«بهشت و دوزخ» ساخته اسپایک لی

در بخش «خارج از رقابت» جشنواره کن امسال چند اثر به نمایش درمی‌آیند. مثل فیلم «بهشت و دوخ» اسپایک لی که دنزل واشنگتن در آن بازی کرده. واشنگتن قرار بود در ۷۰ سالگی از بازیگری خداحافظی کند، اما پیش از آن در فیلم اسپایک لی بازی کرده. این فیلم در بخش خارج از رقابت جشنواره کن به نمایش در می‌آید. این فیلم بازسازی انگلیسی‌زبان از فیلم ژاپنی «بهشت و دوزخ» یا «بالا و پایین»، ساخته آکیرا کوروساوا است که در سال ۱۹۶۳ ساخته شد. هر دو فیلم براساس رمان «باج پادشاه» نوشته اد مک‌بین ساخته شده. اسپایک لی از کارگردان‌های موفق آمریکایی و مورد توجه کن است که خودش سال ۲۰۲۱ عضو هیئت‌داوران این جشنواره بوده. حالا قرار است آخرین اثر این کارگردان با بازی واشنگتن و با یادی از کوروساوا در کن به نمایش در بیاید.

«النور کبیر» ساخته اسکارلت جوهانسون

بخش «نوعی نگاه» جشنواره امسال کن، میزبان آثاری مثل «النور کبیر» ساخته مثل اسکارلت جوهانسون است. جوهانسون علاوه بر حضور در فیلم وس اندرسون به‌عنوان بازیگر، اولین تجربه کارگردانی خود را هم به این جشنواره فرستاده. فیلم در بخش «نوعی نگاه» قرار دارد. «النور کبیر» داستان زن ۹۰ ساله‌ای است که زندگی او را در مسیر عجیبی قرار می‌دهد. بازیگر اصلی این فیلم، جون اسکویب، در واقعیت هم ۹۰ سال دارد و از سال ۱۹۴۸ مشغول بازیگری است. اسکویب سال گذشته با بازی در فیلم «تلما» مورد توجه قرار گرفته. حالا قرار است نتیجه همکاری او و اسکارلت جوهانسون، بازیگر پرکار و مشهور این دوران را شاهد باشیم.

«آینه شماره ۳» کریستین پتزولد

بخش دو «هفته با کارگردانان»، یک بخش خاص جشنواره کن امسال است. شاید بتوان یکی از بزرگترین حسرت‌ها و شاید هم یکی از بزرگ‌ترین شگفتی‌های این دوره، قرار نگرفتن فیلم «آینه شماره ۳» پتزولد، کارگردان آلمانی در بخش اصلی رقابتی این دوره از جشنواره باشد. پتزولد که کار خود را با سه‌گانه ارواح یعنی؛ «حالت من»، «اشباح» و «یلا» شروع کرد، در سال‌های اخیر آثار تحسین‌شده‌ای مانند «تزانزیت» و «آتشین» را ساخت که در جشنواره‌های جهانی بسیار مورد توجه قرار گرفتند. «آتشین» یکی از آثار برجسته سال ۲۰۲۳ بود. اما حالا فیلم با نام «آینه شماره ۳» پتزولد در بخش دو هفته با کارگردانان قرار گرفته است. بخشی که هیئت‌داورانی جداو برنامه اکران متفاوتی از خود جشنواره را دنبال می‌کند. هنوز جزئیاتی از فیلم پتزولد، رسانه‌ای نشده و مشخص نیست در حال‌وهوای آثار قبلی او است یا نه، اما طرفداران آثارش منتظر اکران اثر او هستند.

«خاتمه رابطه» ساخته مایکل آنجلو کووینو

جشنواره کن یک بخش هم به‌نام «اولین نمایش» دارد. همیشه انتظار می‌رود، آثاری که به جشنواره کن راه پیدا می‌کنند، باید آثاری عمیق و درام باشند. اما یک کمدی منتقدانه از روابط امروزی که به بخش اولین نمایش راه یافته، می‌تواند خیلی از تعاریف را به‌هم بزند. «خاتمه رابطه» فیلمی از مایکل آنجلو کووینو، کارگردان آمریکایی، قرار است یکی از اتفاقات متفاوت جشنواره باشد که در بخشی جنبی به نمایش در می‌آید. فیلمی درباره روابط مدرن که از یک گروه دوستی شروع می‌شود و بعد از ماجرای طلاق دو عضو آن گروه، همه اعضاء را متوجه داستان‌های متفاوتی می‌کند. خود آنجلو کووینو هم در این فیلم نقش اصلی را برعهده دارد و قرار است برای اولین‌بار در جشنواره کم از این کمدی منتقد رونمایی شود.

نگاه منتقد

اردوگاه مرگ شخصی فیلم‌ساز

فیلم «دختری با سوزن» صرفاً به بازنمایی ژست‌های کلیشه‌ای و فاقد قدرت تحول‌آفرین می‌پردازد

شاهین محمدی‌زرغان
منتقد و پژوهشگر سینما

فیلم «دختری با سوزن» (۲۰۲۴) به کارگردانی مگنوس فون هورن، خشونتی پوشیده در لفافه‌ی فرم هنری است. ژست‌ها، تصاویر، پیوند با تاریخ، برخورد با آسیب‌های جنگ و از همه مهمتر امر تراژیک، همگی در خدمت خلق وضعیتی مصیبت‌بار و رنج‌آور برای شخصیت‌ها به کار گرفته می‌شوند و در عین حال، ناکام می‌مانند. شاید کمی زیاده‌روی به نظر برسد، اما از نظر من، کارگردان رفتاری شبیه به شکنجه‌گر از خود نشان می‌دهد و در رفتار با شخصیت‌ها، بی‌رحم عمل می‌کند؛ آن هم بدون ایجاد پرسش و نقدی علیه جنگ و خشونت با نه‌گویی به زندگی. فون هورن در مقام کیفرستانی ظاهر می‌شود که انگشت انتقام‌جویی خود را سمت انسان‌های عادی می‌گیرد و از هیچ لحظه‌ای برای تحقیر شخصیت‌های خود غفلت نمی‌ورزد. «دختری با سوزن» ما را در جایگاه شاهد و موضع همدستی اجباری قرار می‌دهد تا با ایجاد احساس شرم مصنوعی، به تماشای ادامه‌دار رنج و مصرف منفعلانه‌ی آن ترغیب‌مان کند. شرم پاسخی اخلاقی به وضعیت است اما فیلم‌ساز آن را به ابزاری برای کنترل مبدل می‌کند. فریادها و سکوت‌های این فیلم، برخلاف ادعای ظاهری فیلم‌ساز، کمکی به درک مفهوم «غیرقابل بیان»بودن نمی‌کند. درعوض، آن‌ها صرفاً ابزارهایی برای شوک‌زدگی سطحی و دستکاری احساسی مخاطب هستند. فون هورن به‌جای ایجاد فضایی برای تأمل، مخاطب را در چرخه‌ای از وحشت و شرم گرفتار می‌کند که هیچ بصیرت یا رهایی‌ای به همراه ندارد. او ما را در اردوگاه مرگ خود به همراه شخصیت‌هایش زندانی کرده تا رنج را ببینیم و از آن شرم کنیم، بی‌آنکه پرسش‌های اخلاقی را پیش روی ما بگذارد.

تهی‌کردن فضا از ژست‌ها و آستانه

آگامبن معتقد است سینما در اصل، هنر «تسخیر ژست» است. در نظر او، سینما ژست‌هایی را که به‌دلیل ازدست‌رفتن‌شان از جامعه، به آیین‌ها و معماها تبدیل شده‌اند، به درون تصویر می‌آورد تا آن‌ها را از فراموشی نجات دهد. اما فیلم «دختری با سوزن»، به‌جای بازگرداندن ژست به عرصه امر سیاسی و اجتماعی، صرفاً به بازنمایی ژست‌های کلیشه‌ای و فاقد قدرت تحول‌آفرین می‌پردازد. در این فیلم نه با ژست که با رخسار شخصیت‌ها روبه‌روییم. کلوزآپ‌ها و پاساژهای مربوط به چهره‌هایی که از ریخت می‌افتند، نقابی بر این چهره‌ها می‌زند که مانند حفاظ عمل می‌کند و آن‌ها را از معرض دید خارج می‌سازد؛ درنتیجه امکان واسط‌بودگی و ارتباط به کل از هم می‌پاشد. فون هورن از ژست‌ها برای اعمال قدرت و به دست گرفتن کنترل شخصیت‌ها بهره می‌برد.

در ابتدای فیلم، شخصیت زن با نام کارولین روی شیشه‌ی بخارگرفته‌ی وسیله‌ی نقلیه دو دایره می‌کشد تا به بیرون خیره شود. این صحنه به کلوزآپ دو چشم او در حال نگاه به بیرون کات می‌خورد. در همین سکانس، انفعال و جداافتادگی شخصیت در ارتباط با فضای بیرونی خود را نشان می‌دهد. فیلم‌ساز در ظاهر بر آستانگی تأکید می‌کند؛ فضایی بینابینی که نه درون است و نه بیرون، نه گذشته است و نه آینده، نه قانون است و نه بی‌قانونی. آستانه فضای رهایی‌بخشی است که امکان تجربه‌ی جدیدی از هستی را فراهم می‌کند. اما در ادامه، فون هورن این فضای آستانه را در هم می‌شکند و به‌جای خلق فضاهای آستانه‌ای، به تثبیت مرزها و دوگانه‌ها می‌پردازد. شخصیت در آستانه قرار ندارد تا امکان تجربه‌ی تراژیک خود را از سر بگذراند و صرفاً مرزها برجسته‌تر و دوگانه‌ها تشدید می‌شوند. شیشه وسیله‌ی نقلیه به‌جای آنکه «مرز متخلخل» باشد که بر امکان‌های گوناگون تأکید کند، به «مرز ثابتی» تبدیل می‌شود که هویت‌ها را تثبیت می‌کند. شخصیت‌ها در همان فضای روایی گرفتار شده‌اند و حتی نمی‌توانند به روزنه‌های فرار از این وضعیت بنگرند و به امکان‌های دیگر معطوف شوند. کارولین تنها زندانی فون هورن نیست. شوهر او که آسیب‌های جنگ را بر بدن و روانش حمل می‌کند، بازمی‌گردد و فیلم‌ساز برخلاف آنچه انتظار داریم، با او مانند یک عجیب‌الخلقه رفتار می‌کند. صحنه‌ای دیگر در کارخانه، جایی که جنگ پایان یافته و کارولین در میان کارگران کارخانه ایستاده و به سخنرانی مرد (صاحب کارخانه که با او رابطه جنسی دارد) گوش می‌دهد، فرصت دیگری برای خلق یک «فضای آستانه‌ای» به‌شمار می‌رفت. این صحنه می‌توانست فضایی آستانه‌ای میان جنگ و صلح، میان قدرت و مقاومت، میان فردیت و جمعیت را ترسیم کند. اما فیلم‌ساز با تثبیت هویت‌ها و موقعیت‌ها، این فرصت را نیز از دست می‌دهد. مرد در جایگاه قدرت، کارگران در جایگاه اطاعت و زن در جایگاهی متناقض اما همچنان تثبیت‌شده قرار دارند.

پیوندی که فیلم میان شخصیت زن و شخصیت تاریخی دانمارکی (زنی که به‌بهانه‌ی پیداکردن والدین بهتر، نوزادان را از مادران‌شان می‌گیرد و به قتل می‌رساند) ایجاد می‌کند، فرصت سومی برای خلق یک «فضای آستانه‌ای» فراهم می‌آورد. این پیوند می‌توانست آستانه‌ای میان گذشته و حال، میان تکرار تاریخی و گسست از آن، میان سرنوشت و آزادی بیافریند. اما فیلم‌ساز با تأکید بر دترمینیسم تاریخی، این فرصت را نیز از کف می‌دهد. آستانه‌ی تاریخی فضایی است که در آن، گذشته نه به‌عنوان سرنوشتی محتوم، بلکه در مقام مجموعه‌ای از امکان‌های نامتعین تجربه می‌شود. آنچه فیلم‌ساز ادعا می‌کند «گسست» شخصیت فیلم از شخصیت تاریخی است، درواقع نه تجربه‌ی آستانه‌ای، بلکه صرفاً انتخاب میان دو مسیر از پیش تعیین‌شده به‌شمار می‌رود. در آستانه «نه این و نه آن» امکان‌پذیر می‌شود. اما فیلم‌ساز، به‌جای خلق این فضای «نه این و نه آن»، صرفاً به تثبیت دوگانه‌ی «یا این یا آن» می‌پردازد و اجازه نمی‌دهد چیزی پدیدار شود که نه تکرار صرف گذشته است، نه نفی کامل آن. فون هورن با استفاده‌ی ابزاری از ترومای‌های تاریخی، صرفاً به بازتولید همان چرخه‌های خشونت ادامه می‌دهد، بدون اینکه راهی برای گذر از آن‌ها ارائه دهد. در صحنه‌ی شیشه‌ی بخارگرفته، شخصیت زن در مقام یک «قربانی» یا یک «ناظر»، با هویتی مشخص و ثابت نمایش داده می‌شود. در صحنه‌ی کارخانه، او به‌عنوان یک «معشوقه» یا یک «مقاومت‌کننده» (که مقاومت‌اش را صرفاً از طریق جنسیت تعریف می‌کند) با هویتی مشخص و ثابت به تصویر کشیده می‌شود و شخصیت‌ها در پیوند با شخصیت تاریخی به‌عنوان موجوداتی با سرنوشتی مشخص نمایش داده می‌شوند.

امر تراژیک

در سنت کلاسیک و حتی در درک عامیانه، «تراژیک» معمولاً به درون‌مایه یا محتوای روایت اشاره دارد؛ داستانی که در آن شخصیت‌ها دچار رنج، مصیبت، شکست و مرگ می‌شوند. در این معنا، تراژیک «موضوع» تجربه است؛ چیزی که تجربه می‌شود، رویداد یا محتوایی که می‌تواند روایت شود. این برداشت از تراژیک، آن را به مثابه‌ی یک «وضعیت» می‌بیند که بر فرد تحمیل یا از آن اجتناب می‌شود. اما روی دیگر امر تراژیک این است که آن را «سرشت» تجربه بدانیم؛ نه چیزی که تجربه می‌شود، بلکه ساختار و منطق درونی خود تجربه. در این معنا، تراژیک یک کیفیت ذاتی است که در قلب هر تجربه واقعی نهفته است و به ویژگی‌های بنیادین هستی مربوط می‌شود. «دختری با سوزن» صرفاً نمایش رنج به‌عنوان موضوع تجربه است، نه کاوش در امر تراژیک به‌عنوان سرشت آن. این فیلم با نمایش صحنه‌های متعدد رنج و آزار شخصیت‌ها، صرفاً به روایت رنج می‌پردازد، اما از پرداختن به سرشت تراژیک تجربه عاجز است. رنج در این فیلم چیزی است که «از بیرون» (و به امر فیلم‌ساز) بر شخصیت‌ها تحمیل می‌شود، نه تنشی که در ذات تجربه نهفته باشد. به بیان دیگر، این فیلم رنج را امر منفی نمایش می‌دهد، نه امر ایجابی که باید تأیید شود. فیلم در بهترین حالت، تصاویری از «قربانیان» ارائه می‌دهد که در برابر «قدرت» مقاومت می‌کنند اما امر تراژیک، نه در تقابل بین قربانی و قدرت، بلکه در تأیید تفاوت نهفته است. به عبارت دیگر، تأیید تراژیک به‌معنای پذیرش و حتی ستایش خصلت متناقض، متکثر و همیشه درحال‌شدن زندگی، همچنین به‌معنای پذیرش فعالانه و خلاقانه ماهیت متکثر و متناقض زندگی در «دختری با سوزن» حضور ندارد. شخصیت‌ها فقط در یک «واکنش» گرفتارند، نه در «کنش» خلاقانه. بنابراین فیلم «دختری با سوزن» در این زمینه شکست می‌خورد و به‌جای تأیید تراژیک، به «نمایش مصیبت» بسنده می‌کند. این فیلم به‌جای خلق تجربه‌ای تراژیک، فقط روایتی از رنج ارائه می‌دهد. آری گویی به زندگی و نمایش روزه‌مرگی شخصیت‌ها، در فیلم غایبند حتی اگر فون هورن در پایان‌بندی بخواهد زندگی را به شخصیت زن و کودکِ قربانیِ دیوانگی قاتل زنجیره‌ای بدمد، زیرا در طول فیلم اثری از امکانِ زندگی و دفاع از حقوق بیانیِ شخصیت‌های داستان در مقابل بیان دراماتیکِ تراژدی نمی‌بینیم. در تجربه‌ی امر تراژیک غریزه، شادی و بازیگری به ما بازمی‌گردد. فیلم‌ساز زندگی را ارزیابی کرده است اما از دیدگاه وجدان معذب. این موضوع قابل توجیه می‌شد اگر در دنیای برساخته‌ی فون هورن، اثری از امر الهی، فیض و رستگاری می‌دیدیم اما منطق تهی‌کننده فضای فیلم از هرگونه رستگاری-چه الهی، چه سکولار- از حرکت در قلمرو واقعیت و شاعرانگی، از ارائه چشم‌اندازی صرفاً ابژکتیو و حتی نمایش انحراف از ایدئولوژی مسیحیت و تفوق اخلاقیات شوم برآمده از جنگ، ما را با نگاهی انتقادی و پرسش چالش‌برانگیزی روبه‌رو نمی‌کند و از این رو، پیوند با شخصیت تاریخی واقعی هم نمی‌تواند ساختار فیلم را از منجلاب بیرون بکشد. فیلم‌ساز همراه با ایده‌ی قاتل زنجیره‌ای در پی زندگی سِتانی از زندگی‌هایی است که ارزش زیستن ندارند. البته نباید این ایده‌ها را به تزریق خوش‌بینی و آسان‌گیری فروکاست؛ به نظر من، «دختری با سوزن» در ساختار خود فقط به نمایش رنج و مصیبت بسنده کرده و پیوسته بدون ارائه‌ی هیچ مازادی، به شکنجه‌ی شخصیت‌ها پرداخته است. نه تراژدی‌ای بر محیط پیرامون و فیگورهای انسانی نقش بسته، نه تصویری اگزیستانسیالیستی از استیصال بشر به نمایش می‌گذارد، نه انتخاب‌های اخلاقی و امکان‌های متفاوتی پیش روی شخصیت‌ها می‌گذارد، نه آن‌ها را به مقام قهرمان می‌رساند، نه پیوند تاریخی با شخصیت قاتل، تفسیری ویژه در اختیار ما می‌گذارد و حتی نه از چشم‌اندازی تاریخی به درون‌مایه‌اش می‌پردازد، نه با پرسش اخلاقی مواجهیم و نه می‌توانیم حتی رنج را در میان انبوه مصیبت‌ها درک کنیم.

روی صحنه

آشپزخانه؛ پناهگاه مهمانی‌های ملال‌آور

درباره تئاتری از شهره سلطانی که این روزها روی صحنه است

نرگس کیانی
خبرنگار گروه فرهنگ

آشپزخانه؛ گوشه‌ای دنج در مهمانی‌های ملال‌آور که مکانی می‌شود برای گفت‌وگوهای کوتاه، غرزدن‌ها، بیان دلخوری‌ها و عقده‌گشایی‌ها. این گوشه دنج را انیس ژاوی و ژان-پیر باکری به‌عنوان مکانی انتخاب کرده‌اند که نمایشنامه «آشپزخانه و متعلقات» در آن می‌گذرد؛ نمایشنامه‌ای که این روزها به کارگردانی شهره سلطانی و با بازی او روی صحنه سالن استاد ناظرزاده کرمانی تماشاخانه ایرانشهر رفته است. بهروز پناهنده (ژرژ)، مهرداد ضیایی (ژاک)، کمند امیرسلیمانی (شارلوت)، شهره سلطانی (مارتین) و شهروز دل‌افکار (فِرِد)، پنج بازیگری هستند که با پناه بردن به آشپزخانه از مهمانیِ ملال‌آورِ در حال برگزاری، به بیان دلخوری‌های‌شان می‌پردازند و عقده‌گشایی می‌کنند. کمدیِ دراماتیکِ انیس ژاوی و ژان-پیر باکری هم آن‌قدر دست‌شان را باز می‌گذارد که نه موجب تأثر تماشاگران که باعث خنده آن‌ها شوند.

«آشپزخانه و متعلقات» با پناه بردن ژرژ (بهروز پناهنده) به آشپزخانه آغاز می‌شود. ژرژ در حال سیگار کشیدن و گوش سپردن به آواز فرانسوی یک گروه موسیقی دونفره است که ژاک (مهرداد ضیایی) به او می‌پیوندد. مقدمه‌چینی نویسندگان اثر از همین جا آغاز می‌شود. ژرژ احساس می‌کند دوستان دیرین‌شان که سال‌های‌سال از آخرین دیدارشان با یکدیگر می‌گذرد؛ شارلوت (کمد امیرسلیمانی) و همسرش (که روی صحنه نمی‌بینیم‌اش)، با دیر آمدن به مهمانی ترتیب داده شده از سوی مارتین (شهره سلطانی) و ژاک، به همه حاضران توهین کرده‌اند. این در حالی است که ژاک اساساً با او مخالف است و آن‌چه می‌بیند افتخار حضور همسر شارلوت به‌عنوان یکی از چهره‌های سرشناس تلویزیون در خانه‌اش است. تعادل اولیه زمانی به‌هم‌می‌خورد و گره‌افکنی وقتی اتفاق می‌افتد که از گذشته شخصیت‌ها و احساس پیشین‌شان نسبت به یکدیگر آگاه می‌شویم. گره‌گشایی یا فرجامِ کار نیز همراه با اتفاقی غیرمنتظره است که هیچ‌کدام از شخصیت‌ها تصورش را نمی‌کردند.

مسئله نمایشنامه «آشپزخانه و متعلقات» را می‌توان تنهایی و جداماندگی آدم‌ها از جمعی که به‌ظاهر متعلق به آنند و پیچیدگی‌های بعضاً غیرقابل توضیح روابط انسانی دانست. رخداد محوری نیز وقتی اتفاق می‌افتد که درمی‌یابیم هیچ‌کدام از آدم‌ها آن‌چه در ابتدا نشان می‌داده‌اند، نبوده‌اند. درواقع نه مارتین (شهره سلطانی) و ژاک (مهرداد ضیایی) زوجی‌اند که پایبندی‌شان به چارچوب خانواده موجب خوشبختی‌شان شده باشد، نه رابطه شارلوت (کمند امیرسلیمانی) و همسر مشهورش را می‌توان ازدواجی موفق نام گذاشت. در این میان ژرژ (بهروز پناهنده) و فِرِد (شهروز دل‌افکار) هم به‌عنوان مردانِ در حال حاضر مجردِ جمع، روزگار خوشی را نمی‌گذرانند. این رخداد محوری اگرچه می‌تواند سویه‌ای تراژیک به خود بگیرد اما نویسندگان نمایشنامه «آشپزخانه و متعلقات» سویه‌ای کمدی را برای طرح‌شان انتخاب کرده‌اند.

شخصیت‌پردازی و فضاسازی «آشپزخانه و متعلقات» نیز در خدمت بیان رخداد محوری با سویه‌ای کمدی است. اتفاقی که می‌توان گفت نمایش روی صحنه برده‌شده توسط شهره سلطانی نیز از عهده آن برآمده است. آنطور که در شرح صحنه نمایشنامه نوشته شده توسط انیس ژاوی و ژان-پیر باکری آمده دکور، نمایانگر یک آشپزخانه است. آشپزخانه‌ای که یک درِ آن به راهرویی باز می‌شود که به اتاق پذیرایی می‌رسد و درِ دیگرش به جایی شبیه تراس باز می‌شود. فرم انتخاب‌شده از سوی شهره سلطانی برای ساخت این دکور، مثلث است. مثلث‌هایی نوک‌تیز که یکی‌شان پس‌زمینه آشپزخانه را می‌سازد و مثلث‌های دیگر درهایی را که به راهرو و تراس باز می‌شوند. فارغ از آن‌که می‌توان طراحی صحنه، شیوه کارگردانی و هدایت بازیگر را در خدمت ساخت فضای کمدی مدنظر نویسندگان نمایشنامه «آشپزخانه و متعلقات» دانست، اما می‌شود در اجرای شهره سلطانی از این متن اضافه‌کاری‌هایی را نیز رصد کرد که می‌شد از شدت و حدت‌شان کاست و نمایشی پیراسته‌تر را روی صحنه برد. نمایشنامه «آشپزخانه و متعلقات» که از ۲۱ فروردین‌ماه در سالن استاد ناظرزاده کرمانی تماشاخانه ایرانشهر روی صحنه رفته است، با مدت زمان یک‌ساعت و ۱۵ دقیقه هر شب ساعت ۱۹ اجرا می‌شود.