نشانه‌هایی از شرّ

درباره‌ی قسمت‌های پنجم و دهم «دکالوگ» «کیشلوفسکی» و موسیقی متن‌شان.

محمدرضا یکرنگ صفاکار ۱۳۸۴/۱۲/۲۵

پنجمین قسمت دکالوگ «کیشلوفسکی» درباره‌ی فرمان پنجم از فرامین ده‌گانه‌ی موسی است. «تو نباید قتل کنی !» این قسمت از فیلم همچون قسمت ششم یک نسخه‌ی سینمایی نود دقیقه‌ای نیز دارد؛ با عنوان فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن که گفته می‌شود تأثیرش بر اذهان عمومی جامعه در زمان نمایش‌اش چنان بود که موجب شد حکومت جدید لهستان حکم اعدام را به مدت پنج سال به تعلیق درآورد.

بر عنوان‌بندی آغازین نسخه‌ی تلویزیونی فیلم، صدای مردی را می‌شنویم که بعد درمی‌یابیم از آن وکیل جوانی است که خود را برای جلسه‌ی دفاع از مدرک تحصیلی و صلاحیت‌اش برای اخذ مجوز وکالت آماده می‌کند. جلسه‌ای که نماهایی از آن با نماهایی از کار روزانه‌ی یک راننده‌ی تاکسی ساکن مجتمع آپارتمانی مجموعه‌ی دکالوگ، و نماهایی از پرسه زنی جوانی عبوس خشن و «ژولی»ده (به نام «یاچک» در خیابان‌های سرد و ابر آلود شهر تدوین موازی شده‌اند؛ شهری که به کمک فیلترهای خاص دوربین) فضایی تیره و زمخت و عبوس، گاه آمیخته با طنین ناقوس کلیسایش، دارد. در ادامه‌ی فیلم، پس از دفاع وکیل جوان از دیدگاه‌هایش درباره‌ی جرم و مجرم و نقش قوانین کیفری در مقابله با آن‌ها در پاسخ به پرسش‌های اساتید ممتحن، و بیرون آمدن موفقیت آمیزش از جلسه‌ی امتحان، درحالی‌که او به همراه نامزدش در رستورانی قهوه می‌نوشد (چنانکه خود در نیمه‌ی دوم فیلم با شگفتی و افسوس می‌گوید و در نسخه‌ی سینمایی می‌بینیم) «یاچک» زیرمیزی در همان رستوران طنابی را برای اجرای نقشه‌ی شومی که در سر دارد، به دوردست‌هایش می‌پیچد. طنابی که ساعتی بعد با آن راننده‌ی تاکسی را به طرزی فجیع به قتل می‌رساند. و بدین گونه به موکل اولین پرونده‌ی وکیل تازه‌کار مبدل می‌شود.

«کیشلوفسکی» وقوع این قتل را چون برآیندی از سه نیروی اراده، تقدیر و تصادف می‌نمایاند: در اولین نماهای فیلم از راننده‌ای تاکسی او را در حال خروج از آپارتمان و گام برداشتن به‌سوی تاکسی است می‌بینیم. اما هنوز چند قدمی بیشتر برنداشته که ناگهان تکه پارچه‌ی خیسی از بالا به زیر پای او می‌افتد. او آن را برمی‌دارد و با نیم‌نگاهی به پنجره‌های طبقات بالا، به‌سوی نظافتچی می‌رود و او در پاسخ می‌گوید که مال من نیست. قرینه‌ی این نماها (با توجه به علاقه‌ی «کیشلوفسکی» به این گونه قرینه‌سازی همسویه با فرضیه‌ی یونگی «هم‌زمانی رویدادها») «یاچک» از فراز پل عابر پیاده ، سنگی را به‌سوی ماشین‌های در حال گذر زیر پل پرتاب می‌کند و لختی بعد صدای شکسته شدن شیشه‌ای ماشینی که نه ما و نه او نمی‌بینیم، به گوش می‌رسد. یاچک قربانی خود را نیز به همین‌گونه تصادفی «انتخاب» می‌کند. کما اینکه بعداً به‌تصادف موکل وکیلی می‌شود که در روز قتل، مجوز آغاز به کارش را گرفته و در همان رستورانی که او بوده ، قهوه نوشیده است.

تصادف و شانس در دیگر آثار «کیشلوفسکی» نیز نقشی مهم در شکل‌گیری و روند رویدادها دارد. مثال بارز این دریافت «شانس کور» است که (به نحوی بعدها تقلیدشده ازجمله در «بدو لولا»ی «تام تیکوئر») عامل شانس در هر یک از سه واریاسیون فیلم از یک داستان، سرنوشت متفاوتی را برای شخصیت اصلی‌اش رقم می‌زند. به‌جز این، توجه کنیم به سکانس آغازین «آبی» که در آن تصادف مرگبار خودروی حامل ، «ژولی» و همسر و فرزندش در همان لحظه‌ای رخ می‌دهد که جوان منتظر کنار جاده موفق می‌شود توپ کوچک اسباب‌بازی‌اش را بر میله عمودی‌اش بنشاند؛ تصادفی که مسیر زندگی «ژولی» را به‌یک‌باره تغییر می‌دهد؛ یا توجه کنیم به لحظه‌ای در «سفید» که در آن سکه‌ی دو فرانکی‌ای که کارول به‌سوی دریای مقابل رویش پرتاب می‌کند، پرتاب نمی‌شود و به کف دست او می‌چسبد و به ناگهان او را به فکر در پیش گرفتن مسیر جدیدی در زندگی (تلاش برای پولدار شدن می‌اندازد؛ یا توجه کنیم به‌تصادف خودروی «والنتین» خوش‌قلب با سگ قاضی بدبین در «قرمز» منجر به آشنایی سرنوشت‌ساز آن‌ها باهم می‌شود و نیز به تقارن تصادفی (یا تقدیری) رویدادهای بین «اگوست» (وکیلی جوان) و نامزدش باتجربه‌ی عاشقانه‌ی تلخ قاضی درگذشته‌اش ، یا همسایگی اگوست (که نامزدش به او خیانت می‌کند) با «والنتین» (که دوستِ گویا خیانت دیده‌اش میشل بسیار شکاک است) به‌رغم عدم آشنایی آن‌ها با یکدیگر ، به‌جز در پایان ، آن‌هم به نیروی تقدیری که تصادفی می‌نماید. در «زندگی دوگانه‌ی ورونیک» نیز بسیاری از رویدادهای متقارن آن انگار به‌گونه‌ای تصادفی رخ می‌دهند و روند فیلم را به‌پیش می‌برند.

در اغلب این موارد، همسویه با نگاه فتیشیستیک «کیشلوفسکی» (به معنای دین شناختی و هنری و نه به معنا روان‌شناختی‌اش) اشیایی چون توپ کوچک اسباب‌بازی آن جوان منتظر ابتدای «آبی» (و قرینه‌ی آن توپ بزرگ پلاستیکی دختری «ژولی» که لختی پس از تصادف از ماشین مُعوج شده بیرون می‌زند و باد آن را چون پر کاهی به بازی می‌گیرد– همچنان که طره‌ای از موی «ژولی» را خوابیده بر گفت بیمارستان در نمای نزدیک بعدی)، رژلب ، بند کفش ، ملودی انگشتری با تیله‌ی شیشه‌ای در «زندگی دوگانه‌ی ورونیک»، یک سکه‌ی دو فرانکی در «سفید» یا قطعه‌سنگ و تکه پارچه‌ای خیس در قسمت پنجم دکالوگ معرف تأثیر تصادف در شکل‌گیری رویدادها و معنا بخشی به آن‌ها هستند. تأثیری که اما در تمامی این موارد به‌گونه‌ای است که می‌توانیم بپرسیم آیا این در اصل تقدیر نیست که نیروی خود را از طریق رخدادهایی به‌ظاهر تصادفی می‌نمایاند؟

کما اینکه حالات آنتی سمپاتیک و سادیستیک چهره و رفتار راننده‌ی تاکسی، مثلاً وقتی‌که او با چشم‌چرانی وقیحانه‌ای به حرکات سبکسرانه‌ی دختر سرایدار توجه می‌کند و (دختری که نقش اش در نسخه‌ی سینمایی فیلم بالو دادن یاچک به پلیس، چنانکه از گفت‌وگوی یاچک با او در تاکسی راننده‌ی مقتول درمی‌یابیم، کامل می‌شود) وقتی‌که او با بوق زدن بی‌موردش سگ‌های پاکوتاه مردی رهگذر را می‌ترساند و آزارگرانه می‌خندد، و یا وقتی‌که او از سوار کردن «دوروتا»ی قسمت دوم دکالوگ و همسرش «آندری» (مردی از دام مرگ رسته در قیاس با راننده که با تنی سالم به کام مرگی هولناک می‌افتد) امتناع کرده، پا روی گاز گذاشته و آن‌ها را جا می‌گذارد، و نیز چهره‌ی تلخ و عبوس یاچک و رفتار خشن و آزار گرانه‌اش با مثلاً جوان سفیدپوشی که در دستشویی می‌بیند و یا با پیرزنی که گویا برای کبوترها دانه می‌پاشد یا رفتار زمخت و نفرت آمیزش در رستوران، به‌ویژه وقتی‌که در فنجان قهوه آب دهن می‌ریزد، نشانه‌هایی هستند از سرنوشتی که بدان دچار خواهند شد؛ همچنان که تشابهی رفتار و حساسیت مثبت آن دو نسبت به کودکان و حیوانات؛ آنگاه‌که یاچک در مسیر پرسه‌زنی‌هایش لحظاتی به پرتره‌ای که نقاشی در خیابان از دخترکی خردسال می‌کشد، توجه می‌کند، یا پیش از ورود به آتلیه‌ی عکاسی (برای سفارش بزرگ کردن عکس خواهرش) برعکس‌هایی مشابه‌ی عکس خواهرش از دخترانی نوجوان در لباس مراسم عشای ربانی تأمل می‌کند و یا در رستوران به روی دختربچه‌های رهگذری که لحظاتی پیشت ویترین رستوران می‌ایستند می‌خندد (و این تنها باری در کل فیلم است که چهره‌اش را گشاده می‌بینیم) و آنگاه‌که راننده نیمی از کیک دست‌پخت زنش را (به گفته‌ی خودش) به سنگی درمانده در خیابان می‌دهد و یا لحظاتی پیش از مرگ، مقابل چشمان مسافر قاتل اش با صبر و حوصله‌ای دور از انتظار تاکسی‌اش را متوقف می‌کند تا بچه‌های مدرسه و معلمشان از عرض خیابان عبور کنند.

اما به‌ویژه در مورد اخیر به نیروی اراده و امکان آن برای انتخاب نیز تأکید شده است. چراکه در اینجا «یاچک»، درست در لحظات آماده شدنش برای کشتن راننده با جنبه‌ای خوب و مشابه‌ی خود از او مواجه می‌شود و این دریافتی است که می‌تواند او را از تصمیم اش منصرف کند. اما او منصرف نمی‌شود؛ همچنانکه لحظاتی پیش از این، در مواجهه با چهره‌ی پرسشگر مرد جوان که حضور او در لحظاتی بحرانی از زندگی شخصیت‌های هر قسمت از دکالوگ حضوری فرشته وار و معرف وجدان آدمی است – این بار در لباس کارگری بیل به دست که به‌یک‌باره جلوی تاکسی در حال حرکت به‌سوی قتلگاه سبز می‌شود و با چهره‌ای که انگار می‌پرسد: چکار می‌کنی؟ به «یاچک» می‌نگرد – او سرش را به عقب می‌کشد و به تاریکی سایه‌ی فروافتاده بر صندلی عقب میخزاند تا بتواند نادیده‌اش بگیرد. درصحنه‌ی هولناک قتل نیز (که به‌مانند صحنه‌ی اعدام کمی بیشتر از پنج دقیقه طول می‌کشد) چند بار «یاچک» دچار تردید می‌شود. ازجمله آنگاه‌که با میله‌ای آهنی بر صورت راننده کوبیده و با دیدن حاصل کارش – چهره‌ای خونین مقتول – بی‌اختیار بانگ برمی‌آورد که «یا مسیح !» ؛ یا در لحظه‌ای از آنگاه‌که قابیل‌وار تخته‌سنگی را با دست‌هایش بالا می‌برد تا برای آخرین بار بر صورت مقتول که هنوز هم صداهایی ملتمسانه از اعماق گلویش برمی‌آید بکوبد.

در دیگر قسمت‌های دکالوگ و دیگر آثار «کیشلوفسکی» نیز اراده‌ی آدمی، به همراه و حتی در محدوده‌ی تقدیر و تصادف با نیروهای اجتناب‌ناپذیر معطوف به تباهی یا تعالی‌شان، در شکل‌گیری روند رویدادها و سرنوشت شخصیت‌ها نقشی قابل‌تأمل می‌یابد و ازاین‌روست که در این آثار با اشعاری چون دکتر و دورو تا در دکالوگ ۲ ، «آنا» و پدر یا پدرخوانده‌اش در دکالوگ ۴، «تومک»، و «ماگدا» در دکالوگ ۶ ، «ژولی» در «آبی» و «ورونیکا» و «ورونیک» در «زندگی دوگانه‌ی ورونیک» روبه‌رو می‌شویم که در مواجهه‌ای بحرانی با دوراهی‌ای اخلاقی و انسانی که تقدیر و تصادف در مسیر زندگی‌شان قرار داده‌اند، در کشاکش انتخابی دشوارند که نهایتاً به اراده‌ی آن‌ها بستگی دارد. چنانکه ورونیکا سرانجام زندگی‌اش را فدای عشق‌اش به هنرش می‌کند و اما ورونیک ادامه‌ی زندگی را برمی‌گزیند؛ «ژولی» پر سر دوراهی انتخاب

رخوت و انزوا و آزادی‌ای عاری از هر مسئولیتی نسبت به دنیای پیرامون (که حالت جنینی او در عمق آبِ «آبی» رنگ استخر در دومین سکانس از سکانس‌های چهارگانه‌ی شنا نمادی از آن است) یا بازگشتی مادرانه به زندگی و مسئولیت‌هایش تا فرازی از تکمیل سرود عشق و اتحاد، سرانجام (از پی به‌یک‌باره سر برآوردنش است از آب استخر در چهارمین سکانس شنا، پس از لحظاتی طولانی از درنگی خفقان‌آور و خاموشی‌ای مرگبار در عمق آن) راه دوم را برمی‌گزیند؛ و اما «یاچک» از ندای وجدان خود می‌گردد و تحت سیطره‌ی میلی انگار گریزناپذیر دست به قتل می‌زند و روح و تن خود را به مجازات می‌سپرد.

آیا این میلی مفرط به قتل است یا به مجازات شدن؟ او در گفت‌وگویش با وکیل، لحظاتی پیش از اعدام شدن از احساس گناه قدیمی‌اش در مورد مرگ خواهر دوازده‌ساله‌اش «ماریسیا» صحبت می‌کند؛ تنها دختر خانواده که محبوب او نیز بود؛ همچنانکه او نیز محبوب خواهرش بود. خواهری که پنج سال پیش به هنگام بازگشت از مدرسه زیر تراکتور او و دوست‌اش که زیاد نوشیده بودند، رفت و کشته شد. اتفاقی که «یاچک» را از روستای خود راند و در به در شهر کرد. حالا او از وکیل می‌خواهد که به خانواده‌اش بگوید او را کنار قبر پدر و خواهرش دفن کنند. بدین گونه به یکی از مهم‌ترین دینامیسم‌های جرم و جنایت اشاره می‌شود و آن میل نهانی مجرم به مجازات شدن است. میلی که از احساس گناه تروماتیک و متناسب یا نامتناسب با رویدادهای موجد آن شکل‌گرفته است. شاید برای همین است که هر مجرمی به‌هرحال ردپاهایی از خود به‌جا می‌گذارد و یا گاه شدت جرم و جنایت متناسب با اهداف ظاهری آن نیست. کما اینکه بس احمقانه به نظر می‌رسد که هدف «یاچک» از جنایت دهشتناک‌اش ، چنانکه خود می‌پندارد و در نسخه‌ی سینمایی به دختر سرایدار می‌گوید به دست آوردن ماشین برای فرار به شهری دیگر به همراه دختر و کار با تاکسی در آن شهر برای امرارمعاش باشد. چهره و رفتار تلخ و عبوس و آمیخته با نفرت «یاچک» در نیمه‌ی نخست فیلم – که در نیمه‌ی دوم به حالات چهره و حرکات و رفتار مجریان اعدام منتقل‌شده و در مورد او جای خود را به حالتی درمانده عاطفی و رقت‌انگیز می‌دهد بر وجود چنین دینامیسمی در اعماق روحش دلالت می‌کند. دینامیسم مبتنی بر نفرت از خود که به‌صورت احساس از نفرت از دیگران فرافکنی می‌شود. نفرتی که گاه در برخورد او با دختران نوجوانی به سن خواهرش یا با تأمل برعکس خواهر در لباس مراسم عشای ربانی لختی فرومی‌نشیند. چنانکه او از زن عکاس می‌پرسد که آیا به‌عنوان عکاس می‌تواند دریابد که صاحب عکس مرده است یا زنده و پاسخ می‌شنود چه مزخرف (!) و در پایان، پیش از مرگ، از وکیل می‌خواهد که عکس بزرگ شده‌ای خواهر را از عکاسی بگیرد و به مادرش بدهد. به هنگام جنایت هولناک‌اش او را تهی از همه‌ی این وجوه انسانی‌اش می‌بینم؛ تهی و گریزان؛ چنانکه پس از قتل رادیوی ماشین را که ترانه‌ای کودکانه درباره‌ی داستان زندگی شیری شجاع و باهوش را پخش می‌کند با عصبانیت از جا کنده و به بیرون پرت می‌کند. اما حالا به وکیل می‌گوید که وقتی صدایم کردی، اشک به چشم‌هایم آمد؛ چون در دادگاه همه برعلیه من بودند. و وکیل پاسخ می‌دهد: برعلیه تو نه؛ برعلیه عملی که تو انجامش دادی! لحظاتی بعد اما، عملی مشابه‌ی عمل او و در همان حد خشن و فجیع و هولناک اینبار به نام قانون و برای مجازات، انجام می‌گیرد و آن اعدام «یاچک» است که «کیشلوفسکی» به آن نیز در زمانی کمی بیشتر از پنج دقیقه، به نحوی تکان‌دهنده و دهشتبار پرداخته است.

قدرت پرداخت «کیشلوفسکی» ازجمله به دلیل توجه‌ی سینمایی او به اجزایی از صحنه‌ها، رویدادها و چهره و حرکات بازیگران است که به‌رغم کاربردی موجز کار کردی بس مؤثر به لحاظ انتقال حس و احساس و شهود و معنا می‌یابند. به‌عنوان نمونه توجه کنیم به صحنه اعدام و نقش تأثیرگذار اشیایی چون طناب دار و چرخ فلزی بزرگ بالابرنده‌ی آن، سینی و دریچه‌ی زیر پای اعدامی، سیگار بی فیلتری که به درخواست او توسط گروهی از زندانبانان که دست‌ها و شانه‌هایش را گرفته‌اند بر لب اش می‌گذارند و حرص آمیخته به هراسی‌اش برای کشیدن آن و حالات دژخیم گونه‌ی مجریان قانون در تضاد با تأثر عاطفی وکیل جوان با قاب‌بندی‌ها و نورپردازی واقع‌نما و درعین‌حال بیانگرانه و استفاده‌ی مؤثر از صداهای صحنه؛ و یا توجه کنیم به صحنه‌ی قتل که در اوج اش به نماهایی دور از گذر یک دوچرخه‌سوار (از چپ به راست قاب و بر فراز فضای ابر آلود صحنه و بعد قطار از راست به چپ مقابل صحنه و نمایی نزدیک‌تر از دو اسبی که یکی‌شان سر به‌سوی صدای بوق تاکسی برمی‌گرداند میان‌برش می‌خورد؛ صدای بوق کمک خواهانه‌ای که با تقلای «یاچک» با کوبش میله‌ای آهنی بر دست قربانی بیچاره‌اش قطع می‌شود، اما بی‌فاصله با سوت جار مانند قطاری که می‌گذرد تداوم می‌یابد. بدین گونه در هر دو صحنه پژواکی تکان‌دهنده از این فرمان موسی که «قتل مکن» روح و اندیشه‌مان را به تلاطمی پرسشگرانه برمی‌انگیزد. تلاطمی که با تکرار خشم‌آلود این جمله از زبان وکیل جوان که «من از آن نفرت دارم» پس از مشاهده‌ی دردناک صحنه‌ی فرجام اولین پرونده‌اش در واپسین نمای فیلم با

تأثیری تداوم یابنده بیان‌شده است. تأثیری که به عدم حضور مرد جوان معرف وجدان در اتاق اعدام – چنانکه از نمایی کوتاه و دور از او در لباس کارگری نردبان به دست، با نگاهی نگران به پشت درهای بسته‌شده‌ی اتاق درمی‌یابیم – معنا می‌دهد.

به‌رغم پرداخت دهشتناک، تکان‌دهنده و یاس انگیز «کیشلوفسکی» به عمل قتل که انسان‌ها بر همنوعشان اعمال می‌کنند، نگاه او به انسان و رابطه‌اش با خیر و شر نگاهی اومانیستیک است. چراکه با تغییر ولو گذرای موقعیت‌هایی که شخصیت‌ها و درواقع قربانیان اصلی داستان در آن قرار می‌گیرند به ما فرصت می‌دهد به خیر نهفته‌ی وجود آنان به‌رغم شری که سیطره‌یافته، بنگریم و تأمل‌کنیم و نیز پیداست که با توجه به تشریح آسیب شناسانه‌اش از دینامیسم یا روان پویایی شر در «یاچک» – شر را در انسان برخلاف سینماگرانی چون «لوئیس بونوئل» و «استنلی کوبریک» عارضی و نه ذاتی می‌بیند و موسیقی «زیبیگنف پرایزنر» برای فیلم نیز در خدمت چنین نگرشی قرارگرفته است هرچند این نگرش در نمای آغازین نسخه‌ی سینمایی از گربه‌ای که بچه‌ها دارش می‌زنند، دچار چالش و تردید می‌شود.

موسیقی متن فیلم دو تم اصلی دارد، تم اول که خط ملودیک آن با پیانو و ویلن (آنجا که «یاچک» ضمن پرسه‌زنی‌هایش به طرحی که نقاش در خیابان از دخترک می‌کشد و یا به عکس‌های دخترانی همسال «ماریسیا» در لباس آیینی توجه می‌کند) و یا با ابوا (در آخرین نمای فیلم از بامداد تیره و گرفته‌ی طبیعت و وکیل که فریاد اعتراض و نفرت سر می‌دهد، و به دنبال آن در عنوان‌بندی پایانی) نواخته می‌شود لحنی عاطفی و رقت‌انگیز دارد که در واریاسیون اول بر نخستین نماهای پرسه زنی «یاچک»، اوجی تراژیک به همراه کوبش طبل و سنج می‌یابد (واریاسیونی فاقد کادانسی پایان‌بخش و با پرسش‌های دردبار مکرر ویلن‌ها در پایان – قطعه‌ی نهم دکالوگ یا ده فرمان و اول دکالوگ ۵ در نسخه‌ای منتشرشده‌ی موسیقی) تم دوم موسیقی هولناک و هراس‌انگیزی است که تکه‌هایی از آن را ازجمله بر لحظاتی از صحنه‌ی قتل که «یاچک» پیش از کوبیدن تخته‌سنگ بر صورت قربانی‌اش لختی درنگ و تردید می‌کند با نواهای پراضطراب زهی‌های باس و زیر می‌شنویم. شکل کامل این تم با حالتی بس اضطراب‌انگیز و فاجعه‌بار با غریو شوم ترومپت‌ها و زهی‌های زیر ، کوبش هشداردهنده‌ی طبل‌ها و دیگر کوبه‌ای‌ها و نیز فغان آواهایی کرال که در ابتدای از فیلم حذف‌شده قطعه (قطعه‌ی یازدهم دکالوگ و سوم (دکالوگ ۵) فریادی کوتاه و جیغ مانند همچون واکنشی هراس‌آمیز به فاجعه‌ی سقوط قابیل وار انسان سر می‌دهند، هنگامی به گوش می‌رسد که «یاچک» به‌سوی تاکسی‌ای که تصادفاً انتخاب کرده یا نصیب‌اش شده – آن‌هم لحظاتی پس از عبور پرشتاب و بی‌اعتنای راننده از مقابل مردی که برای دوست بسیار مست‌اش به تاکسی نیاز دارد می‌رود ، با ترفندی به دو مرد دیگر منتظر تاکسی، سوارش می‌شود، تا راننده را به قتلگاه مخوف‌اش بکشاند. گویا «پرایزنر» برای صحنه‌ی اعدام قطعه‌ی دیگری ساخته (قطعه‌ی دهم دکالوگ و دوم دکالوگ ۵) که در آن این دو تم عاطفی و هولناک را با اوجی همراه با نواهای مضطرب زهی‌ها طنین ناقوس‌ها، فغان آواهای کرال و کوبش طبل‌ها و سنج‌ها درهم‌آمیخته تا مشابهت تراژیک این دو صحنه‌ی قتل را با تأثیری محکوم کننده بیان کند قطعه‌ای که به نفع استفاده‌ای مؤثر از صداهای صحنه کنار گذاشته‌شده است.

در یکی از نماهای ابتدای فیلم، دوربین از داخل تاکسی راننده که قرار است به قتل برسد، با همراهی تکه‌ای از تم دوم با نواهای ممتد شوم و اضطراب‌انگیز زهی‌ها به‌سوی سردیس کوچک شیطانی‌ای که او از سقف ماشین‌اش آویخته، حرکت می‌کند تا آن را با تأکید در برابر نگاه ما قرار دهد. این سردیس کوچک و نیز طناب که در نماهایی نزدیک در رستوران و یا تاکسی، درحالی‌که «یاچک» آن را به دوردست‌هایش می‌پیچاند، یا در صحنه‌ی اعدام به‌صورت حلقه‌ی دار «یاچک» بر آن تأکید شده است معرف وجهی دیگر از نقش بیانگرانه، اینیمیستیک و نمادین اشیا در آثار «کیشلوفسکی»اند؛ وجهی معطوف به نمایش نمودهایی از روح شیطان و شر و این همان نقشی است که تمبر در دکالوگ ده به‌رغم لحن طنزآمیز و فضای به‌ظاهر شادترش یافته است. اما بازهم این نقش ذاتی این شیء نیست؛ بلکه نقشی است که آدمی به اختیار خود، هرچند با عواقبی محدود و مغلوب کننده‌ی این اختیار به آن داده است.

دهمین و آخرین قسمت دکالوگ، داستانی معطوف به‌فرمان دهم موسی دارد: «تو نباید به مال همسایه طمع کنی» در این فیلم با دو برادر به نام «یرژی» و «آرتور» – یکی با ظاهری آراسته و متعارف و دیگری که خواننده یک گروه موسیقی جوانانه و پرخاشگر به نام «مرگ شهر« است، با ظاهری آزاد و بی‌قید مرگ پدر موجب می‌شود که آن‌ها پس از دو سال باز همدیگر را ببینند. در ابتدای فیلم «یرژی» را می‌بینیم که وارد سالن شلوغ کنسرت «آرتور» می‌شود تا خبر مرگ پدر را به او بدهد؛ درحالی‌که «آرتور» با صدایی گوش‌خراش به همراه موسیقی‌ای پرسروصدا و متضاد با موسیقی همه‌ی دیگر آثار «کیشلوفسکی» می‌خواند و درواقع فریاد می‌زند که بکش !... زنا کن !!... طمع

کن ! در تمام هفته و در یکشنبه مادرت را پدرت را خواهرت را کتک بزن! و بدزد! چون همه‌چیز مال توست و درواقع به نمایندگی نسل جوان جامعه‌ای سرگشته و دچار بحران ده فرمان و با نقض آن را به ریشخندی تلخ و پرخاشگرانه می‌گیرد. این سکانس آغازین با ایجازی «کیشلوفسکی»وار به سکانس مراسم دفن پدر (ملقب به «روت») در گورستان برش می‌خورد. «یرژی» با اعتراضی خاموش «آرتور» را وامی‌دارد که واکمنش را خاموش کند و مرد میان‌سالی جدی و موقر با کلامی استوار درباره‌ی پدرشان «روت» سخن می‌گوید. «خانواده‌ی او، زندگی حرفه‌ای او، و شاید عواطف او، نثار عشقی والا شدند!» و ما گمان می‌کنیم که او درباره‌ی یک قهرمان ملی (به‌ویژه در جامعه‌ای کمونیستی) سخن می‌گوید. اما بعد درمی‌یابیم که او از مردی تجلیل می‌کند که همه‌ی زندگی‌اش را فدای شور و شیدایش برای جمع‌آوری کلکسیون‌های تمبر کرده بود. همان مردی که او را در لحظاتی از دکالوگ هشت، در حال نشان دادن تمبرهای تازه‌اش به شخصیت اصلی این قسمت (خانم مسنی که استاد دانشگاه است با شور و شوقی کودکانه، دیده‌ایم.) از دیالوگ‌های بخشی از فیلم‌نامه (و شاید فیلم هم) درمی‌یابیم که او درگذشته یک فعال امور سیاسی و اجتماعی بوده که در لحظه‌ای خاص انگار به‌یک‌باره توجه اش به تمبرها جلب شده و مسیر زندگی‌اش را عوض کرده است. در دکالوگ هفت «مایکا» برای به دست آوردن حق مادری‌اش بر «آنیای» کوچک که مادر مقتدرش (که مدیر مدرسه است) از او دزدیده به حمایت مردانه‌ی پدر و همسر سابق اش نیاز دارد. اما پدرش که او هم درگذشته فعال خوبی بوده، اکنون به گوشه‌نشینی و دل‌مشغولی به ساختن نی‌لبک روی آورده و حتی قادر نیست با خواست ناحق همسرش مخالفتی کند و همسر سابق اش «ویچک» که پدر «آنیا»ست و درگذشته شور و نیروی هنری متحورانه‌اش «مایکای» نیازمند تحور را مجذوب خود کرده، اکنون در کلبه‌ای دور از شهر زندگی‌اش را با ساختن عروسک‌های خرسی می‌گذراند. در پایان دکالوگ هشت «لیزاوتا» به مغازه‌ی خیاطی مردی می‌رود که در زمان جنگ از مبارزان ضد نازی بود و از او پرسش‌هایی مربوط به دوران کودکی پرمخاطره‌ی خود می‌کند. اما مرد وانمود می‌کند که از گذشته چیزی به یاد ندارد و صرفاً خیاطی است که می‌تواند درباره کاری که مشتری‌اش سفارش می‌دهد با او صحبت کند. شاید پدران ورونیکا و ورونیک در «زندگی دوگانه‌ی ورونیک» که در خلوت‌خانه‌شان یکی چلستا می‌نوازد و دیگری صندلی چوبی می‌سازد نیز ازاین‌گونه مردان باشند. و این سرنوشت مردانی پرشور و فعال در جامعه‌ای توتالیتر و اراده ستیز است و نیز شاید آسیب‌شناسی این مردان که شور و توان سیاسی، اجتماعی یا هنری‌شان در دوران جوانی ناشی از تلاش جوانانه‌ی آن‌هاست برای غلبه بر مستی مبتنی بر وابستگی و انفعال و ضعف در شکل‌گیری هویت مردانه ؛ تلاشی که اغلب باشعور و شناخت بارو نمی‌شود و به بازگشتی نادمانه به عزلت و انفعال، فرومی‌نشیند و یا به شیدایی و شوری شخصی‌تر و انتزاعی‌تر انتقال می‌یابد و از این راه آسیب‌شناسی تحول به‌ویژه در جوامع در حال گذر اما سخنان سخنران مراسم تودیع روت اشاره‌ای هوشمندانه به نکته‌ی ظریف دیگری نیز دارد و آن انتقال ارزش‌هایی چون ایثار و عشق والا و قهرمانی است از گستره‌ای سیاسی و اجتماعی و ملی به حوزه‌ای شخصی و انتزاعی و به عبارتی دیگر تداوم شورها و شیدایی‌هایی پیوسته با دریافت‌هایی بیمارگونه از این ارزش‌هاست، به‌رغم تغییر موضوع آن‌ها در مراحل مختلف زندگی اجتماعی و فردی این نگاه «کیشلوفسکی» و فیلم‌نامه‌نویسی‌اش «پیه‌سویچ»، همسویه با این کلام درخشان «اریک فروم» است که «منش آدمی بسی مهم‌تر از ایدئولوژی اوست.» و نیز در پیوند با این دیدگاه آن‌ها به گواهی روانشناسی دقیق و ظریفشان از مردم جامعه‌ی در حال گذر مجموعه‌ی دکالوگ، که تغییر ظاهر سیاسی و اجتماعی این جامعه (تغییری در حال وقوع در زمان ساخته‌شدن این مجموعه) نمی‌تواند به معنای تغییر اساسی و ساختاری آن باشد ؛ چراکه به‌رغم آن تغییر ظاهری منش‌ها همچنان پایدارند.

از این نکات که بگذریم، در ادامه‌ی فیلم دو برادر پس از به خاک سپردن پدر سری به آپارتمان اش در مجتمع مسکونی ذکرشده می‌زنند و با قفل و بست و آژیر ضد دزد خانه و بعد با آلبوم‌های تمبر پدر مواجه می‌شوند. آن‌ها اکنون پس از دو سال دوری از هم درباره‌ی پدر صحبت می‌کنند که علاقه‌ی مفرط اش به تمبر چه بر سر آن‌ها و مادر بیچاره‌شان آورده بود. اما بعد که پرس‌وجو می‌کنند تا قیمت آلبوم‌های تمبر پدر را بدانند –به این قصد که شاید بتوانند با فروش آن‌ها بدهی‌هایش را بپردازند – رئیس اتحادیه کلکسیونرهای تمبر همان مرد سخنران در جلسه‌ای خصوصی در خانه‌ی پدری‌شان به آن‌ها با جملاتی پرشور و حرارت – گوشزد می‌کند که اقدام آن‌ها برای فروش آلبوم‌های پدر که او آن‌ها را با رنج ها و سفرها و جست‌وجوهایی بسیار فراهم آورده همچون جنایتی است منجر به متلاشی کردن یک زندگی و اضافه می‌کند که اگر این آلبوم‌ها تکمیل شود، میلیون‌ها زیلونی می‌ارزد. و از اینجاست که طمع انگار درمان‌ناپذیر آن‌ها برای ادامه‌ی راه پدری که موردانتقاد آنان بود، آغاز می‌شود. طمعی که در مسیر رشد و سیطره‌ی فزاینده‌اش دو برادر را به حضور مدام در خانه‌ی پدر، خریدن یک سگ نگهبان برای حفاظت از آلبوم‌ها، حساسیت به حضور تنهای هر یک از آن‌ها در خانه و پس از دزدیده شدن تمبرها به شکی شرم‌آور به یکدیگر وامی‌دارد؛ «یرژی» را تا حد گسستن از خانواده و دادن یکی از کلیه‌هایش به دختر بیمار معامله‌گر حرفه‌ای تمبر در ازای دریافت

یک قطعه تمبر «رومرکوری اتریشی» از او و «آرتور» را تا حد گسستن از علایق هنری‌اش در آغاز با فروش آمپلی‌فایر گروهش برای اجتناب از فروش تمبرها برای دادن بدهی پدر و بعد با کناره‌گیری از گروه به گمانش تا مدتی برای پرداختن مدام به حفاظت از تمبرها و یا تکمیل آن‌ها ، مجذوب و مفتون خود می‌کند. در مورد اخیر «آرتور» خوانندگی را به دوست اش در گروه می‌سپارد و در دیدار شتاب‌زده‌اش از گروه او را تمرین می‌دهد که بخواند: من درباره‌ی دیگران نمی‌دانم؛ چون چیزی از تو نمی‌خواهم و چیزی هم به تو نمی‌دهم.

در مقابل دو برادر چه چیزی به دست می‌آورند؟ هیچ! چون در همان حال که «یرژی» در اتاق عمل کلیه‌اش را می‌دهد، آلبوم‌های تمبر دزدیده می‌شوند و پس‌ازآن، آنگاه‌که هر یک شک خود را به دیگری ، جداگانه و با حالت آمیخته از شرم و بی‌شرمی به کارآگاه پلیس ابراز می‌کند و در مقابل این جمله را – به گفته‌ی «آرتور» مثل توی فیلم‌ها– از او می‌شنود که شما کمک بزرگی کردید درمی‌یابند که دزدی کار باندهای مخوف تمبربازان است؛ باندهایی که مبارزه با آن‌ها به نظر بس دشوار می‌رسد. بااین‌حال تمبرهای اتفاقاً مشابهی همی که در پایان می‌خرند بیانگر تداوم طمع و شیدایی بیمارگونه‌ی آن‌هاست. هرچند که نمای دونفره‌ی پایانی آن‌ها که سر به هم می‌چسبانند و به تشابه ای تصادفی تمبرهایی که برای شروعی دوباره خریده‌اند می‌خندند با اشاره‌ی «یرژی» که حالا یک سری تمبر داریم چون نمادی از یگانگی شادمانه و امیدبخش دو برادر به نظر رسد. اما با فید اوت این نما و بر عنوان‌بندی پایانی ادامه‌ی موسیقی پرسروصدا و آواز گوش‌خراش آغازین فیلم به گوش می‌رسد که فریاد می‌زند: «تاریکی، بی‌قانونی و دروغ در تمام هفته. تو تنها امیدی؛ تو تنها روشنایی هستی در تونل تاریکت، زیرا تمامی پیرامون تو بدون توست؛ و همه‌چیز مال تو ! » آیا این معنای واقعی آن یگانگی و همدلی مبتنی بر طمع و شی‌پرستی را آشکار نمی‌کند؟

اما آیا سیر روایی و فرمال فیلم مبتنی برانگیزش فزاینده و هم ذات پندارانه‌ی امید ما به پولدار شدن برادرها و بعد به‌یک‌باره در هم شکستن این امید برای تأکید بر عدم امکان تحقق آن در دنیایی تیره و بی‌امید (و مشخصاً جامعه‌ی لهستان) است؟ نگاهی دقیق به فیلم چنین دریافتی را منتفی می‌کند. چراکه از ابتدا که برادرها به ارزش واقعی تمبرها پی می‌برند، پس از ارائه‌ی اطلاعاتی به ما با دیالوگ‌های آمیخته با افسوس و نفرتشان درباره‌ی زندگی خودخواهانه و عاری از مسئولیت پدر در انزوای تاریک این خانه است که اکنون ماهی‌های آکواریومش که گویا سلامتشان معرف مناسب بودن هوای اتاق برای نگهداری تمبرهاست مرده‌اند و گندیده شده‌اند، ما به نحوی فزاینده نگران می‌شویم که نکند آن‌ها هم به شیدایی بیمارگونه و ویرانگر پدر دچار شوند. احساس نیاز فزاینده‌ی آن‌ها به حضور مدام در این خانه، حساسیتی که به‌تدریج نسبت به حضور تنهای دیگری پیدا می‌کنند، سگی که «آرتور» به خانه می‌آورد و نگرانی‌ای که «یرژی» از اُخت نبودن سگ با او دارد، گسست «آرتور» از گروهش و گسست «یرژی» از خانواده‌اش از پی نماهایی از روابط او باهمسر و فرزندش، تن در دادن «یرژی» به عمل دادن کلیه به اصرار «آرتور» و وسوسه‌ی خودش برای به دست آوردن یک قطعه تمبر و آگاهی فزاینده‌ی ما از قدرت مخوف و شیطانی باندهای مافیایی تمبر بازان، عناصر شکل دهنده‌ی این نگرانی مزمن و به‌تدریج فزاینده‌اند. در همان آغاز که «آرتور» وارد اتحادیه‌ی کلکسیونرهای تمبر می‌شود تا از کارمندان‌اش ارزش واقعی تمبرها را بپرسد گذشته از این که هر کس تمبرها را می‌بیند می‌فهمد که او پسر «روت» است، قاب بندی نماها به‌گونه‌ای است که او را تحت مراقبت و تعقیب کسانی نادیده و ناشناس ازجمله مردی که گاه بخشی از تنه‌ی او با کاپشنی آبی در پیش‌زمینه‌ای تصویر دیده می‌شود می‌نمایاند. حتی آنگاه‌که یکی از کارمندان به همراه رئیس اتحادیه با حسن نیت او را به کناری دور از نگاه‌های مراقب بیرون از قاب دیگران می‌کشانند تا رئیس قرار حضوری خصوصی در خانه‌ی پدر را با او بگذارد، قاب بندی به‌گونه‌ای است که «آرتور» بی‌تجربه در بازی تمبر را در احاطه‌ی دو مرد مجرب می‌نمایاند. در سکانس دزدیدن آلبوم‌های تمبر در پیوند موازی با نماهایی از عمل کلیه، نماهایی از ذوب کردن میله‌های آهنی حفاظ پنجره و از دستی که دوستانه سر سگ نگهبان را نوازش می‌کند می‌بینیم؛ و پس‌ازآن نماهای نقطه نظر «یرژی» و «آرتور» در خیابان گردهمایی صمیمانه‌ی طالبکار پدر، جوانک خیابانگرد معامله‌گر تمبر و مرد آراسته و موقر صاحب مغازه‌ی تمبر فروشی به همراه سگ‌هایی شبیه سگ نگهبان شان را نشان می‌دهند؛ مردی که دختر نیازمند کلیه است و در مغازه‌اش برای همه‌ی کارهای قانونی و غیر قانونی‌اش مجوز و سند قانونی دارد.

موسیقی «پرایزنز» نیز در تمامی دفعات هرچند کوتاه اما بسیار حضورش، نقشی مؤثر در تداوم نگرانی فزاینده‌مان در تقابل با آن امید هم ذات پندارانه ایفا می‌کند. موسیقی‌ای که از آنگونه نیست که بتوان آن را مستقل از فیلم شنید و (شاید برای همین است که در مجموعه قطعات منتشرشده‌ی ده فرمان موجود نیست) چراکه از واریاسیون‌هایی کوتاه از دو موتیف یا تم کوچک اضطراب‌انگیز و شوم و هشدار دهنده، یکی با نواهای اغلب زیرِ زهی‌ها و دیگری با کوبش طبل‌ها و سنج‌ها، تشکیل شده که به تناوب (و در اواخر فیلم باهم) در بسیاری از لحظات

فیلم شنیده می‌شوند؛ مثلاً بر نمای نقطه نظر دو برادر به‌سوی آلبوم تمبرها وقتی‌که برای اولین در کمد اتاق پدر را می‌گشایند و چشم‌شان به آن می‌افتد (با زهی‌ها) ، بر نماهایی ذکرشده از ورود «آرتور» به اتحادیه‌ای کلکسیونرهای تمبر (با کوبه‌ای‌ها) ، آنجا که «یرژی» در مغازه‌ی تمبر فروشی به صاحب آن معترض می‌شود (با زهی‌ها)، در لحظاتی از اظهارات رئیس اتحادیه در خانه‌ی پدر دو برادر درباره‌ی ارزش آلبوم‌ها و یا بر نماهای نقطه نظر «یرژی» و «آرتور» از گردهمایی تبهکاران در خیابان (با کوبه‌ای‌ها)، و سرانجام بر نماهای دزدیه شدن تمبرها (با زهی‌ها).

بدین‌گونه در تمامی لحظات فیلم نگرانی هشدار آمیز و شومی به‌رغم لحن طنزآمیز آن به ما سرایت می‌یابد. نگرانی و هشداری که بیشتر از هر چیز معطوف به نقش بت گونه‌ی مخوفی است که جامعه‌ی تمبرباز به این اشیای کوچک با قیمت‌های مجازی و اسامی خاص‌شان داده‌اند. اشیایی ظریف و در حد خود زیبا با کاربردی خاص که حالا از این کاربرد اصلی‌شان جدا شده‌اند و ارزش و کاربردی مجازی تا حد یک بت یافته‌اند؛ چنانکه زندگی‌هایی فدای آن شده و تباه می‌شوند و پیرامونش باندهای مخوفی برای دست‌یابی به آن شکل می‌گیرند. باری دیگر توجه کنیم به تدوین موازی نماهای عمل کلیه با نماهای دزدی که بر هم‌سانی ارزش جان و خون آدمی با ارزش مجازی تمبر تأکید می‌کند و نیز به واپسین نماها از این نماهای دزدی که با حرکت دوربین از نگاه رباینده و در مسیری تاریک و تونل مانند به تمبرها در تصویری سوبژکتیو و بزرگ‌نما می‌رسد. در قرینه‌ای طنزآمیز و پر معنا با این نماهای ذهنی، وقتی‌که «آرتور» حال برادر در حال عمل‌اش را از پرستاری می‌پرسد، پرستار که «آرتور» را به‌عنوان خواننده‌ی مشهور گروه «مرگ شهر» شناخته است، به ناگهان حالش دگرگون می‌شود و به‌سویش می‌آید و از او می‌پرسد می‌تواند صورت‌اش را لمس کند؟ و بعد با چهره و نگاهی شیفته‌وار و بهت زده و با انگشتانی لرزان این کار را می‌کند. آیا به راستی فیلم بیش از آنکه درباره‌ی طمع باشد، در باره‌ی بت پرستی نیست؟

«اریک فروم» در کتاب «همانند خدایان خواهید شد» ترجمه‌ی نادر پور خلخالی / تهران / انتشارات گلپونه / چاپ اول ، تابستان ۷۷ (صص ۴۷–۴۸) چنین نوشته است: خدا نشناسی بیش از آنکه به معنای دانش دست نیافتی شناخت خداوند باشد به معنای دانش پرهیز از بت پرستی در تمامی اشکال کهن و نوین آن است و بت «شی ساخته شده به وسیله‌ی انسان و کارِ دستی خود اوست که آن را می‌پرستند و در برابر آن کُرنش می‌کند.» و « بت یک شیء است، زنده نیست. خدا برعکس، یک خدای زنده است.» «بت نمایشگر انفعال مرکزی انسان است: تمنای بازگشت به خاک – مادر، اشتیاق به تملک، قدرت، شهرت و غیره... انسان انفعالات و کیفیات خود را به بت انتقال می‌دهد. هر چه انسان خود را ناتوان‌تر می‌کند به همان اندازه بت نیرومندتر و عظیم‌تر می‌شود بت تجربه‌ی بیگانه شدن انسان از خویشتن است... انسانِ سر فرود آورنده در برابر بتها، سیستم بسته‌ای است که خود نیز در حال شی شدن است. بت عاری از زندگی است؛ خدا زنده است. تضاد بین بت پرستی و شناخت خدا در تحلیل نهایی، تضاد بین عشق مرده و عشق زنده است.

اکنون بر تشابه‌ی نقش بت گونه‌ای که تمبر در این اثر «کیشلوفسکی» یافته، با نقش فراگیرتر، متداول‌تر و از این رو عادی و عادت شده‌تر اشیایی چون طلا و پول تأمل‌کنیم تا دریابیم چگونه و چه هوشمندانه این سینماگر اندیشمند و معناگرا ما را در انتقاد عمیق و مؤثر خود از بت پرستی‌های نوین عصرمان، به نحوی پیوسته با فرمان کهن نهی از طمع، شریک کرده است.