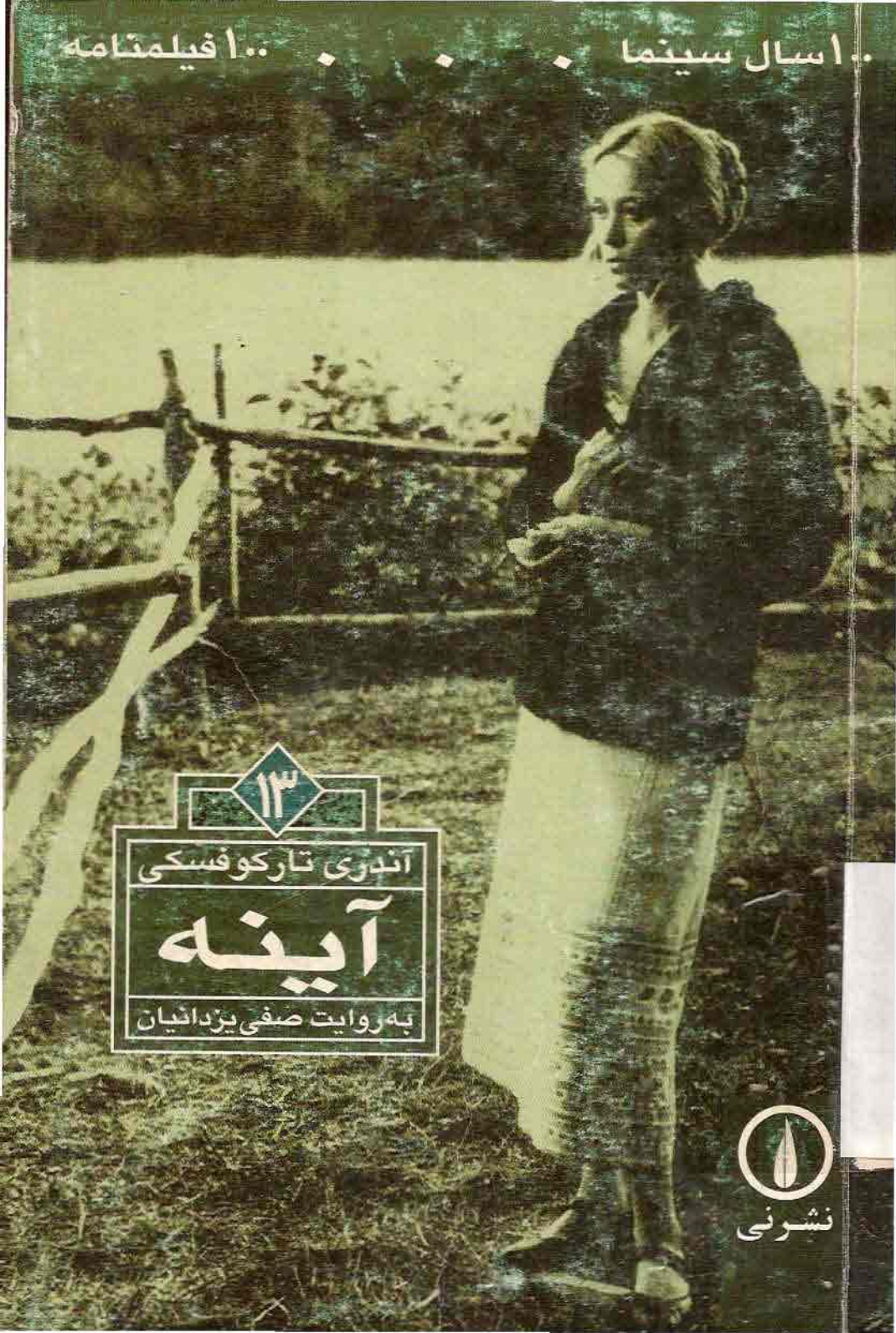
۱۰۰ سال سینما ۰ ۰ ۰ ۱۰۰ فیلمنامه



۱۳

آندری تارکوفسکی

آینه

به روایت صفی یزدانیان

نشر نی

۱۳

آینه

۱۳

آندری تارکوفسکی

آینه

به روایتِ صفی یزدانیان

نشر نی

تارکوفسکی، آندری آرسنیویچ، ۱۹۳۲ ــ ۱۹۸۶.
Tarkovsky, Andrei Arsenyevich
آینه / آندری تارکوفسکی؛ به روایت صفی یزدانیان. ــ تهران: نشر نی، ۱۳۷۷.
۱۳۶ ص. ــ (۱۰۰ سال سینما... ۱۰۰ فیلمنامه؛ ۱۳)
ISBN 964-312-381-2
Serkalo عنوان اصلی.
۱. فیلمنامه ۲. تارکوفسکی، آندری آرسنیویچ، Tarkovsky, Andrei Arsenyevich ۱۹۳۲_۱۹۸۶ الف. یزدانیان، صفی ۱۳۳۹ ــ مترجم. ب. عنوان.

نشر نی

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، کوی آشتیانی، شمارهٔ ۲۴
صندوق پستی ۵۵۶ ــ ۱۳۱۴۵. نشر نی تلفن ۵ و ۶۴۱۳۴۴۳

آندری تارکوفسکی Andrei Tarkovsky
آینه **Serkalo**
به روایت صفی یزدانیان

• چاپ اول ۱۳۷۷ تهران • تعداد ۳۳۰۰ نسخه • لیتوگرافی غزال • چاپ غزال

شابک ۲ـ۳۸۱ـ۳۱۲ـ۹۶۴ ISBN 964-312-381-2

Printed in Iran همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است

دربارهٔ این مجموعه

فیلمنامه‌های تعداد اندکی از هزاران فیلم تاریخ سینمای جهان، توسط ناشران معتبر منتشر شده است؛ فیلمنامه‌های آثاری که دیر یا زود کلاسیک شده‌اند و یا به‌دلیلی مورد توجه قرار گرفته‌اند. در همه‌جای دنیا، چاپ شدن فیلمنامهٔ یک فیلم، مایهٔ اعتبار صاحب اثر است؛ به‌همین دلیل حتی عده‌ای فیلمنامه‌هایشان را با سرمایهٔ خودشان منتشر می‌کنند. برای علاقه‌مندان جدی سینما، خواندن فیلمنامه‌های فیلم‌های کلاسیک و باارزش تاریخ سینما، وسیله‌ای‌ست برای نزدیک‌تر شدن به عمق این آثار. برای خیلی‌ها، خواندن فیلمنامه لذت خواندن قصه و رمان را ندارد (به‌خصوص از آن‌رو که فیلمنامه، خالی از توصیف درونیات است و توصیف، به‌شکلی خلاصه، فقط منحصر به ظاهر صحنه است) اما برای تماشاگر جدی سینما، فیلمنامه وسیله‌ای‌ست برای درک بهتر فیلم. شاید بتوان آن را نوعی «وسیلهٔ کمک‌آموزشی» توصیف کرد؛ هرچند خواندن برخی از فیلمنامه‌ها هم به‌اندازهٔ یک رمان خوب، لذت‌بخش است. قطعاً به‌همین دلیل است که در میان انواع و اقسام نشریه‌های عمومی سینمایی، نشریاتی هم هستند که موضوع‌های محدودتری را انتخاب کرده‌اند؛ و ازجمله ماهنامهٔ معروف فرانسوی L'Avant Scéne du Cinema فقط به چاپ فیلمنامه اختصاص دارد و حدود ۳۷ سال است که هر ماه فیلمنامهٔ

دقیق یکی از آثار مهم تاریخ سینمای جهان را منتشر می‌کند.

برای سینماگران نیز در هر مرتبه‌ای که باشند، خواندن فیلمنامه‌های آثار کلاسیک، همین خاصیت لذت و آموزش را دارد؛ به‌خصوص در سینمای ما که مدام صحبت از «مشکل فیلمنامه» است. پایه‌گذاری این مجموعه، از میان همین استدلال‌ها شکل گرفت؛ برای افزودن به منابع و مصالحی درخدمت عمیق‌تر کردن دانش سینماگران و تماشاگران جدی سینما. از میان فیلمنامه‌های کلاسیک تاریخ سینما، در همهٔ سال‌هایی که ادبیات سینمایی و ترجمه در ایران پا گرفته، تنها کم‌تر از شصت فیلمنامه به فارسی ترجمه شده، که رقم ناچیزی است؛ هرچند اولین کتاب سینمایی که در ایران منتشر شد، یک فیلمنامه بود (**شاه ایران و بانوی ارمن**، ذبیح بهروز، ۱۳۰۶)، اما به‌خصوص در سال‌های اخیر، انتشار فیلمنامه‌های ایرانی (فیلم‌شده و فیلم‌نشده) رونق چشمگیری پیدا کرده است. این همه اشتیاقی که به فیلم ساختن و فیلم دیدن در این سرزمین وجود دارد، زمینهٔ مناسبی‌ست برایِ ــ و نیاز مبرمی‌ست به ــ ترجمهٔ فیلمنامه‌های آثار مهم و باارزش و ماندنی سینمای جهان؛ زیرا که از آن‌ها می‌شود بسیار آموخت.

بانی خیر این مجموعه، درواقع محسن مخملباف است؛ درحین گپی با او دربارهٔ فیلمنامه (که نمی‌دانم از کجا شروع شد)، صحبت به ضرورت انتشار فیلمنامه‌های آثار کلاسیک و مهم سینمای دنیا رسید و آرزوی هر دو که «ای‌کاش، بشود.» و او که همیشه مرد عمل است، مرا تشویق به حرکت در این زمینه کرد. بعد هم قراری گذاشت با مدیر «نشر نی» ــ ناشر آثار خودش ــ و در چند جلسه‌ای که دربارهٔ چندوچون ترجمه و انتشار یک مجموعه فیلمنامه بحث شد، با علاقه شرکت کرد و درکنار حسن‌نیت و علاقهٔ ناشر، نقش تعیین‌کننده‌ای در به‌نتیجه رسیدن سریع بحث‌ها و شکل‌گیری این مجموعه داشت.

نام مجموعه را گذاشته‌ایم **صد سال سینما، صد فیلمنامه**. اما این، البته

فقط یک اشاره به صدسالگی سینما، و همان بازی دلپذیر همیشگی با اعداد و کلمات است. امیدمان این است که تعدادی از فیلمنامه‌های باارزش تاریخ سینما در این مجموعه منتشر شود و حتماً کم‌تر از صد تا نباشد؛ اما اگر ــ برخلاف سنت مرسوم این دیار ــ به آن رقم جادویی رسیدیم، مطمئن باشید که ادامهٔ کار را رها نمی‌کنیم. معیارمان در انتخاب فیلمنامه‌ها، بجز آن‌چه اشاره شد، و همچنین دردسترس بودن آن‌ها، قابل‌انتشار بودن فیلمنامه‌ها براساس ضوابط و قوانین نشر در این‌جاست. برای آن‌که از همین آغاز روراست باشیم، باید اعتراف کنیم که در همین فیلمنامه‌هایی هم که منتشر می‌شود، ناچاریم «اصلاحیه‌هایی» در حد چند کلمه و چند جمله (حذف یا تغییر، طوری که به معنا لطمه نزند و آن را دگرگون نکند) اعمال کنیم. سرسختانه تلاش و آرزو می‌کنیم که سنت غم‌انگیز ناکام بودن و متوقف ماندن چنین مجموعه‌هایی را بشکنیم. بنا را بر این گذاشته‌ایم که به‌طور متوسط، هر ماه یک فیلمنامه منتشر شود.

●

آندری تارکوفسکی در طول بیش از بیست سال، کم‌تر از ده فیلم ساخته که همهٔ آن‌ها را می‌توان شاخص سبک او خواند و تقریباً هیچ‌یک را نمی‌شود از این حیث، مهم‌تر از دیگری تلقی کرد. **آینه** هم یکی از آن‌هاست؛ فیلمی که جدا از دغدغه‌های فلسفی و جهان‌بینی فیلمساز و سلیقهٔ زیبایی‌شناسانه‌اش، اوضاع اجتماعی و سیاسی جغرافیای عصر خود را نیز در پس‌زمینه دارد. در طول ده دوازده سال گذشته، تارکوفسکی بیش از هر فیلمساز دیگری که تعلق به «سینمای هنری» دارد، در ادبیات سینمایی ما محور بحث‌های زیبایی‌شناسانه ــ حتی پیرامون تأثیر آن بر فیلم‌های هنری ایرانی ــ بوده و چند کتاب دربارهٔ او، به‌اضافهٔ یک فیلمنامهٔ فیلم‌نشده‌اش به‌فارسی ترجمه و منتشر شده است.

از این‌که آیا فیلمنامهٔ **آینه** در جایی منتشر شده یا نه، خبری نداریم. اما این متن درواقع روایتِ صفی یزدانیان است که کلام فیلم را از روی نسخهٔ

ویدئویی ترجمه کرده و شرح صحنه را نیز به‌سلیقهٔ خود نوشته است. اگر می‌بینید که شیوهٔ تنظیم توضیحات صحنه و رسم‌الخط راوی با سایر کتاب‌های این مجموعه متفاوت است، از همین‌روست: فیلمنامه‌ای از تارکوفسکی با روایت این راوی.

هوشنگ گلمکانی

شناسنامهٔ فیلم ۱۰
فیلمنامه ۱۱
بارانِ تارکوفسکی ۷۷
یادداشت‌های آینه ۸۵
آندری تارکوفسکی ۱۱۶
تصاویر ۱۲۱

آینه

Serkalo

● **کارگردان:** آندری تارکوفسکی
● **نویسندگان فیلمنامه:** الکساندر میشارین، آندری تارکوفسکی
● **مدیر فیلمبرداری:** گئورگی ریریگ
● **تدوین:** لیودمیلا فجینووا
● **صدا:** سمیون لیتوینوف
● **لباس:** ن. فومینا
● **چهره‌پردازی:** و. رودینا
● **دستیاران کارگردان:** لاریسا تارکوفسکایا، و. شارچنکو، م. چوگونووا، ی. کوشنریف
● **موسیقی:** ادوارد آرته‌میف، یوهان سباستیان باخ، هنری پورسل، جووانی باتیستا پرگولزی
● **محصول** ۱۹۷۴ استودیو مسفیلم (شوروی)، سیاه‌وسفید/ رنگی، ۱۰۶ دقیقه
● **بازیگران:** مارگاریتا تره‌خووا (مادر/ ناتالیا)، ایگنات دانیلزف (الکسی، کودکیِ راوی/ ایگنات، پسر راوی)، اولگ یانکوفسکی (پدر راوی)، فیلیپ یانکوفسکی (الکسی در پنج‌سالگی)، آلا دمیدووا (لیزا)، آناتولی سولینیتسین (پزشک بیگانه)، نیکولای گرینکو (مدیر چاپخانه)، تامارا اوگورودنیکووا (زن مرموز در همسایگی)، یوری نازاروف (افسر آموزش نظامی)، لاریسا تارکوفسکایا (همسر پزشک)، یوری سون‌تیکوف، رشتینکووا، ای. دل‌بوسک، ترزا دل‌بوسک، تانیا دل‌بوسک، ل. کورچر، آ. گوتیرز، د. گارسیا، ت. پامز.
اینوکنتی اسموکتونوفسکی (صدای الکسی، راوی).
شعرهای آرسنی تارکوفسکی با صدای شاعر.

۱ــ ایگنات تلویزیون را روشن می‌کند و دورتر می‌ایستد تا بهتر ببیند. هنوز تصویر بر صفحه‌ی تلویزیون شکل نگرفته که صدای زنی، متخصص گفتاردرمانی، شنیده می‌شود.

زن [بیرون از تصویر] نام و نام خانوادگی؟

۲ــ تصویر تک‌رنگِ تلویزیون قاب را پر کرده است. زن به بیمارش، که پسر نوجوانی است و به‌دشواری سخن می‌گوید، نگاه می‌کند.

یوری [بالکنت] اسمم... ژاری‌یوری الکساندرویچ.

زن به این‌جا نگاه کن یوری، بگو اهل کجایی؟

یوری [بالکنت] اهل خارکوف.

زن کجا درس می‌خوانی؟

یوری [بالکنت] در دبیرستان فنی درس می‌خوانم.

زن حالا کارمان را شروع می‌کنیم. لطفاً به من نگاه کن [یوری به‌سوی زن می‌چرخد، و حالا نیم‌رخش را می‌بینیم، و بعد زن را، که با حرکت دستش در فضا، مسیر نگاه یوری را مشخص می‌کند.] فقط به من. به چشم‌هام نگاه کن. درست به

رویه‌روت. [یوری پشت به زن می‌کند، و درمانگر دستش را پشت سر او می‌گیرد.] حواست را روی دست من متمرکز کن. حس کن که دست من می‌کشدت عقب. [و سرِ یوری با حرکت دست زن کمی به پشت کشیده می‌شود. بعد زن در برابر او می‌ایستد و دست‌هایش را می‌گیرد.] تمرکز کن یوری. همه‌ی تَنِشت رفته به دست‌هات. التهاب در دست‌هات هرلحظه بیش‌تر می‌شود. همه‌ی اراده و شوقت به پیروزی در دست‌هات جمع شده. [دست‌های پسر را رها می‌کند و یوری به‌همان وضع، خیره و خشک، باقی می‌ماند.] دست‌هات بیش‌تر و بیش‌تر ملتهب می‌شوند. تنش در دست‌های توست. باز ملتهب‌تر. به انگشت‌هات خیره شو. انگشت‌هات سخت‌تر و سخت‌تر می‌شوند. تمام تنش جمع شده در انگشت‌هات. خب، به دست‌هات نگاه کن. سرانگشت‌ها سخت‌اند، تمرکز کن. تا سه می‌شمارم و دست‌هات سخت‌تر می‌شوند. به دست‌هات نگاه کن. دست‌هات سخت‌اند. نمی‌توانی حرکتشان بدهی. سعی می‌کنی حرکتشان بدهی، اما سخت‌اند. تکان دادنشان برایت سخت است. دست‌هات سخت‌اند. [دستش را روی شقیقه‌ی یوری می‌گذارد. یوری همچنان بی‌حرکت و خیره است.] حالا من این وضع را تغییر می‌دهم و تو شمرده و بلند، آزاد و آسان حرف می‌زنی. بی‌ترس از صدات. اگر حالا بتوانی این‌طور حرف بزنی، در تمام زندگی شمرده و بلند حرف خواهی زد... [دو دستش را بر شقیقه‌های یوری می‌گذارد.] به

من نگاه کن. من با عدد «سه» التهاب را از دست‌های تو و از حرف‌زدنت بیرون می‌برم. یک... دو... سه... [دست‌هایش را پایین می‌آورد و یوری یکباره از خیرگی بیرون می‌آید.] شمرده و بلند بگو «من می‌توانم حرف بزنم».

یوری [شمرده و بلند] من می‌توانم حرف بزنم.

۳ـ عنوان‌بندی. حروف سپید بر زمینه‌ی سیاه. همراهِ پرلود برای ارگ اثر یوهان سباستیان باخ (قطعهٔ BWV. 639).

۴ـ ماریا (مادر) روی چوبِ پرچین نشسته، سیگار می‌کشد و به چشم‌اندازِ برابرش نگاه می‌کند. ادامه‌ی موسیقی باخ. مردی از دوردست نزدیک می‌شود. صدای سوت و عبور قطاری بیرون از تصویر.

صدای راوی [الکسی] راهِ ایستگاه از میانِ ایگنات بِوو می‌گذشت، و بعد نزدیک خوتووا می‌آمد، که ما پیش از جنگ هر تابستان آن‌جا بودیم. امتدادِ راه، از میان جنگل انبوهِ بلوط، به‌سوی تومشینو می‌رفت... [۵ـ ماریا حالا از روبه‌رو دیده می‌شود، که نگاهِ خالی از کنجکاوی‌اش را از چشم‌انداز برمی‌گیرد، پکی به سیگارش می‌زند، و نگاه می‌کند که نسیمی کوتاه برگ‌های پشت پرچین را تکان می‌دهد.] آدم‌ها را فقط وقتی می‌شد شناخت که از بیشه می‌گذشتند. اگر مردی به‌سوی خانه می‌پیچید، پدر بود. اگر راهش را ادامه می‌داد، پدر نبود، و معنایش این بود که او هرگز نخواهد آمد.

۶ـ تصویری دورتر از ماریا، که سیگار می‌کشد و منتظر است که مرد نزدیک شود. پشت سرش خانه‌ای روستایی (داچا) پیداست.

۷ـ مرد که کیفی مثل کیف پزشکان در دست دارد، پیش می‌آید.

مرد راهِ تومشینو را درست آمده‌ام؟

ماریا [بیرون از تصویر] نباید از بیشه به این طرف می‌آمدید.

مرد اما چرا...

ماریا [بیرون از تصویر] چرا چی؟

مرد چرا این‌جا نشسته‌اید؟

ماریا [بیرون از تصویر] من این‌جا زندگی می‌کنم.

مرد روی پرچین؟

ماریا [بیرون از تصویر] دنبالِ چی هستید؟ راهِ تومشینو یا این‌که من کجا زندگی می‌کنم؟

بیگانه، تازه خانه‌ی پشت سر زن را می‌بیند.

مرد آها، این‌جا خانه‌ای هست... تمام ابزارم را همراهم برداشته‌ام و کلید کیف را فراموش کرده‌ام. شما اتفاقاً پیچ‌گوشتی یا میخی ندارید؟

حالا مرد کنار ماریا رسیده است.

ماریا نه، هیچ‌جور میخی ندارم.

مرد از چی ناراحتید؟ دست‌تان را به من بدهید، من پزشک هستم.

مادر، کمی شگفت‌زده، ابتدا اجازه می‌دهد که او نبضش را بگیرد، و بعد تازه به خود می‌آید:

ماریا نه...

مرد مزاحمِ شمردنم می‌شوید.

ماریا می‌خواهید شوهرم را صدا بزنم؟

بیگانه لبخندی می‌زند و کمی دورتر می‌ایستد.

مرد شما شوهری ندارید...

ماریا بی‌تفاوت سیگار می‌کشد. مرد از قاب بیرون رفته است، و دوربین گردِ صورتِ مادر می‌چرخد. موهایش را پشت سرش جمع کرده، و اکنون

پیدا نیست که به کجا خیره مانده است.

مرد [بیرون از تصویر] ... حلقه‌ی ازدواجتان کجاست؟ اگرچه این روزها مردم کم‌تر حلقه به دست می‌کنند، مگر پیرترها، بعضی وقت‌ها. [و دوباره نزدیک ماریا می‌آید.] یک سیگار به من می‌دهید؟

و همچنان که خم می‌شود تا سیگار خود را با آتش سیگار مادر روشن کند، زن برمی‌گردد و نگاه می‌کند به

۸ــ تنویی توری، میانِ دو درخت. دو کودک بر آن در خوابند.

۹ــ تصویر بازتری از زن و مرد. بیگانه، پس از روشن‌کردنِ سیگارش، می‌خواهد روی نرده‌ی پرچین کنار زن بنشیند...

مرد اما چرا این‌قدر غمگین‌اید؟

... اما چوب تاب نمی‌آورد، می‌شکند، و هردو بر زمین می‌افتند. مرد، همان‌طور درازکشیده میان علف‌ها، خنده‌ای بلند سرمی‌دهد. ماریا بلند می‌شود، پشتش را می‌تکاند...

ماریا نمی‌فهمم از چی این‌قدر خوشحالید.

... و از قاب بیرون می‌رود. مرد همچنان می‌خندد. صدای پریدنِ مگسی به‌گوش می‌رسد...

مرد می‌دانید، افتادن همراه زنی جذاب، حسابی لذت‌بخش است. [به چهره‌اش که ناگهان از خنده بازمی‌ایستد نزدیک می‌شویم.] با افتادنِ من، این‌جا هم چیزهایی افتادند. ریشه‌ها، بوته‌ها... هیچ‌وقت فکر کرده‌اید... هرگز به‌نظرتان رسیده که گیاه احساس دارد، هشیار است. [ماریا به تصویر می‌آید.] و حتی شاید می‌فهمد؟ درخت‌هایی مثل آن درخت فندق، آن‌جا...

بلند می‌شود و کنار ماریا می‌ایستد.

ماریا اسم آن توسه است.

مرد اسمش مهم نیست. [و تنها او در قاب باقی می‌ماند، که راه می‌رود و حرف می‌زند.] درخت‌ها هجوم نمی‌برند. ما همیشه به این‌طرف و آن‌طرف می‌دویم، پرگویی می‌کنیم، حرف‌های عوامانه می‌زنیم. چون به طبیعتی که در ماست اعتماد نداریم. همیشه بدگمانیم، همیشه شتاب داریم. وقتی برای فکرکردن باقی نمانده.

ماریا [بیرون از تصویر] گوش کنید، چیزی...

مرد نه، نه، نه، همه‌ی این‌ها را پیش‌تر شنیده‌ام، نگرانم نمی‌کند، من پزشکم.

ماریا [بیرون از تصویر] اما درباره‌ی *اتاق شماره‌ی شش* چه می‌گوید؟

مرد تمامش جعلی بود، تمامش رؤیاپردازی بود. [با دنبال‌کردنِ مرد، ماریا دوباره به تصویر می‌آید.] چرا به دیدنِ ما در تومشینو نمی‌آید؟

ماریا دست بر سینه ایستاده است. اکنون شاید کمی مهربان‌تر حرف می‌زند. همچنان می‌خواهد مرد را متوجه زخم کوچکی در اطراف گوشش کند.

ماریا گوش کنید...

مرد ما آن‌جا حتی سرگرمی‌هایی هم داریم.

ماریا به پشت گوش خودش اشاره می‌کند.

ماریا خونی شده‌اید.

۱۰ــ تصویری باز از مرد، دوباره در چشم‌انداز، که راهِ آمده را بازمی‌گردد. می‌ایستد و به‌سوی ماریا می‌چرخد.

مرد کجا؟

ماریا [بیرون از تصویر] **پشت گوشتان** [مرد به پشت یک گوشش دست می‌کشد.] **آن‌طرف.**

مرد، به نشانه‌ی بی‌اهمیت‌بودنِ زخمش، دستی تکان می‌دهد و می‌رود. یکباره بازمی‌ایستد و به ماریا می‌نگرد. همراهِ نگاهش، باد آغاز به وزیدن می‌کند.

۱۱ــ ماریا به مرد می‌نگرد. باد درختانِ پشت سرش را تکان می‌دهد.

۱۲ــ مرد بار دیگر می‌ایستد، بار دیگر باد می‌وزد، و بار دیگر به کوتاهی دست تکان می‌دهد.

۱۳ــ ماریا به رفتنِ مرد نگاه می‌کند، بعد برمی‌گردد و به‌سوی خانه می‌رود. خواندنِ شعری آغاز می‌شود، با صدای شاعرش، آرسنی تارکوفسکی. با نزدیک‌شدنِ ماریا به خانه، کاغذی از پنجره بیرون می‌افتد.

هر لحظه‌ی هر دیدار جشنی بود چون عید تجلی
در تمامِ جهان تنها بودیم.
رهاتر بودی و سبک‌تر از بالِ پرنده‌ای آوازخوان
از پله‌ها سرمست فرود آمدی
و فراخواندی‌ام به قلمروی خویش
از میان یاس‌های خیس
در دوردست‌های آینه...

۱۴ــ تصویرِ تک‌رنگ پسربچه، با موهایی از ته کوتاه شده، پشت سرش آتشِ اجاقی خُرد، می‌گذرد و با عبورش خواهر کوچکش به‌چشم می‌آید، خوابیده میان برگ‌ها و علف‌های جنگل، بازیچه‌ای، یک سگ، در کنارش. زنی زانو می‌زند و دخترک را که همچنان در خواب است بغل می‌کند.

... همه شب رحمتی نثارم بود
دروازه‌های محراب گشوده می‌شد و در تاریکی
یکباره، جلالی...

۱۵ــ خانه، در نوری اندک. بچه‌ها پشت میز نشسته‌اند. دخترک از کاسه‌ای غذا می‌خورد. پسربچه روی سرِ گربه‌ای که شیرِ ریخته بر میزِ چوبی را می‌لیسد، شکر می‌ریزد. دورتر، در گوشه‌ای تاریک‌تر از اتاق، ماریا ایستاده و به کودکان نگاه می‌کند. بعد در اتاق قدم می‌زند. از کنار میزتحریری، کتابی و شمعی روشن رویش، می‌گذرد، و پنجره‌ی نخست را می‌بینیم که کنارش گلدانی هست...

... و برهنگی آرام کنارم لغزید
و هنگام بیداری که گفتم: «متبرک باد»
می‌دانستم که این دعایی بیهوده است،
تو در خواب بودی
به لمس پلک‌های تو با آبیِ آسمان
یاس از روی میز بر تو فرونشست
آرام بود آبیِ چشمانت
دستت گرمی داشت
و در نبضِ بلورینش رودخانه‌ها روان بود
کوه‌ها مه‌آلود و اقیانوس جاری.
و بر کَفت گویی بلورین بود
و تو بر سریرت در خواب بودی
و خدا عادل از آن روست، که از آنم بودی.

و حالا ماریا پشت پنجره‌ی دوم نشسته است. دفتری کنار پنجره گشوده، دوربین به‌سوی پنجره می‌رود. بیرون باران است، و تنه‌ی درخت‌ها، و میزی چوبی، اتویی زغالی، لیوانی آب، و پارچه‌ای رویش، و برگ‌های گیاهی در نزدیکی، همه خیس‌اند.

... بیدار شدی آن‌گاه، و واژگانِ هر روزه‌ی آدمی را
دگرگون کردی

و واژه‌ها در عمقِ گلوگاه من می‌شکستند
واژه‌ی «تو» معنایی تازه یافته بود: تزارا
و جهان و هرچه در آن دگرگون شد
آری، حتی چیزهایی ساده همچون «کاسه»،
وقتی که آبِ مواج میانِ ما ایستاد
چون نگاهبانی،
و ما را بردند به خدا می‌داند کجا.
در برابرمان شهرهایی بزرگ می‌گسترد،
به سیحر و سراب.
زیر پامان نعناع‌های معطر بود
و برفرازمان پرندگان می‌گذشتند
و ماهیِ رودخانه بالا می‌جهید...

۱۶ــ تصویر نزدیک‌تری از ماریا که، نگاهش همچنان بر چشم‌انداز، می‌گریبد.

... و پدیدار می‌شد در برابرِ چشمان‌مان بهشت
هنگامی که سرنوشت
ردِ پامان را می‌پوشاند
مثلِ دیوانه‌ای، تیغی در دست.

ماریا اشک‌هایش را پاک می‌کند. صدایی از دوردست به‌گوش می‌رسد.

فریادِ مردی [بیرون از تصویر] دونیا! وای خدایا! دونیا!

فریاد زنی [بیرون از تصویر] چی شده، پاشا؟

میانِ فریادهای هراسان، سگی پارس می‌کند. ماریا، بی‌حواس، کتابِ روی میزتحریر را ورق می‌زند، بعد با شتابی بیش‌تر از برابر کودکان می‌گذرد و بیرون می‌رود. چند لحظه بعد برمی‌گردد و خبر را به بچه‌ها می‌دهد:

ماریا آتش‌سوزی!

بچه‌ها یکه می‌خورند، ماریا دوباره بیرون می‌رود.

بچه‌ها وای... آتش؟

۱۷ـ خواهر و برادر از پشت میز بلند می‌شوند و سوی بیرون می‌دوند. دوربین بر میزِ خالی باقی می‌ماند. همچنان پارس سگ. یکباره بطری از روی میز به زمین می‌افتد. دوربین به‌سوی آینه‌ای می‌رود که در آن بچه‌ها، از پشت سر، دیده می‌شوند که به آتشِ بزرگِ برابرشان نگاه می‌کنند.

مردِ هراسان [بیرون از تصویر] صبر کن بیایم و بگیرمت.

زنِ هراسان [بیرون از تصویر] شاید این ویتکای ما نیست. شاید آن‌جا در آتش باشد.

مردِ هراسان [بیرون از تصویر] کلانکا کجاست؟ کلانکا...

کلانکا، یک پسربچه، از تاریکیِ کنار آینه بیرون می‌آید، خونسرد.

کلانکا چی شده؟

دوربین تا آستانه‌ی در همراهی‌اش می‌کند. اکنون، در بیرونِ بارانی، زن و مردی را از پشت سر می‌بینیم که ایستاده‌اند و به آتش می‌نگرند. کلانکا نیز به نظاره‌گرانِ آتش می‌پیوندد. از همه‌جا آب می‌چکد.

۱۸ـ ماریا نیز گوشه‌ای دیگر، دست‌ها بر سینه، به تماشای آتش ایستاده است. بعد به‌سوی چاه می‌رود، با آب سطلِ چاه صورتش را می‌شوید، و بر لبه‌ی چاه می‌نشیند. مرد به تصویر وارد می‌شود و با شتاب به‌سوی آتش می‌رود. غژغژِ سطلِ آویخته برفراز چاه. دوربین به‌سوی آتشِ انبوه بالا می‌رود.

۱۹ـ تصویر تک‌رنگ (تا نمای ۲۵) شب. پسربچه در بسترش خوابیده است. از صدای جغدی در جنگل، چشم‌هایش را می‌گشاید و می‌نشیند.

۲۰ـ بیرون، باد میان درختان می‌وزد. (حرکت آهسته).

۲۱ـ دوباره تصویر پسرک در خواب. باز در بستر نیم‌خیز می‌شود.

زمزمه‌ای به‌گوش می‌آید:

صدای بچه پاپا.

روی بستر جابه‌جا می‌شود، و بعد در خانه راه می‌افتد، به جست‌وجویی انگار. مرغی به درون قاب پرتاب می‌شود.

۲۲ـ پدر، برهنه، کنار مادر است. مادر گیسویش را در تشتِ آب فروبرده و آن را از پشت روی صورتش ریخته است. سرش را بیرون می‌آورد و از موهایش آب می‌چکد. دست‌هایش را می‌گشاید. دوربین عقب می‌رود. آتشی کوچک آن دور پیداست، و دیوارها پوسیده‌اند. (حرکت آهسته).

۲۳ـ تکه‌های سقفِ نمناک فرومی‌ریزد. صدای ناقوسی از دور. کفِ اتاق پر از آب است. (حرکت آهسته).

۲۴ـ ماریا می‌گذرد و موهایش را جمع می‌کند. خیس است. با حرکت دوربین در آینه‌ای به‌چشم می‌آید و در ادامه‌ی حرکت، دیواری خیس در آینه. بعد دوباره ماریا، که این‌بار حوله‌ای به خود پیچیده است. (حرکت آهسته).

۲۵ـ مادر پیر در آینه، که حوله بر تن، نزدیک می‌شود. پرده‌ای نقاشی، یک منظره، و آتشی کوچک در آینه پیداست. صدای چکیدنِ قطره‌های آب. مادر دستش را بر آینه می‌کشد.

۲۶ـ نمای نزدیک از دستی جوان، کنار آتشی. تصویر تاریک می‌شود.

۲۷ـ در خانه‌ی الکسی (راوی). دوربین از دیواری تاریک آغاز می‌کند، و به پنجره‌های روشن می‌رسد. در سراسر این نما ـ فصل، که مکالمه‌ی تلفنی راوی و مادرش در آن می‌گذرد، دوربین در خانه‌ی او حرکت می‌کند، و صداها را بیرون از تصویر می‌شنویم. در این حرکت طولانی، آن‌چه به چشم می‌آید این‌هاست: پرده‌ای نقاشی بر دیوار (*روز تثلیث مقدس* اثر آندری رویلف)، کُتی آویزان، یک گلدان، عکسی قدیمی از آرسنی تارکوفسکی، اتاق‌هایی تودرتو که دوربین از درهاشان می‌گذرد،

اتاقی بزرگ‌تر که در آن میزتحریری هست و عکسی در تاریکی بر دیوارش. صدای مکالمه روی همه‌ی این‌ها.

صدای الکسی الو...

صدای مادر الکسی؟

صدای الکسی سلام مادر.

مادر الکسی، از صدات پیداست که حالت خوب نیست.

الکسی چیز مهمی نیست، شاید به‌خاطر گلودرد باشد، این‌جا سه روز است که با کسی حرف نزده‌ام. خاموش‌بودن درواقع چیز خوبی است. کلمات نمی‌توانند احساس آدم را بیان کنند. به‌نوعی ناتوان‌اند. عجیب است، همین حالا داشتم خوابت را می‌دیدم، زمانِ کودکی‌ام بود. راستی، پدر چه سالی ما را ترک کرد. ۳۶ بود یا ۳۷؟

مادر خب، ۳۵ بود. اما چه می‌خواهی بدانی؟

الکسی آتش‌سوزی چه‌طور؟ یادت هست که کاهدانِ مزرعه کی آتش گرفت؟

مادر همه‌ی این‌ها در ۱۹۳۵ بود. سرم را درد آوردی، چیزی که می‌خواستم بگویم این بود که... خب، لیزا مرده.

الکسی کدام لیزا؟

مادر الیزابتا پاولوونا که با من در سرپوخوفکا در چاپخانه کار می‌کرد.

الکسی خدایا، کی؟

مادر امروز صبح، ساعت هفت.

الکسی مگر حالا چه ساعتی است؟

مادر فکر کنم حدود شش.

الکسی ششِ صبح؟

مادر ششِ عصر، واضح است که ششِ عصر.

الکسی گوش کن مادر، چرا ما مدام با هم کلنجار می‌رویم؟ ببخش اگر تقصیر من است.

صدای قطع‌شدنِ مکالمه‌ی تلفنی. آرام‌آرام صدای عبور قطاری شهری به‌گوش می‌آید. دوربین به دو پنجره با پرده‌های بلند نزدیک می‌شود.

۲۸ــ تصویر تک‌رنگ (تا نمای ۵۳) خیابانی خیس از باران. ماریا، بارانی به‌تن، در خیابان می‌دود و دوربین از پشت سر دنبالش می‌کند. صدای قطار شهری هنوز روی تصویر است.

صدای زن راننده ایستگاهِ بعدی چاپخانه، خیابانِ سرپوخوفسکایا.

ماریا، همچنان با شتاب، به پیاده‌رو می‌رود و از برابر حصاری میله‌ای می‌گذرد.

۲۹ــ تصویر نزدیک‌تری از ماریا، که دستی میان موهای خیسش می‌برد.

۳۰ــ بارانِ تند بر خیابان، یک سواری سیاه گوشه‌ی خیابان ایستاده. ماریا وارد ساختمانی می‌شود.

۳۱ــ درون ساختمان، قسمتِ نگهبانی. ماریا کارت شناسایی‌اش را نشان نگهبان می‌دهد. نگهبان متوجه شتابِ زن می‌شود.

نگهبان چه‌قدر عجله!

ماریا، بی‌توجه به مرد، از دری بیرون می‌رود.

۳۲ــ بارانِ تند بر حیاطی کوچک. ماریا به‌سرعت از حیاط می‌گذرد، و از پلکانی پایین می‌رود.

۳۳ــ درون ساختمان چاپخانه و نمونه‌خوانی. ماریا دری را باز می‌کند و از پله‌های ساختمان بالا می‌رود. با عبور از دری دیگر وارد دفتری بزرگ با چند میزتحریر می‌شود. چراغ‌های مطالعه روی همه‌ی میزها روشن

است. دختری جوان پشت یکی از میزها نشسته است.

دختر جوان سلام ماریا.

ماریا کاغذهای روی یک میز و سکوی پنجره را زیرورو می‌کند. دنبال چیزی است.

ماریا نمونه‌های چاپی که دیروز مقابله می‌کردم کجاست؟

دختر نگران می‌شود. صدایش ترسیده است.

دختر نمی‌دانم. من فقط یک هفته است که اینجام. [از پشت میزش بلند می‌شود و با سرعت به‌سوی در می‌رود.] الیزابتا پاولوونا این‌جاست.

دوربین روی در مکث می‌کند تا دختر جوان برود و همراه الیزابتا پاولوونا برگردد. زنِ میان‌سالی است با ظاهری مقتدر، که ژاکتی را روی دوشش انداخته، دستی را به جیب دامنش فروبرده، و بسیار خونسردتر از دختر به‌سوی ماریا می‌آید.

الیزابتا پاولوونا چی شده ماروسیا؟ در نمونه‌های چاپیِ دیشب چیزی بود؟ [ماریا همچنان با نگرانی در میان کاغذهای روی میز جستجو می‌کند.] نمونه‌های مرکز انتشارات دولتی؟... خودت را نباز.

ماریا از پشت میز بلند می‌شود، درمانده.

ماریا باید کمدهای دفتر را بگردم.

دخترک بی‌قرارتر از دو زنِ دیگر است.

دختر البته، همان‌جا گذاشتی‌شان.

الیزابتا، همچنان که هرسه به‌سوی در می‌روند، ماریا را دلداری می‌دهد.

الیزابتا اما اتفاق بدی نیفتاده، ماشا.

۳۴ـ زنان از در بیرون می‌آیند. پشت سرشان دختر بی‌تابی می‌کند. از راهرویی می‌گذرند.

دختر انتشارات به این مهمی... اشتباه در انتشارات رسمی دولتی.

الیزابتا به‌سوی او به پشت سرش نگاه می‌کند.

الیزابتا همه‌چیز درست می‌شود. هیچ نشریه‌ای نباید غلط چاپی داشته باشد.

دو زن از دری می‌گذرند. دختر جوان در راهرو باقی می‌ماند، گریان.

۳۵ـ عبور ماریا و الیزابتا از کارگاهِ بزرگی در چاپخانه. ماریا جلوتر می‌رود، و لیزا تندتر می‌دود تا به او برسد (حرکت آهسته‌ی تصویر). لیزا در گوش ماریا چیزی می‌گوید. از میان دستگاه‌های چاپ، و لوله‌های بزرگ کاغذ عبور می‌کنند. عکسی از رئیس‌جمهور شوروی، کالی‌نین، بر دیوار است. دوربین می‌ماند و زنان در قسمتی دیگر از کارگاه دور می‌شوند. حرکت تصویر به‌شکل عادی درآمده است.

۳۶ـ ماریا وارد کارگاهی دیگر می‌شود. دستگاه‌های چاپ، با صدای زیاد، در کارند. از چند اتاق می‌گذرد و از کنار کارگران که کنار دستگاه‌ها کار می‌کنند. به‌سوی کمدی می‌رود، و بسته‌ای کاغذ را از آن بیرون می‌آورد. لیزا به‌دنبال اوست. زن و مردی از کارمندان، کنجکاو می‌شوند و نگاهش می‌کنند. مدیر بخش، مردی بلندقامت، متوجه وضعیت غیرعادی می‌شود. ماریا میان کاغذها جستجو می‌کند.

مدیر چیزی شده؟

الیزابتا چیز وحشتناکی نیست.

ماریا وحشتناک نیست البته، فقط می‌خواهم مطمئن باشم، نه این‌که حتماً اشتباهی کرده‌ام. [مدیر می‌خواهد به کاغذها نگاهی بیندازد، و ماریا دستش را پس می‌کشد.] مطمئنم که همه‌چیز روبه‌راه است... فقط بهتر است خودم نگاهی بکنم.

مرد چند گامی برمی‌دارد و کمی دورتر کنار یک دستگاه چاپ می‌ایستد.

مدیر این خیلی بد است که همه عجله دارند. هیچ‌کس وقت ندارد.

ماریا دنبالش می‌رود، همچنان متوجه کاغذهایی که در دست دارد، و کنارش می‌ایستد. مرد شاید قصد دلداری‌اش را دارد.

مدیر ماروسیا.

ماریا فکر می‌کنی ترسیده‌ام؟

دختر جوان میان‌شان ایستاده است.

مدیر می‌دانم که نترسیده‌ای. بگذار دیگران بترسند. بعضی‌ها کار می‌کنند، و بقیه در ترس زندگی می‌کنند.

و می‌رود. ماریا با شتاب، انگار دنبال گوشه‌ای امن است که کاغذها را وارسی کند، به‌سوی پنجره‌ای می‌رود. دیوارکوبی با تصویر استالین روی دیوارِ کنار پنجره پیداست. ماریا روی یک صندلی می‌نشیند. چند کارگر و الیزابتا پاولوونا به درون قاب می‌آیند. لیزا درواقع سدِ راه‌شان می‌شود تا مزاحم کارِ ماریا نباشند.

الیزابتا مگر چه خبر شده؟

مرد کارگر ما به‌هرحال تمام دیشب مشغول چاپ بودیم.

دختر جوان، همچنان نگران، می‌آید و از قاب می‌گذرد.

۳۷ـ تصویر نزدیک‌تری از ماریا که پشت پنجره نشسته و سطرها را با قلم ازنظر می‌گذراند. بر تاقچه‌ی پنجره گلدانی هست، بیش‌وکم خشک. پیداست که ماریا دنبال صفحه‌ای خاص می‌گردد. سرانجام، آسوده‌تر، کاغذها را جمع می‌کند، نگاهی به پشت سرش می‌اندازد و بلند می‌شود. از برابر تصویر استالین می‌گذرد، و باز از میان دستگاه‌ها راهِ آمده را بازمی‌گردد. چند کارگر مسیرش را با نگاه دنبال می‌کنند.

۳۸ـ ماریا، دستی در جیب بارانی‌اش، از راهروی روشن‌تر و طولانی

می‌گذرد. با گام‌هایی آرام‌تر.

صدای آرسنی تارکوفسکی، همچنان که عبور ماریا را از روبه‌رو و با عقب‌رفتنِ دوربین می‌بینیم، به‌گوش می‌آید که شعرش را می‌خواند.

دیروز از صبح چشم‌انتظار تو بودم
می‌گفتند «نمی‌آید»، چنین می‌پنداشتند
چه روز زیبایی بود، یادت هست؟
روز فراغت و من بی‌نیاز به تن‌پوش.
امروز آمدی، پایان روزی عبوس
روزی به رنگ صبح.
باران می‌آمد
شاخه‌ها و چشم‌انداز در انجماد قطره‌ها.
واژه که تسکین نمی‌دهد
دستمال که اشک را نمی‌زداید.

با کناررفتنِ ماریا، و ورودش به ابتدای راهرویی تاریک‌تر، الیزابتا پاولوونا را می‌بینیم، که از همان راه نزدیک می‌شود.

۳۹ــ در دفتر. ماریا سرش را روی میز گذاشته، دستش را میان موهایش فروبرده، و می‌گرید. با آمدنِ لیزا سرش را بلند می‌کند و میان گریه‌اش لبخند می‌زند.

الیزابتا ماشا، چیز مهمی که نبود، نه؟ همه‌چیز روبه‌راه بود؟

کنار ماریا می‌نشیند و سیگاری روشن می‌کند.

ماریا می‌توانست اشتباه فاجعه‌باری باشد، بدتر از آن که بشود گفت.

الیزابتا پس چرا گریه می‌کنی؟

ماریا میان خنده‌هایش حرف می‌زند، اثرِ گریه هنوز بر صدا و در چهره‌اش.

ماریا یک‌مرتبه به‌سرم زد. حتی آن کلمه را می‌دیدم که چیده شده، دیدمش...

الیزابتا کدام کلمه؟

ماریا می‌خندد، از سرِ احتیاط به اطرافش نگاه می‌کند، سرش را نزدیک الیزابتا می‌برد، و آن کلمه را نجوا می‌کند. لیزا از شنیدنِ واژه جا می‌خورد و به خنده می‌افتد.

الیزابتا چه صفتِ مناسبی!

هردو نگاه می‌کنند که مدیر می‌آید، یک بطریِ نیمه‌خالی را روی میز می‌گذارد و با آسودگی پشت سرشان به میز تکیه می‌دهد.

مدیر الکل. زیاد نیست، اما کمک می‌کند. خیس شده‌ای، ببین، مثلِ یک مترسک.

ماریا بلند می‌شود و بارانی‌اش را می‌کَند، پشت سرش دختر جوان دیده می‌شود که بی‌صدا روی یک صندلی نشسته است. ماریا دو دستش را روی موهایش می‌گذارد.

ماریا بله، خیسم. فکر کنم بهتر است بروم دوش بگیرم. شانه کجاست؟

۴۰ـ چهره‌ی الیزابتا یکباره تغییر کرده، و لحنش شماتت‌بار است.

الیزابتا خدای من، می‌دانی مرا یادِ کی می‌اندازی؟

۴۱ـ ماریا، کمی جاخورده، و سرش همچنان میانِ دو دست.

ماریا کی؟

الیزابتا [بیرون از تصویر] ماریا تیموفی‌یونا.

ماریا کدام ماریا تیموفی‌یونا؟

۴۲ـ الیزابتا از میز پشت سرش شانه‌ای را برمی‌دارد و جلوی ماریا می‌گذارد.

الیزابتا خب، دنبال شانه هستی؟ بفرمایید.

۴۳ـ ماریا هردم بیش‌تر جامی‌خورد.

ماریا نمی‌توانی یک‌بار هم که شده معمولی حرف بزنی؟ کدام ماریا تیموفی‌یونا؟

الیزابتا [بیرون از تصویر] این ماریا تیموفی‌یونا لبیادکینا، خواهرِ کاپیتان لبیادکین بود. همسرِ نیکولا...

ماریا این حرف‌ها یعنی چه؟

الیزابتا [بیرون از تصویر] فقط خواستم بگویم که تو به‌طرزی باورنکردنی شبیه او هستی.

ماریا بسیار خب، به‌دقت چه چیزِ من شبیه اوست؟

۴۴ـ الیزابتا با حرص حرف می‌زند. اشاره‌اش به شخصیت‌های رمان داستایفسکی، *تسخیرشدگان* است. در صدایش طنینی عصبی هست. به مدیر اشاره می‌کند، و دوربین به‌سوی مرد می‌رود.

الیزابتا فیودور میخاییلوویچ، نظرت را بگو... [۴۵ـ الیزابتا، همچنان عصبی.] ... «لبیادکین برام آب بیاور. لبیادکین کفش‌هام را بیاور.» اما لبیادکین به جاش دخلش را آورد. [بلند می‌شود، پرخاش‌گرتر از پیش.] آن زن فکر می‌کرد که همه حاضر به خدمت و گوش‌به‌فرمانش هستند.

۴۶ـ چهره‌ی ماریا سخت درمانده شده است.

ماریا حرف دیگران را بس کن و توضیح بده. من سر درنمی‌آورم.

۴۷ـ الیزابتا راه می‌رود و پرخاش می‌کند و به سیگارش پک می‌زند.

الیزابتا تمام زندگی‌ات شده «آب بیاور، کفش‌هام را بیاور». و نتیجه؟...

۴۸ـ ماریا دیگر به گریه افتاده است.

الیزابتا [بیرون از تصویر] ... ظاهری مستقل، اما تو حتی برای خودت هم مفید نیستی. اگر چیزی را دوست نداشته باشی، تظاهر می‌کنی که انگار اصلاً آن چیز وجود ندارد، یا دماغت را چین می‌اندازی.

ماریا می‌نشیند و در اوج درماندگی فریاد می‌زند.

ماریا کی دخل مرا آورده؟ این مزخرف‌ها یعنی چی؟

الیزابتا [بیرون از تصویر] فقط از صبرِ شوهر سابقت حیرت می‌کنم. باید حتی خیلی وقت پیش از دستِ تو فرار می‌کرد، به‌سرعت.

ماریا من نمی‌فهمم.

الیزابتا [بیرون از تصویر] هیچ شده، حتی وقتی مستحقِ سرزنشی، چیزی را قبول کنی؟ واقعاً که چیز جالبی است، تو خودت این وضعیت را به‌وجود آورده‌ای. وقتی نتوانستی شوهرت را وادار کنی... [۴۹ـ الیزابتا همچنان عصبی است، اما کم‌کم خودش هم به گریه می‌افتد.] ... که این آزادمنشی‌های بی‌معنی‌ات را قبول کند، می‌شود گفت که او درست به‌موقع از دستت خلاص شد. [بینی‌اش را با دستمال می‌گیرد.] درباره‌ی بچه‌ها هم همین‌طور. شکی نیست که تو بدبخت‌شان می‌کنی.

۵۰ـ ماریا، انگار تصمیم می‌گیرد که دیگر به حرف‌های لیزا اعتنایی نکند، بلند می‌شود و کیف و شانه را برمی‌دارد.

ماریا این رفتار احمقانه را بس کن.

الیزابتا یکه می‌خورد، گویی تازه می‌فهمد که بیش‌ازحد پرخاش کرده است. به مدیر نگاهی می‌کند. ماریا می‌رود. مدیر همچنان تکیه داده و خاموش است. الیزابتا به‌دنبال ماریا می‌رود.

الیزابتا ماشا!

۵۱ـ ماریا همچنان که بارانی‌اش را می‌پوشد، در را باز می‌کند و وارد راهرویی تاریک می‌شود. الیزابتا نیز می‌آید و از پشت سر صدایش می‌زند، و می‌خواهد از او دلجویی کند. حرکت تصویر آهسته است. از دهان‌ها، به‌دلیل سرما، بخار بیرون می‌آید. ماریا وارد حمام می‌شود و در را رو به لیزا می‌بندد. لیزا دستگیره را می‌گیرد و می‌چرخاند، اما در باز نمی‌شود.

الیزابتا ماشا!

ماریا [بیرون از تصویر] راحتم بگذار.

لیزا سری تکان می‌دهد و راهِ آمده را خونسردتر بازمی‌گردد. دوربین می‌ماند و دورشدنِ لیزا را می‌بینیم.

الیزابتا [از دورخ دانته می‌خواند] «در نیمه‌راهِ زندگیِ زمینی‌ام، راهِ خویش را در جنگل تاریک گم کردم.»

و پاهایش را، مثلِ رقصی، در هوا به‌هم می‌کوبد. تهِ راهرو، تصویر استالین بر دیوار است.

۵۲ـ در حمام. ماریا زیرِ دوش است. آب بند می‌آید و تنها انعکاس صدایی در لوله‌ها به‌گوش می‌آید. ماریا دستش را زیر دوش می‌گیرد، اما آب نیست. دوربین به چهره‌اش نزدیک شده است. لبخند می‌زند و به دیوارِ حمام تکیه می‌دهد، خیس است. به خنده می‌افتد، و بعد ناگهان، از یادآوریِ وحشتی که گذشت، با دست صورتش را می‌پوشاند.

ماریا آه، خدایا!

۵۳ـ نمایی کوتاه از چشم‌اندازی سرسبز. آتشی انبوه در دوردست. آوای کوتاه موسیقی الکترونیک (اثر ادوارد آرته‌میف).

۵۴ـ خانه‌ی الکسی. ناتالیا (همانند ماریا) که از راوی جدا شده، همراه پسرشان ایگنات به دیدنِ او آمده است. همچون سراسر فیلم، تنها صدای

الکسی (بیرون از تصویر) شنیده می‌شود.

تصویر ناتالیا در آینه، که خود را برانداز می‌کند.

الکسی یادت رفته؟ همیشه می‌گفتم که شبیه مادرم هستی.

ناتالیا ظاهراً دلیلِ جداشدن‌مان همین بود. تازگی‌ها با وحشت متوجه شده‌ام که ایگنات دارد بیش‌تر و بیش‌تر مثلِ تو می‌شود.

الکسی چرا با وحشت؟...

با حرکت دوربین، خودِ ناتالیا نیز به تصویر می‌آید.

ناتالیا الکسی، ما هرگز مثل دوتا آدم با هم حرف نمی‌زنیم.

۵۵ـ تصویر تک‌رنگ. زنی که در نمای ۱۴ دختربچه‌ی در خواب را بغل کرده بود، اکنون همچنان که او را در آغوش دارد به‌سوی خانه‌ی روستایی می‌رود. دورتر، میزی چیده شده با رومیزیِ سپید، و بعد ماریا دیده می‌شود، سطل به‌دست، که کنار مردِ کلاه‌به‌سر (که همیشه از پشت سر دیده می‌شود) به‌سوی خانه می‌رود. ادامه‌ی گفت‌وگوی ناتالیا و الکسی روی این نما.

الکسی حتی وقتی دوران کودکی و مادرم را به‌یاد می‌آورم، او همیشه یک جوری چهره‌ی تو را دارد. از این گذشته، می‌دانم که چرا برای هردوتان به یک شکل احساس تأسف می‌کنم، برای تو و مادر.

نزدیکِ خانه، راهِ ماریا و مرد از هم جدا می‌شود.

ناتالیا [بیرون از تصویر] چرا تأسف؟

۵۶ـ ایگنات در آینه دیده می‌شود، که لیوانی بلورین در دست دارد.

الکسی ایگنات، دیوانه‌بازی نکن، لیوان را بگذار سرِ جاش.

دوربین به‌سوی ناتالیا حرکت می‌کند.

ناتالیا تو با هیچ‌کس نمی‌توانی طبیعی زندگی کنی.

الکسی از شباهت هم جلوتر رفته.

ناتالیا ناراحت نشو... به‌نوعی مطمئن شده‌ای که نَفسِ وجودِ تو باید مایه‌ی لذتِ همه‌ی ما باشد، و خودت فقط باید طلبکار باشی.

الکسی شاید دلیلش این باشد که من را زن‌ها بزرگ کرده‌اند. [ماریا به‌طرف پنجره می‌رود و لبخند می‌زند.] اگر دلت نمی‌خواهد که ایگنات مثل من بشود، معطل نشو و ازدواج کن.

ناتالیا با کی؟

الکسی نمی‌دانم با کی، وگرنه ایگنات را به من بده.

ناتالیا چرا هنوز با مادرت صلح نکرده‌ای؟ مقصر تویی.

الکسی مقصر منم؟ چرا؟ چون مطمئن شده بهتر از خودم می‌داند که چه‌طور باید زندگی کنم؟ یا می‌داند که سرانجام چه چیزی من را خوشبخت می‌کند؟

انعکاسِ چهره‌ی ماریا در شیشه‌ای ناروشن، که لبخند می‌زند.

ناتالیا تو و خوشبختی؟

الکسی به‌هرحال، داستان مادر برای خودم ناراحت‌کننده‌تر از توست.

ناتالیا چه چیزیش ناراحتت می‌کند؟

الکسی این‌که کشیده می‌شویم به‌سوی جدایی و هیچ‌کاری از دست من برنمی‌آید.

صدای مردی اسپانیایی، به‌گوش می‌رسد.

۵۷ـ ایگنات، سیبی دردست، در اتاق‌های خانه راه می‌رود. متوجه صدای مرد اسپانیایی شده است.

۵۸ـ اتاقی که اسپانیایی‌ها در آن جمع شده‌اند. مرد اسپانیایی، با شور،

چیزی را تعریف می‌کند. مرد دیگری پشت سرش کنار پنجره نشسته است.

۵۹ـ نمای نزدیک از ناتالیا. صدای اسپانیایی هنوز در زمینه‌ی تصویر.

الکسی ناتالیا، حواسش را پرت کن. باز شروع کرده به از اسپانیا حرف‌زدن. جروبحث می‌کنند و آخرش هم ماجرا به‌پا می‌شود.

ناتالیا بسیار خب [با بی‌حوصلگی چند قدم برمی‌دارد و دوباره جلوی آینه می‌ایستد، و به موهایش دست می‌کشد.] می‌خواستم بگویم حالا که داریم به سر و وضع خانه‌مان می‌رسیم، ایگنات خیلی دلش می‌خواهد یک هفته‌ای پیش تو باشد، چی فکر می‌کنی؟

الکسی با کمال میل. خیلی هم خوشحال می‌شوم.

ناتالیا با ناباوری به احساسِ الکسی، لبخند می‌زند و بعد نفسش را در آینه می‌دمد.

۶۰ـ دو نمای مستند و سیاه‌وسفید از گاوبازی که نیزه‌ای بر سرِ گاو فرود می‌آورد. صدای جمعیت هیجان‌زده.

۶۱ـ مرد اسپانیایی صحنه‌ی گاوبازی را شرح می‌دهد. صدای تماشاگران همچنان روی تصویر شنیده می‌شود. در اوجِ نمایشش، نیزه‌ای فرضی را بر گاوِ فرضی فرود می‌آورد. فریاد تحسین جمعیت.

۶۲ـ اسپانیاییِ جوان‌تری، پشت میز، سیگاری روشن می‌کند.

۶۳ـ ناتالیا، خندان، جذب نمایش مرد اسپانیایی شده است. یک لحظه به چراغی که پشت سرش قطع و وصل می‌شود نگاه می‌کند.

ناتالیا دارد چه می‌گوید؟

مرد اسپانیایی دیگری، کنار او، جواب می‌دهد.

اسپانیایی تقلیدِ پالومو لینارسِ گاوباز را می‌کند... مهمل!

۶۴ـ اسپانیایی، هیجان‌زده و خندان، مست پیروزی دوردستی.
۶۵ـ زن اسپانیایی میان‌سالی، بی‌حوصله به مرد می‌نگرد.
مرد اسپانیایی گاوبازی البته معرکه است، اما چیزی که خیلی تکانم داد خداحافظی بود...
۶۶ـ نمایی مستند و سیاه‌وسفید از جنگ داخلی اسپانیا. چند تفنگدار، چریکی زخمی را به‌سوی پیاده‌رو، و ساختمان‌ها، می‌برند.
۶۷ـ دو دختر اسپانیایی. یکی‌شان نزدیک پنجره تکیه داده و دیگری که دختری است بلندقامت، راه می‌افتد و روی یک صندلی می‌نشیند.
مرد اسپانیایی ... پدرم گریه نکرد، چون هرگز گریه نمی‌کند. اما از چشم‌های هم می‌خواندیم که داریم به یک چیز فکر می‌کنیم...
۶۸ـ مرد جوان اسپانیایی در اتاق راه می‌رود.
۶۹ـ نمای مستند و سیاه‌وسفید از جنگ داخلی اسپانیا. دختری در خیابان، قاب بلند و شکسته‌ی پنجره‌ای را به‌دست دارد و از برابر مغازه‌ای بسته می‌گذرد.
مرد اسپانیایی ... فکر می‌کردیم: «دوباره همدیگر را می‌بینیم؟»
روی همین تصویر، صدای مردی که کنار ناتالیاست و ترجمه می‌کند آغاز می‌شود:
صدای مرد اسپانیایی دیگر چیزی که خیلی تکانش داد، شب آخر بود. خداحافظی...
۷۰ـ مرد اسپانیایی می‌نشیند، و به نقطه‌ای خیره می‌شود.
ادامه‌ی صدا تمام شهر بدرقه‌اش کرد، همه آواز خواندند و رقصیدند. مادرش نتوانست بدرقه‌اش کند، او بیمار بود. پدرش، وقتی بقیه می‌خواندند، کناری ایستاده بود، قدری غمگین و خاموش. وقتی به چشم‌های او

نگاه کرد، دانست که هردو به یک چیز فکر می‌کنند: آیا هرگز دوباره همدیگر را می‌بینند؟

روی تصویرِ مرد خاموش، موسیقی اسپانیایی، گیتار و آواز مردی، آغاز می‌شود.

۷۱ــ دختر جوان بلندقامت می‌ایستد و شروع به رقصی اسپانیایی می‌کند. دوربین بر روی تصویر او پایین می‌آید. اعتراض مرد اسپانیایی.

مرد اسپانیایی [بیرون از تصویر] مسخره‌ام می‌کنی؟

۷۲ــ مرد، کشیده‌ای به صورت دختر جوان می‌زند.

۷۳ــ صدای برداشته‌شدنِ سریعِ سوزن از روی صفحه‌ی موسیقی اسپانیایی. چهره‌ی زن میان‌سال، در فکر خود غرقه، که انگار این صحنه‌ها برایش عادی است.

مرد اسپانیایی [بیرون از تصویر] آن‌همه بی‌نتیجه درس خواندی، و حالا انگار خوب بلدی برقصی.

۷۴ــ دست مرد اسپانیایی دیگری روی کاغذی، بی‌حواس چیزهایی می‌کشد. زیر کاغذ عکسی از ایگنات دیده می‌شود.

زن میان‌سال [بیرون از تصویر] آدمِ وراجی است. در اسپانیا که بود هیچ‌چیز سرش نمی‌شد.

دوربین از دست مرد به بالا حرکت می‌کند. مرد سیگار می‌کشد.

ناتالیا [بیرون از تصویر] لوییزا، هیچ دلت خواسته برگردی اسپانیا؟

لوییزا، زن میان‌سال، روسی را شمرده و دشوار حرف می‌زند.

زن میان‌سال [بیرون از تصویر] نمی‌توانم، شوهری روس دارم و بچه‌هام هم روس‌اند.

۷۵ــ نمای باز از اتاق. لوییزا بلند می‌شود، و به‌سوی درِ خانه می‌رود. در راهش پالتوش را برمی‌دارد. مرد اسپانیایی در آستانه‌ی درِ اتاق می‌ایستد.

مرد اسپانیایی چرا می‌روی؟

ناتالیا به‌سرعت سوی در می‌رود، و به‌قصد تنهانگذاشتنِ لوییزا، کُت چرمی‌اش را با خود می‌برد.

ناتالیا مهم نیست. من با او حرف می‌زنم، شما برگردید به اتاق [پشت سرِ زن، صدایش می‌زند] لوییزا!

۷۶ـ لوییزا، در آستانه‌ی بازکردنِ در، لحظه‌ای برمی‌گردد، و نیم‌نگاهی به پشت سرش می‌کند.

۷۷ـ مجموعهٔ نماهایی مستند و سیاه‌وسفید از جنگ داخلی اسپانیا. آواز اسپانیایی، از جایی که قطع شده بود، روی این تصاویر ادامه می‌یابد.

– زن و مردی در خیابان می‌دوند. مرد کودکی در آغوش دارد. مرد، همچنان که وحشت‌زده می‌گریزند، متوجه دوربین هم می‌شود. از دری گشوده می‌گذرند و به تاریکی می‌روند.

– هواپیمایی بمب فرومی‌ریزد.

– دو نمای کوتاه از انفجار بمب.

– دو زن جوان، از هراس بمباران، در خیابان می‌دوند. یکی از زن‌ها دسته‌گل بزرگی به‌دست دارد. وارد پناهگاه زیرزمینی می‌شوند.

– مردم به‌سوی پناهگاه می‌دوند.

– نمایی از بالا. دود انفجار همه‌ی قاب را می‌پوشاند.

– گروهی پسربچه، که بر سینه‌ی هریک کاغذی سنجاق‌شده، از پیاده‌رویی می‌گذرند. پسرکی با دستمال اشک‌هایش را پاک می‌کند.

– دختربچه‌ها را جدا می‌کنند. مادری رویش را برمی‌گرداند و می‌گرید.

– میان ازدحام، دخترکی روی کیف کوچکش نشسته و دامن سپیدش را می‌تکاند.

– دخترکی می‌گرید، مادری بر سرش دست می‌کشد.

– انبوهِ آدم‌ها. پسربچه‌ای میان جمعیت. پدرش می‌بوسدش. چمدان او را

به دستش می‌دهند. صدای همهمه و گریه‌ی آدم‌ها. پسرک، چمدان در دست، در پیاده‌رو راه می‌افتد. موسیقی تمام شده است، و تنها صدای وداع و زاری بر تصاویر باقی است.

– ازدحام مادرها و پدرها. بوسه‌ی یک مادر.

– مادری، پسرش را که فرقی گشوده دارد می‌بوسد، و پسر نیز خواهرکش را، که در آغوش مادر است.

– مادری نگران، دست‌ها را بر گلوگاهش نهاده.

– بچه‌هایی در پیاده‌رو، با چمدان‌های کوچک‌شان.

– پدری بارها کودکش را می‌بوسد.

– صدای سوت کشتی. چند کودک، نگران برمی‌گردند و به دوربین می‌نگرند.

– دختربچه‌ای، عروسکی در دست، ابتدا می‌خندد، و بعد شگفت‌زده به دوربین خیره می‌شود، با اخمِ کوچکی. صدای سوت کشتی.

۷۸ـ مجموعه نماهای مستند سیاه‌وسفیدی از «شکستن رکوردِ پرواز تا استراتوسفر با بالن روسی». از نمای سوم موسیقی آغاز می‌شود: قطعه‌ی یازدهم از استابات ماتر اثر جووانی باتیستا پرگولزی.

– بالن در فضا با مردی بر آن آویزان.

– دو نما از بالن‌ها.

– مردی، آویزان بر بالن کوچک، روی بالنی بزرگ‌تر فرود می‌آید.

– نشستن بالن بر زمین. نظاره‌گرانِ نظامی آن‌جا ایستاده‌اند.

– مردِ آویزان فرود می‌آید، یک نظامی کمکش می‌کند.

– بالنی که روی کابینش حروف اختصاری اتحاد شوروی است بلند می‌شود.

۷۹ـ دو نمای مستند و سیاه‌وسفید، از استقبالی خیابانی. کاغذهایی ریز، به نشانه‌ی شادی، بر خیابان فرومی‌ریزد. ادامه‌ی موسیقی پرگولزی.

۸۰ـ نمای بسته‌ی کتابی از نقاشی‌های لئوناردو داوینچی، که دستِ ایگنات ورقش می‌زند. بر پاره‌ای از تصاویر مکث بیش‌تری می‌کند. برگی خشک‌شده، وسطِ کتاب، کنار تصویری از مسیح است. کتاب را که می‌بندد، خودِ ایگنات نیز به تصویر می‌آید. کنار پنجره می‌ایستد. پایان موسیقی.

۸۱ـ ناتالیا، که برای رفتن به بیرون آماده می‌شود، روی یک صندلی نشسته و کفش به‌پا می‌کند. بعد بلند می‌شود و پرش را صدا می‌زند.

ناتالیا ایگنات...

۸۲ـ ایگنات همچنان کنار پنجره است...

ناتالیا [بیرون از تصویر] ... بیا این‌جا، من دارم می‌روم.

به‌سوی مادرش در راهرو می‌رود. کیف ناتالیا از دستش رها می‌شود، و اشیاء درون آن بر کف چوبی می‌ریزد. ایگنات می‌نشیند تا به مادرش در جمع‌کردنِ اشیاء کمک کند. در برابر شتابِ مادرش، بسیار کُند است.

ناتالیا هروقت عجله داری، همه‌چیز کندتر می‌شود... زود بده‌شان به من. [ایگنات که به چند سکه بر کف دستش خیره شده، ناگهان انگار برق گرفته باشدش، دست دیگرش را پس می‌کشد.] چی شده؟

ایگنات مثل شوک بود.

ناتالیا چه شوکی؟

ایگنات با سکه‌ها بر کف دستش بازی می‌کند.

ایگنات انگار که این جمع‌کردنِ پول از زمین، پیش از این هم برایم اتفاق افتاده. اما من برای اولین‌بار این‌جا هستم.

ناتالیا پول‌ها را بده به من، و خواهش می‌کنم دست از این خیال‌بافی‌ها بردار... حالا خوب گوش بده: این‌ها را جمع کن...

ناتالیا بلند می‌شود، پالتوش را برمی‌دارد، و دری را باز می‌کند.

۸۳ــ حرکت دوربین از پنجره، و میزی خالی کنارش، و دیوارهای پوسیده، تا به ایگنات برسد که همراه مادرش تا پشت در می‌رود. ناتالیا در آستانه‌ی در آخرین سفارش‌هایش را می‌کند.

ناتالیا لطفاً به هیچ‌چیز دست نزن، و اگر مادربزرگت آمد، بگو همین‌جا بماند.

ایگنات در را پشت سر او می‌بندد. در فکر خود، دستی به کتابی در کتابخانه می‌کشد، و ناگهان صدایی، مثل چیدنِ ظرف بر میز، به خودش می‌آورد. موسیقی الکترونیک. برمی‌گردد، و به‌طرف پنجره نگاه می‌کند. پشتِ همان میز خالی، زنی نشسته و زن خدمتکاری پیر کنارش ایستاده و فنجان را جلوی او گذاشته است. زن به‌سوی ایگنات برمی‌گردد.

زن بیا تو... فنجانی هم برای مرد جوان بیاور، ایوگنیا واسیلی‌یونا.

دوربین خدمتکار را دنبال می‌کند که با سینی خالی از راهرو می‌گذرد، و سر راهش کلیدی را می‌زند و چراغی را خاموش می‌کند.

۸۴ــ ایگنات، که متوجه خدمتکار است، دوباره به‌سوی زن نگاه می‌کند، که از همان پشت میز، با او حرف می‌زند.

زن خواهش می‌کنم «دفتر یادداشت» را از کتابخانه بردار. سومین قفسه از پایین. [ایگنات کتاب را برمی‌دارد.] لطفاً صفحه‌ای را که با روبان علامت‌گذاری شده برایم بخوان.

ایگنات، همان‌جا در آستانه‌ی درِ اتاق، صفحه را پیدا می‌کند و می‌خواند.

ایگنات «... وقتی روسو در رساله‌ی دیژون در برابر پرسشِ تأثیر علم و هنرها بر اصول اخلاقی انسان‌ها قرار گرفت، پاسخش «تأثیری منفی» بود...»

زن ایگنات، فقط تکه‌ای را بخوان که زیرش با مداد قرمز خط‌کشی شده؛ وقت زیادی نداریم.

ایگنات «باوجود این... تردیدی نیست که انشعاب کلیسا ما را در اروپا منزوی کرده است، و ما در رخدادهای بزرگ اروپا هیچ نقش مشترکی ایفا نمی‌کنیم، اما سرنوشتِ خاصِ خود را داشته‌ایم. این روسیه و گستردگیِ بی‌کرانش بود که از پیشرویِ مغول جلوگیری کرد. تاتارها جرأت نکردند از مرزهای غربیِ ما بگذرند، و رهامان کردند. آنان تا بیابان‌های خود عقب نشستند، و تمدن مسیحی نجات یافت. [دوربین به‌سوی زن می‌رود.] برای دست‌یافتن بدین غایت، ما ناگزیر از پذیرش هستیِ مطلقاً متفاوتی بودیم. مسیحیانی که ترک‌مان گفتند، ما را یکسر از جهان مسیحیت بیگانه کردند. درمورد بی‌اهمیت‌بودنِ تاریخیِ ما، بی‌شک نمی‌توانم با شما موافق باشم. [تصویر تاریک‌تر می‌شود. زن به آن‌چه می‌شنود فکر می‌کند. فنجانِ چینی‌اش را برمی‌دارد و جرعه‌ای می‌نوشد.] به‌راستی هیچ چیزِ مهمی در موقعیت فعلیِ روسیه نمی‌یابید، چیزی که تاریخ‌نگارِ آینده را شگفت‌زده کند؟ اگرچه من شخصاً صادقانه وفادارِ پادشاه هستم، اما برکنارم از تأییدِ همه‌چیز. به‌عنوان مردی اهلِ ادبیات، بسیار چیزها در دوروبرم می‌بینم که خشمگینم می‌کند. [دوربین به‌سوی فنجان می‌رود، و تصویر روشن می‌شود. ۸۵ــ تصویر نزدیکی از زن.] من به‌عنوان انسانی متعصب آزرده شده‌ام، اما به شرافتم سوگند که برای سرزمینِ پدری‌ام، به ازای هیچ چیزی

در این جهان... [۸۶ــ تصویر ایگنات، که می‌خواند.] آرزوی دگرگونی ندارم، یا آرزوی سرگذشتی جز آن‌چه اجدادمان داشته‌اند، سرگذشتی که خداوند مقدرمان کرده است... [دوربین به او که درضمن از زیر چشم به زن می‌نگرد نزدیک می‌شود. پشت سرش عکسی است از جوانیِ مادر آندری تارکوفسکی.] از نامه‌ی پوشکین به چادایف. نوزدهم اکتبر ۱۸۳۶.»

ایگنات صدایی می‌شنود و به‌سوی در برمی‌گردد.

۸۷ــ زن همچنان پشت میز نشسته است.

زن برو در را باز کن.

دوربین به‌سوی ایگنات می‌رود. او در را باز می‌کند. خانمی مسن (مادر آندری تارکوفسکی، و مادر پیر در نمای ۲۵) کلاهی پشمی به سر و پالتویی بر تن پشت در است، که با دیدنِ ایگنات به بالای در، شماره‌ی خانه، نگاه می‌کند.

مادربزرگ فکر می‌کنم خانه را اشتباه آمده‌ام.

ایگنات در را به روی مادربزرگش می‌بندد، و برمی‌گردد. به اطراف می‌نگرد. کسی نیست. میز خالی است.

۸۸ــ دوربین به دایره‌ی کوچکی از بخار، برجای‌مانده از فنجانِ روی میز چوبی، نزدیک می‌شود، که آرام‌آرام از میان می‌رود. موسیقی الکترونیک اوج می‌گیرد.

۸۹ــ ایگنات با شگفتی یکه خورده در آستانه‌ی درِ اتاق ایستاده است.

ایگنات هِی!

تلفن زنگ می‌زند. ایگنات می‌رود و گوشیِ تلفن دیواری را برمی‌دارد. صدای پدرش را می‌شنود.

الکسی ایگنات، آن‌جا چه می‌کنی؟ همه‌چیز روبه‌راه هست؟

مادربزرگت نیامد؟

ایگنات نه. زنی آمد، اما این‌جا را اشتباه گرفته بود.

دوربین به ایگنات نزدیک می‌شود.

الکسی خودت را سرگرم کن. فقط آن‌جا را به‌هم نریز. یک دوست را به خانه دعوت کن. هیچ پسر یا دختری نمی‌شناسی؟

ایگنات از کلاسم؟ خب، آن‌ها...

الکسی من در سن‌وسالِ تو، زمان جنگ، عاشق شده بودم. موهای قرمزی داشت، و لب‌هاش همیشه ترک‌خورده بود... [ایگنات از صحبت عاشقیِ پدرش لبخندی کوتاه می‌زند. و بعد لحظه‌ای برمی‌گردد و به درِ خانه نگاه می‌کند.] هنوز یادم هست. افسر آموزش نظامیِ ما هم دیوانه‌اش بود...

۹۰ــ دختری موقرمز، شالی پیچیده برگردن، در فضایی زمستانی از برابر پسربچه‌هایی که آن‌سوتر ایستاده‌اند می‌گذرد. تنها صدای گام‌هایش بر برف به‌گوش می‌آید.

الکسی ... صدایم را می‌شنوی؟

دختر همچنان می‌رود و با دورترشدنش کیف مدرسه‌ای که به‌دست دارد نیز دیده می‌شود. آغاز موسیقی هنری پورسل: قطعه‌ای از پرده‌ی آخرِ اپرای شاه آرتور. دختر، در چشم‌انداز برفی، برمی‌گردد و به پشت سرش نگاه می‌کند.

۹۱ــ تصویر تک‌رنگ (تا نمای ۱۰۷) آلیوشا، الکسیِ نوجوان (در سن‌وسال، و همانند ایگنات) به دخترِ موقرمز (بیرون از تصویر) خیره مانده است. کلاهی چرمی به سر دارد که روی گوش‌هایش را پوشانده است. آلیوشا، پس از نگاهِ طولانیِ غمگینش، سرش را بر دیرک چوبیِ روبه‌رویش می‌نهد. ادامه‌ی موسیقی پورسل.

۹۲ــ نمای بسته‌ای از یک تفنگ. دوربین به‌سوی پسربچه‌ای، آسافی‌یف، که تفنگ را نشانه رفته، می‌رود. با صدای چند شلیکِ بچه‌های دیگر (بیرون از تصویر) موسیقی تمام می‌شود. آسافی‌یف سرش را بالا می‌برد و نگاه می‌کند.

۹۳ــ افسر آموزش نظامی. افسرده، به پسربچه‌ای دیگر (بیرون از تصویر) نگاهی ملامت‌کننده می‌اندازد، و از جایش بلند می‌شود.

افسر به کجا شلیک کردی؟ فکر می‌کنی نمی‌بینمت؟ آن بالا را زدی. می‌دانی چه نمره‌ای می‌گیری؟

پسربچه‌ای که به بالای تخته‌ی نشانه شلیک کرده در تصویر باقی می‌ماند، و سعی دارد کارش را توجیه کند.

پسربچه مگر چکار کردم؟

افسر [بیرون از تصویر] یعنی چه که چکار کردم؟

پسربچه کسی که آن بالا نیست.

افسر [بیرون از تصویر] اما اگر بود چی؟

پسرک به بالای تخته‌ی نشانه، درختان در برف، و کلاغ‌هایی که می‌گذرند نگاه می‌کند. دوربین نیز همراه نگاهش به‌سوی درختان می‌رود.

پسربچه کجا؟ آن‌جا که چیزی جز درخت نیست.

افسر [بیرون از تصویر] اگر یک نفر از درخت بالا رفته بود چی؟

۹۴ــ سه پسربچه کنار تشکچه‌های نشانه‌گیری، ازجمله آسافی‌یف و آلیوشا.

افسر [بیرون از تصویر] عقب‌گرد!

دو پسربچه‌ی دیگر حرکت را درست انجام می‌دهند، اما آسافی‌یف دورِ خودش می‌چرخد و دوباره در وضعیت پیشین می‌ایستد.

افسر [بیرون از تصویر] فرمان «عقب‌گرد» بود.

مردی دیگر، دورتر، تفنگ‌ها را روی تشکچه‌ها می‌گذارد.

مرد دیگر [بیرون از تصویر] چرا خودت را به نفهمی می‌زنی؟ روی محورِ تفنگ بچرخ.

دوربین به آسافی‌یف نزدیک می‌شود.

آسافی‌یف من عقب‌گرد کردم.

افسر [بیرون از تصویر] دفترچه‌ی آموزش نظامی را خوانده‌ای یا نه؟

افسر می‌آید و کنارش می‌ایستد.

آسافی‌یف عقب‌گرد به روسی یعنی چرخیدن. درست کاری که من کردم، چرخیدم. به‌نظرم معنی‌اش ۳۶۰ درجه چرخیدن است.

افسر چه درجه‌ای، آسافی‌یف؟ عقب‌گرد!

آسافی‌یف بار دیگر به‌طور کامل می‌چرخد. افسر چند قدمی برمی‌دارد، انگار حواسش جای دیگری است، و دستور می‌دهد.

افسر در وضعیت شلیک، پیش!

و دوباره به‌سوی آسافی‌یف می‌رود، که بعد می‌بینیم همچنان ایستاده است.

افسر برت می‌گردانم پیش پدر و مادرت.

آسافی‌یف کدام پدر و مادر؟

افسر همان‌ها که درس خوبی به تو می‌دهند.

صدای خنده‌ی چند بچه. دوربین به آسافی‌یف نزدیک می‌شود. اشک می‌ریزد.

آسافی‌یف کدام وضعیت شلیک؟ من نمی‌فهمم.

افسر دراز بکش روی تشکچه!

یک بچه [بیرون از تصویر] پدر و مادر آسافی‌یف در محاصره

کشته شدند.

افسر وضعیت شلیک، یعنی وضعیت شلیک. می‌فهمی؟

آسافی‌یف، سرانجام، روی تشکچه دراز می‌کشد. آلیوشا، کنار او، می‌خندد.

۹۵ـ نمای نزدیک از افسر که قدم می‌زند. و بخار از دهانش بیرون می‌آید.

افسر مارکوف!

مارکوف [بیرون از تصویر] بله؟

افسر قطعات تفنگ شماره‌ی ۱۸ را نام ببر.

۹۶ـ آسافی‌یف بلند می‌شود و به‌سوی پله‌ها می‌رود. بالای محوطه‌ی تیراندازی، چند بچه شیطنت می‌کنند، همدیگر را هل می‌دهند...

۹۷ـ افسر راه می‌رود، و به مارکوف می‌رسد، که پسربچه‌ی لاغر و کلاه‌به‌سرِ دیگری است. مارکوف قطعات را نام می‌برد، و افسر دوروبرش قدم می‌زند.

مارکوف قنداق، لوله...

افسر تو خودت لوله‌ای...

۹۸ـ نمای نزدیک از دست افسر که روی هر تشکچه چند فشنگ می‌گذارد. بر آخرین تشکچه، آلیوشا دراز کشیده است.

آلیوشا خب، لوله چه کاری می‌کند؟

۹۹ـ سه پسربچه بر تشکچه‌ها، که شلیک می‌کنند. دوربین به‌سوی نشانه‌ها می‌رود.

۱۰۰ـ آسافی‌یف اندوهگین ایستاده است. از کیفش یک نارنجک برمی‌دارد و روی میزی می‌گذارد. صدای بچه‌ها، که پیداست بر سرِ تصاحب نارنجک دعوا می‌کنند دست یک بچه نارنجک را برمی‌دارد. سایه‌ی عبور تندِ بچه‌ها. با حرکت دوربین، دوباره محوطه‌ی تیراندازی دیده می‌شود. افسر قدم می‌زند. تفنگی را به او می‌دهند. بچه‌های دیگر،

جز یکی، از روی تشکچه‌ها بلند شده‌اند.

۱۰۱ــ تصویر درشت از دستی که ضامن نارنجک را می‌کشد، و آسافی‌یف که نارنجک را به خود می‌فشارد، دراز می‌کشد و از پله‌ها به‌سوی پایین می‌غلتد. پایینِ پله‌ها نارنجک را پرتاب می‌کند.

فریاد یک بچه این کار را نکن، آسافی‌یف!

آن پایین هنوز هیچ‌کس توانِ واکنش ندارد.

۱۰۲ــ افسر به مسیر نارنجک نگاه می‌کند و فریاد می‌زند.

۱۰۳ــ برخورد نارنجک با زمین.

۱۰۴ــ افسر خود را روی نارنجک می‌اندازد.

۱۰۵ــ تصویر درشت نارنجک در دست افسر.

۱۰۶ــ تصویر بازتری از او. دراز کشیده بر کف چوبی. سکوت.

۱۰۷ــ دوربین از تصویر پله‌ها، به‌سوی افسر پایین می‌آید. صدای تپیدنِ تندِ یک قلب.

آسافی‌یف این نارنجک مشقی است.

افسر بلند می‌شود. روی زمین چهاردست‌وپا جلو می‌رود. بعد می‌نشیند و کلاهش را بر سر می‌گذارد. بجز آسافی‌یف و مردِ دیگر، همه هنوز از هراسِ نارنجک دراز کشیده‌اند.

افسر باید به این فکر کرد که او وسط محاصره‌ی لنینگراد زندگی کرده.

۱۰۸ــ افسر چند گامی برمی‌دارد، و بعد کنار دیوار روی چارپایه‌ای می‌نشیند. درمانده.

۱۰۹ــ نمای نزدیکی از دخترِ موقرمز، که شالش را به سر پیچیده، و بی‌آنکه صدایش را بشنویم می‌خندد. از تَرکِ لب پایینش خون می‌آید. دختر انگشتش را بر زخم می‌زند و به خونِ روی انگشت نگاه می‌کند. و بعد به دوربین می‌نگرد. بی‌خنده‌ای.

۱۱۰ــ دو نمای مستند سیاه‌وسفید از سربازان روس.
سربازی برهنه، جعبه‌ی مهمات بر دوش، به‌سوی آب می‌رود. چند سرباز می‌خواهند بار بزرگ‌تری را بر کرجی بگذارند، بار در این نما و نمای بعد سقوط می‌کند.
۱۱۱ـ تصویر تک‌رنگ. محوطه‌ی تیراندازی. آسافی‌یف از پله‌ها بالا می‌رود. بچه‌های دیگر، آرام‌آرام برمی‌خیزند.
۱۱۲ــ مجموعهٔ نماهای مستند سیاه‌وسفید از عبور سربازان روس از رودخانه‌ی سیواش، سال ۱۹۴۴. تنها صدای گام‌هایی که از آب می‌گذرند به‌گوش می‌آید و آواهایی از موسیقی الکترونیک. پاره‌ای از نماها، ناواضح‌اند. از زاویه‌های متفاوت ناظر این عبور هستیم. بجز گذشتنِ سربازان، گاه جزئیاتی چون اسکناس‌هایی بر آب، و نماهای نزدیکی از پاهای برهنه در گِل نیز در این مجموعه به‌چشم می‌آید. سربازانی که می‌گذرند گاه متوجه دوربین می‌شوند و به آن نگاه می‌کنند. این مجموعه شامل هفده نماست. از دهمین نمای عبور سربازان، صدای آرسنی تارکوفسکی آغاز به خواندنِ شعری دیگر می‌کند.

باور ندارم به پیش آگاهی
و از طالعِ نحس نمی‌هراسم
نمی‌گریزم از افترا و زهر.
در جهان مرگ نیست
ما همه جاودانه‌ایم
هر چیزی جاودانه است.
نیازی نیست به ترسیدن از مرگ
در هفده یا در هفتاد سالگی.
در این جهان تنها نور هست و حقیقت، نه تاریکی
مرگی در این جهان نیست.

ما همه در کرانه‌ایم
و من یکی از آنانم که تور را بیرون می‌کشند
به هنگامی که جاودانگی چون انبوهِ ماهیان در آن است.
در خانه‌ای زیستن و خانه را پایدار خواستن
سده‌ای را که دوست‌می‌دارم به شعبده‌ای ظاهر می‌کنم
به درونش می‌روم و خانه‌ای را در آن بنا می‌نهم
از این روست که همسران و فرزندانتان همه
با من به گردِ یک میز نشسته‌اند
میزی چنان که از آنِ نیاکان و اجداد نیز بود.
اینک آینده، که رخ می‌دهد
و به اشارتِ دستِ من
پنج پرتوِ نور، همه، با تو خواهد ماند.
هر روزی را که گذشت
همچون دیرکی بر شانه‌هایم تاب آورده‌ام
و زمان را، چون زمینی که مساحی‌اش کنند، سنجیده‌ام
و از میانِ زمان، انگار کوهستان اورال، گذشته‌ام.
سده‌ای را که دلخواهم بود دنبال می‌کردم
از جلگه‌های غبارآلود به‌سوی جنوب می‌رفتیم
ملخ‌ها از میان علف‌های سوزان می‌جهیدند
و شاخک‌هاشان ردِ اسبان را پی می‌گرفت...

۱۱۳ــ چشم‌اندازی برفی. آدم‌ها در پایینِ سرازیری چون نقطه‌هایی سیاه بر برف. بچه‌ای سوار بر سورتمه سُر می‌خورد. کسانی اسبی را می‌کشانند. کسانی قدم می‌زنند. فضایی است چون پرده‌های بروگل. دو درخت خشک در پیش‌زمینه، و در دوردست رودخانه‌ای انگار یخ بسته.

آسافی‌یف، کیف مدرسه‌اش در دست، از بلندی بالا می‌آید.

... و پیشگویانه هشدارم می‌دادند از تباهی،
چون راهبی.
روی زین، سوی سرنوشتم رکاب می‌زدم
و تنها اکنون زمان را که می‌آید درمی‌یابم
چون پسری جوان که بر رکابش می‌ایستد.
و این برای جاودانگی بس است
که خونِ من جاری شود از سده‌ای، تا سده‌ای.
به‌خاطر گوشه‌ی امنی همیشه گرم، داوطلبانه، زندگی‌ام
را بخشیدم
هنگامی که با سوزنِ گریزپای زندگی
می‌شد که مرا چون نخی بکشند
گرداگردِ جهان.

اکنون آسافی‌یف چنان نزدیک شده که چهره‌اش تمام قاب را پوشانده است. سوت کوتاهی می‌زند، و بعد برمی‌گردد و به گوشه‌ای بیرون از تصویر می‌نگرد.

۱۱۴ــ مجموعه‌ای از نماهای مستند سیاه‌وسفید.

– دو انفجار در جنگ، شب.

آزادسازی پراگ در ۱۹۴۵:

– تانکی می‌گذرد.

– مردم از ایوان‌ها دست تکان می‌دهند.

– عبور تانک.

– بمبارانی در شب.

– پرچمی پاره.

– یک مرده.

– یک نظامی از مردِ مرده فیلمبرداری می‌کند.
– رژه‌ی پیروزی در مسکو، ۱۹۴۵.
– عکسی از چند اسیر، که وادار شده‌اند رو به دیوار بایستند.
– انفجار نخستین بمب اتمی. هیروشیما، ۱۹۴۵.
– دو نما از بیرون و درونِ یک هواپیمای بمب‌افکن.
– ادامه‌ی انفجار اتمی.
۱۱۵ـ آسافی‌یف در چشم‌اندازِ زمستانی. همچنان با کیف مدرسه‌اش، برمی‌گردد و در برابر درختی می‌ایستد. پرنده‌ای کوچک از درخت پرواز می‌کند و روی کلاهش می‌نشیند. (حرکت آهسته). آسافی‌یف دست می‌برد و پرنده را می‌گیرد.
۱۱۶ـ نماهای مستندی از چین در ۱۹۶۹. سالِ «انقلاب فرهنگی».
– تظاهرکنندگان چینی.
– یک کتاب چینی ورق می‌خورد.
– عکس‌های مائو تسه‌تونگ در دست تظاهرکنندگان.
– مجسمه‌های نیم‌تنه‌ی مائو در چند نما. انبوه، انبوه.
– چند چینی تصویر مائو را برابر دوربین می‌گیرند.
– تصاویری از تظاهرات چینی‌ها در جزیره‌ی دامانسکی، ۱۹۶۹. مرزبانان روس جلوشان سد شده‌اند.
– تصاویری از انبوه تظاهرکنندگان چینی در پکن.
– تصویر یک مرزبان روس، پشت سرش چینی‌ها.
۱۱۷ـ در خانه، ماریا روی زمین زانو زده و تکه‌ای چوب را از کفِ چوبی راهرو برمی‌دارد و با یک چاقو شروع به بریدنِ آن می‌کند. صندلیِ حصیری کهنه‌ای آن‌جاست. گربه‌ای می‌گذرد. با صدای پدر، که به دیدنِ خانواده‌اش آمده، سرش را بلند می‌کند به او – بیرونِ قاب – می‌نگرد.
پدر [بیرون‌از‌تصویر] ماروسیا، بچه‌ها چی؟... بچه‌ها کجاهستند؟

۱۱۸ــ پدرِ بازآمده در لباس نظامی. **موهایش را با دست عقب می‌زند.**
۱۱۹ــ در جنگل، الکسیِ نوجوان، آلیوشا، پشت میزی ایستاده، و کتابی را ورق می‌زند.
مارینا خواهر کوچک الکسی [بیرون از تصویر] آلیوشا، به‌شان می‌گویم که تو کتابِ یک نفر را دزدیده‌ای.
آلیوشا به‌طرف خواهرش می‌رود، در برابرش می‌ایستد، و بعد شانه‌هایش را می‌گیرد، و با خشونت هلش می‌دهد.
آلیوشا گفتی چکار می‌کنی؟
مارینا به‌شان می‌گویم. چه‌ت شده؟
آلیوشا برو. برو بگو.
مارینا در تصویر می‌ماند، از پشت سر، که به گویه افتاده است.
مارینا می‌گویم.
یکباره صدای پدر از دور به‌گوش می‌آید.
پدر [بیرون از تصویر] مارینا!
مارینا شگفت‌زده، و خوشحال، به‌سوی صدای پدرش برمی‌گردد، و می‌بینیم که چهره‌اش از اشک خیس است.
۱۲۰ــ نمای بازتری از دو بچه در جنگل، که به‌سوی خانه نگاه می‌کنند. بار دیگر صدای پدر را می‌شنوند.
پدر [بیرون از تصویر] مارینا!
هردو سوی خانه می‌دوند. نزدیک‌شدن‌شان به خانه از میانِ درختانِ جنگل دیده می‌شود. همچنان که می‌دوند، دوربین به‌سوی میز پایین می‌آید، و کتابی را که آلیوشا ورق می‌زد از نزدیک می‌بینیم. کتابِ نقاشی‌های لئوناردو است. و صفحه‌ای که گشوده است، خود نگاره‌ای است از نقاش.
۱۲۱ــ بچه‌ها می‌دوند. آلیوشا زمین می‌خورد، و مارینا از او جلو می‌زند.

۱۲۲ـ ماریا، با چهره‌ای خسته، به صحنه‌ی دیدار بچه‌ها با پدرشان (بیرون از تصویر) نگاه می‌کند، و بعد رویش را برمی‌گرداند.

۱۲۳ـ بچه‌ها در آغوش پدر. آلیوشا با چشمانی ترسیده به بیرون از تصویر نگاه می‌کند و بعد، چون مارینا، خود را به پدر می‌فشارد. دست‌های پدر گِردِ هردو حلقه زده است. دوربین به‌سوی چهره‌اش بالا می‌رود، که به اطراف می‌نگرد. موسیقی آغاز می‌شود: رسیتاتیف شماره‌ی ۳۳ از پاسیون سن‌ژان اثر یوهان سباستیان باخ.

«که ناگاه پرده‌ی هیکل از سر تا پا دوپاره شد
و زمین متزلزل
و سنگ‌ها شکافته گردید...»

۱۲۴ـ دوربین بر پرده‌ی ***چهره‌ی بانوی جوان در برابر سروهای کوهی*** اثر لئوناردو داوینچی حرکت می‌کند. ادامه‌ی موسیقی.

«... و قبرها گشاده شد
و بسیاری از بدن‌های مقدسین
که آرامیده بودند
برخاستند.»

[متی ۵۲-۵۱: ۲۷، برگردان فارسی کتاب مقدس]

۱۲۵ـ ناتالیا در خانه‌ی الکسی. خسته‌تر از پیش، و بی‌حوصله‌تر. موهایش را روی شانه‌هایش ریخته. در گوشه‌ای بیش‌وکم تاریک از اتاق ایستاده است، و با الکسی (چون همیشه بیرون از تصویر) حرف می‌زند.

ناتالیا دلم می‌خواست بیش‌تر می‌آمدی ما را ببینی، می‌دانی که او دلش برات تنگ می‌شود.

الکسی ناتالیا، بگذار ایگنات بیاید با من زندگی کند، چه می‌گویی؟

ناتالیا جدی؟

الکسی خودت گفتی که دلش می‌خواهد.

ناتالیا نمی‌شود چیزی به تو گفت.

الکسی فکر می‌کنی این را محض لذت و سرگرمی از خودم درآورده‌ام؟ بیا احساسات شخصی را کنار بگذاریم و از خودش بپرسیم، هرچه او گفت. جدا از این، برای تو هم این‌جوری آسان‌تر می‌شود.

ناتالیا چه‌طور برای من آسان‌تر می‌شود؟ [ایگنات از برابر مادرش می‌گذرد.] ایگنات، کیف و کتابت را برداشته‌ای؟ از پدرت خداحافظی کن.

الکسی ایگنات، مادرت و من می‌خواستیم چیزی ازت بپرسیم.

ایگنات به این بحث بی‌اعتناست.

ایگنات چی؟

الکسی گفتم شاید ترجیح می‌دهی با من زندگی کنی.

ایگنات چی؟

الکسی خب، ما با هم زندگی می‌کنیم و تو به مدرسه‌ی دیگری می‌روی. تو دراین‌باره با مادرت حرف زده‌ای، نه؟

ایگنات من چه گفته‌ام؟ کِی؟ نه، احتیاجی به این کار نیست.

و پشت می‌کند و به‌سوی آینه می‌رود. دوربین به‌طرف ناتالیا می‌رود، که حالا دارد عکس‌هایی سیاه‌وسفید از مادرِ الکسی، و عکس‌های مشترکِ خودش با او را تماشا می‌کند.

ناتالیا من واقعاً خیلی شبیه‌اش هستم.

الکسی نه در معنای مثبت.

ناتالیا عکس‌ها را کنار می‌گذارد. دستش را بر پیشانی می‌نهد، و با ملال و

بی‌حوصلگی حرف می‌زند.

ناتالیا تو از مادرت چه می‌خواهی؟ ازش توقع چه‌جور رابطه‌ای داری؟ تکرار مادری که در بچگی داشته‌ای که شدنی نیست. هم تو عوض شده‌ای، هم او. چیزهایی که درباره‌ی احساس گناهت نسبت به او، و این‌که زندگی‌اش را برای تو فدا کرده می‌گویی، خب، تو را به هیچ‌جا نمی‌رساند.

او به هیچ‌چیزِ تو نیازی ندارد. می‌خواهد که تو دوباره بچه بشوی، تا بتواند در آغوشت بگیرد و حمایتت کند. [سرش را روی میز می‌گذارد.] اصلاً به من چه که در کار بقیه دخالت کنم؟ مثل همیشه.

دوربین به‌سوی پنجره می‌رود.

۱۲۶ــ ایگنات از دری می‌گذرد و وارد اتاقی دیگر می‌شود. چیزی به دست دارد که از این زاویه، پشت سرش، به‌چشم نمی‌آید.

الکسی چرا گریه می‌کنی؟ می‌شود دلیلش را بگویی؟

۱۲۷ــ ناتالیا در تاریک‌روشنِ اتاق ایستاده، و چند کتاب در قفسه‌ی پشت سرش دیده می‌شود. چشم‌هایش، در ادامه‌ی گفتگویش با الکسی، گاه بسته است.

ناتالیا باید با او ازدواج کنم یا نه؟

الکسی دست‌کم بگو من می‌شناسمش؟ اوکراینی است؟

ناتالیا چه ربطی دارد که اهل کجاست؟

الکسی خب، بگذریم، چه کاره است؟

ناتالیا نویسنده.

الکسی اسمش اتفاقاً داستایفسکی نیست؟

ناتالیا تمسخر الکسی را با نگاهی تمسخرآمیز پاسخ می‌دهد.

ناتالیا داستایفسکی؟

الکسی تا حالا که یک سطر هم ننوشته. هیچ‌کس نمی‌شناسدش. بیش‌وکم چهل‌ساله است، نه؟ این نشان می‌دهد که هیچ استعدادی ندارد.

ناتالیا تو حسابی عوض شده‌ای، می‌دانی؟

الکسی خب، آدم بی‌استعداد هم که چیزی نمی‌نویسد.

ناتالیا او می‌نویسد، اما نوشته‌هاش منتشر نشده.

الکسی نگاهش کن، کودن کوچولوی عزیزِ ما یک چیزی را آتش زده. [ناتالیا نگاهی به بیرون تصویر می‌اندازد. چند قدمی به جلو برمی‌دارد.] حالا جریمه می‌شوم.

ناتالیا نمره‌های پایینش در مدرسه نباید اسبابِ طعنه بشود.

الکسی مدرسه را تمام نمی‌کند و مجبور می‌شود برود ارتش. تو سعی می‌کنی از خدمت نظام خلاصش کنی، و من خجالت‌زده می‌شوم. این‌جور که تو بزرگش کرده‌ای، هنوز برای ارتش آماده نیست، حتی اگر هیچ آزاری هم آن‌جا نبیند.

ناتالیا چرا به مادرت تلفن نمی‌کنی؟ بعد از مرگِ خاله لیزا، بیمار در بستر افتاد.

الکسی نمی‌دانستم.

ناتالیا آخر تو هرگز به او زنگ نمی‌زنی.

الکسی باید ساعت پنج می‌آمد این‌جا.

ناتالیا و تو برایت سخت است که اولین قدم را برداری.

الکسی فکر می‌کردم داریم درباره‌ی ایگنات حرف می‌زنیم... نمی‌دانم، شاید من هم سزاوار سرزنشم. [ناتالیا به آینه‌ی دیوار تکیه می‌دهد. قاب پنجره در آینه پیداست، و پیداست که

بیرون باران می‌بارد. بر صورت ناتالیا اشک است.] یا شاید به سادگی داریم بورژوا می‌شویم، اما بورژواشدن‌مان به روشی بی‌رمق و آسیایی است. دنبالِ مالکیت نیستیم، من فقط یک‌دست لباسِ مناسب دارم، بی‌هیچ داراییِ دیگری. با این‌همه به‌طور فزاینده‌ای بی‌نیازم. موضوع همین‌قدر متناقض است.

ناتالیا تو همیشه تندخویی.

الکسی زوجی هستند، از دوست‌هام، که پسر پانزده‌ساله‌ای دارند. او به‌شان گفت که ترک‌تان می‌کنم. گفت «حالم از دیدنِ شما که مدام دایره‌ای را دور می‌زنید به‌هم می‌خورد.» پسرِ خوبی است، نه شبیهِ احمقِ ما. این‌که بچه‌ی ما هرگز چنین حرف‌هایی نخواهد زد، بیش‌تر دل آدم را می‌سوزاند.

ناتالیا نمی‌توانم وضعیت این دوست‌هات را مجسم کنم.

ناتالیا به‌طرف پنجره می‌رود، و از پشت سر می‌بینیم که شروع به بافتنِ موهایش می‌کند. پشت پنجره‌ی اول باران است، و در قاب پنجره‌ی دوم ایگنات دیده می‌شود که کنار آتشی که برافروخته ایستاده است، با چوبی در دست.

الکسی وضع‌شان بدتر از ما نیست. مرد در روزنامه‌ای کار می‌کند، و درضمن خودش را نویسنده می‌داند، اما برایش نوشتنِ کتاب حرفه‌ای است برای پول‌درآوردن، و هیچ خلاقیتی در آن نمی‌بیند. وظیفه‌ی شاعر، تحریک عواطف است، نه بت‌سازی.

حالا، تنها ایگنات در قابِ پنجره‌ی بارانی پیداست، کنارِ آتشِ خود. یک نفر، با چترِ بسته‌ای در دست می‌آید و به او چیزی می‌گوید.

ناتالیا [بیرون از تصویر] چکار باید بکنم؟ هیچ سر درنمی‌آورم.

دوربین دوباره به‌سوی ناتالیا حرکت می‌کند، که اکنون پشت به پنجره‌ای کوچک‌تر و تاریک‌تر ایستاده است.

الکسی یعنی چه؟ خب، ازدواج کن.

ناتالیا یادت هست برای کی بود که یک بوته‌ی شعله‌ور یا فرشته‌ای در شکلِ یک بوته ظاهر شد؟

الکسی نمی‌دانم، یادم نیست. اما مطمئنم که برای ایگنات نبود.

ناتالیا شاید بتوانیم بفرستیمش به مدرسه‌ی سوبوروفسک.

الکسی آها، برای موسی. فرشته‌ای به‌شکل بوته‌ای شعله‌ور بر موسای پیامبر ظاهر شد، و او مردمش را از میان دریا گذراند.

ناتالیا سرش را خم می‌کند و به یأس تکان می‌دهد.

ناتالیا چرا هرگز چیزی شبیه این بر من ظاهر نمی‌شود؟

آغاز صدای جنگل.

۱۲۸ــ تصویر تک‌رنگ (تا نمای ۱۳۵) از درختان جنگل. نسیمی بر برگ‌ها.

۱۲۹ــ دختری جوان، نیمی از چهره‌اش در تاریکی، خود را در آینه می‌نگرد. دوربین می‌چرخد و اتاقی روشن‌تر دیده می‌شود. دختربچه‌ای روی یک صندلی ایستاده و چراغِ آویخته از سقف را پایین می‌آورد. روی زمین بستری پهن است، و پسرکی، الکسیِ کوچک، روی آن نشسته. شلوار کوتاهی به پا دارد. بلند می‌شود و کتابی را در کیف مدرسه‌ای که روی میز است می‌گذارد. بچه‌گربه‌ای بر سکوی یکی از سه پنجره‌ی اتاق دیده می‌شود. دوربین عقب می‌رود و ماریا از درِ اتاقی تو می‌آید، و از دری دیگر به اتاقی دیگر می‌رود، که تاریک‌تر است. بعد برمی‌گردد و رو

به کودکش چیزی می‌گوید که شنیده نمی‌شود. (در سراسرِ نما تنها صدای الکسی را می‌شنویم.) ماریا آنگاه از درِ ایوان بیرون می‌رود. دختربچه اکنون در ایوان نشسته، و به چیزی سرگرم است که از پشت یک ظرف بزرگ شیشه‌ای، درست دیده نمی‌شود. ماریا برمی‌گردد، و این‌بار تن‌پوشی گرم روی لباسِ خانه‌اش به تن دارد، و باز از دری دیگر به بیرونِ خانه می‌رود. جایی که میزی هست، و پشتش سایه‌ی کسی که چیزی می‌خورد، ماریا میوه‌ای را از روی میز برمی‌دارد و گاز می‌زند. دوربین دوباره به تاریکیِ اتاق می‌چرخد. الکسیِ کوچک در تاریکی گریتی می‌زند.

صدای الکسی، در ادامه‌ی گفت‌وگویش با ناتالیا، روی همه‌ی این‌ها.

الکسی رؤیایی هست که مدام می‌بینمش، بارها و بارها. انگار وادارم می‌کند به جاهای عزیزی برگردم که خانه‌ی پدربزرگم بود، جایی که حدود چهل سال پیش در آن به‌دنیا آمدم. شوقِ بازگشت به میز شام، که با پارچه‌ای سفید و آهارخورده پوشانده می‌شد. و هربار که می‌خواهم وارد شوم، چیزی مانعم می‌شود. این رؤیا را بارها می‌بینم، به آن عادت کرده‌ام. و وقتی که دیوارهای آفتاب‌سوخته‌ی چوبی و دری نیمه‌باز به‌سوی راهروی تاریک را می‌بینم، در همان رؤیا می‌فهمم که این فقط یک رؤیاست، و این لذتِ بیان‌نشدنی از میان می‌رود، چراکه بیدار خواهم شد. گاهی چیزی رخ می‌دهد و دیگر خوابِ خانه و درخت‌های کاجِ دورِ خانه‌ی کودکی‌ام را نمی‌بینم، بعد باز در آرزویش می‌مانم. بی‌تابانه انتظار این رؤیا را می‌کشم که در آن دوباره خودم را کودک می‌بینم و بار

دیگر احساس خوشبختی می‌کنم، چون هنوز همه‌چیز پیشِ روی من است، هنوز همه‌چیز امکان‌پذیر است.

۱۳۰ــ تصویر درشت تُنگی شیشه‌ای و گوشه‌ای از پارچه‌ای توری. تصویر راه‌رفتنِ پسربچه، الکسیِ کوچک، ابتدا محو و معکوس در تُنگ دیده می‌شود، و سپس می‌بینیمش که بیرون می‌گذرد. میز و رومیزی سفیدش آن‌جاست. خانه از دور دیده می‌شود. چراغ‌هایی پشت پنجره‌ها روشن است. به خانه نزدیک می‌شویم.

زمزمه‌ی کودک ماما.

۱۳۱ــ پسرک دری را می‌گشاید. دستی به درون قاب می‌آید و پس می‌رود. (حرکت آهسته).

۱۳۲ــ شیشه‌ی پنجره‌ای می‌شکند، و مرغی همراهِ شیشه‌ی شکسته بیرون می‌آید. (حرکتِ آهسته).

۱۳۳ــ باد در میان درختان. رگباری آغاز می‌شود. دوربین می‌گذرد، چراغی را باد از روی میز واژگون می‌کند، و آجری را بر میز می‌غلتاند، و رومیزیِ سپید را برمی‌چیند. (حرکت آهسته).

۱۳۴ــ خانه از دور، باد در سراسر تصویر، در درختان و پارچه‌ی سپید. الکسیِ کوچک، به‌سوی خانه می‌رود. سطلی آویخته آن دور پیداست. (حرکت آهسته).

۱۳۵ــ تصویر نزدیک‌تری از خانه. پسربچه به‌سوی دری چوبی می‌رود. دستگیره را می‌گیرد و می‌کشد اما در باز نمی‌شود. بچه برمی‌گردد و از پله‌ها پایین می‌آید. دوربین روی در می‌ماند، که آرام باز می‌شود. مادر پشت در نشسته، سگی بیرون می‌آید، باران در پنجره‌ی پشتی پیداست. مادر روی سنگی که به دست دارد، سنگ دیگری می‌گذارد. (حرکت آهسته).

۱۳۶ــ نمای دوری از یک خانه‌ی روستایی.

۱۳۷ـ آلیوشا جلوی خانه راه می‌رود. در باز می‌شود، و زنی، با یک تشت در دست، بیرون می‌آید. آلیوشا یکه می‌خورد و ابتدا، بی‌حواس، به راست و بعد زود به‌سوی چپ می‌دود. زن نگاهی به او می‌کند و آب تشت را دور می‌ریزد.

۱۳۸ـ آلیوشا، که حالا پی می‌بریم زودتر به جلوی خانه‌ی زن رسیده، به‌طرف مادرش، که هنوز دارد سوی خانه می‌آید، می‌دود.

آلیوشا مادر، یکی آن‌جاست.

ماریا دستی بر موی خیسِ آلیوشا می‌برد تا مرتبش کند و به زن، که اکنون جلوی درِ خانه‌اش است، سلام می‌کند، و زن که نمی‌داند این غریبه‌ها با او چکار دارند، پاسخش را همراه با شک می‌دهد. دوربین به‌سوی آلیوشا می‌رود که با تأخیر و بی‌میلی سلام می‌کند.

۱۳۹ـ زن از پشت سر در آستانه‌ی خانه. ماریا و آلیوشا در باران ایستاده‌اند. ماریا با لبخند و احترامی بیش‌وکم ساختگی با زن حرف می‌زند.

ماریا شما نادژدا پتروونا هستید؟

زن من شما را می‌شناسم؟

ماریا من نادخترِی ماتوی ایوانوویچ ایوانف هستم. گمان می‌کنم آن‌ها دوستان شوهرتان بودند.

زن کدام ماتوی ایوانوویچ؟

ماریا ایوانف ماتوی ایوانوویچ پزشک. او این‌جا در ساوراشی‌یه زندگی می‌کرد، بعد به یوریه‌وز رفت، بعد هم پزشکِ پلیس شد.

زن، تشت را بیرون روی زمین می‌گذارد.

زن و شما از آن‌جا می‌آیید؟ از شهر؟

ماریا ما در مسکو زندگی می‌کنیم، اما در یوریه‌وز اتاقی داریم.

زن به درون خانه می‌رود.

۱۴۰ــ زن در خانه، با نوری اندک.

زن ما پاییزِ پیش این‌جا را تخلیه کرده بودیم. شما در یوریه‌وز چه می‌کنید؟

۱۴۱ــ آلیوشا که از سرما در کُتش فرورفته، گوشه‌ای از راهرو نشسته است و بعد بلند می‌شود و به مادرش که وضع خودش را توضیح می‌دهد نگاهی بی‌حوصله می‌کند.

ماریا [بیرون از تصویر] بمبارانِ مسکو شروع شد. من دو بچه دارم، مادرم این‌جا آشناهایی دارد.

۱۴۲ــ نمایی از درختان، در فضایی تاریک.

زن [بیرون از تصویر] اما شوهرم دیمیتری حالا این‌جا نیست. به شهر رفته.

۱۴۳ــ تصویری نزدیک از زن.

ماریا [بیرون از تصویر، به آلیوشا] هزاربار گفتم این‌قدر خودت را نخاران...

من درواقع با شما کار دارم. راز کوچکی میان زن‌هاست.

۱۴۴ــ زن به‌طرف درِ اتاقی می‌رود.

زن خب، بیایید تو، چرا آن‌جا ایستاده‌اید؟

ماریا و پشت سرش آلیوشا تو می‌روند.

۱۴۵ــ نمای نزدیکی از زن.

زن فقط پاهاتان را پاک کنید، ماشا تازه کفِ این‌جا را شسته.

دوربین به‌سوی ماریا می‌رود، که پایش را تمیز می‌کند و نگاهی هم به آلیوشا می‌اندازد، با لبخندی محو. چیزی از دستش می‌افتد و خم می‌شود

که بردارد. روی پادریِ گِلی، جعبه‌ی فلزی کوچک و چند شیء ریز دیگر افتاده که ماریا برشان می‌دارد، و کنارش، پای برهنه‌ی آلیوشا دیده می‌شود که با پادری پاکش می‌کند.

۱۴۶ــ در اتاق، آلیوشا میانِ دو زن می‌ایستد.

ماریا این‌جا بنشین، زیاد طولش نمی‌دهیم.

زنان به اتاقی دیگر می‌روند. آلیوشا در اتاق قدم می‌زند، دست در جیب، و بعد روی یک صندلی می‌نشیند و سرش را پایین می‌اندازد.

۱۴۷ــ در قفسه‌ی چوبی، کنار دو سیب‌زمینی، قطره‌های شیری ریخته‌شده به پایین می‌چکد، بر قفسه‌ای که در آن سماوری کوچک هست، تا پایین‌تر، بر کف اتاق. تکرار موسیقی پورسل (در نمای ۸۹).

۱۴۸ــ آلیوشا ابتدا به کف، و بعد به آینه‌ی دیواریِ کنارش خیره می‌شود. دوربین به‌سوی تصویرش در آینه می‌رود.

۱۴۹ــ دوربین به آلیوشا نزدیک می‌شود، همچنان خیره به آینه‌ای که اکنون بیرونِ قاب است.

۱۵۰ــ هیزمی سوزان و آتش. میانش آینه‌ای زنگاربسته، و تصویری مات در آینه.

۱۵۱ــ دستی درِ آینه‌دارِ گنجه‌ای را می‌بندد. کسی کنار می‌رود، و دختری (دختر موقرمز، در سن‌وسالی بیش‌تر از پیش) کنار آتش دیده می‌شود، که چمباتمه زده، و بعد سرش را برمی‌گرداند و اندوهگین به دوربین می‌نگرد. به چهره‌اش نزدیک می‌شویم. آینه پس می‌رود.

۱۵۲ــ دستی که جلوی آتش گرفته شده. (شبیه نمای ۲۶).

پایان موسیقی.

۱۵۳ــ آلیوشا، صدای روشن و خاموش‌شدنِ چراغ نفتی را می‌شنود و به‌سوی آن (بیرونِ قاب) نگاه می‌کند.

۱۵۴ــ دوربین به‌سوی چراغ می‌رود، که پت‌پت می‌کند و سرانجام

خاموش می‌شود.

۱۵۵ــ زن در آینه گوشواره‌هایی را برانداز می‌کند و می‌گذرد، و چهره‌ی بی‌حوصله‌ی ماریا به تصویر می‌آید. زن چیزی می‌گوید، اما صدایش را نمی‌شنویم. کنار می‌رود، و در تاریکی آلیوشا به‌گونه‌ای محو به چشم می‌آید.

۱۵۶ــ زن در را باز می‌کند و دوباره به اتاقی که آلیوشا در آن است برمی‌گردد. همراهش ماریا.

زن چرا در تاریکی نشسته‌ای؟ چراغ خاموش شد؟ چرا ما را صدا نکردی؟ اسمت چی بود؟

زن کبریت می‌زند، و ماریا کمکش می‌کند که چراغ را روشن کند.

آلیوشا [بیرون از تصویر] آلیوشا.

زن من هم یک پسر دارم، البته نه به بزرگیِ این. این روزها سرکردن با بچه‌ها سخت است. خب، با این جنگ [زن جلوی آینه‌ای که آلیوشا خود را در آن می‌نگریست، بار دیگر گوشواره‌هایش را برانداز می‌کند.] این‌بار، دلم دختر می‌خواهد. دوست دارید پسرک را ببینید؟ خوابیده.

ماریا بیدارش نمی‌کنیم؟

زن خیلی آرام می‌رویم. پسرکم دوست‌داشتنی است.

به‌طرف اتاق بچه می‌روند. آلیوشا در تصویر می‌ماند، که مکث می‌کند.

۱۵۷ــ اتاق بچه. پشه‌بند را بالا زده‌اند، و بچه در بستر سپیدش خوابیده است. دوربین به بستر نزدیک می‌شود. زن آهسته حرف می‌زند که بچه بیدار نشود.

زن [بیرون از تصویر] این اواخر رفت سراغ پدرش و پرسید «چرا سکه‌ی پنج کوپکی بزرگ‌تر است و ده کوپکی کوچک‌تر؟» من از زورِ خنده نشستم روی زمین، و

شوهرم هم نتوانست جوابی بدهد...

۱۵۸ـ آلیوشا، بی‌علاقه به موضوع، ایستاده است، و ماریا کنارش، که انگار هیچ به زن گوش نمی‌دهد، و پسرش را نوازش می‌کند.

زن [بیرون از تصویر] او دلش دختر می‌خواست، حتی اسمش را هم انتخاب کرده بود: لارا.
من لباس‌های صورتی آماده کرده بودم، و گهواره و روبان‌های صورتی. همه‌چیز باید عوض می‌شد. این راهزنِ کوچولو حسابی ما را به دردسر انداخته بود...

ماریا آشکارا نشان می‌دهد که حوصله ندارد.

۱۵۹ـ چهره‌ی بچه که حالا، در خوش‌خلقیِ تمام بیدار شده و آرام لبخند می‌زند.

زن [بیرون از تصویر] ما مطمئن بودیم که دختر است...
بیدارت کردیم؟ عجب مادری داری، مدام وراجی می‌کند! کی آمده دیدنِ ما؟ غریبه‌ها؟ چه‌ت شده؟ بیدار نمی‌شوی؟ بسیار خب، پس بخواب، حبه‌ی انگور من، بخواب!

۱۶۰ـ ماریا که پیداست حالش خوب نیست، و نیز به نهایتِ بی‌حوصلگی رسیده، گلویش را می‌گیرد و می‌رود.

۱۶۱ـ ماریا به‌سرعت از اتاق بچه بیرون می‌آید. پشت سرش زن، که سرِ راهش باز هم گوشواره‌ها را در آینه می‌بیند.

زن به من می‌آید؟ باعث نمی‌شود که معمولی به‌نظر برسم؟

آلیوشا هم حالا از درِ اتاق بیرون آمده، و متوجه مادرش (بیرون از قاب) است.

۱۶۲ـ زن به‌طرف ماریا می‌رود که دستش را به دیوارِ چوبی گرفته، و

پشت به اوست.

زن چی شده؟

ماریا حالم زیاد خوب نیست.

ماریا روی صندلی، کنار میزی که سماوری روش است می‌نشیند.

زن فکر نکردم که با این پیاده‌روی طولانی باید خسته باشید. [ایوانی جلوی ماریا می‌گیرد.] این را بنوشید. گرمتان می‌کند. [زن پالتویی را می‌آورد و روی شانه‌های ماریا می‌اندازد.] زیادی وراجی کردم. باید غذا را آماده کنم. شما از کی راه افتادید؟

ماریا لطفاً نگران ما نباشید.

زن روی صندلیِ نزدیک ماریا، که بیرون قاب است، می‌نشیند.

زن چه‌طور با این حال تنهاتان بگذارم؟

ماریا ولی ما پیش از آمدن غذا خوردیم.

صدای سرفه‌ی آلیوشا، از بیرون تصویر، شنیده می‌شود.

زن [بیرون از تصویر] سرفه‌های بدی می‌کند.

ماریا به‌سوی آلیوشا، بیرون قاب، نگاه می‌کند.

ماریا بله، یک‌جا بند نمی‌شود.

زن [بیرون از تصویر] باید شوهرم نگاهی بهش بکند. چند دقیقه‌ی دیگر می‌آید.

ماریا نه، متشکرم. ما نمی‌توانیم صبر کنیم. پیاده دو ساعت طول می‌کشد که برگردیم.

دوربین به‌طرف زن می‌رود، که حالا آینه‌ای کوچک به‌دست دارد، و باز دارد به گوشواره‌های تازه‌اش نگاه می‌کند.

زن گوشواره‌ها چی؟ پول پیش شوهرم است. حالا جوجه خروس را می‌کشیم. اما باید لطف کوچکی به من

بکنید. من در ماه چهارم هستم. همیشه احساس بیماری می‌کنم. حتی دوشیدنِ گاو مریضم می‌کند... [دوربین عقب می‌رود، و حالا هر دو زن در قاب‌اند.] کشتنِ جوجه‌خروس... شما درک می‌کنید... این کار را برای من می‌کنید؟

ماریا می‌دانید، من خودم...

زن شما هم؟

ماریا نه، نه به آن معنی. موضوع فقط این است که من هرگز پیش‌تر این کار را نکرده‌ام.

زن بلند می‌شود، از بیرون قاب کنده‌ی درختی می‌آورد و جلوی ماریا می‌گذارد.

زن چیزِ مهمی نیست. جوجه‌هایی را که در مسکو می‌خورید هم قبلاً کشته‌اند. من تمامِ کار را این‌جا می‌کنم، روی این کُنده... این هم ساطور. دیمیتری امروز صبح تیزش کرده.

ماریا این‌جا؟ در اتاق؟

زن پارچه‌ای را روی پاهای ماریا می‌گذارد.

زن یک لگن این زیر می‌گذاریم. فردا به‌تان یک جوجه می‌دهم ببرید، اما فکر نکنید که یک هدیه است.

ماریا در برابر شتابِ زن در تدارکِ خروس‌کُشی، بی‌تصمیم مانده، اما همچنان، در ضعف، از خودش دفاع می‌کند.

ماریا من نمی‌توانم این کار را بکنم.

زن [بیرون از تصویر] ما زن‌ها چه‌قدر ضعیف هستیم. از آلیوشا خواهش می‌کنیم. هرچه باشد او حالا مرد کوچکی است.

ماریا چرا از آلیوشا؟

حالا زن با خروس برمی‌گردد و آن را روی کُنده می‌گذارد. بعد ساطور را به ماریا می‌دهد. خروس تقلا می‌کند.

زن پس سفت بگیرش، محکم‌تر. اگر فرار کند همه‌ی ظرف‌های خانه را می‌شکند.

تصویر دست‌های ماریا، و ساطور و خروس در قاب باقی می‌ماند.

۱۶۳ــ چهره‌ی زن که سرش را برمی‌گرداند تا صحنه را نبیند.

زن حالم هیچ خوب نیست.

صدای جیغ خروس. چند پر به سروصورت زن می‌نشیند.

۱۶۴ــ چهره‌ی ماریا، در نوری تند، با چشمانی نیم‌گشوده، و لبخندی حتی هراس‌آور. بر الوارِ چوبیِ پشت سرش آب می‌چکد. ماریا خیره می‌شود به ما.

۱۶۵ــ تصویر تک‌رنگ. پدر، بالاتنه‌اش برهنه، نگاه از ما برمی‌گیرد، و دست ماریا را که در خواب است و رواندازی سپید بر اوست، نوازش می‌کند. تکرار موسیقی باخ در عنوان‌بندی. (حرکت آهسته).

صدای پدر آرام باش، آرام. همه‌چیز درست می‌شود.

دوربین به‌سوی ماریا می‌رود. و اکنون می‌توان دید که او بالای بسترش، در هوا معلق است، و خوابیده. گیسوی بلندش نیز، در امتدادِ بدنش، صاف است و افقی.

صدای ماریا چه غمگین است که من تنها وقتی تو را می‌بینم که سخت بیمارم.

می‌توانی صدایم را بشنوی؟

دوربین آرام عقب می‌رود. تصویری باز، از ماریای در خواب، برفرازِ بسترش.

صدای پدر بله.

صدای ماریا انگار که در فضا معلقم.

صدای پدر چی شده؟ ماروسیا؟

صدای ماریا تعجب نکن. درکش آسان است. تو را دوست دارم.

پرنده‌ی سپید، آرام، در هوای اتاق می‌گذرد.

۱۶۶ــ ماریا و آلیوشا در را باز می‌کنند و با شتاب به تاریکیِ اتاقی دیگر می‌آیند.

زن [بیرون از تصویر] می‌روید؟ گوشواره‌ها چی؟ دیمیتری به‌زودی می‌آید.

زن نیز پشت سرشان بیرون می‌آید.

۱۶۷ــ ماریا درواقع آلیوشا را به‌سوی درِ خانه هل می‌دهد.

ماریا نظرمان عوض شد. مرا ببخشید.

زن همچنان دنبالشان است.

۱۶۸ــ از درِ خانه بیرون می‌آیند.

زن تا شهر پانزده وِرست راه است. شب شده.

ماریا بی‌آن‌که برگردد پاسخ زن را می‌دهد.

ماریا مهم نیست. خواهش می‌کنم نگران نباشید.

و قدم در راه می‌گذارند.

۱۶۹ــ مادر و پسر از کنار رودخانه‌ای می‌گذرند. در فاصله‌ای از هم. هریک در فکر خویش. ماریا گاه به آلیوشا نگاهی می‌کند. و در پایانِ نما می‌ایستد و تنها در تصویر باقی می‌ماند. صدای آرمنی تارکوفسکی، و شعری دیگر، روی همین نما آغاز می‌شود.

انسان تنها یک بدن دارد
تنی تنها
که روح یکسرش خوار می‌شمرد،
چنان‌که نیک می‌دانند همگان.

ساز و برگش گوش است و چشمان،
ثروتی چون سکه‌ای پنج کوپکی.
و پوستی پرآسیب، پوشش استخوان‌ها و گوشت.
چنین است که از میان مردمکانِ چشم
سوی گنبدِ آسمان پرواز می‌کند.
بالا، تا چرخ یخ‌زده‌ی ابرها یی که
پرنده‌وار پرواز می‌کنند...

۱۷۰ــ تصویر تک‌رنگ (تا نمای ۱۷۱) از جنگل. باد میان درختان آغاز می‌شود. دوربین حرکت می‌کند و باز به میز (مانند نمای ۱۳۲) می‌رسد. رومیزی سپید در باد تکان می‌خورد، و کوزه‌ی سیاهی که روی آن است همچنان بر میز نگهش می‌دارد. چراغ کوچک غلت می‌خورد و به زمین می‌افتد. سیب‌زمینی و یک قاشق در باد جابه‌جا می‌شوند. (حرکت آهسته).

... و بشنو
در صدای غل و زنجیرِ زندانِ زندگی‌ات
خش‌خشِ هفت اقیانوس.
روحِ رها از جسم خطاکار است
چون تنی بی‌تن‌پوش.
نه طرحی دارد، نه کنشی، نه نقشه‌ای، نه شعری.
چیستانی است پست
که بازمی‌گردد تا مجالی دوباره بیابد.
در میدانی که رقصنده‌ای نیست، اوست یگانه رقصنده.
روح من رؤیای تن‌پوشی دیگر می‌بیند، به رنگی دیگر
در آتش می‌سوزد و از هراس به امیدی تازه تبدیل
می‌شود...

۱۷۱ـ الکسیِ کوچک دری را باز می‌کند، و به اتاقی بزرگ و خالی می‌رود، و کنار پرده‌ای توری می‌ایستد. دوربین حرکت می‌کند سوی توری‌های پاره‌ی پنجره. باد تندتر می‌وزد، همه‌ی پرده‌ها در باد تکان می‌خورند. پرده‌ها در مسیر حرکت دوربین عقب می‌روند، و سرانجام از روزنه‌ای پسرک را بازمی‌یابیم که ظرف شیشه‌ای شیری به‌دست دارد، و در نقطه‌ای روشن، در میانِ انبوهِ تاریکی، ایستاده است. (حرکت آهسته).

چون آتشی بی‌سایه، در جهان پرسه می‌زند
ناتوان از فراموشیِ یاس‌هایی که روی میز ازیاد رفته بود
پرواز کن ای کودک، ای روحِ تحقیرشده
زاری‌هایت را بس کن، اوریدیس،
هنگامی که با عصایت جهان را، گرداگرد، می‌گردی،
کاسه‌ی مسینِ تو جام راهنمایت
تا، حتی اندکی، به هرگام پاسخِ جهان را بشنوی
متبرک و گوش‌خراش، توأمان.

۱۷۲ـ الکسی کوچک در آب رودخانه شنا می‌کند. صدای پارسِ چند سگ از دوردست. دوربین، برفراز او، همراهی‌اش می‌کند، تا آنکه در پایانِ مسیرِ شنا، پسرک مادرش را می‌بیند، که دورتر، پارچه‌ای را آبکشی می‌کند.

۱۷۳ـ پرده‌ای کنار می‌رود و دوربین در اتاقی از خانه می‌گذرد. میزی آن‌جاست، گلدانی بر کف اتاق، و گربه‌ای کنار پنجره، بخاری دستی روشن است. دوربین به‌سوی پنجره‌ای می‌رود که بر تاقچه‌اش دو تخم‌مرغ نهاده‌اند و کتابی گشوده، و بیرون، در دوردستِ چشم‌انداز، خانمی پیر نشسته است. الکسیِ کوچک از پایینِ تصویر به‌طرف خانم می‌رود.

۱۷۴ـ پسرک به خانم پیر، مادربزرگی که چهل سال بعد ایگنات در را

برایش باز کرد، نزدیک می‌شود. دختربچه، مارینای کوچک، دورتر ایستاده است. زن سیگار می‌کشد، و در پایانِ نما تنها در تصویر می‌ماند.

الکسیِ کوچک [بیرون از تصویر] مادر، چراغ نفتی دود می‌کند.

خانم لحظه‌ای برمی‌گردد.

خانم پیر چی؟

و بعد دوباره به چشم‌اندازِ برابرش نگاه می‌کند و سیگار می‌کشد.

۱۷۵ــ در خانه‌ی الکسی. زن مرموزِ نمای ۸۲ و مستخدمه‌اش، ایوگنیا واسیلی‌یِونا، نشسته‌اند و مردی با لباس پزشکان میان‌شان راه می‌رود و حرف می‌زند. مستخدمه چیزی می‌یافد.

پزشک همه‌چیز به خودش بستگی دارد.

زن یک گلودرد ساده می‌تواند چنین نتیجه‌ای داشته باشد؟

پزشک هیچ ربطی به گلودرد ندارد. این پیش‌آمدی همیشگی است... خب، می‌دانید، مادرش ناگهان مرده، زن و فرزندش هم، چند روز دیگر هم خودش می‌رود. پیش از این حالش حسابی خوب بود.

زن اما هیچ‌کس در خانواده‌اش نمرده.

پزشک نه، اما چیزهایی مثل وجدان و خاطره هم هست.

زن به خاطره چه ربطی دارد؟ [بیرون از تصویر] یعنی احساس گناه می‌کند؟

دوربین روی مستخدمه مانده است.

ایوگنیا نه، خودش این‌جور فکر می‌کند.

صدای الکسی راحتم بگذارید.

پزشک [بیرون از تصویر] چیزی گفتی؟

۱۷۶ــ بسترِ الکسی. دوربین حرکت می‌کند تا به دستش (دستِ آندری

تارکوفسکی) برسد.

الکسی راحتم بگذارید... من فقط می‌خواستم خوشبخت باشم.

زن [بیرون از تصویر] ! بله، اما مادرت چه می‌شود اگر از بستر بیرون نیایی؟

الکسی دست می‌برد و پرنده‌ای نیم‌جان را از روی ملافه‌ی سفید برمی‌دارد و در مشت می‌گیرد. چند پرِ پرنده بر ملافه ریخته است.

الکسی مهم نیست... همه‌چیز تمام می‌شود... همه‌چیز درست می‌شود.

دوربین بالا می‌رود و دستِ راوی در قاب می‌آید و پرنده را، در حرکتِ آهسته، رها می‌کند.

۱۷۷ــ حرکت دوربین در چشم‌اندازِ سرسبز. پس از سکوتی طولانی موسیقی باخ آغاز می‌شود. قطعه‌ی نخست از انجیل به روایت یوحنا (پاسیون سن ژان BWV. 245):

«خدایا، خدایا، ای سرور ما»

به تصویری دور از خانه می‌رسیم. دوربین پایین می‌آید، از دیرکِ پرچین می‌گذرد، ماریا سرش را بر سینه‌ی همسرش گذاشته، که روی علف‌ها دراز کشیده است، بعد می‌نشیند و به چشم‌انداز نگاه می‌کند.

پدر دلت می‌خواهد پسر باشد یا دختر؟

ماریا لبخند می‌زند، و بغض می‌کند، و می‌خندد، و می‌گرید. و دوباره به‌سوی چشم‌انداز می‌نگرد.

۱۷۸ــ به مادر پیر می‌رسیم، که تشتی از رخت به یک دست دارد، و الکسیِ کوچک همراهِ اوست. می‌ایستد.

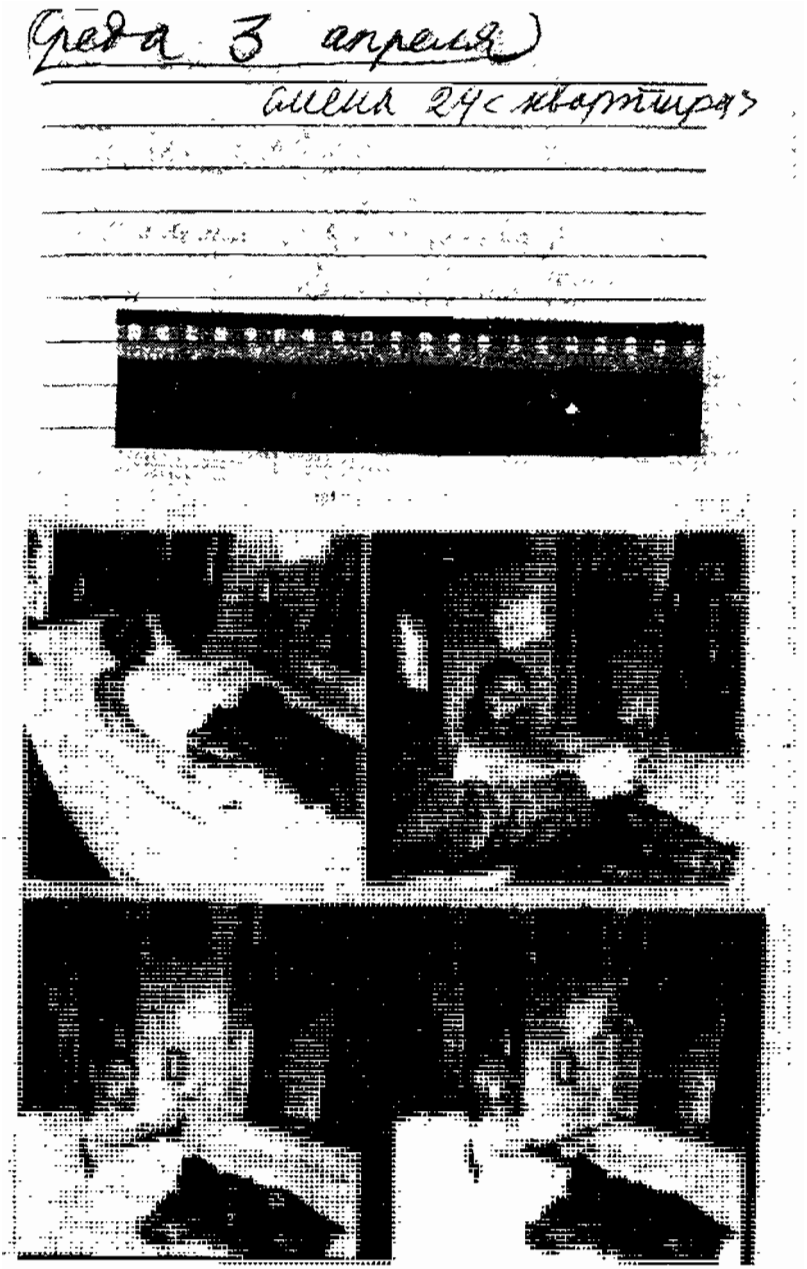
۱۷۹ــ بر زمین، خزه‌هاست و حشره‌ها، و شکوفه‌ها، و علف‌ها، و تنه‌ی درختی، و چاهی خُرد با چیزهایی در تهش.

۱۸۰ــ در چشم‌انداز، مادر پیر می‌آید و دست دخترک را می‌گیرد. پسربچه پشت سرشان راه می‌افتد. بندی پاره می‌شود.

۱۸۱ــ دنباله‌ی تصویرِ نگرانِ ماریا، که هنوز گاه لبخند می‌زند، و باز سوی چشم‌انداز برمی‌گردد. و موهای پشت سرش.

۱۸۲ــ مادر پیر و دو کودک از میان علف‌های بلند می‌گذرند. پسربچه همچنان در فاصله‌ای اندک دنبال‌شان می‌آید، لحظه‌ای از قاب بیرون می‌روند. دوباره به الکسی کوچک می‌رسیم، که لحظه‌ای می‌ایستد، و فریادی می‌کشد، نشانه‌ای از سرخوشی، و باز خانم و دخترک را می‌بینیم، و سرانجام هرسه دور می‌شوند، و ما از آنان دور می‌شویم، و میانِ روشنایی‌های تصویر را انبوهیِ درختان پر می‌کند.

و همه‌جا تاریک می‌شود.



آندری تارکوفسکی (دست راوی و پرنده)

بارانِ تارکوفسکی

مرگ

تابستان ۱۹۸۶، آندری تارکوفسکی در واپسین سال زندگی‌اش طرحی را به دوستش دکتر ابو دمانت هدیه داد: یک درخت، و یک صلیب ارتدکس روسی، بر فراز گوری. نشانه‌هایی از زندگی و مرگ در کنار هم. بعدها که ابودمانت در ***جست‌وجوی زمان گم‌شده*** را درباره‌ی تبعید و مرگ تارکوفسکی می‌ساخت، این هدیه را در فیلمش نشان داد و گفت: «او گورش را برایم کشیده بود. نقاشیِ اسرارآمیزی است، گشودن رمزش دشوار است. چشمی به ریشه‌های درختی می‌نگرد. خواهرش عکسی از کودکیِ او دارد که در آن او روی ریشه‌ی درختی عظیم نشسته است. او هرگز این طرح مرموز را برای من رمزگشایی نکرد.»

تارکوفسکی هیچ‌گاه به گشودن رازهای هیچ‌یک از آثارش رغبتی نداشت. بی‌شک خود از بسیاری از آن‌ها آگاه نبود. اما این طرح خاص را می‌توان نشانه‌ای موجز از سراسر کار هنری او دانست: حضور مدام، بی‌انتها، و رازآلود زندگی؛ شکلی از زندگی که اگرچه هرگز آسوده نیست،

اما مرگ دورترین دغدغه‌ی آن است. و در عادی‌ترین لحظه‌هایش حتی، نیک اگر نگاه شود، رازی هست، و چیزی متافیزیکی، حسی ناگفتنی. سینمای آندری تارکوفسکی به چیزها، آدم‌ها، واژه‌ها، و به خود، همواره چنین نگاه کرده است: نگاهی بیرون از موقعیتِ درگیر، و فراتر از خواستِ هنرمندانه‌ای که بخواهد درمورد آن‌چه می‌آفریند لحنی مجاب‌کننده داشته باشد، و راست یا رؤیا بنمایاندش. این نگاهِ فراتر، به آفریدن آثاری انجامید که در آن‌ها گویی زمانی و زمانه‌ای دیگر در جریان است، و با این‌همه با درک و دریافتنِ زبان‌شان حسی از هستیِ ملموس جان می‌گیرد. یعنی حتی در ایستگاهی فضایی، در زمان و مکانی خیالی، می‌توان درونی‌ترین تجربه‌های فردی را لمس کرد، و می‌توان در رؤیایی گذرا، مثل وزیدن باد در میان درختان و بسته بودنِ یک در، در زمانی بعید، به احساس اکنونِ رؤیابین دست یافت، و می‌توان امیدی کهن به آرامش جهان را در شاخه‌های خشک درختی که شاید، شاید روزی سبز شود، باری باز، باور کرد.

آن گور و درخت و صلیب، نشانگرِ حضور مداومِ مرگ در اندیشه‌ی هنرمندی است که به مرگ باور نداشت، و از همین رو آن زندگی که نشان‌مان می‌داد، در نگاه نخست، شبیه تجربه‌مان از زیستن نبود. اما اکنون آن‌چه ساخت، خود جزئی از این زندگی است، باران که می‌بارد یادآورِ اوست، زنی خیس در خیابان یادآورِ مادری ترسیده است، عشق‌هایش، که در واقعیت ناممکن می‌نمودند، تسکینِ نومیدی‌اند، اتاق آرزوهایی که مسافران افسرده به‌سویش می‌رفتند همه‌جا هست، و تکبر حقیرِ هر «عالم»، و ژرفای تنهایی هر «دیوانه»، همه این‌جاست. و او خوشبخت بود که توانست به کودکی‌اش برود، خوشبخت بود که توانست با دوربین خود به نوجوانی‌اش نزدیک شود و او را ببیند که دارد در آینه خود را می‌بیند. او از منظری دیگر به خود و به این جهان می‌نگریست.

عشق

در گنجه‌ی خانه‌ی همسر پزشک، کنار سیب‌زمینی‌ها، قطره‌های شیری، از جایی که دیده نمی‌شود، می‌چکد و باز به طبقه‌های پایین‌تر می‌ریزد. آلیوشا آن‌جاست. این‌سو گنجه و چکیدنِ شیر است و، بر دیوار روبه‌رو، آینه‌ای. موسیقی پورسل آغاز می‌شود. پیش‌تر آن را هنگام عبور دختر موقرمز از چشم‌انداز زمستانی شنیده‌ایم که موسیقیِ «عشق نوجوانی» بود. حالا، اکنون، این‌جا چرا به‌گوش می‌آید؟ آن‌بار، هنگام آموزش نظامی، آلیوشا دیده بود که دختر، لبخندی به لب، می‌گذرد. نگاهش کرده بود و از اندوه، اندوهی شبیه همه‌ی عشق‌های منزویِ پنهانی در سال‌های «نخستین عشق»، سرش را روی دیرک چوبینِ برابرش گذاشت. حالا، که دو زن برای طرح «رازی میان زنان» به اتاق دیگر رفته‌اند، سپیدی شیر یادآور آن عشق است در آن «روزِ روشنِ روشن»، و موسیقی نیز. و آینه این کشفِ دوباره‌ی خویشتنِ تنها را امکان‌پذیر می‌کند. و شیر می‌چکد، می‌چکد. یادی از دختر موقرمز می‌گذرد. و بعد لحظه‌ای در آینه‌ای دیده می‌شود، دیگر لبخندی به لب ندارد، آشفته است. کنار بخاری نشسته، آتشی آن‌جاست. پی می‌بریم که یکی از «برگردان»های این شعر، دستی کنار آتش، اشاره‌ای به او بوده است. دیگر چشم‌اندازِ زمستانی، با همه‌ی سرما و ملالی که در فضایش می‌گذشت، در خاطر راوی تداعی نمی‌شود. دختر اکنون به‌نظر بالغ‌تر می‌آید. در هر دو سوی عشق، عذابِ جنسیت، تهی از لطفش، این‌جاست. آن رهایی شاد، آن لحظه‌ی نادر از سرخوشیِ راست، که نفسِ عشق را با خود می‌آورد، پیدا نیست. از تمام این قصه‌ی عاشقانه، تنها شنیده‌ایم که راوی به فرزندش می‌گوید که در سن و سال او عاشقِ دختری موقرمز بوده است، که بر لبش همیشه زخمی بود.

پیش‌تر، در پنج‌شش سالگی نیز، آلیوشای کوچک‌تر را در آینه

می‌بینیم که ظرفی شیشه‌ای، سرشار از شیر، به‌دست دارد. بی‌خبر است از کسی که خواهد شد. و بی‌خبر است از عصری در خانه‌ی زنی بیگانه، و شیری ریخته، و تصویر دخترکی افسرده در آینه، که روزی دیگر امکانِ مهر ورزیدن بود. زن شدن. مرد شدن. از آن روز برفی تنها سرمایش باقی است، و آتش بخاری بیهوده روشن است.

گذشته

اما این نگاهی حسرت‌خوار به دیروز نیست. دیروزی که می‌بینیم چیزی برای حسرت نداشته است. خاطره‌ی آتش، تنها با دستِ دخترک غمگین به‌یاد نمی‌آید. سال‌ها پیش از آن، انباری در میان خانه‌های روستایی آتش گرفته بود. مادر، که اشک‌هایش را با آبِ مانده در سطل چاه می‌شست، به‌تماشای آتش انبوه ایستاده بود. فریاد همسایگان به‌گوش می‌آمد. بچه‌ها دویده بودند بیرون. آتش بزرگ‌تر می‌شد، و مادرِ تنها کنار چاه نگاهش می‌کرد. بعدها می‌بینیمش که در باران سیل‌وارِ خیابان می‌دود، در هراس از اشتباهی چاپی. در چاپخانه پی می‌برد که اشتباهی در میان نبوده است. برای فرونشاندنِ ترسی که گذشت زیر دوش می‌ایستد، اما آب قطع می‌شود. ماریا هنوز هراسان است. تصویر آتش‌سوزی، در دوردست، به‌یاد می‌آید. حسِ ترسیدن این‌جا کامل‌تر است و ملموس‌تر. این «برگردانِ» دیگر، این آتش، نشانه‌ی ترس‌های گذشته، هرگز فرونشاندنی نیست.

الکسیِ راوی با همسرش، مادر دیگر، حرف می‌زند، و ایگنات، الکسی دیگر، بیرون آتشی افروخته است. ترس، بی‌امیدی، و تنهایی برای این مادر نیز تکرار شده است. سخن از پیامبری است که خدا در هیأتِ بوته‌ای سوزان بر او ظاهر شد. ناتالیا می‌پرسد که چنین چیزی چرا بر من ظاهر نمی‌شود. و آن الکسی دیگر، در همان سن و سالِ عاشقیِ پدرش،

همچنان پـرکی منزوی است، که نمی‌دانیم بر که عاشق است. همه‌چیز تولدی دوباره یافته است، انگار در آینه‌ای. مثل عکس‌های مادر و ناتالیا. و مثل وقتی‌که ایگنات و ناتالیا خرده‌ریزهایی که از کیف مادر بر کفِ راهرو ریخته را جمع می‌کنند، و پـر ناگهان می‌گوید که انگار این لحظه را پیش‌تر هم زندگی کرده است. نه، درگذشته چیزی برای حسرت نیست. آن‌چه از دیروز به‌یاد یا به رؤیا می‌آید، مجموعه‌ای است که به تداومِ زندگیِ تنهای ترسیده‌ی بی‌عشق گواه می‌دهد. خاطراتی است از همین تنهایی و همین ترس. و نیز تصاویری از سربازانی خسته، بمب‌هایی که بر سر آدم‌هایی عادی، چون دختری که دسته‌گلی به‌دست دارد، فرومی‌ریزد، و جدایی فرزندان از مادران و پدران، و گریز به‌سوی پناه‌گاه‌ها. هر «مستندی» که می‌بینیم، شرحی است بر تلخای این دیروز. این مستندها کارکردی صرفاً تاریخ‌نگارانه ندارند. حضورشان در فیلم به یگانگی‌شان با تصاویرِ انگار «ساختگی» می‌انجامد، و جایی جدا از گذشته‌های بازآفریده شده نمی‌نشینند. تصویر کودکانِ اسپانیاییِ گریان «وجود» داشته است، همچنان‌که رؤیای معلق بودن مادر «وجود» داشته است. دیگر تصاویر اثر، به‌یاریِ این مستندها، «راست»اند. هراسی که در فضای آن چاپخانه می‌گذرد، و خوفناکیِ آتش واقعیتی است چون انفجار بمب اتمی در هیروشیما. و ما با مجموعه‌ای پیوسته، و نه پاره‌هایی موازی از واقعیت و خیال رویاروییم.

شعر

صدای آرسنی تارکوفسکیِ شاعر، و واژه‌های او نیز، باز، با درک پیوستگی این مجموعه است که معنا می‌یابد. رابطه‌ی این شعرها با تصاویری که دیده می‌شود، همچون مناسبت میان فیلم‌های مستند و نماهای آفریده شده است. و «منطق» غاییِ اثر این‌چنین ساخته می‌شود.

«شاعرانگی»ی **آینه** صفتی نیست که ناقدان هنگام ستایش از فیلمی ارزانی‌اش می‌کنند.

واژه در شعر چه می‌کند؟ معناهایی افزون می‌یابد، و صدایی دیگر، و هرگز آنی نیست که در زندگی هرروزه به‌کارش می‌بریم. این‌جا هم هر صدا و هر تصویر، در چنین مفهومی، کارکردی شاعرانه یافته است. اگر رطوبت مدورِ بر جای مانده از فنجانی چای بر میزی چوبی آرام‌آرام از میان برود، در زندگی عادی شاید نگاهش کنیم، شاید نه. نگاه شاعرانه، به این بخاری که محو می‌شود، جان و حسی تازه می‌بخشد. انگار چیزی از وجود دنیاست که کنده می‌شود، معنایی از معانیِ زیستن است که به‌دست نمی‌آید. انگار در جهانِ این بخار، جهانی دیگر جاری است. انگار با نشان دادنش، پیش از مرگ، می‌توان از کسی که لحظه‌ای پیش از آن فنجان می‌نوشید (و از «واقعیت‌های تاریخی» می‌شنید) چیزی گفت.

بچه‌ها به‌تماشای آتش بیرون می‌دوند، و میزی که بر آن غذا می‌خوردند هنوز در قاب است. کسی در اتاق نیست. یک بطری از روی میز به زمین می‌غلتد. شاید نتوان «معنای تازه»ی این اتاق، یا این میز و این بطری را شرح داد، چنان‌که شرح معنای شعر بیهوده است، اما درکِ چگونگی حضور آن، درک کلیت این شعر است.

شعرهای آرسنی تارکوفسکی، مناسبتی درونی با تمامی اجزای دیگر اثر برقرار می‌کنند. رازی که در آن‌هاست، خود جلوه‌ای است از رازهای **آینه**. اما این شاعرانگی ویژگی «نمایشی» را از اثر نگرفته است، و حتی یکی از ابزارهای تشدیدکننده‌ی شور «درام» در سرتاسر اثر به‌چشم می‌آید. اشکال کلاسیک روایت اگرچه در هیچ‌جای **آینه** یافتنی نیست، اما در آینه‌ی پنهان‌شده‌ی فیلم، نمایشی از سرگذشت‌های فردی و گروهی است که تکثیر می‌شود. «قصه»ی عاشقانه‌ی افسر آموزش نظامی، که او نیز به دختر موقرمز دل بسته است، یکی از اوج‌های نمایشی است که تنها

با بی‌حواسیِ او، نگاهِ دورادورش به عبور دختر، یأسش از سرانجام دادن به این قصه، و فقط با یک جمله‌ی کوتاهِ راوی، اجرا شده است. در فاصله‌ی تصویر مادر جوانی که به چشم‌انداز خیره است و سیگار می‌کشد، تا خانم پیری که به چشم‌انداز خیره است و سیگار می‌کشد، خطوطِ موازی بسیار، خطوطی از سرگذشت‌های فردیِ تکرار شده، از داستانِ مرد اسپانیایی، تا راوی بیماری که بیماری‌اش ناشناخته می‌ماند، به‌راه می‌افتند و امتداد می‌یابند. **آینه**، قصه‌هایش را به‌اشاره نمایش می‌دهد، و سخت موجز، و با سرگذشت «مستند» دختربچه‌ای که در روزی از دوران جنگ داخلی اسپانیا روی چمدانی نشسته و دامن سپیدش را با دست تمیز می‌کند، چنان روبه‌رو می‌شود که با آن‌چه بر «شخصیت‌های اصلی»اش می‌گذرد.

در نماهای پایانی، دست‌کم، سه زمانِ متفاوت در کنار هم می‌آیند. ماریا کنار همسرش، روی علف‌ها، به چشم‌انداز می‌نگرد. زنی که تاکنون او را ماریای پیر دانسته‌ایم، دست در دستِ فرزندانش، که هنوز در سال‌های کودکی‌اند، می‌گذرد. شاید این نخستین لحظه‌ی شکل‌گرفتنِ راوی نیز هست. – مرد از ماریا می‌پرسد که ترجیح می‌دهد فرزندش پسر باشد یا دختر.

و در پایانِ تمامیِ آن‌چه از جنگ و ترس و تنهایی آمد، پسرکی، الکسیِ کوچک، فریادی از شادی سر می‌دهد.

این غایتِ شادمانی، نشانه‌ای برجسته از اندیشه‌ی سینماگری است که به مرگ باور نداشت، و به زندگی از منظری دیگر می‌نگریست.

این کتاب

این روایتی آزاد از **آینه** است. آزاد، البته، در شرحِ تصاویر و نه برگردان گفتار اثر، و به این معنی که نسبت به «فیلمنامه‌ها»ی دیگر، در این

متن جزئیاتی نامعمول می‌توان یافت، و در عوض درمورد همه‌ی نماها توضیحی دقیق چون جای دوربین یا اندازه‌ی قاب ارائه نشده است. این متن، از روی نسخه‌ی ویدئویی، و با قصدِ ثبتِ نمابه‌نمای **آینه** تهیه شده است. آن‌چه را نوشته‌ام که مهم یافته‌ام، و نیز توانسته‌ام تشخیص دهم. متنی از زیرنویس‌های انگلیسی فیلم، بی‌شرح تصاویر، دراختیارم بود که حتی تفاوت‌هایش با نسخه‌ای که داشتم یاری‌ام کرد. درهرحال ادعای کامل بودن کار، بی‌شک، گزافه‌گویی است.

«دیروز از صبح چشم‌انتظار تو بودم...»

این شعر آرمنی تارکوفسکی را با برگردانِ بابک احمدی آورده‌ام، یادِ آن کتاب. ده سال است که این شعر را با این برگردان خوانده‌ام و با خود تکرار کرده‌ام، و این‌جا ترجمه‌ی دوباره‌اش نه دوباره‌کاری، که گونه‌ای ناسپاسی می‌بود.

این روایت از **آینه** را، که فیلمِ «مادری» است، تقدیم می‌کنم به خانم حمیرا ساعدسمیعی. مادرم.

ص.ی.
زمستان ۱۳۷۶

یادداشت‌های آینه

آندری تارکوفسکی

آن‌چه در این بخش می‌آید، گزیده‌ای است از یادداشت‌های تارکوفسکی در جریان آفرینش آینه[1]. کتاب، افزون بر یادداشت‌ها، شامل قصه‌ی «روز روشنِ روشن» است که مبنای آینه به‌شمار می‌آید. نیز مجموعه‌ای از اسناد مربوط به «راه طولانی آینه میان اداره‌های نظارت سینمایی اتحاد شوروی» به‌عنوان یکی از پیوست‌های کتاب آمده است. آخرین یادداشت‌های سینماگر نیز، خود، اسناد تلاش اوست برای عبور از سدِّ سانسور دولتی. بر این دسته از یادداشت‌ها در این‌جا کم‌تر تأمل شده است. نخواستم نام آنان که وجودشان، و وجودِ همزادان‌شان در هر جای جهان «شرمسارِ تاریخ» است، به این کتابِ خاص راه یابد. اگرچه این‌جا هم، در برگردانِ پاره‌ای یادداشت‌ها، به‌گونه‌ای ناگزیر حضور یافته‌اند. به‌هرحال، گوشه‌هایی از راهِ دشواری را که آینه و تارکوفسکی پیموده‌اند، در صفحه‌های بعد می‌توان دید، پیش از این اگر هیچ دانسته نشده باشد.[2]

این توضیح هم لازم است که تارکوفسکی، به‌دلیل واضحِ شخصی بودن یادداشت‌ها، از آدم‌هایی با نام کوچک‌شان یاد کرده است. با نگاه به شناسنامه‌ی اثر، یا زندگینامه‌ی خالق آن، برخی از آن‌ها را می‌توان شناخت. اما حال که او نیست، و دفترهای خصوصی‌اش از کشوهای خصوصی‌اش بیرون می‌آیند و به‌زبان‌های دیگر ترجمه می‌شوند، بگذار این «جست‌وجو» برای خود حدی بشناسد، و چیزهایی نیز آشکار نباشد.

---

۱. برگردانی از این کتاب:

ANDREJ TARKOWSKIJ: DER SPIEGEL.

Die Novelle und das Arbeitstagebuch zum Film.

Berlin: Limes, 1993

۲. خواننده برای آگاهی از وضعیت حاکم بر ارتباط تارکوفسکی و ناظرانِ «هنری»ی دولت، می‌تواند نمونه‌هایی از آن را در این مقاله بیابد:

ص. یزدانیان: تاریخ هنرمند. ماهنامه‌ی *فیلم*، شماره‌ی ۱۹۷

دفتر اول

از ۲۲ مارس ۱۹۷۳

نام‌های احتمالی فیلم:
«به خانه‌ات نگاه نکن»
«بازگشت به مکان‌های سوخته»
«آینه – شکنجه»
«چرا چنین دور ایستاده‌ای؟»
«آینه»
«روز روشن»
«خرگوش تلف‌شده»
«پرسه‌ی کوتاه»

۲۲ مارس، پنج‌شنبه

طرح فیلمنامه باید بسیار تغییر کند. ساشا (الکساندر میشارین) «صحنه‌ی آغل برای اسبِ فروافتاده» را – به‌روایت خودش – آورده. یک تک‌گویی است. صحنه را خوب نوشته، اما لحنش را باید عوض کرد.

بعد هم باید صحنه‌ی سولینیتسین را دوباره نوشت. ساشا روز بیست‌وهشتم می‌آوردش. بعد هم تک‌گویی (ی راوی) بعدی، نه فقط برای فیلم، نیز برای فیلمنامه.

یادم نرود که با اریک درباره‌ی پذیرفتن ساشا در گروه، و درباره‌ی سولویف صحبت کنم.

۲۳ مارس، جمعه

مواد مستند:

۱ـ گورستان

ـ مرگ غیرطبیعی

ـ سرباز، حمله، و سقوط

ـ آتشِ کوره‌های آدم‌سوزی ـ شعله‌ها

۲ـ چاپخانه

ـ نخستین پرواز در استراتوسفر

۳ـ پدر

ـ فیلم خبری از جنگ

ـ نماهایی از «آزادسازی»

۴ـ گفت‌وگو با اسپانیایی‌ها

ـ ورود کودکان اسپانیایی

ـ جنگ داخلی در اسپانیا

۵ـ گفت‌وگو با مادر

ـ جنگ در ویتنام

ـ ناکازاکی، هیروشیما

ـ بیمارستان و قربانیان بمب اتمی

۲۴ مارس، شنبه

مواد تصویری برای سال‌های ۱۹۳۶، ۱۹۳۹، و ۱۹۴۲ را گرد آوردم.

۲۶ مارس، دوشنبه

آغاز

امروز مرحله‌ی نگارش نهایی فیلمنامه‌ی «روز روشن» شروع شد.

۳۰ مارس، جمعه

به توچکوو سفر کردیم، و تصمیم گرفتیم محیط آن سال‌ها را بازسازی کنیم. روی توسه‌ها [درخت‌های گز] و کاج‌ها باید کار کرد. دیرک‌های چراغ برق و سیم‌ها.

۵ آوریل، پنج‌شنبه

به گررستان کولومنسکویه رفتیم. آن‌جا جهت‌ها را کاملاً گم کردم. آخرین فصل فیلم – تلفن مادر – شاید باید در تدوین کامل شود: یک نما در شهر، میان سواری‌ها، و دومین نما در کولومنسکویه.

به‌دقت درباره‌اش فکر کنم!

۱۲ آوریل، پنج‌شنبه

امروز سرگرم طراحی مکان‌هایی برای نماهای بیرونیِ «خانه‌ی روستایی» بودیم. لاریسا، ماشا، چوگونووا و موراشکو به لنینگراد، نوگورود، پسکوف و پتروساودسک رفته‌اند که بازیگر پیدا کنند.

۲۳ آوریل، دوشنبه

ماشا و لاریسا امروز از لنینگراد برگشته‌اند، پیداست که چیزی پیدا نکرده‌اند.

۱۸ مه، جمعه

۱ــ تا امروز نسخه‌ی نهایی فیلمنامه تحویل داده نشده.

۲ــ بازیگری پیدا نکرده‌ایم.

۳ــ و نه بچه‌ها را.

۴ــ و نه خانه‌ای برای زن مصاحبه‌گر.

۵ـ والری شارچکنو به‌عنوان دستیار کارگردان در زمینه‌ی صحنه‌آرایی استخدام شد.
۶ـ زن مصاحبه‌گر را پیدا نکرده‌ایم. هیچ. لاریسا بسیار بد کار می‌کند. ماشا هم.

۲۲ مه، سه‌شنبه

۱ـ تصمیم گرفته‌ام که از تطبیق کامل قیافه‌ها و نام‌ها چشم‌پوشی کنم.
۲ـ مصاحبه‌ای با مادر انجام نمی‌شود، درعوض با زنانِ دوست و همکارش حرف می‌زنیم. زن مصاحبه‌گر تنها در انتظار مادر می‌ماند. و مادر را یک‌بار در نمای درشت می‌بینیم (در پنجره) و بار دوم در نمای درشت پایانی.
۳ـ در نسخه‌ی نهایی فیلمنامه صحنه‌هایی را برای عمق بخشیدن بیش‌تر پیدا کنیم:
ـ با سولینتسین و
ـ با میشارین

۲۳ مه، چهارشنبه

با سیزوف حرف زدم. می‌گفت دکورها که ساخته شدند فیلمبرداری باید آغاز شود.
فقط: ۱ـ راوی،
۲ـ مادر،
۳ـ «محوطه‌ی تیراندازی»
به یرماش تلگرامی فرستادم و درخواست گفت‌وگو کردم (درباره‌ی دشواری‌های سازماندهی و نیز مالی).
اگر [بازیگرانِ] بچه‌ها (سه‌ونیم تا پنج – و دوازده سال) و مادر تا ۱۲ ژوئن

پیدا نشوند، به آمریکای جنوبی نخواهم رفت.

۲۴ مه، پنج‌شنبه

یرماش قول داده که فردا ساعت نه‌ونیم درباره‌ی مسائل ما تصمیم بگیرد.
نتیجه چه خواهد بود؟
در توچکوو دکورها ساخته شده‌اند. باید رفت و دید. درمورد بازیگران هنوز هم هیچ چیز روشن نیست.

۲۵ مه، جمعه

یرماش «مسائل ما» را به‌هیچ‌رو حل نکرد. همه‌چیز - دقیق‌تر: فصل «محوطه‌ی تیراندازی» - به هوا بستگی دارد. اگر فرصت را از دست بدهیم باید هرطور شده اپیزود دیگری را جایگزین آن کنیم. وگرنه جنگ یک‌بعدی خواهد شد. هنوز با ما قرارداد بسته نشده [درمورد فیلمنامه].

۱ ژوئن، جمعه

نیکولینا گورا. تمرین

در نیکولینا گورا با مارینا ولادی نماهای آزمایشی گرفتیم [بدون متن]. هنوز هم بازیگری نداریم.
همه‌چیز نشان می‌دهد که باید از فصل محوطه‌ی تیراندازی چشم‌پوشی کنیم.
خلاصه - بدون مصاحبه با مادر، بدون نشان دادن راوی، بدون محوطه‌ی تیراندازی.
دکورها در توچکوو یتیم افتاده‌اند.

۵ ژوئن، سه‌شنبه

برای نقش پدر یانکوفسکی را برگزیده‌ام.

۶ ژوئن، چهارشنبه

دکورهای خانه‌ی روستایی را دیدیم. هنوز خیلی کارها مانده تا همه‌چیز کامل شود.

۷ ژوئن، پنج‌شنبه

دومین نوبت نماهای آزمایشی: ت.ت. اورشوموا (مادر) و آ. سولینیتسین. دو نما: ۱ـ سولینیتسین ۲ـ اورشوموا – اشکال فنی. روز دوازدهم تکرار می‌کنیم.

۸ ژوئن، جمعه

امروز سه نوبت آزمایشی داشتیم: تره‌خووا – مادر – و سولینیتسین. آزمایش‌هایی کامل بود.

پیشِ یرماش و سیزوف بودم. درباره‌ی همه‌چیز تصمیم گرفته شد:

۱ـ مصاحبه‌ها بدون مادر.

۲ـ محوطه‌ی تیراندازی حذف می‌شود.

۳ـ راوی نباید در فیلم دیده شود.

۹ ژوئن، شنبه

از این تاریخ مرحله‌ی تدارک آغاز شد.

۲۲ ژوئن، جمعه

پنج زن بازیگر را برای نقش مادر آزمایش می‌کردیم – هیچ‌کدام کاملاً

خوب نیستند. امروز با چورسینا دیدار کردم. خیلی شبیه مادرم است. فکر می‌کنم می‌شود درستش کرد. بسیار عاقل است، و همراه خواهد بود. باید *از اساس* دگرگونش کرد. جهان خیالی.
مکان‌های فیلمبرداریِ فوق‌العاده‌ای را (پریروز) در مسکو پیدا کردیم (۱۵ کیلومتریِ توچکوو)، روستای اوشه‌گُوو برای اِیزود «گوشواره».

۲۶ ژوئن، سه‌شنبه
نماهای آزمایشی با چورسینا و دو کودک. بچه‌ها جالب‌اند. چورسینا را زیاد نپسندیدم.

۲ ژوییه، دوشنبه
نماهای آزمایشی را تماشا کردیم – چورسینا و بچه‌ها. ایگناتِ کوچک خوب است. چورسینا خوب به‌نظر نمی‌رسد، کمی ساده است. با یک بازیگر زنِ درست برای این نقش، درامی واقعی ساخته خواهد شد.
امروز به‌دیدن آپارتمان بولوار استرنسکی رفتیم. بسیار زیبا. برای بهتر شدن کمی دستکاری لازم دارد.

۹ ژوییه، دوشنبه
دکورهای توچکوو – خانه‌ی روستایی – هنوز هم آماده نیست. تازه پایه‌ها را شروع کرده‌اند. در خانه‌ی اوشه‌گوو هنوز کاری نشده. در کشتزارهای خانه‌ی روستایی علف‌ها سبز نشده‌اند. و ما هنوز هم بازیگر زنی نداریم.

۱۰ ژوییه، سه‌شنبه
آزمایش دیگری با تره‌خووا و چورسینا (بدون متن).

۱۷ ژوییه، سه‌شنبه

نمای آزمایشی با مالوانایا. او نیم‌ساعت وقت داشت. چیزی از کار نفهمید.

۱۸ ژوییه، چهارشنبه

روز مشاوره‌ی هنری: مارینا ولادی، چورسینا، تره‌خووا. هیچ‌یک امتیازی به دیگری ندارند. پیش خودم تره‌خووا را درنظر گرفته‌ام.
عکس [در این صفحه‌ی یادداشت]: مادر – م. تره‌خووا.

۱۹ ژوییه، پنج‌شنبه

در این میان به توچکوو آمده‌ایم. بناها هنوز حاضر نیست. و [بازیگر نقش] پسربچه در شش‌سالگی هنوز هم پیدا نشده. فردا نخستین روز فیلمبرداری است. ماما در ایگنات‌یِوو است. دونیا، طراح صحنه‌ی ما – یتا راسکاسووا.

۲۰ ژوییه، جمعه

تمام روز باران سیل‌وار، جلوی کار فیلمبرداری را گرفت.

پایان فیلم از ۷ نما تشکیل می‌شود.

۱ـ ورونا. پروکوفیف. پشت‌سر پسربچه خواهرش و مادر. مادر سر او را می‌شوید. «ماما، آن‌جا شیر ترش‌شده...»، «کجا؟» همه به بیرون تصویر، کنار دوربین، نگاه می‌کنند.

۲ـ گاری.

۳ـ مادر از جنگل کاج‌ها می‌گذرد.

۴ـ مادر سوی خانه می‌رود.

۵ـ مادر در چشمه.

۶ـ مادر از جنگل بیرون می‌آید و به‌طرف گاری دستِ چوبی می‌رود.

۷ـ گردش آخرین.

۲۱ ژوییه، شنبه

اولین روز فیلمبرداری

از فصل نهایی تنها سومین نما گرفته شد: – ۲۰ متر. سه تکرار (وحشتناک است!) تنها امکان یک تکرار را دارم. پسربچه را هنوز هم پیدا نکرده‌ایم! ماشا و کوشنریف را برای کمک به لاریسا به مسکو فرستادم. کار را با جانشین او ادامه دادم.

۲۳ ژوییه، دوشنبه توچکوو II

هنوز هم پسربچه‌ای نداریم!!!

یورا کوشنریف را دیر یا زود آتش می‌زنم

امروز سه نما فیلمبرداری شد: مادر با بچه‌ها

خانه – یک برداشت

چشمه – یک برداشت.

آتش‌سوزی رضایت‌بخش نبود (یک برداشت). تکرار خواهد شد.

فردا را برای تدارک آتش‌سوزی تعطیل کرده‌ایم.

۲۶ ژوییه، پنج‌شنبه توچکوو III

پسربچه را پیدا کردیم. فیلیپ، پسر اولگ یانکرفسکی. اما بیش و کم در همان من‌وسال دخترک است. باید فکری برایش کرد.

در نیمه‌ی دوم روز فیلمبرداری نکردیم، خیلی تاریک بود. صحنه‌ی تره‌خووا و سولینیتسین ۶ نما خواهد بود.

نماهای گردش آخرین (باقی‌مانده‌ها).

۲۷ ژوییه، جمعه توچکوو IV

سه نما فیلمبرداری شد:

۱ــ تکرار – مادر و بچه‌ها در گاری، دو تکرار – گردش آخر، دو تکرار – آتش – نمای عمومی بر فراز علف‌زار – فیلیپ – من – عکس.
I. شنا در رودخانه (تره‌خووا، اولگا، فیلیپ)
۲ــ پسربچه و دخترک در آب کم‌عمق و کدر.
۳ــ گاری دستی تازه و خانه‌ی روستایی / دونیا، تره‌خووا / گوسفندها.
۴ــ ورونا. دونیا.
۵ــ بچه‌ها و پروانه‌ها.

۲۹ ژوییه، یکشنبه توچکوو VI

۲ نما را با خوش‌اقبالی گرفتیم! در آب: از نخستین صحنه ۲ نمای تکراری:
– شنا به‌سوی مادر (با بدل).
– شنا، طبیعت بی‌جان – در صحنه‌ی نهایی.
یک نمای تکراری بد از بچه‌ها در آب کدر گرفتیم. به‌خاطر دیوانه‌بازی‌های دخترک این نما هیچ موفق نبود. هنوز نمی‌دانیم که چطور باید هر دو نمای شنا در ورونا را با دوربین روی دست فیلمبرداری کنیم. تصمیم گرفتیم منتظر فیلم‌های گرفته‌شده بمانیم؛ هنوز تصویر دونیا و بچه‌ها در آب رودخانه مانده. در انتظار دونیا و لحظه‌ی مناسب هستیم.

۳۰ ژوییه، دوشنبه

امروز در تدارک «رؤیا» در خانه‌ی روستایی بودیم. کاج‌ها را قطع کردیم. هوا خیلی سرد است. نماهای بچه‌ها در آب را وقتی می‌گیریم که گرم‌تر شده باشد.
نخستین رؤیا. تاکنون شامل این‌هاست:
۱– پسربچه از پایین به خانه نزدیک می‌شود. از کنار نئو و میز می‌گذرد.
۲– نمای بسته. طبیعت بی‌جان روی میز. حرکت دوربین روی صنوبرها.

پسرک می‌آید. حرکت دوربین به چپ، پشت‌سر او در ایوان.
۳- نمایی از پنجره‌ی خانه همراه دود.
۴- از چشمه حرکت به‌طرف پسرک. و بعد سوی بالا (بر فراز صحنه).

۳۱ ژوییه، سه‌شنبه VII

فردا سولینتسین - تره‌خووا.
امروز هیچ نمایی فیلمبرداری نشد. فیلیپ بیمار است. در نمای درشت خمیازه می‌کشید (عکس).

نخستین رؤیا

۱ـ نمای بسته با کوزه‌ی سفالی در پشت‌سر - نمای عمومی
۲ـ چشمه
۳ـ طبیعت بی‌جان - مادر
۴ـ پسربچه - گرگ و میش صبح.

نخستین رؤیا

۱ـ «پنجره» با مادر - پسرک می‌آید - سیز، خانه. حرکت سوی خانه.
۲ـ پسرک در نمای عمومی - حرکت دوربین - حرکت نزدیک - پسرک با خانه در پس‌زمینه. صدای باد.
۳ـ باد در جنگل می‌وزد.
۴ـ پسرک پشت خانه پنهان می‌شود. ضربه‌ی باد. یک درخت - باران.
۵ـ پرنده در پنجره - حرکت دوربین به‌سوی پسربچه و در.
۶ـ (رنگی) پسرک کنار در - مادر.
۷ـ (رنگی) پسرک کنار چشمه - گرگ و میش.

تره‌خووا - سولینیتسین

۱ـ حرکت دوربین به‌سوی مادر از کنار سولینیتسین.

۲ـ مادر (از سوی خانه)
۳ـ سولینیتسین – عقب رفتن دوربین تا **مادر** (تا جمله‌ی: «به من کبریت می‌دهید؟»)
۴ـ بچه‌ها در نئو (از سوی خانه)
۵ـ تا جمله‌ی «خونی شده‌اید...»
۶ـ باد
۷ـ بازگشت (به‌سوی خانه)، دفترچه، گوسفند، گاوی با گوساله‌اش، مادربزرگ.

۱ اوت، چهارشنبه VIII

فقط یک نما با هلی‌کوپتر گرفتیم. ۴ برداشت – کار جلو نمی‌رود. فردا نوبت صحنه‌ی سولینیتسین است.
از ۴۲ نمایی که باید در توچکوو فیلمبرداری شود، تا اول اوت **فقط** دوازده نما گرفته شده.
فیلمبرداری با هلی‌کوپتر.

۲ اوت، پنج‌شنبه توچکوو IX

از صحنه‌ی سولینیتسین دو نما گرفتیم: ۱ و ۳. سومین نما با دو برداشت.
خانم سولینیتسینا هنگام فیلمبرداری نشست روی صندلی و آسد وسط تصویر.
با کوشتریف دعوا کردم. فردا خودم به‌جایش کار می‌کنم. می‌خواهم به او نشان دهم که دستیار کارگردان بودن یعنی چه.
تا امروز ۱۵۶ متر گرفته‌ایم. برای نه روز بسیار کم است. باید ۲۷۰ متر فیلمبرداری می‌شد.

۶ اوت، دوشنبه

فیلم‌های گرفته‌شده را تماشا کردیم.

همه‌چیز - آشغال. همه‌ی نماها مات‌اند. باید دوباره فیلمبرداری شوند.

دوربین را فرستادیم مسکو.

عکس: کشتزار در ایگنات‌یه‌وو. صحنه‌ی سولینیتسین.

۷ اوت، سه‌شنبه

فردا، پس از ورود تره‌خووا، باید کار را با او شروع کنیم، اگر دوربین حاضر باشد.

۱۴ اوت، سه‌شنبه

تنها یک نما فیلمبرداری شد. (باران سیل‌وار می‌بارید.) نمای شماره‌ی ۶ (از «ساوراشیه»)... یک نما در هر نوبت - واقعاً خیلی کم است!!!

تصمیم گرفتیم که «ورونا» را فیلمبرداری نکنیم، و به‌جایش صحنه‌های ورودی از کشتزار را بگیریم - با بچه‌ها - که برای «رؤیا» به‌کار خواهند آمد.

صحنه‌ی پایانی با پدر و مادر فیلمبرداری می‌شود، که متن راوی پیش از آن می‌آید. پدر: «ترجیح می‌دهی پسر باشد یا دختر؟» (مفهوم واژه‌ها به‌تناسب تغییر می‌کند).

تصمیم گرفتیم که اپیزود «گوشواره» در آینده فیلمبرداری شود (بازگشت به خانه‌ی سولوویوا). پسربچه: «پس توی دست‌هات چی داری؟»

۱۷ اوت، جمعه اوشه‌گوو XVII

۲ برداشت. تنها یک نما، شماره‌ی دوازده، فیلمبرداری شد. نمای یک می‌ماند برای دوشنبه.

به این فکر افتاده‌ام که مصاحبه را اصلاً فیلمبرداری نکنیم، و به‌جای آن گفت‌وگویی بیاید دربارهٔ هنر - درباره‌ی هنرمند. او کیست؟ این بازیگر کیست که زندگیِ بیگانه‌ای را براساس تجربه‌ی شخصی می‌سازد.
درباره‌ی این‌که هنر در واقعیت مطلق می‌میرد، که این واقعیت را همچون تصویر به‌دست می‌آورد. همچون توهمی از واقعیت.
به مصاحبه دیگر اصلاً اعتقادی ندارم!
همه‌ی تک‌گویی‌های راوی باید از نو نوشته شود. گفتار آغازین درباره‌ی «ورونا» باید تغییر کند. باید به‌سادگی درباره‌ی روستای تومشینو حرف بزنند (اگر رودخانه [ورونا] را فیلمبرداری نکنیم.)

۱۸ اوت، شنبه

پرنده و آسافی‌یف را در پایان «محوطه‌ی تیراندازی» می‌گیریم - پیش از رؤیای نخست.
اپیزود «گوشواره» (آتلیه). پسرک در برابر آینه: یک گلبرگ گل سرخ در موهایش. آن‌را می‌تکاند.
خانه‌ی روستایی، نمای دوم: حرکت دوربین از صندلی، که کت پدر بر آن آویزان است. گفت‌وگو درباره‌ی پدر، بیرون از تصویر.
در عکس، اوشه‌گوو. فیلمبرداری نمای ۱۰ از «ساوراشی‌یه»

۲۳ اوت، پنج‌شنبه ایگنات یِوو XX

خانه‌ی روستایی
سه نما را فیلمبرداری کردیم: نمای ۳ تماشایی بود: سه تکرار! نمای ۲: دو تکرار! و یک نما از صحنه‌ی سولینیتسین.
امروز از فنلاند شادباشی رسید: «رویلف» به‌عنوان بهترین فیلمی که در ۱۹۷۲ در فنلاند نمایش داده‌اند، ستایش شده است. تا این‌جا دست‌کم

این هفتمین جایزه برای «روبلف» است.

۲۵ اوت، شنبه روز استراحت

سرد و بارانی –

کوشنریف با وایسبرگ و نیز کارایف اختلاف‌نظر داشت، که پیشرفت اندک کارمان به‌دلیل کُندیِ رِربرگ است.

باید درباره‌اش فکر کنیم.

کوشنریف مأمور شد برود و فصل چاپخانه را آماده کند...

۱ سپتامبر، شنبه روز استراحت

آفتاب! افسوس که درست امروز را تعطیل کرده‌ایم.

۲ سپتامبر، یک‌شنبه

امروز باران می‌بارد – شاید فردا هم. باید در اوشه‌گوو نماهایی تکرار شوند – در خانه‌ی روستایی (نماهای بازیگران)؛ دکورهایی را باید ساخت، و جاهایی از نو باید نقاشی شوند.

سه نما برای فیلمبرداری داریم: ۱– راه رفتن سوی خانه و گفت‌وگو، ۲– ترکِ خانه، ۳– بازگشت – و یک نما روی پل – شاید در ایگنات‌یِوو.

۳ سپتامبر، دوشنبه خانه‌ی روستایی XXVII

استراحت – گوشا حالش خوب نیست. مادر و یانکوفسکی برای فصل نهایی آماده‌اند.

۴ سپتامبر، سه‌شنبه

هیچ نگرفتیم – باران. رربرگ حالش خوب نیست.

۵ سپتامبر، چهارشنبه

یک نمای سیاه‌وسفید با دوربین چندزمانه گرفته شد. یک برداشت کامل. و دو برداشت ناتمام. فیلمبرداری برای نماهای خارجی تا آخر کار این‌جا بود. دوربینِ چندزمانه خراب شد. فرستادیمش به مسکو.

۶ سپتامبر، پنج‌شنبه خانه‌ی روستایی XXIX

آسمان از صبح ابری است. هیچ نمایی نگرفتیم. گفته‌اند که تعمیر دوربینِ چندزمانه کامل نیست.

آفتاب نیست - ناچار است که یانکوفسکی را این‌جا نگه‌داشته‌ایم، تره‌خووا بیهوده این‌جاست.

ساشا میشارین این‌جا بود. درباره‌ی مسائل مربوط به فیلم آینده صحبت شد. حال و روزی هراس‌آور نزد همه.

۸ سپتامبر، شنبه خانه‌ی روستایی XXXI

ساعت هشت‌ونیم خورشید بیرون آمد و دوباره ناپدید شد. نمای سوم از رؤیای دوم را با دوربین چندزمانه فیلمبرداری کردیم (دو برداشت!).

نخستین نمای رنگیِ دومین رؤیا را در دو برداشت گرفتیم، هر دو بیهوده. گروه گوشا بسیار بد کار می‌کند، کُند و نامطمئن.

۲۰ سپتامبر پنج‌شنبه خانه‌ی روستایی XL

از صبح خورشید می‌درخشد.

امروز پایان را می‌گرفتیم. در انتهای آن ریتا و ماریا ایوانوونا و بچه‌ها در هم تدوین می‌شوند (با حرکت در جنگل).

پایان فیلمبرداری شد.

فقط مانده نمایی از هواپیما، اگر لازمش داشته باشیم.

۱۱ اکتبر، پنج‌شنبه

امروز با رربرگ دیداری داشتیم، و باز هم درباره‌ی «پره دل‌کینو». تصاویر «اتاقک حمام» را تماشا کردم. لباس‌های «پره دل‌کینو» هنوز حاضر نیست. اگرچه فومینا برای آن بیش از یک ماه وقت داشت. شیطان می‌داند که چه‌خبر شده... فردا تدارک «پره دل‌کینو» و سفر به آن‌جا.

شنبه هم با ساشا درباره‌ی فیلمنامه دیدار خواهم کرد.

۱۳ اکتبر، شنبه روز استراحت

با ساشا درباره‌ی شکل کلی فیلمنامه کار کردیم. هنوز هم معلوم نیست که نام فیلم چه خواهد بود.

به‌نظرم **اعتراف به گناهان** نام بدی نیست. باید پذیرفت که کمی متظاهرانه است.

شکل کلی فیلم چنین به‌نظر می‌آید:

I. مقدمه

۱. نخستین رؤیا

۲. تک‌گویی راوی

۳. تلفن

II. خانه‌ی روستایی

III. اسپانیایی‌ها

۱ــ راوی

۲ــ تره‌خووا

۳ــ دعوا

۴ــ اسپانیایی‌ها

۵ــ در بولوار

۶ــ فیلم‌های خبری جنگی

IV. چاپخانه
V. دومین رؤیا
۱ــ صدای راوی
۲ــ باد
۳ــ تبدیل به دیگری
VI. گوشواره
VII. پسری که با لکنت حرف می‌زند.
۱ــ ایگنات و ریتا
۲ــ وحشت
۳ــ به‌سوی خانه
۴ــ تلویزیون
VIII. افسر آموزش نظامی
۱ــ ساعت آموزش
۲ــ نارنجک
۳ــ آسافی‌یف
IX. پره دل‌کینو
X. فراخوان
۱ــ تره‌خووا
۲ــ فیلم خبری
XI. انتظار
XII. پایان.

۱۸ اکتبر، پنج‌شنبه مسکو

نمای استودیویی ــ «خانه‌ی مادربزرگ».

در یک نما گرفته شد. دو تکرار رنگی و یک نمای سیاه‌وسفید. گوشا

معتقد است که نتیجه خیلی خوب خواهد شد - باید دید.

۲۲ اکتبر، دوشنبه پره دل‌کینو III

دو نما فیلمبرداری شد.

۱ــ دعوای بچه‌ها،

۲ــ دویدن بچه‌ها - کتاب لئوناردو،

۳ــ خانه - کتاب لئوناردو.

۲۳ اکتبر، سه‌شنبه پره دل‌کینو IV

نخستین نمای انبار علوفه را در دو برداشت گرفتیم. هر دو بد. تصاویر خانه‌ی مادربزرگ را دیدم و به‌نظرم بد هم نیست.

۲۴ اکتبر، چهارشنبه

«گوشواره» را به‌شکلی دیگر تدوین کردم.

۱۱ نوامبر، یک‌شنبه

به‌دلیلی نامعلوم فیلمبرداری «دفتر نمونه‌خوانی» را برای امروز برنامه‌ریزی کرده بودند.

بدون تدارک؟ اگر کوشنریف یا شارچنکو را ببینم، این‌جا را برایشان جهنم می‌کنم!

طبعاً فیلمبرداری نداشتیم!

۱۲ نوامبر، دوشنبه پره دل‌کینو VI

این فصل پره دل‌کینو تمام شد - سه نما.

یک نمای آن - چشم‌انداز، از پشت پنجره‌ی انبار، از زاویه‌ی دید پسرک -

به نتیجه نرسید. باید دوباره فیلمبرداری شود. شاید در یوریه‌وز.
نه، آن‌چه لازم داریم نمایی تازه است –که چیزهایی را که پسرک *می‌تواند* ببیند نشان دهد.

۱۵ نوامبر، پنج‌شنبه

مایاکوف و سویریدوف به‌خاطر دعوای دیروز گزارشی برای ایوانف فرستاده‌اند، که مایاکوف در آن نوشته که من او و سویریدوف را بیرون کرده‌ام. ابلهی است.

۲۲ نوامبر، پنج‌شنبه

سه نما گرفتیم که اولی و دومی گفت‌وگو درباره‌ی غلط چاپی بود –که شاید نتیجه‌اش خوب نباشد – به‌احتمال زیاد استفاده نخواهد شد.

۲۸ نوامبر، چهارشنبه «چاپخانه» مسفیلم

پنج نما از «چاپخانه» فیلمبرداری شد. فقط «راهرو» باقی مانده است.

۳۰ نوامبر، جمعه

نماهای «چاپخانه»ی ۲۸ نوامبر را تماشا کردیم. تمام نماهای آخرین روز فیلمبرداری آشغال است. لابراتوار نگاتیو را هفت ثانیه کم‌تر ظاهر کرده. معلوم نیست چه بر سر نماهای تکرارشده‌ی «خانه‌ی سولویوف» آمده است. آن‌هم شاید آشغال خالص‌تری شده؟

۴ دسامبر، سه‌شنبه

چهار نما در راهرو، دو نما جلوی دفتر نمونه‌خوانی – تکرار – و دو نما در راهروی میان ساختمان‌ها.

یک برداشت از نخستین صحنه را گرفتیم: ریتا تره‌خووا تأخیر داشت. زود تاریک شد.

۱۲ دسامبر، چهارشنبه

در استودیوم نبودم.
به‌جای آن با ساشا میشارین روی فیلمنامه کار می‌کردیم.
شاید اصلاً برای رؤیای دوم گفتار راوی لازم نباشد.
جای دختر پانزده‌ساله در «آموزش نظامی» مشخص شود. مجذوب شدنِ قهرمان.
دومین رؤیا – «تبدیل به دیگری» – چنین سامان می‌یابد:
۱ــ رؤیا و باد.
۲ــ فیلیپ از پنجره نگاه می‌کند.
۳ــ مادر گیسویش را می‌شوید و پدر کمکش می‌کند.
۴ــ پدر ناپدید می‌شود.
۵ــ دیوار خیس و بستر: راه رفتن در اتاق. مادر در آینه ــ
۶ــ انعکاس تصویر ماریا ایوانوونا.
۷ــ فیلیپ سوی خانه می‌رود و نمی‌تواند در را باز کند. دور می‌شود.
۸ــ سگ و ریتا.
به فیلم خبری جنگی شعر «کودکی بودم، بیمار» افزون شود.
چرا چنین دور ایستاده‌ای؟

۱۴ دسامبر، جمعه

ساعت یازده جلسه‌ی مشاوره‌ی هنریِ اداره تشکیل شد. همه برای نخستین‌بار است که فیلم‌های آماده‌شده را می‌بینند. تا امروز حتی یک متر از فیلم را هم کسی ندیده است.

پس از جلسه. همه گفتند که آن‌چه دیده‌اند تأثیر ژرفی بر آنان گذاشته. این‌جا ستایش‌ها را تکرار نمی‌کنم.
چند تذکر.
خلاصه‌ی حرف‌هاشان این‌هاست:

۱ـ آیا سربازان برهنه در تصاویر مستند تماشاگر را به‌خنده نخواهد انداخت؟ (نایموف)

۲ـ آیا اتاق خواب در «گوشواره» زیاد تجملی و بی‌مزه نیست؟ (نایموف)

۳- رؤیاها – در قیاس با بقیه‌ی نماها – جذاب نیستند (آلوف) و از این حرف‌ها...

بازی تره‌خووا همه را عمیقاً تکان داد.
ساشا و من از خودمان انعطاف نشان دادیم و از مصاحبه، به‌نفع صحنه‌های نمایش چشم‌پوشی کردیم. بدون مخالفتی. آلوف حتی پیشنهاد کرد که به‌جای آن تره‌خووا را بگذاریم، گفتیم که ما هم به این فکر افتاده‌ایم.
خلاصه – همه غافلگیر شده بودند. و هنگام نمایش صحنه‌ی پایانی، بسیار گریستند.

۱۸ دسامبر، سه‌شنبه

... از آرسنی الکساندرویچ خواهش می‌کنم که شعرهایش را بخواند، «جنگلِ ایگنات‌یه‌وو» و «کودکی بودم، بیمار».

۲۱ دسامبر، جمعه

بچه‌ها آمده‌اند، اما آسافی‌یف و دختر موقرمز را هنوز نداریم. با دویگوبسکی، رربرگ و ریتا نماهای آزمایشی برای دکورها (نمای

بیرونی) را گرفتیم.
نماهای مربوط به ریتا تره‌خووا را چگونه باید تدوین کرد؟ مسأله این است!
فصل‌های او:
۱- گفت‌وگو با راویِ بیرون از تصویر؛ مشترک بودنِ سرنوشت.
۲- اسپانیایی‌ها - و گفت‌وگو با خانم.
۳- ریتا و ایگنات.
۴- رؤیایی که ریتا در آن گیسویش را می‌شوید و در آینه دیده می‌شود.
۵- تک‌گویی - «بلند شوید!»
۶- ریتا و عکس‌های مادر.
اگر ایده‌ی تک‌گویی‌های راوی را کنار بگذاریم، پس بر شبحِ این «راوی نادیدنی» چه خواهد گذشت؟

۲۷ دسامبر، پنج‌شنبه
سیزوف فیلم‌های آماده را دید.
همه‌چیز روبه‌راه است. او پیشنهادی را هم طرح کرد: به‌جای مصاحبه، از تره‌خووا - به‌عنوان تره‌خووای بازیگر - فیلمبرداری شود.
تعجب‌آور است.
اولگا سورکووا هم آن‌جا بود - گفت که من از حد خودم هم فراتر رفته‌ام. اشتباه می‌کند - من هنوز به مرزهای خودم نرسیده‌ام.
ساشا گوردون را دیدم. او دو بخش تدوین‌شده‌ی اولیه را دید و به‌گونه‌ای غیرعادی تحت‌تأثیر قرار گرفت - گفت: «قابل‌تأمل است.» شاید به‌راستی شاهکاری به‌وجود آمده؟ من به‌هرحال در این‌باره هیچ احساسی ندارم. برای من این فیلم درحال ساخته شدن است.

۲۹ دسامبر، شنبه

نیمی از روز کار صداگذاری.

صداهای همزمان نماهای گرینکو در «چاپخانه»، و نماهای «گوشواره» را روی تصویر می‌گذاشتیم.

در «خانه‌ی روستایی» پیش از آتش‌سوزی شاید نمای سیاه‌وسفید پرنده بیاید، و یا نمایی دیگر فیلمبرداری شود.

جایگزینی پرنده‌ی سیاه‌وسفید در «چاپخانه» با نماهای عمومی رنگی در آتش‌سوزی.

گوبنکو هم می‌خواهد فیلمی درباره‌ی آلبینونی بسازد.

گفتم بگذارد فقط یکی از ما این کار را بکنیم نه هردومان (همان‌طور که کولیا می‌خواست).

سیزوف باید در این‌باره تصمیم بگیرد.

دفتر دوم

ژانویه تا مه ۱۹۷۴

۴ ژانویه، جمعه

نیمی از روز کار صداگذاری: دو نما از «گوشواره». لاریسا تأخیری طولانی داشت، او جلوی پیش رفتن کار را می‌گیرد.

۱۱ ژانویه، جمعه

تدارک «محوطه‌ی تیراندازی» متوقف شد: پوشاک گرم نداریم.

تقصیر کوشنریف است. تیز، تا کوشنریف برگردد، من چند ساعتی در استودیو بی‌کار مانده بودم، درانتظار بچه‌ها، که سروکله‌شان پیدا نمی‌شد. باید تصمیم مناسبی گرفت.

۱۲ ژانویه، شنبه

با آرته‌میف کار می‌کردم. روز دوشنبه باید به او و لوکینا فیلم‌ها را نشان دهم.

۱۵ ژانویه، سه‌شنبه

«محوطه‌ی تیراندازی» را در کولومنسکویه شروع کردیم.
هوای سرد. و همه‌جا قندیل‌های احمقانه.
پسربچه‌ای را برای نقش آسافی‌یف پیدا کردیم.

۱۷ ژانویه، پنج‌شنبه

نوبت دوم در «محوطه‌ی تیراندازی».
چهارمین نما از «محوطه‌ی تیراندازی» را فیلمبرداری کردیم. کار سخت پیش می‌رفت. سرما. موتور دوربین کار نمی‌کند. صورت بازیگران سرخ شده.

۲۳ فوریه، شنبه

به‌گونه‌ای باورنکردنی خسته‌ام. تمام روز در بستر بودم و نیرویی تازه را در خود جمع می‌کردم.

۲ مارس، شنبه روز استراحت

کار فیلمبرداری به پایانش نزدیک می‌شود. لاریسا هنگام کار خیلی مزاحمم می‌شود. نه شعور دارد نه ادب. در یک کلمه، هیچ کمکی برای من نیست...

۴ مارس، دوشنبه

نوبت پانزدهمِ «آپارتمان». هیچ کار درستی انجام ندادیم. اول که صحنه آماده نبود. تقصیر کوشنریف، شارچنکو و دویگوبسکی است. بعد هم این‌که آتلیه به‌طرز وحشتناکی سرد است، ریتا فقط پیراهنی نازک به تن دارد – مقصر در این مورد وایسبرگ و کوشنریف هستند.

نماهای پلکان خانه باریتا و لوییزا یکسر بی‌حاصل بود.

نتیجه این‌که دو روز کامل را از دست دادیم. یک روز به‌خاطر [اعضای] کمیته [ی هنری]، و دومی به‌خاطر دستیار عزیز من.

۵ مارس، سه‌شنبه

شانزدهمین نوبت «آپارتمان». تصویر کولیا + آینه + لیالکا کنار بخاری را برای صحنه‌ی آینه («گوشواره») ضبط کردیم.

یک نمای تکراری از نخستین نمای رؤیای دوم.

یک نمای تکراری از دومین نمای رؤیای دوم.

نیم نوبتِ کاری برای صدا. ما سخت خسته‌ایم. کار صداگذاری بد پیش می‌رود. با ایگنات کاری انجام نشد. ریتا بیمار است. کایدانوفسکی خوب نیست.

خودم باید درباره‌ی صدای ماما فکری کنم.

۱۶ مارس، شنبه

فیلم‌های آماده را، برای موضوع دوقسمتی کردن فیلم، به سیزوف نشان دادم. گفت که هیچ سردرنیاورده، و علاوه بر این هیچ ارتباطی میان اپیزودها نمی‌بیند، و تازه همین چیزهای وحشتناک هم زیادی طول داده شده: او تردید دارد که باید فیلم‌های خبری در فیلم باقی بمانند. آموزش نظامی را دوست نداشت – [گفت که] بیش از حد رقت‌انگیز و ابلهانه

است، نیز کودکان. دست‌آخر این‌که برای کمک به دوقسمتی شدن فیلم آماده است، بسیار به من اعتماد دارد، وباید تا دوشنبه روشن شده باشد که چه می‌خواهیم: فیلمی یک یا دوقسمتی. تمایل من به ۳۲۰۰ متر است. من فکر می‌کنم که هیچ‌چیز از فیلم بیرون نخواهد آمد. این را می‌نویسم – در اعماق وجودم امیدوارم...

برای نمایش فیلم، همه‌ی اپیزودها را از نو درهم آمیختم و به این سامان درآوردم:

۱. ناتالیا – ۷ ← ۲. اسپانیایی‌ها – ۵ ← ۳. مکالمه‌ی تلفنی با مادر – ۲ ← ۴. خانه‌ی روستایی / درون / پسر الکن – ۲. آ ← ۵. مزرعه (بیگانه) – ۸ ← ۶. مزرعه (آتش‌سوزی) – ۳ ← ۷. چاپخانه – ۴ ← ۷. آ. بالن‌ها – ۴ ← ۸. نخستین رؤیا – ۹ ← ۹. ظاهرشدن‌ها – ۱۰ ← ۱۰. (دومین رؤیا) گفت‌گو درباره‌ی نخستین عشق – ۱۱ ← ۱۱. آموزش نظامی – ۱۳ ← ۱۲. فیلم خبری – رود سیواش – ۱۲ ← ۱۳. پره‌دل‌کینو (انبار) – ۱۴ ← ۱۴. پره‌دل‌کینو (پدر) – ۱۴. آ: دومین رؤیا. ۱۵. بوته‌ی شعله‌ور – ۱۵ ← ۱۶. گوشواره – ۱۶ ← ۱۷. پایان – ۱۹ ← ۱۸. تسکین. ۱۹. انتظار.

پیش از هر چیز تلاش این است که همه‌چیز جداجدا شود، و به‌گونه‌ای دیگر درهم آمیزد.

۲۲ مارس، جمعه

سومین نسخه‌ی تدوین‌شده را دیدم – وحشتناک بود. همه‌چیز از هم جداست. همه‌چیز بسیار بد. به‌نظر من این فیلم یک فاجعه است.

۲۳ مارس، شنبه

نه – نسخه‌ی چهارم – درست نیست.

اینک نسخه‌ی پنجم.

در آغاز مقدمه می‌آید - ۱) پسری که لکنت‌زبان دارد. بعد متن راوی درباره‌ی رؤیا، درباره‌ی خانه‌ی روستایی / اساس: فیلمنامه / - در پس‌زمینه - ۲) حرکت مدور. ۳) بعد گفت‌وگوی تلفنی با مادر. ۴) خانه‌ی روستایی. ۵) ناتالیا جلوی آینه (بدون اسپانیایی‌ها)، که از این طریق برای تماشاگر روشن می‌شود که ناتالیا و مادر شخصیت‌های جداگانه‌ای هستند. و نیز در این لحظه است که قواعد بازی [ی فیلم] مفهوم می‌شوند. ۶) چاپخانه. دوش. ۷) بالن‌های استراتوسفر. ۸) تصاویر مستند از کوریدا. ۹) اسپانیایی‌ها. بدون روان‌شناسی‌های نالازم، بدون تکیه بر لوییزا (بیش‌تر کار با خاطرات)، راستی او واقعاً کیست؟ خیلی خلاصه: گزارشی در کوریدا، رقص، سیلی، خروج لوییزا - با این توجه که ارنستو در اسپانیایی‌ها هیچ نمی‌فهمد - و بعد فیلم‌های خبری از کودکان اسپانیایی. ۱۰) دو ساعت با لوییزا ف. کار کردم (تلفنی). و نسخه‌ی ششمی را طرح ریختیم...

۲۴ مارس، یک‌شنبه

ششمین نسخه اصلاً چنان بد نیست، اگرچه هنوز به ایده‌آل نرسیده‌ایم. می‌ترسم که این فیلمی اساساً به تدوین درنیامدنی باشد. فیلم هنوز صحنه‌ای به‌عنوان یک اپیزود اوج واقعی را ندارد (که در آن زندگی دشوارِ ماریا نیکولایونا به‌وضوح بیان شود). تاکنون همیشه فکر می‌کردم که «گوشواره» چنین اپیزودی خواهد بود. درست است؟ شاید باید این دو - گوشواره و «چاپخانه» - را به‌هم ارتباط داد؟ یا شاید باید «بالن» را (به‌دشواری) و نیز «اسپانیایی‌ها» را بیرون بیاورم؟ و جنگ چه؟ آیا باید همچون قطعه‌ای مستقل بیاید؟ جنگ مادر را نابود می‌کند، مادر در جنگ محو می‌شود.

۲۵ مارس، دوشنبه

تمام روز تدوین می‌کردم. کارهای صدا به‌دلیل بیماری بازیگران انجام نشد (اثری از بچه‌ها و نیز ریتا نیست).

اسپانیایی‌ها به مویی بند است. شاید با نسخه‌ی هشتم سرانجام چیزی از کار درآید.

۲۷ مارس، چهارشنبه

نیمی از روز کارهای صدا.

نماهای [با صدای] آرسنی الکساندرویچ شکل گرفتند. پدر همه‌ی شعرها را خوب نمی‌خواند.

چنین به‌نظر می‌رسد که باید اسپانیایی‌ها را بیرون بیاورم. و به‌عنوان ادامه‌ی «خروس» صحنه‌ی پیوستن با ریتا و به‌روشی دیگر فیلمبرداری شود. با ریتا صدای صحنه‌های «بیشه» و «انتظار» را روی تصاویر گذاشتیم.

فردا – تدوین و فکر بیش‌تر.

۱۰ آوریل، چهارشنبه

تازه‌ترین، چهاردهمین نسخه را تدوین کردم. فردا ساعت سه فیلم را می‌بینم. (فردا ساعت دو نکروشف مرا دعوت کرده است.) در تدوین فقط «اسپانیایی‌ها» را تغییر دادم – در آغاز فیلم خبری را گذاشتم، اول بچه‌ها و گاو در پایان.

۱۱ آوریل، پنج‌شنبه

نسخه‌ی چهاردهم وحشتناک است. باز روی سیزدهمی کار می‌کنیم.

۱۲ آوریل، جمعه

شانزدهمین نسخه را در تالار تماشا کردیم. بهتر از همه است. همه‌چیز سر جای خود. فقط یک احمق درکش نخواهد کرد.

۱۹ آوریل، جمعه

تدوین تمام شد – ۲۹۷۰ متر.

چیزهایی را باید حذف کنم، اما نمی‌دانم چه را.

کارهای صدا را انجام دادیم – صداهای زمینه.

۲۳ آوریل، سه‌شنبه

تلفیق صداها ۲.

بخش دوم حاضر است.

با سیزوف دیدار کردم. او از پذیرفتن فیلم، به‌شکلی که من طرحش را ریخته‌ام (آموزش نظامی، فیلم خبری جنگی، مادر معلق در فضا و راوی در بستر) خودداری می‌کند. لعنت بر او.

از ۲۴ آوریل تا اول مه: سفر به ایتالیا.

آندری تارکوفسکی

Andrei Tarkovsky

چهارم‌آوریل ۱۹۳۲. آندری آرسنی‌یویچ تارکوفسکی در ساوراشیه، روستایی در ایگنات‌یِوو، زاده شد. مادر و پدرش از مسکو به این روستا آمده بودند. پدرش، آرسنی الکساندروویچ تارکوفسکی، شعر می‌نوشت. مادر ماریا ایوانوونا ویشنیاکووا نام داشت و در مسکو در رشته‌ی ادبیات تحصیل کرده بود. پس از جدایی آن‌ها، آندری همراه خواهرش مارینا پیش مادر ماند. ماریا ایوانوونا در این دوران به‌عنوان نمونه‌خوانِ یک بنگاهِ نشر در مسکو کار می‌کرد. با آغاز جنگ جهانی، خانواده در شهر یوریه‌وز مقیم شد. آرسنی تارکوفسکیِ شاعر به جبهه اعزام شد و آسیب دید. پیش از آن، در زمان جنگ، گاه در یوریه‌وز، به‌دیدن خانواده‌ی سه‌نفری می‌رفت. مادر و دو فرزندش پس از جنگ به مسکو بازگشتند. آندری دچار بیماری سل شد. در دوران طولانیِ بستری بودنش بسیار به موسیقی و نقاشی پرداخت.

۱۹۵۱. در رشته‌ی زبان‌های شرق پذیرفته شد و چند ماه بعد ترک‌تحصیل کرد.

۱۹۵۴-۶۱. در مدرسه‌ی عالی فیلم مسکو (WGIK)، سینما خواند و شاگرد میخاییل رم بود. به‌عنوان کار پایانی، به‌همراه الکساندر گوردون، فیلم کوتاه غلتک و ویولون را ساخت.

۱۹۶۲. استودیوی مسفیلم به تارکوفسکی پیشنهاد کرد که تولیدی مسکوت‌مانده، فیلمی براساس قصه‌ی «ایوان» نوشته‌ی ولادیمیر بوگومولوف، را به‌پایان برد. تارکوفسکی فیلمنامه‌ای تازه نوشت و *کودکی ایوان* را ساخت. سرگذشت پسرکی در سال‌های جنگ دوم. فیلم در شوروی متهم شد به «ضدجنگ» بودن، با این‌همه در همین سال جایزه‌ی اصلی جشنواره‌ی ونیز را دریافت کرد.

تارکوفسکی به‌همراه کارگردان دیگر روس، آندری میخالکوف کونچالوفسکی، فیلمنامه‌ی *مصائب آندری* را درباره‌ی شمایل‌نگار بزرگ روس آندری روبلف نوشت و آن را به مسفیلم پیشنهاد کرد.

۱۹۶۳-۶۴. با فشار رهبران مسفیلم، نسخه‌های دوم و سپس سوم فیلمنامه نوشته شد. سرانجام تارکوفسکی توانست اجازه‌ی ساختن فیلم را بگیرد.

۱۹۶۵-۶۶. فیلمبرداری از تابستان ۶۵ آغاز شد و سال بعد به‌پایان رسید. اداره‌ی سانسور دولتی از تارکوفسکی خواست که نکات بسیاری را در فیلم تغییر دهد. آن‌ها حتی بر مواردی چون «گرایش به ناتورالیسم»، «صحنه‌های خشن» و تصویر زنان برهنه ایراد گرفتند. تارکوفسکی صحنه‌هایی را کوتاه کرد، اما دایره‌ی هنری «مسفیلم» همچنان از این شکل تازه هم راضی نبود. بااین‌حال نسخه‌هایی از فیلم به کشورهای خارجی فروخته شد.

۱۹۶۷. تارکوفسکی در مسکو به تدریس «دوره‌های عالی کارگردانی فیلم» پرداخت. کمیته‌ی دولتی فیلم اتحاد شوروی، در همین دوران، درخواست‌های تارکوفسکی را برای ساختن فیلم‌هایی براساس رمان‌های

داستایفسکی، «ابله» و «مرد جوان» رد کرد.
۱۹۶۸. با همکاری الکساندر میشارین حدیث نفس خود، «روز روشنِ روشن» را نوشت. کمیته‌ی دولتی فیلم تولید چنین فیلمی را نپذیرفت. سرانجام موافقت شد که او براساس رمان استانیسلاو لم **سولاریس** را بسازد. فیلمنامه را تارکوفسکی به‌همراه فریدریش گورنشتاین نوشت.
۱۹۶۹. کمیته‌ی دولتی فیلم سرانجام اجازه داد که فیلم ***مصائب آندری***، این‌بار با نام **آندری روبلف**، نمایش داده شود. همچنان با این شرط که صحنه‌های دیگری از فیلم حذف شود. تارکوفسکی تمامی این موارد را پذیرفت، فیلم در بیست‌ویکمین جشنواره‌ی کن نمایش داده شد، و جنجالی که به‌پا کرد سبب شد که شوروی باز هم فیلم را توقیف کند. فیلم را شرکتی فرانسوی خریده بود و نسخه‌ای از آن را به کن فرستاد. ***آندری روبلف*** را بیرون از مسابقه نشان دادند. فیلم جایزه‌ی ناقدان را گرفت.
۱۹۷۰. تارکوفسکی دوباره به تدریس کارگردانی سینما روی آورد. تابستان همین سال نوشتن فیلمنامه‌ی **سولاریس** را آغاز کرد. ماه دسامبر ***آندری روبلف*** در سینماهای شوروی نمایش داده شد.
۱۹۷۲. نمایش عمومی **سولاریس**.
۷۴-۱۹۷۳. کمیته‌ی دولتی فیلم شوروی با ساخته شدن فیلمنامه‌ی «روز روشن روشن» موافقت کرد. فیلم، درنهایت ***آینه*** نام گرفت. پدر و مادرش در ساختن فیلم یاری‌اش کردند. آرسنی تارکوفسکی شعرهایش را روی تصاویر بازخواند، و ماریا ایوانوونا در فیلم بازی کرد.
۷۷-۱۹۷۴. سال‌های نوشتن فیلمنامه‌های بسیار براساس رمان‌های ***مرشد و مارگاریتای*** بولگاکوف، ***تسخیرشدگانِ*** داستایفسکی و ***مرگ ایوان ایلیچ*** اثر تولستوی. اجازه‌ی ساختن هیچ‌یک از این آثار را به او ندادند.
۱۹۷۷. در تالار «کومسومول لنین» مسکو، ***هملت*** را به صحنه برد. نقش گرترود را مارگاریتا تره‌خووا بازی کرد. در همین سال براساس رمان

علمی‌خیالی آرکادی و بوریس استروگازکی، ***پیک‌نیک در حاشیه‌ی راه***، ساختن فیلمی با همین نام را آغاز کرد. مواد خام فیلم از خارج خریداری شد، که کیفیتی سخت نازل داشت. با دیدن فیلم‌های آماده‌شده، دانستند که چیزی از آن حاصل نخواهد شد. به تارکوفسکی پول دادند تا بخش دومی از همین فیلم را بسازد، و او ***استاکر*** را با حفظ مایه‌های اصلی فیلم نخست و براساس فیلمنامه‌ی تازه‌ای از برادران استروگازکی آفرید.

۱۹۸۰. نمایش عمومی ***استاکر*** در شوروی. در نخستین ماه، تنها در مسکو، دو میلیون تماشاگر به دیدن آن می‌روند.

۱۹۸۲. سفر به ایتالیا در تدارک ساختن ***نوستالگیا***. تلویزیون ایتالیا نیز در تهیه‌ی فیلم سهیم بود.

۱۹۸۳. تارکوفسکی در اپرای «کاونت گاردن» لندن، اپرای بوریس ***گودونوف*** اثر موسورگسکی را (به‌رهبری کلودیو آبادو) کارگردانی کرد. در همین سال به‌دعوت سازمان‌های فرهنگی مختلف به برلین غربی رفت، و در دوره‌هایی فشرده سینما درس داد. می‌خواست در شارلوتن‌بورگ براساس فیلمنامه‌ای از خودش فیلم ***هوفمانیانا*** را بسازد، که به‌دلایل مالی نتوانست.

۱۹۸۴. در جشنواره‌ی کن، ساه مه، جایزه‌ی ویژه‌ی داوران را برای ***نوستالگیا*** (مشترک با ***پول*** برسون) دریافت کرد. سرگی بوندارچوک نیز در گروه داوری بود، و تارکوفسکی حضور او را توطئه‌ی کمیته‌ی دولتی فیلم اتحاد شوروی (گوسکینو) می‌دانست تا مانع از اهدای نخل طلای جشنواره به ***نوستالگیا*** شود. در مراسم نهایی، از همین رو، بسیار تلخ و عصبی بود. به‌سردی تشکری کرد و همراه برسون از صحنه بیرون رفت. آکادمی فیلم سوئد پیشنهاد ساختن فیلمی براساس فیلمنامه‌اش، ***جادوگر*** را به او داد. تارکوفسکی به سوئد سفر کرد.

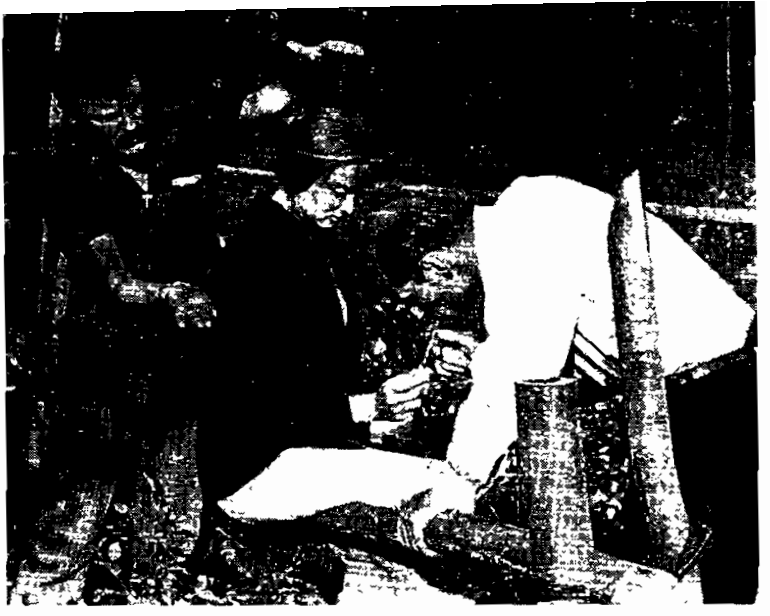
روز دهم ژوئن در یک نشستِ رسانه‌ای در میلان اعلام کرد که دیگر به

کشورش بازنخواهد گشت. گفت که در آنجا دیگر امکان کار کردن برایش فراهم نیست، و درعین‌حال افزود که «این هولناک‌ترین لحظه‌ی زندگی من است... اگر دست‌کم یک‌بار به‌شکلی انسانی پاسخم را می‌دادند، سرزمین مادری خود را ترک نمی‌گفتم. این برایم یک تراژدی است. آن‌ها مرا طرد کرده‌اند».

۱۹۸۵. در جزیره‌ی گوتلندِ سوئد براساس فیلمنامه‌ی *جادوگر*، فیلم *ایثار*را ساخت. کتابش *زمانِ مهروموم‌شده (پیکرسازی در زمان)* نخستین‌بار به‌زبان آلمانی منتشر شد. در پایان سال گفته شد که به سرطان ریه دچار شده است. با وجود بیماری، تارکوفسکی بر تمامی مراحل تدوین *ایثار* نظارت داشت.

۱۹۸۶. برای درمان به پاریس رفت. در این دوران بیش‌تر در خانه‌ی دوست بازیگرش، مارینا ولادی، ساکن بود. پس از چهار سال به پسرش آندریوشا اجازه‌ی خروج از کشور داده شد و تارکوفسکی توانست در واپسین سال زندگی‌اش او را ببیند.

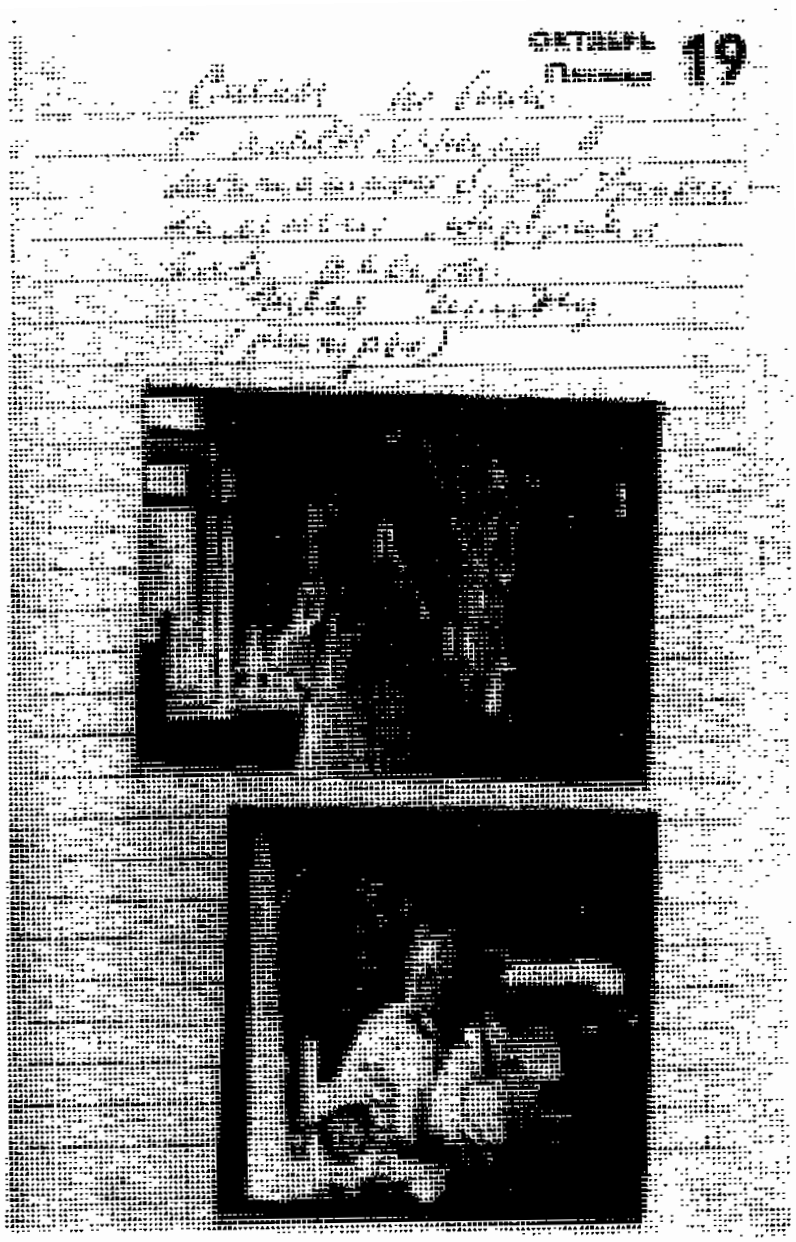
روز ۲۹ دسامبر، آندری تارکوفسکی در بیمارستانی در پاریس، درگذشت و در گورستان «سنت ژنه‌ویو دِبوا»ی پاریس به خاک سپرده شد.



تدارک صحنه‌ی دیدار با بیگانه

تدارک «دیدار با بیگانه»

تارکوفسکی، چاهِ «آتش‌سوزی»



تره‌خووا در صفحه‌ای از یادداشت‌ها (۱۹ اکتبر)

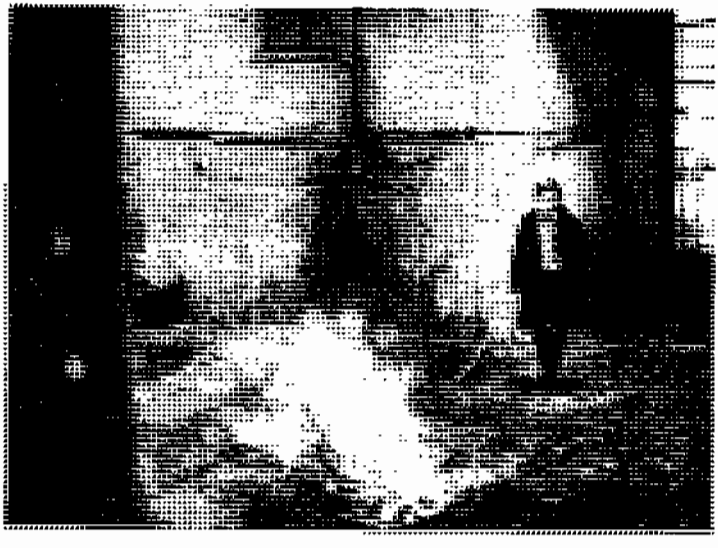
نمایی از «چشم‌انداز زمستانی» (آسافی‌یفِ مغموم)

تدارک «محوطه‌ی تیراندازی»

راوی و مارینا، انتظار و کودکی

نخستین نگاه به مردِ بازآمده

ورق‌زدن کتاب داوینچی (در فیلم با قابی دیگر)



فرشته‌ای و بوته‌ای شعله‌ور (فصل ناتالیا و راوی)

از واپسین لحظه‌های فصل «گوشواره»

ماریا و پسرکش، بیرون خانه‌ی همسر پزشک

Мурилово

ИЮЛЬ
Четверг 19

Переехали в Мурилово.
Декораций еще не готовы.
Свободен маленький еще день.
Завтра первый съемочный
день.
Маша приехала в Мурилово.

Дуня

Мурилово. Пруд. Мама
рисует.

صفحه‌ای از یادداشت تارکوفسکی با دو عکس از مادر (۱۹ ژوئیه)

از مجموعهٔ

۱۰۰ سال سینما . . . ۱۰۰ فیلمنامه

منتشر شد:

۱ **شرق بهشت** • پل آزبرن • ترجمهٔ بهرام ری‌پور • کارگردان: الیا کازان

۲ **پاترپانچالی** • ساتیا جیت‌رای • ترجمهٔ امید روشن‌ضمیر • کارگردان: ساتیا جیت‌رای

۳ **آشوب** • آکیرا کوروساوا • ترجمهٔ گیلدا ایروانلو • کارگردان: آکیرا کوروساوا

۴ **پاریس تگزاس** • سام شپارد • ترجمهٔ هوشنگ گلمکانی • کارگردان: ویم وندرس

۵ **شب** • میکل‌آنجلو آنتونیونی / انیوفلایانو / تونینو گوئه‌را • ترجمهٔ هوشنگ گلمکانی
کارگردان: میکل‌آنجلو آنتونیونی

۶ **اورفه** • ژان کوکتو • ترجمهٔ مجید اسلامی • کارگردان: ژان کوکتو

۷ **سینما پارادیزو** • جوزپه تورناتوره • ترجمهٔ هوشنگ گلمکانی
کارگردان: جوزپه تورناتوره

۸ **چهارصد ضربه** • مارسل موسی / فرانسوا تروفو • ترجمهٔ حمید هدی‌نیا
کارگردان: فرانسوا تروفو

۹ **مرد سوم** • گراهام گرین • ترجمهٔ مجید اسلامی • کارگردان: کارول رید

۱۰ **چاقو در آب** • یرژی اسکولیموفسکی / یاکوب گلدبرگ / رومن پولانسکی
ترجمهٔ مجید مصطفوی • کارگردان: رومن پولانسکی

۱۱ **مسافر (حرفه: خبرنگار)** • میکل‌آنجلو آنتونیونی / پیتر وُلن / مارک پپلو
ترجمهٔ بهرام دهقانی / علیرضا عامری • کارگردان: میکل‌آنجلو آنتونیونی

۱۲ **روکو و برادرانش** • لوکینو ویسکونتی / ماسیمو فرانچوزا / انریکو مدیولی / پاسکُواله
فستا کامپانیله / سوسوچکی دامیکو • ترجمهٔ ایرج کریمی • کارگردان: لوکینو ویسکونتی

از مجموعهٔ

۱۰۰ سال سینما . . . ۱۰۰ فیلمنامه

منتشر می‌شود:

- **آلفاویل** • ژاک لوک گدار • ترجمهٔ شهزاد رحمتی • کارگردان: ژاک لوک گدار
- **فانی و الکساندر** • اینگمار برگمان • ترجمهٔ مهسا ملک مرزبان

  کارگردان: اینگمار برگمان
- **بانی و کلاید** • رابرت بنتون / دیوید نیومن • ترجمهٔ مازیار اسلامی • کارگردان: آرتور پن
- **په‌په لوموکو** • ژولین دو ویویه / هانری جانسون • ترجمهٔ لیلا ارجمند

  کارگردان: ژولین دو ویویه
- **زنده‌باد زاپاتا** • جان استین بک • ترجمهٔ همایون نوراحمر • کارگردان: الیا کازان
- **توهم بزرگ** • ژان رنوار / شارل اسپاک • ترجمهٔ سعید الیاسی کارگردان: ژان رنوار
- **سوپ اردک** • برت کالمار / هری روبی • ترجمهٔ کامبیز کاهه • کارگردان: لئو مک‌کاری
- **زیبا و هیولا** • ژان کوکتو • ترجمهٔ همایون نوراحمر • کارگردان: ژان کوکتو
- **حفره** • ژاک بکر / خوزه جووانی / ژان اورل • ترجمهٔ گیلدا ایرواتلو • کارگردان: ژاک بکر

چه برای سینماگران و چه برای دوستداران و تماشاگران جدی سینما، خواندن فیلمنامه‌های آثار کلاسیک سینمای جهان، دو خاصیت لذت و آموزش را تواماً دارد؛ به خصوص در سینمای ما که مدام صحبت از «مشکل فیلمنامه» است. **صد سال سینما، صد فیلمنامه**، فقط یک اشاره به صد سالگی سینما، و همان بازی دلپذیر همیشگی با اعداد و کلمات است. امیدمان این است که تعدادی از فیلمنامه‌های باارزش تاریخ سینما در این مجموعه منتشر شود و حتماً کمتر از صدتا نباشد.

❖ ❖ ❖

آندری تارکوفسکی در طول بیش از بیست سال، کمتر از ده فیلم ساخته که همهٔ آن‌ها را می‌توان شاخص سبک او خواند و تقریباً هیچ یک را نمی‌شود از این حیث مهم‌تر از دیگری تلقی کرد. **آینه** هم یکی از آن‌هاست؛ فیلمی که جدا از دغدغه‌های فلسفی و جهان‌بینی فیلمساز و سلیقهٔ زیبایی شناسانه‌اش، اوضاع اجتماعی و سیاسی جغرافیای عصر خود را نیز در پس زمینه دارد.

۵۰۰ تومان

ISBN 964-312-381-2

نشر نی