مقصر و قربانی

آنچه اولین فیلم تـــار را آنطور قدرتمند کرده بود، شیوه‌ای بود که توسط آن همزمان آسیب‌پذیری و مشکلات اجتماعی و روحی را درهم‌تنیده می‌نمایاند. او داستان‌هایش را در آن بافت اجتماعی قرار می‌داد که شبیه تجربه شـــخصی مجارها در زندگی واقعی‌شان بود. غیر از بیگانه (۱۹۸۰) بقیه فیلم‌های اولیه او بر موقعیت دراماتیک مشـــابهی بنا شده‌اند: آدم‌هایی که در چهاردیـــواری کوچکی گیر افتاده‌اند و زندگی را برای هم جهنم می‌کنند. اما چیزی که آن‌ها را اینقدر نفرت‌انگیز کرده، این نیست که محکومند فضایی را با هم تقسیم کنند یا جایی برای فرار از دســـت هم ندارند. برعکس، آنقـــدر پلیدند که بودنشـــان کنار یکدیگر غیرقابل تحمل است. همه همزمان هم مقصر و هم قربانی‌اند.

در نیمه‌های دهه ۱۹۸۰ تمام پدیده‌های اجتماعی مشـــخص، معنا و اعتبار خود را از دســـت داده بودند. همین موضوع به جوهره جهان‌بینی تار تبدیل شـــد: همه چیز با آنچه به نظر می‌آید، متفاوت است؛ از جمله ریشه اجتماعی رنج‌های بشـــری. پشت این جهان فریبی نهفته اســـت که نباید آشـــکار شود. بنابراین جهان اشیا نیز نمی‌توانست واقعی، به معنی ناتورالیستی کلمه، باشد. تار می‌خواست مشـــابهی تمام و کمال برای واقعیت بسازد تا بیننـــده هیچوقت از این حـــس که دنیای پیش رویـــش، همان دنیای خودش اســـت رهایی نداشته باشد؛ تا این دنیای اغراق‌شده را به صورت چیزی طبیعـــی ببیند و اموری را مشـــاهده کند که توان دیدنش را نداشت یا چشمانش را بر آن بســـته بود؛ تا او جهان خودش را هم مانند روابط انسانی داخل فیلم خفقان‌آور بیابد. سالنمای خزان یک نقطه آغاز بود؛ توقفگاهی در میان ژانر عملکردی، مستند بلند و یک جهان‌بینی. این فیلم امکانی برای تعمیـــم دادن بود؛ اما با نیم‌نگاهـــی به انتزاع دکوراتیو. دوری از بینشـــی که تمام جهان را در برگیرد آســـان بود، چرا که او در واقع فقط دکوری تاتری را بوجود آورده بود و نه جهان را.

مهم نیست که سالنمای خزان با فیلم‌های قبلی او چقدر تفاوت داشت. مشقت و عذابِ راهی که به آن ختم شـــد از آن‌هـــای دیگر کمتر نبود. باید فرمی را می‌آموخت که اعتبار توصیفی ساختگی را به چیزی جهانی تبدیل می‌کرد. بعد از ســـالنمای خزان معلوم نبود تار چطور پیش خواهد رفـــت. وقایعی او را به سوی افسردگی سوق دادند: انزوای حرفه‌ای، کسادی سیاسی ناامیدکننده بین ساله‌های ۱۹۸۵ و ۸۷، فســـاد اخلاقی کشـــور، مرگ فاسبیندر و آندره تارکوفسکی.

در این زمان بود که تانگوی شـــیطان اثر لاسلو کراسناهورکایی را خواند و نویسنده را ملاقات کرد. از همـــان آغاز معلوم بود که این رمان قرار است مشکل تار را حل کند. روابط انسانی در آن خیلی شـــبیه فیلم‌های قبلی تار بود. او محیط اجتماعی (شـــخصیت‌های فرســـوده در مرز بدبختی و فساد) را به حرف دلش نزدیک دید، درحالیکه ساختار کتاب، بازی بین زمـــان و ترکیب‌بندی بـــود. انگار کراسناهورکایی پاسخی برای سوال تار درباره برخورد با زمان داشـــت. جواب، «بازگشـــت ابدی» بود. تکـــرارِ یکنواخت، انزوای بی‌رحم و ریتیم بی‌نهایت کُند، می‌تواند زمینی‌ترین، فرسوده‌ترین و افراطی‌ترین جهانِ به ظاهر یکه را از حقایق تاریخی و اجتماعی بارزش رها کند و از آن جهانی کاملا نو بسازد. بنابراین برای تار این امکان بوجود آمد که تصویر ناتورالیستی از جهان را بـــه کارش بازگرداند و بر روی مرز میان تصنع و واقعیت بیاستد. این مهم‌ترین ویژگی جهان انســـانی بود کـــه تصویر کرد. کراســـناهورکای هم همان چیزی را می‌دید که تار می‌دید، نابودی و تیره‌بختی بی‌پایان در نقاب رستگاری و استعلا.

همکاری با کراسناهورکایی

با اینکـــه فیلم‌نامه کامل بـــود، اما هیچ استودیویی حاضر نبود بر سر اقتباس تانگوی شیطان خطر کند. تار پروژه دیگری در دست گرفت و همراه بـــا کراســـناهورکایی نفرین (۱۹۸۸) را نوشـــت که حال و هـــوا و دکور و آدم‌ها در آن کاملا با تانگوی شیطان همخوان بود. حتی داستان هم با رمان می‌خواند..روابط انسانی در این فیلم به همان اندازه فیلم‌های قبلی و بعدی تار به شکل بی‌رحمانه‌ای ابزاری بود. همه ســـر هم کلاه می‌گذارند، از یکدیگر سوءاســـتفاده می‌کنند و در عین حال همه شـــخصیت‌ها رویا می‌بافند و از چیزی بزرگ و اصیل می‌گویند. واقعا به رســـتگاری اعتقاد دارند، اما همیشه دلیلی برای سوءاستفاده و فریب دیگران پیدا می‌کنند. واقعا فکر می‌کنند که می‌توانند آدم‌های شـــریفی شوند؛ بدون توجه به این موضوع که قرار است آدم دیگری قربانی شود.

این فیلم در مقایسه با فیلم‌های قبلی تار از سه نوع نوآوری اســـتفاد کرده بود. از همه مهمتر رویکردش به دیالوگ‌ها بود. همانطور که پیشتر اشـــاره شـــد، یکی از ویژگی‌های سبکی که در فیلم‌های قبلی تار دیده می‌شد، بداهه‌پـــردازی در بافت فیلم بـــود، حتی در فیلم‌هایی که بازیگر حرفه‌ای داشت. اما در این فیلم نه تنها دیالوگ‌های بازیگران همه از پیش نوشته شده بودند، بلکه خیلی شاعرانه، انتزاعی و در تضاد کامل با کهنگی ناتورالیستی محیط به نظر می‌آمدند. در سالنمای خزان، منیریسم دکورها با ناتورالیسم بازیگران تنشی بوجود می‌آورد. اما در اینجا ماجـــرا بر عکس بود: در یک دنیای کهنه و پوسیده، آدم‌های پلاسیده با کلامی شاعرانه و فلسفی حرف می‌زدند.

نوآوری دوم، فـــرم فیلم بود که بســـیار تماشایی‌تر بود. تصویرپردازی و استفاده فیلم از لوکیشن با تمام ســـنت‌های پیشین فرق داشـــت. تار دنیایی خلق کرد که در جزئیات مختلف واقعی به نظر می‌آمد، اما در واقع وجود خارجی نداشت و کاملا شـــبیه دکور بود. تار و پائر تمام کشور را برای پیدا کردن لوکیشن واقعی زیر پا گذاشـــته بودند، تا فضایی پیدا کنند که حال و هوای آن مرحله آخر پیش از فروپاشی را داشته باشد. گیولا پائر، که طراح دکور و یکی از بازیگران بود.

دکور و محوطه‌ها اینطور خلق شـــدند. واقعی به نظر می‌رســـیدند، امـــا حالت‌های مختلف همان محیط‌ها، آن‌ها را یاس‌آور نشان می‌داد. دکور و لوکیشن‌ها تنها یک عنصر از تصویرپردازی بصری بودنـــد. عنصر دیگر (و در واقع نوآوری سوم) دوربین و ترکیب‌بندی تصویر بود. برای تار این بزرگ‌ترین مشکل بود. او تصویر دقیقی از ترکیب‌بندی موردنظرش داشـــت، اما تحقق آن بســـیار مشکل به نظر می‌آمد. او می‌خواست دوربین مدام در حرکت باشد؛ می‌خواست برخی از ترکیب‌بندی‌ها به آرامی در یکدیگر محو شـــوند، در عین اینکه اغلب صحنه‌ها، فضاهای داخلـــی محدود و بسته باشند. از آن گذشته قرار بود که در همه جا فضاهای داخلی حال و هوایی نیمه تاریک و ملال‌آور داشته باشند و تنها به آن عناصری از مکان‌ها اجازه ورود بـــه تصویر را دهد که با این حالت همخوانی داشـــته باشند. حرکت دوربین باید در ظاهر توصیفـــی می‌بود و در عین حال، بیننده را به فضای فیلم می‌کشاند. آنچه از داســـتان جاافتاده بود، باید در تصویر می‌آمد. تصاویر باید نشـــان می‌دادند که این دنیا از کجا آمده و به کجا می‌رود. تار هیچ بعد متافیزیکی (از دنیـــای خدایان یا تاریخ) را در تصاویر نمی‌خواست. اما همچنان می‌خواست که از حقایق قطعیِ بازنمایی ناتورالیســـتی فراتر رود. برای بوجـــود آوردن این تاثیر، به فیلمبرداری نیاز داشت که بتواند این سبک را کاملا از آن خود کند. به جای یک فیلمبردار با تجربه، او جوانی را انتخاب کرد، گابور مدویگ، که این فیلم اولین کارش بود. همکاری آن دو را می‌توان تقلایی خلاقانه نامید، اما نتیجه آن، نه تنها در نفرین بلکه در فیلم بعدی‌شان، تانگوی شیطان، گویای همه چیز است.

در نفرین برای خلق تضـــاد بین حرکت پیوســـته رو به جلو و بازگشـــت ابدی عنصر دیگری هم به کار گرفته شـــد: باران. پیش از تار تنها تارکوفسکی بود که با چنین انسجامی از باران استفاده کرده بود، اما با معنایی کاملا متفاوت. باران برای تارکوفســـکی بار مثبت داشـــت، در حالیکه برای تار کاملا منفی بود. از میان معانی تلویحی بـــاران، تار یکنواختی و نابودی و از شکل‌افتادگیِ آرام، نامحسوس و توقف‌ناپذیر را انتخاب کرد. نفرین مخاطب وســـیعی را در عرصه بین‌المللی فیلم هنری متوجه تار کرد، به خصـــوص در آلمان، هلند و ایالات متحده. فیلم در چندین فســـتیوال اکران شد و نامزد جایزه فلیکس شد. تار برای سخنرانی در آکادمی فیلم برلین دعوت و عضو افتخاری آکادمی فیلم اروپا شد.

در نیمه‌های دهه ۱۹۸۰ تمام پدیده‌های اجتماعی مشخص، معنا و اعتبار خود را از دست داده بودند. همین موضوع به جوهره جهان‌بینی تار تبدیل شد: همه چیز با آنچه به نظر می‌آید، متفاوت است

شهرت جهانی به تار کمک کرد که کار بر روی پروژه اصلی‌اش، تانگوی شیطان را آغاز کند. این فیلم برای تحقق باید پروژه‌ای مشارکتی می‌شد؛ چراکه ایده اصلی این بود که از پنج فیلم تشکیل شود