سیه‌رانوادا، ساخته کریستی پویو، از تجربه‌های مهم سینمای رومانی است

ناهاری که مدام به تأخیر می‌افتد

وحید مرتضوی

با سیه‌رانوادا - که اولین نمایش خود را در جشنواره کن ۲۰۱۶ تجربه کرد- کریستی پویو هم‌زمان، هم یکی از قله‌های سینمای معاصر رومانی را به نمایش گذاشت و هم به‌گونه‌ای شکاکانه از بسیاری از عادت‌ها و مبانی استتیک مألوف آن سینما فاصله گرفت و حتی آن را موضوع نقد قرار داد. سیه‌رانوادا پنجمین فیلم بلند پویو است؛ فیلم‌سازی که یکی از پایه‌گذاران اصلی آن‌چیزی به‌شمار می‌آید که در جشنواره‌ها و در میان منتقدان به «موج نو»ی رومانی معروف شد. از این پنج فیلم، خرت‌وپرت و پول (۲۰۰۱) به‌عنوان فیلم اول و ناپخته و سه تمرین در باب تفسیر (۲۰۱۳) به‌عنوان کاری تجربی، فیلم‌هایی مهجور و دیده‌نشده باقی مانده‌اند، اما سیه‌رانوادا و دو فیلم دیگر را می‌توان مانند «گاه‌شمار» آنچه در طول یک دهه بر «موج نو»ی رومانی گذشت بازخوانی کرد؛ بازخوانی‌ای که می‌تواند نشان دهد چرا امروز در نهایت می‌توان سیه‌رانوادا را، هم به‌عنوان تعالی‌دهنده این موج و هم به‌پرسش‌گیرنده آن (یا حتی ویران‌کننده آن) به تماشا نشست.

با مرگ آقای لازارسکو (۲۰۰۵) بود که پای پویو و سینمای معاصر رومانی به صحنه جشنواره‌های جهانی باز شد؛ فیلمی که اگرچه به ظاهر رویکردی را بنیان گذاشت که بلافاصله در فیلم‌های دیگری از فیلم‌سازان جوان رومانیایی (و بعدتر در جاهای دیگر) تکرار شد، اما در همان حال درست فهمیده نشد و در نتیجه حتی مانند بیراهه‌ای برای بسیاری از فیلم‌های دیگر به نظر رسید. مرگ آقای لازارسکو سفری رئالیستی بود که از متعارف‌ترین و روزمره‌ترین موقعیت‌ها می‌آغازید (نشانه‌های بیماری پیرمردی تنها در خانه‌اش که در ابتدا چندان هم جدی به نظر نمی‌رسید)، اما فیلم هرچه پیش می‌رفت، از تصویرکردن موقعیت‌های عادی و پیش‌پاافتاده‌اش فراتر می‌رفت و چیزی وسیع‌تر، اما پنهان‌تر را احضار می‌کرد. گویی عزم کرده بود که پله‌پله ما را به درون ماشین پنهان بوروکراسی، پزشکی، اجتماع و فرهنگ بکشاند؛ سفری که دیگر نه یک گذر «رئالیستی» صرفِ «شب و شهر» که چیزی از جنسِ «دوزخ» دانته بود که به زبان انضمامی هرروزه ترجمه شده بود و هم‌زمان ماشین کافکایی را بلعیده بود. پارادوکسی که در لایه‌های درونی مرگ آقای لازارسکو جریان داشت، از همان ابتدا مواجهه صرف رئالیستی را به «بحران» کشانده بود: این رئالیسم بود یا اسطوره؟

آقای لازارسکو، مهندس بازنشسته ۶۵ساله، در فیلم از این تخت به آن تخت و از یک بیمارستان به بیمارستانی دیگر می‌رفت و تحت معاینه مجموعه‌ای از پزشکان و پرستاران و کشیک‌های باحوصله یا بی‌حوصله، دغلکار یا مهربان، بی‌مسئولیت یا مسئولیت‌پذیر قرار می‌گرفت. گویی فیلم تنِ بیمار لازارسکو را بهانه‌ای کرده بود برای تشریح کالبد یک هیولای عظیم پنهان به نام ماشین جامعه. حالا که از فاصله‌ای دورتر به این فیلم نگاه می‌کنیم، می‌پرسیم که این جنس سفر «رئالیستی» تا کجا می‌توانست ادامه یابد؟ و خود پویو هم تا کجا می‌توانست پیش برود؟

و گذشت زمان بهتر نشان داد که ساختار «پارادوکسیکال» مرگ آقای لازارسکو کیفیتی به آن بخشیده بود که دیگر چندان در «رئالیسم» خنثای فیلم‌های دیگر «موج نو»ی رومانی تکرار نشد. فیلم‌های دیگر، به‌جز چند استثنا، کمتر اهمیت تلفیق یک مواجهه گزنده «ابزورد» را با مشاهده‌گری بی‌واسطه رئالیستی درک کردند. پنج‌سال بعد از مرگ آقای لازارسکو، وقتی پویو فیلم بعدی‌اش، آئورورا (۲۰۱۰) را عرضه کرد، سینمای رومانی دیگر در مختصاتی کاملا متفاوت در عرصه جهانی دیده می‌شد؛ مانند یک «برند»، با مجموعه‌ای از مشخصات از پیش تعریف و تثبیت‌شده و غرق در چاه ویل «رئالیسم». در دل این برند دیگر کمتر خبری از جنس خلاقیت و جنون مرگ آقای لازارسکو بود. آئورورا (۲۰۱۰) این بیماری را در شکل تمامش به نمایش می‌گذاشت؛ سه‌ساعت تمام سرکردن با یک مرد (با بازی خود پویو) و شریک‌شدن در لحظات روزمره او، در غیاب یا شاید در انتظار روایتی که این روزمرگی را به مرحله فراتری بکشاند. آن لحظه روایی البته بالاخره در انتهای فیلم سر می‌رسید. آئورورا در این معنا تجربه «خلأ» بود. فیلم به‌خاطر «رادیکال»بودنش ستایش شد، اما رویکرد پویو به نمایش این «خلأ» بیش از اندازه مستقیم و خالی از ظرافت بود. درواقع آن‌چیزی که پویو اینجا در زمان طولانی فیلم قصد انجامش را داشت، پیش‌تر در دستان فیلم‌سازان بزرگی (از جمله ژاک ریوت) در کمال خود به انجام رسیده بود. خلأ اصلی در آئورورا در نتیجه خود فیلم بود که برخلاف مرگ آقای لازارسکو قادر نبود راهی برای عبور از مستقیم‌ترین شکل مواجهه خود با واقعیتِ خام پیدا کند. فیلم در خود واقعیت سقوط کرده بود؛ مانند خود «موج نو»ی رومانی که در «رئالیسم» خود غرق می‌شد، اما شگفت آنکه شش‌سال بعد، پویو دوباره به همان زمین بازمی‌گشت، اما با رویکردی که اگرچه در ظاهر مشابه می‌نمود، اما هم‌زمان می‌توانست به نقد/ هجو فیلم‌هایی از جنس آئورورا هم تفسیر شود.

با سیه‌رانوادا، پویو - دوباره نظیر مرگ آقای لازارسکو، ولی نه با جنس تجربه‌ای نظیر آن- راهی برای حضور در زمین رئالیسم، اما هم‌زمان فراترفتن از آن (و حتی تعالی‌دادن آن) پیدا کرده است. این ماراتنی سه‌ساعته است که با عزیمت کاراکتر مرکزی فیلم، لَری و همسرش به یک میهمانی خانوادگی آغاز می‌شود و تماما (به‌جز یک فصل کوتاه) در آن میهمانی می‌گذرد. مکان، آپارتمان مادر لری است و بهانه، مراسم بزرگداشت پدر او که تازه درگذشته و میهمانان، اعضای خانواده دور و نزدیک او هستند. درام فیلم (اگر درامی در میان باشد)، گذر از مجموعه‌ای از بحث‌ها، مشاجره‌ها و خلوت‌هایی است که میان چند یا تعداد بیشتری از حاضران به‌گونه‌ای آنی و ناگهانی شکل می‌گیرد. در دل این درام، مراسم ناهاری دسته‌جمعی هم هست که باید برگزار شود، اما مدام (به بهانه‌های

قدرت فیلم با الهام از منتقد فقید آمریکایی، مانی فاربر در خلق آن چیزی است که «فضای نگاتیو» نامیده می‌شود. با حرکت از یک گوشه به گوشه دیگر با حضور ناقص دوربین در دل یک گفت‌وگو و پرتاب‌شدنش به میانه یک گفت‌وگوی دیگر، خودِ «خانه» به‌تدریج به مثابه یک «متابولیسم» زنده و پر از جزئیات به تصویر کشیده می‌شود

ابلهانه) به تعویق می‌افتد و البته حضور یکی، دو میهمان خوانده و ناخوانده دیگر: از کشیش و دستیارش که با تأخیر سرمی‌رسند تا آیینی مذهبی را برای احترام به روح پدر تازه درگذشته برگزار کنند، دختر غریبه‌ای با احوال غریب و ناخوش که تمام طول فیلم باید روی تخت یکی از اتاق‌ها دراز بکشد و البته شوهرخاله‌ای که حضور سرزده‌اش مجموعه‌ای از دعواها را راه می‌اندازد. دوربین «مشاهده‌گر» پویو از گوشه‌ای در این خانه به گوشه دیگر و از اتاقی به اتاق دیگر، سرک می‌کشد و هر لحظه به نظاره لحظاتی از گفت‌وگویی جاری (گاه شخصی و بر گرد افشای رازی پنهان در گذشته، گاه کاملا متعارف در مورد طعم غذایی که دارد آماده می‌شود، گاه مشاجره‌ای سیاسی درباره ۱۱ سپتامبر یا گذشته و حال رومانی) می‌نشیند. اما پویو از دل این گفت‌وگوها و مشاجره‌ها، خلوت‌ها و بحث‌های روزمره چیزی «ابزورد» اما همیشه حاضر در دل روزمرگی را، به‌سختی، بیرون می‌کشد. همچون عنوان بی‌معنای فیلم که به یک شوخی می‌ماند، کل فیلم هم همچون یک شوخی می‌ماند که بالاخره کِی این آدم‌ها پشت میز خواهند نشست تا غذایشان را کامل بخورند. غذاخوردنی که مدام و مدام به تأخیر می‌افتد، تا پاسی از شب معلق می‌ماند و درنهایت هم آنچنان که باید برگزار نمی‌شود. نظیر آئورورا، پویو دوباره ما را به تجربه خلأ می‌کشاند، اما این‌بار نه از طریق یک خلأ استتیک که، برعکس، با غنی‌کردن زبان یک استتیک. قدرت فیلم با الهام از منتقد فقید آمریکایی، مانی فاربر، در خلق آن چیزی است که «فضای نگاتیو» نامیده می‌شود. با حرکت از یک گوشه به گوشه دیگر، با حضور ناقص دوربین در دل یک گفت‌وگو و پرتاب‌شدنش به میانه یک گفت‌وگوی دیگر، خودِ «خانه» به‌تدریج به مثابه یک «متابولیسم» زنده و پر از جزئیات به تصویر کشیده می‌شود. هر لحظه آگاهیم که اگرچه اینجا و در این گوشه معین هستیم، فضایی زنده، پر از جنب‌وجوش و همان‌قدر بامعنا که بی‌معنا، بیرون از قاب (و خارج از قدرت ثبت دوربین) در جریان است و شاید با اعتماد به همین قدرت خود در خلق فضاست که فیلم جایی در اواخر تصمیم می‌گیرد برای لحظاتی با لری از خانه خارج شود و دعوای لری و همسرش با غریبه‌ها را در بیرون ثبت کند، درحالی‌که به موازات آن دعوایی نیز در خانه میان شوهرخاله و خاله برپاست. بعدتر که لری و همسرش به خانه برمی‌گردند، گزارشی که فیلم از آن دعوا (از طریق دیگران) به دست می‌دهد، به همان قدرت حضور و ثبت عینی دوربین است. خروج ما از خانه با لری و حضور در خلوت زن و شوهر ما را از یک شوخی ابزورد دیگر فیلم در رابطه با پدر تازه فوت‌کرده نیز مطلع می‌کند: پدری که همیشه به زنش دروغ می‌گفت اما دروغ پسر ۱۰ساله‌اش (در مورد سیگارکشیدن) را به‌سادگی باور می‌کرد.

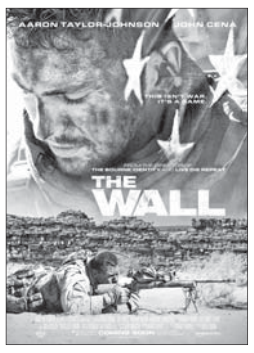
فیلم را همچون سمبل یا مدل نمایشی پویو از وضعیت معاصر رومانی تفسیر کرده‌اند، اما با نظر به آنچه در بالا گفته شد، حضور رومانی و اساسا جهان بزرگ‌تر پیرامون در سیه‌رانوادا دقیقا ناشی از قدرت و رویکرد استتیک فیلم است. حضور اجتماع و سیاست اینجا نه حاصل سمبولیسم پویو، بلکه (با الهام از آندره بازن) ناشی از رخنه فضای بیرون به درون فضای قاب است. توان خلق جهان کوچکی که خود را به‌عنوان برشی از یک جهان بزرگ‌تر بیرون قاب نشان می‌دهد و هر لحظه به حضور آن شهادت می‌دهد. سیه‌رانوادا به این ترتیب خود را از آن‌دسته فیلم‌های عمدتا روان‌کاوانه‌ای که بر محور یک گردهمایی خانوادگی شکل می‌گیرند - از آن دسته‌ای که یکی از نمونه‌های درخشان معاصرش یک داستان کریسمسی آرنو دپلشن (۲۰۰۸) است- جدا می‌کند و بیشتر شبیه تجربه ناب فرمال فیلم‌ساز جوان آلمانی، رامون زورکر، در گربه کوچک عجیب (۲۰۱۳) می‌شود؛ تجربه‌ای رئالیستی که مرزهای رئالیسم را درهم می‌شکند و آن را تعالی می‌بخشد. تجربه حضور روزمره در یک خانه معمولی که انتظار برای مراسم ناهارش کم از یک انتظار ابزورد بکت‌وار ندارد و به‌تعویق‌افتادن یک غذاخوردن معمولی در آن همان‌قدر سوررئال است که گویی بونوئل قصد پیوستن به آن را کرده است.

ارزیابی شتابزده

نگاهی به فیلم دیوار ساخته لیمان

استتار در زبان

میلاد ظریف: فیلم دیوار (The Wall) ساخته داگ لیمان با اینکه یک فیلم با مؤلفه‌های آشنا و تکراری است اما می‌تواند نمونه خوبی باشد برای ورود به بحثی که از آن در روایت در سینما به نام قرارداد متن یاد می‌شود. داستان از آنجا آغاز می‌شود که دو سرباز را می‌بینیم در بیابانی برهوت مشغول دیده‌بانی. یکی با دوربین اطراف را در پی سوژه‌ای دید می‌زند (آیزاک) و دیگری کمی آن‌ورتر با تفنگ دوربین‌دار آماده است برای شکارِ سوژه (متیوز). با بی‌حوصله‌شدن دو سرباز از رویت‌نشدن سوژه‌ای که منتظرش بودند، متیوز وارد میدان می‌شود و با تیرخوردنش از سوی سوژه‌ای که منتظرش بودند، آن یکی هم وارد می‌شود برای نجات هم‌رزمش و او هم تیر می‌خورد و برعکس آن دیگری خود را به‌موقع پشتِ دیواری نیمه‌مخروبه مخفی می‌کند. از اینجا تا انتهای فیلم تمام نماها از پشت این دیوار و تلاش‌های سرباز زخمی پشت دیوار برای شناسایی یا احیانا کشتن آن تک‌تیرانداز دشمن می‌گذرد. مسئله قرارداد متن و تخطی این فیلم از این مقوله، بیشترین سهم را در نگاه فیلم‌ساز داشته است. اینکه تمام یک فیلم تشکیل شده باشد از نماهایی از یک سرباز زخمی پشت یک دیوار



که دائما از طریق بی‌سیم مخصوص به سربازان خودی با دشمن خود در کمی آن‌سوتر از دیوار مکالمه می‌کند و در پی آن است که محل اختفای دقیق دشمن تک‌تیرانداز را کشف کند، نیاز به کمی خلاقیت محتوایی دارد و در بسط جهان‌بینی فیلم قدمی رو به جلو بردارد و در کنار جلوه‌های میدانی مخصوص به نبردهای جنگی تماشاچی را جذب کند. اما فیلم عملا از موقعیتی که متن در اختیارش قرار داده هیچ سودی نمی‌برد و تمام صحبت‌های بین تک‌تیرانداز عراقی- که توانسته از طریق به‌دست‌آوردن بی‌سیم سربازهای قبلی شکارشده با هر سرباز آمریکایی و حتی پایگاهِ نیروهای آمریکایی ارتباط برقرار کند - و سرباز آمریکایی به هرز می‌رود. تک‌تیرانداز عراقی که بعد از لورفتنش نزد سرباز زخمی آمریکایی و سر صحبت بازکردن با او مشخص می‌شود پیش از جنگ معلم مدرسه‌ای بوده که اکنون از آن مدرسه فقط همان دیواری مانده که سرباز پشتش پناه گرفته است، دائما در تلاش برای بیدارکردن وجدانِ به خیال او به‌خواب‌رفته سرباز آمریکایی است و مدام از او می‌پرسد و می‌خواهد بداند که او آنجا چه می‌کند، در سرزمین او با وجود اینکه جنگ تمام شده است؛ اما سرباز آمریکایی حرفی برای گفتن ندارد. اما فیلم از موقعیت تک‌تیرانداز عراقی برای رسیدن به همان مفهوم قرارداد متن به‌خوبی سود می‌برد.

آن هم بعد از لورفتنش به‌وسیله سرباز آمریکایی و گفتن جمله‌ای درخشان به این مضمون که: «من دیگر در استتار تو نیستم». سرباز عراقی با اتکا بر زبان انگلیسی که می‌داند و از طریق ارتباط بی‌سیمی با سربازان آمریکایی و پایگاهشان و اختفا در غیرموجه‌ترین و دور از ذهن‌ترین مکان، یعنی کوهِ آشغال‌ها، آن منطقه را به کشتارگاه سربازان و نیروهای آمریکایی تبدیل می‌کند آن هم از طریق جازدن خودش به‌عنوان آخرین نیروی آمریکایی فرستاده‌شده در آنجا. ایده‌ای درخشان؛ استتارشدن در زبان برای نابودی دشمن؛ که متأسفانه این ایده فقط در سطح فیلم می‌ماند و پا را فراتر نمی‌گذارد و تأثیر دراماتیکی را که در نطفه خفه می‌شود و نمی‌تواند با تأملات ذهنی تماشاچی که از پس آن ایده درخشان شکل گرفته پیوند بخورد.

از دل گذشته

«ویدئودروم»، ۳۴ سال بعد

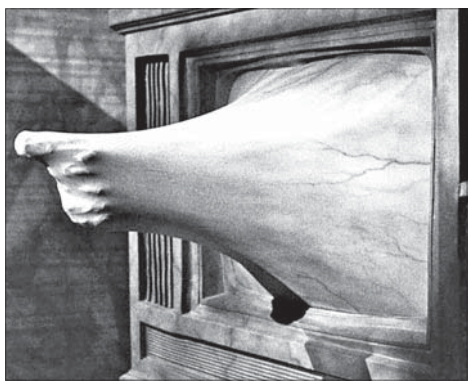
آینده ترسناک است

حسین عیدی‌زاده

۱. بلوغ سینمایی دیوید کرانبرگ خیلی دیر رخ می‌دهد و تا سال‌ها، حتی وقتی به شهرت هم می‌رسد از این بلوغ خبری نیست. وقتی فیلم‌های دوره اول فیلم‌سازی‌اش را نگاه می‌کنی، کارهایی مثل «جرم‌های آینده»، «استریو»، «هار» و حتی «اسکنرز» و «Shivers»، همچنان احساس می‌کنی با فیلم‌سازی روبه‌رو هستی که ذوق‌زدگی بیش از اندیشه او را به جلو می‌راند. در یکی، دو کار اول بلندش، کرانبرگ اساسا در خلق درام شکست خورده است؛ به دلیل کمبود امکانات قید ضبط دیالوگ را زده و فیلم‌هایش با حداقل‌ترین زمان ممکن برای یک فیلم بلند مجموعه‌ای از تصاویری هستند که گاه بیننده را شوکه می‌کنند و گاه آن‌قدر بی‌ربط به‌نظر می‌رسند که گویی فیلم‌ساز فقط خواسته زمان فیلم را پر کند. در همین فیلم‌ها اما یک نکته خودنمایی می‌کند؛ کرانبرگ در گرفتن قاب‌های ساکن و بدون حضور بازیگر بسیار قدرتمند است، توانایی تحسین‌آمیزی در معماری این قاب‌ها دارد، انگار آرشیتکتی دقیق باشد که خطوط و رنگ آنها بیشترین معنا و کاربرد را برایش دارد.

۲. کرانبرگ با «اسکنرز»، «Brood» و «Shivers» گامی به سمت حرفه‌ای‌شدن برمی‌دارد. این فیلم‌ها نشان می‌دهند کارگردانشان آدمی است که ذهنیتی مشخص درباره علم و بدن انسان و تأثیر علم و تکنولوژی بر بدن انسان پیدا کرده است. در این فیلم‌ها هنوز می‌شود برخی خام‌دستی‌های کرانبرگ را دید؛ مثلا در فصل‌های مکالمه دونفره در هر سه فیلم، فیلم‌ساز از سیستم رایج، نمای دونفره و کلوزآپ از هر کس که صحبت می‌کند و بستن سکانس با نمای دونفره استفاده می‌کند. این به خودی‌خود، نشانه ضعف نیست، غرضم این است که فیلم‌ساز دنبال خرج‌کردن خلاقیتش در زمینه استفاده خلاقانه از ترفندهای سینمایی نیست. نگاه دقیق‌تر به فیلم‌ها نشان می‌دهد کرانبرگ بیشتر به‌دنبال شوکه‌کردن مخاطب است و برای همین فیلم‌هایی که نامشان رفت، اغلب از نظر فیلم‌نامه بسیار ضعیف هستند و از نظر بصری هم به‌جز لحظاتی چیز دندان‌گیری ندارند. آن لحظات هم محدود می‌شود به نقاط اوج داستان؛ زمانی‌که فیلم‌ساز می‌خواهد گره‌گشایی را با قدرت تمام انجام دهد و نمونه جالبش آنجایی است که شخصیت اصلی «Brood» رَدای سفیدش را کنار می‌زند و راز به‌دنیاآمدن کوتوله‌های شوم و شیطانی را فاش می‌کند.

۳. فیلم‌های کرانبرگ از همان ابتدا از وسوسه عمر این کارگردان خبر می‌دهند: واکنش انسان و مخصوصا فیزیک او به پیشرفت علم و تکنولوژی. شاید بهترین فیلم کرانبرگ در بیان این ایده، فیلم «ویدئودروم» باشد؛ فیلمی که در سال ۱۹۸۳ ساخته شده، ولی قرابت غریبی با رمان «مصرف‌شده/ Consumed» دارد که کرانبرگ در سال ۲۰۱۴ منتشر کرد. فیلم داستان مردی است که به شکلی



عجیب به تصاویری خشونت‌بار و درعین‌حال تحریک‌آمیز از شکنجه (ظاهرا) واقعی آدم‌های ناشناس که از کانال ماهواره‌ای غیرقانونی پخش می‌شود، اعتیاد پیدا می‌کند.

این فیلم اوج هنرنمایی کرانبرگ در فرم و محتواست. فیلم‌ساز با این ایده فرصت پیدا می‌کند تا اندیشه‌هایش درباره مخرب‌بودن رسانه، مسموم‌بودن اطلاعاتی که به خورد مخاطبش می‌دهد و تأثیر فیزیکی این تخریب را به عینی‌ترین شکل ممکن به تصویر بکشد. از نظر اجرائی، فیلم بسیار هوشمندانه است و حالا با گذر بیش از ۳۳ سال هنوز هم می‌شود فریب فیلم‌ساز را خورد و نفهمید فیلم‌ساز چه‌موقع در حال نمایش واقعیت و چه‌موقع در حال نمایش خواب و خیال یا بهتر بگوییم کابوس است. ایده استفاده از نوار ویدئویی، تکنولوژی فوق‌پیشرفته آن روز را حالا می‌شود با سیستم گوشی‌های همراه و واقعیت مجازی ترکیب کرد و دید کرانبرگ چقدر در پیشگویی تلخش از آینده پیشرو بوده است. برخلاف فیلم‌های قبلی کرانبرگ تا «ویدئودروم» که بر اساس شوک لحظه‌ای بنا شده بودند، این فیلم بر اساس ایده‌ای عمیق و فلسفی و البته تکان‌دهنده شکل گرفته و برای همین هم هست که هنوز تازه است. برای نمونه می‌توانید به سکانس‌هایی رجوع کنید که مکس رِن (با بازی جیمز وود) دچار وحشت بدن می‌شود یا وارد تلویزیون می‌شود یا در شکمش نوار یا اسلحه جای می‌دهد.

رابطه بیمارگونه مکس و نیکی (دبرا هری) در این فیلم انگار پیشایندی است برای روابط سراسر بیمارگونه فیلم «تصادف» که کرانبرگ حدود ۲۰ سال بعد ساخت و در آن رابطه جسم با تصادف و آهن را به استعاره‌ای برای نمایش ملال انسان جامعه مدرن بدل کرد. در «ویدئودروم» اما انسان مدرن هنوز به ملال نرسیده، هنوز تکنولوژی و پیشرفت آن برایش جذابیت دارد و هنوز مثل بچه کوچکی است که دارد با این اسباب‌بازی بازی‌بازی می‌کند. همین باعث می‌شود فیلم کرانبرگ که عده‌ای آن را «تکنوسوررئال» خواندند هنوز هم ترسناک باشد. اگر برخی از پیشرفت‌های فناوری؛ مثل تلویزیون و نوار ویدئو و ماهواره حالا دیگر قدیمی شده باشند و جزئی لاینفک از زندگی ما، پیشرفت‌هایی مثل واقعیت مجازی و هوش مصنوعی هستند که جای اسباب‌بازی‌های دهه ۱۹۸۰ را برای ما بگیرند و ما را درگیر حالتی تکنوسوررئال کنند تا تسلطمان بر واقعیت را از دست بدهیم و شاید درگیری ما با این فناوری‌های جسمی به سبک کرانبرگ نشود، اما قطعا از نظر روحی و روانی همان جنونی را ممکن است به ما منتقل کند که مکس رن در «ویدئودروم» دچارش شد؛ آینده همیشه برای کرانبرگ چیزی ترسناک و سیاه بوده و این زیباترین دستاورد هنری فیلم‌ساز کانادایی در دوران اول فیلم‌سازی‌اش تا پیش از آغاز دهه ۱۹۹۰ است.

سیه‌رانوادا به روایت کریستی پویو

دوربین در نقش مرد مُرده

سروش شکوئی‌پور: در اولین اکران «سیه‌رانوادا» در کلوژ رومانی، بسیاری از بیننده‌ها انگار که در حال تماشای یک کمدی خالص باشند، بارها به خنده افتادند! در اکران فیلم در وین، واکنش بینندگان متفاوت بود؛ با نگاهی جدی‌تر با فیلم روبه‌رو شدند و در بعضی از صحنه‌ها، حسی متناقض از غم و شادی به‌طور هم‌زمان به آنها دست داده بود. به نظرم برای توجیه این موضوع، باید بین یک مخاطب عادی و کسی که فیلم را در جایی مانند جشنواره می‌بیند، تمایز قائل شویم. شما وقتی در جشنواره فیلمی را برای تماشا انتخاب می‌کنید، می‌روید تا از آن لذت ببرید! به کسانی که این فیلم‌ها را برای اکران انتخاب کرده‌اند اعتماد کامل دارید و معمولا کسی به فیلم‌های انتخاب‌شده اعتراضی ندارد؛ چراکه تحت‌تاثیر جو جشنواره فیلم را تماشا می‌کند. همین مسئله موجب می‌شود که بیننده حتی قبل از اینکه فیلم را دیده باشد، وقتی مرا در جشنواره‌ای می‌بیند برایم دست بزند و جیغ بکشد! در کن و مراسم فرش قرمز (و بقیه فرش‌ها که البته آبی بودند!) شاید این اتفاق به‌خاطر موزیکی بود که باید از فیلمم؛ «سیه‌رانوادا»، انتخاب می‌کردم تا پخش شود. من یک موسیقی سنتی و فولکلور رومانیایی را انتخاب کردم که با استقبال حاضران مواجه شد. دخترم به من می‌گفت هنگامی که این مراسم از تلویزیون در رومانی پخش می‌شد، هرکس که آن را می‌شنید هیجان‌زده می‌شد و حسی مانند غرور ملی به او دست می‌داد. من این آهنگ را برای مراسم فرش قرمز انتخاب کردم؛ چراکه پدرم خیلی آن را دوست داشت. این آهنگ بسیار غم‌انگیز است و شاید از جهاتی دیگر انتخاب خوبی بود؛ چراکه اتفاقات غم‌انگیزی برای این فیلم قبل از اکرانش در کن افتاد. اینکه درست چند هفته قبل از کن، بازیگر نقش تونی و مسئول حمل‌ونقل فیلم که تنها ۳۳ سال داشت، فوت شد. هنگامی که روی فرش قرمز قدم می‌زدم و این آهنگ پخش می‌شد، بسیار احساساتی شده بودم، اما شما روی فرش قرمز حق ندارید گریه کنید! باید آنجا بهترین خودتان را به نمایش بگذارید تا مبادا اسپانسرها از شما قطع‌امید کنند! درمورد فیلم، سؤالی که اغلب از من پرسیده می‌شود در رابطه با دوربین است. همان‌طور که در فیلم می‌بینید، دوربین در مکانی قرار گرفته و به خود اجازه نمی‌دهد تا جایش

را عوض کند و حتی وقتی در اتاقی به‌رویش بسته می‌شود، او به داخل اتاق نمی‌رود. دوربین در سیه‌رانوادا در جایگاه چشم بیننده قرار دارد و این ایده کاملا با سبک فیلم مرتبط است. ما در زندگی تنها می‌توانیم از یک جایگاه خاص به اتفاقی که در برابر چشمانمان در حال رخ‌دادن است، نگاه کنیم. حتی اگر شما جایتان را هم عوض کنید، باز هم از همان زاویه دید به آن می‌نگرید؛ زیرا زاویه دید چیزی فیزیکی نیست و در ذهن شما شکل می‌گیرد. فیلترهایی که با آن مفهوم اتفاقی را که پیش چشمانمان در حال رخ‌دادن است رمزگشایی می‌کنیم، در ذهن ماست؛ به‌عنوان‌مثال وقتی شما برای تماشای یک فیلم به سینما می‌روید، یک دیکشنری از تاریخ سینما به‌همراه خود نمی‌برید! شما برای فهم فیلم در لحظه، به شخصیت خودتان، تجربیات و زندگی‌تان فکر می‌کنید؛ هرآنچه که در ذهن شماست به شما کمک می‌کند تا فیلم را بفهمید. حتی شاید اتفاقی که بعدها برایتان بیفتد، باعث شود که یاد فیلمی که قبلا دیده‌اید، بیفتید و مجددا به آن فکر کنید. البته اینکه زندگی عادی را در سینما به‌عنوان منبع الهام انتخاب کنیم، برای من اصلا چیزی نیست که حائز اهمیت باشد و من همواره تلاش کرده‌ام تا از واقع‌گرایی محض فاصله بگیرم. بیننده باید از این نکته آگاه باشد که فیلمی که تماشا می‌کند، بر اساس موضوعی ساخته شده که مؤلف آن فیلم مشخص کرده است. بنابراین در «سیه‌رانوادا»، دوربین باید جایگاه درست خودش را در داستان پیدا می‌کرد. واقعیت این بود که شخصیت‌های داستان به‌نوعی سردرگم هستند، انگار که سرگیجه دارند و به‌دنبال راهی هستند تا خود را از وضعیتی که با آن مواجهند، خارج کنند. آنها این کار را با صحبت‌کردن درباره موضوعات مختلف، اعتقادات و حتی حرف‌های بی‌پایه‌واساس درباره حادثه ۱۱ سپتامبر، انقلاب رومانی، کمونیسم و حتی درباره خانواده خودشان انجام می‌دهند! آنها به این شیوه می‌خواهند به آرامش برسند. چنین سردرگمی و وضعیتی باید در جایگاه و حرکت دوربین نیز نمایان می‌شد. شاید جالب باشد که برخی از مسیرهای حرکت پن دوربین، اشتباه به نظر می‌آید! در زندگی عادی در بسیاری از مواقع، فرد احساس می‌کند که نمی‌داند دارد چه می‌کند و حواسش به اطرافش نیست. دوربین نیز در «سیه‌رانوادا» گاهی گیج می‌شود و نمی‌داند در مواجهه با این‌همه انسانی که در اطرافش به دنبال راه فرارند، چه واکنشی نشان دهد. وقتی شما جایی بایستید، بعضی حرف‌ها را می‌شنوید و بعضی اتفاق‌ها را می‌بینید و بعضی‌ها را نه. حتی اگر حرف‌هایی را بشنوید، باید عکس‌العمل مناسبی نسبت به آن داشته باشید. سکانسی از فیلم را به خاطر بیاورید که تونی در رابطه با دیدن یک اتفاق از پشت سوراخ کوچکی در دیوار صحبت می‌کند. سؤال این است که شما چه می‌بینید؟ و پاسخ این است که آنچه شما می‌بینید فقط به زاویه دید شما بستگی دارد. به‌همین دلیل در «سیه‌رانوادا» ما تراولینگ، زوم، تغییر فاصله کانونی و... نداریم و با دوربین همانند چشمان عادی رفتار کرده‌ایم. سر صحنه، من به فیلم‌بردارم گفتم که فقط به بازیگران نگاه کن. در مذهب ارتدوکس، روح فرد مُرده پس از ۴۰ روز به خانه خود بازمی‌گردد تا با عزیزانش وداع کند و پس از آن آزاد می‌شود. دوربین در «سیه‌رانوادا» درواقع چشمان پدر است که به خانه بازگشته، جایی ایستاده و در حال تماشای خانواده خود است، درحالی‌که سایر بازیگران او را نمی‌بینند؛ البته من هیچ انتظاری ندارم که مخاطبان فیلم متوجه این نکته بشوند، اما دوربین درواقع خود در حال بازی در فیلم است؛ بازی در نقش مردی مُرده.