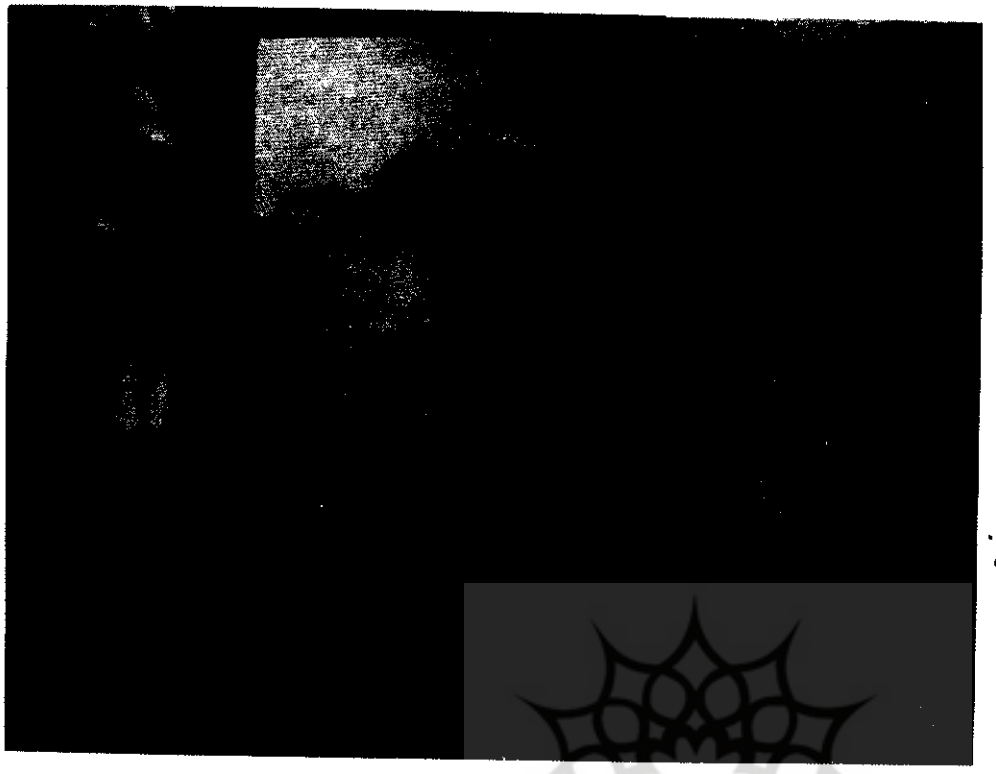
آندره ی پلاخوف
ترجمهٔ مسعود اوحدی



سینمای شوروی در آستانهٔ دههٔ ۱۹۹۰

در این گزارش اختصاصی، آندره ی پلاخوف، دبیر اتحادیهٔ فیلمسازان شوروی سابق و رئیس کمیسیون حلّ اختلاف، عرصهٔ سینمای آن کشور را، از برندگان گیشه تا آثار در دست تهیه و از آنجا تا افسانهٔ آثار گمشده که برای نخستین بار به نمایش درآمده اند، مورد بررسی قرار می دهد.

در خور ذکر است که این گزارش در سال ۱۹۸۹ (پیش از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی) تهیه شده است. از این رو، از جمهوریهای تازه استقلال یافته با همان نام شوروی یاد شده است.

سال ۱۹۸۶ حال و هوای تغییرات بنیانی را به سینمای شوروی وارد کرد. پنجمین کنگرهٔ فیلمسازان نمایانگر پایان یک مرحله و آغاز مرحله ای دیگر بود. شیوه های دیوان سالارانه ادارهٔ صنعت فیلم، «جادوگر-گیری»های مسلکی، توقیف فیلمهایی که اعتراض آمیز تلقی می شدند و امتیازاتی که به گروه کوچکی از کارگردانان نیمه رسمی اعطا می شد، همه در زمرهٔ مسائل گذشته درآمدند.

کمیسیون حلّ اختلاف که به تصمیم کنگره تأسیس شد، در طول سالهای ۱۹۸۶ و ۱۹۸۷ رأی به آزادی پخش بیش از صد فیلم از همه گونه، که پیش از این در قفسه ها بایگانی شده بود، داد. این فیلمها به طور گسترده در سراسر شوروی به نمایش درآمدند و بسیاری از آنها به نمایندگی از جانب سینمای شوروی در جشنواره های بین المللی شرکت جستند. از میان مهمترین نمودهای سینمای ناشناختهٔ شوروی باید از ***ملاقاتهای کوتاه*** و ***خداحافظی های طولانی*** کارکیرا موراتووا، ***بهاری از برای تشنگان*** کار یوری ایلنکو و ***قصّهٔ زشت*** (براساس داستانی از داستایوسکی) کار الکساندر اکوف و ولادیمیر

نائوموف، و فیلمهای داستانی و مستند الکساندر سوکوروف نام برد. پیش از این، دو فیلمی که پخش آنها مدّتها دچارتأخیرشده بود (*موضوع اثر گلب پانفیلوف*، و *بازرسی جاده کار الکسی گرمان*) سرانجام به نمایش درآمدند. بوریس فرومین، که اکنون در خارج از کشور کار می کند، به لنفیلم بازگشت تا فیلم خود، ***خطاهای جوانی***، را بازسازی کند.

در مقام رئیس کمیسیون حلّ اختلاف، تصوّر می کنم تصفیهٔ حساب اساسی با گذشته، که با نبرد به جهت فیلم ضدّ استالینی ***توبه*** کار چنگیز ابولادزه، آغاز شده بود، در اواخر سال ۱۹۸۷ به انجام رسید؛ در هنگامی که تکلیف فیلمهای *کمیسار* اثر الکساندر اسکولدوف، و داستان *آسیا کلیاچینا* اثر آندره‌ی میخائیلکوف کونچالوفسکی- فیلمهایی که بیش از بیست سال در قفسه ها خاك خورده بود- با موفقیت روشن شد.

دقیقاً همین فیلمها بودند که در سال ۱۹۸۶ به عنوان محبوبترین آثار سینمای شوروی در غرب شناخته شدند. اما در واقع، اینها نمایانگر اوج دوران انتقالی هستند که در طیّ آن توجه سینمای شوروی به سوی یک کانون روحی پنهان که در سالهای رخوت تشکیل شده بود، معطوف گردید. اکنون اما، هم تماشاگران شوروی و هم تماشاگران خارجی، همان پرسش را به کرّات مطرح می کنند که: پرسترویکا چگونه درسینمای معاصر شوروی انعکاس یافته، و آیا نامهای جدیدی را با خود به ارمغان آورده است؟ آیا پرسترویکا چشم اندازهای خلاّقهٔ تازه‌ای را در برابر گشوده است؟

نخستین واکنش نسبت به وضع جدید از جانب سینمای مستند نمایان شد. مستندسازان بودند که برای نخستین بار خود را با مجموعه‌ای از مسائل قبلاً بسته‌ای که با موضوع محیط زیست و چرنوبیل و موادّ مخدّر و فاحشگی مرتبط بود، طرف کردند. و مستندسازان بودند که برای اوّلین بار فعالیتهای گروههای فاسد مافیایی و مخالفتی را که تحوّل گلاسنوست و دموکراتی کردن در نهادهای مختلف و دستگاه حزبی هر محل تجربه می کند، بر پردهٔ سینما نشان دادند. در این زمینه، نکتهٔ شاخص این است که کمیسیون رفع اختلاف با تلاشهایی در جهت تحمیل موانع جدیدی مواجه شد که دقیقاً برسر راه فیلمهای مستند قرار می گرفت؛ چون تحلیل این فیلمها از مسائل اجتماعی بسیار تند و تیز می نمود.

فیلم کارگردان اهل لتونی، یوریس پودنی یکز به نام ***آیا جوان بودن آسان است؟*** در اتحاد شوروی با موفقیّت فوق العاده‌ای مواجه شد. این فیلم پرترهٔ اجتماعی وسیعی از نسل جوان را ارائه می کرد و طبیعت پیچیده و مسئله ساز گزینشهایی را که جوانان در زندگی خود با آنها روبرو هستند، نشان می داد. این یکی از آن موقعیتهای نادری بود که مردم برای تماشای یک فیلم مستند صف می بستند. فیلم ***دیوان عالی کشور*** به کار گردانی لتونیایی مُستری به نام گرتس فرانک نیز بحثهای فراوانی برانگیخت. کاری که فرانک کرد دنبال کردن فرا گرد تهذیب اخلاق در نزد مجرمی محکوم به مرگ بود که با دقت و ظرافت کار مستند پرداخت شده بود.

مکتب مستند لتونی از مدّتها پیش در اتحاد شوروی دارای شهرت بوده است. اما رنسانس مستند، در میزانی که از سالهای دههٔ ۱۹۲۰، از زمان ژیگا ورتوف تا به حال تجربه نشده بود، در استودیوهای اوکراین، بلوروسی، ناحیهٔ ولگا، اورال و سیبری اشاعه یافته است. عواقب دشوار روانی- اجتماعی جنگ افغانستان، مسأله‌ای که نخستین بار توسط پودنی یکز مطرح شد، به صورت تم مرکزی فیلم *درد*، اثر کارگردان بلوروسی سرگئی لوکیانچیکوف و *بازگشت*، کار تاتیانا چوباکووا، اهل

تابستان سرد ۱۹۵۳

(ساخته: الکساندر پروشکین)

مسکو، درآمد. فیلم اوکرائینی ***ما این طور زندگی می‌کنیم*** از طریق مصاحبه با گروهی از دانش آموزان مدرسه‌ای در کی یف، که مدعی ایدئولوژی شده و به داشتن علائم و ابزار نازیسم افتخار می کردند، غوغایی برانگیخت.

کار تهیهٔ دو مستند طویل [سینمایی] اخیراً در مُسفیلم- استودیویی که معمولاً فیلمهای داستانی- سینمایی را فیلمبرداری می کند -به پایان رسید. در فیلم ***قدرت سولووکی*** [عنوان اصلی آن ولاست سولووتسکایا ، نمایشنامهٔ جسورانه ای است که بر اساس دو کلمهٔ **ولاست سولووتسکایا** یعنی **قدرت شوروی** نوشته شده است] کارگردان با تجربه مارینا گولدوفسکایا بررسی مفصّلی از مکانیسم ستم بر توده‌ها و سرنوشت غمبار زندانیان سابق اردوها در جزایر سولووکی ارائه می کند. فیلم گئورگی گاوریلوف به نام ***اعتراف***، ***وقایع نگار از خود بیگانگی***، سرگذشت یک معتاد را در یک دورهٔ طولانی پیگیری می کند. این فیلم، واکنش اجتماع نسبت به این مسأله و اعمال ضدّ انسانی بیمارستانهای روانی را مورد انتقاد قرار می دهد.

به طور خلاصه، این طور که پیداست، سینمای مستند شوروی تصویری از جامعه ترسیم می کند که کاشف تمامی لایه‌های مسائل دردناک است؛ جامعه‌ای که متوجه زنگ خطر شده و گهگاه گیج و سردرگم می نماید، اما در راه خویش به سوی دموکراسی و گلاسنوست بر مشکلات فائق می آید. این نکته‌ای حائز اهمیّت است که بدانیم بیشتر کسانی که به آنها اشاره کردم تازه واردند؛ اسامی تازه، اسامی جوان- این مسأله در مورد پودنی یکز و لوکیانچیکوف، یا چوباکووا و گاوریلف صادق است. ضمناً باید به گروه نیرومند مستندسازان لنینگراد هم اشاره کرد. والری نائومف فیلم جالبی دربارهٔ فیلونوف نقاش، و ایگورآلیمپیف فیلمی دربارهٔ گومیلف شاعر ساخته است. این چهره‌های برآمده از گذشتهٔ فرهنگی روسیه قبلاً مشمول وضعیت نیمه توقیف می شدند. اکنون فیلمهایی دربارهٔ الکساندر گالیچ شاعر گیتار و دیگر جلای وطن کردگان ساخته می شود. چندین فیلم نیز دربارهٔ ولادیمیر ویسوتسکی ساخته شده است.

در بلوروسی، فیلمی که بیشترین مخالفتها را برانگیخت، ***تئاتر در دوران گلاسنوست و پرسترویکا***، اثر کارگردان جوان آرکادی رودرمان بود. این فیلم خود را در برابر مسألهٔ حساس نحوهٔ برخورد جمهوری بلوروسی با آثار مارك شاگال و تلقّی او نسبت به

فرهنگ این جمهوری قرار می دهد (شاگال در شهرك ویتبسک در بلوروسی به دنیا آمده است). فیلم متهم به «دامن زدن به مسألهٔ بحث انگیز یهودیان» شده است؛ اگرچه در حقیقت فیلم از چیزی کاملاً متفاوت بحث می کند و آن، شیوه هایی است که از طریق آنها بوروکراسی به اشاعهٔ کلیشه های ایدئولوژیک کهنه می پردازد.

در زمینهٔ فیلمهای بلند [سینمایی]، تنها در اواخر ۱۹۸۷ و ۱۹۸۸ بود که نخستین فیلمهایی که عملاً در شرایط پرسترویکا تهیه شده بودند، راه خود را به پردهٔ سینماهای شوروی گشودند. در میان اینها، من دو فیلمی را که به نظر می رسد نشاندهندهٔ راههای پر تضاد اجتماعی، فلسفی، و هستی خواهانه ای باشند که سینمای جدید شوروی در پیش گرفته است، از بقیه جدا کرده و مورد بحث قرار می دهم. یکی از این دو، ***ورای کوچک***، ارائه گر تصویر پرگوشه و کنایه از یک خانوادهٔ کارگری است که بنده و غلام مصرفگرایی و بی خبر از هنجارهای اخلاقی ابتدایی شده است. در ابتدای امر، شاید چنین به نظر رسد که سازندگان فیلم به تعارض سنّتی میان پدران و پسران علاقه نشان می دهند. اما، در حقیقت، هر دو نسل در مضمون جوّ کلّی اجتماع و در شهرکی صنعتی -جایی که تحوّل روحی انسان پایمال و به دست فراموشی سپرده شده- مورد بررسی قرار گرفته اند.

ورای کوچک نشانگر نخستین کار عمدهٔ سینمایی کارگردان آن واسیلی پیچول و همسر فیلمنامه نویسش ماریا خملیک است. این فیلم با موفقیت تمام به نمایندگی از سوی سینمای شوروی در جشنواره های مونرال، ونیز و شیکاگو در سال ۱۹۸۸ شرکت کرد و جوایز بسیاری را نصیب خود ساخت. در جشنوارهٔ ونیز، ***ورای کوچک*** به همراه ***امیدهای والا***، کار مایک لی در هفتهٔ منتقدین به نمایش درآمد و این دو فیلم به اتفاق جایزهٔ فیپرشی را تصاحب کردند. اشاره به این نکته خود جالب خواهد بود که مسائل مطروحه در این فیلمها عمدتاً شبیه یکدیگر بودند؛ هر دو رهیافتی جامعه شناسانه را با عناصر گروتسک درمی آمیزند، و حتی رابطه ای بین عناوین کنایه آمیز آنها می توان مشاهده کرد. در زبان روسی ورا به معنی ایمان است که چندان هم از واژهٔ امید دور نیست. هیچ یک از سازندگان دو اثر به جهت کنایات گزنده در برخورد با قهرمانان فیلم، شخصیت نامی خود را به مثابهٔ هیولا در نظر نمی گیرد: پردهٔ سینما انباشته از درك و همدردی برای «ایمان کوچک» و امیدهای والاهای آن شخصیتهاست.

منتقدان حرفه ای، در داخل و خارج از اتحاد شوروی، از ***ورای کوچک*** به عنوان نشانهٔ نو شدن موضوعات و سبک سینمای شوروی و نیز به عنوان شاهدی بر آزادی بیشتر در داخل کشور استقبال کردند. به هر حال، باید اضافه کرد توجه گسترده ای که این فیلم در میان تماشاگران شوروی برانگیخت بیشتر به انگیزهٔ صراحت لهجهٔ احساسی آن در یک صحنهٔ اروتیک بود -صحنه ای که تقریباً فیلم را به توقیف کشانید. در اصل ساختار فیلم ساختار یک قصهٔ عاشقانهٔ سنّتی است و می توان آن را به مثابهٔ ورسیون ساده ای از ***رومئو و ژولیت*** محسوب داشت.

به هر دلیل ***ورای کوچک*** برندهٔ گیشه سال ۱۹۸۸، یعنی یک سال پیش از زمانی بود که فیلم برندهٔ جشنوارهٔ فیلم مسکو، پیک اثر کارن شاه نظروف سینماهای کشور را از تماشاچی پُر کرده بود. آمارهای اوّلیه نشان می دهد تعداد تماشاگران ***دزدان در قانون*** کار یوری کارا، بر خلاف تم جنجالی اش در مورد فساد در درون دستگاه قدرت حکومتی و فراوانی صحنه های به ویژه خشن، کمتر از حدّ انتظار بوده است. منتقدان در یافتن آن به عنوان فیلمی kitsch [1] و در خدمت زمانهٔ خود متّفق القول بودند.

اثر دیگری که من آن را معلول گرایشهای نو در

سینمای شوروی می‌دانم، فیلمی است که توسط کارگردان اهل لنینگراد الکساندر سوکوروف ساخته شده‌است. این کارگردانِ هنوز جوان (متولد ۱۹۵۱)، تاکنون انرژی و استعداد نادری در طول چند سال اندك فعالیت خود در سینما نشان داده است. در طول این مدت سوکوروف بیش از ده فیلم ساخته است؛ و جالب آنکه تا پنجمین کنگرهٔ فیلمسازان حتی یکی از آنها هم اجازهٔ رسیدن به پرده را کسب نکرده بود. فیلم جدید او ***روزهای کسوف***، نخستین فیلمی است که سوکوروف توانسته اجازهٔ فیلمبرداری آن را تحت شرایط عادی به دست آورد و نخستین کار اوست که در مقیاس وسیعی به نمایش درآمده، برایش تبلیغ می‌شود. فیلمنامهٔ این فیلم بر اساس داستانی تخیّلی نوشتهٔ برادران استروگاتسکی است که کارگردان و همکار نویسندهٔ همیشگی او یوری آرایف به طور قابل ملاحظه‌ای مجدداً روی آن کار کرده‌اند. دنیای تخیّلی داستان به واقعیّت شوروی معاصر می‌پردازد، به شنهای آسیای مرکزی- جایی که جاذبه‌های غریب شرقی، علائم تمدن تکنیکی و عناصر پوچی هستی در جهت خلق فضا و چشم‌اندازی تقریباً کُمیک با هم درآمیخته‌اند. فیلم نشاندهندهٔ علائمی از درگیری کارگردان با مسائل اجتماعی است و به نظر می‌رسد حاوی پژواکهایی از جنگ افغانستان و مسائل مردمانِ از وطن رانده، تاتارهای کریمه و آلمانیهای شورویَ باشد. اما همهٔ اینها گویی موقعیتی است برای تأمل بر روی تم تنهایی مردان، بی خانمانی و دربدری، و ناممکن بودن شناخت خویشتن.

سوکوروف را مُرید و پیروِ آندره تارکوفسکی دانسته‌اند. اگر چنین باشد، فیلمِ ***روزهای کسوف*** او هم *آینه* و هم *نوستالژی* است؛ به علاوهٔ اینکه آینهٔ نوستالژی به جانب شرق-جایی که قهرمانان گمشدهٔ فیلم در تلاش یافتن عشق و مکانی که بتوانند نام خانه

مادر (ساخته: گلب پانفیلف)

برآن نهند-چرخیده است؛ اما، قهرمانان درمی یابند که چنین چیزی غیر ممکن است.

از نظر من اما، سوکوروف هرگز مقلّد تارکوفسکی نبوده و تحوّل او در مقام یک هنرمند کاملاً مستقل صورت پذیرفته است. نکتهٔ مذکور، این حقیقت را نفی نمی کند که سینمای مؤلف که سوکوروف متعهد به آن است، طبیعتاً نمایانگر کنایاتی به آثار استادان بزرگ سینما، نه فقط به تارکوفسکی، که به ایزنشتاین، نیز هست. ولی بد نیست به این نکته اشاره کنیم که سوکوروف در میان کارگردانان جوان سنّتهای سبک مؤلف و مونتاژ سینمای شوروی در سالهای دههٔ ۱۹۲۰ تنها وارث آن سنّتهاست. سوکوروف از هم اکنون کار فیلم بعدی خود را که اقتباسی آزاد از *مادام بُواری* است به پایان رسانده است. این فیلم توسط سازمان جدیدالتأسیس ویدئو فیلم، که گهگاه بودجهٔ پروژه های غیر معمول و غیر تجاری را تأمین می کند، سرمایه گذاری شده است.

فیلمهای قابل توجه دیگری که تا حال کار تولیدشان به پایان رسیده عبارت اند از: *نام من آرله کینو است* کار والری ریبارف کارگردانی که در بلوروسی کار می کند؛ *بدطینت* اثر وجیف مصطفی یف کارگردان آذربایجانی؛ *کم‌خونی* اثر کارگردان گُرجی تموکُنتیشویلی؛ *پرنده‌نگر* کار آروو ایهو کارگردان اهل استونی؛ *ناراضی* کار کارگردان اهل ۳ولداوی والری ژرگی؛ *آینه ای برای قهرمان* اثر ولادیمیرخوتینکو و *شوهر و دختر تامارا الکساندروونا* اثر اُلگا ناروتسکایا (کـه هردوی آنها براساس فیلمنامه هایی از نمایشنامه نویس تازه وارد حائز اعتنا اُلگا کُژوشانایا ساخته شده اند). تمامی این فیلمها درامهایی اجتماعی -روانشناسانه اند که گاه گردشی در گذشته کرده و در فرصتهایی از عناصر گروتسک بهره جسته اند؛ همهٔ آنها توسط فیلمسازان بالنسبه جوان ساخته شده اند، و برای بسیاری از آنها این نخستین تجربهٔ سینمایی شان به شمار می رود. این فیلمها از هم اکنون توجّهات و مباحثاتی را برانگیخته اند، همان گونه که بدون تردید بسیاری از فیلمهای دیگر که هنوز به پرده راه نیافته اند چنین خواهند کرد.

ورسیونهای سینمایی آثار مشهور ادبی، گروه دیگری از فیلمهای جدید را تشکیل می دهند. در فیلم *عاشق غریب*، سرگُئی پاراجانوف مایه هایی از آثار میخائیل لرمانتوف را اتخاذ کرده و آنها را مبدّل به نقاشیهای سینمایی می کند. یک بار دیگر پاراجانوف استعدادهای بینشی بی نظیر و معرفت خویش از قوم شناسی و فولکلور مشرق زمین را به نمایش می گذارد. مشرق زمین همچنین زمینه ای برای *دگرگونی اقبال* کار خانم کیراموراتووا فراهم آورده است: این فیلم را موراتووا در محلّ (تاجیکستان) فیلمبرداری کرد که نوعی جایگزین برای سنگاپور در داستان *نامه* اثر سامرست موآم بود و این اثر به نوبهٔ خود مبنای فیلمنامهٔ موراتووا قرار گرفت. فیلم به وضوح اثری انتقالی و گذاری است و موراتووا در فیلم بعدی خود به ژانر آشنای «ملودرامهای شهرستانی» بازمی گردد. سه ورسیون سینمایی از آثار کلاسیک ادبیات قرن نوزدهم روسیه از هم اکنون در معرض توجه عمومی است. کارگردان گُرجی، گئورگی شنگلایا، *حاجی مراد* اثر تولستوی را می سازد؛ رومن بالایان کارگردان ارمنی، اقتباسی از اثر لسکوف، *لیدی مکبث متسنسک* را به پایان خواهد برد؛ و کارگردان اهل لنینگراد، سرگئی اووچاروف، اثری از سالتیکوف شچدرین را به پردهٔ سینما می آورد.

توجه اکثر کارگردانان «موج نو»ی شوروی معطوف به آمیزهٔ فرهنگ شناسی و تجربیات غیر معمول در گونه های فیلم است. ایوان دیخوویچنی، الکساندر کایدانووسکی و کنستانتین لوپوشانسکی را نیز همچون سوکوروف می توان در زمرهٔ وارثان اندیشه های هنری تارکوفسکی به حساب آورد. آثار

عاشق غریب (ساخته: سرگئی پاراجانف)

آنان از علائم آشکار نفوذ تارکوفسکی برخوردار است، اما این آثار ضمناً نشانگر تلاش این فیلمسازان در غلبه بر چنین نفوذی نیز هست. *راهب سیاه* اثر دیخوویچنی، که بر اساس داستانی از چخوف ساخته شده، در بخش مسابقهٔ جشنوارهٔ ونیز ۱۹۸۸ به نمایش درآمد. این فیلم شکوه آثار عظیم و تماشایی را با ویژگی موسیقایی ظریفی که فیلم را به حیطهٔ وسیعتر قداعیات فرهنگی می کشاند درآمیخته است. لوپوشانسکی، در پی بینش خاصّ تقدیرگرایانه اش از آینده، در *نامه هایی از یک مرده*، اکنون سرگرم آماده سازی معادل اکولوژیک آن است. کایدانووسکی، که نقش اصلی فیلم *استاکر* تارکوفسکی را بازی کرد، با انرژی تمام در خطّ کارگردانی افتاده و تاکنون ورسیونهایی کاملاً شخصی از آثار بورخس، کامو و تولستوی ساخته است. هیچ یک از فیلمهای کایدانووسکی به پخش تجاری نرسیده، زیرا به طریقهٔ سیاه و سفید، با بودجهٔ کم و تجهیزات تکنیکی نازل و ارزان تهیه شده است. ولی همهٔ اینها به حس انتظار در اطراف فیلم *زن نفتی* [*همسر نفت فروش*] فزوده است. این فیلم نخستین اثر اوست که بر اساس یک فیلمنامهٔ اصیل ساخته شده و واقعیت سیاسی دوران استالین را با نگرش از طریق آمیزهٔ فارس تراژیک، داستان کارآگاهی و ملودرام، دربرمی گیرد.

مسألهٔ نوع (ژانر) فیلم دلمشغولی اصلی فیلمسازان معاصر شوروی است. پرسترویکا سینمای مؤلف و تجربی را توانی دوباره بخشیده و در عین حال مسألهٔ برقراری خودکفایی مالی در صنعت فیلم را نیز مطرح کرده است. به همین دلیل تمامی استودیوها سعی دارند فیلمهایی تهیه کنند که از نظر تجاری پرسود باشد و بتواند با فیلمهایی خارجی رقابت کند. موفقترین و پرسودترین فیلمهای شوروی، آن گونه که در گذشته

دیده می شد، آثار سنّتی، ملودرامهای غیر سیاسی و کمدیها، داستانهای پلیسی -کارآگاهی و فیلمهای پُرماجرا بوده است. اکنون رمانها و حتی تمهای احساساتی نیز در تعیین میزان موفقیت فیلم در گیشه مهم واقع می شود. الدر ریازانوف، استاد شناخته شدهٔ تهیهٔ فیلمهای پُرفروش سهل و آسان، اکنون می خواهد *زندگی و ماجراهای خارق العادهٔ سرباز وظیفه ایوان چونکین* اثر نویسندهٔ مهاجر ولادیمیروُی نوورویچ را، که تا سال گذشته (۱۹۸۸) انتشار آثارش در شوروی ممنوع بود، بر پردهٔ سینما بیاورد. تا این اواخر، می شد تضمین کرد که مردم شوروی از یک ورسیون سینمایی نه چندان مهم بر اساس داستانی از آگاتاکریستی استقبال می کنند. این دقیقاً همان چیزی بود که استانیسلاو گووروخین در *ده سیاهپوست کوچولو* به ظهور رسانید. اما اکنون همین ایدئولوژیست سینمای تجاری و مخالف نخبه گرایی، فیلمی دربارهٔ دوران استالین، دربارهٔ اردوگاهها و ستم و خفقان می سازد. این تم تازه کشف شده مستقیماً یا غیر مستقیم در «وسترن» الکساندر پروشکین به نام **تابستان سرد۱۹۵۳**، در *شهر صفر* اثر کارن شاه نظروف، و نخستین فیلم یوگنی سیمبال به نام *رسدوف، مشاور دفاعی* نمایان است. و نیز، پتر تودوروفسکی، با اینکه همچنان به گونهٔ ملودرام وفادار مانده، در حال ساختن فیلم جدید خود فرکن *تانیا*ست که مسألهٔ مهاجرت و فاحشه های ارزی را به میان می کشد که در خدمت خارجیها هستند. الریش محمدوف فیلمی ساخته به نام *شوك* که یک فیلم حادثه ای سیاسی دربارهٔ جنایات مافیای دولتی ازبکستان است.

سینمای مورد اقبال عامّه، هم از نظر موضوع و هم از نظرگونهٔ فیلم، در حال تغییر و تبدیل است. *فواره* اثر یوری مامین کارگردان اهل لنینگراد [سنت پترزبورگ امروز] یک کمدی اجتماعی است با وضوح و مناسبتی که به مراتب فراتر از حدّ انتظار تماشاگرانی است که به دیدن آثار ریازانوف آمده بودند، و ریازانوف همان کسی است که قبلاً خود در این زمینه استانداردهایی را بنیان گذاشته بود. یک کارگردان جوان دیگر اهل لنینگراد، اولگ تپتوف، فیلم *دکسوراتور* را ساخته که یکی از نخستین تلاشهای سینمای شوروی در زمینهٔ فیلمهای پرحادثهٔ نوع روسی است. این فیلم نوعی درام عارفانه است که حوادث آن در دوران انحطاط روسیه در اوایل قرن بیستم می گذرد. تپتوف توانسته جوّ عرفانی پترزبورگ در طول شبهای سفید آن شهر را بر پردهٔ سینما بیاورد. نتیجه، فیلمی است در عین حال متفکرانه و سرگرم کننده. همین جلوه را کارگردان جوان قزاق، رشید نعمانوف- که فیلم *سوزن* او با موادّ مخدر و فرهنگ راك اندرول جوانان سر و کار دارد- و کارگردان پرتجربهٔ مسکویی، سرگئی سولووف، نیز نشانه رفته اند. اگرچه نقطهٔ آغاز تجربیات سولووف فرهنگ راك است، اما وی سعی کرده در حیطهٔ سینمای مردم پسند نیز با فیلم- کولاژ پُست مدرن خود، *آسا* تجربه کند. هم اکنون سولووف یک تجربهٔ ژانری دیگر را به نام *رُز سیاه غم*، *رُز سرخ عشق* به مرحلهٔ اتمام رسانده است.

در طول سه سال گذشته مباحثات فراوانی بر سر موقعیت سینمای شوروی درگرفته است. به نظر می رسد مباحثات مذکور به این نتیجه منجر شده است که هر دو شاخهٔ سینمایی، [یعنی] هم فیلمهای مورد توجه مردم و هم فیلمهای شخصی سینمای مؤلف، هر کدام در جای خود باید گسترش یابند، و اگر این دو شاخه در هم روند هیچ زیانی را در بر نخواهند داشت. فیلمسازان شوروی در تلاش برای ایجاد تحوّل در هر دو زمینه دو جشنوارهٔ بین المللی را منظور نظر خود قرار داده اند. یکی از این دو برای نخستین بار در سال ۱۹۸۸ در اُدسا برگزار شد که به سینمای

مـردم‌پسند اخـتـصـاص داشـت. دیگری کـه در ریگا برگـزار گـردیـد گـزیده‌ای غنی از فیلمـهـای تجربی و آوانگارد را به نمایش گـذاشت. در جشنوارهٔ ریگا، که آرسنال نام گـرفـتـه بود، نمایندگـان «سینمـای مـوازی» شوروی برای نـخستین بار در شکل گـروه سینه فـانتوم مـسـتـقل، کـه باید آن را آوانگارد در حـدّ نـهـایی آن دانست، شرکت جستند.

در زمـینهٔ سـینـمـای شـخـصـی و مـؤلـف، فـیلم کارگردان تاجیک، باکو سادیکوف، *فوّاره*، بر اسـاس داستانی از چنگیز آیتماتوف، انتظار و توجه بسیاری را به جانب خود معطوف سـاخـتـه است. پیش از این نیز سادیکوف با فیلمهای کوتاهش، که تا حدودی یادآور حـال و هوای فیلمهای پاراجـانـوف‌اند، جلب توجه کرده بود. فیلم جدید کـارگـردان گـرجی، الکسـاندر رخـویاشـویلی، نزدیک است کـه خـود را به عنوان یک اثر کاملاً اصیل و شاخص بشناساند. این خبر که رستم حـمـدامـوف، به دنبال بیش از ده سـال وقفـه در حـرفهٔ هنری‌اش، کـار در اسـتـودیوهای مُسـفلیم را از سـر گـرفـتـه، هـیـجـان بسـیـاری را مـوجب شـده است. حمدامـوف بعد از نخستین اثر خـویش (فیلم کوتاهی به سبک retro)[۲]، مشغول فیلمبرداری *بردهٔ عشق* شد، امـا این پـروژه بعـداً به نیکـیـتـا مـیـخـائیلکوف واگـذار گردید. فیلم جدید حمد اموف بر اساس فیلمنامه‌ای به قلم خودش ساخته می شود.

از میان کـارگردانان عـمـده، آن «ستـارگان»، تنـها وادیم آبدراشیتوف همچنان به سرعت و قـوّت در حال کار است. او اخیراً کـار فیلم *پیشخدمت* را، کـه بار دیگر بر اسـاس یک تم جنجـالی و امـروزی است، به پایان رسانیده است. در مورد دیگران، وضع پیچیده‌تر از اینهاست. بیشتر این فیلمسـازان اکنون وقت و توجه قـابل مـلاحظه‌ای را صرف پـروراندن طرحهـای جـدید می‌کنند، گـویی که از هر گـونه حرکت عـوضی هراس دارند. جـریان آمـاده سازی یک طرح جـدید در شـرایط حاضر پیچیده‌تر و وقت گیرتر شده است؛ چون آزادی بیشتر در جـهت خـلاقیت، هـنرمندان را وادار می کند خـویشتن را از خـودسـانسـوری و بازگـشت مـرسـوم به حسن تعبیر و پیدا کردن واژهٔ مناسب برای مـوضوعات نامناسب یا استفاده از زبان حکایات و تمثیلات برهانند و آنهـا را با وسـوسـه‌های نوع جـدیدی از همگامی با زمان روبرو می کند.

شـاید آمـیـزه‌ای از همـیـن دلایل مـوجب تاخـیـر در گـزینش مـوضـوع از سـوی کـار گـردانانی چون الکسی گـرمـان و گـئـورگی دانلیـا، الدر شنگـلایا و چنگیـز ابولادزه باشـد. الم کلیمـوف به طور همزمـان مشـغول کـار بر روی دو پروژه، یکی ورسـیـون سینمـایی رمـان بولگاکـوف به نام *ارباب و مارگـریتا*، و دیگری مستند بلندی دربارهٔ اسـتـالین و اسـتـالینیـسم است. گلب پانفیلوف با عـلم کـردن پروژه‌ای در مـقیـاس بزرگ بر اساس رمـانِ *مادر* ماکسیم گـورکی، همهٔ ستایشگران خـود را حیـرتزده کـرد. چنین به نـظر می رسـیـد کـه می خـواهد بر تـمـایل خـود نسـبت به عـدم پیـروی از خواستهای مُد روز تاکید گذارد.

یک عـامل دیگر هم هست کـه می تواند بر حرکـات کارگـردانان اصلی سینمای شوروی تاثیر گذارد و آن، امکان کـار بـا شـرکـتـهـای فیلمسـازی غـرب بر روی محـصولات مـشترك است. قـبلاً این شـانس فقط برای گـروه کـوچکی از کـارگـردانـان نیمـه رسـمی وجـود داشت. ولی اکنون فیلمسـازانی از همهٔ نسلها و با هر گـونه آراء و عقـاید خـلاّقه، فکر مـحـصولات مـشترك بین المللی را بـه اشکال گـونـاگـون پـذیرا شـده‌اند. پانفیلوف و بالایان، دیخوویچنی و گئورگی شنگلایا، همه از کـمکهای فنّی شرکتهـای فیلمسازی ایتـالیایی، آلمانی و دیگر شرکـتهای خـارجی اسـتـفـاده می کنند. تولومـوش اوکیف در صـدد سـاختن یک مـحـصـول مـشـتـرك بین المللی دربارهٔ چنگیزخـان است و علی همرایف فیلمی دربارهٔ تیمور می سازد. ایراکلی کویری

کادزه با یک شرکت فرانسوی کار می کند و سرگئی سوولوف ورسیونی سینمایی از آثار لولات اوکودژاوا به نام *دیدارهایی با بناپارت* را با یک شرکت آمریکایی جلو دوربین می برد. کار برادران میخائیلکوف و اوتار یوسلیانی را مورد خاصّی به شمار آورده اند. یوسلیانی مدت زمانی را در خارج از کشور سپری کرده و کار فیلم جدیدی را که بخشی از آن در آفریقا فیلمبرداری شده به پایان رسانیده است. به دنبال فیلم *چشمان سیاه* که در شوروی با تردید از جنبه های انتقادی روبرو شد (برخلاف واکنش غرب)، نیکیتا میخائیلکوف به شدّت سرگرم کار بر روی *آرایشگر سیبری* است که امید دارد مریل استریپ [بازیگر آمریکایی] را در آن شرکت دهد. برادر او، آندره ی میخائیلکوف کونچالووسکی، تاکنون فیلمهای متعدّدی در هالیوود ساخته است، ولی روابط خود را با روسیه قطع نکرده و قصد دارد پروژه‌ای را که سالها عزیزش داشته (فیلمی روسی - امریکایی دربارهٔ سرگئی رخمانینوف) به ثمر رساند. این اشتیاق به تولید محصولات مشترک و قراردادهای خارجی مباحثات زنده‌ای را در مطبوعات و رادیو و تلویزیون شوروی برانگیخته است. مردم در موافقت یا مخالفت با این موضوع اظهار نظر می کنند، ولی مسلّم است که آنچه ما می بینیم یک جریان کاملاً طبیعی است که از یک طرف به انگیزهٔ برداشتن پردهٔ آهنین فرهنگی، و از طرف دیگر به واسطهٔ شالودهٔ فنّی نه چندان کامل صنعت فیلم شوروی و فقدان فیلم خام و تجهیزات با کیفیت مطلوب ایجاد شده است.

درک کارگردانان شوروی دشوار نیست؛ برای نخستین بار در طول زندگیشان شانس این را داشته اند که مهارتهای خویش را بیازمایند و در شرایط اقتصادی، ایدئولوژیک و خلاّقه ای که کاملاً نو و ناآشناست کار کنند. امکانات جدید توجه شرکای غربی را نیز، که از امکانات بالقوّه خلاّق کارگردانان شوروی آگاهند، برانگیخته است، به طوری که با وجود تمامی دشواریها، تضادها و هزینه هایی که همکاریهای سینمایی در سطح بین المللی در بردارد، فکر چنین همکاریی هم اکنون وارد مرحلهٔ کاملاً جدیدی شده است. شاید سینما هنگامی به صد سالگی خود برسد که دیگر موانع سیاسی و جغرافیایی در پیکره‌اش جدایی نینداخته و به این آگاهی رسیده باشد که جهانیترین هنرهاست و زبان مشترك و رؤیای زیبای بشر.

پی نوشت:

۱. اصل کلمهٔ Kitsch آلمانی است و به معنای اشغال به کار می رود و اصطلاحاً به هر اثر فرهنگی و هنری بی ارزش و متظاهر که به سبب استقبال عامّه به وجود آید یا ساخته شود اطلاق می شود.

۲. retro: پس رونده، بازدارنده، عقب مانده، ارتجاعی.

مأخذ:

Sight and Sound, USA(Spring 1989)