گفتگو با آندری تارکوفسکی

سرشناسه: جانویتو، جان Gianvito, John
عنوان و نام پدیدآور: گفتگو با آندری تارکوفسکی/ جان جانویتو؛ ترجمهٔ آرش محمداولی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری: ۲۷۲ ص.
شابک: ۹۷۸ـ۶۰۰ـ۲۷۸ـ۰۹۲ـ۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Andrei Tarkovsky: interviews, c 2006.
یادداشت: نمایه.
موضوع: تارکوفسکی، آندری آرسنیویچ، ۱۹۳۲ ــ ۱۹۸۶ م ــ مصاحبه‌ها
موضوع: سینما ــ روسیه شوروی ــ تهیه کنندگان و کارگردانان ــ مصاحبه‌ها
شناسه افزوده: محمداولی، آرش، ۱۳۶۰ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۳ ۵آ ۲ ت / PN۱۹۹۸/۳
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۳۳۸۴۷۵۵

گفتگو با آندری تارکوفسکی

جان جانویتو

ترجمهٔ آرش محمداولی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Andrei Tarkovsky: Interviews

John Gianvito

University Press of Mississippi, 2006

انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

* * *

جان جانویتو

گفتگو با آندری تارکوفسکی

ترجمهٔ آرش محمداولی

چاپ اول

۱۱۰۰ نسخه

۱۳۹۳

چاپ پژمان

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۸ ـ ۰۹۲ ـ ۲۷۸ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸

ISBN: 978 - 600 - 278 - 092 - 8

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

ترجمه‌ای برای
خواهرم، نوشین
مترجم

فهرست

مقدمه ۹

گاهشمار ۲۳

فیلم‌شناسی ۲۹

آندری تارکوفسکی: طرفدار سینمای شاعرانه‌ام ۳۷

مواجهه با تارکوفسکی ۴۱

سوختن ۴۹

هنرمند در روسیهٔ کهن و در اتحاد جماهیر شوروی جدید ۵۵

گفتگو دربارهٔ امور علمی‌ـ تخیلی بر پردهٔ سینما ۷۳

عاشق داوژنکو هستم ۸۱

هنرمند مثل انگل از کودکی خود تغذیه می‌کند: مصاحبه‌ای با مؤلف آینه ۸۹

مصاحبه با آندری تارکوفسکی ۹۳

استاکر، **قاچاقچی شادی** ۹۷

مصاحبه دربارهٔ «استاکر» ۱۰۳

علیه تفسیر ۱۱۳

ترجمه‌های تارکوفسکی ۱۲۳

تارکوفسکی در ایتالیا ۱۲۷
ته‌رنگ تیرهٔ نوستالژیا ۱۳۷
بین دو دنیا ۱۴۷
سینمای من در عصر تلویزیون ۱۵۷
دشمن نمادگرایی ۱۶۵
قرن بیستم و هنرمند ۱۸۹
نوار قرمز ۲۲۷
چهرهٔ فیلمساز در مقام راهب-شاعر ۲۳۷
کورسویی در ته چاه؟ ۲۴۹
ایمان تنها چیزی است که می‌تواند انسان را نجات دهد ۲۵۷

نمایه ۲۶۹

مقدمه

در میان هنرمندان معاصر سینما کم‌تر کارگردانی هست که به اندازهٔ آندری تارکوفسکی شور و شوق برانگیزد. به چشم دوستدارانش، عملاً مواجهه با هر فیلمی از او نوید انتقال زیباشناختی پرهیبتی را می‌دهد که ممکن است درونی‌ترین حیطه‌های روح را به حرکت درآورد. به نظر خرده‌گیران، همین فیلم‌ها ممکن است احساس شدید هراس، ملال و انزجاری تمام و کمال را برانگیزند. هرچند، اگر قرار باشد تارکوفسکی بر مبنای همراهی گروه تحسین‌کنندگانش داوری شود، جایگاهش در تالار مشاهیر تاریخ سینما محفوظ خواهد بود، چون او در طول دوران کاری‌اش احترام بسیاری از کارگردانان برجستهٔ سینما را به دست آورده است. اینگمار برگمن، آکیرا کوروساوا، میکلانجلو آنتونیونی و سرگئی پاراجانوف از جمله تحسین‌کنندگان تارکوفسکی در میان انبوهی از هنرمندان بزرگ بیرون و درون خانوادهٔ سینما هستند.

برگمن در سال ۱۹۷۸ در زندگینامهٔ خود، **فانوس سحرآمیز**، اعلام کرد که کشف آثار تارکوفسکی برای او شبیه معجزه بود. «ناگهان خود را ایستاده بر سردر اتاقی دیدم که تا آن زمان کلیدهایش به من داده نشده بود. اتاقی بود که همیشه می‌خواستم به آن وارد شوم و او در آن آزادانه و درکمال راحتی حرکت می‌کرد. احساس کردم تشویق و تهییج شده‌ام: کسی داشت چیزی را بیان می‌کرد که من همیشه می‌خواستم بگویم، ولی نمی‌دانستم چطور. تارکوفسکی از نظر من بزرگ‌ترین است، کسی است که زبان

جدیدی ابداع کرده که، همچنان که زندگی را به منزلهٔ تأمل، به منزلهٔ رؤیا، به تسخیر خود درمی‌آورد، به سرشت سینما وفادار است.» کوروساوا، که در سال ۱۹۸۷ چند ماهی بعد از درگذشت تارکوفسکی سخن می‌گفت، «حساسیت نامعمول» تارکوفسکی را «هم شدید و هم فوق‌العاده» می‌دید. «حساسیت او تقریباً شدتی بیمارگونه (Pathological) می‌یابد. شاید این در بین کارگردانان زندهٔ معاصر بی‌همتا باشد.»[۱] در همان دوران پرسشنامه‌ای بین‌المللی در روزنامهٔ فرانسوی لیبراسیون تدوین شد که در آن از کارگردان‌ها پرسیده بودند «چرا فیلم می‌سازی؟». تنها پاسخ سرگئی پاراجانوف، کارگردان ارمنی، به این سؤال این بود: «تا مزار تارکوفسکی را تقدیس کنم.» او سال‌ها قبل اعلام کرده بود که اگر اولین فیلم تارکوفسکی، **کودکی ایوان**، را ندیده بود، شاهکار خودش، **سایه‌های اجداد فراموش‌شده**، هرگز ساخته نمی‌شد. ارادت پاراجانوف به تارکوفسکی با تقدیم آخرین فیلم کامل خود، **عاشق غریب**، به دوست و همکارش ادامه می‌یابد. چنین تکریمی به کارگردانان سینمای والای هنری اروپا محدود نمی‌شود.

وقتی استیون سودربرگ منت گذاشت و بازسازی **سولاریس** را بر عهده گرفت، علاوه بر این‌که برای همهٔ تحقیرکنندگان تصریح می‌کرد که دارد رمان لِم را بازسازی می‌کند و نه فیلم تارکوفسکی را، نسخهٔ تارکوفسکی را یک «درخت سکویا» توصیف کرد در حالی که نسخهٔ خودش در مقابل «بُن‌سای کوچکی» است.[۲] در نظر استن براکج، کارگردان تجربی متأخر آمریکایی، که اشتیاقش به تارکوفسکی قاطعانه بی‌پاسخ ماند (براکج روایتی دردناک و تقریباً خنده‌دار از تلاش‌هایش برای نمایش فیلم‌های خودش روی دیوار اتاق هتل برای تارکوفسکی، در حین برگزاری جشنوارهٔ فیلم تلوراید، نقل می‌کند)، تارکوفسکی «بزرگ‌ترین فیلمساز روایی زنده» بود. براکج در شرح این اظهارنظر خود دربارهٔ تارکوفسکی به‌شیوایی گفت: «بزرگ‌ترین رسالت‌های سینما در قرن بیستم این‌ها هستند: ۱) حماسه‌سازی، که همانا گفتن قصه‌های قبایل جهان است؛ ۲) فیلم را شخصی نگه داشتن، زیرا تنها در غرابت‌های زندگی شخصی است که ما بخت رسیدن به حقیقت را داریم؛ ۳) روی رؤیا کار کردن، که همانا روشن کردن مرزهای ضمیر ناخودآگاه است. تنها فیلمسازی که هر سهٔ این رسالت‌ها را به تساوی در هر فیلمی که می‌سازد به انجام می‌رساند آندری تارکوفسکی است.»[۳]

چنین تحسین‌هایی، که نثار فیلمسازی می‌شود که حاصل کل دوران فیلمسازی‌اش

طی بیش از بیست سال هفت فیلم بلند است، شاهدی بر دستاوردهای برجستهٔ این فیلم‌هاست. در واقع، همین احساس مشابه احترام به کار تارکوفسکی، هم به دلیل غنای مضمونی و هم به قول جاناتان روزنبام «تأثیر جسمانی» آن‌ها، درکنار شیفتگی به مفهوم مسئولیت شخصی بود که ایدهٔ تدوین این کتاب را متولد ساخت. البته، برای هر کسی که به نفوذ در افکار و روش کاری تارکوفسکی علاقه‌مند باشد، منبعی بهتر از مجموعه نوشته‌های خود تارکوفسکی دربارهٔ سینما و نظریهٔ زیباشناختی، **پیکره‌سازی در زمان**، وجود ندارد. این متن متنی است که من بارها و بارها به دلیل غنای تأملاتش به آن رجوع کرده‌ام، نه‌فقط به دلیل غنای تأملاتش دربارهٔ سرشت و منش سینما و هدف هنر، بلکه به دلیل اندیشه‌هایش دربارهٔ خود معنای زندگی. تارکوفسکی به هیچ وجه کسی نبود که از مواجههٔ مستقیم با این پرسش بزرگ طفره برود. و با این‌که هیچ کدام از این تأملات به ماندگاری و عمق مواجههٔ مکرر با خود فیلم‌ها با ما ارتباط برقرار نمی‌کنند (شاید درس حقیقی همین باشد)، انگیزه برای دانستن بیش‌تر دربارهٔ هنرمند پابرجا می‌ماند.

من، که قدرِ معدود مصاحبه‌های تارکوفسکی به زبان انگلیسی را که به آن‌ها برخوردم می‌دانستم، کنجکاو شدم بدانم در دیگر زبان‌هایی که نمی‌دانم چه خبر است. نتیجهٔ بیش‌تر کشفیات من اکنون در برابر شماست. هرچند که این مختصر شامل تمام مصاحبه‌هایی که تارکوفسکی در زندگی خود انجام داد نیست، تلاش بر این بود که گزیدهٔ متنوعی از مصاحبه‌های او در طول مسیر حرفه‌ای‌اش، از اولین مصاحبه‌ها پس از نخستین نمایش خیره‌کنندهٔ **کودکی ایوان** در جشنوارهٔ فیلم ونیز در سال ۱۹۶۲ تا آخرین مصاحبه‌هایی که قبل از مرگ نابهنگامش در دسامبر ۱۹۸۶ انجام داد، در اختیار خواننده قرار بگیرد.

قاعده این بود که تارکوفسکی از مصاحبه‌گران بیم داشت. در سال ۱۹۸۴، به ایرنا برزنا می‌گوید: «تا به حال از هیچ کدام از مطالبی که بعد از گفتگو با روزنامه‌نگاران منتشر شده راضی نبوده‌ام... وقتی روزنامه‌نگار پرسشش را مطرح می‌کند به پاسخ آن علاقه‌ای ندارد، تنها به یادداشت‌های خودش علاقه دارد.» نگرانی‌های او مشروعیت خود را دارند، زیرا شباهت و بی‌مایگی پرسش‌هایی که اغلب در برابر او مطرح می‌شود چشمگیر است. هر بار و هر بار سر و کلهٔ همان پرسش‌ها پیدا می‌شود ــ چرا

فیلم رنگی و سیاه و سفید را با هم ترکیب می‌کند؟ کار در شرق چه فرقی با کار در غرب دارد؟ فیلمسازان محبوبش چه کسانی هستند (فهرستی کوتاه و تقریباً ثابت)؟ بی‌شک، یأس‌آورتر از همه این است که با وجود اعتراض مداوم او به تفسیر زیاد از حدِ معنای تصاویرش ــ «اگر دنبال معنی بگردید، همهٔ آنچه را اتفاق می‌افتد از دست می‌دهید... بدون تخریب [اثر هنری] راهی برای تحلیل آن وجود ندارد» ــ پرسش‌ها سماجت می‌کنند: آب در فیلم‌های شما نماد چیست؟ چرا زن در آینه در هوا شناور است؟ مقصود از منطقه در استاکر چیست؟ در حالی که تارکوفسکی خودش، در مصاحبهٔ طولانی‌اش با نشریه پوزیتیف در سال ۱۹۶۹، واژهٔ «نماد» را به خدمت می‌گیرد، به‌زودی خواهد فهمید که این اصطلاح برای وصف غنایی که تصویر شاعرانه القا می‌کند به‌شدت محدود است.

تشخیص نارضایتی تارکوفسکی از قالب مصاحبه دشوار نیست، وقتی که می‌بینیم او در اوایل مصاحبه با برزنا اندرزگوته را نقل می‌کند: «اگر پاسخ هوشمندانه‌ای می‌خواهی، پرسش هوشمندانه‌ای بپرس.» با این‌که این شمشیر از رو بستن احتمالاً تا حدی به زن بودن برزنا مربوط است (و طنز ماجرا این‌جاست که به نظر من این مصاحبه با برزنا در تیپ به‌وضوح بیش از هر مصاحبهٔ دیگری در این کتاب نمونه‌ای از تلاشی حقیقی برای برقرارکردن ارتباطی اصیل است)، تارکوفسکی از مزیت این‌که تصوراتش را محک بزنند غافل نبود. «راستش من خودم را در دستهٔ آدم‌هایی قرار می‌دهم که می‌توانند به بهترین وجه به ایده‌های خود از طریق جر و بحث شکل بدهند. من کاملاً بر این نظرم که حقیقت از طریق مجادله به دست می‌آید صحه می‌گذارم.» او این حرف‌ها را در پیکره‌سازی در زمان می‌گوید، کتابی که عنوان اولیه‌اش، همنشینی‌ها، به دلیل کلام مؤلف دربارهٔ این کتاب انتخاب شده بود که «ساختاری با پایان باز دارد و از صورت‌بندی‌های دقیق اجتناب می‌کند: قرار است نتایج از همنشینی تزهای متفاوت به دست بیایند». با وجود این، یکی از جنبه‌های نظرگیر نخستین مصاحبه‌های تارکوفسکی این است که بسیاری از مبانی فلسفهٔ سینمایی و هنری تارکوفسکی در آن زمان در حال نُضج یافتن بودند.

در پاسخ به گیدئون باخمان، که در سال ۱۹۶۲ در حین برگزاری جشنوارهٔ فیلم ونیز از او خواسته بود اصول نظری‌اش را توضیح دهد، تارکوفسکی می‌گوید: «من اعتقادی به اصل ادبی‌ـنمایشی بسط دراماتیک ندارم. به نظرم این اصل هیچ وجه

مشترکی با طبیعت خاص سینما ندارد... . در فیلم نیازی به توضیح نیست، بلکه به تأثیرگذاری مستقیم بر احساسات تماشاچی نیاز است. این احساساتِ بیدارشده است که افکار را به پیش می‌راند.» او، که پیشاپیش نشانه‌هایی از پیچیدگی فرمی فیلم‌هایی نظیر شاهکار خودزندگینامه‌ای‌اش، آینه، به دست می‌داد، به گیدئون باخمان می‌گوید: «من به دنبال اصلی در تدوین می‌گردم که به من اجازه دهد منطق سوبژکتیو ــ افکار، رؤیاها، خاطرات ــ را به جای منطق سوژه در معرض نمایش بگذارم.» هرچند این در مورد همهٔ آثار دیگر تارکوفسکی نیز صادق است، بار دیگر می‌توان جوانه زدن بذرهای آینه را در سال ۱۹۷۱ دید، هنگامی که به نائوم آبراموف می‌گوید: «بر اساس تجربهٔ شخصی‌ام، متوجه شده‌ام که اگر ساخت بیرونی و عاطفی تصاویر در فیلم بر اساس خاطرهٔ خود فیلمساز باشد، بر اساس نزدیکی تجربهٔ شخصی فیلمساز با بافت فیلم، آن وقت فیلم قدرت تأثیرگذاری بر بینندگانش را خواهد داشت.»

این اعتقاد راسخ در اصول فرمی تارکوفسکی نقشی محوری ایفا می‌کند که برجسته‌ترین مشخصهٔ سینما، در مقایسه با دیگر فرم‌های هنری، قابلیت واقعی سینما برای تصرف زمان و محافظت از جریان زمان است. در مصاحبه با پوزیتیف در سال ۱۹۶۹ دربارهٔ آندری رویلف، اولین مصاحبهٔ تارکوفسکی دربارهٔ این فیلم با رسانه‌های غربی، به‌وضوح دیده می‌شود که تارکوفسکی چندان ترجیحات سبکی خود را صورت‌بندی نمی‌کند و بیش‌تر در جستجوی هویت ناب خودِ رسانهٔ سینماست که او یا هر کس دیگری می‌تواند بعداً مُهر شخصی خود را بر آن بزند. بی‌شک به گوش خوانندگان غریب خواهد آمد که تارکوفسکی در همین مصاحبه خود را «کارگردانی سنتی» توصیف می‌کند و علیه سینمای تجربی حرف می‌زند. «آیزنشتاین به آسودگی دست به آزمایش می‌زد: در زمان او، سینما در آغاز راه خود بود و آزمایش کردن تنها راه ممکن بود. امروزه، با در نظر گرفتن سنت‌های سینمایی تثبیت‌شده، دیگر نباید به آزمایش دست زد.» هرچند می‌توان این را شاهدی بر مرحله‌ای تکوینی در تکامل تفکر تارکوفسکی در نظر گرفت، مسئلهٔ آزمایشگری بار دیگر در گفتگو با تماشاچیان در لندن (متن این گفتگو به عنوان نمونه‌ای از «مواجهه‌های» تارکوفسکی با تماشاگران در کتاب حاضر گنجانده شده است) دربارهٔ زورآزمایی تارکوفسکی در اتاق تدوین با آینه مطرح می‌شود؛ تارکوفسکی در این

زورآزمایی تلاش کرد فرم فیلم را معین کند. او، که حرف رودن را بازگو می‌کرد، اصرار داشت که «هنرمند حقیقی آزمایش یا جستجو نمی‌کند ــ او می‌یابد». به این طریق، او آزمایشگری را از بدعت‌های فرمی کارش، بر اساس اطمینانی که از هماهنگی بیرونی و درونی ساختمان کارش دارد، تمیز می‌دهد.

تلقی تارکوفسکی از خودش، در مقام سنت‌گرا، را شاید تنها بر همان مبنا بتوان درست دانست که موجب می‌شود بتوانیم آندری روبلِف را، در زمان خودش، سنت‌گرا بنامیم، بر همان مبنایی که آندری روبلِف بر اساس آن درون تنگناهای نقاشی شمایل‌نگار قرن پانزدهم بدعت به خرج می‌داد. از طرف دیگر، قابل درک است که تارکوفسکی مراقب بود خودش یا کارش را به هیچ وجه انقلابی نشان ندهد. مهم است که بدانیم مصاحبهٔ سال ۱۹۶۹ با پوزیتیف در سومین سال از پنج سال توقیف فیلم آندری روبلِف در اتحاد جماهیر شوروی انجام شد، موقعیتی که در آن گفتگو به نحو معناداری حرفی از آن به میان نمی‌آید.

یادداشت‌های روزانهٔ تارکوفسکی پر از ذکر دسیسه‌ها و دخالت‌های اداری، سوءظن به کا.گ.ب در دستکاری در نامه‌هایش، زیر نظر بودن سخنرانی‌هایش و چیزهایی از این دست است. و قطعاً در اتحاد جماهیر شورویِ پیش از گلاسنوست هر هنرمند روسی که به خارج سفر می‌کرد می‌توانست حدی از نظارت را مسلم فرض کند. حساسیت به این وضعیت بعضاً به کذب یا حقیقت «مکتوم» میدان می‌دهد، مثل وقتی که او در سال ۱۹۸۱ به سایت اند ساوند می‌گوید که آینه «به هیچ وجه توسط مسئولان توقیف نشده است». یادداشت‌های روزانهٔ تارکوفسکی این را انکار می‌کنند. او در یادداشت‌هایش شرح می‌دهد که رئیس سازمان دولتی فیلم گوسکینو شخصاً مانع حضور آینه در کن شد. حرف‌هایی که سه سال بعد در تایم اوت زد نیز ادعای پیشین را انکار می‌کند. در این مصاحبه با آنگس مکینون، او پس از تصمیم دردناک برای پناه آوردن به غرب، با جزئیات کامل، میزان دشواری‌های کار در اتحاد جماهیر شوروی و واقعیت پخش به دور-از-پشتیبانی و محلی آینه را فاش می‌کند.

روی‌هم‌رفته، اطمینان‌ناپذیر بودن ممکن است از دیگر مضامین آثار او نیز برآید؛ وقتی تارکوفسکی، پس از سال‌ها مقاومت در برابر صحه گذاشتن بر حتی یک تفسیر دربارهٔ عناصر مبهم فیلم‌هایش، در سال ۱۹۸۶ راجع به فیلمش استاکر به لارنس

کوسه اعلام می‌کند، «منطقه وجود ندارد. خود استاکر است که آن را اختراع کرده»، به نظر می‌رسد این تفسیر بر بسیاری از رخدادهای مرموزی که در فیلم اتفاق می‌افتد خط بطلان می‌کشد.

بارزترین ترجیع‌بند مصاحبه‌ها، که بر مجموعهٔ آثار تارکوفسکی نیز حکمفرماست، مضمون جستجوی تقریباً مسیحایی چیزی است، چیزی بسیار نزدیک به مفهوم رستگاری روح انسان. «اعتقاد دارم... رسالت عظیمی به هنر محول شده است. این رسالت رسالت احیای روحانیت است.» «از نظر من، انسان در اصل ذاتاً موجودی روحانی است و معنای زندگی او در بسط این روحانیت نهفته است. اگر او در این کار ناکام بماند، جامعه رو به زوال می‌رود.» «هنر باید آن‌جا حاضر باشد تا به انسان یادآوری کند که موجودی روحانی است، یادآوری کند که او بخشی از یک روح بی‌کران بزرگ‌تر است که در پایان به آن بازخواهد گشت.» هیچ جا در ادبیات سینمایی، هیچ کارگردانی واژه‌های «روحانی» و «روحانیت» را، این‌طور که تارکوفسکی بی‌وقفه و مصرانه در این مصاحبه‌ها به کار می‌برد، به کار نبرده است. این‌که چطور می‌توان به بهترین وجه «ناتوانی روحانی» بشر را درمان کرد پرسشی است که مکرراً گوشزد، زیرورو و بررسی می‌شود. گفتاری که حول این مقوله شکل می‌گیرد بخش عمده‌ای از غنی‌ترین و دشوارترین مصالح کتاب حاضر را فراهم می‌کند.

تارکوفسکی در مصاحبه‌هایش دربارهٔ آندری روبلف تأکید می‌کند که، بر طبق درک او، ارزش هنر روبلف در بازگرداندن «ایمان مردم به آینده» در دورهٔ رنج و بی‌عدالتیِ شدید است. تارکوفسکی به پوزیتیف می‌گوید، «روبلف با این‌که جهان را با رنجی عظیم می‌بیند و ادراک می‌کند»، از بیان «وزن تحمل‌ناپذیر زندگی و جهان اطرافش» امتناع می‌کند. در عوض، «او میان مردم زمانه‌اش به دنبال ذره‌ای امید، عشق و ایمان می‌گردد. او این را از طریق مواجههٔ خاص خودش با واقعیت بیان می‌کند. بیان او مستقیم نیست، بلکه به نحوی کنایی بیان می‌کند، و نبوغ او در این نهفته است.» همچنین، تارکوفسکی در مورد استاکر به آلدو تاسونه می‌گوید: «در این دورهٔ تخریب ایمان، از نظر استاکر این مهم است که بارقه‌ای بیافریند و باوری در دل مردم ایجاد شود.» تارکوفسکی معتقد بود هنر برای این‌که بتواند وظیفهٔ خود را به انجام برساند باید در خدمت برقراری رابطه‌ای بین امر فردی و امر الهی باشد. چنین

هنری تنها می‌تواند از رنج و تکامل اخلاقی هنرمند زاییده شود. تارکوفسکی به قدرت نجاتبخش و دگرگون‌ساز هنر اعتقاد داشت یا دست‌کم می‌خواست اعتقاد داشته باشد. هنگام مطالعه دقیقاً به این فکر می‌کنم که «روح تحت تأثیر تصویر هنریْ خود را می‌گشاید، و به این دلیل است که می‌گوییم هنر به ما کمک می‌کند ارتباط برقرار کنیم، اما این ارتباط ارتباطی به والاترین معنای کلمه است» (مصاحبه با فریم‌وُرک). تارکوفسکی، در اقراری نادر به شک، به برزنا می‌گوید: «بعضی وقت‌ها حوزهٔ کاری‌ام به نظرم مسخره می‌رسد. چیزهای مهم‌تری هم وجود دارد. پرسش این است که چطور می‌توانید به این چیزها نزدیک شوید، چطور می‌توانید خودتان را در آن‌ها پیدا کنید، اگر اصلاً طریقی ایجابی در هنر وجود داشته باشد.» با وجود درگیری گاه و بی‌گاه با چنین تردیدهایی، تارکوفسکی قادر نبود قالب دیگری برای آثارش اختیار کند تا آن‌ها را به نحو ملموسی سودمند سازد. او همچنین نمی‌توانست تصور کند که دنبال حرفهٔ دیگری برود، زیرا دست شستن از ندای هنر بی‌حرمتی به خود خواهد بود. «... [ما] نباید استعداد خود را تلف کنیم، زیرا حق نداریم آن را دارایی شخصیمان به حساب بیاوریم.»(۴)

در اظهارنظری نه‌چندان بی‌شباهت به حرف لئونارد کوهن، که معتقد است هنرمند بودن نه یک تصمیم، بلکه بیش‌تر نوعی «محکومیت» است، تارکوفسکی کارش را به منزلهٔ «وظیفه‌ای» که مملو از مسئولیت‌های همراه آن است تلقی می‌کرد. تارکوفسکی، همجهت با سنت‌های قرن نوزدهمی روسی، از دیدگاهی اشرافی و تبعیض‌آمیز دربارهٔ نقش هنرمند حمایت می‌کرد که هنرمند را صدا و وجدان «مردم» در نظر می‌آورْد. هنرمند در هیئت صدا و وجدان مردم ــ و، در این مورد خاص، مردم روس ــ و در چهره‌ای که او از آندری روبلِف ترسیم می‌کند و، نیز، نقشی که خود در طی بیش‌تر عمر کاری‌اش تأیید می‌کرد بروز می‌یابد. هرچند، چه از پیامدهای تبعید باشد یا گواهی بر جستجوی مادام‌العمر او برای رشد خود، به نظر می‌رسد تارکوفسکی در مصاحبهٔ ژانویهٔ ۱۹۸۶ با لارنس کوسه این نظر را رد می‌کند، «دیگر دلم نمی‌خواهد هیچ چیزی به روس‌ها بگویم. دیگر به فضایل ژست‌های پیامبرگونه‌ای از قبیل 'می‌خواهم به مردمم بگویم' و 'می‌خواهم به جهان بگویم' علاقه‌ای ندارم. من پیامبر نیستم. انسانی هستم که خدا به او معنا، امکان شاعر بودن و توان انجام نوع دیگری از نیایش ــ متفاوت با نیایش فرد مؤمن در کلیسا ــ را عطا

کرده.» چند ماه بعد، در اواخر آوریل، در مصاحبه با توماس جانسن، که پس از مرگش منتشر شد، تارکوفسکی هنرمند را مجدداً کسی توصیف می‌کند که «ایده‌های مردم را جمع و متمرکز می‌کند. او صدای مردم است.» در جای دیگر گفته بود: «حتی وقتی با سر و صدا این را انکار می‌کند.»

از افشاگری‌هایی که محتمل است بیش از هر چیز برای خواننده ناراحت‌کننده از آب در بیاید اعلام نظرهای واپس‌گرایانهٔ تارکوفسکی دربارهٔ زنان و نقش آن‌ها در جامعه است. بینندگان حساس سال‌هاست از محدود شدن تصویر زنان در فیلم‌های تارکوفسکی گفته‌اند؛ محدود نه‌تنها از نظر تعداد یا زمان نمایش آن‌ها بر پرده، بلکه حتی از نظر بعد. دقیقاً همین مورد بود که باعث شد ایرنا برزنا، روان‌شناس سویسی، رد تارکوفسکی را با هدف خاص پرداختن به این خلأ بگیرد. آنچه به‌وضوح عیان می‌شود برزنا را غافلگیر می‌کند، همان‌طور که مرا اولین بار که از این مطلب باخبر شدم غافلگیر کرد. «به نظر من، معنای زن، معنای عشق زنانه، در ایثار نفس است. عظمت زن در این است.» تارکوفسکی، با این‌که در سال‌های پیش از مرگش ظرفیت خود را برای ایثار می‌کاوید، در گفتگو با برزنا در سال ۱۹۸۴، هستهٔ فداکارانهٔ ایثار را با انکار نفس تلفیق می‌کند. از این رو، او زن را ترغیب می‌کند که برای دستیابی به رضایت خاطر در زندگی آماده باشد تا نفسش را در نفس معشوقش محو کند. تارکوفسکی در ضمن صحبت مفصل خود دربارهٔ «نابهنجار» بودن زن مجرد اعلام می‌کند: «زن‌ها متوجه نیستند که منزلت خود را در رابطهٔ بین زن و مرد، تنها در وقف کردن کامل خود در مرد می‌یابند.» افزون بر این، چیزی که به حساب نمی‌آید یا حتی ذکری از آن نیز به میان نمی‌آید روابط جنسی بین زنان است و، در حالی که می‌توان مخالفت تارکوفسکی با آن را مسلم فرض کرد، این ازقلم‌افتادگی، در کنار اظهارات قاطع او دربارهٔ روال «مطلوب» روابط زن و مرد، در پرتوِ گزارش‌های نوظهور موجود در مطالب راجع به شایعهٔ دوجنس‌خواهی تارکوفسکی، جنبه‌هایی دیگر به خود می‌گیرد. از این گذشته، با وجود این‌که مردسالارپنداری موجود در این حرف‌ها در جامعهٔ شوروی نیز مثل همه جای دیگر اصلاً نامعمول نیست، آدمی هنوز نمی‌تواند بی‌تناسب بودن فراست تارکوفسکی در مقام هنرمند با ساده‌لوحی‌اش در جایگاه مرد را از فکرش بیرون کند. او نشانه‌های کافی مبنی بر فرزانگی یا پیشگویی از خود نشان نمی‌دهد، وقتی به برزنا می‌گوید: «امروزه وضعیت اجتماعی زنان به اندازهٔ گذشته بد

نیست و در طی چند سال تعادل به دست خواهد آمد.» یا وقتی در همان سال در لندن به یکی از حضار می‌گوید: «اگر دربارهٔ نگرش من به کارگردانان مؤنث پرسیده بودید، پاسخ نمی‌دادم، زیرا صرفاً کافی است به تاریخ هنر توجه کنید.» استعدادها نباید تلف شوند، مگر این‌که صاحبان استعداد زن باشند. در حالی که معمولاً به میراث شاعرانهٔ آرسِنی، پدر تارکوفسکی، ارجاع داده می‌شود، باید توجه داشت که می‌گویند ماریا ایوانوونا، مادر او، استعداد ادبی عظیمی داشت، استعدادی که نه این نگرش‌های غالب می‌توانست کمکی به آن بکند و نه این واقعیت که او بایست دست‌تنها دو کودک را بعد از طلاق زودهنگام از شوهرش بزرگ می‌کرد.

با این حال، این‌که تارکوفسکی در سراسر زندگی‌اش به نظام‌های اعتقادی به‌سرعت اظهار شک کرد شایان تجلیل و احترام است. این مصاحبه‌ها نیز ظرفیت او را برای خودآزمایی مداوم آشکار می‌کنند. تارکوفسکی که در جلسه‌ای به یکی از حضار اذعان می‌کرد، «گفتید که در کارم خودمحورم؛ نه‌تنها ردش نمی‌کنم، بلکه حتی می‌پذیرم که این خودمحوری مرام من است»، دوباره در صحبت با برزنا می‌پذیرد که خودمحوری ممکن است امری بسیار پیچیده‌تر از آب از سرچشمهٔ زندگی خود برداشتن باشد. «خودستایی نشانه‌ای است از این بیماری که انسان خودش را دوست ندارد، که او درک نادرستی از مفهوم عشق دارد. این سرچشمهٔ از شکل افتادن همه چیز است.» سپس در همان مصاحبه اعتراف می‌کند: «من هم وحشتناک‌ترین دشمن خودم هستم و مدام از خودم می‌پرسم که آیا خودم را تسخیر خواهم کرد یا نه. این معنای زندگی من است.» در صحبت با اِروه گیبر در لو موند خود را به دلیل «بی‌صبری و عدم تحمل» مقصر می‌داند و دوباره بر لزوم تغییر دادن خود پیش از تلاش برای تغییر دادن جهان تأکید می‌کند. «اگر هر انسانی قادر بود خودش را نجات دهد، هیچ نیازی به نجات دیگران وجود نمی‌داشت. ما عاشق نصیحت کردن و تعلیم دادنیم، اما آن‌جایی که پای خودمان در میان باشد، جدی‌ترین گناهان خود را نیز نادیده می‌گیریم.»

با وجود ارزش بارز چنین تأمل و تعلیم نفسی، روی دیگر سکه برای تارکوفسکی همان چیزی است که او با نام «عقدهٔ تولستوی» به آن اشاره می‌کند. آن‌طور که به گیدئون باخمان می‌گوید، عقدهٔ تولستوی «وضع مبهمی» است که در آن هر کدام از ما خود را «بین نوعی آرمان روحانی و ضرورت زیستن در جهانی مادی»

مردد می‌یابیم. مسئلهٔ این تنگنا و فشار خاصی که بر هنرمند در خصوص کارکرد اجتماعی اثر هنری وارد می‌کند در تفکر تارکوفسکی تکامل می‌یابد. نظرهای تارکوفسکی در سال‌های پایانی، با فاصلهٔ زیاد از صحه‌گذاری پرطنینش در مصاحبهٔ سال ۱۹۷۳ با مجلهٔ **فیلم اوند فرنزهن** آلمان شرقی بر اعتقاد برتولت برشت به «هنر به منزلهٔ سلاح» و همچنین حمایتش از برتولوچیِ متقدم در فیلم‌هایی که بیش‌تر مضمون سیاسی داشتند، بیش‌تر شبیه نظرهای آگوستین قدیس بود؛ نگاهش بیش از هر وقت به سوی شهر خدا بود تا شهر انسان. در نتیجه، همچنان‌که جستجوی درونی شخصی تارکوفسکی در ساختمان مضمونی و شکلی فیلم‌ها طنین می‌یابد، این تغییر موضع، به کار تارکوفسکی، به طرزی فزاینده یا دست‌کم فاحش، بعدی آخرت‌شناسانه می‌بخشد. نذر بی‌نقص فرم بی‌نقصی می‌طلبد. جستجوی تارکوفسکی برای این فرم بی‌نقص در دستاورد سال ۱۹۸۳ او به نام **نوستالژیا** متبلور می‌شود.

تارکوفسکی به تعدادی از مصاحبه‌کنندگان از کشف‌های «ناگهانی و غیرمنتظره»ای گفت که وقتی اولین بار آفریدهٔ خود را دید بر او هویدا گشت. در گفتگو با وِلیا یاکوینو در مَس‌مدیا، تارکوفسکی عنوان می‌کند که «با **نوستالژیا** بود که کاملاً اطمینان حاصل کردم که سینما فرمی فوق‌العاده است که قادر است حتی حالات نامحسوس روح را نیز تصویر کند». به گیدئون باخمان می‌گوید، «انتظار نداشتم وضع روانی من بتواند تجسم چنین روشنی در فیلم بیابد،» تجسمی که در شخصیت آندری گورچاکوف، شاعر روس گرفتار غم غربتی که در ایتالیا برای تحقیق دربارهٔ آهنگسازی فقید سرگردان است، تجسد می‌یابد. در فیلم به ما می‌گویند که این آهنگساز، سوسنوفسکی، به مجرد بازگشت به روسیه به نوشیدن روی آورد و سرانجام خود را کشت. شخصیت دومِنیکو روی پرده در تلاشی برای بیدار کردن وجدان جامعه خودش را فدا می‌کند، در حالی که گورچاکوف، پیش از بازگشت به روسیه، به دلیل اجرای آیینی مذهبی به‌وضوح دچار حملهٔ قلبی می‌شود. برای تارکوفسکی **نوستالژیا** تبدیل می‌شود به فیلمی دربارهٔ «ناممکنیِ زیستنِ» کسی که از احساس ناتوانی «در برابر بی‌چارگی جهان» رنج می‌برد. در نظر بسیاری، دشوار بود که فیلم را نشانه‌ای از بحرانی آتی که تارکوفسکی متحمل شد نبینند. اندکی پس از اتمام فیلم، تارکوفسکی و همسرش تصمیمی دردناک مبنی بر پناه آوردن به غرب گرفتند.

تارکوفسکی، در ژوئیهٔ ۱۹۸۴، پس از این‌که هیچ پاسخی از مقامات مسئول شوروی به درخواستش برای تمدید حضور در خارج کشور دریافت نکرد و متقاعد شد که در صورت بازگشت به روسیه فرصت‌های کار در آینده از او گرفته خواهد شد، در نشستی خبری در میلان اعلام کرد که به وطن باز نخواهد گشت. وقتی خبرنگاری از او پرسید که آیا به دنبال پناهندگی در ایتالیاست، تارکوفسکی به او تشر زد که «من دارم از یک ماجرای دراماتیک برای شما حرف می‌زنم. شما نمی‌توانید سؤال‌های اداری از من بپرسید. چه کشوری؟ نمی‌دانم. مثل این است که از من بپرسند دوست دارم بچه‌هایم را در کدام گورستان دفن کنم.» بچه‌هایی که در آن زمان هنوز در روسیه بودند. تارکوفسکی، یک ماه بعد، در حالی که دارد به این تصمیم فکر می‌کند، به آنگس مکینون می‌گوید: «شخصاً نمی‌توانم تصور کنم که چطور قرار است این‌جا زندگی کنم. واقعاً نمی‌توانم بگویم که آیا می‌توانم از پسش برآیم. نمی‌دانم آیا می‌توانم بعد از اتمام این جریانات خودم را جمع و جور کنم.» وقتی مکینون در این باره از او سؤال می‌کند که آیا در حین ساختن **نوستالژیا** هم به فکر ترک روسیه بود، تارکوفسکی انکار می‌کند و می‌گوید که این فیلم نتیجهٔ سفر هنری خودش بوده، نه ملاحظات سیاسی و عملی. تارکوفسکی می‌گوید، «وقتی فیلم را اولین بار از اول تا آخر دیدم، خیلی ترسیدم. فیلم داشت موقعیت من را خلق می‌کرد، تقریباً داشت من را می‌ساخت» و اضافه می‌کند که «واقعاً نمی‌خواهم دوباره ببینمش ــ به این می‌ماند که بیماری بخواهد عکس‌های رادیوگرافی بیماری‌اش را تماشا کند». چنین کلماتی برای تارکوفسکی لفاظی نبود. این مضمون که زندگی برای هنرمند دور از میهنش ناممکن است، مضمون عذابِ از ریشه برکنده و آواره شدن، مضمونی است که نسل‌ها و ملیت‌ها را در بر می‌گیرد، اما در فرهنگ روس با قدرت خاصی حضور دارد. به نظر می‌رسد که برای کسی مثل تارکوفسکی این کلمات نشانه‌هایی از آینده‌ای اجتناب‌ناپذیر بودند. حول و حوش ساعت دو بامداد، بین یکشنبه ۲۸ دسامبر و دوشنبه ۲۹ دسامبر ۱۹۸۶، آندری تارکوفسکی تنها در اتاقش در کلینیک تخصصی سرطان هارتمان در حومهٔ پاریس در نویلی در پنجاه و چهار سالگی درگذشت.

تارکوفسکی، که سرطانش درست پس از تصویربرداری از فیلمش ایثار در سوئد تشخیص داده شده بود، از روی تخت خود در بیمارستان به هدایت مراحل پایانی

تولید فیلم و نظارت بر آن ادامه داد. در مصاحبه‌های معدودش در این دوره، نوید طرح‌های آینده را داد: هملتی به زبان انگلیسی که در مانیومنت وَلِی واقع می‌شد، طرحی که دیرزمانی در حال تکوین بود دربارهٔ اِ. ت. آ. هوفمان، نویسندهٔ رمانتیک آلمانی، و فیلمنامه‌ای در حال بسط دربارهٔ آنتونیوس قدیس. در حالی که مصاحبه‌ها تنها گهگاه جزئیات کنجکاوی‌برانگیزی دربارهٔ چگونگی تکامل احتمالی این طرح‌ها آشکار می‌کنند، مسلم است که، همچون تمام فیلم‌های قبلی، آن‌ها مطمئناً و همچون همیشه دربارهٔ جستجوی انسان به دنبال معنای وجود خود هستند. هرچند بر اساس شواهدی که این متون به دست می‌دهند دشوار است که حدس بزنیم تارکوفسکی خود در نهایت احساس می‌کرد جستجویش چه میزان روشن‌بینی به بار آورده است. با این همه، او در یکی از آخرین مصاحبه‌هایش می‌گوید: «اگر انسان به این‌ها علاقه‌مند باشد، اگر فقط این‌ها را از خودش پرسیده باشد، دیگر از نظر روحانی نجات یافته است. پاسخ نیست که اهمیت دارد.»

نتیجهٔ جستجوی فردی تارکوفسکی برای معنا، کاملاً همسو با ایمانش به ظرفیت سینما برای برآمدن از پس عالی‌ترین سطوح بلندپروازی‌های هنری انسان، سرانجام در دست حیات و دستاوردهای پایدار خود فیلم‌هاست ــ فیلم‌هایی که در حضورشان مدام به یاد این گفتهٔ بصیرانهٔ فرانسیس بیکن می‌افتم که «کار هنرمند همواره شدت بخشیدن به راز است».

به روالِ دیگر کتاب‌های این مجموعه، در شکل اصلی انتشار این مصاحبه‌ها ویرایشی صورت نگرفته است. در نتیجه، خواننده گهگاه با پرسش‌ها و پاسخ‌های تکراری مواجه خواهد شد، اما جلب شدن نظر خواننده به پرسش مشابهی که دوباره پرسیده می‌شود و تداوم (یا عدم تداوم) پاسخ‌های مشابه ارزش این شکل مصاحبه‌های بدون حذف را برای خواننده اثبات خواهد کرد.

برای تشویقم به ایفای نقش در این مجموعه و معرفی‌ام به پیتر برونت، ویراستار مجموعه، به جرارد پریِ منتقد مدیون و از او سپاسگزارم و همچنین از جناب برونت که ایدهٔ مجلدی راجع به تارکوفسکی را بی‌درنگ پذیرفت.

برای در دسترس قرار دادن منابع مؤسسهٔ بین‌المللی آندری تارکوفسکی در پاریس، برای مرور دقیق و پیوستهٔ دست‌نوشتهٔ کتاب، بابت اجازهٔ او برای گنجاندن

آخرین مصاحبهٔ تارکوفسکی در این مجلد و برای تشویق ثابت‌قدمانه‌اش در سرتاسر دوران طولانی تکوین این کار از چارلز اچ. دی برانته، مدیر مرکز بین‌المللی آندری تارکوفسکی در پاریس، تشکری ویژه دارم.

همچنین باید تشکر خالصانهٔ خودم را از آندری تارکوفسکیِ پسر ابراز کنم که به من اجازهٔ استفاده از کلمات پدرش را در این چاپ داد.

این کتاب مسلماً هرگز بدون مساعی سخاوتمندانه و مجدانهٔ تعداد زیادی از مترجمان که علاقهٔ عمیقشان به مصالح کار بر مزد مختصری که می‌توانستم به آن‌ها پیشنهاد کنم سایه انداخت به ثمر نمی‌رسید. این افراد عبارتند از: تیم هارت، واسیلیکی کاتاسارو، کارین کُلب، جیک و یولیا ماهافی، تانیا اوت، ژوژانّا پال، سوزانا روسبرگ، کن شولمن، دبورا تئودور و ساسکیا واگنر. سپاسگزارم از فرانک کوتچ و آلا کووگان که مرور مضاعف ترجمه‌ها برعهدهٔ آن‌ها بود.

در پایان، هرچند ممکن است فکر کنم که این مجلد ممکن بود بدون ایفای نقش خاص افراد ذیل نیز بیرون بیاید، بی‌تردید جهت‌گیری متفاوت و، اعتقاد راسخ دارم، تُنُک‌مایه‌ای می‌داشت: به دان لِوی فیلمساز به سبب اولین پرده‌برداری از تصاویر تارکوفسکی در برابر چشمان من و تامی دادمن برای تشویق من به نظر انداختن دقیق و فکورانه به کلمات تارکوفسکی.

جِی. جی

یادداشت‌ها

1. From Mayuzumi Tetsuro, "Kurosawa: 'Tarkovsky Was a Real Poet,'" *Asahi Shimbun Newspaper*, April 15, 1987. Translated from Japanese for Nostalghia.com by Sato Kimitoshi.
2. From Geoff Andrew, "Again, with 20 Percent More Existential Grief," *Guardian*, February 13, 2003.
3. From Stan Brakhage, "Telluride Gold: Brakhage Meets Tarkovsky," *Rolling Stock* 6 (1983): 11–12.

گاهشمار

۱۹۳۲ تولد در روز ۴ آوریل در زاوروژنی، روستایی در یوری‌یوتس در حاشیهٔ رود ولگا در شمال مسکو، اولین فرزند آرسِنی تارکوفسکی و ماریا ایوانوونا ویشنیاکوا.

۱۹۳۴ تولد مارینا، خواهر آندری، در سوم اکتبر.

۱۹۳۷ آرسنی تارکوفسکی از خانواده‌اش جدا می‌شود.

۱۹۵۱ در مؤسسهٔ زبان‌های شرقی ثبت‌نام می‌کند و عربی می‌آموزد.

۱۹۵۳ به هیئت اعزامی برای تحقیقات زمین‌شناسی در منطقهٔ تـوروچانسک در شـمال سیبری می‌پیوندد که مؤسسهٔ طلایی قرقیز آن را سازماندهی کرده بود.

۱۹۵۴ با موفقیت در مدرسهٔ دولتی فیلم مسکو (VGIK)، که حضور در آن مستلزم رقابتی سخت است، پذیرفته می‌شود و در آن‌جا نزد میخائیل رُم آموزش می‌بیند.

۱۹۵۶ با الکساندر گوردون و مارینا بیکو، دوستان هم‌دانشگاهی‌اش، به طور مشترک فیلم کوتاهی را به نام قاتلان، بر اساس داستان کوتاهی از ارنست همینگوی، کارگردانی می‌کند.

۱۹۵۷ با ایرما رائوش، هم‌دانشگاهی‌اش، ازدواج مـی‌کند. در تـابستان، فـیلم تـلویزیونی کوتاهی را به نام امروز مرخصی در کار نیست، همراه الکساندر گوردون، کـارگردانـی می‌کند.

۱۹۵۸ پیش‌نویس شش‌صفحه‌ای فیلمنامه‌ای به نام ***konsentrat*** (استخراج) را تهیه می‌کند که ملهم از تجاربش در اکتشافات زمین‌شناختی در تایگا در سال ۱۹۵۳ است.

۱۹۶۰ آغاز کار بر روی فیلم پایان‌نامه‌اش، غلتک و ویولن، که همراه با آندری میخالکوف کونچالوفسکی نوشته شده است.

۱۹۶۱ غلتک و ویولن را به پایان می‌برد و با رتبهٔ ممتاز از VGIK فارغ‌التحصیل می‌شود. این فیلم جایزهٔ اول جشنوارهٔ دانش‌آموزی فیلم نیویورک را می‌برد. پس از تصمیم استودیو مُسفیلم برای قطع همکاری با ادوارد آبالوف کارگردان، در فیلم کودکی ایوان، تارکوفسکی به جای او برای ادامهٔ پروژه استخدام می‌شود.

۱۹۶۲ کودکی ایوان برندهٔ شیر طلایی جشنوارهٔ ونیز می‌شود و تارکوفسکی بی‌درنگ شهرتی بین‌المللی کسب می‌کند. در مقام بهترین کارگردان برندهٔ نشان دروازهٔ طلاییِ جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم سانفرانسیسکو می‌شود. در سی‌ام سپتامبر، رائوش اولین فرزندشان، آرسنی، را به دنیا می‌آورد. نقش کوچکی را در فیلم مارلن خوتسیف، بیست‌ساله‌ام، بازی می‌کند.

۱۹۶۳ نسخهٔ ادبی آندری رویِلف، که تارکوفسکی و آندری کونچالوفسکی پیش‌نویس آن را تهیه کرده‌اند، از طرف مسئولان شوروی پذیرفته می‌شود.

۱۹۶۴ فیلمنامهٔ ادبی کامل آندری رویِلف در مجلهٔ سینمایی ایسکوستووکینو چاپ می‌شود. در آوریل آن سال، تأیید رسمی برای آغاز تولید به تارکوفسکی داده می‌شود. نمایشنامه‌ای رادیویی را بر اساس داستان کوتاهی از ویلیام فالکنر به نام تغییر موضع کارگردانی می‌کند (داستانی که همچنین مبنای فیلم امروز زندگی می‌کنیم، اثر هوارد هاکس در سال ۱۹۳۳ بود).

۱۹۶۶ آندری رویِلف را تحت نام اولیهٔ شور به زعم آندری تکمیل می‌کند. بعد از این‌که از او خواسته می‌شود تعدادی از صحنه‌ها را حذف کند، نسخهٔ دوم و سومی را تحویل می‌دهد. با وجود نمایش تجاری بسیار پرشور و شوقی در دوم کینو در مسکو، از او خواسته می‌شود تغییرات دیگری در فیلم اعمال کند. تارکوفسکی از اعمال تغییرات بیش‌تر امتناع می‌کند و این سبب می‌شود فیلمش به مدت پنج سال در اتحاد جماهیر شوروی معطل بماند.

۱۹۶۷ طرح کوتاهی را که همراه الکساندر میشارینِ نمایشنامه‌نویس تألیف کرده است برای طرحی سینمایی به مُسفیلم ارائه می‌دهد. طرح در ابتدا اعتراف نام دارد، سپس روز درخشان، روز سپید سپید و سرانجام آینه نام می‌گیرد. تارکوفسکی در نوشتن فیلمنامهٔ فیلم سرگئی لازو اثر شوهرخواهرش الکساندر گوردون مشارکت می‌کند، اگرچه فیلمنامه به نام او شناخته نمی‌شود. او همچنین در این فیلم، در نقش یک افسر گارد سفید، حضور کوتاهی دارد.

۱۹۶۸ در اکتبر این سال، طرحی را برای اقتباس فیلمنامه از رمان علمی‌ـ تخیلی سولاریس

اثر استانیسلاو لِم به دست می‌دهد. همراه آرتور ماکاروف فیلمنامه‌ای برای فیلمی کمدی و ماجراجویانه به نام یک شانس از هزارتا می‌نویسد که لئونید کوچاریان و باگرات اوگانسیان آن را کارگردانی می‌کنند.

۱۹۶۹ تارکوفسکی همراه فریدریش گورنشتاین به نوشتن فیلمنامهٔ سولاریس ادامه می‌دهد. آندری روبِلف به صورت غیررسمی و خارج از مسابقه در جشنوارهٔ کن به نمایش درمی‌آید و جایزهٔ بین‌المللی منتقدان (FIPRESCI) را دریافت می‌کند.

۱۹۷۰ فیلمبرداری سولاریس را آغاز می‌کند. در ماه ژوئن از ایرما رائوش جدا می‌شود و با لاریسا پاولوونا یگورکینا، که با او در حین فیلمبرداری آندری روبِلف آشنا شده بود، ازدواج می‌کند. فرزندشان، آندری، در هفتم اوت به دنیا می‌آید. آندری روبِلف در سینماهای پاریس به نمایش درمی‌آید.

۱۹۷۱ سرانجام آندری روبِلف در روز ۲۰ دسامبر رسماً در سینماهای شوروی اکران می‌شود. تارکوفسکی دوباره همراه فریدریش گورنشتاین برای بسط فیلمنامه‌ای به نام نسیم سبک کار می‌کند. این فیلمنامه اقتباسی از داستان پریان آریل اثر الکساندر بلیائف است که دربارهٔ پسر کوچکی است که قدرت پرواز به او اعطا شده است.

۱۹۷۲ در گوسکینو در دوره‌های پیشرفتهٔ فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی تدریس می‌کند، کاری که سال‌ها برای کسب درآمد به آن ادامه خواهد داد. سولاریس در جشنوارهٔ کن به نمایش درمی‌آید و برندهٔ جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران می‌شود و همچنین جایزهٔ مؤسسهٔ فیلم بریتانیا برای بهترین فیلم سال را از آن خود می‌کند.

۱۹۷۳ در ماه مارس در یادداشت‌های روزانهٔ خود می‌نویسد: «احساس می‌کنم که وقتش رسیده و آماده‌ام که مهم‌ترین کار زندگی‌ام را بسازم.» در ژوئیه فیلمبرداری آینه را شروع می‌کند.

۱۹۷۵ آینه را به اتمام می‌رساند. فیلمنامه‌ای به نام هوفمانیانا دربارهٔ اِ. ت. آ. هوفمان، شاعر رمانتیک آلمانی، می‌نویسد.

۱۹۷۶ تمرین‌های هملت را در تئاتر لنین کومسومول شروع می‌کند. کار روی فیلمنامهٔ استاکر را با همکاری آرکادی و بوریس استروگاتسکی بر اساس داستان آن‌ها، پیک‌نیک کنار جاده، شروع می‌کند.

۱۹۷۷ اجرای تئاتریِ تارکوفسکی از هملت نخستین بار به صحنه می‌رود. در آن آناتولی سولونیتسین، مارگاریتا ترخووا و اینا چوریکووا به ایفای نقش می‌پردازند. پس از سه ماه فیلمبرداری در استونی، تارکوفسکی تولید استاکر را به دلیل اشکالی فنی در فیلم‌ها، نارضایتی از برخی افراد گروه تولید و یک نارضایتی عمیق‌تر هنری متوقف می‌کند.

۱۹۷۸ در ماه آوریل، دچار حملهٔ قلبی می‌شود. استاکر را بازنویسی و دوباره فیلمبرداری می‌کند. برای پول، همراه الکساندر میشارین فیلمنامه‌ای به نام ساردور می‌نویسد که «وسترنی تاجیکی» توصیف شده است.

۱۹۷۹ استاکر را به اتمام می‌رساند. فیلمنامه‌ای برای فیلم مواظب باش! مارا! به کارگردانی ذاکر ثابتوف، کارگردان ازبک، می‌نویسد. برای نوشتن فیلمنامه‌ای با همکاری تونینو گوئرا دوباره به ایتالیا سفر می‌کند. این طرح، که در آغاز سفر ایتالیایی نامیده می‌شد، شالودهٔ نوستالژیا را می‌سازد. گوئرا و تارکوفسکی همزمان فیلم مستندی را به نام *Tempo di Viaggio* (سفر در زمان) کارگردانی می‌کنند که مقاله‌ای مستند دربارهٔ جستجوی آن‌ها برای کشف سینماست. مادر تارکوفسکی در پنجم اکتبر می‌میرد.

۱۹۸۰ استاکر در جشنوارهٔ کن به نمایش در می‌آید و تحسین زیادی بر می‌انگیزد. به ایتالیا بازمی‌گردد و فیلمنامهٔ نوستالژیا را به اتمام می‌رساند.

۱۹۸۱ به سوئد سفر می‌کند و برای ماندن در غرب به تلاشی ناموفق دست می‌زند. شروع به بسط ایده‌هایش برای فیلمنامه‌ای به نام ساحره می‌کند.

۱۹۸۲ فیلمبردای نوستالژیا را آغاز می‌کند.

۱۹۸۳ نوستالژیا برندهٔ سه جایزه در جشنوارهٔ کن می‌شود. این جوایز شامل جایزهٔ بهترین کارگردانی نیز می‌شود که به طور مشترک به تارکوفسکی و روبر برسون برای فیلم پول اعطا می‌شود. نگارش فیلمنامه‌ای به نام ایثار را شروع می‌کند. اجرایی از باریس گادونوف را در کاوِنت گاردن لندن بر روی صحنه می‌برد که رهبری موسیقی آن را کلاودیو آبادو بر عهده دارد.

۱۹۸۴ در ماه ژوئیه، نشستی خبری در میلان برگزار می‌کند و در آن اعلام می‌کند که، پیرو رد درخواستش از سوی اولیای امور شوروی برای اعطای حق اقامت در ایتالیا به مدتی نامحدود، تصمیم دارد دیگر به اتحاد جماهیر شوروی بازنگردد. او عنوان می‌کند که اگر به خانه برگردد، «بی‌کار خواهد شد». در پایان سال به برلین غربی نقل‌مکان می‌کند.

۱۹۸۵ در بهار این سال، به سوئد سفر می‌کند و ایثار را فیلمبرداری می‌کند. در پایان سال، بیماری سرطان او تشخیص داده می‌شود.

۱۹۸۶ در ژانویه، درمان‌های پزشکی را در پاریس آغاز می‌کند. پسرش، آندری، همراه مادرزنش، آنا ایگورکینا، روز ۱۹ ژانویه به پاریس می‌رسند. پیکرمسازی در زمان، کتاب تارکوفسکی دربارهٔ سینما و نظریهٔ زیباشناسی، منتشر می‌شود. ایثار در جشنوارهٔ کن به نمایش در می‌آید و جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران را می‌برد. طرح کلی مختصری برای فیلمی به نام تخریب‌کننده می‌نویسد که دربارهٔ پسر سیزده‌ساله‌ای

است که دارد از بیماری لاعلاجی می‌میرد و عاشق زنی بزرگ‌تر از خودش است. حوالی ساعت دو بامداد، بین یکشنبه ۲۸ دسامبر و دوشنبه ۲۹ دسامبر، تارکوفسکی در پنجاه و چهار سالگی می‌میرد.

فیلم‌شناسی

۱۹۵۶

***آدم‌کش‌ها* (*Ubijtsy*)**

VGIK

کارگردان‌ها: ماریکا بیکو، الکساندرگوردون، **آندری تارکوفسکی**

فیلمنامه: الکساندرگوردون، **آندری تارکوفسکی**، اقتباس از داستان کوتاهی از ارنست همینگوی

فیلمبرداری: الکساندر ریبین، آلفردو آلوارز

مدرس (کلاس فیلمبرداری): الکساندر گالپرین

مدرس (کلاس کارگردانی): میخائیل رُم

بازیگران: یولی فایت (نیک آدامز)، الکساندرگوردون (جورج)، والنتین وینوگرادوف (ال)، وادیم نویکوف (مکس)، یوری دوبروین (اولین مشتری)، **آندری تارکوفسکی** (دومین مشتری)، واسیلی شوکشین (اُله اندرسن)

سیاه و سفید

۱۹ دقیقه

۱۹۵۸

***امروز مرخصی درکار نیست* (*Segodnya Uvoineniya ne Budet*)**

VGIK

کارگردان‌ها: **آندری تارکوفسکی**، الکساندرگوردون

فیلمنامه: **آندری تارکوفسکی**، الکساندر گوردون، ی. ماخووی
فیلمبرداری: ل. بونین، اِ. یاکوفلف
طراح تولید: س. پترسون
مدیر تولید: آ. یا. کوتوشف
دستیار کارگردان: آ. کوپتسوا
دستیار فیلمبردار: و. پونوماریوف
موسیقی: او. ماتسکویچ
مهندس صدا: اُ. پولیسونوف
مشاور نظامی: سرهنگ کلنل اسکیفوس
ناظران کارگردانی: ی. آ. ژیگالکو.، اِ. ن. فوس از استودیوی استاد میخائیل رُم
بازیگران: اولگ باریسوف (کاپیتان گالیچ)، آ. الکسیف (کلنل گولچیانی)، پ. لیوبشکین (ورشینین)، اُ. مشکانتسف (ویشنیاکف)، و. مارنکوف (واسین)
سیاه و سفید
۴۷ دقیقه

۱۹۶۰
***غلتک و ویولن* (*Katok i Skripka*)**

مُسفیلم (واحد کودکان)
کارگردان: **آندری تارکوفسکی**
فیلمنامه: **آندری تارکوفسکی**، آندری میخالکوف کونچالوفسکی
فیلمبرداری: وادیم یوسف
مدیر هنری: س. آگویان
تدوین: ل. بوتوزووا
دستیار کارگردان: اُ. گرتز
جلوه‌های ویژه: ب. پلونیکوف، و. سوستیانوف، آ. روداشِنکو
صدا: و. کراچکوفسکی
موسیقی: ویاچسلاو اوچینیکف
رهبر ارکستر: اِ. خاچاچوریان
لباس: آ. مارتینسون
بازیگران: ایگور فومچنکو (ساشا)، و. زامانسکی (سرگئی)، نینا آرخانلسکایا (دختر)، مارینا آدژوبی (مادر)، یورا بروسف، اسلاوا بوریسف، ساشا ویتوسلاوسکی، ساشا ایلین، کولیا کوزارف، ژنیا کلیاچکوفسکی، ایگور کولوویکوف، ژنیا فِدوچنکو، تانیا پروخرووا، آ. ماکسیموا، ل. سِمیونووا، گ. ژدانووا، م. فیگنر