در جست‌وجوی «ده فرمان» کیشلوفسکی

پیوتر فلورچک

درآمد: رازمانایی مجموعه‌ی تلویزیونی «ده فرمان» چیست؟ پژوهشگری لهستانی با دیدار از مجتمع مسکونی خیابان اینفلانکا، محل وقوع بخش عمده‌ای از رویدادهای «ده فرمان»، در باب این پرسش تأمل می‌کند.[1]

ده فرمان مجموعه‌ی ده فیلمی است که کریشتف کیشلوفسکی برای تلویزیون لهستان ساخت، پخش آن‌ها از سال ۱۹۸۹ آغاز شد، و مدت هرکدام‌شان کمتر از یک ساعت بود: مجموعه‌ای که، با ترسیم پرطمأنینه اما گیرای معضلات اخلاقی و معنوی مشترک ما، هواداران فراوانی در سراسر دنیا یافت. بی‌وفایی، سقط جنین، دزدی، به دروغ شهادت دادن، عشق‌ورزی گمراهانه: در مواجهه با چنین مسائل بغرنجی، چه رفتاری باید داشت؟ افزون بر این، ارمغان متافیزیکی سینمای کیشلوفسکی همچون پادزهری در برابر سطحی‌نگری‌هایی عمل می‌کند که ما را احاطه کرده‌اند؛ این ده فیلم بیش از آن که پاسخ‌های حاضر و آماده و حد وسطی باشند که هستی ما را تا این حد از خود انباشته، داروهایی مرکب از یقین و تردید اند.

این فیلم‌ها – به تعبیری – سویه‌ی دیگر زندگی را به خاطرم می‌آورند، سویه‌ای که تحت امر بلامنازع شادی و خوش‌بختی نیست. منظورم این نیست که کیشلوفسکی نقش معلم اخلاقی را بازی می‌کند که آینه‌ای مقابل چهره‌ی ما می‌گیرد. کیشلوفسکی نه ناخوشایندی‌های زندگی را ندیده می‌گیرد، و نه از این نکته غافل می‌شود که زندگی ما تا چه اندازه تحت تأثیرِ تصادف‌ها است: تصادف‌ها می‌توانند راستای خطوطی را تغییر دهند که تصویر ما از خود و از اطرافیان‌مان را نقش می‌زنند. فیلم‌های **ده فرمان** را که تماشا می‌کنم، گاهی دو سه بار پشت سر هم، این تماشا را تجربه‌ای هم‌سنگ اولین عشق یا مرگ خودم می‌بینم – تجربه‌ای به غایت منحصر به فرد، که با این حال همه را در بر می‌گیرد. این فیلم‌ها خوراک اندیشه و حرف‌های پراکنده‌ی من اند. ده تکه نان. ده تابلوی راهنما.

کیشلوفسکی و همکار فیلم‌نامه‌نویس‌اش، کریشتف پیشِویچ، قصدشان ابداً این نبود که فیلم‌ها بازتاب تعالیم دینی باشند؛ فقط پیشاپیش و با استوارسازی نسبی روایت‌های‌شان بر اساس «ده فرمان» **کتاب مقدس**، قاب و چارچوبی برای این روایت‌ها فراهم کرده بودند. تماشاگران لهستانی قاعدتاً بی‌درنگ این راهبرد را تشخیص می‌دادند، مخاطبانی که – بی هیچ ترغیب و تحریک آشکاری – خود را ناگریز از همذات‌پنداری با شخصیت‌های این روایت‌ها می‌یافتند. این فیلم‌ها نه تنها (هرقدر هم غیرمستقیم) به اصول دینی اشاره می‌کنند که برای اکثر مردم در

---

[1] پیوتر فلورچک شاعر، مقاله‌نویس، و مترجم لهستانی‌تبار ساکن آمریکا، و دانشجوی دوره‌ی دکترای «ادبیات و نوشتار خلاق» در دانشگاه کالیفرنیای جنوبی است. این مقاله برگردان اثر زیر است:
Piotr Florczyk, '[Retracing the Decalogue](),' *Guernica*, 10 March 2016.

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

لهستانِ عمدتاً کاتولیک آشنا است، بلکه محل وقوع‌شان (مجتمع مسکونی بی‌روحی در ورشو که نظیرش را همه‌جای شهر می‌شد دید) بستر ملموسی برای این مجموعه فیلم‌ها به وجود آورده، و آشناییِ زمینه‌ایِ بیشتری هم برای تماشاگران ایجاد می‌کند.

یازده ساله بودم که این فیلم‌ها از تلویزیون پخش شد. خانواده‌ی من هیچ‌وقت مشخصاً مذهبی نبودند، اما بچه که بودم در مجتمع‌های آپارتمانی مختلفی شبیه همان مجتمعی زندگی می‌کردیم که کیشلوفسکی برای شخصیت‌های این مجموعه انتخاب کرده بود. در واقع، پدر و مادرم، که هرگز آمریکا را ندیده‌اند، هنوز در مجتمع مسکونی مشابهی در حومه‌ی کراکف زندگی می‌کنند.

خانه‌ها و آپارتمان‌های کالیفرنیایی که از زمان مهاجرت‌ام در سال ۱۹۹٤ در آن‌ها زندگی کرده‌ام اصلاً شباهتی به مجتمع خیابان «اینفلانکا»، که محور آن مجموعه فیلم‌ها را شکل داده، ندارند – به جای سیمان، سرتاسر از گچ اند. اما در سفرهای سالانه‌ام به لهستان، تغییر و تحولاتی را می‌دیدم که کشورم در گذار از کمونیسم به دموکراسی و – تالی فاسدش – سرمایه‌داری متحمل شده، تغییر و تحولاتی که به آشکارترین وجه در زیرساخت‌ها و پیشرفت‌های صورت گرفته در خانه‌سازی به نمایش در آمده بودند، و اغلب به این فکر می‌کردم که بر سر مجتمع مسکونی اینفلانکا چه آمده است. تا این که سرانجام، چند سال قبل، با قطار از کراکف به ورشو رفتم تا این مجتمع را به چشم خودم ببینم.

با تماشای آن فیلم‌ها، آدم واقعاً نمی‌فهمد مجتمع مسکونی خیابان اینفلانکا، محل وقوع رخدادها در اکثر فیلم‌های **ده فرمان**، چه قدر گسترده و پهناور است. روی صفحه‌ی تلویزیون یا پرده‌ی سینما، بلوک‌های سیمانی خاکستری و ازپیش‌ساخته که دیوارهای بیرونی ساختمان‌ها را شکل می‌دهند تا حدودی فقط غریبگیِ بی‌روح این مکان را به نمایش می‌گذارند. معماری بسیاری از محله‌ها در لهستان، که حالا در مقایسه با اواخر دوران جمهوری خلق کمونیستی اندکی از حضور همه‌جاییِ آن کاسته شده، می‌تواند ناخوشایند جلوه کند، اما در پشت این بدریختی و ظاهر سرد و بی‌قواره هم آدم‌ها، درست مثل هرجای دیگری، زندگی می‌کنند و می‌میرند.

آپارتمان‌ها کوچک اند – و ساکنان‌شان باید با دیوارهای کج و حتی کف ناهموار خانه‌ها کنار بیایند – اما واقعیت‌شان، در اصل و اساس، فرقی با خانه‌های بزرگ افرادی ندارد که در حومه‌های مرفه شهرهای آمریکا زندگی می‌کنند. در سمت چپ خیابان استافکی و ابتدای خیابان پوکورنا – چند کیلومتری آن طرف‌تر از ایستگاه مرکزی قطار در ورشو – هر بازدیدکننده‌ای متوجه این نکته می‌شود که این مجتمع‌های آپارتمانی ظاهری شبیه قلعه‌ها پیدا کرده‌اند. نمای سیمانی خاکستری‌شان عوض شده؛ ارتفاع‌شان بسته به تعداد طبقات‌شان تغییر می‌کند – و این باعث می‌شود کل منظره مثل جسم دندانه‌داری جلوه کند، مثل یک رشته کوه یا، به تعبیر مناسب‌تر، یک مجموعه برج و بارو. رنگ زرد روشن یا کرمی‌شان نه زیادی توی چشم می‌زند و نه تباین آشکاری با ساختمان‌های اطراف‌شان دارد، ساختمان‌هایی که در مقایسه با ابعاد عظیم این برج‌ها به هر حال کم‌ارتفاع به نظر می‌رسند. بالکن‌های شاخص‌شان

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

را، که متکی به ستون‌های سیمانی اند، و به نوعی شکل صلیبی گرفته‌اند، رنگ سفید زده‌اند. به‌کمک همین بالکن‌ها بود که توانستم این مجتمع مسکونی را از دور پیدا کنم.

هنوز نمی‌توانم باور کنم که از کراکف سوار قطار شدم تا بروم آن مجتمع آپارتمانی را به چشم خودم ببینم، انگار اصلاً به وجودش مشکوک بودم. این «برج ایفل» شخصی من بود، «کلوسئوم» من؟ در شک و تردید خودم سیر می‌کردم، و چند کارگر ساختمانی آن دور و بر از داربستی بالا و پایین می‌رفتند، اما سروصداها مزاحم من نبود. در حال خلسه بودم – و بعد ناگهان دریافتم که برای وارد شدن به مجتمع هیچ ایده و سرنخی ندارم. مجتمع مسکونیِ دروازه‌دار هم مفهوم نسبتاً جدیدی برای لهستانی‌ها است، مثل عایق‌بندی یونولیتی و رنگ زدن دوباره، که هردو در لهستان بسیار رواج یافته‌اند، و شرکت‌های خانه‌سازی از این راهکارها برای بهبودبخشی و زیباسازی مجتمع‌های مسکونی شوروی‌مآب استفاده می‌کنند.

در سال‌های اخیر، ساکنان بسیاری از این مجتمع‌ها احساس نیاز کرده‌اند که خودشان را از دیگران جدا کنند. می‌گویند حصارها مست‌ها و ولگردها را دور نگه می‌دارد و امنیت بیشتری برای ساکنان فراهم می‌کند؛ اما این فقط توهم است، این طور نیست؟ روند پرشتابِ رنگ زدن روی گذشته گاه به نتایج فاجعه‌باری منجر شده، بعضی از مجتمع‌های مسکونی که انبوهی از لهستانی‌ها در آن‌ها زندگی می‌کنند حالا، با آن همه رنگ‌های رنگین‌کمانی و طرح‌های شابلونی‌شان، شبیه شهربازی‌ها به نظر می‌رسند. بعضی هم می‌گویند حصاربندی ساختمان‌ها فقط جامعه‌ای را که پیشاپیش به دو بخش داراها و ندارها تقسیم شده منقسم‌تر و پاره‌پاره‌تر می‌کند.

مردی که وظیفه‌ی دور کردن مهمانان ناخوانده به او محول شده پیرمردی، با سیمای پدربزرگانه، بود که پیراهن سفید یونیفورم‌مانندی به تن داشت. سرم را جلوی دریچه‌ی دکه‌ی نگهبانی گرفتم و مزاحم کارش، حل جدول یا خواندن آخرین نسخه‌ی روزنامه‌های زرد، شدم؛ فوری نگاهی به من انداخت. دلیل حضورم را توضیح دادم، و گفتم که خیلی دوست دارم ده دقیقه، یک ربعی بروم داخل، و فقط «نگاهی به این محل مشهور» بیندازم. لحظه‌ای به من خیره شد و بعد، بدون چشم به هم زدن، گفت «برو». دکمه‌ای را فشار داد و دروازه باز شد. تشکر که می‌کردم، انتظار داشتم چیزی درباره‌ی دوربینی که روی شانه‌ام انداخته بودم، بگوید. در لهستان، با توجه به تاریخ سرکوب‌ها و اتهام‌زنی‌های سیاسی، عکس گرفتن از مکان‌های عمومی حتی امروزِ روز هم می‌تواند واقعاً کار خطرناکی باشد. اما شاید نگهبان آدم‌های سینمادوست زیادی مثل مرا راه داده بود؛ جایی خوانده بودم اتفاق عجیبی نیست که ببینی انبوه گردشگران ژاپنی از اتوبوس‌ها پیاده می‌شوند و به تماشای مجتمع‌های مسکونی می‌روند؛ می‌توان تصور کرد که چه جور لوازم الکترونیکی و ابزار و آلات عجیب و غریبی با خودشان دارند.

از در که رد شدم، احساس کردم ورودم مثل پا گذاشتن به انجمنی سری است، انجمنی که اعضای‌اش روزهای خود را صرف پی‌گیری و ردیابی ریشه‌های لحظات مهم زندگی کرده‌اند. آنها همچون خاطره‌نویسان زمان و مکان، شکاف‌های واقع در سراسر خاطرات ما را پر می‌کنند. پنجره‌های بی‌شمار – چند صد تا؟ – که احاطه‌ام کرده بود دقیقاً شبیه همان پنجره‌هایی بود که در فیلم‌های **ده فرمان** دیده بودم. در فیلم ششم (**قصه‌ی کوتاهی درباره‌ی**

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

عشق)، نوجوان چشم‌چرانی با استفاده از آینه‌ی جیبی، زن جذابی بزرگ‌تر از خودش را دید می‌زند، اما من فقط بازنشسته‌ها را می‌دیدم، مرد و زن، که آن طرف‌تر حرافی می‌کنند، و سگ‌های قبراق پودل و یورکی‌شان هم‌کنارشان ایستاده‌اند.

دوربین‌ام را از توی کیف در آوردم و حریصانه سرگرم عکس گرفتن شدم. از دروازه دور شدم و از بام‌ها و بالکن‌هایی عکس گرفتم که ظاهراً روی هم سوار شده بودند. بعد مشغول عکاسی از درخت‌ها شدم – سی سال قبل هیچ درختی این‌جا نبود. آیا ساکنان مجتمع اهمیتی می‌دادند که آدم‌هایی مثل من تصاویر گذشته، و نه حال یا آینده، را با خودشان به این‌جا بیاورند، و بعضی از آن‌ها هم علناً هنوز در حال‌وهوای گذشته‌ها باشند؟ فیلم‌های بی‌شماری در جمهوری خلق لهستان و در بسیاری از کشورهای دیگر، از جمله بخش‌های ثروتمندترِ اروپا، مجتمع‌های مسکونی‌ای شبیه این را نشان می‌دهند، چون برج‌های بلند آپارتمانیِ هم‌شکل و همه‌جا حاضر فقط در کشورهای «اروپای دیگر» رواج نداشت؛ اما ساکنانِ این‌جا به این فکر می‌کنند که مجتمع‌شان چیز خاصی دارد؟

می‌توانم مکالمه‌ای را تصور کنم بین مردی از همین محل و زنی که مرد از او دعوت کرده با هم قرار دیداری بگذارند. علاوه بر جملات معمولِ «اسمت چیست» و «چه کار می‌کنی»، درباره‌ی محل زندگی‌شان با هم حرف می‌زنند، چون حتی در حال حاضر که لهستانی‌ها بسیار بیشتر از پدر و مادرهای‌شان در گشت و گذار اند، خیلی‌های‌شان هنوز با محل زندگی‌شان، هر خیابان یا محله‌ی خاصی، همدلی و همذات‌پنداری دارند. زن، برای مثال، به مرد می‌گوید که جلوی «مجتمع کیشلوفسکی» یا «مجتمع ده فرمان» بیاید دنبالش، یا نشانی خیابان را به او می‌دهد؟ جرئت نمی‌کردم این سؤال را از آدم‌هایی بپرسم که مرا، حین گشت زدن در معبرها و دید زدن خانه‌ها از راه پنجره‌ها، به حال خودم گذاشته بودند، هرچند به نظرم دست‌کم بعضی از بانوان مسنی که می‌دیدم احتمالاً وقت فیلم‌برداری **ده فرمان** در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ در این‌جا اقامت داشتند.

چه مدت عملاً داخل مجتمع خیابان اینفلانکا بودم؟ بیست دقیقه؟ سی دقیقه؟ آن قدر بودم که احساس کنم یکی از شخصیت‌های کیشلوفسکی ام. سال ۱۹۸۸، من آن قدرها بزرگ نشده بودم که بتوانم نقش تومِک، کارمند اداره‌ی پست، را بازی کنم یا آرتور، راک‌باز تک‌رو، را. اما می‌توانستم نقش پاول را بازی کنم، قهرمان تراژیک فیلم اول را. اولین آپارتمانی که در زادگاه‌ام کراکف، با پدر و مادر و خواهر بزرگ‌ترم (خواهر کوچک‌ترم هنوز به دنیا نیامده بود)، در آن زندگی می‌کردم در مجتمع سه طبقه‌ای قرار داشت که روبه‌رویش زمین بازی آسفالت و حلقه‌های بسکتبال بود، و همین طور محوطه‌ای برای فوتبال‌بازی‌مان؛ از درخت‌های آن‌جا به جای تیر دروازه استفاده می‌کردیم.

دوچرخه‌سواری را همان‌جا یاد گرفتم. زمستان‌ها، زمین بازی را آب می‌گرفت و شب‌ها یخ می‌زد و به شکل زمین موقت اسکیت در می‌آمد. همان‌جا بود که یاد گرفتم اسکیت کنم، و در عین حال دست‌کم یک بار به شدت زمین خوردم و بریدگی عمیقی روی چانه‌ام ایجاد شد. جای زخمش تا امروز روی صورتم هست.

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

به سمت در ورودی که بر می‌گشتم، به نظرم انگار بعضی ملاحظات را کنار گذاشته بودم، چون داشتم دیوانه‌وار از دور و بر عکس می‌گرفتم. امیدوار بودم بتوانم از باجه‌ی تلفنی عکس بگیرم که در فیلم ششم، که قبلاً اشاره کردم، دیده می‌شود – باجه‌ای که تومکِ چشم‌چران از آن به ماگدا زنگ می‌زند و به صدای او گوش می‌دهد و در همان حال به تصویر زن در آینه‌ی جیبی‌اش خیره شده است. یا شاید صحنه‌ای از فیلم اول، وقتی کریشتف، پدر پاول، دم در ساختمان، با دیدن آمبولانس و شنیدن غوغای ردیفی از ماشین‌های آژیرکشان، متوقف می‌شود. و بعد، تعجب اولیه‌اش جای خود را به سردرگمی و وحشت می‌دهد. به سمت پلکان می‌دود و از پله‌ها بالا می‌رود – از کدام در داخل شد و خودش را به پلکان رساند؟ برای آخرین بار نگاهی انداختم؛ نمی‌دانستم اصلاً همین‌جا بوده یا نه. گاهی بهترین گزینه دل سپردن به ناشناخته‌ها است، هرچند جست‌وجوی کریشتف به دنبال پسرش در نهایت او را به بیرون ساختمان و کنار آبگیری باز می‌گرداند که قاعدتاً باید منجمد می‌ماند.

هنگام برگشتن، از مرد محترمی که اجازه‌ی ورود داده بود تشکر کردم. سرش را از روی روزنامه‌اش برداشت و لبخندی زد. پنجره‌ها زیر آفتاب می‌درخشیدند. بعد به خاطرم آمد که می‌خواستم از او نشانی گورستان مشهور پووازکوفسکی (موسوم به پووازکی) را بگیرم، که محل دفن کیشلوفسکی است. متعجب از این که مرد نسبتاً جوانی مثل من، بین این همه جا، می‌خواهد به گورستان سر بزند، از جایش بلند شد و از دکه بیرون آمد. حالا بلندقدتر به نظر می‌رسید – بلندتر از من که قدم یک متر و هشتاد و پنج سانتی‌متر است. مثل یک ژنرال، دست راست‌اش را بلند کرد و نقطه‌ای را نشان داد و گفت که باید از دو تقاطع اصلی و مسیر تراموا رد شوم. بعد اضافه کرد: «در هر حال، گورستان خیلی از این‌جا دور نیست. چشم به هم بزنی، رسیده‌ای آن‌جا.»

ده دقیقه بعد، از زن جوانی نشانی را پرسیدم. این که در سایه‌ی دیوار آجری بلندی به او برخوردم خودش به معنی آن بود که به حوالی گورستان رسیده‌ام و گورستان عملاً سمت راست ما است، اما زن عرق روی پیشانی و گونه‌هایش را پاک می‌کرد، و از راه ورود به گورستان اطلاع نداشت. قطعاً اشتباه کرده بودم، فکر کرده بودم بلوز و دامن سیاهش یعنی که از مراسم خاک‌سپاری بر می‌گردد. بعد، فکر کردم از چند نوجوان کمک بگیرم. متعجب شدند که پرسیدم چه طور می‌شود در ورودی را پیدا کرد، چون گورستان «همان‌جا» بود – دیوار را نشانم دادند و نگاهی به هم انداختند و پوزخندی رد و بدل کردند؛ راهنمایی‌ام کردند که اول بروم سمت چپ خیابان، «آن‌جا»، و بعد بروم سمت کلیسای سفیدی که وقتی بپیچم آن طرف، می‌توانم برج ناقوسش را ببینم. آدم اکثر اوقات جایی گم می‌شود که تقریباً «همان‌جا» است؛ قضیه همین نیست؟

بوق بی‌وقفه‌ی ماشین‌ها در تقاطعی همان حوالی مرا یاد فیلم پنجم (**قصه‌ی کوتاهی درباره‌ی کشتن**) و بهره‌گیری آن از اصوات محیطی انداخت. روایت فیلم، که حول محور یک قربانی (والدمار)، یک قاتل (یاتزِک)، و وکیل مدافع او (پیوتر) می‌گردد، با توجه به وضعیت لهستان در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ و انواع گروه‌های فشار و مداخله‌گر در امور دولت مطرح می‌شود، و البته خود دولت که حکم مرگ یاتزِک را، به جرم قتل والدمارِ راننده تاکسی، به اجرا می‌گذارد. یاتزِک و والدمار وقتی برای اولین بار به هم بر می‌خورند که یاتزِک توی تاکسی می‌پرد؛ تاکسی یک پولونزِ

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

ساخت لهستان است، مدل کاملاً ارتقایافته‌ای در مقایسه با فیات‌های ساخت لهستان، مخصوصاً مدل ۱۲۶ پ که به «فیات کوچولو» معروف بود، ماشینی که می‌شد با سپرده‌گذاری و بیست سال معطل ماندن در فهرست انتظار، آن را خرید. پولونز، که موتورش فقط اندکی از موتور ماشین چمن‌زنی بزرگ‌تر است، از همان زمان ساختش به یک آیکون فرهنگی، مثل ترابانت در آلمان، مبدل شده؛ با این حال، هر چند خودروی بسیار بهتری است، همان شأن و احترام را ندارد. چهاردر، نه دودر. بدون صندوق عقب. اسم‌اش را از نوعی رقص سنتی لهستانی گرفته و از ۱۹۷۸ تا ۲۰۰۲ تولید می‌شد. اما، برخلاف «فیات کوچولو»، هیچ‌وقت در فرانسه یا سوئیس پولونز ندیدم.

یاتزِک، سرگردان در خیابان‌های ورشو، به طرز دردناکی با محیط اطرافش بیگانه به نظر می‌رسد. رخت و لباسش مثل ولگردهای بی‌کاره است، موهایش را شانه نزده، قادر به جلب توجه و دل‌سوزی هیچ‌کسی، از جمله بلیت‌فروش سینما، نیست. از بلیت‌فروش می‌پرسد که چه فیلمی نمایش می‌دهند، و زن می‌گوید یک فیلم مزخرف عشقی است. بعدتر، یاتزِک را می‌بینیم که، به دنبال ایستگاه تاکسی، از کوچه‌ای می‌گذرد. تازه باران باریده است. دو مرد را می‌بیند که به دنبال مرد دیگری می‌دوند، و همین که به مانعی می‌رسد و دیگر نمی‌تواند فرار کند با مشت و لگد به جانش می‌افتند. خوب است به خاطر داشته باشیم که حومه‌نشین‌ها تازه در همین پانزده سال اخیر یا مدتی در همین حدود با شهرنشین‌ها ارتباط برقرار کرده‌اند – سی سال قبل که **ده فرمان** ساخته می‌شد، تفکیک اجتماعی و فرهنگی بین شهرنشین‌ها و حومه‌نشین‌ها همچنان برقرار بود. فقدان هر واکنش محسوسی از جانب یاتزِک هم وضع ذهنی او را برجسته می‌کند، هم وضع محیط پیرامونش را که آن را از خود جدا می‌بیند. احساس پریشانی و درهم‌شکستگی با فیلترهای سبزی که در فیلم‌برداری استفاده شده تشدید می‌شود، و این مناظر را تیره و تار می‌کند و سترون نشانشان می‌دهد. جالب آن که، فیلترهای سبز ما را هم در مقابل تصویری که بر صفحه‌ی تلویزیون یا پرده‌ی سینما می‌بینیم بی‌حس و بی‌احساس می‌کنند؛ دنیا را زشت و بی‌روح جلوه می‌دهند، هرچند که آن‌چه می‌بینیم اغلب مناظری از بخش‌های توریستیِ ورشو است.

حضور یاتزِک در این شهر بزرگ در راستای تحقق بخشیدن به هدف کیشلوفسکی برای انباشتن فضا از عناصرِ ناهمخوان به منظور تأکیدگذاری بر شکاف‌های اجتماعی و فرهنگی است، و استفاده از اصوات هم از منطق مشابهی پیروی می‌کند: اصوات به عنوان رسانای چیزی عمل می‌کنند که ممکن است دیده شود یا دیده نشود. یاتزِک سنگی را از روی پل هل می‌دهد و پایین می‌اندازد؛ سنگ بین انبوه خودروها در یک بزرگراه شلوغ شهری می‌افتد، اما تصادفی را که موجب می‌شود نمی‌بینیم و فقط صدای آن را می‌شنویم. این واقعیت که خیلی از ما هم این کار را کرده‌ایم، همان طور که یک دسته کبوتر را می‌پرانیم یا روی یک ماهی در حال تقلا روی خاک پا می‌گذاریم، نمی‌تواند رفتار یاتزِک را توجیه کند، اما کیشلوفسکی بر این باور است که اینجا باید به تصویر گسترده‌تر توجه کنیم. با به سکون در آوردن دنیا، هم دنیای تصویر و هم دنیای واقعیت، صدای تصادف همچون نقطه‌ی تماس و احساس ملموسی برای یاتزِک و ما عمل می‌کند.

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

من من‌کردن و طرز حرف زدن یاتزِک حس ناخوشیِ اجتماعی و سیاسی آن دوره را برجسته‌تر می‌کند، در عین حال که نشان می‌دهد در سینما می‌توان از حرف‌ها و دیالوگ‌ها به دلایل غیرروایی هم بهره‌گرفت، و این می‌تواند باعث جلب توجه بیشتر ما به بعضی از اصواتِ اتفاقی شود که در فیلم پنجم مورد استفاده قرار می‌گیرد (مثل ناقوس کلیسا یا بوق ماشین‌ها). صدای ناقوس کلیسا ظاهراً اهمیت ویژه‌ای دارد – معنای آن، هم به عنوان یک اعلان صوتی و هم به عنوان فراخواندن مردم به نیایش، از اجزای اصلیِ معرقی از اصوات است که لهستانی‌ها همه‌روزه، هم آن زمان و هم حالا، با آن مواجه می‌شوند. با این حال، برخلاف زنگ ناقوس‌ها، صدای بوق خودروها تا اواخر دهه‌ی هشتاد در لهستان به ندرت شنیده می‌شد. به یک معنا، صدای بوق خودرو، هم اعلان‌کننده و هم آزارنده و حتی مزاحم، را می‌توان در راستای هدفی مغایر با زنگ ناقوس دید: ناقوس‌های کلیسا اغلب تداعی‌کننده‌ی تعمق و تأملِ شخصی اند، حال آن‌که بوق خودرو تجسم‌بخش تعدی و تخطی است.

در هر حال، روشن است که این اصوات اتفاقی نیستند: در زمان مشخصی در فیلم شنیده می‌شوند، و نقشی هشداردهنده بر عهده دارند و فضایی را رنگ‌آمیزی می‌کنند که هرچه بیشتر شوم و بدشگون به نظر می‌رسد، یا این که، به تعبیر رسمی، صحنه را افتتاح می‌کنند. برای نمونه، صدای بوق ماشین به ما مجال می‌دهد تا موذی‌گریِ والدمار را ببینیم؛ بعدتر، همین بوق به صدای یاری‌خواهیِ تراژیکی مبدل می‌شود، که بی‌شباهت به شیون یاتزِک در اتاق اعدام در آخر فیلم نیست. ضجه و یاری‌خواهی نومیدانه‌ی یاتزِک کمتر از زنگ ناقوس‌ها و بوق خودروها محسوس نیست، اما هدف آن آشکارتر به نظر می‌رسد.

از بخت خوش من، بوق ماشین‌ها بعد از چند دقیقه جایش را به صدای زنگ ناقوس‌ها داد. هرچه صدا واضح‌تر شد، امیدم به پیدا کردن گورستان هم بیشتر شد. قدمت «گورستان پووازکی» یا «گورستان قدیمی پووازکی» – که نباید آن را با «گورستان نظامی پووازکی»، گورستانی به همین اندازه مورد احترام، اشتباه گرفت – به اواخر قرن هجدهم بر می‌گردد، و از مشهورترین گورستان‌های لهستان است. در روز «عید قدیسان»، وقتی انبوه لهستانی‌ها دسته دسته برای گرامی‌داشتِ یاد مردگان‌شان به گورستان‌ها می‌روند، پووازکی جایی در اخبار روز پیدا می‌کند. میلیون‌ها شمعی که برای یادبودها روشن می‌شود جلوه‌ی خاصی به این روز می‌دهد. تصاویر تلویزیونی از شعله‌های کوچک شمع‌ها، گل‌های میخک و گل‌های داوودی، و انبوه آدم‌ها که دور گورها جمع شده‌اند، از جمله گورهای مشاهیری که داوطلبان پرشور یاد و خاطرشان را گرامی می‌دارند، در سراسر کشور به درخشش در می‌آید.

آفتاب پاییزی که غروب می‌کند، گورستان‌ها منظره‌هایی تماشایی می‌شوند. اگر، آن طور که می‌گویند، وسیع‌ترین مناطق شهری آسیا و آمریکا را بتوان از فضا دید، مطمئنم گورستان‌های لهستان در روز عید مقدسان را هم می‌توان از آن بالا در هاله‌ای از نور دید. یورش سرسام‌آور انبوه خانواده‌ها، که باید در یک روز به چندین گورستان سر بزنند و اغلب نقشه‌های دقیقی برای محاسبه‌ی ترافیک و شلوغی جمعیت دارند، با روشنای انبوه شمع‌ها، برای لحظاتی، به اوج می‌رسد. تصویر چهره‌های فروزان آدم‌ها بی‌شباهت به تابلوهایی نیست که استادان نقاشی در قدیم می‌کشیدند.

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

گورکریشتف کیشلوفسکی، که در ۱۳ مارس ۱۹۹۶، کمی مانده به پنجاه و پنج سالگی، بعد از یک عمل باز قلب در ورشو درگذشت، از مشهورترین گورهای پووازکی است: پدیده‌ای درخور اعتنا، با توجه به انبوه آدم‌های سرشناسی که در این گورستان دفن شده‌اند. نکته‌ی جالب توجه برای آن‌ها که خودشان را عشق سینما نمی‌دانند، طراحی گور کیشلوفسکی است. زیبایی ماندگار سنگ مرمر سیاه این گور را متمایز می‌کند، با حکاکی ساده‌ی اسم کیشلوفسکی و تاریخ تولد و مرگش، اما علاوه بر این ستونی از جنس همان سنگ مرمر روی گور او است، و بالای آن دو دستِ مفرغی است که حالت دست‌های کارگردان وقتِ بستنِ قاب یک نما را به تصویر می‌کشند. سمبولیسمِ برجسته‌ی کل این گور، که کار کریشتف بِدنارسکیِ مجسمه‌ساز بوده، کسی که از قضا مجسمه‌ی فدریکو فلینی در ریمینی هم کار او است، واقعاً شگفت‌انگیز است. جایی خوانده‌ام که کیشلوفسکی از آخرین سینماگران مؤلفی بود که سر صحنه‌ی فیلم‌برداری اغلب از ژست قاب‌بندی استفاده می‌کرد. دست‌های مفرغی، که به شکل دست‌های کیشلوفسکی طراحی شده‌اند، از مچ قطع می‌شوند و شکل صلیبی به خود می‌گیرند.

چند روزی قبل از دیدارم از ورشو، همسر کارگردان فقید متوجه شده بود که مجسمه سر جایش نیست. پلیس شروع به جست‌وجو در اوراق‌فروشی‌های آن دور و اطراف کرده بود، تا شاید سرنخی از مشهورترین متعلقات آن گور – دست‌های در حال قاب‌بندی – پیدا کنند. در همین حال، مردم از هر قشر و طبقه‌ای از این خراب‌کاری ابراز انزجار می‌کردند. دزدیدن بخشی از یکی از مشهورترین گورهای گورستان نه فقط نفرت‌انگیز که به شدت احمقانه هم به نظر می‌رسید. کسی که آن را دزدیده، فکر کرده هیچ‌کس متوجه این ماجرا نمی‌شود؟ یکی دو روز بعد، صاحب یک اوراق‌فروشی به پلیس زنگ زده بود و گفته بود که یک نفر مجسمه را به او فروخته است. خیلی زود دو خلاف‌کار جوان، یک مرد و یک زن، هردو معتاد به مواد مخدر، دستگیر شدند؛ مرد ظاهراً از کارکنان گورستان بود. صاحب مغازه کمتر از صد دلار برای مجسمه پرداخت کرده بود.

دلم می‌خواست می‌توانستم مجسمه‌ی واقعی را ببینم، شیوه‌ی طراحی و شکل به نمایش گذاشتنش را، اما گورستان را با گرفتن عکس‌های زیادی از گورِ بی‌حرمت‌شده ترک کردم؛ فکر می‌کردم (مطمئن نیستم چرا) باید آن منظره را ثبت و ضبط کنم، حتی اگر شده تنها برای آن که گواهی باشد بر این که **ده فرمان** هنوز موضوعیت و مناسبت دارد. به خود کیشلوفسکی هم فکر می‌کردم؛ آدمی که در عکس‌ها و مصاحبه‌هایش آن حالت مالیخولیایی و اندوه درونی را دارد، حتماً دور و برگورش پرسه می‌زند و از خنده روده‌بر می‌شود. کیشلوفسکی در اوج خلاقیت سینمایی‌اش درگذشت – بعد از موفقیت سه‌گانه‌ی **آبی**، **سفید**، **قرمز**، اعلام کرده بود که فیلم ساختن را کنار می‌گذارد – و حالا، به عنوان قربانی یکی از انسانی‌ترین گناهان، به صدر اخبار برگشته بود: حرص. دور از ذهن نیست که تصور کنیم پیشاپیش از گناه دزدها درگذشته است. هرچه باشد، در فیلم پنجم نشان داده بود که یاتزِک، مردی که به علت قتل وحشیانه‌ی والدمارِ راننده تاکسی محکوم به مرگ شده، هم شایسته‌ی بخشش است.

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

زیر آفتاب داغ، به سمت ایستگاه قطار به راه افتادم، و در همان حال این شهر پرتکاپو، با انبوه جرثقیل‌های ساختمان‌سازی، تراموای‌های قرمز، و پیاده‌روهای شلوغش را به دیده‌ی تحسین نگاه می‌کردم. تشنه و قدری هم گرسنه، به خواروبارفروشی کوچکی رفتم، و وقت زیادی را صرف تماشای قفسه‌های پر از بطری آب و اسنک کردم. گزینه‌های زیاد – وقت زیادی هم داشتم، و سر خودم را گرم می‌کردم. چند جرعه از بطری آبی که خریده بودم، نوشیدم؛ حس خوبی داشت که نوشیدنی خنکی بخوری و سرما را که از گلویت سُر می‌خورد احساس کنی. یک ساعتی بیشتر به حرکت قطارم مانده بود، و برای همین تصمیم گرفتم سری به «ایوان‌های طلایی» بزنم، مرکز خریدی که در مجاورت ایستگاه قطار و «کاخ فرهنگ و دانش» قرار داشت. از در رد شدم، در حالی که نمی‌دانستم این همه آدم این‌جا چه کار می‌کنند.

به هر حال، چهارشنبه بود، و سر ظهر. مطمئناً همه‌ی آن‌ها گردشگر نبودند و همان کاری را نمی‌کردند که من می‌کردم: وقت‌کشی. از پله‌برقی‌ها بالا و پایین رفتم. در راهروهای مجهز به تهویه‌ی هوا قدم می‌زدم، و ویترین‌های پر از اجناس اغواکننده، لباس‌ها، کفش‌ها، لوازم الکترونیکی، عطرها، و اسباب‌بازی‌ها، را تماشا می‌کردم. تماشای آدم‌ها هیچ‌وقت از علائق من نبوده، اما سعی می‌کردم با فانتزی‌ای ارتباط برقرار کنم که این مرکز خرید به آدم‌هایی که به سرعت از کنار من می‌گذشتند، می‌فروخت. بیشترشان دانش‌آموزان دبیرستانی بودند، و این منطقی به نظر نمی‌رسید، چون تعطیلات مدرسه‌ها حدود دو هفته‌ی دیگر شروع می‌شد. بعضی‌ها روی نیمکت‌های دور و بر نشسته بودند، و به خودشان استراحت می‌دادند، استراحتی که بعد آن همه گز کردن مغازه‌ها سزاوارش بودند؛ مغازه‌ها پر از اجناسی بود که می‌شد تماشا کرد، اما خریداری اکثرشان در وسعِ آن‌ها نبود.

دوباره گرسنه‌ام شد. از یک گاری دستی، یک دونات شور خریدم – یک «اوبوارژانِک»، آن طور که در کراکف می‌گویند، البته فقط گردشگرها، چون اهل محل به آن «چوب شور» می‌گویند؛ گاز زدم و آهسته مشغول جویدن شدم؛ فکر کردم تقریباً به همان خوبیِ اوبوارژانک‌های کراکف است. زن فروشنده لبخندی درست و حسابی زد و گفت اولین کراکفی‌ای نیستم که این را به او می‌گویم. بعد دویدم تا به قطار برسم، نمی‌خواستم قطار را از دست بدهم و آخر ماجرا مثل یکی از همان شخصیت‌های سراسر واقعی کریشتوف کیشلوفسکی (در فیلم **تصادف**) شوم.

برگردان: نیما پناهنده

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org