LAST DAYS

روزهای واپسین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خدایا چه‌قدر خسته است!

■ مجید [illegible]

◁ پسر در جنگل پیش می‌رود. با موهای بور بلند، پیراهن سفید و شلوار گرمکن سرخ. از لابه‌لای درخت‌ها پیداست. از راست به چپ می‌رود و زیر لب با خود حرف می‌زند، گنگ و نامفهوم. تصویر در نمایی واحد و طولانی نشانش می‌دهد. موسیقی کورال در نیمه‌های نما قطع می‌شود.

به رودخانه می‌رسد. رخت‌هایش را می‌کَند. به آب می‌زند و در نمایی واحد و طولانی از لانگ‌شات می‌آید جلوتر، مقابل دوربین که می‌رسد، می‌ایستد پشت به ما توی آب ادرار می‌کند.

شب است. می‌آید می‌نشیند کنار آتش، کفش‌هایش را درمی‌آورد و در نمایی طولانی (دو دقیقه و نیم) به آتش زل می‌زند. جرقه‌های آتش در هوا چرخ می‌زنند.

باز در جنگل پیش می‌رود. روز است. حالا از چپ به راست می‌رود. صدای گام‌هایش را می‌شنویم که توی آب پیش می‌رود. ناگهان صدایی اوج می‌گیرد و در پس‌زمینه قطاری سریع‌السیر می‌گذرد...

تازه‌ترین فیلم گاس ون‌سنت، فیلمساز مستقل آمریکایی، ادامهٔ منطقی فیلم‌های اخیرش **فیل** و **جری**، و بسیار دور از عرف‌های رایج سینمای آمریکاست. اگر **فیل** تماشاگر مشتاق به دانستن دربارهٔ کشتار کلمباین را با نماهای فراوان قدم‌زدن در راهروها و حیاط‌های مدرسه و لحظات مردهٔ وقت‌گذرانی و بطالت **بچه‌ها** سرخورده می‌کرد، دست‌کم با سکانس پایانی‌اش بی‌آن‌که انتظار تماشاگرِ عادت‌زده را به‌تمامی برآورده کند، این تصور را پیش می‌آورد که استراتژی غافلگیری باعث گنجاندن آن‌همه «صحنه‌های مرده» در فیلم بوده. کسانی که **جری** را دیده‌اند البته از دیدن **فیل** چندان تعجب نکرده‌اند و شاید **روزهای واپسین** هم کم‌تر آن‌ها را غافلگیر کند. **جری** به‌لحاظ کمبود مصالح داستانی و استراتژی «صحنه‌های مرده» افراطی‌ترین فیلم ون‌سنت و از افراطی‌ترین فیلم‌های تاریخ سینماست. (فیلم دربارهٔ دو پسر جوان است که در بیابان سرگردان می‌شوند، عجیب‌ترین تصوری که می‌توانید از چنین ماجرایی در ذهن شکل بدهید؛ پر از سکوت، مکاشفهٔ دوربین با این دو نفر در نماهایی بسیار طولانی، و اطلاعات داستانی بسیار اندک). **روزهای واپسین** نیز به تصوری که در ذهن‌تان شکل می‌گیرد از فیلمی دربارهٔ آخرین روزهای زندگی جنجالی کورت کابن، عضو گروه نیروانا، کم‌ترین شباهتی ندارد. این دورترین تصویری‌ست که می‌توان از چنین مصالحی در ذهن مجسم کرد، و البته همین فیلم را در حد یک شاهکار ارتقاء می‌بخشد.

پسر از جنگل بیرون می‌آید و به‌سمت خانه‌ای پیش می‌رود و ما (دوربین) دنبالش هستیم (به گونه‌ای کاملاً آشنا در فیلم‌های اخیر ون‌سنت). وارد گل‌خانه می‌شود. بیل برمی‌دارد.

برمی گردد توی حیاط و شروع می کند به کندن زمین. کات
لپدیده‌ای بسیار کم‌یاب‌ابه نمایی داخلی که سمتِ چپ آن سرِ
یک‌پسر و دختر است که خواب‌اند، سمت راست تلویزیونیِ
کوچک روشن است و کارائه نشان می دهد و در میانهٔ تصویر
پنجره‌ای ست رو به حیاط و در حیاط پسر را در حال کندنِ
زمین تشخیص می دهیم. (تأکید بر تداوم، پس از کات.)
پسر داخل آشپز خانه است. تلفن زنگ می‌زند. پسر می آید
طبقهٔ بالا و لباس زنانه می‌پوشد. موهایش را شانه می‌زند. به
تلفن جواب می‌دهد. جواب که نه، فقط گوش می کند که
مردی خطاب به او حرف می‌زند. حرف‌هایی که چندان ازشان
سر درنمی آوریم. پسر هم گویی سر درنمی آورد. تفنگ به دست
وارد اتاق‌ها می‌شود و آدم‌های خفته را نشانه می‌رود، بی آن که
شلیک کند، و بعد می‌رود بیرون. با هر گامش صدای
شلپ‌شلوپ آب می آید. دختری از خواب بلند می‌شود.
عینکش را می‌زند. «کی بود؟ بلیک بود؟...» گویی آمدنِ او را
خواب دیده‌اند. پس نام پسر بلیک است. مرد پشت تلفنَ هم او
را به همین نام خطاب کرده بود...

فیلم ون‌سنت اطلاعات نمی‌دهد. این آدم‌های توی این
خانه، کی‌اند؟ این جا چه خبر است؟ کسی با کسی چندان حرف
نمی‌زند. وقتی هم حرف می‌زند قضیه پیچیده‌تر است، چون
چیزی سر درنمی‌آوریم. دیالوگ‌ها گشایندهٔ رابطه‌ها نیست.

بلیک از پله‌ها می آید پایین. در می‌زنند. مردی سیاه‌پوست
پشت در است که معلوم می شود بازاریاب است. می آید تو
مقابل بلیک می‌نشیند. حرف‌هایش را واضح و شمرده می گوید.
بلیک مثل باقی لحظات گیج و حیران نگاه می کند و سر تکان
می‌دهد. مرد کاری ندارد که او گیج و حیران است، کاری ندارد
که لباس زنانه تنش است. حرفش را می‌زند و مأموریتش را
انجام می دهد و می‌رود. بلیک حیران نشسته. مرد برمی گردد
کتابش را که جاگذاشته برمی دارد و می‌رود.
دختر (همان که عینک داشت) از پله‌ها می آید پایین. دری را
باز می کند. بلیک پشت در از حال رفته. یکی دو صحنه بعد
این‌بار بلیک را از اتاق پذیرایی تعقیب می کنیم که وارد اتاقی
می شود. به حالت خلسه فرو می‌رود و با باز شدن در از حال
می‌رود...

فریب خورده‌ایم. تا به حال خیال می کردیم با روایتی خطی
روبه‌روییم. ناگهان با تکرار این صحنه غافلگیر می شویم. پس
این یک پازل است؛ چیزی شبیه **بیست‌ویک گرم**، گیریم نه به
آن **پیچیدگی**. پس وقایع می‌تواند پس‌وپیش نشان داده شود.
صحنه‌های جابه‌جا در میانه از راه می‌رسند. موتیف‌های
جدید.

دو نفر توی ماشین پیش می آیند. می‌رسند. وارد خانه
می‌شوند و بلیک را صدا می کنند و او می گریزد. صحنه‌های
پیش از گریزش را بعدتر می‌بینیم. صحنهٔ ورود آن دو نفر و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صداکردن بلیک تکرار می شود. مرد می گوید: «منم داناوان.»
از توی قاب پنجره بلیک را می بینیم که وارد اتاقی می شود که پر از ساز است. دوربین آهسته از قاب پنجره دور می شود. بلیک گیتار دست می گیرد و موسیقی آغاز می شود. دورتر می شویم. دقت می کنیم. بلیک گیتار را زمین گذاشته ولی موسیقی ادامه دارد. اقریب خورده‌ایم، موسیقی مربوط به صحنه نیست.ادوربین همچنان دور می شود. شبح کوچکی از بلیک را می بینیم که این بار پشت جاز می نشیند و می زند. صدای جاز به موسیقی اضافه می شود. کاملاً با تصویر سینک است. دوربین متوقف می شود. این نما چهار دقیقه‌وپنجاه ثانیه طول می کشد.

نمای عجیبی‌ست. شباهت غیرقابل‌انکاری دارد با صحنه‌هایی آشنا در فیلم‌های تارکوفسکی؛ این‌بار نه با موسیقی باخ بلکه با موزیکی در دورترین فاصله با آن، نه به‌قصد تصویرکردن زندگی شاعری روس در غربت، بلکه برای تصویر زندگی جوانی غرق در مواد مخدر، گیج و حیران، سردرگم. حس صحنه یکی‌ست. این مثالی آشکار است از آشنایی‌زدایی، و نمونه‌ای مثال‌زدنی در برخورد پست‌مدرنیستی در قیاس با مدرنیسم تارکوفسکی.

بچه‌ها (دوستان بلیک، همان‌ها که خواب بودند) از بیرون وارد خانه می شوند. کسی صفحه می گذارد و همراه خواننده زمزمه می کند. بقیه سر و صدا می کنند. پسری که صفحه گذاشته (اسکات) در پس‌زمینه به آشپزخانه می رود. بلیک آن‌جاست. چند کلامی با او حرف می‌زند و بر می گردد سراغ گرام.
چند صحنه بعد، همراه بلیک توی آشپزخانه‌ایم. صدای آمدن بچه‌ها به خانه می آید. کسی صفحه می گذارد. صدای موسیقی آشناست. اسکات به کنار در آشپزخانه می آید. حرف‌هایی می‌زند و می‌رود.

تجربهٔ جالبی‌ست این جابه‌جایی. صحنه‌ای به‌ظاهر بی‌اهمیت (یکی از آن صحنه‌های به‌ظاهر مرده) را از دو زاویهٔ مختلف تجربه می‌کنیم. یک‌بار همراه با اسکات، بار دیگر همراه با بلیک. مثل تجربه‌های ادبی‌ست، در تغییر POV. بی‌آن‌که موضوع صحنه معنای خاصی داشته باشد. بی‌آن‌که این تکرار معنای خاصی داشته باشد. (در قیاس با تکرارهای مدرنیستی که همگی معناهای خاصی داشتند). این یکی تکراری بی‌تأکید است، و همینش تکان‌دهنده است، مثل لحظه‌های مردهٔ زندگی.

بلیک سرانجام گوشه‌ای می نشیند و گیتار به‌دست می گیرد و آواز می خواند: آرام و نامفهوم و گنگ شروع می کند و کم کم اوج می گیرد و واضح‌تر می‌شود (این تنها کلمات نسبتاً واضحی‌ست که در طول فیلم از زبان او می شنویم.) این نمای ثابت چهار دقیقه‌وپنجاه ثانیه طول می کشد. (چه جالب!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

درست به اندازهٔ نمای موزیکال قبلی!

حالا دیگر حسابی گیج شده‌ایم. به‌خصوص اگر بار اول‌مان باشد که فیلم را می‌بینیم و نخواهیم از دکمهٔ REW استفاده کنیم. ربط دادن تکه‌های پازل آسان نیست. بایستی به لباس‌هایی که تن بلیک است دقت کنیم. این تنها نشانه‌ای‌ست که کدام صحنه پس از کدام است. تازه، چرا بایستی این پازل را مرتب کنیم؟ [مثل آن کتابی که نویسنده‌اش گفته بود اگر خواستید آن را از ته بخوانید!] این جابه‌جایی برای چیست؟ آیا قرار است معنایی را پنهان کند؟ شاید نه. شاید این تصور ون‌سنت است از تجربهٔ بلیک از محیط اطرافش. تجربه‌ای جابه‌جا، پس‌وپیش، بدون اتصال‌های تداوم‌بخش. آدم‌هایی که می‌آیند و می‌روند. هستند و نیستند. حرف می‌زنند ولی او نمی‌فهمد. و او که مدام در حال پرسه‌زدن است، در جنگل، توی حیاط، کنار آتش، توی آشپزخانه. چیزی درست می‌کند و می‌خورد. مزه‌اش را حس نمی‌کند. تلفنی را جواب می‌دهد. جواب نمی‌دهد، فقط می‌شنود. گویی تفنگی را برداشته بود و به‌سمت کسانی نشانه رفته بود. شاید هم خواب بود. چون انگار توی آب راه می‌رفت. بعد مردی سیاه‌پوست آمد و حرف‌های عجیبی زد. دربارهٔ اهمیت تبلیغات. خدایا، چه‌قدر خسته است...

بلیک توی جنگل پیش می‌رود. [این کدام تکه از پازل است؟ چه‌قدر این صحنه آشناست.] وارد شهر می‌شود. وارد کافه‌ای می‌شود که توی آن ارکستری می‌نوازد. کسی می‌آید طرفش و حرف‌هایی به‌اش می‌زند. باز توی جنگل به‌سمت خانه می‌رود. شب است. وارد گل خانه می‌شود. بچه‌ها را می‌بینیم که سوار ماشین می‌شوند و می‌روند. بلیک توی گل خانه است. صبح مردی وارد باغ می‌شود و توی گل خانه را نگاه می‌کند. بدنی از توی شیشه پیداست که آن وسط افتاده. انگار بلیک است. تصویر چیزهای زیادی توی شیشه افتاده. ناگهان بلیک توی انعکاس شیشه از بدن خودش جدا می‌شود [درست می‌بینیم؟]. برهنه، از جسدش جدا می‌شود، بلند می‌شود و از پله‌هایی نرده‌وار می‌رود بالا. مثل یک‌جور عروج. جسد همچنان همان‌جا افتاده.

این جسورانه‌ترین صحنهٔ فیلم است، و از زیباترین تصویرها در سینمای معاصر جهان. تصویری شگفت‌انگیز از مرگ، به معنوی‌ترین شکل ممکن، آن هم در مورد مرگ آدمی چنین بدنام (با معیارهای اخلاقی رایج)، در فیلمی چنین عینی‌گرا و به‌ظاهر گزارش‌گر، بدون رویاها و کابوس‌های مرسوم، با ترفندی چنین بدیع و در عین حال ساده.

روزهای واپسین کشمکشی‌ست با سخت‌ترین تجربهٔ ممکن؛ کنارگذاشتن داستان و درام، جدال با انتظارهای تماشاگر و حذف اطلاعات داستانی. مکاشفه‌ای‌ست غریب با موضوع گریز ناپذیر مرگ، متفاوت با تجربه‌های پیشین. و دلیلی برای این نکتهٔ بارها گفته‌شده و به‌ظاهر فهمیده‌نشده: مؤلف می‌تواند دربارهٔ هر موضوعی فیلم خودش را بسازد. ▶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی