«آکواریوس» یکی از فیلم‌های مهم موج نوی سینمای برزیل است

نبرد را پایانی نیست

وحید مرتضوی

پیش‌تر نیز همین‌جا بوده‌ایم. «سروصداهای همسایگی» (۲۰۱۱) نخستین فیلم بلند کلبر مندونسا فیلو با سرزدن به آرشیو و کولاژی از عکس‌های سیاه‌وسفید قدیمی شروع می‌شد. ردیف آدم‌ها و مکان‌ها؛ مادیت و تنانگی حاضر در عکس‌ها که بر وجوهی سخت انضمامی و «زیسته‌شده» گواهی می‌داد. پنج‌سال بعد، «آکواریوس» (Aquarius)، دومین فیلم بلند کلبر مندونسا فیلو نیز با مرور عکس‌های قدیمی شروع می‌شود. اما به‌رغم شباهت ظاهری، تفاوت مواجهه با عکس‌ها از همان آغاز خبر از تفاوت دو فیلم می‌دهد. عکس‌های آغازین «سروصداهای همسایگی» بر تفاوت‌های اربابان و بندگان تأکید می‌کرد و نیز بر نقش خود زمین‌ها به‌عنوان املاک و دارایی‌ها که برخوردهای طبقاتی و چندلایه فیلم را پیش‌بینی می‌کرد. اما این خود مکان است که در عکس‌های «آکواریوس» برجسته می‌شود. عکسی از پارک کودکان با چند کودک در کنار وسایل بازی. اما با هر عکس بعدی به لانگ‌شاتی وسیع‌تر و چشم‌اندازی فراخ‌تر می‌رسیم. تفاوت پروژه دو فیلم این‌گونه از آغاز مشخص و تعریف می‌شود. روایت موزاییکی فیلم اول با حرکت میان مجموعه‌ای از همنشینی‌ها، همسایگی‌ها، تضادها و تقارن‌ها امکان همزیستی میان آدم‌ها با تاریخ‌ها و زخم‌های مشترک و غیرمشترک را می‌کاوید. فیلم دوم اما با تمرکز بر یک کاراکتر مرکزی شکلی پنهان از حضور زمان (گذشته، یادها، میراث) را به‌عنوان بخشی از ابزارها یا امکان‌های مقاومت زیر ذره‌بین می‌برد.

«سروصداهای همسایگی» که به نمایش درآمد، با فیلم‌ساز جوانی از برزیل آشنا شدیم که تعهد بالای اجتماعی را در کنار تجربه‌گری فرمال توأمان می‌خواست. بیشتر که در موردش جست‌وجو کردیم از فیلم‌های کوتاهش خبردار شدیم و از گذشته‌اش. در شهر زادگاهش، رسیف فیلم می‌ساخت، با اصرار بر نوعی «خانگی»بودن و پررنگی بافت و فضای محلی، اما نه با نگاهی محدود بلکه جهان‌شمول. منتقد فیلم بود و گفت‌وگوهایش خبر از آگاهی دلچسبی به گوشه و کنار تاریخ سینما می‌داد. شیفتگی‌اش به سینمای دهه ۷۰ آمریکا را پنهان نمی‌کرد و به نام‌هایی چون آلتمن، چیمینو، لومت، دی‌پالما و کارپنتر. کدام سینه‌فیل مشتاق است که نداند دلبستگی به این نام‌ها و اساسا ایده سینمای دهه هفتاد، تو را به‌عنوان فیلم‌ساز در چه مداری از حساسیت، نوجویی و تمایل به گونه‌ای سینمای کوچک، ریزمقیاس و «موریانه‌وار» قرار می‌دهد. «سروصداهای همسایگی»، به‌عنوان یکی از بهترین «فیلم اول»های دهه اخیر، ماحصل چنین حساسیتی بود. کمتر فیلمی چنین نوجویانه به سراغ «امواج صوتی»‌ای رفته است که همزیستی معاصر، گاه حتی در شکل «نویز»های آزاردهنده، از درون و بیرون آدم‌ها را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

«آکواریوس» شاید در نگاه اول فاقد آن طراوت و سرزندگی جهان مینیاتوری «سروصداهای همسایگی»، با همگرایی‌ها و واگرایی‌های پرشمارش، باشد. فیلمی سنتی‌تر، کاراکترمحورتر و دراماتیک‌تر به نظر می‌رسد. اما وارسی دقیق‌تر بر جهانی سنجیده گواهی می‌دهد با بی‌شمار جزئیات مثال‌زدنی که در آن ژست‌ها، نگاه‌ها و گفتارها هریک در حال انباشتن لایه‌ای تازه بر تجربه نهایی‌اند. دو فیلم درواقع مکمل همدیگرند. در دو محور عمود بر هم حرکت می‌کنند تا دو ساحت مختلف یک مسئله را بشکافند. فیلم‌ساز، با این حساب، در حرکت از فیلم اول به دومی محافظه‌کارتر نشده، تنها حساسیت خود را با مصالحش منطبق کرده. در هر دو فیلم فرم بیرونی کار هم‌نوا با منطق درونی و نیازهای آن بسط می‌یابد.

«آکواریوس» فیلم «مکان در طول زمان» است. اما نه از آن شکل مألوف که با شنیدن چنین ترکیبی ممکن است به ذهن خطور کند. یعنی آن شکل بیان سینمایی که با حرکت‌دادن ما در طول زمانِ روایت، و پیش و پس‌بردن ما در آن، گاه حتی با منطق «خاطره»، تأثیرات عاطفی و احساسی «مکان» را در مناسبات آدم‌ها به زیر ذره‌بین می‌کشاند. بلکه برعکس، در ریزبافتِ جهان فروتن، بی‌ادعا و «رئالیستیِ» «آکواریوس» زمان در شکلی عمیقا درونی خود را به رخ می‌کشد. در ورق‌زدن مدام آلبوم‌های قدیمی، در گفت‌وگوهای هرروزه جمع‌های خانوادگی، در برخوردهای اتفاقی در کوچه و خیابان («منو به یاد میاری؟ همون بچه‌کوچک همسایه‌های قدیمی‌ات هستم»)، در اشیای خانه که یادآورنده لحظه‌های خلوت چندین نسل‌اند، در آپارتمان‌های قدیمی که آرام‌آرام نابود می‌شوند تا جای خود را به ساختمان‌های غول‌آسای تازه بدهند، و در هر ژست و نگاه کلارا، زنی ۶۵ ساله و کاراکتر مرکزی فیلم که احساس گذشت زمان را با خود دارد. آن‌گونه که با کتاب‌ها و صفحات گرامافون قدیمی خود سر می‌کند، شیوه‌ای که به جوان‌ترها نگاه می‌کند، به تنانگی و عشق‌بازی‌هاشان دزدکی خیره می‌شود، با فرزندانش حرف می‌زند و مهم‌تر از همه به آپارتمان قدیمی‌اش چسبیده است.

شیوه‌ای که مندونسا کاراکتر کلارا را طرح ریخته و سونیا براگا با قدرت و ظرافتی مثال‌زدنی به آن جان بخشیده نیازمند یک بررسی دقیق است. مندونسا و براگا تلاش بسیار کرده‌اند تا از کلارا، این پیرزن تنهای فرهیخته، یک هپروتی گرفتار نوستالژی نسازند. او آدم امروز است، افسوس گذشت زمان را نمی‌خورد، رابطه‌اش با جوان‌ها از موضعی برابر است، و به جای حسرت‌خوردن بر شادابی ازدست‌داده جوانی هوای حالای خود را دارد. یکبار در جوانی تا آستانه مرگ پیش رفته اما فاتحانه به جبهه زندگی برگشته است. هرچند زخمی که، به یادگار، ممهور بر تن از آن سفر برگردانده، درست در لحظه‌هایی که باید با فراموشی امواج زمان خود را تسلیم لذت و غریزه کند، با خراش سوزانی بر روح و روانش حضور خود را به رخ می‌کشد. او آشکارا هیبت یک قهرمان کلاسیک را یافته است. اما دو خالقش، مندونسا و براگا، او را همچنین در بافت مجموعه متنوعی از هراس‌ها و نیازهای کوچک و نه‌چندان آشکار هرروزه ترسیم کرده‌اند. شیوه‌ای که ترس و نیازش به‌گونه‌ای «محافظت» را با دوست جوانِ مربی نجات‌غریقش در میان می‌گذارد، سرخوردگی و عصبانیت لحظه‌ای از دخترش وقتی با بچه در بغل وارد آپارتمانش می‌شود اما به شوخی او (کله اسبی عروسکی را بر سرش گذاشته) توجهی نمی‌کند. کار مندونسا در طرح‌ریزی چنین کاراکتری به‌ویژه آنجایی برجسته‌تر می‌شود که می‌بینیم حتی نمی‌خواهد به قهرمانش، زنی با فضیلت‌ها و ضعف‌های خاص خود، تنها به این دلیل که در جبهه «حقیقت» روبه‌روی نوکیسه‌های سودجو می‌ایستد، امتیاز اخلاقی بیشتری از آنچه باید ببخشد. کلارا زنی است متعلق به یک طبقه مشخص، کم‌وبیش مرفه، با تعلق‌خاطرها، محدودیت‌های دید و شاید حتی تنگ‌نظری‌های خاص آن طبقه. رابطه‌اش با پیرزن خدمتکار خانه دوستانه است، اما چه لحظه گویایی را شاهدیم وقتی در میانه مهمانی کوچک خانوادگی که همه در حال ورق‌زدن آلبوم‌های قدیمی‌اند، پیرزن خدمتکار با عکس پسرش به سویشان می‌آید. سکوت و بعد همراهی از سر اجبار جمع با او و البته‌های نگاه‌های کلارا به آنی از فاصله‌هایی طی‌ناشدنی حکایت می‌کند. فراموش نکنیم آن کابوس کلارا را که ماهیتی کاملا طبقاتی دارد. در فصلی در اواخر فیلم خواب می‌بیند که زن سیاه خدمتکاری برای دزدیدن جواهرها به اتاقش آمده است. کابوسی که راست یا دروغ - نمی‌دانیم و فیلم کاملا ما را بدون موضع قضاوت باقی می‌گذارد- از خاطره‌ای در کودکی کلارا می‌آید. این‌ها همان جزئیاتی هستند که جهان مینیاتوری «آکواریوس» را شکل می‌دهند و واقعیت این است که معدود فیلم‌هایی همچون «آکواریوس» بسیار بیش از آنکه یک فیلم می‌تواند به ما می‌بخشند؛ یک جهان کامل را.

عجیب نیست که فیلمی چنین خودآگاه با مقدمه‌ای در گذشته‌ای دور آغاز می‌شود. با مراسمی خانوادگی در همان خانه، جشن تولد عمه لوسیای ۷۰ ساله خانواده و حضور کلارای تازه از بستر بیماری بلندشده. فلاش‌بک ذهنی کوتاهی هم به گذشته عمه لوسیا بر پیوند درونی خانه و اشیایش با تجربه احساسی این آدم‌ها تأکید می‌کند. کلارا به‌این‌ترتیب، با جای پایی درست در اینجا و اکنون این جهان، حالا باید نبردی تازه را آغاز کند. سؤال این است که اویی که یکبار تا آستانه مرگ رفته چگونه می‌تواند در برابر سودجویی و نوکیسگی دوران تازه جان به سلامت ببرد؟ «آکواریوس» با بسط باحوصله و پرجزئیات جهان غنی و «موریانه‌وار»ش می‌تواند آلترناتیوی بر «فیلم‌های سفید»ی همچون «لویاتان» (آندری زویاگینتسف) نیز لقب بگیرد که در طرح ایده‌های مشابه به خلق دنیایی کاغذی اما پرطمطراق بسنده کرده‌اند. اما «آکواریوس» در جبهه دیگری هم از این فیلم‌ها پیشی می‌گیرد. آنجا که با ایمان به پرتره رنگارنگ و سرشار از زندگی‌ای که از کاراکتر مرکزی خود ترسیم می‌کند روحیه تسلیم و شکست را پس می‌زند و بر ایده نبرد و مقاومت پای می‌فشارد. در جو غالب بدبینی و سیاهی فیلم‌های محبوب جشنواره‌های این سال‌ها که پیشاپیش شکست را چون تقدیر نهایی پذیرفته‌اند، «آکواریوس» به بزرگداشتی از خود زیستن بدل می‌شود. هرچقدر که با کلارا پیش‌تر می‌رویم، هرچقدر که خانه‌اش بیشتر در معرض تهدید قرار می‌گیرد، هرچقدر که بیشتر به ترس‌ها، نیازها و حتی لجبازی‌هایش خیره می‌شویم (چه فصل گویایی بود آن قدم‌زنی در گورستان)، بهتر می‌فهمیم که برای او مبارزه به همان دلیلی ادامه دارد که خود زندگی. فیلمی که اینچنین مبارزه را به درونی‌ترین شکل‌های زیستن پیوند می‌زند خوب می‌داند که نبرد را هیچ‌گاه پایانی نیست.

کلبر مندونسا فیلو از ساختن «آکواریوس» می‌گوید

همگام با دوربین قدم بزن

ترجمه سروش شکوئی‌پور: در سال ۱۹۸۰ من ۱۱ساله بودم. اغلب اوقات به یاد آن دوران، میهمانی‌های خانوادگی، تی‌شرت‌هایی که در جشن‌ها می‌پوشیدیم، نوشیدنی‌هایی که جمعمان را گرم می‌کرد و درکل به یاد لحظات خوشی که در کنار خانواده‌ام داشتم می‌افتم. مقدمه «آکواریوس»، درواقع ادای دینی به دوران نوجوانی من است. تمام آن ماشین‌های قدیمی، لباس‌ها، مکان‌ها و کنار هم قراردادن آنها برای من بسیار لذت‌بخش بود و دوست داشتم از این امکانی که سینما برای زنده‌کردن خاطرات در اختیار ما قرار داده، به بهترین شکل استفاده کنم. از طرفی دیگر، قصد داشتم تا با شیوه جدیدی نسبت به روش‌های مرسوم، به معرفی شخصیت‌های فیلم بپردازم، به‌عنوان‌مثال می‌توان برای معرفی یک کاراکتر ۶۵ ساله، چهره او را به تصویر کشید؛ بیننده نگاهی به او می‌اندازد و با خود می‌گوید این شخص حدودا بین ۶۰ تا ۶۵ سال دارد. روش دیگر این است که به‌جای نمایش چهره فعلی او، شما قسمتی از زندگی گذشته‌اش را به بیننده نشان دهید. اگر نتیجه کارتان خوب از کار درآید، از لحاظ احساسی تأثیر متفاوتی بر بیننده می‌گذارد و بیشتر او را درگیر فیلم می‌کند. ضمن اینکه این کار، لذت کشف را به بیننده می‌دهد؛ اینکه تشخیص دهد فرد ۶۰ ساله‌ای را که اکنون می‌بیند، همان دختر جوانی است که در سکانس قبلی حضور داشت! برای برانگیختن احساسات تماشاگر حتما نیازی نیست که در فیلم جایی آتش بگیرد یا کسی بمیرد؛ همین که سعی کنید احساسات کاراکتر فیلم را با به‌تصویرکشیدن لحظاتی که احساسی را در او برمی‌انگیزد به بیننده منتقل کنید، کافی است. استفاده از فلش‌بک و فلش‌فوروارد چنین امکانی را فراهم می‌آورد و به همین دلیل در مقدمه «آکواریوس» از آنها استفاده کردم. چیزی که پذیرفتنش به‌عنوان یک سینه‌فیل یا حتی کسی که به تماشاکردن فیلم علاقه دارد برایم سخت است، این است که تا صحبت از رئالیسم اجتماعی می‌شود، فیلم‌سازان به سراغ مضامین و تکنیک‌هایی کهنه می‌روند؛ اینکه شما یک آشپزخانه در فیلمتان داشته باشید که سینک ظرفشویی‌اش پر از ظرف‌های کثیف است، مرد یا زنی در آن حضور داشته باشند که گریم نشده‌اند، از دوربین روی دست استفاده شده باشد و.... این مسائل برای من جذابیت سابق را ندارد. چیزی که درمورد رئالیسم اجتماعی می‌پسندم، شیوه کار افرادی مانند دی‌پالما و ویلموس زیگموند است؛ اینکه تعادل در اثر برقرار باشد. در «آکواریوس» سعی کردم با استفاده از سونیا براگا این تعادل را ایجاد کنم. کلارا شخصیتی محکم و قوی دارد که در مقابل مشکلاتش به این راحتی‌ها تسلیم نمی‌شود؛ من این ویژگی‌ها را در صورت سونیا نیز می‌بینم. درواقع چهره واقعی سونیا، خود گویای مهم‌ترین ویژگی شخصیتی کاراکتری است که نقشش را بازی می‌کند و شکل‌گرفتن این رابطه میان چهره بازیگر و ویژگی‌های شخصیتی او در چشم بیننده، خود همانند تماشای یک فیلم است؛ فیلمی در دل فیلمی دیگر و این همان رئالیسمی است که من می‌پسندم. جالب است که پس از اکران فیلم، افرادی در برزیل که فیلم از لحاظ سیاسی به مذاقشان خوش نیامده بود، تبلیغاتی علیه آن انجام دادند و از مردم خواستند تا به تماشای آن نروند. این در حالی است که من در فیلم، با به‌نمایش‌گذاشتن جایگاه والای خانواده در جامعه برزیل، سعی داشتم تا چهره‌ای از جامعه‌مان ارائه دهم که روح دموکراسی در آن جاری است و این اقداماتی که در واقعیت در آنجا در حال رخ‌دادن است برایم بسیار ناامیدکننده و درعین‌حال شگفت‌آور است! من همواره طرفدار دموکراسی بوده‌ام و چیزی جز این نیز در فیلمم دیده نمی‌شود. شرایط سیاسی برزیل درحال‌حاضر برای من غیرقابل درک است، اما اگر کسی از من بپرسد که چه موضعی نسبت به این شرایط دارم، جواب می‌دهم که من، ارج‌نهادن به دموکراسی را نسبت به آن چیزی که هم‌اکنون در برزیل می‌گذرد ترجیح می‌دهم. بسیاری از لحظات «آکواریوس» در محیط بسته آپارتمانی می‌گذرد که در کنار خیابانی شلوغ و پررفت‌وآمد قرار دارد. سروصدای این خیابان که تنها ۱۵ متر با پنجره اتاق فاصله داشت، در هنگام فیلم‌برداری برای ما بسیار مشکل‌ساز بود؛ همچنین فضای کوچک آپارتمان که اجازه خیلی از کارها را به ما نمی‌داد و باید به این نکته هم توجه می‌کردیم که آن آپارتمان محل زندگی یک خانواده است که برای مدتی به ما امانت داده‌اند و نباید به آن صدمه‌ای وارد می‌کردیم. می‌خواهم بگویم شاید فیلم‌برداری در لوکیشنی طبیعی و نه در استودیو، به نظر جذاب و قابل احترام بیاید، اما کاری به‌شدت سخت است. اینکه شما این اختیار را دارید تا مکان مناسب دوربین را به دلخواه خودتان پیدا کنید و به هر جهتی دوست دارید آن را حرکت دهید، مزیتی است که در فیلم‌برداری در استودیو وجود ندارد؛ اما این نکته را هم در نظر داشته باشید که دوربین تنها ابزار موجود در صحنه نیست و سایر تجهیزات مانند سیم‌ها و لامپ‌ها و... فضای زیادی برای مانوردادن روی حرکت دوربین باقی نمی‌گذارند. ایده اولیه من این بود که طوری از آپارتمان فیلم‌برداری کنیم که گویی در حال توضیح‌دادنش برای یک نفر هستیم: «وقتی شما داخل آن می‌شوید، یک اتاق پذیرایی می‌بینید که پیانویی در گوشه‌ای از آن قرار دارد. کمی جلوتر، اتاق خواب، آشپزخانه و...». گاهی اوقات فیلم‌هایی را می‌بینم که به شکلی مشابه در یک آپارتمان می‌گذرند اما دوربین به نحوی ایستا در به‌تصویرکشیدن فضا خساست به خرج می‌دهد. این شرایط به من حسی القا می‌کند که انگار کسی دو دست خود را روی صورتم گذاشته و نمی‌گذارد بفهمم در آن خانه چه می‌گذرد. چنین سبکی برای من چندان دلنشین نیست. من دوست دارم فضا را به بیننده نشان دهم و اجازه دهم تا او همگام با دوربین، خود در آنجا قدم بزند.

ارزیابی شتابزده

نگاهی به فیلم «خریدار شخصی»

داستان روح

طهوریا حیدرنژاد: آخرین ساخته الیویر آسایاس، منتقد و فیلم‌ساز فرانسوی، اگرچه بهترین اثر کارنامه‌اش نیست، اما منظره تازه‌ای در برابر چشم تماشاگر از داستان‌هایی با حضور ارواح گشوده است. «خریدار شخصی» (Personal Shopper) داستان برادر و خواهر دوقلویی است که بر اساس علاقه و توانایی مشترکشان در ارتباط با دنیای ارواح و دنیای پس از مرگ و بیماری مشابه و نادر خود با یکدیگر قرار می‌گذارند که هرکدام پس از مرگ برای امکان اثبات ارواح نشانه‌ای از دنیای دیگر برای قل دیگر بفرستد! حال دختر که خریدار شخصی مدلی مشهور و متمول است، به خانه باد و باران‌خورده‌ای که پسر تازگی در ۲۷سالگی در آن مرده آمده و منتظر نشانه‌ای از روح برادرش است. فیلم، روایتی است فلسفی و غریب از حضور ارواح سرگردان و تأثیرشان بر زندگی دیگران. «خریدار شخصی» فیلم شخصیت است. می‌توان ادعا کرد در زمان نزدیک به دو ساعت، سکانسی در فیلم بدون حضور شخصیت اصلی داستان وجود ندارد. شخصیت‌های دیگر هم با حضورهای مقطعی و نقش‌های کوتاهشان مانند اشباحی سرگردان کمتر در خاطر می‌مانند، اما برای پیشرفت داستان و نمایان‌کردن ابعاد مختلف شخصیت اصلی مهم و ضروری‌اند. کریستین استوارت بعد از نقش‌آفرینی تحسین‌شده در نقش مکمل فیلم درخشان «ابرهای سیلس ماریا» که برایش جایزه سزار را به ارمغان‌آورد، این بار هم در دومین همکاری پی‌درپی با آسایاس در نقش مورین کارترایت (که یک آمریکایی است در پاریس) بازی باورپذیر و پرجزئیاتی از نقشی پیچیده با ریشه‌های روان‌شناسانه و اروتیک ارائه می‌دهد و قدرتمندانه فیلم را از آن خود می‌کند. اندام لاغر، صورت سرد و استخوانی او با نگاه‌های خیره و آرامش نهفته‌اش ترکیب بی‌نظیری برای جان‌بخشی به شخصیتی کم‌حرف با پتانسیل ماورایی در فیلم‌نامه‌ای این‌چنین موجز و کم‌دیالوگ ساخته است. در این تریلر معمایی که اندکی کشدار روایت می‌شود، با اینکه پلات فیلم‌نامه در شروع از عناصری از فیلم‌های ترسناک بهره برده، اما در توالی رخدادها با تلاش برای برهم‌زدن مؤلفه‌های ژانر تبدیل می‌شود به تجربه‌ای رادیکال در همراه‌کردن تماشاگر با شخصیت اصلی و دنیای خاص و غریبی که حول محورش شکل گرفته است. داستان به تدریج به طرزی ظریف با تمرکز بر حساسیت‌های زندگی مورین در نقش خریدار شخصی مدلی مشهور و متمول از فضای ترس و دلهره فیلم‌های مشابه با حضور ارواح فاصله می‌گیرد و با راه‌یافتن به خلوت‌ها و ترس‌های ممنوعه قهرمان فیلم و ارتباط عجیب و نزدیکی که با ارواح دارد درامی پرتعلیق بنا می‌کند.

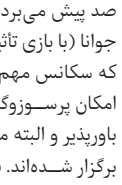
بعد از شروع کند ابتدایی، در میانه فیلم بعد از پیامی که مورین از شماره‌ای ناشناخته دریافت می‌کند، چند سکانس هولناک با ضرباهنگ بالا و کشمکشی جذاب خلق شده که در ایده و اجرا دیدنی و به‌یادماندنی است.

آسایاس در میان‌سالی در دوره‌ای که پرکارتر از قبل به نظر می‌رسد، بعد از آنکه با ترکیب چندلایه و متراکم ادبیات، تئاتر و سینما و خلق نقش در نقش و شخصیت‌هایی بدیع در «ابرهای سیلس ماریا» با حضور قدرتمند و فراموش‌نشدنی ژولیت بینوش در نقش اصلی اثری غبطه‌برانگیز ساخت، سال گذشته برای «خریدار شخصی» جایزه مشترک کارگردانی را به همراه کریستین مونجیو «فارغ‌التحصیل» در فستیوال کن از آن خود کرد تا توانایی‌اش در کارگردانی را این‌بار با تجربه‌ای در حضور ارواح ثبت کند.

از دل گذشته

«کریمر علیه کریمر»، ۳۸ سال بعد

سربلند



مازیار معاونی

درام روان‌شناسانه رابرت بنتون، فیلم‌ساز کم‌کار آمریکایی، ۳۸ سال بعد از ساخته‌شدن و با وجود تغییرات قابل‌انتظار شرایط اجتماعی و روابط انسانی که نه‌تنها در کشور محل ساخت فیلم که در کل جامعه بشری به وقوع پیوسته، هنوز هم به‌روز، سرپا و تأثیرگذار نشان می‌دهد. هافمن کریمر، طراح موفق یک شرکت تبلیغاتی، در اوج دوران موفق کاری خود و درحالی‌که به‌تازگی جایگاه شغلی قابل‌توجهی به او پیشنهاد شده، با ترک ناگهانی خانه از سوی همسرش مواجه شده و به شکلی غافلگیرانه در بدترین شرایط ممکن از هر دو منظر زندگی فردی و اجتماعی قرار می‌گیرد. نگارش فیلم‌نامه‌ای که در عین حفظ اصول دراماتیک، با مبانی روان‌شناسانه واکنش‌های متعاقب بحران‌های عاطفی هم مطابقت داشته باشد، بی‌تردید بزرگ‌ترین نقطه قوت ساخته بنتون است. نمایش تأثیرگذار و درست بحران‌های عاطفی/ روحی قهرمان فیلم بعد از طلاق اجباری و تحمیل‌شده به او؛ از مرحله انکار و عدم پذیرش واقعیت گرفته تا حس افسردگی، کمبودهای عاطفی و فیزیولوژیک و سرانجام پذیرش ماجرا و سازگاری با شرایط جدید زندگی، بدون آنکه فیلم نظیر اکثریت قریب‌به‌اتفاق آثار گونه ملودرام به ورطه شعار، زیاده‌گویی، سوءاستفاده از احساسات تماشاگر یا به جانبداری از فمینیسم یا آنتی‌فمینیسم بیفتد، همان نقطه قوت و ستون محکمی است که «کریمر علیه کریمر» را مستحق دریافت پنج جایزه اسکار کرده است. به فیلم بازگردیم؛ فیلمی که داستان خود را در بستر سکانس‌هایی غالبا کوتاه و موجز و با ریتمی که حداقل میزان کسالت را به تماشاگرش تحمیل می‌کند، از صفر تا صد پیش می‌برد؛ سکانس‌هایی نظیر سکانس ترک خانه از سوی جوانا (با بازی تأثیرگذار مریل استریپ) یا سکانس اختتامیه فیلم که سکانس مهم تعیین سرنوشت فرزند خانواده است و به‌سادگی امکان پرسوزوگداز برگزارکردن آن فراهم بود، با ایجازی منطقی، باورپذیر و البته متناسب با مقتضیات فرهنگی کشور سازنده فیلم برگزار شده‌اند. فیلم با آنکه در زمان یک‌ساعت و ۴۵ دقیقه‌ای‌اش که کافی به نظر می‌رسد فرصت زیادی برای پرداختن به درونیات هافمن و جوانا را در اختیار داشته اما به‌عمد از ورود به این جنبه از ماجرا خودداری کرده و بیشتر زمان خود را به نمایش نتایج ناشی از جدایی زوج دارای یک فرزند کم‌سن‌وسال اختصاص می‌دهد؛ انتخابی که به فیلم هم لطمه‌ای نزده، چون فیلم‌ساز عامدانه و با هوشمندی در جهت ترسیم فضایی حرکت کرده که از ابتدای فیلم به دنبالش بوده و رویکرد مقصرپندار و تعیین‌تکلیف بین طرفداران حقوق زنان و مردان و غلتیدن به سمت یکی از آنها را از دستور کار خارج کرده و به‌نفع نمایش وضعیت یک خانواده پس از متارکه والدین و چگونگی مقابله با این وضعیت بغرنج، از پرداختن جدی به جزئیات اختلافات منجر به طلاق چشم‌پوشی کرده است. در

فیلم، چه در فصل آغازین و چه در بخش‌های مربوط به دادگاه به‌جز اشاراتی به غرق‌بودن کریمر در کار و کم‌توجهی او به زن و زندگی‌اش و اینکه جوانا هر روز از شرایط زندگی‌اش غمگین‌تر می‌شده، جزئیات دیگری درخصوص گذشته، درونیات و آنچه علاوه بر این اشارات کلی به اتخاذ چنین تصمیم دشواری از سوی قهرمان زن فیلم (که البته برای ما مخاطبان شرقی فیلم اصلا قابل پذیرش نیست) منجر شده نمی‌بینیم و البته به مدد نگاه درست فیلم‌ساز، کمبودی هم احساس نمی‌کنیم، اما گذشته از اینها ساخته بنتون نکات جذاب دیگری هم دارد، موتیف‌های صوتی و تصویری‌ای که در فصول مختلف فیلم تکرار می‌شوند از جمله همین نکات جذاب هستند که در حکم مقدمه‌ای برای سکانس‌های بعد از خود و یا انتقال حس‌وحال آنها به حساب می‌آیند. در بخش‌های ابتدایی اثر، موتیف، نوای چندثانیه‌ای آهنگ گیتار است که نزدیک‌شدن خبر شوم را اعلام می‌کند؛ موتیفی که در ادامه و تا نزدیک به انتهای کار جای خود را به صدای تیز زنگ تلفن خانه و محل کار کریمر می‌دهد و هر بار با شنیدن صدای آن، آرامش موقتی و با دشواری به‌دست‌آمده کریمر و پسرش، دست‌خوش حوادثی تلخ از قبیل ناکامی‌های وکیل او در به‌سرانجام‌رساندن پرونده حضانت فرزندش می‌شود. به اینها می‌توان اضافه کرد موتیف تصویری فیلم؛ یعنی نمای از پایین به بالا (لو انگل)هایی که از ساختمان‌های سربه‌فلک‌کشیده شهر در جای‌جای اثر گرفته شده و می‌توانند به‌مثابه نمادی از غول‌آسابودن مشکلاتی باشند که شهر و زندگی ماشینی اواخر دهه ۷۰ میلادی ایالات متحده به شهروندان متوسطش، از جمله قهرمان فیلم، هافمن کریمر، تحمیل می‌کند؛ ایجازی هوشمندانه و بجا و بر اساس شناخت درست از سینما و مصالحی که تصویر در اختیار کارگردان می‌گذارد؛ ایجازی فراگیر که شاید بیش از هر عنصر دیگری در ساخته درخشان رابرت بنتون به چشم می‌آید.