مقدمه

عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی و جن‌ها

بریجیتا استین

مترجم: وحیداله موسوی

اینگمار برگمان (۲۰۰۷ـ ۱۹۱۸) در یک محیط کشیشی و بورژوا بزرگ شد؛ یعنی زمانی که هنوز در سوئد یک نظام اجتماعی سکولار به وجود نیامده بود. دوران کودکی او با خاطره‌های مهمی از خانه‌ی والدینش پیوند دارد؛ خانه‌ای کشیشی در حول و حوش بیمارستان خصوصی سوفیا در بخش اعیان‌نشینی به نام اُسترمالم در استکهلم و آپارتمان درندشت مادربزرگ مادری‌اش در شهر دانشگاهی آپسالا. ذهن به‌ظاهر

بی‌دغدغه، ولی خلاق او خیلی زود به وجود خیال‌انگیز عروسک‌هایی خانگی در یک تئاتر خیمه‌شب‌بازی و جادوی یک پرژکتور ابتدایی فیلم پی برد. این دو اسباب‌بازی در کودکستان او جای داشتند. اینگمار برگمان این کودک عروسک‌گردان و فیلمساز آتی، به محرک و انگیزه‌ی اصلی‌اش دست یافته بود، ولی او گروه کوچکی را نیز تشکیل داده بود، که اعضای آن را مارگارتا خواهر کوچک‌ترش و چند همبازی دیگر تشکیل می‌دادند. او از همان ابتدا در تئاتر عروسکی‌اش، از موسیقی (از روی صفحه) و طراحی صحنه استفاده می‌کرد و «فیلمنامه‌های» ساده‌ای می‌نوشت که خودش گاهی یکی از نقش‌ها را جلوی پرژکتور ایفا می‌کرد.

برگمان دوازده‌ساله بود که آنا آکربلام، مادربزرگ محبوبش را از دست داد. او پیش از آن بچه‌ای مریض‌احوال بود که از گذراندن مدت زمان‌هایی طولانی با مادربزرگش در آپسالا یا در مکان تابستانی او در

دالِکارلیا لذت می‌برد. اگرچه آنا آکربلام شخصی سختگیر و معتقد به ارزش‌هایی ثابت بود، ولی نوه‌اش را آزاد می‌گذاشت تا در شهر و ییلاق پرسه بزند؛ چیزی که برگمان در خانه‌ی خودش از آن محروم بود. چشم تیزبین او، که بعدها همکارانش بر آن صحه می‌گذاشتند، از خلال همین گشت و گذارها شکل گرفت. مزیت مهم دیگر در زندگی با مادربزرگ، سر زدن‌های همیشگی آن دو به سالن‌های سینمایی منطقه بود. آن‌ها پس از تماشای هر فیلم، بر سر میز آشپزخانه و در حال صرف یک فنجان شکلات گرم بحث‌هایی طولانی می‌کردند. یک جور جادوی بی‌زمانی در آپارتمان مامان‌بزرگ حضور داشت؛ آپارتمانی با صندلی و مبل‌های سنگین که از روز عروسی او در حدود چهل سال پیش دست‌نخورده رها شده بودند، نه ساعت دیواری با صدای تیک‌تیکشان، زَلَم‌زیمبوهای قدیمی و متعدد و مجسمه‌هایی کوچک که نور آفتاب از رویشان عبور می‌کرد و سایه‌شان بر در و دیوار افتاد.

برگمان تمام این‌ها را در فصل افتتاحیه‌ی فانی و الکساندر از نو خلق کرده است. او بیش‌تر، از این فضا در میزانسن دو نمایشنامه‌ی اولش با عناوین «در درون هر اسم» و «شهر» استفاده کرده بود.

اریک و کارین والدین برگمان

زندگی در خانه در استکهلم متفاوت بود. تقریباً تنشی مستمر و به‌سختی سرکوب‌شده بین والدینش، اریک و کارین، جریان داشت و او خیلی زود آموخت که پس بکشد و «دروغ» بگوید. خیال‌پردازی به گریزگاه و مفر او تبدیل شد. او حتی در نگاهی به گذشته، از محیط خانه‌اش به‌عنوان فضایی تئاتری استفاده کرد، با مادری که بافتنی می‌بافت یا دیدار پدرش با اعضای کلیسا به صورت فردی یا مجموعه‌ای از سیاهی‌لشکرها در یک مراسم. اریک برگمان واعظ بسیار سرشناسی بود. پسرش گفته که در موعظه‌های پدرش «جای سوزن انداختن» نبود.

مدرسه هرگز مکان مورد علاقه‌ی او نبود و این مطلب به شکلی شفاف در «شکنجه» (۱۹٤٤) اولین فیلمنامه‌اش متجلی شده است. به نظر می‌رسد که او در آنجا تقریبا بیگانه‌ای بیش نبوده است. او در درس‌های موسیقی و تاریخ سوئد عالی بوده، ولی از ریاضیات و جغرافی («اون نقشه‌ها») بیزار بوده است. لحظات پرنشاط و بدیع او را اوقات تفریح در خانه، در کودکستان و دیدارهای شنبه‌عصرها از سینما تشکیل می‌داد.

در سیزده‌سالگی یکی از خویشاوندان ثروتمندش، ٦٤ کرون به او می‌دهد و او همه‌ی آن پول را در یک کتابفروشی کتاب‌های دست دوم خرج می‌کند. او در آن‌جا مجموعه‌هایی از آثار جمع‌آوری‌شده استریندبرگ را می‌خرد؛ آگوست استریندبرگ تا ابد به همراه همیشگی او تبدیل می‌شود.

«فانوس خیال»، زندگی‌نامه‌ی برگمان در ۱۹۸۶، داستان زندگی بازسازی‌شده‌ی کاتبی است که به شکلی دستچین‌شده خاطراتش را به‌یاد می‌آورد؛ یک اتوبیوگرافی که به قول رولاند بارت، نمی‌خواهد اذعان کند که یک جور رمان است. ولی برگمان به عنوان هنرمند همیشه حقیقت را به داستان بدل کرده است. او صحنه‌هایی خاص و ابتدایی از تجربیات دوران کودکی‌اش را برگزیده تا به عنوان سازمایه‌های تکرارشونده و مدخل‌هایی در اثر بدیع‌اش عمل کنند. صحنه‌ی تاریک کمد دیواری یکی از آن‌ها است. ضربات مداوم بر باسن نوعی تنبیه بود که در خانواده‌ی برگمان برای تربیت کودک به کار می‌رفت و تنبیه دیگر این بود که اغلب کودک را در کمد دیواری تاریکی در کودکستان محبوس کنند. کمد دیواری محل «فانوس خیال» اینگمار بود، ولی در تخیلات او، به اقامتگاه جن‌های زشتی بدل شد که دوست داشتند انگشت پاهای بچه‌های حرف‌نشنو را بجوند. مضمون کمد دیواری تاریک در تعدادی از فیلم‌های برگمان ظاهر می‌شود، از زندان بگیرید تا ساعت گرگ و میش و بارزتر از همه جا در فانی و الکساندر که اسقف، الکساندر را تنبیه

می‌کند. از سوی دیگر، می‌توان سرچشمه‌ی سازمایه‌های تکرارشونده و مکرری مانند خیانت، پرده‌دری و تحقیر در فیلم‌های برگمان را در دوران کودکی او جست؛ زمانی که اینگمار جوان به معیارهای دوگانه‌ی اخلاقی والدینش پی برد. در فیلم‌های اول او، قربانی تحقیرشده اغلب زن جوان یا زوجی هستند که با شخصیت‌هایی در قالب کشیش، معلم یا کارمند دولت روبه‌رو می‌شوند.

برگمان از همان سنین پایین می‌دانست به چه علاقه دارد، ولی در خانواده‌ی او به فیلم و تئاتر به دیده‌ی تفنن و وقت‌گذاری می‌نگریستند نه به دیده‌ی شغلی آتیه‌دار. هرچند وقتی که او در اواخر نوجوانی‌اش پس از بگومگو با والدینش از آن‌ها بُرید، حرف خود را به کرسی نشاند. او اندکی بعد به عرصه‌ی کارگردانی تئاتر گام گذاشت و این امر به نوبه‌ی خود به فیلمنامه‌نویسی و فیلمسازی منجر شد. سال‌های کارآموزی او در نمایش‌های آماتوری و نیمه‌حرفه‌ای، که از سال ۱۹۳۸ آغاز شد، آدم جدی و مستعدی را شناساند که والدین و معلم‌های مدرسه‌اش کارهای او را بازی کودکانه‌ای بیش ندانسته بودند. ولی او اکنون در مستر اُلفسگاردن، بخش مربوط به آماتورها در شهر قدیم استکهلم جایگاهی برای خود دست و پا کرده بود. او تقریباً یک‌شبه به کارگردان تئاتر بدل شد؛ با همان خصوصیاتی که در سال ۱۹۳۸ همان اندازه در او به چشم

می‌خورد که در سال ۲۰۰۳، سالی که آخرین نمایش خود را بر صحنه برد. این‌جا هنرمند پرشور و هیجان و بسیار بلندپروازی حضور داشت که از توانایی کاری شگرف، نظم و انضباط شدید در تمرین، روش‌های ملموس برای هدایت و دانش چشمگیری درباره‌ی تمامی ابعاد نمایش برخوردار بود؛ از بازیگردانی و انتخاب بازیگر گرفته تا نورپردازی، طراحی صحنه و به‌هم‌زدن ریتم و حرکت بازیگران. او هنرمندان را ستایش می‌کرد و به آن‌ها احترام می‌گذاشت و آن‌ها جز چند نفر، به او عشق می‌ورزید. آن‌ها به‌زودی چیزی را شکل دادند که از آن به عنوان «آخور برگمان» یاد می‌شد و در تولیدات تئاتری و فیلم‌هایش شرکت کردند. تنها چیزی که طی ٦٥ سال دوره‌ی کارگردانی و تغییر کرد، نوعی پختگی رفتار و کاهش در غلیان‌های خشم بود. او دیگر «کارگردان اهریمنی» نبود، بلکه به «استادی پرتوقع» بدل شده بود.

سه پرتره‌ی اینگمار برگمان

در ١٩٤٤ زمانی که فیلمنامه‌ی «شکنجه» او به فیلم تبدیل شد، برگمان در نیم دوجین سالن مختلف، حدود ٣٤ تولید تئاتری بر صحنه برده بود. پس از یکی از این تولیدات بود ـ بر اساس نمایشنامه‌ای از خودش با عنوان «مرگ پانچ» (١٩٤٢) ـ که به‌عنوان خواننده در بخش دست‌نوشته‌های شرکت اِسونسک فیلمینداستری استخدام شد. با این همه، او تا اواخر دهه‌ی چهل که فیلم نهم خود را ساخته بود، همچنان نمایشنامه‌هایی بر صحنه می‌برد. در این‌جا امکان ندارد چنین چیزی اتفاق بیفتد، او سی تولید تئاتری دیگر و نمایشنامه‌های *زنده‌ی* رادیویی نوشته و به اجرا رسانده بود. تا آن زمان، یک الگو و نمونه‌ی خاص خود را تثبیت کرده بود؛

مرد مستعد و جوانی آنجا بود که از بیرون از محافل تئاتری و فیلم ظاهر شده بود، کسی که به‌شدت پرکار بود، با عشق و حرارت به تئاتر و سینما می‌پرداخت، همواره در حال انجام کاری بود و دیدگاهی برای خودش داشت. در تمام زندگی‌اش مردم سوئد کارهای تئاتری برگمان را تحسین می‌کردند، ولی با موفقیت بین‌المللی فیلم‌هایش در دهه‌ی پنجاه، تولیدات سینمایی او در خارج از کشور نگاه بیش‌تری را به خود جلب می‌کردند. او تا پایان عمرش در پی ادامه‌ی این دو فعالیت موازی بر صحنه و بر پرده بود. همه‌ی این کارها در یک دوره‌ی زمانی انجام شده که بیش از نیمی از تاریخ رسانه‌ی فیلمسازی را دربر می‌گیرد.

منبع: The Ingmar Bergman Archives