سینمای نوین ۱

ویژه‌ی
سینمای الجزایر
سینمای وایدا
سینمای کوبایاشی

● "سینمای نوین" دومین دفتـــر خود را به‌سینمای الجزایر، آندره‌ی وایدا (لهستانی) و کوبایاشی (ژاپنی) اختصاص داده است، چرا که در جشنواره‌ای که در تهران (از ۲۸خرداد تا ۶تیر) برگزار می‌شود، فیلم‌هائی از آنان به‌نمایش درمی‌آید. دراین جشنواره‌ی سینمائی، فیلم‌های دیگری هم ــ ازجمله چند فیلم ایرانی ــ نمایش داده می‌شود.

در دفتـــر سوم "سینمای نوین" خواهیم کوشید تا فیلم‌های ایرانی جشنواره را ــ که اغلب دریکی دوسال‌اخیر ساخته شده ــ مورد بحث و بررسی قرار دهیم.

"سینمای نوین"

باشگاه ادبیات

http://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/

http://bashgaheketab.blogspot.com/

دفتر دوم سینمای نوین ــ خرداد شصت ــ بهاء ۱۳۵ ریال

فهرست

سینمای الجزایر

۱ــ ساخت‌های سینمای الجزایر ــ نوشته‌ی هلا سلمان ــ ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان ۵

۲ــ تولد سینمای الجزایر " " " " ۱۰

۳ــ سینمای جدید ــ نوشته‌ی گی‌اونوبل " " " ۱۵

۴ــ اندیشه‌هایی درباره‌ی سینمای الجزایر ــ نوشته‌ی علی موکی " " " ۲۳

سینمای وایدا

الف ــ سینمای آندره‌ی وایدا نوشته‌ی بولسلاو میچالک

۱ــ مقدمه ترجمه مسعود مدنی ۳۷

۲ــ من در سربازخانه بزرگ شده‌ام " " " ۳۹

۳ــ ویژگی‌های سینمای لهستان، حدود سال ۱۹۵۴ " " " ۴۳

۵ــ کانال ــ میان بدبینی وخوش بینی " " " ۴۸

۶ــ برخوردهای ملت لهستان با انقلاب ــ "خاکستر والماس" " " " ۵۷

۷ــ ستایش یاهجو ــ "لوتنا" " " " ۶۶

۸ــ یک ارزیابی ــ "همه‌چیز برای فروش" " " " ۷۳

۹ــ عشق و "لهستانی بودن" ــ "دورنمای‌بعدازجنگ" ــ ترجمه‌وازریک درساهاکیان ۸۱

۱۰ــ اروس و تاناتوس ــ "جنگل غان" " " " ۸۹

ب ــ نوشته‌هایی درباره‌ی آندره‌ی وایدا

۱ــ "سرزمین موعود" ۹۴

۲ــ کشاکشی میان فرهنگ کهنه و فرهنگ نوین ــ نوشته‌ی پیترکاوی ــ ترجمه‌ی جهانبخش نورایی ۹۶

۳ــ نقدی بر "مرد مرمرین" ــ نوشته‌ی یان داوسن ــ ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان ۱۰۴

ج ــ نوشته‌ای از آندره‌ی وایدا ــ ترجمه‌ی جهانبخش نورایی ۱۰۹

د ــ گفت و گوی "ژان لوباسک" با "آندره‌ی وایدا" ــ ترجمه‌ی احمد کامیابی ۱۱۲

سینمای کوباياشی

۱ــ فداکردن فرد دربرابر اجتماع ــ نوشته‌ی دونالدریچی ــ ترجمه‌ی شهریار بهترین ۱۲۰

۲ــ شورش علیه‌قوانین‌قشری ــ نوشته‌ی ریچارد ــ ن ــ توکر " " " ۱۲۴

کتاب‌های سینمائی آماده‌ی چاپ ۱۳۱

تهران صندوق پستی ۱۷۶۳

طرح روی جلد از حسین کابری

سینمای نوین

تصویری از فیلم "خاطرات سال‌های آتش زیرخاکستر"

اشاره:

درسال ۱۹۷۵ فیلم الجزایری "خاطرات سال‌های آتش زیر خاکستر" جایزه‌ی بزرگ جشنواره‌ی فیلم کان را دریافت‌کرد.
به‌این انگیزه "انستیتو فیلم بریتانیا" سال بعد کوشید بانمایش شماری از فیلم‌های سینمایی الجزایر تماشاگران انگلیسی را با سینمای الجزایرآشنا کند. همچنین جزوه‌ای را درباره‌ی سینمای الجزایر منتشر ساخت که دربرگیرنده‌ی چند مقاله بود.
مقاله‌های: "ساخت‌های سینمای الجزایر"، "تولد سینمای الجزایر"، "سینمای جدید"، "اندیشه‌هایی درباره‌ی سینمای الجزایر" از این جزوه گرفته شده‌است.

هلا سلمان

ساخت‌های سینمای الجزایر

هنگامی که الجزایر در۱۹۶۲ به استقلال دست‌یافت، "سینمای الجزایر" عملا" وجود خارجی نداشت. یک‌سال پس از آغاز جنگ آزادیبخش(۱۹۵۴)، دستگاه اداری استعمار فرانسه،سه ایستگاه محلی تلویزیونی به‌منظور تبلیغات فرانسوی براه انداخت. استودیو و لابراتواری نیز به‌نام "آفریکا فیلم" وجود داشت که فرانسوی‌ها در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ ساخته بودند. اما "آفریکا فیلم" فیلمهای تبلیغاتی را با کیفیتی بد می‌ساخت، و آنگاه که این سازمان به‌تونس انتقال داده شد، الجزایری‌ها چیزی از دست ندادند. اما در مورد سینمای خلقی الجزایر، "جبهه‌ی‌آزادیبخش ملی" در خلال جنگ استقلال، لابراتوار دراختیار نداشت و به‌رغم کوشش‌هایی درجهت تعلیم الجزایری‌ها دراروپای شرقی، تنها وسایلی اندک و تکنیسین‌ها یا فیلمسازانی معدود داشت.

تا آنجا که به لابراتوارها مربوط می‌شود، امروز هم وضع تقریبا" همانند سابق است. نه لابراتواری برای فیلم‌های ۳۵میلیمتری وجود دارد و نه وسایلی برای تکمیل فیلم‌هایی که با این کادر فیلمبرداری می‌شوند. فیلم‌های ۳۵ ونیز فیلم‌های خبری هفتگی را برای ظهور و چاپ و تدوین، باید به پاریس فرستاد. این وضع به مقدار قابل توجهی مخارج فیلمسازی در کادر ۳۵ را افزایش می‌دهد و مانع رشد و توسعه‌ی سیاسی هماهنگ برای دست‌یافتن به "سینمای ملی" می‌شود. به‌قول طاهر شریاع، مدیر سابق "جشنواره‌ی فیلم کارتاژ" (تونس) و منتقد برجسته‌ی فیلم: "درنظر گرفتن یک "سینمای ملی" بدون استودیو ولابراتوار، همانقدر بیهوده و عبث است که مجسم کردن قالی‌های قاهره‌ای بدون شانه‌ها و دستگاه‌های قالیبافی دستی دختران قاهره‌ای".

به‌هر تقدیر، الجزایر با ملی کردن صنعت فیلم در ۱۹۶۴، به پیشرفت‌هایی رسید و متوجه شد که بدون کنترل سینماها نمی‌تواند تولید خود را گسترش دهد. "مرکز ملی سینما" تاسیس شد، اما تا پیش از این کار، مسائل و مشکلاتی در امر یکپارچه کردن نهادهای گوناگونی که تا زمان استقلال، سینما را درکنترل داشتند، درمیان بود. "مرکز سمعی ــ بصری بن اکنون" به ریاست رنه ووتیه و احمدراشدی (که بعدها نخستین کارگردان "مرکز ملی سینما" شد) وجود داشت. این مرکز چند پروژکتور ۱۶میلیمتری داشت و "سینه پاپ" cine-pop (سینماهای مردمی)

را به‌راه‌انداخته بود که سینه کلوبهای زمان حکومت فرانسویان بودند. شرکت تولید خصوصی‌ای نیز در ۱۹۶۲ به‌وسیله‌ی یاسف سعدی (یکی از رهبران جنبش آزادیبخش و سازمانده‌اصلی نبردالجزیره) تاسیس شده بود. بخشی از فعالیت‌های این شرکت، با نام "کازبافیلمز"، تامین بودجه برای فیلمهای‌پر خرج کارگردانان اروپائی، مانند "دستهای آزاد" انریکو لورنتسینی و "نبرد الجزیره" جیلو پونته کوروو بود. این کار در زمانی انجام می‌شد که بسیاری از کارگردانان جوان الجزایر نمی‌توانستند کار پیداکنند.

سومین موسسه که در ۱۹۶۳ تاسیس شد، "اداره‌ی امور جاریه‌ی الجزایر" Algerian Current Affairs Office به‌ریاست محمدالاخذر حمینه بود که چند فیلم کوتاه و فیلم سینمایی "باد اورس" را تولید کرد. جبههٔ آزادیبخش ملی نیز بخش خدمات سینمائی خود را بوجود آورد تا فعالیت‌های این موسسه‌ها را هماهنگ سازد. بنابه گفته‌ی رشید بوجدره (نویسنده‌ی کتاب "تولد سینمای الجزایر"): "این موسسه خیلی زود به دستگاه ساده‌ی سرکوبی و سانسور بدل شد. تمایلات سیاسی رژیم به‌شیوه‌ای ارتجاعی تفسیر می‌شد". برای نمونه فیلمساز جوانی که می‌خواست درباره‌ی جادوگری فیلم بسازد، فیلمنامه‌اش‌بایگانی شد.

یکپارچه شدن این ارگان‌های گوناگون در ۱۹۶۴، دوره‌ی آشفتگی و رقابت را پایان بخشید. "مرکز سینمای الجزایر" که سه‌چهارم تولید و توزیع فیلم را در کنترل خود داشت، ضمیمه‌ی وزارت اطلاعات شد. اما این سازمان نشان داد که در انجام مسئولیت‌هایش، از جمله اداره‌ی حدود ۴۰۰سینما در سراسر کشور، بی‌تجربه است. به‌این دلیل سینماها در اختیار شهرداری‌ها گذاشته شدند، و از آن‌پس، توزیع فیلم تبدیل به‌مشکل بغرنجی شد که هنوز هم مانعی در راه توسعه‌ی سینمای ملی اجزایر است.

درهمان سال، "فیلمخانه‌ی ملی الجزایر" تاسیس شد. فیلمخانه‌ی الجزایر هم‌اکنون مهمترین کانون فیلم آفریقا است که هزاران فیلم دراختیار دارد و هر روز طی ۵سئانس، فیلمهای‌مختلف نمایش می‌دهد. بوعماری، کارگردان فیلم "ذغال‌فروش"، اغلب گفته است که اگر فیلمخانه‌ی الجزایر وجود نداشت، سینمای الجزایر نیز نمی‌توانست وجود داشته باشد. و به‌راستی نیز چنانکه گی اونوبل اشاره کرده، تاسیس فیلمخانه یکی از عوامل آفرینش یک زبان اصیل سینمایی به وسیله‌ی فیلمسازان الجزایر بود.

گام دیگر به‌سوی ایجاد سینمای ملی، هنگامی برداشته شد که توزیع و تولید

فیلم کاملا " ملی شدو در انحصار- سازمان ملی صنعت و تجارت سینما- ONCIC قرار گرفت. این کار، شرکت‌های بزرگ امریکایی را برآن داشت تا الجزایر را که توزیع ۴۰% فیلمهای آن را در اختیار داشتند، تحریم کنند. الجزایری‌ها با تسلیم نشدن در برابر این تهدید و باجخواهی، به‌مخاطره‌ی اقتصادی قابل توجهی تن دادند، اما در پایان، درجنگ با هالیوود، وبه‌طور مستقیم با صنعت فیلم اروپا، پیروز شدند. حالا تحریم به‌پایان رسیده و فرانسه وهالیوود به‌الجزایر فیلم می‌فروشند. در ۱۹۷۴، از کل ۴۳۶ فیلم خارجی خریداری شده، ۷۰% فرانسوی بود. بقیه بیشتر فیلم‌های مصری، هندی، امریکایی، وشوروی بودند. در ۱۹۷۵، وضع تغییر زیادی کرد و حدود ۹۰ فیلم امریکایی برای توزیع و نمایش در الجزایر خریداری شد.

ملی شدن ساخت‌های توزیع فیلم، امید نسل جوان‌تری را که با افزایش روزافزون سینه‌کلوب‌ها می‌توان به قضاوتی در موردشان دست یافت، افزود. (در حدود ۷۰ سینه کلوب وجود دارد که برنامه‌های بیشترشان را فیلمخانه‌ی الجزایر تامین می‌کند). فیلمسازان کشورهای جهان سوم نیز با امید نمایش فیلمهایشان در الجزایر تشویق شدند، زیرا ONCIC درکنفرانس های کشورهای جهان سوم بارها آرزوی خود را در باره‌ی پیشبرد سینمای جهان سوم ابراز کرده بود. اما به‌نظر می‌رسد که تاکنون در این جهت هیچ کاری صورت نگرفته باشد و مردم عادی الجزایر دارند صدای نارضایتی‌شان را بلند می‌کنند. به‌گفته‌ی رشید بوجدره: "ملی شدن سینما همچنان گام تعیین‌کننده‌ای درجهت بهبود سینمای ملی است و نقشی اساسی در زمینه‌ی آموزش سیاسی داشته است. اما هنوز راهی طولانی درپیش است تا انتظاراتی که به‌وجود آمد، جامه‌ی عمل بپوشند. برعکس، هنگام نقد برنامه‌ها در مطبوعات الجزایر، حتا این احساس را می‌یابیم که در مقایسه با سال‌های پیش (یعنی سال‌های پس از استقلال و قبل از ملی شدن سینما) سیر قهقرایی طی شده است: ۹۰% برنامه‌ها در سطح کشور، فیلم‌هایی هستند درمورد کشتار سرخپوستان، سرقت از بانک‌ها و زنانی که تن به تجاوز می‌دهند."

به‌عبارت دیگر، انحصار دولتی می‌تواند جایگزین انحصارات خصوصی خارجی بشود وهمان خط مشی توزیع را حفظ کند. اما باید توجه داشت که اگر ملی شدن سینما نتوانست امیدهایی را که به‌وجود آورده بود به‌انجام رساند، درمورد خود سینمای الجزایر، پیشرفت قابل‌توجهی به‌حساب می‌آید. از آنجا که فیلم‌های امریکائی موفقیت عظیمی داشتند و مانع جلب تماشاگران به فیلم‌های سیاسی و بدون جاذبه‌ی تجاری داخلی بودند، عدم نمایش آنها (به‌دلیل تحریم)

الجزایری‌ها را به‌تحسین فیلم‌های کشور خودشان تشویق کرد .

عده‌ای این نکته را که توزیع فیلم در کنترل شوراها و شهرداری‌ها است ، برای‌آینده‌ی سینمای‌الجزایر خطرناک می‌دانند . به‌راستی نیز شوراها میل دارند فیلم‌ها را در رابطه با سودبخشی آنها برنامه‌ریزی کنند ، و به‌همین دلیل است که برنامه‌ریزی‌ها ناموفق‌اند . اما عواملی دلگرم‌کننده نیز وجود دارد .

منافع حاصل از گیشه‌ها دوباره درصنعت سینما سرمایه‌گذاری می‌شود ، و از آنجا که الجزایری‌ها سینماروهای پرشوری هستند ، به‌نظر می‌رسد که پول کافی برای‌تامین بودجه‌ی فیلم‌هایی با کیفیت خوب در دسترس باشد . ثانیا "ONCIC" گفته است که قصد دارد با کمک به همه‌ی‌مدارس و سازمان‌ها برای ایجاد یک باشگاه سینمایی ۱۶میلیمتری ، که آشکارا به‌تعداد سینماروها خواهد افزود ، امکانات تماشای فیلم را در سطح‌کشور تنوع ببخشد . درحال حاضر ، فیلم‌های خارجی (بیشتر امریکایی و فرانسوی) بیش از فیلم‌های الجزایری مورد استقبال مردم هستند . بنابه گفته‌ی احمد راشدی : " مردم ما از فیلم‌های وسترن خوششان می‌آید . آنها به فیلم‌هایی که ما ساخته‌ایم ، هرچند که درخارج جوایز جشنواره‌ها را درو کرده‌اند ، علاقه‌ای ندارند " .

این واقعیتی‌است که‌تنها فیلم‌های‌الجزایری‌ای که‌مخارج خودرا برگردانده‌اند عبارتند از " حسن‌ترو "Hassan Terro (فیلمی کمدی از الاخذر حمینه) و "نبرد الجزیره" (پونته کوروو). "باد اروس" موقعیت تجاری نداشته است . نقد نویسانی چون "رشید بوجدره" ، مسئولیت این عدم استقبال عمومی را متوجه کسانی می‌دانند "که با ارائه‌ی‌سیاستی فرقه‌گرایانه و دلسردکردن فیلمسازان جوان و مستعد ، ازشرکت‌های انحصارطلب خارجی تقلید کرده‌اند" . فیلمسازانی هم "که نمی‌توانستند داستانهای مربوط به جنگ آزادیبخش را فراموش کنند" قابل سرزنشند .

داستان‌های جنگی ، زیادی دستمالی شده‌اند و گویا مردم الجزایر دیگر نمی‌توانند با شخصیت‌های این‌گونه فیلم‌ها ارتباط برقرار کنند ، و آنها را مصنوعی می‌یابند . به‌نظر می‌رسد که تماشاگران الجزایری طالب فیلم‌هایی هستند که‌مسائل جاری کشور را مطرح سازند و نه مسئله‌ای را که ده‌سال پیش حل شده‌است .

اما مانع اصلی در راه قابلیت حیات اقتصادی صنعت فیلم ، گویا سیاست گسسته و بوروکراتیک شرکت‌های خارجی توزیع فیلم باشد . بجز در فرانسه ، فیلم‌های الجزایری به‌ندرت در کشورهای خارجی توزیع می‌شوند ، و اساسا " در جشنواره‌ها و جلسه‌های خصوصی به‌نمایش درمی‌آیند . بسیاری از فیلمسازان

الجزایری گله کرده‌اند که ONCIC تلاش زیادی در این جهت نمی‌کند. تا جایی که به بازار داخلی مربوط می‌شود، منتقدان الجزایری راه‌حل را در تلاش برای بهبود سینمای الجزایر از راه توسعه و تکامل بخشیدن به ساخت‌های آن، محتوای آن و روش‌شناسی آن می‌دانند. به‌طور کلی، بسیاری از الجزایری‌ها فکر می‌کنند که باید فیلم‌هایی با کیفیت برتر، حتا اگر از نظر تجاری سودآور نباشند، بیشتر تولید شوند.

بررسی اجمالی بالا از ساخت‌های سینمای الجزایر، بدون اشاره‌ای به آموزش حرفه‌ای ناقص خواهد بود. همانطور که پیش‌تر ذکر شد، فیلمسازان الجزایری بیشتر در اروپای شرقی و شوروی، و همینطور در کشورهای اروپای غربی مانند فرانسه و بلژیک تعلیم می‌دیدند. در ۱۹۶۴ "موسسه‌ی ملی سینما" در الجزیره تاسیس شد، اما به‌دلیل عدم اطمینان از استخدام شدن فارغ‌التحصیلان آن ــ حدود ۶۰ کارگردان و تکنیسین ــ دوسال بعد تعطیل شد. بدین ترتیب الجزایری‌ها باز مجبور شدند به‌مدرسه‌های سینمائی اروپا روی آورند. به‌تازگی نیز ONCIC "موسسه‌ی هنرهای سمعی ــ بصری" را ایجاد کرده که می‌تواند فرصت کار در سینمای ۸میلیمتری و ویدئو را فراهم آورد.

باوجود این امکانات واقعا" محدود، تولید فیلم در الجزایر نسبتا" قابل توجه بوده است. در ۱۹۷۴ پنج فیلم سینمایی و ۶۰فیلم کوتاه ساخته شد و در ۱۹۷۵ شش فیلم سینمائی و ۸۰فیلم کوتاه در دست تهیه بود، هرچند که بودجه‌ی عظیم "خاطرات سالهای آتش زیر خاکستر" پایان برنامه‌ی فیلمسازی آن سال را به‌تاخیر انداخت. در پی دوره‌ای از فیلم‌های پرخرج در سال‌های ۱۹۶۲تا۱۹۷۲، سینمای الجزایر، سیاست تولید فیلم‌های کم‌خرج و فراهم‌کردن‌فرصت‌های بیشتر برای فیلمسازان را درپیش گرفت. این سیاست موثر واقع شد: پس از آن، تعدادی فیلم ساخته شد که از بهترین آثار سینمای الجزایر هستند. (رجوع کنید به مقاله‌های گی‌اونوبل و علی‌موکی درباره‌ی "سینمای جدید"). اما این گرایش در ۱۹۷۵ با ساخته شدن فیلمی که جایزه‌ی بزرگ کان را ربود، جهت عکس راپیمود. "خاطرات..." بیش از ۲میلیون دلار خرج برداشت. باید دید که درآینده، سینمای الجزایر دوباره به سیاستی که برای یک ملت جهان سومی مناسب‌تر باشد روی خواهد برد یانه.

هلا سلمان

تولد سینمای الجزایر

۱ ـ آغاز

رشد آگاهی ملی در الجزایر، با ظهور فرهنگ الجزایر همزمان شد: نویسندگانی چون "محمد دیب" و "کاتب یاسین"، شاعرانی چون "مالک‌حداد"، "بوعالم خلفه" و "بشیر حاج علی"، نقاشانی چون "بایه"، "عبدالله‌بن‌انطور" و "احمد خده". سینما نیز می‌تواند در چارچوب کلی رستاخیز فرهنگی الجزایر جای گیرد، اما برخلاف سایر هنرها، سینمازاده‌ی جنگ آزادیبخش و درخدمت آن بود. دولت موقت جمهوری الجزایر، خیلی زود نقش مهمی را که سینما می‌توانست در بسیج توده‌ها بازی‌کند دریافت. دولت موقت همچنین اهمیت ضبط تاریخ جنگ بر نوار فیلم، تشکیل آرشیوهای فیلم، و فراهم‌آوردن فرصت فیلمسازی برای‌الجزایری‌ها را احساس کرد.

پیش‌تر به‌نقش "رنه ووتیه"، فیلمساز ضد استعمار فرانسوی، در آموزش

فیلمسازان الجزایری از میان صفوف جبهه‌ی آزادیبخش ملی اشاره کرده‌ایم. در ۱۹۶۱، دولت موقت، کمیته‌ی فیلمی را تشکیل داد که به "سازمان خدمات سینمایی" بدل شد. با کمک این کمیته، چهار فیلم ساخته شد: "جزایرون" (Djazairouna) به‌کارگردانی "شاندرلی" Chanderli و "الاخذرحمینه"، که تکه‌هایی از کارهای "رنه ووتیه" را در بخشی‌از فیلم به نام تاریخ الجزایر بکار گرفتند. این فیلم به‌شهرتی درخارج از کشور نیز دست یافت، "یاسمینه" ساخته‌ی الاخذر حمینه، درباره‌ی یک دختر کوچک الجزایری که همراه با مرغ خود به تونس می‌گریزد، و مرغ در میان راه‌تلف می‌شود. و دو فیلم دیگر به‌کارگردانی مشترک "شاندرلی" و "الاخذرحمینه": "صدای خلق" و "تفنگهای آزادی" درباره‌ی یک کاروان اسلحه‌ی‌جبهه‌ی آزادیبخش در صحرا. فیلمهای این دوره، شرایط دشوار زمان ساخته شدن فیلمها را باز می‌تابند. این فیلم‌ها اساسا" تحلیلی آموزشی دارند.

۲ــ پس از جنگ آزادیبخش

الف: سینمای المجاهد

سینمای‌الجزایر که عمیقا" تحت‌تاثیر جنگ آزادیبخش قرار داشت، پس از جنگ، عمدتا" به‌فیلمهایی درباره‌ی "گذشته نزدیک" علاقمند بود. موضوع جنگ، بیش از سایر موضوعها مورد توجه قرار داشت (سایرژانرها ــ موزیکال، ملودرام و غیره ــ وجود نداشتند). این فیلم‌ها که به "سینماالمجاهد" شهرت یافتند، کیفیت مناسب و مطلوبی نداشتند. یک نقدنویس الجزایری نوشت: "نخستین چیزی که با دیدن بسیاری از فیلم‌های‌مربوط به جریان‌های سال‌های ۶۲ــ۱۹۵۴ احساس می‌شود، سطحی بود نشان در مقایسه با پیچیدگی مسائل این دوره‌است. فیلمسازان جوان که هنوز فاصله‌ی‌لازم را از آن سال‌هانگرفته بودند، قصه‌ها را از زمینه و مفهوم اصلیشان متزع می‌کردند... پویش حاصل، به‌این ترتیب، همانا دو عنصر نوعی مانویت ساده‌لوحانه و غافلگیر کننده است... خلق الجزایر، کل متجانسی می‌شود، گویی که استعمار از ۱۸۳۰ به‌بعدوجود نداشته است".

اما "سینمای مجاهد" چند فیلم برجسته ارائه کرد، مانند "سپیده دم

تصویری از فیلم "عمرقتلو"

نفرین شدگان"، "باداورس" و "نبرد الجزیره" پونته کورو. جنگ همان تاثیر ایدئولوژیک را برسینمای آن زمان الجزایر گذاشت که جنگ ژوئن ۶۷ برسینمای عرب امروز خاورمیانه گذاشته است. با این وجود، جنبش مذکور فاقد سبکی همگون بود وتاثیرات خارجی برآن، آشکار است: تاثیر پودوفکین بر "باد اورس"، و تاثیر وسترنهای هالیوودی بر "افیون و باتوم"، "شب از خورشید می‌ترسد" (مصطفی بدیع) و "دسامبر" (الاخذرحمینه).

خوشبختانه فیلمهای جنگی به‌معنی فیلمهای میلیتاریستی نبود. ضد میلیتاریسم گاهی در برخی از این فیلمها قویا" احساس می‌شود، مثلا" در "باداورس" فرانسویها همیشه آدمهای خبیث و بدطینتی هستند. همین بیطرفی (وبی‌نظری) ــ و شایدنیازی به پرهیز از برانگیختن خصومت سینماروهای فرانسوی ــ در "جاده" (سلیم ریاض) نیز که همانند دفتر خاطرات یک زندانی جنگ ساخته شده دیده می‌شود. سلیم ریاض که خود پیشتر پیه زندان را به‌تن مالیده بود، حتاگفته است که شکنجه‌هایی را که خود کشیده در فیلم نیاورده است، زیرا تردید داشته که مردم گفته‌های او را باور کنند. واکنش در برابر صفات قهرمانانه، در فیلمهای این دوره وسیعا" دیده می‌شود. "حسن‌ترو"ی الاخذرحمینه، تصویری منفی از یک رزمنده‌ی جبهه‌ی آزادیبخش بدست می‌دهد وحتا او را به‌سخره می‌گیرد.

موضوع دیگر "سینمای‌مجاهد" دوران کودکی است. یکی از نخستین فیلم‌های الجزایری "صلحی چنین جوان" (ژاک شاربی) گزارش برجسته‌ای از مشکلات تنظیم زندگی فرزندان شهدا، پس از استقلال کشور است. بچه‌ها با روحیه‌ای معذب از جنگ، بازیهای خطرناک بزرگترها را تکرار می‌کنند و یکی از دوستان خود را می‌کشند. فیلم، شقاوت و بیرحمی استعمار فرانسه را نشان می‌دهد و نیز می‌گوید که قربانی شدن سبب نمی‌شود که آدم، ظالم و ستمکار نشود. فیلم دیگری که به کودکی می‌پردازد، فیلمی است گروهی به‌نام "دوزخ در ده‌سالگی" در پنج قسمت (اپیزود) که هریک بر دشواری سازگاری مجدد شخص پس از عبور از آستانه‌ی خشونت تاکید می‌کند.

در فیلم‌های این دوره، به‌ندرت به‌زنان پرداخته‌شده است. به‌گفته‌ی یک نقد نویس الجزایری: "سینمای الجزایر به‌زن رزمنده خیانت کرد... هرگاه که زن سرباز و رزمنده نفی شود، زن بودنش نیز نفی شده‌است، انگار که ممکن است مردم را بترساند، انگار که آگاهی او ممکن است امتیازات اقتصادی و سیاسی مردان را از میان ببرد". به‌گفته‌ی این نقدنویس، این بی‌توجهی، دلیل "ایدئولوژیک و سیاسی" دارد و "این فیلم‌ها مسائل‌هویت ملی و جنگ‌آزادیبخش را کاملا" از سیاست تهی کردند تا جنگ را به‌واقعیت‌ها و به‌نوعی سرگرمی ناقص تبدیل کنند". دلیل دیگر شاید این باشد که فیلمسازان الجزایری، محصول یکی از جوامع متعصب دنیای عرب در رابطه با جنس مذکر هستند. پیشرفت زنان الجزایری به‌سوی برابری با مردان، پس از استقلال کشور، سیر قهقرائی طی کرد. حال دیگر برعهده‌ی زنان است که شروع به‌ساختن فیلم‌هائی درباره‌ی زنان کنند.

متمرکز شدن بر فیلم‌های جنگی را می‌توان‌به‌عنوان واکنشی در برابر کوششهای استعمار فرانسه برای انکار ملت الجزایر توجیه کرد. ساختن فیلم‌های جنگی از سوی دولت تشویق می‌شد. ازقول احمد راشدی (مدیر پیشین ONCIC) در مطبوعات الجزایر نقل شده بود که: "ما باید فیلم‌هایی درباره‌ی انقلاب مسلحانه بسازیم. پنجاه سال بعد هم هنوز به سخن گفتن از انقلاب مسلحانه نیاز خواهیم داشت. نخستین وظیفه‌ی ما این است که جنگ را برنوار فیلم ضبط کنیم، و این اهمیت بسیار دارد".

اما فیلمهای آن دوره خیلی زود به دامان تقلید و تکرار (کنفورمیسم) افتاد. منتقدان و فیلمسازان جوان الجزایری آنچه را که داشت روی می‌داد، همچون تماشاگران الجزایری به‌باد انتقاد گرفتند. آنها می‌گفتند "سینمای

مجاهد " درخدمت *لاپوشانی مسائل و مشکلات روز است*. رشید بوجدره *این خرده‌گیریها را بطور مختصر چنین بیان کرد* :

" چه کسی دوربین به‌دست خواهد گرفت تا علیه وضع زنان الجزایری اعتراض کند؟ چه کسی با کهنه پرستیهای مذهبی، مقام پرستی سیاسی، و یاس و بدبینی جوانان به مخالفت برخواهد خاست؟... بیهوده است اگر بخواهیم دنبال یک فیلم سینمائی بگردیم که متقلب‌های مذهبی، هجوم مشتاقانه به‌عوام فریبی سیاسی، تعدد زوجات، ازدواج اجباری دختران سیزده چهارده ساله، ثروتمند شدن بورژوازی نوپا در برابر فلاکت حاکم برمنطقه‌ی اورس، و سایر مناطق را تقبیح کرده باشد. به‌راستی که چه دردآور است این سکوت، چه‌خوب بود اگر فیلمسازان الجزایری ذره‌ای از طنز و شوخ‌طبعی همکاران کوبائیشان را که در فیلم‌هایشان بدون نیاز به قلبنه‌گوئی، سوءاستفاده از قدرت را تقبیح می‌کنند، داشتند. درمورد آزادی اندیشه نیز که *لازمه‌ی* هر هنرمند خلاق است، چیزی گفته نمی‌شود. این، *وظیفه‌ی سینما* است که اگر جایی شکنجه اعمال می‌شود و یا کسی را خودسرانه به زندان می‌اندازند، این‌گونه کارها را تقبیح کند..."

نقد نویس الجزایری دیگری در یکی از جلسه‌های دیدار باشگاههای سینمائی افریقای شمالی، اعلام کرد : " *ما در سینمایمان زیادی محافظه‌کار و تنبل بوده‌ایم. الجزایر حالا ده‌سال است که استقلال دارد، واین مدت کمی نیست* ".

ب : سینمای‌جدید

انقلاب ارضی در ۱۹۷۱، به‌نسل‌تازه‌ای از فیلمسازان، فرصت ساختن فیلم‌های کم‌خرج درباره‌ی مسائل و مشکلات جاری الجزایر را داد. این جنبش به "سینمای‌جدید" (سینمای نو) شهرت یافت. دراین بخش، دو مقاله‌ی تحلیلی درمورد این سبک، چنان که در ۱۹۷۲ رشد یافت، می‌خوانید. نخستین مقاله، نوشته‌ی گی‌اونوبل نقدنویس فرانسوی، برخورد کاملا " موافقی با "سینمای‌جدید" دارد، و دومی به‌قلم علی موکی، الجزایری ساکن پاریس، تاحدی نقادانه است.

سینمای جدید

با تماشای برنامه‌ی "مروری بر ده‌سال سینمای الجزایر" در سینما تک پاریس، ناظر دقیق از ظهور سبک تازه‌ای در فیلم‌های سال ۱۹۷۲ شگفت‌زده خواهد شد. این فیلمها، ویژگی دوگانه‌ی بریدن‌کامل از سبکهای مسلط برسینمای سالهای ۷۱-۱۹۶۲ الجزایر و ایجاد "مکتبی" با نوعی هماهنگی قابل توجه میان مضمون و زیبائی‌شناسی را دارا هستند. این سینما، آشکارا سینمای جوانی است که می‌تواند با "سینمای نوو"ی برزیل (که اخیرا" برجنازه‌اش سوگواری کردیم) مقایسه شود. این سینما حلقه‌ی دیگری است در زنجیر دراز سینماهای ملی‌که از ۱۹۶۰ به‌این‌سو پا به‌عرصه گذاشتند و (به‌خواست خلق‌ها) سرانجام مرگ سینمای هالیوودی را سبب خواهند شد.

در نوشته‌ای درباره‌ی سینمای افریقا به‌سال ۱۹۷۲، بخش مربوط به‌سینمای الجزایر را با اشاره‌ای بدبینانه به‌پایان بردم، "سینمای جنگی" الجزایر که به‌قول مصطفی‌الاشراف فیلسوف الجزایری، برپایه‌ی "بهره‌برداری شبه میهن‌پرستانه‌ای از قهرمانیهای جنگ" و ایجاد "نوعی جریان پوچ و عبث که توجه مردم را از واقعیت‌های جدید منحرف می‌کند" شکل گرفته بود، حیاتی طولانی یافته بود که به‌صورتی فزاینده، معنی و مفهوم خود را از دست می‌داد. استفاده از ترفندهای غربی (در "افیون و باتوم") برای لاپوشانی فقدان کلی ایمان و اعتقاد، کافی نبود.

چنان که در "دسامبر" سومین فیلم بلند محمد الاخذر حمینه می‌توان دید، این روش کاملا" از میان نرفته است. من‌شخصا" به‌دلیل استراتژی سبک‌شناسی کارگردان دراین فیلم، افسوس بسیار خوردم: خودنمائی‌های تکنیکی "للوش"وار او مرا فریب نداد و بجز درچند لحظه‌ی خوب، حیران مانده بودم که بر سر کارگردان "باد اورس" چه آمده است. به‌علاوه، الاخذرحمینه از شکنجه‌هایی که رژیم استعماری فرانسه درالجزایراعمال می‌کرد، به‌قدر کافی عیبجوئی نمی‌کند. این فقط نظر من نیست، تنی‌چند از نقدنویسان الجزایری نیز همین نظر را دارند. "ماسو" و نوکران شیطان صفتش لایق یک دادگاه نورنبرگ هستند. اینکه این حرامزاده‌ها عذاب وجدان کشیده‌اند، کمترین اهمیتی برای من ندارد. در واقع، من یقین دارم که عکس قضیه صادق است. امید آنکه الاخذر حمینه حال

و هوای نخستین فیلم سینمائیش را بازیابد و از دام جاه‌طلبی‌های بین‌المللی، که تصور غلطی از آن دارد، بپرهیزد.

برخوردی‌که سلیم‌ریاض در دومین‌فیلمش "سنعود" (ما برمی‌گردیم) ــ درباره‌ی نهضت فلسطین ــ دارد، بسیار جالب‌تر است. ما مدتی طولانی انتظار کشیدیم تا فیلمی از مغرب در مورد موضوعی ببینیم که اکثریت قریب به‌اتفاق رسانه‌های غربی اینهمه تحریفش کرده‌اند. با این وجود، درحالیکه اساس سیاسی فیلم ریاض ممکن‌است درست باشد (او جوانان اسرائیلی را به‌پیوستن به جنبش مقاومت فلسطین فرا می‌خواند تا یک فلسطین دموکراتیک زمینی ــ این جهانی ــ بسازند، و نیز تپانی میان اسرائیل و رژیم‌های ارتجاعی اردن و سایر کشورهای عربی را افشاء می‌کند)، از نظر سبک‌شناسی، تقلیدهای فیلم از هالیوودیسم، آزاردهنده است. ریاض اظهار می‌دارد: "می‌خواستم تماشاگران با قهرمانان من ارتباط برقرار کنند. امریکائی‌ها توانسته‌اند تمام دنیا را به‌ستایش از قهرمانان وسترن‌ها و فیلم‌های جنگی‌شان وا دارند، چرا ما این کار را نکنیم؟"، ومسئله هم دقیقا" همین است: او برای تقبیح امپریالیسم (که صهیونیسم، فرزند طبیعی آن است) احساس می‌کند که مجبور است از زبان سینمائی امریکائی استفاده کند. ریاض می‌افزاید: " من مجبورم سلیقه‌ی عمومی‌ای را که فیلم‌های امریکائی به‌وجود آورده‌اند، به‌حساب آورم". دراین مرحله‌ی مقدماتی شاید نتوان کار دیگری به‌جز استفاده از شکل‌های بیانی‌ای که تماشاگران به آنها عادت دارند انجام داد. اما باید به‌هنگام بحث درباره‌ی این استراتژی، واقعیتهای هراوضاع و احوال بخصوصی را به‌حساب آورد.

باززایی چـرا؟

یک منتقد مبارز برای همیشه با نظر موافق به‌ظهور یک سبک ملی، کـه می‌خواهد انقلابی واصیل باشد، بنگرد. ازاین‌نظر، من فکر می‌کنم که نخستین فیلم ریاض "جاده" بیش از "سنعود" در ایجاد "سینمای‌الجزایری" مشارکت می‌کرد. و باز از این‌نظر، به‌نظر می‌رسد که سینمای نوین الجزایر (سینمای‌جدید) بیش از فیلم‌های دوره‌ی پیشین به‌رشد و تکامل فرهنگ راستین الجزایر کمک می‌کند.

"سینمای‌جدید" ظهور خود را مدیون دو چیز است: الف) یک سری‌فیلم‌های

کوتاه که در دهه‌ی ۶۰ ساخته شدند ــ مانند "مانع" (محمد بوعماری)، "زنها (احمدلعلم) ــ درباره‌ی آزادی زنان ــ و "جادوگر کوهستان اورس" (حلیم ناصف). و به‌ویژه تجربه‌هایی در زمینه‌ی فیلم کوتاه که در ۱۹۶۶ به‌صورت صامت فیلمبرداری و تدوین شدند، و عنوان کلی "الجزایر از دید..." را گرفتند دراین فیلم، برخی از کسانی که امروزه بخشی از جنبش "سینمای‌جدید" هستند ــ نه بدون نوعی خودپرستی، بلکه نیز قاطعانه و صادقانه ــ مسائل نوجوانان الجزایری درآن سال‌ها را مطرح ساختند. نام‌های برجسته و قابل ذکر درمیان آنان عبارتند از: "بعد از ظهر" (توفیق صبیه)، "دزد" و "صمیمی فکرکن" (مرزاق علواش)، "جستجوی خویشتن" (بوسماء)، "یوسف چه یافته است؟" (فاروق دربور)، و دوفیلم دیگر که‌این نخستین سری را جمع‌بندی می‌کنند: "وضعیت دگرگونی" (برزخ) ساخته‌ی فاروق بلوطه و "امید" به کارگردانی الامین مرباح:

ب) پنج عامل مثبت: (۱) تاسیس "مدرسه‌ی ملی فیلم" در بن‌اکنون واقع درحومه‌ی الجزیره به‌سال ۱۹۶۴. درحالیکه این مدرسه متاءسفانه تنها دو سال عمر کرد، توانست شصت کارگردان و تکنیسین تربیت کند که برخی از آنها در "سینمای‌جدید" فعالیت دارند. (۲) تاسیس سینما تک الجزایر در۱۹۶۵ (به‌ریاست احمدحسین) که فرصت دیدن فیلم‌هایی از سراسر جهان را برای فیلمسازان جوان فراهم آورد. این جوانان علاقمند از طریق مباحثه باتماشاگران مشتاق در مورد فیلم‌هایشان به‌مفهوم اصیلی از سینما دست یافته‌اند.
(۳) مفهوم تازه‌ای‌از نقش فیلم: نقشی که کمتر مفرح و سرگرم‌کننده، و بیشتر به‌مثابه‌ی وسیله‌ی بیان، آموزش، و آژیتاسیون است(وفیلمسازان الجزایری می‌توانند با بودجه‌ی اندکی برابر ۱۰میلیون فرانک الجزایری ــ ۱۰۰۰پوند ــ یک فیلم تلویزیونی بسازند، و با ۵۰میلیون فرانک ــ ۵۰۰۰پوند ــ یک فیلم سینمائی). (۴) تاثیر ایدئولوژیک مترقی‌ای که از کسانی چون مصطفی‌الاشراف (مشاور فرهنگی بومدین) و کاتب یاسین (نویسنده‌ی مترقی) سرچشمه می‌گیرد. یک نمایشنامه‌ی انقلابی به‌نام "وضعیت زنان در الجزایر" نیز قابل ذکر است، این نمایشنامه همانند گزیده‌ای از متعهدترین اشعار شاعران الجزایری، خشم عناصر ارتجاعی را برانگیخت. (۵)به‌ویژه، انجام "انقلاب ارضی" در اواخر سال ۱۹۷۱ که نشاندهنده‌ی آن بود که رژیم الجزایر به تغییرات بنیادی تمایل می‌یابد. انقلاب ارضی درها را به‌روی فیلمسازانی گشود که بسیاری از آنان دهقان‌زاده و پیرو اقتصاد اجتماعی بودند.

ازنظر مضمون ، "سینمای‌جدید" دو مشخصه‌ی ویژه دارد :

الف) تفسیر مجددی از جنگ آزادیبخش ملی. تقریبا" همه‌ی فیلم‌های مربوط به جنگ ، استقلال را ــ دست‌کم به‌صورت تلویحی ــ غایتی فی‌نفسه درنظر می‌گرفتند . ازنظر فیلمسازان "سینمای‌جدید" استقلال صرفا" مرحله‌ای ــ هرچند تعیین کننده ــ در پیشرفت بسوی نوع دیگری از آزادی بود : آزادی اجتماعی ، به‌مثابه‌ی تابلوی کیلومتر شماری در راه رسیدن به جامعه‌ی خالی از استثمار.

ب) تحلیلی اجتماعی برپایه‌ی تئوری مبارزه‌ی طبقاتی. دو هدف مطلوب این‌مبارزه عبارتند از فئودالیسم و تکنو ــ بوروکراسی. همه‌ی فیلم‌ها به‌زمینداران بزرگ حمله‌می‌کنند و برخی نشان‌می‌دهند که چگونه بوروکراسی جدید سرمایه‌داری ، از میان صفوف آنان سربرمی‌آورد . سایر فیلم‌ها از فقدان یک حزب سیاسی واقعی بعنوان عاملی ضروری در شکل دادن به جامعه‌ای انقلابی اظهار تاسف می‌کنند . (جبهه‌ی آزادیبخش ملی هنوز سازماندهی مجدد نیافته است).

ازنظر زیبائی‌شناسی ، ویژگیهای عمده عبارتند از :

۱) نفی سبک جدید غربی و تولید فیلم‌های پرخرج و عظیم ،

۲) تمایل به‌ساختن فیلم‌های شخصی که با این وجود می‌کوشند گفت و شنودی دوجانبه با تماشاگران برقرار سازند ،

۳) نفی مردم‌گرائی (پوپولیسم) و ملودرام تراژیک ــ گرچه کاملا" هم ازاین خطرها پرهیز نمی‌شود ،

۴) علاقه به داستانهایی که پایه و اساس موثق و مستند داشته باشند تا با تجربه‌های واقعی مردم رابطه برقرار کنند . دراین رابطه ، باید افسوس خورد که فیلم‌های مستند ساخته نمی‌شود ،

۵) تمایل آشکار به‌پذیرش نوعی تلقی آموزشی در تعیین فرم فیلم (با لغزشهایی گاه به‌گاه ، به‌شیوه‌ی‌هالیوودی یا روش واقعگرائی اجتماعی ،

۶) علاقه‌ای ، تاکنون بیشتر نظری تا عملی ، به‌جلب سنتهای فرهنگی ملی به‌سود فولکورشان ،

۷) تلقی نوینی از تدوین فیلم و سبکی انعطاف پذیر که به‌طور معمول از "کلیشه‌ها" پرهیز می‌کند ،

۸) نوعی تلقی از سینما ، نه به مثابه‌ی غایتی فی‌نفسه بلکه به‌عنوان

نخستین رگن در راه دستیابی به تحلیلی سیاسی و زیبائی‌شناسانه.

یک جنبش جوان سینمائی به‌ندرت می‌تواند از همان آغاز، اینهمه فیلم مهم به‌وجود آورد: حدود بیست فیلم سینمائی دریک سال. همچنین به‌ندرت پیش می‌آید که چنین جنبشی، درهمان آغاز کار، از چشم‌انداز روشن و صحیح سیاسی برخوردار باشد (اینجا، دست کم، از برخوردهای بغرنج و گیج‌کننده‌ی نسلها خبری نیست). گذشت زمان روشن خواهد کرد که آیا "سینمای‌جدید" می‌تواند از دامهایی که دشمنانش به‌ناگزیر دربرابر آنان خواهند گسترد حذر کند یا نه، و آیا خواهد توانست از تقلید و دنباله‌روی (وسوسه‌ای همیشه حاضر دراین منطقه) که مشخص‌کننده‌ی آن، مقاله‌ی "واقعگرائی اجتماعی عرب" نوشته‌ی "پرونسل‌هوگوس" در روزنامه‌ی "لوموند" است بگریزد یا نه.

گزیده‌ی فیلم‌های عمده‌ای که این نخستین موج "سینمای‌جدید" تولید کرده است، بسیار نوید بخش است. به‌عقیده‌ی نگارنده، این‌الجزایر است که می‌رود تا مشعل "سینما نوو" را در دست گیرد... مشعلی که به‌دست رژیم فاشیستی برزیل و به‌واسطهٔ نقطه ضعفهای سیاسی نمایندگان عمده‌ی آن جنبش، خاموش شد.

۱۲ حواری "سینمای‌جدید"

*فاروق بلوفه: کارگردان فیلم مونتاژی "آزادی"، که به‌عنوان پاسخی به فیلم نارسای "نبردالجزایر" (ساخته دورير و مونيه) تهیه شده بود.

* جمال بن‌ددوش: کارگردان فیلم سینمایی "بوروکراسی"

* محمد بوعماری: یکی از پایه‌گذاران "سینمای جدید". نخستین فیلم سینمائیش "ذغالفروش" برای نمایش در "هفته‌ی منتقدان" جشنواره‌ی کان ۱۹۷۳ برگزیده شد. این فیلم بی‌عیب و نقص نیست (تغزل نیمه‌ی اول فیلم و آموزشگری مستقیم‌تر نیمه‌ی دوم آن، متوازن نیستند)، اما فیلم مهمی است که طنز، آگاهی، و برخورد جدی در پرداختن به‌برخی مسائل عمده‌ی الجزایر را درهم می‌آمیزد، مسائلی چون: عقب‌ماندگی، بیکاری، آزادی زنان، نبود یک حزب قدرتمند سیاسی، و محرومیت جنسی. این فیلم، نمونه‌ای است از سینمای تهییج‌کننده که از ۱۹۷۲ به‌بعد در الجزایر پدیدار شده است. وهمچنین نقطه‌ی عطفی است در کشف زیبائی‌شناسی اصیل ملی. بوعماری حرفهای بیشتری دراین زمینه خواهد داشت، و به‌یقین آنها را بر زبان خواهد آورد.

* محمد شوقی، بازیگر فیلمهای "باد اورس" (الاخذرحمینه)، "قانون شکنان" (توفیق فارس)، "الیز، یا زندگی حقیقی" (میشل دراک)و "مانع" (بوعماری). او فیلم سینمائی "دهانه" (درباره‌ی زندگی یک ماهیگیر) را در دو قسمت ساخته است که گفته می‌شود از نظر پرداخت با "ذغالفروش" قابل مقایسه است.

* جعفر دمارجی: نخستین فیلم (رنگی) او "خانواده‌های خوب" بخاطر حساسیت در پرداخت مسائل سیاسی، قابل ملاحظه‌است، و نشان می‌دهد که چگونه بوروکراسی سرمایه‌داری جدید، در فئودالیسم کهن ارضی ریشه دارد. خود دمارجی، نقش یک مدیر جوان را ایفاء می‌کند. یکی از بهترین صحنه‌های فیلم، مصادره‌ی یک کارخانه‌ی فرانسوی به‌وسیله‌ی دولت الجزایر و واکنشهای تراژی ـ کمیک مدیران فرانسوی را نشان می‌دهد. دمارجی سپس با دقت تمام و بدون هیچ ابهامی در فیلم نشان می‌دهد که وقتی این مرحله پشت‌سر گذاشته شد، پرهیز از شکل‌گرفتن یک طبقه‌ی جدید اجتماعی، چه اهمیتی دارد. شاید تنها به‌این دلیل جای تاسف باقی می‌ماند که کارگردانی فیلم، گاه ازنظر سبک کار، دچار لغزش می‌شود، زیرا این فیلم از نظر پرداخت، یکی از موفق‌ترین فیلم‌های "سینمای جدید" است.

* شریف هاشمی: ما دوفیلم (به‌گفته‌ای) عالی را مدیون این معاون سابق رئیس (سازمان فیلم) هستیم: "طناب" و "سگها". اولی به انقلاب ارضی می‌پردازد، و دومی اقتباسی‌است ازنمایشنامه‌ای درباره‌ی تبعیض نژادی در افریقای جنوبی.

* موسی حداد: این دستیار سابق پونته‌کوروو در "نبردالجزیره" یکی از زیباترین فیلم‌های "سینمای‌جدید" را ساخته است: "زیر درخت سپیدار" نمونه‌ای از سینمای آگاهانه‌ی آموزشگر است. حداد کوششهای سخت یک کشاورز را که به‌کمک دو کارگر مزدور از اهالی دهکده‌اش، قصد دارد برای استفاده‌ی شخصی خود یک حلقه چاه بزند به تفصیل شرح می‌دهد. او به‌دلیل ضیق وقت و امکانات کم، نمی‌تواند برای محکم‌کاری شمع بزند، وهنگامی که چاه فرو می‌ریزد و مدفونش می‌کند، به‌زحمت از کام مرگ نجات می‌یابد. به‌تشویق یک کارمند جوان دولت، روستائیان تصمیم می‌گیرند دست به‌دست هم دهند و یک چاه عمیق همگانی حفر کنند. با سبکی که گاه یادآور عصر طلائی سینمای شوروی است، و به‌رغم برخی حیله‌های فنی، حداد به‌شکلی ستایش‌انگیز، از وعظ و خطابه که همیشه این‌گونه موضوع‌ها را تهدید می‌کند، پرهیز می‌نماید و فیلمی کاملا "متعادل، باضرباهنگی

بسیار هماهنگ تحویل مان می‌دهد. با این حال، به‌نظر نگارنده، می‌توان از پنج دقیقه آخر فیلم که چیزی دربر ندارد چشم پوشید. اما موسی حداد یکی از نوید بخش‌ترین استعدادهای سینمای الجزایر است.

* محمد افطسین: پرکارترین فیلمساز نوالجزایر است. او در مدت دوسال، سه فیلم سینمائی ساخته است. نخستین فیلم او "خون تبعیدی" اقتباسی است از یک داستان چاپ نشده‌ی احمد ازقاق (شاعر جوان الجزایر). داستان، ماجرای دوستی تراژیک یک فرانسوی و یک تبعیدی جوان الجزایری در بندر مارسی، در خلال جنگ آزادیبخش را نقل می‌کند. ناآگاهی سیاسی مرد فرانسوی، به‌جایی می‌رسد که این دو دوست در کوهستانهای الجزایر، در جبهه‌های متخاصم به‌جنگ می‌پردازند. "گورین" (با پس و پیش کردن "رینگو") براساس فیلمنامه‌ای از عبدالقادر اللولا، تاثیر مخرب تفاله‌های فرهنگ غربی را برجوان بیکاری که بزودی به‌راه بزهکاری می‌افتد محکوم می‌کند.

افطسین در فیلم سومش "خاطرات یک کارگر جوان" می‌کوشد به‌چندین مضمون بپردازد: جنگ نفت، انقلاب ارضی، آزادی زنان، و اصلاحاتی در قوانین. افزون براین، کوششهای او در آموزنده ساختن فیلمش، او را به‌گنداب فرمهای از مد افتاده‌ی سینمائی می‌اندازد، مانند: تاثیر هالیوود در صحنه‌ی شکار گوزن، شگردهای شماتیک "واقعگرائی اجتماعی" در گزارشی از رویدادهای ۱۹۳۵ (شخصیت پردازی زمخت شخص خرابکار)، و ستایش او از "قهرمان مثبت" که خیلی زود تحمل‌ناپذیر می‌شود. کارگردان می‌پذیرد که کارش را با دقت و ظرافت لازم انجام نداده است و می‌گوید این کوتاهی به‌سبب توجه زیاد به جنبه‌ی آموزندگی فیلم بوده است‌که به‌صورتی ناقص از کار درآمد. می‌توان امیدوار بود که افسطین در چهارمین فیلمش بتواند روی پای خود بایستد، زیرا او یکی از کسانی‌است که روشنترین چشم‌انداز را در مورد وظایف سینمای نوین الجزایر در ذهن خود دارد. و در مهارت تکنیکی او نیز تردیدی نمی‌توان داشت.

* نورالدین اینوفی: کارگردان‌فیلم مستند و بسیار جالبی درباره‌ی مقاومت خلق ویتنام، به‌نام "دستی برتفنگ، دستی برگاوآهن".

* الامین مرباح: "استثمارگران" فیلمی است که با بینش عمیق سیاسی نشان می‌دهد که چگونه زمینداران بزرگ (دراینجا، الجزایری‌ها) دهقانان را در دوره‌ی استعمار فرانسویان استثمار می‌کردند. فیلم سایر مکانیسمهای اجتماعی، مانند بازسازی نظام طبقاتی از طریق آموزش و پرورش و ایدئولوژی سنتی را نیز توصیف می‌کند. "استثمارگران" کمی به‌شماتیسم schematism گرایش می‌یابد

اما سعی آن در توصیف شکلهای گوناگون "استثمار انسان از انسان" بسیار جالب است. مرباح همچنین به‌ایدئولوژی اقشار متوسط جامعه (وکیل مدافع در فیلم) که به‌صورت زندانی نوعی اومانیسم ناقص باقی می‌ماند حمله می‌کند. فیلم قبلی او "رسالت" نام داشت که به‌نقش زنان درجنگ آزادیبخش می‌پرداخت.

* عبدالعزیز تولبی: پودوفکین یا داوژنکو- این بود واکنش من در برابر نخستین فیلم تولبی که "نوآ" نام دارد. فیلم‌بازی دوگانه‌ی طبقه‌ی فئودال را در آغازجنگ آزادیبخش الجزایر، با قدرت تمام تحلیل می‌کند. حاج طاهر، نماینده‌ی این طبقه، در ۱۹۵۴ تصمیم می‌گیرد در هردو جناح سرمایه‌گذاری کند ــ در حالیکه عوارض مقرره‌ی خود را به جبهه‌ی آزادیبخش ملی می‌پردازد، با عوامل استعمار نیز همکاری می‌کند. کارگردان با به‌کار بردن سبکی که شاید کمی مبهم است اما با این حال، قدرت و دقت و شور خارق‌العاده‌ای دارد، ساخت طبقاتی‌ای را که درآن زمان حاکم بود بی‌رحمانه افشاء می‌کند و نشان می‌دهد که دوره‌ی حاکمیت این فئودالهای استثمارگر به‌پایان رسیده‌است. آنها یا باید تن به شکست دهند و یا تسلیم شوند. "نوآ" فیلم تکان‌دهنده‌ای است که ورود فیلمساز برجسته‌ای را به‌دنیای سینما نوید می‌دهد ــ فیلمسازی که به‌ویژه در کارگردانی صحنه‌های پر ازدحام مهارت دارد. او پیشتر، سه فیلم پلیسی با محتوای اجتماعی ساخته است: "مردتحت پیگرد"، "مردی با پتک طلائی" (ناتمام)، و "کلید معما" (حمله‌ای به Mankism). تولبی اخیرا" روی گزارشی تاریخی از دوقبیله کار می‌کند که از کتاب "الجزایر، ملت و جامعه" نوشته‌ٔ مصطفی الاشراف گرفته‌است.

* محمد زینت: آیا می‌توان محمد زینت را در جنبش "سینمای‌جدید" به‌حساب آورد؟ طبقه‌بندیها به‌کنار، باید به‌این کارگردان بخاطر کیفیت کار و پرداخت ظریفش در فیلم "طایا یا دید و" Taya ya didou از دیدگاه غیرعادی یک شاعر خوابالوده که به‌شهر الجزیره می‌نگرد، درود فرستاد. نشانه‌ای از فلینی را می‌توان در زینت سراغ کرد، گرچه دراین فیلم سرشار از مهر و عاطفه، تاحدی از خط اصلی منحرف می‌شود و درنتیجه حال و هوای فیلم کمی از دست می‌رود. شاید او در فیلم دومش بتواند استعداد خود را با وضوح بیشتری به نمایش بگذارد.

برگرفته از مجله‌ی: ECRAN

علی موکی

اندیشه‌هایی درباره‌ی سینمای الجزایر

الجزایریها در برابر سینمای کشورشان، نگاهی نقادانه‌دارند. این مقاله‌ی علی‌موکی که در "کایه دو سینما" چاپ شده، نمونه‌ای از این‌گونه‌برخوردهای انتقادی است.

پیش از جنگ آزادیبخش، چیزی به‌نام "سینمای الجزایر" وجود نداشت. درنهایت می‌توان گفت که فیلم‌هایی بدون رابطه با مسائل و مشکلات الجزایر و مردم آن، دراین کشور فیلمبرداری می‌شد. دلیل آن خیلی ساده است، سینما (تولید و توزیع در اقتصاد سرمایه‌داری) نیازمند منابع عظیم مالی است. می‌توان سانسور و سرکوب سیاسی را نیز به‌عنوان موانعی که‌هنرمند الجزایری قادر نبود برآنها فائق آید، به‌مشکل اصلی افزود.

تولد سینمای الجزایر

۱ــ جنگ آزادیبخش‌ملی

خلق الجزایر، درگیر مبارزه‌ای مسلحانه و نظامی، می‌باید وسایل هنری مبارزه‌اش در جبهه‌ی ایدئولوژیک را نیز تامین می‌کرد. امروز همه براهمیت چنین

جبهه‌ای تاکید دارند. از سوئی نیز، لازم بود مردم واقعیتی را که هر روزه در وجه‌نظامی مبارزه دگرگون می‌کردند، آگاهانه تجربه کنند. آبدیده کردن نیروها، و حفظ شور انقلابی، وظیفه‌ی اصلی‌جبهه‌ی فرهنگی بود. سینما به‌واسطه‌ی ویژگیهایش، می‌بایست دربست به‌این وظیفه‌ی ایدئولوژیک می‌پرداخت.

فرم و محتوای سینمای درگیر در مبارزه، چه مفاهیمی دربر دارد؟ برای پاسخ گفتن به‌این پرسش، باید توجه داشت که جوهر این سینما، الجزایر است و مردم آن، که درحال مبارزه برای هدفی معین هستند. محتوای این سینمای انقلابی، مراحل مبارزه و فرایند تاریخی این مرحله‌ها خواهد بود. خلق الجزایر، به‌طور مثال، در فیلم "الجزایر درآتش"، درگیری واقعی خلق و فداکاریهایی را می‌بیند که به‌جان می‌خرند تا به‌هدفشان دست یابند. همچنین واضح است که ارتش آزادیبخش، ارتش خلق است (صحنه‌هایی که حمایت مردم از ارتش، و همچنین تامین غذا و خبر رسانی به سربازان را نشان می‌دهند). فیلم ازسوی دیگر، دفاع این‌ارتش از خلق را نشان می‌دهد (حمایت نظامی از پناهندگانی که به‌دلیل بمباران ارتش فرانسه به‌تونس می‌گریزند).

این سینما در مورد فرم، یا دقیق‌تر بگوئیم، بیان منسجم این مبارزه‌به‌شکل تصویر و صدا، میزان آگاهی در رابطه با هدف مورد نظر، و میزان فداکاری‌ای را که مردم باید برای دست یافتن به هدف بپذیرند، حقیقتا" منعکس می‌کند. در اینجا دیگرمیان‌واقعیتی‌که تصویر ارائه‌می‌کند و واقعیتی که بیننده (دراین مورد، خلق الجزایر) در زندگی روزمره‌اش تجربه کرده است، تفاوت و تضادی وجود ندارد.

ازمسئله‌ی فاصله‌گذاری و انفعال تماشاگر، که در سینمای جوامع سرمایه‌داری آنهمه مطرح است، در فیلم‌های جنبش آزادیبخش خبری نیست. فیلم‌های الجزایری این دوره، با باز آفرینی واقعیتی که روز به‌روز از طریق مبارزه دگرگون می‌شد، در سینماها نه، بلکه در خود صحنه‌های جنگ نمایش داده می‌شدند، و همه‌جا صحنه‌ی جنگ بود، و همه بازیگرانش. این‌مسئله‌ی مشارکت سینما در مبارزه، همانند گوش دادن به‌برنامه‌های رادیوئی جبهه‌ی آزادیبخش ملی و ارتش

آزادیبخش ملی است که فرانتس فانون به‌مثابه‌ی نوعی مقاومت تحلیل‌شان کرده است.

برای سینمای انقلابی، و هر هنر انقلابی دیگری، میان محتوا و نوع بیان آن تضادی نیست، و نباید هم باشد. واقعیت اجتماعی، تابع نوعی فرایند جدلی است، و بازتاب آن برپهنه‌ی ایدئولوژی باید این فرایند را انعکاس بخشد. به‌عبارت دیگر نمی‌توان واقعیت جدلی را از بیان همان‌واقعیت منتزع کرد. بیان واقعیت، جدا از مبارزه‌ی‌طبقاتی نیست...

۲ــ ۱۹۷۰ــ۱۹۶۲ مرحله‌ی‌استقلال‌ملی

پس از استقلال الجزایر، تولید فیلم اهمیت بیشتری می‌یابد. کشور وسایل بیشتری دراختیار دارد، یکی‌ازمسائلی که در دوره‌ی مبارزه برای آزادی ملی مطرح بود (فقدان ابزار فنی و فیلمساز) حال دیگر حل شده است. فیلم‌هایی که تهیه می‌شوند، فیلم‌هائی پرخرج هستند، به‌دلایلی که کم و بیش به‌حیثیت کشور مربوط می‌شود، فیلم‌ها به‌صورت محصول مشترک تهیه می‌شوند (مانند "Z" ساخته‌ی کوستاگاوراس).

طی این دوره، فیلمسازان الجزایری، موضوع آثارشان را از دوره‌ی جنگ ضداستعماری‌برمی‌گرفتند. تنهامعدودی فیلم‌های تالیفی براساس اسناد تاریخی ساخته‌شد (بجزفیلم‌خیلی‌خوب "سپیده‌دم نفرین‌شدگان"). دراین دوره، وارد هزارتوی فیلم‌های داستانی و پرداخت فیلمنامه‌ها طبق سنت ناب هالیوودی می‌شویم ("افیون و باتوم" یا "شب از خورشید می‌ترسد").

گرچه دردوره‌ی ۱۹۶۲ تا ۱۹۷۰، برنامه‌ی تولید نسبتا" مهمی وجود داشت، آیا می‌توان از "سینمای الجزایر" سخن‌گفت؟ به‌عقیده‌ی من، نه. ازتنها چیزی که می‌توان حرف زد، فیلم‌هایی ساخته‌ی فیلمسازان الجزایری است. مسئله‌ی گرایش به افتخارات ملی یا پدرسالاری مطرح نیست. برعکس، باید در رابطه با مسئله‌ی پراهمیت سینمای الجزایر، شدیدا" سختگیر بود.

حال ببینیم چرا "سینمای الجزایر" وجود نداشت؟ استدلال‌هایی ازاین دست را کنار بگذاریم که کشور از نظر فنی کمبودهای بسیار داشت (ازقبیل فیلم خام، مدرسه، سالن سینما و غیره). به‌نظر من درجای دیگری باید درپی سبب اصلی گشت.

سبب اصلی، سردرگمی ایدئولوژیک موجود در کشور، به‌دلیل مبارزات شدید در درون جبهه‌ی آزادیبخش ملی و تضادهای موجود در درون طبقه‌ی حاکم بود. این سردرگمی، سلطه یافتن افراد خاصی برتشکیلات سینمای الجزایر را تسهیل کرد ــ افرادی که‌ازنظر سیاسی، فرصت‌طلب، و حتا از نظر تکنیکی نالایق بودند. موانعی که‌این عده به‌وجود آوردند، اثرات ویرانگر و زیانباری برفیلمسازان الجزایری باقی گذاشت. فقدان سیاست فرهنگی و بینش صحیح ایدئولوژیک نسبت به مسائل جامعه‌ی الجزایر، به‌ایجاد وحدت درمیان فیلمسازان الجزایری کمک نکرد. فیلمسازان نیز که آگاهی سیاسی‌شان در عوالم دیگری سیر می‌کرد، نمی‌دانستند که باید جبهه‌ی واحدی علیه بوروکراسی سیاسی اداره‌کنندگان‌سینمای الجزایر تشکیل دهند، و یا نمی‌خواستند به‌چنین کاری دست بزنند.

به‌این دلیل است که سردرگمی ایدئولوژیک و فقدان آگاهی سیاسی، به‌نوعی تلقی غیرانقلابی از نقش سینما در ساختن کشور ختم شد، به‌این معنی که محدودیت‌های قابل ملاحظه‌ای در راه‌استفاده از سینما به‌مثابه‌ی سلاح تراشیده شد ــ آنهم در کشوری که‌اکثر مردمش بیسواد بودند. بجای‌استفاده از قدرت تصویر برای‌افشاء و بدور ریختن نمونه‌های فئودالیسمی که هنوز به موجودیت خود ادامه می‌داد، فیلمسازان به‌دفاع از جنگ آزادیبخش به‌شیوه‌ای روانی، قانع بودند. این شیوه‌ی‌ارائه و نگرش به‌جنگ، ایدئالیسم و اومانیسم غیرانقلابی را باز می‌آفرینند. با در پیش گرفتن این شیوه، دیگر نه‌می‌توان (به‌هر صورت) قدرت و توانائی مردم را نمایش داد و نه‌گواهی بود برنقش تاریخی آنان. جنگ به‌مثابه‌ی پدیده‌ای اجتماعی، رویاروئی وحشیانه‌ی طبقات متخاصم اجتماعی را منعکس می‌ساخت. با نگریستن از دیدگاه مادر در "باد اورس" و یا ازنظر غم و اندوه یک افسر فرانسوی در "دسامبر" تنها می‌توان یک جنگ برحق، و به‌طریق اولی، خلق الجزایر را بی‌اعتبار کرد.

تلقی غیرانقلابی بیشتر فیلم‌های این دوره، آشکارا در قلمرو فرم و زیبائی‌شناسی فیلم منعکس است. در زمینه‌ی بیان نیز نوعی فقدان قوه‌ی تخیل را می‌توان دید. فیلمسازان، اسیر رمزها و نشانه‌های سینمای سرمایه‌داری باقی ماندند. درست است که بیشتر آنها در مدرسه‌های غربی آموزش دیده بودند، اما این نکته بهانه‌ای برای بازآفرینی کاهلانه‌ی نمادهای (به‌ویژه) غربی نیست. البته حل مسئله‌ی رابطه میان موضوع و رمز و کنایه‌ها، کار ساده‌ای نیست، اما آثار ادبی نویسنده‌ی فرانسوی زبان، کاتب یاسین، گواهی‌است‌برای‌اینکه‌می‌توان روحیه‌ی مردمی را به‌زبان دیگری بجز زبان آنها توصیف کرد.

قصد من، مقایسه‌ای ساده‌اندیشانه میان ادبیات، تئاتر و سینما نیست. می‌دانیم که کاتب از وسیله‌ای استفاده می‌کند (داستان و نمایشنامه) که برای فرهنگ الجزایر بیگانه نیست. سینما به‌عنوان‌زبان، محصول تاریخی غرب سرمایه‌دار است. مشارکت الجزایر و جهان سوم، چیزی به‌حساب نمی‌آید، و دلایلی نیز براین نکته مترتب است. این وضوح سیاسی، ایدئولوژی مترقی، و شناخت وسیع دستمایه (در این مورد، الجزایر و مردمش) که در بالا بدانها اشاره شد، این توانائی را به آدم می‌دهد که با امپریالیسم فرهنگی سینمای سرمایه‌داری قطع رابطه کند هنگامی که‌این رابطه قطع شد، می‌توان مجموعه‌ای از رمزها را به‌وجود آورد که درخور سیمای فرهنگی غنی‌الجزایر باشد.

۳ـ مرحله‌ی کنونی : تولد "سینمای‌جدید"

به‌نظر می‌رسد که تولد این شکل سینما، به‌منزله‌ی انتقاد تمام‌عیار و انحلال کامل تجربیات سینمائی پیشین بوده باشد. این‌سینما به واسطه‌ی مبارزه‌ی ایدئولوژیک به‌رهبری عده‌ای از فیلمسازان، پای به‌عرصه‌گذاشت (که بیانیه‌ای نیز به‌وزارت اطلاعات ارائه کردند). وجه مهمتر، آغاز انقلاب ارضی و صنعتی شدن کشور بود، و پی‌آمدهای اجتماعی و ایدئولوژیکی که داشتند.

بعضی فیلم‌ها، مانند "ذغال‌فروش"، مسایل جاری کشور و مردم را به صورتی مشخص و ملموس مطرح می‌سازند. این فیلمها با نشان دادن روند صنعتی شدن وانقلاب ارضی بر پرده‌ی سینما، مسئله‌ی اصلی کشور را چنین بیان می‌کنند:

۱) توسعه‌ی صنعتی کشور، چگونه و برای چه کسانی انجام شود؟

و۲) چه کسی ضامن حفظ و بقای ساخت فئودالی جامعه‌ی الجزایر بود؟

فیلمی مانند "ذغال‌فروش"، باوجود محدودیت‌های ایدئولوژیکی خود، مسئله‌ی ساختهای نوین‌اجتماعی و تحقق‌شان را مطرح می‌کند: لزوم شرکت زنان در فرایند تولید و لزوم (همانقدر مهم) دگرگونی ساخت خانواده. "سینمای جدید" با فیلمبرداری از دهقانان در مزارع و کارگران‌در کارخانه‌ها، و با نشان دادن مردم بر پرده‌ی سینما، راه رسیدن به‌یک زبان معتبر سینمای الجزایری را هموار می‌سازد. این سینما با فیلمبرداری از زندگی روزمره (به‌همان صورتی که جریان دارد و به‌وسیله‌ی توده‌ها تجربه می‌شود)، با استفاده از زبان و اشکال فرهنگی آنها (موسیقی، ترانه‌ها، سرودها)، پیشاپیش، شکستی است برای استعمار فرهنگی. "سینمای جدید" با محتوا و اصالت‌بیانی‌خود، راه رسیدن

به سینمای اصیل و معتبر الجزایری را نشان می‌دهد. برای سخن گفتن از پیروزی و موفقیت آن، هنوز زود است، چرا که سینما در برابر مخاطرات تاریخ آسیب‌پذیر است. موجودیت و رشد وتوسعه‌ی آن، به پیشرفت الجزایر و مبارزه‌ی مردم آن بستگی دارد، و تاجایی که به ما مربوط می‌شود، به‌موفقیت آن ایمان داریم.

۲

۱ـ قطع وابستگی‌ها به‌صورت ریشه‌ای، یا تفاوت صرفا "صوری"؟

می‌دانیم که فیلم‌های دوره‌ی نخست، اساسا" برجنگ آزادیبخش ملی تاکید داشتند. ما برمفاهیم غیرانقلابی این نوع سینما، که نه‌تنها نتوانست پیکارخلق را به‌درستی نمایش دهد بلکه گاه تا به‌حدی منحرف شد که قهرمانان "مثبت" جدا از مردم را جایگزین آن کرد، تاکید کردیم.

"سینمای‌جدید" به‌واسطه‌ی موضوع‌هایی که می‌پرورد، از این فیلم‌ها کاملا" متمایز است. ولی آیا این‌تفاوت موضوعی، متضمن جدائی‌کامل ازتصور غیرانقلابی سینما (که تاکنون غالب بوده) است؟ آیا بدان‌معنی است که روش نوین و مجادله‌آمیزتری در برخورد با تحلیل واقعیت الجزایر به‌کار گرفته شده است؟ در اینجا از فیلمسازان "سینمای‌جدید" می‌پرسیم: (۱) نقش توده‌ها در رشد و دگرگونی جامعه چیست؟ (۲) آیا این رشد واقعا" به‌سود آنها است یا به‌نفع طبقه‌ی سرمایه‌داری که برای برقراری و بسط قدرت سیاسیش ــ برپایه‌ی شکلی از توسعه‌ی اقتصادی وتصور خاصی از دنیا ــ از آن‌استفاده می‌کند؟

اگر این پرسشها را مطرح نکنیم یا به‌صورتی اشتباه بپرسیم، نتیجه‌ی حاصل، نوعی شیوه‌ی ارتجاعی حل تضاد "دولت ــ مردم" خواهد بود. سینمایی که ادعا می‌کند هدفش مشارکت در ساختن جامعه‌ی سوسیالیستی است، نمی‌تواند با این تضاد به‌صورتی جدی روبرو نشود. درواقع، بیشتر این فیلم‌ها ("گورین"، "آسمان و ماجراهایش"، "ذغال‌فروش") این تضاد را به‌شیوه‌ای ساده‌انگارانه تحلیل می‌کنند. حال آنکه باید چشمان‌شان را برواقعیت زندگی روزمره بگشایند.

اساسا" فیلم‌های "سینمای‌جدید" گفتنی چه دارند؟ اینکه توده‌ها به‌دولت اطمینان کنند و برای حل شدن مسائلشان به‌دولت متکی شوند. به‌طور خلاصه،

اینکه، همه‌چیز از بالا می‌آید. حال، واقعیت در جامعه‌ای طبقاتی، شکلی کاملا" دگرگونه دارد، و شکلی دگرگونه‌تر در جامعه‌ای که مردم در راس قدرت قرار ندارند. واین بدان معنی است که سخن گفتن در مورد مسائل جاری، به‌این منظور که نقش مردم‌الجزایر به‌شکل مثبت ضبط شود، کافی نیست. و به‌همین دلیل‌است که به‌نظر من "سینمای‌جدید" وابستگی‌های طبقاتی خود را با سینمای کهن، به‌طور ریشه‌ای قطع نمی‌کند. زیرا تضاد، به‌سادگی، براساس موضوعها ــ جنگ آزادیبخش و مسائل جاری امروز ــ قرار ندارد، بلکه بیشتر برپایه‌ی تصوری از نقش ــ گذشته و حال ــ مردم در رابطه با طبقات سرمایه‌دار و نیمه مرفه جامعه است...

افزون‌براین، این هم حقیقت دارد که موجودیت "سینمای‌جدید" به‌معنی عقب‌نشینی (اما نه شکست کامل) ارتجاعی‌ترین اقشار فئودال جامعه‌ی الجزایر است. البته نمی‌خواهم بگویم که ازاین نظریه‌ی سینما حمایت می‌کنم، زیرا به عقیده‌ی من، غیرانقلابی و تنگ‌نظرانه است. به‌همین دلیل بود که در بخش نخست این‌مقاله‌به‌محدودیت‌های ایدئولوژیک‌فیلم "ذغال‌فروش" اشاره کردم. و منظور من از محدودیتهای ایدئولوژیک، "ناتوانی طبقاتی در دیدن و فرموله کردن مسائل در ماهیت تاریخی‌شان" است.

۲ــ سینما و رشد اقتصادی

دومین مسئله‌ای که "سینمای‌جدید" با آن روبرو است، ماهیت رشداقتصادی الجزایر و مناسبات اجتماعی حاصل از آن است، (مناسباتی جدلی میان کارگران و دهقانان ازیک طرف و ساختهای تولید ازطرف دیگر) تجربه‌ی تاریخ‌نشان می‌دهد که یک مدل اقتصادی هیچ وقت خنثی نیست. "علم اقتصاد" هیچ نسخه‌ای برای رشد واقعی و هماهنگ اقتصادی بدست نمی‌دهد. آنچه‌مشخصا" لازم است، بسیج همگانی توده‌ها و مشارکت کامل آنها در فرایند دگرگون ساختن جامعه‌ی مورد بحث است. اما آنچه در فیلم‌های "سینمای‌جدید" بطور معمول می‌بنیم، حالتی از رشد است که (درحالیکه ساخت‌های فئودالی را یقینا" پس می‌زند) تکنولوژی برتری دارد و جامعه‌ی رها از استثمار زحمتکشان با "سرعت و عجله در ساختن کارخانه‌ها" اشتباه گرفته می‌شود. این دید محدود و محصور، به‌سادگی، این واقعیت را نادیده می‌گیرد که ساختن چنین جامعه‌ای صرفا"

انباشتن و ذخیره کردن نیست (نه‌اینکه من با صنعتی شدن مخالف باشم) بلکه مستلزم یک نظام سیاسی ــ اقتصادی است که در ساختهای تولیدی، عنصر تعیین‌کننده همانا انسان باشد.

واضح است که آنچه فیلمسازان امروز به‌ما نشان می‌دهند، به‌ویران کردن ساخت‌های کهنه‌ای محدود می‌شود که همانند سرمایه‌داری، مانع پیشرفت مردم هستند. به‌این دلیل بود که "ذغال‌فروش" بدون دشواری چندانی به‌نمایش عمومی‌گذاشته شد ــ درحالیکه اگر ویران‌کردن ساخت‌های اجتماعی فئودالی به‌سود مردم است، ویران کردن ساخت‌های جدید هم که جایگزین آنها شده‌اند (سلسله مراتب و نگرش تکنوکراتیک رشد اقتصادی) به‌همین‌اندازه به‌سود مردم است.

ما درعصری زندگی‌می‌کنیم که‌سرمایه‌داری و امپریالیسم به‌غایت تاریخی‌شان رسیده‌اند، و ما باید آخرین حمله را به‌این نظام ببریم تا سقوط‌آن تسریع شود. حال که این نکته‌های بنیادی را خاطر نشان کردیم، اجازه بدهید به‌تحلیل مفصل‌تری از برخی فیلم‌های "سینمای‌جدید" ("گورین"، "آسمان وماجراهایش"، "ذغال‌فروش") و به‌ویژه "ذغال‌فروش" بپردازیم، چرا که این فیلم را عده‌ی بیشتری دیده‌اند (ونه به‌دلیل‌اینکه من آن‌را بهتر از سایر فیلم‌های این رده به‌حساب می‌آورم).

برای درک روش و ایدئولوژی "ذغال‌فروش"، باید چارچوبی را که این فیلم در محدوده‌ی آن ساخته شده، خاطرنشان کنیم. "ذغال‌فروش" به‌ما می‌گوید که مردم الجزایر جنگ آزادیبخش را به انجام رسانده‌اند و درحال حاضر با مسئله‌ای دوگانه روبرو هستند:

۱) بیکاری و ادغام کارگران کشاورزی در فرایند مدرنیزه کردن اقتصاد. صنعتی شدن و اصلاحات‌ارضی به‌مثابه‌ی "راه‌حل‌هایی" برای‌مشکلات فلاکت‌بار بیکاری.

۲) در فیلم، یک بوروکرات و برخی از نمایندگان قدیمی فئودالیسم، نماد گرفتاری‌ها و موانعی هستند که دربرابر این روند رشد اقتصادی قرار دارند. و گویا کارگردان با این چارچوب می‌خواهد بگوید (شاید صمیمانه و صادقانه) اعتقاد دارد که مشکلات الجزایر، در نهایت، مسئله‌ی صنعتی شدن، وسائل پیشرفت، و مشاغل هستند. ما با تئوری قدیمی "معجزه" یا (بهتر) "سراب" صنعتی شدن آشنائیم. این تئوری سرمایه‌داری، از اصل قضیه طفره می‌رود. صنعتی شدن؟ بله، اما چه نوع صنعتی شدنی؟ به‌سود زحمتکشان یا به‌زیان‌شان؟ ایدئولوژی حاکم برفیلم، به‌وضوح دراین اشاره‌ی تلقین شده‌ی‌کارگردان

پدیدار می‌شود که به‌لطف رشد وتوسعه‌ی تجددطلبانه، فرزندان خلق، دکتر و مهندس خواهند شد: آرزویی که افکار کهنه‌ی صعود به طبقات‌بالای اجتماعی، یا به‌عبارتی دیگر، "گرایش به‌مشاغل عالی " Careerism (مقام‌گرائی یا شغل‌گرائی ــ م). را دربر دارد. همین نوع برخورد با مسائل و شیوه‌ی نگرش فیلم به مردم، در شیوه‌ی پرداختن به‌مسئله‌ی بوروکراسی (که "سیداحمد" نماد آن است) نیز به‌چشم می‌خورد. کارگردان بی‌آنکه به‌تار عنکبوتی بپردازد که‌افرادی از این دست را در محاصره گرفته، به طرح این شخصیت قناعت می‌کند. اگر فرد بوروکرات به‌سادگی، به‌عنوان ناشایستگی فنی نگریسته و تحلیل شود، مردم پدیده‌ی بوروکراسی را درک نخواهند کرد. فیلم دراین مورد توضیحی نمی‌دهد، چرا که بوروکراسی پدیده‌ای طبقاتی است که از نوع خاصی از قدرت اجتماعی پدید می‌آید، و پدیده‌ای است که با حضور عناصر سرمایه‌دار در دستگاه قدرت، نمایان می‌شود...

سرانجام‌اینکه، چرا باید از فیلمی چون "ذغال‌فروش" انتقاد کرد؟ به‌این دلیل که به‌نظر می‌رسد این فیلم نمونه‌ای است از موضوعهایی که اخیرا" به‌عنوان امتیازی بر سینمای الجزایر قلمداد می‌شود. یک اثر هنری را نمی‌توان نادیده گرفت و یا به سادگی حقیر شمرد و از نقد آن چشم پوشید، چراکه خالق آن، به‌شیوه‌ای ارتجاعی یا به‌شکلی محدود ازنظر ایدئولوژیک، با مسائل سیاسی روبرو می‌شود. برعکس، باید به‌آن حمله کرد تا نقطه‌ی آغازی باشد برای نقد نویسی بنیادی. گفتم که محدودیتهای ایدئولوژیک کارگردان، مانع این می‌شود که مبارزه‌ی طبقاتی در الجزایر را به‌شیوه‌ای درست مطرح سازد. مورد او، در تاریخ هنر بی‌سابقه نیست. بسیاری از هنرمندان وابسته به‌طبقات مرفه‌وسرمایه‌دار، مسائل عصرشان را برحسب افکار و ایدئولوژی خود مطرح کرده‌اند. اما این برخورد آنها مانع‌نشده که انقلابیون همان عصر، از حمله به‌این‌گونه آثار، وگاه (اما نه‌همیشه) از به‌کار گرفتن‌شان درمبارزه‌ی خود علیه اندیشه‌های حاکم سرباز بزنند.

فرم و زیبائی‌شناسی "ذغال‌فروش"

بوعماری درچند مصاحبه، از اندیشه‌های خود در مورد فرم فیلم دفاع کرده‌است. اظهارات او نوعی منطق درونی دارد. من به‌نوبه‌ی خود، اساس

تصویری از فیلم "ذغال‌فروش"

بحث راجع به‌فرم را برمحدود کردن خود به‌گزارشی درباره‌ی واکنشهای کارگران بیشمار الجزایری در پاریس قرار خواهم داد. نخستین چیزی که از این‌پژوهش به‌دست آمد این بود که "ذغال‌فروش"آشکارا به‌عنوان فیلمی پذیرفته شد که گذشته‌ی الجزایر استعمار زده را باز می‌بینند. یک نفر از کارگران حتا این همانندی را با مقایسه‌ی "ذغال‌فروش" و "باد اورس" بیشتر ساخت. راستش، ما (چهارنفری که‌این پژوهش را انجام می‌دادیم) تعجب کردیم. مقایسه‌ای که کارگران مطرح کردند، مجبورمان کرد در برداشتهای اولیه‌مان تجدیدنظر کنیم. و سرانجام به‌این نتیجه رسیدیم که اگر حتا احزاب علاقمند، خود را دروضعیتی نمی‌یابند که فیلم توصیف می‌کرد، فیلمساز نتوانسته به‌هدف خود دست پیدا کند.

ما اطلاعات دقیقی راجع به واکنش کارگران روستائی الجزایری درقبال فیلم نداریم (زیرا به‌تحقیقات محلی دسترسی نداشته‌ایم) اگر واکنش آنها نیز همانند واکنش کارگران مهاجر بوده باشد، می‌توان گفت تلاش بوعماری در پرداخت هنری به‌واقعیت الجزایر جدا" ناموفق بوده است... فیلمسازان باید جدی‌تر از این به‌مسائل بپردازند و برای رویاروئی با ویژگیهای فرهنگی خلق ما آمادگی داشته باشند، که یعنی، برخورد با مسئله‌ی بیان هنری و تولید فیلم با

درنظر گرفتن :

۱) فقدان کنایه‌ها و نهادهای خلقی در زمینه‌ی خاص سینما ، و

۲) استیلای کنایه‌ها و نهادهای نافذ سرمایه‌داری (هالیوود و انشعابات آن) که در الجزایر نیز مانند سایر کشورها به‌غارت و ویرانگی مشغولند .

این مقاله جای پرداختن بیشتر به‌این موضوع را ندارد . باید پژوهشی بیشتر انجام شود که در یک لابراتوار عملی نیست . همانند همه‌ی علوم ، به‌نظر من این مسئله در رابطه باعمل اجتماعی است . از این‌نظر ، اگر فیلمسازان می‌خواهند زندگی توده‌ها را بازآفرینند و در پیشرفت و دگرگون ساختن‌واقعیت ، به‌آنها کمک کنند ، باید عمل اجتماعی کارگران را تجربه‌کنند و بشناسند . سپس ، و تنها درآن صورت ، مسائل بنیادی سیاسی به‌وضوح تعریف خواهند شد . بیان هنری و تولید آن ، رابطه‌ای تنگاتنگ با این فرایند روشنگری سیاسی دارد .

در خاتمه ، جمله‌ای از برشت را در مورد مسئله‌ی فرم و محتوا نقل می‌کنم :

"درواقع ، تفاوتی میان فرم و محتوا نیست . . . فرم تنها موقعی ارزش دارد که فرم محتوای خود باشد" .

* * *

افزوده

هردومقاله‌ی بالا به‌سیدعلی مضیف، فیلمساز جوانی که نشان داد انقلاب الجزایر بوسیله‌ی توده‌ها به‌پیروزی رسیده‌است، اشاره‌ای ندارند. او در فیلم "خواهر سیاه" Soeur Noir (۱۹۷۲) به معدنچیان می‌پردازد. گرچه به‌نظر می‌رسد که این فیلم متاسفانه نمایش وسیعی نداشته است، شایستگی واکنشی را که جوانان‌الجزایری دربرابر آن از خود نشان دادند، دارد.

"سینمای‌جدید" پس از آغاز نویدبخش خود در ۱۹۷۲، به‌نظر می‌رسد که نیروی خود را از دست داده است، تا به‌آن حد که منتقد الجزایری، محمدبن سلامه، طی مقاله‌ای در مجله‌ی فرانسوی "اکران" (۱۹۷۴) در مورد بخت ادامه‌ی حیات این موج، ابراز تردید می‌کند. به‌راستی هم از آن پس، "سازمان ملی سینما" به‌سیاست تولید فیلم‌های پرخرج و جنگی روی آورده است. به‌جز "خاطرات سال‌های آتش زیر خاکستر"، "میراث" محمد بوعماری که در جشنواره‌ی ۱۹۷۵ مسکو نمایش داده شد، داستان مردی را تعریف‌می‌کند که به‌واسطه‌ی ضربه‌ی روحی حاصل‌از فعالیتهای استعماریش، و دوره‌ی سخت تطبیق خود با وضع‌کنونی، نزدیک است کارش به جنون بکشد. "منطقه‌ی ممنوعه" ساخته‌ی احمدالعالم که در برنامه‌ی "دوهفته‌ی کارگردانان جشنواره‌ی کان ۱۹۷۵ به‌نمایش درآمد نیز به جنگ الجزایر می‌پردازد، اما پس از "زنان" (اثر همین کارگردان، فیلم‌مستندی راجع به ظلمی که بر زنان می‌رود) کار ناموفقی است. آشکارا، بوعماری و العالم دیگر علاقه‌ای به‌فیلم ساختن درباره‌ی مسائل جاری الجزایر ندارند.

این تغییر در سیاست دولت درقبال سینما، شاید به‌واسطه‌ی جشنهای یادبود بیستمین سالگرد آغاز جنگ آزادیبخش باشد. امید آنکه سینمای‌الجزایر بار دیگر سیاست تشویق جوانانی مستعد ازمیان فیلمسازانی راپیشه کند که مایلند به‌شیوه‌ای اصیل به مسائل کشورشان بپردازند.

دراین میان، مباحثه‌ای در مورد "سینمای‌جدید" در فرانسه در جریان است (رجوع کنید به مجله‌ی "سینما ۷۶" شماره‌ی ۲۰۷ ــ چاپ پاریس). گی‌اونوبل اطلاع داده است که در میزگردی با شرکت بوعماری، "علی‌قالم" (فیلمساز الجزایری ساکن فرانسه که دوفیلم درباره‌ی کارگران مهاجر ساخته است: "مکتوب" ــ نامه ــ و "فرانسه‌ی دیگر")، "مولود ثامون" نقدنویس الجزایری و "محمدبن سلامه" نقدنویس و کارگردان الجزایری، به‌مسائل طرح شده پاسخ خواهد گفت. متن مباحثه به‌زودی در "اکران" و "لافریک‌لیترر" به‌چاپ خواهد رسید.

سینمای نو

آنچه دراین بخش می‌آید، بخش‌هایی‌است‌ازکتاب "سینمای آندره‌ی وایدا" که متن کامل آنرا "سینمای نوین" ــ درآینده ــ منتشر خواهد کرد.

"سینمای نوین"

بولسلاو میچالك

سینمای آندره‌ی وایدا

مقدمه

در تاریخ سینما، کارگردانانی هستند که فیلم‌هاشان خود بیانگر موضوع‌های خود هستند. این کارگردانان در چهارچوب کاملا " قابل شناختی، مضمون‌های با اهمیت جهانی را در فیلم‌های خود ارائه می‌دهند. ولی کارگردانان دیگری هم هستند که کارهاشان به‌کوه یخ شناوری می‌ماند که فقط قسمتی از آن در دیدرس است. برای تجسم ابعاد و ویژگی‌های واقعی کارهای این‌گونه کارگردانان، تحقیق، آگاهی و تخیل لازم است. آیا دراین صورت فقط فیلم‌های گروه اول شایسته‌ی توجه است و فیلم‌های گروه دوم از ارزش نسبی برخوردار است؟ چنین کوه یخ شناوری که باید با ارائه‌ی نقشه‌ای، کاملا " شناخته شود، درحقیقت سینمای آندره‌ی وایدا است. بدین دلیل عمده که جریان‌های فکری دائمی فیلم‌های وایدا از تاریخ غنی، ماجرائی و ناشناخته‌ی لهستان، بویژه اخیرترین دوره‌ی آن یعنی سال‌های ستیزه‌بار آخرین جنگ، سرچشمه می‌گیرد. اما تاریخ هم فقط پسزمینه‌ای برای درام‌های فیلم‌های‌وایدا نیست، که خود موضوع اصلی آنها بشمار می‌آید.

وایدا از فیلمسازان مشهور جهانی نیست. او در لهستان به‌دنیا آمده، همیشه درآنجا زیسته و مخلوق تاریخ، اسطوره‌ها و هنر (متعالی و پست) لهستان است. او در تمام فیلم‌هایش به‌بحث درباره‌ی مفاهیم اساسی رایج اذهان عمومی می‌پردازد. این مفاهیم براساس فانتزی‌های مکتب فلسفی ـ ادبی لهستان شکل گرفته و همیشه مورد توجه توده‌های لهستانی بوده‌است. اما توجه دنیای خارج را بندرت به‌خود جلب کرده‌است. وبالاخره استعدادهای شخصی، ویژگی‌های شخصیت، موارد علاقه و تنفر، نکته‌سنجی‌های بی‌مانند است که‌در فیلم‌های وایدا، میل شدید به‌اغراق‌گوئی، خلق تاثیرات چشم‌گیر و استعاره‌پردازی سبک

او را توجیه می‌کند. یکی ازبرچسب‌هائی که غالبا" به وایدا می‌زنند، "باروک" است. البته استعاره‌های فیلم‌های وایدا از هیچ یک از گنجینه‌های علمی قرن بیستم مثل فروید به‌وام‌گرفته نشده‌است. وایدا خود می‌گوید:

" البته با خوشحالی حاضرم این یک مشت نمادهای ملی ـ شمشیرها، اسب‌های سفید، گل‌های خشخاش و دانه‌های سرخ کوهستانی ـ را با مشتی نمادهای جنسی کتاب‌های‌فروید عوض کنم. اما مشکل اینجاست که من با اندیشه‌های فروید بزرگ نشده‌ام. مرا کاری نمی‌شود کرد، چرا که خیلی دیر شروع کرده‌ام."

از این رو، استعاره‌های‌وایدا که محلی است، درخاکی که او در آن زاده شده، محیطی که درآن رشد کرده و عصر تاریخی‌ای که او را شکل داده است، ریشه دارد.

شاید بدین دلیل است که فیلم‌های وایدا هرگز آنقدر که حقشان است در خارج منعکس نشده‌اند. اما از سوئی مضمون‌های تاریخی، اجتماعی و حتی سیاسی این فیلم‌ها غالبا" اثر گیج‌کننده‌ای بربینندگان خود داشته است. منتقدان دنیای غرب درهنر وایدا عوامل یاس، هنرباروک، نفرت و عشق به زندگی را تشخیص داده‌اند. بیشترازاین‌اگرکسی‌خواسته باشد، می‌باید در موقعیت‌های‌ویژه‌ی فیلم‌های وایدا که امیدها و اضطراب‌های ملت لهستان است و وایدا این‌چنین از نزدیک آن‌ها را بررسی‌کرده به‌جست و جو بپردازد. زیرا این فیلم‌ها، علیرغم ظاهرشان هرگز انعکاس فریاد یاس و تردید یک فرد نیست. فیلم‌های وایدا همواره دنبال‌کننده‌ی دگرگونی‌های لهستان معاصر بوده‌است و تکامل روانی، اجتماعی، سیاسی لهستان از سال ۱۹۵۴ تاکنون رادنبال کرده است.

در ابتدای دهه‌ی شصت که فیلم‌های وایدا در فرانسه پخش شده بود، فقط چند نفر فیلم‌های او را از نظر هنری "بحث‌انگیز" دانستند. مثلا" در "کایه دوسینما" مطلبی تحت عنوان "پولونه ـ استریپ‌تیز" چاپ شد که به "نیهیلیسم یک زیبایی‌شناسی" لهستانی‌اشاره داشت. درحقیقت اگر سینمای وایدا بحث انگیز است، این بحث‌انگیزی بیشتر در حوزه‌ی محتوای تاریخی، اجتماعی، سیاسی‌آن است. دراین مورد بجز مشاجرات بی‌پایان، پرحرارت و گاه داغ لهستانی‌ها در مورد پیام فیلم‌های وایدا، دلیل دیگری لازم نیست بیاوریم. البته بعضی فیلم‌های وایدا چنان بحث‌های‌سیاسی‌ـاجتماعی برانگیخته است که به‌ورای دنیای هنر و سینما مربوط می‌شود. این‌نشان‌دهنده‌ی سرچشمه‌ی فیاضی است که فیلم‌های وایدا فراوان از آن مایه‌گرفته است.

"من در سرباز خانه بزرگ شده‌ام"

" من در سرباز خانه‌ی سواره نظام بزرگ شده‌ام. یادم می‌آید در کودکی، ارابه‌های توپ را که با سه‌جفت اسب کشیده می‌شدند، تماشا می‌کردم. البته سواره‌نظام ما، مثل سواره‌نظامی که در لندن پست عوض می‌کنند، نبودند. آنها، سواره‌نظامی واقعی بودند که برای جنگیدن و کشتن دشمن تربیت شده بودند. ازنظر من آنها، آدم‌های زنده‌ای بودند که می‌دیدمشان، دوستشان داشتم و می‌شناختمشان، آنها عروسک نبودند. "

این خاطره‌ها به‌اندازه‌ی یک کتاب با آدم حرف می‌زند. وایدا در ششم مارس ۱۹۲۷ در "سوالکی"، شمال شرقی لهستان، در یکی از شهرهای کوچک که سربازخانه‌هایش، ویژگی اصلی منظره شهر بود، به‌دنیا آمد. پدرش افسر حرفه‌ای ارتش و مادرش معلم مدرسه بود. خانواده‌اش مانند بسیاری از خانواده‌های ارتشی، پی درپی از این استان به آن استان و از محل یک پست به‌محل پست بعدی نقل مکان می‌کردند. این گونه کودکی مسلما "تاثیر خود را برذهنیت وایدا باقی گذاشت. وایدا در مصاحبه‌اش با "بولسلاو سولیک" گفت:

" من از معدود کسانی هستم که عملیات نظامی سواره نظام را از نزدیک دیده‌ام. شمشیر دیده‌ام که بدن بریده، سرنیزه دیدم که در بدن کسی فرو رفته، رژه سواره نظام، عملیات هنگ پیاده نظام **روی برف و یخ**، **تدفین‌هائی** با جعبه مهمات به‌جای تابوت، و تمام‌تجربه‌های تصویری را که در فیلم‌هایم دیده می‌شود، به‌چشم دیده‌ام. این‌ها تجربه‌هایی است که فکر می‌کنم به‌گونه‌ای کامل در فیلم‌هایم از آن‌ها مایه نگرفته‌ام. شاید روزی، فیلمی **درباره‌ی** یکی ازاین پست‌های دورافتاده‌ی ارتشی، به‌سبک روسی‌چخوف و نه به سبک ادبی لهستانی بسازم. چرا که معتقدم معادل ادبی چنین زندگی‌ای، در مناطق دور افتاده، در ادبیات لهستان وجود ندارد. "

باید به یادداشت درآن دوران، ارتش چیزی بیشتر از یک سازمان‌نظامی بود. ارتش، مشعلدار تمدن باستان، برجسته‌ترین نماد احیاء شده‌ی استقلال، بعد از صدوپنجاه‌سال‌بندگی لهستان بود. ارتش، پدیده‌ای غرورآفرین بود که

اخلاقیات و افسانه‌هایی خاص خود داشت.

وقتی جنگ شروع شد، وایدا فقط سیزده سال داشت و وقتی جنگ تمام شد، هیجده‌ساله بود. اما آنچه روی پرده مجسم می‌کند و قسمت مرکزی کار او را تشکیل می‌دهد ـ مثل حمله‌های سواره‌نظام در سال ۱۹۳۹، مقاومت ورشو در دوره‌ی اشغال، قیام ۱۹۴۴ ورشو، آزادی مجدد درسال ۱۹۴۵ ـ از تجربه‌های دست اول وایدا مایه نمی‌گیرد. وایدا درباره‌ی دوره‌ی اشغال گفته است:

" من در فعالیت‌های زیرزمینی، شرکت داشتم اما کار بسیار مهمی برعهده‌ام نبود."

جای دیگر می‌گوید:

"البته که من سرباز ارتش میهن بودم. اما پست من چندان حساس نبود و انتقامجویان آلمانی هرگز نزدیک پست من نیآمدند... بنابراین تصور می‌کنم فیلم‌های جنگی من، بویژه سه یا چهار فیلم اول من ـ من فیلم "لوتنا" را دراین گروه میگذارم ـ نوعی واکنش متقابل ذهنی من در به‌تصویر درآوردن زندگی مهیج و پر تحرکی است که سایر سربازان ارتش میهنی در جنگ باآن روبرو بودند. درحالی که من از تلخی و دهشتباری صحنه‌های اصلی جنگ دور بودم."

وایدا

وایدا ، سال‌های اشغال را در شهرهای کوچک گذراند و بکارهای موقتی مشغول شد . یکی ازاین‌کارها ، مرمت نقاشی‌های قدیمی کلیسای شهر "رادوم" بود . وقتی سرانجام درسال ۱۹۴۵ صلح فرا رسید وایدا دبیرستان را تمام کرد و وارد آکادمی هنرهای‌زیبای کراکوف شد که درآنجا سه‌سال عمر خود را همراه نقاشان شهر کراکوف گذارند . یکی از این‌نقاشان ، "آندره‌ی‌روبلوسکی" نقاشی است که اکنون ، کارهایش به‌مثابه‌ی حرکت‌های اصیل نقاشی پس از جنگ لهستان به‌شمار می‌آید . تمایل فراوان "روبلوسکی" به سورئالیسم دربیان تراژدی خوفناک دورانی که لهستان به‌تازگی پشت سر گذاشته بود ، یادآور فیلم‌های وایدا ، بویژه فیلم "لوتنا" است . بیست‌سال بعد ، وقتی "آندره‌ی "ـکارگردان‌سینماـ درفیلم "همه‌چیز برای فروش" به‌امید بازیافتن خویش به‌دیدار گالری نقاشی می‌رود ، این گالری همان گالری نقاشی‌های روبلوسکی است .

وایدا درسال ۱۹۴۹ ، بی‌آنکه فارغ‌التحصیل شود ، اما باپرورش استعدادهای تصویری‌اش و میل به نوعی‌تصویرپردازی که بعدها شکل می‌گیرد ، آکادمی هنرهای زیبا را ترک کردو به مدرسه‌ی سینمایی تازه تاسیس شده‌ای در لودز رفت . آیا وایدا فکر می‌کرد با سینما بهتر از نقاشی می‌تواند اندیشه‌هایش را بیان کند ؟ پاسخ عادی وایدا به‌این سئوال‌چنین است :

"داشتم دنبال شغلی در هوای آزاد می‌گشتم"

وایدا طی دوسال ۵۲ ـ ۱۹۵۰ که در مدرسه‌ی سینمایی تحصیل می‌کرد ،

درعین حفظ دلبستگی‌هایش به‌سبک‌های نقاشی، با همکاری همدوره‌ای‌اش "کنراد نالکی"، مقاله‌ی تحقیقی جالبی درباره‌ی ترکیب تصویری درفیلم‌های ایزینشتاین نوشت که بعد در فصلنامه‌ی سینمایی لهستان چاپ شد. وایدا همچنین دراین مدرسه‌ی سینمائی چندفیلم کوتاه ــ که بخشی‌از کارتحصیلی‌اش به‌شمار می‌رفت ــ ساخت. نخستین فیلم کوتاه وایدا ــ وقتی شما خواب هستید ــ برپایه‌ی شعرهای "تادیوژکوبیاک" ساخته شد که به‌مشاغل شبانه می‌پرداخت. این فیلم تلاشی برای پیوند شعر با گزارش و موسیقی دررده‌ی مستندهای انگلیسی دهه‌ی سی بود بااین تفاوت که موقعیت چندانی بدست نیآورد. گمنامی این فیلم‌ها، به‌دلیل گمنامی وایدا دراین دوران براو گران آمد. دومین تلاش او پس‌از این، فیلم "پسر شرور" اقتباسی از یکی از داستان‌های چخوف بود که آنهم چندان رضایت‌بخش نبود. این فیلم که انعکاسی ازنقاشی‌های قرن نوزده بود، به‌دلیل محتوای‌ادبی پرورش نیافته‌اش چندان مورد توجه قرار نگرفت. فیلم سال سوم وایدا که کمی رضایت بخش‌تر بود، ــ "سفالگری درایلزا" نه‌تنها زیبائی نهفته در اشکال بیجان و خام این هنر فولکلوری را منعکس می‌کرد بلکه کوششی بود برای ارائه‌ی مفهوم ژرف‌تر که: با وجود ازپی آمدن نسل‌های سفالگران، آثار هنری آنان همچنان به‌یادگار می‌ماند.

کار مهم وایدا دراین دوره، همکاری درنوشتن‌فیلمنامه‌ی "سه‌قصه" بود که وایدا آنرا به‌لطف ماجراجوترین و شاید مشهورترین استاد سینمائی مدرسه ــ آنتونی بودزیه‌ویچ ــ بدست‌آورد. این‌فیلم که‌توسط چند تن از فارغ‌التحصیلان قسمت کارگردانی و فیلمبرداری مدرسه ساخته شد، نمایش عمومی یافت اما توجه کمی در اذهان‌عمومی برانگیخت. فیلم "سه‌قصه" که موعظه‌وار و اوج‌گیرنده پیش می‌رفت، به‌جوانانی می‌پرداخت که می‌خواهند وارد زندگی اجتماعی شوند. وایدا زیرنظر پرفسور بودزیه‌ویچ به‌عنوان ناظر هنری فیلم، با همکاری‌نویسنده‌ای جوان به‌نام "بودن‌چژکو" در نوشتن فیلمنامه‌ی این فیلم همکاری کرد.

دراین زمان، در ابتدای سال ۱۹۵۳، الکساندرفورد، فیلمساز برجسته‌ی سینمای لهستان تصمیم به تهیه‌ی، فیلمی جدی درباره‌ی‌جوانان‌گرفت. این فیلم "پنج نوجوان خیابان بارسکا" نام داشت و فورد متقاعد شده بود که وایدای جوان دارای چنان مایه‌ای است که‌به دستیاری‌اش برگزیده شود. همکاری با فورد، نخستین تجربه‌ی تعیین‌کننده‌ی زندگی وایدا به‌شمار می‌آید، آنهم درسال ۱۹۵۴، که دگرگونی گسترده‌ای هم در سینمای لهستان و هم در جاهای دیگر در شرف وقوع بود.

درسال ۱۹۵۴ ، فیلم‌های تولیدی سالانه‌ی لهستان هنوز یک رقمی بود و تعداد کل فیلم‌های تولید شده از یکصد ، بسیار کمتر بود .اما هیجانی که سینمای لهستان را دربرگرفته بود ، به‌گونه‌ی غیرقابل مقایسه‌ای بیشتر بود واین هیجان بود که مقام نسبتا " برجسته‌ای در میان تمامی هنرها به سینما می‌داد .

آغاز تولید سینمائی ، بلافاصله بعد از جنگ با چند فیلمساز که زنده مانده بودند ، آغاز شد . آنها بدون تسهیلات استودیویی ، یا تجهیزات ، دریک استادیوم ژیمناستیک گرد هم آمدند و شروع به فیلمسازی کردند . درسال۱۹۴۷ ، اولین فیلم بعد از جنگ سینمای لهستان ، " ترانه‌های ممنوع " بوسیله‌ی کارگردان مشهور قبل از جنگ "لئونارد بوچکوفسکی" تهیه شد . این فیلم ، یادآوری اشک‌انگیز و تلخ و شیرینی از رخدادها ، گوشه‌ها و چکامه‌های سال‌های دوران اشغال بود که موفقیت فراوانی بدست آورد . استقبال عمومی از نمایش آن همچون استقبال از جشنی ملی بود . آنچه فیلم درانجام آن موفق شده بود ، سازکردن نغمه‌ای بود که‌کاملا " با روحیه‌ی زمان مطابقت داشت . "اوگینوژ سکالسکی" یکی دیگر از اوان‌گاردهای قبل از جنگ سینمای لهستان که طی جنگ خارج از کشور به‌سر برده بود درهمان سال ، یعنی ۱۹۴۷ ، فیلم "مزارع درخشان" را ساخت که موعظه‌ای اجتماعی درباره‌ی اصلاحات ارضی در لهستان بود . این فیلم ، ساده‌لوحانه وسرهم‌بندی شده بود . گرچه جنجال حاصل‌از نمایش آن بندرت می‌توانست اهمیت فاجعه‌ای ملی را به‌محتوای‌آن بدهد ، اما نمایش آن ، سیل مقاله‌های خشمگنانه ، اعتراض‌ها و نامه‌ها را به رسانه‌های همگانی برانگیخت واین گذشته از هزاران شوخی و لطیفه‌ای بود که درباره‌ی آن در مجله‌های فکاهی پدیدار شده بود . دلیل ذکر این مطلب دراین مختصر ، نشان دادن میل اذهان عمومی درلهستان به‌واکنش‌های‌اغراق‌آمیز درمورد محصولات سینمای لهستان است زیرا همانقدر که بیست‌وپنج‌سال پیش ویژگی اصلی صحنه‌ی سینمای لهستان بود ، اکنون نیز هست .

بالاخره نمونه‌های کامل‌تر از سینمای بعد از جنگ پدیدار شد . یکی از این نمونه‌ها ، فیلم قوی " وانداياکوبوفسکا " موسوم به "آخرین مرحله" اثری درباره‌ی "دنیای بازداشتگاه‌های کار اجباری" آشویتس بود . فیلم دیگر ، اثر دیگر بعداز جنگ الکساندر فورد (کارگردان کهنه‌کار جناح چپ) ، "خیابان مرزی" داستانی درباره کودکان یهودی‌ای بود که گرفتار زندگی دهشتبار و فلاکت‌بار محله‌های

فقیرنشین بودند. و دیگری، کمدی جالب "لئونارد بوچکوفسکی"، به‌نام "گنجینه" بود که با "طنز ویژه‌ی ورشوئی‌اش" شهر از هم پاشیده‌ای را در جریان بازگشت به‌زندگی عادی نشان می‌داد.

هرچند در سال‌های اولیه‌ی بعد از جنگ، شاهکاری در سینمای لهستان پدید نیآمد، اما آشکار بود که در مقایسه با سال‌های قبل از جنگ، سینمای لهستان دستخوش دگرگونی‌های بنیادی شده بود. دیگر آن قراردادهای سینمای تجارتی بین‌المللی و هرزآبه‌هایش در سینمای دهه‌ی سی لهستان دیده نمی‌شد. بجای آن، تعهد غیرقابل تردیدی به‌مضمون‌های سیاسی ـ تاریخی دیده می‌شد. این فیلم‌های اولیه، حتا فیلم بی‌ارزش "مزارع درخشان" می‌خواستند تجربه‌های انفرادی را با مکانیسم سرنوشت‌ساز جامعه ترکیب کنند و بدین وسیله مقام جدیدی برای سینمای لهستان بوجود آورند. برخلاف روزهای قبل‌ازجنگ که نوعی فرهنگ فرعی‌کاملا" جدا از سایر هنرها، به‌حالت نیمه فراموش شده‌ای در سینمای‌لهستان جلب نظر می‌کرد، سینمای بعد از جنگ لهستان در جریان‌های غنی‌تر مکاتب ادبی ـ هنری لهستان، بویژه زمانی که غنی‌ترین دوره‌ی هنری لهستان شکل می‌گرفت، شروع به‌کاوش کرد.

پیش از آن حدود سال ۱۹۵۰، زمانی که نسخه‌های بسیار اگید خلق هنری "رئالیسم سوسیالیستی" در لهستان با مسائل پیچیده‌ای‌مواجه می‌شد، مجموعه‌ای از قوانین هنری در سینمای‌لهستان پدیدآمد که دقیقا" از پیش، نوع شخصیت‌های آثار سینمائی را به قهرمانان مثبت و منفی تقسیم کرده، روش ارائه‌ی آنها را به‌شکل تیپ یا نماینده‌ی بخشی‌از جامعه توصیف کرده، محدوده‌ی تضاد فرد و گروه را تعیین کرده، نوع آدم‌هائی که در نقش‌های فرعی مجاز به‌ظاهر شدن بودند، تعیین کرده بود و بصورت کلی تصویر دنیائی مرئی را به‌شکل علائمی در قوانین خلاصه کرده بود؛ به‌این امید که ستایشی از بافت سیاسی ـ اجتماعی کشور لهستان را در اذهان عمومی‌ایجاد کند. نتیجه، یک رشته فیلم بود که به‌شکل ملال‌آوری فرموله شده و بی‌روح بودند. تقریبا" تمام این فیلم‌ها می‌خواستند خود را به‌جای تصویر زندگی معاصر لهستان جا بزنند، اما شباهت کمی به جریان‌های واقعی موجود در لهستان ابتدای دهه‌ی پنجاه داشتند وبیشترروبایی آرمانی از زندگی ـ نه آنطور که بود بل آنطور که باید باشد ـ بودند. این فیلم‌های بی‌روح، غیرصمیمی و بی‌نهایت ملال‌آور، حرارت و اشتیاقی را که در سینمای بعد از جنگ لهستان ایجاد شده بود، فرو نشاندند. این دوره، البته چندان نپائید. اما با تمام این‌محدودیت‌ها، چند فیلم دراین دوره ساخته شد

که موفق به شکستن قراردادها و تابوهای رایج شد. یکی از این نمونه‌ها، فیلم جا افتاده‌ی "شب فراموش نشدنی" ساخته "یرزی کاواله روویچ" بود.

فیلم دیگری از این گروه‌فیلم‌ها، "پنج نوجوان خیابان بارسکا" ساخته‌ی الکساندر فورد درسال ۱۹۵۴ بود که وایدا درآن دستیار کارگردان بود. دراین زمان، قانون هنری سینمای لهستان داشت زیر سوال قرار می‌گرفت، واین امر در کیفیت فیلم‌ها کاملا" مشخص بود. داستان فورد در فیلم "پنج نوجوان..." درباره‌ی گروهی جوان متخلف (اوباش، دزدان، خرابکاران) بود که بوسیله اعمال تهذیب‌کننده به‌راه راست باز می‌گردند. این به‌سهم خود، نقص قوانین رایج سینمای لهستان بود که شخصیت‌های اصلی فیلم افراد شروری باشند. قواین این سینما براین‌کار خط ممنوعیت می‌کشید، حتا اگر به‌دوباره‌سازی فیلم منجر می‌شد. دوم اینکه قهرمان فیلم در انتهای‌ماجرا در فیلمنامه گشته می‌شود واین دیگر انحراف آشکاری از قانون فیلمسازی کهن به‌شمار می‌رفت. لذا در صحنه‌ی نهائی فیلم تمام شده، قهرمان را می‌بینیم که به‌شدت زخمی شده و گوینده می‌گوید: "او باید زنده بماند!". این‌گفته نشان می‌دهد که قانون هنوز رعایت می‌شد و قهرمان فیلم برای بیننده هنوز از دست نرفته بود. البته‌فیلم به‌چنین نشانه‌هائی‌از زمان‌خود محدودنمی‌شد. فیلم "پنج‌نوجوان..." درحقیقت یکی از فیلم‌های بهتر دهه‌ی پنجاه بود که با اختیارات قابل‌ملاحظه‌ای و جدا از ساده‌لوحی‌های عمده‌ی سینمای لهستان ساخته شد. غرض از پرداختن به ناسازگاری‌های این فیلم، این‌است که‌نشان دهم جریان‌های مخالفی نیز در این دوره وجود داشته‌است.

در این دوران، همچنین‌سازماندهی مجدد سینمای لهستان درحال‌انجام بود. درسال ۱۹۵۰، تولید سینمائی عملا" تحت اختیار یک اداره دولتی بود. اما درسال ۱۹۵۵، این اداره منحل شد و به‌جای آن اداره جدیدی براساس مدلی که قبلا" در سینمای‌جهانی امتحان شده بود، مستقر شد. بدین ترتیب، مرکز ثقل سینمابه‌گروه‌های‌تولیدی‌موسوم به "واحدهای فیلمسازان" ــ شامل کارگردانان فیلمنامه‌نویسان و فیلمبرداران ــ منتقل شد و سینمای لهستان بدین ترتیب دارای نوعی خودمختاری شد. هریک ازاین‌واحدها توسط یک فیلمساز مشهور ("استودیو" به سرپرستی الکساندر فورد، "شروع" به سرپرستی "واندا یا کوبوفسکا"، "کادر" به‌سرپرستی "یرزی کاواله‌روویچ") اداره‌می‌شد که یک نمایشنامه‌نویس (دراماتورگ) همیشه در کارهای تولیدی به‌او کمک می‌کرد. (تادیوژکن ویکی، "الکساندر چیبور ریلسکی"، "یرزی‌استفان استاوینسکی). این گروه‌ها دارای قدرت فراوان بودند:

اختیار درانتخاب موضوع و فیلمنامه (که بهرحال نیازمند تائید دولت برای سرمایه‌گذاری بود)، انتخاب بازیگران، اجاره‌ی استودیوها و تهیه‌ی جدول‌های فیلمبرداری. از اینرو گرچه پول ازدست رفته یا بازیافته، به‌خزانه‌داری دولت مربوط می‌شد، در تصمیم‌گیری و محول کردن مسئولیت‌های‌کار تولیدی، آزادی فراوان به فیلمسازان داده می‌شد. بجز بعضی‌اصلاحات انجام شده، این نظام هنوز هم در سینمای لهستان پا برجاست.

دراین ضمن، نخستین فارغ‌التحصیلان مدرسه‌ی سینمائی لودز داشتند پا به‌عرصه‌ی کار می‌گذاشتند. وایدا یکی از این فارغ‌التحصیلان بود. کارگردانانی مثل: آندره‌ی‌مونک، کازیمیرکوتز، یانوژناس‌فه‌تر، یانوژمورگنسترن، تادیوژشمیلفسکی وفیلمبردارانی مثل: یرزی‌لیپمن و یرزی ووی‌سیک نیزاز جمله‌ی‌این فارغ‌التحصیلان بودند. ترکیب این‌دوعامل‌ــیعنی اصلاح در کالبد تولید سینمائی و جاری شدن خون تازه دراین‌کالبد ــ اثری انفجار آمیز و فوری براین سینما داشت. بدون یک شاهی سرمایه‌گذاری جدید در تجهیزات فیلمسازی، از استودیوهای صدابرداری گرفته تا لابراتوارها، دوربین‌ها و وسائل نورپردازی تولید سالانه از پنج فیلم درسال به‌ده، بیست و بالاخره بیست‌وپنج فیلم درسال رسید. این، یک حسن تصادف دوجانبه بود. نه‌تنها، شروع کار سازمان جدید تولید سینمائی با ورود نسل جدید فیلمسازان به‌صحنه مصادف شد، بل باید بیادداشت که زمینه‌ی اجتماعی این دوران نیز دستخوش جوش و خروش فکری سیاسی‌ای بودکه‌ازسال‌های ۵۵ ــ ۱۹۵۴ آغاز شده بود و با وقایع اکتبر ۱۹۵۶ اوج می‌گرفت.

دراولین دور این دگرگونی‌ها، بنظر می‌رسید خواست عمومی، سینمای لهستان را به‌سوی انتقاد ستیزه‌جویانه‌ی اجتماعی خواهد کشاند. آندره‌ی‌مونک درسال ۱۹۵۷ فیلم "مردی درپی" نوشته‌ی "یرزی استاوینسکی" بیانیه‌ای علیه فضای خفقان‌آور سال‌های اخیر ــ را ساخت. بوسیله‌ی "یرزی زارزیکی" فیلم "زمین"، در مورد مخمصه‌ی برخورد مردی روستائی با مسئله‌ی مالکیت اشتراکی ساخته شد. توسط گروهی دانشجویان مدرسه سینمائی لودز، با راهنمائی خستگی ناپذیر "آنتونی بودزیه‌ویچ" فیلم "پایان‌شب"ــ نگاه عمیقی به مسئله‌ی جوانان لهستان ــ ساخته شد. بار دیگر "یرزی زار زیکی" ــ بعد از فیلم "زمین" ــ فیلم "محبت گمشده" را ساخت که اعتراض توفنده‌ای علیه شرایط‌کار زنان‌لهستانی بود. کیفیت این فیلم‌ها یکدست نبود. بعضی فیلم‌ها خام وبعضی بسیار دقیق ساخته شده بود. اما همه‌ی فیلم‌ها از انگیزه‌های مشابهی برخوردار بودند و بنظر می‌رسید همه‌شان سینمای مشخصی را شکل می‌دادند. بدین ترتیب بود که فیلمی

آندروی وایدا

با نام "یک نسل" بدون توجه چندانی نمایش داده شد وازنظر عمومی گذشت. فقط بعد فاش شد که این فیلم، نخستین نوید چیزی بود که بعدا" مهمترین و غنی‌ترین رگه‌ی سینمای لهستان را تشکیل‌می‌داد.

در ابتدای سال ۱۹۵۶، هنگامی که جزر و مد تحولات سیاسی لهستان هنوز اوج می‌گرفت، "وایدا" تهیه‌ی فیلم "کانال" را برپایه‌ی فیلمنامه‌ی "یرزی‌استفان استاوینسکی" که ازیکی از داستان‌های خود او اقتباس شده بود، آغاز کرد. استاوینسکی به‌نسل شخصیت‌نویسنده‌ی فیلم "یک نسل" تعلق دارد. استاوینسکی نظیر "بوّدن چژکا" استعدادی بود که در دوران جنگ شکفته شد. گذشته‌اش به‌خاطرات و تجربه‌هایش به‌عنوان افسری جوان در ارتش میهنی زیرزمینی لهستان در قیام اوت ۱۹۴۴ ورشو باز می‌گردد. این مضمون، منبع الهام بهترین نوشته‌های استاوینسکی است "کانال" فیلم شسته و رفته، دقیق و نیمه مستندی است که در دهه‌ی پنجاه نظر شماری از فیلمسازان جوان لهستان را به‌خود جلب کرد. بعد از "کانال" فیلم‌های "اروئیکا" ساخته (آندره‌ی مونک) که بعد از فیلم "مردی درپی" ساخته و بهترین فیلم اوست، و فیلم "فراری" ساخته "ویتولد لسیه‌ویچ" و "پاسخ به خشونت" ساخته (یرزی پاسندورفر) همه از روی داستان‌های استاوینسکی ساخته شد. درواقع فیلم "کانال" بود که بیشترین تاثیر را برجای‌گذاشت.

برخورد استاوینسکی با رویدادهایی که مستقیما" در آنها شرکت داشت دراین فیلم، سنگین و محتاطانه‌است. گرچه استاوینسکی با مبارزین ارتش میهنی هم رای و همدرداست، اما رگه‌ای ازتردید و بدگمانی دربینش‌او دیده‌می‌شود، استاوینسکی از خود می‌پرسد این فداکاری‌ها چه قدر و بهائی دارد؟ نگرش انتقادی خاص استاوینسکی در مورد ایثار مبارزین لهستانی، جریانی‌ضمنی‌است که در غالب لحظات قصه، جاری است. این مضمون بیشتر وقتی آشکار می‌شودکه بدانیم‌این‌گونه نگرش بطور یکسان هم در مورد فیلم مونک، "اروئیکا" ـ که ارزیابی دقیقی از اسطوره قهرمانی‌های‌مبارزین لهستانی است ـ و هم در مورد فیلم (پاسندورفر) "پاسخ به خشونت" ـ که ستایشی مبتکرانه از همان مضمون است ـ بکار رفته است. فیلم "کانال" دارای دیدگاهی میان دو فیلم بالا است. ترکیب بی‌همتایی از دیدگاه اثباتی وانتقادی استاوینسکی است.

به‌این دلیل داستان این اثر یکی از موءثرترین نوشته‌های استاوینسکی است که به‌فراوانی با تجربه‌ها و خاطرات شخصی‌اش درهم آمیخته‌است. در دوران‌قیام، استاوینسکی در گردانی مستقر در ناحیه "موکاتوف" می‌جنگید. موکاتوف ناحیه‌ای

است در جنوب ورشو، که به‌هنگام گردهمایی نیروهای اصلی قیام، رابطه‌اش با مرکز شهر قطع می‌شود. تنها مبارزینی که عقب‌نشینی می‌کنند، راه فاضلاب را انتخاب می‌کنند. این راهی بود که بسیاری مبارزین ارتش میهنی که استاوینسکی یکی از آنها بود برگزیده بودند. قصه اصلی و فیلمنامه این فیلم ماجرائی تخیلی ازاین راه خوفناک زیرزمینی است. این، داستان یاس وامید مبارزین در عبور از هزارتوئی است که‌هرگوشه‌اش، دام‌های مهلک آلمانی‌ها کمین کرده و راهی که از میان فضولات متعفن فاضلابی می‌گذرد که خود تجسمی امروزی از جهنم است.

مسلما" (وایدا) هم که با فیلم "یک نسل" نوید زندگی بخشی درخود یافته بود، ماجرای قصه استاوینسکی را به‌همین گونه می‌نگریست. پس وی ساختن فیلم "کانال" را آغاز کرد. فیلم با نمائی متحرک از افراد که به‌فرماندهی ستوان "زادرا" درحرکت هستند آغاز می‌شود. هرازگاه دوربین می‌ایستد تا به‌نمای درشت چهره‌ای زوم کند و گوینده بطور موجزی اسامی را با خصوصیات ویژه‌اشان گوشزد می‌کند. "این هالینکای قاصد است: وقتی این دختر خانه را ترک می‌کرد، به مادرش قول داد که خود را گرم نگاه دارد". و گوینده با این گفته خاموش می‌شود که "این ساعات، آخرین لحظات عمر این‌افراد است، خوب بخاطرشان بسپارید" بدین‌ترتیب فضای آنچه ازین پس می‌آید به‌خوبی در ذهن نقش می‌بندد. سپس فصلی‌است که لحظات‌شروع قیام را از شادی و خنده گرفته تا سردی و سهمگینی‌اش درکنار هم نهاده‌است. در بعضی لحظات آن نوای رستاخیزگونه‌ای احساس می‌شود. مثلا" وقتی یکی از افراد به‌همسرش تلفن می‌کند، صدائی از آنطرف سیم شنیده می‌شود که باوحشت فریاد می‌زند، "دارن‌می‌آن، اونا رسیدن اینجا".

این مقدمه، آغاز قسمت عمده‌ی فیلم یعنی فرو رفتن در فاضلاب است. از اینجا به‌بعد فیلم به سه بخش تقسیم می‌شود، که به‌تناوب به‌آن‌ها پرداخته شده است. هرقسمت، گروه‌جداگانه‌ای را دنبال‌می‌کند. اولین‌گروه را "مادری" Madry فرماندهی می‌کند که مبارزی متهور و نمونه‌ی قابل ستایش توده‌های لهستانی‌است. "هالینکا" و موسیقیدان خلی جزو افراد این‌گروه‌اند. هالینکا در نهایت تحت فشار وقایع درهم می‌شکند و دست به‌خودکشی می‌زند. اما "مادری" درسیاهی راه فاضلاب، راه فراری می‌یابد. اما وقتی بالا می‌رود با شگفتی خود را درمیان آلمانی‌های منتظر می‌یابد. درکنار دیوار، جسد زندانی‌های اعدام شده دیده می‌شود. "مادری" نیز درمیان آنها به‌زانو درمی‌آید. دومین گروه از استوکروتکا ــ ملقب به دیزی (Daisy) ــ و کراب (Korab) تشکیل شده که درطی عبور از تعفن وکثافات فاضلاب روحیه شان عروج و نزول می‌کند. و همواره از

عشق می‌گویند تا بالاخره به راه‌خروجی می‌رسند که به رودخانه باز می‌شود. اما دیواری سیمی نیز این راه را سد کرده است. ازمیان شبکه‌ی سیمی می‌توان گوشه‌هائی از یک زندگی بی‌دغدغه و عادی را نگریست. سومین گروه را "زادرا" فرماندهی می‌کند. وی تنها افسری است که بیشترین تردید را در مورد قیام حس می‌کند و از جهاتی نقطه‌ی مقابل "مادری" است. (چرا باید با هفت‌تیر و نارنجک به‌تانک و هواپیما حمله کرد؟ آیا هرگز دلیلش را فهمیده‌ایم؟) زادرا ویک ستوان سررشته‌داری به‌همراه سرباز دیگری، در جستجوی راه فرار از گروه جدا می‌افتند، اما زادرا فکر می‌کند بقیه‌ی گروه به‌دنبال او هستند. آخرسر سرباز کشته می‌شود، اما زادرا و ستوان راه فراری می‌یابند. وقتی زادرا می‌فهمد، ستوان تاکنون او را مسخره می‌کرده است و بقیه‌ی‌گروه به دنبال او نیستند وی را بلافاصله می‌کشد و دوباره به‌فاضل‌آب برمی‌گردد تا رفقایش را بیابد.

از نظر سبک، فیلم به‌تدریج اوج‌می‌گیرد. به‌نقل از نوشته‌های پراکنده‌ی وایدا:

" فیلم باید با کشش ماجرا در زمان آماس کند. همچنین تمامی قسمت اول... باید تاحد ممکن بصورت مستند باشد. باید از نماهای طولانی، دوربین متحرک، تصاویر عمومی ودرشت چهره‌های‌معدود درآن استفاده شود. در قسمت دوم، تصاویر خشن‌تر می‌شوند. سوسوی نورپردازی (بواسطه‌ی نور شمع‌ها) و درشت چهره‌ها ازطریق حالت‌تیره و تار مجسمه‌وار افراد زخمی، فضای کلیسا را باید در ذهن تداعی کند. قسمت سوم، قسمت فاضل‌آب است، که فرود داستان و از نظر سینمائی اولین بخش عادی فیلم است که بویژه در درشت چهره فیلمبرداری می‌شود. عمق میدان اضطراب‌آمیزی (نور دیدگی مضاعف هم ممکن است بکار رود) دراین قسمت باید باشد. بازگشت از فاضلاب باید سراسر تکان‌دهنده (شاید رنگی) و با یک نمای آغازین غیرعادی همراه باشد."

فیلم "کانال" از سبک تصویری بسیار نیرومندی برخوردار است. این فیلم فاصله‌ی میان دو قطب را با گام‌های بلند طی می‌کند، یکی واقع‌گرایی رخدادهای حقیقی، با شخصیت‌هایی که برگردان صادقانه و منطقی ذهنیات و اندیشه‌های زمان واقعه‌اند و دیگری دیدگاهی انتزاعی ازدنیای سربسته‌ای که ساکنان آن به نابودی محکومند. به‌ناچار هم وایدا و هم منتقدان، شباهت‌هایی میان این دنیا و دوزخ "دانته" یافتند. درحقیقت فیلم ازگزندگی، یاس و تسلیمی ارضا نشده انباشته است. ساخت فیلم براساس این‌اندیشه است: راه فرار، امید و یا احتمال رهایی وجود ندارد. همچون اثر "دانته" آنچه فرد را فرا گرفته دایره‌های متوالی

شگنجه‌آوری بیش نیست. اما این فیلم با گوناگونی بیان، نشئه‌های امید و موج‌های سرزندگی‌اش که با قرابت مرگ قرین شده‌اند، واقعاً " نقطه‌ی مقابل فیلم "یک‌نسل" است. این جهش ناگهانی در کار وایدا را چگونه می‌توان توجیه کرد؟

ساده‌ترین پاسخ ــ تفسیری که مقبول نیز افتاد ــ این است که بگوئیم، وایدا خسته از کلیشه‌های دوران‌گذشته‌ی فیلمسازی، یا آن خوشبختی تحمیلی و سانتیمانتالیزم آن بالاخره تصمیم گرفت به‌انحرافی آشکار دست بزند. به‌عبارت دیگر، این فیلمی سطحی‌است‌اما ازنظر هنری واکنش کاملاً " طبیعی وایدا به‌شمار می‌آید. البته زمینه‌هایی هم برای چنین استدلالی وجود داشت. چرا که درهمان زمان نیز فیلم‌هایی در لهستان ساخته می‌شد که از نظر شکل انحراف صریحی از فیلم‌های برنامه‌ریزی شده‌ی سال‌های پنجاه بود.

این‌فیلم‌ها، تصویر قدیمی زندگی رابرعکس کردند. خوشبینی احمقانه را به بدبینی احمقانه، خوب را به بد، قهرمان را به ضدقهرمان بدل کردند. فیلم کانال دارای همین ترکیب آشنا بود، اما کلیشه‌ها هم درآن آشکار بودند. اما تکامل سینما میان فیلم "یک نسل" (۱۹۵۵) و "کانال" (۱۹۵۷) حکایت دیگری دارد. نگرش وایدا به‌قیام ورشو و پناه جستن به فاضلاب دارای مفاهیم تاریخی ــ اجتماعی دقیقی بود.

بیننده باید فراموش نکند که وقایع تاریخی فیلم در زمان وقوع، بحث وجدل فراوانی به‌همراه داشت. قیام، در اول اوت ۱۹۴۴ به‌دستور رهبران ارتش میهنی و با توافق حکومت تبعیدی مستقر در لندن آغاز شد. اما بافرماندهی نیروهای اتحاد شوروی دراین مورد توافق درستی به‌عمل نیآمد. آنها در شرق ورشو مستقر بودند، و پل‌های شهر دراختیار آلمان‌ها بود تا به‌سرعت نیرو را به‌طرف دیگر رودخانه منتقل کنند. در ابتدا، نیروهای ارتش شوروی که در موقعیت دور از انتظاری قرار گرفته بودند، توسط لهستانی‌ها از قسمت‌های وسیع شهر بیرون رانده شدند. اما سرانجام این بن‌بست به جبهه‌ی روس‌ها هم سرایت کرد و جنگی فرسایشی، در برابر قیام‌هایی که هفته‌ها دوام داشت آغاز شد. اما حمله‌ی آلمان‌ها به‌تدریج مؤثر افتاد و قیام‌ها سرکوب شد، اول‌ازطرف موکاتوف در جنوب ورشو وسپس از سوی قسمت قدیمی شهر در مرکز آن. رهبری ارتش میهنی بالاخره بعد از دوماه مبارزه تسلیم شد. شهر ورشو شروع به تخلیه کرده و عماراتی که در آن هنوزمبارزین ایستادگی می‌کردند منظماً " بوسیله‌ی اسکادران‌های فنی آلمان در نوامبر و دسامبر ۱۹۴۴ (به‌دستور فوری هیتلر) تخریب شد. بهائی که برای قیام پرداخته شد، صدها هزار کشته و تخریب خانه یک میلیون لهستانی بود.

علیرغم مشقت‌های بیمناک و شاید به‌علت آنها، اعمال قهرمانانه و باور نکردنی هزاران مرد و زن لهستانی در ذهن توده‌ها نقش بست. به‌تدریج قیام ۱۹۴۴ ورشو به‌مثابه‌ی فصلی از دلاوری‌ها، فصلی غم‌انگیز و درنهایت نمونه‌ی فداکاریی که به‌افسانه بدل شد، در تاریخ ملی لهستان جای گرفت البته این جنبه‌ی قیام از نظر دولت در دهه‌ی پنجاه کمتر مورد توجه قرارگرفت، وتاکید دولت بیشتر برانگیزه‌های شیطانی رهبری ارتش میهنی ودولت تبعیدی بود. ازاین‌رو بین احساسات توده‌های لهستانی و تبلیغات دولتی، بین فاکت‌های سیاسی، زندگی و آگاهی قومی، شکافی بوجود آمد. بدین‌ترتیب افسانه‌غم‌انگیز قیام در حفره‌های وسیع‌تری گسترش یافت و ازتناقض میان‌افتخار و شجاعت توده‌های‌ارتش میهنی‌و سرانجام تردیدآمیزی که دولت با آن روبروگشت، موضوع تاحدی پیچیده شد. ازاین‌رو فیلم نه‌تنهامسئله‌ای دارای اهمیت تاریخی که مسئله‌ای با ابعاد برنده وپربار از مسائل زندگی معاصر را مطرح می‌کند.

این فیلم وایدا، بعد از مقطع سیاسی لهستان ۱۹۵۶، اولین فیلمی است که این موضوع احساسی را در برابر اذهان عمومی هوای تازه می‌دمد. اما قصد وایدا از ساختن‌این فیلم، ارائه‌ی فیلمی پیام‌دار یا بیانیه‌ای در برابر مسئولان تراژدی قیام نبود. وی درآن زمان نوشت: " تنها چیزی که آدم را تحت تاثیر قرار می‌دهد، نبود یک عامل و آن‌جبر شرایط است که آهنگ درام را شتاب بیشتری می‌بخشد. اما قبل از آنکه مورخان برای اولین‌بار مسئله را براساس شواهد تاریخی بررسی کنند من‌نمی‌توانستم این داستان را روی پرده تجسم کنم. هرچه که ممکن است در مورد این مسئله بگویم به حدسیات من‌مربوط می‌شود و فقط فرضیات تخیلی من است".از اینروو‌ایدا ترجیح داد ورای درام شخصیت‌هایش‌به‌زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، یا حتی استراتژیک قضیه وارد نشود. اما این دلایل وایدا هم باید در مقابله با واقعیت مورد ارزیابی قرار گیرد. آنچه وی می‌خواست در فیلم بیان کند داستان سه گروه از مبارزان است که از میان دایره‌های دوزخ می‌گذرند و نه بیشتر.

اما حتی "دوزخ" دانته نیز دارای زمینه‌هائی ازیک رساله‌ی سیاسی است، درحالیکه وایدا در رسیدن به هدف خود با مشکلاتی روبرو می‌شود. در "دفترچه یادداشت" وایدا که دربالا ذکر شد در روز ۲۶ژانویه ۱۹۵۶، زمان شروع تهیه‌ی فیلم چنین شرحی به چشم می‌خورد: " عنوان‌ها درپی نماهائی از جنگجویان که‌به‌نبرد می‌روند، ظاهر می‌شود. این‌ها جنگجویان "ساموسرا" و "راکیتنا" هستند و آنها که درسال ۱۹۳۹ هدایت تانک‌ها را به‌عهده داشتند." حملات

سوار نظام که در اینجا به آن‌ها اشاره می‌شود ــ حمله‌ی ساموسی‌یرا و جنگ ناپلئون در اسپانیا، در ۱۹۱۵ و در ۱۹۳۹ در روکیت‌نا (موضوع نوول "لوتنا" اثر بعدی استاوینسکی) ــ همگی ضرب‌المثل‌هائی هستند که همانقدر که بیانگر دلاوری و شجاعت توده‌ها هستند، بیانگر پوچی ودرماندگی این اقدامات نیز هستند. چنین پیش درآمدی در مورد فیلمی درباره قیام ورشو فقط می‌تواند نشانگر یک‌چیز باشد که این فیلم موخرترین (وشاید آخرین؟) نمونه از فیلم‌های نابخردانه تاریخی است که دراین مورد ساخته شده است. گرچه وایدا در نهایت، فکر بهتری در مورد فصل افتتاحیه‌ی فیلم پیدا کرد، اما نگرش وی در فیلم باقی ماند. یکی از سربازان ،طی فیلم از زادرا که غالب لحظات منعکس کننده‌ی نظرات نویسنده‌ی فیلمنامه است، چنین می‌پرسد :

" آیا نسل آینده به ما افتخار خواهد کرد؟ " زادرا پاسخ می‌دهد : "بله اما به روش لهستانی‌ها" و خشمگنانه اضافه می‌کند : "آیا هرگز دلیلش را خواهیم فهمید؟" دراینجا نیز یک‌اظهارنظر مشخص‌در مورد "اعمال‌قهرمانان لهستانی‌ها" در تاریخ که بی‌شک از متن استاوینسکی سرچشمه گرفته، وجود دارد. این، انتقادی ضمنی از "خصوصیت لهستانی‌ها" نبود حداقل درک سیاسی ــ اجتماعی و میل غیر منطقی در ارائه‌ی فداکاری‌های بزرگ در آنهاست. برطبق این خط فکری، تاریخ ملی لهستان عبارت است از زنجیره‌ای طولانی ازشهامت‌های کورکورانه. این طرزفکر جدیدی نیست و درحقیقت در دهه‌ی پنجاه می‌توانست کاملا" قدیمی و رنگ و رو رفته به‌نظر رسد. اما ردیابی این اندیشه از آنجا قابل توجه است که‌رابطه‌ای با مضمون‌های ضمنی تاریخی ــ فلسفی فیلم‌های وایدا و هم آنچه در "مکتب سینمای لهستان" می‌آید، دارد. در نیمه‌ی دوم قرن ۱۹، بعد از شکست آخرین قیام‌های ملی درسال ۱۸۶۳، یک مکتب فکری، اجتماعی تاریخی در لهستان پدید آمد که از تاریخ لهستان تفسیری مشابه فوق بدست می‌داد و چنین استدلالی داشت: کارهای قهرمانانه بی‌نتیجه را باید فراموش کرد و تاکید رابايد برکار اصلی پی‌افکندن بنیان‌های زندگی اقتصادی، تعلیم و تربیت وفرهنگ گذاشت. ممکن است سئوال شود، چراچنین فلسفه‌ای باید ناگهان نیم‌قرن بعد از قیام احیاء شده باشد؟ پاسخ این است که بلافاصله بعداز جنگ ،وقتی سرزمین ازهم پاشیده‌ی لهستان می‌کوشید پایگاه اقتصادی ــ فکری خود را سامان دهد، تنها راه‌حل مناسب در استمداد از شعارهای حزبی ــ سیاسی پیش‌پا افتاده تصور می‌شد : درهمین‌زمان، رومانتیسیسم، قهرمان‌گرائی، بازگشت

به‌معنویت دوران گذشته، همه به‌مثابه‌ی عواملی که مسئول **نابسامانی‌های اخیر** وتلاشی‌های ناگهانی سال ۱۹۳۹ و تراژدی قیام ورشو بودند، مورد تنفر قرار گرفت. بنابراین حدود سال ۱۹۵۶، وقتی اندیشه‌ی ساختن فیلمی درباره‌ی قیام شکل می‌گرفت ــ دونوع شیوه اندیشه در مورد این رویداد در اذهان عمومی وجودداشت: بدبینی نسبت به‌این رویداد که بنظر می‌رسد در پوششی متفاوت در تاریخ لهستان همان ادامه‌ی عملیات قهرمانانه و کورکورانه است ودیگری تحسین و ستایش بی‌قید و شرط و کامل آن که ستایش میل سرکش جوانان‌لهستانی در ارائه‌ی کارهای متهورانه‌ی قهرمانی بود. اما در مورد وایدا چه بود؟ فکر می‌کنم، کوشش برای شناخت ابهام‌های اخلاقی و تاریخی (یا آشفتگی‌های) شخصیت فکری وایدا درطول تقریبا" تمام فیلم‌های تاریخی او از "کانال" و "لوتنا" تا "خاکستر والماس" ۱۹۶۵، امری است که با این تحقیق منافات دارد. نکته این جاست که اندیشه‌های بدبینانه‌ی فیلم کانال در مورد تاریخ لهستان ظاهرا" وایدا را در جناح احساس‌گرایانه و رومانتیکی قرار می‌دهد که ازهمان‌ابتدا زبان طبیعی وی را در سینماتشکیل می‌داده است. در تضاد با وایدا، آندره‌ی‌مونک، هنگام بیان تردیدهای ملی‌گرایانه‌اش درفیلم "اروئیکا" (باکمک استاوینسکی) در مسیری مخالف طبیعتش(طبیعتی‌تند، عقلانی وهوشیار به‌پیچیدگی‌های مسائل روشنفکرانه) گام برنمی‌دارد. درصورتیکه وایدا همواره زمینه‌ی مستعدی برای یافتن راه‌حل‌های احساساتی، احساسات اغراق شده و جنون‌آمیز و شخصیت‌هائی با ابعادی اغراق‌آلود داشته است. زبان بکار رفته در فیلم "کانال" تند وغضبناک، مملواز اثرات‌تصویری دراماتیک و کنتراست‌هائی است که شخصیت‌ها را به‌کارهای قهرمانانه می‌کشاند، اگر تمام نقطه‌ها را از متن خارج کنیم، بانگ بدبینی مکتوم در فیلمنامه و درحواشی فیلم رابه‌ندرت می‌توان شنید.

یک منتقد لهستانی بنام "کریژتوف تئودور توئه‌پلیتس" مشکل فیلم وایدا را چنین توضیح‌می‌دهد: "وایدا، همچون‌تمام مولفانی‌که به‌این مضمون پرداخته‌اند، تسلیم فشارهای فکری معینی شده‌است. ازیک سو فشارمنطقی در برابر ابرازپوزش در مورد قیام و از سوی دیگر فشار احساسی در برابر انتقاد بی‌رحمانه از قیام. و فیلم درمیان‌این دوقطب ایستاده است."

استقبال‌ازاین فیلم در لهستان ــ که جو فکری آن، از زمان فیلم "یک‌نسل" طوفانی‌تر شده بود ــ نیز به‌تردید عمومی در مورد مسئله‌ی فوق منوط می‌شد. این

ویژگی فیلم‌های این دوره بطور کلی است که نمایش آن‌ها بحث عمومی فراوانی می‌انگیخت. نکته دراین‌جا، محکومیت یا حمایت نه‌تنها یک مسئله‌ی ملی ـ تاریخی که شیوه‌ی اندیشه‌ی اخلاقی ـ سیاسی در دوره‌ی حاضر است. شگفت‌آور نیست که نمایش فیلم کانال بحث فراوانی درمیان مردم برانگیخت.

بعضی لهستانی‌ها ازفیلم کانال تصور یک فیلم متعالی و تکان‌دهنده را داشتند، اما فیلم "کانال" فیلم دیگری از کاردرآمد. یکی از منتقدان برجسته، چنین روی‌ترش می‌کند: "این‌ورشو، با تمام قیامش در کثافت، و لجن تاریخ دست وپا می‌زند" و اضافه می‌کند وایدا از دولتمداران لهستان هم، پا فراتر نهاده است وبه‌چیزی اعتراض کرده‌است که‌تلاشی اصیل، عاشقانه و مردمی‌است. وایدا چنین تلاشی را از پوچی و بیهودگی تراژیکی مملو کرده‌است. منتقدی در روزنامه‌ی دیگری‌نوشت: "مردم عادی ورشو یک مشت تبهکاری که وایدا در فیلم کانال ترسیم کرده‌است، نبودند."

ازطرفی فیلم مورد توجه هواخواهان فرمولهای رنگ و رو رفته فیلم‌های خوش‌بینانه، با ابعاد سیاسی و اجتماعی دقیق نیز قرار نگرفت. و از بسیاری جهات چه‌هنری، چه اخلاقی و سیاسی این فیلم بسیار از استقبال عمومی فاصله داشت. فیلمی وامانده، یک‌سویه و فاجعه‌آمیز بود. اما منتقد روزنامه‌ی رسمی "تربونالودو" الکساندر ژاکیه‌ویچ در مورد این فیلم نوشت: "شاید این فیلم ،کانال نشانگر یک آغاز باشد: آغاز بیان حقیقت در مورد تاریخ لهستان، در مورد خودمان و درمورد یک نسل. شاید این فیلم هنر هشدار دهنده، هنر تطهیرکننده، وپیروزی اعمال قهرمانانه‌ای را که نه در راه مرگ، بل در راه زندگی است، به‌ثبوت می‌رساند؟" تاکید این منتقد بیشتر برروگه‌ی اندیشه‌های بدبینانه‌ی فیلم، و مقابله‌اش با افسانه‌ی قیام است. رویهم رفته سایر منتقدانی که فیلم کانال را به‌مثابه‌ی اثر برجسته‌ای در سینمای لهستان ستایش کردند، دارای چنین طرز تلقی‌ای بودند.

فیلم برای نخستین‌بار در ۳۰آوریل ۱۹۵۷ نمایش داده شد و سه‌هفته بعد که هنوز اذهان عمومی به جنجال و بحث و جدل در مورد آن مشغول بود، جایزه‌ی بهترین کارگردانی را در فستیوال کان بدست آورد. این‌فیلم‌اولین‌برخورد سینمای وایدا با سینماروهای غیر لهستانی بود.

رزمندگان ارتش میهنی در پی سرپناه در آغاز فیلم "کانال"

۱۹۵۷ ــ "کانال" (آنها عاشق زندگی بودند)، محصول لهستان، تهیه از گروه "کادر" (استانیسلاو آدلر) لودز ــ ۹۷دقیقه ، کارگردان :آندره‌ی وایدا دستیار: کازیمیرکوتز، یانوژ مورگنسترن، ماریا استارزنسکا، آنا پانچکوفا. فیلمنامه: یرزی‌استفان اُستاوینسکی، براساس قصه‌یی ازخود او، مدیرفیلمبرداری: یرزی لیپ‌من، فیلمبردار : یرزی ووی‌سیک، طراح صحنه: رومن مان، صدابردار: یوزف بارچاک، موسیقی: یان‌کرنز، تدوین: هالینا ناوروکا، بازیگران: وین چیسلاو گلینسکی (ستوان زادرا)، ترزا ایزفسکا (استوک روتکا ــ "دیزی")، تادیوژ یانچار (سرجوخه کوراب)، امیل کارویچ (مادری)، ولادیسلاو شیبال (موسیقیدان)، استانیسلاو میکولسکی (اسموکلی)، ترزا برزوفسکا (هالینکا)، تادیوژ گوازدوفسکی (گروهبان کولا)، آدام پاولیکوفسکی (افسرآلمانی)، زوفیا لیندورف، و دانشجویان مدرسه‌ی فیلم لودز.نخستین نمایش در لهستان: ۲۰ آوریل ۱۹۵۷.

سومین فیلم وایدا "خاکستر و الماس" ـ نه‌تنها مهمترین فیلم وایدا که عالی‌ترین اثر ساخته شده در سینمای بعد از جنگ لهستان است. این فیلم که درابتدای سال ۱۹۵۷ فیلمبرداری شد، برپایه‌ی نوولی نوشته‌ی "یرزی‌آندریفسکی" ساخته شده‌است. نوول "آندریفسکی" در دهه‌ی چهل یکی از کارهای ادبی برجسته‌ی دوران خود به‌شمار می‌آمد. فاصله‌ی ده‌ساله‌ی بین دو تاریخ فوق از اهمیت تاریخی خاصی برخوردار است. کتاب‌آندریفسکی در فضای فکری ـ سیاسی نخستین سال‌های پس از جنگ منتشر شد. بعد از جنگ، زمانی که لهستانی‌ها هنوز تحت تاثیر شوک اشغال بودند، شوک جدید ـ یعنی‌آزادی ـ به‌سراغشان آمد که چارچوب اجتماعی جدیدی به‌شمار می‌آمد که برپایه‌ی نظام‌های ارزشی متفاوتی ازمیان ویرانی‌ها شکل گرفته بود. این نوول، میلی را بطور گسترده در اذهان عمومی‌زنده کرد که با بحران‌های داخلی لهستان سر وکار داشت‌ومی‌خواست وجوه‌مشترک توده‌های‌لهستانی را در دستیابی به‌یک‌آرمان، صرفنظر از اختلاف‌های گذشته و اعتقادات سیاسی دیرین سازمان دهد. این پیام که در ابتدای دهه‌ی چهل در لهستان همچون هدفی کاذب مورد تحقیر قرار می‌گرفت، بعد از سال ۱۹۵۶ دوباره، محبوبیت یافت واین زمانی بود که‌اندیشه‌ی ساختن فیلم "خاکستر والماس" شکل می‌گرفت.

بهارسال ۱۹۴۵، روز بعد از آزادی در شهری روستائی در لهستان است. کابوس اشغال به‌پایان رسیده است، اما هیچ‌کس از طلوع دوران نوین اطمینان ندارد، درحومه‌ی شهر، دو مرد مسلح به‌نام‌های "ماچیک" و "آندره‌ی" به‌ماشین جیپی‌که قراراست "اژه‌جوکا"، دبیرجدید حزب‌کمونیست رابیاورد، حمله می‌کنند. ولی وقتی معلوم می‌شود، شخص دیگری به‌جای دبیر حزب کشته شده‌است، سازمان زیرزمینی که ماچیک وابسته به‌آنست به‌او دستور می‌دهد تا عملیات جدیدی را برای کشتن او آغاز کنند. در صحنه‌های بعدی هم آدمکش و هم قربانی توطئه‌ی این عملیات، در هتل رنگ و رو رفته‌ای، در دو اتاق مجاور یکدیگر مسکن می‌گزینند و فضای هتل مرکز توجه ماجرا می‌شود. ازطرفی "ماچیک" رابطه‌ی عشقی کوتاه، شتاب‌زده، دور از انتظار و غیرعادی با یکی از دختران بار

"مونوپول" پیدا می‌کند. در سالن پذیرائی هتل، ارتشی‌ها، افسران عالی‌رتبه، مفت‌خورها و شخصیت‌های برجسته‌ی شهر در جشنی به‌خاطر آزادی گرد می‌آیند. در همسایگی آنها در رستوران هتل، سور و سات دیگری برقرار است. گروهی‌از مردم شهر بطور اتفاقی در رستوران گرد آمده‌اند تا به‌خاطر پایان اشغال شهر مشروب بنوشند. بعضی از این‌افراد نسبت به آینده‌ی سیاسی، کاملا" بدبین و بعضی مملو از امید هستند. صبح‌نزدیک‌می‌شود. "ماچیک" شب را با "کریستینا" به‌پایان می‌آورد و صبح نوبت‌ماموریت فرا می‌رسد. ماچیک هتل راترک‌می‌کند و اژچوکا را مورد هدف قرار می‌دهد و قربانی‌اش تلوتلوخوران به‌آغوش‌او می‌افتد. سپس ماچیک در خیابان‌های شهر سرگردان می‌شود. در ضمن، عیاشی‌های جشن هتل مونوپول رو به‌پایان می‌رود. نوازندگان دوره‌گرد، آهنگ‌های وطن‌پرستانه می‌خوانند ورقصندگان، مجذوب و کورکورانه گوئی مبهوت حوادثی شده باشند که رخ خواهد داد، مشغول رقص دیده می‌شوند. صبح می‌شود وافراد حزب بیرون می‌ریزند و ماچیک بطور اتفاقی هدف گلوله‌ی سربازان قرار می‌گیرد و در تقلای مرگ با پیچ و تاب‌هائی روی توده‌های آشغال به‌شکل یک جنین جان می‌دهد. تراژدی ماجرا در مدت چند ساعت، حرکت خود را طی می‌کند. وقتی ضارب‌ها اولین بار در شروع ماجرا به‌سوی قربانی خود تیراندازی می‌کنند بعداز ظهر است. ووقتی ماچیک در توده‌های آشغال جان می‌دهد، صبح زود است.

در نگاه اول داستانی از خشونت و عشق پیش رو داریم که به‌شکلی استادانه بنا شده و به‌صورت گیرائی بیان شده‌است: سوءقصدکننده در ابتدا موفق به‌کشتن شخص مورد نظر نمی‌شود، دچار شتاب‌زدگی می‌شود، می‌خواهد عقب بکشد، اما در انتها ماموریت را انجام می‌دهد و چیزی نمی‌گذرد که خودنیز مورد هدف گلوله‌ی دیگری قرار می‌گیرد. از یک نظر "خاکستر والماس" یک نوول‌پلیسی ـ جنائی صریح هیجان‌انگیز است. اما انگیزه‌ای بیشتر ازاین آنرا اهمیت می‌دهد. ازنظر دیگر (که بلافاصله آشکار می‌شود) این نوول دارای‌ابعاد یک تراژدی عظیم است. ماچیک ازنظر درام‌پردازی یونان باستان، زندانی سرنوشتی است که توان رهائی از آن را ندارد. اما لحظه‌ای که وی برای اولین بار آشکارا عشقی را کشف می‌کند که به‌زندگی‌اش نقشی تازه می‌دهد و در فرصتی قبل از کیفر نهائی طعم خوشبختی بازیافته را به‌او خاطرنشان می‌کند، برای کشتن، مجددا" احضار می‌شود وخود نیز کشته می‌شود. وحدت‌زمان و مکان نیز براین‌نوای تراژیک تاکید می‌کند.

اما درعمق "خاکستر و الماس" مفهوم گسترده‌تری وجود دارد که بینندگان

شهر لهستانی گاه متوجه‌ی آن نمی‌شوند. تاریخی را که این ساعات مرگبار یعنی بین بعد از ظهر یک روز و صبح روز بعد قصه درآن روی می‌دهد باید به‌خاطر سپرد. این، اولین روزبعد از جنگ، نخستین روز دوران تاریخی جدید است. در فاصله‌ی این ساعات، این‌ماجراها چیزی بیشتر ازیک رابطه‌ی عشقی مجرد و گشتاری ساده است که به‌نقطه‌ی‌اوج می‌رسد و تمام می‌شود. گوئی دراین فیلم زندگی مردم و کشور لهستان برسر چهار راهی در بین دو دوران تاریخی قرار دارد. اشغال به‌پایان رسیده‌است، اما درآن سال‌های فجیع، خونبار و وحشت‌آور مبارزه، ذهن توده‌های لهستانی بیش از حد درگیر ضرورت‌های مبارزه و بقا بود تا به‌شکل دقیق واقعیت‌های بعد ازجنگ بیاندیشند. اما اکنون بعد از جنگ، ناگهان آن‌ها با کسانی رو در رو قرار می‌گیرند که به‌مثابه‌ی ماده‌ی مذابی که از کوه آتشفشان سرریز می‌کند می‌خواهند سخت و محکم شده، و شکل بگیرند. و این تحولی عظیم بود. نه‌تغییری فقط در شکل حکومت، بل درتمامی ساختار سیاسی اجتماعی‌و طبقاتی که‌ملت لهستان قرن‌ها به‌آن خو گرفته بود. دراین ظرف مذاب، یک هویت ملی، اجتماعی و طبقاتی نوین شکل می‌گرفت. اما مشکل دیگر، مقابله با سلسله مراتب اجتماعی ـ اخلاقی سنتی لهستان گذشته بود. اینها اعتقادات، اسطوره‌ها، اندیشه‌های متفاوت، نوعی زندگی و آرمان بود که از دیرزمان در کشور ترویج یافته بود. عقاید واندیشه‌هائی که زمانی طولانی منکوب شده بود، سرباز می‌کرد. به‌همین‌ترتیب تشویش و اضطراب هم بالا می‌گرفت. این‌اولین‌روز آزادی در فیلم، بدین‌ترتیب نشانگر پروسه‌ای‌است که سال‌ها در لهستان ادامه خواهد یافت.

این موضوع به فیلم "خاکستر و الماس" تاثیر بلادرنگی می‌دهد که مدت‌ها بعد نیز درآن باقی می‌ماند. و به‌همین دلیل است که فیلم زمانی به‌مغلوط‌کردن تاریخ‌ها نیز محکوم شد. اتهام این بود که فیلم درپی ترسیم چه سالهائی بود، سال ۱۹۴۵ یا سال ۱۹۵۸؟ قدرت فیلم در این است که توانسته بود پدیده‌های تاریخی خطیری را که اولین‌بار درسال ۱۹۴۵ رخ نمود و درسال ۱۹۵۸ هنوز مشهود بود و تاحدی هنوز هم مشهود است، نشان دهد. ازاین‌رو، فیلم دارای تمام عوامل یک حماسه‌ی ملی بود که نشان می‌داد چگونه سرنوشت‌های منفرد در آشفتگی یک تحول عظیم دوباره شکل می‌گیرد.

وقتی فیلم، برای‌اولین بار در سوم‌اکتبر ۱۹۵۸ نمایش داده شد، بینندگان و همچنین منتقدان می‌دانستند، که "خاکستر و الماس" از جمله فیلم‌هائی است

که بطوراستثنائی در تاریخ سینما پدیدار می‌شود. نمایش فیلم منتقدی را برآن داشت که بنویسد: "این فیلم مجذوب‌کننده و هیجان‌آوری است که دیدگاه خود را از جهان بربیننده تحمیل‌می‌کند. شما هم ممکن است مثل من‌با این دیدگاه مخالف باشید، اما نمی‌توانید منکر ارزش هنری فیلم شوید." او اساسا" دونظر گلایه‌آمیز نسبت به فیلم مطرح می‌کند. نخست، روحیه‌ی کلی ناامیدی و جبری است که از فضای فیلم استشمام می‌شود. "قوانین عجیبی براین دنیای تصویری مملو از اشباح، دغدغه‌ها و ازشکل افتادگی‌ها حکمفرما است... فیلم بیانگر مرثیه‌ای دربرابر مرگ خوفناک است." گلایه‌ی دوم که غالب منتقدان لهستانی درآن اتفاق نظر داشتند و سالها بعد ازاین نیز آثار وایدا را مخدوش کرد، این اتهام است که در فیلم از تدبیرهای شکل‌پردازانه اغراق‌آمیز یا به عبارتی اثرات تصویری غیر موجه،استفاده فراوان شده‌است. هنر سینمائی وایدا دراین فیلم با واژه‌ی "باروک" توصیف شد، گرچه درچند مورد هم این واژه بیشتر جنبه‌ی‌تعارف داشت تا توصیف.

بحث عمومی‌ناشی‌از نمایش فیلم "خاکستر والماس" هیجان فراوانی برانگیخت که به‌منتقدان حرفه‌ای سینما محدود نمی‌شدیکی از جالب‌ترین اظهارنظرها متعلق به "ماریا دابروفسکا" نویسنده‌ی برجسته‌ی لهستانی بود که عادت به‌قبول اندیشه‌های رایج نداشت. عاملی که به‌خوبی حرارت بحث و جدل عمومی را در مورد این فیلم‌نشان می‌دهد، رنجش علنی منتقد بزرگ سینمای‌لهستان"زیگموند کالوزینسکی" بود که ظاهرا" عباراتی را که در ستایش فیلم بکار رفته بود، توهین شخصی تلقی کرده بود. وی نوشت "استقبال گرم عمومی‌از این فیلم از نظر پداگوژیک و جامعه‌شناسی موضوع بسیار جالبی است. هرزه‌گردهای‌اسلحه بدستی مثل ماچیک، که امروزه به‌موشکافی‌های غرب‌گرایانه نیز مجهز شده‌اند، بعدا" در هر دوجناح سنگر پیدایشان می‌شود. آیا هجوم این شخصیت‌ها به‌فیلم‌های داستانی نشانگر خودستائی و خودبزرگ‌بینی نیست؟ یا سازندگان چیزی جز کاریکاتور خود را دراین‌گونه شخصیت‌ها نمی‌یابند؟"

موضوع مهم، مضمون‌های سیاسی‌اجتماعی ضمنی فیلم بود واین مضمون‌ها نیز به‌وجود و روبروئی دو شخصیت اصلی فیلم باز می‌گشت: این دو شخصیت ماچیک قاتل‌واژه‌جوکا، نماینده‌ی‌حکومت جدیدند. برای فهم بُعد موضوع، دانستن یک نکته ضروری‌است. فرض براین‌است که این دو شخصیت تمثیلی بودند و نتیجه این که شخصیت‌پردازی اژه‌جوکا نه‌تنها نشانگر خودمرد بل نیروی سیاسی‌ای که وی نماینده‌ی آن‌نیز بود،هست. همین استدلال در مورد شخصیت ماچیک هم صدق

می‌کرد. به‌همین دلیل اینکه، نماینده‌ی مقامات کمونیست، پیرمرد خسته، ترشرو و بی‌تحرکی است، درحالیکه نماینده‌ی گروه زیرزمینی ضد کمونیست از اولین برخورد از پشت عینک سیاهش جوانی پرتحرک، جذاب و فراموش نشدنی از هرنظر جلوه می‌کند، بحث فراوانی برانگیخت، روزنامه رسمی "تریبونالودو" که از فیلم ستایش می‌کرد، نوشت: "ازنظر ماچیک‌و اژه‌جوکا، انتقادی از دیگران شنیده‌ایم مبنی‌براین که کمونیست‌ها دراین فیلم درتقابل سیاسی، نیروی متقابلا" نیرومندی ارائه نشده‌اند و ضعفی که در شخصیت اژه‌جوکا وجود دارد حتا اثر سرنوشت ماچیک و دار و دسته‌اش را که پیروزی کمونیست‌ها در لهستان آنرا شتاب بخشیده، مخدوش می‌کند. این اعتراض‌ها منصفانه نیست... این‌ماچیک است که قهرمان فیلم است و موضوع تضاد اوست و اژه‌جوکافقط حالت منفعل دارد." (رمان شید دلاوسکی) منتقد دیگر، استدلالی مشابه استدلال بالا در دفاع از ترسیم شخصیت ماچیک ارائه می‌دهد: "(ماچیک و نظایر او) خشن وبطور بی‌فکری، بی‌رحم بودند، اما این افراد به‌سرگردانی تراژیکی گرفتار بودند و نا امیدانه در دام اطاعت کورکورانه از بالا ونفرت از حکومت جدید گرفتار شده بودند... من فکر می‌کنم فیلم بطور مشخصی درباره‌ی خطائی است که در مورد نسلی از جوانان لهستانی روا شده که به‌خاطر آرمانی حقیر و درنهایت زبون کشته شدند، حال آنکه می‌توانستند برای بهبود زندگی کشور و خودشان زنده مانده باشند." نگاه دقیق‌تری به‌این دو شخصیت می‌اندازیم. حتا اگر مسئله‌ی نمایندگی سیاسی این دو شخصیت را کنار بگذاریم، منشاء فکری آنها چیزی‌است که مفهوم اصلی فیلم درآن نهفته است. اژه‌جوکا، انقلابی‌ای که ترور می‌شود، مردی مسن، تاحدی سرد و عبوس و احتمالا" خسته از سال‌های‌مدید مبارزات سیاسی است (یک اشاره ضمنی در فیلم می‌گوید که در جنگ‌های اسپانیا هم جنگیده است)، وی دیدی صبورانه نسبت به‌وقایع اطرافش دارد. ولی‌بهرحال در بحران فکری تردیدهای لهستان در مورد قیام، سوءتعبیرها و هدف‌های جداگانه‌ی آن‌ها سهیم است. پسرش که در قیمومیت همسر سابقش است، همانطور که ممکن است انتظار رود به‌ارتش میهنی پیوسته است و به‌همان سازمان زیرزمینی ضدکمونیستی خدمت می‌کند که قاتل پدرش از آن دستور می‌گیرد. بدین‌ترتیب اژه‌جوکا که‌در پیچ و تاب‌های موقعیت سیاسی لهستان ۱۹۴۵ به‌سر می‌برد، دنیای متلاطم نوین را نه با چشم‌های تشکیلات دهنده‌ی فعال، قوی و فارغ از مسائل شخصی حزبی یا یک بیگانه که با چشم‌های مردی می‌بیند که می‌داند، همه‌چیز را باید از نو آغاز کرد، اما باکه و علیه که؟ مسئله‌اینجاست.

در نقطه‌ی مقابل او، ماچیک طرفدار ارتش میهنی لندن، در قیام ورشو جنگیده (و از آنچه از او می‌دانیم شاید هم در فاضلاب بازدرا، کراب و مادری ساعاتی را گذرانده است) وبعد از آزادی‌کشورش، شانش خود را کمتر از روی اعتقاد شخصی که بیشتر از روی احساس‌وظیفه و وفاداری به‌فرماندهان سابق، در سازمان چریک‌های ضد کمونیست امتحان کرده است. با آنکه وی شب قبل از سوءقصد به‌گوشه‌ای از اهمیت کاری که انجام خواهد داد پی می‌برد، برطبق قرار اژه‌جوکا را می‌کشد. علیرغم ویژگی‌هائی که در فیلم‌های دهه‌ی پنجاه به‌ظاهر این شخصیت اضافه می‌شود ــ عینک سیاه او که‌نشانگر نوعی نقاب است ــ این‌گونه شخصیت‌ها به‌نسلی تعلق دارند که در دوران اشغال بزرگ شده و از کسانی که نویسنده "تادوش باروانکسی" آنها را "مرگ‌آلوده" می‌نامد، چرا که‌این گروه لهستانی‌ها از جنگ بسیار دیده و تحمل‌کرده‌اند. عشقی که ماچیک در ساعات کوتاه قبل از پایان ماجرا با آن روبرو می‌شود، در او نیروی تازه‌ای می‌دمد، تمام ویژگی‌های غرورآمیز را در او متبلور می‌کند و همبستگی به‌زندگی را که مدت‌ها از وجودش رخت بربسته بود، در او بیدار می‌کند.

صحنه‌ای که‌این دو شخصیت متضاد برزمینه‌ی‌آن با یکدیگر روبرو می‌شوند، پر از مخلوقات جور واجور، ساکنان هتل، میهمانان، صحنه‌ی استقبال و خداحافظی است. افرادی از دستگاه سیاسی قدیم نیز دیده می‌شوند که در موقعیت جدید با احساسی مملو از شکست اما با آبرومندی تمام صحنه را بانوای نغمه‌ی "اژینسکی" به‌نام "خداحافظ دوستان" ترک می‌کنند. اما آن که می‌خواهند با جذر و مد جدید سیاسی شنا کنند و بیمناکی‌های دیرینه‌ی خود را ببلعند، برای احراز قدرت وارد مسابقه می‌شوند. در طلوع آفتاب روز بعد، همه‌ی این‌افراد مست از مشروب‌خواری شب گذشته، اما گوش به‌زنگ و آگاه از مقطع تاریخی خاصی که پشت‌سر می‌گذرانند، به‌نوازندگان دوره‌گرد می‌پیوندند.

اماهنوز خون‌جسد اژه‌جوکای کمونیست روی پیاده‌رو خشک نشده که قاتل وی روی توده‌های آشغال با پیچ وتاب‌هائی جان می‌دهد. می‌شود این دو مرد، که‌موقع سوءقصد اژه‌جوکا به‌حالت مبهمی یکدیگر را درآغوش گرفته‌اند، صرفنظر از همه‌ی ویژگی‌ها ــ ازنظرکار و تعصبات عقیدتی ــ با هم برادر باشند. چنین اشاره‌ی وحدت‌بخشی در نوول آندریوسکی مستتر است و در فیلم‌نیز منعکس شده‌است.

مسلما" در فیلم "خاکستر و الماس" خصومتی (آنچنانکه ادعا می‌شده است) نسبت به انقلابی که بعدا" در لهستان روی خواهد داد، یا حتا تردیدی نسبت به‌تحولات اجتماعی سال ۱۹۴۵ لهستان احساس‌نمی‌شود. فیلم فقط به‌ماجرای

عظیم دگرگونی‌های اجتماعی می‌پردازد، بدون آنکه به نتایج ناخوشایند و گاه غم‌انگیزی که درپی دارد وقعی گذارد. فیلم برخورد با نظام اجتماعی جدید را نه برپایه‌ی فرمول‌های استاندارد سینمای بلوک سوسیالیسم، که برطبق واقعیات مشخص تاریخی کشور لهستان، یعنی وضعیت اجتماعی بهار ۱۹۴۵ لهستان تفسیر می‌کند. درزمان تهیه‌ی فیلم یعنی ۵۸ – ۱۹۵۷، چنین دیدگاهی از اختلافات مشخص تاریخی در بنیانگزاری جامعه‌ی سوسیالیستی، هنوز گوشه‌ای از تازگی‌های خود را حفظ کرده بود. فکر می‌کنم به‌همین دلیل است که بسیاری از پیروان "مکتب هنری لهستان"، فیلم و قبل از آن نوول را به‌مثابه‌ی وسیله‌ی بیانی خود انتخاب‌کردند. البته دلیل اصلی را می‌توان تمایل آن‌ها به‌رومانتیسیسم قرن نوزده لهستان دانست که مهمترین رگه‌ی تمربخش ادبیات لهستان بوده‌است.

فیلم "خاکستر و الماس" با فرهنگ قرن نوزده لهستان هم بی‌ارتباط نیست: فیلم با "نوروید" شاعر تبعیدی لسهتان و متفکر پراستعدادی که عنوان فیلم، از یکی از شعرهایش‌گرفته شده، با "جولیوس اسلواکی" و ماجرای زندگی او و مهمتر و آشکارتراز همه‌با نویسنده‌ی اهل "کراکو" ونقاش، "استانیسلا ویسپیانسکی" هنرمند ابتدای قرن نوزده لهستان که درخشانترین وارث این‌میراث هنری‌هستند در ارتباط است. نمایشنامه‌ی "جشن‌عروسی" نوشته‌ی او که هنوز یکی از تازه‌ترین نمایشنامه‌های مرکز تئاتری لهستان است وضعیت اجتماعی لهستان را درزمان خود به‌خوبی منعکس کرده‌است. این نمایشنامه دارای صحنه‌ای توهمی و خیره کننده است که عملا " در فیلم "خاکستر والماس" نیز تکرارشده‌است. درنمایشنامه، صحنه فوق بدین‌ترتیب است که‌میهمانان عروسی در پایان مجلس، نزدیک صبح همگی، گیج، متفکر و مدهوش به‌آرامی و یکنواختی به‌رقص همگانی عجیبی می‌پردازند که نشان‌دهنده‌ی تغییرات بیمناکی است که درزندگی‌شان و در کشورشان روی خواهد داد. این نمایشنامه مورد علاقه وایدا را، او چهارده‌سال بعد از فیلم "خاکستر و الماس" آنچنان که بود بصورت فیلم درآورد.

مکتب ادبی لهستان به روش‌های دیگری هم، جدا از الهاماتی چند از آثار کلاسیک نویسندگان مختلف، دراین فیلم خود را نشان می‌دهد. فیلم همچنین دربر دارنده‌ی اندیشه‌هائی ویژه در مورد فرد، جامعه و ملت است و استدلال خاص نگرش به‌سرنوشت انسان در ادبیات‌قرن نوزده لهستان را دارد (عصر بندگی و قیام‌های مداومی که‌وحشیانه سرکوب شدند). لهستان در تعبیر شاعران بزرگی چون "نوروید" "میکاویچ"، "اسلاواکی" و "کراستیسکی" هویت مشخص دارد. لهستان از نظر اینان شخصیتی رفیع، پرشکوه و بطور ذاتی

رومانتیک است. لهستان درنظر این‌شاعران: قهرمان، بصیر، مقدس و مهمتر از همه فدائی است. درحالت اغراق‌آمیز آن و در فلسفه‌ی مسیحیت لهستان، لهستان، مسیح ملل دیگر است که برای رهائی آن‌ها عملا" مصلوب شده است. البته با چنین دیدگاهی که غم‌انگیزی‌اش بی‌قدری سرنوشت فرد درپس سرنوشت جمع است، فدا شدن جمعی، بیانگر فدا شدن فردی‌نیز هست. البته آدم‌ها در عرصه‌ی شطرنج تاریخ، سربازهای پیاده‌ای هستند که نیروهای نامرئی به‌حرکتشان درمی‌آورد. ادبیات لهستان، از کشور لهستان و توده‌های لهستانی تعبیری این چنین دارد که از مجذوبیت تا محکومیت کامل آن‌ها، ازعشق بی‌غل و غش به‌آن‌ها تا خشمی کور نسبت به‌آن‌ها در نوسان است.

درچنین شرایطی، شعر، ادبیات و هنر قبول‌نقش کرد. این کسی به‌غیر از وایدا نیست که‌گفته‌است: "هنرمند دوران رومانتیسیسم لهستان کسی نبود که خود را یکسره دربافت هنر، در شعر، نقاشی یا مجسمه‌سازی غرق‌کند. او می‌خواست ازمرز خود پا فراتر گذارد و موقعیت تاریخی دراین‌مورد به‌کمک می‌آمد. هنرمند رومانتیک لهستانی فراتر از یک مولف بود. او وجدان ملت، پیغمبرو یک نهاد اجتماعی جامعه‌اش محسوب می‌شد، زیرا لهستان قرن نوزده، کشوری تهی‌از نهادهای عادی اجتماعی بود: قدرت، دولت، پارلمان، زندگی سیاسی. اندیشه‌ی عمومی درآن چندان نقشی نداشت. این شاعران بودند که به‌جای تمام این نهادها عمل می‌کردند. ازیک‌نظر این‌کار، نوعی غضب هم به‌شمار می‌آمد."

هدف من در نقل‌قول از حرف‌های وایدا درمورد فوق، علیرغم تفاوتی که ازنظر شرایط تاریخی درمورد بحث وجود دارد، این است که‌آن‌جریان هنری که وایدا درتولد آن در لهستان به‌نام "مکتب سینمائی لهستان" سهیم بود و فیلم‌هائی که او دراین مکتب ساخت، بیانگر چنین تعهد کاملی‌نسبت به رسالت هنر در جامعه است. ازطرفی نگرش وی به استعدادهای شگرف انسان و هوای فکری تمام فیلم‌های او تاحد فراوانی‌منعکس‌کننده‌ی این مکتب هنری در لهستان بوده است واین امر درهیچ جا بهتر از فیلم "خاکستر و الماس" به‌روشنی و ظرافت آشکار نیست.

۱۹۵۸ــ "خاکستر والماس"

محصول لهستان، تهیه ازگروه "کادر" (استانیسلاو آدلر) لودز، وروسلاو ــ ۱۰۶دقیقه، کارگردان : آندره‌ی‌وایدا، دستیاران: یانوژ مورگنسترن، آندره‌ی وروبل، آنیتا یانچکوفا، یان ولودارچیک. فیلمنامه: یرزی آندره‌یفسکی، آندره‌ی وایدآ، براساس داستانی ازآندره‌یفسکی. فیلمبردار : یرزی ووی‌سیک، دستیاران: کریژتف وینیه‌ویچ، وی‌یسلاو زدورت، زیگمونت کروژنیکی، یرزی ژوروفسکی، بوگدان میس‌لینسکی، طراح‌صحنه : رومن‌مان، صدابرداری: بوگدان بی‌نیکوفسکی موسیقی : یان‌کرنز، اوگلینسکی ("پولونز") با اجرای کوئینت ریتم رادیو وروسلاو به‌رهبری فیلیپ نوواک، تدوین : هالینا ناوروکا، طراح لباس: کاتارزینا چودو روویچ، بازیگران: زبیگینوسیبولسکی (ماچیک‌چلمیکی)، اواکریزفسکا (کریستینا)، آدام پاولیکوفسکی (آندره‌ی)، واسلاو زاترژینسکی (اژچوکا)، بوگومیل‌کوبیه‌لا (درفنوفسکی)، یان‌سیرسیرسکی (کارمند هُتل)، استانیسلاو میلسکی (پینیازک)، آرتور ملودنیکی (کوتوویچ)، هالینا کواتکوفسکا (خانم استانیه‌ویچ)، ایگناسی ماچوفسکی (واگا) و . . . نخستین نمایش در لهستان: ۳اکتبر ۱۹۵۸

در پائیز سال ۱۹۵۸ که بحث در مورد فیلم "خاکستر و الماس" همچنان بالا می‌گرفت، وایدا و فیلمبردار همیشگی‌اش "یرزی‌لیپ‌من" فیلم "لوتنا" را در حوالی رودخانه‌ی نارو، نزدیک ورشو فیلمبرداری می‌کردند. این، فیلم عجیبی است که نه‌تنها بسیاری منتقدان، بلکه حتا شخص وایدا هم آشکارا آنرا یک اثر جا نیافتاده قلمداد می‌کنند. اما ازاین گذشته فیلم، فصل بسیار مهمی درکارهای وایدا به‌شمار می‌آید که مهر نکته سنجی‌های خاص او رابطور آشکاری برخود دارد و بالاخره محصول جهان خاص فکری اوست.

فیلمنامه لوتنا توسط وایدا و "ووی‌سیک زوکروفسکی" از داستانی نوشته‌ی زوکروفسکی اقتباس شد. قصه، طرح کوچک موجزی است درباره‌ی مادیان سفید و زیبائی بنام "لوتنا" که مردان واحد سواره‌نظام را با نگاه‌هایش مجذوب خود می‌کند، ولی برای صاحبان خود جز بدبختی ببار نمی‌آورد. نثر تند و واقع‌گرایانه "زوکروسکی" به‌روشنی، فضای تراژیک و زیبای پائیز سال ۱۹۳۹ لهستان را منعکس می‌کند ولی اساسا" به‌همین تم، یعنی به اسب بدشانس محدود می‌شود. از این‌رو باید پس زمینه‌ی داستانی، روانی و تاریخی این قصه‌ی موجز، در فیلمنامه‌ی آن (که تهیه‌اش زمانی دراز طول کشید و بارها مورد تجدیدنظر و تغییر قرار گرفت) پر می‌شد. اما در نهایت، فیلم ساخته شده تا حد بسیاری محصول بدیهه‌سازی‌ها بود.

روی پرده‌فیلم هنوز در نگاه‌اول همان‌داستان مادیان سفید و زیبا ـ "لوتنا" ـ است، هدیه‌ی پیرمردی به‌افسر فرمانده‌ی سواره‌نظام در حمله‌ی سپتامبر ۱۹۳۹ به‌لهستان. اسب را ابتدا در بالای بستر پیرمرد، چنان می‌بینیم که گوئی موکله‌ی وفاداری، منتظر مرگ اربابش است. درطول فیلم ومقارن با حمله‌ی سپتامبر، سربازانی که لوتنا را صاحب می‌شوند یک به‌یک کشته می‌شوند. اولین قربانی سروانی است. پس از او "لوتنا" به‌مرد دیگری می‌رسد که با دختری که تازگی ملاقاتش کرده در مراسم شتاب‌زده‌ای ازدواج می‌کند، ولی بزودی جانش را ازدست می‌دهد. درآخر ماجرا، لوتنا برای یک سرجوخه و ستوان باقی می‌ماند. اماوقتی

حمله‌ی سپتامبر به‌پایان می‌رسد و آفتاب پائیز ۱۹۳۹ لهستان را ترک می‌کند، لوتنا باید به‌علت پای شکسته‌اش کشته شود. دراین میان دونظامی صاحب وی، گوئی از نیروی مبارزه تهی شده باشند، از یکدیگر جدا می‌شوند و در دور دست هریک در گوشه‌ای سر به‌جیب تفکر فرو می‌برند.

قصه درقالب راحت، بی‌تکلف و بی‌قید وبندی بیان شده است. وقایع بصورت تصادفی و بدون انگیزه‌ی خاصی در پی هم می‌آیند. اما در بازبینی دقیق‌تر، می‌توان سه محور عمده‌ی موازی در فیلم تشخیص داد که پیرامون آن همه‌کس و همه‌چیز دور می‌زند. مهمترین محور، آنست که بر زمینه‌اش ماجرا روی می‌دهد و آن دورنمای جنگ در سال ۱۹۳۹ است. دراین دورنما حمله‌و ضدحمله‌ی ارتشی‌ها، مواضعی که ارتش از روی نا امیدی اختیار کرده، ارتشی که درحال عقب‌نشینی است و ویرانی و خرابی درپی دارد، غیرنظامی‌های‌وحشت زده، پناهنده‌ها، روستائیانی که وحشت توپخانه ناگهان آن‌ها رابیدار کرده، خانه‌های روستائی در جنب و جوش سربازان، بیمارستان‌های موقتی و مراسم تدفین‌های شتاب زده همه بچشم می‌خورد.

محور دوم، گرد گروهی‌از سواره نظام می‌گردد که عبارتند از یک سروان، یک ستوان، یک ستوان یار و یک سرجوخه. از نظر شخصیت‌پردازی، از این آدم‌ها در فیلم فقط سیمائی ارائه شده‌است که چون سایه‌های دوبعدی است. این شخصیت‌ها که در بطن تراژدی قرار دارند، به‌ندرت از آنچه برایشان رخ داده، آگاهند و هیچ شباهتی به‌چهره‌های‌وحشت زده و دلتنگ فیلم "کانال" ندارند. و حتا گزندگی شکست براین قهرمانان صاف و ساده و خوش هیکل با سیمای کودکانه‌اشان هم مستولی‌نشده است. بافت ماجراهای اندک فیلم از رویدادهای فرعی تا عشق ستوان‌یار و معلم مدرسه، همگی با استادی و دقت ساخته و پرداخته شده‌است. منتقدی درباره‌ی فیلم به‌درستی چنین نوشت، " همه‌چیز دراین فیلم صریح، تصویری، تند و تراژیک است. "

محور سوم که همان محور اصلی نوشته‌ی "زوکراوسکی" است و ماجراهای گوناگون فیلم براساس آن شکل گرفته داستان زندگی "لوتنا" است. از یک نظر "لوتنا" صرف‌نظر از زیبائی استثنائی‌اش، یک اسب سفید عادی سواره‌نظام بیش نیست. اما از سوی دیگر، این اسب نمادی از دنیای محتصر و منادی بدبختی است. این‌اسب سنگ‌محکی برای‌شناخت ویژگی‌های‌شخصیت‌های مرد، وطن‌پرستی و درستکاری در وجود آنهاست. زیرا علیرغم آنکه رابطه‌های انسانی دراین فیلم به‌شکل عمقی مورد بازبینی قرار نگرفته است، طرز تلقی افراد نسبت به‌اسب با

آب و رنگ فراوان ارائه شده است.

فیلم همواره از محوری به‌محور دیگر می‌رود. اما این عمل کمکی به‌جریان وقایع و آهنگ کار نمی‌کند " بیان داستان، متشنج و بی‌هدف است وتاکید مشخص و استواری درآن دیده نمی‌شود. وایدا خود در مورد این فیلم گفته است: " فکر می‌کنم نوعی ناهماهنگی بین آنچه من می‌خواستم دراین فیلم انجام دهم و قصه‌ای که به‌عنوان مبنای فیلمنامه برگزیدم، وجود داشت. وقتی حالا دوباره به‌فیلم می‌نگرم، فکر می‌کنم یک ایده دیگری می‌توانست فیلم را نجات داده باشد. و آن دن‌کیشوت است. ای‌کاش درآن زمان به‌یاد دن‌کیشوت افتاده بودم. قصه‌ی یک سواره‌نظام، آخرین سواره‌نظامی که در دنیای بی‌رحم جنگ‌های امروزی باهمراهش گشت می‌زند. اگرچنین کسی (ونه یک سواره نظام لهستانی) در فیلم به‌توپی حمله کرده بود، همه چیز شکل دیگری پیدا می‌کرد. درآنصورت فیلم، حقیقی تروژرف‌تر و نزدیک‌تر به‌ما می‌بود. فیلم درآنصورت در تمام رویدادهایش بیشتر جنبه‌ی اروپایی و کمتر جنبه‌ی محلی پیدا می‌کرد. اما هرطور که باشد، فیلم "لوتنا" مسلما" از نبود چنین اندیشه‌ی محوری‌ای که به‌آن روانی لازم را اعطا کند، صدمه دیده است. اما آیا مضمون دن‌کیشوت معاصر پاسخ معضل‌فیلم است؟ آدم شک می‌کند.

باهمه‌ی‌این‌توصیف‌ها، فیلم "لوتنا" یک فیلم ناب وایدا است. اگر قرارباشد مجموعه‌ای از سبک سینمائی وایدا گردآوری شود، این فیلم نمونه‌ی‌کامل‌آن‌است. شاید فیلمنامه‌ی ضعیف ونبود یک ساختار محکم داستانی، وایدا را برآن داشت که مبرا از نمونه‌های‌ادبی، به‌سبک قویا" شخصی خود بپردازد. این سبک شخصی، زبان تصویری موثری است که وی وقتی دانشجوی دانشکده هنرهای زیباد بود دریک سبک مشخص نقاشی یافت. این سبک، توجه به‌جزئیات واقعیت را با ارائه‌ی اثرات تکان دهنده‌ی همراه با نمایش جزئیات پوچ و نفرت‌انگیز آن تقویت‌می‌کند. این‌سبک تصویری، نزدیکی‌هائی دارد با ناتورالیسم قرن نوزده که با هنرKitsch و سورئالیسم دهه‌ی بیست و سی هم، مرزهای مشترک دارد. همچنین با سبک تصویری " آندره روبلوسکی" نقاش لهستانی اهل کراکو که زندگی‌اش با مرگ تراژیکی خاتمه یافت و وایدا در ابتدای کار سینمائی‌اش با او برخورد داشت، رابطه دارد. نقاشی‌های "روبلوسکی" موضوع‌هائی است همچون میزهائی با آدم‌هائی فاقد سر که بصورت عادی در کنار آنها ایستاده‌اند. چنین مخلوقات عجیبی مثل ماهی محتصری در پیش زمینه‌ی صحنه‌ی عشقبازی فیلم، کالبد جدا شده حیوانات وانسان‌ها همگی دراین سبک تصویری جای دارند که در فیلم

"لوتنا" نیز دیده می‌شود.

درعین‌حال نظر به نیاز حرکت دراماتیک قصه، میل شدید وایدا به‌تصویر پردازی استعاری دراین فیلم زمینه‌ی فراوانی برای خودنمائی می‌یابد و از آنجاکه موقعیت‌های دراماتیک، شخصیت‌ها و گفتگوها قادر به‌بیان مفاهیم نبودند، از این‌رو تاکید تصویری به‌اشیاء و حرکات تصویری در فیلم مطرح می‌شود: عقاب خشک شده‌ای که در لهیب آتش در کلاس درس می‌سوزد (عقاب، نقش ملی لهستان است: لهستان درحال سوختن!) دستمال سفیدی که خون را از تیغه‌ی شمشیر پاک می‌کند (سرخ و سفید: رنگ‌های پرچم لهستان) دانه‌های سرخ بوته‌های کوهستانی در رکاب سربازان (قطرات خون) شمشیرهائی که به قسمت تحتانی توپ کوبیده می‌شود (بیهودگی چنین حمله‌ای) تورعروسی که روی تابوت قرار گرفته (مرگ و زندگی) تابوت‌هائی که از سیب پر شده‌اند (مرگ و زندگی) شاخه درختی نظیر عصای زائر، در دست‌های قهرمانی که از صحنه دور می‌شود (وارد شدن در آوارگی یک تبعید طولانی) و متعالی‌ترین تصویر، دورنمای "پائیز طلائی لهستان" فصلی که زیباترین‌تصویر لهستان را می‌نمایاند. در صحنه‌های اولیه‌ی فیلم که نوید و امید احساس می‌شود، این تصویر مملو از رنگ‌های غنی و شاداب است. اما به‌تدریج که فیلم پیش می‌رود رنگ‌های آن قهوه‌ای و یکنواخت می‌شود و درمیان درخت‌های بی‌برگ پژمرده پایان پائیز لهستان که پایان‌سرنوشت قهرمانان و پایان لهستان‌است، گم می‌شود.

نه‌تنها زبان‌فیلم لوتنا خیلی شخصی است، مضمون فیلم هم باید به شخصیت وایدا خیلی نزدیک بوده باشد. وایدا می‌گوید: "من در سربازخانه سواره نظام بزرگ شدم... ارابه‌های توپ که سه‌جفت اسب آنهارا می‌کشیدند... به تاخت می‌گذشتند" با درنظر گرفتن این موضوع، وایدا می‌خواست (مثل فیلم کانال) تعادل آشکاری میان کودنی فرماندهان و دلاوری مردان مبارز ایجاد کرده و لحظه‌ای را در فیلم به آنان اختصاص دهد. او در اکتبر سال ۱۹۵۸ در صحنه‌ی فیلمبرداری‌لوتنا به‌خبرنگاران می‌گوید: "علیرغم ظواهر آنچه برآید، من‌این‌فیلم‌را ملغمه‌ای از روایت‌های سال‌های گذشته نمی‌دانم. آنچه من می‌خواهم دراین فیلم انجام دهم، این است که بینندگان را تکان دهم. زیرا این، راحت‌ترین راه نفوذ به‌درون آنهاست. من می‌خواهم دراین فیلم با بعضی سنت‌های ملی‌گذشته خداحافظی کنم‌و فکر می‌کنم این کار به فیلم، ویژگی لهستانی بودن می‌دهد." ولی فیلم "لوتنا" منعکس‌کننده‌ی هدف وایدا در هجویا ستایش گذشته نیست. علیرغم (یا بیشتر به‌دلیل) این امر، فیلم "لوتنا" از همان آشفتگی فیلم "کانال" صدمه می‌بیند، یعنی فیلم "لوتنا" هم ستایش و هم هجواست. **همانطور**

که "زبیگینوفلورچک" به موجزی در بحثی پیرامون فیلم دریک نشریه‌ی هفتگی سینمائی می‌گوید: وایدا دراین فیلم به‌هنرمندی می‌ماند که عاشق کاریکاتور خود شده‌است" من مسلم می‌دانم که در ساخت فیلم هیچ محاسبه‌ی دقیقی وجود نداشته است. برعکس اگر وایدا بالا رود یا پائین بیآید، این فیلم منعکس‌کننده‌ی تسلیم او به‌نیروی ناشی‌از اندیشه‌های متضادی‌است که مقطع تاریخی سپتامبر۱۹۳۹ دراذهان عمومی برانگیخته بود.

باردیگر، از آنجا که فیلم "لوتنا" هم نظیر فیلم "کانال" اولین فیلم لهستانی بود که با یکی دیگر از مقاطع تراژیک تاریخ لهستان روبرو شده بود که گروهی با نفرت، خشم و بدبینی و گروه دیگری با احساسات اشک‌آمیز و ستایش به آن می‌نگریستند، نمایش عمومی آن خشم منتقدان و مردم را برانگیخت. وایدا دراین فیلم هیچ یک از طرفین را خوش نیآمد، ازاین‌رو باردیگر طوفانی از بحث وابهام بالا گرفت.

البته‌استقبال عمومی‌از فیلم "خاکستر والماس" با استقبال‌عمومی از فیلم "لوتنا" متفاوت بود. زیرا حتی مخالفین فیلم "خاکستر و الماس" به‌این امر واقف بودند که فیلم مذکور از نظر سینمائی کار برجسته‌ای است. اما در نقطه‌ی مقابل، غالب منتقدان، فیلم لوتنا را مملو از لغزش، پراز لفاظی و نمادگرائی دانسته و معتقد بودند فیلم در ترکیب خشونت و سادگی به‌مرز بی‌استعدادی می‌رسد، نمونه‌هائی از عنوان‌های نقدگونه در مورد فیلم چنین است:

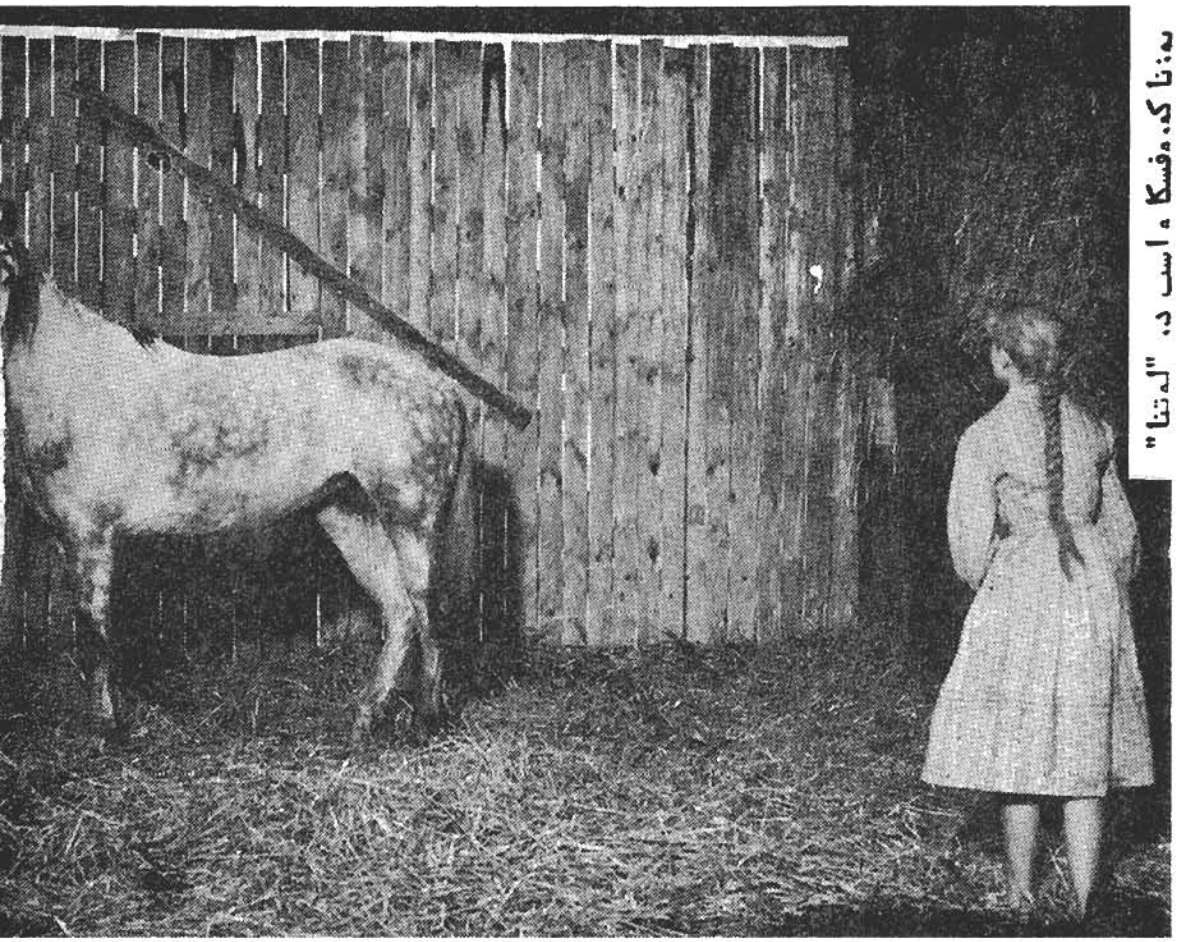
"سورئالیسم یا هنر Kitsch"، "کابوس سواره‌نظام‌ها"، "شعر و دکور" نویسنده‌ای فیلم را "تصویری به اصطلاح مکاشفه‌وار از طبیعت جنون و عقده‌های انسانی" می‌داند و دیگری معترض می‌شود که این فیلم "تصویر سربازانی است که گذاشته‌اند که اسبی مبارزه در راه لهستان را ازنظر آنها محو کند: تصویر گروه موجوداتی غیرانسانی‌وابله که انتظار مرگ رامی‌کشند."

همانطور که دیده می‌شود، نه‌تنها پیام، بل سبک بیانی "لوتنا" نیز زیر ضرب انتقاد قرار گرفت. یکی از معدود منتقدانی که به‌این گروه پیوست "زیگموند گالوزینسکی" از نشریه‌ی هفتگی "پولیتیکا" بود که نقدهای خشماگینی علیه "خاکستر و الماس" نوشته بود واکنون در فیلم "لوتنا" متوجه عظمتی شده بود، او چنین استدلال می‌کرد که فقط در فیلم "لوتنا" است که عناصر سوررئالیستی‌ای که در فیلم‌های دیگر وایدا بصورت نقطه‌هائی پراکنده نمودار می‌شدند، اکنون بصورت واحدی درآمده‌اند.

"این قضیه متناقض را می‌توان با پیام فیلم "لوتنا" توضیح داد. این‌فیلم

آندره‌ی وایدا

به‌سهم خودنوشته‌ای برمزاردنیای محتصری‌است و به‌همین ترتیب همه‌ی‌پدیده‌های مهیب و خوفناک دراین فیلم نوعی سوگ استعاری در مورد یک نابهنگامی تاریخ است که اکنون شگفتی ما را برمی‌انگیزد. سورئالیسم سبک هنری متعلق‌به‌تمدن‌های به‌شکست رسیده‌است و ازاین‌رو بطور عجیبی با مضمون مورد بحث دراین فیلم هماهنگی دارد."



صحنه‌ای از فیلم "لوتنا"

۱۹۵۹ ــ "لوتنا"

محصول لهستان ــ تهیه از گروه "کادر" (استانیسلاو آدلر) وروسلاو ــ ۸۹دقیقه، کارگردان: آندره‌ی وایدا، دستیاران: یانوژ مورگنسترن، سیلوستر چه‌سینسکی، فیلمنامه: ووی‌سیچ زوکروفسکی، آندره‌ی وایدا، براساس داستانی از زوکروفسکی، فیلمبردار: یرزی لیپ‌من (آنگاکالر)، طراح صحنه: رومن وولی‌نیک صدابردار: لژک ورونکو، موسیقی: تادیوژ برد ــ با اجرای ارکستر فیلارمونیک ملی ورشو به‌رهبری "و.روویکی"، تدوین: یانینا نیدزویکا، لنا دپتولا، طراح‌لباس: لیدیا گریس، یان بانوچا، مشاور نظامی: کارول رومل بازیگران: یرزی پیچلسکی (سروان چوداکیه‌ویچ)، آدام پاولیکوفسکی (ستوان وودنیکی)، یرزی موئس (گرابوفسکی، سربازپرچم‌دار)، میه‌چیسلاولوزا (گروهبان لاتون)، بوزناکوروفسکا (اوا)، رومان‌پولانسکی، و... نخستین‌نمایش درلهستان: ۲۷سپتامبر ۱۹۵۹.

وایدا بین سالهای ۷۰ــ ۱۹۶۸ به‌ندرت لحظه‌ای از صحنه‌ی هنری دور بود. او در تمام زندگی حرفه‌ای‌اش، چنین دوسال پرکاری را پشت سرنگذاشته بود. در این دوسال، وایدا چهارفیلم داستانی یک‌فیلم یک‌ساعته‌ی تلویزیونی و دونمایشنامه‌ی تئاتری کارگردانی کرد، (نمایشنامه استریندبرگ در ورشو و "تصاحب شده" در کراکو) و علاوه براین‌ها در تلویزیون، نمایشنامه‌ی "مکبث" را نیز کارگردانی کرد. آیا چنین سیل فعالیتی، از جانب فیلمسازی که در انتخاب موضوع‌هایش سابقه‌ی دقت و وسواس دارد، یک تصادف بیش نیست؟ وایدا دراین مورد گفته است: " من دارم همچنان فیلم بعد از فیلم می‌سازم به‌این امید که شاید یکی‌شان از روی شانس گل کند. "

وی بعد از پانزده‌سال فیلم‌ساختن، به‌مقطعی رسیده بود که می‌خواست خود و کار هنری‌اش را ارزیابی کند. وایدا دراین موقع درمیان منتقدان و تماشاگران، تصویر کلا" مشخصی از خود متبلور کرده بود. نام وایدا نه‌تنها با مضمون‌های ویژه‌ای بل با نحوه‌ی بیان مخصوص تداعی شده بود. تا این موقع او درفیلم‌هایش درباره‌ی تاریخ معاصر لهستان با بیانی که مختص آن بوده، سخن گفته بود. بیانی که‌ترکیب ویژه‌ای از خضوع آشکار و غروری واقعی بود (که خود از خطاهای ما سرچشمه می‌گرفت). شاید وایدا، زندانی مضمون‌ها و دغدغه‌هائی شده بود که در هدف‌های ملی متناقض لهستان به‌چشم می‌خورد. شاید زمان آن فرا رسیده‌بود که وایدا به جست و جوی عمیقی دست بزند.

بعد از توفانی که برسر فیلم‌های "خاکستر" و "دروازه‌ی بهشت" اوج گرفت، وایدا به‌فکر ساختن فیلمی افتاد که ارزیابی دقیقی از شخصیت خود و هنرش بود. نقطه‌ی آغاز، مرگ تراژیک "زبیگنیو سیبولسکی" بازیگر فیلم "خاکستر والماس" بود. او روز هشتم ژانویه ۱۹۶۷، زمانی که طبق معمول می‌خواست با قطار خود را به‌ورشو برساند، دراثر مسامحه نتوانست به‌موقع خود را به‌درون قطار برساند، پایش لغزید و زیر چرخ‌های قطار کشته شد. مرگ این‌بازیگر فوق‌العاده مشهود، تمام کشور را تکان داد و وایدا را بیشتر از همه. زیرا وایدا علاوه بردوستی، تنها کسی بود که با دادن اولین نقش به‌او، آغاز دوران هنری زیبگنیو را رقم زده بود. وقتی فیلم "همه‌چیز برای فروش" داشت تهیه‌می‌شد، وایدا در پائیز سال ۱۹۶۷ اظهار داشت:

"همیشه می‌خواستم با او کار کنم. او فقط در سه‌فیلم من بازی کرد. اما من می‌خواستم‌از او در فیلم‌های "ساحران معصوم" و "کانال" نیز استفاده کنم. می‌دانستم که "زیبگنیو" فقط یک بازیگر ساده نبود، شخصیتی بود که باید چنانکه بود، بدون تحمیل‌نقشی براو بر پرده ظاهر می‌شد. در فیلم باید نقش خودش را بازی می‌کرد. من درآن زمان در لندن باتنی چند از دوستان، فکر ساختن فیلمی با او را ازنظر می‌گذراندم و پیشنهادات مختلف داستانی را که بشود باآن فیلم را ساخت رد و بدل می‌کردیم که پولانسکی تلفن زد و خبر مرگ او را به‌ما داد. با مرگ او، حالت من مثل مولفی بود که قهرمان‌اثرش را ازدست داده‌باشد. بعدا" این فکر به‌ذهنم خطور کرد که چطور است صرف‌نظر از اینکه او ما را ترک کرده بود، فیلمی در مورد شخصیتی با جذابیت او بسازم... بدین‌ترتیب طرح اولیه‌ی فیلمنامه پایه‌ریزی شد. تنها راه انجام این کار را چنین دیدم که جا پای او را در فیلم دنبال کنم. مقصودم این است که نمی‌توانستم از نام، عکس یا صحنه‌هائی از فیلم‌هایش استفاده کنم. از کجا معلوم که زیبگنیو شایسته‌ی کار بزرگتری نبود؟ من‌همیشه فکر می‌کردم که یک فیلم، تنها یک فیلم باید باشد که مهر خود را برشخصیت او، برشخصیتی که درمیان ما می‌زیست باقی گذارد. آدم‌های فیلم "همه‌چیز برای فروش"، ردپای او را دنبال می‌کنند و ماجراهائی که درباره‌ی او شنیده‌اند، نکات پراکنده‌ای از زندگی او وجاهائی که هنوز گرمای او را دارند را به‌یاد می‌آورند. "زیبگنیو" در زندگی آنها و زندگی ما نفوذ کرده بود و تاحدی تعادل آنها را به‌هم زده بود. ماهمیشه از این تاثیرگذاری و بی‌پروائی او آگاه بودیم. هرکه با او کار کرده باشد، می‌تواند دراین فیلم، متوجه شخصیتی فوق‌العاده شبیه "زیبگنیو" شود کهاستعداد شگرفی در ارائه‌ی جزئیات داشت. گرچه ما بعضی اوقات روی پرده، این جزئیات را کسل‌کننده می‌یافتیم. این به‌دلیل آن بود که نیروی زایدالوصف او به‌پرده منتقل نمی‌شد. اماهمه می‌خواستند با "زیبگنیو" کار کنند، زیرا از جنبه‌ی فانتاستیک خاصی داشت. به‌این شکل‌است که وجود او را در فیلم زنده می‌کنیم."

مرگ "زبیگنیو" درحقیقت، بیشتر از فقدان یک دوست بود. با شخصیت فراموش نشدنی او در فیلم "خاکستر و الماس"، "زبیگنیو" نماینده‌ی نسل خاص لهستانی، نگرش خاصی از زندگی و همچنین جریان هنری‌ای بود که وایدا یکی از پیشروانش محسوب می‌شد. مرگ او، پایان یک جریان در سینمای لهستان‌بود. حادثه‌ی قطار، وایدا را بطور تنگاتنگی درمقابل این سئوال قرار داد: بعد به‌کجا؟ درنتیجه، فیلم "همه‌چیز برای فروش" که با تصویر شخصی که زیر قطار

می‌افتد آغاز می‌شود ــ صحنه‌ای ساختگی از فیلم درون فیلم ــ اثری درباره‌ی هنرسینما ، درباره‌ی تردیدها ، شکنجه‌ها ، تحقیرها و لذاتی است که وایدا درطول کار فیلمسازی با آن‌ها روبرو شده‌است .

اینکه نقطه‌ی حرکت فیلم ، مرگ دوست کارگردان بوده است وفیلم خود درباره‌ی ساختن یک فیلم داستانی است . (وازاین‌رو با خاطرات شخصی وایدا عجین شده) به‌این تصور دیگران از فیلم منجر شد که باید این فیلم وایدا را اثری کلیدی دانست با اشاراتی رمزآلود و عملا " غیرمستقیم به‌وقایع زندگی و محیط زندگی‌اش که درک آن فقط به‌معدودی از همکاران گروه او محدود می‌شود . ازاین نامنصفانه‌تر نسبت به‌فیلم و تماشاگرانش نمی‌توان برخورد کرد . برای درک فیلم ، برعکس ، کلیدی لازم نیست . این فیلم دارای زندگی مستقلی است و نیازی به بازتاب افتخار دیگری‌ندارد . این‌فیلم اثر خودکفائی است و به‌همین صورت هم باید دیده شود . فیلم در جزئیات شرح‌حالی ، نکته‌ها ، انعکاس‌ها و الهام‌هایش از زندگی واقعی باز نمی‌ماند . بل مفهوم فیلم را برمبنای چارچوب فیلم ، درداستانی که بازگو می‌کند ، مضمون‌هائی که مطرح می‌کند و پرسش‌هائی که می‌پرسد ، باید جستجو کرد .

ماجرا چنین است : یک روز بازیگری که صحنه‌ی افتادن زیر قطار را بایددر فیلمی بازی‌کند ، پیدایش نمی‌شود . کارگردان ، بازیگران دیگر و گروه فنی نگران می‌شوند و از خود می‌پرسند : چه اتفاقی برایش افتاده؟ ماجرا ، برپایه‌ی جمعی شخصیت‌های‌اصلی‌می‌گذرد . این‌ها عبارتند از : آندره ، کارگردان سینما ، همسرش بیتا که قبلا " همسر این بازیگر مشهور بوده ، الا ، ستاره دیگری که همسر کنونی مرداست‌و دانیل ، بازیگر جوانی که شهرتی نظیر شهرت بازیگر گمشده پیدا کرده است و می‌خواهد پا جای پای او گذارد . دراین‌میان‌گروهی‌هم‌هستندکه‌نقش خود را بازی می‌کنند . آنها عبارتند از کوبیلا (نزدیکترین دوست بازیگر گمشده) ، الیزابتا ، ایرنا ، دستیاران وایدا در نقش دستیار کارگردان ، سولارش ، کوستنکو ، هولتز ودیگران . نیمه‌ی اول فیلم به‌جستجوی بازیگر گمشده اختصاص دارد . نیمه دوم ، تلاش آنها را در پاسخ دادن به‌این سئوال نشان می‌دهد : با فیلمی که تهیه‌اش را آغاز کرده‌اند چه باید بکنند؟ چگونه باید با دو وظیفه‌ی احساسی روبرو شوند : یکی وفاداری به‌بازیگر گمشده و دیگری وظیفه‌ی‌آنها دربرابر زندگی . اما مسئولیت کارگردان درقبال چیزهائی که می‌خواهد بگوید یا باید بگوید چه می‌شود ؟ این‌مسائل مشخصا " مسائل کارگردان‌است ، اما در مورد افراد گروه نیز درپس افکارشان مشاهده می‌شود .

از این‌رو فیلم "همه‌چیز برای فروش" دارای ساختی متفاوت‌و دولایه است که براساس دونقطه عزیمت شکل گرفته است. اول ناپدید شدن بازیگر و بعد از فاش شدن مرگ او، تصمیم همگانی بر ادامه‌ی فیلم علیرغم حذف یک رابطه‌ی حیاتی از آن، درهربخش، وقایع و شخصیت‌های اصلی در مسیر کاملا" مشخصی پیش می‌روند و به‌موانع مشخصی هم برخورد می‌کنند. ماجرائی که برحول این دو محور شکل گرفته، در مسیر منطقی دقیقی پیش می‌رود و بافت دراماتیک تنگاتنگی دارد.

علیرغم سادگی ساخت‌کلی ماجرا، پیچ‌وتاب‌ها ونقاط عاطفی هم در فیلم‌وجود دارد. درهر بخش، فصل‌هائی وجود دارد که تاکید دراماتیک و برد عاطفی‌شان چنان قوی است که بنظر می‌رسد فیلم را تحت‌الشعاع قرار داده‌اند. کیفیت هر قسمت متغیر است، اما جهت اصلی فیلم همچنان درآنها نیز دنبال می‌شود. ازاین نظر فیلم همچون کسی است که پا به‌خطر ممنوع و ناشناخته‌ای‌گذاشته است که بعدازهرگام باید بایستد، به‌اطراف بنگرد و آنگاه گام بعدی رابردارد.

"به‌اطراف نگاه‌کردن" ظاهرا" کیفیت کلی فیلم را بیان می‌کند. وایدا بویژه در فیلم‌های "کانال"، "خاکستر والماس" و "خاکستر" در دنیائی ما را فرو می‌برد که هرحالت جزئی آن، هرحرکت دوربین، هرتکه دکور آن را شخصا" شکل داده و تمامیت و کمال آن را شخصا" تقبل کرده‌است. تاثیر این فیلم‌ها نه‌چندان ازواقع‌گرائی وصراحت تصویرپردازی، که از ویژگی‌های بیانی، استعاره‌پردازی و جذابیت تصویری سبک سینمائی وایدا ناشی می‌شود. اما در فیلم "همه‌چیز برای فروش" ظاهرا" اصل‌متفاوتی براین سبک تصویری حاکم است. گوئی وایدا در تهیه‌ی این فیلم به مشاهده و بررسی تکه‌ای‌از واقعیت مشغول شده و می‌خواسته جذابیت، مفاهیم و استعاره‌های واقعیت را روی فیلم فقط ضبط‌کند. وایدا بجای ایجاد یک دنیای تصوری، با گوش در پیرامون دنیای موجود، این دنیا را با ویژگی‌های غیر منتظره‌اش کشف می‌کند. این روش پی‌افکندن فیلم نه‌تنها در میزانسن و فیلمبرداری که حتی بیشتر در بازیگری فیلم مشهود است. وایدا دراین فیلم بازیگرانی را گرد می‌آورد که "زبیگنیو" را ازقبل می‌شناختند و باهمان انگیزه‌ای در فیلم شرکت کرده‌اند که‌وایدا نیز تحت‌تاثیر آن فیلم را کارگردانی کرده‌است. از این‌رو آن‌ها، نقش‌های خود را نه‌فقط با مهارت حرفه‌ای که همچنین با الهام از تجربیات شخصی بنا کردند. این موضوع در تعیین سبک سینمائی‌فیلم بسیار دخیل است. رهبری بازیگران دراین فیلم به‌اندازه‌ی کارگردانی آن راحت و آزاد بود. وایدا بجای آن‌که تعبیرها و رهنمودهای مشخصی به بازیگران تحمیل

کند ، به پیشنهاداتی که آنها از زندگی شخصی‌شان اخذ کرده بودند ، گوش کرده ، بعد از اصلاح و وارسی ، آنها را به کالبد اصلی ماجرای فیلم خود پیوند می‌زد .

البته فیلم "همه‌چیز برای فروش" چیزی بیشتر از ماجرای‌جست وجوی مردی گمشده(قسمت اول) یا ساختن یک فیلم سینمائی است . درهر دونیمه‌ی فیلم ، جریان‌هائی ضمنی مشاهده می‌شود . بازیگر فیلم به‌صحنه‌ی فیلمبرداری نمی‌آید ، گروه تولید آن روز بیکار می‌شود . دونفر: یکی همسر کنونی و دیگری همسر قبلی بازیگر ، تلاشی برای یافتن شخصیت مرد را آغاز می‌کنند . این گشت مکاشفه‌وار در زمینه‌های گوناگون ، تنها برای یافتن مرد گمشده نیست که تلاشی برای کنارهم گذاشتن قطعات پراکنده‌ی هویت اوست . به‌تدریج دراین جست و جو خطوطی آشکار می‌شود : پاره‌هائی صریح از یک شخصیت معمائی و متناقض ، بازیگر مقتدری که آشکارا تاحدی هم شارلاتان بوده ، محبت و تحسین کسانی که او را می‌شناختند را برمی‌انگیخت ، اما طاقت آنها راهم‌می‌گرفت وهمیشه‌برای پایبندی‌به‌خصلت‌هائی که می‌خواست به‌خود منتسب کند ، عذاب بسیار می‌کشید . این بازسازی دقیق از ویژگی‌های یک شخصیت غایب از صحنه ، ظاهرا " مضمون اصلی فیلم است . ولی چنین شرحی در طول فیلم تحقق نمی‌یابد ، به‌غیر ازاینکه تکه‌هائی از هویت شخص گمشده از روی‌گفته‌های شاهدان عینی کنار هم گذاشته می‌شود . با همه‌ی این‌ها به‌غیر از اطلاعات پراکنده‌ای که تنها به‌باز کردن راه‌های تازه‌ی فرعی و انحراف فیلم به‌مضمون‌های دیگر منجر می‌شود ، چهره‌ی شخصیت بازیگر در فیلم ناشناخته باقی می‌ماند . وقتی خبر مرگ بازیگر از رادیو پخش می‌شود ، کاوشی آغاز می‌شود که لااقل زیاده ازحد بزرگ‌می‌نماید ،گرچه این‌ویژگی هم چندان غیرضروری نمی‌نماید . مرگ دراین فیلم فرصتی برای سکوت و حرف‌های پیش‌پا افتاده است تا تمام نقاط‌ابهام شخصیت بازیگر بررسی شود و بالاخره افسانه حاصل رخ نماید .

مضمون بازیگر ازدست رفته ، بطور کلی فیلم را ترک نمی‌کند . اما بصورت متعالی دریک سطح اخلاقی مطرح می‌شود . به‌جای ترسیم علائم اولیه‌ی شخصیت ، درنیمه‌ی دوم فیلم سئوالات دیگری مطرح می‌شود . در باره‌ی سحر بازیگر بر دیگران ، نقش شخصیت وی در خاطرات نزدیکان که به‌سرعت محو می‌شود و بالاخره بنیاد به‌جا ماندنی‌تر هنر او . می‌بینیم که فیلم بطور غیرمنتظره ، نه‌از طریق واژه‌ها ، مسئله‌ی زمان و ناپایداری آن و از آنجا موضوع زندگی را که همچنان ادامه دارد ، از توقف باز نمی‌ماند و می‌خواهد فضاهای خالی را پر کند ، مطرح می‌کند . این مضمون در شخصیت بازیگر جوانی که محل تازه خالی شده‌ی دیگری را پرمی‌کند و کتی را که به‌راحتی دررخت‌کن بار مخفی کرده می‌پوشد و صحنه‌ی

دلخواهش را بازی می‌کند، مجسم شده‌است. این صحنه با بی‌رحمی ولی بدون احساس ملامت ارائه می‌شود. درتضاد میان گذشته و حال، بین احساس وفاداری به‌بازیگر فقید و لزوم فراموش کردن او، پیروزی ازآن زندگی است.

درضمن نیمه‌ی دوم، در پرتو موقعیت جدید، این هدف مطرح می‌شود که تهیه‌ی فیلم باید علیرغم تمام شرایط ادامه یابد. دراینجا نیز مضمون رژف‌تری، که اشاراتی به‌آن در صحنه‌های قبل وجود دارد، به‌سرعت درچند صحنه‌ی متوالی شکل می‌گیرد. این‌مضمون، بی‌وقفه و بطور عمده به‌تضاد میان سینما و زندگی (حادثه ساختگی در فیلم، خودکشی ساختگی الا، بازسازی صحنه‌های تاریخی) تاکید می‌گذارد. نتیجه حاصل، برخورد دائمی فیلم وواقعیت، هنر و زندگی، توهم وواقعیت و حقیقتی است که از برخورد آنها ناشی می‌شود. جست و جو به دنبال این حقیقت، مکانیسمی که به‌پیدایش و ترک‌آن از صحنه منجر می‌شود و همه‌ی این عوامل در نیمه‌ی دوم به‌چشم می‌خورد.

زاویه‌ی دید دراینجا، زاویه‌ی نگاه فیلم "هشت ونیم" فلینی نیست. ازنظر فلینی، خلاقیت بطور عمده از ناتوانی هنرمندی که تارعنکبوت‌های شدنی‌ها و ناشدنی‌ها او را فلج کرده است، از درماندگی او واز ماهی بزرگی به‌نام تمدن معاصر، ناشی می‌شود. اما از نظر وایدا خلاقیت در طاقت از دست دادن نیست بل از وضعیت دردناکی ناشی می‌شود که از تعلق، وفاداری، احتیاط و خاطره به‌بازیگر فقید سرچشمه می‌گیرد. وایدا محضورهائی شبیه آنچه در بالاآمد در بازیگران و همکاران خود نیز دراین فیلم کشف می‌کند. وقتی وایدا دراین مضمون دقیق‌تر می‌شود، آماج اعتراض‌های جدیدی قرار می‌گیرد که همه از همان سرچشمه ــ یعنی نفسانیات کار هنری مایه می‌گیرد.

خلق اثر هنری عبارتست از مقابله‌ی میان قصه و واقعیت و غلبه برتردیدها و محضورهائی که ازنظر اخلاقی ماهیت دوگانه دارند. این نکته در ابتدا وقتی الا صحنه‌ی خودکشی مهیبی را در فیلم تمام کرده و بلافاصله به‌حالت کاملا" عادی خود برگشته و حقوقش را دریافت می‌کند، به‌خوبی منعکس شده‌است. اینجا مسئله فقط پول نیست. فیلم درون فیلم، یک عمل خود ــ افشاگرانه است، نمایش عمومی احساسات، ضعف‌ها و تردیدهای شخصی دربرابر میلیون‌ها تماشاگر است. به‌عبارت دیگر، درگیری هنرمند با اثرش تا آنجا که وایدا به‌آن می‌نگرد یک درگیری روحی و باطنی است.

ازاین رو لحن گزنده‌ی فیلم و عنوان طعنه‌آمیز آن توجیه می‌شود مرگ بازیگر و به‌خاک سپردن او سرد و سنگین ولی بدون تاسف نشان داده می‌شوند.

وایدا و اولیویچسکی – پشت صحنه‌ی "همه‌چیز برای فروش"

البته در تحلیل تضادهای اخلاقی کار هنری نیز همان تندی و سردی نزدیک به درد مشاهده می‌شود. فیلم در مقابل‌هرگونه محکومیت اثرهنری موضع می‌گیرد. زیرا از دیدگاه وایدا، سینما یک رسانه ساده نیست، شکل و محتوی نیست، فقط پیامی ساده نیست که به‌تماشاگران خطاب شود، بل فرآیندی است که هنرمند را می‌بلعد، هستی او، احساسات و شرمساریش را می‌مکد. ژان کوکتو زمانی‌گفته بود:

"شاعر، کسی است که خون می‌دهد و شعر او لکه‌های خون‌اوست"

چنین دید رمانتیکی از هنر (صرف‌نظر از سینما که زد و بندهایش جزئی از آن است) بیان‌اعتقاد از طرف هنرمندی است که رسانه را چنان بکار می‌گیرد که شاعر، شعرهایش را و خلاقیت هنری را با بعدی قهرمانی همراه می‌کند.

فیلم "همه‌چیز برای فروش" پیام دقیق خاصی ندارد. وایدا فیلسوف نیست، اماهنرمندی اصیل است. آنچه او دراین فیلم بیان می‌کند این است: کسی که می‌میرد، بزودی فراموش می‌شود. این واقعیت غم‌انگیز است ولی حقیقت دارد. سینما ترکیبی از واقعیت و قصه است و کار هنری عمل آزار دهنده‌ای است. باید بااین موضوع نیز همچون موضوع‌های دیگر در زندگی کنار آمد. در لحظه‌ی نهایت اغتشاش، رمه‌ی اسبی در خط افق پدیدار می‌شود و دانیل با شعف فراوان درکنارشان شروع به دویدن می‌کند. تنها کاری که می‌توان کرد این است که دوربین را به‌سویشان برگردانیم و تا آخر این تجسم کامل رهاشدگی را دنبال کنیم. این حرکت به‌معنی تائید زندگی، چنانکه هست و مهمتر از آن تائید زیبائی نهفته درآن است.

۱۹۶۸ــ "همه‌چیز برای فروش"

محصول لهستان، تهیه از گروه "کامرا" (باربارا پک ــ اسلەسیکا) ــ ۱۰۵ دقیقه، تهیه‌کنندگان: یرزی‌بوساک، ارنست بریل، یوزف‌کراکوفسکی، کارگردان: آندره‌ی‌وایدا، فیلمنامه: آندره‌ی‌وایدا، فیلمبردار: ویتولدسوبوسینسکی (ایستمن‌کالر ــ سینماسکوپ)، طراح صحنه: وی‌یسلاسنیادکی، صدابردار: وی‌یسلاوا دمبینسکا، موسیقی: آندره‌ی‌کورزینسکی ــ بارهبری آندری‌کورزینسکی باشرکت گروه "تروبادور". تدوین: هالینا پروگار، بازیگران: آندره‌ی‌لاپیکی (آندره‌ی، کارگردان)، بئاتا تیژ کیه‌ویچ (بئاتا، همسراو)، الزبتیا چیزفسکا (الزبتیا، همسر هنرپیشه، دانیـــــل اولبریچسکی (دانیل)، ویتولد هولتس (دستیار کارگردان)، مالگورزاتا پوتوکا (کلاکت‌من)، بوگومیل کوبیلا و... نخستین نمایش در لهستان: ۲۸ژانویه‌ی ۱۹۶۸.

پس از "شکار مگس" ــ که صرفا" تغییر ذائقه‌یی در مجموعه‌ی آثار وایدا بود و به‌عنوان تجربه‌یی دریک زمینه‌ی تازه و متفاوت، ونه فیلم به‌معنی واقعی کلمه، کار جالبی بود ــ وایدا به‌زمینه‌ی مالوف خود ــ تجربه‌های لهستانی، و اوضاع و مسایل و برخوردهای هم‌میهنانش در برهه‌یی سرنوشت‌ساز از تاریخ کشورشان ــ بازگشت. سایه‌یی از "خاکستروالماس"؟ "خاکستروالماس" و "دورنمای‌بعداز جنگ" بی‌تردید تشابه‌هائی باهم‌دارند. همان‌سال‌سرنوشت‌ساز، ۱۹۴۵، یعنی هنگامی‌که‌باید در مرز میان دوعصر، خطی مشخص‌کشیده می‌شد، و قهرمانی ازهمان نوع، که عذاب جنگ را تحمل کرده، و اتفاقا" با عشق کوتاه مدت شدیدی روبرو می‌شود که تلخکامی او را محو می‌سازد و امیدهای آغازی نوین را در قلبش برمی‌افروزد. **درهر** دوفیلم، عشق به‌فاجعه می‌انجامد. همانند آنکه پوسته‌ی توهم‌زدائی شروع به‌شکافتن کند، مرگی بیهوده و اتفاقی پیش می‌آید. بدینسان، درهردو این فیلم‌ها می‌توان دو مضمون عمده را دید که محتوای سینمای وایدا را تشکیل می‌دهد: عشق و "لهستانی بودن".

برگردان بوروفسکی به‌سینما، مسائلی کاملا" متفاوت و خیلی پیچیده‌تر از "خاکستر والماس" بوجود آورد. داستان آندره‌یفسکی ساختمان منسجمی داشت و آکنده از شخصیت‌ها و رویدادهای گوناگون بود و در پیچ و تاب‌های دراماتیک به‌شیوه‌یی سنتی عمل می‌کرد، و از سوی دیگر، قهرمان داستان آدم‌جالبی بود و دلسوزانه به‌صحنه‌هایی متوالی کشیده می‌شد که با ذوق و میدان دید وسیع طرح‌ریزی شده بود.

از سوی دیگر، نوشته‌ی بوروفسکی کاملا" غیرعادی است و در تمامی ادبیات پس از جنگ اروپا، پدیده‌ی بی‌نظیری است. او نویسنده‌یی است که نخستین آثارش را در دوره‌ی اشغال‌نوشت و به‌بازداشتگاه آشویتس افتاد، اما جان سالم دربرد و پس از جنگ،تجربه‌هایش را در دو مجموعه قصه گردآوری کرد که بحث‌های بسیاری را سبب شد. او آدمخواری میان زندانیان را خونسردانه توصیف کرده بود، با خونسردی یک حشره‌شناس، واکنش‌ها و بازتاب‌های‌دهشتناک دوستانش و خودش را مشابه جانیان می‌بیند، اشاره می‌کند که در یک بازی‌فوتبال دوبار گورنر می‌زند، و چگونه در فاصله‌ی این دو شوت، نابودی چندهزار نفر در بخش مجاور را با بی‌اعتنایی می‌نگرد ــ واین صحنه‌ها سبب شد تا او را به

"آ- اومانیسم" (غیرانسانی بودن) متهم کنند. "خانم‌ها و آقایان، به‌سوی اتاق‌گاز" عنوان یکی از این بخش‌ها است که جوهر نوشته‌ی او را القا می‌کند. "دنیائی تراشیده از سنگ" - این عبارت از بوروفسکی است، اما منتقدان آن را برگرفتند تا کار این "شگفتی" را مشخص سازند، واین ضبط آشفته‌ی "عصرکورده‌ها" است که همچنین تحلیل بسیار نافذی است از آنچه "بازداشتگاه جهانی" نامیده می‌شد، هرآنکه مانند بوروفسکی این دوره را از سرگذرانده بود، برای همیشه "آلوده‌ی مرگ" باقی می‌ماند. خود او نیز استثنا نبود و در ۱۹۵۱ خودکشی کرد.

فیلمنامه برپایه‌ی داستانی به‌نام "نبرد گرون‌والد" که وایدا و دستیارش آندره‌ی بروزوفسکی آن را بسط داده بودند نوشته شد. فیلمنامه‌ی آن‌ها چه ازنظر محتوا و چه ازنظر لحن، کمی از فضای معمولی آثار بوروفسکی دور می‌شود، به‌هررو فیلمنامه در سطح فاقد وضعیت‌های اصلی توصیف‌های او از آشوتیس است. صحنه، درست پس از خاتمه‌ی جنگ در یک اردوگاه امریکائی پر از پناهندگان لهستانی درآلمان‌است، آن‌ها اسیران آزاد شده و تبعیدیان محکوم به اعمال شاقه و بازماندگان بازداشتگاه‌ها هستند. آن‌ها که دریک پادگان قدیمی آلمانی اسکان یافته‌اند، به‌نظر می‌رسد که گرفتار نوعی تب هستند، برسر آش و نان و رادیو - و همینطور برسر میهن‌پرستی و سیاست - بحث وجدل می‌کنند. همه‌ی آن‌ها، صرفنظر از روزگارشان تاپیش از رسیدن به اردوگاه، باید درمورد رویدادهای لهستان موضع بگیرند: یا باید بی‌درنگ برگردند یا پل‌های پشت‌سر را ویران کنند. اوج قضیه، دریک جنجال خشمگنانه،طی اجرای نمایش غریبی به‌نام "نبرد گرون‌والد" (بازسازی پیروزی لهستانی‌ها بر شوالیه‌های توتونی در سده‌ی پانزدهم) بوجود می‌آید. این‌همه با طنز وخشم و کینه توصیف شده بود، اما درام‌های ماجرا آشکارا با داستان‌های بازداشتگاهی تفاوت دارد. بااین همه، رشته‌یی روشن این دو را بهم می‌پیوندد. گرچه "نبرد گرون‌والد" درجهانی عادی - ونه "سنگی" - روی می‌دهد، از دید آدمی نگریسته می‌شود که به‌آن‌دیگری که "درآنجا" حضور دارد نگریسته است. نکته‌ی داستان در صحت نگاه آن به رفتار و روانشناسی نیست، بلکه در دیدگاه کسی است که تصویرهایی چون "سگو"، "کوره" و "بلوک" رادر یاد خود ممهور دارد، و چنان منفعل شده که، به‌نقل از بوروفسکی، گویی "درخت و سنگ، وچنان‌گنگ و خاموش که‌انگار درختی فتاده و سنگی شکسته‌است."

بنابراین "نبرد گرون‌والد" برای وایدا ماده‌ی خام طرح قصه و برخورد

اضداد بود ونه شخصیتی مرکزی، زیرا ویژگی‌های آن درمیان همه داستان‌های دیگر تقسیم شد یا حتا، شاید، در شرح حال نویسنده‌غرق شده بود. اگر فیلم می‌خواست انسجام و جهت داشته باشد به‌چهره‌یی مشخصا" ترسیم شده نیاز داشت، این بود که وایدا نویسنده و روشنفکری جوان به نام "تادیوژ" (دانیل اولبریچسکی) را وارد داستان کرد، چهره‌یی که درواقع در قصه‌های "اول شخص" بوروفسکی وجود ندارد اما حضور او را ــ تجسمی از خود نویسنده ــ در هر صفحه از نوشته‌ی او می‌توان احساس کرد. درحقیقت، این راه‌حل، چیز دیگری نبود مگر آنچه که هست، زیرا نه‌تنها موضوع تحلیل رفتن تادیوژ مطرح بود بلکه دیدن همه‌چیز از دیدگاه او، مردی که تحلیل رفته وشاهدی است علیه همه‌ی پرت و پلاهای احساساتی، و نگاه خیره‌اش را به‌هرکس و هرچیزی می‌دوزد تا مگر امیدی به‌یافتن ویژگی‌ها واحساسات مشترک بجوید. کار ساده‌یی نیست، و هرجا که فیلم لکنت پیدا می‌کند احتمالا" ناشی از بدیل‌هایی است که وایدا در انتخاب‌شان وامانده بود: دید سرد و بیرحمانه و تحلیل‌گر بوروفسکی، یا جریان‌های حاد عاطفی پنهان در رویدادها و، بیش از همه، در قهرمان داستان، در روح او، در استحاله‌اش از بی‌تفاوتی به درد و رنج، واز تاثیرناپذیری تا وصف‌حال. وایدا روش دوم را برگزید، واز این‌رو "دورنمای بعد از جنگ" را تنها می‌توان فیلمی براساس کارمایه‌ی "نبرد گرون‌والد" برشمرد و نه‌برگردان جهان بوروفسکی. هنرمندی با چنین آرایش فردی حق داشت تنها ازچیزهایی استفاده کند که می‌توانست با سود بردن‌از آنها "خودش" بماند.

فیلم با فصلی طولانی که آزادی اسیران یک بازداشتگاه را نشان‌می‌دهد، آغاز می‌شود. گرچه این فصل‌کاملا" واقعگرایانه است، نوعی شباهت بد باله یا پانتومیم دارد ــ تقلایی ظاهرا" بی‌هدف در برف یکپارچه سفید ازسوی آدم‌هایی ملبس به یونیفورم راه‌راه که درمیان سیم خاردار سرگردان‌اند ــ اما درواقع تصویری پوشیده در لفاف از یک وضعیت راتشکیل می‌دهد: نشاط‌آمیخته با بهت و ادراک. این بخش، با لگدکوب شدن‌منجر به مرگ یک "کاپو" درهم مونتاژ شده ــ واین بخش ازداستان دیگری از بوروفسکی به‌نام سکوت گرفته شده است. دراینجا، پیشاپیش، در تضادمیان سخنرانی پرمغز و باحسن نیست اما حزن‌انگیزمنجی ــ که هیچ چیز ندیده ــ و واکنش وحشیانه و بی‌کلام مردم ــ که همه‌چیز دیده‌اند ــ نخستین نکته از نکته‌های تکان‌دهنده‌یی که‌مدام در فیلم دیده می‌شود، به‌چشم می‌خورد. دراین فصل گفت و گوها اندک‌اند، تنها

موسیقی ویوالدی است که نوعی چاشنی آرام و موزون وانسانی به‌آن می‌دهد. تادیوژ را همچون پیکری جدا، عبوس و بی‌تفاوت می‌توان درمیان جمعیت دید.

پس از این پیش درآمد، فیلم به‌اردوگاه تبعیدیان، و داد و بیداها، رژه‌ها، نمازها، و غذاهایش می‌پردازد. یک بخش کامل به تادیوژ اختصاص می‌یابد. افتادن او به‌حبس انفرادی، با ذوق و برخوردی کاریکاتورگونه، که نوعی فیلم متفاوت با آنچه در پیش درآمد آغازین وعده داده شده بود و به‌همین دلیل پس از آن آورده شده، کارگردانی شده‌است. ناهماهنگی سبک؟ شاید، اما این صحنه‌ها درخدمت آن است که تادیوژ به‌تدریج در کانون قرار گیرد وتنها پس از جلب توجه ما به‌اوست که "دورنمای بعد از جنگ" همان‌فیلم برانگیزنده‌یی می‌شود که هست.

با ورود نینا (استانیسلاوا سلینسکا) که از لهستان گریخته، قضیه تشدید می‌شود. در برخورد میان این دو شخص تلخکام خسته، که تاحدودی یکدیگر را شگفت‌زده کرده‌اند، مضمون اصلی فیلم وایدا ــ عشق ــ مطرح می‌شود. درگفت و گوی تند وتلخ آن‌ها، که در پادگان شروع می‌شود و درجریان گردشی طولانی درمیان درختان و توده‌های زباله، درچشم انداز غیرمنتظره زندگی عادی‌ادامه می‌یابد، عشق آشکار می‌شود. تبادل گفت و گوی آن‌ها گسیخته، با لکنت زبان، گاه نیشدار و گاه ملاطفت‌آمیز است وبانوعی‌اشتیاق جنسی درونی که واضح، اما معصومانه و آگاهانه، همراه است. تنهادراین لحظه‌است که شخصیت‌ها، و به‌ویژه تادیوژ شروع می‌کنند به‌رشد. دانیل اولبریچسکی، هنرپیشه‌ی محبوب و معروف، این نقش را به نخستین نقش کامل خود بدل کرد، حال آنکه "استانیسلاوا سلینسکا" نقش خود را با نوعی توان و سرزندگی همراه ساخت. تادیوژ با آن عینک دسته سیمی‌اش، کتاب‌هایش، و انزواجوئی و بی‌تفاوتی‌اش می‌توانست نمونه‌یی از "روشنفکر گرفتار در غوغای جنگ" باشد. امادراین فصل‌ها، اصل شخصیت ظاهر می‌شود. در زیر پوسته‌ی طنز، موجودی زخمی است و مانند همه‌ی زخمی‌ها، پرخاشگر و عبوس وآماده‌ی یورش است. انسجام انسانی؟ صداقت و وفاداری ملی؟ اصول، رفاقت، عشق؟ برای کسی که در "آنجا" بوده، همه‌ی ارزش‌های سنت کهن انسانی، تصنعی و زیادی بنظر می‌رسد. این ته رنگ‌ها در گفت وگوی او و دختر، روشن‌تر می‌شود، اما ته‌رنگ‌های دیگری هم هست که خاموش‌تر اما شنیدنی است، بیداری اشتیاق شرمسارانه، ناخوشایند و تقریبا" دفع شده‌یی برای عشق، زندگی و قاطعیت.

هنگامی که دختر (بیهوده) کشته می‌شود، نخستین واکنش تادیوژ این است

که باز به‌موجی از خشم زهرآگین امکان بروز می‌دهد. او به‌افسری امریکائی که پس‌از مرگ دختر، دست‌های خودرا با وحشتی شیرین بهم می‌فشارد، می‌گوید: "اشکالی ندارد. شما دختری از بازداشتگاه را کشته‌اید. ماانیجا در اروپا به‌این چیزها عادت کرده‌ایم". اما هنگامی که جسد زرد شده‌ی دخترک را درمرده شویخانه یا حمام، که شباهت دلتنگ‌کننده‌یی با کشتارگاه دارد می‌بینند، مانند حیوان زوزه‌یی از درد می‌کشد. واین‌نشانه‌ی آن است که پوسته‌ی بی‌تفاوتی، تنفر و نومیدی دارد می‌شکند، یا نخستین نشانه‌ی بازگشت به زندگی پس‌از یک‌بیماری شدید و فرار از گام مرگ. به‌یقین، فیلمی درباره‌ی عشق است زیرا در اینجاعشق به‌مثابه‌ی نیرویی قوی که طبیعت انسانی، آخرین خط دفاعی فرد علیه تحجر را تهذیب می‌کند، ارائه می‌شود.

درمورد مضمون عمده‌ی دیگر "دورنمای بعد از جنگ" بگوئیم. فصل نمایش صحنه‌ای "گرون‌والد" را نمونه بیاوریم. تادیوژ این نمایش را در لحظه‌یی تماشا می‌کند که رنجیدگی‌اش از دختر در اوج است. این صحنه که ازنظر تصویری بسیار غنی است، درعین‌حال خوفناک، مضحک و تکان‌دهنده است، اما مضمون "لهستانی بودن" را به‌کمال می‌رساند. نزد بوروفسکی، این مضمون در مرحله‌ی دیگری از داستان ظاهر می‌شد و، به‌هر رو، معنای متفاوتی داشت: اما برای وایدا با موتیف مکرری در سینمایش مناسبت می‌یافت. ممکن است که درهنگام مطالعه‌ی داستان، این صحنه‌ی بخصوص بیش از صحنه‌های دیگر توجه وایدا را جلب کرده باشد، و شاید به‌دلیل همین صحنه بوده که اصلا" او تصمیم گرفت این فیلم فاجعه‌بار را بسازد. و درعمل نیز این بخش شگفت‌انگیزترین بخش کتاب است و به‌احتمال زیاد در لهستان براعصاب بی‌پناه تاثیر می‌گذارد. آمیزه‌ای ازتعالی و مضحکه، درد ولذت، عجیب و زیبا، این شیوه‌ی سخن گفتن درباره‌ی "لهستانی بودن"، درباره‌ی سنت‌ها، اعتقادها و اسطوره‌ها در سراسر آثار وایدا جریان دارد. آن سپیده دم لهستانی شدن در "خاکستر والماس"، سربازانی که در "لوتنا" مسئول تانک‌ها هستند، بسیاری از صحنه‌های "خاکسترها" به‌همین سیاق پرداخت شده بود. این فیلم‌ها به درهم آمیختن ارزش‌ها و سنت‌های تحریف شده متهم شدند. وبیشتر، این آشفتگی عاطفی سبب شد که منتقدان دریک‌مورد اعتراض کنند، و آن اینکه او برخی از جنبه‌های تاریخ را تقبیح نکرده بود، و درموردی دیگر اعتراض کردند که این جنبه‌ها را لکه‌دار کرده بود. درعین‌حال، وایدا مثل همیشه درهمین وضعیت ابهام عاطفی باقی ماند، و میان لودگی و جدیت سرگردان ماند. او، به‌نوبت، با بی‌حرمت کردن و ستودن این "لهستانی

بودن" پا درجای پای اسلوواکی، نوروید، زرومسکی و ویسپیانسکی، نویسندگان و شاعران سنت رومانتیک که همیشه طالبش بوده، می‌گذاشت. آنها نیز باهمین آمیزه‌ی کین وعشق، و تاکید و انتقاد به‌یکسان، به‌این مضمون حمله کرده‌اند. هیچ یک از نویسندگان این خط، "لهستانی بودن" را مورد تحلیل سخت و ویرانگری قرار نداد، وازسوی دیگر نیز، هیچ‌یک با رغبت فراوان از آن تجلیل نکرد. شاید موضوع ازاین قرار باشد که تمامی درک واستدلال مربوط به "لهستانی بودن" که درحدود دوقرن ادبیات لهستان را به‌خود مشغول داشته بود، باید همچون چیزی کاملا" بی‌بار و بی‌حاصل کنار گذاشته می‌شد. اما مورخ فرهنگی باید بپذیرد که همین مضمون خاص است که، هرچند درهنر اروپا نچسب است، احساساتی‌ترین وتکان‌دهنده‌ترین آثارمیراث لهستان‌را زاییده‌است، نه آن‌ها و نه دیگران، آن کسانی نیستند که بلندترین نداها را در داده باشند و پرطنین‌ترین تارها را به‌ارتعاش درآورده باشند.

درست به‌همین دلیل، "دورنمای بعد ازجنگ "بحث همگانی تند دیگری رابرانگیخت. دراساس،همین بحث در مورد "کانال"، "خاکستر والماس" و "خاکسترها "نیز مطرح شد اما این‌بار موضوع به‌دلیل استدلال‌های تاریخی وادبی از راه خودمنحرف نشده بود، درنتیجه، طنین روشن‌تری از مباحثه‌ی مستقیم ایدئولوژیک و سیاسی را داشت.

ازیک گوشه، سخنوری‌های تند و خشمگنانه‌ی کسانی‌مطرح شد که فیلم را به مثابه‌ی بی‌حرمت کردن "لهستان بودن"، حمله‌ای به‌فضیلت،اصالت و معرفت ملت لهستان برمی‌شمردند. آنهااعتراض می‌کردند که بار دیگر لهستانی‌ها بدنام شده‌اند. "ماسیبی ویرزینسکی"نوشت: "مردم لهستان در دورنمای بعد از جنگ همه، احمق‌های هیستریکی هستند که به‌دلائلی که تنها خودشان می‌دانند، بجای‌اینکه به‌لهستان برگردند، زیرچشم امریکائی‌ها ول می‌گردند". (مقاله‌ی "بی‌تفاوتی و ناشکیبائی" در مجله‌ی "کولتورا" شماره‌ی ۴۰، ۱۹۷۰). این‌نظر به‌هیچوجه افراطی نبود، ناسزاهای شدیدتر ازاین نیز مطرح می‌شد، و علاوه‌بر این، درنهان، تقاضا می‌شد که فیلم باید کنار گذاشته شود یا به‌هر قیمت، از نمایش آن درخارج از کشور جلوگیری شود زیرا ممکن است "تاثیر بدی" بگذارد درواقع، فیلم پس از نمایش در فستیوال کان در لهستان نمایش داده شد، و به‌همین دلیل، به‌آن اندازه که امید می‌رفت، با استقبال روبرو نشد).

درسوی دیگر، کسانی، و ازجمله بیشتر منتقدان فیلم، بودند که بوضوح می‌گفتند یک فیلم‌خاص یا سینمای وایدا را به‌این عنوان نمی‌پذیرند، بلکه

تادیوژ در بازداشتگاه ـ "دورنمای بعد از جنگ"

شیوه‌ی خاص تفکر و دید نسبت به‌کشور و ملت خود را می‌پذیرند، بی‌آنکه با آگاهی به‌شکوه و جلال پرچم افراشتن، و نیز آگاهی به‌عناصر عجیب و کهنه و ظالمانه‌ی ظاهر آن، با احساساتی تند و شدید پرچم برافرازند. وایدا درهمه‌ی آثار اصلیش این‌موضع را گرفت. ازاین‌رو، مانند پنج‌سال پیشتر، بحثی بود که‌نه به‌فیلم مربوط می‌شد ونه به وایدا، بل درباره‌ی موضوع‌های ایدئولوژیکی بود که اهمیت‌شان را نمی‌شد دقیقا" محاسبه‌کرد. پیر دیر ادبیات و روزنامه‌نگاری لهستان، ملچیور وانکوویچ به‌شیوه‌یی بسیار دراماتیک به‌این نکته اشاره کرد، درحالیکه خود "کهنه‌سرباز" نهضت مقاومت و زمانی مهاجر بود، و می‌شد انتظار داشت که شخصا" نیش "دورنمای بعد از جنگ" را احساس کرده و به‌خشم آمده باشد. درعوض، مقاله‌ی نافذی باعنوان فصیح "دندان‌های قلب من" نوشت:

"مگر اینکه پوسته‌ی کثیف از روی این ملت که فضایل فرهنگ انعطاف‌پذیری دارد، خراشیده شود تا به‌گذرگاهی لگدکوب شده یا وهم‌آمیز تبدیل شوند. شما نباید با تحقیر براین پوسته تف کنید... باید مانند وایدا با ناخن‌هایتان آن را بشکافید و پاره‌کنید". ("کولتورا"، شماره‌ی ۴۰، ۱۹۷۰).

صحنه‌ای از نمایش "نبرد کرکن ولگ" ـ اثر تئوتئاتر معاصر لهستان

۱۹۷۰ـ "دورنمای بعد از جنگ"

محصول لهستان ـ تهیه از (واحدهای فیلم) ، واحد "وکتور" (باربارا پک ـ اسلەسیکا) ـ ۱۰۹ دقیقه ، کارگردان : آندره‌ی وایدا ، دستیار : آندره‌ی برزوزوفسکی فیلمنامه: آندره‌ی وایدا ، آندره‌ی برزوزوفسکی ، براساس داستانهایی از تادیوژ بوروفسکی ، فیلمبردار: زیگمونت ساموسیوک (ایستمن‌کالر) طراح صحنه: یرزی ژسکی ، موسیقی : زیگمونت کونیچنی ، آنتونیو ویوالدی ("چهارفصل") ، فردریک شوپن ، (پولونز در آ ـ فلت) ، با اجرای ارکستر رادیو تلویزیون لهستان ـ ترانه‌ی "حماسه‌ی کولی" ، خواننده: روبرت میچای ، بازیگران : دانیل اولبریچسکی (تادیوژ ـ "۱۰۵") ، استانیسلاواسلینسکا (نینا) ، تادیوژ یا نچار (کارول) ، میه‌چیسلاو استور (سرباز) ، زیگمونت مالانوویچ (کشیش) ، لژک دروگوژ (تولک) ، آلکساندر باردینی (پروفسور) ، استفان فریدمن (کولی) ، یرزی‌زلینگ (فرمانده اردوگاه) ،و. . . نخستین نمایش در لهستان : ۸سپتامبر ۱۹۷۰ ـ

تلویزیون ، با گسترش مداوم حجم تولیدش، دوباره به‌سراغ وایدا آمده بود تا یک فیلم سینمائی بسازد. "جنگل غان" ، نتیجه‌ی این همکاری را نمی‌توان یک فیلم تلویزیونی برشمرد و درواقع نیز در سینماهای کشور پخش و نمایش داده شد و به‌عنوان نماینده‌ی سینمای لهستان در فستیوال جهانی فیلم مسکو شرکت کرد.

وایدا که در گذشته چنان با تنوع داستانی کار کرده بود ، دراین مورد به‌یکی از برجسته‌ترین نویسندگان لهستان ، یاروسلاو ایواژکیه‌ویچ روی آورد که درجنبش آوانگارد دهه‌ی بیست چهره‌ی معروفی بود و در سن و سال کنونی‌اش نیز بسیار پرکار بود. با اینکه سینما از روی بردن به‌نوشته‌های او مضایقه کرده بود ، یکی از درخشان‌ترین فیلم‌های لهستان "مادر جوآن فرشتگان" (یرزی کاوالەروویچ) براساس یکی از بزرگ‌ترین آثار او اقتباس شده بود. چرا وایدا چنین اشتیاقی به‌پرداختن به‌بهترین آثار ادبی نشان داده بود که قبلا" توجه به‌آن نداشت؟ آیا تخیل ، حساسیت ، و شخصیت‌های این‌نویسنده از او اینقدر فاصله داشت؟

داستان اصلی درسال ۱۹۳۲ نوشته شده بود و یکی از شاهکارهای کوچک دوره‌ی خود بحساب می‌آمد. قصه‌ی دوبرادر مدفون در خلوت یک جنگل‌دوردست ، یکی از موضوع‌های مورد علاقه‌ی ایواژکیه‌ویچ(:مضمون مرگ ، و زندگی تحت‌الشعاع نشانه‌های مرگ یا ــ به‌تعبیر اگزیستانسیالیستی ــ حضور همیشه حاضر مرگ در ساختارهای زندگی) را درکانون توجه‌همگانی قرار داد. گویا او می‌خواهد بگوید که تنها راه ، و درعین‌حال طبیعی‌ترین راه مواجهه با مرگ ، عشق رومانتیک و جسمانی است. گرچه در فیلم‌های "لیدی مکبث سیبریائی" ، "خاکستر والماس" و"دورنمای بعدازجنگ" ، عشق به‌مثابه‌ی‌نیرویی ظاهر شده بود که می‌توانست مصون ازمرگ باشد ، وطبیعت آدمی را تهذیب‌کند ، این‌فیلم‌ها هرگزساختارهای درام‌های کاملا" اگزیستانسیالیستی را به‌خود نگرفته بودند. ازاین‌نظر "جنگل غان" بی‌همتا است.

داستان در خلال سالهای دهه‌ی سی درکلبه‌ی یک جنگلبان ، بولسلاو (دانیل اولبریچسکی) می‌گذرد. برادر او پس از چند سال معالجه‌ی بیماری سل در سوئیس به‌وطن بازگشته. فیلم ، داستان مرگ او ، و روابط تیره‌ی میان دو برادر است که حضور آزاردهنده‌ی یک دختر روستائی بوجود آورده. بولسلاو

گرچه قوی هیکل و تندرست است ، بنظر می‌رسد که مرگ به‌او نیز سرایت کرده . همسر او یک‌سال پیش مرده و در جنگل غان مدفون است ، و او با دختر کوچکش (ئولا) تنها مانده . آیا میان‌او وهمسرش مسائل حل نشده‌یی وجود داشت؟ آیا هنوز چیزی در سیستم او چرکین است؟ برخلاف او ، استانیسلاو (اولگیرد لوکاژویچ) گرچه به‌پایان زندگیش نزدیک می‌شود (او به‌جنگل غان آمده تا بمیرد) ، رغبت و اشتیاق جنسی در او می‌جوشد و بزودی به اغوای‌مالینا (امیلیا کراکوفسکا) می‌پردازد که همانا تجسم نیروی حیات است .اما بااینکه استانیسلاو بوسیله‌ی این ماجرا مزه‌ی چیزی را می‌چشد که پیشتر نمی‌شناخته ، در بولسلاو احساس حسادت و تنفری بوجود می‌آید که به‌نحوی غیرمنتظره به‌اشتیاق شدیدی نسبت به دختر تبدیل می‌شود . پس از بهبودی موقت ، استلانیسلاو می‌میرد ، مالینامی‌خواهد با یک پسر روستائی ازدواج کند ، و بولسلاو باتفاق دخترش جنگل را ترک می‌گوید . آنچه باقی می‌ماند ، دو صلیب تنها در جنگل غان است .

ایواژکیه‌ویچ در برخوردهای روانی به لایه‌ی عمقی‌ی یک درام اگزیستانسیالیستی رخنه می‌کند . وایدا این خط را ادامه داده ، مضمون را پرورده و آنرا به‌پیش برده است . گریزی از مرگ نیست مگر در حد کمال "لیبیدو" (شور جنسی) ــ عشق به منبع زندگی ، این تنها نیروی عظیمی که می‌تواند غریزه‌ی‌مرگ را بی‌اثر سازد ، بدل می‌شود . اینجا ، با استفاده ازترمینولوژی فرویدی ، تقابل میان انگیزه‌ی زندگی و انگیزه‌ی مرگ ، میان‌اروس و تاناتوس* وجود دارد . دوئلی که در جنگل غان انجام می‌شود میان این‌دو انگیزه‌است .

اروس و تاناتوس: وایدا در جستجوی کلید تصویری درست این برخورد ، باردیگر به‌نقاشی روی برد واین بار اثر هنرمندی را برگزید که به‌یکسان مجذوب این موضوع بود ــ یاسک‌مال‌چفسکی ، نقاش موج‌نویی که اخیرا " از گمنامی رهائی یافته بود . مضمون اروس و تاناتوس ، این هنرمند پرکار را که حدود ۲۰۰۰تابلو کشیده بود ، بسیار وسوسه می‌کرد . نقاشی او به‌نام "تاناتوس" را از موزه‌ی ورشو عاریه گرفتند و در کلبه‌ی جنگلی آویختند : جایی که بنظر می‌رسد برکل درام حکومت می‌کند و ،مانند دیاپازون ، آهنگ و توصیف و حرارت فیلم را تعیین می‌کند .

رنگ به‌یقین وهم‌آور ، و به‌نحوی خاص زشت است ، وبرخی گفتند "رنگ جسد" را به‌ذهن متبادر می‌کند ــ مخلوطی از زردها ، سبزها و بنفش‌های متعفن . این رنگ ها برتصویر برداری از بدن‌های انسانی ، با آن‌چهره‌های پر از لکه‌های تنفرآور شیطانی ، حاکم‌اند . استفاده از همان طیف رنگی "مال‌چفسکی" نوعی

فضای مه‌آلود و ناآرام، اما همیشه حاضر بیماری، تلاشی، و مرگ به‌تصاویر فیلم داد. از سوی دیگر، در شکل‌های انسانی، دربازی طبیعت‌گرایانه‌ی ماهیچه‌ها، در ژست‌های پیکرهای مسلط برمحیط و طبیعت ــ واین خصیصه‌ی همیشگی کمپوزیسیون نقاشی‌های "مال‌چفسکی" بود ــ احساس واضحی از آن توان و سرزندگی، که در تقابل با زردی مرگبار زندگی قرار دارد، دیده می‌شود. وباز، همانند نقاشیهای "مال‌چفسکی"، چشم‌انداز نیز وظیفه‌ی متمایزی در فیلم‌دارد: صرفا" دکور پشت صحنه نیست ــ زیبائی، هماهنگی و آرامش آن به‌مثابه‌ی مرهمی برشخصیت‌های هیجان‌زده‌ی مردد درمیان اروس و تاناتوس، عمل می‌کنند.

از این‌رو "جنگل غان" به‌دقت باسبک تصویری ویژه‌ای متناسب شد. فیلمبرداری، طراحی صحنه، میزانس، و حتا بازیگری، همه متناسب این سبک به‌اجرا درآمد. تنها بولسلاو، که ابتدا بوی مرگ را احساس می‌کند و مدتی طول می‌کشد تا آن را از خود دور کند، ازاین رنگ‌های محنت‌بار و غم‌انگیز می‌گریزد. چهره‌ی او رنگ سبزه‌ی معمول یک مرد سالم جنگل‌نشین را دارد.

گرچه این فیلم در نگاه اول، اپیزود زودگذر و حاشیه‌ای در آثار وایدا بنظر می‌رسد، اما در مجموعه‌ی زندگی سینمائی‌اش مرحله‌ی بسیار مهمی را نشانه می‌زند. او از همان آغاز، موضوع‌هایی را برگزیده بود که نیش‌دار بودند و به‌روشنی با اساطیر ملی واجتماعی رویاروی می‌شدند، و تاریخ را به‌مشاجره

آندره‌ی وایدا، سرصحنه‌ی "جنگل غان" (چوب درخت توس)

می‌خواندند. اینجا، برای نخستین‌بار، وایدا با موفقیت تمام به‌مضمونی پرداخت که هم جهانی بود و هم بی‌زمان، و درحالیکه پیشتر در "دروازه‌های بهشت" (با داستانی متفاوت و سبک متفاوت) شکست خورده بود، کارش را با موفقیت انجام داد. او به‌پرسش‌های ابدی عشق و مرگ، بعدی نو، فضای عاطفی نو، و شکل تازه‌ی دراماتیک داد. واین کار برای او تجربه‌ی بسیار پرمایه‌یی بود.

با این وجود بسیاری از منتقدان میل دارند "جنگل غان" را اثری سرد، "کهنه و قدیمی" ازنظر موضوع، و "متناسب شده" در سبک تصویری برشمارند. و ازاین‌رو فیلم را به‌مثابه‌ی نشان بحرانی در سینمای وایدا می‌دانند ــ نقطه‌نظری که پذیرش آن بس دشوار است. عظمت فیلم نه‌تنها حاصل‌پیچیدگی‌زیبای‌شناسانه، محدودیت‌های برخود تحمیل شده، و تمرکز برسه شخصیت و اضطرابهای مشترک آنها است ــ که همه برای وایدا کاملا "تازگی داشتند ــ بلکه بیش از همه، نتیجه‌ی نخستین تلاش او درجهت آن است که صادقانه با عمیق‌ترین تشویش‌های حیات انسان دست و پنجه نرم کند ــ تشویش‌هایی که صدها سال دشوارترین کارمایه‌ی هنر بوده‌اند. فیلمسازان اندکی به‌این ستیزه‌جوئی تن داده‌اند، و عده‌ی کمتری از عهده‌اش برآمده‌اند.

■ در اساطیر یونان: Eros خدای عشق و Thanatos خدای مرگ ــ م.

امیلیا کراکوفسکا و بیرون صحنخانه ــ "جنگل غان"

۱۹۷۰ــ "جنگل غان"

محصول لهستان ــ تهیه‌از "واحدهای فیلم" ــ واحد "تور" (باربارا‌پک اسله‌سیکا) برای تلویزیون لهستان ــ تهیه‌کننده: آنتونی بودزیه‌ویچ ــ ۹۹دقیقه کارگردان: آندره‌ی وایدا، دستیاران: آندره‌ی کوتکوفسکی، کریستیناگووچوویچ فیلمنامه: یاروسلا وایواژکیه‌ویچ براساس داستانی‌ازخود او، فیلمبردار: زبگمونت ساموسیوک (ایستمن‌کالر)، طراح صحنه: ماسییه پوتوفسکی، صدابردار: وی‌یسلاوا دمبینسکا، موسیقی: آندره‌ی کورزینسکی ــ اجرا با رهبری "یان پروژاک" ــ پیانو "یانوژسنت"، خوانندهٔ ترانه‌ها: "لوسیا پروس"، تدوین: هالینا پروگار، طراح لباس: رناتا ولاسوف، بازیگران: دانیل اولبریچسکی (بولسلاو)، امیلیا کراکوفسکا (مالینا)، اولگیرد لوکاژویچ (استانیسلاو)، مارک پره‌پژکو (میچال)، یان دومانسکی (یانک)، وانوتا وودینسکا (کارتارزینا)، الزبتیا زولک (ئولا)، و...

نخستین نمایش در لهستان: ۱۰ نوامبر ۱۹۷۰.

سرزمین موعود

آندری وایدا برای جدیدترین فیلمش باردیگر به‌ادبیات لهستان روی آورده و این‌بار فیلمنامه‌اش را براساس یک رمان از ولادیسلاو ریمونت برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ۱۹۲۴ تنظیم کرده است. در پایان قرن نوزدهم، لهستان بازارهای جدیدی در روسیه برای منسوجات خود کشف می‌کند و شهر صنعتی "لودز" پیشرفت‌های سریع و خیره‌کننده‌یی به‌دست می‌آورد. این گسترش انفجاری که نظیرآن درهیچ جای دیگر لهستان سابقه‌ندارد یک دوره‌ی پرآشوب به‌همراه می‌آورد. قوانین سرمایه‌داری به‌صورت بسیار دراماتیکی شکل می‌گیرد و تحقق می‌یابد. جنبه‌های مختلف تاریخ تمدن و معنویت کشور لهستان رویاروی یکدیگر قرار می‌گیرد و سرنوشت دهقانان، مالکین ورشکسته و طبقه بورژوا با یکدیگر برخورد دارد. وایدا منظره‌ی گسترده‌یی ازاین تحول و انقلاب صنعتی ارائه می‌دهد، ضمن آنکه می‌کوشد برخی ارزش‌های تاریخی اجتماعی و معنوی را که فنا ناپذیرند، مشخص سازد. تصاویر زیبا و درعین‌حال هولناک فیلم که خبر از آینده‌یی پرهراس می‌دهد، دلیل دیگری برتسلط خارق‌العاده‌ی وایدا بروسیله‌ی بیان هنری‌اش است. وایدا به‌این ایراد که بار دیگر به‌گذشته برگشته، پاسخ داد: "من باید موضوع‌هایی راانتخاب‌کنم که درآن توازنی بین جنبه‌های دراماتیک و دینامیک وجود دارد."

۱۹۷۴ــ سرزمین موعود

کارگردان : آندره‌ی وایدا ، تهیه‌کننده : سینماتوگرافی لهستان ــ ۱۶۵دقیقه فیلمنامه : آندره‌ی وایدا ــ براساس داستانی از ولادیسلاو ریمونت ، موسیقی متن ــ ووی‌سیک‌کیلار ، فیلمبردار : ویتولد سوبوسینسکی ، ادوارد کلوسینسکی ، واسلاو دیبوفسکی (رنگی) بازیگران : دانیل اولبریچسکی ، ووی‌سک پشونیاک ، آندره‌ی سه‌ورین ، آنانریشکا . . .

پیتر کاوی

ـ کشاکشی میان فرهنگ گذشته و فرهنگ نوین ـ

درگدانسک، جائی که ششمین جشنواره‌ی سالانه‌ی فیلمهای داستانی لهستان درسپتامبر گذشته برگزار شد، آندره‌ی وایدا درهمه‌جا دیده می‌شد: روی صحنه‌ی تئاتر پیش از نمایش فیلم تازه‌اش "دختران جوان‌ویلکو"، دریک سمیناربین‌المللی، که درآن پیرامون مسائل و دستاوردهای نظام سینمائی لهستان صحبت می‌کرد، و درگردهمائی‌های غیر رسمی که بعنوان رئیس انجمن لهستانی مولفان فیلم تا آنجا که‌می‌توانست درآنها شرکت‌می‌جست. نمایان‌تر ازکمروئی جذابش، خستگی‌ناپذیری اوست که ظاهرا" در بیشتر کارگردان‌های بزرگ دیده می‌شود ـ در ریخت و راه رفتن وایدا چابکی‌ای‌به‌چشم می‌خورد که او را به‌انجام مقدار بسیار زیادی کار، قادر کرده‌است: سه‌فیلم بلند داستانی طی دوسال گذشته، همراه باکار تولیدی و اداری در واحد ایکس که از ۱۹۷۲ تصدی آن را به‌عهده گرفته است.

وایدا تاکید می‌کند که، "جزییلات ودیگران" (برای تلویزیون آلمان غربی در ۱۹۷۱)، فیلمهائی که درخارج ساخته، موفق نبوده‌اند. با اینحال هنوزفکر همکاری بین‌المللی را می‌پسنددو، با اشاره به"همه‌چیز برای فروش"، لبخندتلخی می‌زند: " ژانویه ۱۹۶۷ درلندن بودم. بعدازظهری را با دیویدمرسر گذرانده بودم. به‌هتل که‌برگشتم، پولانسکی تلفن کرد و گفت که سیبولسکی مرده‌است. ازآن موقع به‌بعد همیشه حسرت خورده‌ام که چرا به‌فکر نیفتادم مرسر فیلمنامه را بنویسد. فرصت فوق‌العاده‌ای بود که از دستش دادم."

"دختران‌جوان‌ویلکو"محصول مشترکی است با سازمان سرمایه‌گذار Les Films Moliere، که در فصل‌های سینمائی اخیر شهرت وایدا را درپاریس زنده کرده، و بازی کریستین‌پاسکال، درنقش یکی از خواهران احتمالا" به‌مقبولیت فیلم در فرانسه کمک کرده‌است. حالا وایدا می‌گوید که‌تهیه‌کنندگان اسپانیائی و فرانسوی مشترکا" پیشنهاد کرده‌اند که فیلم بزرگی از روی کتاب امید "مالرو" بسازد واو شیفته‌ی این پیشنهاد شده است هرچند که پیش ازاین کار، تصمیم دارد نمایشنامه‌ی ویتکیه‌ویچ بنام آنها رادر Theatre des Amandiers درنانتر روی صحنه‌بیاورد...

اگر بپذیریم که بسیاری از بهترین فیلمهای سینما از کشاکش بین کارگردان و

ریشه‌های فرهنگی او مایه‌گرفته‌اند (برگمن و سختگیری پروتستانیسم اروپای شمالی ، فللینی و سنگینی گناه در آیین کاتولیک) ، به این نتیجه می‌رسیم که استادی وایدا از رزمگاه روحی لهستان پس از جنگ دوم سرچشمه می‌گیرد . او حالا می‌گوید : " ضعف واقعی مکتب سینمائی لهستان در سالهای پنجاه و دلیل و نابودی‌گزیرناپذیرش،این‌بود که فیلمهایش قهرمانانی راعرضه می‌کرد که احمق‌تر از تاریخ بودند . به‌نظر من اشتباه است که بجای‌هواداری از قهرمانت ، جانب تاریخ را بگیری ". بی‌گمان در یک نسل ، کانال ، خاکستر والماس و لوتنا این احساس وجود دارد که آدمها دستخوش نیروهای‌تاریخی‌اند ، امادر فیلمهای اخیر وایدا ، شخصیت‌های اصلی بیشتر قربانی غم غربت (نوستالژی) ، طبع احساساتی و حقیقت‌گریزی خویش‌اند تا یک سرنوشت کینه‌توز .

همانگونه که‌وایدا درباره‌ی "مردمرمرین" می‌گوید : "این واقعیت که بیرگوت آجرچین از نظر جسمی بـازنده است به‌معنای نابودی عقاید او نیست . او باید بمیرد ، زیرا مرگ در پایان راه ، برای نمایش‌های یونان باستان و آیین‌کمونیسم حیاتی است". بیرگوت از تسلیم شدن به‌امواج سازشکاری و همنوائی تاریخی که او را از کار و کاشانه‌اش جارو کند ، می‌پرهیزد . او از همکار آجرچین‌اش ، ویتک ، دربرابر یک اتهام ساختگی ، دفاع می‌کند و وقتی‌زن سرخورده‌اش شانس جبران مالی ، و دریک کلام "تامین" را به‌او پیشنهاد می‌کند ، بیرگوت از او جدامی‌شود و دراعماق شب فرو می‌رود . وایدا می‌گوید : " آرزو می‌کردم یک اپیزود (حادثه‌ی فرعی)دیگررا درمورد نزاع میان بیرگوت و پسرش در فیلم جا می‌دادم . واقعا " هم آنرا فیلمبرداری کردم ، اما بیش ازحد گفتگو (دیالوگ) داشت . "فیلم ، در شکل کنونی‌اش، نه‌تنها صرفا " آشتی نسل‌ها را القاء می‌کند (وقتی که پسر بیرگوت ، "آگنی‌یژکا " دانشجوی رشته‌ی سینما را که سرنوشت پدرش را دنبال‌کرده در آغوش‌می‌گیرد) بلکه درعین‌حال نشانگر اتحاد کارگر و روشنفکر است ــ اتحادی که کمونیسم برپایه‌ی آن ساخته شده و در سراسر تاریخ خود به آن فخر کرده است .

در رفتار خشن "یرزی میچالوفسکی" ، با دیدی دلسوزانه توسط وایدا و نویسنده‌ی دیگر فیلم "آگنی‌یژکاهولند " ترسیم شده‌است ، اما اجازه داده شده که نقض‌های شخصیتی‌اش آزادانه بروز کند : او به‌این عقیده‌ی‌خام چسبیده‌است که "عدالت" پیروز است ، او تابلوهای راهنما را در زندگی به‌رسمیت می‌شناسد و به‌نحوی کینه‌توزانه می‌داند که چگونه اهمیت آنها را به‌هرکس که مایل به‌شنیدن است گوشزد کند ، با اینهمه به‌نظر می‌رسد که او اساسا " ازانجام دادن حرکات

درست عاجز است. "تاریخ" در اینجا به وزنه‌ی بیم‌انگیز سازشکاری و همرنگی در لهستان امروزی تبدیل می‌شود، "یرزی" داروی بیحسی را که دندانپزشک به‌او پیشنهاد می‌کند، پس می‌زند. او ترجیح می‌دهد شهید آسا زجر بکشد تا زندگی را، بدون نشان دادن واکنش به‌تحقیر، سر نکند. یرزی به‌رغم تقوا و تمکینش، قهرمانی است که‌کمتر بوسیله‌ی "تاریخ" و بیشتر به‌سبب پرهیز از همنوائی باآن نابود می‌شود. یکی از دوستانش نصحیت می‌کند: "اصلا" علاقلانه نیست که آدم به‌هدف‌های ازدست رفته بچسبد." اما یرزی سرسختانه درآنها غوطه‌ور می‌شود.

ویکتور در دختران جوان ویلکو می‌داند که می‌توانست خوشبختی معمولی راپیدا کند. می‌گوید: "عشق را توی مشتم داشتم"، و هنگامی که دریک ملک دورافتاده‌ی روستائی نزدیک روسکو، گذشته‌اش را از نوبه‌چنگ می‌آورد، بازهم فرصت سعادت را پس می‌زند و باعث می‌شود یکی‌از دختران، تونیا، دست به خودکشی‌ای بزند که ناگهان مرگ خواهر ناپدید شده‌اش را که سالها پیش به‌ویکتور دل باخته بود، بیاد می‌آورد. تاریخ را به‌زحمت می‌توان بخاطر تردیدهای ویکتور ملامت کرد وضعف این‌مرد، که باحساسیت عمیقی همراه است، به‌او در مقایسه با قهرمانان مقوائی "مکتب سینمائی لهستان" چهره‌ای بس انسانی‌تر می‌دهد.

دوسال طول کشید تا "مردمرمرین" بتواند روی پرده‌ی سینماهای غرب‌بیاید. وقتی درباره‌ی این تاخیر پرسیده می‌شود، وایدا جواب می‌دهد: "خیلی از سیاستمداران سالهای پنجاه هنوز وجود داشتند ودلشان نمی‌خواست مورد انتقاد قرار بگیرند. بهمین دلیل گرفتن اجازه برای صادرکردن فیلم اینقدر طول‌کشید". دو شخصیت اصلی "مردمرمرین" هرگز باهم ملاقات نمی‌کنند، ازطریق باریک‌ترین اشارات (مانندوقتی‌که دوشیزه آگنی‌یژکای جوان با پدرش دیدار می‌کند ومی‌پذیرد که تنها اکنون ــ پس از الهام‌گیری از فیلمی که دیده و آدمهائی که با آنها مصاحبه کرده ــ واقعا" نسل بیرکوت را درک می‌کند) درهرمرحله‌ی فیلم، وایدا سالهای پنجاه را با سالهای ۷۰ مقایسه می‌کند. بورسکی، کارگردانی که به‌یک چهره‌ی پدرمآب، خوش صحبت، راحت و مستعد برای جلوه بخشیدن به محافل جشنواره‌ای تبدیل شده، در رجعت‌هائی که فیلم به‌گذشته‌ی او می‌کند به‌نحو تشویش‌انگیزی شبیه آگنی یژکا است: هردو برای رسیدن به "حقیقت" موردقبول خود به دوروئی و نیرنگ متوسل می‌شوند. سخنرانی بیرکوت درباره‌ی اذیت و آزارهائی که‌ویتک دیده، عمدا" در سرود جنگی‌ای که کمیته‌ی کارگران شروع به

خواندن می‌کند غرق می‌شود ، فیلم آگنی یژکا به‌دلیل اینکه مدیر تهیه‌ی تلویزیونی اش فیلم و وسائل را پس می‌گیرد نیمه‌کاره می‌ماند . . . وقتی که دوربین وایدا بلوک‌های ساختمانی کند و شکل‌ورشو یا زاکوپان رابرانداز می‌کند ، یا به اسکله‌ها و جراثقال‌های کارخانه‌های کشتی‌سازی گدانسک در ۱۹۷۶ می‌نگرد ، آدم احساس می‌کند که مسائل قدیمی هنوز پابرجاست .

با اینهمه ، گیراترین مقایسه ، میان دو سبک فیلمسازی است ــ مستندسازی رسمی تبلیغاتی که می‌تواند در ستایش یا نکوهش موضوعاتش اغراق کند ، و درخشندگی هیجان‌آمیز و بی‌پیرایه‌ی نگرش امروزی وایدا ــ هرچند که‌مبتلا به مقدار کمی اشتباه تاریخی است (مثلا " بورسکی با جایزه‌ی شیر طلائی جشنواره‌ی ونیز وارد فرودگاه ورشو می‌شود ، حال آنکه اعطاء چنین جوایزی از چندسال‌قبل از آن قطع شده بود) . نیروی مرد مرمرین فقط ازاین ناشی نمی‌شود که اصلا " در لهستان امروز ساخته شده ، بلکه از آگاهی‌اش برخطرات ارزیابی تاریخ از یک زاویه‌ی صرفا " ذهنی ، مایه می‌گیرد . در تحلیل نهائی ، هیچ آدم خبیثی درفیلم وایدا نیست ، تنها قربانیان هستند .

رفتار خشن ، مانند مرد مرمرین ،جامعه‌ای را توصیف می‌کند که درآن مردم از بروز دادن‌احساسات واقعی خود بیمناکند . یرزی روزنامه‌نگار میانسال و مترسک روشنفکر ، در فصل‌های اول فیلم مانند یک شخصیت ازخودراضی تحمل‌ناپذیر بنظر می‌آید که درباره‌ی سفرهائی که به‌خارج کرده لاف می‌زند و درمورد زندگی بعنوان یک کل با آب و تاب موعظه می‌کند . اما وقتی زنش ، اوا ، بخاطر یک نوکیسه‌ی آتشی مزاج جوان ، او را ول می‌کند ، بحران خانوادگی یرزی مانند یک مرض ، یا مانند یک دسیسه ، شروع به پخش شدن می‌کند و اعتماد به‌نفس او ذره ذره محو می‌شود . درهمان‌حال که یرزی کم کم بصورت یک آدم دوست‌داشتنی درمی‌آید ، بنظر می‌رسد که زنش ومعشوق او هرچه بیشتر درچارچوب یک رفتار اجتماعی و سیاسی ــ تضعیف زندگی کمونیستی ــ قرار می‌گیرند . . .

غنای فیلم دراین اعتقاد وایدا نهفته است که یرزی تنها قربانی در چشم‌انداز اجتماع نیست . زنش به‌روشنی او را دوست دارد و آرزو می‌کند که‌به کنارش بازگردد ، اما او فاقد شجاعت (یا بی‌مغزی؟) یرزی است . حتا یاسک ، معشوق زن ، در زیر پرخاشگری ظاهری‌اش ، شکننده و آسیب‌پذیراست .

ادوارد‌کلوسینسکی ، رفتار خشن را به‌سبک پرتحرک "مرد مرمرین" فیلمبرداری کرده‌است ، دوربین روی دست رابکار گرفته و عدسی‌های‌تله‌فتوی او شخصیت‌ها را به‌سرعت فیلمهای خبری تلویزیونی شکار می‌کند . مونتاژ فیلم نیز پرشتاب

است ، به‌گونه‌ای‌که بیننده را از یک سطح تجربه به‌سطح دیگر پرتاب می‌کند وبه‌این احساس‌که ما شاهد آدمهائی‌هستیم که احساسات واقعی خود را پوشیده نگه‌می‌دارند نیرو می‌بخشد . برای‌نمونه یک قطع cut درخشان داریم از یرزی که پس از تلاشی بی‌ثمر برای آشتی دریک پارک دستش را به‌علامت خداحافظی برای خانواده‌اش تکان می‌دهد) به‌نمای متوسط او که با بالاتنه‌ی‌لخت و حالت‌مستانه پشت میز آشپزخانه‌اش نشسته‌است .

دختران جوان ویلکو از داستانی به‌قلم یاروسلاو ایواژکیه‌ویچ گرفته شده(او همان‌کسی است که جنگل غان را نوشت و وایدا از روی آن در ۱۹۷۰ فیلمی غم‌انگیز و بیاد ماندنی ساخت). این داستان دوره و حال وهوائی را مطرح می‌کند که برای بسیاری ازلهستانی‌ها عزیز است : آن آرامش بین دوجنگ‌جهانی ، وقتی که لهستان داشت به‌تدریج به‌پیشرفت‌های علمی قرن جدید دست‌می‌یافت ، و هنوز برای یک اجتماع کوچک امکان‌پذیر بودکه در دروت تزئینات گذشته چون یک مومیائی از فساد محفوظ بماند . ویکتور روبن دریک تابستان در ملک ییلاقی ویلکو ، جائی که پانزده‌سال پیش درآستانه جنگ بزرگ یک تعطیلات توام با عشق را گذرانده بود ، توقف می‌کند . خدمت نظامی در جبهه‌ی روسیه ، و مرگ یک دوست نزدیک ، ویکتور را تبدیل به آدم نحیف و پریشان‌خاطری کرده‌است که‌در وسوسه‌ی مرگ فرو رفته و به‌نقش خود درزندگی اعتمادی ندارد . اما "دختران جوان" ویلکو نیز ــ باوجودی‌که‌هنوز در لفاف فضای ملک اربابی پیچیده‌شده‌اند ــ تغییر کرده‌اند . یکی از آنها ، شعله‌ی پرفروغ جوانی ویکتور ، مدتهاست که مرده است . بقیه ، ازدواج کرده‌اند ، با اینحال یکی از آنها ، تونیا ، آرام و عمیق گرفتار دلدادگی یکجانبه‌ای به‌این مسافر غمگین می‌شود . این فیلم چخوفی به‌ما می‌آموزدکه لحظه‌های‌خوب زندگی بی‌آنکه‌آدمی‌متوجه باشد ، می‌گذرد واینکه‌تنها در گذر سالهاست که‌انسان می‌تواند در شیوه‌ی زندگی خود به لزوم توازن و منطق وقوف پیدا کند .

دختران جوان ویلکو بیانگر جستجوئی برای معنا ، یا شاید جستجوئی برای نوعی اخلاقیات مبهم است . ویکتور می‌گوید "باید یک دیدگاه اخلاقی وجود داشته باشد . زندگی آدمها هرچقدر غیراخلاقی‌تر باشد ، آنهابیشتر به‌این معیار اخلاقی نیاز پیدا می‌کنند ." زنان جوانی او در ویلکو مانند اضلاع یک منشور هستند که شکل‌های مختلف عشق ، احساس و سرخوردگی را منعکس می‌کنند .این فیلم که‌توسط خود وایدا وفیلمبردارش (ادواردکلوسینسکی) به‌شیوه‌ای‌امپرسیونیستی فیلمبرداری شده محکم‌تر ، زیرکانه‌تر و کم‌ضعف‌تر از آنی است که می‌بود اگر در

اوائل دوره‌ی فیلمسازی وایدا ساخته می‌شد. تصویرها، مانند گفتگوها، پر از افسردگی‌اند، و مناسبت وضع ویکتور و "دختران جوان" با دنیای امروز آشکار است: به‌گفته‌ی عموی ویکتور هرفردی باید سرانجام به‌این واقعیت برسد که زندگی‌اش" با زندگی دیگران چندان تفاوتی‌نداشته است". آخرین فصل فیلم، وقتی که ویکتور با قایق از رودخانه عبور می‌کند، ابهام ظریفی را پدیدمی‌آورد. آیا اوبه‌دنیای عقلانی‌خارج بازمی‌گردد یا، نه، خودرا به‌دست‌کارن charon (۱) می‌سپارد؟

* * *

در اواسط دهه‌ی پنجاه، سالی حدود پنج فیلم بلند در لهستان‌ساخته می‌شد. حالا نزدیک ۳۵ فیلم برای نمایش در سینماها تهیه می‌شود، و همین‌مقدار را نیز برای پخش از تلویزیون می‌سازند. این پیشرفت مدیون "سیستم واحدی" است: هشت گروه تشکیل شده از فیلمسازان، که هرکدامشان زیر رهبری یک کارگردان صاحب‌نام هستند و هرکارگردانی حق دارد که هر سه‌سال یکبار به‌واحد دیگری که دوست دارد بپیوندد. این سیستمی است که توسط سایر کشورهای اروپای شرقی تقلید شده و وایدا بشدت ازآن دفاع می‌کند. او توضیح می‌دهد که: "واحد ایکس هشت‌سال پیش تشکیل شد. در سه‌سال اول کار خود را روی ساختن فیلمهای کوتاه برای تلویزیون متمرکز کردیم. این فارغ‌التحصیلان مدارس‌سینمائی هرفیلمی که می‌خواستند می‌توانستند بسازند. آنها می‌توانستند قدم به‌قدم پابه حرفه‌ی فیلمسازی بگذارند. من موفق شدم آنها را ازشکست‌ها و لغزش‌های اولیه بازدارم، و آنها به‌نوبه‌ی خود هرگز سعی نکردند ازفیلمهای موفق من تقلید کنند. آنها دیگر داشتند عملا" به‌من‌الهام می‌دادند. طنز، و کار دوربین پرتحرک مرد مرمرین ازفعالیت من درکنار آدمهای جوان مایه گرفت."

آنچه هنوز وایدا را ازنسل جدید و پراستعداد کارگردانهای لهستانی متمایز می‌کند توانائی ــ یا بهتر، علاقه‌ی ــ او به‌بیان افکار در قالب احساس است. گفتگو (دیالوگ) در فیلمهای او مهم، و حتا گاهی بسیار موثر، است. اما این آمیزه‌ی تصاویر و عواطف است‌که به وایدا اختصاص دارد و کیفیتی است که به‌فیلمهای او امکان می‌دهد در فراسوی مرزهای لهستان تحسین شوند. وایدا این نکته را تایید می‌کند، اما معتقد است که کارگردانهای جوان در واحد او شاید حالا کمتر بیم دارند ازاینکه احساسات خود را دریک وسیله‌ی بیانی مدرن بیان کنند ــ دست کم او آنها را به‌اینکار تشویق می‌کند.

هرچند که وایدا با صراحت می‌گوید که صفحه و کنسرت چندان برای او

جالب توجه نیست، اخیرا " فیلم تازه‌ای به نام، رهبر ارکستر، را تمام کرده که کاملا " به‌دنیای موسیقی مربوط می‌شود و ستارگانش کسی جز سرجان گیلگود و همچنین کریستینا یاندا، موطلائی‌گستاخ و طعنه‌زن مرد مرمرین نیست. وایدا می‌گوید: " این داستان یک زن جوان ویلون‌زن است که برنده‌ی بورسی برای مکالمه در نیویورک می‌شود. درآنجا بایک رهبر ارکستر بزرگ‌که اصلا " لهستانی است برخورد می‌کند و عاشق هم می‌شوند. رهبر ارکستر به‌شهرک محل اقامت او در لهستان می‌آید ومی‌خواهد که کنسرت "جشن‌طلائی" خود را درآنجا عرضه کند. اما ارکستر محلی‌کاملا " برای چنین‌کار بزرگی آماده نیست، و چون شوهر زن جوان رهبر ارکستر محلی است، ستیزه‌ای خصوصی و عمومی شروع می‌شود..." کشش و ارتعاش‌های‌ماجرا وقتی بیشتر پا می‌گیرد که‌معلوم می‌شود شخصیتی که گیلگود نقش او را بازی می‌کند، همین ارکستر را تقریبا " پنجاه‌سال پیش، درآغاز فعالیت هنری‌اش، رهبری‌کرده بود و ویولون‌زن‌اصلی اوکسی جز مادر دختر نبود. مایه‌ی‌تاریخ عاطفی، خود را تکرار می‌کند و برخوردجوانی و پیری به‌صورت هسته‌ی‌مرکزی رهبرارکستر درمی‌آید. درست همانگونه که‌وایدا معتقد است کار در کنار فیلمسازان جوان واحدش به‌او نیرو می‌بخشد، این رهبر ارکستر برجسته نیز برای هدایت ارکسترش به‌اوجهای تازه از عشق ویولون‌زن جوان‌الهام می‌گیرد.

در پایان فیلم، رهبر پیر که تاب مبارزه میان خود و مردجوان ــ رقیب او در عشق و موسقی ــ را نمی‌آورد، می‌میرد.

* * *

وقتی آگنی یژکا هولند وارد می‌شود تا وایدا را به‌سر قرار بعدیش ببرد، یکی به‌آنها می‌گوید به‌تازگی کالج هانتر نیویورک خاکستر والماس را دریک محل لبالب از دانشجو نشان داد و بینندگان با شور وهیجان از فیلم استقبال کردند. وایدا ذوق‌کنان فریاد می‌زند "خدایا آن روزها ماچقدر با استعداد بودیم!"

از فصلنامه‌ی سایت اندساوند، زمستان ۷۹
(اندکی کوتاه شده‌ی)

---

(۱) ــ در افسانه‌های یونانی، قایقرانی است‌که روح مردگان را از رودخانه‌ی دوزخی ستیکس عبور می‌دهد.

تصویری از فیلم "دختران جوان ویلکو"

یان داوسن

نقدی بر مرد مرمرین

"آگنی یژکا" (Agnieszka) دانشجوی ۲۴ساله‌ی مصممی است که برای پروره‌ی فارغ‌التحصیلی از مدرسه فیلم، به‌زحمت جازه می‌یابد تا فیلم مستندی درباره‌ی "ماتیوژ بیرکوت" بسازد. "بیرکوت" کارگر بنایی است که‌در دهه‌ی پنجاه قهرمان کار بوده و حالا فراموش شده‌است. او با عده‌یی از کسانی که با بیرکوت آشنائی داشته‌اند مصاحبه می‌کند و تکه‌هایی از فیلم‌های خبری و تبلیغاتی آن‌دوره را می‌بیند. معلوم می‌شود که کارگردان فیلم، "بورسکی" با ساختن یک صحنه‌ی رکورد شکنی در دیوارسازی (آجرچینی) برای فیلمی درباره‌ی شهر جدید "نووا هوتا" ــ مرکز صنایع فولاد ــ بیرکوت ساده دل را به شهرت رسانده است. درسال ۱۹۵۲ بیرکوت که سخنگوی کارگران شده و از احترام خاصی برخوردار بود، به تلافی کوشش برای تطهیر همکارش "ویتک" که از مهاجرت فرانسه به‌وطن بازگشته و از سوی میچالاک (جاسوس حزب) لو رفته، دریک محاکمه‌ی "جاسوسی" به‌چهار سال زندان محکوم شد. بیرکوت پس از آزادی از زندان پی معشوقه‌اش "هانکا" می‌گردد که قبلا" بیرکوت را لو داده و اکنون بایک تاجر موفق مشروبات الکلی روی هم ریخته است. درسال ۱۹۵۷ بیرکوت که به‌شهرت و اعتبار نخستین دست یافته‌است، با شرکت نمایشی در انتخابات عمومی ــ که از آن فیلم‌گرفته شده ــ میهن‌پرستیش را به‌ثبوت رساند. آگنی‌یژکا نتیجه‌ی کارش را برای مقامات تلویزیون نمایش می‌دهد اما به‌دلیل اینکه فیلمش نتیجه‌ی قاطعی دربرندارد، رد می‌شود. آگنی‌یژکا که گروهش را مرخص کرده، از کشف سرانجام بیرکوت نا امید می‌شود تا اینکه پدرش ــ یک کارگر راه‌آهن ــ دوباره او را به‌ادامه‌ی تحقیقاتش تشویق می‌کند. آگنی‌یژکا رد پسر بیرکوت را در کارخانه‌ی کشتی‌سازی گدانسک پیدا می‌کند و اطلاع می‌یابد که بیرکوت مرده‌است. پسر بیرکوت ابتدا علاقه‌یی به‌شرکت در این کار نشان نمی‌دهد اما آگنی‌یژکا سرانجام موفق می‌شود او را راضی به‌همکاری کند. در صحنه‌ی آخر این دو را می‌بینیم که به‌سوی استودیو می‌روند تا فیلم را تکمیل کنند.

* * *

موجزترین شیوه‌ی توصیف "مرد مرمرین" این است: یک "همشهری کین" اروپای شرقی: فیلم وایدا ازنظر مضمون به‌مکانیک اساطیر می‌پردازد. دستگاهی را کشف می‌کند که بوسیله‌ی آن تصویری همگانی آفریده می‌شود، تعدیل می‌شود وفرو می‌ریزد، و درعین‌حال تحقیق خود را برای یافتن واقعیت ورای اسطوره‌های رسمی دنبال می‌کند. مانند "کین" به‌قدرت رسانه‌های‌گروهی می‌پردازد تا حقیقت را دستکاری کند و حتا آن را بسازد، امادرحالیکه "ولز" پژوهشی چند جانبه درقدرت مطبوعات می‌کرد، رسانه‌ای که نظر وایدا برآن متمرکز می‌شود، سینما است. فیلم او، حتابیش از "کین"، به‌تظاهر تکنیکی موضوع او بدل می‌شود. سبک هنری‌آن، نوعی رابطه‌ی کلی مضمونی (تماتیک) دارد. و، همانند ولز، حساسیت سیاسی مضمون وایدا به‌دشواری به‌او کمک کرده تا مورد لطف کسانی قرار گیرد که تولید فیلم را زیر نظارت دارند.

درحالیکه "کین" یک نمونه‌ی آمریکائی، و مرد ـ اسطوره‌یی است اساسا" خود ساخته، قهرمان وایدا بنابه مناسبت‌های یک جامعه‌ی سوسیالیستی، محصول ناب دولت است. ماتیوژ بیرکوت او طی دوران بازسازی پس از جنگ لهستان، قهرمان کار می‌شود و در ساختمان یک شهر صنعتی جدید با گروه چهارنفریش موفق می‌شود دریک شفیت (نوبت‌کار) ۳۰هزار۳۰۰تجر بچینند. او که بر روی‌پرده‌ی نقاشی و با سنگ مرمر جاودانه شده، نماینده‌ی اتحادیه می‌شود اما درسال۱۹۵۲ مورد غضب قرار می‌گیرد. به‌دنبال محاکمه‌ی همکارش "ویتک" که متهم به‌خرابکاری در تصادف منجر به سوختن شدید دستهای بیرکوت شده، او علنا" از دوستش دفاع می‌کند. پس از آزادی در سال۱۹۵۶، به‌شهرت و اعتبار نخستین دست می‌یابد و درملاء عام (ودربرابر دوربین فیلمبرداری) ظاهر می‌شود تا پیش از غیبت از دیدها، بخاطر وحدت ملی در انتخابات سال ۱۹۵۷ شرکت کند.

پس از حدود ۲۰سال فیلمساز جوانی به‌نام آگنی‌یژکا در مورد سرنوشت او کنجکاو می‌شود و به‌تحقیق می‌پردازد. آگنی‌یژکا را نخست زمانی می‌بینیم که دارد یک تهیه‌کننده‌ی تلویزیونی را ترغیب می‌کند تا فیلم آخر سال تحصیلیش رادر مورد "ستاره‌های روبه‌افول" بسازد. آگنی‌یژکا چهره‌یی مصمم و امروزی‌است، که لباس‌زیر کتانی‌می‌پوشد ورفتار وسلوکی‌بیشتر درخور مردان دارد، دربرخوردباافراد گروه فیلمبرداریش که همه مرد هستند، ناشیگری بخرج می‌دهد، و دار و ندارش را گوله‌پشتی بزرگی باخود همه‌جا می‌برد. شناخت او از گذشته، همانقدر ناقص

است که شناختش نسبت به سیاست حرفه‌ای (درقبال تهیه‌کننده‌ی تلویزیون) یا سیاست عملی، با این وجود دقیقا" همین جهل دردسر آفرین (بازمانده‌یی از روحیه‌ی سال ۶۸؟) است‌که او را قادر می‌سازد تا به‌حقیقت دیگری که در جستجوی آن است با هر دردسری که شده دست یابد. درآغاز، معلوم می‌شود که زیر پوشش ظاهرش ــ گمراهی متمایل به‌غرب ــ زیرگی‌اش خصوصیتی است که او و موضوع فریبنده‌اش درآن وجه‌اشتراک دارند.

پژوهش‌های آگنی یژکا و آشنائی ما با بیرکوت، دراتاق نمایش شروع می‌شود. دراینجا یک مونتور دلسوز و بازمانده‌ی تحولات سیاسی گذشته("به‌من‌پول می‌دهند تا فیلم بچسبانم نه‌اینکه فکر کنم") تکه فیلم‌هایی ــ تماما" سیاه و سفید را ــ که از بیرکوت در آرشیوها باقی مانده است،گرد می‌آورد. برخی صحنه‌های توقیف شده و صامت از فیلم "تولد یک شهر" که درآن بیرکوت کارگران را دریک شورش به‌سبک پوتمکین علیه غذای نامناسب رهبری می‌کند، در تضاد آشکار با مونتاژ میهن‌پرستانه و خوشبینی‌ی مبارزه‌گونه‌ی فیلم‌های "رسمی"ی بیرکوت ــ "معماران سعادت ما" ــ قرار دارد (در تیتراژ آن نام "آ. وایدا" به‌عنوان دستیار کارگردان دیده می‌شود)، گرچه کارگردان هردو فیلم "یرزی بورسکی" است در دیداری با بورسکی، که‌حالا به‌همه‌ی فستیوال‌های جهانی دعوت می‌شود، او خاطراتش را از جریان پشت‌پرده‌ی فیلم "معماران سعادت ما" تعریف می‌کند. بورسکی مسئولیت کامل ابداع و کارگردانی شاهکار آجرچینی‌ی بیرکوت را، برای پیشرفت در حرفه‌ی خودش، برعهده می‌گیرد ("من دنبال قهرمان کار بهتری بودم، اما از بهترین آنها قبلا" استفاده کرده بودند")، اما خاطرات او ــ ازجمله فیلمبرداری مجدد از پیروزی میهن‌پرستانه‌ی بیرکوت ــ برروی پرده شکل می‌گیرد. تنها اشاره به‌اینکه این نماها، فلاش بک هستند این‌است که، گرچه مانند زمان حال فیلم به‌صورت رنگی است، لیکن همه با دوربینی که برسه پایه‌ی ثابت قراردارد فیلمبرداری شده است. بدینسان این نماها تضاد تصویری روشنی با دوربین ناآرام روی دست ارائه می‌کند. وایدا، آگنی‌یژکای دوره‌گرد را با همین شیوه‌ی دوربین روی دست دنبال می‌کند و آگنی‌یژکا خود نیز درمورد این شیوه با فیلمبردار پیرش (که معلوم می‌شود او نیز عضو گروه فیلمبرداری سابق بورسکی بوده) بحث وجدل بسیار دارد.

هرگونه اشاره‌یی به‌اینکه وایدا، با صحه گذاشتن براینکه آگنی یژکا چه سبک کاری را ترجیح می‌دهد ــ ("دوربین روی دست، عدسی وایدانگل، مگرفیلم‌های اخیر امریکائی را ندیده‌ای؟") ــ همچنین تایید این نکته‌است که دوربین متحرک،

حقیقت بیشتر و دستکاری کمتری به‌همراه دارد ، درخود فیلم‌نیز باظرافت تمام آمیخته است . نماهای وایدانگل از هواپیما سواری بورسکی ، درضمن اینکه تفسیری سیاسی برآمریکائی شدن یکی از اپورتونیست‌های‌انگشت‌نماتر فیلم است ، تظاهر به‌موقع این نکته‌است که دوربین می‌تواند با سهولت براهمیت رویدادهای خنثی تاکید کند . دراینجا ، بازتاب یکی از صحنه‌های آغاز فیلم را می‌بینیم که طیٔ آن آگنی‌یژکا دوربین راخود بدست می‌گیرد و با فیلمبرداری غیر مجاز از پیکره‌های توقیف شده‌ی سرداب موزه ، برمجسمه‌ی بزرگ و سرنگون شده‌ی قهرمان گمشده‌اش می‌نشیند . درحالیکه دوربین وایدا ، به‌طنز ، به‌قدرت مجسمه‌ساز در تحریف ازطریق بزرگ‌سازی اشاره می‌کند ، دوربین آگنی‌یژکا مشغول ضبط این تحریف‌ها بوسیله‌ی آخرین وسایل امروزی است .

وایدا باتاکید براینکه‌این‌اصل Ars Longa بویژه‌درمورد هنر "رسمی" پیاده شدنی‌نیست ، ــ البته ــ ماهیت زودگذر حقایق‌سیاسی را نیز تقسیم می‌کند . فیلم‌او ارتباط حل نشدنی میان سبک و سیاست را ، نه‌صرفا " ازطریق زیباشناسی خود فیلم بلکه همچنین از راه شیوه‌ی عملش با زمان در رابطه با افراد ، کشف می‌کند . بسیاری از شخصیت‌های او درکنار عکس‌های بیست‌سال پیش‌شان گذاشته‌می‌شوند . "ویتک" رسوا و بی‌آبرو ، حالا دریک کارخانه‌ی فولاد تکنوکرات شده (وهلیکوپتر سواریش ، فرصتی است برای فیلمبرداری یک‌نمای بسیار زیبای هوائی) ، جاسوس حزبی دهه‌ی پنجاه حالا مشغول استخدام دخترانی برای برنامه‌های‌ملی شده‌ی استریپ‌تیز است ، دختر قهرمان ژیمناستیک که بیرکوت با او ازدواج کرده بود ، حالا تاحد مرگ مشروب می‌نوشد (مانند خانم "کین") و در تجملات خریداری شده‌از بازار سیاه غوطه می‌خورد . تنها آنان که مرده‌اند (گویا :بیرکوت) یا کسانی که خیلی جوانند (آگنی‌یژکا) از اپورتونیسمی که با بالا رفتن سن به پیش می‌تازد و خطوط روشن شخصیت قبلی را به‌تیرگی می‌کشد ، مصون می‌مانند .

با این وجود ، فصل‌نهائی ــ آگنی‌یژکا و پسر بیرکوت در راهروهای تلویزیون به‌سوی استودیو می‌روند تا حقیقتی را که به‌تازگی سانسور شده رهائی بخشند ــ "مرد مرمرین" را به‌یک فیلم بی‌نهایت خوشبیانه تبدیل می‌کند . این فصل ، از این‌نظر ، درتضاد آشکار با دومین بخش تریلوژی مورد نظر وایدا ــ فیلمی به‌نام "بدون بیهوشی" ــ قرار دارد . دراین فیلم یک استاد تطهیر شده‌ی روزنامه‌نگاری دولتی ، در لهستان امروز ، از رضایت نفس به‌خودکشی رو می‌آورد ، درحالیکه دانشجویانش با پیروی توصیه‌ی او ، از آشوب و اعتراض خودداری می‌کنند .

(از سایت‌اندساوند پائیز ۱۹۷۹)

۱۹۷۶ــ مرد مرمرین

محصول لهستان ــ تهیه از واحد "ایکس" فیلمسازی (باربارا پک ــ اسلهسیکا) ۱۶۵دقیقه، تهیهکننده و کارگردان: آندرهی وایدا، دستیار کارگردان: کریستینا گروچوویچ، ویتولد هولتس ــ لژک تارنوفسکی، فیلمنامه: آلکساندر شیبور ــ ریلسکی، درامانورگ: بولسلاو میچالک، مدیر فیلمبرداری: ادوارد کلوسینسکی (رنگی)، فیلمبردار: یاسک لوم نیکی، فیلمهای قدیمی از: آرشیو فیلم لهستان، تدوین: هالینا پروگاروا ــ ماریا کالیسینسکا، طراح صحنه: آلن استارسکی، موسیقی: آندرهی کورزینسکی، صدابردار: پیوتر زاوادزکی بازیگران: یرزی رادزی ویلوویچ (ماتیوژ بیرکوت)، کریستینا یاندا (آگنی یژکا)، تادیوژ لوم نیکی / یاسک لوم نیکی (یرزی بورسکی)، میکائل تارکوفسکی (وین سنتی ویتک)، پیوترسی یسلاک (میچالاک)، وی یسلاو ووی سیک (دبیرحزب، یودلا) و... ــ رنگی، ۱۴۴۵۲ فوت

نوشته‌ی آندره‌ی وایدا

من و سینما

علاقه‌ی من به تضاد (Contrast) اساساً زائیده‌ی این واقعیت روشن است که سینما یک هنر تصویری است. فیلم که "هنر بزرگ صامت" بشمار می‌رفت به "ناطق بزرگ" تبدیل شد و به‌این ترتیب هرچیز که با شیوه‌های پیش‌پا افتاده (ناطق) بیان می‌شد، کیفیتی ملال‌آور به‌خود گرفت، مهم‌ترین جا، به بازیگران ناطق داده شد و تقریباً "همه‌ی فیلمسازان، توانایی دلپذیر فیلم را به‌فراموشی سپردند ــ توانایی مشاهده‌ی رویدادها، توانایی شاهد بودن. و حالا ما درپی گریز از این وضع هستیم و درست همان‌طور که کیفیت جواهرآسای شعر درنقطه‌ی مقابل لفاظی نثر قرار دارد، راه نجات از ملال فیلم‌های ناطق پیش پا افتاده، استفاده‌ی هرچه بیشتر از جزئیات و اجزاء مهم موضوع و تضادهای (تصویری) آنها است.

* * *

آنچه نام من را با نام بونوئل پیوند زده، عشق به‌تضاد است. پیش از آن که فیلم‌های بونوئل را ببینم، به‌او پیوسته بودم. نخستین فیلم‌هایش را در پاریس دیدم و براستی که آموزگار خود را در آنها یافتم ــ بخصوص در "فراموش شدگان" و "عصر طلایی" اما آنچه در بونوئل برای من جالب است "سنگدلی" او نیست، بلکه شهامت‌اوست در نشان دادن تمام چیزهای انسانی بدون کرنش به‌اخلاق یا زیبایی‌شناسی مرسوم. بونوئل معتقد است که درون انسان را می‌توان با زبان تصویر بسیار درست‌تر از زبان گفتگو نشان داد، و این که پنهان‌ترین لایه‌های تفکر باطنی انسان جدا از اوضاع واحوال بیرونی نیست.

من هنوز عمیقاً تحت تاثیر "عصر طلایی" هستم. صحنه‌ای دراین فیلم است که دوست دارم از آن یاد کنم. این صحنه، نشانه‌ی واقعی گرایش‌های این هنرمند کبیر است و حادثه دریک تالار بزرگ اتفاق می‌افتد. مهمان‌هادور یک بوفه

جمع شده و سرگرم خوردن ونوشیدنند . ناگهان در باز می‌شود و یک گاری از وسط تالار می‌گذرد و از در دیگر بیرون می‌رود . هیچ‌کس متوجه‌ی گاری نمی‌شود زیرا همه مشغولند .

توصیف و تشریح این صحنه محال است ، زیرا اهمیت در تضاد تصویری میان مهمانان سرخوش و گاری‌ای که از وسط اتاق می‌گذرد ، نهفته است . بونوئل می‌خواهد از عادت‌ها و اوضاع مبتذل روزانه پا بیرون بگذارد و دراین راه نمی‌کوشد که پدیده‌ها را به‌شکلی واقعگرایانه (و آنطور که ظاهرا "بنظر می‌رسند) بیان کند .

سمبولیسم ، نشانه‌های حاضر و آماده و پذیرفته شده را بکار می‌برد . اگر پذیرفته باشیم که یک‌دسته گل سرخ به‌معنای عشق است ، کارگردان می‌تواند از گل سرخ برای رساندن این معنا استفاده کند . اما آنچه بونوئل می‌کند و آنچه من می‌کوشم بکنم ، آفریدن نشانه‌های تصویری تازه است ، یک رشته نشانه‌ی تازه که می‌تواند نقش سمبل را بازی کند . مسلما " این‌گفته را شنیده‌اید که "نخستین مردی که زن را به گل تشبیه کرد نابغه بود و دومین مردی که دست به‌اینکار زد ، احمق . "

با اینهمه در "خاکستر و الماس" و "لوتنا" من به‌عمد از گنجینه‌ی نشانه‌ها و استعاره‌های ملی موجود استفاده می‌کنم . من برای تماشاگران ژاپنی یا پاریسی فیلم نمی‌سازم . خود من جزیی از مردمی هستم که برایشان کارمی کنم ، و بنابراین باید نشانه‌هایی را بکار گیرم که پذیرفته شده‌اند و عموما " قابل فهم‌اند . و تنها درچنین‌وضعیتی است که می‌توانم به‌گفتن حرفی تازه امید ببندم .

* * *

ازمیان سبک‌های ملی فیلمسازی ، سینمای‌امریکا و ژاپن را بیشتر از همه دوست دارم . از نظر من ، سینمای ژاپن ، بخصوص فیلم‌های کوروساوا ، از بیشترین اهمیت برخوردار است . آخرین "مکبث" فیلم‌شده را تحت عنوان "تخت‌خون" (ساخته‌ی کوروساوا) با بازی "توشیر و میفونه" در نقش اصلی ، دیده‌ام . احساس می‌کنم کوروساوا تنها کارگردانی است که توانسته است تمامیت نمایشنامه‌ی شکسپیر راروی پرده بیاورد . نیرو و کشش باور نکردنی بازیگری ــ که برای بیان حال قهرمانان پراحساس شکسپیر ضروری است ــ آدمی را مبهوت می‌کند .

درباره‌ی سینمای امریکا ، واقعیت اینست که تنها می‌توان از کارگردان‌های منفردی یاد کرد که خود را از دیکتاتوری ابتذال فراتر کشیده‌اند ــ کسانی چون

جان‌فورد ، الیا کازان ، فردزینه‌مان و لاسوبندک . هرچند که شخصیت‌های دیگری نیز ــ کلر ، رنوار ، برگمن و جز آنها ــ سینمای‌امروز دنیا را نشانه زده‌اند .

* * *

در سینما ، سبک اهمیتی روزافزون پیدا می‌کند . به‌گمان من رنگ درسینما باید بصورت یک عنصر زنده بکار رود نه یک جزء بیجان . به‌دلیل فقدان این نکته است که ما رنگ را "مشاهده" نمی‌کنیم ، که برایمان چندان معنایی ندارد و برحضورش آگاه نیستیم . اگر وضع به‌این ترتیب پیش برود ، پس از مدتی‌تماشاگر به‌فیلم رنگی بعنوان چیزی متفاوت از فیلم سیاه و سفید نگاه نخواهد کرد . رنگ یک عامل هنری است و باید به‌گونه‌ای از آن‌استفاده شود که وظیفه‌ای را انجام دهد و بیننده را متوجه خود بکند . ایزنشتاین بدینگونه با مساله‌ی رنگ برخورد می‌کرد . مثلا " در قسمت دوم ایوان‌مخوف ، ما چهره‌های رنگینی را می‌بینیم که با پسزمینه‌ی خاکستری مات در تضاد هستند . اما عمل آوردن رنگ به‌این شکل بر پرده ، کاری سخت دشوار است . وضع هرصحنه‌ی فیلم نسبت به جایی که دارد ، و آنچه که پیش و پس از آن می‌آید ، تعیین می‌شود . این اساس داستان‌گویی و هیجان‌سازی در سینماست . سال‌ها پیش ، وقتی که هنوز دانشجو بودم ، به‌این نکته پی‌بردم . به‌دیدن فیلم "رم ، شهر بی‌دفاع" روسللینی رفته بودم . اما درآن لحظه‌ای وارد سینما شدم که زن عضو گشتاپو با دیدن کمونیست شکنجه‌شده ، پا پس می‌کشد . "کارلا روره" این صحنه را خیلی ناشیانه و به‌سیاق دختر محصل‌ها بازی کرده بود ، اما این صحنه در کنار صحنه‌ی قبلی که "مانفردی" را افتاده بر زمین نشان می‌دهد ، بیشترین تاثیر را پیدا می‌کند . و اگر کسی فیلم را یکجا ببیند نمی‌تواند بازی "ناشیانه" ای را که من در صحنه‌ی یاد شده دیدم ، مشاهده کند .

به‌نظر من صحنه تئاترجای واقعی داوری درباره‌ی توانایی بازیگر است . در سینما عوامل بسیاری ــ حرکت داستان ، مونتاژ ، فضای خلق شده ــ برروی اثر می‌گذارد . افزون براین ، توجه تماشاگر تمرکز یافته نیست . به‌همین دلیل است که آماتورها می‌توانند به‌نحوی موفق در فیلم بازی کنند ، اما درتئاترازبازی‌عاجزند . دراینجا نگاه تماشاگر به‌بازیگر دوخته شده و او باید کارش را بلد باشد .

گزیده‌ای ازمقاله‌ای در نشریه‌ی لهستانی Ekran که
ژوئن ۱۹۶۱ در ماهنامه‌ی فیلمزاندفیلمینگ به‌انگلیسی درآمد)

گفت و گوی ژان لوباسک باآندره‌ی‌وایدا

زمانی‌که‌انسان‌به‌هرامیدی چنگ‌می‌اندازد

— ـ آندره‌ی‌وایدا !آخرین‌فیلم شما "جشن عروسی" اقتباسی (آنطورکه می‌گویند بسیاروفادار به‌متن‌اصلی) ازیکی ازنمایشنامه‌های مشهورترین برنامه‌های تئاترمعاصر لهستان است، می‌توانید برای ما درباره‌ی نویسنده‌ی این نمایشنامه ـ استانیسلاو ویسپیانسکی ـ توضیحاتی بدهید؟

سرنوشت نمایشنامه‌نویس‌های بزرگ گاهی بسیار غیرعادلانه است. برای نمونه همه استیریندبرگ را می‌شناسند. بنظر می‌آید، خارج از مرزهای لهستان، هیچکس ـ البته شاید کمی اغراق‌آمیز باشد ـ برشخصیت ویسپیانسکی‌که به باورمن از شخصیت آن نویسنده‌ی سوئدی کم‌ارزش‌تر نیست، توجه نکرده باشد. ازسال ۱۹۰۱ که برای نخستین‌بار "جشن عروسی" برصحنه آمد تاکنون اجراهای تئاتری متعددی از این‌نمایشنامه برصحنه آمده است. خودمن چند سال است(۱)

گوشیده‌ام به‌روش‌خودم روح این اثر را که می‌گویند آنقدر لهستانی است که در خارج از لهستان فهمیده نخواهد شد ،،برصحنه آورم . اغراق نیست اگر بگویم که من علیه این پیشداوری ، با شور و شوق فراوانی قد علم کردم . ویسپیانسکی که درسال ۱۹۰۷ ، درسن ۳۸ سالگی مرد ، پسر یک مجسمه‌ساز بود . او از استعداد و قریحه‌ی فراوانش در طول زندگی برای رسیدن به هدف‌هایش در زمینه‌های گوناگون استفاده کرد : او نقاشی مشهور ، نوآور در هنر چاپ ، تصویرگر اشعار (ازجمله ایلیاد) و بالاخره نمایشنامه‌نویس بود . آثارش حقیقتا " بخشی از میراث فرهنگی لهستان است . معتقدم که روایت من علیرغم حذف چند گفت و گو ــ البته اکسیون‌ها را دقیقا " حفظ کرده‌ام ــ یکی از وفادارترین روایت‌ها است .

نمایشنامه به‌نظم نوشته شده است ، گفت‌و گوهای فیلم هم منظوم اجرا می‌شود . درست نیست که مکالمات سینمایی همیشه به‌شکل مکالمه‌ی معمولی اجرا شود . درک من از اشعار به‌هیچوجه به‌مثابه‌ی "تصنعی صوری" نبوده است . فکر می‌کنم که دراین مورد دست بردن در اشعار ویسپیانسکی خیانت بزرگی محسوب می‌شود .

ــ نمایشنامه کاملا " "تخیلی" نیست و من فکر می‌کنم که ویسپیانسکی از پدیده‌های واقعی و معاصر خودش الهام گرفته‌است .

اولین اجرای نمایشنامه‌اش از تازگی و هیجان خاصی برخورداربود .

بله همینطور است . ویسپیانسکی از "جشن عروسی" واقعی شاعری بنام لوسان ریدل با دختر جوانی از دهکده‌ی برونوویس بنام یاودیگامیکولای‌زیسک در نوامبر ۱۹۰۰ الهام گرفته‌است . روی اولین آفیش ، نام‌های‌واقعی پرسناژها نوشته شده بود اما پس از آنکه بازیگران بامشخصات کامل شخصیت‌های‌واقعی ظاهر و به‌شیوه‌ی واقع‌گرایانه‌ای آرایش شدند و عمه‌ی عروس واقعی به‌نحوه‌ی اجرای "جشن عروسی" اعتراض کرد و قشقرقی به‌راه انداخت ، نام‌های شخصیت‌ها را عوض کردند .البته فضای نامتعارف نمایشنامه توسط موقعیت‌های تاریخی آن عصر بیان شده است ، اما من متقاعد شده‌ام که می‌توان به‌سادگی دنیای ویسپیانسکی را به‌زمان حال‌تطبیق داد . مثلا " ، بین دنیای روشنفکرانه‌ی مغشوش کراکووی و دهقانان همان رابطه‌ی احساس گناه وجود داشته‌است که‌میان روشنفکران آزادیخواه ایالات متحده و سیاهان (یا سرخپوستان). به‌این ترتیب می‌خواهم نکته‌ی تعجب‌آوری برای شما بگویم . من دریافته‌ام که نمی‌توانسته‌ام "پاراوان‌ها "ی ژنه را درک کنم مگر بعد از آنکه کاملا " توانسته‌باشم آثار ویسپیانسکی را تحلیل کنم . وانگهی خودم را آماده می‌کنم که نمایشنامه‌ی ژنه را در لهستان برصحنه

آورم. با اینکه اثر ژنه از لحاظ تاریخی، ریشه در متنی کاملا " مشخص در تاریخ دارد بنظر من به‌اندازه‌ی اثر ویسپیانسکی اثری کاملا " جهانی و جاودانه است.

ـ آیا می‌توانید موقعیت سیاسی و فرهنگی لهستان را در آستانه‌ی قرن بیست‌برای‌ما تشریح کنید؟

بعد از کنگره‌ی وین درسال ۱۸۱۵ و شکست قشون ناپلئون، سرزمین و فرهنگ لهستان تحت تسلط و تاثیر سه قدرت بزرگ ـ اطریش، پروس و روسیه ـ که آنرا محاصره کرده بودند، قرار گرفته بود. درتمام طول قرن نوزده فکر "استقلال جدید"ی در ذهن همه‌ی مردم لهستان جوانه زده بود. "فضای صلح قلابی" کم‌کم مستقر شد، درصورتی که به‌موازات آن شورش‌های متعددی ظهور می‌کرد (۱۸۳۰ ـ ۱۸۴۶ ـ ۱۸۴۸ ـ ۱۸۶۳) که به‌هرحال منجر به شکست شد. تجزیه کنندگان لهستان دیگر سیاست مشترکی نداشتند. عده‌ای می‌خواستند درعمل هماهنگ کردن خود با فرهنگ لهستان سرعت بیشتری داشته باشند، عده‌ای دیگر خود را تا اندازه‌ای نسبت به خودمختاری موافق نشان می‌دادند. دربعضی مناطق، مردم کوشش فراوان می‌کردند که دربرابر تسلط روس و آلمان مقاومت‌کنند. درعوض در گالیسی اطریش ـ آنجاکه سنت‌گرایی لهستانی از زمان‌امضای منشور ۱۸۶۱ مورد احترام بوده است ـ فعالیت شدید سیاسی ـ روشنفکری شکل می‌گیرد تا باقانونی‌ترین راه‌ها علیه " خارجی‌ها " به‌مبارزه برخیزد. کراکووی در عصری که وقایع نمایشنامه جریان می‌یابد، شهری "آزاد" است. این شهر که گذشته‌ی تاریخی طولانی پشت سر داشت، دراختیار آن سه قدرت بزرگ قرار گرفت، درحالیکه عده‌ی زیادی نویسنده، شاعر، نقاش ـ که با استفاده از آزادی نسبی برقرار شده از سوی دولت اطریش، وقتشان را به‌تخیل دربارهٔ سرنوشت لهستان می‌گذراندند ـ آنجا مانده بودند. همه بطور مبهمی احساس می‌کردند که به‌زودی حادثه‌ای رخ خواهد داد، واین حادثه چیزی جز جنگ میان سه قدرت نمی‌توانست باشد. اما فکر جنگ هنوز مبهم، مغشوش و تشکل نیافته بود. فکر جنگ در حاشیه‌ی تخیلات ظاهر می‌شد ونه درواقعیت. این احساس گنگ قبل از وقوع جنگ با وقایع "جشن‌عروسی" درهم بافته می‌شد، آنجا که اندیشیدن درباره‌ی گذشته، بانگرانی مبهم درباره‌ی آینده توام بود. سیزده‌سال بعد، اولین جنگ جهانی درگرفت.

این‌فضای انحطاط هنری ـ آنچه‌که می‌خواهم بیان‌کنم به‌هیچوجه توهین‌آمیز نیست، اما چگونه می‌توان با کلمه‌ی دیگری حق این حساسیت هنری تشدیدشده، این نوسانهای فکری را که نه می‌توانند تحقق یابند و نه می‌توانند بشکل عملی تغییر شکل دهند، ادا کرد؟ ـ بسان مرضی واگیر" وصلت‌های‌نامناسب" میان

صاحبان تفکر و دنیای دهقان‌ها را بیان می‌کند. "فرد برگزیده، در اتحاد با مردم می‌باید خود را تزکیه کند، تقویت کند و درعین حال باید احساس ملی ــ که او خودش را بهترین الهام‌بخش آن می‌داند ــ در روح مردم شهرنشین بدمد".

ویسپیانسکی در پی مشخص کردن مقام ادبیات لهستان و ادبیات بطور اعم در مبارزه‌ی بزرگ افکار سیاسی عصر خود بود. اما بعد از اجرای نمایشنامه‌اش خیلی زود متوجه شد سیلی‌ای که او می‌خواست به‌اجتماع بزند بیش از آنکه تحقیر کننده باشد، متحیرکننده بود. او دریافت که هنرش در "جشن عروسی"، معاصرینش را خیلی بیشتر از جریانات سیاسی وانسانی مورد نظر او تحت تاثیر قرار داده است.

ــ بنظر من "جشن‌عروسی" ادامه‌ای‌ست از مضمون‌گرایی شخصی شما، شاید هم مثل یک سنتز است. آیا در کشورتان شما را به‌این‌علت که سعی کرده‌اید احساس رمانتیسم قهرمان‌گرایی را برانگیزید تا بتوانید بوسیله‌ی آن انتقاد صحیحی بعمل آورید، سرزنش نکرده‌اند؟

برخورد کلاسیک رهبران، ایدئولوگ‌ها و پیروانشان و آن‌هائی که در لوای اینگونه اندیشه‌ها مبارزه می‌کنند از خیلی‌وقت پیش مرا به‌هیجان می‌آورد. وازآن بیشتر وقتی که همه‌چیز در فضایی از شادی، سرمستی عمومی، شگفتی‌های فردی و اجتماعی جریان می‌یابد. در لهستان سنت قوی رمانتیک وجود دارد. طبیعی است که سینما اولین هنری که آنرا برانگیزد نبوده است.

ــ اما، برای‌نمونه در فیلم‌هایی مانند "آقای ولودیوسکی" ساخته‌ی "رژزی هوفمان"، که موفقیت عمومی آن خیلی هم عظیم بود، واقعا" یک نگاه انتقادی وجود ندارد. درصورتی که درآثار شما بعد از "کانال"...

البته در کشورما بسیاری از منتقدان گفته‌اند که‌این فیلم درواقع، چیزی جز دیدگاه‌های سینماگری بنام وایدا را نشان نمی‌دهد. اما من به‌این‌گفته پاسخ می‌دهم: چون دیگران دیدگاه‌های کاملا" متفاوتی را به‌معرض نمایش می‌گذارند، من دلیلی نمی‌بینم که در خط فکری آنها حرکت کنم. تماشاگر باید قادر باشد با دیدن دیدگاه‌های گوناگون به‌برداشت خاص خود برسد.

ــ برگردیم به فیلم، اشباح‌مرگ که ناگهان بربعضی مهمانان جشن عروسی ظاهر می‌شوند، آیا برای تماشاگر معاصر لهستانی شخصیت‌های‌اسطوره‌ای کاملا" شناخته شده‌ای هستند؟

دراین فیلم نوعی شناخت اسطوره‌ای ویژه‌ی ایالت کراکووی مطرح است. اما موقع فیلمبردای قصد ما این بود که مفهوم اشباح برای انسان سال ۱۹۷۳ کاملا" روشن و شناخته شده باشد. شبح "ورنی هورا" که برارباب خانه ظاهر می‌شود، شاعر افسانه‌ای اوکراینی است که پیشگویی‌های ساختگی او، که در راس آن بازگشت آزادی به‌لهستان بود، روح رمانتیک‌ها را به‌هیجان می‌آورد. شبح "ورنی هورا" باتوجه به اسطوره‌های موجود در ادبیات لهستان در فیلم آورده شده‌است. به‌یاد دارم که درهنگام اشغال لهستان توسط آلمان‌ها، در دوران جنگ جهانی دوم، پیشگوئی‌های ورنی هورا دوباره باب شده بود. این پیشگوئی‌ها باعث امیدواری می‌شد. واقعیت، شاید ساده‌لوحانه بنظر آید، اما درآن زمان لازم بود که انسان به‌هرنوع امیدی که امکان داشت، چنگ بیاندازد.

"استانسزیک" دیوانه‌ی سیژیسموند شاه، نماد شجاعت و استقلال روح و آزادی عقیده است واینکه او به‌شکل همزاد روزنامه‌نگار براو ظاهر می‌شود، کاملا" طبیعی است. "زاویرا" قهرمانی مشهور از قرون وسطی، نماد لهستانی است که در دوره‌ای برقسمتی از اروپا حکومت می‌کرد. اما "زاویرا" به‌شکل یک زره وجوشن، خالی، ظاهر می‌شود.

ـ "و رویای "مارله" چطور؟ آیا می‌توان از تصویر ماوراء ضمیر یااز رویای جاه‌طلبانه‌تر از نماد رویاهای جمعی یک ملت سخن‌گفت؟

داستان "کنت برانیکی" و بعضی افسران که به‌خیانت برانگیخته شده بودند و طلاهای کاترین روس را ریخت و پاش می‌کردند، واقعه‌ی تاریخی کاملا" شناخته شده‌ای است که به‌حرکت "رجتان" نماینده‌ی مجلس ـ که به‌هنگام دومین تجزیه لهستان درسال ۱۷۷۲ گریبان پیراهنش را می‌درد ـ پاسخ می‌دهد.

همه‌ی این اشارات تاریخی می‌تواند در کشورهای دیگر ـ به‌سادگی ـ جای خود را به‌اشارات دیگری بدهد. رهبر دهقانان شورشی که توسط اطریشی‌ها باو خیانت شد ودرسال ۱۸۴۶ اشراف انقلابی را قتل عام کرد، "سزه‌لا" نام‌دارد.

همه‌ی مهمانان در هاله‌ای از ابهام درپی یافتن پلی میان گذشته و آینده هستند. برای جمع‌آوری کامل همه‌ی وقایع که موجب شکست لهستان شده‌است، باید به‌روشنی از آنها آگاه بود. باداشتن دیدی جدا از ظواهر فریبنده‌ی تاریخ است که می‌توان آنرا درک کرد. فیلم "جشن عروسی" نوعی کمدی است که درآن وسوسه‌ها، کم‌وبیش نقشی بهمان اندازه مهم دارند که شخصیت‌هایی که در معرض هجوم وسوسه‌ها قرار می‌گیرند.

ـ وضعیت دهقانی امروز لهستان در مقایسه با وضعیت دهقانی اوایل قرن چگونه است؟

وضعیت دهقانی کاملا " تغییر شکل داده است. در لهستان یک طبقه‌ی قوی کارگر ــ که اغلب زاییده‌ی دنیای شهرنشینی است ــ شکل‌گرفته است. شهرهای بزرگ صنعتی به‌کمک مهاجرت دهقانی ساخته شده‌است. یقین دارم که ازلحاظ سیاسی، ده و جمعیت دهقانی دیگر قدرتی که پیش‌تر داشت ندارد.

ــ آیا در زمان ما نوعی‌احساس گناه، با همان ماهیت که نوع دیگرآن بوسیله‌ی ویسپیانسکی مجسم شده‌است، گریبانگیر دنیای روشنفکری در تقابل بادنیای کارگری وجود ندارد؟

مطلقا " خیر، از چه احساس گناهی‌می‌توان سخن گفت؟ طبقه‌ی کارگر بیشتر بوسیله‌ی خودش تعریف می‌شود تا چهره‌ای که روشنفکران برای‌او ترسیم می‌کنند. درنتیجه، شاید این روشنفکران‌و هنرمندان هستند که گاهی درحاشیه قرار می‌گیرند.

ــ آیا از فیلم شما در لهستان به‌خوبی استقبال شده‌است؟

بله. استقبال مساعد بوده‌است، و دلم می‌خواست درجاهای دیگر هم همین‌طور می‌بود. به‌ویژه برای ویسپیانسکی. خبرهای غیرمنتظره‌ای دریافت داشته‌ام، به‌تازگی‌در رومانی ــ چنان‌که به‌من‌گفته‌اند ــ تماشاگران و منقدان واکنش مساعدی نشان داده‌اند. می‌خواستم که در فرانسه مهر یک محصول سینمایی خاص لهستان (باتوجه به‌این که برای آنهایی که ابزار شناخت را دراختیار ندارند غیر قابل قبول است) برفیلم من بزنند.

بنظر می‌رسد که در فیلم من قبل‌از هرگونه‌تجزیه و تحلیل روشنفکرانه باید محیط و فضا را به‌خوبی احساس کرد. برای دوست داشتن هرچیزی این، تنها مسیر قابل قبول و با ارزش است. حتا اگر من ــ وایدا ــ همه‌ی‌آنچه را که دریک فیلم ژاپنی، برزیلی، سوئدی وجود دارد، درنیابم، سعی‌می‌کنم درآن، جاذبه‌ی احساسی را درک کنم و این خیلی مهم است.

ــ آیا میل دارید دوباره در تلویزیون تجربه‌های‌تان را ادامه دهید؟ مثل "پیلات و دیگران" ــ محصولی از تلویزیون آلمان غربی ــ و افسوس که متن آن در فرانسه به‌چاپ نرسیده‌است.

بلی، تجربه‌ی نتیجه‌بخشی بوده. نمایش فیلم در تلویزیون آلمان با موفقیت همراه بود. بینندگانی به‌مراتب بیشتر از تمام کسانی که همه‌ی فیلم‌هایم را در سینما دیده‌اند این فیلم را تماشا کردند. و معهذا حقیقت این است، کسانی که به‌خوبی بافیلم‌های من آشنایی دارند با اقتباسی از "معلم و مارگریت" بولگانف

آشنایی نداشتند. فیلم بزودی در لهستان نمایش داده خواهد شد. البته نه در تلویزیون، بلکه در سینه کلوپ‌ها. اما من نگرانی و تاسف مختصری دارم: بعضی تلویزیون‌های ملی آنقدر ثروتمندند که می‌توانند برای تجمل هم که شده یک ولخرجی برای ساختن یک اثر هنری بکنند، زیرا پس از اینکه فیلم یک‌بار از تلویزیون پخش شد، دیگر برای هیچکس جالب نیست.

هم‌اکنون کوشش می‌کنم زمینه‌ی نمایش فیلم را در ایالات متحده آمریکا (جایی که شاید شباهت‌های سرگرم‌کننده‌ای با بعضی سکانس‌های "عیسای مسیح سوپراستار" دیده می‌شود برخوردهایی کاملا" غیرمترقبه و عجیب(!) فراهم آورم. اما در آلمان بنظر می‌آید گوششان بدهکار این حرف‌ها نباشد.

ـ برنامه‌ی سینمایی آینده‌ی شما چیست؟

فیلمنامه‌ای است که دارم تمامش می‌کنم. این فیلمنامه اقتباسی است ازیکی از آثار ال ـ ریمون (برنده‌ی جایزه‌ی نوبل سال ۱۹۲۴ و مولف "دهقانان") فیلم سه‌ساعت طول خواهد کشید. مضمون اصلی آن، تجسم ریشه‌ی سرمایه‌داری در لهستان درسال‌های ۱۸۸۰ـ۱۸۹۰ است. داستان در "لودز" Lodz ـ شهری که ازمدتها قبل بطور کامل صنعتی شده (صنایع پارچه‌بافی) ـ اتفاق می‌افتد. سه شخصیت اصلی، یک لهستانی، یک آلمانی و یک یهودی هستند که تصمیم‌گرفته‌اند باهم یک کارخانه برپا کنند. درآن زمان ثروت زیاد (قصرهای زیاد هنوز هم وجود دارند) و فقر زیاد درکنارهم وجود داشت. عصری که زاینده ـ و آکنده از ـ خشونت‌های گوناگون بود. می‌خواهم تصویری از شهر، از همهمه‌ی جمعیتی مرکب از کارگران، کارمندان، مالکان ثروتمند، یهودی‌ها، لهستانی‌ها و شخصیت‌های‌جهان وطن ارائه کنم. می‌خواهم از دیدگاه دیگری سنت‌های لهستان کنونی را نشان بدهم.*

ازنشریه سینمائی فرانسوی سینما ۷۴ دسامبر ۱۹۷۳

۱ـ نخستین بار در ۲۶ اکتبر ۱۹۶۳ در کراکووی برصحنه آمده است. یکی از بازیگران زن فیلم ـ ایزا اولزوسکا ـ (مهماندار) درآنزمان نقش عروس را برصحنه تئاتر بازی می‌کرد.

*این فیلم همان "سرزمین موعد" است.

سینمای دوبلن

دونالد ریچی

فداکردن فرد در برابر اجتماع

با "ماساکی کوبایاشی" توجه به تحرک و حرکت در سینمای ژاپن جای خود را باتوجه واقعی به انتقاد اجتماعی عوض کرد واین چیزی بود که "کوبایاشی" درآن با کارگردانانی چون "اوکیرا کورو ساوا" هم‌رای بود. فیلم "اطاقی با دیوارهای ضخیم" (۱۹۵۳) که برمبنای خلاصه‌ی منتشر شده‌ای از یادداشت‌های "جنایات جنگی" ساخته شد، به‌عنوان درونمایه‌ی اصلی خود این موضوع را مورد توجه قرار داده بود که بیشتر کسانی که زندانی شده‌اند بی‌گناه هستند و درهمان حال جنایتکاران واقعی آزادند. گرچه ممکن بود این درونمایه قابل بحث باشد، اما درهرصورت "اطاقی با دیوارهای ضخیم" یکی از معدود فیلم‌های ژاپنی بود که مسئله‌ی مسئولیت جنگ را مطرح می‌کرد. "من شما را خواهم خرید"، افشاگری دیگری بود که این‌بار تجارتی کردن دنیای "بیس‌بال" را پیش‌کشیده بود واینکه تیم‌های رقیب چگونه برای خریدن یک "ستاره"ی دبیرستانی روی دست هم بلند می‌شوند.

تصویری از فیلم "شورش"

یکی از فیلم‌هایی که بیش از همه معیارهای ژاپنی را زیر ضربات انتقادی قرار می‌داد، فیلم "رودخانه‌ی سیاه" بود که "کوباياشي" آن را درسال ۱۹۵۷ ساخت. این فیلم فسادی را که برمحور پایگاه‌های امریکایی در ژاپن پاگرفته بود، موضوع بررسی خود قرار می‌داد. گرچه "رودخانه‌ی سیاه" یک افشاگری زنده بود که می‌توانست با یک محکومیت ساده وایستا پایان پذیرد، اما فیلم با جدیت تمام درنتیجه‌گیری‌هایش بی‌طرف‌بود. این‌فقط امریکا نبود که به‌سبب حضور پایگاه‌هایش تبه‌کار و عامل فساد به‌شمار می‌رفت، بلکه نظام اجتماعی ژاپن ــ که اجازه می‌داد بی‌قانونی‌ها بدون مجازات بماند و حتا به‌طور رسمی نادیده گرفته شود ــ مقصر بود. بخش نهایی این فیلم خیلی درخشان بود. شبی بارانی است و مشروب فروشی‌های کثیف، سالن‌های "پین‌بال" رستوران‌های ارزان قیمت و مغازه‌های سوغات‌فروشی که در اطراف یک اردوگاه امریکایی سبز شده‌اند همانند پارک تفریحی متروکی به‌نظر می‌رسند. گانگستر جوان ــ که نقش‌اش را "تاتسویا ناکادایی" بازی می‌کند ــ تاحد مرگ مست است و درحالی که به‌وسیله‌ی دختر جوانی (اینه‌کو آرما) ــ که گانگستر او را فریب داده و اکنون معشوقه‌ی اوست ــ به‌خانه برده می‌شود، میانشان مجادله‌ای در جریان است و گانگستر درطول بزرگراه لیز

تصویری از فیلم "شورش"

از باران با شتاب راه می‌افتد. درطول جاده ستونی از کامیون‌های **امریکایی** درحرکت است. پای جوان می‌لغزد وجلوی‌یکی از این کامیون‌ها می‌افتد و کشته می‌شود. دختر، چتر باز شده‌اش را به زمین می‌اندازد و به‌سوی او می‌دود. در نمای نهایی چتر را می‌بینیم که وسط بزرگراه افتاده است و درهمان حال دختر به‌سوی کامیون‌های امریکایی که اکنون ایستاده‌اند، می‌دود. تمامی این سکانس که درمتن فیلم به‌شدت طعنه‌آمیز است از نماهای کوتاه تشکیل شده وهمه‌ی نیروی تحرک خود را جمع می‌کند تا برروی تصویر نهایی که مدت زمانی طولانی روی پرده نگه داشته می‌شود، متمرکز سازد.

درمیان فیلم‌های بسیار معروف "کوبایاشی" باید از فیلم سه‌قسمتی و طولانی‌ای نام برد که به شرح وقایع جنگ دوم جهانی می‌پردازد. این فیلم "وضعیت بشری" نام دارد که ساختن آن از سال ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۱ طول کشید و سه‌قسمت آن اغلب با این عنوان‌ها شناخته شده‌اند: ۱ـ "عشق بزرگتری‌نیست" ۲ـ "جاده‌ای به ابدیت" ۳ـ "دعای یک سرباز". فیلم، که فیلمنامه‌اش را "زنزو ماتسویاما" نوشته، داستان شش‌جلدی و پرفروش "جومپئی گومیکاساوا" را در سه‌بخش سه‌ساعته به‌تصویر می‌کشد. این شاید نخستین فیلم بعد از جنگ بود که ارتش ژاپن را آنگونه که در عمل بود، نشان می‌داد. "وضعیت بشری"،

بنابر قاعده، به‌صورت یکی از بحث‌انگیزترین فیلم‌هایی درآمد که تا آن زمان در ژاپن ساخته شده بود.

فیلم با انتقادش به‌ارتش، اشارات خود را گسترش داده و درباره‌ی کل نظام تشکیلاتی ژاپن به‌اظهارنظر می‌پردازد. قهرمان جوان و روشنفکر، که نقش‌اش را "تاتسویا ناکادایی" بازی می‌کند، از شرایطی که در منچوری وجود دارد، به‌ویژه از سیاست حیوانی‌ای که برکارگران برده‌گونه اعمال می‌شود، تکان می‌خورد. او علیه این شرایط مبارزه می‌کند و به‌سربازی فرستاده می‌شود. دو فیلم بعدی ماجراهایی را که براو می‌گذرد و در پایان بامرگش پایان می‌پذیرد، دنبال می‌کنند.

فیلم، هرچند ممکن است به‌طور جزیی احساسات را برانگیزد، اما به‌طور کلی‌بیشتر به‌جامعه علاقمنداست تا به‌مردم. همان‌گونه که "ماسومورا" قهرمان‌های خود را فدای حرکت و تحرک می‌کند، "کوبایاشی" ــ شاگرد "کینوشیتا" و، با بسط بیشتر، شاگرد "شیمازو" ــ قهرمانان خودرا به‌نفع تفسیر اجتماعی، قربانی می‌کند. این بی‌تردید درباره‌ی فیلم‌هایی چون "میراث" (۱۹۶۲)، "جوانی ژاپن" (۱۹۶۸) ــ که به‌نام "سرود برای یک مرد خسته" نیز معروف است ــ و "گوئیدان"، که فیلمی است بیش‌از اندازه تحسین شده، هرچند زینتی، حقیقت دارد. اما این امر در مورد "شورش" ــ که به "شورش سامورائی" نیز شهرت دارد ــ و همینطور "هاراکیری" ــ زیباترین و بی‌نظیرترین فیلم "کوبایاشی" ــ حقیقت ندارد. اینجا منطق،فدای تحرک و حرکت ومردم،قربانی موقعیت نشده و تفسیر اجتماعی هم به داستان و هم به‌درونمایه ارتباط دارد. فیلمنامه‌ی باشکوه "هاراکیری" را "شینوبوهاشی موتو" نوشته که روی "راشومون" نیز کار کرده و کارگردانی فیلم با ارزشی را با نام "می‌خواهم یک ماهی صدف باشم" برعهده داشته است. داستان "هاراکیری" درباره‌ی یک سامورایی (بازهم "تاتسویا ناکادایی") است که شاهد شکم دریدن‌دامادش‌در سخت‌ترین شرایط بوده است. او درصدد برمی‌آید مردی را (رنتارو میکونی) که مسئول این عمل می‌داندبکشد. اما بعد پی می‌برد این نه آن مرد، بلکه نظام است که مسئول به‌حساب می‌آید، نظامی که همیشه جزء جدایی‌ناپذیر سنت‌های شیوه‌ی زندگی ژاپنی است.

برگرفته از کتاب "سینمای ژاپن"

ریچارد -ن- توکر

شورش علیه قوانین قشری

" ماساکی کوبا یاشی " در متن سینمای ژاپن همواره یک شورش مداوم را علیه سنت‌های اصلی شیوه‌ی زندگی ژاپنی ادامه‌داده است. این شورش در فیلم‌های بی‌سر وصدای معاصر او، با آن دیدگاه‌های به‌شدت منفرد، و فیلم‌های پر سروصدا و شناخته شده‌ی تاریخی او نمایان است. این شورشی است که هسته‌ی مرکزی تمام آثار "کوبایاشی" راتشکیل می‌دهد.

این حقیقت که او یک رشته موضوعات به‌ظاهر متفاوت را در فیلم‌های خود مورد کاوش قرار داده است، تداوم انتقادهای اجتماعی اورا پنهان می‌سازد. بااین حال، فیلم‌هایش به‌قدری گویا و مطالعه‌اش درباره‌ی شخصیت و رفتار به‌اندازه‌ای دقیق و رسا است که سبب می‌شود یک انتقاد ساده‌ی اجتماعی به‌قلمرو هنر راه پیدا بکند، چرا که گذشته از هرچیز، "کوبا یاشی" هنرمندی درخشان است، هنرمندی که در نهایت به‌ترکیبی نادر از شکل و محتوا دست می‌یابد.

قهرمانان کوبایاشی، همه، با یک نظام ارزش‌های قشری روبرویند، نظامی که آنان در درون آن‌جایگاهی معین داشته و برخوردار از مجموعه‌ای از رفتارهایند که پیروی از این رفتارها، از آنان خواسته می‌شود. تبدیل شدن به یک فرد و کشف راه مخصوص خود، علت وجودی شخصیت‌های اصلی " کوبا یاشی " است، آنان بخشی از نظامی هستند که علیه آن می‌شورند و در پایان معمولا " توسط همان نظام درهم کوبیده می‌شوند. این مبارزه برای درهم شکستن ساختارهای اجتماعی و رها شدن از آن‌ها که برفرد تحمیل شده و ازسوی دیگران کورکورانه مورد پذیرش قرار گرفته، درونمایه‌ی اصلی بیشتر فیلم‌های "کوبا یاشی" را تشکیل می‌دهد.

"ماساکی کوبا یاشی" در چهاردهم ژانویه‌ی ۱۹۱۶ دربندر کوچک "اوتارو"

متولد شد. "اوتارو" در جزیره‌ی شمالی آن گروه از جزایری قرار دارد که ژاپن را تشکیل می‌دهند. "کوبا یاشی" در سال ۱۹۴۱ "با فارغ‌التحصیل شدن از دانشگاه "واسدا" وارد صنعت فیلم شد واین‌همزمان با دورانی بود که ژاپن به‌سوی جنگ می‌شتافت و در استودیوهای ژاپن فعالیت‌های بزرگی برای تولید فیلم‌های محرک احساسات ملی، جریان داشت. او به‌عنوان دستیار کارگران به "شوچی‌کو" پیوست اما ظرف یک‌سالی که دوران شاگردی‌اش را می‌گذراند به‌سربازی احضار شد. "کوبا یاشی" که برای جنگ به‌چین اعزام شده بود، اسیر و به‌زندان انداخته‌شد.

در سال ۱۹۴۶ "کوبا یاشی" به "شوچی‌کو" برگشت تا کارش را ازسر گیرد. رابطه‌ی استاد ــ شاگردی، شاگردی رسمی و غیررسمی ریشه‌ای عمیق در دیدگاه ژاپنی به ساختارهای شغلی دارد و صنعت فیلم نیز از این قاعده مستثنی نیست. پیدا کردن کارگردانانی که پیش از ساختن فیلم خود و گرفتن دستیار برای خود، پانزده‌سال و یا حتا بیشتر، به‌عنوان دستیار نزد یک یا دو استاد کار کرده‌اند، امری عادی است. شش سالی را که "کوبا یاشی" به‌عنوان دستیار کارگردان به‌کار پرداخت می‌توان راهی کوتاه برای پیروزی حساب کرد. در درون نظام قشری و پدرسالارانه‌ی یک استودیوی بزرگ، آن لحظه‌ای که یک دستیار کارگران شایسته‌ی کارگردانی تشخیص داده می‌شود، تا اندازه‌ای زیاد بستگی به‌نظر "استاد" دارد.

در مورد "ماساکی کوباياشی" این یک‌خوشبختی بود کـه‌و نزد کارگردان بزرگی چون "کی‌سوکی کینو شیتا" شاگردی می‌کرد. "کینوشیتا" در دوران شش سال کارآموزی "کوبا یاشی" پانزده فیلم‌ساخت‌که‌نخستین‌فیلم‌های‌رنگی‌ژاپنی‌یعنی "کارمن به‌خانه می‌آید" "ارتداد" و "یک تراژدی ژاپنی" از آن‌جمله است. "کوبا یاشی" در نوشتن بسیاری از فیلمنامه‌های آثار "کینوشیتا" باوی همکاری کرد و این ارتباط نزدیک با مردی که تقریبا "آمادگی کار در تمام زمینه‌ها را داشت، در حرفه‌ی بعدی "کوبا یاشی" تاثیر برجسته‌ای داشته است. او از "کینو شیتا" کنترل‌کامل‌تصویر و بافت فیلم را فرا گرفت و مقدار زیادی از تغزل او را جذب کرد، اما درهمان‌حال "کوبا یاشی" از احساسات‌گرایی‌ای که گاهی در آثار "استاد" نمایان می‌شد، دوری گزید.

فیلم‌های اولیه‌ی "کوبا یاشی" به‌دلیل عینیت آشکارا بی‌تعصب‌شان قابل توجه بودند. فیلم سوم او با نام "اطاقی با دیوارهای ضخیم" مسئله‌ی جنایات جنگی خود ژاپن را بررسی می‌کرد. انجام چنین کاری، بلافاصله پس از پایان دشمنی‌ها، به‌اندازه‌ی کافی جسورانه بود، اما اشاره به‌اینکه مجرم ممکن است هنوز آزاد باشد و کسانی که در زندان‌ها به‌سر می‌برند، به‌نسبت، بی‌گناه‌هستند،

برای مردم و همینطور سیاستمداران تکان‌دهنده بود. رها کردن شخصیت‌ها به‌منظور دست زدن به انتقاد اجتماعی، کم‌کم این شخصیت‌ها را آدم‌هائی یکدست و خسته‌کننده می‌ساخت. اما به‌نظر می‌رسد که "کوبایاشی" به‌عمد در فیلم‌های اولیه‌ی خود به‌جای پرداختن به‌فرد، به‌مسائل بزرگ اجتماعی پرداخته است. "کوبایاشی" در کارهای بعدی‌اش برآن شد که انقلاب فرد را به‌اعتراضی بسیار پرصلابت، گسترش دهد.

انتقاد اجتماعی ـ سیاسی "اطاقی با دیوارهای ضخیم" چند فیلم بعد با فیلم "من شمار ا خواهم خرید" دنبال شد. در فیلم قبلی او آشکارا وجدان ملی را به‌زیر سئوال کشیده بود، در فیلم بعدی "کوبایاشی" از سبک "افشاگری" که آن زمان در روزنامه‌ها و داستان‌ها معمول بود، برای ارائه حرف خود استفاده کرد. دراین مورد، افشاگری او درباره‌ی فساد در بازی‌ملی بیس‌بال، بیش از مسائل به‌ظاهر جدی‌تر جنایات جنگی، احساسات ژاپنی‌های متوسط را برانگیخت.

اگر این فیلم در جهان ورزش مورد توجه قرار گرفت، فیلم‌بعدی "کوبایاشی" به‌نام "رودخانه‌ی سیاه" سبب شرمساری دولت و همینطور نیروهای امریکا شد. فحشا و فساد در اطراف پایگاه‌های امریکا زمینه‌ای بود که "کوبایاشی" بر متن آن سقوط ارزش‌ها وافراد را به‌بررسی می‌کشید. دراین فیلم امریکائی‌ها و ژاپنی‌ها فاسد و فسادپذیر نشان داده می‌شوند، اما افراد، کمتر از نظام، که اجازه می‌داد این‌سرطان در درون‌جامعه رشدبکند، قابل سرزنش هستند. در "رودخانه‌ی سیاه" که ازنظر تصویری فیلمی حیرت‌آور بود، نسبت به قهرمانان "کوبایاشی"، اگر نگوییم همدردی، دست‌کم احساسات بشردوستانه‌نشان داده می‌شود. این ساختار داستانی، که طی آن یک گروه اجتماعی به دقت مورد بررسی قرارمی‌گیرد، نمونه‌ای است که در بسیاری از فیلم‌های بعدی "کوبایاشی" به‌کار گرفته می‌شود. قهرمان، که قیدهای خفه‌کننده‌ی ساختار اجتماعی را درهم شکسته است، درپایان به‌وسیله‌ی مظاهر همین نظام درهم کوبیده می‌شود (در فیلم مورد بحث زیر چرخ‌های یک کامیون ارتشی له می‌شود).

ازسال ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۱، کوبایاشی اثر حماسی خود، "وضعیت بشری"، را کارگردانی کرد. "وضعیت بشری" که در سه‌بخش ساخته شده و بیش از نه‌ساعت طول می‌کشد داستان شخصی به‌نام "کاجی" را بازگو می‌کند. "کاجی" به‌عنوان سرپرست کارگری "شرکت فولادمنچوری جنوبی" بی‌عدالتی‌هایی را که برکارگران، به‌ویژه زندانیان جنگی، روا داشته می‌شود می‌بیند و سعی می‌کند آنان را یاری دهد. او کم‌کم به‌مردی تبدیل می‌شود که در خارج از نظام قرار دارد و ازیک

موضع ناممکن علیه این نظام مبارزه می‌کند. از این‌رو "کاجی" احضار شده و بدون اینکه فرصت دیدار همسرش به‌وی داده شود، به جبهه اعزام می‌شود. بخش دوم فیلم به مبارزه‌ی میان "کاجی"، که خود را یک سوسیالیست مهربان می‌بیند، ومقام‌های ارتش، که به‌آنان هشدار داده‌شده ممکن است "کاجی" یک کمونیست باشد، اختصاص دارد. زندگی به‌طرزی غیرقابل تحمل ظالمانه نمایانده می‌شود. در پایان این سربازان نامجهز ناچار هستند با تانک‌های شوروی مقابله بکنند، آنهم درحالی که چیزی غیر از تفنگ برای دفاع از خود ندارند. کشتار آغاز می‌شود اما "کاجی" جان سالم به‌در برده و بازماندگان این نبرد بی‌ثمر و خونین را دور هم می‌آورد. قسمت سوم و آخر فیلم بازگو کننده‌ی فرار به‌جنوب ازجلوی ارتش درحال پیشروی شوروی است. این بخش مملو از ترس‌ها ووحشت‌هایی است که بشر می‌تواند از ایجاد آن‌ها خودداری کند. یکی از طرفین پیشنهاد تسلیم شدن می‌کند، اما "کاجی" که از بازگشت به نزدهمسرش نا امید شده‌است این پیشنهاد را نمی‌پذیرد. سرانجام آنان اسیر می‌شوند و "کاجی" یکبار دیگر برای بهبود شرایط زندانیان رویا روی مقام‌های زندان قرار می‌گیرد. او که مصمم است همسر خود را بیابد فرار می‌کند، از آنجا که در نتیجه‌ی محرومیت‌های زیاد ضعیف شده است به زمین می‌افتد و برف رویش را می‌پوشاند.

"میراث" فیلم دیگری از "کوباياشی" به‌کند و کاو درباره‌ی مبارزه میان آرزوهای بشر وهماهنگی با قوانین قشری را، درحالی که‌اعضای خانواده، دور بسترمرگ پدرخانواده، جمع شده‌اند می‌پردازد. این‌مبارزه‌میان آرزو و وظیفه، که‌یک مبارزه‌ی (Giri-Ninjo) در افسانه‌ی کلاسیک سامورائی است، در فیلم بعدی "کوباياشی" به‌شکل تازه‌ای نشان داده می‌شود.

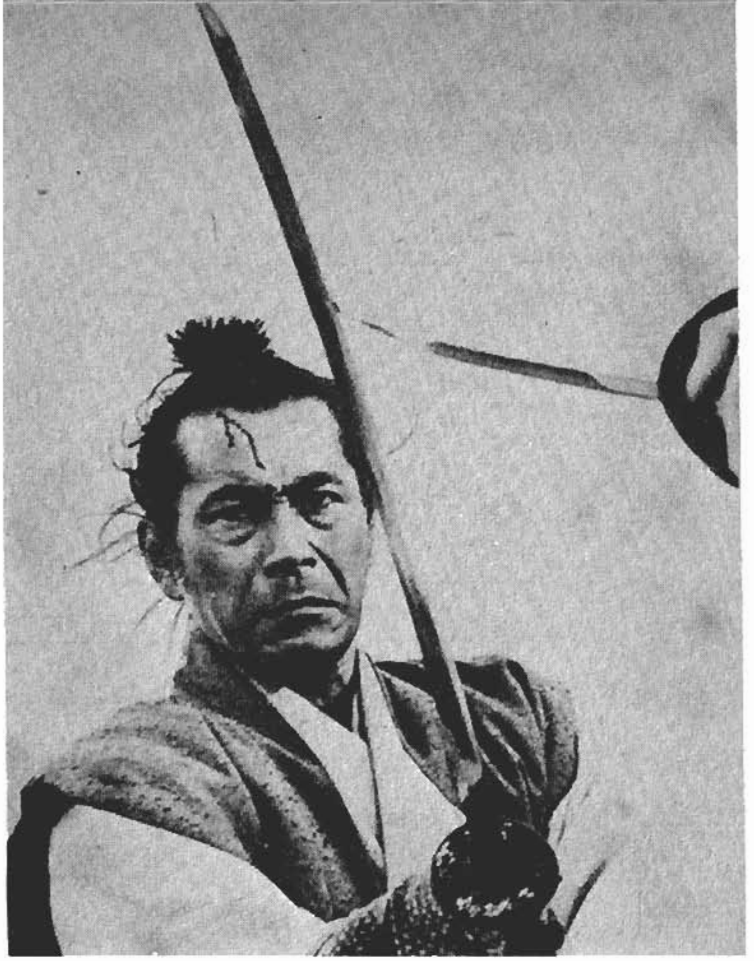
"سی‌پوکو" (که بانام "هاراکیری" پخش شده است) برای بیان داستان سامورایی‌ای که می‌خواهد انتقام مرگ فرزندش را از قبیله‌ای بگیرد، از یک ساختار پیچیده‌ی "رجعت بگذشته" بهره می‌گیرد. داماد این مرد را مجبور کرده‌اند در یک مراسم "هاراکیری" (خودکشی به سبک ژاپنی) شرکت جوید که درآن فقط از شمشیرهایی با تیغه‌ی چوب خیزران استفاده شده است. آنچه که به‌عنوان یک انتقام فردی آغاز می‌شود درپایان به محکومیت و سپس به انهدام نظام خود قبیله می‌انجامد. فیلم با یک سلسله سکانس‌های تکان‌دهنده‌ی زیبای‌مرگبار، فنون و آیین مبارزه‌ی "سامورائی" را باز سازی می‌کند. فیلم با اشاره‌های روشن، چسبیدن به‌دامن قوانین و احکام قشری را که هنوز در ژاپن امروزی محفوظ نگه داشته شده است، محکوم می‌کند. طنز نهایی را زمانی شاهد هستیم که

تصویری از فیلم "هاراکیری"

"هانشیرو" ـ که نقشش را "ناگادایی" بازی می‌کند ـ پس از انهدام قبیله، به‌وسیله‌ی تفنگ چخماقی برزمین می‌غلطد و خود را با قوانین طبقه‌ای که او جزیی از آن است تطبیق می‌دهد ـ شمشیرش را به‌طرف خود برمی‌گرداند.

فیلم بعدی "کوبایاشی" بیشتر تمرینی در سبک بود تا ادامه‌ی درونمایه‌ی اصلی او. "کوئیدان" که از نوشته‌های "لافکادیوهیرن" برداشته شده بود از چهار داستان ارواح تشکیل می‌شود. یکی به‌نام "زن برف" به‌عنوان یک فیلم جداگانه پخش شد. "هوئیچی‌بی‌گوش" با نقاشی‌های نبرد "دائیرا ـ نو ـ اورا" رابطه‌ی حیرت‌انگیزی برقرار می‌کند و در "زن برف" یک چشم بسیار بزرگ به‌طرز مرگبار و روح‌گونه‌ای از یک پرده‌ی نقاشی شده به‌پایین خیره شده است. پاپذیرفتن این که پایه‌ی تمام داستان‌های خوب ارواح برمبنای یک واقعیت روانشناسی استوار است، "کوبایاشی" برای منعکس کردن حرف‌ها و اظهارات روی شرایط انسان، گوشی نمی‌کند.

"شورش" به‌همان مشغله‌ی ذهنی "هاراکیری" باز می‌گردد. "شورش"، فیلمی با خشم کمتر، همان دلواپسی‌ها را بیان می‌کند. "ساساهارا" که‌نقشش را "توشیر و میفونه" بازی می‌کند، رئیس یک خانواده‌ی سامورایی است که باتوجه به‌برداشت خود از مفهوم عدالت، ناچار می‌شود با قدرت ولینعمت مرسومش به



تصویری از فیلم "شورش"

مخالفت برخیزد. فیلم که در یک خانه‌ی ییلاقی ژاپنی با هماهنگی‌های بصری آرام فیلمبرداری شده است حرکتی کنترل شده را به‌نمایش می‌گذارد که فقط بعضی اوقات به‌یک خشونت فوق‌العاده‌ی باله‌وار می‌رسد. نبرد نهایی در خلنگ‌زار که بین "میفونه" و "ناکادایی" جریان می‌یابد از هرنظر زیبایی و کنترل کلاسیک هنر متعالی را داراست.

بعد از ساختن "مهمانخانه‌ی شیطان"، "کوبایاشی" "کاسکی" را در دوران معاصر به‌فیلم آورد. دراینجا نیز قهرمان اصلی فیلم "کوبایاشی" بار دیگر از هستی قراردادی خود خارج شده و ناچار می‌شود "ژاپنی‌بودن" خود را از دیدگاهی تازه مورد توجه قرار دهد. "ایتسوکی" یک کارخانه‌دار توکیویی به‌هنگام گذراندن تعطیلات خود در پاریس در می‌یابد که دارد از سرطان میمیرد. با روبرو شدن با این وضع دشوار بشری، او به‌فرهنگی غیر از فرهنگ خود نگاهی دوباره می‌افکند و آن دورا با هم مقایسه می‌کند. دربازگشت به‌ژاپن او سنت‌ها را می‌شکند و با قدرت و مهارت شرکت خودرا از یک بحران نجات می‌دهد. سپس معلوم می‌شود که‌سرطان او قابل‌معالجه است. اکنون او با زندگی، جدا ازگذشته‌ی خود و بدون‌نیاز به‌بازگشت به‌زمینه‌ی سنتی‌اش، روبرو می‌شود. (این زمینه‌ی

سنتی با نشان دادن نقش زنی که او قبلا " ناچار بود از وی راهنمایی بخواهد ، نمایانده می‌شود .)

"کوبایاشی" در اکثر فیلم‌هایش آشکارا به‌عنوان صدای جناح چپ اخلاقی نمایان می‌شود . قهرمانان از همیشه با مبارزه‌ی (Giri-Ninjo) رویاروی هستند . اما این همیشه مبارزه‌ای است که به‌ژاپن امروزی ارتباط پیدا می‌کند ، این مبارزه‌دارای چنان ساختاری است که قهرمان ناچار می‌شود با خود بیاندیشد و معنی یک ژاپنی بودن را مورد ارزیابی مجدد قرار بدهد .

فیلموگرافی "کوبایاشی"

۱۹۵۲ــ "جوانی پسرم"
۱۹۵۳ــ "قلب بی‌ریا"
۱۹۵۴ــ "سه‌عشق" ، "جائی زیرآسمان بزرگ"
۱۹۵۵ــ "روزهای زیبا"
۱۹۵۶ــ "سرچشمه" ، "من شما را خواهم خرید"
۱۹۵۷ــ "رودخانه‌ی سیاه"
۱۹۵۹ــ "وضعیت بشری" ،قسمت اول : "عشق بزرگتری نیست"
ــ "وضعیت بشری" ، قسمت دوم : "جاده‌ای به ابدیت"
۱۹۶۱ــ "وضعیت بشری" ، قسمت سوم : "دعای یک‌سرباز"
۱۹۶۲ــ "میراث"
ــ "هاراکیری"
۱۹۶۴ــ "کوئیدان" متشکل از چهار بخش: "زلف سیاه" ، "زن برف" ، "هوئیچی بی‌گوش"و "دریک فنجان چائی" .
۱۹۶۷ــ "شورش سامورائی"
۱۹۶۸ــ "سرود برای مردخسته"
۱۹۷۱ــ "به‌بهای جانم" (مهمانخانه‌ی شیطان)
۱۹۷۵ــ "گاسکی"

برگرفته از "راهنمای جهانی فیلم" ۱۹۷۷.

کتاب‌های سینمایی آماده چاپ

"سینمای نوین" از این شماره نام و مشخصات کتابهای سینمایی ترجمه شده را چاپ می‌کند.

این کار از چند نظر می‌تواند سودمند باشد:

۱ــ از دوباره کاری ــ و گاه چند باره‌کاری ــ پیشگیری می‌شود. چه‌بسا که در این سال‌ها، کسانی ــ اینجا و آنجا ــ بی‌آن‌که از کار یکدیگر باخبر باشند، دست به‌ترجمه‌ی کتابی یکسان زده‌اند و بعد که یکی از این‌ترجمه‌ها چاپ شده است، متوجه شده‌اند که کارشان ثمر نداشته است. حال آن که اگر خبر داشتند چنین کتابی را کسی در دست ترجمه دارد و یا ترجمه کرده است، هرگز آنان نیز به‌ترجمه‌اش نمی‌پرداختند و نیرو وتوانشان را صرف برگردان اثر و کتاب دیگری به فارسی می‌کردند.

۲ــ علاقمندان به‌سینما می‌توانند در جریان قرار گیرند.

۳ــ ناشران باخبر می‌شوند که چه‌کتاب‌هایی ترجمه شده و آماده‌ی چاپ است.

چه بسیار کتاب‌ها که ترجمه شده درگوشه‌ی اتاق‌ها، خاک می‌خورد و کسی از نام آنها خبر ندارد. به‌این وسیله ناشران ــ یا کسانی که امکان چاپ و نشر دراختیار دارند ــ می‌توانند بنابر علاقه‌ها و سلیقه‌های خویش، ازمیان این سیاهه‌ها، کتاب یا کتاب‌هایی را که خواهان چاپ آنها هستند، برگزینند و ازطریق "سینمای نوین" با مترجم آنها تماس گیرند و کتاب‌ها چاپ شود.

باری فایده‌های دیگری را نیز برای این کار می‌توان برشمرد. اما، کوتاه می‌کنیم و از تمامی دوستان مترجم قلمزن می‌خواهیم مشخصات کامل کتاب یا کتاب‌هایی که‌ترجمه کرده‌اند یا درحال ترجمه کردن هستند یا ــ حتا ــ قصد دارند ترجمه کنند، برای ما بفرستند تا دراین بخش سینمای نوین چاپ شود.

دستتان را ــ دوستانه ــ می‌فشاریم و برایتان توفیق آرزو می‌کنیم.

"سینمای نوین" تهران صندوق پستی ۱۷۶۳

۱ــ تاریخچه‌ی تحلیلی سینما (دوبخش از کتاب Film:The Creative Process)

تالیف: جان هاواردلاوسن

ترجمه: محسن یلفانی

۲ــ نظریات برجسته‌ی سینمائی (The Major Film Theories)

نوشته: دادلی آندرو

ترجمه: مسعود مدنی

۳ــ فیلمبرداری (Cinematography)

نوشته: مالکیه‌ویچ (Malkiewicz)

ترجمه: مسعود مدنی

۴ــ سینمای انقلابی کوبا:

خاطرات واپس ماندگی (یادبودهای رشدنیافتگی)

گردآوری و تدوین: مایکل مایرسون

*

ترجمه و تنظیم احمد ضابطی جهرمی:

پیشگامان سینمای شوروی:

۱ــ ژیگاورتف

۲ــ کوله‌شف

۳ــ پودفکین

۴ــ ایزنشتاین

چشم‌انداز سینمای عرب:

۱ــ الجزایر

۲ــ لیبی

۳ــ سوریه

۴ــ مصر

۵ــ لبنان

۶ــ عراق

* نگاهی به سینمای معاصر شوروی

* سینمای امریکای لاتین

* سینمای مجارستان

* "الکساندر داوژنکو": شاعر سینمای شوروی

* "زنده‌باد مکزیک": فیلمی که ساخته شد و ساخته نشد

* فیلمنامه‌ی "مادر" ــ نوشته‌ی پودفکین

* پنج مقاله درباره‌ی "ایوان مخوف"

سینمای نوین منتشر می‌کند:

۱ـ سینمای آندره‌ی وایدا
۲ـ نشانه‌ها و مفهوم در سینما
۳ـ تکنیک سینما (نوشته‌ی پودوفکین)
۴ـ سینمای انقلابی کوبا ـ دو جلد
۵ـ سینمای امریکای لاتین
۶ـ فیلمنامه‌ی «اکتبر» و بخش دوم آن