ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

นายพิสณฑ์ สุวรรณภักดี

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาการภาพยนตร์ ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2555

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

AUTEUR IN ANDREI TARKOVSKY'S FILM

Mr. Pison Suwanpakdee

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts (Communication Arts) Program in Film

Department of Motion Pictures and Still Photography

Faculty of Community Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2012

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของอังเดร ทาร์คอฟสกี้
โดย	นายพิสณฑ์ สุวรรณภักดี
สาขาวิชา	การภาพยนตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะนิเทศศาสตร์

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดวงกมล ชาติประเสริฐ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ปัทมวดี จารุวร)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม)

.....กรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร.จีรบุณย์ ทัศนบรรจง)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วัฒนพันธุ์ ครุฑะเสน)

พิสณฑ์ สุวรรณภักดี : ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟกี้. (AUTEUR IN ANDREI TARKOVSKY'S FILM) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ .รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, 219 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ผู้กำกับชาวรัสเซียที่ได้รับการยกย่องอย่างสูงในวงการภาพยนตร์สากล โดยใช้การวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการวิเคราะห์ตัวบท จากผลงานภาพยนตร์ทั้งหมด 8 เรื่อง ที่ได้ออกฉายในโรงภาพยนตร์ในรูปแบบแผ่นวีดิทัศน์ พร้อมทั้งรวบรวมข้อมูลเอกสารและสื่อออนไลน์มาประกอบการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า อังเดร ทาร์คอฟสกี้ สร้างภาพยนตร์โดยมีเนื้อหาที่มีอิทธิพลมาจากภูมิหลังในวัยเด็กที่ อาเซนีย์ ทาร์คอฟสกี้ ผู้เป็นพ่อทอดทิ้งไปในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และแรงกดดันจากสภาพสังคมของสหภาพโซเวียตในรัสเซียขณะประกอบอาชีพสร้างงานภาพยนตร์ ภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ มักสะท้อนภาพการต่อสู้ของคนทำงานศิลปะหรือผู้มีศรัทธาบางอย่างที่แตกต่างจากคนทั่วไปในสังคมและมักถูกมองว่าเป็นคนแปลกแยก ซึ่งเป็นผลกระทบมาจากช่วงชีวิตของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ อยู่ในช่วงการปฏิวัติทางวัฒนธรรมของสหภาพโซเวียตที่ทำให้ทั้งตัวเขาเองและคนที่เขารู้จักต้องต่อสู้ด้วยความเจ็บปวด บทสรุปของตัวละครเหล่านั้นมักพ่ายแพ้ แต่ก็ได้สร้างสัญลักษณ์บางอย่างเพื่อรักษาจิตวิญญาณและอุดมการณ์ไว้ รูปแบบภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ เน้นการเล่าเรื่องโดยใช้ข้อขัดแย้งที่เกิดจากภายในตัวละครเป็นข้อขัดแย้งหลักของเรื่อง มักใช้การถ่ายภาพแบบ Long Take ในการถ่ายทอดและมักใช้เสียงบทกวีเป็นเสียงบรรยายเสริม การเล่าภาวะภายในตัวละคร (Inner state of mind) มีบรรยากาศเฉพาะในภาพยนตร์ ซึ่งมีอิทธิพลมาจากสภาพบรรยากาศบ้านในชนบทของรัสเซียที่ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ได้ใช้ชีวิตในวัยเด็ก มักจะมีฉากความจริงและความฝันผสานกันไป ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่ทำให้ภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ แตกต่างจากภาพยนตร์ของผู้สร้างท่านอื่นๆ

ภาควิชา ภาพยนตร์และภาพนิ่ง ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชาการภาพยนตร์ ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

ปีการศึกษา2555 .....

5284697928 : MAJOR FILM

KEYWORDS : ANDREI TARKOVSKY / AUTEUR / FILM

PISON SUWANPAKDEE : AUTEUR IN ANDREI TARKOVSKY'S FILM. ADVISOR : ASSOC. PROF. RUKSARN VIWATSINUDOM, 219 pp.

This research aims at studying the auteurism in the film of Andrei Tarkovsky's by analyzing all of his eight films , along with additional data which are collected from documents and online media. The results of the findings are as follows.

Andrei Tarkovsky produced and directed films with content that is influenced by his own childhood background imposed by Arseny Tarkovsky, his father, who abandoned him during The World War II and by social pressure of the Soviet Union in Russia during his career life as filmmaker.

Andrei Tarkovsky's film often reflected the struggles of the work of artists or people who have faith in something different from the average person in the society and from an individual who was often regarded as an alienated person which is reflected in his life. In the Cultural Revolution of the Soviet Union, both Tarkovsky himself and his friends must fight through their agony. In summary, these characters often represent a symbol of some setbacks, but still maintain the spiritual and ideological.

The narrative style of Andrei Tarkovsky focuses on emotional side of the character which is the main conflict of the films by using cinematography such as long take. Poems are often used to enhance the image of the character within the narrative situation. There was a element of nature in the film, which is influenced by conditions in the house where he spent his childhood. Many films contain a mixed capture between reality and dream make the unique to the films of Andrei Tarkovsky and differentiate him from other filmmakers.

Department : Motion Pictures and Still Photography Student's Signature .....

Field of Study : Film ..... Advisor's Signature .....

Academic Year : 2012 .....

กิตติกรรมประกาศ

หากใครสักคนจะแสวงหาความสำเร็จ ข้าพเจ้าได้สละเวลาเพื่อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ซึ่งได้เปลี่ยนหลายๆอย่างในตัวข้าพเจ้าเอง ในส่วนเวลาที่หายไปกลับกลายเป็นพลังและความพยายามมาแทนที่ เมื่อข้าพเจ้ามองไปยังจุดเริ่มต้นข้าพเจ้าเห็นว่าทางที่ทอดยาวจากมานั้นไกลออกมาจากจุดหมายแรกนั้นเหลือเกิน บัดนี้กระดาษที่ว่างเปล่ากลายเป็นสิ่งที่ข้าพเจ้าได้ทุ่มเทศึกษา ตัวอักษรทุกตัวมีความหมายเพราะข้าพเจ้าได้ใช้ความมานะและพยายามแลกมาประสบการณ์ที่ได้มาจากวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้คงไม่สามารถบรรยายได้เป็นตัวอักษรหรือคำพูดแต่เป็นสิ่งที่ข้าพเจ้ามั่นใจว่าประสบการณ์เหล่านี้จะเป็นเสบียงความรู้ให้ข้าพเจ้าตลอดเส้นทางการใช้ทักษะชีวิตเรื่อยไปจนจบชีวิต

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณ รศ.รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม ที่ให้คำปรึกษาด้วยความใส่ใจและ เมตตาตลอดมานับตั้งแต่เริ่มต้นทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ขอบพระคุณอาจารย์ทั้งหลายที่กรุณาให้ กำลังใจและชี้แนะแนวทางมาโดยตลอดไม่ว่าจะเป็น รศ.ปัทมวดี จารุวร ศ.ดร.ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์ อ.ดร.จีรบุณย์ ทัศนบรรจง และที่ขาดไม่ได้ ผศ.วัฒนพันธุ์ ครุฑะเสน ที่กรุณาสละเวลามาเป็นคณะกรรมการจากภายนอกมหาวิทยาลัยให้ข้าพเจ้า ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณเหล่าคณาจารย์ที่ได้สั่งสอนประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ข้าพเจ้าจวบจนถึงปัจจุบันทั้งที่ได้เอ่ยนามท่านแล้วก็ดีและที่ยังไม่ได้เอ่ยนามในที่นี้ด้วยก็ดี

ที่ขาดไม่ได้เลยคือขอบคุณบุพการีที่เป็นเหนือสิ่งอื่นใดคือบิดาและมารดาของข้าพเจ้าเอง ทุกคำสอนข้าพเจ้าได้นำติดตัวไปใช้ชั่วชีวิต ขอขอบคุณญาติๆพี่ๆเพื่อนๆน้องๆทุกคนที่คอยถามไถ่อาสาช่วยเหลือและให้กำลังใจ ซึ่งเป็นชิ้นส่วนสำคัญของหัวใจที่อ่อนแรงให้ลุกขึ้นสู้ต่อได้ ขอบคุณประสบณ์ทุกๆอย่างที่ผ่านมาได้สร้างให้ไม่ท้อแท้และอ่อนแอ ขอบคุณโลกแห่งภาพยนตร์ที่สร้างแรงบันดาลใจและประสบการณ์แปลกใหม่ให้ได้ค้นหาอยู่เสมอ

สุดท้ายนี้ขอขอบคุณ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ซึ่งท่านได้สร้างผลงานที่ล้ำค่าอยู่เหนือกาลเวลาจนทำให้เกิดผลงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ และเป็นแรงบันดาลใจที่ยิ่งใหญ่ในการทุ่มเทสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ให้เป็นดั่งลมหายใจหนึ่งของชีวิต

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญภาพ ..... ฌ
สารบัญแผนภาพ ..... ฐ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 5
1.3 ขอบเขตการศึกษา 6
1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6
บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8
2.1 ประวัติและการรังสรรค์ผลงานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ 8
2.2 แนวคิดและทฤษฎีประพันธกร 23
2.3 แนวคิดและทฤษฎีสัญญวิทยา 32
2.4 แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียภาพและสุนทรียศาสตร์ในภาพยนตร์ 42
2.5 แนวคิดและทฤษฎีโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ 47
2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 51
บทที่3 ระเบียบวิธีวิจัย 55
3.1 แหล่งข้อมูล 55
3.2 การวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพ 58
3.3 การวิจัยเอกสาร 59
3.4 การนำเสนอข้อมูล 59
3.5 กรอบแนวคิดของงานวิจัย 60

หน้า

บทที่ 4 วิเคราะห์ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ 62
4.1The Steamroller and The Violin (1960) 63
4.2 Ivan's Childhood (1961) 72
4. 3 Andrei Rublev (1969) 91
4. 4 Solaris (1972) 109
4. 5 The Mirror (1975) 129
4.6 Stalker (1979) 145
4.7 Nostalghia (1983) 158
4.8 The Sacrifice (1986) 171
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 183
5.1 สรุปผลการวิจัย 184
5.2 อภิปรายผลการวิจัย 193
5.3 ข้อจำกัดในการศึกษา 195
5.4 ข้อเสนอแนะ 196
บรรณานุกรม 198
ภาคผนวก 202
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 219

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ภาพของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ 2
ภาพที่ 2 ภาพของมาเรีย อีวานอฟนา กับ อังเดร และ มารีนา ในปี 1935 9
ภาพที่ 3 ภาพมาเรีย อีวานอฟนา (ถ่ายโดยอังเดร ทาร์คอฟสกี้) 10
ภาพที่ 4 ภาพอาร์เซนี ทาร์คอฟสกี้ ปี 1939 10
ภาพที่ 5 ภาพอังเดร ทาร์คอฟสกี้ในวัยหนุ่ม 11
ภาพที่ 6 ภาพจากภาพยนตร์ เรื่อง Ivan's Childhood(1962) 13
ภาพที่ 7 ภาพจากใบปิดจากภาพยนตร์ เรื่อง Solaris (1972) 15
ภาพที่ 8 ภาพใบปิดของ Andrei Rublev ในต่างประเทศ 22
ภาพที่ 9 ภาพของชาช่าและเซอร์เกย์ 67
ภาพที่10 ภาพชาช่ามองกระจกในร้านกระจก 69
ภาพที่11 ชาช่ามองกระจกแล้วจินตนาการถึงเซอร์เกย์ 69
ภาพที่12 ภาพเงาหน้าต่างที่เหมือนลูกกรง 70
ภาพที่13 ภาพขณะที่ชาช่ายืนดูเซอร์เกย์ทำงาน 70
ภาพที่14 ชาช่ารู้สึกผิดมีน้ำคั่นกลาง 71
ภาพที่15 ชาช่าวิ่งข้ามน้ำมาหาเซอร์เกย์ 71
ภาพที่16 ภาพความฝันที่1 อีวานเดินเข้าไปในฉากความฝัน 76
ภาพที่17 ภาพหลังจากอีวานตื่นจากฝันที่1 อีวานเดินออกมาจากฉาก 76
ภาพที่18 ภาพจากความฝันที่ 2 ของอีวาน 77
ภาพที่19 ภาพจากความฝันที่3 78
ภาพที่20 ภาพจากความฝันที่ 4 79
ภาพที่21 ภาพของอีวาน 81
ภาพที่22 ภาพของผู้กองโคลิน 82
ภาพที่23 ภาพของเกิลเซฟขณะดูแลอีวาน 83
ภาพที่ 24 ภาพตอนอีวานเกิดภาพหลอน 86
ภาพที่ 25 ภาพในหลุมหลบภัยที่แสงมาจากทางเดียว 86

หน้า

ภาพที่ 26 ภาพแสงธรรมชาติในความฝัน 86
ภาพที่ 27 ภาพที่อึมครึมในโลกความจริง 86
ภาพที่ 28 ฉากผู้กองโคลินโขมยจูบมาช่าและในจังหวะเดียวกันก็มีเสียงปืนดังเข้ามา 87
ภาพที่ 29 ภาพกระจกในหลุมหลบภัย 87
ภาพที่ 30 ภาพอีวานในซากบ้าน 88
ภาพที่ 31 ภาพชายแก่ในซากบ้าน 88
ภาพที่ 32 ภาพน้ำในความฝัน 89
ภาพที่ 33 ภาพน้ำในความจริง 89
ภาพที่ 34 ภาพม้ากินแอปเปิ้ลบนชายหาด 90
ภาพที่ 35 ภาพของ อังเดร รูบริยฟ 96
ภาพที่ 36 ภาพของคิริล 99
ภาพที่ 37 รูปเธโอฟานชาวกรีก 100
ภาพที่ 38 ภาพหญิงบ้าร่ำไห้กับสีที่รูบริยฟทำเลาะกำแพงโบสถ์ 101
ภาพที่ 39 ภาพของบอริสก้า 102
ภาพที่ 40 ภาพมุมสูงในฉากสงคราม 104
ภาพที่ 41 ภาพรูบริยฟในฉากต่างๆ 104
ภาพที่ 42 ภาพผู้คนรอคอยการลั่นระฆัง 106
ภาพที่ 43 ภาพม้าล้มในฉากเปิดเรื่อง 106
ภาพที่ 44 ภาพ Holy Trinity ของ อังเดร รูบริยฟ 107
ภาพที่ 45 ภาพของ คริส เคลวิน 115
ภาพที่ 46 ภาพของเบอร์ตัน 115
ภาพที่ 47 พ่อของเคลวิน 116
ภาพที่ 48 ภาพของสเนาท์ 117
ภาพที่ 49 ภาพของซาโตเรียส 117
ภาพที่ 50 ภาพของ คริส เคลวิน ในฉากบนโลก 119
ภาพที่ 51 ภาพคริส เคลวิน ยืนดูฝนตกบนถ้วยชา 122
ภาพที่ 52 ภาพม้าในบ้าน คริส เคลวิน 123

หน้า

ภาพที่ 53 ภาพฮาริและสุนัขในภาพหลอนของเคลวิน 124
ภาพที่ 54 ภาพเคลวินและฮาริส่องกระจก 124
ภาพที่ 55 ภาพบ้านของคริส เคลวิน 125
ภาพที่ 56 ภาพลูกโป่งที่ลอยค้างอยู่ในตอนแรกและลอยจากไปในตอนท้าย 126
ภาพที่ 57 ภาพมหาสมุทรอวกาศโซลาริส 127
ภาพที่ 58 ภาพภายในสถานีอวกาศโซลาริส 127
ภาพที่ 59 ภาพของในกองขี้เถ่าของ คริส เคลวิน 128
ภาพที่ 60 ภาพอเล็กซี่ตอนเด็ก 136
ภาพที่ 61 ภาพของมาเรีย 137
ภาพที่ 62 ภาพนาตาลย่าซึ่งใช้นักแสดงคนเดียวกันกับมาเรีย 137
ภาพที่ 63 ลักษณะโทนสีของภาพที่ใช้แตกต่างกันใน The Mirror 139
ภาพที่ 64 ภาพแม่รอคอยพ่ออยู่ที่รั้วบ้านคือภาพในความทรงจำของทาร์คอฟสกี้ 140
ภาพที่ 65 ตัวละครแม่ในเรื่องส่องกระจกเห็นเป็นแม่ตัวจริงของทาร์คอฟสกี้ 141
ภาพที่ 66 ภาพของแฟลตและบ้านในชนบท 142
ภาพที่ 67 นกบนเตียงคนไข้ของอเล็กซี่ 143
ภาพที่ 68 ภาพองค์ประกอบทางธรรมชาติ 144
ภาพที่ 69 ภาพของสตอลเกอร์ 150
ภาพที่ 70 นักเขียนและสตอลเกอร์ 150
ภาพที่ 71 นักวิทยาศาสตร์และนักเขียน 151
ภาพที่ 72 ภาพของโซนเป็นที่ของธรรมชาติที่เป็นใหญ่เหนือโลกแห่งวัตถุ 152
ภาพที่ 73 ภาพการใช้มุมภาพที่แคบลงและเน้นถ่ายข้างหลังตัวละคร 154
ภาพที่ 74 ภาพของสุนัขในโซน 155
ภาพที่ 75 ภาพสิ่งของที่อยู่ในน้ำในโซน 156
ภาพที่ 76 ตัวละครอยู่นอกประตูไม่กล้าเข้าห้องแห่งปรารถนา 156
ภาพที่ 77 ภาพของกอร์ชาคอฟ 163
ภาพที่ 78 ภาพของโดมินิกโค 164
ภาพที่ 79 ภาพของยูจิเนีย 165

หน้า

ภาพที่ 80 แสดงการใช้สีและแสงใน Nostalghia 166
ภาพที่ 81 ภาพพระแม่มารีย์ทรงครรภ์ 167
ภาพที่ 82 ภาพสระของเซ็นต์แคทเธอรีน 168
ภาพที่ 83 กอร์ชาคอฟกับกระจก 169
ภาพที่ 84 ภาพบ้านชนบทของรัสเซียภายในวิหารเก่าในอิตาลี 169
ภาพที่ 85 โดมินิกโดเผาตัวเองที่จตุรัส 170
ภาพที่ 86 ภาพอเล็กซานเดอร์ 175
ภาพที่ 87 ภาพอเล็กซานเดอร์และอ๊อตโต้ 175
ภาพที่ 88 ภาพของแอดิเลด วิกเตอร์และมาร์ธา 176
ภาพที่ 89 ภาพของมาเรีย 177
ภาพที่ 90 อเล็กซานเดอร์กำลังปลูกต้นไม้ญี่ปุ่นบนดิน 178
ภาพที่ 91 ภาพบ้านที่ถูกอเล็กซานเดอร์เผา 179
ภาพที่ 92 ภาพอเล็กซานเดอร์ออกจากบ้านด้วยระเบียง 180
ภาพที่ 93 ตัวอย่างงานภาพใน The Sacrifice 181
ภาพที่ 94 ลูกชายของอเล็กซานเดอร์นอนใต้ต้นไม้ญี่ปุ่นในฉากสุดท้าย 182
ภาพที่ 95 ภาพใบปิดของ The Steamroller and the Violin 203
ภาพที่ 96 ภาพปก DVD เรื่อง Ivan's Childhood 205
ภาพที่ 97 ภาพใบปิด Andrei Rublev 207
ภาพที่ 98 ภาพใบปิด Solaris 209
ภาพที่ 99 ภาพใบปิด The Mirror 211
ภาพที่ 100 ภาพใบปิด Stalker 213
ภาพที่ 101 ภาพใบปิด Nostalghia 215
ภาพที่ 102 ภาพใบปิด The Sacrifice 217

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 1 การอ่านภาพทางภาพยนตร์ 40
แผนภาพที่ 2 การทำความเข้าใจภาพทางภาพยนตร์ 42
แผนภาพที่ 3 โครงสร้างการเล่าเรื่องของ กุสตาฟ ฟรายธาก 48
แผนภาพที่ 4 กรอบแนวคิดของงานวิจัย 61

บทที่ 1

บทนำ

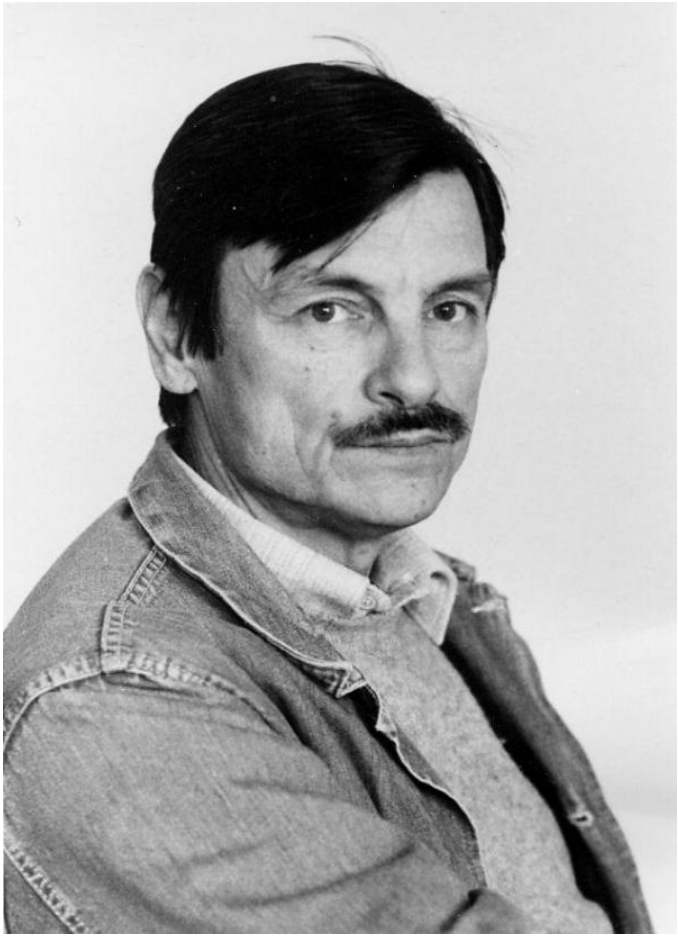
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

"ทฤษฎีประพันธกร" ของ แอนดรู ซาริส ได้รับการยอมรับในปี 1970 ซึ่งเป็นเวลาไล่เลี่ยกับชีวิตการทำงานภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ผู้กำกับชาวรัสเซียที่ผู้วิจัยหยิบมาศึกษา ซึ่งรูปแบบภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ นั้นมีความโดดเด่นทั้งในด้านเนื้อหาและวิธีการนำเสนอ ด้วยเอกลักษณ์ต่างๆในงานของทาร์คอฟสกี้ที่ถ่ายทอดมาจากภูมิหลังและการต่อสู้กับสังคมระบอบโซเวียตในรัสเซีย เพื่อจะสร้างงานภาพยนตร์ให้ได้อย่างใจตนเอง เส้นทางชีวิตและการทำงานที่ล้มลุกคลุกคลานของทาร์คอฟสกี้ได้พิสูจตัวเองจนนานาประเทศยอมรับในรูปแบบภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ด้วยรางวัลต่างๆเป็นเครื่องยืนยัน ดังนั้นผลงานและชีวิตของทาร์คอฟสกี้จึงเป็นที่น่าสนใจที่จะนำมาวิเคราะห์กับทฤษฎีประพันธกร

ทฤษฎีประพันธกรถือเป็นทฤษฎีแห่งการวิจารณ์ภาพยนตร์รูปแบบหนึ่ง เพื่อศึกษาความหมายของผู้สร้างงานภาพยนตร์เพื่อให้คุณค่าแก่งานนั้นๆ แต่วันเวลาและภาวะทางสังคมทางการเมืองทำให้ทฤษฎีแปรรูปไปเป็นข้อถกเถียงที่หลากหลายตามยุคตามสมัย แม้ว่าทฤษฎีประพันธกรจะแตกแขนงไปมากมายและถกเถียงกันไม่จบสิ้น แต่ผู้สร้างงานศิลปะภาพยนตร์ก็ยังคงสร้างงานตอบสนองจุดยืนของตัวเองเพื่อรอการประเมินคุณค่าให้แก่ตนเองและผลงานภาพยนตร์ โดยการหยิบทฤษฎีประพันธกรมาวิเคราะห์และประเมินคุณค่าจากนักวิจารณ์และผู้สนใจศึกษาอยู่ทุกยุคทุกสมัย ซึ่งงานภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ก็เช่นกัน

อังเดร ทาร์คอฟสกี้มีเวลาในการสร้างงานบนโลกได้น้อยเรื่อง แม้ว่าเวลาการทำงานในโลกภาพยนตร์ของเขาเกือบ 20 ปี แต่ทาร์คอฟสกี้กลับมีผลงานภาพยนตร์เรื่องยาวเพียงแค่ 7 เรื่อง ถ้ารวมกับภาพยนตร์สั้นที่เป็นที่ยอมรับซึ่งเป็นภาพยนตร์นิพนธ์อีกหนึ่งเรื่อง ทาร์คอฟสกี้

ก็นับว่ามีผลงานทจำนวนไม่มากเท่าประพันธกรที่โลกยอมรับอย่าง Alfred Hitchcock , John Ford หรือ Martin Scorsese ด้วยชีวิตอันสั้นของทาร์คอฟสกี้และผลงานน้อยเรื่อง จึงทำให้เป็นการยากในการพิจารณา แต่เมื่อมองในคุณค่าของผลงานแต่ละชิ้นของทาร์คอฟสกี้ซึ่งได้สร้างการยอมรับบนเวทีโลกในทุกๆเรื่องนับตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่องยาวเรื่องแรกคือ Ivan's Childhood(1962) ได้รับรางวัลสูงสุดคือภาพยนตร์ยอดเยี่ยม(Golden Lion) จากเทศกาลภาพยนตร์โลกเวนิซ(the Venice Film Festival)ที่ประเทศอิตาลี และทำรายได้ดีในสหภาพโซเวียต ถือเป็นความสำเร็จตั้งแต่ผลงานก้าวแรกของทาร์คอฟสกี้ แต่ผลงานหลังจากนั้นก็มีลักษณะงานที่มีความเป็นส่วนตัวมากขึ้นและขัดแย้งกับความคิดและข้อบังคับของสหภาพโซเวียต จึงเป็นที่มาในการต่อสู้เพื่อให้ได้สร้างภาพยนตร์แต่ละเรื่องบนผืนแผ่นดินรัสเซียตลอดชีวิตของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้



ภาพที่ 1 ภาพของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ (1932 -1986)

ภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ทุกเรื่องมักจะมีตัวละครหลักที่เต็มไปด้วยศรัทธาแต่มักจะพ่ายแพ้ต่อระบบสังคมหรือความเชื่อหลักของคนอื่น สิ่งเหล่านี้สะท้อนภาพชีวิตของเขากับภาพของยุคสมัยที่เขาเติบโตมา กับภาพแสนวุ่นวายจากสงครามโลกครั้งที่สองและยุคของการเสื่อมอำนาจของ สตาลินในรัสเซีย เป็นยุคที่ศิลปะภาพยนตร์และศิลปะแขนงอื่นๆ กลายเป็นเครื่องมือของรัฐบาลในการโฆษณาชวนเชื่อ เป็นการยากที่จะแสดงความคิดเห็นได้อย่างอิสระ แต่ อังเดร ทาร์คอฟสกี้กลับทำตามสิ่งที่เขาศรัทธาและเชื่อมั่น

มีสิ่งหนึ่งเป็นที่น่าสังเกตในผลงานภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ ก็คือลักษณะการเล่าเรื่องของเขาที่มีความแตกต่างจากภาพยนตร์ทั่วไป บางคนถึงบอกว่ามันเป็นดั่งบทกวี ซึ่ง ก็ไม่แปลกเลยที่เรื่องเล่าของเขาจะงดงามได้อย่างนั้น เพราะเขาคือบุตรชายของกวีชาวรัสเซีย อาร์เซนีย์ ทาร์คอฟสกี้ (Arseni Tarkovsky, 1907-1989) และ พ่อของเขาก็เป็นแรงบันดาลใจคนสำคัญให้กับเขาในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยสังเกตได้จาก The Mirror ผลงานภาพยนตร์ในปี 1975 ซึ่งมีบทกวีของ อาร์เซนีย์ เป็นส่วนสำคัญของเรื่องราว

“เป็นเรื่องยากมากๆ ที่จะระบุอย่างแน่ชัดถึงอิทธิพลของพ่อที่มีต่อผมในฐานะกวี เขามีอิทธิพลต่อผม ในระดับจิตใต้สำนึกมากกว่า แต่ผมคิดว่าพ่อไม่มีอิทธิพลกับผมในทุกๆด้าน ทุกสิ่งที่เป็นตัวผมนั้นล้วนมาจากแม่ แม่เป็นคนช่วยให้ผมพบตัวเอง และแม้แต่ในภาพยนตร์ เรื่อง The Mirror (1975) คุณก็จะสังเกตเห็นได้อย่างชัดเจนว่า เรามีชีวิตอยู่กันอย่างยากลำบากเพียงใด มันเป็นช่วงเวลาที่เลวร้าย แล้วอยู่ๆแม่ก็ถูกทิ้งไว้เพียงลำพัง แม่ไม่เคยแต่งงานอีกเป็นครั้งที่สอง เธอรักสามีของเธอพ่อของผมตลอดชีวิต แม่เป็นผู้หญิงที่วิเศษมาก เป็นเหมือนนักบุญ”
(อังเดร ทาร์คอฟสกี้,1987)

ในประวัติศาสตร์หน้าแรกๆของวงการภาพยนตร์รัสเซียได้สร้างชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับมาจาก ทฤษฎีการตัดต่อ (Montage Theory) มาจากสองผู้สร้างภาพยนตร์ที่ยิ่งใหญ่ของรัสเซียอย่าง เซอร์ไก ไอเซนสไตน์ (Sergei Eisenstein)ในผลงานที่โดดเด่นเป็นที่ยอมรับในระดับสากล เรื่อง The Battleship Potemkin (1925) และ เวโวล็อด ปูดอฟกิน (Vsevolod Pudovkin) ในผลงาน เรื่อง Mother(1926) แต่ภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ สร้างเอกลักษณ์แตกต่างไปจากสองท่านนี้ โดยเขาเลือกการใช้ภาพแบบ “Long Take” เน้นการจัดวางองค์ประกอบของภาพให้

สอดประสานระหว่างเรื่องราวและรูปแบบของการเคลื่อนกล้อง ไม่เน้นการตัดต่อเพื่อสร้างความหมาย แต่ใช่ว่า อังเดร ทาร์คอฟสกี้ จะไม่ได้รับอิทธิพลการทำงานมาจากทฤษฎีการตัดต่อเลย เพราะจากการให้สัมภาษณ์กับ ยามาดะ คาสุโอะ(Yamada Kazuo)นักวิจารณ์ภาพยนตร์ของญี่ปุ่นในนิตยสาร The Japanese Weekly Sunday Mainichi (1963) ถึงแรงบันดาลใจในการเริ่มกำกับภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้นั้นมาจากการดูหนัง ของ เซอร์ไก ไอเซนสไตน์ เรื่อง Ivan the Terrible(1944) แต่ทาร์คอฟสกี้ก็ค้นพบรูปแบบการทำงานของตัวเองด้วยศิลปะจัดวางองค์ประกอบภาพ (mise en-scène) ผสมกับการถ่ายภาพแบบ “Long Take” ซึ่ง อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ได้อธิบายรูปแบบการทำงานของตัวเองเอาไว้ในหนังสือ “Sculpting in Time” เขาได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่า “สิ่งสำคัญที่สุดสำหรับสื่อภาพยนตร์คือความสามารถในการจับ ‘ช่วงเวลา’ เอาไว้” ลักษณะการใช้ภาพ “Long Take” ในงานของเขา คือ การปล่อยเวลาให้ไหลเอื่อยไปอย่างช้าๆผ่านจอภาพยนตร์ จนภาพได้ถ่ายทอดอารมณ์ออกมาส่งผลกระทบต่อคนดู โดยการเคลื่อนกล้องอย่างเชื่องช้า และค่อยๆปล่อยให้ตัวละครของเขาเดินกลืนหายเข้าไปในโลกที่เขาสร้างขึ้นอย่างไร้ร่องรอย ซึ่งการใช้ภาพลักษณะ “Long Take” ได้ถูกใช้อย่างลงตัวและโดดเด่นในผลงานอย่าง Andrei Rublev(1969), Nostalghia(1983) และ The Sacrifice (1986)

ตลอดชีวิตของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ เขาได้มีโอกาสสร้างภาพยนตร์เรื่องยาวเพียงแค่ 7 เรื่อง แต่ทุกเรื่องก็ได้รับการพิสูจน์ในด้านคุณค่าที่ผ่านกาลเวลาจากพลังการต่อสู้เพื่อให้ได้สร้างและเผยแพร่ภาพยนตร์เหล่านั้นที่เขาสร้าง แต่ละเรื่องนั้นได้ผ่านบททดสอบต่างๆที่หล่อหลอมให้แก่ผลงานของเขา อย่างเช่นในผลงานลำดับที่สอง Andrei Rublev (1966) เขาใช้เวลาถึง 6 ปีในการต่อสู้กับรัฐบาลเพื่อให้หนังเรื่องนี้ได้ออกฉาย เพราะเนื้อหาในหนังนั้นเล่าถึงการดำรงอยู่ของคนทำงานศิลปะที่ชื่อ Andrei Rublevในยุคกลางที่ต้องต่อสู้กับสภาพโหดร้ายของสังคม ซึ่งมีคนตีความว่ามีนัยสะท้อนชะตากรรมของศิลปินภายใต้ระบอบโซเวียตในขณะนั้น ด้วยเหตุที่หนังถูกตั้งข้อหามากมาย ทั้งรุนแรงเกินไป ไม่เป็นชาตินิยมพอ ไม่ตรงตามประวัติศาสตร์ และมีความเป็นปัจเจกมากเกินไปไม่เป็นสังคมนิยม เมื่อเปรียบเทียบกับหนังยุคเดียวกัน อย่างเช่น War and Peace โดย Sergei Bondachuk ซึ่งได้รับการตอบรับอย่างดีเพราะเนื้อหาที่มีอุดมการณ์แบบสังคมนิยม แต่สุดท้ายแล้วในปัจจุบัน Andrei Rublev(1966) กลายเป็นภาพยนตร์อิง

ประวัติศาสตร์ศิลปะ ที่ทรงพลังและยิ่งใหญ่เรื่องหนึ่งของโลกภาพยนตร์ ดังนั้น “ภาพ” ในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ คงไม่ได้มีคุณค่าแค่เพียงการบอกเล่าเรื่องราว เพราะทั้งหมดที่ปรากฏอยู่บนจอนั้นได้ค่อยๆบรรจงวาดจินตภาพในส่วนลึกจากความรู้สึกของเขามาเป็นภาพที่ส่องสะท้อนสู่ดวงตาผู้ชมให้เข้าใจและรู้สึกถึงความงามที่มีตัวตนของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ซึ่งแฝงอยู่ในแต่ละเฟรมในภาพยนตร์ของเขา

พลังของภาพและเรื่องราวในงานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ เป็นแรงผลักดันให้มีคนนำผลงานมาศึกษาและนำผลงานมาฉายในประเทศต่างๆอยู่เสมอ โดยสังเกตจากการออกแผ่น DVD ที่พัฒนาคุณภาพที่ดีขึ้นเรื่อยๆและสารคดีที่เกี่ยวกับผลงานภาพยนตร์และตัวเขาเองที่มีออกมาอยู่เรื่อยๆ หรือหนังสือและงานเขียนวิเคราะห์ผลงานที่เห็นได้มากมายในเว็บไซต์ต่างๆของต่างประเทศ แต่ในประเทศไทยคนที่รู้จัก อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ยังมีน้อยและผลงานของเขาก็การพูดถึงไม่มากนัก แม้จะมีกลุ่ม filmvirus ที่แปลงานเขียน Sculting in Time ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ไว้ตั้งแต่ปี 2541 แต่ก็ไม่ได้มีการจัดพิมพ์แต่อย่างใดจวบจนปัจจุบัน สิ่งนี้จึงเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยสนใจศึกษางานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ผู้กำกับชาวรัสเซียท่านนี้ เนื่องด้วยเหตุผลที่กล่าวมาแล้วบวกกับพลังในผลงานของเขาในทุกๆเรื่องได้รับการเชิญไปฉายในเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆและชนะรางวัลการประกวดบนเวทีภาพยนตร์โลกในหลายๆที่ ซึ่งผลงานของเขายังได้รับรางวัลใหญ่เป็นเครื่องการันตี อย่าง Golden Lion ซึ่งเป็นรางวัลสูงสุดในเทศกาล Venice Film Festival ปี 1962 จากภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกของเขา Ivan’s Childhood (1962) และในเทศกาล Cannes Film Festival ได้คัดเลือกภาพยนตร์อย่าง Solaris(1972), Nostalghia(1983) และ The Sacrifice(1986) ให้เข้าชิง Palm d’or แต่ได้รับรางวัล Grand Prix Spécial du Jury ทั้งสามเรื่อง ซึ่งเป็นรางวัลใหญ่อีกรางวัลหนึ่งของเทศกาล ทั้งนี้ยังรวมไปถึงได้รับการเชิดชูเกียรติหลังจากเขาเสียชีวิต ด้วยรางวัล Lenin Prize(1990) จากรัฐบาลโซเวียต ในการสร้างชื่อเสียงและคุณงามความดีให้แก่ประเทศ แม้ทาร์คอฟสกี้จะถูกทางการโซเวียตเพิ่งยอมรับในความสามารถของเขาและเชิดชูหลังจากที่เขาไม่มีชีวิตอยู่บนโลกนี้แล้ว แต่ชื่อ ชีวิตและผลงานของเขาก็ยังคงได้รับความสนใจและกล่าวถึงเสมอมา

ด้สยเหตุนี้จึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจที่จะหยิบผลงานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ มาศึกษาความเป็นประพันธกรโดยการเชื่อมโยงในบริบทต่างๆจากการสร้างผลงานของเขา ด้วยลักษณะผลงานที่เฉพาะตัวของทาร์คอฟสกี้ซึ่งมีความเป็นส่วนตัวอย่างสูง ผู้วิจัยจึงเกิดข้อสงสัยในความหมาย ถึงที่มาของผลงานรวมไปถึงอิทธิพลภายในและภายนอกทั้งในด้านสังคมและครอบครัว ด้วยทฤษฎีประพันธกรและทฤษฎีที่จะมาวิเคราะห์ร่วมในบริบทต่างๆตามที่ภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ได้นำเสนอ เพื่อจะไขรหัสในผลงานและชีวิตของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ในเชิงลึก ซึ่งอาจจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจสร้างงานที่เฉพาะตัวแบบ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ไว้ศึกษาต่อยอด และเป็นประโยชน์ต่อผู้ชมภาพยนตร์ที่สนใจต้องการศึกษาความหมายต่างๆที่ทาร์คอฟสกี้ถ่ายทอดออกมา และจะเป็นการเปิดโลกการศึกษาภาพยนตร์ในประเทศไทยให้รู้จักรูปแบบการสร้างงานของผู้สร้างงานภาพยนตร์ชาวรัสเซียนาม อังเดร ทาร์คอฟสกี้

“การค้นพบหนังเรื่องแรกของทาร์คอฟสกี้ สำหรับผมมันเป็นเหมือนปาฏิหาริย์ ในฉับพลัน ผมพบตัวเองยืนอยู่หน้าประตูของห้องหนึ่งซึ่งในขณะนั้นผมยังไม่ได้รับกุญแจแบบเขา มันเป็นห้องที่ผมยากที่จะเข้าไป แต่เขา(ทาร์คอฟสกี้)กลับเข้าออกอย่างง่ายดาย ผมรู้สึกตื่นเต้นเหมือนมีใครบางคนกำลังแสดงสิ่งที่ผมต้องการจะพูดมาตลอด หากแต่ไม่รู้ว่าจะอธิบายออกมาอย่างไร

สำหรับผมทาร์คอฟสกี้เขายิ่งใหญ่ที่สุด เขาสร้างภาษาใหม่และเข้าใจอย่างถ่องแท้ในธรรมชาติของภาพยนตร์ เมื่อเขาจับชีวิตที่เป็นภาพสะท้อนออกมาจากงานของเขา ราวกับภาพฝัน”

อิงมาร์ เบิร์กแมน(ผู้กำกับชาวสวีเดน)

1.2 **วัตถุประสงค์ของการวิจัย**

1.ศึกษาลักษณะประพันธกรที่ปรากฏในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

2.ศึกษาสัมพันธภาพระหว่างอิทธิพลกับภูมิหลังของผู้กำกับที่ปรากฏในผลงานภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

3.ศึกษาความหมายและการสื่อสารเรื่องราวผ่านบริบททางสังคมของประเทศรัสเซียจากภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

1.3 ขอบเขตการศึกษา

ศึกษาภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ เรื่องยาวจำนวน 7 เรื่อง ภาพยนตร์ขนาดสั้น 1 เรื่อง โดยศึกษาผ่าน ทฤษฎีประพันธกร แนวคิดโครงสร้างการเล่าเรื่อง และสุนทรียศาสตร์

ภาพยนตร์ทั้ง 8 เรื่อง ประกอบด้วย

1.The Streamroller and The Violin (1961)
2. Ivan's Childhood (1962)
3. Andrei Rublev (1969)
4.Solaris (1972)
5.The Mirror (1975)
6.Stalker (1979)
7.Nostalghia (1983)
8.The Sacrifice (1986)

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.เข้าใจวิธีสร้างสรรค์ผลงานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ผ่านการวิเคราะห์ผลงานกับแนวคิดและทฤษฎีภาพยนตร์ เพื่อนำไปประยุกต์ใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อวิชาการภาพยนตร์ต่อไป

2.เข้าใจแนวคิดและชีวประวัติของบุคคลในวงการภาพยนตร์ผู้อุทิศตนเพื่องานศิลปะภาพยนตร์ เช่น อังเดร ทาร์คอฟสกี้

3.เข้าใจในวัฒนธรรมและสังคมรัสเซียที่มีผลต่อการสร้างภาพยนตร์ของอังเดร ทาร์คอฟสกี้

4.เป็นการเพิ่มองค์ความรู้ด้านทฤษฎีประพันธกร

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่อง “ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ” ผู้วิจัยได้นำประวัติรวมทั้งแนวคิดและทฤษฎีจำนวน 5 เรื่องมาใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ ประกอบไปด้วย

1.ประวัติและการรังสรรค์ผลงานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

2.แนวคิดและทฤษฎีประพันธกร

3.แนวคิดและทฤษฎีสัญญวิทยา

4.แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียภาพในภาพยนตร์

5. แนวคิดและทฤษฎีโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

2.1.ประวัติและการรังสรรค์ผลงานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

2.1.1 ช่วงชีวิตวัยเด็ก

อังเดร ทาร์คอฟสกี้ (Andrei Tarkovsky) เกิดเมื่อวันที่ 4 เมษายน 1932 ที่หมู่บ้านเล็กๆในเมือง Zavrz (Savrashye) ริมฝั่งแม่น้ำโวลก้า เขาเป็นบุตรของกวีคนสำคัญของรัสเซีย อาร์เซนีย์ ทาร์คอฟสกี้ (Arseni Tarkovsky,1907 - 1989) ซึ่งขณะนั้นทำงานเป็นนักแปลยังไม่มีผลงานตีพิมพ์ และมารดา คือ มาเรีย อีวานอฟนา (Maria หรือ Maya Ivanovna Vishnyakova) อาร์เซนีและมาเรียกำลังศึกษาอยู่ที่ Bryusov Institute (สถาบันทางวรรณกรรมของมอสโคว์) มาเรียท้องระหว่างเรียน จึงทำให้เธอต้องทิ้งการเรียนไป หลังจากนั้นเธอก็ไม่ได้กลับมาเรียนอีกเลย

แต่เธอก็ยังสนใจวรรณกรรมอยู่ตลอด และถ่ายทอดความสนใจวรรณกรรมสู่อังเดร ครอบครัวของอาร์เซนีย์และมาเรียมีลูกด้วยกัน 2 คนคือ อังเดรและน้องสาวมาเรียนา(Marina)เกิดปี1934

ภาพที่ 2 มาเรีย อีวานอฟนา กับ อังเดร และ มารีนา ในปี 1935

ปี 1935 ครอบครัวของทาร์คอฟสกี้ย้ายไปยัง Moscow และอาร์เซนีย์ก็หย่าขาดกับมาเรียในขณะที่อังเดรอายุได้ 3 ขวบ อาร์เซนีแต่งงานใหม่ ส่วนอังเดรและน้องสาวก็อาศัยอยู่กับมาเรียผู้เป็นแม่ มาเรียทำงานเป็นคนพิสูจน์อักษรที่สำนักพิมพ์ The First State Printing House หลังจากหย่ากันอาร์เซนีย์ก็ช่วยส่งเสียอังเดรและน้องสาว เขากลับมาเยี่ยมในช่วงวันเกิดของอังเดรและน้องสาว กับวันสำคัญๆในบางครั้ง

อังเดรเริ่มเข้าโรงเรียนที่มอสโคว์ (Moscow) ในปี 1939 ซึ่งเป็นช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 นาซีเข้ายึดรัสเซีย(The Nazi invasion of Russia) อังเดร น้องสาวและแม่จึงตัดสินใจย้ายไปอยู่ในชนบทของเมือง Yurievets กับตายาย ในบ้านไม้เก่าแบบชนบทของรัสเซีย(Dacha) ซึ่งอังเดรหลงไหลจนเป็นฉากสำคัญในผลงานของเขาอย่าง The Mirror (1975) ในปี 1940 ระหว่างนั้นอาร์เซนีย์ก็ถูกเกณฑ์ไปเป็นนักข่าวในแนวหน้า ช่วงเวลานั้นเป็นช่วงเวลาแห่งการรอคอยของอังเดร เขารอให้สงครามเลิกและรอให้อาร์เซนีย์ผู้เป็นพ่อกลับมา ปี 1943 สงครามยุติ ครอบครัวของอังเดรย้ายกลับมายังมอสโคว์ อาร์เซนีย์ก็กลับมาจากสงครามด้วยการเสียขาไปข้างหนึ่ง เขาได้รับการเชิดชูเป็นฮีโร่ในสงคราม (the Order of the Red Star) แต่เขาก็ไม่ได้กลับมาเยี่ยมครอบครัวอีกเลย แม้จะย้ายกลับมาอยู่ที่มอสโคว์เหมือนกัน แต่อาร์เซนีย์ก็ยังส่งเสียอังเดรและน้องสาวด้วยการส่งเงินมาให้เรื่อยๆ สิ่งนี้ทำให้เขาเทิดทูนและเกลียดพ่อในเวลาเดียวกัน ตอนเด็กๆ แม้เขาจะถูกปลูกฝังเรื่องวรรณกรรมจากแม่แต่เมื่อโตขึ้นภาพของอาร์เซนีย์พ่อของเขากลับมีความคล้ายคลึงกันอังเดรมากกว่า เพื่อนของครอบครัวทาร์คอฟสกี้บรรยายลักษณะของเด็กชายอังเดรว่า เป็นเด็กเรียบร้อยสงบเสงี่ยม ดูเหงาๆแต่บางครั้งก็ขี้งอนและดื้อ เขามักทำให้แม่เสียใจ เขาต่อต้านความพยายามของแม่ที่จะส่งเสริมเขาในเรื่องศิลปะ เขาเรียนดนตรีเป็นเวลา 7 ปีและเรียนวาดรูปอีก 3 ปี ที่ The 1907 Academy แต่ต่อมาก็เลิกไป เอาแต่เล่นฟุตบอลและทะเลาะวิวาท แต่

มาเรียก็ยังคงส่งเสริมให้เขาเรียนศิลปะอย่างเต็มกำลัง ด้วยคิดว่าวันหนึ่งอังเดรจะกลายเป็นคนทำงานศิลปะ

ภาพที่ 3 มาเรีย อีวานอฟนา (ถ่ายโดยอังเดร ทาร์คอฟสกี้)

ภาพที่ 4 อาร์เซนี ทาร์คอฟสกี้ ปี 1939

2.1.2 **ช่วงชีวิตวัยรุ่นและจุดพลิกผันสู่การศึกษาภาพยนตร์**

ช่วงชีวิตวัยรุ่นอังเดรได้มีโอกาสใกล้ชิดกับพ่อมากกว่าแม่ เขากลายเป็นหนุ่มสำอางชอบแต่งตัว เขาชอบคุยเรื่องศิลปะกับพ่อยามได้พบกัน ถกเถียงกันเรื่องหนังสือ พ่อของเขาอ่านบทกวีให้ฟังและปลูกฝังความสนใจในการฟังเพลง โดยเฉพาะเพลงของ J.C.Bach ที่ต่อมากลายเป็นเพลงประกอบในภาพยนตร์หลายเรื่องของเขา น้องสาวของเขาเล่าว่า อังเดรพยายามแม้กระทั่งจะเลียนแบบลายมือของอาร์เซนี เพื่อนมัธยมปลายของเขาก็เล่าว่ามักเห็นอังเดร หนีบงานเขียนของพ่อไปทุกแห่ง พ่อของเขามีอิทธิพลอย่างมากในการสร้างงานของเขา อย่างบทกวีของอาร์เซนีย์ที่ปรากฏอยู่ในผลงานของเขาอย่างเช่น The Mirror (1957), Stalker (1979) และ Nostalghia (1983)

ในปี 1951 อังเดรเข้าเรียนสาขาภาษาอารบิคในสถาบันภาษาตะวันออกมอสโคว์ (Moscow Institute of Oriental Languages) เขาไม่เคยสนใจในภาษา แต่เป็นเพราะเขาเห็นว่ามันเป็นสถาบันชั้นสูงและมีเกียรติ เขาได้พบว่า มันยากและไม่เหมาะสำหรับเขา อังเดรก็ลาออกจากการศึกษาในปีที่ 2 จากเหตุการณ์นี้เขาถูกแม่บังคับให้ไปทำงานสำรวจทางธรณีวิทยาในไซบีเรีย เขาเดินทางหลายร้อยไมล์ไปตามแม่น้ำ Kureika ซึ่งเขามีเวลาเพียงพอที่จะครุ่นคิดและวาดรูป เขาไม่ได้ชื่นชอบการทำงานสำรวจทางธรณีวิทยา แม้เขาจะทำได้ดี นั่นคงเป็นเพราะเขาสามารถ

ใกล้ชิดและผูกพันกับธรรมชาติ เป็นสิ่งที่เขานั้นหลงใหลเหมือนตอนวัยเด็กที่เขาหลงใหลภาพชนบทของ Yurievets สิ่งนี้เป็นแรงบันดาลใจหลักในการสร้างภาพยนตร์ของเขา และช่วงเวลาแห่งการครุ่นคิดและเดินทางอันยาวนานในไซบีเรียทำให้เขาตัดสินใจเข้าเรียนภาพยนตร์ Maya Turovskaya นักวิจารณ์ภาพยนตร์กล่าวว่า สิ่งที่เป็นภาวะทางจิตวิญญาณของเขาคือ วัยเด็กอันไร้สุขและผลกระทบกับสิ่งแวดล้อมที่เขาเผชิญ ธรรมชาติจึงเป็นส่วนประกอบหลัก ตัวละครเอกที่เดียวดาย การต่อสู้กับภายในจิตใจตัวละคร การดิ้นรนเพื่อยอมรับกับตัวตนของตัวละครเองและโลกรอบตัว ความเดียวดายในไซบีเรียของอังเดรทำให้ภาพในจินตนาการของเขาชัดเจนขึ้น

ภาพที่5 อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ในวัยหนุ่ม

ในปี 1954 อังเดรเข้าศึกษาในโรงเรียนภาพยนตร์ VGIK-Moscow film school เขาเป็น 1 ใน 15 จากผู้สมัครกว่า 500 คน ที่นั่นเขาได้พบกับ Mikhail Romm (1901-1971) ซึ่งเป็นอาจารย์ที่ส่งอิทธิพลต่ออังเดรอย่างสูงมาก Romm สอนให้อังเดรรู้ว่าไม่มีใครสอนให้ใครเป็นผู้กำกับได้ เพราะสิ่งนั้นต้องมาจากตัวตนของคนๆนั้นและพัฒนาการทางความคิดของแต่ละคน ต่อมาอังเดรได้กล่าวไว้ว่า “เขาสอนให้เป็นตัวผมเอง”

ที่ VGIK เขาได้พบภรรยาคนแรก คือ Irma Raush ระหว่างนั้นเขาทำหนังสั้นหลายเรื่อง แต่ด้วยความที่ VGIK มีอุปกรณ์ไม่เพียงพอ จึงต้องทำงานกันเป็นกลุ่ม อังเดรได้กำกับหนังเรื่องแรก The Killers(1958) ร่วมกับ Alexander Gordon และ Marika Beiku โดยดัดแปลงมาจากเรื่องของเออร์เนสต์ เฮมมิ่งเวย์ และ There Will Be No Leave Today(1959) ซึ่งได้ออกฉายทางโทรทัศน์ และ The Steamroller and the Violin (1960) เป็นภาพยนตร์นิพนธ์ที่เขากำกับเองคนเดียวเรื่องแรก เขาร่วมเขียนบทกับ Andrei Konchalovsky ผู้ซึ่งต่อมากลายเป็นผู้กำกับ

ภาพยนตร์รัสเซียคนสำคัญอีกคนหนึ่ง และถ่ายภาพโดย Vadim Yusov ซึ่งทั้งคู่ได้ร่วมงานกันอีกหลายครั้งหลังจากนั้นเมื่ออังเดรได้ทำภาพยนตร์เรื่องยาว ภาพยนตร์นิพนธ์เรื่อง The Steamroller and the Violin ได้แสดงตัวตนของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ออกมาอย่างชัดเจน ซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบต่างๆทั้งภาพของสัญลักษณ์ การทำงานด้านภาพและองค์ประกอบทางเนื้อหา (โดยเฉพาะฉากความฝัน)ก่อนจะพัฒนาจนเป็นเอกลักษณ์ในงานภาพยนตร์เรื่องยาวซึ่งได้สร้างชื่อเสียงให้แก่ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ สิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นก็คือการใช้ภาพที่งดงามราวบทกวี เช่น ฉากเงาสะท้อนในกระจก เงาสะท้อนในน้ำ เม็ดฝนที่ร่วงหล่น โดยเฉพาะฉากตึกที่ถูกทำลาย รวมถึงฉากความฝันที่จะเป็นส่วนประกอบหลักในภาพยนตร์ทุกๆเรื่องของเขา แม้เนื้อหาของผลงานภาพยนตร์นิพนธ์เรื่อง The Steamroller and The Violin (1960) จะเป็นแค่หนังเด็กตามกระแสนิยมในรัสเซียในช่วงนั้นก็ตาม แต่ลึกๆแล้วมันกลับสะท้อนความต้องการเบื้องลึกของอังเดรที่ต้องการอยู่กับพ่อ ดังตัวละครเด็ก(ซาช่า)ในเรื่องที่ต้องการเล่นกับคนขับรถบดถนน(เซอร์เกย์) จนในสุดท้ายสถานการณ์ทำให้พวกเขาไม่สามารถไปดูหนังด้วยกันเพราะเซอร์เกย์ตัดสินใจไปกับหญิงสาวและตัวซาช่าเองก็โดนแม่บังคับไม่ให้ออกจากบ้าน เหมือนกับภาพชีวิตของ อังเดรที่ถูกพ่อของเขาทิ้งไว้กับแม่แล้วไปอยู่กับครอบครัวใหม่

ใน ปี 1961 อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ได้สร้างภาพยนตร์เรื่องยาวเรื่องแรก Ivan's Childhood (1962) โดยรับหน้าที่ผู้กำกับหนังเรื่องนี้ต่อจากคนอื่นที่ถอนตัวไป (Eduard Abalov) และเขามีตัวเลือกในใจอยู่แล้วสำหรับบทอีวาน นั่นคือ Nikolai Burlyaev ซึ่งแสดงในภาพยนตร์นิพนธ์ของ Konchalovsky เพื่อนร่วมชั้นของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ขณะที่บทดัดแปลงเดิมของ Valadimir Bogomolov (1924 – 2003) เลือกที่จะเสนอภาพความโหดร้ายของสงครามและชะตาชีวิตของอีวานอย่างเป็นจริง แต่ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ กลับตัดสินใจใส่ฉากความฝัน 4 ฉากเข้าไปเพื่อให้หนังเกิดพลังแบบบทกวี รวมทั้งเพื่อแสดงการโหยหาช่วงเวลาอันแสนสุขที่หายวับไปของอีวานเมื่อเกิดสงครามขึ้น ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นโศกนาฏกรรมของการสูญเสียความบริสุทธิ์ของวัยเยาว์ที่จะระลึกถึงได้เพียงแต่ในความฝัน เพราะความจริงนั้นโหดร้ายและไม่สวยงามอย่างในฝัน

Ivan's Childhood (1962) นับเป็นหนังเรื่องแรกที่ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ จับความงามของธรรมชาติได้อย่างน่าทึ่ง ไม่ว่าจะในความจริงหรือในความฝัน ในสมรภูมิหรือในหลุมหลบภัย โลกของทาร์คอฟสกี้ล้วนงดงามตรึงตา และแสดงพลังของธรรมชาติออกมาอย่างที่มันควรจะเป็น ซึ่งเป็นสิ่งที่เราไม่อาจสังเกตเห็นได้ด้วยตาแต่ต้องผ่านแผ่นฟิล์มของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้เท่านั้น

ก่อนออกฉาย หนังถูกทางการโซเวียตตั้งคณะกรรมการพิจารณา ซึ่งได้มีการวิพากษ์วิจารณ์เกี่ยวกับการใช้ภาพข่าวสารคดีสงครามและภาพศพว่าดูโหดร้ายเกินไป รวมถึงฉากรักในหนัง โดยเฉพาะเมื่อมองว่า Ivan's Childhood เป็นหนังสำหรับเด็ก แต่ด้วยความช่วยเหลือของ Romm อาจารย์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ที่ VGIK ซึ่งยืนกรานว่า หนังเรื่องนี้ “เต็มไปด้วยพลัง” และฉากเหล่านั้นเป็นสิ่งจำเป็นในหนัง ทำให้ในที่สุด Ivan’s Childhood ก็ได้ออกฉายโดยไม่ต้องตัดฉากความฝันที่ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ตั้งใจใส่มาในหนังออกเลยแม้แต่ฉากเดียว สุดท้ายเมื่อหนังออกฉาย Ivan's Childhood ได้รางวัลสิงโตทองคำที่เวนิซ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ กลายเป็นผู้กำกับรัสเซียที่อายุน้อยที่สุดที่ได้รางวัลระดับโลก

ภาพที่ 6 ภาพจากภาพยนตร์ เรื่อง Ivan’s Childhood(1962)

2.1.3 **พัฒนาการและรูปแบบการสร้างงานภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้**

การทำงานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ แม้จะมีอุปสรรคใหญ่อยู่ที่กรรมการพิจารณาภาพยนตร์ของรัสเซีย (Goskino) แต่ผลงานของเขาทุกเรื่องก็ผ่านการสร้างที่ตั้งใจและปราณีต แม้การสร้างงานภาพยนตร์นั้นจะร่วมงานกับคนมากมายแต่ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ก็เอาตัวเองเป็นศูนย์กลางเข้าไปมีส่วนร่วมทุกขั้นตอนในโผลิต ไม่ว่าจะเป็น การเขียนบท ขั้นตอนการถ่ายทำและหลังการถ่ายทำ ซึ่งสามารถแจกแจงส่วนต่างๆได้ดังนี้

2.1.3.1.การเขียนบทในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

ในการเขียนบทภาพยนตร์เรื่องยาวในทุกๆเรื่องของเขาต้องอาศัยผู้เขียนบทร่วมในทุกๆเรื่องยกเว้น The Sacrifice (1986) ที่เขาเขียนบทเพียงคนเดียว เป็นเรื่องเดียวและเรื่องสุดท้ายของชีวิต Andrei Mikhalkov-Konchalovsky คือผู้ร่วมเขียนบทคนแรกของเขา Mikhalkov เป็นเพื่อนร่วมชั้นเรียนของเขาตั้งแต่ VGIK โดยเขาร่วมเขียนบทให้ตั้งแต่ The Steamroller and the Violin (1960) ภาพยนตร์นิพนธ์,Ivan's Childhood (1962) และ Andrei Rublev (1966) แม้ Mikhalkov จะได้รับความไว้วางใจให้เขียนบท Ivan's Childhood ภาพยนตร์เรื่องยาวเรื่องแรกของอังเดร ทาร์คอฟสกี้ แต่หลังจากนั้นบทก็ต้องปรับเปลี่ยนตามการทำงานของทาร์คอฟสกี้ แม้ในผลงานเรื่องต่อมา Andrei Rublev (1966) ทาร์คอฟสกี้เริ่มเขียนร่างแรกด้วยตัวเองก่อนจะเรียก Mikhalkov มาร่วมเขียนภายหลัง แต่ทาร์คอฟสกี้ก็ทำตามสัญชาตญาณของเขาด้วยการปรับเปลี่ยนบทไปเรื่อยๆ ทำให้ทั้งสองต้องทะเลาะกัน จนทำให้ต้องพักการเขียนไปเที่ยวด้วยกันเพื่อแก้ปัญหาความขัดแย้งระหว่างเขาและ Mikhalkov แต่เหมือนปัญหาจะหนักข้อขึ้นระหว่างที่ Mikhalkov กำลังปรึกษาบทกับทาร์คอฟสกี้ แทนที่ทาร์คอฟสกี้จะบอกสิ่งที่เขาต้องการ เขากลับไปพูดเรื่องสิ่งต่างๆตามรายทางที่เดินผ่าน จากเหตุการณ์นี้ทำให้ Mikahalkov เลิกร่วมงานกับทาร์คอฟสกี้และแยกตัวออกไปจากการทำงานใน Andrei Rublev

อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ได้ Alexander Misharin มาแทน Mikhalkov ใน The Mirror (1974) ซึ่งเป็นผลงานเรื่องที่ 4 ของทาร์คอฟสกี้ พวกเขาร่วมงานกันได้ดี ทาร์คอฟสกี้รู้บางตอนที่เขาต้องการอยู่แล้วและ Misharin ก็มาช่วยแลกเปลี่ยนประสบการณ์ในวัยเด็กกับทาร์คอฟสกี้ ซึ่งสิ่งนี้กลายเป็นประเด็นหลักก่อนจะโยงไปส่วนประกอบอื่นๆในการสร้างเรื่องราว เมื่อเสร็จสิ้นกระบวนการนี้พวกเขาก็ร่วมกันหาฉากสำคัญของเรื่อง และพบกันทุกวันเพื่ออ่าน และเลือกสิ่งที่พวกเขาชอบไว้ในบท พวกเขาใช้เวลาสองสัปดาห์ในการปรับเปลี่ยนแก้ไข จนไปถึงขั้นตอนการถ่ายทำ Misharin ก็อยู่ปรับเปลี่ยนบทในแต่ละวันของการถ่ายทำเมื่อทาร์คอฟสกี้ต้องการ Misharin ยังเป็นที่ปรึกษาในการตัดต่อ และในบางครั้ง Misharin ก็อยู่ร่วมกับทาร์คอฟสกี้และคนตัดต่อ Ludmila Feiginova ในห้องตัดต่อภาพยนตร์

ปัญหาสำคัญในบทดัดแปลงของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ก็คือเขามีปัญหากับคนแต่งนิยายที่เขาเลือกมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์ทั้ง Vladimir Bogomolov (Ivan's Childhood,1962), Stanislaw Lem (Solaris,1972) และ พี่น้อง Strugatsky (Stalker) เมื่อครั้งที่ทาร์คอฟสกี้เล่าความฝันที่เขาเพิ่มขึ้นมาจากเนื้อเรื่องของนิยายใน Ivan's Childhood มันทำให้ Bogomolov ไม่พอใจ

อย่างมากและสั่งให้แก้บทตั้งแต่ก่อนถ่ายทำ แต่ทาร์คอฟสกี้ก็ถ่ายทำไปตามเรื่องที่เขาเขียนโดยที่ไม่ตัดฉากความฝันออกเลย เช่นเดียวกันกับที่เขาทำกับ Solaris นวนิยายของ Lem ทาร์คอฟสกี้เปลี่ยนนวนิยายวิทยาศาสตร์ที่เกี่ยวกับเทคโนโลยีและอวกาศไปเป็นเรื่องราวของปรัชญา ความรัก และ ภาพความทรงจำเกี่ยวกับชีวิตครอบครัวบนโลกของคริส เคลวิน ตัวละครหลัก นั่นทำให้ Lem โกรธมากที่มีฉากโลกอยู่ในหนัง (ในร่างแรก 3 ใน 4 ของเรื่องราวเกิดขึ้นบนโลก) และสิ่งสำคัญอีกอย่างคือ ทาร์คอฟสกี้ไม่สนใจแก่นของเรื่องราววิทยาศาสตร์ของ Lem เลย

ภาพที่ 7 ภาพใบปิดของ Solaris(1972)

2.1.3.2.การถ่ายทำภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

ในขั้นตอนการถ่ายทำทาร์คอฟสกี้ได้มีส่วนร่วมในทุกๆอย่างในการถ่ายทำ ไม่ว่าจะเป็นการออกความเห็นในการออกแบบและคำขาดสุดท้ายเพื่ออนุญาตให้สร้างฉากได้หรือไม่ รวมไปถึงเลือกเสื้อผ้าและเลือกสถานที่ถ่ายทำ เขามีความเป็นเผด็จการในการทำงานเป็นอย่างมาก เพราะเขามองว่าทุกส่วนเป็นการทำงานของผู้กำกับ ทาร์คอฟสกี้ยังเป็นคนที่เข้มงวดในการคัดเลือกนักแสดง เขาจะร่วมงานกับนักแสดงคนเดิมบ่อยๆเท่าที่จะเป็นไปได้ ทั้ง Nikolai Grinko, Anatoly Solonitsyn, Irma Rausch, Stefan Krylov, Nikolai Burlyaev, Yuri Nazarov, Sos Sarkissian, Olga Kizilova, Tamara Ogorodnikova, Oleg Yankovsky, Erland Josephson และ Margarita Terekhova และทาร์คอฟสกี้ก็ใช้วิธีนี้กับทีมงานของเขา อย่าง Vadim Yusov ผู้กำกับภาพคู่บุญตั้งแต่ The Steamroller and the Violin ภาพยนตร์นิพนธ์และภาพยนตร์เรื่อง

ยาวเรื่องต่อๆมาอีก 3 เรื่อง รวมไปถึงการพัฒนาความสัมพันธ์ในการทำงานอันยาวนานกับทีมงาน อย่าง ผู้ประพันธ์เพลงประกอบ Vyacheslav Ovchinnikov และ Eduard Artemyev ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย Nelly Fomina คนตัดต่อ Ludmila Feiginova คนบันทึกเสียง Inna Zelentsova and Semyon Litvinov ออกแบบการแต่งหน้า Vera Rudina ผู้ช่วยผู้กำกับ Masha Chugunova และ ผู้ควบคุมเพลงประกอบ Emil Kachaturian เกือบทุกคนที่ทำงานกับทาร์คอฟสกี้จะชื่นชมและยอมรับนับถือในตัวเขา แม้ว่าบางคนจะประสบกับความยากลำบากในการถ่ายทำหรือปัญหาสุขภาพจากสถานที่ถ่ายทำ (เช่นใน Stalker ซึ่งถ่ายทำที่โรงไฟฟ้าที่มีกัมมันตภาพรังสีรั่วไหล) ทุกคนที่ร่วมงานกับทาร์คอฟสกี้ได้รับการไว้วางใจจากเขาเป็นอย่างดี ทาร์คอฟสกี้จะคอยรับฟังปัญหาต่างๆของทีมงานแต่จะไม่ทำให้ผลงานหนีไปจากสิ่งที่เขาตั้งใจไว้ บ่อยครั้งที่การทำงานของทาร์คอฟสกี้จะถูกปรับเปลี่ยนไปตามความต้องการของทาร์คอฟสกี้ในขณะถ่ายทำ แต่การทำงานก็รัดกุมและดำเนินแผนตามบทมากขึ้นเมื่อทาร์คอฟสกี้ออกมาทำงานนอกประเทศรัสเซีย

ถ้าเกิดปัญหาในการถ่ายทำที่แก้ไขได้ลำบาก ทาร์คอฟสกี้ก็จะหยุดถ่ายไปสองสามวันเพื่อรอให้ทุกอย่างพร้อม แต่เขาก็ไม่หยุดทำงาน เขาใช้เวลาที่หยุดถ่ายนั้นมาซ้อมการเคลื่อนตำแหน่งของตัวละครกับกล้องเพื่อให้การถ่ายทำเป็นไปตามที่เขาตั้งใจไว้ เวลาส่วนใหญ่จะหมดไปกับการออกแบบการแสดงที่ใช้เวลานาน เพราะแต่ละฉากส่วนใหญ่ทาร์คอฟสกี้ใช้การเคลื่อนกล้องยาวเพียงเทคเดียวโดยไม่มีการคัต

การทำงานของทาร์คอฟสกี้มาจากความเข้าใจกันกับผู้กำกับภาพคู่บุญ Vadim Yusovเป็นเวลาอันยาวนานจนถึงผลงานเรื่องยาวลำดับที่สามอย่าง Solaris แล้วทาร์คอฟสกี้ก็ค้นพบว่าภาพที่เกิดขึ้นนั้นมาจากการออกแบบและความตั้งใจจากตัวเขาเอง หลังจากนั้นเขาเลยร่วมงานกับผู้กำกับภาพหลากหลายคนเปลี่ยนไปเรื่อยๆ เพราะผู้กำกับภาพในงานของเขาเป็นได้แค่ผู้ควบคุมทางเทคนิคการถ่ายเท่านั้น การออกแบบภาพและมุมมองล้วนมาจากทาร์คอฟสกี้ทั้งสิ้น ผู้กำกับภาพในช่วงหลังได้แก่ Georgy Rerberg (Mirror), Alexander Knyazhinsky (Stalker), Giuseppe Lanci (Nostalgia) และ Sven Nykvist (The Sacrifice) Alexander Knyazhinsky นั้นยกย่องกับทาร์คอฟสกี้ว่าเขาเป็นหนึ่งในผู้กำกับไม่กี่คนที่เข้าใจธรรมชาติของฟิล์ม Giuseppe Lanci ยอมรับว่าการทำงานกับทาร์คอฟสกี้เป็นการทำงานที่คุ้มค่า ในระหว่างการทำงาน Lanci ต้องเข้าใจวิสัยทัศน์และโลกของกวีแบบทาร์คอฟสกี้มากขึ้นในทุกๆวันเพื่อจะมองแบบเดียวกับทาร์คอฟสกี้ในการทำงาน

2.1.3.3.การทำงานหลังการถ่ายทำของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

Ludmila Feiginova เป็นคนตัดต่อภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ที่ถ่ายทำในรัสเซียทุกเรื่อง ยกเว้น Ivan's Childhood ที่เธอเป็นผู้ช่วยผู้กำกับ ฟุตเตจที่ทาร์คอฟสกี้ถ่ายมาส่วนใหญ่มีไม่มากกว่าหนึ่งหรือสองเทคในการนำมาเลือกเพื่อตัดต่อ ซึ่งหน้าที่ของเธอคือเลือกระยะเวลาความยาวสั้นและความต่อเนื่องในแต่ละช็อต เพราะทาร์คอฟสกี้นั้นใช้ฟิล์มอย่างคุ้มค่า โดยก่อนถ่ายได้ให้มีการซักซ้อมอย่างดีของนักแสดงกับการเคลื่อนของกล้องให้มีความสัมพันธ์กัน หลายครั้งที่ทาร์คอฟสกี้เปิดโอกาสให้ Feiginova แสดงความคิดเห็นในการเล่าเรื่องโดยการตัดต่อ และกลายเป็นฉากเด่น อย่างเช่น ภาพของเด็กชายในฉากเปิดเรื่องใน The Mirror (1975) เสียงของภรรยาของ Stalker (1979) จากบาร์ไปที่เฟดแทนที่เสียงของชายสามคน

ความต้องการของทาร์คอฟสกี้ในการทำดนตรีประกอบ ได้ Vyacheslav Ovchinnikov มาประพันธ์ให้ และเขาต้องประพันธ์ไว้ในขณะเดียวกันกับช่วงเวลาที่หนังกำลังถ่ายทำอยู่ ในเรื่อง The Steamroller and The Violin (1961) และ Ivan's Childhood (1962) จนถึงการทำงานใน Andrei Rublev (1969) ที่ทาร์คอฟสกี้ต้องการเพลงประกอบในฉากสงครามซึ่งขณะนั้น Andrei Rublev ยังคงเป็นเพียงแค่บท จนสุดท้ายฉากสงครามนั้นก็ไม่ได้ถ่ายทำ ทาร์คอฟสกี้จึงเอาเพลงที่ Ovchinnikov ประพันธ์ไว้ ไปไว้ในตอนท้ายของเรื่องโดยไม่ขออนุญาตจาก Ovchinnikov ก่อน ทำให้เขาไม่พอใจทาร์คอฟสกี้อย่างมากจนเลิกทำงานร่วมกันในที่สุดแล้ว Eduard Artemyev ก็มาประพันธ์เพลงแทน Ovchinnikov ใน Solaris (1972) เพราะในขณะนั้นทาร์คอฟสกี้ได้สนใจดนตรีอิเล็กโทรนิคของ Artemyev ซึ่งทาร์คอฟสกี้เชื่อว่าดนตรีจาก Artemyev จะสร้างบรรยากาศให้เรื่องราวใน Solaris เต็มไปด้วยความเป็นนามธรรม และผลที่เกิดขึ้นก็เป็นไปตามที่ทาร์คอฟสกี้คิด คือดนตรีได้สร้างบรรยากาศเฉพาะขึ้นมาในหนังอย่าง Solaris ให้มีมิติทางเสียงที่แตกต่าง แต่ทาร์คอฟสกี้มีข้อยกเว้นคือการใส่เพลงของ J.C.Bach ในตอนต้นของ Solaris และ Stalker เป็นบทโหมโรง ซึ่งเพลงของ J.C.Bach มีความสำคัญต่อชีวิตเขา ซึ่งเป็นสิ่งที่ทาร์คอฟสกี้ได้รับอิทธิพลมาจากพ่อของเขาเอง

ทาร์คอฟสกี้เชื่อว่าเสียงบรรยากาศมีความสำคัญไม่ต่างจากเสียงดนตรี ในภาพยนตร์สองเรื่องสุดท้ายในชีวิตของทาร์คอฟสกี้คือ Nostalghia (1983) และ The Sacrifice (1986) ก็ทำลายขนบของ ดนตรีคลาสสิกด้วยเสียงเพลงที่ผสมกับเสียงธรรมชาติอย่างกลมกลืน ใน

The Sacrifice (1986) Owe Svensson ผู้ออกแบบเสียงได้รับเสียง Sound Effect ที่เป็นเสียงธรรมชาติจำนวนกว่า 250 เสียง ซึ่งทาร์คอฟสกี้ต้องการให้เสียง Sound Effect เหล่านั้นปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ของเขา ผลที่ได้คือเสียงที่มีมิติกว่าเสียงธรรมชาติที่ถูกอัดมาจาก Location ขณะถ่าย

2.2.4.อังเดร ทาร์คอฟสกี้และบริบทของสหภาพโซเวียต

ภาพยนตร์ Soviet ในยุค 1920sได้สะท้อนถึงแนวความคิดต่อการเมืองการปกครอง และระบบสังคมในยุคสมัยนั้น ซึ่งเป็นยุคแห่งสงคราม และการปฏิวัติภายในประเทศ เป็นการต่อสู้ระหว่างชนชั้นปกครอง และ ชนชั้นแรงงานผู้ยากจน ประเทศรัสเซียอยู่ภายใต้การปกครองของระบอบพระเจ้าซาร์ (Tsar) อยู่หลายศตวรรษ ถึงแม้ว่าจะมีการยกเลิกระบอบข้าทาสใน ปี 1861 แต่ชีวิตความเป็นอยู่ของประชากรส่วนใหญ่ก็ยังอยู่อย่างแร้นแค้น และยากลำบาก ในขณะที่ชนชั้นปกครอง เจ้าของที่ดินต่างมีชีวิตความเป็นอยู่ที่สุขสบาย เพราะความแตกต่างของชนชั้นนี้ จึงเป็นสาเหตุในการพยายามลุกขึ้นปฏิวัติการปกครองอยู่หลายครั้ง แต่ก็ยังไม่สำเร็จ ซึ่งหนึ่งในนั้นคือเหตุการณ์ใน ปี 1905 เป็นการลุกฮือขึ้นสู้ของประชาชนกับทหารเรือรัสเซียที่ Odessa ซึ่งภายหลัง กลายมาเป็นหนึ่งในฉากสำคัญของภาพยนตร์เรื่อง Battleship Potemkin ของ Sergei Eisenstein ในอีก 20 ปีต่อมา

หลังจากสงครามโลก ครั้งที่ 1 ปะทุขึ้นใน ปี 1914 จึงส่งผลกระทบโดยตรงต่อระบอบปกครองของพระเจ้า Tsar Nicholas ที่ 2 สงครามส่งผลให้เศรษฐกิจย่ำแย่ ประเทศประสบกับภาวะขาดแคลนอาหาร ผู้คนในสังคมแก่งแย่งกันเพื่ออยู่รอด ด้วยสภาพเช่นนี้ จึงเป็นตัวผลักดันในการลุกขึ้นสู้ของประชาชน เพื่อเปลี่ยนแปลงการปกครอง จนกระทั่งวันที่ 25 กุมภาพันธ์ 1917 มีการก่อตั้งรัฐบาลชั่วคราว นำโดย Alexander Kerensky ขึ้นแทนที่ รัฐบาลของพระเจ้า Tsar เป็นเหตุให้ Nicholas ที่ 2 ต้องสละราชบัลลังก์ในวันที่ 4 มีนาคม แต่ว่ารัฐบาลชั่วคราวนี้ ตัดสินใจเข้าร่วมสงครามโลกต่อไป และปรากฏภายหลังว่ารัฐบาลยังดำเนินงานนโยบายตามระบอบของพระเจ้า Tsar เป็นสาเหตุให้ Bolcheviks อาศัยสถานการณ์ความวุ่นวายของสงครามบุกเข้ายึด Winter Palace และกุมอำนาจของรัฐได้ ในวันที่ 25 ตุลาคม 1917 รัฐบาล Bolcheviks ได้ตกลงข้อเสนอในการแบ่งดินแดนบางส่วนให้ประเทศเยอรมนี และถอนตัวออกจากสงครามทันที แต่ก็เกิดการปะทุขึ้นของสงครามกลางเมือง ระหว่างฝ่ายขวา หรือกลุ่มที่ยังเคารพภักดีต่อพระเจ้า Tsar กับ ฝ่ายแดง หรือกลุ่มสนับสนุนรัฐบาล จนกระทั่ง ปี 1920 สงครามกลางเมืองจบลงด้วยชัยชนะ

ของรัฐบาล Bolcheviks ซึ่งมีอำนาจการปกครองเต็มรูปแบบ มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นคอมมิวนิสต์ นำโดย V.I. Lenin หลังจากนั้นในช่วง ปี 1922 ถึง 1923 จึงเป็นการกลับมาฟื้นตัวอีกครั้งของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของรัสเซีย

เมื่อมองย้อนไปถึงอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในรัสเซีย ยุคก่อนสงคราม เห็นได้ว่าภาพยนตร์ส่วนใหญ่ในประเทศ เป็นประเภท Melodrama มีเนื้อหาเกี่ยวกับชนชั้นสูง และความรักเป็นส่วนใหญ่ รูปแบบของภาพยนตร์ก็จะประกอบด้วยฉากที่มีการเคลื่อนกล้องอย่างช้าๆ บวกกับจำนวน shot ที่มีจำนวนไม่มากนัก หลังเหตุการณ์ความวุ่นวายของสงคราม ทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของรัสเซียเกือบล้มหายไป ยังคงเหลือแต่ ผู้กำกับ และนักแสดงจำนวนน้อยมากที่ยังคงอยู่รอดจนถึง ปี 1919 หลังการปฏิวัติรูปแบบภาพยนตร์ของรัสเซียก็เปลี่ยนไปอย่างมาก โดยกลุ่มผู้สร้างสำคัญ ที่มีอิทธิพลแนวความคิดด้าน Montage เช่น คูเลอชอฟ (Lev Kuleshov) ปูดอฟกิ้น (Vsevolod I. Pudovkin) และ ไอเซ่นสไตน์ (Sergei M.Eisenstein)

โจเซฟ สตาลิน (1924-1953) ขึ้นบริหารประเทศแทนด้วยแนวคิดเผด็จการ และกวาดล้างทุกคนผู้ที่มีความคิดต่อต้าน เขาเปิดการพัฒนาประเทศสู่อุตสาหกรรมสมัยใหม่จนเทียบเคียงสหรัฐอเมริกา แต่ปัญหาความอดอยากที่เรื้อรังมานานก็ยากเกินเยียวยา และยิ่งเลวร้ายเมื่อฮิตเลอร์สั่งล้อมมอสโคว์ไว้โดยเฉพาะที่เซนต์ปีเตอร์สเบิร์กถูกปิดล้อมไว้นาน 900 วัน ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ชาวรัสเซียเรียกสงครามครั้งนั้นว่า The Great Patriotic War กระนั้นสตาลินก็มีบทบาทในการเอาชนะนาซีเยอรมันในมหาสงครามโลกครั้งที่ 2 (ค.ศ.1941-1945) ได้

ปี 1953 อันเป็นปีที่สตาลินตาย และหนึ่งปีก่อนที่อังเดรย์จะเข้าศึกษาใน VGIK นั้น ถือเป็นช่วงเวลาที่มีการเปลี่ยนแปลงสำคัญทางการเมืองและสังคมของรัสเซีย อันถือเป็นโอกาสสำคัญของคนทำหนังในรุ่นดังกล่าว

อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของโซเวียตอยู่ในความควบคุมของรัฐมาตั้งแต่ปี 1919 โดยมีองค์กรชื่อ Goskino (คณะกรรมการตรวจสอบภาพยนตร์ของรัสเซีย) ที่ถูกตั้งขึ้นในปี 1922 เป็นผู้ควบคุมและคัดกรองภาพยนตร์ในการเผยแพร่

อังเดร ทาร์คอฟสกี้ สร้างภาพยนตร์เพียงแค่ 5 เรื่องในสหภาพโซเวียตระหว่าง ค.ศ.1962 ถึง ค.ศ.1979 เป็นรูปแบบภาพยนตร์ที่เห็นได้น้อยในยุโรปตะวันตก ล้วนแล้วแต่เป็นผลงานชิ้นสำคัญ แต่ไม่มีใครสักคนในสหภาพโซเวียตเห็นเขาเป็นผู้กำกับคนสำคัญในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์รัสเซีย ซึ่งผู้กำกับบางคนที่มีความคิดแตกต่างแบบทาร์คอฟสกี้อย่าง

Sergei Parajanov (1924 – 90) ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทกับเขา ได้รับโทษติดคุกอยู่หลายปีจากข้อหาที่โดนยัดเยียดจากการนำเสนอผลงานภาพยนตร์ที่ขัดกับหลักการของโซเวียต และถูกกดดันอย่างหนักจากเจ้าหน้าที่ แต่ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ก็ยังทำตามวิสัยทัศน์และความเชื่อของเขา แม้สิ่งนี้จะทำให้เขาถูกมองว่าไม่ได้เป็นคนของพรรคคอมมิวนิสต์และเช่นเดียวกันภาพยนตร์ของเขาก็ไม่ได้นำเสนอเพื่อเชิดชูพรรคคอมมิวนิสต์หรือสนับสนุนระบบปกครองของโซเวียต เพราะทาร์คอฟสกี้มองว่าระบบโซเวียตไม่มีมุมมองที่จะยอมรับสิ่งที่แตกต่างไปจากวิสัยทัศน์ของพรรค โซเวียตจะยอมรับงานศิลปะที่นำเสนอแนวคิดของพรรคคอมมิวนิสต์เท่านั้น ความสัมพันธ์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ กับสหภาพโซเวียตจึงเป็นไปในทางตรงกันข้าม เขาถูกจำกัดเรื่องการสนับสนุนทางเงินทุนและอุปกรณ์ รวมไปถึงการเผยแพร่ผลงานในสหภาพโซเวียต

อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของสหภาพโซเวียต ทุกบริษัทที่สร้างภาพยนตร์ต้องขึ้นอยู่กับ องค์กร Goskino และผู้สร้างงานก็อยู่ภายใต้การตรวจสอบจาก Goskino ก่อนผลิตงานแต่ละเรื่อง อังเดรทาร์คอฟสกี้ เข้าร่วมในสตูดิโอ Mosfilm ซึ่งเป็นสตูดิโอที่ใหญ่ที่สุดในมอสโคว์ ซึ่งที่ Mosfilm มีการตรวจสอบบทภาพยนตร์ที่เข้มงวดก่อนจะอนุมัติให้ภาพยนตร์เรื่องนั้นๆถ่ายทำ หลังจากถ่ายทำก็มีหลายๆฝ่ายตรวจสอบในทุกขั้นตอนการทำงานตั้งแต่ถ่ายทำไปจนถึงการตัดต่อ

แม้ใน Mosfilm จะมีความเข้มงวดในการอนุมัติการถ่ายทำภาพยนตร์แก่ผู้สร้างภาพยนตร์อย่างไรก็ตาม ขั้นตอนทั้งหมดนั้นก็จะถูกทำซ้ำอีกครั้งที่ Goskino ซึ่งเป็นอุปสรรคในการทำงานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ เป็นอย่างมากแม้เขาจะพัฒนาชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับได้พอสมควรแล้ว แต่ผลงานของเขาก็ต้องตกอยู่ในระบบของ Goskino ในข้อจำกัดการเผยแพร่งาน ด้วยความที่เขาเป็นคนดื้อรั้นไม่ยอมให้ใครมาเปลี่ยนแปลงหรือตัดทอนส่วนใดๆในงานของเขา สุดท้ายระบบการสร้างภาพยนตร์ในรัสเซียก็บีบให้เขาไปสร้างผลงานในต่างประเทศแทน เช่น Nostalghia(1983) สร้างในอิตาลี และ Sacrifice (1986) สร้างในสวีเดน

ในช่วงกลางถึงปลาย 1950 รัสเซียเกิดการเปลี่ยนแปลง สตาลิน ถึงแก่อสัญกรรมในวันที่ 5 มีนาคม ค.ศ. 1953 โดยได้มีการแต่งตั้งทายาททางการเมือง นิกิตา ครุสชอฟ ได้รับเลือกตั้งขึ้นเป็นเลขานุการคนที่ 1 ของ พรรคคอมมิวนิสต์แห่งสหภาพโซเวียต (Communist Party of the Soviet Union) ซึ่งเปรียบเสมือนตำแหน่งผู้นำของประเทศ หลังจากนั้นในปี ค.ศ. 1956 เขาก็ทำให้โลกตะลึงด้วยการประณามความเลวร้ายของสตาลิน ผู้ทำการปฏิวัติระบบนารวม (Commune) ให้ทรัพย์สินของทุกคนเป็นของส่วนรวม และนำสหภาพโซเวียตทำ สงครามเย็น กับสหรัฐอเมริกา

จากเหตุการณ์เหล่านี้ทำให้ รัฐให้เสรีภาพกับประชาชนมากขึ้น อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของโซเวียตก็ขยายตัวขึ้น เป็นการปฏิวัติให้แก่วงการภาพยนตร์ในรอบ 30 ปีของโซเวียต โดยมี Mikhail Kalatozov ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง The Cranes are Flying ประสบความสำเร็จในระดับสากล โดยได้รางวัลชนะเลิศ(Palme d'Or)จากเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ในปี 1957

การเติบโตของอุตสาหกรรมของภาพยนตร์โซเวียตเห็นผลชัดเจนในปี 1955 ที่มีการสร้างภาพยนตร์มากกว่า 65 เรื่องและเพิ่มเป็น 100 เรื่องในปี 1960 โรงภาพยนตร์ก็เช่นกัน เพิ่มขึ้นกว่าสองเท่าจาก 59,000 โรงฉายในปี 1955 เป็น 118,000 โรงในปี 1965 แต่ก่อนหน้านั้นในปี 1962 เริ่มมีลางร้ายแก่วงการภาพยนตร์โซเวียตเมื่อ Nikita Khrushchev กล่าวว่า อุตสาหกรรมภาพยนตร์ควรระลึกอยู่เสมอว่า “ภาพยนตร์คืออาวุธทางอุดมคติที่มีประสิทธิภาพและเป็นสื่อเพื่อการศึกษาที่สำคัญ” จนกระทั่งปี 1964 Leonid Brezhnev ขึ้นสู่อำนาจต่อจากครุชเชฟ การเมืองของโซเวียตก็กลับสู่ยุคอนุรักษ์นิยมอีกครั้ง

Andrei Rublev ภาพยนตร์เรื่องยาวเรื่องที่สองของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ตัดต่อเสร็จปี 1966 โดยใช้ชื่อในตอนนั้นว่า The Passion According to Andrei มีความยาว 3 ชั่วโมง 20 นาที แต่ต่อมาถูกตัดต่อใหม่หลายครั้งและถูกชะลอการฉายออกไปจนถึงปี 1971 หนังถูกตั้งข้อหามากมาย ทั้งรุนแรงเกินไป ไม่เป็นชาตินิยมพอ ไม่เป็นสังคมนิยม ไม่ตรงตามประวัติศาสตร์ และดูเป็นอิสระมากเกินไป เมื่อเทียบกับหนังยุคเดียวกันที่ส่วนใหญ่เป็นงานสัจนิยม (realism) ปี 1967 เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์เลือก Andrei Rublev ไปฉายที่นั่น แต่ทางการโซเวียตตอบกลับไปว่าหนังยังตัดต่อไม่เสร็จ และส่ง War and Peace หนังมหากาพย์ของ Sergei Bondarchuk ไปแทน จนในปี 1969 คานส์ทำเรื่องเชิญ Andrei Rublev ไปอีกครั้ง คราวนี้หนังได้รับอนุญาตให้ฉาย แต่ต้องอยู่นอกสายประกวด และอย่างไม่เป็นทางการ แต่ Andrei Rublev ก็ได้รับรางวัล Internationnal Critics’ Prize ไปจากเวทีนี้ แต่ถูกปฏิเสธไม่ให้ฉายในเทศกาลหนังมอสโคว์ และยังต้องรออีกถึง 2 ปี จึงได้ฉายตามปกติในโซเวียต โดยไม่มีโปสเตอร์โฆษณาแม้สักใบ หลังจากต่อสู้เพื่อนำ Andrei Rublev ออกฉายเป็นเวลา 5 ปี อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ได้เปลี่ยนชีวิตและการทำงานของเขาไป เขากลายเป็นคนที่เข้มแข็งขึ้น มั่นใจในความคิดของตัวเองมากขึ้นและไม่ประนีประนอมต่อระบบอีกต่อไป

ภาพที่ 8 ภาพใบปิดของ Andrei Rublevในต่างประเทศ

การทำงานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ กับกรรมการตรวจสอบของ Goskino ยังคงเป็นไปด้วยความลำบากเหมือนเดิม เขาเลยหาทางออกโดยการส่งบทเพื่อให้อนุมัติการถ่ายทำให้ได้ก่อน ก่อนที่จะมาแก้บทอีกครั้งในระหว่างถ่ายทำ เมื่อถึงกระบวนการตัดต่อเขาก็ใช้เวลานานในการตัดต่อและเวอร์ชั่นที่ส่งให้กรรมการพิจารณาภาพยนตร์ก็เป็นเวอร์ชั่นที่มีความยาวมาก เมื่อถูกสั่งให้ตัดใหม่เขาก็แค่ตัดส่วนที่เขาไม่ชอบออกจนเหลือความยาวปกติที่สามารถออกฉายได้และเป็นเวอร์ชั่นที่เขาพอใจที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้วยผลงานอย่าง Miror (1974) และ Stalker (1976)

ต้นยุค 80’ คนที่จะเดินทางออกนอกโซเวียตจะต้องเป็นศิลปินที่ได้รับการรับรองแล้วเท่านั้น ด้วยรางวัลมากมายจากทั่วโลก อังเดร ทาร์คอฟสกี้ จึงได้รับสิทธิพิเศษในการเดินทางออกนอกประเทศ เขาได้สร้างหนังที่เป็นการร่วมทุนกับประเทศตะวันตกอย่าง Nostalghia (1983) แต่หลังจากถ่ายทำ Nostalghia เสร็จ เขาได้ทำเรื่องขอต่ออายุวีซ่าและขออนุญาตทำงานต่อในประเทศตะวันตกต่อ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ส่งจดหมายไปถึงคณะกรรมการตรวจสอบภาพยนตร์ของรัสเซีย (Goskino) เพื่อชี้แจงเหตุผลว่า ตลอดระยะเวลา 22 ปีในรัสเซีย เขาได้รับอนุญาตให้สร้างหนังได้เพียง 5 เรื่องเท่านั้น ทั้งที่เขาทำงานไม่หยุดหย่อนในการวางแผนงาน เขียนบท หรือกำกับละคร แต่เวลาส่วนใหญ่กลับหมดไปกับการต่อสู้กับเจ้าหน้าที่รัฐ ที่พยายามจะเข้ามาควบคุมตรวจสอบทั้งบทภาพยนตร์และตัวหนังที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว ขณะเดียวกันก็มีข้อแย้งว่าทาร์คอฟสกี้ทำหนังช้าเป็นปกติอยู่แล้ว ต่อให้เขาได้โอกาสมากกว่านี้ ก็คงจะไม่ได้ทำหนังมากไปกว่าเดิมนัก

สุดท้าย Larissa ภรรยาของเขาจะได้รับอนุญาตให้เดินทางมาสมทบกับ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ที่อิตาลีได้ แต่ลูกชายคนเล็กของเขา และครอบครัวของภรรยากลับไม่ได้รับอนุญาต ระหว่างที่รอคำตอบจากทางการโซเวียต เขาก็ได้กำกับโอเปร่าเรื่อง Boris Godunov และเตรียมงานสร้างภาพยนตร์เรื่องถัดไป The Sacrifice(1986)

เมื่อเห็นว่าไม่มีคำตอบใดๆมาถึง เขาก็ตัดสินใจแถลงข่าวที่อิตาลี ในเดือนกรกฎาคม 1984ว่าเขาจะอาศัยอยู่ในยุโรปต่อไป โดยไม่กลับไปโซเวียตอีก หลังจากนั้นก็ได้มีการรวมกลุ่มกันตั้งเป็นคณะกรรมการ เพื่อกดดันรัฐบาลโซเวียตให้อนุญาตให้ครอบครัวทาร์คอฟสกี้ได้อยู่พร้อมหน้ากันอีกครั้ง แต่กว่าจะสำเร็จก็เมื่อ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ป่วยเป็นมะเร็งระยะสุดท้ายแล้ว ในช่วงปลายปี 1985 และเสียชีวิตขณะตัดต่อ The Sacrifice ในช่วงเวลาเดียวกับที่ในสหภาพโซเวียตชื่อของทาร์คอฟสกี้ก็ถูกปฏิบัติเหมือนบุคคลที่ไร้ตัวตน

2.2. **แนวคิดและทฤษฎีประพันธกร** (Auteur Theory)

ภาพยนตร์ถือเป็นศิลปะแขนงหนึ่ง ที่ผ่านการสร้างสรรค์จากกระบวนการคิดที่ซับซ้อน เพื่อสะท้อนห้วงอารมณ์และเรื่องราวจากผู้สร้างสรรค์ ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องหนึ่งจึงคล้ายกับ ภาพศิลปะจาก จิตรกร หรือ งานประพันธ์บนหน้ากระดาษ เมื่อพิจารณาจาก คำว่า Auteur ซึ่งเป็นคำศัพท์มาจากภาษาฝรั่งเศส ซึ่งก็ให้ความหมายว่า “ผู้ประพันธ์นิยาย บทกวี หรือเป็นผู้สร้างสรรค์วรรณกรรม” เป็นคำเดียวกันกับ Author ในภาษาอังกฤษ

ใน ปี 1948 เป็นจุดเริ่มต้นของทฤษฎีประพันธกร Alexander Astruc นักเขียนแห่ง Cahiers du Cinema ที่เปรียบเทียบการใช้ภาพของผู้กำกับ Auteur เป็นดั่งปากกา (Le Camera Stylo, Camera = Pen) ซึ่งเปรียบผู้กำกับเสมือนผู้ประพันธ์วรรณกรรม และก็เช่นเดียวกันกับบทความของ Francois Truffaut ในวารสาร Cahiers du Cinema ฉบับที่ 31 ประจำเดือนมกราคม 1954 (ก้อง พาหุรักษ์,2548) ทรุฟโฟท์ได้เขียนบทความชื่อ “Une certain tendance du cinema Francais (A certain tendency of the French cinema) เป็นบทความชิ้นแรกที่กล่าวถึงวลี “Politique des auteurs (The policy of Authors)” โดยทรุฟโฟท์ได้เขียนโจมตีวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสที่มอบความสำคัญและความเป็นเจ้าของผลงานให้แก่คนเขียนบท

ภาพยนตร์ ซึ่งเขามองว่าคนเขียนบทมักดัดแปลงบทจากวรรณกรรมและไม่มีความสร้างสรรค์ ดังนั้นภาพยนตร์จึงปราศจากความเป็นสื่อทั้งภาพและเสียงอย่างที่มันควรจะเป็น ทรุฟโฟท์และคนอื่นๆ ที่เห็นด้วยกับแนวคิดนี้ ต้องการให้ภาพยนตร์ฝรั่งเศสดำเนินรอยตามแบบอย่างของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่แตกต่างซึ่งหลั่งไหลเข้ามาในฝรั่งเศสอย่างมากมายในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่งรวมถึงผลงานของผู้กำกับระดับตำนานของโลกภาพยนตร์หลายคน ไม่ว่าจะเป็น อัลเฟรด ฮิทช์ค็อก(Alfred Hitchcock), โฮวาร์ด ฮอร์ก(Howard Hawk) และจอห์น ฟอร์ด(John Ford) ดังนั้นกลุ่มแกนนำของ “Cahiers du Cinema” จึงผลักดันให้ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดกลายเป็นงานศิลปะ ได้เสนอว่าภาพยนตร์นั้นเปรียบเสมือนงานศิลปะโดยแสดงให้เห็นว่า ผู้กำกับภาพยนตร์คือ ผู้ประพันธ์(ภาพยนตร์) โดยที่ผู้กำกับควรจะมีส่วนร่วมในเรื่องราว โดยการร่วมเขียนบทหรือประพันธ์เรื่องราวเหล่านั้นขึ้นมาเอง หลังจากนั้นคำว่า “Auteur” จึงแพร่หลายในฐานะที่เป็นคำเรียกขานชื่อของผู้กำกับบางคนที่มีบทบาทมากกว่าชื่อเรื่อง ชื่อผู้เขียนบท หรือแม้แต่ชื่อของสตูดิโอผู้ผลิต

ผู้กำกับที่เข้าข่ายนี้ย่อมมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ถ่ายทอดผ่านผลงานทุกเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์แนวใดก็ตามตัวอย่างเช่นงานของฮิทช์ค็อก ที่มักบอกเล่าเรื่องราวของบุคคลที่มีความผิดและกำลังถูกสถานการณ์ชักพาไป มักมีไคลแม็กซ์หลอกในตอนท้ายเรื่อง ก่อนจะดำเนินเรื่องไปสู่ไคลแม็กซ์ที่แท้จริง ส่วนการถ่ายภาพนั้นก็นิยมใช้มุมกล้องที่เหมือนกับว่ากำลังไล่ล่าตัวละครอยู่ (Roberts, 2001)

แนวคิดอีกประการที่ถูกนำมาผนวกใช้คือเรื่อง Mise-en-scène หรือการจัดองค์ประกอบภาพนั่นเอง เนื่องจากภาพยนตร์เป็นสื่อที่เล่าเรื่องด้วยการสื่อความหมายด้วยภาพเป็นหลัก การเคลื่อนกล้อง ตำแหน่งการวางกล้อง การเปลี่ยนจากช็อตหนึ่งไปอีกช็อตหนึ่ง ล้วนเป็นช่องทางที่ผู้กำกับ Auteur สามารถนำเอามุมมองและแนวคิดของตัวเองมาสอดแทรกในบทภาพยนตร์ได้ทั้งนั้น (Caughie,1999) แม้ว่าในกรณีที่ผู้กำกับนำบทของคนอื่นมาถ่ายทำก็ตามที การสอดแทรกแนวคิดนี้ในการวิเคราะห์ Auteur ของนักเขียน Cahiers du Cinema ชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลจาก “Camera-Stylo” ของรุ่นพี่อย่าง Astruc ที่มองผู้กำกับว่าใช้กล้อง “เขียนเรื่อง” เหมือนนักประพันธ์แต่งผลงาน (ก้อง พาหุรักษ์, 2548)

เหล่านักเขียนใน Cahiers du Cinema หลายคนปลุกปั้นบทความออกเผยแพร่แนวความคิด Auteur เป็นงานเขียนมากมายหลายชิ้น จนกลายเป็นที่มาของ Politique des auteurs (The policy of Authors) โดยให้ภาพยนตร์สามารถวิเคราะห์ผู้สร้างงานเหมือนภาพเขียนหรือวรรณกรรม ซึ่งให้ภาพยนตร์เป็นดังสิ่งสะท้อน โลกทัศน์ ชีวิต ความคิดส่วนบุคคลผ่านรูปแบบการเล่าเรื่องและแก่นเรื่องของผู้กำกับที่เป็นดั่งผู้สร้างงาน ซึ่งก็คือการศึกษาภาพยนตร์ผ่านผู้กำกับเป็นสำคัญ โดยนักเขียนที่เขียนถึงแนวคิดนี้ก็เป็นกลุ่ม french new wave ซึ่งเป็นกลุ่มสร้างภาพยนตร์หัวก้าวหน้าของฝรั่งเศส ประกอบด้วย ฌอง-ลุค โกดาร์ด(Jean – Luc Godard) จาคส์ รีแว็ตต์ (Jacques Rivette) โคลด ชาโบรล (Claude Charbrol) และ เอริค โรแมร์ (Eric Rohmer) และผลงานของคนทำหนังกลุ่มนี้ก็จัดได้ว่าเป็น Auteurs เช่นกัน แต่การผลักดันแนวคิดนี้ของกลุ่ม Cahiers du Cinema ก็ยังไม่ได้เป็นทฤษฎี เป็นเพียงแค่การเริ่มต้นและนำไปสู่การถกเถียง กว่าจะเป็นทฤษฎีแนวคิดนี้ก็ข้ามน้ำข้ามทะเลไปสู่อเมริกา ในปี 1962 โดย แอนดรู ซาริส (Andrew Sarris) นักวิจารณ์ชาวอเมริกันแห่งนิตยสาร Village Voice ได้เขียน “ Notes on the Autheur Theory (1962)” เพื่อเป็นการวางรากฐานทฤษฎีประพันธกร (Auteur Theory) โดยวางหลักไว้ 3 ประการ คือ (Andrew Sarris, 1970)

ก. องค์ประกอบทางเทคนิคของผู้กำกับที่แสดงให้เห็นหรือนำมาใช้อย่างมีประสิทธิภาพและปรากฏออกมาในภาพยนตร์ผู้ชมจดจำได้ (Technical Competence)

ข. รูปแบบการเล่าเรื่องที่เป็นส่วนตัวของผู้กำกับคนนั้นๆ อันเป็นบุคลิกภาพที่โดดเด่นในฐานะที่เป็นหลักหรือกฎเกณฑ์ในการสร้างคุณค่าในผลงาน (Personal Style)

ค. มีนัยบางอย่างของผู้กำกับแอบแฝงลงไปในภาพยนตร์ที่ดปันประเด็นหรือทัศนะคติของผู้กำกับ ได้สะท้อนผ่านออกมาในผลงานภาพยนตร์ทุกเรื่องของเขา (Inner Meaning)

จากหลักสำคัญทั้ง 3 ประการนี้ ซาร์ริสจึงได้แบ่งผู้กำกับภาพยนตร์ออกเป็น 2 ประเภท คือ

1.Great Author หรือ Major Author มีลักษณะเด่น คือ เป็นผู้กำกับที่สามารถควบคุมรูปแบบและแก่นแท้ของเรื่องในภาพยนตร์ทุกเรื่องที่ตนเป็นเจ้าของ ตัวอย่างของผู้กำกับ

ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ ได้แก่ ออร์สัน เวลล์ (Orson Welles), อัลเฟรด ฮิทช์ค็อก (Alfred Hitchcock), ฌอง เรอนัวร์ (Jean Renoir), จอห์น ฟอร์ด (John Ford) เป็นต้น

2.Lesser Author เป็นผู้กำกับที่สามารถควบคุมได้เฉพาะ “Mise-en-scène” หรือการจัดองค์ประกอบภาพเท่านั้น แต่ไม่สามารถควบคุมรูปแบบและแก่นของเรื่องได้ ผู้กำกับในกลุ่มนี้ ยกตัวอย่างเช่น ผู้กำกับชาวเยอรมันอย่างดักลาส เซิร์ก (Douglas Sirk), หรือ แซมมวล ฟูลเลอร์ (Samuel Fuller) เจ้าของผลงานอย่าง The Big Red One (1980)

หลักการของ แอนดรู ซาริส นำมาสู่ข้อถกเถียงจนเกิดการคัดค้านมากมาย ถึงการให้ความสำคัญกับผู้กำกับมากเกินไป บทความของ เอ็ดเวิร์ด บัสคอมบ์ (Edward Buscomb) ที่ชื่อ Ideas of Authorship ตีพิมพ์ในนิตยสาร Screen ฉบับที่ 14 ปี 1973 (รวบรวมอยู่ใน Caughie, 1999) ชี้ให้เห็นจุดบกพร่องใหญ่ของซาริสคือการนำเอา Auteur Theory มาวัดคุณค่า (Value) ของภาพยนตร์ ยิ่งหนังเรื่องไหนแสดงตัวตนของผู้กำกับได้ชัดเจนก็ยิ่งกลายเป็นงานชั้นยอดไปในสายตาของซาริส ภายหลังแนวคิดนี้ยังพัฒนาจนกลายมาเป็นความเชื่อเหลวไหลที่ว่าภาพยนตร์ที่จัดได้ว่าไม่มีคุณภาพของผู้กำกับ Auteur ยังถือว่าดีกว่าภาพยนตร์เรื่องเยี่ยมของผู้กำกับทั่วไป (Nelmes, 1999)

จนช่วงปลายยุค 60’s ปีเตอร์ วอลเลน Peter Wollen ได้เขียน Signs and Meanings in the Cinema (1969) โดยเปลี่ยนรูปแบบการพิจารณาทฤษฎี Autheur Theory ของแอนดรู ซาริส ไปผสมกับการวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีโครงสร้างนิยม (structuralism) ให้ความสำคัญกับส่วนประกอบอื่นๆ เช่น นักแสดง ผู้สร้าง ผู้กำกับภาพ คนเขียนบท หรือส่วนอื่นๆที่มีอิทธิพลในการสร้างภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ แต่ก็ไม่ได้ลดความสำคัญของผู้กำกับไปทั้งหมด เพราะได้วางให้ผู้กำกับเป็นตนที่ทำให้องค์ประกอบทั้งภาพยนตร์ทำงานร่วมกันได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยนักวิจารณ์สมัยนั้น ไม่ได้สนใจจะศึกษาลงไปถึงผู้กำกับทันที ได้เริ่มจากการสร้างโครงสร้างจากองค์ประกอบในภาพยนตร์ของผู้กำกับที่นำมาวิเคราะห์ แล้ววิเคราะห์ภาพยนตร์แต่ละเรื่องตามโครงสร้างนั้นๆ และศึกษาประวัติของผู้กำกับคนที่นำมาวิเคราะห์เพื่อเป็นการตรวจสอบอีกที แต่ทฤษฎีนี้ก็โดนโต้แย้ง นักวิจารณ์อย่าง โรบิน วู้ด (Robin Wood) และ ไบรอัน แอนเดอร์สัน (Brian Anderson) ได้ให้ความเห็นว่า การวิเคราะห์แบบนี้ได้ลดทอนภาพยนตร์ไปเป็นเพียงโครงสร้าง ซึ่งได้ให้ความสำคัญแก่แก่นเรื่องเป็นหลัก และ ความสำคัญของจุดเด่นอย่าง

mise-en-scène ก็ถูกลดค่าลงไป ยังรวมไปถึงการมองสุนทรียศาสตร์ในภาพยนตร์ที่ลดลงไปเป็นการวิเคราะห์โครงสร้างทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งทำให้สั่นคลอนถึงการให้คุณค่าของศิลปะภาพยนตร์ จนช่วงปี 1970 จึงได้ข้อสรุปของทฤษฎีนี้ อย่างกว้างๆว่าไม่สามารถอธิบายได้ในทฤษฎีเดียว จะต้องพิจารณาร่วมกับทฤษฎีอื่นด้วย เช่น Psychoanalysis, Deconstruction, Ideologies เป็นต้น ถึงจะสามารถอธิบายชิ้นงานอย่างได้ผล

จะขอยกตัวอย่างผู้กำกับที่ได้รับการยอมรับว่าเป็น Auteur และได้รับการยอมรับมาจนปัจจุบัน คือ อัลเฟร็ด ฮิทช์ค็อก (Alfred Hitchcock) ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอังกฤษที่รู้จักกันดีในฮอลลีวูด เขาสร้างผลงาน 57 เรื่อง ในช่วงเวลากว่า 50 ปี ตั้งแต่ในยุคสมัยหนังเงียบ และขาวดำ ภาพยนตร์เรื่องแรกของเขาคือ The Pleasure Garden (1952) นับจากนั้นเขาก็มีผลงานอีกมากมายจนเขาได้รับฉายาว่า บิดาแห่งการสร้างความลึกลับ (Master of suspense) (Abrams,Bell and Udris, 2001) เมื่อเขาได้เข้ามาสร้างภาพยนตร์ในอเมริกา ที่นี่เขาได้สร้างภาพยนตร์ที่ถึงขั้นคลาสสิกของฮอลลีวูดหลายเรื่อง เรื่องที่มีชื่อเสียงมากที่สุด ได้แก่ Psycho (1960) ซึ่งประสบความสำเร็จทั้งด้านรายได้และรางวัล ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นต้นแบบของภาพยนตร์แนวระทึกขวัญที่มีเงื่อนงำและเรื่องราวเกี่ยวกับจิตวิเคราะห์ โดยสะท้อนรูปแบบเหล่านี้ต่อมาในผลงานอีกหลายเรื่องของเขา แก่นหลักและเรื่องราวที่มักจะเกี่ยวกับประเด็นต่อไปนี้

- <u>การกระทำความผิด</u> เรื่องราวเกี่ยวกับความผิดต่อบาป กับศาสนาคริสต์ อย่างเช่น The Tenant (1926) และ Blackmail (1929)รวมไปถึง Psycho (1960) และ I confessed เป็นต้น

- <u>เรื่องราวของการผิดฝาผิดตัว</u> เช่น Vertigo(1958) และThe Birds (1963) ซึ่งมักมีบทสนทนาที่กล่าวว่า Who are you? หรือ What are you? ในภาพยนตร์หลายๆเรื่องของเขา

- <u>การมองและการแอบมอง</u> โดยใช้หลักที่ว่ามนุษย์ย่อมมีความอยากรู้อยากเห็นแต่การอยากรู้อยากเห็นนั้นอาจนำอันตรายมาสู่ชีวิต เช่น Rear

Window (1954) หรือในเรื่อง Rebecca (1940) ที่แสดงถึงเรื่องราวของคนแปลกหน้าแล้วยังเต็มไปด้วยอารมณ์ความอยากรู้อยากเห็น ความสงสัย

- <u>ปัญหาและความหมกมุ่นในความสัมพันธ์ระหว่างชายหญิง</u> ในเรื่อง Psycho (1960) ที่แสดงถึงตัวละครที่มีอาการป่วยทางจิตจากการถูกกระทำจากคนใกล้ชิดสะสมต่อเนื่องจนมีผลต่อพฤติกรรมและการแสดงออกทางเพศของตัวเอง และปัญหาความสัมพันธ์กับแม่ของ Norman Bates (Tom Curtis) ตัวละครเอกของเรื่อง

รูปแบบในการสร้างภาพยนตร์ของฮิตช์ค็อก นอกจากจะมีแก่นเรื่องที่คล้ายคลึงกันแทบทุกเรื่องแล้ว เขายังสร้างลักษณะของภาษาภาพที่เป็นเทคนิคเฉพาะตัว เช่นการใช้ภาพ CU หรือ MCU เพื่อให้ผู้ชมมีความรู้สึกร่วมไปกับเรื่องราวโดยใช้มุมมองของตัวละครหลัก การใช้เทคนิคแบบ Handheld Camera หรือ Tilt Angle แสดงความไม่มั่นคงของจิตใจตัวละคร ภาพที่ส่ายไปส่ายมา คล้ายกับอาการวิงเวียนสับสนและภาพจากมุมตานก Bird's-eye-view รวมไปถึงการบอกเล่าเรื่องราวอย่างมีจังหวะ เช่น ฉากสะเทือนขวัญสุดคลาสสิคใน Psycho (1960) อย่างฉากฆาตกรรมในห้องน้ำ ซึ่งข้อเด่นของเขาคือเข้าถึงและเข้าใจจิตวิทยาของมนุษย์ ทำให้เรื่องราวเต็มไปด้วยการเสียดสีประชดประชันสังคม และการสร้างบทบาทของตัวละครต่างๆที่ทุกคนล้วนมีสิ่งที่ซ่อนเร้นไว้ ไม่ว่าจะเป็นสิ่งซึ่งสะท้อนเรื่องราวที่มีลักษณะเด่นเชื่อมโยงกัน คล้ายกัน แต่มีลักษณะเด่นต่างกันในภาพยนตร์หลายๆเรื่องของเขา

หากมองในภาพรวมภาพยนตร์แต่ละเรื่องจะแฝงไว้ด้วยเรื่องราวของความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชายกับแม่ ซึ่งในวัยเด็ก ฮิตช์ค็อกมักจะถูกแม่ทำโทษเมื่อทำผิด หรือความอยากรู้อยากเห็น การแอบดู การถ้ำมอง ซึ่งปรากฏในตัวละครซึ่งเขามักจะชอบไปนั่งมองดูสิ่งต่างๆที่ท่าเรือในวัยเด็ก นอกจากนี้ความที่เขาเป็นเด็กอ้วน ไม่มั่นใจและไม่กล้าแสดงออก แสดงผ่านตัวละครที่แสดงอาการไม่มั่นใจหรือมีความผิดปกติบางอย่าง รวมถึงเรื่องของคนทั่วไปในสังคมตัวละครที่มีความผิดบาปเกิดขึ้น ซึ่งภาพยนตร์ของฮิตช์ค็อกแทบทุกเรื่องจะมีเงื่อนงำบางอย่างให้ค้นหา และเมื่อพบบทสรุปของสิ่งต่างๆการแก้ไขปัญหาเหล่านั้น แฝงถึงคำสอนต่างๆต่อชีวิต ให้รู้

ถึงความไม่ปลอดภัยในชีวิต จากการทำผิดบางประการ ไม่ว่าอย่างไรก็ตาม เมื่อเราได้ทำสิ่งใดลงไป สิ่งนั้นย่อมคืนสนองสู่ตัวเราได้โดยตรง

แม้ทฤษฎี Auteur จะผ่านการเติมแต่งและคัดค้านมาหลายยุคหลายสมัย สิ่งที่ดูจะเข้ากับงานวิจัยชิ้นนี้อย่างสมบูรณ์ก็คงไม่พ้น แนวคิดแรกเริ่มของกลุ่ม Cahiers du Cinema และ แอนดรู ซาริส ที่ให้ความสำคัญกับ mise-en-scène เพราะ งานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ มีความโดนเด่นในการใช้ Long Take และ mise-en-scène ซึ่งงานวิจัยชิ้นนี้ก็ให้ความสำคัญกับการศึกษา mise-en-scène เป็นหลัก เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์องค์ประกอบต่างๆในการสร้างงานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

2.2.1.**ศิลปะการจัดองค์ประกอบภาพ (mise-en-scène)**

ศิลปะการจัดองค์ประกอบภาพ หรือ mise-en-scène เป็นคำศัพท์ภาษาฝรั่งเศส มีความหมายตามตัวว่า “ใส่เข้ามาในฉาก” แต่เดิมเป็นคำที่บรรดาผู้กำกับละครใช้อธิบายวิธีจัดทุกสิ่งทุกอย่างบนเวที ต่อมากลายเป็นคำศัพท์ที่ได้ใช้กันแพร่หลายในแวดวงภาพยนตร์ หมายถึงการจัดองค์ประกอบภาพในหนึ่งช็อต แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างฉาก กับตัวละคร ตลอดจนถึงแสงเงา สี มุมกล้อง และการเคลื่อนกล้อง โดยทั่วไปแล้ว ผู้กำกับที่ให้ความสำคัญกับ mise-en-scène มักจะพึ่งพาการตัดต่อเพียงน้อยนิดและเน้นการถ่ายภาพแบบชัดลึก ผู้ที่เริ่มต้นใช้คำนี้ (mise-en-scène) ในวงการภาพยนตร์ ก็คือกลุ่มนักเขียน จาก Cahiers du Cinema ซึ่งประกอบอยู่ในแนวคิดของ Auteur จากที่ได้กล่าวรายละเอียดมาแล้วจากหัวข้อ ทฤษฎีประพันธกร

Mise-en-scène คือ การทำงานร่วมกันของผู้กำกับและผู้กำกับภาพที่ต้องกำหนดความสอดคล้องขององค์ประกอบต่างๆในพื้นที่ฉากในภาพยนตร์กับภาพที่เคลื่อนไปในลักษณะต่างๆโดยการถ่ายแบบ Long Take ให้สามารถเล่าเรื่องในช็อตเดียวให้คุ้มค่าและมีพลังที่สุดโดยไม่ต้องพึ่งการตัดต่อเลย โดยส่วนใหญ่เราจะพบวิธีนี้ได้ในภาพยนตร์ศิลปะ แต่ก็มีไม่น้อยที่ภาพยนตร์บันเทิงได้เลือกใช้วิธีการนี้และประสบความสำเร็จ อย่างเช่นงานของ ออสัน เวลส์ (Orson Welles) เรื่อง Touch of Evil (1958) ที่เริ่มต้นด้วยภาพโคลสอัพระเบิดเวลาซึ่งถูกนำไปใส่ไว้ในรถยนต์คัน

หนึ่ง จากนั้นกล้องก็คอยตามติดเหตุการณ์รถคันนั้นโดยตลอดแบบไม่มีการตัดภาพ คนดูจึงรู้สึกได้ถึงระเบิดที่กำลังนับถอยหลังทุกวินาที ความตึงเครียดทวีสูงขึ้นตามลำดับ เพราะเวลาของหนังมีค่าเทียบเท่ากับเวลาจริง สร้างอารมณ์ตื่นเต้นสมจริงโดยที่อารมณ์ไม่สะดุดด้วยการตัดต่อ

ในหนังสือ What is Cinema? โดย Andre Bazin ได้เขียนบทความยกย่อง mise-en scène ว่าดีกว่าการตัดต่อ พร้อมทั้งยกตัวอย่างหนังกลุ่มสัจจนิยมใหม่(neo-realism) ว่าเต็มไปด้วยความจริงอันงดงาม สะเทือนใจ ที่ปราศจากการแต่งเติมด้วยเทคนิคทางภาพยนตร์ เนื่องจากการถ่ายทำแบบ long take เน้นโฟกัสชัดลึกนั้นสามารถบรรจุภาพมุมกว้างไปจนถึงโคลสอัพ การกระทำและการตอบสนองของตัวละคร ระหว่างแบ็คกราวด์และโฟร์กราวด์ ถูกรักษาเอาไว้ให้ผู้ชมเลือกดูได้อย่างครบถ้วนในช็อตเดียว โดยไม่จำเป็นต้องแบ่งซอยออกเป็นช็อตย่อยๆจำนวนมาก สำหรับบาแซงได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับ long take และ mise-en-scène ว่าได้ช่วยสร้างความสมจริงให้แก่เรื่องราวได้มากกว่าการตัดต่อ ซึ่งย่นย่อพื้นที่ เวลา บงการความคิดและอารมณ์ของคนดูจนเกินไป

ลักษณะสำคัญของ mise-en-scène ได้แก่

<u>ฉาก (Set Design)</u>

องค์ประกอบสำคัญของ"mise-en scène" คือ ฉาก (Set Design) และอุปกรณ์ประกอบฉาก (Props) ฉากสามารถใช้ในการขยายอารมณ์ตัวละครหรืออารมณ์ของภาพยนตร์ให้โดดเด่นหรือสร้างลักษณะพิเศษในชิ้นงานได้ ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากนั้นจึงจำเป็นต้องผ่านการตีความตัวละครและเรื่องราวเพื่อสร้างโลกจำลองให้กับผู้ชม ได้รับรู้ความสมจริงในเรื่องราวและรู้สึกซาบซึ้งไปกับเรื่องราวที่ดำเนินอยู่ บางครั้งลักษณะและบรรยากาศของฉากอาจเปลี่ยนไปตามภาวะของตัวละครในเรื่อง หรืออาจจะสร้างความหมายแฝงเร้นด้วยการกำหนดสัญลักษณ์ในเรื่องราวผ่านอุปกรณ์ประกอบฉากหรือเป็นส่วนหนึ่งของฉากทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับผู้สร้างงานที่ต้องการสร้างงานให้มีความลึกซึ้งอย่างไร

เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า (Costume and Makeup)

เครื่องแต่งกายหรือเสื้อผ้าที่ตัวละครสวมใส่ การใช้สีหรือการออกแบบที่แตกต่างกันก็สามารถสร้างความหมายแฝงหรือแสดงออกผ่านตัวละครผู้สวมใส่เสื้อผ้าชุดนั้น แต่โดยหลักแล้วเครื่องแต่งกายหรือการแต่งหน้ามีไว้เพื่อสร้างเอกลักษณ์ให้แก่ตัวละครแต่ละตัวให้มีความแตกต่าง และก็เช่นกันในบางครั้งอาจจะสื่อภาวะอารมณ์ของตัวละครหรือเป็นสัญลักษณ์บางอย่าง

รูปแบบของแสง (Lighting Pattern)

ทิศทางของแสงและคุณภาพของแสงมีผลอย่างยิ่งต่อการรับรู้เกี่ยวกับภาพยนตร์ แสงและเงาสามารถเน้นพื้นผิวรูปร่าง ระยะทาง อารมณ์ เวลา ฤดูกาล หรือแม้กระทั่งความสวยงาม แสงสามารถสร้างผลกระทบต่อคนดูในแง่ของสีสันและความลึก ความมืดและความสว่าง แสงที่แตกต่างกันสามารถสร้างความรู้สึกพิเศษให้แก่ภาพ และสร้างความหมายให้กับภาพยนตร์ได้เช่นกัน

การแสดง (Acting)

การแสดงจะไปด้วยกันกับฉากและส่วนประกอบอื่นๆด้วยการ จัดวางตำแหน่งตัวละครในฉาก(Blocking) ในการจัดวางและการกำหนดตำแหน่งการเคลื่อนไหวของตัวละครสามารถสร้างความงามได้คล้ายกับงานจิตรกรรม หากแต่ในภาพยนตร์ตัวละครมีการเคลื่อนไหวตลอดเวลาและกรอบภาพมีการเปลี่ยนแปลงด้วยการเคลื่อนกล้อง ดังนั้นผู้กำกับและผู้กำกับภาพจึงต้องมีศิลปะ เทคนิค และสายตาที่มีสุนทรียในการจัดวางตัวละครในแต่ละฉาก แต่ละการเคลื่อนไหว ให้มีองค์ประกอบที่สื่อความหมายที่ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ สัมพันธ์กับเรื่องราว และบทบาทของตัวละคร การจัดองค์ประกอบภาพที่มีความหมายและสร้างสุนทรียภาพแก่คนดูนั้น ไม่เพียงแค่จัดวางภาพให้งดงาม แต่ทุกอย่างต้องมีความหมายซึ่งกันและกันทั้งฉากและตัวละคร

พื้นที่ว่าง (Space)

พื้นที่ว่างมีความสำคัญอย่างมากในการสร้างความหมายและการจัดองค์ประกอบภาพในภาพยนตร์ โดยประกอบด้วย ความลึก ความใกล้ชิด ขนาดและสัดส่วนของสถานที่ พื้นที่ใน

เฟรมภาพถูกจัดวางผ่านตำแหน่งของกล้องและเลนส์ ตำแหน่งแสง การออกแบบอย่างมีประสิทธิภาพสามารถกำหนดอารมณ์และความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบต่างๆในภาพยนตร์ สามารถสร้างความงามและความหมายอย่างลึกซึ้งให้กับเรื่องราวได้

2.3 แนวคิดและทฤษฎีสัญญวิทยา

ทฤษฎีสัญญวิทยา (Semiology) หรือสัญศาสตร์ (Semiotics) นั้นหมายถึง ศาสตร์ที่ว่าด้วยสัญญะหรือระบบของสัญลักษณ์ ระบบการสร้างความหมายของภาษา ซึ่งการที่เราจะทำความเข้าใจกับความหมายของสิ่งต่างๆได้ลึกซึ้งมากยิ่งขึ้นนั้น เราควรจะทราบถึงความหมายที่แฝงอยู่ในภาษาและบริบทอื่นที่ล้อมรอบภาษานั้นๆ ที่มีการแสดงออกมาหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นภาษาพูด ภาษาภาพ ตลอดจนภาษาของรูปแบบการสื่อสารต่างๆ ดังนั้น “สัญญะ” จึงถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมาย (Meaning) แทนสิ่งที่เห็นจริง (Object) ในตัวบท (Text) และบริบท (Context) หนึ่งๆที่ต่างกันไป การที่จะทราบความหมายของภาษาหรือภาพที่ปรากฏนั้นจึงมิใช่การดูที่ภาพหรือวัตถุเพียงอย่างเดียว เพราะความหมายที่แฝงอยู่นั้นอาจเกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับอีกสิ่งหนึ่ง(กาญจนา แก้วเทพ, 2541)

สัญญวิทยาเป็นศาสตร์หนึ่งของทฤษฎีโครงสร้างนิยม โดยมีต้นกำเนิดมาจากสาขาวิชาภาษาศาสตร์ และสาขาวิชามนุษยวิทยาเชิงโครงสร้าง (Structural anthropology) ซึ่งการวิเคราะห์ในเชิงโครงสร้างนิยมไม่ได้จำกัดเฉพาะการวิเคราะห์ “ภาษา” เท่านั้น หากแต่ได้ขยายตัวไปสู่การศึกษาทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่ในระบบสัญญะ โดยสนใจทุกสิ่งทุกอย่างที่มีความหมายอยู่ในตัวของมันเอง อย่างเช่น ภาพหรือสัญลักษณ์พิเศษหรือ การใช้เทคนิค ภาพ แสง สีต่างๆที่ปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์เพื่อสื่อความหมายบางอย่างออกมา เป็นต้น โดยวัตถุดิบทุกอย่างที่มีอยู่ในสัญญะล้วนมีความหมายอยู่ในเนื้อใน เช่น แหวนแต่งงาน การกิน อาการเจ็บป่วย ฯลฯ (กาญจนา แก้วเทพ, 2541) ซึ่งกระบวนการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของคำหรือภาพกับความเป็นจริงดังกล่าวนี้ เรียกว่ากระบวนการสร้างความหมายหรือกระบวนการให้ความหมาย (Signification) (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, 2551)

แฟร์ดินอง เดอ โซซูร์ (Ferdinand De Saussure) นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส ผู้เสนอทฤษฎีสัญญวิทยา(Semiology) ได้แบ่งองค์ประกอบของกระบวนการสร้างความหมายออกเป็น 2 ประการ คือ “รูปสัญญะ”(Signifier) หรือตัวหมาย และ “ความหมายสัญญะ” (Signified) หรือตัวหมายถึงก็คือความคิด(Mental Concept) เมื่อนำถ้อยคำ ภาพ หรือภาพเคลื่อนไหวมาประกอบเข้ากับความคิดใดความคิดหนึ่ง เช่น ความสุข ความเศร้า ความยินดี ถ้อยคำต่างๆจะกลายเป็นสัญญะของแนวความคิดนั้น

ตัวหมาย (Signifier) ก็คือสิ่งที่ปรากฏให้เห็นเป็นเครื่องหมายที่เป็นลักษณะหรือรูปแบบเชิงรูปธรรมของตัวหมายที่สามารถรับรู้ด้วยอายตนะทั้ง 5 เช่น เมื่อเราเขียนคำว่า “ม้า” โดยมุ่งจะให้หมายถึงตัวม้าจริงๆ ตัวอักษรคำว่า “ม้า” ถือเป็นตัวหมายถึง(Signified) ซึ่งเป็นความคิดเชิงนามธรรมของผู้ที่สร้าง หรืออ่านตัวความหมาย โดยการที่เราเรียกสัตว์ที่เราเห็นหรือที่ตัวหมาย (Signifier) อ้างอิงว่า “ม้า”นั้นเกิดจากการตกลงกันในหมู่ผู้ใช้สัญลักษณ์นั้น (อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, 2541)

ระบบภาษาจึงเป็นการจัดการระบบสัญญะต่างๆ ขึ้นมาและมีการถ่ายทอดจนเป็นที่รับรู้และยอมรับในความหมายที่ใช้ ดังนั้นการสร้างความหมายในระบบสัญญวิทยาจึงมีลักษณะที่ไม่แน่นอนตายตัว ความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายกับตัวหมายถึงเป็นเรื่องกำหนดขึ้นมามากกว่าจะเป็นโดยธรรมชาติ (Arbitrary nature of sign) ความหมายที่ได้จึงขึ้นอยู่กับการเลือกตัวหมายมาเข้าคู่กับตัวหมายถึงที่ได้รับการยอมรับจากชุมชนหรือสังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่างกันไปตามแต่ละสถานที่และยุคสมัย การสร้างระบบความหมายด้วยวิธีการสัญญวิทยาของภาษาศาสตร์จึงมีความสำคัญอย่างมากในการทำความเข้าใจกับภาพเคลื่อนไหวของสื่อภาพยนตร์ เพราะในภาพยนตร์นั้น ตัวหมายจะอยู่ใกล้ชิดกับตัวหมายถึงอย่างมาก ภาพที่ปรากฏจะเป็นภาพตัวแทนที่มีความสมจริง และเสียงที่ออกมาก็เป็นการผลิตซ้ำเสียงที่เหมือนกับเสียงจริงของสิ่งที่กำลังกล่าวถึง ผู้ชมจะไม่มีทางเข้าใจตัวหมายในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆได้หากไม่สามารถจดจำตัวหมายถึงในเวลาเดียวกันด้วย

ชาร์ล แซนเดอร์ เพียร์ซ (Charles S. Pierce) ได้นำ องค์ประกอบ 2 ประการนี้มาใช้ในการแบ่งประเภทของสัญญะออกเป็น 3 ประเภทคือ (James Monaco, 1981)

1. Icon คือสัญญะที่มีลักษณะเป็นภาพหรือวัตถุที่มองเห็นได้ชัดเจน รูปร่างคล้ายหรือเหมือนวัตถุจริงมากที่สุด รูปแบบของ Icon ถูกกำหนดขึ้นมาโดยภาพที่ปรากฏของตัววัตถุเองและสามารถเข้าใจได้ในทันที เช่น รูปวาด ปากกา ฯลฯ

2. Index คือดรรชนีหรือตัวบ่งชี้ที่มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงเชิงเหตุผล โดยตรงกับวัตถุจริง เช่น ควันไฟ เป็นเครื่องบ่งชี้ว่าเกิดไฟไหม้ เป็นต้น ซึ่งการถอดรหัสต้องอาศัยการคิดหาเหตุผลเชื่อมโยงระหว่างตัวบ่งชี้และวัตถุ

3. Symbol คือสัญลักษณ์ที่ไม่มีความเกี่ยวพันอันใดระหว่างสัญญะกับวัตถุที่มีอยู่จริง เป็นการให้ความหมายในเชิงอุปมาอุปมัย ซึ่งการถอดความหมายจะต้องอาศัยการตกลงร่วมกันของสังคมผู้ใช้สัญลักษณ์นั้นๆ รวมถึงการเรียนรู้ของผู้ชมต่อการเชื่อมโยงความหมายด้วย

โรลองด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes) นักสัญญวิทยาชาวฝรั่งเศสคนสำคัญ เป็นผู้พัฒนาความคิดของกระบวนการสร้างความหมายเหล่านี้ให้มีมิติมากขึ้น โดยศึกษาถึงลักษณะที่ทำให้เกิดความหมายออกเป็น 2 ระดับ คือ ความหมายโดยตรง (Denotative Meaning) และความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545)

1. ความหมายโดยตรง (Denotative Meaning) เป็นความหมายที่ชัดแจ้งของตัวหมายไม่ต้องอาศัยการตีความก็สามารถเข้าใจได้ทันที เพราะเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป เช่น “แอปเปิ้ล”มีความหมายตรงเป็นความหมายระดับพื้นผิว คือผลไม้ชนิดหนึ่ง ซึ่งคนทั่วไปหากได้ยินหรือมองเห็นแอปเปิ้ลก็จะสามารถเข้าใจในความหมายของสิ่งนั้นได้ทันที สื่อภาพยนตร์สามารถสื่อความหมายของตัวสัญญะในระดับความหมายตรงได้ดี เพราะภาพยนตร์สามารถที่จะจำลองความจริงได้ใกล้เคียงความจริงเป็นอย่างมาก

2. ความหมายโดยนัยแฝง (Connotative Meaning) เป็นความหมายที่เกิดขึ้นจากการตีความโดยอัตวิสัย (Subjective) หรือการตีความจากอารมณ์ ความรู้สึก ประสบการณ์

หรือค่านิยมของบุคคล การตีความในลักษณะนี้จะเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละบริบททางสังคม วัฒนธรรม อคติ ของบุคคลนั้นๆเป็นหลัก แต่ละบุคคลจะรู้สึกต่อตัวหมายไม่เหมือนกันหรือไม่เท่ากัน เพราะมนุษย์มักตัดสินความหมายโดยนัยแฝงจากสังคมมากกว่าโดยส่วนตัว ในสื่อภาพยนตร์สามารถใช้ความหมายแฝงเป็นส่วนหนึ่งของตัวสัญญะ เนื่องจากภาพยนตร์เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรม ดังนั้นอิทธิพลของวัฒนธรรมจึงมีผลต่อองค์ประกอบต่างๆของภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็น แสง สี หรือ เสียง เช่น สีแดง สามารถสื่อความหมายออกมาได้มากกว่าแค่การเป็นสี จากวัฒนธรรมของชาวจีนเชื่อว่าสีแดงเป็นสีแห่งความสุข ในขณะที่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง ประเทศรัสเซีย สีแดงอาจหมายถึงพรรคคอมมิวนิสต์ก็ได้ ในแต่ละสังคมและวัฒนธรรมความหมายอาจเปลี่ยนไปเป็นความรู้สึกหรือความเข้าใจอื่นได้

กระบวนการสร้างความหมายขั้นตอนแรก หรือความหมายนัยตรง (Denotative Meaning) จะมีลักษณะเป็นสากล คือมีความหมายเดียวกันสำหรับทุกคนและมีลักษณะเป็นสภาวะวิสัย (Objectivity) คือ อ้างอิงขึ้นมาโดยไม่มีการประเมินคุณค่าใด ส่วนกระบวนการสร้างความหมายในขั้นที่ 2 หรือความหมายแฝง (Connotative Meaning) จะเป็นการตีความหมายที่เปลี่ยนแปลงไปตามค่านิยมทางวัฒนธรรม หรือวัฒนธรรมที่เป็นบริบทของตัวบท การที่เราจะวิเคราะห์เนื้อหาวัฒนธรรมของสื่อนั้นตั้งอยู่บนสมมติฐานเบื้องแรกที่ว่าเนื้อหาของสื่อมวลชนประกอบด้วยตัวบท(Text) จำนวนมากมาย ซึ่งตัวบทเหล่านี้ส่วนใหญ่แล้วจะมีลักษณะมาจากมาตรฐานเดียวกันซ้ำไปซ้ำมา เปิดเผยต่อสาธารณะและถูกสร้างขึ้นมาอย่างเป็นระบบตามเกณฑ์ต่างๆทางภาษา ซึ่งบ่อยครั้งตัวบทก็สร้างมาจากเรื่องราวที่ผู้คนคุ้นเคยกันอยู่แล้ว หรือสร้างมาจากมายาคติ (myth) ซึ่งเป็นความหมายที่ผสมผสานกันขึ้นมาจนกลายเป็นตำนาน หรือประสบการณ์บางอย่างของสังคม ตลอดจนภาพลักษณ์ที่มีอยู่ในวัฒนธรรมทั้งฝ่ายผู้สร้างและฝ่ายผู้รับตัวบทนั้นๆ ดังนั้นถ้าได้นำตัวบทมาวิเคราะห์อย่างละเอียดถี่ถ้วนแล้วก็สามารถหาข้อสรุปเกี่ยวกับรากของวัฒนธรรม ความหมายของเนื้อหา หรือจุดหมายของเนื้อหาได้

Barthes ได้กล่าวถึงในเรื่องมายาคติไว้ว่า สำหรับมายาคติหรือความเชื่อเดิมนั้นได้รวมไว้ในกระบวนการสร้างความหมายโดยนัยแฝง (Connotative Meaning) โดยความหมายที่สัญญะแสดงในขั้นตอนที่2 (second order) นั้น คือความหมายที่ผ่านทางมายาคติ หรือความ

เชื่อดั้งเดิม เป็นเรื่องเล่าที่มีอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมเพื่ออธิบายหรือทำให้เกิดความเข้าใจในธรรมชาติหรือความเป็นจริง (reality) หรือเป็นวิทยาศาสตร์ มีการเปลี่ยนแปลงเพื่อสนองต่อความต้องการและค่านิยมที่เปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรม มายาคติมักจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับชีวิตและความตาย คนและพระเจ้า ความดีและความชั่วร้าย โดยที่การตีความหมายแฝงและมายาคตินั้นเป็นช่องทางสำคัญที่สัญญะได้แสดงความหมายในขั้นที่2 ซึ่งเป็นขั้นที่มีปฏิสัมพันธ์ระหว่างสัญญะกับผู้ใช้สัญญะหรือวัฒนธรรมอย่างมาก

ในการศึกษาตัวบทโดยวิธีทางสัญญวิทยานั้น เมื่อเราเข้าใจตัวสัญญะ กระบวนการสร้างความหมาย และพบ “รหัส” ซึ่งเป็นตัวเชื่อมต่อทุกอย่างเข้าด้วยกันแล้ว ก็จะทำให้สามารถเข้าใจความหมายของตัวบทได้ สำหรับการที่จะนำวิธีทางสัญญวิทยามาใช้ในการศึกษาภาพยนตร์ต้องเข้าใจถึงคำศัพท์สำคัญทางสัญญวิทยาบางคำ ดังต่อไปนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2542)

1. Metaphor คือการส่งผ่านความหมาย โดยการแสดงความสัมพันธ์ระหว่างของสองสิ่งด้วยวิธีการเปรียบเทียบความเหมือน (analogy)

2. Metonymy คือการส่งผ่านความหมาย โดยการแสดงความสัมพันธ์ในลักษณะที่เกี่ยวเนื่องกัน(association) กล่าวคือใช้ส่วนหนึ่งสื่อความหมายแทนทั้งหมดได้ซึ่งแบบที่ใช้กันมากคือการเปรียบเทียบ

3. Synecdoches เป็นลักษณะของคำพูด / วิธีการพูด ในที่ซึ่งส่วนย่อยจะแทนส่วนรวม / ทั้งหมด (part stands for the whole) หรือส่วนรวม / ทั้งหมดจะแทนส่วนย่อย (the whole for the part) ตัวอย่างเช่น หากเรากล่าวถึงรถยนตร์ (automobile) ก็สามารถอ้างถึงได้ด้วย มอเตอร์ (motor) หรือชุดของตัวล้อ (a set of wheels)แทน หรือหากกล่าวถึงตำรวจ ก็อาจอ้างถึงว่าเป็นตัวแทนกฎหมาย (law) ก็ได้ (James Monaco, 1977)

4. Synchronic คือการศึกษาเชิงวิเคราะห์ โดยวิธีนี้จะศึกษาโดยพิจารณาถึงความสัมพันธ์ที่มีอยู่ในองค์ประกอบย่อยของตัวบทและจะค้นหารูปแบบของสิ่งที่ตรงกันข้าม ซึ่งถูกจับเป็นคู่ในตัวบท (paradigmatic structure)

5. Diachronic คือการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ (historical) การศึกษาตัวบทในเชิง diachronic จะพิจารณาถึงวิถีทางที่เรื่องพัฒนาไปโดยจะเน้นที่ความต่อเนื่องของเหตุการณ์ (chain of events) ที่ประกอบกันเป็นเรื่อง (syntagmatic structure)

6. Icon/ Index / Symbol จากองค์ประกอบของตัวสัญญะทั้งตัวหมาย (signifier) และตัวหมายถึง (signified) นั้นสามารถศึกษาลักษณะความสัมพันธ์ หรือระยะห่างระหว่างตัวสัญญะทั้งสองได้ด้วยการจัดประเภทของสัญญะ (sign) ชาร์ล แซนเดอร์ เพียร์ซ (Charles S.Peirce) ได้นำองค์ประกอบ 2 ประการนี้มาใช้ในการแบ่งประเภทของสัญญะออกเป็น 3 ประเภทอย่างที่ได้กล่าวมาแล้ว (James Monaco, 1981)

7. Paradigmatic คือการวิเคราะห์ตัวบทที่เกี่ยวข้องกับการหารูปแบบของความตรงกันข้าม(opposition) ที่ซ่อนอยู่ในตัวบท และที่ก่อให้เกิดความหมายขึ้น ทั้งนี้เนื่องจากความหมายขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ที่ถูกสร้างขึ้น และความสัมพันธ์ที่สำคัญที่สุดคือในการสร้างความหมาย ก็คือความสัมพันธ์ของสิ่งที่ตรงกันข้าม ซึ่งความตรงกันข้ามกันนี้อาจจะไม่เห็นอย่างชัดเจน แต่ถ้าปราศจากความแตกต่างเหล่านี้ ก็จะไม่มีความหมายใดทั้งสิ้น เช่นคำว่า ดี หรือการประพฤติดีอาจไม่มีความหมายอะไรเลยก็ได้ ถ้าไม่มีคำว่า ชั่ว หรือพฤติกรรมที่ชั่ว มาเป็นตัวเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่าง เป็นต้น

8. Syntagmatic คือการวิเคราะห์ที่จะพิจารณาตัวบทเป็นลำดับเหตุการณ์ประกอบกันเป็นเรื่องๆหนึ่ง สิ่งสำคัญที่ควรรู้ในการวิเคราะห์แบบนี้ก็คือ เรื่องต่างๆจะประกอบด้วยองค์ประกอบย่อยที่แน่นอน ซึ่งจำเป็นอย่างยิ่งในการ

สร้างเรื่อง และลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นสิ่งสำคัญ โดยมีการจัดเรียงองค์ประกอบย่อยในเรื่องจะมีผลต่อความเข้าใจของเราว่าอะไรมีความหมายอย่างไร ทั้งนี้ Propp ได้กำหนดหน่วยของการเล่าเรื่องที่เรียกว่า “ฟังก์ชั่น” (function)ขึ้น ซึ่งเป็นประเภทของกิจกรรมหรือการแสดงของตัวละคร โดยกำหนดว่าการกระทำต่างๆของตัวละครสร้างความหมายให้กับเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นอันเป็นข้อมูลต่างๆที่ถูกเก็บรวบรวมขึ้นมาจากตัวบท (text) ภายใต้ข้อตกลงว่า “ฟังก์ชั่น” ของตัวละครต่างๆมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้เกิดความคงที่และตายตัวในเรื่องเล่าโดยไม่นำเอาตัวละครเข้ามาเกี่ยวข้อง ไม่ว่าพระเอกหรือผู้ร้ายก็ตาม หน่วยเหล่านี้เป็นองค์ประกอบพื้นฐานของเรื่องเล่า จำนวนฟังก์ชั่นที่ค้นหาได้จากเรื่องเล่าที่ถูกกำหนดขึ้นตามลำดับก่อนหลังของฟังก์ชั่นที่มีลักษณะคล้ายกัน และเรื่องเล่านี้เมื่อนำมาศึกษาประเภทเดียวกัน ไม่ว่ากี่เรื่องก็ตาม จะมีโครงสร้างของเรื่องที่เหมือนกัน ทั้งนี้ วากยสัมพันธ์ (Syntax) ของภาพยนตร์เป็นดังการจัดเรียงตามระบบของมัน (systematic arrangement) ซึ่งวากยสัมพันธ์ทางภาพยนตร์ (film syntax) ต้องประกอบไปด้วยการพัฒนาเรื่องราวในด้านเวลา (time) และการพัฒนาเหตุการณ์ในด้านพื้นที่ (space)

Paradigmatic และ Syntagmatic นั้นมีคุณค่าแท้จริงเสมือนกับเป็นเครื่องมือสำหรับการทำความเข้าใจอะไรก็ตามที่ภาพยนตร์ต้องการสื่อความหมายถึง ทั้งนี้ ในแง่ศิลปะของการถ่ายทำภาพยนตร์นั้นมีอยู่ 2 คำถามที่ครอบงำจิตใจผู้สร้างอยู่ นั่นคือ

- เราจะถ่ายอย่างไร (What choices to make : the paradigmatic)

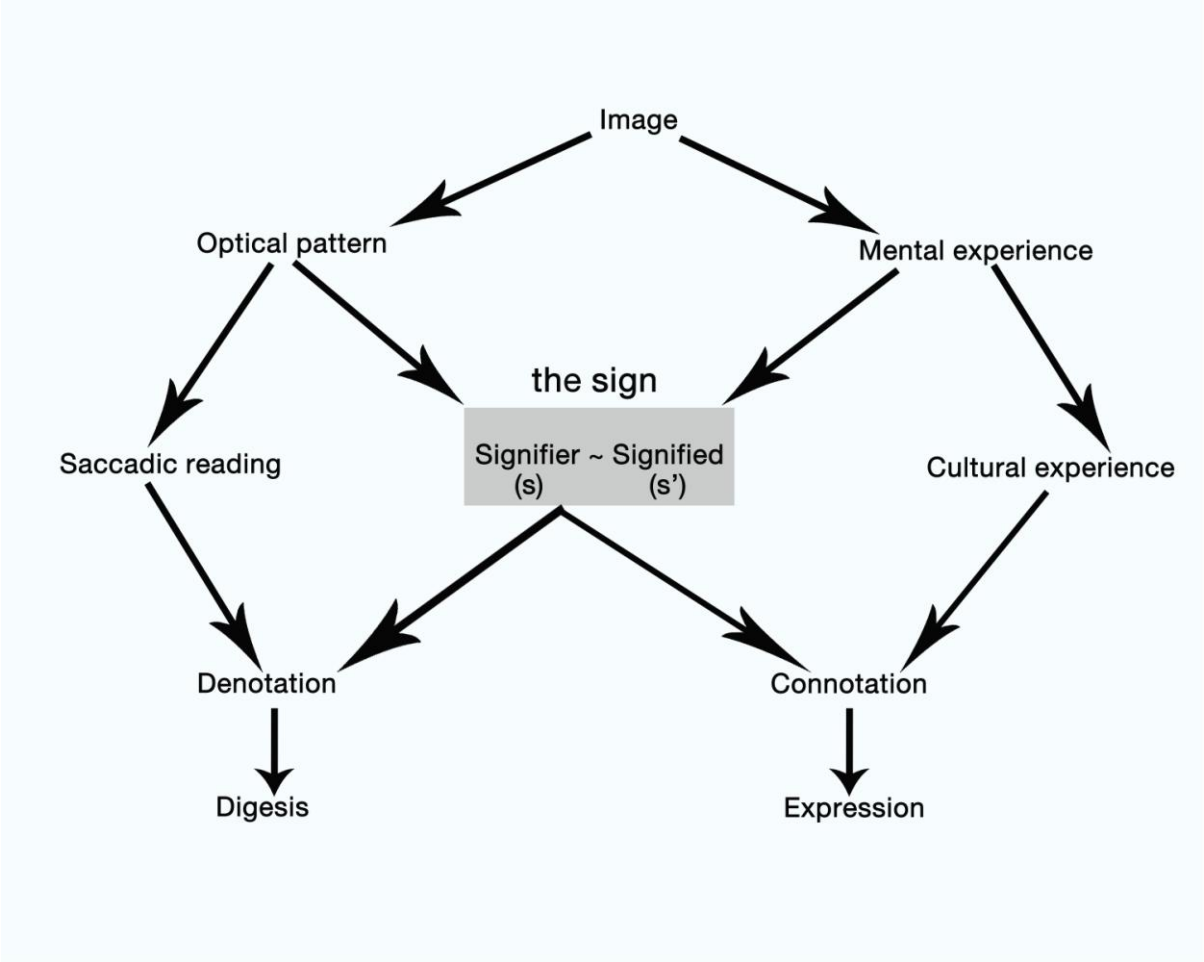
- เราจะนำเสนออย่างไร (How to edit it : the syntagmatic)

ในทางสัญญวิทยา (Semiology) นั้นจะมุ่งเน้นพิจารณาการถ่ายทอดความหมายผ่าน Syntagmatic หากจะศึกษาสัญญะในทางภาพยนตร์ ด้วยเหตุผลที่ง่ายมากก็คือ มันเป็นงานศิลปะที่แตกต่างจากศิลปะรูปแบบอื่นๆอย่างเห็นได้ชัดแจ้ง ดังนั้น syntagmatic categories

ที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับ การตัดต่อ (editing) และมอนทาจ (montage) จะทำให้รู้สึกถึงความเป็นศาสตร์ทางภาพยนตร์อย่างมากที่สุด

ไวยากรณ์ของฮอลลีวู้ด (Hollywood Grammar) ซึ่งจะอธิบายด้วยแผนภาพด้านล่างต่อไปนี้ ได้ถูกใช้เหมือนเป็นตัวแบบที่ตรงตัวสำหรับภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่ได้ถูกสร้างขึ้นมาในช่วงยุค 30 40 และต้นยุค 50 ประกอบด้วย การอ่านและการทำความเข้าใจภาพยนตร์ ซึ่งสามารถอธิบายได้ ดังนี้ (James Monaco, 1977)

1.การอ่านภาพทางภาพยนตร์ (Reading The Image) : ภาพ(image)ให้ประสบการณ์ทั้งปรากฏการณ์ทางสายตา และทางจิต (an optical and mental phenomenon) รูปแบบเชิงแสง (the optical pattern) จะเป็นการอ่านอย่างแซกกาดิก (Saccadic reading) สำหรับประสบการณ์ทางจิต (the mental experience) นั้น มันจะเป็นผลลัพธ์ที่ได้จากการสั่งสมตัวกำหนดทางวัฒนธรรมต่างๆ (the sum of cultural determinant) และปัจจัยทางด้านวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดความหมายของภาพต่างๆตามประสบการณ์ทางจิตนั่นเอง ทั้งปัญญาทางการรับรู้ทางสายตา และ ทางจิต(optical and mental intellection) นั้นถูกรวมเข้าไว้ด้วยกันในแนวคิดเรื่องสัญญะ (the concept of sign) ที่ซึ่งตัวหมาย (signifier) จะสัมพันธ์กับตัวหมายถึง (signified)ก็จะรับรู้ได้ทางจิตมากกว่าทางสายตา



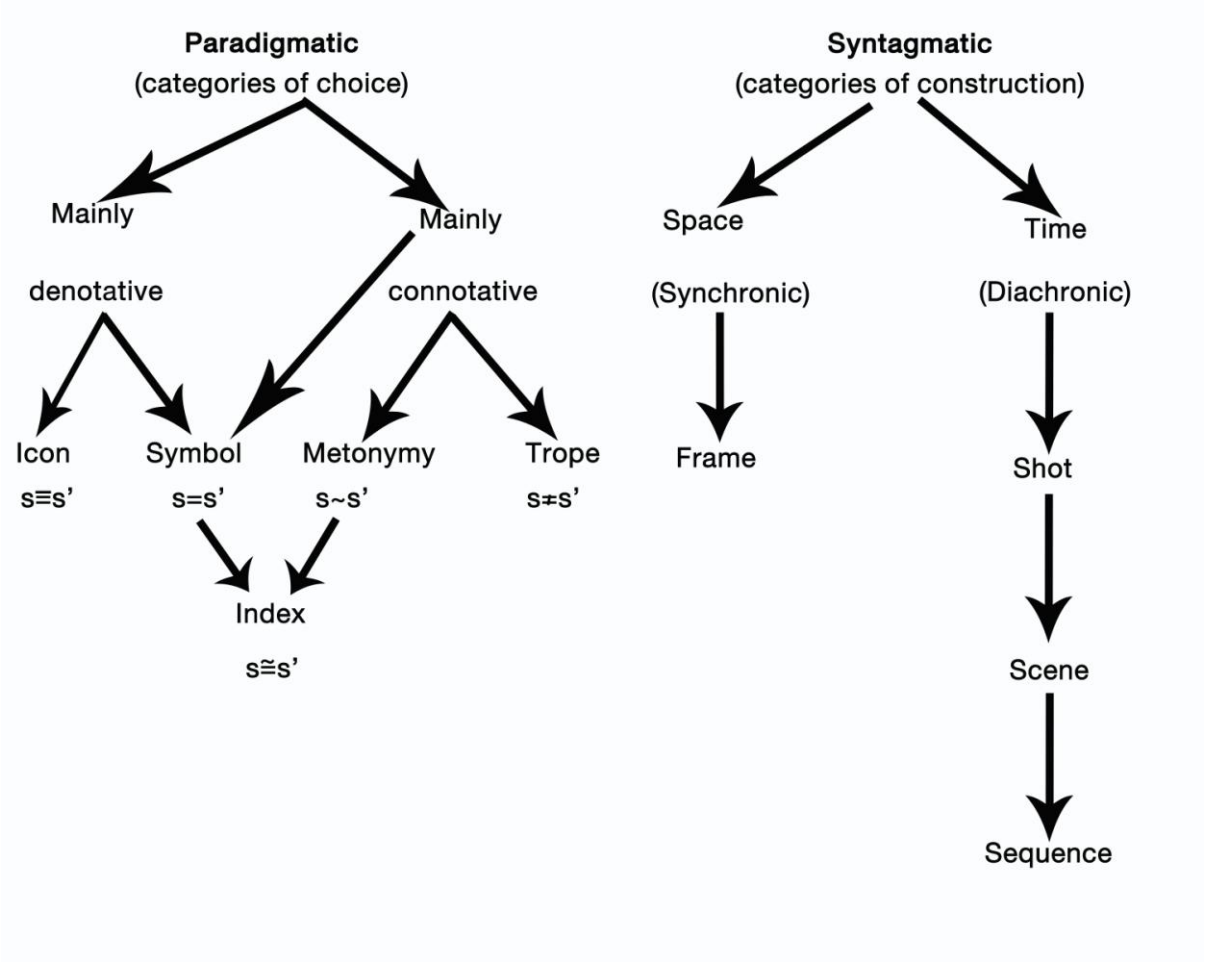
แผนภาพที่ 1 การอ่านภาพทางภาพยนตร์ (James Monaco, 1977)

สำหรับการอ่านภาพทั้ง 3 ระดับนี้ไม่ว่าจะเป็นแบบการอ่านอย่างแซกกาดิก (Saccadic reading) การอ่านแบบทางสัญญวิทยา (Semiological) และการอ่านทางวัฒนธรรม (Cultural) ได้ถูกนำมาใช้ร่วมกันด้วยวิธีการที่แตกต่างหลากหลายในการผลิตความหมายต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการสร้างความหมายตรง (denotative) หรือสร้างความหมายแฝง (connotative)

2.ทำความเข้าใจภาพทางภาพยนตร์ (Understanding The Image) : พวกเราเข้าใจภาพ(image) ได้ไม่ใช่เฉพาะจากการมองเห็นด้วยสายตาเท่านั้น แต่ด้วยบริบท (context) ที่เกี่ยวข้องด้วยกัน ซึ่งในความสัมพันธ์ที่ปรากฏในการสื่อความหมายทั้งแบบ paradigmatic และแบบ syntagmatic นั้นก็ต่างมีการสื่อความหมายทั้งแบบนัยตรง และนัยแฝงอย่างแตกต่างหลากหลายตามลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมาย(signifier) และตัวหมายถึง(signified)

สำหรับ Iconic image นั้น ตัวหมาย(signifier)จะถูกทำให้เหมือนกับหรือเทียบเท่ากับ (identical to) ตัวหมายถึง (signified) ส่วนSymbol image ตัวหมายจะเท่ากับ (equal to) ตัวหมายถึง ในแบบ Metonymics และ Synecdoches นั้นตัวหมายจะคล้ายกับ (similar to) ตัวหมายถึงในทางใดทางหนึ่ง ขณะที่ Trope image นั้น ตัวหมายจะไม่เท่ากับตัวหมายถึง(และแตกต่างอย่างเห็นได้ชัด) และสำหรับ Idexical image นั้น ตัวหมายกับตัวหมายถึงจะเท่ากันทุกประการ หรือที่สอดคล้องกัน (signifier and signified are congruent)

ความสัมพันธ์ทางวากยสัมพันธ์ (Syntagmatic relationship) จะเกี่ยวกับเรื่องของพื้นที่ (Space) หรือไม่ก็ในเรื่องของเวลา (time) โดยปรากฏการณ์แบบ synchronic จะเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน หรือปราศจากการอ้างถึงเวลา ขณะที่ปรากฏการณ์แบบ diachronic จะเกิดขึ้นแบบข้ามผ่านเวลา ทั้งในทางภาษาศาสตร์แบบ synchronic (synchronic linguistics) จะพิจารณาในเชิงพรรณนา (descriptive) และภาษาศาสตร์แบบ diachronic (diachronic linguistics) จะพิจารณาในเชิงประวัติศาสตร์ (historical) สำหรับการทำความเข้าใจภาพในภาพยนตร์แสดงได้ดังแผนภาพดังต่อไปนี้



แผนภาพที่2 การทำความเข้าใจภาพทางภาพยนตร์ (James Monaco, 1977)

2.4 แนวคิดและทฤษฎีเรื่องสุนทรียภาพและสุนทรียศาสตร์ในภาพยนตร์

2.4.1 ความหมายของสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ มาจากศัพท์ภาษาบาลีว่า สุนทรียะ “ความงาม ความดี” ศาสตร์ “วิชา” สุนทรีย + ศาสตร์ “การศึกษาเรื่องความงาม” สุนทรียศาสตร์ เป็นสาขาหนึ่งของปรัชญา ว่าด้วยเรื่องของความงามและศิลปะ นับเป็นแนวคิดที่ดำเนินสืบเนื่องมาช้านานนับพันๆ ปี ความหมาย สุนทรียศาสตร์ของชีวิต เป็นความซาบซึ้งที่มีคุณค่าในจิตใจของมนุษย์เพราะทุกคนปรารถนาสิ่งที่ทำให้เจริญหู เจริญตา ซึ่งถือเป็นอาหารใจที่ได้รับจากทางหูและตา

สุนทรียศาสตร์ “วิชาที่ว่าด้วยความสวย ความงาม และความไพเราะ สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เกิดความรู้สึกปิติยินดี อิ่มเอมใจ พอใจ และชื่นชมในสิ่งต่าง ๆ ที่เข้ามาปะทะอาจจะเป็นในธรรมชาติเอง หรือที่มนุษย์ผลิตคิดค้นขึ้นโดยมีจุดประสงค์ให้มีความงาม” (สุเชาวน์ พลอยชุม, 2007)

2.4.2.**สุนทรียศาสตร์ในสื่อภาพยนตร์**

ภาพยนตร์มีลักษณะเป็นสื่อผสม (Mixed Art) ได้รวมเอาลักษณะของศิลปะอื่นๆ อีกสามแขนง ประกอบด้วย ทรรศนศิลป์ (Visual Art) คือ การเสพภาพยนตร์ด้วย “ตา” เช่นเดียวกับการมองภาพวาด โสตศิลป์ (Auditory Art) คือ การ “ฟัง” เสียงในภาพยนตร์คล้ายกับการฟังดนตรี และ สัญลักษณ์ศิลป์ (Symbolic Art) คือ การตีความบทสนทนาหรือส่วนประกอบต่างๆในภาพยนตร์ เข้าไว้ด้วยกัน การตีความในเชิงสุนทรียศาสตร์ ไม่ใช่การนำทฤษฎีมาตัดสินงานนั้นๆว่าดีหรือเลว หากแต่เป็นการวิเคราะห์ให้เห็นถึงคุณค่าของความงามของงานนั้นๆ ซึ่งอาจจะมีแง่มุมที่แฝงเร้นอยู่ในเนื้อหาในภาพหรือบทสนทนา ซึ่งในที่นี้จะหยิบยกทฤษฎีการตีความสุนทรียศาสตร์ในเชิงทรรศนศิลป์เป็นสำคัญ เพราะ ภาพยนตร์ ใช้ภาพในการสื่อความหมายเป็นหลัก คล้ายการเสพภาพวาดในกรอบภาพ หากแต่ภาพยนตร์เป็นภาพที่เคลื่อนไหว ซึ่งสามารถวิเคราะห์สุนทรียศาสตร์ในภาพยนตร์ด้วยลักษณะเฉพาะต่างๆได้ ดังต่อไปนี้

2.4.2.1 **ขนาดภาพ** คือ ขนาดของวัตถุที่ถูกถ่ายแล้วปรากฏในเฟรม มีรูปแบบพื้นฐานที่นิยมใช้กัน ดังต่อไปนี้

- Long Shot ขนาดภาพกว้าง แสดงให้เห็นพื้นที่ทั้งหมดของฉาก

- Full Shot ขนาดภาพเต็มตัว เห็นภาพของ subject เต็มตัว

- Medium Shot ภาพขนาดกลาง เห็นภาพของ subject ครึ่งตัว

- Close Up ภาพขนาดใกล้ เป็นภาพที่ใกล้ Subject เห็นหน้าหรือส่วนสำคัญที่ต้องการสื่อความหมายและเรื่องราว

- ขนาดภาพที่แยกย่อยอื่นๆอีก เช่น Extreme Long Shot , Extreme Close Up เป็นต้น

2.4.2.2 **การเคลื่อนไหว**(Movement)ของภาพในการเล่าเรื่องและเพื่อสื่อความหมาย

- การเคลื่อนไหวของ Subject

- การเคลื่อนของเลนส์ที่หน้ากล้องโดยกล้องไม่เคลื่อนที่ เช่น การซูมเข้าซูมออก

- การเคลื่อนกล้องเข้าหาวัตถุ เช่น การหันกล้องในแนวระนาบ หรือ การแพน,การเคลื่อนกล้องในแนวดิ่ง หรือ การทิลท์, การดอลลี่และแทร็ก คือ การเคลื่อนกล้องด้วยรางหรือล้อเลื่อน และการใช้อุปกรณ์พิเศษอื่นๆ เป็นต้น

2.4.2.3 **มุมกล้อง** (Camera Angles) รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2546) แบ่งมุมกล้องพื้นฐานในงานภาพยนตร์เป็น 5 ระดับดังต่อไปนี้

- Bird's eye view เป็นมุมที่ถ่ายเหนือศีรษะของวัตถุ โดยทำมุม 90 องศา คล้ายการมองมาจากท้องฟ้าจากสายตานก

- High-angle Shot ลักษณะกล้องมุมสูง โดยทำมุมประมาณ 45 องศา วัตถุจะดู ต่ำต้อย ไร้ศักดิ์ศรี

- Eye-level Shot หรือมุมระดับสายตา เป็นมุมที่อยู่ระดับสายตาของตัวละคร เป็นมุมภาพที่เราสามารถของเห็นได้ในชีวิตประจำวัน

- Low-angle Shot ภาพจากที่ต่ำถ่ายเฉียงขึ้นไปทำมุมประมาณ 70 องศา วัตถุที่ถูกถ่ายจะทำให้ดูยิ่งใหญ่น่าเกรงขาม

- Worm's eye View เป็นมุมที่ตรงข้ามกับ Bird's eye View เป็นมุมกล้องคล้ายการมองด้วยสายตาของหนอน เป็นมุมที่ตั้งฉากขึ้นด้านบน 90 องศา

2.4.2.4 **การจัดองค์ประกอบภาพ (Composition)** Maria Pramaggiore และ Tom Wallis (2005) อธิบายความหมายของ “Composition” ไว้ว่า เป็นความสัมพันธ์ของกรอบภาพและตัววัตถุ โดยการจัดองค์ประกอบที่เหมาะสมสามารถสร้างจุดเด่นและความงามของภาพได้ โดยแบ่งประเภทการจัดองค์ประกอบได้ 2 ประเภท คือ

1 การจัดองค์ประกอบแบบสมมาตร คือ การจัดวางภาพให้เกิดความสมดุล เช่น ตัวละครอยู่ตรงกลางในภาพมีพื้นที่ทั้งสองข้างเท่ากัน หรือ ตัวละครหลายตัวถูกจัดวางไว้ทั้งสองข้างอย่างมีน้ำหนักเท่ากัน หรือ รวมกันไว้ตรงกลาง เป็นต้น

2 การจัดวางองค์ประกอบแบบอสมมาตร คือ การจัดวางภาพที่ไม่จำเป็นต้องสมดุลกัน ภาพจะมีลักษณะที่เป็นธรรมชาติมากกว่า เป็นอิสระ สามารถเล่าเรื่องราวและสร้างความหมายได้มากกว่า

อีกส่วนที่สำคัญ คือ Perspective คือ ความสัมพันธ์ด้านขนาดและความลึกของวัตถุกับองค์ประกอบอื่นๆในกรอบภาพ เพื่อเป็นการสร้างภาพให้มีมิติมากขึ้น และเป็นการสร้างความหมายจากระยะชัด เบลอของวัตถุ

2.4.2.5 **การจัดแสง (Lighting)** แสงช่วยสร้างอารมณ์และสื่อความหมาย รวมไปถึงสะท้อนให้เห็นภาวะภายในบางอย่างของตัวละครได้เช่นกัน การจัดแสงนั้นมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์หรือแนวของภาพยนตร์ด้วย โดยทั่วไปแล้ว ความหมายของแสงเกิดจากลักษณะที่สำคัญ 2 ประการ คือ

- *คุณภาพของแสง (Quality)* หรือความเข้มของแสง แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ “แสงแข็ง” (Hard light) หรือแสงกระด้าง เป็นแสงที่ทำให้เกิดเงาอย่างชัดเจน ให้ความรู้สึกที่รุนแรง อีกชนิด คือ “แสงนุ่ม” (Soft light) เป็นแสงที่ทำให้เกิดเงาอย่างเบาบาง ให้ความรู้สึกที่อ่อนโยนและอ่อนหวาน

- *ทิศทางของแสง (Direction)* แบ่งออกเป็น 5 ทิศทางที่สำคัญ คือ

1. แสงด้านหน้า (Front light) เป็นแสงที่จัดเพื่อลบเงาตกกระทบ ทำให้ภาพดูแบนไม่มีความลึก

2. แสงด้านข้าง (Side light) เป็นแสงที่แสดงให้เห็นความโค้งมนของโครงหน้าหรือวัตถุ

3. แสงด้านหลัง (Back light) เป็นแสงที่เน้นทำให้เกิดรูปทรงเป็นเงาของบุคคลหรือวัตถุ ถ้าใช้เพียงอย่างเดียวด้านหน้าจะไม่แสดงรายละเอียด

4. แสงด้านล่าง (Under light) เป็นแสงที่มักบิดเบือนโครงหน้าของตัวละคร

5. แสงด้านบน (Top light) เป็นแสงที่ทำให้ตัวละครเหมือนมีรัศมี ส่องสว่างสร้างจุดเด่นให้แก่ตัวละคร

2.4.3 .**ลักษณะของเสียงในภาพยนตร์** แบ่งเป็น 5 แบบ

เสียงสนทนา (Dialogue) หรือเสียงพูดของตัวละคร และ เสียงบรรยาย (Narration)

เสียงบรรยากาศ (ambient) เสียงบรรยากาศที่เกิดขึ้นในฉากหรือทำพิเศษขึ้น รวมเสียงรบกวนประเภท Noise ด้วย

เสียงดนตรี เสียงที่มีผู้ประพันธ์เพลงประพันธ์เอาไว้เพื่อประกอบภาพยนตร์

เสียงประกอบ (Sound Effect) เสียงประกอบที่สร้างขึ้นใหม่ โดยเป็นเสียงที่ไม่ได้มีอยู่ในโลกความเป็นจริง

ความเงียบ คือไม่มีเสียง เป็นการเว้นจังหวะหรือสร้างลักษณะพิเศษบางอย่างให้กับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

2.5. แนวคิดและทฤษฎีโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

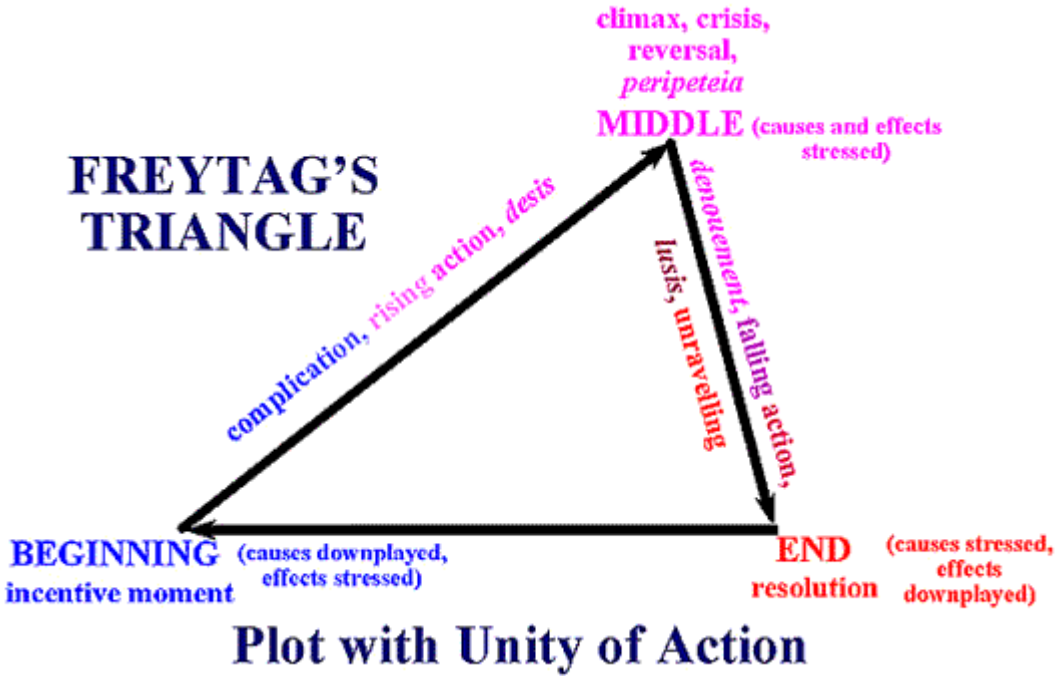
การวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ประกอบไปด้วย

2.5.1.Plot โครงเรื่อง

โครงเรื่องจำเป็นต้องมี การกระทำของตัวละคร และต้องมีสิ่งที่มีความสำคัญต่อชีวิตตัวละครจริงๆเพื่อให้ตัวละครได้ดิ้นรนไปให้ถึงเป้าหมาย ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 นักปราชญ์ชาวเยอรมันนาม กุสตาฟ ฟรายธาก (Gustav Freytag) ได้สร้าง Classical Paradigm ของเรื่องบันเทิงคดีขึ้น(Fiction) โดยจะมีลักษณะตัววีหัวกลับ และจะมีลำดับเหตุการณ์แบ่งเป็น 5 ขั้นตอนดังนี้

- *การเปิดเรื่อง (Exposition)* คือ การปูพื้นและเผยเรื่องราวรายละเอียดของตัวละคร สถานที่หรือปมขัดแย้งที่เกิดขึ้น การเริ่มเรื่องจะทำให้คนดูติดตามเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นต่อไป อย่างไรก็ตามการเริ่มเรื่องไม่จำเป็นต้องเกิดขึ้นตามลำดับเวลา จะเอาส่วนไหนมาขึ้นก่อนก็ได้
- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* การสร้างความเข้มข้นของเรื่องราวด้วยการพัฒนาความขัดแย้งไปตามระยะเวลาที่เรื่องราวดำเนินอยู่ จะประกอบด้วยฉากย่อยๆหลายๆฉาก เพื่อพัฒนาให้เรื่องราวไปถึงจุดคลี่คลาย
- *ภาวะวิกฤต(Climax)* เป็นจุดสูงสุดของเรื่อง ตัวละครเอกต้องตัดสินใจครั้งสำคัญที่สุด หลังจากนี้เหตุการณ์จะเปลี่ยนไปอย่างสิ้นเชิงจากตอนเปิดเรื่อง และนำพาเรื่องราวไปสู่ภาวะคลี่คลาย

- *ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)* เป็นช่วงที่เพิ่งผ่านพ้นวิกฤต เรื่องราวกำลังคลี่คลาย ปมขัดแย้งทั้งหมดจะถูกเฉลยในส่วนนี้ แต่อาจมีภาพยนตร์บางเรื่องที่คลี่คลายไม่กระจ่าง เช่นงานส่วนใหญ่ของพี่น้องโคเฮน (Coen Brother)
- *การยุติเรื่องราว (Ending)* เป็นช่วงสรุปเรื่องราวทั้งหมด อาจเป็นการจบแบบสุขนาฏกรรม (Happy ending) หรือ โศกนาฏกรรม(Tragidy)



แผนภาพที่ 3 โครงสร้างการเล่าเรื่องของ กุสตาฟ ฟรายธาก

2.5.2.ตัวละคร

การสร้างลักษณะนิสัยของตัวละคร

- Tragic Greatness โศกนาฏกรรม มักวางตัวละครให้ยิ่งใหญ่ เช่น มีความกล้าเป็นเลิศ มีความฉลาดเป็นเลิศ มีความยิ่งใหญ่ในสายเลือด เป็นต้น

- Tragic Flaw ข้อบกพร่องในลักษณะนิสัย เป็นข้อผิดพลาดที่บุคคลอื่นไม่สังเกตเห็น เช่น ไม่ยอมประนีประนอมกับความจริง เป็นต้น

Emile Zola นักวรรณกรรมแนวธรรมชาตินิยมคนสำคัญของฝรั่งเศส ผู้บุกเบิกละครเวทีแนวธรรมชาตินิยม (Le Naturalisme au theatre) กล่าวว่าธรรมชาติของตัวละครอยู่ในปัจจัย 3 ประการ

- Heredity พันธุกรรม หมายความว่า ลักษณะที่ติดตัวตัวละครมาตั้งแต่เกิด เป็นลักษณะทางกายภาพ โดยได้รับการสืบทอดมาจากพ่อแม่
- Environment สภาพแวดล้อม หมายความว่า ตัวละครได้รับอิทธิพลมาจากการเรียนรู้และสภาพสังคมที่หล่หลอม
- Circumstances เหตุการณ์เฉพาะหน้าเป็นตัวบังคับ หมายความว่า ตัวละครไปเจอกับเหตุการณ์ที่โดนบังคับให้ทำบางสิ่ง เพื่อผ่านพ้นเหตุการณ์เหล่านั้น

2.5.3.แก่นเรื่อง(Theme)

แก่นความคิด คือ ศูนย์กลางของความคิดหลักที่เกี่ยวกับเรื่องทั้งหมด ที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการสื่อสารกับคนดู หรือต้องการบอกคนดู นอกจากนี้ความคิดหลักยังเป็นตัวยึดเรื่องราวหรือเนื้อเรื่อง ทุกส่วนองค์ประกอบของเรื่องเข้าไว้ด้วยกัน (รักศานต์, 2546) แก่นความคิดหรือ แก่นของเรื่อง เป็นสิ่งที่คนดูได้เรียนรู้และตัวละครก็ได้เรียนรู้ด้วย แก่นความคิดต้องอยู่ในรูปประโยคที่สมบูรณ์ แก่นของเรื่องต้องมาจากโครงเรื่อง ในชื่อเรื่อง อยู่ในบทสนทนา อยู่ในคำคม เป็นต้น ในแก่นความคิดหลักอาจมีแนวคิดย่อยๆประกอบอยู่ด้วยก็ได้

2.5.4.บทสนทนา(Dialogue)

บทสนทนาเป็นปัจจัยสำคัญของตัวละครที่ช่วยเสริมการกระทำของตัวละคร แสดงลักษณะนิสัยของตัวละครให้ชัดเจนมากขึ้น บทสนทนาของตัวละครจึงต้องไปด้วยกัน กลมกลืน ไม่ขัดแย้งกัน บทสนทนาจึงควรมีความน่าเชื่อถือตามลักษณะของตัวละคร ซึ่งบทสนทนายังใช้บอกลักษณะตัวละครได้ เช่น ตัวละครที่มีความสุภาพอ่อนโยนหรือก้าวร้าว มักจะตอบสนองต่อสถานการณ์แตกต่างกัน ขณะเดียวกันบทสนทนายังทำให้รู้จักตัวละครมากขึ้น

บทสนทนาประกอบด้วย

- *คำ (Word)* มีลักษณะเป็นทางการ หรือไม่เป็นทางการ ขึ้นอยู่กับตัวละคร
- *ประโยค (Sentence)* รูปประโยคมีความสัมพันธ์กับตัวละคร ความซับซ้อนของประโยคขึ้นอยู่กับสภาวะจิตใจของตัวละคร ซึ่งมีความเป็นกวีนิพนธ์อยู่ด้วย กวีนิพนธ์อาจเป็นการพรรณนาภาพพจน์ที่แฝงอยู่ในนั้น (Figure of Speech)
- *ความหมายใต้คำพูด (Subtext)* เป็นสิ่งที่ซ่อนอยู่ภายในการกระทำหรือคำพูด เป็นสิ่งที่ไม่ได้สื่อออกมาตรงๆตามคำพูด เป็นบทสนทนาที่สามารถตีความลึกลงไปได้ เพื่อค้นพบความหมายที่แท้จริงที่ตัวละครหรือผู้สร้างต้องการจะสื่อ

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ก้อง พาหุรักษ์ ได้วิจัยเรื่อง “ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของ อิงมาร์ เบิร์กแมน” เขาได้ศึกษาวิจัยลักษณะการเป็นประพันธกรของ อิงมาร์ เบิร์กแมน ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวสวีเดน โดยวิเคราะห์ผ่านผลงาน ชีวิต สภาพสังคม การเมือง และวัฒนธรรมของประเทศสวีเดน ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับภาพยนตร์และการพัฒนาความคิดของ อิงมาร์ เบิร์กแมน โดยลักษณะที่กล่าวมานั้นจะถูกยกมาวิเคราะห์ผ่านเนื้อเรื่องและส่วนประกอบต่างๆในผลงานเด่นๆ 10 เรื่อง จากทั้งหมด 37 เรื่อง ก้อง พาหุรักษ์ ได้ใช้วิธีการวิจัยภาพยนตร์โดยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพ (Qualitative Analysis) ประเภท Narrative Analysis ร่วมกับการวิเคราะห์ในเชิงสุนทรียศาสตร์ เพื่อหาองค์ประกอบร่วมในแต่ละเรื่องมาอธิบายลักษณะประพันธกรของอิงมาร์ เบิร์กแมน โดยใช้วิธีสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย

จากผลการวิจัยพบว่า สามารถแบ่งผลงานสร้างสรรค์ของเบิร์กแมนได้เป็นลักษณะ "สามฤดู"ได้แก่ 1) ชีวิตมีความหวัง 2)ความหวังดับสูญ3) การกลับคืนของความหวังซึ่งจะช่วยอธิบายพัฒนาการณ์ทางอารมณ์ มุมมอง และความคิดของเบิร์กแมนได้มากขึ้นในแง่ศิลปะภาพยนตร์นั้นเบิร์กแมนใช้วิธีการเล่าเรื่องอย่างเรียบง่าย ตรงไปตรงมา และการเสนออารมณ์แบบดรามาส่วนใหญ่ถูกจัดวางไว้ในบุค ลิกของตัวละครสำคัญในเรื่อง ส่วนด้านการเล่าเรื่องด้วยภาพใช้วิธีการเคลื่อนไหวกล้องอย่างจำกัด และไม่ตัดภาพพร่ำเพรื่อ เพื่อสร้างลักษณะการสื่อสารแบบสมจริงคล้ายการถ่ายทำสารคดีส่วนเนื้อหาหลักในภาพยนตร์ของเบิร์กแมนประกอบด้วยประเด็นใหญ่ๆ 4 ประเด็นได้แก่ 1)การวิพากษ์ศาสนา การวิจารณ์ศาสนาคริสต์ในแง่ลบ 2) แสวงหาผู้อื่น ความพยายามของมนุษย์ในการอยู่ร่วมกัน 3) กู้คืนการสื่อสารการแก้ไขความเข้าใจผิดและความขัดแย้งระหว่างมนุษย์ด้วยกันเองและ 4) พัฒนาการทางอารมณ์และความคิด มุมมองชีวิตที่เปลี่ยนไปตามวฒิภาวะในวัยต่างๆของเบิร์กแมนดังเช่นวัฏจักรแห่งฤดูกาลตั้งแต่การมีความหวัง การสิ้นหวัง และการกลับมามีความหวังอีกครั้ง

อัศวิน ซาบารา ได้วิจัยเรื่อง “ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของ มาร์ติน สกอร์เซซี่” เขาได้ศึกษาภาพความเป็นชายจากองค์ประกอบตัวละครหลักในภาพยนตร์ของ มาร์ติน สกอร์เซซี่ รวมไปถึงความสัมพันธ์ระหว่างสภาพสังคมกับตัวละครหลักในภาพยนตร์ของ มาร์ติน สกอร์เซซี่ โดยเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยกระบวนการวิเคราะห์เนื้อหาจากภาพยนตร์จำนวน 14 เรื่องของ มาร์ติน สกอร์เซซี่

ผลการวิจัยพบว่า ภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ มักมีเรื่องราวเกี่ยวกับบุรุษเพศที่พัวพันอยู่กับความผิดบาป การไถ่บาป การชำระแค้นและความรุนแรง ตัวละครหลักมักจะเป็นตัวละครที่มีความเปลี่ยวเหงาแปลกแยกจากสังคม และมีความก้าวร้าวรุนแรง โดยมีความต้องการที่จะไถ่บาปหรือหลุดพ้นจากบาปและไขว่คว้าถึงภาพฝันของอเมริกันชน เพื่อดิ้นรนไปให้พ้นจากสภาพที่ตนเป็นอยู่ซึ่งมักจะนิยมแก้ปัญหาความขัดแย้งภายในจิตใจด้วยการใช้ความรุนแรงภายนอกเสมอ โดยตัวละครหลักในภาพยนตร์สะท้อนให้เห็นถึงภาวะการมีอำนาจและภาวะไร้ซึ่งอำนาจของเพศชายหรืออาจกล่าวได้ว่าเป็น “วิกฤติของความเป็นชาย”อย่างชัดเจน ด้วยการนำเสนอภาพลักษณ์ภายนอกของเพศชายที่เน้นภาพของ “ลูกผู้ชาย” ที่มีความเข้มแข็งทางด้านร่างกายตามค่านิยมของสังคมชายเป็นใหญ่แต่ภาพลักษณ์ภายในกลับเป็นผู้ชายที่มี “ความสับสนภายในจิตใจ” ระหว่างความเป็นปัจเจกบุคคลกับโครงสร้างทางสังคม ส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับศาสนาและวัฒนธรรมรองในเมืองนิวยอร์คที่มักถูกนำเสนอให้มีสภาวะแบบปิดเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงสภาพจิตใจที่บิดเบี้ยวของตัวละครซึ่งเชื่อมโยงได้กับความบิดเบี้ยวของสังคมอเมริกันอีกทั้งตัวละครหลักยัง เป็นผู้ชายที่มีลักษณะของ “มาโซคิสต์” คือ การยอมรับความเจ็บปวดทั้งร่างกายและจิตใจเพื่อให้บรรลุเป้ าหมายในสิ่งที่ตนเองต้องการ ในทางกลับกันซึ่งถือเป็นการทำลายตนเองของเพศชาย

นับทอง ทองใบ ได้วิจัยเรื่อง “นวลักษณ์ในการเล่าเรื่องและเอกลักษณ์ในภาพยนตร์แอนิเมชั่นของฮายาโฮะ มิยาซากิ (New Narration Style And Uniqueness of Hayao Miyazaki’s Animated Films) เขาได้ศึกษานวลักษณ์ เอกลักษณ์ และสุนทรียภาพในภาพยนตร์แอนิเมชั่นของ ฮายาโฮะ มิยาซากิ ผู้กำกับชาวญี่ปุ่น โดยวิเคราะห์จากภูมิหลัง ผลงานและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ รวมทั้งวิเคราะห์เนื้อหาจากภาพยนตร์แอนิเมชั่นเรื่องยาวของมิยา

ซากิเป็นจำนวน 9 เรื่อง ประกอบกับการสัมภาษณ์เจาะลึกผู้เชี่ยวชาญในแวดวงแอนิเมชั่น ภาพยนตร์ การ์ตูน และผู้เกี่ยวข้องจำนวน 12 คน ซึ่งผลการวิจัยพบว่า

1.เอกลักษณ์ในผลงานเอนิเมชั่นของยามาซากิเกิดจากการที่เป็นเจ้าของสตูดิโอของตัวเอง ซึ่งเปิดทางให้ความทรงจำในวัยเยาว์ และความหลงใหลในศิลปะ รวมทั้งบุคคลิกในตัวละครต่างๆที่ใส่ได้เต็มที่

2.ในแง่กลวิธีการเล่าเรื่องที่ยามาซากิคิดเรื่องราวขึ้นเองมีเอกลักษณ์และนวลักษณ์ซึ่งแตกต่างจากแอนิเมชั่นเรื่องอื่นๆที่คนดูคุ้นชิน

3.ในแง่การสร้างสรรค์งานของมิยาซากิมีนวลักษณ์คือการออกแบบลายเส้นที่เรียบง่าย ให้การเคลื่อนไหวที่นุ่มนวล และให้ความสำคัญในการถ่ายทอดอารมณ์ตัวละคร

4.สุนทรียภาพของมิยาซากิเกิดจากความรู้สึกแปลกใหม่ในการนำเสนอในด้านเทคนิคทางภาพยนตร์และแอนิเมชั่น

ธนพล น้อยซุ่น วิจัยเรื่อง ลักษณะของภาพยนตร์สารคดีที่แสดงอัตวิสัยของไมเคิล มัวร์ ซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ลักษณะเด่นทั้งในแง่ของเนื้อหาและการนาเสนอในภาพยนตร์สารคดีของไมเคิลมัวร์โดยใช้แนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการวิเคราะห์ตัวบทจากภาพยนตร์สารคดีของ
ไมเคิล มัวร์ทั้งหมด 6 เรื่องที่เข้าฉายในโรงภาพยนตร์ซึ่งสามารถหาชมได้ในประเทศไทยในรูปแบบแผ่นวีดิทัศน์และรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและสื่อออนไลน์ ผลการวิจยัพบว่า

1) ลักษณะเด่นของไมเคิลมัวร์เกิดจากหลายปัจจัย ประการแรกคือพื้นฐานของครอบครัวแรงงานคาธอลิกชนชั้นกลางที่เปิดกว้างทางการเมือง ประการที่สองความชื่นชอบส่วนตัวของมัวร์ในเรื่องการเคลื่อนไหวทางสังคม ประการที่สามความสนใจในอาชีพอันหลากหลายของมัวร์ และประการสุดท้ายลักษณะนิสัยที่มีอารมณ์ขันในเชิงเสียดสี และแสดงความคิดเห็นในมมุมองของตัวเองอย่างเด่นชัดทำให้งานของมัวร์มีลักษณะที่แตกต่างจากภาพยนตร์สารคดีอื่น

2) ในแง่เนื้อหาในภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์ นั้นมีนัยเพื่อการต่อต้านระบบทุน นิยมซึ่งปรากฏตัวในหลายรูปแบบตามประเด็นของภาพยนตร์สารคดีแต่ละเรื่องโดยมัวร์ใช้รูปแบบของขั้วตรงข้ามเชิงธรรมะและอธรรม ซึ่งมัวร์มักส่อนัยของความพ่ายแพ้ในการต่อสู้

เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกสะเทือนใจใน โศกนาฏกรรมของบุคคลที่เกี่ยวข้องและปลุกเร้าให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกอยากเปลี่ยนแปลงสิ่งไม่ดีที่ปรากฏในเรื่องด้วย

3) ในแง่ของการนำเสนอหรือเทคนิคด้านภาพยนตร์สารคดีนั้น มัวร์รับอิทธิพลมาจาก ภาพยนตร์สารคดีที่เน้นใส่มุมองความเห็นของผู้สร้างโดยมีพัฒนาการมาจากภาพยนตร์ที่เป็นโฆษณาชวนเชื่อจากทางฝั่งโซเวียตและนาซีเยอรมันประกอบกับอิทธิพลที่เน้นความสมจริงขณะถ่าย ทำในรูปแบบ ไดเรกซีเนมา (Direct Cinema) เมื่อมัวร์นำลักษณะเด่นของตนเองทั้งลักษณะนิสัยและ ความชำนาญในทักษะอาชีพอื่นที่หลากหลายของตนเองมาผสมผสานเข้าในแต่ละองค์ประกอบของ ภาพยนตร์สารคดี ทำให้เกิดสไตล์ภาพยนตร์สารคดีโดดเด่นเฉพาะตัวและแตกต่างจากภาพยนตร์สารคดีอื่น

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง “ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้” เป็นการวิจัยภาพยนตร์โดยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหาจากตัวบท (Textual Analysis) แบบ Narrative Analysis ร่วมกับการวิเคราะห์แนวคิดและทฤษฎีต่างๆที่นำมาใช้ในการศึกษา ซึ่งประกอบด้วย 1) ประวัติและการรังสรรค์ผลงานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ 2) แนวคิดและทฤษฎีประพันธกร 3) แนวคิดและทฤษฎีสัญญวิทยา 4) แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียภาพในภาพยนตร์ 5) แนวคิดและทฤษฎีโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ เพื่อหาองค์ประกอบร่วมในแต่ละเรื่องมาอธิบายภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ โดยใช้วิธีสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (Inductive) จากการวิเคราะห์ด้วยตนเอง ด้วยเหตุนี้จึงเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Analysis)

นอกจากใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพแล้ว งานวิจัยนี้ยังจะใช้วิธีวิจัยเอกสาร (Document Analysis) เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลเอกสารเกี่ยวกับ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ดังเช่นหนังสืออัตชีวประวัติ บทสัมภาษณ์ เป็นต้น เพื่อนำมาช่วยเสริมให้การวิเคราะห์ตัวบทมีความถูกต้องแม่นยำและการวิเคราะห์หาความหมายในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ทั้ง 8 เรื่อง ได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

3.1 แหล่งข้อมูล

3.1.1 ข้อมูลชั้นต้น

ภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ตลอดช่วงชีวิตของเขาที่เลือกมา ทั้งหมดมี 8 เรื่อง เป็นภาพยนตร์นิพนธ์ 1 เรื่อง และ ภาพยนตร์ขนาดยาว 7 เรื่อง

- ภาพยนตร์นิพนธ์

1.The Steamroller and the Violin (1960)

- ภาพยนตร์ขนาดยาว

1. Ivan's Childhood (1962)
2. Andrei Rublev (1969)
3.Solaris (1972)
4.Mirror (1975)
5.Stalker (1979)
6.Nostalghia (1983)
7.The Sacrifice (1983)

ภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ คือ ภาพยนตร์ที่กำกับโดย อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ซึ่งในที่นี้จะยกมาวิเคราะห์เพียงงานประเภทภาพยนตร์ขนาดยาว ซึ่งเป็นงานที่มีเอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะตัวชัดเจน ซึ่งงานทุกชิ้นยังคงได้รับการพูดถึงจนปัจจุบัน มีด้วยกัน 7 เรื่อง และภาพยนตร์นิพนธ์สำหรับจบการศึกษาของทาร์คอฟสกี้อีก 1 เรื่อง มาวิเคราะห์ รวมทั้งหมด 8 เรื่อง โดยทั้งหมดได้แสดงถึงพัฒนาการการทำงานและความปราณีตของชิ้นงาน ที่กำกับและเขียนบทโดย อังเดร ทาร์คอฟสกี้

3.1.2 ข้อมูลชั้นรอง

3.1.2.1 ข้อมูลประเภทเอกสาร

- แหล่งข้อมูลประเภทหนังสืออัตชีวประวัติ

1. Sculpting in time หลักความคิดของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ต่อศิลปะศาสนา และชีวิต

2. Time within Time ไดอารี่ประจำวันตั้งแต่ปี 1968 - 1970

- แหล่งข้อมูลประเภทหนังสือวิเคราะห์ผลงาน อังเดร ทาร์คอฟสกี้

3. The Films of Andrei Tarkovsky : A Visual Fugure โดย Vida T. Johnson และ Graham Petrie

4.The Cinema of Andrei Tarkovsky โดย Mark Le Fanu

- แหล่งข้อมูลเกี่ยวกับทฤษฎีภาพยนตร์และงานเขียน

1. What is Cinema ? โดย Andre Bazin

2. Film: A Critical Introduction โดย Pramaggiore Maria และ Tom Wallis

3.How to Read a Film โดย James Monaco

- แหล่งข้อมูลประเภทบทความ บทสัมภาษณ์ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ จาก www.nostalghia.com และบทวิเคราะห์ภาษาไทยจาก www.liveindy.com

3.1.2.3 ข้อมูลประเภทสื่อวีดิทัศน์

ข้อมูลมาจากสารคดี เรื่อง Directed by Andrei Takovsky (1987) โดย Michal Leszczylowski เบื้องหลังการถ่ายทำ The Sacrifice และไว้อาลัยถึงการจากไปของเขาหลังการถ่ายทำหนังเรื่องนี้ Voyage in Time (1980) ภาพยนตร์บันทึกการเดินทางและแรงบันดาลใจในการเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง Nostalghia

3.2 การวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพ (Qualitative Content Analysis)

3.2.1 กระบวนการในการศึกษา

ใช้วิธี Interpretive Analysis ตีความด้วยตัวเองโดยชมภาพยนตร์ แต่ละเรื่อง 3 รอบ สองรอบแรกจะดูเรื่องเดียวกันต่อเนื่องกัน แล้วจึงลงมือวิเคราะห์ เมื่อทำเช่นนี้จนครบทุกเรื่อง จึงดูซ้ำอีกเรื่องละหนึ่งครั้งเพื่อตรวจสอบความน่าเชื่อถือของการวิเคราะห์ นอกจากนี้ยังให้อาจารย์ที่ปรึกษาเป็นผู้ตรวจสอบการตีความอีกทีหนึ่งด้วย

3.2.2 เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา

1.การวิเคราะห์การเล่าเรื่อง Narrative Analysis ประกอบด้วย

ก .โครงเรื่อง (Plot)

ข.ความคิดหลักของเรื่อง (Theme)

ค.ความขัดแย้ง (Conflict)

ง.ตัวละคร (Character)

จ.สัญลักษณ์ (Symbols)

ฉ.ฉาก (Setting)

ช.จุดยืนในการเล่าเรื่อง (Point of View)

2.การวิเคราะห์เชิงสุนทรียศาสตร์ เป็นการวิเคราะห์เพื่อหา"ความงาม"ในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ในเรื่องของ ภาพ เสียง และการตัดต่อ

3.การวิเคราะห์องค์ประกอบต่างๆของภาพยนตร์ตามทฤษฎีประพันธกร เป็นการวิเคราะห์โดยผ่านลักษณะเด่นของผลงานภาพยนตร์ที่กำกับ โดย อังเดร ทาร์คอฟสกี้

3.2.3 ระยะเวลาในการศึกษา

เริ่มตั้งแต่เดือน กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2555 จนถึงเดือน กุมภาพันธ์ พ.ศ.2556 รวมทั้งสิ้นเป็นเวลา 1 ปีเต็ม

3.3 **การวิจัยเอกสาร** (Document Analysis)

3.3.1 กระบวนการในการศึกษา

การวิเคราะห์ Document Analysis ในงานวิจัยชิ้นนี้มุ่งวิเคราะห์ประวัติชีวิตและวิธีการทำงาน ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ โดยเฉพาะ โดยการนำข้อมูลทั้งที่เป็นหนังสือและบทความมาสรุปหาจุดร่วมเพื่อตรวจสอบความน่าเชื่อถือ จากนั้นจึงนำข้อมูลเกี่ยวกับทาร์คอฟสกี้ที่ได้มาใช้สำหรับอ้างอิงในขั้นตอนวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพอีกทีหนึ่ง

3.4 **การนำเสนอข้อมูล**

แบ่งเป็น 2 ส่วนด้วยกันประกอบด้วย

3.4.1 บทที่ 4 วิเคราะห์ภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกผลงานที่กำกับโดย อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ทั้งหมด 8 เรื่องด้วยกัน โดยผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์ออกเป็นหัวข้อ 4 หัวข้อเพื่อนำมาวิเคราะห์ภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ในแต่ละเรื่อง ดังต่อไปนี้

1.วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

2.วิเคราะห์ชีวิตและภูมิหลังของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ที่นำเสนอผ่านภาพยนตร์

3.วิเคราะห์พัฒนาการและเทคนิคในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

4.วิเคราะห์สัญลักษณ์และความหมายในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

โดยผู้วิจัยได้นำทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้องมาตีความ บวกกับการศึกษาที่มาในผลงานภาพยนตร์แต่ละเรื่องของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ เพื่อเป็นหลักในการวิเคราะห์ความหมายในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ด้วยการศึกษาชีวิตและแนวคิดของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ทั้งด้านสังคมและครอบครัว พร้อมทั้งการวิเคราะห์ผลงานผ่านแนวคิดการเล่าเรื่อง แนวคิดเรื่องสัญญวิทยาและแนวคิดสุนทรียศาสตร์ในภาพยนตร์ มาใช้วิเคราะห์เพื่อหาความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

3.4.2 บทที่ 5 สรุปผลการวิจัยอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

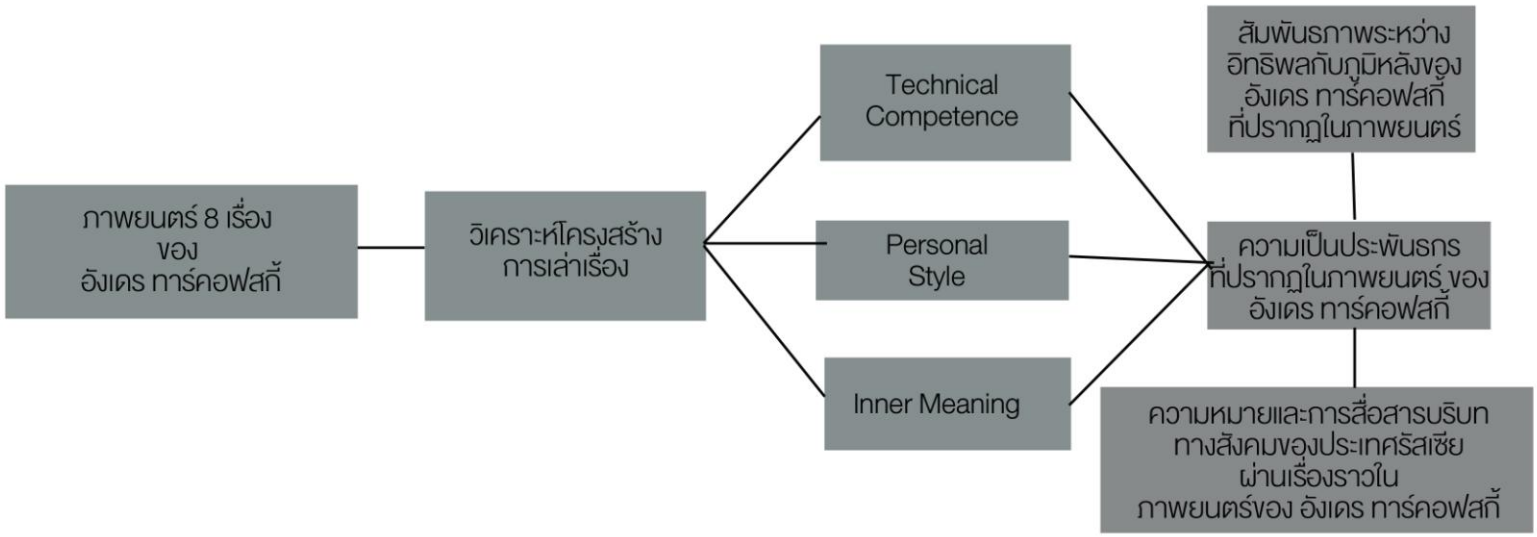
3.5 **กรอบแนวคิดของงานวิจัย** (Conceptual Framework)

ผู้วิจัยใช้วิธีวิเคราะห์ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ โดยการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 8 เรื่อง ผ่านกระบวนการ วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่อง วิเคราะห์ชีวิตและภูมิหลังที่นำเสนอผ่านภาพยนตร์ วิเคราะห์เทคนิคการถ่ายทำ วิเคราะห์สัญลักษณ์และความหมาย เพื่อสรุปตามจุดประสงค์การเรียนเรียนรู้ คือ

1.อิทธิพลและภูมิหลังของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ที่ปรากฏในภาพยนตร์

2.ความหมายและการสื่อสารบริบททางสังคมของประเทศรัสเซียผ่านเรื่องราวในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

3.ความเป็นประพันธกรที่ปรากฏในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้



กรอบแนวคิดของงานวิจัย (Conceptual Framework)

บทที่4

วิเคราะห์ความเป็นประพันธกร

ในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

การวิเคราะห์ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกผลงานที่กำกับโดย อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ทั้งหมด 8 เรื่องด้วยกัน โดยผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์ออกเป็นหัวข้อ 4 หัวข้อเพื่อนำมาวิเคราะห์ภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ในแต่ละเรื่อง ดังต่อไปนี้

1.วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

2.วิเคราะห์ภาพยนตร์และภาพชีวิตของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

3.วิเคราะห์เทคนิคในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

4.วิเคราะห์ความหมายและสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

โดยผู้วิจัยได้นำทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้องมาตีความ บวกกับการศึกษาที่มาในผลงานภาพยนตร์แต่ละชิ้นของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ เพื่อเป็นหลักในการวิเคราะห์ความหมายในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ด้วยการศึกษาชีวิตและภูมิหลังของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ทั้งด้านสังคมและครอบครัว พร้อมทั้งการวิเคราะห์ผลงานผ่านแนวคิดและทฤษฎีการเล่าเรื่อง แนวคิดและทฤษฎีสัญญวิทยาและแนวคิดและทฤษฎีสุนทรียภาพในภาพยนตร์ มาใช้วิเคราะห์เพื่อหาความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

4.1 The Steamroller and The Violin (1960)

The Streamroller and The Violin เป็นผลงานที่ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ทำเป็นผลงานวิทยานิพนธ์ใน VGIK เพื่อสำเร็จการศึกษา เป็นผลงานกำกับเดี่ยวเรื่องแรก โดยเรื่องก่อนหน้านี้เป็นผลงานที่ทำในห้องเรียนโดยกำกับร่วมกับเพื่อนในห้องเรียน อย่างเช่น The Killers (1956) และ There Will Be No Leave Today (1959) แต่ The Streamroller and the violin แตกต่างจากเรื่องก่อนหน้านั้นเพราะมันเป็นภาพยนตร์ที่มีความยาวถึง 46 นาที ถ่ายด้วยฟิล์มสี มีความเฉพาะตัวแบบทาร์คอฟสกี้ที่ถ่ายทอดจากภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ค่อยๆพัฒนารูปแบบจนเป็นที่ยอมรับในวงกว้างในผลงานเรื่องยาวเรื่องต่อๆมา สิ่งสำคัญที่สุดคือเป็นเรื่องราวที่แฝงความรู้สึกของทาร์คอฟสกี้ในวัยเด็กที่สะท้อนออกมาในความสัมพันธ์ของเด็กชายซาช่าและคนทำถนนเซอร์เกย์

แม้ผลงานเรื่อง The Streamroller and The Violin จะเป็นหนังเด็กตามกระแสนิยมของรัสเซียในสมัยนั้นแต่ก็โดดเด่นจนทำให้ทาร์คอฟสกี้เป็นคนทำหนังรุ่นใหม่ที่น่าจับตามองในรัสเซียทันทีจากผลงานเรื่องนี้ และเป็นผลงานที่มีเนื้อหาสดใสกว่าผลงานทั้งหมดตลอดชีวิตการกำกับของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

4.1.1 **เนื้อเรื่อง**

เด็กชายซาช่าอยู่แฟลตกับแม่ซึ่งเป็นคนผลักดันให้เขาเรียนไวโอลิน ซาช่ามักโดนเพื่อนแถวบ้านแกล้ง จนวันนึงมีคนขับรถบดถนนที่ทำงานอยู่สถานที่ก่อสร้างใกล้เคียงชื่อเซอร์เกย์มาช่วยไว้ ขณะซาช่าโดนเพื่อนแกล้งระหว่างที่เขากำลังจะไปเรียนไวโอลิน ทำให้ซาช่าซึ้งใจเซอร์เกย์มาก

ขณะที่ซาช่าเดินไปเรียน ระหว่างทางเขาหยุดที่ร้านขายกระจก ซาช่ามองเข้าไปในกระจกเห็นภาพของเมืองสะท้อนบนกระจกคล้ายปริซึม เขารู้สึกมีความสุขกับภาพตรงหน้า ที่โรงเรียนสอนดนตรี ซาช่ารออยู่นอกห้องเรียนดนตรีกับเด็กผู้หญิง ซาช่าพยายามเรียกร้องความ

สนใจจากเด็กผู้หญิงโดยการหยิบแอ๊ปเปิ้ลออกมาแต่เด็กผู้หญิงไม่สนใจเขาเลยหยิบโน๊ตมาฮัมเพลงเพื่อให้เด็กผู้หญิงสนใจ ก่อนที่ชาช่าจะเข้าไปในห้องเรียนเขามอบแอ๊ปเปิ้ลให้กับเด็กผู้หญิงแต่เธอก็หยิบมันออกไปวางห่างจากตัว ชาช่าเข้าไปในห้องเรียนสวนกับเด็กชายตัวเล็กๆที่ออกมาจากห้องเรียนด้วยน้ำตานองหน้า ในห้องเรียนดนตรีครูสอนดนตรีต่อว่าชาช่าที่เขาใช้จินตนาการมากกว่าบทเรียน ชาช่าออกจากห้องเรียนโดยลืมสังเกตไปว่าเด็กผู้หญิงได้กินแอ๊ปเปิ้ลไปแล้ว

ที่นอกตัวอาคารมีคนงานผู้หญิงกำลังคุยจู๋จี๋กับเซอร์เกย์ ระหว่างที่ชาช่าเดินกลับบ้านเขาจำเซอร์เกย์ ชาช่าได้แวะไปช่วยเป็นลูกมือเซอร์เกย์ซ่อมรถบดถนน หลังจากซ่อมเสร็จเซอร์เกย์เลยสอนให้ชาช่าขับรถบด ทำให้เด็กๆแถวบ้านที่เคยแกล้งอิจฉาชาช่าที่ได้ขับรถบดถนน

ระหว่างทางที่ชาช่าและเซอร์เกย์กำลังไปทานอาหารกลางวัน ก็ได้พบกับเด็กผู้ชายที่ถูกเด็กผู้ชายโตกว่าแกล้งแย่งลูกบอลไป ชาช่ารวมความกล้าเข้าไปช่วยแย่งลูกบอลกลับมาได้ แต่เขาก็โดนเล่นงานจนตาบวม

ระหว่างที่ทั้งชาช่าและเซอร์เกย์ยืนดูตึกที่ถูกทำลาย ฝนก็ตกลงมาทันที ทำให้พวกเขาแยกกันเพราะฝูงชนที่วิ่งหลบฝน แต่สุดท้ายก็หากันเจอเมื่อฝนหยุดตก ก่อนจะกลับบ้านชาช่าเล่นไวโอลินให้เซอร์เกย์ฟัง เซอร์เกย์ชอบเสียงไวโอลินของชาช่ามาก เซอร์เกย์นัดชาช่าไปดูหนังตอนกลางคืน ชาช่าดีใจมากและรีบกลับบ้าน แต่พอถึงบ้านแม่กลับไม่อนุญาติให้ชาช่าออกมา ชาช่าได้แต่นั่งมองเซอร์เกย์จากชั้นบนที่พัก เมื่อถึงเวลาชาช่าไม่มาตามนัดเซอร์เกย์ก็ตัดสินใจไปกับสาวที่ทำงานด้วยกัน เมื่อรู้แล้วว่าไม่มีทางไปดูหนังกับเซอร์เกย์ได้ชาช่าก็เริ่มจินตนาการถึงเซอร์เกย์ ในความคิดชาช่าวิ่งไปขึ้นรถบดของเซอร์เกย์บนพื้นยางมะตอยที่แสงสะท้อนสวยงาม

4.1.2 **วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องใน** The Steamroller and The Violin

ภาพยนตร์เรื่อง The Steamroller and The Violin เป็นภาพยนตร์เด็กที่มีลักษณะการเล่าเรื่องไม่ซับซ้อน จุดเด่นของการเล่าอยู่ที่ตัวละครไม่เน้นพล็อตเรื่องที่หวือหวาจริงจัง โดยทาร์คอฟสกี้เปิดด้วยข้อขัดแย้งหลักในตัวละครของชาช่าคือเป็นเด็กอ่อนแอช่างฝันเลยโดนเพื่อน

แกล้งบ่อยๆ ระหว่างนั้นก็มีเซอร์เกย์มาช่วย ซึ่งเป็นสถานการณ์แรกที่ทาร์คอฟสกี้ใช้ในการรู้จักกันของสองตัวละครนำเรื่อง ลักษณะของชาช่าถูกเสริมด้วยปัญหาในห้องเรียนดนตรีซึ่งชาช่าถูกต่อว่าเนื่องจาก ชาช่าเล่นเพลงตามที่ใจตัวเองอยากเล่น ไม่เล่นตามบทเรียน จากฉากที่เล่ามาเราสามารถเห็นข้อขัดแย้งหลักของชาช่าได้นั่นคือเป็นเด็กที่มีจินตนาการแต่ไม่มีคนเข้าใจเพราะฉะนั้นทาร์คอฟสกี้จึงสร้างตัวละครเซอร์เกย์มาเพื่อเป็นสิ่งที่เติมเต็มชาช่าในการได้รับการยอมรับโดยทาร์คอฟสกี้สร้างความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นระหว่างเซอร์เกย์และชาช่าภายในหนึ่งวันด้วยสถานการณ์ต่างๆเช่น สถานการณ์ที่เซอร์เกย์สอนขับรถบดให้แก่ชาช่า สถานการณ์ที่เซอร์เกย์สอนให้ชาช่ารักในความถูกต้องคือให้ชาช่าไปต่อสู้กับเด็กเกเรเพื่อแย่งบอลกลับมาให้แก่เด็กน้อยที่ถูกแย่งบอลไป หรือฉากที่เซอร์เกย์ชื่นชอบในรูปแบบการเล่นไวโอลินของชาช่า เป็นต้น ด้วยเรื่องราวที่ถูกเล่าเพียงหนึ่งวัน สถานการณ์ที่ทาร์คอฟสกี้วางไว้จึงเป็นเพียงเหตุการณ์ประจำวันที่สร้างความผูกพันธ์ระหว่างชาช่าและเซอร์เกย์ ด้วยเหตุการณ์ง่ายอย่างเช่น การสนทนาในการพักกินข้าวกลางวันระหว่างเซอร์เกย์และชาช่าซึ่งเต็มไปด้วยรายละเอียดของตัวละคร อย่างในคำถามของชาช่าซึ่งเอ่ยถามเซอร์เกย์ว่าเขาเคยไปสงครามรึเปล่า ทาร์คอฟสกี้ได้ใส่รายละเอียดต่างๆของตัวละครในเหตุการณ์ธรรมดา และจุดสูงสุดของเรื่องนั่นคือการที่ชาช่าไม่ได้ไปตามนัดดูหนังกับเซอร์เกย์ เพราะแม่ไม่อนุญาต ทาร์คอฟสกี้จึงจบเรื่องโดยการที่ชาช่าจินตนาการถึงวันที่สวยงามที่ได้อยู่กับเซอร์เกย์ แม้เรื่องราวจะจบด้วยการที่ชาช่าต้องผิดหวังแต่ภาพสุดท้ายที่ทาร์คอฟสกี้ใช้ในช็อตสุดท้ายคือภาพฝันอันสวยงามระหว่างชาช่าและเซอร์เกย์

ใน The Steamroller and The Violin แม้จะเป็นเรื่องราวของเด็กแต่ถ้าพิจารณาให้ดี มันกลับแฝงความหมายของคนที่ทำงานศิลปะหรือคนที่ทำในสิ่งที่แตกต่างจากคนอื่นนั้นก็จะถูกสังคมกำหนดไว้ นั่นก็เป็นเพราะทาร์คอฟสกี้เองใช้ชีวิตอยู่ในสังคมโซเวียตที่ปิดกั้นหลายๆอย่างกับประชาชน สิ่งที่สะท้อนออกมาจาก The Steamroller and The Violin นั่นก็คือความไม่มีอิสรภาพทางความคิดของคนทำงานศิลปะ

4.1.3. วิเคราะห์ The Steamroller and the Violin กับภาพชีวิตของอังเดร ทาร์คอฟสกี้

ภาพของชีวิตของทาร์คอฟสกี้ปรากฏอยู่ในตัวละครอย่างชาช่า เพราะชาช่าเป็นเด็กที่เรียนดนตรีและทาร์คอฟสกี้ในตอนเป็นเด็กเขาก็เคยเรียนดนตรีเป็นเวลาเจ็ดปี ชาช่าเป็นเด็กที่เต็มไปด้วยจินตนาการแต่มักจะโดนครูว่าเสมอว่าไม่ทำตามบทเรียนซึ่งเป็นภาพสะท้อนของคนทำงานศิลปะในรัสเซียในยุคนั้นที่ถูกรัฐจำกัดความคิด ชาช่าอาศัยอยู่ในครอบครัวที่มีแม่เลี้ยงดูมาเพียงลำพังเช่นเดียวกับทาร์คอฟสกี้ ที่อาศัยอยู่กับแม่โดยที่พ่อหย่าขาดไปมีครอบครัวใหม่ ชาช่าได้รับการช่วยเหลือจากเซอร์เกย์คนขับรถบด จนทั้งคู่ก็สนิทสนมกันหลังจากเซอร์เกย์สอนชาช่าขับรถบด และภาพของเซอร์เกย์ก็คงเปรียบได้กับอาร์เซนีย์พ่อของทาร์คอฟสกี้ ที่แม้จะหย่าขาดจากแม่ของทาร์คอฟสกี้ เขาก็แวะมาเยี่ยมเยือนทาร์คอฟสกี้ในบางครั้ง และแต่ละครั้งหมดไปกับการสนทนาเรื่องดนตรีและศิลปะ เปรียบเสมือนเซอร์เกย์ที่สอนความเข้าใจในชีวิตให้กับชาช่า เห็นได้ชัดในตอนที่ชาช่าโกรธเซอร์เกย์ที่ไม่ได้ตั้งใจล้อเรื่องเขาเป็นนักดนตรี ชาช่าทิ้งขนมปังลงบนพื้นทำให้เซอร์เกย์จำเป็นต้องต่อว่าชาช่าถึงคุณค่าของขนมปัง ที่มันไม่ได้ขึ้นได้เองมาจากดิน ในการดำเนินเรื่องจะเห็นได้ว่าเซอร์เกย์เชิดชูความสามารถของชาช่ามากในเรื่องของการเล่นดนตรี ซึ่งอาร์เซนีย์พ่อของทาร์คอฟสกี้ก็เช่นกันที่เป็นคนผลักดันให้ทาร์คอฟสกี้สนใจศิลปะ จนในช่วงท้ายของเรื่องเป็นฉากที่ชาช่าและเซอร์เกย์ไปยืนดูการทุบตึกแล้วฝนก็ตกลงมา พอฝนตกผู้คนต่างหาที่หลบฝนกันทำให้ชาช่าและเซอร์เกย์ต้องคลาดกัน ในฉากนี้คงเปรียบได้กับช่วงสงครามที่อาร์เซนีย์พ่อของทาร์คอฟสกี้ถูกเกณฑ์ไปรบ ทำให้ต้องจากทาร์คอฟสกี้ไปสงครามและทาร์คอฟสกี้ก็เฝ้ารอให้เขากลับมา ในฉากที่เซอร์เกย์หาชาช่าเจอเป็นฉากที่ฝนแล้งและตึกหลังสุดท้ายถูกทุบเสร็จพอดีจนเห็นภาพของแสงอาทิตย์ที่สะท้อนบนตึกสีขาวที่สวยงามทาร์คอฟสกี้ได้ถ่ายเน้นภาพนี้มาก ภาพตึกถูกทำลายแล้วพบแสงสะท้อนอาจจะเปรียบได้กับยุคหิมะละลายของรัสเซียที่ให้อิสระกับคนทำงานศิลปะในรัสเซียมากขึ้น ในตอนท้ายของเรื่องจบลงที่เหตุการณ์เซอร์เกย์นัดชาช่าไปดูหนังแต่ชาช่ากลับโดนแม่ไม่อนุญาตและขังไว้ในบ้าน ตัวละครของแม่และครูสอนดนตรีจึงเปรียบเสมือนแม่ในชีวิตจริงของทาร์คอฟสกี้ที่คอยผลักดันให้เขาจำใจทำในสิ่งที่เขาไม่ชอบ

ภาพที่ 9 ภาพของชาช่าและเซอร์เกย์

4.1.4.**วิเคราะห์เทคนิคการนำเสนอใน** The Steamroller and The Violin

ลักษณะสีสันที่สดใสในภาพยนตร์เด็กเรื่อง The Steamroller and The Violin เป็นจุดเริ่มต้นของผลงานแบบทาร์คอฟสกี้ที่ค่อยๆมืดหม่นในผลงานเรื่องต่อมา เทคนิคที่ทาร์คอฟสกี้ใช้ในเรื่องนี้เริ่มฉายแววรูปแบบภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ที่จะพบเห็นอย่างชัดเจนในผลงานภาพยนตร์เรื่องอื่นๆหลังจากนี้ คือ การถ่ายภาพบรรยากาศที่งดงาม ไม่ว่าจะเป็นภาพของน้ำบนถนนที่สะท้อนแสงอาทิตย์ ภาพกระจกที่สะท้อนภาพเมือง ภาพมุมสูงที่เห็นองค์ประกอบที่สวยงามของพื้นที่ ซึ่งจะสังเกตได้ว่าทาร์คอฟสกี้จะให้ความสำคัญในการสร้างบรรยากาศของเรื่องมาก โดยการใช้ภาพน้ำที่นองอยู่บนพื้นถนนให้เป็นองค์ประกอบที่สำคัญในเฟรมภาพ หรือภาพเงาของลูกกรงที่สร้างความหมายบางอย่างให้แก่เรื่องราว

เรื่องราวของ The Steamroller and The Violin เล่าเรื่องของเด็กชายชาช่าที่ไม่มีเพื่อนเล่นและไม่มีใครเข้าใจจินตนาการของเขา ภาพที่ใช้จึงเป็นภาพมุมสูงที่ถ่ายให้เด็กชายชาช่าตัวเล็กมากท่ามกลางสิ่งก่อสร้างที่ใหญ่โต อย่างเช่น ในฉากโรงเรียนดนตรีขณะที่ชาช่าเดินเข้าไป

สอบดนตรีภาพที่ชาช่าเดินเข้าไปตามทางเดินก่อนจะถึงห้องสอบภาพมุมสูงเป็นสัญญาณว่าเด็กชายชาช่ากำลังจะโดนพิพากษาด้วยภาพโถงทางเดินขนาดใหญ่ของโรงเรียนสอนดนตรี และเด็กชายชาช่าก็เดินเข้าไปอย่างไม่รู้ชะตากรรม ซึ่งภาพนี้แสดงภาวะกดดันที่แตกต่างจากภาพขนาดกลางในฉากก่อนหน้านี้ที่ถ่ายภาพชาช่ากำลังมีความสุขที่ได้ดูตัวเองสะท้อนกระจกที่แปลกตา ซึ่งภาพให้ความรู้สึกใกล้ชิดและคุ้นเคยเหมือนเข้าไปอยู่ในจินตนาการของชาช่า รวมไปถึงฉากสนทนาระหว่างชาช่าและเซอร์เกย์ ทาร์คอฟสกี้เลือกใช้ภาพขนาดกลางให้ความรู้สึกเหมือนร่วมนั่งคุยกับตัวละคร แต่โดยหลักๆที่ทาร์คอฟสกี้เลือกใช้คือภาพกว้างเพื่อให้เห็นบรรยากาศเมืองหลังฝนตกที่สวยงาม

แสงเงาที่ทาร์คอฟสกี้เลือกใช้ให้ปรากฏในภาพ เป็นส่วนหนึ่งในการช่วยเล่าเรื่อง ปรากฏชัดในฉากเริ่มเรื่องซึ่งเป็นฉากที่ชาช่ากำลังแอบหลบเพื่อนออกจากที่พัก โดยภาพภายในตรงทางลงบันไดจะมีส่วนมืดของภาพอยู่มาก แต่พอชาช่าออกมาภายนอกภาพก็สว่างขึ้นมาก หลังจากเหตุการณ์ที่เซอร์เกย์เข้ามาช่วยขณะที่ชาช่ากำลังจะโดนแกล้ง และอีกฉากหนึ่งหลังจากที่ชาช่าต่อสู้กับเด็กเกเรเพื่อแย่งลูกบอลให้เด็กอีกคนที่ตัวเล็กและไม่มีทางสู้ ชาช่าก้าวออกมาจากมุมมืดของตัวอาคารเพื่อมาพบเซอร์เกย์ที่รอคอยอย่างเป็นห่วง หรือไม่เว้นแม้แต่เงาของลูกกรงที่ทาบทับชาช่าเสมอเมื่อเขารู้สึกว่าโดนบังคับซึ่งจะขอยกไปอธิบายในหัวข้อต่อไปอย่างละเอียด

4.1.5.**วิเคราะห์สัญลักษณ์และความหมายในภาพยนตร์เรื่อง** The Steamroller and The Violin

The Streamroller and The Violin ยังคงเป็นเพียงงานวิทยานิพนธ์ของอังเดร ทาร์คอฟสกี้ ซึ่งในขณะนั้นฝีมือของเขาคงเป็นแค่หนังนักเรียนยังไม่ตกผลึกทางความคิด แม้มีหลายส่วนที่ไม่ลงตัวแต่ใช่ว่าผลงานชิ้นนี้จะไม่มีคุณค่าพอให้ตีความ หลายๆอย่างที่ทาร์คอฟสกี้ใช้ซ้ำในเรื่องนี้ก็ปรากฏในผลงานชิ้นหลังๆด้วย สัญลักษณ์ของทาร์คอฟสกี้จะเกี่ยวเนื่องกับธรรมชาติซึ่งสะท้อนออกมาจากช่วงชีวิตวัยเด็กของเขาที่เขาอาศัยอยู่ในชนบท ภาพธรรมชาติที่เป็นส่วนสำคัญที่ปรากฏอยู่ในผลงานทุกเรื่องของเขา ทาร์คอฟสกี้มักจะเลือกจับ

ภาพของธรรมชาติได้อย่างมีความหมายและงดงาม ใน The Streamroller and The Violin ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์และสรุปสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายในเรื่องนี้ได้ 3 อย่าง คือ

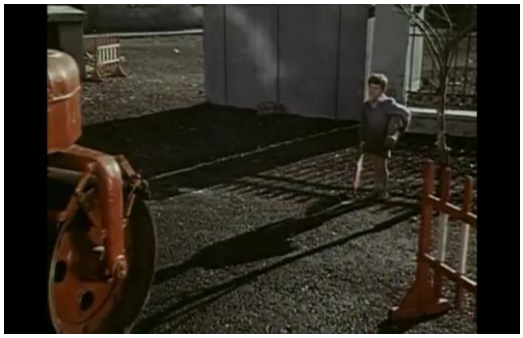
4.1.4.1. <u>กระจก</u> เราพบการสื่อความหมายของกระจกในสองฉากหลักๆ ประกอบไปด้วย ฉากที่ชาช่าเดินไปเรียนแล้วผ่านกระจก เขาหยุดมองกระจกในร้านขายกระจก ที่กระจกมีลักษณะแบบกล้องคาไลโดสโคปซึ่งให้ภาพลักษณะเกินจริง ชาช่ามองภาพแปลกตาของเมืองที่มีลักษณะเหนือจริง ในมุมของชาช่าเราจะเห็นได้ว่าสิ่งที่ตัวละครตัวนี้มีความสุขกับการซึมซับภาพเหนือจริงทำให้เรารู้จักตัวชาช่าในลักษณะของเด็กช่างฝันและในตอนท้ายของฉากทาร์คอฟสกี้ใช้มองทาจ (Montage)เพื่อแสดงว่าชาช่ากำลังจะไปเรียนสายด้วยการวางภาพของนาฬิกาและภาพนกที่บินออกจากพื้นต่อกันก่อนจะตัดมาที่ชาช่าที่รีบเข้ามาเรียนดนตรี ถ้าหากมองในมุมของผู้กำกับอาจมองภาพของกระจกหลายบานที่คล้ายกล้องคาไลโดสโคป ซึ่งกล้องคาไลโดสโคปก็เปรียบได้กับอุปกรณ์เริ่มแรกก่อนการผลิตภาพยนตร์ ในฉากนี้จึงแสดงถึงความหลงใหลของทาร์คอฟสกี้ที่มีต่อโลกภาพยนตร์ และในตอนท้ายของเรื่องในขณะที่แม่ไม่อนุญาตให้ชาช่าไปดูหนังกับเซอร์เกย์ ชาช่าก็นั่งมองกระจกแล้วก็ฝันว่าเขาได้นั่งรถบดกับเซอร์เกย์ อาจกล่าวได้ว่าภาพของกระจกในเรื่องนี้อาจเป็นตัวแทนของจินตนาการ ความช่างฝัน ทั้งในตัวของชาช่าและทาร์คอฟสกี้เองด้วย

ภาพที่ 10 ภาพชาช่ามองกระจกในร้านกระจก

ภาพที่ 11 ชาช่ามองกระจกแล้วจินตนาการถึงเซอร์เกย์

4.1.4.2. ลูกกรง ในเรื่องนี้ถูกใช้เป็นสัญลักษณ์แสดงภาพที่ปิดกั้น ไม่มีอิสระ เราสามารถพบเห็นภาพของลูกกรงในหลายฉาก จนแทบจะเป็นภาพแสดงภาวะอารมณ์ของชาช่าที่ถูกเพื่อนแกล้ง ครูสอนดนตรีต่อว่าและแม่ที่จ้ำจี้จ้ำไชมากเกินไป เราสังเกตได้จากฉากในห้องเรียนดนตรี ชาช่ายืนอยู่บนเงาของลูกกรงของหน้าต่างได้ทำให้เกิดเงาอยู่บนพื้น ในฉากนี้ชาช่ารู้สึกประหม่าครูสอนดนตรีที่เข้มงวด ชาช่ามาเจอเซอร์เกย์อีกครั้งหลังจากที่กำลังเดินกลับบ้านและเป็นฉากที่ทำความรู้จักกับเซอร์เกย์อย่างจริงๆจังๆ ในเหตุการณ์นี้เปิดตัวชาช่าด้วยช็อตชาช่ายืนมองเซอร์เกย์อยู่บนเงาของลูกกรงของรั้ว แต่เมื่อเซอร์เกย์บอกให้เขาช่วยหยิบเครื่องมือเพื่อซ่อมรถบดถนน เราก็เห็นภาพของชาช่าออกจากเงา ซึ่งแสดงให้เห็นว่าความสัมพันธ์ของเซอร์เกย์ทำให้ชาช่ารู้สึกอิสระและผ่อนคลายขึ้น

ภาพที่12 ภาพเงาหน้าต่างที่เหมือนลูกกรงอยู่ในเงาของลูกกรง



ภาพที่ 13 ภาพขณะที่ชาช่ายืนดูเซอร์เกย์ทำงาน

4.1.4.3. น้ำ บ้านเก่าของทาร์คอฟสกี้ถูกน้ำท่วมหลังจากครอบครัวย้ายมาอยู่มอสโคว์ภาพของน้ำจึงเป็นส่วนสำคัญในงานของเขาทุกเรื่อง ในเรื่องนี้แม้จะเป็นงานวิทยานิพนธ์แต่ทาร์คอฟสกี้ก็ไม่ละเลยที่จะใส่ฉากน้ำเข้ามา เมื่อครั้งที่ทาร์คอฟสกี้ย้ายไปมอสโคว์ก็เป็นช่วงเวลาเดียวกันกับที่แม่เลิกกับพ่อของเขา ใน The Streamroller and The Violin จึงมีฉากที่ชาช่าโกรธกับเซอร์เกย์และเดินหนีเซอร์เกย์ไป ในฉากนี้เราจะเห็นภาพของแอ่งน้ำอยู่กึ่งกลางของคนทั้งสอง แยกทั้งสองออกจากกัน ในตอนท้ายกับฉากที่ชาช่าและเซอร์เกย์ยืนดูเครื่องจักรทุบตึกเก่า ฝน

ก็ตกหนักลงมาจนเซอร์เกย์ต้องคลาดกันกับชาช่า แต่พอฝนหยุดเซอร์เกย์ก็ได้พบชาช่า และชาช่าก็วิ่งข้ามแอ่งน้ำไปหาเซอร์เกย์

ภาพที่14 ชาช่ารู้สึกผิดมีน้ำคั่นกลาง

ภาพที่15 ชาช่าวิ่งข้ามน้ำมาหาเซอร์เกย์หลังจากฝนหยุด

The Streamroller and The Violin จึงเป็นผลงานชิ้นแรกที่ถ่ายทอดตัวตนของทาร์คอฟสกี้ ออกมาอย่างชัดเจน แม้ก้าวแรกของเขาจะเป็นหนังเด็กตามสมัยนิยม แต่ความเป็นตัวตนของทาร์คอฟสกี้ก็สื่อออกมาในชิ้นงานจนกลายเป็นที่ยอมรับ จนสามารถทำให้ได้ร่วมผลิตผลงานภาพยนตร์เรื่องยาวในค่ายภาพยนตร์รายใหญ่ของรัสเซียอย่าง Mosfilm ในเวลาต่อมา

4.2.Ivan's Childhood (1961)

เดิมที Ivan's Childhood ใช้ชื่อว่า Ivan เพียงพยางค์เดียว ก่อนจะถึงมือทาร์คอฟสกี้ หนังเรื่องนี้ได้อยู่ในมือของ เอ็ดการ์ด อบาลอฟ(Eduard Abalov) ผู้กำกับและนักแสดงรุ่นเดียวกันกับทาร์คอฟสกี้ Ivan เริ่มถ่ายทำในฤดูใบไม้ร่วงในปี 1960 ได้ประสบปัญหาในการถ่ายทำจนทำให้บริษัทผู้ผลิตล้มเลิกไปตอนช่วงปลายปี Mosfilm จึงหาผู้กำกับคนใหม่มาสานต่อโครงการนี้ และทาร์คอฟสกี้ก็ได้รับเลือกเนื่องจาก The Steamroller and The Violin (1961) สร้างชื่อเสียงให้เขาจากภาพยนตร์นิพนธ์ ทาร์คอฟสกี้รับบทมาจากอบาลอฟและเริ่มแก้ไขร่วมกับผู้เขียนนิยายเรื่องนี้ วลาดิเมียร์ โบโกโมลอฟ (Vladimir Bogomolov)

โบโกโมลอฟผู้เขียนนิยายได้มีความขัดแย้งอย่างรุนแรงกับทาร์คอฟสกี้ในเรื่องของบทที่ทาร์คอฟสกี้เพิ่มฉากความฝัน 4 ฉากและเปลี่ยนตอนจบไม่ให้อีวานรอดชีวิตและได้เติบโตจนแต่งงาน Ivan's Childhood เริ่มถ่ายทำในฤดูใบไม้ร่วงที่คาเนฟซึ่งเป็นที่ที่สงครามได้เกิดขึ้นจริงตามเนื้อเรื่อง แม้การถ่ายทำจะเต็มไปด้วยสภาพอากาศที่เลวร้ายแต่มันก็เสร็จลุล่วงไปด้วยดีในวันที่ 18 มกราคม 1962 และออกฉายในวันที่ 3 มีนาคม แม้โบโกลอฟจะยังคงคัดค้านฉากจบและฉากความฝันอยู่ดี

Ivan's Childhood ได้ทำให้เกิดข้อถกเถียงจนเกิดการสัมนาที่ชื่อว่า "ภาษาทางภาพยนตร์" ซึ่งจัดขึ้นที่โรงถ่ายของสหภาพในเดือนต่อมาหลังจากออกฉาย หนังเรื่องนี้ออกฉายที่ยุโรปครั้งแรกในเทศกาลเวนิสในสายประกวดเดือนกันยายน 1962 และได้รับรางวัลสูงสุดภาพยนตร์ยอดเยี่ยม The Golden Lion(ร่วมกับเรื่อง Family Diary โดย Valerio Zurlini) ทาร์คอฟสกี้เป็นที่รู้จักในชั่วข้ามคืน แต่ในประเทศเขาเองกลับถูกฉายในวงจำกัด เพราะครุชเชฟได้แก้ตัวต่อสื่อมวลชนหลังจากชมภาพยนตร์เรื่องนี้ว่า "เราไม่ได้ใช้เด็กไปทำแบบนี้ในสงคราม" อย่างไรก็แล้วแต่ ภาพยนตร์ได้แสดงตัวแล้วว่ามันคือmasterpieceชิ้นแรกของผู้กำกับที่ชื่ออังเดร ทาร์คอฟสกี้

4.2.1.เนื้อเรื่อง

เปิดเรื่องด้วยอีวานเด็กชนบทคนหนึ่ง มีความสุขกับธรรมชาติจนทำให้เขาโบยบินเหนือมัน เขาวิ่งไปหาแม่แล้วบอกแม่ว่าเขาได้ยินเสียงนกกาเหว่า แล้วเสียงระเบิดและเสียงปืนก็ดังขึ้นอีวานตื่นขึ้นมาในโรงนา เราพบว่าเขาหลบซ่อนตัวอยู่จากสงครามภายนอก อีวานลุยน้ำฝ่าเขตแดนข้าศึกมาอย่างชำนานจนมาถึงที่มั่นฝั่งตนเอง

อีวานรายงานต่อพลทหารเกิลเซฟว่าเขาเป็นสายลับและขอให้ติดต่อผู้พันเพื่อให้ข้อมูลข้าศึกที่เขาได้ไปสอดแนมมา แต่เกิลเซฟไม่เชื่อเขาเพราะเขาเป็นเพียงเด็กชายอายุสิบสองขวบ อีวานเลยเขียนรายงานของเขาแล้วหลับไป ภาพในความฝันอีวานกับแม่ของเขากำลังมองลงมาในบ่อ อีวานเห็นรูปตัวเองบนน้ำแต่พอหันมาอีกทีก็พบว่าแม่เขาถูกฆ่าตาย เขาสะดุ้งตื่นขึ้นผู้กองโคลินเข้ามาหาอีวาน อีวานทักทายผู้กองราวกับว่าเป็นพ่อ ผู้กองโคลินมาส่งข่าวให้อีวานว่ากองบัญชาการมีคำสั่งให้อีวานไปเข้าโรงเรียนเตรียมทหารที่แนวหลัง อีวานขู่ว่าเขาจะวิ่งหนีไปเกรยานอฟมารับอีวานไป

เกิลเซฟต่อว่ามาช่าเรื่องเห็บในเสื้อผ้าและสั่งปลดมาช่า ผู้กองโคลินมีความสนใจในตัวมาช่าแต่ก็รู้สึกว่าเกิลเซฟก็สนใจเช่นกัน เกิลเซฟเลยแก้ตัวว่าเขาได้ปลดมาช่าไปแล้ว โคลินได้วางแผนกับคัตตาโซนิกเพื่อไปดึงร่างของลูกเสือสองคนที่ถูกตรึงไว้ที่อีกฝั่งของแม่น้ำซึ่งเป็นฝั่งของพวกนาซี อีวานศึกษาวิชาการทหารจากรายงานจนหมดเกิลเซฟจึงให้เขาดูสมุดภาพของนักเขียนชาวเยอรมัน แต่อีวานบอกว่าพวกเยอรมันไม่สามารถมีนักเขียนได้เพราะพวกเยอรมันเผาหนังสือ เกิลเซฟ โคลินและคัตตาโซนิก ร่วมกันหารือถึงวิธีการดึงร่างของลูกเสือออกมา พวกเขาเลือกเรือสำหรับเดินทางและลงความเห็นกันว่าหนึ่งในนั้นอาจต้องมีอีวานไปปฏิบัติการด้วยแต่ไม่มีใครมั่นใจนัก อีวานอยู่คนเดียวแล้วเกิดภาพหลอนจนเราเห็นว่าแม่และน้องสาวเขาโดนนาซีฆ่าตายและพ่อของเขาเสียชีวิตในการรับราชการทหาร เกิลเซฟเข้ามาจึงทำให้อีวานรู้สึกตัว เกิลเซฟขอให้อีวานไปเรียนโรงเรียนเตรียมทหาร แต่อีวานยังคงไม่ยอม

ในความฝันอีวานและเด็กผู้หญิง (อาจเป็นน้องสาวของเขาที่ตายไป)อยู่บนรถบรรทุกที่เต็มไปด้วยแอปเปิ้ล เขาหยิบแอปเปิ้ลให้เด็กผู้หญิงแต่ถูกปฏิเสธ รถบรรทุกแล่นไปบนชายหาดและแอปเปิ้ลตกลงมาเป็นทาง ม้าเดินเข้ามากินแอปเปิ้ลที่ชายหาด

โคลินและเกิลเซฟได้รู้ว่าคัตตาโซนิกตายหลังจากเขาออกไปปฏิบัติการเก็บศพลูกเสือเพียงลำพัง โคลินและเกิลเซฟจึงจำเป็นต้องเลือกอีวานมาในปฏิบัติการ ในการปฏิบัติการเมื่อเรือข้ามไปอีกฝั่งนึงได้แล้ว โคลินตัดสินใจไปปฏิบัติการแต่เพียงผู้เดียวแต่ถูกอีวานรั้งไว้และบอกให้เขาไปแทนเพราะเขาเชี่ยวชาญแถวนี้ดี อีวานนำศพลูกเสือกลับมาได้และเขาขอปฏิบัติภารกิจต่อไปทันที

ภาพข่าวของโซเวียตในเบอร์ลินปี 1945 เราเห็นซากปรักหักพังของพื้นที่ที่เคยรุ่งเรืองของนาซี เราเห็นศพครอบครัวนาซีที่ฆ่าตัวตายหลายครอบครัว ภาพการตราสารยอมจำนนของนาซี

เกิลเซฟเจอเอกสารของคนที่ถูกนาซีประหาร ในนั้นเขาพบเอกสารของอีวานที่ถูกประหาร และเสียงบรรยายของเกิลเซฟที่ทำให้เรารู้ว่าผู้กองโคลินก็เสียชีวิตแล้วเช่นกัน

ภาพในความฝันอีวานและเพื่อนๆกำลังเล่นซ่อนหาอยู่ที่ชายหาด แม่ของอีวานมองดูพวกเขาอยู่ อีวานและน้องสาวแข่งกันวิ่งไปบนชายหาดไปสู่เส้นชัยที่เป็นต้นไม้ที่ตายแล้ว อีวานถึงต้นไม้แล้วภาพก็มืดลง

4.2.2.**วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องใน** Ivan’s Childhood

การเล่าเรื่องใน Ivan’s Childhood ถูกแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนความฝันและส่วนของความจริง ในฉากความฝันถูกเล่าไปในบรรยากาศธรรมชาติที่สวยงามแต่ในภาพความจริงเป็นภาพสงครามที่มืดหม่นเช่นเดียวกับเรื่องราวที่โหดร้ายของสงคราม

เส้นเรื่องหลักเล่าเรื่องราวของอีวานที่พยายามเข้าร่วมเป็นสายลับของกองทัพทั้งๆที่ทหารผู้ใหญ่ต้องการให้อีวานไปศึกษาวิชาทหารในแนวหลัง ขณะเดียวกันก็มีเหตุการณ์

ปฏิบัติการช่วยศพลูกเสือออกมาจากแดนข้าศึก ระหว่างการเล่าเส้นเรื่องหลักทาร์คอฟสกี้ก็เพิ่มฉากความฝันของอีวานซึ่งจัดได้ว่าเป็นส่วนแรกของหนังเรื่องนี้ที่ทาร์คอฟสกี้ต้องการใส่ เพื่อเล่าเรื่องภายในและภายนอกของตัวละครซึ่งเป็นส่วนสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ถูกนำมาเสนอในผลงานเรื่องต่อๆมาของทาร์คอฟสกี้ ตัวละครอีวานในฉากความฝันและความจริงมีความขัดแย้งกันอย่างสูง ภาพในความฝันเป็นภาพอันสวยงามสงบสุขซึ่งขัดแย้งกับความจริงที่เป็นฉากสงครามและอีวานเป็นสายลับที่ไม่มีความมั่นคงในชีวิตสามารถตายได้ทุกเวลา

ความฝันที่1 ทาร์คอฟสกี้เปิดเรื่องด้วยฉากความฝัน ภาพแรกที่เราเห็นเป็นภาพของอีวานที่จ้องมองใยแมงมุมออกมาหาคนดูก่อนที่ภาพจะเครนขึ้นเห็นพื้นที่ธรรมชาติที่กว้างขวางและอีวานก็เดินเข้าไป ภาพแสดงให้เราเห็นว่าอีวานมีความสุขในที่แห่งนี้ เราเห็นภาพอีวานโบยบินไปหาแม่ที่กำลังหิ้วน้ำมา ภาพมุมสูงทำให้เราเห็นบรรยากาศชนบทที่สวยงาม อีวานวิ่งตรงไปหาแม่แล้วล้างหน้าลงในถังก่อนจะเงยหน้าขึ้นมาถามแม่ว่าได้ยินเสียงนกกาเหว่าร้ึเปล่า แล้วเสียงปืนก็แทรกเข้ามาก่อนที่อีวานจะฟื้นขึ้นในโรงนาร้างเนื้อตัวมอมแมมเรารู้ได้ทันทีว่าเรื่องราวที่ผ่านมาเป็นเพียงภาพฝัน ในโลกความเป็นจริงอีวานหลบในโรงนาเพื่อหลบหนีข้าศึกแต่ในความฝันเขาเป็นดั่งเด็กชายร่าเริงคนหนึ่งที่อยู่ในวันที่แสนสวยงามกับแม่ ต่างจากความจริงที่เขาตื่นมาเขาเนื้อตัวมอมแมมและหวาดระแวงอันตรายจากสงคราม เราเห็นภาพอีวานออกจากโรงนาร้างด้วยความสับสน ทาร์คอฟสกี้ใช้การเปิดเรื่องด้วยภาพตัวละครอีวานจากระยะใกล้กล้องเดินเข้าไปในฉากจนเราเห็นเขาระยะไกลในฉาก แต่พอตื่นจากฝันเขาให้ตัวละครอีวานเดินออกมาจากโรงนาแล้วเข้ามาใกล้กล้องแสดงความสับสน ทาร์คอฟสกี้ใช้การเข้าออกความฝันในฉากนี้ด้วยการให้อีวานเดินเข้าไปสู่ความฝัน และอีวานเดินออกมาสู่โลกแห่งความเป็นจริงอันโหดร้าย

ภาพที่ 16 ภาพความฝันที่1 อีวานเดินเข้าไปในฉากความฝัน

ภาพที่ 17 ภาพหลังจากอีวานตื่นจากฝันที่1 อีวานเดินออกมาจากฉาก

ความฝันที่2 หลังจากอีวานข้ามจากชายแดนข้าศึกมา เขาก็มาพักในหลุมหลบภัยของฝ่ายตัวเอง ในช่วงที่เขาหลับไป เราเห็นภาพหยดน้ำลงบนมือเขาแล้วภาพก็ค่อยๆทิลท์สวนหยดน้ำนั้นจนเห็นเป็นปากบ่อที่มีอีวานและแม่ก้มลงมองดูมายังในบ่อน้ำ เรารับรู้ได้ว่านี่คือฉากความฝันด้วยโทนภาพที่เปลี่ยนไป บรรยากาศของภาพที่ดูสดใส อีวานถามแม่ถึงเงาสะท้อนของดวงจันทร์ในบ่อน้ำ ในระหว่างที่เขาพยายามเอามือไปจับเงาของดวงจันทร์ ภาพก็ตัดมาอีกครั้งอีวานก็ลงไปอยู่ในบ่อแล้วเขาก็พยายามจับเงาของดวงจันทร์ต่อไปในขณะที่ปากบ่อเสียงปืนดังขึ้น แล้วแม่ล้มลงไป แล้วอีวานก็ตื่นขึ้นมา ความหมายของฉากความฝันนี้อาจจะกล่าวได้ว่า ตอนแม่เขาถูกฆ่าตายนั้น เป็นช่วงเวลาที่อีวานยังมีวุฒิภาวะเป็นเด็ก ยังรื่นเริงในความไร้เดียงสาแบบเด็กๆ แต่ถ้าเป็นในภาพความเป็นจริงอีวานมีความแข็งแกร่งไม่ปรากฏความไร้เดียงสาอยู่อีกแล้ว เขาเป็นสายลับเข้าร่วมรับใช้สงคราม โดยที่ลึกๆของอีวานอาจจะยังเชื่อว่าถ้าเป็นตอนนี้เขาอาจช่วยเหลือแม่จากความตายได้ ซึ่งในเหตุการณ์จริงของเรื่องในภาพยนตร์เราไม่เห็นภาพของแม่ที่ถูกฆ่า เรื่อง

ของแม่ที่ตายไปมาในรูปของบทสนทนากับชายแก่ในซากบ้านที่กำลังรอคอยครอบครัวกลับบ้านซึ่งอาจจะไม่มีอยู่จริง ชายแก่เปรียบดังสัญลักษณ์ของความศรัทธาในขณะที่ตัวอีวานเองก็กำลังเคว้งคว้าง การพบชายแก่ทำให้เขาตระหนักถึงเรื่องบ้านและครอบครัวที่สูญเสียไป ซึ่งทำให้อีวานไม่รู้ว่าบ้านของตัวเองอยู่ที่ไหน สิ่งที่เขาหลงเหลือคือค่ายทหารและหน้าที่การเป็นสายลับ

ภาพที่ 18 ภาพจากความฝันที่ 2 ของอีวาน

ความฝันที่ 3 อีวานนอนอยู่จ้องมองเพดานของหลุมหลบภัยจนเห็นตัวอักษรที่เพดานเขียนว่า ล้างแค้นให้เราด้วย แล้วอีวานก็เข้าสู่ความฝัน ภาพอีวานอยู่บนรถบรรทุกที่เต็มไปด้วยแอปเปิ้ล ระหว่างนั้นฝนก็ตกลงมา อีวานยื่นแอปเปิ้ลให้เด็กผู้หญิง (อาจจะเป็นน้องสาว) หลายครั้งแต่ก็ได้รับการปฏิเสธทุกครั้ง หลายครั้งเข้าจนเธออารมณ์เสีย รถแล่นมาถึงชายหาดฝนหยุดตก บรรยากาศสดใส แอปเปิ้ลตกจากท้ายรถบรรทุกลงบนพื้นทรายเป็นทาง จบความฝันด้วยภาพม้าที่เข้ามากินแอปเปิ้ลที่ตกอยู่ตามชายหาด คำว่า “ล้างแค้นให้เราด้วย” อาจทำให้อีวานนึกถึงตัวเอง นึกถึงแม่และน้องสาวที่โดนฆ่า เพราะก่อนหน้านี้ อีวานเกิดภาพหลอนว่าตัวเองกำลังเข้าไปช่วยแม่และน้องสาวในค่ายนาซี ฉากความฝันที่มีเรื่องราวของตัวเขายื่นแอปเปิ้ลให้น้องสาวแต่ได้รับการปฏิเสธจากน้องสาว จนสุดท้ายแอปเปิ้ลก็ตกลงบนพื้นกลายเป็นอาหารของม้า อาจมองได้ว่าแอ๊ปเปิ้ลอาจเป็นการเสียสละ ไม่ใช่เพื่อตัวเขาเองเพื่อน้องสาวหรือเพื่อส่วนรวมเพื่อธรรมชาติซึ่งแทนค่าด้วยภาพม้า

ภาพที่ 19 ภาพจากความฝันที่3

ความฝันที่ 4 หลังจากอีวานนอนกลิ้งตาย เราเห็นแม่ก้มมายิ้มให้คล้ายมาปลุกอีวานจากความจริงสู่ความฝันก่อนที่แม่จะโบกมือลาจากไปอีกภาพหนึ่ง อีวานเล่นซ่อนหากับเพื่อนๆบนชายหาด ความฝันในส่วนนี้มีความสดใสที่สุด ภาพสวยงามของชายหาด ภาพความรื่นเริงของอีวาน แต่ในฉากมีภาพต้นไม้ใหญ่ที่แห้งตายยืนต้นเด่นอยู่ในฉาก หลังจากที่อีวานหันมาหาเพื่อน เพื่อนก็ไปซ่อนหมดแล้วเหลือเพียงน้องสาวที่พอสังเกตได้ เหตุการณ์สุดท้ายคืออีวานวิ่งเล่นกับน้องสาวบนชายหาดก่อนจะหายไปในต้นไม้ในภาพสุดท้าย ซึ่งอาจจะเปรียบได้กับภาพของความตายที่สมบูรณ์คือความมืดมิด และภาพความฝันสุดท้ายคือภาพที่ค้างอยู่ก่อนจะตาย

ภาพที่ 20 ภาพจากความฝันที่ 4

ในภาพยนตร์เรื่อง Ivan's Childhood ประกอบด้วยตัวละครหลัก 3 ตัว ที่มีทัศนคติและลักษณะแตกต่างกัน แต่มีจุดร่วมเดียวกันคือความผูกพันธ์ภายในค่ายทหาร แม้ผู้กองโคลินและเกิลเซฟจะมีความขัดแย้งกันในหลายๆเรื่อง แต่ก็ไม่ได้เป็นเรื่องใหญ่โตพวกเขามีลักษณะความผูกพันธ์ที่กึ่งรักกึ่งชัง ซึ่งสามารถแบ่งแยกอธิบายรายละเอียดของตัวละครหลักทั้ง 3 ตัว ได้ดังนี้

1.<u>อีวาน (Ivan)</u> อีวานเด็กชายวัย 12 ปี ที่ไม่เหมือนเด็กทั่วไป เราเห็นความขัดแย้งในตัวเขามากมายจากความเยาว์วัยในตัวเขาที่ควรจะเป็นกับหน้าที่ที่ทำให้การใช้ชีวิตและการมองโลกของเขาเปลี่ยนไป เขาเป็นเด็กที่แข็งแกร่งกร้านสงครามแต่ลึกๆแล้วใฝ่หาครอบครัวอยู่เสมอมา ซึ่งเห็นได้จากภาพความฝันที่ทาร์คอฟสกี้เพิ่มมาจากนิยายต้นฉบับ ภาพในความฝันจะพบอีวานกับแม่และน้องสาว ซึ่งฉากที่เพิ่มขึ้นมาก็เกี่ยวโยงกับชีวิตของทาร์คอฟสกี้ซึ่งเขามีน้องสาวมาเรียนาและการใช้ชีวิตส่วนใหญ่ในวัยเด็กกับแม่หลังจากพ่อของเขาไปสงครามในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง อาจจะเรียกได้ว่าผลงานเรื่องนี้ถ่ายทอดภาวะสงครามที่เขาเคยเผชิญ จากชาช่าใน

The Steamroller and the violin จนถึง Ivan's childhood เราพบว่าตัวละครสองตัวนี้มีลักษณะคล้ายกันแม้จะแตกต่างกันในเรื่องยุคสมัยและทัศนคติการมองโลก เด็กทั้งสองคนทั้งสองเรื่องต่างมีความเป็นตัวของตัวเองเชื่อมั่นและพร้อมจะออกนอกกรอบอยู่เสมอ อย่างตอนที่ผู้กองจะส่งอีวานไปเรียนเตรียมทหารแต่อีวานก็หนีออกมาเพราะอยากปฏิบัติตามหน้าที่ต่อแบบเดียวกันกับซาช่าที่เล่นไวโอลินอย่างที่ใจสั่งไม่ทำตามครูแม้จะโดนต่อว่า และสิ่งที่แยกกันไม่ออกคือการเป็นเด็กที่ช่างฝันแม้อีวานจะมีภาวะสงครามบีบทับเอาไว้แต่ก็มีฉากความฝัน(ซึ่งทาร์คอฟสกี้ใส่เพิ่มเข้าไป)ที่บ่งบอกตัวตนของอีวานได้ดี

อีวานมีผู้กองโคลินเป็นผู้คอยชี้แนะแนวทาง เราจะเห็นความผูกพันธ์ของทั้งสองคนเปรียบเสมือนพ่อลูกกัน เราสังเกตได้จากฉากพบกันของคนทั้งสองหลังจากที่อีวานไปปฏิบัติภารกิจกลับมา อีวานก็กระโดดกอดผู้กองโคลินแสดงความเป็นเด็กออกมาหลังจากที่เคร่งขรึมตอนเกิลเซฟถามที่มาของอีวาน เราเห็นมิติของตัวละครของอีวานชัดขึ้นเมื่อเขาพบกับผู้กองโคลิน นอกจากฉากความฝันแล้วเราแทบไม่เห็นเลยว่าครอบครัวของอีวานเป็นอย่างไร เรารู้แต่เพียงว่าครอบครัวอีวานตายหมดแล้วจากฉากที่อีวานคุยกับชายแก่ในซากบ้านที่ชายแก่ถามเกี่ยวกับครอบครัวของเขา แล้วอีวานก็บอกว่าถูกนาซีฆ่าตาย และฉากภาพหลอนของอีวานที่กำลังต่อสู้กับนาซีในหลุมหลบภัยแล้วมีภาพศพของเด็กผู้หญิงที่ถูกแขวนคอแทรกเข้ามา เป็นภาพหลอน ซึ่งคาดว่าคงเป็นน้องสาวของเขา อีวานตายในตอนท้าย แต่ทาร์คอฟสกี้ไม่ให้คนดูเห็นว่าอีวานตายอย่างไร มีแต่เพียงฉากที่เกิลเซฟพบแฟ้มหลังสงครามยุติบอกว่าอีวานเป็นนักโทษของนาซีแล้วถูกแขวนคอตาย แล้วเราก็เห็นฉากความฝันที่อีวานอยู่พร้อมหน้ากับแม่และน้องสาวบนชายหาด

ภาพที่ 21 ภาพของอีวาน

2.ผู้กองโคลิน(Captain Colin) ผู้กองโคลินนายทหารหนุ่มใหญ่ ที่เปรียบเสมือนผู้ดูแลอีวานมาตั้งแต่ต้น อาจเรียกได้ว่าผู้กองโคลินนั้นเสมือนพ่อบุญธรรมของอีวานก็ได้ แต่ลึกๆแล้วผู้กองโคลินก็ยึดมั่นในหน้าที่มากกว่าการมองว่าอีวานเป็นเด็กคนหนึ่ง สังเกตได้จากฉากหนึ่งก่อนไปช่วยเก็บศพลูกเสือ ระหว่างที่เตรียมเรือผู้กองโคลินคุยกับเกิลเซฟเรื่องจะเอาอีวานไปทำภารกิจหลังจากที่ก่อนหน้านี้ผู้กองโคลินเป็นตัวหลักในการส่งอีวานไปแนวหลังไปเข้าโรงเรียนเตรียมทหาร เรื่องนี้เกิดการถกเกียงกับเกิลเซฟเรื่องที่ผู้กองโคลินจะรับเขาไปเลี้ยง แต่ก็ยังต้องการให้อีวานไปเผชิญสงครามอีก ผู้กองโคลินเป็นไม้เบื่อไม้เมากับเกิลเซฟในทุกๆเรื่อง เพราะผู้กองโคลินเสมือนคนที่เชี่ยวชาญในการรบแล้วได้รับการเลื่อนตำแหน่งมาจากผลงานซึ่งต่างจากเกลเซฟเป็นทหารหนุ่มที่ได้รับยศร้อยโทมาจากการเรียนในโรงเรียนทหารด้วยเหตุนี้ผู้กองโคลินจึงไม่ชอบเกิลเซฟนัก แม้แต่เรื่องความรักผู้กองโคลินก็แย่งมาช่าพยาบาลที่เป็นลูกน้องของเกิลเซฟซึ่งในขณะเกิลเซฟก็แอบหลงรักอยู่ โคลินพยายามทำทุกอย่างให้เหนือกว่าเกิลเซฟ แต่สุดท้ายแล้วทั้งคู่ก็ทำงานด้วยกันได้ โดยในฉากสุดท้ายที่ไปเก็บศพลูกเสือที่ฝั่งข้าศึกเกิลเซฟและผู้กองโคลินก็ช่วยเหลือกันอย่างดี

ภาพที่ 22 ภาพของผู้กองโคลิน

3.<u>เกิลเซฟ(Galsev)</u> เกิลเซฟนายทหารหนุ่มยศร้อยโท มีความมั่นใจในตัวเองสูงแต่ยังขาดประสบการณ์ในสมรภูมิ ซึ่งต่างจากผู้กองโคลินที่เชี่ยวชาญด้านการทหาร เกิลเซฟจึงถูกผู้กองโคลินกันท่าและตำหนิการทำงานและการออกคำสั่งของเกิลเซฟเสมอ ภาพความสัมพันธ์ของเกิลเซฟและอีวานเปรียบเสมือนพี่ชายที่คอยดูแลและให้ความสะดวกตอนอีวานข้ามฝั่งมาจากข้าศึก เกิลเซฟเป็นตัวละครหลักตัวที่3 ที่ปรากฏในเรื่องหลังจากเราเห็นอีวานและแม่ในความฝัน เกิลเซฟและผู้กองโคลินขนาบข้างดูแลอีวาน แต่ทั้งสองคนมีทัศนคติต่ออีวานต่างกัน เปรียบเสมือนสองขั้วอำนาจทางความคิดของอีวาน ผู้กองโคลินอยู่กับอีวานมานานเลยมองเห็นความสามารถและศักยภาพทางด้านสงคราม ส่วนเกิลเซฟพบอีวานในหลุมหลบภัย ซึ่งภาพที่เกิลเซฟเห็นคือเด็กหลบหนีสงครามเนื้อตัวมอมแมม เกิลเซฟจึงมีมุมมองต่ออีวานเปรียบเสมือนเด็กชายคนหนึ่งเขายังเชื่อว่าอีวานยังเป็นแค่เด็กแม้จะมีความสามารถทางสงคราม มุมมองของเกิลเซฟจะผ่อนคลายและอ่อนไหวกว่าผู้กองโคลิน เกิลเซฟและผู้กองโคลินมีข้อขัดแย้งทางความคิดกันตลอดทั้งเรื่องไม่เว้นแม้กระทั่งตอนท้ายที่ผู้กองโคลินตายไปแล้ว แต่ก็ยังมีเสียงของผู้กองโคลินและตัวเขาเองเถียงกันอยู่ในความคิด

ภาพที่ 23 ภาพของเกิลเซฟขณะดูแลอีวาน

4.2.3. วิเคราะห์ Ivan's Childhood กับภาพชีวิตของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

ทาร์คอฟสกี้นำเสนอความเป็นเด็กที่แตกต่างจาก The Steamroller and The Violin ซึ่งเป็นการหาเพื่อนที่ยอมรับจินตนาการ แต่ตัวละครอีวานแม้จะเป็นเด็กแต่สงครามทำให้ความเป็นเด็กเปลี่ยนไป อีวานกลายเป็นเด็กที่ต่อสู้ในสงครามของผู้ใหญ่ ซึ่งสงครามได้กลืนกินความสวยงามบนโลก (ภาพขาวดำ) และความเยาว์วัยของอีวานที่จะอยู่เพียงแค่ในความฝันและหวนกลับไปไม่ได้อีกแล้ว ซึ่งทาร์คอฟสกี้ได้แสดงภาพสงครามที่ดูสิ้นหวัง โดยมีภาพความเสียหายทั้งสองฝ่าย(ฝ่ายศัตรูเป็นภาพข่าว) จากเรื่องราวทาร์คอฟสกี้เล่าถึงภาพสงครามกลืนกินจิตวิญญาณของเด็ก และมุมมองของทาร์คอฟสกี้ต่อสงครามเป็นด้านลบมากๆ เพราะในชีวิตจริงสงครามก็พรากบางอย่างในวัยเด็กไปจากเขานั่นคือ ช่วงเวลาที่เขาจะได้อยู่กับพ่อและการล่มสลายของครอบครัวทาร์คอฟสกี้หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2

จะสังเกตได้ว่าตัวละครอีวานจะปรากฏมากับแม่ในเกือบทุกความฝัน และอีกหนึ่งความฝันคือน้องสาว ด้วยความที่ฉากความฝันถูกสร้างขึ้นนอกเหนือจากเนื้อเรื่องในนิยาย จึงปฏิเสธไม่ได้เลยที่ทาร์คอฟสกี้นั้นได้นำภาพตัวละครแม่และน้องสาวมาปรากฏในเรื่องของอีวาน นั่นคือการนำภาพชีวิตของทาร์คอฟสกี้เองมาปรากฏในผลงานภาพยนตร์ อาจจะตั้งใจหรือไม่ตั้งใจ

แต่มันก็ชวนให้ตีความลงไปถึงชีวิตของทาร์คอฟสกี้ ความผูกพันธ์กับแม่และน้องสาวหลังจากพ่อทิ้งไปคือภาพชีวิตของทาร์คอฟสกี้ที่เติบโตมาคล้ายชีวิตของตัวละครอย่างอีวาน ในขณะเดียวกันในโลกความเป็นจริงอีวานก็มีผู้ชายสองคนคอยดูแลคือผู้กองโคลินและร้อยโทเกิลเซฟ ภาพความผูกพันธ์ระหว่างตัวละครชายด้วยกันที่สะท้อนอยู่ในเซอร์เกย์ชายผู้เข้าใจเด็กชายอย่างชาช่าใน The Steamroller and The Violin ผลงานเรื่องก่อนหน้า ในลักษณะเดียวกันก็พบได้ใน Ivan's Childhood ด้วย แต่ในเรื่องนี้กลับมีตัวละคร 2 ตัวที่ทำหน้าที่ดูแลอีวาน คือ ผู้กองโคลินผู้ที่อีวานรักเหมือนพ่อเป็นคนคอยสอนวิชาทางทหาร และอีกคนคือร้อยโทเกิลเซฟนายทหารผู้อ่อนไหวที่ยังมองเห็นความเป็นเด็กในตัวอีวานเสมอ ในขณะที่ตัวละครแม่และน้องสาวของอีวานเปรียบเสมือนน้ำหล่อเลี้ยงชีวิตให้มีความฝันที่สวยงาม ส่วนโคลินและเกิลเซฟคือสองคนที่สร้างภาพความเป็นจริงของสงครามให้กับอีวาน ซึ่งก็เช่นเดียวกับอาเซนีย์พ่อของทาร์คอฟสกี้ที่สอนเรื่องรสนิยมทางศิลปะให้จนปลูกฝังให้เขาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์

4.2.4.**วิเคราะห์เทคนิคในภาพยนตร์เรื่อง** Ivan's Childhood

4.2.4.1.<u>การใช้ภาพ</u> การใช้ภาพของทาร์คอฟสกี้ใน Ivan's Childhood นี้ส่วนใหญ่จะเน้นภาพ long take เพื่อแสดงรายละเอียดของฉากและตำแหน่งการเคลื่อนไหวตัวละครในบทสนทนาแต่ละครั้ง สร้างความต่อเนื่องด้วยเรื่องราวที่ไม่มีการตัดต่อมาคั่น อีกเทคนิคที่โดดเด่นในเรื่องนี้คือการใช้กล้องแฮนด์เฮลด์ภาพแทนสายตาแสดงภาวะอารมณ์ของตัวละคร ซึ่งใช้ในหลายฉาก จะแบ่งอธิบายในฉากดังต่อไปนี้

1.Long take ตั้งแต่ช็อตแรกของเรื่องทาร์คอฟสกี้ก็ใช้ภาพ long take โดยเริ่มจากภาพใบหน้าของอีวานที่อยู่หลังใยแมงมุมที่โยงใยอยู่ตรงที่ต้นไม้ ภาพแช่อยู่สักพักแล้วภาพก็เครนขึ้นเมื่ออีวานออกไปจากเฟรม แล้วเรามาเห็นอีวานอีกทีตรงกลางฉากในภาพมุมสูงในช็อตเดียวกัน หรือในฉากสนทนาต่างๆ เช่นฉากที่โคลินคุยกับมาช่าที่ในป่าภาพถูกใช้เป็นช็อตที่ยาวมากๆเพื่อแสดงลักษณะความอ่อนไหวของมาช่า โดยภาพเริ่มจากสีหน้าของมาช่าที่หันหน้า

เข้าหากล้องแล้วภาพก็จับสถานการณ์ระหว่างที่โคลินจีบมาช่า โดยการเดินหลบตามต้นไม้ภาพชัดลึกจนเห็นต้นไม้ที่เรียงตัวกันเป็นแนวยาว เป็นอีกฉากหนึ่งที่ผ่อนคลายจากเรื่องราวสงคราม

2. Hand - Held Camera ทาร์คอฟสกี้ใช้การแฮนด์เฮลด์กล้องแทนสายตาของสองตัวละคร คือ มาช่าและอีวาน แต่อารมณ์ของเรื่องราวที่ใช้แตกต่างกัน ภาพแทนสายตาของมาช่าถูกใช้เพื่อแสดงความอ่อนไหวของเธอที่มีต่อผู้กองโคลิน ซึ่งภาพจะประกอบดนตรีที่มีจังหวะจะโคนคล้ายมาช่ากำลังเต้นรำอยู่ ส่วนภาพแฮนด์เฮลด์ที่ถ่ายอีวานถูกใช้เพื่อแสดงความสับสนประกอบกับดนตรีที่มีเสียงรบกวนมาก (noise) ซึ่งพบได้ในฉากภาพหลอนในหลุมหลบภัย หลังจากที่อีวานเกิดประสาทหลอนจากสงครามกับฉากสุดท้ายที่เกิลเซฟนึกถึงตอนอีวานถูกประหาร

3.แสงและเงา ภาพระหว่างความฝันและเหตุการณ์จริงมีความแตกต่างกันมาก ในฉากความฝันจะใช้แสงธรรมชาติเพื่อให้ภาพเกิดความนุ่มนวล และเรื่องราวในความฝันล้วนเกิดในเวลากลางวัน ในขณะที่เหตุการณ์จริงจะใช้ภาพที่ค่อนข้างจะมีโทนภาพที่ตัดกันของแสงและเงาอย่างเห็นได้ชัด แสงที่มาจากการประดิษฐ์เพื่อให้เกิดแสงเงาที่ชัดเจน สร้างความมืดมนและอึดอัดให้แก่เรื่องราว และภาพของอีวานก็จะถูกวางไว้มุมมืดที่มีเงามืดอยู่เสมอ บรรยากาศความเป็นจริงจะดูแห้งแล้ง ในฉากหลุมหลบภัยแสงที่สว่างสุดจะมาจากประตูทางเดียวจึงเกิดแสงเงาที่ชัดเจน เมื่ออีวานเกิดภาพหลอน ทาร์คอฟสกี้ใช้แสงที่คล้ายกับแสงไฟฉายที่ไม่รู้ที่มาของแหล่งแสงฉายมายังหน้าของอีวานที่ตื่นตระหนก สร้างความอึดอัดและเหนือจริงให้แก่ฉากนี้มากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 24 ภาพตอนอีวานเกิดภาพหลอนทางเดียว

ภาพที่ 25 ภาพในหลุมหลบภัยที่แสงมาจาก

ภาพที่ 26 ภาพแสงธรรมชาติในความฝัน

ภาพที่ 27 ภาพที่อึมครึมในโลกความจริง

4.2.4.2.<u>การใช้เสียง</u> ในภาพมืดเราจะได้ยินเสียงนกฮูกดังอยู่ก่อนที่ภาพของอีวานในความฝันจะเลือนเข้ามา ทาร์คอฟสกี้ใช้เสียงมาก่อนภาพในหลายๆฉาก เสียงที่มาก่อนภาพหรือเป็นเสียง Off scene บอกเหตุการณ์ก่อนหน้าที่เราจะเห็นภาพที่มาของเสียงในหลายๆฉาก ส่งผลให้เราเกิดความสงสัยในที่มาของเสียงและสร้างบรรยากาศลึกลับให้แก่เรื่องราว เช่น ตอนที่อีวานหนีไปหลบอยู่ในบ้านร้างแล้วมีเสียงประตูที่โดนลมพัดดังเข้ามาในภาพของอีวานที่กำลังจะงีบหลับ ซึ่งขณะที่เรื่องดำเนินอยู่ เราไม่รู้เลยว่าเสียงนั้นมาจากที่ใด ก่อนที่อีกภาพหนึ่งเราจะเห็นกรอบประตูและในนั้นก็มีชายแก่ผู้ที่ถามอีวานเรื่องครอบครัว และการใช้เสียงของสงครามเมื่ออีวานเกิดความสับสนหรือภาพหลอนในขณะที่ภาพเป็นปัจจุบันอีวานอยู่ในหลุมหลบภัยหรือฉากคุกในตอนสุดท้ายเพื่อบ่งบอกความทุกข์ทรมานของอีวาน มีหลายครั้งที่เสียงถูกใช้สร้างจังหวะให้แก่ภาพ เช่น ตอนที่ผู้กองโคลินโขมยจูบมาช่าก็มีเสียงปืนดังเข้ามาในจังหวะเดียวกัน เพื่อแสดงความชัดเจนของอารมณ์ในเหตุการณ์ไม่คาดฝันนี้

ภาพที่ 28 ฉากผู้กองโคลินโขมยจูบมาช่าและในจังหวะเดียวกันก็มีเสียงปืนดังเข้ามา

4.2.5.วิเคราะห์ความหมายและสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง Ivan's Childhood

4.2.5.1.กระจก จาก The Streamroller and The Violin กระจกถูกใช้เป็นสิ่งที่สื่อความฝันและจินตนาการของชาช่า กระจกก็ได้นำมาใช้อีกครั้งใน Ivan's Childhood แต่ไม่ได้ถูกใช้เพื่อสื่อความความฝันและจินตนาการเหมือนชาช่า กระจกในเรื่องนี้ถูกวางให้เป็นองค์ประกอบหลักของหลุมหลบภัยที่ อีวานพักอยู่และเป็นฉากหลักของเรื่อง ด้วยความที่อีวานเหมือนมีสองด้านในคนๆเดียว ด้านความเป็นเด็กในความฝันและทหารเด็กผู้เชี่ยวชาญสงคราม กระจกจึงใช้แทนการสะท้อนตัวตนของอีวาน

ภาพที่ 29 ภาพกระจกในหลุมหลบภัย

4.2.5.2.ซากบ้าน ทาร์คอฟสกี้ให้ความสำคัญกับภาพของบ้านมาก ถ้าดูงานช่วงหลังจากนี้ภาพของบ้านจะเป็นองค์ประกอบหลัก อาจเรียกได้ว่าทาร์คอฟสกี้มีความผูกพันธ์กับแผ่นดินเกิดจนในช่วงสุดท้ายของชีวิตเขาต่อสู้เพื่อกลับมาทำหนังที่บ้าน แต่ก็ไม่เป็นผลสำเร็จ ภาพของบ้านใน Ivan's Childhood เป็นแค่ซากบ้านที่ถูกทำลายเพราะสงครามและภาพของบ้านปรากฏอยู่ในเรื่องแค่ฉากนี้ฉากเดียวแต่เป็นฉากสำคัญที่มีผลต่อความรู้สึกนึกคิดและภูมิหลังของอีวาน หลังจากที่อีวานออกมาจากค่ายเนื่องมาจากจะถูกส่งไปแนวหลังโรงเรียนเตรียมทหาร อีวานมาหลบในซากบ้านแล้วพบชายแก่ท่าทางสติไม่ค่อยดีหลังกรอบประตูในบ้านอีกหลัง ชายแก่ถามอีวานเรื่องครอบครัว อีวานตอบว่าตายไปแล้ว ชายแก่ก็บอกว่าเมียของเขาก็ถูกนาซีฆ่าเหมือนกัน ระหว่างนั้นภาพก็ตัดไปตรงที่บ่อน้ำซึ่งก่อนหน้านั้นอีวานฝันถึงบ่อน้ำและแม่โดนยิงตายตรงนั้น อีวานได้รู้ว่าชายแก่ไม่ยอมไปจากบ้านเพราะรอเมียกลับมา(ซึ่งก่อนหน้านั้นได้เล่าว่าเมียถูกนาซีฆ่าตาย) อีวานที่เปรียบเสมือนเป็นเด็กไร้บ้านที่มองชายแก่ไม่ยอมจากบ้านไปไหนแม้บ้านจะเหลือแค่ซาก อาจพูดได้ว่าอีวานไม่มีที่ไป เป็นเด็กที่มีสภาพจิตใจที่เคว้งคว้างไร้ที่ยึดเหนี่ยวกับชายแก่ที่ยังคงมีศรัทธากับซากของบ้านและภาพครอบครัวที่สิ้นหวังจะกลับมาเหมือนเดิมเนื่องจากถูกความตายพรากไป

ภาพที่ 30 ภาพอีวานในซากบ้าน

ภาพที่ 31 ภาพชายแก่ในซากบ้าน

4.2.5.3.น้ำ ภาพของน้ำถือเป็นสัญลักษณ์สำคัญในเรื่อง ทั้งน้ำในความฝันและแม่น้ำที่กั้นเขตแดนศัตรูในความเป็นจริง น้ำในความฝันปรากฏในรูปแบบของน้ำดื่ม น้ำฝน น้ำบ่อ

และทะเล ภาพน้ำที่ใช้ในความฝันถูกถ่ายอย่างสวยงาม ภาพแสงจากดวงอาทิตย์สะท้อนอยู่ในเงาน้ำแสดงถึงความสงบสุขตามเรื่องราวในความฝันนั้นๆ แต่จะมีในน้ำในความฝันครั้งที่สองเป็นน้ำในบ่อที่มีความมืดมนและในฝันนั้นก็เป็นฝันร้ายแม่โดนฆ่าตาย และในความฝันครั้งที่สามน้ำฝนก็สร้างบรรยากาศมืดมนในความฝันก่อนจะคลี่คลายในตอนท้ายของฝันกลายเป็นภาพชายหาดที่สวยงามเช่นเดิม ส่วนภาพของน้ำในความเป็นจริงถูกถ่ายให้มืดมน อึมครึม ไม่มีความใสของแหล่งน้ำ เป็นเพียงแค่ทางผ่านของสงคราม ในฉากตอนท้ายที่โคลินและเกิลเซฟมาส่งอีวานไปปฏิบัติการในแดนข้าศึก หลังจากอีวานเดินลับไปแล้ว ภาพน้ำที่มืดมนถูกนำมาใช้หลังจากภาพอีวานเดินลับไป ทาร์คอฟสกี้ใช้ภาพที่เคลื่อนไปบนน้ำที่มืดมน เห็นเงาของต้นไม้ที่ซ้อนทับกันดูอึมครึมไม่น่าไว้วางใจ และพอเสียงปืนดังขึ้นภาพของน้ำในความฝันก็แวบเข้ามา คล้ายเป็นสัญญาณความตายของอีวาน

ภาพที่ 32 ภาพน้ำในความฝัน

ภาพที่ 33 ภาพน้ำในความจริง

4.2.5.4.<u>แอปเปิ้ลและม้า</u> ภาพของแอปเปิ้ลปรากฏมาตั้งแต่ The Streamroller and The Violin ในฉากที่ชาช่าเอาแอปเปิ้ลให้เด็กผู้หญิงหน้าห้องเรียนดนตรี ใน Ivan's Childhood แอปเปิ้ลปรากฏในฉากความฝันที่สามซึ่งเป็นฝันที่ค่อนข้างร้ายเพราะเป็นความฝันที่เกิดขึ้นในตอนฝนตก แอปเปิ้ลในตอนนี้ถูกยื่นให้เด็กผู้หญิง (อาจจะเป็นน้องสาว) แอปเปิ้ลอาจจะเป็น ความรัก การแบ่งปัน จนในฉากสุดท้ายของความฝัน บนชายหาดที่สวยงามแอปเปิ้ลตกลงจากรถเป็นทางบนชายหาดกลายเป็นอาหารของม้าและช็อตสุดท้ายเป็นภาพของม้ากินแอปเปิ้ล

บนชายหาดอีกหนึ่งช็อต ภาพของแอปเปิ้ลอาจจะแทนความเสียสละของอีวานที่ไม่ได้มีไว้เพื่อครอบครัวและตัวเองแต่สามารถแบ่งเสียสละให้แก่สิ่งอื่นในโลก

ภาพที่ 34 ภาพม้ากินแอปเปิ้ลบนชายหาด

การได้อยู่ในภาวะสงครามในวัยเด็กในช่วงชีวิตของทาร์คอฟสกี้ แม้เขาจะไม่ได้เผชิญหน้าหรืออยู่ในเหตุการณ์ แต่ทาร์คอฟสกี้ก็ได้รับผลกระทบเช่นเดียวกันกับคนร่วมยุค ซึ่งทาร์คอฟสกี้ก็ได้ถ่ายทอดออกมาทั้งภาพความจริงและความฝัน ถึงผลกระทบที่ร้ายกาจของสงครามผ่านภาพชีวิตของอีวานในภาพยนตร์เรื่อง Ivan’s Childhood เรื่องนี้

4.3 Andrei Rublev (1969)

เนื่องด้วยในปี ค.ศ. 1960 เป็นปีที่เฉลิมฉลองอายุครบหกร้อยปีของจิตรกรและวีรบุรุษของชาตินามว่า Andrei Rublev(อังเดร รูบรียฟ) ทาร์คอฟสกี้จึงเกิดแรงบันดาลใจเลยเริ่มเขียนโครงร่างชีวประวัติของอังเดร รูบรียฟเป็นภาพยนตร์ ร่วมกับ มิกคาลคอฟ คอนชลอฟสกี้ (Mikhalkov Konchalovsky)และเสนอแก่บริษัทผู้สร้างในปี ค.ศ.1961 ซึ่งเป็นช่วงเวลาก่อนที่จะเริ่มถ่ายทำ Ivan's Childhood ด้วยปัญหาหลายอย่างทำให้ Andrei Rublev ไม่ได้รับอนุมัติในการสร้าง อีกทั้งหลังจากที่ Ivan's Childhood ประสบความสำเร็จก็เป็นเหมือนแรงกดดันต่อทาร์คอฟสกี้ในการสร้างผลงานใหม่

แต่ในท้ายที่สุด Andrei Rublev ก็ได้รับการอนุมัติให้สร้างในปี 1962 โครงเรื่องขยายเสร็จหนึ่งปีหลังจากนั้นและได้รับการตีพิมพ์ในวารสารภาพยนตร์อย่างเป็นทางการ ซึ่งทำให้ผลงานเรื่องนี้ไม่ได้ผ่านตาแค่ที่ Goskino และ Mosfilm ยังมีนักประวัติศาสตร์และนักวิชาการคนอื่นๆต่างถกเถียงถึงเรื่องราวของทาร์คอฟสกี้ที่ไม่ได้อิงเรื่องราวจากประวัติศาสตร์ทั้งหมด จนทำให้เกิดความล่าช้าและยังถูกตัดฉากใหญ่ๆอย่างฉากเปิดเรื่องที่ต้องการให้เป็นฉากสงครามที่คูลิคิโว(kulikivo) แต่ถูกตัดไปเพื่อลดงบประมาณของหนังจนได้ฉากลอยบอลลูนมาแทน จนสุดท้ายได้เริ่มการถ่ายทำในเดือนเมษายน ค.ศ.1965 หนังตัดต่อเสร็จในปี1966 แต่ก็ยังไม่ได้รับอนุมัติให้ฉายเนื่องจากมีความยาวถึง 3 ชั่วโมง 25 นาที ทาร์คอฟสกี้นำมันมาแก้ไขหลายครั้งจนเหลือ 3 ชั่วโมง 10 นาที แต่ก็ยังไม่ได้รับอนุญาตให้ฉายอยู่ดีเนื่องจากมีภาพที่โหดร้ายและไม่เป็นชาตินิยมพอ แม้กระทั่งในปี 1967 เทศกาลหนังจากคานส์(ฝรั่งเศส)และเวนิซ(อิตาลี)ขอไปฉายแต่ก็ไม่ได้รับการปล่อยให้ไปฉายโดยอ้างว่ายังถ่ายทำไม่เสร็จ จนอีก2ปีต่อมาจึงได้ฉายที่คานส์เพราะได้รับการสนับสนุนจากพรรคคอมมิวนิสต์ฝรั่งเศสจึงได้รับการอนุญาตให้ฉายจาก Goskino แต่ก็มีข้อแม้ว่าห้ามอยู่ในสายประกวด จนกระทั่งในปี1971 Andrei Rublev จึงได้รับอนุญาตให้ฉายในสหภาพโซเวียต

4.3.1.เนื้อเรื่อง

เนื้อเรื่องของ Andrei Rublev ถูกแบ่งเป็น 8 ตอน ระยะเวลาไม่ต่อเนื่องกัน และมีฉากเริ่มเรื่องและท้ายเรื่องเสริมเรื่องราว เนื้อเรื่องหลักจะเกี่ยวกับจิตรกรนักบุญอังเดร รูบลิยฟ (Andrei Rublev)เดินทางเพื่อจะเผยแพร่ศาสนาด้วยความสามารถทางจิตรกรรมของตนเองในดินแดนที่ไร้ศรัทธา ซึ่งจะพบเจอตัวละครต่างๆและเรื่องราวเกี่ยวกับความศรัทธา แตกต่างกันแต่ละตอน

ฉากเปิดเรื่อง

เราเห็นเครดิตของเรื่องค่อยๆขึ้นมาบนผนังสีขาวของโบสถ์ ก่อนจะเข้าสู่เรื่องราวของคนทำบอลลูนที่หลบหนีฝูงชนที่คัดค้านเพื่อมาลอยบอลลูนบนหลังคาโบสถ์ เขาทำสำเร็จเขาสามารถลอยเหนือฝูงชนที่โกรธแค้นและจ้องทำลายเขาได้ แต่บอลลูนก็ลอยไปได้ไม่ไกล ท้ายที่สุดเขาก็ตกลงมาตายตรงพื้นดินไม่ไกลจากนั้น

ตอนที่ 1 ตัวตลก (ฤดูร้อน) 1400

(นักบุญอังเดร รูบลิยฟ,คิริล และดาเนี่ยล เดินทางจากอารามทรินิตี้ เพื่อจะใช้ความเป็นจิตรกรเผยแพร่ศาสนา) รูบริยฟ คิริลและดาเนี่ยล เดินผ่านทุ่งหญ้าแล้วเกิดฝนตกหนัก พวกเขาเข้าไปหลบอยู่ในกระท่อมหลังใหญ่ที่เต็มไปด้วยชาวบ้านที่มาหลบฝน ขณะมีชายที่เขาเรียกว่าตัวตลกกำลังร้องเพลงที่เกี่ยวกับความชั่วให้ชาวบ้านได้ครึกครื้นอยู่ หลังจากเล่นจบตัวตลกก็เกิดการผิดใจกับชาวบ้านคนหนึ่ง จนขุนนางได้มาจับตัวเขาไป

ตอนที่2 เธโอฟานชาวกรีก (ฤดูร้อน – ฤดูหนาว – ฤดูใบไม้ผลิ – ฤดูร้อน) 1405 – 1406

คิริลเดินทางไปพบเธโอฟานชาวกรีกในมอสโคว์ เธโอฟานถามว่าคิริลคือ อังเดร รูบริยฟ รึเปล่า? คิริลบอกรู้จักกับรูบริยฟและเขาเป็นศิษย์ผู้พี่ เธโอฟานขอช่วยให้คิริลช่วยวาดภาพโบสถ์ในมอสโคร่วมกับเขา แต่คิริลมีข้อแม้ว่าถ้าจะให้เขาช่วยให้ส่งคนไปตามเขาและเอ่ยปากขวนต่อหน้า อังเดร รูบริยฟ และพระรูปอื่นๆ

หลังจากนั้นไม่นานเธโอฟานทำตามสัญญาโดยได้ใช้คนไปตามตัวคิริลที่อาราม อัลโดรนิคอฟ แต่คนที่เธโอฟานส่งไปกลับเอ่ยชื่อของ อังเดร รูบริยฟ เพื่อให้เป็นผู้ช่วยในการวาดภาพในโบสถ์ในมอสโคว์ คิริลรู้สึกผิดหวังและริษยา อังเดร รูบริยฟมาก จนบันดาลโทสะต่อว่าอังเดรอย่างเสียหายจนต้องถูกเนรเทศออกจากอาราม

ตอนที่ 3 กิเลสของอังเดร 1406

รูบริยฟและโฟมา(ศิษย์ผู้ติดตามรูบริยฟ) เดินเข้าไปในป่า อังเดรได้ต่อว่าเรื่องความเกียจคร้านของโฟมาและการชอบพูดโกหก จนโฟมาไปพบกับเธโอฟานที่นั่งอยู่ริมน้ำกำลังปัดมดปลวกออกจากเท้าข้างหนึ่ง เธโอฟานก็ก่นด่าโฟมาและตบตี อังเดรเข้ามาห้ามปรามจนทะเลาะกับเธโอฟาน อังเดรคิดว่าคนทุกคนควรได้รับความเมตตา แล้วภาพก็เปลี่ยนเป็นเหตุการณ์ที่พระเยซูโดนตรึงกางเขนในภูมิทัศน์ของรัสเซีย ที่หนาวและเต็มไปด้วยหิมะและมีเสียงของอังเดรพรรณนาถึงความทุกข์ยากของชาวรัสเซีย

ตอนที่ 4 งานเฉลิมฉลอง (ฤดูใบไม้ผลิ) 1408

อังเดร ,แดเนียล,โฟมา และคนอื่นๆกำลังล่องเรือเดินทางไปยังวลาดิเมียร์ พวกเขาแวะตั้งแคมป์ที่ริมน้ำ อังเดรเดินเข้าไปในป่าเจอลัทธินับถือปีศาจกำลังดำเนินพิธีกรรม โดยสมาชิกทุกคนอยู่ในร่างเปลือยกำลังวิ่งไปรวมกลุ่มกัน อังเดรเห็นหญิงในร่างเปลือยคนหนึ่งกำลังจะเข้าไปร่วมพิธีเขาพยายามจะเข้าไปเทศนา แต่แล้วก็ถูกกลุ่มผู้ชายจับผูกไว้ในท่าตรึงกางเขนแบบพระเยซู อังเดรพยายามอ้อนวอนให้มัดเขาห้อยหัวลงแต่พวกนั้นก็ไม่ยอมฟังได้แต่มัดเขาไว้อย่างนั้น หญิงสาวในร่างเปลือยเข้ามาหาอังเดรและจูบเขา อังเดรพยายามขัดขืนแต่ไปไหนไม่ได้

เช้าวันต่อมาอังเดรถูกปล่อยตัวแล้วกลับมาที่แคมป์ ทุกคนต่างไต่ถามว่าเขาไปไหนมา อังเดรอ้างว่าเขาหลงเข้าไปในป่า เมื่ออังเดรและคนอื่นกำลังขึ้นเรือล่องแม่น้ำเดินทางต่อที่ริมฝั่งทหารมาไล่พวกลัทธินับถือปีศาจออกมาจากป่าแล้ววิ่งลงน้ำ หญิงสาวมองมาที่อังเดรแต่เขาแกล้งทำไม่สนใจล่องเรือต่อไป

ตอนที่ 5 วันอวสานโลก (ฤดูร้อน) 1408

ทีมของอังเดรอยู่ในโบสถ์ที่วลาดิเมีย ทุกคนอยู่ในบรรยากาศที่เบื่อหน่ายเพราะงานยังไม่ได้เริ่ม อีกด้านอังเดรก็กำลังสับสนเพราะไม่อยากจะวาดภาพวันอวสานโลกเพราะเขาไม่ต้องการให้คนตระหนกตกใจกับเรื่องอวสานโลก ที่ในโบสถ์อังเดรออกมายอมรับกับทุกคนว่า เขาไม่รู้จะวาดมันอย่างไร โฟมาก็เลยตัดสินใจถอนตัวแล้วบอกว่าจะไปทำงานที่โบสถ์อื่น เพราะมีโบสถ์อื่นๆให้วาดอีกมากมาย อังเดรนึกไปถึงการวาดรูปพระราชวังใหม่ของดยุค อังเดรสบตากับลูกสาวของดยุคและมองตามขณะเด็กๆเล่นกับพี่เลี้ยง อังเดรมีความรู้สึกดีกับผลงานบนผนังพระราชวังนี้ แต่แล้วเขาเห็นดยุคคุยกับพลม้าคนหนึ่งที่กำลังเข้าไปล่าคนในป่า เราได้รับรู้ถึงความขัดแย้งของดยุคกับน้องชายที่ทวีความรุนแรงขึ้น เราเห็นภาพการสังหารชนกลุ่มน้อยในป่าอย่างโหดเหี้ยมจากพวกของดยุค

กลับมาที่โบสถ์ในปัจจุบัน อังเดรสั่งให้เซอร์เกย์อ่านพระคำภีร์ ระหว่างนั้นมีหญิงบ้าเข้ามาในโบสถ์เซอร์เกย์พยายามไล่ไปเลยทำให้หญิงบ้าโกรธไปทำให้สีเปื้อนบนผนัง แล้วเธอก็วิ่งออกไปยังสายฝนที่ตกหนักอยู่ข้างนอกโบสถ์ อังเดรเห็นดังนั้นเลยรู้สึกเห็นใจเลยวิ่งตามออกไป

ภาคที่ 2

ตอนที่ 6 การจู่โจม (ฤดูใบไม้ร่วง) 1408

น้องชายของดยุคเข้าร่วมกับกองทัพตาตาร์เพื่อมาบุกยึดวลาดิเมียร์ ภาพตัดย้อนอดีตไปเห็นความสัมพันธ์ของดยุคกับน้องชายฝาแฝดของเขา กลับมาภาพปัจจุบันเราเห็นโบสถ์ได้รับการตกแต่งแล้วอย่างสวยงามแต่ขณะนี้กำลังโดนบุกรุกด้วยข้าศึกเกิดความโกลาหลภายในโบสถ์และในสถานการณ์นั้นหญิงบ้าก็โดนลากตัวไปเพื่อข่มขืน อังเดรเข้าไปช่วยและพลั้งมือฆ่าทหารข้าศึกคนนั้น หลังจากการโจมตีโบสถ์ทิ้งอยู่ในความรกร้าง อังเดรฝันถึงเธโอฟานซึ่งในขณะนี้ได้ตายไปแล้ว

อังเดรบอกว่าเขาจะวาดภาพที่ต่อต้านความชั่วร้ายจากสงครามและความผิดบาปของเขาเองจากการฆาตกรรม หิมะตกผ่านหลังคาของโบสถ์ที่ถูกทำลายลงมา

ตอนที่ 7 ความเงียบงัน

อังเดรและหญิงบ้าอยู่ที่วัดอันโดรนิคอฟนอกมอสโคว์ เมื่อพวกตาตาร์มาถึงก็ใช้อาหารล่อหญิงใบ้ จนหญิงใบ้ยอมตามไปโดยไม่สนใจอังเดรที่เป็นผู้ช่วยชีวิตไว้เลย ในระหว่างนั้นคิริลก็กลับมาที่วัดมาขอโทษต่อเจ้าอาวาส เจ้าอาวาสเลยสั่งให้คัดคำภีร์ 15จบเพื่อเป็นการสำนึกแก่ความผิด คิริลก็ยอมแต่โดยดี

ตอนที่ 8 ระฆัง (ฤดูร้อน,ฤดูใบไม้ผลิ,ฤดูใบไม้ร่วง,ฤดูหนาว,ฤดูใบไม้ผลิ) 1423-4

ดยุคหาตัวผู้ทำระฆังจากลูกชายของช่างทำระฆัง บอริสก้าลูกชายของช่างทำระฆังบอกว่าพ่อของเขาได้ตายจากไปแล้ว มีเพียงเขาคนเดียวที่รู้เคล็ดลับในการทำระฆัง ดยุคก็เลยยกหน้าที่การทำระฆังให้แก่บอริสก้าผู้ลูก บอริสก้าเด็กหนุ่มร่วมงานกับคนงานที่มีอายุมากกว่ามาก แต่ทุกคนก็ศรัทธาเขาไม่ต่างจากพ่อของเขา บอริสก้าใช้เวลานานในการบากบั่นเพื่อหาดินมาเป็นเบ้าก่อระฆัง อังเดรเฝ้าดูบอริสก้า อยู่ห่างๆ ระหว่างเหตุการณ์นี้ก็มีตัวตลกในตอนแรกออกมากล่าวโทษแก่อังเดรที่เข้ามาหลบฝนแล้วทำให้ทหารมาตามตัวเขาเจอ และคิริลก็ออกมาขอโทษอังเดรที่เขาได้มีความอิจฉาริษยาพรสวรรค์ของอังเดร จากนั้นมีการทำระฆังขึ้นท่ามกลางสายตาจับจ้องของชาวเมือง บอริสก้ากดดันแต่ไม่ย่อท้อจนระฆังสำเร็จและมีการลั่นระฆังกลางฝูงชนที่คาดหวังและศรัทธาในระฆังใบนี้ แล้วระฆังก็ตีดังขึ้นท่ามกลางความภูมิใจของทุกคน

ในที่ที่ร้างผู้คนบอริสก้าล้มลงอย่างเหน็ดเหนื่อยจากความสำเร็จและร้องไห้ที่ในความจริงแล้วเขาเองไม่ได้รู้เคล็ดลับในการทำระฆังทั้งหมดนั้นทำไปเพราะความเชื่อของเขา อังเดรเข้าไปปลอบประโลมเขาแล้วบอกว่าเขาทำดีแล้ว ต่อไปนี้อังเดรอยากร่วมงานกับเขา บอริสก้าสร้างแรงบันดาลใจให้เขาอยากกลับมาวาดรูปอีกครั้ง อังเดรบอกว่าเขาจะวาดภาพและให้บอริสก้าทำระฆังร่วมกัน

บทส่งท้าย

(ภาพกลายเป็นภาพสี) เราเห็นรายละเอียดของภาพจริงๆ The Holy Trinity ของอังเดร รูบลิยฟและผลงานอื่นๆ อย่างใกล้ๆโดยจับภาพ การเปลี่ยนแปลง การเข้าสู่กรุงเยรูซาเล็ม การประสูติ การเกิดขึ้นของลาซาลัส การล้างบาปของพระคริสต์และการมีพระเจ้าในป่า จนภาพสุดท้ายก็กลายเป็นภาพม้า(จริงๆ)อยู่ในทุ่งหญ้ากลางสายฝน

ภาพที่ 35 ภาพของ อังเดร รูบริยฟ

4.3.2.**วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง** Andrei Rublev

แม้ Andrei Rublev จะถูกแบ่งเป็นตอนย่อยๆถึง8ตอน แต่การดำเนินเรื่องก็เป็นไปตามหลัก 3 องค์ ของโครงสร้างการเล่าเรื่อง ซึ่งพัฒนาไปตามอารมณ์ของเรื่องจากจุดเริ่มเรื่องไปสู่จุดวิกฤตและคลี่คลายตามโครงสร้าง paradigmatic ของ Freytag ถึงแม้แต่ละตอนของเรื่องจะมีเอกภาพแยกการเล่าเรื่องต่างช่วงเวลาและกินเวลาในเรื่องยาวนาน การแบ่งเป็น 8 ตอนอาจเป็นการยากในการจับจ้องเรื่องราวที่แตกต่าง แต่สิ่งที่ทาร์คอฟสกี้ตั้งเป็นจุดศูนย์กลางของเรื่องเพื่อจะนำคนดูไปพร้อมกับเรื่องได้ คือตัวละครรูบริยฟที่ต้องเจอกับตัวละครและเหตุการณ์ที่สั่นคลอน

ความศรัทธาในการสร้างงานศิลปะ ศาสนาและมนุษย์ ทาร์คอฟสกี้ได้นำเสนอภาพของสิ่งแวดล้อมที่มีผลต่อตัวศิลปินกว่าจะได้สร้างงานศิลปะอันทรงคุณค่า เส้นเรื่องของ Andrei Rublev จึงถูกสร้างในช่วงเวลาต่างกันเพื่อเลือกเหตุการณ์ที่มีผลกระทบต่อความศรัทธาของรูบริยฟเป็นห่วงโซ่ที่กล่อมเกลาและกินเวลายาวนานหลายปี

ถ้าหากมองโครงสร้างหลักที่ทาร์คอฟสกี้ใช้ในการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ เรื่อง Andrei Rublev แล้ว สิ่งที่มีอิทธิพลในการเล่าเรื่องคือตัวละครในตอนต่างๆที่เข้ามาสร้างความเปลี่ยนแปลงภายในจิตใจตัวละครหลักอย่างรูบริยฟ เรื่องราวของรูบริยฟในแบบ อังเดร ทาร์คอฟสกี้นั้น ได้เลือกที่จะเล่าตัวละครที่รายล้อมและบริบทต่างๆ ซึ่งได้มีอิทธิพลกับตัวละครหลักอย่างรูบริยฟ และได้พัฒนาเรื่องราวให้ขับเคลื่อนไปจนจบเรื่องและมีเหตุมีผลต่อกัน ซึ่งทาร์คอฟสกี้ได้สร้างตัวละครรายล้อมศิลปินอย่าง อังเดร รูบริยฟ ให้มีลักษณะที่โดดเด่นแตกต่างกัน และทุกตัวละครที่ทาร์คอฟสกี้หยิบมานำเสนอล้วนมีอิทธิพลต่อรูบริยฟแทบทั้งสิ้น และนอกจากนี้ทาร์คอฟสกี้ก็ได้สอดแทรกฉากเปิดเรื่องและฉากจบที่มีเรื่องราวแยกจากเส้นเรื่องหลัก แต่ยังคงบอกเล่าแก่นเรื่องแบบเดียวกับเส้นเรื่องหลักนั่นคือความศรัทธาของผู้สร้างงานศิลปะหรือคนคิดสร้างสรรค์ที่แตกต่างจากคนอื่นนั้นมักจะโดนสังคมตัดสินในด้านลบ ดังเช่นฉากเปิดเรื่องใน Andrei Rublev ทาร์คอฟสกี้ได้นำเสนอภาพของชายที่ต้องการจะลอยบอลลูนหนีฝูงชนที่ความเชื่อแตกต่างกัน เขาพยายามลอยบอลลูนหนีสูงขึ้นไปแต่สุดท้ายก็ตกลงมา และในฉากส่งท้ายทาร์คอฟสกี้ได้ใช้ภาพผลงานชิ้นคลาสสิกของรูบริยฟถ่ายเป็นภาพสี เพื่อแสดงความงามของศิลปะที่ต้องต่อสู้ผ่านความโหดร้ายและประสบการณ์หลากหลายที่หล่อหลอม แม้จะรูบริยฟจะเจอเรื่องเลวร้ายเท่าไหร่ แต่ศิลปะของเขาก็ยังดำรงอยู่ได้ และยังคงมีความสวยงามที่เป็นดั่งศรัทธาดั่งที่รูบริยฟผู้สร้างงานได้แฝงประสบการณ์เอาไว้

ตัวละคร อังเดร รูบริยฟของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ถูกใช้เป็นผู้เฝ้ามองเหตุการณ์ต่างๆในประวัติศาสตร์ในยุคมืด ในเนื้อเรื่องของภาพยนตร์เริ่มตั้งแต่ ค.ศ. 1400 – 1424 กินระยะเวลา 24 ปี โดยภาพประวัติศาสตร์ที่นำเสนอก็อ้างอิงจากเหตุการณ์จริงไม่ว่าจะเป็นการร่วมงานกับ เธโอฟานชาวกรีก , ภาพความขัดแย้งระหว่างลูกชายสองคนของ Dmitri ที่ชื่อ Vassily และ Yuri , ภาพการรุกรานของชาวตาตาร์ เพียงแต่ทาร์คอฟสกี้นำมันมาเล่าเพียงบางส่วน

ของเหตุการณ์ที่ผ่านตาของ อังเดร รูบริยฟ ไม่ได้เน้นเรื่องราวใดอย่างแน่ชัดเป็นเพียงภาพของห้วงเหตุการณ์และภาพฝันเท่านั้น ตัวละครแต่ละตัวที่ผ่านเข้ามาก็จะโดดเด่นในเรื่องราวของเขาในแต่ละตอน มีเพียงแต่ผลของเหตุการณ์และภาวะจิตใจของรูบริยฟที่ส่งต่อกันที่เชื่อมเหตุการณ์ทั้ง 8 ตอนเอาไว้

จากที่กล่าวมาข้างต้นตัวละครและเหตุการณ์ที่แตกต่างกันนั้นเป็นดังประสบการณ์ชีวิตที่ทำให้ อังเดร รูบริยฟ เปลี่ยนแปลงความคิด เรียนรู้และพัฒนาตนเอง ทาร์คอฟสกี้ได้กล่าวถึงหนังเรื่องนี้ไว้ว่าเป็นความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าทางศีลธรรมที่เกิดจากการเล่าเรียน และคุณค่าทางศีลธรรมที่เกิดจากการรับรู้ด้วยหัวใจ แม้ในภาพยนตร์เรื่องนี้ตัวละคร อังเดร รูบริยฟ จะเป็นเพียงแค่ผู้เฝ้ามอง แต่การปฏิสัมพันธ์ต่อตัวละครต่างๆกลับมีความหมายสร้างพลังให้เรื่องราว และสร้างมิติให้ตัวละครอย่าง อังเดร รูบริยฟ เองที่เปรียบได้กับสายตาของผู้ชมภาพยนตร์ให้เรียนรู้ศีลธรรมดีงามจากเรื่องราวที่มืดมนซึ่งถูกเล่าผ่านตัวละครต่างๆ ดังนี้

1.<u>คิริล</u>(Kirill) เป็นพระรุ่นพี่ของ รูบริยฟแต่มีความอิจฉาในความสามารถของรูบริยฟ จนทำให้ถูกเนรเทศออกจากสำนัก คิริลเป็นผู้ที่ติดตามรูบริยฟอยู่ตลอด จนกระทั่งเขาเดินทางไปมอสโคว์เพื่อขอให้เธโอฟานชาวกรีกศิลปินผู้โด่งดังในยุคนั้นรับเขาไปช่วยงานในการวาดภาพโบสถ์ในมอสโคว์ โดยให้ไปเชิญเขาที่โบสถ์ต่อหน้าพระทุกองค์และต่อหน้ารูบริยฟ ระหว่างนั้นเธโอฟานก็หันไปสาปแช่งระบบศาลเตี้ยที่ข้างนอกหน้าต่าง คล้ายกับว่าเธโอฟานรับรู้ถึงความคิดอันร้ายกาจของคิริล จึงหันไประบายกับระบบศาลเตี้ยที่กำลังเกิดขึ้นอย่างโหดเหี้ยมนอกโบสถ์ ในที่สุดแล้วคิริลก็ไม่ได้ถูกเธโฮฟานเชิญไปร่วมงานด้วย คิริลจึงเกิดความโกรธแค้นกับรูบริยฟและพระที่สำนักจึงบันดาลโทสะจนทำให้ถูกขับออกมา คิริลได้สร้างบาดแผลบางอย่างแก่รูบริยฟเพราะคิริลถือได้ว่าเป็นคนหนึ่งที่รูบริยฟไว้ใจ เวลาผ่านไปสิบปีแม้รูบริยฟจะถูกว่าร้ายแต่เขาก็ยังเห็นความผูกพันธ์ระหว่างกันที่มีมานาน เมื่อคิริลกลับมาเขาก็พร้อมให้อภัยคิริล และคิริลก็สำนึกผิดและยอมรับในฝีมือของรูบริยฟ

ภาพที่ 36 ภาพของคิริล

2.เธโอฟานชาวกรีก (Theophanes the Greek) เป็นศิลปินวาดรูปชื่อดังที่เห็นฝีมือของรูบริยฟแล้วชวนมาร่วมงานด้วย เธโอฟานเป็นคนเก็บตัวและไร้ความศรัทธาในตัวมนุษย์ ซึ่งเป็นข้อขัดแย้งที่ถกเถียงกันกับรูบริยฟ ซึ่งรูบริยฟยังคงมองเห็นว่ามนุษย์ยังสวยงาม รูบริยฟมีความเชื่อว่ามนุษย์ทำบาปเพื่อที่จะเรียนรู้ แต่เธโอฟานกลับมีความคิดว่ามนุษย์ไม่มีทางเรียนรู้ได้ ได้แต่สะสมบาปกันไปเรื่อยๆ รูบริยฟเองนั้นขัดแย้งด้านความคิดกับเธโอฟานมาตลอด จนกระทั่งพวกตาตาร์บุกและเผาเมืองวลาดิเมียร์ รวมทั้งรูบริยฟที่พลั้งมือฆ่าคนเพื่อช่วยหญิงบ้า รูบริยฟเห็นเธโอฟานโดนทรมานจนตายด้วยมนุษย์กันเอง รูบริยฟจึงเข้าใจว่าเธโอฟานคิดอย่างไร เขาคุยกับเธโอฟานที่ตายไปแล้วเกี่ยวกับเรื่องศรัทธาในพระเจ้าและเขาผิดหวังในตัวมนุษย์ที่ต้องเข่นฆ่ากันเองอย่างโหดเหี้ยม หลังเหตุการณ์นั้นรูบริยฟตัดสินใจที่จะไม่พูดอะไรอีกเลยและเลิกวาดรูปเพื่อลงโทษตัวเอง ส่วนหนึ่งนั้นก็มาจากเธโอฟานที่ปลูกฝังทัศคติในโลกที่เลวร้ายให้

ภาพที่ 37 รูปเธโอฟานชาวกรีก

3.<u>หญิงบ้า (Mad Woman)</u> เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญในเรื่อง เป็นตัวละครที่เข้ามาทำลายศรัทธาของรูบริยฟ เหตุการณ์เริ่มขึ้นเมื่อหญิงบ้าเข้ามาในโบสถ์ที่รูบริยฟต้องวาดภาพวันสิ้นโลก ทุกคนอยู่ในความสับสนเมื่อรูบริยฟไม่สามารถวาดภาพวันสิ้นโลกได้ ขณะที่เซอร์เกย์อ่านพระคำภีร์ ขณะนั้นหญิงบ้าก็เดินเข้ามาหลบฝน หลังจากเข้ามาในโบสถ์หญิงบ้าก็นำสีไปป้ายบนผนังโบสจนทำให้ทุกคนขับไล่หญิงบ้าไป หญิงบ้าเป็นผู้หญิงที่ไม่คลุมผ้าที่หัวซึ่งในหลักศาสนาเชื่อว่าผู้หญิงที่ไม่คลุมผ้าเปิดเผยเส้นผมนั้นเป็นบาป แต่หญิงบ้านั้นไม่รู้เรื่องว่าสิ่งไหนบาปหรือไม่บาป สิ่งไหนดีหรือไม่ดี ซึ่งได้ทำให้รูบริยฟลดการยึดมั่นถือมั่น

เวลาผ่านไปหญิงบ้ากลายเป็นคนรับใช้ของโบสถ์ เมื่อพวกตาตาร์บุกยึดเมือง ในเหตุการณ์นั้นทำให้รูบริยฟพลั้งมือฆ่าพวกตาตาร์คนหนึ่งเพราะปกป้องหญิงบ้าที่กำลังจะโดนทำร้าย ด้วยความที่รูบริยฟเป็นพระทำให้เขารู้สึกถึงความผิดบาปอันใหญ่หลวงในการฆ่าคน เมื่อเวลาผ่านไปอีกหลายปีหญิงบ้ายังคงรับใช้วัดที่รูบริยฟพำนัก แล้วพวกตาตาร์ก็แวะเวียนมาอีกครั้ง และมาล่อลวงหญิงบ้าไปด้วยเนื้อเพียงก้อนเดียว ความศรัทธาที่รูบริยฟมี ถูกภาพสงครามที่กลืนกินผืนแผ่นดินรัสเซียไม่เว้นแม้แต่หญิงบ้าที่เขาช่วยชีวิต รูบริยฟเลิกวาดรูปเพราะปราศจากศรัทธาและแรงบันดาลใจในการสร้างงานทั้งหมดนั้นนั่นก็มาจากความเลวร้ายในความเป็นมนุษย์ที่ล้วนฆ่าฟันและทรมานกัน

ภาพที่ 38 ภาพหญิงบ้าร่ำไห้กับสีที่รูบริยฟทำเลอะกำแพงโบสถ์

4.บอริสก้า(Boriska) เป็นลูกของช่างทำระฆัง เขาบอกดยุคว่าเขาได้รับการสืบทอดเคล็ดลับการทำระฆังจากพ่อ แต่ในความเป็นจริงแล้วเขามีเพียงความชำนาญในการทำระฆังที่มาจากตัวเขาเองเท่านั้น รูบริยฟเฝ้ามองบอริสก้าบากบั่นทำระฆังวันแล้ววันเล่าอย่างไม่เหน็ดเหนื่อย บอริสก้าเป็นตัวแทนของตัวละครที่มีความศรัทธาในการสร้างระฆังอย่างมาก แม้จริงๆแล้วบอริสก้าไม่ได้เรียนรู้เคล็ดลับใดๆจากพ่อมา บอริสก้าเป็นคนแน่วแน่และกล้าเสี่ยงเพื่อสิ่งที่ตัวเองเชื่อมั่น ซึ่งเป็นภาพที่ทาร์คอฟสกี้สร้างมาเพื่อเติมเต็มความศรัทธาของผู้คน เมื่อระฆังของบอริสก้าลั่นท่ามกลางฝูงชน เสียงระฆังของบอริสก้านั้นเยียวยาจิตใจของผู้คนและรูบริยฟ ซึ่งเพิ่งผ่านยุคสงครามอันโหดร้ายมา บอริสก้าทำให้รูบริยฟเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างงานศิลปะอีกครั้งนึง

ภาพที่ 39 ภาพของบอริสก้า

จากตัวละครที่หลากหลายที่มีอิทธิพลต่อผู้สร้างงานศิลปะนั้นเป็นตัวแทนของประสบการณ์ที่ทำให้คนทำงานศิลปะมีจิตใจละเอียดอ่อนและมีแง่มุมที่หลากหลายหลากมิติ มาจากสิ่งที่ได้เรียนรู้ทั้งจากผู้คนที่ได้เรียนรู้และเลยผ่านไปรวมทั้งเหตุการณ์ที่คาดคิดและไม่คาดคิด ผลงานอันทรงคุณค่าของรูบริยฟซึ่งเป็นตัวแทนของผู้สร้างงานศิลปะ ส่วนหนึ่งมาจากการสูญสิ้นศรัทธา การมีศรัทธาอันแรงกล้า รวมไปถึงชิ้นส่วนของความดีงามและโหดร้ายที่ผันผ่าน สิ่งที่หลากหลายเหล่านั้นเป็นเหมือนแรงบันดาลใจที่ตกตะกอนแล้วกลายเป็นผลงานศิลปะอันล้ำค่า

4.3.3.ภาพยนตร์เรื่อง Andrei Rublev และภาพชีวิตของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

อังเดร รูบริยฟ จิตกรเอกในยุคกลางที่เกิดประมาณปี 1360 – 1370 และตายในช่วง 1427 – 1430 โดย อังเดร รูบริยฟได้บวชเป็นพระที่วัด Troitse – Sergeyeva (Holy Trinity) ในทศวรรษ 1930 วัดแห่งนี้อยู่ในความดูแลของ Sergius แห่ง Radonezh ซึ่งเป็นที่ปรึกษาของ Dmitri Donskoi เจ้านครมอสโคว์ในขณะนั้น

ชีวิตของ อังเดร รูบริยฟ นั้นเคียงคู่ไปกับความขัดแย้งสำคัญในประวัติศาสตร์รัสเซีย เป็นช่วงที่เต็มไปด้วยสงคราม ความรุนแรง ในยุคที่ไร้กฎหมาย มีแต่ความสับสนวุ่นวายในสังคม จัดได้ว่าเป็นจุดสุดท้ายของยุคมืด ก่อนที่ช่วงท้ายของชีวิตของ อังเดร รูบริยฟ จะกลายเป็นยุครุ่งเรืองของศิลปะและวัฒนธรรม (Renaissance)

อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ใช้ชีวิตในรัสเซียที่มีระบอบโซเวียตปกครอง ซึ่งมีการจำกัดความอิสระในการสร้างงานศิลปะเป็นอย่างมาก บวกกับผู้กำกับภาพยนตร์คนสนิทอย่าง เซอร์ไก ปาร์จานอฟ ถูกจับขังคุกเนื่องจากทำหนังที่ขัดต่อแนวคิดแบบคอมมิวนิสต์ของโซเวียตอย่างรุนแรง ดังนั้นภาพบุคคลในประวัติศาสตร์คนสำคัญของรัสเซียอย่าง อังเดร รูบริยฟ ก็เลยถูกทาร์คอฟสกี้นำมาตีความใหม่เป็นภาพของคนทำงานศิลปะที่ถูกหล่อหลอมจากเหตุการเลวร้ายของสังคมให้มีความแข็งแกร่งและดำรงอยู่เพื่อศิลปะ คล้ายเป็นการเล่าเรื่องล้อกับสภาพความเป็นจริงของระบอบโซเวียต จนทำให้ภาพยนตร์ Andrei Rublev ถูกสั่งห้ามฉายถึง 6 ปี การไม่ได้เผยแพร่ผลงานถือเป็นอุปสรรคใหญ่ของคนทำงานศิลปะ ซึ่งทาร์คอฟสกี้ก็ได้เรียนรู้ประสบการณ์การต่อสู้เพื่อผลงานศิลปะของตัวเอง เป็นจุดเปลี่ยนจุดสำคัญในชีวิตของทาร์คอฟสกี้เอง ภาพการต่อสู้กับระบบการพิจารณาภาพยนตร์ของ Goskino ที่ยาวนาน ก็คล้ายกับรูบริยฟต่อสู้เพื่อดำรงไว้ซึ่งจิตวิญญาณแห่งศิลปะในยุคมืดที่สังคมโหดร้าย

ในตอนท้ายของ Andrei Rublev ทาร์คอฟสกี้ได้นำเสนอภาพแห่งคนทำงานศิลปะที่สวยงาม นั่นคือการจุดไฟฝันที่จะสร้างงานอีกครั้ง ทาร์คอฟสกี้ได้สร้างภาพความหวังของคนทำงานศิลปะในสังคมที่ปิดกั้น เหมือนเป็นการประกาศถึงลักษณะปณิธานที่แน่วแน่ของคนทำงานศิลปะให้ไม่ย่อท้อต่อระบบสังคมที่ปิดกั้น แม้ภาพยนตร์ Andrei Rublev จะเป็นอุปสรรคชิ้นใหญ่ในการทำงานของทาร์คอฟสกี้ แต่อีกมุมนึงภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ทำให้ทาร์คอฟสกี้ทำงานโดยไม่ยอมประนีประนอมต่อระบบการพิจารณาศิลปะของระบอบโซเวียตอีกต่อไป

4.3.4.**วิเคราะห์เทคนิคในภาพยนตร์** Andrei Rublev

4.3.4.1.<u>ภาพ</u> จะสังเกตได้ว่าทาร์คอฟสกี้เริ่มมีการใช้ภาพLong Takeมากขึ้นโดยลดทอนการตัดต่อลง ฉากสนทนาส่วนใหญ่จะใช้ long take และเริ่มจะถ่ายเน้นภาพบรรกาศมากขึ้น ด้วยลักษณะโครงสร้างการเล่าเรื่องที่แบ่งเป็นตอนๆไม่ต่อเนื่องกันทำให้การเล่าเรื่องออกไปทางกวีนิพนธ์มาก วิธีการถ่ายทำจึงช่วยเสริมเรื่องราวกวีนิพนธ์นั้น ลักษณะของภาพที่เราเห็นจากผลงานเรื่องนี้คือการค่อยๆถ่ายภาพไหลเอื่อยๆค่อยๆเปิดเผยเรื่องราวในแต่ละฉากโดยภาพจะใช้ภาพกว้างและภาพขนาดกลางเป็นหลักไม่ค่อยใช้ภาพที่แคบมากๆ ส่วนใหญ่เป็นการถ่ายภาพ

บรรยากาศให้เห็นรายละเอียดที่แปลกตาคล้ายภาพนามธรรม เนื่องจาก Andrei Rublev เป็นผลงานที่ใช้ทุนสร้างที่ค่อนข้างสูงและทาร์คอฟสกี้ต้องการให้ความสำคัญแก่ผืนแผ่นดินรัสเซียและภาพความศรัทธาต่อศาสนาและศิลปะ จึงมีฉากใหญ่ในหลายฉาก การใช้ภาพจากเครนและเครื่องร่อนในมุมสูงจึงเป็นส่วนสำคัญดังที่เห็นในฉากต่างๆ

ภาพที่ 40 ภาพมุมสูงในฉากสงคราม

แม้จะเป็นเรื่องราวชีวประวัติของศิลปินยุคกลางของอังเดร รูบริยฟ แต่ทาร์คอฟสกี้ไม่ได้เสนอเรื่องราวที่เน้นการเล่าเรื่องประวัติของรูบริยฟ ทาร์คอฟสกี้วางตัวละครรูบริยฟเป็นเพียงแค่ผู้เฝ้าดูและเรียนรู้เหตุการณ์ที่ผ่านมา ตามสิ่งที่ทาร์คอฟสกี้ตั้งใจจะนำเสนอลักษณะของตัวละครรูบริยฟที่ไม่ได้มีเพียงแค่พรสวรรค์ในการวาดรูป แต่หากมียุคมืดของสงครามและประสบการณ์คอยหลอมตัวศิลปินอยู่ ภาพที่ใช้จึงกลายเป็นภาพกว้างตามรูบริยฟไปในเหตุการณ์ต่างๆ ผู้ชมถูกวางไว้แค่ผู้เฝ้ามองเหตุการณ์เท่านั้น ไม่มีภาพถ่ายระยะใกล้เพื่อชี้นำอารมณ์คนดูเลย

ภาพที่ 41 ภาพรูบริยฟในฉากต่างๆ

ใน Ivan's Childhood มีฉากความฝันที่สำคัญมากและมีความสดใสต่างจากเส้นเรื่องจริงที่หม่น แต่ใน Andrei Rublev ภาพความจริงที่หม่นอยู่แล้ว ในภาพความฝันกลับหม่นกว่า เพราะภาพความฝันในเรื่องนี้เกิดมาจากภาพหลอนในภาวะสงครามและความสิ้นหวังในมนุษย์ ด้วยภาพขาวดำเกือบทั้งเรื่องที่ทาร์คอฟสกี้ใช้เพื่อจะเสริมพลังให้กับฉากสุดท้ายของเรื่องที่เป็นภาพสีซึ่งเป็นภาพถ่ายภาพจิตรกรรมที่มีชื่อเสียงของรูบริยฟที่ชื่อว่า Holy Trinity และผลงานจิตรกรรมที่โดดเด่นชิ้นอื่นๆของรูบริยฟกว่าแปดนาที ซึ่งภาพขาวดำที่เป็นเนื้อเรื่องตลอดเวลากว่า 2 ชั่วโมง ทำให้สีบนภาพวาดของรูบริยฟดูยิ่งใหญ่และแสดงพลังแห่งความศรัทธาของคนทำงานศิลปะออกมา

4.3.4.2.<u>เสียง</u> เสียงดนตรีที่ใช้ในเรื่องนี้มีลักษณะคล้ายเพลงสวดในโบสถ์ ดนตรีจะอยู่ในโทนเนิบนาบเศร้าสร้อย แสดงถึงยุคสมัยที่ผู้คนต่างรบราเข่นฆ่ากันเอง ศีลธรรมและความเลื่อมใสในศาสนาถูกลดทอนลง รูบริยฟมักจะมีเสียงภาวนาและเสียงความคิดที่เป็นเสียงบรรยายเวลาที่ตัวละครรูบริยฟสิ้นหวังกับมนุษย์ในความโหดร้ายของสงคราม

4.3.5.**ความหมายและสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง** Andrei Rublev

4.3.5.1.<u>ระฆัง</u> ภาพระฆังที่ปรากฏในตอนการทำระฆังของบอริสกา เรื่องราวในบทสุดท้ายของ Andrei Rublev ก่อนหน้านี้ใน Ivan's Childhood ก็ได้มีการนำภาพระฆังมานำเสนอในตอนที่อีวาน ก่นด่าเมื่อได้เห็นภาพศิลปะของศิลปินเยอรมัน ขณะที่เกิลเซฟเปิดหนังสือภาพวาดนั้นให้อีวานดู ในระหว่างนั้นทาร์คอฟสกี้ก็นำภาพระฆังล้มมาวางในเหตุการณ์นี้เพื่อแสดงว่าอีวานสิ้นหวังในความดีงามของมนุษย์ไปเสียแล้ว เหตุการณ์ใน Andrei Rublev เริ่มหลังจากที่พวกตาตาร์ยึดครองและทำลายโบสถ์ในรัสเซียไปมากมาย เรื่องราวในบทสุดท้ายนี้ทาร์คอฟสกี้ได้เน้นหนักเป็นพิเศษ โดยวางภาพระฆังไว้แทนสัญลักษณ์ของศาสนา ความศรัทธาในคริสต์ศาสนาที่ได้กลับมาเยือนแผ่นดินรัสเซียอีกครั้ง ด้วยการนำเสนอภาพของตัวละครบอริสก้าที่บากบั่นทำระฆังท่ามกลางความคาดหวังของชาวเมืองวลาดิเมียร์ โดยทาร์คอฟสกี้ได้เน้นขั้นตอนการทำระฆังมากเป็นพิเศษ ในฉากที่บอริสก้าตามหาดินมาทำระฆังนั้นต้องประสบอุปสรรคมากมาย แล้วระฆังก็สร้างสำเร็จจากการผสมธาตุทั้งหมดเข้าด้วยกันทั้ง ดิน น้ำ ลม ไฟและโลหะ ซึ่งต่อมาเป็นสัญลักษณ์ที่ทาร์คอฟสกี้นำไปปรากฏในหนังเรื่องต่อๆไป ฉากการลั่นระฆังต่อหน้าชาวเมืองเสียงระฆังเปรียบเสมือนสัญลักษณ์แห่งความสงบสุขกลับมาเยือนอีกครั้ง

ภาพที่ 42 ภาพผู้คนรอคอยการลั่นระฆัง

4.3.5.2.ม้า ม้าในเรื่อง Andrei Rublev ถือเป็นสัตว์ประกอบหลักในเรื่องราว เพราะในหลายฉากที่ตัวละครนั้นใช้ม้าเป็นพาหนะ แต่ความหมายที่ทาร์คอฟสกี้นำม้ามาเข้าฉากมันมากกว่านั้น จาก Ivan's Childhood ม้าเป็นสัญลักษณ์หนึ่งในความฝันของอีวาน แทนความสงบสุขแทนภาพของชีวิตซึ่งต่างจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงที่อีวานอยู่ในภาวะสงคราม ใน Andrei Rublev ก็ไม่ต่างกันม้าถูกนำมาใช้แทนภาพของชีวิต เพราะในยุคสมัยนั้นม้าถือเป็นประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของชีวิตและภูมิประเทศของชาวรัสเซีย ภาพของม้าที่สื่อความหมายอย่างชัดเจนมีสองฉากคือ ฉากเปิดเรื่องในฉากคนลอยบอลลูน เขารู้สึกอิสระตอนอยู่กลางอากาศแต่สุดท้ายบอลลูนก็ร่วง ทาร์คอฟสกี้ใช้ภาพแทนสายตาตอนที่คนลอยบอลลูนตกลงมาแล้วก็ตัดภาพม้าล้มมาแทรก แทนภาพของชีวิตและสิ่งที่คนลอยบอลลูนเชื่อมั่น(การลอยในอากาศ)จบสิ้นลง

ภาพที่ 43 ภาพม้าล้มในฉากเปิดเรื่อง

ในฉากสุดท้าย หลังจากทาร์คอฟสกี้นำเสนอภาพความงามของภาพจิตรกรรม Holy Trinity ซึ่งเป็นผลงานของ Andrei Rublev จบลง ภาพสุดท้ายก่อนจบเรื่องคือภาพของม้าที่อยู่ท่ามกลางสายฝน เมื่อม้าหมายถึงชีวิตและศิลปะคือสิ่งที่ชีวิตของรูบริยฟเชื่อมั่น ม้ากลางสายฝนในภาพสุดท้าย คือการแสดงว่าชีวิตทั้งหมดของรูบริยฟยืนหยัดเพื่อศิลปะ สายฝนเปรียบเสมือนอุปสรรคแต่ม้าก็ยังยืนหยัดอยู่ได้

4.3.4.3.ภาพวาด Holy Trinity ภาพของ Holy Trinity เป็นผลงานชิ้นสำคัญในชีวิตของรูบริยฟซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการเริ่มต้นของศิลปะยุค renaissance ในเรื่องทาร์คอฟสกี้นำผลงานชิ้นนี้มาไว้ในบทส่งท้ายและเป็นภาพสี (Andrei Rublev เป็นภาพขาวดำทั้งเรื่อง) ทาร์คอฟสกี้ใช้การถ่ายภาพใกล้เพื่อเน้นรายละเอียดของภาพและความชัดเจนของสีสัน เพื่อแสดงความแตกต่างของโลกความเป็นจริงและโลกของศิลปะ โลกความเป็นจริงของรูบริยฟคือภาพขาวดำ ซึ่งเป็นการเรียนรู้ชีวิตพร้อมกับความโหดร้ายของโลกในยุคสงคราม ส่วนโลกของศิลปะที่เป็นภาพสีนั้นแทนภาพในอุดมคติเป็นสิ่งที่อยู่เหนือจิตใจความงดงามบนความศรัทธาในพระเจ้าเป็นโลกอิสระของจินตนาการ ซึ่งในขณะนั้นในยุคของทาร์คอฟสกี้ ศิลปะถูกแทรกแซงจากอำนาจรัฐมาก ภาพของรูบริยฟในชีวิตทาร์คอฟสกี้จึงเปรียบเสมือนจิตวิญญาณของคนทำงานศิลปะที่มีอิสระจากทุกสิ่ง นั่นคือผลงานศิลปะที่บริสุทธิ์

ภาพที่ 44 ภาพ Holy Trinity ของ อังเดร รูบริยฟ

อังเดร รูบริยฟ เป็นตัวแทนของผู้สร้างงานศิลปะที่ดี ในการสร้างผลงานล้วนผ่านบททดสอบมากมายทั้งในด้านศรัทธาและความเชื่อเพื่อจะสร้างชิ้นงานอันทรงคุณค่า อังเดร รูบริยฟในชีวิตจริงผลงาน Holy Trinity ถือเป็นงานทรงคุณค่าของโลก ที่ผ่านยุคมืดสู่ยุครุ่งเรืองทางศิลปะเป็นร่องรอยของผู้บากบั่นสร้างงานศิลปะอย่าง อังเดร รูบริยฟ

4.4. Solaris (1972)

ในฤดูใบไม้ร่วงปี 1968 ทาร์คอฟสกี้เริ่มการเตรียมงานสำหรับภาพยนตร์เรื่องยาวเรื่องที่3ของเขาที่ชื่อว่า Solaris ซึ่งดัดแปลงจากนิยายของ Stanislaw Lem โดยในขณะนั้นทาร์คอฟสกี้ก็ยังมีปัญหาในการนำ Andrei Rublev ออกฉาย เพื่อหลบหนีปัญหาที่รุมเร้าเขาจึงเริ่มโครงการใหม่ทันที ครั้งนี้เขาป้องกันตัวเองกับGoskinoด้วยการหยิบนิยายวิทยาศาสตร์มาทำ ตลอดปี 1969 เขาร่วมเขียนบทกับ Friedrich Gorenstein (1932–2002) และก็เหมือนเคยเขามีปัญหากับ Lem ผู้เขียนนิยายอย่างรุนแรง เนื่องจากนิยายของ Lem นั้นเกิดขึ้นในสถานีอวกาศทั้งเรื่องอย่างที่นิยายวิทยาศาสตร์ควรเป็น แต่ทาร์คอฟสกี้ได้เพิ่มฉากบ้านเข้าไปในตอนองก์หนึ่งของเรื่อง ซึ่ง Lem ไม่พอใจเป็นอย่างมากเขาต่อว่า ทาร์คอฟสกี้เป็นพวกมนุษยนิยมกำลังเปลี่ยนนิยายวิทยาศาสตร์ของเขาเป็นเรื่องราวปรัชญาซึ่งมันเป็นคนละเรื่องกับนิยายวิทยาศาสตร์ แม้กระทั่งตอนจบของเรื่องที่ในนิยายจบอย่างมีความสุขเคลวินได้กลับโลกกับภรรยา แต่ทาร์คอฟสกี้เปลี่ยนมันไปเป็นอย่างอื่นที่คลุมเครือยากที่จะเข้าใจ

ในฤดูใบไม้ผลิปี 1970 หลังจากบทได้รับการอนุมัติ ทาร์คอฟสกี้ก็เริ่มคัดเลือกนักแสดงทันที โดยในตอนแรกเขาต้องการนักแสดงสวีเดน Bibi Anderson เป็นนักแสดงนำหญิง แต่เมื่อส่งไปพิจารณากับ Mosfilm และ Goskino จึงได้รับคำสั่งให้ต้องเปลี่ยนเป็น Natalya Bondarchuk แทนซึ่งเป็นลูกสาวของศัตรูทาร์คอฟสกี้ Sergei Bondarchuk จนฤดูร้อนปี 1971 จึงเริ่มถ่ายทำ ขณะถ่ายทำก็มีปัญหากับนักแสดงนำที่แสดงเป็นตัวละครเคลวิน ซึ่งแสดงโดย Donatas Banionis ซึ่งเป็นนักแสดงละครเวทีมาก่อนซึ่งต้องการคำอธิบายลักษณะตัวละครที่ละเอียดมากๆ แต่ทาร์คอฟสกี้อธิบายแค่บางส่วนเท่านั้นไม่เว้นแม้แต่ความหมายบางอย่างของหนัง ทาร์คอฟสกี้ระบายในไดอารี่ของเขาว่าการทำงานกับโซลาริสเหมือนตกอยู่ในนรก ซึ่งก่อนหน้านี้เขาเขียนถึงเรื่องรูบริยฟว่าเหมือนการได้พักผ่อนวันหยุด เมื่อถ่ายไประยะหนึ่งทาร์คอฟสกี้เกิดอยากได้ฉากที่เป็นภาพขาวดำก่อนที่ตัวละครเควิลจะเดินทางไปอวกาศ ทีมงานจึงต้องเปลี่ยนฟิล์มสีเป็นฟิล์มขาวดำในฉากนี้ และฉากเมืองในอนาคตที่มีความยาวห้านาทีทาร์คอฟสกี้ต้องยกทีมงานไปถ่ายถนนถึงที่ญี่ปุ่นและเลือกใช้ฟิล์มขาวดำอีกเพื่อประหยัดงบประมาณ ภาพยนตร์ Solaris ตัดต่อเสร็จแล้วออกฉายในสหภาพโซเวียตในวันที่ 17 มีนาคม ค.ศ.1972 และเปิดตัวในยุโรปครั้งแรกที่คานส์หนังได้รับการยกย่องมากกว่า Ivan'Childhood (1962) และ Andrei Rublev (1969) พร้อมทั้งยังได้รับรางวัล The Special Jury Prize จากเทศกาลนี้ด้วย

4.4.1.เนื้อเรื่อง

ภาคแรก

ฉากเปิดเรื่องเราเห็น คริส เคลวิน (Kris Kelvin) อยู่ในป่ากลางบึงที่บ้านพ่อของเขาในชนบท เขาเดินอยู่รอบๆบริเวณบึงซึมซับบรรยากาศบนโลกก่อนเขาจะเดินทางไปอวกาศ ระหว่างเขาเดินกลับบ้าน เบอร์ตัน (Burton) นักบินอวกาศกเษียนอายุกับหลานแวะมาเยี่ยมบ้านพ่อของเคลวิน เบอร์ตันนำฟิล์มตอนเขากลับมาจากโซลาริส (Solaris) เพื่อให้พ่อและเคลวินดู เคลวินยืนตากฝนอยู่นอกบ้านข้างโต๊ะน้ำชาที่กินค้างไว้ เมื่อฝนหยุดตกเขาจึงเดินเข้าบ้าน

ที่บ้านเบอร์ตันฉายฟิล์มที่เขาโดนสอบสวนหลังจากกลับมาจากโซลาริสโดยมี พ่อและป้าของเคลวินนั่งดูอยู่ด้วย ในจอภาพเบอร์ตันกำลังถูกคาดคั้นให้บอกข้อมูลที่เป็นวิทยาศาสตร์เกี่ยวกับมหาสมุทรอวกาศโซลาริส แต่เบอร์ตันกลับเล่าเรื่องเด็กยักษ์ที่โผล่มาจากโซลาริสและมีท่าทีที่หวาดกลัวเมื่อภาพจากฟิล์มจบ เควินก็ถกเถียงกับพ่อของเขาและเบอร์ตัน เควินพยายามบอกกับเบอร์ตันว่าโซลาริสต้องพิสูจน์ได้ด้วยหลักวิทยาศาสตร์ เบอร์ตันพยามถกเถียงบางอย่างแต่ก็ไม่สามารถอธิบายด้วยหลักเหตุผลได้ เบอตันเดินจากไปเพราะเคลวิลไม่เชื่อถือเรื่องที่เขาเล่า พ่อของเขาบอกว่าจะเป็นอันตรายถ้าส่งคนแบบเคลวินไป บนอวกาศ

แอนนาดูรายการข่าวที่แจ้งว่าบนสถานีอวกาศโซลาริส มีนักวิทยาศาสตร์เหลืออยู่เพียง 3 คน คือ สเนาท์ (Snaut), ซาร์โตเรียส์ (Sartorius) และกิลบาเรียน (Gibarian) หลังจากนั้นก็มีโทรศัพท์มาจากเบอร์ตัน เบอร์ตันบอกว่าเมื่อกลับมายังโลกเมื่อเขาเห็นหลานชาย เขาประหลาดใจมากเพราะหน้าตาคล้ายเด็กในโซลาริส จากนั้นเราก็เห็นภาพเบอร์ตันขับรถไปในเมืองลอดอุโมงค์แล้วอุโมงค์เล่าเป็นระยะทางที่ไกล เราเห็นภาพหนาแน่นของเมืองที่มีเส้นทางแสนซับซ้อน

ในตอนเช้าเคลวินนำทุกอย่างมาเผาหมดแม้กระทั่งรูปภรรยาของเขาที่ตายไปแล้ว เขาบอกพ่อว่าเขาจะนำฟิล์มตอนไปแคมพ์ติดตัวไปด้วย เขาทะเลาะกับพ่อต่อจนแอนนาหลบไปเสียใจลำพัง

เคลวินเดินทางถึงสถานีอวกาศโซลาริส เขาเดินสำรวจดูก็พบว่าที่นี่รกร้าง เขาไปเจอสเนาท์แล้วได้รู้ว่ากิลบาเรียนฆ่าตัวตายไปแล้ว สถานีแห่งนี้เลยเหลือคนแค่สองคนเท่านั้น เควิลเดินสำรวจหาห้องว่างเพื่อที่เขาจะได้อยู่อาศัยจนไปพบกับห้องของกิลบาเรียน ในนั้นมีเทปที่

กิลบาเรียนอัดทิ้งไว้ เคลวินเปิดเทปนั้น กิลบาเรียนฝากข้อความถึงเคลวินแต่ระหว่างดูเหมือนมีใครมาที่ประตูเคลวินจึงเก็บเทปนั่นมาแล้วออกไป เคลวินออกไปหาห้องของซาร์โตเรียส์ ซาโตเรียส์มีท่าทางตื่นตระหนกระหว่างที่คุยกันก็มีคนแคระออกมาจากห้องเขา ซาเรียส์รีบจับคนแคระเข้ากลับไปในห้องพร้อมทั้งบอกเควิลให้เตรียมพร้อมรับกับมือบางสิ่งบางอย่างไว้

เควิลมองไปยังมหาสมุทธโซลาริสผ่านหน้าต่างของสถานีอวกาศ ในขณะนั้นก็มีผู้หญิงวิ่งผ่านเขาสังเกตเห็นเลยตามไปจนไปพบห้องเย็นที่แช่ศพของกิลบาเรียน เขามองไปรอบๆ แต่ไม่มีผู้หญิงอยู่ในนั้น เคลวินกลับไปห้องของสเนาท์เพื่อถามว่ามีใครในนี้อีกหรือเปล่าแล้วก็มีผู้หญิงวิ่งผ่านไปที่ประตู แต่ สเนาท์ก็ปฏิเสธไม่ตอบว่าเป็นอะไร เคลวิลกล่าวหาว่าสเนาท์กำลังหวาดกลัว

เคลวินกลับมาที่ห้องเพื่อดูเทปของกิลบาเรียนต่อในจอภาพเขาสังเกตเห็นว่ามีหญิงสาวในจอภาพขณะที่กิลบาเรียนอัดเทป ระหว่างนั้นซาร์โตเรียส์และสเนาท์มาเคาะประตูเรียกเคลวินแล้วเล่าทุกอย่างที่เกิดขึ้นบนสถานีอวกาศ พวกเขาได้ทำการทดลองยิงรังสีเอกซ์เข้าไปยังมหาสมุทร เป็นต้นเหตุของเหตุการณ์ประหลาดที่ทำให้ซาโตเรียส์ตั้งทฤษฎีเกี่ยวกับดาวดวงนี้ว่ามันประกอบไปด้วยสสารที่มีจิตสำนึก และกำลังพยายามที่จะติดต่อกับคนในสถานี โดยการเข้าไปในจิตใต้สำนึกแล้วจำลองสิ่งที่อยู่ข้างในนั้นออกมาเป็นรูปร่าง พวกเขาจึงขอช่วยให้เคลวินลองยิงรังสีเอ็กซ์อีกครั้งหนึ่ง หลังจากพวกเขาจากไปเคลวิน กลับมานอนและเอาปืนไว้ข้างตัว เคลวินตื่นมาพบกับภรรยาเขาที่ตายไปแล้ว เคลวินประหลาดใจแต่ภรรยาของเขาจำอะไรไม่ได้ เคลวินบอกเธอชื่อฮาริ

ภาคสอง

เคลวินล่อหลอกเธอไปขึ้นยานโดยออกอุบายว่าจะกลับไปอยู่ที่โลกด้วยกัน แต่เมื่อถึงเวลาจรวดออกเขาทิ้งฮาริไปลำพัง เคลวินกลับไปพบกับสเนาท์แล้วเล่าเรื่องที่ฮาริกลับมา ซึ่งในชีวิตจริงของเขาฮาริได้ตายไปสิบปีแล้ว สเนาท์อธิบายให้เคลวินฟังว่าโซลาริสกำลังเปลี่ยนรูปแบบตามคลื่นสมองของเคลวิน และบอกว่าฮาริจะกลับมาอีก

เคลวิลตื่นขึ้นและพบว่าฮาริกลับมาอีก เธอเศร้าและบอกว่าไม่อยากจากเคลวินไป เคลวินพยายามหนีเธอ แต่เธอก็พังประตูออกมา เคลวินรู้สึกว่าเธอเจ็บปวด เลยทำตามความรู้สึก

ตัวเองที่อยากเก็บเธอไว้ เคลวิลเปิดฟิล์มที่นำมาจากบ้าน ในนั้นเป็นภาพเขาตอนเป็นเด็กเล่นหิมะกับครอบครัว ฮาริสังเกตเห็นแม่ของเคลวิน และเคลวินเล่ากับฮาริว่าตอนที่เธอไปบ้านเคลวินแม่เขาไล่เธอออกมา เธอถามว่าเขาไปไหน เคลวินบอกว่าตอนนั้นเขาไปทำงานที่อื่น เคลวินรู้สึกผิดต่อฮาริมากเลยพาฮาริไปแนะนำให้ สเนาท์และซาโตเรียสรู้จักว่าฮาริคือภรรยาของเขา แต่ไม่มีใครยอมรับได้ ทุกคนต่างรู้ดีว่าเป็นพลังงานจากโซลาริส ฮาริแอบได้ยินเรื่องที่เสนาท์ขอร้องให้เคลวินอนุญาติลอกความคิดของเคลวินเอง ซึ่งขณะนี้โซลาริสเปลี่ยนตามคลื่นสมองของเคลวิน สเนาท์ต้องการลอกคลื่นสมองของเคลวินเพื่อยิงรังสีเอ็กซ์ทำลายโซลาริส แต่เคลวินไม่ยอมเพราะฮาริจะตายไปด้วย ฮาริได้ยินดังนั้นก็เสียใจมาก ฮาริคาดคั้นอยากรู้เรื่องราวจริงๆของเธอ แล้วเธอก็ได้รู้ความจริงว่าเธอเคยฆ่าตัวตายไปแล้ว เคลวินเล่าว่าเขามีปากเสียงกับเธอตลอดจนเขาตัดสินใจย้ายออกไป หลังจากนั้นฮาริก็ฆ่าตัดตายด้วยยาจากห้องทดลองที่เคลวินลืมไว้ เคลวินรู้สึกผิดบอกว่าเขายังรักเธอมาก

เคลวินมาพบว่าฮารีฆ่าตัวตายโดยการกลืนสารจากถังอ๊อกซิเจนเข้าไป แต่อารีก็กลับมาได้อีกครั้งและบอกกับเคลวินว่าเธอหวาดกลัวมาก เคลวินบอกว่าเขาอยู่กับเธอได้แค่ที่นี่เท่านั้น เคลวินเริ่มล้มป่วยเขาเห็นภาพหลอนฮาริหลายคน เขาเห็นภาพหมาและแม่ที่เหมือนในฟิล์มอยู่ในห้องเขา เขาบอกแม่ให้พาเขากลับบ้าน

เมื่ออาการป่วยของเคลวินดีขึ้น สเนาท์มาบอกเขาว่าฮาริจะไม่กลับมาอีกแล้ว หลังจากที่พวกเขาทดลองยิงรังสีเอ็กซ์อีกครั้ง ทำให้โซลาริสกลับไปตามเดิมไม่ได้สร้างอะไรที่เลียนแบบความคิดมาอีกแล้ว แต่ฮาริก็ยังฝากข้อความมาถึงเคลวิน

ในห้องสมุดพวกเขาพูดกันถึงเรื่องความลับในความสุข ความตายและความรักที่ได้จบสิ้นไป สเนาท์บอกเคลวินว่าถึงเวลาแล้วที่เขาจะกลับไปยังโลก

เคลวินกลับมาที่บ้านของพ่อ เขาเข้าไปในบ้านแล้วพบว่ามีฝนรั่วอยู่ในบ้าน พ่อของเขาบอกว่ามีหลายอย่างที่คาดเดาไม่ได้ พวกเขาออกมาที่หน้าบ้านแล้วเคลวินล้มลงกอดพ่อของเขา แล้วภาพก็ค่อยๆเคลื่อนออกมาจนเห็นว่าบ้านกลายเป็นเกาะหนึ่งของโซลาริส

4.4.2.วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง Solaris

ใน Solaris ทาร์คอฟสกี้ยังคงเล่าเรื่องที่มีลักษณะ3 องก์เหมือนเดิม โดยองก์แรกครอบคลุมเรื่องราวบนโลกทั้งหมดและมีบทส่งท้ายที่ปรากฏภาพฉากบนโลกอีกครั้ง ภาพยนตร์เรื่อง Solaris ได้แบ่งการเล่าเรื่องราวเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนบนโลกและอีกส่วนบนสถานีอวกาศ ซึ่งสามารถอธิบายลักษณะการเล่าเรื่องของอังเดรทาร์คอฟสกี้ได้ดังนี้

1.เรื่องราวบนโลก ทาร์คอฟสกี้จำลองเหตุการณ์การพบปะสังสรรค์ของเพื่อนและครอบครัวก่อนที่เคลวินจะไปประจำการที่สถานีอวกาศโซลาริส ซีเควนส์บนโลกถูกวางไว้เป็นส่วนแรกของหนัง เราจะเห็นได้ว่า ตัวละครในเรื่อง ไม่ว่า คริส เคลวิน ตัวละครพ่อ หรือแม้แต่เบอร์ตันล้วนมีปัญหากับอดีตของตัวเองที่ไม่ได้ชำระล้าง หรือนำมันมาสะสางแก้ปัญหา เราจะเห็นตัวละครทุกตัวมีลักษณะที่ อมทุกข์ ในฉากบนโลกทาร์คอฟสกี้ได้สร้างบรรยากาศที่เหมือนกับภาพฝันที่สวยงามแต่มีบางอย่างซ่อนเร้น จากสีสันต่างๆขององค์ประกอบทางธรรมชาติหรือภาพของบ้านเหมือนภาพที่ถูกแช่แข็งไว้ในความทรงจำฟุ้งฝัน เรื่องราวในส่วนนี้ทาร์คอฟสกี้ได้ใส่ความน่าสงสัยของมหาสมุทรอวกาศโซลาริสที่สามารถจำลองและเข้าควบคุมจิตใจคนได้ ทาร์คอฟสกี้นำเสนอความเคลือบแคลงต่อประเด็นนี้ด้วยข้อขัดแย้งของเคลวินและเบอร์ตัน ซึ่งเคลวินไม่เชื่ออย่างสุดหัวใจตามเรื่องราวที่เบอร์ตันผู้ที่เคยไปโซลาริสมาแล้วเล่าให้ฟังและตักเตือน จนทำให้เบอร์ตันโกรธและจากไป เราจะเห็นความเจ็บปวดของเคลวินผ่านการไม่ใยดีต่อพ่อและหลายสิ่งบนโลกอีกแล้ว

2.เรื่องราวบนสถานีอวกาศโซลาริส เป็นซีเควนส์ที่ตัวละครต้องเผชิญหน้ากับปัญหา นั่นคืออดีตของตัวละคร ทาร์คอฟสกี้สร้างภาพสถานีอวกาศให้ไม่มีความสลักซับซ้อน เพื่อเน้นให้ตัวละครโดดเด่นออกมา เพราะในฉากสถานีอวกาศเป็นการเล่าความขัดแย้งจากภาวะภายในตัวละคร อดีตที่แต่ละ ตัวละครติดตรึงอยู่ ถูกสร้างขึ้นมาเป็นภาพของบุคคลในอดีตเหล่านั้นเป็นอุบายที่โซลาริสล่อหลอกเพื่อจะยึดครองจิตใจของคนนั้นๆ คริส เคลวิน จากที่ไม่เชื่อเรื่องราวของโซลาริสอย่างสุดโต่งกลับเป็นคนที่หลงใหลการจำลองอดีตของโซลาริส จากฉากบนโลกที่ตัวละครต่างหลีกหนีอดีต ในฉากอวกาศอดีตจากบนโลกกลับถูกนำออกมาให้ต้องเผชิญหน้าจนต้องทำให้คริส เคลวิน ต้องเผชิญกับจิตใจตนเองที่หลีกหนีมาตลอด เหตุการณ์ของฮาริที่ทาร์คอฟสกี้สร้างขึ้นมาซ้ำแล้วซ้ำเล่า ได้ทำให้ คริส เคลวิน ยอมรับและชำระล้างอดีตของตัวเองจากที่เคยทำผิดต่อฮาริ เพื่อที่จะมีชีวิตอยู่ต่อกับปัจจุบัน ซึ่งทาร์คอฟสกี้ได้สร้างเป็นเหตุการณ์ต่างๆแบบกึ่งจริงกึ่งฝัน ซึ่งคนดูก็ได้เดินทางเข้าสู่จิตใจตัวละคร ด้วยเหตุการณ์กึ่งจริงกึ่งฝันที่ค่อยๆทวีความรุนแรง

ขึ้นเรื่อยๆ จนสุดท้ายทาร์คอฟสกี้ก็จบเรื่องราวด้วยความน่าสงสัยในตอนท้ายว่าตัวละครนั้นสามารถหลุดออกจากโซลาริสได้หรือติดอยู่ในนั้นตลอดไป ด้วยภาพบ้านที่เปรียบเสมือนเป็นเกาะหนึ่งอยู่ในมหาสมุทรอวกาศโซลาริส

ในภาพยนตร์เรื่อง Solaris ทาร์คอฟสกี้เปลี่ยนแปลงรูปแบบของภาพยนตร์วิทยาศาสตร์ ไปเป็นภาพยนตร์ปรัชญาที่เกี่ยวกับจิตใจมนุษย์ ซึ่งทาร์คอฟสกี้ได้สร้างตัวละครหลักที่เผชิญเหตุการณ์ในโลกและสถานีอวกาศโซลาริสเพียงไม่กี่ตัว ในเรื่องนี้ตัวละครทุกตัวมีจุดร่วมเดียวกันคือมีภาวะความคิดที่ติดตรึงในอดีต มีความทุกข์ที่ฝังอยู่ในใจ มีปมเกี่ยวกับอดีตตัวเอง ลักษณะตัวละครหลักในโซลาริสสามารถแบ่งอธิบายได้ดังนี้

1.คริส เคลวิน(Kris Kelvin) นักวิทยาศาสตร์ที่ถูกส่งไปยังโซลาริสเพื่อประเมินความจำเป็นที่จะศึกษาโซลาริสต่อไปหรือถอดสถานีอวกาศออกจากโซลาริส เคลวินเป็นคนเชื่อมั่นในเหตุผลของหลักวิทยาศาสตร์เขาเชื่อว่าทุกๆสิ่งที่เกิดขึ้นล้วนทดสอบได้ซึ่งเป็นเรื่องยากที่จะทำให้เคลวินเชื่อในมหาสมุทรอวกาศโซลาริส จนเป็นเหตุให้เคลวินขัดใจกับเบอร์ตันที่ได้เล่าเรื่องโซลาริสที่สามารถถอดแบบความคิดได้ให้ฟัง เคลวินคิดว่าเรื่องโซลาริสที่เบอร์ตันเล่าเหลวไหล จนกระทั่งเจอกับตัวเองเขาแทบควบคุมตัวเองไม่ได้ โซลาริสสร้างฮาริขึ้นมา เพราะเคลวินยังยึดติดกับอดีตที่ฮาริภรรยาได้ฆ่าตัวตายจากไป อีกทั้งยังมีแม่ที่ตายจากไปอีกเช่นกัน เคลวินยังหวนนึกถึงภาพในวัยเด็กที่เขามีความสุขกับครอบครัว เคลวินเป็นคนมีความมั่นใจในตัวเองสูงมากจนทำให้ทะเลาะกับฮาริและเป็นเหตุหนึ่งที่เธอฆ่าตัวตายจนกลายเป็นความรู้สึกผิดและปมฝังใจของเคลวิน ทาร์คอฟสกี้สร้างให้เคลวินเป็นคนที่ยึดติดกับอดีตมากๆแล้วต้องมาเจอกับโซลาริสที่ลอกแบบความคิด นำเอาอดีตที่ติดค้างอยู่ในใจออกมาเป็นรูปร่างของฮาริภรรยาที่ตายไปแล้วกลับมาใหม่ จนสุดท้ายแล้ว คริส เคลวิน ไม่สามารถหลุดจากอดีตของตัวเอง จนต้องติดอยู่ในอดีตตลอดกาล ตัวละครเคลวินเป็นตัวละครดำเนินตามแก่นของเรื่องคือ ไม่ว่ามนุษย์จะพัฒนาวิทยาศาสตร์ไปไกลแค่ไหน แต่สุดท้ายสิ่งที่มนุษย์พ่ายแพ้คือจิตใจตัวเอง

ภาพที่ 45 ภาพของ คริส เคลวิน

2.เบอร์ตัน(Burton) เป็นตัวละครที่ปรากฏอยู่แค่ฉากบนโลกในองก์แรกเท่านั้น เขาเป็นนักวิทยาศาสตร์ผู้เคยไปโซลาริสแล้วกลับมาและเป็นเพื่อนสนิทกับพ่อของเคลวิน เป็นคนที่มาบอกกับ เคลวินก่อนไปโซลาริสว่าโซลาริสสามารถเลียนแบบความคิดได้ แต่ก็ต้องโกรธเคลวินเพราะเคลวินไม่เชื่อเรื่องที่เบอร์ตันพูดเลย เบอร์ตันจัดได้ว่าเป็นตัวละครที่ทาร์คอฟสกี้สร้างขึ้นเองนอกเหนือจากนิยายของ Lem เป็นตัวละครที่มาให้ข้อมูลเรื่องราวของโซลาริสและเป็นตัวละครที่ทำให้ลักษณะตัวละครของเคลวินที่ยึดถือเรื่องเหตุผลมากๆแสดงออกมา ฉากสุดท้ายที่เราเห็นเบอร์ตันคือฉากบนถนนเขาขับรถผ่านอุโมงค์แล้วอุโมงค์เล่าพลางคิดทบทวนเรื่องโซลาริส แล้วเบอร์ตันก็หายไปพร้อมภาพรถวิ่งขวักไขว่ในเมืองจากภาพมุมสูงที่ดูคล้ายความซับซ้อนของมหาสมุทรโซลาริส

ภาพที่ 46 ภาพของเบอร์ตัน

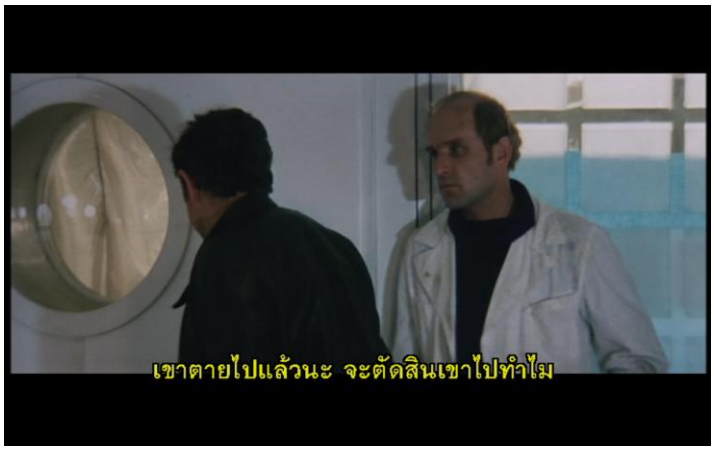
3.พ่อ เป็นตัวละครอีกตัวที่ปรากฏแค่ฉากบนโลก หลังจากที่สูญเสียภรรยาไปเขาก็กลายเป็นคนที่มีความทุกข์อยู่ในใจ ซึ่งพ่อของเคลวินมีความเข้าใจในความรู้สึกเศร้าของเคลวินดี แต่ก็ไม่ได้แสดงออกมาอย่างชัดเจน ทาร์คอฟสกี้สร้างตัวละครตัวนี้ขึ้นมาคล้ายความสัมพันธ์กับพ่อของเขาที่ทั้งรักทั้งชัง ในตอนสุดท้ายฉากบนโลกเคลวินอยู่นอกหน้าต่างของบ้านจ้องมองพ่อทำกิจกรรมอยู่ในบ้านอยู่เนิ่นนานมีฝนตกอยู่ในบ้านแล้วน้ำตาเขาก็ค่อยๆเอ่อออกมา เมื่อพ่อออกมาหาเคลวินนอกบ้าน เคลวินก็ล้มลงกอดพ่อของเขาแสดงถึงความรักของเขามีต่อพ่อ ตัวละครเคลวินคิดถึงคนตายมาตลอดทั้งเรื่องแต่สุดท้ายแล้วก็มาแสดงความรักต่อพ่อของเขาสิ่งที่มีตัวตนคนใกล้ตัวที่เขามองข้ามไป

ภาพที่ 47 พ่อของเคลวิน

3. สเนาท์(Snaut) นักวิทยาศาสตร์ที่เคลวินพบคนแรกในสถานีอวกาศ สเนาท์เป็นคนเก็บความลับเรื่องโซลาริสไว้ไม่บอกเคลวินให้รู้อย่างละเอียด เพราะเขาอยากเก็บบางสิ่งที่มาจากโซลาริส เมื่อเคลวินรู้เรื่องราวทั้งหมดเสนาท์จะเป็นคนคอยแนะนำให้คำปรึกษา เขาเข้าใจเคลวินที่อยากเก็บฮาริไว้เพราะเขาก็ไม่ต่างจากเคลวินเลย แต่เสนาท์หวาดกลัวโซลาริสจนไม่ยอมนอนหลับ ลักษณะของเสนาท์จะเป็นคนที่อยากให้คนอื่นเปลี่ยนแปลงแต่ตัวเองนั้นทำไม่ได้ เขามักจะแสดงความขี้ขลาดออกมาบ่อยๆ

ภาพที่ 48 ภาพของสเนาท์

4.ซาโตเรียส(Sartorius) นักวิทยาศาสตร์อีกคนในสถานีอวกาศ เขาเป็นคนเก็บตัวและปกปิดรายละเอียดของโซลาริสไว้เช่นกัน เพราะที่โซลาริสเป็นแบบนี้มาจากการตัดสินใจของเขาในการยิงรังสีแรงสูงใส่โซลาริส ในเรื่องเราจะเห็นฉากที่ซาโตเรียสพยายามคิดแก้ไขเรื่องโซลาริสตลอดเวลาอย่างลับๆ เขาโกรธเคลวินมากที่เคลวินไม่ยอมให้ความร่วมมือในการจะยิงรังสีเอ็กซ์อีกครั้ง แม้เขาจะเป็นคนเก็บตัว แต่เขาเป็นคนเด็ดเดี่ยวในความคิด จนสุดท้ายซาโตเรียสก็เป็นคนที่ยิงรังสีเอ็กซ์สำเร็จ ทำให้โซลาริสสงบลงเป็นปกติ



ภาพที่ 49 ภาพของซาโตเรียส

ใน Solaris ทาร์คอฟสกี้แสดงให้เห็นว่า แม้มนุษย์พัฒนาเทคโนโลยีหรือเดินทางค้นหาความลับในอวกาศไปไกลเพียงใด แต่ในที่สุดแล้วก็ต้องแพ้ใจตัวเองที่ซับซ้อนและอ่อนไหว สิ่งที่จำเป็นต้องทำคือ มนุษย์ควรจะย้อนกลับมารักษาสิ่งที่อยู่ภายในตัวเองก่อน

4.4.3.วิเคราะห์ภาพยตร์เรื่อง Solaris และภาพชีวิตของ อังเดรย์ ทาร์คอฟสกี้

ในภาพยนตร์เรื่อง Solaris มีฉากที่เพิ่มเติมมาจากตัวนิยายของ Lem คือฉากบนโลก ซึ่งทาร์คอฟสกี้นำมาใส่โดยมีความยาวเท่ากับองค์แรกของหนัง และมีฉากส่วนใหญ่เป็นบ้าน (ในเรื่องเรียกบ้านว่า Dacha ซึ่งเป็นชื่อเรียกของบ้านในชนบทในรัสเซีย) ซึ่งทาร์คอฟสกี้มีความทรงจำที่ผูกพันธ์ต่อบ้านชนบทมากและครอบครัวทาร์คอฟสกี้ก็ย้ายที่อยู่มาอยู่ที่มอสโคว์ตอนที่เขาโตขึ้น จนในภาพยนตร์เรื่อง Solaris มีตัวละครพ่อบอกกับเบอร์ตันว่าบ้านหลังใหม่นี้ทำเหมือนบ้านเก่าทุกประการ เพราะเขาไม่ได้ชอบสิ่งใหม่ๆมากนัก เหตุที่ทาร์คอฟสกี้ผูกพันธ์กับบ้านในชนบทมาก เพราะเป็นช่วงเวลาที่ครอบครัวของเขามีความสุขพ่อยังไม่ทิ้งเขาไปสร้างครอบครัวใหม่ ทาร์คอฟสกี้มีความผูกพันธ์ต่อพ่อมากในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงมีตัวละครพ่อที่เป็นคนที่คอยพูดคุยกับเคลวินก่อนไปโซลาริส ซึ่งได้แสดงความผูกพันธ์ที่กึ่งรักกึ่งชังเป็นความรู้สึกเดียวกันกับทาร์คอฟสกี้ที่มีต่อพ่อเขาเอง และในตอนท้ายขององก์แรกในฉากบนโลกขณะที่ เคลวินกำลังเผาทุกๆอย่างที่เขาเคยเก็บไว้ พ่อก็เข้ามาถกกันถึงเรื่องเล่าของเบอร์ตันที่บอกว่าโซลาริสมีชีวิตแต่เคลวินไม่เชื่อ โดยมีประโยคที่แสดงความสัมพันธ์แบบกึ่งรักกึ่งชังที่เคลวินมีต่อพ่อได้แสดงออกมา โดยที่พ่อของเคลวินคิดว่าเคลวินชิงชังเบอร์ตันเพราะเบอร์ตันจะเป็นคนฝังเขาไม่ใช่เคลวินที่กำลังจะเดินทางไปโซลาริส การเดินทางไปโซลาริสก็คล้ายกับชีวิตของทาร์คอฟสกี้ที่หลังจากพ่อกลับจากสงครามก็ไม่กลับมาที่บ้านอีกเลยและมีโอกาสได้เจอกันแค่บางครั้งเท่านั้น เพียงแต่ในภาพยนตร์เรื่อง Solaris คนเป็นลูก(เคลวิน)เป็นคนจากพ่อไปแทน ในตอนท้ายหลังจากกลับจากโซลาริสเคลวินกลับมาที่บ้านแล้วล้มตัวลงกอดพ่ออย่างแนบแน่น รู้สึกเหมือนกับว่าทาร์คอฟสกี้กำลังแสดงความรักต่อพ่อของเขาโดยผ่านตัวละครตัวนี้

ในทุกๆเรื่องที่ทาร์คอฟสกี้สร้างมักจะใส่ตัวละครผู้หญิงที่มีอิทธิพลกับตัวละครหลัก ในเรื่องนี้ก็เช่นกันนอกจากตัวละครฮาริภรรยาที่โซลาริสสร้างขึ้นมาแล้วมีอิทธิพลครอบงำเคลวิน แต่ก็มีอีกฉากหนึ่งที่ทาร์คอฟสกี้สร้างเพิ่มมาจากนิยายนั่นคือตัวละครแม่ที่โผล่มาในความฝันของเคลวินมาคอยปลอบประโลมเคลวิน เมื่อเคลวินจมดิ่งอยู่ในอดีตที่ฮาริฆ่าตัวตายจากไป

และตัวเขาทำใจยอมรับไม่ได้ที่ต้องยิงรังสีเอ็กซ์เพื่อให้มหาสมุทรอวกาศโซลาริสไม่สามารถควบคุมจิตใต้สำนึกได้ ซึ่งนั่นก็เท่ากับว่าฮาริจะต้องหายไปด้วย เคลวิลเจ็บปวดกับเรื่องนี้มาก และตัวละครแม่ก็ทำให้เคลวินพบทางออก ซึ่งในชีวิตจริงของทาร์คอฟสกี้ก็มีแม่ที่คอยดูแลเขามาหลังจากที่พ่อไปมีครอบครัวใหม่

สำหรับตัวละครเบอร์ตันในฉากที่ถูกสอบสวนจากเจ้าหน้าที่ระดับสูง ทุกคนไม่เชื่อที่เบอร์ตันพูดในเรื่องของโซลาริส ทุกคนในห้องสอบสวนพยายามหาเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ เหมือนฉากนี้ต้องการแสดงถึงการพ่ายแพ้ของโลกจิตวิญญาณและโลกของเหตุผล ซึ่งก่อนหน้านี้ทาร์คอฟสกี้ก็มีปัญหากับคณะตรวจสอบภาพยนตร์จาก Goskino จนทำให้ Andrei Rublev ต้องใช้เวลาถึง 6 ปีในการเข้าฉายอย่างเป็นทางการในโซเวียต หลายสิ่งที่ทาร์คอฟสกี้สร้างเพิ่มเติมขึ้นมาในภาพยนตร์เรื่อง Solaris ล้วนถูกสร้างเลียนแบบมาจากทัศนคติและชีวิตของเขาเองจน Lem ผู้แต่งนิยายถึงกับบ่นว่าทาร์คอฟสกี้กำลังสร้างหนังของตัวเองไม่ใช่หนังจากนิยายของเขา

ภาพที่ 50 ภาพของ คริส เคลวิน ในฉากบนโลก

ในภาพยนตร์เรื่อง Solaris ทาร์คอฟสกี้สร้างภาพรกร้างให้กับเทคโนโลยี แต่สร้างภาพงามของธรรมชาติในบ้านของเคลวินสถานที่ที่เก็บความหลัง ความเสื่อมสภาพของเทคโนโลยีในของสถานีอวกาศที่กำลังจะพัง เป็นดั่งภาพเทคโนโลยีที่ก้าวไกลแต่ไม่สามารถช่วยชีวิตคนสร้างอย่างมนุษย์ได้ เมื่อมนุษย์เผชิญหน้ากับความอ่อนแอภายในจิตใจ เทคโนโลยีที่ล้ำสมัยไม่สามารถช่วยชีวิตมนุษย์ไว้ได้เลย มีเพียงมนุษย์กันเองเท่านั้นที่จะรักษาจิตใจที่บอบช้ำของกันและกัน เช่นเดียวกับทาร์คอฟสกี้ที่ไม่ได้ถูกรักษาความชอกช้ำภายในจิตใจจากพ่อผู้ทอดทิ้งและถูกทิ้งเป็นบาดแผลจนปัจจุบัน

4.4.4.วิเคราะห์เทคนิคการนำเสนอในภาพยนตร์เรื่อง Solaris

4.4.4.1.ภาพ ลักษณะการถ่ายภาพในSolarisก็จะเป็นพัฒนาการการถ่ายทำมาจากเรื่องก่อนหน้า ซึ่งยังคงโดดเด่นในฉาก Long Take ที่ใช้ก็จะมีความยาวและลงตัวกว่าเดิมในการวางตำแหน่งการเคลื่อนกล้องให้สัมพันธ์กับตัวละคร ทาร์คอฟสกี้มีความแม่นยำขึ้นในการเลือกช็อตเล่าเรื่อง ซึ่งในที่นี้จะแบ่งการทำงานของทาร์คอฟสกี้เกี่ยวกับภาพในหนังของเขา3รูปแบบ ดังนี้

การเคลื่อนกล้อง ในเรื่องนี้ทาร์คอฟสกี้ดำเนินเรื่องด้วยบทสนทนาเป็นส่วนใหญ่ การเคลื่อนกล้องที่ใช้คือเพื่อสนับสนุนตำแหน่งตัวละครเวลาพูด ซึ่งทาร์คอฟสกี้เลือกใช้การแพนกล้องและดอลลี่อินเพื่อเน้นอารมณ์ตัวละคร ในฉากสถานีอวกาศ การแพนจะถูกใช้เกือบเป็นวงกลมเพื่อให้เห็นบรรยากาศโดยรอบของฉากและสภาพการว่ายวนในความนึกคิดของตัวละครเพราะด้วยการออกแบบสถานีอวกาศที่ดูโค้งมน ทาร์คอฟสกี้จะไม่เน้นการถ่ายภาพแทนสายตาแต่จะใช้การทิลท์ขึ้นจากสิ่งที่ตัวละครมองขึ้นมาจนเห็นกิริยาของตัวละครต่อสิ่งนั้น และฉากความฝันก็เช่นกันภาพเคลื่อนเข้าใกล้เมื่อเข้าสู่ความฝันแล้วก็เคลื่อนออกมาเมื่อออกจากความฝัน

กรอบภาพ ทาร์คอฟสกี้จะเน้นถ่ายภาพกว้างเป็นหลักเหมือนงานชิ้นก่อนๆ แต่จะมีการใช้กรอบภาพแตกต่างกันสองแบบ ภาพบนโลกทาร์คอฟสกี้จะเน้นใช้ภาพกว้างมากๆเพื่อให้เห็นบรรยากาศธรรมชาติที่เขาชอบและการใช้กรอบภาพจะแคบลงเมื่อเรื่องราวเกิดขึ้นบนสถานีอวกาศเนื่องด้วยสถานที่ที่แคบลงมาและการเน้นการสำรวจความรู้สึกของตัวละคร ในฉากที่ยานอวกาศของเคลวิน เตรียมร่อนลงที่สถานีอวกาศทาร์คอสกี้เลือกใช้กรอบภาพที่แคบมากๆและจัดแสงให้เห็นแค่ดวงตาของ เคลวิลโดยไม่ได้ถ่ายภาพยาน เพื่อเน้นการเดินทางเข้าสู่ภายในจิตใจของตัวละครที่ทาร์คอฟสกี้ต้องการนำเสนอเป็นแก่นหลักของเรื่องนี้ ยังมีกรอบภาพอีกแบบหนึ่งที่ปรากฏในหนังเรื่องนี้คือการถ่ายภาพที่เหมือนตัวละครพูดกับกล้องในฉากเบอร์ตั้นถูกสอบสวน ในกรอบภาพเบอร์ตันจะถูกวางไว้กลางเฟรมขณะที่เบอร์ตั้นชี้แจงต่อเจ้าหน้าที่ ซึ่งฉากนี้ทาร์คอฟสกี้ทำล้อเหตุการณ์จริงที่เขาต้องต่อสู้ถกเถียงกับ Goskino ในการขออนุมัติการฉาย Andrei Rublev ผลงานก่อนหน้านี้ซึ่งถูกห้ามฉายและใช้เวลาต่อสู้กันยาวนาน และฉากนี้สะท้อนภาพความอึดอัดที่ทาร์คอฟสกี้ได้เผชิญมา

โทนสีของภาพ บรรยากาศในหนังของทาร์คอฟสกี้นั้นจะค่อนข้างชื้นแฉะครึ้มฟ้าครึ้มฝนไม่สดใส อาจจะด้วยภูมิประเทศรัสเซียแต่โดยหลักๆแล้วเป็นความตั้งใจของทาร์

คอฟสกี้ที่ต้องการบรรยากาศแบบนี้ ลักษณะของสีฉากบนโลกกับสถานีอวกาศจะเป็นโทนสีที่ต่างกัน บนโลกจะเป็นโทนสีเขียวอมฟ้าแสดงถึงความสงบ ขณะที่บนสถานีอวกาศแสงจะแข็ง ภาพเน้นโทนสีขาวแสดงถึงความเป็นเทคโนโลยีที่ไร้จิตใจ เสื้อผ้าบนโลกของเคลวินจะเป็นเสื้อคลุมสีน้ำเงิน เมื่อมาถึงเคลวินก็จะใส่เสื้อผ้าสีครีมโทนเดียวกันกับบรรยากาศบนสถานีอวกาศ ในตอนที่อยู่กับฮาริเราจะเห็นเคลวินใส่เสื้อคลุมสีฟ้าซึ่งเป็นสีบนโลก เมื่อเคลวินอยู่กับฮาริในห้อง สีของห้องก็เปลี่ยนไปหลายแบบอยู่ในสภาพกึ่งจริงกึ่งฝัน และสิ่งที่สังเกตุได้ชัดอีกอย่างคือทาร์คอฟสกี้ใช้ภาพสีและขาวดำสลับกัน เมื่อตัวละครมีความหมกมุ่นอยู่กับอดีตภาพจะเป็นขาวดำ

4.4.4.2.<u>เสียง</u> เสียงดนตรีในเรื่องนี้จะใช้เสียงออแกนนำและเป็นเสียงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ซะเป็นส่วนใหญ่ซึ่งแตกต่างจากผลงานก่อนหน้าอย่าง Andrei Rublev ที่เป็นดนตรีในโบสถ์ใช้ออแกนและการประสานเสียง เสียงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ที่ทาร์คอฟสกี้เลือกมาใช้สามารถขับเน้นความรู้สึกเบื้อลึกที่เป็นนามธรรมได้ดี เสียงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์จะปรากฏชัดในตอนที่เคลวินอยู่ในห้องกับฮาริในสภาพกึ่งจริงกึ่งฝันและดนตรีอิเล็กทรอนิกส์เปรียบเสมือนเสียงธีมหลักของตัวละครฮาริ ส่วนเสียงบรรยากาศทาร์คอฟสกี้ยังคงใส่เสียงนกมาให้เด่นในบรรยากาศธรรมชาติ เหมือนเป็นสัญญาณของเรื่องราวบางอย่างตอนที่เคลวินเดินสำรวจบ้านในตอนแรก และทาร์คอฟสกี้ยังนำเสียงบรรยากาศที่ได้บันทึกมานำมาผสมเสียงให้เกิดเสียงแปลกประหลาดและสร้างความหมายใหม่ให้แก่ภาพตอนที่เบอร์ตันขับรถลอดอุโมงค์ที่ยาวไกลและซับซ้อนเสียงรถผ่านอุโมงค์คอนกรีตถูกทำให้คล้ายกับเสียงยานอวกาศขณะที่เบอร์กำลังครุ่นคิดถึงเรื่องของมหาสมุทรโซลาริส

4.4.4.3.<u>การตัดต่อ</u> การตัดต่อของทาร์คอฟสกี้ไม่ได้มีเทคนิคอะไรมาก เขาใช้การตัดต่อเพียงเพื่อเรียบเรียงเรื่องอย่างเดียว ยิ่งงานชิ้นนี้การตัดต่อก็น้อยลงกว่าชิ้นก่อนหน้า เทคนิคที่ทาร์คอฟสกี้นิยมใช้อย่างเห็นได้ชัดคือการตัดเรียงลำดับให้เห็นบรรยากาศรอบๆตัวละคร จะมีการตัดเร็วในตอนที่เป็นความฝันแล้วกลับมาสู่ความจริง และในหลายช็อตเขาใช้การเฟดซ้อนกันลึกและช้าเพราะในช่วงหลังของเรื่องเป็นเรื่องราวกึ่งจริงกึ่งฝันการเฟดช้าทำให้การย่นย่อเหตุการณ์และเวลาถูกทำให้ข้ามไปอย่างนุ่มนวลไม่รู้สึกสะดุดเมื่อเวลาเปลี่ยนฉาก

4.4.5.**ความหมายและสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ เรื่อง** Solaris

4.4.5.1.น้ำ เป็นสิ่งแรกที่เราเห็นในหนังเรื่องนี้ ทาร์คอฟสกี้เลือกใช้ภาพหญ้าในน้ำที่กำลังพริ้วไปตามสายน้ำแล้วภาพก็ค่อยๆเคลื่อนเข้าไปอย่างช้าๆ เมื่อเราเห็นภาพของมหาสมุทรโซลาริสซึ่งใช้ภาพคล้ายกันเป็นสิ่งที่สะท้อนสภาพจิตใจตัวละคร โซลาริสคือสสารที่มีความคิดอ่านสามารถจำลองจิตใจเบื้องลึกและครอบงำมนุษย์ได้ ภาพน้ำภาพแรกที่เคลวินมองดูจึงคล้ายกับภาพมหาสมุทรโซลาริสที่เคลวินจ้องมอง น้ำอาจเรียกได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ของอดีต ซึ่งในฉากบ้านมีน้ำเป็นส่วนประกอบเป็นบึงใหญ่ข้างบ้านและเรื่องราวในอดีตของเคลวินก็เกิดขึ้นที่บ้านซึ่งเป็นสิ่งที่ฝังใจ ทำให้โซลาริสเลียนแบบขึ้นมาเพื่อครอบงำจิตใจ โซลาริสลอกแบบของฮาริภรรยาที่ตายไปแล้วของเคลวินมาและคาดว่าในอดีตของเคลวิลเหตุการณ์สำคัญที่ติดค้างอยู่ในใจเคลวินคือเขาพาฮาริมาร่วมโต๊ะน้ำชากับครอบครัวเขาที่บ้าน แล้วแม่ของเขาก็มีปากเสียงและไล่ฮาริไป ในตอนนั้นคาดว่ามีฝนตกเพราะในฉากแรกก่อนเควิลจะไปโซลาริสเขายืนตากฝนข้างโต๊ะน้ำชาที่ดื่มค้างไว้และในหลายฉากที่เคลวินนึกถึงเหตุการณ์นี้ก็จะมีฝน ซึ่งตีความได้ว่าเป็นการคิดถึงเรื่องของฮาริกับบ้านของเคลวิน

ภาพที่ 51 ภาพคริส เคลวิน ยืนดูฝนตกบนถ้วยชา

4.4.5.2.ม้า ม้าใน Andrei Rublev แทนสัญลักษณ์ของผืนแผ่นดินรัสเซียซึ่งมีม้าประกอบเป็นภูมิทัศน์ ในเรื่องนี้ก็เช่นกัน ทาร์คอฟสกี้ยังคงใส่ภาพม้ามาเป็นส่วนประกอบในฉากโลก ในตอนหนึ่งเด็กผู้ชายที่มากับเบอร์ตันทำให้ม้าที่อยู่ในคอกร้องก่อนที่แอนนาป้าของเคลวินจะอธิบายให้เด็กผู้ชายฟังว่าม้าเป็นสัตว์สง่างาม ซึ่งเด็กผู้ชายในเรื่องอาจเป็นเด็กที่มาจากโซลาริสโดยม้าเป็นสัตว์ของโลกเป็นส่วนหนึ่งของภูมิทัศของประเทศรัสเซีย จากที่เบอร์ตันมาเล่าให้ฟังว่า

เขาเห็นเด็กยักษ์ในโซลาริสซึ่งเหมือนกับลูกของน้องสาวบนโลก ซึ่งเด็กคนนั้นอาจเป็นเด็กชายที่มากับเขาที่บ้านของเคลวิน เหตุที่ม้าร้องเพราะเด็กคนนี้อาจเป็นสิ่งที่แปลกปลอมจากโซลาริส

ภาพที่ 52 ภาพม้าในบ้าน คริส เคลวิน

4.4.5.3.สุนัข เมื่อม้าหมายถึงผืนแผ่นดิน สุนัขในเรื่องนี้คงแทนภาพของบ้าน สุนัขจัดได้ว่าเป็นสัตว์เลี้ยงประจำบ้านของคนทั่วไป ของเคลวินก็เช่นกัน เมื่อเขาคิดถึงบ้านจะมีภาพสุนัขประกอบอยู่ในฉาก อย่างเช่นภาพในฟิล์มของครอบครัวที่เขาเปิดให้ฮาริดูบนโซลาริส หรือภาพหลอนบนโซลาริสซึ่งมีสุนัขตัวเดิมอยู่ด้วยต่างกันแค่อายุของสุนัข ในฉากบ้านเราจะเห็นสุนัขอยู่ติดตัวกับป้าแอนนาตลอดเวลา สุนัขอาจจะแทนภาพของความสงบสุขซึ่งเราจะเห็นสุนัขเล่นกับเด็กและในภาพเคลวินในวัยเด็กสุนัขก็อยู่ตอนเคลวินมีความสุข หรือในตอนป้าแอนนาเสียใจก็มีสุนัขตัวนี้นอนอยู่ข้างๆ

ภาพที่ 53 ภาพฮาริและสุนัขในภาพหลอนของเคลวิน

4.4.5.4.<u>กระจก</u> ปรากฏอยู่ในฉากบนสถานีอวกาศโซลาริส และเราจะเห็นได้ชัดในฉากห้องของเคลวินเมื่อมีฮาริอยู่ด้วย กระจกคงแทนภาพมายาความลุ่มหลงของเคลวิน ในฉากห้องสมุดที่สเนาท์และซาร์โตเรียสผิดหวังที่เคลวินปฏิเสธการลอกแบบความคิดของเขาแล้วยิงรังสีเอ็กซ์เพื่อไม่ให้โซลาริสยึดครองจิตสำนึกได้ โดยเคลวินเลือกที่ให้ฮาริที่โซลาริสสร้างขึ้นอยู่ต่อ เขาไม่สามารถตัดใจจากฮาริได้ ภาพในห้องสมุดในหลายช็อตได้ถ่ายให้เคลวินสะท้อนกระจกอยู่ด้านหนึ่งของห้อง ในฉากที่ฮาริฆ่าตัวตายหลังจากได้ยินสเนาท์คุยกับเคลวินเรื่องทำลายโซลาริส ฮาริฆ่าตัวตายโดยกินไนโตรเจนเข้าไป ภาพของฮาริถูกถ่ายผ่านผนังของสถานีอวกาศที่มีลักษณะแวววาวคล้ายกระจก แต่ผิดรูปด้วยลักษณะโค้งเว้าของผนังคล้ายกับภาพของฮาริกำลังจะหายไป

ภาพที่ 54 ภาพเคลวินและฮาริส่องกระจก

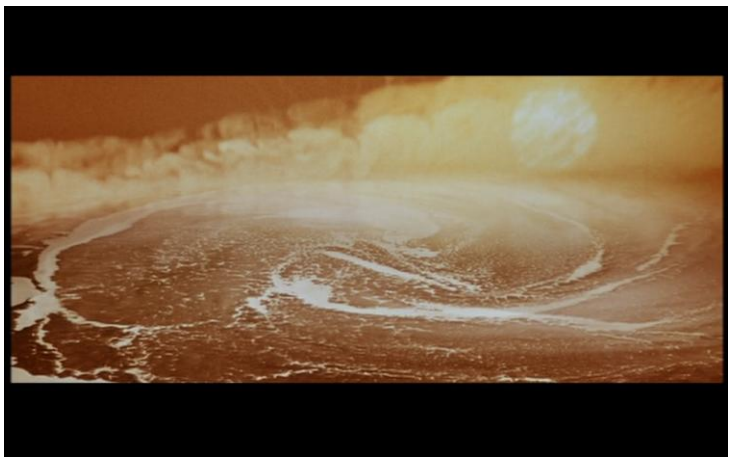
4.4.5.5.<u>บ้าน/โลก</u> บ้านจัดได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญในงานของทาร์คอฟสกี้เพราะจุดเปลี่ยนของชีวิตของทาร์คอฟสกี้นั้นคือการย้ายบ้าน ภาพบ้านในชนบทจึงคล้ายกับบ้านที่ติดค้างอยู่ในความทรงจำของทาร์คอฟสกี้ ดังนั้นฉากแรกของภาพยนตร์ เรื่อง Solaris คือการที่เคลวินเดินดูรอบบ้านเพื่อซึมซับความทรงจำของบ้าน ภาพถูกถ่ายให้เห็นรอบบริเวณบ้านและแพนช้าๆให้เห็นภายในบ้าน ในช็อตสุดท้ายขององก์แรก จากที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้นเรื่องบทสนทนาของพ่อของเคลวินที่บอกกับเบอร์ตันว่าเขาสร้างบ้านหลังนี้เลียนแบบบ้านหลังเก่า ซึ่งอาจจะมีความหมายไปถึงบ้านหลังเก่าของทาร์คอฟสกี้ก็ได้

ภาพที่ 55 ภาพบ้านของคริส เคลวิน

4.4.5.6.<u>บอลลูน/ลูกโป่ง</u> ในฉากแรกขณะที่เคลวินเดินครุ่นคิดถึงบางอย่างอยู่ริมบึงในช็อตหนึ่ง เราสามารถสังเกตเห็นลูกโป่งลูกหนึ่งลอยค้างอยู่ที่กิ่งไม้ อีกฉากหนึ่งในฉากความฝันที่เคลวินพบกับแม่ในช่วงเวลาที่เขารู้สึกหดหู่ ในห้องนั้นมีรูปบอลลูน(ลูกโป่ง) แขวนอยู่เต็มไปหมดเช่นเดียวกับลูกโป่งที่ติดกิ่งไม้ ภาพบอลลูนอยู่ในกรอบรูปไม่สามารถเป็นอิสระได้ คงคล้ายเคลวินที่ความคิดติดตรึงอยู่ในอดีต และในตอนท้ายที่เคลวินมองเห็นว่าพ่อคือคนที่มีตัวตนที่เขาควรจะรัก ภาพสุดท้ายกลายเป็นภาพลูกโป่งลอยออกมาจากบ้าน ซึ่งคาดว่าเป็นลูกโป่งจากตอนแรกลูกนั้นได้หลุดออกจากกิ่งไม้ และลอยเป็นอิสระค่อยๆไกลออกมาจากบ้านเหมือนเคลวินที่รู้สึกเป็นอิสระจากอดีตเมื่อกอดพ่อ

ภาพที่ 56 ภาพลูกโป่งที่ลอยค้างอยู่ในตอนแรกและลอยจากไปในตอนท้าย

4.4.5.7.<u>โซลาริส</u> เป็นสสารที่มีความคิดอ่านตามที่เบอร์ตันรายงานให้กับเจ้าหน้าที่หลังจากเขากลับมาจากโซลาริส โซลาริสมีลักษณะเป็นของเหลวเป็นเมือกกว้างใหญ่คล้ายมหาสมุทรในอวกาศสามารถเข้าสู่จิตใจมนุษย์และยึดครองจิตใจได้ อาจเรียกได้ว่ามนุษย์เดินทางไกลเพื่อไปพบกับปัญหาใหญ่ที่สุดคือจิตใจตัวเอง ภาพหลายภาพในเรื่องที่ทาร์คอฟสกี้ถ่ายมีลักษณะซับซ้อนและเคลื่อนไหวคล้ายมหาสมุทธโซลาริส เช่น ภาพต้นหญ้าในน้ำในช็อตแรกที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้และภาพถนนที่ซับซ้อนในโลกอนาคต ลักษณะภาพที่ถูกถ่าย เป็นลักษณะเดียวกับการถ่ายภาพมหาสมุทรโซลาริสคือถ่ายด้วยภาพมุมสูง



ภาพที่ 57 ภาพมหาสมุทรอวกาศโซลาริส

4.4.5.8.สถานีอวกาศ ลักษณะการออกแบบสถานีอวกาศจะเป็นเส้นทางที่วนเป็นวงกลมมาจบกันเป็นวงกลม และมีผนังที่โค้งมันวาวสะท้อนถึงชะตากรรมที่ตัวละครต้องเผชิญในสถานีอวกาศแห่งนี้คืออดีตที่เจ็บปวดว่ายวนไม่รู้จบ สภาพของสถานีอวกาศตอนที่โซลาริสครอบงำจะดูรกระเกะระกะ แต่เมื่อพ้นจากการครอบงำของโซลาริสกลับมีลักษณะที่โปร่งโล่งกว่าเดิม ดังนั้นสถานีอวกาศก็เทียบเคียงได้กับสภาพจิตใจของตัวละครที่อาศัยอยู่ในสถานีอวกาศ

ภาพที่ 58 ภาพภายในสถานีอวกาศโซลาริส

4.4.5.9.ไฟ เมื่อตัวละครอยากจะทำลายความทรงจำบางอย่างจะเกี่ยวเนื่องกับไฟและขี้เถ้า ก่อนเคลวินจะไปจากโลกเขาก็เอาของมาเผา ทาร์คอฟสกี้ถ่ายให้เห็นของในกองขี้เถ้าซึ่งมีรูปของฮาริและพวกเอกสารต่างๆ ในลักษณะที่คล้ายกันในห้องกิบาเรี่ยนในสถานีอวกาศ เคลวินเข้าไปสำรวจห้องก็พบว่ากิบาเรี่ยนก็เผาสิ่งของก่อนที่เขาจะฆ่าตัวตาย ทาร์คอฟสกี้ถ่ายให้เห็น

รายละเอียดของในกองเถ้าถ่านเช่นกัน ซึ่งคล้ายกับของๆเคลวินที่เผาในตอนแรก ในความฝันฉากที่เคลวินเจอกับแม่ที่แขนของเคลวินมีเถ้าติดอยู่ แม่เป็นคนเช็ดออกให้ ในฉากนี้แม่เป็นคนมาช่วยปลอบประโลมจากอดีตที่เขาติดตรึงอยู่ การเผาไหม้คือการพยายามลบอดีต และขี้เถ้าก็คือสิ่งที่หลงเหลืออยู่ในความทรงจำ

ภาพที่ 59 ภาพสิ่งของในกองขี้เถ้าของ คริส เคลวิน

Solaris เป็นการเล่าเรื่องราวของมนุษย์ที่พยายามพัฒนาเทคโนโลยีและวัตถุแต่สุดท้ายแล้วต้องมาแพ้ภัยจิตใจตัวเอง จุดประสงค์ที่ชัดเจนของทาร์คอฟสกี้ในการนำเสนอเรื่องนี้ให้ไม่เหมือนภาพยนตร์วิทยาศาสตร์ทั่วไป แม้จะเป็นเรื่องราวของอวกาศเกี่ยวกับวิทยาศาสตร์ แต่ทาร์คอฟสกี้ก็ยังคงยึดมั่นที่จะสำรวจภายในตัวละครสอดแทรกภาวะอารมณ์ที่ติดค้างมาจากอดีตของตนเองออกมาเล่าอย่างแนบเนียน โลกภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ก็ยังคงเป็นโลกใบเดิมของผู้แสวงหาจิตใจตนเองแม้จะอยู่ในชุดมนุษย์อวกาศก็ตาม

4.5. The Mirror (1975)

ทาร์คอฟสกี้เตรียมงาน The Mirror ก่อนเริ่มโครงการในการทำเรื่อง Solaris (1972) แต่ต้องพักไว้เพราะ Solaris เป็นงานที่ Mosfilm สตูดิโอที่มีความหวังในเรื่องรายรับมากกว่า The Mirror ซึ่งเป็นเรื่องราวที่ค่อนข้างส่วนตัวและมีความเป็นศิลปะสูง และก่อนหน้านั้น Andrei Rublev (1969) ก็ยังติดค้างอยู่ในขั้นตอนการพิจารณามาเนิ่นนานไม่ได้รับการอนุญาตให้ฉายสักที ทาร์คอฟสกี้จึงเลือกทำ Solaris ก่อนเพราะมันเป็นหนังแนววิทยาศาสตร์เป็นที่สนใจของตลาดและคงไม่มีปัญหากับการพิจารณาเหมือนเรื่องก่อน

ทาร์คอฟสกี้เขียนบางฉากในช่วงแรกก่อนที่จะเสนอให้ Mosfilm ซึ่งเป็นฉากแรกเป็นฉากแม่ที่รอคอยพ่อตั้งแต่ปี 1964 ซึ่งขณะนั้นเป็นช่วงเวลาที่เขาเตรียมงานถ่ายทำ Andrei Rublev เป็นช่วงเวลาที่เขานึกถึงประสบการณ์ในวัยเด็ก เขาร่วมเขียนกับ อเล็กซานเดอร์ มิซาริน (Alexander Misharin) พวกเขาได้นำเสนอโครงการครั้งแรกให้แก่ Mosfilm และบทร่างแรกได้นำเสนอไปในช่วงกุมภาพันธ์ปี 1968 ซึ่งในช่วงกลางเรื่องของบทเป็นบทสัมภาษณ์ของแม่ที่เขาซ่อนกล้องเอาไว้ แม่ของเขาเล่าเรื่องเกี่ยวกับความทรงจำ เล่าเรื่องของสงครามและความหมายของชีวิต แต่บทร่างแรกที่เสนอไปก็ไม่ผ่าน Mosfilm ทำให้โครงการที่จะสร้างหนังถูกยุบไป และในฤดูใบไม้ร่วงก็เริ่มการถ่ายทำ Solaris แทนที่จะเป็น The Mirror อย่างที่ทาร์คอฟสกี้ตั้งใจไว้

ในปี 1970 ทาร์คอฟสกี้ตีพิมพ์เรื่องสั้นจากความทรงจำในวัยเด็กของเขาโดยใช้ชื่อว่า Bright, Bright Day ซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องกับบทที่เขียนกับมิซาริน จนทำให้ทั้งคู่ทะเลาะกันและไม่คุยกันอีกเลยหลังจากนั้น ชื่อ Bright, Bright Day น่าจะมาจากชื่อของบทกวีของพ่อเขา หลังจากที่เรื่องสั้นแพร่กระจายออกไปบทร่างแรกก็ได้รับการพิจารณาอีกครั้งจาก Mosfilm ซึ่งขณะนั้นทาร์คอฟสกี้กำลังถ่ายทำ Solaris ในช่วงถ่ายทำทาร์คอฟสกี้ประสบปัญหาหลายอย่างจนเขาใช้เวลาส่วนหนึ่งเขียน shooting script บทสำหรับถ่ายทำเพื่อผ่อนคลาย จน Solaris ถ่ายทำเสร็จในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันกับบทสำหรับบทของ The Mirror (Bright,Bright Day)เสร็จ หลังจากได้รับการพิจารณาภายในสามวัน เขาก็ได้รับการอนุมัติการถ่ายทำ ซึ่งในบทร่างสุดท้ายทาร์คอฟสกี้ได้ตัดบทส่วนสัมภาษณ์ของแม่ออก โดยให้เหตุผลว่ามันตรงเกินไปแล้วเขาก็เพิ่มส่วนที่เป็นปัจจุบันเข้ามาซึ่งเป็นเรื่องราวของเขาและภรรยาเก่า ทาร์คอฟสกี้ได้ใช้นักแสดงคนเดียวกันเล่นทั้งบทแม่และภรรยาเก่าของเขา แต่เปลี่ยนชื่อตัวละครในหนังไม่ได้ใช้ชื่อจริงแม้บางฉากจะเล่นโดยแม่ของเขาเองก็ตาม นอกจากนั้นทาร์คอฟสกี้ยังใช้เสียงพ่อของเขาอ่านบทกวีที่ประกอบในเรื่อง และให้ภรรยาใหม่และลูกสาว(ลูกเลี้ยง)เล่นเป็นตัวประกอบด้วย

แม้ในช่วงถ่ายทำทาร์คอฟสกี้จะประสบปัญหาการถ่ายทำล่าช้า แต่หนังก็สามารถออกฉายและได้รับคำชมมากมาย จนทาร์คอฟสกี้เขียนลงใน Sculpting In Time (หนังสือที่เขียนโดยเขาเอง) เกี่ยวกับผู้ชมไว้ว่า “ในโรงภาพยนตร์ที่มืดมิด มันถูกส่องสว่างด้วยความรู้สึกของพวกคุณ ซึ่งมันก็เป็นครั้งแรกในชีวิตผมที่ไม่ได้รู้สึกว่ายืนอยู่เพียงลำพัง”

4.5.1.**เนื้อเรื่อง**

ภาพเปิดเรื่องด้วยเด็กชายอิกนาท์วันสิบสองปีเปิดทีวีขึ้นมา ภาพตัดมาที่เด็กผู้ชายที่มีปัญหาด้านการออกเสียงเลยต้องรักษาด้วยการสะกดจิต หมอให้เขาพูดซ้ำๆจนเขาสามารถพูดได้ชัดขึ้นว่า “ฉันพูดได้”แล้วไตเติ้ลเรื่องก็ขึ้นมา

เราเห็นมาเรียแม่ของอเล็กซี่นั่งอยู่หน้ารั้วบ้านในชนบท มีเสียงจากนอกภาพของอเล็กซี่เล่าว่าเวลาพ่อกลับมา พ่อจะเลี้ยวตรงมุมต้นไม้แล้วตัดทุ่งหญ้าเข้าบ้าน เสียงบรรยายทำให้เรารู้ว่ามาเรียกำลังรอสามีกลับมาจากสงคราม เราเห็นชายคนหนึ่งเลี้ยวตามที่อเล็กซี่เล่าแต่ไม่ใช่พ่อของเขากลับเป็นแพทย์ชนบทคนหนึ่งที่หลงมาและพยายามจะจีบมาเรีย

มาเรียบอกเด็กๆให้อยู่ในบ้านระหว่างนั้นก็มีเสียงจากนอกภาพเป็นเสียงอ่านบทกวีของ อาร์เซนีย์ ทาร์คอฟสกี้ ชื่อ “First Meeting” มาเรียเดินออกไปนอกบ้านเห็นยุ้งฉางไฟไหม้แล้วลูกๆของเธอก็ออกตามไปดู

ความฝันแรก : เราเห็นลมพัดออกจากข้างในป่า มีผู้ชายมาช่วยมาเรียล้างผมแล้วเดินออกไป เราเห็นฝ่าเพดานร่วงลงมา มาเรียเดินไปที่กระจกพยายามสัมผัสตัวเองในกระจก แต่สิ่งที่สะท้อนอยู่กลับเป็นหญิงแก่คนหนึ่งแล้วเราก็เห็นมือที่กำลังผิงกับไฟ

ภาพค่อยๆเคลื่อนให้เห็นภายในแฟลตที่ไม่มีใครอยู่ เราเห็นโปสเตอร์และรูปทาร์คอฟสกี้บนฝาผนัง ขณะนั้นก็มีเสียงบรรยายบนภาพแทนสายตาอเล็กซี่ตอนโตกำลังคุยกับแม่ แล้วแม่ก็เล่าว่าน้าลิซ่าที่ทำงานที่เดียวกับแม่ตายแล้ว ภาพเปลี่ยนเป็นภาพย้อนอดีต มาเรียรีบฝ่าสายฝนไปโรงพิมพ์เพื่อแก้ไขบางอย่างก่อนเรียงพิมพ์ ลิซ่าตามเธอไปเพื่อหยุดเรียงพิมพ์ในขณะที่โรงพิมพ์กำลังเร่งพิมพ์ เมื่อไปถึงแท่นพิมพ์ มาเรียพบว่าไม่มีอะไรผิดพลาด แต่สุดท้ายเธอโดนลิซ่าต่อว่าจนมาเรียต้องหลบหน้าไปอาบน้ำเพื่อผ่อนคลาย

ภายในแฟลตอเล็กซี่ตอนโตกำลังเถียงกับนาตาล์ย่า เขาบอกว่าเธอนิสัยคล้ายแม่ของเขา แล้วภาพก็ตัดไปเห็นมาเรียเดินเข้าบ้านในชนบท ภาพตัดกลับมาอเล็กซี่คะยั้นคะยอให้นาตาลย่าแต่งงานใหม่ซะ ที่ข้างห้องที่พวกเขาเถียงกันมีเพื่อนชาวสเปนนั่งอยู่หลายคน หลังจากคุยกับนาตาลย่า อเล็กซี่ก็ไปคุยกับเพื่อนสเปนจนเกิดการโต้เถียงกันอีก

ภาพเปลี่ยนเป็นภาพข่าวสงครามกลางเมืองในสเปน การสู้วัวกระทิง เด็กถูกอพยพเนื่องจากสงคราม การลอยบอลลูนโซเวียตปี 1934 นักบินโซเวียตกลับถึงมอสโคว์หลังจากบินไปขั้วโลกเหนือปี 1937

อิกนาท์ช่วยนาตาล์ย่าแม่ของเขาเก็บเหรียญหลังจากที่เธอทำกระเป๋าตกลงบนพื้น อิกนาร์บอกว่าเขาเคยเห็นเหตุการณ์นี้มาก่อน หลังจากแม่เขาออกไปอิกนาท์ก็เจอกับผู้หญิงลึกลับกับสาวใช้อีกห้องหนึ่ง เธอบังคับให้อิกนาท์อ่านจดหมายของ Pushkin (นักจิตวิทยาสิทธิสตรีรัสเซีย) หลังจากนั้นเธอก็หายไปเหลือแต่ร่องรอยน้ำจากแก้วบนโต๊ะ อเล็กซี่พ่อของอินาร์โทรมาหาอเล็กซี่เล่าว่าตอนเขาอายุเท่าลูกเขามีความรักแล้วแต่ตอนนั้นเป็นช่วงสงคราม เราเห็นอเล็กซี่ตอนเด็กเรียนยิงปืนโดยมีเพื่อนของเขา อาซิฟิเยฟเป็นเด็กกำพร้ายิงปืนพลาดเป้าโดนครูฝึกทหารต่อว่า ครูฝึกเห็นว่าอาซิฟิเยฟเรียนไม่รู้เรื่อง เลยให้ไปนั่งพัก ระหว่างนั้นอซิฟิเยฟก็เอาระเบิดมาปาเล่นจนทั้งค่ายตกใจรีบหลบกันใหญ่ ครูฝึกรีบถลาตัวไปเก็บระเบิดก่อนที่มันจะระเบิด สุดท้ายอซิฟิเยฟบอกว่ามันเป็นระเบิดปลอมทุกคนก็โล่งอก

ภาพกลายเป็นภาพข่าวการเคลื่อนกองทัพแดงในทะเลสาปสิวาซในไครเมีย ปี1943 มีเสียงอ่านบทกวีจากนอกภาพ ภาพของรถถังเพื่อการปลดปล่อยปรากในปี 1945 ภาพศพตัวปลอมของ ฮิตเลอร์ ภาพดอกไม้ไฟในมอสโคว์และภาพระเบิดนิวเคลียร์ลักษณะคล้ายดอกเห็ดที่ฮิโรชิม่า ภาพกลับมาในภาพยนตร์อีกครั้งมีนกตัวเล็กๆมาเกาะบนศีรษะของอซิฟิเยฟ มีภาพข่าวการปฏิวัติทางวัฒนธรรมของประธานเหมาในจีน และความขัดแย้งต่อรัสเซียในพรมแดนที่เกาะดาเมนสกี้ในปี 1969

อเล็กซี่ตอนเด็กเปิดดูภาพวาดขาวดำของลีโอนาโดที่โขมยมาจากห้องสมุด แล้วน้องสาวของเขาบอกจะฟ้องแม่อเล็กซี่กำชับน้องไม่ให้บอกแม่ แม่เขากำลังผ่าฟืน พ่อเขากลับมาจากสงครามน้องสาวและเขาวิ่งเข้าไปกอดพ่อ ที่แฟลตอเล็กซี่ตอนโตหารือกับนาตาล์ย่าเรื่องสิทธิในการเลี้ยงดูอิกนาท์ลูกชายของทั้งสอง

ความฝันที่สอง : มีลมมาจากป่าอีกครั้งเราเห็นอเล็กซี่ตอนห้าขวบ วิ่งเข้าบ้านแต่ประตูล็อก ไม่นานประตูก็เปิดเองเราเห็นมาเรียเก็บมันที่ตกอยู่บนพื้นมีสุนัขตัวหนึ่งเดินออกมาจากในบ้าน

มาเรียพาอเล็กซ์ตอนสิบสองขวบมาบ้านหมอในชนบท แต่หมอไม่อยู่มีแต่เมียอยู่ เมียชักชวนให้มาเรียค้างที่นี่ เธอใช้ให้มาเรียเชือดไก่เพราะเธอท้องไม่สามารถทำได้ มาเรียบอกเธอว่าก็ท้องเช่นกัน ภาพหลุดเข้าไปในภวังค์ มาเรียจับนกที่อยู่บนเตียง เราเห็นมาเรียและสามีของเธอมาเรียลอยขึ้นจากเตียง

กลับมาที่บ้านหมอ มาเรียรีบออกไปข้างนอกบ้านโดยรีบเอาเงินค่าต่างหูจากเมียหมอแล้วรีบเดินเรียบแม่น้ำไปกับอเล็กซี่ มีเสียงอ่านบทกวีดังเข้ามา

ความฝันที่สาม : ลมออกมาจากป่าอีกครั้ง เราเห็นอเล็กซี่วัยห้าขวบเดินเข้าไปในบ้านในชนบท ที่ในบ้านมีนมอยู่ในเหยือกบนผ้าปูโต๊ะลายลูกไม้ ขณะที่อเล็กซี่ว่ายน้ำเราเห็นมาเรียกำลังซักเสื้อผ้า

ในแฟลตเวลาปัจจุบันหมอและผู้หญิงสองคนพูดกันถึงสุขภาพของอเล็กซี่ ที่บนเตียง อเล็กซี่บอกว่าเขาอยากอยู่คนเดียว แล้วเขาก็ปล่อยนกตัวเล็กเป็นอิสระจากมือของเขา

ที่ชนบทสามีของมาเรียตอนหนุ่มสาวถามกับมาเรียว่าอยากได้ลูกผู้หญิงหรือผู้ชาย มาเรียคิดแล้วมองออกเป็นเห็นตัวเองแก่ชรา และที่ทุ่งกว้างเราเห็นผู้หญิงกำลังจูงเด็กสองคนกลับบ้าน บทเพลงของ J.S. Bach ดังประกอบ เมื่อเพลงจบลงเราเห็นภาพเชื่องช้าที่ค่อยๆ เคลื่อนเข้าในป่าแล้วภาพก็เลือนออก

4.5.2.**วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง** The Mirror

The Mirror ว่าด้วยการเล่าเรื่องที่ผูกอดีตกับปัจจุบันไว้โดยทาร์คอฟสกี้เขียนมาจากชีวิตเขาเองเป็นการประพันธ์แบบกระแสสำนึกโดยใช้อัตถชีวประวัติของตัวเองในการเล่าลักษณะการเล่าเรื่องที่ทาร์คอฟสกี้ใช้เป็นเหตุการณ์ ซึ่งใช้ขั้วความทรงจำของตัวเองผสมกันโดยไร้โครงสร้าง คือ อดีตกับปัจจุบัน ความฝันกับความจริงและที่สำคัญภาพยนตร์กับความจริง

ซึ่งจำลองมาจากความทรงจำความฝันของเขาที่เริ่มตั้งแต่ตอนเด็กในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และช่วงปัจจุบันที่เขาเลิกกับภรรยาคนแรก ซึ่งฉากต่างๆสามารถแบ่งแยกโครงสร้างได้ ดังนี้

4.5.2.1.ฉากในอดีต

ฉากในอดีตเป็นเรื่องเกี่ยวกับครอบครัวที่ให้กำเนิดทาร์คอฟสกี้โดยมีแม่เป็นจุดศูนย์กลาง ฉากในอดีตสามารถแบ่งได้เป็นสามส่วน โดยประกอบด้วย ฉากก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ครอบครัวของ อเล็กซี่ย้ายไปอาศัยอยู่ในชนบท ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และภาพความฝัน ซึ่งผสมกันโดยไม่ได้เล่าต่อเนื่องกันในแต่ละเหตุการณ์เข้ามาและจบไปเป็นดังภาพความทรงจำในแต่ละช่วงของชีวิต แต่ในความไม่ต่อเนื่องก็มีบางอย่างเชื่อมต่อกันอยู่อย่างหลวมๆ ซึ่งจะยกมาอธิบายตามฉากได้ ดังนี้

- *ฉากบ้านในชนบทก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2* ฉากเริ่มเรื่องเป็นฉากของมาเรียนั่งอยู่ที่รั้วบ้านข้างทุ่งกว้างเฝ้ารอบางอย่าง บทบรรยายจากความทรงจำของอเล็กซี่ซึ่งบอกว่าแม่จะนั่งรอตรงนี้เสมอ มองคนที่เดินผ่านทุ่งไปในแต่ละวัน แม่บอกว่าถ้ามีคนเลี้ยวมาจากทุ่งนั่น คนๆนั้นจะเป็นพ่อของอเล็กซี่ ซึ่งฉากนี้ก็เกิดขึ้นจริงตามปากคำของทาร์คอฟสกี้ เขาผูกพันธ์กับความทรงจำที่เขาต้องรอให้สงครามยุติและรอคอยพ่อกลับมาบ้าน และภาพของแม่ที่นั่งบนรั้วบ้านก็นำมาจากภาพถ่ายของครอบครัวในช่วงนั้น อีกฉากที่เป็นฉากยุ้งฉางข้างบ้านไฟไหม้ฉากนี้ก็เกิดขึ้นจริงในชีวิตของทาร์คอฟสกี้ โดยเกิดจากลูกของเพื่อนบ้านเล่นไม้ขีดและโยนไปบนกองฟางจนเกิดไหม้ขึ้นมา สภาพบ้านในชนบทของอเล็กซี่ก็ถอดมาจากบ้านในชนบทของทาร์คอฟสกี้ทุกอย่างทั้งภายนอกภายใน โดยลอกแบบมาจากความทรงจำของทาร์คอฟสกี้และรูปถ่ายที่ถูกถ่ายในช่วงนั้นโดย พ่อบังเกิดเกล้าของเขา Lev Gornung ผู้ที่ถ่ายบ้านชนบทไว้ระหว่างปี 1932 -1935
- *ฉากบ้านในชนบทช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2* ในช่วงสงครามครอบครัวของทาร์คอฟสกี้ประสบปัญหาทางการเงินมาก ดังในฉากที่มาเรียพาอเล็กซี่วัย12 ขวบ เอาต่างหูมาขายให้กับเมียของหมอที่มีบ้านอยู่ริมแม่น้าวอลก้า ในเรื่องมาเรียสามารถขายได้โดยง่ายดายและได้เงินกลับบ้าน ต่างจากชีวิตของทาร์คอฟสกี้ที่แม่เขาใช้เวลาหนึ่งวันเต็มๆเร่ขายต่างหูให้แก่คนริมแม่น้ำโวลก้า และในช่วงท้ายของเรื่องมีฉากพ่อของอเล็กซี่กลับมาบ้านซึ่งในชีวิตจริงของทาร์คอฟสกี้พ่อกลับมาแต่ก็มีครอบครัวใหม่จน

ทำให้ทาร์คอฟสกี้ผิดหวังในตัวพ่อมาก แต่ในส่วนนี้ในหนังไม่ได้เล่า มีแค่ฉากพ่อกลับมาในตอนท้ายและแม่จูงลูกผ่านทุ่งหญ้าเพียงลำพัง

4.5.2.2.ฉากในปัจจุบัน

เหตุการณ์ในปัจจุบันดำเนินเรื่องในฉากที่เป็นแฟลตซึ่งคงจะเป็นบ้านของอเล็กซี่ตอนโต ซึ่งอาจจะเป็นบ้านของทาร์คอฟสกี้ด้วยเพราะในฉากหนึ่งภาพแพนให้เห็นโปสเตอร์ Andrei Rublev และภาพถ่ายของทาร์คอฟสกี้ เรื่องราวในปัจจุบันเป็นเหตุการณ์ที่อเล็กซี่ที่กำลังจะหยุดติความสัมพันธ์กับนาตาลย่าและเขามีลูกชายชื่ออิกนาท์ ก่อนหน้านั้นทาร์คอฟสกี้ก็เลิกรากับอิร์มา (Irma Rausch) ภรรยาคนแรกทั้งคู่มีลูกชายชื่ออาร์เซนีย์ (หรือเรียกอีกชื่อว่าเซงก้า) ในเรื่องมีฉากสำคัญที่อเล็กซี่และนาตาลย่าทะเลาะกับเรื่องการแย่งกันเลี้ยงดูอิกนาท์ นาตาลย่าบอกอเล็กซี่ว่าเขาสามารถมาหาอิกนาท์ได้ในบางครั้งซึ่งนั่นเท่ากับว่านาตาลย่ากำลังจะพรากลูกไปจากเขาถึงแม้ว่าอิกนาท์อยากอยู่กับเขาก็ตาม ในชีวิตของทาร์คอฟสกี้ก็ไม่ต่างกัน เขาเขียนในไดอารี่ของเขา “อะไรจะเกิดขึ้นกับเซงก้า? เมื่ออิร์มาได้ยุติความสัมพันธ์ทุกอย่างอย่างที่เธอต้องการแล้ว แต่เธอก็ต้องการยุติสิทธิของฉันและเซกก้าด้วย” ฉากในปัจจุบันของอเล็กซี่สะท้อนสภาพชีวิตคู่ของทาร์คอฟสกี้ออกมาเหมือนสิ่งที่เขาติดค้างและเป็นปัญาที่เขาเผชิญอยู่ ซึ่งได้ซ้ำรอยปัญหาของพ่อกับแม่เขาที่เกิดขึ้นและฝังใจเขาในอดีต

4.5.2.3.ฉากความฝัน

ฉากความฝันใน The Mirror ในตอนท้ายมีบทบรรยายของอเล็กซี่ซึ่งบอกว่า เขาชอบช่วงชีวิตวัยเด็กในชนบทมาก บ้านของปู่ที่เขาเคยอยู่เป็นความทรงจำที่เขานึกถึงเสมอและเขาก็ฝันถึงที่นี่บ่อยครั้ง รูปแบบของความทรงจำและความฝันของทาร์คอฟสกี้ที่นำเสนอใน The Mirror เป็นเหมือนหมุดหมายสำคัญที่ไขความเป็นมาในผลงานทุกเรื่องของเขา ผลงานเรื่องอื่นเหมือนตัวล็อก ผลงานเรื่องนี้ก็คือกุญแจ ในฉากความฝันแรกเราจะเห็นลมออกมาจากป่าแล้วก็เป็นฉากในบ้านที่พ่อมาช่วยแม่ล้างผมแล้วเดินออกไปหลังจากนั้นบ้านพังฝ้าเพดานถล่มลงมามาเรียเดินไปที่กระจกแล้วเห็นหญิงแก่อยู่ในนั้น หญิงแก่คนนั้นเป็นแม่ของทาร์คอฟสกี้จริงๆซึ่งในฉากฝันตอนนี้แสดงให้เห็นการเชื่อมโยงของโลกภาพยนตร์และโลกความเป็นจริง บ้านที่พังคือชีวิตจริงที่ครอบครัวล่มสลาย ในฉากฝันที่สองเราเห็นอเล็กซี่ตอนเด็กมากๆที่กำลังจะไปหลบฝนในบ้านแต่ก็เปิดประตูไม่ออก แต่สักพักนึงประตูก็เปิดเองลมสงบเราเห็นแม่ข้างในนั้น ความฝันนี้คงแทนในชีวิตจริงที่แม่ของทาร์คอฟสกี้เป็นคนเข้าใจยากแล้วมีความซับซ้อนซึ่งทาร์คอฟสกี้ไม่เข้าใจเธอเลยแม้จะ

ถูกเธอเลี้ยงดูมา ในความฝันสุดท้ายแสดงความผาสุขแสดงการยอมรับที่จะอยู่กับแม่ของทาร์คอฟสกี้โดยปราสจากพ่อ โดยเป็นภาพของอเล็กซี่วิ่งหนีลมไปหลบในบ้านแล้วดื่มนมในสภาพบ้านที่มีแสงสลัว ความฝันนี้จบด้วยการนำความฝันมาผสมกับความจริงในเรื่องโดยอเล็กซี่ในภาพสีว่ายน้ำไปหาแม่ที่กำลังซักผ้าอยู่ ซึ่งจะโยงไปถึงฉากที่พ่อแม่รักกันก่อนจะคลอดอเล็กซี่และฉากสุดท้ายแม่ทาร์คอฟสกี้เข้าร่วมฉากแทนบทแม่จูงอเล็กซี่และน้องสาวผ่านทุ่งหญ้าที่สวยงาม

4.5.3.**วิเคราะห์ภาพยนตร์** The Mirror **กับภาพชีวิตของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้**

The Mirror แปลว่ากระจก ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้ทาร์คอฟสกี้ได้ใช้ภาพยนตร์สะท้อนชีวิตตัวเขาเองออกมา ในเมื่อเป็นภาพยนตร์ชีวประวัติของผู้กำกับ ตัวละครในการดำเนินเรื่องจึงต้องเป็นตัวแทนของบุคคลที่มีตัวตนจริงๆในชีวิตของทาร์คอฟสกี้ ในส่วนนี้จึงขอยกตัวละครหลักในเรื่องเพื่อเทียบเคียงกับบุคคลที่เกี่ยวข้องกับทาร์คอฟสกี้ เพื่ออธิบายความเป็นตัวตนของทาร์คอฟสกี้ที่แฝงไว้ในเรื่องนี้ ดังนี้

4.5.3.1.<u>อเล็กซี่</u>(Alexei) อเล็กซี่เป็นตัวละครที่มีสองช่วงอายุคือ ช่วงวัยเด็กและช่วงวัยผู้ใหญ่ ในช่วงวัยเด็กอเล็กซี่ดูเป็นเด็กเรียบร้อยเก็บตัว เขาอาศัยอยู่ในครอบครัวที่มีผู้หญิงเป็นใหญ่ เนื่องด้วยพ่อต้องไปสงครามและอเล็กซี่มีช่วงวัยเด็กที่อยู่ในภาวะสงครามจึงต้องย้ายไปอยู่บ้านปู่ในชนบท ในช่วงสงครามครอบครัวประสบกับภาวะการเงินที่ไม่ดีนัก แม่ต้องเอาของออกมาขายบ่อยๆ ภาวะการเติบโตของเขาในครอบครัวที่ผู้หญิงเป็นใหญ่สามารถเห็นได้ในฉากช่วงวัยผู้ใหญ่ของเขาที่ทะเลาะกับภรรยาที่กำลังจะเลิกรากัน ในตอนที่นาตาลย่าภรรยาบอกเขาว่าเขาชอบใช้เหตุผลเขาเป็นใหญ่โดยไม่ฟังเหตุผลของคนอื่นเลย อเล็กซี่เขาก็ยอมรับอย่างที่เป็นแล้วก็บอกว่าเขาโตมาในครอบครัวที่แม่เป็นใหญ่ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าอเล็กซี่ติดภาวะอารมณ์ที่ถูกเพศหญิงกดขี่มาตั้งแต่เด็กซึ่งพอโตมาเลยแสดงลักษณะอารมณ์เหล่านั้นออกมา ตัวละครอเล็กซี่ก็คือทาร์คอฟสกี้เขาได้บันทึกตัวเองในภาพยนตร์ด้วยชื่อนี้แทนที่จะใช้ชื่อตัวเอง และคนเล่าเรื่องหลักก็คือ อเล็กซี่(บางฉากมีทาร์คอฟสกี้โผล่เข้ามาร่วมฉาก)

ภาพที่ 60 ภาพอเล็กซี่ตอนเด็ก

4.5.3.2.มาเรีย (Maria) เป็นตัวละครแม่ของอเล็กซี่และเป็นตัวแทนของแม่ทาร์คอฟสกี้ เป็นนักเขียน มีลักษณะอารมณ์ที่ซับซ้อนและอ่อนไหว เป็นคนมีความกล้าหาญสามารถยืนหยัดเผชิญปัญหาได้ ครั้งหนึ่งในเหตุการณ์ย้อยอดีต มาเรียต้องทำให้โรงพิมพ์ที่เธอทำงานอยู่ต้องวุ่นวายเพราะความไม่แน่ใจในงานเขียนที่ต้องแก้รีเปล่า เธอทำมันให้เป็นเรื่องใหญ่โตจนต้องหยุดแท่นพิมพ์เพื่อนำออกมาดูใหม่ ลักษณะนี้ยังส่งต่อถึงลูกชายอเล็กซี่ตอนโตซึ่งก็คือทาร์คอฟสกี้ที่ต้องมีปัญหากับภรรยาคนแรกและต้องเลิกรากัน ในเรื่องมาเรียอยู่กับชีวิตที่รอคอยสามีและต้องแบกภาระเลี้ยงลูกเพียงลำพังเช่นเดียวกันกับแม่ของทาร์คอฟสกี้ที่รอคอยอาร์เซนีย์กลับมาจากสงครามแต่เมื่อกลับมาเขาก็แต่งงานใหม่และย้ายบ้านออกไป มาเรียในหนังและมาเรียในชีวิตจริงต้องใช้ชีวิตอยู่บนความเจ็บปวดตลอดมาและต้องหยัดยืนเพื่อลูกและครอบครัว

ภาพที่ 61 ภาพของมาเรียตัวละครแม่ของทาร์คอฟสกี้

4.5.3.3.นาตาลย่า (Natalya) เป็นตัวละครที่ปรากฏในฉากปัจจุบัน เธอเป็นภรรยาของอเล็กซี่ อเล็กซี่บอกว่าเธอมีลักษณะคล้ายแม่ของเขา นาตาลย่าเป็นที่อยากควบคุมความคิดของอเล็กซี่แต่ในความเป็นจริงมันไม่เป็นอย่างนั้นอเล็กซี่ก็ไม่ต่างไปจากเธอเขาถูกเลี้ยงดูในสังคมครอบครัวที่มีผู้หญิงเป็นใหญ่ อเล็กซี่จึงไม่เคยยอมนาตาลย่าเลยเป็นเหตุผลที่ทั้งคู่ต้องเลิกรา ตัวละครนาตาลย่าถูกสร้างมาแทนภรรยาเก่าของทาร์คอฟสกี้ที่ได้ย่ากันไปในชีวิตจริง ฉากที่เป็นบทสนทนาระหว่างนาตาลย่าและอเล็กซี่อาจจะเป็นเหตุการณ์จริงที่ทาร์คอฟสกี้สร้างบรรยากาศที่เป็นดั่งตัวแทนของความรู้สึกในปัจจุบันที่เขาเผชิญอยู่ที่ไม่ต่างจากที่เกิดกับพ่อและแม่ของเขา

ภาพที่ 62 ภาพนาตาลย่าภรรยาซึ่งใช้นักแสดงคนเดียวกันกับมาเรียตัวละครแม่

4.5.4.วิเคราะห์เทคนิคในภาพยนตร์เรื่อง The Mirror

4.5.4.1.<u>การถ่ายภาพ</u> ใน The Mirror เทคนิกการใช้ภาพจะค่อนข้างแตกต่างจากผลงานที่ผ่านมาพอสมควร ซึ่งในเรื่องนี้จะเน้นการนำเสนอภาพตัวละครเด่นเป็นพิเศษตามเรื่องราวที่ทาร์คอฟสกี้สร้างมาจากความทรงจำและความฝันของตัวเอง แต่แม้จะมีการใช้ภาพแบบใหม่เข้ามาแต่ขนบของทาร์คอฟสกี้ยังเหมือนเดิมคือการใช้การถ่ายทำแบบ long takeและการจัดวางตำแหน่งตัวละคร การใช้ฟิล์มสีผสมฟิล์มขาวดำ การถ่ายภาพบรรยากาศที่งดงาม ซึ่งแบ่งเทคนิคการถ่ายภาพออก 3 รูปแบบ ดังนี้

ก.การเคลื่อนกล้อง ใน The Mirror ใช้ภาพที่แสดงภาวะอารมณ์ของตัวละครผ่านสีหน้าในหลายๆฉาก ภาพที่ทาร์คอฟสกี้เลือกใช้คือการเคลื่อนกล้องเข้าไปเพื่อจับภาพใบหน้าระยะใกล้ แต่ทาร์คอฟสกี้ก็ไม่ทิ้งการแพนกล้องที่เป็นขนบมาจากหลายเรื่องก่อน เพียงแต่ในเรื่องนี้ในเรื่องนี้ใช้ภาพที่มีแสงเงาเยอะและส่วนใหญ่จะเป็นภาพภายในสถานที่มีผนังกำแพงให้วางตำแหน่งการอยู่ของตัวละครเยอะ จึงสามารถหลบซ่อนคิวตัวละครในการเดินในฉากได้มีความซับซ้อนกว่าผลงานเรื่องก่อนและสร้างมิติให้แก่ภาพ มีการเคลื่อนกล้องเพื่อเข้าไปรู้จักสถานที่ เช่น ฉากเปิดของแฟลตหรือฉากลมพัดจากป่า เป็นต้น

ข.กรอบภาพ อย่างที่กล่าวไว้ในหัวข้อก่อนหน้าภาพยนตร์เรื่องนี้เน้นการถ่ายภาพคน เลนส์ที่ใช้จึงแคบลงมากว่าเรื่องก่อน เราจะพบการใช้ภาพถ่าย Head shot ในหลายๆฉากที่ทาร์คอฟสกี้อยากให้ตัวละครพูดกับกล้อง และตัวละครอเล็กซี่ในตอนโตถูกเลือกใช้แค่ภาพแทนสายตาเพียงอย่างเดียวซึ่งเราไม่สามารถเห็นใบหน้าของอเล็กซี่ตอนโตได้เลย ซึ่งอเล็กซี่เปรียบได้กับตัวทาร์คอฟสกี้เองการใช้ภาพแทนสายตาก็เหมือนกับให้คนดูมองผ่านชีวิตของเขาเช่นเดียวกับดวงตาเขาเอง บางครั้งทาร์คอฟสกี้ก็ให้ตัวละครหันหลังให้กับกล้อง ในหลายๆฉากภาพถูกถ่ายผ่านกรอบประตูและหน้าต่างซึ่งคงเปรียบได้กับกรอบภาพของชีวิตทาร์คอฟสกี้

ค.โทนสีของภาพ ทาร์คอฟสกี้ใช้สีของภาพในการเล่าเรื่องเป็น 3 สี คือ สีปกติ ซีเปียและขาวดำ ภาพขาวดำถูกใช้ในภาพความฝัน ซึ่งมีลักษณะที่คอนทราสจัดและใช้แสงเงาในการดำเนินเรื่อง ภาพสีซีเปียคือภาพย้อนอดีตจากช่วงเวลาปัจจุบัน ฉากภาพสีแทนเหตุการปกติทั้งในอเล็กซี่ตอนเด็กและวัยผู้ใหญ่

ภาพที่ 63 ลักษณะโทนสีของภาพที่ใช้แตกต่างกันใน The Mirror

4.5.4.2.<u>การใช้เสียง</u> ใน The Mirror ทาร์คอฟสกี้เลือกเพลงจาก บาค (Johann Sebastian Bach) เพอร์โกเลซ์ (Giovanni Battista Pergolesi) และ เพอร์เซลล์ (Henry Purcell) ซึ่งบทเพลงจากนักประพันธ์เหล่านี้จะมีเครื่องดนตรีหลักคือไวโอลินและออร์แกน ซึ่งบทเพลงจะไปในอารมณ์เดียวกันคือหวลไห้และเศร้าสร้อย เป็นเสียงเพลงที่สร้างบรรยากาศและการนึกถึงอดีต ซึ่งในตอนเด็กๆทาร์คอฟสกี้ชอบฟังเพลงเหล่านี้กับพ่อของเขา นอกจากบทกวีแล้วก็ยังมีเพลงประกอบที่แสดงถึงอิทธิพลของพ่อ(อาร์เซนีย์)ที่มีต่อเขา(ทาร์คอฟสกี้) และดนตรีประกอบในภาพฝันทาร์คอฟสกี้ยังคงใส่เพลงทดลองเพื่อสร้างบรรยากาศเหนือจริงในความฝันซึ่งพัฒนามาจาก Solaris ผลงานก่อนหน้าที่ทาร์คอฟสกี้ค้นพบซาวด์แปลกใหม่นี้

4.5.4.3.<u>การตัดต่อ</u> ใน The Mirror ทาร์คอฟสกี้เริ่มเล่นกับไทม์มิ่งของภาพโดยการถ่ายภาพในความเร็วชัดเตอร์ที่มากแล้วนำมาเล่นในความเร็วปกติ 24 เฟรมต่อนาที ทำให้ได้ภาพที่ช้าดูล่องลอย ซึ่งเทคนิกนี้ถูกใช้ในฉากความฝันเพื่อเน้นภาพลมที่พัดจากป่า และในMirrorมีการตัดภาพที่มาจากที่อื่นโดยไม่เกี่ยวกับเหตุการณ์แล้วมาสร้างความหมายใหม่ตามความต้องการของทาร์คอฟสกี้ที่ต้องการจะเล่าเรื่องราวให้เป็นดั่งบทกวีซึ่งในเรื่องนี้เทคนิกในการตัดต่อจะถูกใช้มากกว่าผลงานที่ผ่านมา

ภาพที่ 64 ภาพแม่รอคอยพ่ออยู่ที่รั้วบ้านคือภาพในความทรงจำของทาร์คอฟสกี้

4.5.5.**ความหมายและสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง** The Mirror

ภาพกระจก (Mirror) จึงถือเป็นสัญลักษณ์หลักในเรื่องซึ่งปรากฏเกือบทุกฉาก และสัญลักษณ์ต่างๆที่ปรากฏประจำในผลงานทาร์คอฟสกี้ล้วนมีพื้นฐานมาจากชีวิตของเขา ใน The Mirror เราก็สามารถเห็นที่มาของสัญลักษณ์นั้นๆที่เคยปรากฏในผลงานที่ผ่านมาของทาร์คอฟสกี้ ซึ่งสัญลักษณ์ที่ปรากฏในเรื่องมีดังนี้

4.5.5.1.<u>กระจก (Mirror)</u> กระจกเป็นสัญลักษณ์สำคัญและเป็นชื่อเรื่อง ประเด็นหลักของเรื่องคือการสะท้อนจากอดีตสู่ปัจจุบันและจากปัจจุบันสู่อดีต ในเรื่องอเล็กซี่เติบโตในครอบครัวที่แม่เลี้ยงเขามาโดยลำพังหลังจากที่พ่อเขาไปสงครามแต่เมื่อจบสงครามก็ไปมีครอบครัวใหม่ และเรื่องราวปัจจุบันที่อเล็กซี่กำลังจะตัดขาดจากภรรยาซึ่งลูกชายของเขาอิกนาท์กำลังเผชิญเรื่องราวที่เขาฝังใจมาจากตอนเป็นเด็ก ภาพของกระจกจึงหมายถึง การสะท้อนภาพความเจ็บช้ำของปัญหาในอดีตและกำลังเกิดซ้ำในปัจจุบัน เราจะเห็นภาพตัวละครหลักในเรื่องมองตัวเองในกระจกในหลายฉากของหนัง ภาพที่มาเรียแม่ของอเล็กซี่ตอนสาวมองกระจกแล้วเห็นตนเองเป็นแม่ในตอนแก่ ซึ่งในบทแม่ตอนแก่ทาร์คอฟสกี้ใช้แม่เขาเล่น เท่ากับว่าเรื่องราวในภาพยนตร์ได้สะท้อนสู่ภาพความเป็นจริงของทาร์คอฟสกี้เอง ตัวละครในหลายฉากหันมามองกล้องและก็พูดกับกล้อง ซึ่งภาพยนตร์ก็เปรียบเสมือนกระจกในชีวิตจริงของทาร์คอฟสกี้ เมื่อฉากปัจจุบันอเล็กซี่เป็นตัวละครเดียวที่ใช้ภาพแทนสายตาอย่างเดียวโดยไม่ปรากฏรูปลักษณ์ให้เห็นมีแต่เสียงพูดจากนอกภาพนั่นก็เท่ากับว่าเขามองเรื่องราวในชีวิตปัจจุบันอย่างไรและเป็นการเชื่อมโยงตัวละครอเล็กซี่กับ

ทาร์คอฟสกี้ ในฉากแรกของ The Mirror ทาร์คอฟสกี้บอกผู้ชมว่าผู้ชมกำลังนั่งดูชีวิตเขาอยู่ด้วยการนำเสนอภาพของอิกนาท์เดินไปเปิดโทรทัศน์เมื่อโทรทัศน์ติดแล้วก็ตัดไปอีกฉากหนึ่งซึ่งเด็กหนุ่มกำลังหัดพูดให้คล่องด้วยการสะกดจิต เด็กหนุ่มเริ่มจากการมองมาทางกล้องก่อนหันไปทำตามจิตแพทย์แล้วภาพก็ถอยออกมาเป็นภาพกว้างโดยการจัดวางกรอบภาพตั้งใจให้เห็นเงาของไมค์ที่กำลังบันทึกอยู่และแสงที่ใช้ในฉากนี้ก็เป็นแสงแข็งดูไม่เป็นแสงธรรมชาติแล้วภาพก็เคลื่อนเข้าไปใกล้เด็กหนุ่มกับจิตแพทย์อีกครั้ง จิตแพทย์คะยั้นคะยอให้เด็กหนุ่มพูดเมื่อเขาพูดชัดภาพตัดรวดเร็วไปขึ้นชื่อเรื่อง Mirror ซึ่งเท่ากับว่าทาร์คอฟสกี้กำลังถ่ายหนังที่คนดูกำลังมองกระจกของเขาซึ่งก็คือโลกของภาพยนตร์

ภาพที่ 65 ตัวละครแม่ในเรื่องส่องกระจกเห็นเป็นแม่ตัวจริงของทาร์คอฟสกี้

4.5.5.2.<u>บ้าน</u> บ้านที่ปรากฏในเรื่องนี้จะมีลักษณะ3แบบแตกต่างกัน โดยแบ่งเป็นบ้านชนบท (อดีต) บ้านชนบทในความฝัน และแฟลตในมอสโคว (ปัจจุบัน) บ้านในชนบทจะมีลักษณะเป็นบ้านไม้มีความเป็นธรรมชาติรายล้อมมีแสงธรรมชาติส่องสว่างตลอดเวลาเป็นที่หลบภัยสงครามที่อบอุ่น บ้านในความฝันผุพังมีฝนรั่วลงมาดูอึมครึมไม่สดใสแทนปมที่ติดในใจของอเล็กซี่ภาพบ้านชนบทในความฝันจึงดูมืดหม่นและหวลไห้ ส่วนแฟลตในมอสโควจะดูเก่าๆอึมครึมไม่สดใสมีแสงธรรมชาติประกอบกับแสงไฟในสถานที่แต่ก็ยังดูเป็นสถานที่ที่หม่นอยู่ ความส่วนที่มืดและสว่างภายในบ้านบอกเล่าอารมณ์ปัญหาความขัดแย้งระหว่างอเล็กซี่และนาตาลย่าที่อยู่ในช่วงบั้นปลายแห่งความสัมพันธ์ อีกทั้งความสับสนของอิกนาท์ที่เห็นพ่อแม่ทะเลาะกันอยู่บ่อยๆ

ภาพที่ 66 ภาพของแฟลตและบ้านในชนบท

4.5.5.3.นก ในผลงานก่อนหน้านี้นกปรากฏแค่เสียงประกอบเป็นสัญญาณของความไม่ปกติ ในเรื่องนี้นกเป็นตัวแทนของความอิสระปรากฏอยู่ในสามฉากคือ เพื่อนของอิกนาท์ที่แกล้งครูฝึกด้วยระเบิดปลอมจนทุกคนตกใจทั้งค่าย เขาเดินหนีจากเพื่อนๆมาแล้วจับนกที่มาเกาะบนหัวไว้ ฉากนี้แสดงความผิดพลาดในวัยเด็กถึงไม่ได้เกิดกับตัวละครหลังโดยตรงแต่ก็ถูกใช้เป็นภาพแทนการใช้ชีวิตที่อึดอัดของอิกนาท์ ฉากต่อมาในความฝันพ่อของอเล็กซี่เดินเข้ามาปลอบประโลมแม่ขณะที่แม่ลอยอยู่บนเตียงเมื่อพ่อเดินจากไปมีนกบินเข้ามาเฟรมภาพแล้วหายไป พ่อจากไปโดยที่แม่ยังลอยอยู่บนเตียงซึ่งแม่เป็นคนมีบรรทัดฐานในตัวเองในตอนหนึ่งป้าลิซ่าต่อว่าแม่ของอเล็กซี่หล่อนบอกเธอว่าเป็นเธอเองที่ไล่สามีไปเอง นกสีขาวที่บินเข้าฉากคงหมายถึงสามีที่เดินจากไป และอีกหนึ่งฉากในช่วงท้ายของเรื่อง แม่พยายามให้หมอมารักษาอเล็กซี่ตอนโตแต่อเล็กซี่ไม่ยอมให้รักษาเขาได้แต่บอกปัดว่า ทุกอย่างจะดีขึ้นเอง ขณะนั้นมีนกใกล้ตายอยู่บนเตียงเขาเขาหยิบมันขึ้นมาแล้วปล่อยให้นกบินไป จากสถานการณ์การปล่อยนกออกจากมือเป็นสัญลักษณ์ของการยอมรับบาดแผลในความทรงจำของทาร์คอฟสกี้

ภาพที่ 67 นกบนเตียงคนไข้ของอเล็กซี่

4.5.5.4.<u>องค์ประกอบทางธรรมชาติ</u> ภาพของธรรมชาติที่ปรากฏใน The Mirror อย่างชัดเจนและเป็นสัญลักษณ์หลักในเรื่องต่อๆไปของทาร์คอฟสกี้ ภาพของดินคงหมายถึงผืนแผ่นดินที่เป็นดั่งความทรงจำวัยเด็กของอเล็กซี่ที่บ้านปู่ในชนบท ซึ่งในเรื่องนี้เน้นภาพบรรยากาศของชนบทเป็นพิเศษและในฉากแฟลตปัจจุบันไม่ได้ถูกถ่ายบริเวณภายนอกเอาไว้เลย น้ำมาในรูปแบบของฝนและสิ่งที่ชะล้างบ้านให้ ผุพัง น้ำในเรื่องนี้ปรากฏอยู่ในภาพฝันที่มีแม่อยู่ในนั้น น้ำไม่ใช่แทนความชุ่มชื้นอาจจะแทนปัญหาที่เข้ามาถาโถมครอบครัวของทาร์คอฟสกี้โดยก่อนหน้านี้ใน Solaris (1972) น้ำเปรียบเสมือนตัวแทนบรรยากาศในความทรงจำที่เกิดปัญหาเป็นต้นเหตุให้ฮาริภรรยาของเคลวินฆ่าตัวตาย ในส่วนของลมที่สร้างบรรยากาศในภาพคงจะหมายถึงความคิดถึงพ่อของอเล็กซี่ ซึ่งในฉากแม่คอยพ่อที่รั้วบ้านในชนบทแล้วอเล็กซี่ก็เล่าเป็นเสียงบรรยายว่าเวลาคนอื่นจะมาทางถนนแต่เวลาที่กลับมาบ้านพ่อมักจะลัดออกมาทางป่า และฉากลมพัดออกมาจากป่าก็ถูกฉายซ้ำหลายครั้ง ภาพของไฟคือภาพความทรงจำของทาร์คอฟสกี้ที่ยุ้งฉางข้างบ้านซึ่งโดนไฟไหม้เพราะเด็กคนนึงเล่นไฟและฉากนี้ก็เป็นฉากสำคัญฉากหนึ่งใน The Mirror และเป็นภาพติดตาทาร์คอฟสกี้จนต้องนำออกมาปรากฏในผลงานหลายต่อหลายครั้ง

ภาพที่ 68 ภาพองค์ประกอบทางธรรมชาติ

The Mirror คือผลงานที่ทาร์คอฟสกี้ใช้สำรวจความทรงจำของตัวเอง แทนที่จะเป็นตัวละครเหมือนผลงานเรื่องก่อนหน้า สิ่งที่ทาร์คอฟสกี้ได้จาก The Mirror คือการปลดปล่อยตนเองจากความทรงจำในวัยเด็กที่หลอกหลอน หลังจากผลงานเรื่องนี้ทาร์คอฟสกี้ไม่ได้เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับช่วงชีวิตวัยเด็กและความสำพันธ์กับพ่ออีกเลย เหมือนอดีตของเขาได้ถูกรักษาด้วยภาพยนตร์เรื่องนี้แล้ว

4.6. Stalker (1979)

บทร่างแรกของ Stalker (1979) ในชื่อ *The Wish Machine* ถูกเขียนขึ้นมาอย่างใกล้เคียงกับต้นฉบับนิยาย *Roadside Picnic* ของพี่น้อง Arkady และ Boris Strugatsky และทาร์คอฟสกี้ได้ถ่ายทำไปแล้วครึ่งหนึ่งก่อนที่จะพบว่า ฟิล์มดังกล่าวกลับเสียหายในกระบวนการในแล็ปที่สตูดิโอ Mosfilm แต่ด้วยความช่วยเหลือของ Filip Yermash ทาร์คอฟสกี้จึงได้ทุนถ่ายทำใหม่อีกครั้ง โดยเขายืนยันว่าเขาไม่อาจทำสิ่งเดียวกันอีกครั้งได้ เขาจึงต้องเริ่มต้นเขียนบทใหม่กับเจ้าของนิยาย “บางทีความหายนะที่ Mosfilm อาจไม่ใช่อุบัติเหตุ แต่เป็นชะตากรรมที่มาในรูปอุบัติเหตุ มิเช่นนั้นหนังอาจไม่ลึกอย่างที่เป็นอยู่” ทาร์คอฟสกี้แสดงความคิดเห็นต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น

ทาร์คอฟสกี้อธิบายว่า ‘นักเขียน’ และ ‘นักวิทยาศาสตร์’ นั้นเป็นตัวแทนของหลักการในโลกแห่งความจริงปัจจุบัน ซึ่งจะกระตุ้นให้ stalker ได้กลับมาพิจารณาทัศนคติเกี่ยวกับชีวิตของตัวเองอีกครั้ง มันเป็นเรื่องราวของวิกฤตการณ์ Stalker คือชนเผ่าโมฮิแกนคนสุดท้ายเป็นสิ่งที่เหลือรอดมาจากยุคสมัยที่ผ่านพ้นไปแล้ว ผู้ที่ยึดมั่นในอุดมคติ ซึ่งถูกแทนที่ด้วยการสูญเสียซึ่งความศรัทธา วัตถุนิยมคือผู้ชนะ อย่างน่าหดหู่ใจ

ตัวละครสตอลเกอร์ไม่ได้เข้าไปใน ‘ห้อง’ เพราะมันเป็นเรื่องที่ไม่สมควร มันไม่ใช่ภารกิจของเขา และมันยังขัดหลักการของเขาด้วย อย่างไรก็ดี ถ้าทั้งหมดนี้จริงๆแล้วเป็นผลผลิตจากจินตนาการของเขา เขายิ่งไม่ควรเข้าไปข้างใน เพราะเขารู้อยู่แล้วว่าจะไม่มีพรใดสมปรารถนา สำหรับเขามันเป็นสิ่งสำคัญที่นักเขียนและนักวิทยาศาสตร์นั้นจะเชื่อในอำนาจของ ‘ห้อง’ และเข้าไปในนั้น สตอลเกอร์ปรารถนาที่จะค้นพบผู้คนที่เชื่อในบางสิ่งในโลกนี้ ซึ่งเต็มไปด้วยคนที่ไม่เชื่อในอะไรเลย

4.6.1.**เนื้อเรื่อง**

ภาคแรก

เรื่องราวเกิดขึ้นในอนาคต ปรากฏสถานที่หนึ่งที่เรียกว่า “โซน (Zone)” ซึ่งในนี้มีห้องหนึ่งที่หากใครสามารถผ่านเข้าไปได้ก็จะสมปราถนาทุกประการ แต่ไม่มีใครทราบแน่ชัดว่ามี

ห้องนั้นอยู่ในโซนหรือไม่ เพราะไม่มีใครสามารถมีชีวิตรอดออกจากโซนไปได้ หลังจากเกิดสงครามในโซนทำให้ทหารที่เข้าไปในโซนตายไปเป็นจำนวนมาก สุดท้ายเลยกลายเป็นเป็นพื้นที่ควบคุมแน่นหนาจากเจ้าหน้าที่ตำรวจเพื่อไม่ให้ใครเข้าไป แต่ก็ยังมีกลุ่มคนผิดกฎหมายที่ลักลอบนำคนเข้าไปในโซนซึ่งเป็นที่รู้จักกันว่า “สตอลเกอร์ (Stalker)”

สตอลเกอร์คนสุดท้ายเขาได้รับว่าจ้างจากผู้ที่สนใจกลุ่มใหม่ที่จะเข้าไปในโซน แต่ภรรยาของเขากลับขอร้องเขาไม่ให้เข้าไปในโซนอีกเพราะมันอันตราย แต่เขาไม่เชื่อฟังเลยออกมาจากบ้านโดยไม่สนใจคำขอร้องของภรรยา สตอลเกอร์นัดพบนักเขียนที่ท่าเรือ นักเขียนมากับหญิงสาว แต่สตอลเกอร์บอกให้นักเขียนไล่ผู้หญิงไป นักเขียนและสตอลเกอร์มาที่บาร์เพื่อมาพบกับนักวิทยาศาสตร์ที่รออยู่ นักเขียนให้เหตุผลการไปโซนคือต้องการไปหาแรงบันดาลใจใหม่และนักวิทยาศาสตร์ก็ต้องการไปศึกษางานวิทยาศาสตร์

สตอลเกอร์พานักเขียนและนักวิทยาศาสตร์ขึ้นรถจิ๊บฝ่าด่านตำรวจที่แน่นหนาและต่อด้วยรถรางเพื่อเข้าไปยังโซน เมื่อถึงโซนนักเขียนถามว่าตำรวจจะไม่ตามมาเหรอ สตอลเกอร์ตอบว่าตำรวจกลัวโซนเหมือนกัน พวกเขากลัวว่าจะนำความวิบัติมาให้ สตอลเกอร์ล้มตัวลงนอนบนหญ้าอย่างผ่อนคลายเขารู้สึกกับโซนเหมือนกับบ้าน ระหว่างนั้นนักวิทยาศาสตร์ก็ได้เล่ากับนักเขียนว่า สตอลเกอร์เคยติดคุกมาก่อนและลูกสาวเขาเป็นพวกกลายพันธ์ที่ติดเชื้อมาจากโซนทำให้เดินไม่ได้ เม่นเพื่อนของสตอลเกอร์เคยมายังโซนและออกไปร่ำรวยแต่อีกสองอาทิตย์ต่อมาก็ฆ่าตัวตาย แล้วนักวิทยาศาสตร์ก็อธิบายว่าโซนเกิดจากอุกกาบาตจากนอกโลกเมื่อ 20ปีที่แล้วและมีห้องหนึ่งที่ใครเข้าไปจะสมปราถนา ดังนั้นจึงมีการคุ้มครองอย่างแน่นหนา

ในโซนสตอลเกอร์ได้อธิบายความน่าหวาดกลัวของโซนให้นักเขียนและนักวิทยาศาสตร์ฟังตลอดทาง เขาต้องเอาเหล็กวงแหวนพันผ้าพันแผลแล้วโยนนำทางเพื่อ หลบเหลี่ยงกับดักจากโซน เมื่อนักเขียนเห็นอาคารร้างแห่งหนึ่งเขาอยากเดินตรงเข้าไป แต่สตอลเกอร์หวาดกลัวและห้ามไว้บอกให้เดินอ้อมไป แต่นักเขียนยังดื้อดึงยืนยันที่จะเดินตรงไปยังตัวอาคารร้าง สตอลเกอร์ก็โยนเหล็กแหลมไปยังนักเขียนจนทั้งคู่ทะเลาะถกเถียงกัน นักเขียนแยกทางไปตามที่เขาคิดคือเดินตรงไป นักเขียนเดินไปสักพักก็รู้สึกหวาดกลัว เลยกลับไปเดินตามสตอลเกอร์ นักวิทยาศาสตร์เห็นท่าว่าไม่ค่อยดีเลยบอกว่าจะนั่งรอลงตรงนี้ แต่สตอลเกอร์บอกว่าอันตรายและบังคับให้ไปด้วยกัน

ภาคหลัง

พวกเขาเข้าไปในตัวอาคาร เสียงจากนอกภาพสตอลเกอร์ภาวนาให้นักเขียนและนักวิทยาศาสตร์ศรัทธาในโซน ระหว่างทางนักวิทยาศาสตร์ลืมเป้ไว้ เขาอยากกลับไปเอาเป้แต่สตอลเกอร์ห้ามไว้สตอลเกอร์สงสัยว่าในเป้มีอะไรสำคัญแต่นักวิทยาศาสตร์ก็ไม่ตอบ นักเขียนและสตอลเกอร์เดินไปซักระยะก็พบว่านักวิทยาศาสตร์หายไปพวกเขาสงสัยว่านักวิทยาศาสตร์คงอยากกลับไปเอาเป้ นักเขียนและสตอลเกอร์เดินทางต่อ ทางในอุโมงค์เต็มไปด้วยความเปียกชื้นและซับซ้อน เมื่อพวกเขาออกมาจากอุโมงค์ก็พบว่านักวิทยาศาสตร์นั่งรออยู่แล้ว และเราก็เห็นว่าสตอลเกอร์กับนักเขียนเดินวนอยู่ที่เดิม สตอลเกอร์ขอร้องให้พวกเขาไปต่อ แต่ถูกต่อว่าสุดท้ายพวกเขาเลยพักกันตรงนี้ นักเขียนและนักวิทยาศาสตร์คุยกันระหว่างพัก สตอลเกอร์นอนฝันถึงภาพของชิ้นส่วนของสิ่งของต่างๆที่จมอยู่ในน้ำและมีเสียงบรรยายเป็นบทกวีจากนอกภาพ

พวกเขาเดินทางมาถึงอุโมงค์ที่เรียกว่า อุโมงค์บดเนื้อ ไม่มีใครกล้าเดินเข้าไปจนสตอลเกอร์ให้จับไม้สั้นไม้ยาวเพื่อตัดสิน นักเขียนจับได้ไม้ยาวเขาเดินนำไปอย่างกล้าๆกลัวๆ เมื่อถึงประตูอีกด้านนักเขียนหยิบปืนขึ้นมาแต่สตอลเกอร์ห้ามไว้ จนนักเขียนทิ้งปืนไว้และลงไปในห้องที่น้ำท่วมอยู่ นักเขียนลงไปอย่างกลัวๆแต่ก็ผ่านไปได้ นักวิทยาศาสตร์และสตอลเกอร์ค่อยๆตามกันไป พวกเขามาถึงห้องที่มีเนินทรายเล็กๆ นักเขียนเดินล่วงหน้าไปโดยไม่รอ สตอลเกอร์พยายามห้ามเขากลัวจะเป็นอันตรายระหว่างนั้นก็มีแสงวาบขึ้นมาจนแสบตามีนกสองตัวบินเข้ามาตัวนึงหายเข้าไปในกำแพง นักเขียนเริ่มรู้สึกปวดหัวและล้มลง

นักเขียนตื่นมาและบ่นคนเดียวเกี่ยวกับงานและสังคมที่คอยวิพากวิจารณ์เขา สตอลเกอร์ท่องบทกวีของพี่ชายเม่น (ซึ่งตายในอุโมงค์บดเนื้อ) พวกเขาเริ่มเถียงกันอีกครั้งระหว่างนั้นก็มีเสียงโทรศัพท์ดังขึ้น นักวิทยาศาสตร์รับสายปลายสายโทรผิด นักวิทยาศาสตร์ลองโทรออกอีกครั้ง เขาโทรไปหาเพื่อนเขาบอกว่าเขาได้เจอบางสิ่งในบังเกอร์ที่สี่แล้วและเจอห้องที่เขาตามหา เพื่อนเขาตอบกลับมาว่าเขายังแค้นเรื่องที่เพื่อนเขาไปมีชู้กับเมียเขาและเพื่อนเขาพูดข่มอยู่ตลอดเวลาจนนักวิทยาศาสตร์บอกว่าเมื่อก่อนเขากลัว เขาจมอยู่กับความทุกข์แต่ตอนนี้เขาไม่กลัวแล้ว นักวิทยาศาสตร์คิดว่าจะเป็นอย่างไรถ้าคนชั่วนำพรไปใช้ในทางที่ผิด นักเขียนบอกว่าจะไม่มีใครรู้เรื่องราวที่นี่

สตอลเกอร์พาพวกเขาไปยังประตูห้องที่พวกเขาจะสมปรารถนา นักวิทยาศาสตร์จึงหยิบระเบิดขึ้นมาและบอกว่าที่นี่มันไม่ได้ทำให้ทุกคนมีความสุขจริงๆหรอก จะดีกว่าถ้าทำลาย

มันก่อนจะตกอยู่ในมือคนชั่ว สตอลเกอร์รีบไปแย่งระเบิดมา พวกเขาแย่งชิงกัน นักเขียนก็ต่อว่าสตอลเกอร์ว่าเขาใช้โซนเป็นเครื่องมือหากินอาจจะจริงที่เขาหลงใหลโซนแต่เขาไม่มีวันที่จะเป็นพระเจ้าของที่นี่ แล้วนักเขียนก็บอกเหตุผลที่เม่นฆ่าตัวตายนั่นคือเขาปรารถนาเงินมากกว่าพี่ชายที่ตายไปในโซนมันจึงทำให้เขาตายเพราะรู้สึกผิด นักเขียนถามนักวิทยาศาสตร์ว่าใครเล่าเรื่องเม่นและทุกๆเรื่องให้ฟัง นักวิทยาศาสตร์บอกว่าสตอลเกอร์เล่าให้ฟังทั้งหมด ทุกคนสงบสติอารมณ์เพราะเชื่อว่าทั้งหมดเป็นไปเพราะความเพ้อเจ้อของสตอลเกอร์ สตอลเกอร์บอกว่าไม่ควรทำลายที่นี่เพราะที่นี่เป็นตัวแทนของความศรัทธาของคนที่ไร้สุข ทั้งหมดนั่งอยู่หน้าประตูแต่ไม่มีใครตัดสินใจเข้าไป นักวิทยาศาสตร์ทิ้งระเบิดทั้งหมด พวกเขาตัดสินใจกลับบ้าน

ที่บาร์ภรรยาและลิงลูกสาวของสตอลเกอร์มารอรับเขา พวกเขากลับบ้านด้วยกัน ที่บ้านภรรยาระบายความรู้สึกว่าไม่ว่าเขาจะเป็นยังไงเธอก็ยังรักเขาแม้ว่าชีวิตจะลำบากเพียงใดก็ตาม เราเห็นลิงลูกสาวของสตอลเกอร์อ่านหนังสือและหันมองแก้วบนโต๊ะ แก้วทุกใบเคลื่อนที่ไม่รู้ว่าแรงสั่นสะเทือนหรือพลังจิตของลิง มีเสียงเพลง Ode To Joy ของบีโธเฟ่นดังเข้ามา แล้วภาพก็ค่อยๆเลือนออก

4.6.2.**วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง** Stalker

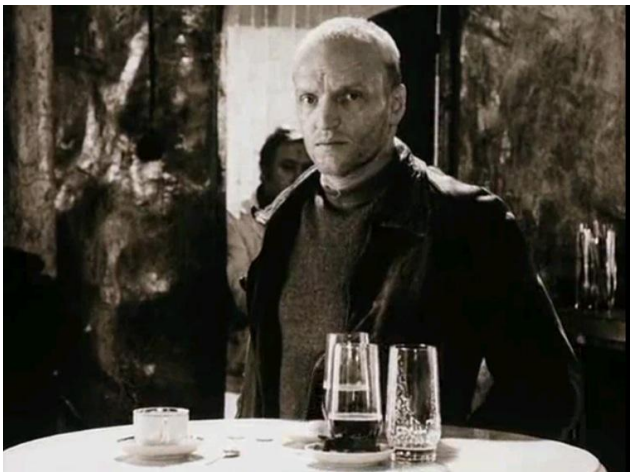
การเล่าเรื่องของทาร์คอฟสกี้ใน Stalker แตกต่างจากผลงานที่ผ่านมาของเขา ซึ่งในเรื่องนี้การเล่าเรื่องถูกวางให้เป็นเส้นตรงไม่มีการเล่าย้อนอดีตเหมือนเรื่องก่อนหน้านี้ อาจจะเนื่องด้วยทาร์คอฟสกี้ดัดแปลงมาจากนิยายผจญภัยเชิงวิทยาศาสตร์ของพี่น้องสตรอกาสกี้ แต่เรื่องราวการผจญภัยและความแปลกตาทางวิทยาศสตร์ตามที่นิยายวิทยาศาสตร์ควรมีถูกแทนที่ด้วยการเดินทางค้นหาจิตวิญญาณของตัวเองคล้ายประเด็นเรื่องราวใน Solaris (1972) ของทาร์คอฟสกี้ที่ได้เคยนำเสนอไปก่อนหน้านี้

ถึงแม้ว่าจะมีการเล่าเรื่องเป็นเส้นตรง หากแต่ยังมีฉากความฝันที่เป็นจุดเด่นในงานของทาร์คอฟสกี้เช่นเคย การเล่าเรื่องในเรื่องนี้ค่อนข้างเรียบง่ายโดยมีตัวละครหลักดำเนินเรื่องเพียง3 คนและความต้องการตัวละครมีเพียงอย่างเดียวคือเดินทางไปยังโซนเพื่อพบห้องที่จะทำให้สมปรารถนา ซึ่งการเล่าเรื่องเป็นไปตามโครงสร้างการเล่าเรื่องปกติ จะแตกต่างแค่รายละเอียดและองค์ประกอบในงานของทาร์คอฟสกี้ที่ทำให้จุดสูงสุดของเรื่องเป็นเรื่องราวค่อนข้างเป็นนามธรรม

โครงสร้างการเล่าเรื่องของทาร์คอฟสกี้ใน Stalker ถูกแบ่งเป็น 2 โลก คล้ายผลงานเรื่อง Solaris (1972) แต่โลก 2 โลกใน Stalker มีเส้นแบ่งบางๆคือ โลกแห่งความเป็นจริง และ โลกในอุดมคติ (โลกในโซน) ทาร์คอฟสกี้ใส่ความลึกลับภายในเรื่องราวซึ่งจะค่อยๆเปิดเผยทีละนิด ด้วยการไม่ให้รายละเอียดของโซนมากนัก โดยที่คนดูรู้เท่ากับตัวละคร คือ รู้แค่จากคำบอกเล่าของสตอลเกอร์เหมือนที่ตัวละครตัวอื่นรู้ เหตุการณ์ใน Stalker หลักๆก็จะมาจากตัวละคร ซึ่งภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้มักใช้ตัวละครเป็นตัวขับเคลื่อนเรื่องราวไม่ใช่พล็อตเรื่อง และในผลงานชิ้นนี้ก็เช่นกัน

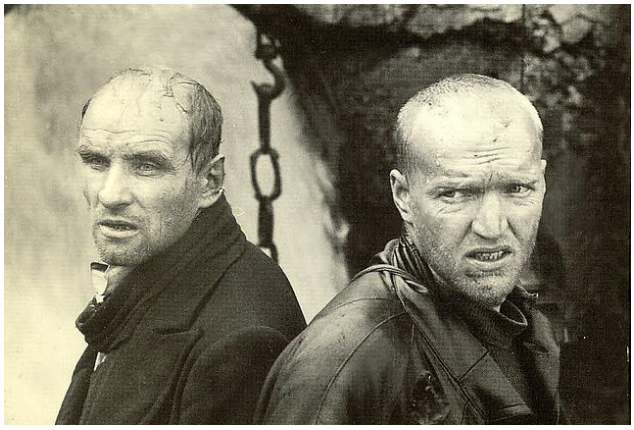
ในภาพยนตร์เรื่อง Stalker ใช้ตัวละครหลักแค่3ตัว เพื่อการดำเนินเรื่องราวทั้งหมด ซึ่งเขาออกแบบแต่ละตัวละครให้มีขั้วตรงข้ามตามแบบอาชีพที่แตกต่างกัน ซึ่งใช้เล่าเรื่องของกิเลสมนุษย์และความเชื่อความศรัทธาที่เสื่อมถอยของคนสมัยใหม่ที่พึ่งวัตถุ โดยวางสตอลเกอร์ให้เป็นผู้นำทางและเป็นตัวละครที่เป็นจุดศูนย์กลางของเรื่อง ทาร์คอฟสกี้ได้นำเสนอการปะทะกับระหว่างความปรารถนาในวัตถุจากโลกของเหตุผลของนักเขียนและนักวิทยาศาสตร์กับความศรัทธาจากโลกในอุดมคติของสตอลเกอร์ โดยตัวละครแต่ละตัวสามารถแบ่งแยกอธิบายได้ ดังนี้

1.<u>สตอลเกอร์</u> เขามีครอบครัวที่อัตคัต เขามีภรรยาที่ป่วยและลูกที่เดินไม่ได้ เขามีสภาพห่อเหี่ยวเมื่ออยู่นอกโซน ทาร์คอฟสกี้สร้างสตอลเกอร์ให้เป็นบุคคลที่มีศรัทธาอย่างแรงกล้าต่อโซน เขารู้สึกว่าโซนเป็นเหมือนกับบ้านของเขา หลังจากเพื่อนเขาตายไปก็มีเขาคนเดียวที่ลอบเข้าไปในโซนได้สตอลเกอร์จึงเหมือนเป็นคนออกกฎเมื่ออยู่ในโซน แต่เขาก็ไม่ได้รับการเชื่อถือจากนักเขียนและนักวิทยาศาสตร์มากนัก เนื่องจากเขาให้ความสำคัญกับตัวเองและหวาดกลัวเกินไปทั้งที่จริงแล้วจิตใจมนุษย์ต่างหากที่ร้ายกว่าโซน แม้ทาร์คอฟสกี้จะสร้างให้สตอลเกอร์ถูกลดความน่าศรัทธาลงเรื่อยๆเมื่อเรื่องดำเนินไป เราไม่เห็นสิ่งพิเศษเมื่อพวกเขาไปถึงโซน แต่ทาร์คอฟสกี้มาสรุปตอนท้ายตรงที่ลูกสาวของสตอลเกอร์อาจมีพลังจิต ซึ่งอาจเป็นได้ว่าลูกสาวอาจเป็นผลผลิตจากความต้องการของสตอลเกอร์ที่เคยผ่านห้องในโซนมาแล้ว และกลายเป็นศรัทธาที่คนอื่นไม่สามารถจับต้องได้ เพียงแต่ว่าแรงสั่นสะเทือนนั้นอาจจะมาจากรถไฟที่กำลังผ่านบ้านของสตอลเกอร์ ในบทสรุปของตัวละครตัวนี้สุดท้ายแล้วเราสรุปไม่ได้ว่าเขาเพ้อเจ้อไปเองหรือโซนที่เขาศรัทธานั้นมีอยู่จริงรึเปล่า แต่เขาเป็นตัวละครนึงที่มีศรัทธาอันแรงกล้าต่อโลกที่ไร้เหตุผลอย่างโซน



ภาพที่ 69 ภาพของสตอลเกอร์

2.นักเขียน ทาร์คอฟสกี้สร้างนักเขียนให้เป็นคนมีกิเลสตามสังคม นักเขียนเป็นคนที่ใจร้อนตามลักษณะนิสัยของคนเมือง เขาไม่มีสิ่งที่ยึดเหนี่ยวและศรัทธา เขาเลยมีเพียงความต้องการที่จะมาเอาประโยชน์จากโซน ซึ่งในสุดท้ายก็พ่ายแพ้ต่อจิตใจตัวเองเลยไม่กล้าข้ามประตูเข้าไปยังห้องสมปรารถนา ทาร์คอฟสกี้สร้างจุดเปลี่ยนสำคัญให้แก่ตัวละครคือการหวาดกลัวต่อด้านมืดในจิตใจของตัวเอง ซึ่งทำให้ตัวละครที่เต็มไปด้วยความโลภอย่างนักเขียนต้องเปลี่ยนใจและเรียนรู้ว่าสิ่งที่ได้สมดั่งใจปรารถนาอาจไม่ใช่สิ่งดี อย่างชีวิตของเม่นที่ตายเพราะความโลภและที่สำคัญพวกเขาไม่มีความศรัทธาในโซนมากพอที่จะเข้าห้องไปพิสูจน์เรื่องห้องลึกลับที่อยู่ในโซนเพราะเขาไม่รู้ว่าจิตใจของเขาปรารถนาสิ่งใด



ภาพที่ 70 นักเขียนและสตอลเกอร์

3.นักวิทยาศาสตร์ ลักษณะภายนอกของนักวิทยาศาสตร์ดูเป็นคนไม่มีพิษไม่มีภัย ทาร์คอฟสกี้สร้างให้นักวิทยาศาสตร์เป็นคนที่เต็มไปด้วยเหตุผล และชอบคาดคะเนกับสิ่งที่ยังไม่เกิดขึ้น เขาดูเป็นคนหวาดกลัวต่อโซนมากกว่าคนอื่นเพราะในอดีตเขาเป็นคนที่กลัวมาทั้งชีวิตไม่มีผลงานเป็นชิ้นเป็นอันซ้ำร้ายภรรยายังมีชู้กับเพื่อนสนิทอีก จากปูมหลังเขาเป็นคนที่บอบช้ำและอ่อนแอมาก นักวิทยาศาสตร์จะต่างขั้วความคิดกับสตอลเกอร์เพราะสตอลเกอร์เขาเชื่อทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นในโซนและมากกว่านั้น ในโลกแห่งเหตุผลของนักวิทยาศาสตร์โซนจะต้องถูกทำลายทิ้งเพราะเขากลัวเรื่องที่ยังไม่เกิดนั่นคือการนำไปใช้ในทางที่ชั่วร้าย และสิ่งที่เขาจะทำสามารถยืนยันว่าเขาเป็นคนทำลายโซนซึ่งอาจจะทำให้เขาเป็นที่รู้จักขึ้นมาและทำให้เขารู้สึกว่าชนะตัวเอง เมื่อรู้ว่าสุดท้ายแล้วโซนไม่มีอภินิหารใดๆ และเป็นสิ่งที่ไร้เหตุผลสิ้นดี สิ่งนี้เป็นเหตุให้นักวิทยาศาสตร์ยกเลิกการระเบิดโซนและตัดสินใจกลับบ้านอย่างยอมรับชะตากรรม

ภาพที่ 71 นักวิทยาศาสตร์และนักเขียน

สิ่งที่ทาร์คอฟสกี้แฝงไว้ใน Stalker ยังคงมีความคล้ายคลึงกับผลงานเรื่อง Solaris แต่ประเด็นที่ Stalker นำเสนอกลับยิ่งใหญ่กว่านั่นคือการเปรียบเทียบสิ่งที่มนุษย์มุ่งมั่นสร้างกับส่วนลึกภายในจิตใจที่ต้องรักษา ซึ่งสิ่งที่ภาพยนตร์เรื่อง Stalker ได้แฝงเอาไว้ นั่นคือความเป็นธรรมชาติกับความเป็นมนุษย์ ทาร์คอฟสกี้กำลังจะบอกเราว่า ธรรมชาตินั้นยิ่งใหญ่กว่าเทคโนโลยีและเหตุผลทั้งปวง ตัวละครอย่างนักเขียนและนักวิทยาศาสตร์หวาดกลัวกับธรรมชาติอย่างโซนและสตอลเกอร์ก็ลุ่มหลงและศรัทธาในโซนราวกับเป็นดังบ้าน เป็นโลกที่ยากจะเข้าถึงและสวยงามกว่าโลกที่มนุษย์อาศัยอยู่นั่นคือ โลกของธรรมชาติ

4.6.3. ภาพยนตร์เรื่อง Stalker และภาพชีวิตของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

สตอลเกอร์ เป็นผู้ที่ศรัทธาอย่างแรงกล้าในโซน โซนเหมือนเป็นดังบ้านและชีวิตของเขา ซึ่งโซนคงเปรียบได้กับโลกแห่งการสร้างสรรค์งานภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ ซึ่งไม่ใช่ทุกคนจะเข้าไปในโลกภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ได้เฉกเช่นดังโซนที่ไม่มีใครผ่านเข้าไปได้ง่ายๆ สตอลเกอร์เป็นตัวละครที่มีความแปลกแยกในสังคม เป็นบุคคลที่ยอมทิ้งทุกอย่างเพื่อโซนแม้แต่การขัดคำข้อร้องของภรรยาเพื่อจะได้เข้ามายังโซน ทาร์คอฟสกี้ก็เช่นกันที่ยอมทิ้งทุกอย่างเพื่อการสร้างภาพยนตร์แบบที่เขาต้องการ โดยการไม่ประนีประนอมกับการตรวจสอบภาพยนตร์

จะสังเกตได้ว่าในเรื่อง Stalker ทาร์คอฟสกี้จะเลิกเล่าปมในวัยเด็กของตัวเองแล้ว หลังจากทาร์คอฟสกี้ได้เล่าปมวัยเด็กใน The Mirror (1975) จนมาถึงใน Stalker ประเด็นการเล่าเรื่องของทาร์คอฟสกี้จะเปลี่ยนไป โดยจะเป็นการเล่าเรื่องของคนที่มีอุดมการณ์แสวงหาพื้นที่ของตัวเองให้หลุดพ้นจากกรอบของสังคม ซึ่งเป็นอีกเรื่องหนึ่งที่ทาร์คอฟสกี้หน่ายมานานและอยากหลุดพ้น คือ การปกครองระบอบโซเวียตในรัสเซียที่จำกัดพื้นที่ความคิดของคนทำงานศิลปะ ซึ่งทาร์คอฟสกี้ได้นำเสนอความภาพความมืดมนของโลกที่สตอลเกอร์ดำรงชีวิตอยู่ ที่มีบรรยากาศหดหู่คล้ายถูกจองจำ ผู้คนหวาดกลัวต่อการหลุดกรอบจากสังคม ความอิสระคือการค้นพบโลกอุดมคติแบบโซน ซึ่งอาศัยอยู่ได้เพียงชั่วคราวเท่านั้น ไม่นานก็ต้องกลับมาสู่โลกใบเดิม เปรียบดังคนทำงานศิลปะในรัสเซียที่จะมีอิสระแค่ในโลกอุดมคติในจินตนาการ เมื่อต้องการเผยแพร่ผลงานก็จะถูกคัดกรองและตัดทอนเพื่อให้สามารถเผยแพร่ได้ในโลกความเป็นจริงที่ไม่ขัดต่อระบอบแนวคิดของโซเวียต

ภาพที่ 72 ภาพของโซนเป็นที่ของธรรมชาติที่เป็นใหญ่เหนือโลกแห่งวัตถุ

ในสิ่งที่ยิ่งใหญ่กว่าระบบสังคม คือ ทาร์คอฟสกี้ได้นำเสนอภาพความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ ภาพในอนาคตที่ธรรมชาติจะยังคงหยัดยืนแต่มนุษย์จะสูญสิ้นศรัทธาลงเรื่อยๆ สิ่งที่มนุษย์ปรารถนาบางสิ่งบางอย่างจากโซนแต่กลับต้องพ่ายแพ้เพราะไม่มีความศรัทธามากพอ และการเสนอภาพของโซนที่เป็นภาพสีและภาพโลกภายนอกเป็นภาพขาวดำในบรรยากาศที่น่าหดหู่นั้น ได้สะท้อนภาพถิ่นที่อยู่ของมนุษย์ ซึ่งจะถูกทำลายลงเรื่อยๆขณะที่ธรรมชาติจะยังคงเติบโตในดินแดนที่ใครๆไม่สามารถผ่านไปได้อย่างโซน

4.6.4.วิเคราะห์เทคนิคทางภาพยนตร์ในภาพยนตร์เรื่อง Stalker

เทคนิคการถ่ายทำของทาร์คอฟสกี้เหมือนเป็นขนบมีไวยกรณ์ตายตัว ทุกเรื่องจะมีลักษณะคล้ายกัน แต่ก็มีเอกลักษณ์แต่ละเรื่องแตกต่างกันไป พัฒนาการในการถ่ายทำของทาร์คอฟสกี้คือการหยิบของเดิมมาพัฒนาให้ลึกซึ้งและสร้างความหมายสนับสนุนแก่นของเรื่องราวในแต่ละเรื่อง ใน Stalke ทาร์คอฟสกี้ได้พัฒนาการถ่ายทอดศิลปะภาพยนตร์ได้กลมกล่อมยิ่งขึ้นหลังจากที่เขาค้นหาการเล่าเรื่องหลายรูปแบบใน The Mirror (1975) เทคนิคที่โดดเด่นของทาร์คอฟสกี้ที่เลือกใช้ใน Stalker มีดังนี้

4.6.4.1.<u>เทคนิคทางภาพ</u> ทาร์คอฟสกี้เริ่มเลือกใช้เลนส์ที่แคบลงนับตั้งแต่ The Mirror แต่ก็ยังมีการใช้ภาพกว้างเพื่อเล่าบรรยากาศและการถ่ายแบบ Long Take ที่เป็นลักษณะเด่นอยู่เหมือนเดิม ด้วยลักษณะเรื่องราวของ Stalker ที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการเดินทาง ทาร์คอฟสกี้จึงเน้นการเคลื่อนกล้องเข้าไปหาตัวละครและสถานที่ ซึ่งเหมือนทาร์คอฟสกี้กำลังพาคนดูค่อยๆไปรู้จักตัวละครและสถานที่ อันลึกลับที่เรียกว่าโซน ตัวละครนักเขียนและนักวิทยาศาสตร์เปรียบเสมือนคนดูที่อยู่ในโลกแห่งเหตุผลซึ่งค่อยๆเดินทางเข้าไปยังโซน ทาร์คอฟสกี้ไม่ให้คนดูรู้ว่าโซนมีปาฏิหารอยู่หรือไม่ คำถามในใจคนดูแปรเปลี่ยนเป็นภาพการเคลื่อนกล้องตามหลังตัวละคร ทาร์คอฟสกี้จะเลือกจับสีหน้าตัวละครเฉพาะช่วงที่ตัวละครแสดงอารมณ์สำคัญเท่านั้น ในการถ่ายภาพใกล้ที่ใบหน้าของตัวละครภาพส่วนใหญ่จะถูกถ่ายจากด้านหลัง แล้วตัวละครก็จะหันมาแสดงสีหน้าตามสถานการณ์ของเรื่อง เพราะตัวละครในเรื่องนี้แต่ละตัวเก็บงำตัวตนและความคิดตัวเองไว้ข้างใน คนดูจะค่อยๆรู้เรื่องราวความนึกคิดของตัวละครพร้อมกับตัวละครทั้ง3 และการจัดวางภาพส่วนใหญ่ภาพจะถูกถ่ายผ่านประตูเข้าไป เราจะเห็นตัวละครทำกิจกรรมหรือคุยกันหลังประตูในหลายฉาก ซึ่งเป็นการปกปิดความปรารถนาเบื้องลึกของ

ตัวละคร ซึ่งประตูของห้องที่พวกเขาจะสมปรารถนาในโซนนั้น อาจนำความปราถนาเบื้องลึกที่มนุษย์อาจจะคิดไม่ถึงก็ได้ ภาพกรอบประตูจึงปิดกั้นเรื่องราวของตัวละครเอาไว้ ในส่วนของการแบ่งโลกความเป็นจริงกับโลกของโซนทาร์คอฟสกี้ใช้ภาพขาวดำในโลกจริงและใช้ภาพสีในโซน ซึ่งภาพขาวดำแทนความทนทุกข์ทรมานของตัวละครในชีวิตจริงส่วนภาพสีในโซนก็เหมือนโลกแห่งความฝันเป็นสถานที่รวมความหวังของคนที่สิ้นหวังเอาไว้

ภาพที่ 73 ภาพการใช้มุมภาพที่แคบลงและเน้นถ่ายข้างหลังตัวละคร

4.6.4.2.<u>การใช้เสียง</u> เสียงใน Stalker ใช้เสียงเพลงอิเล็กทรอนิกส์ทั้งเสียงเพลงและเสียงบรรยากาศ เพื่อสร้างบรรยากาศแปลกแยกลึกลับ ในฉากที่สตอลเกอร์ พร้อมด้วยนักเขียนและนักวิทยาศาสตร์เดินทางไปยังโซนด้วยรถราง ขณะที่เสียงซินธิไซเซอร์ผสมออแกนเริ่มบรรเลงประกอบบรรยากาศ เมื่อนั่งรถรางใกล้โซนเข้าไปเสียงรถรางที่ซับซ้อนจะถูกบิดเสียงจนเป็นเสียงเดียวกัน ดนตรีประกอบในฉากโซนจะใช้ซินธิไซเซอร์รองพื้นและเครื่องดนตรีอย่างออแกนนำเพื่อสร้างเมโลดี้ ในฉากสุดท้ายลิงลูกของสตอลเกอร์จ้องมองไปยังแก้วบนโต๊ะกำลังเคลื่อนที่คนดูไม่สามารถสรุปได้ว่าเคลื่อนด้วยพลังจิตหรือการสั่นสะเทือนของรถไฟที่วิ่งผ่านไป ทาร์คอฟสกี้เลือกใช้เพลง 9th Symphony (Ode to Joy) ของ Beethoven ส่งคนดูสู่ตอนจบซึ่งสร้างความสับสนให้กับคนดูว่าอยู่ในความฝันหรือเรื่องที่เกิดขึ้นจริง

4.6.4.3.<u>การตัดต่อ</u> ใน The Mirror (1975) จะมีการเล่าเรื่องที่ค่อนข้างเป็นนามธรรมอยู่สูง ทาร์คอฟสกี้จึงเลือกใช้การ cut away มากเพื่อเล่าเรื่องราวที่เป็นดังกวี แต่ใน Stalker การตัดต่อจะใช้การตัดค่อนข้างน้อย เพราะแต่ละฉากทาร์คอฟสกี้จะให้นักแสดงเล่นยาวจนจบเหตุการณ์ จะมีเฉพาะฉากสำคัญเท่านั้นที่ตัดรับหน้าตัวละครเช่นสีหน้าหวาดกลัวของนักเขียนในอุโมงค์บดเนื้อและการเฟดภาพเปลี่ยนเหตุการณ์ การตัดต่อใน Stalker จะไม่ค่อยโดดเด่นใช้ตัดเพื่อเรียงลำดับเรื่องเท่านั้น เพราะทาร์คอฟสกี้เน้นการเล่าเรื่องเป็นเส้นตรงไม่มีฉากย้อนอดีตเหมือนผลงานที่ผ่านมา

4.6.5.วิเคราะห์ความหมายและสัญลักษณ์หลักในภาพยนตร์เรื่อง Stalker

4.6.5.1.สุนัข ในผลงานก่อนหน้าของทาร์คอฟสกี้ ภาพของสุนัขเป็นตัวแทนของบ้าน เป็นสัตว์ที่มักจะประกอบอยู่ในบ้านของตัวละครหลักของเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นเคลวิน คิริลหรืออเล็กซี่ แต่ใน Stalker สุนัขสีดำเป็นสิ่งมีชีวิตเพียงอย่างเดียวที่อยู่ในโซนและเป็นสิ่งเดียวที่สตอลเกอร์นำออกจากโซนกลับบ้าน ซึ่งสตอลเกอร์รู้สึกว่าโซนเหมือนบ้านของเขา สุนัขจึงเป็นที่ระลึกแทนสิ่งที่เขารู้สึกว่าเป็นบ้าน อีกอย่างสุนัขเป็นสิ่งมีชีวิตที่ไม่มีเหตุผลและไม่มีการเรียนรู้เท่ามนุษย์ สุนัขจึงแทนสิ่งที่ไม่รู้ เมื่อไม่รู้จักโซนสุนัขจึงเดินไปไหนมาไหนได้สบาย ในขณะผู้มาเยือนอย่าง สตอเกอร์ นักเขียนและนักวิทยาศาสตร์ พวกเขามีจิตนาการและความรู้มากเกินไปจึงหวาดกลัวโซนจากความคิดและสิ่งที่ตัวเองเรียนรู้มา

ภาพที่ 74 ภาพของสุนัขในโซน

4.6.5.2.น้ำ เป็นส่วนสำคัญในเรื่องนี้ในโซนมีธารน้ำและน้ำที่ไหลแรงเหมือนน้ำตก เวลาที่ภาพโคลสอัพในแอ่งน้ำเราจะเห็นสิ่งของหลากหลายอยู่ใต้น้ำทั้ง ปืน เศษเครื่องจักร ของใช้ แม้กระทั่งรูปของพระเยซู น้ำจึงเปรียบเสมือนสิ่งที่แช่แข็งอดีตและความชุ่มชื้นที่หล่อเลี้ยงโซน เพราะโซนก็เป็นพื้นที่ที่อยู่ในอดีต มีอดีตเป็นสิ่งเก่าๆที่ผุพัง ในฉากที่สตอลเกอร์ภาวนาให้นักวิทยาศาสตร์และนักเขียนมีความศรัทธาในโซน เสียงบรรยายที่สตอลเกอร์นึกจะดังอยู่บนภาพในบ่อน้ำที่มีบางสิ่งปนเปื้อนลงไป ความศรัทธาจึงเปรียบเสมือนน้ำหล่อเลี้ยงโซนเช่นเดียวกัน เมื่อในฉากสุดท้ายทั้งสามคนสตอลเกอร์นักเขียนและนักวิทยาศาสตร์สิ้นหวังนั่งอยู่กลางโถงใหญ่หน้าห้องที่ทุกคนปรารถนา ในช่วงเวลานั้นฝนก็ตกลงมาแก่พวกเขาขณะที่พวกเขาหมดความเชื่อในเรื่องโซน ทั้งที่ยังไม่ได้พิสูจน์

ภาพที่ 75 ภาพสิ่งของที่อยู่ในน้ำในโซน

4.6.5.3.ประตู ในโซนประตูหน้าห้องที่ทุกคนปรารถนา คือที่ๆนำไปสู่ห้องที่ทุกคนจะได้สิ่งที่ปราถนาจากในเบื้องลึกของจิตใจ ใน Stalker ปรากฏการถ่ายภาพผ่านประตูหลายฉาก ในฉากเปิดตัวสตอลเกอร์ภาพค่อยๆเคลื่อนเข้าไปยังห้องนอนโดยผ่านประตู และประตูก็เปรียบดังสิ่งที่เกินจะเข้าใจ บางสิ่งที่ซ่อนอยู่ข้างหลังกรอบประตูเป็นดังปัญหาชีวิตของสตอลเกอร์ที่เขาไม่เคยเผชิญหน้า หรือความศักดิ์สิทธิ์ของห้องในโซนที่ไม่มีใครกล้าพิสูจน์แม้ประตูนั้นจะอยู่ตรงหน้าแล้ว

ภาพที่ 76 ตัวละครอยู่นอกประตูไม่กล้าเข้าห้องแห่งปรารถนา

เราทุกคนจะมีโลกบางใบอยู่ในจิตใจ เป็นโลกที่เราได้ทำแล้วมีความสุขจนทิ้งโลกความเป็นจริงไว้ข้างหลัง โลกภายในที่อยู่ในจิตใจเรารวบรวมบางสิ่งบางอย่างที่เราเชื่อ เราอาจสร้างความหวังให้คนอื่นได้ แต่มันก็ไม่ตลอดไปหรอกเพราะแต่ละคน โลกในใจแตกต่างกัน เหมือนโลกของโซนที่สตอลเกอร์กอดรัดเหมือนบ้านเชื้อเชิญให้นักเขียนและนักวิทยาศาสตร์ไปรู้จัก แต่สุดท้ายแล้วก็ถูกมองเป็นเรื่องไร้สาระสั่นคลอนศรัทธาของสตอลเกอร์ให้ตื่นมาอยู่กับโลกความเป็นจริง ทาร์คอฟสกี้ไม่ได้บอกแน่ชัดว่าโซนมีสิ่งพิเศษจริงหรือเป็นเรื่องที่สตอลเกอร์คิดไปเอง แต่มันได้เชื่อมโยงบางอย่างกับคนดูในเรื่องของความเชื่อความศรัทธาต่อสิ่งที่มีค่าในจิตใจเราเอง

4.7. Nostalghia (1983)

Nostalghia มีที่มามาจาก Tempo di Viaggio (Voyage in Time,1983) หนังสารคดีฉายโทรทัศน์ของทาร์คอฟสกี้ ซึ่งได้รับการสัมภาษณ์โดย โตนิโน่ กุเอร์ร่า (Tonino Guerra) คนเขียนบทเจ้าประจำของ มิเกลแอนเจลโล อัลติโอนี่ และเขาก็เป็นคนแนะนำกุเอร์ร่าให้เป็นคนเขียนบทให้ทาร์คอฟสกี้ ขณะที่เขาถ่ายทำสารคดีในสถาที่ต่างๆของอิตาลี่ ทาร์คอฟสกี้ก็เริ่มโน๊ตไอเดียสำหรับบทหนังเรื่องใหม่ที่ใช้ชื่อชั่วคราวว่า “The End of The World” และต่อมาก็ได้เปลี่ยนเป็น Nostalghia ในเดือนกรกฎาคม 1979 ทาร์คอฟสกี้ได้ให้ตัวเองเป็นนักแปลและอารมณ์ของหนังจะอยู่ในบรรยากาศที่เหงาๆ จนสัปดาห์สุดท้ายของเดือนพวกเขาเริ่มเรียงลำดับเหตุการณ์และได้เหตุผลที่ตัวเอกกอร์ชาคอฟมาอิตาลี่คือเพื่อศึกษาวิจัยนักแต่งเพลงชาวรัสเซีย ซึ่งต่อมาก็ปรากฏอยู่ในหนัง

ช่วงท้ายของฤดูร้อนปี 1979 ทาร์คอฟสกี้และกุเอร์ร่าได้ทำบทเสร็จพร้อมทั้งบทร่างถ่ายทำถึง 2 ร่าง แม้จะเป็นช่วงเวลาเดียวกับการถ่ายทำสารคดี นับว่าเป็นการทำงานที่เร็วมากของทาร์คอฟสกี้ Nostalghia ได้รับงบถ่ายทำจาก RAI สถานีโทรทัศน์ของอิตาลีเป็นเจ้าเดียวกับสารคดี Tempo di Viaggio (Voyage in Time, 1983)) และทุนอีกส่วนจากโซเวียต เมื่อสารคดี Tempo di Viaggio เสร็จพร้อมกับบทของ Nostalghia ทาร์คอฟสกี้ก็ได้เสนอโครงการเพื่อถ่ายทำแต่แล้วก็ถูกตัดงบประมาณบางส่วน ในเดือนสิงหาคมทาร์คอฟสกี้กลับไปยังโซเวียตเพื่อเจรจาของบประมาณอีกส่วนแต่ก็ถูกตัดงบเช่นกัน จากตอนแรกทาร์คอฟสกี้มีฉากที่ต้องถ่ายทำในโรงถ่ายแต่ก็ต้องยกออกไปและเปลี่ยนเป็นถ่ายในสถานที่จริงทั้งหมดในอิตาลี

หนังถูกถ่ายในฤดูใบไม้ร่วงและเสร็จทันเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ในปี 1983 Nostalghia ได้รับรางวัลผู้กำกับดีเด่น แต่ทาร์คอฟสกี้เขียนในบันทึกไว้ว่า ที่จริงเขาควรจะได้ภาพยนตร์ดีเด่นแต่เพราะคณะกรรมการตรวจสอบภาพยนตร์ของโซเวียต (Goskino) ออกคำสั่งให้ Sergei Bondarchuk ซึ่งเป็นคณะกรรมการในปีนั้น ได้ทำให้คณะกรรมการท่านอื่นๆคล้อยตามและทำให้ Nostalghia พลาดรางวัล แต่กาลเวลาก็ได้พิสูจแล้วว่า Nostalghia เป็นหนังที่เข้าขั้นคลาสสิกอีกเรื่องหนึ่งในโลกภาพยนตร์ ซึ่งมันสำคัญกว่ารางวัลใดๆทั้งสิ้น

4.7.1.เนื้อเรื่อง

เปิดเรื่องด้วยภาพซีเปีย เราเห็นผู้หญิงและเด็กๆในบรรยากาศชนบทที่มีหมอกปกคลุม(ภายหลังเราจะรู้ว่าเป็นครอบครัวและบ้านของกอร์ชาคอฟในรัสเซีย) เครดิตของเรื่องขึ้นตรงนี้

กอร์ชาคอฟและยูจีเนียล่ามของเขาขับรถไปยังโบสถ์ของพระแม่มารีย์ทรงครรภ์ในชนบทของอิตาลี (Piero Della Francesca's Madonna of Childbirth) ยูจีน่าชวนกอร์ชาคอฟเข้าไป แต่เขาปฏิเสธ ยูจีเนียเข้าไปในโบสถ์ ซึ่งขณะนั้นเขาประกอบพิธีกันอยู่ ยูจีน่าเดินมาถึงรูปพระแม่มารีย์เธอถูกบาทหลวงขอให้เธอคุกเข่าภาวนาแต่เธอไม่ทำตาม แล้วพิธีขอลูกก็เริ่มขึ้น เธอตั้งคำถามว่าทำไมผู้หญิงต้องมีลูกกับบาทหลวง บาทหลวงตอบว่ามันเป็นหน้าที่ของผู้หญิงที่ต้องมีลูกและอดทน

ที่ล๊อบบี้ในโรงแรมยูจีเนียอ่านบทกวีของอาเซนีย์นักเขียนชาวรัสเซีย กอร์ชาคอฟถามเธอว่าอ่านจากภาษารัสเซียรึเปล่า? เธอบอกว่าแปลมา กอร์ชาคอฟก็ต่อว่าเธอว่าบทกวีเป็นของพื้นถิ่นนั้นๆเป็นจิตวิญญาณของที่นั่นจะแปลเป็นภาษาอื่นไม่ได้นอกเสียจากว่าโลกจะไม่มีพรมแดนกั้นประเทศ ยูจีเนียถามถึงโซซานอฟสกี้(ผู้ประพันธ์เพลงที่กอร์ชาคอฟมาทำวิจัยที่อิตาลี) ทำไมเขาถึงไม่กลับไปยังบ้านเกิดที่รัสเซีย กอร์ชาคอฟบอกเธอว่าเพราะเขาเอาแต่ดื่มเหล้าจนคร่าชีวิตเขาไปในที่สุด พนักงานโรงแรมพาพวกเขาไปที่ห้องพักซึ่งเราได้รู้ว่าพวกเขาอยู่คนละห้องกัน

กอร์ชาคอฟฝันถึงบ้านเกิดในรัสเซียเป็นภาพขาวดำ เมื่อหลุดจากภวังค์ฝันเขาก็พบว่าเขาอยู่ในห้องของโรงแรม ยูจีเนียมาเคาะประตูแล้วถามว่าเขาโทรหาภรรยาของเขาบ้างรึเปล่า แต่กอร์ชาคอฟปฏิเสธ ยูจีเนียดีใจระหว่างทางกลับห้อง กอร์ชาคอฟฝันถึงภรรยาของเขาที่ท้องอยู่ในห้องโรงแรมและมีภาพยูจิเนียยืนกอดภรรยาแล้วหันมามองเขา

กอร์ชาคอฟและยูจีเนียไปที่สระน้ำเซนต์แคทเธอรีนซึ่งอยู่ใกล้โรงแรม คนในสระน้ำพุร้อนเล่าซุบซิบกันว่ากอร์ชาคอฟเป็นนักเขียนที่มาทำงานวิจัยผู้ประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย ที่เคยทำงานในอิตาลี กอร์ชาคอฟสะดุดตากับโดมินิกโคที่เอาเท้าไปแช่น้ำทั้งรองเท้า ยูจีน่าเล่ากับกอร์ชาคอฟว่าทุกคนหาว่าเขาบ้า เขาขังครอบครัวไว้เจ็ดปีเพื่อรอวันสิ้นสุดของโลก และเหตุการณ์ล่าสุดที่เขาทำคือพยายามจุดเทียนไขแล้วข้ามสระน้ำ กอร์ชาคอฟรู้สึกสนใจจนอยากชวนโดมินิกโคร่วมโต๊ะอาหาร แต่ก็ถูกปฏิเสธ

กอร์ชาคอฟไปหาโดมินิกโคที่บ้านเขาเปิดไปพบโมเดลจำลองภูมิทัศน์ของที่นี่ โดมินิโคให้ขนมปังและไวน์เขาดื่ม โดมินิกโคเล่าว่าเขาเป็นเพียงคนเดียวที่พยายามช่วยครอบครัว แต่ตอนนี้โลกต้องถูกช่วยเหลือ โดมินิกโคให้เทียนกับกอร์ชาคอฟและฝากฝังให้กอร์ชาคอฟจุดเทียนเดินในสระแทนเขา ส่วนเขาเองพูดเป็นนัยๆว่ากำลังจะทำสิ่งที่ยิ่งใหญ่กว่าที่โรม

เราเห็นภาพในสีซีเปียที่เจ้าหน้าที่ช่วยครอบครัวโดมินิกโคออกมาจากบ้าน โดมินิกโคดิ้นจากการโดนจับกุมจากคนที่อยู่ในเสื้อคลุมสีขาว เขาวิ่งไล่จับลูกสาว วิ่งไปสักระยะเขาหยุดแล้วลูกสาวหันมาถามว่า “พ่อ นี่คือจุดจบของโลกเหรอ?”

กอร์ชาคอฟกลับมายังโรงแรมและพบว่ายูจีเนียเช็ดผมอยู่ในห้องเขา เธอบอกเขาว่าห้องน้ำห้องเธอไม่ไหล แต่กอร์ชาคอฟก็ไม่สนใจ เธอระบายความรู้สึกกับกอร์ชาคอฟที่เขาเย็นชาต่อเธอ เธอบอกให้เขากลับไปหาภรรยาเขาซะ เธอเสียใจและตบหน้ากอร์ชาคอฟจนเลือดไหล แล้วยูจิเนียก็วิ่งจากไป กอร์ชาคอฟนั่งลงที่ม้านั่งตรงทางเดินเขาเช็ดเลือดที่หยดลงบนพื้นด้วยผ้าเช็ดหน้า ยูจิเนียเก็บกระเป๋าเดินทาง กำลังเดินออกจากโรงแรมแล้วก็หยุดที่หน้าห้องของกอร์ชาคอฟอ่านจดหมายที่เขียนโดยโซซานอฟสกี้ในอิตาลีใจความในจดหมายระบายความคิดถึงบ้างอย่างสุดหัวใจ กอร์ชาคอฟจมูกเขาเลือดยังไหล ระหว่างนั้นเขาก็นึกถึงบ้านในรัสเซีย มีเสียงอ่านบทกวีของอาร์เซนีย์เป็นบทบรรยาย

กอร์ชาคอฟเดินเข้าไปในโบสถ์ร้างที่น้ำท่วม เขาเมาเขาพบเด็กหญิงในโบสถ์ มีเสียงอ่านบทกวีของอาร์เซนีย์ข้องนอกภาพ เราเห็นกอร์ชาคอฟนอนอยู่ข้างกองไฟที่มีหนังสือบทกวีและขวดเหล้าถูกเผาอยู่ กอร์ชาคอฟฝันเป็นสีซีเปียถึงถนนในเมืองที่รกร้างเต็มไปด้วยขยะ เขาเดินไปยังตู้กระจกบานหนึ่งสิ่งที่สะท้อนตัวเขาคือโดมินิกโค ในภาพขาวดำเราเห็นกอร์ชาคอฟเดินผ่านวิหารร้างมีเสียงบรรยาย เป็นเสียงเซนต์แคทเธอรีนถามพระเจ้าว่าทำไมถึงไม่เห็นคนอย่างกอร์ชาคอฟ พระเจ้าตอบว่ากอร์ชาคอฟต่างหากที่ไม่ตระหนักถึงการมีอยู่ของพระองค์ ภาพกลับมาเป็นภาพสีกอร์ชาคอฟนอนอยู่ที่เดิม ในขณะนี้หนังสือบทกวีไหม้ไปหมดแล้ว

กอร์ชาคอฟรอคนมารับไปสนามบิน ระหว่างนั้นยูจีเนียก็โทรมาหาเธอบอกว่าเธอเจอ โดมินิกโคที่โรมเขาถามถึงกอร์ชาคอฟว่าได้ทำสิ่งที่เขาขอรึยัง กอร์ชาคอฟบอกว่าทำไปแล้ว กอร์ชาคอฟบอกคนขับว่าไม่ไปสนามบินแล้ว แต่ให้ไปที่สระเซนต์แคทเธอรีนแทน

โดมินิกโคยืนอยู่บนรูปปั้นขี่ม้าของ Marcus Aurelius ในโรม เขาตะโกนเกี่ยวกับแนวคิดการสร้างโลกใหม่ คนฟังที่ดูคล้ายว่าเป็นคนบ้าซะส่วนใหญ่ กอร์ชาคอฟมาถึงสระซึ่งขณะนี้น้ำได้ถูกระบายออกหมดแล้วและคนทำความสะอาดสระก็หยิบของที่อยู่ใต้สระขึ้นมา กอร์ชาคอฟกินยาแล้วลงไปในสระที่แห้งแล้ว โดมินิกโคบอกว่านี่คือจุดแตกหัก เขาสั่งให้ใครบางคนเปิดเพลงแล้วมีคนเอาน้ำมันไปราดบนตัวเขา เขาจุดไฟเผาตัวเองบนรูปปั้นแล้วตกลงมา เพลงเล่นไม่จบได้ยินแต่เสียงร้องอย่างเจ็บปวดของเขา กอร์ชาคอฟเดินถือเทียนเดินในบ่อน้ำอย่างที่รับปากกับโดมินิกโค เขาเดินประคองเทียนหลายรอบ แต่สุดท้ายก็ถึงขอบสระอีกด้านจนได้ เขาวางเทียนและล้มลงตายตรงนั้น มีเสียงเพลงพื้นเมืองอิตาลีเหมือนตอนแรกดังขึ้นภาพกลายเป็นสีซีเปียเห็นครอบครัวของกอร์ชาคอฟ

ภาพกลายเป็นขาวดำเห็นบ้านในชนบทของกอร์ชาคอฟและตัวเขานั่งลงกับสุนัขอย่างเศร้าสร้อยอยู่ในวิหารร้างในอิตาลี ภาพถอยออกมาแล้วฝนก็ตกลงมาภาพเลือนออก

4.7.2.**วิเคาระห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง** Nostalghia

จากผลงานเรื่องแรกๆทาร์คอฟสกี้ได้เปลี่ยนรูปแบบการเล่าเรื่องให้มีความเรียบง่ายขึ้นนับจาก Stalker โดยการสร้างเรื่องราวให้อยู่บนเส้นเรื่องเดียวกันและใช้ตัวละครหลักน้อยในNostalghiaใช้ตัวละครหลักแค่3ตัว คือ กอร์ชาคอฟ ยูจิเนีย และโดมินิกโค แม้จะลดทอนการเล่าเรื่องและใช้โครงสร้างเรื่องที่เรียบง่าย แต่องค์ประกอบของทาร์คอฟสกี้ยังอยู่ครบไม่ว่าเป็นฉากความฝัน ข้อขัดแย้งภายในตัวละครเป็ยข้อขัดแย้งหลักของเรื่อง และบทสรุปที่เป็นในเชิงนามธรรม

เช่นเคยทาร์คอฟสกี้มักเปิดภาพแรกด้วยฉากความฝัน เราเห็นครอบครัวหนึ่งในชนบทที่ไม่มีพ่ออยู่ในนั้น แล้วเขาก็เปิดตัวละครกอร์ชาคอฟและยูจิเนียซึ่งมีความขัดแย้งกันตั้งแต่ตอนแรกเมื่อยูจิเนียขะเข้าไปในโบสถ์ของพระแม่มารีย์แต่กอร์ชาคอฟไม่ต้องการ ทาร์คอฟสกี้ได้เผยให้เห็นว่ายูจีเนียมีความสนใจกอร์ชาคอฟมาก ในฉากสนทนาที่เธอถามว่าเขาได้ติดต่อกลับไปหาภรรยาบ้างรึเปล่าแต่เขาปฏิเสธ เมื่อลับตาเขาเธอก็แสดงความดีใจออกมา แต่เมื่อกอร์ชาคอฟกลับมาที่ห้องเรากลับพบว่าเขากำลังคิดถึงบ้าน เมื่อทาร์คอฟสกี้นำเสนอภาพของภรรยาของกอร์ชาคอฟในรัสเซียซ้อนทับกับห้องโรงแรมในอิตาลี ทาร์คอฟสกี้ได้เล่าข้อขัดแย้งหลักของเรื่อคือกอร์ชาคอฟคิดถึงบ้านที่รัสเซียจนไม่อาจเป็นส่วนหนึ่งกับบรรยากาศของอิตาลีได้ (อาจหมาย

รวมถึงยูจีเนียที่เป็นชาวอิตาลี่และมีใจให้กอร์ชาคอฟ) ในฉากสระเซนต์แคทเธอรีนทาร์คอฟสกี้ได้ให้ตัวละครกลุ่มคนที่แช่น้ำอยู่ในสระสนทนากันถึงกอร์ชาคอฟนักเขียนรัสเซียที่มาวิจัยผู้ประพันธ์เพลงชาวรัสเซียที่ทำงานในอิตาลี่เพื่อให้คนดูรู้ถึงปูมหลังของตัวละครหลักจากปากของตัวละครอื่น ในขณะเดียวกันทาร์คอฟสกี้ก็ได้นำตัวโดมินิกโคชายผู้สติไม่ค่อยดีผู้มีศรัทธาประหลาดเข้ามาในเรื่องทำให้กอร์ชาคอฟที่กำลังสูญสิ้นศรัทธาเกิดความสนใจเขา

เมื่อยูจิเนียจากกอร์ชาคอฟไป เขาก็หมกมุ่นกับอดีตของตัวเองมากขึ้น ซึ่งยูจิเนียคล้ายเป็นเส้นบางๆที่ยึดเขาไว้กับอิตาลีจากโลกคิดถึงบ้านของเขา เมื่อเส้นบางๆนั้นขาดทาร์คอฟสกี้ก็แสดงให้รู้ว่ากอร์ชาคอฟหลุดจมดิ่งไปสู่อดีต ด้วยเหตุการณ์ที่เขาเดินไปไม่รู้จุดหมาย ทาร์คอฟสกี้สร้างภาวะอารมณ์ที่จมดิ่งของกอร์ชาคอฟด้วยภาพความทรงจำปนกับภาพฝัน ทาร์คอฟสกี้สร้างภาพของคนที่เป็นโรคคิดถึงบ้านที่เขาไม่รู้ว่าอยู่ส่วนไหนของสถานที่และอยู่ส่วนไหนของจิตใจตัวเอง ทาร์คอฟสกี้สร้างความเจ็บปวดเกินเยียวยาของกอร์ชาคอฟ หลังจากที่ทาร์คอฟสกี้ปล่อยให้ตัวละครอย่างกอร์ชาคอฟจมดิ่งในช่วงระหว่างที่เขายังสับสนคำทวงถามจากโดมินิกโคคือเป้าหมายหนึ่งที่เขาต้องทำเพื่อช่วยเหลือศรัทธาของโดมินิกโค ด้วยการกระทำที่คนในสังคมดูว่าไร้สาระ แต่ในสิ่งที่พวกเขาเชื่อมันกลับถูกทำไปด้วยชีวิต ดังเช่นการจบชีวิตของโดมินิกโคเพื่อรับใช้อุดมการณ์

ทาร์คอฟสกี้ยังคงสร้างตัวละครที่มีความขัดแย้งระหว่างความศรัทธาและความไร้ศรัทธา เป็นข้อขัดแย้งหลักในตัวละครซึ่งจะถูกสร้างขึ้นมาตามในแต่ละลักษณะของเรื่องราวในแต่ละเรื่อง ใน Nostalghia ก็เช่นกันทาร์คอฟสกี้สร้างตัวละครที่แสวงหาความศรัทธาของคนเป็นโรคคิดถึงบ้าน ซึ่งตัวละครและเรื่องราวล้วนสะท้อนมาจากชีวิตของทาร์คอฟสกี้เองอย่างที่ได้กล่าวไปแล้วในข้างต้น ด้วยเนื้อเรื่องที่มีลักษณะที่เรียบง่ายเล่าเรื่องภายในตัวละครเป็นเรื่องหลัก ตัวละครที่ต่างมีอิทธิพลและตัวละครหลักจึงมีแค่3คน สามารถแยกอธิบายได้ดังนี้

1.<u>อังเดร กอร์ชาคอฟ</u> (Andrei Gorchakov) แค่ชื่อต้นของตัวละครตัวนี้ก็บ่งบอกถึงที่มาว่าเป็นตัวแทนของทาร์คอฟสกี้โดยตรง ทาร์คอฟสกี้สร้างกอร์ชาคอฟให้เป็นคนที่อมทุกข์และสูญสิ้นศรัทธา เขาเป็นโรคคิดถึงบ้านชนบทในรัสเซียจนไม่สามารถเป็นส่วนหนึ่งกับบรรยากาศประเทศอิตาลี่ที่เขาอยู่ได้โดยเหตุการณ์ที่ทาร์คอฟสกี้สร้างขึ้นคือยูจีเนียล่ามสาวที่ทำงานกับกอร์ชาคอฟมานานหลงรักเขาแต่ไม่เคยได้รับการสนใจใยดีแม้แต่น้อย กอร์ชาคอฟติดตรึงอยู่กับภรรยาและบ้านในชนบทของรัสเซียจนไม่ใส่ใจสิ่งใดเลย ในเรื่องเราไม่รู้ว่าเขาทำไมถึงกลับบ้าน

ไม่ได้รู้แต่เพียงว่าเขาคล้ายคนโดนเนรเทศ ทาร์คอฟสกี้วางตัวเขาให้มีอาชีพนักเขียนที่กำลังศึกษาชีวิตของนักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียซึ่งมีชีวิตอยู่ในศตวรรษที่ 18 ปาเวล โซซานอฟสกี้ ซึ่งได้มาปักหลักอยู่อิตาลีและได้เสียชีวิตที่นี่ ลักษณะชีวิตของโซซานอฟสกี้ล้อกับชีวิตของกอร์ชาคอฟอย่างเห็นได้ชัด และคาดว่าการศึกษาชีวิตของโซซานอฟสกี้ทำให้กอร์ชาคอฟจมดิ่งในโรคคิดถึงบ้านในรัสเซีย กอร์ชาคอฟเขามีลักษณะของคนที่ไม่อยากสื่อสารกับใคร ได้แต่เก็บทุกสิ่งทุกอย่างมาครุ่นคิดไว้คนเดียว ซึ่งมันทำให้ยูจีเนียไม่มีวันเข้าถึงเขา แต่โดมินิกโคกลับเป็นคนที่เขาอยากสื่อสารเพราะ โดมินิกโคเป็นคนมีความศรัทธาบางอย่างแม้คนอื่นจะว่าเขาบ้าแต่เขาก็ทำต่อไปส่วนนี้เป็นสิ่งทดแทนที่กอร์ชาคอฟขาดคือความศรัทธา

ภาพที่ 77 ภาพของกอร์ชาคอฟ

2.โดมินิกโค (Dominico) เป็นตัวละครที่สร้างมาเป็นขั้วตรงข้ามกับกอร์ชาคอฟ ลักษณะของโดมินิโคคือคนที่มีศรัทธาอันแรงกล้าต่อความเชื่อบางอย่าง สำหรับคนแบบโดมินิโคถ้าคนอื่นมองเขาก็คือคนบ้าคนนึง แต่กอร์ชาคอฟเชื่อว่าเขามีศรัทธาบางอย่าง โดมินิโคเคยขังครอบครัวไว้ในบ้านถึงเจ็ดปีด้วยความเชื่อว่าโลกจะแตก หลังจากมีคนไปปล่อยตัวครอบครัวเขาออกจากบ้านเขาก็ถูกจับเข้าโรงพยาบาลบ้า โดมินิโคไม่ค่อยสุงสิงกับใครวันๆเอาแต่นั่งริมสระแล้วพยายามนำเทียนลงไปเดินจากอีกฝั่งสู่อีกฝั่งหนึ่งเพราะเชื่อว่าจะช่วยไม่ให้โลกถึงจุดจบ ทาร์คอฟสกี้สร้างโดมินิโคให้เป็นคนมีศรัทธาแต่ก็ให้เป็นคนบ้าในสายตาคนอื่น ทัศนะคติต่อโลกของทาร์คอฟสกี้ที่แสดงออกมาผ่านตัวโดมินิกโคคือโลกเต็มไปด้วยคนไร้ศรัทธา เป็นโลกแห่งวัตถุที่เฝ้าหาแต่เหตุผล คนที่มีศรัทธาอย่างแรงกล้าจึงถูกมองว่าเป็นคนบ้าและผู้ศรัทธาจึงต้องพบกับโศกนาถกรรมในตอนท้ายด้วยการที่โดมินิกโคเผาตัวเองเพื่อเอาชีวิตของตัวเองใช้เป็นสัญลักษณ์ของอุดมการณ์ที่เขายึดถือ

ภาพที่ 78 ภาพของโดมินิกโค

3.<u>ยูจิเนีย</u> (Euginia) เป็นล่ามสาวชาวอิตาลีผู้ช่วยของกอร์ชาคอฟ เธออยู่กับกอร์ชาคอฟมานานและหลงรักกอร์ชาคอฟ แต่กอร์ชาคอฟไม่เคยใส่ใจเธอเลย ทาร์คอฟสกี้สร้างให้ยูจิเนียเป็นตัวแทนของคนแนวคิดสมัยใหม่ที่ไม่เข้าใจเรื่องความศรัทธาได้แต่ค้นหา แต่ไม่พยายามเข้าใจคำตอบที่แท้จริงดังในฉากที่เธอเข้าไปในโบสถ์พระแม่มารีย์ในฉากแรก เธอได้แต่ตั้งคำถามเกี่ยวกับหน้าที่ของผู้หญิงเกี่ยวกับการท้องกับบาทหลวง และไม่ยอมคุกเข่าเคารพรูปพระแม่มารีย์ เธอพยายามเข้าใจคนรัสเซียด้วยการอ่านบทกวีของคนรัสเซียจากหนังสือแปล ซึ่งเป็นฉากที่กอร์ชาคอฟบอกกับเธอว่าเรื่องบทกวีเป็นเรื่องของวัฒนธรรมของคนรัสเซียคนจากภายนอกเข้าใจได้ลึกซึ้ง ทาร์คอฟสกี้สร้างลักษณะของเธอเป็นคนที่เข้าใจอะไรอย่างผิวเผิน ไม่เข้าใจอะไรอย่างลึกซึ้ง เพราะในตอนท้ายเธอบอกกับกอร์ชาคอฟทางโทรศัพท์ว่าเธอจะไปร่วมงานกับผู้ชายคนใหม่ที่อินเดียทั้งที่ก่อนหน้านี้เธอดูรักกอร์ชาคอฟมาก ยูจิเนียก็เหมือนกับประเทศอิตาลีที่กอร์ชาคอฟไม่สามารถเป็นส่วนหนึ่งได้ เพียงเพราะมันเป็นแค่ที่พักพิงไม่ได้เป็นบ้านอย่างประเทศรัสเซียและครอบครัวของกอร์ชาคอฟ

ภาพที่ 79 ภาพของยูจิเนีย

4.7.3.วิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่อง Nostalghia และภาพชีวิตของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

เห็นได้ชัดว่าทาร์คอฟสกี้ต้องการแสดงภาพการของถิ่นฐานบ้านเกิดของชาวรัสเซียนั้นสำคัญกับพวกเขาขนาดไหนผ่านตัวละครอย่างกอร์ชาคอฟ การที่ทาร์คอฟสกี้เนรเทศตัวเองออกมาจากประเทศก็เพราะการทำงานที่ทำได้อิสระกว่า ทาร์คอฟสกี้อาจจะทำงานที่อิตาลี แต่สิ่งที่เขาสื่อสารกลับไปนั้นคือความเป็นตัวตนของคนประเทศรัสเซียที่ไม่มีวันเปลี่ยนแปลงถิ่นกำเนิดที่เขาผูกพันธ์ได้ เรื่องราวใน Nostalghia เหมือนเป็นการแฝงนัยประท้วงต่อสหภาพโซเวียตในประเทศรัสเซียที่ไม่ยอมให้เขากลับประเทศด้วยกฎที่ห้ามคนโซเวียตไปทำงานนอกประเทศ แม้กระทั่งครอบครัวของทร์คอฟสกี้เองทางรัฐบาลก็ไม่ให้ย้ายตามมา สิ่งที่ทางการโซเวียตทำกับทาร์คอฟสกี้นั้นแม้จะร้ายแรง แต่ก็ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงจิตวิญญาณของเขาที่เป็นคนรัสเซียไปได้ โดยความรู้สึกนี้ได้สื่อออกมาในตัวละครกอร์ชาคอฟ ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Nostalghia

ทาร์คอฟสกี้เคยพูดเกี่ยวกับความหมายของชื่อเรื่อง Nostalghia ในภาพยนตร์ของเขาว่าคำว่า Nostalghia นั้นไม่เหมือนกับของคนในชาติอื่น มันเป็นคำเฉพาะของคนรัสเซียเมื่อต้องอยู่ต่างประเทศ มันเป็นโรค มันเป็นอาการป่วย ที่ชะล้างพลังทางจิตวิญญาณเราไปจนหมดสิ้นและทำให้ไม่มีความปรารถนาในการมีชีวิตอยู่ แต่ในทุกวันนี้ Nostalghia ที่คนดูหนังในปัจจุบันนึกถึงคือการระลึกถึงผู้กำกับชาวรัสเซียที่ชื่อว่า อังเดร ทาร์คอฟสกี้

4.7.4.วิเคราะห์เทคนิคในภาพยนตร์เรื่อง Nostalghia

4.7.4.1.<u>เทคนิคทางด้านภาพ</u> ทาร์คอฟสกี้มีจังหวะในการเล่าภาพมากขึ้น เขาสามารถสร้างความสัมพันธ์ของกล้อง ตัวละครและพื้นที่ได้มีพลังมากขึ้น เช่น ในฉากสระที่กอร์ชาคอฟพบโดมินิโค ทาร์คอฟสกี้จับภาพจากริมสระเห็นคนสนทนากันแล้วดอลลี่ภาพไปจับที่กอร์ชาคอฟกำลังเดินเข้ามาจากอีกด้านของสระ ก่อนจะเคลื่อนเห็นโดมินิโคที่อยู่ขอบสระ ภาพยนตร์เรื่องนี้เล่าความรู้สึกของกอร์ชาคอฟที่ไม่สามารถเป็นส่วนหนึ่งกับสถานที่ได้ ทาร์คอฟสกี้จึงใช้ภาพกว้างแล้วในกรอบภาพมักเห็นกอร์ชาคอฟอยู่ตรงกลางเสมอ ในฉากห้องพักกอร์ชาคอฟจะมีด้านแสงสว่างและด้านที่มืดอยู่ในภาพเดียวกัน แต่กอร์ชาคอฟก็ถูกวางไว้ตรงกลางภาพไม่เอนเอียงไปด้านใด เหมือนดั่งความรู้สึกของเขาที่ไม่สามารถเลือกอย่างใดอย่างหนึ่งได้ ในฉากโรงแรมถูกจัดแสงแบบโลวคีย์ให้ความรู้สึกเหมือนถูกขัง อีกทั้งภาพที่ถูกถ่ายเป็นเปอร์สเปคทีฟโถงทางเดินห้องพักที่ทั้งแคบและลึก ภาพส่วนใหญ่ที่ใช้จะเป็นภาพกว้างเน้นบรรยากาศที่เหมือนกรงขังทั้งกำแพงเก่า ช่องประตูวิหารร้าง และภาพของเมืองร้างผู้คน

ทาร์คอฟสกี้สร้างโลกใน Nostalghia แตกต่างจากโลกของโซนใน Stalker (1979) ที่มีความสดใส ใน Nostalghia หม่นทั้งในโลกความฝันและโลกจริง โลกความฝันจะถูกถ่ายเป็นขาวดำแต่ถ้าเป็นเรื่องราวของโดมินิโคจะถูกทำให้เป็นสีซีเปีย

ภาพที่ 80 แสดงการใช้สีและแสงใน Nostalghia

4.7.4.2.<u>เทคนิคของเสียง</u> ทาร์คอฟสกี้จะใช้ความเงียบเป็นส่วนสำคัญในเรื่องนี้ จะเน้นใช้เสียงบรรยากาศและใช้ดนตรีประกอบน้อย จะมีเพียงดนตรีพื้นบ้านของอิตาลีที่ปรากฏขึ้นในฉากความฝันในตอนต้นเรื่องและตอนท้ายเรื่อง ซึ่งให้ความรู้สึกถึงการระลึกถึงของกอร์ชาคอฟ และเพลง Ode To Joy ของบีโทเฟ่นที่ดังขึ้นในฉากสำคัญที่โดมินิกโคเผาตัวเองที่จตุรัส ซึ่งเพลงนี้แสดงถึงความพยายามที่ตรากตรำจนเป็นอิสระหรือเรียกง่ายๆว่าบทเพลงแห่งอิสระภาพ ซึ่งโดมินิกโคก็ทำตามแนวคิดจนปลดปล่อยตัวเองให้ปล่อยเป็นอิสระจากโลกแห่งเหตุผลด้วยไฟและความตาย

4.7.5.วิเคราะห์ความหมายและสัญลักษณ์ ในภาพยนตร์เรื่อง Nostalghia

4.7.5.1.<u>โบสพระแม่มารีย์ทรงครรภ์</u> (Piero della Francesca's Madonna of Childbirth.) ภาพพระแม่มารีย์ทรงครรภ์เป็นหัวเรื่องหนึ่งในชีวิตของพระแม่มารีที่นิยมเขียนกันในตอนต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 14 ในทัสเคนี เช่นงานเขียนของแทดดิโอ แกดดี (Taddeo Gaddi), เบอร์นาร์โด แดดดี (Bernardo Daddi) และ นาร์โด ดิ ซิโอเน (Nardo di Cione) ที่จะเป็นพระแม่มารีในรูปที่ทรงยืนอยู่คนเดียวโดยมีหนังสืออยู่เหนือพระครรภ์ซึ่งเปรียบเหมือนโลก สิ่งที่ทาร์คอฟสกี้ต้องการสื่อในฉากนี้คือความแตกต่างของคนสองคนทั้งวัฒนธรรมและความเชื่อระหว่างยูจิเนียและกอร์ชาคอฟ ซึ่งยูจิเนียเป็นคนที่เข้าไปในโบสแต่ไม่เข้าใจไม่มีความศรัทธา แต่กอร์ชาคอฟมีความศรัทธาแต่ไม่สามารถเข้าไปได้เพราะรู้สึกว่าตัวเองไม่คู่ควร

ภาพที่ 81 ภาพพระแม่มารีย์ทรงครรภ์

4.7.5.2.สระของเซนต์แคทเธอรีน (St Catherine's Pool) สถานที่แห่งนี้ตั้งตามชื่อของเซนต์แคทเธอรีนแห่ง Siena ซึ่งเป็นผู้ริเริ่มให้ศาสนจักรตะวันออก (Orthodox) และศาสนจักรตะวันตก (Roman Papal) กลับมารวมตัวกันใหม่อีกครั้งหลังจากการแตกแยกครั้งใหญ่ ซึ่งบ่อน้ำพุร้อนแห่งนี้มีความเชื่อว่าสามารถบำบัดอาการป่วยไข้ได้ โดยตัวละครอย่างโดมินิโคเชื่อว่าเขาสามารถบำบัดโลกใบนี้โดยใช้เขาเป็นตัวแนวด้วยการจุดเทียนภาวนาแล้วเดินจากขอบสระอีกด้านไปสู่อีกด้าน และกอร์ซาคอฟที่เปรียบเสมือนคนที่ป่วยไข้จากโรคคิดถึงบ้าน คล้ายที่แห่งนี้จะช่วยรักษาเขาแต่เขากลับเป็นส่วนหนึ่งของที่นี่ไม่ได้ การตายในบ่อน้ำพุร้อนที่แห้งของกอร์ซาคอฟอาจจะหมายความว่าเขาไม่สามารถรักษาความป่วยไข้นี้ได้แม้จะทำพิธีกรรมในที่ๆรวมศรัทธาของชาวอิตาลี

ภาพที่ 88 ภาพสระของเซ็นต์แคทเธอรีน

4.7.5.3.กระจก นับจาก The Mirror (1975) ทาร์คอฟสกี้ก็กล้าที่จะใส่เรื่องราวจากชีวิตตัวเองเข้าไปในภาพยนตร์ เป็นคำพูดจากภายในที่เขาสามารถพูดได้ชัดขึ้นดังตัวละครเด็กหนุ่มในต้นเรื่องของ The Mirror ที่โดนสะกดจิตจนสามารถพูดจบประโยคได้ การปรากฏภาพกระจกใน Nostalghia เป็นสัญลักษณ์แทนกอร์ซาคอฟและโดมินิโค โดยแสดงความสัมพันธ์ในเรื่องการศรัทธาที่ส่งต่อกัน โดมินิโคไม่ได้เป็นโรคคิดถึงบ้านแต่เขาอยากเปลี่ยนโลกใบใหม่ให้มีความคุ้นเคยเหมือนโลกใบเดิมที่เขาเชื่อ ซึ่งเป็นศรัทธาแก่กอร์ซาคอฟที่ไม่สามารถอยู่ในที่ที่ไม่ใช่บ้านเกิดได้ โดมินิกโคก็กลายเป็นคนที่อยู่ในโลกแบบเดียวกับกอร์ซาคอฟและสามารถแบ่งปันประสบการณ์แบบเดียวกันได้

ภาพที่ 83 กอร์ชาคอฟกับกระจก

4.7.5.4.บ้านในชนบทของรัสเซีย บ้านในความฝันจะถูกวางไว้ข้างหลังเสมอในทุกครั้งที่ปรากฏในเรื่องและตัวละครทุกตัวก็ไม่สามารถเดินถึงบ้านได้ภาพจะถูกตัดเสียก่อนและเราจะเห็นบ้านจากมุมไกลแค่มุมเดียวไม่มีมุมอื่น บ้านเป็นสิ่งสำคัญที่ถูกวางไว้ไกลสุดเสมอใน Nostalghia แม้แต่ภาพสุดท้ายบ้านก็ถูกวางไว้ข้างหลังกอร์ชาคอฟ นั่นเท่ากับว่ากอร์ชาคอฟไม่สามารถเป็นส่วนหนึ่งกับบ้านได้ทั้งในขณะฝันและตื่น

ภาพที่ 84 ภาพบ้านชนบทของรัสเซียภายในวิหารเก่าในอิตาลี่

4.7.5.5.น้ำ น้ำเป็นสิ่งที่ทำให้กอร์ชาคอฟคิดถึงบ้าน ในฉากแรกเมื่อกอร์ชาคอฟปฏิเสธที่จะเข้าโบสถ์พระแม่มารีย์ เขายืนอยู่ที่ข้างแอ่งน้ำแล้วหันไปเห็นบ้านของตัวเองเหมือนในความฝัน ในฉากที่กอร์ชาคอฟดูสิ้นหวังที่สุด เขาอยู่ในน้ำในโบสถ์เก่าที่ปิดล้อม ซึ่งน้ำเป็นส่วนสำคัญของบ้านในชนบทของทาร์คอฟสกี้ที่เขาใช้ชีวิตในวัยเด็กเนื่องจากบ้านเขาอยู่ใกล้แม่น้ำ

วอลก้า ซึ่งทาร์คอฟสกี้ติดตรึงกับสถานที่แห่งนี้บ้านทุกหลังที่ปรากฏในผลงานเขาจึงมีน้ำเป็นส่วนประกอบที่สำคัญ น้ำจึงเปรียบดั่งชีวิต

4.7.5.6.ไฟ ซึ่งภาพของไฟคงจะเปรียบดังความศรัทธา โดยโดมินิกโคและกอร์ชาคอฟต่างใช้ไฟเป็นสื่อกลางในการแสวงหาทางออกในด้านจิตวิญญาณในตอนท้ายและจบลงด้วยโศกนาฏกรรม โดยโดมินิกโคเผาตัวเองเพื่อรับใช้ความศรัทธาตนเองและกอร์ชาคอฟศรัทธาในโดมินิกโคจนเขาสามารถเดินถึงขอบสระอีกฝั่งได้โดยเทียนไม่ดับแม้เขาจะตายไปแต่ไฟก็ยังติดอยู่

ภาพที่ 85 โดมินิกโดเผาตัวเองที่จตุรัส

ภาพของนักเขียนรัสเซียอย่างกอร์ชาคอฟที่ทุกข์ทรมานจากโรคคิดถึงบ้านขณะที่อาศัยอยู่ในอิตาลี ทาร์คอฟสกี้แสดงให้เห็นว่าความคิดถึงบ้านนั้นกัดกินชีวิตตัวละครหนักหนาสาหัสเพียงใด นั่นเพื่อแสดงถึงความคิดถึงบ้านที่รัสเซียของทาร์คอฟสกี้เองและได้ถ่ายทอดเป็นภาพยนตร์ เพื่อให้คนดูรับรู้แก่นของเรื่องที่เกี่ยวกับการพลัดถิ่นฐานนั้นสามารถบั่นทอนจิตวิญญาณและการใช้ชีวิตได้

4.8. The Sacrifice (1986)

The Sacrifice ได้รับทุนสร้างจากสถาบันภาพยนตร์สวีเดน (Swedish Film Institute) ด้วยความช่วยเหลือของ Olga Surkova เพื่อนของทาร์คอฟสกี้ที่รู้จักกับ Anna-Lena Wibom ผู้อำนวยการสถาบัน โดยขณะนั้นบทหนังใช้ชื่อว่า 'The Witch' เกี่ยวกับชายที่ป่วยเป็นมะเร็ง และได้รับคำแนะนำจากนักพยากรณ์ว่าเขาต้องนอนกับแม่มด ในที่สุดเขาหายจากโรคร้ายและตัดสินใจจาก "บ้านที่สวยงามและชีวิตที่มีความสุขไปกับเธอ (แม่มด) โดยมีเพียงเสื้อโค้ทเก่าๆ ติดตัวไปเท่านั้น"

ทาร์คอฟสกี้เรียก 'The Witch' ว่าเป็นเรื่องเกี่ยวกับ 'การเสียสละ' ที่เกี่ยวเนื่องกับกระบวนการฟื้นฟูทางจิตวิญญาณซึ่งแสดงออกมาในรูปของผู้หญิง ต่อมาหลังจากที่เขาทำ Nostalghia (1983) แล้ว เขาจึงได้เพิ่มส่วนของพระเจ้าและสงครามนิวเคลียร์เข้าไปในภายหลัง และเลือก Erland Josephson ผู้ที่เคยรับบท Domenico ใน Nostalghia มารับบทอเล็กซานเดอร์ ซึ่งทั้งสองบทนี้ รวมถึงบท Stalker (1979) ล้วนแต่มีลักษณะคล้ายกันคือ เป็นผู้ที่มีศรัทธาแรงกล้าและได้พูดหรือกระทำสิ่งที่ถูกมองว่าผิดปกติในสายตาของคนอื่น

ทาร์คอฟสกี้ตัด rough cut ของ The Sacrifice ในโรงพยาบาลก่อนเขาจะเสียชีวิต และ อุทิตภาพยนตร์เรื่องนี้ให้แก่ลูกชายของเขา

4.8.1.เนื้อเรื่อง

อเล็กซานเดอร์ปลูกต้นไม้ที่แห้งใกล้ชายฝั่งกับลูกชายคนเล็ก อเล็กซานเดอร์ได้เล่าเรื่องพระที่เฝ้ารดต้นไม้ที่แห้งใกล้ตายเขาพากเพียรดูแลจนดอกไม้ผลิดอกออกมา อเล็กซานเดอร์แสดงทัศนะเกี่ยวกับการดูแลโลกด้วยวิธีง่ายๆ อ็อตโต้บุรุษไปรษณีย์ปั่นจักรยานมาหาอเล็กซานเดอร์เอาโทรเลขอวยพรวันเกิดมาให้ อ็อตโต้กำชับกับอเล็กซานเดอร์ว่าจะมีเรื่องที่เศร้าหมองเกิดขึ้น เขาบอกกับอเล็กซานเดอร์ว่าเขาไม่ควรนิ่งนอนใจกับความเปลี่ยนแปลงที่กำลังจะเกิดขึ้น บุรุษไปรษณีย์ปั่นจักรยานจากไปแล้วก็ล้มลงเพราะลูกชายของอเล็กซานเดอร์นำเชือกที่ผูกไว้กับต้นไม้ไปผูกจักรยานของบุรุษไปรษณีย์ ระหว่างที่อเล็กซานเดอร์พาลูกชายเดินเล่นไปเรื่อยก็พบกับแอดิเลดภรรยาที่นั่งรถมากับวิกเตอร์เพื่อนและแพทย์ประจำครอบครัว วิกเตอร์อวยพรวันเกิดอเล็กซานเดอร์แล้วขับรถตรงไปยังบ้าน เขาคุยกับลูกชายว่าเขาเป็นใบ้และเล่าประสบการณ์ที่

เขาพูดไม่คล่องนัก ระหว่างที่อเล็กซานเดอร์นั่งพูดเกี่ยวกับมนุษย์กับการเกิดความขัดแย้ง ลูกชายก็เข้ามาทางข้างหลังจนเขาสะบัดตัวจนลูกชายล้มไปเลือดออก อเล็กซานเดอร์ตกใจกับเหตุการณ์ตรงหน้ามาก ภาพกลายเป็นขาวดำเขาอยู่บนถนนที่ร้างผู้คน

ที่บ้านอเล็กซานเดอร์เอาใบไม้คั่นหนังสือไว้แล้วบอกขอบคุณวิกเตอร์ที่มาอวยพรวันเกิดเขา ระหว่างนั้นมาร์ธาลูกสาวของอเล็กซานดอร์เข้ามา จากบทสนทนามาร์ธาจำได้ว่าอเล็กซานเดอร์เคยเป็นนักแสดง อเล็กซานเดอร์บอกว่าเขาไม่ค่อยชอบการแสดงนัก มาธาร์และแอดิเลดเห็นใครสักคนมาจากข้างนอกบ้าน ปรากฏว่าเป็นอ็อตโต้ เขานำแผนที่สมัยทศวรรษที่สิบเจ็ดมาให้อเล็กซานเดอร์ อ็อตโต้เล่าว่าเขามาอยู่ที่นี่ได้เพียงสองเดือนและเมื่อก่อนเขาเคยเป็นครู

มาเรียหนึ่งในสาวใช้เข้ามาและขอแอดิเลดเจ้านายลากลับบ้าน แอดิเลดให้เธอทำงานสามงานให้เสร็จก่อน อ็อตโต้แนะนำมาเรียกับวิกเตอร์ เขาบอกว่ามาเรียมาจากสกอตแลนด์ พวกเขาคุ้นเคยกันดีเพราะบ้านใกล้กัน อเล็กซานเดอร์เล่าว่าแม้แอดิเลดจะให้ความไว้วางใจกับเธอแต่เธอก็ยังกล้าๆกลัวๆ อเล็กซานเดอร์เข้าไปดูลูกคนเล็กที่หลับอยู่ในห้อง ที่ห้องนั่งเล่นมีเสียงเครื่องบินเจ็ทผ่านบ้านไปหลายลำ ทุกคนในบ้านต่างวิ่งไปดูยังหน้าต่าง ที่โทรทัศน์รายงานข่าวว่าสงครามโลกกำลังเริ่มต้นขึ้นสักพักไฟก็ดับลง แอดดิเลดเรียกร้องให้ใครทำอะไรสักอย่างแล้วเธอก็คลุ้มคลั่งขึ้นมาและวิกเตอร์ก็ทำให้เธอสงบลง

อ็อตโต้ลองใช้โทรศัพท์แล้วใช้ไม่ได้ แอดิเลดพูดคนเดียวเธอบอกว่าเธอแต่งานกับคนที่เธอไม่ได้รัก พวกเขายินดีที่จะอยู่ที่บ้านไม่เดินทางขึ้นเหนือเพื่อหลบหนีอย่างที่หารือกัน แอดิแลดตัดสินใจทานอาหารเย็นร่วมกัน เธอบอกจูเลียสาวใช้อีกคนให้ไปปลุกลูกชายลงมาแต่จูเลียไม่ยอม เธอบอกว่าสถานการณ์นี้จะทำให้เด็กกลัว อเล็กซานเดอร์สังเกตเห็นปืนในกระเป๋าวิกเตอร์ เขาหยิบขึ้นมาแล้วไปที่ลูกชายที่นอนหลับอยู่ อเล็กซานเดอร์ภาวนาต่อพระเจ้าว่าเขาสามารถสละได้ทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นบ้าน ลูกชายหรือแลกกับการที่เขาจะเป็นใบ้ตลอดไป เพื่อให้เหตุการณ์สงครามยุติหลังจากนั้นเขาล้มตัวลงนอนบนโซฟาอย่างหมดอาลัย เสียงโทรศัพท์ดังขึ้นอีกครั้งเป็นเสียงของมาธาร์โทรเรียกวิกเตอร์แล้วเธอก็เปลื้องผ้าออก

ภาพขาวดำเห็นอเล็กซานเดอร์อยู่ในที่ที่เต็มไปด้วยหิมะ เขาพบลูกชายของเขาเรียกแล้วลูกชายเขาก็หนีไป เสียงเครื่องบินเจ็ทดังขึ้นมาอีกครั้งปลุกอเล็กซานเดอร์ตื่นจากความฝัน อ็อตโต้มาหาเขาและบอกว่ามีทางแก้เรื่องร้ายๆเหล่านี้ด้วยการที่อเล็กซานเดอร์ต้องไปนอนกับมาเรียซึ่งจริงๆแล้วเธอเป็นแม่มด อ็อตโต้บอกว่าเป็นสิ่งที่ไม่น่าเชื่อแต่มันเป็นเรื่องจริง เขาบอก

อเล็กซานเดอร์ว่าเขาเตรียมการไว้หมดแล้วด้วยการวางบันไดพาดไว้ที่ห้องอเล็กซานเดอร์และเตรียมจักรยานไว้ข้างล่างแล้ว อเล็กซานเดอร์แอบออกไปขณะที่วิกเตอร์และครอบครัวของเขากินข้าวเย็นกันอยู่ เขาปั่นจักรยานมาไกลจนล้มลงกลางทาง เขาหยุดคิดเขาวนกลับไปแต่แล้วเขาก็วนกลับมาตรงไปยังบ้านของมาเรีย มาเรียต้อนรับเขาอย่างดี อเล็กซานเดอร์ละล่ำละลักที่จะขอมาเรียร่วมเตียง ภาพเปลี่ยนเป็นภาพขาวดำคนวิ่งกันอลม่านในเมือง แล้วภาพกลับมาเราเห็นอเล็กซานเดอร์นอนอยู่บนตักของมาเรียเขาสารภาพรักกับมาเรีย พวกเขาร่วมรักกันโดยที่มาเรียสวมชุดแบบแอเดเลดภรรยาของอเล็กซานเดอร์

ที่บ้านมาธาร์เปลือยกายวิ่งอยู่ในบ้าน อเล็กซานเดอร์ตื่นมาบนโซฟาที่บ้าน บรรยากาศเป็นเช้าวันต่อมา ขณะนี้ไฟและโทรศัพท์ใช้ได้แล้วบรรยากาศดูสงบแล้วไม่มีเสียงเครื่องบินอีกต่อไป อเล็กซานเดอร์เข้าไปหยิบเสื้อคลุมในห้องแล้วเดินลงบันไดที่อ็อตโต้วางไว้ เขาแอบฟังวิกเตอร์บอกแอดิเลดว่าเขาจะไปอยู่ออสเตรเลีย แอดิเลดไม่ยอมเกิดการถกเถียงกันบนโต๊ะอาหาร ไม่มีใครพบลูกชายของอเล็กซานเดอร์ในบ้านพบแต่เพียงจดหมายของอเล็กซานเดอร์ที่บอกว่าเขาจะออกไปเดินเล่นปลูกต้นไม้ญี่ปุ่นกับลูกชาย(ซึ่งเป็นจดหมายจากเมื่อวานในฉากเริ่มเรื่อง)แอเดเลด วิกเตอร์และมาธาจึงออกเดินไปหาอเล็กซานเดอร์และลูกชายตามจดหมาย เมื่อทุกคนเดินลับไป อเล็กซานเดอร์ก็ออกมาและเข้าไปที่บ้าน เขาคิดว่าลูกชายของเขาได้หายไปเพราะการเสียสละของเขา เขาเลยเริ่มเผาบ้านตัวเองเพื่อเป็นการเสียสละสิ่งสุดท้าย ไฟลุกทั้งบ้านคนที่บ้านของอเล็กซานเดอร์กลับมาและตกใจกับไฟที่ไหม้อ็อตโต้ก็ปั่นจักรยานตามมา มีรถพยาบาลมารับอเล็กซานเดอร์ เขาวิ่งหนีไปทั่ว ระหว่างที่อเล็กซานเดอร์ถูกจับขึ้นรถพยาบาล มาเรียก็ตามมาเจอ รถพยาบาลออกไปมาเรียเอาจักรยานของอ็อตโต้ปั่นตามไปดักรอกลางทาง

ที่ชายฝั่งทะเลที่อเล็กซานเดอร์ปลูกต้นไม้เอาไว้ในตอนแรก มีลูกชายของเขากำลังแบกน้ำไปรดต้นไม้ มาเรียมาดักรอรถพยาบาลของอเล็กซานเดอร์ที่นี่ แต่เธอก็ได้แต่ยืนรอและมองไปที่ลูกชายอเล็กซานเดอร์ รถพยาบาลผ่านไป เราเห็นภาพลูกชายของเขาตั้งใจรดน้ำต้นไม้และล้มตัวลงนอนพิงต้นไม้และพูดมาคำแรก “พ่อนี่มันคืออะไรเหรอ?” ภาพเครนขึ้นไปจนเห็นยอดไม้กับท้องทะเลที่สวยงามมีตัวอักษรขึ้นบนภาพจากทาร์คอฟสกี้ถึงลูกชายว่า “ด้วยความหวังและความเชื่อมั่น”

4.8.2. **วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องภาพยนตร์** The Sacrifice

การเล่าเรื่องใน The Sacrifice คือส่วนผสมหลายๆอย่างในผลงานที่ผ่านมาของทาร์คอฟสกี้ ทั้งการเล่าเรื่องที่พัฒนามาจาก Stalker ที่มีลักษณะเรียบง่ายแตกต่างจากงานอย่าง Andrei Rublev, Solaris และ Ivan's Childhood แม้จะมีฉากหลักเพียงแค่บ้านหลังเดียวแต่ทาร์คอฟสกี้ก็สร้างเรื่องราวที่เกี่ยวกับสงครามโลกครั้งที่3 และเรื่องราวของแม่มดกับการถอนคำสาป แม้เรื่องราวจะแปลกประหลาดซับซ้อนขนาดไหนทาร์คอฟสกี้ก็ใช้การเล่าเรื่องแบบเดิมซึ่งเป็นการเล่าเรื่องไต่ระดับอารมณ์ไปจนถึงจุดคลี่คลายในตอนท้าย

เหมือนเช่นเคยโครงสร้างในภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้นั้นใช้การเล่าเรื่องของตัวละครเป็นหลัก ซึ่งตัวละครของทาร์คอฟสกี้จะมีผู้ที่ศรัทธาและไร้ศรัทธา แต่ต่างกันตามแต่ละบริบทของเรื่องราวและเหตุการณ์ ซึ่งใน The Sacrifice ทาร์คอฟสกี้ได้สร้างแก่นหลักของเรื่องราวคือการเสียสละและผูกความสัมพันธ์ของตัวละครภายในครอบครัวที่ภายนอกเหมือนมีความสุขพรั่งพร้อมทุกอย่าง มีบ้านสุขสบายริมทะเลแต่ภายในตัวละครแต่ละตัวเปราะบางไม่สามารถหาสิ่งยึดเหนี่ยวได้ ซึ่งเหตุการณ์ต่างๆจะนำไปสู่การเสียสละครั้งยิ่งใหญ่ของอเล็กซานเดอร์ ซึ่งตัวละครใน The Sacrifice แต่ละตัวจะมีลักษณะดังต่อไปนี้

1.<u>อเล็กซานเดอร์</u> (Alexander) เขาเป็นนักแสดงเก่าซึ่งตอนนี้กลายเป็นนักเขียน เขาอายุมากแล้วและเหมือนครอบครัวจะมองข้ามเขา ไม่ได้ให้เกียรติเขาทั้งที่เขาเป็นหัวหน้าครอบครัวอเล็กซานเดอร์ในเรื่องเป็นคนที่ไร้ศรัทธาในหลายๆอย่างซึ่งหลักๆน่าจะมาจากเรื่องครอบครัวและความโด่งดังที่ตอนนี้เป็นแค่อดีต เขาไม่สามารถหาสิ่งที่ยึดเหนี่ยวได้จริงๆเราจะเห็นว่าเขาชอบปรัชญาแบบตะวันออกแต่ภายในบ้านเขาแขวนรูปของลีโอนาโด เขาปลูกต้นไม้ไว้เพื่อเป็นสิ่งที่เขาจะได้เฝ้าดูให้มันเติมใหญ่ดังเช่นลูกชายคนเล็กของเขาที่เขาพยายามเฝ้าสอนและเป็นเพื่อนรับฟังเรื่องราวในอดีตของเขา อเล็กซานเดอร์จัดได้ว่าเป็นวัยผู้ใหญ่ตอนปลายที่ไร้สุขและอยู่ในภาวะจำยอมหลายๆอย่างในครอบครัว

ภาพที่ 86 ภาพอเล็กซานเดอร์

2.อ็อตโต้ (Otto) บุรุษไปรษณีย์ที่สนิทสนมกับอเล็กซานเดอร์ เขาเป็นเพื่อนคุยกับอเล็กซานเดอร์ในหลายๆเรื่องทั้งศิลปะและปรัชญา อ็อตโต้เป็นคนที่อเล็กซานเดอร์เชื่อเพราะในครอบครัวไม่มีใครศรัทธาเขาสักคน อ็อตโต้มีความเชื่อและความศรัทธาแบบแปลกๆแต่เขาก็ศรัทธาอย่างแรงกล้าต่างจากอเล็กซานเดอร์ที่สูญสิ้นศรัทธาไป อ็อตโต้เคยเป็นครูและออกมาเป็นบุรุษไปรษณีย์เพราะเขาจะได้ท่องเที่ยวและรับรู้เรื่องราวต่างๆเพิ่มขึ้น จัดได้ว่าอ็อตโต้มีหัวใจที่อิสระสามารถหนีออกมาจากอดีตเก่าๆที่เขาเป็นอาจารย์ได้ในขณะที่อเล็กซานเดอร์ยังยึดติดกับความสำเร็จเก่าๆตอนเขาเป็นนักแสดงและชีวิตเดิมๆของครอบครัว

ภาพที่ 87 ภาพอเล็กซานเดอร์และอ๊อตโต้

3.<u>ครอบครัวของอเล็กซานเดอร์</u> จะขอกล่าวโดยรวบเพราะตัวละครต่างๆในครอบครัวไม่ได้แสดงลักษณะของตัวเองออกมาชัด เป็นเพียงส่วนประกอบของตัวละครอย่างอเล็กซานเดอร์ สามารถอธิบายความสัมพันธ์ของพวกเขาได้ดังนี้

- <u>แอดิเลด</u> เป็นภรรยาของอเล็กซานเดอร์แต่ก็แต่งงานกับอเล็กซานเดอร์โดยไม่ได้รัก ทาร์คอฟสกี้ได้ทำให้คนดูรู้โดยการที่เธอบ่นออกมาขณะอยู่ในภาวะซึ่งอยู่บนความเป็นความตาย แอดิแลดมีลักษณะค่อนข้างเป็นคนเห็นแก่ตัว เพราะเธอมักแสดงความหึงหวงและต้องการการพึ่งพิงจากวิกเตอร์เพื่อนสนิทของอเล็กซานเดอร์ตลอดเวลา
- <u>วิกเตอร์</u> เป็นเพื่อนสนิทกับอเล็กซานเดอร์(แต่เหมือนสนิทกับแอดิเลดมากกว่า)และเป็นแพทย์ประจำครอบครัว เป็นคนที่ครอบครัวอเล็กซานเดอร์ต้องพึ่งพิงและเป็นคนที่แอดิเลดหลงรักมาก เขามักจะช่วยแก้ปัญหาในครอบครัวของอเล็กซานเดอร์เสมอในขณะที่อเล็กซานเดอร์ตกอยู่ในภาวะเป็นที่พึ่งพิงใครไม่ได้ วิกเตอร์มองอเล็กซานเดอร์เป็นเหมือนคนที่ไร้สมรรถภาพและผูกพันธ์แต่เรื่องเก่าๆต่างจากวิกเตอร์ที่ยังหนุ่มอยู่ และวิกเตอร์ก็ยังมีความสัมพันธ์ที่คลุมเครือกับมาธาลูกสาวของอเล็กซานเดอร์ด้วย
- <u>มาร์ธา</u> ลูกสาววัยรุ่นของอเล็กซานเดอร์ เป็นเด็กเอาแต่ใจ ไม่ค่อยแสดงความนับถืออเล็กซานเดอร์และแอดิเลดแม่ของเธอ เธอมีลักษณะเป็นเด็กที่ร้ายลึก ภายนอกดูเป็นคนเงียบๆไม่ค่อยสุงสิงกับคนในครอบครัวเท่าไหร่ แต่ภายในเธอชิงชังครอบครัวตัวเองอยู่ เธอมีใจให้วิกเตอร์แบบแม่ของเธอ
- <u>มาเรีย</u> เป็นสาวใช้มีลักษณะลึกลับ โดยที่ทาร์คอฟสกี้ให้เธอออกมาปรากฏตัวในตอนแรกแล้วก็หายไปทั้งเรื่องมาปรากฏอีกทีเมื่ออ็อตโต้บอกว่าเธอคือแม่มดและอเล็กซานเดอร์ก็ต้องไปถอนคำสาป มาเรียกลัวแอดิเลดแม้เธอจะใจดีกับมาเรีย มาเรียมีความเห็นใจอเล็กซานเดอร์เพราะเธอเป็นคนที่ใช้ชีวิตอยู่อย่างเดียวดายเช่นเดียวกับอเล็กซานเดอร์ที่อยู่กับคนมากมายแต่ไม่มีใครใส่ใจความรู้สึกของเขาเลย

ภาพที่ 88 ภาพของแอดิเลด วิกเตอร์และมาร์ธา

ภาพที่ 89 ภาพของมาเรีย

จากที่ทาร์คอฟสกี้ปูเรื่องต้นไม้ที่ไร้กิ่งมาจากตอนแรก เราก็เห็นลูกชายของอเล็กซานเดอร์กำลังตั้งใจรดน้ำต้นไม้ตามเรื่องความเพียรที่อเล็กซานเดอร์เคยเล่าให้เขาฟัง จากที่เราเข้าใจผิดตามอเล็กซานเดอร์ว่าลูกชายเขาได้หายไปเพราะความเสียสละของอเล็กซานเดอร์ แต่สุดท้ายแล้วลูกชายของเขาก็มาสืบทอดสิ่งที่พ่อปลูกไว้ในตอนแรกซึ่งทาร์คอฟสกี้ได้แสดงภาพความศรัทธาที่แท้จริงของสายใยพ่อกับลูก

ทาร์คอฟสกี้สร้างเรื่องราวของอเล็กซานเดอร์ในบทชายผู้สร้างศรัทธาแก่ตัวเองด้วยการเสียสละเพื่อผู้อื่นแต่กลับถูกมองว่าไม่ปกติ โดยทาร์คอฟสกี้กำลังจะบอกว่า การเสียสละสิ่งที่เป็นอุดมคตินั้น ก็จะไม่ได้รับการยอมรับจากสังคมที่คนนับถือหลักและเหตุผล

ใน The Sacrifice ทาร์คอฟสกี้ได้ตั้งคำถามถึงเมื่อมนุษย์สิ้นหวังให้กับโลก ซึ่งเป็นวิกฤตทางจิตใจที่ต้องได้รับการบำบัด การบำบัดจิตใจไม่ได้มาจากสิ่งที่เป็นวัตถุแต่ต้องหาสิ่งที่มายึดเหนี่ยวในการเข้าถึงจิตใจของตนเอง ซึ่งทาร์คอฟสกี้มองว่าปัจจุบันคนไร้ความศรัทธาว่างเปล่าเมื่อไม่มีที่พึ่งวันนึง เราอาจจะต้องศรัทธาแม่มด ศรัทธาในเรื่องเหนือธรรมชาติอื่นๆอย่างที่อเล็กซานเดอร์เป็นและใช้การกระทำที่ผิดไปจากปกติ แต่สำหรับอเล็กซานเดอร์มันกลับเป็นทางออกให้ชีวิตแย่ๆที่เขามีตลอดมา

4.8.3.**สัญลักษณ์และความหมายในภาพยนตร์ เรื่อง** The Sacrifice

ผลงานเรื่องสุดท้ายเรื่องนี้ ทาร์คอฟสกี้ใช้ฉากหลักเป็นฉากบ้านเพียงหลังเดียว แต่ทาร์คอฟสกี้ก็ไม่ละเลยที่จะใส่สัญลักษณ์ประจำอย่างภาพองค์ประกอบทางธรรมชาติ และการสร้างสัญลักษณ์แทนการเล่าเรื่องที่ยังคงเป็นเอกลักษณ์ของทาร์คอฟสกี้ ซึ่งความหมายก็ไม่ได้เป็นตามผลงานเรื่องก่อนหน้าเสมอไป แต่จะอ้างอิงมาจากบริบทและแก่นเรื่องที่เขาต้องการจะเล่ามากกว่า ซึ่งสัญลักษณ์ที่ปรากฏใน The Sacrifice ประกอบไปด้วย

4.8.3.1.<u>ต้นไม้ญี่ปุ่น</u> ในฉากแรกของเรื่องเป็นฉากที่อเล็กซานเดอร์กับลูกชายร่วมกันปลูกต้นไม้ญี่ปุ่นที่ริมทะเล ลักษณะของต้นไม้เป็นแบบไม่มีใบไม่มีดอก อเล็กซานเดอร์สอนลูกชายให้พากเพียรดูแลต้นไม้เหมือนเรื่องเล่าของพระที่ปลูกต้นไม้แห้งจนออกดอก และในตอนสุดท้ายลูกชายมาดูแลต้นไม้เพียงลำพัง ดังนั้นลักษณะของลูกชายที่อเล็กซานเดอร์รักมากและต้นไม้ญี่ปุ่นเป็นดั่งสัญลักษณ์แห่งความหวัง เพราะเป็นสิ่งเดียวที่มีเรื่องราวในด้านสวยงามแตกต่างจากเนื้อเรื่องหลักที่บอกเล่าความสิ้นหวัง และสิ่งที่สำคัญทาร์คอฟสกี้นำภาพลูกชายและต้นไม้นี้ไว้ภาพสุดท้ายของเรื่องและข้อความฝากฝังลูกชายของเขาเองด้วยความหวังในภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายในชีวิตของอังเดร ทาร์คอฟสกี้

ภาพที่ 90 อเล็กซานเดอร์กำลังปลูกต้นไม้ญี่ปุ่นบนดิน

4.8.3.2.<u>บ้าน</u> บ้านเป็นฉากหลักของเรื่อง ลักษณะของบ้านเป็นบ้านริมชายทะเลซึ่งแสดงถึงสถานะของครอบครัวของอเล็กซานเดอร์ที่ค่อนข้างดี ส่วนประกอบของบ้านเป็นบ้านที่โปร่งมีหน้าต่างและช่องประตูที่สามารถมองเห็นภายนอกได้รอบบ้าน แสดงถึงสภาพคนในครอบครัวที่มีสภาพจิตใจที่เปราะบางไร้ที่ยึดเหนี่ยวซึ่งทุกคนในครอบครัวต้องการการพึ่งพิงจากคน

ภายนอกทั้งหมด ขณะที่แอดิเลดและมาธาพึ่งพิงวิกเตอร์ อเล็กซานเดอร์ก็พึ่งพิงอ็อตโต้ หรือภาพของบ้านอาจมองได้เป็นอีกนัยยะหนึ่งคือเป็นกรงขังตัวละครอย่างอเล็กซานเดอร์ เมื่อเขาเผาบ้านไปเขาก็ต้องไปอยู่โรงพยาบาลบ้า ซึ่งชีวิตของเขาจะไม่ได้วนอยู่ในวงเวียนเดิมที่ทุกคนในบ้านต่างหักหลังเขาอยู่ขณะที่เขาพยายามทำทุกอย่างเพื่อทุกคน

ภาพที่ 91 ภาพบ้านที่ถูกอเล็กซานเดอร์เผา

4.8.3.3.<u>กรอบประตูและหน้าต่าง</u> ผลงานภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้มักจะพูดเรื่องการเข้าออกของความฝัน แต่บรรยากาศบ้าน ใน The Sacrifice เป็นที่ที่ทำให้อเล็กซานเดอร์สับสนไร้ที่ยึดเหนี่ยวจิตใจเขาเป็นตัวละครที่พยายามแสวงหาทางออกทางจิตวิญญาณ ซึ่งอเล็กซานเดอร์เป็นตัวละครตัวเดียวที่เข้าออกประตูอยู่ตลอดเวลา เมื่ออเล็กซานเดอร์เขารู้สึกสับสน เขาจะมองออกไปยังนอกบ้าน อเล็กซานเดอร์เป็นตัวละครที่อยู่ในภาวะที่กำลังหาทางออกให้กับวิกฤติสงครามนิวเคลียร์ เขาอยากให้โลกสงบสุขเช่นเคย เขาเข้าออกหลายประตูแต่ก็ไม่เจอทางออกที่แท้จริงของปัญหา ซึ่งทางออกของเขากลับมาจากระเบียงเพราะอ็อตโต้ใช้บันไดลิงปีนขึ้นมาตอนมาบอกอเล็กซานเดอร์ให้ไปถอนคำสาปที่มาเรีย หลังจากอเล็กซานเดอร์ใช้บันไดลิงไปหามาเรียและสามารถถอนคำสาป แล้วสงครามก็ยุติลงได้หลังจากนั้น เขาก็ใช้บันไดลิงตลอดเพื่อแสดงถึงการหลุดจากวังวนชีวิตเดิมๆของอเล็กซานเดอร์ที่ติดอยู่กับสภาพครอบครัวที่ย่ำแย่และเขาพบทางออกทางจิตวิญญาณเขาจากที่ระเบียงไม่ใช่ประตู

ภาพที่ 92 ภาพอเล็กซานเดอร์ออกจากบ้านด้วยระเบียง

4.8.4.วิเคราะห์การใช้เทคนิคในภาพยนตร์ เรื่อง The Sacrifice

ใน The Sacrifice มีการใช้รูปแบบการนำเสนอของภาพและเสียงแตกต่างจากผลงานก่อนหน้าพอสมควร ด้วยอิทธิพลจากช่างภาพอย่าง สวิน นิกวิซท์ (Sven Nykvist) ซึ่งเป็นผู้กำกับภาพคู่บุญกับ อิงมาร์ เบิร์กเมน และการทำงานละครเวทีในช่วงที่ไม่ได้ถ่ายภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ ทำให้รูปแบบการนำเสนอในผลงานเรื่องนี้มีส่วนผสมของรูปแบบละครเวทีอยู่มากแต่ก็ไม่ได้ทิ้งเอกลักษณ์ทางภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ไป ซึ่งจะแบ่งอธิบายได้ดังต่อไปนี้

4.8.4.1.<u>เทคนิคทางด้านภาพ</u> ลักษณะการเคลื่อนกล้องที่เป็นแบบ long take มักจะใช้ Dolly ไปจนจบฉากหรือซีเคว้นส์หนึ่ง เช่นในฉากเปิดเรื่อง ภาพจับเหตุการณ์จากอเล็กซานเดอร์ปักต้นไม้ลงดินแล้วเรียกให้ลูกชายมาช่วยและบุรุษไปรษณีย์ก็นำโทรเลขมา แล้วภาพก็เคลื่อนจับเหตุการณ์การถกเรื่องปรัชญาระหว่างอ็อตโต้และอเล็กซานเดอร์ไปจนจบฉากอ็อตโต้ออกไป อเล็กซานเดอร์และลูกชายเดินต่อไปยังแนวต้นไม้แถวบ้านซึ่งกินความยาวหลายนาที ในฉากสุดท้ายที่มีการใช้ long take ยาวกว่า 11 นาทีในฉากอเล็กซานเดอร์เผาบ้านและเป็นภาพกว้างใช้การเคลื่อนที่โดยเครนขนาดใหญ่เห็นบริเวณโดยรอบบ้านและริมทะเลไปจนถึงแนวไม้ที่เป็นพื้นที่โล่งสุดลูกหูลูกตา การใช้ขนาดภาพจึงเป็นภาพกว้างเกือบทั้งเรื่อง มีการใช้ภาพเปอร์สเป็คทีฟแบบละครเวทีซึ่งมีลักษณะฉากคล้ายกรอบของเวทีและรูปแบบการวางตำแหน่งตัวละครเป็นแบบละครเวทีที่วางเป็นกลุ่มเป็นก้อนหันเข้าหากล้อง ภาพจับเต็มตัวแล้วค่อยๆ Dolly ไปในแนวระนาบเพื่อตามเหตุการณ์และตัวละคร เมื่อต้องการเน้นเหตุการณ์ภาพจะค่อยๆดอลลี่เข้าไป หลายครั้งจะ

มีตัวละครหันมาพูดกับกล้องคล้ายตัวละครพูดกับคนดูในละครเวที เมื่อเน้นการใช้ภาพกว้าง ทาร์คอฟสกี้จะตัดเข้าภาพใกล้เพื่อเชื่อมต่อเหตุการณ์หรือการตัดไปยังภาพอื่นที่เป็นภาพในความคิดหรือเป็นภาพฝันเพื่อเล่าภาวะภายในตัวละครหลักอย่างอเล็กซานเดอร์ โทนภาพจะเปลี่ยนไปตามเหตุการณ์ของเรื่องโดยในเหตุการณ์ปกติภาพจะมีความเป็นธรรมชาติเพราะใช้แสงธรรมชาติเป็นหลัก แต่เมื่อสงครามเริ่มต้นโทนภาพถูกเปลี่ยนเป็นภาพคอนทราสจัดมืดหม่นและมีการใช้สีซีเปียในบางฉาก เมื่อสงครามจบลงภาพก็เป็นสีธรรมชาติเช่นเดิม ในฉากความคิดและความฝันยังคงใช้ภาพขาวดำเช่นเคย เทคนิคที่แตกต่างทำให้ลักษณะภาพของเรื่องนี้มีลักษณะที่โดนเด่นกว่าเรื่องอื่นๆมาก

ภาพที่ 93 ตัวอย่างงานภาพใน The Sacrifice

4.8.4.2.<u>เทคนิคการใช้เสียง</u> ทาร์คอฟสกี้ยังใช้เพลงประกอบของบาคเป็นธีมหลักของเรื่องเพียงแต่ปรากฏอยู่ในภาพแรกบนภาพของลีโอนาโดใช้ขึ้นเครดิตเพื่อโหมโรง และช่วงท้ายของฉากสุดท้ายเพื่อส่งคนดูหลังหนังจบ นอกนั้นเสียงเพลงในเรื่องจะมาจากบรรยากาศมีแหล่งกำเนิดจากในฉากโดยตัวละครเล่นเครื่องดนตรีหรือเครื่องเสียง เช่น เสียงเพลงพื้นเมืองญี่ปุ่นที่ดังมาในฉากภาพถูกถ่ายให้เห็นว่ามาจากเครื่องเสียงในบ้านและเสียงโหยหวนคล้ายเสียงบทสวดของแม่มดมาจากเสียงของคนเลี้ยงสัตว์ แถวบริเวณบ้านอเล็กซานเดอร์ ในการดำเนินเรื่องจะไม่มีเสียงเพลงที่ดังเป็น Off Scene เพื่อช่วยเรื่องอารมณ์ของเรื่องเลย ซึ่งทาร์คอฟสกี้จะใช้เสียง

บรรยากาศและความเงียบ แต่ในฉากความฝันจะมีเสียงเพลงบรรเลงเพื่อแยกความฝันและความจริง

ภาพที่ 94 ลูกชายของอเล็กซานเดอร์นอนใต้ต้นไม้ญี่ปุ่นในฉากสุดท้าย

The Sacrifice ผลงานเรื่องสุดท้ายในชีวิตของทาร์คอฟสกี้ มีเรื่องราวของผู้เสียสละที่คล้ายเป็นสัญญาณของการจากไปของทาร์คอฟสกี้ ภาพสุดท้ายใน The Sacrifice มีลักษณะที่เปี่ยมไปด้วยความหวังแตกต่างจากผลงานทุกเรื่องที่จะจบด้วยความมืดหม่นการไม่หลุดพ้นของตัวละครหลักแต่ผลงานเรื่องนี้ต่างกัน อังเดร ทาร์คอฟสกี้เสียชีวิตช่วงระหว่างวันที่ 28 และ 29 ธันวาคม 1986 ก่อนที่ The Sacrifice จะได้ฉายอย่างเป็นทางการในสหภาพโซเวียต และในท้ายเรื่องของ The Sacrifice ทาร์คอฟสกี้ได้เขียนข้อความอุทิศให้ลูกชาย โดยภาพสุดท้ายเป็นภาพลูกชายของอเล็กซานเดอร์นอนใต้ต้นไม้ญี่ปุ่นก่อนที่ภาพจะเครนขึ้นไปสู่บนยอดต้นไม้ที่กำลังผลิใบในบรรยากาศที่สวยงาม

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่องความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ (Auteur in Andrei Tarkovsky's Film) เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Method) โดยวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) จากตัวบท (Film Text) เพื่อมาวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 8 เรื่องของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ เพื่อศึกษาการสร้างงานภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ ในการหาความหมาย แรงบันดาลใจและวิธีการที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยใช้การวิเคราะห์การเล่าเรื่อง (Narrative) ศึกษาความหมายแฝงในรูปแบบสัญญวิทยา และใช้ทฤษฎีประพันธกรเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ ซึ่งภาพยนตร์ทั้ง 8 เรื่องมีดังต่อไปนี้

1961 The Streamroller and The Violin

1962 Ivan's Childhood

1969 Andrei Rublev

1972 Solaris

1975 The Mirror

1979 Stalker

1983 Nostalghia

1986 The Sacrifice

5.1 **สรุปผลการวิจัย**

ผลการวิจัยพบว่าการสร้างสรรค์งานในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ นั้นมีอิทธิพลหลักมาจากภูมิหลังจากครอบครัว และอิทธิพลทางสังคมของระบบโซเวียตในรัสเซีย ซึ่งสะท้อนออกมาในรูปแบบของเนื้อหาและสัญลักษณ์ รวมทั้งเทคนิคการนำเสนอที่ถูกพัฒนามาจากความทรงจำเกี่ยวกับบรรยากาศบ้านในชนบทที่เขาอาศัยอยู่ในตอนเด็ก ซึ่งสามารถแบ่งอธิบายได้โดยการวิเคราะห์จากประเด็นที่ได้ศึกษาภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ผ่านการวิเคราะห์จากหลักทฤษฎีประพันธกรของ แอนดรู ซาริส ซึ่งได้ปรากฏในเนื้อหาของผลงานวิจัยชิ้นนี้ สามารถสรุปความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ได้โดยสามารถแบ่งการวิเคราะห์ออกได้เป็น 3 ลักษณะตามจุดประสงค์การเรียนรู้ของผู้วิจัย ดังนี้

1.<u>ความเป็นประพันธกรที่ปรากฏในภาพยนตร์ ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้</u>

<u>1.1 เอกลักษณ์และพัฒนาการทางด้านเทคนิค</u>

ภาพในภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งในงานของทาร์คอฟสกี้ เป็นรูปแบบที่เขาใช้อย่างเคร่งครัดและสร้างพัฒนาการให้ดีขึ้นเรื่อยๆ ซึ่งรูปแบบการทำงานในด้านภาพของทาร์คอฟสกี้จะแตกต่างและมีเอกลักษณ์ ซึ่งทาร์คอฟสกี้หลงใหลการใช้ long take ซึ่งภาพจะถูกถ่ายให้ไหลเอื่อยไปตามเหตุการณ์ซึ่งมีความยาวมาก ในบางครั้งกินความยาวเท่ากับฉากหนึ่งทีเดียว ลักษณะการถ่ายทำแบบ long take ของทาร์คอฟสกี้เริ่มโดยการวางตำแหน่งของตัวละครและสถานการณ์ให้สัมพันธ์กันกับการเคลื่อนกล้อง ในช่วงแรกจะใช้การแพนรอบฉากและการซูมเพื่อเน้นภาวะอารมณ์ของตัวละคร แต่ช่วงหลังทาร์คอฟสกี้จะใช้วิธีการที่ลื่นไหลกว่า อย่างเช่นการดอลลี่เข้าไปหาตัวละครเพื่อเน้นอารมณ์ของตัวละครและการแทร็กกิ้งเพื่อเล่าเหตุการณ์ทั้งฉาก ซึ่งจะพบได้อย่างชัดเจนในงานช่วงหลังจาก The Mirror (1979) วิธีการเคลื่อนกล้องเข้าและออกมักจะถูกใช้เพื่อการเข้าออกความฝันของตัวละคร และการถ่ายภาพบรรยากาศที่งดงามก็คล้ายเป็นตัวละครตัวหนึ่งในภาพยนตร์ทาร์คอฟสกี้ ภาพถ่ายบรรยากาศจึงมักถูกใช้เป็นภาพกว้างเป็นส่วนใหญ่ แม้ในฉากสนทนา ทาร์คอฟสกี้ก็ใช้ภาพกว้างเพื่อเล่าบรรยากาศที่รายล้อมตัวละครควบคู่ไปด้วย การถ่ายบรรยากาศอาจถูกใช้เป็นภาพใกล้เพื่อไม่ให้

เห็นทั้งหมดของสิ่งๆนั้น ทำให้สภาพธรรมชาติเหล่านั้นมีลักษณะเหมือนเป็นภาพนามธรรม บางครั้งถูกใช้ประกอบกับบทบรรยายซึ่งเป็นบทกวี

ทาร์คอฟสกี้มักจะใช้การแพนหรือเคลื่อนกล้องอย่างช้าๆเพื่อเข้าไปในพื้นที่ เพื่อให้คนดูซึมเข้าไปในโลกของทาร์คอฟสกี้ ซึ่งโลกในภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้จัดได้ว่าเป็นโลกที่เฉพาะตัวมากๆสถานที่ที่ปรากฏบนภาพส่วนใหญ่จะเป็นสถานที่ไร้กาลเวลา และการถ่ายภาพตัวละครมักจะถูกถ่ายจากข้างหลังขณะเดินเข้าไปในสถานที่นั้นๆอย่างเชื่องช้า แม้ในทุกๆเรื่องจะใช้ภาพที่มีความกว้างของกรอบภาพในการถ่าย แต่ใน Mirror (1979) จะแตกต่างตรงเลนส์ที่ทาร์คอฟสกี้เลือกใช้จะแคบลงเพื่อเล่าภาวะภายในของทาร์คอฟสกี้เอง ภาพของตัวละครมีหลายครั้งที่ทาร์คอฟสกี้ถ่ายเพียงข้างหลังหรือบางครั้งในฉากสนทนากล้องก็ไม่เคลื่อนตามตัวละคร บางทีก็ปล่อยให้ตัวละครหลุดกรอบภาพไปโดยไม่เคลื่อนภาพตาม นั่นก็เพื่อสร้างความลึกลับในเรื่องราวและภาวะอารมณ์ที่ไม่ชัดเจนของตัวละคร การใช้ภาพในช่วงแรกๆอย่างThe Streamroller and The Violin (1961), Ivan's Childhood (1962) ทาร์คอฟสกี้ยังคงวางตัวละครในระยะสมดุลตรงกลางเฟรมและใช้ภาพที่ไม่กว้างนัก เมื่อทำ Andrei Rublev (1969) ด้วยเป็นงานที่ทุนค่อนข้างสูงเทคนิคทางภาพได้ถูกพัฒนาขึ้นมา และทาร์คอฟสกี้ได้ให้สัมภาษณ์ว่าได้รับอิทธิพลมาจาก Seven Samurai (1954) ของ Akira Kurosawa ด้วยการถ่ายภาพพื้นที่ที่กว้างใหญ่ของผืนแผ่นดินรัสเซียในฉากทำระฆังและฉากสงคราม การถ่ายภาพตัวละครจะเน้นการถ่ายกรุ๊ปช็อต มากขึ้นใช้ภาพที่แคบสุดแค่ภาพขนาดกลาง ซึ่งส่งผลต่อการทำงานใน Solaris (1972) จนถูกพัฒนาให้ลงตัวขึ้นในผลงานอย่าง Mirror (1975) วิธีการที่เรียบง่ายขึ้นใน Stalker (1979) และ Nostalghia (1983) และพัฒนาการทางภาพที่ไปอย่างสุดทางในงานชิ้นสุดท้ายอย่าง The Sacrifice (1986) ที่ใช้ภาพเลียนแบบการดูละครเวทีโดยการถ่ายภาพเลียนแบบกรอบเวทีของโรงละคร

ผลงานในยุคแรกของทาร์คอฟสกี้หลังจาก The Streamroller and The Violin (1961) หนังสั้นที่ถูกถ่ายด้วยฟิล์มสีเพราะเป็นเรื่องราวสดใสในความเป็นเด็กของตัวละครนำเรื่องอย่างซาช่า แต่ในเรื่องต่อมาซึ่งเป็นเรื่องของเด็กเช่นกันใน Ivan's Childhood (1962) ทาร์คอฟสกี้ใช้ภาพเป็นขาวดำทั้งเรื่อง ซึ่งจากบทสัมภาษณ์ทาร์คอฟสกี้มองว่าภาพจากภาวะสงครามไม่ควรเป็นภาพสี อีกอย่างในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ภาพข่าวสงครามถูกใช้เป็นฟิล์มขาวดำ และใน Andrei Rublev (1969) ภาพก็ถูกใช้เป็นขาวดำอีกเช่นกัน แต่ในบทส่งท้ายการถ่ายภาพผลงานของรูบริยฟภาพได้กลายเป็นภาพสีหลังจากที่ทั้งเรื่องใช้ฟิล์มขาวดำมาตลอด ซึ่งทาร์คอฟสกี้ต้องการเสนอว่าชีวิตเขาถูกเปลี่ยนแปลงด้วยผลงานศิลปะรูบริยฟที่งดงามและยิ่งใหญ่ ผลงานหลังจากนี้

จะเป็นการถ่ายเส้นเรื่องหลักด้วยภาพสี แต่มีการใช้ภาพขาวดำและสีซีเปียในการเล่าฉากความฝัน เพื่อการระลึกถึงและการแบ่งแยกโลกของตัวละคร แต่ใน Solaris (1972) และ The Mirror (1975) ถูกใช้ผสมกันไปมาเพื่อเล่าภาพกึ่งจริงกึ่งฝันซึ่งส่งผลต่อการเล่าเรื่องภาพยนตร์ที่มีลักษณะแบบกวี ต่อมาใน Stalker (1979) แตกต่างออกไปด้วยการใช้ฉากในชีวิตประจำวันของสตอลเกอร์เป็นขาวดำและฉากในโซนเป็นภาพสีเพื่อแบ่งโลกความเป็นจริงกับโลกในอุดมคติ ส่วน Nostalghia (1983) และ The Sacrifice (1986) นั้นใช้ภาพขาวดำในฉากความฝันและความทรงจำ

1.2 องค์ประกอบในงานภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

1.2.1 องค์ประกอบทางธรรมชาติ

ทาร์คอฟสกี้มีรูปการสร้างบรรยากาศเฉพาะตัวซึ่งทำให้การปรากฏของสัญลักษณ์ต่างๆ มีลักษณะที่ถูกหยิบมาใช้เป็นสัญลักษณ์ประจำซึ่งส่วนหนึ่งมาจากความทรงจำและการเรียนรู้ของทาร์คอฟสกี้ในวัยเด็ก ซึ่งวัยเด็กของเขามักจะบรรยากาศของบ้านในชนบทซึ่งประกอบด้วยสัญลักษณ์หลักในผลงานทุกเรื่องของเขาคือธรรมชาติที่มีส่วนประกอบของ ภาพของดิน ภาพของน้ำ บรรยากาศที่มีลมพัดผ่านและภาพของไฟลุกโชน ซึ่งเป็นบรรยากาศเฉพาะตัวของทาร์คอฟสกี้ที่ถูกกำหนดให้เกิดขึ้น โดยสังเกตได้อย่างชัดเจนจาก The Mirror อัตตชีวประวัติของเขาที่เขาสร้างบรรยากาศให้เป็นดั่งตัวละครหนึ่งในภาพยนตร์ของเขาและมักจะถูกเชื่อมโยงกับเรื่องราว เช่น การเคยมาถึงของพ่อที่แม่เขารอคอยที่พ่อมักจะเดินออกมาจากป่า แต่เมื่อพ่อไม่มาที่มุมเดิมในป่านั้นจะมีลมพัดแรงออกมาในฉากความฝัน

องค์ประกอบทางธรรมชาติ ใน Andrei Rublev ได้ถูกนำเสนอโดยการถ่ายเน้นรายละเอียดของการทำระฆังที่ประกอบด้วย ภาพของดินกับไฟ โดยจะเน้นหนักในการหาดินมาทำระฆัง ซึ่งดินใน Andrei Rublev หมายถึงผืนแผ่นดินรัสเซีย การรวมองค์ประกอบทางธรรมชาติ ในการทำระฆังเป็นการรวมจิตใจของคนรัสเซียเป็นเสียงระฆังแห่งความศรัทธา หลังจากที่เนื้อเรื่องก่อนการทำระฆังชาวรัสเซียพบกับภัยสงครามและความแตกแยก การมาถึงของสัญลักษณ์ทางศาสนาอย่างระฆังจึงเป็นสัญญาณในการรวมความศรัทธาของคนรัสเซียอีกครั้ง

ใน Ivan Childhood ภาพระฆังในหลุมหลบภัยที่ถูกแขวนขึ้นปลุกความกล้าในตัวอีวานขึ้นมา ใน Stalker เล่าเรื่องราวในอนาคตและธรรมชาติอย่างโซนอยู่เหนือกาลเวลาเป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่กว่าทุกสรรพสิ่ง เป็นสิ่งที่รวมความศรัทธาของตัวละครหลักอย่างสตอลเกอร์และ

เป็นปริศนาเหนือเทคโนโลยีซึ่งไม่มีใครสามารถพิสูจน์ได้กระจ่างชัดว่าโซนคือสิ่งใดกันแน่ซึ่งเรียกได้ว่าโซนเป็นสัญลักษณ์ของธรรมชาติที่ยิ่งใหญ่เกินกว่าระยะการรับรู้ของมนุษย์ ซึ่งเป็นเช่นเดียวกันกับใน Solaris บรรยากาศธรรมชาติที่บ้านของคริส เคลวินเป็นสิ่งที่เขาหลงใหลและซึมซับมันทุกวันเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของเขา นอกจาก Stalker ที่ในโลกของโซนที่ธรรมชาติกลืนกินวัตถุ ซึ่งในเรื่องต่อมาอย่าง Nostalghia แม้จะถ่ายทำในอิตาลีทาร์คอฟสกี้ก็หาสถานที่ถ่ายทำที่มีลักษณะคล้ายโซนใน Stalker เป็นสถานที่ที่กอร์ชาคอฟประสบกับศรัทธาครั้งใหม่ อย่างในบ้านของโดมินิกโคที่มีธรรมชาติปกคลุมไปกว่าครึ่ง

ภาพของไฟใน Andrei Rublev เปรียบเสมือนไฟแห่งความศรัทธาในการทำระฆังและใน Nostalghia ก็เช่นกันไฟถูกรับใช้ความศรัทธาโดยโดมินิโคเผาตัวเองเพื่อแสดงจุดยืนจากความศรัทธาของตัวเอง และกอร์ชาคอฟก็ได้สานต่อเจตนารมณ์ของโดมินิกโค ซึ่งเขาได้ประคองเทียนแห่งความศรัทธาไม่ให้ดับในฉากที่เดินในสระน้ำ ใน Solaris ไฟเปรียบเสมือนการเผาไหม้อดีตเป็นภาพการเผาสิ่งของแห่งความทรงจำและรอยไหม้บนตัวละครอย่างฮาริและคริส เคลวิน ซึ่งดูคล้ายพิธีกรรมบางอย่าง ใน The Sacrifice เช่นเดียวกันที่ถูกรับใช้ความศรัทธาด้วยการเสียสละที่เขาร้องขอต่อธรรมชาติคือการละทิ้งความสุขของอเล็กซานเดอร์ซึ่งนั่นคือการเผาบ้านตัวเอง ซึ่งภาพของไฟนั้นทาร์คอฟสกี้ได้มีภาพติดตาในวัยเด็กที่เป็นภาพยุ้งฉางข้าวไฟไหม้ซึ่งปรากฏเป็นเหตุการณ์หนึ่งใน The Mirror ซึ่งในผลงานเดียวกันนี้ก็ปรากฏสัญลักษณ์หลักอีกอย่างคือภาพของน้ำในความฝันที่ชะล้างความทรงจำ น้ำมักจะปรากฏในรูปของความฝันและความทรงจำ อย่างใน Stalker ธารน้ำเปรียบได้กับสิ่งที่หล่อเลี้ยงโซนและสิ่งที่เก็บความทรงจำไว้สังเกตได้จากสิ่งของหลากหลายที่ตกอยู่ใต้น้ำในสถานที่อยู่เหนือกาลเวลาอย่างโซน ใน The Steamroller and The Violin ภาพของน้ำฝนที่ค้างอยู่บนพื้นถนนมีแสงอาทิตย์ส่องสะท้อนอยู่สร้างความสวยงามในความทรงจำให้เด็กอย่างชาช่า ใน Ivan's Childhood เช่นกันในความฝันของอีวานมักจะเป็นภาพของแม่และน้ำในรูปแบบต่างๆ ใน Solaris มักจะมีน้ำฝนตกในสถานที่ซึ่งแสดงถึงการคิดถึงปัญหาในอดีตที่ฝังใจของคริส เคลวินและฮาริภรรยาผู้ที่ตายจากไป และสัญลักษณ์ธรรมชาติสุดท้ายในเรื่องหลังสุดอย่าง The Sacrifice คือภาพของต้นไม้ญี่ปุ่นแห้งที่ได้รับการเลี้ยงดูซึ่งเปรียบได้กับสัญลักษณ์แห่งความหวังและการถ่ายทอดความคิด

1.2.2.ภาพของบ้าน

ทาร์คอฟสกี้มักจะแสดงภาพบ้านเสมอในผลงานของเขา เป็นลักษณะบ้านในชนบทของรัสเซีย ตัวละครใน The Mirror บรรยายถึงบ้านในชนบทเอาไว้ว่าเป็นบ้านที่เขาฝันถึงเสมอและมีบรรยากาศซ้ำๆกัน เช่นเดียวกับชีวิตจริงของทาร์คอฟสกี้ที่มีความทรงจำฝังใจในบ้านชนบทที่มีภาพการรอคอยของแม่และการจากไปสงครามของพ่อ แล้วไม่เคยกลับมาเป็นครอบครัวกันอีกเลย ภาพของบ้านใน Ivan's Childhood เป็นบ้านที่พังจากสงครามเหลือแค่กรอบประตูแต่ก็ยังเหลือความทรงจำให้ชายแก่ที่ อีวานเจอเฝ้าคอยภรรยาที่ตายแล้วกลับมาบ้าน

ทาร์คอฟสกี้มักจะสร้างตัวละครที่มีความทรงจำผูกพันธ์กับบ้านมากๆ อย่างใน Nostalghia ที่กอร์ชาคอฟไม่สามารถสลัดภาพบ้านออกจากความฝันและความทรงจำออกไปได้มันเป็นภาพที่ติดตรึงตลอดเวลาแม้กระทั่งเขาตาย ใน Solaris คริส เคลวิน มีความทรงจำเกี่ยวกับบ้านติดตัวไปยังอวกาศด้วยเป็นความทรงจำที่สวยงามและเก็บปมอดีตเกี่ยวกับปัญหาในครอบครัว คริส เคลวิน เรียนรู้ที่จะยอมรับเพื่อจะอยู่กับภาพของบ้านให้ได้ แตกต่างจากใน Stalker และ The Sacrifice ซึ่งบ้านเปรียบเสมือนที่เก็บงำปัญหา สตอลเกอร์หลีกหนีโดยการไปพึ่งโซนและอเล็กซานเดอร์เลือกจะเผาสัญลักษณ์ที่เขาเก็บงำความเจ็บปวดอย่างบ้านของเขาเพื่อเผชิญกับชีวิตใหม่ สิ่งหลักๆที่มักจะเกิดขึ้นในบ้าน คือ ภาพนมหก ผ้าลูกไม้ที่ถูกประดับในที่ต่างๆ เหยือกน้ำและหนังสือรวมภาพศิลปะ ซึ่งเป็นภาพที่ติดตามาจากความทรงจำเกี่ยวกับบ้านในชนบทของทาร์คอฟสกี้

1.2.3.ภาพของสัตว์

ภาพของสัตว์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ ที่ปรากฏซ้ำคือภาพของม้าและสุนัข ภาพของม้าซึ่งเปรียบเสมือนเป็นส่วนประกอบหลักของภูมิประเทศรัสเซีย ภาพของม้าใน Ivan's Chilhood ในภาพฝันที่ม้าออกมากินแอ๊ปเปิ้ลแทนภาพของความสงบสุขและอุดมสมบูรณ์ ใน Andrei Rublev นำเสนอภาพม้าในลักษณะที่แตกต่างคือภาพม้าที่ล้มลงหลังจากภาพของนักลอยบอลลูนตกถึงพื้นหลังจากการท้าทายธรรมชาติของนักลอยบอลลูนม้าล้มแสดงถึงธรรมชาติที่ผิดพลาดได้ และม้าเป็นส่วนประกอบหลักของฉากโลกใน Solaris แทนความคุ้นเคยที่เป็นบ้านของคนรัสเซียและใน Solaris ก็ปรากฏภาพของสุนัขซึ่งเป็นส่วนประกอบของบ้านและความทรงจำของ คริส เคลวิน หลังจาก Solaris การเล่าเรื่องของทาร์คอฟสกี้ได้ลดขนาดเล็กลงเป็นการเล่าเรื่องของบ้านหรือพื้นที่ที่เปรียบเสมือนบ้านภาพของสุนัขจึงถูกนำมาใช้แทนภาพม้า ใน

Stalker ภาพของสุนัขเป็นเพียงสิ่งมีชีวิตเดียวที่ปรากฏในโซนและเป็นสิ่งเดียวที่สตอลเกอร์นำกลับมาจากโซนซึ่งเปรียบดังบ้านของเขาในทางจิตวิญาณและความศรัทธาการนำสุนัขกลับมาบ้านเพื่อแทนการระลึกถึงโซน อย่างใน The Mirror และ Nostalghia ภาพของสุนัขเป็นสัตว์ที่ปรากฏอยู่พร้อมกับภาพบ้านในชนบท ภาพของสุนัขจึงเป็นสัญลักษณ์ของการระลึกถึงบ้านในชนบทของทาร์คอฟสกี้เอง

1.2.4.ภาพความฝัน

ภาพความทรงจำที่เป็นในรูปความฝันเป็นส่วนสำคัญที่ทาร์คอฟสกี้ได้ถ่ายทอดออกมาเป็นภาพในภาพยนตร์ทุกเรื่องของเขาถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์หลักในงานแบบทาร์คอฟสกี้ ประสบการณ์ของทาร์คอฟสกี้ถูกแบ่งอย่างกว้างๆเป็น 2 ประเภท คือ ประสบการณ์ภายนอกที่เขาเผชิญมาจากประสบการณ์ทางสังคม,ประวัติศาสตร์และครอบครัวซึ่งส่งผลต่อประสบการณ์การรับรู้จากภายในของเขาเองทั้งจินตนาการและความฝันซึ่งหลักๆคือผลกระทบภายในจิตใจของทาร์คอฟสกี้ ซึ่งในบางเรื่องของผลงานจะเป็นความฝังใจของตัวละครกับปัญหาในครอบครัวในอดีต อีกส่วนหนึ่งจะเป็นข้อขัดแย้งภายในที่เขาเผชิญอยู่อย่าง กอร์ชาคอฟที่มักฝันถึงบ้านจนกัดกินชีวิตเขาใน Nostalghia ซึ่งเป็นช่วงเดียวกับทาร์คอฟสกี้เนรเทศตัวเองออกมาจากรัสเซียเพราะกฎที่เคร่งครัดของรัฐที่ไม่สามารถทำให้เขาสร้างงานได้อย่างอิสระ

ทาร์คอฟสกี้ได้สร้างภาพฝันตั้งแต่งานภาพยนตร์นิพนธ์ของเขาอย่าง The Streamroller and The Violin หลังจากที่ชาช่าผิดหวังในการไปพบเซอร์เกย์เขาจ้องผ่านกระจกและฝันว่าได้อยู่ร่วมกันกับเซอร์เกย์ในวันที่งดงาม ภาพฝันในผลงานเรื่องต่อมาอย่าง Ivan's Childhood ความฝันของอีวานคือการอธิบายเรื่องราวภายในของเขาที่มีความทรงจำเกี่ยวกับแม่ซึ่งเป็นวันเวลาวัยเด็กที่เขาไม่สามารถมีได้อีกแล้ว ความฝันของเคลวินใน The Solaris เพื่อทำความเข้าใจและการปลอบประโลมจากแม่ของเขาในอดีต เราไม่สามารถแยกความฝันและความจริงได้ในบางครั้งจากภาพยนตร์ทาร์คอฟสกี้เพราะมันต่างผสมกลายเป็นเนื้อเดียวกันอย่างภาพความสับสนของรูบริยฟที่เกิดจากผลกระทบของความเลวร้ายจากมนุษย์กันเองภาพความฝันถูกเสนอผสมกับภาพความเป็นจริงใน Andrei Rublev และมันแทบจะเป็นเนื้อเดียวกันในการเล่าเรื่องใน Mirror และเป็นแบบเดียวกันในผลงานต่อมาอย่าง Stalker,Nostalghia และ The Sacrifice สามเรื่องสุดท้ายจะเป็นความฝันที่ตัวละครต้องการรักษาไว้ให้ดำรงอยู่เพราะมีผลกระทบจากภายนอกสู่ความฝันในรูปแบบการบั่นทอนทางจิตวิญญาณ

2.สัมพันธภาพระหว่างอิทธิพลกับภูมิหลังของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ที่ปรากฏในภาพยนตร์

ในภาพยนตร์ทุกๆเรื่องทาร์คอฟสกี้จะเล่าเรื่องความขัดแย้งจากโลกภายในของตัวละครกับอิทธิพลจากภายนอกเป็นข้อขัดแย้งหลักของเรื่อง ซึ่งก็มาจากทาร์คอฟสกี้เองที่ได้สะท้อนภาวะภายในของเขาหลายอย่างเข้าไปในผลงานภาพยนตร์ โดยหลักๆเกิดจากภาวะภายใน ซึ่งเป็นเรื่องของพ่อ (อาร์เซนีย์) ที่ทิ้งเขาไปในวัยเด็กจนเกิดเป็นปมในชีวิตของทาร์คอฟสกี้ และจากภายนอกคือการขัดแย้งกับแนวคิดของระบอบโซเวียตในรัสเซียที่เข้ามาควบคุมศิลปะและเขาต้องต่อสู้กับระบบ จนต้องเนรเทศตัวเองออกจากประเทศรัสเซีย ข้อขัดแย้งภายในของทาร์คอฟสกี้นั้นถูกสะท้อนออกมาในบทกวีทางภาพยนตร์อย่าง The Mirror (1957) เขาเลือกเล่าชีวิตในวัยเด็กผสมกับชีวิตส่วนตัวในปัจจุบันซึ่งมีจุดเริ่มต้นมาจากข้อขัดแย้งในวัยเด็กที่พ่อทอดทิ้งเขาไป (ทาร์คอฟสกี้ใช้ชื่อตัวละครอเล็กซี่แทนตัวเขา)และแม่ต้องรอคอยพร้อมทั้งเลี้ยงลูกเพียงลำพัง เรื่องราวอีกส่วนหนึ่งเล่าข้อขัดแย้งในปัจจุบันของเขาที่กำลังจะหย่ากับภรรยา (ทาร์คอฟสกี้ใช้ชื่อนาตาลย่าแทนอิมาร์ภรรยาคนแรก)และสร้างปมแบบเดียวกันที่เขาเผชิญตอนเด็กให้แก่ลูกชายของเขา ซึ่งข้อขัดแย้งในวัยเด็กของทาร์คอฟสกี้ก็แสดงออกมาในเรื่องอื่นๆอีก อย่างเช่น The Steamroller and the Violin (1961) เล่าเรื่องของซาช่าเด็กที่เปี่ยมไปด้วยจินตนาการแต่ไม่มีใครยอมรับ แต่เขาก็ได้เจอกับคนที่เข้าใจอย่างเซอร์เกย์ ได้สะท้อนภาพพ่อของทาร์คอฟสกี้ซึ่งเป็นคนที่สร้างอิทธิพลทางศิลปะให้แก่ทาร์คอฟสกี้เอง และตัวละครอย่างเซอร์เกย์ก็ได้ถอดรูปแบบเหตุการณ์ระหว่างทาร์คอฟสกี้กับพ่อได้อย่างมีเสน่ห์

ผลงานภาพยนตร์เรื่องต่อมาอย่าง Ivan's Childhood (1962) ก็ยังนำเสนอข้อขัดแย้งในวัยเด็กอยู่ โดยนำเสนอภาพของอีวานเด็กผู้ชายที่ต้องต่อสู้กับสงครามซึ่งเป็นหน้าที่ของผู้ใหญ่ ทั้งๆที่ในความฝันของเขานั้น ยังมีความเป็นเด็กอันบริสุทธิ์แฝงอยู่ เขาสามารถมีชีวิตที่เป็นเด็กธรรมดาได้ แต่สงครามทำให้ธรรมชาติของเด็กแบบอีวานเปลี่ยนไป ซึ่งในชีวิตจริงวัยเด็กของทาร์คอฟสกี้ต้องเผชิญกับเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งทำให้พ่อของเขาถูกเกณฑ์ไปรบและไม่ได้กลับมาเป็นครอบครัวเดียวกันอีกเลย ภาพที่ฝังใจของทาร์คอฟสกี้จึงถูกเล่าเป็นภาพฝันของอีวานที่สงครามพรากทุกอย่างไปจากชีวิต ซึ่งทาร์คอฟสกี้ได้สร้างฉากฝันขึ้นมาเป็นเรื่องราวนอกเหนือจากเนื้อเรื่องในนิยาย

หลังจาก Andrei Rublev (1969) ภาพยนตร์ที่สร้างต่อจาก Ivan's Childhood (1962) ถูกห้ามออกฉายถึง 6 ปี งานของทาร์คอฟสกี้จึงเดินทางเข้าสู่งานที่เป็นนามธรรมมากขึ้น อย่าง The Mirror (1957) ภาพยนตร์ที่ทาร์คอฟสกี้ใช้บอกเล่าปัญหาในชีวิตเขาในอดีตและปัจจุบัน ถูกนำมาเล่าคล้ายกับภาพฝันโดยโครงสร้างของเรื่องราวไม่ต่อเนื่องกันเป็นเหมือนบทกวีทางภาพที่อิสระในการเล่าเรื่องแต่โดยรวมสามารถสรุปเป็นความหมายเดียวกัน ซึ่งหลังจากทาร์คอฟสกี้ทำ The Mirror จบเขาก็ไม่เล่าเรื่องปมในวัยเด็กในงานเขาอีกเลย แต่เขาใช้ภาพยนตร์เพื่อรักษาความเชื่อความศรัทธาของเขาในเรื่องความอิสระของจินตนาการจากผู้สร้างงานศิลปะ หลังจากนั้นเขาก็สร้างภาพยนตร์จากนิยายวิทยาศาสตร์เรื่อง Stalker (1979) เป็นเรื่องที่ 2 ต่อจาก Solaris (1972) ที่เรื่องราวในภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ในการเล่าเรื่องความเป็นมนุษย์ในเรื่องราววิทยาศาสตร์ ใน Stalker (1979) ทาร์คอฟสกี้ได้สร้างข้อขัดแย้งระหว่างโลกแห่งเหตุผลและโลกแห่งความศรัทธา ซึ่งสตอลเกอร์ศรัทธาสถานที่ที่เรียกว่า'โซน'มาก จนเขาคิดว่าที่นี่เป็นบ้านและเชื่ออย่างสุดหัวใจว่าที่นี่ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งแตกต่างจากนักเขียนและนักวิทยาศาสตร์สองตัวละครที่เดินทางเข้าโซนไปพร้อมสตอลเกอร์ ที่เพียงแค่ต้องการเห็นปาฏิหาริย์ของโซน แต่สุดท้ายไปแล้วก็พบว่าเป็นที่รกร้างธรรมดาพวกเขาสิ้นหวัง แต่สตอลเกอร์กลับเป็นคนที่มีความสุขเมื่ออยู่ในโซนเพราะเขาเชื่อและศรัทธาว่าสถานที่แห่งนี้ศักดิ์สิทธิ์ แต่นักเขียนและนักวิทยาศาสตร์ใช้เหตุผลและความโลภมาตัดสินเลยไม่มีอะไรในโซนที่พวกเขาต้องการ ดังทาร์คอฟสกี้ที่มุ่งมั่นกับภาพยนตร์ที่มีความเป็นส่วนตัวอยู่สูงแต่กลับถูกมองว่าเป็นเรื่องไร้สาระในโลกแห่งวัตถุที่คนเชื่อเงินมากกว่าศิลปะ

เมื่อจบจาก Stalker (1979) ทาร์คอฟสกี้ก็ไม่กลับเข้ารัสเซียอีกเลย เขาเนรเทศตัวเองไปยังยุโรป ซึ่งเป็นข้อขัดแย้งหนึ่งในชีวิตของเขาที่ถ่ายทอดออกมาใน Nostalghia (1983) กอร์ชาคอฟนักเขียนชาวรัสเซียเป็นโรคคิดถึงบ้านจนไม่สามารถเป็นส่วนหนึ่งกับประเทศอิตาลีได้ แม้ในเรื่องราวเขาได้ค้นพบกับความศรัทธาบางอย่างจากโดมินิกโค แต่กอร์ชาคอฟก็ไม่สามารถหลุดพ้นจากความรู้สึกนั้นได้แม้กระทั่งเขาตายไป ดั่งเช่นทาร์คอฟสกี้ที่เจ็บปวดที่ไม่สามารถกลับไปเป็นส่วนหนึ่งของประเทศรัสเซียที่ถูกปกครองด้วยระบบโซเวียตได้อีกแล้ว และใน The Sacrifice อเล็กซานเดอร์ต้องเสียสละตัวเองและสิ่งที่เขารักเพื่อให้สงครามโลกยุติ แม้เขาจะละทิ้งทุกอย่างและเผาบ้านไปก็ไม่ได้เปลี่ยนแปลงอะไรนอกจากตัวเขาเองที่ต้องไปอยู่ในโรงพยาบาลบ้า และ The Sacrifice (1986) เหมือนคำบอกลาโลกใบนี้ของทาร์คอฟสกี้เพราะหลังจากเสร็จผลงานเรื่องนี้เขาก็เสียชีวิต และทิ้งคำสั่งเสียให้กับลูกชาย

3.ความหมายและการสื่อสารบริบททางสังคมประเทศรัสเซียผ่านเรื่องราวในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

ภาพบริบทของประเทศรัสเซียถูกเสนอผ่านภาพข่าวที่ทาร์คอฟสกี้สอดแทรกไว้ในเรื่องอย่าง เช่น ภาพสงครามโลกครั้งที่ 2 ในฉากท้ายเรื่องของ Ivan's Childhood (1962) และ การขับเคลื่อนการเปลี่ยนแปลงระบอบคอมมิวนิสต์ที่ถูกนำเสนอสอดแทรกในเรื่องราวอัตตชีวประวัติของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ใน The Mirror (1979) เพื่อสะท้อนความเปลี่ยนแปลงของชีวิตและสังคมในช่วงวัยต่างๆ ภาพสงครามโลกยังคงสะท้อนอยู่ในบทสนทนาในหนังเด็กอย่าง The Steamroller and The Violin (1961) ที่เด็กชายซาช่าเอ่ยถามกับเซอร์เกย์ว่า "เคยเข้าร่วมสงครามมั๊ย?" ซึ่งได้แสดงถึงเรื่องราวของสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่มีอิทธิพลต่อความคิดของทาร์คอฟสกี้ ซึ่งเขาได้สอดแทรกไว้ในผลงานของเขาตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่องแรก และมันขยายภาพความเลวร้ายของสงครามผ่านภาพของอีวานตัวละครเด็กที่ถูกกลืนกินความเป็นเด็กไปจนหมดสิ้นใน Ivan's Childhood (1962)

ภาพความโหดร้ายของสงครามยังแสดงออกใน 'โซน'สถานที่จากเรื่อง Stalker (1979) ซึ่งเป็นสถานที่ที่สงครามยุติและกลายเป็นเขตต้องห้าม เป็นที่ลึกลับที่สามารถกลืนกินชีวิตมนุษย์ได้ แต่ภาพบรรยากาศในโซนกลับตรงกันข้าม เป็นที่ที่มีซากรถถังแต่มีต้นไม้รกครึ้มเพื่อรอสร้างโลกใบใหม่ แต่มันก็ดูอันตรายสำหรับมนุษย์ในโลกแห่งวัตถุ แตกต่างจากในโลกที่มนุษย์ใช้ชีวิตอยู่กลับเป็นที่ ที่แห้งแล้ง มันแสดงถึงความคิดของทาร์คอฟสกี้ ระหว่างโลกอุดมคติที่ไร้สงครามและมีความสวยงามถ้าคนไม่มีจิตใจบริสุทธิ์ก็ยากที่สัมผัสได้ กับฟากโลกความเป็นจริงซึ่งเป็นโลกแห่งวัตถุที่คนแก่งแย่งชิงดีหาผลประโยชน์ต่อกันนั้นเป็นโลกที่มืดหม่นไร้ทางออกมีชีวิตที่วนเวียนอยู่กับปัญหาเดิมๆที่หาทางออกไม่ได้ จนใน The Sacrifice (1986) ทาร์คอฟสกี้ได้แสดงทัศนคติผ่านเรื่องราวของสงครามโลกครั้งที่ 3 ด้วยการมองว่าการเสียสละความสุขส่วนตัวสามารถหยุดสงครามไม่ให้รุนแรงได้ จากการเสียสละตามความเชื่อของโดมินิโคตัวเอก แม้สุดท้ายคนทั่วไปจะมองว่าเขาบ้าก็ตามแต่เขาก็สามารถหยุดสงครามได้ด้วยศรัทธาที่เขามี

ทาร์คอฟสกี้มักสร้างตัวละครที่ถูกบททดสอบจากสังคม ซึ่งทาร์คอฟสกี้ได้รับอิทธิพลมาจากชีวิตของเขาที่ต้องเผชิญกับแนวคิดของโซเวียตที่ปิดกั้นอิสระทางความคิดในการสร้างงานศิลปะ ซึ่งเห็นได้ชัดใน Andrei Rublev (1969) ทาร์คอฟสกี้ได้ดัดแปลงจากชีวิตจริงของรูบริยฟจิตรกรในยุคกลาง ที่ทาร์คอฟสกี้ตัดทอนและแต่งเติมให้เป็นภาพเปรียบเทียบของคนทำงาน

ศิลปะคนหนึ่งที่ต้องต่อสู้และเรียนรู้ทั้งภาวะภายใน ซึ่งคือความศรัทธาของพระเจ้าที่ถูกสั่นคลอน เช่นเดียวกันกับภาวะภายนอกที่ต้องเผชิญด้านมืดของมนุษย์ในภาวะสงครามและสังคมเพื่อจะสร้างงานศิลปะที่ทรงคุณค่าโดยผ่านประสบการณ์เลวร้ายเหล่านั้น เรื่องของรูบริยฟได้สะท้อนภาวะการทำงานของทาร์คอฟสกี้ที่ถูกตรวจและคัดกรองจากคณะกรรมการตรวจสอบภาพยนตร์ของรัสเซีย (Goskino) ที่ทาร์คอฟสกี้ต้องต่อสู้เพื่อความเป็นตัวตนของเขาและความบริสุทธิ์ของงานภาพยนตร์ที่จะไม่ถูกตัดทอนใดๆ และใน Solaris แสดงให้เห็นว่าคนที่เชื่อในเรื่องที่นอกเหนือจากหลักของเหตุผลที่คนอื่นสัมผัสได้จะไม่ได้รับการยอมรับจากสังคม ในฉากที่เบอร์ตันถูกสอบสวนในห้องสอบสวนทุกคนต่างไม่เชื่อเรื่องของโซลาริสซึ่งในฉากนี้คล้ายกับทาร์คอฟสกี้อยู่ในห้องสอบสวนของ Goskino

เอกลักษณ์ที่โดดเด่นและความแตกต่างในผลงานภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ซึ่งอยู่เหนือกาลเวลา โดยเขาได้มีอิทธิพลและสร้างแรงบันดาลใจให้แก่คนทำหนังรุ่นเดียวกันและรุ่นใหม่มากมาย โดยทาร์คอฟสกี้เองนั้นเป็นตัวอย่างที่ดีในการสร้างงานภาพยนตร์ที่มีลักษณะเฉพาะตัว รวมทั้งการต่อสู้เพื่อจิตวิญญาณในการสร้างงานของตัวเอง แม้ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ จะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ชาวรัสเซียซึ่งทำให้มีโอกาสหาภาพยนตร์มาชมยากกว่าผู้กำกับจากยุโรปหรืออเมริกา แต่เสน่ห์ในโลกภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ก็ยังรอให้ผู้ชมที่ต้องการศึกษาและค้นพบเสน่ห์ในชิ้นงานอีกมากมาย

5.2 อภิปรายผลวิจัย

การอภิปรายผลการวิจัยเรื่อง ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอคือความคิดเห็นต่อ 2 มุมมองที่สำคัญในการดำรงอยู่ของศิลปะภาพยนตร์ คือ ในแง่ของการสร้างงานของผู้สร้างภาพยนตร์ และในแง่ศิลปะการรับชมของผู้ชมภาพยนตร์ ดังนี้

1.ศิลปะในการสร้างงานของผู้สร้างภาพยนตร์แบบ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

ทุกวันนี้เทคโนโลยีการถ่ายทำภาพยนตร์นั้นง่ายดายจึงแสวงหาความเป็นดั้งเดิมในผลงานได้ยากเต็มที กระบวนการคิดได้ถูกทำให้ง่ายขึ้นจากการไตร่ตรองกว่าจะเป็นผลงานก็ง่ายขึ้นเช่นกัน ซึ่งเป็นการยากที่จะทำให้ผู้สร้างงานตกตะกอนทางความคิดซึ่งแตกต่างจากกลางยุค

1960 ที่ภาพยนตร์ยังเป็นการถ่ายทำด้วยฟิล์มอยู่และอุปกรณ์ไม่ทันสมัยเท่าทุกวันนี้ การสร้างภาพยนตร์แต่ละครั้งจะต้องเป็นระดับอุตสาหกรรมหรือสำหรับผู้สนใจในศาสตร์ภาพยนตร์ จึงเป็นการยากที่คนๆนึงจะลุกขึ้นมาสร้างภาพยนตร์ของตัวเองได้ การจะทำภาพยนตร์แต่ละครั้งจึงต้องศึกษามาอย่างดีและตกผลึกทางความคิดมาในระดับหนึ่งแล้ว

อังเดร ทาร์คอฟสกี้ มีความพยายามเป็นอย่างสูงในการสร้างงานภาพยนตร์แต่ละเรื่อง เขาใช้เวลาในการสร้างค่อนข้างนาน และควบคุมทุกอย่างในขั้นตอนการเตรียมงานและงานสร้างเพื่อให้ภาพยนตร์นั้นๆมีความเป็นตัวเขามากที่สุด เขาจำลองโลกในภาพยนตร์ให้มีบรรยากาศแบบเขาเองโดยอิงประสบกาณ์ การผ่านยุคสงครามโลกและปมครอบครัวที่ไม่สมบูรณ์ บวกกับสภาพสังคมที่เคร่งครัดในวัฒนธรรมและมีความเป็นสังคมนิยมสูงในโซเวียต สิ่งเหล่านี้เป็นทั้งแรงขับและประสบการณ์ที่วิเศษของคนสร้างงานศิลปะเช่นเดียวกันกับผู้สร้างงานศิลปะอื่นๆในอดีต แม้ว่าหน่วยงานรัฐบาลอย่าง Goskino จะมาปรับเปลี่ยนงานของเขา ทาร์คอฟสกี้ก็ไม่ประนีประประนอมต่อการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด เขาได้แต่ใช้ความอดทนรอคอยเพื่อให้ผลงานของตนเป็นอิสระจากความคิดของคนอื่น ซึ่งเหตุการณ์เหล่านี้กลายเป็นที่มาของตัวละครที่เสียสละ การทรมานตัวเองและการเดินทางเพื่อหลุดพ้นทางจิตวิญญาณจนนักวิจารณ์หลายคนกล่าวหาว่าทาร์คอฟสกี้กำลังทำภาพยนตร์ตนเองให้เป็นศาสนาเพราะตัวละครบางตัวของเขามีความเชื่อต่อสิ่งอื่นที่นอกเหนือศาสนาเป็นแหล่งยึดเหนี่ยวที่มาจากธรรมชาติดังสัญลักษณ์หลักในผลงานของเขา

อังเดร ทาร์คอฟสกี้ สร้างงานที่แตกต่างจากผู้กำกับคนอื่นๆในรัสเซียด้วยการเน้นถ่ายภาพ long take สร้างบรรยากาศเฉพาะตัว และการเล่าเรื่องแบบกึ่งจริงกึ่งฝัน รวมทั้งการเล่าเรื่องแบบนิยายกระแสสำนึกที่มีส่วนผสมของเรื่องจริงและเรื่องแต่งอย่างกลมกลืนกันใน The Mirror เขาแสดงศักยภาพและพัฒนาฝีมือขึ้นเรื่อยๆโดยไม่หยุดอยู่กับความสำเร็จเดิม งานในช่วงแรกของเขาที่เกี่ยวกับปมชีวิตในวัยเด็กเราจะพบกับเด็กที่สังคมไม่ยอมรับความคิดเห็นอย่างซาช่าใน The Streamroller and The Violin หรือเด็กที่ความเยาว์วัยสูญหายอย่างอีวานใน Ivan's Childhood แม้แต่ตัวละครเคลวินที่ติดตรึงกับปัญหาในอดีตของครอบครัวใน Solaris ภาพการค้นหาและเติมเต็มชีวิตในเยาว์วัยของเขาหายไปเมื่อเขาทำหนังอัตชีวประวัติตัวเองอย่าง The Mirror หลังจากนั้นก็เป็นการเล่าเรื่องการเดินทางไปสู่ภายในเมื่อเขาทนไม่ได้กับกฎทางวัฒนธรรมของโซเวียตที่ต้องการเพียงหนังที่รับใช้อุดมการณ์สังคมนิยมซึ่งหนังของทาร์คอฟสกี้มีความเป็นส่วนตัวและแตกต่างออกไป อีกทั้งทาร์คอฟสกี้ยังประสบความล้มเหลวในชีวิตครอบครัวกับภรรยา

คนแรกและการได้ทำซ้ำเหตุการณ์ดังที่พ่อเขาเคยทำ ทำให้มีผลงานที่เดินทางเข้าไปค้นหาภายในของตนเองอย่าง Stalker,Nostalghia และ The Sacrifice

การถ่ายทอดภูมิหลัง สังคมหรือความรู้สึกที่ติดค้างในความทรงจำ เป็นวัตถุดิบชั้นดีของผู้สร้างสรรค์งานภาพยนตร์ ให้มีเนื้อหาที่เป็นเอกลักษณ์ในผลงาน อย่างเช่นทาร์คอฟสกี้เขาได้ถ่ายทอดภาพชีวิตของเขาผ่านผลงาน เพื่อเรียกร้องและสร้องจุดยืนบางอย่างแก่ระบอบปฐการปกครองของโซเวียตหรือรักษาสิ่งที่ฝังอยู่ในใจของตนเอง ไม่ใช่แค่ผู้กำกับอย่างทาร์คอฟสกี้ที่เลือกถ่ายทอดและทำงานในรูปแบบเฉพาะตัว ยังมีผู้กำกับอีกมากมายทั่วโลกที่ถ่ายทอดภาพยนตร์ในรูปแบบนี้เช่นกัน

2.ศิลปะการรับชมภาพยนตร์ในภาพยนตร์ที่มีความเป็นตัวตนของผู้กำกับแบบอังเดร ทาร์คอฟสกี้

จากการศึกษางานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยก็ได้พบว่าการชมภาพยนตร์ที่มีความเป็นตัวตนของผู้กำกับแบบ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ นั้น เป็นไปได้ยากในวงกว้าง เพราะภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ไม่ได้นำเสนอความสนุก ความตลกโปกฮาหรือซาบซึ้ง แต่สามารถสร้างประสบการณ์ร่วมบางอย่างด้วยบรรยากาศความทรงจำของผู้ที่มีประสบการณ์ร่วมคล้ายกัน อย่างเช่นใน The Mirror มีผู้ชมส่วนหนึ่งมีอารมณ์ร่วมกับงานชิ้นนี้มากเพราะเคยผ่านประสบการณ์และบรรยากาศการหนีสงครามไปอยู่ในชนบทแบบใน Mirror และอาจเป็นความท้าทายอย่างหนึ่งในการหาความหมายภายในภาพยนตร์ โดย อังเดร ทาร์คอฟสกี้มักซ่อนความหมายมากมายไว้ในงานของเขา ก็จะเป็นผลพลอยได้ให้แก่ผู้ชมในเรื่องความรู้เกี่ยวกับรัสเซียและศิลปะที่ภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ซ่อนเอาไว้ การรับชมงานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้เปรียบเสมือนการต่อยอดการศึกษาศิลปะอย่างไม่สิ้นสุด เพียงแต่เราต้องกล้าที่จะค้นหาและนำมาขบคิดตีความเพื่อให้เกิดปัญญาเพียงแค่นั้น

5.3 ข้อจำกัดในการศึกษา

1.การวิจัยครั้งนี้ใช้การศึกษาจากตัวบทภาพยนตร์ งานภาพยนตร์สารคดีเบื้องหลังเกี่ยวกับภาพยนตร์และเอกสารประกอบต่างๆ เพียงเท่านั้น เนื่องจากไม่สามารถสัมภาษณ์ผู้สร้าง

งานและผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในผลงานภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ได้ด้วยตัวเอง จึงเป็นเพียงการคาดเดาวิธีคิดและการทำงานของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ด้วยเครื่องมือวิจัยต่างๆเท่านั้น ซึ่งอาจไม่ลึกซึ้งเท่าที่ควร

2.เป็นการยากที่จะศึกษาบริบทของสังคมรัสเซียในช่วงยุค 1932 – 1986 ซึ่งเป็นช่วงปีที่ อังเดร ทาร์คอฟสกี้มีชีวิต ซึ่งได้แต่ศึกษาผ่านเอกสารแปลเป็นภาษาอังกฤษและไทย ด้วยความที่ผู้วิจัยเป็นคนไทยจึงไม่รู้ลึกซึ้งเรื่องความเป็นอยู่และวัฒนธรรมเหมือนคนรัสเซียเอง

3.ภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ เป็นภาพยนตร์ที่ใช้ภาษารัสเซียในบทสนทนา ผู้วิจัยจึงได้แต่ศึกษาผ่านบทบรรยายที่มีทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จึงอาจจะไม่เข้าใจลึกซึ้งเท่ากับการฟังและเข้าใจภาษารัสเซียเท่าคนรัสเซียเอง

5.4 **ข้อเสนอแนะ**

1.ยังมีอีกหลายแง่มุมในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ที่ผู้วิจัยไม่ได้นำมาวิเคราะห์ ผู้สนใจจึงสามารถดึงแง่มุมที่แตกต่างจากงานวิจัยชิ้นนี้มาศึกษาและนำเสนอได้อีกในอนาคต

2.ผู้สนใจวัฒนธรรมรัสเซียสามารถศึกษาผ่านงานภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ได้ เพราะงานภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้ได้นำเสนอภาพของวัฒนธรรมและศิลปะรัสเซียแฝงอยู่หลายชิ้นงาน

3.ยังมีผู้กำกับคนอื่นอีกมากที่มีลักษณะเฉพาะตัวแบบ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ให้ได้ศึกษา จึงหวังว่างานวิจัยชิ้นนี้จะเป็นข้อมูลให้สามารถศึกษาได้

4.งานวิจัยชิ้นนี้ สามารถใช้เป็นข้อมูลให้ผู้สนใจในภาพยนตร์ทางเลือกศึกษาเพื่อสร้างผลงานที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองในอนาคต

นอกเหนือจากข้อเสนอแนะข้างต้นผู้วิจัยหวังว่าการชมภาพยนตร์ทางเลือกที่มีลักษณะเป็นภาพยนตร์ส่วนตัวแบบ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ จะมีพื้นที่ฉายและสร้างความนิยมให้กับคนหมู่มากให้

ได้ศึกษาศิลปะและสังคมที่แตกต่างผ่านภาพยนตร์ที่ออกมาจากตัวตนของผู้สร้างอย่างตั้งใจ เพื่อพัฒนาการชมและการสร้างภาพยนตร์ของคนไทยให้มีเสน่ห์และเอกลักษณ์สามารถเป็นส่วนหนึ่งและยอมรับในเวทีสากลได้มากขึ้น

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กาญจนา แก้วเทพ. (2552). **การวิเคราะห์สื่อ : แนวคิดและเทคนิค**. กรุงเทพฯ : ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จฬุาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ก้อง พาหุรักษ์. (2548). **ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต . ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จฬุาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชลูด นิ่มเสมอ.(2531). **องค์ประกอบของศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช

นับทอง ทองใบ.(2548). **นวลักษณ์ในการเล่าเรื่องและเอกลักษณ์ในภาพยนตร์แอนิเมชันของฮายาโอะ มิยาซากิ**. วิทยานิพนธ์ ปริญญามหาบัณฑิต. ภาควาทวิทยาและสื่อการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา. (2552). **ประพันธกรภาพยนตร์ญี่ปุ่น / อาคิระ คูโรซาวา, จูโซ่ อิตามิ และคนอื่น ๆ**. กรุงเทพมหานคร : พับลิค บุเคอรี

พัลลภ ฮอหรินทร์. **Andrei Tarkovsky (1932-1986)**. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา : http://www.liveindy.com/inspired/tarkovsky01.htm [3 มีนาคม 2555]

รักศานต์ วิวัฒน์สินอดุม. (2547). **เสกฝัน ปั้นหนัง : บทภาพยนตร์**. กรุงเทพฯ : บ้านฟ้า

รักศานต์ วิวัฒน์สินอดุม. (2548). **ปั้นบทสะกดหนัง**. กรุงเทพฯ : อาทิตย์สนิทจนัทร์

สนธยา ทรัพย์เย็น. (2541). **ฟิล์มไวรัส : คู่มือผู้บริโภคหนังนานาชาติ** .กรุงเทพฯ : ดวงกมลฟิล์มเฮ้าส์

สนธยา ทรัพย์เย็น. (2547). **บุ๊คไวรัส เล่ม1 : A-Z หนังวรรณกรรม**. กรุงเทพฯ : ดวงกมลฟิล์ม เฮ้าส์

อัศวิน ซาบารา. (2551). **ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของ มาร์ติน สกอร์เซซี่**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะ นิเทศศาสตร์ จฬุาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Bernadette. (2552). Nostalghia (1983) : Andrei Tarkovsky 's film. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา : http://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=soubirous&month=06-2009&date=11&group=9&gblog=38 [15กุมภาพันธ์2556]

enyxynematryx. (2546). **หนึ่งวันนั้นกับบทบันทึกชั่วชีวิตทาร์คอฟสกี้**. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://enyxynematryx.wordpress.com/2003/11/06/oneday-th/ [3 มีนาคม 2555]

ภาษาอังกฤษ

Baglivo, Donatella. (2012). **Andrei Tarkovsky: A Poet in the Cinema(1983)** [Online]. Available: http://www.youtube.com/watch?v=PTvIybrtMqU. [21January2013]

Bazin, Andre. (1972). **What is Cinema?**. Essays selected and translated by Hugh Gray. Berkeley : University of California Press

Bird, Robert. (2008). **Andrei Tarkovsky Element of Cinema**. London : Reaktion Book Ltd.

Bordwell, David , Thomson, Kristin. (2008). **Film Art : An Introduction**. 8th Edition.New York : McGraw-Hill.

Bos, Elana. (2008). **The Cinema Art of Andrei Tarkovsky Within the Soviet politics**. Thesis. Department Architectural History.

Caughie, J. (1999). **Theories of authorship**. London : Routledge.

Dick, Bernard F. (1998). **Anatomy of Film**. New York : St. Martin's Press.

Garrett, Layla Alexander. (1990). **Andrei Tarkovsky — Enigma and Mystery**. [Online]. Available:http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Layla.html. [16January2013]

Galounis, Markos. (2003). **The significance of tradition in Tarkovsky' Andrei Roublev**. [Online]. Available: http://www.andreitarkovski.org/english.html. [10January2013]

Green, Peter. (2003).**Tarkovsky's Poetic Cinema**. [Online]. Available: http://www.andreitarkovski.org/english.html. [10January2013]

Green, Peter. (2004). **Apocalypse and Sacrifice**. [Online]. Available: http://www.andreitarkovski.org/english.html. [10January2013]

Green, Peter. (2004). **The Nostalghia of The Stalker**. [Online]. Available: http://www.andreitarkovski.org/english.html. [10January2013]

Guerra,Tonino. (1977). **A Fond Farewell**. [Online]. Available: http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Guerra.html. [16January2013]

Gillespie, David. (2003). **Russian Cinema**. London : Pearson Education Ltd.

Johnson, Vida T.; Petrie, Graham. (1994). **The Films of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue**. Indianapolis: Indiana University Press.

Keith, Barry. (2008). **Auteurs and authorship : a film reader**. Malden, Mass : Blackwell.

Kurosawa, Akira. (1977). **Tarkovsky and Solaris**. [Online]. Available: http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Kurosawa_on_Solaris.html. [16January2013]

Le Fanu, Mark. (1986). **Obituary. Andrei Tarkovsky**. [Online]. Available: http://www.andreitarkovski.org/english.html. [10January2013]

Leszczylowski, Michal. (1987). **A Year with Andrei**. [Online]. Available: http://www.andreitarkovski.org/english.html. [10January2013]

Leszczylowski, Michal. (2011). **Directed By Andrei Tarkovsky** (DVD). NY : KINO INTERNATIONAL.

Luc Godard, Jean. (2011). **Jean-Luc Godard: Histoire(s) du cinéma** (DVD). USA : Olive Films.

Martin,Sean. (2005). **Andrei Tarkovsky**. Vermont : Pocket Essentials.

Monaco, James. (1981). **How to read a film : the art, technology language, history and theory of film and media**. New York : Oxford University.

Redwood, Thomas. (2010). **Andrei Tarkovsky's Poetics of Cinema**. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing

Takahashi, Hiroshi. (1992**). in conversation with Vadim Yusov** : To Understand the Essence of Creation. [Online]. Available: http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/yu sov.html. [16January2013]

Tarkovsky, Andrei. (1987). **Sculpting in Time**. New York : Alfred A. Knopf.

Tarkovsky, Andrei.(1991). **Time Within Time: The Diaries 1970-1986**. Translated from the Russian by Kitty Hunter-Blair. Calcutta : Seagull Books.

Tarkovsky, Andrei. (1992). **Nostalghia** (DVD). USA : Fox Lorber.

Tarkovsky, Andrei. (1999). **Andrei Rublev (The Criterion Collection)** (DVD). NY : Criterion.

Tarkovsky, Andrei. (2006). **Stalker** (DVD). NY : Kino Video.

Tarkovsky, Andrei. (2007). **Ivan's Childhood (The Criterion Collection)** (DVD). NY : Criterion.

Tarkovsky, Andrei. (2000). **Mirror** (DVD). NY : Kino Video.

Tarkovsky, Andrei. (2002). **The Streamroller and The Violin** (DVD). Chicago : Facets.

Tarkovsky, Andrei ,Guerra , Tonino. (2002). **Voyage In Time** (DVD). Chicago : Facets.

Tarkovsky, Andrei. (2011). **Sacrifice** (DVD). NY : KINO INTERNATIONAL.

Tarkovsky, Andrei. (2011). **Solaris (The Criterion Collection)** (DVD). USA : Criterion.

Trakovsky, Dmitry. (2010). **Meeting Andrei Tarkovsky** (DVD).USA : Trakovsky Film.

Willis,Tom.Pramaggiore, Maria. (2008). **Film : a critical introduction 2nd ed**. Boston : Pearson/A and B.

ภาคผนวก

ภาคผนวก : ข้อมูลทางเทคนิคในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้

1.The Steamroller and the Violin (1960)

ภาพที่ 95 ภาพใบปิดของ The Steamroller and the Violin

Alternate Title(s): The Skating Rink and the Violin

Russian Title: Katok I Skripka Production

Company: Mosfilm (Children's Film Unit) Production Supervisor: A Karetin

Director: Andrei Tarkovsky

Screenplay: Andrei Tarkovsky & Andrei Mikhalkov- Konchalovsky, S Bakhmetyeva (story) **Director of Photography**: Vadim Yusov

Assistant Director: O Gerts

Editor: Lyubov Butuzova

Music: Vyacheslav Ovchinnikov

Musical Direction: Emil Kachaturian

Art Director: Savet Agoyan

Costume: A Martinson

Make-Up: Anna Makasheva

Special Effects: B Pluzhnikov, Albert Rudachenko, V Sevostyanov

Sound: Vladimir Krachkovsky

Cast: Igor Fomchenko (Sasha),Vladimir Zamansky (Sergei), Natalya Arkhangelskaya (Girl), Marina Adzhubei (Mother), Yura Brusev,Slava Borisev,SashaVitoslavsky,Sasha Ilin,Kolya Kozarev, Zhenya Klyachkovsky, Igor Kolovikov, Zhenya Fedochenko, Tanya Prokhorova, Antonina Maximova, Ludmila Semyonova, G Zhdanova, M Figner

Running Time: 46 mins

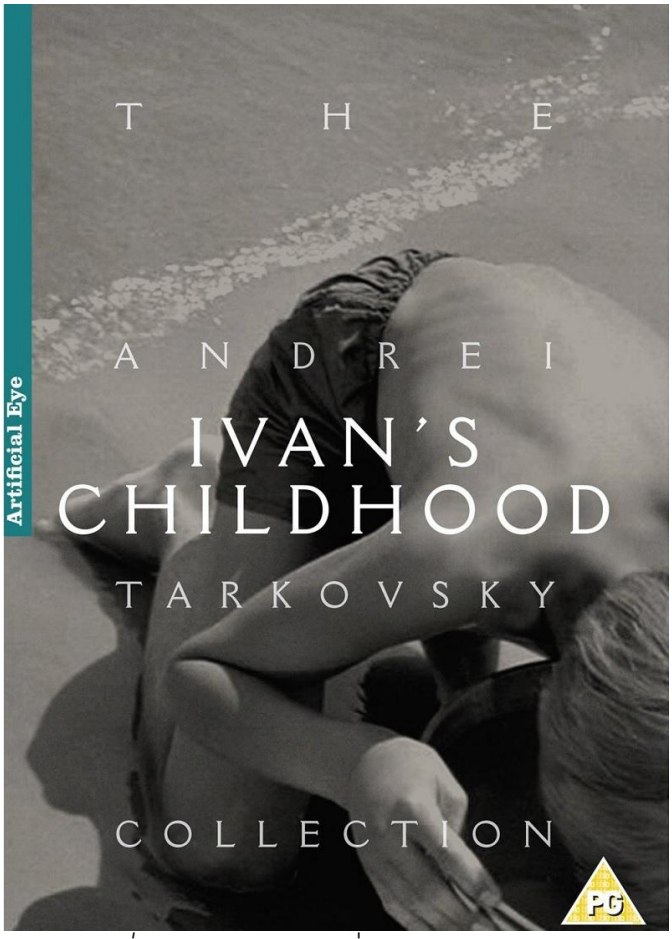
First Screening: Moscow, 1960

First Screening in West: New York Student Film Festival, 1961

Release in West: 2002 (DVD release)

Awards: Best Film, New York Student Film Festival 1961

2.Ivan’s Childhood (1962)



ภาพที่ 96 ภาพปก DVD เรื่อง Ivan’s Childhood

Alternate Title: My Name is Ivan (US title)

Russian Title: Ivanovo Detstvo Production

Company: Mosfilm

Production Supervisor: G Kuznetsov

Director: Andrei Tarkovsky

Screenplay: Mikhail Papava, Vladimir Bogomolov (and Andrei Tarkovsky & Andrei Mikhalkov-Konchalovsky, uncredited) based on Bogomolov’s novella Ivan.

Director of Photography: Vadim Yusov

Editor: Georgi Natanson

Music: Vyacheslav Ovchinnikov

Musical Direction: Emil Kachaturian

Art Director: Evgeny Chernyaev

Special Effects: V Sevostyanov, S Mukhin

Military Adviser: G Goncharov

Sound: Inna Zelentsova

Cast: Nikolai Burlyaev (Ivan), Valentin Zubkov (Capt Kholin), Evgeny Zharikov (Lt Galtsev), Stepan Krylov (Cpl Katasonych),V Malyavina (Masha), Nikolai Grinko (Lt-Col Gryaznov), D Milyutenko (Old man with hen), Irina Tarkovskaya (Ivan's Mother), Andrei Mikhalkov Konchalovsky (Soldier with spectacles), Ivan Savkin,Vladimir Marenkov,Vera Miturich

Shot: Autumn/Winter 1961

Running Time: 95 mins

First Screening: Moscow 30 January 1962 (Rough cut)/March 1962 (Finished)

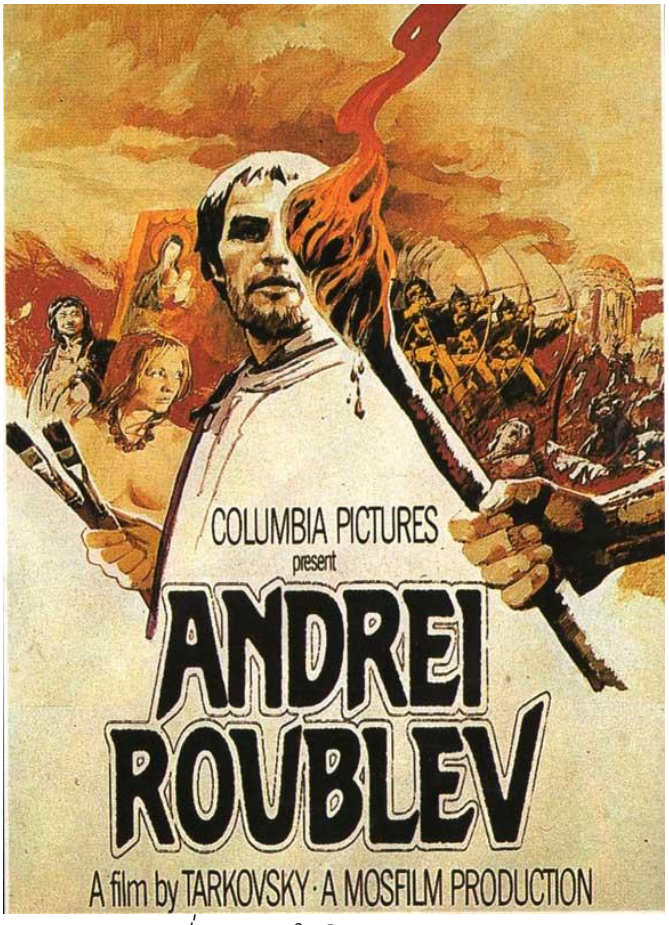
USSR Release: 1962

First Screening in West: Venice Film Festival, September 1962

Release in West: 1963

Awards: Golden Lion, Venice Film Festival 1962; Best Director, San Francisco Film Festival 1962

3. Andrei Rublev (1966/69)



ภาพที่ 97 ภาพใบปิด Andrei Rublev

Original Title: The Passion According to Andrei (title of orig- inal 205-minute cut)

Production Company: Mosfilm

Production Manager: Tamara Ogorodnikova

Director: Andrei Tarkovsky

Screenplay: Andrei Tarkovsky & Andrei Mikhalkov- Konchalovsky

Director of Photography: Vadim Yusov

Editors: Ludmila Feiginova, O Shevkunenko, Tatyana Yegorycheva

Music: Vyacheslav Ovchinnikov

Art Directors: Evgeny Chernyaev, Ippolit Novoder- yozhkin, Sergei Voronkov

Assistant Director: Igor Petrov

Special Effects: V Sevostyanov

Costumes: Lidiya Novi, Maya Abar-Baranovskaya

Make-Up: Vera Rudina, M Aliautdinov, S Barsukov

Sound: Inna Zelentsova

Cast: Anatoly Solonitsyn (Andrei Rublev), Ivan Lapikov (Kirill), Nikolai Grinko (Daniel the Black), Nikolai Sergeyev (Theophanes the Greek), Irina Tarkovskaya (Darotchka, the Holy Fool), Nikolai Burlyaev (Boriska), Rolan Bykov (Jester),Yuri Nikulin (Patrikey), Mikhail Kononov(Foma), Yuri Nazarov (Grand Duke/His Brother), Stepan Krylov (Bell-founder), Sos Sarkissian (Christ), Bolot Eishelanev (Tartar Chief), Nikolai Glazkov (Efim the balloonist/man in hut/man on horseback), Tamara Ogorodnikova (Mary the Mother of Christ), I Miroshnichenko (Mary Magdalene), N Snegina (Marfa), N Grabbe, B Beishenaliev, B Matisik, A Obukhov,Volodya Titov

Shot: April–November 1965, April-May 1966

Running Time: 185 mins (original cut, The Passion According to Andrei, ran 205 mins); first Western prints ran 145 mins First Screenings: Moscow, December 1966 (190-minute version) Moscow, February 1969 (185-minute version) Moscow,April 1988 (205-minute version)

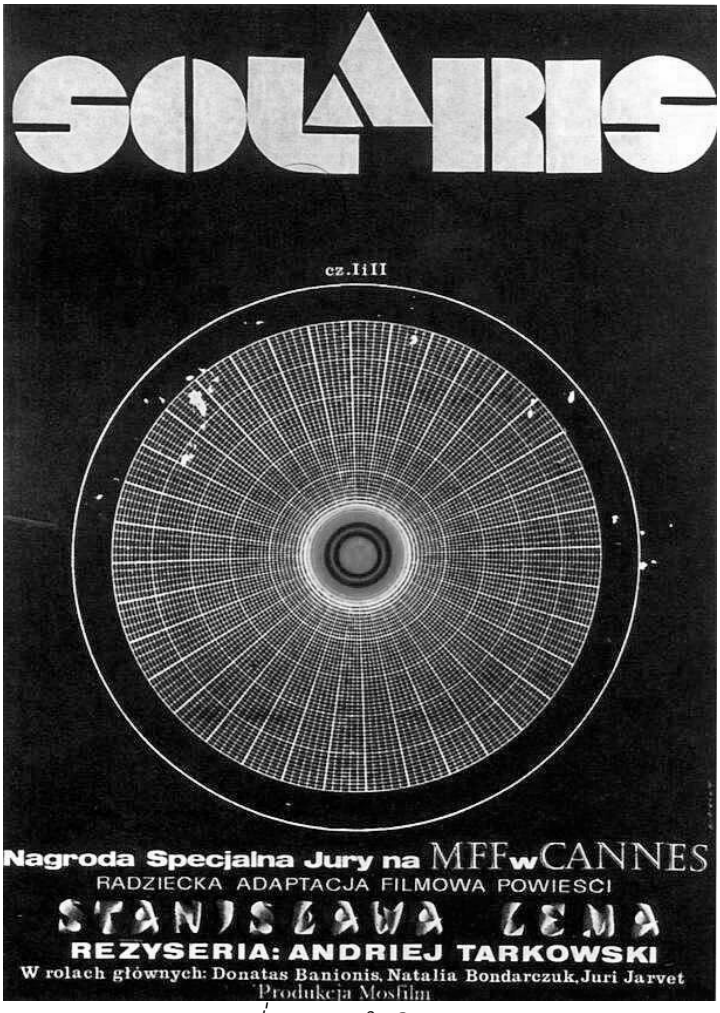
USSR Release: December 1971

First Screening in West: Cannes Film Festival, May 1969

Release in West: 1973 (one print ran in Paris during 1969/70)

Awards: FIPRESCI Prize, Cannes 1969; French Film Critics Association Prize 1969

4. Solaris (1972)



ภาพที่ 98 ภาพใบปิด Solaris

Alternate Title : None Production

Company : Mosfilm

Production Supervisor : VyacheslavTarasov

Director : Andrei Tarkovsky

Screenplay : Andrei Tarkovsky & Friedrich Gorenstein, based on the novel by Stanislaw Lem

Director of Photography : Vadim Yusov

Editor : Ludmila Feiginova

Music : Eduard Artemyev; JS Bach,'Ich ruf zu dir, Herr Jesus Christ' BWV 639, from Orgelbüchlein

Art Director : Mikhail Romadin

Assistant Directors : A Ides, Larissa Tarkovskaya, Maria Chugunova

Special Effects : V Sevostyanov, A Klimenko

Costumes : Nelly Fomina

Make-Up : Vera Rudina

Sound : Semyon Litvinov

Cast : Donatas Banionis (Kris Kelvin), Natalya Bondarchuk (Hari), Yuri Jarvet (Snaut), Anatoly Solonitsyn (Sartorius), Vladislav Dvorzhetsky (Berton), Nikolai Grinko (Kelvin's Father), Sos Sarkissian (Gibarian) Olga Barnet (Kelvin's Mother), Tamara Ogorodnikova (Aunt Anna), Alexander Misharin (Timolis), Olga Kizilova (Gibarian's visitor),Yulian Semyonov (Shannon), Georgi Tejkh (Professor Messenger)

Shot : March–December 1971

Running Time : 165 mins

First Screening : Moscow, 30 December 1971 (Rough cut)

USSR Release : 20 March 1972

First Screening in West : Cannes Film Festival, 13 May 1972

Release in West : 1973

Awards : Grand Jury Prize, FIPRESCI Prize, Ecumenical Jury Prize, Cannes Film Festival; Best Film of the Year, London Film Festival

5. Mirror (1974)

ภาพที่ 99 ภาพใบปิด Mirror

Alternate Titles : A White, White Day (working title); Confession (Original screenplay title); The Mirror

Russian Title : Zerkalo Production

Company : Mosfilm, Unit 4

Producer : Erik Waisberg

Director : Andrei Tarkovsky

Screenplay : Andrei Tarkovsky & Alexander Misharin

Director of Photography : Georgy Rerberg

Editor : Ludmila Feiginova

Assistant Directors : Larissa Tarkovskaya, V Karchekno, Maria Chugunova

Art Director : Nikolai Dvigubsky

Special Effects : Yuri Potapov

Costumes : Nelly Fomina

Make-Up : Vera Rudina

Music : Eduard Artemyev; JS Bach: 'Das alte Jahr vergangen ist' BWV 614, from Orgelbüchlein, St John Passion BWV 245, No.1, 'Herr, unser Herscher', No. 33, 'Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerißʼ; Pergolesi: Stabat Mater 'Quando corpus morietur'; Purcell: The Indian Queen 'They tell us that your mighty powers'

Sound : Semyon Litvinov

Narrator (Alexei) : Innokenti Smoktunovsky. Arseny Tarkovsky's poems read by the author.

Cast : Margarita Terekhova (Maria, Alexei's mother/Natalya, Alexei's wife), Maria Tarkovskaya (Alexei's mother as an old woman), Ignat Daniltsev (Ignat/Alexei at 12), Philip Yankovsky (Alexei aged five), Oleg Yankovsky (Alexei's Father), Nikolai Grinko (Ivan Gavrilovich, male colleague at printers), Alla Demidova (Lisa), Yuri Nazarov (Military instructor), Anatoly Solonitsyn (country doctor), Larissa Tarkovskaya (Nadezhda Petrovna, the rich doctor's wife), Tamara Ogorodnikova (woman in Pushkin & deathbed/ sickbed scene), Olga Kizilova (redhead), Alexander Misharin (doctor in deathbed/sickbed scene),Yuri Sventikov (Asafiev, the orphan), T Reshetnikova, E del Bosque, L Correcher, A Gutierrez, D Garcia,T Pames,Teresa del Bosque,Tatiana del Bosque (Spanish twins), Andrei Tarkovsky (Alexei on his deathbed/sickbed) (uncredited)

Shot : July 1973–March 1974

Running Time : 106 mins

First Screening : Moscow 1974 (Industry screening)

USSR Release : April 1975

First Screening in West : Paris, January 1978

Release in West : 1978

Awards : Best film of the Year, French Critics' Association, 1978

6. Stalker (1979)

ภาพที่ 100 ภาพใบปิด Stalker

Alternate Title : The Wish Machine (Working title)

Production Company : Mosfilm, Unit 2

Production Supervisor : Alexandra Demidova

Director : Andrei Tarkovsky

Screenplay : Arkady and Boris Strugatsky [and Andrei Tarkovsky, uncredited], based on their novel, Roadside Picnic

Director of Photography : Alexander Knyazhinsky (1978), Georgy Rerberg (1977, uncredited), Leonid Kalashnikov (1977, uncredited)

Production Design : Andrei Tarkovsky, Alexander Boym (1977, uncredited), Shavkat Abdusalamov (1977, uncredited)

Editor : Ludmila Feiginova Assistant

Directors : Larissa Tarkovskaya, Maria Chugunova

Music : Eduard Artemyev, Beethoven: Symphony No.9, Ravel: Bolero,Wagner: Meistersinger

Musical Direction : Emil Kachaturian

Costumes : Nelly Fomina

Make-Up : V Lvova

Sound : V Sharun

Cast : Alexander Kaidanovsky (Stalker), Anatoly Solonitsyn (Writer), Nikolai Grinko (Professor), Alissa Freindlikh(Stalker's Wife), Natasha Abramova (Monkey), F Yurna, E Kostin, R Rendi **Shot** : February–September 1977, June–November 1978

Running Time : 161 mins

First Screening : Moscow, May 1979

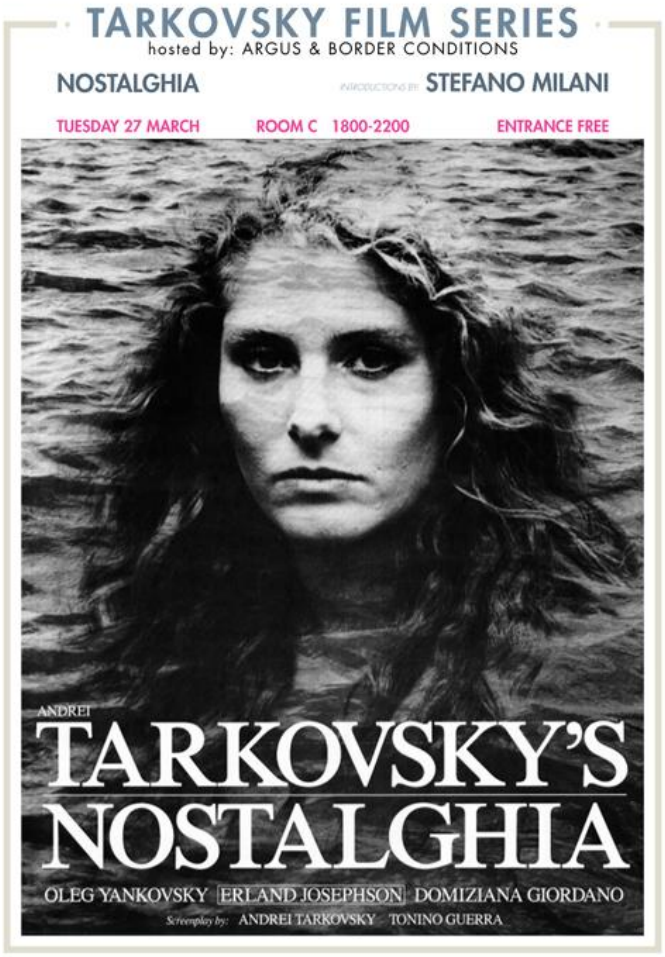
USSR Release : May 1979

First Screening in West : Cannes Film Festival, 1980

Release in West : 1980

Awards : Special Jury Prize, FIPRESCI Prize, Ecumenical Jury Prize, Cannes Film Festival, 1980; Luchino Visconti Prize (awarded at the 1980 Taormina Festival)

7. Nostalgia (1983)



ภาพที่ 101 ภาพใบปิด Nostalghia

Alternate Title : Nostalghia (Italian title)

Production Company : Opera Film. RAI (Rome)/Sovin Film (Moscow)

Producer : Francesco Casati

Director : Andrei Tarkovsky

Screenplay : Andrei Tarkovsky & Tonino Guerra

Director of Photography : Giuseppe Lanci

Editor : Erminia Marani,Amedeo Salfa

Music : Verdi: Requiem 'Requiem aeternam'; Beethoven: Symphony No. 9 'Choral'; Russian and Chinese folk music

Art Director : Andrea Crisanti

Assistant Directors : Norman Mozzato,LarissaTarkovskaya

Costume : Lina Nerli Taviani

Make-Up : Giulio Mastrantonio

Sound : Remo Ugolini

Special Effects : Paolo Ricci Cast: Oleg Yankovsky (Andrei Gorchakov), Domiziani Giordano(Eugenia), Erland Josephson (Domenico), Patrizia Terreno (Maria, Gorchakov's wife), Laura De Marchi (woman with towel), Delia Boccardo (Domenico's wife), Milena Vukotic (Municipal employee), Alberto Canepa (peasant), Raffaele Di Mario, Rate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida, Elena Magoia

Shot : Autumn 1982

Running Time : 126 mins

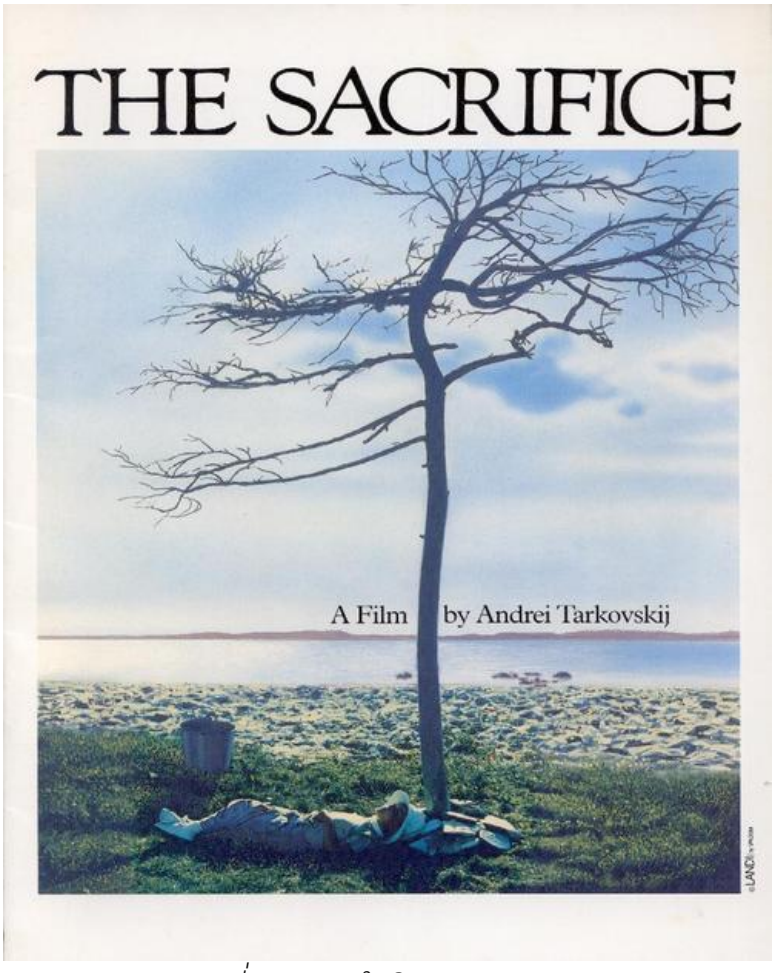
First Screening : Cannes Film Festival, May 1983

First Screening in USSR : April 1987

Release in West : 1983/4

Awards : Grand Prix de Création, Ecumenical Jury Prize, FIPRESCI Prize, Best Director, Cannes Film Festival 1983

8. The Sacrifice (1986)



ภาพที่ 102 ภาพใบปิด The Sacrifice

Alternate Titles : Offret (Swedish Title), Sacrificatio

Production Company : Swedish Film Institute (Stockholm)/Argos Films (Paris); in association with FilmFour International, Josephson & Nykvist, Sveriges Television/SVT2, Sandrew Film & Teater; with the partici- pation of the French Ministry of Culture

Executive Producer : Anna-Lena Wibom

Producer : Katinka Faragò

Director : Andrei Tarkovsky

Screenplay : Andrei Tarkovsky

Director of Photography : Sven Nykvist

Editor : Andrei Tarkovsky & Michal Leszczylowski

Assistant Director : Kerstin Eriksdottir

Music : JS Bach: St Matthew Passion BWV 244, No.47, 'Ebarme dich'; Japanese and Swedish Folk Music

Art Director : Anna Asp

Special Effects : Svenska Stuntgruppen, Lars Höglund, Lars Palmqvist

Costumes : Inger Pehrsson

Make-Up : Kjell Gustavsson, Florence Fouquier

Sound : Owe Svensson

Cast : Erland Josephson (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Valérie Mairesse (Julia), Allan Edwall (Otto), Gudrún Gísladóttir (Maria), Sven Wolter (Victor), Fillipa Franzén (Marta), Tommy Kjellqvist (Little Man), Per Kallman,Tommy Nordahl (Ambulancemen)

Shot : April–July 1985

Running Time : 149 mins

First Screening : Paris, April 1986 (preview); Cannes, May 1986 (Official Premiere)

First Screening in USSR : April 1987

Release in West : 1986/87

Awards : Grand Prix, FIPRESCI Prize, Special Jury Prize, Best Artistic Contribution (Sven Nykvist), Cannes Film Festival 1986; Best Film,Valladolid Film Festival 1986; British Academy Award, Best Foreign Language Film 1987

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายพิสณฑ์ สุวรรณภักดี สำเร็จการศึกษาระดับชั้นปริญญาตรีจาก คณะ นิเทศศาสตร์ สาขา ศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพในปี พ.ศ.2550 ขณะเรียนรับงานตัดต่อควบคู่ไปด้วย

หลังจากจบปี พ.ศ. 2550 ก็ทำงานอิสระเรื่อยมาจนปัจจุบัน โดยได้ขยับขยายหน้าที่ ทั้งการเป็นผู้กำกับ เขียนบท ตัดต่อ กราฟฟิก ในงานสื่อหลายๆรูปแบบ