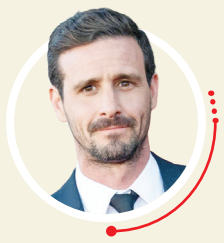
خبرسازان



جیمز رانسون درگذشت

جیمز رانسون، بازیگر آمریکایی سینما و تلویزیون که با حضور در فیلم «آن: بخش دوم» و سریال مطرح «شنود» شناخته می‌شد، در سن ۴۶ سالگی درگذشت. منابع خبری اعلام کرده‌اند که پیکر این بازیگر روز جمعه در لس‌آنجلس پیدا شده و بررسی‌های پزشکی قانونی نشان می‌دهد، مرگ او به احتمال زیاد ناشی از خودکشی بوده است. رانسون متولد دوم ژوئن ۱۹۷۹ در بالتیمور بود. او تحصیلات خود را در مرکز هنر و فناوری جرج واشینگتن کارور آغاز کرد، سپس در مدرسه هنرهای تجسمی منهتن ادامه داد. از نخستین نقش‌آفرینی‌های او می‌توان به فیلم‌هایی چون «کن پارک»، «شرم کثیف» و «نفوذی» اشاره کرد. او در ژانر وحشت با بازی در نقش ادی کسبرک بزرگسال در «آن: بخش دوم»، همچنین فیلم‌های «شوم» و «شوم ۲» شهرت بیشتری یافت و اخیراً نیز در «تلفن سیاه ۲» ظاهر شده بود. رانسون در تلویزیون بیش از همه با نقش «زیگی سوبوتکا» در فصل دوم سریال «شنود» شبکه HBO شناخته می‌شود. او پیش‌تر درباره چالش‌های سلامت روان و غلبه بر اعتیاد سخن گفته بود.

اعتراض سابرینا کارپنتر به کاخ سفید

در تازه‌ترین جنجال میان سیاست و موسیقی، کاخ سفید بدون اجازه از آهنگ «Juno» سابرینا کارپنتر، خواننده برنده گرمی، در ویدئویی درباره بازداشت مهاجران استفاده کرد که واکنش شدید او را برانگیخت. کارپنتر این اقدام را «شرورانه و منزجرکننده» خواند و تأکید کرد، موسیقی‌اش نباید برای پیشبرد دستورکارهای غیرانسانی به کار رود. کاخ سفید به‌جای عقب‌نشینی، با لحنی کنایه‌آمیز از اشعار او برای پاسخ به انتقادها بهره برد. این اقدام نمونه‌ای از استفاده، بدون رضایت هنرمندان از آثارشان، در فضای سیاسی آمریکاست. پیش‌تر آهنگ‌های اولیویا رودریگو، آشر و تیلور سوئیفت نیز بدون اجازه در ویدئوهای دولتی و شبکه‌های اجتماعی به‌کار رفته بود. موضوع استفاده از موسیقی هنرمندان در سیاست، با اعتراض ستارگان بزرگی چون بیانسه، سلین دیون و بروس اسپرینگستین، همچنان به چالشی مهم میان حقوق مالکیت هنری و تبلیغات سیاسی تبدیل شده است. این ماجرا بار دیگر بحث سوءاستفاده سیاسی از هنر و موسیقی در شبکه‌های اجتماعی دولت آمریکا را به صدر اخبار بازگرداند.

اخشابی مدیر فرهنگی دانشگاه پیام‌نور شد

مجید اخشابی با حکم رئیس دانشگاه پیام‌نور، به‌عنوان مدیرکل فرهنگی و اجتماعی این دانشگاه منصوب شد. این خواننده، آهنگساز و مدرس دانشگاه ایرانی با اجرای تیتراژ سریال «گم‌گشته» در سال ۱۳۸۰ به‌شهرت رسید. او تیتراژ مجموعه‌ها و برنامه‌های متعددی از جمله «همراز»، «عروج»، «مهتاب»، «محله بنده‌نواز»، «یک وجب خاک»، «خانه‌به‌دوش» و «متهم گریخت» را اجرا کرده است. حسین زارع، معاون فرهنگی و اجتماعی دانشگاه، در مراسم معارفه مجید اخشابی با اشاره به اهمیت اداره کل فرهنگی و اجتماعی، ابراز امیدواری کرد که حضور اخشابی با سابقه هنری و علمی، نشاط و پویایی بیشتری در امور فرهنگی دانشگاه ایجاد کند. در ادامه، اخشابی فرهنگ را عرصه‌ای حساس و اثرگذار خواند و هنر را شاخصه‌ای اصلی برای تحولات بنیادین جامعه‌دانست.

سینمای جهان

عصاره فیلم دلتنگی برای خانه است

یوآخیم تریر کارگردان نروژی فیلم «ارزش عاطفی» درباره فضاهای عشق، ارتباط انسانی و تجربه واقعی سینما می‌گوید

عکس: The New Yorker

مسعود شاه‌حسینی
خبرنگار گروه فرهنگ

اواخر اردیبهشت که «ارزش عاطفی» در جشنواره کن برای نخستین بار اکران شد و جایزه بزرگ هیئت داوران را گرفت، اِل فنینگ، بازیگر این فیلم، در نشست خبری با تیشرتی حاضر شد که روی آن نوشته بود؛ «تابستان یوآخیم تریر». بحث‌های زیادی درباره اینکه تابستان تریر چه معنایی دارد، شکل گرفته. همه فیلم‌های او در تابستان می‌گذرند اما این اصطلاح در جهان سینمایی‌اش، کارکردی استعاری هم دارد. خودش در مصاحبه‌هایش به بلوغ و میانه زندگی اشاره کرده و گفته در دنیای سرشار از ناآرامی و تلاطم، به لطافت و آشتی نیاز داریم. تابستان در این بافتار، نمادی از همین تلاش است. فصلی که به گفته او گذر زمان در آن بیشتر حس می‌شود. گذار از جوانی به دوران میانسالی یا همان تابستان زندگی و پذیرش مسئولیت‌های خانوادگی. یوآخیم تریر، فیلمساز نروژی متولد ۱۹۷۴ در کپنهاگ است. هنرمندی که خانواده‌اش تا چند نسل همگی فرهنگی و هنری بودند. همان جنس خانواده‌هایی که بعدها با دقت و وسواس در فیلم‌هایش به تصویر می‌کشید. پدرش نوازنده جَز و صدابردار سینما بود و مادرش، روزنامه‌نگار و بعدها مدیرارشد خبری؛ دو پدربزرگ‌اش نیز هر یک به‌نحوی با هنر مدرن و سینما درگیر بودند. تریر از همان کودکی با صحنه فیلمبرداری، دوربین و سکوتی که در کار هنری جدی گرفته می‌شود، آشنا شد. او برای یافتن زبان شخصی‌اش، مسیر متفاوتی را برگزید. او که در نوجوانی قهرمان ملی اسکیت بورد نروژ شده، مجذوب این زیرفرهنگ آزاد و ممنوعه شد. تجربه‌های خیابانی به او آموخت که چگونه به شهر به‌مثابه موجودی زنده نگاه و چگونه لحظات جاری زندگی را در قاب دوربین شکار کند. همین نگاه او به شهر، بدن، حرکت و لحظه را شکل داد و ردّش را می‌توان در ریتم، میزانسن و حضور فیزیکی شخصیت‌هایش دید. تریر تحصیلات سینمایی خود را در کالج فیلم اروپا در دانمارک شروع کرد و بعد، وارد مدرسه ملی فیلم و تلویزیون بریتانیا (NFTS) شد. در همین سال‌ها با اسکیل وُگت آشنا شد؛ دوستی‌ای که تا امروز هم ادامه داشته و حاصل آن همکاری خلاقانه و نویسندگی فیلم‌هایی چون «Reprise» (بازپخش)، «اوسلو ۳۱ اوت»، «بدترین آدم دنیا» و «ارزش عاطفی» است. فیلم‌های که بهترین توصیف برای آنها این است که کاوش‌هایی صمیمی در احساسات دشوار هستند. آثاری با مضمون‌های پرتکرار ازجمله خودکشی، شرم، حافظه، خانواده، زخم‌های روحی پنهان، ملال‌های ناگزیر، به‌خصوص تلاش‌های ناکام برای برقراری پیوندهای خانوادگی و عاشقانه. تریر، فیلمسازی است وفادار به بازیگران، حساس به بدن و سکوت و بدبین به تصنع. او سینما را فضایی برای تجربه عاطفی می‌داند، نه پاسخ‌های قطعی؛ جایی که شخصیت‌ها، مثل آدم‌های واقعی، ناتمام، مردد و آسیب‌پذیرند و باید بخشیده شوند. سینمایی که آرام، انسانی و ماندگار است و تازه بعد از پایان است که در ذهن بیننده شروع به زندگی می‌کنند. تریر درباره فیلم آخرش که بیشترین بخت را نیز برای گرفتن اسکار بهترین فیلم انگلیسی‌زبان و گلدن گلوب دارد، با «ایندی وایر» مصاحبه کرده که برگردان فارسی آن را می‌خوانید.

سوال اولم این است که خانه، از همان ابتدا بخشی از ایده اولیه فیلم بود؟

خیر. همه‌چیز از شخصیت‌ها شروع شد؛ از بازیگرانی که دوست داشتیم با آن‌ها کار کنیم. وقتی با رناته رینسوه شروع به کار کردم و نوشتن داستان را آغاز کردیم، خیلی زود به این نتیجه رسیدیم که استلان اسکارسگارد برای نقش گوستاو بورگ فوق‌العاده خواهد بود؛ نه به این دلیل که پدر داستان آدم بدی است، بلکه چون می‌تواند به یک شخصیت پدرِ پیچیده، بُعد انسانی بدهد. بنابراین خانه نیز عنصر بسیار مهمی در این اثر و رفتارهای گوستاو است. ما در فیلم، تاریخچه خانه را تقریباً در بازه‌ای ۱۰۰ ساله دنبال می‌کنیم تا نشان دهیم زندگی انسان چقدر سریع می‌گذرد. وقتی به داستان آشتی و بازسازی رابطه‌ها، به سن ۵۰ سالگی، میانه زندگی، داشتن فرزند و درعین حال زنده‌بودن والدین فکر می‌کردم، متوجه شدم که زمان با چه شتابی عبور می‌کند. به‌نظرم خانه ابزار جالبی است برای اینکه این حسِ گذر زمان را به ما منتقل کند.

ظاهراً در جریان نوشتن فیلمنامه، خانه آباواجدادی شما برای فروش گذاشته شده بود. آیا ماجرا از همین‌جا می‌آید؟

بله. دقیقاً همین‌طور است. آن خانه‌ای که پدربزرگِ پدربزرگم در سال ۱۹۰۵ ساخته بود، درواقع بخش عمده تجربه کودکی مرا شکل می‌داد. خانه‌ای که همیشه یک نقطه ثابت در زندگی‌ام بود؛ جایی که هروقت می‌خواستم، می‌توانستم به آنجا بروم. باغی کوچک، چند درخت سیب و یک خانه چوبی زیبا و جمع‌وجور داشت. این اتفاق تجربه‌ای عاطفی و غریب بود که مطمئنم بسیاری هنگام اسباب‌کشی، فروش خانه یا تغییر محل زندگی، داشته‌اند. اینجا همان جایی است که ناچار می‌شویم رابطه‌مان با خاطرات را از نو تعریف کنیم. تا یک سطح مشخصی، رهاکردن بعضی چیزها اتفاق خوب و مثبتی است اما از سطحی دیگر، آدم‌ها به‌شکل شخصی و ناخودآگاه به مکان‌ها گره خورده‌اند. هنوز هم ممکن است شبی خوابی ببینم که در همان خانه اتفاق می‌افتد، با اینکه دیگر مالک آن نیستم و هرگز نتوانم به آنجا برگردم. این همان نکته‌ای است که نشان می‌دهد خاطرات ما تا چه‌اندازه به مکان‌ها وابسته‌اند.

اگر کسی بگوید خودت را در پنج‌سالگی، ۱۰ سالگی یا ۱۵ سالگی به‌یاد بیاور، اولین چیزی که به ذهنم می‌آید، «مکان» است؛ مکان مثل صحنه‌ای برای یک دوره از زندگی عمل می‌کند. خاطرات من این‌گونه کار می‌کنند: رخدادها به یک جای مشخص، به یک فضای مکانی نیاز دارند.

به‌همین‌دلیل با خودمان گفتیم: «آیا می‌شود از این ایده در روایت استفاده کرد؟» چون به‌طور بنیادین، فکر می‌کنم سینما تا حد زیادی درباره فضاهاست؛ دست‌کم در فیلم‌های من که درباره انسان‌ها هستند، چنین است. ازطرفی، نوعی طنز تلخ هم در این موضوع وجود دارد؛ اینکه در همان خانه خانوادگی، بهترین و بدترین اتفاق‌ها در یک اتاق واحد رخ داده‌اند و همین تضاد، به تجربه روایت‌ها کشش می‌دهد.

خانه در دل داستان و در دل فیلمی که گوستاو می‌سازد حل می‌شود، اما درعین‌حال این فضای دربرگیرنده را می‌توان به‌صورت کاملاً سینمایی هم درک کرد؟ این نکته با پیش‌رفتن داستان پررنگ‌تر می‌شود.

فکر می‌کنم به نکته‌ای اساسی اشاره کردید. برای مثال، تکرار استفاده از راهرو، از خاطره مادر گوستاو، مادربزرگ دو خواهر، تا مرگ تراژیک او بر اثر خودکشی در انتهای همان راهرو. این راهرو بارها در فیلم برای مقاصد احساسی متفاوت به‌کار گرفته می‌شود. فضاها در فیلم بیشتر به‌شکل ناخودآگاه و زیرپوستی عمل می‌کنند. منظورم این است که هنگام تماشای یک فیلم، چیزهای زیادی را حس می‌کنید و همین، تجربه واقعی تماشای فیلم است. بعد از آن، درباره چیزهای زیادی حرف می‌زنید و گاهی میان آنچه تجربه کرده‌اید و آنچه درباره‌اش صحبت می‌کنید، نوعی ناهمخوانی به‌وجود می‌آید.

به‌نظر می‌رسد صحبت‌کردن درباره کنش‌های شخصیت‌ها ساده‌تر است؛ اینکه بگوییم از فلان شخصیت خوشمان آمد یا از کاری که انجام داد، خوشمان نیامد. اما آنچه واقعاً در یک فیلم تجربه می‌کنید، چیز دیگری است. این را در آثار بزرگ‌ترین فیلمسازان می‌بینید؛ کسانی مثل دیوید لینچ یا تارکوفسکی که توانایی خارق‌العاده‌ای در وادار کردن ما به تجربه مکان و فضا در فیلم دارند. آن‌قدر زنده و ملموس که می‌توانید بوی آن را حس کنید و وقتی از سالن سینما بیرون می‌آیید، همان تجربه‌های نامرئی و ناگفته، جوهره اصلی آن چیزی را می‌سازند که دیده‌اید؛ چه در سینما، چه هنگام تماشا در هر جای دیگر. به‌همین‌دلیل ما تلاش کردیم با این جنبه بازی کنیم. فکر می‌کنم در این فیلم لایه‌های طعنه‌آمیز متعددی از تداخل امر داستانی و غیرداستانی وجود دارد. مثلاً گفت‌وگویی کاملاً واقعی میان دو خواهر بعد از مراسم خاکسپاری، پشت یک‌میز، درباره پدر عجیب‌شان شکل می‌گیرد؛ و همان میز، در همان فضا، بعدتر محل تمرین بازیگر آمریکایی‌ای می‌شود که قرار است نقش یک سوپراستار را بازی کند و به نروژ آمده است. این هم‌زمانی و تکرار فضا، به‌نحوی حامل معناست.

کمی درباره صحنه آغاز فیلم صحبت کنید. حتی شیوه فیلمبرداری آن صحنه هم با این تصور بوده که انگار خانه صاحب نمای نقطه‌نظر است.

دقیقاً همین‌طور بود. فیلمبردار ما، کاسپر تورکسون، بسیار به فرمت ۱۶ میلی‌متری علاقه دارد. او همین حالا مشغول ساخت فیلمی شخصی درباره خانواده و والدین‌اش است و در این مسیر، روی سلولوئید آزمایش‌هایی با نوردهی چندگانه انجام می‌دهد. ما هم در این فیلم با نگاتیو فیلمبرداری کردیم. بخشی از این فرآیند، کاوش در فضاهایی بود که والدین او در آن زندگی می‌کنند. همان زمان بدون اینکه بدانم او مشغول چه کاری است، داشتم فیلمنامه را می‌نوشتم.

پس وقتی همدیگر را دیدیم درباره نوع پرداخت فضایی خانه، نگاه کردن به گذشته و مردم فکر کردیم. بخشی از این موضوع هم به این دلیل بود که ما ابزار روایت تدوین آغازین را از دید یک دختر ۱۲ ساله پیدا کرده بودیم. نورا، دختر ۱۲ ساله‌ای است که دارد انشایی درباره خانه می‌نویسد و آن را در ذهن‌اش مجسم می‌کند. فکر می‌کنم طبیعی است؛ وقتی قرار است درباره «یک شیء» بنویسی، خانه‌ات را انتخاب می‌کنی. احتمالاً در ابتدا، فقط برایش شیرین بوده که پنجره‌ها را مثل چشم تصور کند و ازاین‌دست خیال‌پردازی‌ها. اما فراتر از این، این تمرین ذهنی همان‌طور که در ادامه می‌بینیم، او را به فکر تاریخ خانواده می‌اندازد و به کوتاهی عمر و زندگی. واقعیت این است که من با سینمای آمریکایی بزرگ شدم و یکی از آموزه‌هایم این است که اگر بیان داستانی سرگرم‌کننده نباشد، مخاطب را از دست می‌دهید. بنابراین فکر کردیم می‌تواند جالب و سرگرم‌کننده باشد که داستان این خانه را تعریف کنیم؛ هم برای ایجاد یک چشم‌انداز کلی، هم برای اینکه به‌صورت زیرپوستی این نکته را منتقل کنیم که این خانه برای خانواده‌ای بوده که والدین آن با هم بحث و دعوا می‌کردند.

اولین‌بار است که به‌جای همراهی با یک شخصیت، بین چند نقطه‌نظر مختلف جابه‌جا می‌شوید؟ یعنی به‌جای همراهی صرف با یک شخصیت واحد، نوعی تعادل میان چند زاویه‌ی دید برقرار می‌کنید؟ این از منظر ساختاری و فیلمنامه‌نویسی چالشی جدید بود؟