

## وایدا و فیلم‌هایی درباره‌ی فلسفه‌ی تاریخ

میلااد روشنی پایان

«برای آزادی، نان و لهستان جدید». این بخشی از ترانه‌ی یادبود یانک ویشنفسکی است که کریستینا یاندا در تیتراژ پایانی **مرد آهنی** (1981)، با صدایی شبیه ضجه‌های یک ماده‌گرگ می‌خواند. لهستان جدید، با تمام ابهام‌های ناشی از واژه‌ی «جدید» همواره بزرگترین رویای لهستان بوده است. کشوری که بیشترین زخم‌های قرن بیستم را بر تن خود داشت و تاریخ، فرصت التیام آن‌ها را نداده بود. بهترین مثال تاریخی در تایید این موضوع، دردناک‌ترین مثال ممکن نیز هست. زمانی که اروپای متفکین پس از سقوط برلین می‌رفت تا از روزهای پیروزی و پایداری مدام حرف بزند و دلاوری‌ها در جنگ را به عنوان عصر قهرمانی‌ها برای تکوین اروپای آزاد جدید، ستایش کند، لهستان به آغوش استبداد بلشویکی شوروی کشیده می‌شد و بلافاصله این پرسش مطرح می‌شد که ثمره‌ی قهرمانی‌ها در جنگ چه نسبتی با «لهستان جدید رویایی»، که تا حدود نیم قرن پس از پایان جنگ فقط (و فقط) در سرودها یافت می‌شد، دارد؟ تاریخ لهستان در قرن بیستم تاریخ رنج مدام است. این می‌تواند همان سرنوشت عمومی باشد که ادبیات قرن نوزدهم لهستان نیز به شکل پیامبرانه‌ای پیشگویی کرده بود. بولسلاو میخالک توضیح می‌دهد که چطور در روحیه‌ی رومانیتیک فراگیر قرن نوزدهم و به ویژه در میان بزرگترین شاعران آن چون سیپیرین نوروید، یولیوش اسلوواتسکی و آدام میتسکیویچ، لهستان، مسیح ملت‌های دیگر است که برای رهایی آن‌ها عملاً مصلوب می‌شود [1]؛ نوعی تقدیرگرایی افراطی که به شکل شگفت‌انگیزی در مورد لهستان به عنوان نقطه‌ی آغازین جنگ و مکانی برای سبانه‌ترین تراژدی‌های قرن بیستم (که حتی قابل قیاس با همسایگان نگون بختش در اروپای شرقی نیز نبود)، درست از کار درآمده بود.

از یک نظر وایدا درست از همین نقطه آغاز می‌کند و کار خود را به وقایع‌نگاری فرایند تاریخی مصلوب شدن لهستان تبدیل می‌کند. شکاف اخلاقی-اقتصادی روزافزون میان طبقه‌ی نوکیسه و کارگران در سرمایه‌داری معیوب قرن نوزدهمی در تمام ابعاد دیکتازی آن در فیلم سرزمین موعود (1974)، شکست سواره‌نظام هپروتی لهستان مقابل ماشین گول‌آسای آلمانی در لوتنا (1959)، گیر افتادن لهستان میان آواره‌های شرق کمونیستی و غرب نازی در کاتین (2007)، فجایع گتوها و اردوگاه‌های مرگ در شمشون (1961) و کورچاک (1990)، سرکوب قیام ورشو در کانال (1956)، عدم اطمینان، یأس و نومییدی پایدار حتی پس از پایان جنگ در خاکسترها و الماس‌ها (1958) و چشم انداز پس از جنگ (1970)، تصفیه‌ی فرزندان انقلاب و سرکوب اعتراضات در دوران زمامداران کمونیست در مرد مرمی (1977) و مرد آهنی (1981).

از این نظر مکانی که وایدا در آن ایستاده است مکانی برای رصد کردن فاجعه است. جایی نزدیک به نقطه‌ی دید فرشته‌ی تاریخ بنیامین. همان «فرشته‌ای که چشمانش خیره، دهانش باز و بال‌هایش را گشوده است و رو به گذشته دارد و به فاجعه‌ی واحدی می‌نگرد که بی‌وقفه مخروبه روی مخروبه تلنبار می‌شود، اما طوفانی از بهشت وزیدن می‌گیرد و او را به سوی آینده می‌برد، در حالی که هم‌چنان صورت فرشته رو به گذشته است و تلنبار آوارهای پیش روی او سر به فلک می‌کشند.» [2]

وایدا این فرصت را داشت که نخستین فیلم‌هایش را در اواسط دهه‌ی پنجاه، و بعد از تحولات بنیادین در نظام سینمایی لهستان و اعطای خودمختاری نسبی به واحدهای فیلمسازی مستقل بسازد مضاف بر این‌که او قادر بود نخستین فیلم‌هایش را در فضای اجتماعی-سیاسی منتهی به وقایع 1956 و شروع آزادی‌های نسبی (اما کماکان محدود و موقتی آن سال‌ها) بسازد. او با یک پارادوکس ویژه روبرو بود از یک سو در پشت سر خود، حجم عظیمی از دلاوری‌ها و قهرمانی‌هایی را می‌دید که در خلال جنگ به شکل دردناکی درهم شکسته شده بود و از سوی دیگر نتیجه‌ی نهایی این همه مقاومت‌ها چیزی جز خفقان سال‌های بعد از جنگ، زیر تسلط شوروی نبود. خفقانی که یکی از نشانه‌هایش لزوم سکوت در برابر جنایت‌های شوروی در جنگ و پس از جنگ، بود. کانال (1956) و خاکسترها و الماس‌ها (1958) بازنمایی همین پارادوکس بودند. دو فیلمی که به ترتیب بخش‌های دوم و سوم سه گانه‌ی جنگ وایدا بودند و تمام بارقه‌های امید و پیروزی را که در پلان پایانی ن ل (1954) (بخش اول سه گانه)، بر جا مانده بود را به باد می‌دادند. کانال بر مبنای واقعه‌ی تاریخی قیام ورشو و گیر افتادن مردم و افسران لهستانی در کانال فاضلاب شهری، ساخته شد. سرگردانی در لایبرنت‌های کانال فاضلاب در حالی‌که تمام راه‌های منتهی به رهایی مسدود شده بود، تمام روایت فیلم را تشکیل می‌دهد. قیام ورشو در شرایطی شکل گرفته بود که ارتش سرخ شوروی به نزدیکی ورشو رسیده بود اما امتناع آن‌ها در ورود به شهر و کمک به مردم، به آلمان‌ها این فرصت را داد تا با تمام نیرو شورش را سرکوب کنند. طبیعتاً وایدا نمی‌توانست کوچکترین اشاره‌ای به این موضوع بکند اما دست‌کم می‌توانست امیدوار باشد تا حافظه‌ی جمعی مردم، بخش‌های مفقود فیلم را به آن اضافه کنند. این چیزی فراتر از مداخله‌ی فعال تماشاگران در فیلم و بیشتر نوع ویژه‌ای از درخواست کمک است که فیلمساز به شکل یک خلأ و یک حفره در فیلمش تعبیه کرده است. خلأئی که به شکلی عامدانه و بنا بر ضرورت‌های سیاسی 1956 (زمان ساخت فیلم) و نه واقعیت‌های تاریخی 1944 (زمان وقوع قصه) شکل گرفته است. برای توضیح بیشتر می‌توان به تز ششم بنیامین جایی که او به ایده‌ی لئوپولد رانکه مبنی بر تصدیق واقع‌نگاری برای آن‌چه «واقعا در گذشته رخ داده است» حمله می‌کند و می‌نویسد. «صورت‌بندی و بیان روشن گذشته به شکل تاریخی به معنای تصدیق آن‌همانطور که واقعاً بود نیست، معنای آن به چنگ آوردن خاطره‌ای است که هم‌اینک در لحظه‌ی خطر درخشان می‌شود.» [3] این شیوه‌ای برای رادیکال کردن تاریخ و تبدیل کردن آن به قطعاتی از امر سیاسی است که هم‌اینک می‌بایست محل آزمودن باشد. کانال فیلمی برای لهستانی‌های دهه‌ی پنجاه بود، فیلمی برای بازیابی خاطره‌ی جمعی آن‌ها و متبلور کردن آن در بخش‌های مفقود فیلم. نوعی بازسازی تاریخ به نفع شرایط اضطراری امروز که با مغناطیس یک نشانه‌ی غایب در فیلم، نشانه‌های تاریخی موجود در فیلم را کانونی می‌کرد. همین موضوع را در [خاکسترها و الماس‌ها](#) (1958) حتی می‌توان با ظرافت‌های بیشتری دید. دستگاه سانسور نه تنها مشکلی با رمان خاکسترها و الماس‌های یژی آندریفسکی نداشت بلکه به خاطر تصویر سمپاتیکی که از کمونیست پیر فیلم به عنوان قهرمان اثر ساخته بود، نیز استقبال می‌کرد. اما وایدا قهرمان رمان آندریفسکی را به حاشیه می‌برد و قاتل او، ماچک، را در مرکز درام خود قرار می‌دهد. [4] می‌خالد توضیح می‌دهد که پس از نخستین اکران فیلم بحث عمده در جامعه‌ی سینمایی لهستان بر این موضوع متمرکز بود که فیلم در پی ترسیم چه سال‌هایی بود؟ 1945 یا 1958؟ لباس‌هایی که ماچک در فیلم به تن دارد، هیچ شباهتی به لباس‌های رایج در 1945 ندارد، و تاکید روی حواس‌پرتی و جذابیت‌های جنسی او (که آغازی برای افسانه‌ی سیبولسکی به عنوان یک بت سینمایی نیز بود) و سردرگمی او میان دگماهای اخلاقی-سیاسی پیرامونش، از او فیگوری آشنا برای مخاطبان اواخر دهه‌ی پنجاه می‌ساخت. و در سکانس پایانی زمانی که ماچک تیر می‌خورد و در میان زباله‌ها در خود می‌پیچد، بیش از آن‌که تصویری از یک تروریست را داشته باشد، به یک ضدقهرمان فیلم نوآر با تمام جذابیت‌ها و سمپاتی‌های ممکن آمریکایی‌اش شبیه است. [5]

خود وایدا در خصوص لباس‌ها و ژست‌های سیبولسکی در فیلم گفته است «در خاکسترها و الماس‌ها یاد گرفتم که چگونه چیزی را که نیازی به هدایت ندارد، هدایت نکنم.» [6] اشاره‌ی او را می‌توان به کنار گذاشتن قاعده‌ای که بر مبنای آن فیلمساز برای بازسازی واقعه‌ای در گذشته، می‌بایست تمام کیفیت‌ها و مختصات تاریخی آن واقعه را با گسست از زمان حال بازسازی کند، تعبیر کرد. وایدا ترجیح می‌دهد روزهایی را برای نفوذ اکنون در گذشته‌ی تاریخی جاسازی کند. این نوعی رفت و برگشت زمانی است که واقعه‌ی تاریخی را نه به عنوان یک رخداد از دست رفته بلکه به عنوان رخدادی برای مناقشه بر سر واقعیتی که هم‌اینک موجود است تبدیل کند. این بهترین شیوه برای آزاد کردن گذشته‌ی تاریخی است. آزاد کردن آن از چنگ نوستالژی، خاطره و یا کابوس‌های تاریخی که در یک بازه‌ی زمانی خاص منجمد شده‌اند و در بهترین حالت می‌توانند پانویسی در تقویم‌های رسمی باشند. هر فیلمساز می‌تواند بنا دارد، واقعه‌ای تاریخی را بازسازی کند بهتر است با شکیبایی بیشتری این جمله‌ی بنیامین را به خاطر بسپرد «هر تصویری از گذشته که از سوی زمان حال، به منزله‌ی یکی از مسائل امروز باز شناخته نشود، می‌رود تا برای همیشه ناپدید شود.» [7] این روشی برای سیاسی کردن تاریخ و تبدیل کردن آن به نوعی مقاومت و پیروزی در لحظه‌ی اکنون است. از این نظر صدق یا کذب هر رخداد تاریخی، به کارکردهای رهایی‌بخش آن در لحظه‌ی حال وابسته خواهد بود. این چیزی ورای تشخیص رخدادهای واقعی از غیرواقعی و حتا ورای تمایل و سواس‌گون مورخان برای جدا کردن رخدادهای تاریخی از افسانه‌ها و اساطیر و قصه‌های پریان است. و خلاصه آن‌که نیرویی برای صورت‌بندی جدید لحظه‌ی اکنون است. برای توضیح بیشتر این موضوع، می‌توان دوباره به کارنامه‌ی سینمایی وایدا رجوع کرد و روی فیلم شمشون (1961) متوقف ماند.

قهرمان فیلم او، یاکوب، جوان یهودی است که از گتوی ورشو فرار می‌کند و به طور اتفاقی وارد خانه‌ی زن ثروتمندی به نام لوچینا می‌شود. زن که خودش یهودی است اما از ترس جاننش، یهودی بودنش را پنهان کرده است، به او پناه می‌دهد. کمی بعد تر یاکوب نمی‌تواند با این کشمکش اخلاقی کنار بیاید که هم‌کیشانش در گتو شکنجه شوند اما او آزاد باشد. بنابراین تصمیم می‌گیرد به گتو بازگردد. زن تلاش می‌کند تا او را منصرف کند اما موفق نمی‌شود. بحران اخلاقی به زن نیز سرایت می‌کند و دست‌آزرزن تمام دارایی‌هایش را ترک می‌کند و خودش را به عنوان یک یهودی به گتو معرفی می‌کند. اما یاکوب به گروه مقاومت می‌پیوندد. و در سکانس پایانی، زمانی که آلمان‌ها مخفیگاه را پیدا کردند، با نارنجک به آن‌ها حمله می‌کند و خودش نیز زیر آوارهای ساختمان کشته می‌شود.

شمشون، نام قهرمان کتاب داوران عهد عتیق است. کسی که قدرت خارق‌العاده‌اش را در یک دسیسه، از دست می‌دهد و توسط دشمنانش گرفتار می‌شود. اما در بزنگاه آخرین لحظات زندگی‌اش، این دعایش «ای خداوند یهوه، مرا به یاد آور و توأم را به من بازگردان تا انتقامم را بستانم» [8] اجابت می‌شود. توانش بازمی‌گردد و ستون‌های معبد را از جا می‌کند تا خودش و انبوه دشمنانش را زیر آوارهای معبد نابود کند.

گذشته از آن که تا چه میزان فیلم وایدا با روایت عهد عتیقی شمشون مطابقت دارد، آن‌چه در اینجا اهمیت دارد تلاش وایدا برای پیکربندی دوباره‌ی واقعیت‌های معاصر با استفاده از یک مرجع غیرتاریخی و افسانه‌ای است. فیلم دو سطح از تحول اخلاقی را در قالب کاراکتر لوچینا و یاکوب طراحی می‌کند. عمل اخلاقی لوچینا در نهایت به پذیرش تقدیر مشترک قومش منجر می‌شود و عمل اخلاقی یاکوب به یک مقاومت انتحاری در برابر این تقدیر مشترک ختم می‌شود. اما وجه قهرمانانه‌ی هر دو عمل اخلاقی زیر سایه‌ی ناتوانی هر دو کاراکتر در نجات تاریخ قرار می‌گیرد. در روایت عهد عتیق کشتار شمشون در لحظه‌ی انتحار، بیش از تمام کشتارهایش در تمام زندگی‌اش قید شده است. و پس از مرگ او برادران و

خاندان پدرش جسد او را با احترام برداشته و در کنار قبر پدرش، مانوح به خاک می‌سپرند. اما یاکوب تنها می‌تواند به تعداد انگشتانش از سربازهای معمولی آلمانی کم کند. یاکوب تنهاست و در تنهایی می‌میرد. این سرنوشت اوست و در لحظه‌ی انتخاب تنها می‌تواند میان اتاق گاز (جایی که احتمالاً لوچینا به آنجا خواهد رفت) و یک مرگ قهرمانانه که تنها در معادلات شخصی یاکوب لحظه‌ی رستگاری اوست، دست به انتخاب بزند. همانطور که خود وایدا گفته است، «قهرمانان فیلم‌های او از تاریخ ناتوان‌ترند». و تا آنجا که به تاریخ لهستان مربوط است، فاجعه در مسیری معین ادامه یافته است و قهرمانی‌ها تنها نقطه‌گذاری‌هایی روی این مسیر هستند که در مرز میان قهرمانی و مضحکه داوری می‌شوند. وایدا همواره از این موضوع افسوس می‌خورد که چرا در فیلم لوتنا، ایده‌ی دون کیشوت به ذهنش نرسیده بود. [9] لوتنا قصه‌ی آغاز جنگ در سپتامبر 1939 و نبرد سواره‌نظام ارتش لهستان با قوای نازی‌هاست. و وایدا افسوس می‌خورد که چرا به جای سواره‌نظام لهستان از کاراکتری شبیه دون کیشوت، که مدام در دشت‌ها گشت می‌زند و به توپ‌های آلمانی حمله می‌کند، استفاده نکرده است. ایده‌ی **دون کیشوت**، و رای تمام جنبه‌های هجوآمیز آن، ایده‌ای برای بازنمایی سرگردانی است. وایدا موفق نشد از ایده‌ی دن کیشوت استفاده کند اما تجهیزات قرن نوزدهمی سواره‌نظام لهستان، هم‌چنان می‌تواند به عنوان معادلی برای چوب‌دستی دون کیشوت تعبیر شود. سواره‌نظام رومانتیک لهستان که در بحبوحه‌ی آغاز جنگ دلمشغول یک مادیان سفید رنگ است، چاره‌ای جز سرگردانی در میان صدای انفجار توپ‌های دشمن ندارد. این همان سرگردانی افسران لهستانی در جریان قیام ورشو در میان مجراهای فاضلاب فیلم‌کانال است. بسیاری از افسران فیلم کانال در سپتامبر 1939 جنگیده بودند و حالا می‌بایست در یک سرگردانی دیگر گرفتار شوند. همان سرگردانی که در خاکسترها و الماس‌ها نیز در آشتی‌ناپذیرترین تعارضات ممکن تاریخی در فردای روز پایان جنگ، زمانی که اروپای فاتح، صحبت از روزهای پیروزی می‌کرد، نیز پا برجا می‌ماند. طنز ماجرا، در دون کیشوتی‌ترین شکل آن این است که ماچک، ضدقهرمان فیلم کسی است که در قیام ورشو پایه‌ی پای افسران لهستانی در کانال‌های فاضلاب سرگردان بوده است.

این به نوعی صورت‌بندی جدید لحظه‌ی رهایی در منطق سرگردانی است و شاید وایدا عالی‌ترین شکل آن را در چشم‌انداز پس از جنگ طراحی کرده است. فیلمی که تمام تناقض‌ها و راه‌های مسدود فیلم خاکسترها و الماس‌ها را یک بار دیگر با خشونت و واضح‌تر آشکار می‌کند. فیلم داستان اردوگاه زندانیانی است که پس از سقوط رایش سوم، در انتظار رهایی هستند. زندانیان آزاد می‌شوند اما اردوگاه به کمپ انتظار برای بازگشت به خانه تبدیل می‌شود. زندانیان تا زمان مساعد شدن اوضاع می‌بایست در کمپ به انتظار بنشینند. اینجا وایدا ترکیبی از انتظار و سرگردانی در کمپ را به عنوان معادل‌هایی برای هجو لحظه‌ی رهایی، می‌سازد. لحظه‌ای از تاریخ که رهایی در آن ممکن نیست حتی اگر تاریخ رسمی در تقویم‌های دولتی آن را روز رهایی بنامند. وایدا مانند خاکسترها و الماس‌ها، در اینجا نیز یک قصه‌ی عشقی ناکام را در فیلم جاگذاری می‌کند تا تأکیدی مضاعف برای تراژدی رهایی، بسازد. ماچک و کریستینا در قالب تادئوش و نینا، دوباره سازی می‌شوند. همانطور که مرگ ماچک در فردای روز پایان جنگ، رهایی از جنگ را به واسطه‌ی یک میل ناکام مانده نشان می‌کند، مرگ نینا نیز، روز پایان اسارت را به لحظه‌ای برای هجو دردناک رهایی تبدیل می‌کند. در یکی از درخشان‌ترین صحنه‌های فیلم، که توان مقایسه شدن با بهترین لحظات عاشقانه‌ی تاریخ سینما را دارد، تادئوش تنها می‌تواند در زیر تختی که جسد برهنه‌ی نینا روی آن افتاده است، اشک بریزد. این لحظه معادلی درخشان برای نگاه مبهم، ایستا و خیره‌ی کریستینا پس از جدایی از ماچک است. تاریخ میل را وامی‌گذارد. این نسخه‌ای برای توضیح ناتوانی کاراکترها برای گذر از هر مرحله‌ای از تاریخ است که در خوانش ارجح رسمی، با لحظه‌های رهایی بخش نقطه‌گذاری شده‌اند. وایدا تلاش می‌کند تا این ایده را که گذر از هر مرحله به منزله‌ی نزدیک شدن به هسته‌ی آزادی است را هجو

کند. ایده‌ای که مبتنی بر ایده‌ی پیشرفت تاریخی بنا شده است و تا آنجا که به تاریخ معاصر لهستان مربوط می‌شود، تنها یک فانتزی دفاعی برای گریختن از انسدادهای اکنون است. تاریخ این توان را دارد تا وجه قهرمانی لحظه‌ها را اخته کند و وایدا از این قابلیت استفاده می‌کند تا ضعف قهرمانانش برای مقاومت در برابر تاریخ را برملا کند. اما ممکن است، مرد آهنی از این نظریه استثنای ویژه محسوب شود. فیلم دنباله‌ای برای فیلم مرد مرمی است و وایدا در یکی از نادرترین اتفاقات کارنامه‌ی سینمایی‌اش در دوره‌ی تسلط کمونیست‌ها، ایده‌ی پیروزی به مثابه‌ی یک امر تاریخی و حقیقتاً موجود را تایید می‌کند. فیلم با فرصت‌طلبی وایدا در شکاف سال‌های 1980 و 1981، و در دوره‌ی آزادی‌های نسبی یک ساله در لهستان ساخته شد. وایدا تلاش کرد تا در این فیلم ایده‌ی پیروزی را به عنوان بازنمودی از شرایط سال‌های 1980 و 1981 تایید کند. اعتصابات ضدکمونیستی کارگری نتیجه داده بود و دولت برای مصالحه متعهد شده بود. فیلم داستان قهرمانی‌های کارگری به نام ماچک، همسرش کریستینا و انبوه کارگرانی است که به اعتصاب پیوسته بودند و در نهایت موفق می‌شوند، دولت را به عقب‌نشینی وادار کنند. وایدا تصمیم می‌گیرد لحظه‌ی اکنون را با گسست از تاریخچه‌ی فلاکت در گذشته و ابهام‌های آینده، به عنوان یک رخداد منحصر به فرد و سنجش‌پذیر، به چنگ آورد اما با تمام این اوصاف، در اینجا نیز ایده‌ی سرگردانی را در قلب فیلم خودش در قالب کاراکتر وینکل، یک ژورنالیست الکلی و مردد، جا می‌دهد. وینکل از سوی مقامات دولتی برای جاسوسی از جنبش کارگری مأموریت می‌یابد اما تحت تاثیر مبارزان کارگری تصمیم می‌گیرد استعفا دهد و به اتحادیه‌ی کارگری بپیوندد. اما در نهایت پیش از آن که تصمیم‌اش را برای اعتصاب‌کنندگان شرح دهد، به عنوان جاسوس شناخته می‌شود و دست‌آراز سوی هر دو گروه طرد می‌شود. وینکل می‌تواند به عنوان یک انگل اپورتونیست، تلقی شود و یا می‌تواند شمایی برای دلک‌هایی باشد که در نهایت، تردیدهایشان در پیوستن به موج مقاومت، رسوایشان می‌کند. اما وایدا اصرار دارد تا تماشاگران روند تحول وینکل و دستیابی‌اش به آگاهی تاریخی را با شکیبایی دنبال کنند تا در انتهای فیلم، راهی برای داوری او به عنوان یک فیگور سمپاتیک باقی بگذارد. اما به هر شکل فیلم وایدا، درباره‌ی آن پیروزی است که در فیلم مرد مرمین به تعویق افتاده بود. (فیلمی که در پایان آن، کریستینا تصمیم می‌گیرد فیلم مناقشه‌انگیزش را با وجود اخراج از مرکز فیلمسازی و تهدیدهای پیرامونش بسازد.) اتحادیه به پیروزی می‌رسد و ماچک می‌تواند خاطره‌ی پدرش را، که در جریان مبارزات کارگری دهه‌ی هفتاد، کشته شده بود، این بار در قالب یک فیگور پیروز زنده کند. و وایدا موفق می‌شود یکی از استثناهای کارنامه‌ی فیلمسازی‌اش در ترسیم لحظه‌ی رهایی را، همانگونه که می‌بایست باشد و نه آنچه پروپاگاندای دولتی نامگذاری می‌کرد، تکمیل کند. اما این بار این خود تاریخ بود که ایده‌ی رهایی وایدا را هجو کرد. دوره‌ی آزادی‌های نسبی با فرمان حکومت نظامی در سال 1983 به پایان رسید و این بار خود وایدا بود که در مقام مؤلف، به جای کاراکترهایش قربانی تاریخ می‌شد و این تاریخ بود که با تمام سببیتش لحظه‌ی رهایی در فیلم مرد آهنی را هجو می‌کرد.

سرگردانی در بن‌بست‌های تاریخ؛ این می‌تواند اصلی‌ترین دلمشغولی دوره‌ی فیلمسازی وایدا، تحت زمامداری کمونیسم در لهستان باشد. وایدا در هر لحظه‌ای از این دوره (شاید به استثنای همان مقاطع موقتی آزادی‌های کمابیش)، بازنگری تاریخی گذشته را تنها به شرط تاثیرپذیری آن از خفقان («لحظه‌ی اکنون») مجاز می‌شمرد. از این جهت می‌توان توجیه کرد که چرا وایدا به هر لحظه‌ای از گذشته‌ی تاریخی که نشان رسمی شکوه، رهایی و سعادت را بر پیشانی خود دارد، مشکوک است. سعادت در لحظه‌های تاریخی گذشته، تنها در لحظه‌ی اکنون و با توجه به مختصات همین لحظه سنجش‌پذیر است. پس زمانی که سعادت در لحظه‌ی اکنون مسدود است، صحبت از لحظات رهایی در گذشته، سوءتفاهم است. بنیامین در تز دوم، بر این نکته اصرار می‌کند که «تصویر ما از سعادت به نحوی جدایی

ناپذیر به تصویر ما از رستگاری وابسته است». بنیامین در اینجا رستگاری را به همان کیفیتی به کار می‌برد که الهیات مسیحی تعریف می‌کند [10]. در اینجا صرف‌نظر از نتیجه‌گیری نهایی بنیامین در این خصوص که به شکل درخشانی توسط رابرت گیبز با تمرکز روی ایده‌ی زمان خطی، زمان دایره‌ای و زمان مسیحایی شرح داده شده است [11]، تنها می‌خواهم از همین ایده‌ی بنیامین و این ایده که «گذشته حامل نوعی نمایه‌ی زمانی است که از طریق آن به رستگاری رجوع می‌کند» استفاده کنم تا چرخش وایدا در مواجهه با تاریخ را، پس از سقوط کمونیسم در لهستان، پررنگ کنم. شاید فیلم کاتین (2007) به عنوان مرثیه‌ی وایدا برای افسران لهستانی که در جریان واقعه‌ی کاتین، توسط ارتش سرخ شوروی سلاخی شدند، بهترین نمونه باشد. فیلمی که احتمالاً وایدا برای ساخت آن نیم قرن انتظار کشیده بود و می‌توانست در آن با آزادی بیشتری روی تابوهای تاریخی که امکان طرح آن‌ها در دوره‌ی کمونیستی لهستان نبود، مانور دهد. اما می‌توان به سراغ فیلم دیگری هم رفت، فیلم کورچاک (1990)؛ فیلمی که بلافاصله پس از فروپاشی نظام کمونیستی لهستان، و پاگیری جمهوری سوم لهستان ساخته شد. و وایدا در آن دوباره به سراغ جنگ جهانی و هولوکاست رفت. فیلم بر مبنای داستانی واقعی از زندگی یانوش کورچاک ساخته شده است کسی که پیش از جنگ خود را وقف یتیمان ورشو کرده بود اما پس از حمله‌ی هیتلر به ورشو، نازی‌ها نوانخانه‌اش را تعطیل کردند و او را همراه دو یست یتیم یهودی به گتوی ورشو فرستادند. در گتو برای تامین غذای بچه‌ها به گدایی کردن افتاد و از دریافت ویزای آمریکایی برای فرار از دست آلمان‌ها امتناع کرد و همراه بچه‌ها ماند تا این‌که در نهایت نازی‌ها او را همراه آن دو یست کودک سوار قطاری کردند که به سوی اردوگاه مرگ تربلینکا می‌رفت.

وایدا به سراغ یکی دیگر از تراژدی‌های جنگ رفته بود. و اگرچه تحت تاثیر انسان دوستی منحصر به فرد قهرمان فیلم‌اش، تصویری بی‌نهایت سمپاتیک و قهرمانانه از او ترسیم کرده بود، اما به هر حال دکتر کورچاک نیز مانند غالب قهرمان‌های فیلم‌های قبلی او، ناتوان‌تر از تاریخ بود. اما وایدا این بار تصمیم می‌گیرد، تاریخ را با سینما نجات دهد. در سکانس پایانی فیلم حین حرکت قطار، واگن آخر که حامل کورچاک و بچه‌ها بود، از قطار جدا می‌شود. قطار سوت‌کشان به مسیرش ادامه می‌دهد اما واگن آخر کنار یک بیشه‌زار متوقف می‌شود. در یک اسلوموشن شاعرانه درب واگن باز می‌شود. موسیقی این بار با تمی رومانتیک آغاز می‌شود و بچه‌ها شادی‌کنان، از واگن پایین می‌آیند و در حالی که دورتادور کورچاک را گرفته‌اند از واگن دور می‌شوند. در آخرین لحظه از این سکانس، نوشته‌ای روی تصویر می‌آید؛ «در سپتامبر 1942 دکتر کورچاک و بچه‌ها در اتاق‌های گاز تربلینکا کشته شدند.»

در اینجا وایدا تصمیم می‌گیرد، صراحت تاریخی را به این نوشته‌ی پایانی واگذار کند اما از امکانات سینما برای ترمیم تاریخ، استفاده کند. این نوعی کاستن از نیروی تاریخ در معنای «آنچه واقعا رخ داده است»، و نوعی مصادره کردن تاریخ و یا به معنی دقیق‌تر آن فرمی حقیقی از آن رستگاری است که در منطق منجی‌گرایانه‌ی الهیات سیاسی بنیامین طرح می‌شود. سینما اینجا یک مسیح صوتی-تصویری است که تاریخ را از هم می‌شکافد و رهایی مسدود شده در گذشته‌ی تاریخی را در لحظه‌ی اکنون، رستگار می‌کند. این چیزی ورای معنای عامه‌پسند درس گرفتن از تاریخ، و نوعی احضار دقیق گذشته با انفجار پیوستار زمان است. یک بازگشت تقویمی به روزهای پیش از سپتامبر 1942 در تربلینکا و متوقف کردن ساعت‌هایی که تنها گذر زمان را ثبت می‌کنند.

«چه کسی باور می‌کرد؟ حال به ما می‌گویند، در پای هر برج یوشع‌های جدید، گویی از خود زمان به خشم آمده‌اند، به عقربک‌ها شلیک کردند تا روز را متوقف کنند.» [12]



اما این می‌تواند تنها یک توهم رومانتیک برای مداخله در خشونت تاریخ باشد. می‌تواند یک مکانیزم دفاعی هنرمندانه برای غلبه بر تلفات یک گذشته‌ی از دست رفته و یا یک خیانت شرافتمندانه به تاریخ باشد اما هر چه باشد می‌تواند به وایدا برای کامل کردن این گفته‌اش کمک کند. وایدا زمانی گفته بود «من تلاش می‌کنم با ساختن هر فیلم، چیزی را به بیوگرافی خودم اضافه کنم. من در قیام ورشو شرکت نداشتم اما کانال را ساختم، من در موقعیتی شبیه آنچه ماچک در آن بود نبودم، اما خاکسترها و الماس‌ها را ساختم، و عملیاتی مثل آنچه بچه‌های فیلم نسل انجام دادند را تجربه نکردم اما نسل را ساختم. این‌ها جایگزین‌هایی برای بخش‌هایی از زندگی من هستند» [13]. وایدا می‌تواند این جسارت را داشته باشد که این نکته را نیز اشاره کند که اگرچه هرگز در موقعیت کورچاک نبوده است، اما توانست او و دویست کودک لهستانی را از اتاق گاز نجات دهد.

[1] بولسلاو میخالک. 1360. خاکسترها و الماس‌ها. ت مسعود مدنی. در سینمای نوین. شماره دوم. خرداد. صص 57-66

[2] والتر بنیامین. 1375. تزهایی درباره‌ی فلسفه تاریخ. ت مراد فرهادپور. ارغنون. شماره 11 و 12. صص 317-328  
 [3] همان؛ تز ششم

[4] آندره وایدا. 1376. چگونه فیلم می‌سازم. ت هوشنگ حسامی. انتشارات موسسه ایران. ص 17

[5] وایدا برای تأکید روی این موضوع درست پیش از سکانس پایانی فیلم به یکی از فیلم‌نوارهای محبوبش، جنگل آسفالت ارجاع می‌دهد. در پلانی که یک اسب وسط خیابان ظاهر می‌شود و ماچک آن را نوازش می‌کند. اشاره‌ای آشکار به زمانی که استرلینگ هایدن در فیلم جنگل آسفالت پیش از مرگش به سراغ اسب‌های مزرعه می‌رود. مشابه همین ارجاع را نیز می‌توان در سکانس پایانی کلاه ساخته ژان پیر ملویل دید.

[6] Andrej wajda on ashes and diamond directed by Izabela Frank. 2005 ( Video), in criterion collection.

[7] تز پنجم در (بنیامین 1375)

[8] کتاب مقدس. عهد عتیق. ت فاضل خان همدانی. کتاب داوران. فصل شانزدهم. ص 390

[9] به نقل از بولسلاو میخالک. 1360. لوتنا. ت مسعود مدنی در سینمای نوین. شماره دوم. خرداد. ص 68

[10] مترجم فارسی اثر بنیامین (مراد فرهادپور) در پانویس خود برای تز دوم توضیح می‌دهد که رستگاری الاهیات در. است گناه عواقب و آثار محو و، کمبودها و نواقص جبران معنای به اروپایی‌های زبان در (redemption) مسیحی رستگاری نقطه‌ی مقابل هبوط است. جهان نو و رستگار شده، آفرینشی جدید نیست بلکه نمونه‌ی کامل شده‌ی همان جهان قدیم است. از این روست که سعادت و نیکی با رستگاری یعنی جبران نواقص و گناهان گذشته، مرتبط است.

[11] در Benjamin Andrew in XV Thesis :Epistemology Messianic. 2005. GIBBS ROBERT

[12] شعری که بنیامین در تز پانزدهم در اشاره به حمله‌ی انقلابیون فرانسه به ساعت‌های شهر، استفاده می‌کند

[13] Andrej wajda on ashes and diamond directed by Izabela Frank. 2005 ( Video), in criterion collection

<https://apparatus.com/>