آبی، سفید، قرمز

درباره سینمای کیشلوفسکی

این مقاله نگاهی است انتقادی به سینمای کیشلوفسکی با چشم‌داشتی به کتاب درخشان «کنوف آندرو» درباره سبک استعلایی کیشلوفسکی. آندرو می‌کوشد با تصریح معنای دینی در سه‌گانه او (آبی، سفید، قرمز) سبکی جداگانه برای او تثبیت کند.

◆ جفری هانسون

مرگ کیشلوفسکی در مارس ۱۹۹۶، که به فاصله کمی پس از اعلام کناره‌گیری‌اش از حرفه سینما رخ داد دنیای هنر را تکان داد و به شتاب‌زدگی بازاندیشی‌ها و ستایش‌های منتقدان از مجموعه آثار او دامن زد. تکنگاری کنوف آندرو درباره سه‌گانه معروف این کارگردان از سوریز این ستایش‌ها بیرون نماند و در مجموعه «کلاسیک‌های مدرن» به دست انتشارات موسسه فیلم بریتانیا منتشر شد.

کتاب آندرو، بازبینی مختصر و مفیدی از این سه‌گانه است و پی‌رنگ‌های اصلی این شاهکار کیشلوفسکی را که خود علاقه‌ای بی‌علر و بهانه بدان‌ها دارد به شکلی تحسین‌برانگیز خلاصه و مکتوب کرده است. کتاب آندرو بیش از این که شکلی انتقادی داشته باشد در حقیقت عاشقانه است. آندرو با اشاره به میل شخصی کیشلوفسکی به تفوذ در ذهن بینندگان اعلام می‌کند که اگر کتابش از احساسات شخصی خودش انباشته است شاید تعجب زیادی را برانگیزد. سینما مانند نقاشی و موسیقی به شیوه‌ای کاملاً ذهنی بر مخاطبانش تأثیر می‌گذارد، به ویژه آن جا که سینما با «زندگی درونی» افراد سروکار دارد و کیشلوفسکی به این هدف یعنی کندوکاو در «زندگی درونی» انسان بارها اعتراف کرده است. آندرو با ارجاع به مطلبی که به مناسبت درگذشت کیشلوفسکی در نشریه «تایم‌اوت» نوشته بود اذعان می‌کند که گویی دوستی صمیمی را از دست داده است به خاطر همین نوشته هزاران نامه از دیگران دریافت می‌کند که سرشار از چنین عواطفی بودند. آری فیلم‌های کیشلوفسکی چنین اثری برجا می‌گذارند. پس شاید آندرو حق دارد که در کتابش به خواننده هشدار می‌دهد که داوری‌های‌اش جانبدارانه خواهد بود.

آندرو با تأملاتش را شاهد می‌آورد «این کتاب گزارشی صریح از آبی، سفید و قرمز نیست. در عوض کتاب من بازنمایی تلاش ستایندگانی است که کوشیدند هنرمندی این فیلم‌ها را ارزیابی کنند و در حد معقول توضیح دهند که این فیلم‌ها چگونه توانستند در ژرفای احساسات ایشان تأثیر بگذارند.» خوانندگان به خارزار سؤالات انتقادی این فیلم‌ها در می‌افتند آنها که خواستار توضیح تمام‌وکمال زمینه‌های تاریخی و زیبایی‌شناختی این فیلم‌ها یا گزارش جامعی از روند تولید این فیلم‌ها هستند باید کتاب دیگری به دست بگیرند. برای خوانندگانی که به دنبال آشنایی اجمالی با زندگی و آثار کیشلوفسکی و خلاصه‌ای از طرح و سبک این فیلم‌های سه‌گانه هستند کتاب آندرو حقیقتاً حدوسط را رعایت می‌کند.

تأکید ابتدایی آندرو بر دوران جوانی کیشلوفسکی است و به این نتیجه می‌رسد که «در زندگی او چیزهایی برای زیستن وجود داشته نه از جنس اشیائی مادی که در ویترین فروشگاه‌ها به فروش می‌رسند» از همین جا آندرو به اهمیت بعد معنوی در آثار کیشلوفسکی پی می‌برد. بعداً نشان خواهیم داد که این سرنخ به ماجراهای دورودرازتری متصل می‌شود. عنصر سیاسی آثار کیشلوفسکی بنا به تعبیر متقاعدکننده آندرو تابع ملاحظاتی سراپا انسانی است «هر کسی حس خواهد کرد که انگیزه سیاسی کیشلوفسکی هرچه که باشد، تاحد زیادی از شیفتگی او نسبت به تأثیر قدرت بر افراد پا می‌گیرد.»

چنین برداشتی گذار کیشلوفسکی از فیلم‌های درخشانی چون بخت کور، بی‌پایان و دکالوگ را به سرعت در یک جمله خلاصه می‌کند با این که آندرو به محتوای شبه‌سیاسی این آثار توجه می‌کند اما شروح موضوعات روحانی و پایدار آثار او را که دست‌کم اهمیتی همپای ملاحظات سیاسی فیلم‌ها دارند فراموش می‌کند. مثلاً در خلاصه‌ای که از فیلم «بخت کور» می‌نویسد هیچ اشاره‌ای به این نمی‌کند که «ویتک» یک مسیحی نوآیین است که به گروه مخفی می‌پیوندد حتی به مسیحی بودن همکار همیشگی کیشلوفسکی در این دوران هم اشاره نمی‌کند. به نظر می‌رسد که آندرو عملاً نقش عنصر دینی را در آثار کیشلوفسکی دست‌کم می‌گیرد. در پانوشتی، بر پشیمانی کیشلوفسکی از نمایش صلیب بر گردن ژولی در فیلم «آبی» انگشت می‌گذارد و ادعا می‌کند که کیشلوفسکی از دین نهادمند و آیینی «هنفر» است. با این حال، او برای این ادعا هیچ شاهد دیگری نمی‌آورد. چون در یادداشت فوق هم کیشلوفسکی صرفاً می‌گوید که او با «نهادهای دینی پیوسته با آن نماد مخالف است». بدیهی است که میان نفرت از دین نهادمند و مخالفت با نهادهای دینی فرق بسیار است، و به راستی مگر تاکنون دین بی‌نهاد هم دیده شده؟ با این همه هر سنت دینی از دین‌دارانی پایبند به اصول قوت می‌گیرد که با برخی نهادهای آن هم مخالف‌اند افزون بر این، بنابه تجربه شخصی خودم معتقدم هنرمندانی که در فضایی دینی پرورش یافته‌اند بی‌توجه به این که چقدر با قطعیت مدعی می‌شوند که سنت دینی را ترک کرده‌اند، به ندرت می‌توانند تمام ردپاهای دین را در نوآوری‌های‌شان محو کنند.

برای درکی درست از فیلم‌های مهم و معروف کیشلوفسکی ناچاریم که این رگه‌های دینی را در کارهای او به‌خوبی بشناسیم. به اعتقاد آندرو، فیلم زندگی دوگانه ورونیک «در احضار و کندوکاو تیروهای ژرف و نادیدنی حاکم بر زندگی ما» یعنی بخت و سرنوشت تلاشی دلیرانه و به شکلی غیرمعمول موفق است. حتی اگر ما در جست‌وجوی کسبوکار یکنواخت و روزمره در دنیای محسوس و جسمانی غرق شده باشیم» شاید این گفته تا حدی درست باشد و در واقع به اعتقاد من در این جا آندرو به مهم‌ترین دستاورد کیشلوفسکی در مقام یک فیلمساز دست می‌یابد اما جالب است که بدانیم کیشلوفسکی «چگونه» نادیدنی را فرا می‌خوانند. آیا نادیدنی صرفاً تقدیر و بخت یا مشیت الهی است؟ کیشلوفسکی پیوند نادیدنی و دنیای محسوس و جسمانی را در چه می‌بیند؟ سروکله زدن با این سؤالات مستقیماً به مواجهه با عناصر دینی و سیاسی هنر کیشلوفسکی می‌انجامد. این دو عنصر کاملاً هم بی‌ارتباط نیستند زیرا شاهد این بودیم که کلیسای کاتولیک لهستان در برابر رژیم کمونیستی آن کشور بسیار مقاومت کرد.

نخستین صحنه‌های فیلم «آبی» اطلاعاتی روایی را با وضعیت حسی شخصیت‌های فیلم به خوبی ترکیب می‌کند و دیگر به صدای خشک راوی یا برداشت‌های منظرنما نیازی نیست. همین صحنه‌ها سبک و محتوای تمامی فیلم را نشان می‌دهند و حتی تمادی هستند از درک شخصی کیشلوفسکی از فرایند آفرینش نوآوری و شوق. «کیشلوفسکی پیشرفت تدریجی نوآوری و خلاقیت را تا حدودی وابسته به «صرفت» ایده‌ها می‌داند تا حدی که خودش هم نمی‌تواند به یاد آورد که از کجا این‌ها را ربوده یا وابسته به «ترسیم» چیزهایی می‌داند که واقعاً در جایی از جهان وجود دارند.» جای دیگر شرح وسوسه‌آمیزی ارائه می‌کند آن جا که نوازنده دوره‌گرد توضیح می‌دهد که چطور می‌تواند یکی از آهنگ‌های شوهر مرده ژولی را در خیابان بنوازد می‌گوید «من چیزهای زیادی کشف کردم.» استخوان‌بندی فلسفی و بیزدان‌شناختی فیلم، فهم عمیق‌تری از زیبایی‌شناسی کیشلوفسکی به دست می‌دهد شاید در این موزه نظریه نومدرسی ژاک مارین نقطه شروع مناسبی باشد.

همگام با تعابیر مستقل انتقادی، فیلم‌های سه‌گانه «آبی، سفید، قرمز» به مثابه تعمقی مستدام دانسته می‌شود. اما نه در باب کاربست سیاسی سه شعار جمهوری فرانسه یعنی آزادی، برابری و برادری بلکه در باب معنای زندگی نزد تک‌تک افراد انسان که در آمیزه‌ای از عشق و مولودات انسانی به هم پیوسته‌اند. ژولی در فیلم «آبی» با تصوری واقعیت گریز از آزادی فردی به مانع بر می‌خورد و این حقیقت طعنه‌آمیز را کشف می‌کند که آزادی خود نوعی اسارت است. کارول هم در فیلم «سفید» باید تصور گمراه‌کننده و یک‌جانبه خودش را از برابری، قربانی قانون عشق کند. فیلم آبی در تضاد با آهنگ سیاه و طعنه‌آمیز فیلم سفید قرار می‌گیرد اما می‌توان میان این دو فیلم، زمینه‌های مشترک متفاوتی تشخیص داد.

ضرورت رها کردن گذشته و تأیید وجود آن برای رهسپاری با اکنون و جست‌جوی معنای زندگی در مقام عرصه‌ای که سرنوشت آزادی اراده و بخت شرگردان به طور مداوم بازیگران صحنه‌اند وضعیتی که در آن شیح آنان که نیستند یا آنان که مرده‌اند زندگان را تسخیر می‌کنند، وضعیتی که در آن از بزمی که مردگان برای گذشته و آینده ما برپا کرده‌اند حتی چیزهای بی‌جان و مکان‌ها نیز طنینی عاطفی به خود می‌گیرند و این حس که عشق با همه جلوه‌های تباه و گمراهش، در پس اعمال انسان، نخستین انگیزه اوست.»

همه این عناصر در فیلم «قرمز» به اوج خود می‌رسند. آندرو در یادداشتی سودمند به یگانگی کیشلوفسکی در مقایسه با سنتی که از آن برخاسته اشاره می‌کند. بنا به جمع‌بندی آندرو، کیشلوفسکی با گذر از تأمل عمیق دریر و برگسان در چهره انسان، یا عارفعسلکی آثار تارکوفسکی، به سیکی رسید که بسیار نزدیک به سبک برسون بود. با وجود شیوه بصری خشک و تیره برسون، بیزاری او از «هنرگرایی» و تأکید کاتولیکی او بر رستگاری و بخشایش، این مقایسه مستند و محرک از کار در می‌آید.

چگونه می‌شود سبک روحانی کیشلوفسکی را به دقت فهمید؟ از سال ۱۹۷۲ که «پل شر» در مطالعه بنیادین خود در باب سبک استعلایی در فیلم را منتشر کرد سینما هنرمندان چندی را پرورش داده که گویی با رسانه فیلم به شکلی تناقض‌آلود در جست‌وجوی غمر نادیدنی برآمده‌اند و سبک آنان اساساً با سبک برسون، آزو و دریر متفاوت است. به هر جهت، کتاب آندرو شاهکارهای کیشلوفسکی را به خوبی تشریح می‌کند و برای ارزیابی انتقادی سبک او راهی نو می‌گشاید ◆

■ ترجمه: سید سروش هاشم‌زاده

■ منبع:
www.film-philosophy.com