

ویژه‌ی سینمای الجزایر سینمای وایدا سینمای کوبایاشی



سینمای
الجزایر

● "سینمای نوین" دومین دفتر خود را به سینمای الجزایر،
آندره‌ی وایدا (لهستانی) و گویاشی (ژاپنی) اختصاص داده
است، چرا که در جشنواره‌ای که در تهران (از ۲۸ خرداد تا ۶ تیر)
برگزار می‌شود، فیلم‌هایی از آنان به نمایش درمی‌آید. در این
جشنواره‌ی سینمایی، فیلم‌های دیگری هم – از جمله چند فیلم
ایرانی – نمایش داده می‌شود.

در دفتر سوم "سینمای نوین" خواهیم گوشید تا فیلم‌های
ایرانی جشنواره را – که اغلب در یکی دو سال اخیر ساخته شده –
مورد بحث و بررسی قرار دهیم. "سینمای نوین"



باشگاه ادبیات

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

<http://bashgaheketab.blogspot.com/>

سینمای
دوره

سینمای
الجزایر



تصویری از فیلم "خاطرات سال‌های آتش زیر خاکستر"

اشاره:

در سال ۱۹۷۵ فیلم الجزایری "خاطرات سال‌های آتش زیر خاکستر" جایزه بزرگ جشنواره‌ی فیلم کان را دریافت کرد. به این انگیزه "انستیتو فیلم بریتانیا" سال بعد کوشید با نمایش شماری از فیلم‌های سینمایی الجزایر تماشاگران انگلیسی را با سینمای الجزایر آشنا 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.

ساخت‌های سینمای الجزایر

هنگامی که الجزایر در ۱۹۶۲ به استقلال دست یافت، "سینمای الجزایر" عملاً "وجود خارجی نداشت. یک سال پس از آغاز جنگ آزادیبخش (۱۹۵۴)، دستگاه اداری استعمار فرانسه، سه ایستگاه محلی تلویزیونی به منظور تبلیغات فرانسوی براه انداخت. استودیو و لابراتواری نیز به نام "آفریقا فیلم" وجود داشت که فرانسوی‌ها در اوایل دهه ۱۹۵۰ ساخته بودند. اما "آفریقا فیلم" فیلمهای تبلیغاتی را با کیفیتی بد می‌ساخت، و آنگاه که این سازمان به تونس انتقال داده شد، الجزایری‌ها چیزی از دست ندادند. اما در مورد سینمای خلقی الجزایر، "جبهه‌ی آزادیبخش ملی" در خلال جنگ استقلال، لابراتوار در اختیار نداشت و به‌رغم کوشش‌هایی در جهت تعلیم الجزایری‌ها در اروپای شرقی، تنها وسایلی اندک و تکنیسین‌ها یا فیلمسازانی معدود داشت.

تا آنجا که به لابراتوارها مربوط می‌شود، امروز هم وضع تقریباً همانند سابق است. نه لابراتواری برای فیلم‌های ۳۵ میلیمتری وجود دارد و نه وسایلی برای تکمیل فیلم‌هایی که با این گادر فیلمبرداری می‌شوند. فیلم‌های ۳۵ و نیز فیلم‌های خبری هفتگی را برای ظهور و چاپ و تدوین، باید به پاریس فرستاد. این وضع به مقدار قابل توجهی مخارج فیلمسازی در گادر ۳۵ را افزایش می‌دهد و مانع رشد و توسعه‌ی سیاسی هماهنگ برای دست‌یافتن به "سینمای ملی" می‌شود. به‌قول طاهر شریاع، مدیر سابق "جشنواره‌ی فیلم گارتاژ" (تونس) و منتقد برجسته‌ی فیلم: "درنظر گرفتن یک "سینمای ملی" بدون استودیو و لابراتوار، همانقدر بیهوده و عبث است که مجسم کردن قالی‌های قاهره‌ای بدون شانه‌ها و دستگاه‌های قالبیافی 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 در کنترل داشتند، درمیان بود. "مرکز سمعی - بصری بن اکنون" به ریاست رنه ووتیه و احمد راشدی (که بعدها نخستین گارگردان "مرکز ملی سینما" شد) وجود داشت. این مرکز چند پروژکتور ۱۶ میلیمتری داشت و "سینه پاپ" cine-pop (سینماهای مردمی)

را به راه انداخته بود که سینه گلوبهای زمان حکومت فرانسویان بودند. شرکت تولید خصوصی ای نیز در ۱۹۶۲ به وسیله ی یاسف سعدی (یکی از رهبران جنبش آزادببخش و سازمانده اصلی نبرد الجزیره) تاسیس شده بود. بخشی از فعالیت های این شرکت، با نام "گازبافیلمز"، تامین بودجه برای فیلمهای پرخرج کارگردانان اروپائی، مانند "دستهای آزاد" انریکو لورنتسینی و "نبرد الجزیره" حیلو پونته کوروو بود. این کار در زمانی انجام می شد که بسیاری از کارگردانان جوان الجزایر نمی توانستند کار پیدا کنند.

سومین موسسه که در ۱۹۶۳ تاسیس شد، "اداره ی امور جاریه ی الجزایر" Algerian Current Affairs Office به ریاست محمدالاحذر حمینه بود که چند فیلم کوتاه و فیلم سینمایی "باد اورس" را تولید کرد. جبهه آزادببخش ملی نیز بخش خدمات سینمایی خود را بوجود آورد تا فعالیت های این موسسه ها را هماهنگ سازد. بنابه گفته ی رشید بوجدره (نویسنده ی کتاب "تولد سینمای الجزایر"): "این موسسه خیلی زود به دستگاه ساده ی سرکوبی و سانسور بدل شد. تمایلات سیاسی رژیم به شیوه ای ارتجاعی تفسیر می شد". برای نمونه فیلمساز جوانی که می خواست درباره ی جادوگری فیلم بسازد، فیلمنامه اش بایگانی شد.

یکپارچه شدن این ارگان های گوناگون در ۱۹۶۴، دوره ی آشفتگی و رقابت را پایان بخشید. "مرکز سینمای الجزایر" که سه چهارم تولید و توزیع فیلم را در کنترل خود داشت، ضمیمه ی وزارت اطلاعات شد. اما این سازمان نشان داد که در انجام مسئولیت هایش، از جمله اداره ی حدود ۴۰۰ سینما در سراسر کشور، بی تجربه است. به این دلیل سینماها در اختیار شهرداری ها گذاشته شدند، و از آن پس، توزیع فیلم تبدیل به مشکل بفرنجی شد که هنوز هم مانعی در راه توسعه ی سینمای ملی الجزایر است.

در همان سال، "فیلمخانه ی ملی الجزایر" تاسیس شد. فیلمخانه ی الجزایر هم اکنون مهمترین گانون فیلم آفریقا است که هزاران فیلم در اختیار دارد و هر روز طی ۵۰۰۰ نمایش، فیلمهای مختلف نمایش می دهد. بوعمار، کارگردان فیلم "ذغال فروش"، اغلب گفته است که اگر فیلمخانه ی الجزایر وجود نداشت، سینمای الجزایر نیز نمی توانست وجود داشته باشد. و به راستی نیز چنانکه گی اونوبل اشاره کرده، تاسیس فیلمخانه یکی از عوامل آفرینش یک زبان اصیل سینمایی به وسیله ی فیلمسازان الجزایر بود.

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

فیلم کاملاً " ملی شد و در انحصار- سازمان ملی صنعت و تجارت سینما- ONCIC قرار گرفت. این کار، شرکت‌های بزرگ آمریکایی 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، و به‌طور مستقیم با صنعت فیلم اروپا، پیروز شدند. حالا تحریم به‌پایان رسیده و فرانسه و هالیوود به‌الجزایر فیلم می‌فروشنند. در ۱۹۷۴، از کل ۴۳۶ فیلم خارجی خریداری شده، ۷۰٪ فرانسوی بود. بقیه بیشتر فیلم‌های مصری، هندی، آمریکایی، شوروی بودند. در ۱۹۷۵، وضع تغییر زیادی کرد و حدود ۹۰ فیلم آمریکایی برای توزیع و نمایش در الجزایر خریداری شد.

ملی شدن ساخت‌های توزیع فیلم، امید نسل جوان‌تری را که با افزایش روزافزون سینه‌گلوب‌ها می‌توان به قضاوتی در موردشان دست یافت، افزود. (در حدود ۷۰ سینه گلوب 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 درگنفرانس‌های کشورهای جهان سوم بارها آرزوی خود را در باره‌ی پیشبرد سینمای جهان سوم ابراز کرده بود. اما به‌نظر می‌رسد که تاکنون در این جهت هیچ‌کاری 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 و همان 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 آمریکائی موفقیت عظیمی داشتند و مانع جلب تماشاگران به فیلم‌های سیاسی و بدون جاذبه‌ی تجاری داخلی بودند، عدم نمایش آنها (به‌دلیل تحریم)

الجزایری‌ها را به تحسین فیلم‌های کشور خودشان تشویق کرد .
عده‌ای این نکته را که توزیع فیلم در کنترل شوراها و شهرداری‌ها است ،
برای آینده‌ی سینمای الجزایر 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 در صنعت سینما سرمایه‌گذاری می‌شود ، و از
آنجا که الجزایری‌ها سینما روهای پرشوری هستند ، به‌نظر می‌رسد که پول کافی
برای تأمین بودجه‌ی فیلم‌هایی با کیفیت خوب در دسترس باشد . ثانیاً "ONCIC"
گفته است که قصد دارد با کمک به همه‌ی مدارس و سازمان‌ها برای ایجاد یک
باشگاه سینمایی ۱۶ میلیمتری ، که آشکارا به‌تعداد سینما روها خواهد افزود ،
امکانات تماشای فیلم را در سطح کشور تنوع ببخشد . در حال حاضر ، فیلم‌های
خارجی (بیشتر آمریکایی 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 در خارج جوایز جشنواره‌ها
را درو کرده‌اند ، علاقه‌ای ندارند " .

این واقعیتی است که تنها فیلم‌های الجزایری‌ای که مخارج خود را برگردانده‌اند
عبارتند از " حسن ترو " Hassan Terro (فیلمی گمدی از الاخدر حمینه) و
" نبرد الجزیره " (پونته گوروو) . " باد اروس " موقعیت تجاری نداشته است .
نقد نویسانی چون " رشید بوجدره " ، مسئولیت این عدم استقبال عمومی را متوجه
کسانی می‌دانند " که با ارائه‌ی سیاستی فرقه‌گرایانه و دلسرد کردن فیلمسازان جوان
و مستعد ، از شرکت‌های انحصار طلب 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 که مسائل
جاری کشور را مطرح سازند و نه مسئله‌ای را که ده سال پیش حل شده است .

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 اساساً " در
جشنواره‌ها و جلسه‌های خصوصی به‌نمایش درمی‌آیند . بسیاری از فیلمسازان

الجزایری گله کرده‌اند که ONCIC تلاش زیادی در این جهت نمی‌کند. تاجایی 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 همچنین در کشورهای اروپای غربی مانند فرانسه و بلژیک تعلیم می‌دیدند. در ۱۹۶۴ "موسسده ملی سینما" در الجزیره تاسیس شد، اما به دلیل عدم اطمینان از استخدام شدن فارغ‌التحصیلان آن - حدود ۶۰ کارگردان و تکنیسین - دو سال بعد تعطیل شد. بدین ترتیب الجزایری‌ها باز مجبور شدند به مدرسه‌های سینمایی اروپا روی آورند. به تازگی نیز ONCIC "موسسه‌ی هنرهای سمعی - بصری" را ایجاد کرده که می‌تواند فرصت کار در سینمای ۸ میلیمتری و ویدئو را فراهم آورد.

با وجود این امکانات واقعا "محدود"، تولید فیلم در الجزایر نسبتا قابل توجه بوده است. در ۱۹۷۴ پنج فیلم سینمایی و ۶۰ فیلم کوتاه ساخته شد و در ۱۹۷۵ شش فیلم سینمایی و ۸۰ فیلم کوتاه در دست تهیه بود، هرچند که بودجه‌ی عظیم "خاطرات سالهای آتش زیر خاکستر" پایان برنامه‌ی فیلمسازی آن سال را به تاخیر انداخت. در پی دوره‌ای از فیلم‌های پرخرج در سال‌های ۱۹۶۲ تا ۱۹۷۲، سینمای الجزایر، سیاست تولید فیلم‌های کم‌خرج و فراهم کردن فرصت‌های بیشتر برای فیلمسازان را در پیش 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 علی‌موگی درباره‌ی "سینمای جدید"). اما این گرایش در ۱۹۷۵ با ساخته شدن فیلمی که جایزه‌ی بزرگ گان را ربود، جهت عکس را پیمود. "خاطرات..." بیش از ۲ میلیون دلار خرج برداشت. باید دید که در آینده، سینمای الجزایر دوباره به سیاستی که برای یک ملت جهان سومی مناسب‌تر باشد روی خواهد برد یا نه.

تولد سینمای الجزایر

۱- آغاز

رشد آگاهی ملی در الجزایر، با ظهور فرهنگ الجزایر همزمان شد: نویسندگانی چون "محمد دیب" و "کاتب یاسین"، شاعرانی چون "مالک حداد"، "بوعالم خلفه" و "بشیر حاج علی"، نقاشانی چون "بایه"، "عبدالله بن انطور" و "احمد خده". سینما نیز می‌تواند در چارچوب کلی رستاخیز فرهنگی الجزایر جای گیرد، اما برخلاف سایر هنرها، سینمازاده‌ی جنگ آزادیبخش و در خدمت 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 برنوار فیلم، تشکیل آرشیوهای فیلم، و فراهم‌آوردن فرصت فیلمسازی برای الجزایری‌ها را احساس کرد.

پیش‌تر به نقش "رنه ووتیه"، فیلمساز ضد استعمار فرانسوی، در آموزش

فیلمسازان الجزایری از میان صفوف جبهه‌ی آزادیبخش ملی اشاره کرده‌ایم. در ۱۹۶۱، دولت موقت، کمیت‌های فیلمی را تشکیل داد که به "سازمان خدمات سینمایی" بدل شد. با کمک این کمیت، چهار فیلم ساخته شد: "جزایرون" (Djazairouna) به کارگردانی "شاندرلی" Chanderli و "الاخذر حمینه"، که تکه‌هایی از کارهای "رنه ووتیه" را در بخشی از فیلم به نام تاریخ الجزایر بکار گرفتند. این فیلم به شهرتی در خارج از کشور نیز دست یافت، "یاسمین" ساخته‌ی الاخذر حمینه، درباره‌ی یک دختر کوچک الجزایری که همراه با مرغ خود به تونس می‌گریزد، و مرغ در میان راه تلف می‌شود. و دو فیلم دیگر به کارگردانی مشترک "شاندرلی" و "الاخذر حمینه": "صدای خلق" و "تفنگ‌های آزادی" درباره‌ی یک گاروان اسلحه‌ی جبهه‌ی آزادیبخش در صحرا. فیلم‌های این دوره، شرایط دشوار زمان ساخته شدن فیلم‌ها را باز می‌تابند. این فیلم‌ها اساساً تحلیلی آموزشی دارند.

۲- پس از جنگ آزادیبخش

الف: سینمای المجاهد

سینمای الجزایر که عمیقاً تحت تأثیر جنگ آزادیبخش قرار داشت، پس از جنگ، عمدتاً به فیلم‌هایی درباره‌ی "گذشته نزدیک" علاقمند بود. موضوع جنگ، بیش از سایر موضوعها مورد توجه قرار داشت (سایر ژانرها - موزیکال، ملودرام و غیره - وجود نداشتند). این فیلم‌ها که به "سینما المجاهد" شهرت یافتند، کیفیت مناسب و مطلوبی نداشتند. یک نقدنویس الجزایری نوشت: "نخستین چیزی که با دیدن بسیاری از فیلم‌های مربوط به جریان‌های سال‌های ۶۲-۱۹۵۴ احساس می‌شود، سطحی بود نشان در مقایسه با پیچیدگی مسائل این دوره است. فیلمسازان جوان که هنوز فاصله‌ی لازم را از آن سال‌ها نگرفته بودند، قصه‌ها را از زمینه و مفهوم اصلی‌شان متزع می‌کردند... پویش حاصل، به این ترتیب، همانا دو عنصر نوعی مانویت ساده لوحانه و غافلگیر کننده است... خلق الجزایر، کل متجانسی می‌شود، گویی که استعمار از ۱۸۳۰ به بعد وجود نداشته است".

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



نفرین شدگان"، "باد اورس" و "نبرد الجزیره" پونته گوروو. جنگ همان تاثیر ایدئولوژیک را بر سینمای آن زمان الجزایر گذاشت که جنگ ژوئن ۶۷ بر سینمای عرب امروز خاورمیانه گذاشته است. با این وجود، جنبش مذکور فاقد سبکی همگون بود و تاثیرات خارجی بر آن، آشکار است: تاثیر پودوفکین بر "باد اورس"، و تاثیر وسترهای هالیوودی بر "افیون و باتوم"، "شب از خورشید می ترسد" (مصطفی بدیع) و "دسامبر" (الاخدرحمینه).

خوشبختانه فیلمهای جنگی به معنی فیلمهای میلیتاریستی نبود. ضد میلیتاریسم گاهی در برخی از این فیلمها قویا احساس می شود، مثلاً در "باد اورس" فرانسویها همیشه آدمهای خبیث و بدطینتی هستند. همین بیطرفی (وبی نظری) - و شاید نیازی به پرهیز از برانگیختن خصومت سینما روهای فرانسوی - در "جاده" (سلیم ریاض) نیز که همانند دفتر خاطرات یک زندانی جنگ ساخته شده دیده می شود. سلیم ریاض که خود پیشتر پیه زندان را به تن مالیده بود، محتا گفته است که شکنجه هایی را که خود کشیده در فیلم نیآورده است، زیرا تردید داشته که مردم گفته های او را باور کنند. واکنش در برابر صفات قهرمانانه، در فیلمهای این دوره وسیعاً دیده می شود. "حسن ترو"ی الاخدرحمینه، تصویری منفی از یک رزمنده ی جبهه ی آزادی بخش بدست می دهد و حتا او را به سخره می گیرد.

موضوع دیگر "سینمای مجاهد" دوران کودکی است. یکی از نخستین فیلم‌های الجزایری "صلحی چنین جوان" (ژاک شاری) 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 به نام "دوزخ در ده سالگی" در پنج قسمت (اپیزود) که هریک بر دشواری سازگاری مجدد شخص پس از عبور از آستانه‌ی خشونت تاکید می‌کند.

در فیلم‌های این دوره، به‌ندرت به زنان پرداخته شده است. به‌گفته‌ی یک نقد نویس الجزایری: "سینمای الجزایر به‌زن رزمنده خیانت کرد... هرگاه که زن سرباز و رزمنده نفی شود، زن بودنش نیز نفی شده است، 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 مسائل هویت ملی و جنگ‌آزادیبخش را کاملاً" از سیاست تهی کردند تا جنگ را به واقعیت‌ها 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 به ساختن فیلم‌هایی درباره‌ی زنان کنند.

متمرکز شدن بر فیلم‌های جنگی را می‌توان به‌عنوان واکنشی در برابر کوششهای استعمار فرانسه برای انگار ملت الجزایر توجیه کرد. ساختن فیلم‌های جنگی از سوی دولت تشویق می‌شد. از قول 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" در خدمت لاپوشانی مسائل و مشکلات روز است. رشید بوجدره این خرده‌گریها را بطور مختصر چنین بیان کرد:

"چه کسی دوربین به دست خواهد گرفت تا علیه وضع زنان الجزایری اعتراض کند؟ چه کسی با کهنه پرستیهای مذهبی، مقام پرستی سیاسی، ویاس و بدبینی جوانان به مخالفت برخواهد خاست؟... بیهوده است اگر بخواهیم دنبال یک فیلم سینمایی بگردیم که متقلب‌های مذهبی، هجوم مشتاقانه به عوام فریبی سیاسی، تعدد زوجات، ازدواج اجباری دختران سیزده چهارده ساله، ثروتمند شدن بورژوازی نوپا در برابر فلاکت حاکم بر منطقهی اورس، و سایر مناطق را تقبیح کرده باشد. بهراستی که چه دردآور است این سکوت، چه خوب 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. در مورد 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 سینمایی افریقای شمالی، اعلام کرد: "ما در سینمایمان زیادی محافظه‌کار و تنبل بوده‌ایم. الجزایر حالا ده سال است که استقلال دارد، و این مدت کمی نیست."

ب: سینمای جدید

انقلاب ارضی در ۱۹۷۱، به‌نسل تازه‌ای از فیلمسازان، فرصت ساختن فیلم‌های کم‌خرج درباره‌ی مسائل و مشکلات جاری الجزایر را داد. این جنبش به "سینمای جدید" (سینمای نو) شهرت یافت. در این بخش، دو مقاله‌ی تحلیلی در مورد این سبک، چنان‌که در ۱۹۷۲ رشد یافت، می‌خوانید. نخستین مقاله، نوشته‌ی گی‌اونوبل نقدنویس فرانسوی، برخورد کاملاً "موافقی با "سینمای جدید" دارد، و دومی به‌قلم علی موگی، الجزایری ساکن پاریس، تاحدی نقادانه است.

سینمای جدید

با تماشای برنامه‌ی "مروری بر ده سال سینمای الجزایر" در سینما تک پاریس، ناظر دقیق از ظهور سبک تازه‌ای در فیلم‌های سال ۱۹۷۲ شگفت‌زده خواهد شد. این فیلم‌ها، ویژگی دوگانه‌ی بریدن کامل از سبک‌های مسلط بر سینمای سالهای ۷۱-۱۹۶۲ الجزایر و ایجاد "مکتبی" با نوعی هماهنگی قابل توجه میان مضمون و زیبایی‌شناسی را دارا هستند. این سینما، آشکارا سینمای جوانی است که می‌تواند با "سینمای نو"ی برزیل (که اخیراً "برجنازه‌اش سوگواری گردیم") مقایسه شود. این سینما حلقه‌ی دیگری است در زنجیر دراز سینماهای ملی که از دهه ۱۹۶۰ به این سو پا به عرصه گذاشتند و (به‌خواست خلق‌ها) سرانجام مرگ سینمای هالیوودی را سبب خواهند شد.

در نوشته‌ای درباره‌ی سینمای آفریقا به سال ۱۹۷۲، بخش مربوط به سینمای الجزایر را با اشاره‌ای بدبینانه به پایان 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 الاخدر حمینه می‌توان دید، این روش کاملاً "از میان نرفته است. من شخصاً" به‌دلیل استراتژی سبک‌شناسی کارگردان در این فیلم، افسوس بسیار خوردم: خودنمایی‌های تکنیکی "للو" وار او مرا فریب نداد و بجز در چند لحظه‌ی خوب، حیران مانده بودم که بر سر کارگردان "باد اورس" چه آمده است. به‌علاوه، الاخدر حمینه از شکنجه‌هایی که رژیم استعماری فرانسه در الجزایر اعمال می‌کرد، به‌قدر کافی عیبجوئی نمی‌کند. این فقط نظر من نیست، تنی‌چند از نقدنویسان الجزایری نیز همین نظر را دارند. "ماسو" و نوگران 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 الاخدر حمینه حال

و هوای نخستین فیلم سینمائیش را باز یابد و از دام جاه طلبی‌های بین‌المللی، که تصور غلطی از آن دارد، بپرهیزد.

برخوردی که سلیم ریاض در دومین فیلمش "سنعود" (ما برمی‌گردیم) - درباره‌ی نهضت فلسطین - دارد، بسیار جالب‌تر است. ما مدتی طولانی انتظار کشیدیم تا فیلمی از مغرب در مورد موضوعی ببینیم که اکثریت قریب به اتفاق رسانه‌های غربی اینهمه تحریفش کرده‌اند. با این وجود، در حالیکه اساس سیاسی فیلم ریاض ممکن است درست باشد (او جوانان اسرائیلی را به پیوستن به جنبش مقاومت فلسطین فرا می‌خواند تا یک فلسطین دموکراتیک زمینی - این جهانی - بسازند، و نیز تپانی میان اسرائیل و رژیم‌های ارتجاعی اردن و سایر کشورهای عربی را افشاء می‌کند)، از نظر سبک‌شناسی، تقلیدهای فیلم از هالیوودیسیم، آزاردهنده است. ریاض اظهار می‌دارد: "می‌خواستم تماشاگران با قهرمانان من ارتباط برقرار کنند. امریکائی‌ها توانسته‌اند تمام دنیا را به ستایش از قهرمانان وسترن‌ها و فیلم‌های جنگی‌شان وا دارند، چرا ما این کار را نکنیم؟"، و مسئله هم دقیقاً 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 به وجود آورده‌اند، به حساب آورم". در این مرحله‌ی مقدماتی شاید نتوان کار دیگری به جز استفاده از شکل‌های بیانی‌ای که تماشاگران به آنها عادت دارند انجام داد. اما باید به هنگام بحث درباره‌ی این استراتژی، واقعیتهای هراوضاع و احوال بخصوصی را به حساب آورد.

باززایی چرا؟

یک منتقد مبارز برای همیشه با نظر موافق به‌ظهور یک سبک ملی، که می‌خواهد انقلابی واصل باشد، بنگرد. از این نظر، من فکر می‌کنم که نخستین فیلم ریاض "جاده" بیش از "سنعود" در ایجاد "سینمای الجزایری" مشارکت می‌کرد. و باز از این نظر، به نظر می‌رسد که سینمای نوین الجزایر (سینمای جدید) بیش از فیلم‌های دوره‌ی پیشین به رشد و تکامل فرهنگ راستین الجزایر کمک می‌کند.

"سینمای جدید" ظهور خود را مدیون دو چیز است: الف) یک سری فیلم‌های

گوتاه که در دهه‌ی ۶۰ ساخته شدند - مانند "مانع" (محمد بوعماري)، "زنها (احمد لعلم) - درباره‌ی آزادی زنان - و "جادوگر کوهستان اورس" (حلی ناصف). و به‌ویژه تجربه‌هایی در زمینه‌ی فیلم گوتاه که در ۱۹۶۶ به‌صورت صامت فیلمبرداری و تدوین شدند، و عنوان کلی "الجزایر از دید..." را گرفتند در این فیلم، برخی از کسانی که امروزه بخشی از جنبش "سینمای جدید" هستند - نه بدون نوعی خودپرستی، بلکه نیز قاطعانه و صادقانه - مسائل نوجوانان الجزایری در آن سال‌ها را مطرح ساختند. نام‌های برجسته و قابل ذکر در میان آنان عبارتند از: "بعد از ظهر" (توفیق صبیح)، "دزد" و "صمیمی فکرکن" (مرزاق علواش)، "جستجوی خویشتن" (بوسماء)، "یوسف چه یافته است؟" (فاروق دربور)، و دو فیلم دیگر که این نخستین سری را جمع‌بندی می‌کنند: "وضعیت دگرگونی" (برزخ) ساخته‌ی فاروق بلوطه و "امید" به کارگردانی ال‌امین مریاج.

ب) پنج عامل مثبت: (۱) تاسیس "مدرسه‌ی ملی فیلم" در بن‌اکنون واقع در حومه‌ی الجزیره به‌سال ۱۹۶۴. در حالیکه این مدرسه متأسفانه تنها دو سال عمر کرد، توانست شصت کارگردان و تکنیسین تربیت کند که برخی از آنها در "سینمای جدید" فعالیت دارند. (۲) تاسیس سینما تک الجزایر در ۱۹۶۵ (به‌ریاست احمد حسین) که فرصت دیدن فیلم‌هایی از سراسر جهان را برای فیلمسازان جوان فراهم آورد. این جوانان علاقمند از طریق مباحثه با تماشاگران مشتاق در مورد فیلم‌هایشان به‌مفهوم اصیلی از سینما دست یافته‌اند.

(۳) مفهوم تازه‌ای از نقش فیلم: نقشی که کمتر مفرح و سرگرم‌کننده، و بیشتر به‌مثابه‌ی وسیله‌ی بیان، آموزش، و آرتیستایون است (و فیلمسازان الجزایری می‌توانند با بودجه‌ی اندکی برابر ۱۰ میلیون فرانک الجزایری - ۱۰۰۰ پوند - یک فیلم تلویزیونی بسازند، و با ۵۰ میلیون فرانک - ۵۰۰۰ پوند - یک فیلم سینمایی). (۴) تاثیر ایدئولوژیک مرفقی‌ای که از کسانی چون مصطفی‌الاشرف (مشاور فرهنگی بومدین) و کاتب یاسین (نویسنده‌ی مرفقی) 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.

از نظر مضمون، "سینمای جدید" دو مشخصه‌ی ویژه دارد:

(الف) تفسیر مجددی از جنگ آزادیبخش ملی. تقریباً "همه‌ی فیلم‌های مربوط به جنگ، استقلال را - دست‌کم به صورت تلویحی - غایتی فی‌نفسه در نظر می‌گرفتند. از نظر فیلمسازان "سینمای جدید" استقلال صرفاً "مرحله‌ای - هرچند تعیین‌کننده - در پیشرفت بسوی نوع دیگری از آزادی بود: آزادی اجتماعی، به مثابه‌ی تابلوی کیلومتر شماری در راه رسیدن به جامعه‌ی خالی از استثمار.

(ب) تحلیلی اجتماعی برپایه‌ی تئوری مبارزه‌ی طبقاتی. دو هدف مطلوب این مبارزه عبارتند از فتودالیسم و تکنو - بوروکراسی. همه‌ی فیلم‌ها به زمینداران بزرگ حمله می‌کنند و برخی نشان می‌دهند 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 جامعه‌ی انقلابی اظهار تاسف می‌کنند. (جبهه‌ی آزادیبخش ملی هنوز سازماندهی مجدد نیافته است).

از نظر زیبایی‌شناسی، ویژگی‌های عمده عبارتند از:

- (۱) نفی سبک جدید غربی و تولید فیلم‌های پرخرج و عظیم،
- (۲) تمایل به ساختن فیلم‌های شخصی که با این وجود می‌گوشتند گفت و شنودی دوجانبه با تماشاگران برقرار سازند،
- (۳) نفی مردم‌گرایی (پوپولیسم) و ملودرام تراژیک - گرچه گاملاً "هم از این خطرها پرهیز نمی‌شود،
- (۴) علاقه به داستان‌هایی که پایه و اساس موثق و مستند داشته باشند تا با تجربه‌های واقعی مردم رابطه برقرار کنند. در این رابطه، باید افسوس خورد که فیلم‌های مستند ساخته نمی‌شود،
- (۵) تمایل آشکار به پذیرش نوعی تلقی آموزشی در تعیین فرم فیلم (با لغزشهایی گاه به‌گاه، به شیوه‌ی هالیوودی یا روش واقعگرائی اجتماعی،
- (۶) علاقه‌ای، تاکنون بیشتر نظری تا عملی، به جلب سنت‌های فرهنگی ملی به سود فولکورشان،
- (۷) تلقی نوینی از تدوین فیلم و سبکی انعطاف پذیر که به‌طور معمول از "گلیشه‌ها" پرهیز می‌کند،
- (۸) نوعی تلقی از سینما، نه به مثابه‌ی غایتی فی‌نفسه بلکه به‌عنوان

نخستین رکن در راه دستیابی به تحلیلی سیاسی و زیبایی‌شناسانه.

یک جنبش جوان سینمایی به‌ندرت می‌تواند از همان آغاز، اینهمه فیلم مهم به‌وجود آورد: حدود بیست فیلم سینمایی در یک سال. همچنین به‌ندرت پیش می‌آید که چنین جنبشی، در همان آغاز کار، از چشم‌انداز روشن و صحیح سیاسی برخوردار باشد (اینجا، دست‌کم، از برخوردهای بغرنج و گیج‌کننده‌ی نسلی خبری نیست). گذشت زمان روشن خواهد کرد که آیا "سینمای جدید" می‌تواند از دامهایی که دشمنانش به‌ناگزیر در برابر آنان خواهند گسترد حذر کند یا نه، و آیا خواهد توانست از تقلید و دنباله‌روی (و سوسه‌ای همیشه حاضر در این منطقه) که مشخص‌کننده‌ی آن، مقاله‌ی "واقعگرائی اجتماعی عرب" نوشته‌ی "پرونسل هوگوس" در روزنامه‌ی "لوموند" است بگریزد یا نه.

گرفته‌ی فیلم‌های عمده‌ای که این نخستین موج "سینمای جدید" تولید کرده است، بسیار نوید بخش است. به عقیده‌ی نگارنده، این‌الجزایر است که می‌رود تا مشعل "سینما نو" را در دست گیرد... مشعلی که به‌دست رژیم فاشیستی برزیل و به‌واسطه‌ی نقطه ضعفهای سیاسی نمایندگان عمده‌ی آن جنبش، خاموش شد.

۱۲ حواری "سینمای جدید"

* فاروق بلوفه: کارگردان فیلم مونتاژی "آزادی"، که به‌عنوان پاسخی به فیلم نارسای "نبرد الجزایر" (ساخته دوریر و مونیه) تهیه شده بود.

* جمال بن‌دوش: 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 به برخی 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. و همچنین نقطه‌ی عطفی است در گشف زیبایی‌شناسی اصیل ملی. بوعماری حرفهای بیشتری در این زمینه خواهد داشت، و به‌یقین آنها را بر زبان خواهد آورد.

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

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

* شریف هاشمی: ما دو فیلم (به‌گفته‌ای) عالی را مدیون این معاون سابق رئیس (سازمان فیلم) هستیم: "طناب" و "سگها". اولی به انقلاب ارضی می‌پردازد، و دومی اقتباسی است از نمایشنامه‌ای درباره‌ی تبعیض نژادی در آفریقای جنوبی.

* موسی حداد: این دستیار سابق پونته‌گورو در "نبرد الجزیره" یکی از زیباترین فیلم‌های "سینمای جدید" را ساخته است: "زیر درخت سپیدار" نمونه‌ای از سینمای آگاهانه‌ی آموزشگر است. حداد گوشه‌های سخت یک کشاورز را که به کمک دو کارگر مزدور از اهالی دهکده‌اش، قصد دارد برای استفاده‌ی شخصی خود یک حلقه چاه بزند به تفصیل شرح می‌دهد. او به دلیل ضیق وقت و امکانات کم، نمی‌تواند برای محکم‌کاری شمع بزند، و هنگامی که چاه فرو می‌ریزد و مدفونش می‌گردد، به زحمت از گام مرگ نجات می‌یابد. به تشویق یک کارمند جوان دولت، روستائیان تصمیم می‌گیرند دست به دست هم دهند و یک چاه عمیق همگانی حفر کنند. با سبکی که گاه یادآور عصر طلایی سینمای شوروی است، و به رغم برخی حیل‌های فنی، حداد به شکلی ستایش‌انگیز، از وعظ و خطابه که همیشه این‌گونه موضوع‌ها را تهدید می‌کند، پرهیز می‌نماید و فیلمی کاملاً "متعادل، با ضرباهنگی

بسیار هماهنگ تحویل مان می دهد. با این حال، به نظر نگارنده، می توان از پنج دقیقه آخر فیلم که چیزی دربر ندارد چشم پوشید. اما موسی حداد یکی از نوید بخش ترین استعداد های سینمای الجزایر است.

* محمد افطسین: پرگارترین فیلمساز نو الجزایر است. او در مدت دو سال، سه فیلم سینمایی ساخته است. نخستین فیلم او "خون تبعیدی" اقتباسی است از یک داستان چاپ نشده ی احمد از قاق (شاعر جوان الجزایر). داستان، ماجرای دوستی تراژیک یک فرانسوی و یک تبعیدی جوان الجزایری در بندر ماری، در خلال جنگ آزادیبخش را نقل می کند. ناآگاهی سیاسی مرد فرانسوی، به جایی می رسد که این دو دوست در کوهستانهای الجزایر، در جبهه های متخاصم به جنگ می پردازند. "گورین" (با پس و پیش کردن "رینگو") براساس فیلمنامه ای از عبدالقادر اللولا، تاثیر مخرب تفاله های فرهنگ غربی را بر جوان بیکاری که بزودی به راه بزه کاری می افتد محکوم می کند.

افطسین در فیلم سومش "خاطرات یک کارگر جوان" می گوشتد به چندین مضمون بپردازد: جنگ نفت، انقلاب ارضی، آزادی زنان، و اصلاحاتی در قوانین. افزون براین، گوششهای او در آموزنده ساختن فیلمش، او را به گنداب فرمهای از مد افتاده ی سینمایی می اندازد، مانند: تاثیر هالیوود در صحنه ی 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 تحمل ناپذیر می شود. کارگردان می پذیرد که کارش را با دقت و ظرافت لازم انجام نداده است و می گوید این کوتاهی به سبب توجه زیاد به جنبه ی آموزندگی فیلم بوده است که به صورتی ناقص از کار درآمد. می توان امیدوار بود که افسطین در چهارمین فیلمش بتواند روی پای خود بایستد، زیرا او یکی از کسانی است که روشنترین چشم انداز را در مورد وظایف سینمای نوین الجزایر در ذهن خود دارد. و در مهارت تکنیکی او نیز تردیدی نمی توان داشت.

* نورالدین اینوفی: کارگردان فیلم مستند و بسیار جالبی درباره ی مقاومت خلق ویتنام، به نام "دستی برتفنگ، دستی بر گاو آهن".

* الامین مباح: "استثمارگران" فیلمی است که با بینش عمیق سیاسی نشان می دهد که چگونه زمینداران بزرگ (در اینجا، الجزایری ها) دهقانان را در دوره ی استعمار فرانسویان استثمار می کردند. فیلم سایر مکانیسمهای اجتماعی، مانند بازسازی نظام طبقاتی از طریق آموزش و پرورش و ایدئولوژی سنتی را نیز توصیف می کند. "استثمارگران" کمی به شماتیسیم schematism گرایش می یابد

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

* عبدالعزیز تولبی: پودوفکین یا داوژنگو- این بود واکنش من در برابر نخستین فیلم تولبی که "نوا" نام دارد. فیلم بازی دوگانه‌ی طبقه‌ی فئودال را در آغاز جنگ آزادیبخش الجزایر، با قدرت تمام تحلیل می‌کند. حاج طاهر، نماینده‌ی این طبقه، در ۱۹۵۴ تصمیم می‌گیرد در هردو جناح سرمایه‌گذاری کند - 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 در آن 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. "نوا" فیلم تکان‌دهنده‌ای است که ورود فیلمساز برجسته‌ای را به‌دنیای سینما نوید می‌دهد - فیلمسازی که به‌ویژه در کارگردانی صحنه‌های پر از دحام مهارت دارد. او پیشتر، سه فیلم پلیسی با محتوای اجتماعی ساخته‌است: "مرد تحت پیگرد"، "مردی با پتک طلائی" (ناتمام)، و "کلید معما" (حمله‌ای به Mankism). تولبی اخیراً "روی گزارشی تاریخی از دوقبیل گار می‌کند که از کتاب "الجزایر، ملت و جامعه" نوشته مصطفی‌الاشراف گرفته‌است.

* محمد زینت: آیا می‌توان محمد زینت را در جنبش "سینمای جدید" 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 در این فیلم سرشار از مهر و عاطفه، تاحدی از خط اصلی منحرف می‌شود و در نتیجه 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 نقادانه دارند. این مقاله‌ی علی موکی که در "کایه دو سینما" چاپ شده، نمونه‌ای از این گونه برخورد‌های انتقادی است.

پیش از جنگ آزادیبخش، چیزی به نام "سینمای الجزایر" وجود نداشت. در نهایت می‌توان گفت که فیلم‌هایی بدون رابطه با مسائل و مشکلات الجزایر و مردم آن، در این 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 به عنوان موانعی که هنرمند الجزایری قادر نبود بر آنها فائق آید، به مشکل اصلی افزود.

تولد سینمای الجزایر

۱- جنگ آزادیبخش ملی

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

جبهه‌ای تأکید دارند. از سوئی نیز، لازم بود مردم واقعیتی را که هر روزه در وجه نظامی مبارزه دگرگون می‌کردند، آگاهانه تجربه کنند. آبدیده کردن نیروها، و حفظ شور انقلابی، وظیفه‌ی اصلی جبهه‌ی فرهنگی بود. سینما به واسطه‌ی ویژگی‌هایش، می‌بایست در پست 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 در حال 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 در آتش"، درگیری واقعی خلق و فداکاری‌هایی را می‌بیند که به‌جان می‌خرند تا به هدفشان دست یابند. همچنین واضح است که ارتش آزادیبخش، ارتش خلق است (صحنه‌هایی که حمایت مردم از ارتش، و همچنین تأمین غذا و خبر رسانی به سربازان را نشان می‌دهند). فیلم از سوی دیگر، دفاع این ارتش از خلق را نشان می‌دهد (حمایت نظامی از پناهندگانی که به دلیل بمباران ارتش فرانسه به تونس می‌گریزند).

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

از مسئله‌ی 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 به روز از طریق مبارزه دگرگون می‌شد، در سینماها نه، بلکه در خود صحنه‌های جنگ نمایش داده می‌شدند، و همه‌جا صحنه‌ی جنگ بود، و همه بازیگرانش. این مسئله‌ی مشارکت سینما در مبارزه، همانند گوش دادن به برنامه‌های رادیویی جبهه‌ی آزادیبخش ملی و ارتش

آزادبخش ملی است که فرانتس قانون به مثابه‌ی 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 برپهنی ایدئولوژی باید این فرایند را انعکاس بخشد. به عبارت دیگر نمی‌توان واقعیت جدلی را از بیان همان واقعیت منتزع کرد. بیان واقعیت، جدا از مبارزه‌ی طبقاتی نیست...

۲- ۱۹۷۰-۱۹۶۲ مرحله‌ی استقلال ملی

پس از استقلال الجزایر، تولید فیلم اهمیت بیشتری می‌یابد. کشور وسایل بیشتری در اختیار دارد، یکی از مسائلی که در دوره‌ی مبارزه برای آزادی ملی مطرح بود (فقدان ابزار فنی و فیلمساز) حال دیگر حل شده است. فیلم‌هایی که تهیه می‌شوند، فیلم‌هایی پرخرج هستند، به دلایلی که کم و بیش به حیثیت کشور مربوط می‌شود، فیلم‌ها به صورت محصول مشترک تهیه می‌شوند (مانند "Z" ساخته‌ی گوستاگوراس).

طی این دوره، فیلمسازان الجزایری، موضوع آثارشان را از دوره‌ی جنگ ضد استعماری برمی‌گرفتند. تنها معدودی فیلم‌های تالیفی براساس اسناد تاریخی ساخته شد (بجز فیلم خیلی خوب "سپیده دم نفرین شدگان"). در این دوره، وارد هزارتوی فیلم‌های داستانی و پرداخت فیلمنامه‌ها طبق سنت ناب هالیوودی می‌شویم ("افیون و باتوم" یا "شب از خورشید می‌ترسد").

گرچه در دوره‌ی ۱۹۶۲ تا ۱۹۷۰، برنامه‌ی تولید نسبتاً مهمی وجود داشت، آیا می‌توان از "سینمای الجزایر" سخن گفت؟ به عقیده‌ی من، نه. از تنها 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، شدیداً "سختگیر بود."

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

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

به این دلیل است که سردرگمی ایدئولوژیک و فقدان آگاهی سیاسی، به‌نوعی تلقی غیرانقلابی از نقش سینما در ساختن کشور ختم شد، به این معنی که محدودیت‌های قابل ملاحظه‌ای در راه‌استفاده از سینما به‌مثابه‌ی سلاح تراشیده شد. — آنهم در کشوری که اکثر مردمش بیسواد بودند. بجای استفاده از قدرت تصویر برای افشاء و بدور ریختن نمونه‌های فئودالیسمی که هنوز به موجودیت خود ادامه می‌داد، فیلمسازان به‌دفاع از جنگ آزادیبخش به‌شیوه‌ای روانی، قانع بودند. این شیوه‌ی ارائه و نگرش به‌جنگ، ایدئالیسم و اومانیزم غیرانقلابی را باز می‌آفریند. با در پیش گرفتن این شیوه، دیگر نمی‌توان (به هر صورت) قدرت و توانائی مردم را نمایش داد و نه‌گواهی بود بر نقش تاریخی آنان. جنگ به‌مثابه‌ی پدیده‌ای اجتماعی، رویارویی وحشیانه‌ی طبقات متخاصم اجتماعی را منعکس می‌ساخت. با نگریستن از دیدگاه مادر در "باد اوریس" و یا از نظر 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 زیبایی‌شناسی فیلم منعکس است. در زمینه‌ی بیان نیز نوعی فقدان قوه‌ی تخیل را می‌توان دید. فیلمسازان، اسیر رموزها و نشانه‌های سینمای سرمایه‌داری باقی ماندند. درست است که بیشتر آنها در مدرسه‌های غربی آموزش دیده بودند، اما این نکته بهانه‌ای برای بازآفرینی گاهلانه‌ی 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، گواهی است برای اینکه می‌توان روحیه‌ی مردمی را به زبان 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 به عنوان زبان، محصول تاریخی غرب سرمایه‌دار است. مشارکت الجزایر و جهان سوم، چیزی به حساب نمی‌آید، و دلایلی نیز بر این نکته مترتب است. این وضوح سیاسی، ایدئولوژی متری، 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 که این رابطه قطع شد، می‌توان مجموعه‌ای از رموز را به وجود آورد که درخور سیمای فرهنگی غنی الجزایر باشد.

۳- مرحله‌ی کنونی: تولد "سینمای جدید"

به نظر می‌رسد که تولد این شکل سینما، به منزله‌ی انتقاد تمام‌عیار و انحلال کامل تجربیات سینمائی پیشین بوده باشد. این سینما به واسطه‌ی مبارزه‌ی ایدئولوژیک به رهبری عده‌ای از فیلمسازان، پای به عرصه گذاشت (که بیانیه‌ای نیز به وزارت اطلاعات ارائه کردند). وجه مهمتر، آغاز انقلاب ارضی و صنعتی شدن کشور بود، و پی‌آمدهای اجتماعی و ایدئولوژیکی که داشتند.

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

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

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

فیلمی مانند "ذغال فروش"، با وجود محدودیت‌های ایدئولوژیکی خود، مسئله‌ی ساختهای نوین اجتماعی 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 کارگران در کارخانه‌ها، و با نشان دادن مردم بر پرده‌ی سینما، راه رسیدن به یک زبان معتبر سینمای الجزایری را هموار می‌سازد. این سینما با فیلمبرداری از زندگی روزمره (به همان صورتی که جریان دارد و به وسیله‌ی 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 اصالت بیانی خود، 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 و توسعه‌ی آن، به پیشرفت الجزایر و مبارزه‌ی مردم آن بستگی دارد، و تاجایی که به ما مربوط می‌شود، به موفقیت آن ایمان داریم.

۲

۱- قطع وابستگی‌ها به صورت ریشه‌ای، یا تفاوت صرفاً "صوری؟"

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

"سینمای جدید" به‌واسطه‌ی موضوع‌هایی که می‌پرورد، از این فیلم‌ها کاملاً متمایز است. ولی آیا این تفاوت موضوعی، متضمن جدائی کامل از تصور غیرانقلابی سینما (که تاکنون غالب بوده) است؟ آیا بدان معنی است که روش نوین و مجادله‌آمیزتری در برخورد با تحلیل واقعیت الجزایر به‌کار گرفته شده است؟ در اینجا از فیلمسازان "سینمای جدید" می‌پرسیم: (۱) نقش توده‌ها در رشد و دگرگونی جامعه چیست؟ (۲) آیا این رشد واقعاً "به‌سود آنها است یا به‌نفع طبقه‌ی سرمایه‌داری که برای برقراری و بسط قدرت سیاسی - برپایه‌ی شکلی از توسعه‌ی اقتصادی و تصور خاصی از دنیا - از آن استفاده می‌کند؟

اگر این پرسشها را مطرح نکنیم یا به‌صورتی اشتباه بپرسیم، نتیجه‌ی حاصل، نوعی شیوه‌ی ارتجاعی حل تضاد "دولت - 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.

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

اینکه، همه چیز از بالا می آید. حال، واقعیت در جامعه‌ای طبقاتی، شکلی کاملاً " دگرگونه دارد، و شکلی دگرگونه‌تر در جامعه‌ای که مردم در راس قدرت قرار ندارند. و این بدان معنی است که سخن گفتن در مورد مسائل جاری، به این منظور که نقش مردم الجزایر به شکل مثبت ضبط شود، کافی نیست. و به همین دلیل است که به نظر من "سینمای جدید" وابستگی‌های طبقاتی خود را با سینمای کهن، به طور ریشه‌ای قطع نمی‌کند. زیرا تضاد، به سادگی، براساس موضوعها - جنگ آزادیبخش و مسائل جاری امروز - قرار ندارد، بلکه بیشتر برپایه تصویر از نقش - گذشته و حال - مردم در رابطه با طبقات سرمایه‌دار و نیمه مرفه جامعه است...

افزون براین، این هم حقیقت دارد که موجودیت "سینمای جدید" به معنی عقب‌نشینی (اما نه شکست کامل) ارتجاعی‌ترین اقشار فئودال جامعه‌ی الجزایر است. البته نمی‌خواهم بگویم که از این نظریه‌ی سینما حمایت می‌کنم، زیرا به عقیده‌ی من، غیرانتقالبی و تنگ‌نظرانه است. به همین دلیل بود که در بخش نخست این مقاله به محدودیت‌های ایدئولوژیک فیلم "ذغال فروش" اشاره کردم. و منظور من از محدودیت‌های ایدئولوژیک، "ناتوانی طبقاتی در دیدن و فرموله کردن مسائل در ماهیت تاریخی‌شان" است.

۲- سینما و رشد اقتصادی

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

انباشتن و ذخیره کردن نیست (نه اینکه من با صنعتی شدن مخالف باشم) بلکه مستلزم یک نظام سیاسی - اقتصادی است که در ساختهای تولیدی، عنصر تعیین کننده همانا انسان باشد.

واضح است که آنچه فیلمسازان امروز به ما نشان می دهند، به ویران کردن ساختهای کهنه ای محدود می شود که همانند سرمایه داری، مانع پیشرفت مردم هستند. به این دلیل بود که "ذغال فروش" بدون دشواری چندانی به نمایش عمومی گذاشته شد - درحالی که اگر ویران کردن ساختهای اجتماعی فتودالی به سود مردم است، ویران کردن ساختهای جدید هم که جایگزین آنها شده اند (سلسله مراتب و نگرش تکنوکراتیک رشد اقتصادی) به همین اندازه به سود مردم است.

ما در عصری زندگی می کنیم که سرمایه داری و امپریالیسم به غایت تاریخی شان رسیده اند، و ما باید آخرین حمله را به این نظام ببریم تا سقوط آن تسریع شود. حال که این نکته های بنیادی را خاطر نشان کردیم، اجازه بدهید به تحلیل مفصل تری از برخی فیلم های "سینمای جدید" ("گورین"، "آسمان و ماجراهایش"، "ذغال فروش") و به ویژه "ذغال فروش" بپردازیم، چرا که این فیلم را عده ی بیشتری دیده اند (ونه به دلیل اینکه من آن را بهتر از سایر فیلم های این رده به حساب می آورم).

برای درک روش و ایدئولوژی "ذغال فروش"، باید چارچوبی را که این فیلم در محدوده ی آن ساخته شده، خاطر نشان کنیم. "ذغال فروش" به ما می گوید که مردم الجزایر جنگ آزادی بخش را به انجام رسانده اند و در حال حاضر با مسئله ای دوگانه روبرو هستند:

(۱) بیگاری و ادغام کارگران کشاورزی در فرایند مدرنیزه کردن اقتصاد. صنعتی شدن و اصلاحات ارضی به مثابه ی "راه حل هایی" برای مشکلات فلاکت بار بیگاری.

(۲) در فیلم، یک بوروکرات و برخی از نمایندگان قدیمی فتودالیسم، نماد گرفتاری ها و موانعی هستند که در برابر این روند رشد اقتصادی قرار دارند. و گویا کارگردان با این چارچوب می خواهد بگوید (شاید صمیمانه و صادقانه) اعتقاد دارد که مشکلات الجزایر، در نهایت، مسئله ی صنعتی شدن، وسائل پیشرفت، و مشاغل هستند. ما با تئوری قدیمی "معجزه" یا (بهتر) "سراب" صنعتی شدن آشنائیم. این تئوری سرمایه داری، از اصل قضیه طفره می رود. صنعتی شدن؟ بله، اما چه نوع صنعتی شدنی؟ به سود زحمتگشان یا به زیان شان؟ ایدئولوژی حاکم بر فیلم، به وضوح در این اشاره ی تلقین شده ی کارگردان

پدیدار می‌شود که به لطف رشد و توسعه‌ی تجدیدطلبانه، فرزندان خلق، دکتر و مهندس خواهند شد: آرزویی که افکار گه‌نهی صعود به طبقات بالای اجتماعی، یا به عبارتی دیگر، "گرایش به مشاغل عالی" Careerism (مقام‌گرایی یا شغل‌گرایی - م) را دربر دارد. همین نوع برخورد با مسائل و شیوه‌ی نگرش فیلم به مردم، در شیوه‌ی پرداختن به مسئله‌ی بوروکراسی (که "سیداحمد" نماد آن است) نیز به چشم می‌خورد. کارگردان بی‌آنکه به تار عنکبوتی بپردازد که افرادی از این دست را در محاصره گرفته، به طرح این شخصیت قناعت می‌کند. اگر فرد بوروکرات به سادگی، به عنوان ناشایستگی فنی نگریده و تحلیل شود، مردم پدیده‌ی بوروکراسی را درک نخواهند کرد. فیلم در این 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...

سرانجام اینکه، چرا باید از فیلمی چون "ذغال فروش" انتقاد کرد؟ به این دلیل که به نظر می‌رسد این فیلم نمونه‌ای است از موضوعهایی که اخیراً به عنوان 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، چرا که خالق آن، به شیوه‌ای ارتجاعی یا به شکلی محدود از نظر ایدئولوژیک، با مسائل سیاسی روبرو می‌شود. برعکس، باید به آن حمله کرد تا نقطه‌ی آغازی باشد برای نقد نویسی بنیادی. گفتم که محدودیت‌های ایدئولوژیک کارگردان، مانع این می‌شود که مبارزه‌ی طبقاتی در الجزایر را به شیوه‌ای درست مطرح سازد. مورد او، در تاریخ هنر بی‌سابقه نیست. بسیاری از هنرمندان وابسته به طبقات مرفه و سرمایه‌دار، مسائل عصرشان را برحسب افکار و ایدئولوژی خود مطرح کرده‌اند. اما این برخورد آنها مانع نشده که انقلابیون همان عصر، از حمله به این گونه آثار، وگاه (اما نه همیشه) از به کار گرفتن شان در مبارزه‌ی خود علیه اندیشه‌های حاکم سرباز بزنند.

فرم و زیبایی‌شناسی "ذغال فروش"

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



بحث راجع به فرم را بر محدود کردن خود به گزارشی درباره‌ی واکنشهای کارگران بیشمار الجزایری در پاریس قرار خواهم داد. نخستین چیزی که از این پژوهش به دست آمد این بود که "ذغال فروش" آشکارا به عنوان فیلمی پذیرفته شد که گذشته‌ی الجزایر استعمار زده را باز می‌بیند. یک نفر از کارگران حتا این همانندی را با مقایسه‌ی "ذغال فروش" و "باد اورس" بیشتر ساخت. راستش، ما (چهار نفری که این پژوهش را انجام می‌دادیم) تعجب کردیم. مقایسه‌ای که کارگران مطرح کردند، مجبورمان کرد در برداشتهای اولیه‌مان تجدید نظر کنیم. و سرانجام به این نتیجه رسیدیم که اگر حتا احزاب علاقمند، خود را در وضعیتی نمی‌یابند که فیلم توصیف می‌کرد، فیلمساز نتوانسته به هدف خود دست پیدا کند.

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

در نظر گرفتن :

- ۱) فقدان گنایه‌ها و نهادهای خلقی در زمینه‌ی خاص سینما ، و
 - ۲) استیلای گنایه‌ها و نهادهای نافذ سرمایه‌داری (هالیوود و انشعابات آن)
- که در الجزایر نیز مانند سایر کشورها به غارت و ویرانگی مشغولند .
- این مقاله جای پرداختن بیشتر به این موضوع را ندارد . باید پژوهشی بیشتر انجام شود که در یک لاابراتوار عملی نیست . همانند همه‌ی علوم ، به نظر من این مسئله در رابطه با عمل اجتماعی است . از این نظر ، اگر فیلمسازان می‌خواهند زندگی توده‌ها را بازآفرینند و در پیشرفت و دگرگون ساختن واقعیت ، به آنها کمک کنند ، باید عمل اجتماعی کارگران را تجربه‌کنند و بشناسند . سپس ، و تنها در آن صورت ، مسائل بنیادی سیاسی به وضوح 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 :
- "در واقع ، تفاوتی میان فرم و محتوا نیست . . . فرم تنها موقعی ارزش دارد که فرم محتوای خود باشد " .

هر دو مقاله‌ی بالا به سید علی مضیف، فیلمساز جوانی که نشان داد انقلاب الجزایر بوسیله‌ی توده‌ها به پیروزی رسیده است، اشاره‌ای ندارند. او در فیلم "خواهر سیاه" Soeur Noir (۱۹۷۲) به معدنچیان می‌پردازد. گرچه به نظر می‌رسد که این فیلم متأسفانه نمایش وسیعی نداشته است، شایستگی واکنشی را که جوانان الجزایری در برابر آن از خود نشان دادند، دارد.

"سینمای جدید" پس از آغاز نویدبخش خود در ۱۹۷۲، به نظر می‌رسد که نیروی خود را از دست داده است، تا به آن حد که منتقد الجزایری، محمد بن سلامه، طی مقاله‌ای در مجله‌ی فرانسوی "اگران" (۱۹۷۴) در مورد بخت ادامه‌ی حیات این موج، ابراز تردید می‌کند. به راستی هم از آن پس، "سازمان ملی سینما" به سیاست تولید فیلم‌های پرخرج و جنگی روی آورده است. به جز "خاطرات سال‌های آتش زیر خاکستر"، "میراث" محمد بوعمراری که در جشنواره‌ی ۱۹۷۵ مسکو نمایش داده شد، داستان مردی را تعریف می‌کند که به واسطه‌ی ضربه‌ی روحی حاصل از فعالیت‌های استعماریش، و دوره‌ی سخت تطبیق خود با وضع گنونی، نزدیک است کارش به جنون بگردد. "منطقه‌ی ممنوعه" ساخته‌ی احمد العالم که در برنامه‌ی "دوهفته‌ی کارگردانان جشنواره‌ی گان ۱۹۷۵ به نمایش درآمد نیز به جنگ الجزایر می‌پردازد، اما پس از "زنان" (اثر همین کارگردان، فیلم مستندی راجع به ظلمی که بر زنان می‌رود) کار ناموفقی است. آشکارا، بوعمراری و العالم دیگر علاقه‌ای به فیلم ساختن درباره‌ی مسائل جاری الجزایر ندارند.

این تغییر در سیاست دولت در قبال سینما، شاید به واسطه‌ی جشنهای یادبود بیستمین سالگرد آغاز جنگ آزادیبخش باشد. امید آنکه سینمای الجزایر بار دیگر سیاست تشویق جوانانی مستعد از میان فیلمسازانی را پیشه‌گند که مایلند به شیوه‌ای اصیل به مسائل کشورشان بپردازند.

در این میان، مباحثه‌ای در مورد "سینمای جدید" در فرانسه در جریان است (رجوع کنید به مجله‌ی "سینما ۷۶" شماره‌ی ۲۰۷ - چاپ پاریس). گی اونویل اطلاع داده است که در میزگردی با شرکت بوعمراری، "علی قالم" (فیلمساز الجزایری ساکن فرانسه که دو فیلم درباره‌ی کارگران مهاجر ساخته است: "مکتوب" - نامه - و "فرانسه‌ی دیگر")، "مولود ثامون" نقدنویس الجزایری و "محمد بن سلامه" نقدنویس و کارگردان الجزایری، به مسائل طرح شده پاسخ خواهد گفت. متن مباحثه به زودی در "اگران" و "لافریک لیترر" به چاپ خواهد رسید.

සිංහල සිනිම



آنچه در این بخش می‌آید، بخش‌هایی است از کتاب "سینمای
آندره‌ی وایدا" که متن کامل آنرا "سینمای نوین" - درآینده -
منتشر خواهد کرد.

"سینمای نوین"

بولسلاو میچالک

سینمای آندره‌ی وایدا

مقدمه

در تاریخ سینما، کارگردانانی هستند که فیلم‌هاشان خود بیانگر موضوع‌های خود هستند. این کارگردانان در چهارچوب "کاملاً" قابل شناختی، مضمون‌های با اهمیت جهانی را در فیلم‌های خود ارائه می‌دهند. ولی کارگردانان دیگری هم هستند که کارهاشان به‌گونه‌ی 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 در این صورت فقط فیلم‌های گروه اول شایسته‌ی توجه است و فیلم‌های گروه دوم از ارزش نسبی برخوردار است؟ چنین‌گونه‌ی شناوری که باید با ارائه‌ی نقشه‌ای، کاملاً "شناخته‌شده"، 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 فیلم‌های وایدا نیست، که خود موضوع اصلی آنها بشمار می‌آید.

وایدا از فیلمسازان مشهور جهانی نیست. او در لهستان به دنیا آمده، همیشه در آنجا زیسته و مخلوق تاریخ، اسطوره‌ها و هنر (متعالی و پست) لهستان است. او در تمام فیلم‌هایش به بحث درباره‌ی مفاهیم اساسی رایج اذهان عمومی می‌پردازد. این مفاهیم براساس فانتزی‌های مکتب فلسفی - ادبی لهستان شکل گرفته و همیشه مورد توجه توده‌های لهستانی بوده است. اما توجه دنیای خارج را بندرت به خود جلب کرده است. وبالاخره استعدادهای شخصی، ویژگی‌های شخصیت، موارد علاقه و تنفر، نکته‌سنجی‌های بی‌مانند است که در فیلم‌های وایدا، میل شدید به اغراق‌گوئی، خلق تاثیرات چشم‌گیر و استعاره‌پردازی سبک

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

"البته با خوشحالی حاضرم این یک مشت نمادهای ملی - شمشیرها، اسب‌های سفید، گل‌های خشخاش و دانه‌های سرخ کوهستانی - را با مثنی نمادهای جنسی کتاب‌های فروید 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، استعاره‌های وایدا که محلی است، درخاکی که او در آن زاده شده، محیطی که در آن 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 غالباً "اثر گیج‌کننده‌ای بر بینندگان خود داشته است. منتقدان دنیای غرب در هنر وایدا عوامل یاس، هنر باروک، نفرت و عشق به زندگی را تشخیص داده‌اند. بیشتر از این اگر کسی خواسته باشد، می‌باید در موقعیت‌های ویژه‌ی فیلم‌های وایدا که امیدها و اضطراب‌های ملت لهستان است و وایدا این چنین از نزدیک آن‌ها را بررسی کرده به جست 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 را دنبال 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. مثلاً "در گایه دوسینما" مطلبی تحت عنوان "پولونه - استریپ‌تیز" چاپ شد که به "نیپیلیسم یک زیبایی‌شناسی" لهستانی اشاره داشت. درحقیقت اگر سینمای وایدا بحث انگیز است، این بحث‌انگیزی بیشتر در حوزه‌ی محتوای تاریخی، اجتماعی، سیاسی آن است. در این مورد بجز مشاجرات بی‌پایان، پرحرارت و گاه داغ لهستانی‌ها در مورد پیام فیلم‌های وایدا، دلیل دیگری لازم نیست بیاوریم. البته بعضی فیلم‌های وایدا چنان بحث‌های سیاسی-اجتماعی برانگیخته است که به‌ورای دنیای هنر و سینما مربوط می‌شود. این نشان‌دهنده‌ی سرچشمه‌ی فیاضی است که فیلم‌های وایدا فراوان از آن مایه گرفته است.

"من در سرباز خانه‌ی سواره نظام بزرگ شده‌ام. یاد 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. از نظر من آنها، آدم‌های زنده‌ای بودند که می‌دیدمشان، دوستان داشتم و می‌شناختمشان، آنها عروسک نبودند."

این خاطره‌ها به اندازه‌ی 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، به دنیا آمد. پدرش افسر حرفه‌ای ارتش و مادرش معلم مدرسه بود. خانواده‌اش مانند بسیاری از خانواده‌های ارتشی، پی در پی از این استان به آن استان و از محل یک پست به محل پست بعدی نقل مکان می‌کردند. این گونه کودکی مسلماً "تاثیر خود را بر ذهنیت 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، تدفین‌هایی با جعبه مهمات به جای تابوت، و تمام تجربه‌های تصویری را که در فیلم‌هایم دیده می‌شود، به چشم دیده‌ام. این‌ها تجربه‌هایی است که فکر می‌کنم به گونه‌ای کامل در فیلم‌هایم از آن‌ها مایه نگرفته‌ام. شاید روزی، فیلمی درباره‌ی یکی از این پست‌های دورافتاده‌ی ارتشی، به سبک 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 در آن دوران، ارتش چیزی بیشتر از یک سازمان نظامی بود. ارتش، مشعلدار تمدن باستان، برجسته‌ترین نماد احیاء شده‌ی استقلال، بعد از صد و پنجاه سال بندگی 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، هیجده ساله بود. اما آنچه روی پرده مجسم می‌گند و قسمت مرکزی کار او را تشکیل می‌دهد - مثل حمله‌های سواره‌نظام در سال ۱۹۳۹، مقاومت ورشو در دوره‌ی اشغال، قیام ۱۹۴۴ ورشو، آزادی مجدد در سال ۱۹۴۵ - از تجربه‌های دست اول وایدا مایه نمی‌گیرد. وایدا درباره‌ی دوره‌ی اشغال گفته‌است:

"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 نیامدند... بنابراین تصور می‌کنم فیلم‌های جنگی من، بویژه سه یا چهار فیلم اول من - من فیلم "لوتنا" را در این گروه میگذارم - نوعی واکنش متقابل ذهنی من در به تصویر درآوردن زندگی مهیج و پر تحرکی است که سایر سربازان ارتش میهنی در جنگ با آن 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 از این کارها، مرمت نقاشی‌های قدیمی کلیسای شهر "رادوم" بود. وقتی سرانجام در سال ۱۹۴۵ صلح فرا رسید وایدا دبیرستان را تمام کرد و وارد آکادمی هنرهای زیبای کراکوف شد که در آنجا سه سال عمر خود را همراه نقاشان شهر کراکوف گذراند. یکی از این نقاشان، "آندره‌ی روبلوسکی" نقاشی است که اکنون، گارهایش به‌مثابه‌ی حرکت‌های اصیل نقاشی پس از جنگ لهستان به‌شمار می‌آید. تمایل فراوان "روبلوسکی" به سورئالیسم در بیان تراژدی خوفناک دورانی که لهستان به‌تازگی پشت سر گذاشته بود، یادآور فیلم‌های وایدا، بویژه فیلم "لوتنا" است. بیست سال بعد، وقتی "آندره‌ی" کارگردان سینما-در فیلم "همه چیز برای فروش" به‌امید باز یافتن خویش به دیدار گالری نقاشی می‌رود، این گالری همان گالری نقاشی‌های روبلوسکی است.

وایدا در سال ۱۹۴۹، بی‌آنکه فارغ التحصیل شود، اما با پرورش استعداد های تصویری اش و میل به نوعی تصویرپردازی که بعدها شکل می‌گیرد، آکادمی هنرهای زیبا را ترک کرد و 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 به این سؤال چنین است:

"داشتم دنبال شغلی در هوای آزاد می‌گشتم"

وایدا طی دو سال ۵۲ - ۱۹۵۰ که در مدرسه‌ی سینمایی تحصیل می‌کرد،

درعین حفظ دلبستگی‌هایش به سبک‌های نقاشی، با همکاری همدوره‌ای‌اش "کنراد نالکی"، مقاله‌ی تحقیقی جالبی درباره‌ی ترکیب تصویری در فیلم‌های ایزینشتاین نوشت که بعد در فصلنامه‌ی سینمایی لهستان چاپ شد. وایدا همچنین در این مدرسه‌ی سینمایی چند فیلم کوتاه - که بخشی از گارتحصیلی‌اش به‌شمار می‌رفت - ساخت. نخستین فیلم کوتاه وایدا - وقتی شما خواب هستید - برپایه‌ی شعرهای "تادیوژکوبیاک" ساخته شد که به‌مشاغل شبانه می‌پرداخت. این فیلم تلاشی برای پیوند شعر با گزارش و موسیقی در رده‌ی مستندهای انگلیسی دهه‌ی سی بود با این تفاوت که موقعیت چندانی بدست نیاورد. گمنامی این فیلم‌ها، به‌دلیل گمنامی وایدا در این دوران براو گران آمد. دومین تلاش او پس از این، فیلم "پسر شرور" اقتباسی از یکی از داستان‌های چخوف بود که آنهم چندان رضایت‌بخش نبود. این فیلم که انعکاسی از نقاشی‌های قرن نوزده بود، به‌دلیل محتوای ادبی پرورش نیافته‌اش چندان مورد توجه قرار نگرفت. فیلم سال سوم وایدا که کمی رضایت‌بخش‌تر بود، - "سفالگری در ایلزا" - نه تنها زیبایی نهفته در اشکال بیجان و خام این هنر فولکلوری را منعکس می‌کرد بلکه گوشه‌ی بود برای ارائه‌ی مفهوم ژرف‌تر که: با وجود ازپی آمدن نسل‌های سفالگران، آثار هنری آنان همچنان به یادگار می‌ماند.

کار مهم وایدا در این دوره، همکاری در نوشتن فیلمنامه‌ی "سه‌قصه" بود که وایدا آنرا به‌لطف ماجراجوترین و شاید مشهورترین استاد سینمایی مدرسه - آنتونی بودزیه‌ویچ - بدست‌آورد. این فیلم که توسط چند تن از فارغ‌التحصیلان قسمت کارگردانی و فیلمبرداری مدرسه ساخته شد، نمایش عمومی یافت اما توجه کمی در اذهان عمومی برانگیخت. فیلم "سه‌قصه" که موعظه‌وار و اوج‌گیرنده پیش می‌رفت، به‌جوانانی می‌پرداخت که می‌خواهند وارد زندگی اجتماعی شوند. وایدا زیر نظر پرفسور بودزیه‌ویچ به‌عنوان ناظر هنری فیلم، با همکاری نویسنده‌ای جوان به‌نام "بودن‌چژگو" در نوشتن فیلمنامه‌ی این فیلم همکاری کرد.

در این زمان، در ابتدای سال ۱۹۵۳، الکساندر فور، فیلمساز برجسته‌ی سینمای لهستان تصمیم به تهیه‌ی فیلمی جدی درباره‌ی جوانان گرفت. این فیلم "پنج نوجوان خیابان بارسکا" نام داشت و فور در متقاعد شده بود که وایدا جوان دارای چنان مایه‌ای است که به‌دستیارش برگزیده شود. همکاری با فور، نخستین تجربه‌ی تعیین‌کننده‌ی زندگی وایدا به‌شمار می‌آید، آنهم در سال ۱۹۵۴، که دگرگونی گسترده‌ای هم در سینمای لهستان و هم در جاهای دیگر در شرف وقوع بود.

در سال 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 و این هیجان بود که مقام نسبتاً "برجسته‌ای در میان تمامی هنرها به سینما می‌داد."

آغاز تولید سینمایی، بلافاصله بعد از جنگ با چند فیلمساز که زنده مانده بودند، آغاز شد. آنها بدون تسهیلات استودیویی، یا تجهیزات، در یک استادیوم ژیمناستیک گرد هم آمدند و شروع به فیلمسازی کردند. در سال ۱۹۴۷، 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، سازگرنغمه‌ای بود که کاملاً "با روحیه‌ی زمان مطابقت داشت." "اوگینوژ سگالسکی" یکی دیگر از اوان‌گارد‌های قبل از جنگ سینمای لهستان که طی جنگ خارج از کشور به‌سر برده بود در همان سال، یعنی ۱۹۴۷، فیلم "مزارع درخشان" را ساخت که موعظه‌ای اجتماعی درباره‌ی اصلاحات ارضی در لهستان بود. این فیلم، ساده‌لوحانه و سرهم‌بندی شده بود. گرچه جنجال حاصل از نمایش آن بندرت می‌توانست اهمیت فاجعه‌ای ملی را به‌محتوای آن بدهد، اما نمایش آن، سیل مقاله‌های خشمگنانه، اعتراض‌ها و نامه‌ها را به رسانه‌های همگانی برانگیخت و این گذشته از هزاران شوخی و لطیفه‌ای بود که درباره‌ی آن در مجله‌های فکاهی پدیدار شده بود. دلیل ذکر این مطلب در این مختصر، نشان دادن میل اذهان عمومی در لهستان به‌واکنش‌های اغراق‌آمیز در مورد محصولات سینمای لهستان است زیرا همانقدر که بیست‌وپنج سال 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 "واندایاکوبوفسکا" موسوم به "آخرین مرحله" اثری درباره‌ی "دنیای بازداشتگاه‌های کار اجباری" آشویتس بود. فیلم دیگر، اثر دیگر بعد از جنگ الکساندر فور (کارگردان کهنه‌کار جناح چپ)، "خیابان مرزی" داستانی درباره کودکان یهودی‌ای بود که گرفتار زندگی دهشتبار و فلاکت‌بار محله‌های

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

هرچند در سال‌های اولیه‌ی بعد از جنگ، شاهکاری در سینمای لهستان پدید نیامد، اما آشکار بود که در مقایسه با سال‌های قبل از جنگ، سینمای لهستان دستخوش دگرگونی‌های بنیادی شده بود. دیگر آن قراردادهای سینمای تجارتي بین‌المللی و هرزآبه‌هایش در سینمای دهه‌ی سی لهستان دیده نمی‌شد. بجای آن، تعهد غیرقابل تردیدی به مضمون‌های سیاسی - 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 قبل از جنگ که نوعی فرهنگ فرعی کاملاً "جدا از سایر هنرها، به حالت نیمه فراموش شده‌ای در سینمای لهستان جلب نظر می‌کرد، سینمای بعد از جنگ لهستان در جریان‌های غنی‌تر مکتب ادبی - هنری لهستان، بویژه زمانی که غنی‌ترین دوره‌ی هنری لهستان شکل می‌گرفت، شروع به کاوش کرد.

پیش از آن حدود سال ۱۹۵۰، زمانی که نسخه‌های بسیار اکید خلق هنری "رئالیسم سوسیالیستی" در لهستان با مسائل پیچیده‌ای مواجه می‌شد، مجموعه‌ای از قوانین هنری در سینمای لهستان پدید آمد که دقیقاً "از پیش، نوع شخصیت‌های آثار سینمایی را به قهرمانان مثبت و منفی تقسیم کرده، روش ارائه‌ی آنها را به شکل تیپ یا نماینده‌ی بخشی از جامعه توصیف کرده، محدوده‌ی تضاد فرد و گروه را تعیین کرده، نوع آدم‌هایی که در نقش‌های فرعی مجاز به ظاهر شدن بودند، تعیین کرده بود و بصورت کلی تصویر دنیائی مرئی را به شکل علائمی در قوانین خلاصه کرده بود؛ به این امید که ستایشی از بافت سیاسی - اجتماعی کشور لهستان را در اذهان عمومی ایجاد کند. نتیجه، یک رشته فیلم بود که به شکل ملال‌آوری فرموله شده و بی‌روح بودند. تقریباً تمام این فیلم‌ها می‌خواستند خود را به جای تصویر زندگی معاصر لهستان جا بزنند، اما شباهت کمی به جریان‌های واقعی موجود در لهستان ابتدای دهه‌ی پنجاه داشتند و بیشتر رویایی آرمانی از زندگی - نه آنطور که بود بل آنطور که باید باشد - بودند. این فیلم‌های بی‌روح، غیرصمیمی و بی‌نهایت ملال‌آور، حرارت و اشتیاقی را که در سینمای بعد از جنگ لهستان ایجاد شده بود، فرو نشانند. این دوره، البته چندان نپائید. اما با تمام این محدودیت‌ها، چند فیلم در این دوره ساخته شد

که موفق به شکستن قراردادهای تابوهای رایج شد. یکی از این نمونه‌ها، فیلم جا افتاده‌ی "شب فراموش نشدنی" ساخته "یرزی گواله روویچ" بود. فیلم دیگری از این گروه فیلم‌ها، "پنج نوجوان خیابان بارسکا" ساخته‌ی الکساندر فورد در سال ۱۹۵۴ بود که وایدا در آن دستیار کارگردان بود. در این زمان، قانون هنری سینمای لهستان داشت زیر سوال قرار می‌گرفت، و این امر در کیفیت فیلم‌ها کاملاً 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. قوانین این سینما بر این‌کار خط ممنوعیت می‌کشید، حتی اگر به‌دوباره‌سازی فیلم منجر می‌شد. دوم اینکه قهرمان فیلم در انتهای ماجرا در فیلمنامه گشته می‌شود و این دیگر انحراف آشکاری از قانون فیلمسازی کهن به‌شمار می‌رفت. لذا در صحنه‌ی نهایی فیلم تمام شده، قهرمان را می‌بینیم که به‌شدت زخمی شده و گوینده می‌گوید: "او باید زنده بماند!". این گفته نشان می‌دهد که قانون هنوز رعایت می‌شد و قهرمان فیلم برای بیننده هنوز از دست نرفته بود. البته فیلم به‌چنین نشانه‌هایی از زمان خود محدود نمی‌شد. فیلم "پنج نوجوان..." در حقیقت 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، این است که نشان دهیم جریان‌های مخالفی نیز در این دوره وجود داشته است.

در این دوران، همچنین سازماندهی مجدد سینمای لهستان در حال انجام بود. در سال ۱۹۵۰، تولید سینمایی عملاً "تحت اختیار یک اداره دولتی" بود. اما در سال ۱۹۵۵، این اداره منحل شد و به‌جای آن اداره جدیدی براساس مدلی که قبلاً "در سینمای جهانی امتحان شده بود، مستقر شد. بدین ترتیب، مرکز ثقل سینما به گروه‌های تولیدی موسوم به "واحدهای فیلمسازان" — شامل کارگردانان فیلمنامه‌نویسان و فیلمبرداران — منتقل شد و سینمای لهستان بدین ترتیب دارای نوعی خودمختاری شد. هریک از این واحدها توسط یک فیلمساز مشهور ("استودیو" به سرپرستی الکساندر فورد، "شروع" به سرپرستی "واندا یا گوبوفسکا"، "گادر" به سرپرستی "یرزی گواله روویچ") اداره می‌شد که یک نمایشنامه‌نویس (دراماتورگ) همیشه در کارهای تولیدی به‌او کمک می‌کرد. (تادیوژکن ویگی، "الکساندر چیبور ریلسکی"، "یرزی استفان استاوینسکی). این گروه‌ها دارای قدرت فراوان بودند:

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

در این ضمن، نخستین فارغ‌التحصیلان مدرسه‌ی سینمایی لودز داشتند پا به عرصه‌ی کار می‌گذاشتند. وایدا یکی از این فارغ‌التحصیلان بود. کارگردانی مثل: آندره‌ی مونک، گازیمیر گوتز، یانوژ ناس‌فهر، یانوژ مورگنسترن، تادیوژ شمیلفسکی و فیلم‌بردارانی مثل: ایرزی لیپمن و یرزی وویسیک نیز از جمله‌ی این فارغ‌التحصیلان بودند. ترکیب این دو عامل—یعنی اصلاح در گالبد تولید سینمایی و جاری شدن خون تازه در این گالبد—اثری انفجار آمیز و فوری بر این سینما داشت. بدون یک شاهی سرمایه‌گذاری جدید در تجهیزات فیلمسازی، از استودیوهای صدا برداری گرفته تا لابراتوارها، دوربین‌ها و وسائل نورپردازی تولید سالانه از پنج فیلم در سال به‌ده، بیست و بالاخره بیست و پنج فیلم در سال رسید. این، یک حسن تصادف دوجانبه بود. نه تنها، شروع کار سازمان جدید تولید سینمایی با ورود نسل جدید فیلمسازان به‌صحنه مصادف شد، بل باید یادداشت که زمینه‌ی اجتماعی این دوران نیز دستخوش جوش و خروش فکری سیاسی‌ای بود که از سال‌های ۵۵-۱۹۵۴ آغاز شده بود و با وقایع اکتبر ۱۹۵۶ اوج می‌گرفت.

در اولین دور این دگرگونی‌ها، بنظر می‌رسید خواست عمومی، سینمای لهستان را به‌سوی انتقاد ستیزه‌جویانه‌ی اجتماعی خواهد گشاند. آندره‌ی مونک در سال ۱۹۵۷ فیلم "مردی در پی" نوشته‌ی "یرزی استاوینسکی" بیانیه‌ای علیه فضای خفقان‌آور سال‌های اخیر—را ساخت. بوسیله‌ی "یرزی زارزیگی" فیلم "زمین"، در مورد مخمصه‌ی برخورد مردی روستائی با مسئله‌ی مالکیت اشتراکی ساخته شد. توسط گروهی دانشجویان مدرسه سینمایی لودز، یا راهنمایی خستگی ناپذیر "آنتونی بودزیه‌ویچ" فیلم "پایان شب"—نگاه عمیقی به مسئله‌ی جوانان لهستان—ساخته شد. بار دیگر "یرزی زارزیگی"—بعد از فیلم "زمین"—فیلم "محبت گمشده" را ساخت که اعتراض توفنده‌ای علیه شرایط کار زنان لهستانی بود. کیفیت این فیلم‌ها یک‌دست نبود. بعضی فیلم‌ها خام و بعضی 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



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

در ابتدای سال ۱۹۵۶، هنگامی که جزر و مد تحولات سیاسی لهستان هنوز اوج می‌گرفت، "وایدا" تهیه‌ی فیلم "کانال" را برپایه‌ی فیلمنامه‌ی "یرزی استفان استاوینسکی" که ازیگی از داستان‌های خود او اقتباس شده بود، آغاز کرد. استاوینسکی به نسل شخصیت‌نویسنده‌ی فیلم "یک نسل" تعلق دارد. استاوینسکی نظیر "بودن چژگا" 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 یاز 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 مونگ) که بعد از فیلم "مردی در پی" 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 بر جای گذاشت.

برخورد استاوینسکی با رویدادهایی که مستقیماً در آنها شرکت داشت در این فیلم، سنگین و محتاطانه‌است. گرچه استاوینسکی با مبارزین ارتش میهنی هم رای و همدرد است، اما رگه‌ای از تردید و بدگمانی در بینش او دیده می‌شود، استاوینسکی از خود می‌پرسد این فداکاری‌ها چه قدر و بهائی دارد؟ نگرش انتقادی خاص استاوینسکی در مورد ایثار مبارزین لهستانی، جریانی ضمنی است که در غالب لحظات قصه، جاری است. این مضمون بیشتر وقتی آشکار می‌شود که بدانیم این‌گونه نگرش بطور پکسان هم در مورد فیلم مونگ، "اروئیکا" - که ارزیابی دقیقی از اسطوره قهرمانی‌های مبارزین لهستانی است - و هم در مورد فیلم (پاسندورفر) "پاسخ به خشونت" - که ستایشی مبتکرانه از همان مضمون است - بکار رفته است. فیلم "کانال" دارای دیدگاهی میان دو فیلم بالا است. ترکیب بی‌همتایی از دیدگاه اثباتی و انتقادی استاوینسکی است.

به این دلیل داستان این اثر یکی از مؤثرترین نوشته‌های استاوینسکی است که به‌فراوانی با تجربه‌ها و خاطرات شخصی‌اش درهم آمیخته‌است. در دوران قیام، 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 از این راه خوفناک زیرزمینی است. این، داستان یاس و امید مبارزین در عبور از هزارتویی است که هرگوشه‌اش، دام‌های مهلک آلمانی‌ها کمین کرده و راهی که از میان فضولات متعفن فاضلابی می‌گذرد که خود تجسمی امروزی از جهنم است.

مسلم (وایدا) هم که با فیلم "یک نسل" نوید زندگی بخشی درخود یافته بود، ماجرای قصه استاوینسکی را به‌همین گونه می‌نگریست. پس وی ساختن فیلم "گانال" را آغاز کرد. فیلم با نمایی متحرک از افراد که به‌فرماندهی ستوان "زادرا" در حرکت هستند آغاز می‌شود. هرازگاه دوربین می‌ایستد تا به‌نمای درشت چهره‌ای زوم کند و گوینده بطور موجزی اسامی را با خصوصیات ویژه‌شان گوشزد می‌کند. "این هالینگای 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 این افراد است، خوب بخاطرشان بسپارید" بدین ترتیب فضای آنچه ازین پس می‌آید به‌خوبی در ذهن نقش می‌بندد. سپس فصلی است که لحظات شروع قیام را از شادی و خنده گرفته تا سردی و سهمگینی‌اش درگنار هم نهاده‌است. در بعضی لحظات آن نوای رستاخیزگونه‌ای احساس می‌شود. مثلاً "وقتی یکی از افراد به‌همسرش تلفن می‌کند، صدائی از آنطرف سیم شنیده می‌شود که باوحشت فریاد می‌زند، "دارن می‌آن، 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. هر قسمت، گروه جداگانه‌ای را دنبال می‌کند. اولین گروه را "مادری" Madry فرماندهی می‌کند که مبارزی متهور و نمونه‌ی قابل ستایش توده‌های لهستانی است. "هالینگا" و موسیقیدان خلی جزو افراد این گروه‌اند. هالینگا 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 در میان آلمانی‌های منتظر می‌یابد. درگنار دیوار، جسد زندانی‌های اعدام شده دیده می‌شود. "مادری" نیز در میان آنها به‌زانو درمی‌آید. دومین گروه از استوگروتکا — ملقب به دیزی (Daisy) — و گراب (Korab) تشکیل شده که در طی عبور از تعفن و کثافات فاضلاب روحیه‌شان 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. از میان شبگهی سیمی می‌توان گوشه‌هایی 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 به‌تانگ و هواپیما حمله کرد؟ آیا هرگز دلیلش را فهمیده‌ایم؟) زادرا و یک ستوان سر رشته‌داری به‌همراه سرباز دیگری، در جستجوی راه فرار از گروه جدا می‌افتند، اما زادرا فکر می‌کند بقیه‌ی گروه به‌دنبال او هستند. آخر سر سرباز گشته می‌شود، اما زادرا و ستوان راه فراری می‌یابند. وقتی زادرا می‌فهمد، ستوان تاکنون او را مسخره می‌کرده است و بقیه‌ی گروه به‌دنبال او نیستند وی را بلافاصله می‌کشد و دوباره به‌فاضل‌آب برمی‌گردد تا رفقایش را بیابد.

از نظر سبک، فیلم به‌تدریج اوج می‌گیرد. 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 و درشت چهره‌های معدود در آن 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 سینمایی اولین بخش عادی فیلم است که بویژه در درشت چهره فیلمبرداری می‌شود. عمق میدان اضطراب‌آمیزی (نور دیدگی مضاعف هم ممکن است بکار رود) در این 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 از دنیای سربسته‌ای که ساکنان آن به نابودی محکومند. به‌ناچار هم وایدا و هم منتقدان، شباهت‌هایی میان این دنیا و دوزخ "دانته" یافتند. درحقیقت فیلم از زندگی، یاس و تسلیمی ارضا نشده انباشته است. ساخت فیلم براساس این اندیشه است: راه فرار، امید و یا احتمال رهایی وجود ندارد. همچون اثر "دانته" آنچه فرد را فرا گرفته دایره‌های متوالی

شگنجه آوری بیش نیست. اما این فیلم با گوناگونی بیان، نشئه‌های امید و موج‌های سرزندگی‌اش که با قرابت مرگ قرین شده‌اند، واقعا "نقطه‌ی مقابل فیلم "یک نسل" است. این جهش ناگهانی در گار وایدا را چگونه می‌توان توجیه کرد؟

ساده‌ترین پاسخ - تفسیری که مقبول نیز افتاد - این است که بگوئیم، وایدا خسته از گلیشه‌های دوران گذشته‌ی فیلمسازی، یا آن خوشبختی تحمیلی و سانتیمان‌تالیزم آن بالاخره تصمیم گرفت به انحرافی آشکار دست بزند. به عبارت دیگر، این فیلمی سطحی است اما از نظر هنری واکنش کاملا "طبیعی وایدا به شمار می‌آید. البته زمینه‌هایی هم برای چنین استدلالی وجود داشت. چرا که در همان زمان نیز فیلم‌هایی در لهستان ساخته می‌شد که از نظر شکل انحراف صریحی از فیلم‌های برنامه‌ریزی شده‌ی سال‌های پنجاه بود.

این فیلم‌ها، تصویر قدیمی زندگی را برعکس 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 گلیشه‌ها هم در آن آشکار بودند. اما تکامل سینما میان فیلم "یک نسل" (۱۹۵۵) و "کانال" (۱۹۵۷) حکایت دیگری دارد. نگرش وایدا به قیام ورشو و پناه جستن به فاضلاب دارای مفاهیم تاریخی - اجتماعی دقیقی بود.

بیننده باید فراموش نکند که وقایع تاریخی فیلم در زمان وقوع، بحث وجدل فراوانی به همراه داشت. قیام، در اول اوت ۱۹۴۴ به دستور رهبران ارتش میهنی و با توافق حکومت تبعیدی مستقر در لندن آغاز شد. اما با فرماندهی نیروهای اتحاد شوروی در این مورد توافق درستی به عمل نیامد. آنها در شرق ورشو مستقر بودند، و پل‌های شهر در اختیار آلمان‌ها بود تا به سرعت نیرو را به طرف 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 به تدریج مؤثر افتاد و قیام‌ها سرکوب شد، اول از طرف موکاتوف در جنوب ورشو و سپس 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 هنوز مبارزین ایستادگی می‌کردند منظمآ "بوسیله‌ی اسگادران‌های فنی آلمان در نوامبر و دسامبر ۱۹۴۴ (به دستور فوری هیتلر) تخریب شد. بهائی که برای قیام پرداخته شد، صدها هزار گشته و تخریب خانه یک میلیون لهستانی بود.

علیرغم مشقت‌های بیمناک و شاید به‌علت آنها، اعمال قهرمانانه و باور نگرندنی هزاران مرد و زن لهستانی در ذهن توده‌ها نقش بست. به‌تدریج قیام ۱۹۴۴ ورشو به‌مثابه‌ی فصلی از دلاوری‌ها، فصلی غم‌انگیز و درنهایت نمونه‌ی فداکاری که به‌افسانه بدل شد، در تاریخ ملی لهستان جای گرفت البته این جنبه‌ی قیام از نظر دولت در دهه‌ی پنجاه کمتر مورد توجه قرارگرفت، و تاگید دولت بیشتر برانگیزه‌های شیطانی رهبری ارتش میهنی و دولت 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 میان افتخار و شجاعت توده‌های ارتش میهنی و سرانجام تردیدآمیزی که دولت با آن روبروگشت، موضوع تاحدی پیچیده شد. ازاین‌رو فیلم نه‌تنهامسئله‌ای دارای اهمیت تاریخی که مسئله‌ای با ابعاد برنده و پربار 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 ساختن این 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 اولین بار مسئله را براساس شواهد تاریخی بررسی کنند من نمی‌توانستم این داستان را روی پرده تجسم کنم. هرچه که ممکن است در مورد این مسئله بگویم به حدسیات من مربوط می‌شود و فقط فرضیات تخیلی من است." (از این‌رو وایدا ترجیح داد ورای درام شخصیت‌هایش به‌زمینه‌های 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" دانه نیز دارای زمینه‌هایی از یک رساله‌ی سیاسی است، درحالی‌که وایدا در رسیدن به هدف خود با مشکلاتی روبرو می‌شود. در "دفترچه یادداشت" وایدا که دربالا ذکر شد در روز ۲۶ ژانویه ۱۹۵۶، زمان شروع تهیه‌ی فیلم چنین شرحی به چشم می‌خورد: "عنوان‌ها درپی نماهائی از جنگجویان که به‌نبرد می‌روند، ظاهر می‌شود. این‌ها جنگجویان "ساموسرا" و "راکیتنا" هستند و آنها که در سال ۱۹۳۹ هدایت تانک‌ها را به‌عهده داشتند." حملات

سواره نظام که در اینجا به آن‌ها اشاره می‌شود - حمله‌ی ساموسی‌یرا و جنگ ناپلئون در اسپانیا، در ۱۹۱۵ و در ۱۹۳۹ در روکیتنا (موضوع نوول "لوتنا" اثر بعدی استاوینسکی) - همگی ضرب‌المثل‌هایی هستند که همانقدر که بیانگر دلاوری و شجاعت توده‌ها هستند، بیانگر پوچی و درماندگی این اقدامات نیز هستند. چنین پیش درآمدی در مورد فیلمی درباره قیام ورشو فقط می‌تواند نشانگر یک چیز باشد که این فیلم موخرترین (و شاید آخرین؟) نمونه از فیلم‌های نابخردانه تاریخی است که در این 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 منعکس‌کننده‌ی 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؟" در اینجا نیز یک اظهار نظر مشخص در مورد "اعمال قهرمانان لهستانی‌ها" در تاریخ که بی‌شک از متن استاوینسکی سرچشمه گرفته، وجود دارد. این، انتقادی ضمنی از "خصوصیت لهستانی‌ها" نبود حداقل درک سیاسی - اجتماعی و میل غیر منطقی در ارائه‌ی فداکاری‌های بزرگ در آنهاست. برطبق این خط فکری، تاریخ ملی لهستان عبارت است از زنجیره‌ای طولانی از شهامت‌های کورکورانه. این طرزفکر جدیدی نیست و درحقیقت در دهه‌ی پنجاه می‌توانست کاملاً "قدیمی و رنگ و رو رفته به نظر رسد. اما ردیابی این اندیشه از آنجا قابل توجه است که رابطه‌ای با مضمون‌های ضمنی تاریخی - فلسفی فیلم‌های وایدا و هم آنچه در "مکتب سینمای لهستان" می‌آید، دارد. در نیمه‌ی دوم قرن ۱۹، بعد از شکست آخرین قیام‌های ملی در سال 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 را باید بر کار اصلی پی‌افکندن بنیان‌های زندگی اقتصادی، تعلیم و تربیت و فرهنگ گذاشت. ممکن است سؤال شود، چرا چنین فلسفه‌ای باید ناگهان نیم قرن بعد از قیام احیاء شده باشد؟ پاسخ این است که بلافاصله بعد از جنگ، وقتی سرزمین از هم پاشیده‌ی لهستان می‌گوشید پایگاه اقتصادی - فکری خود را سامان دهد، تنها راه حل مناسب در استمداد از شعارهای حزبی - سیاسی پیش‌پا افتاده تصور می‌شد: در همین زمان، رومان‌تیسیم، قهرمان‌گرایی، بازگشت

به معنویت دوران گذشته، همه به مثابه‌ی عواملی که مسئول ناهمسامانی‌های اخیر و تلاشی‌های ناگهانی سال ۱۹۳۹ و تراژدی قیام ورشو بودند، مورد تنفر قرار گرفت. بنابراین حدود سال ۱۹۵۶، وقتی اندیشه‌ی ساختن فیلمی درباره‌ی قیام شکل می‌گرفت - دونوع شیوه اندیشه در مورد این رویداد در اذهان عمومی وجود داشت: بدبینی نسبت به این رویداد که بنظر می‌رسد در پوششی متفاوت در تاریخ لهستان همان ادامه‌ی عملیات قهرمانانه و گورگورانه است و دیگری تحسین و ستایش بی‌قید و شرط و کامل آن که ستایش میل سرکش جوانان لهستانی در ارائه‌ی کارهای متهورانه‌ی قهرمانی بود. اما در مورد وایدا چه بود؟ فکر می‌کنم، گوش برای شناخت ابهام‌های اخلاقی و تاریخی (یا آشفتگی‌های) شخصیت فکری وایدا در طول تقریباً "تمام فیلم‌های تاریخی او از "کانال" و "لوتنا" تا "خاکستر و الماس" ۱۹۶۵، امری است که با این تحقیق منافات دارد. نکته این جاست که اندیشه‌های بدبینانه‌ی فیلم کانال در مورد تاریخ لهستان ظاهراً "وایدا را در جناح احساس‌گرایانه و روماننتیکی قرار می‌دهد که از همان ابتدا زبان طبیعی وی را در سینماتشکیل می‌داده است. در تضاد با وایدا، آندره‌ی مونک، هنگام بیان تردیدهای ملی‌گرایانه‌اش در فیلم "اروئیکا" (با کمک استاوینسکی) در مسیری مخالف طبیعتش (طبیعتی‌تند، عقلانی و هوشیار به پیچیدگی‌های مسائل روشنفکرانه) گام بر نمی‌دارد. در صورتیکه وایدا همواره زمینه‌ی مستعدی برای یافتن راه‌حل‌های احساساتی، احساسات اغراق شده و جنون‌آمیز و شخصیت‌هایی با ابعاد اغراق‌آلود داشته است. زبان بکار رفته در فیلم "کانال" تند و غضبناک، ملو از اثرات تصویری دراماتیک و کنتراست‌هایی است که شخصیت‌ها را به کارهای قهرمانانه می‌کشاند، اگر تمام نقطه‌ها را از متن خارج کنیم، بانگ بدبینی مکتوم در فیلمنامه و درحواشی فیلم را به ندرت می‌توان شنید.

یک منتقد لهستانی بنام "گریژتوف تئودور تئودور پللیتس" مشکل فیلم وایدا را چنین توضیح می‌دهد: "وایدا، همچون تمام مولفانی که به این مضمون پرداخته‌اند، تسلیم فشارهای فکری معینی شده است. از یک سو فشار منطقی در برابر ابرازپوزش در مورد قیام و از سوی دیگر فشار احساسی در برابر انتقاد بی‌رحمانه از قیام. و فیلم در میان این دو قطب ایستاده است."

استقبال از این فیلم در لهستان - که جو فکری آن، از زمان فیلم "یک نسل" طوفانی‌تر شده بود - نیز به تردید عمومی در مورد مسئله‌ی فوق منوط می‌شد. این

ویژگی فیلم‌های این دوره بطور کلی است که نمایش آن‌ها بحث عمومی فراوانی می‌انگیخت. نکته در این جا، محکومیت یا حمایت نه تنها یک مسئله ملی - تاریخی که شیوهی اندیشه‌ی اخلاقی - سیاسی در دوره‌ی حاضر است. شگفت‌آور نیست که نمایش فیلم گانال بحث فراوانی در میان مردم برانگیخت.

بعضی لهستانی‌ها از فیلم گانال تصور یک فیلم متعالی و تکان‌دهنده را داشتند، اما فیلم "گانال" فیلم دیگری از گاردرا آمد. یکی از منتقدان برجسته، چنین روی‌ترش می‌کند: "این ورشو، با تمام قیامش در کثافت، و لجن تاریخ دست و پا می‌زند" و اضافه می‌کند وایدا از دولتمداران لهستان هم، پا فراتر نهاده است و به چیزی اعتراض کرده است که تلاشی اصیل، عاشقانه و مردمی است. وایدا چنین تلاشی را از پوچی و بیهودگی تراژیک مملو کرده است. منتقدی در روزنامه‌ی دیگری نوشت: "مردم عادی ورشو یک مشت تبه‌کاری که وایدا در فیلم گانال ترسیم کرده است، نبودند."

از طرفی فیلم مورد توجه هواخواهان فرموله‌های رنگ و رو رفته فیلم‌های خوش‌بینانه، با ابعاد سیاسی و اجتماعی دقیق نیز قرار نگرفت. و از بسیاری جهات چه هنری، 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، گانال نشانگر یک آغاز باشد: آغاز بیان حقیقت در مورد تاریخ لهستان، در مورد خودمان و در مورد یک نسل. شاید این فیلم هنر هشدار دهنده، هنر تطهیرکننده، و پیروزی اعمال قهرمانانه‌ی را که نه در راه مرگ، بل در راه زندگی است، به ثبوت می‌رساند؟" تاکید این منتقد بیشتر بررگه‌ی اندیشه‌های بدبینانه‌ی فیلم، و مقابله‌اش با افسانه‌ی قیام است. رویهم رفته سایر منتقدانی که فیلم گانال را به مثابه‌ی اثر برجسته‌ای در سینمای لهستان ستایش کردند، دارای چنین طرز تلقی‌ای بودند.

فیلم برای نخستین بار در ۲۰ آوریل ۱۹۵۷ نمایش داده شد و سه هفته بعد که هنوز اذهان عمومی به جنجال و بحث و جدل در مورد آن مشغول بود، جایزه‌ی بهترین کارگردانی را در فستیوال گان بدست آورد. این فیلم اولین برخورد سینمای وایدا با سینماهای غیر لهستانی بود.



۱۹۵۷ - "کانال" (آنها عاشق زندگی بودند)، محصول لهستان، تهیه از گروه "کادر" (استانیسلاو آدلر) لودز - ۹۷ دقیقه، کارگردان: آندره‌ی وایدا. دستیار: کازیمیر کوتز، یانوژ مورگنسترن، ماریا استارزنسکا، آنا پانچکوف. فیلمنامه: یرزی استفان استاوینسکی، براساس قصه‌ی از خود او، مدیر فیلمبرداری: یرزی لیپمن، فیلمبردار: یرزی وویسیک، طراح صحنه: رومن مان، صدابردار: یوزف بارچاک، موسیقی: یان کرنز، تدوین: هالینا ناوروکا، بازیگران: وین چیسلاو گلینسکی (ستوان زادرا)، ترزا ایزفسکا (استوک روتکا - "دیزی")، تادیوژ یانچار (سرجوخه کوراب)، امیل کارویچ (مادری)، ولادیسلاو شیبال (موسیقیدان)، استانیسلاو میکولسکی (اسموکلی)، ترزا برزوفسکا (هالینکا)، تادیوژ گوازدوفسکی (کروهان کولا)، آدام پاولیکوفسکی (افسر آلمانی)، زوفیا لیندورف، و دانشجویان مدرسه‌ی فیلم لودز. نخستین نمایش در لهستان: ۲۰ آوریل ۱۹۵۷.

سومین فیلم وایدا "خاکستر و الماس" - نه تنها مهمترین فیلم وایدا که عالی‌ترین اثر ساخته شده در سینمای بعد از جنگ لهستان است. این فیلم که در ابتدای سال ۱۹۵۷ فیلمبرداری شد، برپایه‌ی نوولی نوشته‌ی "یرزی آندریفسکی" ساخته شده است. نوول "آندریفسکی" در دهه‌ی چهل یگی از گارهای ادبی برجسته‌ی دوران خود به‌شمار می‌آمد. فاصله‌ی ده‌ساله‌ی بین دو تاریخ فوق از اهمیت تاریخی خاصی برخوردار است. کتاب آندریفسکی در فضای فکری - سیاسی نخستین سال‌های پس از جنگ منتشر شد. بعد از جنگ، زمانی که لهستانی‌ها هنوز تحت تاثیر شوک اشغال بودند، شوک جدید - یعنی آزادی - به‌سراغشان آمد که چارچوب اجتماعی جدیدی به‌شمار می‌آمد که برپایه‌ی نظام‌های ارزشی متفاوتی از میان ویرانی‌ها شکل گرفته بود. این نوول، میلی را بطور گسترده در اذهان عمومی زنده کرد که با بحران‌های داخلی لهستان سر و کار داشت و می‌خواست وجوه مشترک توده‌های لهستانی را در دستیابی به یک آرمان، صرف‌نظر از اختلاف‌های گذشته و اعتقادات سیاسی دیرین سازمان دهد. این پیام که در ابتدای دهه‌ی چهل در لهستان همچون هدفی گاذب مورد تحقیر قرار می‌گرفت، بعد از سال ۱۹۵۶ دوباره، محبوبیت یافت و این زمانی بود که اندیشه‌ی ساختن فیلم "خاکستر و الماس" شکل می‌گرفت.

بهار سال ۱۹۴۵، روز بعد از آزادی در شهری زروستانی در لهستان است. گابوس اشغال به پایان رسیده است، اما هیچ‌کس از طلوع دوران نوین اطمینان ندارد، در حومه‌ی شهر، دو مرد مسلح به نام‌های "ماچیک" و "آندره‌ی" به ماشین جیبی که قرار است "آژه‌جوگا"، دبیر جدید حزب کمونیست را بیاورد، حمله می‌کنند. ولی وقتی معلوم می‌شود، شخص دیگری به جای دبیر حزب گشته شده است، سازمان زیرزمینی که ماچیک وابسته به آنست به او دستور می‌دهد تا عملیات جدیدی را برای گشتن 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. از طرفی "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، هفت‌خورها و شخصیت‌های برجسته‌ی شهر در جشنی به‌خاطر آزادی‌گرد می‌آیند. در همسایگی آنها در رستوران هتل، سور و سات دیگری برقرار است. گروهی از مردم شهر بطور اتفاقی در رستوران گرد آمده‌اند تا به‌خاطر پایان اشغال شهر مشروب بنوشند. بعضی از این افراد نسبت به آینده‌ی سیاسی، کاملاً "بدبین و بعضی مملو از امید هستند. صبح‌نزدیک می‌شود. "ماچیک" شب را با "گریستینا" به‌پایان می‌آورد و صبح نوبت ماموریت فرا می‌رسد. ماچیک هتل را ترک می‌کند و از چوگا را مورد هدف قرار می‌دهد و قربانی‌اش تلوتلوخوران به‌آغوش او می‌افتد. سپس ماچیک در خیابان‌های شهر سرگردان می‌شود. در ضمن، عیاشی‌های جشن هتل مونوپول رو به‌پایان می‌رود. نوازندگان دوره‌گرد، آهنگ‌های وطن‌پرستانه می‌خوانند و رقصندگان، مجذوب و گورگورانه گوئی مبهوت‌حوادثی شده باشند که رخ خواهد داد، مشغول رقص دیده می‌شوند. صبح می‌شود و افراد حزب بیرون می‌ریزند و ماچیک بطور اتفاقی هدف گلوله‌ی سربازان قرار می‌گیرد و در تقلا‌ی مرگ با پیچ و تاب‌هایی 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 بعد از ظهر است. و وقتی 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 بگردد، اما در انتها ماموریت را انجام می‌دهد و چیزی نمی‌گذرد که خودنیز مورد هدف گلوله‌ی دیگری قرار می‌گیرد. از یک نظر "خاکستر و الماس" یک نوول پلیسی - جنائی صریح هیجان‌انگیز است. اما انگیزه‌های بیشتر از این آنرا اهمیت می‌دهد. از نظر دیگر (که بلافاصله آشکار می‌شود) این نوول دارای ابعاد یک تراژدی عظیم است. ماچیک از نظر درام‌پردازی یونان باستان، زندانی سرنوشتی است که توان رهایی 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 باز یافته را به‌او خاطرنشان می‌کند، برای گشتن، مجدداً "احضار می‌شود و خود نیز گشته می‌شود. وحدت‌زمان و مکان نیز براین‌نوای تراژیک تأکید می‌کند.

اما در عمق "خاکستر و الماس" مفهوم گسترده‌تری وجود دارد که بینندگان

شهر لهستانی گاه متوجهی آن نمی‌شوند. تاریخی را که این ساعات مرگبار یعنی هین بعد از ظهر یک روز و صبح روز بعد قصه در آن روی می‌دهد باید به‌خاطر سپرد. این، اولین روز بعد از جنگ، نخستین روز دوران تاریخی جدید است. در فاصله‌ی این ساعات، این ماجراها چیزی بیشتر از یک رابطه‌ی عشقی مجرد و گشتاری ساده است که به نقطه‌ی اوج می‌رسد و تمام می‌شود. گوئی در این فیلم زندگی مردم و کشور لهستان بر سر چهار راهی در بین دو دوران تاریخی قرار دارد. اشغال به پایان رسیده است، اما در آن سال‌های فجیع، خونبار و وحشت‌آور مبارزه، ذهن توده‌های لهستانی بیش از حد درگیر ضرورت‌های مبارزه و بقا بود تا به شکل دقیق واقعیت‌های بعد از جنگ بیاندیشند. اما اکنون بعد از جنگ، ناگهان آن‌ها با کسانی رو در رو قرار می‌گیرند که به مثابه‌ی ماده‌ی مذابی که از گوه آتشفشان سرریز می‌کند می‌خواهند سخت و محکم شده، و شکل بگیرند. و این تحولی عظیم بود. نه‌تغییری فقط در شکل حکومت، بل در تمامی ساختار سیاسی اجتماعی و طبقاتی که ملت لهستان قرن‌ها به آن خو گرفته بود. در این ظرف مذاب، یک هویت ملی، اجتماعی و طبقاتی نوین شکل می‌گرفت. اما مشکل دیگر، مقابله با سلسله مراتب اجتماعی - اخلاقی سنتی لهستان گذشته بود. اینها اعتقادات، اسطوره‌ها، اندیشه‌های متفاوت، نوعی زندگی و آرمان بود که از دیرزمان در کشور ترویج یافته بود. عقاید و اندیشه‌هایی که زمانی طولانی منکوب شده بود، سرباز می‌گردد. به همین ترتیب تشویش و اضطراب هم بالا می‌گرفت. این اولین روز آزادی در فیلم، بدین ترتیب نشانگر پروسه‌ای است که سال‌ها در لهستان ادامه خواهد یافت.

این موضوع به فیلم "خاکستر و الماس" تاثیر بلا درنگی می‌دهد که مدت‌ها بعد نیز در آن باقی می‌ماند. و به همین دلیل است که فیلم زمانی به مغلوب‌کردن تاریخ‌ها نیز محکوم شد. اتهام این بود که فیلم در پی ترسیم چه سالهائی بود، سال ۱۹۴۵ یا سال ۱۹۵۸؟ قدرت فیلم در این است که توانسته بود پدیده‌های تاریخی خطیری را که اولین بار در سال ۱۹۴۵ رخ نمود و در سال ۱۹۵۸ هنوز مشهود بود و تا حدی هنوز هم مشهود است، نشان دهد. از این رو، فیلم دارای تمام عوامل یک حماسه‌ی ملی بود که نشان می‌داد چگونه سرنوشت‌های منفرد در آشفته‌گی یک تحول عظیم دوباره شکل می‌گیرد.

وقتی فیلم، برای اولین بار در سوم اکتبر ۱۹۵۸ نمایش داده شد، بینندگان و همچنین منتقدان می‌دانستند، که "خاکستر و الماس" از جمله فیلم‌هایی است

که بطور استثنائی در تاریخ سینما پدیدار می‌شود. نمایش فیلم منتقدی را بر آن داشت که بنویسد: "این فیلم مجذوب‌کننده و هیجان‌آوری است که دیدگاه خود را از جهان برپیننده تحمیل می‌کند. شما هم ممکن است مثل من با این دیدگاه مخالف باشید، اما نمی‌توانید منکر ارزش هنری فیلم شوید." او اساساً "دونظر گلایه‌آمیز نسبت به فیلم مطرح می‌کند. نخست، روحیه‌ی گلی ناامیدی و جبری است که از فضای فیلم استشمام می‌شود. "قوانین عجیبی برای دنیای تصویری مملو از اشباح، دغدغه‌ها و از شکل افتادگی‌ها حکمفرما است... فیلم بیانگر مرثیه‌ای در برابر مرگ خوفناک است." گلایه‌ی دوم که غالب منتقدان لهستانی در آن اتفاق نظر داشتند و سالها بعد از این 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 شده است. هنر سینمایی وایدا در این فیلم با واژه‌ی "باروک" توصیف شد، گرچه در چند مورد هم این واژه بیشتر جنبه‌ی تعارف داشت تا توصیف.

بحث عمومی‌ناشی از نمایش فیلم "خاکستر و الماس" هیجان فراوانی برانگیخت که به منتقدان حرفه‌ای سینما محدود نمی‌شد یکی از جالب‌ترین اظهارنظرها متعلق به "ماریا دابروفسکا" نویسنده‌ی برجسته‌ی لهستانی بود که عادت به قبول اندیشه‌های رایج نداشت. عاملی که به‌خوبی حرارت بحث و جدل عمومی را در مورد این فیلم نشان می‌دهد، رنجش علنی منتقد بزرگ سینمای لهستان "زیگموند کالوزینسکی" بود که ظاهراً "عباراتی را که در ستایش فیلم بکار رفته بود، توهین شخصی تلقی کرده بود. وی نوشت "استقبال گرم عمومی از این فیلم از نظر پداگوژیک و جامعه‌شناسی موضوع بسیار جالبی است. هرزه‌گردهای اسلحه بدستی مثل ماچیک، که امروزه به‌موشگافی‌های غرب‌گرایانه نیز مجهز شده‌اند، بعداً در هر دوجناح سنگر پیدایشان می‌شود. آیا هجوم این شخصیت‌ها به فیلم‌های داستانی نشانگر خودستایی و خودبزرگ‌بینی نیست؟ یا سازندگان چیزی جز کاریکاتور خود را در این‌گونه شخصیت‌ها نمی‌یابند؟"

موضوع مهم، مضمون‌های سیاسی اجتماعی ضمنی فیلم بود و این مضمون‌ها نیز به وجود و روبروئی دو شخصیت اصلی فیلم باز می‌گشت: این دو شخصیت ماچیک قاتل و اژه‌جوگا، نماینده‌ی حکومت جدیدند. برای فهم بعد موضوع، دانستن یک نکته ضروری است. فرض بر این است که این دو شخصیت تمثیلی بودند و نتیجه این که شخصیت‌پردازی اژه‌جوگا نه تنها نشانگر خودمرد بل نیروی سیاسی‌ای که وی نماینده‌ی آن نیز بود، هست. همین استدلال در مورد شخصیت ماچیک هم صدق

می‌کرد. به همین دلیل اینگه، نماینده‌ی مقامات کمونیست، پیرمرد خسته، تشر و بی‌حرکی است، درحالیکه نماینده‌ی گروه زیرزمینی ضد کمونیست از اولین برخورد از پشت عینک سیاهش جوانی پرتحرک، جذاب و فراموش نشدنی از هر نظر جلوه می‌کند، بحث فراوانی برانگیخت، روزنامه رسمی "تریبونالودو" که از فیلم ستایش می‌کرد، نوشت: "زنظر ماچیک و اژه‌جوگا، انتقادی از دیگران شنیده‌ایم مبنی براین که کمونیست‌ها دراین فیلم درتقابل سیاسی، نیروی متقابلا " نیرومندی ارائه نشده‌اند و ضعفی که در شخصیت اژه‌جوگا 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... این ماچیک است که قهرمان فیلم است و موضوع تضاد اوست و اژه‌جوگا فقط 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 و بطور بی‌فکری، بی‌رحم بودند، اما این افراد به سرگردانی تراژیکی گرفتار بودند و نا امیدانه در دام اطاعت کورگورانه از بالا و نفرت 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 به خاطر آرمانی حقیر و درنهایت زبون گشته شدند، حال آنکه می‌توانستند برای بهبود زندگی کشور و خودشان زنده مانده باشند. "نگاه دقیق‌تری به این دو شخصیت می‌اندازیم. حتا اگر مسئله‌ی نمایندگی سیاسی این دو شخصیت را کنار بگذاریم، منشاء فکری آنها چیزی است که مفهوم اصلی فیلم در آن نهفته است. اژه‌جوگا، انقلابی‌ای که ترور می‌شود، مردی مسن، تاحدی سرد و عبوس و احتمالا " خسته از سال‌های مدید مبارزات سیاسی است (یک اشاره ضمنی در فیلم می‌گوید که در جنگ‌های اسپانیا هم جنگیده است)، وی دیدی صبورانه نسبت به وقایع اطرافش دارد. ولی بهر حال در بحران فکری تردیدهای لهستان در مورد قیام، سوء تعبیرها و هدف‌های جداگانه‌ی آنها سهمیم است. پسرش که در قیمومیت همسر سابقش است، همانطور که ممکن است انتظار رود به ارتش میهنی پیوسته است و به همان سازمان زیرزمینی ضد کمونیستی خدمت می‌کند که قاتل پدرش از آن دستور می‌گیرد. بدین ترتیب اژه‌جوگا که در پیچ و تاب‌های موقعیت سیاسی لهستان ۱۹۴۵ به سر می‌برد، دنیای مطلق 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، همه چیز را باید از نو آغاز کرد، اما با که و علیه که؟ مسئله اینجاست.

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 ساعتی را گذرانده است) وبعد از آزادی‌گشورش، شانش خود را کمتر از روی اعتقاد شخصی که بیشتر از روی احساس‌وظیفه و وفاداری به فرماندهان 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 اژه‌جوگا رامی‌گشد. علیرغم ویژگی‌هایی که در فیلم‌های دهه‌ی پنجاه به‌ظاهر این شخصیت اضافه می‌شود - عینک سیاه او که نشانگر نوعی نقاب است - این‌گونه شخصیت‌ها به‌نسلی تعلق دارند که در دوران اشغال بزرگ شده و از کسانی که نویسنده "تادوش باروانکسی" آنها را "مرگ‌آلوده" می‌نامد، چرا که این 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 برپسته بود، در او بیدار می‌کند.

صحنه‌ای که این دو شخصیت متضاد برزمینه‌ی آن 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 این افراد مست از مشروب‌خواری شب گذشته، اما گوش به‌زنگ و آگاه از مقطع تاریخی خاصی که پشت سر می‌گذراند، به‌نوازندگان دوره‌گرد می‌پیوندند.

اما هنوز خون جسد اژه‌جوگای کمونیست روی پیاده‌رو خشک نشده که قاتل وی روی توده‌های اشغال با پیچ و تاب‌هایی جان می‌دهد. می‌شود این دو مرد، که موقع سوءقصد اژه‌جوگا به‌حالت مبهمی یکدیگر را در آغوش گرفته‌اند، صرفنظر از همه‌ی ویژگی‌ها - از نظرکار و تعصبات عقیدتی - با هم برادر باشند. چنین اشاره‌ی وحدت‌بخشی در نوول آندریوسکی مستتر است و در فیلم نیز منعکس شده است.

مسلماً "در فیلم "خاکستر و الماس" خصومتی (آنچنانکه ادعا می‌شده است) نسبت به انقلابی که بعداً "در لهستان روی خواهد داد، یا حتا تردیدی نسبت به تحولات اجتماعی سال ۱۹۴۵ لهستان احساس نمی‌شود. فیلم فقط به‌ماجرای

عظیم دگرگونی‌های اجتماعی می‌پردازد، بدون آنکه به نتایج ناخوشایند و گاه غم‌انگیزی که در پی 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. در زمان تهیه‌ی فیلم یعنی ۵۸ - ۱۹۵۷، چنین دیدگاهی از اختلافات مشخص تاریخی در بنیان‌گذاری 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 انتخاب کردند. البته دلیل اصلی را می‌توان تمایل آن‌ها به‌رومانتیسیم قرن نوزده لهستان دانست که مهمترین رگه‌ی ثمربخش ادبیات لهستان بوده‌است.

فیلم "خاکستر و الماس" با فرهنگ قرن نوزده لهستان هم بی‌ارتباط نیست؛ فیلم با "نوروید" شاعر تبعیدی لهستان و متفکر پراستعدادی که عنوان فیلم از یکی از شعرهایش گرفته شده، با "جولیوس اسلواکی" و ماجرای زندگی او و مهمتر و آشکارتر از همه بانویسنده‌ی اهل "کراکو" و نقاش، "استانیسلا و ویسپیانسکی" هنرمند ابتدای قرن نوزده لهستان که درخشانترین وارث این میراث هنری هستند در ارتباط است. نمایشنامه‌ی "جشن عروسی" نوشته‌ی او که هنوز یکی از تازه‌ترین نمایشنامه‌های مرکز تئاتری لهستان است وضعیت اجتماعی لهستان را در زمان خود به‌خوبی منعکس کرده‌است. این نمایشنامه دارای صحنه‌ای توهمی و خیره‌کننده است که عملاً "در فیلم "خاکستر و الماس" نیز تکرار شده‌است. در نمایشنامه، صحنه فوق بدین‌ترتیب است که میهمانان عروسی در پایان مجلس، نزدیک صبح همگی، گیج، متفکر و مدهوش به‌آرامی و یکنواختی به‌رقص همگانی عجیبی می‌پردازند که نشان‌دهنده‌ی تغییرات بیمناکی است که در زندگی‌شان و در کشورشان روی خواهد داد. این نمایشنامه مورد علاقه وایدا را، او چهارده سال 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، در این فیلم خود را نشان می‌دهد. فیلم همچنین دربر دارنده‌ی اندیشه‌هایی ویژه در مورد فرد، جامعه و ملت است و استدلال خاص نگرش به‌سرنوشت انسان در ادبیات قرن نوزده لهستان را دارد (عصر بندگی و قیام‌های مداومی که وحشیانه سرکوب شدند). لهستان در تعبیر شاعران بزرگی چون "نوروید"، "میگایویچ"، "اسلاواکی" و "کراستیسکی" هویت مشخص دارد. لهستان از نظر اینان شخصیتی رفیع، پرشکوه و بطور ذاتی

رومانتیک است. لهستان در نظر این شاعران: قهرمان، بصیر، مقدس و مهمتر از همه فدائی است. در حالت اغراق آمیز آن و در فلسفه‌ی مسیحیت لهستان، لهستان، مسیح ملل دیگر است که برای رهایی آن‌ها عملاً "مصلوب شده است". البته با چنین دیدگاهی که غم انگیزی‌اش بی‌قدری سرنوشت فرد در پس سرنوشت جمع است، فدا شدن جمعی، بیانگر فدا شدن فردی نیز هست. البته آدم‌ها در عرصه‌ی شطرنج تاریخ، سربازهای پیاده‌ای هستند که نیروهای نامرئی به حرکتشان درمی‌آورد. ادبیات لهستان، از کشور لهستان و توده‌های لهستانی تعبیری این چنین دارد که از مجذوبیت تا محکومیت کامل آن‌ها، از عشق بی‌غل و غش به آن‌ها تا خشمی کور نسبت به آن‌ها در نوسان است.

در چنین شرایطی، شعر، ادبیات و هنر قبول نقش کرد. این کسی به غیر از وایدا نیست که گفته است: "هنرمند دوران روماننسیسم لهستان کسی نبود که خود را یکسره در بافت هنر، در شعر، نقاشی یا مجسمه‌سازی غرق کند. او می‌خواست از مرز خود پا فراتر گذارد و موقعیت تاریخی در این مورد به کمک می‌آمد. هنرمند روماننیک لهستانی فراتر از یک مولف بود. او وجدان ملت، پیغمبر و یک نهاد اجتماعی جامعه‌اش محسوب می‌شد، زیرا لهستان قرن نوزده، کشوری تهی از نهادهای عادی اجتماعی بود: قدرت، دولت، پارلمان، زندگی سیاسی. اندیشه‌ی عمومی در آن چندان نقشی نداشت. این شاعران بودند که به جای تمام این نهادها عمل می‌کردند. از یک نظر این کار، نوعی غضب هم به شمار می‌آمد."

هدف من در نقل قول از حرف‌های وایدا در مورد فوق، علیرغم تفاوتی که از نظر شرایط تاریخی در مورد بحث وجود دارد، این است که آن جریان هنری که وایدا در تولد آن در لهستان به نام "مکتب سینمایی لهستان" سهیم بود و فیلم‌هایی که او در این مکتب ساخت، بیانگر چنین تعهد کاملی نسبت به رسالت هنر در جامعه است. از طرفی نگرش وی به استعدادهای شگرف انسان و هوای فکری تمام فیلم‌های او تا حد فراوانی منعکس‌کننده‌ی این مکتب هنری در لهستان بوده است و این امر در هیچ جا بهتر از فیلم "خاکستر و الماس" به روشنی و ظرافت آشکار نیست.



۱۹۵۸- "خاکستر و الماس"

محصول لهستان، تهیه از گروه "کادر" (استانیسلاو آدلر) لودز، وروسلاو-۱۰۶ دقیقه، کارگردان: آندره‌ی وایدا، دستیاران: یانوز مورگنسترن، آندره‌ی وروبل، آنیتا یانچکوف، یان ولودارچیک. فیلمنامه: یرزی آندره‌یفسکی، آندره‌ی وایدا، براساس داستانی از آندره‌یفسکی. فیلمبردار: یرزی وویسیک، دستیاران: کریژتف وینیه‌ویچ، ویسلاو زدورت، زیگمونت کروژنیک، یرزی ژوروفسکی، بوگدان میس‌لینسکی، طراح صحنه: رومن مان، صداپردازی: بوگدان بی‌نیکوفسکی موسیقی: یان کرنز، اوگلینسکی ("پولونز") با اجرای کوئینت ریتم رادیو وروسلاو به رهبری فیلیپ نوواک، تدوین: هالینا ناوروکا، طراح لباس: کاتارزینا چودو روویچ، بازیگران: زیگیئوسیبیلوسکی (ماجیک چلمیکی)، اواکریزفسکا (کریستینا)، آدام پاولیکوفسکی (آندره‌ی)، واسلاو زاترژینسکی (اژچوکا)، بوگومیل کوبیه‌لا (درفنوفسکی)، یان سیرسیرسکی (کارمند هتل)، استانیسلاو میلسکی (پینیازک)، آرتور ملودنیک (کوتوویچ)، هالینا کواتکوفسکا (خانم استانیه‌ویچ)، ایگناسی ماچوفسکی (واگا) و... نخستین نمایش در لهستان: ۳ اکتبر ۱۹۵۸

در پائیز سال ۱۹۵۸ که بحث در مورد فیلم "خاکستر و الماس" همچنان بالا می‌گرفت، وایدا و فیلمبردار همیشگی‌اش "یرزی لیپ‌من" فیلم "لوتنا" را در حوالی رودخانه‌ی نارو، نزدیک ورشو فیلمبرداری می‌کردند. این، فیلم عجیبی است که نه تنها بسیاری منتقدان، بلکه حتی شخص وایدا هم آشکارا آنرا یک اثر جا نیافتاده قلمداد می‌کنند. اما از این گذشته فیلم، فصل بسیار مهمی در کارهای وایدا به‌شمار می‌آید که مهر نکته سنجی‌های خاص او را بطور آشکاری بر خود دارد و بالاخره محصول جهان خاص فکری اوست.

فیلمنامه لوتنا توسط وایدا و "ووی سیک زوگروفسکی" از داستانی نوشته‌ی زوگروفسکی اقتباس شد. قصه، طرح کوچک موجزی است درباره‌ی مادیان سفید و زیبایی بنام "لوتنا" که مردان واحد سواره‌نظام را با نگاه‌هایش مجذوب خود می‌کند، ولی برای صاحبان خود جز بدبختی ببار نمی‌آورد. نثر تند و واقع‌گرایانه "زوگروفسکی" به‌روشنی، فضای تراژیک و زیبای پائیز سال ۱۹۳۹ لهستان را منعکس می‌کند ولی اساساً "به‌همین تم، یعنی به اسب بدشانس محدود می‌شود. از این‌رو باید پس زمینه‌ی داستانی، روانی و تاریخی این قصه‌ی ماجر، 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 همان داستان مادیان سفید و زیبا - "لوتنا" - است، هدیه‌ی پیرمردی به‌افسر فرماندهی سواره‌نظام در حمله‌ی سپتامبر ۱۹۳۹ به لهستان. اسب را ابتدا در بالای بستر پیرمرد، چنان می‌بینیم که گوئی موکله‌ی وفاداری، منتظر مرگ اربابش است. در طول فیلم و مقارن با حمله‌ی سپتامبر، سربازانی که لوتنا را صاحب می‌شوند یک به یک گشته 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 از دست می‌دهد. در آخر ماجرا، لوتنا برای یک سرجوخه و ستوان باقی می‌ماند. اما وقتی

حمله‌ی سپتامبر به پایان می‌رسد و آفتاب پائیز ۱۹۳۹ لهستان را ترک می‌کند، لوتنا باید به‌علت پای شکسته‌اش گشته شود. در این میان دوتنظامی صاحب وی، گوئی از نیروی مبارزه تهی شده باشند، از یکدیگر جدا می‌شوند و در دور دست هریک در گوشه‌ای سر به جیب تفکر فرو می‌برند.

قصه در قالب راحت، بی‌تکلف و بی‌قید و بندی 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 همه‌گس و همه‌چیز دور می‌زند. مهمترین محور، آنست که بر زمینه‌اش ماجرا روی می‌دهد و آن دورنمای جنگ در سال ۱۹۳۹ است. در این دورنما حمله و ضدحمله‌ی ارتشی‌ها، مواضعی که ارتش از روی ناامیدی اختیار کرده، ارتشی که در حال عقب‌نشینی است و ویرانی و خرابی در پی دارد، غیرنظامی‌های وحشت زده، پناهنده‌ها، روستائیانی که وحشت توپخانه ناگهان آن‌ها را بیدار کرده، خانه‌های روستائی در جنب و جوش سربازان، بیمارستان‌های موقتی و مراسم تدفین‌های شتاب زده همه به چشم می‌خورد.

محور دوم، گرد گروهی از 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 شده است که چون سایه‌های دویعدی است. این شخصیت‌ها که در بطن تراژدی قرار دارند، به‌ندرت از آنچه برایشان رخ داده، آگاهند و هیچ شباهتی به چهره‌های وحشت زده و دلتنگ فیلم "کانال" ندارند. و حتا گزندگی شکست بر این قهرمانان صاف و ساده و خوش هیگل با سیمای کودکان‌شان هم مستولی نشده است. بافت ماجراهای اندک فیلم از رویدادهای فرعی تا عشق ستوان یار و معلم مدرسه، همگی با استادی و دقت ساخته و پرداخته شده است. منتقدی درباره‌ی فیلم به‌درستی چنین نوشت، "همه‌چیز در این 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 زیبایی استثنائی‌اش، یک اسب سفید عادی سواره‌نظام بیش نیست. اما از سوی دیگر، این اسب نمادی از دنیای محترم و منادی بدبختی است. این اسب سنگ‌محکی برای شناخت ویژگی‌های شخصیت‌های مرد، وطن‌پرستی و درستکاری در وجود آنهاست. زیرا علیرغم آنکه رابطه‌های انسانی در این فیلم به‌شکل عمقی مورد بازبینی قرار نگرفته است، طرز تلقی افراد نسبت به اسب با

آب و رنگ فراوان ارائه شده است.

فیلم همواره از محوری به محور دیگر می‌رود. اما این عمل کمکی به جریان وقایع و آهنگ کار نمی‌کند. بیان داستان، متشنج و بی‌هدف است و تاکید مشخص و استواری در آن دیده نمی‌شود. وایدا خود در مورد این فیلم گفته است: "فکر می‌کنم نوعی ناهماهنگی بین آنچه من می‌خواستم در این فیلم انجام دهم و قصه‌ای که به عنوان مبنای فیلمنامه برگزیدم، وجود داشت. وقتی حالا دوباره به فیلم می‌نگرم، فکر می‌کنم یک ایده دیگری می‌توانست فیلم را نجات داده باشد. و آن دن کیشوت است. ای‌کاش در آن زمان به یاد دن کیشوت افتاده بودم. قصه‌ی یک سواره‌نظام، آخرین سواره‌نظامی که در دنیای بی‌رحم جنگ‌های امروزی با همراهش گشت می‌زند. اگرچنین کسی (ونه یک سواره نظام لهستانی) در فیلم به تویی حمله کرده بود، همه چیز شکل دیگری پیدا می‌کرد. در آن صورت فیلم، حقیقی تر و نزدیک‌تر به ما می‌بود. فیلم در آن صورت در تمام رویدادهایش بیشتر جنبه‌ی اروپایی و کمتر جنبه‌ی محلی پیدا می‌کرد. اما هرطور که باشد، فیلم "لوتنا" مسلماً از نبود چنین اندیشه‌ی محوری‌ای که به آن روانی لازم را اعطا کند، صدمه دیده است. اما آیا مضمون دن کیشوت معاصر پاسخ معضل فیلم است؟ آدم شک می‌کند.

باهمه‌ی این توصیف‌ها، فیلم "لوتنا" یک فیلم ناب وایدا است. اگر قرار باشد مجموعه‌ای از سبک سینمایی وایدا گردآوری شود، این فیلم نمونه‌ی کامل آن است. شاید فیلمنامه‌ی ضعیف و نبود یک ساختار محکم داستانی، وایدا را بر آن داشت که میرا از نمونه‌های ادبی، به سبک قویا "شخصی خود بپردازد. این سبک شخصی، زبان تصویری موثری است که وی وقتی دانشجوی دانشکده هنرهای زیبا بود در یک سبک مشخص نقاشی یافت. این سبک، توجه به جزئیات واقعیت را با ارائه‌ی اثرات تکان دهنده‌ی همراه با نمایش جزئیات پوچ و نفرت‌انگیز آن تقویت می‌کند. این سبک تصویری، نزدیکی‌هایی دارد با ناتورالیسم قرن نوزده که با هنر Kitsch و سورئالیسم دهه‌ی بیست و سی هم، مرزهای مشترک دارد. همچنین با سبک تصویری "آندره روبلوسکی" نقاش لهستانی اهل گراکو که زندگی‌اش با مرگ تراژیکی خاتمه یافت و وایدا در ابتدای کار سینمایی‌اش با او برخورد داشت، رابطه دارد. نقاشی‌های "روبلوسکی" موضوع‌هایی است همچون میزهایی با آدم‌هایی فاقد سر که بصورت عادی در کنار آنها ایستاده‌اند. چنین مخلوقات عجیبی مثل ماهی محتصری در پیش زمینه‌ی صحنه‌ی عشق‌بازی فیلم، گالبد جدا شده حیوانات و انسان‌ها همگی در این سبک تصویری جای دارند که در فیلم

"لوتنا" نیز دیده می‌شود.

در عین حال نظر به نیاز حرکت دراماتیک قصه، میل شدید وایدا به تصویر پردازی استعاری در این فیلم زمینه‌ی فراوانی برای خودنمایی می‌یابد و از آنجا که موقعیت‌های دراماتیک، شخصیت‌ها و گفتگوها قادر به بیان مفاهیم نبودند، از این رو تاکید تصویری به اشیاء و حرکات تصویری در فیلم مطرح می‌شود: عقاب خشک شده‌ای که در لهیب آتش در گلاس درس می‌سوزد (عقاب، نقش ملی لهستان است: لهستان در حال سوختن!)، دستمال سفیدی که خون را از تیغی شمشیر پاک می‌کند (سرخ و سفید: رنگ‌های پرچم لهستان) دانه‌های سرخ بوته‌های گوهستانی در رگاب سربازان (قطرات خون) شمشیرهایی که به قسمت تحتانی توپ گوبیده می‌شود (بیهودگی چنین حمله‌ای) تورعروسی که روی تابوت قرار گرفته (مرگ و زندگی) تابوت‌هایی 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 زیباترین تصویر لهستان را می‌نماید. در صحنه‌های اولیه‌ی فیلم که نوید و امید احساس می‌شود، این تصویر مملو از رنگ‌های غنی و شاداب است. اما به تدریج که فیلم پیش می‌رود رنگ‌های آن قهوه‌ای و یکنواخت می‌شود و در میان درخت‌های بی‌برگ پژمرده پایان پائیز لهستان که پایان سرنوشت قهرمانان و پایان لهستان است، گم می‌شود.

نه تنها زبان فیلم 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 سه جفت اسب آنهارا می‌کشیدند... به تاخت می‌گذشتند" با در نظر گرفتن این موضوع، وایدا می‌خواست (مثل فیلم گانال) 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 فیلمبرداری لوتنا به خبرنگاران می‌گوید: "علیرغم ظواهر آنچه برآید، من این فیلم را ملغمه‌ای از روایت‌های سال‌های گذشته نمی‌دانم. آنچه من می‌خواهم در این فیلم انجام دهم، این است که بینندگان را تکان دهم. زیرا این، راحت‌ترین راه نفوذ به درون آنهاست. من می‌خواهم در این فیلم با بعضی سنت‌های ملی گذشته خدا حافظی کنم و فکر می‌کنم این کار به فیلم، ویژگی لهستانی بودن می‌دهد." ولی فیلم "لوتنا" منعکس‌کننده‌ی هدف وایدا در هجو یا ستایش گذشته نیست. علیرغم (یا بیشتر به دلیل) این امر، فیلم "لوتنا" از همان آشفتگی فیلم "گانال" صدمه می‌بیند، یعنی فیلم "لوتنا" هم ستایش و هم هجو است. همانطور

که "زیگینوفلورچک" به موجزی در بحثی پیرامون فیلم دریک نشریه‌ی هفتگی سینمایی می‌گوید: وایدا در این فیلم به هنرمندی می‌ماند که عاشق کاریگاتور خود شده‌است. من مسلم می‌دانم که در ساخت فیلم هیچ محاسبه‌ی دقیقی وجود نداشته‌است. برعکس اگر وایدا بالا رود یا پائین بی‌آید، این فیلم منعکس‌کننده‌ی تسلیم او به نیروی ناشی از اندیشه‌های متضادی است که مقطع تاریخی سپتامبر ۱۹۳۹ در آذهان 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 در این فیلم هیچ یک از طرفین را خوش نیامد، از این رو بار دیگر طوفانی از بحث و ابهام بالا گرفت.

البته استقبال عمومی از فیلم "خاکستر و الماس" با استقبال عمومی از فیلم "لوتنا" متفاوت بود. زیرا حتی مخالفین فیلم "خاکستر و الماس" به این امر واقف بودند که فیلم مذکور از نظر سینمایی کار برجسته‌ای است. اما در نقطه‌ی مقابل، غالب منتقدان، فیلم لوتنا را مملو از لغزش، پراز لفاظی و نمادگرایی دانسته و معتقد بودند فیلم در ترکیب خشونت و سادگی به مرز بی‌استعدادی می‌رسد، نمونه‌هایی از عنوان‌های نقدگونه در مورد فیلم چنین است:

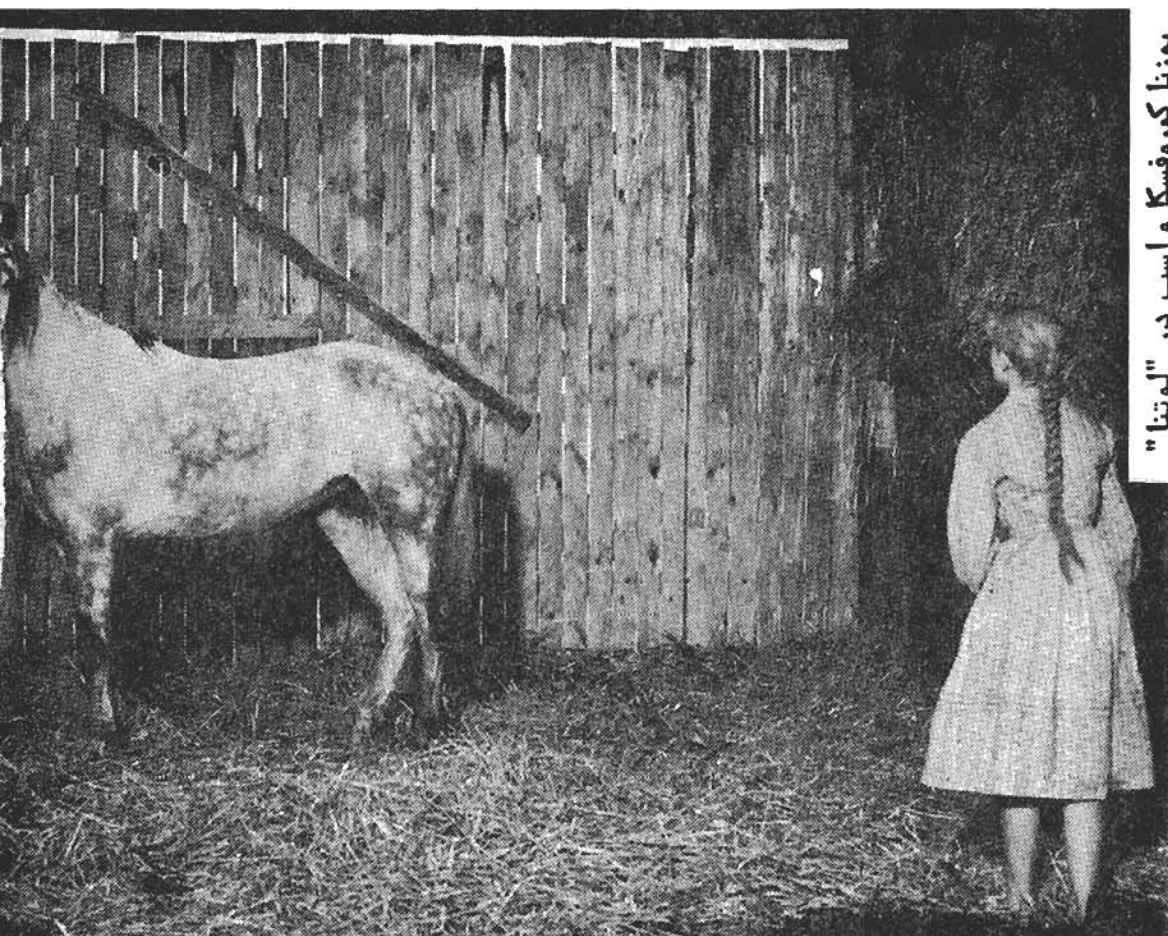
"سورئالیسم یا هنر Kitsch"، "کابوس سواره‌نظام‌ها"، "شعر و دکور" نویسندehای فیلم را "تصویری به اصطلاح مگاشفه‌وار از طبیعت جنون و عقده‌های انسانی" می‌داند و دیگری معترض می‌شود که این فیلم "تصویر سربازانی است که گذاشته‌اند که اسبی مبارزه در راه لهستان را از نظر آنها محو کند: تصویر گروه موجوداتی غیر انسانی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

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

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



به سهم خود نوشته‌ای بر مزار دنیای مختصری است و به همین ترتیب همه‌ی پدیده‌های مهیب و خوفناک در این فیلم نوعی سوگ استعاری در مورد یک نابهنگامی تاریخی است که اکنون شگفتی ما را برمی‌انگیزد. سورثالیسم سبک هنری متعلق به تمدن‌های به شکست رسیده است و از این رو بطور عجیبی با مضمون مورد بحث در این فیلم هماهنگی دارد.



۱۹۵۹ - "لوتنا"

محصول لهستان - تهیه از گروه "کادر" (استانیسلاو آدلر) و روسلاو -
 ۸۹ دقیقه، کارگردان: آندره‌ی وایدا، دستیاران: یانوژ مورگنسترن، سیلواستر
 چه‌سینسکی، فیلمنامه: وویسیچ زوکروفسکی، آندره‌ی وایدا، براساس داستانی از
 زوکروفسکی، فیلمبردار: یرزی لیپ‌من (آنگاکالر)، طراح صحنه: رومن وولی‌نیک
 صدابردار: لژگ ورونکو، موسیقی: تادیوژ برد - با اجرای ارکستر فیلارمونیک
 ملی ورشو به رهبری "و. وویکی"، تدوین: یانینا نیدزویکا، لنا دپتولا،
 طراح لباس: لیدیا گریس، یان بانوچا، مشاور نظامی: کارول رومل
 بازیگران: یرزی پیچلسکی (سروان چوداکیه‌ویچ)، آدام پاولیکوفسکی (ستوان
 وودنیک)، یرزی موئس (گرابوفسکی، سرباز پرچم‌دار)، میه‌چیسلاولوزا (گروه‌بان
 لاتون)، بوزنا کوروفسکا (اوا)، رومان پولانسکی، و... نخستین نمایش در لهستان:
 ۲۷ سپتامبر ۱۹۵۹.

وایدا بین سالهای ۷۰-۱۹۶۸ به ندرت لحظه‌ای از صحنه‌ی هنری دور بود. او در تمام زندگی حرفه‌ای‌اش، چنین دو سال پرکاری را پشت سرنگذاشته بود. در این دو سال، وایدا چهار فیلم داستانی یک فیلم یک ساعته‌ی تلویزیونی و دو نمایشنامه‌ی تئاتری کارگردانی کرد، (نمایشنامه استریندبرگ در ورشو و "تصاحب شده" در گراگو) و علاوه بر این‌ها 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 در این مورد گفته است: "من دارم همچنان فیلم بعد از فیلم می‌سازم به این امید که شاید یکی‌شان از روی شانس گل کند."

وی بعد از پانزده سال فیلم ساختن، به مقطعی رسیده بود که می‌خواست خود و کار هنری‌اش را ارزیابی کند. وایدا در این موقع در میان منتقدان و تماشاگران، تصویر کلا "مشخصی از خود متبلور کرده بود. نام وایدا نه تنها با مضمون‌های ویژه‌ای بل با نحوه‌ی بیان مخصوص تداعی شده بود. تا این موقع او در فیلم‌هایش درباره‌ی تاریخ معاصر لهستان با بیانی که مختص آن بوده، سخن گفته بود. بیانی که ترکیب ویژه‌ای از خضوع آشکار و غروری واقعی بود (که خود از خطاهای ما سرچشمه می‌گرفت). شاید وایدا، زندانی مضمون‌ها و دغدغه‌هایی شده بود که در هدف‌های ملی متناقض لهستان به چشم می‌خورد. شاید زمان آن فرا رسیده بود که وایدا به جست و جوی عمیقی دست بزند.

بعد از توفانی که بر سر فیلم‌های "خاکستر" و "دروازه‌ی بهشت" اوج گرفت، وایدا به فکر ساختن فیلمی افتاد که ارزیابی دقیقی از شخصیت خود و هنرش بود. نقطه‌ی آغاز، مرگ تراژیک "زیگنیو سیبولسکی" بازیگر فیلم "خاکستر و الماس" بود. او روز هشتم ژانویه ۱۹۶۷، زمانی که طبق معمول می‌خواست با قطار خود را به ورشو برساند، در اثر مسامحه نتوانست به موقع خود را به درون قطار برساند، پایش لغزید و زیر چرخ‌های قطار گشته شد. مرگ این بازیگر فوق‌العاده مشهور، تمام کشور را تکان داد و وایدا را بیشتر از همه، زیرا وایدا علاوه بر دوستی، تنها کسی بود که با دادن اولین نقش به او، آغاز دوران هنری زیگنیو را رقم زده بود. وقتی فیلم "همه چیز برای فروش" داشت تهیه می‌شد، وایدا در پائیز سال ۱۹۶۷ اظهار داشت:

"همیشه می‌خواستم با او کار کنم. او فقط در سه فیلم من بازی کرد. اما من می‌خواستم از او در فیلم‌های "ساحران معصوم" و "گانال" نیز استفاده کنم. می‌دانستم که "زیبگنیو" فقط یک بازیگر ساده نبود، شخصیتی بود که باید چنانکه بود، بدون تحمیل نقشی براو بر پرده ظاهر می‌شد. در فیلم باید نقش خودش را بازی می‌کرد. من در آن زمان در لندن باتنی چند از دوستان، فکر ساختن فیلمی با او را از نظر می‌گذراندم و پیشنهادات مختلف داستانی را که بشود با آن فیلم را ساخت رد و بدل می‌کردیم که پولانسکی تلفن زد و خبر مرگ او را به ما داد. با مرگ او، حالت من مثل مولفی بود که قهرمان اثرش را از دست داده باشد. بعداً "این فکر به ذهنم خطور کرد که چگونه است صرف‌نظر از اینکه او ما را ترک کرده بود، فیلمی در مورد شخصیتی با جذابیت او بسازم... بدین ترتیب 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 صحنه‌هایی از فیلم‌هایش استفاده کنم. از کجا معلوم که زیبگنیو شایسته‌ی کار بزرگتری نبود؟ من همیشه فکر می‌کردم که یک فیلم، تنها یک فیلم باید باشد که مهر خود را بر شخصیت او، بر شخصیتی که در میان ما می‌زیست باقی گذارد. آدم‌های فیلم "همه‌چیز برای فروش"، ردپای او را دنبال می‌کنند و ماجراهایی که درباره‌ی او شنیده‌اند، نکات پراکنده‌ای از زندگی او و جاهایی که هنوز گرمای او را دارند را به یاد می‌آورند. "زیبگنیو" در زندگی آنها و زندگی ما نفوذ کرده بود و تاحدی تعادل آنها را به هم زده بود. ماهمیشه از این تاثیرگذاری و بی‌پروائی او آگاه بودیم. هر که با او کار کرده باشد، می‌تواند در این فیلم، متوجه شخصیتی فوق‌العاده شبیه "زیبگنیو" شود که استعداد شگرفی در ارائه‌ی جزئیات داشت. گرچه ما بعضی اوقات روی پرده، این جزئیات را کسل‌کننده می‌یافتیم. این به دلیل آن بود که نیروی زاید الوصف او به پرده منتقل نمی‌شد. اما همه می‌خواستند با "زیبگنیو" کار کنند، زیرا از جنبه‌ی فانتاستیک خاصی داشت. به این شکل است که وجود او را در فیلم زنده می‌کنیم."

مرگ "زیبگنیو" در حقیقت، بیشتر از فقدان یک دوست بود. با شخصیت فراموش‌نشده‌ی او در فیلم "خاکستر و الماس"، "زیبگنیو" 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 لهستان بود. حادثه‌ی قطار، وایدا را بطور تنگاتنگی در مقابل این سؤال قرار داد: بعد به کجا؟ در نتیجه، فیلم "همه‌چیز برای فروش" که با تصویر شخصی که زیر قطار

می‌افتد آغاز می‌شود - صحنه‌ای ساختگی از فیلم درون فیلم - اثری درباره‌ی هنر سینما، درباره‌ی تردیدها، شکنجه‌ها، تحقیرها و لذاتی است که وایدا در طول کار فیلمسازی با آن‌ها روبرو شده است.

اینکه نقطه‌ی حرکت فیلم، مرگ دوست کارگردان بوده است و فیلم خود درباره‌ی ساختن یک فیلم داستانی است. (واژین رو با خاطرات شخصی وایدا عجین شده) به این تصور دیگران از فیلم منجر شد که باید این فیلم وایدا را اثری کلیدی دانست با اشاراتی رمزآلود و عملاً "غیرمستقیم به وقایع زندگی و محیط زندگی‌اش که درک آن فقط به معدودی از همکاران گروه او محدود می‌شود. از این نامنصفانه‌تر نسبت به فیلم و تماشاگرانش نمی‌توان برخورد کرد. برای درک فیلم، برعکس، کلیدی لازم نیست. این فیلم دارای زندگی مستقلی است و نیازی به بازتاب افتخار دیگری ندارد. این فیلم اثر خودکفائی است و به همین 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، در داستانی که بازگو می‌کند، مضمون‌هایی که مطرح می‌کند و پرسش‌هایی که می‌پرسد، باید جستجو کرد.

ماجرای چنین است: یک روز بازیگری که صحنه‌ی افتادن زیر قطار را باید در فیلمی بازی کند، پیدایش نمی‌شود. کارگردان، بازیگران دیگر و گروه فنی نگران می‌شوند و از خود می‌پرسند: چه اتفاقی برایش افتاده؟ ماجرا، برپایه‌ی جمعی شخصیت‌های اصلی می‌گذرد. این‌ها عبارتند از: آندره، کارگردان سینما، همسرش بیتا که قبلاً "همسر این بازیگر مشهور بوده، الا، ستاره دیگری که همسر کنونی مرد است و دانیل، بازیگر جوانی که شهرتی نظیر شهرت بازیگر گمشده پیدا کرده است و می‌خواهد پا جای پای او گذارد. در این میان گروهی هم هستند که نقش خود را بازی می‌کنند. آنها عبارتند از کوبیلا (نزدیکترین دوست بازیگر گمشده)، الیزابت، ایرنا، دستیاران وایدا در نقش دستیار کارگردان، سولارش، کوستنکو، هولتز و دیگران. نیمه‌ی اول فیلم به جستجوی بازیگر گمشده اختصاص دارد. نیمه دوم، تلاش آنها را در پاسخ دادن به این سؤال نشان می‌دهد: با فیلمی که تهیه‌اش را آغاز کرده‌اند چه باید بکنند؟ چگونه باید با دو وظیفه‌ی احساسی روبرو شوند: یکی وفاداری به بازیگر گمشده و دیگری وظیفه‌ی آنها در برابر زندگی. اما مسئولیت کارگردان در قبال چیزهایی که می‌خواهد بگوید یا باید بگوید چه می‌شود؟ این مسائل مشخصاً "مسائل کارگردان است، اما در مورد افراد گروه نیز در پس افکارشان مشاهده می‌شود.

از این رو فیلم "همه چیز برای فروش" دارای ساختنی متفاوت و دولایه است که براساس دو نقطه 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، در هر بخش، وقایع و شخصیت‌های اصلی در مسیر کاملاً "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 ساخت کلی ماجرا، پیچ و تاب‌ها و نقاط عاطفی هم در فیلم وجود دارد. در هر بخش، فصل‌هایی وجود دارد که تأکید 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 در آن‌ها نیز دنبال می‌شود. از این نظر فیلم همچون کسی است که پا به‌خطر ممنوع و ناشناخته‌ای گذاشته است که بعد از هر گام باید بایستد، به اطراف بنگرد و آنگاه گام بعدی را بردارد.

"به اطراف نگاه کردن" ظاهراً کیفیت کلی فیلم را بیان می‌کند. وایدا بویژه در فیلم‌های "کانال"، "خاکستر و الماس" و "خاکستر" در دنیائی ما را فرو می‌برد که هر حالت جزئی آن، هر حرکت دوربین، هر تکه دگور آن را شحصاً "شکل" داده و تمامیت و کمال آن را شحصاً "تقبل" کرده‌است. تأثیر این فیلم‌ها نه‌چندان از واقع‌گرایی و صراحت تصویرپردازی، که از ویژگی‌های بیانی، استعاره‌پردازی و جذابیت تصویری سبک سینمائی وایدا ناشی می‌شود. اما در فیلم "همه چیز برای فروش" ظاهراً اصل متفاوتی براین سبک تصویری حاکم است. گوئی وایدا در تهیه‌ی این فیلم به مشاهده و بررسی تکه‌ای از واقعیت مشغول شده و می‌خواسته جذابیت، مفاهیم و استعاره‌های واقعیت را روی فیلم فقط ضبط کند. وایدا بجای ایجاد یک دنیای تصویری، با گاوش در پیرامون دنیای موجود، این دنیا را با ویژگی‌های غیر منتظره‌اش کشف می‌کند. این روش پی‌افکندن فیلم نه‌تنها در میزانس و فیلمبرداری که حتی بیشتر در بازیگری فیلم مشهود است. وایدا در این فیلم بازیگرانی را گرد می‌آورد که "زبیگینو" را از قبل می‌شناختند و با همان انگیزه‌ای در فیلم شرکت کرده‌اند که وایدا نیز تحت تأثیر آن فیلم را کارگردانی کرده‌است. از این رو آن‌ها، نقش‌های خود را نه فقط با مهارت حرفه‌ای که همچنین با الهام از تجربیات شخصی بنا کردند. این موضوع در تعیین سبک سینمائی فیلم بسیار دخیل است. رهبری بازیگران در این 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 شخصی شان اخذ کرده بودند، گوش کرده، بعد از اصلاح و واریسی، آنها را به گالبد اصلی ماجرای فیلم خود پیوند می‌زد.

البته فیلم "همه چیز برای فروش" چیزی بیشتر از ماجرای جست و جوی مردی گمشده (قسمت اول) یا ساختن یک فیلم سینمایی است. در هر دو نیمه‌ی فیلم، جریان‌هایی ضمنی مشاهده می‌شود. بازیگر فیلم به صحنه‌ی 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 مگاشفه‌وار در زمینه‌های گوناگون، تنها برای یافتن مرد گمشده نیست که تلاشی برای کنار هم گذاشتن قطعات پراکنده‌ی هویت اوست. به تدریج در این جست و جو خطوطی آشکار می‌شود: پاره‌هایی صریح از یک شخصیت معنائی و متناقض، بازیگر مقتدری که آشکارا تاحدی هم شارلاتان بوده، محبت و تحسین کسانی که او را می‌شناختند را برمی‌انگیخت، اما طاقت آنها را هم می‌گرفت و همیشه برای پایبندی به خصلت‌هایی که می‌خواست به خود منتسب کند، عذاب بسیار می‌کشید. این بازسازی دقیق از ویژگی‌های یک شخصیت غایب از صحنه، ظاهراً "مضمون اصلی فیلم است. ولی چنین شرحی در طول فیلم تحقق نمی‌یابد، به غیر از اینکه تکه‌هایی از هویت شخص گمشده از روی گفته‌های شاهدان عینی کنار هم گذاشته می‌شود. با همه‌ی این‌ها به غیر از اطلاعات پراکنده‌ای که تنها به باز کردن راه‌های تازه‌ی فرعی و انحراف فیلم به مضمون‌های دیگر منجر می‌شود، چهره‌ی شخصیت بازیگر در فیلم ناشناخته باقی می‌ماند. وقتی خبر مرگ بازیگر از رادیو پخش می‌شود، گاوشی آغاز می‌شود که لااقل زیاده از حد بزرگ می‌نماید، گرچه این ویژگی هم چندان غیر ضروری نمی‌نماید. مرگ در این فیلم فرصتی برای سکوت و حرف‌های پیش‌پا افتاده است تا تمام نقاط ابهام شخصیت بازیگر بررسی شود و بالاخره افسانه حاصل رخ نماید.

مضمون بازیگر از دست رفته، بطور کلی فیلم را ترک نمی‌کند. اما بصورت متعالی در یک سطح اخلاقی مطرح می‌شود. به جای ترسیم علائم اولیه‌ی شخصیت، در نیمه‌ی دوم فیلم سئوالات دیگری مطرح می‌شود. در باره‌ی سحر بازیگر بر دیگران، نقش شخصیت وی در خاطرات نزدیکان که به سرعت محو می‌شود و بالاخره بنیاد به جا ماندنی تر هنر او. می‌بینیم که فیلم بطور غیرمنتظره، نه از 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 پر می‌کند و گتی را که به راحتی درخت‌کن بار مخفی کرده می‌پوشد و صحنه‌ی

دلخواهش را بازی می‌کند، مجسم شده‌است. این صحنه با بی‌رحمی ولی بدون احساس ملامت ارائه می‌شود. در تضاد میان گذشته و حال، بین احساس وفاداری به بازیگر فقید و لزوم فراموش کردن او، پیروزی از آن زندگی است.

در ضمن نیمه‌ی دوم، در پرتو موقعیت جدید، این هدف مطرح می‌شود که تهیه‌ی فیلم باید علیرغم تمام شرایط ادامه یابد. در اینجا نیز مضمون رُف‌تری که اشاراتی به آن در صحنه‌های قبل وجود دارد، به سرعت در چند صحنه‌ی متوالی شکل می‌گیرد. این مضمون، بی‌وقفه و بطور عمده به تضاد میان سینما و زندگی (حادثه ساختگی در فیلم، خودکشی ساختگی الا، بازسازی صحنه‌های تاریخی) تاکید می‌گذارد. نتیجه حاصل، برخورد دائمی فیلم و واقعیت، هنر و زندگی، توهم و واقعیت و حقیقتی است که از برخورد آنها ناشی می‌شود. جست و جوی به دنبال این حقیقت، مگانیمی که به پیدایش و ترک آن از صحنه منجر می‌شود و همدی این عوامل در نیمه‌ی دوم به چشم می‌خورد.

زاویه‌ی دید در اینجا، زاویه‌ی نگاه فیلم "هشت ونیم" فللینی نیست. از نظر فللینی، خلاقیت بطور عمده از ناتوانی هنرمندی که تار عنکبوت‌های شدنی‌ها و ناشنی‌ها او را فلج کرده‌است، از درماندگی او و از ماهی بزرگی بدنام 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 به بازیگر فقید سرچشمه می‌گیرد. وایدا محصورهائی شبیه آنچه در بالا آمد در بازیگران و همکاران خود نیز در این فیلم کشف می‌کند. وقتی وایدا در این مضمون دقیق‌تر می‌شود، آماج اعتراض‌های جدیدی قرار می‌گیرد که همه از همان سرچشمه - یعنی نفسانیات گار هنری مایه می‌گیرد.

خلق اثر هنری عبارتست از مقابله‌ی میان قصه و واقعیت و غلبه بر تردیدها و محصورهائی که از نظر اخلاقی ماهیت دوگانه دارند. این نکته در ابتدا وقتی الا صحنه‌ی خودکشی مهیمی را در فیلم تمام کرده و بلافاصله به حالت گاملا "عادی خود برگشته و حقوقش را دریافت می‌کند، به خوبی منعکس شده‌است. اینجا مسئله فقط پول نیست. فیلم درون فیلم، یک عمل خود - افشاگرانه است، نمایش عمومی احساسات، ضعف‌ها و تردیدهای شخصی در برابر میلیون‌ها تماشاگر است. به عبارت دیگر، درگیری هنرمند با اثرش تا آنجا که وایدا به آن می‌نگرد یک درگیری روحی و باطنی است.

از این رو لحن گزنده‌ی فیلم و عنوان طعنه‌آمیز آن توجیه می‌شود مرگ بازیگر و به خاک سپردن او سرد و سنگین ولی بدون تاسف نشان داده می‌شوند.



البته در تحلیل تضادهای اخلاقی کار هنری نیز همان تندی و سردی نزدیک به درد مشاهده می شود. فیلم در مقابل هرگونه محکومیت اثر هنری موضع می گیرد. زیرا از دیدگاه وایدا، سینما یک رسانه ساده نیست، شکل و محتوی نیست، فقط پیامی ساده نیست که به تماشاگران خطاب شود، بل فرآیندی است که هنرمند را می بلعد، هستی او، احساسات و شرمساریش را می مکد. ژان کوکتو زمانی گفته بود:

"شاعر، کسی است که خون می دهد و شعر او لکه های خون اوست"

چنین دید رمانتیکی از هنر (صرف نظر از سینما که زد و بندهایش جزئی از آن است) بیان اعتقاد از طرف هنرمندی است که رسانه را چنان بگار می گیرد که شاعر، شعرهایش را و خلاقیت هنری را با بعدی قهرمانی همراه می کند. فیلم "همه چیز برای فروش" پیام دقیق خاصی ندارد. وایدا فیلسوف نیست، اما هنرمندی اصیل است. آنچه او در این فیلم بیان می کند این است: کسی که می میرد، بزودی فراموش می شود. این واقعیت غم انگیز است ولی حقیقت دارد. سینما ترکیبی از واقعیت و قصه است و کار هنری عمل آزار دهنده ای است. باید با این موضوع نیز همچون موضوع های دیگر در زندگی کنار آمد. در لحظه ی نهایت اغتشاش، رمه ی اسبی در خط افق پدیدار می شود و دانیل با شعف فراوان در کنارشان شروع به دویدن می کند. تنها کاری که می توان کرد این است که دوربین را به سوی شان برگردانیم و تا آخر این تجسم کامل رهاشدگی را دنبال کنیم. این حرکت به معنی تأیید زندگی، چنانکه هست و مهمتر از آن تأیید زیبایی نهفته در آن است.



۱۹۶۸ — "همه چیز برای فروش"

محصول لهستان، تهیه از گروه "کامرا" (باربارا پک — اسله‌سیکا) — ۱۰۵ دقیقه، تهیه‌کنندگان: یرزی بوساک، ارنست بریل، یوزف کراکوفسکی، کارگردان: آندره‌ی وایدا، فیلمنامه: آندره‌ی وایدا، فیلمبردار: ویتولد سوبوسینسکی (ایستمن کالر — سینماسکوپ)، طراح صحنه: وی‌یسلاو سنیادکی، صداپرداز: وی‌یسلاو دمبینسکا، موسیقی: آندره‌ی کورزینسکی — بارهبری آندری کورزینسکی با شرکت گروه "تروبادور" تدوین: هالینا پروگار، بازیگران: آندره‌ی لایبکی (آندره‌ی، کارگردان)، بیاتا تیژ کیهویچ (بیاتا، همسراو)، الزبتیا چیزفسکا (الزبتیا، همسر هنرپیشه، دانیل اولبریچسکی (دانیل)، ویتولد هولتس (دستیار کارگردان)، مالگورزاتا پوتوکا (کلاکت‌من)، بوگومیل کوبیلا و... نخستین نمایش در لهستان: ۲۸ ژانویه

۰۱۹۶۸

پس از "شکار مگس" - که صرفاً "تغییر ذائقه‌یی در مجموعه‌ی آثار وایدا بود و به‌عنوان تجربه‌یی در یک زمینه‌ی تازه و متفاوت، و نه فیلم به‌معنی واقعی کلمه، کار جالبی بود - وایدا به‌زمینه‌ی مالوف خود - تجربه‌های لهستانی، و اوضاع و مسایل و برخوردهای هم‌میهنانش در برهه‌یی سرنوشت‌ساز از تاریخ کشورشان - بازگشت. سایه‌یی از "خاکستروالماس"؟ "خاکستروالماس" و "دورنمای بعد از جنگ" بی‌تردید تشابه‌هایی باهم دارند. همان سال سرنوشت‌ساز، ۱۹۴۵، یعنی هنگامی که باید در مرز میان دو عصر، خطی مشخص کشیده می‌شد، و قهرمانی از همان نوع، که عذاب جنگ را تحمل کرده، و اتفاقاً "با عشق کوتاه مدت شدیدی روبرو می‌شود که تلخکامی او را محو می‌سازد و امیدهای آغازی نوین را در قلبش برمی‌افروزد. در هر دو فیلم، عشق به‌فاجعه می‌انجامد. همانند آنکه پوسته‌ی توهم‌زدائی شروع به‌شکافتن کند، مرگی بیهوده و اتفاقی پیش می‌آید. بدینسان، در هر دو این فیلم‌ها می‌توان دو مضمون عمده را دید که محتوای سینمای وایدا را تشکیل می‌دهد: عشق و "لهستانی بودن".

برگردان بوروفسکی به‌سینما، مسائلی کاملاً "متفاوت و خیلی پیچیده‌تر از "خاکستر و الماس" 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 آدم جالبی بود و دلسوازان به‌صحنه‌هایی متوالی کشیده می‌شد که با ذوق و میدان دید وسیع طرح‌ریزی شده بود.

از سوی دیگر، نوشته‌ی بوروفسکی کاملاً "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 دربرداشت 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 بازتاب‌های دهشتناک دوستانش و خودش را مشابه جانیان می‌بیند، اشاره می‌کند که در یک بازی فوتبال دوبار گورنر می‌زند، و چگونه در فاصله‌ی این دو شوت، نابودی چند هزار نفر در بخش مجاور را با بی‌اعتنایی می‌نگرد - و این صحنه‌ها سبب شد تا او را به

"۲- اومانیسیم" (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، و این ضبط آشفته‌ی "عصرگوردها" 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 بوروفسکی آن را بسط داده بودند نوشته شد. فیلمنامه‌ی آن‌ها چه از نظر محتوا و چه از نظر 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 آمریکائی پر از پناهندگان لهستانی در آلمان است، آن‌ها اسیران آزاد شده و تبعیدیان محکوم به اعمال شاقه و بازماندگان بازداشتگاه‌ها هستند. آن‌ها که در یک پادگان قدیمی آلمانی اسکان یافته‌اند، بد نظر می‌رسد که گرفتار نوعی تب هستند، بر سر آتش و نان و رادیو - و همین‌طور بر سر 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، در یک جنجال خشمگانه، طی اجرای نمایش غریبی به‌نام "نبرد گرون‌والد" (بازسازی پیروزی لهستانی‌ها بر شوالیه‌های توتونی در سده‌ی پانزدهم) بوحود می‌آید. این‌همه با طنز و خشم و کینه توصیف شده بود، اما درام‌های ماجرا آشکارا با داستان‌های بازداشتگاهی تفاوت دارد. با این همه، رشته‌یی روشن این دو را بهم می‌پیوندد. گرچه "نبرد گرون‌والد" درجهانی عادی - ونه "سنگی" - روی می‌دهد، از دید آدمی نگریسته می‌شود که به‌آن دیگری که "در آنجا" حضور دارد نگریسته است. نکته‌ی داستان در صحت نگاه آن به رفتار و روانشناسی نیست، بلکه در دیدگاه کسی است که تصویرهایی چون "سگو"، "گوره" و "بلوک" را در یاد خود ممبرور دارد، و چنان منفعل شده که، به‌نقل از بوروفسکی، گویی "درخت و سنگ، و چنان‌گنگ و خاموش که انگار درختی فتاده و سنگی شکسته است".

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

اضداد بود و نه شخصیتی مرکزی، زیرا ویژگی‌های آن در میان همه داستان‌های دیگر تقسیم شد یا حتا، شاید، در شرح حال نویسنده غرق 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 - تجسمی از خود نویسنده - 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 و شاهدی است علیه همه‌ی پرت و پلاهای احساساتی، و نگاه خیره‌اش را به‌هرکس و هرچیزی می‌دوزد تا مگر امیدی به یافتن ویژگی‌ها و احساسات مشترک بجوید. کار ساده‌یی نیست، و هرچا که فیلم لگنت 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 از چیزهایی استفاده کند که می‌توانست با سود بردن از آنها "خودش" بماند.

فیلم با فصلی طولانی که آزادی اسیران یک بازداشتگاه را نشان می‌دهد، آغاز می‌شود. گرچه این فصل کاملا "واقعگرایانه است، نوعی شباهت بد باله یا پانتومیم دارد - تقلایی ظاهرا "بی‌هدف در برف یکپارچه سفید ازسوی آدم‌هایی ملبس به یونیفورم راه‌راه که در میان سیم خاردار سرگردان‌اند - اما درواقع تصویری پوشیده در لفاف از یک وضعیت را تشکیل می‌دهد: نشاط آمیخته با بهت و ادراک. این بخش، با لگدکوب شدن منجر به مرگ یک "کاپو" درهم مونتاژ شده - واین بخش از داستان دیگری از بوروفسکی به‌نام سکوت گرفته شده است. در اینجا، پیشاپیش، در تضاد میان سخنرانی پرمغز و باحسن نیست اما حزن‌انگیز منجی - که هیچ چیز ندیده - و واکنش وحشیانه و بی‌کلام مردم - که همه‌چیز دیده‌اند - نخستین نکته از نکته‌های تکان‌دهنده‌یی که مدام در فیلم دیده می‌شود، به چشم می‌خورد. در این فصل گفت و گوها اندک‌اند، تنها

موسیقی ویوالدی است که نوعی چاشنی آرام و موزون و انسانی به آن می دهد .
تادیوژ را همچون پیگری جدا ، عبوس و بی تفاوت می توان در میان جمعیت دید .
پس از این پیش درآمد ، فیلم به اردوگاه تبعیدیان ، و داد و بیداهای
رژه ها ، نمازها ، و غذاهایش می پردازد . یک بخش کامل به تادیوژ اختصاص
می یابد . افتادن او به حبس انفرادی ، با ذوق و برخوردی کاریگاتورگونه ، که
نوعی فیلم متفاوت با آنچه در پیش درآمد آغازین وعده داده شده بود و
به همین دلیل پس از آن آورده شده ، کارگردانی شده است . ناهماهنگی سبک ؟
شاید ، اما این صحنه ها در خدمت آن است که تادیوژ به تدریج در کانون قرار
گیرد و تنها پس از جلب توجه ما به اوست که " دورنمای بعد از جنگ " همان فیلم
برانگیزنده یی می شود که هست .

با ورود نینا (استانیسلاوا سلینسکا) که از لهستان گریخته ، قضیه تشدید
می شود . در برخورد میان این دو شخص تلخکام خسته ، که تاحدودی یکدیگر را
شگفت زده کرده اند ، مضمون اصلی فیلم وایدا - عشق - مطرح می شود . در گفت
و گوی تند و تلخ آن ها ، که در پادگان شروع می شود و در جریان گردش طولانی
در میان درختان و توده های زباله ، در چشم انداز غیرمنتظره زندگی عادی ادامه
می یابد ، عشق آشکار می شود . تبادل گفت و گوی آن ها گسیخته ، با لکنت زبان ،
گاه نیشدار و گاه ملاطفت آمیز است و بانوعی اشتیاق جنسی درونی که واضح ، اما
معصومانه و آگاهانه ، همراه است . تنها در این لحظه است که شخصیت ها ، و به ویژه
تادیوژ شروع می کنند به رشد . دانیل اولبریچسکی ، هنرپیشه ی محبوب و معروف ،
این نقش را به نخستین نقش کامل خود بدل گرد ، حال آنکه "استانیسلاوا
سلینسکا" نقش خود را با نوعی توان و سرزندگی همراه ساخت . تادیوژ با آن
عینک دسته سیمی اش ، کتاب هایش ، و انزوآجوئی و بی تفاوتی اش می توانست
نمونه یی از "روشنفکر گرفتار در غوغای جنگ" باشد . اما در این فصل ها ، اصل
شخصیت ظاهر می شود . در زیر پوسته ی طنز ، موجودی زخمی است و مانند همه ی
زخمی ها ، پرخاشگر و عبوس و آماده ی یورش است . انسجام انسانی ؟ صداقت و
وفاداری ملی ؟ اصول ، رفاقت ، عشق ؟ برای کسی که در "آنجا" بوده ، همه ی
ارزش های سنت کهن انسانی ، تصنعی و زیادی بنظر می رسد . این ته رنگ ها در
گفت و گوی او و دختر ، روشن تر می شود ، اما ته رنگ های دیگری هم هست که
خاموش تر اما شنیدنی است ، بیداری اشتیاق شرمسارانه ، ناخوشایند و تقریباً
دفع شده یی برای عشق ، زندگی و قاطعیت .

هنگامی که دختر (بیهوده) گشته می شود ، نخستین واکنش تادیوژ این است

گه باز به موجی از خشم زهرآگین امکان بروز می دهد. او به افسری امریکائی که پس از مرگ دختر، دست های خود را با وحشتی شیرین بهم می فشارد، می گوید: "اشکالی ندارد. شما دختری از بازداشتگاه را گشته اید. ما اینجا در اروپا به این چیزها عادت کرده ایم". اما هنگامی که جسد زرد شده ی دخترک را در مرده شویخانه یا حمام، که شباهت دلتنگ کننده یی با گشتارگاه دارد می بیند، مانند حیوان زوزه یی از درد می گشد. و این نشانه ی آن است که پوسته ی بی تفاوتی، تنفر و نومی دی دارد می شکند، یا نخستین نشانه ی بازگشت به زندگی پس از یک بیماری شدید و فرار از گام مرگ. به یقین، فیلمی درباره ی عشق است زیرا در اینجا عشق به مثابه ی نیرویی قوی که طبیعت انسانی، آخرین خط دفاعی فرد علیه تحجر را تهذیب می کند، ارائه می شود.

در مورد مضمون عمده ی دیگر "دورنمای بعد از جنگ" بگوئیم. فصل نمایش صحنه ی "گرون والد" را نمونه بیاوریم. تادیوژ این نمایش را در لحظه یی تماشا می کند که رنجیدگی اش از دختر در اوج است. این صحنه که از نظر تصویری بسیار غنی است، در عین حال خوفناک، مضحک و تکان دهنده است، اما مضمون "لهستانی بودن" را به کمال می رساند. نزد بوروفسکی، این مضمون در مرحله ی دیگری از داستان ظاهر می شد و، به هر رو، معنای متفاوتی داشت: اما برای وایدا با موتیف مکرری در سینمایش مناسبت می یافت. ممکن است که در هنگام مطالعه ی داستان، این صحنه ی بخصوص بیش از صحنه های دیگر توجه وایدا را جلب کرده باشد، و شاید به دلیل همین صحنه بوده که اصلاً "او تصمیم گرفت این فیلم فاجعه بار را بسازد. و در عمل نیز این بخش شگفت انگیزترین بخش کتاب است و به احتمال زیاد در لهستان بر اعصاب بی پناه تاثیر می گذارد. آمیزه ی از تعالی و مضحکه، درد ولذت، عجیب و زیبا، این شیوه ی سخن گفتن درباره ی "لهستانی بودن"، درباره ی سنت ها، اعتقادات و اسطوره ها در سراسر آثار وایدا جریان دارد. آن سپیده دم لهستانی شدن در "خاکستر و الماس"، سربازانی که در "لوتنا" مسئول تانک ها هستند، بسیاری از صحنه های "خاکسترها" به همین سیاق پرداخت شده بود. این فیلم ها به درهم آمیختن ارزش ها و سنت های تحریف شده متهم شدند. و بیشتر، این آشفتگی عاطفی سبب شد که منتقدان در یک مورد اعتراض کنند، و آن اینکه او برخی از جنبه های تاریخ را تقبیح نکرده بود، و در موردی دیگر اعتراض کردند که این جنبه ها را لکه دار کرده بود. در عین حال، وایدا مثل همیشه در همین وضعیت ابهام عاطفی باقی ماند، و میان لودگی و جدیت سرگردان ماند. او، به نوبت، با بی حرمت کردن و ستودن این "لهستانی

بودن" پا درجای پای اسلوواکی، نوروید، زرومسی و ویسپیانسکی، نویسندگان و شاعران سنت رومانیتیک که همیشه طالبش بوده، می گذاشت. آنها نیز با همین آمیزه‌ی کین و عشق، و تأکید و انتقاد به یگسان، به این 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 از این قرار باشد که تمامی درک و استدلال مربوط به "لهستانی بودن" که در حدود دو قرن ادبیات لهستان را به خود مشغول داشته بود، باید همچون چیزی کاملاً "بی بار و بی حاصل کنار گذاشته می شد. اما مورخ فرهنگی باید بپذیرد که همین مضمون خاص است که، هرچند در هنر اروپا نجسب است، احساساتی ترین و تکان دهنده ترین آثار میراث لهستان را زاییده است، نه آنها و نه دیگران، آن کسانی نیستند که بلندترین نداها را در داده باشند و پرطنین ترین تارها را به ارتعاش درآورده باشند.

درست به همین دلیل، "دورنمای بعد از جنگ" بحث همگانی تند دیگری را برانگیخت. در اساس، همین بحث در مورد "گائال"، "خاکستر و الماس" و "خاکسترها" نیز مطرح شد اما این بار موضوع به دلیل استدلال های تاریخی و ادبی از راه خود منحرف نشده بود، در نتیجه، طنین روشن تری از مباحثه ی مستقیم ایدئولوژیک و سیاسی را داشت.

از یک گوشه، سخنوری های تند و خشمگانه ی کسانی مطرح شد که فیلم را به مثابه ی بی حرمت کردن "لهستان بودن"، حمله ای به فضیلت، اصالت و معرفت ملت لهستان برمی شمردند. آنها اعتراض می کردند که بار دیگر لهستانی ها بدنام شده اند. "ماسیوی ویرزینسکی" نوشت: "مردم لهستان در دورنمای بعد از جنگ همه، احمق های هیستریکی هستند که به دلائلی که تنها خودشان می دانند، بجای اینکه به لهستان برگردند، زیرچشم امریکائی ها ول می گردند". (مقاله ی "بی تفاوتی و ناشکیبائی" در مجله ی "کولتورا" شماره ی ۴۰، ۱۹۷۰). این نظر به هیچوجه افراطی نبود، ناسزاهای شدیدتر از این نیز مطرح می شد، و علاوه بر این، در نهان، تقاضا می شد که فیلم باید کنار گذاشته شود یا به هر قیمت، از نمایش آن در خارج از کشور جلوگیری شود زیرا ممکن است "تاثیر بدی" بگذارد. در واقع، فیلم پس از نمایش در فستیوال گان در لهستان نمایش داده شد، و به همین دلیل، به آن اندازه که امید می رفت، با استقبال روبرو نشد.

درسوی دیگر، کسانی، و از جمله بیشتر منتقدان فیلم، بودند که بوضوح می گفتند یک فیلم خاص یا سینمای وایدا را به این عنوان نمی پذیرند، بلکه



شیوه‌ی خاص تفکر و دید نسبت به کشور و ملت خود را می‌پذیرند، بی‌آنکه با آگاهی به شکوه و جلال پرچم افراشتن، و نیز آگاهی به عناصر عجیب و گه‌نه و ظالمانه‌ی ظاهر آن، با احساساتی تند و شدید پرچم برافرازند. وایدا درهمه‌ی آثار اصلیش این‌موضع را گرفت. از این‌رو، مانند پنج‌سال پیشتر، بحثی بود که‌نه به‌فیلم مربوط می‌شد و نه به وایدا، بل درباره‌ی موضوع‌های ایدئولوژیکی بود که اهمیت‌شان را نمی‌شد دقیقاً "محاسبه‌کرد". پیر دیر ادبیات و روزنامه‌نگاری لهستان، ملچپور وانگوویچ به‌شیوه‌ی بسیار دراماتیک به‌این نکته اشاره کرد، درحالی‌که خود "گه‌نه‌سرباز" نهضت مقاومت و زمانی مهاجر بود، و می‌شد انتظار داشت که شخصاً "نیش" "دورنمای بعد از جنگ" را احساس کرده و به‌خشم آمده باشد. درعوض، مقاله‌ی نافذی باعنوان فصیح "دندان‌های قلب من" نوشت: "مگر اینکه پوسته‌ی گتیف از روی این ملت که فضایل فرهنگ انعطاف‌پذیری دارد، خراشیده شود تا به‌گذرگاهی لگدکوب شده یا وهم‌آمیز تبهیل شوند. شما نباید با تحقیر براین پوسته تف‌کنید... باید مانند وایدا با ناخن‌هایتان آن را بشکافید و پاره‌کنید". ("گولتورا"، شماره‌ی ۴۰، ۱۹۷۰).



۱۹۷۰ - "دورنمای بعد از جنگ"

محصول لهستان - تهیه از (واحدهای فیلم) ، واحد "وکتور" (بارباراپک - اسلہسیکا) - ۱۰۹ دقیقه ، کارگردان : آندره‌ی وایدا ، دستیار : آندره‌ی برزوفسکی
فیلمنامه : آندره‌ی وایدا ، آندره‌ی برزوفسکی ، براساس داستانهایی از تادیوژ بوروفسکی ، فیلمبردار : زیگمونت ساموسیوک (ایستمن کالر) طراح صحنه : یوزی ژسکی ، موسیقی : زیگمونت کونیچنی ، آنتونیو ویوالدی ("چهارفصل") ، فردریک شوپن ، (پولونز در آ-فالت) ، با اجرای ارکستر رادیو تلویزیون لهستان - ترانه‌ی "حماسه‌ی کولی" ، خواننده : روبرت میچای ، بازیگران : دانیل اولبریچسکی (تادیوژ - "۱۰۵") ، استانیسلا واسلینسکا (نینا) ، تادیوژ یا نچار (کارول) ، میه‌چیسلاوا استور (سرباز) ، زیگمونت مالانویچ (کشیش) ، لژک دروگوژ (تولک) ، آلکساندر باردینی (پروفسور) ، استفان فریدمن (کولی) ، یرژی زلینک (فرمانده اردوگاه) ، و... نخستین نمایش در لهستان : ۸ سپتامبر ۱۹۷۰

تلویزیون ، با گسترش مداوم حجم تولیدش ، دوباره به سراغ وایدا آمده بود تا یک فیلم سینمایی 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 ، در این مورد به‌یگی از برجسته‌ترین نویسندگان لهستان ، یاروسلاو ایواژکیه‌ویچ روی آورد که در جنبش آوانگارد دهی 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 جوان فرشتگان" (یرزی گاواله‌روویچ) براساس یکی از بزرگ‌ترین آثار او اقتباس شده بود . چرا وایدا چنین اشتیاقی به‌پرداختن به‌بهترین آثار ادبی نشان داده بود که قبلاً "توجه به‌آن نداشت؟ آیا تخیل ، حساسیت ، و شخصیت‌های این‌نویسنده از او اینقدر فاصله داشت؟

داستان اصلی در سال 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 - به‌تعبیر اگزیستانسیالیستی - حضور همیشه حاضر مرگ در ساختارهای زندگی) را درگانون 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 سبیریائی" ، "خاکستر و الماس" و "دورنمای بعدازجنگ" ، عشق به‌مثابه‌ی نیرویی ظاهر شده بود که می‌توانست مصون از مرگ باشد ، و طبیعت آدمی را تهذیب‌کند ، این فیلم‌ها هرگز ساختارهای درام‌های کاملاً "اگزیستانسیالیستی" را به‌خود نگرفته بودند . از این‌تظر "جنگل غان" بی‌همتا است .

داستان در خلال سالهای دهی سی در کلبه‌ی 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 هیگل و تندرست است، بنظر می‌رسد که مرگ به او نیز سرایت کرده. همسر او یک سال پیش مرده و در جنگل غان مدفون است، و او با دختر کوچکش (ئولا) تنها مانده. آیا میان او و همسرش مسائل حل نشده‌یی وجود داشت؟ آیا هنوز چیزی در سیستم او چرکین است؟ برخلاف او، استانیسلاو (اولگیرد لوگاژویچ) گرچه به پایان زندگیش نزدیک می‌شود (او به جنگل غان آمده تا بمیرد)، رغبت و اشتیاق جنسی در او می‌جوشد و بزودی به اغوای مالینا (امیلیا گراکوفسکا) می‌پردازد که همانا تجسم نیروی حیات است. اما با اینکه استانیسلاو بوسیله‌ی این ماجرا مزه‌ی چیزی را می‌چشد که پیشتر نمی‌شناخته، در بولسلاو احساس حسادت و تنفری بوجود می‌آید که به نحوی غیرمنتظره به اشتیاق شدیدی نسبت به دختر تبدیل می‌شود. پس از بهبودی موقت، استانیسلاو می‌میرد، مالینا می‌خواهد با یک پسر روستائی ازدواج کند، و بولسلاو با تفاق دخترش جنگل را ترک می‌گوید. آنچه باقی می‌ماند، دو صلیب تنها در جنگل غان است.

ایواژکیه‌ویچ در برخورد های روانی به لایه‌ی عمیقی یک درام اگزیستانسیالیستی رخنه می‌کند. وایدا این خط را ادامه داده، مضمون را پرورده و آنرا به پیش برده است. گریزی از مرگ نیست مگر در حد کمال "لیبیدو" (شور جنسی) - عشق به منبع زندگی، این تنها نیروی عظیمی که می‌تواند غریزه‌ی مرگ را بی‌اثر سازد، بدل می‌شود. اینجا، با استفاده از ترمینولوژی فرویدی، تقابل میان انگیزه‌ی زندگی و انگیزه‌ی مرگ، میان اروس و تاناتوس* وجود دارد. دوئلی که در جنگل غان انجام می‌شود میان این دو انگیزه است.

اروس و تاناتوس: وایدا در جستجوی کلید تصویری درست این برخورد، باردیگر به نقاشی روی برد و این بار اثر هنرمندی را برگزید که به یگسان مجذوب این موضوع بود - یاسک مال‌چفسکی، نقاش موج‌نویی که اخیراً "از گمنامی رهائی یافته بود. مضمون اروس و تاناتوس، این هنرمند پرکار را که حدود ۳۰۰۰ تابلو کشیده بود، بسیار وسوسه می‌کرد. نقاشی او به نام "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 به یقین وهم‌آور، و به نحوی خاص زشت است، و برخی گفتند "رنگ جسد" را به ذهن متبادر می‌کند - مخلوطی از زردها، سبزه‌ها و بنفش‌های متعفن. این رنگ‌ها بر تصویر برداری از بدن‌های انسانی، با آن چهره‌های 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، در بازی طبیعت‌گرایانه‌ی ماهیچه‌ها، در ژست‌های پیگرهای مسلط بر محیط و طبیعت - و این خصیصه‌ی همیشگی کمپوزیسیون نقاشی‌های "مال‌چفسکی" بود - احساس واضحی از آن توان و سرزندگی، که در تقابل با زردی مرگبار زندگی قرار دارد، دیده می‌شود. و باز، همانند نقاشیهای "مال‌چفسکی"، چشم‌انداز نیز وظیفه‌ی متمایزی در فیلم دارد: صرفاً "دگور پشت صحنه نیست - زیبایی، هماهنگی و آرامش آن به‌مثابه‌ی مرهمی بر شخصیت‌های هیجان‌زده‌ی مرد در میان 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، از این 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 و اجتماعی رویاروی می‌شدند، و تاریخ را به‌مشاجره



می‌خواندند. اینجا، برای نخستین بار، وایدا با موفقیت تمام به مضمونی پرداخت که هم جهانی بود و هم بی‌زمان، و درحالی‌که پیشتر در "دروازه‌های بهشت" (با داستانی متفاوت و سبک متفاوت) شکست خورده بود، گارش را با موفقیت انجام داد. او به پرسش‌های ابدی عشق و مرگ، بعدی نو، فضای عاطفی نو، و شکل تازه‌ی دراماتیک داد. و این کار برای او تجربه‌ی بسیار پرمایه‌یی بود. با این وجود بسیاری از منتقدان میل دارند "جنگل غان" را اثری سرد، "کهنه و قدیمی" از نظر موضوع، و "متناسب شده" در سبک تصویری برشمارند. و از این رو فیلم را به مثابه‌ی نشان بحرانی در سینمای وایدا می‌دانند - نقطه‌نظری که پذیرش آن بس دشوار است. عظمت فیلم نه تنها حاصل پیچیدگی زیبایی‌شناسانه، محدودیت‌های برخورد تحمیل شده، و تمرکز بر سه شخصیت و اضطراب‌های مشترک آنها است - که همه برای وایدا کاملاً "نازگی" داشتند - بلکه بیش از همه، نتیجه‌ی نخستین تلاش او در جهت آن است که صادقانه با عمیق‌ترین تشویش‌های حیات انسان دست و پنجه نرم کند - تشویش‌هایی که صدها سال دشوارترین گارمایه‌ی هنر بوده‌اند. فیلمسازان اندکی به این ستیزه‌جوئی تن داده‌اند، و عده‌ی کمتری از عهده‌اش برآمده‌اند.

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



۱۹۷۰ - "جنگل غان"

محصول لهستان - تهیماز "واحد های فیلم" - واحد "تور" (بارباراپک اسلہسیکا) برای تلویزیون لهستان - تهیه کننده: آنتونی بودزیهویچ - ۹۹ دقیقه کارگردان: آندره ی وایدا، دستیاران: آندره ی کوتکوفسکی، کریستینا گووچوویچ فیلمنامه: یاروسلا وایواژکیهویچ براساس داستانی از خود او، فیلمبردار: زبگمونت ساموسیوک (ایستمن کالر)، طراح صحنه: ماسییه پوتوفسکی، صدا بردار: وی یسلاوا دمبینسکا، موسیقی: آندره ی کورزینسکی - اجرا با رهبری "یان پروژاک" - پیانو "یانوژسنت"، خواننده ی ترانه ها: "لوسیا پروس"، تدوین: هالینا پروگار، طراح لباس: رناتا ولاسوف، بازیگران: دانیل اولبریچسکی (بولسلاو)، امیلیا کراکوفسکا (مالینا)، اولگیرد لوکاژویچ (استانیسلاو)، مارک پره پزکو (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 به ادبیات لهستان روی آورده و این بار 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 به دست می‌آورد. این گسترش انفجاری که نظیر آن در هیچ جای دیگر لهستان سابقه ندارد یک دوره‌ی پرآشوب به همراه می‌آورد. قوانین سرمایه‌داری به صورت 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 از این تحول و انقلاب صنعتی ارائه می‌دهد، ضمن آنکه می‌کوشد برخی ارزش‌های تاریخی اجتماعی و معنوی را که فنا ناپذیرند، مشخص سازد. تصاویر زیبا و درعین حال هولناک فیلم که خبر از آینده‌یی پرهراس می‌دهد، دلیل دیگری بر تسلط خارق‌العاده‌ی وایدا بر وسیله‌ی بیان هنری‌اش است. وایدا به این ایراد که بار دیگر به گذشته برگشته، پاسخ داد: "من باید موضوع‌هایی را انتخاب کنم که در آن توازن بین جنبه‌های دراماتیک و دینامیک وجود دارد."

۱۹۷۴- سرزمین موعود

کارگردان: آندره‌ی وایدا، تهیه‌کننده: سینماتوگرافی لهستان - ۱۶۵ دقیقه
فیلمنامه: آندره‌ی وایدا - براساس داستانی از ولادیسلاو ریمونت، موسیقی متن -
ووی سیک‌کیلار، فیلمبردار: ویتولد سوبوسینسکی، ادوارد کلوسینسکی، واسلاو
دیووفسکی (رنگی) بازیگران: دانیل اولبریچسکی، ووی سک پشونیاک، آندره‌ی
سه‌ورین، آنانریشکا...

پیتر کاوی

کشاکشی میان فرهنگ گذشته و فرهنگ نوین —

در گدانسک، جایی که ششمین جشنواره‌ی سالانه‌ی فیلمهای داستانی لهستان در سپتامبر گذشته برگزار شد، آندره‌ی وایدا در همه‌جا دیده می‌شد: روی صحنه‌ی تئاتر پیش از نمایش فیلم تازه‌اش "دختران جوان ویلگو"، در یک سمینار بین‌المللی، که در آن پیرامون مسائل و دستاوردهای نظام سینمایی لهستان صحبت می‌گرد، و در گرد همائی‌های غیر رسمی که بعنوان رئیس انجمن لهستانی مولفان فیلم تا آنجا که می‌توانست در آنها شرکت می‌جست. نمایان‌تر از کمروئی جذابش، خستگی‌ناپذیری اوست که ظاهراً "در بیشتر کارگردان‌های بزرگ دیده می‌شود — در ریخت و راه رفتن وایدا چابکی‌ای به چشم می‌خورد که او را به انجام مقدار بسیار زیادی کار، قادر کرده‌است: سه فیلم بلند داستانی طی دو سال گذشته، همراه با کار تولیدی و اداری در واحد ایکس که از ۱۹۷۲ تصدی آن را به عهده گرفته‌است.

وایدا تاکید می‌کند که، "جزییات و دیگران" (برای تلویزیون آلمان غربی در ۱۹۷۱)، فیلمهایی که در خارج ساخته، موفق نبوده‌اند. با اینحال هنوز فکر همکاری بین‌المللی را می‌پسندد و، با اشاره به همه چیز برای فروش، لبخند تلخی می‌زند: "ژانویه ۱۹۶۷ در لندن بودم. بعد از ظهری را با دیوید مرسر گذرانده بودم. به هتل که برگشتم، پولانسکی تلفن کرد و گفت که سیبولسکی مرده‌است. از آن موقع به بعد همیشه حسرت خورده‌ام که چرا به فکر نیفتادم مرسر فیلمنامه را بنویسد. فرصت فوق‌العاده‌ای بود که از دستش دادم."

"دختران جوان ویلگو" محصول مشترگی است با سازمان سرمایه‌گذار Les Films Moliere، که در فصل‌های سینمایی اخیر شهرت وایدا را در پاریس زنده کرده، و بازی کریستین پاسکال، در نقش یکی از خواهران احتمالاً "به مقبولیت فیلم در فرانسه کمک کرده‌است. حالا وایدا می‌گوید که تهیه‌کنندگان اسپانیایی و فرانسوی مشترکاً "پیشنهاد کرده‌اند که فیلم بزرگی از روی کتاب امید "مالرو" بسازد و او شیفته‌ی این پیشنهاد شده است هرچند که پیش از این کار، تصمیم دارد نمایشنامه‌ی ویتکیه‌ویچ بنام آنها را در Theatre des Amandiers در نانتر روی صحنه بیاورد...

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

ریشه‌های فرهنگی او مایه‌گرفته‌اند (برگمن و سختگیری پروتستانسم 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 سینمایی لهستان در سالهای پنجاه و دلیل و نابودی‌گزیرناپذیرش، این بود که فیلمهایش قهرمانانی را عرضه می‌کرد که احمق‌تر از تاریخ بودند. به نظر من اشتباه است که بجای هواداری از قهرمانت، جانب تاریخ را بگیری." بی‌گمان در یک نسل، کانال، خاکستر و الماس و لوتنا این احساس وجود دارد که آدمها دستخوش نیروهای تاریخی‌اند، اما در فیلمهای اخیر وایدا، شخصیت‌های اصلی بیشتر قربانی غم غربت (نوستالژی)، طبع احساساتی و حقیقت‌گریزی خویش‌اند تا یک سرنوشت گینه‌توز.

همانگونه که وایدا درباره‌ی "مرد مرمرین" می‌گوید: "این واقعیت که بیرگوت آجرچین از نظر جسمی بازنده است به معنای نابودی عقاید او نیست. او باید بمیرد، زیرا مرگ در پایان راه، برای نمایش‌های یونان باستان و آیین کمونیسم حیاتی است." بیرگوت از تسلیم شدن به امواج سازشکاری و هم‌نوایی تاریخی که او را از کار و گاشانه‌اش جارو کند، می‌پرهیزد. او از همکار آجرچین‌اش، ویتک، در برابر یک اتهام ساختگی، دفاع می‌کند و وقتی زن سرخورده‌اش شانس جبران مالی، و در یک کلام "تامین" را به او پیشنهاد می‌کند، بیرگوت از او جدایی‌شود و در اعماق شب فرو می‌رود. وایدا می‌گوید: "آرزو می‌کردم یک اپیزود (حادثه‌ی فرعی) دیگر را در مورد نزاع میان بیرگوت و پسرش در فیلم جا می‌دادم. واقعا هم آنها فیلمبرداری کردند، اما بیش از حد گفتگو (دیالوگ) داشت. "فیلم، در شکل کنونی‌اش، نه تنها صرفا "آشتی نسل‌ها را القاء می‌کند (وقتی که پسر بیرگوت، "آگنی‌یژگا" دانشجوی رشته‌ی سینما را که سرنوشت پدرش را دنبال کرده در آغوش می‌گیرد) بلکه در عین حال نشانگر اتحاد کارگر و روشنفکر است - 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 نویسندگی دیگر فیلم "آگنی‌یژگا هولند" ترسیم شده است، اما اجازه داده شده که نقض‌های شخصیتی‌اش آزادانه بروز کند: او به این عقیده‌ی خام چسبیده است که "عدالت" پیروز است، او تابلوهای راهنما را در زندگی به رسمیت می‌شناسد و به نحوی گینه‌توزانه می‌داند که چگونه اهمیت آنها را به هرکس که مایل به شنیدن است گوشزد کند، با اینهمه به نظر می‌رسد که او اساسا "از انجام 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 به او پیشنهاد می‌کند، پس می‌زند. او ترجیح می‌دهد شهید آسا زجر بگشد تا زندگی را، بدون نشان دادن واکنش به تحقیر، سر نگند. یرزی به‌رغم تقوا و تمکینش، قهرمانی است که کمتر بوسیله‌ی "تاریخ" و بیشتر به‌سبب پرهیز از هم‌نوائی با آن نابود می‌شود. یکی از دوستانش نصیحت می‌کند: "اصلاً علاقلانه نیست که آدم به هدف‌های از دست رفته بچسبد." اما یرزی سرسختانه در آنها غوطه‌ور می‌شود.

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

دو سال طول کشید تا "مرد مرمین" بتواند روی پرده‌ی سینماهای غرب بیاید. وقتی درباره‌ی این تاخیر پرسیده می‌شود، وایدا جواب می‌دهد: "خیلی از سیاستمداران سالهای پنجاه هنوز وجود داشتند و دلشان نمی‌خواست مورد انتقاد قرار بگیرند. بهمین دلیل گرفتن اجازه برای صادر کردن فیلم اینقدر طول کشید." دو شخصیت اصلی "مرد مرمین" هرگز باهم ملاقات نمی‌کنند، از طریق باریک‌ترین اشارات (مانند وقتی که دوشیزه آگنی یژگای جوان با پدرش دیدار می‌کند و می‌پذیرد که تنها اکنون - پس از الهام‌گیری از فیلمی که دیده و آدم‌هائی که با آنها مصاحبه کرده - واقعاً "نسل بیرگوت را درک می‌کند) در هر مرحله‌ی فیلم، وایدا سالهای پنجاه را با سالهای ۷۰ مقایسه می‌کند. بورسکی، کارگردانی که به یک 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 یژگا است: هر دو برای رسیدن به "حقیقت" مورد قبول خود به دورویی و نیرنگ متوسل می‌شوند. سخنرانی بیرگوت درباره‌ی اذیت و آزارهائی که ویتک دیده، عمداً در سرود جنگی‌ای که کمیته‌ی کارگران شروع به

خواندن می‌کند غرق می‌شود، فیلم آگنی یژگا به دلیل اینکه مدیرتهیه‌ی تلویزیونی‌اش فیلم و وسائل را پس می‌گیرد نیمه‌کاره می‌ماند. . . . وقتی که دوربین وایدابلوک‌های ساختمانی کند و شکل ورشو یا زاگوپان را برانداز می‌کند، یا به اسگله‌ها و جراثقال‌های گارخانه‌های گشتی‌سازی گدانسک در ۱۹۷۶ می‌نگرد، آدم احساس می‌کند که مسائل قدیمی هنوز پابرجاست.

با اینهمه، گیراترین مقایسه، میان دو سبک فیلمسازی است - مستندسازی رسمی تبلیغاتی که می‌تواند در ستایش یا نگوشتش موضوعاتش اغراق کند، و درخشنده‌گی هیجان‌آمیز و بی‌پیرایه‌ی نگرش امروزی وایدا - هرچند که مبتلا به مقدار کمی اشتباه تاریخی است (مثلاً "بورسکی با جایزه‌ی شیر طلایی جشنواره‌ی ونیز وارد فرودگاه ورشو می‌شود، حال آنکه اعطاء چنین جوایزی از چند سال قبل از آن قطع شده بود). نیروی مرد مرمرین فقط از این ناشی نمی‌شود که اصلاً "در لهستان امروز ساخته شده، بلکه از آگاهی‌اش برخطرات ارزیابی تاریخ از یک زاویه‌ی صرفاً "ذهنی، مایه می‌گیرد. در تحلیل نهائی، هیچ آدم خبیثی در فیلم وایدا نیست، تنها قربانیان هستند.

رفتار خشن، مانند مرد مرمرین، جامعه‌ای را توصیف می‌کند که در آن مردم از بروز دادن احساسات واقعی خود بی‌ماندند. یرزی روزنامه‌نگار میانسال و مترسک روشنفکر، در فصل‌های اول فیلم مانند یک شخصیت از خودراضی تحمل‌ناپذیر بنظر می‌آید که درباره‌ی سفرهائی که به خارج کرده لاف می‌زند و در مورد زندگی بعنوان یک گل با آب و تاب موعظه می‌کند. اما وقتی زنش، او، 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 به نفس او ذره ذره محو می‌شود. در همان حال که یرزی کم کم بصورت یک آدم دوست‌داشتنی درمی‌آید، بنظر می‌رسد که زنش و معشوق او هرچه بیشتر در چارچوب یک رفتار اجتماعی و سیاسی - تضعیف زندگی کمونیستی - قرار می‌گیرند. . . .

غنا‌ی فیلم در این اعتقاد وایدا نهفته است که یرزی تنها قربانی در چشم‌انداز اجتماع نیست. زنش به روشنی او را دوست دارد و آرزو می‌کند که به کنارش بازگردد، اما او فاقد شجاعت (یا بی‌مغزی؟) یرزی است. حتا یاسک، معشوق زن، در زیر پر خاشگری ظاهری‌اش، شکننده و آسیب‌پذیر است.

ادوارد گلو سینسکی، رفتار خشن را به سبک پرتحرک "مرد مرمرین" فیلمبرداری کرده‌است، دوربین روی دست را بکار گرفته و عدسی‌های تله‌فتوی او شخصیت‌ها را به سرعت فیلمهای خبری تلویزیونی شکار می‌کند. مونتاژ فیلم نیز پرشتاب

است، به گونه‌ای که بیننده را از یک سطح تجربه به سطح دیگر پرتاب می‌کند و به این احساس که شاهد آدمهائی هستیم که احساسات واقعی خود را پوشیده نگه می‌دارند نیرو می‌بخشد. برای نمونه یک قطع cut درخشان داریم از ییزی که پس از تلاشی بی‌ثمر برای آشتی در یک پارک دستش را به علامت خدا حافظی برای خانواده‌اش تکان می‌دهد (به نمای متوسط او که با بالاتنه‌ی لخت و حالت مستانه پشت میز آشپزخانه‌اش نشسته است).

دختران جوان ویلگو از داستانی به قلم یاروسلاو ایواژکیه‌ویچ گرفته شده (او همان کسی 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 از لهستانی‌ها عزیز است: آن آرامش بین دو جنگ جهانی، وقتی که لهستان داشت به تدریج به پیشرفت‌های علمی قرن جدید دست می‌یافت، و هنوز برای یک اجتماع کوچک امکان‌پذیر بود که در دروت تزئینات گذشته چون یک مومیائی از فساد محفوظ بماند. ویکتور روبن در یک تابستان در ملک بیلاقی ویلگو، جایی که پانزده سال پیش در آستانه 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 کرده است که در وسوسه‌ی مرگ فرو رفته و به نقش خود در زندگی اعتمادی ندارد. اما "دختران جوان" ویلگو نیز - با وجودی که هنوز در لفاف فضای ملک اربابی پیچیده شده‌اند - تغییر کرده‌اند. یکی از آنها، شعله‌ی پرفروغ جوانی ویکتور، مدتهاست که مرده است. بقیه، ازدواج کرده‌اند، با این حال یکی از آنها، تونیا، آرام و عمیق گرفتار دلدادگی یکجانبه‌ای به این مسافر غمگین می‌شود. این فیلم چخوفی به ما می‌آموزد که لحظه‌های خوب زندگی بی‌آنکه آدمی متوجه باشد، می‌گذرد و این که تنها در گذر سالهاست که انسان می‌تواند در شیوه‌ی زندگی خود به لزوم توازن و منطق وقوف پیدا کند.

دختران جوان ویلگو بیانگر جستجوئی برای معنا، یا شاید جستجوئی برای نوعی اخلاقیات مبهم است. ویکتور می‌گوید "باید یک دیدگاه اخلاقی وجود داشته باشد. زندگی آدمها هر قدر غیر اخلاقی‌تر باشد، آنها بیشتر به این معیار اخلاقی نیاز پیدا می‌کنند." زنان جوانی او در ویلگو مانند اضلاع یک منشور هستند که شکل‌های مختلف عشق، احساس و سرخوردگی را منعکس می‌کنند. این فیلم که توسط خود وایدا و فیلمبردارش (ادوارد گلو سینسکی) به شیوه‌ای امپرسیونیستی فیلمبرداری شده محکم‌تر، زیرکانه‌تر و کم‌ضعف‌تر از آنی است که می‌بود اگر در

اوایل دوره‌ی فیلمسازی وایدا ساخته می‌شد. تصویرها، مانند گفتگوها، پر از افسردگی‌اند، و مناسبت وضع ویگتور و "دختران جوان" با دنیای امروز آشکار است: به‌گفته‌ی عمومی ویگتور هر فردی باید سرانجام به‌این واقعیت برسد که زندگی‌اش "با زندگی دیگران چندان تفاوتی نداشته است". آخرین فصل فیلم، وقتی که ویگتور با قایق از رودخانه عبور می‌کند، ابهام ظریفی را پدید می‌آورد. آیا او به دنیای عقلانی خارج بازی می‌گردد یا نه، خود را به دست کارن charon (۱) می‌سپارد؟

در اواسط دهه‌ی پنجاه، سالی حدود پنج فیلم بلند در لهستان ساخته می‌شد. حالا نزدیک ۳۵ فیلم برای نمایش در سینماها تهیه می‌شود، و همین مقدار را نیز برای پخش از تلویزیون می‌سازند. این پیشرفت مدیون "سیستم واحدی" است: هشت گروه تشکیل شده از فیلمسازان، که هر کدامشان زیر رهبری یک کارگردان صاحب‌نام هستند و هر کارگردانی حق دارد که هر سه سال یکبار به‌واحد دیگری که دوست دارد بپیوندد. این سیستمی است که توسط سایر کشورهای اروپای شرقی تقلید شده و وایدا بشدت از آن دفاع می‌کند. او توضیح می‌دهد که: "واحد ایکس هشت سال پیش تشکیل شد. در سه سال اول کار خود را روی ساختن فیلمهای کوتاه برای تلویزیون متمرکز کردیم. این فارغ‌التحصیلان مدارس سینمایی حرفه‌ای که می‌خواستند می‌توانستند بسازند. آنها می‌توانستند قدم به‌قدم پایه حرفه‌ی فیلمسازی بگذارند. من موفق شدم آنها را از شکست‌ها و لغزش‌های اولیه بازدارم، و آنها به‌نوبه‌ی خود هرگز سعی نکردند از فیلمهای موفق من تقلید کنند. آنها دیگر داشتند عملاً "به‌من‌الهام می‌دادند. طنز، و کار دوربین پرتحرک مرد مرمرین از فعالیت من در کنار آدمهای جوان مایه گرفت."

آنچه هنوز وایدا را از نسل جدید و پر استعداد کارگردانهای لهستانی متمایز می‌کند توانایی - یا بهتر، علاقه‌ی - او به بیان افکار در قالب احساس است. گفتگو (دیالوگ) در فیلمهای او مهم، و حتا گاهی بسیار موثر، است. اما این آمیزه‌ی تصاویر و عواطف است که به وایدا اختصاص دارد و کیفیتی است که به فیلمهای 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 از اینکه احساسات خود را در یک وسیله‌ی بیانی مدرن بیان کنند - دست‌کم او آنها را به‌این‌کار تشویق می‌کند.

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

جالب توجه نیست، اخیراً "فیلم تازه‌ای به نام، رهبر ارکستر، را تمام کرده که کاملاً" 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. در آنجا بایک رهبر ارکستر بزرگ که اصلاً "لهستانی است برخورد می‌کند و عاشق هم می‌شوند. رهبر ارکستر به‌شهرک محل اقامت او در لهستان می‌آید و می‌خواهد که کنسرت "جشن طلائی" خود را در آنجا عرضه کند. اما ارکستر محلی کاملاً "برای چنین کار بزرگی آماده نیست، و چون شوهر زن جوان رهبر ارکستر محلی است، ستیزه‌ای خصوصی و عمومی شروع می‌شود... "گشش و ارتعاش‌های ماجرایی وقتی بیشتر پا می‌گیرد که معلوم می‌شود شخصیتی که گیلگود نقش او را بازی می‌کند، همین ارکستر را تقریباً "پنجاه سال پیش، در آغاز فعالیت هنری‌اش، رهبری کرده بود و ویلون‌زن اصلی او کسی جز مادر دختر نبود. مایه‌ی تاریخ عاطفی، خود را تکرار می‌کند و برخورد جوانی و پیری به‌صورت هسته‌ی مرکزی رهبر ارکستر درمی‌آید. درست همانگونه که وایدا معتقد است کار در کنار فیلمسازان جوان واحدش به‌او نیرو می‌بخشد، این رهبر ارکستر برجسته نیز برای هدایت ارکسترش به‌اوج‌های تازه از عشق ویلون‌زن جوان‌الهام می‌گیرد.

در پایان فیلم، رهبر پیر که تاب مبارزه میان خود و مرد جوان - رقیب او در عشق و موسیقی - را نمی‌آورد، می‌میرد.

وقتی آگنی یژگا هولند وارد می‌شود تا وایدا را به‌سر قرار بعدیش ببرد، یکی به‌آنها می‌گوید به‌تازگی گالچ هانتز نیویورک خاکستر و الماس را در یک محل لب‌الب از دانشجو نشان داد و بینندگان با شور و هیجان از فیلم استقبال کردند. وایدا ذوق‌گنان فریاد می‌زند "خدایا آن روزها ما چقدر با استعداد بودیم!"

از فصلنامه‌ی سایت اندساوند، زمستان ۷۹

(اندکی کوتاه شده‌ی)

(۱) - در افسانه‌های یونانی، قایقرانی است که روح مردگان را از رودخانه‌ی دوزخی سٹیکس عبور می‌دهد.



تصویری از فیلم "دختران جوان ویلکو"

نقدی بر مرد مرمرین

"آگنی پژا" (Agnieszka) دانشجوی ۲۴ ساله‌ی مصممی است که برای پرورشی فارغ‌التحصیلی از مدرسه فیلم، به زحمت جازه می‌یابد تا فیلم مستندی درباره‌ی "ماتیوژ بیرگوت" بسازد. "بیرگوت" کارگر بنایی است که در دهه‌ی پنجاه قهرمان کار بوده و حالا فراموش شده‌است. او با عده‌یی از گسانی که با بیرگوت آشنائی داشته‌اند مصاحبه می‌کند و تکه‌هایی از فیلم‌های خبری و تبلیغاتی آن دوره را می‌بیند. معلوم می‌شود که کارگردان فیلم، "بورسکی" با ساختن یک صحنه‌ی رکورد شکنی در دیوارسازی (آجرچینی) برای فیلمی درباره‌ی شهر جدید "نوا هوتا" - مرکز صنایع فولاد - بیرگوت ساده دل را به شهرت رسانده است. در سال ۱۹۵۲ بیرگوت که سخنگوی کارگران شده و از احترام خاصی برخوردار بود، به تلافی گوشش برای تطهیر همکارش "ویتک" که از مهاجرت فرانسه به وطن بازگشته و از سوی میچالاک (جاسوس حزب) لو رفته، در یک محاکمه‌ی "جاسوسی" به چهار سال زندان محکوم شد. بیرگوت پس از آزادی از زندان پی معشوقه‌اش "هانکا" می‌گردد که قبلاً "بیرگوت را لو داده و اکنون بایک تاجر موفق مشروبات الکلی روی هم ریخته است. در سال ۱۹۵۷ بیرگوت که به شهرت و اعتبار نخستین دست یافته‌است، با شرکت نمایشی در انتخابات عمومی - که از آن فیلم گرفته شده - میهن پرستیش را به ثبوت رساند. آگنی پژا نتیجه‌ی کارش را برای مقامات تلویزیون نمایش می‌دهد اما به دلیل اینکه فیلمش نتیجه‌ی قاطعی دربرندارد، رد می‌شود. آگنی پژا که گروهش را مرخص کرده، از کشف سرانجام بیرگوت ناامید می‌شود تا اینکه پدرش - یک کارگر راه آهن - دوباره او را به ادامه‌ی تحقیقاتش تشویق می‌کند. آگنی پژا رد پسر بیرگوت را در کارخانه‌ی گشتی سازی گدانسک پیدا می‌کند و اطلاع می‌یابد که بیرگوت مرده‌است. پسر بیرگوت ابتدا علاقه‌یی به شرکت در این کار نشان نمی‌دهد اما آگنی پژا سرانجام موفق می‌شود او را راضی به همکاری کند. در صحنه‌ی آخر این دو را می‌بینیم که به سوی استودیو می‌روند تا فیلم را تکمیل کنند.

است که شناختش نسبت به سیاست حرفه‌ای (در قبال تهیه‌کننده‌ی تلویزیون) یا سیاست عملی، با این وجود دقیقاً "همین جبهه در دسرت آفرین (بازمانده‌یی از روحیه‌ی سال ۶۸؟)" است که او را قادر می‌سازد تا به حقیقت دیگری که در جستجوی آن است با هر دردسری که شده دست یابد. در آغاز، معلوم می‌شود که زیر پوشش ظاهرش - گمراهی متمایل به غرب - زیرکی‌اش خصوصیتی است که او و موضوع فریبنده‌اش در آن وجه اشتراک دارند.

پژوهش‌های آگنی یژگا و آشنائی ما با بیرگوت، در اتاق نمایش شروع می‌شود. در اینجا یک مونتور دلسوز و بازمانده‌ی تحولات سیاسی گذشته ("به من پول می‌دهند تا فیلم بچسبانم نه اینکه فکر کنم") تکه فیلم‌هایی - تماماً سیاه و سفید را - که از بیرگوت در آرشیوها باقی مانده است، گرد می‌آورد. برخی صحنه‌های توقیف شده و صامت از فیلم "تولد یک شهر" که در آن بیرگوت گارگران را در یک شورش به سبک پوتمکین علیه غذای نامناسب رهبری می‌کند، در تضاد آشکار با مونتاژ میهن‌پرستانه و خوشبینی مبارزه‌گونه‌ی فیلم‌های "رسمی"ی بیرگوت - "معماران سعادت ما" - قرار دارد (در تیتراژ آن نام "۳. وایدا" به عنوان دستیار گارگران دیده می‌شود)، گرچه گارگران هردو فیلم "یرزی بورسگی" است در دیداری با بورسگی، که حالا به همه‌ی فستیوال‌های جهانی دعوت می‌شود، او خاطراتش را از جریان پشت‌پرده‌ی فیلم "معماران سعادت ما" تعریف می‌کند. بورسگی مسئولیت کامل ابداع و گارگردانی شاهکار آجرچینی‌ی بیرگوت را، برای پیشرفت در حرفه‌ی خودش، برعهده می‌گیرد ("من دنبال قهرمان کار بهتری بودم، اما از بهترین آنها قبلاً" استفاده کرده بودند)، اما خاطرات او - از جمله فیلمبرداری مجدد از پیروزی میهن‌پرستانه‌ی بیرگوت - بر روی پرده شکل می‌گیرد. تنها اشاره به اینکه این نماها، فلاش بک هستند این است که، گرچه مانند زمان حال فیلم به صورت رنگی است، لیکن همه با دوربینی که بر سه پایه‌ی ثابت قرار دارد فیلمبرداری شده است. بدینسان این نماها تضاد تصویری روشنی با دوربین ناآرام روی دست ارائه می‌کند. وایدا، آگنی یژگای دوره‌گرد را با همین شیوه‌ی دوربین روی دست دنبال می‌کند و آگنی یژگا خود نیز در مورد این شیوه با فیلمبردار پیرش (که معلوم می‌شود او نیز عضو گروه فیلمبرداری سابق بورسگی بوده) بحث وجدل بسیار دارد.

هرگونه اشاره‌یی به اینکه وایدا، با صحنه گذاشتن برای تکه آگنی یژگا چه سبک گاری را ترجیح می‌دهد - ("دوربین روی دست، عدسی واید انگل، مگر فیلم‌های اخیر امریکائی را ندیده‌ای؟") - همچنین تایید این نکته است که دوربین متحرک،

حقیقت بیشتر و دستکاری کمتری به همراه دارد، در خود فیلم نیز با ظرافت تمام آمیخته است. نماهای وایدانگل از هواپیما سواری بورسکی، در ضمن اینکه تفسیری سیاسی بر آمریکائی شدن یکی از اپورتونیست‌های انگشت‌نماتر فیلم است، تظاهر به موقع این نکته است که دوربین می‌تواند با سهولت بر اهمیت رویدادهای خنثی تأکید کند. در اینجا، بازتاب یکی از صحنه‌های آغاز فیلم را می‌بینیم که طی آن آگنی‌یژگا دوربین را خود بدست می‌گیرد و با فیلمبرداری غیر مجاز از پیگره‌های توقیف شده‌ی سرداب موزه، بر مجسمه‌ی بزرگ و سرنگون شده‌ی قهرمان گمشده‌اش می‌نشیند. در حالیکه دوربین وایدا، به طنز، به قدرت مجسمه‌ساز در تحریف از طریق بزرگ‌سازی اشاره می‌کند، دوربین آگنی‌یژگا مشغول ضبط این تحریف‌ها بوسیله‌ی آخرین وسایل امروزی است.

وایدا با تأکید بر اینکه این اصل *Ars Longa* بویژه در مورد هنر "رسمی" پیاده شدن نیست، - البته - ماهیت زودگذر حقایق سیاسی را نیز تقسیم می‌کند. فیلم او ارتباط حل نشدنی میان سبک و سیاست را، نه صرفاً "از طریق زیباشناسی خود فیلم بلکه همچنین از راه شیوه‌ی عملش با زمان در رابطه با افراد، گشف می‌کند. بسیاری از شخصیت‌های او در کنار عکس‌های بیست سال پیش‌شان گذاشته می‌شوند. "ویتک" رسو و بی‌آبرو، حالا در یک کارخانه‌ی فولاد تکنوگرات شده (وهلیگوپتر سواریش، فرصتی است برای فیلمبرداری یک‌نمای بسیار زیبای هوایی)، جاسوس حزبی دهه‌ی پنجاه حالا مشغول استخدام دخترانی برای برنامه‌های ملی 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 شده از بازار سیاه غوطه می‌خورد. تنها آنان که مرده‌اند (گویا: بیرکوت) یا کسانی که خیلی جوانند (آگنی‌یژگا) از اپورتونیسمی که با بالا رفتن سن به پیش می‌تازد و خطوط روشن شخصیت قبلی را به تیرگی می‌گشد، مصون می‌مانند.

با این وجود، فصل‌نهایی - آگنی‌یژگا و پسر بیرکوت در راهروهای تلویزیون به سوی استودیو می‌روند تا حقیقتی را که به تازگی سانسور شده رهائی بخشد - "مرد مرمرین" را به یک فیلم بی‌نهایت خوشبختانه تبدیل می‌کند. این فصل، از این نظر، در تضاد آشکار با دومین بخش تریلوژی مورد نظر وایدا - فیلمی به نام "بدون بیهوشی" - قرار دارد. در این فیلم یک استاد تطهیر شده‌ی روزنامه‌نگاری دولتی، در لهستان امروز، از رضایت نفس به خودکشی رو می‌آورد، در حالیکه دانشجویانش با پیروی توصیه‌ی او، از آشوب و اعتراض خودداری می‌کنند.

(از سایت اندساوند پاییز ۱۹۷۹)



۱۹۷۶ - مرد مرمرین

محصول لهستان - تهیه از واحد "ایکس" فیلمسازی (بارباراپک - اسلهسیکا)
 ۱۶۵ دقیقه، تهیه‌کننده و کارگردان: آندره‌ی وایدا، دستیار کارگردان:
 کریستینا گروچوویچ، ویتولد هولتس - لژک تارنوفسکی، فیلمنامه: آلکساندر
 شیبور - ریلسکی، دراماتورگ: بولسلاو میچالک، مدیر فیلمبرداری: ادوارد
 کلو سینسکی (رنکی)، فیلمبردار: یاسک لوم‌نیک، فیلم‌های قدیمی از: آرشیو
 فیلم لهستان، تدوین: هالینا پروگارووا - ماریا کالیسینسکا، طراح صحنه: آلن
 آستارسکی، موسیقی: آندره‌ی کورزینسکی، صداپرداز: پیوتر زاوادزکی
 بازیگران: یرزی رادزی ویلوویچ (ماتیوژ بیرکوت)، کریستینا یاندا (آگنی یژکا)،
 تادیوژ لوم‌نیک / یاسک لوم‌نیک (یرزی بورسکی)، میکائیل تارکوفسکی (وین سنتی
 ویتک)، پیوترسی یسلاک (میچالاک)، وی‌یسلاو وویسیک (دبیرحزب، یودلا) و...
 - رنکی، 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 به این ترتیب هرچیز که با شیوه‌های پیش‌پا افتاده (ناطق) بیان می‌شد، کیفیتی ملال‌آور به خود گرفت، مهم‌ترین جا، به بازیگران ناطق داده شد و تقریباً "همه‌ی فیلمسازان، توانایی دلپذیر فیلم را به فراموشی سپردند - توانایی مشاهده‌ی رویدادها، توانایی شاهد بودن. و حالا ما در پی گریز از این وضع هستیم و درست همان‌طور که کیفیت جواهرآسای شعر در نقطه‌ی 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 به تضاد است. پیش از آن که فیلم‌های بونوئل را ببینم، به او پیوسته بودم. نخستین فیلم‌هایش را در پاریس دیدم و براستی که آموزگار خود را در آنها یافتم - بخصوص در "فراموش شدگان" و "عصر طلایی" اما آنچه در بونوئل برای من جالب است "سنگدلی" او نیست، بلکه شهامت اوست در نشان دادن تمام چیزهای انسانی بدون گرنش به اخلاق یا زیبایی‌شناسی مرسوم. بونوئل معتقد است که درون انسان رامی‌توان با زبان تصویر بسیار درست‌تر از زبان گفتگو نشان داد، و این که پنهان‌ترین لایه‌های تفکر باطنی انسان جدا از اوضاع و احوال بیرونی نیست.

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

جمع شده و سرگرم خوردن و نوشیدنند. 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 در این راه نمی‌کوشد که پدیده‌ها را به شکلی واقع‌گرایانه (و آنطور که ظاهراً "بنظر می‌رسند") بیان کند.

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

با اینهمه در "خاکستر و الماس" و "لوتنا" من به عمد از گنجینه‌ی نشانه‌ها و استعاره‌های ملی موجود استفاده می‌کنم. من برای تماشاگران ژاپنی یا پارسی فیلم نمی‌سازم. خود من جزیی از مردمی هستم که برایشان کار می‌کنم، و بنابراین باید نشانه‌هایی را بکار گیرم که پذیرفته شده‌اند و عموماً "قابل فهم‌اند". و تنها در چنین وضعیتی است که می‌توانم به گفتن حرفی تازه امید ببندم.

از میان سبک‌های ملی فیلمسازی، سینمای آمریکا و ژاپن را بیشتر از همه دوست دارم. از نظر من، سینمای ژاپن، بخصوص فیلم‌های گوروساوا، از بیشترین اهمیت برخوردار است. آخرین "مگبث" فیلم شده را تحت عنوان "تخت خون" (ساخته‌ی گوروساوا) با بازی "توشیر و میفونه" در نقش اصلی، دیده‌ام. احساس می‌کنم گوروساوا تنها کارگردانی است که توانسته است تمامیت نمایشنامه‌ی شکسپیر را روی پرده بیاورد. نیرو و کشش باور نگرانی بازیگری - که برای بیان حال قهرمانان پراحساس شکسپیر ضروری است - آدمی را مبہوت می‌کند.

درباره‌ی سینمای آمریکا، واقعیت اینست که تنها می‌توان از کارگردان‌های منفردی یاد کرد که خود را از دیگتاتوری ابتذال فراتر کشیده‌اند - کسانی چون

جان فورد، الیا گازان، فردزینه مان و لاسویندک. هرچند که شخصیت‌های دیگری نیز - گلر، رنوار، برگمن و جز آنها - سینمای امروز دنیا را نشانه زده‌اند.

در سینما، سبک اهمیتی روزافزون پیدا می‌کند. به‌گمان من رنگ در سینما 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 بر حضورش آگاه نیستیم. اگر وضع به‌این ترتیب پیش برود، پس از مدتی تماشاگر به‌فیلم رنگی بعنوان چیزی متفاوت از فیلم سیاه و سفید نگاه نخواهد کرد. رنگ یک عامل هنری است و باید به‌گونه‌ای از آن استفاده شود که وظیفه‌ای را انجام دهد و بیننده را متوجه خود بکند. ایزنشتاین بدین‌گونه با مساله‌ی رنگ برخورد می‌کرد. مثلاً "در قسمت دوم ایوان مخوف، 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 هر صحنه‌ی 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" روسلینینی رفته بودم. اما در آن لحظه‌ای وارد سینما شدم که زن عضو گشتاپو با دیدن کمونیست شکنجه‌شده، پا پس می‌گشت. "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 تئاتر جای واقعی داورى درباره‌ی توانایی بازیگر است. در سینما عوامل بسیاری - حرکت داستان، مونتاژ، فضای خلق شده - بر بازی اثر می‌گذارد. افزون بر این، توجه تماشاگر تمرکز یافته نیست. به‌همین دلیل است که آثارهایمان نمی‌توانند به‌نحوی موفق در فیلم بازی کنند، اما در تئاتر بازی عاقلند. در اینجا نگاه تماشاگر به بازیگر دوخته شده و او باید کارش را بلد باشد.

گزیده‌ای از مقاله‌ای در نشریه‌ی لهستانی Ekran که
ژوئن ۱۹۶۱ در ماهنامه‌ی فیلم‌زاند فیلمینگ به‌انگلیسی درآمد

زمانی که انسان به هرامیدی چنگ می‌اندازد

— آندره‌ی وایدا! آخرین فیلم شما "جشن عروسی" اقتباسی (آنطور که می‌گویند بسیار وفادار به متن اصلی) از یکی از نمایشنامه‌های مشهورترین برنامه‌های تئاتر معاصر لهستان است، می‌توانید برای ما درباره‌ی نویسنده‌ی این نمایشنامه — استانیسلاو ویسپیانسکی — توضیحاتی بدهید؟

سرنوشت نمایشنامه‌نویس‌های بزرگ گاهی بسیار غیرعادلانه است. برای نمونه همه استیریندبرگ را می‌شناسند. بنظر می‌آید، خارج از مرزهای لهستان، هیچکس — البته شاید کمی اغراق‌آمیز باشد — بر شخصیت ویسپیانسکی که به باور من از شخصیت آن نویسنده‌ی سوئدی کم‌ارزش‌تر نیست، توجه نکرده باشد. از سال ۱۹۵۱ که برای نخستین بار "جشن عروسی" بر صحنه آمد تاکنون اجراهای تئاتری متعددی از این نمایشنامه بر صحنه آمده است. خود من 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 در سال ۱۹۰۷، در سن 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 (از جمله ایلیاد) و بالاخره نمایشنامه‌نویس بود. آثارش حقیقتاً "بخشی از میراث فرهنگی لهستان است. معتقدم که روایت من علیرغم حذف چند گفت و گو - البته اکسیون‌ها را دقیقاً" حفظ کرده‌ام - یکی از وفادارترین روایت‌ها است.

نمایشنامه به‌نظم نوشته شده است، گفت و 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 در این مورد دست بردن در اشعار ویسپیانسکی خیانت بزرگی محسوب می‌شود.

- نمایشنامه کاملاً "تخیلی" نیست و من فکر می‌کنم که

ویسپیانسکی از پدیده‌های واقعی و معاصر خودش الهام گرفته‌است. اولین اجرای نمایشنامه‌اش از تازگی و هیجان خاصی برخوردار بود.

بله همینطور است. ویسپیانسکی از "جشن عروسی" واقعی شاعری بنام

لوسان ریدل با دختر جوانی از دهکده‌ی برونوویس بنام یاودیگامیکولای زیسک در نوامبر ۱۹۰۰ الهام گرفته‌است. روی اولین آفیش، نام‌های واقعی پرسناژها نوشته شده بود اما پس از آنکه بازیگران بامشخصات کامل شخصیت‌های واقعی ظاهر و به‌شیوه‌ی واقع‌گرایانه‌ی 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 حال تطبیق داد. مثلاً، بین دنیای روشنفکرانه‌ی مغشوش گراکووی و دهقانان همان رابطه‌ی احساس گناه وجود داشته‌است که میان روشنفکران آزادخواه ایالات متحده و سیاهان (یا سرخپوستان). به‌این ترتیب می‌خواهم نکته‌ی تعجب‌آوری برای شما بگویم. من دریافت‌ام که نمی‌توانست‌ام "پاراوان‌ها"ی ژنه را درک کنم مگر بعد از آنکه کاملاً "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 گاملا " مشخص در تاریخ دارد بنظر من به اندازهی اثر ویسپیانسکی اثری گاملا " جهانی و جاودانه است. — آیا می‌توانید موقعیت سیاسی و فرهنگی لهستان را در

آستانه‌ی قرن بیست برای ما تشریح کنید؟

بعد از گنگره‌ی وین در سال ۱۸۱۵ و شکست قشون ناپلئون، سرزمین و فرهنگ لهستان تحت تسلط و تاثیر سه قدرت بزرگ — اطریش، پروس و روسیه — که آنرا محاصره کرده بودند، قرار گرفته بود. در تمام طول قرن نوزده فکر "استقلال جدید"ی در ذهن همه‌ی مردم لهستان جوانه زده بود. "فضای صلح قلابی" کم‌کم مستقر شد، در صورتی که به موازات آن شورش‌های متعددی ظهور می‌کرد (۱۸۳۰ - ۱۸۴۶ - ۱۸۴۸ - ۱۸۶۳) که به هر حال منجر به شکست شد. تجزیه کنندگان لهستان دیگر سیاست مشترکی نداشتند. عده‌ای می‌خواستند در عمل هماهنگ کردن خود با فرهنگ لهستان سرعت بیشتری داشته باشند، عده‌ای دیگر خود را تا اندازه‌ای نسبت به خود مختاری موافق نشان می‌دادند. در بعضی مناطق، مردم گوش فراوان می‌کردند که در برابر تسلط روس و آلمان مقاومت کنند. در عوض در گالیسی اطریش — آنجا که سنت‌گرایی لهستانی از زمان امضای منشور ۱۸۶۱ مورد احترام بوده است — فعالیت شدید سیاسی — روشنفکری شکل می‌گیرد تا با قانونی‌ترین راه‌ها علیه "خارجی‌ها" به مبارزه برخیزد. گراکووی در عصری که وقایع نمایشنامه جریان می‌یابد، شهری "آزاد" است. این شهر که گذشته‌ی تاریخی طولانی پشت سر داشت، ذراختیار آن سه قدرت بزرگ قرار گرفت، در حالیکه عده‌ی زیادی نویسنده، شاعر، نقاش — که با استفاده از آزادی نسبی برقرار شده از سوی دولت اطریش، وقتشان را به تخیل درباره سرنوشت لهستان می‌گذراندند — آنجا مانده بودند. همه بطور مبهمی احساس می‌کردند که به زودی حادثه‌ای رخ خواهد داد، و این حادثه چیزی جز جنگ میان سه قدرت نمی‌توانست باشد. اما فکر جنگ هنوز مبهم، مغشوش و تشکّل نیافته بود. فکر جنگ در حاشیه‌ی تخیلات ظاهر می‌شد و نه در واقعیت. این احساس گنگ قبل از وقوع جنگ با وقایع "جشن عروسی" درهم بافته می‌شد، آنجا که اندیشیدن درباره‌ی گذشته، بانگرانی مبهم درباره‌ی آینده توأم بود. سیزده سال بعد، اولین جنگ جهانی در گرفت.

این فضای انحطاط هنری — آنچه که می‌خواهم بیان کنم به هیچوجه توهین‌آمیز نیست، اما چگونه می‌توان با کلمه‌ی دیگری حق این حساسیت هنری تشدید شده، این نوسانهای فکری را که نه می‌توانند تحقق یابند و نه می‌توانند بشکل عملی تغییر شکل دهند، ادا کرد؟ — بسان مرضی واگیر "وصلت‌های نامناسب" 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 - که او خودش را بهترین الهام‌بخش آن می‌داند - 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 سلی‌ای که او می‌خواست به اجتماع بزند بیش از آنکه تحقیر کننده باشد، متحیرکننده بود. او دریافت که هنرش در "جشن عروسی"، معاصرینش را خیلی بیشتر از جریانات سیاسی و انسانی مورد نظر او تحت تاثیر قرار داده است.

- بنظر من "جشن عروسی" ادامه‌ای است از مضمون‌گرایی شخصی شما، شاید هم مثل یک سنتز است. آیا در کشورتان شما را به این علت که سعی کرده‌اید احساس رمانتیسیم 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 خیلی وقت پیش مرا به هیجان می‌آورد. و از آن بیشتر وقتی که همه چیز 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.

- اما، برای نمونه در فیلم‌هایی مانند "آقای ولود یوسکی" ساخته‌ی "رژزی هوفمان"، که موفقیت عمومی آن خیلی هم عظیم بود، واقعا یک نگاه انتقادی وجود ندارد. در صورتی که در آثار شما بعد از "کانال"...

البته در کشور ما بسیاری از منتقدان گفته‌اند که این فیلم در واقع، چیزی جز دیدگاه‌های سینماگری بنام وایدا را نشان نمی‌دهد. اما من به این گفته پاسخ می‌دهم: چون دیگران دیدگاه‌های کاملا "متفاوتی" را به معرض نمایش می‌گذارند، من دلیلی نمی‌بینم که در خط فکری آنها حرکت کنم. تماشاگر باید قادر باشد با دیدن دیدگاه‌های گوناگون به برداشت خاص خود برسد.

- برگردیم به فیلم، اشباح مرگ که ناگهان بر بعضی مهمانان جشن عروسی ظاهر می‌شوند، آیا برای تماشاگر معاصر لهستانی شخصیت‌های اسطوره‌ای کاملاً "شناخته شده‌ای هستند؟

در این فیلم نوعی شناخت اسطوره‌ای ویرانه‌ی ایالت کراکووی مطرح است. اما موقع فیلمبردای قصد ما این بود که مفهوم اشباح برای انسان سال ۱۹۷۳ گاملاً روشن و شناخته شده باشد. شب "ورنی هورا" که برارباب خانه ظاهر می‌شود، شاعر افسانه‌ای اوکراینی است که پیشگویی‌های ساختگی او، که در راس آن بازگشت آزادی به لهستان بود، روح رمانتیک‌ها را به هیجان می‌آورد. شب "ورنی هورا" با توجه به اسطوره‌های موجود در ادبیات لهستان در فیلم آورده شده است. به یاد دارم که در هنگام اشغال لهستان توسط آلمان‌ها، در دوران جنگ جهانی دوم، پیشگوئی‌های ورنی هورا دوباره باب شده بود. این پیشگوئی‌ها باعث امیدواری می‌شد. واقعیت، شاید ساده لوحانه بنظر آید، اما در آن زمان لازم بود که انسان به هر نوع امیدی که امکان داشت، چنگ بیاورد.

"استانسزیک" دیوانه‌ی سیژیسmond شاه، نماد شجاعت و استقلال روح و آزادی عقیده است و اینکه او به شکل همزاد روزنامه‌نگار براو ظاهر می‌شود، گاملاً طبیعی است. "زاویرا" قهرمانی مشهور از قرون وسطی، نماد لهستانی است که در دوره‌ای بر قسمتی از اروپا حکومت می‌کرد. اما "زاویرا" به شکل یک زره و جوشن، خالی، ظاهر می‌شود.

— و رویای "مارله" چطور؟ آیا می‌توان از تصویر ماوراء ضمیر یا از رویای جاه طلبانه‌تر از نماد رویاهای جمعی یک ملت سخن گفت؟ داستان "گنت برانیک" و بعضی افسران که به خیانت برانگیخته شده بودند و طلاهای گاترین روس را ریخت و پاش می‌کردند، واقعه‌ی تاریخی گاملاً شناخته شده‌ای است که به حرکت "رجتان" نماینده‌ی مجلس — که به هنگام دومین تجزیه لهستان در سال ۱۷۷۲ گریبان پیراهنش را می‌درد — پاسخ می‌دهد.

همه‌ی این اشارات تاریخی می‌تواند در کشورهای دیگر — به سادگی — جای خود را به اشارات دیگری بدهد. رهبر دهقانان شورشی که توسط اطریشی‌ها باو خیانت شد و در سال ۱۸۴۶ اشراف انقلابی را قتل عام کرد، "سزهلا" نام دارد.

همه‌ی مهمانان در هاله‌ای از ابهام در پی یافتن پلی میان گذشته و آینده هستند. برای جمع‌آوری گامل همه‌ی وقایع که موجب شکست لهستان شده است، باید به روشنی از آنها آگاه بود. با داشتن دیدی جدا از ظواهر فریبنده‌ی تاریخ است که می‌توان آنرا درک کرد. فیلم "جشن عروسی" نوعی گم‌دی است که در آن وسوسه‌ها، گم‌وبیش نقشی بهمان اندازه مهم دارند که شخصیت‌هایی که در معرض هجوم وسوسه‌ها قرار می‌گیرند.

— وضعیت دهقانی امروز لهستان در مقایسه با وضعیت دهقانی

اوایل قرن چگونه است؟

وضعیت دهقانی کاملاً "تغییر شکل داده است. در لهستان یک طبقه‌ی قوی کارگر - که اغلب زاییده‌ی دنیای شهرنشینی است - شکل گرفته است. شهرهای بزرگ صنعتی به‌گمک مهاجرت دهقانی ساخته شده‌است. یقین دارم که از لحاظ سیاسی، ده و جمعیت دهقانی دیگر قدرتی که پیش‌تر داشت ندارد.

آیا در زمان ما نوعی احساس گناه، با همان ماهیت که نوع دیگران بوسیله‌ی ویسپیانسکی مجسم شده‌است، گریبانگیر دنیای روشنفکری در تقابل با دنیای کارگری وجود ندارد؟

مطلقاً "خیز، از چه احساس گناهی می‌توان سخن گفت؟ طبقه‌ی کارگر بیشتر بوسیله‌ی خودش تعریف می‌شود تا چهره‌ای که روشنفکران برای او ترسیم می‌کنند. در نتیجه، شاید این روشنفکران و هنرمندان هستند که گاهی در حاشیه قرار می‌گیرند.

- آیا از فیلم شما در لهستان به‌خوبی استقبال شده‌است؟

بله. استقبال مساعد بوده‌است، و دلم می‌خواست در جاهای دیگر هم همین‌طور می‌بود. به‌ویژه برای ویسپیانسکی. خبرهای غیرمنتظره‌ای دریافت داشته‌ام، به‌تازگی در رومانی - چنان‌که به‌من گفته‌اند - تماشاگران و منتقدان واکنش مساعدی نشان داده‌اند. می‌خواستم که در فرانسه مهر یک محصول سینمایی خاص لهستان (با توجه به این که برای آنهایی که ابزار شناخت را در اختیار ندارند غیر قابل قبول است) برفیلم من بزنند.

بنظر می‌رسد که در فیلم من قبل از هرگونه تجزیه و تحلیل روشنفکرانه باید محیط و فضا را به‌خوبی احساس کرد. برای دوست داشتن هر چیزی این، تنها مسیر قابل قبول و با ارزش است. حتا اگر من - وایدا - همه‌ی آنچه را که در یک فیلم ژاپنی، برزیلی، سوئدی وجود دارد، در نیابم، سعی می‌کنم در آن، جاذبه‌ی احساسی را درک کنم و این خیلی مهم است.

- آیا میل دارید دوباره در تلویزیون تجربه‌های تان را ادامه

دهید؟ مثل "پیللات و دیگران" - محصولی از تلویزیون آلمان

غربی - و افسوس که متن آن در فرانسه به‌چاپ نرسیده‌است.

بلی، تجربه‌ی نتیجه‌بخشی بوده. نمایش فیلم در تلویزیون آلمان با موفقیت همراه بود. بینندگان به‌مراتب بیشتر از تمام کسانی که همه‌ی فیلم‌هایم را در سینما دیده‌اند این فیلم را تماشا کردند. و معجزه حقیقت این است، کسانی که به‌خوبی با فیلم‌های 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 گلوپ‌ها. 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 گوشش می‌کنم زمینه‌ی نمایش فیلم را در ایالات متحده آمریکا (جایی که شاید شباهت‌های سرگرم‌کننده‌ای با بعضی سگانس‌های "عیسای مسیح سوپرستار" دیده می‌شود برخورد‌هایی کاملاً "غیرمترقبه و عجیب") فراهم آورم. اما در آلمان بنظر می‌آید گوششان بدهکار این حرف‌ها نباشد.

— برنامه‌ی سینمایی آینده‌ی شما چیست؟

فیلمنامه‌ای است که دارم تماشا می‌کنم. این فیلمنامه اقتباسی است از یکی از آثار آل-ریمون (برنده‌ی جایزه‌ی نوبل سال ۱۹۲۴ و مولف "دهقانان") فیلم سه ساعت طول خواهد کشید. مضمون اصلی آن، تجسم ریشه‌ی سرمایه‌داری در لهستان در سال‌های ۱۸۹۰-۱۸۸۰ است. داستان در "لودز" Lodz - شهری که از مدت‌ها قبل بطور کامل صنعتی شده (صنایع پارچه‌بافی) - اتفاق می‌افتد. سه شخصیت اصلی، یک لهستانی، یک آلمانی و یک یهودی هستند که تصمیم گرفته‌اند با هم یک کارخانه برپا کنند. در آن زمان ثروت زیاد (قصرهای زیاد هنوز هم وجود دارند) و فقر زیاد در کنار هم وجود داشت. عصری که زاینده - و آکنده از - خشونت‌های گوناگون بود. می‌خواهم تصویری از شهر، از همه‌ی جمعیتی مرکب از کارگران، کارمندان، مالکان ثروتمند، یهودی‌ها، لهستانی‌ها و شخصیت‌های جهان وطن ارائه کنم. می‌خواهم از دیدگاه دیگری سنت‌های لهستان کنونی را نشان بدهم.*

از نشریه سینمائی فرانسوی سینما ۷۴ دسامبر ۱۹۷۳

۱- نخستین بار در ۲۶ اکتبر ۱۹۶۳ در کراکووی بر صحنه آمده است. یکی از بازیگران زن فیلم - ایزا اولزوسکا - (مهماندار) در آن زمان نقش عروس را بر صحنه تئاتر بازی می‌کرد.

* این فیلم همان "سرزمین موعد" است.

සිංහල සිනමාව



فدا کردن فرد در برابر اجتماع

با "ماساکی گوبایاشی" توجه به تحرک و حرکت در سینمای ژاپن جای خود را با توجه واقعی به انتقاد اجتماعی عوض کرد و این چیزی بود که "گوبایاشی" در آن با کارگردانانی چون "اوگورا کورو ساوا" هم‌رای بود. فیلم "طاقی با دیوارهای ضخیم" (۱۹۵۳) که بر مبنای خلاصه‌ی منتشر شده‌ای از یادداشت‌های "جنايات جنگی" ساخته شد، به عنوان درونمایه‌ی اصلی خود این موضوع را مورد توجه قرار داده بود که بیشتر کسانی که زندانی شده‌اند بی‌گناه هستند و در همان حال جنایتکاران واقعی آزادند. گرچه ممکن بود این درونمایه قابل بحث باشد، اما در هر صورت "طاقی 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 این بار تجارتی کردن دنیای "بیس‌بال" را پیش کشیده بود و اینکه تیم‌های رقیب چگونه برای خریدن یک "ستاره"ی دبیرستانی روی دست هم بلند می‌شوند.



تصویری از فیلم "سوروش"

یکی از فیلم‌هایی که بیش از همه معیارهای ژاپنی را زیر ضربات انتقادی قرار می‌داد، فیلم "رودخانه‌ی سیاه" بود که "گوبایاشی" آن را در سال ۱۹۵۷ ساخت. این فیلم فساد را که برمحور پایگاه‌های آمریکایی در ژاپن پا گرفته بود، موضوع بررسی خود قرار می‌داد. گرچه "رودخانه‌ی سیاه" یک افشاگری زنده بود که می‌توانست با یک محکومیت ساده و ایستا پایان پذیرد، اما فیلم با جدیت تمام در نتیجه‌گیری‌هایش بی‌طرف بود. این فقط آمریکا نبود که به سبب حضور پایگاه‌هایش تبه‌کار و عامل فساد به شمار می‌رفت، بلکه نظام اجتماعی ژاپن - که اجازه می‌داد بی‌قانونی‌ها بدون مجازات بماند و حتی به‌طور رسمی نادیده گرفته شود - مقصر بود. بخش‌نهایی این فیلم خیلی درخشان بود. شبی بارانی است و مشروب فروشی‌های گشیف، سالن‌های "پین‌بال" رستوران‌های ارزان قیمت و مغازه‌های سوغات‌فروشی که در اطراف یک اردوگاه آمریکایی سبز شده‌اند همانند پارک تفریحی متروکی به نظر می‌رسند. گانگستر جوان - که نقش‌اش را "تاتسویا ناگادایی" بازی می‌کند - تا حد مرگ مست است و درحالی که به وسیله‌ی دختر جوانی (آینه‌کو آرما) - که گانگستر او را فریب داده و اکنون معشوقه‌ی اوست - به خانه برده می‌شود، میان‌شان مجادله‌ای در جریان است و گانگستر درطول بزرگراه لیز



تصویری از فیلم "سورس"

از باران با شتاب راه می‌افتد. درطول جاده ستونی از کامیون‌های آمریکایی درحرکت است. پای جوان می‌لغزد وجلوی یکی از این کامیون‌ها می‌افتد و گشته 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 آمریکایی 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 "گوبایاشی" 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: ۱- "عشق بزرگتری نیست" ۲- "جاده‌ای به ابدیت" ۳- "دعای یک سرباز". فیلم، که فیلمنامه‌اش را "زنزو ماتسویاما" نوشته، داستان شش‌جلدی و پرفروش "جومپئی گومیگاساوا" را در سه‌بخش سه‌ساعته به‌تصویر می‌گشد. این شاید نخستین فیلم بعد از جنگ بود که ارتش ژاپن را آن‌گونه که در عمل بود، نشان می‌داد. "وضعیت بشری"،

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

فیلم با انتقادش به ارتش، اشارات خود را گسترش داده و درباره‌ی گل نظام تشکیلاتی ژاپن به اظهار نظر می‌پردازد. قهرمان جوان و روشنفکر، که نقش‌اش را "تاتسویا ناگادایی" بازی می‌کند، از شرایطی که در منچوری وجود دارد، به‌ویژه از سیاست حیوانی‌ای که بر کارگران برده‌گونه اعمال می‌شود، تکان می‌خورد. او علیه این شرایط مبارزه می‌کند و به سربازی فرستاده می‌شود. دو فیلم بعدی ماجراهایی را که براو می‌گذرد و در پایان با مرگش پایان می‌پذیرد، دنبال می‌کنند.

فیلم، هرچند ممکن است به‌طور جزئی احساسات را برانگیزد، اما به‌طور کلی بیشتر به جامعه علاقمند است تا به مردم. همان‌گونه که "ماسومورا" قهرمان‌های خود را فدای حرکت و تحرک می‌کند، "گوبایاشی" - شاگرد "کینوشیتا" و، با بسط بیشتر، شاگرد "شیمازو" - قهرمانان خود را به نفع تفسیر اجتماعی، قربانی می‌کند. این بی‌تردید درباره‌ی فیلم‌هایی چون "میراث" (۱۹۶۲)، "جوانی ژاپن" (۱۹۶۸) - که به نام "سرود برای یک مرد خسته" نیز معروف است - و "گوئیدان"، که فیلمی است بیش از اندازه تحسین شده، هرچند زینتی، حقیقت دارد. اما این امر در مورد "شورش" - که به "شورش سامورائی" نیز شهرت دارد - و همین‌طور "هاراگیری" - زیباترین و بی‌نظیرترین فیلم "گوبایاشی" - حقیقت ندارد. اینجا منطق، فدای تحرک و حرکت و مردم، قربانی موقعیت نشده و تفسیر اجتماعی هم به داستان و هم به درونمایه ارتباط دارد. فیلم‌نامه‌ی باشکوه "هاراگیری" 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 "هاراگیری" درباره‌ی یک سامورایی (بازهم "تاتسویا ناگادایی") است که شاهد شکم دریدن دامادش در سخت‌ترین شرایط بوده است. او در صدد برمی‌آید مردی را (رنتارو می‌کونی) که مسئول این عمل می‌داند بکشد. اما بعد پی می‌برد این نه آن مرد، بلکه نظام است که مسئول به حساب می‌آید، نظامی که همیشه جزء جدایی‌ناپذیر سنت‌های شیوه‌ی زندگی ژاپنی است.

برگرفته از کتاب "سینمای ژاپن"

شورش علیه قوانین قشری

"ماساکی گوبا یاشی" در متن سینمای ژاپن همواره یک شورش مداوم را علیه سنت‌های اصلی شیوهی زندگی ژاپنی ادامه داده است. این شورش در فیلم‌های بی‌سروصدای 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 "گوبا یاشی" را تشکیل می‌دهد.

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

قهرمانان گوبا یاشی، همه، با یک نظام ارزش‌های قشری روبرویند، نظامی که آنان در درون آن جایگاهی 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 "گوبا یاشی" است، آنان بخشی از نظامی هستند که علیه آن می‌شورند و در پایان معمولاً "توسط همان نظام درهم گوبیده می‌شوند. این مبارزه برای درهم شکستن ساختارهای اجتماعی و رها شدن از آن‌ها که برفرد تحمیل شده و از سوی دیگران گورگورانه مورد پذیرش قرار گرفته، درونمایه‌ی اصلی بیشتر فیلم‌های "گوبا یاشی" را تشکیل می‌دهد، "ماساکی گوبا یاشی" در چهاردهم ژانویه ۱۹۱۶ در بندر 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 و این‌همزمان 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 "شوچی‌گو" پیوست اما ظرف یک‌سالگی که دوران شاگردی‌اش را می‌گذراند به‌سربازی احضار شد. "کوبا یاشی" که برای جنگ به‌چین اعزام شده بود، اسیر و به‌زندان انداخته شد.

در سال ۱۹۴۶ "کوبا یاشی" به "شوچی‌گو" برگشت تا کارش را از سر گیرد. رابطه‌ی استاد - 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 کارگردانی که پیش از ساختن فیلم خود و گرفتن دستیار برای خود، پانزده سال و یا حتی 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 کوبا یاشی" این یک خوشبختی بود که نزد کارگردان بزرگی چون "کی سوکی کینوشیتا" شاگردی می‌کرد. "کینوشیتا" در دوران شش سال کارآموزی "کوبا یاشی" پانزده فیلم ساخت که نخستین فیلم‌های رنگی ژاپنی یعنی "کارمن به‌خانه می‌آید" "ارتداد" و "یک تراژدی ژاپنی" از آن جمله است. "کوبا یاشی" در نوشتن بسیاری از فیلم‌نامه‌های آثار "کینوشیتا" باوی همکاری کرد و این ارتباط نزدیک با مردی که تقریباً "آمادگی" کار در تمام زمینه‌ها را داشت، در حرفه‌ی بعدی "کوبا یاشی" تاثیر برجسته‌ای داشته است. او از "کینوشیتا" کنترل کامل تصویر و بافت فیلم را فرا گرفت و مقدار زیادی از تغزل او را جذب کرد، اما در همان حال "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، بی‌گناه هستند،

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

انتقاد اجتماعی - سیاسی "طاقی با دیوارهای ضخیم" چند فیلم بعد با فیلم "من شمارا خواهم خرید" دنبال شد. در فیلم قبلی او آشکارا وجدان ملی را به‌زیر سؤال کشیده بود، در فیلم بعدی "گوبایاشی" 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 بازی ملی بیس‌بال، بیش از مسائل به‌ظاهر جدی‌تر جنایات جنگی، احساسات ژاپنی‌های متوسط را برانگیخت. اگر این فیلم در جهان ورزش مورد توجه قرار گرفت، فیلم بعدی "گوبایاشی" به‌نام "رودخانه‌ی سیاه" سبب شرمساری دولت و همینطور نیروهای امریکا شد. فحشا و فساد در اطراف پایگاه‌های امریکا زمینه‌ای بود که "گوبایاشی" بر متن آن سقوط ارزش‌ها و افراد را به‌بررسی می‌کشید. دراین فیلم امریکائی‌ها و ژاپنی‌ها فاسد و فسادپذیر نشان داده می‌شوند، اما افراد، کمتر از نظام، که اجازه می‌داد این سرطان در درون جامعه رشد بکند، قابل سرزنش هستند. در "رودخانه‌ی سیاه" که از نظر تصویری فیلمی حیرت‌آور بود، نسبت به قهرمانان "گوبایاشی"، اگر نگوئیم همدردی، دست‌کم احساسات بشردوستانه‌شان داده می‌شود. این ساختار داستانی، که طی آن یک گروه اجتماعی به دقت مورد بررسی قرار می‌گیرد، نمونه‌ای است که در بسیاری از فیلم‌های بعدی "گوبایاشی" به‌کار گرفته می‌شود. قهرمان، که قیدهای خفه‌کننده‌ی ساختار اجتماعی را درهم شکسته است، در پایان به‌وسیله‌ی مظاهر همین نظام درهم گوبیده می‌شود (در فیلم مورد بحث زیر چرخ‌های یک کامیون ارتشی له می‌شود).

از سال ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۱، گوبایاشی 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 بر کارگران، 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 از یک

موضع ناممکن علیه این نظام مبارزه می‌کند. از این‌رو "گاجی" احضار شده و بدون اینکه فرصت دیدار همسرش به‌وی داده شود، به جبهه اعزام می‌شود. بخش دوم فیلم به مبارزه‌ی میان "گاجی"، که خود را یک سوسیالیست مهربان می‌بیند، و مقام‌های ارتش، که به‌آنان هشدار داده‌شده ممکن است "گاجی" 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 درحالی‌که چیزی غیر از تفنگ برای دفاع از خود ندارند. گشتار آغاز می‌شود اما "گاجی" جان سالم به‌در برده و بازماندگان این نبرد بی‌ثمر و خونین را دور هم می‌آورد. قسمت سوم و آخر فیلم بازگوکننده‌ی فرار به‌جنوب از جلوی ارتش درحال پیشروی شوروی است. این بخش مملو از ترس‌ها و وحشت‌هایی است که بشر می‌تواند از ایجاد آن‌ها خودداری کند. یکی از طرفین پیشنهاد تسلیم شدن می‌کند، اما "گاجی" که از بازگشت به نزد همسرش ناامید شده است این پیشنهاد را نمی‌پذیرد. سرانجام آنان اسیر می‌شوند و "گاجی" 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 "گوبایاشی" به‌کند و گاو درباره‌ی مبارزه میان آرزوهای بشر و هماهنگی با قوانین قشری را، درحالی‌که اعضای خانواده، دور بستر مرگ پدر خانواده، جمع شده‌اند می‌پردازد. این مبارزه میان آرزو و وظیفه، که یک مبارزه‌ی (Giri-Ninjo) در افسانه‌ی کلاسیک سامورایی است، در فیلم بعدی "گوبایاشی" به‌شکل تازه‌ای نشان داده می‌شود.

"سی‌پوگو" (که با نام "هاراگیری" پخش شده است) برای بیان داستان سامورایی‌ای که می‌خواهد انتقام مرگ فرزندش را از قبیله‌ای بگیرد، از یک ساختار پیچیده‌ی "رجعت گذشته" بهره می‌گیرد. داماد این مرد را مجبور کرده‌اند در یک مراسم "هاراگیری" (خودکشی به سبک ژاپنی) شرکت جوید که در آن فقط از شمشیرهایی با تیغه‌ی چوب خیزران استفاده شده است. آنچه که به‌عنوان یک انتقام فردی آغاز می‌شود در پایان به محکومیت و سپس به انهدام نظام خود قبیله می‌انجامد. فیلم با یک سلسله سگانس‌های تکان‌دهنده‌ی زیبای مرگبار، فنون و آیین مبارزه‌ی "سامورایی" 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



"هانشیرو" - که نقش‌اش را "ناگادایی" بازی می‌کند - پس از انهدام قبیله، به وسیله‌ی تفنگ چخماقی بر زمین می‌غلطد و خود را با قوانین طبقه‌ای که او جزئی از آن است تطبیق می‌دهد - شمشیرش را به طرف خود برمی‌گرداند.

فیلم بعدی "گوبایاشی" بیشتر تمرینی در سبک بود تا ادامه‌ی درونمایه‌ی اصلی او. "گوئیدان" که از نوشته‌های "لافاگادیوهرن" برداشته شده بود از چهار داستان ارواح تشکیل می‌شود. یکی به نام "زن برف" به عنوان یک فیلم جداگانه پخش شد. "هوئیچی بی‌گوش" با نقاشی‌های نبرد "دائیرا - نو - اورا" رابطه‌ی حیرت‌انگیزی برقرار می‌کند و در "زن برف" یک چشم بسیار بزرگ به طرز مرگبار و روح‌گونه‌ای از یک پرده‌ی نقاشی شده به پایین خیره شده است. با پذیرفتن این که پایه‌ی تمام داستان‌های خوب ارواح بر مبنای یک واقعیت روانشناسی استوار است، "گوبایاشی" برای منعکس کردن حرف‌ها و اظهارات روی شرایط انسان، گواشی نمی‌کند.

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



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

بعد از ساختن "مهمانخانه‌ی شیطان"، "گوبایاشی" "کاسکی" را در دوران معاصر به فیلم آورد. در اینجا نیز قهرمان اصلی فیلم "گوبایاشی" 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. در بازگشت به ژاپن او سنت‌ها را می‌شکند و با قدرت و مهارت شرکت خود را از یک بحران نجات می‌دهد. سپس معلوم می‌شود که سرطان او قابل‌معالجه است. اکنون او با زندگی، جدا از گذشته‌ی خود و بدون نیاز به بازگشت به زمینه‌ی سنتی‌اش، روبرو می‌شود. (این زمینه‌ی

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

"گوبایاشی" 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 "گوبایاشی"

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

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:

۱- از دوباره گاری - و گاه چند باره گاری - پیشگیری می‌شود. چه بسا که در این سال‌ها، کسانی - اینجا و آنجا - بی‌آن‌که از کار یکدیگر باخبر باشند، دست به ترجمه‌ی کتابی یگسان زده‌اند و بعد که یکی از این ترجمه‌ها چاپ شده است، متوجه شده‌اند که کارشان ثمر نداشته است. حال آن‌که اگر خبر داشتند چنین کتابی را کسی در دست ترجمه دارد و یا ترجمه کرده است، هرگز آنان نیز به ترجمه‌اش نمی‌پرداختند و نیرو و توانشان را صرف برگردان اثر و کتاب دیگری به فارسی می‌کردند.

۲- علاقمندان به سینما می‌توانند در جریان قرار گیرند.

۳- ناشران باخبر می‌شوند که چه کتاب‌هایی ترجمه شده و آماده‌ی چاپ است.

چه بسیار کتاب‌ها که ترجمه شده در گوشه‌ی اتاق‌ها، خاک می‌خورد و کسی از نام آنها خبر ندارد. به این وسیله ناشران - یا کسانی که امکان چاپ و نشر در اختیار دارند - می‌توانند بنابر علاقه‌ها و سلیقه‌های خویش، از میان این سیاهه‌ها، کتاب یا کتاب‌هایی را که خواهان چاپ آنها هستند، برگزینند و از طریق "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 که ترجمه کرده‌اند یا در حال ترجمه کردن هستند یا - حتا - قصد دارند ترجمه کنند، برای ما بفرستند تا در این بخش سینمای نوین چاپ شود.

دوستان را - دوستانه - می‌فشاریم و برایتان توفیق آرزو می‌کنیم.

تهران صندوق پستی ۱۷۶۳

"سینمای نوین"

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

تالیف : جان هاوارد لاوسن

ترجمه : محسن یلفانی

۲- نظریات برجسته‌ی سینمائی (The Major Film Theories)

نوشته : دادلی آندرو

ترجمه : مسعود مدنی

۳- فیلمبرداری (Cinematography)

نوشته : مالکیه‌ویچ (Malkiewicz)

ترجمه : مسعود مدنی

۴- سینمای انقلابی کوبا :

خاطرات واپس ماندگی (یادبودهای رشدنیافتگی)

گردآوری و تدوین : مایکل مایرسون

*

ترجمه و تنظیم احمد ضابطی جهرمی :

پیشگامان سینمای شوروی :

۱- ژیگاورتف

۲- گوله‌شف

۳- پودفکین

۴- ایزنشتاین

چشم‌انداز سینمای عرب :

۱- الجزایر

۲- لیبی

۳- سوریه

۴- مصر

۵- لبنان

۶- عراق

* نگاهی به سینمای معاصر شوروی

* سینمای آمریکای لاتین

* سینمای مجارستان

* "الکساندر داوژنگو" : شاعر سینمای شوروی

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

* فیلمنامه‌ی "مادر" - نوشته‌ی پودفکین

* پنج مقاله درباره‌ی "ایوان مخوف"

سینمای نوین منتشر می کند:

- ۱- سینمای آندره ی وایدا
- ۲- نشانه ها و مفهوم در سینما
- ۳- تکنیک سینما (نوشته ی یودوفکین)
- ۴- سینمای انقلابی کوبا- دو جلد
- ۵- سینمای امریکای لاتین
- ۶- فیلم نامه ی اکتبر و بخش دوم آن