* تز یازدهم *

برداشت بلند: زمان مسیحایی در نوستالگیای آندری تارکفسکی

جرارد لافلن، ترجمه: صالح نجفی

www.thesis11.com

برداشت بلند:

زمان مسیحایی در *نوستالگیای* آندری تارکفسکی

جرارد لافلِن، ترجمه: صالح نجفی

این مقاله می‌کوشد با استناد به بحث زمان مسیحایی در کتاب *زمانِ باقی‌مانده* یا *زمانی که باقی می‌ماند* (۲۰۰۵) نوشتهٔ جورجو آگامبن، در فیلم *نوستالگیا* (۱۹۸۳)، فیلمِ یکی مانده به آخرِ آندری تارکفسکی، کندوکاو کند. آگامبن هم مانند تارکفسکی در سرزمینی خارجی، در دیاری غریب، سرگشته است؛ آگامبن در الهیات مسیحی و تارکفسکی در ایتالیا. آگامبن در حکایت پولس رسول رخدادی بی‌سابقه می‌یابد: ظهور زمانی که در جنب خودش است، مازادی بر مختصات زمانی (temporality) که درهای امکان را می‌گشاید. تارکفسکی به‌نحوی مشابه بر توالی محضِ آنات زمان خطی غلبه می‌کند، با فعلیت‌بخشیدن به زمانی سینمایی که خودِ زمان را در طول زمان درونیِ برداشت‌های بلند فیلم حاضر می‌سازد. در انتظاری که به‌وقت تماشای فیلم می‌کشیم منتظر چیزی هستیم که در انتظارکشیدن ما به ظهور می‌رسد. فیلم قسمی نمازخواندن است، نوعی شکیبایی و سوختن در هوای زمانی که در آن «زمانِ پایان» از راه می‌رسد و سیمای حال حاضر را دیگر می‌کند، اکنون را شکوفان می‌سازد.

آندری گورچاکف شخصیت اصلی فیلمِ یکی مانده به آخرِ آندری تارکفسکی، *نوستالگیا* (۱۹۸۳)، است؛ شاعری روس که به ایتالیا آمده تا پروژهٔ نگارش زندگینامهٔ مهاجر روسی اقدم را دنبال کند، زندگینامهٔ آهنگسازی به نام پاول ساسنُفسکی، که خود جانشین داستانیِ آهنگساز تبعیدیِ اوکراینیِ قرن هجدهمی به نام ماکسیم برزُفسکی (۱۷۴۵-۱۷۷۷) است. می‌دانیم که ساسنفسکی پس از بازگشت به روسیه خودکشی کرده. تا حدودی باید گورچاکف را خود تارکفسکی تلقی کنیم زیرا تارکفسکی هم به‌هنگام ساختن این فیلم دور از وطن بود و در ایتالیا پیِ حیاتی روسی می‌گشت. رابرت بِرْد گوشزد می‌کند که این فیلم «فقط از این حیث مبتنی بر زندگینامهٔ شخص تارکفسکی است که می‌کوشد جوّ زمانیِ تجربهٔ کارگردان را مجسم سازد». (Bird 2008a, p. 190) ولی آن تجربه تجربهٔ تبعید است، اشتیاق دیدار دوستان غایب و اعضای خانواده، شوق آنچه تارکفسکی غم غربتی مختص روس‌ها می‌شمرَد، تجربه‌ای

که دوربین او بر حسب اتفاق ضبطش کرد، گفتی آن تجربه هنگامی که با چشمیِ دوربین فیلمبرداری به دنیا می‌نگریست به نوار سلولوئید نشت کرد.

وقتی اولین‌بار همهٔ تصویرهای فیلمبرداری‌شده برای فیلم را دیدم یکه خوردم از اینکه آنچه می‌دیدم نمایش اندوهی بی‌امان و بدون راه نجات بود. تصویرهایی که گرفته بودیم کاملاً یکدست بود، هم به‌لحاظ حال‌وهوا هم به‌لحاظ حالت ذهنیی که در تصویرها نقش بسته بود. این چیزی نبود که در نظر داشتم بدان دست یابم؛ آنچه در پدیده‌ای که در برابرم می‌دیدم بی‌همتا و نشانگر بود این واقعیت بود که ... دوربین پیش و بیش از همه از حال باطنیم در طول فیلمبرداری پیروی کرده بود: من رفته‌رفته بر اثر دوری از خانواده و شیوهٔ زندگی مألوفم از پا درمی‌آمدم، بر اثر کارکردن در شرایطی کاملاً ناآشنا، حتی بر اثر استفاده از زبانی خارجی. (Tarkovsky 1996, pp. 203–204)[1]

تارکفسکی تماشاگر را تشویق می‌کند که کارگردان و شاعر را در حقیقت یکی بداند. در همان آغاز فیلم به‌شوخی به حضور نیابتیِ او درون فیلم اشاره می‌رود زمانی‌که گورچاکف از ائوجنیا، مترجمش، می‌پرسد چه می‌خواند. او جواب می‌دهد، «تارکفسکی». اما بعد جوابش را تکمیل می‌کند، «آرسنی» ـــــ آرسنی تارکفسکی (۱۹۸۹-۱۹۰۷) پدر کارگردان و یک شاعر [شهیر]. بعداً در فیلم گورچاکف کتاب اشعار تارکفسکی را هنگامی که از کلیسای ویرانی آب‌گرفته بازدید می‌کند با خود می‌برد. در آن‌جا کتاب آتش می‌گیرد و می‌سوزد. دو تا از شعرهای تارکفسکی را با

[1]. *نوستالگیا* ... بازچاپِ دقیق حالت ذهنی من است؛ کردار من بود. راستش دلم نمی‌خواست دوباره تماشایش کنم ـــــ حال کسی را داشتم که بیمار است و عکسِ بیماریش را که با پرتو ایکس گرفته‌اند نگاه می‌کند.

صدای روی تصویرها می‌شنویم و تصویرهای درون دو شعر ـــــ پسربچه‌ای با لب‌های دلمه‌بسته، دخترکی با بال‌های سیخ‌شده، و شمعی سوزان ـــــ در این صحنه و چند صحنهٔ دیگر فیلم نمایان می‌شوند.[۲]

تبعیدها

فرد تبعیدی در جای خود به‌سر نمی‌برد. خواه تبعیدش دائمی باشد خواه موقت، خودخواسته باشد یا ناخواسته، اختیاری باشد یا اجباری، یک تبعیدی دور از یار و دیار زندگی می‌کند، دور از جهان خاستگاه و زادگاهش. فیلسوف ایتالیایی، جورجو آگامبن، زمانی‌که برآن می‌شود تا دربارهٔ نامهٔ پولس رسول به رومیان و *زمان باقی‌مانده* (۲۰۰۵) بنویسد، در فاصله‌ای بس دور از خانه سرگردان است. او فیلسوفی ملحد است که در زمین‌های ایمان مسیحی پرسه می‌زند. البته او در این زمینه تنها نیست. آلن بدیو و اسلاوی ژیژک را هم باید در قلمروی که روزگاری قلمرو واعظان و شارحان کتاب مقدس بود یافت، قلمرو عارفان و متألهان. در آن قلمرو ایشان بیش از آن‌که زبانی جدید بیاموزند زبانی جدید از خود درمی‌آورند، [زبانی دورگه حاصل پیوند مسیحیت و بی‌خدایی یا] زبان دورگهٔ الحادی-مسیحی. این متفکران نوعی الهیات سیاسی منهای تعالی می‌یابند؛ نوع جدیدی از زمان، شاید هم نه‌چندان جدید، نوعی مسیحاگرویِ منتظَر یا تحقق‌یافته ـــــ مسیحاگروی در مقام انتظارکشیدن. این فیلسوفان هم مانند گورچاکف مستعد قسمی ماخولیایند، یاد و دریغِ زمانی تحقق‌نیافته، زمانی از قوّه به فعل درنیامده. ولی در روی‌آوردن به پولس رسول ـــــ به آثار مکتوب او ـــــ ایشان درعین‌حال تبعید او را از و درون دین یهود که منشأ هویت او بود دنبال می‌کنند،

[2]. For the poems in translation see respectively Dunne 2008, p. 411 and Tarkovsky 1996, p. 215. The first is translated by Alexander Nemser and Nariman Skakov, the second by Kitty Hunter Blair. But the poems — ‘In Childhood I Fell Ill’ and ‘My Sight, My Strength, Grows Dim’ — are also translated by Virginia Rounding in Tarkovsky 2007, p. 70 and 73. For the originals see Tarkovsky 1991–93.

تبعیدی که دقیقاً بدین‌جهت مسیحایی است که به عیسی (Jesus) به عنوان مسیح (Christ) مصلوب [یا برخاسته از گور] روی می‌آورد، به عنوان مسیحا (Messiah).

جورجو آگامبن مسیحا را به مسیح ترجیح می‌دهد، دست‌کم بدین‌علت که مسیح از نظر بسیاری مانند نامی خانوادگی شده است که امر مسیحایی را پنهان می‌کند: همان جسم، حیات و زمانی که عیسی به پولس رسول می‌بخشد. «سنتی هزاره‌ای که واژهٔ *خریستوس* (christos) را ترجمه‌ناکرده گذاشت سرآخر باعث می‌شود اصطلاح مسیحا از متن پولس محو شود.» (Agamben 2005, p. 16) و برای فکرکردن به سومین شخصیت مرکزی *نوستالگیا*، یعنی دومنیکو، مسیحا ممکن است به مسیح ارجحیت داشته باشد. یکی از نتایج محرز پژوهش‌های «دین و فیلم» یافتن تمثال مسیح‌وار است. بسیاری از کتاب‌های مقدماتی جزئیات همسان‌انگاری (identification) و تفاوت‌های میان چنین تمثال‌هایی را در شمار روزافزونی از فیلم‌های سینمایی برشمرده‌اند، از شخصیت شِین در فیلم *شین* (۱۹۵۳) با نقش‌آفرینیِ آلن لاد تا شخصیت نیو با بازی کیانو ریوز در *ماتریکس* (۱۹۹۹). همان‌طورکه دومین فیلمی که گفتیم نشان می‌دهد، تمثال مسیح‌وار می‌تواند قهرمان فیلمی بزن‌بزن نیز باشد که بیشتر ممکن است آدمی را به‌ضرب گلوله بکشد تا آن‌که گونهٔ دیگرش را هم به سوی او که سیلی زده بگرداند.[۳] این سنخ شخصیت‌ها زمین تا آسمان با قهرمان‌های تارکفسکی فرق دارند، شخصیت‌هایی که سرسختانه بی‌عرضه و ناتوانند.

کتاب‌های مربوط به دین و سینما غالباً توجهی به تارکفسکی ندارند، اما لوید باو چهار صفحهٔ متوالیِ کتابِ *به‌تصویرکشیدن خدا* (۱۹۹۷، صص. ۲۳۰-۲۳۳) را به این فیلمساز اختصاص داده است. باو اشاره می‌کند که هم دومنیکو هم گورچاکف تمثال‌هایی مسیح‌وارند زیرا «هر دو به مرگ‌هایی ایثاری می‌میرند، [یعنی خود را قربانی

---

۳. [۳۸] نیز شنیده‌اید که گفته شده، «چشم به‌عوض چشم و دندان به‌عوض دندان.» [۳۹] اما من به شما می‌گویم، در برابر شخص شرور نایستید. اگر کسی به گونهٔ راست تو سیلی زند، گونهٔ دیگر را نیز به‌سوی او بگردان.[۴۰] و هرگاه کسی بخواهد تو را به محکمه کشیده، قبایت را از تو بگیرد، عبایت را نیز به او واگذار. [۴۱] اگر کسی مجبورت کند یک میل با او بروی، دو میل همراهش برو. [۴۲] اگر کسی از تو چیزی بخواهد، به او بده و از کسی که از تو قرض خواهد، روی مگردان.

می‌کنند،] تا جهان را از افتادن در ورطهٔ هلاک نجات دهند.» البته تمثال‌های مسیح‌وار تارکفسکی ـــــ و باو پنج تمثال ازین‌گونه در فیلم‌های تارکفسکی شناسایی کرده[۴] ـــــ همواره یک قدم بیشتر با تیپ مخالف خویش فاصله ندارند، تیپِ ابلهان مقدس [یا به تعبیر سروش حبیبی «مجنونُ‌الله»های] روسی که در زندگی به مسیح اقتدا کرده‌اند و با دنیا سر ناسازگاری دارند. این قضیه قطعاً در مورد دومنیکو و در مورد گورچاکف که از او سرمشق می‌گیرد صدق می‌کند.

تمثال ابله به اندازهٔ تمثال مسیح‌وار تعیّن ندارد. ابله‌های تارکفسکی ـــــ دومنیکو، یا استاکر در فیلم *استاکر* (۱۹۷۹) ـــــ دست به عمل می‌زنند اما عمل‌شان منشأ اثری نمی‌شود. در امر مسیحایی مشارکت می‌جویند و از دیگران هم دعوت می‌کنند که پای در همین راه نهند اما این کار را با ضعف و سستی انجام می‌دهند. تارکفسکی از قهرمان‌های موفق ابا دارد، او بسنده می‌کند به قهرمان‌هایی که بزرگ‌ترین موفقیت‌شان تصدیق شکست‌شان است، آنها که می‌دانند باید خسران جنبهٔ روحیِ زندگی را تاب آورند. هنگامی‌که به دومنیکو می‌اندیشیم، سؤال‌هایی که آگامبن از نوشته‌های پولس بیرون می‌کشد می‌توانند بدل به سؤال‌های ما شوند. «معنای زیستن در مسیحا چیست، و زندگی مسیحایی چه چیزی است؟ زمان مسیحایی چه ساختاری دارد؟» (Agamben 2005, p. 18)

زمان داستان

داستان *نوستالگیا* نسبتاً ساده است. آندری گورچاکف، نویسندهٔ روس، با نقش‌آفرینیِ اُلگ یانکفسکی، به‌همراه مترجمش ائوجنیا، با بازی دومیتسیانا جوردانو، در خاک ایتالیا سفر می‌کند. او سرگرم پژوهش دربارهٔ زندگی پاوِل ساسنفسکی است. در آغاز فیلم به کلیسایی می‌رسند که نقاشی *مادونا دل پارتو* (۱۴۶۷) اثر پیِرو دلا فرانچسکا

[۴]. آندری روبلف در فیلم *آندری روبلف* (۱۹۶۹)، استاکر در فیلم *استاکر* (۱۹۷۹)، دومنیکو و گورچاکف در *نوستالگیا* (۱۹۸۳) و الکساندر در *ایثار* (۱۹۸۶).

(۱۴۹۲-۱۴۱۲) بر دیوار آن نقش بسته است اما فقط ائوجنیا داخل کلیسا می‌شود تا آن نقاشی را ببیند. کمی بعد این دو در منطقهٔ حمام آب گرم وینیونی در هتل‌شان جا رزرو می‌کنند و اتاق‌هایی جداگانه می‌گیرند. فردای آن روز سمت استخر کاترین مقدس می‌روند. دیگر مسافران هتل‌شان در آب‌های گوگردیِ داغ آبتنی می‌کنند. در کنار استخر به دومنیکو، با بازی ارلاند یوزفسون، برمی‌خورند.

آبتنی‌کنندگان با هم دربارهٔ دومنیکو حرف می‌زنند، حتی وقتی دومنیکو از کنارشان می‌گذرد. می‌گویند او زمانی خودش و خانواده‌اش را در خانه‌اش حبس کرده بوده و منتظر بوده تا پایان جهان برسد. این انتظار هفت سال طول می‌کشد. بعداً در فیلم لحظهٔ رهایی خانوادهٔ دومنیکو را از حبس خانگی‌شان خواهیم دید، در صحنه‌هایی که یا خاطره‌های دومنیکوَند یا حاصل تخیلِ این واقعه در ذهن گورچاکف. دومنیکو در هفت‌سالی که خانواده‌اش را در خانه حبس کرده بوده تلاش می‌کرده است زمانی بدیل، زمانی متفاوت با زمان جهان بیرون، خلق کند اما فقط زمان موازی دیگری به وجود آورده که در کنار زمان دنیایی پیش می‌رفته است که قصد گریز از آن داشته. در صحنه‌های آزادی خانواده که یا به یاد آمده‌اند یا تخیل شده‌اند، همسر دومنیکو زانو می‌زند و چکمه‌های مأمور پلیسی را که نجاتش داده می‌بوسد (انگار مریم مجدلیه است که بر پاهای مسیح بوسه می‌زند)؛ و پسر خردسال دومنیکو از دست پدرش فرار می‌کند، اما بعد روی برمی‌گرداند و می‌پرسد: «پایان جهان همین است؟»[۵] البته این پایان جهانی است که دومنیکو کوشیده است درون خانه‌اش بنا کند. اما به‌چشم دومنیکو، پسرش پای در پایان جهان نهاده زیرا دل‌بستن به دنیا برای دومنیکو در حکم پایان کار جهان است، در حکم فراموش‌کردن او که جهان را به ما بخشیده است. از

[۵]. در فیلمنامهٔ *نوستالگیا*، این سؤال در واکنش به «منظرهای حیرت‌انگیز از غروب آفتاب» بر زبان کودک می‌آید. «رشته‌تپه‌ها، پوشیده در جریان سیال مِهی رقیق، یکی پس از دیگری چون موج‌های دریا، هر یک تابناک به‌رنگی متمایز. آسمان سبز غروب با نخستین ستارهٔ نقش‌بسته بر پهنهٔ شرقی آن، تصویرهای سایه‌روشنِ ساکن درختان بر شیب ملایم تپه‌ها، زراندود در مهِ فرازمینی، و نور خاموش سحرآمیز روز در آستانهٔ شب بر چهره‌های رنگ‌باختهٔ آدم‌هایی که مدت‌های طولانی در خانه حبس بوده‌اند» (Guerro & Tarkovsky 1999, pp. 491–492)

این حیث سروکار ما با قسمی زمان مسیحایی است، زمانِ پایان، و نه پایانِ زمان، یعنی همان *اِسخاتون*[۶] (Agamben 2005, p. 63).

به‌چشم ائوجنیا، دومنیکو یکی از بسیار مردان مجنونی است که امروزه در ایتالیا در پی بسته‌شدنِ دارالمجانین‌ها سرگردان شده‌اند (Guerra & Tarkovsky 1999, p. 482)، می‌توان گفت یکی از قربانیان آنچه بریتِین با تعبیر «مراقبت در جماعت» از آن یاد می‌کند، زمانی‌که دیگر جماعت مراقبی درکار نیست ـــــ تازه اگر هیچ‌وقت درکار بوده باشد. ولی گورچاکف با خود می‌اندیشد چنین مجانینی ممکن است «از ما به حقیقت نزدیک‌تر باشند» (Guerra & Tarkovsky 1999, p. 482). گورچاکف چنان مجذوب دومنیکو می‌شود که اصرار می‌کند به خانهٔ دومنیکو برود که اهل محل آن را «پایان جهان» می‌خوانند (Guerra & Tarkovsky 1999, p. 483). وقتی فردا یا پس‌فردای آن روز، شاعر و مترجمش دومنیکو را در خانه‌اش می‌یابند، او بر دوچرخه‌ای ساکن نشسته و بی‌آنکه حرکت کند پدال می‌زند. دومنیکو نمی‌خواهد با آن دو دمخور شود ولی گورچاکف پافشاری می‌کند و می‌خواهد ائوجنیا میانجی شود. ائوجنیا که حوصله‌اش از دست دو مرد سررفته است، به‌خصوص از دست گورچاکف که بیش از او به دومنیکو علاقه نشان می‌دهد، تنهایی به هتل برمی‌گردد و بدین‌ترتیب گورچاکف مجبور می‌شود با ایتالیاییِ دست‌وپاشکسته‌اش به‌سراغ دومنیکو برود.

در خلال گفتگویی که پس از این صحنه می‌آید، دومنیکو توضیح می‌دهد اشتباهش این بوده که سعی کرده است خانواده‌اش را نجات دهد نه همهٔ آدم‌ها را، و حالا گمان می‌کند اگر بتواند با شمعی روشن در دست از میان استخر کاترین مقدس بگذرد جهان را نجات خواهد داد. ولی نمی‌تواند این کار را بکند زیرا «همین‌که شمع را روشن

---

۶. واقعهٔ نهایی در طرح الهی عالم. در یونانی قدیم، *اسخاتون* به‌معنای آخرین یا واپسین بود. در الهیات، به جهان در عصر مابعدتاریخیِ سلطنت آشکار [یا همان آخرالزمانیِ] خداوند، یعنی بی‌فاصله مقدم بر پایان جهان، اطلاق می‌شود.

می‌کنم و پا در آب می‌گذارم، از آب درم می‌آورند و هوار می‌کشند که من دیوانه‌ام» (Guerra & Tarkovsky 1999, p. 490). بعد دومنیکو از گورچاکف درخواست می‌کند که به‌جای او شمع را از طول استخر عبور دهد.

وقتی گورچاکف به هتل برمی‌گردد ائوجنیا را در اتاقش می‌یابد که در حال خشک‌کردن موهایش است. آب داغ اتاق خودش قطع شده بوده و برای همین از حمام گورچاکف استفاده کرده است. در این لحظه است که ائوجنیا دلسردی و خشمش را از گورچاکف ابراز می‌کند: ائوجنیا ناراحت و عصبانی است که چرا گورچاکف او را نه به‌چشم یک زن، یا شاید حتی یک معشوق، بلکه صرفاً به‌چشم یک انسان، یک هم‌نوع، می‌نگرد. ائوجنیا قصد دارد او را همان‌جا بگذارد و به رُم برگردد. گورچاکف باید خودش گلیمش را از آب بیرون کشد.

در صحنهٔ بعد، گورچاکف را تنها در ویرانه‌های کلیسایی آب‌گرفته می‌بینیم. گورچاکف به آب زده تا داخل کلیسا شود. در آن‌جا با دختر جوانی مواجه می‌شود، نامش آنجلا.[۷] گورچاکف می‌گوید که از دنیا قطع امید کرده، حال آن‌که دختر از رضایت خاطرش از زندگی می‌گوید. آنجلا به‌قطع پیامی آسمانی از جانب خداوند است، پیامی از عالم روحانی که ائوجنیا قادر به دیدنش نیست، و گورچاکف نمی‌تواند آن را حس کند حتی هنگامی‌که [این پیام آسمانی] به‌آهستگی از کنارش گذر می‌کند: همان پَری که در رؤیایی اوایل فیلم بر سرش می‌نشیند ـــــ می‌توان یک دم فرشته‌ای را تشخیص داد که آن دورها در اطراف خانهٔ گورچاکف قدم می‌زند ـــــ و بار دیگر از سقف شکستهٔ کلیسای آب‌گرفته فرود می‌آید، کلیسایی که آب‌هایش تندیسی بالدار را پوشانده‌اند. چشمگیرترین مورد ورود سرزدهٔ دیگری به فضای فیلم آن صدای روایتگر است که تصویر راه‌رفتن گورچاکف را در خرابه‌های کلیسای جامعی ویران همراهی می‌کند. یکی از گوینده‌ها می‌گوید: «خداوندا، چرا به او رحم نمیکنی؟ چیزی به او بگو...» و دیگری جوابش می‌دهد: «فکر کن صدایم را می‌شنید، می‌توانی تصور کنی حاصلش چه می‌شد؟» (Guerra & Tarkovsky 1999, p. 497).[۸]

---

۷. در فیلمنامه گورچاکف پسر جوانی می‌بیند به نام مارکو (Guerra & Tarkovsky 1999, pp. 494–495).

۸. این گفتگو در فیلم اندکی طولانی‌تر است.

اما اگر این صدای کاترین است که دارد با خدا حرف می‌زند، فقط ما هستیم که صدایشان را می‌شنویم نه گورچاکف. گورچاکف در کلیسای آب‌گرفته خوابش برده و به‌رؤیا می‌بیند که در شهر کوچکی متروک و خالی از سکنه است. گذرش می‌افتد به کمدی آینه‌دار، اما وقتی به آینه نگاه می‌کند دومنیکو را به‌جای خودش می‌بیند. بیدار که می‌شود می‌بینیم دفتر شعری که داشته می‌خوانده آتش گرفته است و خاکستر شده.

مدتی بعد ـــــ شاید چند روز شاید هم چند هفته بعد ـــــ گورچاکف را بیرون هتل می‌بینیم. منتظر اتوموبیلی است که او را به فرودگاه برساند و در همین اثنا ائوجنیا از رم تلفن می‌کند. ائوجنیا به او می‌گوید به‌زودی همراه معشوقش، ویتوریو، راهیِ هندوستان خواهد شد. و می‌گوید دومنیکو را دیده است که تظاهراتی در رم برپا کرده و سه روز سخنرانی کرده است، مثل فیدل کاسترو. دومنیکو می‌خواهد بداند آیا گورچاکف کاری را که دومنیکو ازش خواسته بود انجام داده است یا نه. در اصل فیلمنامه گورچاکف آن کار را انجام داده است. اما در فیلم انجامش نداده، با این‌حال می‌گوید که انجام داده است.

سپس دومنیکو را بالای تندیس سوارهٔ مارکوس اورلیوس می‌بینیم که رو به جمعیت پراکنده‌ای از «دیوانه»هایی چون خودش سخنرانی می‌کند، مردان و زنانی که دولت و خانواده به حال خود رهایشان کرده‌اند و ظاهراً به‌مناسبت سخنرانی دومنیکو گرد هم آمده‌اند. بعضی از ایشان پلاکاردهایی به‌دست دارند که پایان جهان را اعلام می‌کنند. دومنیکو اعلام می‌کند: «هیچ استاد بزرگی باقی نمانده است، این است مصیبت واقعی زمان ما». فقط دیوانگان مانده‌اند. «باید به صداهایی گوش بسپاریم که بی‌فایده می‌نمایند ... آخر این چه جهانی است که در آن یک دیوانه باید به شما بگوید از خودتان خجالت بکشید؟»

اگر می‌خواهید جهان به‌پیش رود، باید دست به دست هم دهیم. باید آدم‌های به‌اصطلاح سالم را با آدم‌های به‌اصطلاح بیمار متحد سازیم. آی آدم‌های سالم! سلامت شما چه معنایی دارد؟ چشمان نوع بشر به گودالی

دوخته شده که همگی داریم در آن فرو می‌رویم. آزادی به دردی نمی‌خورد اگر شهامت ندارید که راست در چشمان ما بنگرید، که با ما بخورید، بیاشامید و بخوابید! این آدم‌های به‌اصطلاح سالم‌اند که جهان را به آستانهٔ ویرانی رسانده‌اند. گوش کن انسان! ای که در تو، آب، آتش، و خاکستر، و استخوان‌ها در خاکستر. استخوان‌ها و خاکستر!

باید گوش به ندای طبیعت بسپاریم. «درون مغزهایی پر از لوله‌های دراز فاضلاب، پر از دیوارهای مدرسه، [زمین] آسفالت و اوراق کمک‌هزینهٔ رفاهی، باید که وزوز حشرات وارد شود ... کافی است نگاهی به طبیعت اندازید تا ببینید زندگی چه ساده است، تا ببینید که باید به جایی برگردیم که بودیم، به نقطه‌ای که به راه غلط پیچیدید. باید برگردیم به شالوده‌های زندگی، بی‌آنکه آب را آلوده کنیم.»[۹] باید باز سودای عظمت در سر بپروریم. «باید چشم و گوشمان را پر کنیم از چیزهایی که سرآغاز رؤیایی عظیم‌اند. کسی باید به‌بانگ بلند بگوید ما اهرام را خواهیم ساخت. اگر هم نسازیم مهم نیست. باید آن آرزو را احساس کنیم. باید گوشه‌های جان را مثل کاغذی بکشیم.» دومنیکو پس از پایان سخنرانی مقداری بنزین روی خود می‌ریزد و به خود فندکی می‌زند، و بر زمین می‌افتد. چند دقیقه‌ای با پیکری شعله‌ور همچنان بر کف میدان می‌خزد، در همان حال یکی از مجانین هم‌مسلکش به او اقتدا کرده، در پیش‌زمینهٔ تصویر به خود می‌پیچد.

گورچاکف رفتنش را عقب می‌اندازد و برمی‌گردد به بانیو وینیونی، و استخر کاترین مقدس، که حالا آبش را خالی کرده‌اند. صحنهٔ ازراه‌رسیدنِ او سخنرانی دومنیکو را در رم دو قسمت می‌کند. معلوم است که حال گورچاکف خوب

---

۹. پزشک (آناتولی سولونیتسین) صدای وزوز حشرات را می‌شنود وقتی در آغاز فیلم *آینه* (۱۹۷۴) از روی حصار بر زمین می‌افتد و روی زمین کنار ماشا (مارگاریتا ترخوا) دراز می‌کشد ـــ کنار «مادر» در فیلمی که نزدیک‌ترین پیوند را با زندگینامهٔ شخصی تارکفسکی دارد. سولونیتسین انتخاب اول تارکفسکی برای ایفای نقش گورچاکف در *نوستالگیا* بود، شخصیتی که دلش می‌خواهد صدای حشرات را بشنود. برای بحث دربارهٔ آن صحنه در *آینه* بنگرید به: Loughlin 2007, pp. 290–291, 298–299.

نیست. می‌بینیم که به‌خاطر مشکل قلبی‌اش قرص‌هایی می‌خورد. اما به‌هرحال پا درون استخر خشک‌شده می‌گذارد و شمعی را که دومنیکو به او داده روشن می‌کند. این صحنه بلافاصله پس از آن آغاز می‌شود که نمای مرگ دومنیکو را دیده‌ایم. گورچاکف شروع می‌کند به راه‌رفتن در طول استخر اما بادی می‌وزد و شمع را خاموش می‌کند. گورچاکف مسیر آمده را بازمی‌گردد، شمع را باز روشن کرده، و دوباره شروع می‌کند به پیمودن طول استخر، درحالی‌که شعلهٔ شمع را در پناه کُت و دستش گرفته است. ولی دوباره شمع خاموش می‌شود. گورچاکف برمی‌گردد به کنج استخر، شمع را باز روشن می‌کند و برای سومین بار می‌کوشد به قولی که داده است عمل کند. این‌بار شمع روشن می‌ماند و گورچاکف به ضلع مقابل استخر می‌رسد و موفق می‌شود پیش از آن‌که خود از پا دربیاید شمع را بر لبهٔ استخر جای دهد. راننده‌اش به‌طرفش می‌دود، و می‌بینیم که کوشش او برای نجات جهان گروه کوچکی تماشاچی گرد آورده است.

غم غربت

بدین‌سان قصهٔ زنی را داریم که به‌خاطر عافیت و رفاه مادیِ زندگی با مرد تاجرمسلکی دنیادوستْ مردی را که عواطف محبت‌آمیز او را رد می‌کند ترک می‌کند؛ قصهٔ مردی که آن زن ترکش می‌کند، مردی که می‌پذیرد با شمعی روشن در دستانش از داخل استخری بگذرد، آن‌هم به درخواست مرد مجنونی از اهالی محل که گمان می‌کند چنین عملی جهان را نجات خواهد داد؛ و قصهٔ مرد مجنونی که خود رهسپار رُم می‌شود و آن‌جا در اعتراض به بی‌اعتنایی جهان به سقوط اخلاقی خویش خودسوزی می‌کند. فیلم دوساعتهٔ تارکفسکی حول این سه عمل، تنهاگذاشتن و تسلیم‌شدن و خودکشی، ساختار می‌یابد. اما تارکفسکی چندان علاقه‌ای به روایت فیلم خویش ندارد. آنچه مهم است قصه‌های دیگری است که در قصهٔ او پژواک می‌یابند و احساس‌هایی که فیلم را اشباع می‌کنند.

من علاقه‌ای به پروراندن و پیش‌بردن پیرنگ فیلم و زنجیرهٔ رویدادها نداشتم ـــــ فیلم به فیلم، احساس نیازم به این چیزها کمتر و کمتر شد. همیشه به دنیای درون اشخاص علاقه داشتم، و برای من بسیار طبیعی‌تر بود که به‌درون آن دنیا سفر کنم، به ساختمان روانی که نگرش قهرمان داستان را به زندگی شکل داده، به‌درون سنت‌های ادبی و فرهنگیی که شالودهٔ دنیای روحی اویند. (Tarkovsky 1996, p. 204)[۱۰]

اکثر مفسران به غم غربت عمیقی اشاره می‌کنند که زندگی گورچاکف را شکل داده است و به مشابهت این حال و رابطهٔ خود تارکفسکی با روسیه. عناوین تیتراژ ابتدای فیلم روی اولین خاطره از چندین خاطرهٔ سِپیا-رنگِ گورچاکف از خانواده‌اش در روسیه می‌آید، تصویری که با حضور سگِ گرگیی کامل می‌شود که بین گورچاکف و دومنیکو و تارکفسکی مشترک است. تارکفسکی فرسنگ‌ها دور از خاک روسیه در ایتالیا سرگرم ساختن فیلمی دربارهٔ مردی روس بود که دور از وطن در ایتالیا دربارهٔ مردی روسی تحقیق می‌کند که به ایتالیا آمده بوده و هنگامی که به روسیه بازگشته خودش را کشته. تارکفسکی آن زمان هنوز جلای وطن نکرده بود اما همان موقع احساس می‌کرد که به‌زودی این کار را خواهد کرد و در ۱۹۸۴ نیز چنین کرد. تارکفسکی همان وقت، به‌میانجی گورچاکف، خسرانی را تجربه می‌کرد که چشم‌درراهش بود، ترک‌کردن و وانهادنی که به‌زودی آغاز می‌شد. «موقع ساختن *نوستالگیا* به‌خواب

---

[۱۰]. رمان‌های داستایفسکی (۱۸۸۱–۱۸۲۱)، به‌ویژه *ابله* (۱۸۶۹–۱۸۶۸)، در این فیلم طنین‌اندازند. تارکفسکی هم‌زمان با کارکردن روی *نوستالگیا* مطالبی هم دربارهٔ *ابله* می‌نوشت. در واقع، تصور می‌کرد اقتباس سینمایی از *ابله* نیازمند دو فیلم است و این مسأله، چنان‌که در روزنویس‌هایش اشاره می‌کند، «زنجیرهٔ پیرنگ و حوادث داستان را پاره می‌کند، چون ساختار قصه در ادبیات هرگز مثل ساختار فیلم نیست.» (یادداشت تارکفسکی در بیست‌وپنجم ژوئیه ۱۹۸۰؛ Tarkovsky 1994, p. 264). برای مطالعهٔ بیشتر بنگرید به: 'On *The Idiot*' in Tarkovsky 1994, pp. 371–377.

هم نمی‌دیدم حس اشتیاق خفه‌کننده‌ای که فضای تصویرشده در آن فیلم را آکنده است قرار باشد قرعهٔ فال باقی عمرم گردد؛ به‌خواب هم نمی‌دیدم از آن دم تا آخرین روزهای عمرم باید بار این مصیبت دردناک را در ضمیرم بکشم.» (Tarkovsky 1996, p. 202) این قرائت زندگینامه‌محور از فیلم قرائتی بود که تارکفسکی بدان دامن زد و ـــــ چنان‌که پیش‌تر اشاره کردیم ـــــ نوشت وقتی اولین راش‌های فیلم را دید «جا خورد از اینکه آن را منظرهٔ اندوهی بی‌امان و بدون راهِ نجات» یافت.

> در آن واحد جا خوردم و به وجد آمدم زیرا آنچه روی نوار فیلم نقش بسته بود و حالا اولین‌بار در تاریکی سالن سینما در برابرم پدیدار می‌شد به من ثابت می‌کرد تأملاتم دربارهٔ هنر سینما ـــــ اینکه سینما قادر است و چه‌بسا مکلف است چارچوبی برای جان افراد شود و تجربه‌های یکتای انسانی را منتقل سازد ـــــ صرفاً حاصل نظرپردازی‌های بیهوده نبود، بلکه واقعیتی بود که در برابر چشمانم نمایان می‌شد و انکارش نمی‌شد کرد. (Tarkovsky 1996, pp. 203–204)

تارکفسکی بر پیچ‌وخم روسیِ غم غربتِ جاری در این فیلم تأکید می‌کرد، بر اندوه ژرفی که در فیلم موج می‌زند. «می‌خواستم فیلم دربارهٔ دلبستگی مرگبار روس‌ها به ریشه‌های ملّی‌شان باشد، به گذشته‌شان، به فرهنگ‌شان، به مکان‌های بومی‌شان، به خانواده و دوستان‌شان.» (Tarkovsky 1996, p. 202). و این تأکید واقعیتی را به ما گوشزد می‌کند، اینکه فیلم در آن واحد مبتنی بر زندگینامهٔ شخصی است و نیست. چون چنین غم غربتی در همهٔ فیلم‌های تارکفسکی حضور دارد و مختص روس‌ها هم نیست. غم غربت بنیادی‌تری نیز در فیلم‌های او هست که مسیحیت آن را از طریق قصهٔ ازدست‌رفتن باغ عدن [یا همان بهشت زمینی] به یاد می‌آورد. غم غربتی که تارکفسکی در خاطر

ما زنده می‌کند و بر شخصیت‌ها و تماشاگران فیلم‌های او مستولی می‌شود، همان‌قدر که از زندگینامهٔ شخصی او برآمده است، کیفیتی الهیاتی هم دارد.

پژواک قصهٔ کتاب مقدس در سرتاسر فیلم احساس می‌شود، اما در هیبتی شبح‌وار. پس از تیتراژ ابتدای فیلم، صحنهٔ اول گورچاکف و ائوجنیا را نشان می‌دهد که با اتومبیلی به کلیسای *مادونا دل پارتو* می‌رسند. هر دو از خودرو پیاده می‌شوند و ائوجنیا که بی‌صبرانه مشتاق دیدن [نقاشی دیواری] مریم عذرا است جلوتر از گورچاکف، از میان کشتزارها، راهی کلیسا می‌گردد. همهٔ این‌ها در نمایی واحد نشان داده می‌شود، با تک‌درختی در وسط قاب که در مه غلیظ به‌دشواری دیده می‌شود. خودرو از سمت راست وارد قاب شده و دوربین خودرو را دنبال می‌کند درحالی‌که از کنار درخت می‌گذرد و پیش می‌رود تا سرانجام از سمت چپ تصویر خارج شود. درخت را هرگز دوباره نمی‌بینیم اما همین‌که آن را دیده‌ایم نمی‌توانیم شک کنیم که طنین‌انداز چیزی ازدست‌رفته است: درخت زندگی و افزون بر آن درخت معرفت خیر و شر، که خوردن میوه‌اش ما را به‌درون دنیا و زمانِ نسل‌ها درآورد.[۱۱]

بعداً گورچاکف به نسخه‌ای از کتاب مقدس در اتاق هتلش برمی‌خورد. این نسخه که شانه‌ای درونش هست و شاید مالِ یکی از مسافران قبلی باشد که لای کتاب گذاشته و یادش رفته بردارد، خود باقی‌ماندهٔ ایمانی ازیادرفته است که ویرانه‌های مادی‌اش بسیاری از صحنه‌های فیلم را احاطه کرده: استخر کاترین مقدس، کلیسای آب‌گرفته، کلیسای جامع ویران.[۱۲] از نظر گونلاگر یانسن، مه غلیظی که چون شولایی درخت را دربرگرفته ـــــ و در بسیاری

---

[۱۱]. میوهٔ درخت بهشت و خسران باغ عدن یکی از مضمون‌های مکرّر در کارهای تارکفسکی است. برای بحث دربارهٔ این مضمون در *کودکی ایوان*(۱۹۶۲)، بنگرید به: Óttarsson 2006, pp. 175–76.

[۱۲]. این احساس در قلب داستایفسکیِ تارکفسکی حضور دارد، داستایفسکیی که «نه‌چندان مذهبی و متدین بلکه یکی از نخستین کسانی بود که ماجرای انسانی را در قالب بیان ریختند که اندام اعتقادورزیدن و باورداشتن در وجودش تحلیل رفته است. او با تراژدیِ ازدست‌رفتنِ حیات روحی سروکار داشت. تمام قهرمانان او آدم‌هایی‌اند که می‌خواهند ایمان بیاورند ولی نمی‌توانند و به‌نظرم می‌رسد همین دغدغهٔ خلأ روحی و بحران دینداری است که توضیح می‌دهد چرا داستایفسکی این‌جا، در مغرب‌زمین، این‌همه مورد توجه است» (Tarkovsky to Ian Christie in Gianvito 2006, p. 68 [1981]). تارکفسکی دارد قهرمان قصه‌های داستایفسکی را وصف می‌کند اما درعین‌حال این وصف قهرمان فیلم‌های خودش، به‌ویژه گورچاکفِ *نوستالگیا*، هم است.

از صحنه‌های فیلم حضور دارد ـــــ یادآور «مِه»ی است که در نسخهٔ کینگ جیمزِ کتاب مقدس «از زمین برآمد و کل سطح خشکی را با آب پوشانید.» (سفر پیدایش ۲: ۶)[۱۳] مه بامدادیِ صحنهٔ آغازگر فیلم هم تذکاری از بهشت زمینی است هم یادآور خسران آن. یانسن به‌درستی این را مضمون اصلی فیلم می‌شمارد (Jónsson 2006, p. 225)، و تارکفسکی هم به این نکته اذعان می‌کند وقتی به ما می‌گوید غم غربتِ گورچاکف صرفاً نتیجهٔ دوری او از خانه [یا وطن] نیست بلکه علامت «اشتیاقی همگانی برای هستی [و حیاتی] سالم» است (Tarkovsky 1996, p. 205). این اشتیاق سوزان بیش از آن‌که برای چیزی در گذشته باشد برای حال حاضری است که هنوز در راه است، هماهنگیی میان همگان و برای همگان. حکایت سادهٔ تارکفسکی کل تاریخ بشر را دربرمی‌گیرد، کل روایت کتاب مقدس، از باغ عدن تا آخرالزمان، و آنچه می‌توان ـــــ به پیروی از آگامبن ـــــ زمان مسیحایی نامید، «زمانِ اکنون» (*هو ناین کایروس*)، زمانی که هنوز نیست ولی رسیده است؛ نوعی شدّت‌یافتن زمان، زمانی که دوشادوش زمانِ حاضر و از دل آن جاری می‌شود.

اگر فیلم با تصویری از باغ عدن آغاز می‌شود، با دو صحنه از آخرالزمان پایان می‌یابد که تا حدی در یکدیگر قطع می‌شوند: خودکشی دومنیکو در ملاء عام در رُم، و تلاش گورچاکف باز در ملاء عام برای حمل شمع روشن در استخری که آبش را کشیده‌اند. دومنیکو مرگ خود را چون نشانه‌ای نبوی [یا پیشگویانه و حاکی از آینده] اجرا می‌کند و اعلام می‌دارد آدم‌های به‌اصطلاح سالم و آدم‌های به‌اصطلاح بیمار باید یاد بگیرند با هم زندگی کنند، دست به دست هم دهند، به وزوز حشرات گوش سپارند. بیماران باید به آدم‌های سالم این نکته را تعلیم دهند که ایشان هم بیمارند. سلامت ایشان به چه دردی می‌خورد اگر که زندگی‌شان معنایی نداشته باشد؟ پیش‌تر در فیلم، دومنیکو به خودش گوشزد کرده بود کسانی که در استخر کاترین مقدس حمام آب گرم می‌گیرند می‌خواهند تا همیشه زنده

[۱۳]. در نسخهٔ معیار جدید و بازنگریستهٔ کتاب مقدس، [به‌جای مِه] از «بخار»ی سخن می‌رود که از دل زمین برمی‌خیزد.

بمانند. در پی یقینی موهوم‌اند که ممکن‌به‌امکانِ‌خاص‌بودنِ (contingency) وجودشان، هیچ‌بودن‌شان، را نفی کند. وقتی دومنیکو اولین‌بار گورچاکف و ائوجنیا را می‌بیند سخن خدا به کاترین مقدس را برایشان یادآور می‌شود: «تویی آن‌که نیست. منم آن‌که هست!» (Guerra & Tarkovsky 1999, p. 481) بخاری که استخر را می‌پوشاند، هنگامی‌که چون شولایی حمام‌کنندگان را دربرمی‌گیرد، ما را به یاد مه باغ عدن می‌اندازد. ایشان در آن استخر طولانی‌شدن [عمر] را با زندگی در بهشت زمینی اشتباه می‌گیرند.

اقدام دومنیکو به قربانی‌کردن خود [با انجام خودسوزی] حرکتی آخرالزمانی است که مسیحایی می‌گردد، زیرا او می‌کوشد با این کار از تصویر هراس‌آور پایان پیشی بگیرد ـــــ یعنی از زندگی دنیای پیرامونش در شهر ـــــ و زمان مسیحایی را به‌مثابهٔ «اکنونِ» شکوفان‌شده به‌وجود آورد، زمانی که همیشه باقی می‌ماند. *خرونوس* است که به هیأت *کایروس* درآمده، منتها *خرونوسی* که به‌جای «به‌چنگ‌آمدن»، داده شده است (Agamben 2005, p. 69). ظهور *پارئوسیا*[۱۴] است، ظهور زمانِ در جنبِ خویش است که حال حاضر را، در رسیدنش به هیأتِ زمانِ داده‌شده، به تحقق نهایی می‌رساند (مقایسه کنید با: Agamben 2005, pp. 70–71)، و داده شده است برای دادنِ زمان به دیگران. بدین‌سان، با نقل از آگامبن که خود قول بنیامین را نقل می‌کند، می‌توان گفت «هر دمی ممکن است ... آن "در

---

[۱۴]. معنای لغوی *پارئوسیا* می‌شود: نزدیکِ، کنارِ، بغل‌دستِ، و به تعبیر دقیق‌تر، بودن در کنار خود. زمانِ مسیحایی در کنار خود قرار می‌گیرد، زیرا بی‌آنکه هرگز مقارن با لحظهٔ *خرونوسی* باشد یا خود را به آن بیفزاید، لحظه را درمی‌رباید و آن را به انجام می‌رساند. زمان مسیحایی نه آینده، و نه آخرالزمان، بلکه زمانی است که خود را جمع و منقبض می‌کند تا رفته‌رفته پایان یابد، زمانی که در حد فاصل زمان و پایانِ زمان می‌ماند. آگامبن از زبان‌شناس فرانسوی، گوستاو گیوم، مفهوم زمان عملگر را وام می‌گیرد، مدت‌زمانی که طول می‌کشد ذهن انسان تصویری از زمان بسازد، زمانی که تصویر ساخته‌شده همیشه بدان ارجاع می‌دهد. بازنمودی تازه از زمان ترسیم می‌شود که دیگر نه خطی بلکه سه‌بعدی است، زمان به‌مثابهٔ وضعیت بالقوگی محض. زمان مسیحایی زمانی است که طول می‌کشد تا زمان را به پایان بریم و به بازنمود ذهنی‌مان از زمان برسیم. زمانی که طول می‌کشد تا زمان به پایان رسد. زمان مسیحایی بیرون از زمان گاه‌شمار نیست. مخالف آن هم نیست. درون آن است. آن را منقبض می‌کند. تمامش می‌کند. انقباض زمان به انقباض عضلات حیوانی می‌ماند که آمادهٔ جهش است. زمان مسیحایی زمان جهش نیست. به انقباض پیش از جهش می‌ماند. جهش را ممکن می‌سازد. زمانی است که پیش از پایان برایمان مانده. بنگرید به: *فلسفهٔ آگامبن*، نوشتهٔ کاترین میلز، ترجمهٔ پویا ایمانی، نشر مرکز، صص. ۱۷۵ تا ۱۸۵.

کوچکی باشد که مسیحا از آن وارد می‌شود"» (Agamben 2005, p. 71 quoting Benjamin 1999, p. 256). دومنیکو می‌میرد تا در را به ما نشان دهد، همان دری که تارکفسکی می‌کوشد، با نشان‌دادنِ عبور گورچاکف از طول استخر کاترین مقدس، نشان‌مان دهد.

دررفتگی

از همان صحنه‌های آغازین فیلم درمی‌یابیم که گورچاکف سر جای خود نیست [یا بیرون از مکان است]، درکش از فضا و زمان از هم گسسته است. و وقتی در «پایان جهان» با دومنیکو دیدار می‌کند پای در فضایی می‌گذارد که از جا در رفته است، به‌هم‌ریخته است و آشفته، پای در زمانی می‌گذارد که به‌تمامی تابع گاه‌شماری [یا ترتیب زمان خطی] (chronological) نیست. از لحظه‌ای که گورچاکف پای در خانهٔ دومنیکو می‌گذارد از زمان بیرون می‌رود. مطابق رسم مألوف در فیلم‌های تارکفسکی، دنباله‌ای از نماها در امتداد دنباله‌ای از ناپیوستگی‌های فضایی به‌تدریج نوعی پیوستگی عاطفی پدید می‌آورند: تماشاگر از طریق این دنباله از نماها در تجربهٔ گورچاکف شریک می‌شود. خودِ حرکت دوربین (که تقریباً همواره آرام به جلو یا به بغل حرکت می‌کند) است که [به‌شیوهٔ مشابه حذف صدای بعضی حروف در تلفظ یک کلمه] شکاف‌ها را حذف کرده، نوعی انسجام بصری فراهم می‌آورد، همانند انسجامی که در رؤیا احساس می‌کنیم، انسجامی که در طولِ رؤیاکردن برقرار می‌ماند اما همین‌که از خواب بیدار می‌شویم به‌سرعت از میان می‌رود و هنگام به‌یادآوری منحل می‌شود. تصویر در نمایی که نشان می‌دهد گورچاکف می‌رود که از گذرگاه سرپوشیده‌ای که درونش را نمی‌شود دید وارد خانهٔ دومنیکو شود برش می‌خورد به نمایی از دو در بزرگ در مکانی تاریک. گورچاکف از پایین وارد نما می‌شود، انگار می‌ایستد یا بلند می‌شود و راست درون قاب می‌نشیند، و دوربین او را وقتی به در نزدیک می‌شود از پشت دنبال می‌کند. تصویر قطع می‌شود به نمای معکوسی از پشت درها هنگامی

که گورچاکف آنها را هُل می‌دهد تا باز شوند. بر دیوار پشت او سایهٔ پیکری محوشونده می‌بینیم و می‌توان گفت این درها هم‌محور با گذرگاه سرپوشیده‌ای نیست که او از آن وارد ساختمان شده.

آسمان‌غرنبه آغاز شده است، و حالا فیلم قطع می‌شود به آنچه می‌شود فرض گرفت اگر گورچاکف در را باز کند می‌تواند ببیند: اتاقی با پنجرهای باز، پرده‌های پاره‌پوره‌ای که بر اثر نسیمی ملایم تکان می‌خورند، و منظرهای ایتالیایی آنسوتر. الّا اینکه وقتی دوربین به‌طرف عمق حرکت می‌کند متوجه می‌شویم این منظره و رودخانه‌ای که از میان تپه‌های جنگل‌پوش می‌پیچد و بالا می‌رود در حقیقت ماکت است و از گِل و چمن ساخته شده و در کف اتاق قرار گرفته، منتها از پنجره رد شده و در بیرون ادامه یافته. این نما سپیا-رنگ است، آسمان‌غرنبه قطع شده است، و حالا صدای آواز پرنده و صدای چکیدن آب می‌شنویم، هرچند دوربین که به پنجره نزدیک می‌شود رفته‌رفته صدایی مثل صدای ارّه‌برقی نیز شنیده می‌شود، انگار که از قسمت دیگر ساختمان است. و بار دیگر نمای معکوسی است از گورچاکف که به این منظره نگاه می‌کند، اما حالا [نه در نمایی سپیا-رنگ که] در نمایی رنگی. با دقت خیره شده ولی آب دهانش را که قورت می‌دهد و دوربین که به دورش حرکت می‌کند آشفته به‌نظر می‌رسد. از بیرون قاب دومنیکو می‌پرسد او کجاست، و سپس دعوتش می‌کند که بیاید داخل. گورچاکف می‌چرخد تا به‌سمت راست تصویر نگاه کند. او کجاست؟ در این چهار نما، گورچاکف رو به جلو راه رفته، دری دولنگه را باز کرده و نگاهی به‌درون اتاق انداخته است. ولی در ضمن پای در قلمرو خاطره‌ها و رؤیاها نهاده که به‌وضوح از آنِ دومنیکو هستند اما ممکن است از آن او هم باشند. به‌رغم تشویش موقت گورچاکف، این مکانی است که او ظاهراً در آن احساس راحتی می‌کند، آن را مثل خانهٔ خود می‌انگارد، و در آن به‌اندازهٔ میزبانش به عالم خیال‌پردازی راه می‌یابد.

در صحنهٔ بعد، گورچاکف از سمت چپ تصویر وارد قاب می‌شود، از پشت دیواری تاریک، به‌قسمی که نمی‌توانیم درگاه و منبع نوری را ببینیم که سایه‌هایی بلند بر دیوار انداخته است، سایهٔ چند میخ با نخ چندلایی بر آنها، سایهٔ

عکسی قدیمی در قاب ترک‌خورده‌ای شیشه‌ای، سایهٔ بالاپوشی آویخته بر دیوار. گورچاکف جلو می‌رود و سپس دیوار سمت راستش را دنبال می‌کند و دوربین از چپ پی او می‌افتد. گورچاکف که راه می‌رود رفته‌رفته نوای آغاز قطعهٔ چکامهٔ طربِ سمفونی نهم بتهوون را می‌شنویم. اتاق نم کشیده است، گچ‌های دیوار ورآمده، اتاق با منابع نور قوی اما عمدتاً ناپیدا روشن شده و به همین علت بیشتر اتاق را سایه پوشانده. گورچاکف که دیوار را دنبال می‌کند ـــــ توگویی اتاق فضایی مرکزی ندارد، یا فضایی دارد که ردشدن از آن خطرناک است ـــــ از کنار قفسه‌هایی تونشسته در دیوار می‌گذرد که رویشان یک بطری هست و قرصی نان، نردبانی با چتری شکسته آویزان از آن، و پنجره‌ای بیرونش برگ‌هایی سبز و برابرش در داخلْ پردهٔ توریِ نخ‌نما. تار عنکبوتی در تورفتگیِ پنجره هست، اما با نور محوی سبزفام می‌درخشد. گورچاکف و دوربین همچنان به‌سمت چپ به گوشه‌ای از اتاق می‌روند که در آن آینه‌ای هست که گذر زمان ماتش کرده و گورچاکف در آن می‌نگرد. او پشت به دیوار تکیه می‌زند، گوش به موسیقی می‌سپارد، و در این میان دوربین رفته‌رفته به او نزدیک‌تر می‌شود و تعمق او را در قابی بسته‌تر نمایش می‌دهد. گورچاکف به راست نگاه کرده و دوربین همچنان به چپ در طول قفسه‌ای که رویش اشیائی درب‌وداغان است حرکت می‌کند. دوربین با این حرکت باز به گورچاکف می‌رسد که به‌نظر می‌رسد بی‌آنکه حرکتی کند حرکت کرده است. باز به‌سمت راست می‌نگرد، به کنج اتاق، به کنجی که قبلاً در آن بوده. سپس به‌سمت چپش می‌نگرد، به دیواری گم‌گشته در سایه. موسیقی ناگهان قطع می‌شود. صدای ارّه دومرتبه به‌گوش می‌رسد. گورچاکف روی از تاریکی برمی‌گرداند و به دوربین نگاه می‌کند و گوش می‌سپارد، سپس از ضلع چپ تصویر خارج می‌شود. ولی دوربین به‌طرف تاریکی حرکت می‌کند تا نور تغییر کند و آنگاه عکسی قدیمی و محزون سوزن‌شده به دیوار پیدا می‌شود. این یکی از غریب‌ترین تصویرها در فیلم‌های تارکفسکی است، عروسکی بی‌دست‌وپا و شکسته که در میان گل عشقه [= پاپیتال] دراز کشیده، با کله‌ای بزرگ و چشم‌هایی فرورفته. عروسک ـــــ بچه‌ای که به بچه‌ای داده‌اند تا نقش مادر را برایش بازی

کند ـــ در این‌جا تصویری از خسران است، اگر نگوییم تصویری از مرگ. این بیننده را به‌طرز غریب و رعب‌آوری به یاد عکس ایوان ـــ در *کودکی ایوان* (۱۹۶۲) ـــ می‌اندازد که به اسارت نیروهای گشتاپو درآمده و نشانه‌ای از مرگش است؛ نشانه‌ای از آینده‌ای ویران‌گشته.

سکانس‌پلانی سه‌دقیقه‌ای که در آن گورچاکف وارد اتاقی می‌شود که در قلب «پایان جهان» جای دارد و آن را می‌کاود، آغاز صحنه‌ای است که در آن می‌پذیرد شمع را در استخر کاترین مقدس حمل کند. اولین‌بار که دومنیکو را می‌بینیم در ورودیِ اتاق ایستاده و سپس مثل گورچاکف به جلو گام برمی‌دارد و از کنار قفسهٔ تونشسته در دیوار می‌گذرد. ولی حالا شمعی روشن در نما هست و نردبان، که لحظه‌هایی پیش به دیوار تکیه داشت، غیبش زده. شاید لحظه‌هایی پیش هم نبوده. چیزی که در نظر اول زنجیرهٔ پیوسته‌ای از حرکت‌ها و واکنش‌ها می‌نماید دنباله‌ای از لحظه‌های ناپیوسته از کار درمی‌آید، زنجیره‌ای از لغزه‌ها که «در آن چین‌های فضا به‌وسیلهٔ درزهای زمان به‌هم دوخته می‌شوند» (Bird 2008a, p. 191). آشکارترینِ این لغزه‌ها یا چین‌ها نمای متحرکی از گورچاکف است که در بخش دیگری از ساختمان پرسه می‌زند، کارگاهی بزرگ که در آن باران از سقف می‌بارد و تنها انیس و مونس او سگ دومنیکو است. پنداری گورچاکف دمی از این اتاق محصور بیرون زده بوده است و حال بازگشته تا گفتگویش را با دومنیکو ادامه دهد. شاید هم این صحنه مال قبل از ورود او به اتاق است یا مال بعد از گفتگویشان، یا اصلاً به یک دیدار دیگرشان با هم تعلق دارد. اما این هیچ نیست مگر آشکارترین مورد انفصال‌های متعدد فیلم، که اکثرشان بین نماهایی واقع شده که در نگاه اول دارای ثبات فضایی و ترتیب زمانی می‌نمایند، اما به‌واقع چنین نیستند. حرکتِ شخصیت‌ها، با گام‌هایی به‌دقت چیده‌شده، و دوربین است که نماها را وحدت می‌بخشند، آنچه تارکفسکی جریان [سیال] یا ضرباهنگ زمانِ درون و فیمابینِ نماها می‌داند. همان‌طورکه تارکفسکی در مورد *آینه* گفته، این خود زمان

است که، «در دل نماها جاری است»، که با نماها روبه‌رو می‌شود و آنها را به هم وصل می‌کند (Tarkovsky 1996, p. 117).

در سراسر فیلم از قرار معلوم فقط ائوجنیا می‌داند چه ساعتی از روز است. گورچاکف صبح و عصر را اشتباه می‌کند. برای او تمایز گذشته و حال قطعی نیست چون خاطره‌ها به‌درون روزی که روابط او و ائوجنیا به‌هم می‌خورد نشت می‌کنند. گورچاکف نمی‌تواند با اطرافیانش رابطه برقرار کند و خاصه با ائوجنیا که گاهی او را با همسرش اشتباه می‌گیرد. اما احساس یگانگی او با دومنیکو از همان اولین دیدار افزایش می‌یابد؛ با مردی که ـــــ در آستانهٔ مرگ ـــــ اعلام می‌کند نفسی واحد و مکانی واحد ندارد، بلکه در کثیری از چیزها و جای‌ها به‌سر می‌برد، انگار در خودش و با خودش نیست بلکه همواره در جنب خویش است. «کدام‌یک از نیاکان در ضمیر من سخن می‌گوید؟ من نمی‌توانم همزمان در سرم و در جسمم زندگی کنم. برای همین است که نمی‌توانم فقط یک نفر باشم. احساس می‌کنم همزمان بی‌شمار چیز در ضمیرم حضور دارند ... کجا هستم هنگامی که در دنیای واقعی یا در دنیای خیالم نیستم؟» او البته در فضای فیلم است، فضایی که نه کاملاً واقعی و نه کاملاً خیالی، بلکه مازاد بر هر دو است، در فضایی فیمابین یا دوشادوش آن دو.

از طریق غم غربت به‌مثابهٔ صورتی از غمخواری و همدردی یا ـــــ به تعبیر خود تارکفسکی در توضیح واژهٔ «نوستالژی» (Tarkovsky in Gianvito 2006, p. 80) ـــــ «از طریق احساس‌کردن رنج انسانی دیگر، به‌وجهی پرشور» است که گورچاکف، هنگامی‌که دومنیکو رفته‌رفته در وجودش حلول می‌کند، رفته‌رفته شریک زمان میسحایی می‌شود. آگامبن فرق می‌گذارد میان نبی (prophet) و رسول (apostle)، و چنان‌که می‌دانیم پولس در ابتدای نامه به غلاطیان خود را رسول می‌خواند. رسول پس از مسیحایی می‌آید که نبی از آمدنش خبر می‌دهد. رسول آینده‌ای را که رسیده است، آینده‌ای را که اکنون حاضر است، ابلاغ می‌کند (Agamben 2005, p. 61). دومنیکو

بی‌گمان بهره‌ای از نبوت دارد، او از مردم رُم دعوت می‌کند که از فکر تفرقه بازآیند تا مجموع شوند، به تشتّت پشت کنند تا به طبیعت و به شالودهٔ جمیع چیزها بازگردند. ولی این دقیقاً بازگشت به چیزی هم‌اینک حاضر هرچند فراموش‌شده است، چیزی داده‌شده اما غرق‌شده، مانند تندیس مغروق فرشته در کلیسای آب‌گرفته، که آبش وقتی گورچاکف از آن عبور می‌کند تا به ورودی کلیسا برسد گل‌آلود می‌شود. دومنیکو، مانند رسول، آنچه را که پیش‌تر رسیده است به یاد می‌آورد.

وقتی گورچاکف دومنیکو را در «پایان جهان» می‌بیند، دومنیکو به او نان و شراب تعارف می‌کند. دومنیکو یک دستش لیوان شراب و یک دستش تکه‌نانی محلی است. این‌ها نشانه‌های استدعا و مودّت است و گورچاکف با پذیرفتنِ آنها ـــــ پذیرفتنی که در سکوت انجام می‌گیرد ـــــ پای در دنیای دومنیکو می‌گذارد و در مجاهدت او [در ابلاغ رسالت خویش] مشارکت می‌جوید. ما ردوبدل‌شدن غذا بین دو مرد را نمی‌بینیم. پذیرفتن لیوان شراب بیرون از قاب روی می‌دهد. نگاه دو مرد به یکدیگر است که دو نمای تعارف‌کردن طعام و پذیرفتنِ آن را به‌هم وصل می‌کند، و این یک وصال سینمایی است. این در ضمن مبادله‌ای از جنس عشای ربانی است، نان و شراب تداعی‌کنندهٔ نان متبرّک و پیاله‌ای که عیسی به یارانش تعارف کرد است و گورچاکف، مثل یاران عیسی، هنوز نمی‌داند با پذیرفتن این پیشکش در ایثاری [یا قربانی‌کردنی] که دومنیکو در کوشش خویش برای نجات جهان از خود نشان خواهد داد مشارکت دارد. در این‌جا بر زمان مسیحایی مُهرِ هبه می‌خورد، زمانی که هر مرد برای دیگری می‌گذارد همان هدیه‌ای است که به او می‌دهد. فقط گورچاکف است که به دومنیکو زمان می‌بخشد، و این تنها باری است که او چیزی می‌بخشد. بخشیدنِ زمان ـــــ زمانی که برای بخشیدن بخشیده می‌شود ـــــ همان [زمان] مسیحایی در فیلم است و این با حداکثر شدت در صحنهٔ اوج فیلم تحقق می‌یابد، در صحنهٔ گذرِ نومیدوار اما در نهایت کامیابِ گورچاکف با شمع از استخر.

عبورکردن از زمان

زمانی که طول می‌کشد تا گورچاکف از استخرِ اکنون خالی از آب شدهٔ کاترین مقدس عبور کند در ضمن زمانِ شاید معروف‌ترین سکانس‌پلانِ تارکفسکی است و از این حیث زمانی است که فیلم در دسترس تماشاگرانش قرار می‌دهد. ما نیز از طریق تماشاکردن در زمانی که باقی می‌ماند مشارکت می‌جوییم و درون ضرباهنگِ جهان فیلم جای می‌گیریم (Tarkovsky 1996, p. 120). فیلم می‌خواهد به ما همان درسی را بدهد که دومنیکو از طریق مرگش، از طریق بخشیدنِ زندگیش برای همیشه، تعلیم می‌دهد.

این صحنه در یک برداشت فیلمبرداری شده و حدود نُه دقیقه طول می‌کشد. همان‌طورکه آگامبن اشاره می‌کند، زمان مسیحایی چیزی غیر از زمان گاهنامه‌ای نیست. «آن جزء از زمان دنیوی یا سکولار [*خرونوس*] است که انقباضی کاملاً دگرگون‌ساز از سر می‌گذراند» (Agamben 2005, p. 64). ما همچنان طول زمان نمای تارکفسکی را اندازه می‌گیریم. در فیلمی که پیش از این نما هم کُند بوده است زمان کُند می‌شود و با این‌همه این پرشدت‌ترین یا فشرده‌ترین صحنهٔ فیلم است. تماشاگری که تماشای فیلم را تا این دم تاب آورده است ـــــ و بسیارند کسانی که تاب نمی‌آورند ـــــ دلش می‌خواهد گورچاکف طول استخر را بپیماید. از نظر تارکفسکی، «توان بالقوهٔ پرارزش» سینما عبارت است از «امکانِ چاپ‌کردن یا نقش‌زدنِ فعلیت یا واقعیتِ زمان روی نوار سلولوئید» (Tarkovsky 1996, p. 63). این فکر از ابتدا خارق اجماع است زیرا سولولوئید موجودی فضایی است، یک شیء است، و فقط در فرایند خراب‌شدن یا در حرکتش از طریق پروژکتور زمانمند می‌شود، و این حرکت جریان زمانی را که نوار سلولوئید در خود حبس کرده آزاد می‌سازد. و این هدیه‌ای است که سینما به ما می‌بخشد، زمانی که بدون سینما از آن محروم بودیم؛ «آخر سینما کاری می‌کند که شبیهش از هیچ هنر دیگر ساخته نیست: سینما تجربهٔ اشخاص را وسعت

می‌بخشد، قوّت می‌بخشد، تمرکز می‌بخشد ـــــ و نه‌فقط آن را قوّت می‌بخشد که طولانی‌ترش می‌سازد، به‌طرز چشمگیری طولانی‌تر» (Tarkovsky 1996, p. 63). سینما می‌تواند زمانی مازاد یا شدت‌یافته به ما ببخشد، زمانی که دوشادوش حال حاضر ما و از میان آن پیش می‌رود.

عبور گورچاکف از استخر مصداقی است از انداختنِ نقشِ زندگی روی فیلم. حکایتی هست که این فکر را تقویت می‌کند. نقل است که تارکفسکی اندکی پیش از فیلمبرداری این صحنه برای بازیگرش ـــــ آلِگ یانکُفسکی ـــــ توضیح می‌دهد که از او می‌خواهد «تمام زندگی یک انسان را در یک نما نمایش دهد، بدون هیچ مونتاژی، از آغاز تا پایان، از تولد تا دمِ مرگ» (Yankovsky). این نما نه‌فقط زمان عمل را بلکه زندگی یک انسان را و به تعبیری ردّ و نشانِ خودِ زمان را در آن عمل ضبط می‌کند؛ «ردّ پای حضوری بی‌چون‌وچرا و با این‌حال بازننمودنی» (Bird 2008b, p. 229). نیازی نیست نگران باشیم مدت‌زمان تماشاکردن وابسته به سرعتِ پروژکتور یا دستگاه پخش دی‌وی‌دی خواهد بود، زیرا این زمان همان زمان گاه‌شماری است و آنچه در چارچوب فیلم به ما می‌دهد زمانی است که در تجربهٔ تماشاکردن ما از راه می‌رسد؛ زمانی که مختصات زمانی ما را می‌ترکاند و داده‌شدگیِ آن را حاضر می‌سازد. باید منتظر گورچاکف باشیم و بدین‌سان انتظارکشیدن خود را فعلیت بخشیم، انتظار از برای آنچه در این شکیبایی فرا می‌رسد.

زمان در نمایی که معلوم می‌شود شاهد گذر گورچاکف به ساحت مرگیم نه زمان بازنمودهٔ محضی است که طول می‌کشد تا بازیگر این نقش به‌همراه کارگردان و گروه فیلمبرداری درازای استخر را بپیماید نه حتی زمانِ بازنموده‌ای که طول می‌کشد تا شخصیت اصلی فیلم در دنیای فیلم شمع دومنیکو را حمل کند و به مقصد برساند. این نما یکی از سرراست‌ترین نماهای فیلم است، بدون هیچ چین یا تای فضایی یا زمانی که در دیگر نماهای طولانی فیلم یافت می‌شود، حتی در نمای پایانی فیلم که در آن چین یا تای زمانی-فضایی بلافاصله قابل رؤیت است، هرچند فقط

زمانی عیان می‌شود که دوربین روی ریل به‌سمت عقب حرکت می‌کند تا نشان‌مان دهد که گورچاکف، نشسته کنار برکهٔ جلوِ داچا (= خانهٔ روستایی یا ویلای روسی)یش، در واقع درون صومعهٔ ویرانی قرار دارد که پیش‌تر در فیلم دیده‌ایم.

نمای طولانی یا پلان‌سکانس زمان بازنمایی‌شده نیست و مهم‌تر از همه، بر اساس تعریف مایکل دیلِن و پل فلِچِر، «زمان واقعی» نیست. زمان واقعی در واقع وعدهٔ بازنماییِ عاجلی است که حتی منتظر زمانِ چاپ‌شدنِ تصویر روی نوار سلولوئید، زمانِ ساخته‌شدن تصویر، نمی‌ماند. زمان واقعی زمان اخبار ۲۴ساعتهٔ هفت روز هفته یا زمان خانهٔ *برادربزرگه*[۱۵] یا داستان سریال ۲۴ است؛ زمان دوربین‌های مداربسته. زمان واقعی زمانِ بدون وساطت است و به همین سبب زمانی عاری از هرگونه حسِ خودِ زمان. گذر عاجلی است که «فاصلهٔ زمانی میان واقعه و معنایش را از بین می‌برد، فاصله‌ای که همان شرط لازم برای تحقیق و فهم است» (Dillon & Fletcher 2008, p. 390). برعکس، واقعه در سکانس‌پلان تارکفسکی خیس از معنای زمان، معنای رسیدنِ زمان، می‌شود؛ زمانی در جنب خود یا مازاد بر خود.

گورچاکف خبر از بینندگانی ندارد که عبور او را از استخر تماشا می‌کنند، هرچند مدام اطرافش را چنان می‌پاید که انگار کسی دارد تماشایش می‌کند. اما در سینما، فعل تماشاکردن تماشاگران بر خود ایشان عیان می‌شود و این جزئی از دیجسیس است: جزئی از رسیدنِ زمان، حتی زمانی‌که این زمان برای گورچاکف از بین می‌رود. لحظهٔ مرگ او نشان داده نمی‌شود چون وقتی او بر زمین می‌افتد دوربین روی تصویر شمع می‌ماند: لحظهٔ مرگ او بیرون از قاب

---

[۱۵]. *برادر ارشد* یا *برادربزرگه* نام یک مجموعهٔ تلویزیونی مشهور است که در آن در هر دوره که حدود سه ماه به طول می‌انجامد شرکت‌کنندگان که معمولاً تعداد آن‌ها (به‌طور هم‌زمان) کمتر از ۱۵ نفر است در خانهٔ برادر بزرگ زندگی می‌کنند. ساکنین خانه به دنیای بیرون دسترسی نداشته و در تمام مدت تمام حرکت‌های آن‌ها توسط دوربین‌های مداربسته ضبط و بیشتر اوقات به‌صورت زنده از طریق کانال‌های تلویزیونی پخش می‌شود. همچنین کنایه‌ای است از دیکتاتوری با ظاهری مهربان که جزئیات زندگی آحاد ملت را زیر نظر دارد. م

این نما قرار دارد. لحظهٔ مرگ، همانند لحظهٔ حال، از نظر پنهان می‌شود، از بین می‌رود حتی زمانی که فرا می‌رسد (بنگرید به: Dillon & Fletcher 2008, pp. 397–398).

نماز

آیا می‌توان گفت گورچاکف جهان را نجات می‌دهد؟ تارکفسکی که نظرش این نبود. آیا حتی می‌توان گفت ـــــ چنان‌که گروهی اظهار داشته‌اند ـــــ که تارکفسکی زمانِ مردن و جان‌سپردنِ گورچاکف را به ما می‌بخشد تا ما نیز بتوانیم حضور فرشتگان را حس کنیم و زمانی را که به ما بخشیده شده است به‌مثابهٔ زمانی دریافت کنیم که تا همیشه می‌ماند؟ شاید در این‌جا باید توجه بیشتری به خود فعل گورچاکف نشان دهیم: روشن‌کردن و حمل‌کردن شمع در جایی که زمانی مِه یا بخارات باغ عدن ـــــ که در آن واحد عیان می‌سازند و پرده می‌پوشانند ـــــ بر آب‌ها تکیه داشتند.

برافروختن شعله‌ها در سراسر فیلم تکرار می‌شود، به‌ویژه در روشن‌کردن سیگارها. دومنیکو سیگار نمی‌کشد ولی هر وقت نمی‌داند چه بگوید فندک می‌خواهد. و با فندک است که از جسم خود شمعی می‌سازد. و شمع‌ها برای راز و نیاز روشن می‌شوند. صحنهٔ دوم فیلم که تا این‌جای جستار ذکری از آن نکردیم ائوجنیا را نشان می‌دهد در نمازخانهٔ *مدونا دل پارتو* که نور شمع‌های نمازگزاران سیمایش را روشن ساخته، زنانی که در آستانهٔ فرزندآوردنند یا می‌خواهند بچه‌دار شوند یا می‌ترسند بچه‌دار شوند.[۱۶] واپسین کلماتی که بر زبان دومنیکو می‌آید که چیزی نمانده بوده از یادشان ببرد استدعا از مادر است؛ شاید مادر خودش، اما شاید مادر خداوندگارمان مسیح، زنی که هدیه‌اش به جهان زندگی در خلال مرگ است. «آه مادر! آه مادر! هوا آن‌چیز سبکی است که در اطراف سرت می‌جنبد و وقتی می‌خندی زلال‌تر می‌شود.» شمع‌های روشن در نمازخانه در ظلمت یأس نور می‌افشانند ـــــ دعا و استغاثه برای تبدیل گریه

[۱۶]. برای مطالعهٔ بحثی درباب این صحنه بنگرید به: Loughlin 2008a.

به خنده؛ و خودسوزی آیینیِ دومنیکو دقیقاً چیزی از جنس همین استغاثه است که اگر نگوییم مایه‌های کُمیک دارد قطعاً ابسورد (پوچ یا بی‌معنی) است.

تلاش گورچاکف برای حمل شمع دومنیکو در استخر کاترین مقدس هم در پوچی و بی‌معنایی دست کمی از خودسوزی دومنیکو ندارد، هرچند در مایه‌ای متفاوت با آن روی می‌دهد. فعل شاعر هم صورت نماز دارد و اجابت خواست دومنیکو است که خود از جنس استغاثه است؛ تلاشی است برای دادنِ زمان به دیگران، زمانی که به شکل استغاثه به دیگران هدیه می‌شود. واپسین چیزی که از وجود گورچاکف می‌بینیم دست‌های او به حالت دعا است ـــــ تک‌افتاده در قاب تصویر به‌سان دست‌های استغاثه‌گر آلبرشت دورر ـــــ هنگامی که شمع را بر لبهٔ استخر می‌گذارد.

شاید در فیلم تارکفسکی راهی برای نجات دنیا درکار نباشد اما نمازش که هست، نیازش که هست؛ و نماز نام دیگر زمان مسیحایی است، نام دیگر زمانِ شدت‌یافته و هدیه‌شده، زمانی که به دیگران پیشکش می‌شود. نماز خود جواب است به نمازی، زمانی است که برای درخواست زمان هبه می‌شود: «امروز به ما بده [نان کفاف‌مان را]». در انتظاری که برای فیلم می‌کشیم انتظار چیزی را می‌کشیم که در انتظارکشیدن‌مان فرا می‌رسد. بدین‌سان *نوستالگیا* شاید نوعی راز و نیاز باشد، نماز یا دعایی، اقترانِ حَنین و انتظارِ رسیدن چیزی که در خود چنین انتظارکشیدنی رفته‌رفته ظاهر می‌شود. و وقتی فیلم که بر مضمون زندگی در مرگ تعمق می‌کند و با انتظارکشیدن برای آبستن‌شدن و دعا و استغاثه آغاز می‌شود، در پایان پلان‌سکانس پایانی‌اش، با تقدیمیه‌ای به مادر کارگردان، ماریا تارکفسکایا، به پایان می رسد، باید گفت این تقدیمیه چیزی فراتر از ادای وظایف فرزندی یا طاعت والدین است.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14797580903244753?journalCode=rcuv20