آغاز تانگوی شیطان

شـــهرت جهانی به تار کمک کرد که کار بر روی پروژه اصلی‌اش، تانگوی شـــیطان را آغاز کند. این فیلم برای تحقق باید پروژه‌ای مشارکتی می‌شد؛ چراکه ایده اصلی این بود که از پنج فیلم تشکیل شود. مدت زمان غیرعادی فیلم هدف اصلی نبود؛ بلکه فقط پایبندی تمام و کمال به اصول فرمال نفرین اساسش بود و البته اقتباس منسجم از اصول ترکیب‌بندی رمان اصلی. شـــاید بزرگ‌ترین قمار در تاریخ فیلم بود. تار می‌خواست فیلمی تولید کند که عملا برای پخش مناسب نبود.

در آغـــاز دهـــه ۱۹۹۰ می‌شـــد دید که فیلمســـازان اروپایی به زودی گذشته خود را فراموش خواهند کـــرد و در نبرد با هالیوود تنها به فکر دوام آوردن بوده و همان مســـیر را پیـــش خواهند گرفـــت. اما ژســـت تار در حمایت از فرهنگ اروپایی، رادیکال‌ترین راه برای به چالش کشیدن تماشـــاگر بود. انگار می‌خواست از راه شـــوک درمانی به یادشان آورد که فیلـــم هنری واقعی چـــه بوده. تمام عناصر تانگوی شـــیطان واکنشی افراطی به مســـیری بود که از دهـــه ۱۹۹۰ در فرهنگ فیلم آغاز شد و امروز همه‌گیر شده است. این فیلم، اثری بود متعلق به آن نوع هنری که در دهه ۱۹۹۰ فیلمســـازان معدودی پی گرفته بودند؛ نماینده‌این دسته، عباس کیارستمی و شاید چند فیلم از تاکشی کیتانو بود. تانگوی شیطان فقط یک ژست نبود. داستان از تمام نمونه‌های پیش سرراست‌تر و مستقیم‌تر بود. در واقع داســـتانی جنایی درباره حقه‌های دو شیاد و چند کلاه‌بردار و یک خبرچین است که ســـاکنان یک روســـتا را به بدترین شکل ممکن، تا قِران آخر سر کیســـه می‌کنند و به آن‌ها می‌باورانند که اینطوری زندگی بهتری پیش رو دارند. دهاتی‌ها در آن دو شیاد چهره مسیح را می‌بینند و با چشم بســـته از آن‌ها اطاعت کرده و حتی خانه‌هایشان را از دست می‌دهند. با اینکه داستان سراسر خیالی است، شخصیت‌ها کاملا باور کردنی و موجه‌اند. تار از تمام تجربه زندگی و دوران فیلم‌های مستقیم خود استفاده کرد و بیچارگی و فقر را با چنان دقتی آفرید که می‌توان آن را الگویی برای همه اجتماع دانست

آنتونیونی در اواخر دهه ۱۹۵۰ قهرمانان خود را در میان طبقه متوسط بالا دید تا کسی به اشتباه فکر نکند که استطاعت مالی می‌تواند او را از بیگانگـــی و انزوا مصون کنـــد. اما تار شخصیت‌هایش را در اعماق قرار داد تا نشان دهد که در هر درجـــه‌ای از بدبختی، پایین‌تر هم ممکن است و تباهی اساسا مساله‌ای مالی نیست. جهان تار به اندازه آنتونیونی یاس‌آور است؛ تنها فرقش این است که او این جهان را از قعر در آغوش می‌کشد و نه از بالا.

تانگوی شـــیطان شـــاهکار مدرنیستی تار است. این فیلم با ژســـتی دلیرانه نه تنها ادامه‌دهنده جریان فیلم مدرن است بلکه آن را زیر و رو هم می‌کند؛ چیزی که در فرهنگ معاصر فیلم به‌شدت ندید گرفته شده. از نظر فرم این تار بود که بیش از همه پیش رفت و به پایانی دست یافت که فراتر از آن نمی‌شد رفت.

تداوم همکاری با هورکایی

لازم نبـــود که تار در فیلـــم بعدی خود، جوهره سبکی‌اش را کنار گذارد تا به شیوه‌ای سنتی‌تر و فرمی کلاسیک‌تر باز گردد. طول طبیعی هارمونی‌های ورکمایســـتر (۲۰۰۰) با داســـتان‌های به مراتب مختصرتر نسبت به تانگوی شـــیطان همراه شـــده است. این فیلم بر اســـاس بخشـــی از رمان دیگری از کراسناهورکایی ساخته شـــده: مالیخولیای مقاومت. تار تمام ویژگی‌های مربوط به زمان، تعمـــق، یکنواختی، کنـــدی و حرکت که از تانگوی شـــیطان فیلمی هفت ساعت و نیمه ساخته بود را حفظ کرد، فقط اینجا از دو و نیم ساعت روایت استفاده کرد.

فیلمی کاملا متفاوت با دو نمونه پیشین اما با همان سبک متولد شد. اگر این سه فیلم را کنار هم گذاریم متوجه روند جالبی می‌شویم. به همـــان اندازه کـــه نفرین در اســـلوب تار منریستی بود، تانگوی شیطان کلاسیسیستی بود و ورکمایستر رمانتیک. در این فیلم دنیا را از چشم یکی از کاراکترها می‌بینیم و تنها از دید او. بیگانه هم تنها یکی از شخصیت‌ها را دنبال می‌کرد، اما در آن مورد سبک مستقیم فیلم اجازه بروز همذات‌پنداری عاطفی که در این یکی غالب بود را نمی‌داد. تار برای اولین بار شخصیتی را از درون و با همدلی با او تصویر می‌کند. طبیعتا داســـتان بـــر عناصر اصلی که در فیلم‌های قبلی شـــناخته‌ایم بنا شده اســـت: رمز و راز، فریب، فروپاشی نهایی و بسته شـــدن آن حلقه. اما در اینجا برای اولین بار نابودی مادی اهمیت بسیار کمتری دارد. قهرمان‌های ماجرا در فقر و در منطقه‌شـــهریِ مخروبه زندگی می‌کنند، اما بدبخت نیســـتند و انگیزه‌هایشـــان هیچ‌وقـــت اقتصادی نیســـت. تـــار باز هم برای بار اول جمعیتی کـــه در میـــدان گرد هم می‌آیند را نه با آن همدلی اجتماعی که مشـــخصه اوســـت، بلکه به شـــکل جماعتی جانی و خطرناک تصویر می‌کند. نکته مهمتر اینکه آن حـــس یاس و گیر افتادن، بیشتر از هر فیلم دیگر او حالت فردی و ذهنی دارد و در نتیجه مانع قوی‌تری‌ست. نابودی انســـانی، مانند فیلم‌های قبلی او، حاصل شرارت عده‌ای بـــه خصوص یا محدودیت نیست. در ورکمایســـتر این روند فروپاشـــی، آگاهانه و تهاجمی می‌شـــود. بعد از موفقیت تانگوی شـــیطان و ورکمایســـتر تـــار مجبـــور بود بار انتظـــارات بزرگ را بر دوش کشـــد. او به چهره کالتِ ســـینمای هنـــری اروپا تبدیل شـــد که با نماهای بی‌اندازه بلند، ریتم کند روایت و تصویر آخرالزمانی از اروپای شـــرقی شناخته می‌شد. چنین تصویری از او با فیلم کوتاهش پیش‌درآمد (۲۰۰۴) که بخشـــی از فیلم رویاهای اروپا بود، تشدید شد. قطعهٔ پنج دقیقه‌ای‌اش، تنها از یک ترکینگ شات تشکیل شده که صف طولانی مردم بی‌خانمانِ ژنده‌پوشـــی که منتظر ســـوپ مجانی‌اند، را نشان می‌دهد. این یکی از نماهای مورد علاقه تار است که شـــبیه آن را در نفرین و تانگوی شیطان و حتی در ورکماستر می‌بینیم، آنجا که دوربین به دل جمعیت می‌رود. او نمایی را انتخاب کرده که رابطه‌اش با انســـان‌هایی که از آن‌ها فیلم می‌گیرد را خلاصه می‌کند: همدردی عاطفی عمیـــق او با مردم محروم. مطمئنا این قدرتمندترین تصویر از اروپاست، نه از اروپایی غنی بلکه اروپای محروم.

بعد از موفقیت تانگوی شیطان و ورکمایستر تار مجبور بود بار انتظارات بزرگ را بر دوش کشد. او به چهره کالتِ سینمای هنری اروپا تبدیل شد که با نماهای بی‌اندازه بلند، ریتم کند روایت و تصویر آخرالزمانی از اروپای شرقی شناخته می‌شد

مردی در لندن و تغییر در کارنامه حرفه‌ای

فیلم بعدی او مردی از لندن، در کارنامه تار تغییری وارد می‌کند؛ تغییری مشابه آنچه بیست و دو سال قبل در سالنمای خزان اتفاق افتاده بـــود، گرچه نه به آن انـــدازه رادیکال. مشـــخص بودن محیط حذف شده، داستان در جایی که مشـــخصا اروپای شرقی به نظر آید، اتفاق نمی‌افتد، شـــخصیت‌ها نمونه‌ای نوعـــی از گروه‌های اجتماعـــی به خصوص نیســـتند و تاکید، کاملا بر روابط آن‌ها با هم و دنیای درونی‌شان است. سالنمای خزان از نظر کیفیات تاتری و حضور پررنگ دیالوگ، اثر دراماتیکی بود، در حالیکه مردی از لندن کمتر تاتری اســـت و در واقع کم‌حرف‌ترین فیلم اوست. فیلم‌های قبلی تار پر از گفتگو و مونولوگ‌هـــای طولانی بودند اما شـــخصیت‌های اصلی این فیلم تقریبا هیچ‌وقت حرف نمی‌زنند و چیزهایی کـــه می‌گویند از منریســـم شـــاعرانه نفرین و تانگوی شـــیطان فاصله زیـــادی دارد. محیـــط، اهمیتی که در فیلم‌های پیشین داشت را به مراتب از دســـت می‌دهد: شهر کوچکی که فیلم در آن می‌گذرد، بیشتر به عنوان پیش‌زمینـــه‌ای خنثـــی و مصنوعـــی عمل می‌کند تا فضایی که رابطه اجتماعی آدم‌ها را نشان دهد. همچنین، خبری از آن پلات‌های پیچیده کـــه شـــاخصه تقریبـــا تمام فیلم‌های تار بود نیست. پلاتی