دریچه

چه چیزی در سریال چرنوبیل درست است و چه چیزی اشتباه؟

ترجمه: بهناز شیربانی

● نویسنده روس، سوتلانا الکسویچ، در سال ۲۰۱۵ جایزه نوبل ادبیات را دریافت کرد. این کتاب درباره چرنوبیل نوشته شده و برگرفته از خاطرات شفاهی مردم است. او در توضیح نگارش کتابش گفت افرادی که در منطقه تحت‌تاثیر فاجعه بودند می‌دانستند به طور دقیق چطور باید درباره آن صحبت کنند. این کتاب در سال ۱۹۹۷ در روسیه منتشر شد، اما نکته قابل‌توجه در نگارش آن این است که سال‌ها صحبت‌نکردن درباره این فاجعه خود تبدیل به یک خلأ شده بود. قبل از اینکه به اشتباهات سریال اشاره کنم، باید تصدیق کنم که سریال وفادار به واقعیت است. در این سریال اتحاد جماهیر شوروی به درستی بازآفرینی شده است، متفاوت‌تر از چیزی که پیش از آن کمتر در فیلم یا سریال‌های غربی یا حتی فیلم‌های روسی دیده شده است. لباس‌ها و اشیا، اوکراین و بلاروس قرن نوزدهم را یادآوری می‌کنند. (هرچند که اشتباهات خیلی کوچکی مثلا در لباس دانش‌آموزانی که در روزهای غیرتعطیلات بر تن آنهاست می‌بینیم)

آمریکایی‌های متولد شوروی یا درواقع روس‌های متولد شوروی با ثبت خاطراتشان به بازتولید این سریال و دقت در تصویر جزئیات کمک کرده‌اند. یک اشتباه قابل‌توجه در این سریال آگاهی‌نداشتن کامل سازندگان در تقسیم وسیع طبقات اجتماعی و اقتصادی در اتحاد جماهیر شوروی است؛ به‌طورمثال در قسمت اول، در یک جلسه اضطراری، شورای شهر و یک مددکار باسابقه، نحوه مهارتش و خنک‌شدن تأسیسات را ارائه می‌دهد. ژارکوف می‌گوید: «ایمان داشته باشید که شهر را مهروموم می‌کنیم. هیچ‌کس اینجا را ترک نمی‌کند و تمامی خطوط تلفن قطع شوند». همین نکته حاوی اطلاعات غلطی است. چطور مردم را از ماحصل کار خودمان حفظ کنیم و درواقع این موضوع بی‌توجهی به زندگی انسانی است.

اپیزود آخر سریال چرنوبیل شامل صحنه‌ای است که سیستم قضائی شوروی را به خوبی نمایش می‌دهد. در طول محاکمه سه مرد که در دادگاه حضور دارند و مسئولیت فاجعه با آنهاست، یک عضو کمیته مرکزی حکم قاضی را نمی‌پذیرد؛ کسی که توصیه می‌کند می‌توان طور دیگری به این قصه نگاه کرد و این صحنه نشان داد که کمیته مرکزی به مراتب قدرت بیشتری از قاضی دارد. درواقع فارغ از نوع روایت چرنوبیل، سازندگان سریال فاجعه و بحران را به خوبی تصویر کرده‌اند؛ مردانی که فاجعه را پدید آورده‌اند و کسانی که با شجاعت با این حادثه برخورد می‌کنند.

چرنوبیل درواقع مبارزه با آتش بود. این نبرد بیش از معنای سیاسی آن دیده شد. این روزها تصاویر بسیاری از مردمانی که از اطراف آن منطقه بازدید می‌کنند وجود دارد؛ شهری که در دوره‌ای از تاریخ توسط ساکنانش رها شد و آسیب‌های این فاجعه همچنان ادامه دارد. چرنوبیل یک فاجعه بود؛ رویدادی بسیار خاص در دوره‌ای از تاریخ.

منبع: نیویورکر

جارچی

نمایش‌نامه «فرشته تاریخ» به چاپ دوم رسید

به چنگ‌آوردنِ خاطرات

● **شرق:** هم‌زمان با اجرای نمایش «فرشته تاریخ»، به کارگردانی محمد رضایی‌راد، نمایش‌نامه آن نیز در تیرماه منتشر شد و اینک، در فاصله‌ای کوتاه از انتشارش به چاپ دوم رسیده است. نمایش‌نامه «فرشته تاریخ»، نوشته محمد رضایی‌راد، روایتی است از آخرین شبِ زندگی والتر بنیامین، فیلسوف آلمانی که با رویکردی آزاد نوشته شده است. رضایی‌راد زندگی والتر بنیامین را که از شخصیت‌های متفاوت تاریخ فلسفه در قرن بیستم است، دست‌مایه قرار می‌دهد تا با سیری در زندگی و اندیشه‌های این شخصیت، به واکاوی مفاهیمی عمیق‌تر در زمینه مواجهه انسان امروزین با تاریخ، مرگ و نمایش و واقعیات تاریخی در گذشته بپردازد. از این نویسنده و کارگردان پیش از این آثاری مانند «فعل»، «رقصی چنین»، «و آنک انسان»، «هشتمین خان» و «بازگشت به خان نخست» روی صحنه رفته است. این روزها نیز، اجرای این اثر نمایشی که از ابتدای تیرماه در سالن چارسوی «مجموعه تئاترشهر» روی صحنه رفته با استقبال چشمگیری مواجه شده است. در یادداشت محمد رضایی‌راد درباره نمایش‌نامه «فرشته تاریخ» آمده است: «صورت‌بندی و بیان روشن گذشته به‌شکل تاریخی، به معنای تصدیق آن همان‌گونه که واقعا بوده، نیست. معنای آن به‌چنگ‌آوردن خاطره‌ای است که هم‌اینک در لحظه خطر درخشان می‌شود. من نیز نکوشیده‌ام تا بنیامین را آن‌گونه که واقعا زیست و مُرد بازسازی کنم. پس از جزئیات کوچک گذشتم و یا به‌عمد دگرگونش کردم برای منظوری دیگر: فراچنگ‌آوردن خاطره بنیامین در این لحظه خطر که در آن ایستاده‌ایم».

نگاهی به ارزش‌های سینمایی «چرنوبیل»؛ اثری که در قالب «سریال کوتاه» تولید و عرضه شد

سریال یا فیلم، مسئله این نیست؟!

رضا حسینی

۱- شباهت پنهان سریال کوتاه و فیلم بلند

سال‌هاست که مرزهای دنیای پیرامون‌مان یکی پس از دیگری رنگ می‌بازند؛ به‌ویژه در جهان هنر و هنرمند که اصلا با تجربه‌گری و درنوردیدن مرزها تعریف شده است و به حیاتش ادامه می‌دهد. در این روزگار، عصر طلایی جدیدی را در تلویزیون تجربه می‌کنیم که با ظهور کمپانی‌های پخش مجازی‌ای مانند نتفلیکس، آمازون و بی‌شمار نمونه دیگری که در همین یکی، دو سال جان گرفته‌اند (و هر روز به شکل هراس‌انگیزی بر تعدادشان افزوده می‌شود) بی‌شک تحولات بزرگ‌تری در پیش است (یک نمونه بدیعش، کمپانی «کوییبی»/ Quibi است که در دو ماه گذشته، اخبار عقد قرارداد با کارگردانان برجسته‌ای مثل استیون اسپیلبرگ، استیون سودربرگ، پیتر فارلی، آنتوان فوکوا، داگ لایمن، پل فیگ و... را پشت سر هم رسانه‌ای کرده؛ کمپانی‌ای که تازه از آوریل ۲۰۲۰ کارش را شروع می‌کند و می‌خواهد بعد از تلویزیون و سینما، «نسل سوم روایت» را با عرضه ویدئوهای هفت تا ۱۰دقیقه‌ای بنیان بگذارد که به منظور تماشا روی گوشی همراه و بین کارها ساخته می‌شوند!).

حکم‌فرمایی ابرقهرمان‌ها بر گیشه و اولویت ثانویه استودیوهای هالیوودی به سرمایه‌گذاری روی فیلم‌های بازسازی - و هر پروژه‌ای که بدون ریسک باشد - باعث کوچ کارگردانان مطرح و فیلم‌سازان مؤلفی مانند دیوید لینچ (که با سینما قهر کرده) به تلویزیون شده است و آزمودن قالب‌های مختلف، به‌ویژه «سریال کوتاه» / Mini-Series. پس طبیعی است که نمونه‌های برگزیده چنین آثاری در جشنواره کن یا دیگر رویدادهای سینمایی روی پرده بروند و خیلی‌ها بپذیرند که آنها «فیلم‌های بلند»ی هستند که در سینما و نظام استودیویی، امکان ساخت پیدا نکرده‌اند. «اولین نمایش جهانی» توین پیکس: بازگشت (۲۰۱۷) در کن با تشویق ایستاده تماشاگران همراه شد و لینچ حتی با دو قسمت اول آن به جشنواره تخصصی کمرایمج (ویژه تجلیل از فیلم‌برداران) راه پیدا کرد؛ جایی که منظورش از ساخت یک فیلم ۱۸ساعته را چنین توضیح داد: «تلویزیون و سینما برای من تفاوتی نمی‌کنند و یکی هستند و هر دو به معنی روایت داستانی با حرکت، تصویر و صدا. فقط زمانش ۱۸ ساعت بود...». بعد از آن، گالری پوسترهای توین پیکس هم در اسفند ۱۳۹۷ در جشنواره بین‌المللی فیلم SXSW برپا شد.

جشنواره کن ۲۰۱۹ پذیرای «سریال کوتاه» یک فیلم‌ساز مؤلف دیگر بود: برای جوان‌مرگی خیلی پیر است اثر نیکلاس ویندینگ رفن؛ محصولی از تلویزیونِ اینترنتی که قسمت‌های چهارم و پنجمش در بخش خارج از مسابقه کن روی پرده رفتند. رفن هم در گفت‌وگویی اثرش را یک فیلم ۱۳ساعته خوانده است؛ اما موضوعی که این سریال‌های کوتاه را گاهی وقت‌ها از مجموعه‌های چندفصلی تلویزیونی جدا می‌کند، نقش برجسته یک فیلم‌ساز مؤلف در آنهاست؛ سینماگری که تمام قسمت‌ها را کارگردانی می‌کند و معمولا در نگارش فیلم‌نامه هم سهیم است؛ اما اگر از نمونه‌های چند سال گذشته بگذریم، به منظور تکمیل بحث می‌توان به درام تاریخی شاخص اینگمار برگمان فَنی و الکساندر (۱۹۸۲) اشاره کرد که ابتدا به‌عنوان یک سریال کوتاه ۳۱۲دقیقه‌ای تولید شد؛ اما بعد از مدتی همان نسخه به‌اصطلاح تلویزیونی در سینماهای سراسر جهان به نمایش درآمد و امروز به‌عنوان یکی از بلندترین فیلم‌های تاریخ سینما شناخته می‌شود! این مثال‌ها فراوان‌اند و برای سینمادوستان واقعی، هیچ مرزبندی و تعصبی در پذیرش وجود ندارد؛ چون به دنبال لذتی هستند که از دیدن و کمال یک اثر هنری نصیب‌شان می‌شود؛ حالا چه با کارلوس (اولیویه آسایاس، ۲۰۱۰) طرف باشند که نسخه پنج‌ساعت‌ونیمی کاملش در جشنواره کن روی پرده می‌رود و هم‌زمان «کانال پلوس» در قالب یک سریال کوتاه سه‌قسمتی در سه هفته پخشش می‌کند یا مستند ۴۶۷ دقیقه‌ای او. جی.: ساخت آمریکا (ازرا ادلمن، ۲۰۱۶) باشد که ابتدا در جشنواره ساندنس تحسین می‌شود؛ ولی پس از کسب اسکار بهترین مستند بلند، قانون آکادمی تغییر می‌کند تا دیگر هیچ فیلم بلندی یا به عقیده آنها سریال کوتاه و چندقسمتی‌ای از مراسم اسکار سر درنیاورد؛ چرایی‌اش را باید از آنها و سایت‌هایی مانند IMDb پرسید که به مرزبندی و دسته‌بندی علاقه دارند؛ حتی اگر نتایج ضدونقیضی را به وجود بیاورد که اجتناب‌ناپذیر هم به نظر می‌رسند؛ چون هنرمند همواره راهی برای عبور از مرزها و محوکردن محدوده‌ها می‌یابد.

۲- یک سریال کوتاه یا پنج فیلم ژانر با یک داستان!

تردیدی نیست که چرنوبیلِ از مرز آثار تلویزیونی عبور کرده و به واسطه کمال‌گرایی و جاه‌طلبی سازندگانش به یک فیلم بلند درخشان بدل شده است. تفاوت بارز آثار سینمایی با تلویزیونی - خیلی ساده - به اهمیتی برمی‌گردد که اولی به تصویر می‌دهد و دومی - در اغلب موارد - صرفا به روایت. باز هم اصراری بر مرزبندی نیست و مهم لذت تماشای هر اثری است؛ بنابراین نگارنده می‌کوشد به بخشی از ظرافت‌های این اثر غنی اشاره کند و در ادامه (قسمت به قسمت و در حد این مجال محدود) به این موضوع بپردازد که کریگ مِیزین، نویسنده و خالق چرنوبیل، چطور در کنار تمام ویژگی‌های هر اثر سینمایی درخشانی و علاوه بر حفظ یکپارچگی و انسجام اثرش، هر قسمت از سریال کوتاهش را با قالب یک ژانر سینمایی تطبیق داده و کار کرده است (و به طور طبیعی، ردپای دیگر ژانرها یا ترکیب ژانرهای مختلف هم دیده می‌شود).

۱- یک و ۲۳ دقیقه و ۴۵ ثانیه: ژانر فاجعه

در تعریف ژانر فاجعه آمده است: «در این زیرژانرِ فیلم‌های اکشن، یک فاجعه به عنوان سوژه اصلی و ابزار پیرنگ در نظر گرفته می‌شود. این فیلم‌ها علاوه بر فاجعه، عواقب آن را از زاویه دید چند شخصیت یا اعضای خانواده‌شان به تصویر می‌کشند و تدابیر آدم‌های مختلف برای بقا را هم نشان می‌دهند. فیلم‌های ژانر فاجعه معمولا گروه بازیگران بزرگ و خطوط پیرنگ متعددی دارند و کوشش شخصیت‌ها برای جلوگیری، فرار یا کنارآمدن با فاجعه و عواقبش را به نمایش می‌گذارند. در این آثار هنگام وقوع فاجعه، شخصیت‌ها با ضعف‌های انسانی روبه‌رو می‌شوند، اغلب به هم دل می‌بندند و همواره آدم‌بدی برای نکوهش پیدا می‌شود. این‌گونه فیلم‌ها، قهرمانان ثابت‌قدم و سرسختی دارند و آدم‌بدهای خودخواه و اهریمنی‌شان، در زمره اولین قربانیان قرار می‌گیرند». تطبیق و مشاهده این عناصر و مؤلفه‌ها در قسمت اول چرنوبیل کار دشواری نیست؛ اما جزئیات بسیاری هستند که آنها را کامل می‌کنند و اثر را غنی؛ از غلبه ته‌رنگ سبز و رنگ‌های زرد و بژ در نیمه اول (که به‌ترتیب بر شر و ابهام تأکید دارند) تا گستره رنگ‌های نارنجی و قرمز که با وقوع فاجعه به رنگ‌بندی تصاویر اضافه می‌شوند و فضا را هراس‌انگیزتر می‌کنند. این قسمت با مرگ شروع می‌شود و با آن خاتمه می‌یابد و از همین جا، قهرمانان کوچک و بزرگ داستان (آدم‌های معمولی) با مرگ پیوند می‌خورند و در واقع آن را برای نجات دیگران «انتخاب» می‌کنند. در طرف دیگر، مسئولان و سیاست‌مداران کاری جز توجیه، حاشا، عوام‌فریبی و تعیین تکلیف برای مردم ندارند، غافل از اینکه خودشان در زندان توهمات به دام افتاده‌اند (به طراحی صحنه «اتاق امن»ی توجه کنید که گردانندگان پایگاه اتمی در آن جمع می‌شوند). اما مردم، هم قربانی ندانم‌کاری مسئولان می‌شوند و هم خودشان. صحنه درخشان جمع‌شدن روی پل برای دیدن آتش‌سوزی و سپس تصاویر آهسته بازی و شادی بچه‌ها زیر خاکسترهای اتمی، چقدر یادآور صحنه‌های مشابه در این روزگار است؟ (مثلا سلفی‌گرفتن با ساختمان شعله‌ور!)استفاده از نماهای کج، ضدنور (سیلوئت)، قاب در قاب و نماهای عمومی که حقارت آدمی در برابر عظمت پیرامون و فاجعه را به تصویر می‌کشند، بهره‌گیری از صداهای واقعی به‌جامانده از هشدارها به پایگاه آتش‌نشانی، شلوغی و هرج‌ومرج حاکم بر تصاویر حتی در نماهای داخلی از خانه‌های مختلف، استفاده از دوربین روی دست با لرزش‌های متفاوت و متناسب با هر موقعیت و... از جمله جزئیات این قسمت در پرداخت بصری فیلم‌نامه‌اند.

۳- خونسردی خودتان را حفظ کنید: ژانر معمایی و (تریلر)

عنصر اصلی قسمت دوم، کشف مسائل و پیداکردن آدم‌هاست. توانایی، مهارت، اعتمادبه‌نفس و سخت‌کوشی شخصیت‌های مختلف (که اینجا جایگزین کارآگاه شده‌اند) به‌وضوح دیده می‌شود و تعلیق، عنصری مهم است. جالب اینکه زیرژانر مرتبط و نزدیک به ژانر معمایی، جاسوسی است که رگه‌هایش در این قسمت دیده می‌شود و در قسمت سوم کامل می‌شود، البته در پسِ ژانری دیگر.

شروع قسمت دوم با توجه به مختصات ژانر معمایی/کارآگاهی فوق‌العاده است. مردی به زبان روسی شعری را در رادیو می‌خواند (که ترجمه نشده) و تصویر کاشی‌کاری‌مانند دیوار بنیاد هسته‌ای شهر مینسک دیده می‌شود که به‌نوعی شکافتن اتم و آزادسازی قدرتش را نشان می‌دهد (کشف انرژی هسته‌ای). پس از تصویر ساختمان مرموز و محوطه خالی‌اش، دوربین با حرکت تراولینگ دفتری شلوغ اما مرتب را نشان می‌دهد و زنی (اولانا) که روی میز کارش خوابیده و رادیو را روشن گذاشته است؛ پس تعجبی ندارد که با رسیدن همکار زن (که بیشتر به وردست می‌ماند) مشخص می‌شود که روز تعطیل است و این دو حسابی اهل کارند (مثل کارآگاهان موفقی که کار را به زندگی مقدم می‌دانند). آنها با هشدار تشعشع‌سنج و با چند بررسی و تماس تلفنی به ماجرای چرنوبیل پی می‌برند و اولانا برای کشف اصل ماجرا راه می‌افتد. ایده جست‌وجو، با تلاش زن آتش‌نشان (لیودمیلا) برای یافتن شوهرش و حتی دیالوگ‌های ساده خانم دکتر که سراغ دکتر پیر را می‌گیرد، دنبال می‌شود. پروفسور لگاسوف با دیدن گزارش به فاجعه پی می‌برد و وقتی در جلسه‌ای با گورباچف به‌نوعی همه را قانع می‌کند، به همراه معاون رئیس شورای وزرا (بوریس شربینا) مأمور و راهی منطقه می‌شود تا «حقیقت» را کشف کنند. این روال جست‌وجو و کشف، در ادامه شامل این موارد هم می‌شود: پی‌بردن مدیر چرنوبیل و دستیارش به اینکه شربینا احمق نیست، صحبت‌های رمزی اولانا با دوست و همکارش در لابراتوار شماره چهار بنیاد کورچاتوف در مسکو، بوریس که می‌فهمد فقط پنج سال دیگر زنده خواهد بود، افشای حقیقت فاجعه چرنوبیل برای جهانیان و دولتمردان شوروی و... در ضمن، پرده‌برداری از هویت گناهکاران و همچنین تردید و غافلگیری، از دیگر مؤلفه‌های ژانر معمایی‌اند که در این قسمت تعبیه شده‌اند.

۴- کاملا گشوده، ای زمین: ژانر زندان

در پایان قسمت دوم (مانند تمام قسمت‌ها) همه چیز برای ورود به یک جهان داستانی متفاوت و ادای دین به ژانر محبوب بعدی آغاز می‌شود. زیرژانر زندان همان‌طور که برمی‌آید درباره زندگی در زندان و معمولا گریز است. البته که در این قسمت، مفهوم اسارت برجسته می‌شود و با توجه به موقعیت‌های کلاستروفوبیک، استفاده به‌مراتب بیشتر از خطوط عمودی و افقی در پس‌زمینه‌ها و لوکیشن‌های مناسب و بهره‌گیری از ترکیب‌بندی‌های قاب در قاب، به زبان تصویر مفهوم حبس و به‌دام‌افتادگی شخصیت‌ها تبیین می‌شود. سه غواص در میان راهروهای زیرزمینی با خطوط لوله‌های پرشمار به دام افتاده‌اند، دوربین از روی خطوط افقی دیوار بتنی پایین می‌کشد و بوریس و پروفسور درون خودروی نظامی، در تنگنای خود گیر کرده‌اند و مشغول بررسی احتمال رهایی از این شرایط. آنها با موفقیتِ غواصان، از فضای بسته خودرو آزاد می‌شوند اما چه در نمای دونفره و چه در قاب تک، با فوکوس‌کشی از یکدیگر یا محیط جدا می‌شوند تا بر انزوای روحی‌شان تأکید شود. لیودمیلا به بیمارستانی در مسکو پا می‌گذارد که شوهر آتش‌نشانش آنجا بستری است و تا پایان همانجا می‌ماند (به نمای ورودش دقت کنید که حدود دوسوم تصویر با دیوار پرخطوط بیمارستان اشغال شده و در سمت راست هم درختان و تیرهای چراغ برق قرار دارند). جالب اینکه او در ابتدای ورود به بیمارستان به پرستار (معادل مأمور سوءاستفاده‌گر و بی‌رحم زندان) رشوه می‌دهد تا بتواند شوهرش را ببیند، در صحنه به‌یادماندنی وداع با همسر نیز چشم‌اندازی را بیرون اتاقش توصیف می‌کند که وجود خارجی ندارد و در پایان پیکرش را به تابوتی فلزی در گوری دسته‌جمعی می‌سپارد که برای همیشه در میان بتن دفن می‌شود. لباس‌های آتش‌نشان‌ها در اولین دیدار زن و شوهر با آن خطوط عمودی مثل زندانیان است. تأکید بر شیر آبی که چکه می‌کند و غذای بد بیمارستان نیز به نوبه خودشان فضای زندان را تداعی می‌کنند. در این قسمت برای نخستین‌بار گورباچف در دفترش تنها نشان داده می‌شود (بدون وزرای دوروبرش و در حال مرور تیتر روزنامه‌های آمریکایی و...) و روی خطوط کت‌وشلوارش هم تأکید ویژه می‌شود (این سومین کت‌وشلوار است که هر بار خطوط‌شان برجسته‌تر می‌شوند و بهتر به چشم می‌آیند!). بوریس، پروفسور را مجبور به ترک اتاق محل اقامت‌شان در هتل می‌کند چون در آن حبس هستند و کاملا شنود می‌شوند (به پرده‌ها دقت کنید که همگی کاملا کشیده‌اند و همچنین موج‌های یک‌دستی که خطوطی مشابه و یکنواخت را شکل داده‌اند). در «فضای باز» پروفسور می‌فهمد که دو نفر، تمام‌وقت مراقب آنها هستند.

دو نمونه فوق‌العاده دیگر از تداعی مفهوم اسارت قابل‌ذکرند: نخست جایی که پروفسور از هم‌قطارش اولانا در بار هتل می‌خواهد به بیمارستان شماره شش مسکو برود چون همه متصدیان اتاق کنترل آنجا بستری شده‌اند و قبل از مرگ، تحقیق کاملی بکنند تا به دلیل اصلی انفجار پی ببرند. در واقع، او تلویحی می‌گوید «حقیقت» در آن بیمارستان به بند کشیده شده است (پروفسور به سمت آسانسور می‌رود ولی تصویر به نمای دور اولانا برمی‌گردد تا صدای بازشدن درِ آسانسور که بیشتر به در زندان می‌ماند، پررنگ‌تر شود) و دوم آنجا که بالاخره در اواخر این قسمت کسی واقعا زندانی می‌شود. اولانا تا پروفسور را در سلول خود می‌بیند می‌گوید: «آنها به من آسیبی نرساندند». (اشاره‌ای ظریف به زیرژانر فیلم‌های «سوءاستفاده جنسی» که در آنها زنان در زندان استثمار می‌شوند)، اما پروفسور هم موقتا در سلول زندانی می‌شود تا این دیالوگ‌هایش معنایی مضاعف پیدا کنند و گویای زندان بزرگ‌تری باشند که با اولانا در آن اسیرند: «...شاید معدنچیانی که گفتم زیر رآکتور را بکنند، جان میلیون‌ها نفر را نجات بدهند. شاید هم آنها را برای هیچ به کشتن می‌دهم. نمی‌خواهم بیش‌تر از این به کارم ادامه بدهم. می‌خواهم دست بکشم، اما نمی‌توانم. فکر کنم تو هم مثل من انتخابی نداری...».

۵- شادی بنی‌آدم: ژانر درام تاریخی

این قسمت با دستان چروکیده پیرزنی مشغول «شیر دوشیدن» آغاز می‌شود. سرباز در پس‌زمینه می‌گوید: «وقت رفتن است» و پیرزن بحث می‌کند: «...من ۸۲ساله‌ام. کل زندگی‌ام اینجا بودم. توی این خانه... تو اولین سربازی نیستی که با تفنگ اینجا ایستاده...» و خیلی کوتاه تاریخچه کشورش از انقلاب و بُلشویک‌ها تا جنگ‌های جهانی را به زبان می‌آورد؛ ما عکس‌های خانوادگی پیشینیان را بر دیوارها می‌بینیم. سرباز گاو را می‌کشد و سکانس با جمله تکراری‌اش بسته می‌شود: «وقت رفتن است». تصویر به سیاهی می‌رود و عنوان «چرنوبیل» ظاهر می‌شود؛ ایده‌ای که پس از مرگ لگاسوف در ابتدای قسمت اول به همین شکل استفاده شده بود (عنوان‌بندی قسمت‌های دوم و سوم متفاوت است). در واقع، سکانس‌های افتتاحیه قسمت‌های اول و چهارم، قربانیان فاجعه تاریخی چرنوبیل را مردمان عادی معرفی می‌کنند؛ کسانی که بازیچه دولتمردان و پنهان‌کاری‌شان می‌شوند. اواخر قسمت سوم به گورباچف می‌گویند که حدود ۷۵۰ هزار نفر دیگر باید قربانی شوند تا کار ایمن‌سازی به سرانجام برسد و کامیون‌ها برای انتقال کارگران جوان به شهر کی‌یف می‌روند. پس تصادفی نیست که نام‌نویسی‌شان در زمین بازی انجام می‌شود تا ایده بازیچه‌بودن‌شان بهتر تبیین شود و تصاویر این جوانان به جنازه‌های آتش‌نشانان برش می‌خورد. در ادامه باز هم شرایط قربانیان مختلف (از حیوانات تا جوانانی به نمایندگی شخصیت پاوو و خود لگاسوف) تصویر می‌شود و از عکس‌های تاریخی استفاده‌های بیشتری می‌شود. ایده درخشان بعدی، پیوندزدن تاریخ با دروغ‌های سیاست‌مداران است و کنترلی که آنها بر همه چیز و همه کس دارند تا دروغ‌هایشان برملا نشود. مسئول اتاق کنترل چرنوبیل به اولانا می‌گوید: «فکر می‌کنی پرسیدن سؤال درست، تو را به حقیقت می‌رساند؟» و بعد از پوزخندی ادامه می‌دهد: «حقیقتی وجود ندارد؛ هرچه دوست داری از رؤسا بپرس تا دروغ بشنوی. سهم من هم گلوله خواهد بود». اولانا حتی در کتابخانه دانشگاه لومونوسوف (که نام آن بر طرح دایره‌وار سردرش نقش می‌بندد تا نشانی از دور باطل باشد) فقط اجازه استفاده از یک سند را پیدا می‌کند که آن‌هم ناقص است. آن‌وقت، شعار سیاست‌مداران که سرباز ارمنی ترجمه‌اش می‌کند، این است: «هدف ما، شادی بنی‌آدم است»؛ صحنه‌ای که به فصل استفاده از روبات «جوکر» با هدف پاک‌سازی و افشای دروغ‌های دولتی درباره فاجعه هسته‌ای برش می‌خورد. آیا می‌دانید معنی کنایی Histoire (تاریخ) در زبان فرانسه، دروغ‌ها و مهملات است؟!

۶- حافظه ابدی: ژانر درام دادگاهی

بنیاد فیلم آمریکا در تعریف این ژانر آورده است: «دستگاه عدالت نقش مهمی در روایت بازی می‌کند». تنگناهای اخلاقی، اجرانشدن عدالت، فساد مقامات رسمی، سرپوش‌گذاشتن بر حقایق، قربانی‌شدن بی‌گناهان و... بعضی از مؤلفه‌های تماتیک ژانرند که کم‌وبیش در این قسمت دیده می‌شوند. نمونه‌های درخشان درام دادگاهی در زمره فیلم‌های کم‌لوکیشن قرار می‌گیرند و مهارت و تسلط سازندگان خود را به رخ می‌کشند. از این حیث، بخش اعظمی از قسمت پنجم در دادگاه یا سایر محیط‌های بسته می‌گذرد و تمهید فیلم‌ساز برای گریز از ملال‌انگیزی بخش دادگاه، خردکردن روایت بین حال و گذشته و رفت‌وآمد میان دادگاه و اتاق کنترل در ساعت‌های پیش از انفجار است (که حکم گره‌گشایی پایانی اثر را هم دارد).

جزئیاتی بصری که جسته‌وگریخته به آنها اشاره شد، در اثر به صورت موتیف‌های بصری برای شخصیت‌ها و موقعیت‌های هم‌ارز تکرار می‌شود که این نتیجه حضور کارگردانی باذوق و مسلط به زبان تصویر است؛ همان عاملی که می‌تواند هر سریالی را از رسانه تلویزیون جدا کرده و به قالب فیلم بلند و اثر سینمایی نزدیک کند؛ همان وحدت و غنای بصری‌ای که سریال‌های بلند از آن محروم‌اند یا دست‌کم کیفیت آنها به واسطه بضاعت کارگردان، در قسمت‌های مختلف دچار نوسان می‌شود.از سایر موتیف‌های بصری چرنوبیل می‌توان به اینها اشاره کرد: نماهای اینسرت از پاها (معمولا برای تأکید بر قربانیان و زیردستان)، نماهای زاویه دید آدم‌های معمولی که گاهی اصلا تصویرشان دیده نمی‌شود و گاه مثلا سربازی برای لحظه‌ای نشان داده می‌شود تا تصویر بعدی نمای نقطه‌نظرش باشد (به دلیل تأکید بر راویان اصلی این فاجعه)، تصاویر آهسته و ترس پنهانی که در خود جای داده‌اند، نماهایی که هدروم‌های خالی دارند (مثلا در دو قسمت اول، رئیس چرنوبیل را نشان می‌دهند و احتمالا بی‌فکری‌اش را که در ابتدای قسمت پنجم فاش می‌شود) و نماهایی که بشر و امکاناتش را برای کنترل اوضاع، با دیدی تحقیرآمیز به تصویر می‌کشند.

زیر آسمان فیروزه‌ای

دغدغه زنان مستندساز

● **نوا رضوانی:** فهرست هیئت داوران یازدهمین جشن مستقل سینمای مستند ایران باز هم به روال سال‌های گذشته بحث عدم حضور زنان مستندساز را در میان هیئت داوران و انتخاب جشنواره‌های سینمایی مطرح می‌کند؛ اتفاقی که هر ساله شاهد نمونه‌ای از آن هستیم. این مسئله به شوراهای تصویب طرح‌های مستند شبکه مستند سیما و مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی هم سرایت کرده و در آنها نیز اثری از زنان فیلم‌ساز نیست؛ گویی هیچ زنی در سینمای مستند ایران فعالیت نمی‌کند یا هیچ موضوع زنانه‌ای در این سینما ساخته نمی‌شود و این سینما صرفا یک سینمای مردانه است. این امر بر کسی پوشیده نیست که بسیاری از سوژه‌های زنانه بیان‌کننده دغدغه‌های جامعه زنان است و یک زن درک و ارتباط بهتری را با آن سوژه‌ها برقرار می‌کند و عدم حضور زنان در شوراهای تصویب طرح می‌تواند سینمای مستند را به سمت یک‌سویه‌شدن و موضوعات مردانه سوق بدهد، از طرفی در جشنواره‌ها نیز بسیاری از موضوعات زنانه است و حضور داوران زن می‌تواند شانس دیده‌شدن و رأی‌گرفتن آن دسته از فیلم‌های با موضوعات زنانه را بالا ببرد، اما چه نگاه و هدفی پشت این جهت‌گیری آگاهانه وجود دارد؟ آیا یک سیاست کلی و از بالاست که مانع ورود زنان به چنین فعالیت‌هایی می‌شود یا یک سهل‌انگاری از طرف جامعه سینمایی مردسالار! علت هر چه که باشد قابل تعمق و بازنگری جدی‌تر است، زیرا این اتفاق در آینده می‌تواند تبعات بدتری را به‌دنبال داشته باشد. به مرور سینمای زنانه‌ای که دغدغه زنان جامعه را مطرح می‌کند، کمرنگ‌تر می‌شود و با سینمایی مواجهه می‌شویم که کاملا مبتنی‌بر سلایق و دیدگاه‌های مردانه است و این نقض آشکار و نادیده‌گرفتن حقوق نیمی از جمعیت کشور است؛ جمعیتی که دیگر مدیومی برای بیان دیدگاه‌ها و دغدغه‌های خویش نخواهد داشت.

امیدواری برای فیلم توقیف‌شده عیاری

● **گروه هنر:** سرنوشت نمایش فیلم «خانه پدری»، ساخته کیانوش عیاری، سال‌به‌سال پیچیده‌تر می‌شود. برخی اخبار در زمان‌هایی مخاطبانش را به نمایش این فیلم امیدوارتر می‌کند و گاهی بسیاری به این باور می‌رسند که هیچ‌گاه نمی‌توان خانه پدری را روی پرده سینما و بدون سانسور تماشا کرد. از زمانی که برای نخستین‌بار فیلم عیاری تنها در چند سانس محدود رنگ پرده سینما را به خود دید، مدتی می‌گذرد و هنوز راه‌حل مناسبی برای نمایش این فیلم پیدا نشده است. کیانوش عیاری اکران محدود در سالن‌های هنر و تجربه را نپذیرفت و منتظر ماند تا مدیران فرهنگی آخرین نقطه نظراتشان درباره این فیلم را بیان کنند. ایسنا درباره آخرین شرایط فیلم خانه پدری نوشت: «با تغییراتی که در نظام‌نامه اکران فیلم‌های سینمایی پیش آمده است، از جمله الزام به تعیین محدوده سنی مشخص برای فیلم‌ها، شرایط امیدوارکننده‌تری برای اکران این فیلم به وجود آمده است و حتی اخیرا داروغه‌زاده، معاون پیشین نظارت و ارزشیابی سازمان سینمایی که جای خود را به محمدمهدی طباطبایی‌نژاد داده است، به اینسا گفته بود: فیلم «خانه پدری» آقای عیاری مجوز نمایش دارد و فکر نمی‌کنم دیگر با رده‌بندی مشکلی برای اکران در سینماها داشته باشد و اگر جدی‌تر پیگیری شود مشکلی برای اکران ندارد. علی سرتیپی، مدیرعامل دفتر پخش فیلمیران که پخش «خانه پدری» را بر عهده دارد، از پیگیری‌های تازه برای اکران این فیلم خبر داد و گفت: تغییرات مدیریتی کمی در پیگیری ما وقفه ایجاد کرد ولی از آنجا که خود آقای عیاری هم خیلی جدی پیگیر هستند، ان‌شاءالله هفته آینده تکلیف مشخص خواهد شد.

«خط باریک قرمز» نامزد جشن خانه سینما

● **گروه هنر:** مستند «خط باریک قرمز»، به تهیه‌کنندگی مشترک نگار اسکندرفر و فرزاد خوشدست نامزد بهترین فیلم مستند جشن خانه سینما شد.«خط باریک قرمز» برای دریافت این جایزه باید با پنج فیلم «بهارستان خانه ملت»، به تهیه‌کنندگی بابک بهداد، «خانه‌ای برای تو»، به تهیه‌کنندگی مهدی شامحمدی، «زمستان است»، به تهیه‌کنندگی پیروز حناچی، «روزی که رفت»، به تهیه‌کنندگی هادی معصوم‌دوست و «تمام چیزهایی که جایشان خالی است»، به تهیه‌کنندگی زینب تبریزی رقابت کند.مستند سینمایی «خط باریک قرمز» ساخته «فرزاد خوشدست»، چهارمین فیلم مستند سینمایی این کارگردان ۴۱ ساله است که ساخت آن سه سال طول کشید. در این فیلم ۹۰ دقیقه‌ای، داستان گروهی مجرم نوجوان روایت می‌شود که با حضور چند مربی تئاتر در زندان، آموزش می‌بینند تا شاید بتوانند نمایشی را در دنیای خارج از زندان روی صحنه ببرند و یک روز از این مکان خارج شوند. این مستند تنها مستند ایرانی است که توانست جایزه مهم «نت‌پک» (استعداد برتر آسیایی) را در سی‌وهفتمین جشنواره جهانی فیلم فجر دریافت کند.