نگاهی به تارکوفسکی و ایثار

محمدرضا یکرنگ صفاکار جمعه – ۶۹/۰۲/۲۱ – رشت

سینمای امروز باید مقید به واقعیت باشد و نه به منطق. اولین نتیجه‌ای که از این گفته آنتونیونی می‌توان گرفت این است که در دنیای امروز واقعیت و منطق بی‌ارتباط به هم به نظر می‌رسند. دنیایی که سرشار از تضادهای به نهایت رسیده است. انسان اکنون به همان اندازه که قله‌های بلند تعقل و تفکر را فتح کرده دچار جنون نیز شده است. اختیارش به‌مراتب گسترده‌تر شده اما جبر حاکم بر اراده او نیز به‌مراتب قدرتمندتر و تسلط یافته تر شده است. بیشتر از پیش به اطلاعات مربوط به جهان پیرامونش دسترسی دارد و بیشتر از پیش ذهنش زیر بار فشار همین اطلاعات خرد و مغشوش می‌شود چرا که واقعیت و غیرواقعیت به نحو گیج‌کننده‌ای در هم‌آمیخته‌اند. با علم در اوج توانایی خود قرار دارد و در عین حال در اوج ناتوانی قرار گرفته است چرا که علم که اکنون به‌مراتب بیشتر از گذشته می‌تواند در خدمت انسان باشد به‌مراتب بیشتر از گذشته او را تحت انقیاد خود قرار داده است و بمب‌های اتمی را همچون شمشیر داموکلس بر فراز نه‌تنها تمدن چندین هزارساله بشریت بلکه زندگی و هستی، حتی در کوچک‌ترین و ساده‌ترین شکلش، نگه‌داشته است و چنین است که زمان آبستن دو حادثه مهم است یا تغییری بزرگ و یا نبودن! یا همه یا هیچ!

بر بستر چنین شرایطی کودکِ درون انسان بیشتر از پیش احساس می‌کند که من توانا نیستم! «من نمی‌فهم» و این احساس را گاه به‌صورت فریادهای عصیانگرایانه‌ی کوتاه و منقطع و هیستریک و گاه به‌صورت زمزمه‌های در خود فرورونده‌ی انزوا طلبانه‌ی مالیخولیایی (مثل موسیقی پینک فلوید) بروز می‌دهد. احساسات بیدار گونه ناشی از سرخوردگی از واقعیت و ناتوانی در مواجهه و شناخت آن در قسمتی از ناخودآگاه ذهن به‌سان فنری قوی به عقب رانده‌شده و سرانجام پتانسیل قوی خود را بر خودآگاه وارد کرده و آن را تابع خود می‌سازد و بدین گونه توجیهاتی فلسفی و متفکرانه می‌یابد. توجیهاتی از این دست که اصلاً واقعیتی وجود ندارد تا بتوان شناخت. واقعیت چیزی جز وهم و خیال نیست و وهم و خیال نیز واقعیت است؛ و یا آن‌گونه که در کتاب‌های «کارلوس کاستاندا» می‌خوانیم سنگی که جلوی پایت قرار گرفته بدین خاطر سنگ است که تو به خاطر آنچه از کودکی دیگران به تو در آموخته‌اند آن را سنگ می‌پنداری. کافی است سنگش ندانی، آنگاه سنگی در کار نخواهد بود! بدین گونه انسانی که «بالغِ» در تنگنا قرارگرفته‌اش نتوانسته سنگ را از سر راه خود بردارد به «کودکِ» خویش پناه می‌برد و به محو شدن سنگ در رؤیاهایش دل‌خوش می‌دارد. یک آرزوی کودکانه با توجیهاتی فیلسوفانه منطق و قابل‌قبول جلوه داده می‌شود.

رد پای این کودک سرخورده را در هیپیسم: نوستالژی (غم غربت) زندگی بشر اولیه در دامان جنگل بکر و وحشی و بیزاری از تمدن و تکنولوژی، در پانکیسم: دهن‌کجی به همهٔ قراردادهای اجتماعی و عقلانی و گرایش به حماقت و جنون ساختگی؛ حالا که واقعیت این‌قدر فریبمان می‌دهد ما هم برایش شکلک درمی‌آوریم! در نئوبودائیسم، نئوذنیسم و یک نمونه قابل‌دسترسی دون خوانیستم کاستاندا: گرایش نوستالژیک به مکاتب عهد کهن که اشراق و مکاشفه‌ی ذهنی و قطع ارتباط با واقعیات محسوس این جهان را تنها راه رسیدن به جوهر واقعیت و حقیقت می‌دانستند و سرانجام در مکاتب هنری معاصر: اکسپرسیونیسم، دادائیسم کوبیسم، سورئالیسم و غیر که بر پایه فلسفه اگنوستیسیسم (لاادری‌گری)، درون را مبنای تفسیر جهان پیرامون قرار دادن، با شکلک‌های بی‌معنا درآوردن قراردادها را به‌گونه‌ای احساسی در هم شکستن و واقعیت و خیال را هم‌ارز و برخاسته از ضمیر ناهشیار درون پنداشتن شکل‌گرفته‌اند، می‌توان یافت.

پس هنر نوین هنر نمایش تباهی‌هاست از طریق نمایش انعکاس تأثیر آن در درونی‌ترین و نهفته‌ترین احساسات رؤیاها و کابوس‌های ذهن حساس هنرمند و خلق هر اثر هنری به مکاشفه‌ای ذهنی که طی آن پنهان مانده‌ترین احساسات متجلی می‌شوند مانند است چرا که هنرمند امروز برای آفرینش اثر بیشتر از ناخودآگاه مهار نشده‌ی خود کمک می‌گیرد و در این راه بیش از ارتباطی که اثرش با مردم جهان آشفته‌ی پیرامونش بر قرار خواهد کرد خلاصی خود از فشار احساسات درونی را مدنظر دارد؛ و از اینجاست که آفریده‌ی هنری به اثری آن‌چنان شخصی تبدیل می‌شود که به‌طور مثال برای درک کامل فیلم «آینه» اثر «آندری تارکوفسکی» باید به تمام خاطرات شخصی او و حتی اگر این خاطره خواندن یک کتاب یا یک شعر و یا شنیدن یک قطعه موسیقی باشد و به تمام احساساتی که آن خاطرات در ذهن او به وجود آورده واقف باشیم؛ و نیز از اینجاست که فیلم‌های تارکوفسکی را سرشار از مفاهیم، تصاویر، صداها و تغییر رنگ‌هایی می‌یابیم که با تعابیر نمادگرایانه (سمبلیک) قابل تفسیر نیستند. مگر آنکه نماد به مفهوم روانکاوانه‌اش موردنظر باشد.

البته همان‌گونه که آثار رئالیستی را نمی‌توان از تأثیر هرگونه الهام ناخودآگاهانه‌ی هنرمند خالی دانست آثار تارکوفسکی را نیز نمی‌توان فاقد هرگونه اشاره به واقعیت (به معنای موردنظر در آثار رئالیستی) داشت. مثلاً در فیلم «ایثار» آخرین اثر تارکوفسکی دسته‌ای از آدم‌های پیرامون الکساندر، همسرش آدلاید، دوستش ویکتور، دخترش مارتا و خدمتکارخانه جولیا نمونه‌های تیپیک آدم‌های به بن‌بست رسیده این جهانند که به شخصیت آن‌ها به‌گونه‌ای واقع‌گرایانه و همراه با ایجاز یعنی با کمترین و در عین حال پربارترین اشارات، بسیار استادانه پرداخته‌شده است. چهره‌ی مارتای جوان حالتی، سرکش، مغرور، پوزخند آمیز و بی‌خیال و علیرغم این در لایه‌های زیرین خود سرشار از اغتشاش عصبی و سردرگمی را می‌رساند. این حالت با رفتار و گفتار و حالت و محدوده‌ی حرکت یا استقرار او در کادر تصویر و نگاه دوربین به او تقویت می‌شود. فیزیک چهرهٔ عصبی و آشفته و بدبین و ناپایدار آدلاید نیز با این اعتراف او که سعی کرده‌ام به هیچ‌چیز دل‌بسته نباشم و همواره برخلاف آنچه دوست داشته‌ام عمل کرده‌ام انطباق دارد. هم دکتر (ویکتور) با آن حالت خونسردی گاهی سادیستیک و چهره‌ی کسالت‌بار و مرددش و هم آدلاید می‌دانند که خوشبخت نیستند اما به‌درستی نمی‌دانند چرا! و ناخودآگاه و همراه با تردید خوشبختی را در جای مبهمی می‌جویند آدلاید در وجود ویکتور (و شاید فشار ناشی از توجیهایش باعث می‌شود که در این مورد بی‌پروا باشد) و ویکتور درجایی دور از این آدم‌ها. در استرالیا! تضادهای روحی این آدم‌ها ازآنجاست که این‌ها در جهت انطباق خود با واقعیت‌های جامعه بالاجبار، سعی کرده‌اند تا هرگونه احساسی را که مانع این انطباق محسوب می‌شده در وجود خود با فشار به عقب برانند. بدین خاطر است که کریس در فیلم «سولاریس» می‌پرسد چرا ما فکر می‌کنیم به آنچه برای وجودمان لازم و ضروری است (به عشق) احتیاجی نداریم؟!

اما آلکساندر نیز مانند اطرافیانش با تضادهای روحی کلنجار می‌رود. این استاد اندیشمند تاریخ هنر و هنرپیشه سابق نقش پرنس میشیکن که انسانی است درون‌گرا و افسرده در مورد تمدن و بشر امروز چنین نظر می‌دهد: ما وحشی‌هایی هستیم که به‌جای چماق میکروسکوپ به دست گرفته‌ایم و تمدن ما ازآنجا که انجام هر عمل غیرضروری گناه محسوب می‌شود از ابتدا تاکنون بر اساس گناه است. از پرحرفی خود و از اینکه به‌جای این‌همه حرف هیچ‌کس و خودش عملی واقعی انجام نمی‌دهد می‌نالد و خود را موجودی به زنجیر کشیده شده احساس می‌کند. تنها امید او در این جهان چیز مبهمی است که با تردید انتظارش را می‌کشد و نیز «کوچک مرد» است که علیرغم آنکه او را تقریباً فقط در نماهای اولیه و سکانس نمای آخر می‌بینیم حضورش در سرتاسر فیلم احساس می‌شود و ایثار آلکساندر گویا فقط به خاطر اوست. چه ویژگی‌هایی در آلکساندر هست که تارکوفسکی راه نجات را بر او بسته نمی‌بیند؟ الکساندر از تمدن فاقد معنویت کنونی بیزار است و به علم و دستاوردهای آن به دیده‌ی شک می‌نگرد و بسیاری از این دستاوردها را تا حد انفجار وحشتناک بمب اتمی در هیروشیما فاجعه می‌داند. در مقابل نقشه جغرافیایی قرن هفدهمی با شیفتگی و شور خاصی می‌نشیند و با انگشتانش آن را لمس می‌کند و می‌گوید شک دارد نقشه‌های کنونی هم حقیقی باشند! این شیفتگی نوستالژیک هنگامی‌که به شمایل‌های روسی نگاه می‌کند و افسوس از دست رفتن همه‌ی این چیزهای رؤیایی را می‌خورد نیز احساس می‌شود. به دلیل همین گرایش نوستالژیک به قرون‌وسطی در همه فیلم‌های تارکوفسکی ما با تصاویر نقاشی‌ها و شمایل آن زمان روبرو می‌شویم. (به استفاده مکرر از موسیقی باخ نیز می‌توان اشاره کرد) پس آلکساندر زمینه‌های لازم را دارد که به جهانی فراتر از جهان هادی فکر کند و با ایثار و قربانی کردن همه تعلقات مادی در راه نجات بشریت به پسر کوچکش که این سعادت را دارد تا مدتی نتواند سخن بگوید عمل کردن را بیاموزد.

اما در این راه او باید با رموزی که از قرون گذشته برجای‌مانده‌اند ارتباطی اشراق گونه برقرار کند، رموزی که با زیبایی‌ها و ناآرامی‌های نهفته در سکون محیط سرد و غم‌انگیز و دورافتاده و در عین حال سرشار از زیبایی‌های بکر و رمزآلود این‌سوی دریاچه که خانه‌ی تک‌وتنهای آلکساندر در آن قرار دارد، گاه لحظه‌ای گذرا شمایل وار خود را می‌نمایانند. (مثلاً هنگام صحبت آلکساندر با پسری در جنگل) و گویا بدین رموز تنها با مکاشفه‌ای عمیقاً ذهنی می‌توان دست‌یافت. از اینجاست که به جنبهٔ سورئال فیلم می‌رسیم و به دو شخصیت غیرواقعی و اسرارآمیز که گویا یکی هستند بین آلکساندر و اسرار اعصار کهن.

اُتوی پستچی مرد مرموز و اسرارآمیزی است که برای آلکساندر نقشه‌ی جغرافیایی قدیمی را هدیه می‌آورد و با هراس‌آور خواندن پرده‌ی ستایش شاهان مجوس باحالت خاصی توجه او را به رازی نهفته در آن جلب می‌کند رفتار او چنان است که گویا از رموزی فراتر از این جهان و حتی از سرنوشت آلکساندر و هر آنچه درون او می‌گذرد آگاهی دارد. به یاد بیاوریم تأکید او را بر ایثار بودن هر هدیه و نیز غش کردن ناگهانی‌اش را گویا به علت تماس شیطان با او که این شک را در ما برمی‌انگیزاند که شاید از قریب‌الوقوع بودن جنگ هسته‌ای اطلاع داشته باشد؛ و نیز اوست که آلکساندر را به عشق‌بازی با ماریا به‌عنوان تنها راه نجات جهان ترغیب می‌کند. تارکوفسکی به شخصیت او چنان پرداخته

که گویا تجسم در هم گسیختگی واقعیت و رؤیا، عقل و جنون می‌باشد. علاوه بر این جالب است که به شباهت زیادی که بین او و «دون خوانِ» کاستاندا وجود دارد اشاره‌کنیم، او نیز مانند دون خوان از حماقت ساختگی (که از اساس با همان شکلک درآوردن پانکها یکی است) برای ارتباط با دیگران استفاده می‌کند(به یاد بیاوریم صحبت‌های او را با ویکتور) و با آلکساندر نیز درست مانند یک «ناوال» با شاگردش رفتار می‌کند.

و اما ماریا که شخصیتش از ابهام خاصی برخوردار است. اُتو او را جادوگر می‌داند. لباس چوپانی‌اش، چهره‌ی روستایی قرون‌وسطایش و اشیاء مربوط به جادوگران که در خانه‌اش بچشم می‌خورد در ایجاد این احساس که سادگی‌اش را اسرارآمیز ببینیم مؤثر است. روی نماهای مربوط به داخل خانه‌اش گاهی صدای گوسفندان شنیده می‌شود و هنگامی‌که سرانجام پس از آنکه آلکساندر قصد خودکشی می‌کند عشقش را می‌پذیرد حالتی مادرانه دارد: آه مردک بیچاره! دوستت خواهم داشت! و قبل از آن آلکساندر برای او از مادرش سخن می‌گوید و در ابتدای سکانس بعد نیز وقتی از خواب بلند می‌شود کلمه‌ی مادر را بر زبان میراند. در ضمن در چهره و حالات ماریا معصومیت خاصی متعلق به انسانی بدوی احساس می‌شود. معصومیتی کودکانه که تارکوفسکی همواره دل‌تنگ از دست رفتن آن است. دعای آلکساندر به درگاه خداوند وقتی مستجاب می‌شود که او شبی را با ماریا بگذراند و متقاعدش کند که عشقش را بپذیرد! این نه‌تنها تأکید تارکوفسکی بر ضرورت وجود عشق که آلکساندر در زندگی خانوادگی‌اش از آن بی‌بهره است را نشان می‌دهد بلکه بار دیگر احساسات نوستالژیک او نسبت به قرون پیشین و نیز نسبت به دوران کودکی انسان به معنای خاص و عامش را به ما می‌نمایاند. بخصوص اگر در نظر داشته باشیم که در دوران کهن راهبگان معابد جسم خود را برای رستگاری در اختیار معبود خود قرار می‌دادند.

هنگامی‌که آلکساندر به خانه ماریا می‌رود فیلم سیاه و سفید با زمینه آبی خاکستری می‌شود و پس از آن در نمایی تمام‌رنگی و روشن که می‌تواند نویددهنده بازگشت آرامش باشد آلکساندر را می‌بینیم که گویی از خواب بیدار شده است. فکر می‌کنیم هر آنچه در خانه ماریا دیده‌ایم خوابی و رؤیایی بیش نبوده است اما آنچه بعد شاهدش هستیم خلاف این را نشان می‌دهد. بدون آنکه مانع از این شود که از این تردید بیرون بیاییم که شاید کل فیلم رؤیا و کابوسی بیش نباشد. موسیقی عجیب نماهایی از فیلم که ترکیبی است از آواهای شبانی با نغمه‌های ژاپنی و قهقهه‌های اهریمنی نیز بر این تردیدمان (و بر رمزآلود بودن طبیعت جزیره) صحه می‌گذارد. علاوه بر این رؤیاها و کابوس‌های فیلم مانند دیگر آثار تارکوفسکی چنان با تمام جزئیات پرداخته‌شده‌اند که راحتی به نظر می‌رسند و بدین گونه است که فیلم‌های او حالتی درهم‌آمیخته و نامعین و ناپایدار از واقعیت و رؤیا دارند. وقتی‌که به رؤیاهای ایوان در اولین فیلم او و کابوس‌های آلکساندر در آخرین فیلش که طی آن تصور پایان جهان را احساسی قوی به ما منتقل می‌شود نظری می‌افکنیم درمی‌یابیم که تارکوفسکی در به تصویر درآوردن رؤیاها و کابوس‌های انسان استاد کم‌نظیری است. این تصاویر به دلیل آنکه بیشتر از ضمیر ناهشیار آفریننده‌اش بهره می‌گیرند به لحاظ روانکاوی نمادها بسیار پربار هستند. به‌طور مثال در نمایی از ایثار صدای غرش فانتوم ها بر روی تصویر افتادن ظرف شیر و پخش شدن آن روی زمین شنیده می‌شود و بدین گونه با تأکید ناخودآگاه بر دوران کودکی به‌عنوان زیباترین و پاک‌ترین پدیدهٔ زندگی بار دیگر احساس غم غربت نسبت به این دوران خود را آشکار می‌کند.

درهم‌آمیختگی جنون و تعقل به‌جز در پرداخت شخصیت اتو در چگونگی به تصویر درآوردن عمل ایثارگونه آلکساندر در نماهای پایانی فیلم نیز احساس می‌شود. چرا که در دنیایی که بشریت آن‌چنان دچار جنون شده که بعید نیست خود را در معرض تجربه‌ای بس وحشتناک‌تر از انفجار هیروشیما قرار دهد به نظر می‌رسد که جنون و تعقل دیگر مکانیسمی قابل‌تفکیک و تعریف‌پذیر و به‌دوراز ابهام نباشند. وارد آمدن ضربه‌ای به‌پای آلکساندر و سپس لنگان‌لنگان راه رفتن او تا پایان این سکانس و نبود احساسی دوگانه در او که ناشی از دل‌بستگی‌های مادی‌اش (بخصوص علاقه‌اش به پسری) و در عین حال تعهدش نسبت به انجام عمل می‌باشد با بازی زیبای «ارلاندیوزفسون» به نمایش گذارده می‌شود: خوشحالی توأم با ناراحتی و دل‌شوره و سپس گریستن او هنگام شنیدن خبر نجات جهان از جنگ هسته‌ای و سراسیمگی و دست‌پاچگی جنون‌آمیز و ناشی از تردیدش که با برداشتن گلدان از روی میز و دور کردن ماشین ویکتور و یک‌بار خاموش شدن کبریت در لحظه‌ی آغاز اقدام او برای به آتش کشیدن همه‌چیزش به‌خوبی به ما انتقال می‌یابد و سرانجام رفتار مجنون وارش در نما – سکانس درخشان سوختن خانه سبب می‌شود که زیاد هم به معقولانه بودن اقدام آلکساندر مطمئن نباشیم و باز هم همان احساس عدم اطمینان یکی از واقعیت‌های عصر ما که گویا سینمای امروز باید بدان مقید باشد.

پس تارکوفسکی نیز از همان باورهای فلسفی تأثیر می‌پذیرد که اکثر هنرمندان آوانگارد قرن بیستم بدان گرایش دارند. گرایشی که واقعیت را معادل تباهی دریافتن سرچشمه می‌گیرد و به نفی واقعی بودن هرگونه واقعیتی می‌انجامد. واقعیت مقوله‌ای تا پایدار و وهم گونه و غیرقابل شناخت دانسته می‌شود و سرخوردگی از علم چنان فضای ذهن را اشباع می‌کند که حقانیت علم؛ این سرچشمه تباهی‌ها به‌عنوان یکی از ابزارهای شناخت مورد شک قرار می‌گیرد. چنانکه اُتو می‌گوید: کدام حقیقت، مثل این می‌ماند که سوسکی دور بشقابی بگردد و فکر کند به حقیقت دست‌یافته است! (آیا می‌توان دستاوردهای علم را علیرغم سود استفاده‌های جنایت‌آمیز بشر بر از آن حرکتی از نسبی به مطلق و البته مطلقِ هیچ‌گاه دست‌نیافتنی به‌حساب آورد؟) این گرایش‌های فلسفی تارکوفسکی با احساسات نوستالژیک او نسبت به قرون‌وسطی، دوران کودکی و حتی فیتیشیسم (شیء پرستی) (به یاد بیاوریم حرکت بسیار آرام و گویا مکتشف دوربین به سمت طبیعت بیجان را در فیلم‌های او که این طبیعت بیجان گاهی ترکیب عجیبی است از اشیایی همچون قوطی‌های خالی کنسرو، سرنگ، تکه‌های چوب و فلز و ظروف مستعمل انداخته‌شده در یک مانداب) در هم می‌آمیزد و سبب می‌شود که آثار او را به‌عنوان اعترافات صمیمانه یک روح شریف و حساس نسبت به تباهی‌های جهان و به‌عنوان بازتاب هنرمندانه و صادقانه‌ی زمانه‌ی خود ارزشمند بدانیم و نه آن‌طور که گفته می‌شود، به‌عنوان آثاری پیام‌آور، امیدوارانه و سرشار از عرفان. چرا که به دلایل ذکرشده امید و عرفان مطرح‌شده در آثار تارکوفسکی را نباید چندان جدی گرفت.

ارزش آرمان‌طلبی هنر و اندیشه‌ی تارکوفسکی محدود می‌شود ازآنجا که راه‌حل‌های او برای بازگشت به معنویت و نجات بشریت قابلیت تعمیم خود را از دست می‌دهند و به راه‌حل‌هایی خیالی و حتی ویرانگر به لحاظ شدیداً انفرادی و بی‌معنا بودن مانند می‌شوند. مثلاً در نوستالژیا، دومنیکو راه نجات جهان را روشن کردن شمعی کنار مجسمه سی‌ینای قدسیه پس از گذراندن آن از استخر خالی آب گرم می‌داند و در ایثار الکساندر به پسرش می‌گوید: اگر همه هر روز کاری را سر ساعت معین انجام دهند حتی اگر این کار پر کردن یک لیوان آب و ریختن آن در توالت هر روز صبح سر ساعت هفت باشد جهان نجات می‌یابد و یا اُتو راه نجات جهان را عشق‌بازی آلکساندر ما یک ساحره می‌داند. وقتی‌که به این راه‌حل‌ها می‌اندیشیم آنگاه درمی‌یابیم که این بیشتر به یک خواب و یا آرزو از سر نومیدی می‌ماند: ای‌کاش جهان این‌گونه نجات می‌یافت! و ای‌کاش سنگ آن‌گونه از سر راهم برداشته می‌شد! البته اگر منظور از ارائه این راه‌حل‌ها اشاره به مفاهیمی زیبا و ضروری همچون عشق و ایمان باشد در سولاریس و استاکر به‌گونه‌ای مناسب‌تر بدان‌ها اشاره‌شده است.) در ضمن عمل آلکساندر نه‌تنها شرایطی را که قریب‌الوقوع بودن جنگ هسته‌ای را تضمین می‌کنند تغییر نمی‌دهد بلکه تأثیر مناسبی بر دیگران، به‌جز پسری آن‌هم به‌گونه‌ای خیالی و نمادین، نمی‌گذارد.

آخر سخن اینکه هرچند نما–سکانس پایانی فیلم و بخصوص تصویری از کرین دوربین به سمت شاخه‌های خشک انتهای درخت چنان است که انتظار سبز شدن درخت را در ما برمی‌انگیزاند و همراه با موسیقی باخ که نوید بخشش می‌دهد و نوشته‌ی پایان فیلم «تقدیم به پسرم آندریوشا» با امید و اعتماد در مجموع روی احساس ما تأثیری قوی می‌گذارد اما با توجه به آنچه ذکر شد و نیز با توجه به اینکه احساسات نوستالژیک در اعماق از نومیدی نسبت به آینده سرچشمه می‌گیرند می‌توان گفت که تارکوفسکی بدون شک افق‌های جدیدی را مقابل هنر سینما گشوده است و اما نه مقابل احساس و اندیشه موردنیاز انسان برای تغییر جهان و نه حتی برای امید و اعتماد واقعی داشتن.