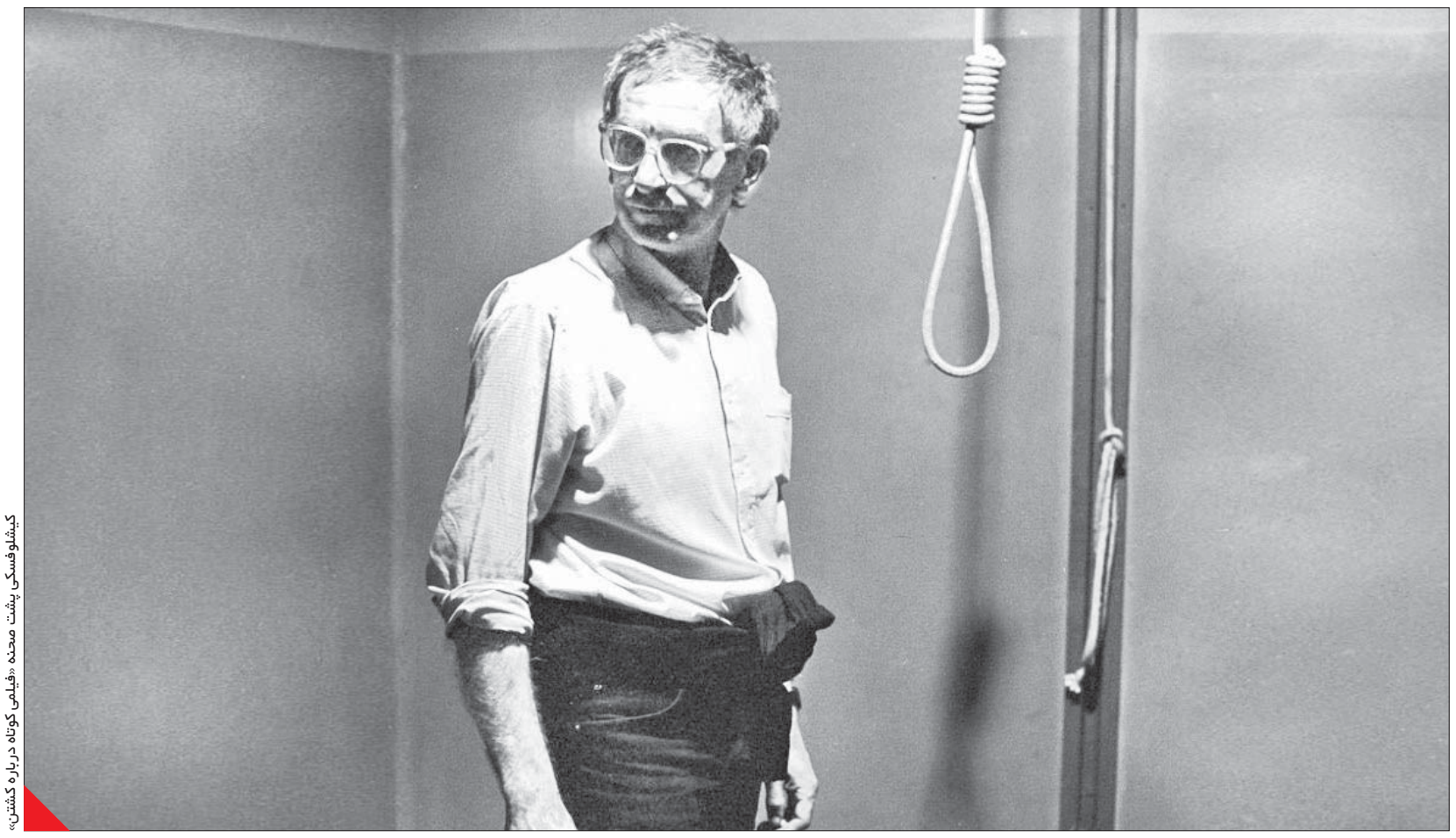
روزنامه شرق


کیشلوفسکی پشت صحنه «فیلمی کوتاه درباره کشتن»

به مناسبت تولد کیشلوفسکی

کالبدشکافی دقیق جامعه لهستان

چارلز ایدزویک . ترجمه پرویز جاهد

وقتی فیلم «فیلمی کوتاه درباره کشتن» در اواخر ۱۹۸۸ به‌عنوان برنده جایزه اول فیلم اروپا (فلیکس) معرفی شد، فقط تعداد اندکی از سینماروها با نام و آثار کیشلوفسکی آشنا بودند. انتخاب فیلم عجیب و ستیزه‌جویانه کیشلوفسکی از سوی داوران از میان فیلم‌های «بال‌های آرزو» ویم وندرس و «خداحافظ بچه‌ها» لویی مال، اقدامی حساب‌شده و تحریک‌آمیز به نظر می‌رسید؛ هم به‌منزله نوعی اعلام استقلال اروپا از ارزش‌های سرگرم‌کننده هالیوودی به‌شمار می‌رفت و هم اقدامی علیه سنت چاپلوسانه فستیوالی انتخاب نام‌های بزرگ سینما بود. کیشلوفسکی پیش از این به‌عنوان یک مستندساز شهرت داشت. درحالی‌که فیلم‌های داستانی کوتاه مهمی چون (Camera Buff 1975) و «بدون پایان» (۱۹۸۴) را ساخته و چندین جایزه از جشنواره‌های بین‌المللی به‌خاطر فیلم‌های دیگرش به دست آورده بود، اما همواره تحت‌الشعاع فیلم‌سازان دیگر لهستانی چون آندره وایدا، کریستوف زانوسی و آنی یژگاهولند قرار داشت. به‌علاوه کیشلوفسکی با قالب معمولی یک «فیلم‌ساز مهم» جور نبود: یک استاد سینما که کارهای اخیرش را عمدتا تلویزیون سرمایه‌گذاری کرده بود و آثارش تعمدا کم‌هزینه‌اند. («فیلمی کوتاه درباره عشق» و «فیلمی کوتاه درباره کشتن» نسبت به بسیاری از فیلم‌های بلند کم‌هزینه سینمای لهستان، کم‌هزینه‌ترند و از نظر زمانی نیز همان‌طور که از اسمشان برمی‌آید، از استانداردهای معمول کوتاه‌ترند و به‌ترتیب ۸۵ دقیقه و ۹۰ دقیقه‌اند). این دو فیلم از مجموعه تلویزیونی «ده‌فرمان»اند که برداشتی مدرن از ۱۰فرمان حضرت موسی است و برای نمایش در سینما در نظر گرفته شدند. پخش اروپایی این فیلم موجب توجه منتقدان به کیشلوفسکی شد. باوجود اینکه آثار کیشلوفسکی خارج از جریان اصلی زیبایی‌شناسی حاکم بر سینما باقی ماند، او از این فستیوال به فستیوال دیگر به‌عنوان شرکت‌کننده یا داور دعوت شد. بسیاری از روشنفکران اروپایی اکنون او را به‌عنوان مهم‌ترین و یقینا پراضطراب‌ترین صدای سینمای لهستان می‌شناسند. در این مقاله قصدم این است که علت این موفقیت را توضیح داده و از طرفی مناسباتی را مطرح کنم که فیلم‌های کیشلوفسکی بر اساس آنها قابل درک‌اند.

فیلم‌های کیشلوفسکی چه ویژگی مهمی دارند؟ ابتدا می‌پردازم به نقطه شروع کارش: یک نوع ناامیدی نسبتا مطلق نسبت به واقعیت‌های روزمره مربوط به پروژه‌های خانه‌سازی لهستان برای اقشار کم‌درآمد. برای منتقدانی چون پیتر بوشکا، فیلم‌های کیشلوفسکی، کالبدشکافی دقیق جامعه‌ای است که همه‌چیز در آن از کار افتاده و مردم ارتباط انسانی‌شان را از دست داده‌اند؛ سرزمینی در حال احتضار (آن‌طور که کیشلوفسکی خود در مصاحبه‌ای عنوان کرده است)، بدون هیچ تحرک اجتماعی؛ جامعه‌ای که یقینا هیچ اثر هنری‌ای در آن نمی‌تواند آن‌قدر تأثیرگذار باشد. به‌همین‌دلیل، جنبه اشتراکی فرهنگ، کارکرد خود را از دست داده است: زندگی هسته‌ای با ساختارهای اجتماعی که به‌جای گردآوردن مردم به دور هم، آنها را از یکدیگر جدا کرده است. به‌این‌ترتیب مسئله تا حدی هستی‌شناسانه است: کیشلوفسکی، زندگی افراد را بیشتر تابع تصادف می‌بیند تا سرنوشت و حتی احتمالا، شخصیت‌های کیشلوفسکی مانند هر شهروند لهستانی در سیلوهای بتونی یکسان و تقریبا مشابه زندان زندگی می‌کنند و از ایجاد ارتباط عادی با یکدیگر عاجزند: آدم‌هایی به‌شدت تنها که سعی در گریز از تنهایی دارند، چه از طریق عشق یا از طریق کشتن. این عناصر، ستون فقرات داستان‌های کیشلوفسکی را می‌سازند. این شخصیت‌ها نه‌تنها علیه فرهنگی که در آن نفس می‌کشند می‌جنگند، بلکه با حوادث همیشه‌حاضر نیز در ستیزند: امیدها و برنامه‌ریزی‌های آنها ارزش‌های پیشگوییانه کمتری نسبت به پیش‌بینی دوررس وضع هوا دارد. همانند فیلم «بدون پایان» که روایت سه داستان است که هرکدام بر اساس اینکه آیا شخصیت داستان سوار قطار می‌شود یا نه، بنا شده‌اند، کیشلوفسکی همچنان مجذوب گرایشات بی‌تکلف خود نسبت به حوادث به ظاهر پیش‌پاافتاده است. شخصیت‌های او کنترل چندانی بر زندگی خود ندارند و شانس موفقیتشان حتی در موارد ناچیز بسیار اندک است. شاید چشم‌انداز کیشلوفسکی خیلی تیره‌تر از چشم‌انداز هر فیلم‌ساز برجسته دیگر اروپایی باشد، اما آنچه که اهمیت کار او را تعیین می‌کند، آفرینش سبکی است که لحظه‌به‌لحظه شالوده کارش را آکنده از یأسی تهییج‌آمیز می‌کند. کیشلوفسکی، تنش موجود در فیلم‌های مستند طبیعت‌نگارانه خود را که توصیف لحظه‌به‌لحظه تلاش حیوانات کوچک یا حشرات برای بقاست، به فیلم‌های داستانی‌اش منتقل می‌کند و به‌این‌ترتیب آثارش به هیچ فیلم‌ساز دیگری شباهت پیدا نمی‌کند.

او از فرمول‌های مرسوم در سینمای هنری اروپای‌شرقی و همین‌طور سینمای هالیوود می‌پرهیزد. فیلم‌هایش از نظر ریتم بسیار شبیه جست‌وجوهای عارفانه اینگمار برگمن در دوره‌ای از فیلم‌سازی‌اش؛ از «سکوت» گرفته تا «مصائب آنا» است، اما برخلاف فیلم‌های برگمن، آثار کیشلوفسکی تمایل کمتری به حدیث‌نفس‌پردازی داشته و بیشتر درباره مردم‌اند تا درباره فیلم‌ها.

شاید این درست‌تر باشد که بگوییم سبک کیشلوفسکی به‌عنوان یک آنتی‌تز در برابر همه شیوه‌های بیانی سینمای داستانی کلاسیک که در آن وظیفه هر نما پیشگویی نمای بعدی است و تماشاگر بر اساس قواعد ژنریک و ازپیش‌تعیین‌شده نسبت به پایان داستان اطمینان دارد، تشریح شود. هیچ روش دقیقی برای پیش‌بینی پایان فیلم‌های کیشلوفسکی (یا حتی پایان هر نما یا صحنه فیلم‌های او) وجود ندارد. دوربین او به‌جای آنکه اعمال شخصیت‌های غالبا خودانگیخته او را هدایت کند، به تعقیب آنها می‌پردازد. در واقع سبک فیلم‌سازی کیشلوفسکی متأثر از تجربه مستندسازی او است و بر حسب ضرورت به وجود آمده است، سبکی که به جای هدایت موضوع به تعقیب آن می‌پردازد؛ اما ساختار نماها و مونتاژ کیشلوفسکی به گونه فیلم‌های مستندی نیست که در آن فیلم‌بردار باید آن‌قدر عقب بایستد که بر موضوع تأثیر نگذارد یا اینکه حتما آن‌قدر بی‌دقت و با عمق میدان زیاد کادربندی کند که هر حرکت ناخواسته ثبت شود یا اینکه حتما از نور طبیعی استفاده کند. در عوض، او همه آن عناصری را که به جای سروکارداشتن با بازیگرانی که حرکاتشان از پیش شکل گرفته است، با آدم‌های «زنده» پیش‌بینی‌ناپذیر مرتبط است، به کار می‌گیرد و این عناصر را با شکل بازنگری‌شده تکنیک سینمای داستانی در هم می‌آمیزد. «فیلمی کوتاه درباره کشتن»، کمی رادیکال‌تر از فیلم‌های دیگر مجموعه به نظر می‌رسد. یقینا این فیلم به‌شدت بدبینانه است. ساختار آن براساس تداخل مونتاژی سه داستان مختلف بنا شده است. داستان جوانی کینه‌توز که یک راننده تاکسی را بی‌رحمانه به قتل می‌رساند، داستان راننده تاکسی و داستان یک دانشجوی حقوق که درگیر امتحانات دانشگاهی است و به‌عنوان اولین تجربه وکالت، دفاع از قاتل را بر عهده می‌گیرد. تصویر افتتاحیه، فضای فیلم را این‌گونه ترسیم می‌کند: موشی مرده در آب جوی کنار خیابان شهری خاکستری شناور است. شهری که زیر نور خفه زرد - قهوه‌ای‌رنگی قرار دارد که ویژگی مشترک شهرهای اروپای شرقی است. شهرهایی که سوخت عمومی‌شان زغال‌سنگ با گوگرد زیاد است. پس از آن کیشلوفسکی خیلی صریح تم فیلمش را آغاز می‌کند: کینه‌توزی بی‌حاصل؛ تصویر گربه‌ای که به دار کشیده شده و تاب می‌خورد، در قاب یک پنجره دیده می‌شود.

این تم چندین بار به نمایش درمی‌آید: به وسیله یک راننده تاکسی، به وسیله یک قاتل و به وسیله یک دولت. حضور این کینه‌توزی و نفرت احمقانه، قسمت‌های پراکنده فیلم را به هم پیوند می‌دهد. داستان فیلم تقریبا بکر و غیرکلیشه‌ای است: یک راننده تاکسی صبح از خواب برمی‌خیزد و کار روزانه‌اش را آغاز می‌کند. یک دانشجوی حقوق می‌خواهد امتحان نهایی‌اش را بدهد و شخصیت اصلی که جوانی ولگرد است، پس از تماشای صحنه زدوخورد در یک کوچه به پرسه‌زدن در خیابان ادامه می‌دهد. به سینما می‌رود؛ اما به او می‌گویند فیلم کسالت‌بار است. آن‌گاه به یک عکاسی می‌رود و عکسی را برای

فیلم‌های کیشلوفسکی چه ویژگی مهمی دارند؟ ابتدا می‌پردازم به نقطه شروع کارش: یک نوع ناامیدی نسبتا مطلق نسبت به واقعیت‌های روزمره مربوط به پروژه‌های خانه‌سازی لهستان برای اقشار کم‌درآمد. برای منتقدانی چون پیتر بوشکا، فیلم‌های کیشلوفسکی، کالبدشکافی دقیق جامعه‌ای است که همه‌چیز در آن از کار افتاده و مردم ارتباط انسانی‌شان را از دست داده‌اند

بزرگ‌کردن به عکاس می‌دهد و از او می‌پرسد کجا می‌تواند یک تاکسی گیر بیاورد. از یک پل هوایی بالا می‌رود و از آنجا سنگی را به پایین می‌غلتاند، صدای برخورد سنگ با اتومبیلی در جاده به گوش می‌رسد؛ اما او نمی‌ایستد که تماشا کند. جوان کینه‌توز بدون داشتن هدفی برای کینه خود به میدانی می‌رسد که در آنجا تاکسی‌های کرایه‌ای مسافر سوار می‌کنند. با دیدن پلیس‌ها می‌ترسد و به کافه‌ای پناه می‌برد. از پشت پنجره کافه با دو بچه کوچک سرگرم بازی می‌شود و بعد درحالی‌که طنابی را دور دستش می‌پیچاند، از کافه بیرون می‌زند. سوار یک تاکسی می‌شود و از راننده می‌خواهد که به خارج از شهر برود. طناب را دور گردن راننده پیچیده و خفه‌اش می‌کند. بعد جسدش را با سختی به کنار یک رودخانه می‌کشاند. متوجه می‌شود که راننده هنوز زنده است، سنگی را بلند می‌کند و بر سر او می‌کوبد و از آنجا می‌رود. جوان ولگرد پس از این قتل بی‌معنی سفاکانه، با تاکسی در شهر گشت می‌زند و پس از یک شب سرگردانی دستگیر می‌شود. در دادگاهی محاکمه و به اعدام محکوم شده و سرانجام به دار آویخته می‌شود. داستان جوان ولگرد، محور روایت در فیلم است. زاویه دید دیگر مربوط به قربانی است، راننده تاکسی سرگرم شستن اتومبیل خود است، زوجی جوان از او می‌خواهند آنها را سوار کند؛ اما او نمی‌پذیرد و به مشتری‌های بالقوه دیگرش که زنی با سگ‌هایش و یک مسافر دیگر است، نگاه می‌کند. بی‌آنکه آنها را سوار کند، به حرکت خود ادامه می‌دهد. او هر مسافری را که خوشش نمی‌آید، سوار نمی‌کند؛ اما اصلا آدم بدجنسی نیست؛ چون وقتی سگ ولگردی را می‌بیند، ساندویچش را به او می‌دهد. سرانجام او جوان کینه‌توز را سوار می‌کند و وقتی جوان، طناب را دور گردن او می‌اندازد، پیش از آنکه بمیرد، تلاش می‌کند از دست او خلاص شود. سومین زاویه دید متعلق به دانشجوی حقوق است که با خود یک چشم‌انداز انسانی را به داستان می‌آورد. او درگیر امتحان نهایی است که مربوط به مسئله قانون است: قانون واضح است؛ اما با شرایط جور نیست، قوانین با واقعیت در ستیزند. در پاسخ به این پرسش که چرا می‌خواهد یک وکیل باشد، می‌گوید خواهان دیدار آدم‌هایی است که غیر از این هرگز نمی‌توانست بشناسد. بعد از امتحان، با دوست دخترش به کافه‌ای در آن حوالی می‌روند و درباره ازدواج حرف می‌زنند. آن‌گاه اولین پرونده وکیل جوان، دفاع از قاتل راننده تاکسی است؛ اما دفاع او بی‌نتیجه است و قاتل محکوم به اعدام می‌شود. با قاتل در آستانه مرگ ملاقات می‌کند. وکیل بیشتر از این نظر آزرده است که به یاد می‌آورد جوان ولگرد را قبلا در کافه دیده است و اینکه می‌توانست او را از اقدام به این کار بازدارد. قاتل از او می‌خواهد که عکس خواهر مقتولش را که برای بزرگ‌کردن به عکاس داده است، به مادرش برساند. بعد می‌گوید که چگونه پس از مرگ خواهرش در یک تصادف، از خانواده‌اش طرد شده و زندگی‌اش در مسیر دیگری افتاده است. وکیل، ناظر به دار آویختن او می‌شود و می‌بیند چگونه انتقام کینه‌توزانه دولت به اجرا درمی‌آید. در پایان فیلم، او با اندوه خود تنها می‌ماند. از میان سه شخصیت اصلی فیلم، تنها همین وکیل (دانشجوی حقوق) است که می‌توانست در هر فیلم دیگری از کارگردانی جز کیشلوفسکی ظاهر شود. راننده تاکسی، کمی ابله به نظر می‌رسد که ویژگی برخی راننده تاکسی‌های شهری است. او در واقع زمانی همذات‌پنداری تماشاگر را برمی‌انگیزد که در چنگال جوان ولگرد می‌افتد و برای زنده‌ماندن دست‌وپا می‌زند؛ اما این فقط بخشی از دیدگاه کیشلوفسکی است.

هرکس دیگری را نیز در حال جان‌کندن ببینیم با او احساس همدردی می‌کنیم و نمی‌توانیم راحت مرگ او را تماشا کنیم. همین‌طور درباره قاتل، وقتی می‌بینیم باعث تصادف یک اتومبیل می‌شود یا حتی طناب را دور گردن راننده تاکسی می‌پیچد و بعد با ضربه‌ای سر او را داغان می‌کند، کاملا نفرت‌انگیز می‌شود: هر تماشاگری بعد از دیدن این صحنه‌ها، حکم اعدام او را صادر می‌کند، اما او در سلول انفرادی به نحو غریبی، ترحم‌انگیز و شکست‌خورده به نظر می‌رسد و آن‌گاه که زندان‌بانان با خشونت با او رفتار می‌کنند و به زور طناب دار را دور گردنش می‌پیچند، احساس همدردی بیشتری را برمی‌انگیزد. همانند وکیل، ما نیز ممکن است با کارهایی که او انجام می‌دهد، موافق نباشیم، اما اعدام او را نیز نمی‌خواهیم. این جامعه حکم می‌کند که مرگ اهمیتی ندارد: قتل چیزی جز نفرت نیست. برای ایجاد فضای روانی حاکم بر فیلم، کیشلوفسکی به ابزار کهنه متوسل می‌شود، تصاویری با رنگ‌های مرده و کنتراست بالا. او فیلم را به شیوه اکسپرسیونیستی می‌سازد: اسلاومیر ایدزیاک، فیلم‌بردار فیلم، حاشیه کادر دوربین را با ژل زردرنگ مایل به قهوه‌ای پوشانده است. اگرچه چهره جوان ولگرد، به‌ویژه در نماهای نزدیک نسبتا عادی به نظر می‌رسد، اما بقیه کادر تصویر، زرد مایل به قهوه‌ای (زرد چرکین) است: مرد جوان در یک فضای مه‌آلود شیمیایی ذهنی به سر می‌برد. در صحنه‌های مربوط به راننده تاکسی، از فیلتر کمتر استفاده شده اما محیط، تیره و رنگ‌پریده است. داستان وکیل، بیشتر حال و هوایی انسانی دارد، اگرچه کیشلوفسکی در اینجا هم از رنگ‌های اشباع‌شده می‌پرهیزد، اما چهره‌ها و بافت‌ها -میز تحریر چوبی و چشم‌انداز- تقریبا عادی به نظر می‌رسد. به طور کلی فیلم، سندی درباره تحمل‌ناپذیری است. در مقابل، «فیلمی کوتاه درباره عشق»، کمی شادتر و به نحوی اروتیک است. اگرچه همان لحن بدبینانه را درباره لهستان معاصر دارد، اما دیدنی‌تر است. شخصیت‌ها مثل شخصیت‌های فیلم «درباره کشتن» تنها هستند اما بی‌آزارند. تامک، پروتاگونیست فیلم که در یک پرورشگاه بزرگ شده، کارمند اداره پست است و با مادر بهترین دوستش زندگی می‌کند. تامک در اتاق دوستش (که در سوریه به سر می‌برد) زنی ۳۰ساله به نام مگدا را زیر نظر می‌گیرد که در آپارتمان روبه‌رویی زندگی می‌کند و فعالیت چشمگیری دارد. فیلم با نمایی از تامک شروع می‌شود که با دوربینی تلسکوپی و نیرومند به تماشای مگدا مشغول است. به مرور او عاشق مگدا می‌شود اما گرایش او گرایشی بزرگسالانه نیست بلکه بیشتر به عشق بچه‌مدرسه‌ای‌ها می‌ماند، با همان حسادت‌ها و شیطنت‌ها و سرخوردگی‌ها. او با زیرکی مگدا را کنار پنجره اتاقک پست می‌کشاند و شغل دوم حمل شیر به آپارتمان او را بر عهده می‌گیرد. سرانجام او در مقابل مگدا اعتراف می‌کند که همیشه او را زیر نظر داشته است. زن، برافروخته از این کار، از دوستش می‌خواهد که تامک را تنبیه کند، اما بعد وقتی با سر و صورت کبود او مواجه می‌شود، دلش به رحم آمده و او را به چای دعوت می‌کند.

تامک اعتراف می‌کند که تعدادی از نامه‌های او را دزدیده است. زن برآشفته می‌شود اما او را به خانه‌اش می‌برد. تامک به خانه می‌رود و رگ دستش را قطع می‌کند، اما زنده می‌ماند. چراکه زن صاحبخانه او را پیدا کرده و آمبولانس خبر می‌کند. اما مگدا پس از رفتن تامک احساس گناه کرده و سعی می‌کند با تامک تماس بگیرد و او را برگرداند. به دنبال او به اداره پست می‌رود، از زن صاحبخانه سراغ او را می‌گیرد. پس از اینکه می‌فهمد چه بلایی سر خود آورده، از اینکه او را لمس کرده است دچار عذاب وجدان می‌شود. در «فیلمی کوتاه درباره عشق»، اروتیسم، تنها راهی است برای بیان نیاز به لمس دیگران، اما در عین حال جزء تفکیک‌ناپذیر تمایل تامک به مگدا (و شاید گرایش مگدا به او) و حتی توجه صاحبخانه پیر به تامک است. محرومیت روحی در آپارتمان‌های چندطبقه‌ای که آنها در آن زندگی و نظامی اداری که در آن کار می‌کنند، هرگونه تلاش آنها را در عشق الزاما با عصبیت توأم می‌کند. اما هر کوشش عاشقانه‌ای در دنیای کیشلوفسکی پذیرفتنی است. برخلاف فیلم‌هایی مانند «پنجره عقبی» و «تام چشم‌چران» که در آنها چشم‌چرانی (نظربازی)، انحراف اخلاقی تلقی می‌شود، در دنیای کیشلوفسکی، میل به تماشا حداقل نتیجه آرزوی سهیم‌شدن در زندگی دیگری و یک قابلیت اولیه برای ارتباط نزدیک‌تر است. فیلم‌بردار این فیلم کیشلوفسکی، ویتولد آدامک (Witold Adamek) بود.

ادامه در صفحه ۱۲

تماشاخانه

تمدید دوباره اپرای خیام

گروه هنر: اپرای عروسکی خیام که پیش‌تر تا ۲۰ مرداد تمدید شده بود، با توجه به درخواست‌های مکرر مخاطبان و تماشاگران، با پیام دیگری از بهروز غریب‌پور تا پایان مرداد اجرا خواهد شد. اپرای عروسکی خیام به‌عنوان هشتمین اثر از مکتب تئاتر عروسکی آران که از ۲۵ تیر به نویسندگی، طراحی و کارگردانی بهروز غریب‌پور در تالار فردوسی روی صحنه رفته است، با توجه به درخواست‌های مکرر مخاطبان، با پیام دیگری از بهروز غریب‌پور، تا پایان مردادماه تمدید شد. متن پیام بهروز غریب‌پور از این قرار است: «عزیزان تماشاگر و مشتاقان اپرای عروسکی خیام، شما نشان دادید که بیش از برخی از به‌ظاهر فرهیختگان که تریبون دارند، درک و احساس زیباشناختی دارید. شما درک کرده‌اید و می‌کنید که اعضای این گروه سعی کرده‌اند که درک نادرست از نمایش عروسکی را از ذهن‌های کوته‌بین بزدایند و ثابت بکنند که زبان نمایش عروسکی به شیوه مکتب آران بسیار فراتر از زبان‌های رایج صحنه‌ای می‌تواند اسطوره‌ها، زندگی‌های عمیقا عارفانه، روایت‌های مذهبی و... را به نمایش دربیاورد و تلاش همه ما این است که بتوانیم سطحی‌نگری رایج درباره این زبان دراماتیک را از لوح و ضمیر تماشاگران بی‌حب‌وبغض پاک کنیم و شما با خریداری سریع بلیت‌های این اپرا و پیش از این در مورد سایر اپراهای گروه، به ما نیرو می‌دهید تا باز هم در خدمتتان باشیم و با عذرخواهی از همه کسانی که نتوانسته‌اند بلیت اپرای خیام را تهیه بکنند باز هم اجرای این اثر را تمدید می‌کنیم، زیرا که قدر شما مشتاقان هنر عاشقانه و غیرکاسبکارانه را می‌دانیم و روح مشفقانه شما را می‌ستاییم. به یاد می‌آورم که استاد انتظامی در هنگام دیدن اپرای رستم و سهراب گریه‌شان می‌گیرد، گلشیفته فراهانی که کنار او نشسته بوده است، آهسته می‌گوید: «عمو عزت اینها عروسکند و آقای بازیگر می‌گوید اینها از ما بازیگران بهتر بازی می‌کنند. ببینید تفاوت از کجا تا به کجاست که یکی بگوید خیام عروسکی!! نمی‌تواند با تماشاگران ارتباط برقرار کند». شما با موجی که به راه انداخته‌اید نشان دادید که همسو با بزرگان، این هنر را می‌ستایید».

نمایش «ما» محصول مشترک ایران و فرانسه

گروه هنر: هنرجویان تئاتر ایران که برای تولید یک اثر مشترک به کشور فرانسه رفته بودند، ۲۸ جولای (شش مرداد) اولین اجرای خود را در شهر سن اتین و در سالن (theater de Tardy) روی صحنه بردند. به گزارش روابط‌عمومی گروه تئاتر زندگی، کارگاه آموزشی تئاتر، ویژه هنرجویان ایرانی در فرانسه به همت گروه تئاتر زندگی از ۱۲ تا ۳۱ جولای (۲۱ تیر تا ۹ مرداد) در شهر سن اتین فرانسه برگزار شد و نمایش «ما» (nous)، ماحصل این ورک‌شاپ‌ها، در سالن (theater de Tardy) روی صحنه رفت. در این نمایش که به کارگردانی مشترک جعفر مهیاری و دیزی فل اجرا شد، مریم ادیبی، گلناز قاسمی، هنگامه غلامرضایی، مریم ایزدپناهی، ماندانا خلیلی، فرشته محمدی، مهدیه معتمدی، سارا پهلوان، شیما پورساحمدین و امیرسامان آهنگر از ایران و ویل لویی کوگوارد، جولی دی بلیز، آن دی لا لندر، بئاتریس گارنیر، ماتید ژولجارو، ایزابل جاکوموند، اوا کارماچا دیزکومبس، السا میکویید، لاتیتیا نوید، سارا روچر، اورلی تیونگ و دومینیک تورنت از فرانسه به‌عنوان بازیگر حضور دارند.

روزنه آبی

درباره فیلم «جولیتا» ساخته پدرو آلمادوآر

حضور نشانه در غیاب درام

رضا غیاث

سینمای داستان‌محور بیش‌از هرچیز به فیلم‌نامه نیاز دارد و در غیاب این مورد، انواع تمهید کارگردانی در ساختن فرم بصری و پردازش هر نوع نماد و نشانه برای پیشبرد فرم روایی، نتیجه‌ای نخواهد داشت. آخرین فیلم آلمادُوار متأسفانه دچار چنین معضلی شده است و می‌گویم متأسفانه؛ چون سازنده شبه‌فیلم «جولیتا» یکی از بهترین فیلم‌نامه‌نویسان سه دهه اخیر اروپا بوده است. تم اصلی جولیتا مانند بهترین فیلم‌های آلمادوار «واکاوی گذشته به بهانه رخداد شکافی در عرصه اکنون» است، اما در فاصله‌ای بعید از آن کارنامه درخشان، توان بررسی دراماتیکِ این شکاف، دیگر وجود ندارد. جولیتای میان‌سال تصمیم دارد همراه لورنزو، مادرید را - به قصد زندگی در لیسبون - برای همیشه ترک کند، اما درست یک صحنه جلوتر با دیدن تصادفی «بیا» - دوست دوران نوجوانی «آنتیا» (دختر جولیتا) - از این تصمیم صرف نظر می‌کند. دقایقی بعد خیلی راحت لورنزو را ترک می‌کند و دقایقی بعدتر خانه‌اش را و همه اینها در چند دقیقه است. همین چند خط را می‌توان نوعی استراتژی ناخواسته برای گسترش روایت فیلم در نظر گرفت؛ یعنی از یک سو عنصر تصادف و از سوی دیگر رخداد قریب‌الوقوع بی‌شمار اتفاق داستانی در کمترین زمان ممکن، مهم‌ترین رویکرد آلمادوار برای پیش‌بردن فیلمش است؛ برای نمونه دیدار جولیتا و جُوان تصادفی شکل می‌گیرد و براساس یک تصادف دیگر (برخورد قطار با پیرمرد غریبه) به ازدواجی زودهنگام منتج می‌شود؛ آنتیا و بیا از سر تصادف باهم دوست می‌شوند؛ لورنزو و جولیتا تصادفی آشنا و سپس براساس یک تصادف (دیدار جولیتا و بیا) از هم جدا می‌شوند و در صحنه‌ای دیگر به‌واسطه یک تصادف واقعی‌تر - برخورد خودرویی با جولیتا و حضور ناگهانی لورنزو در محل حادثه- به‌هم می‌پیوندند. شگرد ناشیانه دیگر این است که در ادامه یکایک این برخوردهای ناگهانی، صحنه‌ای وجود دارد تا کم‌کاری‌های دراماتیک متن را جبران کند: در هر دو دیدار اتفاقی بیا و جولیتا، با بخشی از زندگی حال و گذشته آنتیا آشنا می‌شویم؛ بخش دیگر را در ملاقات جولیتا و آوا - آن‌هم به بهانه بیماری ناگهانی آوا- متوجه می‌شویم؛ بخشی از وقایع مربوط به گذشته خود جولیتا را هر بار پس از آشنایی با لورنزو یا جدایی از او درمی‌یابیم و... . گویی زندگی طبیعی در این فیلم جریان ندارد و آدم‌ها فقط زمانی اهمیت

پیدا می‌کنند که یا به‌طور اتفاقی کسی را ببینند یا نامه‌ای دریافت کنند یا - بدتر اینکه- ماشین یا قطاری از راه برسد و زمین‌گیرشان کند. در مواجهه با چنین ساختار سرهم‌بندی‌شده‌ای، حق طبیعی هر مخاطبی است که بپرسد اگر زندگی مشترک با جُوان برای جولیتا این‌همه مهم است، چرا از همان ابتدا نسبت به حضور مشکوک آوا سخت‌گیری نمی‌کند؟ اگر مرگ پدر این‌همه برای آنتیا دردناک است چرا چیزی از عمق رابطه این پدر و دختر نمی‌دانیم؟ اگر جولیتا برای لورنزو یا بالعکس این‌همه اهمیت دارد چرا از جزئیات این رابطه نشانی نیست؟ پاسخ فیلم‌ساز یا دل‌بستگان تئوری مؤلف، شاید این باشد که در سراسر فیلم نشانه‌هایی تعبیه شده که با تمرکز روی تک‌تک‌شان می‌توان پاسخی برای این سؤال‌ها فراهم کرد؛ ایراد کار دقیقا این است که بخواهیم با گذر از لایه اول متن - که انباشته از حفره‌های فراوان است- به‌دنبال لایه‌های دیگر آن باشیم. نزدیک یک قرن است که پیروان «پیرس» و «سوسور» در نشانه‌شناسی، ثابت کرده‌اند «نشانه» فقط زمانی می‌تواند جانشین «مجاز مرسل» یا یک نما شود که ابتدا آن نما هم‌نشینی مناسبی با دیگر نماها پیدا کرده باشد. ضعف نویسندگی در پردازش یک صحنه محکم عاشقانه باعث شده در اولین دیدار جولیتا و جوان، به‌ناگاه با نمای اسلوموشن «گوزنی تنها» مواجه شویم که بیرون از قطار در حال دویدن است! واکنش جوان این است که: «یک حیوان نر» و جولیتا ادامه می‌دهد: «نه، یک حیوان تنها» (نقل به مضمون)؛ این یعنی در ادامه جُوان مثل آن گوزن خواهد دوید تا برای تنهایی مورد نظر جولیتا کاری بکند! پس در ادامه اگر مخاطب با فقدان یک رابطه عاطفی محکم در زندگی این زوج روبه‌رو شد، ایرادی به کار فیلم‌ساز وارد نیست؛ کوتاهی از مخاطب است که نتوانسته رابطه‌ای میان آن شاه‌پلان و این دیالوگ‌ها پیدا کند! فیلم جولیتا پر شده از این نشانه‌های بی‌جا و بی‌ربط که به‌دلیل ناتوانی نویسنده در پیشبرد روایت، جایی برای خود پیدا کرده و باربط جلوه داده شده‌اند. خط رابط این نشانه‌های نابجا و پراکنده -احتمالا- از نظر فیلم‌ساز، پیام مشخص صحنه دیدار پیرمرد غریبه با جولیتا در واگن قطار است. پیرمرد به شکلی ناشیانه مزاحم مطالعه جولیتا می‌شود و بی‌توجهی بی‌رحمانه جولیتا به او سبب می‌شود پیرمرد دلگیر شود و در صحنه بعدی خودکشی کند و به این سبب جولیتا - پیرو آشنایی با جوان و ازدواج با او - پا به مسیری بغرنج بنهد. این پیش‌درآمد ناشیانه با همه غیرطبیعی‌بودنش باز هم می‌توانست مقدمه‌ای برای یک درام مستحکم شود اگر سایر صحنه‌های فیلم مطابق اصول درام کنار هم چیده می‌شد. در فرم فعلی با ملغمه درهم‌جوشی از اشخاص و اشیا و موقعیت‌های بی‌ارتباط طرف هستیم که فقط به این دلیل کنار هم چیده شده‌اند تا فریاد بزنند: «دل‌شکستن هنر نمی‌باشد» و اگر از کنار پیشنهاد کسی بی‌رحمانه بگذری، سعادت و خوشبختی نیز بی‌رحمانه از کنارت خواهد گذشت!.