

سینمای بیرون



مروری بر «پارک پارانوئید» ساخته‌ی گاس ون سنت

امانوئل بوردو / کایه دو سینما

ترجمه: مسعود منصوری

این مقاله از کایه دو سینما ، اکتبر ۲۰۰۷ ، انتخاب و پیش از این در فصلنامه‌ی فیلمخانه چاپ شده است.

گرافیک و نشر الکترونیک:
حرفه، معمار
mmansouri.com

الکس کلماتِ مارگریت دوراس در کتاب بیرون را به زبان می‌راند. می‌گوید باید آنجا، در بیرون، یک زندگی دیگر وجود داشته باشد متمایز از آنچه او می‌شناسد؛ متفاوت از دنیای والدین، دوست‌دخترها و جدایی‌ها. لایه‌هایی غنی‌تر و پیچیده‌تر از واقعیت که چیزهایی به‌راستی مهم مثل قحطی در آفریقا یا جنگ در عراق را در بر می‌گیرد. میسی، هم‌کلاسی‌اش، یگه می‌خورد. خوب می‌داند که الکس چندان در قید آفریقا و امثال آن نبوده است. حق دارد، اما مسأله این است که پسرک همین تازگی یک ناتور شب را تصادفی کشته و این موضوعاتِ «بی‌ربط» همه‌ی آن چیزی‌ست که در واکنش به حادثه سر هم کرده است.

حالا چهار فیلم شده که از خود می‌پرسیم مرگ نزد گاس ون سنت چه معنایی به خود می‌گیرد. با جری ، فکر کردیم که مرگ تنها نتیجه‌ی اختیار یا از روی تصادف است – چیزی نیست مگر سرابی در صحرا. با فیل ، پنداشتیم که سینماگر با کنار گذاشتن جبرگرایی‌ها حادثه‌ی کلمباین را تهی از معنا می‌کند یا برعکس ، مغلوب تقدیرگرایی می‌شود. با آخرین روزها ، راغب شدیم خودکشی بلیک را عملی تلقی کنیم که به‌طور قطع اتفاق خواهد افتاد – با آن سمفونی پیشگویانه که آوازه‌خوان را قادر ساخت تا با فراسو آشنا شود پیش از آن که در آن فرو غلتد.

فیلم تازه مسیر تازه‌ای می‌سازد: مرگ نه آخر کار که همان اول سر می‌رسد و قهرمان فیلم نه قربانی مرگ که عامل ناخواسته‌ی آن است. چنین است که پارک پارانوئید نسبت به فیلم‌های پیش از خود تصادفی‌تر می‌نماید: بالا پایین شدن‌هایش گذرهای فراوانی را به‌سوی «ترازهایی دیگر» [از واقعیت] نشان می‌دهد. این فیلم برخلاف زمزمه‌هایی که از کن تا به حال این طرف و آن طرف به‌گوش می‌رسد ، هرچیزی می‌تواند باشد جز تکرار مکررات. یک تغییر محور که در عین حال دعوتی‌ست به بازخوانی فیلم‌های پیشین. نه تصمیمی هنرمندانه ، نه رابطه‌ی علت و معلولی شکست‌خورده و نه زمانندی

دوآر: تعریف مرگ نزد گاس ون سنت پیش از هر چیز به مسأله‌ی فضا گره خورده است. بیاپید آن را فضای فیلم بنامیم. البته منظورمان نقطه‌ی دیدی که سینماگر از آن نگاه می‌کند نیست بلکه بُعدی است که مرگ در آن بر آدم‌هایی که تحت تأثیرش قرار می‌گیرند حادث می‌شود.

از این زاویه است که برای دریافت معنایی متفاوت ، باید کمی با این اثر کلنچار رفت تا آن پیام سیاسی-اخلاقی‌ای را که فیلم از تسلیمش سرباز می‌زند ، بیرون کشید. نه این که اثر آن پیام را انکار کند ، بلکه اقداماتش چنان به دقت محاسبه شده تا نوعی دودلی را ترتیب دهد. هر یک از اقدامات هم‌چون بدن آن ناتور شب روی راه‌آهن ، دو نیم شده است. دوربین روی بالشتک‌های هوا ، حرکات آهسته ، صحنه‌هایی که چندین بار از زاویه‌دیدهای مختلف نشان داده می‌شود ، ابرهای در حال حرکت ... ، همه‌چیز در کارِ شکل دادن به حصارِ ست حولِ یک فضای ذهنی که قائل به چیزی بیرون خود نیست. شاید هم ترکی باشد در جهانی که بر پایه‌ی فاصله گرفتن و غیاب قانون استوار است.

پارک پارانوئید با طیب خاطر اُخت شدنِ این دو امکان [فاصله گرفتن و غیاب قانون] را تمایزه می‌کند: کاهلی دلچسبِ الکس به بهترین

وجه ممکن با خیرخواهی توخالی بزرگترهایی که مدام به او تذکراتی می دهند (مأمور پلیس ، عمو و مادر) چفت و بست پیدا می کند در همان حال که تنها نقطه‌ی مشترک اسکیت‌بوردبازها ، به جز ورزش ، این است که از خطاب شدن تحت نام گروه واحد طفره می روند. کم کم دارد دست‌مان می آید که برای گاس ون سنت ، بی تفاوتی همان قدر که اغواگر است فلج کننده هم هست. پیش از این ، فیل و صحنه‌ی بحث در انجمن برای برادری همجنس /دگرجنس خواهانه نتوانسته بود تکلیف ما را روشن کند که بالاخره در برابر ایده‌ی جامعه‌ای که در آن گرایش‌ات آدم‌ها را نمی‌توان از ظاهرشان فهمید ، باید سر ذوق بیاییم یا بر خود بلرزیم.

کار صوتی عظیم سینماگر نقشی به‌سزا در ایجاد این اضطراب دارد. همه‌ی آن چه به گوش این فیلم‌ها می خورد آیا همان صدای «ترازهای دیگر»ست یا خیلی ساده سروصدای دست‌نخورده‌ی ماجراجویی‌های نوجوانانه ؟ شاید بگویند کاربرد صدای غیردایجتیک در این فیلم‌ها صرفاً برای تأکید گذاشتن بر مسأله است: موزیک ترجیع‌بند – به‌طور مثال ترجیع‌بندهایی که این‌جا از موسیقی ساخته‌ی نینورُتا در جولیتای ارواح وام گرفته شده – که هم می‌تواند یک قطعه‌ی موسیقی بی‌نقص باشد و هم صدای زمزمه‌مانندی که آدم‌ها را در خروج

از قلمروی شان همراهی می‌کند. با چنین دیدگاهی بی‌شک می‌توان بر این نوع ساده‌انگاری و ن سنت خرده گرفت. میان صداها یی که به کار می‌گیرد ، روی یکی تأکید ویژه‌ای می‌کند: صدای ریزش آب ، چه با موسیقی القاء شود و چه مستقیماً از جریان آب گرفته شده باشد. سینماگر به این منبع تمام‌ناشدنی از صمیم قلب عشق می‌ورزد و حداقل یک‌بار در هر فیلم آن را از صدا به تصویر منتقل می‌کند. این همان آبشار ابتدای آخرین روزهاست. در این فیلم اخیر ، نمای طولانی الکس زیر دوش را داریم که سرش را پایین گرفته و آب روی موهایش می‌ریزد و طنینی نافذ ذره ذره اوج می‌گیرد.

بی‌جهت وقت‌مان را با چنین دلالت‌های زیادی ساده‌لوحانه و بی‌ربط به موضوع تلف نکنیم که: پسرک با این کار می‌خواهد تنش را از گناه شستشو دهد. مشکل الکس جای دیگری است. نه این که مبرا از تقصیر باشد ، بلکه مسأله این است که از اهمیت واقعی دادن به آن چه پیش آمده طفره می‌رود. پس چه بسا با رفتن زیر آب می‌خواهد به گُنه حادثه برود تا درنهایت آن را پذیرا شود. این آبشاری است که پس گردن را خم می‌کند؟ یا ملالی است که در قالب سیلانِ آب فرو می‌ریزد؟

جستجوگریِ گاس و ن سنت در آلترناتیو ریشه می‌دواند و همواره بیشتر

و بیشتر به سمت آن-روی-سکه متمایل می‌شود. ملاحظات الکس و میسی درباره‌ی پوچی جنگ در عراق ممکن است ساده‌دلانه یا تحت تاثیر القائنات زمانه باشد، اما در عین حال از حقیقتی درباره‌ی سینمای ون سنت سخن می‌گوید. قرار نیست پندی از حادثه بگیریم، تنها مسأله، فهم بار آن است. تنها اتفاق، درهم‌آمیختن ترازهاست. به ناگاه، مثل وقتی که رود طغیان می‌کند، همه‌ی ترازها در یک آن با هم تماس می‌شوند و دورترین تراز - عراق یا آفریقا - تأثیرگذارترین تراز می‌شود. حادثه به جریان می‌افتد: طینش از دوردست‌ها به گوش می‌رسد، سرچشمه‌اش جایی ست در «بیرون». کودکانِ معصوم «ون سنت» را بسیار دور از معرکه می‌پنداشتیم. زهی خیال باطل: مرگ سر می‌رسد تا به آن‌ها بفهماند که آن‌طور که باید دور نبوده‌اند.

این مسأله شاید یک پارادوکس به نظر بیاید اما موضوع این است که در واقع، الکس تنها با شانه خالی کردن از زیر بار آن‌چه پیش آمده می‌تواند از بی‌تفاوتی خلاص شود. حال که غرابتِ قتل انعکاسی از یک غرابت تعمیم‌یافته‌تر را نشان می‌دهد، شاید او در ادامه به قصد از سر گرفتن زندگی راه برعکس را از بیرون به درون بپیماید. این جا بی‌شک نکته‌ی اخلاقی مضحکی نهفته است. به دشواری بتوان توصیفش کرد. مضاف بر آن، عنصری هست برای اشاره به این که این

نکته‌ی اخلاقی را نمی‌توان فارغ از تأثیرات کیهانی در نظر گرفت. بعد از فیل ، حالا نوبتِ پارک پارانوئید است که کلاس درس فیزیک را نشان دهد. سرِ الکس میان شبکه‌ای از سیم‌های فولادی قاب گرفته شده. هاله‌ی قدسی ، شاید شتابان چنین برداشت شود. اما نه: آنتن. ابزاری برای گذر از گران‌سنگی – یا از بی‌وزنی – به تک‌افتادگی در مدار گرانش عمومی.

از این روست که امروزه هنر گاس ون سنت به همراه دیگران راهی باز می‌کند برای قوتِ دوباره بخشیدن به تصویر ، راهی که هیچ‌گونه دینی به بازماندگان منریسم ندارد: شکوه سینما به سوی پارکی هدایت می‌شود که پارانویا در آن رنگ می‌بازد. الکس نمی‌داند با این رازِ مگو چه کند. به توصیه‌ی میسی ، همه‌ی ماجرا را در نامه‌ای خطاب به او می‌نویسد و در آتش می‌اندازد. در آخرین لحظه‌ها ، با پراکنده شدن خاکستر نامه و نه با پذیرفتن نشانه‌های قتل است که گاس ون سنت درخشش پسرک را رقم می‌زند. نه اندیشه ورزیدن بلکه به فراموشی سپردن ؛ نه اصلاح شدن بلکه مرور کردن ؛ و سرانجام نه تابش نور حقیقت بلکه یک سینماست که امکان مشاهده‌ی سرمنشأ و مرگ را زیر نوری که از تلاطم‌شان برمی‌خیزد مهیا می‌کند – نظاره‌ی تماس‌شان در یک آن ، حادث‌شده در فضایی بی‌کران.

سر به بیابان گذاشتن ، همواره سیاست را سر راه ملاقات کردن هم هست. نیاز به سیاست در این راه ، مثل نیاز است به درهم پیچیدن صدا. نه بیش از حد ، بلکه به قدر کفایت: تنها غیاب اندازه‌هاست که می‌تواند از آن جا ، مثالی مهیا کند برای چیزی که این جا در جریان است. مضاف بر ارجاع به شهر تیس [در یونان باستان] — با کاخ‌های مرمرین و گدازه‌های آتشفشانی سوزانش — جری به خود جرأت می‌دهد تا استعاره‌ای به غایت تقریبی از درگیری اعراب و اسرائیل ارائه کند: یکی تی شرتی با نشان ستاره‌ی زرد به تن دارد ، دیگری پارچه‌ای به شیوه‌ی چفیه دور سر. فیل یادآور جنگ جهانی دوم بود ، دریاسالار هالسی و نبرد جزایر تروک در اقیانوس آرام. در آخرین روزها ، بلیک ایده‌ی آرمانشهر را در خانه‌ای نشخوار می‌کرد که دور و برش گوزن‌ها و بزهای کوهی جست‌وخیز می‌کردند.

پارک پارانوئید با یکی دو دقیقه‌ای که با سوپر هشت فیلمبرداری شده پایان می‌گیرد. چند اسکیت‌باز روی اسکیت‌بوردهای‌شان وقت می‌گذرانند. پی‌نوشتی‌ست که به ناگاه پدیدار می‌شود بی‌آنکه خطابش به کسی باشد. آخرین سیلان: فیلم ، در ادامه‌ی راهش ، پذیرای جریان مبهم تصویرها در حالت خام‌شان می‌شود. دوربین در وقت مناسب روی اسکیت‌بورد می‌پرد: سینماگر خودش به سمت

دیگری پریده است. با آب یا آتش، در هزارتو یا صحرا، در خانه یا باغ، هر فیلم تازه‌ی گاس ون سنت در کارِ تعریف مفاهیمی‌اند از آن‌چه می‌توان «سینمای بیرون» نامید.



| پایان |