# سینمای اندیشمند میکلوش یانچو

تطب‌الدین صادقی

بدون تردید باید گفت میکلوش یانچو نخستین سینماگر مجارستانی است که شهرت او از مرزهای کشورش فراتر رفته و در سطح جهان دوستدارانی جدی یافته است، بی‌آن‌که به‌راستی هرگز زادگاه خود را ترک، طرد یا رها کرده باشد. حتی با نگاهی اجمالی به مجموعه آثار سینمایی یانچو می‌توان دریافت فیلم‌های او به نحوی گسترده و همه‌جانبه ریشه در تاریخ کشورش دارد: تاریخی پرآشوب و دردناک که چندین قرن اسیر دوست و دشمن بوده و تا چندی پیش به‌شدت دست به‌گریبان جنگی تمام‌عیار برای به‌دست‌آوردن هویّت ملی‌اش بود.

حقیقت امر آن است که تا سال ۱۹۶۵ کسی یانچو یا سینمای مجارستان را نمی‌شناخت و تنها در این سال

راه من به خانه

است که با کشف فیلم «ناامیدی» در جشنواره سینمایی کن شهرت یانچو به خارج از دیوار آهنین بلوک شرق ــ که کشورش بخشی از آن بود ــ نفوذ می‌کند. او که فعالیت‌های سینمایی‌اش را با تحصیل سینما در مکتب مستندسازی در ۱۹۵۱ آغاز کرده است، تاکنون سی فیلم کوتاه و بیش‌تر از بیست فیلم بلند ساخته است که از آن‌میان چهار اثر در ایتالیا ساخته شده، و بسیاری از فیلم‌های کوتاهش را ــ به دلایل گوناگون ــ تاکنون در سطح جهان کسی ندیده است.

یانچو به کرّات اعلام کرده است که استبداد و اختناق سیاسی حاکم بر مجارستان عناصری بسیار تعیین‌کننده در تربیت هنری و روشنفکرانه او بوده‌اند و حرف و سبک و تخیّل او چیزی جز بازتاب یا پاسخی هنری به آن‌ها نبوده است. او که در سال ۱۹۲۱ در حوالی بوداپست پا به جهان گذارده است، ابتدا در رشتهٔ حقوق تحصیل کرده و پس از ان دوره‌هایی درباره مردم‌شناسی و تاریخ هنر دیده است. پس از جنگ جهانی دوم ــ به‌سال ۱۹۴۷ ــ در حالی که کمونیست‌ها خود را آماده می‌کردند تا با خنثی‌کردن دیگر نیروهای دمکراتیک زمام امور را به‌دست گیرند، یانچو به جنبش «مکاتب خلق» که دارای مرام اشتراکی بود پیوست. این جنبش سرِ آن داشت تا به آموزش و پرورش فرزندان روستایی و کارگر همّت گمارد. پس از آن در مدرسه عالی هنرهای تئاتر و سینمای بوداپست ثبت‌نام کرد، اما بیش‌تر به هنر تئاتر علاقه‌مند شد و این در شرایطی بود که مجارستان در سال ۱۹۴۹ به رهبری «ماتیاش راکوشی» دبیرکل حزب کمونیست به جمهوری خلق سوسیالیستی تغییر نام یافت و به مدت پنج سال زیر چتر اقتدار و وحشت استالینی فرو خزید.

یانچو در سال ۱۹۵۰ فارغ‌التحصیل شد و به‌زودی

ساختن نخستین آثار مستند خود را آغاز کرد. امیدی که پس از مرگ استالین و نارضایی عمومی به‌وجود آمده بود، روز به روز افزایش می‌یافت و به‌زودی باعث شورش عمومی مجار بر علیه روس‌ها در سال ۱۹۵۶ شد. هنگامی که تانک‌های روس‌ها وارد مجارستان شدند تا آزادی‌خواهان مجار را سرکوب کنند، یانچو هزاران کیلومتر دورتر از آن‌جا در چین به‌سر می‌برد و به‌شدت سرگرم ضبط مجموعه‌ای مستند بود.

## تحول

در سال ۱۹۵۹ یانچو اولین فیلم بلندش «ناقوس‌ها به رُم رفته‌اند» را می‌سازد که امروزه خود وی آن را فیلمی قابل‌قبول نمی‌داند. یانچو پس از آن فیلم کوتاه «جاودانگی» را می‌سازد که در سال ۱۹۶۰ برنده جایزه بهترین فیلم هنری جشنواره سان‌فرانسیسکو می‌شود. «کانتات» ساخته‌شده در سال ۱۹۶۳ را می‌توان نخستین اثر شخصی و راستین این سینماگر دانست. این فیلم تصویری است گویا و صریح از جراحی یک مجارستانی که در لحظه‌ای تعیین‌کننده نگاهی روشن و تلخ بر زندگانی گذشته و سابقه حرفه‌ای خود می‌اندازد. فیلم بازتاب نسبتاً خوبی از تردیدها و پرسش‌های روشنفکران مجارستان در دهه ۶۰ است و شکل و ساختار آن به‌نحوی روشن و آشکار ستایش یانچو از آنتونیونی و سبک او را نشان می‌دهد.

«راه من» ساخته‌شده در سال ۱۹۶۴، نشانگر تحول یانچو است: در این فیلم زاویه دید او از فرد به جمع می‌رود. یانچو از مطالعه و مکاشفه روح انسان درمی‌گذرد و به تحلیل تاریخ و سیاست می‌پردازد. در این فیلم ما مجارستانی جوانی را می‌بینیم که زندانی ارتش سرخ روس در پایان جنگ جهانی دوم است. یانچو به ما نشان می‌دهد چگونه در طول فیلم اندک‌اندک مجار زندانی با سرباز نگهبان کشور شوراها دوست می‌شود. آیا این «دوستی» و نزدیکی تحلیلی است راستین یا دیکته‌ای از بالا؟ دیدگاهی شخصی است یا مرامی رسمی؟ جواب هرچه باشد فیلم ادعای «واقع‌گرایی» دارد. اما این به‌خصوص از «ناامیدی» به این‌سو است که با آن تسلط بزرگ یانچو بر زبان سینما ــ که پس از آن اغلب به‌سوی نوعی فرمالیسم ابداعی گرایش پیدا می‌کند ــ و سبک او تثبیت می‌شود. یانچو در این فیلم ــ که ماجرای آن برگرفته از حوادث تاریخی بسیار دقیق است ــ به ما نشان می‌دهد چگونه امپراتوری اتریش به قلع و قمع وحشیانه توده‌های دهقانی مجار پس از سرکوب‌کردن انقلاب ملی‌گرایانه ۱۸۴۸ می‌پردازد. یانچو در «ناامیدی» برای نخستین‌بار در سبکی تازه و در فضای نوعی باله بی‌رحم و یخ‌زده، استعاره‌ای وهم‌آور از ظلم و بیدادگری و مکانیسم‌های همیشگی آن یعنی نفرت، خیانت، ترس و جنایت را به تصویر می‌کشد.

## اسطوره همیشگی

از این‌پس، فیلم به فیلم یانچو موضوع مورد علاقه خود را ژرف‌تر می‌کند و دیالکتیک بیدادگری ــ انقلاب و جلاد ــ قربانی را موجز و پالوده‌تر می‌سازد تا جایی که هرگونه وجه جذاب و زیبای تاریخی را از آن حذف می‌کند. اگر در «ناامیدی» اساس ظلم و بیدادگری بر خیانت است، در عوض در «سکوت و فریاد» (۱۹۶۸) درونمایه فیلم بر پایه یأس و ناامیدی روستاییان نهاده شده است. و در «فن و آیین» (که در سال ۱۹۷۲ برای تلویزیون ایتالیا ساخته است) به تحلیل مفهوم دیکتاتور از دیدگاه «کیش شخصیت» آتیلای جوان می‌پردازد و نشان می‌دهد که رهبر سفّاک «هون»های وحشی چگونه و با چه ترفندی به طرزی بی‌رحمانه بر قبایل خود تسلط می‌یابد.

انقلاب به معنای وسیع‌ترین خیزش اجتماعی مردم، درونمایه اساسی فیلم «آه، پیروز خواهیم شد» (۱۹۶۸) است. در این‌جا خیال‌پردازان جوانی دیده می‌شوند که

پیش از هر چیز ساده‌لوح به‌نظر می‌آیند. آن‌ها با ایجاد کالج‌های مردمی عملاً می‌گذارند تا تبلیغات‌چی‌های اشتراکی از آنان هم‌چون بازیچه‌ای بی‌قدر استفاده کنند. شاید به همین دلیل است که در این فیلم که با نوعی خودجوشی آنارشیست‌مآبانه ساخته شده است، بازتابی از سنگرهای خیابانی ماه مه ۶۸ پاریس و بهار پراگ دیده می‌شود. جالب‌تر از همه آن است که به هنگام فیلمبرداریِ این نخستین فیلم رنگی یانچو، گروه فیلمبرداری عبور تانک‌های روس‌ها را می‌بیند، بی‌آن‌که به‌راستی بداند این تانک‌ها به‌سوی پراگ در حرکت‌اند. «زبور سرخ» (۱۹۷۲) تصویری است از شورش دهقانان در پایان سدهٔ گذشته. هرچند که مکان و زمان ماجرا مانند سایر کارهای یانچو هم‌چنان تجریدی و گنگ باقی مانده است. در این فیلم شورشیان به طرزی بی‌رحمانه سرکوب و قتل‌عام می‌شوند اما امید آنان به‌نحوی نمادین هم‌چنان زنده می‌ماند. این فیلم را می‌توان بیان نسبتاً روشن شور و هیجان انقلابی یانچو و مبیّن اعتقاد مردم‌گرایانه و اشتراکی او دانست.

حضور و تصویر «دشمنان انقلاب» عنصری بسیار اساسی در دیالکتیک آثار سینمایی یانچو محسوب می‌شود. در این زمینه دو فیلم «سرخ‌ها و سفیدها» ساخته‌شده در ۱۹۶۷ و «دعای آگنوس‌دئی» ساخته‌شده در ۱۹۷۰ دارای موضوعی مشابه‌اند و هر دو در شرایط تاریخی واحدی تصویر شده و به موضوع مشترکی می‌پردازند: جنگ صلیبی ضد بلشویک‌ها توسط ارتش سفید که سرانجامشان در شوروی شکست بود اما در مجارستان پیروزی به‌دست آوردند. در هر دو فیلم سرخ‌ها هم‌چون اجتماع خودجوش سربازان فراری ارتش و نیروهای وطن‌پرست تصویر شده‌اند، در حالی که در برابر آنان افسران سفید با چکمه‌های برّاق و تبختر اشراف‌مآبانه درست در نقطه مقابل سرخ‌ها تصویر شده و عموماً کثیف، ژنده و بدون هیچ‌گونه نظم و تربیت‌اند و در هیچ حالتی از هیچ‌گونه جنایت و هوسبازی سادیستی رویگردان نیستند.

## طراحی پالوده و نماهای بلند

حتی مخالفان نیز معترف‌اند زبان سینمایی نوینی که یانچوی بافرهنگ و مردم‌شناس به یاری دانش تئاتری و شناخت دیگر هنرها کشف و ابداع کرده، توانایی آن را دارد که رئالیسم و سمبولیسم، شعار و تفکر، و آیین‌های کهن و ایدئولوژی مسلط را یکجا در قالب نوعی کرئوگرافی باله‌گونه و سرشار از شور و رقص و موسیقی بگنجاند و با تسلطی اعجاب‌آور دوربین را حتی تا دوازده دقیقه در دل میزانسن‌های تئاتر باله‌گونه‌اش به‌حرکت درآورد، به نحوی که تصویر و حرکت، اسطوره و واقعیت و نرمی و خشونت دو روی یک سکه شوند. از این‌نظر باید گفت خط اصلی روند زیباشناسی کارهای یانچو از این‌پس، رفتن به‌سوی طراحی حرکات گروهی و پالوده، و خلق پلان ـ سکانس‌های طولانی است.

یانچو پیشتر در فیلم باد زمستانی، ساخته‌شده در ۱۹۶۹، در پی آن بود تا تصویر دشمنان انقلاب را به‌نحوی بدیع و تازه نشان دهد. این فیلم به بررسی یک تشکیلات فاشیست یوگوسلاو می‌پردازد که پایگاه عملیاتی و مرکز تمرینات رزمی آن در مجارستان قرار دارد. باید یادآوری کرد که در سال‌های دهه ۶۰ هرجا صحبت از تروریسم بود، تصویر راست‌گرایانه آنان را چون دکّهٔ سمساری غریبی نشان می‌دادند که از اونیفرم رزمی تا مراسم مربوط به سلسله‌مراتب نظامی، و از روش‌های همجنس‌گرایانه تا گرایش‌های روان‌نژندی را دربر می‌گرفت. در نخستین فیلم ایتالیایی یانچو، «آرامش‌طلب» ساخته‌شده در سال ۱۹۷۱، تحولی کاملاً آشکار در این زمینه آغاز می‌شود: در این فیلم یانچو گروه کوچکی از تروریست‌های راست افراطی را نشان می‌دهد که به نحوی کورکورانه در سطح شهر دست به خشونت می‌زنند در حالی که نه از نظریه منسجمی پیروی می‌کنند و نه از برنامه مشخصی برخوردارند.

پلیس نیز به‌جای دستگیری جنایتکاران واقعی، به‌شیوه‌ای معمول و یأس‌آور سرگرم سرکوب بی‌رحمانه تظاهرات دانشجویان معترض و مترقی است.

اسطوره «انقلاب دایمی و پیگیر» کلید مفهومی فیلم بزرگی چون «برای الکترا» ساخته‌شده در سال ۱۹۷۵ است. در این‌جا «اورست» برادر الکترا که قرار است انتقام مرگ پدر را از مادر و فاسق او بگیرد، خواهر را متقاعد می‌سازد تا با دست خود برادر را بکشد و برادر نیز خواهر خود الکترا را به قتل می‌رساند. اما آنان بی‌درنگ زنده می‌شوند، چون از دیدگاه یانچو آزادی نباید بمیرد و هرگز نخواهد مُرد. جالب آن است که در این‌جا اجساد هر دو قهرمان اصلی توسط هلی‌کوپتری سرخ‌رنگ حمل می‌شود.

سبک فیلمسازی یانچو که روز به روز و فیلم به فیلم به‌سوی گونه‌ای تجرید و پالودگی گرایش پیدا می‌کند، به‌مرور به نوعی شعر تبدیل می‌شود که تصویر و حرکت آن زیر سیطره طراحی حرکت‌های گروهی باله‌وار و هم‌آهنگ است. از این به‌بعد فیلم‌های یانچو فیلم‌هایی است کمابیش بسته که در تصاویر حرکتی و درونی خود سرشار از الهام و ابهام تکان‌دهنده و بی‌نظیری است که تا پیش از این هرگز کسی ندیده است، و همین ابهام یکی از بزرگ‌ترین جذابیت‌های سبک یانچو به‌شمار می‌آید. در واقع ما زمانی از این ابهام و ابهام تکان‌دهنده سخن می‌گوییم که مثلاً در «زبور سرخ» یا «برای الکترا» جنبش انقلابی یا شورش مردمی نشان‌داده‌شده بر پرده در نزد بیننده در کمال شگفتی بیش‌تر جشنواره‌ای از رقص‌های فولکلوریک را تداعی می‌کند تا یک مبارزه انقلابی ملموس و معمول را. در این‌جا بیننده ناخودآگاه از خود می‌پرسد آیا اصولاً یانچو سرِ آن ندارد تا به طرزی ماهرانه در لفّافه درونمایه‌هایی جدی و پرشور، نوعی طنز و استهزاء در فیلم‌هایش بگنجاند؟

یانچو هم‌چنین در معرفی دشمنان انقلاب بر پرده سینما نیز این ابهام و ابهام‌ها را مکرر به‌کار گرفته است و اغلب آنان را چون فرشتگانی وسوسه‌گر، سیاه و مطرود معرفی می‌کند که نیروی مرگ‌آفرینی و نابودگری‌شان آلتی است در دست مشتی سیاستمدار حقیر و حرفه‌ای. از این‌نظر بسیاری از فیلم‌های یانچو را می‌توان فیلم‌هایی دارای پیام مشخص و به طرزی ماهرانه طنزآمیز که مخاطبانی جوان دارد تلقی کرد؛ پیام‌هایی که محتوای سیاسی آن‌ها دارای بار عاطفی بسیار نیرومندی است که از اسطوره‌های جمعی و آیین‌های فرهنگی کهن الهام گرفته‌اند. هرچند که باید یادآوری کرد یانچو از دوره‌های نزدیک به قرن حاضر نیز غافل نمانده است. مثلاً اگر مأخذ «برای الکترا» تراژدی یونان کهن است، در عوض فیلم «شرارت خصوصی، فضایل عمومی» ساخته‌شده در ۱۹۷۶، دارای عطر و بوی اپرت‌های وینی قرن نوزدهم است و برخوردار از نوعی اروتیسم بی‌پروا که در نزد یانچو سابقه ندارد. این فیلم که برداشتی بسیار شخصی از درام «مایرلینگ» است، در شادابی یک تابستان آغاز می‌شود و در حزن پاییزی پراندوه به پایان می‌رسد. اما در این‌جا نیز همان ابهام و ابهام همیشگی حضور دارد: در این فیلم شاهزاده سرکش همزمان هم مانند قهرمانی رمانتیک، و هم مانند آدمی ابله نشان داده شده است. یانچو با استادی تمام آزادی اروتیک و مفرط او را هم مانند پناهگاهی کودکانه ترسیم کرده است و هم مانند دامی خدعه‌آمیز. ایهامی از این کوبنده‌تر ممکن نیست.

## از تجرید تا رؤیا

پس از چند سال اقامت در ایتالیا و بازگشت به مجارستان، یانچو خود را تماماً وقف طرحی بسیار بزرگ و بلندپروازانه می‌کند که یکی از شاهکارهای اوست: ساختن فرسکی بزرگ از تاریخ مجارستان که سراسر نیمه اول قرن بیستم را دربر گیرد. این فرسک که به شکل یک تریلوژی یا فیلم سه‌گانه است «راپسودی مجار ۱» (۱۹۷۹)، «راپسودی مجار ۲» و «راپسودی

مجار ۳» نام دارد. در این سه گانه او برداشتی بسیار آزاد از زندگانی شخصیتی سیاسی از تاریخ مجارستان است و به ما نشان می‌دهد که او نخست افسری ناسیونالیست و ارتجاعی است و پس از آن اندک‌اندک به دفاع از دهقانان ستمدیده برمی‌خیزد و کم‌کم در رأس آنان قرار می‌گیرد. اما جالب آن‌جاست که صداقت عمل و انگیزه‌های شریف و صادقانه قهرمان یانچو توسط کشاورزانی مورد شک و تردید قرار می‌گیرد که قهرمان از آنان در برابر استبداد و ستم به دفاع برخاسته است! سد راپسودی مجارستانی یانچو اگرچه بازگشت به سبک روایی کلاسیک‌تر و کمتر تجریدی را نشان می‌دهد، اما با این‌همه سرشار از نمادهای رؤیایی است. شاید این هم ترفندی است که یانچو با توسّل به آن به نحوی ماهرانه از یکسونگری می‌گریزد و از تشدیدکردن «لحن رسمی» بالاآمدن فاشیسم در مجارستان در فاصله سال‌های ۱۹۲۷ تا ۱۹۴۴ دوری می‌گزیند، و در نتیجه این دوره را از دیدگاه «توهمی» قهرمان خود به تصویر می‌کشد. با این توصیف و تعبیر آیا حق با کسانی نیست که معتقدند «انقلاب» برای یانچو در حکم گونه‌ای رؤیا است؟

گستردگی ساختار و پیچیدگی مضامین و معنای فیلم‌های یانچو چنان است که می‌توان نظریات این‌دسته منتقدان را با قاطعیت نپذیرفت و آراءِ آن‌ها را نپسندید، بلکه از فیلم‌های او تعابیری متفاوت، متضاد و دیگر کرد. آرا و عقاید دو سو هرچه باشد، تردید نمی‌توان کرد که یانچو حرمت و مقام پراهمیتش در نزد روشنفکران جهان را هم‌چنان حفظ کرده است، زیرا علاوه بر طرح شجاعانه موضوعاتی با معانی متضاد و گوناگون، از نقطه‌نظر تسلط بر زبان سینما و ارائه یک زیباشناسی مدرن، او را باید یکی از نام‌آورترین و خلاق‌ترین سینماگران جهان دانست که توانسته است برای ارائه افکارش قالبی نو و منطبق با معانی فیلم‌هایش بیافریند. برای مثال این کارگردان بزرگ از معدود کسانی است که برخلاف نظریه آیزنشتاین درباره مونتاژ، توانست در درون پلان ـ سکانس‌های بلندش، پیوند دلخواهش را با ریتمی سیال بیافریند. اگرچه برخی او را به‌خاطر تئاتری‌بودن فیلم‌هایش سرزنش می‌کنند، اما باید دانست سیال‌بودن میزانسن‌های درونی این پلان ـ سکانس‌ها بر اساس تحلیل و اندیشه‌ای سیاسی، و نیز برخاسته از ضرورت‌های دیدگاه فیلمسازی انقلابی است که سرِ آن دارد تا تمامی دستاوردهای فرهنگی پیش از دوره خود را دستمایه قرار دهد. به همین علت اهمیتی که او به اشیاء و مراسم آیینی، فولکلور و یا فرهنگ توده‌های مردم می‌دهد بسیار زیاد است و یانچو آن‌ها را هم‌چون عناصری اساسی در دیدگاه ماتریالیست خود از تاریخ به‌کار می‌گیرد. خود یانچو در این زمینه می‌گوید: من اگر مونتاژ را دور می‌افکنم برای آن است که این‌گونه تقطیع حرکتی در تصویر سینمایی بر علیه تماشاگران خود تنش می‌آفرینند و به آنان یورش می‌برد. در حالی که نماهای طولانی در نزد تماشاگران بحران نیافریده و در نتیجه از احترام بیش‌تری برخوردار است، چون به آنان در مدتی که حادثه روی می‌دهد، فرصت اندیشیدن می‌دهد.

یانچوی آزادی‌خواه، آزاداندیشی و دمکراسی را به قالب و زبان سینما منتقل کرده است. در نزد او حرمت زبان تصویر و مقام مردم یکی است. وحدت ظرف و مظروف یا شکل و محتوا بهتر از این ممکن نیست. رابطه او با تماشاگران کامل‌ترین هنر هفتم است.