



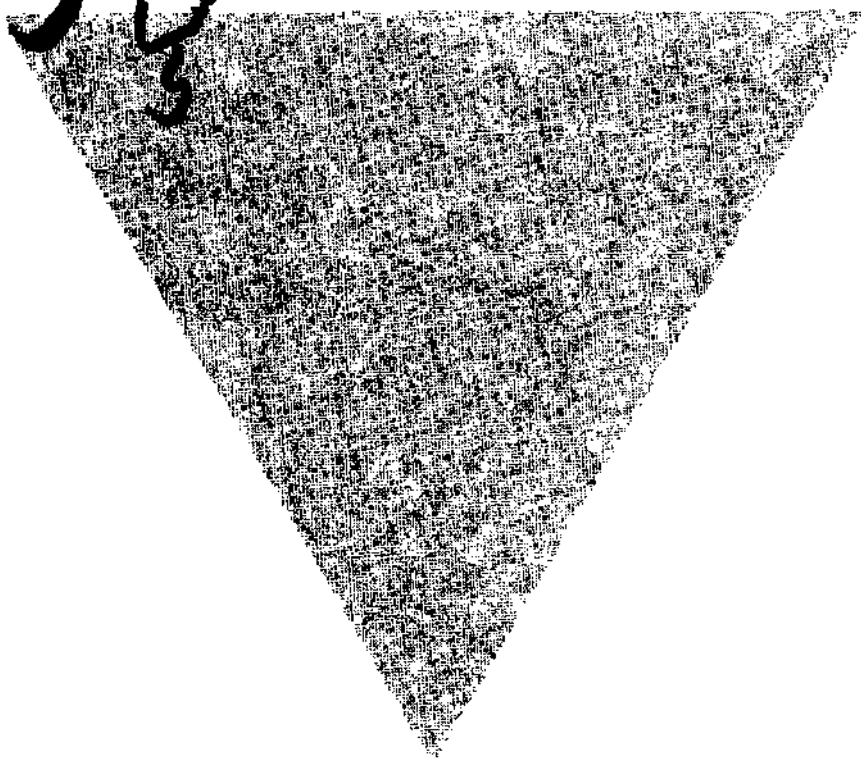
چاپ دوم

سرنوشت و سرنوشت سینمای کریستف کیشلوفسکی

موزیکا مورر
ترجمه‌ی مصطفی مستور

زنجان

سینمای کریشتر و کیشلوفسکی
در روش



سینمای کریشنف و سرافونشت
سینمای کریشنف و سرافونشت

موزیک مورر
ترجمه مصطفی مستور

Krzysztof Kieslowski
Monika Maurer

سرشت و سرنوشت
سینمای کریشتف کیشلوفسکی
مونیکا مورر
ترجمه‌ی مصطفی مسرور
طرح جلد از ابراهیم حقیقی
چاپ اول ۱۳۸۶، شماره‌ی نشر ۸۳۶
چاپ دوم بهار ۱۳۸۸، ۱۶۰۰ نسخه، چاپ غزال
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۳۰۵-۹۳۹-۲

نشر مرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸
صندوق پستی ۱۴۱۵۵-۵۵۴۱ تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹
Email: info@nashr-e-markaz.com

حق چاپ و نشر این ترجمه (که با اجازه‌ی مؤلف کتاب، خانم مونیکا مورر
صورت گرفته است) برای نشر مرکز محفوظ است

Maurer, Monika	مورر، مونیکا، ۱۹۷۰- م.	سرشناسه:
	سرشت و سرنوشت: سینمای کریشتف کیشلوفسکی / مونیکا مورر؛ ترجمه‌ی مصطفی مسرور.	عنوان و پدیدآور:
	تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۶	مشخصات نشر:
	۱۴۰ ص	مشخصات ظاهری:
	نشر مرکز: شماره‌ی نشر ۸۳۶	فروست:
	۹۷۸-۹۶۴-۳۰۵-۹۳۹-۲	شابک:
	فیپا	یادداشت:
Krzysztof Kieslowski, 2006	عنوان اصلی:	یادداشت:
	کتابنامه به صورت زیر نویس	یادداشت:
	سینمای کریشتف کیشلوفسکی	عنوان دیگر:
Kieslowski, Krzysztof	کیشلوفسکی، کریشتف، ۱۹۴۱-۱۹۹۶ م.	موضوع:
	سینما - لهستان - تهیه‌کنندگان و کارگردانان - سرگذشتنامه	موضوع:
	مسرور، مصطفی، ۱۳۴۳-، مترجم	شناسه افزوده:
	PN ۱۹۹۸/۳/ک ۹۷ م ۸ ۱۳۸۵	رده‌بندی کنگره:
	۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲	رده‌بندی دیویی:
	م ۸۵-۴۴۷۵۰	شماره کتابخانه ملی:

قیمت ۲۸۰۰ تومان

فهرست

۷	یادداشت مترجم
۱۳	کریشنف کیشلوفسکی
۲۸	در آغاز راه...
۳۳	فیلم‌های اولیه
۳۳	راهرو زیرزمینی (۱۹۷۳)
۳۳	سوابق کاری (۱۹۷۵)
۳۴	کارکنان (۱۹۷۵)
۳۸	زخم (۱۹۷۶)
۴۰	آرامش (۱۹۷۶)
۴۳	شیفته‌ی دوربین (آماتور، ۱۹۷۹)
۴۷	روز کوتاه کاری (۱۹۸۱)
۴۹	شانس کور (۱۹۸۱)
۵۴	پایانی نیست (۱۹۸۴)
۵۹	ده فرمان (۱۹۸۸)
۱۰۳	فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن

۱۰۷	فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق
۱۱۲	بزندگی دوگانه‌ی ورونیک
۱۱۷	سه‌گانه‌ی سه‌رنگ
۱۱۹	سه‌رنگ: آبی (۱۹۹۳)
۱۲۴	سه‌رنگ: سفید (۱۹۹۳)
۱۲۹	سه‌رنگ: قرمز (۱۹۹۴)
۱۳۵	سخن آخر
۱۳۸	کتاب‌شناسی

یادداشت مترجم

کریشتف کیشلوفسکی (۱۹۴۱-۱۹۹۶) بدون تردید یکی از شاخص‌ترین، بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین کارگردانان مؤلف دهه‌های هشتاد و نود اروپا و شاید جهان است. دستاورد او در حوزه‌ی سینمای معناگرا ستایش‌برانگیز و البته دست‌نیافتنی است. یکی از منتقدان و پژوهندگان سینمای کیشلوفسکی معتقد است هیچ‌یک از فیلم‌سازان معاصر نتوانسته‌اند مانند کیشلوفسکی قصه‌های قابل‌فهم را چنان با تصاویر به یادماندنی درهم آمیزند که تصویرها همواره چیزهایی فراتر از آنچه که می‌بینیم به ما القا کنند.^۱ با این همه، کیشلوفسکی همواره اعتراف می‌کرد که سینما و دوربین، در مقایسه با ادبیات، ابزار مناسبی برای نمایش جهان درون – چیزی که او شیفته‌اش بود و می‌کوشید آن را روی نوارهای سلولوئید ثبت کند – نیست.^۲ «جهان درون» از نظر او یعنی غریزه، رؤیا، تقدیر، عشق. یعنی درک آدمی از مفاهیمی مثل زندگی، مرگ و

1. Insdorf, Annette, *Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieslowski*, Talk Miramax Book. New York, 1999. P. xiii.

۲. کیشلوفسکی از زبان کیشلوفسکی، دانشیا استاک [ویراستار متن انگلیسی]، ترجمه‌ی هوشنگ حسامی، انتشارات مؤسسه ایران، تهران، ۱۳۷۷. ص ۲۴۷.

البته خداوند. یعنی پاسخ به این پرسش که: چرا هر روز صبح باید بیدار شد؟

کیشلوفسکی، با آگاهی از ناتوانایی‌ها و محدودیت‌های سینما در توصیف چنین جهانی، کوشید تا پاسخ‌هایی تصویری برای چنین پرسش‌های ژرف و پیچیده‌ای بیابد. پاسخ‌هایی که به تعبیری شاید تنها بتوان آن‌ها را از لابه‌لای رازها، نشانه‌ها، نمادها، برخوردهای تصادفی و ضربه‌های غریب و ناگهانی سرنوشت دریافت.^۱

ابهام آمیخته با شگفتی ایرن ژاکوب، بازیگر محبوب کیشلوفسکی که در دو فیلم مهم او بازی کرده، درباره‌ی این نشانه‌ها شنیدنی است:

همیشه بعد از خواندن فیلم‌نامه‌هایی که کریشتف به من می‌داد، به خاطر چیزهای خاصی که در آن‌ها بود گیج می‌شدم. چیزهایی مثل: چرا آن زن این درخت را لمس می‌کند؟ یا چرا آن بند کفش را پیدا می‌کند؟ چرا از طریق انکسار نور «گوی جادویی» اش به منظره‌ها نگاه می‌کند؟ (در زندگی دوگانه‌ی ورونیک شخصیت فیلم با چیزی بازی می‌کند، با گوی کوچک شفاف‌ی از جنس پلاستیک که خاصیت جهندگی دارد و نور را به شکل‌های شگفت‌آوری منتشر می‌کند.)

بعدها وقتی سر صحنه از کریشتف می‌پرسیدم که منظورش از این جور سکانس‌ها چیست اغلب می‌گفت: «ترجیح می‌دم این رو از تو بشنوم. این طوری برای من جالب‌تره.» اما به محض این که سعی می‌کردم برای او توضیحات مفصلی بدهم مانع‌ام می‌شد و می‌گفت: «اوه ایرن، خیلی پیچیده‌اش کردی. چیز ساده‌تری بگو، باشه؟»

ترجیح می‌داد منظوری را که از یک سکانس داشت سر صحنه توضیح ندهد تا به جای رمزگشایی از صحنه‌ها که تفسیر آن‌ها را

1. Holden, Stephen, *The New York Times*, June 9, 2000.

کلیشه‌ای می‌کرد، فرایند مداوم کشف همواره باز بماند و مجال تفسیرهای تازه‌تر همیشه فراهم باشد.

فیلم‌های کیشلوفسکی، همانند آثار ادبی خوب، به گونه‌ای باز و تعبیرپذیرند که می‌توان آن‌ها را در چندین سطح بازخوانی کرد. اما تنها به شرط آن که بتوانیم از «گوی جادویی» درون مان استفاده کنیم. به شرط آن که بتوانیم فیلم‌های او را از طریق نور منکسرشده‌ی تفسیر و باز-تفسیر خودمان دریافت کنیم.^۱

تصاویری که ایرن ژاکوب به آن‌ها اشاره می‌کند، در فیلم‌های کیشلوفسکی فراوان و بی‌شمارند. تأکیدهای معنادار بر اشیا و عناصر صحنه که اغلب با نماهای نزدیک گرفته شده‌اند چنان صریح و واضح‌اند که ادعای کیشلوفسکی در بی‌معنابودن آن‌ها را به دشواری می‌توان پذیرفت.^۲ بدین‌گونه کثرت این تصاویر از یک سو و کاربرد منظم و خلاقانه‌ی آن‌ها در طیفی از فیلم‌های کیشلوفسکی باعث شده است تا برخی منتقدان این تصاویر را هم از منظر نشانه‌شناسانه (استعاره‌هایی برای مفاهیم متافیزیکی) و هم از منظر پدیدارشناسانه (حسی شهودی از چیزی فراتر از آن چه که تصاویر مستقیماً به آن تصریح می‌کنند) ابزاری در دست فیلم‌ساز برای طرح تأملات متافیزیکی‌اش محسوب کنند.^۳

کارگردان بدبین لهستانی برای طرح جهان درون آدم‌هایش و آمیختن آن‌ها با اندیشه‌ها و دریافت‌های سیاه و تلخ‌اش از زندگی به موقعیت‌های

1. Insdorf, Annette. *Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieslowski*. Talk Miramax Book. New York, 1999. P. xv.

۲. کیشلوفسکی از زبان کیشلوفسکی، ص ۲۴۸.

3. Kickasola, Joseph, G, *The Films Of Krzysztof Keislowski*, Continuum, New York, 2004, PP. 35-36.

پیچیده و دشواری نیاز داشت که همکار فیلم‌نامه‌نویس‌اش، کریشتف پیه‌سیه‌ویچ - وکیلی خوش‌فکر و به اندازه‌ی کیشلوفسکی تلخ‌اندیش - برای او فراهم می‌کرد. کسی که به تعبیر کیشلوفسکی «نمی‌داند چه‌گونه بنویسد اما می‌تواند حرف بزند. و نه تنها می‌تواند حرف بزند بلکه می‌تواند فکر کند.»^۱ بدین‌گونه از همکاری این دو لهستانی بدین مجموعه‌ای ارزشمند از آثار درخشان سینمایی پدید آمد. مجموعه‌ای که سرشت و سرنوشت آدمی موضوع اصلی تمامی آن‌ها است.

پیشرفت فیلم‌های کیشلوفسکی با پرهیز و فاصله‌گیری آگاهانه‌ی او از طرح تفکرات سیاسی در فیلم‌هایش آغاز شد. گرچه در مستندهای کیشلوفسکی و نیز در فیلم‌های داستانی اولیه‌ی او می‌توان رگه‌هایی از ذهنی خلاق و جست‌وجوگر را ردیابی کرد اما آن چه این فیلم‌ساز جسور و جاه‌طلب را در سطح جهانی مطرح کرد مجموعه‌ی ده فرمان^۲ (۱۹۸۸) و فیلم‌هایی بود که پس از آن ساخت. علاوه بر همکاری در نوشتن فیلم‌نامه و تأثیر فکری و فلسفی پیه‌سیه‌ویچ بر روند فیلم‌سازی کیشلوفسکی، حقوق‌دان بودن او باعث طرح شخصیت‌های قضایی در آثار کیشلوفسکی شد. شخصیت‌های مؤثر در پایانی نیست^۳ (۱۹۸۴)، ده فرمان پنج^۴ (۱۹۸۸)، فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن^۵ (۱۹۸۸) و سه رنگ: قرمز^۶ (۱۹۹۴) یا قاضی و یا وکیل‌اند. همچنان که پیوستن زیگنیف پرایزرنر، آهنگ‌ساز برجسته‌ی لهستانی، به زوج کریشتف‌ها نه تنها به غنای موسیقایی فیلم‌ها افزود، بلکه شخصیت‌های دنیای موسیقی (آهنگ‌ساز و خواننده) را هم

۱. کیشلوفسکی از زبان کیشلوفسکی، دانوشیا استاک [ویراستار متن انگلیسی]، ترجمه‌ی هوشنگ حسامی. انتشارات مؤسسه ایران. تهران، ۱۳۷۷. ص ۱۸۶.

2. *The Decalogue*

3. *No End*

4. *Decalogue 5*

5. *A Short Film About Killing*

6. *Three Colours: Red*

به داستان‌های کیشلوفسکی وارد کرد: ده فرمان دو^۱ (۱۹۸۸)، ده فرمان ده^۲ (۱۹۸۸)، زندگی دوگانه‌ی ورونیک^۳ (۱۹۹۱) و سه رنگ: آبی^۴ (۱۹۹۳). با این همه مهم‌ترین دستاورد ترکیب پرایزنر/کیشلوفسکی، یک آهنگ‌ساز خیالی هلندی بود به نام وان دن بودنمایر^۵ که در اغلب فیلم‌های کیشلوفسکی موسیقی غنی او را با سازهای پرایزنر می‌شنویم.

کیشلوفسکی فیلم‌ساز بزرگی است زیرا جهانی که فیلم‌های او به آن می‌پردازد جهانی بزرگ است. جهانی ژرف، چندلایه و فکربرانگیز. این جهان از ذهن کسی تراویده است که دل‌مشغولی‌ها و پرسش‌های عمیق و تکان‌دهنده‌اش درباره‌ی حیات بشری، در افقی فراتر از جغرافیا و تاریخی که در آن می‌زیست، لحظه‌ای او را آرام نمی‌گذاشت. حتی اگر اعتراف صمیمانه‌ی او بر ناتوانی سینما در نمایش «جهان درون» به حقیقت نزدیک باشد، پیشروی او تا مرزهای درک این ناتوانی و ناکامی بی‌شک موفقیت بزرگی است.

نویسنده‌ی کتاب، خانم مونیکا مورر روزنامه‌نگار، منتقد و نویسنده‌ی انگلیسی در سال ۱۹۷۰ متولد شد. اغلب مقالات و نقدهای او در مجلات امپایر^۶، نئون^۷ و اسکوائر^۸ منتشر شده است. او همچنین به عنوان «هماهنگ‌کننده» با جشنواره‌ی فیلم پراگ همکاری داشته است. خانم مورر پس از ده سال فعالیت روزنامه‌نگاری در حوزه‌ی سینما، برای تحصیل در رشته‌ی رمان‌نویسی به دانشگاه منچستر رفت. وی هم‌اکنون ساکن شهر منچستر است و بر روی نخستین رمان‌اش کار می‌کند. در بخش داوری فیلم‌ها، نویسنده امتیازی بین صفر تا پنج برای هر

1. Decalogue 2

2. Decalogue 10

3. The Double Life of Veronique

4. Three Colours: Blue

5. Van Den Budenmayer

6. Empire

7. Neon

8. Esquire

فیلم در نظر گرفته بود که برای وضوح بیشتر و نیز تطابق با آنچه که در ایران رایج است به جای اعداد صفر تا پنج به ترتیب از واژه‌های: «بی ارزش»، «متوسط»، «خوب»، «خیلی خوب» و «عالی» استفاده کرده‌ام. در پایان بر خود فرض می‌دانم از نویسنده‌ی محترم، خانم مونیکا مورر، به خاطر اجازه‌ی ترجمه این اثر،^۱ و نیز همکاری صمیمانه و مشفقانه‌اش در پاسخ‌گویی به مشکلاتی که به هنگام ترجمه برای مترجم پیش می‌آمد صمیمانه قدردانی و سپاس‌گزاری کنم.

م. مستور

خرداد ماه ۱۳۸۴

۱. مشخصات کتاب اصلی این چنین است:

Maurer, Monika, *Krzysztof Kieslowski, Pocket Essentials*, Great Britain, 2000.

کریشتف کیشلوفسکی

«من کسی هستم که نمی‌داند، کسی که جستجو می‌کند.»

وقتی کریشتف کیشلوفسکی در اثر عمل پیوند رگ قلب در سن پنجاه و چهار سالگی مُرد، مردم یکه خوردند اما شگفت‌زده نشدند. پدر فیلم‌ساز وقتی فقط چهل و هفت سال داشت در برابر بیماری سل به زانو درآمده بود و کیشلوفسکی هم که همواره از ضعف ریه‌ها رنج می‌برد و نسبت به سرنوشت خودش آشکارا نگرشی (نا)سالم داشت، با خرسندی سراسر زندگی‌اش را بی‌وقفه سیگار دود کرد. در واقع دو سال قبل که این کارگردان پرکار (ظرف ده سال بیش از بیست ساعت فیلم ساخته بود) اعلام بازنشستگی کرد، جامعه‌ی سینمایی بسیار بیش‌تر بهت‌زده شده بود. او گفته بود که حوصله‌اش از فیلم ساختن به سر آمده، و چون هیچ چیز آن‌طور که دل‌اش می‌خواست از کار درنیامده، بنابراین می‌خواهد بیرون شهر در خانه‌اش استراحت کند، جایی که می‌تواند کتاب بخواند، هیزم بشکند و البته، هر قدر که دل‌اش بخواهد سیگار بکشد.

کیشلوفسکی، درست مثل سرزمینی که در آن متولد شده بود، هرگز از محدوده‌های خود دل‌شاد نبود. ذاتاً یک سیگاریِ انزواطلب بود. چنان‌تنها می‌نشست که گویی از بشریت محو شده بود. بدین‌گونه از پشت ابری

از دود، می توانست به تعارض های تقدیر بشری بیندیشد و طعم طعنه های وجود آدمی را مزه کند.

لهستان، گیر افتاده میان آلمان و روسیه، که به گونه ای سنتی همواره عرصه ی تاخت و تاز شرق و غرب بوده، کشوری است با تاریخی سرشار از جدایی ها و محرومیت ها. برای کیشلوفسکی، جنگ جهانی دوم - و همراه آن بیماری پدرش - دست به دست هم دادند تا دوران کودکی اش با آشفتگی و بی سامانی سپری شود. پس از آن و زیر سلطه ی کمونیسم، گرچه غیر قابل تصور بود که کیشلوفسکی فردگرا هرگز بتواند عضو حزب شود، اما او بعدها نشان داد بسیار بدبین تر و منفی باف تر از آن است که حتی از شکوفایی «جنبش همبستگی» هم خرسند شود.

پس از سال ۱۹۸۹ که کمونیسم در سراسر اروپا فرو پاشید و کیشلوفسکی فعالیت های فیلم سازی اش را به فرانسه منتقل کرد، ضمن این که به عنوان سرمایه گذاری بی رغبت و معترض به سانسور اقتصادی نظام غرب باقی ماند، با دلتنگی از شیوه ی فیلم سازی لهستان در گذشته، که صنعتی مبتنی بر سوبسید بود، یاد می کرد. کیشلوفسکی، مثل همه ی هنرمندان بزرگ - از این عنوان تنفر داشت و ترجیح می داد او را «صنعت گر» بنامند - از محبوبیتی جهانی برخوردار بود، گرچه در هیچ طبقه بندی ای نمی گنجید. کسانی که کیشلوفسکی را با کارهای اخیرش می شناسند از او به عنوان فیلسوفی عارف مسلک یاد می کنند. یا شاید غیر قابل درک و پرمدها. آن ها که با کارهای اولیه اش او را شناخته بودند - اغلب لهستانی ها - او را انسان گرایی تمام عیار به حساب می آورند؛ سازنده ی مدرن و نوگرای حکایات اخلاقی. یا حتی یک وطن فروش. کسانی که او را شخصاً می شناسند عقیده دارند او آدمی خونسرد، فروتن، به نحو سرگرم کننده ای بدبین و البته از بزرگ ترین «سینماگران مؤلف» اروپا است.

در واقع من فیلم می‌سازم چون نمی‌دانم چه‌طور کار دیگری انجام دهم. در نگاه اول نمی‌توان احتمال داد که کارگردان فیلم‌هایی مثل کارگران ۱۷۱ (یکی از مستندهای اولیه‌ی کیشلوفسکی که آن را بعد از اعتصابات کارگری ۱۹۷۰ ساخت؛ این اعتصابات منجر به برکناری ولادیسلاو گومولکا، رهبر ترقی‌خواه حزب کمونیست لهستان شد) و یا سوابق‌کاری^۲ (فیلم کوتاهی درباره‌ی کمیته‌ی نظارت حزب که یکی از اعضای حزب را بازجویی و او را تهدید به اخراج می‌کنند) توانسته باشد بعدها فیلم متافیزیکی شاعرانه‌ای مثل زندگی دوگانه‌ی ورونیک را بسازد. از آن عجیب‌تر این که کیشلوفسکی مدعی بود در تمام فیلم‌هایش هدف واحدی را نشانه‌گیری کرده است.

به هر حال برای فهمیدن کیشلوفسکی، شناخت زمینه‌های مستندسازی او اهمیت دارد. مقوله‌ی فیلم - و به‌ویژه فیلم مستند - در سراسر دهه‌های شصت و هفتاد نقش مهمی در لهستان کمونیست ایفا می‌کرد. گرچه نوع برخورد این رسانه با مخاطب، بصری و مستقیم بود اما اغلب پیامی ناگفته در زیر لایه‌های سطحی فیلم وجود داشت که می‌خواست از تیغ سانسور بگریزد. سینما - و فیلم‌های مستندی که اهمیت زیادی داشتند و از چنان محبوبیتی برخوردار بودند که اغلب برای نمایش بر روی پرده‌ی بزرگ ساخته می‌شدند - به وجدان اجتماعی مردمی بدل شده بود که دیگر نمی‌پذیرفتند به شیوه‌ی معینی که قدرت حاکم می‌خواست، زندگی کنند. این فیلم‌ها طلایه‌داران حرکتی شدند که بعدها به «سینمای نگرانی اخلاقی» شهرت یافت،

نهضتی در سینمای لهستان که می‌کوشید تا آگاهی اجتماعی را بیدار کند.

کیشلوفسکی به عنوان یکی از چراغ‌های راهنمای این نهضت، شاخص شده بود اما او از اصطلاح «سینمای نگرانی اخلاقی» بیزار بود. همان‌گونه که «سینمای نگرانی اخلاقی» به طور طبیعی از میان مستندهای دهه‌ی هفتاد شکوفا شد، خصوصیات سینمای داستانی کیشلوفسکی از دل مستندهایش سرچشمه گرفت و بسط پیدا کرد اما بعد، رفته رفته از دل مشغولی‌های فیلم‌سازان هم‌وطن‌اش فاصله گرفت. حتی در خلال ساختن آخرین فیلم‌هایش، کیشلوفسکی ادعا کرد که فیلم‌های داستانی‌اش را براساس اصول مستندسازی می‌سازد، یعنی که روایت‌هایش براساس ایده‌ها شکل می‌گیرند نه عمل. او حتی اعتراف کرد «من نمی‌دانم چه گونه عمل را روایت کنم.» و با دیدن فیلم زخم^۱ - فیلمی درباره‌ی ساختن کارخانه‌ای در ناحیه‌ی روستایی لهستان - شما هم با او هم عقیده می‌شوید. در سینمای او، همواره ابتدا مفهوم وجود داشته است: مجموعه‌ای فیلم براساس «ده فرمان»، سه‌گانه‌ای براساس مفاهیم آزادی، برابری و برادری و یا فیلمی که به بررسی ماهیت ناملموسی می‌پرداخت که روح از آن تشکیل شده است. کیشلوفسکی تنها هنگامی می‌توانست فیلمی به تصویر بکشد که او (یا بیش‌تر اوقات همکار فیلم‌نامه‌نویس‌اش، کریشتف پیه‌سیه‌ویچ) به مفهومی اصلی دست یافته بود. در مقدمه‌ی مجموعه فیلم‌نامه‌های ده فرمان، استنلی کوبریک نوشته است کیشلوفسکی و پیه‌سیه‌ویچ به جای آن که فقط درباره‌ی ایده‌هایشان حرف بزنند، استعداد کم‌نظیری در نمایشی کردن آن‌ها نشان داده‌اند.

کیشلوفسکی در آغاز برای ساخت فیلم‌های داستانی‌اش از تکنیک‌هایی سود جست که در مستندسازی آموخته بود (در فیلم کارکنان^۱ که داستان جامه‌دار کارآموزی در تئاتر است، ابزارها و تکنیک‌های مستندسازی در جهت خلق طرحی داستانی به کار گرفته شده‌اند) و بعد به تدریج آن‌ها را به گونه‌ای عمیق‌تر با آثارش عجین کرد. در واقع، سینمای کیشلوفسکی از ساختار به هم پیوسته‌ی شگفت‌انگیزی شکل گرفته که به سمتی جهت‌گیری کرده و در این راه فیلم‌ساز را با هر فیلم، یک گام به هدف نهایی‌اش نزدیک‌تر می‌کند. درون‌مایه‌هایی که در فیلمی طرح می‌شوند در فیلم‌های دیگر او یا بسط می‌یابند و یا پالایش می‌شوند. به هر حال به رغم تفاوت‌های آشکار میان سبک کارهای اولیه و فیلم‌های اخیر او، دل‌مشغولی‌های کیشلوفسکی در طیفی بسیار محدود قرار دارند. دل‌مشغولی‌هایی که باعث می‌شد تا کیشلوفسکی هرچه بیش‌تر به جست‌وجو در عرصه‌هایی پردازد که بیرون از حوزه‌ی سیاست بودند. در واقع همین دل‌مشغولی‌ها بود که سبب رنجش خاطر هموطنان لهستانی‌اش می‌شد، یعنی همان کسانی که ضمن تحسین «سینمای نگرانی اخلاقی» او، گزنده‌ترین انتقادها را نثار فیلم پایانی نیست می‌کردند. فیلمی که با طرح یک روح به عنوان یکی از شخصیت‌های فیلم، نقطه عطف مهمی در سینمای کیشلوفسکی و آغاز ارتباط او با جهان متافیزیکی محسوب می‌شود. آن‌ها فکر می‌کردند کیشلوفسکی با دست‌کشیدن از ساخت فیلم‌های مستند و سیاسی نسبت به آرمان‌های اولیه‌اش بی‌اعتقاد شده است. از یک نظر همین گونه بود. برخوردهای انتقادآمیز با فیلم پایانی نیست، که با شروع یک حکومت نظامی سرکوبگر در لهستان همراه

بود، سبب شد تا کیشلوفسکی هم خود را از سیاست وارهاند و هم به طرح مسایل سیاسی در فیلم‌هایش برای همیشه پایان دهد. او همچنین به‌طور کامل ساخت فیلم‌های مستند را کنار گذاشت.

کیشلوفسکی می‌گوید: «بیش‌تر مردم مسیری را که من طی می‌کنم درک نمی‌کنند. آن‌ها فکر می‌کنند من به اندیشه‌های خودم خیانت کرده‌ام، به نگاه‌ام به هستی خیانت کرده‌ام، من واقعاً احساس نمی‌کنم که به دیدگاه خودم خیانت کرده باشم، یا به هر دلیل حتی از آن منحرف شده باشم. من از همان آغاز هم سعی کرده‌ام به آن‌جا برسم.»

اما کیشلوفسکی سعی داشته است به کجا برسد؟

وقتی به گذشته نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که این فیلم‌ساز بی‌رغبت هرگز از رسانه‌ای به اسم سینما خوش‌اش نمی‌آمده. از نظر او ادبیات به مراتب قالب رساتری از سینما است اما متقاعد شده بود که نمی‌تواند بنویسد (گرچه همه‌ی فیلم‌نامه‌هایش را یا خودش نوشته و یا در نوشتن‌شان همکاری داشته است). هرچند جوایزی که برده بود حتی جاه‌طلب‌ترین کارگردان‌ها را هم خشنود می‌کرد با این حال او هرگز از فیلم‌هایی که ساخته بود راضی نبود. فیلم‌ها از نظر او «کودن» بودند، حرفه‌ای که او انتخاب کرده بود «پوچ و مایه‌ی شرمساری» بود. کارگردان‌ها، بسیار بیش از آن که تحت تأثیر هر فیلم‌ساز دیگری قرار بگیرد، از ادبیات تأثیر می‌گرفت. گرچه کن لوچ را تحسین می‌کرد و در فیلم شیفته‌ی دوربین^۱ نسبت به او ادای احترام کرد، و یا فللینی، ولز، تارکوفسکی و برگمن را دوست می‌داشت، با این حال همیشه ادعا می‌کرد این کارهای شکسپیر، داستایوفسکی، کامو و کافکا هستند که تفکرات او را شکل می‌دهند.

جالب آن که هنگامی که خودش را بازنشسته کرد اعلام کرد که این کار باعث می شود تا وقت زیادی برای کتاب خواندن داشته باشد - هرگز به سینما برنخواهد گشت! - به هر حال شاید یأس کیشلوفسکی ریشه در این واقعیت داشته باشد که او توان خودش را مصروف کار تقریباً محالی - تصویرکردن جهان درون، جهان احساسات، جهان مفاهیم نیم گفته، جهان برخورد تقدیرها - کرده بود. کوشش در به تصویر درآوردن چیزهایی که ملموس نبودند. و خوب می دانست این کار تا چه اندازه دشوار است.

او می گوید: «حوزه هایی مثل خرافات، طالع بینی، پیش گویی، شهود و خواب وجوه درونی هستی انسانی را تشکیل می دهند و این ها دشوارترین چیزها برای تبدیل شدن به فیلم هستند. گرچه می دانم هر قدر هم تلاش کنم نمی توانم این چیزها را به فیلم تبدیل کنم، با این حال، خیلی ساده، در این جهت پیش می روم و تا آن جا که مهارت ام اجازه دهد، می کوشم به این حوزه ها نزدیک شوم.» او مثل همیشه با فروتنی می گوید که احساس می کند فاقد آن استعدادی است که بتواند به آن چیزی که قصدش را داشته، نایل شود. به علاوه، سینما را رسانه ای شایسته ای برای این کار نمی بیند. می گوید: «هدف این است که آن چه را در درون ما قرار دارد، به تصویر بکشیم، اما راهی برای تصویرکردن آن وجود ندارد. برای ادبیات، این موضوع عالی است. این احتمالاً تنها موضوعی در جهان است که این وضعیت را دارد. ادبیات بزرگ نه تنها می تواند به موضوع نزدیک شود، بل که در موقعیتی قرار دارد که می تواند آن را توصیف کند.» اما کیشلوفسکی اشتباه می کرد. سینما می تواند به جهان درون نزدیک شود، و سینمای او این کار را کرد. ادبیات بر کار او تأثیر شگرفی داشت و این تأثیر فقط به خاطر موضوع و محتوای فیلم ها نبود. وقتی فیلم های او از این جنبه مورد توجه قرار گیرند، و به جای آن که همچون فیلم هایی با سنت

هالیوودی دیده شوند، تقریباً مثل رمانی با روایت‌های درونی‌اش و یا حتی خطوط و لحظات کنایه‌آمیز آن به گونه‌ای مستقل «خوانده» شوند، آنگاه فیلم‌ها رفته‌رفته اسباب ایجاد حس و گشودن زندگی شخصیت‌ها را مهیا می‌کنند. درست مثل ادبیات بزرگ، فیلم‌های کیشلوفسکی می‌توانند تفسیر شوند و باز هم تفسیر شوند.

البته که با احساسات بازی می‌کنم. به جز احساسات مگر
چیز دیگری هم وجود دارد؟ نه، فقط احساسات

اگر به تصویرکشیدن احساسات و یا زندگی درونی انسان‌ها بر پرده‌ی سینما غیرممکن است، پس کیشلوفسکی چه گونه در این راه می‌کوشید؟ او این کار را با فضا سازی و حس و حال دادن به صحنه‌ها آغاز کرد. با یاری جستن از همکاران سینمایی حساس و خلاق: سبک اکسپرسیونیستی اسلاو میرایدزیاک در خلق جهانی سرد و دل‌مرده در ده فرمان پنج و فضای حزن‌انگیز و اشک‌بار در سه رنگ: آبی، سبب می‌شود تا احساسات حقیقی ما، بی آن‌که دقیقاً بدانیم به خاطر چه، برانگیخته شوند. بعد، آهنگ ساز خوش قریحه اما تک‌افتاده‌ای را به اسم زیگنیف پرایزور که به طرز عجیبی تنومند بود، پیدا کرد و به دوربین‌اش اجازه داد تا در دنیای درونی و خصوصی شخصیت‌هایش سرک بکشد و اندیشه‌ها و نااندیشیده‌های آنان را بکاود. ورونیک در زندگی دوگانه‌ی ورونیک که با مرگ همزاد لهستانی‌اش درد جانکاهی را تجربه می‌کند، همواره با خودش منشور انکسار نوری را همراه دارد، عادت‌ی که تنها او می‌تواند درباره‌اش توضیح دهد. ژولی (سه رنگ: آبی) وقتی دارد تصویر خودش را در قاشق چای خوری‌اش که قهوه‌اش را با آن شیرین کرده، واریسی می‌کند، حواس‌اش پرت می‌شود و بعد با شنیدن صدای موسیقی

سمفونی ناتمام شوهر مرده‌اش، باز به واقعیت برمی‌گردد، اورسولا (پایانی نیست) در محل هیپنوتیزم‌درمانی، نوعی بازی را با شوهر مرده‌اش به راه می‌اندازد. همه‌ی این‌ها نشان از شخصی‌ترین لحظه‌ها دارند. لحظه‌های محرمانه‌ای که هیچ‌کس دیگر را یارای ورود به آن‌ها نیست، مگر کیشلوفسکی.

نقش مشاهده‌گری او سبب شد تا یکی از عناصر تکرارشونده در آثار او شکل بگیرد: مشاهده‌گری و چشم‌چرانی. فیلیپ (شیفته‌ی دوربین) حریصانه هر چه را که می‌جنبد با دوربین‌اش ثبت می‌کند. تومک بخت‌برگشته (فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق^۱) از فاصله‌ای دور ماگدا، همسایه‌اش را، می‌پاید و، بی‌آن‌که کسی حتی اسم تومک را شنیده باشد، رابطه آن‌ها را تماشا می‌کند. در ده فرمان نه شوهر درمانده‌ای که ناتوانی جنسی دارد مخفیانه کمین می‌کند تا خیانت همسرش را مشاهده کند. کارول دل‌باخته (سه رنگ: سفید^۲) پنجره‌ی همسرش را به دوست‌اش نشان می‌دهد. آگوست (سه رنگ: قرمز) جاسوسی معشوقه‌اش، کارین را می‌کند و او را در حال خیانت می‌بیند. عشق، آن‌گونه که کیشلوفسکی ترسیم می‌کند، یعنی حسادت، یعنی میل یک‌سویه، یعنی اشک. عشق یعنی دوروتا (ده فرمان دو) که دل‌باخته‌ی دو مرد است و در عین حال با تصمیم دشوار و عذاب‌آوری درباره‌ی نوزاد متولد نشده‌اش روبه‌رو است، عشق یعنی تجاوز به روابط پدر/ دختر و تبدیل آن به گونه‌ای که نباید (ده فرمان چهار).

به‌طور کلی، کیشلوفسکی همواره دل‌مشغول جنبه‌هایی بود که از ترکیب تقدیر، سرنوشت و شانس تشکیل می‌شدند. این دل‌مشغولی را —

به خاطر ضعف ارثی ریه‌های او و میل مفرط اروپای شرقی‌ها به کشیدن سیگار که باعث می‌شد کیشلوفسکی را به سرنوشت محتوم خودش آگاه کند - چه موروثی بدانیم و چه - به دلیل متولدشدن در دوران متلاطمی که زدن حرف نامناسبی به فرد نامناسبی می‌توانست شما را به زندان بیندازد - متأثر از محیط، به هر حال او را، دست‌کم بر روی نوار سلولوئید، به استاد سرنوشت بدل ساخته بود. یکی از فیلم‌های اولیه و نسبتاً شناخته‌شده‌ی کیشلوفسکی، به نام شانس‌کورا^۱ سرنوشت مرد جوانی، به اسم ویتک را ترسیم می‌کند که در زندگی به طور فرضی و در اثر واقعه‌ای واحد، این که به ترن برسد یا نرسد، می‌تواند به سه مسیر کشیده شود. مرد جوان می‌توانست عضو حزب کمونیست بشود، می‌توانست به جنبش‌های زیرزمینی بپیوندد، و یا همچنان بی‌میل به سیاست باقی بماند. بدین‌گونه و در حالی که گزینه‌های مختلف زندگی سیاسی در لهستان، موضوع فیلم را تعیین می‌کند، طبیعت ذاتی ویتک ثابت باقی می‌ماند. او عروسک خیمه‌شب‌بازی دست تقدیر نیست و چیزی عظیم‌تر از تقدیر تعیین می‌کند او چه باشد. از این رو صرف‌نظرکردن از عناصر فلسفی و غیرسیاسی - مثل تداخل و درهم‌آمیزی زندگی‌ها، عملکردهای بی‌رحمانه و عجیب و غریب تقدیر و شانس و آنچه کیشلوفسکی اسم‌اش را «حالت چه می‌شد اگر؟» گذاشته بود - در فیلم غیرممکن است. این‌ها چیزهایی هستند که بعدها به طور فزاینده و متناوبی در کارهای اخیر او نمود یافتند. احساسی از نظم عظیم‌تر در بازی زندگی، حتی اگر این نظم مقهور برخوردهای تصادفی و وقایع ناخوشایند باشد.

بی‌گمان یک مرجع مطلق وجود دارد

بر سرتاسر فیلم‌های کیشلوفسکی، نیروی معنوی پر قدرتی سایه افکنده است که صرفاً به دلیل انتخاب موضوع فیلم‌های بلند پروازانه‌ی او نیست. شکی نیست که بسیاری از مردم کیشلوفسکی را به خاطر تفسیر نوینی که از «ده فرمان» ارائه می‌دهد، مذهبی می‌پندارند. هرچه باشد او در کشوری کاتولیک رشد کرده بود. با این حال از نظر کیشلوفسکی، این نیروی عظیم معنوی، خداوند نیست، دست‌کم به مفهوم سنتی‌اش، زیرا او نه تنها از این که به عنوان فردی مذهبی تلقی شود اکراه داشت، بلکه از این که در هر گروه دیگری (کمونیسم، ارتش یا حتی آتش‌نشانی که سه ماه با ترک مدرسه آن‌جا کار کرده بود!) دسته‌بندی شود، بیزار بود. با این همه او اعتقاد داشت «بی‌گمان یک مرجع مطلق وجود دارد... چیزی ماندگار، مطلق، قابل درک و غیرنسبی. یعنی همان مرجع مطلق که باید باشد، به خصوص برای آدم‌هایی مثل من، که ضعیف‌اند، که در جست‌وجوی چیزی هستند، که چیزی نمی‌دانند.»

زمانی که کیشلوفسکی و پیه‌سیه‌ویچ مشغول ساختن ده فرمان بودند، مدام درباره‌ی «حقیقت» بحث می‌کردند، درباره‌ی این که چه چیزی درست و چه چیزی غلط است. کیشلوفسکی دائم در جست‌وجوی پاسخ بود. ده فرمان، در عین حال که مجموعه‌ای بود از ده فیلم‌نوشته‌ی زیبا که حتی یک صحنه یا یک دیالوگ نامناسب نداشتند، محصول همین جست‌وجو بود: کاوشی دقیق و روشنفکرانه در مسائل پیچیده‌ی اخلاقی. کیشلوفسکی در آغاز از الصاق هرگونه فرمان مشخصی به اپیزودها خودداری کرد - عنوان‌ها از هر ارجاعی تهی بودند و تنها به یک عدد اشاره داشتند - تا مخاطب، خود فرمان‌ها را استخراج کنند. اما بعد تسلیم

فشار دیگران شد و با شک و تردید برای هر ایزود فرمانی را تعیین کرد. این فرمان‌ها به راحتی می‌توانستند به ایزودی دیگر ارجاع داده یا حتی با آن جابه‌جا شوند. فیلم‌ها بدون آن‌که دستوری و نسخه‌ای ضمیمه‌شان باشد به گونه‌ای طراحی شده‌اند که مخاطب خود را تهییج کنند تا درباره‌ی موضوعات مطرح شده در فیلم‌ها چنان بیندیشند که سازندگان‌شان به هنگام ساخت آن‌ها درگیرشان بوده‌اند.

در ده فرمان، کیشلوفسکی پرسش‌های دشواری طرح می‌کند مثل «عشق چیست؟»، «خداوند کیست یا چیست؟» و یا «چه کسی ما را هدایت می‌کند؟» به نظر می‌رسد زمانی که او آخرین فیلم‌اش - سه رنگ: قرمز - را می‌ساخت، با خلق شخصیت ژوزف کرن، یک راهنمای روابط عاشقانه، برخی پاسخ‌ها را صورت‌بندی کرده بود. کرن چشم‌چرانی بدخلق و تندخو است که گرچه ساز و کارهایش دستخوش هوس‌بازی‌های تقدیر می‌شود، اما در عین حال همین ساز و کارها به نوعی آدم‌های پیرامون او را در مسیر درستی قرار می‌دهند. البته، هیچ تضمینی نیست که این روش‌ها بتوانند برای آن‌ها نتیجه‌بخش باشند. به نظر می‌رسد تقدیر همچون ورق ژوکری است در دست‌های کرن که رو می‌شود تا بازی‌ها را جذاب‌تر کند. برخی منتقدان او را به مثابه‌ی یک دانای کل یا شبه خداوند تجسم می‌کنند، خود کیشلوفسکی اما او را با یک شطرنج‌باز همسنگ می‌داند. شاید او نزدیک‌ترین شخصیت به کیشلوفسکی بود که نوعی نیروی هدایت‌گر را به نمایش می‌گذاشت.

پیه‌سیه‌ویچ نمی‌داند چه‌طور بنویسد. اما می‌تواند حرف بزند. و

نه تنها می‌تواند حرف بزند بلکه می‌تواند فکر کند

همان‌طور که به گونه‌ای بسیار روشن در جریان ساخت ده فرمان نمودار

شد، کیشلوفسکی مقوله‌ی فیلم‌سازی را اساساً فرایندی مشارکتی می‌دید. به این دلیل که اگر فیلم‌نامه‌های چاپ‌شده‌ی ده فرمان یا سه‌گانه‌ی سه رنگ را بخوانید، خواهید دید که با فیلم‌های تمام شده متفاوت‌اند. کیشلوفسکی ابتدا با پیه‌سیه‌ویچ پیش‌نویس فیلم‌نامه‌هایی را می‌نوشت و بعداً آن‌ها را به گروهی از فیلم‌سازان از جمله آگنیژکا هولند، ادوارد زبروسکی و ادوارد کلو سینسکی می‌داد تا بخوانند. در خلال ساختن فیلم، هم سینماگران نظرشان را می‌گفتند (در سه‌گانه‌ی سه رنگ منجر به این شد که اسم این سینماگران به عنوان «فیلم‌نامه‌نویس همکار» در عنوان‌بندی بیاید) و هم بازیگران. کیشلوفسکی خیلی ساده می‌گوید: «اگر حق با آن‌ها باشد حرف‌شان را قبول می‌کنم.» حتی بعد از این که تدوین زندگی‌دوگانه‌ی ورونیک را تمام کرد و نسخه‌ی کامل آن را نمایش داد، از این که پایان فیلم را - به این دلیل که تماشاگران آمریکایی آن را درک نمی‌کردند - تغییر می‌دهد، خوشحال بود.

روش مبتنی بر همکاری کیشلوفسکی در خصوص همکار آهنگ‌سازش، زیگنیف پرایزنر - که اولین همکاری‌اش با او، ساختن موسیقی فیلم پایانی نیست بود - به نتایج حیرت‌انگیزی منتهی شد. کیشلوفسکی پرایزنر را دقیقاً به دلیل همین رغبت و تمایل به همکاری دوست می‌داشت. او می‌گوید: «پرایزنر یک آهنگ‌ساز استثنایی است، زیرا علاقه‌مند است از همان ابتدای کار بر روی موسیقی فیلم کار کند نه این که نسخه‌ی کامل فیلم را ببیند و بعد فکر کند چه طور می‌تواند آن را با موسیقی بیاراید.» ثمره‌ی این همکاری تنها خلق آهنگ‌سازی هلندی و خیالی به اسم وان دن بودنمایر که در قرن هجدهم می‌زیسته نبود، (کیشلوفسکی و پرایزنر او را برای ده فرمان^۲ خلق کردند و موسیقی‌اش آن قدر باورپذیر بود که از انتشارات دانشگاه آکسفورد با سماجت به

کیشلوفسکی نامه می نوشتند و برای به روز آوردن دایرةالمعارف موسیقی شان از او جزئیات بیش‌تری را درباره‌ی بودنمایر درخواست می کردند!) بلکه موسیقی به گونه‌ای در بافت فیلم تنیده شده بود که بیش‌تر ابزاری روایی بود تا زمینه یا فضای پس‌زمینه‌ی فیلم. برای مثال در موسیقی زندگی دوگانه‌ی ورونیک و سه رنگ: آبی تأثیرات موسیقایی حتی از این هم فراتر رفت. با کمی اغماض، موسیقی سه‌گانه‌ی سه رنگ در ریتم، لحن و رسایی با یک سمفونی مقایسه می‌شود، چونان سفری با آغازی باشکوه و حرکت به سوی پایانی که از دل میانه‌ای سرگرم‌کننده و سبکبار می‌گذرد.

واژه‌ی «موفقیت» را دوست ندارم، و همیشه در برابر آن
به شدت از خودم دفاع می‌کنم

آخرین فیلم‌های کیشلوفسکی، وقتی اوج پختگی هنری با مضمون‌های انتخابی او درهم آمیخت، نشان از این داشت که سینمای او، همچون محبوب‌اش ادبیات، از پیچیدگی و بافت چند لایه برخوردار شده است، گیرم که خودش این را انکار کند. او توضیح می‌دهد: «وقتی صحنه‌ای از یک بطری شیر را در فیلم نشان می‌دهم، ناگهان کسانی شروع می‌کنند به نتیجه‌گیری‌هایی که هرگز حتی به ذهن‌ام هم خطور نکرده. برای من، یک بطری شیر، خیلی ساده، یعنی یک بطری شیر. وقتی این بطری می‌افتد، معنایش این است که شیر آن ریخته شده است. نه بیش‌تر. معنایش این نیست که جهان فروپاشیده یا مثلاً این شیر نمادی است از شیر مادری که بچه‌اش به دلیل این که مادر تازه مرده، دیگر قادر به نوشیدن آن نیست. یک بطری افتاده‌ی شیر، خیلی ساده معنایش این است که یک بطری شیر افتاده. بدبختانه هیچ معنای دیگری ندارد.»

آیا حرف او را باور کنیم؟ او که توانسته از عهده‌ی پیچیدگی‌های ساخت یک «فرمان» آن هم ظرف تنها یک ساعت بر پرده‌ی نمایش برآید و مطمئناً از اهمیت تک‌تک ثانیه‌هایی که در اختیار داشته، باخبر بوده؟ او در موقعیتی قرار داشته که مجبور بوده دائم واریسی کند چه چیزی ضروری است و چه چیزی نه. کسی است که از هیچ بخش فیلم‌سازی به اندازه‌ی روند مونتاز لذت نمی‌برده، (در یک مرحله تصمیم گرفته بود برای هر سینمای نمایش‌دهنده‌ی فیلم زندگی دوگانه‌ی ورونیک در فرانسه، یک نسخه‌ی جداگانه مونتاز کند.) کسی است که پایان‌بندی انتخابی‌اش برای فیلم زندگی دوگانه‌ی ورونیک این بوده که قهرمان زن فیلم کف دست‌اش را روی تنه‌ی درخت بگذارد، تصویری که به دشواری می‌توان گفت فاقد بار نمادین است. به‌رغم اصرارها و مقاومت‌اش در برابر تفسیر فیلم‌ها، کیشلوفسکی هنرمندتر و صنعت‌گرت‌ر از آن بود که به آن نوع نمادسازی آگاه نباشد. به هر حال پاسخ منفی است، نمی‌توانیم حرف او را باور کنیم.

اما دقیقاً همین کشمکش‌ها و انکارها است که کیشلوفسکی - و آثار او - را چنین جذاب می‌کند. او انکار می‌کند که فیلم‌هایش بار نمادین دارند اما آن‌ها به طرز آشکاری این چنین‌اند. او سعی کرد تا چیزهای فیلم‌نشدنی را به فیلم درآورد: انگاره‌ها به جای عمل‌ها و همچنین زندگی درونی شخصیت‌های انسانی. او کوشید تا جایگاه اخلاق را در غیاب خداوند (دست‌کم مفهوم سنتی خداوند) بیابد. حال و هوا، بافت و زندگی درونی کلید فهم فیلم‌های او هستند. درست مثل محبوب‌اش، ادبیات، فیلم‌های کیشلوفسکی آن چنان باز هستند که می‌توانند در چند لایه خوانده شوند. نصیحت او را بدون شک باید جدی نگرفت، پشت گوش انداخت و به آن فکر نکرد.

در آغاز راه...

تولد کریشتف کیشلوفسکی - در ۲۷ ژوئن ۱۹۴۱ در ورشو - مَهْری است بر شروع دوران آشفته‌ی کودکی او. پدرش، که مهندس ساختمان بود، از بیماری سل رنج می‌برد و خانواده‌ی خانه به‌دوش‌اش از یک آسایشگاه مسلولان به آسایشگاهی دیگر می‌رفتند. زمانی که کیشلوفسکی چهارده سال داشت، خانواده‌اش چهل بار، یا در همین حدود، نقل مکان کرده بودند، رخدادی که بعدها فیلم‌ساز گفت برای بیداری حس کنجکاوی‌اش فوق‌العاده بوده است. خود کیشلوفسکی هم ریه‌های ضعیفی داشت و به همین خاطر اغلب در خانه می‌ماند و مطالعه می‌کرد. از خلال همین کتاب‌خوانی بود که دریافت «در زندگی چیزهایی مهم‌تر از اشیایی که می‌توان از فروشگاه‌ها خرید» وجود دارد.

اولین فیلمی که کیشلوفسکی به یاد می‌آورد دیده باشد - وقتی که تقریباً هشت ساله بود - فیلم ماجراجویانه‌ای بود به اسم *فانفان لا تولیپ*^۱، با شرکت جینا لولو بریجیدا. افراد زیر شانزده سال مجاز به تماشای فیلم نبودند، از این رو والدین او دایی بزرگ کیشلوفسکی را که پزشک

1. *Fanfan La Tulipe*

برجسته‌ای بود، وادار کردند ترتیبی بدهد تا پسرشان بتواند فیلم را ببیند. گرچه کیشلوفسکی بعدها به یاد می‌آورد که «تقریباً هیچ چیز از فیلم به خاطر من مانده است» و نیز هرچند او ادعا می‌کرد که هرگز شیفتگی خاصی به دوربین نداشته، با این حال اعتراف می‌کند آن قدر فقیر بودند که پول خرید بلیت سینما را نداشته و به همین خاطر خودش را به پشت‌بام سالن نمایش می‌رسانده و از سوراخی که تنها قسمتی از پرده را می‌توانسته ببیند، دید می‌زده و بدین‌گونه فیلم‌ها را تماشا می‌کرده است. کیشلوفسکی در شانزده سالگی به کالج آموزش آتش‌نشانی می‌رود اما به دلیل نفرت از لباس کار و نظام حاکم در آن جا تنها سه ماه دوام می‌آورد. از طرفی برای فرار از مدرسه‌ی نظام وظیفه – که رفتن به آن اجباری بود – کیشلوفسکی جوان مجبور شد به تحصیل ادامه دهد. دایی دیگری او تصادفاً مدیر مدرسه‌ی کارآموزان تئاتر در ورشو بود و به همین خاطر کیشلوفسکی با این قصد که کارگردان تئاتر شود، وارد مدرسه‌ی تکنسین‌های تئاتر شد. آیا این شانس او بود یا تقدیرش؟ درست شبیه همان چیزی که کارگردان ما در اغلب فیلم‌هاش در پی کاوش آن است. شبیه رومک در اولین فیلم بلندش، کارکنان، کیشلوفسکی شیفته‌ی تئاتر شد. با این حال اعتراف می‌کند که اگر عمویش بانک‌دار بود با خوش حالی کارمند بانک می‌شد.

علاوه بر این، برای کارگردان تئاتر شدن، دانشجویان باید دوره‌های عالی دیگری را نیز می‌گذرانند و بدین‌گونه کیشلوفسکی در امتحانات ورودی مدرسه‌ی لودز شرکت کرد.

تصور سینمای لهستان، آن‌گونه که بعدها تکوین یافت، بدون در نظر گرفتن نقش این مدرسه‌ی سینمایی ناممکن است. لودز در سال ۱۹۴۸ تأسیس شد و بهترین‌ها و درخشان‌ترین‌ها را جذب خود کرد. در دوران

سلطه‌ی کمونیسم، این مدرسه همچون جزیره‌ای بود آزاد که دانشجویان می‌توانستند آن‌جا فیلم‌ها را بدون سانسور تماشا کنند. پس از مرگ استالین در سال ۱۹۵۳، دوران شکوفایی مدرسه آغاز شد. به هر حال مدرسه‌ی لودز کیشلوفسکی را نپذیرفت. دوبار مردود شد. زمانی که برای سومین بار در امتحانات شرکت می‌کرد (سه سال پس از اولین تلاش‌اش برای ورود به مدرسه) با این که به رشته‌ی تئاتر بی‌علاقه شده بود، خیلی ساده، به خاطر یکدندگی ذاتی‌اش می‌خواست وارد مدرسه‌ای شود که او را نپذیرفته بود. بار سوم، بخت یارش بود و این چه تقدیر باشد و چه جبر، باعث شد تا کیشلوفسکی چهار سال خوش را در لودز بگذراند.

گرچه کیشلوفسکی از فیلم‌های فللینی و برگمن الهام گرفته است، اما اعتراف می‌کند در وهله‌ی اول این فیلم *kes*، ساخته‌ی کن لوچ بود که حقیقتاً بر او تأثیر گذاشت. در واقع، لوچ یکی از آن فیلم‌سازهایی بود که کیشلوفسکی می‌گفت خوش حال می‌شود برای او قهوه درست کند: «من همیشه گفته‌ام که هرگز دلام نمی‌خواهد دستیار کس دیگری باشم، اما اگر، مثلاً، کن لوچ از من بخواهد با کمال میل حاضرم برای او قهوه درست کنم. نمی‌خواهم دستیارش باشم یا کاری مشابه آن برایش انجام دهم، فقط می‌خواهم برای او قهوه دم کنم تا بتوانم ببینم چه‌طور کار می‌کند. همین‌طور هم اورسن ولز یا فللینی و گاهی برگمن.» کیشلوفسکی، از فللینی شاعرانگی و هم‌آمیز و از برگمن دقت کنجکاوانه را آموخت. و از لوچ؟ سادگی معصومانه‌اش را.

دو فیلمی که کیشلوفسکی در سال ۱۹۶۶، به‌عنوان نخستین فیلم‌های دوران دانشجویی‌اش، در لودز ساخت نشان از مسیرهای دوگانه‌ای داشتند که او به عنوان فیلم‌ساز می‌توانست در آن راستا پیشرفت کند. فیلم اول به نام دفترکار^۱ با تأکید بر مهرهای لاستیکی، هجویه‌ای بود مستند

درباره‌ی بوروکراسی، در حالی که تراموا^۱ فیلم داستانی کوتاهی بود که در آن مایه‌های عشقی و چشم‌چرانی درهم تنیده شده بودند. در این فیلم مرد جوانی سوار تراموا می‌شود و سپس مجذوب زن زیبایی می‌شود که قبلاً سوار شده بود.

دوران پس از ۱۹۶۸ در لهستان، سرآغاز ناآرامی‌های داخلی و درهم شکستن فضای یأس و ناامیدی بود، دورانی که حزب کمونیست حاکم برای حرکت به سمت اعطای آزادی‌های فردی، اجتماعی و هنری پیش‌تر، که قبلاً به آن تشویق شده بود، تحت فشار قرار گرفت. فعالیت‌های زیرزمینی و مخفیانه گسترش یافت و عامه‌ی مردم از فیلم‌های مستندی استقبال کردند که به نظر می‌رسید به جای تبلیغات حزبی به زندگی معمولی لهستانی‌ها می‌پرداختند. در چنین شرایطی، طبیعی بود کسی مثل کیشلوفسکی، که از نظر سیاسی دانشجوی پرجنب و جوشی بود، پس از فارغ‌التحصیلی به ساختن فیلم‌های مستند روی آورد.

بسیاری از این مستندها، همان‌گونه که انتظار می‌رفت، در کار ترسیم آدم‌هایی بودند معمولی. آدم‌هایی که یا کار می‌کردند و یا علیه نهادهای دولتی در حال مبارزه بودند. با این حال کیشلوفسکی همواره اصرار دارد که این فیلم‌ها تعمقی در خصوص رژیم‌های سرکوب‌گر نیستند، بلکه تصاویری هستند از افراد انسانی.

در واقع بسیاری از این فیلم‌ها همان‌طور بودند که او می‌گفت. من یک سرباز بودم^۲ (۱۹۷۰) مستندی است یکسره گفت‌وگو با مردانی که در جنگ جهانی دوم بینایی خود را از دست داده بودند، در حالی که عشق اول^۳ (۱۹۷۴) زندگی زن و شوهر جوانی را در جریان ازدواج و تولد

دخترشان دنبال می‌کند. در فیلم بیمارستان^۱ (۱۹۷۶) شرایط وحشت‌ناک گروهی از جراحان استخوان در یک نوبت کاری سی و دو ساعته در حالی نشان داده می‌شود که پزشک‌ها شوخ‌طبعی خود را در طول کار حفظ می‌کنند، و فیلم از دید یک دربان شب^۲ (۱۹۷۷) تصویری هواخواهانه بود از یک کارگر متعصب و دست راستی یک کارخانه. در فیلم سرهای گویا^۳ از ۷۹ لهستانی هفت تا صد ساله سه سؤال می‌شود: کی متولد شده‌اید؟ کی هستید؟ چه چیزی را بیش‌تر از همه دوست دارید؟

رفته‌رفته کیشلوفسکی دریافت که نفس فرایند مستندسازی، دقیقاً به این خاطر که به حریم خصوصی افراد تجاوز می‌کند، نمی‌تواند تجربه‌های حقیقی اشخاص را ترسیم کند، در عوض به این نتیجه رسید که استفاده از بازیگران و خلق داستان‌هایی از خودش به او امکان دسترسی بیش‌تر به زندگی درونی انسان‌ها را می‌دهد و همچنین حوزه‌ی وسیع‌تری از احساسات آن‌ها را فراروی او می‌گشاید. علاوه بر این، تجربه‌ی ساخت فیلم ایستگاه^۴ (۱۹۸۰) سبب شد تا او برای همیشه از ساخت فیلم مستند دست بکشد زیرا درست پس از این‌که با خبر می‌شود به هنگام فیلم‌برداری، مظنون به قتلی در ایستگاه بوده، پلیس حلقه‌های فیلم‌برداری شده‌ی او را توقیف می‌کند. حتی اگر کیشلوفسکی سهواً مأموران را در تحقیقات درباره‌ی قتل کمک کرده بود (که البته این‌طور نبود، چون تصویر مظنون به قتل در فیلم نیفتاده بود) بالاخره دیر یا زود مجبور بود قانوناً با آن‌ها همکاری کند. از آن لحظه به بعد بود که کیشلوفسکی تصمیم گرفت تنها بر ساخت فیلم‌های داستانی متمرکز شود.

1. *Hospital*2. *From A Night Porter's View*3. *Talking Heads*4. *Station*

فیلم‌های اولیه

راهرو زیرزمینی^۱ (۱۹۷۳)

بازیگران: تریزا بودزیچ، کرزیا نوسکا، اندره سورین
گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌نامه: ایره‌نوش ایریدینسکی و کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌بردار: اسلاومیر ایدزپاک.
تلویزیونی، ۳۰ دقیقه

داستان فیلم: معلمی از یک شهر کوچک به دیدن همسر قهرکرده‌اش می‌آید. زن‌اش در شهری بزرگ به عنوان دکوراتور ویتترین فروشگاه کار می‌کند و مرد امیدوار است زن‌اش با او برگردد و کارشان به طلاق نینجامد. سرانجام پیش از آن‌که زن به گونه‌ای غیراحساسی از او خداحافظی کند، اجازه می‌دهد شوهرش او را نوازش کند.

سوابق کاری (۱۹۷۵)

گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌نامه: یانوش فاسنین و کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌بردار: جک پتریکی و تادئوش روسنیک. تلویزیونی، ۴۵ دقیقه

داستان فیلم: کمیته‌ی نظارت حزب کمونیست یکی از اعضای حزب را که با تهدید اخراج مواجه است، بازجویی و استنطاق می‌کند. مرد نقشی مشابه آن چه را که در زندگی واقعی دارد، بازی می‌کند اما ماجرا خیالی است. با این حال کمیته واقعی است. در فیلم ما هرگز از تصمیم آن‌ها باخبر نمی‌شویم.

کارکنان (۱۹۷۵)

بازیگران: ژولیوس ماچولسکی (رومک یانوشتا)، میخال تارکوفسکی (سوا)

گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم بردار: ویتولد استاک. تلویزیونی، ۷۲ دقیقه

داستان فیلم: رومک، جوان آرمان‌گرای نوزده‌ساله، به عنوان خیاط در بخش لباس هنرپیشگان، شروع به کار می‌کند. او شیفته‌ی دنیای هنر می‌شود. وقتی روز اول محیط پیرامون به رومک نشان داده می‌شود، او با ذوق زندگی ساده‌لوحانه‌ای مجذوب آن چه که می‌بیند می‌شود: از مدل بزرگ یک اسب که بیرون، توی حیاط، در حال پایین کشیده شدن است گرفته تا زوج رقصنده‌ای که در حال تمرین رقص دونفره‌ای هستند. او به همکاران جدیدش و از جمله به سوا، که مشغول دوختن لباسی برای خواننده‌ی تک‌خوانی به نام سیدلکی است، معرفی می‌شود. بعد از این که سوا، سیدلکی را به خاطر شوخی‌اش با رومک - ترکاندن سیگار ترقه‌ای - سرزنش می‌کند، خواننده به بهانه‌ی دوخت بد لباس‌اش شکایت سوا را به مسئولان تماشاخانه می‌کند. به دنبال آن سوا در جلسه‌ی کارگران توبیخ می‌شود. او به جای دفاع از خودش، دلیل می‌آورد که مشکلات نمایش فراتر از بد دوخته شدن لباس‌های بازیگران است و

ادعا می‌کند این مشکلات به خاطر به صحنه‌بردن تئاترهای قدیمی و سالن‌های نیمه خالی است. در همین حال رومک به کارکنان فنی پیشنهاد می‌دهد تا به عنوان راهی برای نشان دادن خود، نمایش خودشان را روی صحنه ببرند. در ادامه، یکی از مسئولان تئاتر رومک را کنار می‌کشد و به او پیشنهاد می‌دهد تا در پیدا کردن آپارتمان و تحصیلات‌اش به او کمک کند. در این صحنه رومک را می‌بینیم که عینک جدیدی به چشم دارد. در صحنه‌ی پایانی، کارگردانِ اپرا رومک را احضار می‌کند و از او می‌پرسد آیا این حقیقت دارد که وقتی سر کار بودند، سووا آن‌ها را به نوشیدن ودکا تشویق کرده است؟ کارگردان از او می‌خواهد تا جزئیات ماجرای سووا و لباس را برای او بنویسد. رومک ابتدا خودکارش را امتحان می‌کند اما بعد درپوش آن را می‌گذارد.

پشت صحنه: از سال ۱۹۷۵ کیشلوفسکی به این ایده علاقه‌مند شده بود که مهارت‌های مستندسازی‌اش را، که پیش از آن کسب کرده بود، با نمایش درآمیزد. او دریافته بود که در جریان ساخت فیلم مستند ناچار است بسیاری از صحنه‌های فیلم‌برداری شده، از جمله نظرات آدم‌ها یا حرف‌های نامربوط آن‌ها را دور بریزد. نیز به این نکته پی برده بود که او چیزهای دور انداخته را بیشتر دوست دارد و از این که آن‌ها را دور می‌ریزد متأسف است. او می‌گوید: «وقتی مردم به گونه‌ای سرگرم‌کننده و با حرارت درباره‌ی این یا آن چیز شروع می‌کردند به حرف زدن، جریان مستندسازی با وقفه مواجه می‌شد زیرا روند آشکارشدن اندیشه‌ی پشت فیلم از حرکت می‌ایستاد. همان موقع بود که به این فکر افتادم تا از این مواد به عنوان ابزاری نمایشی استفاده کنم.» نتیجه‌ی چنین کاری به فیلم کارکنان منتهی شد: اولین فیلم بلند داستانی کیشلوفسکی که به سفارش تلویزیون لهستان ساخته شد، فیلمی که بازیگران‌اش خیاط‌های واقعی

تماشاخانه‌ی وروکلاو بودند و بیشتر فوت‌های فیلم را بداهه‌پردازی‌ها تشکیل می‌داد. کیشلوفسکی موضوعاتی برای بحث به بازیگران می‌داد و سپس فقط دوربین‌هایش را به کار می‌انداخت.

درباره‌ی فیلم: کیشلوفسکی در صدد بود با این فیلم ادای دینی کرده باشد به مدرسه‌ی تکنسین‌های تئاتر که آن‌جا درس خوانده بود و همین‌طور به تماشاخانه‌ی وسپولژسکی که مدتی در آن‌جا به‌عنوان جامه‌دار کار کرده بود، اما کارگردان، مفهوم اپرا و تئاتر را استعاره‌هایی از زندگی در لهستان می‌دید. او می‌گوید: «آشکار است که فیلم درباره‌ی این است که چه‌گونه نمی‌توانیم واقعاً جایی برای خودمان در لهستان پیدا کنیم، این که رؤیاها و اندیشه‌ها مان درباره‌ی واقعیت آرمانی همواره در مسیرشان با جایی یا چیزی که به‌طور غیرقابل قیاسی پست‌تر و حقیرتر است، برخورد می‌کنند.» با این همه کارکنان شاید به لحاظ حدیث نفس‌گویی مهم‌ترین فیلم کیشلوفسکی باشد.

علاوه بر دو فیلم داستانی کوتاه، یعنی سوابق کاری و راهروی زیرزمینی که قبلاً ساخته بود، کارکنان شاخص دوران گذار کیشلوفسکی از نمایش مستندوار واقعیت خارجی به کاوش در امکانات درونی زندگی آدم‌ها است. با این حال سبک مستندگونه همچنان باقی است: دنبال کردن حداقل حوادث با دوربین روی دست، و سبک راحت و آزاد فیلم‌سازی که فوق‌العاده طبیعی به‌نظر می‌رسد. آن‌چه دیده می‌شود چهره‌ها، فکرها، دست‌ها و رفتار آدم‌ها است. تأکید زیاد فیلم بر روی نگاه خیره‌ی رومک است، وقتی که او می‌خواهد همه چیز را تماشا کند، از جابه‌جایی وسایل صحنه گرفته تا آماده کردن صحنه برای اجرای نهایی. آن‌چه رومک، همان‌طور که سووا پیش‌تر از او آموخته بود، می‌آموزد این است که افکار بلند او درباره‌ی هنر تنها خیال‌هایی باطل‌اند و تئاتر یعنی: خبرچینی،

ماکیاولیسم، سیاسی کاری و کسب و کار خطرناک. مسئولان تماشاخانه‌ای که رومک در آن کار می‌کند چون کارمند تازه کارشان را آن قدر ساده لوح می‌پندارند که بشود او را خرید، به او پیشنهاد کمک در برابر جاسوسی می‌دهند. اما اگر او جزئیاتی را که کارگردان اپرا درخواست کرده بنویسد، هم خودش را فروخته و هم به مربی و دوست‌اش سووا خیانت کرده است. از طرفی اگر از این کار امتناع کند، پیش از آن که حتی مجال سروسامان بخشیدن به خودش را داشته باشد، از دست‌یابی به مزایایی که نظام می‌تواند در اختیارش قرار دهد محروم خواهد شد.

تصاویر کلیدی: آینه‌ها و شیشه. در صحنه‌ی آغازین رسیدن رومک، او هفت بار در آینه‌های ثابت و متحرک نشان داده می‌شود. بدین‌گونه نه تنها کیشلوفسکی به ما یادآور می‌شود که این داستان چیزی فراتر از نمایش صرف یک تئاتر (که خودش دریچه‌ای است به جهان) است، بلکه آینه‌های متحرک به تغییر نگاه رومک در آینده اشارت دارند. با تأکید بر خیره‌شدن رومک، ما او را مدام در حال نگاه کردن از پنجره‌ها برای مشاهده‌ی آن‌چه در پشت صحنه می‌گذرد می‌بینیم. این تصاویر زمانی به اوج می‌رسند که در صحنه‌های پایانی رومک عینکی - که او را قادر می‌سازد چیزها را بهتر ببیند - به چشم می‌زند.

تصاویر تکرارشونده: صحنه‌ای که در آن رومک برای رسیدن به قطار می‌دود پیش تصویری است از فیلم شانس کورو صحنه‌ی اصلی‌اش که در آن ویتک به دنبال قطار می‌دود. همچنین کیشلوفسکی با به کارگیری رنگ‌های قرمز (فرش تماشاخانه)، سفید (دیوارهای تماشاخانه) و آبی (چراغ‌ها و لباس کار خیاط‌ها) پیشاپیش تمایل‌اش را به استفاده از ساختار رنگ‌ها که بعدها در فیلم‌های سه‌گانه‌ی سه رنگ به تصویر کشید، نشان می‌دهد.

ارزش فیلم: جالب توجه اما با روایتی ضعیف. متوسط

زخم (۱۹۷۶)

بازیگران: فرانسیک پیشکا (استفان بدنارز)، برژی استوهر، ماریوش

دموچوسکی

گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم نامه: رامولد کاراس

و کریشتف کیشلوفسکی. بر اساس داستانی از کاراس. فیلم بردار:

اسلامیر ایدزیاک. داستانی، ۱۰۴ دقیقه

داستان فیلم: در یک جلسه‌ی حزبی آشکارا غیرسالم، تصمیم گرفته می‌شود تا کارخانه‌ی مواد شیمیایی جدیدی در شهرکی محروم به اسم اولکو ساخته شود. استفان بدنارز، عضو خوش نیت حزب، به اولکو - شهری که بیست سال پیش و قبل از این که به دنبال حادثه‌ای نامعلوم و ناراحت کننده آن را ترک کند، با همسرش در آن جا زندگی می‌کرده - فرستاده می‌شود تا بر احداث این کارخانه‌ی بزرگ و روند اجرای آن نظارت کند. در حالی که مقامات اداری می‌گویند احداث کارخانه اقتصاد محلی را تقویت می‌کند، اهالی منطقه با جار و جنجال نشان می‌دهند که با از بین رفتن خانه‌ها و قطع شدن درختان جنگل‌هایشان مخالف‌اند. درست در زمانی که استفان همه‌ی تلاش خود را مصروف راه اندازی کارخانه‌ی مواد شیمیایی کرده، ازدواج خود و نیز رابطه‌ی خویش با دخترش را، که بعداً آبستن می‌شود، فدای این کار می‌کند. علاوه بر این، با گذشت چندین سال وعده‌ی حزب برای تأمین تجهیزات تحقق پیدا نمی‌کند. گرچه مواجهه‌ی او با مخالفت‌های مداوم محلی و مصادف شدن آن با ناآرامی‌های کارخانه‌ی کشتی سازی گدانسک از یک سو و هم‌زمانی آن‌ها با پی بردن او به عبث بودن امیدش به پروژه سبب می‌شود تا استفان برای استعفا تلاش کند، اما او وادار به ماندن می‌شود تا آن که او را اخراج

می‌کنند. در صحنه‌ی پایانی استفان را می‌بینیم که دارد به نوه‌اش راه‌رفتن می‌آموزد.

پشت صحنه: این اولین فیلم سینمایی و داستانی کیشلوفسکی و نیز یکی از تنها دو فیلمی (فیلم دیگر: روز کوتاه کاری) است که به جای آن که از یک فکر و مفهوم ابتکاری سرچشمه گرفته باشد، براساس نوشته‌ای که قبلاً منتشر شده بود، ساخته شد. کیشلوفسکی فیلم را براساس گزارش رامولد کارائس روزنامه‌نگار (کسی که در نوشتن فیلم‌نامه هم همکاری داشت) ساخت اما به آن کنش، طرح، و شخصیت‌های خودش را افزود. با این حال او بعدها اعتراف کرد که این کارها را «بد انجام داده» است. به هر حال زخم نشان از مرحله‌ی گذار مهمی است برای کارگردان. گذر از فیلمی مثل کارکنان و تصویرسازی از طریق آکسیون و عمل. حرکت از جنبه‌های سیاسی به جنبه‌های شخصی.

درباره‌ی فیلم: زخم نشان از عناصری از سبک مستندسازی دارد که کیشلوفسکی تا آن موقع به تدریج فراگرفته بود. این نشانه‌ها را می‌توان در صحنه‌هایی که مردم برای مراسم جشن راه‌اندازی کارخانه گرد هم می‌آیند یا در اجتماعی که مسئولان کارخانه به اتفاق مردم شهر برپا می‌کنند، مشاهده کرد. با این حال در زخم رگه‌هایی از فیلم‌های بعدی او هم هست: سطحی از سبک شاعرانه و برخی نماهای استادانه، مانند تراولینگ طولانی تصویر استفان در پیاده‌رو به هنگام ورود او به شهر، یا انعکاس چراغ بر شیشه‌ی پنجره، وقتی او برای نخستین بار وارد آپارتمان‌اش می‌شود و چراغ را روشن و خاموش می‌کند و نیز چشم‌انداز زیبای بیرون پنجره که لحظه‌ای مرئی و سپس نامرئی می‌شود. تراژدی با آتش‌گرفتن جنگل درحالی نشان داده می‌شود که آدم‌ها به شکل مضحک و ناهماهنگی با لباس‌های رسمی در جنگل وحشی این طرف و آن طرف

می‌روند. در پایان، مانند فیلم شیفته‌ی دوربین، شخصیت اصلی فیلم که با کوه‌نظری سیاسی مورد سوءظن قرار گرفته، با درون‌نگری نجات پیدا می‌کند. در فیلم بر مفهوم «حقیقت» (که از روزنامه‌نگاران و جامعه‌شناسانی که خط مشی کارخانه را ترسیم می‌کردند گرفته تا قدرتمندان، می‌کوشیدند آن را پنهان کنند) و مخاطرات همراه آن، تأکید زیادی می‌شود.

ارزش فیلم: بیش از حد سیاسی و بیش از حد کسل‌کننده. حق با کیشلوفسکی است: او نمی‌تواند عمل را روایت کند. ضعیف

آرامش (۱۹۷۶)

بازیگران: یرژی استوهر (آنتک گارالاک)، ایزابلا اولزفسکا، یرژی ترلا
گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی، فیلمنامه: کریشتف کیشلوفسکی و یرژی استوهر. براساس داستانی از بورسکی. فیلمبردار: یاکچک پتربکی. تلویزیونی، ۷۰ دقیقه.

داستان فیلم: آنتک گارالاک پس از گذراندن سه سال از یک محکومیت پنج ساله از زندان آزاد می‌شود و در یک پروژه‌ی ساختمانی شغلی پیدا می‌کند، خانه‌ای اجاره می‌کند، و وقتی بیرون خانه با همکاران جدیدش مشغول خوردن مشروب و غذا است، به آن‌ها می‌گوید تنها چیزی که می‌خواهد آرامش و آسایش است: زن، چند تا بچه، سرپناهی از خودش، غذای کافی برای خوردن و یک تلویزیون؛ همین و نه بیش‌تر. به خانه که می‌رسد با زن صاحب‌خانه خوش و بش می‌کند، گرچه آن‌قدر مست است که هر اتفاقی ممکن است رخ دهد. در ادامه او با بعضی از بستگانش رفت و آمد می‌کند و سرانجام دل‌بسته دختری از فامیل می‌شود و با او ازدواج می‌کند. در کارگاه ساختمانی، مقداری سیمان و آجر ناپدید

می‌شود و رئیس کارگاه به همان میزان از حقوق کارگران کسر می‌کند. کارگران تصمیم می‌گیرند اعتصاب کنند. رئیس کارگاه فکر می‌کند به دلیل سوء سابقه‌ی آتک می‌تواند اطلاعاتی از او بخرد، اما وقتی آتک در برابر این پیشنهاد مقاومت می‌کند تلویحاً او را با این تهدید که خود وی مظنون اول پلیس در ماجرای دزدی خواهد بود، وادار به همکاری می‌کند. آتک سعی می‌کند برای رئیس میانجیگری کند اما کارگران که احساس می‌کنند او به آن‌ها خیانت کرده، او را کتک می‌زنند و فرار می‌کنند در حالی که آتک با دهانی پر از خون زیر لب تکرار می‌کند: آرامش.

پشت صحنه: پس از بازی پرژوی استوهر آن زمان ناشناس در فیلم زخم (که نقش یک دولت‌مرد نیرنگ‌باز را ایفا می‌کرد)، کیشلوفسکی تصمیم گرفت همکاری‌اش را با او ادامه دهد. او می‌گوید: «من حتماً باید فیلمی مخصوص او می‌ ساختم. به همین خاطر آرامش اساساً برای او ساخته شد.» فیلم در یکی از سال‌های پر آشوب لهستان ساخته شد؛ سالی که کارگران کارخانه‌های چوب‌بری اعتصاب کردند و «کمیته‌ی دفاع از کارگران» به عنوان نخستین گروه مخالف دولت – از هر نوع آن – پس از جنگ شکل گرفت. از آن‌جا که در فیلم آرامش برای نخستین بار موضوع اعتصاب به تصویر کشیده می‌شد، مقامات دولتی آن را نوعی تهدید تعبیر کردند و فیلم بی‌معطلی توقیف شد. سال‌ها بعد که فیلم به نمایش درآمد، کیشلوفسکی گفت این «بخشی از یک دوران سپری شده» است.

درباره‌ی فیلم: کیشلوفسکی ادعا می‌کرد که «آرامش ربطی به مسائل سیاسی ندارد؛ خیلی ساده، داستان مردی است که چیزهای بسیار کمی از زندگی می‌خواهد اما نمی‌تواند آن‌ها را به دست بیاورد.» با این حال، سانسور فیلم سبب شد تا بسیاری آن را به‌عنوان فیلمی که پیامی انقلابی دارد تعبیر و تفسیر کنند. همه‌ی چیزی که آتک می‌خواست این‌ها بود:

«کار، جایی برای خوابیدن، غذایی برای خوردن، تشکیل خانواده.» و چنین به نظر می‌رسد که پیام کیشلوفسکی در این فیلم این است که آنتک حتی به اساسی‌ترین نیازهای خود نیز نمی‌تواند دست یابد. او در وسط معرکه‌ای گرفتار می‌شود: از یک سو می‌خواهد همقطاران‌اش را تأیید و همراهی کند و از سوی دیگر خود را مدیون رئیس‌اش می‌داند که به‌رغم سابقه‌ی مجرمانه‌اش او را استخدام کرده است. (گرچه، همانند فیلم کارکنان، مقامات ارشد دولتی فکر می‌کنند قهرمان ما را می‌توانند بخرند). درست مثل شانس‌کور - فیلمی که کیشلوفسکی بعدها ساخت - کارگردان تلویحاً نشان می‌دهد که اگر از جانبداری یکی از دو طرف درگیری امتناع کنی، دوام نخواهی آورد.

تصاویر کلیدی: اسب‌ها؛ اولین بار به عنوان تصویری برای آزمایش فرستادن سیگنال تلویزیونی، که به تاخت دویدن‌شان نمادی می‌شود از آزادی‌ای که آنتک نمی‌تواند آن را به دست آورد؛ بار دیگر وقتی آنتک شب در اتوبوس است؛ و بار دیگر پس از کتک خوردن او. آنتک همچنین در جشن عروسی‌اش با دست صدای سم اسب‌ها را به هنگام دویدن تقلید می‌کند.

تصاویر تکرارشونده: آینه‌ها. در فیلم صحنه‌ی استادانه‌ای وجود دارد که آینه را وارد فیلم آرامش می‌کند: آنتک که مشغول لباس پوشیدن است تا به ملاقات رئیس‌اش برود، رو در روی دوربین می‌ایستد. وقتی می‌چرخد تا اتاق را ترک کند، می‌فهمیم که به آینه نگاه می‌کرده و دوربین جای آینه قرار داشته است. بدین‌گونه زاویه دید درست مثل علایق آنتک ناگهان تغییر جهت می‌دهد. کیشلوفسکی مشابیه صحنه‌ی پایانی فیلم را که در آن آنتک با فریاد یک کلمه را مدام تکرار می‌کند، بار دیگر در ده فرمان پنج به کار می‌گیرد.

ارزش فیلم: اولین همکاری واقعی با استوهر که بازی او، برخلاف سایر جنبه‌های معمولی فیلم، فوق‌العاده است. متوسط

شیفته‌ی دوربین (آماتور، ۱۹۷۹)

بازیگران: یرژی استوهر (فیلیپ موس)، مالگورزانا زابوسکا (ایرکا)،
راوا پوکاس (آنا)، استفان سیزوسکی (کارگردان)، یرژی نوواک
(اوسوش)، تادئوش برادسکی (ویتک)، کریشتف زانوسی (در نقش
خودش)

گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌نامه: کریشتف
کیشلوفسکی و یرژی استوهر. فیلم‌بردار: یاچک پتریکی. بلند سینمایی،
۱۱۲ دقیقه.

داستان فیلم: فیلیپ، مرد جوانی که همسرش باردار است، برای
استقبال از تولد اولین فرزندش یک دوربین فیلمبرداری ۸ میلیمتری
می‌خرد اما طولی نمی‌کشد که جذب فیلمبرداری از چیزهایی فراتر از
محیط خانواده می‌شود. رئیس‌اش از او می‌خواهد تا از مراسم بیست و
پنجمین سالگرد تأسیس کارخانه فیلم‌برداری کند. فیلیپ فیلم را در یک
جشنواره‌ی فیلم‌های آماتوری شرکت می‌دهد و جایزه سوم جشنواره را
می‌برد. از نظر همسرش اما، او به‌طوری افراطی شیفته‌ی ثبت جهان
پیرامون‌اش – از همسایه‌ها گرفته تا وقایع روزمره‌ی خیابان – شده است.
پروژه‌ی بعدی او ساخت فیلم مستندی است درباره‌ی یکی از
همکاران‌اش. رئیس‌اش، مشروط بر این که مسئولان کارخانه فیلم‌نامه را
تأیید کنند، با ساخت فیلم موافقت می‌کند. مسئولان اما وقتی درمی‌یابند
که فیلم درباره‌ی یک کارگر معلول کارخانه است، خشمگین می‌شوند اما
فیلیپ بی‌توجه به آن‌ها اجازه می‌دهد فیلم از تلویزیون پخش شود. او

سپس تصمیم می‌گیرد همانند روزنامه‌نگاری جست‌وجوگر فساد را از طریق نمایش ساختمانی که احداث آن با پول خیریه آغاز و بعداً رها شده است، برملا سازد. «سرگرمی» فیلیپ نه تنها به قیمت از دست دادن همسرش - که او را هنگامی که روی فرزند دوم‌شان باردار بوده است ترک کرده - تمام می‌شود، بلکه درمی‌یابد که فعالیت‌هایش باعث اخراج یکی از همکارانش شده و می‌تواند شغل بقیه را هم به خطر اندازد. سرانجام فیلیپ با پریشانی حلقه‌ی آخرین فیلمی را که گرفته است از کاست خارج می‌کند و مقابل نور می‌گیرد. در صحنه‌ی پایانی، او دوربین را به طرف خودش می‌گیرد و شروع می‌کند به روایت داستان خودش.

پشت صحنه: کیشلوفسکی انکار می‌کند که شخصیت فیلیپ را براساس خودش ساخته، اما اعتراف می‌کند که شیفته‌ی دوربین بوده و یک بار با دوربینی مشابه دوربینی که فیلیپ در فیلم می‌خرد کار کرده است. به علاوه، کیشلوفسکی همانند فیلیپ کارش را با ساختن فیلم‌های مستند آغاز کرد و بعدها مدعی شد: «مستندهای زیادی بود که نساخته بودم و تصمیم داشتم تعدادی از آنها را در شیفته‌ی دوربین بگنجانم... مثل مستندی درباره‌ی سنگفرش‌ها یا مستندی درباره‌ی یک کوتوله که فیلیپ آنها را ساخت». کیشلوفسکی، مثل شخصیت اصلی فیلم‌اش، فیلم‌سازی را در قالب مستند به دلایلی مشابه او کنار گذاشت. زمانی که شبه‌نظامیان بخشی از فیلم‌هایی را که او در ایستگاه مرکزی ورشو گرفته بود توقیف کردند، کیشلوفسکی فعالیت‌هایش را کنار گذاشت که می‌توانست به گونه‌ای ناخودآگاه مستعد کمک به قدرتمندان باشد.

درباره‌ی فیلم: در آغاز فیلم فیلیپ چیزهایی را به دست آورده است که آنتک در فیلم آرامش فاصله‌ی بعیدی با آنها داشت: خانه، خانواده و حتی تلویزیون. اما او خیلی زود پی می‌برد که این‌ها کافی نیست، و

شیفته‌ی دوربین نمایشی است از دوران گذار این فیلم‌ساز پویا. در آغاز، فیلیپ صرفاً به عنوان یک فیلم‌بردار شروع به فیلم‌برداری از چیزهایی می‌کند که اطراف‌اش می‌بیند اما به زودی به سمت کارگردانی پیشرفت می‌کند. (همسرش درخواست او را برای فیلم‌برداری مجدد از لحظه‌ی ورود بچه به خانه که او فراموش کرده بود از آن فیلم بگیرد، رد می‌کند. هر چند شانس بهتری نصیب‌اش می‌شود و فیلمی می‌سازد از کبوتری که برای او به عنوان طعمه روی لبه‌ی پنجره خرده نان گذاشته است). بعد از این که فیلیپ از مراسم جشن بیست و پنجمین سالگرد تأسیس شرکتی که در آن کار می‌کند فیلم‌برداری می‌کند، به او گفته می‌شود که متن و موسیقی به فیلم اضافه کند و بدین‌گونه او مهارت‌های تدوین را هم می‌آموزد. وقتی رئیس‌اش از او می‌خواهد تا بعضی از صحنه‌های فیلم را حذف کند، با مفهوم سانسور مواجه می‌شود؛ همان‌طور که وقتی پیشنهاد ساختن فیلم مستندی را درباره‌ی یکی از همکاران‌اش می‌دهد، مسئولان مشروط بر این که فیلم‌نامه را تأیید کنند با ساخت فیلم موافقت می‌کنند. در ادامه، وقتی فیلیپ برای شرکت در یک جشنواره سفر می‌کند، نه تنها با ادا و اصول و زد و بندهای «هنر» روبه‌رو می‌شود، بلکه با کارگردان لهستانی، کریشنف زانوسی، (مدیر تولید کیشلوفسکی که نقش خودش را در فیلم بازی می‌کرد) نیز مواجه می‌شود و با مسئولیت‌های سیاسی و اجتماعی فیلم‌سازی آشنا می‌شود. (ضمن این که، زانوسی به خاطر ناگزیر بودن فیلیپ از به تصویب رساندن فیلم‌نامه با او همدردی می‌کند: «هر کسی همیشه مجبور است فیلم‌نامه‌اش را تصویب کند. من هم همین‌طور.» توصیه‌ی شایسته‌ای برای همه فیلم‌سازها، چه در لهستان کمونیست و چه در هالیوود. او تنها پس از تبعات فیلم‌های صادقانه‌ی خود است که درمی‌یابد نمی‌تواند مسئولیت‌هایی را که دوربین به همراه می‌آورد به

دوش کشد، پیامدهایی که باعث اخراج بعضی از همکارانش می‌شود. در صحنه‌ی پایانی، فیلیپ را می‌بینیم که به نقطه‌ی اول بازگشته است: دوربین را به سمت خودش می‌چرخاند و داستان خودش را نقل می‌کند، گویی به یک قصه‌گو تبدیل شده است. بدین‌گونه شاید کیشلوفسکی می‌خواهد نشان بدهد که فیلیپ تنها با خودآگاهی‌ای که اکنون به دست آورده می‌تواند واجد تمام مهارت‌هایی شود که برای تبدیل شدن به فیلم‌ساز مؤثر لازم است.

تصاویر کلیدی: پرندگان: در پرده‌ی افتتاحیه که ایرکا، همسر فیلیپ، خواب می‌بیند شاهینی تیره‌رنگ به مرغ‌های سفید حمله می‌کند، کنایه‌ای نهفته است از ورود به جهانی داروینی. یک فیلم‌ساز چه‌گونه خود را با چنین جهانی سازگار می‌کند؟ و آیا فیلیپ نجات خواهد یافت؟

آینه‌ها و شیشه‌ها: فیلیپ به خانه می‌آید و می‌فهمد که ایرکا آینه‌ی سالن را شکسته است: نوعی پیش‌آگاهی از این که فیلم‌ساختنِ فیلیپ سرانجام زندگی هر دو آن‌ها را تباه خواهد کرد. بار دیگر که فیلیپ به خانه می‌آید درمی‌یابد که ایرکا خودش را در اتاق بچه حبس کرده: شیشه‌ی ماتِ درِ اتاق که آن‌ها را از هم جدا کرده و باعث شده تا آن‌ها نتوانند یک‌دیگر را به وضوح ببینند، اشاره‌ای است به این که آن‌ها نه تنها نمی‌توانند با هم ارتباط برقرار کنند بلکه هیچ‌کدام‌شان نمی‌تواند تمام موقعیت را ببیند.

دایره‌ها: وقتی در پایان فیلیپ دوربین را به سمت خودش می‌گیرد، ما دایره‌ی عدسی دوربین را می‌بینیم. وقتی او از ابتدا شروع به تعریف‌کردن داستان خودش می‌کند، گویی مسیری دایره‌وار را دور زده و حالا بازگشته است به نقطه‌ی اول.

دقت کنید: یکی از محدود کارگردان‌های مورد تحسین و احترام

کیشلوفسکی - کن لوچ - را که فیلیپ به هنگام ورق زدن کتابی درباره‌ی فیلم سازها بر او مکتب می‌کند، زیر نظر داشته باشید.
ارزش فیلم: اولین شاهکار کیشلوفسکی. خیلی خوب

روز کوتاه کاری (۱۹۸۱)

بازیگران: واسلاو اوله‌ویچ

گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌نامه: کریشتف کیشلوفسکی و هانا کرال. براساس گزارشی نوشته‌ی هانا کرال، با عنوان **چشم‌انداز پنجره‌ی طبقه‌ی اول**. فیلم‌بردار: کریشتف پاکولسکی.
تلویزیونی، ۷۹ دقیقه.

داستان فیلم: فیلم با سه طرح محوری آغاز می‌شود. در سال ۱۹۶۸ مرد جوانی در جلسه‌ای سخنرانی می‌کند و آشوب‌هایی را که باعث تحریک دانشجویان ورشو می‌شود، محکوم می‌کند. سپس به سال ۱۹۷۵ می‌رویم، زمانی که همان مرد جوان به دبیر اولی حزب کمونیست منصوب شده است. باز به آینده برده می‌شویم، به سال ۱۹۸۱ که دبیر حزب در حال تشریح فعالیت‌هایش در خلال «وقایع پنج سال گذشته» است. روز کوتاه کاری سپس به نرمی به سمت حوادث روز ۲۵ ژوئن ۱۹۷۶ میل می‌کند، روزی که در آن مردم لهستان در واکنش به افزایش ۹۶ درصدی قیمت گوشت که دولت تصویب کرده بود، شورش کرده بودند. کیشلوفسکی از خلال وقایع بیرونی و تک‌گویی‌های درونی دبیر حزب، این روز را به تصویر می‌کشد. یعنی از ساعت شش صبح، لحظه‌ای که خبر اعتراض مردم به دبیر حزب می‌رسد، تا ساعت دو بعد از ظهر، زمانی که کارگران به ساختمان حزب یورش می‌آورند و دبیر حزب را وادار به ترک محل کار خود می‌کنند. پشت صحنه: برخلاف آرامش، کیشلوفسکی در روز کوتاه کاری در صدد ساختن فیلمی صریحاً سیاسی است. با این همه وجه اشتراک هر

دو فیلم، سرنوشت مشابهی پیدا کرد؛ توقیف و سانسور. اما حتی زمانی که ممنوعیت روز کوتاه کاری برداشته شد، کیشلوفسکی از نمایش آن صرف نظر کرد. او معتقد بود که این «فیلم وحشت ناکی» است. توضیح اش این بود که «آن فیلم برای زمان خودش ساخته شده بود و اگر در زمان خودش نمایش داده می شد، احتمالاً اهمیتی داشت، البته نه حتماً... اما خوشبختانه آن زمان به نمایش درنیامد.»

درباره ی فیلم: معایب پنج سال قبل فیلم زخم، این بار در روز کوتاه کاری، که براساس رویدادهای واقعی روز ۲۵ ژوئن ۱۹۷۶ ساخته شده بود، تکرار می شود. بیش تر کنش ها در واقع کنش نیستند: گروهی خشمگین گرد هم می آیند و دبیر حزب در مهار وضعیت پیش آمده - میانجی گری بین جمعیت بیرون دفتر حزب و قدرتمندان انعطاف ناپذیر آن طرف خط تلفن در مسکو - درمانده می شود. درست مثل آنتک گرالاک آرامش و فیلیپ موس شیفته ی دوربین قبل از خودش، او هم میانه ی دو نیروی متضاد گرفتار شده است، با این تفاوت که بر خلاف گرالاک و موس، شخصیت او با رویکرد انتقادی به نمایش در می آید. کیشلوفسکی در این باره می گوید: «فکر می کنم فیلم خوبی نشد چون ما در فیلم نامه به اندازه ی کافی تلاش نکردیم تا شخصیت اصلی را درک کنیم. من خودم را توی تله انداخته بودم چون در لهستان آن زمان، عموم مردم مطلقاً نمی خواستند چیزی درباره ی یک دبیر حزب بدانند.»

تصاویر کلیدی: برهوت... تصویر دندان گیری دیده نمی شود. به لحاظ سبک کار، تکنیک اصلی برای جذاب کردن فیلم روشی است که کیشلوفسکی در برجسته سازی شخصیت های مشخصی به کار می گیرد: ثابت کردن تصویر بر روی یک شخصیت و سپس نمایش سریع آن چه بعد برای او رخ می دهد و دوباره بازگشت به خط اصلی داستان. اولین

شخصیت، مرد ریش‌داری است که در میان جمعیت سوت می‌زند، بعد از ثابت شدن تصویر، او را می‌بینیم که دستگیر شده و پلیس او را کتک می‌زند. نفر بعد زنی است که چک حقوق‌اش را توی صورت دبیر حزب پرت می‌کند و از او می‌پرسد چه طور با حقوق ناچیزش زندگی کند؛ بعد او را خیلی سریع در دادگاهی می‌بینیم که به خاطر «اوباش‌گری» محکوم می‌شود. در این دو مورد تا حدی نکاتی به سود دبیر حزب و مقامات دولتی وجود دارد، اما سرنوشت شخصیت‌های سه تصویر ثابت شده‌ی بعدی تلویحاً نشان از تغییر در اوضاع سیاسی دارد: مردی که موهای فرفری دارد وقتی در حال پایین‌کشیدن یکی از شعارهای حزب در خیابان است دستگیر می‌شود، و در برش به صحنه‌ای در آینده، مرد جوان به همسر کسی که دستگیر شده می‌گوید که گروه آن‌ها هزینه‌ی گرفتن وکیل را پرداخت خواهد کرد. نفر بعدی مردی است که سیل دارد و در دفتر حزب کار می‌کند، و در برش به صحنه‌هایی در آینده، او را می‌بینیم که از شنیدن اطلاعیه‌ی رادیو درباره‌ی امضای توافق‌نامه‌ای با کارگران کشتی‌سازی گدانسک شادی می‌کند. سرانجام مردی را که در حال ساخت سنگری در خیابان است و در وسط کار او را متوقف می‌کنند، می‌بینیم که بعدها در رادیو دارد درباره‌ی همبستگی صحبت می‌کند.

ارزش فیلم: خود کیشلوفسکی می‌گوید «فیلم خسته‌کننده‌ای است، بد کارگردانی شده و بد بازی شده است... من مطلقاً نمی‌دانم چرا آن را ساختم.» بی‌ارزش

شانس کور (۱۹۸۱)

بازیگران: بوگوسلاو لیندا (ویتک)، تادئوش لومینیک (ورنر)،
بوگوسلاو پاولک (شوسکا)، مونیکا گوزوزیک (اولگا)

گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌نامه: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌بردار: کریشتف پاولکسی. بلندداستانی، ۱۲۲ دقیقه.

داستان فیلم: فیلم در دوران التهاب سیاسی لهستانِ اواخرِ دهه‌ی هفتاد می‌گذرد. ویتک، دانشجوی جوان رشته‌ی پزشکی از رئیس دانشکده تقاضا می‌کند به خاطر مرگ پدرش به او مرخصی تحصیلی بدهد. او با سرعت زیاد به سمت ایستگاه قطار می‌رود. تنش بالا می‌گیرد. آیا ویتک به قطار می‌رسد؟ کیشلوفسکی سه وضعیت فرضی را نشان می‌دهد. در حالت اول، ویتک سوار قطار می‌شود، با کمونیست متعصبی به اسم ورنر ملاقات می‌کند و به عضویت حزب کمونیست درمی‌آید. او سپس به‌طور تصادفی با اولین معشوقه‌اش، شوسکا، که عضو یک گروه مبارز زیرزمینی است آشنا می‌شود و آن‌ها روابط عاشقانه‌شان را دوباره از سر می‌گیرند. به دنبال بروز شورش در یکی از بیمارستان‌ها، بیماران پزشک‌ها را گروگان می‌گیرند و حیاط بیمارستان را به اشغال خود درمی‌آورند، و مسئولان حزب ویتک را به‌منظور پایان‌دادن آشوب به آن‌جا می‌فرستند. ویتک می‌کوشد تا بین بیماران و مسئولان میانجیگری کند، اما موفق نمی‌شود. او به خانه برمی‌گردد و پی می‌برد که شوسکا دستگیر شده است و مأموران مشغول بازجویی از او هستند. شوسکا او را طرد می‌کند و ویتک به اجلاسی در فرانسه اعزام می‌شود اما در آخرین لحظه به او گفته می‌شود که به دلیل اعتصابات او نمی‌تواند لهستان را ترک کند.

فیلم، بار دیگر به صحنه‌ای که ویتک برای رسیدن به قطار می‌دوید باز می‌گردد. در وضعیت دوم، دانشجوی جوان پزشکی به قطار نمی‌رسد و با یکی از نگهبانان ایستگاه درگیر می‌شود. دادگاه او را محکوم به انجام خدمات عمومی بدون مزد می‌کند و در آن‌جا با شخصی به نام مارک آشنا می‌شود و او ویتک را به یک سازمان مبارز زیرزمینی معرفی می‌کند.

ویتک همچنین از طریق مارک باکشیش استفان آشنا می شود و به دست او تعمیم داده می شود. او روابطی با زنی یهودی برقرار می کند. این زن خواهر بزرگ تر دانیل، دوست دوران کودکی ویتک است که از کودکی به دانمارک «مهاجرت» کرده است. ویتک به خانه ی زنی که به تازگی او باش دولتی به آن حمله کرده اند می رود. زن به او می گوید که از چیزی نمی ترسد و زندگی یک موهبت است. از سوی دیگر نشریات ممنوعه ی سازمان زیرزمینی در یورش دیگر به دست پلیس می افتد. همزمان او به دلیل این که ویتک را مسئول این بی توجهی می دانند، او را طرد می کنند. ویتک می خواهد برای شرکت در گردهمایی جوانان کاتولیک به فرانسه برود اما مقامات دولتی به او می گویند که تنها در صورتی به او گذرنامه می دهند که اسامی دوستان اش را لو بدهد. ویتک درخواست آن ها را رد می کند و به خانه برمی گردد. در خانه، عمه اش خبر اعتصابات را به او می دهد.

در بخش سوم و نهایی، ویتک باز به قطار نمی رسد اما این بار تصادفاً با یکی از همکلاسی هایش به اسم اولگا برخورد می کند و روابط عاشقانه ای با هم برقرار می کنند. درس اش را ادامه می دهد و از او خواسته می شود تا بعد از فارغ التحصیلی برای انجام تحقیقی در دانشگاه بماند. او و اولگا ازدواج می کنند و بچه دار می شوند. ویتک از عضویت در حزب سرباز می زند و همزمان در برابر پیوستن به مذهب و امضای طومارهای معترضان مقاومت می کند. وقتی رئیس دانشکده از ویتک می خواهد تا به جای او در یک کنفرانس پزشکی در خارج از کشور شرکت کند، او می پذیرد، اما پروازش را به خاطر شرکت در جشن تولد اولگا تغییر می دهد. پرواز جدید از طریق پاریس انجام می شود و هواپیما اندکی پس از بلند شدن از زمین منفجر می شود.

تنها پس از فیلم برداری و تدوین حدود هشتاد درصد از شانس کور بود که فیلم ساز دریافت از آنچه که ساخته است راضی نیست. شاکی بود که: «فیلم تصنعی شده است.» کیشلوفسکی ساخت فیلم را متوقف کرد و دو سه ماهی به خودش استراحت داد، کاری که او اغلب به منظور دست یافتن به چیزی انجام می داد و اسم اش را گذاشته بود «نوعی فراغت و آزادی». حتی وقتی که برگشت و فیلم را کامل کرد، هنوز از نتیجه راضی نبود و قضاوت اش این بود: «فکر می کنم اشکالات اساسی فیلم، مثل همیشه، به خاطر فیلم نامه اش بود. هنوز هم ایده ی فیلم را دوست دارم. ایده ی غنی و جذابی بود. تنها فکر می کنم از آن به خوبی استفاده نشد.»

درباره ی فیلم: کیشلوفسکی ممکن است زیادی انعطاف ناپذیر باشد، اما بسیار تیزبینانه کارهای خودش را نقد می کند. ایده ی فیلم واقعاً جالب توجه است اما به خوبی قوام پیدا نمی کند. در شیفته ی دوربین قهرمان فیلم دوربین را به سمت خودش می گیرد در حالی که شانس کور شکل گسترش یافته ی چنین ایده ای است. به این دلیل که پیش فرض فیلم نمایش سه پیامد متفاوت از واقعهای واحد است، شانس کور از توصیف صرف یک واقعیت خارجی فراتر می رود و به جای آن بر نمایش جهان درونی تمرکز می کند. صداقت ذاتی ویتک، فارغ از دیدگاه سیاسی یا مذهبی اش، در سه بخش فیلم به وضوح مشخص است. به عبارت دیگر، انتخاب برای تعیین شخصیت آدمی ضرورت ندارد. چیزی که در گفتار پدر مرده ی ویتک این گونه بر آن تأکید شده است: «تو مجبور به انجام هیچ کاری نیستی.» انسان صادق و خوب می تواند هم صادقانه و هم خوب زندگی کند. مسیر زندگی ویتک ممکن است دستخوش سرنوشت شود اما سرشت ذاتی او را تصادف تعیین نمی کند.

تصاویر کلیدی: فیلم با فریاد دلخراش ویتک که می گوید «نه» آغاز

می شود. فریادی که ما تنها در پایان فیلم می فهمیم که این، جیغ او در هواپیما است. دوربین به سمت دهان باز و وحشت زده‌ی ویتک حرکت می کند و سپس با دوازده صحنه‌ی واقعی یا خیالی از زندگی ویتک مواجه می شویم. از جمله صحنه‌ای که به نظر می رسد بیمارستانی را پس از روز سانحه‌ای (احتمالاً سقوط یک هواپیما) نشان می دهد: پیکرهای کشته شدگان بر روی زمین قرار دارند و وقتی یکی از آنها بر روی زمین کشیده می شود ردی از خون بر جای می گذارد. در صحنه‌ای دیگر ویتک با دوست دوران کودکی اش، دانیل، که دارد به دانمارک مهاجرت می کند، خدا حافظی می کند. در صحنه‌های دیگر ویتک را می بینیم که شوسکا را نوازش می کند، با اولگا صحبت می کند، در ایستگاه راه آهن با شنیدن خبر مرگ پدرش بی اختیار جیغ می کشد و از رئیس دانشکده‌ی پزشکی تقاضای مرخصی تحصیلی می کند. در آخرین صحنه، ویتک بلیت قطار یکی از همکلاسی هایش را می خرد و به طرف ایستگاه قطار می دود. در حال دویدن به سمت ایستگاه با پیرزنی برخورد می کند و پول های خرد او را روی زمین می ریزد. یکی از سکه ها می چرخد و جلو پای ولگردی متوقف می شود. ولگرد سکه را برمی دارد و با آن آبجو می خرد. درست شبیه سکه‌ای که کارول در فیلم سه رنگ: سفید نمی تواند از دست آن خودش را خلاص کند. بدین گونه سکه به نمادی از تقدیر و نقطه‌ی عطف سرنوشت سازی در زندگی ویتک تبدیل می شود.

تصاویر تکرارشونده: آینه ها: در یکی از دوازده صحنه‌ی افتتاحیه‌ی فیلم، ویتک جوان را می بینیم که پدرش به او ریاضیات می آموزد. این تصویر را در آغاز از طریق انعکاس او در آینه می بینیم اما بعد دوربین می چرخد و ما صحنه را به طور واقعی می بینیم. در آپارتمان ورنر، ویتک به حمام می رود و تصویر او در آینه‌ی حمام منعکس می شود.

موهبت زندگی: وقتی ویتک به ملاقات زنی می‌رود که او باش دولتی خانه‌اش را به هم ریخته‌اند، زن به او می‌گوید: «زندگی یه موهبتیه». چیزی که عمه‌ی پاول بعدها در ده فرمان یک به پاول می‌گوید. همین‌طور وقتی ویتک با خداوند حرف می‌زند، به او می‌گوید: «من این جا هستم»، و این یادآور صدای کامپیوتری است که در ده فرمان یک می‌گوید: «من آماده‌ام». و بالاخره وقتی ویتک دوست دختر یهودی‌اش را در قطار تنها می‌گذارد، زن و مرد دست‌هایشان را از دو طرف به شیشه‌ی پنجره‌ی قطار فشار می‌دهند. تصویری که در سه رنگ: قرمز نیز تکرار می‌شود.

ارزش فیلم: مشهورترین فیلم کیشلوفسکی تا قبل از ده فرمان، اما داوری کارگردان درست به هدف زده است: ایده‌ای جذاب که به گونه‌ای بسیار بی‌روح اجرا شده است. متوسط

پایانی نیست (۱۹۸۴)

بازیگران: گرازینا شاپولوسکا (اورسولا)، یرژی رادزیویلویچ (آنتک)، ماریا پاکولنیکس (جوانا)، آکساندر باردینی (لابرادور)، آرتور بارسیش (دارک)

گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌نامه: کریشتف کیشلوفسکی و کریشتف پیه‌سیه‌ویچ. فیلم‌بردار: جک پتريکی. موسیقی: زیگنیف پرایزنر. بلند داستانی، ۱۰۷ دقیقه.

داستان فیلم: آنتک، وکیل دادگستری، چند روز پیش از شروع نخستین صحنه‌ی پایانی نیست در اثر حمله قلبی مرده است. در صحنه‌ی افتتاحیه‌ی فیلم، روح او بیوه‌اش را که خوابیده است تماشا می‌کند. اورسولا بیدار می‌شود اما از حضور او بی‌خبر است. آنتک، که در زمان حیات‌اش به عنوان وکیل کار می‌کرده، قبل از مرگ وکالت پرونده‌ی جوانی را به اسم دارک برعهده داشته که متهم به شروع اعتصاب در کارخانه‌ای

بوده است. جوانا، همسر دارک، به اورسولا تلفن می‌زند و درباره‌ی پرونده از او سؤال می‌کند. وقتی اورسولا با بی‌اعتنایی برخورد می‌کند، جوانا به آپارتمان اورسولا می‌آید و از او خواهش می‌کند تا دریافتن وکیل دیگری به جای آنتک به او کمک کند. اورسولا، استاد پیشین آنتک، لابرادور را به او معرفی می‌کند. لابرادور ابتدا به دلیل این که به‌زودی وادار به بازنشستگی پیش از موعد خواهد شد از پذیرفتن وکالت سرباز می‌زند اما سرانجام می‌پذیرد. اورسولا پسرش را به مدرسه می‌برد اما در مسیر بازگشت به خانه‌ی جوانا، ماشین‌اش به شکل مرموزی از کار می‌افتد. ماشین دیگری بوق‌زنان از او سبقت می‌گیرد و وقتی باز به شکل مرموزی ماشین او دوباره روشن می‌شود، ماشینی را که از او سبقت گرفته می‌بیند که با اتوبوسی تصادف کرده و همه‌ی سرنشین‌های آن کشته شده‌اند. از سوی دیگر با پیشرفت پرونده‌ی حقوقی دارک مشخص می‌شود که خواسته‌های او با اهداف وکیل جدیدش یکسان نیست. در حالی که لابرادور در پی آزادی دارک است، متهم نگران اصول و اعتقادات خود است و به نشانه‌ی اعتراض، دست به اعتصاب غذا می‌زند. اورسولا به طرز فزاینده‌ای درگیر ضایعه‌ی دردناک خود می‌شود. او به پسرش عشق می‌ورزد، اما اکنون درمی‌یابد که آنتک را چه قدر زیاد دوست می‌داشته و چه قدر از فقدان او دلتنگ است. زن حتی سعی می‌کند با هیپنوتیزم موضوع را فراموش کند اما به جای آن در جلسه‌ی هیپنوتیزم درمانی، آنتک را به وضوح مقابل خود می‌بیند. بعد از این که یکی از دوستان آنتک به او اعتراف می‌کند که او و آنتک همیشه عاشق یک زن می‌شده‌اند، اورسولا با توریستی انگلیسی، که فکر می‌کند او یک فاحشه است، رابطه‌ی جنسی برقرار می‌کند اما باز احساس می‌کند که وابستگی شدیدی به آنتک دارد. پرونده‌ی قضایی بسته می‌شود و دارک با

محکومیت هجده ماه حبس تعلیقی به مدت دو سال آزاد می‌شود. در پایان، بعد از این که اورسولا پسرش را در خانه‌ی مادر بزرگ‌اش می‌گذارد، تمام روزنه‌های آپارتمان را با دقت مسدود می‌کند، شیر گاز اجاق را باز می‌کند و خودش را می‌کشد. آخرین نمای فیلم تصویری است از او که به آنتک می‌پیوندد و بعد با هم به سمت تاریکی قدم می‌زنند.

پشت صحنه: در سال ۱۹۸۱، حاکمان کمونیست لهستان به منظور درهم شکستن جنبش رو به گسترش «همبستگی» اعلام حکومت نظامی می‌کنند. فضای لهستان به سرعت به یکی از رعب‌آورترین فضاها ی سیاسی تبدیل می‌شود و دادگاه‌ها احکام سنگینی برای جرم‌های کوچک صادر می‌کنند. داشتن یک روزنامه‌ی زیرزمینی یا نوشتن شعاری بر دیوار جرم‌هایی محسوب می‌شدند قابل مجازات با محکومیت زندان طولانی. کیشلوفسکی که تصمیم دارد بعضی از این دادگاه‌ها را به تصویر بکشد، با وکیل جوانی به اسم کریشتف پیه‌سیه‌ویچ ملاقات می‌کند و او می‌پذیرد تا در افشای سیستم دادگستری با کیشلوفسکی همکاری کند. وکیل و فیلم‌ساز خیلی زود پی می‌برند که به محض این که دوربین کیشلوفسکی شروع به ضبط جریان دادگاه می‌کند، قاضی‌ها از صدور احکام ناعادلانه منصرف می‌شوند. به همین خاطر کیشلوفسکی تا حد امکان به بسیاری از دادگاه‌ها می‌رود و دوربین‌اش را در آن‌جا می‌کارد بدون آن که فیلمی در دوربین قرار دهد!

از ضبط جریان این دادگاه‌ها چیز دندان‌گیری به دست نیامد، اما کیشلوفسکی که تصمیم گرفته بود فیلمی درباره‌ی حکومت نظامی بسازد، پیه‌سیه‌ویچ را به عنوان همکار فیلم‌نامه‌نویس خودش انتخاب می‌کند. فیلم آن‌ها در واقع درباره‌ی تأثیرات حکومت نظامی است نه درباره‌ی تانک‌ها یا شورش‌هایی که از حکومت نظامی ناشی می‌شد. او می‌گوید: «آن موقع

فکر می‌کردم - هنوز هم همین‌طور فکر می‌کنم - که حکومت نظامی شکستی برای همه‌ی ما بود، که همه‌ی ما باختیم، که در دوران حکومت نظامی همه‌ی ما سر تعظیم فرود آوردیم.»

از پایانی نیست استقبال بدی شد. مقامات دولتی کاری کردند که فیلم در سینماهای پرت و نامناسبی نمایش داده شود. روزنامه‌ها زمان‌های نمایش را اشتباه چاپ می‌کردند، کلیسا به صحنه‌های اروتیک و خودکشی در فیلم اعتراض کرد و مخالفان سیاسی، به این خاطر که کیشلوفسکی در پایان آن‌ها را پیروز نشان نداده است، فیلم را دوست نداشتند. بعد از این فیلم، کیشلوفسکی هیچ‌گاه زمینه‌ی سیاسی را برای ساخت فیلم‌هایش به کار نگرفت.

درباره‌ی فیلم: پایانی نیست، صرف‌نظر از استقبالی که از آن شد و کیشلوفسکی را مأیوس کرد، نشانی است از آغازی تازه برای او. اگر شانس کورکاوشی بود در طرح موقعیت‌های فرضی، پایانی نیست نخستین فیلمی بود که او در آن مایه‌های متافیزیکی را همزمان با تأملی بر عشق، درام سیاسی و داستان ارواح طرح می‌کرد. در فیلم با روحی مداخله‌جو مواجه هستیم که بر جهان خارجی تأثیر می‌گذارد (مثل اثر عینی او با گذاشتن علامت سؤال در کنار اسم لابرادور در فهرست اسامی وکلا، یا نجات جان همسرش با خاموش کردن موتور ماشین او درست در زمانی که اورسولا در مسیر تصادف با یک اتوبوس پیش می‌رفت). روحی که چند بار در فیلم ظاهر می‌شود و نزدیک‌ترین و عزیزترین افراد زندگی‌اش را تماشا می‌کند (وقتی پسرش به مدرسه می‌رود و یا وقتی اورسولا متخصص هیپنوتیزم را ملاقات می‌کند، و باز وقتی که اورسولا به او خیانت می‌کند. آنتک همچنین زمانی که موکل سابق‌اش در سلول زندان خوابیده است ظاهر می‌شود و به نظر می‌رسد می‌خواهد مخفیانه کاغذی را برآید

که لا برادور تصمیم دارد با استفاده از متن آن مصالحه‌ای را به امضای دارک برساند).

پایانی نیست همچنین سرآغاز ایجاد دو رابطه‌ی تأثیرگذار برای کیشلوفسکی بود: رابطه با پیه‌سیه‌ویچ نویسنده و زیبیگنیف پرایزور آهنگ‌ساز، دو نفری که در تمام کارهای بعدی کیشلوفسکی با او همکاری داشتند.

تصاویر کلیدی: شمع‌ها. در دوران حکومت نظامی، سنت قراردادن شمع بر لبه‌ی پنجره‌ها در روز سیزدهم هر ماه، نشانه‌ای بود از بیان خشم عمومی نسبت به وضعیت سیاسی موجود. در صحنه‌ی افتتاحیه، شمع‌های توی گورستان که نمادی هستند از مرگ، هم اشاره دارند به صحنه‌ی دیگری که در آن اورسولا و پسرش بر سر قبر آنتک حاضر می‌شوند و هم برای تماشاگران آن زمان لهستانی یادآور این سنت‌اند.

تصاویر تکرارشونده: دست‌ها: اولین نمای پس از عنوان‌بندی آغاز فیلم، دست‌های آنتک است که بعد آن‌ها را در حال نوازش کردن موهای پسر خوابیده‌اش می‌بینیم. دست‌ها، با انگشتان به هم گره‌شده یا حلقه‌زده برگرد لیوان‌ها، مدام در سرتاسر فیلم نشان داده می‌شوند: وقتی اورسولا سر میز صبحانه با یاچک صحبت می‌کند، سرش را خم می‌کند توی دست‌هاش؛ یا وقتی اورسولا با تومک، دوست آنتک، حرف می‌زند؛ در خانه‌ی متخصص هیپنوتیزم، او دست‌اش را گرد لیوان می‌گرداند و نیز با نوعی «تقلید» حرکات انگشتان، با آنتک ارتباط برقرار می‌کند. سرانجام این‌که اورسولا با توریست انگلیسی به این دلیل رابطه برقرار می‌کند که دست‌های او شبیه دست‌های شوهرِ مرده‌اش است.

آینه‌ها و شیشه‌ها: نخستین بار آنتک را از طریق انعکاس تصویرش در شیشه‌ی در می‌بینیم. تصویر او بار دیگر در شیشه‌ای در خانه‌ی متخصص

هینوتیرم منعکس می شود. همچنین اورسولا دقایقی پیش از خیانت به همسرش، به تصویر خودش در آینه نگاه می کند. در ادامه، وقتی پی می برد که پسرش به یکی از آهنگ های مخالفان گوش می دهد، جلو آینه ی حمام گریه اش می گیرد.

و یک چیز دیگر: نماهای زیادی از یرژی رادزیویلوویچ (آنتک) فیلم برداری شده، اما در تدوین نهایی تنها از تعداد کمی از آن ها استفاده می شود. بدون توجه به اهمیت او - دست کم - برای تماشاگران لهستانی آن زمان. رادزیویلوویچ به این دلیل انتخاب شده بود که نقش های قبلی اش در فیلم های آندره وایدا درباره ی جنبش همبستگی (مرد مرمین و مرد آهنین) از او یک شخصیت شرافتمند در اذهان عمومی ساخته بود. کیشلوفسکی می گوید: «تشخیص دادم که باید از او استفاده کنم، خیلی ساده به این خاطر که برای تماشاگر روشن باشد که این مرد کسی است که ذاتاً بی نهایت پاک و منزّه است.» و در نتیجه وفاداری عمیق اورسولا به شوهرش، نمادی است از نوعی وفاداری به «جنبش همبستگی».

موسیقی: ترجیع بند موسیقایی که در صحنه ی افتتاحیه پایانی نیست و نیز در سرتاسر فیلم شنیده می شود بعدها به عنوان مایه ی اصلی موسیقی فیلم سه رنگ: آبی استفاده می شود.

ارزش فیلم: از یک سو سیاست همچون مزاحمی در فیلم حضور دارد و از سوی دیگر با داستانی خیره کننده و اندوه بار درباره ی عشق به یک روح مواجه ایم. خوب

ده فرمان (۱۹۸۸)

بازیگر ثابت: آرتور باسیش (مرد جوان، معروف به شاهد)

گروه سازنده ی ثابت: کارگردان: کریشنف کیشلوفسکی. فیلم نامه:

کریشتف کیشلوفسکی و کریشتف پیه‌سیه‌ویچ. موسیقی: زبیگنیف پرایزئر. ده فیلم داستانی تلویزیونی. زمان هر فیلم تقریباً ۵۵ دقیقه.

ده فرمان به عنوان مجموعه‌ای ده قسمتی در اواخر دهه‌ی هشتاد، برای تلویزیون لهستان ساخته شد اما دستاوردی فوق‌العاده در عرصه‌ی سینما است. این مجموعه در آغاز تحسین همگان را در جشنواره‌ی فیلم ونیز (۱۹۸۹) برانگیخت و کیشلوفسکی را در کانون توجه جهانیان قرار داد. امروزه هم استقبال زیاد از نمایش این فیلم در سینماهای پاریس، نیویورک یا لندن (من فیلم را در یک نمایش چهارساعته دیدم، در غروب یک روز بارانی وسط هفته در غرب لندن که همه‌ی بلیت‌ها فروش رفته بود) او را همچنان در کانون توجه قرار داده است. به لحاظ چهارچوب، فکر، قدرت و تفکر هیچ فیلم دیگری مشابه آن‌ها نیست.

وقتی کیشلوفسکی زیر نظر کریشتف زانوسی در استودیوهای فیلم‌سازی تور کار می‌کرد پیه‌سیه‌ویچ، همکارش در نوشتن فیلم‌نامه‌ی پایانی نیست، به او می‌گوید که کسی باید درباره‌ی «ده فرمان» فیلمی بسازد. و آن کس باید کیشلوفسکی باشد. و واکنش خونسردانه‌ی کیشلوفسکی؟ «ایده‌ی وحشت‌ناکی است، البته.» یکی از اهداف استودیو فیلم‌سازی تور البته این بود که کارگردان‌های جوان را برای ساخت اولین فیلم‌شان یاری دهد و کیشلوفسکی فکر کرد که با سرمایه‌گذاری تلویزیون لهستان مجموعه‌ای از ده فیلم‌نامه می‌تواند برای ساخت در اختیار کارگردان‌های مختلفی گذاشته شود تا بعد به‌عنوان یک سریال از تلویزیون پخش شوند.

بعد از تحقیقات اولیه، کیشلوفسکی و پیه‌سیه‌ویچ شروع به نوشتن فیلم‌نامه می‌کنند. از همان آغاز هر دو تصمیم گرفته بودند که فیلم‌ها غیرسیاسی باشند، اما نه به میزانی غیرقابل تحمل. کیشلوفسکی می‌گوید:

«زندگی روزمره در لهستان غیر قابل تحمل، کسالت بار و به طرز وحشتناکی خسته کننده بود و ما آن موقع می دانستیم که باید موقعیت های غیر عادی و اغراق آمیزی را برای شخصیت هایمان فراهم کنیم، موقعیت هایی که در آن شخصیت ها با انتخاب های دشواری روبه رو شوند اما نتوانند به سادگی تصمیم بگیرند.»

با این همه، سختی های زندگی در لهستان دوران سلطه ی کمونیسم هنوز در ده فرمان پیدا است: ساکنان برای حمام کردن مجبورند آب را بجوشانند، سقف بیمارستان چکه می کند و خطوط تلفن قطع می شود. حتی آپارتمان های مرتفع هم با نماهای سیمانی خود آشکارا از حکومتی تمامیت خواه حکایت دارند. کیشلوفسکی می گوید: «این زیباترین مجتمع مسکونی در ورشو بود. بسیار وحشتناک به نظر می رسید. از همین جا می توانید تصور کنید که بقیه ی مجتمع ها چه وضعی داشتند.»

سرانجام کیشلوفسکی از بین راه های مختلف انتخاب شخصیت هر داستان، بعد از کنار گذاشتن شیوه های گوناگون مثل انتخاب تصادفی یک چهره از بین تماشاگران ورزشگاه یا تعقیب کسی از لابه لای جمعیت در خیابان، گزینه ی برج مسکونی را (که برای دوربین عاشق پنجره ها و آینه ها و انعکاس های او هم مناسب بود) برگزید. در این وضعیت، پشت هر پنجره، انسانی زندگی می کند و زندگی هر کس ارزش تأمل و بررسی را دارد. در صحنه ی افتتاحیه ی فیلم، توهم عریان سازی تصادفی یکی از آن زندگی ها با کبوتری خلق می شود که از دسته ای کبوتر بهت زده جدا می شود و به گونه ای اتفاقی بر لبه ی پنجره ی آپارتمان پاول می نشیند و به داخل نگاه می کند.

بعد از یک سال کار بر روی فیلم نامه، متن هنوز چیزی کم داشت. کیشلوفسکی ساعت ها در این باره با پیه سیه ویچ و ویتک زالسکی، مشاور

ادبی‌اش، بحث کرد. سرانجام یک روز زالسکی برای آن دو حکایت نویسنده‌ای را تعریف می‌کند که به هنگام نمایش فیلمی به کارگردان می‌گوید از فیلم خیلی خوش‌اش آمده و به خصوص به صحنه‌ی گورستان فیلم و مردی که در آن صحنه کت و شلوار سیاه پوشیده اشاره می‌کند. وقتی کارگردان وجود چنین چیزی را در فیلم انکار می‌کند، نویسنده اعتراض می‌کند و می‌گوید چنین کسی را گوشه‌ی سمت چپ قاب دیده که بعد راه می‌افتد به طرف گوشه‌ی سمت راست قاب تا از کادر خارج می‌شود. نویسنده قاطعانه می‌گوید نه تنها آن مرد را دیده، بلکه آن بخش به خصوص فیلم، بهترین قسمت فیلم بوده است. ده روز بعد نویسنده می‌میرد. وقتی کیشلوفسکی این حکایت را می‌شنود پی می‌برد که فیلم‌نامه چه چیزی کم دارد. آن چیز «همین مردی است که کت و شلوار سیاه پوشیده و هر کسی قادر نیست او را ببیند. آدمی که کارگردان جوان نمی‌دانسته در فیلم ظاهر شده اما بعضی‌ها او را می‌بینند. کسی که آن‌ها را نگاه می‌کرده، کسی که گرچه بر آن چه می‌گذرد تأثیری ندارد اما نوعی نشانه یا هشدار است برای کسانی که او را می‌بینند، البته اگر متوجه او شوند... بدین ترتیب من شخصیتی را معرفی کردم که بعضی‌ها اسم‌اش را گذاشته بودند فرشته.» در فیلم‌نامه از او به عنوان «مرد جوان» اسم برده می‌شود اما من اسم‌اش را «شاهد» می‌گذارم.

نوشتن فیلم‌نامه‌ها بیش از یک سال وقت کیشلوفسکی و پیه‌سیه‌ویچ را گرفته بود و حالا در پایان کار کیشلوفسکی مجذوب بعضی از داستان‌ها شده بود و «خیلی خودخواهانه» برای او آشکار بود که می‌خواهد همه‌ی ده فیلم را کارگردانی کند. کاری که کرد این بود که برای هر فیلم، فیلم‌بردار جداگانه‌ای را به کار گرفت و بیست و یک ماه بعدی را صرف فیلم‌برداری و تدوین فیلم‌ها کرد. گاه می‌شد که قسمتی از یک فیلم را صبح

فیلم برداری می‌کرد و بخشی از فیلم دیگر را بعد از ظهر آن روز در مکانی دیگر و بخشی از فیلم سوم را غروب همان روز.

در آغاز، کیشلوفسکی قصد داشت فیلم‌ها را به‌رغم این‌که براساس «ده فرمان» ساخته می‌شدند بدون عنوان بگذارد. وقتی قرار است که مجموعه به گونه‌ای طراحی شود که با درون‌مایه‌اش - فرمان‌ها - به مخاطب نزدیک شود نیازی نیست که از همان آغاز و با عناوین فیلم‌ها این درون‌مایه‌ها توضیح داده شوند. رابطه‌ی میان فیلم‌ها و هر کدام از فرمان‌ها رابطه‌ای قطعی نبود. فیلم‌ها و فرمان‌ها اغلب می‌توانند با هم جابه‌جا شوند یا حتی فیلم‌ها می‌توانند با بیش از یک فرمان مناسبت داشته باشند. کیشلوفسکی امیدوار بود مخاطبان برای بحث در این باره تهییج شوند.

منتقدانی که سردرگم شده بودند اصرار داشتند بدانند کدام فیلم به کدام فرمان مربوط است و سرانجام کیشلوفسکی مجبور شد فیلم‌ها را به فهرستی که در زیر به آن اشاره می‌شود، فروکاهد. برای نمونه، عنوان ده فرمان یک چنین شد: من خدا هستم، پروردگار شما. خدای دیگری جز من نپرستید (ده فرمان یک)، اما این فیلم به سادگی می‌توانست به ده فرمان دو (نام پروردگار را به باطل نبرید) یا ده فرمان سه (روز شنبه را گرامی بدارید) هم مربوط باشد. به‌طور مشابه، عنوان قسمت دوم می‌تواند با ده فرمان سه ربط پیدا کند در عین حال که با ده فرمان شش (قتل نکنید)، ده فرمان هفت (زنا نکنید) و ده فرمان نه (شهادت دروغ علیه همسایه‌ی خود ندهید) هم مربوط است. و همین‌طور بقیه‌ی فیلم‌ها. کیشلوفسکی در مقدمه‌اش بر متن انگلیسی فیلم‌نامه‌های ده فرمان نوشت: «کوشش ما این بود که طرح کلی فیلم به گونه‌ای باشد که پس از تماشای فیلم در ذهن بیننده همان پرسش‌هایی شکل بگیرد که ما قبل از شروع به نوشتن فیلم‌نامه از خود می‌پرسیدیم.» فیلم‌نامه‌ها به گونه‌ای طراحی نشده بودند تا به عنوان

متن‌هایی که قوانین اخلاقی سختی را نشان می‌دهند، خوانده شوند بلکه بیش‌تر دستمایه‌هایی بودند برای بحث، نقطه‌ای بودند برای شروع نه حکمی نهایی.

ده فرمان یک

بازیگران: هنری بارانوفسکی (کریشتف)، وژیچ کلاتا (پاول)،
مایاکوموروفسکا (ایرنا)

گروه سازنده: فیلم‌بردار: ویسلا زدورت، ۵۳ دقیقه.

فرمان: من خدا هستم پروردگار شما، خدای دیگری جز من نیستید.

داستان فیلم: پاول فرزند باهوش کریشتف، دانشمندی معتقد به علم و منطق، است. آن‌ها از حل کردن معماهای ریاضی در کامپیوترشان لذت می‌برند. بعد از دیدن سگی مرده، کنجکاوی پاول در خصوص مرگ و روح برانگیخته می‌شود. پدرش با تفسیری علمی، خیلی ساده برای او توضیح می‌دهد که مرگ زمانی اتفاق می‌افتد که کارکرد بدن متوقف می‌شود. او در عین حال وجود روح را انکار می‌کند. بعدها، ایرنا، خواهر کریشتف که کاتولیک معتقدی است، می‌کوشد تا ایمان خود را به پاول عرضه کند. وقتی پسرک درباره‌ی خداوند سؤال می‌کند، ایرنا او را در آغوش می‌گیرد و به او می‌گوید که خداوند در عشق آن‌ها به هنگام در آغوش کشیدن یک‌دیگر وجود دارد. در همین حال، تالاب مجاور برج مسکونی‌ای که پاول و کریشتف در آن زندگی می‌کنند، منجمد می‌شود و پاول اقرار می‌کند هدیه‌ی کریسمس‌اش – یک جفت اسکیت روی یخ – را در گنجه دیده است و اجازه می‌خواهد قبل از کریسمس برای اسکی روی تالاب از آن‌ها استفاده کند. پدر و پسر با خوش حالی ضخامت یخ روی تالاب را اندازه می‌گیرند و درمی‌یابند که ضخامت آن در حدی است که بتواند وزن آدمی با سه برابر وزن پاول را تحمل کند. روز بعد، پاول از

مدرسه به خانه برنمی‌گردد و کریشتف پی می‌برد که صدای آژیر و جمعیت اطراف دریاچه تنها یک معنا می‌تواند داشته باشد. بعد از این که جسد پسرش از آب بیرون آورده می‌شود، کریشتف به کلیسا می‌رود و مایوسانه محراب را چنگ می‌زند: شمع‌ی روی تصویری از مریم مقدس می‌چکد و این حس را القا می‌کند که گویی این مریم مقدس است که اشک می‌ریزد.

درباره‌ی فیلم: فیلم، به عنوان بخش اول ده فرمان، لحن جدی و فکوره‌ای کل اثر را به خوبی بازتاب می‌دهد و می‌کوشد تا برای نمایشی کردن تقابل جهان روحانی و جهان عقلانی، یکی از دردناک‌ترین و درک‌ناپذیرترین داستان‌ها – مرگ یک کودک – را دستمایه‌ی خود قرار دهد، درون‌مایه‌ای که در فرمان‌های دو، پنج و نیز هشت تکرار می‌شود. موضوع تقدیر از همان آغاز برجسته می‌شود. در یکی از نماهای اولیه‌ی فیلم، تصویر پاول در تلویزیون نشان داده می‌شود و بعد ثابت می‌ماند (درست همان‌طور که زیر دریاچه‌ی یخ‌زده منجمد می‌شود): کودکی که سرنوشت‌اش پیشاپیش رقم خورده است و برگشتی در کار نخواهد بود. کیشلوفسکی فیلم را به گونه‌ای سختگیرانه و غیراحساسی اما فکربرانگیز ادامه می‌دهد.

در این جا تنها پرسش وجود دارد و پاسخی در کار نیست. چرا پاول می‌میرد؟ چرا یخ تالاب شکسته می‌شود؟ چرا مرکب ریخته می‌شود؟ چرا کامپیوتر خود به خود روشن می‌شود؟ کامپیوتر برای چه کاری آماده است؟ و بالاخره سؤال خود پاول: بعد از مرگ چه می‌شود؟ پاسخ نامشخص پدر این است که تنها خاطره‌ای از هرکس باقی می‌ماند: این که مهربان بوده‌اند، این که دندان افتاده‌ای داشته‌اند، یا لبخندشان. همان‌طور که به طرز دردآوری تنها چیزی که از پاول برای ما و عمه‌اش، ایرنا، باقی

می ماند، چهره‌ی شادی از او است که یک گروه فیلم برداری در مدرسه اش از او گرفته اند، فیلمی که ایرنا پس از مرگ پاول به آن نگاه می کند.

درباره‌ی علت شکستن یخ، کیشلوفسکی هیچ توضیح معقولی ارائه نمی دهد. کیشلوفسکی و پیه سیه ویچ در فیلم نامه به مولد برقی اشاره کرده بودند که بدون هشدار آب گرم را وارد دریاچه می کند. این موضوع بعداً به هنگام فیلم برداری حذف شد و به جای آن در نسخه‌ی نهایی نوعی دخالت الهی پیشنهاد می شود که گویی تنبیهی است برای اعتقاد افراطی به علم و تکنولوژی. پدر عقل گرای پاول در کلاس درس اش می گوید که سرانجام روزی کامپیوترها مزایای زیبایی شناسانه‌ی خودشان را خواهند داشت و حتی شخصیت پیدا خواهند کرد. از طرفی پاول قادر است کامپیوترش را چنان برنامه ریزی کند که بتواند درها را باز و بسته کند یا شیرهای آب را باز کند و ببندد. او حتی می تواند آن را به گونه‌ای برنامه ریزی کند که بفهمد مادر غایب اش در هر لحظه از روز دارد چه کاری انجام می دهد. اما کامپیوتر نمی تواند به او بگوید مادرش چه خواب هایی می بیند: واقعیت های ناخود آگاه و ماوراء الطبیعی حتی از دست رس چنین کامپیوتری هم خارج اند. کامپیوترها نمی توانند پاسخ دقیقی ارائه دهند. اما، مثل بازی شطرنج که پاول مشتاقانه بازی می کند، به ما می آموزند که همواره چند راه می تواند برای ما وجود داشته باشد. انتخاب راه درست دشوارترین کار است، همان گونه که در ده فرمان دو چنین وضعیت دشواری ترسیم شده است.

شاهد: ده فرمان یک شاهد خاموشی را معرفی می کند که نسبت به بقیه‌ی قسمت های مجموعه هم به دفعات بیشتر و هم به شکل آشکارتری در فیلم ظاهر می شود. فیلم با نمای غم انگیزی از دریاچه‌ی یخ زده آغاز می شود. در این جا تنها شکل حیات، مرد جوانی است که کنار

آتشی دودناک نشسته است و با خیرگی به دوربین نگاه می‌کند. او در ده فرمان یک چندین بار دیده می‌شود: وقتی ایرنا، با دیدن پاول بر صفحه‌ی تلویزیون، اشک می‌ریزد فیلم برش می‌خورد به نمایی از شاهد که او قطره اشکی را از صورت‌اش پاک می‌کند (گرچه، مثل همیشه، کیشلوفسکی در این جا هم شفاف نیست و معلوم نیست شاهد دارد با ایرنا همدردی می‌کند یا تنها دوده‌ای را از چشم‌اش بیرون می‌آورد)؛ همچنین شاهد به دنبال نمایی از کلیسا نشان داده می‌شود؛ بعد از این که ایرنا خدا را برای پاول تعریف می‌کند؛ به دنبال بازدید پسرک از تدریس پدرش در کلاس درس و سرانجام بعد از این که کریشتف برای بررسی ضخامت لایه‌ی یخ روی دریاچه و توانایی آن در تحمل وزن پاول، شبانه از خانه بیرون می‌رود. در پایان، وقتی پلیس برای یافتن اجساد مانده در زیر یخ شکسته شده جست‌وجو می‌کند، کریشتف متوجه آتش مرد جوان می‌شود. اما آتش خاکستر شده و جای شاهد به وضوح خالی است.

تصاویر کلیدی: مایعاتی که نمی‌توان مهار کرد. در حالی که فیلم با یخ دریاچه‌ی منجمد شده آغاز می‌شود، آخرین نمای فیلم تصویری است از پاول که بر صفحه‌ی تلویزیون منجمد می‌شود. درست مانند جسدش در زیر یخ دریاچه. مرکب که به شکل غیرقابل توضیحی کاغذهای کریشتف را لکه‌دار می‌کند، هشدار می‌دهد که مایعات را نمی‌توان مهار کرد. همین‌طور شیر، نوشیدنی تازه و نمادین مادر غایب پاول، فاسد می‌شود یا یخ می‌بندد. حتی آب مقدس (که کریشتف در کلیسا روی پیشانی‌اش ننگه می‌دارد) منجمد شده است.

دقت کنید: شاهد به شکل‌های متنوعی در سراسر مجموعه‌ی ده فیلم ظاهر شده است.

ارزش فیلم: آغازی بهت‌انگیز و فراموش‌نشدنی. عالی

ده فرمان دو

بازیگران: کریستینا یاندا (دوروتا)، الکساندر باردینی (پزشک)، اولگرد لوکاشویچ (آندره)

گروه سازنده: فیلم بردار: ادوارد کلوسینسکی، ۵۷ دقیقه

فرمان: نام پروردگار را به باطل نبرید

داستان فیلم: زنی به اسم دوروتا از همسایه‌اش که پزشک پیر و تندخویی است، تقاضایی دارد. او می‌گوید که آندری، همسرش، به شدت بیمار است و در بیمارستان محلی در بخش مربوط به او بستری است. زن می‌خواهد بداند که او زنده می‌ماند یا می‌میرد. پزشک با کج خلقی به او می‌گوید که در وقت ملاقات بیماران می‌تواند شوهرش را در بیمارستان ملاقات کند. وقتی زن به ملاقات همسرش می‌رود، دکتر باز هم به او پاسخی نمی‌دهد. در مجتمع مسکونی هم وقتی زن بر تقاضایش اصرار می‌ورزد، او طفره می‌رود. سرانجام زن به او توضیح می‌دهد که به این پاسخ احتیاج دارد زیرا بعد از این که ظاهراً نمی‌توانسته باردار شود، سه ماه است از عاشقش آبستن شده و با این که می‌داند ممکن است این آخرین شانس او برای مادر شدن باشد، اما اگر شوهرش به زندگی برگردد بچه را سقط خواهد کرد. دکتر همچنان از پیش‌گویی خودداری می‌کند و زن برای سقط بچه نوبت می‌گیرد اما بعد دکتر، که یکی از بستگان جوان‌اش در جنگ کشته شده، به او می‌گوید آندری خواهد مرد. با این همه به طرز معجزه‌آسایی شوهر دوروتا به زندگی باز می‌گردد و از شنیدن خبر حامله بودن همسرش شاد می‌شود.

درباره‌ی فیلم: در حالی که قسمت اول ده فرمان درون‌مایه‌ای جدی و فکربرانگیز ارائه می‌دهد، تمرکز قسمت دوم بر موقعیتی اخلاقی و پیچیده

است. پزشک تندخویی برای دوروتا سوگند می‌خورد که همسرش خواهد مرد و به همین خاطر دوروتا از سقط جنین‌اش خودداری می‌کند. دیدن عکس‌هایی که نشان از بهبودی معجزه‌آسای آندری دارند، در عین حال گویای این است که پزشک نام‌پروردگار را به باطل یاد کرده است. با این همه او تصمیم به اعطای «زندگی» می‌گیرد، چیزی که ایرنا، عمه‌ی پاول، در ده فرمان یک به او (و به ما) گفته بود که یک موهبت است. بچه‌ی تولدنیافته‌ی دوروتا به زندگی باز می‌گردد، همچنان که همسرش. بدین‌گونه پزشک به جای یک زندگی دو زندگی را نجات می‌دهد. تکرار این داستان در ده فرمان هشت – که فیلم‌نامه‌ی آن هم در طیف فیلم‌نامه‌های اخلاقی رده‌بندی می‌شود – نشان می‌دهد که در روند ده فرمان هیچ چیز آسان‌تر نشده است و تنگنای حقیقی هرگز واقعاً از میان نرفته‌اند.

کیشلوفسکی در ده فرمان دو با تمرکز کنش فیلم بر کشمکش‌های درونی و اخلاقی و با تأکید بر نماهای نزدیک به نوعی رئالیسم دست‌یافته که به‌ندرت بر پرده‌ی سینما ظاهر شده است: لباس‌ها، مو و چهره‌ها همان‌قدر واقعی‌اند که تنگنای انسانی. با این همه واقع‌گرایی نیرومند کیشلوفسکی هرگز باعث کنار گذاشته‌شدن تصویرهای نمادین نشده است و او مشخصاً در دو صحنه به خودش اجازه‌ی چنین کاری داده است. صحنه‌ی اول نمایی است از دوروتا که در تاریکی آپارتمان‌اش نشسته و به پزشک که بیرون ساختمان قدم می‌زند خیره شده است. او شروع به کندنِ تک‌تک برگ‌های گیاهی از ساقه‌اش می‌کند و موسیقی فیلم در این نما بر مفهوم صحنه تأکید می‌ورزد. او سرانجام ساقه را می‌پیچاند اما نمی‌تواند آن را بشکند و به محض رهاکردن آن، ساقه‌ی گیاه به دلیل

انعطاف پذیری اش، به آرامی و به شکل خیره کننده ای به حالت اولیه اش باز می گردد. گویی این نیروی زندگی است که در برابر شکسته شدن مقاومت می کند. صحنه ی دوم با سبکی استادانه آغاز می شود و با نمادی آشکارتر از نماد گیاه پایان می یابد. در این صحنه بار دیگر دوروتا از پنجره ی آپارتمان اش به بیرون نگاه می کند، این بار اما مستقیم و رو به دوربین. دوربین به سمت پایین حرکت می کند و ما پزشک را می بینیم که او هم به بیرون خیره شده است. سپس دوربین در یک حرکت افقی سریع به تخت آندری در بیمارستان می رسد، جایی که به نظر می رسد حال او به مراتب بهتر شده است. دوربین در ادامه ی حرکت افقی اش بر روی زنبوری توقف می کند که به شکل دردآوری برای بیرون کشیدن خودش از باقی مانده ی شربت میوه ی توی لیوان که دوروتا پیش تر آورده است، تقلا می کند. زنبور به کمک قاشق توی لیوان خودش را بالا می کشد و سرانجام از مایع لزج نجات پیدا می کند. این نما البته نمادی است از نجات آندری از مرگ حتمی، همان گونه که ساقه ی گیاه نیز پیش از این نشانی بود از خواست او برای زندگی.

در صحنه ی پایانی فیلم، وقتی شوهر دوروتا خوش حالی اش را از شنیدن خبر حامله شدن زن اش به پزشک ابراز می کند، کیشلوفسکی دو سطر دیگر را که در فیلم نامه ی منتشر شده نیست به این گفت و گو اضافه می کند: آندری از پزشک می پرسد: «می دونی بچه دار شدن یعنی چی؟» پاسخ غمگینانه ی پزشک این است: «بله، می دونم.» این موضوع هم با خود زندگی پزشک و هم با ده فرمان یک پیوندهایی دارد. در دوبار گفت و گویی که پزشک به هنگام قهوه خوردن با زنی که خانه اش را نظافت می کند، دارد، از لذتی حرف می زند که با خانواده ی جوان اش داشته

است، خانواده‌ای که همگی در اثر بمب باران در جنگ کشته شده‌اند. در واقع پاسخ پزشک به سؤال آندری این است که نه تنها لذت بچه‌دار شدن را می‌فهمد، بلکه مثل کریشتف در ده فرمان یک اندوه زجرآوری را که داشتن بچه می‌تواند در پی داشته باشد درک می‌کند.

تصاویر کلیدی: باز هم مایع، که در این جا نمادی از زندگی است. گرچه ابتدا، مثل ده فرمان یک، به نظر می‌رسد مفهوم مرگ را تداعی می‌کند: از ترک‌های سقف بیمارستان نشت می‌کند و توی لگن کثیف بیمار چکه می‌کند. اما همچنین این قطره‌ها نشانه‌ای هستند از گذر زمان که بهبودی آندری را به همراه خود دارند.

شاهد: شاهد دوبار در فیلم حضور پیدا می‌کند: او بار نخست زمانی که عکس‌ها نشان از پیشرفت بیماری آندری دارند دیده می‌شود و بار دیگر در پس‌زمینه‌ی صحنه‌ای است که دوروتا در اتاق آندری در بیمارستان به او می‌گوید که دوستش دارد. هر دو صحنه می‌توانند به عنوان نقاط عطفی در بازگشت بیمار به زندگی تفسیر شوند.

دقت کنید: هیچ کدام از شخصیت‌های فیلم‌های دیگر این مجموعه در این قسمت دیده نمی‌شوند در حالی که پزشک، دوروتا و همسرش در قسمت‌های بعدی ظاهر می‌شوند: پزشک در ده فرمان چهار و دوروتا و آندری در ده فرمان پنج. تنگنای اخلاقی‌ای که پزشک در فیلم با آن مواجه می‌شود – تصمیم او برای پیش‌بینی امکان بهبودی همسر دوروتا که در عین حال تصمیمی است برای زندگی بچه‌ای که هنوز متولد نشده است – از جنس همان تنگنای اخلاقی‌ای است که در فیلم نامه‌ی ده فرمان هشت مطرح است.

ارزش فیلم: طرح تنگنای شدید اخلاقی در قاب سینمای انسان‌گرای کیشلوفسکی. خیلی خوب

ده فرمان سه

بازیگران: دانیل اولبریچسکی (یانوش)، ماریا پاکولینیس (اوا)

گروه سازنده: فیلم بردار: پیوتر سوبوسینسکی، ۵۶ دقیقه

فرمان: روز شنبه را گرامی بدارید

داستان فیلم: شب عید کریسمس. یانوش که لباس بابانوئل‌ها را پوشیده، با هدیه‌هایی برای همسر و بچه‌هایش به خانه می‌آید. او سپس آن‌ها را به مراسم عشای ربانی نیمه‌شب می‌برد. مراسمی که در آن اوا، معشوقه‌ی سابق‌اش، را می‌بیند. وقتی به خانه برمی‌گردند، زنگ خانه به صدا درمی‌آید و یانوش با گفتن این که تاکسی او را دزدیده‌اند، از همسرش ناگهان معذرت می‌خواهد و پایین می‌رود. بیرون خانه، اوا را می‌بیند و او می‌گوید که ادوارد، شوهرش، ناپدید شده است. یانوش با بی‌میلی همراه با اوا می‌رود و شب را با رانندگی، بازدید از سردخانه‌ی بیمارستان و مرکز نگهداری الکلی‌ها - که وقتی خوابیده‌اند به شکل بی‌رحمانه‌ای با شیلنگ آب سرد روی آن‌ها می‌ریزند - در جست‌وجوی بی‌ثمری برای پیدا کردن ادوارد به صبح می‌رساند. سرانجام وقتی جست‌وجوی آن‌ها در ساعت هفت و سه دقیقه‌ی صبح در ایستگاه قطار به پایان می‌رسد، اوا می‌گوید سه سال قبل دقیقاً در چنین ساعتی ادوارد او را به خاطر ارتباطش با یانوش ترک کرده بود. او اعتراف می‌کند با این کار می‌خواسته از یانوش برای عمل به یک خرافه به منظور خوشبخت شدن‌اش استفاده کند، خرافه‌ای که براساس آن اگر او می‌توانست یک شب را در هر حالتی تا صبح با یانوش بگذراند، دیگر خودش را نمی‌کشت. در پایان، یانوش سراغ همسرش، که شک کرده او تمام شب را با اوا به سر برده، باز می‌گردد.

درباره‌ی فیلم: کسانی که چشم نافذ و حافظه‌ی خوبی دارند متوجه حضور کریشتف ده فرمان یک در همان صحنه‌های اول فیلم می‌شوند. او به یانوش که لباس بابانوئل‌ها را پوشیده و دارد هدیه‌هایی را برای بچه‌هایش می‌برد برخورد می‌کند. کیشلوفسکی با این صحنه نه تنها به مصیبت پیشین کریشتف (که دیگر نه این سال و نه هیچ سال دیگری لباس بابانوئل‌ها را نمی‌پوشد) اشاره می‌کند، بلکه در این فرمان هم اندوه را دستمایه‌ی کارش قرار می‌دهد: همه کریسمس را جشن نمی‌گیرند. دورین از روی چهره‌ی جن‌زده‌ی کریشتف تا پنجره‌ی آپارتمان یانوش در طبقه‌ی اول حرکت می‌کند تا خانواده‌ی خوشبختی را ببینیم که زیر نگاه مردی هستند که خوشبختی خودش را از دست داده است. و کیست که از دیدن چنین موقعیتی اندوهگین نشود؟ این از آن وضعیت‌های مهلکی است که زندگی را در چنین لحظاتی بر آدم‌های تنها و منزوی تلخ می‌کند، زمان‌هایی که ورای این شب‌گردی‌های طاقت‌فرسا و دلگیر می‌توان چیز دیگری یافت.

بدین‌گونه کیشلوفسکی که به وضوح از همان آغاز در کار طرح درون‌مایه‌هایش در فیلم است، ما را از دلایل مشخص اوا در دورکردن یانوش از آغوش خانواده‌اش بی‌خبر می‌گذارد. فکر مرگ نخستین بار زمانی القا می‌شود که در انتهای فیلم وقتی اوا سرانجام یانوش را به آپارتمان‌اش می‌کشانند، با عجله تیغی را، به عنوان مدرکی از حضور ادوارد در زندگی‌اش، در ریش‌تراش شوهرش قرار می‌دهد. اما وقتی می‌بینیم تیغ، زنگ زده و کند شده است، ظن خودکشی کنار می‌رود: ابتدا یانوش و بعد اوا تیغ را روی دست‌شان می‌کشند اما خونی بیرون نمی‌زند. این ظن تنها زمانی فاش می‌شود که اوا قرص‌هایی را از جیب‌اش بیرون می‌آورد و علت رفتارهای عجیب و غریب‌اش – مثل گذاشتن تیغ در ریش‌تراش و

سرهم کردن دروغ‌های پرشاخ و برگ برای رفتن‌شان به مرکز نگهداری الکلی‌ها برای پیدا کردن ادوارد - را توضیح می‌دهد. به دلیل این که ما نیز مثل یانوش از حقیقت ماجرا بی‌خبریم و در این جهل با او سهیم هستیم، به محض این که واقعیت آشکار می‌شود، ما نیز همچون او ناچار هستیم احساس خود را نسبت به اوا، از خشم به همدلی، تصحیح کنیم. گرچه به نظر می‌رسد همدلی در ورشو آن هم در مقدس‌ترین شب، گوهر کمیابی است. اوا سعی می‌کند موضوع را این گونه توضیح دهد: «خیلی سخته که آدم در چنین شبی تنها باشه.» یانوش حرف او را این گونه تمام می‌کند: «مردم خودشون رو تو خونه‌ها حبس کرده‌ند و پرده‌ها رو کشیده‌ند.» و بعد خودش سراغ همسرش به خانه برمی‌گردد.

تصاویر کلیدی: در ده فرمان سه کیشلوفسکی دوربین‌اش را - و مشخصاً در تأکید بر نور و شیشه - به شکل معناداری به کار می‌گیرد. از نمای افتتاحیه‌ی فیلم که در آن نور مات چراغ‌ها به آرامی وضوح پیدا می‌کنند تا چراغ‌های ماشین پلیس در صحنه‌ی پایانی، که یانوش و اوا با هم خداحافظی می‌کنند، نور طبیعی اندکی وجود دارد. آن هم در فیلمی که همه‌ی وقایع آن در شب می‌گذرد. این کاربرد به‌خصوص به شکل مؤثری در نورپردازی صحنه‌ی ایستگاه قطار نمود پیدا می‌کند، صحنه‌ای که در آن نور تنها به چشم‌های اوا و یانوش تابانده می‌شود و به رابطه‌ی صادقانه‌ی جدیدی میان آن‌ها اشاره می‌کند (ایده‌ای که در ده فرمان نه نیز، وقتی رومن و هانکا در آسانسور هستند، تکرار می‌شود). وجود شیشه‌ها و آینه‌ها اما اشاره‌ای است به جدایی و فریب.

تصاویر تکرارشونده: رنگ‌ها. رنگ‌های قرمز، سفید و آبی لباس‌ها و ماشین‌های پلیس پیش‌درآمدی هستند بر فیلم‌های سه‌گانه‌ی سه‌رنگ که بعدها ساخته شدند.

شاهد: شاهد توی تونل در تراموایی ظاهر می شود که یانوش و اوا با ماشین به آن نزدیک می شوند و بعد با ترمز شدید از برخورد با آن می گریزند.

دقت کنید: وقتی یانوش با لباس بابانوئل به طرف خانه می رود، کریشنف از ده فرمان یک از کنار او عبور می کند.

ارزش فیلم: پرداخت و طرح فیلم تکلف آمیز است، و در مقایسه با تفصیلی که فیلم در نمایش موقعیت اوا به خرج می دهد، انگیزه های او کم تر روشن می شوند. خوب

ده فرمان چهار

بازیگران: آدریانا بیدر زینسکا (آنکا)، یانوش گازوس (میکال)

گروه سازنده: فیلم بردار: کریشنف پاکولسکی. ۵۵ دقیقه

فرمان: پدر و مادر خود را گرامی بدارید

داستان فیلم: روز عید پاک است. آنکا دانشجوی بیست ساله ی رشته ی تئاتر با پدرش میکال، که همسرش فوت کرده است، زندگی می کند. روابط آنها با هم راحت و بی شائبه است. کنجکاوی آنکا با پیدا کردن نامه ای که مخفی شده و روی آن نوشته شده است «تنها پس از مرگم باز شود»، برانگیخته می شود. زمانی که میکال از خانه دور است، آنکا نامه را باز می کند. داخل پاکت، نامه ی مهر و موم شده ی دیگری است خطاب به آنکا که از طرف مادرش نوشته شده است. به محض بازگشت پدرش، آنکا به او می گوید که نامه را خوانده و فهمیده است که او پدر واقعی اش نیست. او همچنین اعتراف می کند که همین آگاهی بوده که او را در داشتن احساس جنسی نسبت به میکال آزاد می گذاشته و باعث می شده با هر دوست پسری که عشق بازی می کرده، به او فکر کند. میکال

هم به داشتن چنین احساسی، احساسات دردآوری نسبت به آنکا، اعتراف می‌کند اما از عمل کردن به آن‌ها خودداری می‌ورزد و مانع پیشروی آنکا می‌شود. آنکا با ناراحتی به خواب می‌رود و بیدار می‌شود پی می‌برد میکال رفته است. آنکا دنبال او می‌رود و به میکال اعتراف می‌کند که به هر حال نامه را نخوانده و محتوای نامه را از خودش ساخته است. آن‌ها، هر دو با هم، نامه را می‌سوزانند، در جالی که باقی مانده‌ی نامه بر درست بودن حدس آنکا اشاره دارد.

درباره‌ی فیلم: در ادامه‌ی طرح درون‌مایه‌ی والدین / فرزند که در ده فرمان یک و ده فرمان دو وجود داشت، در ده فرمان چهار کیشلوفسکی به سراغ وضعیت بسیار دشواری می‌رود: زنای با محارم. این همان موقعیتی است که به‌طور فرضی می‌تواند نتیجه‌ی ده فرمان دو باشد، موقعیتی که در آن مردی از بچه‌ای که فرزند واقعی‌اش نیست با آغوش باز استقبال می‌کند.

کیشلوفسکی همچنین موضوع را در یک زمینه‌ی دینی طرح می‌کند. در حالی که وقایع ده فرمان سه در شب کریسمس رخ می‌داد، ماجراهای ده فرمان چهار در روز عید پاک اتفاق می‌افتد، روزی که در آن سنت‌ها اجازه می‌دهند در صحنه‌ی افتتاحیه‌ی فیلم مرد و زنی (که هنوز رابطه‌ی آن‌ها را نمی‌دانیم چیست) روی هم آب بپاشند. گویی حالا که درون‌مایه‌ها با دقت در سه بخش نخستین ده فرمان طرح شده‌اند، کیشلوفسکی از چنان اعتماد به نفسی برخوردار شده که از همان آغاز به ما نشان دهد چیزی در این میان مفقود شده است. در واقع فوراً روشن می‌شود که صمیمیت آن‌ها از نوع صمیمیت میان پدری با دخترش نمی‌تواند باشد. بدین‌گونه ما در خصوص ماهیت روابط آن‌ها آن‌قدر سرگردان می‌مانیم تا این که وقتی تلفن زنگ می‌خورد آنکا سرانجام میکال را «پدر» خطاب می‌کند. اما این

چه پدری است (حتی اگر سنت عید پاک چنین چیزی را مجاز بداند) که حاضر می‌شود یک سطل آب روی دخترش، که تنها یک پیراهن به تن دارد، بریزد؟ و این چه دختری است که مخالفت می‌کند اما در واقع می‌خندد و از این شوخی لذت می‌برد؟

آنکا به عنوان دانشجوی رشته‌ی تئاتر، هنر نقش بازی کردن را می‌داند. او وانمود می‌کند که فهمیده است میکال پدر واقعی‌اش نیست با این حال آیا احتمال ندارد او و میکال در تمام این مدت تنها نقش‌های پدر و دختر را بازی می‌کرده‌اند؟ به خصوص که در درس بازیگری، او تنها زمانی متقاعد می‌شود نقش عاشق را بازی کند که استادش، مردی از هم‌نسلان پدرش، نقش مقابل او را به عهده گیرد. با این همه وقتی او نقش وسوسه‌گر را مقابل میکال بازی می‌کند، میکال او را نمی‌پذیرد. در یک انحراف طنزآلود نسبت به فرمانی که فیلم در پی آن است (پدر و مادر خود را گرامی بدارید) آنکا درمی‌یابد که تنها راه حقیقی برای گرامی داشتن پدر این است که از فرمان مادر سرپیچی کند و بنابراین نامه را می‌سوزاند. اکنون هر دو باید به نوعی حالت و شرایط عادی بازگردند، شرایطی که در آن هر دو نقش‌های پدر و دختر را بازی می‌کنند.

تصاویر کلیدی: عینک و بینایی. آنکا به چشم‌پزشکی مراجعه می‌کند و او قبل از این که عینک مسخره‌ای را روی چشم‌اش بگذارد، برای آزمایش دید او از آنکا می‌خواهد تا حروف پدر را تلفظ کند. در شروع داستان، آنکا نمی‌تواند چیزها را به وضوح ببیند اما در پایان او و پدرش تا حدی به شفافیت دست پیدا می‌کنند. این تصویر به همراه درون‌مایه‌ی داستان، یعنی زنای با محارم، به گونه‌ای روشن یادآور قصه‌ی اودیپ است، با این تفاوت که به جای این که فرزندی ناآگاهانه با مادر خود ارتباط برقرار کند در این جا فرزندی هست که تعمداً روابط پدر / فرزندی را به منظور

هموار کردن راه برای برقراری روابط جنسی، ویران می‌کند. اودیپ به خاطر این کار چشمان خود را از حدقه درمی‌آورد، آنکا اما، با میکال ارتباط جنسی برقرار نمی‌کند بنابراین مجاز است عینک‌اش را نگه دارد. شاهد: وقتی آنکا مشغول بازکردن نامه است، شاهد را می‌بینیم که روی دریاچه پارو می‌زند و بعد قایق‌اش را روی شانه می‌اندازد و از کنار او عبور می‌کند. شاید زل‌زدن مستقیم او به آنکا است که سبب می‌شود او نامه را باز نکند. بعدها، در صحنه‌ای که آنکا به میکال می‌گوید در خصوص خواندن نامه به او دروغ گفته است، شاهد را می‌بینیم که از کنارشان عبور می‌کند.

دقت کنید: پزشک ده فرمان دو وارد آسانسوری می‌شود که پدر و دختر در آن قرار دارند.

ارزش فیلم: تفسیری معاصر از اودیپ، اسطوره‌ی یونانی، خیره‌کننده و کاملاً هماهنگ. خیلی خوب

ده فرمان پنج

بازیگران: میروسلاو باکا (یاچک)، کریشتف گلوبیش (پیوتر)، یان تزار

(راننده‌ی تاکسی)، زیگنیف زاپاسیویچ (ممتحن مدرسه‌ی حقوق)

گروه سازنده: فیلم‌بردار: اسلاومیر ایدزیاک. ۵۷ دقیقه

فرمان: قتل نکنید

داستان فیلم: یاچک، جوان یاغی بیست‌ساله‌ای که به نظر می‌رسد در زندگی هدفی ندارد و در خوی وحشیانه‌اش فرو رفته است – او سنگ‌هایی را از روی پلی پایین می‌اندازد تا شیشه‌ی جلو ماشین‌ها را خرد کند و همین‌طور بدون دلیل روشنی مردی را در توالی مردانه مضروب می‌کند – به عکاسی می‌رود تا عکس دختر جوانی را بزرگ کند و بعد به

کافه‌ای می‌رود و با دو دختر رهگذر شوخی می‌کند. او سپس از کافه بیرون می‌زند و سوار تاکسی می‌شود. راننده را به سمت جاده‌ی متروکه‌ای راهنمایی می‌کند و بدون هیچ هشدار، طنابی را که در طول روز با آن بازی می‌کرده دور گردن راننده می‌اندازد. خفه کردن برای کشتن راننده‌ای که دست و پا می‌زند کافی نیست، بنابراین باچک او را مضروب می‌کند، از ماشین بیرون می‌آورد و با سنگ به سر او می‌کوبد. پیوتر، وکیل آرمان‌گرایی که مخالف مجازات اعدام است، به عنوان وکیل یاچک تعیین می‌شود اما شکست می‌خورد و حکم اعدام صادر می‌شود. صحنه‌ی پایانی ترکیبی است از بازبینی تجهیزات اعدام (اتاق اعدام) و آخرین گفت‌وگوی یاچک و پیوتر. یاچک ماجرای کشته شدن خواهر دوازده ساله‌اش (دخترک توی عکس) را با تراکتور برای وکیل تعریف می‌کند. زندانبان‌ها سر وقت یاچک می‌آیند و سپس در صحنه‌ای که به اندازه‌ی صحنه‌ای که یاچک راننده تاکسی را می‌کشد خشونت‌آمیز است، او را اعدام می‌کنند. پیوتر در جاده‌ای به سمت بیرون شهر، در ماشین خودش مدام فریاد می‌کشد: «از این کار متنفرم».

درباره‌ی فیلم: پنجمین قسمت ده فرمان کیشلوفسکی با بقیه‌ی قسمت‌ها متفاوت است. این فیلم به جای نمایش صرف یک تنگنا، از یک فرمان – قتل نکن – هواداری می‌کند. این قسمت اصولاً به پوچ و بی‌معنابودن قساوتی می‌پردازد که هم در جرم و هم در مجازات آن وجود دارد. فیلم با پیوتر – وکیل جوانی که بیانیه‌اش را درباره‌ی آزادی، مسئولیت و عدم بازدارندگی احکام قضایی از وقوع جرم صادر می‌کند – آغاز می‌شود و با او، در حالی که فریاد می‌زند «از این کار متنفرم» پایان می‌یابد. ده فرمان پنج، حتی در این نسخه‌ی کوتاه‌تر (کیشلوفسکی از این فیلم و قسمت بعدی ده فرمان نسخه‌های بلند سینمایی هم ساخت) به دلیل

تکان دهنده بودن، نفرت انگیزی، صراحت و حس برانگیزی، فیلمی است با تجربه‌ی بصری‌ای به غایت دشوار. کیشلوفسکی با این فیلم از محدوده‌ی موضوعات خانوادگی طرح شده در ده فرمان یک تا ده فرمان چهار فاصله می‌گیرد. ده فرمان پنج حتی به گونه‌ای فیزیکی ما را از مجتمع مسکونی دور می‌کند و با بردن ما به محیطی ناآشنا، سرگردان‌مان می‌سازد. در چهار قسمت اول، کیشلوفسکی با نشان دادن انگیزه‌های شخصیت‌ها، همدلی ما را با قهرمانان‌اش (حتی نسبت به دکتر اخمو و بی‌اعتنای ده فرمان دو) برمی‌انگیزد اما در ده فرمان پنج به گونه‌ای تعمّدی اطلاعات مربوط به سوابق هردو شخصیت دریغ می‌شوند و ما تقریباً هیچ چیز درباره‌ی یاچک و راننده تاکسی نمی‌دانیم (حتی نمی‌دانیم اسم راننده تاکسی چیست و اسم یاچک هم زمانی گفته می‌شود که دادگاه او را محکوم می‌کند). به ما اجازه داده نمی‌شود تا با آن‌ها همذات‌پنداری کنیم و تنها وادار می‌شویم وقایع را به گونه‌ای بی‌طرفانه تماشا کنیم. ورشو از ورای فیلتر سبزرنگ شوم دوربین همچون محیطی غم‌انگیز نشان داده می‌شود و یاچک بیگانه‌گویی به کلی از آدم‌های اطراف خود گسسته است (به گروهی از جوانان که کسی را کتک می‌زنند بی‌توجه است، کبوترانی را که پیرزنی به آن‌ها غذا می‌دهد می‌ترساند، و مردی را که در توالی به او لبخند می‌زند مضروب می‌کند).

نسخه‌ی بلند سینمایی این فیلم با نام فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن دلیلی احتمالی برای رفتار خشونت‌آمیز یاچک (برای دزدیدن ماشین) مطرح می‌کند اما در ده فرمان پنج به آن اشاره‌ای نمی‌شود. قربانی یاچک کاملاً به‌طور تصادفی انتخاب می‌شود و قاتل در جرم ارتكابی انگیزه‌ای ندارد. بدین‌گونه دل‌مشغولی کیشلوفسکی در خصوص شانس و تقدیر بار دیگر در این جا نیز نقشی کلیدی پیدا می‌کند. نخستین نشانه‌ی آن زمانی است که

یاچک سنگ را از بالای پل پایین می اندازد و می گذارد تقدیر تعیین کند آیا سنگ به شیشه‌ی جلوی ماشینی برخورد کند و سبب وقوع تصادفی شود یا نه. اما لحظات مهم زمانی رخ می دهند که راننده تاکسی دوروتا و همسرش را با بی رحمی فریب می دهد. اگر او آنها را سوار تاکسی می کرد چه می شد؟ یا اگر بقیه‌ی مسافرها زودتر از یاچک سوار تاکسی او می شدند چه می شد؟

زمان زیادی طول می کشد تا آدم‌ها بمیرند. حتی اگر زمان مونتاز شده در فیلم کم‌تر از پنج دقیقه باشد (در نسخه‌ی سینمایی، صحنه‌ی قتل بیش از هفت دقیقه به طول می انجامد و این یکی از طولانی‌ترین صحنه‌های قتلی است که تاکنون بر روی نوار سلولوئید ثبت شده است) باز هم صحنه‌ی قتل به طرز وحشت‌ناکی طولانی و واقعی به نظر می رسد. در حالی که مدت زمان قتل، مشابه طول زمانی است که حکومت برای قتل و جان‌کندن کسی مثل یاچک صرف می کند. نگرش یاچک به قتل در تقابل با شیوه‌ی خونسردانه‌ی دولت در فراهم آوردن مقدمات اعدام او قرار داده می شود. و بالأخره، یأس پیوتر در ماشین، بازتابی است از طغیان یاچک در لحظه‌ای که تصمیم به قتل راننده تاکسی می گیرد و ضبط صوت ماشین را با تنفر به بیرون پرتاب می کند. بدین گونه مخاطب، بدون هیچ توضیحی، با ته‌رنگ سبزی از نفرت و یأس رها می شود.

تصاویر کلیدی: آینه‌ها و شیشه‌ها: پیوتر در نمای معرفی‌اش، در قاب آینه نشان داده می شود. اولین باری که راننده دیده می شود، از طریق انعکاس‌اش در شیشه‌ی درِ مجتمع مسکونی است. تصویر یاچک در شیشه‌های ویتترین سینما منعکس می شود. در فیلم شیشه‌های زیادی وجود دارند: شیشه‌های گیشه‌ی سینمایی که یاچک با دختر بلیت‌فروشی که توی آن نشسته حرف می زند؛ شیشه‌های کافه و میز و همین‌طور

شیشه‌ی جلویی، آینه‌ی دید عقب و آینه‌های کناری تاکسی. شیشه‌ها به‌عنوان نوعی فاصله‌گذاری میان مخاطب و اثر به کار می‌روند تا ضمن این که به او کمک می‌کنند نقش ناظر بودن خود را حفظ کند، او را در مشاهده و داوری یاری دهند؛ همچنان که آینه‌ها نیز به ما می‌گویند این داستانی است که خشونت جهان را منعکس می‌کند. آینه‌ها، همچنین به انعکاس نگاه کیشلوفسکی به این دو قتل اشاره دارند..

شاهد: نخستین بار قبل از صحنه‌ی قتل در ده فرمان پنج ظاهر می‌شود. شاهد به تاکسی نگاه می‌کند و سرش را تکان می‌دهد، گویی به یاچک درباره‌ی عملی کردن نقشه‌اش هشدار می‌دهد. همچنین به نظر می‌رسد درست قبل از صحنه‌ی اعدام نیز با نردبانی ظاهر می‌شود. با توجه به این که این حضور همچنین مقارن است با تبریکی که قاضی به مناسبت تولد پسر پیوتر به او می‌گوید، به نظر می‌رسد به این نکته اشاره دارد که شاهد، همزمان که زندگی جدیدی را جشن می‌گیرد، حضورش انعکاسی است از ظهور اولش و می‌کوشد تا از قتلی جلوگیری کند.

دقت کنید: دوروتا و شوهرش برای سوار شدن به راننده تاکسی نزدیک می‌شوند.

ارزش فیلم: بسیار تأثیرگذار و دلخراش. بیانی‌ای ضد خشونت. عالی

ده فرمان شش

بازیگران: گراژینا شاپولوسکا (ماگدا)، اولاف لوبازنکو (تومک)،

استفانیا ایونیسکا (زن صاحب‌خانه)

گروه سازنده: فیلم‌بردار: ویتولد آدامک، ۵۸ دقیقه

فرمان: زنا نکنید

داستان فیلم: تومک، کارمند نوزده ساله‌ی خجالتی و رنگ‌پریده‌ی

اداره‌ی پست، تمام فکرش مشغول ماگدا می‌شود، زن هنرمند و جذاب سی‌ساله‌ای که در آپارتمانی روبه‌روی آپارتمان او، در آن سوی محوطه‌ی مجتمع مسکونی، زندگی می‌کند. توّمک هر شب زنگ ساعت را روی ساعت هشت و نیم تنظیم می‌کند تا از ورود ماگدا به خانه خبردار شود. این زمانی است که او می‌تواند با تلسکوپ دزدی خود، ماگدا و عشاق‌اش را مخفیانه زیرنظر بگیرد. توّمک برای این که بتواند با ماگدا رابطه‌ی دوستانه‌ای برقرار کند، حواله‌های جعلی پول را در صندوق نامه‌های او می‌گذارد تا او را به دفتر پست بکشاند. او برای این منظور حتی شغلی پیدا می‌کند تا بتواند شیشه‌های شیر را در محدوده‌ی سکونت ماگدا توزیع کند. سرانجام بعد از آن که توّمک عشق‌اش را به ماگدا فاش می‌کند، آن‌ها با قرار قبلی با هم بیرون می‌روند و سر از آپارتمان ماگدا درمی‌آورند. در آن جا توّمک اعتراف می‌کند که تاکنون رابطه‌ی جنسی نداشته است. ماگدا دست‌های لرزان او را روی پاهایش می‌گذارد و توّمک به سرعت به اوج هیجان جنسی می‌رسد. ماگدا بی‌رحمانه او را پس می‌زند و می‌گوید همه‌ی عشق یعنی همین. توّمک به سمت خانه می‌دود و در آن جا رگ‌های دو مچ‌اش را قطع می‌کند. در همین حال ماگدا، که از اقدام به خودکشی توّمک بی‌خبر است، به خاطر رفتار سرد و بی‌عاطفه‌اش نسبت به او احساس گناه می‌کند. او وقتی می‌شنود توّمک را در بیمارستان بستری کرده‌اند، می‌خواهد به ملاقات‌اش برود اما زن صاحب‌خانه، که کل ماجرای اتفاق افتاده بین آن‌ها را با تلسکوپ توّمک شاهد بوده، او را از این کار منع می‌کند. در پایان، وقتی توّمک به سر‌کارش در دفتر پستی برمی‌گردد، ماگدا از دیدن او خوشحال می‌شود اما توّمک تنها به او می‌گوید که دیگر او را زیر نظر نخواهد گرفت.

درباره‌ی فیلم: کیشلوفسکی که در ده فرمان پنج بیش‌ترین کوشش خود

را برای ایجاد فاصله میان مخاطب و شخصیت‌ها کرده بود، در ده فرمان شش بیش‌ترین سعی خود را برای درگیرکردن مخاطب با فیلم به کار می‌برد و ما را به طور غیرمستقیم وارد ماجرا می‌کند. تومک اصلی‌ترین نظرباز فیلم است اما کیشلوفسکی مقوله‌ی نظربازی را به همه‌ی شخصیت‌های اصلی و حتی به خود بیننده هم گسترش می‌دهد. لنز شیشه‌ای تلسکوپ اشاره‌ای است به لنز شیشه‌ای دوربین ویتولد آدامک. در واقع ما نخستین بار ماگدا را - وقتی تومک دارد او را تماشا می‌کند - از طریق تلسکوپ تومک در آپارتمان‌اش می‌بینیم. خود تومک این موقعیت را از دوست‌اش مارسین دارد. او نه تنها اتاق، بلکه تلسکوپ‌اش را هم برای تومک به ارث گذاشته است (گرچه اوایل فیلم تومک از طریق دزدی، تلسکوپ مارسین را مجهزتر می‌کند). در ادامه، زن صاحب‌خانه، یعنی مادر مارسین، جای تومک را پشت تلسکوپ می‌گیرد. بدین ترتیب او می‌تواند جریان دیدار تومک از آپارتمان ماگدا را مخفیانه تماشا کند. بعد از ملاقات فاجعه‌آمیز آن‌ها، این بار نوبت ماگدا است تا برای پیدا کردن دوربین دوچشمی‌اش همه جا را زیر و رو کند و مأیوسانه بکوشد تا در بلوک آپارتمانی مقابل، تومک را پیدا کند (که کاری بیهوده است زیرا در آن لحظه تومک با تیغ ریش‌تراشی در حمام است).

بار دیگر، شانس و تقدیر با وقایعی که منتهی به خودکشی تومک می‌شوند در هم تنیده می‌شوند. بعد از خروج از رستوران، ماگدا پیشنهاد می‌کند که برای رسیدن به اتوبوس بدونند با این شرط که اگر به اتوبوس رسیدند، هر دو به خانه‌ی او بروند و اگر نرسیدند، نروند. به نظر می‌رسد دل‌مشغولی کیشلوفسکی به این درون‌مایه تقریباً مشابه دل‌مشغولی تومک است به ماگدا!

اما اگر فکر می‌کنید ده فرمان شش تنها نوعی مشق هیچکاکی درباره‌ی

چشم‌چرانی است، باید در عقیده‌ی خود تجدید نظر کنید.^۱ این فیلم از فیلم هیچکاک چیزهای بیش‌تری دارد و همان‌طور که از موسیقی زیگنیف پرایزنر پیدا است، یک فیلم عاشقانه است. موسیقی پرایزنر در ده فرمان شش خود را وقف اشتیاقی فراموش‌نشدنی کرده است. از همراهی تک‌نوازی محزون گیتارش با تومک، عاشق ناکامی که مخفیانه سوژه‌ی مورد علاقه‌اش را تماشا می‌کند (و هنگام ارتباط ماگدا با دیگران رو برمی‌گرداند تا تلویحاً نشان دهد که خیره‌شدن او به ماگدا به خاطر نوعی عشق است نه شهوت‌رانی) گرفته تا همراهی‌اش در صحنه‌ی رمانتیک تمام‌عیار رستوران. چشم‌چرانی تومک هرگز به عنوان کاری مذموم نشان داده نمی‌شود بلکه در نظربازی او نوعی حجب و حیا با احساسات عشقی و سواس‌گونه هم‌زیستی دارد. وقتی او ماگدا را در حال گریستن می‌بیند، موسیقی زیبایی که صحنه را فرامی‌گیرد به ما می‌گوید که این یک نظربازی معمولی نیست.

کیشلوفسکی اما صرفاً یک انسان‌گرا نیست بلکه بدین هم هست. پایان ده فرمان شش (برخلاف پایان خوشبینانه‌تر فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق که بعداً درباره‌اش بحث خواهد شد) در نوعی سکون یأس‌آور تمام می‌شود. دو شخصیتی که می‌توانستند به هم برسند و با هم تماس داشته باشند، در اثر رویدادهای فیلم آسیب می‌بینند (تومک البته به معنای واقعی کلمه آسیب می‌بیند) و حایل شیشه‌ای دفتر پستی برای همیشه آن‌ها را از هم جدا می‌کند. کیشلوفسکی می‌گوید: «پایان‌بندی نسخه‌ی تلویزیونی (که با پایان‌بندی فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق مغایرت دارد) خیلی نزدیک به دیدگاهی است که من درباره‌ی واقعیات زندگی دارم.»

۱. اشاره‌ی نویسنده به فیلم پنجره‌ی عقبی (۱۹۵۴) ساخته‌ی آلفرد هیچکاک است که در آن مردی با دوربین به چشم‌چرانی خانه‌های همسایه می‌پردازد. م

تصاویر کلیدی: شیشه‌ها و شیر: در این فیلم شیشه نماد و درون‌مایه‌ی اصلی است. شیشه آدم‌ها را از هم جدا و تقسیم می‌کند اما در عین حال اجازه می‌دهد آن‌ها همدیگر را ببینند. از همان عنوان‌بندی آغازین فیلم، ماگدا در شیشه‌ی دفتر پست بازتابیده می‌شود و در نمای بعد، توّمک برای دزدیدن تلسکوپ، شیشه‌ای را خرد می‌کند (این نما همچنین نمادی است از کوشش توّمک برای عبور از موانع و نزدیک‌تر شدن به ماگدا). لنز شیشه‌ای دوربین کیشلوفسکی هم یادآور لنز شیشه‌ای تلسکوپی است که به وسیله‌ی آن ما همراه با توّمک ماگدا را مشاهده می‌کنیم. ضمن این‌که شیر نمادی است از مایعی مادرانه: ماگدا زنی مسن‌تر است و توّمک یتیمی که در کودکی مهرمادری از او دریغ شده است. توّمک به قصد نزدیک‌تر شدن به ماگدا به عنوان پخش‌کننده‌ی شیر مشغول کار می‌شود و شیر هم داخل آپارتمان ماگدا و هم جلو در ریخته می‌شود.

شاهد: وقتی ماگدا می‌پذیرد که با توّمک بیرون برود، شاهد با لبخند به توّمک که هیجان‌زده چرخ دستی شیرهایش را در گردشی پیروزمندانه می‌کشد، نگاه می‌کند. شاهد اما بار دیگر هم همان‌جا ظاهر می‌شود، زمانی که ماگدا توّمک را تحقیر می‌کند و توّمک تحقیر شده با عجله از محوطه می‌گذرد تا به خانه برگردد. لباس شاهد در این صحنه‌ها، گویی در بازتابی از معصومیت توّمک، سفید است.

دقت کنید: وقتی توّمک حواله‌های جعلی را در صندوق نامه‌های ماگدا می‌گذارد، مردی رکاب‌زن از کنار او عبور می‌کند. این مرد بعداً با نام رومن در ده فرمان نه ظاهر می‌شود.

ارزش فیلم: داستانی مرثیه‌وار و به یادماندنی از عشقی ناکام. عالی

ده فرمان هفت

بازیگران: آناپولونی (اوا)، مایا بارلکوفسکا (ماژکا)، ولادیسلاو کوالسکی (استفان)، کاتارزینا پیووارچک (آنیا)، بوگوسلاو لیندا (وژتک)

گروه سازنده: فیلم بردار: داریوش کاک، ۵۵ دقیقه

فرمان: دزدی نکنید

داستان فیلم: ماژکا، زن جوان و کج خلق، دختر شش ساله‌ای به اسم آنیا را از تئاتر می‌دزدد و با قطار به بیرون شهر می‌برد. به زودی مشخص می‌شود آنیا که به عنوان خواهر کوچک‌تر ماژکا معرفی شده، در واقع دختر اوست. ثمره‌ی رابطه‌ای نامشروع میان ماژکای نوجوان و یکی از معلمان مدرسه‌ای که مادر ماژکا مدیر آن بوده است. برای سرپوش گذاشتن بر رسوایی، اوا، مادر ماژکا، آنیا را به عنوان دختر خودش بزرگ می‌کند. ماژکا، آنیا را به دیدن وژتک می‌برد، پدر واقعی او که حالا برای گذران زندگی خرس‌های عروسکی می‌سازد. او با بی‌میلی به آن‌ها اجازه می‌دهد در خانه‌اش اقامت کنند. در حین گفت‌وگو، ماژکا به او اعتراف می‌کند یک بار مادرش را دیده که خودش به آنیا شیر داده است. در ادامه اوای پریشان و استفان، پدر ماژکا، از تقاضای دخترشان که تلفنی از آن‌ها می‌خواهد تا حقوق مادر بودن او را به رسمیت بشناسند، بهت‌زده می‌شوند. در مقابل، آن‌ها به وژتک تلفن می‌زنند و از او می‌خواهند تا برای بازپس گرفتن آنیا – که حالا ماژکا او را به ایستگاه قطار محلی برده است – به آن‌ها کمک کند. بعد از روشن شدن حقیقت، آنیا زن مسن‌تر را به عنوان مادر انتخاب می‌کند و ماژکای آشفته‌حال توی قطار در حال حرکتی می‌پرد در حالی که آنیا به سمت انتهای سکو به دنبال او می‌دود.

درباره‌ی فیلم: اگر تصویر پایان ده فرمان شش - که در آن ماگدا پشت حایلی شیشه‌ای است - حاکی از نوعی تک‌افتادگی باشد، در این صورت این تصویر در یکی از نماهای اولیه‌ی ده فرمان هفت تکرار شده است. تصویر ماژکا از ورای شیشه‌ی پنجره‌ی اداره‌ی گذرنامه با نمایی از چهره‌ی او از پشت قاب پنجره‌ی قطار در پایان فیلم، با هم مشابه‌اند. گویی چیزی برای او تغییر نکرده است و تنهایی او در قطار شاید بیش‌تر از زمانی باشد که در آغاز با او آشنا شده بودیم (تا حد زیادی شبیه ویتک در شانس‌کور که رسیدن به قطار تأثیری در نجات یا رهایی او ندارد و تنها باعث تحقق سرنوشت او می‌شود).

تصاویر نشان‌دهنده‌ی تنهایی در فیلم فراوان‌اند. ماژکا را در حالی می‌بینیم که از پشت درختچه‌ها پنهانی به آنیا نگاه می‌کند و نرده‌ای که او را از آنیا جدا کرده به مفهوم واقعی کلمه مانع رسیدن او به دخترش است. به دنبال دزدیدن بچه، آنیا سوار چرخ و فلک متروکه‌ای می‌شود که یادآور نوعی کودکی از دست‌رفته است.

شبکه‌ای از فریب و دزدی در تاروپود ده فرمان هفت تنیده شده است. ماژکا به مادرش می‌گوید که او دخترش را از وی دزدیده اما شاید این اوا باشد که بیش‌تر مایل به دزدی است زیرا شانس داشتن بچه‌های دیگری پس از ماژکا از او «ربوده» شده است. وژتک کودکی ماژکا را دزدیده اما اوا و ماژکا شانس پدربودن را از او «ربوده‌اند». ارجاع کلامی به فرمان موردنظر در این فیلم زمانی است که ماژکا می‌پرسد: «تو می‌تونی چیزی رو که مال خودته بدزدی؟» که اشاره‌ای بیش از حد صریح و بیش از حد خام است. کیشلوفسکی موضوع را نشان داده است و به نظر می‌رسد ارجاع به فرمان موردنظر بیش از حد مستقیم است.

تصاویر کلیدی: دست‌ها: اولین نمای نزدیک از یک دست، دستی

است که وقتی ماژکا سعی می‌کند تا آنیا را که جیغ می‌کشد آرام سازد، بر شانه‌ی او گذاشته می‌شود. اما به جای فراهم آمدن آرامش، معلوم می‌شود که این دست، دست اوا است که ماژکا را با زور دور می‌کند. در ادامه وقتی ماژکا می‌خواهد دخترش را به وژتک معرفی کند، دست‌های او را می‌بینیم که دور گردن دخترش حلقه کرده است. سپس دخترک در حالی در محاصره‌ی خرس‌های عروسکی به خواب می‌رود که انگشت وژتک را محکم در دست گرفته است: نشانه‌ای از نیروی ناخودآگاه پیوندهای زیست‌شناختی. دلبستگی کیشلوفسکی به طیف رنگ‌های قرمز، سفید، آبی بار دیگر به هنگام جست‌وجو برای یافتن آنیا، در بلوز سفید و کت قرمز دخترک، تلفن و وانت قرمز وژتک – که در تقابل با نماهای آرام‌بخش و آبی‌رنگ آب قرار داده می‌شوند – نمود پیدا می‌کند.

شاهد: در فیلم‌نامه، شاهد در صحنه‌ی پایانی در نقش مردی که چوب‌دستی زیر بغل دارد، در ایستگاه راه‌آهن دیده می‌شود. او از قطار پیاده می‌شود و به سالن انتظار نگاه می‌کند. به هر حال بعد از فیلم‌برداری این صحنه، کیشلوفسکی به این نتیجه رسید که فیلم‌های گرفته شده از نماهای نزدیک غیرقابل استفاده‌اند با این حال هنوز هم شاهد به هنگام پیاده‌شدن از قطار – درست وقتی ماژکا توی قطار در حال حرکتی می‌پرد – در پس‌زمینه‌ی تصویر دیده می‌شود. شاهد جای دیگری در فیلم‌نامه – که البته بعداً در فیلم حذف شد – نیز ظاهر شده است: در خلال گفت‌وگوی ماژکا و آنیا و درست قبل از این که دخترک به تئاتر برود.

دقت کنید: هیچ‌کدام از شخصیت‌های قسمت‌های دیگر ده فرمان در ده فرمان هفت حضور ندارند، گرچه آنیا حضور کوتاهی در ده فرمان نه دارد. ارزش فیلم: ده فرمان هفت، کم‌تر از بقیه‌ی قسمت‌های ده فرمان راضی‌کننده است، شاید به این دلیل که این اپیزود درست بعد از دو

قسمت بسیار قوی - که قابلیت‌های فیلم بلند را داشتند - ساخته شد. کیشلوفسکی که همواره به خود انتقاد می‌کرد بر این باور بود که فیلم در نمایش وقایعی که منجر به دزدیدن بچه می‌شود کشدار است. بازی تأثیرگذار مایا بارلکوسکا در نقش خواهر / مادری دردسرساز، عبوس و بدخلق در بالا بردن سطح فیلم ناکام می‌ماند. متوسط

ده فرمان هشت

بازیگران: ماریا کوشیاکوفسکا (زوفیا)، ترزا مارچوسکا (الیزابت)،

تادئوش لومینیک (خیاط)

گروه سازنده: فیلم بردار: آندره یاروزویچ. ۵۵ دقیقه

فرمان: شهادت دروغ ندهید

داستان فیلم: زوفیا استاد محترم و معتبر فلسفه است. روزی رئیس دانشکده او را به فیلسوف جوانی از نیویورک به نام الیزابت لورنس معرفی می‌کند. لورنس که آثار او را ترجمه کرده حالا می‌خواهد در بعضی از کلاس‌های او شرکت کند. در جریان بحثی درباره‌ی «دوزخ اخلاقی»، الیزابت داستانی را تعریف می‌کند که باعث رنجش استاد می‌شود: در سال ۱۹۴۳ دختر یهودی شش ساله‌ای برای این که زن و شوهری او را مخفی کنند، به آپارتمان آن‌ها در ورشو آورده می‌شود. زنی که قرار بوده از دخترک مراقبت کند، به او می‌گوید که از درخواست‌شان منصرف شده‌اند زیرا دین آن‌ها اجازه‌ی شهادت دروغ را - که در این وضعیت مفهوم‌اش دروغ‌گفتن به مسئولان حکومتی بود - نمی‌دهد. معلوم می‌شود که این دو زن علاوه بر روابط حرفه‌ای، رابطه‌ای شخصی نیز با هم دارند و این داستان مستقیماً به آن‌ها مربوط می‌شود.

پس از پایان کلاس، زوفیا می‌گوید از این که الیزابت زنده مانده

احساس آرامش می‌کند؛ سپس آن‌ها از مجتمع آپارتمانی قدیمی‌ای که امانت‌سپاری در آن انجام شده بود بازدید می‌کنند. در آن‌جا الیزابت با پنهان‌شدن‌اش استاد پیر را می‌ترساند.

پس از بازگشت به آپارتمان زوفیا، او توضیح می‌دهد که علت این که درخواست‌اش را پس گرفت و الیزابت به یک زوج دیگر هم تحویل داده نشد این شایعه بود که آن زوج عوامل گشتاپو هستند و ممکن است باعث لورفتن سازمان مخفی‌ای شوند که زوفیا و شوهرش برای آن کار می‌کردند. زوفیا اضافه می‌کند که بعداً معلوم شد این اطلاعات غلط بوده و آن زوج – یک خیاط و همسرش – به خاطر این اشتباه تا یک قدمی اعدام هم رفته بودند. به درخواست الیزابت، زوفیا او را به دیدن خیاط می‌برد اما خیاط از حرف‌زدن درباره‌ی گذشته‌اش خودداری می‌کند.

درباره‌ی فیلم: خداوند کیست؟ مطمئناً از میان مجموعه پرسش‌هایی که براساس «ده فرمان» شکل می‌گیرند، این بنیادی‌ترین سؤال است. چه کسی ما را هدایت می‌کند؟ چه کسی به ما می‌گوید که چه چیز درست است و چه چیز نادرست؟ ایمان چیست؟ ده فرمان هشت، نسبت به بقیه‌ی قسمت‌های مجموعه، آشکارترین فیلم فلسفی است که کیشلوفسکی به ما ارائه می‌دهد.

ده فرمان هشت همچنین شاید تنها قسمتی باشد که بیش‌ترین هواداری را از باورهای خود کیشلوفسکی می‌کند. به راحتی می‌توان شخصیت زوفیا را به خاطر انسان‌گرایی شکاکانه‌اش که ریشه در باورهای معنوی او دارد، به عنوان سخن‌گوی کیشلوفسکی تفسیر کرد. وقتی الیزابت از زوفیا – که در زبان یونانی به مفهوم عقل است – درباره‌ی خدا می‌پرسد او پاسخ می‌دهد: «اگره دارم لفظ خدا رو به کار ببرم. هرکس می‌تونه بدون این که کلمات مشخصی رو به کار بیره به خدا اعتقاد داشته باشه. انسان خلق شد

تا انتخاب کنه... اگه این طور باشه، شاید بتونیم خدا رو از زندگی انسان کنار بگذاریم.»

اما اگر خدا را از زندگی کنار بگذاریم، چه چیزی برای ما باقی می ماند؟ زوفیا می گوید: «این جهان که خیر و شر رو پدید می آره، و در اون شب به خصوص سال ۱۹۴۳، جهان خیر رو برای من پدید نیاورد.» شبی که زوفیا از پناه دادن به الیزابت شش ساله سرباز زد به عنوان یک دوزخ اخلاقی در کلاس استاد مورد بحث قرار می گیرد. دانشجویان زوفیا خبر ندارند که قهرمانان این تنگنای اخلاقی مقابل آنها نشسته اند. اما ما هویت آنها را حدس می زنیم و نگاه شاهد هم تلویحاً می گوید که او هم آنها را شناخته است. در ادامه، بعد از دیدن آپارتمان قدیمی، که اولین ملاقات دو زن در آن اتفاق افتاده بود، الیزابت می گوید: «مردم دوست ندارند دیگران شاهد تحقیر آنها باشند.» چهل سال قبل این الیزابت بود که تحقیر شد و حالا این زوفیا است که تحقیر می شود. یک بار در کلاس و حالا در جریان قایم باشک بازی انتقام جویانه ای که الیزابت به راه می اندازد.

بازدید از محل حادثه باعث می شود تا آنها موضوع را بار دیگر مرور کنند. در آپارتمان زوفیا، سرانجام استاد دانشگاه وعده ی چهل سال قبل خود را در پناه دادن به الیزابت محقق می کند. الیزابت از شهادت اخلاقی استاد قدردانی می کند و در تصویری امیدبخش که یادآور بخش بازگشت به گذشته ی آغاز فیلم است (و در آن مردی دست کودکی را محکم گرفته است) دست های زوفیا را با محبت در دست می گیرد. گویی هر دو زن به نوعی راه حل دست یافته اند.

با این همه تصمیم کیشلوفسکی برای پایان بندی فیلم بر روی خیاط – مردی که قرار بود بعد از زوفیا به الیزابت پناه بدهد و اشتباهاً متهم به

همکاری با گشتاپو شده بود و به همین خاطر تا مرز اعدام پیش رفته بود - نوعی اندوه را به ده فرمان هشت اضافه می‌کند. در واقع این او است که قربانی شکسته شدن فرمان - شهادت دروغ ندهید - می‌شود و قادر نیست گذشته‌ی دردناک خود را بازبینی کند. تماشای آن دو زن در پایان فیلم که او از عقده‌گشایی آن‌ها بیرون مانده، آن هم از پشت میله‌های پنجره، به گونه‌ای نمادین، بر جدایی او از زوفیا و الیزابت تأکید می‌کند. خیاط یادآور قاب عکس آپارتمان زوفیا است که نمی‌تواند صاف بایستد. گویی بعضی خطاها هست که به سادگی تصحیح نمی‌شوند. همان‌طور که زوفیا اشاره می‌کند: «گاهی وقت‌ها گفتن "متأسفم" کافی نیست».

تصاویر کلیدی: اگر در ده فرمان هفت دست‌ها نقش کلیدی داشتند، در ده فرمان هشت هم نقش اصلی را ایفا می‌کنند. در نماهای اولیه‌ی فیلم دست کودکی نشان داده می‌شود که دست بزرگسالی آن را محکم گرفته است. مدت‌ها طول می‌کشد تا معلوم شود این صحنه بازگشت به گذشته است. بعد زوفیا را می‌بینیم که در پارک می‌دود و وقتی وسط شنارفتن می‌خواهد استراحت کند، در نمای درشتی دست‌های او را می‌بینیم که بر روی تنه‌ی درختی تکیه می‌زنند. انگشتان الیزابت مدام با صلیبی که به گردن دارد بازی می‌کنند. همچنین او دست‌هایش را گرد فنجان چایی که در آپارتمان زوفیا به او تعارف می‌شود می‌گذارد، فنجان چایی که سال‌ها پیش از او دریغ شده بود. در خلال گفت‌وگوی زن‌ها در آپارتمان استاد دانشگاه، زوفیا دست‌هایش را روی شانه‌های الیزابت می‌گذارد و زن جوان‌تر با دست‌های خودش آن‌ها را به نشانه‌ی پذیرش، بخشش، و اعتماد، در دست می‌گیرد.

شاهد: در صحنه‌ی کلاس درس که الیزابت داستان دخترکی یهودی را حکایت می‌کند که پناه داده نمی‌شود، شاهد ظاهر می‌شود. وقتی الیزابت

داستان‌اش را نقل می‌کند، دوربین از روی چهره‌ی او به چهره‌ی شاهد حرکت افقی می‌کند. شاهد مستقیماً به دوربین زل می‌زند، گویی دوربین از چشم زوفیا که پشت میزش نشسته است به او نگاه می‌کند.

دقت کنید: به همسایه‌ای که با افتخار تمبرهای جدیدش را به زوفیا نشان می‌دهد، دقت کنید. آلبوم‌های تمبر او هسته‌ی اصلی طرح ده فرمان ده است. همچنین داستان ده فرمان دوبه‌عنوان یک تنگنای اخلاقی در درس اخلاق زوفیا مطرح می‌شود.

ارزش فیلم: نمایشی طاقت‌فرسا، روشن‌فکرانه، و چالش‌برانگیز. عالی

ده فرمان نه

بازیگران: اوا بلاژیک (هانکا)، پیوتر ماچالیکا (رومن)، یان یانکوسکی

(ماریوش)، یولانتا پیه‌تک - گوروسکا (اولا)

گروه سازنده: فیلم‌بردار: پیوتر سوبوسینسکی، ۵۸ دقیقه

فرمان: به زن همسایه‌تان طمع نورزید

داستان فیلم: رومن، جراح فوق‌العاده برجسته، و همسرش هانکا به شدت عاشق هم هستند اما وقتی رومن درمی‌یابد که ناتوانایی جنسی او درمانی ندارد، پیشنهاد طلاق می‌دهد. هانکا به خاطر فداکاری برای همسرش و با این استدلال که عشق در دل آدم‌ها است نه در روابط جنسی آنها، از این کار سرباز می‌زند. او اصرار دارد که آنها باید بر چیزهایی که دارند تمرکز کنند، نه بر آنچه که ندارند. به دنبال تلفن مشکوکی، رومن جاسوسی زن‌اش را می‌کند و پی می‌برد او با دانشجویی به اسم ماریوش رابطه دارد. هانکا به رابطه‌اش خاتمه می‌دهد اما شوهرش او را وادار می‌کند به اسکی برود تا مدتی دور از هم استراحت کنند. وقتی رومن پی می‌برد ماریوش هم به پیست اسکی رفته است (ماریوش فهمیده بود

هانکا کجا رفته و تصمیم داشت دنبال او برود) فکر می‌کند که در تمام این مدت هانکا به او دروغ گفته است و تصمیم به خودکشی می‌گیرد. هانکا وقتی ماریوش را در پیست اسکی می‌بیند بدترین حالت را تصور می‌کند و بعد از تلاش بیهوده‌ای برای تلفن زدن به رومن، با عجله به خانه برمی‌گردد تا به موقع رومن را پیدا کند اما آن‌جا یادداشتی درباره‌ی خودکشی او پیدا می‌کند. در پایان، در حالی که رومن از گردن به پایین باندپیچی شده است به هانکا تلفن می‌زند.

درباره‌ی فیلم: ده فرمان هشت با ده فرمان دو مرتبط است، اما ده فرمان نه با رویکرد انتقادی به نمایش در می‌آید بازتاب وارونه‌ای است از ده فرمان شش و حضور رومن در اوایل آن قسمت می‌تواند تصادفی نباشد. در این‌جا هم مانند ده فرمان شش، مرد جوانی عاشق زن مسن‌تر از خودش می‌شود اما این بار، زن از این رابطه جانب‌داری می‌کند. برخلاف ماگدا، هانکا به شدت عقیده دارد که در عشق چیزی بیش از رابطه‌ی جنسی وجود دارد و می‌گوید: «عشق در قلب هر کس است نه بین پاهایش». با این حال این سؤال وجود دارد که چرا وقتی ماریوش با او عشق‌بازی می‌کند نگاهش را برمی‌گرداند؟

تدوین یک در میانِ نماهای هانکا و رومن، ترکیب‌بندی و تمرکز بر آن‌ها، مدام یادآور هر دو حالت میان آن‌ها است: جدایی و همدلی. حتی وقتی از هم جدا هستند به نظر می‌رسد هنوز یکی هستند. از همان آغاز، وقتی حادثه‌ای رخ می‌دهد، هانکا می‌تواند آن را احساس کند. زندگی رومن در دو نقطه دچار بحران می‌شود – یک‌بار زمانی که به او گفته می‌شود دچار ناتوانایی جنسی است و بار دیگر زمانی که با دو چرخه خودش را توی رودخانه می‌اندازد – و در هر دو لحظه هانکا، گویی از وقوع حادثه‌ی ناگواری خبردار شده باشد، با تکانی از خواب بیدار

می‌شود. با این حال دیوارها و درها دائم آن‌ها را از هم جدا می‌کنند، یا حتی اگر هر دو در یک قاب تصویر شوند اغلب یکی از آن‌ها در پیش‌زمینه واضح است و دیگری در پس‌زمینه محو و نامشخص، یا برعکس. آن‌ها حتی زمانی که در یک آسانسور سوار می‌شوند، باز از هم جدا هستند. کیشلوفسکی با تدبیری استادانه و با نورپردازی از بالا - یک بار بر شوهر نور تابانده می‌شود، بعد بر همسر و باز بر شوهر - نشان می‌دهد که چه‌گونه آن‌ها می‌توانند در عین باهم بودن، از هم جدا باشند. صحنه‌ی حمام هم که رومن (بعد از پیدا کردن دفترچه‌ی تمرین ماریوش در ماشین) سؤالی درباره‌ی فیزیک از هانکا می‌پرسد، خیره‌کننده است. در ابتدای صحنه به نظر می‌رسد آن‌ها در جهت‌های مخالف هم نگاه می‌کنند، اما وقتی هانکا جلوتر می‌آید، انعکاس تصویر او در آینه نشان می‌دهد که در تمام طول این مدت او رو در روی رومن بوده است. این تصویرسازی با آینه همچنین بازتابی است از وضعیت ناگوار رومن: کسی که ناتوانایی جنسی او باعث شده تا احساس کند تنها نیمی از یک مرد است.

ده فرمان نه، به لحاظ فلسفی این پرسش را مطرح می‌کند: برای زندگی کردن به چه چیزی احتیاج داریم؟ آیا رومن (و، به‌طور ضمنی، هانکا) می‌توانند بدون روابط جنسی زندگی کنند؟ آیا بیمار رومن می‌تواند بدون آوازخواندن زندگی کند؟ به نظر می‌رسد رومن و دختر بیمار (یا دست‌کم مادر او) فکر می‌کنند که پاسخ به این پرسش منفی است، اما جواب این سؤال شاید در پاسخ هانکا نهفته باشد: «چیزهایی که داریم از چیزهایی که نداریم مهم‌ترند.» نجات معجزه‌آمیز رومن از اقدام به خودکشی‌هایش (حضور شاهد تلویحاً اشاره می‌کند که تصادف رومن با ماشین‌اش آن هم بلافاصله بعد از آگاهی او از ناتوانایی جنسی لاعلاج‌اش نیز نوعی اقدام به خودکشی است) حاکی از آن است که نیروی

نگهدارنده‌ی بزرگ‌تری در کار است. به‌رغم تلفن بی‌حاصل هانکا از راه دور، برای بازداشتن رومن از عملی کردن نقشه‌اش، و نیز به‌رغم اقدام به خودکشی رومن، پژواک تصادف و تقدیر را می‌توان در فیلم شنید. در پایان، وقتی آن‌ها با هم حرف می‌زنند، این کلمات هانکا که «خدای من، تو اون جایی» می‌توانند هم به‌عنوان نوعی تسکین خاطر از بابت نجات یافتن رومن تلقی شوند و هم به‌عنوان نوعی اعتراف به قدرت الهی که از آن بالا به آن‌ها لبخند می‌زند.

تصاویر کلیدی: حضور فراگیر تلفن. در ده فرمان نه اغلب تلفن این یا آن یکی در پیش‌زمینه تصویر قرار دارد. از همان صحنه‌ی آغازین که هانکا منتظر تلفن زدن رومن است گرفته تا صحنه‌ی پایانی که باز همان وضع را منعکس می‌کند، گوشی تلفن به شکل چشمگیری قاب تصویر را پر کرده است. رومن بر روی تلفن دستگاه شنود مخفی می‌گذارد تا بتواند به مکالمات هانکا گوش دهد و در ادامه به شماره‌ی ماریوش زنگ می‌زند تا ظن خود را به یقین تبدیل کند. هانکا وحشت زده از پیست اسکی به رومن تلفن می‌زند اما تماس‌اش ناکام می‌ماند: بار اول به‌خاطر سماجت یکی از اهالی محل، بعد به دلیل اختلال در شبکه‌ی خطوط تلفن، و سرانجام به خاطر خود رومن که از پیش تصمیم‌اش را گرفته و از جواب دادن به تلفن امتناع می‌کند.

شاهد: شاهد در دو موقعیت دیده می‌شود. بار اول درست بعد از این که رومن فهمیده است وضع لاعلاجی دارد و نزدیک است با ماشین‌اش تصادف کند، شاهد با دوچرخه از کنار او عبور می‌کند و بار دوم حضور شاهد زمانی است که رومن سعی می‌کند با دوچرخه‌اش اقدام به خودکشی کند. رومن از شاهد سبقت می‌گیرد و ما او را کمی بعد، پس از این که عمداً خودش را از روی دوچرخه به کنار جاده انداخته است،

در پس زمینه و از پشت پرده‌های چرخ در حال توقفِ دوچرخه‌ی رومن می‌بینیم.

دقت کنید: وقتی رومن از پنجره‌ی آشپزخانه‌اش به بیرون نگاه می‌کند، آنیا کوچولوی ده فرمان هفت در حیات مشغول بازی است، گرچه او از فاصله‌ای دور دیده می‌شود اما در فیلم نامه مشخص شده است که او آنیا است، - در فیلم نامه، او حتی در صحنه‌ی افتتاحیه هم حضور دارد گرچه در نسخه‌ی نهایی این صحنه حذف شد - همچنین در صحنه‌ی بعد از این که رومن خودش را از شر دفترچه‌ی تمرین ماریوش خلاص می‌کند، به پیرزنی دقت کنید که آشغال‌هایش را در ظرف زباله می‌اندازد. این واقعه به نظر می‌رسد چنان کیشلوفسکی را دل مشغول می‌کند که در فیلم‌های بعدی‌اش صحنه‌های مشابه آن را می‌گنجاند.

و یک چیز دیگر: در آغاز قرار بود که ده فرمان نه به فیلم بلند سینمایی نیز تبدیل شود - یعنی بسط داده شود به فیلمی کوتاه درباره‌ی حسادت - اما کیشلوفسکی نشان داد که برای چنین کاری بسیار خسته است.

ارزش فیلم: این قسمت به شکل بسیار آشکاری نشان از کار بعدی کیشلوفسکی دارد: خواننده‌ای با بیماری قلبی و میل شدید به وان دن بودنمایر که در زندگی دوگانه‌ی ورونیک دیده می‌شود. همچنان که استراق سمع مکالمات تلفنی، ناتوانایی جنسی و تمهید رنگ آبی به ترتیب اشاراتی هستند به فیلم‌های سه‌گانه‌ی سه رنگ: قرمز، سفید و آبی. ایده و اجرایی درخشان. عالی

ده فرمان ده

بازیگران: یرژی استوهر (یرژی)، زیگنیف زاماچوفسکی (آرتور)،

هنری بیتا (مغازه‌دار)

گروه سازنده: فیلم بردار: یاچک بلاووت، ۵۷ دقیقه

فرمان: به مال همسایه تان طمع نورزید

داستان فیلم: مردی گوشه گیر و شیفته‌ی جمع کردن تمبر (که او را در ده فرمان هشت دیده‌ایم) می‌میرد و کلکسیون‌اش را برای دو پسرش باقی می‌گذارد: آرتور، خواننده‌ی موسیقی پانک گروه «سیتی دیث»^۱ و یرژی به شدت محافظه‌کار. یرژی که از ارزش مجموعه‌ی تمبر بی‌خبر است سه تمبر بسیار گران‌قیمت با تصویر زپلین^۲ را به پسرش که عاشق هواپیماها است، می‌دهد. در ادامه وقتی او از ارزش تمبرها باخبر می‌شود و می‌فهمد که پسرش آن‌ها را با تمبرهایی دیگر معاوضه کرده و تمبرها به دست دلالی متقلب افتاده‌اند وحشت‌زده می‌شود. برادرها که رفته‌رفته فکر و ذکرشان کلکسیون تمبر شده است، به هر کاری دست می‌زنند تا از بقیه‌ی تمبرها ننگه‌داری کنند. از جمله به توصیه‌ی «دوستان آشنا» سگ سیاهی را از نژاد دابرمین پیدا می‌کنند تا از تمبرها نگهبانی کند و قفل‌های آپارتمان را تعویض می‌کنند. با جست‌وجو در یادداشت‌های پدرشان در می‌یابند که او مشتاق تمبر کمیابی به نام «مرکوری صورتی» بوده است، تمبر بی‌نهایت ارزشمندی که نمی‌توان روی آن قیمت گذاشت. از سوی دیگر دختر آن دلال متقلب به کلیه‌ای احتیاج دارد و یرژی دهنده‌ی مناسبی است. آرتور با برادرش صحبت می‌کند تا او را به انجام عمل اهدای کلیه راضی کند. وقتی یرژی در بیمارستان است و آرتور با پرستاری شیفته‌ی ستاره‌های موسیقی سرگرم است، تمبرها از آپارتمان سرقت می‌شوند و برادرها همه چیز – به جز «مرکوری صورتی اتریشی» – را از دست می‌دهند. به دنبال این سرقت که همه چیز در آن نشان از یک

1. *City Death*

۲. نوعی هواپیمای جنگی آلمان‌ها در جنگ جهانی اول. م

دزدی خودی دارد، برادرها به هم مظنون می‌شوند تا این که وقتی هر کدام در حال خرید سری‌های جدیدی از تمبر هستند مجرمان واقعی را می‌یابند: دلال، جوانی که تمبرهای پسریرژی را معاوضه کرده بود و همسایه‌ای که مدعی بود از پدرشان طلبکار است. هر سه، سگ سیاه نژاد دابرمن دارند.

درباره‌ی فیلم: درست وقتی که فکر می‌کنید همه چیز دارد خیلی فکوره‌انه پیش می‌رود، کیشلوفسکی زیر همه چیز می‌زند. فیلم کم‌دی سیاهی است از همه چیز! سکانس عنوان‌بندی فیلم نوعی طنز را نمایش می‌دهد. آرتور، خواننده‌ی اصلی یک گروه موسیقی پانک به اسم «سیتی دیت»، با رگ‌های برآمده جیغ می‌کشد و در ترانه‌ای مردم را این‌گونه ترغیب می‌کند:

«بکش! بکش! بکش!

زنا کن، کل هفته رو طمع کن به هر چیز

و توی یک‌شنبه، توی یک‌شنبه

مادرت رو بزنی، پدرت رو، خواهرت رو

جوونه رو بزنی و چیزهاش رو بدزد

چون همه چیز مال توئه

همه چیز مال توئه»

صحنه‌ی بعد آرتور را در مراسم تدفین پدرش نشان می‌دهد، پدری که تمام زندگی‌اش را وقف «اشتیاکی اصیل» کرده بود. یرژی، برادر ماتم‌زده‌ی آرتور، با آرنج به پهلوی او می‌زند تا گوشی واکمن را از گوش‌اش بیرون بیاورد. کمی بعد می‌فهمیم که این «اشتیاکی اصیل» چیزی نیست مگر جمع‌آوری تمبر.

آرتور، به‌رغم موقعیتی که به‌عنوان خواننده‌ی راک دارد (و نیز

برخلاف متن ترانه‌هایش)، ذاتاً از حرص و طمع خالی است. وقتی برای اولین بار او و برادرش چشم‌شان به تمبرهای باارزش پدر می‌افتد، از برادرش می‌پرسد: «اصرار به جمع کردن این جور چیزها از کجا می‌آد؟» اما وقتی به ارزش واقعی تمبرها پی می‌برد (تمبرها به وضوح نشان می‌دهند که نسبت به خواننده‌ی راک بودن سرگرمی سودآورتری هستند) خیلی زود مسحور جادوی آنها می‌شود. این آرتور است که تدابیر شدید امنیتی به کار می‌گیرد و از جمله سگ گنده‌ی مسخره اما ترس‌آوری را برای نگهبانی از تمبرها به آپارتمان می‌آورد. همچنین این آرتور است که تصاحب «مرکوری صورتی اتریشی» چنان ذهن او را به خود مشغول می‌کند که به یرژی اصرار می‌کند تا برای به دست آوردن آن تمبرگران‌بها، کلیه‌اش را اهدا کند و حتی در پیشنهادش به یرژی با احساسات‌اش به او رشوه می‌دهد و می‌گوید او اخلاقاً وظیفه دارد کسی را که محتاج است نجات دهد، حتی اگر آن فرد از سر اتفاق دختر دلال فریب‌کاری باشد.

این طمع‌ورزی چیزی نیست مگر سقوط برادر. وقتی یرژی در حال عمل جراحی است و آرتور سرگرم پرستار شیفته‌ی موسیقی، عمل برداشتن کلیه با صحنه‌ی برداشتن چیز دیگری مونتاز موازی می‌شود: آلبوم‌های تمبر از آپارتمان، آلبوم‌های تمبری که دو برادر را (که تا پیش از مرگ پدرشان دو سالی بود یکدیگر را ندیده بودند) با هم متحد کرده بود و باعث شده بود مشکلات‌شان را فراموش کنند. اما همین آلبوم‌های تمبر، به خاطر ماجرای دزدی و سوءظنی که برادرها به هم پیدا می‌کنند، باعث می‌شود آنها موقتاً از هم دور شوند. وقتی به نظر می‌رسد برادرها همه چیز - به جز تمبر ارزشمند «مرکوری صورتی اتریشی» - را از دست داده‌اند، پی می‌برند که چیزی حتی پرارزش‌تر از آن تمبر دارند: اعتماد بنیادین تازه‌ای که به هم پیدا کرده‌اند. بدین‌گونه «برادری» آن موضوع

اصلی‌ای است که ده فرمان ده - و نیز همه مجموعه‌ی ده فرمان - به آن پرداخته است و یک مجتمع مسکونی در ورشورا، برای نمایش تنگناهای نوع بشر، به مدل کوچکی از کل جهان تبدیل کرده است.

تصاویر کلیدی: برادری: یرژی و آرتور تنها از نظر ظاهری مخالف هم نیستند بلکه هر کدام در انتهای یک طیف قرار دارند. یرژی از طبقه‌ی متوسط جامعه، متأهل و باکت و کراوات است در حالی که آرتور، ستاره‌ی موسیقی راک، سنت‌شکنی است با کلی دوست دختر. بین این دو شخصیت انواع شخصیت‌های انسانی می‌توانند قرار داشته باشد. با این همه، کلکسیون تمبر آن‌ها را کنار هم قرار می‌دهد و آن‌ها اغلب در یک کادر کنار هم هستند: در مراسم تدفین، اولین باری که با هم به آپارتمان پدرشان می‌روند و شب هنگام وقتی از بیرون ایمن بودن آپارتمان را امتحان می‌کنند.

کلیدها: در این قسمت چندین نما از کلیدها دیده می‌شود: مشخصاً در آغاز فیلم وقتی برادرها برای اولین بار وارد آپارتمان می‌شوند؛ آرتور بعدها قفل‌ها را عوض می‌کند. شاید کیشلوفسکی می‌خواهد اشاره کند که ده فرمان ده - با درون‌مایه‌اش یعنی برادری - کلیدی است برای فهم سایر قسمت‌های ده فرمان.

شاهد: در فیلم‌نامه‌ی این قسمت مطلقاً اشاره‌ای به شاهد نشده است. کیشلوفسکی بعدها در این خصوص گفت: «او در ده فرمان ده ظاهر نمی‌شود چون شوخی‌هایی درباره‌ی خرید و فروش کلیه می‌شود و فکر کردم ممکن است نشان‌دادن آدمی مثل او ارزشی نداشته باشد. اما احتمالاً اشتباه می‌کرده‌ام. بی‌شک باید او را در آن فیلم هم نشان می‌دادم.»

دقت کنید: تو مک از ده فرمان شش هنوز در اداره‌ی پست کار می‌کند.

ارزش فیلم: ضعف‌های تصویری و هنری فیلم در اثر سیاه‌بودن کم‌دی رنگ باخته‌اند. پایانی غیرمنتظره برده فرمان و این غیرمنتظره بودن همان چیزی است که این مجموعه را لذت‌بخش‌تر می‌کند. عالی

فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن

بازیگران: میروسلاو باکا (یاچک)، بان تزار (راننده تاکسی)، کریشتف گلویش (پیوتر)، آرتور براسیش (مرد جوان)
گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی، فیلم‌نامه: کریشتف کیشلوفسکی و کریشتف پیه‌سیه‌ریچ، موسیقی: زبیگنیف پرایزرنر، مونتاز: اوا اسمال، فیلم‌بردار: اسلامیر ایدزیاک، بلند داستانی، ۸۵ دقیقه

پشت صحنه: کیشلوفسکی همیشه فکر می‌کرد که از ده فرمان پنج می‌شود نسخه‌ی بلند سینمایی هم ساخت اما زمانی که فیلم‌ساز به همراه پیه‌سیه‌ویچ شروع به نوشتن فیلم‌نامه‌ی فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن کرد، کسی اجازه نداشت به شکل عمومی درباره‌ی مجازات اعدام بحث کند. کیشلوفسکی بدون توجه به این موضوع به نوشتن فیلم‌نامه ادامه داد چون استدلال می‌کرد: «غلط است اگر گفته شود مهم نیست چرا می‌کشید، مهم نیست چه کسی کشته می‌شود، و مهم نیست چه کسی می‌کشد.» او همچنین می‌خواست تجربه‌اش را از زندگی لهستانی بیان کند: «دنایی که مردم‌اش از هم تنفر دارند، دنیایی که مردم‌اش نه تنها به هم کمک نمی‌کنند، بلکه مانع هم می‌شوند، دنیایی که آدم‌هاش همدیگر را دفع می‌کنند، دنیایی که آدم‌هاش در تنهایی زندگی می‌کنند.» فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن درباره‌ی همه‌ی این چیزها است. و درباره‌ی خیلی چیزهای دیگر. یک آمریکایی^۱ یک بار به کیشلوفسکی گفته بود که

۱. منظور یک کارشناس آمریکایی فیلم‌های ترسناک است. م

صحنه‌ی قتل فیلم (که در آن یاچک راننده تاکسی را خفه می‌کند و با میله‌ای او را می‌زند و بعد با سنگ توی سرش می‌کوبد) طولانی‌ترین صحنه‌ی قتلی است که تاکنون در سینما نشان داده شده است. این صحنه هفت دقیقه و سی ثانیه‌ی وحشت‌ناک به طول می‌انجامد. به‌رغم طولانی‌بودن آن (و گذشته از مشکلاتی که کیشلوفسکی برای بیرون‌زدن «خون» از لوله‌های زیر پتویی داشت که بر روی چیزی کشیده شده بود که قرار بود سر راننده تاکسی وانمود شود و البته گروه پیشنهاد می‌داد به جای آن چیز، سر خود بازیگری که از او خوش‌شان نمی‌آمد زیر پتو گذاشته شود!)، این صحنه‌ی اعدام دولتی - که تنها پنج دقیقه‌ی پایانی فیلم را دربر می‌گرفت - بود که خیلی بیش‌تر مشمئزکننده بود. فیلم‌برداری که برای یک روز صبح برنامه‌ریزی شده بود به دلیل تمرین تکان‌دهنده‌ی قبل از آن، به روز بعد موکول می‌شود. کیشلوفسکی می‌گوید: «تماشای صحنه‌ی اعدام، خیلی ساده، غیرقابل تحمل بود. حتی اگر این صحنه تنها تظاهر به اعدام کسی باشد.» و حتی همین تظاهر به اعدام هم آن‌چنان تأثرآور بود که نمایش عمومی فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن (که با آغاز بحث درباره‌ی مجازات اعدام در لهستان همزمان شده بود) کمک قابل‌توجهی به بحث‌های ضد مجازات اعدام کرد. در سال ۱۹۸۹، یعنی یک سال بعد از ساخته‌شدن فیلم، دولت جدید مجازات اعدام را به مدت پنج سال به حالت تعلیق درآورد.

درباره‌ی فیلم: فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن، برخلاف همتای خود - فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق - با نسخه‌ی اصلی‌اش در ده فرمان تفاوت اندکی دارد، اما مثل فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق صحنه‌ها و نماهای متفاوتی برای شروع و پایان‌بندی آن در نظر گرفته شده بود. در این فیلم سه شروع طراحی شده بود تا همزمان هم بیننده را مشمئز کند و هم فضای

ناخوشایند فیلم را القا کند: توده‌ای غیرقابل تشخیص از سوسک، موش مرده‌ای در آب گندیده، و گربه‌ای حلق‌آویز شده (که این تصویر آخر نشانه‌ای است از مرگ‌های خشونت‌بار یاچک و راننده تاکسی). فیلم، دیگر تا پایان دلپذیر نمی‌شود. ورشو و حومه‌ی آن به گونه‌ای خیلی خاص و به لحاظ بصری، نفرت‌انگیز نشان داده می‌شوند. کیشلوفسکی این ایده را مدیون ایدزیاک، فیلم‌بردار مورد اعتمادش است، کسی که دست‌چینی از ۶۰۰ فیلتر سبز برای انواع نماها ساخت تا بتواند مناظر بی‌رحمانه و غریبی را خلق کند. این روشی است که تصاویر را بر پرده‌ی سینما به‌طور محسوسی از نمایش آن‌ها بر صفحه‌ی تلویزیون نفرت‌انگیزتر می‌کند زیرا بنابر عادت، انتظار داریم تجربه‌ی ما از آن‌چه که بر پرده‌ی بزرگ می‌بینیم، دست‌کم از نظر بصری، لذت‌بخش‌تر باشد. در سینما ما نسبت به زشتی‌ها حساس‌تر می‌شویم. به‌علاوه، ایدزیاک با دوربین روی دست کار می‌کرد. بدین‌گونه آن‌چه در تلویزیون به زحمت قابل تشخیص است بر پرده‌ی سینما به احساس دلشوره و تهوع اضافه می‌شود.

فیلترهای ایدزیاک تأثیر تکنیکی جالبی به وجود می‌آورند. اگر با دقت نگاه کنید سایه‌ای را خواهید دید که به نظر می‌رسد اطراف وقایع صحنه را پر کرده است. این وضعیت به‌خصوص زمانی بهتر درک می‌شود که نسخه‌ی سینمایی فیلم را از طریق تلویزیون تماشا کنید. بدون ورود به جزئیات فنی، باید گفت این جلوه‌ی فنی به نحوه‌ی کپی‌برداری از فیلم و این واقعیت که در تلویزیون کنتراست میان تصاویر بیش‌تر می‌شود، مربوط است. به‌طوری‌که آن‌چه روشن است روشن‌تر و آن‌چه تاریک است، تاریک‌تر می‌شود. کیشلوفسکی اسم این اثر را گذاشته بود: «تأثیر ناخوشایند» اما شاید قصد او هم همین باشد. به لحاظ فنی این یک اشتباه است. قرار نبوده که تصاویر آن‌گونه باشند اما به لحاظ سبک این همان

نتیجه‌ای را دارد که همه‌ی پنجره‌های محبوب کیشلوفسکی - در یادآوری مداوم این که داریم فیلم تماشا می‌کنیم - ما را یک گام از واقعه دور می‌کنند. به علاوه، این جلوه‌ی تصویری احساس غریبی را به مخاطب می‌دهد، گویی او به درون حفره‌ای خیره شده است و به حسیض انسانی نگاه می‌کند.

صحنه‌هایی که فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن اضافه بر ده فرمان پنج دارد یا به شخصیت پردازی کمک می‌کنند (مانند پیدا کردن تصادفی راننده تاکسی، واکنش یاچک به گردش‌گر انگلیسی‌زبان، پس‌زدن زن کولی و ناسزاگفتن کولی به او، جشن پیوتر به خاطر موفقیت‌اش در امتحان حقوق) و یا جزئیات وحشت‌ناکی هستند که ممکن است برای بیننده‌ی تلویزیون خوشایند نباشند (مانند قرارگرفتن طناب یاچک ابتدا بر روی دهان راننده تاکسی به جای گردن او، افتادن دندان‌های مصنوعی راننده تاکسی، تلاش مأمور اعدام برای تنظیم چشم‌بند یاچک و مقاومت او). تفاوت‌های اصلی اما صحنه‌هایی است که در آن‌ها به یاچک در ارتکاب قتل انگیزه می‌دهد. پس از کشتن راننده تاکسی او سراغ دوست دخترش، بیتا، برمی‌گردد و معلوم می‌شود بیتا همان سبزی‌فروشی است که راننده تاکسی قبلاً او را دید می‌زده است. به محض این که دختر با وحشت فزاینده‌ای می‌فهمد چه اتفاقی افتاده، یاچک می‌گوید: «همیشه دلت می‌خواست با ماشین بگردی. حالا می‌تونیم هر جا که بخوای بریم.»

روی هم رفته فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن بیش از ده فرمان پنج دیدگاه یاچک را به ما نشان می‌دهد، دیدگاهی که در حقیقت کاوشی است در استدلال پیوتر علیه مجازات اعدام. ده فرمان پنج با وکیل شروع و تمام می‌شود و کیشلوفسکی در سراسر فیلم صحنه‌ها را به دیدگاه‌های او پیوند می‌زند. فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن نه تنها نقدی بر مجازات اعدام را پیش

روی ما می‌گذارد بلکه شرح مبسوطی است از بیگانگی، منظره‌ای است از دنائت شهرنشینی و جهان بی‌رحم و یأس‌آور.

تصاویر کلیدی: بر موضوع مرگ یا چک نه تنها با نمایش گربه‌ی حلق‌آویز شده در صحنه‌ی آغازین فیلم، بلکه با کله‌ی پلاستیکی‌ای که همچون طلسمی از آینده‌ی عقب‌نمای تاکسی آویزان شده نیز تأکید می‌شود. همچنین قبل از این که یاچک داخل سینما شود نمایی که او را از پشت میله‌های دری نشان می‌دهد، اشاره‌ای است به سرنوشت محتوم او. همچنین نگاه کنید به: ده فرمان پنج.

ارزش فیلم: بیانیه‌ای علیه پلیدی در دووجه اخلاقی و زیبایی‌شناسانه‌ی آن. فیلم آن‌قدر نیرومند است که باعث فشار سیاسی برای تعلیق مجازات اعدام در لهستان می‌شود. عالی

فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق

بازیگران: گراژینا شاپولوسکا (ماگدا)، اولاف لوبازنکو (تومک)، استفانیا ایونیکا (زن صاحب‌خانه)

گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌نامه: کریشتف کیشلوفسکی و کریشتف پیه‌سیه‌ویچ. فیلم‌بردار: ویتولد آدامک. بلند داستانی، ۸۷ دقیقه

پشت صحنه: در زمان ساخت ده فرمان، دو نهاد سرمایه‌گذاری برای فیلم‌سازان لهستانی وجود داشت: تلویزیون و وزارت فرهنگ و هنر لهستان. کیشلوفسکی به وزارت فرهنگ و هنر پیشنهاد می‌دهد تا دو فیلم ارزان‌قیمت از داستان‌های ده فرمان برای آن‌ها بسازد. او شرط می‌کند که یکی از فیلم‌ها باید ده فرمان پنج باشد (که عجیب است!) و فیلم دیگر را وزارت‌خانه انتخاب کند. وزارت‌خانه ده فرمان شش را انتخاب می‌کند و بدین‌گونه فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق متولد می‌شود.

کیشلوفسکی در انتخاب بازیگر مشکل داشت و آن را تا آخرین لحظه به تعویق انداخت. او و گرازینا شاپولوسکا بعد از پایانی نیست رابطه‌ی خوبی با هم نداشتند و درست سه روز پیش از شروع فیلم‌برداری این نقش به او پیشنهاد شد. تنها بعد از این که او نقش را پذیرفته بود کیشلوفسکی توانست اولاف لوبازنکو را به عنوان بازیگر نقش تومک انتخاب کند.

در خلال تمرین‌ها بود که شاپولوسکا تردیدهایش را درباره‌ی فیلم‌نامه مطرح کرد. او معتقد بود فیلم به «داستان» نیاز دارد و کیشلوفسکی تسلیم این شهود زنانه شد. بدین گونه او به کمک پیه‌سیه‌ویچ پایان دیگری برای فیلم در نظر گرفت. در این پایان‌بندی ماگدا پس از بازگشت تومک از بیمارستان به ملاقات او می‌رود و در حالی که با تلسکوپ به آپارتمان خودش نگاه می‌کند، یکی از صحنه‌های آغازین فیلم را که در آن گریه می‌کرده، «می‌بیند» و درمی‌یابد که در آن لحظات تومک با او همدردی می‌کرده است. کیشلوفسکی این پایان‌بندی را دوست داشت، نه تنها به این دلیل که امکانات بالقوه در آن (برخلاف پایان بسته‌ی نسخه تلویزیونی) فراهم بود بلکه به این سبب که فیلم‌ساز را به یاد پایان‌بندی فیلم شیفته‌ی دوربین می‌انداخت؛ جایی که فیلیپ دوربین را به طرف خود می‌گیرد و آن را روشن می‌کند.

فیلم‌برداری فیلم برای کارگردان فراموش‌نشدنی است. نخست آن که فیلم‌برداری از نوع شبانه بود. گروه فنی می‌بایست ساعت ده شب به حومه‌ی تاریک پایتخت می‌رسیدند و حدود شش ساعت فیلم‌برداری می‌کردند، آن هم در هوایی بسیار سرد. برای ساخت آن‌چه که بر پرده‌ی سینما اساساً دو افاق است، کیشلوفسکی و گروه‌اش مجبور شدند از هفده فضای داخلی استفاده کنند. برای فیلم‌برداری صحنه‌هایی که در آن‌ها

می‌بایست از اتاق خواب تومک آپارتمان ماگدا رو به پایین دیده شود، گروه فنی مجبور شد برجی بسازد در فاصله‌ی شصت متری خانه‌ای که قرار بود به عنوان آپارتمان ماگدا نشان داده شود. کیشلوفسکی و ویتولد آدامک فیلم بردار می‌بایست خودشان را توی محفظه‌ای که بالای برج بود و به سیستم میکروفون / بلندگو تجهیز شده بود حبس می‌کردند. بدین ترتیب فیلم ساز می‌توانست با بازیگر زن‌اش که در خانه‌ای آن‌سوتر بود ارتباط برقرار کند و فرمان بدهد تا پای چپ‌اش را کمی بالاتر ببرد، یا شیر را بریزد یا ورق‌ها را بردارد. گاهی میکروفون خراب می‌شد و کیشلوفسکی برای این که فرمان‌هایش شنیده شوند مجبور می‌شد فریاد بکشد. می‌گوید: «در تمام آن یک هفته واقعاً به شدت احساس حماقت می‌کردم، احساس بی‌هودگی کامل حرفه‌ام.»

درباره‌ی فیلم: عنوان این فیلم همچون همتایش، فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن، می‌تواند «فیلمی کوتاه درباره‌ی تنهایی» باشد. تومک یتیمی است که دل مشغول ماگدا است، کسی که - به‌ویژه - در حال بازی تک نفره‌ی فال ورق (و از طریق دوربین کیشلوفسکی که گویی در حال جاسوسی کردن او هستیم) به ما معرفی می‌شود. او به تنهایی غذا می‌خورد. تومک هم برای همراهی با او غذا می‌خورد اما هر دو جداگانه و در فاصله‌ی یک محوطه از هم. زن صاحب‌خانه هم به تنهایی تلویزیون تماشا می‌کند و بعد محرمانه به ماگدا می‌گوید از تنهاماندن در خانه می‌ترسد. این وضعیت دو قهرمان اصلی و قهرمان فرعی ما در فیلم است. اما این «فیلمی کوتاه درباره‌ی درد» هم است. وقتی تومک از زن صاحب‌خانه‌اش می‌پرسد چرا آدم‌ها گریه می‌کنند، یکی از توضیح‌های او این است: «چون دیگه تحملش رو ندارند.» او به تومک می‌گوید که چه‌طور پسرش درد را با ایجاد دردی فیزیکی در جای دیگری (گذاشتن

اتو روی قفسه‌ی سینه‌اش) کاهش می‌داده است. توّمک بعد از این که ماگدا را می‌بیند که به دنبال مشاجره با یکی از دوست‌های مردش پشت میز آشپزخانه گریه می‌کند، به اتاق‌اش می‌رود، چشم‌هایش را می‌بندد و بعد گویی با یک بازی «شانسی» با لبه‌های قیچی یک در میان بین انگشتان‌اش ضربه می‌زند. سرانجام یکی از انگشتان‌اش را زخمی می‌کند تا در دردی مشترک اما بی‌صدا با ماگدا سهیم شود. همچنین وقتی بعد از کتک خوردن دور چشمانش کبود می‌شود و به ماگدا اعتراف می‌کند که عاشق او است، به پشت‌بام می‌رود و (به جای گذاشتن اتو بر روی سینه‌اش) روی آن یخ می‌گذارد تا حواس خود را از درد تحقیرشدگی منحرف کند.

پیشنهاد شاپولوسکا و شیوه‌ای که کیشلوفسکی پس از آن برای پرداخت قصه‌ی محوری در پیش گرفت فیلم را از واقع‌گرایی صریحی که در ده فرمان شش می‌بینیم دور کرد. تفاوت این فیلم با ده فرمان شش به مراتب از تفاوت فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن با ده فرمان پنج بیش‌تر است. در واقع کیشلوفسکی، چنان که خودش می‌گوید، این فیلم را بیش‌تر از همه‌ی فیلم‌هایی که ساخته است در اتاق تدوین تغییر داد. فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق با صحنه‌ای از ماگدا که در اتاق توّمک است آغاز می‌شود. توّمک خوابیده است و ماگدا روی صندلی‌ای می‌نشیند که توّمک از آن‌جا ماگدا را دید می‌زده است. سپس داستان، گویی با نوعی بازگشت به گذشته، از نگاه توّمک شروع می‌شود و تا دو سوم فیلم که آن‌ها یک دیگر را ملاقات می‌کنند ادامه پیدا می‌کند. سپس چشم‌انداز فیلم تغییر می‌کند و این‌بار از چشم ماگدا وقایع را می‌بینیم. تا پیش از این نقطه، فیلم فقط براساس احساسات توّمک نسبت به ماگدا روایت می‌شد اما با خروج توّمک از داستان، این‌بار احساسات ماگدا را می‌بینیم — ابتدا احساس گناه

و سپس ترحم و دوستی او - و بعد فیلم با کامل کردن چرخه‌ای که آغاز کرده، و با بازگشت به صحنه‌ی آغازین خود، پایان می‌پذیرد: اکنون این ماگدا است که از چشمی تلسکوپ نگاه می‌کند. بدین‌گونه فیلم تبدیل می‌شود به قصه‌ی گناه، درد، و سازش، در حالی که ده فرمان شش تنها در سطح قصه‌ی گناه و پیامدهای آن باقی می‌ماند.

تصاویر کلیدی: دایره‌ها: سوراخ دایره‌ای شکل پنجره‌ی دفتر پست که برای صحبت کردن تعبیه شده است، رفلکتور پنجره‌ی آپارتمان ماگدا و ساعت دیواری او، همگی، ضمن این‌که یادآور عدسی دایره‌ای شکل تلسکوپ هستند، تلویحاً به ما می‌گویند این فیلم (که آن هم به کمک عدسی دایره‌شکل فیلم‌برداری شده است) نیز سرانجام با قرارگرفتن ماگدا در پشت تلسکوپ توکم دایره‌ی کاملی را طی خواهد کرد.

دست‌ها: نمای آغازین فیلم گویای این درون‌مایه است. ما سه دست را می‌بینیم: دست‌های زن صاحب‌خانه که مانع می‌شود دست ماگدا دست‌های بان‌دپیچی شده‌ی توکم را لمس کند. این صحنه در عین حال که کنجکاوی ما را برمی‌انگیزد، پیش درآمدی است بر کل فیلم (تمایل به ارتباط با دیگری و منع شدن از آن) و فرجام آن (تلاش برای خودکشی) که در بازگشت به گذشته کاویده می‌شود. صحنه‌های دیگری که به دست‌ها مربوط‌اند: بازی جسورانه و «شانسی» توکم با قیچی، بوسه‌ی توکم بر دست‌های زن صاحب‌خانه، نماهای درشت از انگشتان او بر تلسکوپ، توجه ماگدا به «دست‌های ظریفی» که توکم دارد و آموزش نوازش به توکم، همچنین انگشت کشیدن ماگدا بر روی شیر ریخته‌شده.

رنگ‌ها: قرمز (بافتنی ماگدا، روتختی‌اش، پارچه‌ی روی تلسکوپ توکم، خون توکم)، سفید (شیر، روپوشی که شاهد پوشیده است)، آبی (لباس کار توکم در اداره‌ی پست، زیرپیراهنی توکم).

همچنین نگاه کنید به: ده فرمان شش.
ارزش فیلم: نقطه‌ی اوجی در دوران فیلم‌سازی کیشلوفسکی. عالی

زندگی دوگانه‌ی ورونیکا

بازیگران: ایرن ژاکوب (ورونیکا / ورونیکا)، فیلیپ ولتر (الکساندر)،
ولادیسلاو کووالکسی (پدر ورونیکا)، کلود دوتون (پدر ورونیکا)
گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌نامه: کریشتف
کیشلوفسکی و کریشتف پیه‌سیه‌ویچ. فیلم‌بردار: اسلامیر ایدزیاک.
موسیقی: زیگنیف پرایزور. بلند سینمایی، ۹۸ دقیقه

داستان فیلم: دو دختر همسان و مشابه متولد می‌شوند، یکی (ورونیکا) در لهستان و دیگری (ورونیکا) در فرانسه. ورونیکا دختر آوازخوانی است که با پدر مجردش زندگی می‌کند. او در سفر کوتاهی که به منظور دیدن خاله‌اش به کراکو می‌رود، موفق می‌شود در رقابتی برای خواندن قطعه‌ای به یادماندنی از تصنیفات وان دن بودنمایر برنده شود. او به‌طور ناخواسته در صحنه‌ی درگیری تظاهرکنندگان با پلیس گرفتار می‌شود و همان لحظه ورونیکا را داخل اتوبوس گردش‌گران و در حال عکاسی می‌بیند. او به‌رغم دردی که از حمله‌ی قلبی خفیف دارد به تمرینات آوازخوانی‌اش ادامه می‌دهد و در اجرای کنسرتی از وان دن بودنمایر شرکت می‌کند اما به دنبال اجرایی عالی روی صحنه می‌میرد. همزمان با مراسم تدفین ورونیکا، ورونیکا ناگهان احساس دلتنگی غیرقابل توضیحی می‌کند. او تصمیم می‌گیرد کلاس‌های خوانندگی‌اش را رها کند و به جای آن در مدرسه‌ای ابتدایی موسیقی – و از جمله موسیقی آهنگ‌ساز محبوب‌اش، وان دن بودنمایر – تدریس کند. روزی عروسک‌گردانی به مدرسه می‌آید و با عروسک‌هایش برای بچه‌ها

داستانی اجرا می‌کند درباره‌ی بالرینی که به نظر می‌رسد در جریان رقص می‌میرد و تبدیل به یک پروانه می‌شود. ورونیک مجذوب عروسک‌گردان الکساندر - می‌شود و او را تا فروشگاه‌اش تعقیب می‌کند. در آن‌جا پی می‌برد که الکساندر داستان‌های کودکان هم می‌نویسد. پس از آن ورونیک اشیای اسرارآمیزی از طریق پست دریافت می‌کند: یک بند کفش، قوطی‌های خالی سیگار و نواری که صداها را از کافه‌ای در ایستگاه قطار در آن ضبط شده است. این آخری او را به الکساندر، که در کافه‌ی ایستگاه قطار منتظر او است، سوق می‌دهد. در آپارتمان ورونیک، الکساندر عکس‌هایی را که ورونیک در لهستان گرفته پیدا می‌کند و ورونیک برای نخستین بار همزادش را در عکس می‌بیند و غرق در تأثر و هیجان می‌شود. وقتی به آپارتمان الکساندر برمی‌گردند، ورونیک پی می‌برد که الکساندر نه تنها دو عروسک شبیه به او ساخته است (به این دلیل که آن‌ها به هنگام اجرا «به سادگی خراب می‌شوند») بلکه داستانی هم نوشته است درباره‌ی دو دختر که در یک روز اما در دو کشور متفاوت متولد می‌شوند و زندگی هر کدام به طرز هراس‌انگیزی بازتاب زندگی دیگری است.

پشت صحنه: زندگی دوگانه‌ی ورونیک نخستین فیلمی بود که کیشلوفسکی خارج از لهستان می‌ساخت و کارگردان درمی‌یافت که شیوه‌ی انتخاب بازیگر در غرب چه قدر دشوار است. ابتدا اندی مک دووال برای ایفای نقش انتخاب شده بود (کیشلوفسکی در هیأت داوران جشنواره‌ی کن بود، همان سال که نخل طلا را به سکس، دروغ، و نوار ویدئو جایزه داد)، اما قرارداد منعقد نشد و کیشلوفسکی سرانجام ایرن ژاکوب، بازیگر بیست و چهار ساله‌ی سوئیسی را که آن زمان ناشناس بود، انتخاب کرد. کیشلوفسکی که به خاطر نقش کوچک ایرن ژاکوب در فیلم

خدا حافظ، بچه‌ها ساخته‌ی لویی مال تحت تأثیر بازی‌اش قرار گرفته بود، به هنگام امتحان بازیگری از او بار دیگر تحت تأثیر حجب و حیای او قرار گرفت. این یک انتخاب درخشان بود. بعد از این که ژاکوب برای اجرای نقش‌اش زبان لهستانی را فرا گرفت و فیلم برای نخستین بار در کن به نمایش درآمد، او موفق شد جایزه‌ی بهترین بازیگر زن را دریافت کند.

درباره‌ی فیلم: لئوناردو دلا فونته، تهیه‌کننده‌ی فیلم، آن را «یک فیلم پرهیجان متافیزیکی» توصیف می‌کند. زندگی دوگانه‌ی ورونیک شاید پررمز و رازترین فیلم کیشلوفسکی باشد، کوششی برای ثبت روح بر روی نوار فیلم. کیشلوفسکی می‌گوید: «فیلم درباره‌ی حساسیت، دلوپسی، و روابطی است که به سختی می‌توان اسمی روی آن‌ها گذاشت، روابطی که غیر عقلانی‌اند. نشان دادن این چیزها در فیلم دشوار است. اگر خیلی نشان بدهم رازوارگی شان از بین می‌رود و از طرفی خیلی کم هم نمی‌توانم نشان بدهم چون در آن صورت کسی چیزی از آن‌ها نمی‌فهمد.»

اعتراف ورونیکا در آغاز فیلم به این که حس می‌کند در دنیا تنها نیست در پایان با جمله‌ای دقیقاً به همان مضمون از ورونیک همانندسازی می‌شود. آیا هر دو زن روح مشترکی دارند؟ بدون شک آن‌ها به لحاظ ویژگی‌های مشخص ظاهری اشتراکات زیادی دارند: هر دو خوانندگان پراحساسی هستند با قلبی ضعیف و به شدت علاقه‌مند به وان دن بودنمایر؛ هر دو نسبت به پدر بی‌همسر خود پرعاطفه‌اند؛ هر دو عادت دارند حلقه‌ای زیر پلک پایینی چشم‌هایشان بکشند و هر دو نسبت به پیرزنی که به زحمت ساک‌های دستی‌اش را حمل می‌کند توجه نشان می‌دهند. در نمایش عروسکی الکساندر، بالرینی را می‌بینیم که می‌میرد (گرچه بعداً به ما گفته می‌شود که فقط پایش شکسته است) و بار دیگر به شکل پروانه زنده می‌شود. در ادامه که او داستان‌اش درباره‌ی دو دختر را

تعریف می‌کند، یکی از آن‌ها می‌سوزد و به دیگری درباره‌ی سوختن در تنور هشدار می‌دهد. آیا ورونیکا با مرگ خود در خصوص آوازخواندن به ورونیک هشدار داده بود؟ آیا ورونیکا مرد تا ورونیک را آزاد کند و او را پرواز دهد؟ هیچکدام از این‌ها در زندگی دوگانه‌ی ورونیک قطعی نیست. دو دختر، دو داستان، صدها تأویل.

تصاویر کلیدی: تصاویر طبیعی از آب، نور و برگ‌های درختان که اشاره به طبیعت احساسی ورونیکا / ورونیک دارند. ورونیک به عنوان دختر جوانی به ما معرفی می‌شود؛ صدای روی تصویر (احتمالاً مادرش) به او می‌گوید تا به برگی که در دست دارد نگاه کند، برگی که ورونیک را با نیروهای طبیعت پیوند می‌زند (در پایان که به خانه‌ی پدرش باز می‌گردد، او دست‌اش را روی تنه‌ی درخت می‌گذارد: نوعی بازگشت به ریشه‌های خود). ورونیکای بزرگسال اما در حال آوازخواندن در رگبار به ما معرفی می‌شود. سایر خوانندگان به زیر سقفی پناه می‌گیرند اما تنها او باقی می‌ماند و همین‌طور که آواز می‌خواند با احساسی از شور و شغف محض صورت‌اش را به طرف بالا می‌گیرد، به سمت بارانی که می‌بارد. در اولین حمله‌ی قلبی هم او با برگ‌های خشکیده احاطه شده است.

تصاویر تکرارشونده: آینه‌ها و شیشه‌ها: کیشلوفسکی در این فیلم همه‌ی تلاش خود را در استفاده از آینه‌ها، شیشه‌ها و ابزارهای مختلف دیگر (توپ پلاستیکی، تابوتی با رویه‌ی شیشه‌ای) به کار می‌گیرد. در صحنه‌ای ورونیک با نور رقصانی که روی صورت‌اش چشمک می‌زند بیدار می‌شود. کنار پنجره می‌رود و پس‌رکی را که آینه‌ای در دست دارد می‌بیند. فکر می‌کند که انعکاس نور در اتاق کار پسرک بوده است اما وقتی داخل اتاق بر می‌گردد، نور همچنان در حال چشمک‌زدن است.

رنگ‌ها: اسلاومیر ایدزیاک فیلم‌بردار که جلوه‌های درخشانی را با

فیلترهایش در فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن پدید آورده بود، بار دیگر آن‌ها را در زندگی دوگانه‌ی ورونیکا به کار گرفت. اما این بار فیلتر آبی را عامدانه از طیف رنگ‌های فیلم حذف کرد و تنها از فیلتر طلایی استفاده کرد تا گرمای ذاتی ورونیکا / ورونیک را بازتاب دهد. ژاکوب در بخش‌های زیادی از فیلم در پوششی به رنگ قرمز است - ملافه‌ی رختخواب، دستکش، پلور - درست همان‌گونه که بعدها در فیلم سه‌گانه‌ی سه‌رنگ: قرمز ظاهر می‌شود. رنگ آبی اما هربار که استفاده می‌شود به موضوعی از عشق ورونیکا / ورونیک دلالت دارد: لباس آبی رنگ خاله‌ی ورونیکا، منظره‌ی انعکاس تصویر الکساندر در طول نمایش عروسکی و وانت بار. موسیقی: هرچند پرایزرن از فیلم پایانی نیست با کیشلوفسکی همکاری می‌کرد و وان دن بودنمایر (آهنگساز خیالی هلندی قرن هیجدهم که کیشلوفسکی او را ابداع کرده بود و پرایزرن آهنگ‌هایش را ساخته بود) با خواننده‌ی ده فرمان نه مطرح شده بود، اما زندگی دوگانه‌ی ورونیک نخستین فیلم کیشلوفسکی بود که موسیقی در آن در چنین سطحی از اهمیت در متن فیلم ایفای نقش می‌کرد. زمانی که کیشلوفسکی و پیه‌سیه‌ویچ فیلم‌نامه‌ی زندگی دوگانه‌ی ورونیک را می‌نوشتند به دنبال شغلی برای قهرمان زن فیلم می‌گشتند، آن‌ها به دختر فیلم ده فرمان نه فکر کردند، کسی که به‌طور اختیاری تن به عمل جراحی قلب داده بود تا بتواند آهنگ‌های وان دن بودنمایر را اجرا کند. ورونیک (و ورونیکا) متولد می‌شوند. هر دو، ورونیکا و ورونیک، عاشق وان دن بودنمایر هستند و این تک‌خوانی فوق‌العاده و زیبای ورونیکا است که به وضوح در زندگی‌های دو دختر شنیده شده است.

و یک چیز دیگر: نسخه‌ی آمریکایی فیلم پایان‌بندی متفاوتی دارد: در نسخه‌ی اصلی، ورونیک با ماشین به سمت خانه‌ای می‌رود که پدرش

هنوز در آن زندگی می‌کند اما لحظه‌ای بیرون خانه توقف می‌کند تا تنه‌ی درختی را لمس کند. پدرش که می‌فهمد او بیرون خانه است سرش را از روی میز کارش بلند می‌کند. در نسخه‌ی آمریکایی که یک دقیقه اضافه دارد، پدر را نشان می‌دهد که از خانه بیرون می‌آید، دخترش را صدا می‌زند و ورونیک در آغوش او می‌رود. این بخش اضافه را کیشلوفسکی زمانی فیلم‌برداری کرد که فیلم برای نخستین بار در سال ۱۹۹۱ در جشنواره‌ی فیلم نیویورک به نمایش درآمد و دریافت که مخاطبان معنای فیلم را درک نکرده‌اند.

و باز هم یک چیز دیگر: در مرحله‌ای از ساخت فیلم، کیشلوفسکی در این فکر بود که برای هر سینمای نمایش‌دهنده یک نسخه از این فیلم تهیه کند، کاری که او اسم‌اش را فیلم «دست‌ساز» گذاشته بود. به اندازه‌ی کافی مواد برای چنین کاری فراهم شده بود اما این ایده به دلیل هزینه‌هایش کنار گذاشته شد.

ارزش فیلم: تکان‌دهنده، شگفت، جادویی! عالی

سه‌گانه‌ی سه‌رنگ

گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌نامه: کریشتف

کیشلوفسکی و کریشتف پیه‌سیه‌ویچ. موسیقی: زیگنیف پرایزنر. سه

فیلم بلند سینمایی. هر فیلم حدود ۹۰ دقیقه، ۱۹۹۳ تا ۱۹۹۴

درست همانند ده فرمان که فکر اصلی آن را پیه‌سیه‌ویچ ارائه کرده بود، باز هم این او بود که ابتدا به کیشلوفسکی پیشنهاد کرد تا فیلمی بسازد براساس سه مفهومی که در بستر سیاسی انقلاب متولد شده بودند: آزادی، برابری، و برادری. چنان‌که کیشلوفسکی اظهار می‌کند: «غرب این سه مفهوم را در ساحت‌های سیاسی و اجتماعی محقق کرده است در حالی که این مفاهیم در ساحت شخصی شکل‌شان به کلی متفاوت

می‌شود.» و همین ساحت شخصی است که کیشلوفسکی آن را هدف قرار داده بود. کاوشی ژرف‌تر به درون روح آدمی که او هرگز پیش از آن انجام نداده بود.

تحسین جهانی زندگی دوگانه‌ی ورونیک باعث شد تا با سرازیر شدن پول‌های زیادی از سوی نهادهای فرانسوی، کیشلوفسکی در فراهم ساختن سرمایه برای چنین پروژه‌ی جاه‌طلبانه‌ای مشکل زیادی نداشته باشد.

نویسنده‌ها مثل همیشه شروع به کار کردند. پیه‌سیه‌ویچ در هر مرحله از طرح اولیه درون‌مایه‌ها را آماده می‌کرد و کیشلوفسکی فیلم‌نامه را می‌نوشت و بازنویسی می‌کرد. سپس از گروهی از همکاران فیلم‌ساز لهستانی شامل آگنیژکا هولند، ادوارد کلو سینسکی و ادوارد زبرووسکی برای اظهار نظر دعوت به عمل آمد؛ یعنی همه کسانی که سال‌ها در این سمت غیررسمی کار کرده بودند. همانند ده فرمان، برداشت این بود که فیلم‌ها باید اکیداً معاصر باشند. هر کدام از فیلم‌ها با یک نشانه‌ی جهان معاصر آغاز می‌شود (سه رنگ: آبی با لوله‌ی هیدرولیکی ماشین، سفید با تسمه نقاله و قرمز با یک تلفن) اما این نشانه سپس جای خود را به جهانی درونی‌تر و معنوی‌تر می‌دهد.

همان‌گونه که انقلاب فرانسه استعاره‌های اصلی‌اش، یعنی آزادی، برابری و برادری را به سه‌گانه‌ی سه رنگ داده است، این سه‌گانه رنگ‌هایش را هم از پرچم فرانسه گرفته است. بدین‌گونه فیلم‌سازان نه تنها نگاهی ظاهری به محصول‌شان داشته‌اند بلکه آن را مجالی برای کارکردن با مفاهیم احساسی نیز قرار داده‌اند. سه رنگ: آبی با اندوه و افسردگی پیوند خورده است، سفید با ازدواج و عروسی و قرمز با عذاب و خطر. کیشلوفسکی فیلم‌بردارهایش را با دقت انتخاب کرد: او مثل ده فرمان

می خواست از سه فیلم بردار متفاوت استفاده کند و از طرفی تصمیم گرفت به کسانی که او را در ساخت مجموعه‌ی موفق ده فرمان کمک کرده بودند پاداش بدهد. برای سه رنگ: آبی همکار قدیمی اش، اسلاومیر ایدزیاک را (که فیلم‌های اولیه‌ی کیشلوفسکی و همین‌طور ده فرمان پنج، فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن و زندگی دوگانه‌ی ورونیک را فیلم برداری کرده بود) انتخاب کرد زیرا فکر می‌کرد دوربین اکسپرسیونیستی او می‌تواند وضعیت درونی ذهن را به تصویر درآورد. ادوارد کلو سینسکی که ده فرمان دو را فیلم برداری کرده بود، برای سفید و پیوتر سوبوسینسکی که قسمت‌های سوم و نهم ده فرمان را فیلم برداری کرده بود برای قرمز. مثل همیشه، فیلم‌سازی برای کیشلوفسکی تجربه‌ای گروهی محسوب می‌شد. با توجه به پیچیدگی فیلم‌ها، سه‌گانه‌ی سه رنگ نسبتاً سریع ساخته شد: بنابر گفته‌ی کیشلوفسکی همه چیز از ابتدا تا انتها کم‌تر از سه سال طول کشید. آنچه این کار را میسر کرد هم به دلیل استراحت‌های بسیار کوتاهی بود که بین ساخت فیلم‌ها داده می‌شد (در واقع فیلم برداری سفید در پاریس تنها یک روز پس از پایان فیلم برداری آبی شروع شد) و هم به این دلیل که کیشلوفسکی عادت داشت فیلم برداری فیلم بعدی اش را زمانی شروع کند که هنوز در حال تدوین فیلم قبلی اش است. فیلم‌ها برای نخستین بار و به ترتیب در جشنواره‌ی ونیز (سپتامبر ۱۹۹۳)، جشنواره‌ی برلین (فوریه ۱۹۹۴) و جشنواره‌ی کن (می ۱۹۹۴) به نمایش درآمدند.

سه رنگ: آبی (۱۹۹۳)

بازیگران: ژولیت بینوش (ژولی)، بنوا راژان (اولیویه)، فلورانس پرنل

(ساندرین)، شارلوت وری (لوسیل)

گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌نامه: کریشتف

کیشلوفسکی و کریشتف پیه‌سیه‌ویچ. فیلم‌پرداز: اسلاومیر ایدزیاک.

موسیقی: زیگنیف پرایزنر. بلند داستانی، ۹۸ دقیقه

مفهوم: آزادی

داستان فیلم: ژولی، همسرش پاتریس - که آهنگ‌ساز مشهوری است - و دخترش آنا را در تصادف با اتومبیل از دست می‌دهد. او پس از این که نمی‌تواند با قرص‌هایی که از بیمارستان دزدیده خودکشی کند، تصمیم می‌گیرد تمام رشته‌های پیوندش را با گذشته قطع کند. او ترتیبی می‌دهد تا وسایل خانه و خود خانه‌ای را که در حومه شهر دارند بفروشد، قطعه موسیقی تقریباً تمام‌شده‌ی پاتریس را از بین می‌برد و با اولیویه، همکار شوهرش، پیش از آن که در محله‌ی گمنامی از پاریس ساکن شود، دوست می‌شود. تنها چیزی که از اموال‌اش با خود می‌برد، لامپ آبی رنگی است از اتاق خواب آنا. ژولی تلاش می‌کند تا فراموش کند اما خاطرات و قطعه‌هایی از موسیقی، به دلیل همکاری او در نوشتن موسیقی‌ای که پاتریس ساخته بود، مدام او را تعقیب می‌کنند. لوسیلا، همسایه‌ی ژولی، که در باشگاهی شبانه کار می‌کند و سایر مستأجران مجتمع می‌خواهند او را بیرون کنند، به ژولی ابراز دوستی می‌کند. به دنبال یک مکالمه‌ی تلفنی که در آن لوسیلا به ژولی می‌گوید که در باشگاه شبانه دچار مشکل شده، ژولیت به باشگاه می‌رود و در آنجا تصادفاً فیلم مستندی را می‌بیند که درباره‌ی پاتریس ساخته شده و از تلویزیون پخش می‌شود. فیلمی که ژولی از آن پی می‌برد اولیویه تصمیم دارد قطعه موسیقی ناتمام شوهرش را کامل کند (نسخه‌نویس یک نسخه از متن موسیقی را، قبل از این که ژولی نسخه‌ی اصلی را از بین ببرد، تکثیر کرده بود)، همچنین ژولی پی می‌برد که پاتریس معشوقه‌ای به نام ساندترین

داشته است. با تعقیب ساندَرین، ژولی می‌فهمد که او از پاتریک باردار است. ژولی از یک سو به اولیویه کمک می‌کند تا موسیقی را برای کنسرت تکمیل کند و از سوی دیگر خانه و نام خانوادگی پاتریس را به ساندَرین و بچه‌ی متولد نشده‌اش اعطا می‌کند. در صحنه پایانی ما لبخند کم‌رنگ او را از چشم‌های اشک‌بارش می‌بینیم.

پشت صحنه: به دلیل کار بسیار موفق پرایزنر آهنگ‌ساز و ایدزیاک فیلم‌بردار در زندگی دوگانه‌ی ورونیک، همکاری آن‌ها در ساخت این فیلم از هر فیلم قبلی کیشلوفسکی حیاتی‌تر بود. نقش موسیقی متن آبی در فیلم، که پرایزنر قبل از شروع فیلم‌برداری ساخت آن را آغاز کرده بود، به خاطر مورد تردید قرارگرفتن هویت آهنگ‌سازی پاتریس و تنیده‌شدن آن در متن داستان (که در ادامه خواهد آمد) حتی از نقش آن در زندگی دوگانه‌ی ورونیک بسیار حیاتی‌تر است. ضمن این که همکاری ایدزیاک اکسپرسیونیست چنان قابل توجه بود که از او به‌عنوان همکار در نوشتن فیلم‌نامه یاد شده بود.

درباره‌ی فیلم: در فیلمی که تقریباً نمایشی تک‌نفره است، ژولیت بینوش‌گویی در نقش ژولی هیپنوتیزم شده است. کیشلوفسکی ژرف‌تر از پیش در روان آدمی غور می‌کند و با پرهیز نکردن از نمایش مجموعه‌ای از نماهای بسیار نزدیک و شخصی از نگاه ژولی - مثل نمای بسیار نزدیک از چشم‌های او، حبه‌ی قندی که قهوه را جذب می‌کند و انعکاس او در قاشقی که به جلو و عقب حرکت می‌کند - هم‌نوایی ما را با زندگی درونی او تقویت می‌کند. به‌طور مشابه، فید - اوت‌هایی که به‌طور سنتی برای نمایش گذشت زمان به کار می‌روند، در این جا ما را به لحاظ زمانی دقیقاً به‌جایی برمی‌گرداند که فید - اوت شروع شده بود. کیشلوفسکی در این باره می‌گوید: «قصد این است که یک دیدگاه کاملاً ذهنی نشان داده شود.

یعنی زمان واقعاً می‌گذرد اما در آن لحظه‌ی خاص زمان برای ژولی متوقف شده است... در آن لحظه نه تنها موسیقی برای ژولی بازگشت می‌کند، بلکه زمان هم برای لحظه‌ای متوقف می‌شود.»

با وجود کوششی که ژولی برای زندگی آزاد و رها شده از هر چیز - از هر خاطره، آرزو، کار یا ارتباط با دیگران - دارد، او درمی‌یابد که ادامه‌ی این زندگی ناممکن است. عوامل و وقایع گوناگونی بر زندگی انزواجویانه‌اش تحمیل می‌شوند. اولیویه رد او را پیدا می‌کند، مشتی موش توی گنج‌اش لانه می‌کنند، کسی که شاهد تصادف بوده می‌گردد و او را پیدا می‌کند و همسایه‌اش خواهان دوستی با او می‌شود. او از طریق نخستین واکنش‌های محتاطانه‌اش با دیگران (که با کمک او برای بهتر قرارگرفتن سرِ ولگرد خیابانی بر روی بالش‌اش آغاز می‌شود) تا یافتن عشق، سرانجام به آزادی دست پیدا می‌کند. مونتاژ آخر که برای موسیقی ترانه‌ای برای اتحاد اروپا (نسخه‌ی تکمیل‌شده‌ی تصنیف ناتمام پاتریس) تنظیم شده، شامل جنبه‌های گوناگونی از زندگی ژولی است: آنتونی، شاهد تصادف، صلیبی را که ژولی به او داده و از گردن‌اش آویزان است لمس می‌کند / مادر سالخورده‌ی ژولی که در حال مرگ به نظر می‌رسد / لوسیل در باشگاه شبانه‌اش در حال استریپ‌تیز است / تصویر سی‌تی‌اسکن بچه‌ی ساندرین. گرچه موسیقی تجلیات ژولی را همراهی می‌کند، اما این متن برگرفته از پولس قدیس در رساله‌ی اول پولس رسول به قرنتیان (باب سیزدهم: آیات ۱ تا ۳) است که اهمیت عشقی را که اکنون ژولی آن را پذیرفته، برجسته می‌کند:

«اگر به زبان‌های مردم و فرشتگان سخن گویم و محبت نداشته باشم، مثل نحاس صدادهنده و سنج فغان‌کننده شده‌ام. و اگر پیش‌گو باشم و جمیع اسرار و همه‌ی علم‌ها را بدانم و ایمان کامل داشته باشم به حدی که کوه‌ها

را جابه‌جا کنم، و محبت نداشته باشم، هیچ هستم. محبت صبور و مهربان است. محبت در همه حال امیدوار است و همه چیز را تحمل می‌کند. محبت هرگز عقیم نمی‌شود اما پیش‌گویی‌ها عقیم می‌شوند، زبان‌ها باز خواهند ایستاد، معرفت نیست خواهد شد. و حال، ایمان، امید، و محبت پایداری می‌ورزند: اما بزرگ‌ترین آن‌ها محبت است.»^۱

اشک‌های ژولی، پس از رابطه با اولیویه اشاره‌ای هستند به بازگشت او به زندگی (پیش از این مستخدمه‌ی خانه به او گفته بود که چون ژولی گریه نمی‌کند او گریه‌اش گرفته است)، اما این واقعیت که ژولی پشت شیشه قرار دارد حاکی از آن است که او تا احیای کامل هنوز فاصله دارد.

تصاویر کلیدی: رنگ آبی. سراسر فیلم را رنگ آبی فرا گرفته است. رنگی که برای خلق فضاهای سرد و افسرده و جلب توجه به پیوندهای عاطفی‌ای که ژولی با دیدن چیزهای خاصی به یاد می‌آورد، به کار رفته است. (برای نمونه: استخر شنا، چراغ آنا).

تصاویر تکرارشونده: انعکاس‌ها: شیشه‌ها و سایر صفحه‌های بازتاب‌دهنده‌ی نور در این جا درون‌مایه‌ی فیلم را پدید می‌آورند: انعکاس تصویر پزشک در نمای بسیار نزدیکی از چشم ژولی وقتی که به او خبر کشته شدن همسر و دخترش را می‌دهد؛ صفحه‌ی تلویزیونی که ژولی از طریق آن مراسم تدفین را تماشا می‌کند؛ بارانی که پس از این‌که ژولی اولیویه را به خانه‌اش در حومه‌ی شهر دعوت می‌کند، بر صورت او (که با نور آبی رنگی روشن شده و نشانه‌ای است از اشک‌های برآمده از غمی که او قادر به جلوگیری از ریزش آن‌ها نیست) منعکس می‌شود، و صفحه‌ی تلویزیون آسایشگاه مادر ژولی. همه‌ی این‌ها نمایشی هستند از

۱. نقل از عهد جدید، رساله‌ی اول پولس رسول به قرنتیان با اندکی تغییر در کلمات. م

سفر درونی ژولی - نگاهی ژرف به درون خودش - سفری که با رسیدن او به این اشراق که زندگی را باید ادامه داد، پایان می‌پذیرد.

موسیقی: شیوه‌ی ژولی برای بیان خودش استفاده‌ی از موسیقی است اما او این رهایی احساسی را، به این دلیل که ممکن است به شهرت همسر فوت‌شده‌اش آسیب بزند، از خود دریغ می‌کند. در حالی که ژولی ابزارهای بیانی‌اش را درونی کرده است، هرازگاهی مایه‌ای از موسیقی ناگهان سر برمی‌آورد و با جلوگیری از نابودشدن‌اش، او را تکان می‌دهد و در تنهایی‌اش رسوخ می‌کند. اغلب نت‌های موسیقی که به گونه‌ای ظاهری پرده را پر می‌کنند، نت‌های موسیقی پخش‌شده از باند صدای فیلم را همراهی می‌کنند.

دقت کنید: زمانی که ژولی در سالن دادگستری می‌پلکد، او را می‌بینیم که لحظه‌ای برای دیدن ساندترین سرش را داخل یکی از اتاق‌ها می‌برد و در اتاق کارول را از فیلم سفید می‌بینیم که در وسط ماجرای طلاق‌اش می‌گوید: «برابری کجا رفته؟» (مفهومی که کیشلوفسکی در قسمت دوم سه‌گانه‌اش به آن می‌پردازد.) همچنین به پیرزنی که تلاش می‌کند تا بطری شیشه‌ای را در مخزن زباله بیندازد نگاه کنید. ژولی چنان در دنیای خودش گرفتار شده است که به پیرزن حتی نگاه هم نمی‌کند. در دو فیلم بعدی، صحنه‌های مشابهی وجود دارد که واکنش قهرمان‌های آن‌ها متفاوت است. ارزش فیلم: سمفونی‌ای در رنگ آبی. شاهکاری در باب اندوه و افسردگی. درخشان. عالی

سه‌رنگ: سفید (۱۹۹۳)

بازیگران: زیگنیف زاماچوسکی (کارول)، ژولی دلپی (دومینیک)،

یانوش گازو (میکلای)، برژی استوهر (ژورک)

گروه سازنده: کارگردان: کریشتف کیشلوفسکی. فیلم‌نامه: کریشتف

کیشلوفسکی و کریشتف پیه‌سیه‌ویچ. فیلم‌بردار: ادوارد کلو‌سینسکی.

موسیقی: زیگنیف پرایزنر. بلند داستانی، ۹۰ دقیقه

مفهوم: برابری

داستان فیلم: شروع سفید از پاریس است، از همان دادگاهی که ژولی در فیلم آبی ساندربین را آن‌جا پیدا می‌کند. این بار کارول، آرایش‌گر لهستانی را می‌بینیم که دومینیک – همسر فرانسوی‌اش – او را به‌خاطر ناتوانایی جنسی‌اش تحقیر می‌کند و همین موضوع را دلیلی برای زمینه‌سازی طلاق قرار می‌دهد. پس از رسیدگی حقوقی به پرونده، دومینیک قبل از ترک او گذرنامه و وسایل شخصی کارول را به او می‌دهد و حساب مشترک‌شان را هم مسدود می‌کند. کارول با لهستانی ناامیدی به نام میکلائی دوست می‌شود. او می‌پذیرد کارول را در چمدانی بگذارد و به صورت قاچاق به لهستان برگرداند. به محض رسیدن به ورشو، چمدان دزدیده می‌شود و دزدهای خشمگین که کارول را در چمدان می‌بینند او را کتک می‌زنند و در محل تخلیه‌ی زباله‌ها رها می‌کنند. کارول به خانه‌اش برمی‌گردد اما دیگر حاضر نیست در آن آرایش‌گاه محقر کار کند و می‌خواهد پول قلمبه‌ای از لهستان تازه به جهان سرمایه‌داری پیوسته، به جیب بزند. اول نگهبان می‌شود، بعد دلال معاملات که با زیرکی پول هنگفتی را در یک معامله غیرقانونی املاک به چنگ می‌آورد. او با میکلائی – که رد او را در یک باشگاه بازی بریج پیدا کرده – به کار تجارت مشغول می‌شود. هدف نهایی کارول – یعنی بازگرداندن دومینیک و انتقام‌گرفتن از او – با نقشه‌ای پیچیده که کارول در آن مرگ خودش را به نمایش درمی‌آورد، عملی می‌شود. جسدی از روسیه پیدا می‌کند («این روزها هر چیزی را می‌شود خرید») و سکه‌ی دو فرانکی‌ای را که از

سخت‌ترین دوران اقامت‌اش در پاریس به یادگار نگه داشته، توی تابوت می‌اندازد. دومینیک برای مراسم خاک‌سپاری می‌آید اما کارول زنده و به لحاظ جنسی توانا را در اتاق خودش در هتل می‌بیند. آن‌ها سرانجام ازدواج‌شان را با زفاف کامل می‌کنند اما کارول قبل از این‌که پلیس دومینیک را - که کارول به اتهام قتل خودش برای او توطئه چیده است - دستگیر کند، آن‌جا را ترک می‌کند. فیلم با صحنه‌ی ملاقات مخفیانه کارول و همسر سابق‌اش در زندان تمام می‌شود، صحنه‌ای که در آن کارول به دومینیک خیره شده است و دومینیک با چشم‌های اشک‌بار مایل است پس از آزادی بار دیگر با کارول ازدواج کند.

پشت صحنه: روشن بود که کیشلوفسکی یکی از قسمت‌های سه‌رنگ را در سرزمین خودش خواهد ساخت. سفید در پاریس آغاز می‌شود اما بخش عمده‌ی آن در لهستان می‌گذرد. زیگنیف زاماچوسکی و یرژی استوهر بار دیگر در نقش برادر در یک کمدی سیاه‌بازی می‌کنند (همانند ده فرمان ده).

درباره‌ی فیلم: کیشلوفسکی می‌گوید: «ما مفهوم "برابری" را این‌طور می‌فهمیم که همه می‌خواهیم برابر باشیم. اما من فکر می‌کنم این مطلقاً نادرست است. فکر نمی‌کنم که کسی واقعاً بخواهد برابر باشد. هرکس می‌خواهد که "برابرت" باشد. ضرب‌المثلی در لهستان هست که می‌گوید: بعضی‌ها هستند که برابرند و بعضی‌ها هستند که برابرترند... این همان نکته‌ای است که فیلم درباره‌ی آن است.» مفهوم برابری در این‌جا مثل مفهوم برادری نیست، بلکه بیش‌تر نوعی «تلافی‌جویی» است. کارول که تحقیرهایش از افتادن فضله‌ی کبوتر بر شانه‌اش آغاز می‌شود، ناخودآگاه از چیزی که ژولی در آبی آن را انتخاب کرده است رنج می‌برد. او به‌طور منظم دار و ندارش را از دست می‌دهد، به این‌که ناتوانایی جنسی‌اش در

معرض دید عموم قرار گیرد، تن می دهد (از جمله وقتی به دومینیک تلفن می زند و تنها صدای ناله‌ی هیجان زده‌ی او را می شنود، برای این که این تحقیر بیش تر شود به تلفن عمومی که پول او را خورده است، صدمه می زند!)، گذرنامه اش را گم می کند، کارت اعتباری اش به دو قسمت بریده می شود (وقتی این اتفاق می افتد او آشکارا اخم می کند، اشاره‌هایی به ناتوانایی جنسی اش که حتی برای این لهستانی بخت برگشته هم واضح می شود!) و سرانجام وقتی دومینیک پرده‌ی سالن آرایش را آتش می زند و به پلیس خبر می دهد که این کار را کارول به خاطر انتقام جویی انجام داده است، او (به معنای واقعی کلمه) به زیرزمین می رود. بدین گونه صرف تحقیر است که او را برای اثبات «برابرتر بودن» به حرکت درمی آورد. حتی وقتی که کارول به آن هدف دست می یابد و دومینیک را به لهستان می کشاند و با کلک او را به دام می اندازد تا ازدواج شان را با معاشقه کامل کند، به رقیبش حسادت می کند.

اما با وجود آخرین تلافی جویی کارول، به نظر می رسد که عشق سرانجام نزد هر دو بازگشته است. از این نظر، سفید ادامه‌ی درون مایه‌ی آبی است: نیاز به اعتنا کردن به گذشته برای توانا شدن در رهایی از آن و پیش رفتن با زمان حال. اکنون کارول و دومینیک هر دو در تله‌ی کارول افتاده‌اند - تله‌ی عشق - گرچه نمی توانند کنار هم باشند.

تصاویر کلیدی: رنگ سفید. سفید البته نمادی است از پاکی. همچنین با موضوع ازدواج پیوند دارد. در فیلم ما دو فلاش بک (یا شاید فلاش فوروارد) از عروسی کارول و دومینیک می بینیم. سفید همچنین نشانی است از سردی و خونسردی دومینیک و رفتار دوری جویانه‌ی او نسبت به کارول که نه تنها در پوستِ همچون مرمر سفیدش (که با رژ لبی به سرخی خون بر آن تأکید شده است)، بلکه در مجسمه‌ی نیم تنه‌ی گچی که کارول

آن را از فرانسه می‌دزدد و با خودش به لهستان می‌آورد نیز منعکس است. مجسمه‌ی نیم‌تنه‌ی گچی و دومینیک اما از یک نظر در ذهن کارول همسویی دارند به‌طوری که کارول نیم‌تنه را می‌بوسد. همین‌طور سفید رنگ فضله‌ی کبوتری است که روی کت کارول می‌افتد و نیز رنگ کاسه‌ی توالتی که کارول بعد از دادگاه در آن استفراغ می‌کند. در لهستان، رنگ پرنده‌هایی که بالای تلی از زباله‌ها چرخ می‌زنند سفید است. این همان جایی است که کارول را رها می‌کنند (و او با لذت می‌نالد: «خدایا. بالاخره رسیدم به خونه!»). رنگ چشم‌انداز زمستانی و یخی‌ای که کارول و میکلاي مست روی آن اسکیت‌سواری می‌کنند هم سفید است. وقتی کارول و دومینیک عشق‌شان را در معاشقه‌ای به سرانجام می‌رسانند، رنگ تصویر در فید اوتی سفید می‌شود.

تصاویر تکرارشونده: انعکاس‌ها: کارول بعد از این که مرحله اول معامله‌ی غیرقانونی‌اش را در تصاحب زمین کوچکی از بهترین املاک به پایان می‌رساند به انعکاس تصویر خودش در شیشه‌ی قاب عکسی از شمایل مریم مقدس و طفل‌اش نگاه می‌کند.

دقت کنید: ژولی، از فیلم آبی، خیلی کوتاه به داخل سالن دادگاهی که کارول و دومینیک در آن در حال مجادله هستند سرک می‌کشد (گرچه ورود او دقیقاً در همان لحظه‌ای از جریان دادگاه نیست که در فیلم آبی بود!). همچنین در فیلم پیرمردی هست که سعی می‌کند بطری شیشه‌ای‌اش را در مخزن زباله بیندازد. کارول وقتی کسی را می‌بیند که مثل او دچار ناتوانایی جنسی است، کسی که در واقع برای بلندکردن بطری و گذاشتن‌اش در مخزن مشکل دارد، لبخند تأسف باری به او می‌زند. شاید این مرد وضع‌اش از خود او هم بدتر باشد.

موسیقی: کنش‌های فیلم دقیقاً به‌گونه‌ای متناوب میان صحنه‌های

کمیک و صحنه‌های عاطفی در نوسان است، از این رو موسیقی پرایزنر بر کمدی با تانگو و پیانویی رمانتیک تأکید می‌کند و بر صحنه‌های عاطفی با نوای بسیار محزون ابوا یا کلارینت. استفاده از تانگو انتخاب هوشمندانه‌ای است، نه تنها به این خاطر که به لحاظ موسیقایی بیان‌گر آرزوهای رمانتیک است - گرچه به لحاظ فیزیکی این رقص با کسی که حرکت زوج رقصنده را تنظیم می‌کند اجرا می‌شود - بلکه از آن رو که نت‌های اولیه‌ی آن عیناً بازسازی نت‌های اولیه‌ی ملودی اصلی فیلم‌های جیمز باند است. درست به محض این که کارول وارد دنیای محافظ‌ها، استراق‌سمع‌کننده‌ها، و اسلحه‌ها می‌شود ما به یاد مأمور ۰۰۷ می‌افتیم!

ارزش فیلم: کیشلوفسکی شما را (بار دیگر) با فیلمی که به شکل درخشانی پرتحرک و از نوع کمدی سیاه کنایی است غافل‌گیر می‌کند. میان‌پرده‌ای فوق‌العاده و اساسی برای سه‌گانه. عالی

سه‌رنگ: قرمز (۱۹۹۴)

بازیگران: ایرن ژاکوب (والنتین)، ژان لویی ترنتینیان (ژوزف کرن)، ژان پی‌یر لوری (آگوست)، فردریک فدر (کارین)

گروه سازنده: کارگردان: کریشنف کیشلوفسکی. فیلم‌نامه: کریشنف کیشلوفسکی و کریشنف پیه‌سیه‌ویچ. فیلم‌بردار: پیوتر سوبوسینسکی. موسیقی: زیگنیف پرایزنر. بلند داستانی، ۹۹ دقیقه

مفهوم: برادری

داستان فیلم: والنتین، دختر جوان، خون‌گرم، و بی‌تعصبی است که مدل لباس است و در ژنو زندگی می‌کند. او با دوست پسر حسودش که اغلب در خارج از کشور است، درگیری دارد. آگوست، همسایه‌اش، در آستانه‌ی شرکت در امتحانی است تا قاضی شود. آن‌ها تقریباً مدام در مسیر هم قرار می‌گیرند اما هرگز با هم برخورد نمی‌کنند. یک روز غروب،

والنتین تصادفاً سگی را با ماشین زیر می‌گیرد اما پس از این که با بی تفاوتی صاحب اخموی سگ مواجه می‌شود، سگ را به خانه می‌برد و خودش از او مراقبت می‌کند. حال سگ بهتر می‌شود و به خانه‌ی صاحب‌اش برمی‌گردد اما والنتین که او را تعقیب می‌کرده در آن‌جا پی می‌برد که صاحب سگ مخفیانه در حال استراق سمع مکالمات تلفنی همسایه‌هایش است. والنتین با افسردگی خانه را ترک می‌کند. واکنش والنتین باعث می‌شود که پیرمرد - قاضی سابق، ژوزف کرن - خودش را به پلیس لو دهد. موضوع پرونده‌ی او به روزنامه‌ها کشیده می‌شود و والنتین با خواندن خبر رسوایی قاضی با عجله به خانه‌ی ژوزف کرن می‌رود تا به او بگوید که در لودادن او به پلیس دخالتی نداشته است. در گفت‌وگوهای بعدی آن‌ها، قاضی والنتین را تشویق می‌کند که سفر آتی‌اش را با کشتی به انگلستان برود. در ادامه، کرن دعوت‌نامه‌ی تماشای یکی از نمایش‌های مد لباس والنتین را می‌پذیرد. پس از نمایش، والنتین حدس‌اش را درباره‌ی گذشته‌ی قاضی - که آشکارا شبیه زندگی آگوست است - به او می‌گوید. والنتین و آگوست (که امتحان حقوق را گذرانده و شاهد خیانت نامزدش بوده) سوار یک کشتی می‌شوند اما کشتی در اثر توفان سختی واژگون می‌شود و تنها تعداد انگشت‌شماری نجات پیدا می‌کنند: آگوست، والنتین، اولیویه و ژولی از فیلم آبی و نیز کارول و دومینیک از فیلم سفید.

پشت صحنه: پس از ساخت دو قسمت اول فیلم‌ها در فرانسه (که بخش عمده‌ی پول ساخت فیلم‌های سه‌گانه در آن‌جا تأمین می‌شد) و لهستان (وطن، وطن عزیز!) مدتی طول کشید تا تصمیم‌گیری شود که محل فیلم‌برداری فیلم سوم کجا باشد. سرانجام کیشلوفسکی سوئیس را انتخاب کرد، با این استدلال که می‌خواست فیلم را در کشوری

فرانسوی زبان بسازد. به هر حال بعداً معلوم شد که ژنو «به طرزی استثنایی» بدسیما، غیرمنسجم، و فاقد هر نوع ویژگی است. بیشتر تر کنش‌های فیلم در صحنه‌های داخلی اتفاق می‌افتند اما پیوتر سوبوسینسکی فیلم‌بردار با استفاده از ساختاری که برای قرمز طراحی می‌کند، یعنی نمایشی پیچیده از تصاویر تکرار شونده و بازتاب دهنده، سه شخصیت اصلی فیلم را - که دو تا از آن‌ها بازتابی هستند از دیگری اما در دوره‌ی دیگری از زمان - به هم ربط می‌دهد. این قسمت مشخصاً برای ایرن ژاکوب نوشته شده بود زیرا هنگامی که او و کیشلوفسکی در ساخت زندگی دوگانه‌ی ورونیک با هم همکاری می‌کردند ژاکوب به شدت بر کارگردان تأثیر گذاشته بود.

درباره‌ی فیلم: کیشلوفسکی قرمز را شخصی‌ترین فیلم خود توصیف می‌کند، نهایت حدی که او فکر می‌کرد فیلمی بتواند به ادبیات (که در نظر او رسانه‌ای بسیار عالی بود) نزدیک شود. درون‌مایه‌ی این فیلم یعنی برادری، همانند درون‌مایه‌ی برابری در سفید، در آغاز به طور غیرمستقیم مطرح می‌شود - قاضی بازنشسته‌ای که سرگرم استراق سمع همسایه‌های هم‌جنس‌باز و مواد مخدر فروش خود است - اما این پیوند قاضی و والتین است که دریچه‌ی بازتری را به روی فیلم می‌گشاید. کارگردان می‌گوید: «قرمز واقعاً درباره‌ی این مسئله است که آدم‌ها، تصادفاً، گاه در زمان نادرستی متولد می‌شوند.»

کیشلوفسکی آشکارا می‌گوید که فیلم برای طرح «وضعیت مشروط» ساخته شده است: این که اگر کرن چهل سال بعد به دنیا می‌آمد چه اتفاقی می‌افتاد. کرن به والتین اعتراف می‌کند که احتمالاً او همان زنی باید باشد که مطلوب او است. با این همه می‌بینیم هرچه برای آگوست اتفاق می‌افتد قبلاً برای قاضی پیر هم اتفاق افتاده است (افتادن کتاب و بازشدن آن

درست در صفحه‌ای که موضوع امتحان او است، مشاهده‌ی معشوقه‌اش با مردی دیگر). آیا این خود شخص آگوست است؟ یا تنها پژواکی است از ژوزف کرن؟ و آیا کرن چیزی بیش‌تر از آن است که می‌نماید؟ کیشلوفسکی او را به یک شطرنج‌باز تشبیه می‌کند اما دیگران او را به شخصیتی خداگونه تشبیه کرده‌اند. او بدون تردید همچون یک دانای کل به نظر می‌رسد و شاید بیش از آن‌چه بروز می‌دهد برای نزدیک‌کردن والتین و آگوست به هم توانایی دارد.

سرانجام، این آدم منزوی و جامعه‌گریز است که برای یک مدل ساده و بی‌آلایش خردمندی به بار می‌آورد، اما در عین حال این زن است که آن مرد را بار دیگر با مهرورزی و، البته، درک تازه‌ای از برادری آشنا می‌کند. در پایان، وقتی سرانجام والتین به آگوست می‌رسد، قاضی پیر را می‌بینیم که از پشت شیشه‌ی پنجره‌اش (که شکسته است) با لبخند به بیرون نگاه می‌کند. مواجهه‌ی او با والتین او را قادر می‌سازد تا بار دیگر با جهان پیوند برقرار کند و برخلاف ژولی در آبی، بین او و جهان را شیشه فاصله نینداخته است.

تصاویر کلیدی: رنگ قرمز. قرمز رنگ هیجان، خطر، گرما و نیز رنگ خون، یعنی نیروی حیات است. در فیلم بر رنگ قرمز از طریق نور و یا فیلترهای خاص تأکید نمی‌شود، بلکه فیلم براساس عناصر قرمزرنگ ساخته شده است: لباس‌های قرمز، قلاده‌ی قرمز سگ، ماشین آگوست، گیل‌های دستگاه شانس (که بازی با آن نشان می‌دهد والتین به شانس اعتقاد دارد!)؛ کاغذ قرمزی که بطری برندی در آن پیچیده شده است، و بلیت والتین. نمونه‌های بی‌شمارند، سعی کنید فهرستی از آن‌ها برای خودتان فراهم کنید. این کار غیرممکن است.

تلفن‌ها، پاییدن‌ها، دوربین‌ها: روابط انسانی که به ارتباطات

تکنولوژیک کاهش پیدا کرده‌اند، احتمالات خطا و فرصت‌های از دست‌رفته را افزایش می‌دهند. این همان درون‌مایه‌ای است که کیشلوفسکی در صحنه‌ی استادانه‌ی آغازین فیلم‌اش به آن پرداخته است، صحنه‌ای که با دستی که شماره تلفنی می‌گیرد آغاز می‌شود و سپس دوربین مسیر شماره تلفن گرفته شده را با عبور از پریز تلفن، کابل‌ها و زیر دریا دنبال می‌کند تا تنها به صدای مشغول‌بودن خط و روشن و خاموش شدن چراغ قرمز آن منتهی شود. این فیلمی است که روی هم رفته درباره‌ی ارتباطات از دست رفته است. آگوست که منشی تلفنی ندارد تلفن کارین را (کسی که زندگی‌اش را از طریق دادن گزارش تلفنی آب و هوا می‌گذارند) در لحظه‌ی مهمی از دست می‌دهد. در حالی که تلفن والتین - و مکالمات او با نامزدش - منبع مداوم سرخوردگی است. قاضی با کنترل مکالمات تلفنی همسایه‌هاش به شکل نامشروعی در پی نوعی برادری است. از میان همه اما، بزرگ‌ترین ارتباط از دست‌رفته پیوند والتین و قاضی است. قاضی پس از دیدن نمایش مد لباس به والتین اعتراف می‌کند که شاید او «درست» همان زنی باشد که هیچ‌وقت در زندگی ملاقات نکرده است.

تصاویر تکرارشونده: وقتی پس از نمایش مد لباس والتین می‌خواهد از قاضی جدا شود، آن‌ها کف دست‌هاشان را دو طرف شیشه‌ی پنجره ماشین قاضی می‌گذارند، درست همان کاری که ویتک و نامزدش در بخش دوم شانس کور با شیشه‌ی قطار می‌کنند.

انعکاس‌ها / پنجره‌ها: والتین از پشت شیشه جلو ماشین‌اش دیده می‌شود؛ نماهای زیادی از نگاه کردن از پشت پنجره؛ آگوست، مثل تومک در ده فرمان شش و کارول در سفید، هنگام تماشای معاشقه‌ی محبوب‌اش با دیگری انعکاس خودش را در شیشه‌ی پنجره می‌بیند.

تصادف: کل فیلم با یک پیشامد اتفاقی، یعنی تصادف والتین با یک سگ آغاز می‌شود، و با یک توفان تمام می‌شود. یعنی با حادثه‌ای که خارج از مهار انسان‌ها است و نتیجه‌اش آشنایی مقدر والتین و آگوست با یکدیگر است.

موسیقی: پرایزنر برای قرمز یک بولروی به یادماندنی ساخته است. موسیقی فیلم بهتر از این نمی‌توانست باشد. موسیقی در حالی که آکنده از سوز عاشقانه است، از دو مایه‌ی اصلی جداگانه شکل گرفته است که درهم می‌آمیزند تا کلیت منسجمی را به وجود آورند. این دقیقاً همان اتفاقی است که به نظر می‌رسد بین والتین و کرن / آگوست رخ می‌دهد. دقت کنید: عکس وان دن بودنمایر که روی جلد صفحه‌ای موسیقی دیده می‌شود، همان عکسی است که قاضی دارد. همچنین به زنی که با زحمت سعی می‌کند شیشه‌ای را توی مخزن زباله بیندازد، دقت کنید. این تنها والتین، یعنی خوش‌قلب‌ترین و سخاوتمندترین قهرمان زن فیلم‌های کیشلوفسکی است که سرانجام به کمک پیرزن قوزکرده می‌آید. و بالأخره دقت کنید، البته، به حضور اولیویه و ژولی از آبی و کارول و دومینیک از سفید.

ارزش فیلم: نقطه‌ی اوجی است در خور، اما شخصاً فکر می‌کنم وضعیت «چه می‌شد اگر؟» تا حدی نزول می‌کند و تبدیل می‌شود به «خب، که چه؟». با این همه اجرا درخشان، بازی‌ها درخشان و رابطه‌ی رسمی ترتینیان و ژاکوب فوق‌العاده است. خیلی خوب

سخن آخر

در جریان اولین نمایش عمومی قرمز در جشنواره‌ی فیلم کن بود که کیشلوفسکی بازنشستگی‌اش را از فیلم‌سازی اعلام کرد. او به گروهی بهت‌زده از روزنامه‌نگاران آمریکایی گفت که اکنون به اندازه‌ی کافی پول دارد تا دیگر وقت خودش را با سیگارکشیدن بگذرانند و به جای این که خودش را به فشار و عذاب فیلم‌سازی وادارد، ترجیح می‌دهد خودش را در خانه‌ی روستایی‌اش بازنشسته کند و رمان بخواند. شاید کمی هم تلویزیون تماشا کند اما هرگز به تماشای فیلم‌ها نخواهد رفت. فیلم‌ساز صبوری خودش را در فیلم‌سازی از دست داده بود. می‌خواست زندگی معمولی‌ای را بگذرانند.

مثل همه‌ی اظهارنظرهای عمومی کیشلوفسکی، کسانی که او را می‌شناختند این حرف‌اش را باور نکردند. او مدت‌ها تمایل شدیدش به فیلم‌سازی را پشت نقابی از بی‌علاقگی تمسخرآمیز و بدبینی متظاهرانه‌اش پنهان کرده بود. خیلی طول نکشید که خبر کارکردن جدی او بر روی سه‌گانه‌ی جدیدی با همکاری پیه‌سیه‌ویچ به اسم بهشت، دوزخ، و برزخ درز کرد.

اما او نبود تا پایان کار را ببیند. کیشلوفسکی در مارس ۱۹۹۶، در حالی

که یک سکنه‌ی مغزی را پشت سر گذاشته بود، پیشنهادهای پزشکان متخصص پاریس، نیویورک و دو مرکز تخصصی عمل باز قلب در لهستان را رد کرد و به جای آن به اختیار، به انجام عمل جراحی قلب در بیمارستان محل‌اش تن داد. همیشه اصرار داشت که او یک لهستانی معمولی است. این رفتار او استثنا نبود. متأسفانه کوشش او برای معمولی زندگی کردن به شکل غم‌انگیزی کوتاه بود و کیشلوفسکی روز سیزدهم مارس پس از عمل جراحی درگذشت. کمتر از دو سال پس از اعلام «بازنشستگی»‌اش. آیا او فیلم‌سازی را به دلیل آن که می‌دانست می‌میرد کنار گذاشت؟ یا این که معتقد بود هرچه را که باید می‌گفته تا به حال گفته است و تمایل‌اش را به زندگی از دست داده است؟ کیشلوفسکی یک بار گفته بود که او اعتقاد دارد آدم‌ها، خیلی ساده، وقتی می‌میرند که دیگر نتوانند به زندگی کردن ادامه بدهند. ما هرگز یقین نداریم که کیشلوفسکی تصمیم داشت به کارگردانی بازگردد یا نه. ایرن ژاکوب که ارتباط نزدیکی با کیشلوفسکی داشت بعدها گفت که او تنها تصمیم داشت بنویسد و بر تولید فیلم نظارت داشته باشد. همان‌طور که در آغاز قصد داشت در مجموعه‌ی ده فرمان وظایف کارگردانی هر فیلم را به یک کارگردان جوان واگذار کند.

در این فاصله، یرژی استوهر، یکی از بازیگران محبوب کیشلوفسکی (شیفته‌ی دوربین، ده فرمان ده، سه رنگ: سفید) یکی از فیلم‌نامه‌های قدیمی کیشلوفسکی به نام حیوان بزرگ را به دست آورد. او به عنوان نقش اصلی در فیلم بازی کرد و خودش هم این حکایت عجیب و غریب (و در عین حال به نظر می‌رسد بسیار غیرکیشلوفسکی‌وار) را کارگردانی کرد. فیلم درباره‌ی کارمند بانکی است که شتری را در خیابان‌های شهرش پیدا می‌کند و به خانه می‌آورد. فیلم به کارگردان فقید تقدیم شده است.

شاید کیشلوفسکی مرده باشد، اما روح او (و فیلم‌نامه‌هایش) هنوز زندگی می‌کنند. آخرین خبرها حکایت از آن دارند که آنتونی مینگلا (نویسنده / کارگردان بیمار انگلیسی و آقای ریپلی با استعداد) در حال تولید بهشت است؛ بخش اول سه‌گانه‌ای که کیشلوفسکی به هنگام مرگ داشت بر روی آن کار می‌کرد. میراما کس که در بخش فیلم‌های کیشلوفسکی در آمریکا و در کانون توجه قرار دادن آثار او برای خیل مخاطبان نسل جدید کارش عالی بود، سرمایه‌گذاری فیلم را به عهده گرفته است. فقط باید صبر کنیم و ببینیم که چه بر سر میراث او خواهد آمد. کیت بلانشت و جیووانی ریپپسی برای بازی در بهشت انتخاب شده‌اند. فیلم درباره‌ی زندگی زنی اسکاتلندی است که به توسکانی می‌آید و عاشق جوانی ایتالیایی می‌شود. کارگردان فیلم تام تایکور آلمانی است. تایکور در واقع کارگردان جوانی است اما من نمی‌توانم از این فکر احساس نگرانی نکنم که کسی که بدولولا، بدورا کارگردانی کرده (اساساً تازه به دوران رسیده‌ی بازی‌های کامپیوتری)، چه‌طور می‌تواند ظرافت‌های فیلم‌نامه‌ی کیشلوفسکی را از کار درآورد. درست مثل ویتک در شانس کور، لولا هم زیاد می‌دود اما شباهت‌شان تقریباً فقط همین است.

کیشلوفسکی، اما این سیگاری برای همیشه تک‌افتاده که همواره شاهد ضعف‌های رفتارهای انسانی بوده، بسیار بیش از این‌ها پدید آورده است.

کتاب‌شناسی

درباره‌ی کیشلوفسکی کتاب‌های زیادی به زبان لهستانی، فرانسوی و در کمال شگفتی، به زبان ایتالیایی وجود دارد اما به زبان انگلیسی کتاب‌ها زیاد نیستند که از این قرارند:

Kieslowski On Kieslowski edited by Danusia Stok, UK: Faber & Faber, 1994, £12.99, ISBN 0571173284.

جهشی به درون دنیای کیشلوفسکی، که در آن نه فقط نیمی از لیوان خالی است، بلکه شکسته هم هست و اگر مواظب نباشید لب‌تان خواهد برید. فیلمساز بلغمی مزاج درباره‌ی فیلمهایش سخن می‌گوید و نگاهی ریشخندآمیز به وجود ارائه می‌کند. این کتاب به دلیل فقدان مصاحبه‌هایی به زبان انگلیسی با او بسیار گرانبها است.

The Three Colours Trilogy by Geoff Andrews, UK: BFI, 1998, £8.99, ISBN 0851705693.

تحلیل تفصیلی عالی آخرین آثار کیشلوفسکی، با اشاره‌ای به پیش‌زمینه‌ها و یک مصاحبه.

Double Lives, Second Chances: The Cinema Of Krzysztof Kieslowski by Anette Insdorf, US: Hyperion, 1999, £16.99, ISBN 0786865628.

یکی از مترجمان کیشلوفسکی که دوست او شد و مقدمه‌ی آکادمیک قابل فهمی بر آثار او عرضه می‌کند.

Lucid Dreams: The Films Of Krzysztof Kieslowski edited by Paul Coates, UK: Flicks Books, 1999, ISBN 0948911638.

مجموعه‌ای از رساله‌های پژوهندگان انگلیسی، آمریکایی، کانادایی و لهستانی.

فیلم‌نامه‌ها

Decalogue: The Ten Commandments by Krzysztof Kieslowski & Krzysztof Piesiewicz, UK: Faber & Faber 1991, £12.99, ISBN 0571144985

Three Colours Trilogy: Blue, White, Red by Krzysztof Kieslowski & Krzysztof Piesiewicz, UK: Faber & Faber, 1998, £12.99, ISBN 0571178928

ویدئو وی دی

Camera Buff, New Yorker Films, 1994, \$79.99, VHS NTSC, ASIN: 6303139655
No End, New Yorker Films, 1996, \$26.99, VHS NTSC, ASIN: 6302993202
The Decalogue, Image Entertainment, 2000, \$70.00, DVD, ASIN: 6302993202
Dekalog - The Ten Commandments part 1-5 (two cassettes), Artificial Eye, 1988, £22.99, PAL VHS, ASIN: B00004CM87
Dekalog - The Ten Commandments part 6-10 (two cassettes), Artificial Eye, 1988, £22.99, PAL VHS, ASIN: B0000CM8A
A Short Film About Killing, Tartan Video, 1995, £15.99, PAL VHS, TVT1091
A Short Film About Love, Tartan Video, 1995, £15.99, PAL VHS, TVT1092
The Double Life Of Véronique, Tartan Video, 1993, £15.99, PAL VHS, ASIN: B00004CN1H
Three Colours: Blue, Artificial Eye, 1994, £15.99, PAL VHS, ASIN: B00004CO4G
Three Colours: White, Artificial Eye, 1994, £15.99, PAL VHS, ASIN: B00004CP3L
Three Colours: Red, Artificial Eye, 1995, £15.99, PAL VHS, ASIN: B00004CPTM
Krzysztof Kieslowski: I'm So-So..., Totally absorbing documentary directed by Krzysztof Wiersbicki, First Run Features, 1995, \$29.99, VHS NTSC, ASIN: 6305269416

سایت‌های اینترنتی

Kieslowski homepage - with links to other articles: <http://www-personal.engin.umich.edu/~zbigniew/Kieslowski/Kieslowski2.html>
With testimonials, essays and links: <http://homepage.iprolink.ch/~gujski/KWN/kwnindex.html>
Great introductory resource for fans of the director that includes pictures, a list of books and articles, and links: <http://www.petey.com/kk/>

Kieslowski's thoughts on a poem that encapsulates *Red*: <http://www.mty.itesm.mx/dcic/centros/cinema16/tres.colores/texto/kieslowsky/kieslowsky.html>

"We live in the world lacking idea of itself." Long essay by Tadeusz Miczka: <http://www.arts.uwaterloo.ca/FINE/juhde/micz971.htm>

Derek Malcolm on A Short Film About Killing: <http://www.filmunlimited.co.uk/Century.Of.Films/Story/0,4135,140594,00.html>

The immensely quotable Kieslowski: <http://www.tiac.net/users/write/kieslowki/kieslowski.htm>

Links and their site contents: <http://magellan.excite.com/entertainment/movies/directors.and.producers/last.names.k.m/kieslowski.krzysztof>

از کتاب‌های نشر مرکز

اسطوره

اسطوره و معنا گفت‌وگوهایی با کلود لوی استروس / شهرام خسروی
رؤیا، حماسه، اسطوره دکتر میرجلال‌الدین کزازی
هرمتیکا (گزیده‌هایی از متون هرمسی) تیموتی فرک، پیتر گندی / فریدالدین رادمهر
اسطوره، امروز رولان بارت / شیرین دخت دقیقیان
قدرت اسطوره جوزف کمبل / عباس مخبر
اسطوره‌های موازی ج. ف. بیرلین / عباس مخبر
رمزاندیشی و هنر قدسی جلال ستاری
اسطوره در جهان امروز جلال ستاری
اسطوره و فرهنگ جلال ستاری
رمزهای زنده‌جان جلال ستاری
رمزپردازی آتش ژان پیریایار / جلال ستاری
جهان اسطوره‌شناسی (۱۰ جلد) تألیف و ترجمه‌ی جلال ستاری

شعر

تاریخ تحلیلی شعر نو (دوره‌ی ۴ جلدی) شمس لنگرودی
غزل‌های سعدی ویرایش دکتر میرجلال‌الدین کزازی
رباعیات خیام دکتر میرجلال‌الدین کزازی
دیوان خاقانی (دوره‌ی ۲ جلدی) دکتر میرجلال‌الدین کزازی
گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی دکتر میرجلال‌الدین کزازی
رخسار صبح (گزارش جامه‌ای از افضل‌الدین بدیل خاقانی شروانی) دکتر میرجلال‌الدین کزازی
خوی و آروغ‌های دیوها علیرضا میراسدالله
زنی آهسته گفت عشق (عاشقانه‌های شعر معاصر کردستان عراق) فریاد شیرینی
پیوندهای ناپیدا یوگنی یفتوشنکو / نسترن زندی
دنیا را گشتم بدون تو ناظم حکمت / احمد پوری
کتاب ساعات راینر ماریا ریلکه / علی عبداللهی
سوگسروده‌های دوئینو راینر ماریا ریلکه / علی عبداللهی
قورباغه‌ها جدی جدی می‌میرند (گزینه‌ای از شعر آلمانی‌زبان از آغاز تا امروز) گزینش و ترجمه‌ی علی عبداللهی
کارنامه‌ی باد آدونیس / عبدالرضا رضائی‌نیا
من یوسفم پدر محمود درویش / عبدالرضا رضائی‌نیا

از کتاب‌های نشر مرکز

شعر

عشق سپید، گنجشک آبی / آنسی الحاج / عبدالرضا رضائی نیا
پرنده‌ی روح / میکال اسنایت / اکرم حسن / برگزیده‌ی شورای کتاب کودک سال ۱۳۸۰
در آغوشم بگیر / میکال اسنایت / اکرم حسن
دفتر عشق / مهدی سبحانی

هنر و سینما

زمینه‌ی اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران / جلال ستاری
عصر طلایی هنر ایران / شیلا کنبی / حسن افشار / تقدیر شده در پنجمین دوره‌ی جایزه‌ی کتاب فصل بهار سال ۱۳۸۷
تاریخ سینما / دیوید بوردول، کریستین تامسون / روبرت صافاریان
هنر سینما / دیوید بوردول، کریستین تامسون / فتاح محمدی
نورپردازی تک‌چهره / والتر ترنبرگ / حمید شاهرخ
بازیگری و پرفرمنس آرت / احمد دامود
تکنیک بازیگری / استلا آدلر / احمد دامود
بازیگری متد / احمد دامود
اصول کارگردانی تئاتر / احمد دامود
تدوین فیلم و ویدئو / راجر کریتندن / روبرت صافاریان
اومانیسیم در نقد فیلم / رابین وود / روبرت صافاریان
مجموعه آثار علی حاتمی (دوره‌ی ۲ جلدی) / علی حاتمی
امید باز یافته (سینمای آندری تارکوفسکی) / بابک احمدی
باد هر جا بخواهد می‌وزد (اندیشه‌ها و فیلم‌های روبر برسون) / بابک احمدی
تصاویر دنیای خیالی / بابک احمدی
موسیقی و ذهن / آنتونی استور / غلامحسین معتمدی
زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی / محمد صنعتی
یادداشت‌هایی درباره‌ی سینماتوگراف / روبر برسون / بهرنگ صدیقی
فن سینما و بازیگری در سینما / ف.ا. پودوفکین / حسن افشار
نقد عکس / تری برت / اسماعیل عباسی، کاوه میرعباسی

کتاب‌فروشی نشر مرکز

تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸ / تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲

گریشتف کیشلوفسکی بدون تردید یکی از شاخص‌ترین، بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین کارگردانان مؤلف دهه‌های هشتاد و نود اروپا و شاید جهان است. دستاورد او در حوزه‌ی سینمای معناگرا ستایش‌برانگیز و دست‌نیافتنی است. هیچ‌یک از فیلم‌سازان معاصر نتوانسته‌اند مانند کیشلوفسکی قصه‌های قابل فهم را چنان با تصاویر به یادماندنی درهم آمیزند که تصاویرها همواره چیزهایی فراتر از آن چه که می‌بینیم به ما القا کنند. اما از نظر کیشلوفسکی سینما و دوربین، در مقایسه با ادبیات، ابزار مناسبی برای نمایش جهان درون — چیزی که او شیفته‌اش بود و می‌کوشید آن را روی نوارهای سلولونید ثبت کند — نیست. «جهان درون» از نظر او یعنی غریزه، رؤیا، تقدیر، عشق. یعنی درک آدمی از مفاهیمی مثل زندگی، مرگ و البته خداوند.

از کتاب‌های نشر مرکز در زمینه‌ی سینما

- مجموعه آثار علی حاتمی (۲ جلد) علی حاتمی
 یاد هر جا بخواهد می‌وزد (اندیشه‌ها و فیلم‌های روبرسون) بابک احمدی
 امید باز یافته (سینمای اندری تارکوفسکی) بابک احمدی
 فن سینما و بازیگری در سینما ف. ا. پودوفکین / حسن افشار
 یادداشت‌هایی درباره‌ی سینماتوگراف روبرسون / بهرنگ حدیقی
 هنر سینما دیوید بوردول، کریستین نامسون / فتح محمدی
 تاریخ سینما دیوید بوردول، کریستین نامسون / روبرت ساغاریان



ISBN 978-964-305-939-2



۲۸۰۰ تومان