L'enfant

نویسنده و کارگردان: ژان پی یر و لوک داردن
فیلم‌بردار: آلن مارکوئن
تدوین: ماری هلن دوزو
طراح تولید: ایگور گابریل
بازیگران: جرمی رنیه (برونو)،
دبورا فرانسوا (سونیا)،
جرمی سگار (استیو)
محصول بلژیک و فرانسه، ۲۰۰۵

جای پایی روی دیوار

■ مجید اسلامی

◁ سونیا بچه‌به‌بغل از پله‌ها می‌رود بالا (نمایی که در طول فیلم بارها تکرار می‌شود). بچه چندروزه است و بعدتر می‌فهمیم سونیا تازه از بیمارستان مرخص شده. کلید می‌اندازد که وارد خانه‌اش شود، ولی او را راه نمی‌دهند. معلوم می‌شود برونو خانه را چندروزه اجاره داده. در پی یافتن برونو برمی‌آید. برای کسی پیغام می‌گذارد، به پاتوق برونو - دم رودخانه - سر می‌زند، دوباره تلفن می‌زند، تا این‌که او را در خیابان ظاهراً در حال گدایی می‌یابد. می‌کوشد برونو را به بچه علاقه‌مند کند، می‌کوشد بچه‌بغل کردن یادش بدهد، می‌کوشد او را به سر نوشت بچه پیوند بزند... بی‌نتیجه.

سینمای داردن‌ها با همین چند فیلم مثل یک ژانر اختصاصی شده. با عناصر تکرارشونده (دوربین روی دست، پرسه‌زنی در شهر...)، مضامین تکرارشونده (فقر، ارزش‌های اخلاقی...) و بازیگران تکراری (جرمی رنیه). دوربین روی دست بلافاصله آدم را یاد فون‌تری‌یه و دگما ۹۵ می‌اندازد. اما دنیای داردن‌ها گرچه مانند فیلم‌های دگما تلخ است، اما دوست‌داشتنی‌ست. مثل تفاوت فضای فیلم‌های برسون است با فضای فیلم‌های برگمان. داردن‌ها را از خیلی نظرها می‌توان وارث برسون دانست (به‌ویژه در حذف نماهای معرف، استفادهٔ پارامتریک و موتیف‌وار از مکان‌ها، مونتاژ پویا، و استفاده از نابازیگران). اما داردن‌ها از برسون خوش‌بین‌ترند. در این‌جا همیشه می‌توان امیدوار بود که نور امیدی ظاهر شود. رابطه‌های گسسته از نو برقرار شود. آدم‌ها به خوی و خصلت انسانی‌شان بازگردند. قهرها به آشتی بدل شود، و آدم‌ها یاد بگیرند که کینه‌ها را کنار بگذارند و همدیگر را ببخشند. می‌توان تلخی‌ها را با این امید سپری کرد و چشم انتظار آینده بود.

چه‌قدر این زوج با هم خوش‌اند. دختر چندان ناراحت نیست که برونو در بیمارستان به او سر نزده. مثل بچه‌ها ورجه‌وورجه می‌کنند و دنبال هم می‌دوند؛ دختر هماهنگ با موسیقی دانوب آبی دست پسر را دوستانه گاز می‌گیرد،

و پسر به آسانی ۲۲۰ یورو می‌دهد که کاپشنی مشابه کاپشن خودش برای دختر بخرد تا حالت‌شان مثل دوقلوها شود. دختر کودکانه ذوق می‌کند. (هیچ‌کدام از این صحنه‌ها در نسخهٔ جشنواره نبود. آه، دامن لعنتی!) در باند تبهکاری پسربچه‌ها نیز همه با هم خوب‌اند. از ناسزا و دعوا و درگیری خبری نیست. دوستانه غنائم‌شان را تقسیم می‌کنند و در مواقع گرفتاری می‌توانند روی هم حساب کنند. فقر هست، اما این‌جا مثل بهشت است. یکی از این غنائم جعبه‌ای‌ست که درش قفل است. قفل را می‌شکنند. داخلش یک وصیت‌نامه است. وصیت‌نامه را دوباره می‌گذارند داخل جعبه و می‌اندازند داخل رودخانه (شاید این وصیت‌نامه نطفهٔ داستان فیلم بعدی داردن‌ها باشد. همچنان که سونیای این فیلم می‌تواند همان «روزتا» باشد که حالا کمی بزرگ‌تر شده.)

اسکلت فیلم‌های داردن‌ها همیشه کم‌وبیش کلاسیک است. شروع به معرفی موقعیت و شخصیت‌ها اختصاص دارد: معرفی سونیا، آپارتمان‌شان، برونو، پاتوق برونو، حتی موتور (که بعدتر به عنصری کلیدی بدل می‌شود). البته این معرفی به شیوهٔ خاص داردن‌هاست، موجز و تکه‌تکه... بعدتر باید منتظر تضادهای دراماتیک بود. برونو بچه را می‌فروشد. سونیا غش می‌کند. برونو بچه را پس می‌گیرد و همزمان، هم با پلیس درگیر می‌شود، هم با تبهکاران، هم با سونیا. راه‌حلی که برونو برای خروج از بحران پیدا می‌کند، راه‌حلی دزدد و چرخه‌وار است؛ یک صحنهٔ نفس‌گیر دزدی که به استیصال کامل می‌انجامد. در سینمای داردن‌ها همچون **جنایت و مکافات** داستایفسکی، رفتن به ادارهٔ پلیس و معرفی خود، تراژدی نیست، بلکه گره‌گشایی‌ست... راهی برای رستگاری.

برونو وارد ساختمانی ناشناس می‌شود. از پله‌ها بالا می‌رود. بچه را آرام می‌خواباند روی کاپشن‌اش و می‌رود به اتاقی دیگر. موبایلش زنگ می‌خورد. به او می‌گویند در

اتاق را ببندد. صدای گام‌های کسانی را محو می‌شنویم، و صدای محو نق‌نق بچه. موبایلش یک تک‌زنگ می‌خورد. برمی‌گردد به اتاق بغلی. کاپشن‌اش روی زمین است، بدون بچه. یک پاکت پول هم هست...

برونو در پاتوقش دم رودخانه نشسته. سونیا سراسیمه می‌آید سراغ بچه را می‌گیرد. برونو می‌گوید فرو ختمش. یکی دیگر می‌آوریم. بیا این پول را ببین... سونیا از حال می‌رود...

برونو کرکرهٔ در گاراژی را می‌کشد بالا و داخل می‌شود. کرکره را می‌کشد پایین. توی تاریکی گوش می‌دهد. صدای ماشین می‌آید. صدای پایین کشیده‌شدن کرکرهٔ گاراژ بغلی. کسی می‌گوید: پول! برونو پول را درمی‌آورد و می‌خواهد به دستی بدهد که از دریچهٔ بالای دیوار دراز شده. دستش نمی‌رسد. یک پیت حلبی پیدا می‌کند و می‌گذارد زیر پایش. صدای شمردن پول. ظاهراً یکی از اسکناس‌ها کم است. معلوم می‌شود در جیب برونو جا مانده. صدای بازشدن کرکره. صدای دورشدن ماشین. برونو به گاراژ بغلی می‌رود. بچه آن‌جاست، صحیح و سالم.

سینمای داردن‌ها یعنی جزئیات (این هم میراث برسون است). برخی جاها از منطق زمان روانی استفاده می‌شود. روایت را محدود می‌کنند به اطلاعات یکی از شخصیت‌ها و تجربهٔ ما را با او یکی می‌کنند (مثل همین صحنه‌های بالا). اگر برونو فقط صداهایی محو می‌شنود، ما هم محدودیم به همان صداها. این‌طوری هویتی ناشناخته و حتی متافیزیکی به قاچاقچیان نسبت داده می‌شود؛ هویتی بسیار ترسناک‌تر و مخوف‌تر از هر چهره و رفتاری. این همچنین راهی‌ست برای نشان‌ندادن خشونت (خشونتی که خرده‌تبهکاران بعدی اعمال می‌کنند نیز در نمایی لانگ‌شات و با فاصله نشان داده می‌شود). گاهی نیز اطلاعات شخصیت از ما بیش‌تر است، او چیزی را می‌بیند که ما آن را با تأخیر می‌بینیم (وقتی سونیا اول فیلم برونو را در خیابان می‌بیند، ما با تأخیر او را می‌بینیم؛ در صحنهٔ دزدی نیز روی موتور، اول برونو و استیو تعقیب‌کننده‌ها را می‌بینند، بعد ما آن‌ها را با تأخیر می‌بینیم).

استفاده از تکنیک زمان روانی توسط داردن‌ها افراطی نیست. فقط بعضی جاها از برداشت بلند استفاده می‌کنند (مثلاً در هر دو صحنهٔ جابه‌جایی بچه با پول). ریتم فیلم‌هاشان تند است. تعداد کات‌ها و جامپ‌کات‌ها نسبتاً زیاد است. ولی در شکلی طبیعی. هیچ‌چیز قرار نیست توی ذوق بزند.

سونیا، برونو را از خانه می‌اندازد بیرون. چیزهایی را هم که برای او و بچه خریده پس‌اش می‌دهد. برونو می‌کوشد آن چیزها را بفروشد. کالسکهٔ بچه را که به گفتهٔ خودش ۳۵۰ یورو خریده (راست می‌گوید؟)، دست بالا ازش می‌خرند ۶۵ یورو، کاپشنی را که ۲۲۰ یورو برای سونیا خریده، ازش می‌خرند یک یورو. همهٔ این پول‌ها را هم باج‌گیرها با کتک ازش می‌گیرند؛ گوشی موبایلش را هم تبهکاران ازش گرفته‌اند؛ کلاهش را هم که قبل‌تر فروخته. این‌گونه است که هویتش را عملاً از دست می‌دهد، تا دوباره بازیابد. اما قبل از آن بایستی غسل تعمید کند؛ توی آب رودخانه؛ آب

دنیای داردن‌ها گرچه مانند فیلم‌های دگما تلخ است، اما دوست‌داشتنی‌ست. مثل تفاوت فضای فیلم‌های برسون است با فضای فیلم‌های برگمان. داردن‌ها را از خیلی‌نظرها می‌توان وارث برسون دانست.

سرد رودخانه؛ همان رودی که همواره پناهگاهش بود، این‌بار، هم پناهش می‌دهد، هم تطهیرش می‌کند.

فیلم داردن‌ها پر از عناصر فیزیکی و اشیایی‌ست که جابه‌جا در داستان نقش دراماتیک دارند: موبایل، وسیله‌ای برای ارتباط با تبهکاران؛ صدایش یک موتیف تکرارشونده است؛ کالسکهٔ بچه تصویر اصلی فیلم را در ذهن شکل می‌دهد؛ زن و مردی با کالسکه (تصویر زوجی خوشبخت)، مردی با کالسکه گدایی می‌کند، و مردم کمک می‌کنند با آن وارد اتوبوس شود، زن با پس‌دادن آن وابستگی‌اش را به مرد قطع

می‌کند؛ موتور، وسیله‌ای برای دزدی، وسیله‌ای برای گیرافتادن، مردی با موتور خاموش در خیابان (یادآور کالسکه) تجسم استیصال، مقدمه‌ای برای تصمیم نهایی. کاپشن دختر، وسیله‌ای برای همانندی، پس‌دادن‌اش تجسم یک تصمیم قاطع برای جدایی. رودخانه، مأمن همیشگی، محلی برای پناه‌گرفتن، و...

استیو کیف‌دزدی را در حالی که ترک موتور نشسته وارسی می‌کند و چیزهای به‌زعم خود بی‌ارزش را دور می‌ریزد: لباس‌ها را تکه‌تکه می‌اندازد، پول‌ها را به برونو می‌دهد، دست‌آخر خود کیف را هم دور می‌اندازد، بی‌آن‌که در قید این باشد که هر کدام از آن اشیا برای صاحبش چه‌قدر باارزش بوده (صحنهٔ تکان‌دهنده‌ای‌ست، برای هر یک از ما که روزی چیزی را از زمان دزدیده‌اند).

فیلم در عین سادگی وارث سنت سینمای اروپا نیز هست یعنی سنت استراتژی ابهام. خیلی چیزها در فیلم بی‌توضیح باقی می‌ماند: آن ماشین کروکی چی بود؟ آیا کرایه‌ای بود؟ آن تبهکاران خرده‌پا که برونو را کتک زدند کی بودند؟ رابطهٔ

استیو با برونو چه‌جور رابطه‌ای است؟ اساساً استیو چرا دزدی می‌کند؟ آیا آن مدرسه یک‌جور دارالتأدیب است؟ به هیچ‌کدام از این سؤال‌ها پاسخ روشن داده نمی‌شود. به برخی چیزها هم نوک زده می‌شود؛ مثل رابطهٔ برونو و مادرش (معلوم می‌شود که مادر برونو خبر ندارد که او بچه‌دار شده و اصلاً سونیا را نمی‌شناسد)، ولی مهم‌ترین ابهام برمی‌گردد به انگیزهٔ برونو برای فروش بچه. در شکل فعلی به‌نظر می‌رسد که این کار از سر نیاز نیست (البته او نیاز مالی دارد، ولی نه آن‌قدر که از سر استیصال آن کار را کرده باشد)؛ بیش‌تر از سر نوعی بی‌قیدی است. عملاً می‌بینیم برونو این کار را با نقشهٔ قبلی انجام نمی‌دهد، ولی هیچ‌وقت توضیح هم نمی‌دهد که چرا این کار را کرده. درعوض به پلیس می‌گوید برای انتقام این کار را کرده. می‌گوید پدر بچه نیست و سونیا دوست دارد او را بیندازد زندان تا با پسرهای دیگر برود. ولی لابد این حرف‌ها را برای خلاصی از دست پلیس می‌گوید. وگرنه سونیا را هیچ‌وقت با کس دیگری نمی‌بینیم و فصل‌های ابتدایی فیلم نشان می‌دهد که برونو را خیلی دوست دارد. همچنین چه دلیلی وجود دارد که برونو این‌طور فاقد غریزهٔ پدری باشد و بچه را دوست نداشته باشد؟

برخی ابهام‌ها به مونتاژ نیز ربط دارد. مثلاً جایی برونو پشت در خانه به سونیا التماس می‌کند که به‌اش پول قرض بدهد. صحنه کات می‌شود به برونو که رفته شب را روی کارتون بگذراند. فردا صبح دم مدرسهٔ استیو منتظر ایستاده و نان یا ساندویچی می‌خورد. آیا سونیا به او پول قرض داده؟ آیا پول داشته و به سونیا دروغ گفته؟ آیا گدایی کرده؟ معلوم نیست. برخی از این سطوح ابهام به کم‌بودن دیالوگ‌ها ربط دارد. سینمای داردن‌ها سینمای تصویر است. دیالوگ‌ها بریده‌بریده و بسیار موجز است؛ خشک و قاطع. اما بازی‌ها چندان خشک نیست. (لااقل صحنه‌های حذف‌شده در جشنواره، همان دویدن‌ها و شوخی‌ها، آن‌قدر گرما دارد که به فیلم روح ببخشد).

برونو خودش را به پلیس معرفی کرده و ظاهراً حالا در زندان است. سونیا آمده ملاقاتش. می‌پرسد: قهوه می‌خوری؟ و می‌رود برایش از دستگاه قهوه می‌گیرد. برونو قهوه به دست می‌زند زیر گریه. گریه‌ای تلخ که چهره‌اش را از شکل می‌اندازد. سونیا هم به گریه می‌افتد. سرهاشان را به هم نزدیک می‌کنند و تلخ و صدادار گریه می‌کنند. رنگ موهاشان عین هم است. حالا بدون نیاز به کاپشن‌های یک‌شکل مثل دو قلوهای به هم چسبیده‌اند. چه پایان باشکوهی!

فیلم داردن‌ها را بارها می‌شود دید. کم‌تر فیلمی‌ست که این‌قدر ظرفیت دوباره دیده‌شدن را داشته باشد. شاید چون اهمیت‌اش به‌خاطر مفاهیم نیست؛ شاید چون موتیف‌ها شکلی موسیقایی به آن می‌بخشند؛ شاید چون بافت صحنه‌هاست که خاطره‌انگیز است، نه محتوای آن‌ها؛ شاید چون دنیایی‌ست که ما را با خود می‌برد.

برونو کالسکهٔ حاوی بچه را گذاشته کنار دیوار و منتظر است تبهکاران به‌اش زنگ بزنند. پاهایش را توی آب گل‌آلود فرو می‌کند و می‌پرد پایش را روی دیوار می‌کوبد تا جای پای گلی‌اش روی دیوار بیفتد. سعی می‌کند هر بار جای پایش را بالاتر ببرد. فیلم روی این حرکت تأکیدی نمی‌کند، ولی بعدتر بی‌اختیار فکر می‌کنیم چه کنش معناداری! برونو جاه‌طلبی‌اش در کثیف کردن یک دیوار تمیز است، آن هم نه با منظور و نقشهٔ قبلی، فقط از سر بی‌قیدی. آیا این تراژیک نیست؟ ◀