



مجمیع اسلامی

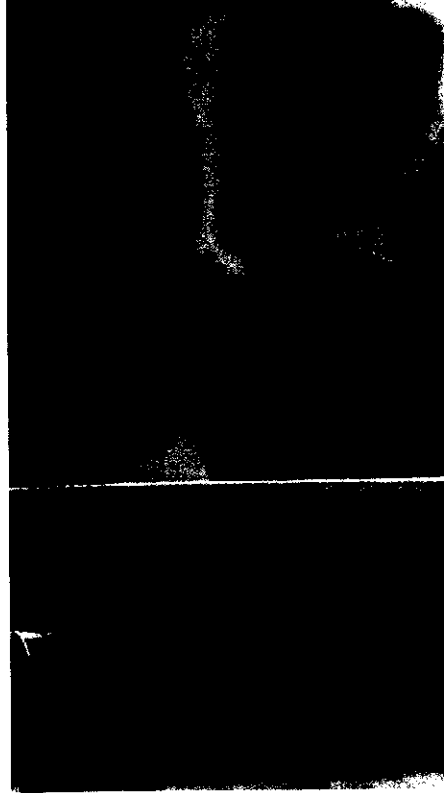
مادرها بازیگر

او از مرده‌ها... همه این‌ها چنان با هم پیوند می‌خورند که جای شک و شبهه‌ای باقی نمی‌ماند. این انباشتگی باعث می‌شود که ریتم فیلم‌های آلمودوار بسیار سریع باشد، و بخش عمده موفقیت او در کنترل سانی ماتالیسم نهفته در آثارش به همین شتاب و انباشتگی مربوط است. اما این‌که چه‌طور می‌تواند در عین این شتاب چنین جزئی‌نگر باشد و به این خوبی فضا سازی کند، از عجایب است. فیلم‌های آلمودوار به معنای پست مدرنیستی کلمه التقاطی‌اند، یعنی لحنی سیال و مردد دارند. این یکی - بازگشت - کاملاً میان کمدی‌های سبک و و تریلرهای تعلیق‌دار و درام‌های هولناک خانوادگی در نوسان است. فیلم با مهارتی ستودنی توقع‌های ما را شکل می‌دهد و در عین حال کنترل می‌کند. آنگاه که می‌خواهد، درباره نحوه خلاص شدن از شر جسد دچار تعلیق می‌شویم و بعد با ترفندی ساده (استفاده از یک فریزر صندوقی!) کاری می‌کند که تا اواخر فیلم عملاً آن را فراموش کنیم (البته فراموش نمی‌کنیم، بلکه این جسد بار سنگینی ست بر دوش همه ما، همچنان که بر دوش رایموند! که می‌شود آن را با بار آن راز هولناک مربوط به گذشته مقایسه کرد). فیلم انواع دلمشغولی‌های سازنده‌اش را منعکس می‌کند؛ ایجاد موقعیت‌های هیجاکاکی ناب (حتی بازیگوشی به شیوه هیجاکاک، یعنی ایجاد این شبهه که نکند رایموند خیال دارد با گوشت بدن پاکو برای اعضای گروه فیلم برداری غذا درست کند!) بزرگداشت سینمای ایتالیای دهه پنجاه و به ویژه سوفالورن با بازسازی بسیاری از ویژگی‌های او در پنهان‌پوشه کروز (از ویژگی‌های فیزیکی گرفته تا حالات و منش و نحوه حرف زدن) و دست‌آخر ستایش از مادر در شکلی اوتیوگرافیک در حدی که خواهرهای آلمودوار نقش مشاوران متن و اجرا را بر عهده داشته‌اند! همه این‌ها در کنار هم غیرممکن می‌نماید، و بازگشت به همین دلیل فیلم غیرممکن هاست. تصور کنید آینه‌ی تاریک و فسکی (ستایش از مادر و بازسازی خاطرات کودکی) با جنون

آشکار آلمودوار و آریاگا دانست، در فیلم‌های او آدم‌ها همیشه به شکل تصادفی سر راه همدیگر سبز می‌شوند و بعد در زندگی همدیگر نقش بازی می‌کنند. در با او حرف بزَن حضور تصادفی مارکو و بنینو در کنار هم در سالن نمایش و بعد آشنایی تصادفی مارکو با لیدیا (از طریق تماشای تلویزیون) و حادثه‌ای که برای آلیشیا اتفاق می‌افتد و دست‌آخر حضور تصادفی مارکو و آلیشیا در سالن نمایش در صحنه آخر همگی مؤید همین شگرد است. در بازگشت نیز انواع و اقسام وقایع تصادفی به چشم می‌خورد؛ درست همان شیئی که پائولا ناپدری‌اش پاکو را به قتل می‌رساند صاحب رستوران کلید مغازه‌اش را به رایموند می‌دهد و بلافاصله گروه فیلم برداری برای تهیه غذا به آن رستوران می‌آیند و همزمان عمه پائولای پیر می‌میرد و الی آخر. می‌گویند عنصر تصادف اگر برای گروه افکنی باشد اشکالی ندارد ولی برای گروه گشایی ایراد محسوب می‌شود (دست‌کم این تعریفی بود که پیش از مواجهه با آثار آلمودوار و آریاگا به آن اعتقاد داشتم). ولی تصادف‌های آلمودوار چنان فراوان است که فرصتی برای مکث کردن و ایراد گرفتن باقی نمی‌گذارد. تا بخواهی تأمل کنی و به منطق تصادف فکر کنی، سیل وقایع تو را با خود می‌برد. نکته دیگر همین انباشتگی وقایع و تعدد مایه هاست. مثلاً در همین بازگشت، قضیه قتل پاکو و نحوه خلاص شدن از شر جسد، قضیه زنده بودن مادر، قضیه اداره کردن رستوران، معمای مرگ مادر آگوستینا و پیوند آن با راز زندگی رایموند، ماجرای سوکه و ترس

چه باشکوه است تماشای فیلم تازه‌ای از پدر و آلمودوار به طراوت و بداعت بازگشت. کشف او (ظاهراً نه فقط برای من، بلکه برای خیلی‌ها) بسیار دیر - با همه چیز درباره مادر و با او حرف بزَن - اتفاق افتاد؛ اما حالا که در این چند سال ماتادور، مرابیند و باز کن، گل راز من، جسم زنده، و البته تربیت بد را هم دیده‌ام، راحت‌تر می‌توانم به اهمیت جایگاه او در میان کارگردان‌های بزرگ معاصر پی ببرم. او را می‌توان به لحاظ تأثیر گذاری با فون تری به و ایناریتو و به لحاظ قدرت قصه گویی با وودی آلن، و از نظر جسارت در ارجاع به فیلم‌های محبوبش با جیم جارموش (و نه تارانتینو) مقایسه کرد؛ ولی از نظر پرداختن به موضوع‌های ملتهب و انعکاس مسائل حاد در روابط اجتماعی این دوران، موقعیت او یگانه است. او وارث بسیاری از ویژگی‌های سینمای بوونتل و نیز کارلوس سائورا هم هست (دو فیلمساز اسپانیایی دیگری که طی چندین دهه پرچم دار سینمای اسپانیا بوده‌اند).

آلمودوار را پیش از هر چیز با فیلم‌نامه‌هایش می‌شناسیم که همچنان وفادار به سنت قصه گویی ست و همچون وودی آلن و گیمی پرو آریاگا هر بار چشمه‌هایی از مهارت‌هایش را در چیدن وقایع و دستکاری در شگردهای آشنای درام رو می‌کند و تماشاگرش را در حیرت فرو می‌برد. مهم‌ترین شگرد آلمودوار در قصه گویی استفاده از همان چیزی ست که پروان سنت سیدفیلد به شدت از آن گریزان‌اند: عنصر تصادف. (این را می‌توان نقطه مشترک



به تدریج کنجکاوای درباره ماجراهای زمان حال (رایموندا با جسد چه می‌کند؟ آیا مادر واقعاً زنده است؟) جای خود را به کنجکاوای درباره گذشته می‌دهد (در شب ناپدیدشدن مادر چه اتفاقی افتاده؟ چرا همزمان مادر آگوستینا هم ناپدید شده؟). کم‌کم زمان حال انعکاسی می‌شود از گذشته؛ گذشته‌ای که رازهای تلخی را در خود پنهان کرده.

آلمودوار این بار مرده‌ها را به دنیای زنده‌ها فرامی‌خواند (همان کاری که گراهام گرین در مرد سوم کرده بود) تا معماهای گذشته را حل و فصل کنند. برخلاف مرد سوم که بازگشت هری لایم برای بقیه شخصیت‌ها به کابوس بدل می‌شود، این جا بازگشت مادر (با این که حقایقی تلخ را بر ملا می‌کند) شبیه یک رویای شیرین است. فکر کنید مدت‌هاست در این تصور هستید که مادرتان مرده (دلخوشی تان این است که هر چند وقت یک‌بار قبرش را تمیز و مرتب کنید و با خاطراتش خوش باشید) و آن وقت معلوم شود که او زنده است! آن هم نه مادری فرتوت و از کار افتاده، بلکه مادری سر حال و قیراق که مثل بچه‌ها زیر تخت قایم می‌شود، از شنیدن بدگویی‌های دخترش (این که بوی بد می‌داده) ذوق می‌کند، و می‌توانی او را



پدر هیولایش نیز دریغ نمی‌کند و طوری از او یاد می‌کند که انگار او را بخشیده (در همه چیز درباره مادر من نیز شخصیت هیولای او را فیلم که مسبب همه بدبختی‌ها بود دست آخر به نوعی بخشیده می‌شد). فیلم ماجراهای هولناکش را به عنوان وقایعی تلخ اما طبیعی و (بدبختانه) ناگزیر تصویر می‌کند و شخصیت‌هایش (اغلب زن‌ها) را بابت صبورانه نشان دادن ستایش می‌کند.

همه فیلم‌های آلمودوار از جمله بازگشت پراز رنگ‌اند و سرزندگی، هر چند هم که پر از رنج و درد و مشقت باشند. در این جا هم صحنه‌ها یا رنگ‌های شاد (از همه چشم‌گیرتر، سرخ) تصویر شده‌اند. انگار که این رنگ‌های دلنشین قرار است تمام رنج‌ها را به تعادل در آورند. فقط یک صحنه هست که در آن زن‌های سیاه‌پوش همچون هیولایی چندسری تصویر می‌شوند که کم‌مانده سوله بیچاره را با بوسه‌هاشان بی‌لغند! این صحنه‌ای نادر در کل فیلم‌های آلمودوار است که در آن رنگ حذف شده و تصویری مخوف از آن در ذهن باقی می‌ماند. کارگردانی فیلم مثال‌زدنی است، چه آن‌جا که نوستالژی خانه مادری را باز می‌آفریند (نوستالژی در دو چرخه ثابتی تجسم یافته که بوی بد مادر را می‌دهد، چه آن‌جا که همچون تریلری جنایی با جسد سروکله می‌زند (دستمال کاغذی در قابی کامل خون را به خود جذب می‌کند) و چه آن‌جا که همچون یک ملودرام قدیمی ایتالیایی رایموندا را وامی‌دارد که به یاد مادرش و برای دخترش آواز بخواند (و این شاه‌نقشی ست برای پنهان‌پوشی که او را با منشی‌نورنالیستی از تصویرپیش ساخته ستاره‌وار جدا کند و به سطح اول بازیگری دنیای سینما بکشاند) و این فیلم نقش‌بازی‌هاست؛ مادری که نقش مرده‌ها را بازی

فکر کنید مدت‌هاست در این تصور هستید که مادرتان مرده و آن وقت معلوم شود که او زنده است! آن هم نه مادری فرتوت و از کار افتاده، بلکه مادری سر حال و قیراق.

می‌کند، و دختری که می‌آموزد خاطرات تلخ گذشته‌اش را نزد خود نگه دارد و به دخترش هم این را می‌آموزد. در پایان فیلمی که با گورستان آغاز شده، با تصویری عجیب به یادماندنی تمام می‌شود از مادری که دورانی را با ناپدیدشدن از انظار همچون روحی سرگردان به سر برده، باز برای تسلا دادن به آگوستینا به این نقش فرو می‌رود و دخترش را که نگران غیبت دوباره او است نوید می‌دهد که نزد او بازی می‌گردد؛ روح سرگردانی که اینک بیش از زندگی در میان زندگان از زندگی لذت می‌برد، و وقتی آگوستینای بیمار را خواب می‌کند، می‌نشیند با لذت به تماشای فیلمی از آن‌ا مانیاتی (تصویری ازلی ابدی از مادر، به جامانده از فیلم‌های نورنالیستی).

و این ستایش از مادر است شاید در بهترین شکلی که تا به حال سینما به خود دیده؛ تحقق رویایی ناممکن از دنیایی که در آن مادرها می‌میرند؛ گویی فیلم به مخاطبش همچون کودکی گریان و مضطرب می‌گوید: نگران نباش، مادرت برمی‌گردد. ▶

به‌عنوان یک خانم اهل روسیه (که مثلاً شبیه اسپانیایی‌ها هستند) باز یگوشی از نوع آلمودوار (به دیگران معرفی‌اش کنی. در دنیای بازگشت حتی نوستالژی هم رنگ‌اندوه و حسرت ندارد. دلت برای چی تنگ شده؟ شیرینی‌های مادرت؟ خود او این جاست، برایت درست می‌کند. آیا بازگشت هجویه‌ای از نوع پست‌مدرنیستی بر مرد سوم نیست؟

در دنیای بازگشت، مرده‌ها اغلب غایب یا در حاشیه‌اند، تجاوزگرند و مستحق مردن؛ و زن‌ها فداکار و ستم‌کش و کارآمد و مهربان، امانه، این یک فیلم فمینیستی کینه‌جویانه نیست. رایموندا اگر چه جسد پاکو را سر به نیست می‌کند (داخل فریزری صندوقی در ناکجا دفن می‌کند)، اما ملاطفت خود را به کلی از او دریغ نمی‌کند. در اولین فرصت دخترش پائولا را به همراه مادر و خواهرش برای پیک‌نیک سر قبر او می‌برد و معلوم می‌شود که با خاطره او مثل عشقی قدیمی برخورد می‌کند (مثل عاشق‌ها اسم او را روی تنه درخت می‌کند)، او حتی ملاطفت‌اش را از

هیچ‌کاک (قتل و دغدغه از بین بردن جسد) دوزن دسیکا (رابطه مادر و دختر نوجوان)، محله چینی‌های پولانسکی (معمای هولناک خانوادگی) و برخی کمدی‌های وابلدر (قایم‌باشک با مادری بازگشته از دنیای اموات) با هم بیامیزد و نه یک مضحکه، بلکه یک شاهکار پدید آید. تازه اضافه کنید به همه این‌ها دغدغه گنجاندن ترانه‌ای به نام بازگشت را که رایموندا می‌خواند و به یادماندنی‌ترین صحنه فیلم است و می‌تواند هسته اصلی فیلم تلقی شود و به گفته آلمودوار از ایده اولیه‌ای به‌جا مانده که فیلم را به شکل یک کمدی موزیکال تصویری کرده. آری بازگشت همین اندازه که غیرممکن می‌نماید شگفت‌انگیز است.

فیلم همچون بسیاری از آثار پیشین آلمودوار (به‌ویژه با او حرف بزن) با روایت‌های موزایی جلو می‌رود؛ ماجرای قتل پاکو رایموندا را درگیر می‌کند و ماجرای زنده‌بودن مادر، خواهرش سوله را؛ اولی با حسن تعلیق و دلهره پیش می‌رود و دومی با حسن کمدی. بعد