسیدن به حقیقت را داریم؛ ۳) روی رؤیا کار کردن، که همانا روشن کردن مرزهای ضمیر ناخودآگاه است. تنها فیلمسازی که هر سهٔ این رسالت‌ها را به تساوی در هر فیلمی که می‌سازد به انجام می‌رساند آندری تارکوفسکی است.»[۳]

چنین تحسین‌هایی، که نثار فیلمسازی می‌شود که حاصل کل دوران فیلمسازی‌اش

www.ketab.ir

طی بیش از بیست سال هفت فیلم بلند است، شاهدی بر دستاوردهای برجستهٔ این فیلم‌هاست. در واقع، همین احساس مشابه احترام به کار تارکوفسکی، هم به دلیل غنای مضمونی و هم به قول جاناتان روزنبام «تأثیر جسمانی» آن‌ها، در کنار شیفتگی به مفهوم مسئولیت شخصی بود که ایدهٔ تدوین این کتاب را متولد ساخت. البته، برای هر کسی که به نفوذ در افکار و روش کاری تارکوفسکی علاقه‌مند باشد، منبعی بهتر از مجموعه نوشته‌های خود تارکوفسکی دربارهٔ سینما و نظریهٔ زیباشناختی، پیدا نمی‌شود. سازی در زمان، وجود ندارد. این متن متنی است که من بارها و بارها به دلیل غنای تأملاتی که به آن رجوع کرده‌ام، نه‌فقط به دلیل غنای تأملاتش دربارهٔ سرشت و منش سینما و هنر، بلکه به دلیل اندیشه‌هایش دربارهٔ خود معنای زندگی. تارکوفسکی هیچ‌وقت کسی نبود که از مواجههٔ مستقیم با این پرسش بزرگ طفره برود. و با این‌که هیچ‌وقت از تأملات به ماندگاری و عمق مواجههٔ مکرر با خود فیلم‌ها با ما ارتباط برقرار نمی‌کند (شاید درس حقیقی همین باشد)، انگیزه برای دانستن بیش‌تر دربارهٔ هنرمند باقی می‌ماند.

من، که قدرِ معدود مصاحبه‌های تارکوفسکی به زبان انگلیسی را که به آن‌ها برخوردم می‌دانستم، کنجکاو شدم که دیگر زبان‌هایی که نمی‌دانم چه خبر است. نتیجهٔ بیش‌تر کشفیات من اکنون در برابر شماست. هرچند که این مختصر شامل تمام مصاحبه‌هایی که تارکوفسکی در زندگی‌اش انجام داد نیست، تلاش بر این بود که گزیدهٔ متنوعی از مصاحبه‌های او در طول سی و حرفه‌ای‌اش، از اولین مصاحبه‌ها پس از نخستین نمایش خیره‌کنندهٔ کودکی ایوان در جشنوارهٔ فیلم ونیز در سال ۱۹۶۲ تا آخرین مصاحبه‌هایی که قبل از مرگ نابهنگامش در دسامبر ۱۹۸۶ انجام داد، در اختیار خوانندهٔ قرار بگیرد.

قاعده این بود که تارکوفسکی از مصاحبه‌گران بیم داشت. در سال ۱۹۷۰، او اینا برزنا می‌گوید: «تا به حال از هیچ کدام از مطالبی که بعد از گفتگو با روزنامه‌نگاران منتشر شده راضی نبوده‌ام... وقتی روزنامه‌نگار پرسشش را مطرح می‌کند به پاسخ آن علاقه‌ای ندارد، تنها به یادداشت‌های خودش علاقه دارد.» نگرانی‌های او مشروعیت خود را دارند، زیرا شباهت و بی‌مایگی پرسش‌هایی که اغلب در برابر او مطرح می‌شود چشمگیر است. هر بار و هر بار سر و کلهٔ همان پرسش‌ها پیدا می‌شود ــ چرا

www.ketab.ir

فیلم رنگی و سیاه و سفید را با هم ترکیب می‌کند؟ کار در شرق چه فرقی با کار در غرب دارد؟ فیلمسازان محبوبش چه کسانی هستند (فهرستی کوتاه و تقریباً ثابت)؟ بی‌شک، یأس‌آورتر از همه این است که با وجود اعتراض مداوم او به تفسیر زیاد از حدِ معنای تصاویرش ــ «اگر دنبال معنی بگردید، همهٔ آنچه را اتفاق می‌افتد از دست می‌دهید... بدون تخریب [اثر هنری] راهی برای تحلیل آن وجود ندارد» ــ پرسش‌ها سمت می‌کنند: آب در فیلم‌های شما نماد چیست؟ چرا زن در آینه در هوا شناور ت؟ مقصود از منطقه در استاکر چیست؟ در حالی که تارکوفسکی خودش، در مصاحبهٔ [illegible] با نشریه پوزیتیف در سال ۱۹۶۹، واژهٔ «نماد» را به خدمت می‌گیرد به‌زودی خواهد فهمید که این اصطلاح برای وصف غنایی که تصویر شاعرانه [illegible] کند بسیار محدود است.

تشخیص [illegible] تارکوفسکی از قالب مصاحبه دشوار نیست، وقتی که می‌بینیم او در اولین مصاحبه با برزنا اندرز گوته را نقل می‌کند: «اگر پاسخ هوشمندانه‌ای می‌خواهی، پرسش هوشمندانه‌ای بپرس.» با این‌که این شمشیر از رو بستن احتمالاً تا حدی به زیان برزنا بوده است (و طنز ماجرا این‌جاست که به نظر من این مصاحبه با برزنا در تبیین [illegible] بیش از هر مصاحبهٔ دیگری در این کتاب نمونه‌ای از تلاشی حقیقی برای برقرار کردن ارتباطی اصیل است)، تارکوفسکی از مزیت این‌که تصوراتش را [illegible] غافل نبود. «راستش من خودم را در دستهٔ آدم‌هایی قرار می‌دهم که می‌توانند بهترین وجه به ایده‌های خود از طریق جر و بحث شکل بدهند. من کاملاً بر این نظرم که حقیقت از طریق مجادله به دست می‌آید صحه می‌گذارم.» او این حرف‌ها را در پیک سال در زمان می‌گوید، کتابی که عنوان اولیه‌اش، همنشینی‌ها، به دلیل کلام مؤلف در [illegible] کتاب انتخاب شده بود که «ساختاری با پایان باز دارد و از صورت‌بندی‌های دقیق اجتناب می‌کند: قرار است نتایج از همنشینی تزهای متفاوت به دست بیایند». با وجود این، یکی از جنبه‌های نظرگیر نخستین مصاحبه‌های تارکوفسکی این است که بسیاری از مبانی فلسفهٔ سینمایی و هنری تارکوفسکی در آن زمان در حال نُضج یافتن بودند.

در پاسخ به گیدئون باخمان، که در سال ۱۹۶۲ در حین برگزاری جشنوارهٔ فیلم ونیز از او خواسته بود اصول نظری‌اش را توضیح دهد، تارکوفسکی می‌گوید: «من اعتقادی به اصل ادبی-نمایشی بسط دراماتیک ندارم. به نظرم این اصل هیچ وجه

www.ketab.ir

مشترکی با طبیعت خاص سینما ندارد... . در فیلم نیازی به توضیح نیست، بلکه به تأثیرگذاری مستقیم بر احساسات تماشاچی نیاز است. این احساساتِ بیدارشده است که افکار را به پیش می‌راند.» او، که پیشاپیش نشانه‌هایی از پیچیدگی فرمی فیلم‌هایی نظیر شاهکار خودزندگینامه‌ای‌اش، آینه، به دست می‌داد، به گیدئون باخمان می‌گوید: «من به دنبال اصلی در تدوین می‌گردم که به من اجازه دهد منطق دیالکتیکی ــ افکار، رؤیاها، خاطرات ــ را به جای منطق سوژه در معرض نمایش بگذارم.» هرچند این در مورد همهٔ آثار دیگر تارکوفسکی نیز صادق است، بار دیگر می‌توان جوانه زدن بذرهای آینه را در سال ۱۹۷۱ دید، هنگامی که به ناتوم آبراموف می‌گوید: «برای من تجربهٔ شخصی‌ام، متوجه شده‌ام که اگر ساخت بیرونی و عاطفی تصاویر فیلم بر اساس خاطرهٔ خود فیلمساز باشد، بر اساس نزدیکی تجربهٔ شخصی فیلمساز با فیلم، آن وقت فیلم قدرت تأثیرگذاری بر بینندگانش را خواهد داشت.»

این اعتقاد راسخ در اهمیت تارکوفسکی نقشی محوری ایفا می‌کند که برجسته‌ترین مشخصهٔ سینما در مقایسه با دیگر فرم‌های هنری، قابلیت واقعی سینما برای تصرف زمان و محافظت از آن یا زمان است. در مصاحبه با پوزیتیف در سال ۱۹۶۹ دربارهٔ آندری رویلف، رئیس مصاحبهٔ تارکوفسکی دربارهٔ این فیلم با رسانه‌های غربی، به‌وضوح دیده می‌شود که تارکوفسکی چندان ترجیحات سبکی خود را صورت‌بندی نمی‌کند و بیش‌تر در جست‌وجوی ویژگی ناب خودِ رسانهٔ سینماست که او یا هر کس دیگری می‌تواند بعداً مُهر شخصی خود را بر آن بزند. بی‌شک به گوش خوانندگان غریب خواهد آمد که تارکوفسکی همین مصاحبه خود را «کارگردانی سنتی» توصیف می‌کند و علیه سینمای تجربی موضع می‌زند. «آیزنشتاین به آسودگی دست به آزمایش می‌زد: در زمان او، سینما در آغاز راه خود بود و آزمایش کردن تنها راه ممکن بود. امروزه، با در نظر گرفتن سنت‌های سینما، تثبیت‌شده، دیگر نباید به آزمایش دست زد.» هرچند می‌توان این را شاهدی بر مرحله‌ای تکوینی در تکامل تفکر تارکوفسکی در نظر گرفت، مسئلهٔ آزمایشگری بار دیگر در گفتگو با تماشاچیان در لندن (متن این گفتگو به عنوان نمونه‌ای از «مواجهه‌های» تارکوفسکی با تماشاگران در کتاب حاضر گنجانده شده است) دربارهٔ زورآزمایی تارکوفسکی در اتاق تدوین با آینه مطرح می‌شود؛ تارکوفسکی در این

www.ketab.ir

زورآزمایی تلاش کرد فرم فیلم را معین کند. او، که حرف رودن را بازگو می‌کرد، اصرار داشت که «هنرمند حقیقی آزمایش یا جستجو نمی‌کند ــ او می‌یابد». به این طریق، او آزمایشگری را از بدعت‌های فرمی کارش، بر اساس اطمینانی که از هماهنگی بیرونی و درونی ساختمان کارش دارد، تمیز می‌دهد.

تلقی تارکوفسکی از خودش، در مقام سنت‌گرا، را شاید تنها بر همان مبنا بتوان درست دانست که موجب می‌شود بتوانیم آندری روبلف را، در زمان خودش، سنت‌گرا بنامیم، بر همان مبنایی که آندری روبلف بر اساس آن درون تنگناهای معاشی شمایل‌نگار قرن پانزدهم بدعت به خرج می‌داد. از طرف دیگر، قابل درک است که تارکوفسکی مراقب بود خودش یا کارش را به هیچ وجه انقلابی نشان ندهد. مهم است که در مصاحبهٔ سال ۱۹۶۹ با پوزیتیف در سومین سال از پنج سال توقیف فیلم آندری روبلف در اتحاد جماهیر شوروی انجام شد، موقعیتی که در آن گفتگو به نحو معنادی حتی از آن به میان نمی‌آید.

یادداشت‌های روزانهٔ تارکوفسکی پر از ذکر دسیسه‌ها و دخالت‌های اداری، سوءظن به کا.گ.ب در دستکاری نامه‌هایش، زیر نظر بودن سخنرانی‌هایش و چیزهایی از این دست است. واقعاً در اتحاد جماهیر شوروی پیش از گلاسنوست هر هنرمند روسی که به خارج سفر می‌کرد می‌توانست حدی از نظارت را مسلم فرض کند. حساسیت به این وضعیت بعضاً به کذب یا حقیقت «مکتوم» میدان می‌دهد، مثل وقتی که او در سال ۱۹۸۱ به سایمون فیلیپس می‌گوید که آینه «به هیچ وجه توسط مسئولان توقیف نشده است». یادداشت‌های روزانهٔ تارکوفسکی این را انکار می‌کنند. او در یادداشت‌هایش شرح می‌دهد که رئیس سازمان دولتی فیلم گوسکینو شخصاً مانع حضور آینه در کن شد. حرف‌هایی که بعد در کایه دو تاریخ زد نیز ادعای پیشین را انکار می‌کند. در این مصاحبه با آنگ گوسکینو، او پس از تصمیم دردناک برای پناه آوردن به غرب، با جزئیات کامل، میزان دشواری کار در اتحاد جماهیر شوروی و واقعیت پخش به دور-از-پشتیبانی و محلی آن را فاش می‌کند.

روی‌هم‌رفته، اطمینان‌ناپذیر بودن ممکن است از دیگر مضامین آثار او نیز برآید؛ وقتی تارکوفسکی، پس از سال‌ها مقاومت در برابر صحه گذاشتن بر حتی یک تفسیر دربارهٔ عناصر مبهم فیلم‌هایش، در سال ۱۹۸۶ راجع به فیلمش استاکر به لارنس

www.ketab.ir

کوسه اعلام می‌کند، «منطقه وجود ندارد. خود استاکر است که آن را اختراع کرده»، به نظر می‌رسد این تفسیر بر بسیاری از رخدادهای مرموزی که در فیلم اتفاق می‌افتد خط بطلان می‌کشد.

بارزترین ترجیع‌بند مصاحبه‌ها، که بر مجموعهٔ آثار تارکوفسکی نیز حکمفرماست، مضمون جستجوی تقریباً مسیحایی چیزی است، چیزی بسیار نزدیک به مفهوم رستگاری روح انسان. «اعتقاد دارم... رسالت عظیمی به هنر محول شده است. این رسالت رسالت احیای روحانیت است.» «از نظر من، انسان در اصل ذاتاً موجودی روحانی است و معنای زندگی او در بسط این روحانیت نهفته است. اگر او در این کار ناکام بماند، جامعه رو به زوال می‌رود.» «هنر باید آن‌جا حاضر باشد تا به انسان یادآوری کند که موجودی روحانی است، یادآوری کند که او بخشی از یک روح بی‌کران است که در پایان به آن بازخواهد گشت.» هیچ جا در ادبیات سینمایی، هیچ گزارگانی از واژه‌های «روحانی» و «روحانیت» را، این‌طور که تارکوفسکی بی‌وقفه و بی‌محابا در مصاحبه‌ها به کار می‌برد، به کار نبرده است. این‌که چطور می‌توان به بهترین وجه «ناتوانی روحانی» بشر را درمان کرد پرسشی است که مکرراً گوشزد، زیروزبر بررسی می‌شود. گفتاری که حول این مقوله شکل می‌گیرد بخش عمده‌ای از غنی‌ترین و دشوارترین مصالح کتاب حاضر را فراهم می‌کند.

تارکوفسکی در مصاحبه‌هایش دربارهٔ آندری روبلف تأکید می‌کند که، بر طبق درک او، ارزش هنر روبلف در بازگرداندن «ایمان مردم به خویشتن» در دورهٔ رنج و بی‌عدالتیِ شدید است. تارکوفسکی به پوزیتیف می‌گوید، «روبلف با این‌که جهان را با رنجی عظیم می‌بیند و ادراک می‌کند»، از بیان «وزن تحمل‌ناپذیر زندگی و جهان اطرافش» امتناع می‌کند. در عوض، «او میان مردم زمانه‌اش به دنبال ذره‌ای امید، عشق و ایمان می‌گردد. او این را از طریق مواجههٔ خاص خودش با واقعیت بیان می‌کند. بیان او مستقیم نیست، بلکه به نحوی کنایی بیان می‌کند، و نبوغ او در این نهفته است.» همچنین، تارکوفسکی در مورد استاکر به آلدو تاسونه می‌گوید: «در این دورهٔ تخریب ایمان، از نظر استاکر این مهم است که بارقه‌ای بیافریند و باوری در دل مردم ایجاد شود.» تارکوفسکی معتقد بود هنر برای این‌که بتواند وظیفهٔ خود را به انجام برساند باید در خدمت برقراری رابطه‌ای بین امر فردی و امر الهی باشد. چنین

www.ketab.ir

هنری تنها می‌تواند از رنج و تکامل اخلاقی هنرمند زاییده شود. تارکوفسکی به قدرت نجاتبخش و دگرگون‌ساز هنر اعتقاد داشت یا دست‌کم می‌خواست اعتقاد داشته باشد. هنگام مطالعه دقیقاً به این فکر می‌کنم که «روح تحت تأثیر تصویر هنریْ خود را می‌گشاید، و به این دلیل است که می‌گوییم هنر به ما کمک می‌کند ارتباط برقرار کنیم، اما این ارتباط ارتباطی به والاترین معنای کلمه است» (مصاحبه با فریم‌ورک). تارکوفسکی، در اقراری نادر به شک، به برزنا می‌گوید: «بعضی وقت‌ها رزهٔ کاری‌ام به نظرم مسخره می‌رسد. چیزهای مهم‌تری هم وجود دارد. پرسش این است که چطور می‌توانید به این چیزها نزدیک شوید، چطور می‌توانید خودتان را در آن‌ها پ کنید. هنر اصلاً طریقی ایجابی در هنر وجود داشته باشد.» با وجود درگیری گاه و بگاه چند تردیدهایی، تارکوفسکی قادر نبود قالب دیگری برای آثارش اختیار کند تا آن را به نحو ملموسی سودمند سازد. او همچنین نمی‌توانست تصور کند که دنبال حرفهٔ دیگری برود، زیرا دست شستن از ندای هنر بی‌حرمتی به خود خواهد بود. «... [ما] نباید استعداد خود را تلف کنیم، زیرا حق نداریم آن را دارایی شخصیمان به حساب بیاوریم.»[۴۱]

در اظهارنظری نه‌چندان بی‌شباهت به حرف لئونارد کوهن، که معتقد است هنرمند بودن نه یک تصمیم، بلکه بیشتر نوعی «محکومیت» است، تارکوفسکی کارش را به منزلهٔ «وظیفه‌ای» که مملو از مسئولیت‌های همراه آن است تلقی می‌کرد. تارکوفسکی، همجهت با سنت‌های قرن نوزدهم روسی، به هنر از دیدگاهی اشرافی و تبعیض‌آمیز دربارهٔ نقش هنرمند حمایت می‌کرد که تنها صدا و وجدان «مردم» در نظر می‌آورْد. هنرمند در هیئت صدا و وجدان مردم ــ و در مورد خاص، مردم روس ــ و در چهره‌ای که او از آندری روبلف ترسیم می‌کند و چیزهایی که خود در طی بیش‌تر عمر کاری‌اش تأیید می‌کرد بروز می‌یابد. هرچند که از پیامدهای تبعید باشد یا گواهی بر جستجوی مادام‌العمر او برای رشد خود، به نظر می‌رسد تارکوفسکی در مصاحبهٔ ژانویهٔ ۱۹۸۶ با لارنس کوسه این نظر را رد می‌کند: «دیگر دلم نمی‌خواهد هیچ چیزی به روس‌ها بگویم. دیگر به فضایل ژست‌های پیامبرگونه‌ای از قبیل 'می‌خواهم به مردمم بگویم' و 'می‌خواهم به جهان بگویم' علاقه‌ای ندارم. من پیامبر نیستم. انسانی هستم که خدا به او معنا، امکان شاعر بودن و توان انجام نوع دیگری از نیایش ــ متفاوت با نیایش فرد مؤمن در کلیسا ــ را عطا

www.ketab.ir

کرده.» چند ماه بعد، در اواخر آوریل، در مصاحبه با توماس جانسن، که پس از مرگش منتشر شد، تارکوفسکی هنرمند را مجدداً کسی توصیف می‌کند که «ایده‌های مردم را جمع و متمرکز می‌کند. او صدای مردم است.» در جای دیگر گفته بود: «حتی وقتی با سر و صدا این را انکار می‌کند.»

از افشاگری‌هایی که محتمل است بیش از هر چیز برای خواننده ناراحت‌کننده از آب در بیاید اعلام نظرهای واپس‌گرایانهٔ تارکوفسکی دربارهٔ زنان و نقش آن‌ها در جامعه است. بینندگان حساس سال‌هاست از محدود شدن تصویر زنان در فیلم‌های تارکوفسکی گفته‌اند؛ محدود نه‌تنها از نظر تعداد یا زمان نمایش آن‌ها بر پرده، بلکه حتی از نظر نقش. دقیقاً همین مورد بود که باعث شد ایرنا برزنا، روان‌شناس سویسی، رد تارکوفسکی با هدف خاص پرداختن به این خلأ بگیرد. آنچه به‌وضوح عیان می‌شود برزنا را غافلگیر می‌کند، همان‌طور که مرا اولین بار که از این مطلب باخبر شدم غافلگیر کرد. «ایدهٔ من درباب زن، معنای عشق زنانه، در ایثار نفس است. عظمت زن در این است.» تارکوفسکی با این‌که در سال‌های پیش از مرگش ظرفیت خود را برای ایثار می‌کاوید، در فیلم آخر برزنا در سال ۱۹۸۴، هستهٔ فداکارانهٔ ایثار را با انکار نفس تلفیق می‌کند. از این رو، او زن را ترغیب می‌کند که برای دستیابی به رضایت خاطر در زندگی آماده باشد تا تمایل را در نفس معشوقش محو کند. تارکوفسکی در ضمن صحبت مفصل خود دربارهٔ «آینه‌نجار» بودن زن مجرد اعلام می‌کند: «زن‌ها متوجه نیستند که منزلت خود را در رابطهٔ بین زن و مرد، تنها در وقف کردن کامل خود در مرد می‌یابند.» افزون بر این، چیزی که به حساب نمی‌آید یا حتی ذکری از آن نیز به میان نمی‌آید روابط جنسی بین زنان است و این مسئله که می‌توان مخالفت تارکوفسکی با آن را مسلم فرض کرد، این ازقلم‌افتادگی، در کنار اظهارات قاطع او دربارهٔ روال «مطلوب» روابط زن و مرد، در پرتو گزارش‌های مظهور مورد در مطالب راجع به شایعهٔ دوجنس‌خواهی تارکوفسکی، جنبه‌هایی دیگر به خود می‌گیرد. از این گذشته، با وجود این‌که مردسالارپنداری موجود در این حرف‌ها در جامعهٔ شوروی نیز مثل همه جای دیگر اصلاً نامعمول نیست، آدمی هنوز نمی‌تواند بی‌تناسب بودن فراست تارکوفسکی در مقام هنرمند با ساده‌لوحی‌اش در جایگاه مرد را از فکرش بیرون کند. او نشانه‌های کافی مبنی بر فرزانگی یا پیشگویی از خود نشان نمی‌دهد، وقتی به برزنا می‌گوید: «امروزه وضعیت اجتماعی زنان به اندازهٔ گذشته بد

www.ketab.ir

نیست و در طی چند سال تعادل به دست خواهد آمد.» یا وقتی در همان سال در لندن به یکی از حضار می‌گوید: «اگر دربارهٔ نگرش من به کارگردانان مؤنث پرسیده بودید، پاسخ نمی‌دادم، زیرا صرفاً کافی است به تاریخ هنر توجه کنید.» استعدادها نباید تلف شوند، مگر این‌که صاحبان استعداد زن باشند. در حالی که معمولاً به میراث شاعرانهٔ آرسِنی، پدر تارکوفسکی، ارجاع داده می‌شود، باید توجه داشت که می‌گویند ماریا ایوانوونا، مادر او، استعداد ادبی عظیمی داشت، استعدادی که نه این نگرش‌های غالب می‌توانست کمکی به آن بکند و نه این واقعیت که او بایست دست‌تنها دو کودک را بعد از طلاق زودهنگام از شوهرش بزرگ می‌کرد.

این حرف، این‌که تارکوفسکی در سراسر زندگی‌اش به نظام‌های اعتقادی به‌سرعت متهارشکن کرد شایان تجلیل و احترام است. این مصاحبه‌ها نیز ظرفیت او را برای خودآموزی مداوم آشکار می‌کنند. تارکوفسکی که در جلسه‌ای به یکی از حضار اذعان می‌کند، «گاهی که در کارم خودمحورم؛ نه‌تنها ردش نمی‌کنم، بلکه حتی می‌پذیرم که این خودمحوری لازم من است»، دوباره در صحبت با برزنا می‌پذیرد که خودمحوری ممکن است امری بسیار پیچیده‌تر از آب از سرچشمهٔ زندگی خود برداشتن باشد. «خودستایی شاید بیشتر این بیماری که انسان خودش را دوست ندارد، که او درک نادرستی از مفهوم عشق دارد. این سرچشمهٔ از شکل افتادن همه چیز است.» سپس در همان مصاحبه اعتراف می‌کند: «من هم وحشتناک‌ترین دشمن خودم هستم و مدام از خودم می‌پرسم که آیا خودم را تسخیر خواهم کرد یا نه. این معنای زندگی من است.» در صحبت با اِروه گیبر دوباره خود را به دلیل «بی‌صبری و عدم تحمل» مقصر می‌داند و دوباره بر لزوم تغییر دادن خود پیش از تلاش برای تغییر دادن جهان تأکید می‌کند. «اگر هر انسانی قادر بود خودش را نجات دهد، هیچ نیازی به نجات دیگران وجود نمی‌داشت. ما عاشق نصیحت کردن و تعلیم دادنیم، اما آن‌جایی که پای خودمان در میان باشد، جدی‌ترین گناهان خود را نادیده می‌گیریم.»

با وجود ارزش بارز چنین تأمل و تعلیم نفسی، روی دیگر سکه برای تارکوفسکی همان چیزی است که او با نام «عقدهٔ تولستوی» به آن اشاره می‌کند. آن‌طور که به گیدئون باخمان می‌گوید، عقدهٔ تولستوی «وضع مبهمی» است که در آن هر کدام از ما خود را «بین نوعی آرمان روحانی و ضرورت زیستن در جهانی مادی»

www.ketab.ir

مردد می‌یابیم. مسئلهٔ این تنگنا و فشار خاصی که بر هنرمند در خصوص کارکرد اجتماعی اثر هنری وارد می‌کند در تفکر تارکوفسکی تکامل می‌یابد. نظرهای تارکوفسکی در سال‌های پایانی، با فاصلهٔ زیاد از صحه‌گذاری پرطنینش در مصاحبهٔ سال ۱۹۷۳ با مجلهٔ فیلم اوند فرنزهن آلمان شرقی بر اعتقاد برتولت برشت به «هنر به منزلهٔ سلاح» و همچنین حمایتش از برتولوچی متقدم در فیلم‌هایی که بیش‌تر حامل مضمون سیاسی داشتند، بیش‌تر شبیه نظرهای آگوستین قدیس بود؛ نگاهش بیش از هر چیز متوجه به سوی شهر خدا بود تا شهر انسان. در نتیجه، همچنان‌که جستجوی درونی شخصی تارکوفسکی در ساختمان مضمونی و شکلی فیلم‌ها طنین می‌یابد، این تغییر موضوع، به کار تارکوفسکی، به طرزی فزاینده یا دست‌کم فاحش، بعدی آخرت‌شناسانه می‌بخشد. نذر بی‌نقص فرم بی‌نقصی می‌طلبد. جستجوی تارکوفسکی برای فرم بی‌نقص در دستاورد سال ۱۹۸۳ او به نام نوستالژیا متبلور می‌شود.

تارکوفسکی به تعداد مصاحبه‌کنندگان از کشف‌های «ناگهانی و غیرمنتظره»‌ای گفت که وقتی اولین بار آفرید آخر در او هویدا گشت. در گفتگو با ولیا یاکوینو در مَس‌مدیا، تارکوفسکی توان می‌کند که «با نوستالژیا بود که کاملاً اطمینان حاصل کردم که سینما فرمی فوق‌العاده است که قادر است حتی حالات نامحسوس روح را نیز تصویر کند». به گیدئون باخمان می‌گوید، انتظار نداشتم وضع روانی من بتواند تجسم چنین روشنی در فیلم بیابد،» تجسمی که در شخصیت آندری گورچاکوف، شاعر روس گرفتار غم غربتی که در ایتالیا برای تحقیق درباره آهنگسازی فقید سرگردان است، تجسد می‌یابد. در فیلم به ما می‌گویند که این آهنگساز، سوسنوفسکی، به مجرد بازگشت به روسیه به نوشیدن روی آورد و سرانجام خود را کشت. شخصیت دومینیکو روی پرده در تلاشی برای بیدار کردن وجدان جامعه خودش را فدا می‌کند، در حالی که گورچاکوف، پیش از بازگشت به روسیه، به دلیل اجرای آیین مناسبی به‌وضوح دچار حملهٔ قلبی می‌شود. برای تارکوفسکی نوستالژیا تبدیل می‌شود به فیلمی دربارهٔ «ناممکنیِ زیستنِ» کسی که از احساس ناتوانی «در برابر بی‌چارگی جهان» رنج می‌برد. در نظر بسیاری، دشوار بود که فیلم را نشانه‌ای از بحرانی آتی که تارکوفسکی متحمل شد نبینند. اندکی پس از اتمام فیلم، تارکوفسکی و همسرش تصمیمی دردناک مبنی بر پناه آوردن به غرب گرفتند.

www.ketab.ir

تارکوفسکی، در ژوئیهٔ ۱۹۸۴، پس از این‌که هیچ پاسخی از مقامات مسئول شوروی به درخواستش برای تمدید حضور در خارج کشور دریافت نکرد و متقاعد شد که در صورت بازگشت به روسیه فرصت‌های کار در آینده از او گرفته خواهد شد، در نشستی خبری در میلان اعلام کرد که به وطن باز نخواهد گشت. وقتی خبرنگاری از او پرسید که آیا به دنبال پناهندگی در ایتالیاست، تارکوفسکی به او تشر زد که «من دارم از یک ماجرای دراماتیک برای شما حرف می‌زنم. شما نمی‌توانید سؤال‌های دیگری از من بپرسید. چه کشوری؟ نمی‌دانم. مثل این است که از من بپرسند دوست دارم بچه‌هایم را در کدام گورستان دفن کنم.» بچه‌هایی که در آن زمان هنوز در روسیه بودند. تارکوفسکی، یک ماه بعد، در حالی که دارد به این تصمیم فکر می‌کند، به آنگس مکینون می‌نویسد: «شخصاً نمی‌توانم تصور کنم که چطور قرار است این‌جا زندگی کنم. حتا نمی‌توانم بگویم که آیا می‌توانم از پسش برآیم. نمی‌دانم آیا می‌توانم بعد از این همه اپیزودهای خیانات خودم را جمع و جور کنم.» وقتی مکینون در این باره از او سؤال می‌کند که آیا در حین ساختن نوستالژیا هم به فکر ترک روسیه بود، تارکوفسکی انکار می‌کند و می‌گوید که این فیلم نتیجهٔ سفر هنری خودش بوده، نه ملاحظات سیاسی و عملی. تارکوفسکی می‌گوید، «وقتی فیلم را اولین بار از اول تا آخر دیدم، خیلی ترسیدم. فیلم داشت موقعیت من را خلق می‌کرد، تقریباً داشت من را می‌ساخت» و اضافه می‌کند که «واقعاً نمی‌خواهم درباره ببینمش ــ به این می‌ماند که بیماری بخواهد عکس‌های رادیوگرافی بیماری‌اش را بیاشا کند». چنین کلماتی برای تارکوفسکی لفاظی نبود. این مضمون که زندگی برای هنرمند دور از میهنش ناممکن است، مضمون عذابِ از ریشه برکنده و آواره است، مضمونی است که نسل‌ها و ملیت‌ها را در بر می‌گیرد، اما در فرهنگ روس با قدرت خاصی حضور دارد. به نظر می‌رسد که برای کسی مثل تارکوفسکی این کلمات نشانه‌های پرنده‌ای اجتناب‌ناپذیر بودند. حول و حوش ساعت دو بامداد، بین یکشنبه ۲۸ دسامبر و دوشنبه ۲۹ دسامبر ۱۹۸۶، آندری تارکوفسکی تنها در اتاقش در کلینیک تخصصی سرطان هارتمان در حومهٔ پاریس در نویلی در پنجاه و چهار سالگی درگذشت.

تارکوفسکی، که سرطانش درست پس از تصویربرداری از فیلمش ایثار در سوئد تشخیص داده شده بود، از روی تخت خود در بیمارستان به هدایت مراحل پایانی

www.ketab.ir

تولید فیلم و نظارت بر آن ادامه داد. در مصاحبه‌های معدودش در این دوره، نوید طرح‌های آینده را داد: هملتی به زبان انگلیسی که در مانیومنت وَلِی واقع می‌شد، طرحی که دیرزمانی در حال تکوین بود دربارهٔ اِ. ت. آ. هوفمان، نویسندهٔ رمانتیک آلمانی، و فیلمنامه‌ای در حال بسط دربارهٔ آنتونیوس قدیس. در حالی که مصاحبه‌ها تنها گه‌گاه جزئیات کنجکاوی‌برانگیزی دربارهٔ چگونگی تکامل احتمالی این طرح‌ها آشکار می‌کنند، مسلم است که، همچون تمام فیلم‌های قبلی، آن‌ها مطمئناً و همچون همیشه دربارهٔ جستجوی انسان به دنبال معنای وجود خود هستند. هرچند بر اساس شواهدی که اکنون در دست می‌دهند دشوار است که حدس بزنیم تارکوفسکی خود در نهایت چه احساس می‌کرد جستجویش چه میزان روشن‌بینی به بار آورده است. با این همه، او در یکی از آخرین مصاحبه‌هایش می‌گوید: «اگر انسان به این‌ها علاقه‌مند باشد، اگر شما خط ایمان را از خودش پرسیده باشد، دیگر از نظر روحانی نجات یافته است. پاسخ چندان که اهمیت دارد.»

نتیجهٔ جستجوی فردی تارکوفسکی برای معنا، کاملاً همسو با ایمانش به ظرفیت سینما برای برآمدن از پس عالی‌ترین سطوح بلندپروازی‌های هنری انسان، سرانجام در دست حیات و دستاوردهای بی‌بدیل خود فیلم‌هاست ــ فیلم‌هایی که در حضورشان مدام به یاد این گفتهٔ بصیرانهٔ فرانسیس بیکن می‌افتم که «کار هنرمند همواره شدت بخشیدن به راز است».

به روالِ دیگر کتاب‌های این مجموعه، در شکل ایدئال، کار این مصاحبه‌ها ویرایشی صورت نگرفته است. در نتیجه، خواننده گه‌گاه با پرسش‌ها و پاسخ‌های تکراری مواجه خواهد شد، اما جلب شدن نظر خواننده به پرسش‌هایی که دوباره پرسیده می‌شود و تداوم (یا عدم تداوم) پاسخ‌های مشابه، ارزش این شکل مصاحبه‌های بدون حذف را برای خواننده اثبات خواهد کرد.

برای تشویقم به ایفای نقش در این مجموعه و معرفی‌ام به پیتر برونت، ویراستار مجموعه، به جرارد پریِ منتقد مدیون و از او سپاسگزارم و همچنین از جناب برونت که ایدهٔ مجلدی راجع به تارکوفسکی را بی‌درنگ پذیرفت.

برای در دسترس قرار دادن منابع مؤسسهٔ بین‌المللی آندری تارکوفسکی در پاریس، برای مرور دقیق و پیوستهٔ دست‌نوشتهٔ کتاب، بابت اجازهٔ او برای گنجاندن

www.ketab.ir

آخرین مصاحبهٔ تارکوفسکی در این مجلد و برای تشویق ثابت‌قدمانه‌اش در سرتاسر دوران طولانی تکوین این کار از چارلز اچ. دی برانته، مدیر مرکز بین‌المللی آندری تارکوفسکی در پاریس، تشکری ویژه دارم.

همچنین باید تشکر خالصانهٔ خودم را از آندری تارکوفسکیِ پسر ابراز کنم که به من اجازهٔ استفاده از کلمات پدرش را در این چاپ داد.

این کتاب مسلماً هرگز بدون مساعی سخاوتمندانه و مجدانهٔ تعداد زیادی از ترجمان که علاقهٔ عمیقشان به مصالح کار بر مزد مختصری که می‌توانستم به آن‌ها پیشنهاد کنم، پایه انداخت به ثمر نمی‌رسید. این افراد عبارتند از: تیم هارت، واسیلیکی کاتانسکارو، کارین کُلب، جیک و یولیا ماهافی، تانیا اوت، ژوژانّا پاآل، سوزانا رودنیت، کریستوفر لمن، دبورا تئودور و ساسکیا واگنر. سپاسگزارم از فرانک کوتچ و آلا کورزان که مرور ضاعف ترجمه‌ها برعهدهٔ آن‌ها بود.

در پایان، هرچند کمک است فکر کنم که این مجلد ممکن بود بدون ایفای نقش خاص افراد ذیل نیز بیرون بیاید، بی تردید جهت‌گیری متفاوت و، اعتقاد راسخ دارم، تُنُک‌مایه‌ای می‌داشت: به دنیا آمدن فیلم‌ساز سبب اولین پرده‌برداری از تصاویر تارکوفسکی در برابر چشمان من و تلاش او برای تشویق من به نظر انداختن دقیق و فکورانه به کلمات تارکوفسکی.

جی. جی

یادداشت‌ها

1. From Mitsuzaki Kyuro, "Kurosawa: 'Tarkovsky Was a Real Poet,'" *Asahi Shimbun Newspaper*, April 15, 1987. Translated from Japanese for Nostalghia. Compiled by Ito Kimitoshi.
2. From Geoff Andrew, "Again, with 20 Percent More Existential Grief," *Guardian*, February 25, 2003.
3. From Stan Brakhage, "Telluride Gold: Brakhage Meets Tarkovsky," *Rolling Stock* 6 (1983): 11–12.

www.ketab.ir