پیش‌ازاین هم با نقطه‌نظر دوگانه و تکرار کار کرده بودم، مثل فیلم «بازپخش» که روایت میان دوشخصیت جابه‌جا می‌شد، همچنین در «بلندتر از بمب‌ها» روایت چندشخصیتی پررنگ‌تری داشتم. اما فکر می‌کنم در این فیلم، بیش از هر کاری که تا حالا کرده‌ام، سعی کرده‌ام یک قوس عاطفی واحد در دلِ داستان بسازم؛ به‌نوعی روایت چندصدایی یا پلی‌فونی، که در آن تلاش می‌کنم مخاطب را کمی غافلگیر کنم، به‌ویژه ازاین جهت که برخی شخصیت‌ها مثل ریچل، تا چه اندازه در مسیر داستان تعیین‌کننده و محوری می‌شوند. در مرکز داستان، واقعاً خواهر کوچک است که قلب روایت را به دوش می‌کشد؛ یعنی شخصیت اینگا. در ابتدای فیلم او بیشتر یک ناظر است، اما در ادامه، نقشی مهم در باز کردن دست‌کم قدم‌های ابتدایی آشتی ایفا می‌کند.

در فیلم مضمون آشنای خانواده‌ای ازهم‌گسیخته و تلاش برای آشتی و رابطه میان آن‌سه، دیده می‌شود اما ایده‌ای عمیق‌تر هم وجود دارد؛ این‌که گسست آن‌ها در اصل از یک جنس است و آشتی، انگار حل‌وفصل مسئله واحد از سه‌مسیر متفاوت است. ازاین‌نظر ساختار اثر بسیار جذاب است. یعنی شیوه پیش‌رفتن روایت مهم، جالب و خلاقانه است.

نوشتن فیلمنامه با اِسکیل تجربه‌ای بسیار لذت‌بخش بود، هر چند فوق‌العاده چالش‌برانگیز؛ چون از نظر مضمونی باید یک تعادل بسیار پیچیده را حفظ می‌کردیم.

ما زمانی فهمیدیم واقعاً «فیلم» را داریم که به پایان‌بندی رسیدیم. ایده محوری این بود که رابطه میان امر خیالی و امر واقعی و زندگی آدم‌های خلاق، بازتابی باشد از نسبت روایت با زندگی خانوادگی. ما می‌خواستیم نشان دهیم که نقش‌هایی به ما داده شده و تجربه‌های احساسی فراوانی داریم که هرگز بیان نمی‌شوند؛ همان فضای نانوشته در روابط والد-فرزندی که آدم‌ها برای فهمیدن آن به روانکاوی می‌روند یا داستایوفسکی می‌خوانند تا یاد بگیرند چگونه با آن کنار بیایند.

به‌عنوان مثال، وقتی بزرگ می‌شوید، ممکن است متوجه شوید که والدین یا پدربزرگ و مادربزرگ‌تان آسیب‌های روانی داشته‌اند که هرگز نتوانسته‌اند با کسی در میان بگذارند، اما شما آن را حس کرده‌اید و ناگهان باری را به‌دوش می‌کشید که مال شما نیست. این اتفاق در همه خانواده‌ها به‌نوعی رخ می‌دهد. در فیلم، ما با آدم‌هایی سروکار داریم که در حوزه داستان فعالیت می‌کنند؛ نورا، خواهر بزرگ‌تر و بازیگر و گوستاو، کارگردان. بعد متوجه شدیم، می‌توانیم احساس تنهایی عمیق و نانوشته گوستاو را به فکر او درباره خودکشی مادرش و نگرانی‌اش از ناتوانی در ارتباط با دخترش پیوند دهیم. هم‌زمان هم دیدیم که می‌توانیم تجربه دختر را از به‌دوش کشیدن بار سه‌نسل که او به‌شکلی نانوشته منتقل می‌شود، در فیلمی که او می‌سازد جا دهیم.

وقتی آن‌ها از پس این تجربه به‌هم نگاه می‌کنند، می‌دانند که هیچ‌کدام نمی‌دانند که چگونه حرف بزنند. این چیزی است که تماشاگر اجازه دارد خودش تعبیر کند. فکر می‌کنم همین سکوت بین آن‌ها در پایان بود که می‌خواستم کل فیلم در جهت آن ساخته شود. برای من اوج فیلم، همین نقطه بود.

این‌جا بود که از استادان بزرگ یاد گرفتیم، از کسانی مثل یاسوجیرو اوزو، کارگردان ژاپنی؛ این‌که خواهر کوچک‌تر، نگاه او و ماندن روی سکوتِ نگاهِ کسی که پشت‌میز نشسته، فقط گوش می‌دهد و مشاهده می‌کند، چقدر اهمیت دارد. این‌که تماشاگر کم‌کم متوجه شود او بیش از بقیه می‌بیند. اگر کسی بپرسد او چگونه می‌تواند آن را منتقل کند، من می‌گویم با عشق و محبت. می‌خواستم صادقانه و بدون اغراق حرف بزنم و احساسات را به‌طور واقعی به‌دست آورم. تلاشم این بود که وارد فضاهای ظریف و لطیف عشق و ارتباط انسانی شوم و به صمیمیت واقعی این روابط نفوذ کنم. اینجاست که من کمی پا را از گلیم خودم درازتر کردم. به‌عنوان یک هنرمند، همیشه هدف این نیست چیزی که خلق می‌کنیم، آشکار و واضح باشد. گاهی مخاطب به‌سادگی فکر می‌کند که کار هنری، همان چیزی است که می‌بیند درحالی‌که ممکن است هدف اصلی، فرآیند خلق و رمزوراز ساختن چیزی باشد و امیدواربودن به اینکه معنا پیدا کند.

تا چه‌حد در ساخت فیلم گوستاو پیش رفتید؟

در اتاق نگارش، یکی از بخش‌هایی که بیش‌ازهمه منتظرش بودم، گرفتن آن پلان‌ها بود. همان پلان‌های طولانی که در فرانسه به آن‌ها «وانر» می‌گویند، بدون تدوین؛ سربازان آلمانی و کودکان که از مزرعه‌ای می‌دوند و وارد قطاری می‌شوند که هم داخل و هم خارج آن را نشان می‌دهد. واقعاً روی یک قطار واقعی فیلمبرداری می‌کردیم و کار سخت و دقیقی بود. کودک در زمان مناسب، گریه می‌کرد و من باید آن را کارگردانی می‌کردم که تجربه‌ای واقعاً سرگرم‌کننده بود. چند صحنه دیگر هم ساختیم. به‌عنوان تیم در خلق و اجرای آن، کار فوق‌العاده‌ای انجام دادیم. واقعاً لذت‌بخش بود.

تا چه‌اندازه ناچار بودی همه‌چیز را از پیش بچینی، کاملاً درباره این بخش فکر کنی و طرحی برای آن داشته باشی؟

فکر می‌کنم منظورت فیلمنامه است. همان فیلمِ درونِ فیلم که در طول روایت به‌تدریج شکل می‌گیرد. واقعیت این است که باید خیلی درباره‌اش صحبت می‌کردیم، چون همه بازیگران مدام از من سوال می‌پرسیدند و می‌دانستم که این اتفاق می‌افتد. بنابراین ناچار بودیم درباره‌اش گفت‌وگو کنیم و من هم تصویری از آن فیلم در ذهن داشتم.

فکر می‌کنم داستانی امروزی است، درباره زنی که طلاق گرفته و نمی‌داند چگونه باید مادرِ فرزندش باشد. از نظر لحن، به‌نظرم بیش از آثار قبلی او، یک درام روان‌شناختی با گرایش به رئالیسم اجتماعی است. احساس می‌کنم او درواقع دارد تصویری از نورا، خودش و مادرش را ترسیم می‌کند. نورا (در فیلم گوستاو) در مقام مادری که بلد است چطور فرزندش را دوست بدارد. این دوباره ما را به همان پیچیدگی روان‌شناختی تصورکردن دخترش در نقش مادر می‌رساند.

آن فیلمی که در نیمه‌اول می‌بینیم و به گذشته برمی‌گردد، آیا فیلمِ گوستاو است؟ یا صرفاً فلش‌بک‌ها هستند؟

سوال خیلی خوبی است. راستش کمی در پاسخ‌دادن به آن مردد هستم، چون قصد ما این نبود، اما این برداشت زمانی به‌وجود آمد که آن تدوین را نسبت به جای اولیه‌اش، به‌بخش‌های بعدی فیلم منتقل کردیم.

کاری که من معمولاً می‌کنم این است که فیلم را بارها نمایش می‌دهم و از آدم‌های باهوش می‌خواهم تفسیرش کنند. برایم مهم است که درباره همین نااطمینانیِ تفسیر حرف بزنند و این‌که آیا این ابهام، سازنده و جذاب است یا نه. چون ما ناگهان کات می‌زنیم به فیلم «آنا» و هیچ نشانه روشنی نداریم که این یک فیلمِ درونِ فیلم است یا یک فلش‌بک. عمداً تماشاگر را تشویق می‌کنیم که تصاویر را یا به‌عنوان روایت سینمایی ببینند یا به‌عنوان واقعیت. خودمان هم نسبت به این مرز، تا حدی موضعی دوگانه داریم.

بعد، وقتی تاریخ رابطه گوستاو با آن خانه و گذشته مادرش را روایت می‌کنیم، درعین‌حال با لنزها و نگاتیوهای مختلف فیلمبرداری می‌کنیم که انگار داریم تاریخ سینمای قرن بیستم را هم بازآفرینی می‌کنیم. درواقع نوعی نامه عاشقانه به‌سینماست.

از نگاه تماشاگر، گوستاو فیلمسازی سالخورده است که باید آخرین فیلم‌اش را بسازد و مستاصل است. شاید هم در حال تلاش برای نزدیک‌کردن دخترانش به خودش، به یکدیگر و آشتی‌کردن است. اما ناگهان وقتی در آن صحنه می‌بینیم که او درباره فیلم‌اش با شخصیت ال فانینگ حرف می‌زند، متوجه چیز دیگری می‌شویم. انگار پرده کنار می‌رود.

بله. فکر می‌کنم هسته مرکزی آن فیلم، که اسم‌اش را روی صفحه فیلمنامه «اشتیاق به خانه» گذاشته‌ایم، همین است. چیزی شبیه دلتنگی برای خانه است، اما به‌نظرم شاعرانه‌تر از بیماری به‌نظر می‌رسد؛ بیشتر «اشتیاق» است تا رنج. دلتنگی عمیق برای خانه. فکر می‌کنم به‌نوعی، عصاره آن فیلم همین باشد. شاید دارم بیش‌ازحد کار خودم را توضیح می‌دهم، اما اشکالی ندارد. من این‌طور تصور می‌کنم که گوستاو بورگ احساس می‌کرد خانه دوران کودکی‌اش به‌واسطه دو چیز به‌طورکامل ویران شده است. آن حس پیوند و تعلق به یک مکان، به یک خانواده و به آدم‌های دیگر، به‌نظرم عمیقاً در درون گوستاو بورگ ریشه دارد؛ او در اصل در کودکی به‌شدت آسیب‌دیده است و ازهمین‌رو نمی‌تواند این حس را در رابطه‌اش با همسر سابق و دو دخترش بسازد. از نگاه آن‌ها، او پدری شکست‌خورده است. در ابتدای فیلم هم، کمی شبیه یک آدم کاریزماتیکِ خودشیفته و اعصاب‌خردکن به‌نظر می‌رسد.

شما به فیلم یک ظاهر و هویت بصری کاملاً متمایز داده‌اید.

من هم در طول این سکانس، تغییراتی را حس می‌کنم. این می‌تواند یکی از آن برداشت‌های سازنده برای تجربه فیلم باشد. به‌همین‌دلیل من این امکان تفسیر را باز گذاشتم. بااین‌حال نیت اولیه ما این بود که این بخش‌ها فلش‌بک باشند؛ نوعی نگاهِ خودِ خانه به این شخصیت‌ها، ارجاعی به سکانس آغازین و تدوین خانه. درواقع در مرحله نگارش فیلمنامه هم همین نام را داشت؛ ما برای بخش‌های مختلف فیلم اصطلاحات داخلی خودمان را داشتیم و این بخش هم «تدوین خانه» نامیده می‌شد. قرار بود خیلی زودتر در فیلم بیاید، اما بعد دیدیم جالب‌تر است که در این جایگاه قرار بگیرد.

من فکر می‌کنم در فیلمسازی، به‌جای این‌که همه‌چیز بیش از حد روشن و صریح باشد، لازم است هرازگاهی فضاهای بازی باقی بماند. نمونه دیگرش همان صحنه‌ای است که ریچل در تمرین، مونولوگ را می‌خواند، گوستاو به عقب تکیه می‌دهد و دقیقاً با همان نگاه به او واکنش نشان می‌دهد. چه در مرحله تدوین، چه بعد از پایان فیلم، بارها دیده‌ام که مخاطبان آن لحظه را به شکل‌های متفاوتی تفسیر می‌کنند، اما همه آنها احساس می‌کنند که این تفسیر برای ادامه فیلم برایشان معنا دارد؛ و این برای من کاملاً قابل قبول است.

برداشت مشخص و روشنی از آن صحنه داشتم. چون ریچل دارد سوال‌هایی می‌پرسد، مثلاً این‌که کاش مادرش در زندگی واقعی هم همین‌طور بود. چون کل فیلم درواقع نوعی جست‌وجوست برای این پرسش که چرا مادرش خودکشی کرد. این فقط جست‌وجوی پاسخ به یک سوال نیست، بلکه نوعی نیاز عاطفی عمیق هم در آن هست.

بله. دقیقاً. قطعاً چنین تفسیر معتبری می‌توان داشت. تفسیر باید همین‌طور شهودی عمل کند. من وقتی به مدارس فیلمسازی می‌روم ـ که زیاد هم می‌روم ـ همیشه این موضوع را مطرح می‌کنم. گفت‌وگو با همکاران جوان که به آن‌ها دانشجو می‌گویند، هیجان‌انگیز است. اما حقیقت این است که ما بعد از شش فیلم بلند هم هنوز همان‌قدر سردرگم هستیم. هنوز در حال کشف این هستیم که سینما چگونه کار می‌کند؛ این فرم چیست و چطور معنا می‌سازد. همیشه تأکید می‌کنم که باید بین ابهامِ خلاق یا گشودگیِ معنا و مبهم‌گویی، تفاوت قائل شد. ما نمی‌خواهیم چیزی مبهم باشد؛ می‌خواهیم دقیق و مشخص باشد. باید تصمیم گرفت و باید سختگیر بود، اما درعین‌حال فضا را برای تفسیر باز گذاشت؛ وگرنه فیلم می‌میرد.

به‌نظرم خود نریشن هم بخشی از همین بازی تفسیری است. چون مشخص نیست مربوط به کدام بخش و کیست.

حقیقت این است که نمی‌دانم آیا این صدای روح مادربزرگ است ـ مادر گوستاو ـ یا صدای خودِ خانه؟ یا صرفاً من و اسکیل هستیم که در حال پیداکردن لحن درست روایتیم. شاید روایت، واژه درستی نباشد؛ بیشتر منظورم داستان‌گویی است. گاهی واقعاً نگرانم که ما دیالوگ، بازی‌ها و حتی تصویر را مدام مجبور می‌کنیم که فقط برای روایت یک داستان وجود داشته باشند. بله من داستان تعریف می‌کنم، اما نسبت به خودِ این واژه کمی حس دوگانه دارم. انگار بیشتر از دل ادبیات آمده است. فیلم باید دارای تجربه و حس‌وحال باشد. باید مجموعه‌ای از رخدادها باشد که تماشاگر خودش به آن‌ها معنا می‌دهد. نیت من این است که مخاطب را از دل یک روایت، عبور دهم و تجربه‌ای از رشد و تحول شخصیت‌ها بسازم. فقط نمی‌توانم با این ایده کنار بیایم که دیالوگ صرفاً ابزاری باشد برای پیش‌بردن نیتِ روایت داستان.

آن خانه ترکیبی از لوکیشن واقعی و دکور بود یا کاملاً یک ساخت‌وساز فنی بود؟

بله. یورگن اِستَنگ و بیل لارسون، طراحان صحنه ما به این نتیجه رسیدند که برای بازآفرینی درست خانه، باید منابع زیادی صرف کنیم. من قبلاً هم در «اُسلو ۳۱ اوت» با او کار کرده بودم. چون ما عملاً از سال ۱۹۱۸ شروع می‌کنیم و بعد دهه‌به‌دهه جلو می‌آییم؛ دهه ۲۰، ۳۰، ۴۰، ۵۰، ۶۰، ۸۰، ۹۰ و زمان حال. یعنی همه برهه‌ها جز دهه ۷۰. زندگی بیرون از خانه تغییر می‌کند و هم‌زمان داخل خانه هم دگرگون می‌شود. برای همین در استودیو یک بازسازی کامل با تکنیک تولید مجازی شبیه فیلم‌های علمی-تخیلی انجام دادیم. تیمی در لندن یک نسخه کاملاً دقیق و مستند از آن منطقه ساختند. همه این‌ها روی صفحات LED نمایش داده می‌شد و بعد ما داخل استودیو، خانه و فضای داخلی را متناسب با هر دوره زمانی، دوباره طراحی می‌کردیم.

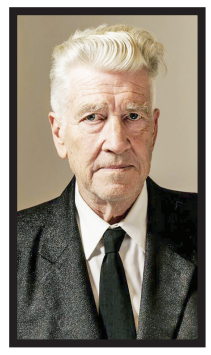
در پایان فیلم، نگه‌داشتن نما روی چهره استلان و بعد قطع به سیاهی، تصمیمی بسیار جسورانه است؛ چون موفقیت یا به‌نوعی حل‌وفصل احساسی این فیلم، متکی است به یک نگاه خالی و خیره‌شدن از سوی یک بازیگر بزرگ. اینکه چنین بار سنگینی را در سکوت، بر چهره دو بازیگر و آنچه در درون‌شان می‌گذرد بگذاری، بسیار پرارزش است.

سوال جالبی است. ما می‌توانیم درباره فضا، نور و حال‌وهوا حرف بزنیم، اما در اصل، این چهره انسان است که بیشترین لذت را از آن می‌برم. من عاشق نمای نزدیک هستم و بازیگرانم را هم با این وسواس انتخاب می‌کنم. برایم مهم است که بازیگر بتواند آن کاری را انجام دهد که فقط در سینما ممکن است. این صمیمیت تهاجمی و این امکان خیره‌شدن به آدم‌ها، در زندگی واقعی وجود ندارد. به‌خاطر همین به سینما می‌روم.

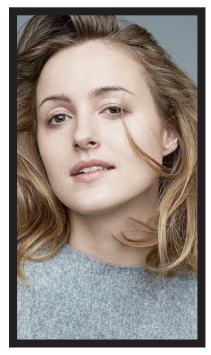
در سینما اجازه داریم به‌صورت طولانی و حتی کمی غریب، به هم خیره شویم. در سینما این فرصت را پیدا می‌کنیم که چهره کسی را واقعاً بشناسیم و با او همدلی کنیم. وقتی بازیگرانی مثل استلان اسکاشگورد و رناته رینسوه را داری، هیجان‌انگیز است. فکر می‌کنم رناته رینسوِه، یکی از بهترین بازیگران دنیاست. طوری‌که او خودش را وارد یک وضعیت ذهنی خاص می‌کند، واقعاً شگفت‌انگیز است. این روزها بحث‌های زیادی درباره متد اکتینگ مطرح می‌شود. راست‌اش من دیگر دقیقاً نمی‌دانم این اصطلاح چه‌معنایی دارد.

چیزی که من سعی می‌کنم تشویق‌اش کنم این است که بازیگر در درون خودش، به یک وضعیت ذهنی و آمادگی احساسیِ متناسب با شخصیت برسد. لحظه‌ای که او متن را می‌خواند، یکی از بهترین روزهای زندگی‌ام به‌عنوان کارگردان بود.

درواقع ما فیلم را طوری می‌سازیم که به آن نقطه برسیم؛ به‌امید اینکه تماشاگر حس کند موارد کافی برای تفسیر وجود دارد تا سکوت، عمق پیدا کند. من ایده ساختن فیلم بر پایه سکوت را دوست دارم. این کار را چندبار انجام داده‌ام؛ حتی در «اسلو ۳۱ اوت» هم فکر می‌کنم ۳۰ دقیقه پایانی، تقریباً هیچ دیالوگی ندارد. اما امیدوارم و باور دارم که تماشاگر می‌تواند وارد تجربه شخصیت‌ها شود. برای همین، واقعاً به این پایان با چهره‌های استلان و رناته افتخار می‌کنم و خوشحالم. بزرگ‌ترین لذتی که از فیلمسازی می‌برم، این است که با یک لنز ۵۰، کنار دوربین بنشینم. یعنی وقتی بازیگر «در لحظه» است، بدون این‌که مزاحم‌اش شوم، فقط بگذارم کارش را بکند.



کسانی مثل دیوید لینچ 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



رناته رینسوه یکی از بهترین بازیگران دنیاست. طوری‌که او خودش را وارد یک وضعیت ذهنی خاص می‌کند، واقعاً شگفت‌انگیز است. این روزها بحث‌های زیادی درباره متد اکتینگ مطرح می‌شود. راست‌اش من دیگر دقیقاً نمی‌دانم این اصطلاح چه‌معنایی دارد. چیزی که من سعی می‌کنم تشویق‌اش کنم این است که بازیگر در درون خودش، به یک وضعیت ذهنی و آمادگی احساسیِ متناسب با شخصیت برسد. لحظه‌ای که او متن را می‌خواند، یکی از بهترین روزهای زندگی‌ام به‌عنوان کارگردان بود

پدران و دختران

ارزش عاطفی ساخته اخیر تریر داستان یک خانه است

علی ورامینی
دبیر گروه فرهنگ

فیلم اخیر یوآخیم تریر، «ارزش عاطفی» (Sentimental Value)، کارگردانی که در دانمارک به دنیا آمده و در نروژ بزرگ شده، فرزند خلف سینمای اسکاندیناوی است. از برگمان کبیر گرفته تا آکی کوریسماکی و توماس وینتربرگ، اصلی‌ترین میدان زندگی را خانواده می‌دانند؛ میدانی که مرکز ثقل همه گره‌های روانی و خودخوری‌های آدمی است. تریر نیز در «ارزش عاطفی»، خانه اجدادی و خانواده‌ای که میراث‌دار نسل‌های پیشینشان‌اند را مرکز جنگ روح و روان‌های زخمی، سرگردان و خسته می‌داند. سینمای اسکاندیناوی، که انگار دی‌ان‌ای برگمان را همواره با خود دارد، با مسائل اگزیستانسیالیستی؛ مرگ، تنهایی، معنای زندگی و... پیوند خورده است. کندی، سردی، درون‌گرایی و کم‌دیالوگ بودن، از مختصات اصلی این سینماست. آخرین فیلم تریر که جایزه ویژه هیئت‌داوران جشنواره کن را نیز از آنِ خود کرد هم این قواعد سینمای اسکاندیناوی را پیروی می‌کند، البته به‌جز کم‌دیالوگ بودن. اتفاقاً در «ارزش عاطفی»، در و دیوار و آدم‌ها همه در حال صحبت کردن هستند. درواقع «ارزش عاطفی» داستان خانه بورگ از چندین نسل پیش تا به امروز است. خانه‌ها اگر سخن بگویند، مهم‌ترین راویان خواهند بود؛ جایی که خود هم بخشی از ماجرا هست، هم نیست؛ هم شاهد بیرونی است و هم درون داستان. البته نه خانه‌های ما که هر چندسالی به تیشه و کلنگ بسازبفروشی سپرده می‌شود، بلکه خانه‌ای چون خانواده «بورگ» که زندگی و زمانه چندین نسل از این خانواده را شاهد بوده است. راویِ اولِ «ارزش عاطفی»، آخرین ساخته یوآخیم تریر که یکی از موردتوجه‌ترین فیلم‌های این روزهاست، یک خانه است؛ خانه خانواده بورگ که انگار چرخه‌ای از زندگی دائماً در حال تکرار است. کارگردانی که دیگر ارج و عزت گذشته را ندارد و سال‌ها فیلم نساخته، بعد از مدتی دوری از خانه به‌بهانه مرگ همسر سابق‌اش به خانه بازمی‌گردد. او می‌خواهد رابطه و نسبت مرده با دخترانش، به‌خصوص دختر بزرگش، زنده شود. دختر بزرگش شبیه مادر آقای کارگردان است؛ انگار سرنوشت او را که با خودکشی مرده، نورا با بازی رناته رینسوه به ارث برده است. ۱۲۰ دقیقه دیگر این فیلم، خانه را به آوردگاه پدر و دختران برای زنده کردن رابطه و نسبتی مرده تبدیل می‌کند. در این میدان، گذشته مدام احضار می‌شود؛ چه با فلش‌بک‌ها، چه در فیلمنامه‌ای که آقای کارگردان می‌خواهد بسازد و می‌خواهد دخترش نورا نقش اصلی آن را بازی کند، و چه با فلش‌بک‌های خود تریر. گذشته مدام احضار می‌شود تا امروز و حال بیشتر فهم شود. پدرِ کارگردان نیز تصمیم گرفته فیلم‌اش، شاید آخرین فیلم‌اش را با همین منطق پیش ببرد؛ میان گذشته خودش، مادرش و آینده دخترش قرار گیرد. دختری که بخت یارش بوده (شاید هم نبوده) که یک‌بار از سرنوشت مادربزرگ‌اش بگریزد. حالا انگار پدر یک عذاب وجدان تاریخی دارد؛ عذاب وجدانی که ناشی از ترک آن‌ها نیست یا تنها دلیل‌اش آن نیست، بلکه ناشی از میراثی است که در این خانه به ارث مانده است، میراثی که خود او هم خیلی دخل و تصرفی در آن نداشته است. حالا او می‌خواهد به میانجی هنر و به میانجی سینما، هم خود را نجات دهد و هم دخترش را. این‌بار دیگر برای او فیلم به‌مثابه فیلم ارزش ندارد؛ کارکرد فیلم است که برای او مهم می‌شود. به‌همین‌دلیل با ستاره هالیوود نمی‌تواند کار کند و فیلم‌اش فقط زمانی ساخته می‌شود که نورا، دخترش، قبول کند تا در آن نقش بازی کند. «ارزش عاطفی»، فیلمی که از نام‌اش شروع می‌شود، در ادامه کارنامه تریر ـ همان‌طور که خودش هم در گفت‌وگویی اشاره کرده است ـ انگار فصل تابستان زندگی هنری اوست. هم در فیلمنامه و فضاسازی پخته‌تر شده است، هم در بازی گرفتن. رناته رینسوه را که دیگر باید نفر اصلی فیلم‌های او بدانیم، بازی بسیار قوی‌تری نسبت به فیلم قبلی تریر (بدترین آدم دنیا) ارائه داده است. فیلمبرداری روان کاسپر توکسن و تدوین حساب‌شده اولیویه بوگه کوته، ریتم فیلم را نسبت به سنت سینمای اسکاندیناوی تندتر کرده و همین باعث می‌شود افراد بیشتری بتوانند با فیلم ارتباط برقرار کنند. ولی همچنان «ارزش عاطفی» فیلمی نیست که بتوان با یک‌بار دیدن آن به عمق لایه‌های تکنیکی و مفهومی آن رفت.