گفت‌وگو با برت راتنر

عشق به هال اشبی

برت راتنر با حضورش در دفتر سایت امپایر آنلاین شرح و توصیفی از آخرین فعالیت‌های خود در زمینه تولید فیلم‌های بالیوودی و همچنین درباره ساخته‌های خود داده است.

-آیا از اجرای کریس تاکر و جکی چان در فیلم جدیدت راضی هستی؟

هر دو با اینکه از استعداد و قابلیت‌های بالایی در زمینه بازیگری برخوردارند ولی انگار وقتی در یک فیلم روبه‌روی یکدیگر قرار می‌گیرند، نمی‌توانند از عهده نقشی که به آنها داده شده بربیایند، انگار حرف همدیگر را نمی‌فهمند.

-به نظرم آماده‌سازی فیلم‌های بالیوود در شأن و منزلت تو نیست. نظر خودت در این باره چیست؟ اصلاً چطور شد که وارد این عرصه شدی؟

راستش را بخواهید موضوع از آنجایی شروع شد که یک شب رکش روشن برای صرف شام به منزل من آمد و از من خواست فیلمی را که ساخته نگاه کنم. من فیلم او را دیدم و به نظرم عالی آمد. او همه تلاشش را انجام داده بود که فیلم‌های بالیوودی را آن‌طور که مورد پسند جامعه جهانی است بسازد. او از من درباره به اکران درآمدن فیلمش در امریکا پرسید و من تا آمدم یک جواب در ذهنم برایش دست و پا کنم بلافاصله سوال کرد: «آیا حاضری در این زمینه با من همکاری کنی؟» خلاصه من قبول کردم و الان در لندن دارم با شما در همین زمینه صحبت می‌کنم.

-از زمان ساخت فیلم «من عاشق نیویورک هستم» سه سال می‌گذرد و شما از آن زمان تاکنون دیگر پشت دوربین قرار نگرفتید. آیا به نظرت ممکن است مساله‌ای شما را دوباره ترغیب به انجام این کار کند؟

بله چون قبل از اینکه بخواهم بازنشسته شوم یک کار ناتمام دارم که باید انجام بدهم و آن این است که دو سال و نیم تمام روی یک فیلمنامه‌ای به نام Tower Heist کار کردم که واقعاً عاشقش هستم و خیلی مشتاقم که پاییز امسال کم‌کم فیلمبرداری آن را آغاز کنم و در ضمن با بن استیلر برای بازی در این فیلم مشغول بحث و مذاکره هستیم.

-آیا از فیلم ایکس من ۳ خاطره خوبی به یاد داری؟

من عاشق تمام قسمت‌های ایکس من هستم و هر فیلمی را که در ادامه آن بخواهد به اکران دربیاید می‌روم می‌بینم. من خودم می‌دانم ساخت فیلمی که مورد قبول همه مردم باشد چقدر سخت است.

-اگر قرار باشد از بین فیلم‌هایت یکی را انتخاب کنی کدام را انتخاب می‌کنی؟

مرد خانواده.

-در حال حاضر انجام چه کاری بیشتر برایت ارجحیت دارد؟

در حال حاضر مشغول ساخت چندین فیلم و مستندی به نام «گربه ماهی» هستم و همچنین به فکر ساخت قسمت بعدی فیلم «پلیس بورلی‌هیلز» هستم و همکاری خودم را با «یانگ بلود» ادامه می‌دهم.

-شما چطور فیلمبردار یا افرادی را که قرار است تدوین ساخته‌هایت را برعهده بگیرند انتخاب می‌کنی و بهترین فیلمبرداری که دوست داری با او کار کنی چه کسی است؟

خب من در فیلم‌هایم از فیلمبردارهای مختلفی استفاده می‌کنم. به عنوان مثال در فیلم «مرد خانواده» از دانت راسبینوتی به عنوان فیلمبردار استفاده کردم و البته به غیر از این او از چهار ساخته دیگر من هم فیلمبرداری کرده و تدوین فیلم‌هایم هم بر عهده مارک هلنریش است و بسیار مشتاق کار کردن با افرادی چون هریس ساویدیس، باب ریچاردسون و راگر دیکنز هستم و افرادی مثل رامانوئیل لوبزکی و پاول رادلمن.

-اگر قرار باشد از بین افرادی که با تو کار می‌کنند به یکی از آنها حق امتیاز اعطا کنی، او چه کسی است؟

به نظرم یانگ بلود در اولویت باشد، البته این به آن معنا نیست که دیگر در همه چیز او بخواهد حرف اول را بزند؛ تصمیم‌گیرنده نهایی خود من هستم.

-من قسمتی از فیلم «Entourage» را که خودت هم در آن ایفای نقش می‌کنی دیدم، نظرت در مورد آن چیست؟

به نظرم بازی کردن من در قسمت‌هایی از آن فیلم بیشتر جنبه سرگرمی داشته چون بیشتر از هر چیزی از بازیگری متنفرم. ولی در این یک مورد به نظرم جالب آمد. به نظرم سخت‌ترین کار در بازیگری، خوب گوش کردن است چون صحبت کردن و رد و بدل کردن دیالوگ‌ها کار راحتی است و خوب از پسش برمی‌آیم ولی خوب و دقیق گوش کردن کار مشکلی است.

-چه کارگردانانی از نظر تو قابل تحسین هستند؟

سوال خوبی پرسیدی. یکی از کارگردانان مورد علاقه من هال اشبی است و همین طور پولانسکی. اگر بخواهم از افراد هم‌دوره خودم نام ببرم که واقعاً کارش را می‌پسندم نش رادگرتون از استرالیا، بوریس لانکوز از لهستان، آنورگ باسو از هند و اسگر لت از دانمارک را می‌توانم نام ببرم. البته خیلی از افراد دیگری هم هستند که واقعاً ذهنم یاری نمی‌کند نام تمام‌شان را ببرم.

-درباره «فرار از زندان» خبر تازه‌ای دارید؟

شنیدم که این فیلم را دارند به زبان چینی ترجمه می‌کنند و واقعاً دلم می‌خواهد که دوباره این فیلم را ببینم.

-کارگردانی چه فیلم‌هایی را بر عهده نگرفتی و به چه دلیل؟

فیلم‌هایی چون «خاطرات یک گیشا» که واقعاً عاشق فیلمنامه‌اش و همچنین هنرپیشه‌هایش بودم که در آن بازی می‌کردند و واقعاً الان پشیمان هستم که چرا کارگردانی‌اش را نپذیرفتم چون دیگر فکر نمی‌کنم چنین موقعیتی به من پیشنهاد شود. فیلم «فرشتگان چارلی» که خودتان دلیل نپذیرفتنش را می‌دانید. «یازده یار اوشن» را که اصلاً حوصله‌اش را نداشتم که بخواهم کارگردانی‌اش را بر عهده بگیرم و جای من استیون سودربرگ این کار را انجام داد. آواتار را هم که اصلاً کسی به من کارگردانی‌اش را پیشنهاد نکرد.

-بامزه‌ترین هنرپیشه کمدی‌ای که تا به حال با او کار کرده‌ای چه کسی بوده است؟

چارلی شین یکی از بانمک‌ترین هنرپیشه‌هاست که من تا به حال با او کار کرده‌ام. یادم می‌آید در فیلم «حرف پول»، کریس تاکر یک حرف خنده‌دار وسط فیلم می‌زند ولی چارلی اصلاً به روی خودش نیاورد و خودش را کنترل کرد. صحنه که تمام شد او ولو شد روی زمین و داشت از خنده روده‌بر می‌شد. به نظرم او واقعاً فوق‌العاده است.

درباره فیلم چشمان جنگ ساخته دنیس تانویچ

کودکی به نام «دیوید»

مهدی فهیمی

برخلاف سینمای امریکا، که همچنان و با تمام قوا در حال به خدمت گرفتن راه و روش‌های جدید برای غنی‌تر کردن شاکله و بنیان روایی در سینمای هالیوود، به عنوان مهم‌ترین و موثرترین کارخانه تولید سرگرمی در دنیاست، سینمای اروپا و فیلمسازان اروپایی همچنان آرام‌آرام در حال ادامه مسیرِ حالا دیگر دیرپای سنتی هستند که تقریباً از دهه ۱۹۶۰ با خلق آثار متفاوت و ماندگاری توسط موج نویی‌های فرانسه، نئورئالیست‌ها و اخلاف‌شان در ایتالیا، فیلمسازان آلمانی، انگلیسی، اسپانیایی و حتی روسی، آغاز شده و اکنون همچون درختی تناور بالیده و به حیات خود ادامه می‌دهد.

سینمای هنری اروپا هر چند هیچ‌گاه نتوانسته همچون سینمای کلاسیک هالیوود، تعیین‌کننده سرنوشت جهانی سینما باشد و اغلب در سایه آن سینما قرار گرفته اما اثرات بی‌شماری نیز داشته است. تاثیر بر شیوه روایت سینمای کلاسیک طی چهار دهه گذشته از مهم‌ترین اثرات این مدل روایی به شمار می‌رود.

شاید برای تماشاگر ۳۰، ۴۰ یا حتی ۲۰ سال پیش سینمای هالیوود تصور اینکه روایت کلاسیک می‌تواند سیر خطی زمان را نادیده بگیرد (۲۱ گرم، سه تشییع جنازه برای ملیکادس استرادا، ۵۰۰ روز سامر، پرستیژ و...)، پایان باز داشته باشد (closer، Birth، کازینو رویال و...) و... اساساً غیرممکن و محال بود. اما تاریخ هنر همواره شاهد این صعود و نزول‌ها و تاثیر و تاثرهاست. امپرسیونیست‌های فرانسوی حتی به خواب هم نمی‌دیدند که کمتر از ۱۰۰ سال بعد تکنیک‌ها و شیوه‌های پیشنهادی‌شان برای خلق آثار بدیع‌تر، دست‌گرمی نقاش درجه چندمی برای پخش در یک برنامه آموزشی تلویزیونی باشد.

در تاریخ سینما وضع از این هم بغرنج‌تر است. به دلیل پراکندگی جغرافیایی، سبک‌های مشابه و ماهیت شبه‌رسانه‌ای ابزار بیان و برداشته شدن فاصله‌ها و مرزها در دهه‌های اخیر شاید دیگر نتوان به راحتی سال‌های قبل مرز روشنی میان سبک‌های گوناگون گذاشت و از آنجا که سبک‌های هنری بیش از آنکه طول موج‌های بلند داشته باشند، طیف‌های کوتاه هم‌پوشان هستند این تمایز حتی سخت‌تر هم به نظر می‌رسد.

اما به هر روی برای تحلیل اثر هنری، منتقد یا تحلیلگرا را گریزی از طبقه‌بندی و تشخیص مدل‌های متفاوت نیست.

روایت «Triage» به روایتی که از مدل سنتی روایی سینمای هنری اروپا می‌شناسیم، پهلو می‌زند؛ روایتی که مهم‌ترین شاخصه آن خست در دادن و انتقال اطلاعات و انحراف در مسیر پیشبرد داستان به کمک ایجاد فواصل دائمی نهفته در آن و پراکنده‌گویی است. به علاوه روایت سینمای هنری برخلاف روایت کلاسیک که روایتی عینی است بیشتر از طریق کار با ذهنیت جلو می‌رود.

در روایت هنری از آنجا که واکنش بیش از کنش اهمیت دارد در تلاش برای یافتن علل به نمایش تاثیرات روانی می‌پردازد و استفاده از این تاثیرات روانی تا آنجا پیش می‌رود که گاهی حتی می‌توان تاریخ سینمای هنری را تاریخ ذهنیت‌گرایی مبتنی بر تاثیرات روانی خواند. خلاصه اینکه برای تحلیل اثر هنری که در دوران معاصر ساخته شده اما خصلت‌های سبکی و روایی روایت سینمای هنری را در خود دارد، بهترین شیوه بازشناسی الگوهای به کاررفته و تحلیل آن منطبق بر هنجارهای بیرونی و درونی است. بد نیست پیش از شروع تحلیل، شمای کلی از داستان فیلم «Triage» به دست دهیم.

مارک و دیوید دو خبرنگار جنگی هستند که برای پوشش خبری جنگ میان پیشمرگ‌های کرد و صدام (۱۹۸۸) به کردستان عراق می‌روند. آنها به تبعیت از شغل‌شان مجبورند صحنه‌های دلخراش و هراس‌آوری را با چشم ببینند. در میانه راه دیوید که در انتظار به دنیا آمدن اولین فرزندش است منصرف شده و دیگر نمی‌تواند به این وضع ادامه دهد. مارک زخمی می‌شود و در بیمارستان صحرایی توسط کردها مداوا می‌شود و به کشورش بازمی‌گردد. در حالی که دیوید هنوز برنگشته. مارک گرفتار حالت‌های بحرانی و روانی عمیق می‌شود و همسرش النا مجبور به بستری کردن او می‌شود. اما از پزشکان و روانکاوان کاری ساخته نیست. النا دست به دامن پدربزرگش می‌شود؛ روانشناسی نه‌چندان خوشنام که در دوران دیکتاتوری فرانکو در اسپانیا مسوول مراقبت و مداوای سربازان ارتش فرانکو بوده که به دلیل سبعیت برخورد ارتش با مردم دچار جنون می‌شوند. پدربزرگ با سختی و مرارت بسیار به مارک نزدیک می‌شود و کاری می‌کند تا او ماجرای واقعی را تعریف کند: وقتی دیوید تصمیم به بازگشت می‌گیرد مارک نیز به همراه او بازمی‌گردد. در جاده دیوید روی مین رفته و هر دو پایش را از دست می‌دهد. مارک او را روی دوش تا رسیدن به رودخانه‌ای خروشان می‌برد اما هنگام عبور از رودخانه برای نجات جان خودش، دیوید را رها می‌کند و خود را شناکنان به خشکی می‌رساند. نوزاد دیوید به دنیا می‌آید و مارک که از عذاب سنگین باری که بر دوش می‌کشید رها شده همچون کودکی تازه به دنیاآمده در آغوش همسرش می‌گرید.

داستان یک خطی و ساده «Triage» شاید دل هیچ تهیه‌کننده‌ای را نرم نکند تا خطر ساخت و عدم اقبال از فیلمی را که از این داستان به دست می‌آید بر دوش بگیرد اما خوشبختانه «پرداخت» مینی‌مالیسم را صرفاً در کاستن از جزییات نالازم خلاصه کرد). پیرنگ به‌رغم اینکه صحنه اوج را چندین بار درطول پیرنگ در اختیار مخاطب قرار می‌دهد اما جز در پایان هیچ توضیحی برای ارائه این صحنه به دست نمی‌دهد. به جز این ما در طول پیرنگ شاهد امواج خروشانی هستیم که برای آن هم دلیلی ذکر نمی‌شود. به اینها اضافه کنید مجموعه نماهایی را که هنگام مصدومیت مارک از نمای نقطه نظر او ارائه می‌شود که همگی اینها دلیلی است بر بازیگوشی روایت در انتخاب مدلی که به آن کمک می‌کند که مخاطب را تا آخرین لحظه تشنه رسیدن اطلاعات تازه نگه دارد و نشان می‌دهد، چگونه می‌توان با در دست داشتن مصالحی اندک اما استفاده درست و شناخت دقیق از مدل‌ها و الگوهای مستدل و امتحان پس‌داده، روایتی نفسگیر و پرشتاب خلق کرد.

انتخاب سبک بصری طبیعتاً بسته به فکر، سلیقه و انتخاب کارگردان است. اما نگفته پیداست که «سبک» و «پیرنگ» نمی‌توانند روایت اهمیتی بیش از داستان دارد و نویسندگان خوش‌ذوق می‌دانند چگونه باید داستان‌های ساده و یک‌خطی را تبدیل به فیلمنامه‌هایی هیجان‌انگیز کنند. بد نیست برای روشن شدن بحث به تشریح یکی از مهم‌ترین بنیان‌های روایت سینمای هنری بپردازیم و بعد با محک زدن آن با مدل روایی به کاررفته در فیلم ببینیم شناخت مدل‌ها و استفاده درست از آنها تا چه حد می‌تواند دست فیلمنامه‌نویس را برای «پرداختی» در حد کمال باز بگذارد.

روایت سینمای هنری، از انواع ذهنیت بهره می‌گیرد. رویاها، خاطرات، هذیان‌ها، خیالپردازی‌ها، اوهام و دیگر فعالیت‌های ذهنی می‌توانند در پیرنگ تجسم یابند. همچنین پیرنگ ممکن است با توسل به روانشناسی شخصیت برای توجیه نوع پرداخت از «زمان» و «فضا» استفاده کند. به همین دلیل فلاش‌بک یا فلاش فوروارد جزء جداشدنی روایت سینمای هنری است.

اصولاً نوع برخورد با زمان در این مدل روایی نه بر اساس زمان واقعی (آن‌گونه که ما در زندگی واقعی درک می‌کنیم)، بلکه بر اساس منطق «زمان روانشناختی» (آن‌گونه که برگسون توضیح می‌دهد) شکل می‌گیرد. نکته قابل توجه اینکه در این نوع پیرنگ وضعیت شخصیت (شخصیت‌ها)، غالباً توجیه‌کننده نوع رفتار آنان است. به فیلم بازگردیم: ما روایت را از منظر مارک دنبال و درک می‌کنیم. در ابتدای پیرنگ، مارک در منطقه‌ای جنگی، غرق در خون روی زمین افتاده. روایت پس از آنکه مارک را در حال احتضار و عده‌ای را در حال کندن لباس‌هایش نشان می‌دهد، او را در همان حال رها می‌کند و بلافاصله در تغییر جهتی آشکار، روایت فضایی متفاوت از فضای قبلی را در معرض ادراک مخاطب قرار می‌دهد. اکنون داخل کافه‌ای در کشور غربی هستیم و «فضا» و «زمان» در تضاد کامل با ابتدای پیرنگ است. روایت توضیحی به دست نمی‌دهد که آیا این رویای مارک است یا اینجا ما صرفاً با تغییر «راوی» درون روایت مواجه هستیم؟ توضیح اینکه روایت محق است در جهت پیشبرد اهداف پیرنگ به ضرورت، تغییر POV یا راوی دهد اما مساله مهم آن است که این تغییر نه دلبخواهی و خود به خودی بلکه عامدانه و از روی نقشه انجام پذیرد. به هر حال اینجا در پیرنگ ما چه با تغییر راوی یا با پس نگاه مارک روبه‌رو باشیم، یک نکته قابل تامل است: روایت قصد کرده با فرضیات ما درباره نحوه پیشبرد پیرنگ بازی کند و از آنجا که ذهن مخاطب در هر لحظه به دنبال فرضیه‌سازی و کوشش برای درک دنیای فیلم است، از این رو از همین ابتدا، روایت مخاطب‌اش را عادت می‌دهد که از هیچ نکته‌ای به راحتی نگذرد و افزون بر این، صرفاً به اطلاعات ارائه‌شده در پیرنگ بسنده نکند.

روایت «Triage» را شاید بتوان روایتی مینی‌مال خواند (البته اگر بتوان بحث پیچیده ناهمگن فرض شوند هر چند این به آن معنا نیست که «سبک» و «پیرنگ» الزاماً باید یک هدف را دنبال کنند. در اغلب موارد رابطه استراتژیک میان سبک و پیرنگ از دو حالت خارج نیست؛ یا سبک صرفاً پیاده‌کننده اهداف پیرنگ است و اصولاً حضور سبک را با عناوینی همچون «نادیدنی» و «نامرئی» توصیف می‌کنند مانند آنچه در مدل سینمای کلاسیک هالیوود شاهد آن بودیم و مثلاً تدوین تداومی، رعایت قانون ۱۸۰ درجه، استفاده از نورپردازی مشخص و... همگی در خدمت «نادیده» شدن سبک هستند. در صورت دوم اما سبک «به صورت جداگانه خودش برای خودش بازی ادراکی جداگانه‌ای تدارک می‌بیند». این مدلی است نه چندان مشهور اما خاص کارگردان‌های نخبه‌ای همچون ازو، برسون یا درایر که اصولاً از ابزارهای سبکی نه در جهت پیشبرد اهداف روایت که به صورت تمهیدی زیبایی‌شناختی و مختص به خود استفاده می‌کنند. شاید بتوان نوع سومی از رابطه سبک و روایت را نیز در نظر گرفت؛ رابطه‌ای که کارگردان به تبع نرم عادت تاریخ سینما سبک را در خدمت پیرنگ استفاده می‌کند اما گهگاهی گوشه چشمی هم به نوع دوم دارد و با تلفیق این دو مدل دوز زیبایی‌شناسانه اثر را افزایش می‌دهد. در «Triage» کارگردان (که از قضا نویسنده فیلمنامه هم هست) تعادل ظریفی میان این دو مدل برقرار می‌کند. بد نیست مثالی بزنم. در ابتدای فیلم مارک حین عکس گرفتن از کشته‌های جنگ لحظه‌ای تردید می‌کند. لنز دوربین را برمی‌گرداند تا از فضای اطراف عکس بگیرد اما از قضا دیوید که روی تخته سنگی نشسته و سیگار می‌کشد هم داخل کادر قرار می‌گیرد. این قطعه عکس زیبا نه‌تنها در این صحنه کارکردی صرفاً زیبایی‌شناسانه دارد بلکه در طول فیلم نیز بارها به دلایل مختلف نشان داده می‌شود. پیش از این و در بخش روایت توضیح دادم که روایت‌های هم‌عرض با روایت سینمای هنری چگونه با استفاده از تمهیدات خاصی رویکرد عینیت‌گرای روایت کلاسیک را به رویکردی ذهنیت‌گرا مبدل می‌کنند. وظیفه القای این ذهنیت‌گرایی عمدتاً بر دوش سبک بصری است. برای مثال در صحنه‌های گوناگونی از فیلم ما شاهد نمای نقطه نظر مارک هستیم که با کمک تمهیداتی نظیر سوپر ایمپوز، کرین‌دار کردن تصویر و... سعی در القای حالت روانی خاص مارک دارند. اینها لحظاتی هستند که مارک مجروح روی تخت بیمارستان قرار گرفته است. علاوه بر این انتخاب روایتی ذهنی کارکرد دیگری هم دارد. ما روایت را از منظر مارک درک می‌کنیم و این دست پیرنگ را برای انتخاب قطعاتی که به مخاطب عرضه می‌شود باز می‌گذارد. قبلاً متذکر شدم که روایت هنری عمداً بین علت و معلول فاصله می‌اندازد. این ایجاد فاصله یکی از بنیان‌های اصلی این مدل روایی است و کمک می‌کند تا نتیجه نهایی به تعویق بیفتد. این عقب افتادن «معلول» راه را برای فرضیه‌سازی هموار می‌کند و نتیجه یا عدم نتیجه این فرضیه‌ها در ذهن مخاطب تبدیل به بازی ادراکی مهیجی می‌شود و شاید بتوان با توسل به این نکته نظریه پیش پا افتاده‌ای را که معتقد بود فیلم‌های هنری عموماً تماشاگر را به «تفکر» وا می‌دارد این گونه توجیه کرد. هرچند حالا دیگر همه می‌دانیم آثار هنری صرفاً بنا ندارند ما را به تفکر وا دارند بلکه در مرحله‌ای والاتر قصد دارند ادراک‌مان را از دنیا تغییر دهند یا همان گونه که فرمالیست‌های روس می‌گفتند «آشنایی‌زدایی» کنند.

ذهنیت‌گرایی «Triage» فایده دیگری هم دارد. مارک از اینکه بهترین دوستش را رها کرده تا خودش را نجات دهد دچار عذاب وجدان است و این چیزی است که به کرات و با ارجاع به لحظه وقوع انفجار در طول پیرنگ شاهدش هستیم. افزون بر این سبک از شگرد ظریف دیگری نیز برای القای این ذهنیت‌گرایی استفاده می‌کند و آن استفاده از افه‌های صوتی است. از آنجایی که موج انفجار به گوش و شنوایی مارک آسیب رسانده ما همراه با مارک در طول روایت وارد ذهنیت او می‌شویم و همگام با او اثرات صوتی را درک می‌کنیم. برای مثال در صحنه مهمانی و صحنه دوش گرفتن که منجر به حمله عصبی مارک می‌شود دو نمونه از کارکرد صدا برای القای حالت ذهنی است. این ذهنیت‌گرایی تجربه مارک را برای مخاطب ملموس‌تر می‌کند و باعث می‌شود قضاوت نهایی درباره عمل مارک چندان هم کار راحتی نباشد.

در تحلیل اثر هنری تحلیل مضمون نیز نقش مهمی دارد. و از آنجا که مضمون نیز جزیی از فرم فیلم به شمار می‌رود گریزی از تحلیل آن نیست. هرچند این به آن معنا نیست که مضمون اهمیتی فراتر از نقشی که در سیستم کلی فیلم ایفا می‌کند دارد. «Triage» فیلمی است آشکارا ضدجنگ. انتخاب جنگ میان پیشمرگ‌های کرد با صدام صرفاً یکی از صدها گزینه پیش روست و از قضا «دنیس تانویچ» در آثار قبلی‌اش هم (مانند منطقه بی‌طرف) ثابت کرده میدان جنگ صرفاً برای او بهانه‌ای است برای مضامین مورد علاقه‌اش. نکته قابل توجه اما هماهنگی ظریفی است که میان اجزای فیلم؛ انتخاب شخصیت‌ها وجود دارد. خبرنگار جنگی که به رغم میلش دوستش را قربانی می‌کند، پزشکی که به دلیل کمبود امکانات خودش به زخمی‌هایی که امیدی به نجات‌شان نیست تیر خلاص شلیک می‌کند، روانپزشکی که در گذشته در خدمت دیکتاتوری فرانکو بوده و... فیلم عامدانه به هر یک از طرفین ماجرا حق می‌دهد تا به اندازه فضایی که در اختیار دارند از خود دفاع کنند. در جایی از فیلم دکتر کمپ بعد از مداوای مارک در همان اتاق معاینه به او سیگاری تعارف می‌کند و بعد به طعنه می‌گوید: «به خاطر این کار (سیگار دادن به مریض) می‌توانند پروانه طبابتم را باطل کنند.» طنز تلخ فیلم اما جای دیگری است؛ جایی که او باید به دست خود بیمارانش را با تیر خلاص راحت کند.

در انتهای ماجرا مارک با کمک پدربزرگ همسرش راز خود برملا می‌کند؛ او مجبور بوده برای نجات جان خودش دیوید را در آب‌های خروشان رودخانه رها کند. معنی عنوان فیلم نیز دقیقاً همین است. در فرهنگ لغت «Triage» را این گونه معنی کرده‌اند: «تعیین اولویت درمان برای بیماران یا زخمی‌ها برحسب وخامت حال‌شان در مواقع اضطراری» کلمه مزخرفی است و مفهوم مزخرفی هم دارد ولی متاسفانه گریزی از آن نیست. در ابتدای پیرنگ بنا می‌گذارند تا اگر بچه دیوید پسر بود نام «مارک» را بر او بگذارند. در انتها فیلم نشانه‌ای به دست نمی‌دهد اما گمان می‌کنم نام کودک را همان «دیوید» گذاشته باشند.

در ابتدای فیلم مارک حین عکس گرفتن از کشته‌های جنگ لحظه‌ای تردید می‌کند. لنز دوربین را برمی‌گرداند تا از فضای اطراف عکس بگیرد اما از قضا دیوید که روی تخته سنگی نشسته و سیگار می‌کشد هم داخل کادر قرار می‌گیرد. این قطعه عکس زیبا نه‌تنها در این صحنه کارکردی صرفاً زیبایی‌شناسانه دارد بلکه در طول فیلم نیز بارها به دلایل مختلف نشان داده می‌شود. پیش از این و در بخش روایت توضیح دادم که روایت‌های هم‌عرض با روایت سینمای هنری چگونه با استفاده از تمهیدات خاصی رویکرد عینیت‌گرای روایت کلاسیک را به رویکردی ذهنیت‌گرا مبدل می‌کنند. وظیفه القای این ذهنیت‌گرایی عمدتاً بر دوش سبک بصری است. برای مثال در صحنه‌های گوناگونی از فیلم ما شاهد نمای نقطه نظر مارک هستیم که با کمک تمهیداتی نظیر سوپر ایمپوز، کرین‌دار کردن تصویر و... سعی در القای حالت روانی خاص مارک دارند. اینها لحظاتی هستند که مارک مجروح روی تخت بیمارستان قرار گرفته است. علاوه بر این انتخاب روایتی ذهنی کارکرد دیگری هم دارد. ما روایت را از منظر مارک درک می‌کنیم و این دست پیرنگ را برای انتخاب قطعاتی که به مخاطب عرضه می‌شود باز می‌گذارد. قبلاً متذکر شدم که روایت هنری عمداً بین علت و معلول فاصله می‌اندازد. این ایجاد فاصله یکی از بنیان‌های اصلی این مدل روایی است و کمک می‌کند تا نتیجه نهایی به تعویق بیفتد. این عقب افتادن «معلول» راه را برای فرضیه‌سازی هموار می‌کند و نتیجه یا عدم نتیجه این فرضیه‌ها در ذهن مخاطب تبدیل به بازی ادراکی مهیجی می‌شود و شاید بتوان با توسل به این نکته نظریه پیش پا افتاده‌ای را که معتقد بود فیلم‌های هنری عموماً تماشاگر را به «تفکر» وا می‌دارد این گونه توجیه کرد. هرچند حالا دیگر همه می‌دانیم آثار هنری صرفاً بنا ندارند ما را به تفکر وا دارند بلکه در مرحله‌ای والاتر قصد دارند ادراک‌مان را از دنیا تغییر دهند یا همان گونه که فرمالیست‌های روس می‌گفتند «آشنایی‌زدایی» کنند.

در همین زمینه

نویسنده و کارگردان: دنیس تانویچ
بر اساس داستانی از اسکات اندرسون
موسیقی: لوچیو گودوی، مونتاژ: فرانچسکا کال‌ولی، گرث یانگ
فیلمبرداری: شیموس دیزی، بازیگران: کالین فارل، جیمیس سیوز، پاز وگا کلی رایلی ،کریستوفر لی، تهیه‌کننده: مارک باشت