بار دوم، رهایی

لایه‌های سیاسی «پیش از غروب»

■ کوین لی
■ ترجمهٔ سعید خاموش

سال‌ها پیش، در سال ۱۹۹۴، ریچارد لینکلیتر، فیلمساز جوان آمریکایی فیلمی ساخت به‌نام پیش از طلوع، با حضور یک زوج جوان - ایتن هاوک (بازیگر آمریکایی که از آن موقع تا کنون به لطف بازی در فیلم‌های مختلف شهرتی روزافزون به‌دست آورده) و ژولی دلپی (که تا آن‌موقع صرفاً به دلیل حضور در سفید کیشلوفسکی می‌شناختندش)، دربارهٔ دونفری که در قطار با هم آشنا می‌شوند و در اقدامی جنون‌آمیز تصمیم می‌گیرند یک شب را در وین با خیابان‌گردی بگذرانند. فیلمی به‌غایت ساده، با فیلم‌نامه‌ای درخشان، متکی به دیالوگ‌هایی استادانه و بازی‌های قابل قبول با موضوع عشق رمانتیک. فیلمی که نمونه‌های بدش را بارها در دوران‌های مختلف دیده‌ایم، ولی این یکی قواعد بازی را تا به آخر رعایت می‌کرد. نه از بی‌پردگی خبری بود، نه از اکشن. آخر سر دم صبح، پس از طلوع آفتاب، آن زوج در ایستگاه قطار تصمیم می‌گرفتند هیچ اطلاعاتی رد و بدل نکنند و شش ماه بعد در روزی خاص در اواسط دسامبر در همان ساعت در همان ایستگاه همدیگر را ملاقات کنند.

اکنون، ده سال بعد، لینکلتر فیلمی ساخته با همان بازیگران، به‌نام پیش از غروب که دنباله‌ای‌ست بر فیلم پیشین؛ فیلمی به‌مراتب تلخ‌تر (متأثر از بالا رفتن سن همهٔ عوامل و حوادث تلخ این سال‌های جهان) و موجزتر. حالا پسر (هاوک) به لطف نگارش رمانی دربارهٔ آن رابطه به شهرت رسیده و در سفری تبلیغاتی به پاریس با دختر (ژولی) مواجه می‌شود، که تکیده‌تر و تلخ‌اندیش‌تر شده. آن‌ها تمام بعد از ظهر را با هم در خیابان‌های پاریس پرسه می‌زنند. موقعیت آن‌ها این بار کم‌تر رمانتیک و بیش‌تر دراماتیک است.

برخلاف برخوردی که با پیش از طلوع شده بود، و شاید برای جبران آن بی‌اعتنایی، پیش از غروب به‌شدت مورد توجه و تحسین قرار گرفته است و بسیاری از منتقدان از جمله آندرو ساریس، آن را در میان فیلم‌های انتخابی سال‌شان قرار داده‌اند، و نیز کاندیدای دریافت اسکار فیلم‌نامه شده است. مجموعه مطالبی را به این فیلم اختصاص داده‌ایم، چراکه فیلمی‌ست که می‌دانیم در ایران دوستداران فراوانی خواهد داشت.

م.ا.

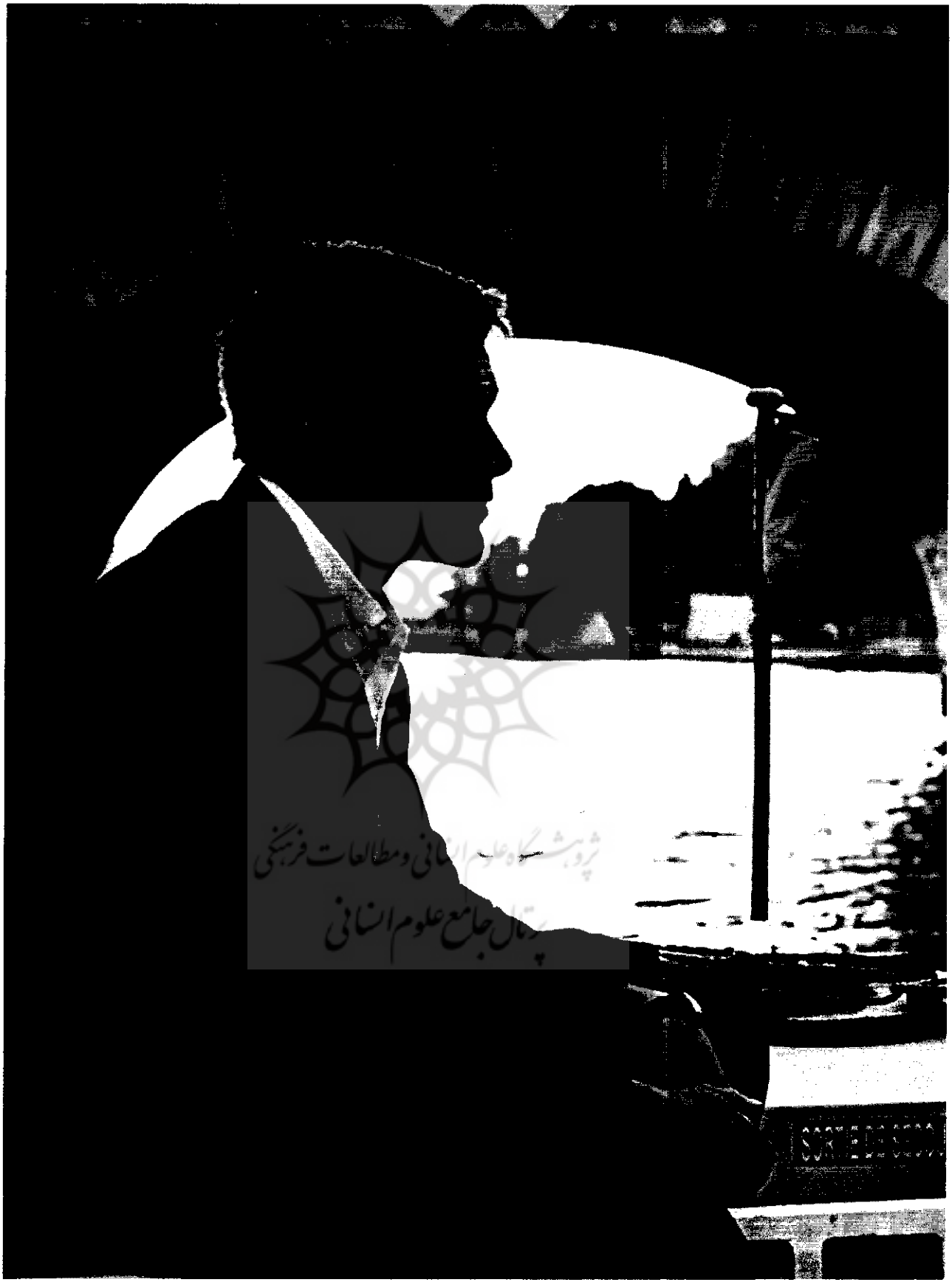
پیش از غروب
کارگردان: ریچارد لینکلیتر. فیلم‌نامه: لینکلیتر، ژولی دلپی، ایتن هاوک، کیم کریزان. فیلم‌بردار: لی دانیل. تدوین: ساندرا آدر. طراح تولید: بابتیست گلیمن. بازیگران: ایتن هاوک، ژولی دلپی. محصول ۲۰۰۴ آمریکا. ۸۰ دقیقه

◁ همین که ناشیانه‌ترین لحظات **پیش از غروب** - فیلمی که درواقع از هشتاد و خرده‌ای دقیقه گفت‌وگو بین دو قهرمان اصلی‌اش تشکیل شده - همان لحظاتی‌ست که دربارهٔ مسائل سیاسی صحبت می‌شود، نمایانگر دوران ما و فیلم‌های روایی چنین دورانی نیست؟ سلین (ژولی دلپی) و جسی (ایتن هاوک)، دو قهرمان عاشق ماجرا، پس از سال‌ها یکدیگر را بازیافته‌اند و حالا بیست‌وپنج دقیقه‌ای از شروع فیلم نگذشته که گفت‌وگویی معذب‌کننده بین‌شان درمی‌گیرد در این زمینه که آیا موقعیت دنیا بهتر شده یا بدتر. آن‌چه بین این دو نفر ردوبدل می‌شود، به بحثی سیاسی پهلو می‌زند - یعنی همان چیزی که برخلاف فیلم‌های مستند، به‌ندرت در فیلم‌های داستانی معاصر اتفاق می‌افتد (و این، درواقع به دوگانگی و تضادی اشارت دارد که قابل تأمل است.) وقتی جسی می‌گوید احساس‌اش این است که شرایط جهان به‌طور کلی بهتر شده، سلین از کوره درمی‌رود و در گفتاری فی‌البداهه، در باب وضعیت اسف‌بار محیط زیست، جنگ، گرسنگی و نابرابری اقتصادی شعار می‌دهد. لحظه‌ای‌ست غافلگیرکننده که تقریباً خود آن گفت‌وگو (و بنابراین فیلم) را از مسیر طبیعی‌اش خارج می‌کند. و جهی گستاخ و تلخ از شخصیت سلین آشکار می‌شود؛ جسی که یکه خورده، نمی‌داند چه‌طور پاسخ‌اش دهد و پس می‌کشد. با آن‌که در مقایسه با جسی - که در این جا مثل قهرمان ولتر، ساده و خام به‌نظر می‌رسد - خود را بیش‌تر به دیدگاه اجتماعی سلین نزدیک می‌دیدم، ولی من هم نمی‌دانستم چه واکنشی باید نشان دهم.

پیش از غروب را نخستین بار در جشنوارهٔ برلین و پس از یک هفته‌ای فیلم‌بینی و گفت‌وگوهای پرشور و گذرای حاشیه‌ای‌اش دیدم. ولی آن‌چه مراگیج و مبهوت و با چشمانی پر از اشک به بیرون از «گراند پالاست تیه‌تر» (سالن نمایش دهندهٔ فیلم) هدایت کرد، صرفاً مشاهدهٔ پیوند دوبارهٔ جسی و سلین پس از نُه سالی غیبت و جدایی بود؛ بلکه به «قسمت» و سرنوشتی نیز مربوط می‌شد که حالا آن دو شخصیت را زنده و احیا کرده و دوباره پس از وقفه‌ای طولانی و آن‌همه حسرت برای گذشته‌ای مقیدکننده و «حال»‌ای رهایی‌بخش، به‌هم رسانده است.

حالت تدافعی‌ام شاید به واکنش منفی تعدادی از منتقدها برگردد که ادعا کردند فیلم، لی‌لی به لالای بیننده می‌گذارد و بر تمایلات حسرت‌بار و خودبینانهٔ مخاطب‌اش پر و بال می‌دهد؛ ولی پس از بازبینی فیلم، شک‌ام در باب این ادعا بیش‌تر شد. حدود نیم‌ساعت اول، ضرباهنگ گفت‌وگوی‌شان، بی‌هدف و بلاتکلیف به‌نظرم آمد و کاملاً ارضایم نکرد. البته بدیهی‌ست برای توجیه این «ناراحتی» دلایلی می‌توان پیش کشید و آشکارترین‌اش این که بازتاب‌دهندهٔ مشکلات هر دو نفر آدمی‌ست که پس از سال‌ها دوری یکدیگر را بازیافته‌اند و حالا سعی دارند دوباره همان پیوند سابق را بین خود برقرار کنند. با وجود این، ارزشش را دارد که به آن گفت‌وگوها - و پیام و معنایی که انتقال می‌دهند - طی همان قسمت‌های ناشیانه و مسئله‌دار، توجه شود؛ قسمت‌هایی که معذب‌کننده‌ترین‌اش لابه‌لای گفت‌وگوهایی اتفاق می‌افتند که می‌تواند در منظر برهوت و خالی از این گونه صحبت‌های سینمای معاصر، یک گفت‌وگوی سیاسی/اجتماعی تلقی شود.

آن‌ها، البته، از این بن‌بست خارج می‌شوند - و جسی سربه‌سر سلین می‌گذارد و می‌گوید که حتی اگر هم دنیا و مشکلاتش از سلین یک «پتیارهٔ کمونیست» ساخته باشد، اما او همچنان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از این که زنده است و با سلین آشنا شده، خوشحال است. و سلین نیز در پاسخ می گوید که خدا را شکر جسی «یکی از همان وطن پرست‌های احمق و پرت آمریکایی» نیست. [جملهٔ سلین در واقع این است: «I'm glad you're not one of those freedom fries loving Americans» که اشاره‌اش به این قضایاست؛ پس از حملهٔ آمریکا به عراق و موضع ضدجنگ فرانسوی‌ها، برخی در آمریکا به تمسخر و تحقیر فرانسوی‌ها پرداختند و عده‌ای حتی پیشنهاد کردند که از این پس به‌جای French Fries (اسم معمول سیب‌زمینی سرخ‌کرده) گفته شود Freedom fries. م.]

همین بده‌بستان کلامی مضحک، زمختی و بی‌تناسبیِ گفته‌های قبلی (و فضای سنگینی را که ایجاد کرده) زائل می‌کند و از آن به بعد، گفت‌وگو تا اندازهٔ زیادی صمیمانه‌تر و حول محور احساسات‌شان متمرکز می‌شود. ولی همین‌جا بود که در مورد این گفته‌ها و معنای تلویحی و نسبت‌شان با فیلم، بدترین فکرها به سرم زد. به‌نظرم رسید که (این گفته‌ها در واقع) به محدودیت‌مانور شخصیت‌ها - و بالطبع خالق‌شان - اشاره دارد. یا به‌عبارت دیگر، سیاست یا آگاهی اجتماعی، فقط جنبه‌ای سطحی از زندگی‌شان را تشکیل می‌دهد و آن‌چه در حقیقت در ذهن‌شان می‌گذرد، همان عشق رمانتیکی‌ست که باقی گفت‌وگوهای‌شان را با زنده‌کردن‌اش، پُر می‌کنند. معنای ضمنی دیگرش این که، خود این بحث سیاسی نیز چندان جدی نیست و هر چه هم هست به هر حال، برای پدیدآوردن رابطه‌ای واقعی بین دو فردی که در این جا توصیف شده‌اند، بسنده نمی‌کند. (چون همان‌طور که می‌بینیم) در برابر موضع عادلانه‌ای که سلین گرفته، جسی فقط می‌تواند پس بکشد و حالتی تدافعی به خود بگیرد.

البته برای برخی که ناگهان خود را وسط معرکهٔ یک بحث سیاسی ناجور و ستیزه‌جویانه گرفتار دیده‌اند، چنین فرجامی غریب به‌نظر نمی‌رسد؛ و وقتی می‌دانیم که کار این گونه «بحث‌ها» معمولاً به کجا می‌کشد، عاقلانه هم هست که ببینیم چرا لینکلیتر (و دو بازیگر اصلی‌اش که در نوشتن فیلم‌نامه با او همکاری داشته‌اند) در روند منطقیِ ذهنیت خویش به‌سوی افشاگری مشترک‌شان، این بحث را بی‌نتیجه رها کرده‌اند.

چون از لحظه‌ای که سلین و جسی سوار قایق توریستی می‌شوند، فیلم هم مسیر مطمئن خود را پیدا می‌کند. برای من، ساختار فیلم در کل، حالت گوش دادن به یک کنسرت بداهه‌نوازانهٔ جاز را داشت که طی آن، نوازنده‌ها ابتدا ده - پانزده دقیقه‌ای را صرف پیداکردن «حس و حال مشترک» شان می‌کنند و از لحظه‌ای که پیدایش می‌کنند، «کار را می‌گیرند» و فقط می‌تازند. مسئله‌ای که در این فیلم اتفاق افتاده، خیلی ساده، این است که آن «حس و حال مشترک»، ظاهراً هیچ ربطی به سیاست نداشته است.

خب، این خیلی تو ذوق‌زننده است؟ اگر مثل من فکر می‌کنید که سیاست برای درک روند دنیا ضروری‌ست، و بنابراین چنین درکی برای فهم بزرگ‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما نیز ضرورت دارد، شاید شما هم مثل من در پذیرفتن فیلمی که حالا اگر هم نه «ضدسیاست»، ولی شاهکاری «غیرسیاسی» به‌نظر می‌رسد، دچار تردید و دودلی شوید - فیلمی که در آن، یک فوران احساسیِ سیاسی نه‌تنها در چارچوب گفتمانش عقیم مانده، بلکه رضایت خاطری نیز به‌وجود نیاورده است (چون هر دوی این‌ها برای لینکلیتر به‌طرز تفکیک‌ناپذیری به‌هم پیوند خورده است.)

درحالی که مستندهای معاصر آشکارا و به‌وفور از لفاظی‌های سیاسی - که بیش‌تر به پروپاگاندا شبیه‌اند - بهره می‌گیرند، به‌نظر می‌رسد که سیاست در سینمای داستانی، کماکان ناخوشایند تلقی می‌شود. ظاهراً حداکثر چیزی که در باب سیاست موجود در **پیش از غروب** می‌توان گفت این است که در هیبت سلین، یال و کوپال ضروری یک طرز فکر خرده‌بورژوایی به نمایش گذاشته شده: مردم دربارهٔ این چیزها حرف می‌زنند برای آن که حرفی زده باشند و درنهایت نیز برای برقراری یک گفتمان واقعی‌تر که بر درک و تفاهم متقابل کمک می‌کند، کنارش می‌گذارند.

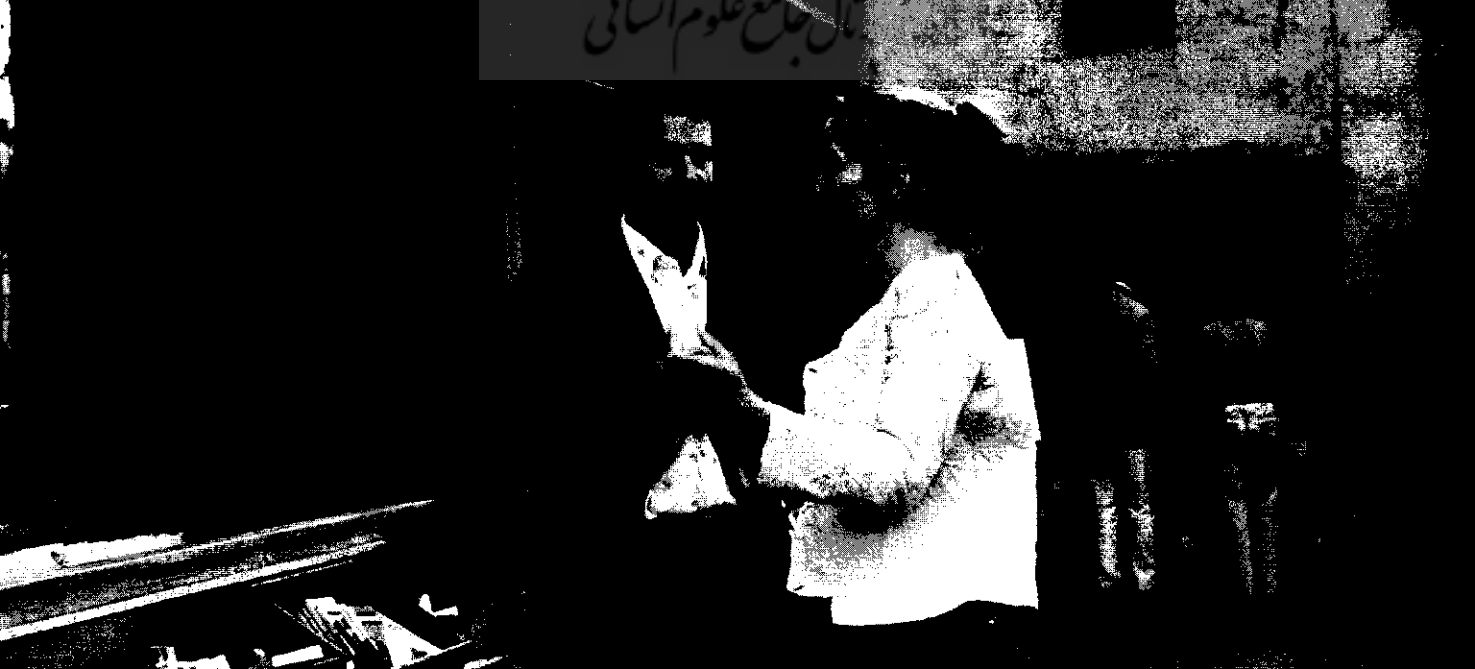
ولی آیا همین ترس از بحث سیاسی، خودش یکی از نشانه‌های رایج نگرش خرده‌بورژوا نیست؟ [منظور از «بحث سیاسی» هم فقط به روش قدیمی و عقیم‌اش نیست، بلکه به‌طریقی که باعث ایجاد تفاهمی درست و سازنده بین آدم‌ها شود - یعنی همان چیزی که بسیاری از مستندهای «خیر» و پرسر و صدای معاصر، به‌طرز غریبی فاقد آن هستند.]

اگر دنبال معناهای سیاسی فیلمی هستید، همیشه می‌توانید روی دیوید والش و «ریویو»هایش در سایت اینترنتی Socialist Worker website حساب کنید؛ در دریایی از نقدها و ریویوهای ستایش‌انگیز، او یکی از معدود کسانی‌ست که در نوشتهٔ خود، **پیش از غروب** را مورد انتقاد قرار داده:

«امیدوارم حمل بر بی‌ادبی نشود، ولی هیچ‌یک از این دو موجود مامانی (بازیگرها روی دیالوگ شخصیت‌های خود کار کرده‌اند.) آدم‌های خیلی بابصیرتی نیستند. حرفی که برای گفتن دارند - حتی دربارهٔ عشق - توخالی و قابل پیش‌بینی جلوه می‌کند.

یکی از گرفتاری‌ها این است که فیلم، بین فرایند طبیعی و غیرقابل اجتناب پیری و تغییر، و روش‌هایی که مردم به‌واسطهٔ شرایطی ساخته دست انسان، فرسوده می‌شوند، تمایزی قائل نشده. ساده‌لوحیِ جوانانه می‌گذرد و باید هم بگذرد؛ ولی یک ازدواج ناموفق، یا یک حرفهٔ ناخوشایند چیزی نیست که اجتناب‌ناپذیر بوده باشد. این‌ها می‌توانند به‌شیوه‌ای که فرد زندگی‌اش را در زمان حال برنامه‌ریزی می‌کند، مربوط باشد و یا با بنیادهای اجتماعی، فشارهای اقتصادی و خلاصه چیزهایی که اجتناب‌ناپذیر و طبیعی نیستند - ارتباط داشته باشد. **پیش از غروب** از پاسخ به این پرسش‌ها و پرسش‌هایی مشابه طفره رفته و هشتاد دقیقه دیالوگ‌هایش از ذهن پاک می‌شوند. ولی چیزی مهم‌تر دوروبر فیلم می‌پلکد که هرگز به‌طور جدی مورد کنکاش قرار نگرفته است.

فکر می‌کنم این انتقادها، تا آن‌جا که به حوزهٔ محدود اجتماعی‌ای اشاره دارد که فیلم خود را در چارچوب‌اش قرار داده، معقول و موجه‌اند: دو شهرنشینِ طبقهٔ متوسط مرفه، در کوچه و خیابان‌های فتوژنیک ناحیهٔ پنجم پاریس و دوروبرش قدم می‌زنند و به خیال‌پردازی‌هایی نوستالژیک دل می‌سپارند. ولی با وجود این، بلافاصله در رد چنین انتقادی می‌توان گفت که همین پارامترهای محدود، دقیقاً همان چیزهایی هستند که لینکلیتر و شرکا را قادر ساخته نکات ظریف و قابل تأملی را در مورد زندگی و هویت این شخصیت‌ها، فاش سازند. شاید برای دو بازیگر اصلی - که این نقش‌ها را نوشته و ایفا کرده‌اند - نویسنده‌بودن **جسی و فعال اجتماعی بودن سلین**، «آلترایگو»های ایده‌آل‌شان بوده، که حالا اضافه شده به عنصری فانتزی در برگردان سینمایی لحظاتی که تقلا می‌کنند تا درست و صادقانه جلوه کنند. و با



وجود این، و به‌رغم نگرش‌هایی ایده‌آل از زندگی‌های دلخواهشان، این دو شخصیت، آشکارا ناراضی به‌نظر می‌رسند. اما در حالی که والش می‌خواهد این نارضایتی‌ها را به مسائل اجتماعی/اقتصادی ربط دهد. برای لینکلیتر، بیش‌تر ریشه‌ای هستی‌شناختی و گفت‌وشنودی دارند: این که چگونه آدم‌ها با پیشامدهای زندگی‌شان برخورد می‌کنند؛ چه‌طور توانایی ارتباط با دیگران را دارند یا ندارند؛ و چگونه تصمیماتی می‌گیرند که زندگی‌شان را تا پایان عمر تحت تأثیر قرار می‌دهد. هر دو رویکرد، سودمند و روشنگرانه‌اند و من به‌جای آن که نتیجه بگیرم که ظاهراً مثل سیاست و هنر در سینمای روایی معاصر، معضلی حل‌ناشدنی‌اند - به صرافت‌اش می‌افتم راهی پیدا کنم که آن‌ها را به‌نوعی در شیوهٔ مکمل تأویل و تفسیر این اثر، ادغام نمایم. تأکید والش بر سطحی‌بودنِ ظاهری فیلم‌نامه، مهارت خاص و منحصر به فرد اجرای سینمایی فیلم را نادیده گرفته، که اتفاقاً باز به همان پارامترهای محدود طرح و ایدهٔ فیلم برمی‌گردد. والش محتوای گفت‌وگوها را تصنعی و نابخردانه یافته، حال آن که من اصولاً فکر نمی‌کنم که محتوای گفت‌وگوها غرض و نیت اصلی فیلم بوده باشد. بده‌بستان کلامی و از خود مایه گذاشتن است که به آن‌ها اجازه می‌دهد به واسطهٔ آن تغییر کنند و نگرش‌شان به زندگی برای همیشه دگرگون شود - آن هم نه به آن روش ایدئولوژیکی که والش دلش می‌خواهد، بلکه به طریقی که خود انتخاب کرده‌اند تا طی آن هشتاد دقیقه، زندگی‌شان را زندگی کنند. دقت و توجه دوربین لینکلیتر به لحظه‌لحظهٔ این تعامل و ارتباط، آن‌چنان است که مرا نیز به‌عنوان بیننده به چالش می‌طلبد تا «گاردم» را پایین بیاورم و با دقت و بلندنظری بیش‌تری به این لحظات نگاه کنم.

تفاوت دیگر دیدگاه من و والش این است که اعتراف می‌کنم خود را در این گفت‌وگوها - حتی در آن شعارهای سیاسیِ عقیم سلین - بازیافتم. وقتی می‌گویم که نحوهٔ برخورد کلیِ فیلم به سیاست، به نظرم «خرده‌بورژوا» می‌آید، درواقع با چهار انگشت دیگر به خودم اشاره می‌کنم: چون فیلم مرا به یاد سبک و سیاقی انداخت که خودم هر روز با دوستان و آشنایان دربارهٔ مسائل سیاسی حرف می‌زنم و بحث می‌کنم - یعنی بیش از آن که اذعان کنم، به‌صورتی فورمالیته و سطحی. غالباً احساس کرده‌ام که موقع بحث‌های سیاسی، خیلی راحت می‌توان در تلهٔ الگوهای فکری تکراری افتاد و طوری واکنش نشان داد که کار به جاهایی بی‌ثمر کشیده شود (و پرفروش‌ترین مستندهای سیاسی - و حتی مستندی جدی مثل **شرکت‌های چندملیتی** - همین الگوهای فکری تکراری را مورد بهره‌برداری قرار داده و در ذهن مخاطب تقویت‌شان نیز کرده‌اند.)

فکر می‌کنم فیلم واقعاً توانسته حس و حال یک بحث سیاسی را بین افراد متوسط شهری «در» بیاورد - همان موضوع‌هایی که گهگاه محتاطانه و متأثر از بمباران اطلاعاتی معاصر، لابه‌لای گفت‌وگوهای معمولی مطرح می‌شوند و طی آن هر یک از دو طرف سعی دارد ضمن تمرین تساهل و خویشتن‌داری و میدان‌دادن به طرف مقابل، ببیند خودش تا چه حد می‌تواند به بیان اعتقاداتش بپردازد.

با در نظر داشتن این مسئله، دوباره به لحظه‌ای توجه کنیم که سلین با حالتی تهاجمی وضعیت دنیا را به رُخ جسی می‌کشد؛ سلین، آشکارا، احساسی پرشور نسبت به این مشکلات دارد، ولی با بیان «شور»ش، خطر کرده - چون امکان دارد جسی را از خود براند. بنابراین می‌توان این صحنه را نه انکار بحث سیاسی، بلکه یکی از روش‌های تصنعیِ تعامل تلقی کرد که راه را برای یک بده‌بستان کلامیِ مستقیم‌تر باز می‌کند. درعوض، احتمال دارد لینکلیتر به نوع خاصی از گفتمان سیاسی اشارت داشته - گفتمانی قابل پیش‌بینی که براساس رفتارها و الگوهای فکری و مانورهای لفاظانهٔ آشنا و تکراری شکل گرفته، و غالباً ما را به هیچ‌کجا نمی‌رساند.

خب بنابراین، چه رویکردی باید پیش گرفت و از چه زاویه‌ای باید به فیلم نگاه کرد؟ اگر ناشیانه‌ترین صحنهٔ سلین، فوران احساسات آشکارا سیاسی‌اش باشد، فکر می‌کنم درعوض، زیباترین و نفس‌گیرترین لحظه‌اش، صحنهٔ پایانی‌ست: آن‌جا که در برابر چشمان ستایش‌گر جسی، حرکاتی فی‌البداهه انجام می‌دهد و روح نینا سیمون فقید، آوازه‌خوان و ترانه‌سرا و فعال سیاسی آفرو-آمریکن را - که ترانهٔ Just in Time اش فضای اتاق را پر کرده - زنده می‌کند. اگرچه سیمون یکی از سیاسی‌ترین آوازه‌خوان‌های قرن بیستم بود، ولی سلین عشق و علاقه‌اش را به سیمون، به سیاسی بودن‌اش نسبت نمی‌دهد. طوری که او از کنسرت سیمون یاد می‌کند (این که چه‌طور وسط ترانه‌ای که می‌خوانده، از حرکت بازمی‌ایستاده، به‌طرف لب صحنه می‌رفته، و بدون برنامه‌ریزی قبلی یکی از آدم‌های توی سالن را خطاب قرار می‌داده و با او حرف می‌زده، و سپس بی‌آن که ذره‌ای ریتم آهنگ‌اش به هم خورده باشد، برمی‌گشته و آوازش را از سر می‌گرفته،) نشان می‌دهد که سلین، سیمون را به خاطر قابلیت‌اش در رفتارکردن مثل یک انسان آزاد دوست داشته. علاقهٔ سلین به سیمون و تمایل‌اش به تقلید از او، شاید علاقه و دلبستگی از سر شکم‌سیری یک زن طبقهٔ متوسط مرفه به‌نظر برسد ولی ستایش سلین از یکه‌بودن و اصالت سیمون و روح و شخصیت‌اش، کاملاً واقعی جلوه می‌کند و به‌خوبی نشان می‌دهد که خودش چه‌جور آدمی می‌خواهد باشد.

اما بر این نکته نیز باید تأکید کرد که «نینا سیمون»ای که سلین قربان‌صدقه‌اش می‌رود - همان که روی صحنه آن‌قدر اوریژینال رفتار می‌کرده که سلین، با آن شخصیت جوشی و عصبی‌اش دلش می‌خواهد در زندگی واقعی از او تقلید کند - از شخصیت «نینا سیمون»ای که یک فعالی سیاسی بود، تفکیک‌ناپذیر است - آن هم فقط به این خاطر که اصولاً روش زندگی سیمون، به‌جز معناهای ضمنی سیاسی، چیز دیگری نمی‌توانسته در پی داشته باشد.

وقتی به زندگی کسی چون نینا سیمون نگاه می‌کنیم - که تجلی‌اش، اجراهایی مثل آن (اجرای) Mississippi Goddam، سرود مدافعان حقوق سیاه‌پوستان، در مقابل مخاطبان شوکهٔ «کارنگی‌هال» در سال ۱۹۶۴ بود - عمل یافتنِ یک روش بیانی آزاد، معنایی به خود می‌گیرد که به همان اندازه که سیاسی‌ست، شخصی هم هست.

آیا این همان «نینا سیمون»ای‌ست که ریچارد لینکلیتر، سینماگر خودآموخته و فیلمساز مستقل کهنه‌کار، منظور نظر داشته؟ لینکلیتر در فیلم‌هایش به‌ندرت مستقیماً به مسائل سیاسی پرداخته (حتی در Live from Shiva's Danse Floor [۲۰۰۳] که تأملی‌ست بر زندگی و دنیای پس از حادثهٔ یازده سپتامبر، از لفاظی‌های سیاسی پرهیز کرده،) و درعوض ترجیح داده بر تنگناهای هستی‌شناختی تمرکز کند - تمایلی برای دست‌یافتن به‌نوعی آزادی شخصی، به‌واسطهٔ ابزار بیانگرانهٔ هنری‌اش؛ همان که درواقع به تجلیل از عملِ رهایی‌بخش گفتمان اجتماعیِ متعهدانهٔ واقعی و همکاری و تشریک مساعیِ صریح و بی‌پرده می‌پردازد.

همین تلاش برای رهایی شخصی، حتی در تجاری‌ترین کار لینکلیتر، **مدرسهٔ راک** (۲۰۰۳) نیز به چشم می‌خورد: جایی که یک عوام‌فریب مشکوک (جلک بلاک)، طرز تفکر کهنه و کلیشه‌ای «راک» خود را به بچه‌مدرسه‌هایی از همه‌جا بی‌خبر حقنه می‌کند؛ نتیجه این می‌شود که دمیدن شور و اشتیاق جوانانه و حس کشف و مکاشفه، آن طرز تفکر کهنه را «بازِ می‌خرد» و احیا می‌کند. برای لینکلیتر، این ایده‌ها یا بنیادها نیستند که آن‌چنان اهمیت داشته باشند، دیدن فعل و انفعالات آن‌هاست که اهمیت دارد: عشق و علاقهٔ او درواقع، به فرایندها، تعامل‌ها، همکاری‌ها و بده‌بستان‌هاست. کسانی که **زندگی در بیداری** (۲۰۰۱)ش را به باد تمسخر گرفتند و آن را فیلمی پر از ایده‌های ثقیل یافتند، درواقع نتوانستند دریابند که «درام» آن فیلم در کجایش جریان دارد - درام اصلی، هم برای آدم‌های روی پرده و هم برای مخاطبان توی سالن، درحقیقت، درگیرشدن (یا نشدن) و ارتباط‌برقرارکردن (یا نکردن) آزادانه، مشتاقانه و گشاده با همان ایده‌ها بود. رهایی را در خود ایده‌ها نمی‌توان یافت، بلکه در نحوهٔ برخورد با آن‌ها، و درمیان گذاشتن‌اش با دیگری و در تلاشی مشترک برای یافتنِ حسی افشاگرانه و یک آگاهی نیرودهنده است که باید به دنبالش گشت.

آیا انقلابی تلقی کردن گفت‌وگوی دو دوستی که پس از سال‌ها یکدیگر را بازیافته‌اند، دشوار است؟ و آیا واقعاً خیلی سخت است که در این عمل یک معنای ضمنی سیاسی دید؟ همین را مقایسه کنید با «بحث‌های سیاسی» که این روزها از تلویزیون پخش می‌شود و هیچ‌کدام ذره‌ای با مخاطب‌شان ارتباطی برقرار نمی‌کنند (سخنگویان دولتی که اتفاقات و تحولات روزانه را به نفع خود تفسیر می‌کنند یا صاحب‌نظرانی که به‌جای تجزیه و تحلیل وقایع، دربارهٔ فرجام‌شان، حدس و گمان تحویل می‌دهند) و بعد این جاست که احتمالاً آشکار می‌شود که فکر یک ارتباط واقعی تا چه حد از لحاظ سیاسی می‌تواند «رادیکال» و انقلابی باشد.

آیا این به‌اصطلاح «بیانیهٔ سیاسی»، از تماشای سلین که با ترانهٔ نینا سیمون خود را تکان می‌دهد، دستگیرمان می‌شود؟ - شاید نشود. فیلم در این زمینه که (ژست او) چه ارتباط سیاسی‌ای می‌تواند داشته باشد - حالا تازه اگر داشته باشد - اشاره نمی‌کند. مثل هر چیز دیگری در فیلم، او مثل جسی و سلین که ساعتی را با هم می‌گذرانند که آن‌ها را با حق انتخاب و آزادی شخصی‌شان رودررو می‌کند تا درنهایت بتوانند تصمیمی اتخاذ کنند که از آن لحظه به بعد زندگی‌شان را برای همیشه متأثر خواهد کرد، [ما نیز به‌عنوان بیننده، انتخابی پیش رو داریم: [که] نه تنها نوع فیلم‌های مورد علاقه‌مان را، بلکه شرایطی را که به واسطهٔ آن می‌خواهیم از آن‌ها دفاع نماییم، انتخاب کنیم. به‌رغم آن‌چه پنداشته می‌شود، آن شرایط بیش از چشم‌انداز یک سینمای روایی آگاهانه و واقعاً سیاسی، مقدّر و از پیش تعیین‌شده، نیستند. ◀

برایم، ساختار فیلم در کل، حالت گوش‌دادن به یک کنسرت بداهه‌نوازانهٔ جاز را داشت که طی آن، نوازنده‌ها ابتدا ده - پانزده دقیقه‌ای را صرف پیداکردنِ «حس‌وحال مشترک»شان می‌کنند و از لحظه‌ای که پیدایش می‌کنند، «کار را می‌گیرند» و فقط می‌تازند

Senses of Cinema (پاییز ۲۰۰۴)