درباره فیلم «آواتار»

معماری به سبک پنتاگونیسم

درک ارزش‌ها در جهت رسیدن به کمال تنها به مدد اعتقاد به اساطیر یا هر آنچه قدرتی فراانسانی داشته باشد، بینش بشر پیشامدرن است و هنر کلاسیک- و در این خصوص روایت‌های دراماتیک- در دوسویه زیبایی‌شناسیک و ایدئولوژیک خود، جز معرفی و بسط این نگرش، خواسته یا ناخواسته، هدف دیگری نداشته است. هنرمند کلاسیک و مخاطبش (خواه از هر طبقه‌ای) طبق توافقی ناخواسته، از یک سو همپای کهن‌الگوهای فردی و جمعی اذهان یکدیگر، و از سوی دیگر زیر پای گفتمان رایج دوران، چارچوب هنری را فراهم کردند که همچون نگرش مطلق‌شان به جهان، بسان ژنی ریشه‌دار، همچنان زنده و پابرجاست. «آواتار» و آثاری از این دست، میراث‌خوار آن نگرش‌اند و مخاطبان این آثار، میراث‌دار آن نگرش. اما نکته دردآور و بیشتر هراس‌آور ماجرا اینجاست که چگونه می‌شود آن که (منتقد) پل میان اثر و مخاطب است از یاد برده- یا اساساً به یادش نیاورده‌اند- که ما دو دوره دیگر حیات هنری و نگرش انسان به جهان را نیز دست‌کم تجربه کرده‌ایم؛ دوران و هنر مدرن و پسامدرن. و چگونه می‌شود که بعد از فروپاشی امپراتوری «قطعیت» در حوالی هنر و نظر، هنوز آثاری همچون آواتار باید سخن رایج هنر دوران باشند! مخاطب منفعل هنر پیشامدرن در برابر عظمت المپی آثار زمان خود، در واقع هیچ کاره‌ای بیش نبود چراکه به همه ارزش‌های یک جا جمع‌شده در قهرمان پیش رویش باور داشت و در کنار او برای رسیدن به کمال همراه می‌شد (و شاید از این منظر بتوان گفت نسبتاً کاره‌ای بود!) اما وقتی هنر مدرن همه آن ارزش‌ها را پیشتر در خدمت سیاستگذار و بیشتر در خیانت به سیاست‌پذیر می‌دید، سعی بر آن داشت تا با خوانشی متفاوت از ارزش‌های رایج، مخاطب را از جایگاه مصرف‌کننده‌ای صرف به مقام تاویل‌گری پویا ارتقا دهد. اینکه چنین اتفاقی نیفتاد پیشاپیش قابل حدس بود. سرمایه‌داری اواخر قرن نوزدهم کار خودش را کرده بود و نهیلیسم ناشی از سرمایه‌باوری آن ایام، اجازه هیچ‌گونه تاویلی را به مخاطب نمی‌داد. دوران مدرن دوران دگردیسی بینش‌ها نبود، عصر جابه‌جایی ارزش‌ها بود. سرمایه‌داری و سرمایه‌باوری جای اساطیر و قدرت‌های ماورایی را گرفتند و اعتقاد به آنها دوباره مسیری شد برای رسیدن به کمال. بدین سان هنرمند مدرن به همراه مخاطبان قلیلش به حاشیه رانده شد و سوژه انگشت‌های اشاره توده‌ها و رسانه‌های کمال‌گرا. و هنگامی که دو جنگ جهانی، اولی به مدت چهار سال چهار قرن عقلانیت پس از رنسانس را به چالش کشید و دومی به مدت شش سال بیش از ۵۰ میلیون کشته بر جا گذاشت، هنوز هم طیف وسیعی نفهمیدند علت به حاشیه رفتن هنرمند مدرن و مخاطبش ریشه در چه داشت. حال در چنین وضعیتی می‌شد انتظار داشت تا عدم قطعیت نهفته در هنر و نظر پسامدرن برای همان طیف وسیع، اندکی درخور فهم آید؟ یا آرای تلخ، اما واقع‌گرای آن ناقدِ ناقدان: «بعد از آشویتس، گفتن شعر وحشی گریست»[1] را کسی دریابد؟ سرمایه‌داری متاخر نیز هم بسته با رای گفتمان‌های رایج جوامع دموکراتیک، نهیلیسمی دیگرگونه به بار آورده است. پس آنچه در این دوران هنر است، یعنی اینکه نسبت به وضع موجود هشدار می‌دهد (خواه آثار پست‌مدرن یا هر چیز دیگری) هنوز به همراه مخاطب محدود خود در حاشیه است و آنچه زبان بازار را می‌فهمد (خواه آثار پست‌مدرن یا هر چیز دیگری) همراه مخاطب انبوه خود همچنان تازنده در عرصه متن حضور دارد. از این منظر باور به اساطیر و هر آنچه قدرتی فراانسانی داشته باشد (امروز سرمایه‌داری متاخر و رسانه‌های وابسته به آن) در جهت درک ارزش‌ها برای رسیدن به کمال، همچنان یک نگرش است. پس محصولی همچون آواتار باید بر قلب و روح میلیاردها مخاطب اثر بگذارد و مجموع سازندگانش همچنان به قدرت اثرگذاری‌شان ببالند. از زاویه‌ای دیگر تحلیل جنبه‌های دراماتیک و فرم بیانگر وسترن‌های دهه ۴۰ هالیوود- که به لحاظ زیربنایی ایدئولوژیک همچون آواتار و تمام تولیدات هالیوودی عمل می‌کنند- مخاطب را به نتایج بهتری می‌رساند تا تحلیل فرمال درام متوسطی همچون آواتار. مثلاً ستایندگان درام دوست آواتار، طبق استانداردهای تحلیل چنین قالبی، هیچ از خود پرسیده‌اند که «سرهنگ کواتریچ» به عنوان نیرویی موازی و عنصری کشمکش‌ساز از دقیقه ۵۰ تا ۸۰ فیلم کجا غیبش می‌زند! یا اینکه چطور طبق تعاریف «ترودی» (دخترک بامرام و خلبان فیلم) که جایی اشاره می‌کند «حق پرواز در شب را ندارند»، ناگهان برای نجات جان جیک و آگوستین و مابقی در شب پرواز می‌کند! یا چرا باید پارکر (مسوول سفینه پاندورا) طی بحثی بی‌مصرف از نظر پیشبرد داستان با آگوستین (دانشمند و محقق پاندورا)، در دقیقه پانزدهم فیلمی ۱۵۰ دقیقه‌ای، همه داستان فیلم را لو دهد؟ پس جایگاه تعلیق و ایجاد انتظار ذهنی برای مخاطب (که از مهم‌ترین ویژگی‌های روایت‌های کلاسیک است) چه می‌شود؟ یافتن حرکات دوربین و تدوین بینگر در چنین فیلمی که عملاً به یک شوخی می‌ماند. علت چنین معضلاتی مشخص است؛ همان که در طول فیلم بارها مورد نقد واقع می‌شود؛ سرمایه‌داری و پیشرفت‌های تکنولوژیک. واقعیت این است که آخرین دستاوردهای تکنولوژیک در زمینه فیلمبرداری سه‌بعدی و پرده وایمکس و.... کار خود را کرده‌اند. تمام حواس سازندگان آواتار به جای چفت و بست دادن به داستان، صرف پیشرفته‌ترین ابزار کارشان شده است. چیزی که شاید در دهه‌های پیشتر هالیوود کمتر اتفاق می‌افتاد و شاید به همین خاطر است که فیلم‌های آن دهه‌ها با همه توافق زیربنایی‌ای که با آواتار دارند، هراس کمتری به همراه داشتند. توجه به آخرین دستاوردهای صنعتی به جای مورد توجه قرار دادن سینما، فرم بیانگر آواتار را علاوه بر سرگرمی، همگام با هراس عجیبی کرده است. در واقع آخرین دستاورد مهوع جیمز کامرون یادآور بناهای عظیم امپراتوری‌های عصر پیشامدرن است که برای بسط آرا و عقاید ایدئولوژیک‌شان بناهای عظیمی به بار می‌آوردند تا از این زاویه بتوانند هراسی در دل سفیران سیاسی و تجار آمده به کشورشان ایجاد کنند. مهم نیست که هدف شخصی کامرون چه بوده است (از کی تابه حال هدف مولف در هالیوود معنا داشته؟) مهم آن است که او بر زمینه‌ای فیلم ساخته که هدفی مشابه امپراتوری‌های دوران گذشته دارد، با این تفاوت که آن بناها در نظام‌های توتالیتر شکل می‌گرفتند و بنای کامرون در فضایی سرشار از دموکراسی خلق شده است. اما اگر تنها مخاطبان آن بناها عده‌ای سفیر و تاجر بودند که شاید یک به هزار گزارشی کتبی از سفر فراهم می‌کردند، مخاطبان بنای ترسناک کامرون به مدد پیش‌زمینه‌ای که هالیوود به مدت یک قرن و درام و فرهنگ مغرب‌زمین به مدت چند قرن فراهم کرده‌اند، به میلیاردها می‌رسد و این فرصتی فراهم می‌آورد تا بنای هراس‌آور کامرون کارکردهای چندگانه معنایی‌اش را مطرح کند و مخاطب میلیاردی‌اش به مدد نگرش اسطوره باور خود، فارغ از آوار این بنای دهشتناک، کمال‌گرایی‌اش را زیر سایه آن به تخدیر بنشیند. پنتاگونیسم آشکار فیلمی همچون آواتار عملاً موارد ذیل را مطرح می‌کند: ۱- برای هزارمین بار تبرئه ایالات امریکایی از کشتار سرخپوستان (که تا ابدالآباد هم نمی‌توان با دیدن آثاری از این دست آن جنایت خوفناک را فراموش کرد.) ۲- رویکرد متحجرانه به مذهب برای نجات جهان به کمک عناصری همچون درخت مقدس، کوهستان حمد الهی، به کارگیری اسامی مقدسی همچون آگوستین و... ۳- گزارش آینده‌نگرانه‌ای از حکومت سفیدپوستان بر کرات دیگر. آگوستین با آموزش زبان انگلیسی به کودکان اقوام فضایی همه را شیفته خود می‌کند و جیک به مدد پیشرفت‌های تکنولوژیک، همسری فضایی اختیار کرده، برای قوم همسر خود می‌جنگد و در نهایت مسوول‌شان می‌شود ۴- نمایش وحشت‌آور آخرین تسلیحات جنگی به رهبری فردی که هم چهره‌اش به روس‌ها شباهت دارد و هم اسمش؛ سرهنگ کواتریچ و... آیا بنایی از این عظیم‌تر می‌توان در نظر گرفت که یک‌تنه این همه هراس به همراه داشته باشد؟ در واپسین نماهای فیلم آنجا که نایتیری (همسر فضایی جیک) جیک به قالب انسان برگشته را (راستی نایتیری چگونه از خواص ماسک ضدخفگی سر درمی‌آورد؟) به آغوش گرفته است، پیش از آنکه لحظه‌ای عاشقانه باشد بیشتر صحنه‌ای ترس‌آور است؛ شیفتگی بی‌حد و حصر موجودی فضایی به یک انسان سفیدپوست (و راستی داشتن قدی بلند و یک دُم و ...، یعنی یک موجود فضایی؟!) و همه اینها به بار نمی‌نشست اگر نگرش مخاطب جهانی، همچون اسلاف و گذشتگانش تا به این حد اسطوره‌باور نبود. هالیوود از همان ابتدایی‌ترین روزهای حیاتش همان قدر که وابسته به پیشرفت علمی و استعدادهای بیگانه بوده، به همان نسبت نیز مدیون نگرش پیشامدرنی انبوه مخاطبانش در سطح جهان بوده است. وضعیت این مخاطب فرق چندانی با نایتیری معتقد ندارد که تنها دلیلش برای نکشتن جیک بیگانه، بَزر درخت مقدسی است که به موقع و آرام روی تیرش می‌نشیند و در چشم برهم‌زدنی دشمنی بیگانه را مبدل به دوستی مقدس می‌کند و موقعیت جیک مقدس بی‌شباهت به هالیوود نیست؛ قداست او مسبب ریاستش می‌شود و بندگی قوم نایتیری برای او.

پی‌نوشت:

۱- هشدار معروف تئودور آدورنو فیلسوف مکتب فرانکفورت نسبت به ارزش‌های انسان‌دوستانه‌ای که منجر به فاشیسم و سوزاندن زنده‌زنده انسان شدند.

ارواح سرد ساخته سوفی باردس

در سلول انفرادی

آرمین ابراهیمی

«روح، در میان مغز، در یک غده کوچک جای‌دارد.»
رنه دسکارتس، نفْس روح، ۱۹۶۴

۱- کم و بیش بعد از «راه‌های جانبی» ساخته تماشایی و ماندگار «الکساندر پین» بود که «پل جیاماتی»، این بازیگر ۴۳ساله امریکایی، برایم جدی‌تر شد. پل جیاماتی در راه‌های جانبی، در نبود و غیبت چشمگیر عناصر جذابیت هالیوودی، یک‌تنه و دربست، فیلم را سر پا نگه داشت و پیشبرد و تجربه تماشایش را تبدیل کرد به یکی از لذت‌بخش‌ترین خاطرات مخاطبان سینما؛ از آن اتفاق‌هایی که دیر و بعید، درست در حوالی ما رخ می‌دهند و باید خیلی خوش‌شانس باشید تا بقاپیدشان و مهم‌تر از آن، بتوانید کلیدش را بیابید. در موقعیت روحی و مکانی باشید که با فیلم ارتباط برقرار کنید و بهش فرصت بدهید تا خودش را ثابت کند و به حرکت بیفتد و نتیجه این اعتماد را بهتان برگرداند. اصولاً در مواجه شدن با سینمای هالیوود چنین صبر و اعتمادی به کارتان نمی‌آید، چون شکل روایت و شاخصه‌های پیشبرد قصه و ساختار پربرش فیلم به طور معمول به تمرکزتان اجازه سرپیچی نمی‌دهد و شما را به دنبال خودش می‌کشاند. اما برای ارتباط برقرار کردن با این دست از فیلم‌ها، فیلم‌هایی از جنس راه‌های جانبی‌ای که نه با برچسب آثار موسوم به «هنری» شناخته می‌شوند و نه در دسته فیلم‌های عامه‌پسند هالیوود قرار می‌گیرند، ناچارید صبر داشته باشید.

گرچه این توصیه را بارها و بارها از زبان مجریان برنامه‌های سینمایی تلویزیون شنیده‌اید، اما کلیشه قرار نیست همیشه غیرقابل مصرف و بی‌کارکرد باشد؛ به فیلم اجازه بدهید خودش را ثابت کند و خودتان را به دستش بسپارید تا هدایت‌تان کند. راه‌های جانبی یکی از این فیلم‌ها بود که برای لذت بردن و پیدا کردن کلید جذابیتش، باید هزینه می‌کردید. نمونه‌اش در کارنامه الکساندر پین، برمی‌گردد به «درباره اشمیت» و بازی خنثی و در عین حال چشمگیر «جک نیکلسون» در نقش مردی که پس از بازنشستگی و مرگ زنش طعم تلخ یک سقوط کامل را می‌چشد و بعد، از دل احساس پوچ و هیچ بودن و بی‌فایدگی، دلیلی برای ادامه زندگی‌اش پیدا می‌کند. یکی از انتخاب‌های هوشمندانه جیاماتی قبول کردن نقش نویسنده در راه‌های جانبی بود که او را از یک بازیگر درجه دو و نه‌چندان بااهمیت به چهره‌ای قابل توجه و توانا تبدیل کرد و در کنار اینها شد نماینده جک نیکلسون در پرده تازه‌ای از نمایش دنیای مورد علاقه الکساندر پین. این فیلم توانایی‌های او را از پیله و سایه بیرون کشید و به همه نشان داد. داستان فیلم، به سیاق فیلم قبلی سازنده‌اش، درباره اشمیت، ساده و سرراست و قابل هضم بود. اما پرداخت ساکن و فضای نوستالژیک و بازی جیاماتی از آن اثری وابسته به جریان سینمای مستقل، پراحساس، امیدبخش، و وجدآور ساخت. مشخصاً معادلی برای «میس لیتل سان‌شاین» (جاناتان دیتون، والری فاری) با این توفیر کوچک که دوز کمدی این فیلم‌ها و البته شمایل بصری‌شان (یکی لبریز از تصاویر آفتابی و پر از هیاهو و دیگری در محیط بارانی هتل، افسرده و گرفته) در استقبال مخاطب از آنها تاثیر گذاشته است.

جیاماتی در آن فیلم خوش درخشید و نشان داد تنها برای بازی در نقش‌های فرعی و حاشیه‌ای ساخته نشده. که پس از سریال‌های ریز و درشت و فیلم‌های غیرقابل اعتنایی که بازی کرده بود می‌تواند بعد تازه‌ای از هنر بازیگری‌اش را رو کند. او نقش یک نویسنده غمگین و پاک‌باخته و دورو را در حساس‌ترین نقطه زندگی‌اش با تمام پیچ و خم‌های ظریف روح یک آدم ناموفق به نمایش گذاشت. نگاه تلخ و پوزخندآمیز نویسنده‌ای باطناً امیدوار را با تمام جزییاتش، با میل شدیدش به پیدا کردن همدم ساده‌ای برای پر کردن ساعت‌های تنهایی‌اش زنده کرد. «مایلز» مردی بود که یکه و یله و بی‌آینده، روز به روز، با دلخوشی کوچک تست و شناخت شراب خودش را به جلو هل می‌داد و سعی می‌کرد انزوایش را، پس از طلاق گرفتن زنش، فراموش کند. جیاماتی شاید یکی از نزدیک‌ترین اجراها را از چنین کاراکتری بازی کرد. بازخورد بازی او در سینما، امکان ایفای چند نقش خوب و یک نقش مهم دیگر بود؛ بازی در «مرد سیندرلایی» (ساخته ران هاوارد) که برایش کاندیدای دریافت جایزه اسکار بهترین نقش مکمل و برنده جوایز دیگری شد، نقش اول فیلم «شاهین در حال مرگ است»، بازی در «شعبده‌باز» همراه «ادوارد نورتون»، «بانو در آب» (ام نایت شیامالان)، و نقش مهمش در «ارواح سرد» که به آن خواهیم پرداخت. همچنین در فیلمی به عنوان «نسخه بارنی» نقش اول را بازی کرده است که ابتدای سال آینده اکران می‌شود و به تریلرها و سر و ظاهرش می‌خورد یکی از همزادهای دو فیلم مهم کارنامه‌اش، یعنی راه‌های جانبی و ارواح سرد باشد.

با توجه به وجود آن پیشینه (یعنی بازی در راه‌های جانبی)، شکل ظاهری جیاماتی (ریش و موی کوتاه قهوه‌ای‌رنگ) و البته ربط هر دو فیلم به دغدغه‌های کلافه‌کننده یک هنرمند و کابوس انقراض خلاقیت، بسیاری ممکن است ارواح سرد را زیر سایه راه‌های جانبی ببینند و اشاره ابتدایی ما به این فیلم هم به دلیل همین شباهت‌هایشان بود؛ اینکه به هر حال نقاط مشترک زیادی میان فیلم ستایش‌برانگیز الکساندر پین و نخستین فیلم بلند خانم «سوفی باردس» وجود دارد. هر دو این فیلم‌ها آثاری تیره و تاریک درباره ناکامی‌های انسان‌اند؛ درباره آدم‌هایی که درست در میان جمع‌های شاد و خوشحال زندگی می‌کنند و با کسانی در تماسند که از همه‌چیز لذت می‌برند، اما خودشان جز احساس پوچی چیز دیگری ندارند. دلیلی برای ادامه دادن به وضعی که در آن دست و پا می‌زنند نمی‌بینند. دنبال راهی برای رها شدن از زنجیرهایی که به پاهایشان بسته شده می‌گردند و اما دنیا قرار نیست به میل آنها بچرخد و آن‌طور که آنها می‌خواهند هپی اند تحویل‌شان بدهد.

با وجود تفاوت‌های قصه‌پردازی و ساختاری، تم اصلی هر دو این فیلم‌ها یک خط مشترک است؛ مرد میانسال بازنده‌ای، که به سمت تشنج و سرگردانی می‌رود و قرار است بدترین‌ها را تجربه کند، در آستانه گرفتن تصمیمات مهم قرار می‌گیرد؛ تصمیماتی که می‌تواند همه چیز را حوالی او دگرگون کند. بستگی دارد به اینکه چقدر بتوانید به عمق این موقعیت دشوار نزدیک شوید. اولین چیزی که موقع تماشا کردن این دو فیلم احساس می‌شود نزدیکی بوی «مرگ» است. هر دو این قهرمان‌ها در معرض تهدید مرگ قرار دارند و در گفت‌وگو با اطرافیان‌شان از این می‌نالند که عمرشان بیهوده گذشته و حالا که در سرازیری‌اند و دارند به آخر خط می‌رسند حس پوچی می‌کنند

نکته

قهرمان فیلم ارواح سرد که «روح خودش» را از بدن خارج می‌کند تا بتواند نمایش را با اجرای بهتری روی صحنه تئاتر ببرد، در نقش «عمو وانیا»ی نمایشنامه «آنتوان چخوف» رو به دوربین می‌گوید: «خدای من! من ۴۷ سالمه! اگه قرار باشه ۶۰ سال عمر کنم ناچارم ۱۳ سال دیگه هم زنده باشم. چطور می‌تونم این کارو بکنم؟ چه‌جوری باید تحملش کنم؟ می‌دونید من هیچ‌کاری واسه انجام دادن تو اون سال‌ها ندارم. می‌بینید؟ هیچی.
اگه من فقط می‌تونستم یه‌جور دیگه زندگی کنم... فقط در یه صبح آروم بیدار بشم و احساس کنم این، یه روز تازه‌س. گذشته رو فراموش کن. رفته.

حس می‌کنند دارند از بین می‌روند و کسی فید شدن‌شان را نمی‌بیند. در هر دو فیلم، این نزدیکی مرگ به قهرمان، لحظه به لحظه احساس می‌شود و افزایش پیدا می‌کند. مایلز به رفیقش می‌گوید با این سن و سال هنوز یک کتاب داستان هم چاپ نکرده و به هیچ جا نرسیده و تمام گذشته‌اش به بطالت سپری شده. او به این بسنده کرده که معلم ساده یک دبستان باشد و به تنهایی در رستوران‌ها غذا بخورد و گاهی با تنها رفیقش دیداری کند. قهرمان فیلم ارواح سرد که «روح خودش» را از بدن خارج می‌کند تا با اجرای بهتری روی صحنه تئاتر ببرد، در نقش «عمو وانیا»ی نمایشنامه «آنتوان چخوف» رو به دوربین می‌گوید: «خدای من! من ۴۷ سالمه! اگه قرار باشه ۶۰ سال عمر کنم ناچارم ۱۳ سال دیگه هم زنده باشم. چطور می‌تونم این کارو بکنم؟ چه‌جوری باید تحملش کنم؟ می‌دونید من هیچ‌کاری واسه انجام دادن تو اون سال‌ها ندارم. می‌بینید؟ هیچی. اگه من فقط می‌تونستم یه‌جور دیگه زندگی کنم... فقط در یه صبح آروم بیدار بشم و احساس کنم این، یه روز تازه‌س. گذشته رو فراموش کن. رفته. تموم شده. یه زندگی جدید شروع کنم...» مورد دیگر، تنهایی این قهرمان‌هاست. مایلز با دوستش که قرار است به زودی ازدواج کند به سفر می‌رود و از زبان همین دوست می‌شنود که زن قبلی‌اش با مرد دیگری ازدواج کرده.

در تمام طول فیلم در مکان‌های خلوت و بی‌سر و صدا نشسته، یا توی تختخوابش در هتل وقت می‌گذراند و توی رستوران غذای چینی می‌خورد (یکی از آن شباهت‌ها همین تصویر است: جیاماتی در هر دو فیلم توی رستورانی نشسته و به تنهایی، بی‌تفاوت و خمار، غذا می‌خورد و دوربین یک جایی پشت شیشه‌های رستوران، بین آدم‌های دیگر، به او زل زده). قهرمان ارواح سرد، که بازیگری است به نام «پل جیاماتی»، با وجود اینکه ازدواج کرده و زن مهربانی هم دارد، روحش مایل‌ها دورتر از اوست. کمترین اشتیاق و میلی به همسرش نشان نمی‌دهد و تازه، در پایان فیلم، با زن روسی غریبه‌ای قدم به ساحل می‌گذارد. هیچ رفیق نزدیکی ندارد و از آشنایانش به طور عادی دوری می‌کند (جواب تلفن را نمی‌دهد، و در سکانس شام خوردن با دوستان به طور استعاری نشان می‌دهد که از دیگران فاصله دارد و نمی‌فهمد آنها چه می‌گویند). و مورد سوم، این است که مایلز و جیاماتی چیز زیادی درباره خودشان نمی‌دانند. اولی کتابی اتوبیوگرافیک نوشته تا خودش و خانواده‌اش را بفهمد و بشناسد (رجوع کنید به رفتار بی‌اعتنا و زننده‌ای که با مادرش دارد). و جیاماتی همچنان از درون خودش وحشت می‌کند که حتی حاضر نیست با آن عینک عجیب که متخصص برون‌بری روح پیشنهاد می‌کند نگاهی به «درون خودش» بیندازد. او آنقدر خودش را نمی‌شناسد که حاضر می‌شود روحش را برون‌بری کند و بی‌خیال نسبت به سرنوشتش به خانه برگردد. هر دو این قهرمان‌ها در شرایطی یکسان قرار دارند. در یک نقطه ایستاده‌اند. با لحنی همگون با دنیا حرف می‌زنند و با یک زاویه دید به اطرافشان نگاه می‌کنند. هر دو باید تغییری در مسیرشان به وجود بیاورند. و اینجاست که راه این دو فیلم پرشباهت از هم جدا می‌شود.

۲- ارواح سرد فیلمی با پس‌زمینه فانتزی است. پل جیاماتی بازیگری است که مشغول تمرین نمایش عمو وانیاست و دچار بحران خلاقیت شده؛ بحرانی که هنرمندان خوب از نیروی نابودگر آن خبر دارند، و البته تعدادی‌شان هم می‌دانند چطور باید مثل یک دوره درمانی با آن مقابله کنند. جیاماتی نمی‌تواند نقش عمو وانیا را آن طور که باید، بازی کند. در کنار این، شب و روز او به کابوس دیدن سپری می‌شود و این کابوس‌ها امانش را بریده‌اند. به همین دلایل او که اعتقاد چندانی هم به روح ندارد و با دیدی تمسخرآمیز به مسائل پیرامون آن نگاه می‌کند سراغ مرکزی می‌رود که کارش برون‌بری و ذخیره کردن روح است! این مرکز روح را از بدن مشتریان خود بیرون می‌آورد تا آنها را از شر دغدغه‌های نفس کشیدن در نیویورکی که شبیه زندان شده و روزمره‌ای که کلافه‌شان کرده خلاص کند. این بستر، فرصت خوبی در اختیار سازنده فیلم قرار داده تا به مفاهیمی مثل «روح شهر» و «شهر ارواح» نزدیک شود و درون آدم‌هایی را که در شهرهای شلوغ زندگی می‌کنند زیر و رو کند. مونولوگ‌های جیاماتی در ابتدای فیلم در اصل حرف‌های دل خود اوست که رو به ما گفته می‌شود. او ناراضی و کابوس‌زده است. باید از شر روحی که تمام اینها را حمل می‌کند خلاص شود. پس روحش را بیرون می‌کشند و روح یک شاعر روس را به او می‌دهند تا بتواند نمایش روسی چخوف را بازی کند.

فانتزی و استعاره و نماد، ارواح سرد را به مجموعه‌ای تبدیل کرده که گرچه در نظر نخست روایتی متعارف است اما به برخی از مسائل دنیای مدرن ما طعنه می‌زند. روح شاعر تنگدست روس که او ناچار به فروشش شده، حالا در بدن جیاماتی به حیات خودش ادامه می‌دهد. از بین نمی‌رود، بلکه در بدن دیگری ادامه خواهد داشت. دزدیده شدن روح جیاماتی و وجود روح همین شاعر است که او را وادار می‌کند به روسیه برود و روح خودش را که حالا باارزش‌تر از پیش به نظر می‌رسد برگرداند. روسیه (بیرون) به بازیگر کمک می‌کند پریشانی نخستین‌اش را با حیرت عوض کند و دنبال زاویه‌های تازه‌ای از روح خودش، که حتی حاضر نبود به محتویات آن نگاه کند، بگردد. حالا انگار همان‌طور که خود جیاماتی یک جا به متخصص‌اش می‌گوید، روح آن شاعر روس خیلی بزرگ‌تر از روح اوست و نیاز به زندگی بیشتری دارد. او دارد با روح خودش سراغ چنین زندگی‌ای می‌رود؛ قدم زدن‌های طولانی و تماشای آدم‌ها، جای دیگران بود و حس دیگران را داشتن (به جای تقلید صرف از آن در بازیگری)، بین این تاریکی‌ها دنبال روزنه‌ای از روشنایی بودن (همان‌طور که وقت تماشای روحش می‌بینند: یک کودکی روشن، یک بزرگسالی سیاه، مرگی که در نزدیکی اوست، روزنه‌ای برای رها شدن و برگشتن به روشنایی...).

جایی که جاده ارواح سرد و راه‌های جانبی از هم جدا می‌شود همین‌جاست. مایلز نویسنده با اثری که قبل‌تر، جایی در میانه‌های فیلم، از خودش پیش زن محبوبش باقی گذاشته نجات پیدا می‌کند؛ یک روز زن وقتی ماه‌ها از جدایی آنها می‌گذشته تماس می‌گیرد و مایلز هم بلافاصله سوار ماشینش می‌شود و خودش را به شهر او می‌رساند و از پله‌های خانه‌اش بالا می‌رود و به در می‌کوبد و در، همان‌طور که در ابتدای فیلم باز شده بود، احتمالاً وقتی موقع تماشای تیتراژ پایانی هستیم، روی او باز می‌شود. اما جیاماتی بازیگر تنها در ابتدای راه قرار دارد. هنوز خوشحال نیست. هنوز چیزی تغییر نکرده. او فقط فهمیده که باید خودش را بهتر بشناسد. فهمیده همان طور که متخصص‌اش گفت، باید دنبال «خوشحالی» باشد. راه‌های جانبی پایانی خوش دارد و ارواح سرد، با وجود مثبت بودن نتیجه‌اش، باز و ناتمام رها می‌شود. شاید هم به همین دلیل است که قدرندیده و ناشناخته باقی مانده و بی‌سر و صدا اکران شده. ارواح سرد دنیای آدم‌های افسرده‌ای است که می‌خواهند از شر روح مزاحم و احساسات‌شان خلاص شوند. دنیای تاجران روح که سراغ بازنده‌ها و غم‌زده‌ها می‌روند و دعوت‌شان می‌کنند که روح‌شان را بفروشند؛ سربازهای ناامید، بالرین‌های ناتوان، بیمارهای دم مرگ و آدم‌های تنها. فیلم دنیایی را پیش چشم ما می‌گستراند که محل رنج کشیدن است. که سلول انفرادی است. و در چنین مختصاتی است که قهرمان ما، به مرور، می‌فهمد اگر نمی‌خواهد مثل آن شاعر بدون روح خودکشی کند، تنها راه نجاتش دوست داشتن خودش است.

گرچه در تیتراژ و شناسنامه فیلم اشاره‌ای نشده، اما سوفی باردس متنش را بر اساس «نفْس روح» اثر «رنه دسکارتس» فیلسوف فرانسوی اواسط قرن شانزدهم نوشته است؛ دغدغه‌هایی که مربوط به روح ما هستند، تعلق روح به بدن، احساسات، جایگاه روح در مغز که در متن دسکارتس غده کوچکی زیر مغز معرفی شده و غیره. یکی از ایرادات اصلی فیلم این است که موقعیت‌های روحی مختلف تاثیر چندانی بر وضعیت جیاماتی نمی‌گذارند یعنی صحنه‌هایی نوشته نشده که مشخصه‌های این وضعیت‌ها در آنها گنجانده شود. جز رویا/ کابوس‌هایی که جیاماتی می‌بیند و قدم زدن‌های طولانی (که قرار است نشانه شخصیت یک شاعر باشد) المان‌های چندانی در کار نیستند تا اهمیت تاثیر روح را بر شخصیت فرد یادآوری کنند. برای نمونه به صحنه کمدی شام دوستانه در رستوران اشاره می‌کنم که خیلی خوب نشان می‌دهد جیاماتی بدون روح چطور رفتار می‌کند و از صحنه‌های بامزه فیلم هم هست. بازی زیرپوستی پل جیاماتی کمک زیادی به باورپذیر بودن موقعیت‌های مختلف کرده، اما فیلمنامه همچنان جای کار بیشتری داشت.

۳- آن ساحل و صندلی‌های چوبی‌اش که جیاماتی چند بار به آن سر می‌زند و در سکانس نهایی فیلم هم همراه زن روس که وسیله صادر کردن روح از روسیه به امریکاست و برای همین در شرف فروپاشی است روی آن قدم می‌زند، به شکلی نوستالژیک یادآور صحنه‌های تلخ «دو عاشق» است؛ ساخته بی‌نظیر «جیمز گری» و با بازی دوست‌داشتنی «خواکین فونیکس». یکی دیگر از آن فیلم‌های قدرندیده.