مصایبی به روایت آندره قدیس

جولین گرافی، ترجمهٔ عسکر بهرامی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نشانه‌شناسی آثار تارکوفسکی

طی ده سالی که از مرگ تارکوفسکی ـ در ۲۹ دسامبر ۱۹۸۶ و در سن ۵۴ سالگی ـ می‌گذرد، وی جایگاهی کلاسیک یافته است. *آندره‌یی روبلف*، تنها اثر روسی در میان یک‌صد فیلم سال ۱۹۹۵ شبکهٔ بی‌بی‌سی بود. طی همان سال، مجلهٔ روسی *کینوودچسکی زاپیسکی* (یادداشت‌هایی در باب تحلیل سینما)، از بیست و هفت منتقد سراسر جهان فهرست دوازده فیلم برگزیده‌شان را از دو دیدگاه تاریخ سینما و انتقادی خواست؛ فیلم *آندره‌یی روبلف* در فهرست نخست، و همین فیلم به همراه *آینه* در فهرست دوم جای داشتند.

درست پنج سال پس از مرگ تارکوفسکی، اتحاد شوروی، سرزمین مادری وی نیز از میان رفت. دیگر اکنون در غیاب گشاده دستی نظام حکومتی قدیم به لحاظ سرمایه‌گذاری و زمان، ساختن فیلم‌های حماسی وی در روسیهٔ کنونی غیرممکن است (وی هنگام فیلمبرداری *سولاریس* پس از تجربه‌ای ناکام با فیلم کداک، اجازه یافت بار دیگر فیلم را فیلمبرداری کند.) از سوی دیگر، سلیقهٔ تماشاگر روس برای

پذیرفتن هنرمندی به منزلهٔ شهید ـ پیامبر ـ پیشگو و همچنین گفتگوهای فیلم‌هایش (که همواره برخی بینندگان غربی را بی‌قرار و ناآرام می‌کند) تغییر یافته و از دست رفته است.

خود تارکوفسکی هم چه بسا به پایان راهش رسیده بود. *ایثار* که اغلب از آن به عنوان کم اهمیت‌ترین فیلم او یاد می‌شود، نه تنها در محیطی ناآشنا و به دست مردی ساخته شد که آخرین روزهای عمرش را سپری می‌کرد؛ بلکه ضعف کارش را از قول خودش هم می‌توان شنید. این ضعف قدری به خاطر تأثیر گرفتن از برگمان بود و اندکی هم از چخوف.

اخیراً در مطبوعات روسیه این بحث مطرح شده است که آیا الگوی تارکوفسکیایی، اصلاً قابل تقلید است یا خیر؟ و این‌که آیا کار نزدیک‌ترین پیروانش (الکساندر کایدانوفسکی و کنسانتین لوپوشانسکی) به خاطر عامل متابعت بصری و فلسفی آثارشان، کم توان و عاری از توانمندی فردی نخواهدشد؟

گفتنی است که الکساندر سوکورف، بزرگ‌ترین کارگردان معاصر روس که اصطلاح 'تارکوفسکیایی' را باب کرد، خود به دقت کوشید تا کمک و تشویق تارکوفسکی (که وی خود را مرهونش می‌داند) و تاثیر گرفتن از او را (که منکرش است) از هم بازشناساند؛ یا این‌که چنین حالت [تارکوفسکیایی] را در رابطهٔ میان تارکوفسکی و برگمان جستجو کند. این دو کارگردان در ستایش کارهای یکدیگر سخت راه افراط می‌پیمودند. تارکوفسکی *نور زمستانی*، *توت فرنگی‌های وحشی* و *پرسونا* را در مجموع فیلم‌های مورد علاقه‌اش جای می‌دهد و برگمان نیز با *آندره‌یی رویلف* چنین می‌کند. برگمان همچنین، فروتنانه گفته است: «من تمام عمر را پشتِ درِ جاهایی گذرانده‌ام که او چنین به راحتی در آن‌ها حرکت می‌کند.» رویارویی‌شان نیز این‌چنین محتاطانه بود. تارکوفسکی، تنها درس تارکوفسکیایی که از برگمان فرا گرفت، دلمشغولی‌های اروتیک بود، که هر چند وجه مشخصه کارهای وی شد؛ ولی در این مسیر تارکوفسکیایی چندان به کار نیامدند.

هم آنا ـ لنا ویبام (مدیر تولید فیلم *ایثار*) و هم الکساندر سوکورف صریحاً گفته‌اند که وقتی تارکوفسکی در سوئد سرگرم فیلم‌برداری *ایثار* بود، این دو آدم به دیدن هم نرفتند و این مسأله تا اندازه‌ای به سبب حساسیت تارکوفسکی بود که مبادا فیلمش خیلی برگمانی شود. ولی روی هم رفته، هر دو به این نتیجه رسیدند که لازم است میانشان فاصله‌ای محترمانه (و تدافعی) حفظ شود.

با این حال اگر آثارش را الگویی ندانیم که بی‌واسطه تقلید می‌شوند، ولی هنوز سرافرازانه خاستگاه الهام و لذات‌اند. منتقدان *کینوودچسکی زاپیسکی*، فهرست سومی هم از فیلم‌های مورد علاقهٔ شخصی منتقدان جهانی خواستند که *آینه* به تنهایی در رأس این فهرست جای داشت. در فهرست ده فیلم برتر *سایت اند ساند* در دسامبر ۱۹۹۲، هر هفت فیلم بلند تارکوفسکی در فهرست‌های جداگانه منتقدان جای داشتند که فیلم‌های کارگردانانی نظیر کیشلوفسکی، فرناندو سولاناس، آتوم اگویان، ادوارد یانگ، ژانین میراپفل و گیلیس مک کینون نیز در آن‌ها بودند. فیلم‌های تارکوفسکی با کارهای کارگردانان دیگر تطابق چندانی نداشتند و این فهرست شاهدی دیگر برای تداوم نیازمان به فیلم‌های وی است.

آغاز راه

تارکوفسکی فیلم‌سازی را آغاز نکرده بود که با گام بلندی ـ دانسته ـ خود را به مسیری نادرست افکند. فیلم *غلتک و ویلن* (۱۹۶۰) کار دانشجویی ۴۶ دقیقه‌ای وی ـ برای مدرسه دولتی سینما ـ تنها فیلم اوست که داستانش به طور کامل در شوروی معاصر می‌گذرد. مسکو در این فیلم به صورت شهری پر از ساختمان نشان داده می‌شود.

داستان این فیلم دربارهٔ آشنایی پسربچه‌ای نوازنده و یک رانندهٔ غلتک است که در واقع بیانگر رابطه میان کارگران و روشنفکران است که مایاکوفسکی آن را در ۱۹۱۸ در سروده‌اش به نام *شاعر کارگر* آورده است. صحبت‌های جوانک قهرمان فیلم و همین‌طور شاگردان همقطار او، آشکارا احساساتی است. این فیلم، همچنین تنهاکاری است که تارکوفسکی آن را تماماً رنگی فیلمبرداری کرد؛ ابزاری که وی بعدها با احتیاط آن را به کار بست. (وی از فیلم *صحرای سرخ* یاد می‌کرد که تماماً رنگی بود و آن را پس از *فریاد*

ضعیف‌ترین کار آنتونیونی، می‌دانست و گفته بود: «کاش *صحرای سرخ* سیاه و سفید فیلم‌برداری شده بود!»).
رنگ، 'واقعیت' مورد نظر شوروی ـ بیان شورانگیز و احساس‌گرایی ـ از فیلم‌های بعدی‌اش به طور کامل دور می‌شود و در سه فیلم آخری‌اش دیگر اثری از آن‌ها نیست. ولی قهرمان *غلتک و ویلن* چون خیال‌پردازی مطرود که نسبت به جهان شناخت کسب می‌کند، دستورالعمل تارکوفسکیایی را به صراحت بیان می‌دارد. وی محبت و آرامشی در خانواده‌اش نیافته است و جستجویش، وی را به سوی نومیدی می‌کشاند. ابزاری که پسرک در کسب شناخت برمی‌گزیند، هنر است؛ همین امر او را از جمع پسربچه‌ها می‌راند ولی سبب تمایز او نیز می‌شود: نشانهٔ روی گردن ساشای کوچک (که چنانچه خودش توضیح می‌دهد، پیامد اجتناب‌ناپذیر ویلن نوازی اوست) نخستین نشانهٔ مسؤولیت سنگینی است که هنرمند جستجوگر تارکوفسکیایی بر دوش گرفته است. بدین ترتیب، *غلتک و ویلن* از همان آغاز حاوی عناصری است که تارکوفسکی را تارکوفسکیایی می‌سازد.

«آ» مثل آندره‌یی

فیلم‌های تارکوفسکی از لحاظ گرایش به زندگینامه شدن هم، تارکوفسکیایی‌اند (خود تارکوفسکی از سن هفت سالگی به فراگیری موسیقی پرداخت). همهٔ قهرمانان او هنرمند یا جستجوگرند و نگاهشان به دنیای درونشان است. دوتای آن‌ها ـ گورچاکف در *نوستالگیا* و البته روبلف ـ در نام کوچک تارکوفسکی با او سهیم‌اند.
عنوان اصلی فیلم *آندره‌یی روبلف (مصیبت به روایت اندروی قدیس)* که مسؤولان سینمایی آن را رد کردند، حتی با صراحت بیشتری رنج‌های قهرمان تارکوفسکی را با خود او پیوند می‌دهد.
قهرمانان فیلم‌هایش در منابع اصلی ادبی‌شان چنین نامیده نشده‌اند: الکساندر در *غلتک و ویلن* و *ایثار*؛ الکسی در *آینه*. این‌ها نقش‌های دوگانهٔ نمادینی دارند که بیش از هر چیز در بازآفرینی دقیق این شخصیت‌ها که حدیث نفس خود تارکوفسکی‌اند، درک خواهندشد. ولی جنبه دیگرشان ناشی از دستورالعمل سینمای مؤلف اروپای دههٔ پنجاه است که در دوران تحصیل تارکوفسکی در فیلمخانهٔ دولتی، به درون اتحاد شوروی نفوذکرده بود و تارکوفسکی آن را با ولع می‌بلعید؛ چیزی که با تعمیم معنا، می‌توان گفت رد صریح همه چیز شوروی، معیارها، سینما و بیش از هر چیز زبان شوروی بود.

خانواده‌ها

قهرمانان تارکوفسکی از همان آغاز به کسب شناخت از دنیایشان می‌پردازند. الگوی دنیایش مدام گرداگرد زندگی خانوادگی ساخته می‌شود. قهرمانان داستان‌هایش اغلب بچه‌اند، ولی بچه‌هایی که دانش و تجربه‌ای فراتر از سن و سالشان دارند.
کودکی‌شان تنها در خاطره‌ای گذرا و لذت‌بخش نمایانده می‌شود؛ به همین سبب در زمان حال از نظر احساسات، و حتی اغلب به معنای واقعی کلمه، یتیم‌اند. پدرانشان یا غایب‌اند یا در جنگ مرده‌اند و از این‌رو، ناپدری‌ها جای آنان را گرفته‌اند (که در موردشان کوتاهی می‌کنند)؛ یا فقط برای زمانی کوتاه باز می‌گردند. در *سولاریس*، کریس کلوین آخرین دیداری که با پدر پیرش دارد، توأم با مشاجره است. در *آندره‌یی روبلف* بوریسکا، پسرک ناقوس‌ساز، سرانجام این موضوع را فاش می‌کند که پدرمرده‌اش، در حقیقت، چیزی از پیشه‌اش به اونیاموخته بود.
روابط آن‌ها با مادر نیز محکوم به فناست. در *غلتک و ویلن*، مادرِ ساشا، بدخلق و نفرت انگیز است. مادر آرمانی ایوان در کودکی ایوان در بمباران کشته می‌شود. در *آینه*، آلکسی از مادر دور می‌شود. در داستان عجیب و خاطره‌انگیزی که الکساندر در *ایثار* تعریف می‌کند از تلاشش برای سر و سامان دادن به باغ خودروی مادر برای جلب رضایت وی پیش از مرگش می‌گوید؛ و همین‌طور از ترس مادر که مبادا چنین کاری زیبایی و طبیعی بودن باغ را از میان ببرد.
پس تاندازه‌ای به سبب روابط تیره‌مان با والدین است که محکوم به فنا می‌شویم و این‌که ـ به گونه‌ای تناقض آمیز ـ تنها در پایان زندگی، همچون دنیای پس از آخرالزمانی در پایان *استاکر*، می‌توانیم به هم بپیوندیم.

خانه‌ها

خانه، قلمرو خانواده، نقشی عمده در فیلم‌های تارکوفسکی دارد. بیتی از سروده‌های پدر در *آینه* خوانده می‌شود که می‌گوید: «در خانه بِزی تا ویران نشود.» با این حال، خانه‌ها در فیلم‌های تارکوفسکی به گونه‌ای تکرار شدنی متروکه‌اند. در *آینه* و *سولاریس* خانه را می‌توان به عنوان جایگاه خوشی‌های دوران کودکی به خاطر آورد. ولی در زمان حال، خانه‌ها به گونه‌ای هجوآمیز تکرار می‌شوند در آپارتمان‌های سرد و بی‌روح مسکو در فیلم *غلتک و ویلن* و *آینه* یا خانه‌ای زندان مانند که دومینیکو در *نوستالگیا* به انتظار پایان جهان، خانواده‌اش را هفت سال در آن محبوس می‌کند؛ یا تنها در چارچوبی، همچون کلبهٔ بمباران شدهٔ پیرمرد در فیلم *کودکی ایوان*. تکان دهنده‌ترین تصویر این ویرانگری، بی‌حرمتی به خانهٔ خداست آن هنگام که در *آندره‌یی روبلف*، تاتارخان سوار بر اسبش به سوی کلیسای جامع ولادیمیر می‌تازد. خانه‌های متروکه با موجودات و عناصری احیا می‌شوند: با خاک، باران و برف در *آینه*، *استاکر*، *سولاریس* و *نوستالگیا*. در فرهنگ روس‌ها، خانه نقطهٔ مقابل جنگل است (که شیاطین بر آن چیره‌اند) و در فیلم‌های تارکوفسکی هیچ باغ و منطقه‌ای مرز سامان یافته ندارد، از این‌رو، در *آینه*، *سولاریس* و *ایثار* خانواده‌ها در طبیعت و در معرض باد و باران قرار دارند. در *ایثار* الکساندر که آدمی است 'با رفتاری معجزه‌آسا' آنگاه که لازم بداند، خانه‌اش را که جایی 'دوست داشتنی' وگرم و آسوده است، ویران می‌سازد.

عناصر دنیای او

دنیایی که قهرمانان تارکوفسکی به نمایش می‌گذارند، در طبیعت خردکننده‌اش، دنیایی مادی است. چیزها و اشیا در فیلم‌هایش، از سیب *غلتک و ویلن* گرفته تا اسباب و اثاثیه همیشگی، تختخواب‌ها، گنجه‌ها، میزها، آینه‌ها، فنجان‌ها، کوزه‌ها و پیاله‌های فیلم‌های بعدی، در بافت و شکل، گونه‌ای ماندگاری و خودبسندگی دارند که مدام ورمیر را یادآور می‌شوند.

تارکوفسکی دردنیای ساده‌اش (عنوان‌های پنج فیلم آخرش ساده‌اند و در زبان روسی هرکدام تنها یک واژه‌اند) عناصری را همواره دارد. آب و آتش غالباً از اجزای این دنیای‌اند. آب همه جا حی و حاضر است؛ به صورت باران و برف می‌بارد؛ در جویبارها و رودها جریان می‌یابد؛ از شیر آب و دوش فرو می‌ریزد و در گودال‌ها و استخرها سرازیر می‌شود. این آب، اغلب تمیز و پاکیزه است و گاه، مثلاً در *استاکر*، راکد و آلوده. آتش در چراغ‌ها و شمع‌ها حضور دارد و در آن ویرانگری نیز هست؛ همچنان‌که در پایان *نوستالگیا* و *ایثار* دیده می‌شود.

عالم باد نیز چنین است. در *آینه*، باد به تندی از میان درختان می‌وزد و رومیزی را درهم می‌پیچاند. زمین و سنگ، گِل و خاک، چوب و گیاه همه در این دنیا اهمیت و نقش دارند.

فیلم‌برداران و صحنه‌پردازان تارکوفسکی به خوبی نگرش او را دریافته بودند. تارکوفسکی خود یادآور می‌شود که وقتی برای فیلم *آینه* نیکلای دویگوبسکی، آپارتمان مسکونی را طراحی کرد به کارگران مُسفیلم در مورد زنگ‌زدگی اشیا، رطوبت و آوارهای تازه فرو ریخته، تأکید بسیار کرد. حاصل کار چنان شد که وقتی تارکوفسکی آن را دید به قول خودش، گویی روزگاری در آن زندگی کرده بود.

خصوصیات اصلی این فضا نیز با کار بر روی نور و صدا خلق شد. استفاده از نور برای برجسته کردن و جلا دادن به اشیا و آدم‌ها، انعکاس روی چهره‌ها، رقص نور، همه وهمه، ویژگی‌های تارکوفسکیایی‌اند. در فیلم *آینه*، وقتی مادر، غذاخوردن کودکانش را تماشا می‌کند، احساس دگرگونی و سرگشتگی منتقل شده از ورمیر را برایمان به جا می‌گذارد. همین صراحت را استفاده از صدا در فیلم‌های تارکوفسکی هم می‌توان دید. سه فیلم نخست وی به شدت با موسیقی کاملاً تصویریِ ویاچسلا اوچینیکف دچار نقصان شد. ولی از *آینه* به بعد، تارکوفسکی کشف کرد که آثار باخ، پرسل، بتهوون و وردی موسیقی‌های مختص کارهای اویند؛ و از این پس موسیقی باشکوه اینان در فیلم‌هایش طنین انداز شدند. از این گذشته، وی استفاده از صدا در کارهایش را کاهش داد و به سوی سکوتی رفت که در آن صداهای طبیعی ـ همچون بسته شدن در، ریزش آب، صدای پا روی برف یا آواز پرندگان ـ با صراحت کم سابقه‌ای طنین می‌افکنند. این 'شنیداری' شدن و این گوش سپردن به عالم صدا، بیشتر در

پایان *ایثار* است که تأثیری خاطره‌انگیز دارد؛ جایی که خانهٔ شعله‌ور به خاطر صدای شکستن فرو ریختن و خرد شدنش، بیش از آن‌که بصری باشد، پدیده‌ای شنیداری است.

سفر

قهرمان تارکوفسکیایی دست به سفر زده است. در فیلم *آینه*، در فلاش‌بک دورهٔ استالینی، الیزاوتا پاولوفنا بر روی تصاویری از جنگل تاریک و راه ناپیدا، دو سطر نخست دوزخ دانته را می‌خواند. استاکر هم اصرار دارد در منطقه ممنوعه راه مستقیمی را پیش بگیرد. این سفرها ـ به سوی درک یا دست‌کم به سوی ایجاد ارتباط ـ هم در زمان و هم در مکان، رخ می‌دهند و سفر تارکوفسکی به تبعید و کار در خارج از کشور زادگاهش را بیان می‌دارند.

سفرهایش با تردید توام‌اند و با روابط ناپایدار خانواده و دوستان؛ آنان با دعوا و لو رفتن از هم جدا می‌شوند. در ایجاد ارتباط‌ها، شکست‌های نومیدانه دیده می‌شود؛ همچون آن هنگام که گرچاکف و اوژنیا دربارهٔ ترجمه و غیرممکن بودن این کار با هم جدل می‌کنند. در همین فیلم *نوستالگیا* دلمشغولی اصلی، آرامش خانواده است. گرچاکف با کج‌خلقی اصرار دارد اوژنیا ترجمهٔ ایتالیایی‌اش از اشعار آرسنی تارکوفسکی را دور بیندازد. چراکه شعر (و اصولاً هر هنری) غیرقابل ترجمه است. گذشته از تولستوی و پوشکین، دانته، پترارک و ماکیاولی هم حرف‌های‌شان ترجمه نشدنی‌اند. آنان به این نتیجه می‌رسند که نه آدم‌ها و نه ملت‌ها هیچ یک نمی‌توانند یکدیگر را درک کنند.

ایتالیا کشوری در اروپای غربی است که تارکوفسکی بارها از آن دیدن کرد؛ و جایی است که وی در آن احساس آرامش کرد و تحسین شد. وی به هنر ایتالیاگرایش یافت و به ایمان زنان در نمازخانهٔ 'مدونا دل پارتوی پی‌یرو دلا فرانچسکا' در مونتریچی.

آشتی

فیلم‌های تارکوفسکی مسیری به سوی آشتی، چاره‌جویی و کشف نقشه‌ها و ابزارهای مورد نیاز برای سفر را، خموشانه و به طور موقت به دست می‌دهند. ابزارهایش، عشق (همچنان که کلوینِ شکاک در *سولاریس* بدان می‌رسد) و رویایند که ایده می‌بخشند. یابندگان این ابزارها (روبلف، استاکر، دومینکو در *نوستالگیا*، اتو در *ایثار*) کسانی‌اند که دنیای معقول، آنان را به دیدهٔ مجنون می‌نگرد.

نقشه‌هایش (آن‌چنان که به صراحت در *آینه* دیده می‌شود) یاد و خاطره‌اند. خاطرات در همه جاهستند و اگر چه تباه

کننده و آشفته و غیرقابل اطمینان‌اند، ولی آرامش‌بخش نیز هستند. در پایان درخشان فیلم *آینه*، مادر (در سنین پیری) موسیقی کُر سرورآمیزی را به آلکسی (کودک) یادآور می‌شود، ولی همچنان که دوربین عقب می‌کشد، صحنه حالت شوم و دلگیر جنگل دانته‌ای را تداعی می‌کند.

عمده‌ترینِ همهٔ ابزارهای راه آشتی، ایثار کردن است. در *کودکی ایوان*، ایوان که از پیش با مفهوم ایثار آشناست، بی‌واهمه به درون باتلاقی تیره گام می‌نهد. همین کار را هری در *سولاریس*؛ استاکر دربدر و همسرش؛ و دومینکو انجام می‌دهند.

همین طور اتوی عجیب و غریب هنگامی که می‌گوید: «هدیه‌ای که شامل از خودگذشتگی نباشد، دیگر چگونه هدیه‌ای خواهد بود؟» دیگر قهرمانان تارکوفسکی هم این درس را فراگرفته‌اند: روبلف، آلکسی در *آینه* و نیز گرچاکف که به باگنوویگفونی باز می‌گردد تا با دومینکو پیمان ببندد و در این راه زندگی‌اش را از دست می‌دهد. الکساندر در *ایثار* برای حفظ خانواده و جهان، از خوشی‌هایش دست می‌شوید و خانهٔ محبوبش را ویران می‌کند. این امید و این ایمان، سبب آفرینشی دوباره می‌شود؛ آفرینش کلام. و فیلم‌های تارکوفسکی، مخزن واژهٔ یافت شده هم هستند. چیزی که در شفای مرد جوانی که لکنت زبان دارد در آغاز *آینه* دیده می‌شود (که می‌گوید: «من می‌توانم حرف بزنم.»)، یا روبلف که سکوت معهودش را می‌شکند تا بوریسکای گریان را دلداری دهد. یا کلامی که کودک خاموش، بزرگمرد، در پایان *ایثار* و پس از گوشه‌گیری پدر به زبان می‌آورد: «در آغاز، کلمه بود.»

بدین سان در پایان فیلم تارکوفسکی، در پی تصویر آتش ویرانگر، تصویرهای زندگی می‌آیند: تصاویری از دوچرخه سواری ماریای ساحره، بازی نور، امواج دریا و درختی که بزرگمرد آب می‌دهد؛ و این همه را موسیقی باخ همراهی می‌کند.

هنر

آخرین نقشهٔ عمده برای سفر تارکوفسکیایی، عالم هنر است. فیلم‌های او بازتابی از هنر شاعری پدر آرسنی، تیتوچف و همچنین موسیقی باخ، پرگولسی و وردی‌اند. قهرمانانش، نقاشی‌های دورر، بروگل، و آثار لئوناردو و دیگر استادان ایتالیایی را کشف می‌کنند. این هنرمندان، پیش از آنکه زیبایی و عظمت‌شان نمایانده شود، به گونه‌ای پیش پا افتاده، ستایش نمی‌شوند؛ بلکه دنیای آثارشان به وضوح در فیلم نمایانده می‌شود. چنین است صحنهٔ بازی کودکان فیلم *آینه* در برف و در دوران جنگ که بهره‌گیری مؤثری از شیوهٔ بروگل است. این هنر در جایی می‌تواند ارزشمند باشد که حضورش معقولانه باشد. کاری که در صحنهٔ کتابخانه در فیلم *سولاریس* به خوبی انجام می‌شود. در این‌جا با تصاویری از تابلوهای بروگل و ونوسِ میلو، کلام سروانتس و موسیقی باخ همراه می‌شود تا بحثی دربارهٔ وجدان و انسانیت را مطرح سازد و اظهار عشق کریس به هری نیز چنین است (در حالی که کریس، پیش از پرواز به اقیانوس سولاریس، به برتون اصرار داشت که: «من شاعر نیستم.»)

در این فیلم‌ها رهنمودهای نادیدهٔ دیگری یافت می‌شوند که به ورمیر یا پاسترناک اشاره دارند یا ادای دین تارکوفسکی به استادان سینما، برسون، برگمان، بونوئل، آنتونیونی، کوروساوا و میزوگوچی‌اند.

در رأس فهرست ده فیلم برگزیده‌ای که تارکوفسکی در آوریل ۱۹۷۲ تهیه کرد (و در مجلهٔ *سایت اند ساند*، مارس ۱۹۹۳ منتشر شد) فیلم *خاطرات یک کشیش دهکده* جای داشت.

زنان

نگرش خاص تارکوفسکی به نمایش دنیای شخصی، حضور زن را برای پذیرفتن نقش اصلی در فیلم‌های وی غیرممکن می‌سازد. چرا که قهرمانانش آدم‌هایی غیرعادی و از جهانی دیگرند؛ جهانی که آن را مشاهده و درک می‌کنند. از این‌رو آنان عمدتاً در نقش (اغلب آرمانی) بیوه زن و مادر تصویر می‌شوند. در این موقعیت آنان می‌توانند همچون هری در *سولاریس* وسیلهٔ بیداری دوبارهٔ مردان باشند؛ ولی در *استاکر*، مرد را از ورود به منطقه ممنوعه باز می‌دارند. در جستجوهای قهرمان تارکوفسکی، نگرانی اروتیک مسکوت رها می‌شود؛ او قهرمانی است که پا جای پای قهرمانان ادبیات سدهٔ نوزدهم روسیه می‌گذارد.

تارکوفسکی با زنان روسی و اروپای غربی به گونه‌ای متفاوت برخورد می‌کند (که این هم از دشواری‌های تفسیر رویکرد شخصی او به این مسأله است.) نه اوژنیا در *نوستالگیا* و نه آدلاید در *ایثار* هیچ‌یک توان چشم‌پوشی از آمال شخصی‌شان را ندارد؛ و هر دو همواره با عنصر ترس و عدم درک نشان داده می‌شوند. ناتوانی جنسی‌شان به بی‌تجربگی عاطفی و داشتن صدایی زیر منجر می‌شود؛ چیزهایی که قهرمانان تارکوفسکی نمی‌توانند داشته باشند. هر دو زشت و بی‌لطافت نشان داده می‌شوند. اوژنیا در صومعهٔ مونتریچی، بیهوده روی پاشنه‌هایش تلوتلو می‌خورد و نمی‌تواند زانو بزند. آدلاید از ترس بی‌تاب می‌شود و (مانند حالت زایمان) ناآرام است و جیغ می‌کشد، تا آنکه با تزریق مسکن او را آرام می‌کنند.

زنان روس بانوانی با گذشت نشان داده می‌شوند که گاه همذات پنداری بیشتری برمی‌انگیزند و به مرتبه‌ای از استقلال و اعتبار دست می‌یابند؛ نظیر صحنه‌های چشم‌گیر همدستی مادر آلکسی و الیزاوتا پاولوفنا؛ و بعد، میان او و همسر دکتر در فیلم *آینه*. در پایان *استاکر* هم که آلیسا فرندلیخ اعتقادش را دربارهٔ شفقت و نقش تقدیر با آرامش به زبان می‌آورد، نیز چنین است.

تصویر

یکی از ضعف‌های *غلتک و ویلن* در جنبهٔ بصریش است. این فیلم، دنیای شناختهٔ قابل حصولی را به نمایش می‌گذارد که هیچ رازی برای گشودن ندارد. ولی با چشم اندازهای ترس‌آور فیلم *کودکی ایوان*، دوربین تارکوفسکی نیز شروع به کسب اطلاع از دنیا می‌کند؛ دنیای بیکران طبیعت یا بهتر است بگوییم دنیای انسان یا حتی دنیایی که در آن انسان وجود دارد ولی جزیی در تصویر است. دنیای بصری تارکوفسکی با رمز گشوده می‌شود؛ عاری از رنگ است ولی بافتی پرمایه دارد؛ دنیایی گسترده که در آن انسان باید با عدم قطعیت و هراس دست و پنجه نرم کند. در *آندره‌یی روبلف*، در تاریکی ابتدای فیلم *استاکر* و در سرسراهای بی‌پایان *سولاریس*.

همهٔ ما، بسته به علایق‌مان ناچار باید تارکوفسکی را دوباره کشف کنیم. دنیای او، دنیای مادی و معنویش، نومیدی‌ها و اضطراب‌هایش، جستجوگری‌ها و نگاه‌های سرگردانش همگی دنیای مایند. فضای کیهانی *سولاریس*، روسیهٔ بی‌روح و غرق در منجلاب *آندره‌یی روبلف*، قلمرو زمان و خاطره در *آینه* و حتی منطقهٔ ممنوعهٔ *استاکر* (که به هنگام ورود بدان، استاکر می‌گوید: «خوبه، خودی هستیم!»)، همهٔ این‌ها دنیایی‌اند که ما بسیار دیده‌ایم. از آن‌جاکه در قلب 'منطقه' از مسیر مستقیم چیزی حاصل نمی‌شود؛ پس باید در اتاق ماند؛ جایی که آمال حقیقی‌مان بروز خواهند کرد. آنچه بیش از همه، بینش توانمند تارکوفسکیایی برایمان به میراث نهاد، تصویر است: تصویر مادر آلکسی در *آینه* که لرزان زیر باران می‌دود؛ تصویر برف‌ریزان در کلیسایی غارت‌زده در *آندره‌یی روبلف*؛ تصویر زنی در گیرودار آرامش بخشیدن به درد و شرمساریش در *نوستالگیا*، تصویر پسربچه‌ای در *ایثار* که درختی را آبیاری می‌کند.

تصویرها (اگر چشم بینا داشته باشیم خواهیم دید که) همگی از دنیای مایند.

آندره تارکوفسکی

متولد چهارم آوریل ۱۹۳۲ در زاوراژی، روسیه
مرگ در ۲۹ دسامبر ۱۹۸۶ در پاریس، فرانسه

فیلم‌ها:

۱۹۶۲ *کودکی ایوان* (*Ivanovo detstyo* / *تمام من ایوان است* / *جوان‌ترین جاسوس*)
محصول شوروی / ۹۵ دقیقه.
فیلم‌نامه: ولادیمیر بوگومولف و میخاییل پاپاوا، براساس داستانی از ولادیمیر بوگومولف

۱۹۶۶ *آندره‌یی روبلف* (*Andrei Rublev*)
محصول شوروی / ۱۸۲ دقیقه
فیلم‌نامه: آندره تارکوفسکی و آندره میخالکف کُنچالفسکی
عنوان اصلی *Strasti Po Andreiu* (مصیبت به روایت اندروی قدیس)
۲۰۰ دقیقه.
این فیلم تا سال ۱۹۷۱ اکران عمومی نشد.

۱۹۷۲ *سولاریس* (*Soliaris*)
محصول شوروی / ۱۶۵ دقیقه
فیلم‌نامه: آندره تارکوفسکی و فریدریخ گورنشتاین براساس داستانی از استانیسلاو لم.

۱۹۷۴ **آینه** *(Zerkalo / یک روز سفیدِ سفید)*
محصول شوروی / ۱۰۶دقیقه
فیلمنامه: تارکوفسکی و آلکساندر میشارین
۱۹۷۹ **استالکر** Stalker
محصول شوروی / ۱۶۱ دقیقه
(همچنین مدیر تولید)
داستان / فیلمنامه: آرکادی و بوریس استروگاتسکی
۱۹۸۳ **نوستالگیا** *(Nostalghia)*
محصول ایتالیا ـ شوروی / ۱۲۶ دقیقه
فیلمنامه: آندره تارکوفسکی و تونینو گوئرا
۱۹۸۶ **ایثار** *(Offret Sacrificatioole Sacrifice / The Sacrifice / Zhertyoprinoshenie)*
محصول سوئد ـ فرانسه ـ انگلیس / ۱۴۹ دقیقه
فیلمنامه: آندره تارکوفسکی
مستند تلویزیونی
۱۹۸۲: **زمان سفر** Tempo di viaggio / Vremia Puteshestvilia / A Time of Voyaging)
محصول ایتالیا / ۶۲ دقیقه
مستندی تلویزیونی حاوی تصویربرداری‌های تارکوفسکی پیش از ساخت فیلم **نوستالیگا**
دستیار کارگردان: تونینو گوئرا
فیلمنامه: آندره تارکوفسکی و تونینو گوئرا

فیلم‌های دانشجویی
۱۹۵۸: آدمکش‌ها *(Ubiitsy / The Killers)*
محصول شوروی / کوتاه
براساس داستانی از ارنست همینگوی
۱۹۵۹: *(Segodnia uvolneniia ne budet / There Will Be No leave Today)*
محصول شوروی / کوتاه
دستیار کارگردان: الکساندر گوردن
نمایش در تلویزیون
۱۹۶۰: **غلتک و ویلن** *(Katok i Skripka / The Steamroller and the violin / Violin and Reller)*
محصول شوروی / ۴۶ دقیقه
فیلمنامه: آندره میخالکف کنچالفسکی و آندره تارکوفسکی
پایان نامهٔ تحصیلی

کتاب‌ها:
۱۹۸۶: **پیکره سازی در زمان: تأملاتی در باب سینما** *Zapechatlennoe Vremia*
لندن.
چاپ مجدد با بازنگری ۱۹۸۹.

۱۹۹۱: **زمان در زمان: یادداشت‌های روزانه** (۱۹۷۰-۱۹۸۶)
انتشار پس از مرگ او

فیلمنامه منتشر شده:
۱۹۷۰: **آندره‌یی روبلف** (پاریس) به همراه آندره میخالکف کنچالفسکی.
این فیلمنامه را در سال ۱۹۹۱ نیز انتشارات فیبر در لندن منتشر کرد.

گزیده کارگردانی در زمینه تآتر
۱۹۷۷: **هملت** (تآتر لنین کامسومول مسکو)
۱۹۸۳: **بوریس گُدونُف** (کاونت گاردن، لندن)
۱۹۸۹: **بوریس گُدونُف** (اپرای کِرُف، لنینگراد) نخستین تآتر روسی تارکوفسکی که بی بی‌سی اجرای مستقیم آن را با عنوان **مستقیم از لنینگراد: بوریس گدونف** از طریق تلویزیون پخش کرد.

فیلم‌های ساخته شده دربارهٔ تارکوفسکی:
۱۹۸۴: *Un Poeta nel cinema: Andrei Tarkovsky*
محصول ایتالیا / ۹۸ دقیقه
کارگردان: دوناتلا باگلیف
۱۹۸۶-۱۹۸۷: **مرثیهٔ مسکو** *(Mosko Vskaia elegiia)*
محصول شوروی / ۸۸ دقیقه
کارگردان: الکساندر سوکورف
۱۹۸۷: **به یادگذشتهٔ چیزها: تبعید و مرگ آندره تارکوفسکی** *(Auf der suche nach der verloerenen zeit: Andrej Tarkowskijs Exil und Tod)*
کارگردان: اِیو دمانت

مستند تلویزیونی
نمایش در جشنواره فیلم برلین ۱۹۸۸
۱۹۸۸: **به کارگردانی آندره تارکوفسکی** *(Regi - Andrej Tarkorskij)*
سوئد / ۱۰۱ دقیقه
کارگردان: میشال لژیلوفسکی
۱۹۸۴: **راهی به سوی برسون** *(De weg near Bresson)*
محصول هلند / ۵۴ دقیقه
کارگردان: یورین رود ـ لئو دوبوئر
۱۹۸۸: **گروه رفقا** *(Gruppa Tovarishchei)*
محصول شوروی / ۳۸ دقیقه
کارگردان: مارک لیاخوتسکی.