

«شعر» تراژدی یونان در سینمای آنجلوپولوس: نگاهی به فیلمهای نگاه خیره اولیس و چمنزار گریان

بهزاد قادری - آدینه خجسته‌پور

مقدمه

تی. اس. الیوت (1888-1965) معتقد است «بهترین، و حتی منحصر به فردترین بخش های» (48) شعر، آنهایی است که ردپای شاعران گذشته را هرچه بیشتر می‌نمایانند. شاعرو هنرمند هیچگاه «به تنهایی بیان کننده معنایی نیست؛ مفهومی که شاعر بیان می‌کند باید در رابطه او با شاعران و هنرمندان پیش از خود درک شود» (همان 49). الیوت این «درک تاریخی» را به حفظ «سنت» گذشته در حال مربوط می‌داند. البته «سنت» از نظر او مفهومی پیچیده است که آن را «می‌توان به ارث برد و باید با رنج و مشقت به دستش آورد» (همان). گذشته و گذشته-آگاهی، به تعبیر او، مفاهیمی نیستند که بتوان به سادگی از کنارشان گذشت، و آگاهی از گذشته «باید در سراسر کار شاعر حضور داشته باشد» (همان 52).

اگر از این زاویه به تراژدی یونان باستان بنگریم، می‌توان آن را «سنت»ی دید که حضورش در آثار امروز نیز حس می‌شود. این «حضور» در ادبیات و سینما به اشکال مختلف جلوه می‌کند. این «حضور» گاه در ساختار و فرم اثر نمایان می‌شود، مثل کاری که یوجین اونیل (1888-1953) در نمایشنامه هایش انجام می‌دهد و گاه با تلمیح و استعاره به آن اشاره می‌شود، مثل برخی نمایشنامه های الیوت. البته در مقابل این دیدگاه، کسانی مثل اشتاینر معتقدند که تراژدی هیچگاه نمی‌تواند در روزگار مدرن حضور داشته باشد چرا که انسان امروز دیگر انسان دوران باستان نیست: دیگر نه از «نظام اسطوره ای درام تراژیک» خبری هست و نه «نویسنده و تماشاگر تلقیات مشترکی» دارند (اشتاینر 5-394).

این مقاله سعی دارد با چنین نگاهی به فیلمهای تئوآنجلوپولوس (1935-) فیلمساز یونانی بنگردد. نگاه تاریخی، زیرساخت اسطوره ای، و اشارات فراوان در سینمای آنجلوپولوس به تراژدی یونان باستان، جدا از یگانه کردن سبک و قرار دادن او در جایگاه فیلمساز مولف، باعث نوعی یکسونگری در تاویل سینمای او نیز شده، به طوری که بیشتر منتقدان، او را فیلمسازی معرفی می‌کنند که صرفاً در پی بازنمایی تراژدی یونان و یا مدرنیزه کردن آن است. اما نگاهی دقیق‌تر به آثار وی ما را در باور این مدعا به تردید می‌اندازد. به گفته برخی دیگر از منتقدان،

آنجلوپولوس به دنبال «شالوده شکنی از مفهوم فرجام اسطوره ای» است و، به تعبیری، با اسطوره «بازی» می‌کند؛ از حال به عمق گذشته سفر می‌کند و از آنجا پرسه زنان به زمان حال و آینده باز می‌گردد. فیلمهای وی در بستری معاصر روایت می‌شوند، با این حال تاریخی به نظر می‌رسند. می‌توان گفت آنجلوپولوس با بخشیدن معنایی تازه به آنچه که واقعیت تاریخی خوانده می‌شود، تاریخ را *شاعرانه* می‌کند.

این گفتار با بررسی دو فیلم *نگاه خیره اولیس* و *چمنزار گریان* هر دو دیدگاه را بررسی می‌کند. در این مقاله از یک سو به این نکته می‌پردازیم که آنجلوپولوس تا چه اندازه به «سنت» تراژدی یونان باستان (سنت در معنای الیوتی آن) نزدیک شده و آن را در فضای امروزی آثار خود حفظ کرده است؛ برای این کار، با بررسی فضاها، شخصیتها و نمادها و بن‌مایه های این دو فیلم، به تاثیرپذیری عمیق وی از تراژدی یونان باستان اشاره می‌کنیم و نشان می‌دهیم که آنجلوپولوس چگونه یونان امروز را در بافت تراژیک قرار می‌دهد و به عنوان شاعر تراژیک، وضعیت امروز یونان را چگونه می‌بیند. با بررسی نمادهایی چون رودخانه و کارکرد صحنه های تک- برداشتی آنجلوپولوس، سینمایی وی به عنوان نوع خاصی از سینمایی جستجوگر و روایی معرفی خواهد شد که در آن مفاهیم متناقضی همچون وطن و تبعید در کنار هم قرار می‌گیرند. از سوی دیگر خواهیم کوشید این نکته را روشن کنیم که استفاده وی از تراژدی یونان باستان از چه نوعی و با چه هدفی است: آیا صرفاً به «بازنمایی» صورت و ساختار آن می‌پردازد و یا با نزدیک شدن به جوهر تراژدی یونان که همان «شاعرانگی» است، تراژدی را «باز آفرینی» می‌کند تا به گونه ای آستیگماتیسم (دو-دیدي) که بخشی از جوهره شعری یونان باستان است دست یابد.

نگاه خیره اولیس: روح تراژدی در کالبد حماسه

هنرمند پیکره ساز (plastic)، مانند شاعر حماسی که با او خویشی دارد، در هشیاری و آگاهی راز آلود و ناب نسبت به تصاویر غرق می‌شود. موسیقیدان دیونیزوسی، بدون تصویر، چیزی جز درد خاستگاهی و پژواک دوباره خاستگاهی آن نیست.

نیچه، *زایش تراژدی*

تراژدی یونان را «سیل شعر، موسیقی و رقص» (کیتو 5) خوانده‌اند. اما همانگونه که بسیاری معتقد اند، منظور از شاعرانگی تراژدی یونان استفاده آن از کلام منظوم نیست. در این زمینه نظرات گوناگونی وجود دارد. برخی آشنایی تماشاگر با ساختار اسطوره ای تراژدی را ابزاری برای نزدیکی آن به شعر می‌دانند. همانگونه که خواننده شعر با موضوع آن آشناست و می‌خواهد بداند چگونه زبان شاعر به موضوع رنگ و لعاب بخشیده، تماشاگر یونانی نیز میدانست که آنچه مشاهده می‌کند، «بازنمایی یک اسطوره باستانی است که در ذهن شاعر پالایش یافته است» (هیداس 2). پرآوازه‌ترین تفسیر درباره ماهیت شاعرانه تراژدی یونان از آن نیچه است که در *زایش تراژدی*، آن را برآمده از روح موسیقی می‌خواند. به عقیده او، موسیقی، «پس از رسیدن به عالی‌ترین تجلی اش در تراژدی، می‌تواند اسطوره‌ها را با جامه معنایی تازه و بسیار ژرف بیوشاند» (78). نیچه حیات تراژدی را وابسته به تعامل نیروهای آپولونی و دیونیزوسی می‌داند و تراژدی را ابزاری زیبا برای بیان شادی، غم، و آگاهی (همان 46) می‌بیند. تراژدی به نظر نیچه شعری است که شادی برخاسته از درد را بیان می‌کند.

نیچه میان شاعر حماسه سرا و هنرمند مجسه ساز پیوند می‌بیند. هردوی آنها شیفته تصاویر اند. هردو «با رضایتی شادمانه، در این تصاویر و تنها در آنها» (47) زندگی می‌کنند. نیچه چنین شاعری را در مقابل نغمه سرا یا «چکامه سرا»ی دیونیزوسی قرار می‌دهد که چکامه هایش «در عالی‌ترین شکل تکاملشان تراژدی و دیتیرمب (dithy- ramb) های نمایشی نامیده می‌شوند» (همان). این شیفتگی شاعر حماسه سرا به جزئیات تصاویر مورد توجه منتقدان دیگری همچون هاکسلی هم قرار گرفته که حتی شاید صریح‌تر از نیچه تراژدی و حماسه را متمایز می‌کند:

برای آفرینش تراژدی هنرمند باید عنصر خاصی را از کلیت تجربه انسانی جدا سازد و منحصرأ همان عنصر را به عنوان ماده خام اثرش بشناسد. تراژدی چیزی سواي کل واقعیت است، و با تقطیر کل «واقعیت» به دست می‌آید؛ همانطور که جوهر یا عرق گل زنده ای را به دست می‌آوریم (358).

به عقیده هاکسلی «وقتی تجربه ای که در ادبیات بیان می‌شود تا حد قابل قبولی با تجربه واقعی ما مطابقت داشته باشد، . . . در آن صورت

است که -- مسلماً به اشتباه - می‌گوییم: این نوشته واقعی است» (همان). این همان چیزی است که به نظر او در حماسه هست و در تراژدی نیست. و از این روست که به نظر او حماسه و به طور کلی «ادبیاتی که با کل واقعیت همخوانی دارد نمی‌تواند به سرعت و شدت تراژدی ما را برانگیزد» (همان).

آنجلوپولوس نگاه خیره‌آوری را با استفاده از قابلیت‌های تراژدی و حماسه ساخته است. فیلم درباره کارگردانی یونانی است که در این اثر با نام «آ» شناخته می‌شود. او پس از 35 سال زندگی در آمریکا به کشورش بازمی‌گردد تا سه حلقه فیلم گمشده را بیابد. این سه حلقه مربوط به مستندی است که برادران ماناکیس در ابتدای قرن بیستم ساخته‌اند و با آن سینما را وارد یونان کرده‌اند. «آ» برای یافتن فیلمها رهسپار سفری غریب می‌شود؛ سفری که او را به کشورهای درگیر جنگ 1990 منطقه بالکان می‌کشاند. در اوج جنگ و در ساریوو، «آ» سه حلقه فیلم را پیدا می‌کند. اما دوستانی که در آنجا با آنها آشنا شده بود کشته می‌شوند و فیلم‌ها همچنان ظاهر نشده بر جای می‌مانند.

رائرفورد در بررسی فیلم، به «سیال‌ها» اشاره می‌کند که به اشکال مختلف فضای فیلم را سامان می‌دهند. شخصیت‌ها و حتی لحظه‌های فیلم به نوعی در ارتباط با سیال‌ها قرار می‌گیرند: یا «منجمد اند»، یا «در باران و برف، در مه، در رودخانه» سرگردانند (63). به عقیده او سیال‌ها حتی بر شیوه فیلمبرداری هم تاثیر می‌گذارند: «لحظه‌های یخ زده، دوربین سیال بی‌قرار» (همان). نکته‌ای که رائرفورد مطرح می‌کند توجه ما را به تضاد جالبی که در کلیت فیلم احساس می‌شود جلب می‌کند. گرچه او جنبش و انجماد را در یک دسته قرار می‌دهد و آنها را به عنوان نقشه‌های مختلف سیال‌ها می‌نگرد، اما می‌توان این دو را برابرنهاد در نظر گرفت، و از طریق آنها به سایر برابرنهادهای فیلم -- مثل حرکت و ایستایی، سکون و سرگشتگی، و خانه (وطن) و تبعید، و... -- توجه کرد.

نماد مهم آنجلوپولوس برای تاکید بر این تضاد «رودخانه» است. روزنامه‌نگاری که «آ» را به ساریوو می‌برد به او می‌گوید «یوگسلاوی پر از رودخانه است»؛ سفر «آ» در اطراف منطقه بالکان بیشتر از مسیر رودخانه صورت می‌گیرد؛ و قطعات مجسمه‌لنین (مرام سیاسی یخ زده) را از راه رودخانه دانوب درکشتی - که برای «آ» نقش گهواره و برای لنین نقش تابوت را دارد - حمل می‌کنند. به نماد رودخانه در بخش بعدی این نوشتار

بیشتر می‌پردازیم، اما در اینجا تنها به این نکته توجه کنیم که آنجلوپولوس چگونه با این نماد احساس سرگردانی میان ماندن در خانه و دور شدن از آن، و یا «آستانگی» (liminality) -- ایستادن در فضایی که نه اینجاست و نه آنجا -- را بیان می‌کند.

آنجلوپولوس هر فیلمش را «سفر و جستجویی» (مصاحبه با کمان با آنجلوپولوس) برای خودش می‌داند. او، به گفته خودش، آدمی است که «پیوسته و بی وقفه جستجو می‌کند، جستجو می‌کند» (همان). در فیلمهای وی، دروغنمایی جستجو و برابرنهادهایی که در بالا به آن اشاره شد، با تاکید بر «مرز» مشخص می‌شود. البته مرز برای او «فقط مرزهای جغرافیایی نیستند» (همان)، بلکه «گسست‌هایی میان اینجا و آنجا، گذشته و اکنون» (همان) اند. این را می‌توان در ساختار نگاه خیره اولیس به وضوح حس کرد. با شگرد منحصر به فرد آنجلوپولوس در انعطاف پذیر کردن زمان، آغاز و پایان فیلم در چارچوبهای متداول قرار نمی‌گیرند و به نظر می‌رسد که آغاز فیلم، پایان آن نیز هست و برعکس. تم سفر در فیلم چند لایه دارد. فیلم از یک سوء سفر خود کارگردان (آ) است، سفری که وی اصرار دارد آن را «شخصی» بنامد. از سوی دیگر، اما، کل فیلم سفری به درون گذشته است. داستان «آ» در امتداد داستان برادران ماناکیس پیش می‌رود و ماجرای آنها با سفر او در هم می‌آمیزد. حتی در صحنه ای که معلوم نیست در خواب رخ می‌دهد یا در بیداری، او را به جای یکی از این دو برادر دستگیر می‌کنند. به گفته «آ» برادران ماناکیس به «دغدغه‌های سیاسی و نزاع‌های داخلی و بین‌المللی» توجهی نداشتند و فقط به فیلمبرداری از مردم عادی فکر می‌کردند. با این حال می‌دانیم که آنها خواسته یا ناخواسته با سیاست درآمیختند. چرا که در میانه فیلمبرداری فیلم مستندشان، جنگ مانع از ادامه کارشان شد. این اتفاق تقریباً برای «آ» هم می‌افتد. او اصرار دارد که سفرش «شخصی» است. اما در این سفر به دل مناطق جنگی کشیده می‌شود، و در یکی از مهم‌ترین سکانس‌های فیلم، سوار همان کشتی می‌شود که لنین تکه تکه -- اما هنوز بزرگ و با ابهت -- را حمل می‌کند.

بنمایه‌ها و مضامینی مثل سفر و جستجو را معمولاً به گونه ادبی حماسه نسبت داده‌اند. تراژدی را بیشتر با پیوندی که با شهر و مرکز قدرت (polis) دارد می‌شناسیم. همانطور که کسانی مثل فیشر-لیخته و والاس اشاره

کرده اند، شهر هويت قهرمان تراژيك را تعيين مي‌کرد. «اگر فرض کنيم شاعران تراژيك مفهوم خاصي از هويت را ترويج مي دادند، آن مفهوم، همان مرکز قدرت (polis) است» (فischer-ليخته 11). «شهر، برقرارکننده پيوندهاي اجتماعي بود که هويت قهرمان تراژيك را تعيين مي کرد» (والاس 49). والاس حتي از اين هم فراتر مي رود و تبعيد در تراژدي يونان باستان را «به منزله نفي وجود انساني و در واقع هيچکس يا هيچ چيز شدن» (همان) مي‌داند. با اين همه، هردوي آنها تصديق مي‌کنند که اين نفي-تواند همه حقيقت باشد. Fischer-ليخته معتقد است تراژدي هايي که امروز از سوفوکل و اوريپيد و ايسخولس در دست داريم به ما اطلاعات جامعي از اصل و ماهيت تراژدي نفي دهد چون اينها نماينده «هنري بالغ و توسعه يافته» و در خور شهر آتن بودند. حتي به نظر والاس، نگاهي عميق تر به همين تراژدي هايي که امروز در دست داريم نشان مي‌دهد که اينها هم به نوعي «نظم و انتظام شهر را، که شخص ممکن است از آن اخراج شود، زير سوال مي برند» (51-150). اين را بيش از هر شاعر ديگري در سوفوکل ميتوان يافت که در نمايشنامه فيلوکتتس او، شهر به عنوان مظهر دروغ و خيانت معرفي مي شود.¹ حتي شخصيت‌هايي مثل کرئون و ادیپ که از شهر اخراج مي شوند، اين مجازات را خودشان انتخاب مي کنند، زيرا مي خواهند مجازاتشان برارنده «حس دروني فرازوي و بيگانگيشان» (همان 150) باشد. اين «بيگانگي» و در واقع يکي نشدن با جامعه از نظر منتقدان رمانتيکي مثل شلینگ از مهمترين ويژگي هاي تراژدي بود که بايد «نزاعي جدي بين آزادي شخص و ضرورت عيني» (251) را در بر مي‌گرفت.

آنجلوپولوس در سينماي خود به دنبال چنين مفهومي است. مضاميني مثل دوري، گسستگی و بيگانگي را حتي در شيوه فيلمبرداري و ميزانسن فيلمهاي او نيز مي توان حس کرد. از مشخصات سينماي وي، برداشت‌هاي طولاني و نماهاي باز (لانگ شات) هستند. از چنين زاويه اي، تماشاگر به نوعي دور از تاريخ و بر فراز آن قرار مي گيرد و مردم-- و ماجراها -- را کوچک مي‌بيند. به طور مثال، سکانس مه در سارايوو را که سکانس پاياني فيلم هم هست در نظر بگيريد. اين سکانس از چند صحنه تک برداشتي تشكيل شده است. در اولين صحنه، «آ» و ايوو لوي را مي‌بينيم که بعد از يافتن حلقه هاي گمشده در لابراتوار لوي، با شادماني در مه قدم مي زنند. تم

1- در اين نمايشنامه اوليس در جنگ تروا پسر آشیل را وادار مي‌کند که فيلوکتتس را که پس از طرد شدن از سوي هم‌زمانش، سالها در جزيره اي دور افتاده زندگي مي‌کرد، با فريب به شهر بياورد.

آرامبخش کاراییندرو آهنگساز فیلم آنها را همراهی می کند. دوربین هم مثل رهگذری سرگردان و متعجب با آنها حرکت میکند. حرکت دوربین همچنان ادامه دارد تا آنکه به قسمتی دیوار مانند می رسیم که برفراز آن دسته ای از نوازندگان مشغول نواختن اند. بعد از سکانسهای پیشین که پر از حس وحشت جنگ بود، این صحنه جشن مانند هم آشنا و هم غریب به نظر می رسد. دوربین، «آ» و لوی را ترک می کند تا از دیوار عبور کند و دسته نوازندگان را نشان دهد. به نظر می آید تمی را که می شنویم همین گروه می نوازند. این تم را قبلاً هم شنیده ایم. اولین بار در ابتدای فیلم، با حرکت کشتی آبی رنگی که به محض دیدن آن یاناکیس می میرد (و با آن سفر «آ» آغاز میشود).

این تم را در سکانس دانوب هم می شنویم. در این سکانس (که باز هم یک برداشت است)، «آ» را سوار یک کشتی می بینیم که قطعات جداگانه مجسمه لنین را در رودخانه دانوب می برد. مردمی که در کناره های رودخانه جمع شده اند کشتی را دنبال می کنند و با صلیب کشیدن، به مجسمه ادای احترام می کنند. تم کاراییندرو به نرملی وارد جریان صحنه شده و با آن پیوند می خورد، تا جایی که بخشی از وجود صحنه و تک تک اجزای آن می شود: تکه های مجسمه، کشتی، رودخانه، مردم. در صحنه ای که کشتی به بلغراد می رسد، با حرکت دوار دوربین به مجسمه نزدیک و نزدیکتر می شویم، و چشمها و انگشتش را که به نقطه ای نامعلوم در خارج از کادر اشاره می کنند، بهتر می بینیم (شاید این صحنه را بتوان اشاره ای دانست به گذار از حرکت خطی تاریخ و ورود به مفهوم شیلری sublime در تاریخ). اینک اگر به سکانس پایانی بازگردیم، (مخصوصاً در صحنه ابتدایی که در بالا به آن اشاره رفت) همه چیز حسی غریب و مهگون دارد. اعضای گروه موسیقی (که روی سکویی در اطراف ساختمانهای ویران شده در جنگ مینوازند) و سازهایشان، انگار کاملاً در مه فرو رفته اند. نه تنها میزانشن، بلکه منطق درونی این سکانس ها نیز حس دوری و گسست را به بیننده می رساند. شاید بتوان این را نمونه ای از همان «تقطیر» دانست که به نظر هاکسلی تراژدی را از ادبیات منطبق با واقعیت جدا می کند. آنجلوپولوس معمولاً از شگرد بازگشت به گذشته (فلاش بک) استفاده نمی کند و ترجیح می دهد گذشته را به نحوی با زمان حال درآمیزد که گویی گذشته، بخش زنده ای از حال است. مثلاً سکانس آغازین فیلم که در آن دستیار یاناکیس با «آ» درباره حلقه های گمشده برادران یاناکیس صحبت

می‌کند و دربارهٔ علاقه او به فیلمبرداری از یک کشتی آبی رنگ عجیب توضیح می‌دهد، در واقع یک برداشت است، بدون کات، دیزالو یا «فید-این» هایی که به نحوی ما را وارد زمان گذشته و از آنجا وارد زمان حال کند. هنگامی که توضیحات دستیار یاناکیس را می‌شنویم، در زمان گذشته قرار داریم و دستیار و خود یاناکیس را می‌بینیم که به محض دیدن کشتی آبی می‌میرد. دوربین که تا این لحظه به قول راترفورد «سیال و بیقرار» (63) بوده و آرام آرام حرکت می‌کرد، تازه «آ» را به ما نشان می‌دهد که از راست کادر قدم زنان به سمتی که دستیار، یاناکیس و دوربین او قرار داشتند نزدیک می‌شود. اما جالب اینجاست که وقتی «آ» به آن نقطه می‌رسد، نه دوربین و یاناکیس آنجا هستند و نه حتی دستیار. اما همان کشتی آبی غریب در دوردست دیده می‌شود. چگونه مرزهای زمان را در این صحنه تشخیص دهیم؟ آیا هیچ مرزی وجود دارد؟ آیا میتوان گفت که آن کشتی آبی متعلق به زمان حال یا گذشته است؟ شاید نگاهی به مفهوم «زمان دونیم شده» که ژیل دلوز در مورد برگسون مطرح می‌کند راهگشا باشد. به نظر دلوز «هر آنچه که واقعیت دارد، حال است» (81، نقل در ماکریاناکیس). اما زمان حال «تغییر می‌یابد و می‌گذرد» (همان)، و «وقتی که دیگر نیست تبدیل به گذشته می‌شود تا زمان حال دیگری جای آن را بگیرد» (همان). به این ترتیب، «زمان در هر لحظه باید به دو قسمت گذشته و حال تقسیم شود» (همان)، یا اینکه زمان حال باید «دو جهت پیدا کند که یک جهت آن به سمت آینده حرکت میکند و جهت دیگر به سوی گذشته گرایش دارد» (همان).

بر اساس مفهوم «زمان دونیم شده»ی دلوز و دو جهتی که برای زمان حال در نظر می‌گیرد، کشتی آبی «نه میتواند در زمان حال یا گذشته قرار داده شود و نه اصلاً میشود تنها از یک زاویه به آن نگاه کرد» (ماکریاناکیس، نگاه خیره اولیس). شگرد بازگشت به گذشته آنجلوپولوس را ارضا نمیکند چون تنها «ذهنیت شخصیتی را که در حال یادآوری گذشته است» (همان) ترسیم می‌کند. آنجلوپولوس اما نمی‌خواهد یادآوری گذشته را نشان دهد؛ او میخواهد گذشته در حال زندگی کند. به نظر ماکریاناکیس کشتی آبی را نمی‌توان در لحظه خاصی از گذشته یا حال جا داد چون این کشتی «پیوسته در حرکت» (همان) است. اما کشتی ای که مجسمه لنین را حمل میکند چطور؟ آیا با نگاهی دقیق تر به سکانس دانوب که به آن اشاره رفت،

نیتوان به این نتیجه رسید که این کشتی نیز در حرکت دائم است؟ (آیا، چنان که پیشتر نیز گفتیم، نمی توان این کشتی را همزمان تابوتی برای بازنگایی دوران روشنگری و گهواره ای برای مفهوم پسا روشنگری «بیقواره» (sublime) دانست؟)

در پیش درآمد فیلم ما از لنز دوربین برادران ماناکیس به بافندگان خیره می شویم. و در صحنه بلگراد، ما و دوربین به مجسمه ای خیره می شویم که خودش به طرز غریبی به نقطه ای خارج از کادر خیره شده است. با این حساب «نگاه خیره اولیس» مال کیست؟ اصلاً اولیس فیلم کیست: «آ»؟ برادران ماناکیس؟ مجسمه؟ یا شاید دوربین سرگردان؟ «آ» چون اولیس به خانه اش برگشته تا مانند ادیپ شهریار، معماهایی را حل کند. اما آنجلوپولوس گویا با طرح این سوال، و همچنین سوال «آ» در ابتدای فیلم که می پرسد «آیا این نخستین نگاه است؟» معمای پیچیده ای را برای ما مطرح میکند. آیا ما ادیپ شهریار نیستیم که مجبور به حل معما شده ایم؟ آیا اولیس فیلم خود ما نیستیم؟

سوال «آ» در ابتدای فیلم ما را به جهت دیگری نیز سوق میدهد. چرا این مرد در فیلم فقط با نام «آ» شناخته میشود؟ میدانیم که سه حلقه فیلم گم شده برای او اهمیت مادی ندارد. اصرار او برای این سفر و حتی رفتن به دل مناطق جنگی به خاطر آن، به سفر او ارزشی مذهبی میدهد. این نکته فیلم را به تراژدی یونان و ارتباط آن با «آیین های مذهبی» (کارتلج 8) و یا اندیشه «تکلیف/فریضة مذهبی» (کیتو 3) در آن، نزدیکتر می کند. انگیزه «آ» برای یافتن این سه حلقه فیلم این است که آنها متعلق به دوره طفولیت یا معصومیت سینما اند؛ زمانی که سینما یک شروع تازه محسوب میشد و با امیدهای تازه پیوند خورده بود. او به دنبال جوهر کودکی، یا «سرچشمه» در معنای هایدگری اش است.²

آنچه «آ» به دنبال آن است می تواند کودکی خودش باشد. او در جستجوی معصومیتی است که زمانی آن را تجربه کرده اما خیلی زود از آن دور شده است. با این نگاه میتوان «آ» را «آدم»ی در نظر گرفت که بعد از هبوطش از باغ عدن در تجربه ای غریب دوباره به بهشت گم شده اش برگشته تا معصومیت قبل از هبوطش را جستجو کند. اما سوال این است که آیا میتواند آن را پیدا کند؟

2- هایدگر در نخستین سفر خود به یونان به دنبال جوهر و اصلی بود که یونان باستان از آن به وجود آمده است. شرح این سفر او در کتاب/قامتها به چاپ رسیده است.

تصویر «آدم» ما را باز هم فراتر می برد. در میان اسمها و مفاهیمی که حرف «آ» یادآور آنهاست (از جمله خود «آ» بجلوپولوس) واژه «آمریکا» هم میتواند قرار بگیرد. و میدانیم که «آ» سی و پنج سال در آمریکا زندگی کرده. به این ترتیب می توان «آ» را در ارتباط با اسطوره ای دیگر قرار داد: اسطوره «آدم آمریکایی». در نگاه اروپایی های دلزده از کهنگی، در آمریکا «جهان با قریحه تازه ای در حال شکل گرفتن» (لوئیس 5) و «زندگی و تاریخ» (همان) در حال آغاز بود؛ به این ترتیب آدم آمریکایی چهره تمام عیار یک قهرمان اسطوره ای تازه، و نماد انسانی شد که «از تاریخ رها شده بود» (همان). این قهرمان با هدفی که برای سفر «آ» ذکر شد هم مربوط است چون از مهمترین ویژگی های آدم آمریکایی «معصومیت» او بود. میدانیم که «آدم» به عنوان نخستین انسان از جایگاه اخلاقی والتری برخوردار بوده و در عین تازگی، اساساً معصوم هم بوده است» (همان). «آ» بعد از مدت زیادی اقامت در آمریکا به خانه اش برگشته تا معصومیت خود را جستجو کند. آیا نمی توان در او سقوط یک اسطوره جدید را دید؟ معصومیتی که او به دنبال آن است کجاست؟

چمنزار گریان: شعر شادی و رنج

اما به نظر می رسد رودخانه / به عقب جریان دارد.

هولدرلین، شعر «ایستر»

فیلمهای من هیچگاه به پایان نمی رسند؛ آنها همیشه «روان» اند.

تئو آنجلوپولوس

چمنزار گریان نخستین فیلم از یک سه گانه است که آنجلوپولوس ابتدا قصد داشت تمام آن را در یک فیلم سه ساعته جای دهد. آغازگر این سه گانه، روایتی از یونان معاصر است. چمنزار گریان که از داستان کوتاهی نوشته «تونینو گوئرا» اقتباس شده، سالهای 1919 تا 1949 را در برمی گیرد. فیلم با ورود ارتش سرخ به اودسا و فرار یونانیان از آنجا آغاز می شود. اسپروس و خانواده اش که در میان مهاجرانند، در دهکده ای اطراف سالونیک ساکن می شوند. همراه آنها دختر بچه سه ساله ای به نام الینی را می بینیم که خانواده اسپروس او را در بحران اودسا پیدا کرده اند. سالها بعد، الینی نوجوان به آکسیس پسر اسپروس علاقه مند میشود و از او دو پسر دوقلو به دنیا می آورد. اما این ماجرا باید از چشم

اسپیروس که به الی علاقه مند است پنهان بماند، بنابراین بچه ها را به خانواده ای میسپارند تا بزرگشان کند. الی و آکسیس در روزی که برای ازدواج الی و اسپروس تعیین شده از دهکده فرار می کنند و آکسیس لجوجانه آنها را تعقیب می کند. ماجراهای آنها در حاشیه وقایع قرن بیست یونان، از جمله جنگ جهانی دوم و جنگ داخلی یونان قرار میگیرد. فیلم با پایان جنگ داخلی یونان در سال 1949 به پایان می رسد. در این جنگ، هر دو پسر الی (که در جبهه مقابل هم میجنگیدند) کشته می شوند.

ظاهراً چمنزار گریان روایتی خطی از یونان معاصر است و گویا برخلاف فیلمهای دیگر، در اینجا آنجلوپولوس تاکید خاصی بر پررنگ کردن زیرساخت اسطوره ای و تراژیک ندارد. اما با نگاهی دقیق تر متوجه میشویم که این فیلم حتی بیش از کارهای دیگر بر شالوده تراژدی یونان استوار است. گونه ای امروزی از «تقدیر» حاکم بر چهره های تراژدی، بر زندگی شخصیتها سایه افکنده، و ماجراها بیشتر از آنکه نمایانده شوند، «روایت» میشوند. راویان کلیدی آنجلوپولوس -- یا در حقیقت، دسته همسرایان او -- زنان دهکده اند که اکثر ماجراهای مهم فیلم را آنها روایت می کنند. روایت در این فیلم لایه های دیگری هم دارد که نشان می دهد آنجلوپولوس کارکرد شاعرانه آوا و نوا در تراژدی یونان را به خوبی می شناسد.

لارو در بررسی اصوات سوگوارانه در تراژدی یونان به رابطه ظریفی اشاره می کند. از دید او، بین آوایی که او آن را «فریاد برهنه اندوه» (35) مینامد (ai ai) و واژه یونانی «aei» (به معنای همیشه) پیوندی وجود دارد. این رابطه به نظر او پیوند اندوه را با جاودانگی و تداوم در تراژدی یونان نشان می دهد (همان 30-36). برای روشن تر شدن رابطه صدا و اندوه در تراژدی شاید بهتر است به بحث نیچه بازگردیم. گفتیم که نیچه تراژدی را برخاسته از روح موسیقی میداند. این «روح موسیقایی» در واقع نتیجه تعامل دو گونه نیرو و انرژی است: نیروهای آپولونی و دیونیزوسی. اگر آپولون -- خدای خورشید، نور و درخشندگی - نماد زیبایی تجسم یافته در آرامش، متانت و ملایمت است، و در نتیجه اگر زیبایی نغمه های آپولونی آرامبخش و تسکین دهنده است، موسیقی دیونیزوسی را میتوان موسیقی «عاطفه و احساس» نامید. به گفته نیچه، موسیقی دیونیزوسی «قدرت عاطفی آهنگ و صدا، جریان یکپارچه ملودی و

جهان مطلقاً غیر قابل مقایسه هارمونی» (35) است. با توجه به این جملات، شاید بپراه نباشد اگر بگوییم نیچه موسیقی را در اصل همان موسیقی دیونیزوسی میدانند.

استفاده نیچه‌ای آنجلوپولوس از «روح موسیقی» برای آفرینش تراژدی لزوماً به شکوه ارکسترو-- مثلاً آنگونه که در واگنر می‌بینیم - عظمت اپرا وابسته نیست. برای آنجلوپولوس موسیقی فقط در آواز و صدای سازها خلاصه نمیشود بلکه هر صدایی- حتی، و به خصوص، سکوت- برای او ارزش موسیقایی دارد³. در *چمنزار گریان* از یک سو صداهایی می‌شنویم که میشود آنها را آپولونی نامید؛ مثلاً صدای جیغ مانند سوت قطاری که با عبور خود از یک سوی کادر به سوی دیگر، بسیاری صحنه‌ها را به هم پیوند می‌دهد؛ یا صدای ماشینهای باری و غیر باری، صدای منقطع گلوله‌ها، یا صدای پرحرارت سربازان جوان که «سرود پروزی» سر میدهند. از سوی دیگر صداهای دیونیزی هم داریم؛ مثل صدای امواج دریا و نغمه‌های باران و ملودی رودخانه. میتوان به این دسته دوم تم کاراییندرو را اضافه کرد که اتفاقاً در صحنه‌هایی که آب را نشان می‌دهند بیشتر شنیده می‌شود. به دسته دوم، یعنی صداهای دیونیزوسی هم میتوان فریادهای آدم‌ها را افزود، مثل فریاد الکسیس و اسپيروس زمانی که آبی را صدا می‌زنند، و همچنین فریاد آبی در آخرین صحنه فیلم.

البته نمی‌توان آبی را به سادگی فقط در همین دسته جای داد. او هم مثل صداهای دیونیزی و تم موسیقایی فیلم، غالباً در رابطه با آب نشان داده می‌شود: زیر باران، کنار ساحل، سوار بر قایق در رودخانه. . . به نظر میرسد آنجلوپولوس میخواهد بر وجود رابطه خاصی میان آبی، و موسیقی تأکید کند. این رابطه چندان ساده نیست. آب در این فیلم فقط آرام و تسکین دهنده نیست، بلکه گاه با قدرتی عجیب و شوری ویرانگر عمل میکند (مثل زمانی که رودخانه همیشه آرام فیلم، با طغیان خود اهالی را وادار به ترک دهکده میکند). رودخانه در این فیلم فقط رو به جلو جریان ندارد. با تأکید فیلمساز در دو نقطه کلیدی ابتدا و انتهای فیلم روی «سرچشمه»ی رودخانه، میتوان گفت که رودخانه فیلم، مثل

3-چنین توجهی را در اشعار خودمان هم میتوان سراغ گرفت. از نمونه‌های معاصر، فروغ فرخزاد است که در اثر ماندگار «تنها صداست که می‌ماند»، مفاهیمی مثل زمان، حرکت، و جاودانگی را با «صدا» مربوط ساخته است. جالب اینجاست که فروغ هم بین سینما-بخصوص سینمای مستند و مستندگونه- و شعر پیوندی عمیق می‌دید.

«ایستر» هولدرلین، به سوي بالا هم جریان دارد. در اینجا لازم است روی این شعر و خوانش هایدگر از آن اندکی درنگ کنیم.

هولدرلین در شعر «ایستر» (نام باستانی رودخانه دانوب) به ارزش افسانه ای این رودخانه و ارتباط آن با خدایان اشاره می کند. او همچنین در این شعر از «سرچشمه» این رودخانه سخن میگوید و برای آن اهمیتی شاعرانه قائل میشود. هایدگر در سال 1942 سلسله سخنرانیهایی را درباره این شعر ارائه داد.⁴ به نظر هایدگر، آنچه «ایستر» را متمایز میکند، توجه هولدرلین در آن به «جوهر شاعرانه رودخانه» است (11-12). در شعر هولدرلین رودخانه «به سخن در می آید» (همان). رودخانه از یک طرف از انسان ها جداست و «روح» جداگانه خود را دارد. از طرف دیگر با توجه به اینکه معمولاً اطراف رودخانه ها محل زندگی انسانهاست، رود روان با انسان ارتباط پیدا میکند (همان). هایدگر تأکید میکند که برخلاف برداشت های متافیزیکی از هنر، رودخانه «نماد»ی از یک مفهوم والاتر نیست، بلکه خود همان چیزی است که انسانها را به آنچه هستند نزدیک میکند (همان، 20-21). رودخانه یادآور مفهوم «خانه» برای انسان هاست و در عین حال تجسم «سفر» هم هست (همان، 27-31).

برابرنهادهایی چون خانه/وطن و تبعید، و یا روانی و ایستایی که در مورد نگاه خیره اولیس به آنها اشاره شد، در این فیلم هم به همان میزان -- و شاید بیشتر -- حس میشود. در نخستین صحنه فیلم، اسپروس و خانواده اش را که از اودسا فرار کرده اند، میبینیم که در کنار رودخانه ای توقف میکنند. صدایی بیرون کادر از آنها می پرسد که کیستند، از کجا آمده اند و به کجا می روند. در این نماي باز رودخانه، اسپروس و خانواده اش و همچنین تصویر وارونه شان را در رودخانه میبینیم. روشن نیست که صدای خارج از کادر کیست، اما فضای صحنه به ما میگوید که این صدا میتواند خود رودخانه باشد که به نوعی آنها را در آغوش گرفته و آنها را به «خانه» شان دعوت می کند (البته مدتی بعد میبینیم که چگونه همان رودخانه قدرت ویرانگر خود را با سیل به رخ آنها میکشد). همچنین، شاید هم این صدا از آن اسفنکس باشد که در دروازه شهرتباي، معمایی بزرگی برای ادیپ پیش می کشد تا او را بیازماید؛ ادیپ آن را رمزگشایی می کند. اینک بار دیگر اسطوره، گذشته و حال به هم پیوند

4- این سخنرانی ها در سال 1984 با عنوان *ایستر سروده هولدرلین* چاپ شد

می‌خورند. نکته تکان دهنده این است که این پرسش می‌تواند از سوی من و تو، به عنوان اسفنج‌های امروز، پیش کشیده شده باشد، و بدین ترتیب، ما -- بیننده های فیلم -- در دل فیلم جا خوش کرده باشیم.

هایدگر به سطرهایی از «ایستر» اشاره میکند که در آن، هولدرلین از قهرمانی افسانه ای (هرکول) سخن می‌گوید که به سرچشمه رودخانه آمده بود. او با اشاره به این سطرها نتیجه می‌گیرد که ایستر، شعر-رودخانه ای است که با وجود «خارج شدن و جاری شدنش از سرچشمه، هیچگاه آن را فراموش نمی‌کند» (138-139).

نماد «سرچشمه»، با آنکه فقط دوبار در فیلم به آن اشاره میشود، از کلیدی ترین مفاهیم فیلم است. این نماد ساختار شعری فیلم را تحت تأثیر قرار میدهد، آغاز و پایان آن را با هم پیوند می‌زند و حتی به نام فیلم هم هویت معنایی ویژه ای می‌بخشد. جستجو برای یافتن سرچشمه حتی به نوعی در نام شخصیتها نیز احساس می‌شود (النی یادآور «هلن» تروی، و اسپروس، برگرفته از واژه یونانی «spyridon» به معنی «روح» است).

بد نیست گاهی به فضای کلی و به خصوص میزانشن دو صحنه ای بیانداژیم که در آنها به سرچشمه اشاره میشود. اولی یکی از نخستین صحنه های فیلم است. النی بعد از به دنیا آوردن بچه هایش تازه به دهکده برگشته است. در یک صحنه شبانه الکسیس از پایین پنجره او را صدا می‌زند و با هم حرف می‌زنند. در ابتدا فقط صدای النی را میشنومیم اما تقریباً در میانه گفتگویشان تصویر او را در یک نمای متوسط (که میشود آن را کلوزآپ هم در نظر گرفت) می‌بینیم. الکسیس از زمانی که او و النی از هم دور بودند حرف می‌زند و می‌گوید که در این زمان هر وقت دلش برای او تنگ میشد، به کنار رودخانه میرفت و به آب نگاه میکرد. او همچنین می‌پرسد: «یادت می‌آید که در کنار رودخانه میدویدیم و می‌گشتیم تا سرچشمه اش را پیدا کنیم؟» در پایان این صحنه، النی را می‌بینیم که آرام گریه میکند.

بار دومی که اشاره به سرچشمه را میشنومیم، تقریباً بیست سال از این زمان گذشته است. یونان در این مدت سالهای سختی را پشت سر گذاشته و اتفاقات مهمی مثل جنگ جهانی دوم و جنگ داخلی دهه 40 را از سر گذارانده است. این بار در صحنه پایانی فیلم به سرچشمه اشاره میشود. در این صحنه النی را که حالا زنی خسته و درمانده است می‌بینیم که با

قایق به سمت ویرانه خانه ای حرکت میکند که جسد پسرش یورگیس آنجاست. زنان دهکده (که پیشتر به آنها اشاره شد)، قبلاً به او خبر داده اند که یورگس هم در جنگ داخلی کشته شده (یانیس، پسر دیگر الی هم در همین جنگ کشته شده بود). در ابتدای این بخش اشاره شد که بیشتر رویدادهای مهم فیلم را همین زنان روایت میکنند. آنها حتی اتفاقاتی را تعریف می کنند که لزوماً خودشان شاهد آنها نبوده اند. به عنوان مثال، در همین سکانس پایانی، قبل از اینکه الی به سوی یورگیس برود، یکی از این زن ها او را به منطقه ای جنگی میبرد و ملاقات یورگس و یانیس در زمان جنگ را برای او تعریف می کند. در اینجا هم مثل سکانس آغازین نگاه خیره *اولیس* آنجلوپولوس از شگرد یگانه خود در بازگشت به گذشته استفاده می کند و گذشته و حال را با هم ادغام می کند؛ کاری که همسرایان تراژدی یونان باستان می کردند. دوربین با حرکت خود به سمت دو برادر ما را به زمان گذشته میبرد و با بازگشت به سمت الی و زن راوی به زمان حال برمیگردد. باز هم مکان ثابت باقی میماند و فقط زمان تغییر می کند. مشخص است که زن در ملاقات دو برادر حضور فیزیکی نداشته و اگر هم از دور شاهد آنها بوده، نمی تواند تک تک حملاتشان را به وضوح بشنود. اما آنجلوپولوس با غریب و مبهم کردن زمان، می خواهد برای زن نقشی با اهمیت شاعرانه دسته همسرایان در تراژدی یونان قایل شود. با این حساب شاید بتوان برای دستیار یاناکیس در نگاه خیره *اولیس* نیز چنین نقشی در نظر گرفت.

بازگردیم به صحنه پایانی. الی در این صحنه با قایق به سمت خانه ویران شده حرکت میکند. دوربین که او را تعقیب میکند، صدای بیرون از کادر الکسیس را میشنویم که نامه ای را که برای الی فرستاده میخواند. ظاهراً این آخرین نامه اوست، چون در سکانس قبل، نگهبانی که این نامه را به الی میداد به او گفت که این را از جیب یک سرباز امریکایی پیدا کرده اند (الکسیس برای ساختن یک زندگی رویایی برای خانواده اش به آمریکا رفته بود و ناچار شده بود در ارتش ثبت نام کند. در اینجا هم درهم شکستن اسطوره آدم آمریکایی را میبینیم). الکسیس در این نامه بازهم از خاطرات گذشته شان و رودخانه صحبت میکند و بازهم می پرسد: «یادت می آید با هم میدویدیم تا سرچشمه رودخانه را پیدا کنیم؟» اما این بار الکسیس از خوابی سخن میگوید که در آن سرچشمه را پیدا کرده بود. او خواب دیده بود سرچشمه رودخانه، چمنزاری است که در آن هزاران

قطره شب‌نم است، طوری که انگار چمنزار گریه میکند. نامه وقتی تمام میشود که الی جسد یورگیس را پیدا کرده و در حال گریستن است.

پیوند الی با سرچشمه رودخانه که در صحنه های بالا به وضوح بر آن تأکید شده، و همچنین ارتباط نام الی و «هلن»، ما را به تعمق بیشتری در نقش او به عنوان مادر و تجسم مفهوم مادر/وطن در او وا میدارد. اولین بار که به سرچشمه اشاره شد، الی و الکسیس نوجوان اند. جستجویشان برای یافتن سرچشمه یک بازی کودکانه است که با شور و انرژی و در عین حال، معصومیت کودکی در آمیخته اند؛ درست مثل دوستی شان، عشقشان، و حتی «مادر» شدن الی. اما دومین بار که واژه سرچشمه را می‌شنویم، الی دیگر بچه نیست و سختی های زیادی را پشت سر گذاشته؛ تنهایی، زندان، از دست دادن شوهر و بچه ها. نکته ای که در هر دو صحنه مشترک است، گریان بودن اوست. اگر کمی به عقب برگردیم، متوجه میشویم که زمانی که خانواده اسپيروس او را پیدا کردند هم تقریباً شرایطی مشابه صحنه آخر فیلم داشته. در آنجا هم کشته شدن پدر و مادرش را دیده بود و در آنجا هم اشک می‌ریخت.

بدیت ترتیب، میشود به خواب الکسیس که در آن سرچشمه رودخانه را به صورت یک «چمنزار گریان» می‌بیند به گونه ای دیگر نگریست. وقتی الی از زندان آزاد میشود، همین زنان دهکده او را تحویل می‌گیرند و مانند ابتدای فیلم که الی نوجوان، بعد از به دنیا آوردن بچه هایش به دهکده برگشته بود، از او مراقبت میکنند. در همانجا، الی در هذیان هایش (که شبیه شعر هم هست) خود را همان «دختر بچه سه ساله» میداند که «گریه میکند». الکسیس در نامه هایش به الی، حتی زمانی که بزرگ شده اند، او را «الی کوچولوی من» صدا می‌زنند. و بازیگری که نقش الی را بازی میکند (الکساندرا آیدینی) چهره ای کودکانه دارد که باعث می‌شود تا پایان فیلم، سایه ای از کودکی را در الی ببینیم. الی به کودکی می‌ماند که هرگز بزرگ نمیشود، گرچه تقریباً در کودکی مجبور به «مادر» بودن شده است. در سراسر فیلم، او همزمان مادر و کودک است.

تصویر مادر/کودک در الی بیش از آنکه به مفاهیمی چون بی‌تجربگی و خامی اشاره کند، تأکیدی بر پاکی سرچشمه است. الی به تنهایی دربرگیرنده مفهومی است که هایدگر آن را «خالص ترین شعر» می‌نامد. او با داشتن دو فرزند دوقلو که در جنگ داخلی در دو جبهه مخالف می‌جنگند، آشتی دهنده و در عین حال، برهم زننده برابرهاست. الی فیلم است.

در او کودکی و تجربه، گذشته و حال، وطن و تبعید، شادی و رنج خلاصه شده اند. او میتواند بارزترین مثال آشتی نیروهای آپولونی و دیونیزوسی باشد. فیلم با «فریاد برهنه رنج» او به پایان میرسد، اما بلافاصله بعد از این فریاد تصویر محو نمی شود. چند ثانیه مکث لازم است تا به ملودی امواج که از پس صدای او به گوش می رسد دقت کنیم.

اگر الیوت گذشته را در حال، حاضر می بیند، اشتاینر شکوه و جلال گذشته تراژدی را کاملاً از دست رفته می پندارد. از نظر او، کسانی مثل اونیل «با آمیختن پژواک دروغناهیة کلاسیک با چاشنی نیروهای تازه، هم خدا را می خواهند و هم خرما را» (393). به نظر او، روی آوردن آنها به نامهایی همچون الکترا اسطوره هایی را تداعی می کند که دیگر وجود ندارند، و فقط «سبب پژواک پرهیبتی می شوند» (همان). انگار آنجلوپولوس اندیشه های الیوت و اشتاینر در باره تراژدی را در می نوردد. در نگاه اول، فیلمی مثل *چمنزار گریان* هیچ ربطی به تراژدی ندارد. نه نامها تداعی گر اسطوره ها هستند و نه ساختار طابق نعل به نعل یکی از کارهای اریپید یا سوفوکلس است. با این حال در این فیلم حتی بیش از سایر کارهای آنجلوپولوس عظمت و شکوه تراژدی را حس می کنیم. چه اتفاقی افتاده است؟ به نظر می رسد آنچه در این فیلم حس می کنیم همان چیزی است که آنجلوپولوس در تراژدی یونان باستان احساس کرده و به دنبال کشف آن در دنیای امروز است: شعر.

نتیجه

سینمای آنجلوپولوس، سینمای جستجوست؛ جستجویی هومری و سوفوکلی؛ جستجویی که در آن مبدأ (سرچشمه) و مقصد باهم جریان دارند. جستجویی شاید برای یافتن خانه، با این سؤال همیشگی که در ذهن شخصیتها و تماشاگر طنین می اندازد: «از چند مرز دیگر باید گذشت تا به خانه برسیم؟» سینمای او ریشه در یونان دارد. یونانی که زمانی «مهد تمدن» بود، اما شرایط امروز بسیاری از ساکنانش را وادار به «تبعید» کرده است. شخصیتهای سینمای او (که غالباً هنرمند یا روشنفکر اند) پیوسته به دنبال مفهوم مبهمی از «خانه» می گردند. خودش می گوید شک دارد یونان امروز وطن او باشد: «یک جورهایی حس میکنم در یونان غریبم. اینجا زندگی میکنم، اما انگار خانه ام اینجا نیست؛ انگار اینجا وطنم نیست» (مصاحبه با کمان با آنجلوپولوس). آنجلوپولوس و شخصیت

هایش ادیب شهریارانی اند که در خانه شان غریب اند و باید به تبعید بروند تا «آدم» شوند.

در سینمای او کلام به حداقل می‌رسد و موسیقی اوج می‌گیرد. البته همانگونه که در بخش *چمنزار گریان* گفتیم، موسیقی در سراسر فضای فیلم او حضور دارد. آنجلوپولوس نیازی نمی‌بیند که همانند واگنر، برای خلق تراژدی دست به دامن شکوه اپرا و عظمت ارکستر شود. حضور موسیقی در سینمای او لزوماً به صدای ساز وابسته نیست. کلام فشرده شخصیت‌ها سرشار از آهنگ و آواست. سکوت چیزی از یک ساز کم ندارد و صدایش در فضای فیلمها طنین می‌اندازد. این همان استفاده نیچه‌ای از موسیقی در تراژدی است.

یکی از سکانس‌های مهم *چمنزار گریان* در تماشاخانه ای می‌گذرد که اکنون تغییر کاربری داده و به پناهگاه آوارگان تبدیل شده است! الی و آکسیس در این تماشاخانه متروک اقامت گزیده اند و اسپروس که لجوجانه آنها را تعقیب می‌کرده، اینجا آنها را می‌یابد. در این سکانس درخشان، ابتدا صدای رعدآسای اسپروس در پسزمینه طنین می‌اندازد و الی، آکسیس و دیگران را از خواب بیدار می‌کند. آنگاه خود او را می‌بینیم که به سمت صحنه می‌آید و از آن بالا می‌رود. با حرکت چرخشی دوربین به دور او، و همینطور که او دیالوگش را می‌گوید، سالن خالی از تماشاگر را می‌بینیم که چندان هم خالی نیست. صدها شمع روشن- مثل صدها تماشاگر مبهوت- به اسپروس خیره شده اند. حضور درخشان اسپروس در این تماشاخانه متروک، باعث شده درخشش شمع‌ها را بهتر ببینیم. شاید آنجلوپولوس به دنبال چنین درخششی در دنیای تراژدی باشد.

کتاب‌شناسی

اشتاینر، جورج (1386). *مرگ تراژدی*. ترجمه بهزاد قادری. تهران: انتشارات نمایش.

نیچه، فریدریش (1385). *زایش تراژدی*. ترجمه رویا منجم. آبادان: نشر پرسش.

Bachmaan, Gideom. "Theo Angelopoulos in Conversation with Gideom Bachmaan". *Theo Angelopoulos Internet Library*. n. p. 1 June 2001. Web. 11 January 2009.

Barret, James, ed. *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Greek Tragedy*. Berkeley:

University of California Press. 2002. Questia. Web. 4 January 2009.

Duro, Paul. "The Return to the Origin: Heidegger's Journey to Greece", *Art Journal*. 66. 3 (2007). 88+.

Questia. Web.

- Eliot, Thomas Stearns. "Tradition and the Individual Talent". In his *The Sacred Wood*. London: Methuen & CO LTD, 1972. 47-59. Print.
- Fischer-Lichte, Erica. *History of European Drama and Theatre*. Trans. Jo Riley. London: Routledge. 2001. Print. Trans. Jo Riley. Questia. Web. 10 August 2008.
- Girard, Rene. *The Girard Reader*. Ed. James G. Williams. New York: Crossroad Publishing. 1996. Questia. Web. 26 January 2009.
- Hadas, Moses, ed. *Greek Drama*. New York: Bantam Classics. 1965. Print.
- Hegel, G. W. F. *The Hegel Reader*. Ed. Stephen Houlgate. Oxford: Blackwell. 1998. Print.
- Heidegger, Martin. *Holderlin's Hymn: The Ister -Studies in Continental Thought*. Trans. William McNeil and Julia Davis. Indianapolis: IndianaUniversity Press. 1996. Print.
- Holderlin, Friedreich. "The Ister". Trans. Maxine Chernoff and Paul Hoover. Jacket 27. April 2005. Web. 3. 1. 2009.
- Huxley, Aldous. "Tragedy and the Whole Truth". *A Book of English Essays*. Ed. W. E. Williams. Harmondsworth: Penguin Books, 1942. 352-362. Print.
- Kitto-, H. D. F. *Greek Tragedy: A Literary Study*. London: Methuen. 1939. Questia. Web. 16 December 2008.
- Lewis, R. W. B. *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press. 1995. Print.
- Loraux, Nicole. *The Mourning Voice: An Essay On Greek Tragedy*. Trans. Elizabeth Trapnell Rawling. New York: Cornell University Press. 2002. Questia. Web. 16 March 2008.
- Makryannakis, Vengelis. "Angelopoulos' Ulysses' Gaze: Where the Old Meets the New", *Forum: The University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and Arts*. 1(Autumn 2005). Web. 11 January 2009 <[http:// forum. llc. ed. ac. uk/ issue 1/Makryannakis_ Angelopoulos. pdf](http://forum.llc.ed.ac.uk/issue1/Makryannakis_Angelopoulos.pdf)>.
- Rutherford, Anne. "Precarious Boundaries: Affect, Mise-en-scene, and the Senses". *Art and the Performance of Memory: Sounds and Gestures of Recollection*. Ed. Richard Candida Smith. London: Routledge, 2002. 63-84. Questia. Web. 3 January 2009.
- Schelling, F. W. *The Philosophy of Art*. Trans. D. W. Stott. Mineapolis: University of Minnesota Press. 1989. Print.
- Wallace, Jeniffer. "Tragedy and Exile". *Tragedy in Transition*. Ed. Sarah Annes Brown and Catherine Silverstone. Malden: Blackwell, 2007. 141-156. Print.
- Ulysses' Gaze*. Dir. Theo Angelopoulos 1995. DVD.
- The Weeping Meadow*. Dir. Theo Angelopoulos. 2004. DVD.

فيلم شناسي

