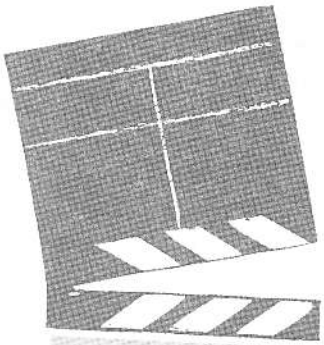
تریستان و پاولووا

نوشتهٔ ماریلین‌فلو



همکاری، و نه تمسخر، شعار جدید مناسبات سینمایی آمریکا و شوروی است.

تریستان، دلفین نر آمریکایی و پاولووا، دلفین مادهٔ روسی در پایگاههای نظامی کشورهای مربوطه آموزش می‌بینند تا برای نبرد آماده شوند. سپس، روزی در زیر آب باهم برخورد می‌کنند و عاشق یکدیگر می‌شوند...

این ماجرا طرح اصلی یک سریال کارتونی است که اخیراً با همکاری یک شرکت آمریکایی و یک استودیوی شوروی تهیه شده است. تا چندی پیش همکاری میان ایالات متحده و شوروی در زمینه‌های مربوط به امور نظامی غیرقابل تصور به نظر می‌رسید. به نظر آمریکاییها روسها نمایندهٔ خطر براندازی کمونیستی هستند. تصویر روسها از آمریکاییها مبهم‌تر بود. به نظر آنها غرب تجسم همهٔ چیزهای غریبه بود، اما رفته رفته این تصویر از حالت دشمن منفور درآمد و به الگویی جذاب مبدل شد.

در ۱۹۰۸، وقتی سینمای روس متولد شد، غرب یکه‌تاز میدان بود. کمپانیهای روسی برای جلب بازار ناگزیر شدند با فیلمهایی که به اندازهٔ فیلمهای پرتحرک و مهیج آمریکایی یا کمدیهای فرانسوی جالب باشند تماشاگران را جذب کنند. در ۱۹۱۲، علاوه بر درامهای تاریخی و اقتباس از آثار برجستهٔ ادبیات روس، فیلمهای بسیاری دربارهٔ جامعهٔ مدِ روز ساخته شد که به‌طور مستقیم از فیلمهای غربی که در روسیه بسیار محبوب بود، الهام می‌گرفتند. به استثنای موارد معدودی، مانند جنی خدمتکار (۱۹۱۷) ساختهٔ یاکوف پروتازانوف، این داستانها بازتاب تمایل روسها به پایانهای ملودرام و سوگناک بود.

انقلاب ۱۹۱۷ و مداخلهٔ بیگانگان به نحو روزافزونی به این رقابت بین سینمای روس و غرب حالت ایدئولوژیکی بخشید که روز به روز گسترده‌تر می‌شد. کشورهای غربی دیگر به صورت الگو مطرح نمی‌شدند بلکه نمونه‌های انحرافاتی بودند که باید محکوم می‌شد. در سینمای شوروی، آمریکا، مظهر سرمایه‌داری، به رقیب و دشمن مبدل گردید.

فیلم لو کولشوف با عنوان خاطره‌انگیز *ماجراهای عجیب آقای وست در سرزمین بلشویکها* (۱۹۲۴) حال و هوای دههٔ ۱۹۲۰ را به نحو خیره‌کننده‌ای منعکس می‌کند. در این فیلم، که تقلید تمسخرآمیزی از فیلمهای مهیج امریکایی بود، چند تیپ ماندنی ارائه شد. شخصیتهای این فیلم نمایندگان یک بعدی طبقهٔ اجتماعی خود هستند. کابوی، نماد غرب، در این فیلم نمونهٔ محض بچه‌ای لوس است. او مالکی ثروتمند و مملو از ترس و نفرت از بلشویکهاست که با دستیار و محافظش، دجی، به اتحاد شوروی می‌رود. محافظ که از طبقه کارگر است و بنابراین شخصیت جذابتری دارد، به زودی در دنیایی بسیار متفاوت از دنیای خود راهش را می‌یابد. در حالی که منشی، جنی، مدتها طول می‌کشد تا جامعهٔ شوروی را بشناسد و مردم آن را دوست بدارد.

اما در عین حال که به نظر می‌رسد این فیلمها به محکوم کردن مبارزات ضدشوروی، که در آمریکا رایج بود، نظر دارند، سازندگان آنها کلیشه‌هایی را که به کار می‌بردند چندان جدی نمی‌گرفتند.

در دههٔ ۱۹۳۰، مبارزهٔ طبقاتی و رقابت قدرتهای بزرگ شدت یافت، اما روند این‌گونه تقلید از فیلمهای غربی همچنان ادامه یافت. میخائیل روم، فیلمساز شوروی، در خاطراتش دربارهٔ منابع فیلمش سیزدهمین می‌نویسد:

«بوریس شومیاتسکی، رئیس ادارهٔ سینمایی، احضارم کرد. یوسیف‌پروت نیز در همین موقع احضار شد. هیچکدام دلیل احضار را نمی‌دانستیم.

«شومیاتسکی گفت: 'رفیقی ــ نامش مهم نیست ــ فیلمی آمریکایی دیده است که در آن یک گروه گشتی پس از اجرای مأموریت در صحرا جان می‌سپارند.* این فیلم امپریالیستی و

* اشاره به گروه گشتی گمشده، ساخته جان فورد (۱۹۳۴)

ماجراهای عجیب آقای وست در سرزمین بلشویکها (لو کولشوف، ۱۹۲۴) تقلیدی تمسخرآمیز از کمدیهای آمریکایی دههٔ ۱۹۲۰ است.

جنون‌آمیز است، اما این رفیق پیشنهاد کرده است که چیزی شبیه آن دربارهٔ گاردهای مرزی ما ساخته شود. مایلید امتحان کنید؟ می‌توانید فیلمنامه را به کمک هم بنویسید.'

«'می‌توانیم فیلم را ببینیم؟'

«'نه، آن را پس داده‌ایم. اما این مهم نیست. مهم این است که ما به صحرایی احتیاج داریم (که چند صحرای مخوف هم داریم)، به گاردهای مرزی و به باسماچی، و سر آخر هم همه بمیرند. البته تقریباً همه، نه همه، این را فراموش نکنید، رفیق میخائیل!'»

به عبارت دیگر، سینمای شوروی برای آنکه مبارزه بر ضد دشمن داخلی را به تصویر درآورد به سوی ایده‌هایی از دشمن ایدئولوژیک خارج از مرزهایش روی آورد.

در ۱۹۵۳، در گرماگرم جنگ سرد، آبرام روم مأمور شد که فیلمی به نام خاک نقره بسازد که در آن یک دانشمند تبهکار امریکایی روشی برای نابودی دستجمعی کشف می‌کند. او می‌خواهد آن را در مورد سیاهان بیازماید، اما «نمایندگان مردم، مبارزان صلح‌طلب، که پسر بزرگ خود وی یکی از آنهاست» مانع کارش می‌شوند. سرانجام او کشف خود را به قیمت بسیار گزافی به گروهی تبهکار می‌فروشد و خودش نیز به دست آنان کشته می‌شود. پسر کوچکترش که فاشیست است بر اثر تأثیر مرگبار گرد نقره می‌میرد. در این فیلم همهٔ عناصر یکجا جمع شده‌اند: فساد مالی، خطر نئونازیسم و مبارزهٔ مردم در راه صلح و ترقی.

مبارزات ایدئولوژیک

هدف این نوع فیلمها بیش و پیش از هر چیز طرد زهر ایدئولوژیک نازیسم و نئونازیسم بود. در *خارج از فصل* (۱۹۶۸)، که از الگوی یک فیلم جاسوسی پرهیجان

آمریکایی براساس داستانی واقعی نسخه‌برداری کرده بود، یک جاسوس روس در «یک کشور غربی» مأموریت دارد اقدامات دانشمند دیوانه‌ای را که در حسرت نازیسم می‌سوزد خنثی کند. جاسوس شوروی در اینجا نجات‌دهندهٔ بشر است، و این نقشی است که هر دو کشور در رقابت با یکدیگر مدعی آن‌اند.

در عرصهٔ «مبارزهٔ ایدئولوژیک»، فیلمهای دورهٔ برژنف دونیاز را برآورده می‌کردند. آنها با استفاده از ژانرها و مضمونهای مشابه به فیلمهای ضدشوروی تهیه شده در آمریکا پاسخ می‌دادند، اما از آن مهمتر، سیاست رسمی کشور را، که در پی دست یافتن به توافقی در زمینهٔ مسابقهٔ تسلیحاتی بود، منعکس می‌کردند. از این‌رو، این فیلمها تمایل روسها را به صلح اعلام می‌کردند و در عین حال از بیهودگی جنگ سخن می‌گفتند و حتی تنشهای میان دو ابرقدرت را ناشی از حماقت برخی افراد نشان می‌دادند.

فیلم *سرگی میخائیلیان پرواز ۲۲۲*، که در آن یک رقاص روس پس‌ازسفری به‌ایالات‌متحده حاضر نمی‌شود به وطن باز گردد. نمونهٔ دیگری از فیلمهای نسخه‌برداری شده است. در این فیلم سازمانهای جاسوسی آمریکا بر همسر رقاص فشار وارد می‌کنند تا او نیز در آمریکا بماند. در واقع، این فیلم در پاسخ به *شبهای سپید* امریکاییها تهیه شده بود؛ میخائیل باریشنیکوف، رقاص روس که به غرب پناهنده شده بود، در *شبهای سپید* در نقش خودش بازی می‌کرد. *دریانوردی در انزوا*، ساختهٔ آ. توماشویلی، نمونه‌ای از فیلمهای ضدجنگ است که در آن یک کشتی شوروی موفق می‌شود از فاجعه‌ای جهانی که فرمانده یک زیردریایی آمریکایی طرح آن را ریخته است نجات یابد؛ فرمانده آمریکایی در خلال جنگ ویتنام دیوانه می‌شود.

طرد غرب شکل دیگری نیز دارد و آن مبارزه میان هواداران فرهنگ اسلاوی و غربگرایان در خود شوروی است که هرچند کمتر رسمی است، اما به هر حال با دوام است. این تعارض که در قرن نوزدهم تحصیلکردگان روس را به دو دسته تقسیم کرده بود، با احیای مذهبی اواسط دههٔ ۱۹۶۰، که فیلم *آندری روبلف* آندری تارکوفسکی (۱۹۶۶) پیشاهنگ آن بود، دوباره پدیدار گردید. در این فیلم این عصارهٔ تکنولوژی پیروزمند و طرد ارزشهای معنوی، به سوی نابودی محتومی پیش می‌رود که تنها روسیه می‌تواند او را نجات بخشد. *نامه‌هایی از یک مرده* (کنستانتین لوپوشانسکی، ۱۹۸۶) از فاجعه‌ای هسته‌ای که در خارج اتحاد شوروی روی می‌دهد توصیف دقیقی ارائه می‌کند.

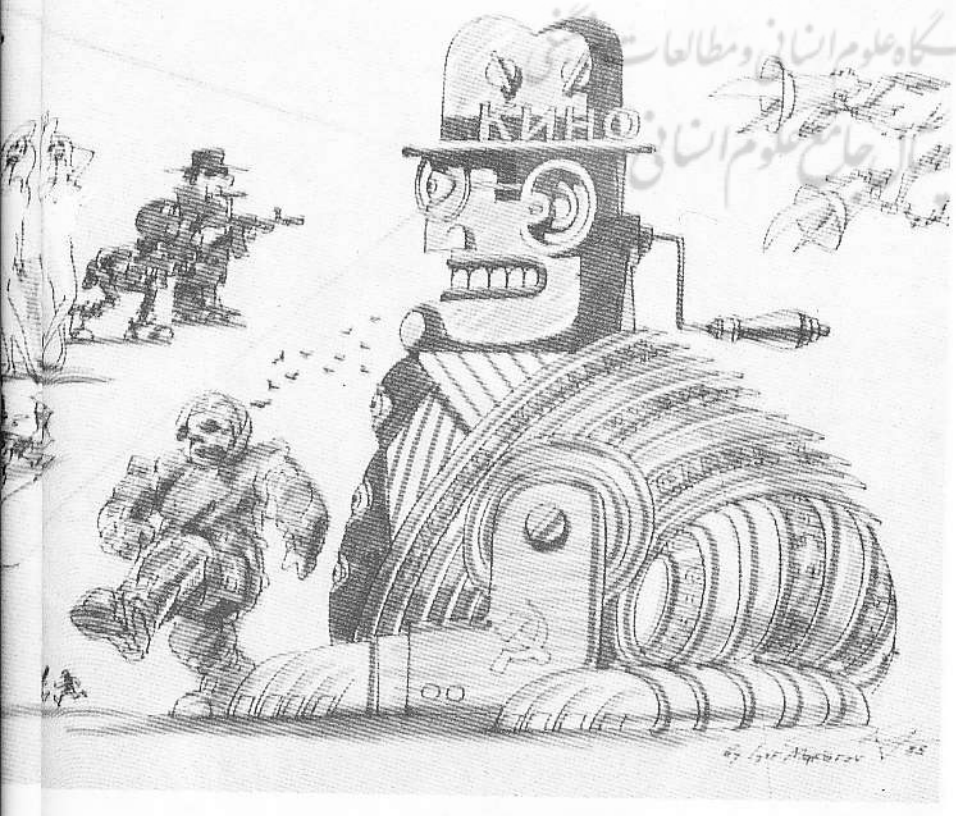
«روسیهٔ ابدی»

برای این فیلمسازان غرب از این لحاظ جالب است که می‌توانند این پرسش را مطرح کنند که در آن سوی دنیای خودمانی چه خبر است. موضوع همهٔ این فیلمها، اعم از آنکه دیداری از کشوری دیگر باشد (در *ساحل*، ساختهٔ آلوف و نائوموف، نویسنده‌ای از کشور منحط جمهوری فدرال آلمان دیدار می‌کند) یا مهاجرت داوطلبانه یا غیرداوطلبانه (در *انتخاب* نائوموف دو دوست دیرین دوباره باهم برخورد می‌کنند؛ یکی از آندو که در جنگ جهانی دوم از کشور گریخته است، اکنون درمی‌یابد که به خاطر ترک وطن انسانی شکست خورده است؛ *نوستالژیای* تارکوفسکی، که در ۱۹۸۳ در ایتالیا ساخته شد، یادآور تبعید خود تارکوفسکی است) نشان می‌دهد که دوری از خاک وطن برای روسها چقدر دشوار است و چرا نمی‌توانند با دنیای وحشی و دشمن‌خویی که آن را در سراشیب سقوط می‌یابند سازگار شوند.

نوستالژیا، ساختهٔ آندری تارکوفسکی (۱۹۸۳، در ایتالیا) درد غربت روسهای دور از وطن را تصویر می‌کند.

اما در کنار گرایش به بازگشت به ارزشهای «روسیهٔ ابدی» گرایش دیگری وجود دارد که از تهیهٔ فیلمهای مشترک با کشورهای دیگر پشتیبانی می‌کند و مشوق آن است؛ این گرایش غرب را مکانی دوستانه‌تر تصویر می‌کند که مهاجران روس را با آغوش باز می‌پذیرد.

در اینجا نیز یک فیلم کارتونی زمینه‌چینی می‌کند. یک محصول مشترک شوروی و آمریکا به کارگردانی یفیم گامبورگ کلیشه‌ها نام دارد. این فیلم کارتونی که به شکل تقلید تمسخرآمیزی از شوهای آمریکایی است، موزیکهای ریشو و مسلح به داس و چکش و سرمایه‌داران بدبین و سیگار به لب آمریکایی را که پاهاشان را روی میز می‌گذارند نشان می‌دهد.



فیلم *سیزدهمین*، ساختهٔ میخائیل روم (۱۹۳۶)، فیلمساز شوروی؛