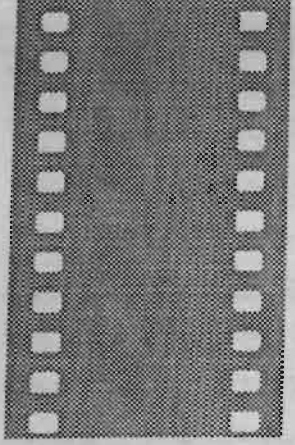

کاتالین مورفی

کودکان بهشت

ترجمهٔ پرتو مهتدی

من همیشه می‌کوشم بی‌طرف باقی بمانم. به‌نظرم می‌رسد آنچه که در واقعیت بشری چنین حیرت‌انگیز و خارق‌العاده و تکان‌دهنده است، دقیقاً این حقیقت است که اعمال خطیر و حوادث سترگ به همان‌سان اتفاق می‌افتند که واقعیتهای متعارف روزمره، بنابراین می‌کوشم تا هر دو را یکسان القاء کنم.

روبرتو روسلینی

«پرسونا»ی اینگمار برگمان (۱۹۶۶) در تاریکی و درون یک پروژکتور سینما آغاز می‌شود، جایی که او ما را وامی‌دارد چشم‌انتظار ورود احتمالی نوعی رب‌النوع گشایندهٔ مشکلات باشیم؛ جرقه‌ای از نور سفید، قوس الکتریکی را برافروخته می‌کند و نیروی تخیل کارگردان آیهٔ «روشنایی بشود» کتاب مقدس را با بعثت انسان و خلقت جهان هم‌قافیه می‌کند. در این نور اساطیری، برگمان تبارشناسی تصاویر را از پیش چشم می‌گذراند، که هریک فکر تکامل سینمایی را پیش می‌برند: لیدر خالی، کارتون زهوار دررفته، فیلم صامت، مونتاژ بدوی، راوی ناطق. سرانجام، شاهد بیدار شدن اکراه‌آمیز پسری نابالغ هستیم که عینک به چشم می‌زند، نظری به یک کتاب می‌اندازد و سپس نگاه خیره‌اش را به دوربین می‌دوزد. هنگامی‌که دست دراز می‌کند تا پردهٔ فیلمی را که ما تماشا می‌کنیم لمس کند، ما را از قالب تماشاگری خونسرد و بی‌احساس بیرون می‌کشد. وقتی برگمان فیلم را قطع می‌کند تا نقطهٔ دید ما را با نقطهٔ دید پسربچه یکی کند، در تلاش خود برای شناسایی چهره‌های محو و نامشخص داخل یا پشت آن گسترهٔ سفید ما را سهیم می‌کند.

پسربچهٔ سلولوئیدی برگمان که زادهٔ دوربین و آپارات است، از پیش به درون قالبهایی افتاده است که به او زندگی می‌بخشند. والدی مرده یا دور از چشم که زمانی او را در نقطهٔ کانونی قرار داده، شاید روزی نامی بر او نهد و به تجربه‌اش اهمیت بخشد. هنرمند و مخاطب به یکسان در آن نیل ژرف به مشروعیت بخشیدن سهیم‌اند. ما که به قدرت کلام یا تصویر زاده شده‌ایم راهی به خانه می‌جوییم، راهی به عدم ارتباط و گمنامی. چنین اشتیاقی نیروی محرک اسطوره و هنر است. جست‌وجوگرانی گوناگون همچون اودیپ (Oedipus)، هملت، نیک آدامز داستان هم‌نگوی، و بچه‌های فیلم «ئی‌تی» استیون اسپیلبرگ به‌علت مرگ یا گم و گور شدن پدر به سفرهایی وحشتناک دست می‌زنند تا خویشتن خویش را بیابند.

پسربچهٔ سودایی برگمان می‌تواند عموزادهٔ شمالی دو کودک محزون «*چشم‌اندازی در مه*» (۱۹۸۸) ساخته *تئو آنجلوپولوس* باشد. برادر و خواهری که سرسختانه در جست‌وجوی پدرشان راهی آلمان شده‌اند، راهنمای سفرشان، رؤیاهای آنان است و فرشته‌ای سقوط کرده، به‌نام اورستس (Orestes) و سه تکه فریم فیلم خالی. (اورستس تکه فریم فیلمها را از سطل زباله وارونه شده بیرون می‌کشد؛ آنها را بر تابلوی اعلاناتی تقریباً خالی قرار می‌دهد، نور سفید چراغ خیابان بر آن می‌افتد و به‌شوخی می‌گوید «آنجا ... پشت مه ... در دوردست ... یک درخت نمی‌بینید؟»)

وولا (تانیا پالایولوگو ـ Tania Palaiologou, *Voula*) و الکساندر (میکالیس زکه ـ Michalis Zeke, *Alexander*) مانند پسربچهٔ گمشدهٔ برگمان از ناکجاآباد می‌آیند، بدون پیشینه، از شهری تیره و تار می‌گریزند تا در ابتدا با دوربین چنان روبه‌رو شوند که انگار این دوربین است، و نه قطاری که درست آن سوی خیابان است، بهترین و تنها وسیلهٔ نقلیه آنها است. کاساندرای جنگ تروا حتماً همان زیبایی آسمانی وولا را داشته است. صورت باریک و گونه‌های برجسته و چهره‌ای که می‌تواند هم از آنِ کودک و هم از زن و یا پیرزن باشد. شبِ پیش از عزیمتشان، دختر با قصه گفتن، برادرش را می‌خواباند «در ابتدا تاریکی بود و سپس روشنایی ...» و مظاهر خلقت را نام می‌برد ـ «حیوانات و گلها و درختان» ـ همه آنچه در چشم‌اندازهای متروک محل گذر او و برادرش، پیش از رسیدن به مرز یونان و آلمان، به‌گونه‌ای آشکار پست و نازل شده‌اند و یا در حال مرگ‌اند.

اینکه وولا و الکساندر نامشروع‌اند، پدر یک موجود ساختگی است، اینکه یونان با آلمان مرزی ندارد، واقعیتهایی هستند که بسیار به نقطه‌نظر آنجلوپولوس نزدیک‌اند. چنین غیبتها و حذفهایی در پیشبرد داستان اهمیت دارد. کوشش مجدانهٔ بچه‌ها به تقدیس مجدد سرزمین پدری، که الزاماً مقدس نیست بلکه صحنه پیدایش بالقوهٔ رؤیاهاست و همانا لوح سادهٔ پردهٔ سفید سینما که جانشین صحنهٔ تئاتر شهر یونانی شده است. در «*پرورش‌دهندهٔ زنبور عسل*» فیلمی محصول ۱۹۸۶ آنجلوپولوس، ازخودبیگانگی و افسردگی چنان وجود شخصیت اصلی مارچلو ماسترویانی را فراگرفته که او عملاً مرده‌ای متحرک شده است. در مسیر فرجام کارش او در یک سینمای متروک موسوم به پانتئون (Pantheon) پناهنده می‌شود. در آنجا در معرض سُخرهٔ پردهٔ سفید و سِترون بالای سرش کوششی مذبوحانه می‌کند تا از طریق تنِ زنی جوان و بی‌پول و سرگردان باز به زندگی برگردد، زن مسافری که همان‌قدر معمایی و بی‌هدف است، که فرشته اورستس «*چشم‌اندازی در مه*».

این خودخوری شدید قهرمان اول «*پرورش‌دهندهٔ زنبور عسل*» همانند دستهٔ عجیب هنرپیشگان دوره‌گردی که وولا و الکساندر، گاه‌گدار در مسیرشان با آنها روبه‌رو می‌شوند، کیفیتی فرّار دارد.

اورستس (استراتوس تورزوگلو ـ Stratos Tzortoglou) هنرپیشهٔ اصلی و بی‌اهمیت گروه، توضیح می‌دهد که آنها را «زمان فرسوده کرده»، و ناچار ساخته تا در خاک یونان سرگردان و آواره به اجرای نمایشی مشابه بپردازند ... اینکه چه نمایشی می‌تواند باشد خود معمایی است: این مردم پا به‌سن‌گذاشته روی دوایری پراکنده گام برمی‌دارند، بخشهایی از تاریخ جدید یونان را می‌سرایند، تودهٔ خامی از تاریخها و حوادث نامربوط را که فاقد شعری نمایشی است تا بدانها شکل دهد. آنها بازتابهایی غم‌انگیز از آدمهای یک‌بعدی هستند که فقط می‌توانند یکی از آثار کلاسیک را از بر بخوانند. اگرچه یک‌جا، اورستس با موتورسیکلت‌اش می‌رود تا برای آنها در پانتئون جایی دست و پا کند، روشن است که این هیاکل خاکستری ـ تبعیدشده از یک تئاتر وطن ـ مقدر است تا برای ابد در خیابانها و روستاها و سواحل دریا سرگردان باشند، همچون سایه‌هایی از عصری طلایی و از دست‌رفته.

در «*پرسونا*»، برگمان چهره‌های بازیگرانِ زناش را یا صورتکهاشان را در

نماهای درشت بی‌رحمانه می‌کاود تا شاید چیزی از روح آنان دریابد که بتواند در برابر تهاجم دیرپای خِرد ویرانگر شک نوین ایمان، مقاومتی اسطوره‌ای کند. هیچ‌چیز در «پرسونا» مقدس نیست: الیزابت فوگلر (لیو اولمَن) روی صحنه در حال اجرای الکترا ست که ناگهان فلج و گنگ می‌شود، مدار گالوانیزه میان بازیگر و شعر سوخته است. خود فیلم در میانهٔ راه ظاهراً ذوب می‌شود.

آنجلوپولوس برخلاف او معمولاً از قدرت نماهای نزدیک اجتناب می‌کند همچنان که ما را به تماشای نمایشهای مذهبی ـ سینمایی کناره جاده می‌برد که اغلب از فاصله‌ای دور است و مکانها و حوادث به‌دقت برگزیده شده، چشم دوربین او در ایستگاههای قطار و میدانهای دهکده بر سواحل و بزرگراهها، صحنه‌هایی کشف می‌کند و به‌نظر می‌رسد نمایشهای انسانی را قاب می‌گیرد که به‌طور اتفاقی رخ می‌دهند. نگاه این چشم به نگاه خدایی در روایتی اسطوره‌ای می‌ماند.

تصاویر او وزنی درخور توجه دارند، زیرا هنگامی که من لفظ «مشاهده» را به‌کار می‌برم منظورم آن نوع توجه خاص و نگاه زنجیره‌ای فیلمهای کمیک نیست یعنی تصاویری زنده و کوتاه که به‌سرعت قطع می‌شوند ـ که در حال حاضر تلاشی شناخت‌شناسی را در مقیاسی وسیع شتاب می‌بخشد. این کارگردان خلاف باب روز از ما می‌خواهد که آرام، بر آنچه که بسیار نزدیک به زمان واقعی است، بنشینیم و آن‌قدر بر صحنه تأمل کنیم تا شاید تکوین آن را از صحنه‌ای عادی به صحنه‌ای آیینی یا مذهبی مشاهده کنیم در «*چشم‌انداز* ...» او آگاهانه ما را از آنچه انتظار داریم محروم می‌کند و نمی‌گذارد از ملال یا اضطراب یا هراس یک نما به نمای دیگر یا نمای نهایی بگریزیم. نتیجه این ریاضت اجباری می‌تواند یک تمرکز مفرط و احیاناً توهم‌زا باشد که از امور عادی رمز و راز بیرون می‌کشد که یادآور مابعدالطبیعهٔ برسونی «*موشیت*» و ترکیب روسلینی از مستند یا رمز و راز در «*سفر در ایتالیا*» باشد.

وولا و الکساندر در اولین شب‌شان در جاده، از گسترهٔ تاریک و برف‌گرفتهٔ میدانگاه شهری خالی سر در می‌آورند. از یک ساختمان امروزی نامشخص که در پس‌زمینه خودنمایی می‌کند، موسیقی و نور بیرون می‌تراود. دوربین تا حدی از بچه‌ها چشم می‌پوشد. در همان جایی که آنها شاهد گریز عروسی گریان از ساختمان سمت چپ قاب هستند او از عرض میدان به سمت راست تصویر می‌آید، در حالی

تلطیف‌شده. آنجلوپولوس از میدان دهکده معبدی ساخته است، همان پانتئون گمشده که در آن تمام خدایان می‌توانند آشکار بایستند.

اشتباه نکنید. این تجلّی‌ها و آیین‌ها بدون قربانی نیستند در طی تجاوز راننده کامیون به وولا، ما درست پشت سر کامیون پارک‌شده در شاهراه شلوغ قرار داریم یعنی در مقابل پرده برزنتی‌ای که این عمل وحشیانه را از چشم ما می‌پوشاند. بی‌پناهی و هراس ما که در اثر تطویل دردناک این نما برانگیخته شده، تقریباً تحمل‌ناپذیر می‌شود. در جست‌وجوی تسکین، چشم ما به اطراف می‌گردد، به آن مقدار ناچیزی از دنیا که از محدودهٔ پشت پردهٔ تاریک برزنتی قابل رؤیت است.

چنانکه در «*چشم‌انداز* ...» معمول است، این دنیا با کمرنگ‌ترین مایه‌های قهوه‌ای، خاکستری و آبی رنگ‌آمیزی شده ـ ته‌رنگهای ضعیفی که به واسطهٔ باران مداوم رقیقتر هم شده‌اند و هیچ‌چیز در زمین گل‌آلود کنار اسفالت جاده نمی‌روید و اسکلت پل نیمه‌ساخته‌ای در افق دیده می‌شود. برای لحظه‌ای، وقتی یک اتومبیل در این سمت بزرگراه که نزدیک ماست توقف می‌کند و یک راننده و موسیقی ضعیفی به بیرون می‌آید، تصور می‌کنیم نجات‌دهنده‌ای رسیده است. ولی اتومبیل دیگری توقف می‌کند، راننده‌ها کلماتی ردوبدل می‌کنند، سپس راه خود را ادامه می‌دهند بی‌خبر از قربانی هولناکی که یک کلوخ‌انداز دورتر صورت می‌گیرد.

پس از زمانی طولانی، راننده بیرون می‌خزد و در پشت کامیون ناپدید می‌شود وقتی پاهای وولا از زیر برزنت بیرون می‌افتند. دوربین گویی از باب آزمایش نزدیک می‌شود، نزدیکتر و نزدیکتر، تا تمام جثهٔ کودک آشکار شود که دستانش را شل و ول میان پاها گرفته است. زانوهای سفید دخترکانه‌اش کثیف زیر آرنجهایش قرار گرفته‌اند. برای یک لحظه هیچ‌چیز اتفاق نمی‌افتد. سپس خونی به رنگ شراب تیرهٔ غلیظ از لای انگشتانش جاری می‌شود و روی پاهایش می‌ریزد، وولا در حالی‌که دو دستش را بالا می‌برد تا مدرک بی‌عصمت شدنش را ثبت کند، برمی‌گردد و دیوارهٔ چوبی کامیون را با خونش نشاندار می‌کند. این حرکت یادآور آن نقاشیهای غارنشینان ماقبل تاریخی است که برگ رنگ‌شدهٔ نخل را بر سنگ می‌زدند تا یادبودی از یک آیین بالقوه باشد، یا شاید هم صرفاً به‌عنوان امضای شخصیت خویشتن در «*پرسونا*»، الیزابت فوگلر هنرپیشه، پی‌گیرانه به بررسی تصویر از یک کودک گتو

صحنه ای از «چشم اندازی در مه»

می‌پردازد، یکی از یهودیان متعددی که به‌وسیلهٔ نازیهای عبوس گردآوری شدند، به دوربین نگاه می‌کند، چهره‌اش منظری سفید و رنگ‌پریده از آشفتگی است انگار که مایل است بداند چطور در این نمایش به‌خصوص افکنده شده است، فوگلر نمی‌تواند چیزی از نما دریابد، نمی‌تواند به تراژدی آن رسوخ کند، او همان‌قدر با تصاویر بیگانه است که «پرورش دهندهٔ زنبورعسل» آنجلوپولوس. در مقابل اگرچه به ما اجازه حضور دست اول در صحنه بی‌عصمت شدن وولا داده نمی‌شود، ولی آنجلوپولوس ترحم و هراس ما را در برابر استحاله‌ای برمی‌انگیزد که همانند نمایشهای مذهبی در میدان دهکده ناگفتنی است.

در پایان «پرسونا» قدرت درون ماشین نتوانسته انتظار پسربچه برگمان را برآورده کند. فیلم / پرده پیش روی او رسوخ‌ناپذیر باقی می‌ماند. فیلم صرفاً به همان جایی برمی‌گردد که از آن آمده بود و به‌جای آنکه او را به مسیری افسانه‌ای رهنمون

شود، او را در چرخ دواری گیر می‌اندازد به‌جای آنکه کوره‌راهی اساطیری در اختیارش گذارد. «*چشم‌اندازی در مه*» نیز مقصد نهایی‌اش را در مبادی خود می‌یابد. ولی مجموع نیرو و تحرک، جست‌وجوی بچه‌ها (و تخیل آنجلوپولوس) تقریباً هر عنصر موروثی آنها را وارونه می‌کند، و نقش فیلم را به‌عنوان وسیله‌ای تطهیر کننده که سرانجام آنها را به آن‌سوی مرز به آلمان می‌رساند تحکیم می‌کند.

الکساندر و وولا که در ظلمت تناسخ یافته‌اند ما را در نور وا می‌گذارند، در آغاز آن دو را یخ‌زده، در کنار ریلها دیدیم، قطاری که قاب را پر کرده انبار را می‌روبد و می‌برد، چنانکه گویی میراث عبورش خلئی سیاه و تاریک است.

در پایان فیلم، شاهد بازآفرینی آنها در نمای متوسطی به رنگ سفید خالص هستیم. در همان حال که مه شفاف برطرف می‌شود، برادر و خواهر شادمانه به بالای تپه‌ای می‌دوند تا درخت پرشاخ وبرگی‌را در آغوش بگیرند. شاید وولا و الکساندر مرده‌اند (نگهبانان مرزی، در حال عبور شبانه به آنها شلیک کرده‌اند) یا دارند رؤیا می‌بینند یا به چیزی خیالی یا افسانه‌ای استحاله یافته‌اند. من مایلم به آنها به‌عنوان بچه‌های نوعیِ بهشت فکر کنم. آنها خود به خانه به درون تکه فیلمی که اورستس مدتها پیش بدانها داده بود، راه باز کردند و در آنجا پدری را در شکل پایدار و آلی یافتند که در خاک پرثمر خویش رشد و نمو می‌کرد.

چشم‌اندازی در مه: یونان / فرانسه / ایتالیا ۱۹۸۸
بازیگران: میکالیس زکه، تانیا پالایولوگو، استراتوس تزور تزوگلو
موسیقی متن: هلن کارائیندرو
مدیر فیلمبرداری: گیورگیوس آروانیتیس
فیلمنامه: تونینو گوئرا، تاناسیس والنتینوس، تئو آنجلوپولوس
تهیه‌کننده: تئو آنجلوپولوس، پارادس فیلم، پاریس، مرکز فیلم یونان.
تلویزیون یونان. باسی چسنه ماتوگرافیکا، رم
کارگردان: تئو آنجلوپولوس
۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۲۷ دقیقه