سینمای امروز انگلستان
(۳)

□ کامیار محسنین

گابریل و من Gabriel and me

کارگردان: اودیان براساد. فیلمنامه‌نویس: لی هال. بر اساس نمایشنامه رادیویی عاشقتم جیمی اسپاد از: لی هال. مدیر فیلمبرداری آلن الموند. تدوینگر: بری وینیس، طراح صحنه: اندی هریس. طراح لباس: مری جین رینر. طراح چهره‌پردازی: پنی اسمیت. موسیقی متن: استفن واربک.

بازیگران: دیوید بردلی (پدربزرگ)، شان لنداس (جیمی)، ایان گلن (پدر)، رزی (مادر)، بیلی کانلی (گابریل)، ایان کولن (ریدلی).

انگلستان ـ ۲۰۰۰، رنگی، ۸۶ دقیقه.

بچه‌ها واقعاً دوست دارند که کسی آنها را جدی بگیرد و سعی کند مثل بزرگترها با آنها حرف بزند. نقطه قوت اصلی گابریل و من در میان آثار کودک سینمای انگلیس همین است؛ فیلمی که سعی می‌کند با بچه‌ها حرفهای جدی بزند؛ حرفهایی درباره پسری ناسازگار و غیرعادی که پدری ملحد دارد، ولی خود می‌کوشد با دستیابی به جایگاه فرشته‌ای الهی آرام بگیرد. گابریل و من یک ویژگی برجسته دیگر نیز دارد؛ فاصله دو نسل را به شکلی شایان توجه نشان می‌دهد؛ نسلی که از جنبشهای دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی سربرآورده است و فرزندانی که در عصر شکست ایدئولوژیهای بشری و گسترش بی‌تعادلی و سرگردانی، بار دیگر ایمان الهی را کشف کرده است.

اما این تنها یک تأویل از روایت است که در طول آن، باید رویارویی‌های پسر با فرشته و مکاشفات تنهایی او را واقعیت انگاشت و در تناقض سکانسهای پایانی آن درماند. پس حتماً راهی دیگر برای تأویل این روایت وجود دارد؛ روایتی که سعی می‌کند با فریادی تلخ و عصبی‌کننده، فاصله روزافزون نسلها را محکوم کند و بی‌تعادلی تمام شخصیتها را به گوش همگان برساند؛ روایتی که با اشکالاتی متعدد، می‌کوشد صحنه‌هایی کسالت‌بار و مضامینی بحث‌انگیز را به اسم فیلمی جدی و اندیشمندانه به خورد مخاطبان کودکش دهد.

جیمی اسپاد ۱۱ ساله در نیوکاسل زندگی می‌کند. پسری ترسو و خجالتی است که ورزش را دوست ندارد، دوستانی کم تعداد دارد و باور دارد که پدرش را دوست ندارد. پدرش که بیکار است و افسرده، تمام وقتش را به جدال با خانواده‌اش می‌گذراند و آرزو می‌کند که ای کاش پسرش کمی موفق‌تر بود. مادر جیمی در یک رستوران سرپایی کار می‌کند و به نظر می‌رسد هیچ وقت زمان لازم برای برقراری ارتباط با پسرش را در اختیار ندارد. تنها آدمی که دوست دارد وقتش را با جیمی بگذراند پدربزرگش است که همواره آمادگی دارد با او در خصوص سیاست، فلسفه و هنر بحث کند. رویای مخفیانه جیمی آن است که فرشته شود تا بتواند دیگران را از بدیهایی که نسبت به هم روا

می‌دارند، محفوظ دارد و باعث غرور پدرش شود. یک روز، جیمی در رختکن مدرسه با گابریل (جبرئیل) روبرو می‌شود و بلافاصله از او می‌خواهد که اجازه بگیرد این پسر بینوا هم به جمع فرشتگان بپیوندد. ولی فرشته شدن کار راحتی هم نیست. به علاوه، این معنی را ندارد که هر کس فرشته شد، بلافاصله نسبت به همه چیز آگاهی می‌یابد. عاقبت جیمی در ملاقات با پدرش که به شدت مریض است، یکه می‌خورد و درمی‌یابد حتی گابریل هم نمی‌تواند به او کمکی کند، پس به جبر پدر، در مرگ زودهنگام او شریک می‌شود و احساس می‌کند که عاقبت به یک نفر کمک کرده است و خاطره‌ای خوش را به یاد می‌آورد. آخرین خاطره خوش خانواده‌ای خوشبخت که از مردی رهگذر تقاضا می‌کنند از آنان عکسی بگیرد؛ رهگذری که از لحاظ ظاهری با گابریل مو نمی‌زند.

صددرصد کمک یک فرشته خدا به انسانی محتضر شراکت در تسهیل و تسریع خودکشی نیست و این بچه که نابهنجاریهای روانی واضح و روشنی دارد، پیام‌آوری الهی نیست. پاسخ مسأله به شکلی دیگر قابل طرح است. پسری با اختلالات شدید روانی در خانواده‌ای ناآرام و عصبی که چون مأوایی نمی‌یابد، در تنهایی و خلوت خود، به تصاویری ذهنی و خیالاتی واهی پناه می‌برد. ناسازگاری، پرخاشجویی، تمایل به پوشیدن لباس جنس مخالف و.... در کنار تصویری از آخرین خاطره خوش که به تدریج نقش جبرئیل را به خود گرفته است، زمینه‌ساز بروز رفتارهایی ناهنجار می‌شود؛ رفتارهایی که باور ملاقات با فرشته خدا و تظاهر به تلاش برای کسب این جایگاه، مشهودترینشان به شمار می‌آید. هر چند، صحنه کمک پسر به پدر در تسریع زمان مرگ تکاندهنده و نگران‌کننده است، عکس‌العملها و واکنشهای بعدی شخصیت زنده و مادی اثر است که این ناراحتیهای روانی را تأیید می‌کند.

گابریل و من در تصویر جامعه بحران‌زده انگلیسی نیز درسی از اسلاف بزرگی چون مایک لی و کن لوچ نگرفته و بیکاری، فقر، بیماری، عصبیت و بیزاری در محیط خانوادگی را به شکلی خامدستانه و ناشیانه ترسیم کرده است؛ ولی در سایه همین تظاهرها و خودنماییها، به مخاطبان نوجوان خود قبولانده است که می‌خواهد با آنان حرفهایی جدی بزند.

بیلی الیوت Billy Elliott

کارگردان: استیفن دالدری، فیلمنامه‌نویس: لی هال، تهیه‌کننده: گرگ برفمن، جون فین، مدیر تولید: ناتاشا وارتون، چارلز برند، دیوید ام. تامسون، تساراس، مدیر فیلمبرداری: برایان تیوفانو، تدوینگر: جان ویلسون، موسیقی متن: استفن واربک، صدا: مارک هولدینگ.

بازیگران: جمی بل، جولی والترز، گری لوییس، جیمی دریورن، جین هیوود، استیوارت ولز، مایک الیوت، جانین بارکت. محصول ۲۰۰۰ ـ انگلستان. رنگی، ۱۰۰ دقیقه.

بحثی نیست که بیلی الیوت یکی از موفق‌ترین محصولات بریتانیایی در سالهای اخیر است؛ بحثی نیست که صحنه طغیان او که از ضرب پا در دستشویی آغاز می‌شود و به رقص در خیابانهای شهر می‌انجامد، زیبا و شورانگیز است؛ بحثی نیست که قصد دارد به شکلی به ظاهر متعهد، مباحثی جدی و حیاتی را پیش بکشد؛ ولی اگر کسی این همه را غیرقابل تحمل و متظاهرانه بداند و آن را غیر از کولاژی ناشیانه از گرایشهای مهم سینمای بریتانیا در سالهای اخیر نبیند...

بیل الیوت، حتی از لحاظ فیزیکی، اسلافی شناخته شده دارد؛ همان بچه‌هایی که از سنت «رئالیسم سینک آشپزخانه‌ای» و فیلمهای بزرگانی

چون کن لوچ به شمایلی سینمایی تبدیل شده‌اند؛ همان بچه‌های درونگرایی که با صورت مچاله و شخصیت متلاشی، باید بار تلقی غلط از خانواده، آموزش و تقسیم اجتماعی کار را به دوش بکشند؛ سیزیفهایی خردسال که زیر فشار همه جانبه زندگی، معنی زیستن را از یاد برده‌اند تا عشق به چیزی (و نه کسی) زمینه‌های طغیان کوچکشان در جامعه بزرگ سرکوبگرشان را فراهم آورد. درست است که شمایل جمی بل در نقش بیلی نیز به حد کفایت این گونه قهرمانان را در ذهن مخاطبان زنده می‌کند و فیلم با شدت و حدت تلاش می‌کند که خود را از برخی جهات برگرفته از این سنت نشان دهد، ولی نه عمقی در نگاه به معضلات اجتماعی دارد و نه بر پیروی کارگردان از یک ایدئولوژی خاص صحه می‌گذارد.

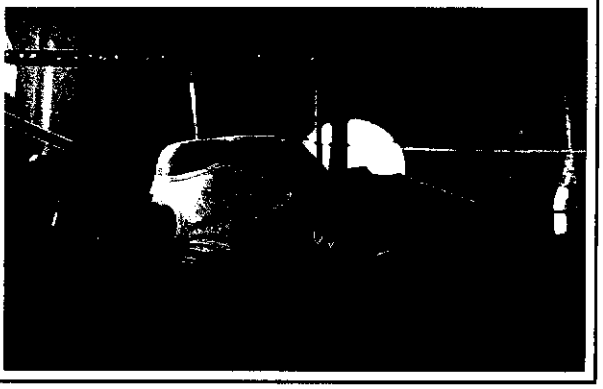
بیلی الیوت در نهایت از تماشاگرانش تقاضا می‌کند که صحت سیاسی آن را تأیید کنند، ولی چیزی ندارد که بیننده را از استفاده از توصیفی همچون تقلیدی کورکورانه برحذر دارد. خب، ایرادی هم ندارد؛ مگر می‌شود فیلمی را به اعتبار صحت سیاسی آن سنجید...

در وانفسای نمایش فقر، بیکاری و تعصبات قومی، مسأله‌ای دیگر را مطرح می‌کند و به نوعی مورد انتقاد قرار می‌دهد؛ سرمایه‌گذاری قابل ملاحظه‌ای که برای رشد خشونت در جامعه به وقوع می‌پیوندد، پدر بیلی در عین فقر و نداری، بخشی از مزدی را که می‌گیرد به باشگاه مشتزنی می‌پردازد تا پسرش بتواند به شکلی مردانه از خود دفاع کند، ولی بیلی شیفته کلاس آموزش رقص در همان باشگاه است که در طول آن، زنی با خلقیاتی متفاوت از دیگران به دختران درس باله می‌دهد.

هرچند مخالفت پدر با گرایش پسر به رقص در مقاطعی اساسی، نقش هسته اصلی این درام خانوادگی را بازی می‌کند، مضمون گسترش خشونت نیز دست‌نخورده باقی می‌ماند و تنها نگاهی کلیشه‌ای و سطحی نصیبش می‌شود. خب، ایرادی هم ندارد؛ مگر می‌شود فیلمی را به اعتبار دیدگاه جدی آن در خصوص مباحث روز سنجید...

جدا از اتفاقی تراژیک که باعث همدلی خانواده در پایان فیلم می‌شود و نمونه چنین پایان خوشی که مسأله حل‌کن نیز هست، در کمتر فیلم انگلیسی با مضامینی از این دست به چشم می‌خورد، بازی جالبی از لحاظ تاریخ سینمایی در بیلی الیوت به کار بسته می‌شود: نقش زن غریبی که به بیلی درس باله و زیبایی می‌دهد، به جولی واترز محول شده است که در فیلم تحسین‌شده انگلیسی آموزش به ریتا (۱۹۸۳، لوییس گیلبرت) ایفاگر نقش ریتا بود.

بیلی الیوت داستان آغاز بلوغ بیلی از طریق عشق غیرمنتظره‌اش به رقص است که شروعی برای سفر خودشناسی او در دنیای صف اعتصابچیان، شعارهای قالبی فرهنگی، بحرانهای خانوادگی و معلمه سرسخت باله است. وقتی بیلی ۱۱ساله به شکلی اتفاقی به کلاس باله که در سالن اصلی شهر کوچک، در کنار باشگاه مشتزنی برگزار می‌شود، برمی‌خورد، چیزی از جادوی حرکات رقصندگان ذهنش را تسخیر می‌کند. در همین حین، پدر و برادر بزرگتر بیلی در اعتصاب به سر می‌برند، برای دستیابی به خوراک روزانه جان می‌کنند و عاقبت وقتی درمی‌یابند بیلی پول عضویت در باشگاه مشتزنی را صرف کاری غیرمردانه ـ عضویت در کلاس باله ـ کرده است، از کوره در می‌روند، معلمه باله بیلی عاقبت او را متقاعد می‌کند که در تعلیم شخصی و مجانی او شرکت کند تا برای ورود به یک مدرسه باله امتحان بدهد. ولی بیلی درنتیجه دستگیری برادرش توسط پلیس در جریان اعتصاب به نحوی تراژیک جلسه امتحان را از دست می‌دهد. پدر بیلی پس از درگیریهای بسیار



با او، درنهایت رضایت می‌دهد که بیلی برای شرکت در گزینشی سرنوشت‌ساز به لندن برود...

گرته‌برداری و تقلید از هر فیلم سبک‌پرداز انگلیسی که به نوعی با داستان بیلی الیوت ارتباط پیدا کند، با همین پایان خوش ماهیت اصلی خود را نمایان می‌سازد: حرکت به سوی ساخت فیلمی متظاهرانه که در پایان، به نحوی غیرواقعی، تمام مشکلات را حل کند و اتحاد خانوادگی را تضمین کند تا به مذاق هالیوودیها نیز خوش بیاید.

هرچند، فیلم در آمریکا با آن استقبال انتقادی و تجاری که انگلیسیها انتظارش را ندارند، موفق نمی‌شود، استعدادی دیگر از خیل بریتانیاییها را معرفی می‌کند که از جریان تئاتر به سمت فیلمسازی هدایت شده و در نخستین تجربه سینمایی، با هیاهویی بسیار برای هیچ به اوج رفته است...

شخصیت پسر که همچون بسیاری از همگنان خود در فیلمهای انگلیسی در سالیان اخیر و در پیروی از سنتهای اصیل بریتانیایی در سه دهه قبلی، با مشکلاتی روانی نیز دست به گریبان است، در مقابله با مشکلات زندگی به طرز باورناپذیری تغییر می‌کند و جهتی جدید برمی‌گزیند که با توجه به خصوصیات و آسیب‌پذیری او تا حد زیادی غیرقابل قبول جلوه می‌کند و باقی آدمهای فیلم هم به همین قیاس، واکنشهایی از خود نشان می‌دهند که بیشتر خصیصه‌های سنخ نمایان ملودرامهایی متوسط را به یاد می‌آورد...

هرچند، صحنه‌های تمرین باله به نحوی واقعی عاری از زیبایی است، تشدید انتقال تصاویر عینی به ذهنیت مخاطب را به همراه دارد.

این جلوه در صحنه‌های اعتصاب و درگیریهای خانوادگی نیز با تصاویر و زبانی سینمایی که به‌شدت از زیبایی و زیبایی‌شناسی پرهیز می‌کنند، همخوانی دارد.

جدا از نمونه‌هایی متظاهرانه و غیرجدی از دیالوگ‌نویسی که کارکردی ضدسینمایی دارند و به منظور القای فضایی واقعی به مخاطب به شکلی بد نوشته شده‌اند، روایت خطی که گره‌های آن در کسری از ثانیه با خوش‌باوری گشوده می‌شود، بزرگترین مشکل فیلم است...

بیلی الیوت نمونه‌ای از سینمایی است که می‌خواهد ظاهر فیلمهای انتقادی را به خود بگیرد و در عین حال، در باطن یک فیلم خوش‌عاقبت آمریکایی باشد؛ ولی هیچ مسأله‌ای به این سادگی حل نمی‌شود... اگر باور نمی‌کنید، کافی است به اطرافتان نگاهی بیاندازید.

موش‌گیر Ratcatcher

کارگردان و فیلمنامه‌نویس: لین رمسی. تهیه‌کننده: گیوین امرسون. مدیر فیلمبرداری: آلوین اچ. کوچلر. تدوین: لوچیا زاکتی. موسیقی متن: نیک دریک. ریچل پورتمن. طراح صحنه: جین مورتون. طراح لباس: جیل هورن. چهره‌پردازی: آناستاسیا شرلی. بازیگردان: جیلین بری.

بازیگران: ویلیام ایدی، تامی فک‌ناگان، مندی متیوز، میشل استیوارت، لین رمسی جونیور. محصول ۱۹۹۹ / انگلستان. رنگی. ۹۳۰ دقیقه.

اغلب منتقدان اذعان دارند که موش‌گیر یکی از معدود فیلمهای اول نویدبخش سینمای انگلیس در سالهای اخیر است که به سبب بهره‌گیری از سبکی رئالیستی، دقیق و هوشمندانه آینده‌ای روشن را برای لین رمسی نویسنده / کارگردان ترسیم می‌کند.

به واقع، این ادعا دور از واقعیت هم نیست، لیکن تفاوت عمده رمسی با سایر کارگردانان همنسل خود نکته‌ای نهفته که در غالب متون انتقادی از آن چشمپوشی شده است: هرچند، بسیاری از پیروان انگلیسی نظریه ناب هنر برای هنر، رئالیسم نشأت‌گرفته از عقاید سوسیالیستی در بریتانیای دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی را تحقیر نموده و نام «رئالیسم سینک آشپزخانه‌ای» را بر آن نهاده‌اند، گذشت زمان، خود گواهی بر اعتبار و دوام این سبک بوده و بر نگرش خودآگاه اجتماعی آن صحه گذاشته است. در حالی که با تغییر زمانه و اوضاع سیاسی ـ اجتماعی، جنبش آزاد و جوانان خشمگین دهه ۵۰ و ۶۰ به سبب باور به طغیانهای فردی به آرمانگرایی محکوم شده‌اند و یا مطلق‌گرایانی با نمادپردازیهای پرهیاهوی سیاسی در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی به جوانمرگی تن درداده‌اند و از یادها رفته‌اند، سینمای کن لوچ و سینمای مایک لی همواره استوار مانده‌اند و راهی برای بسط مضامین و سبک خویش یافته‌اند.

لین رمسی در موش‌گیر، با خودآگاهی کامل، پا به عرصه‌های محبوب لوچ گذاشته است: جدا از تشابه ظاهری قهرمان فیلم به پسربچه‌های آثار لوچ که نشانه‌های افسردگی و سرکوفتگی از وجناتشان پیداست، مضمون و نوع پرداخت اثر، شباهتهایی انکارناپذیر به فیلمهای این کارگردان بزرگ انگلیسی دارد. هرچند، روابط شخصیتها به شکلی جسورانه‌تر مطرح می‌شود، خشونت، نمودی عینی‌تر می‌یابد و توجه به جزئیات دیداری به‌ویژه در سکانسهایی تعیین‌کننده و کم‌گفتگو به ظرافت آثار بزرگانی چون برسون از کار درمی‌آید (به‌خصوص توجه به دستان شخصیتها در نماهای آغاز فیلم ضرورت چنین برداشتی را تشدید می‌کند).

موش‌گیر در فضایی روی می‌دهد که باز به‌شدت یادآور لوچ است، اما در کمال تأسف و به سیاق آثار محبوب جشنواره‌ای در سالهای اخیر، نیم‌نگاهی به وضعیت فوق‌العاده کثیف زندگی در مناطق محروم دارد و به همین جهت برخلاف آثاری چون کس (۱۹۶۹، کن لوچ) قادر نیست به شکلی منطقی، با نمایش زندگی عادی مردم معمولی، از کاستیهای نظام حاکم انتقاد کند.

فیلم در زمان اعتصاب فراشان در منطقه‌ای محروم در گلاسکو آغاز می‌شود که در کثافت غرق شده است. وقتی جیمز ۱۲ساله در زمان بازی کودکانه در کنار آبراهه، پسر یکی از همسایگان را به درون آب می‌اندازد و غرق شدن و جان دادن او را مشاهده می‌کند، بدون هیچ معطلی و نمایش اضافی (ازقبیل حضور پلیس و...)، درام زندگی پسر نوجوان آغاز می‌شود و در دو سطح متفاوت ادامه پیدا می‌کند؛ درامی خانوادگی که به وضعیت زندگی جیمز ناسازگار با پدر فوتبال دوست و بیکار، مادر وفادار و فداکار، خواهر بزرگتر و ملوس و خواهر کوچکتر و لوس او در خانه‌ای کوچک و محقر می‌پردازد و درامی اجتماعی که روابط پسر را با پسران محله در هر سن و سال و هر گرایش و انحرافی به تصویر می‌کشد.

وضعیت نابسامان خانه و ناسازگاری پسری سرکوفته و درونگرا با پدری بیکار و عاشق فوتبال که نمونه‌های مشابهش در «گابریل و من» و «بیلی الیوت» نیز به تصویر کشیده شده‌اند، در مورد جیمز نتیجه‌ای متفاوت دارد؛ او بیشتر زمان خود را بدون اعمال کنترل شدید از سوی خانواده در کوچه و خیابان می‌گذراند و با کسانی طرح دوستی می‌ریزد که مورد سوءاستفاده دیگران قرار می‌گیرند؛ کسانی چون همسایه ساده‌لوح و همسن و سالی به نام کنی و دختر جوان و بزرگتری به نام مارگارت ان که حس دوستی و عشق او را برمی‌انگیزند.

جیمز و خانواده‌اش در آرزوی روزی زندگی می‌کنند که از سوی دولت خانه‌ای بهتر در اختیارشان قرار داده شود و بتوانند از این منطقه کثیف و پر از موش رخت بربندند؛ محله‌ای که در آن موش‌گیری به یکی از بازیهای کودکان مبدل شده است. زمانی که جیمز در تعقیب خواهر بزرگترش، سوار اتوبوس می‌شود و در پایان خط به خانه‌هایی جدید و خالی از سکنه می‌رسد، درهای دنیایی دیگر را به روی خود گشوده می‌بیند، ولی وقتی پس از چند صباحی در خانه‌ها به روی او بسته می‌شود، دیگر گریزگاهی برای خود نمی‌یابد؛ حتی اگر اعتصاب نیز به پایان برسد، جیمز جایی ندارد که در آن آرام بگیرد.

این فیلم که با یکی از تکان‌دهنده‌ترین صحنه‌های خودکشی در فیلمهای سینمایی به پایان می‌رسد، یکی از غریب‌ترین و تأثیرگذارترین تراژدیهای بشری در طول سالهای اخیر را به نمایش می‌گذارد و از سوی بسیاری از منتقدان غربی، یک کمدی تلخ و گزنده اجتماعی نام می‌گیرد ـ فرض کنید اگر چنین فیلمی از کشوری جهان سومی به جشنواره‌ای ارائه شده بود، مجبور بود چه صفات متفاوتی را تحمل کند!

موش‌گیر که در پایان با خودکشی عامل قتل اولیه پایان می‌پذیرد، با روایتی خطی به حول یک شخصیت به پیش می‌رود و از بسیاری جهات، شکل یک درام کلاسیک اخلاقی را حفظ می‌کند؛ لیکن در همین تصاویر کوچک و واقعی، مجموعه‌ای از اندیشمندانه‌ترین تصاویر برخورد بشر با واقعیتهای پیرامونش را بر پرده سینما منعکس می‌کند.

دقت و ظرافت در کارگردانی سبب شده است که لین رمسی در نخستین فیلم بلندش ـ پس از کسب دو جایزه بهترین فیلم کوتاه برای مرگهای کوچک (۱۹۹۶) و متصدی گاز (۱۹۹۸) در جشنواره کن ـ از هر صحنه کوچکی، جادویی مسحورکننده بسازد ـ حتی صحنه‌ای احساساتی‌گرا همچون مواجهه

ما در پسر جان‌باخته با جیمز در آغاز فیلم، در نگاه این کارگردان از عمقی باورنکردنی بهره‌مند شده است که نشان از نگاهی متفاوت به مقولات رفتاری و روانشناختی دارد.

رمسی در موش‌گیر حتی برای نمایش آرزوهای کوچک شخصیت اصلی فیلم، از محدوده تصاویر کوچک و واقعی پا فراتر نگذاشته و فاجعه بشری را که براساس توزیع ناعادلانه ثروت و تقسیم نامنصفانه کار در تمام جوامع انسانی روی می‌دهد، به دردناکترین شکل ممکن به تصویر کشیده است.

موش‌گیر، در کمال تعجب و در عین استفاده از شخصیت کم‌سن و سال که شاهد اصلی تمام ماجراهای پراکنده فیلم است، به هیچ وجه اثری عاری از دیدگاههای سیاسی محسوب نمی‌شود و در شکل‌گیری این درام اخلاقگرا از هر ایده‌ای به بهترین شکل ممکن استفاده می‌کند؛ به‌ویژه از تفاوتهای دنیای زندگی واقعی و تصاویر تلویزیونی در هنگام تماشای فوتبال و یا پخش آواز رویایی What's new pussycat با صدای واقعی بیشترین بهره ممکن را می‌برد.

خاکستر آنجلا / اجاق سرد آنجلا Ashes Angela's

کارگردان: آلن پارکر. فیلمنامه‌نویس: لورا جونز / آلن پارکر. تهیه‌کننده: اسکات رادین، دیوید براون، آلن پارکر. مدیر تولید: آدام شرودر، اریک استیل. مدیر فیلمبرداری: مایکل سیرسین. تدوینگر: جری همبلینگ. موسیقی: جان ویلیامز. صدا: کن وستون.

بازیگران: امیلی واتسون، رابرت کارلایل، جوبرین، کیاران آونز، مایکل لگ، رانی مسترسون، پائولین مک‌لین، لیام کارنی. محصول ۱۹۹۹ / انگلستان. رنگی. ۱۴۴ دقیقه.

اگر از دل سرکوبگری ویکتوریایی، سنتی ادبی سر بیرون می‌آورد که به یکی از مفاخر فرهنگ انگلیسی مبدل می‌شود، تکرار لاینقطع دیدگاه فوق‌العاده ناتورالیستی نویسنده به موضوع جماعت فقیر و حقیر سرکوب‌شده، به یکی از آفتهای درمان‌ناپذیر رمان بریتانیایی تبدیل می‌گردد. رمان «خاکستر آنجلا» به قلم فرانک مک کورت ـ که ترجمه تحسین‌برانگیز آن به فارسی با عنوان «اجاق سرد آنجلا» منتشر شده است ـ بیش از هر مطلبی از این دیدگاه متحجر لطمه می‌خورد که تنها درصدد نمایش شوربختی است و هیچ موضوعی از رنجی که می‌بریم را توجیه نمی‌کند.

همانطور که رمان مک کورت به سیاق آثار ویکتوریایی در روایتی خطی با ماجراهایی درباره خانواده‌ای فقیر که به هر که رو می‌کنند، تنها مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرند، را در فضای خاکستری و بارانی شهری بریتانیایی در گذر سالهایی متمادی و متوالی پیگیری می‌کند، برداشت سینمایی و طولانی پارکر نیز همانقدر قابل پیش‌بینی و بدون خلق شگفتی به پیش می‌رود.

در سال ۱۹۳۵، در زمانی که بیشتر متداول است خانواده‌های ایرلندی از کشور قحطی‌زده خود به آمریکا کوچ کنند، خانواده فقیر مک کورت درست برخلاف دیگران عمل می‌کنند.

آنجلا و شوهر الکلیش مالاچی به همراه چهار فرزندشان ـ فرانک، مالاچی جونیور و دوقلوهایی به نام ایرجین و آلیور ـ از نیویورک به کورک می‌آیند؛ به شهری که فرانک گیج و منگ به یاد می‌آورد؛ «جایی که کار نیست و مردم از گرسنگی و رطوبت می‌میرند» خطاب می‌شده است. آنان در لیمریک با استقبال سرد خانواده کاتولیک آنجلا مواجه می‌شوند که هیچگاه ازدواج او با پروتستانی از بلفاست را نپذیرفته‌اند.

مادربزرگ به آنها مبلغی قرض می‌دهد تا جایی کوچک اجاره کنند، ولی وقتی پدر در کسب شغل و درآمد ناکام می‌ماند و آلیور وایوجین از سوءتغذیه و رطوبت می‌میرند، تمام آرزوها بر باد فنا می‌رود.

پدر پس از آنکه غمهایش را در الکل پنهان می‌کند، رخت برمی‌بندد و می‌رود و آنجلا با تحمل هر خفت و سوءاستفاده‌ای بار زندگی خود و فرزندانش را به دوش می‌کشد.

آلن پارکر پس از کارگردانی قطار سریع‌السیر نیمه‌شب در مورد اقتباس از داستانهای واقعی چنین گفته بود که فیلم به واقعیت ارتباطی ندارد، چون آنکه دیده به گونه‌ای نقل کرده، آنکه شنیده به گونه‌ای دیگر تحریر کرده، آنکه خوانده به گونه‌ای دیگر برداشت سینمایی را انجام داده و آنکه ساخته به گونه‌ای دیگر کلیت قضیه را دیده است. اگر در خاکستر آنجلا، یک حلقه از این مسیر تعبیرهای گوناگون کاسته شده، باید گفت ماجرایی مکرر از زندگی یک خانواده روایت شده که ذره‌ای از تازگی قطار سریع‌السیر نیمه‌شب و یا زیبایی جود گمنام را در خود ندارد حتی ذره‌ای از جسارت آنها در بیان واقعیتهای هولناک بشری را در خود ندارد.

خاکستر آنجلا تلاشی برای بیان واقعیت‌های روزمره زندگی در فقر و شوربختی است که به شیوه‌ای تاریخ گذشته، سعی می‌کند راوی اتفاقاتی باشد که تکرار عادی‌ترین بزرگ‌نماییها و اغراقها در جریان زندگی خانواده‌های فقیر در سنت ادبیات ویکتوریایی محسوب می‌شود، ولی ذره‌ای از ظرافتهای روایی آثار برجسته این‌گونه ادبی را مدنظر قرار نمی‌دهد و همه چیز را فدای گزارشی از واقعیت می‌کند.

کارگردانی آلن پارکر نیز که با خویشتنداری سعی می‌کند بازیگران اصلی را از شیوه‌های شناخته‌شده‌اشان در خلق شخصیتهایی جذاب دور کند و حالتی واقعی به حضورشان دهد، همه چیز را به همین صورت به کلیشه‌های معمول در این دست آثار تقلیل می‌دهد؛ امیلی واتسون پس از نقش‌آفرینیهای تحسین‌برانگیز متوالی در شکست امواج (۱۹۹۶، لارس فون تریر)، هیلاری و جکی (۱۹۹۸، اناند تاکر) و گمراه خواهد جنبید (۱۹۹۹، تیم رابینز) در یک کلام به سنخ نمای مادر رنجدیده و تسلیم در برابر هجوم همه‌جانبه بدبختی تبدیل می‌شود و رابرت کارلایل پس از حضوری چشمگیر در طیفی گسترده

از نقشهای کوچک و بزرگ سینمایی در فیلمهایی چون قطاربازی (۱۹۹۶، دنی بویل) و آواز کارلا (۱۹۹۶، کن لوچ) در سنخ نمای پدر بیکار و الکلی تحلیل می‌رود؛ و فیلم یک مجموعه دوقسمتی متوسط از شبکه بی. بی. سی. را به یاد می‌آورد که بیننده مجبور است بدون هیچ حسی از شگفتی و با تنفر از وجه یکنواخت و کسالت‌بار روایی، کلیت آن را در یک نشست تحمل کند؛ در این میان، کودک به موجودی غیرسیاسی مبدل می‌شود که ذره‌ای از روح عاصی جنبشهای کارگری در آن دوره زمانی را در آینه ذهن خویش بازتاب نمی‌دهد.

هرچند، خاکستر آنجلا از لحاظ دیداری تابلوهایی کوچک ـ چون جمع‌آوری زغالهای ریخته از کف خیابان خیس ـ را در ذهن مخاطب ثبت می‌کند، در خلق تصاویر سینمایی که زمانی معرف اصلی آثار پارکر بود، به‌شدت ناموفق عمل می‌کند. کافی است که صحنه مرگ بچه‌ها در خاکستر آنجلا را با صحنه مشابه در جود (۱۹۹۶، مایکل وینتر باتم) مقایسه کرد تا دید بر سر کارگردان جسور بریتانیایی فیلمهایی جنجالی ازقبیل دیوار پینک فلوید (۱۹۸۲) و قلب انجل (۱۹۸۷) چگونه غباری پیری و محافظه‌کاری نشسته است.

بدترین مشخصه خاکستر آنجلا همین است که فیلمی بی‌تفاوت است؛ آنقدر بی‌تفاوت که حتی یکی از مشخصه‌های غالب فیلمهای پارکر را در خود جای نداده است.■