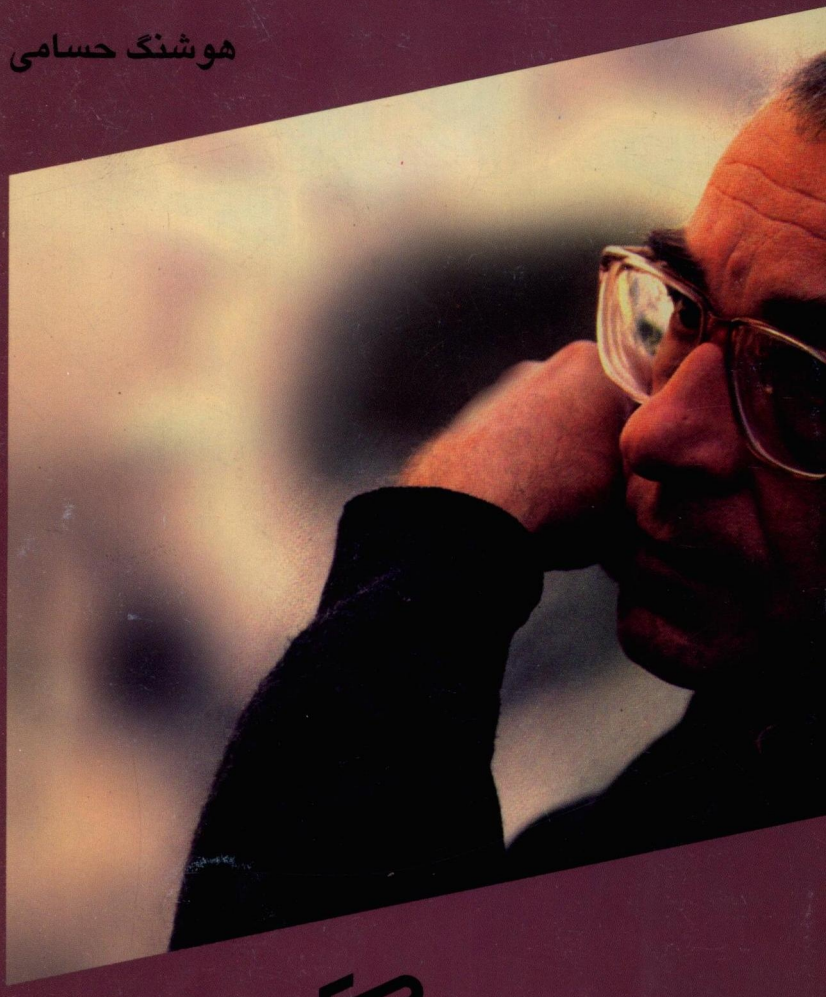
کیسلوفسکی از زبان کیسلوفسکی

هوشنگ حسامی



انتشارات موسسهٔ ایران

به راستی چه کسی می تواند از زندگی، تفکر و سینمای کیسلوفسکی بگوید؟ بی‌گمان خود او: همه ی فیلمهای من، از اولین تا این آخری‌ها، درباره‌ی افرادی است که تحمل خود را ندارند و دقیقاً نمی دانند چگونه زندگی کنند، واقعاً درست و غلط را نمی‌شناسند و ناامیدانه درجست‌وجو هستند؛ درجست‌وجوی پاسخهایی برای پرسشهایی اساسی از این دست: این همه برای چیست؟ چرا باید صبح از خواب برخاست ؟ . . .

در این کتاب صدای کیسلوفسکی رامی شنویم . او از کودکی، از اتفاقها از قضاوت و از کوچکترین چیزهایی می‌گوید که به زندگی آدمی معنا می بخشد.

ISBN 964-6038-32-8

9789646038325

کیسلوفسکی از زبان کیسلوفسکی ◆ هوشنگ حسامی

سینما

بلاغ نور
BALAGHE NOOR

هنر
(۷)

کیسلوفسکی از زبانِ کیسلوفسکی

هوشنگ حسامی

کیسلوفسکی، کریستف، ۱۹۴۱ ـ ۱۹۹۶ Kieslowski, Krzysztof
کیسلوفسکی از زبان کیسلوفسکی/ [ترجمه] هوشنگ حسامی؛ ویراستار مهرداد قاسمفر.ـ تهران: انتشارات موسسه ایران، ۱۳۷۷.
۲۳۶ ص.ـ (هنر؛ ۷. سینما)
بها: ۱۲۰۰۰ ریال. ISBN 964-6707-32-7
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرستنویسی پیش از انتشار).
۱. کیسلوفسکی، کریستف، ۱۹۴۱ ـ ۱۹۹۶. الف. حسامی، هوشنگ، ۱۳۲۲ ـ ، مترجم. ب. قاسمفر، مهرداد، ۱۳۴۱ ـ ، ویراستار. ج. انتشارات موسسه ایران. د. عنوان.
PN ۱۹۹۸/۳/ک۹۷آ۳ ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
کتابخانه ملی ایران ۷۶ـ۱۱۱۹۷م

This is a Persian Translation of "KIESLOWSKI"on "KIESLOWSKI"Edited by Danusia Stok, published by Faber and Faber, 1993.

کیسلوفسکی از زبانِ کیسلوفسکی

هوشنگ حسامی

ویراستار متن انگلیسی:دانوشیااستاک
ویراستار:مهرداد قاسمفر
طراح روی جلد:محسن محبوب
لیتوگرافی:مبین (وابسته به مؤسسه‌ی ایران)
چاپ‌اول:۱۳۷۷
شمارگان:۳۰۰۰نسخه
بها:۱۲۰۰تومان
شابک:۷ـ۳۲ـ۶۷۰۷ـ۹۶۴/ 7 - 32 - 6707 - 964
همه‌ی حقوق محفوظ است

انتشارات موسسهٔ ایران
تهران، خیابان خرمشهر، شماره‌ی ۲۱۲،
مؤسسه‌ی فرهنگی و مطبوعاتی ایران
صندوق پستی: ۷۴۱۹ ـ ۱۴۱۵۵
تلفن: ۸۷۳۸۳۵۷

فهرست

مقدمه‌ی ویراستار کتاب ۷

دیباچه ۲۱

فصل اول: پیشینه ۲۳
بازگشت به خانه/ مدرسه‌ی فیلم

فصل دوم: نقش یگانه‌ی مستندها ۷۹
از شهر لودز/ من یک سرباز بودم/ کارگران ۷۱/ خلاصه‌ی سابقه کار
عشق اول/ بیمارستان/ من نمی‌دانم/ از دید دربان شب/ ایستگاه

فصل سوم: فیلمهای بلند ۱۲۳
برای اینکه یاد بگیریم/ استعاره‌یی برای زندگی: پرسنل
فیلمنامه‌ی ناقص: زخم/ نمایش دوره‌یی: آرامش
شانس یا تقدیر: شانس کور/ ویروس کمونیست: روز کوتاه کاری
همه سر فرود آوردیم: پایانی نیست/ ده فرمان موسی
فیلم کوتاهی درباره‌ی کشتن/ فیلم کوتاهی درباره‌ی عشق
احساسات ناب: زندگی دوگانه ورونیک

فصل چهارم: واژه‌ی "موفقیت" را دوست ندارم ۲۶۱

فصل پنجم: سه رنگ ۲۷۵

فیلم‌شناسی ۲۹۷

مقدمه‌ی ویراستار کتاب

در کنار آندره وایدا، رومن پولانسکی، یرژی اسکولیموسکی و کریستف زانوسی ـ همه از "مدرسه‌ی فیلم لودز" ـ کریستف کیسلوفسکی هم یکی از فیلمسازان سرشناس سینمای لهستان شده است. اما مدتی به درازا کشید تا استعداد او در غرب شناخته شود. فیلم آماتور (شیفته‌ی دوربین)، ساخته شده در ۱۹۷۹ و برنده‌ی جایزه‌ی بزرگ جشنواره‌ی فیلم مسکو، نام او را نزد شیفتگان فیلم غربی مطرح کرد، اما تنها با فیلم پایانی نیست، و مهمتر از آن، با ده فرمان، ساخته شده در ۹ـ۱۹۸۸ بود که شهرت او همه جاگیر شد؛ گر چه نه از نظر تجاری. اما در آن موقع کیسلوفسکی چند فیلم بلند ساخته بود، حالا بماند تعدادی فیلمهای مستند که جوایزی هم گرفته بودند.

در واقع با فیلمهای مستند است که فعالیت کیسلوفسکی آغاز شده است. و نوعی خاص از مستند که در لهستانِ دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، رده و طبقه‌ی خود را داشت. این مستندها نقشی دوگانه بازی کردند، یعنی هم هنری و هم سیاسی؛ و سیاسی به این مفهوم که با کمک ترفندهای مختلف در مقابل سانسورچیان، توانستند واقعیت را آن طور که هست تصویر کنند و نه آن طور که کمونیستها ادعا می‌کردند هست و باید باشد. بدین ترتیب، آنها طلایه‌داران "سینمای نگرانی اخلاقی"، نهضتی در فیلمهای بلند که کوشید وجدان اجتماعی را بیدار کند، بودند. طبیعتاً همان طور که "سینمای نگرانی اخلاقی" از مستندهای دهه‌ی ۱۹۷۰ بسط و توسعه یافت، فیلمهای بلند کیسلوفسکی هم از مستندهایش

متحول شد؛ تا آنجا که در فیلم پرسنل، برای مثال، تدابیر مستند برای شدت وحدت بخشیدن به یک درونمایه‌ی داستانی، مورد استفاده قرار گرفته است.

تا امروز، کیسلوفسکی، مدعی است که فیلمهای بلند را طبق اصول مستند می‌سازد؛ چون فیلمهایش از طریق ایده‌ها بیان و باز می‌شوند نه از طریق عمل (اکسیون).

کیسلوفسکی برآن است که تمام فیلمهایش بجز یکی ـ شاید کارگران ۷۱ ـ درباره‌ی افراد هستند نه سیاستها.

اما دشوار می‌توان منکر شد که بسیاری از آنها، به ویژه کارهای اولیه، به شدت حال و هوای سیاسی زمان خود را باز می‌تابانند.

نگاهی کلی به رویدادهای اخیر در لهستان، به خواننده‌ی این کتاب کمک می‌کند تا بفهمد چرا کیسلوفسکی در کشورش نه تنها فیلمسازی شاخص که فیلمسازی بحث‌انگیز و ستیزه‌جو تلقی می‌شود. بسیاری از لهستانی‌ها دوستش دارند، اما بقیه به او و کارش با احتیاط چشمگیری نگاه می‌کنند، و عقیده دارند در ساختن فیلمهایی چون خلاصه‌ی سابقه کار، با حزب لاس زده است. متهم است به فرصت‌طلبی، و خیانت به خود و لهستان.

شخصاً، به یقین آدم بدبینی است؛ چهره‌اش بیشتراوقات جدی است با چشمهایی موشکاف در پس عینک. اما وقتی لبخندی بر صورتش می‌آید، بلافاصله صداقت وبی‌ریایی‌اش را حس می‌کنید. غنایی از گویایی غیر متصور و طنزی خشک در پس رفتار جدی ترساننده‌اش وجود دارد. وقتی در پاریس با او صحبت کردم، خسته بود. به یقین، خسته از برنامه‌یی به‌شدت سنگین: نوشتن سه فیلمنامه‌ی بلند و آماده کردن آن فیلمها ظرف دو سال؛ اما از سیاست هم خسته بود، و خسته از انتظارات لهستانی‌ها از او که چیزی باشد که نمی‌خواست باشد ـ یک حیوان سیاسی. در حالی که خود را از محدودیتهای جورآمیز

سیاست آزاد می‌کند، مضامین فیلمهایش نیز انسانی‌تر می‌شوند و به طرح این پرسش می‌پردازند که انسان بودن چه معنایی دارد.

کیسلوفسکی، در ژوئن ۱۹۴۱ در ورشو به دنیا آمد. کودکی‌اش ایلیاتی بود؛ چون کریستف، همراه مادر و خواهرش، پدر را که مسلول بود از شهری آسایشگاهی به شهری دیگر، دنبال کرد. (وقتی میان دو پک سیگار و سرفه‌یی از پس سرفه‌یی دیگر، از سل حرف می‌زند حیرت‌آور است!) بی‌شک، اکثر بچه‌هایی که در این زمان در لهستان بزرگ شدند از سختی‌های بی‌شمار رنج بردند اما این به هیچ وجه، درد و رنج فردی را نمی‌کاهد و دشوار می‌توان تصور کرد که از ریشه کندنهای مداومی که کریستف جوان تجربه کرد، اثری بر او نگذاشت. حتماً، حکایات غریب یا خاطراتی برایم تعریف کرد، اما همه انگار تکه‌تکه. جمله‌ی «نمی‌توانم به خاطر بیاورم» مدام تکرار می‌شد؛ احتمالاً به عنوان راهی ناخودآگاه برای محو درد. اما به نظرم رسید در هنر مانور کردن، در پاسخ به پرسشها، استاد است: پاسخی در خور هدف خودش یا کوتاه کردن آنها. هر چه که بود، او را خیلی موافق و همراه در بسیاری از گفت‌وگوها که در آپارتمانش در پاریس داشتیم، یافتم.

اولین آموزش حرفه‌یی کیسلوفسکی، در شانزده سالگی، در "کالج آموزش آتش‌نشانی" بود و کوتاه مدت، و سبب نفرتی از اونیفورم و انضباط. هر چیزی بهتر از زندگی گروهی و یکسان بود، پس برای پرهیز از خدمت نظام وظیفه به مدرسه بازگشت، بعد به "کالج تکنیسین‌های تئاتر" در ورشو رفت. در سومین تلاش، در "مدرسه‌ی فیلم لودز" پذیرفته شد و دوره‌ی چهار ساله‌ی کارگردانی فیلم را تمام کرد.

در طول این سالها، دبیر اول کمونیست PZPR (حزب کارگران متحد لهستان) ولادیسلاو گومولکا بود که در جریان "اکتبر لهستانی" سال ۱۹۵۶ (سه

سال پس از مرگ استالین) بر موجی از ناآرامی‌های خلقی، به قدرت رسید. او هم با اقبال نیکیتا خروشچف که بعد نیروهایش را از ورشو فرا خواند، و هم با اقبال مردم لهستان روبه‌رو شد. گومولکا می‌خواست «لهستان را در راهی تازه به سوسیالیسم هدایت کند» و محدودیتهای شدید تحمیل شده در عصر استالینیسم بر آزادی فردی و اجتماعی، اندکی کاهش یافت و یک دوره‌ی کوتاه از آزادی نسبی به دنبال آمد. اما در سال ۱۹۶۸، به نظر بعضی‌ها، گومولکا داشت بی‌کفایت می‌شد. شماری از اعضای حزب، در میان آنها ژنرال میشسلاو موشار سرپرست سرویسهای امنیتی، خیلی ساده منتظر لحظه‌ی مساعدی برای بی‌اعتبار کردن گومولکا و به دست گرفتن قدرت بودند. فرصتی که موشار در انتظارش بود، در ژانویه‌ی ۱۹۶۸ فرا رسید. نمایشنامه‌ی **حوای نیاکان** نوشته‌ی آدام میکیه‌ویچ که نخست در سال ۱۸۲۳ چاپ شده بود، در "تماشاخانه‌ی ملی ورشو" برای دانشجویانی که از اشارات ضدّ روسی آن به وجد آمدند، اجرا می‌شد. دولت تدابیر سختی برای ممنوعیت نمایش اتخاذ کرد، تظاهرات دانشجویی ناشی از این کار به شدت سرکوب شد و بسیاری از دانشجویان بازداشت و یا از دانشگاه اخراج شدند؛ و آن تظاهرات به دیگر جوامع دانشجویی از جمله "مدرسه‌ی فیلم لودز" کشیده شد. ژنرال موشار عوامل صهیونیست را متهم به خرابکاری کرد. در بهار سال ۱۹۶۸ تصفیه‌ی هزاران یهودی لهستانی از حزب و از لهستان شروع شد. گومولکا در صدور ویزای خروج برای یهودیان، سخت‌گیر نبود و بسیاری، از جمله درصد زیادی از روشنفکران مهاجرت کردند. "مدرسه‌ی فیلم لودز"، بسیاری از استادان خوب خود را از دست داد. حزب که تظاهرات را توطئه‌ی صهیونیستها قلمداد می‌کرد، با توفیق کامل توانست، رسانه‌های گروهی، و بسیار مهمتر، کارگران کارخانه‌های بزرگ را، علیه دانشجویان شورشی برانگیزد. بسیاری از

دانشجویان، اگر خود دستگیر نشدند، اما دچار سرخوردگی شدیدی شدند. آنها کلک خورده بودند اما آگاهی اجتماعی و سیاسی آنها بیشتر و بُرّاتر شده بود. کیسلوفسکی در سال ۱۹۶۹ از "مدرسه‌ی فیلم لودز" فارغ‌التحصیل شد.

سال ۱۹۷۰، زمان ناآرامی کلی در لهستان بود. ترکیب مقاومت گومولکا در برابر واردات، و خشکسالی ۱۹۶۹ و ۱۹۷۰، به کمبود شدید مواد غذایی انجامید، در حالی که در طول دهه‌ی ۱۹۶۰، هزینه‌ی زندگی بالا رفته و حقوقها و دستمزدها پایین مانده بود. اعلامیه‌ی گومولکا در ۱۳ دسامبر ۱۹۷۰ در مورد ۳۰ درصد افزایش قیمت مواد غذایی، سد را شکست. کارگران در کارخانه‌ی کشتی سازی لنین در گدانسک، دست به اعتصاب زدند و به طرف مرکز حزب راه‌پیمایی کردند که پلیس به روی جمعیت آتش گشود. کارگران، ساختمان را آتش زدند، دیگر کارخانه‌های کشتی‌سازی به اعتصاب پیوستند، ارتش برای استقرار نظم فرا خوانده شد، اما جنگ درگرفت و صدها نفر مُردند. یک اجلاس اضطراریِ اداره‌ی سیاسی، بدون حضور گومولکا ـ که گفته شد دچار سکته‌ی مغزی شده است ـ تشکیل شد و بعد از مبارزه‌یی میان جناح‌های ادوارد گیرک و موشار، گیرک ـ دبیر اول حزب در کاتوویچ، سیلسیا، صنعتی‌ترین منطقه‌ی لهستان در آن زمان ـ جانشین گومولکا شد.

گیرک، مردان خود را از سیلسیا آورد: آپاراچیکهای سَبْکِ شورویِ واقعی که بیشتر، مشتاق پیش‌برد اهداف شخصی خود بودند تا تعهد به سوسیالیسم. بر خلاف سلف خود، گیرک یک برنامه‌ی عظیم اقتصادی و توسعه‌ی اجتماعی را به راه انداخت. متحمل بدهی زیادی به غرب شد تا کارخانه‌های جدیدی احداث کند که بتوانند کالاهای صادراتی تولید کنند. قیمت مواد غذایی ثابت ماند. استاندارد زندگی برای مدتی کوتاه بالا رفت، در حالی که هزینه‌اش پایین رفت. اما چیزی نگذشت که اشتباهات و نقایص ذاتی اقتصادی، خود را نشان

دادند. کارخانه‌های جدید، به موقع کامل نشدند و معلوم شد که کالاهای وطنی در کیفیت نازلترند و فروش آنها در غرب دشوار است. در کوششی برای بازپرداخت بدهیهای روز افزون، ذغال‌سنگ و کالاهایی که برای بازار داخلی فراهم آمده بود، صادر شد. کمبودها بیش و بیشتر شد و روز ۲۴ ژوئن ۱۹۷۶، گیرک اشتباه گومولکا را تکرار کرد. قیمت مواد غذایی را به طور متوسط ۶۰ درصد افزایش داد. اعتصابات و شورشها در سراسر کشور از نو شروع شد، و گیرک را وادار کرد تا افزایش قیمتها را پس بگیرد. صدها کارگر از نظامی‌ها کتک خوردند، از کار برکنار، و یا دستگیر و زندانی شدند.

از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، به رغم ادامه‌ی سانسور، فرهنگ و اندیشه، وجدان اجتماعی مردم را بیدار می‌کرد. حسی کلی از سهم داشتن و شرکت، وجود داشت. چون مواد غذایی و دیگر کالاهای اساسی کم بود، مردم متوجه کالاهای غیرمادی شدند: هنر، فرهنگ، مذهب و همراهی یکدیگر.

از اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰، حسی از همبستگی در حال رشد بود. این به وسیله‌ی این واقعیت که جدایی شرق ـ غرب از جنبه‌ی سفر و مبادلات فرهنگی، کمتر آشکار شده بود، تقویت گردید. نمایش فیلمهای غربی در لهستان، به طور فزاینده آغاز شد و آثار نمایشنامه‌نویسان غربی به اجرا در آمد. تئاتر خودِ لهستان با نهضتهای ابداعی هنرمندانی چون یرژی گروتفسکی در وروکلاو، تادئوش کانتور در کراکو، تولدی دیگر را تجربه کرد. مطبوعات مخفی فعالی، مردم را با ادبیات سانسور نشده آشنا کردند. و «دانشگاه پرنده» به طور غیررسمی تاسیس شد. سخنرانیها و سمینارها در خانه‌های خصوصی برگزار شد. برای پرهیز از یورش پلیس، محلها مدام عوض می‌شد، گرچه بسیاری از مردم بازداشت و شکنجه شدند و تجهیزات زیادی ضبط و توقیف شد.

در طول دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، فیلم نقش استثنایی مهمی در لهستان بازی کرد. اثرش بصری و مستقیم بود، در حالی که پیامهای ناگفته همچنان می‌کوشیدند تا سانسورچیان را فریب دهد. یک کد سینمایی وجود داشت که تماشاگران خوب می‌فهمیدند اما از چشم سانسورچیان دور می‌ماند. سینما ـ مستند و بلند، هر دو ـ وجدان اجتماعی مردم شد، چون فیلم شیوه‌یی از زندگی را نشان می‌داد که از طرف کمونیست‌ها نفی و تکذیب می‌شد. مستندها، در این زمان، به اندازه‌ی فیلمهای بلند، مهم تلقی می‌شدند؛ مستندها دیگر برای تلویزیون، برنامه پُر کُن و یا صرفاً برنامه‌های جنبی و درجه‌ی دوم نبودند. بسیاری از آنها به قصد توزیع سینمایی فیلمبرداری می‌شدند، و مردم بیشتر به خاطر دیدن مستندها می‌رفتند تا فیلمهای داستانی که قرار بود برنامه جنبی باشند، چون می‌دانستند فیلم مستند دنیای تجربه‌های هر روزی آنها را نشان می‌داد.

از یک جنبه‌ی خاص، در آن زمان ـ به ویژه نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۷۰ ـ ساختن فیلم در لهستان آسانتر از غرب بود؛ فشار تجاری چندان زیاد نبود؛ فوریتی و ضرورتی برای خوش‌آمد تهیه کننده و تماشاگر برای به دست آوردن تضمین مالی وجود نداشت؛ صنعت فیلم با پول دولت اداره می‌شد و بنابراین پول متعلق به شخص خاصی نبود.

صنعت فیلم لهستان، با آنکه هنوز زیر نگاه سانسورکننده‌ی وزارت هنر و فرهنگ بود، در سال ۱۹۵۵ غیر متمرکز شد. هشت خانه‌ی تولید برای فیلمهای بلند، که خود مختار بودند اما به وسیله‌ی دولت تأمین مالی می‌شدند، به وجود آمد. هر یک با سرپرست هنری خودش ـ معمولاً یک کارگردان فیلم ـ مدیر ادبی و یک مدیر تولید. هر خانه‌ی تولید، مسؤول سفارش دادن فیلمنامه‌ها بود و تمام مراحل تولید را فراهم می‌کرد. بنابراین فیلمسازانِ هم سلیقه و همفکر، به

خانه‌ی تولید مشابهی کشیده می‌شدند. فیلمهای تکمیل شده، برای تصویب معاون وزارت هنر و فرهنگ و نیز اداره‌ی سانسور دولتی فرستاده می‌شد. بعضی فیلمنامه‌ها به گونه‌یی نوشته شده بودند تا سانسورچیان را فریب دهند، اما طبق نسخه‌ی اصلی و نیات مخفی فیلمساز ساخته می‌شدند. مستندها هم که با پول دولت ساخته می‌شدند، در خانه‌های تولید جداگانه‌یی که معمولاً استودیوها نامیده می‌شدند، به تولید می‌رسیدند. یقیناً تعداد زیادی فیلم، سالها بایگانی شدند ـ مثل آرامش ساخته‌ی کیسلوفسکی برای تلویزیون در سال ۱۹۷۶ ـ و یا برای تماشاچیان برگزیده نمایش داده می‌شدند ـ مثل خلاصه‌ی سابقه کار و از دید یک دربان شب ساخته‌های کیسلوفسکی در سالهای ۱۹۷۵ و ۱۹۷۸ ـ اما همچنان ساخته می‌شدند و مورد توجه روشنفکران ورشو بودند و نمایشهای خصوصی داشتند.

به خاطر می‌آورم در استودیوهای دولتی فیلم مستند، برای شرکت در شماری از این نمایشها، از جلو دربانها، مخفیانه می‌گذشتم. طُرفه آنکه همیشه از شوهرم که سالها به عنوان فیلمبردار در استودیو کار می‌کرد، خواسته می‌شد ـ آن هم نه چندان مؤدبانه ـ که کارت شناسایی‌اش را ارایه دهد، در حالی که من هر طور شده بود از چنگ آنها می‌گریختم. البته بخت یارم بود، چون اجازه نداشتم و فهرست معدود میهمانان هر جلسه‌ی نمایش فیلم از قبل آماده می‌شد. نمایش فیلمها، کولاداژه نامیده می‌شد و جمع محدودی از فیلمسازان، فیلم را می‌دیدند و نقادانه ارزشیابی‌اش می‌کردند. فیلمها در سالنهای کوچک استودیو نشان داده می‌شد، اما به جای ده یا پانزده میهمان که ظرفیت سالن بود، اتاقها پر می‌شد از کارگردانان، فیلمبرداران، نویسندگان و شاعران که همه از ورای مه غلیظ ناشی از دود سیگارهای بدبوی لهستانی، برای دیدن فیلم سرک می‌کشیدند.

اگر اتفاقاً یک مدیر یا مقام استودیو سر و کله‌اش پیدا می‌شد، من ـ یک

میهمان ناخوانده و غیرقانونی ـ ناچار بودم خود را مخفی کنم و یا خودم را در میان جمعیت گم و گور نمایم.

در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰، جامعه بیشتر متحد و حامی ناراضی‌ها نسبت به نیمه‌ی اول همان دهه بود. کارگران و روشنفکران، نیروهای به هم پیوسته داشتند. در سپتامبر ۱۹۷۶، گروهی از روشنفکران و ناراضی‌ها، از جمله جک کوردن (که بعد از مذاکرات میز گرد ۱۹۸۹ قرار بود وزیر کار شود) و آدام میچنیک به اتفاق، "کمیته‌ی دفاع از کارگران" (KOR) را تشکیل دادند. این سازمان، به کارگران بازداشت شده، توصیه‌های قانونی می‌کرد و به اطلاع مردم می‌رساند که در محاکمات کارگران چگونه با آنها رفتار می‌شود.

سازمان، برای پرداخت جرایم آنها پول جمع‌آوری و به خانواده‌های آنها کمک می‌کرد. انتخاب کاردینال ویتیلا به عنوان پاپ در اکتبر ۱۹۷۸ و متعاقب آن سفر موفقیت‌آمیزش به لهستان، مردم لهستان را در اعتقادشان به قدرت و اتحاد، و داشتن حق آزادی بیش از پیش همبسته کرد.

در ژوئیه ۱۹۸۰، گیرک یک بار دیگر سعی کرد با افزایش بهای مواد غذایی، بدهیهای خارجی خود را تادیه کند. دوباره اعتصابات به راه افتاد، اما این بار بسیار منظم‌تر و آگاهانه‌تر. روز ۱۴ اوت ۱۹۸۰، لخ والسا، یک برقکار، به خاطر اخراج غیرقانونی یک همکار، آنا والنتینوویچ، در کارخانه‌ی کشتی‌سازی لنین، گدانسک، اعلام اعتصاب کرد. برخلاف تظاهرکنندگان علیه اعتصابات در ۱۹۷۶، این کارگران برای آتش زدن مرکز حزب راه‌پیمایی نکردند. به جای آن دست به اعتصاب نشسته و آرام زده و خواستار دیدار نمایندگان دولت شدند. یک "کمیته‌ی اعتصاب درون کارخانه‌یی" پدید آمد تا شمار زیاد دیگر مراکز صنعتی را که حالا به اعتصاب پیوسته بودند، هماهنگ کند. در ۳۱ اوت ۱۹۸۰، دولت توافقنامه‌یی با کارگران امضا کرد و به اتحادیه‌های آزاد کارگری، حقوق

مدنی و آزادی اطلاعات اجازه داد. حتی دسترسی به رسانه‌های گروهی هم به اتحادیه‌های آزاد کارگری، و کلیسای کاتولیک داده شد. "همبستگی"، اتحادیه‌ی آزاد کارگری، متولد شد. حس اصیلی از هیجان مشترک وجود داشت. مردم واقعاً عقیده داشتند که چیزی ممکن است تغییر کند، صداهاشان شنیده شود، و مهمتر آنکه، مورد احترام قرار گیرند. بیشتر باز شدند. کمتر از بیان حقوق خود و نفرتشان از حزبِ سرکوبگر ترسیدند. میلیونها نفر کارتهای عضویت حزبی خود را پس دادند و آشکارا از حزب انتقاد کردند.

در حالی که جامعه از آزادی تازه‌اش لذت می‌برد، سیاست حزب یک بحران اقتصادی، حتی با کمبودهای بیشتر، از جمله تجهیزات بسیار مورد نیاز پزشکی را سبب شد، و به زودی روشن شد که حزب خود داشت از هم می‌پاشید.

یک میلیون نفر از اعضایش به "همبستگی" پیوسته بودند اما در حالی که حزب ضعیف‌تر می‌شد، انشعابات متعددی در درون "همبستگی" به وجود آمد و کشمکش میان میانه‌روها که همبستگی را یک اتحادیه‌ی کارگری و نه یک حزب سیاسی تلقی می‌کردند و مبارزانی که عقیده داشتند همبستگی باید سهمی در قدرت داشته باشد، بالا گرفت.

یک چیز که مسکو، به هر حال، نمی‌توانست اجازه دهد، تجزیه‌ی کامل حزب در لهستان بود. در فوریه ۱۹۶۱، در ترسی به خاطر از دست دادن کنترل لهستان، مسکو یکی از چند تدبیر خود را برای حمایت از حزب ارایه کرد. ژنرال یاروزلسکی، وفادار به مسکو، فرمانده ارتش لهستان و از اکتبر سال قبل "دبیر اول حزب"، به عنوان نخست وزیر معرفی شد.

شب ۱۲ دسامبر ۱۹۸۱ در میهمانی دوستی حضور داشتم، آدمهای بسیاری بودند، بیشترشان از دنیای فیلم و دیگر محافل هنری. یکی سعی کرد برای تاکسی تلفن بزند اما تلفن کار نمی‌کرد. یکی از میهمانان، یک نویسنده، رفت تا

فیلمنامه‌یی را که به تازگی نوشته بود از آپارتمانش در طبقه‌ی بالا بیاورد؛ مدتی گذشت و او نیامد. همسرش، نگران به دنبال او رفت و دوان دوان و اشک در چشم آمد: «میکائیل دستگیر شده!»

ما از پنجره به خیابان پوشیده از برف نگاه کردیم. به شکلی غیر طبیعی خلوت و آرام بود. در راه خانه، جلو چند کیوسک تلفن ایستادیم، فقط برای امتحان تلفن‌ها. همه از کار افتاده بودند. توانستیم یک تاکسی بگیریم و از راننده خواهش کردیم از خیابان موکوتوسکا که مرکز محلی "همبستگی" در آن بود، عبور کند. مرکز با صفی از اتومبیلهای پلیس احاطه شده بود. ما فقط می‌توانستیم حدس بزنیم چه اتفاقی ممکن است افتاده باشد و در بی‌خبری کامل خوابیدیم. صبح روز بعد، من رادیو را روشن کردم تا موسیقی جدی کلاسیک و صدای ژنرال یاروزلسکی را بشنوم: «شب گذشته حکومت نظامی اعلام شد...» ارتباطات قطع ماند و تانکها به خیابان ریختند.

شمار زیادی دستگیر و بازداشت شدند، در حالی که چند عضو رهبری "همبستگی" مخفی شدند تا به طور مخفیانه مبارزه‌ی خود را ادامه دهند. در روزهای بعد، اگر نه هزاران نفر، صدها نفر، از جمله فیلمسازان، به وسیله‌ی پلیس احضار شدند تا بیانیه‌یی در اعلام وفاداری نسبت به دولت جدید را امضا کنند.

بسیاری از آنها که احضار شده بودند، پیشتر خبردار شده و از امضای بیانیه به این بهانه که هنگام ارسال بیانیه در خانه نبوده‌اند، خودداری کردند.

طرفه آنکه حس رضامندی ادامه یافت. در تمام چهره‌ها می‌شد دید که مردم آماده‌ی جنگ و وفاداری نسبت به یکدیگر در نبرد علیه حاکمیت شوروی بودند. حس همبستگی انسانی، همه جا بود. اما وقتی هفته‌ها و بعد ماه‌ها گذشت و اصول جای خود را به ناامیدی داد، معلوم شد بقا به اندازه‌ی کافی

دشوار است چه برسد به شورش. مردم نان می‌خواستند، آنها صـلح و آرامش می‌خواستند، خسته شده بودند. حسادتهای حقیرانه و تلخی به مسموم کـردن دوستیها آغاز کرد. بسیاری از لهستانی‌ها به غرب مهاجرت کـردند. در اکتبر ۱۹۸۲ "همبستگیِ" ممنوع اعلام شده، به دستور دادگاه منحل شد.

با برقراری حکومت نظامی، صنعت فیلم عملاً بی‌وجود شد. فیلم خام بـا کمبود شدید مواجه بود. تجهیزات، گرچه در اختیار خـانه‌های تـولیدِ تـحتِ حمایت مالی دولت قرار داشت، اما غیرقابل دسترس بود. بسیاری از فیلمسازان به کارهای دیگر پرداختند، با این امید که موقت باشد. ناگهان شمار رانـندگان تاکسی مستعد و تحصیل کرده افزایش یافت! تلویزیون، از طرف دیگر، به کار ادامه داد اما کاملاً به عنوان صدای حکومت نـظامی. نـویسندگان، بـازیگران و کارگردانان، تلویزیون را تحریم کردند و کار برای صنعت تـلویزیون مـترادف شد با کاری برای حزب و در نتیجه، برای شورویها.

بالاخره وقتی "ثبات" حاصل شد و ژنرال یاروزلسکی، دیگر نـه بـا لبـاس کامل نظامی بلکه در لباس شخصی در تلویزیون ظاهر شد، ساختن چندتایی فیلم آغاز گردید. در دسامبر ۱۹۸۲، حکومت نظامی به حال تعلیق درآمد اما از نظر اقتصادی وضع کشور بدتر از آنی بود که در سال ۱۹۸۰ بود. پس از مـرگ بـرژنف و جـانشینی و مـرگ سریع آنـدروپوف و چـرنینکو، گـورباچفِ اصلاح‌طلب، محرک موجی از تغییرات در اتحاد شوروی شد.

این، به طور اجتناب‌ناپذیری، در لهستان انعکاس داشت. در فوریه ۱۹۸۹، مـذاکـرات مـیزگرد، بـین مـخالفان و دولت آغـاز شـد، و در آوریـل ۱۹۸۹، موافقتنامه‌یی در مورد یک سـیستم جدید دمـوکراتـیک انـتخاب بـرای Seym (پارلمان لهستان) امضا شد. "هـمبستگی" بـه حـال اول بـرگشت و سـهمی از قدرت، به آن، به عنوان نوعی کودتای بدون خونریزی، داده شد. لهستان برای

اولین بار از زمان جنگ دوم جهانی، آزاد شده بود.

دیگر سانسور سیاسی وجود نداشت. اما بحران اقتصادیِ حتی عمیقتری وجود داشت.

در پرتو تاریخ اخیر، دشوار می‌توان تصور کرد فیلمی در لهستان، در طول دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ و یا ۱۹۸۰ ساخته شده باشد که به کل، فارغ از سیاست بوده باشد؛ و هر چه آلوده به سیاست باشد ـ به ویژه موجهای متغیر سیاستهای پس از جنگ در لهستان ـ بحث‌انگیز می‌شود.

اما موج به کل دگرگون شده، و کیسلوفسکی، مثل دیگر فیلمسازان، اکنون می‌تواند توجه خود را روی فرد و وضعیت او متمرکز کند. گرچه پایگاه تولید کیسلوفسکی هم عوض شده: در فرانسه. نبرد سرمایه در لهستان، او را به سوی تولیدات مشترک با غرب کشانده است. اما شاید این شلختگی پایدار موطن او و ترس از فضاهای محدود است که به "فرار" یا، باید گفت "آغاز" او شتاب بخشیده است[1].

دانوشیا استاک

ژانویه ۱۹۹۳

---

۱. کیسلوفسکی در سال ۱۹۹۶، در ۵۵ سالگی، درگذشت.

دیباچه

فیلم‌سازی، معنایش، تماشاگران، جشنواره‌ها، نقدها و مصاحبه‌ها نیست. معنایش هر روز صبح ساعت شش از جا بلند شدن است، معنایش سرما، باران، گِل و حمل چراغهای سنگین است. حرفه‌یی عصب‌کُش است و بعضی اوقات همه چیز را در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دادن است، از جمله خانواده، احساسات و زندگی خصوصی. رانندگان، بازرگانان و بانکداران هم ممکن است همین حرفها را در مورد شغلهای خود بزنند. بی‌تردید، حق دارند اما من درباره‌ی شغل خودم می‌نویسم، شغلی که دارم. شاید دیگر نباید ـ و یا نتوانم ـ به این شغل ادامه دهم. به پایان چیزی رسیده‌ام که برای یک فیلمساز ضروریست ـ یعنی حوصله و بردباری. حوصله‌ی بازیگران، فیلمبرداران، هوا، انتظار به خاطر این واقعیت که چیزی مطابق میل من از کار درنمی‌آید، را ندارم. و در عین حال، نباید بگذارم کسی بفهمد. نبود بردباری در خود را باید از گروه پنهان کنم. و این مرا به شدت می‌فرساید. فکر می‌کنم که آدمهای حساستر می‌دانند که از این جنبه‌ی شخصیت خودم خوشم نمی‌آید.

فیلمسازی در همه‌ی جای دنیا یکسان است: گوشه‌ی کوچکی از یک استودیو به من داده می‌شود؛ در آنجا یک نیمکت و یک میز و یک صندلی پراکنده وجود دارد. در این صحنه‌ی داخلیِ ساختگی، دستورات سخت و مستبدانه‌ام مسخره می‌نماید: ساکت! دوربین! حرکت!

یکبار دیگر از فکر اینکه دارم شغلی بی‌معنی و حقیر را انجام می‌دهم

شکنجه شده‌ام. چند سال پیش، روزنامه‌ی فرانسوی لیبراسیون از کارگردانان مختلف پرسید چرا فیلم می‌سازند. من در آن زمان جواب دادم «چون کار دیگری بلد نیستم». کوتاهترین پاسخ بود و شاید به همین دلیل جلب توجه کرد. یا احتمالاً چون همه‌ی ما فیلمسازان با چهره‌هایی که از خود نشان می‌دهیم، با پولی که صرف فیلمها می‌کنیم و درآمد قابل ملاحظه‌یی که داریم با تظاهراتمان به اینکه از طبقه‌ی ممتاز جامعه‌ایم، اغلب این احساس را داریم که تا چه مایه کارمان بیهوده است. من می‌توانم فلینی و بیشتر کارگردانهای دیگری که خیابانها، خانه‌ها و حتی دریاهای تصنعی را در استودیو می‌سازند، درک کنم: بدین ترتیب آدمهای زیادی، شغل شرم‌آور و حقیر کارگردانی را نمی‌بینند.

همان طور که اغلب به هنگام فیلمبرداری اتفاق می‌افتد، چیزی پیش می‌آید ـ که دستکم برای زمانی گذرا ـ سبب می‌شود تا این حس حماقت ناپدید شود. این وقتی است که چهار بازیگر زن جوان فرانسوی، در محلی تصادفی، در لباسهای نامتناسب، وانمود می‌کنند که همه‌ی وسایل و آدمهای مناسب را دارند و چنان زیبا بازی می‌کنند که همه چیز واقعی به نظر می‌آید. تکه‌هایی از دیالوگ را بیان می‌کنند، لبخند می‌زنند یا نگران می‌شوند، و در آن لحظه می‌توانم بفهمم که این همه به خاطر چیست.

کیسلوفسکی

فصل اول

پیشینه

بازگشت به خانه

طبق معمول، نیم ساعت انتظار برای گرفتن چمدانها در فرودگاه ورشو. نقاله‌ی کمربندی می‌چرخد و می‌چرخد ـ یک ته سیگار، یک چتر، یک اتیکت "هتل ماریوت"، قلاب کنده شده تسمه یک چمدان، و یک دستمال سفید و تمیز. به رغم علایم "سیگار کشیدن ممنوع"، سیگاری روشن می‌کنم. چهار مرد از بخش تحویل چمدانها، همان نزدیکیها، روی چهار صندلی موجود نشسته‌اند. یکی از آنها می‌گوید "اینجا مجاز نیستید سیگار بکشید، رییس". من می‌پرسم "اما نشستن و کار نکردن مجاز است؟" یکی دیگر می‌گوید "کار نکردن در لهستان همیشه مجاز است." و می‌زنند زیر خنده. یکی از آنها دو دندان نیش بالا را ندارد. دیگری دندانهای آسیاب و یک دندان سمت راستش را ندارد. سومی اصلاً دندان ندارد اما پیرترین آنهاست؛ حدود ۵۰ سال. چهارمی به تقریب سی‌ساله، همه‌ی دندانهایش هم سالم است. من بیست دقیقه‌ی دیگر منتظر چمدانهایم می‌شوم؛ در مجموع حدود یک ساعت. چون حالا دیگر احساس می‌کنیم که همدیگر را می‌شناسیم، وقتی سیگار دیگری روشن می‌کنم، مسؤولان تحویل چمدانها حرفی نمی‌زنند.

در مرکز ورشو، هزاران نفر به کسب و کار مشغولند. آنها گوشت، حوله، کفش، نان یا شکر را از اتومبیلهای پارک شده‌ی خود در کنار خیابان به مردم عرضه می‌کنند. بد نیست ـ گرچه شد آمد اتومبیلها دشوارتر می‌شود اما راحت

می‌توان جنس خرید. در پیاده‌روها کالاهایی از ارزانترین سوپرمارکتهای برلین غربی: "بیلکا" و "کِل" و "کووزبک"، انواع شکلات، تلویزیون، میوه، همه چیز ریخته شده. به طرف پیرمردی که یک قوطی آبجو در دست دارد، می‌روم. می‌پرسم «خالیه؟» به تأیید سر تکان می‌دهد. می‌گویم «چند؟» می‌گوید «۵۰۰ زلوتی». بی‌شک خیال می‌کند قصد دارم قوطی خالی آبجو را بخرم. مرا ترغیب می‌کند: «به شما می‌دمش ۴۰۰ زلوتی». می‌پرسم «قوطی خالی آبجو به چه دردم می‌خورد؟» می‌گوید: «این به خودتون مربوطه. اگه اونو بخری هر کاری که دلت خواست باهاش می‌کنی.»

عشق من به لهستان، کمی شبیه به عشق در ازدواجهای طولانی مدت است که زن و مرد همه چیزِ هم را می‌دانند، ضمن اینکه تا حدی هم از یکدیگر خسته شده‌اند. اما وقتی یکی از آنها می‌میرد، دیگری نیز بلافاصله به دنبال او می‌رود. تصور زندگیِ بدون لهستان را تاب ندارم. پیداکردن جایی برای خودم در غرب، جایی که الان هستم، حتی با آنکه شرایط مطلوب است، رانندگان در کل باملاحظه‌اند و مردم در مغازه‌ها به هم "صبح بخیر" می‌گویند، دشوار است. وقتی به خودم در آینده فکر می‌کنم، تنها می‌توانم خود را در لهستان ببینم.

خودم را شهروند دنیا احساس نمی‌کنم. هنوز هم یک لهستانی‌ام. در واقع، هر چیز که بر لهستان اثر می‌گذارد، مستقیماً بر من نیز اثر می‌گذارد: خود را چندان دور از وطن احساس نمی‌کنم تا دل نگرانش نباشم. دیگر به بازیهای سیاسی علاقه ندارم اما به خود لهستان علاقه دارم. اینجا دنیای من است. دنیایی است که از آن آمده‌ام و بی‌شک، دنیایی است که در آن می‌میرم.

وقتی از لهستان دورم، انگار به طور موقت است، مثل اینکه در حال عبورم. حتی اگر یک یا دو سال دور باشم، احساس می‌کنم موقتی است. به عبارت دیگر، در رفتن به لهستان حسی از بازگشت، حسی از بازگشت به خانه وجود

دارد. هر آدمی باید جایی برای برگشت به آن داشته باشد. من جایی دارم؛ اینجا در لهستان است، چه در ورشو و چه در "کوچک"[1] در دریاچه‌های مازوریان. چیزها بدان اندازه تغییر نمی‌کنند که احساسات کلی و بنیانی مرا تغییر دهند. وقتی به پاریس برمی‌گردم، این حس بازگشت به خانه را ندارم. من به پاریس می‌آیم. اما به لهستان بازمی‌گردم.

پدرم برایم بیشتر مهم بود تا مادرم چون بسیار جوان بود که مُرد. اما مادرم نیز مهم بود و در واقع، یکی از دلایلی بود که برآن شدم تا به مدرسه‌ی فیلم بروم.

یکی از چیزهایی که جاه‌طلبی مرا برانگیخت، درست پس از آنکه برای دومین بار امتحان ورودی را داده بودم، اتفاق افتاد. به خانه برگشتم و تلفنی با مادرم در ورشو، کنار پله‌های متحرک در "میدان قصر"[2] قرار ملاقات گذاشتم. او احتمالاً اطمینان زیادی داشت که به مدرسه‌ی فیلم وارد می‌شوم؛ اما خودم می‌دانستم که مردود شده‌ام. او به بالای پلکان متحرک رسید و من به پایین پله. من سوار شده و خارج شدم. باران سختی می‌بارید. و مادر، کاملاً خیس، آنجا ایستاده بود. مادر از اینکه برای بار دوم هم موفق نشده بودم سخت متأثر بود. گفت: «ببین، شاید مناسب این کار نیستی.» و من نمی‌دانم که او گریه می‌کرد یا باران بود اما از اینکه او سخت متأثر شده بود، احساس تأثر کردم؛ و این بود که تصمیم گرفتم به هر قیمتی که شده وارد مدرسه‌ی فیلم شوم. باید به آنها ثابت می‌کردم که شایسته و مناسب این کار هستم، خیلی ساده به خاطر اینکه او متأثر بود. در آن زمان بود که واقعاً تصمیم گرفتم.

ما خانواده‌ی کاملاً فقیری بودیم. پدرم مهندس ساختمان بود و مادرم

---

۱. Koczek، خانه‌ی ییلاقی کیسلوفسکی که خود آن را در شمال شرق لهستان ساخت.

2. Plac Zamkowy

حسابدار اداری. پدرم سل داشت و مدت دوازده سال پس از جنگ جهانی با این بیماری دست و پنجه نرم می‌کرد. باید به درمانگاه مسلولین می‌رفت و از آنجا که ما ـ مادرم، من و خواهرم ـ می‌خواستیم نزدیک او باشیم، باید همه جا به دنبالش می‌رفتیم. وقتی در درمانگاهی بود، مادرم باید در اداره یا دفتری در همان شهر کار می‌کرد. پدر باید به درمانگاه دیگری منتقل می‌شد و ما به شهر دیگری نقل‌مکان می‌کردیم و مادر در اداره‌یی در آنجا کار می‌کرد.

بخش بزرگی از زندگی بستگی به این دارد که چه کسی در کودکی به هنگام صرف صبحانه پشت دستتان زده است. یعنی اینکه، پدرتان که بوده، مادربزرگتان، پدربزرگتان که بوده، و پیشینه‌ات در کل. این خیلی مهم است. و شخصی که به خاطر شیطنتهایت سر میز صبحانه در چهار سالگی پشت دستت زده است، بعدها اولین کتاب را روی میز کنار تختخوابت می‌گذارد یا آن را به عنوان هدیه‌ی کریسمس به تو می‌دهد. همان کتابها ما را ساخته است ـ دستکم، مرا ساخته‌اند. به من چیزی آموخته‌اند، مرا به چیزی حساس کرده‌اند. کتابهایی که خوانده‌ام، به ویژه کتابهایی که در کودکی و نوجوانی خوانده‌ام، مرا، آنچه که امروز هستم، ساخته‌اند.

در طول دوران کودکی‌ام، ریه‌های بدی داشتم و در خطر ابتلا به سل بودم. البته گاه مثل پسرهای دیگر فوتبال بازی می‌کردم و دوچرخه‌سواری. اما چون مریض بودم، بیشر وقتها، پوشیده در یک پتو، در بالکن یا ایوان می‌نشستم تا هوای تازه استنشاق کنم. بنابراین وقت زیادی برای مطالعه داشتم. بعد یاد گرفتم که کتابها را سریع بخوانم. حتی شب، زیر نور شمع یا مشعل کوچک، زیر لحاف کتاب می‌خواندم. گاه تا صبح.

البته، دنیایی که در آن زندگی می‌کردم، دنیای دوستان، دوچرخه‌ها، دویدنها، و در زمستان اسکی کردن با اسکی‌های ساخته شده از الوارهای بشکه‌های

ترشی کلم بود؛ و دنیای واقعی این بود. اما دنیای کتابها، دنیای انواع حوادث و ماجراها نیز به همان اندازه برایم واقعی بود. این واقعیت ندارد که فقط دنیایی از کامو و داستایوسکی بود. آنها بخشی از آن دنیا بودند، اما ضمناً دنیای گاوچرانها و سرخ‌پوستها هم بود، تام سایر و همه‌ی آن قهرمانها. ادبیات خوب و بد بود، و من هر دو را با علاقه‌یی برابر می‌خواندم. نمی‌توام بگویم بیشتر از داستایوسکی آموختم یا بعضی نویسندگان درجه‌ی سه امریکایی که ماجراهای کابویی نوشته‌اند. نمی‌دانم. و دوست هم ندارم چنین طبقه‌بندیی را بکنم. من از مدتها پیش دانسته بودم در زندگی چیزی مهمتر از اشیای مادی که می‌توان حس کرد و یا در مغازه‌ها خرید، وجود دارد. و دقیقاً از طریق خواندن کتابها.

من کسی نیستم که مدتها رویاهایش را به خاطر می‌آورد. آنها را به محض اینکه بیدار شوم از یاد می‌برم ـ یعنی اگر اساساً خواب یا رویایی دیده باشم. اما وقتی بچه بودم، مثل دیگران، رویاهایی می‌دیدم: رویاهایی وحشتناک که در آنها توان گریختن نداشتم یا رویاهایی که در آن کسی دنبالم می‌کرد. همه‌ی ما رویاهایی از این قبیل داشته‌ایم. من همچنین خواب دیدم که بر فراز زمین در پروازم. خوابهای رنگی می‌دیدم. خوابهای سیاه و سفید می‌دیدم. این خوابهای کودکی را خوب به خاطر می‌آورم اما به طریقی عجیب. نمی‌توانم آنها را توصیف کنم، اما حالا وقتی رویای مشابهی می‌بینم ـ و حالا گاه بعضی از آن رویاها را، خوب و بد، می‌بینم ـ بلافاصله می‌فهمم که متعلق به دوران کودکی‌ام است.

چیز دیگری هم هست که برایم مهمتر است. حوادث بی‌شماری در زندگی‌ام وجود دارد که عقیده دارم باید بخشی از زندگی من باشند و با این همه نمی‌دانم که آیا برایم اتفاق افتاده‌اند یا نه. فکر می‌کنم این حوادث را به دقت بسیار به خاطر می‌آورم؛ اما شاید به خاطر این است که کس دیگری در باره‌ی

آنها صحبت کرده است. به عبارت دیگر، من حوادثی از زندگی دیگر مردمان را ضبط می‌کنم. اغلب حتی به یاد نمی‌آورم که آنها را از چه کسانی دزدیده و یا ضبط کرده‌ام. آنها را می‌دزدم و بعد شروع می‌کنم به باور کردن اینکه آنها برای خودم اتفاق افتاده‌اند.

حوادثی چند را از دوران کودکی‌ام به خاطر دارم که می‌دانم نمی‌توانسته‌اند برایم اتفاق افتاده باشند و در عین حال اطمینان کامل دارم که برایم اتفاق افتاده‌اند و هیچ کس در خانواده نمی‌تواند توضیح بدهد که از کجا آمده‌اند، یا رویاهایی چنان قدرتمند بوده‌اند که آنها را به گونه‌یی عادی کرده‌اند که فکر کرده‌ام حوادث واقعی بوده‌اند، یا کسی حوادث مشابهی را برایم توصیف کرده و من ناخودآگاه آنها را دزدیده و از آن خود کرده‌ام.

برای مثال، صحنه‌یی را به‌طور کامل به خاطر می‌آورم. چند مدت پیش، با خواهر و دخترم به اسکی رفتیم. ما از گورژیک[1]، شهر بسیار کوچکی در "مرزهای بازیافته"[2]، عبور کردیم، جایی که به یاد می‌آورم در سال ۱۹۴۶ یا ۱۹۴۷ که پنج شش ساله بودم، حادثه‌یی در آنجا برایم اتفاق افتاد. به کودکستان می‌رفتم و خوب به خاطر دارم که با مادرم گردش می‌کردیم. فیلی ظاهر شد. از کنار ما عبور کرد و رفت. ولی مادر ادعا می‌کرد که هرگز وقتی فیلی از کنارمان

---

1. Gorczyce

۲. وقتی نقشه‌ی اروپا از نو کشیده شد و مورد موافقت استالین، روزولت و چرچیل در کنفرانس یالتا و در پتسدام در سال ۱۹۴۵ قرار گرفت، مرزهای لهستان در غرب تغییر کرد. در غرامت برای زمینهای شرقی که به اتحاد شوروی اضافه شده بود، در غرب زمینهایی به لهستان داده شد که متعلق به آلمان بود. این زمینها به عنوان "مرزهای بازیافته" شناخته می‌شوند، چون در قرون میانه، لهستان بر بعضی از آنها حاکمیت داشت.

عبور کرده باشد، با من نبوده است. دلیلی وجود ندارد که چرا، در سال ۱۹۴۶، پس از جنگ، باید در لهستان که دشوار می‌شد حتی سیب‌زمینی پیدا کرد، فیلی ظاهر شده باشد. با وجود این می‌توانم صحنه را کامل به خاطر بیاورم و به وضوح حالت صورت فیل را به یاد آورم. من کاملاً متقاعد شده‌ام که دست در دست مادر به کودکستان می‌رفتم که فیلی به طرفمان آمد. او، در حالی که ما مستقیم می‌رفتیم، به چپ پیچید. هیچ کس حتی توجه خاصی به فیل نکرد. من باور دارم که این حادثه اتفاق افتاده، گرچه مادرم ادعا می‌کند که اتفاق نیفتاده است.

پس از مدتی، کنترل این اتفاقاتی را که دزدیده‌ام از دست می‌دهم و شروع به توصیف آنها می‌کنم، انگار که برای خودم روی داده است. یعنی که فراموش می‌کنم آنها برای کسان دیگری روی داده است و به این باور می‌رسم که واقعاً برای من روی داده‌اند. و بعید نیست که مورد فیل هم بدین‌گونه باشد. تردیدی نیست که کسی در باره‌اش با من حرف زده است. این را اخیراً وقتی به امریکا رفتم به شکلی بسیار روشن تشخیص دادم. قرار بود فیلم زندگی دوگانه‌ی ورونیکا از طریق توزیع کننده‌ی منظم و شایسته‌یی موسوم به "میراماکس" پخش شود. در لحظه‌ی معینی در جریان نمایش فیلم در جشنواره‌ی فیلم نیویورک، متوجه شدم که مردم در امریکا از پایان فیلم کاملاً حیرت کرده‌اند. صحنه‌ایست که در آن ورونیکا به منزل خانوادگی‌اش، جایی که پدرش هنوز در آن زندگی می‌کند، بازمی‌گردد. صحنه، سخت معماگونه ساخته شده و روشن نمی‌کند که این خانه‌ی پدری است که ورونیکا به آن بازمی‌گردد، اما فکر نمی‌کنم که کسی در اروپا در این مورد شکی داشته باشد. اما در امریکا متوجه شدم مردم گیج شده‌اند. آنها مطمئن نبودند که ورونیکا به خانه‌ی فامیلی، به جایی که پدرش زندگی می‌کند، برمی‌گردد. آنها مطمئن نبودند مردی که در آنجاست پدر

اوست. و حتی اگر یقین داشتند، نمی‌توانستند بفهمند که چرا ورونیکا بازمی‌گردد.

برای ما، اروپایی‌ها، بازگشت به خانه‌ی پدری نمایاننده ارزش خاصی است که در سنن ما، تاریخ ما، و نیز فرهنگ ما وجود دارد. این را می‌توانید در اودیسه، و ادبیات، تئاتر و هنر در طول قرون و اعصار ببینید که موضوع خانه پدری به عنوان جایی که مجموعه‌یی از ارزشها را تدوین می‌کند، مورد استفاده قرار گرفته است. به ویژه برای ما لهستانی‌ها، که خیلی احساساتی هستیم، خانه‌ی پدری یک موضوع ضروری در زندگی ماست؛ و به همین دلیل فیلم را آن گونه تمام کرده‌ام. اما متوجه شدم که هیچ کس آن را در امریکا نفهمید. بنابراین به امریکاییها پیشنهاد کردم که باید پایان دیگری برای آنها بسازم و برایشان روشن کنم که این خانه‌ی پدری است؛ و این کاریست که کردم. بعد، درباره‌ی اینکه چرا امریکاییها نمی‌توانند این قصد و نیت را بفهمند، فکر کردم. من امریکا را درک نمی‌کنم، اما سعی کردم ته‌وتوی این مسأله را بدانم، و داستان خاصی را به خاطر آوردم.

گفتن این داستان را برای همه جور آدمی شروع کردم ـ روزنامه‌نگاران، توزیع‌کنندگان، دوستان ـ و ناگهان، وقتی چندین بار داستان را تعریف کردم، متوجه شدم که اصلاً برای من اتفاق نیفتاده است. داستان زندگی یک دوست بود، و من آن را چنان دقیق تعریف می‌کردم که انگار برای خودم اتفاق افتاده است. من نه تنها آن را دزدیده بودم، و به عنوان مال خودم فروخته بودم، بلکه در این میان کاملاً متقاعد شده بودم که واقعاً برای من اتفاق افتاده است. فقط بعدها بر من روشن شد که اصلاً برای من اتفاق نیفتاده و من خیلی ساده آن را دزدیده‌ام.

داستان این است. من همیشه می‌گویم: دارم به امریکا پرواز می‌کنم. کنار من جوانی نشسته است. خوب، من می‌خواهم چرتی بزنم یا کتابی بخوانم و با این

جوان حرف نزنم، اما متأسفانه او پرحرف است و سر مکالمه را باز می‌کند. می‌گوید: «شما چه کار می‌کنید؟» من می‌گویم: «فیلم می‌سازم.» او می‌گوید: «خیلی جالب است.» من می‌گویم: «بله، جالب است» و او می‌گوید: «می‌دانید، من پنجره می‌سازم.» من می‌گویم: «خیلی جالب است.» او می‌گوید: «بله، بله، فوق‌العاده جالب است.» من، البته به طعنه می‌گویم اما حرفم را جدی می‌گیرد ـ و شروع می‌کند به گفتن این داستان. معلوم می‌شود که در آلمان، انواع پنجره‌ها را تولید می‌کند. آلمانی است. برای فهمیدن یکدیگر مشکلی نداشتیم چون انگلیسی او درست مثل انگلیسی من بود. برایم گفت‌وگو با او ساده‌تر از گفت‌وگو با یک امریکایی یا انگلیسی بود.

و در داستانش چه روی می‌دهد؟ داشت مثل من به امریکا می‌رفت. خوب، این جوان بزرگترین و بهترین کارخانه‌ی پنجره‌سازی در آلمان را دارد. بهترین پنجره‌ها را می‌سازند. او این پنجره‌ها را در آلمان به قیمت زیاد با ۵۰ سال ضمانت می‌فروشد. البته که آلمانیها با خشنودی آنها را می‌خرند، چون فکر می‌کنند که اگر چیزی ۵۰ سال ضمانت بشود، پس ۵۰ سال سالم می‌ماند و نمی‌شکند. چون این جوان بهترین تولید کننده‌ی پنجره در آلمان است، مثل هر اروپایی دیگر که در چیزی برتری دارد، بلافاصله می‌خواهد که همان کار را در امریکا بکند. بنابراین کارخانه‌یی در امریکا باز می‌کند. و به من می‌گوید: "ببینید، این کارخانه را باز کردم. به شما بگویم که من واقعاً پنجره‌های جالبی می‌سازم. برایش ۵۰ سال ضمانت گذاشتم. قیمتی تعیین کردم. هیچ کس نمی‌خواست پنجره‌ها را بخرد. هیچ کس. کلی پول صرف تبلیغات کردم ـ روزنامه‌ها، تلویزیون و خلاصه همه جا. جزوه فرستادم. کاتالوگ منتشر کردم و هر کار دیگری که فکرش را بکنید. اما کسی نمی‌خواست این پنجره‌ها را بخرد. بنابراین ضمانت را بیست ساله کردم، اما قیمت را تغییر ندادم. و گوش کن، آنها

شروع کردند به خریدن پنجره‌ها. ضمانت را به ده سال کاهش دادم اما قیمت را ثابت نگه داشتم. فروش چهار برابر شد. حالا هم دارم به امریکا می‌روم تا دومین کارخانه را بخرم و ضمانت تولیدات را به ۵ سال کاهش دهم. قیمت همان قیمت خواهد بود. آنها پنجره‌ها را می‌خرند. چرا پنجره‌هایی با ۵ سال ضمانت را می‌خرند اما با ۵۰ سال ضمانت را نمی‌خرند؟ خیلی ساده، چون نمی‌توانند تصور کنند که ۵۰ سال در یک جا بنشینند. برایشان غیرقابل تصور است.

و فکر یک خانه‌ی پدری، به عنوان جایی که از نسلی به نسلی دیگر می‌رسد، برایشان غیرقابل درک و تصور است، چون مرتب محل زندگی خود را تغییر می‌دهند. من شروع کردم به نقل این داستان به عنوان چیزی از خودم تا موقعیت خانه پدری را در امریکا تشریح کنم و بعد از مدتی، فهمیدم که داستان مال من نیست. اما من سخت به این داستان که خیلی ساده آن را غصب کرده بودم احتیاج داشتم تا عدم توانایی امریکایی را در فهم اهمیت خانه‌ی پدری درک کنم. با وجود این، اگر از من بپرسید این آلمانی که بغل دست من نشسته بود چه قیافه‌یی داشت، می‌توانم با ذکر جزئیات او را توصیف کنم. حتی اگر یک آلمانی هم کنارم ننشسته بود می‌دانم که چه شکلی بوده است چون او حالا آلمانی من است. برای من اتفاق افتاده است. بنابراین آنها انواع قصه‌هایی است که دارم ـ قصه‌هایی که کسان دیگری برایم گفته‌اند، احتمالاً مادرم یا پدرم. و بعد من خیال می‌کنم که آنها را به خاطر می‌آورم.

من تصاویر خاصی را هم به یاد می‌آورم، اما احتمالاً درست و معتبر نیستند. اگرچه، بعضی‌هاشان باید برایم اتفاق افتاده باشند چون هیچ کس، برای مثال، نمی‌توانسته است در باره‌ی یک سرباز آلمانی در حال کشیدن آب از چاه، برایم گفته باشد. او بازوها یا لبهایش را موقع نوشیدن آب حرکت می‌دهد،

کلاهخودش در حالی که سرش را بالا می‌گیرد، به عقب سُر می‌خورد. او سعی می‌کند کلاهخود را نگه دارد اما حادثه‌ی دراماتیکی نیست که ارزش صحبت داشته باشد. چیزی پیش و پس از آن روی نمی‌دهد. باید در آن زمان سه ساله بوده باشم.

فکر می‌کنم ما خیلی چیزها را به یاد داریم، فقط این را نمی‌دانیم. با کاویدن سخت و حساس و قاطعانه در اعماق خاطراتمان، تصاویر و رویدادهای گم شده، بازمی‌گردند. اما باید واقعاً بخواهید که به یاد آورید و باید سخت کوشش کنید.

به تقریب، پس از اشغال لهستان در سال ۱۹۳۹، آلمانها، شروع به بیرون راندن همه کردند. بنابراین ما هم لهستان را ترک کردیم. بعد، پس از جنگ، در جاهای مختلفی در "مرزهای بازیافته" از جمله "گورژیک" زندگی کردیم. برای خانواده‌ی ما روزهای خوبی بود ـ وقتی که در گورژیک بودیم ـ چون پدرم هنوز کاملاً سالم بود و کار می‌کرد. خانه‌یی داشتیم؛ خانه‌یی بزرگ و عادی و واقعی. من و خواهرم به مدرسه می‌رفتیم و زندگی واقعاً زیبا بود. این خانه قبل از جنگ متعلق به آلمانیها بود، پر از اشیای آلمانی. من هنوز بعضی از آنها را دارم: یک چاقو، ویک مجموعه پرگار. بعضی از چیزهای مجموعه گم شده اما آن وقتها کامل بود. پدرم که مهندس بود، از این پرگارها برای کشیدن طرحهایش استفاده می‌کرد و من آنها را به ارث بردم. کلی کتابهای آلمانی هم بود. کتابی آلمانی را از آن خانه تا امروز نگه داشته‌ام. عنوان کتاب **کوهستانها در خورشید** است. عکسهایی از اسکی‌بازان در آن وجود دارد. در خورشید.

اما نمی‌دانم در خلال جنگ کجا بودیم و هیچ وقت نخواهم فهمید. چندتایی نامه و سند باقی مانده اما هیچ کدام آنها معلوم نمی‌کنند که ما کجا بودیم. خواهرم هم نمی‌داند. او سه سال بعد از من، نزدیکیهای پایان جنگ، در

سال ۱۹۴۴، به دنیا آمد. من می‌دانم که او کجا بـه دنـیا آمـد، در Strzemieszyce، بخش کوچکی از Silesia که آخرین بخش آن منطقه متعلق بـه لهسـتان قـبل از جنگ بود. اما در طول جنگ دیگر فرقی نمی‌کرد، چون به هر حال آلمانیها همه جا بودند. جایی بود که مادرِ پدرم زندگی می‌کرد و ما با او، در اتاقی کـوچک، زندگی می‌کردیم. مادربزرگ، آلمانی را خوب می‌دانست اما پس از جـنگ بـه تدریس زبان روسی پرداخت. آن وقتها در لهستان مـعلم زبـان آلمـانی بـودن دشوار بود، بنابراین، چون او هر دو زبان آلمانی و روسی را خوب می‌دانست، معلم زبان روسی شد. من حتی به کلاس او رفتم.

بعد از آن، چندین بار در Strzemieszyce زندگی کـردیم. از ایـنجا بـه آنـجا می‌رفتیم و بعد به همانجا برمی‌گشتیم چون جایی بود که می‌دانستیم می‌توانیم مدتی در آن بمانیم. جای وحشتناکی است. من اخیراً به آنجا رفـتم، و خـانه و حیاط را پیدا کردم. همان طور که همیشه در این جور مواقع پیش می‌آید، همه چیز کوچکتر، خاکستری‌تر و کثیف‌تر از قبل به نظر می‌رسید. مـن در شـمار زیادی مدرسه درس خوانده‌ام که اغلب آنها را با هم قاطی می‌کنم و حتی به یاد نمی‌آورم که کجا می‌رفتم. سالی دو و حتی سه بار مدرسه عوض می‌کردم. اما فکر می‌کنم در Strzemieszyce، وقتی که هشت یا نه ساله[1] بودم، به کلاس دوم یا

---

۱. بچه‌ها در هفت سالگی "مدرسه‌ی اول" را شروع می‌کردند که اجباری بـود و ۷ سـال در آن تحصیل می‌کردند. در پایان هر سال کارنامه‌یی صادر مـی‌شد و اگـر بـچه بـه امتیاز مـطلوب نمی‌رسید، دختر یا پسر، باید آن سال را تکرار می‌کرد. "مدرسه‌ی میانه" که چـهار سـال طـول می‌کشید، بعد از آن بود. می‌توانست مدرسه عمومی یا تخصصی و حـرفه‌یی بـاشد. مـدارس عمومی بچه‌ها را برای امتحاناتی آماده می‌کردند که پس از گذراندن آنها می‌توانستند به دانشگاه و مدارس عالی بروند. مدارس حرفه‌یی این طور نبودند. هزینه‌ی تحصیل به عهده‌ی دولت بود.

سوم می‌رفتم. و بعد از آن، وقتی که حدوداً ۱۱ ساله بودم، برای مدتی به کلاس چهارم یا پنجم رفتم. درسم در مدرسه خوب بود اما هرگز نه خیلی ضعیف بودم و نه خیلی قوی و پرکار. نمره‌های خوبی می‌گرفتم اما تلاش زیادی نمی‌کردم. خیال می‌کنم دوستانم در مدرسه مرا دوست داشتند چون به آنها اجازه می‌دادم از من کپی بردارند. آن وقتها سطح آموزش در مدرسه خیلی پایین بود و همه چیز برایم آسان می‌نمود. اما وقت زیادی صرف یادگیری نمی‌کردم و نمی‌توانم چیزی را از آموخته‌هایم در آن زمان به یاد بیاورم. من حتی نمی‌توانم جدول ضرب یا هجی کردن کلمات را به خاطر بیاورم. همیشه در املای کلمات اشتباه می‌کنم. چیزی را به یاد ندارم به جز احتمالاً سنواتی از درس تاریخ. وقتی به گذشته نگاه می‌کنم، فکر نمی‌کنم که چیز زیادی از مدرسه نصیب برده باشم.

کسی را به خاطر نمی‌آورم که چندان نامطبوع بوده باشد که امروز وقتی به او فکر می‌کنم عصبانی‌ام کند. این درست که بچه‌ها مرا می‌زدند و یا می‌خواستند بزنند، اما من معمولاً به هر طریق ممکن فرار می‌کردم. به خاطر می‌آورم که وقتهایی بود، به ویژه در زمستان هنگامی که غروب از جایی، از سورتمه‌سواری یا مدرسه، به خانه می‌رفتم، این احساس را داشتم که گروهی از پسران می‌خواسته‌اند مرا بزنند. فکر می‌کنم بیشتر به خاطر آن بود که من نوه‌ی معلم آنها بودم. مادربزرگم احتمالاً به آنها نمره‌ی بد می‌داد و آنها هم می‌خواستند به تلافی، مرا کتک بزنند. اما من هرگز با مادربزرگ در این مورد حرف نزدم، بنابراین نمی‌دانم که درست است یا نه. شاید مرا می‌زدند چون اینجا "سیلسیای علیا" بود. سیلسیای علیا، وضع خاصی داشت و تطبیق با محیط آن بسیار دشوار بود. سیلسی‌ها زبانی متفاوت با زبان رایج در ورشو داشتند. واگر در سیلسیای علیا به زبانی متفاوت حرف می‌زدی یک خارجی محسوب می‌شدی. شاید به همین دلیل بود که می‌خواستند مرا بزنند.

به‌یاد می‌آورم که به‌آسایشگاه مسلولین ویژه‌ی کودکان می‌رفتم که در لهستان به آن "پرونتوریا"[1] می‌گفتند. این آسایشگاه‌ها برای کودکانی بود که یا در خطر ابتلای به سل بودند یا ضعیف و ناتوان. کل قضیه این بود که مدتی را در آب هوای خوبی بگذرانی و غذاهای سالم بخوری. آن وقتها احتمالاً غذا در آسایشگاه‌ها خیلی خوب بود؛ و همیشه هم چند ساعتی صبح‌ها به مدرسه می‌رفتیم.

دلیل اصلی رفتنم به آسایشگاه این بود که والدینم واقعاً در وضعیتی نبودند که ما را نگه دارند. پدر مدام مریض بود. مادر درآمد ناچیزی داشت. فکر می‌کنم پرونتوریاها رایگان بودند. خواهرم هم اغلب به آسایشگاه می‌رفت، گاه به همان آسایشگاهی که من رفتم و گاه به آسایشگاهی دیگر. والدینم از فرستادن ما به آنجا ناراحت و متأثر بودند، اما به احتمال زیاد چاره‌یی جز آن نداشتند. هر وقت که می‌توانستند، به دیدن ما می‌آمدند و ما همیشه چشم به راه دیدار آنها بودیم. مخصوصاً من. البته، معمولاً این مادرمان بود که می‌آمد چون پدر غالباً مریض و بستری بود. من آنها را دوست داشتم و خیال می‌کنم آنها هم من و خواهرم را خیلی دوست داشتند. به خاطر اینکه باید از هم جدا شویم، سخت ناراحت و متأثر بودیم، اما چاره‌یی نبود.

ما در چنان جوامع کوچکی زندگی می‌کردیم که مقامات کمونیست هیچ وقت به ما نمی‌رسیدند. یعنی اینکه خودشان را آن طور که در شهرها نشان می‌دادند به ما نشان نمی‌دادند. جاهایی که ما زندگی می‌کردیم آنقدر کوچک بودند که حتی یک پاسبان هم نداشتند. این مکانها در حدود ۶۰۰ تا ۱۰۰۰ سکنه داشتند، با یک معلم و یک راننده اتوبوس که روزی یکی دو بار به شهرهای بزرگتر می‌رفت؛ فقط همین. البته، مدیر آسایشگاه مسلولین هم بود که احتمالاً

---

1. Preventoria

عضو حزب بود اما نمی‌توانم به خاطر بیاورم که هرگز او را دیده باشم. حتی وقتی که استالین مُرد[1] نمی‌دانم کجا بودیم. ربطی به من نداشت: من حتی نمی‌دانم که از مرگ او باخبر شدم یا نه ـ به احتمال قوی نه.

اولین فیلمی که دیدم و به یاد دارم ـ اما ممکن است آن را هم خیال کرده باشم ـ در Strzemieszyce بود که یک فیلم فرانسوی با بازی ژرار فیلپ نمایش دادند. باید فیلم فانفان لاتولیپ بوده باشد. نمایش یک فیلم فرانسوی، کاملاً هیجان‌انگیز بود، چون همه‌ی فیلمها معمولاً چک، روسی یا لهستانی بودند. من آن موقع هفت یا هشت سال داشتم و دیدن فیلم، برای زیر شانزده ساله‌ها ممنوع بود. بنابراین مشکل بود ـ پدر و مادرم می‌خواستند که من فیلم را ببینم، و البته خود من هم می‌خواستم ـ والدینم فکر می‌کردند فیلم زیبایی است و من از دیدن آن لذت خواهم برد. بنابراین دایی بزرگم که دکتر سرشناس و عالیقدری بود، در سانس چهار یا شش بعد از ظهر به دیدن فیلم رفت، و تشخیص داد که فیلم برای من مناسب است، و از امتیاز و نفوذ خود به عنوان یک دکتر استفاده کرد و قضیه را با مدیر سینما حل کرد و آنها اجازه دادند که به داخل سالن سینما بروم. چیز زیادی از فیلم را به خاطر نمی‌آورم. والدینم پیشتر چند روزی مرتباً از فیلم حرف می‌زدند و اینکه احتمالاً ترتیبی می‌دهند که من آن را ببینم و از این قبیل حرفها. البته، من سخت به هیجان آمده بودم و در مورد اینکه به من اجازه خواهند داد یا نه کاملاً نگران و مضطرب بودم. و من مطلقاً چیزی از فیلم را به یاد نمی‌آورم.

بعد در جایی موسوم به سوکولوسکو[2]، نزدیک یلنیاگورا[3] در سیلسیای

---

۱. جوزف استالین در سال ۱۹۵۳ درگذشت.

2. Sakolowsko 3. Jelenia Gora

سفلی، در "مرزهای بازیافته" زندگی کردیم. ما تقریباً سه بار در آنجا زندگی کردیم و این محلی بود که از دوران کودکی خوب به خاطر دارم. آسایشگاه مسلولینی در آنجا بود که پدرم در آن اقامت کرد. در واقع فقط یک پناهگاه بهداشتی و سالم بود. خوب، البته دشوار است که آن را یک پناهگاه بهداشتی نامید، چون بعد ممکن است برای مثال، آدم همیشه مکانی مثل کن ـ در فرانسه ـ را مجسم کند و آن اینطوری نبود. جای کوچکی بود با دو یا سه آسایشگاه.

از سیلسی‌ها کسی در آنجا نبود، چون پس از جنگ یا فرار کرده و یا بیرون رانده شده بودند. جایی بود با حدود ۱۰۰۰ سکنه که بیشترشان مریض بودند و ۲۰۰ نفر دیگر، که به مریضها کمک می‌کردند و به بچه‌های آنها.

سالنی در "خانه‌ی فرهنگ" بود که تئاتر یا سینمای سیار به آنجا می‌آمد. سینمای سیار، کم و بیش هفته‌یی یک بار می‌آمد. سالن خوبی بود، به پروژوکتورهای خوبی مجهز بود و شباهتی به ایستگاه قدیمی آتش‌نشانی نداشت. اما مشکل متفاوتی وجود داشت: این بار، آنقدر جوان نبودم که فیلمها را ببینم، چون فیلمهایی برای کودکان هم نمایش می‌دادند. مشکل این بود که پول خرید بلیط را نداشتم. بسیاری از دوستانم نیز پول نداشتند. والدین ما، خیلی ساده، نمی‌توانستند پولی به ما برای خرید بلیط بدهند ـ و اگر هم می‌توانستند بدهند خیلی به‌ندرت بود ـ بنابراین من و دوستانم خودمان را به پشت بام سالن می‌رساندیم. روی پشت‌بام نوعی بادگیر بزرگ بود، یک دودکش با سوراخهایی در اطراف آن، سوراخها به اندازه‌ی کافی بزرگ بودند که از بالا روی سر تماشاگران در سالن تف بیندازیم. به آنها حسادت می‌کردیم که می‌توانستند به سینما بروند و ما نمی‌توانستیم. ما از سر عشق به سینما تف نمی‌انداختیم بلکه از سر خشم نسبت به‌تماشاچیان داخل سالن تف می‌انداختیم.

ما می‌توانستیم قسمت کوچکی از پرده را ببینیم. من از جای معمول خودم

می‌توانستم گوشه دست چپ پایین پرده، احتمالاً یک و نیم متر مربع، را ببینم. گاه می‌توانستم پای بازیگر را، اگر ایستاده بود، یا دست یا سرش را اگر دراز کشیده بود، ببینم. صدای فیلم را هم کم و بیَش می‌شنیدیم، و بدین ترتیب چیزی از فیلم دستگیرمان می‌شد. و بدین گونه فیلم تماشا می‌کردیم. تف می‌کردیم و فیلمها را می‌دیدیم. البته، روی پشت‌بام، دنبالمان می‌کردند. بالا رفتن از پشت‌بام بسیار ساده بود چون سوکولوسکو، مکانی تپه‌یی بود و "خانه‌ی فرهنگ" کاملاً کنار یک تپه بود. پشت‌بام آن نزدیک دامنه‌ی تپه بود، بنابراین کافی بود از تپه و بعد از یک درخت بالا برویم و از درخت خودمان را به سطح پشت‌بام برسانیم. و روی پشت‌بام بود که بازیهای کودکانه‌ی خود را انجام می‌دادیم.

من همیشه زیاد بالای پشت‌بامها می‌رفتم. برای مثال، یکی از دوستانم، پسری از ورشو، کاری نداشت جز بالا رفتن از پشت‌بامها. اگر ودکایی برای نوشیدن بود، ترجیح می‌داد روی پشت‌بامی ترتیب آن را بدهد. با دوستانش از بلندترین پشت‌بامها بالا می‌رفت. من هم با او می‌رفتم و همیشه جایی بر فراز شهر ودکا می‌نوشیدیم.

بعدها، کلی به اطراف در جست‌وجوی این مکانها سفر کردم. به دیدن مردم فکر می‌کردم، اما وقتی به آنجا می‌رسیدم این احساس را از دست می‌دادم. فقط مکانها را می‌دیدم و آنها را ترک می‌کردم. غالباً فکر می‌کردم ورودم به یک محل و دیدن کسی که او را سی یا چهل سال بود ندیده بودم، زیبا و جذاب است و اینکه ببینم چه شکلی شده یا امروز چه کاره است.

این دنیایی کاملاً متفاوت است اما دقیقاً به همین دلیل هم جذاب است. درباره‌ی اوضاع و اینکه چه اتفاقاتی افتاده است، حرف می‌زنید. اما بعد، پس از دیدن چند تایی از این دوستان، نخواستم دیگران را ببینم. راستش را بگویم، خجالت می‌کشیدم. من وضع مطلوبی دارم و اتومبیل خوبی زیر پایم هست اما

به جاهایی که وارد می‌شدم پر از آلونکها بود، و بچه‌ها و مردم فقیر را می‌دیدم. بی‌شک من یکی دو بار در زندگی‌ام شانس آورده‌ام، فقط همین. اما آنها این شانسها را نداشته‌اند و این مرا شرمنده می‌کند. و خیال می‌کنم آنها هم، اگر دیداری دست می‌داد شرمنده می‌شدند و خجالت می‌کشیدند. اما از آنجا که من برای این ملاقاتها پیش قدم می‌شدم، من بودم که احساس شرمندگی می‌کردم و این معضل بزرگی می‌شد.

والدینم امکان آن را نداشتند که مرا به مدرسه بفرستند، چون پول پرداخت مسکن و غیره را نداشتند. به علاوه، من هم نمی‌خواستم درس بخوانم. مثل بیشتر نوجوانان، فکر می‌کردم آنچه را که لازم است بدانم، می‌دانم. این بعد از اولین مدرسه بود. چهارده یا پانزده ساله بودم، و یک سال هیچ کاری نکردم. پدرم مرد عاقلی بود. گفت: «بسیار خوب، برو به کالج آموزش آتش‌نشانی. دستکم حرفه‌یی یاد می‌گیری و می‌توانی آن طور که می‌خواهی کار کنی.» من می‌خواستم کار کنم. کالج و خورد و خوراک آن مجانی بود. ورود به آن ساده بود. پدر خوب می‌دانست که وقتی از آن کالج برگردم، به ادامه‌ی تحصیل رغبت خواهم داشت. البته حق با او بود. ظرف سه ماه برگشتم و خواستم به تحصیل ـ به هر بهای ممکن ـ ادامه دهم و به همه نوع مدارس مختلف رفتم.

بعد، اتفاقی، به مدرسه‌یی در ورشو رفتم که یک مدرسه‌ی هنر بود. واقعاً شانس مطلق بود. معلوم شد که والدینم با خویشاوندی دور که قبلاً او را نمی‌شناختم و سرپرست "کالج تکنیسین‌های تئاتر" در ورشو بود، تماس گرفته‌اند. مدرسه‌ی جالبی بود. بهترین مدرسه‌یی که تا به حال رفته‌ام. متأسفانه مدارسی مانند آن دیگر جود ندارد. مثل هر چیز خوب دیگر درش را تخته کردند. معلمان معرکه‌یی داشت. معلمان در لهستان ـ و می‌توانم بگویم، در بقیه‌ی اروپا ـ با شاگردان مثل همکاران جوانتر خود رفتار نمی‌کنند؛ اما اینجا می‌کردند. خوب و خردمند هم بودند. به ما نشان دادند که فرهنگ وجود دارد. به

ما توصیه کردند کتاب بخوانیم، به تئاتر یا سینما برویم، حتی اگر آن وقتها چندان مرسوم نبود، دستکم نه در محیط و دنیای دور و بر من.

به علاوه، من نتوانسته بودم این کارها را بکنم چون همیشه در آن محیط‌های کوچک زندگی کرده بودم. بعد به یکباره دیدم که چنین دنیایی وجود دارد، و فهمیدم که من هم می‌توانم همان طور زندگی کنم. این را پیشتر نمی‌دانستم. خوب، شانس مطلق بود. اگر آن خویشاوندم سرپرست آن مدرسه‌ی بخصوص نبود بلکه سرپرست مدرسه‌ی دیگری بود، آن وقت من باید به مدرسه‌ی دیگری می‌رفتم و بی‌شک امروز جای دیگری بودم.

پدرم بالاخره در اثر بیماری سل درگذشت. چهل و هفت سال داشت، جوانتر از امروز من. بیست سال بود که مریض بود و فکر می‌کنم دیگر نمی‌خواست زنده باشد. نمی‌توانست کار کند، نمی‌توانست آنچه را که خیال می‌کرد باید برای خانواده‌اش بکند انجام دهد، و بی‌شک احساس می‌کرد در مجموع در زمینه‌ی حرفه‌یی خود به جایی نرسیده است ـ چون مریض بود، در شرایطی نبود که این کار را بکند. خود را در زمینه‌ی مسایل عاطفی و خانوادگی هم ارضا نکرد. درباره‌اش با او صحبت نکردم اما یقین دارم که چنین بود. آدم می‌تواند این چیزها را احساس کند. من می‌توانم این را بفهمم.

بعد از آن، مادرم در ورشو زندگی کرد. زندگی بسیار دشوار بود چون پولی نداشتیم ـ البته، من هم نداشتم. پیدا کردن استطاعت مالی برای اقامت در ورشو فوق‌العاده مشکل بود، چون اجازه نمی‌دادند در آنجا بمانی[1]. این در پایان دهه‌ی

---

۱. در دوران کمونیسم هر شهروند باید از مقامات محلی کسب اجازه می‌کرد. در بعضی از شهرهای بزرگ، برای مثال ورشو، شمار ساکنان، رسماً برای جلوگیری از مهاجرت کنترل نشده، محدود بود.

۱۹۶۰ و آغاز دهه‌ی ۱۹۷۰ بود. بعد قدم به قدم، مادر به ورشو نقل‌مکان کرد. به طریقی توانست اجازه‌ی اقامت بگیرد. من کارم را در سینما شروع کرده بودم و در ورشو زندگی می‌کردم، و بنابراین می‌توانستم به او کمی کمک کنم که البته، کردم.

مادرم وقتی در یک سانحه‌ی اتومبیل که یکی از دوستان من راننده‌اش بود، درگذشت، ۶۷ سال داشت. این حادثه در سال ۱۹۸۱ اتفاق افتاد. بنابراین اکنون خیلی وقت است که والدینم را از دست داده‌ام. به علاوه، خودم بیش از ۵۰ سال دارم. و آدمهای ۵۰ ساله به ندرت می‌توانند پدر و مادر داشته باشند. هزاران چیز است که ما در باره‌شان صحبت نکردیم. و حالا هرگز آنها را نخواهم دانست. من فقط خواهرم را دارم و نمی‌توانم خیلی به او نزدیک باشم، چون خیلی ساده، وقت ندارم. اخیراً به کسی نزدیک نبوده‌ام. در این چند سال اخیر در زندگی روزانه‌ام کاملاً تنها بوده‌ام.

من به یقین چیزی مشترک با خواهرم دارم؛ در دوران کودکی که همیشه با هم بودیم. در آن نوع زندگی که ما داشتیم ـ با آن نقل‌مکانهای بی‌وقفه و غیره، و یک پدر مریض ـ هر پیوند پایداری که داشتیم فوق‌العاده مهم بود. حالا، ما اغلب در باره‌ی چیزهای مختلفی که در گذشته روی داده است فکر می‌کنیم، اما نمی‌توانیم زنجیره‌ی حوادث را از نو خلق کنیم. کسانی که نقشهای اصلی را در آن رویدادها بازی کردند دیگر وجود ندارند و نمی‌توانند به ما بگویند که چه روی داده است. آدمیزاد همیشه فکر می‌کند که کلی وقت دارد: یک روز، وقتی فرصت باشد...

روابط با والدین، هرگز منصفانه وَ مطلوب نیست. وقتی والدین ما سرشار از انرژی، سر زندگی، سلامت و عشق هستند ما آنها را نمی‌شناسیم چون به دنیا نیامده‌ایم. یا آنقدر کوچک هستیم که نمی‌توانیم قدردان آنها باشیم. بعد، وقتی

بزرگتر می‌شویم و شروع به درک پاره‌یی چیزها می‌کنیم، آنها پیر شده‌اند. دیگر آن انرژی گذشته را ندارند. دیگر انگیزه‌های دوران جوانی را برای زندگی ندارند. به طرق مختلف از خواب و خیال به در آمده‌اند، و یا شکست را تجربه کرده‌اند. تلخ و عبوس‌اند. من والدین خوب و قابل تحسینی داشتم. فوق‌العاده. جز اینکه به وقتش نتوانستم قدردان آنها باشم. من خیلی احمق بودم.

مردم، دیگر وقتی برای دوست‌داشتن و عشق ندارند، چون همه‌ی آنها زندگیهای جداگانه‌ی خودشان را دارند؛ همه ما خانواده‌ها و فرزندان خودمان را داریم. البته سعی می‌کنیم به خانه تلفن کنیم و بگوییم "مادر دوستت دارم". اما موضوع این نیست. دیگر در خانه زندگی نمی‌کنیم. در جای دیگری هستیم. در حالی که، در واقع، والدین ما نیازمند آنند که دور و برشان باشیم: آنها هنوز خیال می‌کنند ما کوچکیم و نیاز به مراقبت داریم. اما ما سعی می‌کنیم از این مراقبت بگریزیم و حق هم داریم. به این دلیل است که فکر می‌کنم رابطه میان فرزندان و والدین ـ و به ویژه میان والدین و فرزندان ـ سخت غیرمنصفانه و ناپسند است. اما جز این هم نمی‌تواند باشد. هر نسلی باید این بی‌عدالتی را تجربه کند. شاید آنچه مهم است این است که بتوانیم این واقعیت را در لحظه‌ی معینی درک کنیم.

روش و نگرش دخترم مارتا نیز غیرمنصفانه است. این نظم طبیعی امور است. او جواب نگرش غیرمنصفانه‌یی را که روزگاری نسبت به والدینم داشته‌ام به من می‌دهد. به نظر می‌رسد که انگار از پیش تعیین شده است، اما اصلاً حساب شده نیست؛ طبیعی و زندگی‌شناسانه است. مارتا نوزده ساله است و طبیعی می‌نماید که بخواهد خانه را ترک کند. البته، چیزی را می‌خواهد که من نمی‌خواهم او بخواهد، اما جز این نباید باشد. طبیعی است.

والدینم، با من خیلی خوب بودند. پدرم مرد بسیار عاقلی بود اما من نتوانستم زیاد از عقل و خرد او استفاده کنم. فقط حالا است که می‌توانم بعضی از

چیزهایی را که گفت و کرد، درک کنم. به وقتش نتوانستم درک کنم؛ خیلی احمق، خیلی بی‌فکر و ملاحظه و یا خیلی ساده بودم. بنابراین من واقعاً با دخترم در باره‌ی مسایل مهم حرف نمی‌زنم و یا اگر هم حرف بزنم، خیلی به ندرت است. البته درباره‌ی مسایل عملی و عمومی با او حرف می‌زنم اما درباره‌ی چیزهای مهم زندگی با او حرف نمی‌زنم. برایش نامه می‌نویسم، چون می‌تواند آنها را نگه دارد و بعدها نگاهی به آنها بیندازد. وقتی نامه‌یی از این دست دریافت می‌کنید زیاد برایتان مهم نیست، اما بعدها، در آینده ... ضروریست که پدرتان بر شما نفوذ و تسلط داشته باشد، و این یعنی کسی است که می‌توانید به او اعتماد کنید. شاید یکی از معیارهای واقعی رفتار ما در زندگی این است که بچه‌هایمان را قادر سازیم به ما اعتماد کنند ـ حداقل کمی. بدین گونه است که کاملاً خود را بی‌حرمت نمی‌کنیم، بد یا شرم‌آور رفتار نمی‌کنیم. دستکم به این دلیل است که در بیشتر موارد، به شکل فعلی رفتار می‌کنم.

مدرسه‌ی فیلم

در "کالج تکنیسین‌های تئاتر" به ما نشان دادند که دنیایی از ارزشها وجود دارد که الزاماً ربطی به ارزشهای پذیرفته شده‌ی اجتماعی و روزمره، مثل چگونه ارضا شدن، چگونه زندگی راحتی برای خود فراهم کردن، داشتن کالاهای مادی، پول درآوردن و داشتن موقعیتهای خوب، ندارند. و به ما نشان دادند که می‌توانی در آن دنیای دیگر، دنیای به اصطلاح بالاتر، خود را سرشار سازی. من نمی‌دانم که آیا بالاتر و برتر است اما به یقین متفاوت است.

در نتیجه، من کاملاً عاشق و شیفته‌ی تئاتر شدم. از ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۲ دوره‌ی بزرگی در تئاتر لهستان بود. دوره کارگردانان، نویسندگان، بازیگران و طراحان بزرگ بود. در سال ۱۹۵۶ نمایش آثار درام‌نویسان غرب در لهستان هم شروع

شده بود. این تئاتری در مقیاسهای بزرگ جهانی بود. البته، پرده‌ی آهنین وجود داشت، و بی‌تردید تبادلات فرهنگی به گونه‌ی امروز نبود. شاید این در سینما هم گاه اتفاق افتاد اما به ندرت. در تئاتر غیرممکن بود. این روزها گروه‌های تئاتری لهستان به سراسر جهان سفر می‌کنند. در آن زمان، به جایی سفر نمی‌کردند. آنها در سالنهای خودشان اجرا می‌کردند و بس.

امروزه جایی تئاتری با این کیفیت نمی‌بینم. من در نیویورک، پاریس، و برلین به تئاتر می‌روم اما در آنجاها هم اجراهایی با آن کیفیت عالی نمی‌بینم. بی‌تردید اینها خاطرات من از زمانی است که جوان بودم و احساس می‌کردم چیزی کاملاً نو و خارق‌العاده را کشف می‌کنم. حالا، کارگردانان، بازیگران، طراحان و ابداعات مشابه در اجرای نمایشنامه‌ها را در مقیاس و اندازه‌هایی که دیده بودم و با کشف اینکه چیزی مثل آن امکان دارد مات و مبهوت می‌شدم، نمی‌بینم.

بنابراین خیلی بدیهی، بر آن شدم تا کارگردان تئاتر شوم. اما از آنجا که در لهستان بدون تمام کردن دیگر مطالعات عالی نمی‌شد کارگردان تئاتر شد ـ و هنوز هم همین‌طور است ـ تصمیم گرفتم نوعی آموزش عالی هم داشته باشم. امکانات متعددی وجود داشت اما من فکر کردم "چرا به جای کارگردان تئاتر شدن به مدرسه‌ی فیلم نروم و کارگردان فیلم نشوم؟" هر دو کارگردان هستند.

ورود به مدرسه‌ی فیلم لودز، ساده و آسان نیست. همان طور که شرح دادم نه بار اول و نه بار دوم، نتوانستم در امتحانات ورودی این مدرسه موفق شوم. اگر رد بشوید باید یک سال، قبل از اینکه بتوانید دوباره امتحان بدهید، صبر کنید. در واقع، تنها از سر جاه‌طلبی مطلق بود که برای سومین بار امتحان دادم، چون می‌خواستم به آنها نشان دهم که می‌توانم وارد این مدرسه بشوم. انگیزه‌ی دیگری نداشتم چون علاقه به تئاتر را هم از دست داده بودم. آن دوره‌ی زیبا

حدود سال ۱۹۶۲ به پایان آمد و نمایشنامه‌ها دیگر خوب و جذاب نبودند. چیزی اتفاق افتاد ـ نمی‌دانم چی. پس از ۱۹۵۶، انفجاری از آزادی سیاسی وجود داشت که در تئاتر بیان شد؛ و این چند سالی دوام داشت، بعد در ۱۹۶۱ و ۱۹۶۲ خیلی ساده شروع کرد به ته کشیدن. برآن شدم که دیگر نمی‌خواهم کارگردان تئاتر بشوم و یا کارگردانی از نوع دیگر برای تئاتر. به چیزی کمتر از کارگردان فیلم رضایت نمی‌دادم.

همزمان، البته، کار می‌کردم؛ چون باید چیزی برای ادامه‌ی زندگی می‌داشتم. بزرگ شده بودم و نمی‌توانستم از مادرم که خودش هم پولی نداشت، انتظار کمک داشته باشم. یک سال یا کمی بیشتر منشی "بخش فرهنگ" در شورای زولیبورژ[1] بودم. یک سالی آنجا کار کردم و شعر نوشتم. یک سال هم در تئاتر به عنوان جامه‌دار کار کردم. آن کار جالبتر بود و با حرفه‌ام در ارتباط بود. اما باید بیشتر وقتم را صرف مطالعه‌ی چیزی برای فرار از ارتش می‌کردم، بنابراین برای یک سالی به کالج تربیت معلم رفتم و رسم و نقاشی خواندم. باید وانمود می‌کردم که می‌خواهم معلم هنر شوم.

رسم و نقاشی‌ام بد بود. دیگران هم مثل من؛ در حالی که باید تاریخ، زبان لهستانی، زیست‌شناسی یا جغرافی در کالج تربیت‌معلم می‌آموختند. همه در کارشان بد بودند. همه‌ی پسرها در حال فرار از ارتش بودند و بیشتر دخترها از خارج از ورشو آمده بودند و امیدوار بودند شوهر یا احتمالاً کاری در یک مدرسه در ورشو پیدا کنند و بدین ترتیب اجازه‌ی اقامت بگیرند. همه، نقشه‌هایی از این دست در سر داشتند و کسی نبود که واقعاً بخواهد معلم شود که شرم‌آور بود چون حرفه‌ی خوب وَ مناسبی است. به هر حال، فکر نمی‌کنم

---

1. Zoliborz

کسی را دیده باشم که به تدریس علاقه داشته باشد.

بنابراین، تمام وقت، در کار کلک زدن برای فرار از سربازی بودم. و در پایان موفق شدم. مرا عاقبت در رده‌ی افراد غیرمناسب برای خدمت نظام و حتی در صورت بروز جنگ، قرار دادند. مواردی از این قبیل بسیار نادر است. مدارکی گرفتم که در آن تأیید شده بود که من مبتلا به "اسکیزوفرنی مضاعف" هستم که یک شکل بسیار خطرناک اسکیزوفرنی است و معنایش این است که اگر تفنگی به دست من بدهند ممکن است در درجه‌ی اول افسر مافوق خود را به گلوله ببندم. کل ماجرا یکبار دیگر مرا متوجه کرد که همه‌ی ما چقدر پیچیده‌ایم، چون من به اداره‌ی مشمولین نظام وظیفه دروغ نگفتم. حقیقت را گفتم. خیلی ساده کمی غلو کردم و همه‌ی حقیقت را نگفتم، و این مورد قبول واقع شد.

قبل از هر چیز، تصمیم گرفتم وزن کم کنم. وقتی اولین بار به اداره‌ی مشمولین نظام وظیفه رفتم، معلوم شد ۱۶ کیلو کسر وزن دارم. باید با تفریق وزن به کیلو از بلندی به سانتیمتر و بعد تفریق از ۱۰۰ حساب کنید که چقدر کسر وزن دارید. یعنی اینکه، اگر ۱۸۱ سانتیمتر قد دارید ـ من ۱۸۱ سانتیمتر قد دارم ـ باید ۸۱ کیلو وزن داشته باشید. در ارتش به این ترتیب حساب می‌کنند. بنابراین وقتی ۶۵ کیلو وزن داشتم، یعنی ۱۶ کیلو کسر وزن داشتم. در نتیجه به من "دسته‌ی B" دادند. یعنی از خدمت نظام برای یک سال به خاطر ضعف جسمانی معاف شدم.

من خیلی ساده، باریک بودم و ۱۶ کیلو کسر وزن داشتم. من قواعد را نمی‌دانستم اما این طور دستگیرم شد که اگر با ۱۶ کیلو کسر وزن برای یک سال معاف شده‌ام، لابد، برای مثال، با ۲۵ کیلو کسر وزن برای همیشه معافم می‌کنند. بنابراین سخت شروع کردم به وزن کم کردن. برای چند ماهی شروع کردم به کم و کمتر خوردن تا بالاخره فقط کمی غذا می‌خوردم. دویدم و ورزش کردم. بعد

ده روز مانده به مراجعه‌ی مجددم به اداره‌ی نظام وظیفه چیزی نخوردم و ننوشیدم. معلوم شد که این کار ممکن است. این اصلاً واقعیت ندارد که مردم احتیاج به مایع دارند. من ده روز تمام نه یک قطره آب یا چیز دیگری نوشیدم و نه یک لقمه غذا خوردم. و در آغاز آن ده روز به حمامهای عمومی رفتم، چون در آن موقع حمام در خانه نداشتم. در اتاقی اجاره‌یی و وحشتناک درست بیرون ورشو زندگی می‌کردم. بنابراین به حمامهای آب جاری رفتم. نوزده ساله بودم و فکر می‌کردم دچار حمله‌ی قلبی یا چیزی شبیه به آن می‌شوم که نشدم. به علاوه، اهمیت نمی‌دادم. حمله‌ی قلبی را به رفتن به خدمت نظام ترجیح می‌دادم. هر بلایی را به رفتن به خدمت نظام ترجیح می‌دادم. من به کالج آموزش آتش‌نشانی رفته بودم و از آن پس می‌دانستم که حاضر نیستم اونیفورم دیگری به تن کنم. البته نه اینکه آنها مرا در کالج آموزش آتش‌نشانی زده باشند، اما فقط فهمیدم که نمی‌توانم کارهای تابع نظم، شیپور، سوت، وقت معین برای صرف صبحانه و از این قبیل را تحمل کنم. من می‌خواهم صبحانه را وقتی احساس می‌کنم میلی به صبحانه دارم یا وقتی گرسنه‌ام، بخورم. این ناشی از خودپسندی و فردیتی است که لهستانی‌ها دارند و یا احتمالاً ناشی از خودپسندی و فردیت خودم. ساده بگویم، نمی‌توانم با کسی که برای من ترتیب همه چیز را می‌دهد موافق باشم حتی اگر مناسب و مطلوب باشد. به همین دلیل نظم در زندان را دشوار یافتم گرچه در زندان، در قیاس با ارتش، آزادی بیشتری وجود دارد.

بنابراین ده روز نه چیزی خوردم و نه چیزی نوشیدم. بعد به این حمامها رفتم. هم سونا بود و هم حمام آب جاری. و البته همه‌ی مردها لخت و عریان می‌شدند. تا اینکه آن آدمِ پَسْ قد، خودَش را به من چسباند. چون من هر روز یا یک روز در میان به حمام می‌رفتم، متوجه شدم که این آدم به من نزدیک و نزدیکتر می‌شود. فکر کردم باید همجنس‌باز باشد و این به نوعی محل دیدار

همجنس‌بازان است ـ او نزدیک، نزدیک و نزدیکتر شد تا بالاخره، یک روز، کنارم ایستاد، نگاه و وَرَاندازم کرد و گفت: «یک جوجه خروس لاغر، جوجه خروس خوبی است» بعد معلوم شد که همجنس‌باز نیست، و فقط چون به اندازه‌ی من لاغر بود و به همین خاطر خیال می‌کرد هر دو معرکه ـ و البته درست ـ هستیم به من نزدیک شده بود. باید حدود پنجاه سالی می‌داشت و واقعاً مثل یک تخته توفال، لاغر بود ـ به گفته‌ی لهستانی‌ها درست مثل چیزی که یکراست از آشویتس آمده باشد. وحشتناک است اما چیزیست که در لهستان می‌گویند. و من هم جوری بودم که انگار تازه از آشویتس آمده بودم.

روز آخر، واقعاً برایم دشوار بود. مادرم آمد. استیکی برایم درست کرد و من خوردم. بلند شدم و رفتم به اداره‌ی نظام‌وظیفه. طبق معمول، لخت شدم و رفتم طرف میز. من ۲۴ تا ۲۵ کیلو کسر وزن داشتم و این خیلی زیاد بود. جلو دفتر ایستادم. البته طبق معمول، همه‌ی آن نعره‌های نظامی هم وجود داشت "هی تو! بیا اینجا! بایست اونجا! اونجا گفتم!..." چون همان دفتر و همان محل و همان زمان بود، من خود به خود رفتم طرف ترازو! وقتی داشتم می‌رفتم روی ترازو، ناغافل یکی فریاد کشید "داری کجا می‌ری؟ ترازو شکسته! برگرد اینجا!" و این عاقبتِ وزن کم کردن من بود. مرا به جایی نرساند.

و همه چیز به اسکیزوفرنی ختم شد. لب به خواندن کتابی باز نکردم. متوجه شدم که اگر تظاهر می‌کردم، اگر فریبکاری می‌کردم، آنها مچ مرا می‌گرفتند. این کلی وقتم را گرفت. به ویژه که آن ادارات شوخی بردار نبودند. ده روزی مرا در یک بیمارستان نظامی حبس کردند و هر روز چند ساعتی بازجویی‌ام می‌کردند. در واقع بازجویی نبود بلکه نوعی آزمایشات طبی با حضور هشت یا ده دکتر ارتش بود.

البته، پیش از آن، رفتن به یک کلینک امراض روانی را آغاز کرده بودم. این

کار را حدود شش ماه پیشتر شروع کرده بودم. به خود قبولانده بودم که حالم خوب نیست، که همه علایق و انگیزه‌هایم را از دست داده‌ام. حرف اصلی‌ام این بود که به چیزی اهمیت نمی‌دهم و چیزی نمی‌خواهم.

این درست بود که در طول زندگی‌ام کمی آن طور احساس می‌کردم، اما آن وقتها، به هنگامی که برای دومین بار در امتحانات ورودی مدرسه‌ی فیلم شکست خوردم، آن حس عمیقتر شده بود. اگر بشود گفت، واقعاً پس کشیده بودم. به نظر می‌رسید که معافیت از خدمت نظام‌وظیفه برایم بسیار مهمتر از ورود به مدرسه‌ی فیلم بود.

رفتن به کلینیک را در طول زمستان شروع کردم و ماهی یک بار به آنجا رفتم. بعد مرا به اداره‌ی نظام‌وظیفه احضار کردند. از من پرسیدند که آیا موانعی برای انجام خدمت نظام‌وظیفه وجود دارد؟ من گفتم: «مانعی وجود ندارد.» مرا وزن کردند. وزنم زیاد شده بود. دوباره ۱۵ کیلو کسر وزن داشتم نه ۲۵ کیلو. بالاخره از من پرسیدند دوست دارم چه نوع خدمت نظامی انجام بدهم. من هم گفتم: «ترجیح می‌دهم نوع خدمت آرام و بی‌دردسر باشد.» گفتند: «بی‌دردسر؟ خدمت بی‌دردسر در ارتش وجود ندارد. به چی فکر می‌کنید؟ منظورتان از بی‌دردسر چیست؟ اصلاً چرا بی‌دردسر؟» جواب دادم «خوب، بی‌دردسر چون در کلینک روانی تحت درمان بوده‌ام» پرسیدند «منظورت از درمان چیست؟ کجا درمان شده‌یی؟ چند وقت تحت درمان بودی؟» گفتم: «خوب، شش ماهی به آنجا رفتم.» پرسیدند «برای چی درمان می‌شدی؟" گفتم "خوب، نمی‌دانم. وضع روانی خوبی ندارم و به همین دلیل تحت درمان بودم. برای همین هم خواستم که به یک واحد نظامی بی‌دردسر ملحق شوم» شروع کردند به مِن مِن کردن چیزی بین خودشان و بعد گفتند: «گوش کن، این یادداشت را بگیر. برو به

خیابان دولنا[1] در ورشو.» این یک بیمارستان نظامی درست جنب "استودیوهای دولتی فیلمهای مستند" بود. یک بیمارستان روانی ارتش.

ده روزی را با پیژامه در آنجا گذراندم، بی‌آنکه واقعاً بدانم هم‌اطاقی‌هایم چه کسانی بودند. و در طول چند ساعت بازجویی روزانه، بی‌وقفه و بارهای بار همان چیز را تکرار می‌کردم ـ که به چیزی علاقه ندارم. البته آنها هم دست بردار نبودند. مثلاً پرسیدند «اگر به چیزی علاقه نداری پس قبلاً چه کار می‌کردی؟» گفتم: «اخیراً کاری که برایم جالب بود، کردم» پرسیدند «خوب چه کار کردی؟» گفتم: «برای مادرم یک دوشاخه درست کردم» پرسیدند «منظورت از دوشاخه چیست؟» گفتم: «می‌دانید، دوشاخه‌ی الکتریکی» پرسیدند «بله، اما شما با دوشاخه چه کردید؟ دوشاخه که در خانه بود، نبود؟»

گفتم: «چرا اما فقط یکی بود و مادر دو تا ماشین دارد. اگر بخواهد همزمان سوپ و قهوه درست کند چه کار کند؟ باید برایش یک دوشاخه می‌ساختم» گفتند: «بسیار خوب، شما با این دوشاخه چه کردید؟» من چهار ساعت وقت آنها را گرفتم تا توضیح دهم چگونه باید سیمها را به هم وصل کرد چون همه چیز را با ذکر جزئیات شرح می‌دادم. خیلی ساده دریافته بودم که برایشان جالب است. وقتی شروع به توصیف چیزی با ذکر جزئیات کردم، آنها هم شروع کردند به یادداشت برداشتن. نمی‌دانستم چرا اما می‌دانستم مهم است چون دیدم به شکلی آشکارا روی موضوع متمرکز شده‌اند.

بعد به آنها می‌گفتم که چگونه به زیرزمین می‌رفتم تا آنجا را تمیز کنم. این کار دو روز وقتم را گرفت. برایشان شرح دادم که چه چیز روی رف بود، چقدر خاک گرفته بود که زیرزمین مرطوب بود، که باید کف زیرزمین را جارو

---

1. Dolna

می‌کردم، که برای چلاندن کهنه باید بیرون می‌رفتم. چون اگر قرار بود کهنه را روی کف بچلانم، دوباره خیس می‌شد و من به ناچار مدام بیرون می‌رفتم. بعد آنها گفتند: «به فکرت نرسید که یک سطل برداری؟» گفتم: «چرا، بعداً فهمیدم که باید یک سطل برمی‌داشتم. فکر خیلی خوبی بود چون دیگر لازم نبود مرتب از زیرزمین خارج شوم و می‌توانستم کهنه را در سطل بچلانم.»

دو روز دیگر هم به این ترتیب گذشت. بعد دو روز هم آنها انواع و اقسام لکه‌های مرکب را درست کردند و به من گفتند حدس بزنم که مرا به یاد چه چیزهایی می‌اندازند. یک تست روانی معمول.

به هر تقدیر، بعد از ده روز، پاکت مهر شده‌یی به من دادند. پاکت را در خانه باز کردم و خواندم: اسکیزوفرنی مضاعف. پاکت را بسته و به اداره نظام وظیفه رفتم و آن را تحویل آنها دادم. دفترچه نظام‌وظیفه‌ام را خواستند و آن را "دسته‌ی D" استامپ زدند: نامناسب برای خدمت نظام‌وظیفه حتی در صورت بروز جنگ.

بدین گونه ماجرای من با ارتش به پایان آمد. مرتب به آنها می‌گفتم که میل به انجام هیچ کاری ندارم، که چیزی، خوب یا بد، از زندگی نمی‌خواهم، که آرزویی ندارم، اصلاً. به آنها گفتم که گاه کتابهایی می‌خوانم. از من خواستند که کتابها را توصیف کنم. و من، برای مثال کتاب **در دشت و صحرا**[1] را جمله به جمله برایشان نقل کردم. ساعتها طول کشید. برایشان جالب بود که تمام ارتباطات را دریافته‌ام، و اگر نویسنده پایان کتاب را آن طور نوشته منظورش این است که قهرمان باید قهرمان زن را ملاقات کرده باشد و از این قبیل.

درست چهار روز بعد، امتحانات ورودی مدرسه‌ی فیلم شروع شد و من قبول شدم. کاملاً مخاطره‌آمیز بود چون از یک سو ده روز چنان رفتار کرده بودم

---

۱. در دشت و صحرا (۱۹۱۹)، یک کلاسیک کودکان لهستانی نوشته‌ی هنریک سینکیه‌ویچ (۱۹۱۶ـ۱۸۴۶) که در سال ۱۹۰۵ جایزه‌ی نوبل ادبی را دریافت کرد.

که انگار میل به انجام کاری ندارم و از سوی دیگر باید با انگیزه‌ی تمام در امتحانات ورودی مدرسه‌ی فیلم شرکت می‌کردم. وقتی در مدرسه‌ی فیلم پذیرفته شدم، خوشحال بودم. جاه‌طلبی‌ام را برای نشان دادن به آنها که می‌توانم قبول شوم ـ نه چیز دیگر ـ ارضا کردم، گرچه اعتقاد دارم که آنها نباید مرا می‌پذیرفتند. من یک ابله کامل بودم. نمی‌توانم بفهمم که چرا مرا قبول کردند. شاید به خاطر اینکه سه بار سعی کرده و در امتحانات ورودی شرکت کرده بودم.

برای شروع کار، باید چندتایی کار به ممتحنین نشان بدهی تا آنها نمره بدهند. می‌توانی فیلم، یا فیلمنامه یا مشتی عکس نشان آنها بدهی. می‌توانی یک داستان، یا اگر نقاش هستی چند تابلو، به آنها نشان بدهی. من چندتایی داستان کوتاه عجیب ـ عجیب به این مفهوم که خوب نبودند ـ به آنها نشان دادم. یک بار، در امتحانات قبلی، یک فیلم کوتاه را که به صورت ۸ میلی‌متری فیلمبرداری کرده بودم نشانشان دادم. وحشتناک بود. مطلقاً وحشتناک. آشغال خودنمایانه و پرمدعا. اگر کسی چنان چیزی را برایم می‌آورد هرگز او را قبول نمی‌کردم. البته، آنها هم مرا قبول نکردند. بنابراین یک داستان کوتاه نوشتم. احتمالاً چون داستان نوشتم مرا قبول کردند؛ درست به خاطر نمی‌آورم.

امتحانات ورودیِ فیلم، خیلی طول و تفصیل دارد. هنوز هم همان طور است. دو هفته طول می‌کشد. من همیشه تا آخرین مرحله پیش می‌رفتم. این واقعاً مشکل بود، چون چیزی حدود پنج یا شش نفر می‌خواستند و همیشه حدود ۱۰۰۰ نفر شرکت می‌کردند که واقعاً خیلی زیاد بود. تو باید خود را به مرحله‌ی آخر می‌رساندی که حدود سی یا چهل کاندیدا وجود داشت. بعد از میان اینها، پنج یا شش نفر انتخاب می‌شوند. من همیشه بدون هیچ دردسری خودم را به این مرحله می‌رساندم. اما هرگز آن آخرین مرحله را نمی‌گذراندم. من خوب خوانده بودم و در تاریخ هنر خوب بودم چون آن را در کالج تکنیسین‌های تئاتر خوب یادمان داده بودند. در زمینه تاریخ سینما و بقیه چیزها

هم بد نبودم. اما، راستش را بخواهید، پسر ـ یا در واقع مرد، چون بیشتر از بیست سال داشتم ـ ساده‌یی بودم و خیلی باهوش نبودم. به هر حال، آنچه را از من و در یکی از آخرین امتحانات پرسیدند، خوب به خاطر دارم ـ یک امتحان شفاهی که بر اساس آن در مورد رد یا قبولی من تصمیم می‌گرفتند. همیشه چند تایی کاندیدا بودند که آنها خیال می‌کردند باید پذیرفته شوند، و بی‌تردید، من در آن جمع بودم چون رفتارشان با من بدین گونه بود، و به خاطر دارم که از من پرسیدند «اهداف و معنی ارتباط جمعی چیست؟» من گفتم: «تراموا، اتوبوس، اتوبوس برقی، هواپیما» هواپیما را به عنوان توضیح بعدی اضافه کردم. کاملاً متقاعد شده بودم که پاسخ صحیح بود، اما به احتمال زیاد آنها خیال کردند سؤال چندان ابلهانه بوده که من به طعنه و طنز جوابشان را داده‌ام، چون در حد من نبود. اگر جواب می‌دادم رادیو یا تلویزیون حدم را پایین می‌آوردم، و بنابراین به استهزاء جواب داده‌ام. و احتمالاً برای همین بود که مرا پذیرفتند. اما من واقعاً فکر می‌کردم معنای ارتباط جمعی یک اتوبوس برقی بود.

در طول امتحانات، چیزهای مختلفی پرسیدند. برای مثال، یک سیفون توالت چگونه کار می‌کند؟ برق چگونه کار می‌کند؟ آخرین جمله‌ی رمان جنایت و مکافات را به خاطر دارید؟ اولین نمای یک فیلم اورسن ولز را به یاد دارید؟ چرا باید گلها را آب بدهید؟ آنها انواع چیزها را پرسیدند؛ سعی می‌کردند هوش و حافظه، ترکیب تفکرات شما را به کار اندازند چون سعی داشتند ببینند می‌توانید اشیا را توصیف کنید یا نه. نشان دادن کار سیفون توالت در یک فیلم بسیار آسان است اما در بیان، توصیف آن کاملاً دشوار است. سعی کنید به هر زبانی که می‌توانید چگونگی کار سیفون توالت را تعریف کنید ـ چندان ساده نیست. می‌توانید با علم و اشاره چیزی بگویید اما مسأله این است که توضیح دهید چرا آب جمع می‌شود، چرا و چه وقت شما دگمه را فشار

می‌دهید، چه اتفاقی می‌افتد که همه‌ی آب تخلیه می‌شود و بعد همان قدر آب جمع می‌شود تا شما دوباره بتوانید از سیفون استفاده کنید. خوب، شما خیلی ساده باید قادر باشید همه‌ی این پروسه را توصیف کنید. به کمک پرسشهایی از این قبیل، مهارت شما را در روایت، در تمرکز و نیز هوش و حواستان را امتحان می‌کردند.

کلاسها در مدرسه‌ی فیلم لودز خیلی شبیه دیگر مدارس فیلم است. تاریخ فیلم، تاریخ زیبایی‌شناسی، عکاسی، چگونگی کار با بازیگران را مـی‌آموزید. شما همه چیز را گام به گام یاد می‌گیرید. البته شما نمی‌توانید، جـدا از تـاریخ، چیزی از این همه را تنها از طریق تئوری بیاموزید. باید خودتان آنها را تجربه کنید. راهی جز این نیست.

کل فکر و کار مدرسه، قادر کردن شما به دیدن فـیلمها و بـحث دربـاره‌ی آنهاست، نه چیز دیگر. باید فیلمها را ببینید، و چون آنها را می‌بینید و می‌سازید، مدام درباره‌شان حرف می‌زنید. مهم نیست که آیا درباره‌ی آنها در طول دروس تاریخ، یا دروس زیبایی شناسی و یا حتی در کلاسهای انگلیسی حرف می‌زنید. فرقی نمی‌کند. مهم این است که موضوع همیشه حاضر است و اینکه مدام در باره‌اش حرف می‌زنید، تحلیل می‌کنید، بحث و مقایسه می‌کنید.

خوشبختانه، آن مدرسه در کار خود کارآمد بود. ما را قادر به ساختن فیلم کرد. ما دستکم سالی یک فیلم ساختیم. اما اگر زرنگ بودیم یـا کـمی شـانس داشتیم، می‌توانستیم دو فیلم بسازیم. من همیشه ترتیبی می‌دادم که سالی یک یا دو فیلم بسازم. این یکی از اهداف مدرسه بود؛ قادر ساختن ما برای ورود به آن دنیا، چنان که بود، و کمی ماندن در آن. هدف دیگر، دادن فرصت بـه مـا بـرای ساختن فیملهایی بود که تحقق عملی همه‌ی این مباحث و گفت‌وگوها بود.

ما باید فیلمهای مستند و داستانی می‌ساختیم. من هر دو را ساختم. فکـر

می‌کنم در سال سوم تحصیل، فیلمهای داستانی بیست دقیقه‌یی ساختم. ما گاه اساس کارمان داستانهای کوتاه بود. فیلمها باید کوتاه می‌بودند، بنابراین اقتباس از یک رمان، منتفی بود. اما در کل، بیشتر، ما فیلمنامه‌های خود را خودمان می‌نوشتیم.

ممیزی خاصی در مدرسه وجود نداشت. فیلمهای مختلفی را به ما نشان دادند که معمولاً مردم آنها را نمی‌دیدند. آنها فیلمها را وارد می‌کنند تا دانشجویان از آنها چیزی بیاموزند نه اینکه آنها را صرفاً به عنوان قطعاتی از اطلاعات جالب یا خبرهای ممنوع، ولو سیاسی، ببینند. البته از سری فیلمهای جیمزباند در مبارزه با "کاگ ب" چیزی را به ما نشان نمی‌دادند، اما فیلمهایی را می‌دیدیم که عموماً در لهستان نمایش داده نمی‌شدند و یا خیلی پیش از نمایش عمومی آنها را می‌دیدیم. فکر نمی‌کنم سانسور سیاسی در انتخاب فیلمها وجود داشت. شاید هم وجود داشت و من چیزی از آن نمی‌دانستم. آنها رزمنا و پوتمکین آیزنشتاین و دیگر فیلمهای خوب روسی را که دلیلی برای جالب بودن داشتند برای ما نشان می‌دادند. مدرسه به تبلیغات کمونیستی آلوده نبود. واقعاً آزاداندیش بود و به همین دلیل بسیار خوب بود، البته تا سال ۱۹۶۸.

شماری از فیلمها در خاطرم مانده‌اند، چون خیلی ساده، زیبا هستند. آنها را به خاطر دارم چون همیشه فکر می‌کردم هرگز قادر نخواهم بود در طول زندگی‌ام چیزی شبیه و مانند آنها بسازم (بی‌شک آنها فیلمهایی هستند که همیشه عمیق‌ترین اثر را می‌گذارند)، نه به دلیل نبود پول، یا چون هدف و انگیزه و یا گروه‌های فنی در اختیار نداشتم، بلکه چون تخیل کافی، هوشمندی یا استعداد کافی نداشتم. من همیشه گفته‌ام هرگز نخواسته‌ام دستیار کسی باشم. اما، اگر برای مثال، کن لاچ از من می‌خواست، با اشتیاق برایش قهوه هم آماده می‌کردم. من *Kes* را در مدرسه‌ی فیلم دیدم و بعد دانستم که حاضرم با شور و

شوق برای لاچ، قهوه هم درست کنم. من نمی‌خواستم دستیار یا چیزی مثل آن باشم ـ فقط می‌خواستم قهوه درست کنم تا بتوانم ببینم چگونه آن فیلم را ساخته است. این در مورد اورسن ولز، یا فلینی، و گاه برگمن هم مصداق داشت.

روزگاری کارگردانان فوق‌العاده‌یی وجود داشتند، اما حالا مرده‌اند یا بازنشسته شده‌اند. این همه متعلق به گذشته است ـ دوره‌ی شخصیتهای بزرگ فیلم. هنگام دیدن فیلمهای بزرگ، حتی حسادت نبود، بلکه احساس می‌کردم چون می‌توانی تنها به چیزی حسادت کنی که از نظر تئوری در دسترس توست، اما نمی‌توانی به چیزی حسادت کنی که کاملاً در ورای توست. چیزی اشتباه در احساسات من نبود. برعکس، بسیار مثبت بودند، نوعی ستایش و خیرگی از اینکه چیزی مانند آن ممکن است ـ و آن همیشه ورای دسترس من خواهد بود.

یکبار، جایی که خیال می‌کنم هلند بود، از من خواستند فیلمهاهایی را که خیلی دوست داشته‌ام انتخاب کنم. فیلمهایی را نام بردم. حتی نمی‌توانم تمام آنها را به یاد بیاورم، اما فیلمهایی را برگزیدم و حتی به دیدن دو فیلم رفتم. بعد دیگر نرفتم. چون خیلی ساده فهمیدم، انتظارات و تصوراتی که از فیلمها داشته‌ام و می‌توانم آنها را به خاطر بیاورم، کاملاً حالت افسانه‌یی خود را از دست داده‌اند.

به خاطر دارم که جاده اثر فلینی را دیدم و اصلاً شیفتگی‌ام را از دست ندادم. اگر نه بیشتر، دستکم همان قدر از آن خوشم آمد که پیشتر خوشم آمده بود. بعد فیلمی از برگمن موسوم به *Sawdust and Tansil* را دیدم و بیاد دارم که از آن فیلم خاطرات زیبایی داشتم. اما خود را در حال دیدن چیزی بر پرده یافتم که مطلقاً برایم بیگانه و بی‌تفاوت بود. نفهمیدم پیشتر در آن، شاید جدا از سه یا چهار صحنه‌اش، چه دیده بودم. تنشی از آن نوع را که قبلاً به هنگام دیدن آن تجربه کرده بودم، تجربه نکردم. اما بعد برگمن فیلمهای زیبای بیشتری ساخت

که هنوز هم این تنش را خلق می‌کنند. این، در میان دیگر چیزها، جایی است که جادوی سینما نهفته است: اینکه ناگهان، به عنوان تماشاگر، خود را در حالتی از تنش می‌یابی، چون در دنیایی هستی که کارگردان به تو نشان داده است. آن دنیا چنان به هم پیوسته، چنان فراگیر، چنان موجز است که به درون آن منتقل می‌شوی و تنش و هیجان را تجربه می‌کنی، چون تنش میان شخصیتهای فیلم را احساس می‌کنی.

نمی‌دانم چرا این اتفاق افتاد، چون این دو فیلم کم و بیش در یک زمان ساخته شده‌اند. فلینی و برگمن، کم و بیش، متعلق به دوره‌ی مشابهی‌اند. هر دو کارگردانان بزرگی هستند. اما جاده کهنه نشده است در حالی که ***Sawdust and Tansil*** کهنه شده است. دقیقاً نمی‌دانم چرا. البته، می‌توانید آن را تحلیل کنید و بی‌شک، ممکن است حتی این پدیده را درک کنید اما نمی‌دانم که ارزشش را دارد یا نه. این فلسفه‌بافی است، کار منتقدین.

آندره تارکوفسکی، یکی از بزرگترین کارگردانان سالهای اخیر بود. او مرده است، مثل بیشتر آنها. یعنی که بیشتر آنها یا مرده‌اند یا دست از کار کشیده‌اند. یا شاید، جایی در امتداد راه، به شکلی چاره‌ناپذیر چیزی را از دست داده‌اند، نوعی تخیل فردی، هوشمندی یا شیوه‌ی روایت یک داستان. تارکوفسکی به یقین یکی از آنها بود که این را از دست نداد. متأسفانه، او مرد. احتمالاً چون نمی‌توانست بیشتر زندگی کند. معمولاً به این دلیل است که آدمها می‌میرند. می‌توان گفت از سرطان یا حمله قلبی یا تصادف اتومبیل است، اما آدمها واقعاً می‌میرند چون دیگر نمی‌توانند به زندگی ادامه دهند.

همیشه، در مصاحبه‌ها، از من می‌پرسند، کدام کارگردانان بیشتر بر من اثر گذاشته‌اند. جوابش را نمی‌دانم. شاید بسیاری، به دلایل مختلف، چون یک الگوی منطقی وجود ندارد. وقتی روزنامه‌ها می‌پرسند، همیشه می‌گویم،

شکسپیر، داستایوسکی، کافکا ـ تعجب می‌کنند و می‌پرسند مگر اینها کارگردان هستند. می‌گویم "نه، نویسنده‌اند." و انگار برایم مهمتر از فیلم هستند. حقیقت این است که من انبوهی فیلم دیده‌ام ـ به ویژه در مدرسه‌ی فیلم ـ و بسیاری از آنها را دوست داشته‌ام. اما می‌توانید آن را اثر و نفوذ بنامید؟ فکر می‌کنم تا امروز، جدا از استثناتی چند، فیلمها را مثل یک آدم عادی تماشا می‌کنم تا یک کارگردان. این شیوه‌یی کاملاً متفاوت در نگاه به اشیا است. البته اگر کسی به خاطر توصیه یا چیزی از این قبیل از من بخواهد، فیلم را با نگاهی حرفه‌یی تماشا می‌کنم. یعنی که فیلم را حرفه‌یی می‌بینم و سعی می‌کنم آن را تحلیل کنم. اما اگر به سینما بروم ـ که خیلی به ندرت اتفاق می‌افتد ـ سعی می‌کنم فیلم را همان طور ببینم که یک تماشاگر می‌بیند. یعنی که به خودم اجازه می‌دهم به هیجان درآیم. و اگر جادویی بر پرده است تسلیم آن شوم و داستانی را که کسی تعریف می‌کند، باور کنم. و بدین ترتیب صحبت از اثرگذاری دشواراست. در اساس، اگر خیلی خوب است و از آن خوشم می‌آید، خیلی کمتر از فیلمی که خوشم نمی‌آید، تحلیلی نگاهش می‌کنم. گفتن اینکه فیلمهای بد اثری دارند، دشوار است؛ فیلمهای خوب هستند که بر ما اثر می‌گذارند و می‌کوشم فیلمهای خوب را در همان حال و هوایی که ساخته شده‌اند، ببینم. سعی نمی‌کنم آنها را تحلیل و بررسی کنم. در مدرسه‌ی فیلم هم همین طور بود. من فیلم **همشهری کین** را یکصد بار دیده‌ام. اگر پافشاری می‌کردید، می‌توانستم بنشینم و تک تک برداشتهای فیلم را توصیف و ترسیم کنم، اما این برایم مهم نبود. آنچه مهم بود این واقعیت بود که در فیلم شرکت می‌کردم. تجربه‌اش می‌کردم.

و نیز فکر نمی‌کنم، دزدیدن، چیز بدی است. اگر کسی آن راه را رفته باشد و خوب بودن آن هم ثابت شده باشد، پس باید بلادرنگ آن را بدزدید. اگر من از

فیلمهای خوب بدزدم و اگر این بعداً بخشی از دنیای خودم بشود، پس من بدون شرم و تردید می‌دزدم. این گاهی کاملاً بدون وقوف من بر آن اتفاق می‌افتد. اما معنایش این نیست که این کار را نمی‌کنم ـ اتفاق افتاده اما حساب شده و از قبل پیش‌بینی شده، نبوده است. این سرقت مستقیم نیست. به عبارت دیگر، فیلمها، خیلی ساده، بخشی از زندگی‌های ما هستند. ما صبح از خواب بیدار می‌شویم، سرکار می‌رویم یا نمی‌رویم . می‌خوابیم. عشق می‌ورزیم. از کسی یا چیزی متنفر می‌شویم. فیلمها را تماشا می‌کنیم. با دوستانمان یا اعضای خانواده‌مان حرف می‌زنیم. مشکلات بچه‌هایمان و بچه‌های دوستانمان را تجربه می‌کنیم. و فیلمها هم، جایی در این میان، وجود دارند. ضمناً جایی در درون ما می‌مانند و بخشی از زندگیهایمان، و خودِ درونمان می‌شوند. بدان گونه با ما می‌مانند که رویدادهای واقعی می‌مانند. فکر نمی‌کنم آنها فرقی با رویدادهای واقعی داشته باشند، جز این واقعیت که ابداع شده‌اند. اما این مهم نیست. آنها با ما می‌مانند. من نماها، صحنه‌ها، یا راه‌حلهایی را از فیلمها می‌دزدم. درست مثل داستانهایی که می‌دزدم و بعد حتی نمی‌توانم به خاطر بیاورم که آنها را از کجا دزدیده‌ام.

من مدام همکاران جوانترم را که به آنها فیلمنامه‌نویسی یا کارگردانی می‌آموزم، ترغیب می‌کنم زندگیهای خود را بررسی و مشاهده کنند. نه به قصد نوشتن کتاب یا فیلمنامه‌یی، بلکه برای خودشان. همیشه به آنها می‌گویم، سعی کنید فکر کنید چه اتفاقی برایتان افتاد که مهم بود و شما را به نشستن روی این صندلی، در این روز خاص و در میان این آدمها هدایت کرد. چه اتفاقی افتاد؟ چه چیز واقعاً شما را به اینجا آورد؟ باید این را بدانید. این نقطه‌ی شروع و عزیمت است. سالهایی که در آنها این چنین روی خود کار نمی‌کنید، در واقع، از دست رفته‌اند. ممکن است شما چیزی را به طور شهودی احساس یا درک کنید و

نتایجی دلخواه هم بگیرید، فقط وقتی شما این کار را کردید می‌توانید نظم خاصی در رویدادها و اثرات آنها ببینید.

من هم سعی کردم بدانم چه چیز مرا به این نقطه از زندگی‌ام رسانده است، چون بدون یک چنین تحلیل مقتدرانه، درست و بی‌رحمانه نمی‌توانید داستانی را تعریف کنید. اگر زندگی خود را درک نکنید، فکر نمی‌کنم بتوانید زندگیهای شخصیتهای داستان خود را درک کنید، نمی‌توانید زندگیهای دیگر مردمان را بفهمید. فیلسوفان این را می‌دانند. خادمان اجتماعی این را می‌دانند. اما هنرمندان هم باید این را بدانند ـ دستکم آنهایی که داستان می‌گویند. شاید نوازندگان موسیقی به یک چنین تحلیلی نیاز نداشته باشند، گرچه اعتقاد دارم که آهنگسازان بدان احتیاج دارند. نقاشان احتمالاً کمتر. اما برای آنها که داستانهایی درباره‌ی زندگی می‌گویند، مطلقاً ضروری است: درک و شناخت دقیق زندگی خود. از "دقیق" و "مقتدراند" منظورم این است که این یک درک و دریافت عمومی نیست که در آن با کسی شریک می‌شوم. فروشی نیست و در واقع، هرگز آن را در فیلمهایم ردیابی نمی‌کنید. بعضی چیزها را خیلی ساده می‌فهمید، اما هرگز نخواهید فهمید که چقدر فیلمهایی که می‌سازم یا داستانهایی که می‌گویم برایم اهمیت دارند و چرا. آن را هیچ وقت درک نمی‌کنید. این را می‌دانم اما چیزی است که تنها من می‌دانم و بس.

من از هر کسی که می‌خواهد چیزی را به من بیاموزد یا کسی که می‌خواهد هدفی را نشانم دهد، خودم یا هر کس دیگری، می‌ترسم، چون معتقد نیستم بتوانید هدفی را دریابید مگر آنکه خود آن را پیدا کنید. من به شکل تعصب‌آمیزی از همه‌ی آن آدمها می‌ترسم. به همین دلیل است که از روانکاوان و روانشناسان می‌ترسم. البته آنها همیشه می‌گویند، ما به شما نشان نمی‌دهیم، به شما کمک می‌کنیم تا آن را پیدا کنید. من همه‌ی آن مباحث را می‌دانم.

بدبختانه، فقط تئوری است، حال آنکه در عمل به شما نشان می‌دهند. توده‌هایی از مردم را می‌شناسم که بعد احساس فوق‌العاده‌یی دارند. اما ضمناً بسیاری را می‌شناسم که احساس وحشتناکی دارند و فکر می‌کنم حتی آنانی که امروز احساس خوبی دارند فردا احساس خوبی نخواهند داشت.

من در مورد چنین چیزهایی بسیار بدسلیقه و عقب‌افتاده‌ام. می‌دانم پناه بردن به همه نوع جاهایی از آن دست، به گروه درمانی یا تک درمانیهای مختلف با حضور روانکاوان، جست‌وجوی کمک روانشناسان رسم است. می‌دانم شمار زیادی از مردم این کار را می‌کنند. من از آن می‌ترسم، فقط همین. من فقط به شکل تعصب‌آمیزی همان قدر از آن روان درمانگران می‌ترسم که از سیاستمداران و کشیشان و آموزگاران. می‌دانید، از همه‌ی آن آدمهایی که راه را به شما نشان می‌دهند می‌ترسم. چون واقعاً ـ من عمیقاً بدان باور دارم ـ بجز استثناءاتی چند، کسی به معنای واقعی کلمه نمی‌داند. متأسفانه، اعمال این آدمها معمولاً به تراژدی ختم می‌شود ـ مثل جنگ دوم جهانی یا استالینیسم و یا از این قبیل. من متقاعد شده‌ام که استالین و هیتلر دقیقاً می‌دانستند که دارند چه کار می‌کنند. خیلی خوب می‌دانستند. اما چیزی است که هست. تعصب است. زیرکی است. حس دانستن مطلق است. و دقیقه‌ی بعد، چکمه‌های ارتش است. همیشه به همان جا ختم می‌شود.

من به مدرسه‌ی فیلم خوبی رفتم. تحصیلاتم را در آن مدرسه در سال ۱۹۶۸ تمام کردم. مدرسه‌ی ما به میزان زیادی آزادی و معلمان خردمند داشت، اما بعد کمونیستها نابودش کردند. آنها با بیرون انداختن بعضی از معلمان به جرم یهودی بودن شروع کردند و با گرفتن آن آزادی که مدرسه از آن برخوردار بود، کار را تمام کردند. و بدین گونه نابودش کردند.

آنها کوشیدند، سانسور را ریاکارانه و با حرفهای دهان پر کن اعمال کنند.

برای مثال، در یک مرحله، گروهی جوان بودند که می‌خواستند مواضع قدرت در مدرسه را در دست داشته باشند، اما آنها حامی و مدافع سینمای تجربی بودند. یعنی که سوراخهایی در فیلم به وجود می‌آوردند یا دوربین را ساعتها در گوشه‌یی می‌کاشتند تا فیلم به پایان بیاید یا فیلمها را خراش می‌دادند و از این قبیل. مقامات همیشه از حرکاتی مانند این، اگر حرکت بتواند حرکت دیگری را نابود کند، حمایت می‌کنند. و آن حرکت برای نابودی حرکتی بود مبتنی بر کوششهای ما برای دیدن آنچه در دنیا اتفاق می‌افتاد، چگونگی زندگی مردم و اینکه چرا نمی‌توانستند آن طور که می‌خواهند زندگی کنند، چرا زندگی آنها آن طور که روزنامه‌ها توصیف می‌کنند، راحت نیست. ما همه، فیلمهایی در این باره می‌ساختیم. مقامات می‌توانستند مدرسه را ببندند اما بد بود چون بعد مردم می‌گفتند که مقامات دارند آزادی هنری را نابود می‌کنند، بنابر این خیلی زیرکانه‌تر عمل کردند. مقامات توجه خود را معطوف به کسانی کردند که مدعی ساختن فیلمهای هنری بودند. «در فیلم کردن مردم و شرایط زندگی آنها نکته‌ی برجسته‌یی وجود ندارد. ما هنرمندیم، باید فیلمهای هنری بسازیم. ترجیحاً فیلمهای تجربی.»

بازگشت خودم را به مدرسه در سال ۱۹۸۱ به اتفاق آنی‌زسکا هولاند[1]، زمانی که آن جوانها در مدرسه بودند، به خاطر می‌آورم. آنها به وسیله‌ی یکی از همکاران سابق من که سخت دلش می‌خواست مدیر مدرسه باشد و بیشتر وقت خود را صرف ایجاد سوراخهایی در نوار مغناطیسی می‌کرد، رهبری می‌شدند.

۱.آنی‌زسکا هولاند، Agnieszka Holland (متولد ۱۹۴۸). سازنده‌ی فیلمهای داستانی. فعلاً مقیم پاریس. از جمله فیلمهایش قلب (۱۹۸۰)، زن تنها (۱۹۸۱)، اروپا، اروپا (۱۹۹۱)، و اولیویر، اولیویر (۱۹۹۲).

سوراخهای سفید. یک پرده سیاه بود و هر از گاهی یک سوراخ سفید، گاه کوچک و گاه بزرگ، در این یا آن گوشه‌ی پرده برق می‌زد. این با نوعی موسیقی همراه می‌شد. من مدافع چنین فیلمهایی نیستم و این واقعیت را پنهان نمی‌کنم که مرا آزار می‌دهند و به خشم می‌آورند. اما موضوع این نیست. چون آدمهایی هستند که این گونه فیلمها را دوست دارند و سوراخها برای تغذیه‌ی آنها ساخته می‌شود. من، اگر نخواهید به کمک آن سوراخها چیز دیگری را نابود کنید، اصلاً مخالف نیستم.

من آن وقتها معاون "مجمع فیلمسازان لهستانی"[1] بودم و تشکیل مجمع، یکی از بی‌شمار اقداماتی بود که انجام دادیم و در آن شکست خوردیم. آنی‌زسکا و من به مدرسه رفتیم تا سعی کنیم به دانشجویان توضیح دهیم که مدرسه‌ی فیلم وجود دارد که آنها بتوانند فیلم بسازند، یاد بگیرند که دوربین را کجا بگذارند، چگونه با بازیگران کار کنند، ببینند چه فیلمهایی تا امروز ساخته شده است. اصول درام‌نویسی چیست، ساخت و پرداخت فیلمنامه چیست، چرا

---

۱. قبل از ۱۹۷۰، "مجمع فیلمسازان لهستانی" شبیه یک اتحادیه‌ی صنفی بود و مثل دیگر نهادها، به وسیله‌ی حزب، تأمین مالی و در نتیجه کنترل می‌شد. اما در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ بی‌آنکه تغییرات ساختاری صورت گیرد، نوعی آزادسازی شروع شد. مجمع، اول به برکت فیلمهای مستند و بعد داستانی، مرکزی شد برای حمایت از نهضت اصلاح‌طلبانه. در اوت ۱۹۸۰، به هنگام اعتصابات، "انجمن فیلمسازان" رهبری نهضت مخالفان در میان اتحادیه‌های هنری لهستان را بر عهده گرفت اما بعد از اعلام حکومت نظامی در دسامبر ۱۹۸۱ به خاطر وابستگی مالی‌اش به دولت، به ناچار تن به سازش داد. این واقعیت که ژنرال یاروزلسکی "مجمع فیلمسازان" را منحل نکرد در حالی که دو مجمع نویسندگان و بازیگران را منحل کرد، شاهدی بر این ادعا تلقی شد.

یک صحنه با یک فصل فرق دارد. و عدسی زاویه‌ی باز چه فرقی با عدسی تله‌فوتو دارد. دانشجویان ما را بیرون انداختند و فریاد زدند که مدرسه‌ی حرفه‌یی نمی‌خواهند. می‌خواستند یوگا، فلسفه‌ی شرق دور و مکاتب مختلف تزکیه‌ی نفس را مطالعه کنند و مدعی بودند که این برایشان بسیار اهمیت دارد. و اینکه می‌خواستند در فیلم سوراخ ایجاد کنند و عقیده داشتند یوگا و هنر تزکیه‌ی نفس، کمک بزرگی به آنها در انجام این کار می‌کند.

آنها خیلی ساده، ما را از مدرسه بیرون انداختند. این یکی از بی‌شمار تعهدات "مجمع فیلمسازان" ما بود که طی آن فهمیدم تا چه حد بی‌اثر بودیم. شاید اشتباه می‌کردم اما شخصاً عقیده دارم مدرسه برای یاد دادن این چیزهاست. اما آنها جور دیگری فکر می‌کردند. نمی‌دانم، شاید وضعیت فعلی سینمای لهستان به رهبری روشنفکرانی که هیچ کس از آنها حمایت نمی‌کرد، شکل گرفت. ما، در مدرسه‌ی فیلم، عقیده داشتیم که روزنامه‌ها دروغ می‌گویند، که یهودیان نباید از لهستان بیرون ریخته شوند و اینکه شاید چیز خوبی باشد اگر مردمانی که گشاده فکرتر و دموکراتیک‌تر از حزب گومولکا[1] بودند، قدرت را در دست می‌گرفتند. خیال می‌کردیم اگر خواستار چیزی باشیم که به نظر

---

۱. Gomalka، درست پس از جنگ جهانی دوم "ولادیسلاو گومولکا" یک عضو دولت کمونیست در لهستان و وزیر مرزهای بازیافته بود. در سال ۱۹۵۱ از طرف "بولسلاو بیروت" رئیس جمهوری دست نشانده شوروی به خاطر گرایشهای تجدید نظرطلبانه به زندان رفت و سه سال بعد، به دنبال مرگ استالین آزاد شد. در نتیجه "اکتبر لهستانی" با موفقیت هر چه تمامتر به عنوان دبیر کل حزب در سال ۱۹۵۶ به قدرت رسید. بعد از مدتی روی پیشینیان خود را از هر جهت سفید کرد و در سال ۱۹۷۰ وقتی کارگران علیه افزایش قیمتها دست به اعتصاب زدند، از سریر قدرت به زیر کشیده شد.

خوب و یا بهتر از آنچه در قبل داشتیم ـ بسط و گسترش آزادی، آنچه به نظر دموکراتیک‌تر و مؤثرتر است (چون، به هر حال، این چیزی است که دموکراسی در آن خلاصه می‌شود و برای بیشتر مردم شناخته شده است) ـ باشیم، بعد، حتی اگر به آن دست نیابیم، دستکم خود را به طور صادقانه و شایسته‌یی بیان کرده‌ایم. بعدها، معلوم شد بازیچه‌ی دست کسانی شده بودیم که می‌خواستند به قدرت برسند، اما خیلی ظالم‌تر و فرومایه‌تر از گومولکا بودند. ما آلت دست موشار[1] ـ وزیر کشور وقت ـ و پیروان او شده بودیم.

من دوبار در زندگی‌ام سعی کردم قاطی سیاست شوم و هر دو بار هم با ناکامی شدیدی روبه‌رو شدم. اولین بار در سال ۱۹۶۸ بود که در یک اعتصاب دانشجویی در لودز شرکت کردم. خیلی مهم نبود؛ به طرف ارتش ملی سنگ پرتاب کردم و فرار کردم. فقط همین. و بعد، آنها پنج یا شاید هم ده بار بازجویی‌ام کردند. می‌خواستند چیزی را بگویم و امضا کنم که نکرده بودم. کسی مرا نزد، کسی تهدیدم نکرد. هرگز حتی گمان نکردم که می‌خواستند مرا دستگیر کنند. آنچه بدتر بود این واقعیت بود که می‌خواستند مردم را از لهستان بیرون کنند. احساسات ضدّ سامی و ملی‌گرایی لهستانی، لکه‌یی هستند بر دامن کشورم که تا امروز باقی مانده و خیال نمی‌کنم هرگز بتوانیم از شر آن خلاص شویم.

فقط حالاست که می‌فهمم چقدر برای یک مملکت خوب است که از نظر نژادی خالص نباشد. حالا می‌فهمم. آن موقع نمی‌فهمیدم. معهذا، می‌دانستم که بی‌عدالتی وحشتناکی اعمال می‌شد، ولی دانستم که کاری از من برنمی‌آید، که

---

۱. ژنرال Mieczylaw Moczar، وزیر کشور، مبارز ضد ـ سامی و تصفیه را در سال ۱۹۶۸ رهبری کرد با این هدف که قدرت را به دست گیرد.

هیچ کس نمی‌تواند کاری بکند، و طرفه آنکه هر چه بیشتر علیه مقامات فریاد می‌کشیدم و آن سنگها را پرتاب می‌کردم، مردم بیشتری از کشور بیرون ریخته می‌شدند.

بعدها، برای مدتی، کوشیدم از فعالیت‌های سیاسی پرهیز کنم. و سپس به عنوان معاون آندره وایدا[1] ـ فیلمساز سرشناس لهستانی ـ در "مجمع فیلمسازان لهستان" که در واقع کار یک کفیل رییس را انجام می‌دادم و در آن زمان کاملاً اهمیت داشت، به مقیاس کوچکی آلوده و درگیر سیاست شدم. باید از حدود ۱۹۷۶ یا ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۰ بوده باشد. من خیلی سریع تشخیص دادم در چنان موقع و مقامی بودن، چه دام نامطبوع و رنج‌آوریست. و این، همان طور که گفتم، فقط سیاست در یک مقیاس کوچک بود. اما سیاست بود. ما به عنوان یک مجمع می‌کوشیدیم برای نوعی آزادی هنری، نوعی آزادی بیان در فیلمها (تا آنها را از چالش دردآور با ممیزی آزاد کند)، مبارزه کنیم. چیزی از این کار حاصل نشد. فکر می‌کردیم خیلی مهم هستیم اما معلوم شد کاملاً بی‌اهمیت و ناقابل بودیم.

احساس دردناکی از قدم گذاشتن در اتاقی را داشتم که مطلقاً نباید می‌رفتم، سازشهایی که باید می‌کردم ـ و البته، مدام باید سازش می‌کردم ـ که آن سازشها مرا برمی‌آشفت چون سازشهای شخصی من نبودند: سازشهایی بودند که به نام یک جمع می‌شد. این عمیقاً غیر اخلاقی بود چون، حتی اگر بتوانید کار خوبی برای کسی بکنید و به چیزی برسید که مردم نیاز دارند، همیشه بهایی وجود

---

۱. آندره وایدا (متولد ۱۹۲۶). کارگردان و نویسنده فیلمهای بلند و داستانی و کارگردان تئاتر. پس از استقلال لهستان در ۱۹۹۰ سناتور شد. از فیلمهایش می‌توان به یک نسل (۱۹۵۴)، کانال (۱۹۵۶)، خاکسترها و الماسها (۱۹۵۸)، مرد مرمرین (۱۹۷۷)، مرد آهنین (۱۹۱۸) و دانتون (۱۹۸۲) اشاره کرد.

دارد که باید بپردازید. البته، شما با فشار روحی این بها را می‌پردازید، اما واقعاً این دیگرانند که می‌پردازند. راه دیگری نیست و فهمیدم که دنیای من نبود.

من در زندگی خصوصی و حرفه‌یی خودم سازشهایی می‌کنم، همان طور که سازشهای هنری می‌کنم، اما آنها را به حساب خودم می‌کنم. اینها به فیلمهای خودم، چیزی که شخصاً تخیل کرده‌ام، مربوط می‌شود و من تنها کسی هستم که پی‌آمدهایش را تحمل می‌کند. به عبارت دیگر، من نمی‌خواهم مسؤول کس دیگری باشم. این چیزیست که فهمیدم، با وجود اینکه خودم را در ماجرای مجمع قاطی کرده بودم، وقتی پای "اتحادیه همبستگی" به میان آمد من خیلی ساده از مجمع خواستم مرا کنار گذاشته و معاف کنند ـ من برای یک چنین دورانهای انقلابی ساخته نشده بودم.

اما برگردیم به موضوع مدرسه‌ی فیلم. من وقتی به آنجا رفتم، که یرژی اسکولیموسکی[1] داشت آنجا را ترک می‌کرد. بعد وقتی که من در سال دوم بودم، کریستف زانوسی[2]، ادک زبرووسکی[3] و آنتک کراژ مدرسه را ترک کردند. ما تیم خوبی بودیم و خیلی خوب با هم راه می‌آمدیم. از دوستان خوب آندره

---

۱. یرژی اسکولیموسکی، Jerzy Skolimowski (متولد ۱۹۳۸). کارگردان فیلمهای بلند داستانی، فعلاً ساکن ایالات متحده. فیلمهایش عبارتند از: مانع (۱۹۶۶)، عزیمت (۱۹۶۷)، ژرفا (۱۹۷۰)، فریاد (۱۹۷۸).

۲. کریستف زانوسی، Krzyszto Zanussi (متولد ۱۹۳۹). کارگردان فیلمهای بلند داستانی. فیلمهایش عبارتند از ساخت بلوری (۱۹۶۹)، چراغانی (۱۹۷۳)، عامل پایدار (۱۹۸۰)، زندگی برای زندگی (۱۹۹۱)، تماس (۱۹۹۲).

۳. ادوارد زبرووسکی، (متولد ۱۹۳۵). کارگردان و فیلمنامه‌نویس. فیلمنامه‌های بسیاری با و برای کریستف زانوسی نوشته است. فیلمها: نجات (۱۹۷۲)، در نود روز (۱۹۸۱).

تیتکوف[۱] و دوست خیلی خوب تومک زیگادلو[۲] با ما بودند. کریستف وژیچوسکی[۳] و پیوتر وژیچوسکی[۴] که آن موقع نویسنده‌ی خوبی بود و حالا هم هست. چند تایی دانشجوی خارجی هم بودند. سال، سال من بود، یک سال بسیار بسیار خوب و همه یکدیگر را خیلی دوست داشتیم.

آندره تیتکوف نمایشنامه‌یی برای تلویزیون نوشت به نام آتاراکس[۵] (آتاراکس یک داروی آرام‌بخش است). نمایشنامه را من به عنوان بخشی از کارم در سال دوم یا سوم کارگردانی کردم. این یکی از امتیازات مدرسه بود ـ امکان کار عملی. الزامی نبود اما می‌توانستید چیزی راکه می‌خواهید کارگردانی کنید. برای آن زمان، به طور نسبی، شرایط حرفه‌یی خوبی برایمان فراهم می‌کردند. وسایل مورد استفاده‌ی ما با توجه به استانداردهای امروز، فوق‌العاده قدیمی و کهنه بودند اما در آن زمان مناسب می‌نمودند. به ما فیلمبرداران، نورپردازان و صدابرداران حرفه‌یی داده می‌شد.

بعد از مدرسه‌ی فیلم، معلوم شد که ما سلیقه‌ها و یا علایق متفاوتی داشتیم. من با سرعت هر چه تمامتر به عرصه‌ی مستندسازی رفتم، چون خیلی دوست

---

۱. آندره تیتکوف، Andrzej Titkow (متولد ۱۹۴۸). کارگردان بیشتر مستندساز و شاعر.

۲. تومک زیگادلو، Tomek Zygadlo (متولد ۱۹۴۸). کارگردان فیلمهای بلند داستانی و مستند و کارگردان تئاتر. فیلمها: کارگران ۷۱ (۱۹۷۳ با کیسلوفسکی)، معمای تصویری (۱۹۷۷)، بید (۱۹۸۰).

۳. کریستف وژیچوسکی، K.Wogciechowski (متولد ۱۹۳۹). کارگردان فیلمهای بلند داستانی و مستند. فیلمها: خانواده (۱۹۷۶)، عتیقه (۱۹۷۸)، اتهام (۱۹۸۱).

۴. پیوتر وژیچوسکی مدرسه‌ی فیلم لودز را تمام کرد و رمان‌نویس شد.

5. Atarax

داشتم فیلمهای مستند بسازم و سالها فیلم مستند می‌ساختم. دوستانم به راه‌های متفاوتی رفتند، گرچه بعضی از آنها، بعداً، به عرصه‌ی مستند سازی رفتند. این در پایان دهه‌ی ۱۹۶۰ بود و در آن زمان ورود به عرصه‌ی مستندسازی ساده و آسان نبود. واقعاً نمی‌دانم من چگونه به سرعت موفق شدم. کازیمیرژ کاراباش[1]، یکی از استادانم احتمالاً مرا کمک کرد. او یکی از بهترین معلمها بود و یقیناً در آغاز، اثر و نفوذ زیادی بر من داشت.

عادت داشتند مرا "مهندس" خطاب کنند. شاید به خاطر آنکه پدرم یک مهندس بود، اما گمان می‌کنم ناشی از عادت و وسواسم در نظم و انضباط کاری بود. من برای همه چیز فهرستهای مختلف تهیه می‌کنم و می‌کوشم نوشته‌ها و مدارکم را به نوعی مرتب کنم. یا مرا "اورنی" یا "اورنیتولوژیست" (پرنده‌شناس) خطاب می‌کردند، احتمالاً به خاطر صبر و شکیبایی‌ام به هنگام مستندسازی.

البته موقع مستندسازی، خیلی صبور بودم چون نفس کار طلب می‌کند اما حالا مطلقاً صبور نیستم. سالهای سال است. وقتی شروع می‌کنید، خیال می‌کنید کلی وقت دارید و در نتیجه صبورید. بعد بیشتر و بیشتر واقف می‌شوید که اصلاً وقتی ندارید، و نمی‌خواهید زمان را بر سر چیزهای بی‌ارزش از دست بدهید.

بعد شروع کردم به ساختن فیلمهای بلند داستانی و خودم را در گروهی یافتم کم و بیش متفاوت که بعد خود را سینمای نگرانیِ اخلاقی نامید. این نام به

---

۱. کازیمیرژ کاراباش، Kazimierz Karabasz (متولد ۱۹۳۰). کارگردان فیلمهای مستند. استاد فیلم در مدرسه‌ی فیلم لودز. فیلمها: جایی که شیطان می‌گوید شب به خیر (۱۹۵۶)، مردان منطقه‌ی صحرایی (۱۹۵۷)، نوازندگان (۱۹۶۰).

وسیله‌ی یانوش کیژوسکی[1] که یکی از همکارانمان بود، ابداع شد. فکر می‌کنم منظورش این بود که ما نگران وضع اخلاقیِ مردم در لهستان بودیم. برایم دشوار است که بگویم او چه در ذهن داشت. من همیشه از این اسم نفرت داشتم، اما مؤثر بود.

این دوستی‌ها با دوستی‌هایی که از دوران مستندسازی‌ام ـ میان آدمهایی به کل متفاوت ـ داشتم، کاملاً فرق داشت. آنها بسیار نزدیک، شاید، خیلی انسانی نبودند و بیشتر حرفه‌یی بودند. من با کریستف زانوسی و بعد با ادک زبروسکی و آنی‌زسکا هولاند دوست شدم. و برای مدتی هم با آندره وایدا. همه‌ی ما در گروهی بودیم که در این حس شریک بودیم که می‌توانیم کاری با هم انجام دهیم، که باید قدم مثبتی برداریم، و در چنان گروهی باید نوعی قدرت داشته باشیم. این به ملاحظه‌ی واقعی حوادث و وقایع در آن روز بود. گروهی مثل آن لازم و ضروری بود. این سینمای نگرانیِ اخلاقی، حدود شش سالی دوام یافت، از ۱۹۷۴ تا ۱۹۸۰.

اما با وجود این، همه چیز بعداً اتفاق افتاد. به زودی پس از آنکه مدرسه‌ی فیلم را تمام کردم، در آغاز دهه‌ی ۱۹۷۰، چند تایی از ما فکر کردیم خلق گروه‌های فشار کوچک ضروریست. فکر کردیم که باید استودیویی پدید آوریم که جوانان را دور هم جمع کند تا به عنوان پلی میان مدرسه و دنیای حرفه‌یی خدمت کند، و جایی بشود که شخص بتواند واقعاً وارد دنیای حرفه‌یی شود. این به خاطر خشم و نگرانی اصلی ما علیه تشکیلات تولید فیلم در لهستان در آن زمان بود که پیدا کردن راهی برای کار پس از مدرسه، سخت

---

۱. یانوش کیژوسکی، Janusz Kijowski (متولد ۱۹۴۸). کارگردان فیلمهای مستند و داستانی. فیلمها: کونگ‌فو (۱۹۷۰)، صداها (۱۹۸۰).

دشوار و طاقت‌فرسا بود. بعدها، در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰، کمی آسانتر شد اما در آغاز دهه‌ی ۱۹۷۰ یا حتی اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ به نظر می‌رسید که راهی وجود ندارد. بنابراین سعی کردیم استودیویی به وجود آوریم.

ایده را از استودیویی در مجارستان موسوم به "استودیو بلابالاش[1]" گرفتیم. بلابالاش، نظریه‌پرداز فیلم مجارستانی، مردی هوشمند بود که پیش و پس از جنگ دوم جهانی کار می‌کرد. استودیو ما قرار بود "استودیو ایرزیکووسکی[2]" نامیده شود. ایرزیکووسکی به عنوان یک نظریه‌پرداز فیلم قبل از جنگ به بلابالاش خیلی نزدیک بود. او نظریه‌پردازی جدی و خوب بود. هدف اصلی استودیوِ ما، ساختن فیلمهای ارزان بود. شعارمان این بود "شروع با یک میلیون". حد متوسط هزینه‌ی یک فیلم، در آن موقع، شش میلیون زلوتی بود اما ما متعهد شدیم اولین فیلمهایمان را با یک میلیون زلوتی بسازیم.

بر آن شدیم که بر فیلمهای بلند داستانی متمرکز باشیم اما ضمناً فکر کردیم احتمالاً شاید ساختن هر نوع فیلم برای توزیع کنندگان متعدد و مختلف ممکن باشد. مستندهای کوتاه هنوز هم در سینماها توزیع می‌شد تا قبل از نمایش فیلم بلند داستانی به تماشاگران نشان داده شود. ما همچنین فکر کردیم احتمالاً ممکن است مستندهایی برای تلویزیون بسازیم. به طرق مختلف در جست‌وجوی منابع مالی برای این استودیو بودیم، گرچه در آن زمان، پول تنها از یک منبع می‌آمد: خزانه‌ی دولت. مسأله فقط متقاعد کردن مسؤولان سیاست فرهنگی بود که چنین جایی لازم است. اما، راستش را بخواهید، هرگز نتوانستیم این کار را بکنیم. به رغم چندین سال تلاش، هیچ وقت نتوانستیم آنها را متقاعد کنیم.

---

1. Bela Balasz 2. Irzykowski

من به هیچ وجه مهمترین آنها نبودم. گروه تشکیل شده بود از گرزگ کورلیکیه‌ویچ[۱] (که فکر می‌کنم بیشترین انرژی را داشت). آندره یورگا[۲]، کریستف وژیچوسکی و من. یک مدیر تولید هم بود. ما همه نوع آدم می‌خواستیم. به یک تهیه کننده و یک مدیر تولید که بودجه‌های فیلم و استودیو را برآورد و تنظیم کند احتیاج داشتیم.

این چیزی بود که سعی می‌کردیم به دست آوریم و چند تایی مانیفست هم نوشتیم. ما حتی سعی کردیم حمایت افراد مهم صنعت فیلم را جلب کنیم ـ کوبا مورگنشترن[۳]، آندره وایدا، کریستف زانوسی و حتی یرژی کاوالروویچ[۴] سرپرست آن زمان مجمع فیلمسازان. گرچه دشوار بود چون تازه مدرسه‌ی فیلم را تمام کرده بودیم. ما کوشش کردیم همه‌ی آنها، کاغذهایی را که تأکید می‌کرد وجود چنان استودیویی ضروری است، امضا کنند و خاطرنشان شوند که به سود صنعت سینماست. اما همیشه با عدم حسن نیت ـ نمی‌دانم چه کسی ـ از وزارت هنر و فرهنگ روبه‌رو می‌شدیم! شاید به احتمال زیاد وزارت هنر و فرهنگ در موقعیتی نبود که تصمیم بگیرد. احتمالاً بخش فرهنگ در "کمیته‌ی

---

۱. گرزگ کورلیکیه‌ویچ، Grezgorz Krolikiowiez (متولد ۱۹۳۹). کارگردان فیلمهای بلند داستانی و مستند. ۲. آندره یورگا، A.Jurga (متولد ۱۹۳۶). کارگردان فیلمهای مستند.

۳. یانوش کوبا مورگنشترن، Cuba Morgenstern (متولد ۱۹۲۲). کارگردان فیلمهای بلند داستانی. در مدرسه‌ی فیلم لودز تدریس می‌کرد. فیلمها: کلبوس‌ها (۱۹۷۰) و سریال تلویزیونی زندگی لهستانی (۱۹۷۷).

۴. یرژی کاوالروویچ، Kawalerawicze (متولد ۱۹۲۲). کارگردان فیلمهای بلند داستانی. سرپرست مجمع فیلمسازان لهستانی از سال ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۸. فیلمها: مادر ژان فوشه‌ها (۱۹۶۱)، فرعون (۱۹۶۵)، مرگ یک رییس جمهوری (۱۹۷۷).

مرکزی" بود که تصمیم می‌گرفت. به گمانم ما به اندازه‌ی کافی قابل اعتماد نبودیم. جوانتر از آن بودیم که ما را بشناسند و هیچ کدام از ما هم عضو حزب نبودیم.

به خاطر کسب اعتبار برای خودمان حتی از بودان کازینسکی[1] مستندساز معروف، درخواست کردیم سرپرست هنری استودیو بشود. بعدها، او یک عضو فعال و سرشناس اپوزیسیون شد. اما آن زمان هنوز "دبیر حزب" در "استودیوهای دولتی فیلم مستند" بود. فکر کردیم اگر چنین حمایتی از طرف حزب را به دست آوریم، کارمان ساده‌تر خواهد بود. اما معلوم شد کازینسکی، گرچه دبیر حزب، از دید حزب زیاد قابل اعتماد نبود. او احتمالاً خود چیزی را احساس کرده بود، چون نخست، بعد از ۱۹۶۸ و تصفیه ضدّ ـ سامی در لهستان بود و سپس بعد از اشغال چکسلواکی به وسیله نیروهای متفقین. فکر می‌کنم حزب همه را خیلی دقیق مورد آزمایش قرار می‌داد. در واقع همه‌ی ما در حوادث ۱۹۶۸ درگیر بودیم. بودان، به گمان من، نظرش را در مورد اشغال چکسلواکی بیان کرده بود. حتی اگر آشکارا این کار را نکرده بود، به اندازه‌ی کافی، در اجلاس حزب، روشن سخن گفته بود که عدم اعتماد آنها را برانگیزد.

پس از چند سال، این سرمایه گذاری از بین رفت، و استودیو فقط بعدها، در سال ۱۹۸۰، در جریان دوره‌ی اتحادیه‌ی همبستگی بود که موجودیت یافت. دیگر جوانان، استودیو را تحت رهبری یانوش کیژووسکی[2] پدید آوردند، و هنوز هم تا امروز به کار مشغول است. نمی‌دانم چگونه ادامه می‌دهد و اداره می‌شود چون، راستش را بخواهید، دیگر برایم جالب نیست. من می‌خواستم

---

۱. بودان کازینسکی، Bohdan Kosinsky (متولد ۱۹۲۲). کارگردان فیلمهای مستند.

2. Janusz Kijowski

این استودیو را برای آدمهای نسل خودم به وجود آورم، اما بعد این نسل تازه بود که بدان نیاز داشت. ما دیگر به آن احتیاجی نداشتیم: ما راه خود را در صنعت فیلم باز کرده بودیم.

برای مدتی به استودیو جدید علاقمند بودم چون در آنجا دانشجویانی از مدرسه‌ی فیلم کاتوویچ[1] بودند که فکر می‌کنم در سال ۱۹۷۷ تأسیس شده بود و من سه چهار سالی به اتفاق کریستف زانوسی، ادک زبروسکی و آندره یورگا در آن تدریس کرده بودم. آنهایی که مدرسه را در آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰ تمام کرده بودند، دانشجویان ما، همکاران جوانتر ما بودند. به همین دلیل علاقه‌یی به چگونگی تحول و توسعه‌ی استودیو داشتم.

همیشه همین طور است که مردم چیزی را به نام ایده‌آلهای خود می‌خواهند. می‌خواهند کاری با هم بکنند، به طریقی خود را تعریف و توصیف کنند و بعد، وقتی پول و کمی قدرت به دست آوردند، شروع به فراموش کردن آن ایده‌آلها می‌کنند و فیلمهای خودشان را می‌سازند، کس دیگری را راه نمی‌دهند، و بی‌شک، به همین طریق بود که کار استودیو ایرزیکووسکی تمام شد. همیشه مشاجره می‌کنند. مدیریت استودیو برای همیشه در حال دگرگونی است. راستش را بگویم، اعتقاد و ایمانی به آن استودیو ندارم.

---

1. Katowice

فصل دوم

نقش یگانه‌ی مستندها

از شهر لودز

Z MIASTA LODZI (1969)

فیلم فارغ‌التحصیلی‌ام اولین فیلم حرفه‌یی‌ام نیز بود، که آن را در "استودیوهای دولتی فیلمهای مستند" در ورشو ساختم. گرچه ورودم به این حرفه، به کُندی صورت گرفته بود. هزینه‌ی تولید را مدرسه‌ی فیلم و استودیوها دادند. نمی‌توانم شرایط مالی را به خاطر بیاورم ـ به علاوه کسی به این چیزها اهمیت نمی‌داد. فقط می‌دانم که پول زیادی نداشتم اما کافی بود.

فیلم، از شهر لودز نام داشت، و مستند کوتاهی ـ ده یا دوازده دقیقه‌یی ـ بود. آن وقت همه از این نوع فیلمها می‌ساختیم؛ مستندهای کوتاه تک‌پرده‌یی که می‌شد در سینماها، قبل از شروع فیلم اصلی، نمایش داد. فیلم درباره‌ی لودز بود، شهری که آن را خوب می‌شناختم، چون به هنگام تحصیل در مدرسه‌ی فیلم در آن زندگی کرده بودم و آن را خیلی دوست داشتم. لودز بی‌رحم و غیرعادی بود. خوش منظر با ساختمانهای ویران شده، نرده‌های مخروب، و مردم از هم پاشیده‌اش. خیلی بیشتر از ورشو ضایع شده بود اما در عین حال بیشتر همگن و همانند. لودز در طول جنگ، آسیب چندانی ندیده بود؛ بنابراین شهر دوران تحصیلم در مدرسه‌ی فیلم، در واقع شهر پیش از جنگ بود. و چون مثل قبل از جنگ باقی مانده بود و هرگز پولی برای ترمیم و بازسازی‌اش نبود، دیوارها همه طبله کرده بودند، گچها ریخته بودند، و همه جا خرابی بود. همه‌ی اینها

بدیع و قابل فیلمبرداری بود. لودز شهری عادی نیست.

وقتی که هنوز در مدرسه‌ی فیلم بودم، من و دوستانم اغلب بازی‌یی می‌کردیم که خیلی ساده بود، اما راستی و صداقت را می‌طلبید. صبح در راه مدرسه، باید امتیاز جمع می‌کردیم. اگر کسی را بدون یک دست می‌دیدی یک امتیاز، اگر بدون دو دست دو امتیاز، بدون یک پا دو امتیاز، بدون دو پا سه امتیاز، بدون دست و پا، یعنی فقط یک تنه، ده امتیاز می‌گرفتی و از این قبیل. دیدن یک فردکور پنج امتیاز داشت. بازی معرکه‌یی بود. بعد در مدرسه، حدود ساعت ده صبح برای صرف صبحانه دور هم جمع می‌شدیم و معلوم می‌شد که چه کسی برده است. معمولاً به طور متوسط، هر کدام حدود ده یا دوازده امتیاز می‌آوردیم. اگر کسی پانزده امتیاز می‌آورد، به تقریب یقین داشت که آن روز برنده است. این به شما نشان می‌داد چه تعداد آدمهایی در لودز بودند که دست و پا نداشتند و یا فقط تنه‌یی بودند بدون دستها و پاها. این میراث گذشته بود، صنعت نساجی که مردم برای همیشه نقص عضو پیدا می‌کردند. این ضمناً نتیجه‌ی وجود خیابانهای بسیار تنگ و باریک شهر بود که تراموا‌ها درست چسبیده به ساختمانها حرکت می‌کردند. کافی بود بی‌ملاحظه یک قدم برداری، آن وقت خود را زیر تراموا می‌دیدی. به هرحال، شهر این جوری بود؛ و به همین دلیل ترساننده و در عین حال جذاب.

ما سالها به این بازی پرداختیم. چیزهای دیگری هم بود، که ما با نوعی شور و علاقه مشاهده می‌کردیم. بعد شروع کردم به عکس گرفتن؛ چون در مدرسه، یک بخش عکاسی عالی با تاریکخانه‌یی در زیرزمین وجود داشت. به شما دوربین و فیلم می‌دادند؛ و می‌توانستید هر چه دلتان می‌خواهد عکس بگیرید و هر چیزی راظاهر و چاپ کنید. ما صَدها عکس گرفتیم. من گرفتن عکس را دوست داشتم؛ و همیشه موضوعات آدمهای پیر، خمیده، خیره به دور دست در فکر یا با رویای اینکه زندگیشان چگونه باید می‌بود، ضمن اینکه به آنچه بود نیز

راضی و قانع بودند.

من تعداد زیادی عکس گرفتم. هنوز بعضی‌هاشان را دارم که خیلی هم بد نیستند. اخیراً آنها را به دخترم نشان دادم؛ چون رشته‌ی عکاسی را به میل خودش برگزیده است. نمی‌دانم چه چیز ناگهان سبب گرایش او به عکاسی شد.

این در اساس، موضوع فیلم از شهر لودز است. تک چهره‌یی است از شهری که در آن عده‌یی کار می‌کنند و دیگران خدا می‌داند که در جست‌وجوی چه چیزی ول می‌گردند. شاید هیچ. در کل، این زنان هستند که سخت کار می‌کنند و مردان خیلی کم یا اصلاً کار نمی‌کنند. شهری که پر است از بی‌قاعدگی، پر است از همه نوع تندیسهای غریب و تضادهای گوناگون. تا امروز، هنوز هم تراموا‌ها و گاریهای کهنه‌ی اسب‌کش، در خیابانها آمد و شد دارند. شهری است پر از رستورانهای وحشتناک و بارهای خوفناک، پر از بوی گند گُه و شاش و آبریزگاه‌های تا خرخره پُر ـ پر از ویرانه. آلونکها و انزوای آدمها.

اینجا شهری است که برای مثال، در تراموا‌هایش آگهی کرده بودند اگر می‌خواهید یک کلم خردکن با خود حمل کنید، باید دو بلیط بخرید. از آن زمان تا به حال، هرگز از آن نوع آگهی‌ها ندیده‌ام ـ که برای حمل کلم‌خردکن پول و کرایه خاصی بگیرند. نمی‌دانم که اصلاً حالا کسی می‌داند کلم خردکن چیست یا نه؟ تخته‌یی است به طول چهار یا پنج پا، با شکافی در وسط. در درون شکاف، تیغه یا چاقویی قرار دارد. کلم را روی تخته می‌گذارید و با فشار آن را در طول تخته بالا و پایین می‌آورید. بدین ترتیب کلم، برای تهیه‌ی کلم شور ریزریز می‌شود.

در لودز، اگر دو بلیط بخرید، می‌توانید یک کلم خردکن را با خود در تراموا حمل کنید، و چیزهای مختلف دیگر هم. به خاطر دارم که در آگهی‌یی گفته شده بود اگر می‌خواهید وسیله‌ی اسکی با خود حمل کنید باید دو بلیط بخرید. اما چوب اسکی دوتاست مگر نه؟ دو چوب اسکی. بنابراین من یک چوب اسکی

و دوستم چوب دیگر را برمی‌داشتیم. بلیط فروش جلو می‌آمد. خوب، مشکل این بود که هیچ کدام ما دو چوب اسکی نداشتیم، چون هر یک از ما فقط یک چوب اسکی با خود داشتیم و در آگهی به یک جفت چوب اسکی اشاره شده بود: برای حمل چوبهای اسکی، دو بلیط تراموا. اما در هیچ جا نوشته نشده بود که برای حمل یک چوب اسکی هم باید پول داد. بعد مجادله‌ی پایان‌ناپذیر با بلیط فروش.

ـ «اما من فقط یک چوب اسکی دارم»

ـ «بله، اما دوستت یکی دیگرش را دارد.»

ـ «اما دوستم بلیط خودش را داد، من هم بلیط خودم را.»

یادم می‌آید که جدا از چوبهای اسکی و کـلم‌خردکن، بـرای دسـته گـلهای حلقوی مراسم تدفین هم باید دو بلیط می‌خریدند. بـلیط تـرامـوا، در نـتیجه، برایمان کاملاً یک مشکلِ دردآور بود. گرچه به نظر خیلی‌ها ارزان می‌آمد، امـا حتی یک شاهی‌اش هم به حساب می‌آمد. من پولی نداشتم. مادر، پول کمی به من می‌داد. از مدرسه‌ی فیلم هم مختصری می‌گرفتم. تازه با مـاریسیا[1] هـمسر فعلی‌ام، وقتی سال چهارم یا پنجم بودم، ازدواج کرده بودم و پول کمی داشتیم.

شهر، حالا عوض شده است. شماری ساختمانهای جدید سر به آسمان بلند کرده‌اند و ساختمانهای کهنه، ویران شده‌اند؛ امـا فکـر نـمی‌کنم سـاختمانهای جدید بهتر باشند ـ راستش را بخواهید، بـدترند. کـاملاً بـدون وجـه تـمایز و شخصیت. شهر، هویت خود را از دست می‌دهد؛ چون آن ساختمانهای قدیمی را به جای آنکه تـرمیم و تـعمیر کـنند، خـراب مـی‌کنند. آن قـدرت غـریب و فریبندگی گذشته‌اش ناپدید شده است. واقعاً شهری قوی بود. و این چیزیست که فیلمِ **از شهر لودز** درباره‌اش می‌گوید. فیلم، بـا عـلاقه و هـمدردی بسـیاری

---

1. Marysia

نسبت به شهر و ساکنان آن، ساخته شده است. به طور دقیق به خاطر نمی‌آورم که چه چیزهایی در فیلم روی می‌دهد. زنانی که کار می‌کنند و مردی در پارک با یک دستگاه خاص که با آن ممکن است شما را دچار شوک برقی بکند. باید با یک دست، شارژ منفی و با دست دیگر سیم شارژ مثبت‌اش را می‌گرفتید و او کلید را می‌زد. مسأله از این قرار بود که ببینند چه کسی می‌تواند بالاترین ولتاژ را تحمل کند. چقدر می‌توانید مقاومت کنید؟ ۱۳۰ ولت؟ اثبات مردانگی به این بستگی داشت که مثلاً بتوانید ۳۸۰ ولت را تحمل کنید و نه ۱۲۰ ولت را. یک بچه می‌توانست ۶۰ تا ۸۰ ولت را تحمل کند و زود دست می‌کشید. اما جداً می‌گویم، مردان فربه می‌توانستند تا ۳۸۰ ولت را تحمل کنند و بگویند: «خوب، زیادترش کن» اما مرد بیشتر از آن نمی‌توانست ولتاژ را بالا ببرد. فقط در حد ۳۸۰ ولت می‌توانست نیرو بدهد. فکر می‌کنم من تا آخرش مقاومت کردم. باید این کار را می‌کردم چون همه‌ی اعضای گروه فیلمبرداری ناظر بودند و چاره‌یی نداشتم. خوب، این نوعِ بازیهایی بود که در لودز بازی می‌کردیم. اما آن مرد از آن پول درمی‌آورد. او یک زلوتی می‌گرفت تا شما را به برق وصل کند.

ما همه در اتاقهای اجاره‌یی زندگی می‌کردیم. بعد، وقتی ازدواج کردم، در یک اتاق زیرشیروانی زندگی می‌کردیم. کاملاً جادار و بزرگ بود؛ یکی از آنجاهایی که برای آویزان کردن ملحفه‌های خیس، مورد استفاده قرار می‌گرفته است. مالکش آن را به ما اجاره داده بود و ماریسیا و من آن را تبدیل به یک اتاق و آشپزخانه کرده بودیم. آندره تیتکوف هم مدتی با ما زندگی می‌کرد. یک بخاری کهنه و از مد افتاده هم بود اما هیچ وقت به اندازه‌ی کافی پول نداشتیم که آن را روشن نگهداریم. ضمناً، مشکل خرید ذغال‌سنگ را هم داشتیم: نه تنها خریدنش دشوار بود چون دقیقاً نمی‌دانستیم از کجا باید بخریم، بلکه به اندازه‌ی کافی هم پول برای خریدش نداشتیم.

بنابراین هر روز، یا یک روز در میان، کیسه‌یی ذغال سنگ ـ یک کیسه‌ی ده

کیلویی ـ را باید از مدرسه می‌دزدیدیم. این برای دو روز کفایت می‌کرد و بعد، باید یک کیسه‌ی ده کیلویی دیگر می‌دزدیدیم. به این طریق از زمستان جان بدر بردیم. ما خیلی ساده، ذغال سنگ می‌دزدیدیم. ما یک بازی دیگر هم می‌کردیم. زنی بود که درست جنب مدرسه زندگی می‌کرد. جاده‌ی نزدیک به مدرسه در محلی کاملاً مسطح قرار داشت؛ چون پارکی در آنجا بود که بیست و پنج متری پهنا داشت. در متر مترِ جاده، علامتی می‌گذاشتیم. یک علامت گچی. خانه‌ی پیرزن یک طرف جاده، روبه‌روی پارک بود، و جایی که پارک شروع می‌شد، یک توالت عمومی وجود داشت که اگر به آن نیاز داشتید، باید از پله‌های آن پایین می‌رفتید. کم و بیش ساعت ده صبح، وقتی برای صرف صبحانه دور هم جمع می‌شدیم، پیرزن که ظاهراً در خانه‌اش توالت نداشت، از خانه خارج می‌شد تا به آن توالت عمومی برود. خوب، زن، خیلی پیر بود. به زحمت و با دشواری راه می‌رفت. شرط بندی بر سر آن بود که هر ساعت، در پایان یک کلاس، بیرون می‌رفتیم تا ببینیم پیرزن به کدام یک از علایم گچی رسیده است. چندان کند راه می‌رفت که ۸ ساعت طول می‌کشید تا به توالت برسد. گاه هفت ساعت. گاهی شش ساعت. بعد باید از پله‌ها پایین می‌رفت. بعد باید از آن بالا می‌آمد، و شب به خانه برمی‌گشت. سپس به بستر می‌رفت. می‌خوابید. بعد صبح برمی‌خاست و دوباره به توالت عمومی می‌رفت. و ما شرط می‌بستیم ـ البته نه بر سر پول بلکه به خاطر تفریح و سرگرمی ـ که مثلاً پیرزن در ساعت دوازده به کدام یک از علایم می‌رسد. من می‌گفتم چهارمی. یکی دیگر می‌گفت سومی. و دیگری می‌گفت ششمی. و بعد از مدرسه خارج می‌شدیم تا ببینیم به کدام علامت رسیده است.

این نوعِ بازیهای ما بود. امروز ممکن است ظالمانه به نظر آید اما ما آنها را به خاطر علاقه‌یی که به زندگی داشتیم (زندگیهای دیگر مردمان و دنیاهای کاملاً

متفاوتی با آنچه در آن بزرگ شده بودیم) بازی می‌کردیم. من، پس از رفتن به کالج تکنیسین‌های تئاتر، از ورشو به لودز آمده بودم. همه‌ی دوستانم اهل ورشو بودند. لودز شهری کاملاً متفاوت، دنیایی کاملاً متفاوت بود. مارِک پیوُوسکی،[1] این دنیا را به زیبایی در فیلم خود حشره کش، به تصویر کشیده است. این فیلمی زیبا درباره‌ی همه‌ی آن هیولاها در لودز است؛ همان نوع آدمهایی که فلینی همیشه در فیلمهایش از آنها استفاده می‌کند. اما من فکر می‌کنم که هیولاهای کمونیست ساکن لودز، در آن زمان، خیلی واضح‌تر از آدمهای فلینی بودند، و پیووسکی توانست از آنها در حشره کش استفاده کند.

روزهای مدرسه‌ی ما، اینها بودند. من هیچ وقت به لودز برنگشتم. گاه برای دیداری کوتاه و فیلم گرفتن از چیزی به استودیوهای لودز رفته‌ام، اما هرگز واقعاً به آنجا برنگشته‌ام. در فیلم از شهر لودز می‌خواستم آنچه را که روزگاری در آن شهر دوست داشتم به صورت فیلم درآورم. البته، نتوانستم همه چیز را تصویر کنم اما خیال می‌کنم کمی از جوّ شهر در فیلم وجود دارد. من دیپلم خود را به خاطر همین فیلم گرفتم.

درست پس از مدرسه ـ که باید یک وقتی در سال ۱۹۶۹ بوده باشد ـ چند تایی فیلم برای یک تعاونی فیلمسازی در ورشو که چند فیلم مطلقاً تجاریِ ابلهانه تولید کرده بود، ساختم. حتی نمی‌دانم نامش چه بود: تعاونی کار، تعاونی خدمات فیلم یا چیزی از این دست. ما آن را "تعاونی کیف پول" می‌نامیدیم. به برکت وجود آن تعاونی، حدود شش ماهی زندگی‌ام را چرخاندم. یکی از

---

۱. مارِک پیوُوسکی M. Piwowski (متولد ۱۹۳۵). کارگردان فیلمهای مستند و داستانی. از جمله مستندهایش: حشره کش (۱۹۶۷)، درام روانی (۱۹۶۹). از فیلمهای داستانی او: سفر دریایی (۱۹۷۰)، ببخشید، آنها شما را اینجا زدند؟ (۱۹۷۳).

فیلمهایی که ساختم، درباره‌ی تعاونی ساعت سازان در "لوبلین" بود و دیگری درباره‌ی چند صنعت‌گر. دباغها یا چیزی شبیه به آن.

بعد دو فیلم به اصطلاح سفارشی ساختم. یکی از آنها برای ترغیب جوانان، به کار در معادن مس بود. جوانهایی می‌آمدند که از شرایط خوب کار، شرایـط خوب زندگی و اینکه آدم می‌تواند پول زیادی دربیاورد و از این قبیل، داد سخن مـی‌دادنـد. بـاید آن را کـارخـانه‌های مس سـفارش داده بـاشند. فـیلم را در "استودیوهای دولتی فیلم مستند" ساختم اما پول آن را کارخانه‌های متمول و متولیان آنها دادند. آن وقتها، انبوهی از این نوع فیلمها در "استودیوهای دولتی فیلم مستند" ساخته می‌شد.

فکر می‌کنم در مجموع، چهار فیلم سفارشی از آن دست ساخته‌ام. خـودم تمایلی نداشتم، اما کار شرم‌آوری نبود. این یک حرفه است: کارگردانی فیلم. گاه ناگزیرید تن به قبول انجام بعضی کارها بدهید. کسل کننده، خیلی کسل کننده‌تر از هر کاری بود که انجام داده‌ام، اما با درآمدش می‌توانستم زندگی کنم. جدا از آن چند فیلم، هرگز فیلمی برخلاف تمایل خود نساخته‌ام.

من یک سرباز بودم (۱۹۷۰)

در آغاز به عنوان دستیار در "استودیوهای دولتی فیلم مستند" استخدام شده بودم، اما هرگز به عنوان دستیار کار نکردم. من هیچ وقت، در زندگی‌ام دستیار نبوده‌ام. به شدت در مقابل این مسأله مقاومت می‌کردم. آنها مرا به عنوان دستیار استخدام کرده بودند چون قاعده بر این بود. کمی بعد به عـنوان کـارگردان بـه استخدام درآمدم. فکر می‌کنم از میان هم نسلهای خودم، اولین کسی بودم کـه رسماً به عنوان کارگردان در "استودیوهای دولتی فیلم مستند" استخدام شدم.

سه اسـتودیو فـیلم در ورشو وجـود داشت؛ "اسـتودیوهای دولتـی فـیلم

مستند"؛ تلویزیون[1]؛ و چولووکا[2]. این آخری، مستندها یا فیلمهایی برای ارتش سفارش می‌داد؛ فیلمهایی در باره‌ی ارتش، درباره‌ی اسکادرانهای خاص یا زندگی در یک واحد نظامی. واقعاً نمی‌دانم دَر آنجا چه می‌ساختند.

من یک مستند در چولووکا، در سال ۱۹۷۰ ساختم که کاملاً فیلم خوبی است. سفارشی نبود. فیلم عنوان من یک سرباز بودم را دارد و درباره‌ی مردانی است که در جنگ دوم جهانی سرباز بوده‌اند و بینایی خود را از دست داده‌اند. استاس نیدبالسکی[3] فیلمبردار بود. سربازان در سراسر فیلم، جلو دوربین می‌نشینند و حرف می‌زنند. من از آنها درباره‌ی رویاهایشان پرسیده‌ام. فیلم در

---

۱. در دوره‌ی کمونیسم، کل صنعت فیلم از جمله تلویزیون، دولتی بود و بودجه‌اش را هم دولت تأمین می‌کرد. از خزانه‌ی کشور، پول برای تولید فیلمهای بلند در اختیار استودیوهای تولیدکننده ـ استودیوهای اصلی در لودز و وروکلاو بودند ـ و استودیوهای تولیدکننده مستندها ـ استودیو اصلی "استودیوهای دولتی فیلم مستند" در ورشو بود ـ و تلویزیون قرار می‌گرفت. تلویزیون از این پول نه تنها برای ساختن فیلم و برنامه در استودیوهای خود استفاده می‌کرد، بلکه به استودیوهای تولید کننده‌ی فیلم بلند هم سفارش تولید فیلمهای داستانی تلویزیونی می‌داد. در این کتاب، تلویزیون با حرف درشت "T" در اشاره به تلویزیون به عنوان یک شرکت تولیدکننده استفاده شده است. تلویزیون در مجموع، در ممیزی در قیاس با استودیوهای تولیدکننده‌ی فیلم که بسته به سرپرستان آنها به کارگردانان آزادی بیشتری می‌دادند، سختگیرتر بود.

2. Czolowka

۳. استانیسلاو نیدبالسکی، Stas Nidbalski فیلمبردار شاخص فیلمهای مستند. یکی از پایه گذاران نهضت فیلمهای مستند انتقادی در دهه‌ی ۱۹۶۰. در دهه‌ی ۱۹۸۰ در حادثه‌یی یک چشم خود را از دست داد اما همچنان به کار مشغول است.

واقع درباره‌ی همین مسأله است.

کارگران ۷۱ (۱۹۷۱)

در آن زمان، من به هر چیزی که می‌شد آن را با دوربین فیلم مستند توصیف کرد، علاقه داشتم. ضرورت و نیازی به توصیف دنیا بود ـ که برای ما بسیار هیجان‌انگیز بود. دنیای کمونیست توصیف کرده بود که چگونه باید باشد، نه اینکه واقعاً چگونه هست. ما ـ تعداد زیادی از ما بودند ـ سعی کردیم این دنیا را توصیف کنیم و توصیف چیزی که هنوز توصیف نشده بود، پر جاذبه بود. احساس زنده کردن چیزیست، چون کمی به آن شباهت دارد. اگر چیزی توصیف نشده باشد، پس رسماً وجود ندارد. بنابر این اگر به توصیف آن آغاز کنیم، آن را زنده کرده و موجودیت بخشیده‌ایم.

کارگران ۷۱، سیاسی‌ترین فیلم من است، چون هیچ نقطه‌نظر انسانگرایانه‌یی به دست نمی‌دهد. بر آن بود که وضع ذهنی کارگران را در سال ۱۹۷۱ تصویر کند. در آن زمان، کارگر هنوز طبقه‌ی حاکم بود؛ یا به هر حال این چیزی بود که رسماً در لهستان نامیده می‌شد. به نظرمان آمد نشان دادن اینکه این طبقه فکر می‌کرد، ایده‌ی خوبی بود و این چیزی بود که بعدها فهمیدم کم‌وبیش می‌تواند راه درست اندیشیدن باشد. یعنی که هدف برای دموکراتیزه کردن در همه جا بود: در محلهای کار، در محلهای اداری، در شهرهای سراسر کشور. سعی کردیم فیلم روشنی به دست دهیم که نشان دهد طبقه‌یی که دستکم از نظر تئوری، گفته می‌شد طبقه‌ی حاکم، نظراتی متفاوت با آنچه در صفحه‌ی اول تریبونالودو[1] چاپ می‌شد، داشتند.

---

۱. تریبونالودو، Trybuna Ludu روزنامه‌ی رسمی حزب بود.

این بعد از اعتصابات ۱۹۷۰[۱] بود و ما فیلم را در سال ۱۹۷۱ ساختیم. سعی کردیم مردمی را که در شهرهای کوچک، روستاها و کارخانه‌ها، اعتصابات را راه‌اندازی کردند و از طریق نمایندگان مختلف دولت کوشیدند به گیرک در ورشو این فکر را منتقل کنند که مردم در لهستان تغییراتی را انتظار می‌برند؛ تغییراتی مریی‌تر از آنچه گیرک در کار آنها بود، نشان دهیم. این در جریان سال بعد از این بود که گیرک دبیر اول شد. خواست مردم برای تغییرات اساسی‌تر، آشکارتر از آنچه که در فیلم خودم سرهای ناطق (که در سال ۱۹۸۱ ساختم) مطرح شد، دست آخر به "اتحادیه‌ی همبستگی" منتهی شد و با سر و صدا و خشونت روشن ساخت که مردم می‌خواستند زندگی متفاوتی داشته باشند.

تومک زیگادلو و من کارگران ۷۱ را کارگردانی کردیم. یعنی که گروه "تولو"[۲] با گروه دیگری کار می‌کرد. بعد یک شبه گروه کوچک هم بود که به وسیله‌ی Szajbus (مرد دیوانه) Wojtek Wisznicwski[۳] کارگردانی می‌شد. ما به سراسر

---

۱. روز ۱۳ دسامبر سال ۱۹۷۰، ولادیسلاو گومولکا، دبیرکل حزب، سی درصد افزایش بهای مواد غذایی را اعلام کرد. کارگران کارخانه‌ی کشتی‌سازی در اعتراض، دست به اعتصاب زدند. برخورد خشونت‌آمیزی با پلیس درگرفت. این حوادث به اجلاس فوریِ «اداره‌ی سیاسی» انجامید که طی آن ادوارد گیرک به عنوان دبیر حزب برگزیده شد.

۲. ویتولد استاک، معروف به تولو (متولد ۱۹۴۶). مدیر فیلمبرداری فیلمهای بلند و داستانی و مستند در لهستان. اینک در لندن زندگی می‌کند. از مستندهایش: از دید دربانِ شب، هفت زن از سنین مختلف، پرسنل و ایستگاه با کیسلوفسکی. از فیلمهای بلند او: در روز روشن و شهر مخفی (۱۹۸۸)، چشمانم را ببند (۱۹۹۱) مرد خطرناک (۱۹۹۱) قرن (۱۹۹۲).

۳. Wojciech Wiszniewski معروف به "مرد دیوانه" (۱۹۴۶-۱۹۸۰). کارگردان فیلمهای مستند که از نارسایی قلبی درگذشت.

لهستان سفر کردیم و کوشیدیم آن ایام داغ را قبل از آنکه ناپدید شود، فیلم کنیم. چون همه می‌دانستیم پایان می‌گیرند. باید آنها را به فیلم برمی‌گرداندیم.

کسانی احتمالاً می‌خواستند از فیلم سودی ببرند اما موفق نشدند. برای مثال، اگر با کمک این فیلم، یک دبیر حزب موسوم به اولوزوسکی[1] (که در آن زمان به نظر می‌رسید دبیر لیبرال‌تری است اما بعد معلوم شد بیشتر از دبیر قبلی دشمن لجوج و بی‌رحم آزادی است) به کمک این فیلم در میان دیگر چیزها، به قدرت می‌رسید، آن وقت تیغ به روی خود کشیده بودم، اما موفق نشد. شاید به این دلیل که فیلم فیلمی نبود که بتواند به سابقه‌ی حزبی کمک کند. نتیجه این بود که وادار شدیم نسخه‌یی بسازیم که دوست نداشتیم، نه در مضمون و نه در صورت. به ویژه برشها، آزار دهنده و شدید بودند. خوشبختانه این مهم نیست، چون هیچ کدام از نسخه‌ها ـ نه نسخه‌یی که مورد قبول مقامات بود و نه نسخه‌یی که مورد قبول ما بود ـ هرگز به نمایش درنیامد.

داشتیم به پایان فیلمبرداری می‌رسیدیم که فهمیدم وضع چنان خواهد شد. راستش را بخواهید، اگر من تنها کارگردان فیلم بودم، هرگز با برشهایی که آنها تحمیل کردند، موافقت نمی‌کردم. این معنایش این نیست که تومک زیگادلو موافقت کرد و من نکردم. خدا نکند. خیلی ساده، تشخیص دادیم که باید با آنها موافقت کنیم و مشترکاً تصمیم گرفتیم. اگر من خودم فیلم را ساخته بودم، به یقین موافقت نمی‌کردم. اما آن وقت تنها مسؤول خودم بودم. بدون تردید، اگر تومک، خودش فیلم را ساخته بود، او هم موافقت نمی‌کرد، و در نتیجه او نیز مسؤول بود. اما ما، به نوعی، مسؤول یکدیگر بودیم. من مسؤول همسر و فرزند او و او مسؤول همسر و فرزند من بود. تحمل چنین باری بر دوش، آسان

---

۱. استفان اولوزوسکی، Olszowski. مدعی قدرت در عصر گیرک.

نیست.

یک روز صبح وارد اتاق تدوین شدم و دیدم نوارهای صدا ـ نوارهایی که کلی مصاحبه را روی آنها ضبط کرده بودیم و در فیلم از آنها استفاده نکرده بودیم ـ گم شده است. ما مخصوصاً آنها را حذف کرده بودیم که به دست پلیس، تشکیلات حزب و غیره نیفتَد و باعث دردسر مردم نشود. اما آن نوارهای صدا ناپدید شده بود. دو روز بعد پیدا شد و من به وسیله‌ی پلیس احضار شدم و به من گفته شد که نوارها را قاچاقی از لهستان خارج کرده‌ام تا آنها را در مقابل دلار به "اروپای آزاد"[1] بفروشم. این چیزی بود که بدان متهم شدم. اما ترتیب کارها را خیلی بد داده بودند چون هرگز از کسی نشنیدم که آن نوارها از "اروپای آزاد" پخش شده باشد. گمان می‌کنم فقط عمل تحریک‌آمیز دیگری بود که ناموفق از آب درآمد و احتمالاً ربطی به من نداشت، بلکه مربوط به شخص دیگری بود. حدس می‌زنم در ارتباط با شخصی مثل اولوزوسکی بود. کسی با کسی بازی می‌کرد اما من نمی‌دانستم بازی چه بود. نمی‌دانستم بر سر چه بازی می‌کردند و اگر راستش را بخواهید نمی‌دانستم کی با کی بازی می‌کند. گمان می‌کنم یکی از دلایل دلزدگی من همین بود. و یکبار دیگر فهمیدم تا چه مایه بی‌اهمیت بودم.

خلاصه‌ی کار (۱۹۷۵)

فکر می‌کنم که در دهه‌ی ۱۹۷۰، شماری افراد در حزب بودند که می‌دیدند حزب، به کل در جهت نادرستی حرکت می‌کرد و اصلاح آن و انطباقش با

---

۱. رادیو اروپای آزاد یک ایستگاه رادیویی در مونیخ است. مخالف کمونیسم بوده و اطلاعات سانسور نشده را به اروپای شرقی منتقل می‌کرد و بسیاری از مردم لهستان مخفیانه به آن گوش می‌دادند.

نیازهای مردم ضروری بود. این کلی گویی است که بگوییم کمونیستها بد هستند و بقیه‌ی ما فوق‌العاده‌ایم. اصلاً این طور نیست. کمونیستها، مثل ما، خوب و بد، دانا و نادان دارند. و همین آدمهای دانا بودند که موافقت کردند، و حتی از من خواستند که فیلمی مثل خلاصه‌ی کار را بسازم. یعنی اینکه در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰، جناحی در حزب بود که سعی می‌کرد اصلاحاتی در حزب به وجود آورد. آنها خیال می‌کردند به کمک چنین چیزهایی مثل این فیلم، برای مثال، امکان دارد بتوانند توده‌های حزبی را اندکی تکان بدهند و به اعضای حزب نشان دهند آنچه که حزب می‌کند عاقلانه نیست و حزب نیاز به دموکراتیزه شدن دارد.

وقتی شما چیزی را توصیف و تشریح کردید، می‌توانید درباره‌اش بحث و تأمل کنید. اگر چیزی تشریح نشده باشد و سابقه و پرونده‌یی از آن وجود نداشته باشد (مهم نیست توصیف و تشریح چه صورتی دارد: یک فیلم، یک تحقیق اجتماعی، یک کتاب و یا حتی یک بررسی شفاهی) نمی‌توانید به آن اشاره یا مراجعه کنید. شما باید چیزی یا وضعیتی را قبلاً بررسی کنید تا بتوانید با آن روبه‌رو شوید. اگر این را بفهمید، آن وقت این را می‌فهمید که بعضی نارسایی‌ها، و حتی فسادها، باید تشریح شوند. اگر می‌خواهید حزب را اصلاح کنید، باید بگویید: «باید اصلاح شود چون این، این و این غلط است.» حالا از کجا مدارکی و شواهدی به دست می‌آورید که این و این و این نادرست است؟ از بررسیها و توصیفها. نوع آن مهم نیست. البته، می‌توانند صورت گزارشات حزبی یا جلسات حزبی را بگیرند. می‌توانند شکل مباحثات در روزنامه‌ها را بگیرند. اما چیزی مثل یک شرح واقعیت باید به وجود آید. خلاصه‌ی کار، دقیقاً از همین جا ناشی شد، گرچه از طرف کسی در حزب سفارش داده نشده بود، و فیلمنامه و فکر از آن من بود. پیام فیلم این است که این حزب کاملاً مناسب با

آرزوهای مردم و زندگی و قابلیتهای آنها، عمل نمی‌کرد.

مردم، فیلم خلاصه‌ی کار را در جلسات حزبی دیدند و من به خاطر این فیلم، در چند تایی از این جلسات شرکت کردم. حدود ۷۰ کپی از فیلم وجود داشت. من حتی نمی‌دانم در چند جلسه‌ی مختلف نمایش فیلم در حزب (محدود به اعضای حزب یا حتی اعضای برگزیده‌ی حزب) فیلم را نشان دادند. بعد در جشنواره‌ی فیلم "کراکو" و خیال می‌کنم حتی یک بار در تلویزیون نمایش داده شد.

در آن زمان، جالبترین کاری بود که کسی می‌توانست بکند: حضور در یک اجلاس "اداره‌ی سیاسی" و ساختن فیلمی درباره‌ی آن. تصمیمات واقعی درباره‌ی زندگی در لهستان، درباره‌ی وضع کشور، در درون حزب اتخاذ می‌شد. آنها هرگز به من اجازه‌ی ورود به یکی از اجلاسهای "اداره‌ی سیاسی" را ندادند، بنابراین من فیلمی در باره‌ی "کمیته‌ی کنترل حزب"[۱]، که در آن زمان تشکیلاتی کاملاً قدرتمند بود، ساختم. آنها در واقع مردم را از حزب بیرون می‌انداختند، آنها را می‌پذیرفتند یا رد می‌کردند و واقعاً نابودشان می‌کردند. و اغلب درست هم عمل می‌کردند. بیشتر آن آدمها دزد بودند. اما گاه غیر منصفانه هم عمل می‌کردند. برای مثال، درست مثل قهرمان فیلم من.

دو راه برای برخورد با چنین مسأله‌یی وجود دارد. یک راه این است که بگویید: از آنها نفرت دارم و آنقدر با آنها می‌جنگم تا بمیرم. و بعد می‌جنگید. اما نگرش من این چنین نیست: نگرشی کاملاً مخالف آن دارم. نظر من این است:

---

۱. "کمیته‌ی کنترل حزب" یک تشکیلات کمونیستی بود. آن دسته از اعضای حزب که گمان می‌رفت از شیوه‌ی تفکر حزب منحرف شده‌اند در "دفاتر کنترل حزب" محاکمه می‌شدند. محاکمات غیر رسمی بود و محکومیتها شامل توبیخ یا اخراج از حزب بود.

حتی اگر چیزی دارد اتفاق می‌افتد که درست نیست، حتی اگر کسی بد عمل می‌کند، به گمان من، باید سعی کنم آن شخص را درک کنم. هر چقدر خوب یا بد باشند، شما باید سعی کنید و بفهمید چرا آن طور شده‌اند. من عقیده دارم این همان قدر برخورد عملی است که جنگیدن.

من همیشه نیز سعی کرده‌ام آدمهایی از این قبیل را درک کنم. البته، من اعضای "کمیته‌ی کنترل حزب" را دوست ندارم و فکر می‌کنم فیلم این را نشان می‌دهد. اما با این همه سعی می‌کنم بفهمم چگونه کار می‌کنند و چرا به گونه‌یی عمل می‌کنند که می‌بینیم. اگر می‌بینیم آدمهایی بر اساس نوعی ایدئولوژیِ سیاسی، مثلاً، براساس یک ایمان درونی و نه از سر میل به داشتن زندگی راحت، عمل می‌کنند، حتی اگر آن طرف خط هم باشند، برایشان احترام قائلم. اما البته تا حد معینی. من نمی‌توانم برای کسی که فی‌المثل، عقیده دارد چشم همه را باید از کاسه درآورد، یا بهترین راه برای خلاص شدن از شر دشمنتان این است که گلویش را ببرید، احترام قایل باشم. این چیزی است که نمی‌توانم سعی کنم آن را بفهمم؛ و سعی هم نمی‌کنم و فکر می‌کنم می‌توانم به وضوح محدودیتها را ببینم. این یک قاعده‌ی مشخص نیست اما برای من این محدودیتها وجود دارند. البته، شاید نشان دادن یک بوروکرات بی‌شعور ساده‌تر از شخصی باشد که دلایلی هم دارد، اما من نوع دومش را بیشتر می‌پسندم. در تقریباً تمام فیلمهایم چنین است، و فکر می‌کنم برای من، به عنوان یک فیلمساز، این تنها راه عملی باشد.

مسأله‌ی توجیه این آدمها در میان نیست. درک، الزاماً با توجیه قرین نیست. توجیه، در این مورد، متضمن ساختن فیلم از دید طرف دیگر است. من در فیلمهایم از دید طرف دیگر نگاه نمی‌کنم. من همیشه از دید خودم نگاه می‌کنم. اگرچه همواره سعی کرده‌ام که طرف دیگر را درک کنم، اما نقطه‌نظر خودم را عوض نکرده‌ام، چون تصنعی و فاقد صداقت، و بلافاصله آشکار و بدیهی

می‌شود. اما نقطه‌نظر من به هیچ وجه مانع سعی من در درک طرف دیگر نمی‌شود.

خلاصه‌ی کار، یک نمونه‌ی مشخص از ترکیب درام با مستند است؛ این چیزی بود که در آن زمان به شدت به آن علاقه و توجه داشتم. من این تکنیک را در فیلم پرسنل هم که در سال ۱۹۷۵ ساختم، به کار بردم؛ جایی که عمل ـ عمل زیرکانه، کوچک و معمایی ـ با مستند ترکیب شده؛ با بعضی مسایل کشور، ذهنیت مردم، دستها و صورتها و رفتار آنها آنچه راجع به "هیأت کنترل حزب" در فیلم خلاصه‌ی کار بود، واقعی بود، چون یک هیأت کنترل حزب واقعی بود. هیچ کس خاصی برایش انتخاب نشده بود. من خیلی ساده به "کمیته‌های حزبی" مختلف رفتم و از آنها خواستم فهیم‌ترین، لیبرال‌ترین و کاردان‌ترین "هیأت کنترل حزب" را در ورشو در اختیارم بگذارند. بنابراین آنها این هیأت را در اختیارم گذاشتند، چون بهترین بود. وحشتناک بود. اما من به عمد خواستار بهترین شدم، چون خیلی ساده می‌دانستم که بدترین آنها تا چه مایه می‌تواند مهیب باشد. به این دلیل بهترین را خواستم تا نشان دهم حتی بهترین "هیأت"، زندگی اعضایش را به چون و چرا می‌گیرد، تصمیم می‌گیرد یک عضو چه بکند و نکند، تصمیم می‌گیرد چند دقیقه باید تخم‌مرغ خود را برای صبحانه بجوشاند. آیا حق دارد آن را سه دقیقه بجوشاند یا نه؟ در خصوصی‌ترین وجوه زندگی آنها دخالت می‌کند. بنابراین، همه چیز درباره‌ی "هیأت کنترل حزب" در فیلم، ضبط واقعی واکنشها و رفتار معتقدانه و موثق آن است. در حالی که آنچه شخصیت اصلی مطرح می‌کند ـ یعنی مردی که در این "هیأت کنترل حزب" مورد داوری قرار می‌گیرد ـ جعلی و تقلیدی است: یک زندگینامه ـ ساخته شده از ترکیب چندین زندگینامه ـ که من آن را نوشته‌ام. مرد یک مهندس بود. در مرکز ساخت خطوط تلفنی و یا چیزی شبیه به آن کار می‌کرد. در زندگی واقعی دقیقاً می‌توانست مشکل مشابهی با حزب داشته باشد، یعنی که باید عضو حزب

می‌بود و بعد بیرونش می‌کردند. باید به وسیله‌ی حزب توبیخ می‌شد و آزار می‌دید. این نوع شخص بود که برای بازی در نقش مرد متهم جست‌وجو می‌کردم؛ آنتونی گرالاک.

من از نام آنتونی چند باری استفاده کرده‌ام. برای مثال شخصیت اصلی در فیلم آرامش همین نام را دارد. هنوز هم از آنتونی استفاده می‌کنم گرچه آنقدرها هم در لهستان عمومیت ندارد. حتی یک "آنتک" در فیلم ورونیکا وجود دارد (دوست پسر ورونیکای لهستانی، آنتک نام دارد). نمی‌دانم چرا از این اسم استفاده کردم. احتمالاً چون آنتک کراژ را خیلی دوست داشتم. پس فیلیپ بایون[1] را هم دوست داشتم؛ شخصیت اصلی در فیلم آماتور، فیلیپ نام دارد.

در نتیجه آنچه که برای فیلمبرداری خلاصه‌ی کار فراهم آورده بودم، نمایشنامه‌یی هم به همین نام نوشتم. نمی‌دانم که آیا واقعاً نمایشنامه هست یا نه؛ دشوار بتوان آن را نمایشنامه نامید. خیلی ساده ضبط تئاتری نشستی با یک "هیأت کنترل حزب" است. حالا نمی‌توانم فکر کردن درباره‌اش را تحمل کنم ـ که من چنان چیزی ساختم ـ؛ تصمیم گرفتم این کار را بکنم چون یک مدیر تئاتر از من خواست که کاری برای تئاتر بکنم. فکر من نبود. مرا ترغیب کرد و من هم انجام دادم. نمایشنامه‌ی وحشتناکی است، یک اشتباه مطلق.

اما تماشاخانه، خود معرکه بود. تئاتر قدیم[2] در کراکو. بازیگران

---

۱. فیلیپ بایون، Filip Bajan (متولد ۱۹۴۷). کارگردان فیلمهای داستانی و رمان‌نویس.

۲. Teatr Stary (تئاتر قدیم) در کراکو. یکی از بزرگترین تماشاخانه‌های لهستان است. تولیدات به یاد ماندنی زیادی دارد از جمله کلاسیکهای لهستانی به کارگردانی کانراد سوینارسکی Swinarsky و جد حوا نوشته‌ی آدام میکیه‌ویچ Mickiewicz به کارگردانی آندره وایدا.

فوق‌العاده‌یی داشتم؛ یورک استوهر[۱]، یورک ترلا[۲]. هر کسی را که می‌خواستم. ترلا که نقش همه‌ی قهرمانان نمایشهای بزرگ در تئاتر قدیم را بازی کرده، و در اجرای وایدا و سوینارسکی[۳] در آنجا ایفای نقش کرده بود، در نمایش من نقش اول را بازی کرد. بنابراین من همه‌ی این شرایط عالی را داشتم. بدبختانه یک چیز ضعیف داشتم؛ همان نمایشنامه ـ که خودم آن را نوشته بودم.

به من سالن کوچکی داده شده بود. به هر حال سالن بزرگی هم نمی‌خواستم چون نمایشی بود که فقط می‌شد آن را روی یک صحنه‌ی کوچک اجرا کرد. یک نمایش چه چیز بیش از این می‌خواهد؟ جز اینکه مدت زیادی روی صحنه نبود ـ احتمالاً یک ماه ـ بعد برداشته شد، و حق هم همین بود.

آن تجربه کاملاً برایم کافی بود. فهمیدم که تئاتر مطلقاً با مزاج من سازگار نیست. نشستن در یک جا برای دو ماه. تکرار مدام قطعه‌ی مشابهی از یک نمایشنامه. این خیلی ساده، پاسخگوی نیازهای من نبود. دیگر صبر و حوصله ندارم و با بالا رفتن سن و سالم کم و کمتر هم می‌شود، اما حتی آن موقع هم، با آنکه فقط سی و چند ساله بودم، حوصله‌ی تئاتر را نداشتم. وایدا مدام به من می‌گفت: «گوش کن، یک نمایشنامه‌ی خوب پیدا کن. یکی که کس دیگری آن را نوشته باشد، شکسپیر یا چخوف، آن وقت خواهی فهمید که کار برای تئاتر تا چه اندازه می‌تواند زیبا باشد، کشف چیزی که قبلاً نوشته شده فوق‌العاده

---

۱. یرژی استاهر، Yurek Stuhr بازیگر تئاتر و سینما. او در فیلمهای زیادی از کیسلوفسکی از جمله زخم، آرامش، ده فرمان موسی و سفید بازی کرده است.

۲. یورک ترلا، Yurek Trela بازیگر تئاتر و سینما. او در بسیاری از کلاسیکهای لهستانی نقش اول را بازی کرده است.

3. Swinarski

جذاب است» و احتمالاً حق با اوست. بدیهی است که او کشف امکانات درون یک متن را دوست دارد، اما او در مورد خودش حق دارد، و من در مورد خودم. و بدین ترتیب هرگز دوباره، کاری برای تئاتر نکردم و نخواهم کرد. این را یقین دارم.

من احتمالاً از سر جاه‌طلبی فیلم می‌سازم. هر کسی، در واقع، برای خودش فیلم می‌سازد. فیلم واسطه‌ی بیانی بدی نیست. در قیاس با ادبیات خیلی‌خیلی ابتدایی است، اما واسطه‌ی بیانی بدی نیست، اگر بخواهید داستانی بگویید، و من گاه این کار را می‌کنم. پیدا کردن پول الزاماً متضمن فقدان آزادی کامل در شیوه‌یی که می‌خواهید داستانتان را بگویید، نیست. اما من واقعاً فیلم می‌سازم چون کار دیگری بلد نیستم. انتخاب ضعیفی بود که در گذشته کردم، اما احتمالاً نمی‌توانستم در آن موقع انتخاب بهتری داشته باشم، یعنی که نمی‌توانستم انتخاب دیگری بکنم. امروز می‌دانم که اشتباه بوده است. این حرفه‌یی بسیار دشوار است؛ خیلی پرهزینه، خیلی خسته کننده است و در قیاس با زحمات بسیار آن، خیلی کم ارضا کننده است.

عشق اول (۱۹۷۴)

وقتی داشتم مدرسه‌ی فیلم را تمام می‌کردم رساله‌یی زیر عنوان **واقعیت و فیلم** مستند نوشتم که در آن بحث کرده بودم که در زندگی هر کس داستانها و پیرنگ‌هایی وجود دارد. پس چرا پیرنگ‌ها را ابداع کنیم وقتی در زندگی واقعی وجود دارند؟ شما فقط باید آنها را فیلم کنید. این موضوعی است که برای خودم ابداع کردم. بعد سعی کردم فیلمهایی مثل آن بسازم اما نساختم ـ جز اولین **عشق** را. فکر نمی‌کنم فیلم بدی باشد.

همیشه می‌خواستم فیلمی در باره‌ی آدمی بسازم که در بازی بیلیارد یک

میلیون زلوتی می‌برد. این در لهستان دهه‌ی ۱۹۷۰ پول زیادی بود. یک ویلای بزرگ چیزی حدود ۵۰۰/۰۰۰ زلوتی قیمت داشت، یک اتومبیل ۵۰/۰۰۰ یا حداکثر ۷۰/۰۰۰. به هر حال پول بسیار زیادی بود و معدودی در لهستان چنان پولی داشتند. بنابراین می‌خواستم فیلمی در باره‌ی مردی بسازم که یک میلیون برنده می‌شود و او را از آغاز تا لحظه‌یی که پول، تمام و ناپدید می‌شود مشاهده کنم؛ می‌توانید آن را مثل کره در ماهیتابه‌یی داغ توصیف کنید. شما کمی کره را در ماهیتابه می‌اندازید و کره آب شده و ناپدید می‌گردد.

فکر دیگری که داشتم همانی بود که در فیلم اولین عشق از آن استفاده کردم. این روی دیگر سکه است ـ فکر ورآمدن خمیر بود. شما خمیر را در تنور می‌گذارید و خمیر حتی بی‌آنکه کار دیگری بکنید، خود به خود ورمی‌آید. در این مورد، ایده شکم یک زن بود که در لحظه‌ی معینی باردار می‌شود و ما بزرگ شدن شکم را می‌بینیم.

ما مدت زیادی را با زوج گذراندیم ـ یادزیا و رومک ـ یک سال، چون وقتی ما آنها را دیدیم یادزیا چهار ماهه حامله بود، و ما با آنها بودیم تا اینکه بچه دو ماهه شد. بنابراین تقریباً یک سال شد.

در این فیلم تا دلتان بخواهد پشت‌هم‌اندازی و حتی تحریک بود، اما شما نمی‌توانید فیلمی مثل آن را جز از این طریق بسازید. شما به هیچ طریقی نمی‌توانید یک گروه فیلمبرداری را بیست و چهار ساعت تمام در کنار یک نفر نگهدارید. امکان ندارد. من می‌گویم هشت ماه طول می‌کشد تا این فیلم را بسازم اما فکر می‌کنم بیش از سی یا چهل روز فیلمبرداری نداشته باشیم. بنابراین در طول آن سی یا چهل روز زن و شوهر را در شرایطی قرار می‌دادم که به هر حال در آن قرار می‌گرفتند. گر چه نه دقیقاً در همان زمان یا زمانی مشابه آن. فکر نمی‌کنم هیچ وقت اگر دوربین در آنجا نبود آنها را در شرایطی که نباید

بودند قرار می‌دادم. برای مثال، آنها جایی برای زندگی مـی‌خواسـتند. آنـها بـه تعاونی مسکن رفتند، بنابراین بدیهی بود که من با دوربین زودتـر از آنـها بـه تعاونی مسکن بروم. اما تعاونی، تعاونی مسکن آنها بود. سعی داشتند آپارتمان خود و نه یک آپارتمان خیالی را بگیرند و من دیالوگی برای آنها ننوشته بودم.

از آنها خواستم کتابی موسوم به چیزی شبیه "مادر جوان" یا "جنین در حال رشد" را بخوانند. بنابراین کتاب را بـرایشـان خـریدم و مـنتظر مـاندم تـا آن را بخوانند و در باره‌اش بحث کنند. این شرایط آشکارا با ترفند و تدبیر همراه بود. آنها اتاق کوچکی در خانه‌ی مادربزرگشان داشتند و بر آن شدند که می‌خواهند آن را به رنگ بنفش درآورند. بسیار خوب، بگذارید اتاق را رنگ بنفش بزنند. وقتی داشتند رنگ می‌کردند من برای گـرفتن فـیلم از آنـها آمـدم و ـ ایـن یک تحریک آشکار است ـ دنبال پاسبان فرستادم، او وارد شد و شکایت کرد که آنها اجازه نداشته‌اند[1]، و اینکه که آنها غیرقانونی در آنجا زندگی می‌کنند و می‌توان آنها را بیرون انداخت. من به عمد پاسبانی را پیدا کردم که خیال می‌کردم دردسر زیادی درست نمی‌کند. با توجه به اینکه یادزیا، در آن وقت هشت ماهه حامله بود، کل ماجرا می‌توانست کاملاً خطرساز باشد ـ یک دیدار غیرمنتظره مثل آن می‌توانست سبب درد زایمان بی‌وقت بشود. آن وقتها، همه از پلیس در لهستان می‌ترسیدند، به ویژه اگر اجازه‌ی زندگی در جـایی را کـه زنـدگی مـی‌کردند، نداشتند. وضع مثل امروز ساده نبود.

شمار زیادی وضعیتهایی از آن دست وجود داشت، اما شرایطی هم بود که نتیجه‌ی خود زندگی بود. برای مثال، عروسی ـ ما با دوربین آنجا بودیم. تـولد بچه واقعی بود ـ ما با دوربین آنجا بودیم.

---

۱. پانویس ۵ از فصل اول را نگاه کنید.

یک تولد، همان طور که همه می‌دانیم، فقط یکبار صورت می‌گیرد. برای تولد بعدی، باید دستکم یک سال منتظر بمانید. بنابراین برای آن به طور دقیق آماده شدیم. ما می‌دانستیم یادزیا، بچه‌اش را در بیمارستانی در خیابان مادالینسکیه‌گو[1] جایی که دختر من هم در آنجا متولد شد، به دنیا می‌آورد. درست به خاطر نمی‌آورم که آن بچه پیش یا پس از مارتا، دختر من، به دنیا آمد اما کم و بیش در همان زمان بود. من پشت همان پنجره برای دیدن مایسیا، همسرم، می‌ایستادم و نمی‌توانم به خاطر بیاورم که آیا به طرف پنجره رفتم و احساس اتفاق مجدد را داشتم یا نه چون رومک قبلاً آنجا ایستاده بود. فکر می‌کنم مارتا بزرگتر است و من به آنجا رفته بودم و بعد وقتی رومک پشت همان پنجره، در همان محوطه، ایستاد تا یادزیا را ببیند، من احساس این را داشتم که چیزی دارد برای دومین بار اتفاق می‌افتد.

این داستانِ چگونگی آماده‌کردن خود برای ساختن یک فیلم مستند است، و اینکه چگونه، به رغم همه‌ی نیات خوب و پیش‌بینی‌های ممکن، باز هم می‌توانید بازنده باشید. البته، ما می‌دانستیم که زایمان یادزیا در کدام اتاق خواهد بود. ما یک هفته قبل از زایمان، اتاق را نوربندی کردیم. میکروفونها را هم در جای مناسب قرار دادیم. میشیو زارنکی[2]، مسؤول صدابرداری بود، اما مالگورزیا یاورسکا[3] صدای آن صحنه را ضبط کرد. بنابراین یک زن حضور داشت، نه یک مرد. تا حد ممکن از تعداد مردان گروه کم کردیم. نورپرداز

---

1. Madalinskiego

۲. میکائیل زارنکی، Misio Zarnecki صدابردار چند فیلم کیسلوفسکی.

۳. مالگورزیا یاورسکا Malgorzaja Jaworska یکی از برجسته‌ترین صدابرداران در سینمای لهستان.

حضور نداشت چون نوربندی از پیش انجام شده بود و یاچک پتریکی[1] که فیلمبردار بود، نقشه‌ی کوچکی داشت که به او نشان می‌داد چراغها کجایند وبنابراین می‌توانست خود آنها را روشن کند.

یادزیا و رومک تلفن نداشتند و ما ترتیبی دادیم که وقتی یادزیا به اتاق زایمان رفت، رومک به دزیوب[2] ـ دستیارم ـ تلفن کند. دزیوب و همه‌ی کسانی که قرار بود در اتاق زایمان حضور داشته باشند، تلفن داشتند. قرار بود که همیشه کسی در خانه باشد که جواب تلفن را بدهد، فی‌المثل اگر یاچک ـ فیلمبردار ـ برای مدتی از خانه بیرون می‌رفت، گرازینا[3] ـ همسرش ـ باید می‌دانست که کجاست و با او تماس می‌گرفت و او خود را سریع به اتاق زایمان می‌رساند. همه‌ی ما می‌دانستیم که فقط دو ساعت وقت داشتیم نه بیشتر و یا حتی نیم ساعت. نمی‌توانستیم دیر کنیم. ما پنج شش ماه قبل از زایمان یادزیا روی فیلم کار کرده بودیم و بدیهی بود که نمی‌توانستیم این صحنه را از دست بدهیم. بنابراین دزیوب قرار بود به من یا یاچک، یا مالگورزیا یا وروسکا و مدیر تولید تلفن کند. ما به کس دیگری در آنجا نیاز نداشتیم.

منتظر ماندیم. یک هفته منتظر ماندیم. خبری نشد. هر روز دزیوب را می‌فرستادم که ببیند اتفاقاً رومک فراموش نکرده است تلفن کند. بعد یک شب،

۱.یاچک پتریکی Jacek Petrycki (متولد ۱۹۴۸). مدیر فیلمبرداری فیلمهای مستند و داستانی. با کیسلوفسکی در شماری فیلم از جمله آماتور، آرامش، شانس کور و چند مستند کار کرده است.

۲. کریستف ویرژبیکی K. Wierzbicki (دزیوب). دستیار اول کیسلوفسکی در شماری از فیلمهای بلند و مستند او.

3. Grazina

دزیـــوب که خسته شده بود، دیگر طاقت نیاورد و رفت فکر کرده بود که دیگر نمی‌تواند روزی بیست و چهار ساعت پای تلفن بنشیند. بیرون رفت و خدا می‌داند با چه کسی. خودش نمی‌دانست کجا رفته است. و ساعت چهار صبح سوار اتوبوسی شد که از اوکوتا[1] به سرادومیچی می‌رفت. کاملاً مست بود. اتوبوس، شبها در ورشو، اگر شانس بیاورید، هر دو ساعت یکبار از جایی به جایی می‌رود. بنابراین دزیوب سوار اتوبوس می‌شود، و صدا البته، خوابش می‌برد. روی صندلی عقب می‌نشیند، سر را روی زانوها یا دستها می‌گذارد و می‌خوابد. و اتوبوس هم به راه خود ادامه می‌دهد. ساعت ۴ صبح است. شب. فکر می‌کنم زمستان بود. نه، بهار شده بود اما آن شب سرد بود. ناگهان احساس می‌کند که کسی شانه‌هایش را تکان می‌دهد. بیدار می‌شود. رومک است که با یادزیا سوار همان اتوبوس شده است. یادزیا همان شب باید به اتاق زایمان می‌رفت. نتوانسته بودند تا کسی پیدا کنند. به دزیوب تلفن کرده بودند و کسی جواب نداده بود، البته چون دزیوب، در اتوبوس خوابیده بود. آنها سوار اتوبوس شده بودند و تنها کسی را که دیده بودند دزیوب، بود که بلافاصله به هوش آمده بود. او از اتوبوس بیرون پرید، خودش را به یک کیوسک تلفن رساند و به من، یاچک و مالگورزیا تلفن کرد. نیم ساعت بعد همه‌ی ما در بیمارستان بودیم و توانستیم جریان تولد بچه را فیلمبرداری کنیم. کار، هشت ساعت به طول انجامید و واقعاً مشکلی پیش نیامد. اما کسی نمی‌داند. گاه این طور می‌شود. یک اتفاق ناگهانی و تصادفی ـ مثل یک دزیوب بی‌رمق ـ می‌توانست مانع فیلمبرداری چیزی شود که بدان نیاز داشتیم.

---

۱. اوکوتا، Ochota یکی از حومه‌های غرب ورشو.

من هنوز با یادزیا و رومک در تماس هستم. چند سالی در آلمان زندگی می‌کردند و حالا در کانادا زندگی می‌کنند. سه بچه دارند. آنها را در آلمان دیدم. مروری بر آثارم را در آلمان ترتیب داده بودند و من برگزار کنندگان را ترغیب کردم که اولین عشق را نمایش دهند. و چون می‌دانستم در آن زمان یادزیا و رومک در آلمان زندگی می‌کنند، از برگزار کنندگان خواستم از خانواده‌ی آنها برای دیدن فیلم دعوت کنند. همه آمدند. دختر کوچکی که از تولدش فیلم گرفته بودیم، هیجده ساله شده بود. البته، همه گریه کردند.

چیز بدی که از آن می‌ترسیدم اتفاق نیفتاد. می‌ترسیدم بزند به سرشان. می‌ترسیدم فکر کنند که ستاره‌های بزرگی شده‌اند. بعد فهمیدم چنین اتفاقی نمی‌افتد. این یکی از دلایلی بود که آن زوج را انتخاب کردم. متوجه شدم یادزیا، با آنکه ۱۷ سال داشت، دقیقاً می‌دانست که چه می‌خواست. آنچه می‌خواست، خیلی ساده، شوهر کردن بود و بچه داشتن، همسر خوب و نجیبی بودن و داشتن کمی پول. هدفش این بود، و البته سعی کرد همه‌ی آنها را به دست آورد. می‌دانستم قصد ندارد نگرش خود را به زندگی عوض کند، و مثلاً به این فکر بیفتد که می‌تواند بازیگر شود و بازی کند. او خوب و دقیق می‌دانست که دنیایش آن نیست و اصلاً علاقه و توجه او را جلب نکرد.

فیلم مطلقاً آنها را عوض نکرد. یک یا دو هفته پس از نمایش فیلم از تلویزیون، با واکنشهای بسیار خوبی روبه‌رو شدند. مردم آنها را در خیابانها شناختند و سلام گفتند و یا ساده به روی آنها لبخند زدند. و این جالب بود. و این فقط مدت کوتاهی بود. بعداً، البته، همه آنها را فراموش کردند. فیلمهای دیگری از تلویزیون نمایش داده شد و آدمهای دیگری در خیابانها مورد توجه مردم قرار گرفتند. اما آنها لحظه‌ی کوتاهی را که مردم دوستانه با آنها برخورد کردند، داشتند و بس.

من فکر می‌کنم چیزی مثبت از این فیلم حاصل آمد. آن وقت‌ها، سالها باید برای گرفتن آپارتمانی در لهستان انتظار می‌کشیدید ـ در واقع، هنوز هم همین طور است، گاه تاپانزده سال ـ آنها هم منتظر بودند چون تازه ازدواج کرده بودند. رومک در تعاونی مسکن ثبت نام کرده بود و دو یا سه سالی بود که در نوبت بود. این صحنه در فیلم هست که آنها به تعاونی می‌روند و می‌پرسند کی می‌توانند انتظار داشته باشند که آپارتمانی بگیرند و به آنها گفته می‌شود احتمالاً ظرف پنج سال آینده ممکن است نام آنها در فهرستی قرار گیرد که روزی روزگاری به احتمال نتیجه‌بخش باشد. بنابراین مطلقاً این امید که بتوانند در آینده‌ی قابل پیش‌بینی صاحب آپارتمان شوند، وجود نداشت. آن اتاق کوچک را در خانه‌ی مادربزرگشان داشتند که آن را بنفش، رنگ کرده بودند، و واقعاً با یک بچه نمی‌توانستند در آنجا زندگی کنند. آنها نمی‌توانستند نزد والدین یادزیا یا رومک بروند. آپارتمانهای آنها خیلی کوچک بود، شرایط انتقال یازدیا و رومک به آن آپارتمانها، به ویژه با یک بچه‌ی کوچک، خیلی پیچیده بود.

بعد فکر ساده، بسیار ساده‌یی، به ذهنم رسید. طرح کوتاه فیلمنامه‌یی موسوم به اوا اونیا[1] را نوشتم. این بعد از به دنیا آمدن بچه‌ی آنها بود.، وقتی که می‌دانستیم دختر است و نامش را اوکا[2] گذاشته‌اند. بنابراین طرح، اوا اونیا نام گرفته بود و فکر، این بود که من فیلم دیگری می‌سازم که از روز تولد اوا آغاز می‌شد و ادامه می‌یافت تا آنکه او بچه‌ی خودش را به دنیا می‌آورد.

من طرح و پیشنهاد را نوشتم و آن را رد کردم. از آنجا که عشق اول، فیلمی

---

۱. Ewa Ewunia شکلهای مصغر "اوا" لغت لهستانی برای ایو ـ حوا ـ.

2. Ewka

یک ساعته و ۱۶ میلیمتری برای تلویزیون[1] بـود، ایـن پـیشنهاد را هـم تسـلیم تلویزیون کردم. تلویزیون در لهستان خیلی قدرتمند بود ـ و هنوز هم هست. گفتند فوق‌العاده است. این واقعاً پروژه‌یی درازمدت و کاملاً جذاب و موثر بود. ساختن فیلمی در باره‌ی یک شخص در طول بیست سـال جـذاب بـود و مـن می‌خواستم آن را بسازم. حتی کار روی آن را هم شروع کردم. بـاید چـند صـد متری فیلم در بایگانی باشد که نشان می‌دهند دخترک پنج یا شش ساله است.

بنابراین نزد سرپرست تلویزیون که از ایده خوشش آمده بود، رفتم و گفتم: «بسیار خوب، پس شما می‌خواهید این فیلم خوش‌بینانه باشد، بله؟» او جواب داد «البته که می‌خواهیم خوش‌بینانه باشد.» من این مکالمه را خوب به خـاطر دارم. گفتم: «اگر می‌خواهید فـیلم خـوش‌بینانه بـاشد، پس بـاید واقـعیت‌های خوش‌بینانه‌یی هم خـلق کـنیم چـون واقـعیت‌ها در حـال حـاضر، بـدبینانه و ناامیدکننده‌اند» پرسید «کدام واقعیت‌ها؟» گفتم: «آنها، خیلی ساده، جایی برای زندگی ندارند. و اگر ما فیلمی بسازیم که او در آلونکی به دنیا می‌آید و در حیاط خلوت هولناکی میان دیگر کودکان کثیف، فقیر و فراموش شده بزرگ می‌شود، ما فیلم خوش‌بینانه‌یی نخواهیم داشت. ما باید وضعیتی خوش‌بینانه خلق کنیم» پرسید «این وضعیت خوش‌بینانه چه باید باشد؟» گفتم: «باید جایی برای زندگی آنها پیدا کنیم.» تلویزیون با استفاده از نفوذ خود در جاهای مـختلف ـ حـزب، شورا یا هر جای دیگری که برای من مهم نیست ـ آپارتمانی برای آنها پیدا کرد. کافی است که گفته شود وقتی دخترک شش ماهه بود، آنها آپارتمان داشتند. یک آپارتمان بزرگ، آبرومند و چهار اتاقه.

آنها مدتی در آنجا زندگی کردند و من چند صد متری فیلم برای او و اونیا در

---

۱. پانویس ۲، از فصل دوم را نگاه کنید.

آنجا گرفتم. بعد دست از کار کشیدم، چون قبل از هر چیز مطمئن نبودم که کار را تمام می‌کنم. اگر هر دو سال یا بیشتر فیلم برداری می‌کردم، شاید آن را می‌ساختم. ما نمی‌خواستیم بدون وقفه فیلمبرداری کنیم. اما چیز دیگری اتفاق افتاد. متوجه شدم که نمی‌توانم ادامه بدهم چون اگر ادامه می‌دادم ممکن بود به دردسری مشابه دردسری که بعداً، در سال ۱۹۸۱، وقتی فیلم ایستگاه را می‌ساختم، دچار شوم. یعنی که ممکن بود، مثلاً چیزی را به فیلم برگردانم که امکان داشت علیه آنها به کار گرفته شود. و من این را نمی‌خواستم. بنابراین کار را متوقف کردم.

به عقیده‌ی من، فیلمهای مستند نباید برای تأثیر گذاشتن خوب یا بد بر زندگی موضوع انتخابی، مورد استفاده قرار گیرند. به ویژه در قلمرو افکار و نگرش فرد نسبت به زندگی. و باید در این مورد بسیار دقیق و محتاط باشید؛ این یکی از دامهای فیلمهای مستند است. من کوشیده‌ام، به میزان گسترده‌یی از این دام پرهیز کنم. من موضوعات مستندهایم را نه بزرگ کرده‌ام نه کوچک ـ و اگر کرده‌ام معدود بوده‌اند.

بیمارستان (۱۹۷۶)

فیلم بیمارستان، در عوض، شامل چیزی نبود جز رویدادهای تصادفی و شانسی. رضایت خاطر در فیلم‌سازی نادر است، اما در بیمارستان من دستکم در دو موقعیت رضایت‌خاطر را تجربه کردم و از داشتن دوربین، نور، صدا و امکان فیلمبرداری از آنچه که در آن لحظه اتفاق می‌افتاد، لذت بردم.

آنچه در بیمارستان اتفاق افتاد، مثل چیزی بیرون از کتابهای درسی در مورد فیلمهای مستند بود. یک فیلم مستند چیست؟ و تا چه مایه باید موضوع یا مردمی را که دارید فیلم می‌کنید، بشناسید تا چیزی را که در یک لحظه مهم و پر

جاذبه است به دست آورید ـ این در مورد مستندها مصداق دارد نه فیلمهای بلند داستانی.

ابتدا قرار نبود فیلم درباره‌ی دکترها باشد. قرار بود درباره‌ی این واقعیت باشد که در این همه آشفتگی که ما را محاصره کرده، در این همه آلودگی، فقدان قدرت، ناتوانی انسانی و عدم توانایی در تمام کردن، کاری خوب، گروهی از مردمان وجود دارند که می‌کوشند به آنچه امروز موفقیت نامیده می‌شود، دست یابند. اما آنچه برای من مهم بود این واقعیت بود که باید کاری با ارزش و خوب انجام بدهند. من در میان همه‌ی گونه‌های مختلف مردم به جست‌وجو پرداختم. یک تیم والیبال بسیار خوب وجود داشت که در "المپیک مونرال" مدال طلا گرفته بود. برای مثال، فکر کردم این گروه می‌تواند مناسب باشد. بعد فکر کردم می‌تواند یک گروه نجات معدنچیان باشد که بعد از بروز یک حادثه، روزهای متعددی در شرایط سخت و دشوار جسمی، تلاش می‌کند تا کسی را نجات دهد که نیمه جان است.

همه جا را در جست‌وجوی گروه‌های حرفه‌یی از این قبیل گشتم. بالاخره، فکر کردم شاید باید دکترها باشند. جست‌وجو میان پزشکان، بعد جراحان را آغاز کردیم و دست آخر به بیمارستانی رسیدیم که جوّ میان دکترها به گونه‌یی استثنایی گرم و دلپذیر و دوستانه بود.

شروع کردم به بررسی اینکه چگونه کاری را که آنها انجام می‌دهند فیلمبرداری کنم و بلادرنگ تصمیم گرفتم که هرگز بیماران را نشان ندهم. بعد به این فکر کردم که فیلم باید تابع زمان روز باشد. یعنی اینکه، باید ساعت از پس ساعت، ساعت از پس ساعت را نشان دهیم ـ نمونه‌ی دیگری از کتب درسی. ابتدا، فکر کردم آنچه را که باید سر ظهر فیلمبرداری کنم، همان موقع فیلمبرداری کنم، (نه فی‌المثل در ساعت دوازده و پنج دقیقه) تا نیمروز

همانگونه بر پرده بیاید که باید باشد. بعد سریع متوجه شدم که این کار، تا چه مایه می‌تواند ابلهانه باشد. چرا بیننده را از چیزهایی که امکان دارد در ساعت دوازده و پنج دقیقه اتفاق بیفتد محروم کنیم و اتفاق خسته کننده‌یی را که ساعت دوازده روی داده است به او نشان دهیم؟ از دید تئوریک، این یک الزام است، اما در عمل ابلهانه است.

آن وقتها باید برای فیلمهای مستند هم فیلمنامه می‌نوشتیم ـ و درست هم بود. شما هرگز نمی‌توانید بدانید که در یک فیلم چه اتفاقی روی می‌دهد، اما به برکت اینکه ناچار بودیم فیلمنامه‌یی بنویسیم، موظف می‌شدیم که افکار خود را به نوعی نظم ببخشیم. بنابراین از دکترها در باره‌ی جزئیات مختلف و دراماتیکی که ممکن بود از حرفه‌ی خود، زندگی خود و یا کارشان با بیماران به یاد آورند، سؤال کردم. جراحان ارتوپد (استخوان) به من می‌گفتند که برای جراحی استخوان همیشه به چکش نیاز دارند. در بیمارستانهای معمولی هر کس یک چکش جراحی دارد اما آنها به من گفتند که در سال ۱۹۵۴ چکشی شبیه چکشی که با آن میخ به دیوار می‌کوبند داشتند، و وقتی زن یا مردی را عمل می‌کردند، این چکش می‌شکست. بنابراین، در فیلمنامه‌ام نوشتم که چکش در جریان یک جراحی می‌شکند.

خوب، این یکی از موقعیتهای به ویژه ارضا کننده بود. نمی‌دانم چند شب آنجا ایستاده بودیم. هفته‌یی یکبار شیفتهای ۲۴ ساعته داشتند؛ آنها بیست و چهار ساعت و بعد هفت ساعت دیگر، در مجموع سی‌ویک ساعت بی‌وقفه کار می‌کردند، و ما باید تمام این مدت را آنجا باشیم. حدود دو یا سه ماه هر هفته این کار را می‌کردیم. گاه باید جمع می‌کردیم، چون تحمل نمی‌کردیم. آنها باید بی‌وقفه کارشان را می‌کردند اما ما دشوار می‌توانستیم بیدار بمانیم و به این جهت به خانه می‌رفتیم. اما گاه ما هم تمام شب بیدار می‌ماندیم.

دوربین ۳۵ میلیمتری ما چندان بزرگ و سنگین بود که دو یا سه نفر باید آن را جابه‌جا می‌کردند، و ما چـند لوکـیشن (مـحل فـیلمبرداری) داشـتیم. اتـاق پذیرش بود، راهروها، یک اتاق دیگر، دو اتاق عمل و اتاق ریکاوری. می‌توانید در فیلم ببینید که دکترها از ساختمانی به ساختمان دیگر می‌روند. البته ما هـم باید با آنها حرکت می‌کردیم اما سه بـار جـابه‌جا کـردن دوربـین در یک شب، غیرممکن بود. باید در اتاق عمل مستقر می‌شدیم و تمام شب را هم همان جا می‌ماندیم. اگر ضرورتی داشت، می‌توانستیم نـزدیکی‌های صـبح، دوربـین را یکبار به اتاقی که دکترها در آن چُرتی می‌زدند و صورت می‌تراشیدند، ببریم. بدین ترتیب حدود شش یا هفت لوکیشن در بیمارستان بود که باید دوربـین، چراغها، میکروفون و غیره را، برای طول ساعات کار، آماده می‌کردیم.

در یک موقعیت، آمبولانس، عمه‌ی مدیر تولید را به بـیمارستان آورد کـه سرگرم کننده بود. البته نه به این دلیل که دو پایش را شکسته بود، بلکه جنبه‌ی اتفاقاتی‌اش سرگرم کننده و جالب بود. او را به بـیمارستان آوردنـد و بـه اتـاق عملی منتقل کردند که ما با دوربین در آنجا منتظر بودیم ـ باز هم یک تصادف محض. زن استخوان رانش را شکسته بود و برای ترمیم شکستگی باید نـوعی میله‌ی آهنی، به ضخامت یک انگشت را با چکش در استخوان نزدیک زانو فرو می‌کردند. این در واقع یک میله‌ی آهنی نیست بلکه نوعی لوله است که میله از میان آن گذشته است. و آنها باید با چکش آن لوله را در استخوان فرو می‌کردند. عمل جراحی حدود سه ساعت طول کشید و هر از چند گاهی ما باید دوربین را روشن می‌کردیم. و من چه می‌بینم؟ در اتاق عمل چکشی از آن نوع را کـه در باره‌اش به من گفته‌اند. بنابراین از آن هـم فـیلم مـی‌گیرم، چـون از آن اسـتفاده می‌کردند.

خوب شما باید اقبال و شاید کمی هم غریزه داشته باشید که دوربین را در

جای درست گذاشته باشید، در دوربین فیلم گذاشته باشید، ضبط صوت را آماده کرده باشید، و مهمتر از اینها، دوربین را بیست تا سی ثانیه قبل از اینکه چکش بشکند، روشن کرده باشید ـ چون آن چکش شکست ـ در طول یک برداشت! بدین گونه، وضعیتی که در فیلمنامه توصیف شده بود، تکرار گردید گرچه نباید تکرار می‌شد چون چکش در سال ۱۹۵۴ شکسته بود! من آن را در فیلمنامه توصیف کرده بودم چون آنها داستانش را برایم تعریف کرده بودند. در نتیجه همه گمان می‌برند که شکستن چکش نوعی ترفند است. ترفندی در کار نیست. فقط شانس و اقبال است. یکی از آن لحظاتی است که احساس می‌کنید چیزی واقعاً مهم را فیلم کرده‌اید.

موضوع فیلم در کل این بود که نشان دهیم همه چیز در هم می‌ریخت؛ نشان دادن شرایط دشوار، مردمی که پنبه در اختیار ندارند، قطع برق، از کار افتادن سیمها و کار نکردن آسانسور. درست خود زندگی است. همانی است که بود.

اما آن دکترها خیلی آزاده بودند و چنان با هم دوست شدیم که احساس می‌کردند اصلاً آنجا حضور نداریم. نکته اساسی در به درازا کشیدن ساختن مستندها همین است. با این همه، کسی، به ویژه خبرنگاران تلویزیون این روزها متوجه‌اش نیستند. جلو می‌آیند، میکروفونی را زیر دماغتان می‌گیرند و از شما می‌خواهند به پرسشی پاسخ دهید؛ شما هم بخردانه یا نابخردانه جواب می‌دهید، اما حقیقت شما را فاش نمی‌کند.

من نمی‌دانم (۱۹۷۷)

من کوشیده‌ام نسبت به شخصیتهای اصلی مستندهایم با ملاحظه باشم. اما مردی را می‌شناسم که کینه‌ی وحشتناکی از من به دل گرفت، چون او را، حتی با آنکه خود موافقت کرده بود، فیلم کرده بودم. فیلم یک ساعته‌یی بود موسوم به

من نمی‌دانم که هرگز بر پرده نیامد، بخشی به خاطر اینکه نخواستم نمایش داده شود، چون می‌ترسیدم به او آسیب برسد. برای جلو گرفتن از نمایش فیلم مبارزه کرد اما به جای آنکه خیلی ساده کوششهایش را با من هماهنگ کند، به ایجاد قیل و قال در "وزارت هنر و فرهنگ" آغاز کرد که کاملاً عجیب بود. واقعاً نمی‌دانم چه می‌خواست. حق قیل و قال نداشت، چون قراردادی امضا کرده بود و بابتَش پول گرفته بود. پول زیادی نبود اما به هر حال پول گرفته بود و بدین ترتیب توافق و رضایت خود را اعلام و بیان کرده بود. همزمان، من هم می‌کوشیدم که فیلم به نمایش درنیاید.

فیلم، اعتراف مردی است که سرپرست کارخانه‌یی در سیلسیای سفلی بود. عضو حزب بود اما مخالف تشکیلات شبه مافیایی اعضای حزب بود که در آن کارخانه یا منطقه فعال بود. و آنها او را از ریشه زده بودند. شبیه ادوارد گیرک بود ـ این در دوره گیرک بود ـ مردی تنومند با موهای تراشیده و از همان طبقه‌یی که دیگر اعضای حزب بودند، اما فکر می‌کرد که دارند زیاده روی می‌کنند. آن آدمها، چرمها را می‌دزدیدند و در حساب کارخانه دستکاری می‌کردند. چرمها را می‌فروختند و با پول آن ودکا می‌نوشیدند و اتومبیل می‌خریدند. بدبختانه نمی‌دانست آدمهایی از رده‌ی بالا ـ از پلیس ایالتی و کمیته‌ی حزب ـ در آن جریان دست داشتند.

من او را دیدم و خیلی ساده گفتم می‌خواهم فیلمی در باره‌ی تجربیات او بسازم. همین و بس. گفت: «حتماً.» با هم ملاقات کردیم. من تمام تک گویی او را روی یک نوار ضبط کردم و بعد نوار را برگرداندم تا بداند چه گفته است و سپس به او گفتم می‌خواهم آن را به فیلم برگردانم. موافقت کرد و قراردادی امضا کرد، اما وقتی کار را تمام کردیم، متوجه شدم که اگر فیلم بر پرده بیاید آن آدمها می‌توانند بیش از پیش به او صدمه بزنند. منظورم این است که روی پرده

خطرناکتر از آنی می‌شد که من، بدون دوربین، شنیده بودم. بنابراین تمام نامهایی که بدان اشاره کرده بود، حذف کردم؛ یعنی که با صدای ماشین تحریر روی آنها را پوشاندم تا شنیده نشوند. و با این همه، همچنان فکر کردم که فیلم نباید به نمایش درآید.

بعدها، پس از سال ۱۹۸۰، تلویزیون سعی کرد چیزهایی از آن نوع را در اختیار بگیرد[1] و مصرانه می‌خواست فیلم را نمایش دهد اما من موافقت نکردم. و در نتیجه، هرگز در جایی نمایش داده نشد، حتی در جشنواره‌ها. می‌دانستم، شخصیت اصلی، این واقعیت مسلم راکه فیلم ساخته شده است، و طبق قرارداد هم ساخته شده است، عمیقاً تجربه کرده بود و بعد فهمیده بود آنچه که گفته بسیار خطرناک است. کسانی که او را نابود کرده بودند در سال ۱۹۸۰ ناپدید نشده بودند. مردم ظاهراً به گونه‌یی رفتار می‌کردند که انگار بیشتر از آنچه که واقعاً بود، آزادی وجود دارد. در واقع چیزی تغییر نکرده بود.

این یک مطلب. دوم اینکه من عقیده دارم اگر کاری در یک فیلم می‌کنم، امضایم را پای چیزی می‌گذارم، بعد به آن متعهد بمانم، نه اینکه فکرم را عوض کنم چون وضع احتمالاً عوض شده است. این کاریست که می‌کنم. برای مثال، اگر با برشهایی در یک فیلم موافقت کرده‌ام ـ و در شماری موقعیتها با برشهایی در فیلمهایم موافقت کرده‌ام ـ بعد آنها را در پستو یا زیر رختخوابم نگه نمی‌دارم

---

۱. در سالهایی که به نهضت "اتحاد همبستگی" انجامید، برای همه‌ی هنرها، کمی آزادی بیشتری وجود داشت. پس از اعتصابات اوت ۱۹۸۰ و تشکیل "همبستگی"، میلیونها نفر کارتهای عضویت حزبی خود را پس دادند و به انتقاد از حزب پرداختند. "مذاکرات میزگرد" نیز شامل ماده‌یی شد که به اتحادیه‌های کارگری و کلیسای کاتولیک در دسترسی به رسانه‌های گروهی، آزادی می‌داد.

به این امید که روزی می‌توانم دوباره آنها را به هم بچسبانم و فیلم را با تمام زیبایی‌اش نشان دهم، نه. اگر با برشها موافقت کرده و نسخه را امضا کرده باشم (چون نسخه‌هایی وجود دارد که امضا نکرده‌ام و در نتیجه، فیلمها سالهای زیادی بایگانی شده‌اند) بنابراین نسخه‌ی نهایی است. تصمیم قطعی من است. به سراغ آنچه از فیلم بریده‌ام، نمی‌روم تا نشان دهم فیلم قبل از آنکه سانسور لت و پارش کند، چه فیلم فوق‌العاده‌یی بوده است. خیال نمی‌کنم کاری حرفه‌یی و مردانه باشد.

از دید دربان شب (۱۹۷۸)

شما هرگز نمی‌دانید فیلم قرار است چه بشود. در هر فیلم، همیشه مدخل بسیار باریکی وجود دارد که هر کدام ما فقط می‌توانیم بر اساس بصیرت خود از آن عبور کنیم. در آن مقطع، من عقب می‌نشینم. اگر، برای مثال، متوجه شوم که ماریون اوش[1] موضوع فیلم من، از دید دربان شب، به خاطر نمایش فیلم از تلویزیون آسیب خواهد دید، عقب می‌کشم.

دربان ـ اوش ـ فیلم را دید و از آن خوشش آمد. بعد فیلم در جشنواره‌ی فیلم کراکو جایزه‌یی گرفت و پیش از نمایش فیلمی از فلینی در کانفرانتیشن[2] نشان داده شد. بسیاری از مردم به دیدن آن رفتند، اما تماشاگران بسیار خاصی به کانفرانتیشن می‌روند. اما در سال ۱۹۸۰ آنها واقعاً می‌خواستند فیلم را از

---

1. Marion Osuch

۲. کانفرانتیشن: یک فصل سالانه‌ی فیلم که بهترین فیلمهای لهستانی و خارجی، قبل از نمایش عمومی، در چند سینمای برگزیده نشان داده می‌شوند. ورود برای همه آزاد است اما بلیط‌ها باید پیش خرید شود و این دشوار است چون شمار سانس‌ها محدود است.

تلویزیون نمایش دهند و من دقیقاً همان کاری را کردم که پیشتر کرده بودم؛ یعنی که ابداً موافقت نکردم چون فکر کردم اگر فیلم از تلویزیون نمایش داده می‌شد، احتمالاً دربان، آسیب بیشتری می‌دید. آشنایان، خانواده، همسایه‌ها، دختر و پسر و همسرش فیلم را می‌دیدند و آن وقت یا به او می‌خندیدند یا تحقیرش می‌کردند. من بدان نیازی نداشتم، به ویژه که شخصاً با او خصومتی نداشتم. من با بعضی نگرشهایش موافق نبودم، اما معنایش این نیست که اگر چنان نگرشی داشت باید سینه‌ی دیوار گذاشته می‌شد، به ویژه که می‌دانست من از او خواسته بودم که آنچه را کرده بود، بکند. خودش را در آن غرق کرد، چون می‌خواست نظرات مرا که به طور غریزی حس می‌کرد، تأمین کند.

دربان، مرد بدی نیست. گمان می‌کنم کاملاً یک انسان معمولی است. او اتفاقاً فکر می‌کند که دار زدن مردم در ملا عام چیز خوبی است چون دیگران را از ارتکاب جنایت می‌ترساند. ما این نقطه نظر را در تاریخ شاهد بوده‌ایم و او فقط آن نظر را نمایندگی می‌کرد؛ از هوش و فراست بسیارش نبود، بلکه ناشی از نگرش عوامانه‌اش به زندگی و محیطی بود که در آن رشد کرده بود. فکر نمی‌کنم مرد بدی است.

به احتمال، موضوعات را من پیشنهاد کرده بودم. برای مثال: «نظرتان در باره‌ی مجازات اعدام چیست؟» و یا «نظرتان درباره‌ی حیوانات چیست؟» او می‌گوید: «حیوانات را دوست دارم... یک وقتی پرنده‌هایی داشتم اما مردند، چون پسرم رفت و اجازه داد در اتاق آزاد بچرخند. می‌دانید، یکی از آنها در ظرف سوپ افتاد. خب، موجودی مثل آن مریض می‌شود، دیگر.» و از این قبیل. بنابراین احتمالاً من پرسیده‌ام، اما دیالوگی برای او ننوشته‌ام. چطوری می‌توانستم چنان داستانی را از خود دربیاورم؟

وقتی کار روی فیلم را شروع کردم، می‌دانستم دنبال چه کسی هستم. از

دزیوب خواستم شخص خاصی را پیدا کند. خیلی طول کشید تا کسی را پیدا کند. سالها، همه نوع یادداشتهای روزانه‌یی را که به وسیله‌ی "تعاونی نشر خلق" در لهستان چاپ می‌شد، می‌خواندم که معدودی آنها را می‌خواندند. از دیدی جامعه‌شناسانه، فوق‌العاده جالب بودند. عناوینی از این قبیل داشتند: "یک ماه از زندگی من" یا "مهمترین روز زندگی‌ام" یا "یادداشتهای روزانه‌ی کارگران" یا "بیست سال در مزرعه" یا "یادداشتهای روزانه‌ی دهقانان". همه نوع عنوان وجود داشت و در یکی از کتابها یادداشت‌های چنان دربانی را پیدا کردم؛ مردی که افکار ضدانسانی یا فاشیستی داشت، و فکر کردم باید فیلمی در باره‌اش بسازم. مردی که این یادداشتها را نوشته بود، دربان یک کارخانه بود. با او ملاقات کردم و دیدم مطلقاً کار با او غیر ممکن است. کمبودهای بسیاری داشت که اصلاً نمی‌شد درباره‌اش فیلم ساخت. اما چون به هر حال فکرش را کرده بودم و "استودیوهای دولتی فیلم مستند" هم با فکر، موافقت کرده بود، دزیوب، خیلی ساده، به جست‌وجوی مردی مثل او آغاز کرد. گمانم به حدود پنجاه کارخانه در ورشو رفته بود و ۱۵۰ دربان را دیده بود که ده نفرشان را نشان من داد. من این یکی را انتخاب کردم. تولو و من مخصوصاً از فیلم اورو [1] استفاده کردیم. با فیلم اورو فیلم گرفتیم، تا تغییر و پیچیدگی رنگ ذاتی این کالای تولید آلمان، نوعی پیچیدگی و ابهام دنیا را خلق کند. این دربان، سوءتعبیری است از انسان و ما می‌خواستیم دنیای مضحکه دور و بر او را با آن رنگ نشان دهیم. این فکر تولو بود و فکر بسیار خوبی هم بود.

همه‌ی فیلمهای من، از اولین تا این آخریها، درباره‌ی افرادی است که تحمل

---

۱. "اورو ـ کالر" فیلم خام تولید آلمان شرقی بود که به خاطر کیفیت نازل رنگ شهرت داشت. رنگها غلوآمیز می‌شد مثلاً رنگ پوست، قرمز از آب درمی‌آمد.

خود را ندارند، دقیقاً نمی‌دانند چگونه زندگی کنند، واقعاً درست و غلط را نمی‌شناسند و ناامیداند در جست‌وجو هستند. در جست‌وجوی پاسخهایی برای پرسشهایی اساسی از این دست: این همه برای چیست؟ چرا باید صبح از خواب برخاست؟ یا چرا باید شب به بستر رفت؟ چرا باید دوباره بلند شد؟ چگونه وقت میان دو بیداری را باید گذراند؟ چگونه باید این وقت را بگذرانی تا بتوانی صورت بتراشی و یا خود را برای صبح، با نشاط و پرطراوات سازی؟

ایستگاه (۱۹۸۱)

وقتی به فیلم ایستگاه فکر می‌کنم، نماهایی چند از چنین آدمهایی می‌بینم: کسی که خوابیده است؛ کسی که منتظر کس دیگری است. شاید بیایند، شاید نیایند. درباره‌ی آدمهایی از این دست است. آدمهایی که دنبال چیزی می‌گردند. در ایستگاه، فردگرایی نشده، اما مهم نیست. فیلم را ساختم که درست همین آدمها را نشان دهم. ما حدود ده شب وقت صرف کردیم تا از آنها فیلم بگیریم.

فکر کسی که شاهد همه‌ی این چیزهاست، بعد به سرمان زد. حتی به خاطر نمی‌آورم که در فیلمنامه بود یا نبود. فقط فکر کردیم که خط داستانی اندکی ضعیف بود. فیلم واقعاً متحول نشد چون چیزی در آنجا نبود که برانگیزنده باشد. بنابراین کسی را در فیلم گذاشتیم که همه را می‌پاید، انگار که همه چیز را درباره‌ی این آدمها می‌داند. او واقعاً چیزی نمی‌داند، بلکه خیال می‌کند که می‌داند. با وجود این، فیلم در باره‌ی او نبود.

وقتی داشتیم ایستگاه را می‌ساختیم، اتفاقی روی داد که واقعاً یک هشدار نهایی بود که به طور تصادفی خودم را در جایی یافتم که نمی‌خواستم باشم. ما شبها در ایستگاه، فیلمبرداری می‌کردیم. یک شب داشتیم واکنشهای بامزه‌ی مردم را نسبت به صندوقهای امانات توشه‌ی مسافران که در آن زمان در لهستان

تازگی داشت، فیلمبرداری می‌کردیم. هیچ کس نمی‌دانست از آنها چطور استفاده کند. یک آگهی بلندبالا بود که در آن توضیح داده شده بود که قبل از هر چیز باید سکه‌یی بیندازید، بعد قفل رمز را بچرخانید، شماره را پیدا کنید و بقیه‌ی چیزها. مردم دقیقاً نمی‌دانستند که چه باید بکنند، به ویژه شهرستانیها ـ ما با دوربین نیمه پنهان ـ باید آن را با پشتهایمان پنهان می‌کردیم و یا از دور با استفاده از عدسی تله‌فوتو فیلمبرداری می‌کردیم ـ سعی کردیم واکنش مردم را نسبت به این صندوقها مشاهده کنیم؛ و توانستیم چند تک چهره‌ی جالب و سرگرم کننده بگیریم. آن شب، طبق معمول، داشتیم ساعت چهار یا پنج صبح به "استودیوهای دولتی فیلم مستند" برمی‌گشتیم که دیدیم پلیس در آنجا منتظرمان است. آنها، همه‌ی فیلمها و نگاتیوهایی را که آن شب گرفته بودیم، ضبط کردند. نمی‌دانستم قضیه چیست؛ گر چه تجربه‌ی ربوده شدن نوارهای صدا را به هنگام کار روی کارگران ۷۱ داشتم. چند مورد دیگر هم بود که به وسیله‌ی پلیس احضار شده و به خاطر فیلمهایی که ساخته بودم بازجویی شده بودم. اما اینها مهم نبود. از طرف دیگر، حادثه‌ی کارگران ۷۱ برای من بسیار مهم بود، چون در آن مورد احساس کردم که از اعتماد فردی سؤاستفاده کرده‌ام. اگر چیزی را ضبط می‌کنم و قول حفظ اسرار می‌دهم و بعد فیلم یا نوار صدا به سرقت می‌رود، من همچنان مسؤولم. هیچ کس، قبلاً فیلمی از "استودیوهای دولتی فیلم مستند" ندزدیده بود. بنابراین فکر کردم این بار احتمالاً چیزی را فیلم کرده‌ام که از نظر سیاسی نامناسب بوده و آنها فیلم را ضبط و توقیف می‌کنند، اما نمی‌خواستند به من بگویند. بعد، خیلی محترمانه، مرا احضار کردند. آنچه را گرفته بودیم نگاه کردیم. دو یا سه روز بعد، آن را به ما پس دادند. چیزی در آن نبود که می‌خواستند و چیزی هم کم و یا گم نشده بود. چیزی را برنداشته بودند.

فقط وقتی که فیلم را به ما پس دادند فهمیدم که آن شب دختری مادر خود را

کشته است، جسدش را تکه‌تکه کرده است و در دو چمدان جای داده است. و درست همان شب، چمدانها را در یکی از صندوقهای امانات در "ایستگاه مرکزی" گذاشته است. یا آنها خیال می‌کردند که همان شب بوده است. بنابراین فیلم ما را به امید ردیابی قاتل، گرفته بودند. معلوم شد که ما از دختر فیلم نگرفته‌ایم. قاتل، بعداً دستگیر شده بود. اما در آن لحظه من چه چیز را فهمیدم؟ که خواسته یا ناخواسته، برخلاف قصد یا تمایلم، خودم را در وضعیت یک خبرچین یا کسی که به پلیس اطلاعات می‌دهد دیدم ـ چیزی که هرگز نمی‌خواستم بکنم. آنها خیلی ساده فیلم را توقیف کردند، همین؛ و چیزی هم در آن ندیدند و فیلم را برگرداندند.

بنابراین ما از دختر فیلم نگرفتیم. اما اگر، به طور اتفاقی، گرفته بودیم؟ ممکن بود بتوانیم. اگر دوربین را به جای چپ به راست چرخانده بودیم، شاید او را گرفته بودیم. و چه اتفاقی می‌افتاد؟ من شده بودم همکار پلیس . و در آن لحظه بود که فهمیدم دیگر میل ندارم مستند بسازم، لحظه‌یی که به خودی خود مهم نبود، چون انعکاسی، منفی یا مثبت، نداشت. با وجود این، همه‌ی اینها یکبار دیگر به من هشدار داد که چه دندانه‌ی ریزی در چرخی هستم که به وسیله‌ی شخص دیگر و به دلایلی نامعلوم بر من، چرخانده می‌شود ـ دلایلی که نمی‌دانم و اصلاً هم برایم جالب نیست.

البته خوب یا بد، اینکه قاتلی دستگیر شده است یا نه، مسأله‌ی دیگری است. مسأله‌یی کاملاً متفاوت است. آدمهایی هستند که شغل آنها دستگیر کردن قاتلان است و باید کارشان را بکنند. اما من یکی از آنها نیستم.

همه چیز را نمی‌توان توصیف کرد. این مشکل بزرگ فیلم مستند است. انگار که خود در دام خود می‌افتد. هر چه بیشتر بخواهد به کسی نزدیک شود، آن شخص، زن یا مرد، بیشتر از آن فاصله می‌گیرد. و این کاملاً طبیعی است.

کاریش نمی‌توان کرد. اگر فیلمی درباره‌ی عشق می‌سازم، نمی‌توانم بـه اتـاق خوابی بروم که آدمهای واقعی در آن عشقبازی می‌کنند. اگر فـیلمی دربـاره‌ی مرگ می‌سازم، نمی‌توانم از کسی که در حال مرگ است فیلم بگیرم، چرا که آن، چنان تجربه‌یی خصوصی است که نباید در آن مداخله کرد. و من متوجه شدم، وقتی دارم مستند می‌سازم، هر چه می‌خواهم به فردی نـزدیکتر شـوم ـ او کـه توجه‌ام را جلب کرده است ـ خود را بیشتر به روی من می‌بندد و فاصله می‌گیرد.

به احتمال زیاد، به این دلیل به عرصه‌ی فیلمهای بلند داستانی پای گذاشتم. در این عرصه مشکلی وجود ندارد. به زوجی نیاز دارم که معاشقه کـنند، فـقط همین. البته ممکن است، پیدا کردن بازیگری برای این گونه فیلم دشوار باشد، اما مهم نیست، می‌توانید کسی را پیدا کنید که مایل باشد. یکی قرار است بمیرد. خوب، بمیرد، یک دقیقه بعد دوباره از جا بلند می‌شود. و از این قبیل. من حتی می‌توانم کلی گلیسیرین بخرم، چند قطره‌یی در چشم بازیگر بچکانم و او گریه خواهد کرد. من توانسته‌ام چند باری اشکهای واقعی را عکسبرداری کنم. این چیزی به کل متفاوت است. اما حالا گلیسیرین در اختیار دارم. من از آن اشکهای واقعی می‌ترسم. در واقع، نمی‌دانم که آیا حق داشتم از آنها فیلم بگیرم یا نه. در چنین وقتهایی خود را مثل کسی احساس می‌کنم که خـودش را در قـلمرویی می‌یابد، که در واقع، خارج از حد و حدود است. دلیل فرارم از مستندسازی جز این نبود.

فصل سوم

فیلمهای داستانی

برای اینکه یاد بگیرم (۱۹۷۳)

من وقتی اولین فیلم داستانی خود (یک فیلم تلویزیونی نیم‌ساعته) را ساختم، معمولترین راه در لهستان را دنبال کردم ـ یک راه اجباری[۱]. شماری از دوستانم از رفتن به این راه پرهیز کردند اما من نکردم. می‌خواستم آن راه را بروم چون فکر نمی‌کردم چگونگی ساختن فیلم بلند داستانی را می‌دانم. قاعده بر این بود که اگر می‌خواستید فیلمهای بلند داستانی بسازید، باید فیلمی نیم‌ساعته برای تلویزیون بسازید، بعد فیلم یک ساعته باز هم برای تلویزیون و سپس یک فیلم بلند داستانی بسازید. من چیزهایی در مورد مستندها می‌دانستم اما چیزی درباره‌ی کار با بازیگران یا اداره‌ی کارها در صحنه نمی‌دانستم. بنابراین مشتاقانه فیلمهای کوتاه‌تر ساختم برای اینکه یاد بگیرم.

آن اولین فیلمی که ساختم پیاده‌رو زیرزمینی نام داشت. آن را با اسلاوک

---

۱. در دوره کمونیست یک معاون وزیر "وزارت هنرها و فرهنگ" بر صنعت فیلم نظارت داشت. دولت، بنابراین، می‌توانست در هر مرحله از تولید فیلم مداخله کند و قواعد و مقرراتی در مورد اینکه چه کسی صلاحیت دارد اولین فیلم بلند خود را بسازد و غیره وضع می‌کرد. جزئیات هر روزی تولید مثل طول زمان فیلمبرداری، گروه فنی و غیره تحت نظارت "خانه‌های تولید فیلم" بود.

ایدزیاک[۱] فیلمبرداری کردم. کل فیلم در طول یک شب در یک پیاده‌روِ زیرزمینی که تازه در مرکز شهر ورشو، در تقاطع خیابانهای یروزولیمسکی[۲] و مارشالکووسکا[۳] گشایش یافته بود، می‌گذشت. جای شیکی بود. حالا محل کسب و کار سوداگران زشت و ترسناک روسی شده است، اما روزگاری یک محل شیک بود. آغاز دهه‌ی ۱۹۷۰ بود، در سال ۱۹۷۲، و آنجا بود که وقایع فیلم روی می‌داد.

فیلمنامه را با ایرک ایردینسکی[۴] نوشتم. واقعاً تنها فیلمنامه‌یی بود که با یک نویسنده‌ی حرفه‌یی نوشتم. (بعدها فیلمنامه‌ی دیگری با هانیا کرال[۵] نوشتم، اما آن یکی فرق می‌کرد، چون فیلمنامه‌ی فیلم روز کوتاه کار بر اساس یکی از گزارشهای هانیا بود، در حالی که در پیاده‌روی زیرزمینی، فکر اینکه عمل باید در زیرِزمین انجام شود از آنِ خود من بود.) فکرم را با ایرک در میان گذاشتم و با هم فیلمنامه را نوشتیم. کار دشواری بود، چون باید ترتیبی می‌دادم که ساعت شش یا هفت صبح به دیدنش بروم، چون تنها وقتی بود که هوشیار و سرحال بود. یک بطر ودکای یخ زده از فریزر درمی‌آورد و شروع می‌کردیم به نوشیدن و نوشتن؛ سعی می‌کردیم قبل از اینکه مست شویم دو، سه، چهار یا پنج صفحه بنویسیم. فیلمنامه‌ی بسیار بلندی نبود. در مجموع، سی صفحه بود و احتمالاً حدود ده بار با هم دیدار داشتیم. و هر بار هم به همان وضع: در آغاز روز، یک بطر ودکا از

---

۱. اسلامیر ایدزیاک، Slawomir Idziak مدیر فیلمبرداری بسیاری از فیلمهای بلند کیسلوفسکی از جمله زخم، فیلم کوتاهی درباره کشتن، زندگی دوگانه ورونیک و آبی.

2. Yerezolimski 3. Marszałkowska

۴. ایرنوش ایردینسکی، Irek Iredynski فیلمنامه‌نویس و نویسنده شمار زیادی نمایشنامه‌های رادیویی. ۵. هانیا کرال، Hania Krall روزنامه‌نگار سرشناس.

فریزر. ودکا، یخ زده و چرب. ساعت شش صبح بود و ما می‌نوشیدیم، می‌نوشیدیم، می‌نوشیدیم، می‌نوشیدیم، تا پاتیل می‌شدیم. دستکم من می‌شدم. آنچه را نوشته بودیم جمع می‌کردم و به خانه می‌رفتم. بعد فیلم را فیلمبرداری کردم. ده شب وقت داشتیم؛ من تمام فیلم را در نه شب فیلمبرداری کردم و در نهمین شب، متوجه شدم که چیزی ابلهانه و بی‌معنا را فیلمبرداری می‌کرده‌ام که اصلاً برایم مفهومی نداشت. پیرنگ یا درونمایه، برایم چندان مفهوم نبود. دوربین را جایی می‌گذاشتیم. بازیگران چند خطی می‌گفتند. و من این تصور را داشتم که مشغول ساختن یک دروغ کامل هستیم. و شب آخر بر آن شدم همه‌اش را عوض کنم. فقط یک شب وقت داشتم. نمی‌توانستم وقت فیلمبرداری را تمدید کنم، چون اکیداً محدود بود. در فیلمهای بلند داستانی، پنجاه روز وقت دارید و همیشه می‌توانید مانورهایی داشته باشید. در یک فیلم تلویزیونی کوتاه مثل این، ده یا دوازده روز وقت فیلمبرداری دارید. وقت بیشتری به شما نمی‌دهند ـ این یکی از اصول پایه‌یی کار حرفه‌یی است. به هر تقدیر، فقط یک شب وقت داشتم و آن شب تصمیم گرفتم که کل فیلم را از آغاز فیلمبرداری کنم؛ و این کار را، با استفاده از یک دوربین مستند، انجام دادیم. من فقط کار را برای پر کردن خزانه‌ی فیلم دوربین متوقف می‌کردم، چون فکر می‌کنم ما مخازن ۱۲۰ متری داشتیم و معنایش این بود که باید هر چهار دقیقه یکبار مخزن را عوض می‌کردیم. دوربین، دوربین کوچکی بود که می‌توانستید آن را روی شانه‌ها حمل کنید. هنوز آریفلکس بی.ال ۲ یا ۳ اختراع نشده بود. باید بدون صدابرداری همزمان از آن استفاده می‌کردیم، و به همین دلیل دیالوگ را بعداً ضبط کردیم. بازیگران فیلمنامه را خیلی خوب می‌دانستند. به علاوه، ما وضعیت‌ها را در نه شب گذشته فیلمبرداری کرده بودیم. هنوز به اندازه‌ی کافی فیلم خام داشتیم. من خودم از یکی از دستیاران، چند حلقه فیلم خام خریدم. بعد فیلم را تدوین کردم، حدود ۲۰ درصد، اگر نه بیشتر، از آن شب مستند سازی را

مورد استفاده قرار دادم.

در واقع، بداهه سازی کردم. به آنها گفتم: «ببینید، وضعیت این است. شما یک دکوراتور مغازه‌اید.» تریزا بودزیچ‌کرزیزانووسکا[1] نقش زن و آندره سِورین[2] نقش شوهرش را که باید به ورشو می‌آمد، بازی کردند. زن، شهر کوچکی را که در آن معلم بود ترک کرده و حالا یک دکوراتور مغازه است. مرد، در جست‌وجوی زن، به ورشو آمده است چون هنوز او را دوست دارد، و سعی کرده است او را به بازگشت نزد خود ترغیب کند. چیز بیشتری از فیلمنامه را به خاطر نمی‌آورم. درباره‌ی چیزهایی حرف می‌زنند. چیزی اتفاق می‌افتد. کسی شب به مغازه می‌آید ـ مغازه‌یی که زن شب آن را تزیین می‌کند. کسی چیزی می‌خواهد. چیزی بیرون از ویترین مغازه روی می‌دهد. همه نوع چیزی اتفاق می‌افتد. به آنها گفتم: «ببینید، همه‌اش را بازی کنید. به بهترین شکلی که احساس می‌کنید. و من فیلمبرداری می‌کنم.»

خیال می‌کنم به برکت این عمل به تقریب ناامیدانه، فیلم جان گرفت و خیلی بیشتر واقعی شد. در آن زمان این برایم بسیار مهم بود، و در واقع هنوز هم هست ـ ساختن فیلمهای موثق در بازآفرینی‌ها و جزئیات.

آن، اولین تجربه‌ام با بازیگران حرفه‌یی، جدا از مدرسه‌ی فیلم بود. برای تلویزیون، چندتایی کار تئاتری کرده بودم، اما این‌اولین فیلم داستانی واقعی‌ام بود.

استعاره‌یی از زندگی: پرسنل (۱۹۷۵)

پرسنل اولین فیلم بلندترم، به تقریب یک ساعت و نیمه بود و برای

---

1. Teresa Budzis Krzyzanowska 2. A.Seweryn

تلویزیون ساخته شد. این همان فیلم یک ساعته‌ی تلویزیونی بود که درباره‌اش حرف می‌زدم، اما کمی بلندتر شد. اما در مورد آن هم، تازه فیلمبرداری را شروع کرده بودیم که ناگهان متوجه شدم دارم چیزی مهمل را فیلمبرداری می‌کنم: بی‌اعتبار از آغاز تا انجام. به رییس وقت خانه‌ی تولید، استاس روزویچ[1]، تلفن کردم و گفتم که فکر می‌کنم همه چیز بیهوده است. از ما خواست آنچه را که فیلمبرداری کرده بودیم برایش بفرستیم. فرستادیم. وقفه‌یی در تولید به وجود آمد. بعد از چند روز دوباره تلفن کردم و گفتم هنوز بر سر حرفم باقی هستم. عملاً، فکر می‌کردم دارم از خیابانی بن‌بست بالا می‌روم و تولید، باید تا وقت باقی است، متوقف شود. در آن مرحله فقط کمی پول از دست رفته بود. او جواب داد «اگر خوشت نمی‌آید، متوقفش کن.» البته، خیلی عاقلانه رفتار کرد، درست مثل پدرم که مرا به کالج آتش نشانی فرستاد: «می‌خواهی کار کنی؟ بسیار خوب، کالج آتش نشانی را تمام کن. آتش نشان خواهی شد و کار خواهی کرد.» استاس روزویچ گفت: «می‌خواهی کار را متوقف کنی؟ اگر خوشت نمی‌آید پس متوقفش کن. اشکالی ندارد. ما آنچه را که فیلمبرداری شده است دیدیم. فکر نمی‌کنم آنقدرها هم بد باشد، اما اگر می‌خواهی کار را متوقف کنی، پس فردا کار را متوقف کن و برگرد به ورشو.» ما در وروکلاو[2] فیلمبرداری می‌کردیم. اما دقیقاً به خاطر اینکه گفت آنقدرها هم بد نیست، جاه‌طلبی و غرورم اجازه نداد کار را متوقف کنم. برعکس؛ بر آن شدم که فیلم را تمام کنم.

---

۱. استانیسلاو روزویچ، Stas Rozewicz (متولد ۱۹۲۴). برادر شاعر نامی تادئوش روزویچ. کارگردان فیلمهای بلند، سرپرست هنری "خانه تولید فیلم تور"، از دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد. از فیلمهایش: برگها افتادند (۱۹۷۵)، سیاه گوش (۱۹۸۱).

2. Wroclaw

من چندین بار این گونه کار کرده‌ام. یکی از دلایلی که عادت داشتم همزمان روی دو فیلم کار کنم، همین بود؛ امکان بازی با زمان، بازیگران، پول و غیره.

فیلمنامه‌ی پرسنل، کم و بیش شبیه فیلم تمام شده بود، البته به اضافه‌ی همه‌ی چیزهایی که در طول کار روی داد. اکسیون بسیار افسار گسیخته، بسیار رها بود. یعنی که خیلی ظریف و به شدت معمایی بود. مرد جوانی به اپراخانه می‌آید تا به عنوان خیاط کار کند. و ناگهان درمی‌یابد که فکر او در باره‌ی تئاتر یا هنر، خیلی ساده‌لوحانه است. در قیاس با هنرمندان و آدمهایی که تئاتر را اداره می‌کنند، رویاهای او، توهم محض‌اند. در حضور هنرمندان، خوانندگان، رقاصان و از این قبیل، کاملاً بیچاره است. این دنیایی که به نظر می‌رسید باید برایش بسیار زیبا باشد، وجود ندارد. آدمها فقط قطعات خود را می‌خوانند که خوانده باشند و گذران کنند؛ آنها فقط می‌رقصند که رقصیده باشند و گذران کنند. مدام دعوا، چانه زدن، برخوردهای مغرورانه، داد و هوار. هنر، در واقع، جایی گم و گور می‌شود. می‌توانید وقتی که شب به تماشاخانه می‌آیید آن را جبران کنید. همه چیز آرام و بی‌سروصدا پیش می‌رود، پرده‌ها بالا می‌رود، و شما چیزی را تجربه می‌کنید. اما اگر پشت صحنه باشید، بعد می‌بینید چه نوع آدمهایی هستند، باید درگیر چه مسایل مبتذلی باشید و اینکه همه چیز تا چه مایه بیهوده است.

تئاتر و اپرا همیشه استعاره‌یی برای زندگی‌اند. بدیهی است که فیلم درباره‌ی این مسأله بود که چگونه نمی‌توانیم واقعاً جایی برای خودمان در لهستان پیدا کنیم و اینکه رویاها و تفکرات ما درباره‌ی واقعیت ایده‌آل، همیشه جایی در طول خط با چیزی که به طور غیر قابل مقایسه‌یی سطحی‌تر و پست‌تر است، برخورد می‌کند. و من فکر می‌کنم، فیلم، کم و بیش بدین طریق عمل می‌کند. فیلمنامه، طرحی از اکسیون بود و همین امکاناتی برای صحنه‌هایی که

فی‌البداهه ساخته شد، فراهم آورد. ما به دلیل خیلی ساده‌یی بداهه‌سازی کردیم، و من فیلم را به یک دلیل ساختم. خوب، درِ واقع به چند دلیل ـ اگر بخواهید همیشه می‌توانید چندین دلیل پیدا کنید.

اما قبل از هر چیز می‌خواستم راهی برای ادای دین به "کالج تکنیسین‌های تئاتر" پیدا کنم، چون مدتی ـ یک سال یا کمی بیشتر ـ در تئاتر کار کرده بودم. مدتی بعد از آن، همان طور که گفتم، در "تئاتر معاصر" جامه‌دار بودم. آن وقتها تماشاخانه‌ی خوبی بود؛ بهترین تئاتر آن زمان ورشو. مدام با بازیگران درخشانی که حالا در فیلمهایم بازی می‌کنند، در تماس بودم. ما هنوز هم یکدیگر را خیلی دوست داریم اما روابط، به کلی متفاوت است. بازیگرانی چون زبیچک زاپاسیوویچ[1]، تادئوش لومینیک[2]، باردینی[3] و دزیوونسکی[4] ـ و بسیاری دیگر که حالا در فیلمهایم بازی می‌کنند. روزگاری باید شلوارهایشان را به دستشان بدهم، جورابهایشان را بشویم و از این قبیل. روزگاری پشت صحنه می‌ایستادم و بازی‌هایشان را تماشا می‌کردم ـ و از گوشه‌های صحنه، همیشه ـ چون جامه‌دار باید قبل از اجرا، بعد از اجرا و در فاصله‌های دو پرده کار کند، اما در طول اجرا واقعاً آزاد است. می‌تواند حوله‌ها را تا کند و یا چیزهایی را جمع و جور کند اما ضمناً می‌تواند به گوشه‌ها برود و اجرا را تماشا کند.

یکی از معلمهایم در "کالج تئاتر" هم در فیلم ظاهر شد. او احتمالاً بهترین معلمی است که تا به حال داشته‌ام ـ خانم ایرنا لورنتوویچ[5] دختر نقاش بزرگ لهستانی، یان لورنتوویچ. او یک طراح صحنه‌ی برجسته‌ی قبل از جنگ بود و مهارتهای فنی تئاتر را به من آموخت. در فیلم پرسنل طراح صحنه بود. در

---

1. Zbyszek Zapasiewicz 2. Tadeusz Lomnicki 3. Bardini

4. Dzizwonski 5. Irena Lorentowicz

جریان جنگ به امریکا رفت و تا حدود سال ۱۹۵۶ یا ۱۹۵۷ در آنجا زندگی کرد و بعد به لهستان برگشت. طراح صحنه‌ی "اپراخانه‌ی ورشو" بود و مهارتهای فنی تئاتر را در کالج من تدریس می‌کرد. این دِین‌هایی بود که در پرسنل ادا می‌کردم: به آدمهای مختلف، مؤسسه‌ها، احساساتی که روزگاری داشتم، کشف‌هایی که کسی مرا در جهت آنها هدایت و رهبری کرده بود.

دومین بهانه‌ام برای ساختن فیلم، این احساس بود که وقتی مستندهایی می‌ساختم که کوتاه و فشرده بودند، همیشه کلی فیلمِ گرفته شده داشتم که خیلی هم دوستشان داشتم اما باید آنها را دور می‌ریختم. این فیلمها وقتی جالب بودند که برای زمانی طولانی اکران شده و برای مثال مشاهداتی مختلف از رفتار آدمها بودند. وقتی مردم شروع به صحبت درباره‌ی این و آن می‌کردند که جذاب و برانگیزنده بود، باید با مکثی خرد می‌شد، چون فکر پشت آن باز نمی‌شد. و بعد فکر کردم که باید از این نوع مواد در پرسنل به عنوان یک تدبیر نمایشی استفاده کنم. در نتیجه، صحنه‌های زیادی، ده صحنه یا بیشتر، در فیلم وجود دارد که در اصل شامل بیان فضا، و نمایش رفتارهای عجیب مردم ـ به مفهوم خوب کلمه ـ هستند.

شخصیت اصلی فیلم را یولک ماچولسکی[1] بازی کرد. من از توماش لنگرِن[2] که یک کارگردان فیلم بود، و تومک زیگادلو یک کارگردان فیلم دیگر و کوبک[3] فیلمساز دیگری که نقش مدیر کارگاه را بازی می‌کرد، دعوت به همکاری کردم. اما بقیه‌ی خیاطها، خیاطهای واقعی در اپراخانه و روکلاو بودند.

---

۱. ژولیوس ماچولسکی، Julek Machulski (متولد ۱۹۵۵). بازیگر آموزش ندیده و پسر بازیگر سینما یان ماچولسکی. کارگردان فیلمهای بلند. فیلم معروف او ماموریت جنسی (۱۹۸۳).

2. Tomasz Lengren 3. Kobek

وقتی در میانشان آمدوشد می‌کردیم، آنها به کار دوختن لباس مشغول بودند. وقتی نوبت به صحنه‌های بداهه‌سازی می‌رسید، خیلی ساده، چند موضوع برای نوعی مکالمه که همیشه در تماشاخانه‌ها و جاهایی مثل آن صورت می‌گیرد، به آنها می‌دادم. آدمها همیشه دور هم می‌نشینند و در باره‌ی چیزی یا کسی حرف می‌زنند؛ درباره‌ی اینکه چه اتفاق افتاده، درباره‌ی رویاهایشان، درباره‌ی اینکه دارند چه کار می‌کنند، درباره‌ی اینکه کی به کی بی‌وفایی و خیانت کرده است. غیبت می‌کنند. و این جور فضایی است که می‌خواستم فیلم کنم.

بنابراین، در این صحنه‌ها، آدمها کار زیادی نداشتند بکنند. چون آنچه واقعاً می‌خواستم فیلمبرداری کنم واکنشهای مردمی بود که واقعاً خیاط بودند و واقعاً در حال دوخت و دوز بودند. و همه‌ی کسانی که در آن تماشاخانه کار می‌کردند سرجاهایشان بودند. ما تمام وقت از آنها فیلم برداشتیم و در مقابل این پس زمینه، توهمات مرد جوانی را که با آن امیدهای بزرگ برای کار در تماشاخانه می‌آید فیلمبرداری کردیم. من کارگردانان همکار خودم را خیلی بهتر از بازیگران می‌شناختم. ضمناً، اثر زمانی موثق‌تر بود که خیاط‌های واقعی، یک کارگردان و یک طراح صحنه‌ی واقعی داشتم که با آدمهای عادی بازی می‌کردند؛ چون بازیگران همیشه نقشی را بازی می‌کنند در حالی که آدمهای معمولی این کار را نمی‌کنند. کارگردانان فیلم من، خیلی ساده، سعی کردند در قالب شخصیتها قرار گیرند و بعد همان‌ها بشوند.

چیزهای مختلف کوچکی روی داد، که بر طرز تفکر شماتیک ما گواهی دادند. برای مثال، ما فکر می‌کنیم یک خیاط همیشه متری دور گردن دارد. و ما روی پرده چه می‌بینیم؟ حتماً مردانی را با مترهایی دور گردنهایشان، اما آنها فقط آدمهایی هستند که من وارد فیلم کرده‌ام. خیاط‌های واقعی، متر دور

گردنهایشان نمی‌اندازند. خیاط‌های واقعی دارند می‌دوزند، در حالی که آدمهای من فقط وانمود می‌کنند. یک غیرِ بازیگر و یک کارگردان فیلم که دارد نقش کسی دیگری را بازی می‌کند، ترکیبی بهتر از یک غیر ـ بازیگر و یک بازیگر است که دارد کس دیگری را بازی می‌کند. فکر می‌کنم که یک کارگردان می‌تواند بهتر وارد روح وضعیت دور و بر خود شود و با جوّ حاکم منطبق شود. و وضع بدین گونه بود.

مردی در فیلم هست که بازیگر است؛ نقش خواننده را بازی می‌کند و وحشتناک است. برای این نقش مناسب بود، اما تصورش را بکنید که اگر از بازیگرانی مثل او برای ایفای نقش خیاط‌ها استفاده می‌کردم، چه اتفاقی می‌افتاد. نه تنها باید همیشه مترها را به دور گردنهایشان می‌انداختید بلکه باید در شیوه‌ی بیان و تفکر هم با چیزهایی قلابی درگیر باشید چون بازیگری مثل آن، خیلی طبیعی، می‌خواهد شاخص باشد. کارگردانان فیلم نمی‌خواستند چون کاملاً فهمیده بودند که من نمی‌خواهم آنها شاخص باشند. کاملاً برعکس. موضوع این بود که آنها را در پس زمینه داشته باشم. و این چیزی بود که به دست آوردیم.

فیلمنامه‌ی ناقص: زخم (۱۹۷۶)

اولین فیلم بلند من برای سینما با عنوان زخم، بد ساخته شده است. رئالیسم اجتماعی خیابان یک طرفه. رئالیسم اجتماعی یک نهضت هنری است که در شوروی، کم و بیش از سال ۱۹۳۰ تا مرگ استالین (در سال ۱۹۵۳)، و اواسط دهه‌ی ۱۹۵۰ در بلوک سوسیالیست، به زور اعمال می‌شد. این نهضت به خلق فیلمهایی انجامید که نشان می‌دادند چه باید بود، نه اینکه چه هست. رئالیسم اجتماعی همین بود. و بدیهی است فیلمهایی که در دهه‌ی ۱۹۳۰ در شوروی و در لهستان پس از جنگ دوم جهانی، طبق خواست مردمانی که در سینما سرمایه می‌گذاشتند ساخته می‌شدند، چگونه چیزهایی بودند. مردم باید کار می‌کردند،

باید از کارهایشان راضی و خشنود باشند. باید خوشبخت باشند، باید کمونیسم را دوست داشته باشند، باید به آینده‌ی کمونیسم باور داشته باشند، باید باور می‌داشتند که با هم، دنیای بهتری می‌سازند. این رئالیسم اجتماعی است. فیلمهایی به شدت زمخت و خشن بودند، چون التزامی در آن است، یعنی که همیشه برای ایجاد کشمکش باید یک خوب و یک بد داشته باشید. آدم خوب، طرف ماست، آدم بد آن طرفی است و معمولاً کسی است که با سازمان امنیت امریکا در ارتباط است و یا بعضی عادات کهنه‌ی بورژوازی دارد. این آدم باید شکست بخورد و چون طرف ما، آدمهای خوب، به مأموریت‌های خود و به آینده باور دارند، همیشه دمار از روزگار آدم بد درمی‌آورند. زخم، تکه‌ی کوچکی از خیابان یک طرفه‌ی رئالیسم اجتماعی است ـ حتی با حاشیه‌هایی چند. فیلم در کارخانه‌ها، کارگاه‌ها و در جلسات می‌گذرد، در همه‌ی جاهایی که رئالیستهای اجتماعی دوست داشتند در فیلم باشد، چون رئالیسم اجتماعی قبول نداشت که زندگی خصوصی آدمها آنقدر مهم باشد.

زخم، مردی را نشان می‌دهد که نه تنها پیروز نمی‌شود بلکه به خاطر وضعیتی که خود را در آن می‌یابد، تنگ خلق می‌شود. احساس می‌کند، در حالی که دارد کار خوبی انجام می‌دهد، کاری به شدت بد و نادرست هم انجام می‌دهد؛ و نمی‌تواند بفهمد یا ارزیابی کند که چه چیز مهمتر است ـ کار غلطی که کرده است یا کار خوبی که انجام داده در نتیجه، احتمالاً متوجه شده است که بیشتر از آنچه به مردم کمک کرده، به آنها صدمه زده است.

زخم، به دلایل زیادی فیلم خوبی نیست. بی‌شک عیب و ایراد، مثل هر فیلم بد دیگری، با فیلمنامه آغاز شد. فیلمنامه براساس گزارشی است نوشته‌ی یک روزنامه‌نگار موسوم به کاراس[1] که مجموعه‌یی از واقعیت‌های خاص بود. اما

---

1. Karas

من به میزان زیادی از این گزارش منحرف شدم، چون باید اکسیون، پیرنگ و شخصیت‌هایی ابداع می‌کردم و این کار را بد انجام دادم. با فیلمهای مستند مسأله فرق می‌کند؛ اما با فیلمهای بلند و داستانی، همیشه این فکر و ایده است که اول می‌آید. جدا از دو استثنا که فیلمهایم براساس ماده‌یی ادبی یا شبه ادبی ساخته شده‌اند (زخم و روز کوتاه کاری)، فکر و ایده همیشه اول آمده و کوشش برای روایت چیزی براساس این ایده، بعداً آمده است؛ یک قطعیت ساده یا بیانیه‌یی ساده. بعد، آرام آرام صورتی (فرمی) برای آن پیدا می‌کنم. یک فیلم مستند به کمک ایده‌ی مؤلف باز می‌شود. درام به کمک اکسیون (عمل) باز می‌شود. خوب، من فکر می‌کنم آنچه با من مانده است این است که فیلمهای بلندم بیشتر به کمک ایده و فکر باز می‌شوند تا عمل. و این احتمالاً نقص اصلی آنهاست. چون اگر کاری می‌کنید، باید آن را محکم کنید، و من نمی‌دانم چگونه باید عمل را روایت کرد.

در سمینارهایم، ما به تکرار، تحلیل و بررسی می‌کنیم که چگونه یک فیلم به مفهوم اولیه‌اش، نزدیک باقی می‌ماند. یک حس اولیه وجود دارد که چرا فیلم ساخته می‌شود، و بعد، پس از یک، دو یا پنج سال نتیجه‌ی نهایی ظاهر می‌شود. این فقط در ارتباط با اولین ایده حقیقت دارد. و واقعاً با همه‌ی چیزهایی که بعداً اتفاق می‌افتد، یکسان نیست چون خیلی چیزها بعداً روی می‌دهد. شخصیتها زاده می‌شوند، قهرمانان، چهره‌های کلیدی، عمل، و به دنبال آنها دوربین، بازیگران، وسایل صحنه، وسایل نورپردازی و هزار چیز دیگر که باید با آنها کنار بیایید. باید به هزار ناراحتی تن بدهید؛ و هرگز چیزی نیست که شما به هنگام نوشتن فیلمنامه یا به هنگام فکر کردن درباره‌ی فیلم، تصور می‌کنید. در صورتی که آن ایده‌ی اولیه، واقعاً تنها اساس یک ایده یا یک مکاشفه است. خوب است که این را در ذهن داشته باشیم تا بتوانیم فیلم را در یک جمله خلاصه کنیم.

چگونه به نوشتن فیلمنامه می‌پردازم؟ روی یک صندلی می‌نشینم. ماشین تحریر ـ یا حالا کامپیوتر ـ را جلو می‌کشم و سعی می‌کنم روی کلیدها بزنم. تمام مشکل، در زدن کلیدها با نظمی درست است. این واقعاً تنها مشکل است.

من فرمولی دارم که سالها پیش پیدا کردم و برای من فرمولی کارآمد است. نمی‌گویم بهترین فرمول برای همه است اما برای من کارساز است. فرمول تخته پرش. کسی که می‌خواهد از ارتفاع زیادی به پایین بپرد، نیاز به یک تخته پرش محکم دارد، درست؟ روی سطح صاف و هموار می‌دود و در نقطه‌یی معین باید یک تخته پرش محکم داشته باشد. خوب، من از اصلی مشابه آن استفاده می‌کنم. و از کوتاهترین نسخه‌ی این کل، شروع می‌کنم ـ یعنی یک یا یک و نیم صفحه. اما این همه چیز است؛ هرگز روی صحنه‌های خاص، راه‌حلهای خاص، شخصیتهای خاص، متمرکز نمی‌شوم. همه‌ی کار تخته پرش من است.

این نظام نوشتاری که تا امروز آن را دنبال کرده‌ام، به وسیله‌ی قواعد حاکم در لهستان به من تحمیل شد. در آن زمان که من شروع به ساختن فیلم کردم، قاعده بر این بود که مراحل پی‌درپی فیلمنامه‌نویسی باید به وسیله‌ی خانه‌ی تولید، تصویب و تایید شود. این از یک جهت خوب بود، چون بابت هر مرحله از فیلمنامه پول می‌گرفتیم ـ از آنجا که درآمد کمی داشتیم و به ندرت هم ممکن بود کار به پایان برسد، من مشتاقانه از همه‌ی این مراحلِ پی‌درپی، همه‌ی این امکانات دریافتِ پول، استفاده می‌کردم.

در یک فیلمنامه، چهار مرحله بود؛ اول باید یک طرح می‌نوشتیم ـ که یک صفحه بود ـ و بابت آن ۱۰۰۰ زلوتی می‌گرفتیم. بعد باید "داستان کوتاه" می‌نوشتیم که حدود بیست یا بیست‌وپنج صفحه بود. من هنوز هم این "داستانهای کوتاه" را می‌نویسم فقط حالا آنها را Treatment ـ مرحله‌یی میان طرح اولیه و فیلمنامه‌ی نهایی ـ می‌نامم، چون در حال حاضر برای تولیدات

خارجی می‌نویسم. بعد نوبت فیلمنامه می‌رسید و در نهایت فیلمنامه‌ی آماده‌ی فیلمبرداری.

حتی مسأله‌ی سانسور نبود، گرچه احتمالاً نیت اصلی، سانسور هر یک از مراحل تولید بود. اما بعد، وقتی به استخدام یک خانه‌ی تولید فیلم که در آنجا مطلقاً مسأله سانسور وجود نداشت و ما خوب فهمیدیم که چه چیز مجاز است و چه چیز مجاز نیست در آمدم، من به این فرایند برای کسب درآمد، ادامه دادم. در عین حال، خیلی سریع متوجه شدم این متد با روحیه‌ام سازگار است: بازی نکردن با جزئیات و یا خرد نکردن چیزی به قطعات کوچکتر.

حالا آن را به شکل متفاوتی انجام می‌دهم؛ یک نسخه اول می‌نویسم. طرحی یک صفحه‌یی نمی‌نویسم. نوعی تعبیر و ترجمه‌ی حسی، از آنچه فیلم قرار است درباره‌اش بگوید می‌نویسم، تا تهیه کننده بداند پیشنهاد شامل چیست. این خلاصه، کل تولید را پوشش نمی‌دهد چون در این مرحله هنوز چیزی روشن نیست. معمولاً فقط ایده‌ی اصلی است که نوشته می‌شود. بعد Treatment را می‌نویسم تا تهیه کننده بتواند کل تولید را ببیند. این به ویژه، برای من مهم است، چون Treatment شامل عمل یا بذرهای عمل و طرح شخصیتها است. هنوز دیالوگی در کار نیست. یا فقط تکه‌هایی از دیالوگها در آن است. گاه فقط توصیفی است. اما در هر حال Treatment، نسخه‌ی دیگری از کل است. من معمولاً دو یا سه نسخه‌ی Treatment می‌نویسم و فقط سومی را ارایه می‌کنم. بعد فیلمنامه را می‌نویسم که حدود صد صفحه است. هر صفحه، کم و بیش، یک دقیقه. من ضمناً دو یا سه روایت هم از فیلمنامه می‌نویسم. فیلمنامه‌ی آماده‌ی فیلمبرداری (فیلمنامه‌ی نهایی) را نمی‌نویسم. کسی بابت آن پولی به من نمی‌دهد و نیازی به نوشتن آن نیست. به آن احتیاج ندارم. در واقع هیچ کس به آن احتیاجی ندارد.

به نظر طبیعی است که یک وقتی باید دیالوگ بنویسم. کسی وارد اتاق

می‌شود، به دور و بر نگاه می‌کند و کس دیگری را می‌بیند. به طرف او می‌رود و باید چیزی به او بگوید. خوب، حالا فضای بیشتری دارید و می‌نویسید: نام، دونقطه ... بعد به اینکه شخصیت در صحنه چه باید بگوید و چرا بگوید فکر می‌کنم. چرا و چرا. و چگونه. سعی می‌کنم شخصیت را مجسم کنم و به این فکر کنم که در چنان شرایط و وضعیتی خود را چگونه باید بیان کند.

ما در لهستان به ارزیابی فیلمنامه‌های یکدیگر عادت داشتیم. این مربوط به دوره‌ی خارق‌العاده‌یی بود که گروهی از ما دوستان بسیار نزدیکی بودیم. و این در جریان نهضت "سینمای نگرانی اخلاقی" در لهستان بود. دوستانی بودیم ـ آنیزسکا هولاند، و ویچک مارسه‌زوسکی[1]، کریستف زانوسی، ادک زبروسکی، فلیکس فالک[2]، یانوش کیژووسکی[3] و نیز آندره وایدا ـ که این احساس را داشتیم که باید چیزی به یکدیگر می‌دادیم. در سن و سال، تجربه و دست آوردهایمان تفاوت داشتیم. ایده‌هایمان را به یکدیگر می‌گفتیم. در باره‌ی بازیگران و انواع راه‌حلها و از این قبیل، بحث می‌کردیم. بنابراین فیلمنامه را من نوشتم، در حالی که توده‌یی مؤلف داشت؛ عده‌ی زیادی به من ایده داده بودند، حالا سهم کسانی که خود ندانسته به من ایده می‌دادند (چون خیلی ساده در زندگی گذشته و یا حالم بوده‌اند) به کنار.

ما فیلمهایمان را قبل از تدوین یا در همان برش اولیه به یکدیگر نشان می‌دادیم. این عادت، تا به امروز با من است. شاید حالا دیگر به آن اندازه نزدیک

---

۱. مارسه زوسکی، Marczewski Wajtek (متولد ۱۹۴۴). کارگردان فیلمهای بلند. از فیلمهایش: کابوس (۱۹۷۸) و لرزش‌ها (۱۹۸۱).

۲. فلیکس فالک، F. Falk (متولد ۱۹۴۱). کارگردان فیلمهای بلند. از فیلمهایش: سگ ممتاز (۱۹۷۷) و جاز بود (۱۹۸۱).

3. Janusz Kijowski

نباشیم. به علاوه، کمی در سراسر دنیا پراکنده شده‌ایم. به ندرت وقت پیدا می‌کنیم. اما تا امروز، در واقع، من در مورد هر فیلمنامه‌یی با ادک زبروسکی و آنیزسکا هولاند بحث و گفت‌وگو می‌کنم. در مورد سه فیلم جدید، سه رنگ که آن را به اتفاق پیسیویچ[1] نوشتم، این کار را حرفه‌یی‌تر انجام دادیم. موافقت کردند که مشاوران فیلمنامه‌ی من باشند و بابت آن پول گرفتند. برای هر فیلمنامه، کم و بیش، دو روز وقت صرف کردیم و درباره‌اش حرف زدیم. برای اولی دو روز به بحث نشستیم. برای دومی دو روز؛ و بعد برای سومی بیشتر از دو روز. و من در آینده باز هم از آنها کمک خواهم گرفت.

بعد نوبت به بازیگران می‌رسد. سپس مدیر فیلمبرداری. و آنها دوباره، خیلی چیزها را عوض می‌کنند. قبل از شروع فیلمبرداری خیلی چیزها عوض شده‌اند. قبل از فیلمبرداری، نسخه یا روایت دیگری از فیلمنامه می‌نویسم. بعد کلی چیزها در جریان فیلمبرداری عوض می‌شود. بازیگران هم، اغلب اوقات دیالوگ را تغییر می‌دهند؛ یا به من می‌گویند که می‌خواهند در صحنه‌ی دیگری هم ظاهر شوند، چون فکر می‌کنند باید این کار را بکنند و یا چیز دیگری بگویند. اگر ببینم که حق با آنهاست، قبول می‌کنم. آنها گاه می‌گویند که نمی‌خواهند فلان کار را بکنند؛ فکر نمی‌کنند تناسبی با شخصیت مورد نظر داشته باشد. اگر درست بگویند، با آنها موافقت می‌کنم.

در لهستان، رسم بر این بود که برای هر فیلم بودجه‌یی می‌گرفتیم[2]. خیلی

---

1. Piesiewicz

۲. در رژیم کمونیستی، صنعت فیلم از طرف دولت تامین مالی می‌شد. دولت مقداری پول در اختیار هر یک از خانه‌های تولید فیلم می‌گذاشت. خانه تولید هم برای تعیین بودجه هر فیلم تصمیم می‌گرفت.

ساده، پول را می‌گرفتیم و می‌توانستیم آن را خرج کنیم. اینکه فیلم نمایش داده می‌شد یا نمی‌شد، مسأله‌ی دیگری بود. می‌شد سانسور را پس زد. می‌توانستم چنین فیلمهایی را اغلب با فریب، با انجام کارهایی خارج از آنچه در متن فیلمنامه آمده بود، بی‌آنکه تا آخر منظورم را شرح دهم، با گذاشتن صحنه‌های قلابی در فیلمنامه و بعد فیلمبرداری صحنه‌هایی اندک متفاوت به جای آنها، با عوض کردن گفت‌وگوها و از این قبیل، بسازم. این یک کار عادی بود. فریب‌کاریهای بزرگی نبودند اما همیشه ناگزیر بودیم کارهای کوچکی از آن دست بکنیم. ما ضمناً صحنه‌های زیادی برای بریدن به وسیله‌ی سانسورچیان فیلمبرداری می‌کردیم تا مانع توجه آنها به دیگر صحنه‌ها بشویم. من متوجه شدم که همکارانم نگران پول یا چگونگی برخورد با فیلمهایشان نیستند. اما من باید نگران سانسور سیاسی و نیز سانسور کلیسا[1] که در آن موقع وجود داشت، باشم. بدیهی بود که نگران برخورد تماشاگران با فیلم نیز باشم، اما نباید نگران چیزی که مایه‌ی نگرانی مردم در غرب است، باشم: نیاز به تامین بودجه و اطمینان بخشیدن در مورد اینکه بازاری برای فیلم وجود دارد. من هرگز در دوره‌ی کمونیسم در لهستان نگران این قبیل چیزها نبودم.

من نمی‌دانم ایده‌های فیلم چطور به ذهنم می‌آیند. نمی‌توانم آن را تحلیل کنم چون فکر می‌کنم وقتی بخواهید آن را تحلیل یا مدلل کنید، اعتبارش را از دست می‌دهد. آنها خود به خود می‌آیند. و از کجا می‌آیند؟ از هر چیزی که با آن

---

۱. لهستان بیشتر یک کشور کاتولیک است، و کلیسا به شدت قدرتمند است. در سالهای کمونیست، مردم از همه نوع پیشینه و سابقه‌یی به عنوان پادزهری در مقابل کمونیسم به کلیسا پناه می‌بردند و کلیسا را با مبارزه برای آزادی هویت می‌بخشیدند. مذهب بخشی از زندگی مردم بود ـ و هنوز هم هست ـ که بر تمامی جنبه‌های زندگی، از جمله فیلم موثر بود.

تماس داشته‌اید. من درونمایه‌ها را ابداع نمی‌کنم؛ داستان ابداع می‌کنم، اما مهمتر از همه، فکر می‌کنم که بیشتر از آنکه چیزی را در قالب حکایات درآورم، آن را حس و درک می‌کنم. حکایات بعداً می‌آیند. چیزی در من به غلیان درنمی‌آید که باید آن را بیان کنم و گرنه از غم و غصه خواهم مرد.

بعضی مواقع، هوس می‌کنم که داستان خاصی را که به شیوه‌یی خاص آغاز به باز شدن کرده است، تعریف کنم. ایده‌ی خاصی را بیان می‌کند که فکر می‌کنم ارزش بیان کردن دارد و می‌دانم که در ده سال آینده، دیگر مناسب نخواهد بود. به ویژه آنکه من تجربه‌ی ساختن فیلمهایی را داشته‌ام که مستقیماً در ارتباط با واقعیت بوده‌اند. من یک دفتر یادداشت دارم، همان به اصطلاح دفتر یادداشت کارگردان. این یکی از چیزهایی بود که آن وقت در مدرسه‌ی فیلم لودز آموختیم. هنوز یکی دارم؛ و همیشه به همکارانم ـ وقتی به فیلمسازان جوانتر درس می‌دهم ـ توصیه می‌کنم یکی داشته باشند. در این دفتر است که خیلی چیزها را یادداشت می‌کنم؛ آدرسها، ساعات پروازم را به هنگام سفر. راستش را بخواهید، اغلب به آن مراجعه نمی‌کنم. حدس می‌زنم که اگر به گذشته برمی‌گشتم می‌دیدم که پیشتر، کلی موضوع به ذهنم رسیده بوده است.

وضعیت ما با موضوعها، یا تفکرات چنین است، اگر به ذهنتان نیایند، معنایش این است که فراموششان کرده‌اید، اما به دلایلی آنها را فراموش کرده‌اید؛ مثلاً، افکار دیگری به ذهنتان آمده است؛ فکر می‌کنید چیز دیگری اهمیت دارد؛ و به نظرتان می‌رسد که اگر قرار است چیزی را روایت کنید باید از طریق قصه یا حکایات دیگر یا حوادث یا دنیای متفاوتی باشد. چیزهای مختلفی را دقیقاً به این خاطر یادداشت می‌کنیم که آنها را فراموش می‌کنیم، به ویژه در شب. اغلب اتفاق می‌افتد که ایده‌ها و راه‌حلهای معینی در شب به ذهنتان می‌رسد. من همیشه فکر کرده‌ام چیزی باید اختراع می‌شد تا بتوانید

آنچه را شب هنگام به ذهنتان می‌رسد یادداشت کنید بی‌آنکه بیدار شوید، چون چیزهای باارزشی هستند ـ راه‌حلهای فوق‌العاده جالبی هستند. و صبح وقتی بیدار می‌شوید، دیگر آنها را به خاطر نمی‌آورید. تمام روز فکر می‌کنید «خدایا چطور مسأله را حل کنم؛ من چگونه این یا آن مسأله را حل کرده‌ام؟» و هرگز به خاطر نمی‌آورید. متقاعد شده‌اید که ایده‌هایتان هرگز باز نمی‌گردند چون از یادتان گریخته‌اند.

اما من سخت عقیده دارم که اگر ایده‌ی واقعاً خوبی داشته‌اید، جایی در حافظه‌تان می‌ماند. و اساساً، آن دفترهای یادداشت واقعاً ضرورتی ندارند. چون آنچه با ارزش است، آنچه واقعاً می‌خواهید انجام دهید، در ذهنتان می‌ماند و در لحظه‌ی معین، به این یا آن طریق سر برمی‌کشد. با تکانه یا تحریکی از خارج آن را به یاد می‌آورید. اتفاقی می‌افتد و شما ناگهان به وضوح آنچه را که روزگاری به آن فکر کرده بودید، می‌بینید.

یک نمایش مقطعی: آرامش (۱۹۷۶)

فیلم آرامش برای تلویزیون ساخته شد. براساس داستان کوتاهی بود که نام نویسنده‌اش را به خاطر نمی‌آورم. درباره‌ی مردی بود که از زندان آزاد شده اما به یاد نمی‌آورم که در قصه چه اتفاقی روی داده بود. به هر حال، فیلمنامه‌اش بسیار متفاوت بود.

آن داستان را انتخاب کردم چون شخصیتی داشت که بلادرنگ دانستم چقدر مناسب یورک استوهر است که به هنگام کار روی فیلم زخمی او را دیده بودم. فکر کردم باید فیلمی برای او بنویسم، چون بازیگر بسیار خوبی است. من مطلقاً باید فیلمی مختص او می‌ساختم، بنابراین آرامش الزاماً برای یورک استوهر ساخته شد. این بهترین وضعیت ممکنی است که می‌توانید تصور کنید.

آرامش ربطی به سیاست نداشت. خیلی ساده، داستان مردی است که سهم بسیار اندکی از زندگی می‌خواهد اما نمی‌تواند آن را به دست آورد. این واقعیت که اعتصابی در جریان وقایع تصویر شده بود، باعث گردید که فیلم شش یا هفت سال در لهستان به نمایش درنیاید. این اولین باری بود که وجود چیزی مثل اعتصاب بر پرده‌ی سینما در لهستان نشان داده شد و احتمالاً برای اولین بار در یک فیلم بلند داستانی به تصویر درآمده بود. اما به هیچ وجه، داستان یک اعتصاب نیست. اعتصاب، ربطی به آن نداشت. فیلمی است درباره‌ی کشورمان، درباره‌ی نظام ما که نمی‌توانید آنچه را می‌خواهید در آن به دست آورید، حتی اگر همه‌ی آن چیزی که می‌خواهید یک تلویزیون و یک همسر باشد. و او چیز دیگری نمی‌خواست ـ آن بابا هیچ چیز دیگری نمی‌خواست.

شخصیت اصلی، مردیست که تازه از زندان آزاد شده است. مردی آزاد که در یک محل کوچک ساختمانی کار می‌کند. زندانیان را برای کمک می‌آورند. تلویزیون[1]، شرطهایی در مورد این صحنه داشت. معاون تلویزیون مردی بسیار با هوش و زیرک بود. مرا احضار کرد. می‌دانستم چرا. همان طور که به مرکز تلویزیون نزدیک می‌شدم، متوجه زندانیان شدم ـ ملبس به یونیفورم زندانیان، در محاصره‌ی نگهبانان مسلح ـ که مشغول کار روی خطوط تراموا بودند. به دفتر معاون تلویزیون رفتم. به من گفت که آرامش را خیلی دوست دارد و انتقاد بسیار زیرکانه‌یی از فیلم کرد. واقعاً همه چیز را فهمیده بود. واقعاً از فیلم خوشش آمده بود. بعد از این تعریفها منتظر نیش بعدی شدم ـ می‌دانستم احضار نشده‌ام که تعریف و تمجید بشنوم. حق با من بود. معاون، متأسف بود که به اطلاع من می‌رساند که باید در مورد حذف پاره‌یی از صحنه‌های فیلم اصرار کند. فکر نمی‌کرد که به فیلم آسیب می‌زند. برعکس، فیلم موجزتر

---

۱. یادداشت شماره ۲، از فصل دوم را بخوانید.

می‌شد. از صحنه‌هایی که می‌خواست حذف شود، یکی همین صحنه‌ی زندانیان در محل ساختمان بود. معاون تلویزیون گفت: «چون در لهستان، زندانیان خارج از زندانها کار نمی‌کنند. کنوانسیون ممنوع کرده ...» و اینجا نام یک کنوانسیون بین‌المللی را ذکر کرد. از او خواستم جلو پنجره بیاید. آمد. پرسیدم چه می‌بیند. گفت: «خطوط تراموا.» گفتم: «و روی خطوط؟ چه کسانی آنجا کار می‌کنند؟» به دقت نگاه کرد و آرام گفت: «زندانیان، اونا هر روز اینجا هستند» گفتم: «در این صورت زندانیان در لهستان خارج از زندانها کار می‌کنند» گفت: «البته، و درست به همین خاطر است که باید آن صحنه را حذف کنید.»

مکالمه‌ی ما، کم و بیش همین بود. مکالمه‌یی دلچسب. من صحنه‌ی زندانیان و چند صحنه‌ی دیگر را حذف کردم، اما با این همه، فیلم چند سالی نشان داده نشد. و وقتی بالاخره نشان داده شد، نمایشی از یک دوره و مقطع گذشته بود. در لهستان همه چیز سریع تغییر می‌کند.

چهارده‌سال از مکالمه‌ی من با معاون می‌گذرد. روز قبل، با اتومبیل از شهر کوچکی می‌گذشتم. به خاطر کار روی جاده از سرعتم کاستم. کارگران ملبس به یونیفورم زندانیان بودند. نگهبانان با تفنگ کنار آنها ایستاده بودند. امروز اجازه دارم فیلمی درباره‌اش بسازم.

یک تله: آماتور (۱۹۷۹)

فکر می‌کنم آماتور را هم برای یورک استوهر نوشتم. من به طور مشخص آرامش را برای او نوشتم، چون او را تازه کشف کرده بودم. وقتی آماتور را نوشتم، یورک سرشناس شده بود؛ بعد از آرامش توفیقی در فیلم سگ ممتاز[1] به دست آورده بود.

---

۱. سگ ممتاز (۱۹۷۹) ساخته فلیکس فالک.

در آماتور بازیگرانی بودند که نقشهایی را بازی می‌کردند، اما جدا از آنها آدمهایی بودند که در زندگی واقعی وجود دارند، سرشناسند و با نامهای خودشان در فیلم ظاهر می‌شوند. کریستف زانوسی در زندگی واقعی، کارگردان فیلم است که گه‌گاه در شبی با کارگردان[1] در شهرهای کوچک شرکت می‌کند. و در فیلم آماتور هم دقیقاً همان کارگردان فیلم است که در "شبی با کارگردان" در شهری کوچک شرکت می‌کند. در گذشته از این شبها بسیار بود. هنوز هم گاه‌گداری هست. (نه چندان پیش پیسیویچ[2] و من، در شبی مثل آن در صومعه‌یی در کراکو بودیم. در کلیسایی پس از نمایش فیلم ده فرمان موسی، برای جوانان ترتیب داده شد. حدود هزار نفری آنجا بودند. همه نتوانستند داخل شوند و تمام مدت در خیابان ایستادند. آنها حتی بلندگو گذاشتند.)

شخصیت اصلی در آماتور، نوعی شیفتگی نسبت به فیلم دارد که ناگهان آن را به هنگام ساختن فیلمی از دختر تازه به دنیا آمده‌اش با یک دوربین ۸ میلیمتری کشف می‌کند. چنین شیفتگی‌یی، به‌شدت آماتوری است. من هرگز مانند آن، شیفته‌ی دوربین نبودم. بعدها فیلم ساختم چون حرفه‌ام بود، و من خیلی تنبل یا خیلی احمق یا هر دو بودم که در لحظه‌ی درست و به موقع،

---

۱. گاه وقتی یک نمایش ویژه یا فصل فیلم برگزار می‌شود. انجمنهای محلی یا کلوبهای فیلم کارگردانان و یا مولفان را دعوت می‌کنند و بعد از فیلم از آنها می‌خواهند تا با تماشاگران بحث و گفت‌وگو کنند.

۲. کریستف پیسیویچ، Piesiewicz (متولد ۱۹۴۵). در نوشتن فیلمنامه‌های پایانی نیست، ده فرمان و سه رنگ با کیسلوفسکی همکاری کرده است. در سال ۱۹۷۰ از دانشگاه ورشو، رشته حقوق، فارغ‌التحصیل شد. ابتدا در قانون جزا تخصص داشت، اما بعد از اعلام حکومت نظامی در سال ۱۹۸۱ بیشتر درگیر پرونده‌های سیاسی شد. او یکی از دادستانها در جریان محاکمه سه پلیس امنیتی متهم به قتل کشیش یرژی پوپیلشکو در سال ۱۹۸۵ بود.

حرفه‌ام را عوض کنم. به علاوه، در آغاز، به نظرم آمد که حرفه‌ی خوبی باشد. فقط حالاست که می‌دانم چه حرفه‌ی دشواری است.

بنابراین فکر نمی‌کنم آماتور، به هیچ وجه بازتابی از مشکل فیلم یا زندگی باشد، انگار که فیلم و زندگی می‌توانند همزیستی داشته باشند. می‌توانند با هم کنار بیایند ـ یا دستکم می‌توانید سعی کنید آنها را با هم آشتی دهید. البته، دشوار است. اما، از طرف دیگر، چه چیز آسانتر است؟ کار در یک کارخانه‌ی نساجی آسانتر نیست. برای همیشه با خانواده‌تان بودن هم می‌تواند بد تمام شود، درست همان طور که به ندرت با هم بودن می‌تواند. این واقعاً یک مسأله نیست ـ یا تنها مسأله نیست ـ که چقدر از وقت خود را می‌توانیم وقف یکدیگر بکنیم. وقت و توجه. شما احتمالاً اگر در یک کارخانه‌ی نساجی کار کنید، بیشتر می‌توانید به خانواده‌تان برسید تا در دنیای سینما. اما با این همه، اگر در فیلم کار کنید، شاید توجهی که به خانواده‌تان می‌کنید صریح‌تر و شدیدتر باشد؛ چون احساس گناه می‌کنید ـ من احساس می‌کنم ـ که به اندازه‌ی کافی به آنها وقت و توجه نداده‌ام. بنابراین وقتی وقت دارم، همه‌اش را با شدتی استثنایی صرف مسایل خانوادگی می‌کنم. هنگامی که از خانواده‌ام دورم، به خاطر این حس گناه عمومی، به اندازه‌ی کافی صبر و شکیبایی ندارم. و هنگامی که کلی وقت دارم، آن را به شدت بسیار، وقف آنها می‌کنم. بنابراین نمی‌دانم در پایان کدام بهتر است. فکر می‌کنم هر دو راه‌حل ـ یا مدام با هم بودن یا به ندرت با هم بودن ـ ممکن است؛ و در هر دو شکل، عشق ممکن است و نیست؛ هماهنگی ـ نوعی هماهنگی عمومی و کلی ـ در هر دو صورت ممکن است و ممکن نیست و توافقی کلی با این تقدیر: و در هر دو راه‌حل ناهمگنی و نفرت امکان دارد.

چرا فیلیپ شیفته‌ی دوربین، فیلم را در پایان از بین می‌برد؟ معنایش چیست؟ آنچه را انجام داده از بین می‌برد. دست برنمی‌دارد چون در پایان

دوربین را به طرف خود می‌چرخاند. او خیلی ساده درمی‌یابد که به عنوان یک فیلمساز آماتور، به تله افتاده است؛ و اینکه ساختن فیلم با اهداف و نیات خوب، ممکن است به کار مردمی بیاید که از فیلم با اهداف و نیات بد استفاده می‌کنند.

این برای من اتفاق نیفتاده است. من هرگز عملاً فیلمی را از بین نبرده‌ام. اما اگر می‌فهمیدم که آنها فیلم مرا، مثل شبی که به هنگام ساختن ایستگاه از صندوقهای امانات فیلم گرفته بودیم، ضبط می‌کنند، درست مثل فیلیپ، قوطی فیلمها را باز می‌کردم تا فیلم قبل از آنکه به دست آنها بیافتد؛ خراب شود. و در آن صورت امکان شناسایی احتمالی دختری که مادرش را کشته بود، وجود نداشت.

شانس یا تقدیر: شانس کور (۱۹۸۱)

من واقعاً نمی‌دانم چرا توصیفی واقعی از لهستان در دهه‌ی ۱۹۷۰ در دیگر هنرها وجود نداشت. حتی یک توصیف از آن در ادبیات وجود نداشت و تولید ادبیات آسانتر از فیلم است. ادبیات به اندازه‌ی فیلم مورد سانسور قرار نمی‌گیرد، گر چه بعضی نویسندگان و کتابهای خاص، ممکن است سانسور شوند. بنابراین فیلمها بودند که بهترین توصیف از لهستان دهه‌ی ۱۹۷۰ را عرضه کردند. در پایان دهه‌ی ۱۹۷۰، فهمیدم که این توصیف محدود بود و اینکه ما به این محدودیت‌ها رسیدیم و دیگر موضوعی در توصیف این دنیا وجود نداشت.

یک نتیجه‌ی این ترن افکار فیلم شانس کور است که دیگر توصیف دنیای بیرون نیست، بلکه توصیف دنیای درون است. توصیف قدرتهایی است که با تقدیر ما درمی‌آمیزد و ما را به این یا آن راه سوق می‌دهد. خیال می‌کنم نقایص اصلی آن، طبق معمول، در فیلمنامه‌اش نهفته است. ایده‌ی اصلی‌اش را هنوز هم

دوست دارم؛ غنی و جالب است. فقط فکر نمی‌کنم به طور مناسبی مورد استفاده قرار گرفته باشد، به ویژه، ایده‌ی سه پایان بندی ممکن ـ که هر روز، ما، مدام با انتخابی روبروییم که می‌تواند کل زندگی‌مان را پایان دهد، و ما کاملاً از آن بی‌خبریم. ما واقعاً نمی‌دانیم که تقدیرمان در کجا نهفته است. ما نمی‌دانیم شانس برایمان چه در آستین پنهان دارد. تقدیر به مفهوم یک محل، یک گروه اجتماعی، یک مسابقه‌ی حرفه‌یی و یا کاری که انجام می‌دهیم. ما در دایره‌ی عاطفی، بیش از این آزادی داریم. در عرصه‌ی اجتماعی، ما به مقیاس زیادی به وسیله‌ی شانس یا فرصت اداره می‌شویم: چیزهایی وجود دارد که خیلی ساده، باید انجام دهیم، و یا باید به همان راهی برویم که می‌رویم. این البته، به خاطر ژنهای ماست. اینها افکاری بودند که به هنگام ساختن شانس کور، مرا به خود مشغول کرده بودند.

ویتک شخصیت اصلی، در هر وضعیتی نجیبانه رفتار می‌کند. او حتی وقتی به حزب می‌پیوندد، نجیبانه رفتار می‌کند. در یک لحظه‌ی معین، وقتی می‌بیند به شکلی زیرکانه به وضعیتی کشانده شده است که باید مثل یک شرور حرامزاده رفتار کند، برمی‌آشوبد و شرافتمندانه عمل می‌کند.

پایان بندی سوم، آنی است که برایم خیلی مهمتر است ـ در جایی که هواپیما منفجر می‌شود ـ چون خواه ناخواه سرنوشت ما خواهد بود. مهم نیست که این در هواپیما اتفاق می‌افتد یا در بستر، نتیجه‌اش یکسان است.

فیلم به خوبی پیش نمی‌رفت. حدود ۸۰ درصدش را فیلمبرداری کردم. آن را تدوین کردم و متوجه شدم که در جهت غلط و نادرستی پیش می‌رود؛ به یک اندازه، هم در فیلمبرداری و هم در ایده، سه پایان‌بندی‌یی که بیان می‌شد، نامناسب بود، مکانیکی بود، داخل فیلم شده بود و تصور شکل‌گیری یک بخش ارگانیک از کل را نمی‌داد. بنابراین فیلمبرداری را متوقف کردم، و دو سه ماهی

صبر کردم. بعد حدود نیمی از آنچه را که فیلمبرداری کرده بودم از نو فیلمبرداری کردم، به اضافه‌ی ۲۰ درصدی که مانده بود و بدان نیاز داشتم. و بهبود چشمگیری در فیلم به وجود آمد.

من اغلب، این طور کار کرده‌ام که در مقطعی فیلمبرداری را متوقف کرده و به خود مجال داده‌ام تا در اتاق تدوین و روی پرده ببینم عناصر مختلف چگونه با هم کار می‌کنند ـ و هنوز هم دوست دارم این کار را بکنم. اینجا، در غرب، کار بدین طریق مشکل است، چون پول زیادی پشت هر پروژه وجود دارد و بازی با این پول سخت دشوار است. آن وقتها، در لهستان، ساده بود، چون پول کسی نبود، حتی با آنکه باید مواظب می‌بودی که فیلم بسیار گران یا بی‌جهت مجلل نسازی. من همیشه در این مورد مراقب بودم. اما می‌شد با پول بازی کرد. می‌توانستی زیرکانه از آن استفاده کنی. و من هم اغلب می‌کردم.

ویروس کمونیست: روز کوتاه کاری (۱۹۸۱)

من یکبار با هانیا کرال از دوستان خوبم، فیلمنامه‌یی برای یکی از فیلمهایم نوشتم. فیلمی بود بر اساس گزارشی از او زیر عنوان روز کوتاه کاری. یک فیلم وحشتناک. من ملغمه‌یی کامل از آن ساختم اما همکاریمان در نوشتن فوق‌العاده بود. چیزیست که می‌توانید آن را یک نمونه فیلم سیاسی بنامید: فیلمی خاص زمان خودش که اگر به موقع نشان داده می‌شد احتمالاً شاید اهمیتی می‌داشت، اما نه الزاماً. واقعیت دگرگون می‌شود و مردم دیگر بدان توجهی نمی‌کنند. فراموش می‌کنند که اصلاً وجود داشته است. به خاطر نمی‌آورند که چگونه چیزی بود. به یاد نمی‌آورند که چرا دردناک بود. از آن بدتر، سعی می‌کنند به خاطر بیاورند که در آن واقعیت، همه چیز دلپذیر بود. احتمالاً به این دلیل در همه‌ی کشورهای کمونیست، این نوستالژی بیان نشده برای زمانهای گذشته،

گرچه وحشتناک بوده‌اند، وجود دارد ـ نوعی نوستالژی که به احتمال کسی هم آن را بیان نخواهد کرد. مردم همیشه در لهستان، بلغارستان، روسیه، همه جا به شوخی می‌گویند: «کمون، برگرد. کمون، برگرد.» مردم فقط چیزهای خوب را به یاد می‌آورند. گزینشها خیلی ساده بود. می‌دانستید چه کسی طرف شماست و چه کسی دشمنتان است. می‌دانستید می‌توانید کسی را سرزنش کنید و کسی گناهکار بود ـ و او واقعاً هم گناهکار بود. نظام و آنها که برایش کار می‌کردند، به یقین، به خاطر چیزی گناهکار بودند. سرزنش کردن آنها آسان بود. آنها کارتهای عضویت خود، علایم خود، رنگهای کراوات خود را داشتند و این همه به طرز وحشتناکی سرراست بود. حالا دیگر وجود ندارد. همه چیز بسیار پیچیده می‌شود. به این اضافه شده است نوستالژی برای زمانهایی که جوانتر، با انرژی‌تر و امیدوارتر بودیم. و همین است دیگر. در مورد موضوع فیلم هم دقیقاً همین طور است.

روز کوتاه کاری یک فیلم بلند داستانی برای تلویزیون است که به طریقه‌ی ۳۵ میلیمتری فیلمبرداری شده، چون قصد داشتند آن را در سینماها هم نمایش دهند. تا به حال نمایش داده نشده است ـ خوشبختانه. نخست به وسیله‌ی سانسور جلویش را گرفتند. من توانستم شانس کور و روز کوتاه کاری را همزمان، در طول جدول‌بندی زمانی یک تولید، بسازم و هر دو فیلم را در دسامبر ۱۹۸۱ تمام کردم.

بر این گمانم که فیلم خوب نشد، چون در فیلمنامه، ما، به اندازه‌ی کافی سعی نکردیم شخصیت اصلی را درک کنیم. فیلمی انتقادی درباره‌ی یک دبیر حزب، براساس رویدادهایی در لهستان است. شورشها و اعتصابات در ۱۹۷۶ بر سر افزایش بهای کالاهای ضروری آغاز شده بود، و در شهری بالنسبه بزرگ در ۱۰۰ کیلومتری ورشو تظاهرات اعتراض‌آمیز گسترده‌یی صورت گرفت.

تظاهرات با آتش زدن مرکز حزب کمونیست منطقه از طرف مردم تمام شد، و دبیر حزب، تقریباً در آخرین لحظه از ساختمان فرار کرد. او سعی کرد تا آخر بایستد اما وقتی مبلمان دفتر کارش داغ شد، پلیس، به یاری خبرچینهایشان، به شکلی توانستند او را از ساختمان بیرون بکشند. در غیر این صورت احـتمالاً مردم او را می‌کشتند.

و من سعی کردم فیلمی درباره‌ی این دبیر حـزب بسـازم. عـنوان گـزارش اصلی چشم‌اندازی از پنجره‌ی طبقه‌ی اول بود، چون دفتر کار دبیر حزب در طبقه اول بود. بعداً فیلم روز کوتاه کاری نامیده شد، چون آن روز دبیر حزب چـند ساعت کمتر از معمول کار کرد. او باید محل کارش را حدود ساعت دو تـرک می‌کرد.

من خودم رابه تله انداختم، چون آن وقتها در لهستان ـ و حتی کم و بـیش حالا هم ـ در این تردیدی نبود که مردم نمی‌خواستند یک دبیر حزب را درک کنند. یک دبیر حزب همیشه کسی وابسته به مقامات و معمولاً سبک مغز و ابله، تلقی می‌شد. این دبیر حزب خاص، زیاد ابله نبود و من داشتم فیلمی انـتقادی درباره‌اش می‌ساختم. اما در تله‌یی که به وسیله‌ی افکار عمومی بی‌رحم خـلق شد، افتادم. من نمی‌خواستم که در قلب و روح دبیر، عمیقاً کندوکاو کنم و کمی هم ناراحت بودم که این کار را بکنم. کندوکاو در قلب و روح یک کشیش یا زنی جوان شاید، اما یک دبیر حزب؟ نه، جالب نبود. در نتیجه، خواسته یا ناخواسته، شخصیت، کمی قراردادی است. به خاطر این تله‌ی سـیاسی نـمی‌شد عـمیقتر بررسی‌اش کرد. این روزها، مطلقاً ساختن فیلمی در باره‌ی یک دبـیر حـزب، حالا در هر سطح و عمقی ـ ناممکن خواهد بود.

حالا در لهستان، هـمه‌ی کسـانی کـه در آن روزهـای کـمونیست حـضور داشتند، دارند خاطرات می‌نویسند یا مصاحبه می‌کنند. همه جا کتابهایی وجود

دارد. سیاستمداران، هنرمندان و شخصیتهای تلویزیونی همه دربارهٔ اینکه چقدر فوق‌العاده بودند، می‌نویسند. شما دیگر نمی‌دانید چه کسی بد بود. نمی‌توانید مصاحبه‌یی پیدا کنید یا کتابی بخوانید که کسی تا اندازه‌یی به گناه خویش معترف باشد. همه بی‌گناه و معصومند. سیاستمداران بی‌گناهند. شما وقتی خود را در ملاعام بیان می‌کنید، از دید خودتان همیشه حق دارید. اما اینکه در مقابل آینه بنشینید یا رو در روی خود قرار گیرید و اشتباهاتی را که در زندگی کرده‌اید تایید کنید، مقوله‌یی کاملاً متفاوت است. من هیچ وقت ندیده‌ام کسی بنویسد یا بگوید بعضی چیزها تقصیر آنها بود یا کار و کارهایی را از سر نابخردی یا عدم صلاحیت انجام داده‌اند.

در تلویزیون، روزنامه‌ها و کتابها، با کسانی که خیال می‌کنید، مسؤول آن چهل سال یا دستکم سالهای زیادی از آن چهل سالِ کمونیسم بوده‌اند، گفت‌وگو می‌شود. کسی نمی‌گوید «من گناهکارم»، «من سبب این شدم که ...» «اگر این و این اتفاق افتاد به علت بی‌لیاقتی، بلاهت و عدم صلاحیت من بود» نه، برعکس. همه می‌گویند «من این را حفظ کردم» «من این را نجات دادم» «در نتیجه‌ی سعی و تلاش من بود که ...» و در نتیجه کسی نمی‌داند کجا هستند آن کسانی که به طریقی مقصر بودند. کجایند آدمهایی که بگویند «بله، منم، منم که سبب پاره‌یی بی‌عدالتی‌ها، دردها و رنجها و فقر بودم؟» آدمهایی از این دست وجود ندارند. البته به همین دلیل هم کتابهایشان را می‌نویسند که خودشان را توجیه کنند. جالب است بدانیم که آیا خود را از دید دیگر مردمان یا از دید خود توجیه می‌کنند. این چیزیست که واقعاً همیشه مرا جذب و جلب کرده است. اما هرگز نخواهیم دانست. مسأله‌یی بنیانی درباره‌ی شر است. کجا، در ذات خود، شر نهفته است؟ اگر در ما نیست پس کجاست؟ چون در ما نیست، شرها دیگرانند. همیشه.

مطمئن نیستم که این آدمها دروغ می‌گویند. از نقطه نظر آنها، مسایل همان‌گونه بوده‌اند، یا شاید فقط فکر می‌کنند که چنین بوده است. شاید خاطراتشان فقط آن تکه‌ها، اعمال، و وضعیتهایی را که به طریقی در آنها کوشیده‌اند بهتر و یا شریفتر از دیگران باشند، بازمی‌تاباند. این مشکل نسبی‌گرایی است. معیار و مقیاس مطلق وجود دارد؟ این مسأله‌ی روزگار ماست، چون همه چیز سخت نسبی می‌شود، مگر نه؟

امروز، از دید افکار عمومی در لهستان، همه‌ی فعالان حزب، خیلی ساده، مشتی دزد، کلاهبردار و مردمی با اهداف بد و زشت‌اند. این چنین نبود. البته، این نوع نگاه به بعضی از آنها منصفانه است، اما نه به همه‌شان. مثل هر کس دیگری، کمونیست‌ها ترکیبی از آدمهای باهوش و ابله، تنبل و سخت‌کوش، خوش‌نیت و بدنیت هستند. در میان کمونیستها آدمهایی بودند با نیات خوب. این واقعیت ندارد که همه‌ی آنها بد بودند.

بنابراین، هم در آن وقت ساختن چنین فیلمی ناممکن بود و هم حالا. و احتمالاً، ضعف فیلم یا شکست من، اگر دقیقتر بگوییم، در این واقعیت نهفته است که من موجودیت چنین تله‌یی را مطلقاً به حساب نیاوردم. فیلمی ساختم که خوب نیست. خسته کننده است، بد کارگردانی و بد بازی شده است.

می‌خواستم نقش اصلی را به فیلیپسکی[1] بدهم و احتمالاً فیلم بهتر می‌شد اما از او می‌ترسیدم. خیلی ساده، از کار کردن با او می‌ترسیدم. فیلیپسکی یک بازیگر است ـ بعدها کارگردان شد ـ که در لهستان به خاطر خودپسندی، اعتماد به نفس موهن و احساس برتری‌اش به دیگران شهرت دارد. در لهستان به خاطر اعلام نظرهای ضدّ سامی‌اش، به خاطر بی‌رحمی وحشتناکش در این مسأله،

---

1. Filipski

شهرت بسیار داشت. آن وقتها شمار زیادی اجراهای ضدّ سامی در تئاتر کرده بود. اما بازیگر خیلی خوبی بود با شخصیتی قوی. او باید نقش دبیر حزب را بازی می‌کرد. اگر او را در اختیار داشتم، فیلم به احتمال زیاد بهتر می‌شد البته به ناچار باید در طول کار با او می‌جنگیدم و خوب من همیشه از او ترسیده بودم چون به عنوان یک مرد از او هراس داشتم. خیلی ساده از من متنفر بود. مثل همه که از آنها نفرت داشت. باید بگویم، من هم از او خوشم نمی‌آمد ـ مثل یک مرد، البته، گرچه در این تردیدی نیست که بازیگر درخشانی بود.

فیلم در سال ۱۹۸۱ به وسیله‌ی سانسور بایگانی شد. نمایش چنان فیلمی مطلقاً امکان نداشت حتی از تلویزیون. نمی‌توانم به خاطر بیاورم که تلویزیون بدهی‌اش را بابت فیلم، به "خانه‌ی تولید" داد یا نه. فیلم یک مشکل مالی بزرگ برای "خانه‌ی تولید" بود. اما خیال می‌کنم که مسأله را بین خودشان حل کرده‌اند.

من تدوین روز کوتاه کاری و شانس کور را درست قبل از اعلام حکومت نظامی در دسامبر ۱۹۸۱ تمام کردم. زمستان سختی در نوامبر شروع شده بود و یک ماه یا یک ماه و نیم قبل از حکومت نظامی، سرمای شدیدی آغاز شده بود. در اتاق تدوین سرما بیداد می‌کرد. از مردی که نماینده‌ی اتحادیه‌ی کارگری همبستگی در استودیو ما در ویتورنیا[1] بود خواستم که فکری برای گرم کردن اتاق تدوین بکند، چون فکر می‌کردم وظیفه‌ی اتحادیه است. اگر در اتاقی کار می‌کنید که به خاطر خرابی رادیاتورها سرد است، بنابراین وظیفه اتحادیه است که کسی را برای تعمیر رادیاتورها بفرستد یا کسی را مأمور خرید بخاریهای برقی بکند و آنها را در اتاق تدوین بگذارد، چون آدمها دوازده ساعت در روز از سرما یخ می‌زنند. اما او به من گفت همبستگی به مسایل مهمتری می‌اندیشد. و

---

1. Wytwornia

همان وقت بود که دانستم جایی برای من نیست.

این کاملاً جدا از واقعیتی است که من، سخت تردید دارم که وجود اتحادیه‌یی، می‌تواند بهترین راه‌حل برای هنرمندان باشد. فکر نمی‌کنم باشد. من فکر می‌کنم اتحادیه استثنائاً راه‌حل بدی برای هنرمندان است؛ و برای کل صنعتی که هنر و فرهنگ را دربر می‌گیرد، راه‌حلی فاجعه‌آمیز است. همیشه کار به اینجا ختم می‌شود که رفتگران کتابخانه را اداره کنند نه کتابداران، چون تعداد رفتگران بیشتر است. و این کارگردانان و یا تولیدکنندگان یا فیلمبرداران نیستند که صنعت فیلم‌سازی را اداره می‌کنند بلکه کارکنان فنی، برق‌کاران، رانندگان و غیره‌اند که اداره‌ی امور را به دست می‌گیرند. فکر می‌کنم یک اتحادیه‌ی کارگری با طبیعت هنرمند در تضاد است، با طبیعت او برای خلق چیزی اصیل و یگانه که در ذات، چیزیست که هنر باید باشد، سازگار نیست. با طبیعت خلاق راست نمی‌آید چون مردمی که اتحادیه‌های کارگری را می‌چرخانند چیزی به کل مخالف را در هدف دارند، و مدام چیزهای مشابه را تکرار می‌کنند چون آسانترین کار است. گردانندگان اتحادیه‌های کارگری، آدمهای بسیار نازنینی هستند. با آنها دشمنی ندارم، برعکس، به همه‌ی این آدمها احترام می‌گذارم و دوستشان دارم، اما این را نمی‌فهمم که چرا باید آنها بر من حکومت کنند. نمی‌توانم با چنین چیزی موافق باشم.

دانستم که این هم دروغ و نیرنگ دیگریست. نیرنگ، چه معنایی دارد؟ البته، کلمه‌ی نادرستی است. نیرنگ نیست. البته بدیهی است که انبوهی از نیات خوب وجود دارد. اما وقتی از یک اتحادیه‌ی کارگری حرف می‌زنید، مرا ناراحت می‌کنید (چون همبستگی یکَ اتحادیه کارگری بود) اما، در واقع، چیز دیگری را در هدف دارند. و این کاملاً آشکار بود. البته، در آن زمان نمی‌توانستند بگویند که هدف دیگری دارند، چون همه چیز از هم می‌پاشید. اما

من واقعاً نمی‌توانم با دروغی که در ریشه‌ی این مسایل است کنار بیایم و زندگی کنم. من به سرعت خود را کنار کشیدم. بعد، به خاطر حکومت نظامی، تمام وقت خوابیدم. حدود پنج ماه خوابیدم.

درست در ابتدای حکومت نظامی، فکر کردم حتی آماده‌ام به تدابیر متفاوتی متوسل شوم. نه به کمک یک دوربین بلکه، برای مثال، یک تفنگ یا نارنجک دستی یا چیزی شبیه آن. اما معلوم شد کسی در لهستان حاضر به انجام آن نیست. هیچ کس در لهستان نمی‌خواست بمیرد. دیگر هیچ کس در لهستان حاضر نیست برای به اصطلاح هدفِ برحق بمیرد. این، کم و بیش از آغاز سال ۱۹۸۲ روشن شد.

سعی کردم راننده‌ی تاکسی شوم، چون تنها کاری که بجز فیلمسازی می‌توانم بکنم، رانندگی است. اما معلوم شد که بسیار کوته‌بین بوده‌ام و گواهینامه‌ی رانندگی‌ام را به مدت لازم حفظ نکرده‌ام. باید آن را بیست سال یا در این حدود نگه دارید. در حکومت نظامی با حرفه‌ی من نمی‌شد کار کرد و کسی هم در مورد اینکه بتواند کار بکند، حساب نمی‌کرد. اما بعد از مدتی، البته، شروع به کار کردیم.

حکومت نظامی، در کل خیلی دراماتیک بود، اما حالا مسخره به نظر می‌آید. در واقع، مسخره بود، اما از منظر آن روزها دراماتیک می‌نمود. فکر کردم چیزی بود که مردم خیلی ساده به خاطر آن هرگز مقامات را نخواهند بخشید و اینکه مردم در مورد آن کاری صورت خواهند داد. من بلافاصله شروع کردم به امضای عریضه‌ها و نامه‌هایی در مخالفت با حکومت نظامی. تحملش برای همسرم دشوار بود، چون خیال می‌کرد من مسؤول او و بچه‌هایمان هستم. و حق با او بود. اما همزمان فکر کردم در مقابل چیز دیگری هم مسؤولیت دارم. خوب، این دقیقاً نمونه‌یی از وضعیتی است که نمی‌توانید انتخاب درستی داشته باشید. اگر

از نقطه‌نظر اجتماعی انتخاب درست را انجام دهید، از دید خانواده انتخاب غلطی است. شما همیشه باید میان بد و بدتر یکی را انتخاب کنید. انتخاب کم دردسرتر برای من، رفتن به بستر و خوابیدن بود، مثل خرس.

بنابراین آنها برای چند سالی نخواستند روزکوتاه کاری را نمایش دهند. حالا خیلی دلشان می‌خواهد آن را نشان دهند. اما من مخالفم، چون می‌دانم چقدر بد است. دلیل دیگری هم دارد. حالا که دیگر کمونیسم رسماً وجود ندارد، اما کمونیستها هنوز هم همه جا حضور دارند و برنامه‌های زیادی برای فاصله گیری از کمونیسم و بیرون انداختن کمونیستها از بدنه‌ی سیاسی کشور و مواضع قدرت و نفوذ وجود دارد، به نظر من لگد زدن به کسی که واقعاً دیگر وجود ندارد عمیقاً نفرت‌آور است. از نظر اخلاقی خوش‌آیند نیست. من، خیلی ساده، نمی‌خواهم این کار را بکنم. اینها دلایلی کافی برای مانع شدنم از نمایش فیلم است؛ اما آنها هنوز هم می‌خواهند فیلم را نمایش دهند. مدام دنبال دلیلی هستند که بگویند کمونیستها چقدر بد بودند. و روزکوتاه کاری، البته، یک دلیل است. واقعیت دارد.

اینک مشکل بررسی پرونده‌های کمونیست در لهستان بالا گرفته است ـ چه کسی در "UB[1]" مامور بود و چه کسی نبود، چه کسی عضو "SB[2]" بود و چه کسی نبود. گفتنش چه ساده است، گور پدر همه‌ی شما مأموران مخفی و بقیه‌تان هم بروید پی کارتان، و ما حالا خیلی ساده شما را از هم جدا می‌کنیم: بدها و خوبها. چه ساده. اما به آدمهایی فکر کنید که در آن زمان به دام افتادند و نتوانستند به گونه‌ی دیگری عمل کنند. اخیراً، نامه‌یی از مردی شبیه به آن خواندم. مردی

---

۱. UB سرویس مخفی لهستان بود و چیزی معادل NKGB شوروی سابق.

۲. SB نیروهای امنیتی مخفی بودند، معادل لهستانی KGB شوروی سابق.

معمولی که نامش در لیستی نیست و هرگز نخواهد بود، چون او، نمی‌دانم، شاید یک سلمانی است یا منشی دفتری یا کارگری که بار قطارها را تخلیه می‌کند. او به روزنامه‌یی نوشت و گفت کهَ به آنچه کرد وادار شد. که چاره‌ی دیگری نداشت و اینکه مطلقاً راه خروجی برایش وجود نداشت. او هرگز اطلاعاتی در اختیار "UB" نگذاشت، هرگز حقیقت را نگفت. برعکس، او حتی به پلیس اطلاعات جعلی داد تا آنها انرژی خود را صرف درهم کوبیدن تشکیلات زیرزمینی‌یی بکنند که وجود خارجی نداشت. مردی ساده و معمولی نوشت: بدین ترتیب بر سر من چه خواهد آمد؟ آیا من یکی از بدها هستم؟ من هرگز به کسی صدمه نزدم. علیه کسی خبرچینی نکردم. هیچ وقت اطلاعاتی ندادم که به کسی آسیب بزند. این درست است که لیستی را در UB امضا کرده‌ام. بنابراین چه بر سرم می‌آید؟ آیا این گناه است که آن مرد لیستی از مأموران در UB را امضا کرده است اما به کسی صدمه‌یی نزده است؟ و آدمهایی که لیستی در UB امضا نکردند اما خبرچین بودند، چه؟ آنهایی که هرگز امضا نکردند، همکاری نکردند، پولی نگرفتند اما به همکاران خود خیانت کردند چه؟ کدام بدتر است؟ معیار و مقیاس این گناه چیست؟ من به یقین قبل از دادرسی در مورد پرونده‌یی مثل این، دو بار فکر می‌کنم، چون با توجه به محدودیت دانش و هوش و اطلاعاتمان نمی‌توانیم واقعیت یا شدت گناه و درجه‌ی تقصیر را اندازه‌گیری کنیم.

در لهستان مردم عاشق قضاوتند. دوست دارند انتقاد کنند، آنهایی را که می‌شناسند و حتی آنهایی را که نمی‌شناسند طبقه‌بندی کنند و به آنها برچسب بزنند. و من همیشه می‌پرسم؛ ببخشید، چه کسی دارد قضاوت اخلاقی می‌کند؟ چه کسی دارد انتقاد می‌کند؟ چه چیز سبب می‌شود که او، زن یا مرد، بهتر از من داوری کند؟ چرا داوری می‌کند؟ حقیقت واقع را از کجا می‌داند؟ من واقعاً این

خصوصیت لهستانی‌ها را که متاسفانه، بیشتر اوقات با بیزاری آنها از کسانی که کمی بهتر از خودشان هستند، آمیخته است، دوست ندارم.

من در داوری کردن مردم بسیار محتاطَم؛ گرچه گاه این کار را می‌کنم. این را در سطحی خصوصی می‌کنم نه عمومی. همیشه حیرت می‌کنم که مردم چگونه می‌توانند به آسانی داوری کنند و برچسب بزنند. البته، هر کسی در معرض داوریست و این عادی است، اما این بیزاری خارق‌العاده نسبت به همسایه‌ی خود، یک صفت ممیزه‌ی ملی لهستانی است. این را می‌توانید در خیابانها و مغازه‌ها ببینید. کسی به کسی احترام نمی‌گذارد. رفتار مؤدبانه وجود ندارد. کسی نمی‌گوید «لطفاً» یا «متشکرم». این را می‌توانید هنگام رانندگی، همه جا ببینید. این نشان ویژه‌ی فردگرایانی است که واقعاً نمی‌توانند با دیگر مردمان به تفاهم برسند. من، البته، خودم هم فردگرا هستم. نمی‌دانم شاید مسأله‌ی تربیت یا مجموعه‌یی از ارزشهاست، اما عقیده دارم باید در خصومت و تهاجم نسبت به دیگران تا حدود زیادی خوددار بود. باید سعی کنید از کینه و دشمنی پرهیز کنید و یا آن را برای خود نگه دارید. در لهستان، به طوری استثنایی عادیست که به شما بگویند فلانی مأمور مخفی، حرامزاده، کمونیست یا کلاه‌بردار است.

یک تلخی و نا امیدی کلی وجود دارد، ناشی از این واقعیت که امیدها به کرات در هم شکسته شده‌اند. بسیاری وقتها کورسوی امیدی ظاهر شده که به وسیله‌ی کسی، چیزی یا تاریخ، خاموش شده است. فکر نمی‌کنم مسأله‌ی مربوط به چند سال گذشته باشد. فکر می‌کنم مسأله قرون و اعصار باشد. و اگر نگاهی به ادبیات کلاسیک لهستانی بیندازید، مضمون مشابه را همه جا می‌بینید: لهستانی، بسیار مشتاقانه و ساده، لهستانی دیگر را در یک لیوان آب غرق می‌کند.

چیزهای دیگری هم وجود دارند که مرا با بی‌شرمی‌های خشن و

خودنمایانه‌اش غافلگیر می‌کند ـ مثل تغییر دیدگاه درباره‌ی وضع موجود؛ و این بیشتر، در حال حاضر، شامل سیاستمداران می‌شود. اما این در آدمهایی که در عرصه‌ی سیاست نیستند برایم نامنتظر است. اینک در لهستان آدمهایی در موقعیتهای بسیار بالا وجود دارند که آنچه را دولت قبلی به آنان عرضه کرد گرفتند. پستهای کلیدی و قدرت را هم پذیرفتند.

مردی بود موسوم به والدمار سویرون[1] و در جریان حکومت نظامی او را دبیر فرهنگ[2] کردند. سیاستمداری جوان و مستعد و حتی کاملاً مطبوع بود، گرچه کمی عبوس. فکر می‌کنم دوبار او را ملاقات کردم. همیشه اول یک نوشیدنی تعارفم می‌کرد. وقتی می‌گفتم رانندگی می‌کنم، می‌گفت یک راننده باید از من تقلید کند و با پلیس به نوعی کنار بیاید. مسأله‌ی مهمی نیست. می‌گفتم من به ویژه مایل نیستم لیوانی ودکا با او بنوشم. اما، البته، دلیل دیدارهایمان این نبود. می‌خواستند اداره‌ی یک خانه‌ی تولید فیلم[3] را پیشنهاد کنند. خانه‌ی تولیدی که در دهه‌ی ۱۹۸۰ و در دهه‌ی ۱۹۷۰ در لهستان قدرتی داشت. هشت یا نه خانه‌ی تولید فیلم وجود داشت. شغلی بود که از نظر مالی و اعتباری، هر دو، خوب بود. البته، من اداره‌ی خانه‌ی تولید فیلمی را از این مرد قبول نکردم. نمی‌خواستم چیزی از او قبول کنم. اما او دو یا سه بار مرا به بهانه‌های مختلف احضار کرد، و در پایان، معلوم می‌شد که می‌خواهد این خانه‌ی تولید را به من پیشنهاد کند. همکارانی بودند که پذیرفتند.

در هر روزنامه‌یی که باز می‌کنید، اتهاماتی درباره‌ی این و آن می‌خوانید.

---

1. Waldemar Swirgon

۲. در "بخش فرهنگ" کمیته‌ی مرکزی حزب.

۳. مقدمه و پانویس شماره ۹، از فصل سوم را بخوانید.

آدمها یکدیگر را به خاطر اینکه قبلاً چیزهای متفاوتی گفته یا نوشته‌اند، سرزنش می‌کنند؛ اما من مخالفتی با این آدمها ندارم، چون می‌دانم که می‌توانید کاری را بکنید و بعد تغییر کنید. شما حتی می‌توانید گناه را جبران کنید. و این، تا زمانی که آن آدمها به متهم کردن دیگران (به خاطر کارهایی مثل کارهای خودشان در گذشته) شروع نکرده‌اند، اشکالی ندارد. در غیر این صورت خیال می‌کنم اشتباه است.

شمار زیادی از مخالفان فعال امروز، بیشترشان نویسندگان خردمند و نجیب و استثنایی در دهه‌ی ۱۹۵۰ به ویژه پس از جنگ در دهه‌ی ۱۹۴۰ و قبل از وحدت حزب، از سرسپردگان متعصب کمونیسم بودند. فکر می‌کنم بتوانم درک کنم چرا؛ می‌توانم این مجذوبیت را بفهمم. مجذوب شر شدن نبود. مجذوب خوب بودن و شدن بود. مردم در آن زمان نمی‌دانستند که همه چیز به شر ختم می‌شود. حتی اگر می‌دانستند استالین چندین میلیون دهقان را به خاطر ضبط زمینهایی که قبلاً به آنها داده شده بود به قتل رسانده است، حتی اگر این را می‌دانستند، هنوز هم فکر می‌کردند خوب خواهد شد، چون اصل یا نظریه‌ی کمونیسم یا سوسیالیسم به روایت مارکس و انگلس و یا حتی لنین، جذاب و هیجان‌انگیز است. عدالت و برابری برای همه ـ در اینها جاذبه بسیار است. باید زیرکی و هشیاری فراوانی داشته باشید تا بفهمید که این ناممکن است. و بسیاری از مردمی که امروز درباره‌اش حرف می‌زنند و می‌نویسند؛ سعی می‌کنند خود را تبرئه و توجیه کنند. برای مثال کونویکی[1]، سزپیورسکی[2] و یا

---

۱. تادئوش کانویکی، Konwicki (متولد ۱۹۲۶) رمان‌نویس ـ اولین آثارش در دهه‌ی ۱۹۵۰ چاپ شد ـ و کارگردان فیلم. او سرپرست ادبی خانه‌ی تولید فیلم کادر بود. از فیلمهایش: آخرین روز تابستان (۱۹۵۸)، روز ارواح (۱۹۶۱). او اما بیشتر به خاطر رمانهایش شهرت دارد. از جمله عقده لهستانی (۱۹۷۷).

آندرشوسکی[۳] در کارهای چاپ نشده‌ی قبلی خود. بسیاری از مردم، خیلی ساده، سرسپردگان متعصب کمونیسم بودند و واقعیت را پنهان نمی‌کنند. فکر نمی‌کنم مایه‌ی شرمندگی باشد. زشتی و خَفتی نیست. خیلی ساده یک اشتباه است. اشتباهی است مبتنی بر واقعیتی که درنمی‌یابید، نمی‌فهمید که این نظریه در عمل ممکن نیست و اگر به عمل درآید جز به شر نمی‌انجامد. کمونیسم مُسری نیست، گرچه شمار زیادی از مردم در مراحلی از زندگی خود و در طول تاریخ به آن مبتلا شده‌اند. کثیری از مردم که به نظر می‌رسید کاملاً در مقابل این بیماری مصونیت دارند، در واقع نداشتند. من خوش‌اقبال بودم که بدان مبتلا نشدم، اما درست مثل هر کس دیگری در معرض آن قرار گرفتم.

کمونیسم مثل ایدز است. یعنی که باید با آن بمیری. درمان نخواهی شد. و این در مورد همه‌ی کسانی که با کمونیسم سر و کار داشته‌اند، صدق می‌کند. اینکه بگوییم آنها کمونیست یا ضدِ کمونیست یا به کل در هیچ یک از این جناحهای سیاسی نبوده‌اند، بی‌ربط است. در مورد همه صدق می‌کند. اگر به آن اندازه که در لهستان ـ چهل سال ـ در معرض نظام بوده باشند، پس کمونیسم، شیوه‌ی تفکر و زندگی‌اش و ارزشهای سلسله مراتبی آن، با آنها می‌ماند و راهی برای اخراج آن از نظامشان وجود ندارد. البته، می‌توانند آن را از ذهن خود بیرون کنند؛ می‌توانند بگویند دیگر مریض نیستند؛ آنها حتی می‌توانند بگویند درمان شده‌اند؛ اما حقیقت ندارد. درونی می‌شود. وجود دارد، می‌ماند و راهی برای خلاصی از شر آن وجود ندارد. این برای من مخصوصاً مشکلی نیست.

---

۲. آندره سزیپیورسکی، Szczypiorski (متولد ۱۹۲۴). رمان نویس و روزنامه‌نگار. از رمانهایش: عشاء ربانی برای شهر آراس (۱۹۷۱)، سه نفر در یک خط مستقیم (۱۹۸۱).

۳. یرژی آندرشوسکی، Andrzejewski رمان‌نویس. از کارهایش: خاکسترها و الماسها که آندره وایدا براساس آن فیلمی ساخت.

می‌دانم بدان مبتلا شده‌ام و می‌دانم که با آن می‌میرم، فقط همین. از آن نمی‌میرم، با آن می‌میرم. وقتی ناپدید می‌شود که ناپدید شوی. درست مثل ایدز.

همه سر فرود آوردیم: پایانی نیست (۱۹۸۴)

در سپتامبر یا اکتبر ۱۹۸۲، در پایان شش ماهه‌ی اول حکومت نظامی، بر آن شدم چند پیشنهاد فیلم به "استودیوهای دولتی فیلم مستند" بدهم. این بعد از فیلم ایستگاه بود، و به دلایل بسیار، نمی‌خواستم دیگر فیلم مستند بسازم اما در آن زمان، مسأله‌ی ساختن فیلم بلند و داستانی منتفی بود.

در طول حکومت نظامی فکر کردم باید فیلمی درباره‌ی آدمهایی که روی تصاویر و شعارهای دیواری رنگ می‌پاشند بسازم. همه روی دیوارها انواع و اقسام تصاویر و شعارها را می‌نوشتند: علیه حکومت نظامی، علیه یاروزلسکی[1]، علیه کمونیستها و از این قبیل. "WRON Won za DON"؛ این شعار اصلی بود. WRON "شورای نظامی برای نجات ملت" بود. WON کلمه‌ی روسی معادل "گورت را گم کن" است. zadon ورای رودخانه‌ی دن بنابراین، از لهستان برو بیرون. "WRON Won za DON". این شعار و شعارهای دیگری از این دست؛ کاریکاتورها و غیره، همه جا بود. ارتش در مبارزه با این شعارها و تصاویر جنگی بود. جوخه‌های ویژه‌ی ارتشی یا نظامی به این کار اختصاص داده شده بود. دقیقاً نمی‌دانم چگونه. و من می‌خواستم فیلمی موسوم به نقاش، درباره‌ی مرد جوانی بسازم که در ارتش است و روی شعارها و تصاویر دیواری

---

۱. ژنرال یاروزلسکی فرمانده ارتش لهستان در جریان ظهور "همبستگی" در ۱۹۸۰. سه سال بعد از پیروزی مخالفان در سال ۱۹۸۹ به محاکمه کشیده شد و تمام مسئولیتها را در مورد حکومت نظامی به گردن گرفت.

رنگ می‌پاشد؛ چون روی آنها رنگ می‌پاشیدند، یا آنها را پاک می‌کردند و یا آنها را به صورت چیزهای دیگری درمی‌آوردند. ضمناً حروف را تغییر می‌دادند تا به نفع کمونیستها خوانده شوند. بسیار مسخره بود، کل کار را می‌گویم. فکر کردم درونمایه‌ی فیلم جذابی می‌شود.

جدا از آن ایده، می‌خواستم فیلمی بسازم که ماجرایش در دادگاه‌های قانونی می‌گذرد. آن دادگاه‌ها، در آن زمان، احکام سختی برای مسایل ساده و مبتذل صادر می‌کردند. برای کشیدن تصویر روی دیوار، دو یا سه سال زندان می‌بریدند، برای دستگیر شدن با یک روزنامه یا اعلامیه‌ی مخفی، برای اعتصابات یا هر نوع مقاومتی هم همین‌طور. برای آنهایی که بعد از ساعات منع عبور و مرور، هشت یا ده شب، بازداشت می‌شدند، احکام مشابهی صادر می‌شد. بنابراین می‌خواستم فیلمی بسازم که به طور کامل در دادگاه‌ها می‌گذرد و فقط باید چهره‌های دو آدم را نشان دهد. متهم و متهم کننده. یعنی، فیلم باید درباره‌ی گناه (گناه در ویرگولهای معکوس، چون این آدمها در واقع گناهی مرتکب نشده بودند) و درباره متهم کننده‌ها باشد.

من با مجامع قانونی اصلاً آشنایی نداشتم. کسی را نمی‌شناختم. کار در اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ خیلی دشوارتر از سال ۱۹۷۰ بود که ما روی فیلم کارگران ۷۱ کار می‌کردیم، ترغیب کردن افراد برای توافق در مورد حضور در فیلم بسیار دشوار بود، چون مردم در آن زمان مطلقاً از تلویزیون نفرت داشتند. بنابراین باید اعتماد افراد را نسبت به با قانون جلب می‌کردم.

اما نخست باید موافقت مقامات را جلب می‌کردم. خیلی طول کشید، نزدیک دو ماه. اما در حالی که داشتیم موافقتها ـ و تامین مالی ـ را کسب می‌کردیم، سعی می‌کردم با آدمهای بانفوذ در مجامع قانونی، به ویژه وکلا، کسانی که از متهمین دفاع می‌کردند که بعد به خاطر هیچ به دو یا سه سال زندان

محکوم می‌شدند، ارتباط برقرار کنم. هانیا کرال به من گفت که دو حقوقدان جوان را می‌شناسد که مدام از مردم در این دادگاه‌ها، در طول حکومت نظامی، دفاع می‌کردند. آنها قبلاً هم همین کار را می‌کردند. آنها از سازمانهای مختلف، از جمله "کمیته‌ی دفاع از کارگران" (KOR)[1] و "کنفدراسیون لهستان مستقل" (KPN)[2] دفاع کرده بودند. هانیا گفت که نمی‌داند کدامیک برای من بهترند اما گفت: «سعی کن با یکی از آنها ملاقاتی داشته باشی» و ترتیب دیدارم را با کریستف پیسیویچ[3] داد. برایش توضیح دادم که چه می‌خواستم و چه نوع فیلمی می‌خواهم بسازم. راستش را بخواهید، چندان به من اعتماد نکرد اما چون هانیا کرال توصیه‌ام را کرده بود و خودش هم چندتایی از کارهایم را دیده بود، توانستم بر بی‌میلی‌اش غلبه کنم. آنها آشکارا از اینکه کسی یادداشت بردارد یا فیلم و نمایشی بسازد، ناراحت بودند. برای پیسیویچ توضیح دادم که می‌خواهم از کسانی فیلم بگیرم که محکوم می‌شوند و کسانی که احکام را صادر می‌کنند، تا مدرکی از این همه، از این کار بی‌معنی که جریان داشت، وجود داشته باشد.

بدبختانه، خیلی طول کشید تا اجازه بگیرم، و وقتی شروع به فیلمبرداری کردیم، نوامبر بود. اجازه گرفتیم که هم در دادگاه‌های عمومی و هم در دادگاه‌های نظامی فیلمبرداری کنیم. آن وقت بود که باید کریستف را

---

۱. KOR، "کمیته‌ی دفاع کارگران" در سپتامبر ۱۹۷۶ تشکیل شد تا حمایت قانونی و مالی از کارگران بازداشت شده بکند. کمیته بعداً گسترش یافت و با همه موارد نقض حقوق بشر برخورد کرد.

۲. KPN، "کنفدراسیون لهستان مستقل" یکی از افراطی‌ترین جناح‌های نهضت اپوزیسیون در دهه‌ی ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.

3. K. Piesiewicz

می‌شناختم. او کم و بیش می‌دانست که چه می‌خواستم و موافقت کرد به نام بعضی از موکلین او، فیلمبرداری شود. به محض اینکه فیلمبرداری را شروع کردم، دیدم که دارد اتفاق عجیبی روی می‌دهد. قضات متهم را محکوم نکردند. یعنی که احکامی صادر کردند که در واقع اصلاً دردناک نبود. این به دو دلیل بود. دلیل اول اینکه دادگاه‌های قانونی، در حالی که به تقریب یک سال از حکومت نظامی می‌گذشت (این در نوامبر ۱۹۸۲ بود) کمتر سخت می‌گرفتند. و دلیل دوم که برایم سخت جالب بود، ترس ساده‌ی انسانی قضات در برابر دوربین بود. ابتدا این را نفهمیدم، اما بعد به سرعت متوجه قضیه شدم. قضات نمی‌خواستند در لحظه‌ی صدور احکام ناعادلانه ضبط شوند چون می‌دانستند اگر دوربینم را روشن کنم، زمانی در آینده، بعد از سه، ده یا بیست سال، یک کسی این فیلم را پیدا خواهد کرد. و آنها خود را خواهند دید. البته، آنها در همه‌ی اسناد ظاهر شده بودند چون کاغذها را امضا کرده بودند؛ اما امضا کردن تکه‌یی کاغذ کجا و ظاهر شدن روی پرده در لحظه‌ی صدور احکام ناعادلانه کجا؟ اینها دو مسأله‌ی کاملاً متفاوتند.

بعد اتفاق بسیار عجیبی در دادگاه افتاد. درست همان طور که در آغاز هیچ کس نمی‌خواست ما در محاکمات حضور داشته باشیم (حقوقدانان به ویژه در این مورد مقاومت می‌کردند، و خود موکلین) ناگهان همه از ما می‌خواستند که مورد آنها را فیلمبرداری کنیم. کار به جایی رسید که مجبور شدم دوربین دومی هم کرایه کنم تا در آن واحد از دو محاکمه فیلم بگیریم. وقتی دوربین در دادگاه بود، قضات احکام زندان صادر نمی‌کردند. بنابراین من حتی در دوربین فیلم هم نگذاشتم چون نیازی نبود. خیلی ساده، دوربینهای خاموش بودند که فقط سبب یک ترس ساده‌ی انسانی می‌شدند تا قضات، احکام سختی صادر نکنند.

من حدود یک ماه یا بیشتر، از این دادگاه به آن دادگاه می‌رفتم. نمی‌دانم در

چند محاکمه حضور پیدا کردیم ـ پنجاه، شاید بیشتر، احتمالاً هشتاد محاکمه. و من حتی یک متر هم فیلم نگرفتم، چون هر بار که دوربین را روشن می‌کردم ـ و من باید دوربین را درست وقتی که قاضی می‌خواست بگوید «به نام جمهوری لهستان، من شهروند فلان را محکوم به ...» روشن می‌کردم ـ معلوم می‌شد که شهروند را محکوم نمی‌کند. بنابراین من هم فوراً دوربین را خاموش می‌کردم. فیلمی نگرفتم؛ چیزی دستم را نگرفت. نمی‌دانم احتمالاً در مجموع هفت دقیقه فیلم گرفتم که روی پرده در آن می‌بینید دوربین شروع به کار می‌کند و بلافاصله متوقف می‌شود. شروع و بلادرنگ توقف. بدین‌گونه بود که پیسیویچ را ملاقات کردم. او اولین شاهد وقایعی بود که روی می‌داد.

بعداً یک ماجرای بسیار ناخوشایند در ارتباط با همه‌ی این مسایل روی داد. راستش را بخواهید هنوز هم نمی‌دانم چگونه قسر در رفتم. پس از یک ماه یا یک ماه و نیم فیلمبرداری ـ که در آن خیلی‌ها از جمله برق‌کاران و دستیاران و غیره کار می‌کردند و وقت صرف کرده بودند ـ نامه‌یی به "استودیوهای دولتی فیلم مستند" نوشتم و گفتم که چون من بیشتر از یک ماه فیلمبرداری داشتم و آدمهای مختلفی با من کار می‌کردند (اینجا نام افراد، از جمله مدیر تولید را نوشتم) ممنون خواهم شد اگر دستمزد آنان پرداخت شود. در واقع فیلمی وجود ندارد چون نتوانسته‌ام مواد مورد لزوم را فراهم کنم. اما این افراد کار کرده‌اند، بنابراین لطفاً طبق قرارداد، دستمزدشان را بپردازید. البته از دستمزد خودم صرف‌نظر کردم چون دلیلی وجود نداشت که پولی به من پرداخت شود ـ و خودم هم نمی‌خواستم. اما می‌خواستم دستمزد همکارانم پرداخت شود. به خاطر همین، باید در نامه قید می‌کردم که چه چیزی را نتوانستیم فیلم بگیریم. موضوع فیلم روشن بود، فیلمنامه به آنها داده شده بود و در آن خیلی ساده نوشتم در فیلمنامه آمده است که دادگاه‌ها باید حکم صادر کنند و من هم

چهره‌های محکوم و محکوم‌کننده را نشان دهم اما، همان طور که معلوم شد، در هیچ کدام از محاکماتی که من حضور داشتم حکم زندان صادر نشد. این چیزی بود که باید می‌نوشتم و نوشتم.

من نامه را به دفتر تصویب فیلمها در "استودیوهای دولتی فیلم مستند" دادم. و در واقع روز بعد، سرپرست تلویزیون مرا خواست. او معاون وزارت هنر و فرهنگ با مسؤولیت ویژه‌یی برای سینماتوگرافی بود، بنابراین او را می‌شناختم. فهمیدم مرا به خاطر آنکه سرپرست تلویزیون شده است، نخواسته، بلکه از آن جهت که می‌خواست در تلویزیون بگویم که دادگاه‌ها در طول حکومت نظامی در لهستان احکام زندان صادر نمی‌کنند. بدیهی است که من قبول نکردم، چون من خیلی ساده نامه را نوشته بودم که چند نفری یک چند هزار زلوتی دریافت کنند، فقط همین. اما این پایان کار نبود. نامه به دست کیژزاک[1] افتاد که آن را برای چندتایی روشنفکر لهستانی که رفته بودند از او بخواهند در مسأله‌یی پادرمیانی کند، می‌خواند و می‌گوید: «از چی حرف می‌زنید؟ بفرمایید. حتی یکی از خودتان، کیسلوفسکی، می‌نویسد که دادگاه‌های قانونی در جریان حکومت نظامی حکم زندان صادر نمی‌کنند.»

بدیهی است که او فقط بخشی از نامه را برای آنها می‌خواند. در ایام حکومت نظامی، افکار گروه‌های اجتماعی به شکلی استثنایی در ورشو نیرومند بود، چون مجاری دیگری برای ابراز فکر نبود. روزنامه‌یی نبود، تلفنها کار نمی‌کرد و از این قبیل. تنها چیزی که واقعاً وجود داشت افکار عمومی بود. ناگهان، دریافتم که خلاء غریبی دارد مرا احاطه می‌کند و مردم مرا خبرچین

---

۱. چسلاو کیژزاک، Kiszczak وزیر کشور در طول دوره حکومت نظامی، که مرد دست راست یاروزلسکی بود.

می‌دانند یا کسی که برای، چه می‌دانم، دادگاه‌های قانونی یا پلیس یا چیز دیگری کار می‌کند.

البته، من بلافاصله نامه را نزد کسانی که کیژزاک آن را برای آنها خوانده بود، یعنی نزد کلمنس سیناوسکی[1] و آندره وایدا ـ دو نام شاخص روشنفکری در لهستان آن زمان ـ بردم. کل نامه را به آنها نشان دادم. البته، آنها فهمیدند که قربانی زیرکی و حیله‌گری کیژزاک شده‌اند. ترتیبی دادم که همه چیز به حال اول برگردد و موقعیت عادی خود را ـ که کم مانده بود از دست بدهم ـ به دست آورم و به حوزه‌ی فعالیت و دنیای خودم بازگردم. بازیهای خطرناکی بود. واقعاً با خطرِ طرد و تبعید از محفل و جامعه‌ی خود روبه‌رو بودم.

اما همه‌اش این نیست. دبیر فرهنگ در کمیته‌ی مرکزی، والدمار سویرون هم مرا خواست. او بالاترین مقام فرهنگی در لهستان بود. او کسی بود که واقعاً درباره‌ی همه چیز تصمیم می‌گرفت. او گفت که مشتاقانه سرپرستی یک خانه‌ی تولید یا هر چه را که می‌خواهم به من خواهد داد. گفت که باید پیشنهاد او را قبول کنم. البته، این هم در ارتباط با نامه بود. فکر کرده بودند اگر چیزی به من بدهند، چه می‌دانم، به روزنامه‌ها یا تلویزیون خواهم گفت که حکومت نظامی، خارق‌العاده است؛ که کسی حکمی علیه کس دیگر صادر نمی‌کند، که همه به طرز وحشتناکی نازنین و مؤدب‌اند.

برای مقامات حکومت نظامی بسیار مهم بود که نظری مثل آن را، به ویژه در چشم غربی‌ها، داشته باشند. نظری می‌خواستند که حکومت نظامی ملایم و ظریف بود و در واقع حقوق خصوصی کسی را نقض نمی‌کرد. و اندکی حقیقت هم در آن وجود داشت. حتی گروهی از مردم جان خود را در طول حکومت

---

۱. کلمنس سیناوسکی، Klemens Szaniawski استاد برجسته‌ی فلسفه.

نظامی از دست دادند، اما کشت و کشتار در قیاس با آنچه که می‌توانست روی دهد، کم بود. البته، شمار زیادی از مردم به خاطر رفتن به زندان، جدا شدن از عزیزان خود و غیره، سخت رنج دیدند. در آن زمان، وضع وحشتناک بود. فکر می‌کردم مرا هم زندانی خواهند کرد. خوشبختانه نکردند. امروز خیلی‌ها فکر می‌کنند که کاش به زندان رفته بودند چون حالا باعث اعتبارشان بود. من خیلی خوشحالم که زندانی نشدم، گرچه دنبالم بودند. یک وقتی انگار که می‌خواستند مرا بگیرند اما سرایدار جایی که در آن زندگی می‌کردم هشدارم داد که آنها دنبالم می‌گردند و من هم خیلی ساده، دو سه روز به خانه نرفتم و آنها هم دست برداشتند. این در آغاز حکومت نظامی، حدود ۱۵ دسامبر ۱۹۸۱ بود، و بدیهی بود که در جریان مسأله‌ی نامه نبود.

به هر حال، کمی بعد از آنکه سوویرن را دیدم، پلیس مرا احضار کرد، و این بار آنها مرا به خاطر نامه و نیز نوار ضبط شده‌یی که ظاهراً برای "رادیو اروپای آزاد" فرستاده بودم، تهدید کردند. از من خواستند درباره‌ی نامه، اظهار نظر کنم و یا اجازه دهم که چاپ شود. البته، می‌توانستند آنچه را می‌خواهند چاپ کنند اما چون من کوششهایشان را بی‌ثمر کرده بودم، نامه اعتبارش را از دست داده بود. نظریه‌هایی که در تفسیر و تعبیرنامه به وسیله‌ی کسانی که می‌خواستند مرا از چشم گروه اجتماعی‌ام بیاندازند و بی‌اعتبار کنند ارایه می‌شد، دیگر کاربردی نداشت، چون مردم واقعاً می‌دانستند قضایا از چه قرار است.

خوب، داستان این بود. این وقتی بود که پیسیویچ را ملاقات کردم. حتا به خاطر نمی‌آورم که عنوان فیلم قرار بود، چه باشد. چهره‌ها؟ نه، چهره‌ها نه، یقیناً نه. خودنمایانه است. از چنین عنوانی استفاده نمی‌کنم. نمی‌توانم به یاد بیاورم.

من یک ماه و نیم را در آن دادگاه‌ها گذراندم؛ در راهروها، در اتاقها. شمار زیادی حقوقدان و قاضی را هم ملاقات کردم که بعضی از آنها آدمهای شریفی

بودند. من می‌خواستم فضای دادگاه، محاکمه، دو طرف متمایز را فیلم کنم ـ به هیچ وجه میان متهم و متهم کننده فرقی نبود. خطوط نفرت در جای دیگری جاریست.

در آن زمان ـ و هنوز هم ـ فکر می‌کردم که حکومت نظامی واقعاً برای همه یک شکست بود، که همه باختند، که در طول حکومت نظامی همه سر فرود آوردیم. چون باز هم امید را از دست دادیم و نسلی که من متعلق به آن هستم هرگز نتوانست سربلند کند، گرچه در سال ۱۹۸۹ دوباره از نو به قدرت رسید. سعی کرد وانمود کند که هنوز انرژی و امیدی دارد اما من هرگز به امید نسل خود باور نداشتم.

خواستم فیلمی در این باره بسازم. به موضوعی فکر کردم که بخشی از آن متافیزیکی بود ـ چشم‌انداز متافیزیکی در آغاز وجود داشت. قرار بود درباره‌ی حقوقدانی باشد که تازه مرده و ما فقط در لحظه‌ی مرگ او فیلمبرداری را شروع می‌کنیم. وقتی به نوشتن فیلمنامه آغاز کردم، فوراً متوجه شدم که گرچه فضا را می‌شناختم و اندکی درباره‌ی همه‌ی این چیزها می‌دانستم، به اندازه‌ی کافی درباره‌ی اینکه چه چیز در جناح‌ها جریان داشت یا دلایل واقعی اینکه چرا مردم این گونه رفتار می‌کنند و درباره‌ی کشمکش‌های واقعی، اطلاعی ندارم. من فقط بخشهایی از کشمکش‌ها را شاهد بودم و اثرات آنها را در دادگاه‌ها، و ذات و جوهرشان مشاهده نکرده بودم. بنابراین خودم را به پیسیویچ رساندم و پیشنهاد کردم که به اتفاق، فیلمنامه را بنویسیم. نام این فیلم پایانی نیست بود. و بدین‌گونه کار را با یکدیگر شروع کردیم.

ایده‌ی اولیه برای فیلمی بود که در یک دادگاه اتفاق می‌افتد. درباره‌ی حقوقدانی که مرده، و درباره‌ی زنی که از خود باقی می‌گذارد و آن زن متوجه می‌شود مرد را خیلی بیشتر از آنچه در زمان حیات او فکر می‌کرده، دوست دارد.

چیز دیگری درباره‌ی فیلم نمی‌دانستم. البته، فیلم به طرز وحشتناکی از هم پاشیده است، چون سه فیلم است در یک فیلم. و شما می‌فهمید که خیلی هوشیارانه و دقیق به هم بخیه نشده‌اند. فیلم ترکیب جامعی ندارد. یک بخش آن ـ بخش استدلالی‌اش ـ درباره‌ی یک کارگر جوان است. بخشی از آن درباره‌ی زندگی زن بیوه شده‌یی است (نقش بیوه را گرازینا سازاپولووسکا[1] بازی می‌کند). و بعد متافیزیکی‌ترین بخش، یعنی علایمی که از طرف مردی که دیگر وجود ندارد، به طرف آنچه از خود باقی گذاشته است، صادر می‌شود. و این سه فیلم واقعاً نمی‌خواهند با هم باشند. البته، همیشه با هم مخلوط می‌شوند. رشته‌ها و افکار مدام در هم بافته می‌شوند، اما فکر نمی‌کنم توانسته باشیم آن را جمع و جور کرده باشیم. اینها نقصهای فیلم هستند اما با این همه هنوز هم دوستش دارم.

مهمترین رشته برای من بخش متافیزیکی فیلم بود. متاسفانه فکر نمی‌کنم مؤثر باشد. با این همه برای کسی که تمایل به داستان‌گویی دارد و می‌خواهد یک ایده‌ی اجتماعی یا سیاسی ـ مثلاً اینکه همه‌ی ما باختیم و سر فرود آوردیم ـ این وجه فیلم هم به همان اندازه مهم است. بنابراین، به گونه‌یی، این هم یک تله بود. در واقع، هر فیلمی، یک تله است. می‌خواهید چیزی بگویید اما همزمان می‌خواهید کاری کم و بیش متفاوت بکنید.

من حالا سعی می‌کنم بیش از پیش به این مشکلات سروسامان بدهم. سعی می‌کنم از آنها پرهیز کنم تا خیلی ساده، یک نیروی پیش برنده (محرکه) روشن وجود داشته باشد. ده فرمان موسی تمرین خوبی در این زمینه بود. فیلمها کوتاه بودند و در نتیجه نیروی پیش برنده می‌توانست خیلی صریح بیان و تشریح

---

1. G. Szapolowska

شود.

در پایانی نیست ما انبوهی فیلم با یورک رادزیویلوویچ که نقش حقوقدان مرده را بازی می‌کند، گرفتیم. انبوه انبوه فیلم. اما در پایان او فقط چهار بار به صورت یک شبح ظاهر می‌شود. فیلم برای او نوشته نشده بود، اما در لحظه‌ی معینی تشخیص دادم که او باید نقش را بازی کند. او مردی بود که در مرد مرمرین[۱] و مرد آهنین[۲] برای آندره وایدا بازی کرده بود و در نتیجه سمبل کسی شده بود که آشکارا از نظر اخلاقی پاک و صادق است. تشخیص دادم که باید او را به استخدام بگیرم تا برای تماشاگر روشن باشد که این مرد کسی است که در باطن به شدت پاک، به شدت خالص و به شدت منزه است. می‌دانستم که یورک رادزیویلوویچ همان گونه اثر خواهد گذاشت، نه به خاطر اینکه چنین است ـ گرچه در زندگی واقعی هم همین طور است ـ بلکه به خاطر اینکه مردم او را چنین شناخته بودند. این یک نمونه از تیپ‌گرایی بود.

پیدا کردن راهی برای نشان دادن مردی که وجدانش پاک بود اما نمی‌توانست در لهستان در سال ۱۹۸۴ کاری بکند، نیز جالب بود. این وقتی بود که فیلم را می‌ساختیم. به نظر رسید که باید او را وقتی نشان دهیم که مرده است، چون تصوری از عدم توانایی مرد در انجام کاری تا حد نهایی‌اش را به دست می‌داد ـ او دیگر وجود ندارد. مرده است. آدمهایی مثل او، آدمهایی با چنان وجدانها و دستهای پاک، دیگر نمی‌توانند تاب بیاورند. حالا، چگونه نشان می‌دهید که آن را تاب نمی‌آورند؟ نشان می‌دهید که دیگر وجود ندارند. باید بمیرند. برای این دوره‌ها ساخته نشده‌اند. در حالتی نیستند که از این زمانها جان بدر برند. که خلوص و پاکی آنها در برخورد با این زمانه‌ها، با ناپدید شدن آنها،

---

۱. مرد مرمرین ساخته‌ی آندره وایدا (۱۹۷۷). ۲. مرد آهنین ساخته آندره وایدا (۱۹۸۱).

به پایان می‌آید.

عنوان اصلیِ پایانی نیست، در واقع پایان خوش بود، چون قهرمان زن فیلم با شوهرش که تازه مرده است می‌رود. می‌بینیم که آنها دنیایی پیدا کرده‌اند که کمی بهتر از دنیایی است که ما در آن غرق شده‌ایم. اما به نظرمان رسید که عنوان پایان خوش، زیادی خشن و زمخت است.

من علاقه‌یی به حضور در صحنه‌هایی از هر نوع ندارم. اما فکر می‌کنم نیازی در درون ماست ـ و نه تنها نیاز بلکه نوعی اساسی از احساس ـ که باور کنیم آنهایی که رفته‌اند و ما عمیقاً دوستشان داشته‌ایم و برای ما اهمیت داشته‌اند، مدام در درون یا دور و بر ما هستند. من به حضور ارواح فکر نمی‌کنم؛ منظورم این است که به عنوان کسانی که ما را داوری می‌کنند و ما روی افکارشان، با آنکه حضور ندارند و حتی مرده‌اند، حساب می‌کنیم، در درون ما وجود دارند. من بیشتر اوقات این حس را دارم که پدرم جایی نزدیک من است. مهم نیست که عملاً هست یا نیست بلکه می‌خواهم بدانم در باره‌ی آنچه که کرده‌ام یا می‌خواهم بکنم چه می‌گوید، که معنایش این است که آنجاست و حضور دارد. مادرم، نیز. اغلب درمی‌مانم که آیا باید این یا آن کار را بکنم. و فکر می‌کنم، پدرم چه خواهد گفت؟ اگر فکر کنم که احتمالاً می‌گوید "نه"، آن وقت آن را انجام نمی‌دهم. من خیلی ساده، روی فکر او حساب می‌کنم، حتی با اینکه دیگر وجود ندارد، چون می‌دانم که کم و بیش چه نظری می‌داشت. این جاذبه‌یی به سوی رویه‌ی خیر و نجیب ما، این نوعی نظام اخلاقی است که جایی در درون وجود دارد. می‌توانیم به خود بگوییم این مسأله‌یی است که پدرمان چنین چیزی را نمی‌خواهد و بنابراین ما آن را انجام نمی‌دهیم. اما، گذشته از این، این فقط رویه‌ی خیر ماست که می‌گوید: «نه، از آن راه نرو. آن کار را نکن. درست نیست. نباید آن را انجام بدهی. بهتر است نکنی. شاید باید راه دیگری را امتحان

کنی.» اینکه ما آنها را با مردمی که برایشان احترام بسیار قایلیم یا دوستشان داریم یکسان بدانیم، چندان مهم نیست. فکر می‌کنم ما مدام روی فکر و نظر آدمهایی که دیگر نمی‌توانند نظراتشان را به ما عرضه کنند، حساب می‌کنیم. من، شخصاً نظری غیرمرسوم دارم. عقیده دارم که آدمها در زمان تولد اساساً خوب هستند. این طبیعت هر آدمی است که خوب باشد. و بعد این پرسش به میان می‌آید: اگر همه خوب هستند، پس شر از کجا می‌آید؟ البته، من جواب مستدل و منطقی برای این سؤال ندارم، اما فکر می‌کنم که، در کل، شر از این واقعیت ناشی می‌شود که در مقطعی، آدمها درمی‌یابند که در شرایط و موقعیتی نیستند که خوب باشند. از نوع معینی از محدودیت و ناامیدی ناشی می‌شود. معلوم نیست که آن را آگاهانه یا ناآگاهانه انجام می‌دهند. نمی‌توان حکمی کلی صادر کرد که چرا در شرایطی نیستند که خوب باشند. دلایل متفاوت بسیاری وجود دارد، هزاران دلیل.

در ضرب‌المثلی می‌گویند "جهنم با نیات خوب سنگفرش شده است". این به گونه‌یی در حوزه‌ی سیاسی، اجتماعی یا عمومی، واقعیت دارد. اما در حوزه‌ی زندگی فردی واقعیت ندارد. به اصطلاح شکست‌گرایی، تلخی یا بدبینی من به زندگی ـ که در مورد من کاملاً مشهود است ـ دقیقاً از همین ناشی می‌شود که نیات من ـ که همیشه خوب بوده‌اند ـ چنان از کار درآمده‌اند که انگار بد بوده‌اند. اما من همیشه در حالت بدبینی بوده‌ام. پدرم هم بود، و بی‌شک پدربزرگم که او را به خاطر نمی‌آورم و هرگز او را ندیده‌ام نیز همین‌طور بوده. البته، پدرم به شدت مریض بود. نمی‌توانست خانواده‌اش را حمایت و اداره کند و گمان می‌کنم بدبینی و احساس بیهوده‌گی‌اش، اس و اساس داشت. اما فکر می‌کنم که این دلایل و بهانه‌ها، بیماری و هر چه برایش اتفاق افتاد، فقط بدبینی‌اش را تأیید کرد. چیزهایی هم که برای من اتفاق افتاد، گرچه بسیاری

چیزهای خوب هم اتفاق افتاد، تأیید بدبینی در درون من بوده است. من نمی‌توانم ـ و نمی‌خواهم ـ از این بابت گله‌یی داشته باشم. برعکس.

فیلم پایانی نیست، حدود شش ماه نشان داده نشد. و وقتی نمایش داده شد، در لهستان با استقبال وحشتناکی روبه‌رو شد. وحشتناک. هرگز چنان ناراحتی سختی را تجربه نکرده‌ام. مقامات دولتی، اپوزیسیون و کلیسا برخورد وحشتناکی با فیلم داشتند. یعنی سه قدرت مهم در لهستان ـ داشتیم خرد می‌شدیم. فقط یک چیز مانع خرد شدن ما شد و آن هم تماشاگران بودند. فیلم، به عمد، شرورانه توزیع و پخش شد. اگر روزنامه‌یی می‌نوشت که پایانی نیست در فلان سینما نمایش داده می‌شود، وقتی به آن سینما می‌رفتید به یقین فیلم روی پرده نبود و فیلمی دیگر را نشان می‌داد. و اگر نوشته می‌شد فیلم دیگری نمایش داده می‌شود، آن وقت پایانی نیست نشان داده می‌شد. نمی‌توانستید فیلم مرا پیدا کنید. در سینماهای مختلفی، معمولاً آن سینماهایی که هرگز نمی‌خواستم فیلمهایم را نشان دهند، نمایش داده شد. سینماهای خاصی هستند که دوست ندارم فیلمهایم را نمایش دهند، چون می‌دانم رفتن به آنها دشوار است، تماشاگران متفاوتی دارند، مردم عادت دارند بچه‌هایشان را با خود ببرند یا جوانها به دیدن فیلمهای سرگرم‌کننده امریکایی می‌روند؛ و من نمی‌خواهم فیلمهایم را در آن سینماها نمایش دهند. البته، دقیقاً همان سینماها بودند که پایانی نیست را، همیشه زیر عنوان متفاوتی، نمایش می‌دادند.

این روش شناخته شده‌یی بود از زمانی که آ.زاچکوفسکی[1] و آ.چوداکوفسکی[2] فیلم کارگران ۸۰، را که به فیلم ما، کارگران ۷۱، اشاره داشت، ساختند. آن فیلم همیشه زیر عنوانِ «همه‌ی سانس‌ها رزرو شده است» نمایش

---

1. A.Zajaczkowski 2. A.Chodakowski

داده می‌شد. اول نام سینما بود، ویرگول، بعد «همه‌ی سانس‌ها رزرو شده است.» بنابراین کسانی که می‌خواستند کارگران ۸۰ را ببینند، باید به سینماهایی می‌رفتند که گفته می‌شد همه‌ی سانس‌ها رزرو شده است.

بعد، پایانی نیست، ناگهان در یک سینما، در آغاز ژوئیه ظاهر شد. یعنی دقیقاً در شروع فصل تعطیلات. دو ماه تمام، فیلم در همان یک سینما نشان داده شد. همیشه سالن پر بود و در آخرین روز ماه اوت، وقتی تعطیلات تمام شد، آن را از پرده برداشتند و دیگر نمایش ندادند. با این فیلم، بدین گونه رفتار شد.

بنابراین یک گروه از مردم مرا آزار ندادند: تماشاگران. نخست آنکه به دیدن فیلم رفتند. دوم اینکه در طول زندگی‌ام هرگز آنقدر نامه و تلفن از طرف مردمی که آنها را نمی‌شناختم، پس از پایانی نیست، دریافت نکردم. و همه‌ی آنها، در واقع ـ من حتی یک نامه یا تلفن بد نداشتم ـ گفتند که حقیت را درباره‌ی حکومت نظامی گفته‌ام و اینکه آنها هم بدان گونه آن را تجربه کرده‌اند و چیزی جز آن نبوده است. تانک، شورش، تیراندازی یا چیزی شبیه آنها وجود نداشت. فیلمی بود درباره‌ی حالات ذهنی ما و امیدهای ما تا درباره‌ی واقعیت سرد بیرون و در بازداشت و هدف گلوله بودنمان.

مقامات دولتی نمی‌توانستند استقبال خوبی از فیلم داشته باشند چون علیه حکومت نظامی بود. در فیلم، حکومت نظامی به مثابه شکستی برای آنها که اعمالش کرده بودند و نیز برای کسانی که بر آنها اثر گذاشته بود، نشان داده می‌شد. و فیلم آن را نشان داد. تریبونالودو[1] نوشت که فیلم نمونه‌یی از خرابکاری ضد ـ سوسیالیستی بود که حامل و شامل دستوارتی برای فعالان

---

۱. کارگران ۸۰ ساخته آندره چوداکوفسکی و آندره زاچکوفسکی، حوادث اوت ۱۹۸۰ در کارخانه کشتی‌سازی گدانسک را باز می‌تاباند.

زیرزمینی است. و اینها در آن زمان اتهامات بسیار جدی و سنگینی بودند. دستورات ادعایی مرکب بود از ترغیب مردم به اینکه منتظر فرصت باشند، چون این چیزی است که یکی از حقوقدانان در فیلم می‌گوید: «شما باید منتظر فرصت باشید... فعلاً باید تسلیم باشید. بعداً، خواهیم دید. در حال حاضر باید تسلیم شوید.» معدودی روزنامه‌های روسی هم درباره‌ی موضوع، نوشتند و مطبوعات لهستانی هم بلافاصله از آنها نقل‌قول کردند. دستوارتی برای زیرزمینی‌ها. یک فیلم عمیقاً ضدّ کمونیستی.

همزمان، اپوزیسیون دقیقاً عکس این را نوشت، مبنی بر اینکه فیلم بوسیله‌ی مقامات دولتی سفارش داده شده، تنها به یک دلیل ساده و آن هم اینکه فیلم شکست را نشان داده است. فیلم شکست هر دو طرف ماجرا را نشان داد. اپوزیسیون نمی‌خواست خود را در نقش بازنده ببیند. اپوزیسیون اعتقاد داشت که یا برده، یا به هر حال، به یقین خواهد برد. درست بود، همان طور که ۱۹۸۹ ثابت کرد. اما وقتی پیروز شد در چه حالتی بود؟ این پرسشی است که همیشه می‌پرسم. در چه حالتی بودید وقتی که برنده شدید؟ در چه حالتی هستید که برنده‌اید؟ به اندازه‌ی کافی انرژی، به اندازه‌ی کافی قدرت، به اندازه‌ی کافی امید، به اندازه‌ی کافی ایده و فکر دارید که پس از پیروزی، کشور را در جهت درست هدایت کنید؟

بهترین و عاقلترین ما بردند. در این تردیدی نیست. اما می‌توانید در این لحظه که در لهستان زندگی می‌کنید، با امید به آینده نگاه کنید؟ من این طور خیال نمی‌کنم، به رغم اینکه آنها مردم ما، یا حتی دوستان ما هستند و در نیات خوب آنها تردید نداریم. اما وقتی ورق برگردد، این کافی نیست.

فکر می‌کنم، من مثل همیشه نگران لهستانم. حتی شاید بیش از گذشته؛ چون باز هم دچار سوءتفاهم شده‌ایم. این باید در مرحله‌یی اتفاق می‌افتاد. ما

دچار سوءتفاهم شده‌ایم که این کشور نمی‌تواند به گونه‌یی که ما تصور می‌کردیم تشکل یابد ـ یا به گونه‌یی که ما خیال می‌کردیم ـ می‌شود آن را نجیب، متحمل، عاقل (شاید "عاقل" کلمه‌ی درستی نباشد) و کمتر احمق، بسازیم. می‌توانم آدمهایی شرمسار از نیات خوب را ببینم که سعی دارند کاری بکنند، و قرنها وضع به همین منوال بوده است. آنها تلاش می‌کنند که به کشور سر و سامان دهند، آن را بر سر پای خود نگهدارند، آن را بزرگ و نجیب و شایسته سازند، اما کسی موفق نشده است. هر بار، یک آرزوی ساده و حیاتی برای نظم، برای کمال، برای یک زندگی معقول با امید، به غلیان آمده است. من بیش از پنجاه سال زندگی کرده‌ام، و البته، به کرّات چنین امیدهایی داشته‌ام؛ اما امیدها کوچک و کوچکتر می‌شوند. با هر تلخکامی کوچکتر می‌شوند. همیشه هم به گونه‌یی مشابه؛ چه این امید ملهم از کمونیستها در ۱۹۵۶ یا ۱۹۷۰ بود، چه از کارگران در ۱۹۸۱ و یا دولت جدید ما در ۱۹۹۰ یا ۱۹۹۱، مهم نیست که الهام‌بخش امید چه کسی است. هر بار می‌بینیم که این امید فقط یک توهم دیگر، یک دروغ دیگر؛ رویایی دیگر و نه یک امید واقعی است. به ریختن آب در لیوان ادامه می‌دهید. می‌ریزید، می‌ریزید، می‌ریزید، می‌ریزید، می‌ریزید و بعد ناگهان سرریز می‌کند. لیوان پر است.

من نمی‌دانم لهستان آزاد چه معنایی دارد. یک لهستان آزاد، به کل ناممکن است؛ چون این کشور از نظر جغرافیایی در بد جایی قرار گرفته است. اما معنایش این نیست که این کشور نمی‌تواند هوشمندانه سازماندهی شود. به یقین می‌تواند، اما بدبختانه نشانه‌هایی از آن نیست؛ در واقع، مثل گذشته، احمقانه سازمان می‌یابد، با این فرق که حالا ما هستیم که آن را سازماندهی می‌کنیم.

بسیاری از روابط از هم پاشیده؛ دوستیها، روابط شخصی، روابط حرفه‌یی.

راستش، می‌توانم شمار دوستانی را که در چهار یا پنج سال گذشته در لهستان دیده‌ام بشمارم. به تعداد انگشتان یک دست هم نمی‌رسند. نه به خاطر آنکه وقت ندارم بلکه به خاطر آنکه نیازی به دیدن آنها ندارم. و البته آنها هم نیاز به دیدن من ندارند. این روابط، خیلی ساده از هم پاشیده‌اند. روزگاری من خیلی‌خیلی به آندره وایدا نزدیک بودم و هر روز یکدیگر را می‌دیدیم، اما حالا چهار یا پنج سالی است که او را ندیده‌ام. یک بار در نمایش افتتاحیه‌ی فیلمی، یکدیگر را دیدیم، همدیگر را بغل کردیم، و تمام. «بِهِمْ تلفن بزن.» «بِهِمْ تلفن کن.» و فقط همین بود و بس.

تماس نزدیک خود را با ادک زبروسکی قطع نمی‌کنم. شاید به خاطر اینکه با هم کار می‌کنیم یا احتمالاً به خاطر اینکه به یکدیگر علاقه داریم. تماس نزدیکم با کریستف زانوسی را حفظ می‌کنم، گرچه یکدیگر را کمتر می‌بینیم، چون کمتر از گذشته فرصت می‌کنیم. تماسم با آنیزسکا هولاند را حفظ می‌کنم، چون او، اینجا در پاریس است اما همانقدر او را می‌بینم که در لهستان می‌دیدم. مارسل[1]، فیلمبردارم را می‌بینم و همین. بنابراین با معدودی از آدمها در تماس هستم. بعد از حکومت نظامی هم دوستیها و ارتباطات از هم پاشید.

بعضی از آدمها ممکن است از من کینه‌یی به دل بگیرند. مثلاً، به خاطر می‌آورم که مشکلاتی با یکی از دوستان نزدیک خودم در مدرسه‌ی فیلم داشتم. در سال ۱۹۶۸، پدرش که پست مهمی در حزب داشت، اخراج شد[2]. او بعداً در پست مهمی در یکی از وزارتخانه‌ها گمارده شد، اما دیگر در حزب کار نکرد.

---

۱. مارسل لوزینسکی، (متولد ۱۹۴۰). مستندساز. از فیلمهایش: آزمایش میکروفون، جنگل کامتین (۱۹۹۰)، هفت یهودی از طبقه من (۱۹۹۲) و ۸۹ میلیمتر از اروپا (۱۹۹۳).

۲. از یک خانواده‌ی یهودی بود.

پسرش که در رده‌ی آدمهایی مثل آدام میچنیک[1] بود، واقعاً مشکلات عدیده‌یی داشت. مدرسه‌ی فیلم را تمام کرد اما نتوانست کاری بگیرد.

من داشتم یک فیلم مستند می‌ساختم و از این دوستم خواستم که دستیار من باشد. قبول کرد، چون کار بهتری نداشت که بکند. بعد این فیلم جایزه‌یی در جشنواره‌ی فیلم کراکو گرفت. ناگهان سر و کله‌ی یک منتقد جوان پیدا شد و به من گفت نامردی کرده‌ام که به تنهایی برای گرفتن جایزه به روی صحنه رفته‌ام ودوستم را با خود به روی صحنه نبرده‌ام. فکر کرده بود که باید او را در جایزه سهیم می‌کردم. ابتدا خیال کردم که او به انگیزه‌یی شخصی عمل می‌کند، اما بعد فهمیدم که به تحریک دوستم بوده و نظر اوست. نمی‌توانستم بفهمم، چون فیلم را من ساخته بودم و من فیلمنامه‌اش را نوشته بودم. این درست بود که دوستم دستیارم بود و ما اغلب درباره‌ی اینکه چگونه فیلم را بسازیم با هم بحث کرده بودیم. او حتی به چند جا برای پیدا کردن آدمهایی که بتوانیم از آنها فیلم بگیریم سفر کرده و گفته بود که این یکی از آن یکی بهتر است و ما برای دیدن کسی که انتخاب کرده بود، رفته بودیم. او وظایف معمولی یک دستیار اول را انجام داده بود. دلیلی وجود که نداشت ناگهان مولف مشترک فیلم بشود. بعدها معلوم شد ـ اما این ضمناً به خاطر پاره‌یی سؤتفاهم‌های خصوصی میان ما در آن زمان بود ـ که این دوست من، تا امروز، از من کینه به دل گرفته است. نمی‌توانستم کار زیادی برایش بکنم. در موقعیت خیلی بهتری از او نبودم. کارگردان جوانی

---

۱. آدام میچنیک، یهودی‌تبار، یک ناراضی فعال در ۱۹۶۸ و در طول دوره‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰. بارهای بار توقیف شد. یک چهره سرشناس وَ مهم اپوزیسیون در دوره کمونیسم و عضو مؤسس "کمیته‌ی دفاع کارگران"، او اینک سردبیر پرفروش‌ترین روزنامه لهستان Gazeta Wyborcza است.

بودم. او از نظر سیاسی منزوی شده بود. چه کار دیگری می‌توانستم بکنم؟ شاید می‌توانستم بیشتر کمکش کنم. اما من هرگز این غرور و جاه‌طلبی بزرگ را نداشته‌ام که به خاطر کمک به هر نورسیده‌یی، راه خودم را عوض کنم. به این مرد بخصوص کمک کردم چون دوستم بود.

من نسبت به زندگی‌ام که احاطه‌ام کرده و احاطه‌ام خواهد کرد، تلخ و لجوجم، و در جایی که همه چیز نکبت‌بار است، جایی که در آن حقیقتی نیست بلکه فقط توهم است، جز این نخواهم بود. من درباره‌ی لهستانی حرف می‌زنم که بدان محکوم شده‌ام و جایی که بی‌شک، بقیه‌ی عمرم را در آن می‌گذرانم. من درباره‌ی این زندگی، درباره‌ی کشوری که از آن آمده‌ام و هرگز نمی‌توانم از آن فرار کنم، چون ناممکن است، خیلی تلخ می‌اندیشم. و به خاطر بخشی از این ملت بودن، کینه به دل دارم. این کینه‌یی علیه مردم نیست. ملت ترکیبی از افراد است. ملت از ۳۸ میلیون فرد ساخته شده. اما خواست این ۳۸ میلیون فرد است که در لحظه‌یی معین، تعیین می‌کند که زندگی به این یا آن راه برود.

ما، لهستانی‌ها، چندین بار سعی کرده‌ایم موقع و محل تاریخی خود را انکار کنیم؛ یعنی، موقعیت خود میان روسها و آلمانیها، محلی که همه‌ی راه‌های تازه، همیشه از آن می‌گذرد. ما همیشه باخته‌ایم. وقتی به آنچه که حالا لهستان و لهستانی است فکر می‌کنم و این که چقدر زیبا و خارق‌العاده است که غرور ما اجازه نمی‌دهد در قید و بند زندگی کنیم یا تحت انقیاد دربیاییم، و ورشو را می‌بینم که زشت و بی‌فکرانه، با شبکه‌ی احمقانه‌ی طراحی شده‌ی حمل و نقل عمومی، معماری و غیره‌اش، ساخته شده، و وقتی فکر می‌کنم که چنین است چون ما ملتی این چنین هستیم، آن وقت درمی‌مانم که آیا خوب است که چنین باشیم. شاید بهتر است بخشی از ملت و کشور دیگری باشی که پس از توفان جنگ دوم جهانی، در آنجا خیابانها خوب طراحی شده‌اند و خانه‌های سنگی

قرن نوزدهم همچنان پابرجاست و صدها سال دیگر پا بر جا خواهد ماند. شاید بهتر است بخشی از ملتی چون فرانسه باشی که آلمانها را، گرم یا سرد، پذیرا شدند اما چیز بسیار غم‌انگیزی روی نداد و همه چیز برجا ماند، در حالی که در ورشو همه چیز نابود شد، چون به گونه‌یی رفتار کردیم که کردیم. نمی‌دانم کدام بهتر است؟ تحمل کردن چیزی که تحدید بدیهی آزادی است و یک تحقیر بدیهی به خاطر پاره‌یی آسودگی‌ها، یا تحمل نکردن خواری و تحقیر و اجازه دادن به خود که کشته شوی؟ این انتخابی اساسی است، چاره‌ی دیگری نیست.

وقتی که می‌گویم که از کشورم کینه به دل دارم، واقعاً علیه تاریخ، و یا شاید علیه جغرافیایی که بدین‌گونه با این کشور رفتار کرده است، کینه دارم. بی‌شک جز این نمی‌تواند باشد ـ که ما در هم می‌کوبیم، که سعی می‌کنیم خود را از جایی که هستیم بکنیم و دور کنیم و هرگز هم موفق نمی‌شویم. این تقدیر ماست. اما می‌تواند کاملاً بیزار کننده باشد. برای من بیزار کننده است.

اخیراً چیزی از نورمن دیویس مورخ انگلیسی درباره‌ی "مدرسه‌ی تاریخ کراکو" که تقریباً بهترین مدرسه‌ی تاریخ لهستانی بود، خواندم. دیویس می‌نویسد[1] «به نظر آنها Liberum Veto (حق فرد در سد کردن خواست جامعه به صورت یک کل)، Liberum Dafaecatio (حق بدنام کردن مخالفان شخص) و Liberum Conspiro (آزادی توطئه علیه اقتدار) همه نشانه‌های ویژه‌ی لهستانی در همان سنت تأسف‌آور بودند» سالها در Seym[2] لهستانی (پارلمان لهستان) هر

---

۱. نورمن دیویس، زمین بازی خدا، تاریخ لهستان (جلد دوم)، OUP ۱۹۸۱.

۲. وقتی قانونی از پارلمان لهستان (سیم) می‌گذرد نخست به مجلس سنا می‌رود که در آنجا می‌تواند "وتو" شود. سنا خود اختیار وضع قانون ندارد. در دوره کمونیست سنا به تقریب وجود نداشت اما بعد از سقوط کمونیسم از نو احیا شد.

عضو پارلمان یا سناتور می‌توانست از طریق Liberum Veto با یک قانون مخالفت کند و آن قانون تصویب نمی‌شد حتی اگر دیگران همه با آن موافق بودند. این قاعده‌ی کلی Liberum Veto در لهستان بود. دیویس ادامه می‌دهد که مورخان کراکو «معتقد بودند که از میان رفتن جمهوری قدیم در اثر جریان طبیعی رویدادها بود، و اینکه تمام کوششها برای احیای آن بیهوده بود.»

این را یک مورخ انگلیسی که احتمالاً معتبر است، نوشته. او نیز متوجه این مشخصه‌های لهستانی که احتمالاً از موقعیت جغرافیایی و سیاسی بد اقبالانه‌ی لهستان ناشی می‌شوند و دولتهای مثبت را ناممکن می‌سازد، شده است. وقتی تهدیدی در میان باشد، لهستانی‌ها بلادرنگ متحد می‌شوند. وقتی شکست بخورند، بلافاصله متحد می‌شوند. آنها در مصیبت و رنج متحد می‌شوند، اما وقتی فرصتی برای توافق هست، نمی‌توانند بدان دست یابند. حتی هوشمندترین مرد، وقتی در رأس دولت قرار گیرد، انرژی، شکیبایی، استعداد و آنچه را که دارد از دست می‌دهد، چون هرگز نمی‌توان به یک توافق عام منطقی دست یافت.

این تضاد و تناقض سیاست است. البته سیاست نیازمند آدمهای باهوش است اما قانون هم به آنها نیاز ندارد؟ شاید دارد. شاید هنر به آنها احتیاج دارد. شاید پزشکی، ادبیات، سینما، قانون، و اداره‌ی بیمارستان بدون این آدمها قادر به رشد نباشد. البته شاید همه‌ی دکترهای باهوش، خوب و عاقل، آرام، صدیق، شریف و باانرژی را بتوان در "وزارت بهداری" جمع کرد، اما آن وقت چه کسی به مریضها می‌رسد؟ همین در موارد دیگر نیز صدق می‌کند. برای مثال، به نظر من، آندره وایدا که چند سالی را صرف سیاست کرد، اشتباه بزرگی مرتکب شد. استعدادش را در جایی سرمایه گذاری کرد که ارزش نداشت. او چیزی را عوض نکرد. دستاوردی نداشت. حتی با آنکه هزاران کار کرد، هرگز عملاً به چیزی

دست نیافت. فقط یک نتیجه داشت: در تمام آن دوران فیلمی نساخت، و حالا اگر بسازد ـ و من صمیمانه آرزو می‌کنم فیلم زیبایی بسازد ـ می‌ترسم آلوده به بیزاری و کسالتی باشد که به هنگام بازی با سیاست به آن گرفتار شد.

بنابراین، اپوزیسیون عقیده داشت که من با فیلم پایانی نیست آسیب زیادی به آنها زده‌ام، چون پیروزی را نشان نداده‌ام. من فکر می‌کردم حقیقت را نشان داده‌ام. و کلیسا، البته، بسیار بد با فیلم برخورد کرد، چون زن در پایان دست به خودکشی می‌زند؛ حالا این واقعیت که چند باری عریان می‌شود، بماند. او خودکشی می‌کند که گناه بزرگی است و با مردنش بچه‌ی کوچکی را تنها می‌گذارد، بنابراین مطلقاً برای کلیسا قابل قبول نبود. فقط پس از خودکشی است که در صحنه‌یی، او را نشان می‌دهم که احساس سبکی و سعادت می‌کند، و اینکه او در آن دنیا جای بهتری برای خود پیدا می‌کند.

ده فرمان موسی (۱۹۸۸)

وقتی این همه، جریان داشت، خیلی اتفاقی و ناگهانی فیلمنامه‌نویس همکارم را در خیابان دیدم. حقوقدان است، ول می‌گردد و کار زیادی ندارد که بکند. شاید وقتی برای اندیشیدن پیدا کرده است. این درست است که او در چند سال اخیر به خاطر اینکه حکومت نظامی داشتیم، فقط در چندتایی محاکمه‌ی سیاسی در لهستان شرکت داشته است؛ اما حکومت نظامی زودتر از آنچه انتظارش را داشتیم تمام شد؛ و من روزی در خیابان به او برخوردم. سرد بود. باران می‌بارید. من یکی از دستکشهایم را گم کرده بودم. پیسیویچ به من گفت: «کسی باید فیلمی درباره‌ی ده فرمان بسازد. تو باید این فیلم را بسازی» البته، یک ایده‌ی وحشتناک. پیسیویچ نمی‌داند چگونه بنویسد. اما می‌تواند حرف بزند. می‌تواند حرف بزند و نه تنها می‌تواند حرف بزند بلکه می‌تواند فکر کند.

چند ساعتی را درباره‌ی دوستانمان، همسرانمان، فرزندانمان، چوبهای اسکی و اتومبیلهایمان حرف می‌زدیم. اما هر بار، به موضوعی برمی‌گشتیم که می‌توانست به حال داستانی که در حال ابداع آن بودیم مفید باشد. اغلب اوقات، این کریستف است که ایده‌های اصلی را دارد؛ ایده‌هایی که در واقع، به نظر می‌رسد انگار نمی‌توانند فیلم شوند. و من، البته از خودم در مقابل آنها دفاع می‌کنم.

آشوب و بی‌نظمی در اواسط دهه‌ی ۱۹۸۰ بر لهستان حاکم شد. همه جا، همه چیز و به خصوص زندگیِ همه، به آشوب کشیده شد. تنش، احساسی از ناامیدی و بیچارگی، و ترس از روزهای بدتر آینده بدیهی بود. من تازه کمی سفر به خارج را شروع کرده و یک بی‌یقینی و ناباوری عمومی را در جهان مشاهده کرده بودم. من اینجا هم به سیاست فکر نمی‌کنم، مگر به زندگی هر روزی و معمولی. من بی‌تفاوتی مشترکی را در پسِ لبخندهای مؤدبانه احساس کردم و مکرر در مکرر این تصور طاقت‌فرسا را داشتم که مردمی را می‌بینم که واقعاً نمی‌دانند چرا زنده‌اند و زندگی می‌کنند. بنابراین فکر کردم حق با پیسیویچ است، اما فیلم کردن ده فرمان وظیفه‌ی بسیار دشواری خواهد بود.

باید یک فیلم باشد؟ چند تا؟ شاید ده فیلم؟ یک سریال، یا شاید ده فیلم جدا براساس هر یک از فرامین دهگانه؟ این مفهوم به نظر به ایده‌ی ده فرمان نزدیکتر می‌آمد: ده فیلم یک ساعته. در این مرحله، مسأله، نوشتن فیلمنامه‌ها بود؛ هنوز درباره‌ی کارگردانی‌اش فکر نمی‌کردم. یکی از دلایل شروع کار این واقعیت بود که چند سالی معاون کریستف زانوسی، سرپرست هنری خانه‌ی تولید فیلم تور[1] بودم. زانوسی بیشتر در خارج کار می‌کرد بنابراین تصمیمات کلی را او

---

1. Tor

می‌گرفت؛ در حالی که اداره‌ی روز به روز خانه‌ی تولید فیلم، بر عهده‌ی من بود. یکی از اقدامات خانه‌ی تولید فیلم، کمک به کارگردانان جوان برای ساختن اولین فیلمهای آنان است. شمار زیادی از آن دست کارگردانان را می‌شناختم که مستحق پیشرفت بودند، و می‌دانستم پیدا کردن پول چقدر مشکل بود. سالهای سال، تلویزیون در لهستان، خانه‌ی طبیعیِ شروعِ کار کارگردانی بوده است. فیلمهای تلویزیونی کوتاهتر و ارزانتر هستند، بنابراین سرمایه گذاری در آنها کم خطرتر است. مشکل در این نهفته است که تلویزیون به فیلمهای یک ساعته تمایل نداشت. سریال می‌خواست، و اگر به آن فشار می‌آمد، با مجموعه‌های دورانی موافقت می‌کرد. بنابراین فکر کردم که اگر ده فیلمنامه می‌نوشتیم و آنها را به عنوان ده فرمان عرضه می‌کردیم، کارگردانان جوان قادر خواهند بود اولین فیلمهایشان را بسازند. برای مدتی انگیزه‌ی ما در نوشتن این بود. فقط خیلی بعد، وقتی اولین نسخه‌های فیلمنامه‌ها آماده شد، شاید از سر خودخواهی، تشخیص دادم که نمی‌خواهم آنها را به کس دیگری بدهم. به بعضی از فیلمنامه‌ها علاقه پیدا کرده بودم و دلم نمی‌خواست آنها را از دست بدهم. خواستم فیلمها را کارگردانی کنم و بدیهی بود که باید هر ده فیلم را کارگردانی می‌کردم.

از همان آغاز می‌دانستیم که فیلمها باید معاصر باشند. مدتی به رویدادها در عرصه و دنیای سیاست فکر کردیم، اما در اواسط دهه‌ی ۱۹۸۰ تب سیاست در ما خاموش شده بود.

در طول حکومت نظامی، فهمیدم که سیاستها واقعاً مهم نیستند. البته، به طریقی، جایی را که در آن هستیم تعریف می‌کنند و آنچه به انجام آن مجاز هستیم یا نه را یادآور می‌شوند، اما مشکلات واقعاً مهم انسانی را حل نمی‌کنند. در موقعیتی نیستند که بتوانند به پرسشهای ضروری، اساسی، انسانی و انسانیت

پاسخ دهند. در واقع مهم نیست که در کشوری کمونیستی یا سرمایه‌داری کامیاب زندگی کنید؛ تا وقتی پرسشهایی از این دست که: معنای واقعی زندگی چیست؟و چرا باید هر صبح از جا برخاست؟، مطرح باشند، سیاستها به این گونه پرسشها جواب نمی‌دهند.

حتی وقتی فیلمهایم درباره‌ی آدمهای درگیر در سیاست بود، همواره سعی کردم بدانم آنها چه نوع آدمهایی‌اند. محیط سیاسی فقط یک پس‌زمینه را شکل می‌داد. حتی فیلمهای کوتاه مستند، همیشه در باره‌ی آدمها و اینکه چگونه‌اند، بودند. فیلمهای سیاسی نبودند. سیاستها هرگز موضوع فیلمها نبودند. حتی وقتی، در فیلم آماتور، مردی ظاهر می‌شود که به اصطلاح، طرف دیگر را نمایندگی می‌کند، سرپرست کارخانه که بعضی صحنه‌های فیلم شخصیت اصلی را می‌بُرَد، او هم یک انسان است. او صرفاً نماینده‌ی بوروکراتهای کُند ذهنی نیست که صحنه‌هایی از فیلم قهرمان را می‌بُرد. او درست مثل سانسورچی در ورشو است که تکه‌هایی از فیلمهای مرا می‌برید. از طریق آماتور می‌خواستم او را مشاهده کنم و بدانم چه چیز در پس اعمال او نهفته است. آیا او واقعاً کندذهنانه تصمیمات را اجرا می‌کند؟ آیا زندگی راحت‌تری را در هدف دارد؟ یا احتمالاً دلایلی دارد که من با آنها موافق نیستم، اما به هرحال دلایلی هستند.

من حالم از واقعیت‌های لهستانی به هم می‌خورد، چون همه چیز برخلاف میل ما، و از بالای سرمان اداره می‌شود و کاری هم از دست ما ساخته نیست. پیسیویچ و من عقیده نداشتیم که سیاستها بتوانند دنیا را تغییر دهند، چه رسد به اینکه بهترش هم بکنند. به علاوه، ما از سر غریزه حدس می‌زدیم که ده فرمان می‌تواند به بازارهای خارجی عرضه شود. بنابراین تصمیم گرفتیم که سیاستها را رها کنیم.

از آنجاکه زندگی در لهستان سخت ـ در واقع غیرقابل تحمل ـ است، باید کمی از این را در فیلمها نشان می‌دادم. با وجود این، بسیاری چیزهای نامطلوب راکه در زندگی هر روزی روی می‌دهد به تماشاچیان نشان دادم. اول اینکه آنها را از شر چیز وحشتناکی مثل سیاست، حفظ کردم. دوم اینکه، صفهای جلو مغازه‌ها را نشان ندادم. سوم اینکه چیزهایی مثل کارت جیره‌بندی را نشان ندادم؛ گرچه بیشتر کالاها جیره‌بندی بود. و چهارم اینکه من سنتهای خسته‌کننده و هولناک را نشان ندادم. سعی کردم افراد را در وضعیتها و شرایط دشوار نشان دهم. آنچه مربوط به معضلات اجتماعی یا دشواریهای زندگی در کل بود، همیشه جایی در پس زمینه وجود داشت.

ده فرمان تلاشی است در روایت ده داستان در باره‌ی ده یا بیست فرد که (گرفتار در تقلا و مبارزه، دقیقاً به خاطر این یا آن رویدادها و حوادث، حوادثی که ساختگی‌اند اما می‌توانند در هر زندگی اتفاق بیفتند) ناگهان تشخیص می‌دهند در دوایری دور خود می‌چرخند و می‌چرخند، و به آنچه می‌خواهند دست نمی‌یابند. ما بسیار خود محور شده‌ایم، زیادی عاشق خودمان و نیازهایمان شده‌ایم، و کس یا کسان دیگری در پس‌زمینه، ناپدید شده‌اند. ما برای عزیزانمان هر کاری می‌کنیم اما وقتی به روزی که پشت سر گذاشته‌ایم، می‌نگریم می‌بینیم که گرچه همه کار برایشان کرده‌ایم، توان یا زمانی باقی نگذاشته‌ایم که آنها را در آغوش بگیریم یا خیلی ساده، کلام محبت‌آمیزی یا چیزی مهربانانه به آنها بگوییم. ما وقتی برای احساسات نگذاشته‌ایم، و فکر می‌کنم که مشکل واقعی در همین نهفته است ـ یا زمانی برای شور و هوس که سخت با احساس پیوند و گره‌خورده است ـ زندگی‌های ما، از میان انگشتانمان، سُر می‌خورند و به هدر می‌روند. من عقیده دارم، زندگی هر کسی ارزش بررسی دارد، و هر زندگی راز و رمزها و درامهای خودش را دارد. مردم

درباره‌ی زندگیشان حرف نمی‌زنند، چون آشفته و پریشانند. نمی‌خواهند زخمهای کهنه را باز کنند و یا می‌ترسند که احساساتی و اُمل به نظر آیند. بنابراین می‌خواستیم هر فیلم را به گونه‌یی شروع کنیم که نشان دهد شخصیت اصلی به وسیله‌ی دوربین، انگار که تصادفی، انتخاب شده است. به استادیوم عظیمی فکر کردیم که در آن، از میان صدهزار چهره، روی یک چهره‌ی بخصوص متمرکز شده‌ایم. ما ضمناً این ایده را داشتیم که دوربین باید کسی را از یک خیابان شلوغ برگزیند و بعد او را، زن یا مرد، در طول فیلم تعقیب کند. دست آخر بر آن شدیم که حادثه باید در یک مجتمع مسکونی عظیم، با هزاران پنجره‌ی مشابه قاب گرفته، در یک نمای عمومی افتتاحیه، صورت گیرد. این زیباترین مجتمع مسکونی در ورشو است، و به همین دلیل هم آن را انتخاب کردم. بسیار مهیب به چشم می‌آید و شما می‌توانید تصور کنید که دیگر مجتمع‌ها چگونه‌اند. این واقعیت که شخصیتها همه در یک مجتمع زندگی می‌کنند، آنها را به هم نزدیک می‌کند. گاه یکدیگر را می‌بینند و می‌گویند: «میتونم یه فنجون شکر ازتون قرض بگیرم؟»

در اساس، شخصیتهایم مثل دیگر فیلمهایم رفتار می‌کنند، جز اینکه در ده فرمان من احتمالاً، بیشتر روی آنچه در درون آنها می‌گذرد تمرکز داشته‌ام تا آنچه که در بیرون اتفاق می‌افتد. بیشتر با دنیای اطراف، با آنچه که در دور و بر، روی می‌دهد، یا اینکه چگونه حوادث و رویدادهای بیرونی بر آدمها اثر می‌گذارد و بالاخره آدمها بر رویدادهای بیرونی چه اثری می‌گذارند، برخورد می‌کردم. حالا، در کارم، این دنیای بیرون را کنار گذاشته‌ام، و بیشتر و بیشتر با آدمهایی سر و کار دارم که به خانه می‌آیند، در را از داخل به روی خود قفل می‌کنند و با خودشان تنها می‌مانند.

من فکر می‌کنم که همه‌ی آدمها ـ و این بی‌اعتنایی نظام سیاسی است ـ دو

چهره دارند. یک چهره در خیابان، محل کار، در سالن سینما، در اتوبوس یا اتومبیل دارند. در غرب، این چهره‌ی کسی است با انرژی، کسی است موفق یا در آستانه‌ی موفقیت در آینده‌ی نزدیک. این چهره، مختص بیرون و نیز چهره‌ایست خاص غریبه‌ها.

خیال می‌کنم، درستی یا صداقت ترکیب بسیار پیچیده‌یی است و ما هرگز به طور قاطع نمی‌توانیم بگوییم «من صادق بودم» یا «صادق نبودم.» در همه‌ی اعمالمان و همه‌ی موقعیتهای مختلفی که در آنها قرار می‌گیریم، خود را در وضعیتی می‌یابیم که واقعاً راه خروجی ندارد و حتی اگر هم داشته باشد، بهترین راه، گریختن نیست، فقط به طور نسبی بهتر از دیگر اختیارات است. یا بهتر گفته باشم، شر کمتری دارد. این، البته، درستی و صداقت را تعریف می‌کند. آدم می‌خواهد بالاخره صادق باشد، اما نمی‌تواند. با همه‌ی تصمیمهایی که هر روز اتخاذ می‌کنید، هرگز نمی‌توانید به طور کامل صادق باشید. مردم بسیاری که ظاهراً سبب شرارتهای بزرگی بوده‌اند، می‌گویند که صادق بوده‌اند یا نمی‌توانسته‌اند به گونه‌ی دیگری عمل کنند. این تله‌ی دیگریست، گرچه آنچه که می‌گویند ممکن است درست باشد. این دقیقاً مثل عرصه‌ی سیاست است، گرچه توجیهی ندارد. اگر در عرصه‌ی سیاست، یا دیگر حوزه‌های عمومی کار می‌کنید، علناً مسؤولید. کاریش نمی‌توان کرد. همیشه تحت نظرید: اگر نه از طرف روزنامه‌ها دستکم به وسیله‌ی همسایگان، خانواده، عزیزان، دوستان، همراهان و حتی غریبه‌ها در خیابان، تحت نظرید. اما، در عین حال، چیزی شبیه یک هواسنج در هر یک از ما وجود دارد. دستکم من آن را خیلی آشکار احساس می‌کنم؛ در همه‌ی سازشهایی که می‌کنم، در همه‌ی تصمیم‌های غلطی که می‌گیرم، محدودیت بسیار روشنی دارم در مورد آنچه نباید انجام دهم، و سعی می‌کنم آن را انجام ندهم. بی‌شک گاه انجام می‌دهم، اما سعی می‌کنم انجام ندهم.

و این اصلاً ربطی به توصیف یا تعریف دقیقی از درست و غلط ندارد. به واقعیت تصمیمهای هر روزی ربط دارد. این چیزی است که وقتی روی ده فرمان کار می‌کردیم، خیلی زیاد به آن اندیشیدم. در معنا و ذات خودش چه چیز درست و چه چیز غلط است؟ دروغ چیست و حقیقت کدام است؟ صداقت چیست و بی‌صداقتی چیست؟ و نظر شخص نسبت به آن، چه باید باشد؟

من فکر می‌کنم، یک نقطه‌ی عطف مطلق وجود دارد. گرچه باید بگویم که وقتی به خدا فکر می‌کنم، اغلب خدای "عهد عتیق" است تا "عهد جدید". خدای عهد عتیق، خدایی ظالم و مطالبه کننده است؛ خدایی که نمی‌بخشد، که ظالمانه و بی‌گذشت طالب اطاعت از اصولی است که مقرر کرده. خدای "عهد جدید" پیر مردی است بخشنده و مهربان دل، با ریشی سفید که همه چیز را می‌بخشد. خدای عهد عتیق به ما آزادی و مسؤولیت بسیاری می‌دهد و سپس مشاهده می‌کند که چگونه از آنها استفاده می‌کنیم و بعد یا پاداش می‌دهد یا کیفر، و جایی برای استیناف یا بخشش وجود ندارد. چیزی است پایدار، مطلق، بدیهی، و نسبی نیست. و این است که باید نقطه‌ی عطفی وجود داشته باشد، به ویژه برای آدمهایی مثل من که ضعیفَند و در جست‌وجوی چیزی هستند که نمی‌دانند چیست.

فرایافت گناه، با این قدرت مجرد و نهایی که ما اغلب آن را خدا می‌نامیم، گره می‌خورد. اما من فکر می‌کنم احساس گناهی هم علیه خودتان وجود دارد که برای من مهم است و واقعاً همان معنا را دارد و معمولاً، نتیجه‌ی ضعف است، نتیجه‌ی این واقعیت که در مقاومت در برابر وسوسه‌ها بسیار ضعیف هستیم؛ وسوسه‌ی داشتن پول بیشتر، رفاه بیشتر، تملک آن زن یا مرد بخصوص، یا وسوسه‌ی داشتن قدرت بیشتر.

بعد این مسأله است که آیا باید در ترس از گناه زندگی کنیم. این مشکلی به

کل متفاوت است که آن هم ناشی از سنت ایمان کاتولیکی یا مسیحی می‌شود. در یهودیت کمی فرق می‌کند؛ آنها فرایافت متفاوتی از گناه دارند. و به همین دلیل من از خدای "عهد عتیق" و خدای "عهد جدید" سخن گفتم. من فکر می‌کنم چنین قدرتی وجود دارد. همان طور که یک بار کسی گفت: «اگر خدا وجود نداشت پس کسی باید او را اختراع می‌کرد»؛ اما من خیال نمی‌کنم ما اینجا، در زمین، عدالت کامل داریم و هرگز هم نخواهیم داشت. این عدالت در میزان و مقیاس خود ماست و میزان ما دقیقه است. ما کوچک و ناکامل هستیم.

اگر چیزی مدام شما را سرزنش می‌کند که آنچه کرده‌اید غلط بوده، معنایش این است که می‌توانسته‌اید کار درست را انجام دهید. شما معیار و مقیاس دارید، سلسله مراتبی از ارزشها؛ و به گمان من همین ثابت می‌کند که ما حسی از درست و نادرست داریم و در موقعیتی هستیم که می‌توانیم قطب نمایی درونی داشته باشیم. اما اغلب، حتی وقتی می‌دانیم چه کاری درست و صادقانه است، نمی‌توانیم آن را انتخاب کنیم. من عقیده دارم که ما آزاد نیستیم. همیشه برای نوعی آزادی می‌جنگیم و به میزان زیادی این آزادی، به ویژه آزادی بیرونی، به دست آمده است ـ دستکم در غرب، به میزانی بسیار بیشتر از آنچه در شرق ـ در غرب این آزادی را دارید که ساعت یا شلواری را که می‌خواهید، بخرید. اگر واقعاً به آنها نیاز داشته باشید، آنها را می‌خرید. می‌توانید به جایی که دوست دارید بروید. این آزادی را دارید که محل زندگی خود را انتخاب کنید. می‌توانید شرایطی را که در آن زندگی می‌کنید انتخاب کنید. می‌توانید در این یا آن محفل اجتماعی، میان این یا آن گروه از آدمها، زندگی کنید. با این همه من عقیده دارم، ما به همان اندازه اسیر و زندانی شهوات خود، فیزیولوژی خود، و به یقین بیولوژی خود هستیم که هزاران سال پیش بوده‌ایم. اسیر تقسیمِ بیشتر پیچیده، و کمتر نسبی، میان آنچه بهتر است و آنچه که کمی بهتر است و آنچه که اندکی

بهتر است و آنچه که کمی کمتر بداست. ما همیشه در جست‌وجوی مفر هستیم. اما مدام در اسارت شهوات و احساسات خود هستیم. نمی‌توانید از شرش خلاص شوید. فرقی نمی‌کند که گذرنامه‌یی بگیرید که به شما اجازه ورود به هر کشوری را می‌دهد و یا فقط اجازه ورود و اقامت در یک کشور را. ضرب‌المثلی به قدمت دنیا وجود دارد که می‌گوید: «آزادی در درون نهفته است» و این درست است.

وقتی آدمها زندان را ترک می‌کنند ـ من به خصوص در مورد زندانیان سیاسی فکر می‌کنم ـ وقتی با زندگی روبه‌رو می‌شوند بیچاره‌اند و می‌گویند فقط واقعاً در زندان آزاد بودند. آنجا آزاد بودند چون محکوم به زندگی در یک اتاق یا سلول با شخص بخصوصی بودند. یا فقط باید این یا آن را می‌خوردند. بیرون از زندان، این آزادی را دارید که آنچه را می‌خورید انتخاب کنید؛ می‌توانید به یک رستوران انگلیسی، ایتالیایی، چینی یا فرانسوی بروید. آزادید. زندانیان آزاد نیستند آنچه را که می‌خواهند بخورند، چون فقط چیزی را می‌خورند که در سطلی برایشان می‌آورند. زندانیان آزاد نیستند، چون امکان گزینشهای اخلاقی و احساسی را ندارند؛ و انتخابهای کمتری دارند چون مشکلات روز به روز را که هر روز بر شانه‌های ما می‌افتند، ندارند. با عشق برخورد ندارند و یا فقط می‌توانندآرزویش را تجربه کنند. آنها امکان ارضای عشقهایشان را ندارند.

چون مسأله‌ی انتخابهای کمتری در زندان وجود دارد، احساس بزرگتری از آزادی ـ در قیاس با لحظه‌ی ترک زندان ـ وجود دارد. از دید تئوریک، وقتی زندان را ترک می‌کنید، آزادی خوردن آنچه را که می‌خواهید دارید اما در قلمرو احساسات و عواطف، و در قلمرو شهوات خود، در تله افتاده‌اید. مردم همیشه در این باره می‌نویسند و من آنها را خوب درک می‌کنم.

آزادی‌یی که ما اینک در لهستان به دست آورده‌ایم، واقعاً حاصلی برایمان ندارد، چون نمی‌توانیم ارضایش کنیم. در مفهوم فرهنگی نمی‌توانیم ارضایش کنیم چون پولی وجود ندارد. خیلی ساده، پولی وجود ندارد که صرف فرهنگ شود. ضمناً برای خیلی چیزهای دیگر هم که مهمتر از فرهنگ هستند، پولی در میان نیست. بنابراین تضادی وجود دارد: در گذشته پول داشتیم اما آزادی نداشتیم، حالا آزادی داریم اما پول نداریم. نمی‌توانیم آزادی خود را بیان کنیم چون امکاناتش را نداریم. اما اگر کل مسأله این بود، بالنسبه ساده بود؛ روزی بالاخره پول از جایی فراهم می‌شود. مشکل خیلی جدی‌تر از آن است. فرهنگ، به ویژه فیلم، روزگاری در لهستان اهمیت بسیاری داشت و مهم بود که چه نوع فیلمی ساخته‌اید. در همه‌ی کشورهای اروپای شرقی، وضع به همان منوال بود. و به یک مفهوم، توده‌های مردم منتظر بودند ببینند که مثلاً آندره وایدا یا کریستف زانوسی، بعداً چه می‌سازند؛ چون سالهای زیادی فیلمسازان با شرایط موجود سر آشتی نداشتند و می‌کوشیدند کاری بکنند که این نگرش را بیان کنند. ملت هم در کل نمی‌توانست با شرایط موجود کنار بیاید. به این مفهوم ما در شرایطی بی‌همتا و شیک بودیم. در لهستان واقعاً مهم بودیم ـ دقیقاً به خاطر سانسور.

حالا اجازه داریم هر چه را که می‌خواهیم بگوییم اما مردم، دیگر برایشان مهم نیست که اجازه‌ی گفتن چه چیزی را داریم. سانسور، مؤلفان را به همان اندازه محدود می‌کرد که عموم مردم. مردم قواعد کار سانسور را می‌شناختند و منتظر نشانه و علامتی بودند که این قواعد را در هم ریخته است. مردم به خوبی در مقابل همه‌ی این علایم و نشانه‌ها واکنش نشان می‌دادند، همه را می‌خواندند و با آنها بازی می‌کردند. سانسور، یک اداره بود و کارمندانش مشتی منشی بودند. آنها مقررات و امریه و تشریفات خود را داشتند و براساس آنها کلمات یا

موقعیتهایی را پیدا می‌کردند که نمایش آنها بر پرده مجاز نبود؛ آنها را می‌بریدند و بیرون می‌ریختند؛ اما نمی‌توانستند کلماتی را که در کتاب مقرراتشان نوشته نشده بود، بِبُرند. نمی‌توانستند در مقابل وضعیتهایی که روسای آنها هنوز توصیفشان نکرده بودند، واکنش نشان دهند. ما به سرعت آموختیم چیزهایی را پیدا کنیم که هنوز نمی‌دانستند و مردم هم بی‌اشتباه نیات ما را تشخیص دادند. بنابراین ما از فراز سرِ سانسور، با مردم ارتباط برقرار کردیم. مردم فهمیدند که وقتی درباره‌ی یک تماشاخانه محلی حرف می‌زنیم، داریم از لهستان حرف می‌زنیم؛ و وقتی آرزوها و رویاهای تحقق نایافته‌ی پسری از یک شهر کوچک را نشان می‌دادیم معلوم بود که تحقق آن آرزوها و رویاها، در پایتخت یا هر جای دیگری نیز دشوار بود. ما و مردم، در مخالفت با نظامی که آن را قبول نداشتیم، با هم بودیم. امروز این بهانه و دلیل اساسی برای با هم بودن دیگر وجود ندارد. دیگر، دشمنی در برابر خود نداریم.

داستان خوبی درباره‌ی یک سانسورچی دارم: در کراکو، دوستی دارم که گرافیست و بیشتر کارتونیست است. نامش آندره ملچکو[1] است؛ مردی فوق‌العاده باهوش و شوخ‌طبع. البته، مدام با سانسورچی‌ها مشکل داشت. مدام موی دماغش می‌شدند. طرح‌هایش را می‌گرفتند. اخیراً سانسور را متوقف کردند. دیگر وجود ندارد. یک روز ملچکو، نجاری را خبر می‌کند تا نرده‌هایش را اندازه‌گیری کند. و چه کسی می‌آید؟ البته، یک سانسورچی. او طرازش را می‌آورد و روی نرده‌ها کار می‌کند. ملچکو به او نزدیک می‌شود و می‌گوید «من اجازه نمی‌دهم.» بنابراین سانسورچی روز دوم نیز نرده‌ها را طراز می‌کند. ملچکو نگاهش می‌کند و می‌گوید «اجازه نمی‌دهم.» سانسورچی ورشکست

---

۱. آندره ملچکو Andrzej Mlczko کارتونیست طنزپرداز.

می‌شود.

این واقعیت که ما در لهستان سانسور داشتیم ـ که حتی کاملاً خوب کار کرد گرچه آنقدر باهوش نبود که می‌توانست باشد ـ الزاماً به آن اندازه آزادی را محدود نمی‌کرد که بگوییم بیش از حد تصور بود، چون ساختن فیلم در آنجا آسانتر بود تا در غرب و زیر تیغ سانسور اقتصادی. سانسور اقتصادی یعنی سانسوری که به وسیله‌ی افرادی تحمیل می‌شود که خیال می‌کنند می‌دانند تماشاگران چه می‌خواهند. در لهستان، اینک، دقیقاً همان سانسور اقتصادی وجود دارد ـ سانسور تماشاگر ـ که در غرب وجود دارد، جز اینکه سانسور تماشاگر در لهستان به کل غیرحرفه‌یی است. تهیه کنندگان یا توزیع کنندگان فیلم در موقعیتی نیستند که خواست مردم را تمیز دهند.

وقتی تمام فیلمنامه‌های ده فرمان را نوشتم، آنها را به تلویزیون ارایه کردم و بودجه‌یی برایش تعیین شد اما فهمیدم که هنوز پول کم داریم. در آن زمان دو منبع مالی در لهستان داشتیم؛ یکی تلویزیون بود، دیگری "وزارت هنر و فرهنگ". بنابراین رفتم سراغ وزارت هنر و فرهنگ؛ چندتایی از فیلمنامه‌های ده فرمان را با خودم بردم و گفتم «برایتان دو فیلم بسیار ارزان خواهم ساخت به این شرط که یکی از آنها شماره‌ی پنج باشد ـ چون واقعاً می‌خواستم شماره‌ی پنج را بسازم ـ اما شما یکی دیگر را انتخاب کنید» بنابراین آنها شماره‌ی شش را انتخاب کردند و پولی به من دادند. زیاد نبود اما کافی بود. نسخه‌های طولانی‌تری از فیلمنامه‌ها نوشتم. یکی برای سینما، یکی برای تلویزیون. البته بعداً همه چیز قروقاطی شد. صحنه‌هایی از ورسیون تلویزیون رفت به ورسیون سینما و برعکس. اما این بازی لذت‌بخشی در اتاق تدوین است. زیباترین لحظه.

فرق میان فیلم تلویزیونی و فیلم سینمایی چیست؟ اول اینکه، فکر نمی‌کنم

تماشاگر تلویزیون کم هوشتر از تماشاگر سینما است. دلیل وضع فعلی تلویزیون این نیست که تماشاگرانش کندذهن‌تر هستند بلکه به خاطر این است که ویراستاران چنین خیال می‌کنند. فکر می‌کنم مشکل از تلویزیون است. این زیاد شامل حال تلویزیون انگلیس نمی‌شود که به اندازه‌ی تلویزیون آلمان، فرانسه و یا لهستان احمق نیست. تلویزیون انگلیس از یک طرف کمی بیشتر به آموزش اهمیت می‌دهد و از طرف دیگر افکار و مسایل مربوط به فرهنگ را عرضه می‌کند. تلویزیون انگلیس، با مسایل برخوردی گسترده‌تر و جدی‌تر دارد، به ویژه "بی.بی.سی" یا "شبکه‌ی چهار"، و این از طریق فیلمهای مستند و فیلمهایی درباره‌ی افراد، به طور دقیق و گسترده اعمال می‌شود. در حالی که تلویزیون در بیشتر کشورها ـ از جمله امریکا ـ به یک اندازه ابلهانه‌اند چون ویراستاران خیال می‌کنند مردم ابله‌اند. من فکر نمی‌کنم مردم ابله‌اند و به همین دلیل است که هر دو تماشاگر را به یک اندازه جدی می‌گیرم. در نتیجه، تفاوت زیادی در روایت یا سبک میان فیلمهای تلویزیونی و فیلمهای سینمایی نمی‌بینم.

البته یک فرق وجود دارد و آن هم این است که وقتی برای تلویزیون فیلم می‌سازید پول کمتری دارید و در نتیجه وقت کمتری. شما ناچارید فیلمهای تلویزیونی را کمی سریعتر و با دقت کمتری بسازید. دکورها باید ساده‌تر و نماها باید بسته‌تر باشند، چون در نماهای بازتر ناچارید وسایل صحنه‌ی بیشتری داشته باشید. اصل نماهای درشت تلویزیونی از اینجا ناشی می‌شود. وقتی فیلمها را که دارای نماهای خیلی بازتری هستند از تلویزیون ـ حتی فیلمهای پرهزینه‌ی امریکایی ـ می‌بینیم، روی پرده‌ی کوچک خیلی دیدنی‌اند. شاید نتوانید همه‌ی جزئیات را به خوبی ببینید اما اثر مشابه را بر شما دارد. یعنی اثری برابر در دو اندازه. برای مثال، آنچه از آزمون بر پرده‌ی تلویزیون کم

می‌آورد همشهری کین است که بر صفحه‌ی تلویزیون راست نمی‌آید چون به تمرکزی بیشتر از آنچه روی پرده‌ی کوچک ممکن است، نیاز دارد.

تفاوت میان تماشاگر سینما و تلویزیون بسیار ساده است. سینما رو فیلم را گروهی می‌بینند، با دیگر آدمها. تماشاگر تلویزیونی به تنهایی می‌بیند. من هیچ وقت ندیده‌ام که تماشاگر تلویزیون دست نامزدش را به هنگام تماشا بگیرد، اما این در سینما یک قاعده‌ی کلی است. شخصاً فکر می‌کنم که تلویزیون یعنی تنهایی در حالی که سینما یعنی جمعی و اجتماعی. در سینما، تنش میان پرده و تمامی تماشاگران است نه میان شما و پرده. این تفاوت زیادی را سبب می‌شود. به همین دلیل، اینکه می‌گویند سینما یک اسباب‌بازی میکانیکی است درست نیست.

یک نظریه‌ی شناخته شده این است که فیلم، بیست و چهار قاب در یک ثانیه است، و اینکه فیلم همیشه یک جور است؛ اما این واقعیت ندارد. در حالی که حلقه‌ی فیلم می‌تواند دقیقاً همان حلقه باشد، فیلم کاملاً وقتی در یک سینمای بزرگ، برای یک هزار تماشاگر در شرایط مطلوب و با پرده و صدای مطلوب، به نمایش درمی‌آید و تنش و فضای خوبی خلق می‌شود، با همان فیلم در حالی که در سینمایی کوچک و متعفن در حومه‌ی شهر ـ یا شهرستان ـ برای چهار تماشاگر که احتمالاً یکی از آنها هم خرناسه می‌کشد نمایش داده می‌شود، فرق دارد. فیلم، فیلم دیگریست. نه اینکه شما آن را به شکل متفاوتی تجربه کنید. متفاوت است. در این مفهوم، فیلم دست‌ساز است؛ حتی با آنکه فیلم می‌تواند تکرار شود چون حلقه‌ها همان هستند، هر نمایش، غیر قابل تکرار است.

اینها تفاوتهای میان فیلمهای تلویزیونی و سینمایی‌اند. اما، البته، مشخصه‌های ویژه‌یی هم برای فیلمهای تلویزیونی وجود دارد که در اصل متکی بر این واقعیت است که تلویزیون باید مردم را به چیزهای معینی عادت

دهد. من درباره‌ی حماقت حرف نمی‌زنم ـ خدا نکند ـ اما باید مردم را به بعضی چیزها عادت دهد. برای مثال، به این واقعیت که هر شب یا هفته‌یی یک بار، شخصیتهای مشابه تلویزیونی به دیدار مردم بروند. مثلاً، وقتی دارید یک سریال می‌سازید، این یک قرارداد است، و مردم باید بدان عادت کنند و از این دیدارها لذت ببرند، درست مثل اینکه اعضای فامیل، روز یکشنبه به دیدن آنها می‌روند، یا روز تعطیل با دوستان ناهار می‌خورند. اگر آنها با شخصیتها توافق و همدلی دارند، به همین دلیل است. امریکاییها سخت تلاش می‌کنند که شخصیتهایشان دوست داشتنی باشند، حتی اگر احتمالاً شما در مورد آنها شرط و شروطی داشته باشید.

بنابراین فیلمهای تلویزیونی باید به گونه‌یی روایت شوند که نیاز تماشاگر را به دیدن دوباره‌ی دوستان و همراهان او ارضا کنند. این یک قرارداد کلی است، و فکر می‌کنم همین جاست که من در **ده فرمان** عوضی رفتم. **ده فرمان** به صورت شماری فیلمهای منفرد ساخته شدند. شخصیتهای مشابه، گه گاه از نو ظاهر می‌شوند و شما باید توجه بیشتری داشته باشید و سخت تمرکز کنید تا آنها را بشناسید و متوجه شوید که فیلمها، پیوندی درونی دارند. اگر فیلمها را هفته‌یی یک بار ببینید، واقعاً متوجه این نکته نمی‌شوید. به همین دلیل بود که در مورد چگونگی نمایش آنها از تلویزیون حساسیت داشتم، و همیشه تقاضا می‌کردم که آنها دستکم در هر هفته، دو فیلم را نمایش دهند تا تماشاگر فرصت آن را داشته باشد که بفهمد چه چیز شخصیتها را در کنار هم جمع می‌کند. اما این یعنی که من یک اشتباه بدیهی را مرتکب شدم و بر اساس قراردادها عمل نکردم. من احتمالاً ممکن است همین اشتباه را امروز هم بکنم، چون فکر می‌کنم بعضی از حس‌ها در فیلمها بود که باید مجزا می‌شد ـ اما با توجه به انتظارات تماشاگر یک اشتباه بود.

حالا که داریم از قراردادها حرف می‌زنیم، یک چیز دیگر هم هست که باید به آن اشاره شود. وقتی شما به سینما می‌روید ـ حالا هر جور سینمایی ـ همیشه تمرکز می‌کنید؛ چون پول بلیط داده‌اید، کلی تلاش کرده‌اید تا سوار اتوبوس بشوید، چتری با خود دارید چون در بیرون باران می‌بارد، و یا خانه را در وقت معینی ترک کرده‌اید. بنابراین، به خاطر پول و زحماتی که کشیده‌اید، می‌خواهید چیزی را تجربه کنید. این خیلی اساسی است. در نتیجه، شما در موقعیتی هستید که روابط پیچیده‌تری را میان شخصیتها، درونمایه‌یی پیچیده‌تر و غیره را ببینید. در مورد تلویزیون، فرق دارد. وقتی دارید تلویزیون تماشا می‌کنید، همه‌ی چیزهایی را که دارد دور و برتان می‌گذرد تجربه می‌کنید؛ نیمرو دارد می‌سوزد، آب کتری می‌جوشد، تلفن زنگ می‌زند، پسرتان را که تکالیفش را انجام نمی‌دهد باید وادار کنید که به درس و مشق خود برسد، دخترتان نمی‌خواهد برود بخوابد، به کلی کار که دارید فکر می‌کنید و اینکه صبح زود باید از خواب بلند شوید. شما این همه را به هنگام تماشای تلویزیون تجربه می‌کنید. در نتیجه ـ و این اشتباه دیگری است که من در ده فرمان مرتکب شدم ـ داستانها باید در تلویزیون بسیار کُندتر گفته شوند، و بعضی چیزها چندین بار تکرار شوند تا بیننده‌یی که رفته است فنجانی قهوه درست کند یا دستشویی برود، فرصت تعقیب وقایع را داشته باشد. با این همه، اگر قرار بود امروز هم فیلمها را بسازم، احتمالاً باز هم این مسایل را به حساب نمی‌آوردم، حتی اگر آن را یک اشتباه مسلم بدانم.

بهترین ایده‌ام در ده فرمان این بود که هر یک از ده فیلم به وسیله‌ی یک فیلمبردار، فیلمبرداری شد. فکر کردم که این ده داستان باید کمی متفاوت با هم روایت شود. فوق‌العاده بود. من به فیلمبردارانی که قبلاً با من کار کرده بودند فرصت انتخاب دادم، اما برای آنهایی که برای اولین بار با آنها کار می‌کردم،

ایده‌ها، یا فیلمهایی را برگزیدم که عقیده داشتم، به طریقی، مناسب و قابل توجه آنهاست و به آنها مجال می‌دهد تا به بهترین وجه از آنچه داشتند استفاده کنند: مهارتها، ابتکارات، هوش و فراست و از این قبیل.

تجربه‌یی جالب و سرگرم‌کننده بود. فقط یکی از فیلمبردارها، دو فیلم را ساخت؛ دیگر فیلمها به وسیله‌ی فیلمبرداران مختلف ساخته شدند. پیرترین آنها، خیال می‌کنم بیشتر از ۶۰ سال داشت و جوانترین آنها ۲۸ ساله بود و تازه مدرسه‌ی فیلم را تمام کرده بود. بنابراین از نسلهای متفاوت بودند و تجربیات و برخوردهای کاملاً متفاوتی با حرفه‌شان داشتند. با این همه، فیلمها در مجموع، از نظر بصری به شدت مشابه‌اند، حتی با آنکه بسیار متفاوتَند. در فیلمی، دوربین روی دست است، در یکی از سه پایه استفاده شده در یکی از دوربین متحرک و در دیگری از دوربین مستقر استفاده شده است. در یکی از نوعی نور، و در دیگری از نوری کاملاً متفاوت بهره گرفته شده است. به رغم اینها، فیلمها شبیه هستند. به نظر من، این اثبات این واقعیت است که چیزی مثل روح فیلمنامه وجود دارد، و فیلمبردار از هر منابعی استفاده کند، اگر باهوش و مستعد باشد، روح را درک می‌کند و این روح به نوعی در سراسر فیلم ـ حالا نورپردازی و کار دوربین هر چه که باشد ـ رخنه می‌کند و جوهر فیلم را مشخص می‌سازد.

من هرگز در هیچ فیلمی به اندازه‌ی ده فرمان، به فیلمبردارانم آزادی عمل نداده‌ام. هر کس می‌توانست هر جور که دلش می‌خواهد کار کند، ولو به خاطر اینکه توانم ته کشیده بود. به علاوه، من روی صلاحیت و انرژی ناشی از آزادی، حساب کردم. اگر محدودیتهایی برای کسی قایل شوید، انرژی نخواهد داشت. اگر به او آزادی بدهید، آن وقت انرژی خواهد داشت؛ چون کلی امکانات متفاوت برای او وجود دارد که سعی می‌کند بهترین آنها را پیدا کند. بنابراین به

فیلمبردارانم خیلی آزادی دادم. هر یک می‌توانست تصمیم بگیرد چگونه و کجا دوربین را مستقر کند، چگونه از آن استفاده کند، چگونه آن را به حرکت درآورد. البته، می‌توانستم مخالفت کنم، اما تقریباً همه‌ی ایده‌ها را در ارتباط با حرکات دوربین، ساخت و صحنه‌پردازی، پذیرفتم. به رغم این، فیلمها همه مشابه‌اند. این جالب است.

من شمار زیادی از بازیگران را در لهستان می‌شناسم، اما خیلی‌ها را نمی‌شناسم و وقتی داشتم ده فرمان را می‌ساختم، با بسیاری از آنها برای اولین بار آشنا شدم. بعضی از بازیگران را نمی‌شناختم چون بازیگران من نبودند. اغلب اتفاق می‌افتد که بازیگری را می‌بینید که فکر می‌کنید خارق‌العاده است. بعد وقتی شروع به کار کنید، معلوم می‌شود که خیلی ساده، نمی‌فهمد، دل به کار نمی‌دهد یا مثل شما فکر نمی‌کند. و، در نتیجه، کارتان با هم، خیلی ساده، به رد و بدل اطلاعات و خواهش و تمنا محدود می‌شود. من از او می‌خواهم که این یا آن طور بازی کند. او شبیه این یا کمی متفاوت بازی می‌کند و چیز زیادی حاصل نمی‌شود. از سوی دیگر، شمار زیادی بازیگر را ملاقات کردم که پیشتر آنها را نمی‌شناختم و واقعاً باید آنها را می‌شناختم: بازیگران با تجربه‌ی نسل پیرتر، و بازیگران جوانی که برای اولین بار از آنها استفاده کردم.

ارتباط فیلمها به خاطر کار بازیگران و چیزهای مختلفی که در ارتباط با سازماندهی و تولید انجام شد، حفظ گردیده است. همه چیز به دقت برنامه‌ریزی شده بود. آدمها مثلاً اگر می‌دانستند که در روزِ بخصوصی می‌رویم که از راهروی ساختمانی فیلم بگیریم که قرار بود در سه فیلم مورد استفاده قرار گیرد، سه فیلمبردار می‌آمدند، آن را نورپردازی می‌کردند و ما سه صحنه‌ی را پیاپی فیلمبرداری می‌کردیم. این که سه فیلمبردار را بیاوریم و حتی نورپردازی کنیم، ساده‌تر از آن بود که سه بار یک لوکیشن را اجاره کنیم، و سه بار همه چیز را

خراب کنیم و از نو بسازیم.

این گونه بود که کار کردیم. پیشتر به فیلمبردار اطلاع داده می‌شد که فلان روز باید بیاید، چون قسمتی از فیلم او، بخشی از صحنه‌ی داخلی فیلم او، باید فیلمبرداری شود. بنابراین می‌آمد. پاره‌یی وقتها فیلمبرداری را متوقف می‌کردیم. چرا، مثلاً، فیلمبرداری ده فرمان پنج را قطع کردیم؟ فیلم را شروع کردیم. نیمی از آن را گرفتیم و بعد متوقف کردیم. فکر می‌کنم اسلاوک[1] فیلمبردار، گرفتار بود و روی فیلم دیگری کار می‌کرد. بنابراین ما کم و بیش نیمی از فیلم را فیلمبرداری کردیم و بعد دو یا سه ماه وقفه داشتیم. در همان حال ما دو ده فرمان دیگر را ساختیم و بعد برگشتیم سراغ ده فرمان پنج. البته، این کار در غرب بسیار دشوارتر است؛ چون پول متعلق به شخص خاصی است و مثل لهستان، پول مال دولت نیست. بنابراین سخت‌تر است، اما من این تدبیر را به کار می‌برم.

ده فرمان نمونه‌ی مشخص این شیوه‌ی کار است. همیشه می‌توانستم مانور کنم. اگر چیزی در اتاق تدوین، درست به نظر نمی‌آمد، می‌توانستم خیلی ساده، صحنه‌ی دیگری فیلمبرداری کنم. یا تجدید فیلمبرداری کنم. عوض می‌شد. و من می‌دانستم که چرا عوضش می‌کنم و چگونه. خیلی ساده‌تر و آسانتر بود.

در واقع، من در تمام زندگی‌ام، به انجام این آزمونها ادامه می‌دهم. بعد ناگهان آزمونها تمام می‌شود و فیلمی از آنها حاصل می‌شود. همیشه به این طریق کار کرده و می‌کنم. برایم دشوار است فیلمی را روی کاغذ بنویسم که در پایان، همان جور باشد. هرگز آن طور که می‌نویسم نمی‌شود. همیشه کمی متفاوت به نظر می‌آید.

---

1. Slawek

فیلمبرداری ده فرمان، یک سال با یک وقفه‌ی یکماهه طول کشید، یعنی جمعاً ۱۱ ماه. در آن زمان، حتی به برلین رفتم؛ چون سمیناری در آنجا داشتم. گاهی یکشنبه‌ها و یا شبها می‌رفتم. مثلاً، شب می‌رفتم و صبح برای فیلمبرداری برمی‌گشتم.

من اغلب، مبتلا به آنفلوانزا و یا سرماخوردگی می‌شوم؛ اما وقتی دارم فیلمبرداری می‌کنم، مریض نمی‌شوم. نمی‌دانم چرا. از انرژی اندوخته شده از قبل استفاده می‌کنید - چون سخت بدان نیاز دارید و فکر می‌کنم همیشه همین‌طور است. وقتی واقعاً به چیزی نیاز دارید، واقعاً چیزی را می‌خواهید، آن را به دست می‌آورید. این در مورد انرژی و سلامت هم به هنگام فیلمبرداری صادق است. به خاطر نمی‌آورم که هیچ وقت به هنگام فیلمبرداری مریض شده باشم. انرژی‌ام مرا سر پا نگه می‌داشت؛ به اضافه‌ی چیزی مثل ـ برای مثال در ده فرمان ـ کنجکاوی برای دانستن آن که چه اتفاقی دارد می‌افتد؛ چون روز بعد، فیلمبردار و بازیگران دیگری می‌آمدند و از این قبیل. چه اتفاقی می‌افتد؟ کار چگونه از آب در خواهد آمد؟

البته، در پایان ناامید و آشفته شدم. اما همه چیز را به دقت به خاطر آوردم؛ چه تعداد برداشت داشتم، چند برداشت مجدد از یک نمای خاص در فیلم داشتم؛ ۴ یا ۷ یا ۳ یا ۲ یا ۱. تا به پایان تدوین نزدیک شدم. مشکلی نداشتم.

این جوانی که در همه‌ی فیلمها می‌پلکد، نمی‌دانم کیست؛ فقط آدمی که می‌آید و نگاه می‌کند. ما و زندگی‌های ما را نگاه می‌کند. از ما زیاد خوشش نمی‌آید. می‌آید، نظاره می‌کند و می‌رود. در فیلم شماره‌ی ۷ پیدایش نمی‌شود، چون او را درست فیلم نکرده‌ام و به ناچار حذفش کرده‌ام. و در فیلم دهم نیز حضور ندارد، چون شوخی‌هایی در مورد خرید و فروش کلیه است، فکر کردم که احتمالاً، نشان دادن آدمی مثل او ارزشی ندارد. اما شاید اشتباه کرده‌ام. بی‌شک

باید او را در آن یکی هم نشان می‌دادم.

این آدم از اول در فیلمنامه‌ها نبود. ما یک مشاور ادبی بسیار زیرک[۱]، ویتک زالوسکی[۲] در آن زمان داشتیم که به او اعتماد زیادی داشتم و هنوز هم دارم. وقتی فیلمنامه‌های ده فرمان را نوشتیم، مدام به من می‌گفت «فکر می‌کنم چیزی اینجا فراموش شده، کریستف. چیزی افتاده.»

«اما چی، ویتک؟ فکر می‌کنی چه چیز فراموش شده؟»

«نمی‌توانم بگویم، اما چیزی اینجا کم است. چیزی در فیلمنامه‌ها نیست.»

و ما حرف زدیم، حرف زدیم، حرف زدیم، حرف زدیم و حرف زدیم و در پایان، او این حکایت را درباره‌ی یک نویسنده‌ی لهستانی موسوم به ویلهلم ماخ برایم تعریف کرد. این ماخ در نمایش فیلمی حضور داشته و می‌گوید: «از فیلم خیلی خوشم آمد. از آن خوشم آمد و به ویژه آن صحنه در گورستان. واقعاً از آن آدم سیاه‌پوش در مراسم تدفین» کارگردان می‌گوید: «خیلی متأسفم اما آدم سیاه‌پوشی نبود.» ماخ می‌گوید: «چه طور ممکن است؟ او گوشه‌ی سمت چپ قاب، در پس زمینه ایستاده بود، با کت و شلوار سیاه، پیراهن سفید و کراوات مشکی. بعد راه افتاد به طرف گوشه‌ی سمت راست قاب و خارج شد.» کارگردان می‌گوید: «چنان آدمی نبود» ماخ می‌گوید: «بود. او را دیدم. و این چیزی بود که در فیلم بیشتر از آن خوشم آمد.» ده روز بعد او درگذشت. بنابراین ویتک زالوسکی این حکایت، این حادثه را برایم تعریف کرد و فهمیدم که چی را احساس می‌کرد که فراموش شده یا جا افتاده. او این آدم سیاه‌پوش را که همه

---

۱. هر خانه‌ی تولید فیلم یک مدیر ادبی دارد که مسئول انتخاب یا سفارش دادن فیلمنامه‌ها است.

2. W. Zalewski

نمی‌بینند، فراموش کرده و کسی که کارگردان جوان نمی‌دانسته در فیلم ظاهر شده. اما بعضی آدمها او را دیده‌اند، آدمی که نگاهشان می‌کرده. اما در آنچه اتفاق می‌افتد، اثری ندارد، نوعی هشدار است به آنهایی که نظاره‌شان می‌کند، اگر متوجه‌اش شوند. و بعد، من فهمیدم که ویتک احساس می‌کرد که چه چیزی کم است و بنابراین شخصیتی را معرفی کردم که بعضی‌ها او را "فرشته" نامیدند، و کسی که رانندگان تاکسی‌یی که او را سر صحنه می‌آوردند "شیطان" خطابش می‌کردند. اما در فیلمنامه‌ها همیشه به عنوان "مرد جوان" توصیف شده بود.

برخورد مردم با فیلمها خوب بود. منتقدین این بار بد نبودند. چند تایی نیش زدند اما به ندرت لت و پارم کردند.

فیلم کوتاهی درباره‌ی کشتن (۱۹۸۸)

این داستانی است درباره‌ی پسری که یک راننده‌ی تاکسی را می‌کشد و بعد قانون پسر را می‌کشد. در واقع چیز زیادی نمی‌توانید درباره‌ی فیلم بگویید؛ چون نمی‌دانیم چرا و به چه دلیل پسر، راننده‌ی تاکسی را می‌کشد. ما دلایل قانونی‌یی را که چرا جامعه پسر را می‌کشد، می‌دانیم. اما دلایل واقعی انسانی را نمی‌دانیم و هرگز هم نخواهیم دانست.

فکر می‌کنم، می‌خواستم این فیلم را بسازم، چون دقیقاً، این همه، به نام من هم صورت می‌گیرد، چون من عضوی از این جامعه‌ام، یک شهروند این کشورم، لهستان، و اگر کسی، در این کشور، طنابی به گردن کسی می‌اندازد و چهارپایه‌یی را از زیر پایش می‌کشد، این کار را به نام من می‌کند و من چنین توقعی ندارم. از آنها نمی‌خواهم که این کار را بکنند. فکر می‌کنم این فیلم واقعاً درباره‌ی مجازات اعدام نیست، بلکه درباره‌ی کشتن به طور عام است. غلط است اگر بگوییم مهم نیست که چرا می‌کشید، مهم نیست که چه کسی را

می‌کشید و مهم نیست که چه کسی می‌کشد. فکر می‌کنم به دلیل دوم بود که خواستم این فیلم را بسازم. دلیل سوم این است که می‌خواستم دنیای لهستانی را توصیف کنم، دنیایی که کاملاً وحشتناک و احمق است، دنیایی که آدمهای آن به یکدیگر رحم نمی‌کنند، دنیایی که مردمانش از هم نفرت دارند، دنیایی که مردمش نه تنها کمک نمی‌کنند بلکه سد راه یکدیگر می‌شوند. دنیایی که مردم آن یکدیگر را دفع می‌کنند. دنیایی از مردمی که تنها زندگی می‌کنند.

به نظر من، آدمها، بی‌توجه به جایی که زندگی می‌کنند، به طور کلی خیلی تنها هستند. این را اغلب می‌بینم، چون در خارج کار می‌کنم. با جوانها در بسیاری کشورها در تماس هستم؛ آلمان، سوییس، فنلاند و بسیاری کشورهای دیگر. می‌بینم که چه چیزی بیشتر مردم را عذاب می‌دهد و آنها خودشان را بیشتر در مورد آن فریب می‌دهند ـ چون آن را تأیید نمی‌کنند ـ: تنهایی. این واقعیتی است که آنها کسی را پیدا نمی‌کنند یا ندارند تا در باره‌اش، درباره‌ی مسایل واقعی مهم حرف بزنند. این واقعیت است که با افزایش رفاه زندگی هر روزی جای یک چیز بسیار مهم خالی است: مکالمه، نامه نویسی، تماس واقعی با دیگران. همه چیز سطحی‌تر شده است و بی‌مایه‌تر. به جای نوشتن نامه، تلفن می‌کنیم. به جای سفر که کاملاً رمانتیک و کاملاً یک ماجرا و حادثه بود، وارد فرودگاهی می‌شویم، بلیطی می‌خریم، پرواز می‌کنیم و در فرودگاهی دیگر که خیلی شبیه اولی است، پیاده می‌شویم.

بیش و بیشتر، این تصور را پیدا می‌کنم که، گرچه آدمها تنها هستند، بسیاری از آنها، به شکلی متضاد، می‌خواهند ثروتمند شوند تا بتوانند خود را از دیگران جدا کنند و تنهایی شیک‌تری داشته باشند. می‌خواهند پولدار شوند تا بتوانند در خانه‌یی دورتر از دیگران زندگی کنند؛ بتوانند به رستوران بزرگی بروند که کسی بالادستشان ننشیند و به مکالماتشان گوش ندهد. از طرف دیگر، آدمها

سخت از تنهایی می‌ترسند. وقتی می‌پرسم «از چه چیز واقعاً می‌ترسی؟» اغلب این جواب را می‌شنوم «از تنها بودن می‌ترسم.» البته، آدمهایی هستند که جواب می‌دهند که از مرگ می‌ترسند اما در اکثر موارد، اینک، مردم می‌گویند «از تنهایی وحشت دارم. از اینکه تنها بمانم می‌ترسم» و در عین حال، این خواست و اغوای مستقل بودن هم وجود دارد. هر یک از شخصیتهای فیلم **فیلم کوتاهی در باره‌ی کشتن**، تنها زندگی می‌کند. و در واقع، قادر به کار دیگری نیست. نمی‌تواند درباره‌ی چیز دیگری جز سرنوشت خویش تصمیم بگیرد.

من نمی‌دانم لهستانی‌ها چه می‌خواهند. می‌دانم از چه می‌ترسند. آنها از فردا می‌ترسند، چون نمی‌دانند فردا چه اتفاقی ممکن است بیفتد. چه اتفاقی خواهد افتاد اگر کسی بخواهد فردا نخست‌وزیر را بکشد؟ در انگلستان چه اتفاقی خواهد افتاد؟ مثلاً بگذارید بگویم که حتی پای "IRA" در میان باشد. حتی چنانچه که آنها در کشتن نخست‌وزیر هم موفق شوند آیا اصلاً چیزی در زندگی شما دگرگون می‌شود؟ قطعاً باز هم شما سوار همان اتوبوس یا اتومبیل همیشگی می‌شوید، و صبح به همان دفتر کاری می‌روید که همیشه می‌رفته‌اید. همکاران و رییس شما در انتظارتان خواهند بود؛ همه چیز مثل سابق است و شما احتمالاً برای ناهار به همان رستورانی می‌روید که همیشه می‌رفته‌اید. در حالی که در لهستان، اگر نخست‌وزیر کشته شود همه چیز همان روز عوض می‌شود. در آن صورت من نمی‌دانم که هنوز سرپرست یک خانه‌ی تولید فیلم هستم یا نه. نمی‌دانم که آیا تلفن کار خواهد کرد یا نه. نمی‌دانم که پولم ارزش خواهد داشت ـ ممکن است ارزشی نداشته باشد چون احتمالاً یک شبه تغییر کرده است. و بدین ترتیب همه چیز می‌تواند در لهستان روی دهد و همه از این در هراسند که چیز بدی روی خواهد داد. بنابراین فقط برای همان روز زندگی می‌کنند. و این خیلی خطرناک است.

فیلم کوتاهی درباره‌ی کشتن، ماجرایش در ورشو می‌گذرد. شهر و حومه‌اش به گونه‌یی خاص نشان داده می‌شود. مدیر فیلمبرداری این فیلم اسلاویک ایدزیاک[1] از فیلترهایی استفاده کرده که خاص این فیلم ساخته است. فیلترهای سبز، تا رنگ در این فیلم به شکل خاصی سبز باشد. سبز، ظاهراً رنگ بهار و رنگ امید است، اما اگر یک فیلتر سبز روی دوربین بگذارید، دنیا ظالمانه‌تر، احمقانه‌تر و خالی‌تر می‌شود. همه چیز با فیلترهای مختلف فیلمبرداری شد. این ایده‌ی مدیر فیلمبرداری بود. او ۶۰۰ فیلتر ساخت؛ چون باید برای هر نمای درشت، فیلتر خاصی می‌داشت و همین طور برای نماهای درشت متوسط، اگر دو سر در قاب است، برای آسمان و برای فضاهای داخلی. معمولاً سه فیلتر روی دوربین بود. یکبار افتادند. چه اثری! صحنه‌یی در فیلم وجود دارد که پسر با یک عصا بر سر راننده‌ی تاکسی می‌کوبد و دندانهای مصنوعی راننده‌ی تاکسی بیرون می‌افتد. خیلی جالب. "به هر حال، باید از این دندانهای مصنوعی فیلم می‌گرفتیم. بنابراین فیلمبردار، با دوربین خم شد. من آن دندانهای لعنتی را پانزده بار میان گِل انداختم. ولی در جای مناسب نمی‌افتاد. دست آخر وقتی موفق شدم درست در همان لحظه فیلترها افتادند. ابتدا آن را روی پرده دیدم، بعد دیدم که چه کار می‌کردیم. جای طبیعی دندانهای مصنوعی در گِل عادی پیدا شده بود که فیلترها افتادند. اما قبلاً نمی‌توانستید چیزی را ببینید. نه دندانها را می‌دیدید و نه گِل را. بعد فهمیدم که داشتیم کار هولناکی می‌کردیم. فکر می‌کنم که سبک فیلمبردار، شیوه‌ی کار دوربین در این فیلم، با موضوع بسیار سازگار است و مناسب آن. که شهر خالی است؛ که شهر کثیف است؛ که شهر اندوهبار است و آدمها شبیه یکدیگرند. روشهای فنی‌یی وجود دارند که وقتی کپی

---

1. S. Idziak

می‌گیرند، دقت زیادی طلب می‌کنند. اگر جریان کپی‌برداری را خراب کنید، آن وقت اثر این فیلترها ناگهان مثل آشغال می‌شود. اگر نسخه‌ی سینمایی فیلم **کوتاهی درباره‌ی کشتن** را از تلویزیون ببینید، برای مثال، به نظرتان می‌رسد که یک اشتباه و نقص فنی دارد. اگر آن را ضبط کنید و از ویدیو ببینید، خواهید دید که فیلترها شروع می‌کنند به تشکیل دادن دایره. چرا؟ چون کنتراست (تضاد) روی صفحه‌ی تلویزیون افزایش می‌یابد؛ بنابراین آنچه روشن است کمی روشنتر و آنچه تاریک است کمی تاریکتر می‌شود. درست مثل **ده فرمان پنج** (فیلم **کوتاهی درباره‌ی کشتن**) ـ نسخه‌ی تلویزیونی فیلم ـ البته روی اینتر نگاتیوهای نرمتر ساخته شد و کپی هم نرم‌تر بود. در نتیجه کنتراست شدید نبود، بنابراین وقتی با افزایش کنتراست از تلویزیون دیده می‌شد، کم و بیش مثل نمایش آن بر پرده‌ی سینما بود.

دو صحنه‌ی قتل در فیلم وجود دارد. پسر، راننده‌ی تاکسی را حداکثر طی هفت دقیقه می‌کشد و بعد قانون پسر را ظرف پنج دقیقه می‌کشد. یک امریکایی، یک کارشناس فیلمهای ترسناک، به من گفت که رکورد طولانی‌ترین صحنه‌های قتل را در تاریخ سینما شکسته‌ام. سیزده یا شانزده ثانیه طولانی‌تر از رکورد قبلی که به وسیله‌ی امریکاییها در سال ۱۹۳۴ ساخته شد. یک مشکل ما این بود که نمی‌توانستیم یک قطره خون از زیر پتویی که سر راننده‌ی تاکسی را می‌پوشاند، داشته باشیم. مشکل ما با لوله‌یی بود که قرار بود از طریق آن خون جاری شود، اما کار نکرد. چون گروه فیلمبرداری، زیاد از بازیگری که نقش راننده‌ی تاکسی را بازی می‌کرد خوشش نمی‌آمد، مدام مراترغیب می‌کردند که او را زیر پتو بیندازم. بعد خون، به یقین، جاری می‌شد؛ اما تا آنجا پیش نرفتیم.

صحنه‌ی اعدام، واقعاً دشوار بود؛ چون در واقع، در یک برداشت فیلمبرداری شد. این چیزیست که اتفاق افتاد: صحنه را نوشتم، داخل زندان را

در یک استودیو ساختیم، و بازیگرانی را به استخدام گرفتیم. آنها یاد گرفتند که چه باید بکنند و بگویند. فیلمبردار صحنه را روشن کرد. به عبارت دیگر، همه چیز آماده بود و من از آنها خواستم که تمرینی بکنند؛ و همان طور که تمرین می‌کردیم، متوجه شدم که همه دارند از ناحیه‌ی زانو ضعیف می‌شوند، از جمله خودم. خیلی ساده، غیرقابل تحمل بود. همه چیز ساخته شده بود اما پای برقکاران، بدلها، فیلمبردار و من لرزید. حدود ساعت ۱۱ صبح بود. باید فیلمبرداری را متوقف می‌کردم. آن صحنه را روز بعد فیلمبرداری کردیم. دیدن اعدام، خیلی ساده، غیرقابل تحمل است. حتی اگر فقط تظاهر و نمود آن باشد.

فیلم، یک بیانیه‌ی ضدخشونت بود. تحمیل مرگ احتمالاً بالاترین شکل خشونت قابل تصور است؛ مجازات اعدام یک تحمیل مرگ است. بدین ترتیب، ما خشونت و مجازات اعدام را به هم پیوند زدیم و فیلم علیه مجازات به عنوان شکلی از خشونت است.

واقعیت این است که فیلم کاملاً به طور تصادفی در لحظه‌یی پخش شد که بحث مجازات اعدام شروع شده بود و ادامه داشت. پیش‌بینی این مسأله هنگامی که داشتیم فیلمنامه را می‌نوشتیم غیرممکن بود. در آن موقع حتی مجاز نبودید درباره‌اش حرف بزنید. بعد این بحث آغاز شد و فیلم، البته، جای خود را پیدا کرد. در واقع مسأله این است که دولت جدیدِ ۱۹۸۹، مجازات اعدام را به مدت پنج سال به حال تعلیق درآورد.

فیلم کوتاهی درباره‌ی عشق (۱۹۸۹)

من احتمالاً فیلم کوتاهی درباره عشق را بیشتر از همه‌ی فیلمهایی که ساخته‌ام، در اتاق تدوین تغییر دادم. به مقدار متنابهی فیلم با ویتک آدامِ فیلمبردار، گرفتیم ـ انواع صحنه‌ها که به اصطلاح زندگی عادی را نقش می‌کنند ـ

و این دنیای بیرون که راه خود را بر پرده باز می‌کند، واقعاً یک اشتباه بود. بعد، وقتی فیلم را از همه‌ی این واقعیت‌های اطراف خالی کردم، از آن بیشتر خوشم آمد.

فیلم، خیلی کوتاه است. فکر می‌کنم فشرده است. آنچه را که در آن جذاب یافتم، چشم انداز است. ما همیشه به دنیا از چشم کسی نگاه می‌کنیم که معشوق است نه از چشم کسی که عاشق است. قبل از هر چیز، ما به دنیا از دید پسر ـ تومک ـ که عاشق زن ـ ماگدا ـ است نگاه می‌کنیم، اما چیزی درباره‌ی زن نمی‌دانیم. او را همان طور می‌بینیم که پسر می‌بیند. لحظه‌یی وجود دارد که آنها را با هم می‌بینیم، بعد چشم‌انداز به کل دگرگون می‌شود. وقتی ماگدا به داشتن احساسی نسبت به پسر آغاز می‌کند ـ در آغاز توجه است، بعد شاید فشارهای وجدان و سپس احتمالاً نوعی هم محبت و علاقه ـ ما با دیدن دنیا از چشم زن شروع می‌کنیم؛ و پسر را دیگر نمی‌بینیم. او ناپدید می‌شود؛ چون مچ دستِ خود را می‌بُرد و به بیمارستان منتقل می‌شود. ما هرگز در بیمارستان به سراغ او نمی‌رویم. ما همه چیز را فقط از دید زن می‌بینیم.

این تغییر چشم‌انداز در دو سوم فیلم ـ چون کم و بیش از دومین نقطه‌ی عطف صورت می‌گیرد ـ یک مداخله‌ی ساختاری جالب است. ما از نقطه نظر کسی نگاه می‌کنیم که معشوقه است نه عاشق. عاشق صرفاً یک شیء است. این عشق برای هر دو ـ برای پسر و ضمناً بعد، برای زن ـ دشوار است. بنابراین ما همیشه به این عشق از دید شخصی نگاه می‌کنیم که به خاطر این عشق رنج می‌برد. و این عشق همیشه با نوعی رنج، نوعی ناممکن، گره خورده است. تومک جاسوسیِ ماگدا را می‌کند. بعد، ماگدا سعی می‌کند تومک را پیدا کند. این به خاطر گناه است، اما ضمناً، بی‌شک، به خاطر آن است که این واقعیت را به زن یادآوری می‌کند که زمانی او هم مثل پسر بوده است. وقتی در سن پسر بود،

شاید هم جوانتر، مثل او بود. خالص و ناب و معصوم بود و خیال می‌کرد عشق وجود دارد. بعد احتمالاً سوخت. چیزی داغ را لمس کرد که او را بدجوری آسیب زد و بر آن شد که دیگر عاشق نشود؛ چون فهمید که بهایش سنگین است. بعد این یکی پیش آمد. اینکه این ساختار، مؤثر است یا نه، کلاً مسأله‌ی دیگری است.

مشکل اساسی، با بازیگر زنی بود که نقش اول را ایفا می‌کرد. من فقط در لحظه‌ی آخر تصمیم گرفتم که باید سژاپولوسکا باشد نه کس دیگری. در واقع نقش را سه روز پیش از شروع فیلمبرداری به او پیشنهاد کردیم. سژاپولوسکا و من پس از پایانی نیست روابط چندان خوبی نداشتیم و مطمئن نبودم که بخواهم با او کار کنم. اما وقتی تمام فیلمهای آزمایشی گرفته شده را دیدم، تشخیص دادم سژاپولوسکا بهترین است ـ ما از همه‌ی بازیگران زن قابل دسترس در آن زمان، در لهستان تست گرفته بودیم. آن موقع سژاپولوسکا به کنار دریا رفته بود. بنابراین دستیاری را با فیلمنامه نزد او فرستادم. او فیلمنامه را برایش برد، او خواند و پذیرفت.

وقتی دانستیم که قرار است نقش اصلی را بازی کند، برایمان بدیهی شد که لوباسزنکو هم باید نقش پسر را بازی کند. او پسر ادوارد لوباسزنکو بازیگر خوبی از کراکو است. به نظرم بسیار جالب آمد. صدایش خشن بود و با سن و سالش نمی‌خواند ـ نوزده ساله بود و با صدای باس یا باریتون حرف می‌زد ـ اما معلوم شد که مشکلی نیست. زوج خوبی را تشکیل دادند.

بعد وقتی شروع به فیلمبرداری کردیم، سژاپولوسکا به من گفت دل‌نگرانی‌هایی در مورد فیلمنامه دارد. فکر می‌کرد مردم، این روزها وقتی به سینما می‌روند می‌خواهند داستانی ببینند. غریزه‌اش به او می‌گفت مردم به داستان نیاز دارند. نه الزاماً داستانی با پایان خوش بلکه فقط یک داستان. فکر

می‌کرد باید نوعی قرارداد را معرفی کنیم که روشن کند این فقط صرفاً یک مستند تند و تیز درباره‌ی حقیقت و زندگی نیست، بلکه در عین حال، همان طور که در داستانها اتفاق می‌افتد، در حقیقت و یا در یک مفهوم روی می‌دهد و شامل یک قرارداد است. یک داستان، همیشه با قراردادی خوب شناخته شده همراه است. همیشه این طور شروع می‌شود "روزی روزگاری، پادشاهی بود" و غیره و غیره.

برخی چیزها و راه‌حلها در یک فیلم خاص، الزاماً به وسیله‌ی یک بازیگر یا فیلمبردار فکر نشده است، بلکه از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که یک بازیگر یا فیلمبردار درباره‌ی چیزی تردید می‌کنند و یا ایده‌یی را پیشنهاد می‌کنند که بعداً یا واقعاً مورد استفاده قرار می‌گیرد ـ که اغلب اوقات چنین است ـ یا به گونه‌یی از نو خلق می‌شود. من معتقد بودم سژاپولوسکا غریزه‌ی خوبی دارد. او یک زن است و مثل همه‌ی زنها، در قیاس با ما، غریزه‌ی بهتری دارد. بنابراین باورش کردم و به خاطر این، کریستف پیسیویچ و من این پایان‌بندی داستان مانند را برای نسخه‌ی سینمایی ده فرمان ٦ که به نظرم جاذبه‌ی خاصی دارد، به کار بردیم. ضمناً از آن خوشم آمد، چون اندکی مرا به یاد پایان بندی آماتور می‌انداخت، وقتی یورک استوهر دوربین را به طرف خود می‌گیرد و شروع می‌کند به گرفتن کل فیلم از آغاز، همان طور که بود. امکانات در نسخه‌ی سینمایی باز است. پایان بندی چنان است که همه چیز هنوز ممکن است؛ گرچه می‌دانیم که چیزی ممکن نیست. می‌توانید بگویید که این بیشتر از یک پایان‌بندی خوش‌بینانه است.

پایان‌بندی تلویزیون، خیلی خشک، مختصر و ضمناً خیلی ساده است ـ ماگدا به اداره‌ی پست می‌رود و تومک به او می‌گوید: دیگر جاسوسی شما را نمی‌کنم. و ما می‌دانیم که دیگر واقعاً جاسوسی‌اش را نمی‌کند و احتمالاً

جاسوسی هیچ کس دیگر را نمی‌کند. و وقتی یکی جاسوسی خودش را می‌کند، او را به شیوه‌یی که ماگدا آزار می‌دهد، آزار خواهد داد. پایان‌بندی تلویزیونی، خیلی نزدیک به نظریست که من در موردِ آنچه واقعاً در زندگی روی می‌دهد دارم.

در حالی که داشتم این فیلم را می‌ساختم، حس حادی از بیهودگی حرفه‌یی داشتم. در اساس، فیلم درباره‌ی جوانی است که در آپارتمانی در بلوکی از یک مجتمع ساختمانی زندگی می‌کند و زنی که در بلوک مقابلش خانه دارد. با خواندن فیلمنامه و یا نگاه به آن از نقطه‌نظر تماشاگر، چگونه باید فیلم را می‌ساختیم؟ باید دو آپارتمان اجاره می‌کردیم ـ آپارتمان پسر و آپارتمان زن ـ و قسمتی از یک پلکان. با توجه به همه‌ی هدفها، یک فیلم خیلی ارزان، در حالی که عملاً به خاطر فیلمبرداری این فیلم از هفده فضای داخلی استفاده کردیم و این هفده فضای داخلی تصور آن را به دست می‌دهد که دو آپارتمان روبه‌روی هم وجود دارد. یک یا دوبار، تومک یا ماگدا به خیابان یا به اداره‌ی پست می‌روند، فقط همین. عملاً صحنه‌های دیگری نیست.

خوب، یکی از آن هفده فضای داخلی، به اصطلاح آپارتمان ماگدا، در یکی از آن خانه‌های بد ترکیب پیش ساخته بود که می‌توانید در فاصله‌ی ۲۰ یا ۳۰ کیلومتری ورشو آنها را ببینید. بدترین نوع ممکنی که می‌توانید تصورش را بکنید. انگار تکه‌ای از یک بلوک عظیم را برداشته و درجایی در بیابان گذاشته‌اند. این نوعی ویلاست که پنجره‌هایی داشت در ملکی که همه‌ی لوکیشن‌ها را در آن فیلمبرداری کردیم. در آنجا بود که آپارتمان ماگدا را ساختیم. بنابراین آپارتمان ماگدا در یک بلوک نبود، بلکه ۳۰کیلومتر دورتر از ورشو در یک ویلای یک طبقه بود.

برای فیلمبرداری این آپارتمان از دید تومک، ما آن را از دو چشم‌انداز

می‌بینیم، اول پسر و بعد زن ـ باید برجی می‌ساختیم؛ چون ایده این بود که پسر دو یا سه طبقه بالاتر از آپارتمان ماگدا زندگی می‌کند و چون آپارتمان ماگدا در طبقه‌ی همکف بود، باید برجی می‌ساختیم که اختلاف ارتفاعی که در لوکیشن می‌بینیم، از دید تومک باشد ـ وقتی او با تلسکوپ خود کمی به پایین نگاه می‌کند ما هم وقتی آپارتمان ماگدا را می‌بینیم کمی به پایین نگاه می‌کنیم و آن برج دو طبقه باید به اندازه‌ی کافی از خانه‌ی کوچک دور می بود تا تصور لازم را که داشتیم از طریق تلسکوپ نگاه می‌کردیم، خلق کند ـ ما برای فیلمبرداری این قسمت‌ها از عدسی‌های ۳۰۰ و گاه حتی ۵۰۰ میلیمتری استفاده کردیم.

ما باید حدود ده شب به آنجا می رفتیم، چون به سکوت نیاز داشتیم و به علاوه، یک فیلمبرداری شبانه بود، و باید از برج بالا می‌رفتیم. تمام اعضای گروه به خانه های همسایه‌های دورو برِ خانه‌ی اجاره شده رفتند که یا خواب بودند یا فیلمهای ویدیویی تماشا می‌کردند، در حالی که ویتک آدامک و من بالای آن برج مثل جفتی آدم سبک مغز ۶یا۸ساعت، تا صبح، به برج چسبیده و مشغول کار بودیم. صبح هم تا ساعت ۷ طلوع نمی‌کرد؛ بدجوری سرد بود (زیر صفر)، و چون فاصله‌ی برج تا خانه، حدود ۶۰ تا ۷۰ متر بود، راهی برای تماس با سژاپولوسکا نداشتیم، جز از طریق یک میکروفون. من میکروفون داشتم در حالی که سژاپولوسکا بلندگویی داشت که در خانه نصب شده بود.

بنابراین به مدت یک هفته، شبها در هوای بسیار سرد، تنها، آنجا پلاس بودیم ـ البته دستیار فیلمبردار و یکی از دستیاران من هم بودند ـ و در وضعیتی عجیب: در ملکی در حومه که یک پنجره روشن بود و دو ابله روی برجی دوطبقه ایستاده بودند و یکی از آنها مدام در میکروفون تکرار می‌کرد. «اون پارو بالاتر ببر! پاتو بیار پایین! حالا برو به طرف میز! برو، و آن ورقها را جمع کن!» من مرتباً از طریق میکروفون دستور صادر می‌کردم، اما فقط در جریان

تمرین‌ها، نه در موقعی که دوربین کار می‌کرد چون صدابرداریِ همزمان داشتیم.

وقتی آنجا را برای خوردن چیزی یا انجام کاری ترک کردم، همه‌ی بیهودگی وضعیت برسرم آوار شد. ویلایی کوچک که باید ظاهر یک آسمان‌خراش عظیم را داشته‌باشد، غرق در نور خیره کننده ـ چون از عدسی‌های بلند استفاده می‌کردیم و این لنزها شکاف‌های بزرگی ندارند و نیاز به نور زیادی هست ـ و تنها نقطه‌ی روشن در تاریکی است؛ کسی در اطراف نیست؛ شب است و یک برج دوطبقه‌ی عجیب. می‌توانم خودم را تصور کنم که آن بالاایستاده‌ام و در میکروفون فریاد می‌کشم «اون پا رو ببر بالا!» البته، میکروفون خوب کار نمی‌کرد و من باید فریاد می‌کشیدم تا صدایم از بلندگویی که در خانه نصب شده‌بود، شنیده‌شود.

در طول آن هفته، احساس واقعاً حادی از بلاهت داشتم، و البته از بیهودگی کامل حرفه‌ام.

احساسات ناب: زندگی دوگانه‌ی ورونیک (۱۹۹۱)

من اغلب، عنوان فیلم را قبل از هرچیز انتخاب می‌کنم و با این وجود باز هم دقیقاً نمی‌دانم که باید عنوان فیلم چه باشد هر چند که این اسم اولیه تا پایان تغییر نمی‌کند. مثل آرامش یا شانس کور یا آماتور. عناوین این فیلمها از همان اول همین‌ها بود. عناوینی بودند که وقتی فیلمنامه‌ها نوشته می‌شدند، داشتند.

با این فیلم، درباره‌ی عنوان آن از لحظه‌یی که کار روی فیلمنامه را شروع کردیم، فکر کردیم. در لهستان، ساده‌تر بود اگر از اول نمی‌دانستید که عنوان فیلم چه خواهدبود. تبلیغ درباره‌ی فیلم آنقدرها مهم نبود؛ بنابراین عنوانی را به محض تدوین کامل فیلم پیدا می‌کردم. دستکم آن موقع می‌دانستم درباره‌ی

چیست که این کارها را آسان تر می کرد. اینجا در غرب، عنوان باید هرچه زودتر انتخاب شود و تهیه کننده، کاملاً برحق، با من برسر اینکه نمی‌توانم تصمیم بگیرم برخورد داشت. عنوان فیلمنامه، دختر کُر بود ـ اگرچه شاید بهترین عنوان نباشد اما دقیقاً حرفه‌ی شخصیت اصلی را توصیف می‌کند ـ او عضو یک دسته کُر است. با وجود این، معلوم شد که این عنوان در فرانسه، اشاره یا توارد ذهنی بدی دارد. یک نفر، باخواندن عنوان، گفت «وای خدای من یک فیلم کاتولیک دیگر از لهستان.»

شخصیت اصلی ورونیک ورونیکا نام داشت و از همان آغاز، نام او به نظرم عنوان خوب و مناسبی آمد. اما این غیرممکن بود. پایان نام در زبان فرانسه ـ niqie ـ فعالیتی راکه هراز چندگاه میان مرد و زنی روی می‌دهد، آن هم نه خیلی ظریفانه توصیف می‌کند. بنابراین، دوباره، این عنوان را رها کردیم. تهیه کننده، یک دوستدار موسیقی جاز، مدام عناوینی شاعرانه از شمار جاز پیدا می‌کرد ـ "دختر تمام ناشده"، "تنها باهم" ـ که به نظرم خودنمایانه می‌آمد، و بنابراین آنها را کنار گذاشتیم. با اینکه حدود ۵۰ عنوان در دفتر یادداشتم بود، اما هیچ کدامشان را دوست نداشتم. تهیه کننده، مرا زیرفشار گذاشته‌بود. همه در جست‌وجوی عنوانی بودند. همسر و دخترم انواع کلمات را پیشنهاد کردند. دستیاران، غزل های شکسپیر را می‌خواندند، چون فکر می‌کردند بارد (بارِدِ آون، عنوان دیگر شکسپیر است چون در "استانفورد ـ آن ـ آون" به دنیا آمد و در همان جا دفن شد) مغز فوق‌العاده‌یی داشته‌است. در شهر که می‌گشتم، پوسترها و آگهی‌ها و عناوین روزنامه‌ها را می‌خواندم و می‌دیدم مدام گرفتار پیداکردن عنوان هوشمندانه‌یی هستم. حتی مسابقه‌یی میان کسانی که با من کار می‌کردند، با جایزه‌ی نقدی خوبی ترتیب دادم. در آخر، روی عنوان زندگی دوگانه ورونیک توافق کردیم. این عنوان در لهستانی، فرانسوی یا انگلیسی به گوش بد نمی‌آید

و قبل از اینکه فیلم را ببینید، کاملاً تجاری است. و وقتی فیلم را ببینید کاملاً محتوایش را فاش می‌کند. فقط یک اشکال داشت ـ نه من و نه تهیه کننده، هیچ کدام واقعاً راضی نبودیم.

فیلم، درباره‌ی حساسیت، احساس وقوع امری از پیش و روابطی است که دشوار بتوان نامی برای آن پیداکرد، که غیرمنطقی و غیرعقلایی‌اند. نشان دادن این در فیلم سخت است: اگر زیادی نشان بدهم راز ورمزش از بین می‌رود، نمی‌توانم کم نشان بدهم چون آن وقت کسی چیزی از آن نمی‌فهمد. جست‌وجوی من برای توازن صحیح میان بدیهیات و رازوارگی، دلیلی است برای همه‌ی ورسیون‌ها یا روایات مختلفی که در اتاق تدوین ساخته‌شد.

ورونیک نمونه‌ی مشخصی از یک فیلم درباره‌ی یک زن است؛ چون زنان چیزها را شدیدتر احساس می‌کنند، روشن‌بینی بیشتری دارند، حساسیت بزرگتری دارند و غریزه‌ی حساس‌تری، و برای همه‌ی این چیزها، اهمیت بیشتری قایل‌اند. ورونیک نمی‌توانست درباره‌ی یک مردساخته‌شود. اما من آدمها را این جوری از هم جدا نمی‌کنم ـ مردها و زنان ـ در لهستان به شدت مرا مورد انتقاد قرار می‌دادند و می‌گفتند که من زنان را مثل شخصیت های تک‌بعدی تصویر می‌کنم، و اینکه جوهر زنانگی را درک نکرده‌ام. این درست است که در فیلمهای اول من، زنان هرگز شخصیت‌های اصلی نبوده‌اند. در پرسنل واقعاً زن یا زنانی نبودند، در آرامش، آماتور یا زخم و اگر هم بوده‌اند بد ترسیم شده‌اند. زنان در شانس کور واقعاً فقط همپای زندگی برای شخصیت اصلی‌اند. شاید به این دلیل بود که با خودم فکر کردم، از سرغرور و جاه‌طلبی که «بسیارخوب، فیلمی درباره‌ی یک زن می‌سازم. از نقطه‌نظر یک زن، از دید حساسیت و دنیای او.» اولین فیلم من درباره‌ی یک زن، «پایانی نیست» بود. بعد در دهه‌زمان فکر کردم که به طور برابر نقشها را توزیع کنم. فیلمهایی درباره‌ی

مردان و فیلمهایی درباره‌ی زنان وجود دارد. فیلمهایی درباره‌ی پسرها و فیلمهایی درباره‌ی دخترها. فیلمهایی درباره‌ی پیرمردان هست. در سه گانه‌ی سه‌رنگ هم نقشها به طور مساوی توزیع شد. اولین فیلم، درباره‌ی یک زن است. دومین فیلم درباره‌ی یک مرد و سومین فیلم درباره‌ی یک زن و یک مرد.

من بازیگرانی برای زندگی دوگانه‌ی ورونیک نداشتم. اولین فیلمی بود که در غرب می‌ساختم. بنابراین نظام انتخاب بازیگران را نمی‌شناختم. خیلی دشوار بود. اما تصور کردم که هرکسی می‌تواند نقش دختر را بازی کند. و به یک امریکایی موسوم به آندی مک‌دوول، که هنوز هم به شدت از او خوشم می‌آید، فکر کردم. می‌خواستم از او در این فیلم استفاده کنم. باهم ملاقات کردیم. او هم می‌خواست در فیلم بازی کند. قرارداد، در واقع، آماده‌ی امضا بود، اما تهیه کننده‌ام که تجربه‌یی نداشت، فرض را براین گذاشت که اگر قرارداد حاضر است پس می‌توان صبر کرد و بعداً آن را امضا کرد. اما وضع بدین گونه نشد؛ چون فیلم یک فیلم اروپایی بود. قرارداد، بودجه‌ی کمی را شامل می‌شد. برای امریکایی‌ها خیلی کم بود. اما به رغم این، مدیر برنامه‌های مک‌دوول قبول کرد. تهیه کننده‌ی من، در امضای قرارداد اهمال کرد. در آن موقع، البته از دست او به خشم آمدم؛ چون اعتقاد داشتم اگر امضای قرارداد به تعویق بیفتد، چگونه می‌تواند نصف پولی را که مدیر برنامه‌های آن بازیگر امریکایی درخواست کرده بود بپردازد و بعد هم که باید بلادرنگ به امریکا پرواز کند و قرارداد را به امضا برساند. او فکر کرده بود، همه‌ی ما، در یک کسب و کاریم و به اصطلاح باید به توافق‌های لفظی و شفاهی خود پای‌بند باشیم، در حالی که هیچ کس به قرارداد لفظی نمی‌چسبد و به اندی هم از طرف یک استودیو بزرگ پیشنهاد فیلم شد. او بلافاصله پذیرفت، یا مدیر برنامه‌هایش بلادرنگ پذیرفت؛ چون یک فیلم امریکایی بود و او هم امریکایی است؛ دنیای اوست، نوع پول اوست،

زندگی اوست و به نظر من بدیهی بود که بپذیرد. تهیه کننده، دستها را مچاله کرد و نعره کشید و چون ایتالیایی تبار است به خود اجازه داد که اشکی هم بریزد. اما، در کل خوشحال شدم که وضع بدان صورت درآمد. خوشحال شدم، چون آن موقع، فهمیدم که نباید می‌گذاشتم یک امریکایی نقش یک فرانسوی را بازی کند. فکر نمی‌کنم کار صحیحی بود. فکر می‌کنم فرانسوی‌ها به خشم می‌آمدند و حق هم داشتند. می‌گفتند: «چطور شد؟ یعنی ما بازیگر زن فرانسوی نداشتیم که یک امریکایی بیاید نقش یک زن فرانسوی را بازی کند؟ قضیه از چه قرار است؟ مگر این کشور، برهوت است؟» آنها یک حس قوی بسیار ناسیونالیستی دارند، مثل انگلیسی‌ها. در واقع از این جهت، ملت‌ها زیاد فرقی ندارند؛ هر یک دیگری را مشتی ابله، یا کم و بیش در همین حدود تلقی می‌کند. بعد تازه شروع کردم به انتخاب یک بازیگر زن به طریق معمول، یعنی گرفتن فیلمهای آزمایشی و از این قبیل.

در مورد نقش اول، تصمیم گرفتم. باید ایرنه یاکوب باشد؛ بیست و چهار ساله بود اما جوانتر می‌نمود. بلند قد نیست اما باریک است. در سوییس متولد و بزرگ شده که من دوست دارم، بنابراین برایم نشانه‌ی خوبی بود. از کارشناس‌ها پرسیدم زبان فرانسه‌اش چطور است. گفتند: «اگر نقش یک دختر شهرستانی یا روستایی را بازی کند، اشکالی ندارد.» در فیلمهای کوچک و کوتاه بازی کرده‌بود؛ فیلمهایی کم‌هزینه، با دستمزد اندک یا مجانی. اوضمناً نقش کوچکی در یک فیلم بسیار زیبا که هنوز دوستش دارم، خداحافظ، بچه‌ها ساخته‌ی لولی مال بازی کرده بود. از همان نقش بود که او را به خاطر داشتم. به این دلیل بود که از او برای فیلم آزمایشی دعوت کردم.

اندی مک‌دوول وقتی ما فیلم ورونیک را شروع کردیم، سی ساله بود، و ایرنه یاکوب بیست و چهار ساله. می‌ترسیدم زیادی جوان باشد، اما معلوم شد که

نیست. همیشه فکر کرده‌بودم این زن باید جوان باشد اما ایرنه واقعاً هنوز یک دختر است. دستکم، در این فیلم دختر است. بعد، وقتی همه‌چیز جاافتاد، فهمیدم که این فیلمی است درباره‌ی یک دختر و نه یک زن جوان.

نقش اول مرد در زندگی دوگانه‌ی ورونیک قراربود به وسیله کارگردان ایتالیایی نانی مورتی[1] بازی شود. من او و فیلمهایش را خیلی دوست دارم. مردانه و در عین حال شیرین است. بازیگر نیست و فقط نقشهای اول فیلمهای خودش را بازی می‌کند. اما اینجا، در کمال تعجب، با اشتیاق بسیار موافقت کرد. خیلی قبل از اینکه فیلمبرداری شروع شود، او را ملاقات کردم و خیال می‌کنم ملاقات خوبی داشتیم. ما ترتیب تاریخ کار و نوع کت و شلواری را که می‌بایست در فیلم بپوشد، و از قضا کت و شلوار خودش بود، دادیم. درباره‌ی مسایل مهم‌تر هم حرف زدیم. بعد خبرهای بدی از پاریس دریافت کردم. نانی نمی‌توانست بازی کند. مریض بود. باید جایش را فیلیپ ولتر، یک بازیگر فرانسوی که از او در فیلم معلم موسیقی ساخته‌ی ژرارکوربیو خوشم آمده‌بود، بگیرد. باتوجه به اینکه من مورتی را می‌خواستم، این از محبت زیادش بود که پذیرفت.

بعد گفت‌وگوهایی با بازیگران دیگر داشتم. بازار را نمی‌شناختم. درباره‌ی زندگی حرف زدیم و گاه آنها تکه‌هایی از نقش را خواندند. مدیرتولید مرا در یک دفتر، پشت یک میز، نشانده‌بود. پشت‌میز احساس راحتی نمی‌کنم، اما کجای دیگر می‌توانستم بنشینم؟ نمی‌توانستم در یک کافه کارکنم، پرسروصدا و شلوغ است. سعی کردم از شرّ میز خلاص شوم، اما بعد جایی نداشتم که کاغذها، یادداشت‌ها و فیلمنامه را بگذارم. پس در این محل احمقانه ماندم و بازیگرانی که وارد دفتر می‌شدند، تردید نداشتند که برای امتحان آمده‌اند.

---

1. N.Moretti

بنابراین در هر گفت‌وگو، نخست باید از شرّ این مانع خلاص می‌شدم. اگر از آنها می‌پرسیدم دیشب چه خوابی دیده‌اند؟ آن وقت خوابهای خودم را هم تعریف می‌کردم. واقعاً می‌خواستم آنها را بشناسم و نه صرفاً بدانم که چه شکلی‌اند و چه تکنیکی دارند. بنابراین، مکالمات اغلب به زمینه‌های نامنتظر و جالب کشیده‌می‌شد. یک بازیگر زن سی‌ویک ساله، به من گفت که وقتی غمگین می‌شود به خیابان می‌رود تا با مردم باشد. داستانهایی از این دست را چندین‌بار در فرانسه شنیده بودم. به نظرم مثل داستانهای ادبی بودند. پس درباره‌ی جزییات می‌پرسیدم. چرا بیرون می‌رود؟ چه اتفاقی ممکن است در خیابان برای یک دختر غمگین بیفتد؟ یک نمونه‌ی صحیح و دقیق. حادثه‌یی را از شش سال پیش به خاطر آورد. داشت از غصه دق می‌کرد که زد به خیابان. در خیابان چشمش به مارسل مارسو، پانتومیم کار شهیر فرانسوی افتاد. او حالا پیرمردی است. از جلوش ردشد و برگشت تا نگاه دیگری به او بیندازد. او هم برگشت و ناغافل لبخندی زد. چندلحظه‌یی لبخند برلب ایستاد و رفت. بازیگر زن گفت «او مرا نجات داد» و اینجا داستان ادبی پایان گرفت چون کاملاً جدی بود و من هم او را باور کردم. برای مدتی فکر کردم که آیا مارسل مارسو واقعاً زنده مانده است که فقط بازیگران زن جوان فرانسوی را نجات دهد؟ شاید آنچه که کرده‌است، همه‌ی اجراهایی که از طریق آنها مردم را به هیجان آورده‌است، با این واقعیت قابل‌قیاس نباشد. پرسیدم «دانست که چقدر برای شما اهمیت داشت؟» بازیگر زن جواب داد «نه، هرگز دوباره او را ندیدم.»

من دنبال بازیگری می‌گشتم که زیر سی‌سال داشته‌باشد. یکی آمد بسیار بلند قد، بیشتر از شش پا، خوش‌قیافه. برایش توضیح دادم که نقش، نقش یک معلم است. سری تکان داد، چرا که نه؟ خلاصه‌یی از متن را خواندیم؛ خیلی خوب بود. پرسید به طور اتفاقی درباره‌ی یک معلم زیست‌شناسی حرف نمی‌زنیم؟

حرفش را تایید کردم. دوباره سرتکان داد. من اضافه کردم یک معلم زیست‌شناسی در یک شهرستان و قراراست صحنه‌هایش را در کلرمون فراند فیلمبرداری کنیم. این بار لبخندی زد. پرسیدم چه چیزش جالب بود. گفت «چون من سه‌سال در مدرسه‌یی در کلرمون فراند معلم زیست‌شناسی بودم.» بلافاصله پس از او، یک بازیگر خوب و پیر را ملاقات کردم. او را از فیلم زیبای یکشنبه‌یی در دهکده کارِ برتران تاورنیه می‌شناختم. می‌خواستم که او نقش یک معلم موسیقی را بازی کند، بنابراین پرسیدیم که با موسیقی آشنایی دارد. آیا پیانو می‌نوازد، درباره‌ی موسیقی مطالعه می‌کند؟ آرام جواب داد «بله. حرفه‌ام رهبری ارکستر است و ده‌سال سرپرست اپرا در مارسی بودم» با یک چنین تصادف‌هایی، این تصور را داشتم که فیلم خوب از آب در می‌آید. نمی‌دانم این باور واقعی خواهد شد؟

شب، در تلویزیون، معلم زیست‌شناسی‌ام را از کلرمون فراند دیدم. مرا به استفاده از یک دئودورانت جدید ترغیب می‌کرد. فکر کردم، و با تأسف هم که زیادی برای ایرنه‌ی کوچک اندام، بلند است. نمی‌توانستم از او استفاده کنم.

وقتی به‌دنبال حرفه‌یی برای قهرمان زن خود می‌گشتیم، حرفه، شور و شوق یا هر چیز دیگری ـ دنیایی از آنِ خودش ـ ده فرمان را به خاطر آوردیم و دختری که برای نیم دقیقه یا یک دقیقه روی پرده ظاهر شد. شرم‌آور است که برای مدتی چنان کوتاه در آنجا حضور دارد؛ چون نقش خوبی بود. در کل شخصیت جذابی بود. اما دلیلی نداشت که زمان بیشتری بر پرده باشد، چون فیلم درباره‌ی چیز دیگری بود. بنابراین مثل نوعی پنجره، مثل یک عارضه برای شخصیت اصلی؛ اما چون شخصیت را ابداع کرده‌بودیم، و او وجود داشت، ساده می‌شد که تمایل او را به انجام کار دیگری، به خواندن آواز، جلب کنیم. او گرفتار بیماری خویش است، چون بیماری محدودش می‌کند و نمی‌تواند آنچه را می‌خواهد، بکند،

گرچه به طور فرضی می‌تواند؛ چون زیبا می‌خواند. بنابراین آن را در **ورونیک** به‌عنوان حرفه‌ی قهرمان زن، به‌عنوان شور و شِهوت او، وارد کردیم.

در اصل، **ورونیک**، فیلمی درباره‌ی موسیقی هم هست. یا بهتر است بگوییم، درباره‌ی آوازخواندن. همه‌چیز به دقت، در فیلمنامه نوشته شده بود. موسیقی کجا خواهد رفت، چگونه موزیکی خواهد بود. کنسرت چه نوعی خواهد بود، طبیعت آن چه خواهد بود و غیره. همه‌ی اینها به دقت توصیف شده بود؛ اما این واقعیت که تشریح شده بود واقعاً چیزی را عوض نکرد؛ چون آهنگسازی باید، دست آخر می‌آمد و چیزی از آنچه که به زبان ادبی نوشته‌شده‌بود، می‌ساخت. شما چگونه می‌توانید موسیقی را توصیف کنید؟ مثلاً زیباست، عالی است؟ بیادماندنی است؟ راز ورانه است؟ می‌توانید همه‌ی اینها را بنویسید اما آهنگساز است که باید بیاید و نُت‌ها را پیداکند. بعد نوازنده‌ها بیایند و این نُت‌ها را بنوازند. و همه‌ی اینها، در پایان، باید یادآور آنچه باشند که در زبان ادبی نوشته شده است. زبگنیف پرایزنر خیلی ساده این کار را به طور فوق‌العاده‌یی انجام داد.

پرایزنر یک آهنگساز استثنایی است؛ به این معنا که دوست دارد روی یک فیلم از همان آغاز کارکند، نه اینکه نسخه‌ی تمام شده را ببیند و بعد درباره‌اش فکرکند که چگونه آن را با موسیقی تزیین کند. این قاعده‌است، درست؟ شما فیلم خود را به آهنگساز نشان می‌دهید و بعد او فاصله‌ها را با موسیقی پرمی‌کند. اما او می‌تواند برخورد متفاوتی داشته‌باشد. می‌تواند از همان آغاز درباره‌ی موسیقی‌اش فکرکند. درباره‌ی عملکرد نمایشی آن، درباره‌ی راهی که باید چیزی بگوید که در فیلم وجود ندارد. می‌توانید چیزی را توصیف کنید که شاید عملاً روی پرده وجود ندارد اما، همراه با موسیقی، حضور آغاز می‌کند. بیرون کشیدن چیزی که به تنهایی در فیلم یا در موسیقی وجود ندارد جالب

است. با ترکیب این دو، ناگهان معنایی خاص، ارزشی خاص و گاه نیز فضایی خاص سر بر می‌کشد. امریکایی‌ها از آغاز تا انجام، موسیقی را در فیلم تلنبار می‌کنند.

همیشه رویای ساختن فیلمی را داشتم که در آن یک ارکستر سمفونی بنوازد. اولین باری که این کار را کردم با فیلم شانس کور بود. من وسیچ کیلار[1] را به استخدام گرفتم. قبل از آن، معمولاً از موسیقی آماده و حاضر استفاده می‌کردم. موسیقی در فیلم از دید یک دربان شب از فیلم چراغانی کریستف زانوسی گرفته شده بود. خیلی زیبا، اما موسیقی نوشته شده بود، و من خیلی ساده، آن را برداشتم و از آن برای تزیین فیلم خود استفاده کردم. بنابراین، اولین بار که ترتیب داشتن ارکستری را دادم، برای شانس کور بود. فیلم بعدی‌یی که ساختم، با پرایزنر بود. آن فیلم پایانی نیست بود و از آن موقع به بعد همیشه با هم کار کرده‌ایم. به تازگی هم سه رنگ را با هم ساخته‌ایم. اولین این سه فیلم، آبی، استثنائاً موزیکال است. حتی بیشتر از ورونیک.

در زندگی دگانه‌ی ورونیک، از بعضی شعرهای دانته، به‌عنوان لیریک‌هایی برای موسیقی استفاده کردیم. این ایده‌ی من نبود. ایده‌ی پرایزنر بود. واژه‌ها ربطی به موضوع ندارند. به ایتالیایی کهن خوانده می‌شوند و حتی ایتالیایی‌ها، احتمالاً، آن را نمی‌فهمند. اما برای پرایزنر مهم بود که بداند درباره‌ی چه چیز می‌خواست موسیقی بنویسد، کلمات واقعاً چه معنایی داشتند، چون یک مترجم داشت. اینکه واژه‌ها چه معنایی داشتند، متن درباره‌ی چه بود، احتمالاً الهام‌بخش او در نوشتن موسیقی فیلم بودند. در مورد موسیقی، خیلی فکر کردیم. برای پرایزنر، تنظیم و سازبندی به اندازه‌ی ملودی مهم است. اما صدای

---

1. wojciech kilar

ایتالیایی کهن هم زیباست. فرانسویها، ۵۰هزار کپی از دیسک (صفحه) آن را خریدند.

حرفه‌ی آلکساندر، کاملاً تصادفی پیدا شد؛ چون فکری نداشتیم که چه حرفه‌یی برایش تعیین کنیم. اما یکی از ما، به خاطر نمی‌آورم کریستف پیسیویچ بود یا خودم، تکه‌یی از یک نمایش عروسکی را از تلویزیون دیده‌بودیم که جذاب بود. حدود سی‌ثانیه یا شاید هم یک دقیقه بود. من یا او به اتاقی آمده‌بودیم و این تکه نمایش را دیده‌بودیم، شاید دو یا سه سال قبل از نوشتن ورونیک و فراموشش کرده بودیم، اما در لحظه‌یی که بدان نیاز داشتیم، حادثه دوباره به یادمان آمد. سعی کردیم بدانیم نمایش چه بود و چگونه به تلویزیون لهستان رسیده‌بود. و معلوم شد که جیم هانس که "موپتها" را اختراع کرده، در یک سریال تلویزیونی درباره‌ی عروسک‌بازانی که تماشاخانه یا تئاترهای عروسکی خود را خلق کرده‌اند، ساخته، و یکی از کسانی که او با آنها مصاحبه کرده‌بود و تکه‌هایی از اجراهایش را نمایش داده بود بروس شوارتز بوده است. از مدیر تولید خواستم تا همه‌ی کاست‌ها را برایم پیداکند. تمام آنها را دیدم و بهترین آنها بروس شوارتز بود.

به بروس شوارتز تلفن کردیم و معلوم شد که دیگر با عروسکها کار نمی‌کند، چون نمی‌تواند زندگی‌اش را از آن راه تأمین کند. چهل‌وهفت‌سال داشت. کار دنیای مسخره‌یی که در آن زندگی می‌کنیم به کجا کشیده‌بود؟ مردی که در حرفه‌اش بهترین است نمی‌تواند با آن زندگی‌اش را تأمین کند، چون این حرفه فقط شامل عروسکهای متحرک است. دست برداشته‌بود و چسبیده‌بود به نقاشی. اما وقتی همه‌چیز را به او گفتم، گفت بسیار خوب، فیلمنامه را می‌خواند و اگر دید به این می‌ارزد که بخاطر آن به حرفه‌اش بازگردد، بازمی‌گردد. ما فیلمنامه را برایش فرستادیم، خواند و موافقت کرد.

نوشته بودیم که باید یک نمایش عروسکی باشد، یک بالرینا پایش را می‌شکند، چیزی شبیه این و چه اتفاقی افتاد؟ بروس شوارتز یک بالرینای عروسکی داشت. او عروسکهایش را خودش می‌سازد. او همه‌ی عروسکهایی راکه احتیاج داشتیم،داشت. داستانی با یک پروانه در آن پیشنهاد کرد، چون یک پروانه‌ی عروسکی داشت.

شوارتز آمد و به ما ملحق شد. او البته یک عروسک دیگر هم از ایرنه یاکوب ساخت، چون به آن برای آخرین صحنه احتیاج داشتیم: یعنی که از او دو عروسک ساخت. مدیر تولید یکی از آنها را نگهداشت چون در قرارداد آمده‌بود که یکی را شوارتز بردارد و یکی را مدیر تولید. بعد آمد و در هنگام فیلمبرداری به ما پیوست. خوب، آنچه باید می‌کرد بیرون کشیدن آن عروسکها بود و ما بلافاصله دریافتیم که چه‌چیز به‌هنگام دیدن آن نوارِ ویدویی برایمان بدیهی شده بود.

او به آن عروسک جان داد (آنها را به حرکت درآورد) و بلافاصله، در یک ثانیه، به کل دنیای تازه‌یی پدید آمد. او برخلاف دیگر عروسک گردانان که معمولاً دستهایشان را در دستکش‌هایی پنهان می‌کنند، یا از نخ یا عصا یا هر چیز دیگری استفاده می‌کنند، عمل می‌کند. او دستهایش را به شما نشان می‌دهد و بعد از یک یا دو ثانیه، فراموش می‌کنید که آن دستها وجود دارند چون عروسکها زندگی‌های خود را زندگی می‌کنند. حتی با آنکه شما، تمام وقت، دستهای بزرگ او را می‌بینید. اما متوجه آنها نیستید؛ فقط عروسکهایی راکه به زیبایی می‌رقصند، می‌بینید. آن چیزی بود که به نظرم واقعاً ضروری بود؛ اینکه دستهای الکساندر هم باید آنجا باشد، دستهای کسی که چیزی را بازی می‌دهد.

این به غایت هیجان‌انگیز بود. ما این فصل را در کلرمون فراند، در یک مدرسه، فیلمبرداری کردیم و کل نکته‌ی این صحنه این بود که خیلی ساده،

نمایشی بود که از طرف مدرسه، از عروسک‌گردان سیاری که با تئاتر کوچکش از شهری به شهر دیگر می‌رود، ترتیب یافته‌بود. تمام مدرسه به‌دیدن نمایش می‌آیند. شوارتز گفت: «این یک دردسر است چون من هرگز در زندگی‌ام برای بچه‌ها برنامه اجرا نکرده‌ام. همیشه برای بزرگسالان نمایش داده‌ام. من به شدت عصبی و نگرانم.» این بروس شوارتز به شکلی استثنایی حساس و شیرین است. همیشه برای جمع کوچکی، سی‌یا چهل نفر، برنامه اجرا کرده‌است. ما حدود ۲۰۰بچه را آورده‌بودیم و کل حادثه در سالن ورزش بزرگ مدرسه اتفاق می‌افتاد. او متقاعد شد که مشکلی پیش نمی‌آید. خوب، البته، معلوم است که بچه‌ها صدبار بیشتر و بهتر از بزرگسالان او را درک می‌کنند.

ما نمایش را چندبار فیلمبرداری کردیم چون اول باید تماشاگران، بعد صحنه، بعد صحنه را کمی از نزدیکتر، و بعد جزییات، سپس نماهای درشت تماشاگران و غیره را نشان می‌دادیم. بنابراین، کار خیلی طول کشید. اولین نمایش را انگار با یک دوربین مستند گرفتیم، و روی واکنش بچه‌ها متمرکز شدیم، بنابراین دوربین فقط روی بچه‌ها بود. سعی کردیم چهره‌هایی را انتخاب کنیم که چیزی را بیان می‌کردند. بعضی واکنشها زیبا بود. زیبا. بعداً ناچار شدم آنها را حذف کنم، چون صحنه نمی‌توانست آنقدر طولانی باشد. مواد خارق‌العاده. چهره‌های بسیار زیبا و واکنشهای فوق‌العاده. وقتی آن را فیلمبرداری کردیم، استراحتی دادیم. بچه‌ها بلافاصله شوارتز را دوره کردند و من مرد شاد و سعادتمندی را دیدم. در آن لحظه، بروس شوارتز واقعاً و مطلقاً خوشحال بود. پس از سالها به حرفه‌اش بازگشته بود: رنج بسیار کشیده از ترس صحنه و ترس اینکه بچه‌ها اصلاً او را درک نمی‌کنند، که دیگر بچه‌ها علاقه‌یی به این جور چیزها ندارند و فقط به کامپیوتر و عروسکهای باربی علاقه دارند. و ناگهان معلوم شده بود که این داستان شیرین و رومانتیک،

درباره‌ی یک بالرینای بداقبال، به شدت بچه‌ها را به هیجان آورده بود. بعضی‌هاشان شروع کردند به گریه کردن. برای نیم ساعت آن بچه‌ها انواع سؤالات را از شوارتز پرسیدند ـ پرسشهای فنی، پرسشهای هنری. آنها ضمناً به او گفتند که از داستان چه فهمیده‌اند، چون در داستان از کلمات استفاده نشده بود. اجرا خیلی طولانی‌تر از آن بود که به پرده می‌آید و ده دقیقه طول کشید. (روی پرده فقط سه دقیقه است). بچه‌ها مطلقاً همه‌چیز را درک کردند. آنچه که می‌خواست و حتی بیشتر. ناگهان یک مرد واقعاً خوشحال و سعادتمند را دیدم.

لحظه‌هایی مثل این، خیلی پرجاذبه‌اند. مرد قرار بود بیاید، عروسک‌هایش را بگرداند و برود. اما مسأله این نیست. مسأله این است که او آمد و ناگهان یک گذشته، شادی یا سعادتی راکه روزگاری درگذشته داشت و آن راگم کرده‌بود، از نو کشف کرد. فکر کرده‌بود که آن گذشته هرگز بازنمی‌گردد اما با فیلم ما، برای مدتی بازگشت. این بسیار بسیار مهم است.

از دیدی نظری، اگر صحنه‌ها را بدون بچه‌ها فیلمبرداری می‌کردم، شما صحنه را همان‌گونه تجربه می‌کردید، اما در واقع و عملاً این‌طور نیست. تمام جزییات کوچک، شاید کل فضا، حس صحنه درکل به چیزهای ساده‌یی مثل این واقعیت که بروس شوارتز آن روز خوشحال بود، چون تماشاگران او را درک کرده بودند، وابسته است.

من تصور می‌کنم، ورونیک زندگی‌اش را با آلکساندر نمی‌گذراند. در پایان می‌بینید که دارد گریه می‌کند. او وقتی ناگهان مَرد کتاب را برای او می‌خوانَد و به گونه‌یی که ورونیک به او نگاه می‌کند گریه می‌کند، چون کوچکترین اثری از عشق در آن نیست، در واقع او زندگی‌اش را به بازی گرفته است. مرد آنچه را درباره‌ی او می‌داند، برای هدفهای خود مورد استفاده قرارداده‌است. فکر می‌کنم ورونیک در پایانِ فیلم، خیلی عاقلتر از اول فیلم است. آلکساندر او را واقف

می‌کند که چیز دیگری هم وجود دارد، که ورونیکای دیگری وجود دارد. او کسی است که عکس را پیدا می‌کند. ورونیک در میان ده‌ها عکس که دارد، حتی متوجه آن نشده‌است. الکساندر کسی است که به آن توجه می‌کند و شاید چیزی را می‌فهمد که خود ورونیک نمی‌توانست بفهمد. او فهمید، بعد از آن استفاده کرد و در لحظه‌یی که از آن استفاده کرد، ورونیک فهمید که احتمالاً او مردی نبود که بی‌صبرانه به انتظارش بوده، چون به محض اینکه این مسأله باز شد، چیزی که داشت، چیزی که تا فاش نشده‌بود برایش عزیز بود، به طور خودکار، یا تقریباً به طور خودکار، مورد استفاده قرارگرفت. و وقتی مورد استفاده قرار گرفت، دیگر مال او نبود، و وقتی دیگر مال او نبود، دیگر امری شخصی نبود، شده بود یک راز همگانی.

البته، ما صحنه‌های زیادی که نشان می‌دهد ورونیک ناراحتی قلبی دارد، داریم؛ اما فکر کردم که اینها، کم‌وبیش در تناسب بودند، که این شمار درست اشارات و کنایات است. بیشتر از آن نیاز نداشتیم. ما می‌دانیم ورونیک ناراحتی قلبی دارد و بند کفش بدان اشاره دارد. نکته این است که وقتی قلب شما از کار می‌ایستد، خط روی مانیتور الکتروکاردیوگرام راست می‌شود. و در یک لحظه ورونیک بند کفش خود را می‌کشد و صاف می‌کند و ناگهان درمی‌یابد که چه معنایی دارد. می‌گذارد بند کفش به خط مستقیم درآید. فکر می‌کنم ایده‌ی اسلاوک بود. بنابراین، برای مثال، ایرنه ایده را گرفت که باید مثل ورونیکای لهستانی با بند کفشهایش مشکل داشته باشد و این کار را کرد. بعداً، من آن حوادث را قیچی کردم چون خیلی طولانی شد. اما ایده فوق‌العاده‌یی بود. آنها دقیقاً از نوع چیزهایی بودند که تخیل را به کار می‌اندازند و مهم نیست که بعداً برپرده بیایند یا نه. خیلی ساده نشان می‌دهند که همه داریم با هم فکر می‌کنیم. ایرنه این ایده را گرفت که مدام با بندکفش‌هایش مشکل داشته‌باشد. وقتی دچار

حمله‌ی قلبی می‌شود، اولین کاری که می‌کند بازکردن بندکفش است، نه دست گذاشتن روی قلب. وقتی در یک گودال آب می‌افتد، در حالی که می‌گریزد، بند کفشهایش بلافاصله باز می‌شود.

ورونیک مدام با این انتخاب روبه روست که آیا باید به راه ورونیکای لهستانی برود یا نه، آیا تسلیم غریزه هنری و تنش موجود در هنر شود یا تسلیم عشق و همه گرفتاریهای آن شود؟ این، در اساس، انتخاب اوست.

بخش لهستانی فیلم زنده‌تر است؛ چون قهرمان زن زنده‌تر است. در کل سبک روایت متفاوتی دارد. در بخش لهستانی، روایت از این اپیزود به آن اپیزود (قسمت) می‌رود. یک سال یا یک سال و نیم از زندگی قهرمان زن، خیلی آشکارا در نشانه‌های کوتاه، ظرفِ حدودِ نیم ساعت، یا دقیقتر بگویم بیست و هفت دقیقه، گفته شده است و بعد نقطه‌ی عطف. در فیلمی به این طول، جز این نمی‌توان کرد: همه چیز در یک ساعت و سی و پنج دقیقه، گفته شده است و بعد نقطه‌ی عطف. بنابراین به کمک این ۲۷ دقیقه، من بخش کاملاً بزرگی از زندگی ورونیکای لهستانی را توصیف می‌کنم و بقیه‌ی چیزها را حذف می‌کنم. من فقط آن تعداد صحنه‌های ضروری را که به‌مرگ او منتهی می‌شودتوصیف می‌کنم و نه چیز دیگری را.

بخش لهستانی **ورونیک**، به صورت ترکیبی روایت شده‌است. ترکیب یک دوره‌ی خاص از زمان است. ورونیک فرانسوی، به گونه‌یی دیگر روایت شده. اول اینکه او به دلایلی چند، بیشتر روی خود متمرکز است. یکی از دلایل، احتمالاً این است که ورونیکای دیگر مرده است و ورونیک فرانسوی احساس کرده‌است که با مرگ او به طریقی ارتباط داشته، چیزی دلسرد کننده که به او می‌گوید روی خود متمرکز باشد. دوم اینکه، کل بخش فرانسوی تحلیلی روایت شده، عکس بخش لهستانی که ترکیبی است. این تحلیلی از حالت ذهنی

ورونیک است و نمی‌تواند در فصلهایی از چند صحنه روایت شود. در صحنه‌های طولانی، روایت شده. نگاهی گذرا به یک گذرگاه، یک راهرو، کسی که می‌رود، محیط و بعد یک صحنه‌ی بلنددیگر.

جدا از خیلی چیزهای دیگر، به این دلیل بود که باید در بیان تصویری، به نوعی یکسانی بیندیشم، تا به رغم همه چیز، این دو سبک کاملاً متفاوت حاصل شود. عقیده دارم، بخش فرانسوی، حدود پنج یا شش دقیقه‌اش زیادی است. بدبختانه وقت قیچی کردنش را نداشتم. نقصهایی هم در فیلمنامه وجود دارد که باید در فیلم تمام شده نمی‌آمد؛ به ویژه در بخش فرانسوی، کلی از این اشتباهات وجود دارد.برای مثال اشتباهی بدیهی است که یک موضوع فرعی خاص، و خیلی کوتاه را باید در فیلم رها می‌کردم. در فیلم، کوتاه است اما در فیلمنامه بلند است و من برای آن، صحنه‌های زیادی فیلمبرداری کردم. موضوعی درباره‌ی دوست ورونیک، یک موضوع بسیار گسترده در فیلمنامه، به نظر خوش ساخت می‌آمد و ما فکر کردیم که می‌تواند نیروی محرکه برای حدود یک سوم از اکسیون فیلم باشد. بعد معلوم شد، نیروی محرکه‌ی خوبی نبود و باید قیچی شود. آن را به کل از فیلم بیرون ریختم؛ اما بعد معلوم شد که قهرمان زن، پا در زمین ندارد، همیشه جایی، چندسانتیمتر درهوا بود. تنها روح برایش وجود داشت، فقط هشدار، فقط جادویی خاص. من خیلی ساده، باید مسأله‌ی طلاق را پیش می‌کشیدم، تا ورونیک را به‌روی زمین بکشانم و برای مثال، توافق او را برای حضور در دادگاه و دادن شهادت جعلی علیه کسی داشته باشم و بدین طریق دوباره یک انسان عادی بشود. هدفش را تأمین می‌کرد. باوجود این، رشته‌یی تصنعی در فیلم است. اما دستکم برای لحظه‌یی احساس می‌کنید، ورونیک می‌توانست دوست شما باشد، می‌توانست همسایه‌تان باشد، کسی نیست که مدام سر در ابرها دارد.

در ورونیک از یک فیلتر خوب و مناسب استفاده کردیم: فیلتر زرد ـ طلایی. دنیای ورونیک به برکت آن کامل است. می‌توانید آن را تمیز دهید. فیلترها، یکسانی می‌بخشند و این مهم است. این واقعیت که اسلاوک برای صحنه‌های خارجی در ورونیک، از فیلترها استفاده کرد، چندان مهم نیست، اما در فیلمی مثل فیلم کوتاهی درباره‌ی کشتن فوق‌العاده اهمیت دارند؛ چون به خاطر آن رنگهای به شدت سرد، دنیا بی‌رحم‌تر از واقعیت درمی‌آید، و حتی ورشو آزاردهنده‌تر می‌نماید. همین اصل در مورد ورونیک مصداق دارد اما با اثری عکس آن. اینجا دنیا زیباتر از آنچه در واقعیت است جلوه می‌کند. بیشتر آدمها فکر می‌کنند دنیا در ورونیک گرم و مطبوع تصویر شده‌است؛ این گرما، البته ناشی از بازیگر زن و صحنه‌آرایی است، اما ناشی از رنگ غالبِ این سایه طلایی هم هست.

من همیشه باید مردمی را به یاد داشته باشم که به طور عادی با دنیا برخورد می‌کنند. فیلم برای همه‌است. اگر نیاز به گفتن چیزی دارم، می‌خواهم چیزی قابل درک بگویم؛ بنابراین باید از همه‌ی امکانات در ارتباط با دراماتیزه کردنِ، بازیگران و نیز فیلترها استفاده کنم. مشکل اساسی در انتخاب درست این امکانات نهفته است. شاید آدمهایی باشند که از فیلترها کسل شوند. امکانش زیاد است اما در کل فیلترها به بیان موضوع فیلم کمک می‌کنند.

صبح فیملبرداری، شب تدوین. مدیر تولید، یک میز تدوین به کلرمون‌فراند فرستاد. ژاک ویتای تدوینگر، هم آمد. مردی بسیار دلچسب، آرام و خوب بود. این مهم بود ـ قرار بود سه ماه از عمرم را با او بگذرانم، آن هم هر روز. از آغاز معلوم بود که مشکل زبان خواهیم داشت. ژاک انگلیسی نمی‌دانست؛ من فرانسه نمی‌دانستم. در طول تدوین فیلم، نیاز به مترجم داشتیم. مارسن لاتالو که این کار را خوب انجام داد، جوان است، و بعد از یک

روز کامل فیلمبرداری باید در اتاق تدوین باشد. جالب است که گرچه در کودکی، زیاد آب‌پرتغال می‌نوشیده‌اند و زیاد میوه و سبزیجات می‌خورده‌اند، همه‌ی این جوانها چندان طاقت ندارند. نسل آنها زیباتر، تحصیل کرده‌تر و سالم‌تر از نسل دوران جنگ من است. اما، ما می‌توانیم بیشتر و طولانیتر کار کنیم و بیشتر طاقت بیاوریم. کسی چه می‌داند، شاید هر نسلی باید کمی ناراحتی، فقر و رنج را تجربه کند؟ یا شاید فقط مسأله‌ی شخصیت است.

در یک مرحله، این فکر را داشتیم که ورسیون‌های بسیاری از **ورونیک** بسازیم، به اندازه‌ی سینماهایی که قرار بود آن را نمایش دهند. در پاریس، مثلاً، قرار بود فیلم در هفده سینما نمایش داده شود. بنابراین فکر کردیم هفده ورسیون متفاوت بسازیم. البته، خیلی گران تمام می‌شد. به ویژه در آخرین مرحله‌ی تولید. اما برای همه‌ی این ورسیون‌ها فکرهای خیلی دقیقی داشتیم. یک فیلم چیست؟ به این مسأله فکر کردیم. از نظر تئوری چیزی است که با سرعت ۲۴ قاب در ثانیه از جلوِ یک پروژکتور می‌گذرد، و در واقع، توفیق سینماتوگرافی به تکرار بستگی دارد. یعنی اینکه، چه در سینمای بزرگی در پاریس، چه در سینمایی کوچک در ملاوا، و یا یک سینمای متوسط در نبراسکا نمایش دهید همان چیز بر پرده ظاهر می‌شود؛ چون فیلم با همان سرعت از جلوِ پروژکتور می‌گذرد. و بنابراین فکر کردیم، چرا، در واقع باید چنین باشد؟ چرا نمی‌توانیم بگوییم فیلم دست‌ساز است؟ و در هر ورسیون می‌تواند متفاوت باشد؟ و اینکه اگر شما ورسیون شماره B ۲۴۱ را ببینید، کمی باورسیون شماره‌ی c ۲۴۳ فرق دارد. احتمالاً پایان‌بندی‌یی کمی متفاوت خواهدداشت، یا شاید صحنه‌یی کمی طولانی‌تر و صحنه‌یی کمی کوتاهتر، یا شاید صحنه‌یی داشته باشد که در دیگر ورسیون‌ها وجود نداشته باشد و از این قبیل. بدین طریق بود که کارکردیم. و این گونه بود که فیلمنامه نوشته شد. به اندازه‌ی کافی

فیلم گرفته بودیم تا این ورسیون‌ها را ممکن سازیم. امکان داشت این فیلم را با این مفهوم که دست‌ساز است توزیع کرد. یعنی که اگر به سینمای متفاوتی بروید، همان فیلم را در ورسیونی اندک، متفاوت خواهید دید و اگر به سینمای دیگری بروید، باز هم ورسیون دیگری می‌بینید، به ظاهر همان فیلم با کمی تفاوت. شاید پایان خوش‌تری خواهد داشت یا کمی غمگنانه‌تر. این فرصتی است برای شما. به هر تقدیر این امکان وجود دارد. اما البته مثل همیشه معلوم شد که مطلقاً نمی‌توان تولید را معطل کرد. در واقع پول کمتر اهمیت داشت. مشکل اساسی زمان بود. وقتی باقی نمانده بود.

همان طور که می‌دانید دو ورسیون از ورونیک وجود دارد چون ورسیون متفاوتی برای امریکا ساختم. مردی را می‌بینیم که از خانه‌یی که می‌شناسیم بیرون می‌آید و صدا می‌زند «ورونیک هوا سرداست، بیا تو.» ورونیک می‌گوید «پدر!» و به‌طرف او می‌رود. تن به نوازش او می‌دهد. این پایان‌بندی برای امریکا بود. بدیهی است که خانه، خانه‌ی پدری اوست. شما می‌دانید که مرد پدر اوست. اما همان طور که گفتم، قبلاً برای امریکایی‌ها روشن نبود که مرد پدر اوست. شاید مرد دیگری بود که الوار به دست، در آن دور و بر می‌پلکید. چگونه می‌توانید بفهمید؟ و فیلم در امریکا خوب کارکرد. کلی پول درآورد ـ برای تهیه کننده، البته.

با چه چیزی می‌توانید تماشاگر را جلب و جذب کنید؟ نظام اقتصادی چیست؟ چه چیز تماشاگر را به سینما می‌کشاند؟ یا داستانی است که شما می‌گویید یا بازیگری که شهرت دارد و مردم را به دیدن فیلم می‌کشاند، درست؟ من چه امتیازی در ورونیک داشتم؟ من یک بازیگر فرانسوی کاملاً ناشناخته داشتم که نقش کوچکی در یک فیلم لویی مال بازی کرده بود و دیگر هیچ. کسی نمی‌دانست که او کیست و یا حتی وجود دارد و من خط داستانی ضعیف و

مبهمی داشتم، و همین‌طور هم ماند ـ برای همه خیلی روشن نبود ـ داستانی درباره‌ی احساسات، درباره حساسیتی خاص، حساسیتی خاص که واقعاً بیان آن در یک فیلم ناممکن است. روی چه چیز حساب کرده‌بودم؟ پول؟ تجارت و سیستم تجاری؟

البته، فکری در مورد چگونگی روایت داستان داشتم. به همین دلیل یک سازش ضروری بود. باید داستان را به شیوه‌یی تعریف می‌کردم که برای تماشاگر قابل درک باشد. هر جنبه‌یی از فیلم که درباره‌اش فکر می‌کنم ـ انتخاب بازیگر، فیلمنامه، راه‌حل هر صحنه‌ی خاص، دیالوگ، موسیقی ـ همیشه به تماشاگر فکر می‌کنم. این اساسی است. البته موقعی که داشتم **ورونیک** را می‌ساختم، مدام به تماشاگر فکر می‌کردم. و به همین دلیل حتی پایان متفاوتی برای امریکایی‌ها ساختم، چون فکر کردم باید با آنها رودر رو شوم، حتی اگر معنایش چشم‌پوشی از نقطه‌نظر خودم باشد.

در **ورونیک** روی احساسات خالص بازی می‌کنم؛ چون فیلمی است درباره‌ی احساسات نه چیز دیگر. عملی در آن نیست. اگر فیلمی درباره‌ی احساسات می‌سازم، پس بدیهی است که با آنها بازی کنم. ضمناً مردم به من گفتند تو در **فیلم کوتاهی درباره‌ی کشتن**، با احساسات بازی کردی؛ چون هم صحنه‌ی قتل و هم صحنه‌ی اعدام خیلی طول کشید. البته که من با احساسات بازی می‌کنم. با چه چیز دیگری بازی کنم؟ جز احساسات چه چیزی وجود دارد؟ و چه چیز مهم است؟ فقط همین. من با آنها بازی می‌کنم تا مردم شخصیت‌هایم را دوست داشته‌باشند. روی آنها بازی می‌کنم تا مردم با آنها همدردی کنند. روی آنها بازی می‌کنم تا مردم بخواهند شخصیت‌های من پیروز شوند، اگر دارند بازی یا قمار خوبی می‌کنند.

فکر می‌کنم اگر به سینما می‌روید، به خاطر آن است که به احساسات مجال

دهید. اما نمی‌گویم که همه باید از ورونیک خوششان بیاید. برعکس. فکر می‌کنم فیلمی است برای معدودی از مردم. منظور گروه سنی یا اجتماعی نیست بلکه گروهی است که نسبت به نوع احساساتی که در فیلم نشان داده شده، حساسیت دارند. و چنین آدمهایی را می‌توان در میان روشنفکران، کارگران، بیکاران، دانشجویان و بازنشسته‌ها پیداکرد. فکر نمی‌کنم فیلمی باشد برای نخبگان، به هیچ وجه، مگر اینکه آدمهای حساس را نخبه بنامیم.

فیلم در لهستان هم گیشه‌ی خوبی داشت. و عجیب بود. من همیشه با منتقدین فیلم در لهستان کشمکش داشته‌ام و بی‌شک، تا روزی که بمیرم، خواهم داشت. قبلاً در دوره‌ی کمونیستها، همیشه منتقدین را متهم می‌کردم که اعتبار ندارند. آنها را متهم می‌کردم به نوشتن چیزهایی که از آنها خواسته می‌شود. حق داشتم این را بگویم چون فیلمهایی را نمی‌ساختیم که از ما می‌خواستند. ما فیلمهای خودمان را می‌ساختیم. اما منتقدین چیزهایی را می‌نوشتند که به آنها گفته شده‌بود. نوشته‌هایی از آن دست مرتب در روزنامه‌ها چاپ می‌شد. منتقدین آشکارا تحت‌کنترل بودند. در دنیای هنر هم و در فیلمها نیز. بنابراین حق داشتم آنها را متهم کنم و چون راست می‌گفتم، به شدت آزارشان می‌داد. در نتیجه، دوست داشتن من برای آنها ناممکن بود. اما واقعاً نمی‌توانم از برخورد منتقدین با فیلم ورونیک گله و شکایتی داشته‌باشم. گرچه حتی اگر از آن خوششان می‌آمد، می‌نوشتند: (فیلم زیبایی است ـ به‌نظر زیادی زیبا می‌آید» یا «فیلم هیجان انگیزی است ـ مطمئن نیستم که بیش از حد هیجان انگیز است یا نه» یا «اینجا بوی تجارت می‌آید»، «خیلی قشنگ است» «قهرمان زن زیادی خوب است» «بازیگر زن خیلی خوب است.) اینها احساسات منتقدین جدی بود، همراه با نوعی تأثر خاطر که فیلم درباره‌ی چیزهای لهستانی نبود، تاریخ لهستان و لهستان امروز نبود و اینکه من وضعیتِ لهستان

را نشان نداده‌ام.

وقتی شما به چیزی از دید یک شهرستانی نگاه می‌کنید، همیشه می‌خواهید درباره‌ی شهرستانها، درباره‌ی ولایت خودتان باشد. اگر آرایشگر باشید و به دیدن فیلمی درباره‌ی یک آرایشگر بروید، به شدت ناراحت می‌شوید اگر بازیگر قیچی را درست در دست نگرفته باشد. برای کس دیگری اصلاً مهم نیست. اما شما نمی‌توانید فیلم را ببینید چون این درست نیست که بازیگر، قیچی را آنچنان در دست گرفته است. چنین انتخابات مهمی قرار است در لهستان صورت گیرد، احزاب سیاسی متفاوتی تشکیل می‌شوند، کمونیستها سقوط کرده‌اند، و فیلم کوچکترین اشاره‌یی به هیچ کدام از اینها نمی‌کند. مگر ممکن است؟ این جور می‌نویسند. این شانس خالص نیست که در مورد این چیزها در فیلم حرف نزده‌ام. برعکس، درباره‌اش خوب فکر شده‌است. من نگران سیاست‌های لهستانی نبوده‌ام، چون اصلاً برایم جالب نیستند. انتخابات، دولت، احزاب و از این جور چیزها.

اما درکل از برخورد منتقدین با **ورونیک** گله و شکایتی ندارم. من بسیار خوشحالم که فیلم چندماهی در ورشو، روی پرده بود و همیشه هم سالنها پر. نمی‌دانم چقدر تماشاچی به دیدن فیلم رفتند اما به‌هرحال پخش‌کنندگان ضرر نکردند؛ برعکس ـ کمی هم سود بردند. بنابراین، دیگر چه می‌خواستم؟ کلیسا زیاد به فیلم توجه نکرد. فکر می‌کنم سخت سرگرم بازگرفتن مایملکی بود که کمونیستها پس از جنگ از کلیسا گرفته بودند و جدا از آن، نگران مسأله‌ی سقط جنین و دستورات مذهبی در مدارس بود. از بخت‌خوش، در آن موقع وقتی برای فیلمها نداشت. اما من هرگز ارضا نشدم. من عقیده دارم که اگر به یک‌سوم آنچه می‌خواهید برسید، کافی است. با **ورونیکا** همین‌قدر دست‌آورد داشتم. وقتی یک‌سوم غرور و جاه‌طلبی شما ارضا شود، خوب است. باید بیشتر از این

نخواهید. در فرانسه ورونیک فقط توانست بالاتراز فیلمهای حقیرانه قرار گیرد. این چیزی است که این روزها جاه‌طلبی کارگردانان بر آن مبتنی است، قرارگرفتن در بالای سیلی از دیگر فیلمها، و یا به دلایلی شاخص شدن. و در این تردیدی نیست که این فیلم شاخص شد. فکر می‌کنم فیلمی است که نسل خاصی را جذب می کند، نسل جوانتر تا پیرتر را.

منتقدین فرانسوی مایلند از چیزی خوششان بیاید. این فوق‌العاده مهم است؛ چون بخشی از مردم می‌توانند به این وابسته باشند. مردم می‌خواهند فیلمی را ببینند که منتقدین دوست دارند. اما من منتقدین را به فرانسوی و غیرفرانسوی تقسیم نمی‌کنم. صادقانه بگویم، من نقد و بررسیهای فرانسوی را نمی‌خوانم، چون زبان فرانسه را نمی‌فهمم. گاه کسی کلمه یا جمله‌یی را برایم ترجمه می‌کند و می‌توانم بفهمم که منتقدین فرانسوی نیات خوبی دارند. منتقدینی مثل اینها، فی‌المثل، عقیده دارند برای تشویق یک فیلم ضروری و حیاتی‌اند. منتقدین لهستانی اصلاً این طور احساس نمی‌کنند. منتقدین لهستانی چیزی را شرح می‌دهند و از پیش می‌دانند که نکته‌ی مهمی ندارد. در گذشته، وقتی تریبونالودو چیزی را ستایش می‌کرد، مردم می‌دانستند ارزش دیدن ندارد. اگر تریبونالودو می‌نوشت که چیزی بد است، این احتمال زیاد بود که خوب باشد. بنابراین اثری کاملاً معکوس داشت. مردم، خوانندگان، به آنچه که نوشته شده بود باور نداشتند و منتقد می‌دانست آنچه قرار بود بنویسد کمترین اثری بر خواننده یا تماشاگر آینده‌ی فیلم ندارد. این وضعیتی در لهستان خلق کرد که منتقد، به هنگام نوشتن، می‌دانست که مهم نیست. بالاتر از این، منتقدین دروغ می‌گفتند، چیزی را که فکر کرده‌بودند، نمی‌گفتند؛ بلکه دروغهایی را تکرار می‌کردند که به آنها گفته‌شده‌بود وبدین ترتیب، البته، اعتماد به آنها سخت دشوار بود. من نوعی استراتژی ندارم که اگر کاری را به شیوه‌ی خاصی

بکنم منتقدین آن را می‌فهمند و منظورم را درک می‌کنند و بنابراین آنچه را می‌خواهند به آنها بدهم. من هرگز این طورِ فکر نکرده‌ام. من واقعاً فکر نکرده‌ام دوربین را کجا بگذارم. این به طور طبیعی به ذهنم می‌آید. من تحلیل نمی‌کنم و اختراع نمی‌کنم. اگر شما قطب‌نمایتان را در درون خود نداشته باشید که به روشنی جهت را به شما نشان دهد، آن وقت نمی‌توانید جهت را پیدا کنید و این بستگی به هیچ مدرسه‌ی فیلم یا چیزهایی که ممکن است در یک مدرسه‌ی فیلم یادبگیرید، ندارد.

البته، من وقتی فیلمنامه می‌نویسم، چیزها را سبک و سنگین می‌کنم، همه‌ی چیزهای مورد نیاز را به خاطر می‌سپارم ـ نیازهای نمایشی و مالی، نیاز به ارتباط با بازیگران. اگر بدانم که فلان بازیگر را در اختیار خواهم داشت، باید ـ و می‌خواهم ـ به طریقی بنویسم که کارها برایش آسان‌تر شود، اما اگر او را نداشته باشم، بعد خیلی ساده، چیزی کلی را می‌نویسم که بعدها، در جریان فیلمبرداری، از طریق یک بازیگر بخصوص، جوهرش را نشان دهد. اگر برای صحنه‌ی خاصی پول نداشته باشم، پس آن را نمی‌نویسم. چه فایده دارد نوشتن صحنه‌یی که نتوانم آن را فیلمبرداری کنم؟ سعی می‌کنم آن را به طریق دیگری انجام دهم. برای مثال، می‌دانستم که ۵۰ میلیون فرانک نمی‌توانم برای فیلمبرداری صحنه‌ی آخر یکی از فیلمهای سه رنگ را داشته‌باشم. پول نداشتم و نمی‌خواستم هم داشته باشم. مهمتر اینکه، نمی‌خواستم داشته‌باشم. نمی‌خواهم این‌جور پولها را خرج کنم. خیلی ساده این را غیراخلاقی می‌دانم که یک چنین پولی را صرف یک صحنه یا فیلم بکنم.

فکر می‌کنم در ساختن فیلمهای کم‌بودجه، در قیاس با فیلمهای گران، آزادی بیشتری وجود دارد. فکر می‌کنم چیزی عمیقاً غیراخلاقی در مصرف پولی هست که نمی‌توانید بدانید برگشت دارد یا نه. اگر، برای مثال، فیلمی مثل

نابودگر-۲ یکصد میلیون دلار سود می‌کند، شما بعداً می‌فهمید که بخشی از این پول صرف چیز دیگری خواهدشد. بخشی از آن احتمالاً بـه شکـل ابـلهانه‌یی خرج خواهد شد، اما بخشی دیگر از آن هم شاید برای ساختن فیلمهای دیگر، از جمله فیلمی که با ارزش باشد، صرف خواهـدشد و یـا بـخشی از آن را در اختیار مؤسسه‌یی قرار می‌دهند که دارد روی کشف واکسنی کـار مـی‌کند کـه روزی مفید خواهد بود، و یا به صورت مالیات، تضمین، خرید امتیاز، یارانه و غیره صرف می‌شود. اگر فیلمی سـود مـی‌کند، مـعنایش ایـن است کـه مـردم بی‌شماری خواسته‌اند آن را ببینند. و اگر خواسته‌اند ببینند، پس فیلم احـتمالاً چیزی به آنها داده است، نمی‌دانم، شاید حتی یک لحظه فراموشی. برایم مـهم نیست که چی. اما من، شخصاً، نمی‌خواهم فیلمهایی بسازم که ۱۰۰ میلیون دلار هزینه دارند، نه بـه خـاطر ایـنکه مـی‌ترسم سـودی نـداشـته بـاشند، بـلکه از محدودیتهای وحشتناکی که بودجه‌های عظیم با خود می‌آورند، می‌ترسم. و من این را نمی‌خواهم. چرا باید بخواهم؟ در حال حاضر پیدا کردن پول در لهستان بسیار سخت‌تر از پیدا کردن پول در فرانسه است. و به ویژه برای مـن دشـوار است. حتی برایم درست نیست که سعی کنم در آنـجا پـولی پـیدا کـنم؛ چـون لهستانی‌ها کاملاً و به درستی عقیده دارند، می‌توانم از جای دیگری پول بگیرم. مدتهاست که من تئوری خاصی دارم: در دنیا به اندازه‌ی کافی جـا بـرای هـمه وجود دارد. در لهستان برای فیلمها پول محدودی وجود دارد و اگر من این پول را بگیرم، بعد به یقین کس دیگری آن را نخواهد گرفت.

من همیشه به اندازه‌های کوچک فکر می‌کنم و به یقین نمی‌خواهم فیلمی در باره‌ی چیزهایی در مقیاس بزرگ، درَ مقیاس جـهانی بسازم. اصـلاً بـرایـم جالب نیست؛ چون عقیده ندارم جوامعی وجود دارند، ملتهایی وجود دارنـد. فکر می‌کنم خیلی ساده، چه می‌دانم، ۶۰ میلیون فرد فرانسوی یا ۴۰ میلیون فرد

لهستانی یا ۶۵ میلیون فرد انگلیسی وجود دارند. این است که به حساب می‌آید. آنها مردمی منفردند.

من استعاره‌ها را فیلم نمی‌کنم. مردم فقط آنها را مثل استعاره می‌خوانند که خیلی خوب است - این چیزیست که می‌خواهم. من همیشه می‌خواهم مردم را نسبت به چیزی، به حرکت درآورم. مهم نیست که آنها را به داستان جلب می‌کنم و یا به آنها الهام می‌بخشم که تحلیلش کنند. آنچه مهم است این است که آنها را وادار به حرکت و شرکت کنم. به همین دلیل همه‌ی این کارها را می‌کنم ـ وادار کردن مردم به تجربه‌ی چیزی ـ مهم نیست که آن را ذهنی یا عاطفی تجربه کنند. شما فیلم می‌سازید تا به مردم چیزی بدهید که آنها را به جای دیگری ببرد و این مهم نیست که آنهارا به دنیایی از غریزه و حس می‌برید یا به دنیایی از ذهن و هوشیاری.

برای من یک نشانه‌ی خاص کیفیت یا کلاس در هنر این است که وقتی چیزی را می‌خوانم، می‌بینم یا می‌شنوم، ناگهان احساس روشن و صریحی را که کسی چیزی را فرموله کرده است که من قبلاً تجربه یا بدان فکر کرده‌ام، به دست آورم؛ دقیقاً همان چیز اما به کمک یک جمله‌ی بهتر یا تصویر بهتر یا ترکیب‌بندی بهتر صداها، به گونه‌یی که هرگز تصورش را نکرده‌ام. یا، برای یک لحظه، حسی از زیبایی، شادی یا چیزی شبیه آن به من ببخشد. فرق ادبیات بزرگ با ادبیات متوسط در همین است. وقتی شما ادبیات بزرگ را می‌خوانید، یک یا دو جمله پیدا می‌کنید که فکر می‌کنید یا گفته و یا شنیده‌اید. این توصیف، تصویریست که عمیقاً برایتان مهم است و عمیقاً شما را به هیجان می‌آورد و تصویر شماست. در صفحه‌یی از یک کتاب، مدام خود را در وضعیتی مشابه می‌بینید، یا کسی به کل متفاوت را پیدا می‌کنید؛ اما کسی که همان طور مثل شما فکر می‌کند که روزگاری فکر می‌کردید و یا آنچه را می‌بیند که قبلاً شما دیده‌اید.

ادبیات بزرگ در این مقوله است. این است آنچه که فیلمسازی بزرگ هم درباره‌اش می‌گوید ـ اگر چیزی شبیه آن وجود داشته باشد. برای لحظه‌یی کوتاه، خود را در آنجا می‌یابید؛ اما اینکه خود را در آنجا بیابید و با آن برخوردی عاطفی داشته باشید یا شروع کنید به بحث و تحلیل و روشنفکرانه‌ی آن، در واقع، اصلاً مهم نیست.

بسیاری از مردم، جهتی را که من می‌روم نمی‌فهمند. خیال می‌کنند عوضی می‌روم، که به شیوه‌ی تفکرم خیانت می‌کنم، که به شیوه‌ی نگرشم به دنیا خیانت می‌کنم. من واقعاً حس خیانت به نظریات خود، یا حتی منحرف شدن از آنها را، به هر دلیل ممکن ـ رفاه، پول یا کار ـ ندارم. این را احساس نمی‌کنم. با ساختن ورونیک، سه رنگ یا ده فرمان یا پایانی نیست به چیزی، حالا هر چه که باشد، خیانت نکرده‌ام. من مطلقاً حس نمی‌کنم که به افکار و عقایدم و یا نگرشم به زندگی خیانت کرده‌ام. قلمرو خرافه‌ها، فال‌بینی، روشن بینی، غریزه، رویاها، همه‌ی اینها زندگی درونی یک موجود انسانی است، و سخت‌ترین چیزها برای برگرداندن به فیلم. حتی اگر بدانم که هر قدر سعی کنم به فیلم درنمی‌آید، واقعیت ساده این است که این جهت را در پیش می‌گیرم که تا جایی که مهارتم اجازه می‌دهد به آن نزدیکتر شوم. به این دلیل است که فکر نمی‌کنم ورونیک به آنچه در قبل کرده‌ام، خیانت می‌کند. در آماتور هم، برای مثال، شما قهرمان زنی را دارید که می‌داند اتفاق بدی دارد برای شوهرش می‌افتد. آن را می‌داند. آن را احساس می‌کند. درست مثل ورونیک که چیزهایی احساس می‌کند ـ فرقی میان آنها نمی‌بینم. از آغاز سعی کرده‌ام به آنجا برسم. من کسی هستم که نمی‌داند، کسی هستم که جست‌وجو می‌کند.

من استعداد بزرگی برای فیلم ندارم. برای مثال، اورسن ولز وقتی بیست و چهار یا بیست و شش سال داشت و همشهری کین را ساخت توانست به این

مرحله برسد و، با اولین فیلم خود، به اوج رسید، به بلندترین قله‌ی ممکن در سینما. فیلمهای معدودی مثل آن وجود دارند. همشهری کین همیشه در فهرست ده فیلم برتر سینما خواهد بود. یک نابغه بلافاصله جای خود را پیدا می‌کند. اما من باید تمام عمرم را صرف کنم تا به آنجا برسم و هرگز هم نخواهم رسید. این را خیلی خوب می‌دانم. من فقط ادامه می‌دهم. و اگر کسی نخواهد یا نتواند بفهمد که این یک جریان ثابت است، آن وقت بدیهی است که مدام می‌گوید آنچه من می‌کنم، خوب یا بد، متفاوت است از آنچه که پیشتر کرده‌ام. اما برای من بهتر و بدتر نیست. همان است که بوده، فقط یک گام جلوتر، و براساس معیار و ارزشهای شخصی‌ام، گامهای کوچکی‌اند که مرا به هدفی که هرگز بدان نخواهم رسید، نزدیکتر می‌کنند. من به اندازه‌ی کافی استعداد ندارم.

این هدف دستیابی به چیزیست که در درون ما نهفته است، اما راهی برای فیلم کردن آن نیست. فقط می‌توانید به آن نزدیکتر شوید. برای ادبیات، موضوع بزرگی است. احتمالاً تنها موضوع در دنیا.

ادبیات بزرگ تنها به آن نزدیک نمی‌شود، در موقعیتی است که آن را توصیف می‌کند. گمان می‌کنم فقط چند صد کتاب در دنیا وجود دارند که توانسته‌اند به توصیف آنچه در درون ما نهفته است، دست یابند. کامو کتابهایی از آن قبیل نوشت. داستایوسکی هم نوشت. شکسپیر درباره‌اش نمایشنامه نوشت. درام‌نویسان یونانی، فاکنر، کافکا، بارگاس یوسا، که دوستشان دارم، کتابهایی از آن دست نوشته‌اند. مکالمه در کلیسای جامع نوشته‌ی بارگاس یوسا، مثلاً، کتابی است که خیال می‌کنم به این هدف رسیده است.

ادبیات می‌تواند به این هدف برسد، سینما نمی‌تواند. نمی‌تواند چون ابزارش را ندارد. به اندازه‌ی کافی هوشمند نیست. در نتیجه، به اندازه‌ی کافی دو وجهی و دارای ابهام نیست. اما، در عین حال، در حالی که بسیار صریح و

روشن است، ضمناً بسیار دو پهلو است. یعنی که وقتی من، برای مثال، از یک بطری شیر فیلم می‌گیرم، ناگهان کسی شروع می‌کند به نتیجه گیری‌هایی که اصلاً، حتی، از مغزم خطور نکرده است. برای من، یک بطری شیر، خیلی ساده یک بطری شیر است؛ وقتی می‌افتد معنایش این است که شیر ریخته شده است. همین و بس. معنایش این نیست که دنیا از هم پاشیده یا شیر سمبل شیر مادری است که بچه‌اش نمی‌تواند آن را بنوشد چون مادر، برای مثال، قبلاً مرده است. برای من چنین معنایی ندارد. یک بطری شیر شکسته، خیلی ساده یک بطری شیر شکسته است. و این سینماست. بدبختانه، معنای دیگری ندارد.

من مدام به همه‌ی همکاران جوانم که به آنها درس می‌دهم، توضیح می‌دهم که وقتی در یک فیلم، فندک را روشن می‌کنید معنایش این است که فندک روشن می‌شود، و اگر روشن نشد، معنایش این است که فندک کار نمی‌کند. جز این معنایی ندارد؛ و هرگز معنای دیگری نخواهد داشت. اگر یک در هزار، معنای دیگری داشته باشد، معنایش این است که کسی معجزه کرده است. اورسن ولز یکبار به این معجزه دست یافت. در چند سال اخیر، فقط یک کارگردان در دنیا به این معجزه دست یافت و او تارکوفسکی بود. برگمن چند باری به این معجزه دست یافت. فلینی هم چند بار. معدودی کارگردان به این معجزه دست پیدا کردند. کن لاچ هم در *Kes*

من می‌گویم یک فندک ـ البته، مثالی احمقانه ـ اما منظورم طبیعت صوری فیلم است. اگر من هدفی دارم، پس فرار از این ظاهربینی است. من هرگز بدان دست نمی‌یابم؛ به همان صورت که هرگز نخواهم توانست توصیف کنم که واقعاً چه چیز در درون قهرمان من وَجود دارد. گرچه به سعی خود ادامه می‌دهم. اگر فیلم واقعاً می‌خواهد به چیزی دست یابد ـ دستکم این در مورد من درست است ـ پس چیزیست که شخصی ممکن است خود را، چه زن و چه مرد،

در آن بیابد.

داستان زیبایی وجود دارد که یک روزنامه‌نگار امریکایی برایم تعریف کرد. رمانی از کورتاسار می‌خواند که در آن شخصیت اصلی نام و نام فامیل و دقیقاً زندگی‌یی مثل همین روزنامه‌نگار دارد. روزنامه‌نگار نمی‌دانست که آیا این تصادفی بوده است یا نه. به کورتوسار نوشت که کتاب را خوانده و ناگهان دریافته است که دارد کتابی درباره‌ی خودش می‌خواند. به کورتوسار نوشت و گفت که او واقعاً وجود دارد. و کورتاسار نامه‌ی زیبایی برایش فرستاد. روزنامه‌نگار با من در باره‌ی این نامه که کورتاسار در آن گفته بود «چقدر زیباست که چیزی شبیه آن اتفاق افتاده است»، حرف زد. کورتاسار هرگز روزنامه‌نگار را ملاقات نکرده بود. هرگز او را ندیده بود. هرگز چیزی از او نشنیده بود. و خوشحال بود که شخصیتی را ابداع کرده است که واقعاً وجود داشت. یک روزنامه‌نگار امریکایی این را در ارتباط با ورونیک برایم تعریف کرد.

این یک چیز است. بعد چیزی است که شاید، کلی‌تر و عمومی‌تر باشد. در کاری که می‌کنم، مثل بسیاری کارهای دیگر، از دیگر مشی‌های زندگی، دیگر شاخه‌های فرهنگ ـ اگر نه همه ـ نمی‌توانید به کل برکنار باشید. غیرممکن است ـ دستکم من کسی را نمی‌شناسم که بی‌خبر باشد ـ و خیلی ساده به خاطر قواعد بازی در این حرفه. صرفاً فیلم ساختن نیست. وقت زیادی صرف آن می‌کنید که بخش بزرگی از زندگی شما است، و همه نوع سازش و همه نوع انحراف و جدایی از نقطه نظرهای خودتان را طلب می‌کند. اینجا، در غرب، دلایل معمولاً در ارتباط با پول، نظام اقتصادی است، و با آنچه به نظر نام مناسبی می‌آید ـ سانسور عمومی، یعنی به حساب آوردن ذائقه‌ی مردم تا آن حد که این ذائقه، نوعی سانسور می‌شود. به گمان من سانسور عمومی حتی بیشتر از سانسور

سیاسی که ما در دوره‌ی کمونیسم در لهستان با آن دست به گریبان بودیم، محدود کننده است. اما حالا دیگر کمونیسمی در لهستان وجود ندارد.

بنابراین، شما نمی‌توانید در این حرفه کاملاً پاک باشید. اما من خودم را یک فرصت‌طلب حرفه‌یی نمی‌دانم. در خلوت، و در مورد مسایل شخصی، البته، همه‌ی ما فرصت‌طلب هستیم. به یقین کوشش برای درک دیگری، معنایش این نیست که شما فرصت‌طلبید. کار من به انگیزه‌ی فرصت‌طلبی نیست، به انگیزه‌ی این واقعیت است که واقعاً می‌خواهم درک کنم که واقعاً می‌خواهم بفهمم و ببینم که چرا چیزها این چنین‌اند. من همیشه این سؤال را از خود کرده‌ام و هنوز هم می‌کنم.

در دوره‌ی کمونیسم، سه راه برای فیلمساز وجود داشت. یکی این بود که فیلمی نسازید؛ البته، این ممکن بود. راستش را بخواهید کسی را نمی‌شناسم که به دلایل ایده‌آلیستی دست از ساختن فیلم برداشته باشد. شاید از این قبیل آدمها بوده‌اند اما من کسی را نمی‌شناسم. راه دیگر این بود که فیلمهای تایید و تصویب شده بسازید؛ یعنی طرفدار حزب، طرفدار شوروی، طرفدار لنین و طرفدار ارتش. این راه دوم بود. راه سوم عقب کشیدن بود و ساختن فیلمهایی در باره‌ی عشق یا طبیعت و یا درباره‌ی این واقعیت که چیزی، زیبا و یا خیلی زشت است. و البته راه چهارمی هم بود: سعی در درک کردن. من راه چهارم را برگزیدم؛ چون با مزاجم راست می‌آید. این چیزیست که در مدرسه‌ی فیلم کردم و امروز هم می‌کنم.

جدا از فیلم کارگران ۷۱، که به گونه‌یی مشخص، قیچی‌کاری‌اش کردیم و تسلیم فشار خاصی شدیم، هرگز این احساس را نداشته‌ام که از حد و حدودی که قطب‌نمای درونی‌ام نشان داده است، عبور کرده و گذشته باشم. هرگز از آن عبور نکرده‌ام و به همین خاطر، شمار زیادی از فیلمهای من ۵، ۷ یا ۱۰ سال

بایگانی شده و خاک خورده‌اند و بعضی‌هاشان اصلاً نشان داده نشده‌اند، و این اشکالی ندارد، با آن کنار آمده‌ام. همین امر در اینجا هم مصداق دارد. مردم در موقعیتی نیستند که کاملاً پاک باشند.

جنبه‌ی دیگری هم وجود دارد. من، شخصاً، معتقدم که این سازشهایی که باید بکنید و این توافق، با چشم‌پوشی از عقاید خود در پاره‌یی مسایل ـ البته، بعضی بهتر و بعضی بدتر ـ سالم؛ است. چون آزادی مطلق، اگر نابغه‌اید، فقط به خلق آثار بزرگ می‌انجامد. اگر نابغه نیستید، بیشتر اوقات به لاف‌زنی، خودنمایی و دنائت ختم می‌شود و چیزی حتی بدتر که صرف پول است و ساختن فیلمهایی منحصراً برای خود و نزدیکترین دوستانتان. محدودیتها، محدودیتهای ضروری و سازشهای ضروری، به ابتکار و ابداع راه می‌دهد، و نیرویی در شما می‌دمد که قادرتان می‌کند تا راه‌حلها و ایده‌های اصیلی را در درون فیلمنامه بیابید.

در آغاز، من در حالی که داشتم، زندگی دوگانه‌ی ورونیک را فیلمبرداری می‌کردم، به پاریس آمدم. داشتیم به ترتیب، فیلمبرداری می‌کردیم. در لهستان و سپس در کلرمون‌فراند فیلمبرداری کردم. بعد به پاریس آمدم. خیلی ساده، یک محل فیلمبرداری دیگر بود، نه بیشتر. و سپس بالاخره فیلمبرداری به پایان رسید. در پاریس ماندم چون باید تدوین و دیگر کارهای فیلم را انجام می‌دادم. تمام وقت مشغول کار بودم. وقتی برای زندگی کردن نداشتم. من به اندازه‌ی کافی، وقت ـ یا کنجکاوی ـ برای چیزهای خاصی که روزگاری مرا به پرسه‌زدن، مشاهده، دیدن، و نگاه کردن وامی‌داشت، ندارم. فکر می‌کنم که دیگر صبر و شکیبایی هم ندارم. آنچه را که می‌توانسته‌ام بدانم، می‌دانم و احتمالاً برای دانستنِ بیشتر، خیلی پیرم. مثلاً، زبان فرانسه را نمی‌دانم و هرگز هم نخواهم دانست. کمی انگلیسی می‌دانم، اما پانزده سال انگلیسی آموخته‌ام، گرچه آن

طور که من حرف می‌زنم به نظر می‌رسد که سه ماه است این زبان را یاد گرفته‌ام. استعداد یادگیری زبان ندارم. این زمینه و رشته‌یی است که نمی‌دانم و کوشش هم نمی‌کنم که بدانم، گرچه می‌توانستم بکنم. به هر حال، مرتب این زبان را دور و بر خود می‌شنوم. مدام دارم از طریق یک مترجم به فرانسه صحبت می‌کنم و مدام می‌کوشم بفهمم. می‌دانم یک جمله در لهستانی چه جور بیان می‌شود و می‌دانم چگونه در فرانسه بیان می‌شود. آنچه را که به فرانسه بیان می‌شود می‌شنوم و بعد مترجم آن را به لهستانی برایم ترجمه می‌کند. بنابراین هر دو ورسیون را می‌دانم. مدام گوش می‌دهم. هر روز و به کرّات. و با این همه، کوشش نمی‌کنم که این زبان را یاد بگیرم. فکر نمی‌کنم فقط تنبلی است، گرچه کمی هم تنبلی می‌کنم. مسأله این هم هست که وقتی مشغول نوشتن فیلمنامه‌یی هستم یا در کل دارم کاری را انجام می‌دهم، وقتی از خودم مایه می‌گذارم، در حالتی نیستم که به دیگر چیزها بپردازم. اگر کلی وقت آزاد داشتم که تصور نمی‌کنم هرگز داشته باشم، احتمالاً این زبان را یاد می‌گرفتم.

کسی دیالوگ فرانسوی را برایم تطبیق می‌کند، فقط همین. البته، گاه با مترجم درباره‌ی اینکه جمله‌ها چطور بهتر بیان می‌شوند، یا مردی که دیالوگ را تطبیق می‌کند، و نیز بازیگران بحث می‌کنیم. چه چیز بهتر به گوش می‌آید تا دقیقاً آنچه را می‌خواهم بگویم، بیان کند. اما فقط برای مدت کوتاهی بحث می‌کنیم. راه‌حلی پیدا می‌کنیم و بعد اجرایش می‌کنیم: در مورد لهجه و بیان، باید بر بازیگران که در مسایلی از این دست به آنها اعتماد دارم، تکیه کنم. اگر آنها را درست انتخاب کنم، آن وقت مشکلی نیست، اما اگر بد انتخاب کرده باشم، آنگاه مشکل خواهم داشت. و این مشکل را در لهستانی هم خواهم داشت، اگر انتخاب بد بوده باشد.

معلوم شد که ترس و نگرانی‌های من در مورد کار در فرانسه غیرضروری و

نابجا بوده است. افراد گروه فنی می‌خواستند کار کنند و حرفه‌شان را می‌شناختند. برای آنها غافلگیر کننده بود که اولین کسی بودم که با فیلمبردارم در محل حاضر شدم و بعد هم که بساط را جمع کردیم، من سوار اتومبیل نشدم بلکه سعی کردم به آنها در بار زدن کامیونها کمک کنم؛ به من اجازه ندادند. معتقد بودند تقسیم کارِ اکید وجود دارد. من نگرشی کاملاً متفاوت دارم. می‌دانم همه داریم فیلم می‌سازیم و البته هر کسی مسؤول کار خویش است، اما ضمناً همه مسؤول کل کار هستیم.

چیز دیگری هست که کمی ناراحت کننده است. هر کسی در محل کار، چیزی دارد. فیلمبردار دوربین و نورسنج، صدابردار: میکروفون، برقکاران: چراغ و از این قبیل. من چیزی ندارم. من صبح رسیده و نرسیده فیلمنامه را به دست منشی صحنه می‌دهم و دست خالی دور و بر می‌چرخم. این تصور را به دست می‌دهد که کاری ندارم بکنم. البته، من کارگردانی می‌کنم. با فیلمبردار حرف می‌زنم، چیزهایی به بازیگران می‌گویم، دستوراتی می‌دهم. چیزی را در دیالوگ عوض می‌کنم. گاه حتی به چیزی فکر می‌کنم. اما چیزی در دست ندارم. اخیراً با یک فیلمبردار پیر لهستانی کار می‌کردم ـ داشتم **ده فرمان ۱** را با او می‌ساختم. مرا نگاه کرد. برای اولین بار بود که با هم کار می‌کردیم و همه چیز خوب پیش می‌رفت. یکبار گفت: «کارگردان آدمی است که به همه کمک می‌کند.» من این تعریف ساده را دوست دارم. این حرف را برای همکاران فرانسوی‌ام، وقتی جعبه‌ها را پس از اتمام فیلمبرداری در کامیونها بار می‌زدم و به من اعتراض کردند، تکرار کردم. سری به تایید تکان دادند و موافقت کردند.

چند تایی روزنامه‌نگار ایتالیایی وارد شدند. می‌خواستند فرق بین فیلمسازی در شرق و اینجا، در غرب، را بدانند. وقتی به آنها گفتم که فرق چندان زیادی ندارد، ناخرسندانه سر تکان دادند. بنابراین اختلافی یافتم، به

زبان فرانسوی‌ها. من یک ساعت وقفه در کار برای ناهار که همه را وسط روز پراکنده می‌کند، دوست ندارم. با رضایت، این را یادداشت کردند. نکند آنها در ایتالیا وقت ناهار ندارند؟ شاید می‌خواستند در اروپای شرقی چیزی بهتر از اروپای غربی باشد؟

من در لهستان هم واقعاً مشکلی ندارم. البته، گاه آدمها سر به طغیان می‌گذارند. نمی‌خواهند تا شب بمانند و از این جور چیزها. خانواده و کار و بار خودشان را دارند. من هر پنج سال یکبار فیلمی می‌سازم اما آنها مدام در حال کارند. آنها یک راست از سر این کار به سر کار دیگری می‌روند و شما باید نگرش آنها را درک کنید. در لهستان، به کل یک نظر متفاوت نسبت به کار وجود دارد. کار چیز وحشتناکی تلقی می‌شود. این واقعیت که باید کار کنید، خیلی ساده، وحشتناک است. بیش از چهل سال، مردم تحت نظامی که بر آنها حاکمیت داشت، خرد شده‌اند و جدا از آن، این احساس ملی وجود دارد که ما برای چیزی به مراتب بهتر خلق شده‌ایم تا تمیز کردن دستشویی‌ها، یا دیدن خیابان تمیز، یا مطمئن بودن از اینکه لوله‌های آب نشت نمی‌کنند، و غیره. لهستانی‌ها اصلاً برای این جور چیزها خلق نشده‌اند. اینها، فعالیتهای مشمئز کننده‌ی زمینی است. ما برای چیزهای بزرگتری خلق شده‌ایم. ما مرکز جهانیم. مردم همیشه کمونیسم را سرزنش می‌کنند اما من متقاعد شده‌ام که نگرش لهستانی‌ها نسبت به کار، به میزان گسترده‌یی، نتیجه‌ی یک حس برتری عجیب و مطلقاً بی‌پایه و اساس است. کار، در واقع، برایشان اهمیت ندارد. در فرانسه مردم، بیشتر نظم و انضباط دارند؛ برنامه‌ریزی بهتری دارند؛ زمان‌بندی کار، دقیقتر است. در لهستان، بیشتر بداهه کاریست.

همین کار در همکاری با فیلمبردار مصداق دارد. شبها در مورد کار بحث و گفت‌وگو می‌کنیم. جدا از ایده‌های اساسی در ساختن فیلم، البته. درباره‌ی آنچه

که باید روز بعد انجام دهیم، حرف می‌زنیم. در لهستان، فیلمبردار تکنیسینی نیست که مثل اینجا برای گرفتن فیلم استخدام شده است. این ناشی از سنتی است که خود ما در لهستان پدید آورده‌ایم. قبلاً وجود داشت اما فکر می‌کنم که ما، نسل ما، سطح همکاری با فیلمبردار را بالا بردیم. او همکاریست که در واقع از همان ابتدای نوشتن فیلمنامه، از طرح ایده‌ی اولیه، با ماست. به محض اینکه ایده‌یی به نظرم می‌رسد، به سراغ فیلمبردار می‌روم. ایده‌ام را به او می‌گویم و شروع می‌کنیم به بحث و گفت‌وگو. وقتی فیلمنامه را می‌نویسم، اولین، دومین و سومین ورسیون را به او نشان می‌دهم، و با هم در مورد چگونگی ساختن فیلم کار می‌کنیم. فیلمبردار کسی نیست که فقط نورپردازی می‌کند. او ضمناً بر صحنه‌آرایی هم اثر دارد. درباره‌ی بازیگران اظهار نظر می‌کند و حق دارد که این کار را بکند. من این کار را از او انتظار دارم. ایده‌هایی برای چگونگی گرفتن صحنه‌ها دارد. مسأله‌ی مشترک ماست. و چون چنین سیستم کاری توسعه یافته و ما فیلمبرداران لهستانی را این گونه بار آورده‌ایم، به آن عادت داریم و مهمتر آنکه خوشمان می‌آمد، همه نتیجه‌ی خیلی بهتری می‌گیریم. فیلمبرداری که بدین طریق کار می‌کند حس مؤلف مشترک فیلم را دارد، و حق با اوست. بعداً، البته، آدم باید قبول کند که او مؤلف مشترک است. نه تنها به خاطر اینکه احساس خوبی در او به وجود می‌آید و او را برای فیلم بعدی مستعد و آماده می‌کند؛ بلکه، مهمتر از همه، چون واقعیت است.

«اعتبار» حق کسانی است که چیزی به یک فیلم می‌بخشند. دستکم من همیشه سعی می‌کنم برای آنها اعتبار قایل شوم. بسیاری آدمها انواع چیزها را با خود به درون فیلم می‌آورند. البته، من تنها کسی هستم که در یک لحظه‌ی معین، باید بگویم، این را برمی‌دارم، این را برنمی‌دارم. کسی باید تصمیم بگیرد، و البته، او کارگردان است. اما نکته‌ی اساسی، برانگیختن مردم به فکر کردن با هم،

حل کردن مشکلات با هم است. و من بدین گـونه بـا فـیلمبردار، صـدابـردار، آهنگساز، بازیگران، کارگران فنی، کارگران صحنه، منشی‌ها و همه، کار می‌کنم. من همیشه عقیده دارم و انتظار دارم که کسی با راه‌حلی بهتر از راه‌حل من بیاید، چون او ذهنی از آنِ خود دارد، مغزی از آن خود دارد. به علاوه چیزی مثل غریزه هست که همیشه کمی از آدم تا آدم فرق می‌کند. می‌تواند سبب‌ساز راه‌حلهای بسیار بهتری بشود و بیشتر اوقات هم می‌شود. من این راه‌حلها را می‌گیرم و ادعا می‌کنم مال من است، اما وقتی لحظه‌ی درست فرا می‌رسد، همیشه بـه خـاطر می‌آورم که این راه‌حلها از آن کس دیگری است. دستکم امیدوارم در این مسایل وفادار باشم. برایم بسیار اهمیت دارد.

من سعی می‌کنم، در کل، به همه، زیاد آزادی بدهم. نمی‌دانم که واقعاً ایـن کار را می‌کنم یا نه. فکر می‌کنم که آزادی می‌دهم. اما ممکن است اگـر از آنـها بپرسید بگویند اصلاً این طور نیست. من گمان می‌کنم که به آنها به میزان زیادی آزادی می‌دهم و اینکه، در واقع، آنها می‌توانند به تقریب، آنچه راکه مایلند تغییر دهند. بازیگران هم همین طور. این البته نـتیجه‌ی تـجربه‌یی است کـه مـن در لهستان از همان آغازِ کـار داشـتم ـ وقـتی کـه داشـتم آراهش را بـرای اسـتوهر می‌نوشتم. من از آغاز ترتیبی دادم که گفت‌وگوها را بـا او بـنویسم. او بـازیگر خوب و مرد باهوشی است و من روی نظریات او در مـورد ایـنکه شـخصیت چگونه باید خود را بیان کند، اینکه باید از چـه نـوع کـلمات، جـملات و چـه شیوه‌ی بیانی استفاده کند، حساب کردم. البته، من در فیلمنامه، گفت‌وگوهایی نوشته بودم اما دیالوگ واقعی، با یورک استوهر، درست قبل از فـیلمبرداری و همیشه هم شبها، نوشته شد. این شیوه‌ی کار من است ـ شبها برنامه‌ریزی برای فیلمبرداری در روز بعد. آن وقت بود که دیالوگ واقعی جان گرفت ـ از ایده‌های او، از ایده‌های من.

من سعی نمی‌کنم چیز خیلی زیادی به بازیگران بگویم. راستش را بخواهید، سعی می‌کنم یکی دو جمله، و نه بیشتر، به آنها بدهم. چون می‌دانم که آنها خیلی ساده به هر چه شما می‌گویید، به ویژه در مراحل اولیه‌ی فیلم، گوش می‌دهند، و اگر شما بیش از حد لازم با آنها حرف بزنید بعداً از شما نقل قول می‌کنند و نمی‌توانید از شر آنها خلاص شوید. بنابراین تا حد ممکن، با آنها کم حرف می‌زنم. همه چیز در فیلمنامه نوشته شده. ما ساعتها حرف می‌زنیم اما درباره‌ی مسایل دیگر. چطورید؟ شب خوب خوابیدید؟ و از این قبیل. یا بیشتر به آنها گوش می‌دهم.

من متوجه پدیده‌ی خاص خطرناکی میان کارگردانان جوان شده‌ام. حالا که موهایم خاکستری شده است، حق دارم این را بگویم. کارگردانان جوانی هستند که می‌بینم دوربینهایی می‌گیرند که به یک مانیتور وصل هستند و آنها جلو مانیتور می‌نشینند. اکسیون آنجاست اما آنها می‌نشینند و ناخنهایشان را می‌جوند. خوشحالند یا نگران آنکه مبادا چیزی غلط بشود، اما مطلقاً کاری به کار آنهایی که دارند بازی می‌کنند، ندارند. بازیگران، توان خارق‌العاده‌یی در حس همه‌ی تغییرات جزیی کارگردان دارند. آنها دقیقاً می‌دانند که چه وقت چیزی درست یا چیزی غلط است. و یا، اگر دقیقتر بخواهید، می‌دانند که آیا کارگردان، آنها را دوست دارد یا ندارد. اما چگونه می‌توانند این را حس کنند وقتی کارگردان پشت به آنها می‌نشیند، و مانیتور را نگاه می‌کند؟ من سعی می‌کنم نزدیک بازیگران باشم. راستش را بخواهید، من بازیگران را خیلی دوست دارم. آدمهای غریبی هستند. همه کار برایم می‌کنند. اغلب اتفاق می‌افتد که نظرات، احساسات و نگرشهایشان را نسبت به دنیا با من در میان می‌گذارند. من از آنها، خیلی ساده، بهره می‌گیرم. آنها را به همین خاطر دوست دارم. و اگر شما کسی را دوست داشته باشید، سعی می‌کنید به او نزدیک باشید؛ می‌خواهید

همه چیز را آن طور که هست، ببینید. به علاوه، به همه سهمی می‌رسد. آنها با رفتاری مشابه، پاداش مرا می‌دهند. حاضرند خیلی بیشتر از مهارت و گلیسرین خود را به من بدهند.

من واقعاً فیلمها را می‌سازم تا بتوانم آنها را تدوین کنم. اما با این همه، نمی‌توانم یک تدوینگر باشم، چون یک تدوینگر، خیلی ساده، کسی است که فیلمها را کنار هم می‌گذارد. تدوین، در واقع، نوعی تخصص است و مأموریت؛ تدوینگر مأموریت دارد آنچه را دیگری فیلمبرداری کرده به هم بچسباند. من هرگز نمی‌توانم این کار را بکنم، چون فکر نمی‌کنم لیاقت آن را داشته باشم که به اندازه‌ی کافی جدی و عمیق وارد دنیای آن شخص دیگر بشوم تا بتوانم واقعاً تدوین کنم و نه اینکه فقط فیلمها را به هم بچسبانم. تدوین کردن یعنی ساختن، پدید آوردن نوعی نظم. من نمی‌توانم این کار را بکنم. من تا حد معینی تدوینگر فیلمهای خود هستم، اما فقط فیلمهای خودم نه فیلم دیگری، باید تایید کنم که در میان همکارانم، کمترین آزادی را به تدوینگر می‌دهم، چون خیلی ساده واقعاً تدوین کردن را دوست دارم. نمی‌توانم به او آزادی زیادی بدهم چون آن وقت چیزی را به دست او داده‌ام که خودم آن را دوست دارم. بی‌شک، وقتی دارم فیلمبرداری می‌کنم، تصویری از اینکه فیلم چگونه باید تدوین شود در ذهنم دارم. بعد شمار دیگری از امکانات، آشکار می‌شوند و کل ترفند در کشف این امکانات تازه نهفته است. شاید اشتباه می‌کنم. شاید اگر به تدوینگر آزادی بیشتری می‌دادم، او این امکانات را پیدا می‌کرد.

من فکر می‌کنم، فیلم فقط در اتاق تدوین است که واقعاً هستی و موجودیت می‌یابد. فیلمبرداری فقط جمع‌آوری مواد و خلق امکانات است. من در این مرحله تا آنجا پیش می‌روم که اطمینان حاصل کنم، تا حد ممکن، آزادی مانور خواهم داشت. البته، تدوین یعنی چسباندن دو تکه از فیلم به هم و در این سطح، شماری اصول و قواعد وجود دارد که باید از آنها پیروی کنید و گاه آنها را

بشکنید. اما سطح دیگری در تدوین وجود دارد که جالبترین سطح آن است. این سطحِ بناکردن یک فیلم است. بازی با تماشاگر است، جهت دادن به توجه تماشاگر است، توزیع و پخش تنش است. بعضی از کارگردانان عقیده دارند که همه‌ی این عناصر در فیلمنامه نوشته شده است. بعضی‌ها به بازیگران، به صحنه‌پردازی، نورپردازی و فیلمبرداری عقیده دارند. من هم به آنها اعتقاد دارم، اما در عین حال می‌دانم که روح اغفال کننده‌ی یک فیلم که توصیف آن دشوار است، فقط در اتاق تدوین زاده می‌شود.

به همین دلیل، در جریان فیلمبرداری **ورونیک**، شبها و یکشنبه‌ها و بعد از فیلمبرداری، تا آنجا که ممکن بود، در اتاق تدوین می‌نشستم. سعی می‌کردم برش اولیه را هر چه زودتر، بدون توجه به جزئیات، آماده کنم. این نسخه، با فیلمنامه یا تغییراتی که در طول فیلمبرداری داده بودم، تطابق داشت. بعد از نمایش اولین نسخه، معلوم شد چه مقدار خطا، تکرار و بی‌مایگی و سطحی‌نگری در فیلمنامه وجود داشته است. بنابراین با سرعت هر چه تمامتر، نسخه‌ی دوم را ساختم که در آن صحنه‌ها را کوتاهتر کردم، بعضی‌هاشان را دور ریختم و فصلها را تغییر دادم. معمولاً معلوم می‌شد که زیاده‌روی و غلو کرده‌ام. نسخه‌ی سوم که در آن اغلب به چیزهایی برگشتم که از شرشان خلاص شده بودم، شروع کرد به اینکه شبیه یک فیلم باشد. هنوز ریتم یا برش نداشت. اما سایه‌یی از نوعی نظم را داشت. در این مدت، یک روز در میان و گاه حتی هر روز نمایشی از فیلم داشتم تا همه نوع امکانات را بررسی کرده و با موادِ آماده شده بازی کنم. بدین طریق هفت نسخه یا بیشتر ساخته شد که در واقع، فیلمهایی کاملاً متفاوت بودند. یک تصویر کاملاً روشن از میان این تغییرات و نمایشهای مکرر سر بر کشید، و فیلم شکل گرفت. بعد از این بود که کار روی جزئیات را آغاز کردیم، به دنبال برشها، و ریتم و فضاسازی رفتیم. من یکی از آن کارگردانانی هستم که خیلی ساده، از آنچه که فیلمبرداری کرده‌اند،

می‌گذرند. به خاطر از دست دادن صحنه‌های خوب یا زیبا یا صحنه‌هایی که گران تمام شده‌اند و یا فیلمبرداری آنها دشوار بوده است، افسوس نمی‌خورم. اگر برای فیلم ضروری نباشند، بی‌رحمانه آنها را به دور می‌ریزم ـ و حتی با لذتی خاص. هر چه بهتر باشند برای من جدا شدن از آنها ساده‌تر است، چون می‌دانم به خاطر کیفیت بد آنها نیست که بیرون ریخته می‌شوند بلکه به خاطر این بیرون ریخته می‌شوند که ضروری نیستند.

هر چه که زاید و غیرضروری است مطلقاً باید بیرون ریخته شود. من معمولاً صحنه‌هایی بیشتر از آنچه در فیلم نهایی هست، فیلمبرداری می‌کنم. بعداً، وقتی می‌بینم ضروری نیستند، آنها را با کمال میل بیرون می‌ریزم. گاه تدوینگر فریاد می‌زند «نمایی به این زیبایی! فلانی خیلی خوب در آن صحنه بازی کرده است!» اما وقتی می‌بینم ضروری نیست واقعاً آن را بدون ذره‌یی تردید و وسواس قیچی می‌کنم. این مشکل دیگر کارگردانان جوان است. به اصطلاح، شیوه‌یی که به مواد خود می‌چسبند. همه چیز باید مورد استفاده قرار گیرد. فکر می‌کنند "آنچه کرده‌ام معرکه است"؛ در حالی که معمولاً بیشتر آن کاملاً بی‌فایده و بی‌مصرف است. همه‌ی ما از این اشتباهات می‌کنیم، مشکل در این نهفته است که قادر باشیم بفهمیم چه چیز زاید و غیرضروریست.

من نوعی آزادی در اتاق تدوین احساس می‌کنم. البته، من فقط "راش"های آنچه را فیلمبرداری کرده‌ام در دسترس دارم؛ اما همین راشها، در واقع، امکانات بی‌حد و مرزی به من می‌دهند. فشار زمان و پول، حالت و خلق و خوی بازیگران، فوریت برنامه‌ها، خرابی تجهیزات دوربین ـ حتی اگر بهترین باشد ـ را احساس نمی‌کنم. کسی نیست که هر روز صدها سؤال داشته باشد که بخواهد از من بپرسد. نباید آنقدر صبر کنم تا خورشید غروب کند، یا آنها نوربندی کنند. اندکی هیجانزده، منتظر نتیجه‌ی هر عمل در روی میز تدوین، می‌مانم.

فصل چهارم

واژه‌ی "موفقیت" را دوست ندارم

واژه‌ی "موفقیت" را دوست ندارم

من به فیلمسازی در لهستان پشت نکرده‌ام. هنوز هم آنجا کار می‌کنم. البته، تولید مشترک چیز متفاوتی است؛ شرایط بهتری برایم فراهم می‌کند.

من واژه‌ی "موفقیت" را دوست ندارم؛ و همیشه به شدت از خودم در مقابل آن دفاع می‌کنم، چون اصلاً نمی‌دانم این واژه چه معنایی دارد. برای من، موفقیت یعنی رسیدن به چیزی که واقعاً دوست دارم. موفقیت این است. و آنچه که من واقعاً دوست دارم، احتمالاً دست نیافتنی است. بنابر، این اصطلاحات به چیزها نگاه نمی‌کنم. البته، شهرتی که به دست آورده‌ام، به میزان معین و حتی زیادی، غرور و جاه‌طلبی‌یی راکه هر فیلمسازی دارد، ارضا می‌کند. من به یقین جاه‌طلبم و بی‌شک طرز رفتارم ناشی از این جاه‌طلبی است. در مورد این مسأله مطلقاً تردیدی نیست. اما این ربطی به موفقیت ندارد. خیلی دور از موفقیت است. از یک سو جاه‌طلبی‌تان ارضا شده است؛ اما از سوی دیگر، شهرت فقط به شما کمک می‌کند تا جاه‌طلبی را ارضا کنید. چون هرگز به طور کامل ارضا نمی‌شود. شما هرگز نمی‌توانید کاملاً جاه‌طلبی خود را ارضا کنید. هرچه بیشتر جاه‌طلب باشید، بیشتر ناممکن است که آن را ارضا کنید. شهرت بعضی چیزها را آسانتر می‌کند که در حل مسایل هر روزی خیلی خوب است. بدیهی است که اگر بتوانید راحت‌تر پول پیدا کنید، بهتر است تا آنکه به خاطر پیدا کردنش بجنگید. همین مسأله در مورد بازیگران و هر چیز دیگری که ممکن است

فکرش را بکنید، صدق می‌کند. اما، در عین حال، مطمئن نیستم که آسانتر شدن چیزها خود به خود چیز خوبی باشد. مطمئن نیستم که رنج نکشیدن بهتر از رنج کشیدن باشد. فکر می‌کنم گاه بهتر است رنج ببریم. همه باید این را تجربه کنند. این چیزیست که ما را می‌سازد. این چیزیست که طبیعت بشر را می‌سازد. اگر قرار باشد زندگی راحتی داشته باشید، دلیلی ندارد که به کس دیگری بیندیشید. فکر می‌کنم در اندیشه به خود، و به ویژه کس دیگری، باید رنج را تجربه کرده باشید و واقعاً بدانید که رنج بردن یعنی چه؛ و آسیب ببینید تا دریابید آسیب چیست. چون اگر نفهمید درد چیست، نخواهید فهمید که درد نداشتن چیست و شاکر این بی‌دردی نخواهید بود.

من هرگز در مورد زمانی که بیشتر رنج کشیدم، به شما نخواهم گفت؛ و به کس دیگری هم نخواهم گفت. این چیزی است که دردناکترین و پنهانی‌ترین است. پس، اولاً، درباره‌اش حرف نمی‌زنم و ثانیاً خیلی به ندرت به خودم یادآور می‌شوم؛ گرچه احتمالاً جایی بیرون می‌زند. بی‌شک، جایی بیرون می‌زند و شما می‌توانید آن را بیابید، اگر واقعاً خواسته باشید.

البته احساس می‌کنم که در حال گریزم، اما اذیتم نمی‌کند. گاه، اگر بخواهید باقی بمانید، باید فرار کنید. فکر می‌کنم من از وضعیت لهستانی خیلی دیر گریختم. فکر می‌کنم به خود اجازه دادم که بی‌جهت یکبار دیگر در سال ۱۹۸۰ به آن وضعیت کشیده شوم. بی‌جهت از ضربه‌ی دیگری رنج بردم. باید می‌فهمیدم و زودتر می‌گریختم. بدبختانه، خیلی احمق بودم.

اگر بخواهیم به طور کلی گفته باشیم، شما یا از خودتان می‌گریزید، یا از آنچه خیال می‌کنید که هستید. راستش را بخواهید، برایم سبب دردسر نشده است. انزوا هم مشکلی برایم نبوده است؛ چون مثل هر کس دیگری، فکر می‌کنم من کسی هستم که حق دارد نه کسان دیگر، حالا دلایل آنها هر چه که می‌خواهد

باشد. و تا امروز متقاعد شده‌ام که حق با من بوده است. تنها کار غلط و احمقانه‌یی که کرده‌ام، فرار دیرهنگام از آن همه بوده است. اما، بی‌شک، جز این نمی‌توانسته است باشد.

دلایل متعددی وجود دارد که چرا امریکا مرا به خود جلب نمی‌کند. اول اینکه، از امریکا خوشم نمی‌آید. زیادی بزرگ است. جمعیت زیادی دارد. همه، سریع می‌دوند. بیش از حد غریو و غرنگ و اضطراب دارد. همه سخت وانمود می‌کنند که خوشبخت‌اند. اما خوشبختی و شادی آنها را باور نمی‌کنم. فکر می‌کنم همان قدر بدبختند که ما هستیم، با این فرق که ما هنوز گاه درباره‌اش حرف می‌زنیم اما آنها فقط می‌گویند همه چیز خوب است، معرکه است. این اعصابم را خرد می‌کند، اما ظاهراً جهت زندگی هر روزی جز این نیست. باید نیمی از سال را در یک جا، در یک کشور بگذرانی تا کاری انجام دهی. و اگر قرار باشد یک سال تمام با مردمی برخورد داشته باشم که می‌گویند همه چیز فوق‌العاده است، آن وقت خیلی ساده، تحمل نمی‌توانم بکنم.

وقتی امریکایی‌ها از من پرسیدند «چطورید؟» گفتم: «ای.»

آنها احتمالاً فکر کردند یکی از اعضای فامیلم مرده است. اما من خیلی ساده، خسته بودم چون هفت ساعت پرواز داشتم و سر حال نبودم. اما برایم کافی بود که بگویم «ای» و آنها بلافاصله فکر کردند که حادثه‌ی غم‌انگیزی روی داده است. شما نمی‌توانید بگویید «ای، بد نیستم.» باید بگویید «خوبم» یا «خیلی خوبم.» خوشبینانه‌ترین چیزی که من می‌توانم بگویم این است که «هنوز زنده‌ام.» پس به این دلیل برای امریکا ساخته نشده‌ام. دوم اینکه، آنها به کارگردانها اجازه‌ی ورود به اتاق تدوین را نمی‌دهند؛ دستکم در استودیوهای بزرگ. کارگردان، فیلم را کارگردانی می‌کند؛ این شغل اوست.

در امریکا، یکی فیلمنامه را می‌نویسد، یکی هم کارگردانی می‌کند و دیگری

هم تدوین می‌کند. بی‌شک، من روزی فیلمنامه‌ی شخص دیگری را کارگردانی خواهم کرد، چون خیلی بهتر از مال خودم خواهد بود، و خیلی زیباتر و هوشمندانه‌تر. اما به یقین هرگز تدوین را به دیگری وا نخواهم گذاشت. پس به این دلیل هم نمی‌توانم به امریکا بروم. البته، نمی‌توانم به امریکا بروم چون اجازه‌ی کشیدن سیگار را هم نمی‌دهند، پس به اندازه‌ی کافی دلیل دارم که از امریکا خوشم نیاید.

من از امریکا می‌ترسم. هر وقت در نیویورک هستم همیشه احساس می‌کنم که در غار هستم و تنها چیزی که می‌توانم بدان فکر کنم این است که اگر بار دیگر اتفاق بیفتد چگونه باید از آن پرهیز کنم. در مورد دیگر جاهای امریکا هم وضع به همین منوال است. شما آن همه آدم و آن همه سر و صدا در خیابانهای نیویورک را در خیابانهای کالیفرنیا ندارید، اما، در عوض شمار اتومبیلهایی که در آمد و شد هستند، چندان زیاد است که همیشه خیلی جدی، تردید می‌کنم که آیا امریکایی‌هایی هم هستند که در خانه باشند. می‌دانید! چه کسی در خانه است؟ همیشه این تصور را دارم که آن اتومبیلها، خود به خود و بی‌سرنشین حرکت می‌کنند. پس خیلی ساده، از آن کشور می‌ترسم و هر وقت وارد آنجا می‌شوم احساس می‌کنم حالت دفاعی دارم. در شهرهای کوچک امریکا هم بوده‌ام، اما همچنان می‌ترسم و همیشه فرار می‌کنم. در را به روی خود می‌بندم. خیلی ساده، به هتل خودم پناه می‌برم، و معمولاً می‌خوابم، اگر بتوانم بخوابم، یعنی که ـ مثل همیشه به این سادگی‌ها خوابم نمی‌برد. اما اگر بتوانم بخوابم، می‌خوابم.

برایتان ماجرایی را تعریف کنم. واقعاً احمقانه بود. عجله داشتم که خودم را به یک جلسه‌ی نمایش فیلم برسانم. فکر می‌کنم در جشنواره‌ی فیلم نیویورک بود و برای اولین بار قرار بود فیلمی از من نمایش دهند. فکر می‌کنم پایانی

نیست بود، در سال ۱۹۸۴ یا ۱۹۸۵. سخت عجله داشتم. سوار یک تاکسی شدم. باران می‌بارید. راننده‌ی تاکسی به یک دوچرخه سوار زد. باید از سنترال پارک می‌گذشتیم. چیزی است شبیه هایدپارک در لندن که همه‌ی خیابانها از آن می‌گذرند؛ با این فرق که در هایدپارک همه چیز در یک سطح است، در حالی که در سنترال پارک، جاده‌ها در پایین قرار می‌گیرند، نه در یک تونل بلکه نوعی راه‌آب. خوب، اینجا بود که راننده‌ی تاکسیِ من به دوچرخه‌سوار زد. هوا تیره و حتی تاریک بود. نه، تیره بود. باران می‌بارید. و او به دوچرخه‌سوار زد. دوچرخه‌سوار روی هوا بلند شد و بعد افتاد و راننده‌ی تاکسی به طرف دوچرخه دوید. خیلی ساده، رفت طرف دوچرخه. آنجا، جاده باریک است؛ یعنی صفی از اتومبیلها می‌توانند به یک جهت بروند و صفی به جهت دیگر، نه بیشتر. اتومبیلهای آنجا به طرز وحشتناکی بزرگ و پت و پهن‌اند، جوری که اگر دو اتومبیل فرانسوی را کنار هم بگذارید، می‌شود یک اتومبیل امریکایی! خوب، وقتی به دوچرخه‌سوار زد، ایستاد و از اتومبیل خارج شد. سعی کردیم دوچرخه‌سوار را بلند کنیم. من هم کمک کردم، چون آنجا افتاده بود و از پایش خون می‌آمد. خوب، بوق اتومبیلها شروع شد. رودی عظیم از اتومبیلها پشت سر ما توقف کرده بودند. یک ترافیک فشرده‌ی غول‌آسا به طول چند کیلومتر تشکیل شد. و آنها شروع کردند به بوق زدن و چراغ زدن و فریاد زدن و بوق زدن و از این قبیل.

چون فقط پنج دقیقه وقت داشتم که خودم را به لینکلن سنتر برسانم، آنچه را به راننده‌ی تاکسی بدهکار بودم، دادم. پنج یا شش دلار، دقیقاً به خاطر نمی‌آورم چقدر، و شروع کردم به دویدن. می‌توانید حدس بزنید که رانندگان تاکسی‌هایی که از جهت مخالف می‌آمدند، چه فکر می‌کردند. یک تاکسی متوقف شده و یکی از آن فرار می‌کند. البته، آنها خیال کردند که بلایی سر راننده آورده‌ام. دک و

پوزش را خرد کرده‌ام، پولش را زده‌ام، او را کشته‌ام یا چیزی از این قبیل. مثل سگ می‌دویدم، چون بدتر از همه، باران می‌بارید و می‌خواستم قبل از رسیدن به لینکلن سنتر، لباسم خیس نشود. بنابراین بدجوری می‌دویدم. دیدم تاکسی‌ها در جهت مخالف، ایستادند، و شروع کردن به علامت دادن. جوانهایی از تاکسی بیرون پریدند. من شروع کردم به فرار کردن، شروع کردم به فرار کردن از دست آنها، نه به طرف لینکلن سنتر بلکه از دست آنها. از بلندیهای اطراف بالا رفتم و پریدم داخل پارک، اما معلوم شد که راننده‌های تاکسی آنجا هم حضور دارند. آن تاکسیِ متوقف شده و مرا در حال فرار دیده‌اند. و خیلی ساده، شروع کردند به تعقیب من در سنترال پارک، آن هم با چوبهای بزرگ بیسبال. شما آن چوبها را دیده‌اید. کافی است با یکی از آنها به سرتان بکوبند تا کله‌تان خرد و خمیر شود. و جوانهایی را دیدم که چوبهای بیسبال را در هوا تکان می‌دادند و با اتومبیلهایشان مرا در سنترال‌پارک تعقیب می‌کنند. من فرار کردم. درختها به اندازه‌ی کافی انبوه و در هم بودند که آنها نتوانند با اتومبیلهایشان به دنبالم بیایند. فقط به همین دلیل بود که قسر در رفتم. غرق در گِل به لینکلن سنتر رفتم و توضیح دادم که چرا دیر کرده‌ام ـ پنج یا ده دقیقه دیر رسیده بودم. اما به این خاطر نیست که امریکا را دوست ندارم. فقط ماجرای حیرت‌آوری بود.

فکر می‌کنم، کمدی یعنی این. باید شخصیت را در وضعیتی قرار دهید که اگر خودتان در آن بودید مسخره و خنده‌دار نبود، اما وقتی از دور و بیرون به آن نگاه کنید، سخت مسخره و خنده‌آور است. من کمدی‌هایی از آن دست که مثلاً با کمدین‌هایی مثل لویی دوفونس، ساخته می‌شود، نمی‌سازم، اما یک فیلم کمدی ساخته‌ام.

فیلمهای بسیاری هستند که از نساختن آنها متأسفم، اما تقصیر من نبوده است. فیلمها به دلایل بسیاری ساخته نمی‌شوند. برای مثال، ایده‌ها و

فیلمنامه‌های مختلفی داشته‌ام که هرگز روی آنها کار نکرده‌ام. مستندهای زیای هست که می‌خواستم بسازم اما نساختم. اما این در مورد فیلمهای بلند صدق نمی‌کند. احتمالاً فقط یک فیلم هست که نساخته‌ام؛ به هر حال همه‌ی آنها را که نوشته‌ام، ساخته‌ام. کشویی پر از فیلمنامه‌هایی که آرزو داشته‌ام آنها را بسازم و هرگز نتوانستم به دلایل مختلف آنها را بسازم، ندارم. چنین چیزی ندارم. فیلمنامه‌هایی ندارم که نوشته و هرگز نساخته‌ام، بجز یکی که پانزده سال پیش نوشته شده بود.

در یک مرحله، برای مثال، می‌خواستم فیلمی با جک کاژمارسکی[1] بسازم که ترانه‌های زیبایی می‌خواند. یکبار نقش بسیار کوچکی را در شانس کور بازی کرد. حالا در مونیخ کار می‌کند. روزگاری فکر کردم کسی است که باید فیلمی برایش نوشته شود؛ یعنی که نقشی برای او نوشته شود. انرژی و قدرت زیادی داشت؛ در رفتارش حقیقت بسیار بود و بصیرت هم. باید فیلمی مطلقاً برای او نوشته می‌شد، اما من آن را ننوشتم. راستش نمی‌توانستم بنویسم چون کشور را ترک کرد و هرگز برنگشت. حالا پیرمرد محترمی است، نه آن جک کاژمارسکی‌یی که روزگاری بود.

یکی از مستندهایی که می‌خواستم بسازم ـ و فکر می‌کنم که اگر آن را ساخته بودم حالا خیلی به کار می‌آمد و مفید بود ـ گفت‌وگوهای درازمدت با سیاستمدارانی بود که حالا مرده‌اند؛ یعنی با کمونیستها. من موضوع را به "استودیوهای دولتی فیلم مستند" دادم و پیشنهاد کردم بین بیست یا سی ساعت

---

۱. جک کاژمارسکی، Jacek Kaczmarski سرودهای ناموافق را در جریان دوره همبستگی و حکومت نظامی می‌خواند.

مصاحبه با گومومکا، سیرانکیه‌ویچ[1] و مشار[2] داشته باشم. و باید بگویم که استودیو حتی دست به کار شد و احتمالاً سعی کرد با بعضی از این آدمها تماس بگیرد، اما نتوانستند موافقت آنها را جلب کنند. این در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰، بعد از فیلم کارگران ۷۱ بود: فکر کردم باید واقعاً چیزی در مورد این آدمها روی فیلم ضبط شود. فقط سرهایی که حرف می‌زنند، فقط همین. اصلاً کار دیگری نباید می‌شد. من حتی پیشنهاد کردم که ما فیلم را بسازیم و آن را در بایگانی، بی‌آنکه به کسی نشان دهیم، نگه داریم. خیلی ساده به عنوان یک سند تاریخی در بایگانی. گمانم بر این بود که اگر زرنگی می‌کردم، احتمال داشت بعضی حقایق را فاش کنند.

مستندهای بسیاری بود که آنها را نساختم. سعی کردم بعضی از آنها را در فیلم آماتور بگنجانم. شیفته‌ی فیلم، آنها را به صورت فیلمهای آماتوری می‌سازد. مستندی درباره‌ی سنگفرشها، یا درباره‌ی یک کوتوله. فیلیپ آنها را می‌سازد.

فکر می‌کنم چندتایی فیلم را مطلقاً بی‌جهت ساختم؛ هم مستند و هم بلند. نمی‌دانم چرا آنها را ساختم. یکی از آنها زخم است. فکر می‌کنم آن را ساخته‌ام چون می‌خواسته‌ام فیلمی بسازم. این بزرگترین گناهی است که یک کارگردان می‌تواند مرتکب شود؛ ساختن فیلمی به خاطر اینکه می‌خواهد فیلمی بسازد. باید به دلایل دیگری فیلم بسازید ـ برای گفتن چیزی، تعریف داستانی، نشان دادن سرنوشت کسی ـ اما نمی‌توانید فقط به خاطر ساختن فیلم، فیلم بسازید.

فکر می‌کنم که آن بزرگترین اشتباه من بود؛ اینکه فیلمهایی ساختم که دیگر نمی‌دانم چرا آنها را ساخته‌ام. وقتی داشتم آنها را می‌ساختم به خودم گفتم

---

1. Cyran Kiewicz 2. Moczar

می‌دانم چرا؛ اما فکر می‌کنم واقعاً باور نداشتم. آنها را ساختم صرفاً برای اینکه بسازم. یک فیلم غیرضروری دیگر یک روز کوتاه کاری بود. مطلقاً نمی‌دانم چرا آن را ساختم. فیلمهای مستند غیرضروری بسیاری هم، ساختم. اشتباه دیگرم این بود که خیلی دیر فهمیدم که باید تا آنجا که امکان دارد از دنیای سیاست بگریزم. آنقدر دور بروم که حتی نشانه‌یی از آن در پس زمینه‌ی فیلمهایم به چشم نیاید. البته، بی‌شک شما می‌توانید بگویید رفتن من به مدرسه‌ی فیلم، بزرگترین اشتباهی است که تا به حال کرده‌ام.

صنعت فیلم در سراسر دنیا در وضع بدی است. برگزاری جشن عروسی بسیار خوب است اما فقط وقتی خوب است که زن و مرد هنوز یکدیگر را دوست داشته باشند، و بخواهند با هم باشند. اما بد است وقتی که آنها دیگر علاقه‌یی به هم ندارند. و این چیزیست که کم و بیش در صنعت فیلم روی داده است؛ صنعت به مردم علاقه ندارد، و مردم هم در عوض، کم و کمتر به فیلم علاقه نشان می‌دهند.

اما باید گفته شود که ما فرصت و مجال زیادی به مردم نمی‌دهیم. جدا از امریکایی‌ها، البته. آنها به علایق مردم توجه دارند چون به کیفهای پول خود توجه و عنایت دارند؛ و این در واقع نوع متفاوتی از توجه است. آنچه که من بدان می‌اندیشم توجه به زندگی معنوی مردم هم هست. شاید این واژه زیاد قوی باشد اما فقط کمی قوی‌تر از واژه‌ی "گیشه" است. امریکایی‌ها توجه فوق‌العاده‌یی به گیشه دارند. و در حالی که این توجه را دارند، بهترین، یا بعضی از بهترین فیلمهای دنیا را، حتی در سطح معنوی، می‌سازند. اما حدس می‌زنم که این قلمروِ نیازهای برتر، چیزی بیشتر از فراموش‌کردن زندگی هر روزی، آشکارا از طرف ما نادیده گرفته شده است. بنابراین مردم به ما پشت کرده‌اند چون حس نمی‌کنند که به آنها توجه و علاقه داریم. شاید این نیازها ناپدید

می‌شوند. اما من دانسته، به عنوان کارگردان، بخشی از این تقصیر را به گردن می‌گیرم.

نمی‌دانم هرگز فیلمی را که ساخته‌ام، دیده‌ام یا نه. در جشنواره‌یی، خیال می‌کنم در هلند بود، که یکبار برای دقایقی به دیدن فیلم خودم رفتم. می‌خواستم ببینم که فیلم پرسنل کهنه شده است یا نه. ایده کمی کهنه شده بود و سالن را پس از چند دقیقه ترک کردم. بعد از آن هرگز هیچ یک از فیلمهایم را ندیدم.

تماشاگرانی را که بیشتر دوست دارم، آنهایی هستند که می‌گویند فیلم درباره‌ی آنهاست، یا آنهایی که می‌گویند برایشان معنایی دارد، کسانی که فیلم برای آنها چیزی را عوض کرده است. زنی را در خیابان برلین ملاقات کردم که مرا شناخت، چون در آن موقع در مورد فیلم **فیلم کوتاهی درباره‌ی عشق** تبلیغات شده بود. این زن مرا شناخت و شروع کرد به گریه کردن. پنجاه ساله بود. او به شدت از من تشکر کرد چون سالهای سال بود که با دخترش کشمکش داشت؛ با اینکه در یک آپارتمان زندگی می‌کردند، با هم حرف نمی‌زدند. دختر در آن موقع نوزده ساله بود. زن به من گفت که او و دخترش پنج یا شش سال بود که با هم حرف نمی‌زدند، جز در مورد اینکه کلیدها کجاست، یا کره نداریم و یا کیِ به خانه برمی‌گردند. روز قبل از آن، رفته بودند به دیدن فیلم من، و دخترش پس از پنج یا شش سال برای اولین بار او را بوسیده بود. بی‌شک فردا باز هم دعوا می‌کردند و ظرف دو روز اصلاً فیلم برایشان معنایی نداشت؛ اما اگر پنج دقیقه احساس آرامش کرده بودند ـ یا دستکم پیرزن احساس راحتی کرده بود ـ پس کافی است. ساختن فیلم به خاطر آن پنج دقیقه ارزش دارد. دختر احتمالاً به دلایلی با مادرش در کشمکش بود و آن دلیل جایی در محتوای **فیلم کوتاهی درباره‌ی عشق** نهفته بود. و وقتی فیلم را با هم دیدند، دختر یا مادر احتمالاً دریافت که دلیل واقعی کشمکش چه بوده است، و دختر مادرش را بوسید.

ساختن فیلم برای آن بوسه، برای آن یک زن، می‌ارزید.

بسیاری آدمها، پس از دیدن فیلم کوتاهی در باره‌ی کشتن، از من پرسیدند: «از کجا می‌دانید که قضیه این طوری است؟» بعد از فیلم آماتور هم نامه‌هایی داشتم که مردم پرسیده بودند «از کجا می‌دانید که شیفته‌ی دوربین بودن چگونه چیزی است؟» این فیلمی است درباره‌ی من. شما فیلمی درباره‌ی من ساخته‌اید یا "شما زندگی‌ام را ربوده‌اید. از کجا مرا می‌شناختید؟»

بعد از بسیاری از فیلمهایم، کلی از این قبیل نامه‌ها دریافت می‌کردم. همین مسأله پس از فیلم کوتاهی درباره‌ی عشق اتفاق افتاد. نامه‌یی از پسری دریافت کردم که ادعا کرده بود فیلم از زندگی او برداشت شده است. چیز بسیار جذاب و دلپذیری است، وقتی چیزی می‌سازید بی‌آنکه بدانید کارش به کجا می‌کشد ـ چون واقعاً هرگز نمی‌دانید ـ و بعد معلوم می‌شود که شما به خالِ سرنوشت کسی زده‌اید.

یا فی‌المثل، این دختر. در جلسه‌یی درست خارج از پاریس، دختر ۱۵ ساله‌یی نزد من آمد و گفت که ورونیک را دیده است. سه بار فیلم را دیده بود و واقعاً فقط می‌خواست یک چیز را به من بگوید ـ که فهمیده است چیزی مثل روح وجود دارد. قبلاً این را نمی‌دانست، اما حالا می‌دانست که روح وجود دارد. در این، چیز بسیار زیبایی وجود دارد. می‌ارزید که فیلم ورونیک برای آن دختر ساخته شود. یک سال کار، فداکردن آن همه پول و انرژی و وقت، صبر و شکیبایی، عذاب دادن خود، کشتن خود، گرفتن هزاران تصمیم، ارزش داشت که دختر جوانی در پاریس بفهمد که چیزی به عنوان روح وجود دارد. اینها بهترین مخاطبانند. مثل آنها زیاد نیست اما شاید معدودی باشد.

فصل پنجم

سه رنگ

سه رنگ

یادداشت ویراستار: این فصل در باره‌ی سه رنگ، براساس گفت‌وگویی که من با کریستف کیسلوفسکی در پاریس، در ژوئن سال ۱۹۹۳، وقتی که هنوز داشت آبی، سفید و سرخ را تدوین می‌کرد، فراهم آمده است. یک برش اولیه از آبی آماده شده بود، اما دو فیلم دیگر، حتی در شکل برش اولیه، در دسترس نبودند. من پرسشهایم را درباره‌ی سفید و سرخ براساس فیلمنامه‌هایی که خوانده بودم و عکسهایی که دیده بودم، مطرح کردم. بدیهی است که تغییرات بسیاری ممکن است در طول تدوین صورت گرفته باشد.

آبی، سفید، سرخ: آزادی، برابری، برادری. این ایده‌ی پیسیویچ بود ـ که کوشیده بود ده فرمان را به فیلم برگرداند ـ که چرا نباید در زمینه‌ی آزادی، برابری و برادری کوششی بکنیم؟ چرا نباید سعی کنیم فیلمی بسازیم که در آن فرامین برتر ده فرمان در عرصه و متن وسیعتری درک شده باشد؟ چرا سعی نکنیم بفهمیم که ده فرمان، امروز چه عملکردی دارد، نگرش ما نسبت به آنها چیست و امروز چگونه سه واژه‌ی آزادی، برابری و برادری کارکرد دارد؟ ـ در سطح بسیار انسانی، صمیمی و شخصی، و نه فلسفی، چه برسد به سیاسی و اجتماعی. غرب این سه مفهوم را در سطحی سیاسی یا اجتماعی به کار گرفته است، اما در سطح شخصی مسأله‌یی است به کل متفاوت. و بدین گونه بود که ما به این سه فیلم اندیشیدیم.

آبی، آزادی است. البته برابری هم هست. و می‌تواند به سادگی برادری نیز

باشد. اما فیلم آبی در باره‌ی آزادی است، نقصهای آزادی انسانی. ما واقعاً تا چه حد آزادیم؟

به خاطر همه‌ی تراژدی و درام آن، تصور وضعیتی تجملی‌تر از آنچه که ژولی خود را در آن می‌یابد، دشوار است. او در آغاز کاملاً آزاد است چون شوهر و دخترش می‌میرند، خانواده‌اش را و همه‌ی الزاماتش را از دست می‌دهد. همه چیز برایش آماده است، پول زیادی دارد و مسؤولیتی ندارد. دیگر نباید کاری بکند. و اینجاست که پرسش به میان می‌آید: شخص در چنین موقعیتی واقعاً آزاد است؟

ژولی فکر می‌کند که آزاد است. چون به اندازه‌ی کافی قوی نیست که از خود بگذرد و به دنبال خانواده‌اش به دنیای دیگر برود، یا شاید فکر می‌کند که نباید چنین کاری بکند ـ ما دلایلش را هرگز نخواهیم فهمید ـ و می‌کوشد زندگی متفاوتی را زندگی کند. سعی می‌کند خود را از همه‌ی چیزهای گذشته آزاد کند. در این نوع فیلم، باید صحنه‌های بسیاری از دیدارهای او از گورستان و نگاه کردن به عکسهای قدیمی و از این قبیل وجود داشته باشد. اصلاً چنین نماهایی وجود ندارد. گذشته‌یی نیست. بر آن شده است که از آن چشم بپوشد. اگر گذشته بازمی‌گردد تنها در موسیقی است که بازمی‌گردد، اما چنین می‌نماید که شما نمی‌توانید به کل خود را از همه‌ی چیزهایی که وجود داشته، آزاد و رها کنید. نمی‌توانید، چون در لحظه‌یی خاص، چیزی مثل ترس سربلند می‌کند، یا حسی از تنهایی، یا برای مثال، همان طور که ژولی در لحظه‌یی خاص تجربه می‌کند، حسی از فریب‌خوردگی. این حس، چندان ژولی را دگرگون می‌کند که می‌فهمد نمی‌تواند آن طور که می‌خواسته است، زندگی کند.

این حوزه‌ی آزادی شخصی است. تا چه مایه از احساسات آزادیم؟ آیا عشق زندان است؟ یا آزادی است؟ آیا پرستش تلویزیون یک زندان است یا آزادی است؟ از دیدی تئوریک، آزادی است، چون اگر ماهواره‌یی داشته باشید

می‌توانید تمام شبکه‌های تلویزیونی سراسر عالم را تماشا کنید. اما در واقع باید بلافاصله همه نوع ابزارهای الکتریکی را بخرید تا با تلویزیون همراه شوید. و اگر بشکند، باید آن را تعمیر کنید یا مهندسی را خبر کنید تابیاید و آن را برایتان تعمیر کند. از آنچه در تلویزیون گفته یا نشان داده می‌شود منزجر می‌شوید. به عبارت دیگر در حالی که از دیدی تئوریک به خود آزادی دیدن چیزهای مختلفی را می‌دهید، در ضمن با این ابزار به تله می‌افتید.

یا برای خودتان اتومبیلی می‌خرید. از دید تئوریک، آزادید. هر وقت که بخواهید می‌توانید جایی را ترک کنید. نباید بلیطی رزرو کنید. نباید چیزی بخرید. لازم نیست به جایی تلفن کنید. خیلی ساده بنزین می‌زنید و می‌روید. اما، در عمل مشکلات موی دماغ می‌شوند. چون کسی ممکن است اتومبیل را بدزدد، یا شیشه را بشکند و رادیو را بردارد. رادیویی کار می‌گذارید که می‌توانید آن را با خود ببرید. البته این چیزی را تغییر نمی‌دهد چون مدام فکر می‌کنید که کسی بالاخره آن را خواهد دزدید. بنابراین می‌روید و شماره گذاریش می‌کنید. اما، البته، خیال می‌کنید که آن هم چیزی را تغییر نمی‌دهد چون به هر حال کسی آن را می‌زند و می‌برد. پس خودتان را به یک سیستم رایانه‌یی وصل می‌کنید که به کمک یک ماهواره، به شما اجازه می‌دهد محل اتومبیل سرقت شده را پیدا کنید. حالا اگر آن را به سرقت نبرند ممکن است آن را خراش برداشته پیدا کنید که نمی‌خواهید، چون اتومبیل نو است. بنابراین سعی می‌کنید آن را جوری پارک کنید که خراش و آسیب نبیند و به دنبال گاراژی می‌گردید که در یک شهر، فوق‌العاده دشوار است. گاراژی نیست. محل پارک وجود ندارد. جایی ندارید که پارکش کنید. بنابراین از دیدی تئوریک آزاد هستید اما در عمل زندانی اتومبیل خودتان هستید.

خوب، این آزادی و عدم آزادی در برخورد با اشیا است. همین در مورد احساسات و عواطف مصداق دارد. عاشق شدن، حس زیبایی است اما وقتی

عاشق شدید بلافاصله خود را وابسته به شخصی می‌کنید که عاشقش هستید. آنچه را که او دوست دارد می‌کنید، گرچه ممکن است خودتان دوست نداشته باشید، چون می‌خواهید او را خوشحال کنید. بنابراین در حالی که از این احساس قشنگ عشق و کسی که دوستش دارید برخوردار می‌شوید، شروع می‌کنید به انجام کلی کارها که برخلاف میل و خواست خودتان است. بدین گونه است که ما آزادی را در این سه فیلم درک کرده‌ایم. در سطح شخصی.

در آبی، زندان با احساسات و خاطره هر دو، خلق شده است. ژولی احتمالاً می‌خواهد دست از دوست داشتن شوهرش بردارد چون زندگی کردن را برایش آسانتر می‌کند. به همین دلیل به او فکر نمی‌کند. به همین دلیل است که فراموش کرده است. به همین دلیل به گورستان نمی‌رود و هرگز به عکسهای قدیمی نگاه نمی‌کند. وقتی کسی عکسهای قدیمی را برای او می‌آورد، می‌گوید میل ندارد آنها را ببیند. ما این را عملاً در فیلم نشان نمی‌دهیم اما بعد روشن می‌شود که آنها را رد کرده است. می‌خواهد این همه را فراموش کند. اما واقعاً ممکن است فراموش کرد؟ لحظه‌یی فرا می‌رسد که احساس آرامش می‌کند. رفتار عادی‌اش را شروع می‌کند، لبخند می‌زند، به گردش می‌رود. پس ممکن است فراموش کرد. یا دستکم در این باره سعی کرد. بعد ناگهان حسادت است، و نمی‌تواند از شرش خلاص شود. زندانی حسادتی می‌شود که بیهوده و عجیب است؛ چون نسبت به کسی است که مرده و دستکم شش ماه پیش به خاک سپرده شده است. نمی‌تواند علیه او کاری بکند. نمی‌تواند در رابطه با او خود را تعریف کند. نمی‌تواند بگوید "دوستت دارم" یا "از تو متنفرم". کاری از او برنمی‌آید، اما حسادت جوری شکنجه‌اش می‌دهد که انگار او (شوهرش) هنوز زنده است. سعی می‌کند با آن مبارزه کند و به طریقی عجیب هم این کار را می‌کند. ناگهان چنان خوب می‌شود که زیادی خوب می‌شود. اما نمی‌تواند از تله به در آید. این را در لحظه‌ی خاصی از فیلم بیان می‌کند؛ اینکه این همه، یک تله است: عشق،

ترحم، دوستی.

به یک معنا، ژولی در وضعیتی ایستا قرار دارد. مدام منتظر چیزیست، منتظر اینکه چیزی عوض خواهد شد. او به شدت عصبی است ـ چون خودش بر آن شده است که چنین باشد ـ و فیلم، به یک مفهوم، باید او، شیوه‌ی زندگی و رفتارش را دنبال کند. البته این بدان معنی نیست که اگر فیملی در باره‌ی ملالت است خودش هم ملال‌آور باشد.

"فید ـ اوت" (ناپدید شدن)های مختلفی در فیلم وجود دارد. یک فید ـ اوت بیضی شکل نمونه وجود دارد: زمان می‌گذرد. صحنه‌یی تمام می‌شود، یک فید ـ اوت وجود دارد و صحنه‌ی دیگری آغاز می‌شود. و چهار فید ـ اوت وجود دارد که ما را دقیقاً به همان لحظه‌ی مشابه برمی‌گرداند. ایده این است که یک نقطه نظرِ به شدت ذهنی را برساند. یعنی که، زمان واقعاً می‌گذرد؛ اما برای ژولی، در لحظه‌یی خاص، ساکن می‌ماند. روزنامه‌نگاری در تراس بیمارستان به دیدنش می‌آید، می‌گوید «سلام» و ژولی جواب می‌دهد «سلام.» بدین گونه است که فید ـ اوت برای اولین بار که آن را می‌بینیم، شروع می‌شود. دو ثانیه بین یک "سلام" و سلام دیگر می‌گذرد. آنچه می‌خواهم نشان دهم این است که برای ژولی زمان متوقف شده است. نه تنها موسیقی به او باز می‌گردد بلکه زمان هم برای لحظه‌یی می‌ایستد.

وقتی همسایه‌ی جوان، به ژولی در استخر شنا نزدیک می‌شود، شیوه‌ی مشابهی به کار می‌رود. دختر می‌گوید «دارید گریه می‌کنید؟» و زمان برای ژولی از حرکت می‌ایستد. چون واقعاً دارد گریه می‌کند. نمونه‌ی دیگر: آنتوان می‌گوید «نمی‌خوای چیزی بدونی؟ من به اتومبیل چند ثانیه پس از ...» و ژولی پاسخ می‌دهد: «نه.» و ناگهان زمان برایش بی‌حرکت می‌شود. او یک بار هم سر قبر شوهرش نمی‌رود، که معنایش این است که نمی‌خواهد درباره‌ی سانحه یا شوهرش فکر کند. اما پسر به او یادآور می‌شود. او با ظهور خود سبب می‌شود

که ژولی همه چیز را به یاد بیاورد.

آنتوان شخصیت مهمی است ـ نه برای ژولی بلکه برای ما. او کسی است که چیزی دیده، چیزی می‌داند. فی‌المثل، به ما کلی درباره‌ی شوهر ژولی می‌گوید. ما درباره‌ی شوهر ژولی چه می‌دانیم؟ خیلی کم. هر چه می‌دانیم چیزیست که از آنتوان شنیده‌ایم. ما می‌فهمیم که شوهر ژولی از آن آدمهایی بوده که یک شوخی را دو بار تکرار می‌کنند. و خیلی چیزها در باره‌ی ژولی می‌فهمیم ـ که این را در شوهرش متوجه شده و توانسته است که آن را به مرد جوان یادآور شود. جدا از آن، آنتوان چیز دیگری می‌آورد، چیزی که قبلاً ندیده‌ایم. ژولی فقط یک بار در فیلم می‌خندد و این هم اینجاست، وقتی که با آنتوان است. مدام با صورت گرفته می‌چرخد، اما وقتی با آنتوان است می‌بینیم که می‌خندید، پس می‌خندیده است.

آنتوان به دلیل دیگری هم آنجاست. من مشاهده‌ی تکه‌هایی از زندگی را دوست دارم و فیلمهایی را می‌پسندم که در آنها تکه‌یی گذرا از زندگی بی‌آنکه بدانیم چگونه شروع شده و چگونه تمام می‌شود، وجود دارد. همان کاری که آنتوان می‌کند.

هر سه فیلم درباره‌ی آدمهایی است که نوعی ادراک یا حساسیت دارند، کسانی که احساسات دارند. این الزاماً در دیالوگ بیان نشده. در فیلمهای من خیلی به ندرت چیزی به طور مستقیم بیان می‌شود. بیشتر اوقات، چیزی که بسیار مهم است پشت صحنه‌ها اتفاق می‌افتد، شما آن را نمی‌بینید. یا در بازیِ بازیگران است، یا نیست. یا شما آن را حس می‌کنید یا نمی‌کنید. سفید هم درباره‌ی شخصی بسیار حساس است. البته، او دلایلی کاملاً متفاوت با ژولی برای این حساسیت دارد، اما فیلم درباره‌ی یک مرد بسیار حساس است.

فیلمی بسیار متفاوت با آبی خواهد بود. بدین گونه نوشته شد و بدین گونه هم ساخته شد. قرار است یک کمدی باشد اما فکر نمی‌کنم خیلی هم بامزه باشد. من بیشتر چیزهایی را که قرار بود با مزه باشد بیرون ریختم، اما خالی از لحظات

بامزه نشد.

سفید درباره‌ی درک متناقض برابری است. ما مفهوم "برابری" را درک می‌کنیم. می‌خواهیم همه برابر باشیم. اما من فکر می‌کنم که این مطلقاً نادرست است. فکر نمی‌کنم کسی بخواهد واقعاً برابر باشد. همه می‌خواهند "بیشتر برابر" باشند. در ضرب‌المثلی لهستانی آمده است: «کسانی هستند که برابرند و کسانی که بیشتر برابرند.» این را در دوره‌ی کمونیسم می‌گفتند و خیال می‌کنم که هنوز هم می‌گویند.

این است آنچه فیلم درباره‌اش می‌گوید. در آغاز، کارول تحقیر شده، و زمین خورده است. می‌خواهد از این وضعیت، هم به شکل واقعی و هم به شکلی نمادین، به در آید. البته، تا حدودی تقصیر خود اوست، اما به هر حال وضع همین است. در خوابیدن با همسرش توفیقی ندارد. هیچ کس نمی‌داند چرا ناگهان دچار ناتوانی جنسی می‌شود. روزگاری می‌توانسته، اما حالا ناگهان نمی‌تواند. می‌گوید شاید به خاطر کارش است، نوشیدن شراب با ناهار یا هر چیز دیگری؛ اما ما واقعاً نمی‌دانیم. و چون در بستر کاری از او برنمی‌آید، به شدت، هم به عنوان یک مرد، و هم به عنوان یک انسان، تحقیر شده است. آنچه را که داشته از او گرفته‌اند و عشقش نیز رد شده است. در نتیجه می‌خواهد نشان دهد نه تنها در سطح دیگران نیست و پایمال شده نیست بلکه بالاتر و بهتر از دیگران است.

بنابراین دست به هر کاری می‌زند تا به خود و زن که او را دور انداخته، ثابت کند بهتر از آنی است که زن فکر می‌کند و ثابت می‌کند. در نتیجه بیشتر برابر می‌شود. جز اینکه، وقتی بیشتر برابر می‌شود، به تله‌یی می‌افتد که برای همسرش پهن کرده؛ چون معلوم می‌شود که او را دوست دارد ـ چیزی که نمی‌دانست. خیال می‌کرد دیگر زن را دوست ندارد. هدفش این بود که با زن برابر شود. در حالی که با این انتقام، ناگهان آشکار می‌شود که عشق هم بازگشته

است. هم برای او و هم برای زن. شما هر دو را بر گذرگاهی غیر قابل عبور می‌بینید، اما باید فیلم سوم سرخ را ببینید تا دریابید که سفید پایان خوشی دارد.

من به طور فزاینده‌یی این احساس نیرومند را پیدا کرده‌ام که آنچه ما واقعاً به آن علاقه و توجه داریم، خودمان هستیم. حتی وقتی متوجه دیگر آدمها هستیم، همچنان و هنوز هم به خود فکر می‌کنیم. این یکی از موضوعات فیلم سوم، سرخ است ـ برادری. در این فیلم، والنتین می‌خواهد به دیگران فکر کند اما مدام از دید خود به آنها فکر می‌کند. خیلی ساده، نمی‌تواند جور دیگری باشد. مثل شما و من که جور دیگری نمی‌توانیم به چیزها نگاه کنیم. همین است که هست. حالا این پرسش پیش می‌آید: حتی وقتی از خود مایه می‌گذاریم، آیا این کار را نمی‌کنیم چون می‌خواهیم نظر بهتری از خود داشته باشیم؟ این پرسشی است که جوابش را هرگز نخواهیم گرفت. فیلسوفان طی دو هزار سال نتوانسته‌اند و هیچ کس هم نمی‌تواند پاسخی برای آن بیابد.

چیزی زیبا در این واقعیت وجود دارد که می‌توانیم از خود مایه بگذاریم. اما اگر معلوم شود، در حالی که چیزی از خود به دیگران می‌دهیم به خاطر این است که نظر بهتری نسبت به خود داشته باشیم بلافاصله این زیبایی معیوب می‌شود.

آیا این زیبایی، ناب است؟ یا همیشه کمی معیوب است؟ این پرسشی است که فیلم مطرح می‌کند. ما، نه پاسخ را می‌دانیم و نه می‌خواهیم بدانیم. ما خیلی ساده، یکبار دیگر مقابل پرسش واکنش نشان می‌دهیم.

اما سرخ واقعاً درباره‌ی این مسأله است که مردم، اتفاقاً، گاه در زمانِ نادرست به دنیا می‌آیند.

آنچه در ورونیکا برایم جالب بود، متوازیها بود؛ یعنی این واقعیت که یک ورونیک دیگری را حس می‌کند، که یکی این احساس را می‌کند که در دنیا تنها نیست. و این ایده بیشتر اوقات در ورونیک تکرار شده است. هر یک از آنها می‌گوید که این احساس را دارد که تنها نیست، یا یکی از آنها می‌گوید که این

احساس را دارد که کسی کنار اوست یا کسی را گم کرده است که خیلی مهم است، گرچه نمی‌داند او کیست. آگوست در سرخ این احساس را ندارد که یک قاضی وجود دارد. قاضی، البته، می‌داند که آگوست وجود دارد. اما هرگز مطمئن نخواهیم بود که آیا آگوست واقعاً وجود دارد یا فقط یک وارياسیون از زندگی قاضی در چهل سال بعد است.

مضمون سرخ حالت مشروط است ـ چه اتفاقی می‌افتاد اگر قاضی چهل سال بعد به دنیا می‌آمد. آنچه برای آگوست اتفاق می‌افتد برای قاضی اتفاق افتاده است، گرچه اندکی متفاوت. در یک مقطع در فیلم، قاضی می‌گوید که آینه‌ی سفیدی دیده است با بازتابی از خیانت نامزدش و مردی دیگر. آگوست، آینه‌ی سفیدی نمی‌بیند. آگوست آن را به شکلی دیگر می‌بیند، اما در وضعیتی مشابه. او هم نامزدش را می‌بیند به همان حالت. بنابراین، آگوست واقعاً وجود دارد یا ندارد؟ آیا آگوست دقیقاً زندگی قاضی را تکرار می‌کند؟ آیا می‌توان و ممکن است زندگی دیگری را پس از مدتی تکرار کرد یا نه؟ اما پرسش اساسی‌یی که فیلم مطرح می‌کند این است: آیا امکان دارد اشتباهی را جبران کرد که جایی در بالا مرتکب شده‌اند؟ کسی شخصی را در لحظه‌ی نادرست به دنیا آورده است. والنتین باید چهل سال پیشتر به زندگی فرا خوانده می‌شد یا قاضی چهل سال بعد و آن وقت آنها زوجی خوب را تشکیل می‌دادند. این آدمها احتمالاً با هم خیلی خوشبخت می‌بودند. آنها شاید خیلی خوب به یکدیگر می‌آمدند. این تئوری دو نیمه‌ی یک سیب است. اگر سیبی را نصف کنید و سیب مشابه دیگری را بِبُرید، نیمه یک سیب با آن سیب دیگر هرگز راست نمی‌آید. باید نیمه‌های یک سیب را کنار هم بگذارید تا کل سیب به دست آید. تمامیت سیب، شامل جفت شدن دو نیمه است و این در مورد آدمها نیز صدق می‌کند. پرسش این است: آیا جایی اشتباه شده است؟ و اگر شده پس آن وقت کسی در موقعیتی هست که آن را اصلاح کند؟

آبی، سفید، سرخ، سه فیلم منفردند. سه فیلم جداگانه. البته، ساخته شده‌اند تا به این ترتیب نمایش داده شوند، اما معنایش این نیست که نمی‌توانید آنها را برعکس تماشا کنید. ارتباطات بسیاری میان فیلمهای ده فرمان وجود داشت. اینجا ارتباطات خیلی کمتر است و خیلی کم اهمیت‌تر.

برایم ممکن نبود که در برنامه‌ی فیلمبرداری مانور کنم، و نمی‌خواستم. اینجا نوع کاملاً متفاوتی از برنامه‌ی تولید وجود دارد. ده فرمان، در یک شهر فیلمبرداری شد؛ بنابراین امکان مانور با فیلمهای مختلف بود. ما این کار را در اصل به خاطر بازیگران، برنامه‌های فیلمبرداری و غیره انجام دادیم. اما اینجا، داریم سه فیلم در سه کشور مختلف با سه گروه فنی متفاوت و سه مجموعه از بازیگران متفاوت می‌سازیم؛ بنابراین نمی‌توان بدان گونه عمل کرد. فقط یک صحنه داریم که توانستیم روی هم قرار دهیم. صحنه‌یی را در پاریس، در "کاخ دادگستری" فیلمبرداری کردیم که در فیلم آبی است و جایی که شما زاماچووسکی و ژولی دلپی را برای یک لحظه‌ی گذرا می‌بینید؛ در حالی که در فیلم سفید، بینوش حضور بسیار کوتاهی دارد. این یک روی هم گذاری بود؛ جایی که ما خیلی ساده، یک یا دو روز فیلمبرداری داشتیم که نیمی از آن صرف آبی شد و نیم دیگرش صرف سفید. نخست کل آبی را فیلمبرداری کردیم، بعد بلادرنگ روز بعد فیلمبرداری آن بخش از سفید راکه در فرانسه اتفاق می‌افتد، فیلمبرداری کردیم. ما ده یا دوازده روز فیلمبرداری برای سفید در پاریس داشتیم، و بعد رفتیم به لهستان که همه چیز متفاوت بود، گروه فنی جدید، برقکاران جدید. اما تعداد زیادی هم از فرانسه آمدند. منشی صحنه همان بود که در پاریس بود. و صدابردار هم: ژان ـ کلود لارو.

پس از تجربه‌ی بیاد ماندنیِ داشتنِ چهارده صدابردار برای فیلم ورونیک، حالا فقط یک صدابردار دارم. یکی از شرایطم با تهیه کننده در آغاز هر فیلم این بود که باید از شروع کار تا تمام شدن نسخه‌ی نهایی فقط یک صدابردار داشته

باشم. البته، یک مهندس صدا هم برای ترکیب صداها می‌آید؛ چون اینها در غرب، حرفه‌های متفاوتی هستند. در لهستان این طور نیست. در لهستان، صدابردار، خود کارِ ترکیب صداها را هم انجام می‌دهد. او نمی‌تواند این کار را در غرب بکند، چون بسیار تخصصی است و از رایانه استفاده می‌شود. صدابردار، حتی اگر خوب باشد، نمی‌تواند همه چیز را بداند، چون وقت یادگیری ندارد. بنابراین ژان ـ کلود تا پایان کار با ما خواهد بود. خیال می‌کنم خوشحال و راضی است، با آنکه کلی کار دارد. این مخلوق اوست. شیوه‌ی صدابرداری خلاقانه‌یی دارد. تجهیزات ویژه‌یی دارد ـ فکر می‌کنم این سیستم صدابرداری در فرانسه است ـ و او همه‌ی جلوه‌های صوتی را روی رایانه تدوین می‌کند. آنها را وارد رایانه می‌کند و سپس تدوین می‌کند. رایانه مال خود اوست. خودش آن را کرایه کرده و تمام کارهایش را با آن انجام می‌دهد. حتی از میز تدوین استفاده نمی‌کند، فقط از رایانه‌اش. البته این در مورد موسیقی و ترکیب صدا چیز تازه‌یی نیست، اما در مورد جلوه‌های صوتی تازه است. فکر می‌کنم در مورد مدیران فیلمبرداری، انتخاب خوبی کرده‌ام. اول اینکه آنهایی را انتخاب کردم که می‌خواستم با آنها کار کنم. سه رنگ برای آنها فرصت بسیار خوبی است، چون تولیدی بزرگ و جدی است. با آنکه شماری فیلمبرداران لهستانی در خارج کار می‌کنند، بیشترشان اغلب برای تولیدات کوچک یا تلویزیون کار می‌کنند. در نتیجه، فکر کردم درست باشد اگر از آنها که مرا در ده فرمان یاری دادند و از کار با انها لذت می‌برم، استفاده کنم. راستش را بخواهید، از کار با همه‌ی آنها در ده فرمان لذت بردم، اما بعضی‌هاشان بودند که احساس کردم کار بهتری انجام دادند. ساختن ده فرمان خیلی دشوار بود. برای فیلمبرداران، هم شرایط بسیار دشوار و پولِ کم. بنابراین فکر کردم، خیلی ساده، مستحق نوعی حق‌شناسی دوستانه‌اند. باید فیلمبردارانی را انتخاب می‌کردم که با کار در غرب آشنایی داشتند. اول اینکه باید زبان می‌دانستند. و دوم اینکه باید

می‌دانستند که تولید چگونه پیش می‌رود. این مسؤولیت بزرگ و بسیار پیچیده‌یی است که کسی را برگزینید که نمی‌دانست مراحل تولید در کشوری بجز لهستان چگونه است یا زبانی بجز لهستانی نمی‌دانست. بنابراین، این انتخاب به خودی خود محدود بود. فکر می‌کنم به خاطر سبک کار، انتخاب خوبی بود. هر کدام آنها دنیای خاص خودش را دارد، نورپردازی متفاوتی دارد و از دوربین به گونه‌یی متفاوت استفاده می‌کند. وقتی تصمیم به کار با آنها گرفتم، نیازهای فیلمها و شیوه‌های نمایشی ساختار آنها را در ذهن داشتم. البته، آدم می‌توانست اسلاوک ایدزیاک را در نورپردازی سرخ و پیوترک سوبوسینکی را در نورپردازی آبی تصور کند، اما اسلاوک آشکارا می‌خواست روی آبی کار کند. او آزادی قابل ملاحظه‌یی داشت. او فیلمبرداری است که با او زیاد کار کرده‌ام. جدا از آن، فکر کردم آبی به شیوه‌ی نگاه او به زندگی و مهمتر از آن، شیوه‌ی تفکرش نیاز دارد.

به طور کلی، از آبی راضی‌ام. چندتایی نمای احساس برانگیز دارد اما زیاد اثر گذار نیستند. من شمار زیادی از افکتها را قیچی کردم. ما می‌خواستیم حالت ذهنی ژولی را برسانیم. وقتی شما روی تخت عمل بیدار می‌شوید، اولین چیزی که می‌بینید، لامپ است، لامپ، نور سفید خیره کننده‌یی می‌شود و بعد به تدریج واضحتر و واضحتر می‌شود. بعد از سانحه، ژولی نمی‌تواند مردی را که برایش یک دستگاه تلویزیون می‌آورد، به وضوح ببیند. چشمهایش را باز می‌کند و برای مدتی، یک لکه می‌بیند. این تصادفی نیست، نمونه‌ی حالت روانی او از برگشت مطلق به خود و تمرکز روی خویش است.

پیوترک سوبوسینکی هم سرخ را خیلی خوب فیلمبرداری کرد. شاید گاه زیادی بازیگران را محدود می‌کرد، اما وقتی یک فیلمبردار دقیق و آگاه آنچه را که می‌خواهد، دنبال می‌کند، این گونه است.

ترکیبات حیاتی سرخ سرخ‌اند، اما فیلترها سرخ نیستند. برای مثال، لباسهای

سرخ یا یک قلاده‌ی سگ سرخ. یک پس زمینه‌ی سرخ برای هر چیز. رنگ تزیینی نیست، نقشی نمایشی بازی می‌کند: رنگ معنی دارد. برای مثال، وقتی والنتین با ژاکت سرخ نامزدش می‌خوابد، سرخ یادآور خاطراتی است و نیاز به کسی. فیلم سرخ، در ساختمان بسیار پیچیده است. نمی‌دانم که می‌توانیم ایده‌های خود را روی پرده منتقل کنیم یا نه. این همه‌ی چیزی است که بدان نیازمندیم. بازیگران خوبی داشتیم، چون هم ایرنه یاکوب و هم ژان ـ لویی ترنتینیان خیلی خوب بودند. فضاهای داخلی فوق‌العاده‌یی داشتیم. محلهای فیلمبرداری در ژنو، بد انتخاب نشده بودند. بنابراین آنچه راکه بدان نیاز داشتم در اختیارم بود تا چیزی راکه می‌خواستم و واقعاً کاملاً پیچیده بود، بگویم. حالا اگر ایده‌یی که در ذهن داشتم از آب درنیاید، معنایش این است که یا فیلم یک وسیله‌ی بیانی بسیار ابتدایی برای یک چنین ساختاری است یا همه‌ی ما با هم به اندازه‌ی کافی استعداد نداریم.

اینجا، در فرانسه، وضع فرق می‌کند. در لهستان، این طراح صحنه است که معمولاً محلهای فیلمبرداری را انتخاب می‌کند، اما اینجا کارِ دستیار کارگردان است. من به دستیارم می‌گویم چه می‌خواهم. او جست‌وجو می‌کند و جست‌وجو می‌کند و بعد فیلمبردار و من خودم تصمیم می‌گیریم. طراح صحنه، بعد می‌آید تا آنچه را نیاز به تغییر دارد، تغییر دهد؛ دیوارها را بسازد، رنگهای مناسب را بزند و از این قبیل. اما من خیلی سخت طبقه‌بندی نمی‌کنم. نمی‌خواهم کار اداری بشود. مثلاً، اگر یک کارگر صحنه، ناگهان ایده‌ی خوبی برای محل فیلمبرداری دارد، آن وقت می‌روم و آن را می‌بینم ـ امکان دارد بسیار خوب باشد.

البته، آبی می‌تواند در هر جای اروپا اتفاق بیفتد. با وجود این خیلی فرانسوی است؛ چون محله‌یی که ژولی می‌رود در آن زندگی کند در شخصیت، خیلی پاریسی است. بخش بسیار معروفی از پاریس موسوم به رو موفتار. دو

هفته‌ی کامل طول کشید تا آنجا را پیدا کردیم و آن را به خاطر امکاناتی که برای فیلمبرداری داشت، انتخاب کردیم. ما محلی را در رو موفتار پیدا کردیم که می‌توانستیم دوربین را در چهار طرف بگذاریم، و ما از هر چهار طرف فیلمبرداری کردیم، گرچه دشوار می‌توانید آن را ببینید و بفهمید. محله، یک کمی زیادی توریستی است و برای من مثل کارت پستال می‌ماند، اما همه‌ی محلهای دارای بازار، مثل آن هستند. و ما بازار می‌خواستیم و کلی آدم. ایده این بود که ژولی باید بتواند خیلی ساده خود را گم کند، که وقتی به آنجا می‌رود کسی پیدایش نکند و او در جمعیت غرق شود.

ابتدا، قرار بود ژولی و شوهرش در ویلایی در پاریس زندگی کنند و او به حومه نقل‌مکان کند، اما بر آن شدیم که باید خانه‌یی در سی کیلومتری پاریس داشته باشد، و ژولی به مرکز شهر، به محله‌یی که بتواند خود را در میان جمعیت گم کند، برود. می‌توانید در شهری بزرگ در میان مردم کاملاً بی‌نام و نشان باشید. راستش را بخواهید، بخشی هم ناشی از این واقعیت بود که نتوانستیم جای خوبی در حومه‌ی شهر پیدا کنیم.

شما هرگز نمی‌توانید آنچه را که واقعاً می‌خواهید، پیدا کنید. ژنو، که اکسیون سرخ در آنجا روی می‌دهد، به شکلی استثنایی غیر فوتوژنیک است. چیزی وجود ندارد که از آن بتوانید عکس بگیرید. چیز چشم‌گیری وجود ندارد. معماری متحدالشکلی ندارد. کل ژنو قیمه‌قیمه شده است. خانه‌ها را خراب کرده‌اند و فاصله‌ها با ساختمانهای مدرنِ متعلقِ به دهه‌ی ۱۹۶۰، ۱۹۷۰ و یا ۱۹۸۰ پر شده است. این به شدت مرا آزار می‌دهد. ژنو گسترده شده و فاقد هویت و شخصیت است. البته، در یک نمای باز که چشمه را نشان می‌دهد، می‌فهمید ژنو است، اما جدا از آن چیز شاخصی وجود ندارد.

ما، در ژنو، به خانه‌هایی احتیاج داشتیم که از نظر طرح و نقشه با هم یکسان باشند. باید تمام ژنو را که بزرگ هم نیست، می‌گشتیم تا دو محل شبیه آن را پیدا

کنیم. البته، اصلاً خیلی مهم نیست که وقایع در ژنو می‌گذرد، اما اگر در شهری هستید، می‌خواهید نوعی از هویت و شخصیت محل را برسانید.

من چیزی درباره‌ی موسیقی نمی‌دانم. درباره‌ی فضا بیشتر می‌دانم تا موسیقی. می‌دانم چه نوع فضایی را می‌خواهم در فیلم خود داشته باشم اما نمی‌دانم چه موزیکی به خلق آن کمک می‌کند، یا چگونه باید آن موسیقی را نوشت. پرایزنر کسی است که می‌توانم با او کار کنم، نه اینکه فقط بخواهم بیاید و کاری برایم بکند. من اغلب می‌خواهم جایی موسیقی بگذارم که او می‌گوید عجیب و بیهوده است، و صحنه‌هایی وجود دارد که تصور نمی‌کنم به موسیقی نیاز داشته باشند اما او فکر می‌کند که باید داشته باشند، و بدین ترتیب موسیقی را در فیلم می‌گذاریم. او مشخصاً در این زمینه حساستر از من است. من بیشتر سنتی فکر می‌کنم، در حالی که او بیشتر مدرن فکر می‌کند و به همین دلیل جایی که او موسیقی می‌خواهد، مرا غافلگیر می‌کند.

موسیقی در فیلم آبی مهم است. نتهای موسیقی اغلب بر پرده ظاهر می‌شوند، بنابراین در این مفهوم، فیلم درباره‌ی موسیقی، نوشتن موسیقی، کار روی موسیقی است. برای بعضی آدمها، ژولی مصنف موزیکی است که می‌شنویم. در جایی روزنامه‌نگار از ژولی می‌پرسد: «شما موسیقی شوهرتان را می‌نوشتید؟» و ژولی در را به روی او می‌بندد. پس این امکان وجود دارد. بعد نسخه بردار می‌گوید «کلی اصلاحات اینجا هست.» همیشه کلی اصلاحات بوده است. ژولی فقط اصلاح می‌کرده است؟ شاید او یکی از کسانی است که نمی‌توانند حتی یک صفحه موسیقی بنویسند، اما در اصلاح قطعه‌یی که نوشته شده است، فوق‌العاده‌اند. او همه چیز را می‌بیند، ذهن تحلیلی خوبی دارد و نیز استعداد زیادی برای بهتر کردن و بهبود بخشیدن به کارها. موسیقی نوشته شده بد نیست اما وقتی او اصلاحش می‌کند، خوب و عالی می‌شود. اما این اصلاً مهم نیست که او مؤلف یا مؤلف مشترک است، اصلاح می‌کند یا می‌آفریند. حتی اگر

فقط اصلاحات را انجام می‌دهد همچنان مؤلف یا مؤلف مشترک است، چون آنچه اصلاح شده بهتر از قبلی است. موسیقی در تمام طول فیلم وجود دارد و بعد در پایان آن را در تمامیت، وقار و عظمت آن می‌شنویم. در این مفهوم، فیلم درباره‌ی موسیقی است. هنوز ایده‌یی در مورد موسیقی در سفید، فیلمی لهستانی درباره‌ی برابری، ندارم، جز اینکه کارول قطعه‌ی "آخرین یکشنبه، فردا جدا خواهیم شد[1]" را با شانه دو یا سه بار می‌نوازد. احتمالاً سادگی موسیقی فیلمهای صامت را خواهد داشت، اما با پیانو نواخته نمی‌شود. از نظر موسیقیایی کمی پیچیده‌تر خواهد بود. حدس می‌زنم، که تا اندازه‌یی ملهم از موسیقی فولکلوریک لهستانی، مثل ماژورکا، بشود که موسیقی کمی زمختی است اما در عین حال رمانتیک.

پرایزنر یک بولروی طولانی برای آخرین فیلم ـ سرخ ـ نوشته است. یک بولرو، همیشه از دو موتیف (مایه‌ی اصلی) تشکیل شده که درهم می‌آمیزند. می‌خواهیم از دو مایه‌ی اصلی استفاده کنیم و بعد، در پایان، آنها در یک بولرو ترکیب شوند؛ یا احتمال دارد از بولرو در آغاز استفاده کنیم و بعد آن را به دو مایه‌ی اصلی تقسیم کنیم که در فیلم از آنها استفاده شود. باید ببینیم چه پیش می‌آید.

در هر یک از سه فیلم، از "موسیقی وان در بودن مایر" استفاده می‌کنیم. در ورونیک و ده فرمان از موسیقی او استفاده کردیم. او آهنگساز هلندی مورد علاقه‌ی ما از پایان قرن نوزدهم است. او وجود ندارد. ما او را سالها پیش اختراع کردیم. البته وان در بودن مایر در واقع همان پرایزنر است. پرایزنر حالا کارهای قدیم خود را برمی‌دارد و می‌گوید آنها به وسیله وان در بودن مایر نوشته شده‌اند. وان در بودن مایر حتی تاریخ تولد و مرگ هم دارد. تمام کارهایش

---

۱. آخرین یکشنبه: یک ترانه‌ی لهستانی از دهه‌ی ۱۹۳۰.

فهرست شده و شماره گذاری شده است.

برای هر یک از فیلمها، چهار ورسیون فیلمنامه وجود داشته است. و بعد یکی دیگر، به اصطلاح ورسیونِ چهارمِ اصلاح شده که فقط در ارتباط با دیالوگ است. ابتدا قرار بود یک دیالوگ نویس به ما ملحق شود؛ اما تهیه کننده و من مارسن لاتالو[1] را ترغیب کردیم که دیالوگهای ما را به دقت ترجمه کرده و اصطلاحات دقیق را پیدا کند.

من معمولاً، تمام یک روز را فقط وقف دادن تغییراتی در دیالوگ می‌کنم. تمام روز با بازیگران دور هم می‌نشینیم و فکر می‌کنیم که آیا می‌شود دیالوگ بهتر و موجزتری نوشت و یا حتی دیالوگی را حذف کرد یا نه. و بعد، البته، سر صحنه ده بار دیگر آن را تغییر می‌دهیم.

من با بازیگران تمرین نمی‌کنم. هرگز این کار را نکرده‌ام، حتی در لهستان. و هیچ وقت از بدل‌کاران استفاده نمی‌کنم. مگر اینکه وقتی قرار است، مشتی به بینی کسی بخورد و بازیگر تمایل نداشته باشد که مشت بخورد، در این صورت از بدل‌کار استفاده می‌کنم. ما برای ژان ـ لویی ترنتینیان که به خاطر سانحه‌یی، مشکل راه رفتن داشت و باید از عصا استفاده می‌کرد، از یک بدل استفاده کردیم. اما این فقط در تمرین بود. چون، به رغم آنچه که هم اکنون گفتم، بعضی صحنه‌های طولانی را در فیلم سرخ ـ صحنه‌هایی با بازیگران که حدود ده دقیقه طول می‌کشد ـ باید تمرین می‌کردم. این جور صحنه‌ها به شدت طولانی است و همه چیز باید به دقت آماده شود. ما این صحنه‌ها را با حضور فیلمبردار برای دو یا سه روز، در فضاهای داخلیِ اصلی تمرین می‌کردیم، تا دقیقاً تصمیم بگیریم که هر بازیگر کجا باید بنشیند، کجا می‌توانیم چراغها را بگذاریم و از این قبیل. سعی می‌کنم کاری که می‌کنم برای مردم جالب باشد. و همان طور که دلم

---

1. M. Latallo

می‌خواهد کار برای تماشاگران جالب باشد، می‌خواهم برای گروه همکاران هم جالب باشد. فکر می‌کنم به محض اینکه ببینند دارم دوربین را کجا می‌گذارم، فیلمبردار چگونه نوربندی می‌کند، صدابردار چگونه خودش را آماده می‌کند و بازیگران چه می‌کنند، خیلی سریع تشخیص می‌دهند که در چه نوع دنیایی هستیم. به علاوه، آنها آدمهای با تجربه‌یی هستند و در فیلمهای زیادی کار کرده‌اند.

البته، من می‌کوشم تا آنجا که مقدور است، از همه، بهترین و بیشترین کار را بگیرم. همیشه از آدمها انتظار دارم چیزی به من بگویند. به این دلیل ساده که فکر می‌کنم، آنها اغلب بهتر از من می‌دانند. این را از بازیگران، فیلمبردار، صدابردار، تدوینگران، برقکاران، دستیاران و خلاصه همه انتظار دارم. به محض اینکه شروع به جابه‌جایی جعبه‌ها می‌کنیم ـ که من بیشتر اوقات این کار را مشتاقانه انجام می‌دهم ـ دیگر فکر نمی‌کنند که باید جعبه‌ی خاصی را بردارند؛ و این را هم می‌فهمند که می‌توانند جعبه‌ی دیگری را بردارند. آنها بلافاصله احساس می‌کنند که من به ایده‌های آنها گوش می‌دهم و احترام می‌گذارم.

من نمی‌توانم از تهیه کنندگان گله و شکایتی بکنم. تا حالا همیشه بدون تهیه کننده کار کرده‌ام؛ چون مثل لهستان تهیه کننده‌یی وجود ندارد. دوستان و همکارانم، بی‌آنکه برای فیلمی ذره‌یی خرج بکنیم، برایم مثل تهیه کننده‌ها بودند. به آنچه کرده‌ام نگاه کرده و عقایدشان را بیان کرده‌اند. و این، در واقع، چیزیست که من در یک تهیه کننده در غرب جست‌وجو می‌کنم. من واقعاً دو چیز می‌خواهم. به آن اندازه آزادی می‌خواهم که کاری را که عقیده دارم درست است انجام بدهم؛ و نیز همکاری و شراکت.

آزادی، البته، به خیلی چیزها بستگی دارد. برای مثال، پول. برای تهیه کننده‌یی که من باید برایش پول پیدا کنم کار نمی‌کنم. ترجیح می‌دهم با کسی کار کنم که به من اطمینان می‌دهد، مقدار پول لازم را در اختیار خواهم

داشت. من بیش از ۵۰ سال دارم و دیگر جوان و یا به اندازه‌ی کافی باطراوت و شاداب نیستم که در مدرسه‌ی فیلم بازی کنم. نمی‌توانم این کار را بکنم. برای آنچه نیاز دارم، تضمین می‌خواهم. من مدام می‌گویم می‌خواهم فیلمهای کم هزینه بسازم، اما این بدان معنی نیست که فی‌المثل وقتی در محل فیلمبرداری هستم خودم هزینه‌ی هتل را بپردازم. و از دوستانم نمی‌خواهم نقشهای اصلی را بازی کنند یا کار گریم و طرح و تهیه‌ی لباسها را بر عهده بگیرند. ترجیح می‌دهم همه چیز حرفه‌یی انجام شود. پس، باید از طرف مدیر تولید، خیالم راحت باشد.

این آرامش در ذات خود به آن مقدار آزادی و امکان که برای مانور دارم، پیوند می‌خورد. در حالی که درباره‌ی فیلمنامه، با تهیه کننده مذاکره می‌کنم و به توافقی درباره‌ی بودجه و شرایط کار با او می‌رسم ـ و سخت سعی می‌کنم که شرایط کار دقیق باشد ـ از او انتظار دارم به من امکان مانور بدهد. یعنی اینکه، مثلاً، بتوانم صحنه‌یی را که در فیلمنامه نیست فیلمبرداری کنم و یا اجازه بدهد صحنه‌ی پر هزینه‌یی را که بعداً غیرضروری می‌دانم، حذف کنم.

از سوی دیگر، انتظار دارم تهیه کننده، یک شریک و همراه باشد. یعنی که عقیده‌یی از خود داشته باشد، چیزی درباره‌ی فیلمها بداند و بازار فیلم را بشناسد. به این دلیل بسیار مهم است که تهیه کننده باید با توزیع کنندگان فیلم تماس داشته یا خود، توزیع کننده هم باشد.

تهیه کننده‌ی ورونیک که یار و یاور خوبی برایم بود و شرایط کاری بسیار خوبی برایم خلق کرد، بعداً معلوم شد که اصلاً تهیه کننده نیست چون به من نگفت که فیلم چگونه تأمین مالی شده است و این به کلی سوتفاهم انجامید. اما همراهی واقعی بود. سلیقه‌ها، و افکار خودش را داشت و یقین حاصل می‌کرد که آنچه می‌خواهم دارم، یعنی آزادی در تولید فیلم.

در سه رنگ که اینک دارم می‌سازم، همین آزادی را گرفتم. شاید حتی بیشتر.

چون یک مدیر تولید بهتری دارم. ایوون کرن باتجربه‌تر از مدیران تولید قبلی من است؛ ترتیبِ تهیه‌ی پول را بهتر از بقیه می‌دهد و نیز شرایط کاری بهتری فراهم می‌آورد. مدیر تولید، کسی است که مستقیماً بر کار نظارت دارد و پول را براساس نیازهای روزانه خرج می‌کند و شخص بسیار مهمی است.

از سوی دیگر، کارمیتز، البته، با تجربه‌تر از تهیه کنندگان قبلی من است و نظریاتش را صریحتر بیان می‌کند. با این همه، همیشه آماده‌ی گفت‌وگو و بحث و مذاکره برای یافتن راهی مطلوب برای هر دوی ماست. به من برای حل بسیاری مشکلات هنری کمک کرد. البته، این هم چیزی است که از تهیه کننده انتظار دارم. یعنی، در این مفهوم، او باید یک میانجی یا حَکَم باشد، کسی که در لحظات دشوار بتوانم به او مراجعه کنم. فکر نمی‌کنم تهیه کنندگانی از این قبیل در دنیا زیاد باشند.

اینکه قصد دارم فیلمهای دیگری بسازم، مسأله‌یی است که در حال حاضر نمی‌توانم پاسخ دهم. شاید دیگر فیلم نسازم.

فیلم شناسی

فیلم شناسی

تراموا (۱۹۶۶)

کوتاهِ داستانی

کارگردان و فیلمنامه نویس: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: زدیسلاو کاژمارک

کمپانی تولید کننده: مدرسه‌ی فیلم لودز

بازیگران: یرژی براژکا، ماریا یانیچ

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۵ دقیقه و ۴۵ ثانیه.

دفتر کار (۱۹۶۶)

مستند

کارگردان و فیلمنامه نویس: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: لچسلاو ترزشوسکی

کمپانی تولید کننده: مدرسه‌ی فیلم لودز

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۶ دقیقه

وحدت درخواستها (۱۹۶۷)

داستانی

کارگردان و فیلمنامه نویس: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: لچسلاو ترزشوسکی

تدوینگر: ژانینا گروسیکا

کمپانی تولید کننده: مدرسه‌ی فیلم لودز

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۷ دقیقه.

عکس (۱۹۶۸)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: مارک یوزویاک

تدوینگر: نیوشیا سیوکا

کمپانی تولید کننده: تلویزیون لهستان

۱۶ میلیمتری، سیاه و سفید، ۳۲ دقیقه.

از شهر لودز (۱۹۶۹)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: یانوش کوژمانسکی، پیوتر کویاتکوفسکی، استانیسلاو نیدبالسکی

تدوینگر: الزابتا کوروکوفسکا، لیدیازون

صدابردار: کریستینا پورکا

مدیر تولید: استانیسلاو آبارانتوویچ، آندره سیلویک

کمپانی تولید کننده: استودیوهای دولتی فیلم مستند (WFD)

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۷ دقیقه و ۲۱ ثانیه.

من یک سرباز بودم (۱۹۷۰)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه نویس: کریستف کیسلوفسکی، ریشارد زگورکی

فیلمبردار: استانیسلاو نیدبالسکی

کمپانی تولید کننده: سزلووسکا

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۶ دقیقه.

کارخانه (۱۹۷۰)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: استانیسلاو نیدبالسکی، جک تووورک

تدوینگر: ماریا لشینسکا

صدابردار: مالگورزاتا یاورسکا

مدیر تولید: هالینا کاوه‌کا

کمپانی تولید کننده: استودیوهای دولتی فیلم مستند (WFD)

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۷ دقیقه و ۱۴ ثانیه.

قبل از رالی (۱۹۷۱)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: پیوتر کویاتکوفسکی، جک پتریکی

تدوینگر: لیدیا زون

صدابردار: مالگورزاتا یاورسکا

مدیر تولید: والدمار کووالسکی

کمپانی تولید کننده: استودیوهای دولتی فیلم مستند (WFD)

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۵ دقیقه و ۹ ثانیه.

ترجیع‌بند (۱۹۷۲)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: ویتولد استاک

تدوینگر: ماریلا شولنیک

صدابردار: مالگورزاتا یاورسکا، میکائیل زارنکی

مدیر تولید: والدمار کووالسکی

کمپانی تولید کننده: استودیوهای دولتی فیلم مستند (WFD)

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۰ دقیقه و ۱۹ ثانیه.

میان "وروکلاو" و "زیلوناگورا" (۱۹۷۲)

فیلم سفارشی درباره‌ی معدن مس لوبین

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: جک پتریکی

تدوینگر: لیدیازون

صدابردار: آندره بودانوویچ

کمپانی تولید کننده: WFD به سفارش معدن مس لوبین

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۰ دقیقه و ۳۵ ثانیه.

اصول ایمنی و بهداشت در یک معدن مس (۱۹۷۲)

فیلمی سفارشی در باره‌ی شرایط ایمنی و بهداشتی در معدن مس لوبین

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: جک پتریکی

تدوینگر: لیدیازون

صدابردار: آندره بودانوویچ

مدیر تولید: یرژی هرمان

کمپانی تولید کننده: WFD، به سفارش معدن مس لوبین

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۲۰ دقیقه و ۵۲ ثانیه.

کارگران ۷۱ (۱۹۷۲)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی، توماش زیگادلو، وژیش وایزینوفسکی، پاول کدزیرسکی، تادئوش والندوفسکی

فیلمبردار: ویتولد استاک، استانیسلاو مروژک، جک پتریکی

تدوینگران: لیدیازون، ماریلا سزولنیک، یووانا دوروزینسکا، دانیلا

سپلینسکا

صدابردار: جک سزیمانسکی، آلینا هونیاکا

مدیران تولید: میروسلاو پودولسکی، وژیش سزشنسی، توماش گولبویسکی

کمپانی تولید کننده: استودیوهای دولتی فیلم مستند (WFD)

۱۶ میلیمتری، سیاه و سفید، ۴۶ دقیقه و ۳۹ ثانیه.

آجرچین‌ها (۱۹۷۳)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: ویتولد استاک

تدوینگر: لیدیا زون

صدابردار: مالگورزاتا یاورسکا

مدیر تولید: توماش گولبوویسکی

کمپانی تولید کننده: استودیوهای دولتی فیلم مستند (WFD)

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۷ دقیقه و ۳۹ ثانیه.

راهرو زیرزمینی (۱۹۷۳)

نمایش تلویزیونی

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: ایره‌نوش ایریدینسکی، کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: اسلاومیر ایدزیاک

صدابردار: مالگورزاتا یاورسکا

بازیگران: تریزا بودزیچ، کرزیا نووسکا، آندره سورین، آنا یارسووزنا، ریگمونت ماشیژوسکی، یان اورسا، لوکامیه‌ویچ، یانوش اسکالسکی

تولید کننده: تلویزیون لهستان

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۳۰ دقیقه.

اشعه‌ی ایکس (۱۹۷۴)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: جک پتریکی

تدوینگر: لیدیازون

صدابردار: میکائیل زارنیکی

مدیر تولید: یرژی توماشه‌ویچ

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۲ دقیقه و ۵۳ ثانیه.

عشق اول (۱۹۷۴)

مستند تلویزیونی

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: جک پتریکی

تدوینگر: لیدیازون

صدابردار: مالگورزاتا یاورسکا، میکائیل زارنکی

کمپانی تولید کننده: تلویزیون لهستان

۱۶ میلیمتری، رنگی، ۳۰ دقیقه.

خلاصه‌ی سابقه کار (۱۹۷۵)

مستند داستانی

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: یانوش فاستین، کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: جک پتریکی، تادئوش روسنیک

تدوینگر: لیدیا زون

صدابردار: اسپاس کریستف

مدیر تولید: مارک سزوپنیسکی

کمپانی تولید کننده: استودیوهای دولتی فیلم مستند (WFD)

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۴۵ دقیقه و ۱۰ ثانیه.

پرسنل (۱۹۷۵)

درام تلویزیونی

کارگردان و فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: ویتولد استاک

تدوینگر: لیدیا زون

کارگردان هنری: تادئوش کوزاروویچ

لباس: ایزابلا کونار زوسکا

تهیه کننده: زبگنیف استانک

تولید کننده: تلویزیون لهستان و خانه‌ی تولید فیلم "تور"

بازیگران: ژولیوس ماچولسکی (رومک)، ایره‌نا لورنتوویچ، ولادزمیرژ بوردنسکی، میکائیل تارکوفسکی، توماش لنگرن، آندره سیدلکی، توماش ژیگادلو، یانوش سکالسکی

۱۶ میلیمتری، رنگی، ۷۲ دقیقه.

بیمارستان (۱۹۷۶)

مستند

فیلمبردار: جک پتریکی

تدوینگر: لیدیا زون

صدابردار: میکائیل زارنکی

مدیر تولید: ریشارد رزسینسکی

کمپانی تولید کننده: استودیوهای دولتی فیلم مستند (WFD)

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۲۱ دقیقه و ۴ ثانیه.

تَورق (۱۹۷۶)

گردآوری بخشهایی از فیلم زخم که در برش نهاییِ فیلم بلندی به همین نام، از آنها استفاده نشده است.

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: اسلاومیر ایدزیاک

صدابردار: میکائیل زارنکی

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۶ دقیقه.

زخم (۱۹۷۶)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، براساس داستانی از رومالد کاراش

دیالوگ: رومالد کاراش، کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: اسلاومیر ایدزیاک

تدوینگر: کریستینا گوثرنیکا

مدیر هنری: آندره پلوکی

صدابردار: میکائیل زارنِکی

موسیقی: استانیسلاو رادوان

تهیه کننده: زبگنیف استانک

کمپانی تولید کننده: تور

بازیگران: فرانسیک پیشکا (بدنازر)، ماریوش دموچووسکی، یرژی استوهر، یان اسکوتینکی، استانیسلاو ایگار، استانیسلاو میچالسکی، میشل تارکوفسکی، هالینا وینیارسکا، یووانا اورزچوفسکا، اگنزیسکا هولاند، مالگورزاتا لسه‌نیوسکا، آسیالا متیگینا

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۰۴ دقیقه.

آرامش (۱۹۷۶)

درام تلویزیونی

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، براساس داستانی از لخ بورسکی

دیالوگ: کریستف کیسلوفسکی، یرژی استوهر

فیلمبردار: جک پتریکی

تدوینگر: ماریلا سزیمانسکا

کارگردان هنری: رافائل والتنبرگر

صدابردار: ویسلاو یورگالا

موسیقی: پیوتر فیگیل

کمپانی تولید کننده: تلویزیون لهستان

بازیگران: یرژی استوهر (گارالاک)، ایزابلا اولزفسکا، یرژی ترلا، میشل زولکیه‌ویچ، دانوتا روکشا، یرژی ندرویچ، الزبیتا کارکوژکا.

۱۶ میلیمتری، رنگی، ۴۴ دقیقه.

از دید یک دربان شب (۱۹۷۷)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: ویتولد استاک

تدوینگر: لیدیازون

صدابردار: ویسلاوا دمبینسکا، میکائیل زارنکی

موسیقی: وژیش کیلار

مدیرتولید: وژیش کاپسینسکی

کمپانی تولید کننده: استودیوهای دولتی فیلم مستند (WFD)

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۶ دقیقه و ۵۲ ثانیه.

من نمی‌دانم (۱۹۷۷)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: جک پتریکی

تدوینگر: لیدیا زون

صدابردار: میکائیل زارنکی

مدیران تولید: ریشارد ورزسینسکی، وژیش کاپسینسکی

کمپانی تولید کننده: استودیوهای دولتی فیلم مستند (WFD)

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۴۶ دقیقه و ۲۷ ثانیه.

هفت زن از سنین مختلف (۱۹۷۸)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: ویتولد استاک

تدوینگر: آلینا زمینیسکا، لیدیا زون

صدابردار: میکائیل زارنکی

کمپانی تولید کننده: استودیوهای دولتی فیلم مستند (WFD)

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۶ دقیقه.

آماتور (شیفته‌ی دوربین) (۱۹۷۹)

بلندِ داستانی

کارگردان و فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی

دیالوگ: کریستف کیسلوفسکی، یرژی استوهر

فیلمبردار: جک پتریکی

تدوینگر: هالینا ناوروکا

کارگردان هنری: رافائل والتنبرگر

صدابردار: میکائیل زارنکی

موسیقی: کریستف نیتل

کمپانی تولید کننده: تور

بازیگران: یرژی استوهر (فیلیپ)، مالگورزاتا زابکووسکا، اوا پوکاس، استفان سیزوسکی، یرژی نوواک، تادئوش برادکی، مارک لیتوکا، بوگوسلاو سوبشوک، کریستف زانوسی (در نقش خودش)

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۲ دقیقه.

ایستگاه (۱۹۸۰)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: ویتولد استاک

تدوینگر: لیدیازون

صدابردار: میکائیل زارنکی

مدیر تولید: لخ گرابینسکی

کمپانی تولید کننده: استودیوهای دولتی فیلم مستند (WFD)

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۳ دقیقه و ۲۳ ثانیه.

سرهای گویا (۱۹۸۰)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: جک پتریکی، پیوتر کویاتکوفسکی **تدوینگر:** آلینا زیمنسکی

صدابردار: میکائیل زارنکی

مدیر تولید: لخ گرابینسکی

کمپانی تولید کننده: استودیوهای دولتی فیلم مستند (WFD)

۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۵ دقیقه و ۲۳ ثانیه.

شانس کور (۱۹۸۱)

بلندِ داستانی

کارگردان و فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: کریستف پاکولسکی

تدوینگر: الزابتا کورکوفسکا

کارگردان هنری: رافائل والتنبرگر

صدابردار: میکائیل زارنکی

موسیقی: وژیش کیلار

کمپانی تولید کننده: تور

بازیگران: قسمت اول: بوگسلاو لیندا (ویتک)، تادئوش لوینیک (ورنر)، بوگسلاوا پاولک، زبگنیف زاپاسیویچ. قسمت دوم: بوگسلاو لیندا (ویتک)، جک بورکوفسکی، آدام فرنسی، جک ساس اوچرنیوفسکی، مارزنا تریبالا. قسمت سوم: بوگسلاوا لیندا (ویتک)،

ایرنه بورسکا، مونیکا کوژوزیک، زبگنیف هوبنر
۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۲۲ دقیقه.

روز کوتاه کاری (۱۹۸۱)

بلندِ داستانی

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی براساس گزارشی نوشته‌ی هانیا کرال، با عنوان چشم‌اندازی از پنجره‌ی طبقه‌ی اول.

فیلمبردار: کریستف پاکولسکی

تدوینگر: الزابتا کورکوفسکا

صدابردار: میکائیل زارنکی

موسیقی: یان‌کانتی پاولوسکیه‌ویچ

تهیه کننده: جک زلیگوفسکی

کمپانی تولید کننده: تلویزیون لهستان

بازیگران: واسلاو اوله‌ویچ (دبیر حزب)

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۷۹ دقیقه و ۲۲ ثانیه.

پایانی نیست (۱۹۸۴)

بلندِ داستانی

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: جک پتریکی

تدوینگر: کریستینا روتکوفسکا

کارگردان هنری: آلن استارسکی

صدابردار: میکائیل زارنکی

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

تهیه کننده: ریشارد چاتکوفسکی

کمپانی تولید کننده: تور

بازیگران: گرازینا زاپولوفسکا، ماریا پاکولنیس، آلکساندر باردینی، یرژی رادزیویلوویچ، آرتور بارسیش، میشل بایور، مارک کوندرات، تادئوش برادکی، وانیل وب، کریستف کرازینسکی، مارزنا تیبالا، آدام فرنسی، یرژی کاماس، یان تزار.

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۰۷ دقیقه.

هفت روز یک هفته (۱۹۸۸)

مستند

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمبردار: جک پتریکی

تدوینگر: دوروتا واردوزکیه‌ویچ

صدابردار: میکائیل زارنکی

موسیقی: فردریک شوپن

مدیر تولید: جک پتریکی

کمپانی تولید کننده: زندگی شهری، روتردام

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۸ دقیقه.

فیلم کوتاهی درباره‌ی کشتن (۱۹۸۸)

بلندِ داستانی

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: السلاومیر ایدزیاک

تدوینگر: اوا اسمال

کارگردان هنری: هالینا دوبرولسکا

صدابردار: مالگورزاتا یاورسکا

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

تهیه کننده: ریشارد چاتکوفسکی

کمپانی تولید کننده: تور و تلویزیون لهستان

بازیگران: میروسلاو باکا (جک)، کریستف گلوبیش (پیوتر) یان تزار (راننده‌ی تاکسی) زبگنیف زاپاسویچ، باربارا دزیکان ـ وایدا، آلکساندر بدنازر، یرژی زاس، زدیسلاو توبیاش، آرتور براسیش، کریستینا یاندا.

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۸۵ دقیقه.

فیلم کوتاهی درباره‌ی عشق (۱۹۸۸)

بلندِ داستانی

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: ویتولد آدامک

تدوینگر: اوا اسمال

کارگردان هنری: هالینا دوبرولسکا

صدابردار: نیکودم ولک - لانیه‌وسکی

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

تهیه کننده: ریشارد چاتکوفسکی

کمپانی تولید کننده: تور

بازیگران: گرازینا زاپولوفسکا (ماگدا)، اولاف لوباژنکو (تومک)، استفانیا ایونیسکا، آرتور بارسیش، استانیسلاو گاولیک، پیوتر ماچالیکا، رافائل ایمبرو، یان میچوسینسکی، مالگورزاتا روژنیاتوفسکا

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۸۷ دقیقه.

ده فرمان (۱۹۸۸)

ده فیلم تلویزیونی، هر یک براساس یکی از فرامین ده گانه‌ی روسی.

ده فرمان ـ ۱

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: ویسلاو زدورت

تدوینگر: هالینا دوبرولسکا

صدابردار: مالگورزاتا یاورسکا

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

تهیه کننده: ریشارد چاتکوفسکی

کمپانی تولید کننده: تلویزیون لهستان

بازیگران: هنریک بارانوفسکی (کریستف)، وژیچ کلاتا (پاول)، مایا کوموروفسکا، آرتور باسیش، ماریا گلاوکوفسکا، اوا کانیا، آلکساندر کیسلوسکا

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۵۳ دقیقه.

ده فرمان ـ ۲

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: ادوارد کلوسینسکی

تدوینگر: اوا اسمال

کارگردان هنری: هالینا دوبرولسکا

صدابردار: مالگورزاتا یاورسکا

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

تهیه کننده: ریشارد چاتکوفسکی

کمپانی تولید کننده: تلویزیون لهستان

بازیگران: کریستینیا یاندا (دوروتا)، آلکساندر باردینی (پزشک مشاور)، اولگیرو لوکاسه‌ویچ (آندره)، آرتور بارسیش، استانیسلاو گاولیک، کریستف کومور...

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۵۷ دقیقه.

ده فرمان ـ ۳

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: پیوتر سوبرسینسکی

تدوینگر: اوا اسمال

کارگردان هنری: هالینا دوبرولسکا

صدابردار: نیکودم ولک ـ لانیه وسکی

تهیه کننده: ریشارد چاتکوفسکی

کمپانی تولید کننده: تلویزیون لهستان

بازیگران: دانیل اولبریچسکی (یانوش)، ماریا پاکولنیس (اوا)، آرتور بارسیش، کریستینا دروچوکا، کریستف کومور، دوروتا استانیسکا...

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۵۶ دقیقه.

ده فرمان ـ ٤

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: کریستف پاکولسکی

تدوینگر: اوا اسمال

کارگردان هنری: هالینا دوبرولسکا

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

تهیه کننده: ریشارد چاتکوفسکی

کمپانی تولید کننده: تلویزیون لهستان

بازیگران: آوریانا بیورزنسکا (آنکا)، یانوش گاژوش (میشل)، آرتور بارسیش، آدام هانوسکیه‌ویچ، یان تزار، آندره بلامنفلد...

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۵۵ دقیقه.

ده فرمان ـ ۵

نسخه‌ی تلویزیونیِ فیلم کوتاهی درباره‌ی کشتن
۳۵ میلیمتری، رنگی، ۵۷ دقیقه.

ده فرمان ـ ۶

نسخه‌ی تلویزیونیِ فیلم کوتاهی درباره‌ی عشق
۳۵ میلیمتری، رنگی، ۵۸ دقیقه.

ده فرمان ـ ۷

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: داریوش کاک

تدوینگر: اوا اسمال

کارگردان هنری: هالینا دوبرولسکا

صدابردار: نیکودم ولک ـ لانیه وسکی

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

تهیه کننده: ریشارد چاتکوفسکی

کمپانی تولید کننده: تلویزیون لهستان

بازیگران: آنا پولونی (اوا)، مایا بارلکوفسکا (ماژکا)، ولادیسلاو کووالسکی، بوگسلاو لیندا، کاتارزینا پیووارچک (آنیا)، استفانیا

بلوفسکا...

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۵۵ دقیقه.

ده فرمان ـ ۸

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: آندره یاروزویچ

تدوینگر: اوا اسمال

کارگردان هنری: هالینا دوبرولسکا

صدابردار: ویچسلاو دمبینسکا

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

تهیه کننده: ریشارد چاتکوفسکی

کمپانی تولید کننده: تلویزیون لهستان

بازیگران: ماریا کوشیالکوفسکا (صوفیا)، تریزا مارچوسکا (الزابتا)، آرتور براسیش، تادئوش لومینیکی، ماریان اوپانیا، برونیسلاو پاولیک و...

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۵۵ دقیقه.

ده فرمان ـ ۹

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: پیوتر سوبرسینسکی

تدوینگر: اوا اسمال

کارگردان هنری: هالینا دوبرولسکا

صدابردار: نیکودم ولک ـ لانیه وسکی

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

تهیه کننده: ریشارد چاتکوفسکی

کمپانی تولید کننده: تلویزیون لهستان

بازیگران: اوا بلاژیک (هانکا)، پیوتر ماچالیکا (رومن)، آرتور براسیش (مرد جوان)، ایان یانکووسکی، یولانتا پیه‌تک ـ گورسکاو...

۳۵میلیمتری، رنگی، ۵۸ دقیقه.

ده فرمان ـ ۱۰

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: جک بلاووت

تدوینگر: اوا اسمال

کارگردان هنری: هالینا دوبرولسکا

صدابردار: نیکودم ولک ـ لانیه وسکی

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

تهیه کننده: ریشارد چاتکوفسکی

کمپانی تولید کننده: تلویزیون لهستان

بازیگران: یرژی استوهر (یرژی)، زبگنیف زاماچوفسکی (آرتور)، هنریک بیستا (مغازه‌دار)، اولاف لوباشنکو، یرژی تورک...

۳۵میلیمتری، رنگی، ۷۵ دقیقه.

زندگی دوگانه‌ی ورونیک (۱۹۹۱)

بلندِ داستانی

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: اسلاومیر ایدزیاک

تدوینگر: ژاک ویتا

کارگردان هنری: پاتریس مرسیه

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

مدیر تولید: برنار ـ پی گیرمان

تهیه کننده: لئونارد دو لافوئنته

کمپانی تولید کننده: سیدرال پروداکشن/تور پروداکشن/استودیو کانال پلاس

بازیگران: ایرنه جاکوب (ورونیکا/ورونیک)، آلکساندر باردینی، ولادیسلاو کووالسکی، کالینا یدروسکی، فیلیپ ولتر (آلکساندر)، ساندرن دوما، لویی دوکرو، کلود دونتون، لورن اوانوف، یوسف حمید و...

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۹۸ دقیقه.

سه رنگ: آبی، سفید، سرخ (۱۹۹۳/۴)

سه فیلم بلند جداگانه و به عنوانِ یک سه گانه، معنای سه فرایافت آزادی، برادری و برابری را عرضه می‌کند.

آبی

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: اسلاومیر ایدزیاک

تدوینگر: ژاک ویتا

کارگردان هنری: کلود له‌نوار

صدابردار: ژان ـ کلود لارو

ترکیب کننده صدا: ویلیام فلاژوله

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

مدیر تولید: ایوون کرِن

تهیه کننده: مارتن کارمیتز

کمپانی تولیدکننده: ام. کی. آ. اس. آ/سی. ای. دی پرودا کشنز/فرانس سینما ۳/ ی. ای. بی پرودا کشنز/تور پروداکشن

بازیگران: ژولیت بنیوش (ژولی)، بنووارجفت (اولیویر)، فلورانس پرنل، شارلوت وری، هلن ونسان، فیلیپ ولتر، امانوئل ریوا، فلورانس وینون، ایزابل سادویان و...

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۰۰ دقیقه.

سفید

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: ادوارد کلوسینسکی

کارگردان هنری: کلود له‌نوار

صدابردار: ژان ـ کلود لارو

ترکیب کننده صدا: ویلیام فلاژوله

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

مدیر تولید: ایوون کرِن

تهیه کننده: مارتن کارمیتز

کمپانی تولید کننده: تور پروداکشن /ام. کی. ۲. پروداکشنز اس. ای/ سی. یی. دی /فرانس سینما ۳/ سی. دی. بی پروداکشنز

بازیگران: زبگنیف زاماچوفسکی (کارول)، ژولی دلپی (همسرش)، یرژی استوهر (برادر کارول)

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۰۰ دقیقه.

سرخ (۱۹۹٤)

کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمنامه: کریستف کیسلوفسکی، کریستف پیسیویچ

فیلمبردار: پیوتر سوبوسینسکی

تدوینگر: ژاک ویتا

کارگردان هنری: کلود له‌نوار

صدابردار: ژان ـ کلود لارو

موسیقی: زبگنیف پرایزنر

مدیر تولید: ایوون کرِن

تهیه کننده: مارتن کارمیتز

کمپانی تولید کننده: ی.ای.بی پروداکشنز /ام.کی ۲ پروداکشنز اس.ای/ تور پروداکشنز /سی. ای. دی پروداکشنز /فرانس سینما ۳/

بازیگران: ایرنه یاکوب (والنتین)،ژان ـلویی ترنتینیان (قاضی)

۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۰۰ دقیقه.