

مرثیه یا دسیسه: تاریخ در سینمای ساکوروف

میثاق نعمت گرگانی

و زاده‌ی دیار روسیه بود که غروب‌هایش طولانی‌تر و افق‌هایش لاک‌پشتی‌تر بودند و مردمش اغلب جمله‌های‌شان را از سر تردید و دودلی ناتمام رها می‌کردند تا به بهترین و معقولانه‌ترین وجه از سوی شنونده کامل گردند.

- ارلان‌دو، ویرجینیا وولف<sup>۱</sup>



پرداختن به مسئله‌ی "روسیه"، به سرا و سرزمین خویش، در آثار نویسندگان و هنرمندان این کشور پیشینه و تکثری قابل توجه دارد. فراتر از دغدغه، گویا با یک رسالت سر و کار داریم: رسالت روسی. رسالت عضویت در جامعه‌ای منحصر به فرد با مسائل منحصر به فرد. سرزمینی ورای غرب و شرق، بیگانه با اروپا، بیگانه با آسیا،



و حضور و غیابی مضاعف در هر دو پهنه. آیزایا برلین<sup>۳</sup> این دل‌مشغولی به خود [نه فقط به مقصودها و منظورها] خود به عنوان فرد بشر یا عضو خانواده یا طبقه یا حرفه و شغل، بلکه به موقعیت یا وظیفه یا آینده‌ی خود به عنوان یک روس] را این‌گونه توصیف می‌کند «معلم مذهبی دغدغه‌مندی مانند داستایفسکی، معلم اخلاقی مانند تالستوی، هنرمندی مانند تورگینف که در غرب او را متعهد به الگوهای روان‌شناسانه‌ی عام و لایزالی می‌دانند، نویسنده‌ی غیر سیاسی "خالصی" مانند چخوف که مراقب است موعظه نکند، همه و همه، در تمام عمرشان سخت دل‌مشغول "مسئله‌ی روسیه" بوده‌اند».

در ساحت سینما، مسئله روسیه و یکتایی آن، از داورنکو گرفته تا تارکوفسکی، اکثراً به‌مثابه یک پرسش درونی، نوعی مکاشفه شخصی رمزآمیز و معماگونه تصویر می‌شود. چیستانی که زاییده‌ی پارادوکس روسیه است، پارادوکسی که به قول رابین اسمیت<sup>۴</sup> زاییده‌ی زیست در فرهنگی است که به اروپا عشق می‌ورزد، هر چند هنوز بخشی از آن نیست. ساکوروف نیز به‌نظر همین سرخط را مشق می‌کند. از یک سو دلوایس مسئله‌ی روسیه است و از سوی دیگر دستکاری گسترده و چندوجهی کهکشان نشانه‌ای سینما در [کژ] بازنمایی روسیه از سوی او، سینمایی از نظر بصری مبهم، از نظر شنیداری رازآمیز، رویکرد پدیدارشناسانه به زمان [تعلیق زمان و حرکت] و بی‌رغبتی به هژمونی مونتاز در پیشینه‌ی سینمای شوروی [ساکوروف در ارتباط با فیلم‌برداری تمام فیلم کشتی روسی در یک نمای بلند (خود آن را یک نفس عمیق می‌نامد): من از تدوین بیزارم. بیایید از زمان نترسیم]، چه در فیلم‌هایی که بنا بر طبقه‌بندی / دوین کارلس، شیوه‌پردازانه و آراسته هستند و چه فیلم‌های



مینی‌مالیستی و ریاضت‌کش او<sup>۵</sup>، همه و همه به نوعی دستکاری خود مسئله‌ی روسیه و کژبازتابی آن نیز هستند.

آنان همه به قرن بیستم تعلق دارند

و من برابر زمانم

\_ دلتنگی میهنی، مارینا تسوتایوا<sup>۶</sup>

مایکل سیسینسکی<sup>۷</sup> در نقد خود بر *فرانکوفونیا* ساکوروف، قیاسی را بین ساکوروف و گدار برقرار می‌کند از این منظر که هیچ فیلم‌ساز دیگری همچون این دو از سینما برای غربال قرن قبل و واکاوی آن بهره نبرده است<sup>۸</sup>. در این بین ولی تمایزی اساسی وجود دارد، که نباید نادیده گرفت. سینمای گدار به نوعی کالبدشکافی لاشه‌ی قرن پیشین است، فراخوان تاریخ در سینمای ساکوروف ولی آغشته به نوعی سوگواری برای تاریخ روسیه است<sup>۹</sup>. گویا برای او هر نوع نقب و ستیزی علیه این تاریخ، همراه با حسرتی نیز هست و تصادفی نیست که شمار زیادی از آثار او [به ویژه مستندها] با واژه‌ی مرثیه آغاز می‌گردند: مرثیه مسکو، مرثیه روسیه، مرثیه شوروی و ....

در کشتی روسی<sup>۱۰</sup> (۲۰۰۲)، این پرسه‌ای به بلندای سه سده در تاریخ روسیه و اروپا، به عریان‌ترین شکل ممکن این فراخوان را شاهدیم. تاریخ، هم ثقل صحنه است، و هم ثقل نگاه، و آشکارتر از هر فرامتن دیگری پهنه‌ی خیال و خاطره [در حقیقت این درهم‌آمیزی واقعیت، خیال و خاطره (تاریخ) یکی از دلایلی است که فردریک



جیمسون، سینمای ساکوروف را رئالیسم جاودیی روسی می‌نامد<sup>۱۱</sup>]. «چقدر عجیبه... من کجا هستم؟» این پرسشی است که راوی فیلم در آغاز می‌پرسد و به نوعی تمام فیلم پاسخی است بدان. او در ارمیتاژ است. موزه‌ای که در فیلم کارکردی به مثابه ملجأ هنر و فرهنگ در تلاطم تاریخ روسیه را داراست<sup>۱۲</sup>. لذا سفر ما در ارمیتاژ بیش از بازدید یک موزه، جستجو و سفری در گستره‌ی تاریخ است. همان اصل کهن رمانتیسم: توقعاتی تسکین‌ناپذیر که در سفر خود جغرافیا، تاریخ و خیال را در هم می‌آمیزد تا در پهنه‌ی آن‌ها پناه یابد. همان‌گونه که نانسی کندی اشاره می‌کند، خود ارمیتاژ به عنوان قهرمان فیلم و ساختار آن است که راوی، غریبه و تماشاگر را اتاق به اتاق، فرا می‌خواند. خود تاریخ است که افسار را به دست گرفته است و دوربین و بازیگران و تماشاگران را به پیش می‌راند. تاریخی که همان‌طور که مارکی دُکوستین در فیلم می‌گوید حتی ناپیداتر و ناشناخته‌تر از آینده است [همه می‌توانند آینده را ببینند ولی هیچ کس نمی‌تواند گذشته را ببیند]. به عبارتی فقدان شناخت و بی‌اعتنایی به تاریخ، بخش پررنگی از بیماری "بی‌تفاوتی اندوهناک"ی است که عنوان فیلم اقتباسی ساکوروف از نمایشنامه "خانه دل‌شکسته" جُرج برنارد شاو است. عنوانی که بنا بر مصاحبه‌ی خود ساکوروف از نام یک بیماری روحی وام گرفته شده است که فرد در آن نسبت به خویشاوندان، خانه و میهن خود بی‌تفاوت و بی‌ارتباط می‌گردد. فقدان ارتباطی که به تعبیر نانسی کندی در دنیای ساکوروف هم وجه شخصی می‌یابد و هم وجهی سیاسی. در فیلم سنگ (۱۹۹۲)، این رویکرد به شکلی پررنگ‌تری قابل مشاهده است. ماجرای فیلم در خانه‌ای واقع در شهر یالتا در جنوب اکراین که چخوف سال‌های پایانی عمر خود را در آن سپری کرد و امروزه به موزه‌ای تبدیل شده است، می‌گذرد. فیلمی که روایت کمینه‌گرا و سلطه‌ی سیاهی بصری آن [به سان



فیلم‌های "خورشید" و "حلقه‌ی دوم" به جای ارائه توصیفی کارت پستالی از این منطقه گردشگری، سرایی عبوس و مرثیه‌وار را می‌سازد. فراخوان تاریخ بار دیگر با حضور روح چخوف و رابطه او با نگهبان موزه تجلی می‌یابد. سینما و موزه ["کشتی روسی"، "سنگ"، "فرانکوفونیا"] در دیالکتیکی استعاری جا به جا نزد ساکوروف ظرف دیگری می‌شوند. در سنگ نیز، تاریکی فیلم، تاریکی موزه، خود شمایی از تاریکی تاریخ است. نکته‌ی جالب در فیلم سنگ این است که این بار روح چخوف است که اکثراً به صورتی واضح‌تر تصویر می‌گردد و نگهبان موزه، معمولاً به شکلی شبیح‌گونه در کنج تاریکی از قاب دوربین تبعید شده در حالی که مرز جسم و سایه‌اش از یکدیگر قابل تمیز نیست. گویا این بار تاریخ جسمیت یافته در کالبد چخوف به نبرد هر آنچه [زمان] حال برخاسته است. روح چخوف برای گرم شدن سعی در به آتش کشیدن روزنامه [نماد زندگی و زمان معاصر] دارد و در صحنه‌ای دیگر برای درمان نگهبان، نسخه‌ای می‌نویسد. اما نسخه‌ی پیشنهادی تاریخ چیست؟ شاید پاسخ را بتوان در آنچه یافت که روح چخوف و نگهبان هنگام نوشیدن، پیاله خود را با آن پر می‌کنند و به سلامتی یکدیگر می‌نوشند: جوهر. جوهری که شاید درمان فقدان و فقر تاریخ باشد، چرا که هراسناک‌ترین بیماری‌ها نزد ساکوروف، "طاعون بی‌خوابی" است.

تاریخ، فراخوان و یا رستاخیز آن در آثار دیگر او به‌ویژه سه فیلمی که به برش‌هایی از زندگی رهبران سیاسی جهان می‌پردازد ["مولوخ"، "تورئس" و "آفتاب"] نیز موضوع و ابزار ساکوروف است. شاید بتوان گفت این دغدغه‌مندی نسبت به گذشته و تاریخ است که موجب می‌شود همواره نسبت به این امر که او را هنرمندی



آوانگارد بنامند جبهه بگیرد. [من خودم را در درجه نخست کسی می‌دانم که در سطح کلانی دل‌بسته‌ی سنت است. آنچه که من مشخصاً در هر فیلم می‌خواهم، ارتباط با سنت است. پس لطفاً من را یک آوانگارد خطاب نکنید.] در حقیقت ساکوروف قابل تقلیل به هیچ یک از این دو نیست. او همان‌قدر واله‌ی سنت‌ها و گذشته است که اهل تجربه. شاید تعبیر پارادوکسیکالی که هانس یواخیم شلگل در وصف تارکوفسکی به کار می‌برد برای ساکوروف نیز صادق باشد: یک "آنتی‌آوانگارد آوانگارد"<sup>۳۳</sup>

تاریخ و فراخوان آن در آثار ساکوروف ارتباط تنگاتنگی با دو مفهوم "زمان" و "مرگ" می‌یابد. زمان که در سطح روایی و فرمال بحرانی شده و مورد پردازش شیوه‌پردازانه قرار می‌گیرد و پرداخت اکثراً کمینه‌گرای آن تماشاگر را دعوت و بعضاً ناگزیر از تحلیل و تخیل و مشارکت در تمام کردن معنی می‌کند. مشاهده‌ی پدیدارشناسانه‌ی ممتد در سینمای ساکوروف همراه است با دامنه‌ی درامتیکی به‌غایت اندک، و آنچه که در این بین مورد نخست را بسط داده و از دومی می‌کاهد، زمان است. نمای طولانی، امتناع از کات، محدودیت در حرکت دوربین و حرکت بازیگر، سکون و وقفه‌ای را می‌آفریند که به ساکوروف فرصت فوتوژنی مضاعف در جغرافیای قاب و دوربین [از نقاشی روی لنز دوربین در "مادر و سر" و اعوجاج تصاویر در "فاوست" گرفته تا قاب‌بندی‌های بیضوی و مبهم در "سنگ"] را می‌دهد و این تعلیق و کناره‌گیری زمان و حرکت به نفع ادراک فضا و این دستکاری بصری لحظه‌ی حال و اکنون، زمینه را برای آنچه ساکوروف دستیابی به حدود سرمدی می‌نامد مهیا می‌کند: «در دستور زبان انگلیسی، زمانی وجود دارد که آن را بسیار



دوست دارم: "زمان حال استمراری" ... به زمان گسترده‌ای اشاره دارد که فرد نسبت به چیزی در گذشته آغاز شده [هنوز ادامه دارد] و رو به آینده است، واکنش نشان دهد. زندگی [خود] کوتاه است ولی مرگ بسیار بسیار ادامه می‌یابد». این ازلیت زمان نزد ساکوروف، هم جولان‌گاه جلوه‌گری تاریخ است و هم مرگ، مرگی که خود رساترین فراخوان تاریخ است. در همین راستا و همان‌گونه که نانسوی گندی می‌گوید مضمون مشترک هر سه فیلم مولوخ، تورئس و خورشید، همین مسئله است که اگرچه رهبر سیاسی قدرتمند است ولی نامیرا نیست و رابطه‌ی سه مفهوم مرگ/امپراطوری/فرهنگ مسئله‌ی بغرنج جهان فیلم را شکل می‌بخشد. اوج این مسئله را شاید بتوان در فیلم "حلقه‌ی دوم" یافت. در مواجهه پسر با مرگ پدر، وقتی زندگی پایان یافته، مرگ ولی ادامه می‌یابد.

این ابدیت در پایان‌بندی اکثر فیلم‌های ساکوروف در مواجهه شخصیت [ها] با دریا متجلی می‌شود. از آن دیالوگ پایانی در انتهای کشتی روسی، وقتی راوی از پنجره‌ی موزه، بی‌کرانگی پهنه‌ی دریا را تماشا می‌کند [نگاه کن ... سرتاسر دریاست. مقدر شده که تا ابد دریانوردی کنیم، که تا ابد زندگی کنیم] تا آن صحنه‌ای در فیلم سنگ که روح چخوف از خانه خارج شده و در نمایی دور، او را در کنار دریا می‌بینیم و همچنین سکانس پایانی "بی‌تفاوتی اندوهناک" همه و همه دریا است که پایان فیلم را در بر می‌گیرد. ساکوروف حتی در ارتباط با فیلم مادر و پسر [که به‌نظر مکاشفه‌ای شخصی‌تر است] تابلو نقاشی "راهب لب دریا" اثر کاسپار داوید فریدریش را منبع الهام خود در ساخت فیلم نام می‌برد. این بسط دادن مانعیت فیلم به واسطه‌ی بی‌کرانگی دریا را هم می‌توان روایتی جهانی و فراملیتی از متافیزیک غیاب انسان در



جهان دانست و هم شماییلی از جغرافیایی نادر و غریب. از جزیره‌ای یکتا و بیگانه در زمین: روسیه.

<sup>۱</sup> وولف ویرجینیا (۱۳۸۱)، ارلانندو (حقیقت چهار قرن زندگی)، ترجمه‌ی محمد نادری، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر

<sup>۲</sup> ساکوروف علت ساختن سه فیلم مستند در ارتباط با فرهنگ و تاریخ ژاپن را این‌گونه بیان می‌کند «ژاپن به هیچ وجه یک کشور آسیایی نیست». در حقیقت تمام جذابیت فرهنگ ژاپن برای ساکوروف همین خودمحوری و تمایز اساسی آن با سایر کشورهای قاره‌ای است که در آن واقع شده است، همچون خود روسیه.

Condee Nancy (2009). 'Alexandr Sokurov: Shuffling Off the Imperial Coil' in *The Imperial Trace*. Oxford University Press. P. 178-179

<sup>۳</sup> برلین آیزایا (۱۳۹۲)، ذهن روسی در نظام شوروی، ترجمه‌ی رضا رضایی، تهران: نشر ماهی

<sup>۴</sup> Smith Robin. 'Russian Ark'. Toronto: Seville Pictures. P.3

<sup>۵</sup> در حقیقت مجموعه فیلم‌های ساکوروف، از داستانی و مستند گرفته تا فیلم کوتاه و آثار تلویزیونی در حدی پرشمار و گسترده هستند که ارائه طبقه‌بندی جامع و متمایزی از آثار او کاری بس دشوار است. نانسو گندی هفت مضمون اصلی آثار او را این‌گونه عنوان می‌کند: ۱- تمرکز بر روی زندگی فروتنانه و خاکی (برای مثال: مرثیه روستایی، مادر و پسر). ۲- سری مستندهای او با عنوان مرثیه ۳- زندگی و آثار هنرمندان (مرثیه مسکو که به آندری تارکوفسکی می‌پردازد و "سونات ویولا" که در ارتباط با دی‌میتری شوستاکوویچ است). ۴- اقتباس‌های ادبی (روزهای کسوف که اقتباسی از رمان "شاید قطعاً" برادران استروگاتسکی است و "بی‌تفاوتی اندوهناک" که اقتباسی از نمایشنامه "خانه دل‌شکستگی" جُرج برنارد شاو است) ۵- زندگی نظامی (الکساندرا، رؤیای سرباز) ۶- زندگی فرهنگی در سن پترزبورگ ("مرثیه سن پترزبورگ"، و "لنینگراد گذشته‌نگر") و ۷- زندگی سیاسی ("مولوخ" در ارتباط با هیتلر و "تورس" در ارتباط با لنین) خود ولی در ادامه اشاره می‌کند که آثار ساکوروف در شمار زیادی از این مضامین همپوشانی دارند. برای مثال در فیلم الکساندرا که در دسته‌بندی‌های فوق، هم فیلمی سیاسی و هم نظامی محسوب می‌گردد. لذا وی در نهایت طبقه‌بندی دوگانه ادوین کارلس از آثار ساکوروف را راه‌گشا‌تر می‌یابد.

<sup>۶۶</sup> به فارسی محمد مختاری در "زاده‌ی اضطراب جهان". نشر سمر





<sup>7</sup> Michael Sicinski

<sup>8</sup> Features | Spiritual Voice, Material World: The Trouble With Sokurov's Alexandra in <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/features-spiritual-voice-material-world-the-trouble-with-sokurov%E2%80%99s-alexandra/>

<sup>9</sup> بی‌تفاوتی اندوهناک (۱۹۸۷) ساکوروف در این بین، مشخصاً یک استثناء است که به عریان‌ترین شکل ممکن کیفرخواستی علیه دهه‌های نخست قرن بیستم است.

<sup>10</sup> Russian Arc، واژه‌ی Arc را به معنی خزانة یا گنجینه به طور عام، یا به طور خاص خزانة و ضریح کتب مذهبی در دیر یا کنیسه است و مشخصاً در ترجمه‌های روسی و انگلیسی از عهد قدیم به معنی تابوت عهد و سفینه‌ی نوح نیز آمده‌اند. به نظر می‌رسد انتخاب عنوان با در نظر داشتن همه‌ی این معانی صورت گرفته باشد.

<sup>11</sup> Jameson. F (1992), 'On Soviet Magic Realism' in *The Geopolitical Aesthetic*. Indiana University Press. P. 87-113

<sup>12</sup> ساکوروف همچون شمار زیادی از هنرمندان و روشنفکران روسی درگیر یک تضاد و تناقض بنیادی فرهنگ روسی است. ورطه و فاصله‌ای اساسی بین فرهنگ نخبه‌گرا و توده‌ی مردم. ساکوروف هیچ‌گاه درصدد ارائه پرتره و بازنمودی از عام مردم، فرهنگ یا فولکلور و یا نقاط متقابل این‌ها نیست. بلکه همان‌گونه که فردریک جیمسون می‌گوید ساکوروف هرگز نمی‌تواند تقدیر توده‌ی عامه را به اشتراک بگذارد، اما به جای آن شکاف بین دو نوع را به نمایش می‌گذارد: کسانی که جهانی درونی دارند و کسانی که جهان درونی‌شان، دسترسی‌ناپذیر باقی مانده است. (همان ۸۷-۱۱۳)

<sup>13</sup> Hans-Joachim Schlegel, 'Der antiavantgardistische Avantgardist, in Peter Jansen, Wolfram Schütte (eds.), Andrej Tarkowskij, Reihe Film 39, Wien, München: Carl Hanser Verlag, 1987, pp. 23-42.