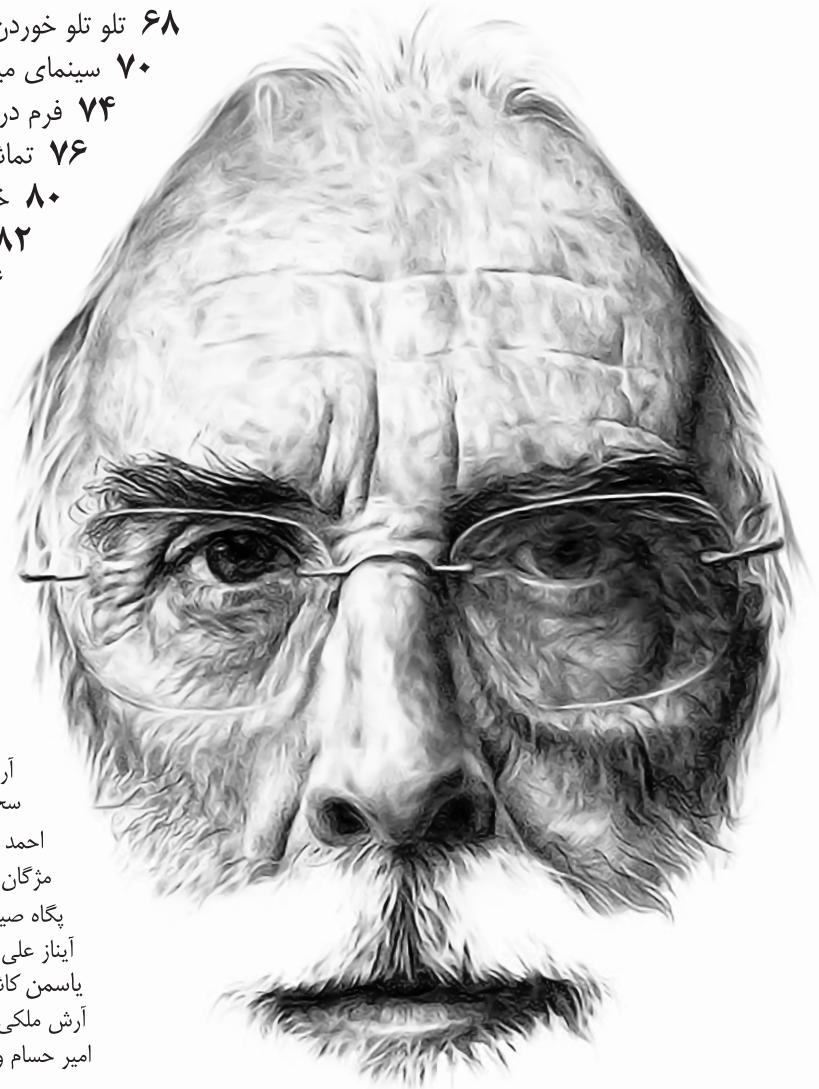
سینما تک CINEMA TEQUE
پردیس قلهک PARDISE GHOLHAK

ویژه نامه سینماتک قلهک
مردادماه ۱۳۹۴

۶۸ تلو تلو خوردن بر لبه دنیا آرمین ریاضی
۷۰ سینمای میشل هانکه، سینمای آشوب یاسمن کاشف بهرامی
۷۴ فرم در سینمای هانکه پگاه صیادی
۷۶ تماشاگر و سینمای هانکه مژگان شعبانی
۸۰ خودویرانگری روایت در آثار هانکه آیناز علی پور
۸۲ سینمای هانکه در بستر اندیشه فلسفی سهند الهامی
۸۴ خشونت خاموش در سینمای هانکه سحر سرمست
۸۶ خانه و زندگی خانوادگی در فیلم های میشل هانکه آرش ملکی
۸۹ در رسانه، علیه رسانه احمدرضا شعبان زاده
۹۲ هنر قلم و هدایت هانکه امیر حسام واثقی



دبیر ویژه نامه
پیمان حقانی
حمید رضا کشانی

سرپرست تحریریه
سعید رحیمی

گروه تحریریه
سهند الهامی
آرمین ریاضی
سحر سرمست
احمد رضا شعبان زاده
مژگان شعبانی
پگاه صیادی
آیناز علی پور
یاسمن کاشف بهرامی
آرش ملکی
امیر حسام واثقی

ویرایش متن
سحر اسماعیلی / آرمین ریاضی

طراحی و صفحه آرایی
هیوا شریفی/ تارا بزرگمنش / سارا محمدی

طراحی صفحه شناسه
تارا بزرگمنش

ویژه میشل هانکه

تلو تلو خوردن بر لبه‌ی دنیا

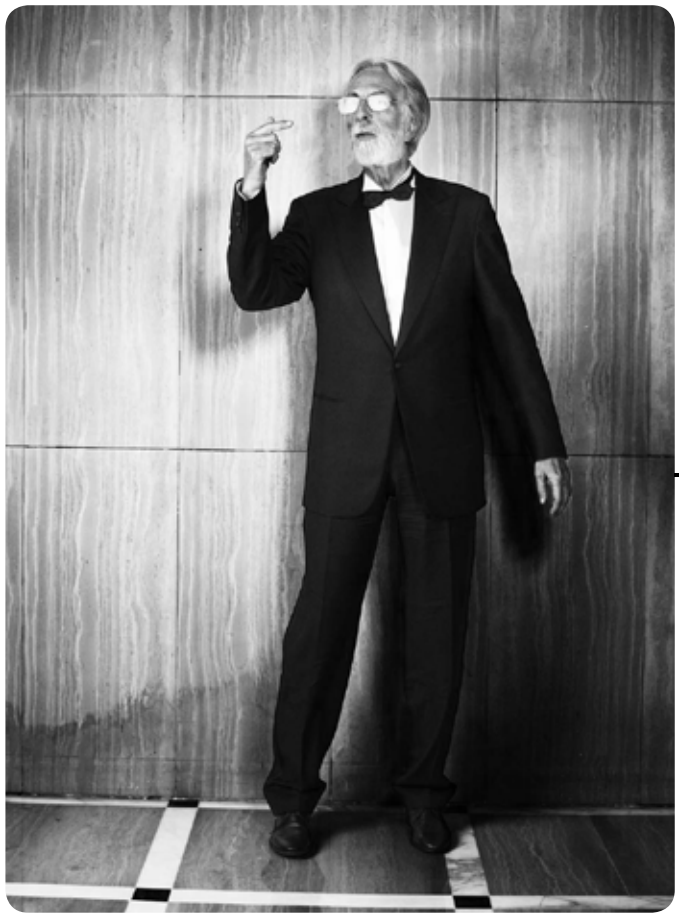
نویسنده: آرمین ریاضی
armin.riazii@yahoo.com

چندی بعد از موفقیت آخرین فیلم میشل هانکه خبر آغاز پروژه ی جدید او به گوش رسید. فیلمی راجع به دنیای مجازی و اینترنت که این روزها دست مایه‌ی بسیاری از هنرمندان است. اما قدری بی‌جا است اگر بخواهیم هانکه و پروژه‌ی بی نام و نشانش از سال ۲۰۱۲ به بعد را هم رده با هر فیلم و یا اصلا هر چیز دیگری قرار دهیم. البته نه بخاطر اینکه هانکه تا به حال در جشنواره‌های مختلفی مثل کن و اسکار و بفتا و غیره از اعتبار بالایی برخورداراست و بعد از اولین فیلمش یعنی **قاره‌ی‌هفتم** مدام سیر صعودی داشته است و نه بدین دلیل که از نسل کسانی چون فسبندر است. هانکه را هم رده قرار ندادن با دیگران به دلیل طرز نگاه و دیدگاهش به پیرامونش است. به دلیل عقده‌ی ادیپ و قدم زنی در بین نا واضحات و دنیایی که حد و مرزش حتی برای خودش مشخص نیست و حتی خود او هم نمی‌داند که انتهایش کجاست، تا این حد متفاوت می‌نماید و به همین دلیل است که نباید انتظار دغدغه‌های ساده و ملموس از او داشت. دنیای او حتی مال خودش هم نیست.

"من هیچ وقت از خودم نمی‌پرسم که ایده‌ها از کجا ناشی می‌شوند. وقتی چیزی شما را لمس می‌کند یا عصبانیتان می‌کند شما سر وقتش خواهیدرفت تا بررسی‌اش کنید و یا بر آن تأثیربگذارید. اما فکر می‌کنم که می‌توانم بگویم که **عشق** یک جور مرگ را خاطر آور بود اما هیچ وقت نشده که از این اصطلاح استفاده کنم چون به نظرم خیلی احساسی است."

هانکه بعد از وقفه‌ای سه ساله در سال **۲۰۱۲** با فیلم **عشق** به میادین بازگشت. با نگاهی خاص به **عشق** توانست جایزه‌ی نخل طلای کن و بهترین فیلم خارجی زبان در آکادمی اسکار را برنده شود. **عشق** ماجرای یک زوج سالخورده را به تصویر می‌کشد که بعد از ۵۰ سال زندگی مشترک در نقطه ای

پشت صحنه ی فیلم عشق – هانکه در کنار جین لوئیس و امانوئل ریوا



شاید نه چندان خاص قرار می‌گیرند. جایی که یکی از آن ها احساس می‌کند قرار است دیگری را از دست بدهد. آنه (ایمانوئل ریوا) دچار بیماری لاعلاجی می‌شود که به مرور زمان توانایی صحبت کردن را از او می‌گیرد و حالا عشق این زوج مورد امتحان قرار می‌گیرد. اگر هر کس دیگری جز هانکه **عشق** را ساخته بود می‌توانستیم به آن لقب شخصی ترین فیلم را به آن داد، اما فیلم‌های او همگی شخصی هستند. چیزی نیست که در رؤیا ساخته‌باشد، یا آن را به عینه تجربه کرده‌است و یا از دنیای پیرامونش برداشت کرده. دستمایه‌هایش همان چیزهایی‌ست که از بغل گوش‌مان می‌گذرند و با اینکه می‌دانیم امکان اتفاق افتادنش در نهایت برای ما نیز هست با این حال خودمان را گول می‌زنیم و حتی تبدیل به موضوعی جذاب برایمان خواهد شد. اتفاقاتی که فقط و فقط دخیل نبودنمان در آنها آن را برایمان بی‌نهایت جذاب می‌کند.

برای انسان، مرگ، اتفاقی ست ناملموس و آزار دهنده اما مشاهده‌ی آن از بیرون مسئله‌ی دیگریست. هانکه چه در این فیلم و چه در فیلم‌های دیگرش از این المان نهایت استفاده را می‌کند. و البته هیچ‌وقت هم جوابی به آن نمی‌دهد چون خودش نیز جوابی برای آنها ندارد و دوست دارد به جای پاسخ دادن به سؤالات سوال مطرح کند و تماشاگر جواب‌هایش را خودش پیداکند. و معتقد است که: "اگر من جواب سؤال ها را بدهم، راه او را سد کرده ام. راستش را بخواهید من هم نمی‌توانم ادعا کنم که چه کاری را برای چه هدفی انجام داده ام. وظیفه‌ی هنر این است که سؤال‌های جدید بیان کند، نه اینکه جواب ارائه دهد."

هانکه در سال ۲۰۰۹، قبل از **عشق**، **روبان سفید** را ساخت. فیلمی از فضای جنگ و نژاد پرستی و طرز نگاهی نو به خشونت‌های عالم بشری که در آن کودکان روستایی به عملگراهای نژادپرست تبدیل می‌شوند. و باز هم سؤالی که مطرح می‌کند در ناحیه‌ی خاکستری و خارج از دسترس قضاوت انسانی قرار می‌گیرد. اینکه یک کودک با کشتن یک نفر باز هم گناهکار است و یا می‌توان شرایط خاصی برای آن در نظر گرفت؟ اصلاً کودکان معصوم هستند ؟

هانکه اغلب اوقات با جواب ندادن به سؤالات و ایجاد ابهام‌ها و نقاط خاکستری جدید تلاش می‌کند مخاطب را در جایگاهی نزدیک گناهکار و یا فاعل قرار دهد، تا مثل او فکر کند و بعد قضاوت کند: "من فکر می‌کنم از خامی است که فکر کنیم می‌توانیم دیگران را قضاوت کنیم چون ما هیچ‌وقت جای آنها نبوده‌ایم و مثل آنها فکر نکرده‌ایم." این در حقیقت همان به تصویر کشیدن عقده ی ادیپی است که فروید تلاش می‌کرد آن را بیان کند اما هانکه به شکلی واضح‌تر آن را به تصویر می‌کشد. تلو تلو خوردن میان دنیایی مه آلود، بین دو جبهه‌ی عشق و نفرت...

هانکه برای بار اول توانست نخل طلای کن را با **روبان سفید** بدست آورد و همچنین برای این فیلم نامزد بهترین فیلم خارجی زبان در آکادمی اسکار نیز شد.

"من همچنان در تلاشم که به واقعیات نزدیک‌تر شوم تا به تناقضات بیشتری برسم. دنیای سینما می‌تواند بیش از اینکه از دنیای خیالی سر چشمه بگیرد از دنیای واقعی باشد."

هانکه در یک بازه‌ی ۱۰ ساله از سال ۱۹۹۷ تا سال ۲۰۰۷ وقتش را صرف ساختن ۶ فیلم سینمایی بلند کرد. در سال ۱۹۹۷ اولین نسخه از **بازی‌های خنده‌دار** را ساخت که این فیلم اولین نامزدی نخل طلای کن را برای او به ارمغان آورد. خشونت همیشه یکی از دست مایه‌های هانکه بوده است اما با این حال او اعتراف می کند که از خشونت بیزار است و آن را غیر قابل تحمل می داند. ترس عامل اصلی خشونت است. بشر از ابتدای هستی همیشه ترس از ناشناخته‌ها داشته و دارد و همین ترس است که باعث بروز خشونت می‌شود. هانکه از این ترس استفاده می‌کند تا به خشونت برسد و در نهایت به این سؤال که «چرا خشونت جذاب است» می رسد با این حال در **بازی‌های خنده‌دار** خشونت به طرز واقعی وجود ندارد، ترس در لایه‌های این فیلم شکل گرفته ست و تصور آن را بر عهده بیننده قرار داده شده‌است. یکی دیگر از ویژگی‌های دنیای هانکه نیز همین است. آنقدر از پاسخگویی به سؤالاتش سرباز می‌زند که مخاطب خواه ناخواه شروع به تصور کردن برای خودش می‌کند و داستان را در ذهن خودش بازسازی می‌کند. این چیزی است که هانکه می‌خواهد، او روی زجر کشیدن قربانیان تمرکز می‌کند، نه اینکه روی انگیزه های روانی مهاجمان تمرکز کند.

بعد از **بازی‌های خنده‌دار**، هانکه به ترتیب فیلم‌های **کد مجهول** (۲۰۰۰)، **معلم پیانو** (۲۰۰۱)، **ساعت گرگ** (۲۰۰۳) و **پنهان** (۲۰۰۵) را ساخت. و در سال ۲۰۰۷ نیز نسخه‌ی نما به نمای فیلم **بازی‌های خنده‌دار** را با هنرپیشه های آمریکایی چون «نائومی واتس» و «تیم راث» بازسازی که البته با فروش خوبی در گیشه‌های آمریکا مواجه نشد. فیلم **پنهان** نیز در سال ۲۰۰۵ برنده ی جایزه‌ی بهترین کارگردانی در جشنواره‌ی کن شد.

نسخه‌ی اول بازی‌های خنده‌دار اما مؤخره‌ای بود بر سه گانه‌ی میشل هانکه که مابین سال‌های ۱۹۹۱ تا ۱۹۹۴ ساخت که به سه گانه‌ی یخبندان شهرت دارد.

"من همچنان در تلاشم که به واقعیات نزدیکتر شوم تا به تناقضات بیشتری برسم. دنیای سینما می‌تواند بیش از اینکه از دنیای خیالی سر چشمه بگیرد از دنیای واقعی باشد."

سه گانه‌ی یخبندان در سال ۱۹۹۱ با **قاره‌ی هفتم** آغاز می شود.اولین فیلم سینمایی او در ۴۶ سالگی را شاید بتوان درونگرا ترین اثر او نامید. **قاره‌ی هفتم** داستان زندگی گئورگ، همسرش آنا و دخترشان اوا در برهه‌ای سه ساله است. داستان کسب و کاری موفق، داستان هزینه آسایش، داستان کوته بینی مغز آدمی، داستان زندگی یک خانواده و داستان عواقبی زنده است. شخصیت‌های این فیلم بی‌هویت هستند و هانکه از گرفتن نماهایی که چهره‌ی بازیگران در آن به وضوح دیده‌شود خودداری کرده است. بعلاوه‌ی اینکه خط روایی فیلم غیر خطی و گسسته است تا جایی که نمی توان سیناپس مشخصی برای آن تعریف کرد. برای درک چنین اثری مسلماً باید به دنیای هانکه سفر کرد تا دغدغه‌هایش را شناخت. "من سعی می‌کنم فیلم‌هایی ضد روانشناسی بسازم، با شخصیت‌هایی که تنها بیانگر لایه سطحی شخصیت‌شان هستند. فضاهای خالی به بیننده اجازه می‌دهد احساسات و تفکرات خودش را با فیلم درآمیزد." به بیان دیگر هانکه از دادن اطلاعات اجتناب می‌کند تا بیننده فیلم را درک و احساس کند، نه اینکه تنها تماشاگر صرف باشد. او در واقع در **قاره‌ی هفتم** مکانی را متصور می‌شود از آدم های آینده که با کارت‌های یکسان هویت پیدا می‌کنند و جامعه‌ای که رو به افسردگی می‌رود و شخصیت‌ها بی‌هدف وبدون انگیزه در این نامکان‌ها می‌چرخند. این خانواده متعلق به هر جایی باشد، به هر مکانی در هفت قاره کره زمین. مهم‌ترین و منزوی کننده‌ترین و مخرب‌ترین چیز دیالکتیک بی‌هویتی و هویت است.

دومین فیلم از سه گانه یخبندان در سال ۱۹۹۲ و یک سال بعد از **قاره‌ی هفتم** با تصویر برفکی و شلیک آغاز می‌شود؛ سوت ممتد تصویرتلویزیون که برفک نشان می‌دهد و سپس کشتن خوکی با شلیک گلوله؛ این تصاویر یک فیلم خانگی است. دومین فیلم سه گانه‌ی یخبندان یعنی **ویدئوی بنی** شاید قابل فهم‌ترین فیلم این سه گانه باشد. اما باز هم دغدغه‌های از جنس قاره‌ی هفتم را در خودش دارد، شخصیت‌های سرگرم شده تا سرحد مرگ که دنیا را از دوربین می‌بینند و بر روی قتل‌ها سر پوش می‌گذارند. « بنی» شخصیتی است که تنها از طریق دوربین‌هایش با دنیای بیرون ارتباط برقرار می‌کند و پدر و مادر ثروتمندی دارد، کمی یاد آور دنیای دیجیتالی امروزی اطراف ما نیز هست.

آخرین فیلم سه گانه به **هفتاد و یک بخش از گاهشماری شانس** در سال ۱۹۹۴ ختم می‌شود. او در این ۷۱ لحظه جامعه‌ای را ترسیم می‌کند که درآن یک نفر جنایتی مرتکب می‌شود و مخاطب همراه جنایتکار قتل‌ها و خشونت‌های جنایتکار را شاهد است بدون اینکه حتی دلیل آن را بداند.

شاید بتوان دغدغه‌های فکری و وسواس‌های هانکه در کل دوران فیلمسازیش را در این سه فیلم خلاصه کرد و با این سه گانه به دنیای او راه یافت. چرا که همچنان با همین منوال به کارش ادامه می دهد و دستمایه‌هایش با اینکه هنوز هم همان‌هایی ست که در ابتدای کار بوده اما تکراری نشده است. انزوای انسانی، کنترل افکار، روابط جنسی و خشونت مسائلی هستند که همیشه بیشترین نمود را در کارهایش دارند اما با اینحال فقط ابزاری برای به تصویر کشیدن غایت نهایی هستند.

"فکر نمی‌کنم با هنر بتوان جامعه را تغییر داد و یا آن را جدا کرد اما معتقدم در مجموع دنیا با هنر قابل تحمل‌تر خواهد بود".

میشل هانکه یک نوازنده‌ی شکست خورده است. او در سنین جوانی نوازنده‌ی پیانو بود و تا زمانی که عمویش به او نگفت که به اندازه ی کافی استعداد ندارد که به پیانیست بزرگی تبدیل شود از این کار دست نکشید. شاید هم به همین دلیل است که حتی حالا هم همه چیز به جای آنکه ببیند، گوش می دهد. او هیچ وقت به بازیگرانش در حال تمرین نگاه نمی کند بلکه به آنها گوش می‌دهد. گوش دادن به اطراف یک جور نوستالژی است که از نوازندگی با او مانده است. حتی فیلم‌هایش را هم با ریتم موسیقی می‌سازد. اخیراً یک اوپرای موتزارت را تنظیم و اجرا کرد که با نظرات مختلفی روبرو شد و خیلی ها از او خواستند که پروژه‌های دیگری را نیز انجام دهد اما او مخالفت کرد چرا که معتقد بود به این کار تعلق ندارد.

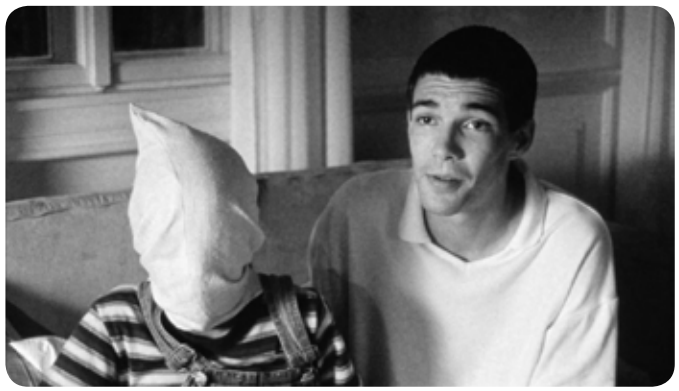
بعد از رها کردن پیانو هم به سراغ فلسفه رفت و در دانشگاه وین فلسفه خواند که به گفته‌ی خودش تنها چیزی که از آن آموخت این بود که بیش از اینکه به دنبال جواب باشد سؤال جدیدتری مطرح کند. با اینکه در فیلم‌هایش خشونت بیشترین نمود را دارند اما از خشونت بیزار است و نمی‌تواند آن را تحمل کند. مدتی با پدر خوانده اش زندگی کرد، مدت کوتاهی نیز با عمه اش و سه ماه نیز به فرزند خواندگی گرفته‌شد. عمه اش دو بار دست به خودکشی می‌زند، دفعه‌ی اول میشل به موقع او را نجات می‌دهد، اما مرتبه‌ی بعد نمی‌تواند عمه‌اش را نجات دهد. اولین تجربه سینماییش را مادربزرگش برای او در پنج سالگی اش رقم زد و بخاطر می‌آورد که بعد از پایان فیلم گریسته است چرا که آن قدر واقعی بوده است که نمی‌توانسته فرق آن را تشخیص دهد. او در حال حاضر هفتاد و سه سال دارد و در شهر مادری‌اش به تدریس نیز مشغول است. چهار فرزند دارد و ازدواج موفقی با سوزان داشته است اما به گفته‌ی خودش خوشحال نیست. معتقد است که خوشحال بودن نکته‌ی ظریفی است و نمی‌توان به سادگی از آن استفاده کرد اما زندگی آنقدرها هم بد نیست و از آن لذت می‌برد. هانکه۲۳ مارچ ۱۹۴۲ در مونیخ آلمان متولد شد.

سینمای میشل هانکه
سینمای آشوب

نویسنده: یاسمن کاشف بهرامی
ykbahrami@gmail.com

میشل هانکه، فیلمساز ۷۳ ساله اتریشی، از مهم ترین سینماگران معاصر است. فیلم‌هایش نه تنها برنده جوایز معتبر از جشنواره‌های مختلف شده، بلکه بحث و جدل‌های زیادی نیز به راه انداخته اند. کتاب‌های و مقالات پر طول و تفصیلی راجع به سینمای او، نوع نگاه و چهارچوب فیلم سازی‌اش نوشته شده که اگرچه اکثراً بیانگر این هستند که فیلم‌های او گستره‌ای نسبتا وسیع از مصائب و رنج‌های جوامع امروزی را می‌نمایانند، سینمای هانکه را، غالباً با نمایش بی پرده‌ی خشونت و نقد صریح رسانه می‌شناسند. به عبارتی می‌توان گفت، هانکه با لحن تند و گزنده ی خود، تلاش می‌کند تا سردی جوامع غربی را عریان کرده و استفاده‌ی سبک سرانه‌ی هالیوود از خشونت را به چالش بکشد. نگاه هانکه به خشونت، برخاسته از بینش سیاه او به طبیعت انسانی است و با اینکه دل گرمی‌هایی، مثل موسیقی، در فرهنگ غرب پیدا می‌کند ولی با نگاهی سیاسی، به شدت نسبت به تمدن برخاسته از این فرهنگ بدبین و شکاک است. علاوه بر اینها، او از آن دست سینماگران فیلسوفی است که معتقدند که رسالت فیلمساز نه پاسخ به سؤالات و حل مسائل، بلکه ایجاد سؤال و وادار داشتن مخاطب به فکر کردن و جستجو. به همین دلیل هم هست که در فیلم‌هایش، کوچک‌ترین کمکی به بیننده نکرده و او را با ظرایف دقیقی که در هر ثانیه از آنها تنیده، تنها می‌گذارد. فیلم‌های هانکه، از قواعد شناخته شده سرپیچی کرده و ارتباط تماشاگر با تصویر، زمان و معنا را از نو تعریف می‌کنند. بنابراین چندان دور از انتظار نیست، که تماشای فیلم های هانکه برای تماشاگران غیرجدی سینما کاری تقریباً غیرممکن و عذاب آور و برای مخاطبان جدی تر و حتی منتقدان، کاری چنین دشوار و نفس گیر باشد. خود او هم می‌گوید که ساختن فیلم‌هایش، بسیار آسان‌تر از تماشا کردن آنهاست. او یک فیلم را ۲۴ دروغ در ثانیه می‌داند و شک دارد کسی با دیدن یک فیلم بتواند به حقیقتی دست یابد. با این حال، در آثارش، واقعیت را چنان غیرمنتظره به صورت بیننده می‌کوبد که او برای ادامه دادن به تماشای فیلم باید نیرویی مضاعف به کار ببندد و چنین است که امروز، بعد از حدود ۴ دهه فعالیت هنری، فیلم‌های تلویزیونی و سینمایی او، با تأثیری خودآگاهانه، از کاگردانانی مثل آندره تارکوفسکی، ژان ماری استروب، میکل آنجلو آنتونیونی، ژان ژست، عباس کیارستمی و بالاتر از همه روبر برسون و نوع نگاه منحصر به فردش، هانکه را وارث و ادامه دهنده‌ی سینمای بزرگانی چون اینگمار برگمان و ژان لوک گدار کرده و برای او جایگاهی والا در معبد کارگردانان مؤلف موفق به ارمغان آورده است.

۱. بازی های خنده دار (۱۹۹۷)؛ زیبایی شناسی خشونت



بازی‌های خنده‌دار را به همراه **قاره‌ی هفتم** (۱۹۸۹) و **ویدئوی بنی** (۱۹۹۲)، سه گانه یخبندان هانکه می‌نامند. این فیلم هم مانند دو فیلم اول این سه گانه، کندوکاوی در خشونت است. با این حال، هانکه در آن بیشتر به مقابله با فیلم‌های عامه پسند و ژانرهای سینمایی می‌پردازد تا نقد جامعه مدرن اتریش. فیلم با داستانی ساده ولی هول انگیز، تماشای بی‌پرده خشونت در فیلم‌های سینمایی را زیر سؤال می‌برد؛ خانواده‌ای ثروتمند برای تعطیلات به خانه ی ساحلی خود می‌روند. دو جوان آراسته و مؤدب برای قرض گرفتن تخم مرغ به خانه آنها آمده و سپس بدون هیچ انگیزه‌ای آنها را شکنجه داده و می‌کشند.

بازی‌های خنده‌دار یک آنتی تریلر است، خشونت هرگز به طور مستقیم نشان داده نشده و بیشتر از طریق صداگذاری و موسیقی یا از راه واکنش قربانیان یا قاتلین به تصویر کشیده می‌شود و به این ترتیب، هانکه موفق می‌شود روی تأثیر خشونت بر قربانیان تمرکز کند. فیلم هیچ راه نجات، انتقام یا پایان خوشی وجود ندارد و در آخرین صحنه، دو قاتل را می‌بینیم که برای رفتن به استراحت گاه دیگری آماده می‌شوند.

ایده‌ی استفاده از خشونت بدون انگیزه و هدف، قبلا هم در فیلم‌های مهمی چون **پرتقال کوکی** (کوبریک/۱۹۷۱)، **سگ‌های پوشالی** (پکین پا/۱۹۷۱)، **قاتلین بالفطره** (استون/۱۹۹۴) و **تنگه وحشت** (اسکورسیزی/ ۱۹۹۱) مورد بررسی قرار گرفته بود ولی در **بازی‌های خنده‌دار**، هانکه با دریغ صحنه‌های خشن را از تماشاگر، هالیوود را برای استفاده از خشونت به عنوان عنصری برای فروش بیشتر فیلم‌های اکشن سرزنش کرده و همچنین با جلوگیری از هم ذات پنداری با بهانه های روانشناسی جعلی قاتلین، روی رنج کشیدن کاراکترها تمرکز کند. کاری که هانکه در این فیلم و بسیاری از دیگر فیلم‌هایش انجام می‌دهد، ایجاد فضا برای فکر کردن، به دور از احساسات و قضاوت‌های معمول، است.

۲. کد مجهول (۲۰۰۰)؛ داستان های ناتمام بشر

هانکه در **کد مجهول**؛ داستان‌های ناتمام از چند سفر، زندگی چند شخصیت با موقعیت‌های اجتماعی مختلف را در پاریس دنبال کرده و داستان یک بازیگر، یک مهاجر آفریقایی و یک خبرنگار جنگ، که زندگی هایشان به طرز مبهمی به هم گره خورده را به تصویر می‌کشد. در **کد مجهول**، برخلاف فیلم های قبلی هانکه، خبری از اعمال خشونت آمیز و وحشیانه در آخر فیلم نیست بلکه موضوع، مشکل مهاجران در کشورهای اروپایی و سخت بودن ارتباطات فردی چه در کلام و چه در فرهنگ، است. فیلم با استعاره ای به عدم امکان ارتباط آغاز می شود؛ صحنه ای از کودکان ناشنوا در حال بازی پانتومیم. فیلم، سپس با نمایش تصاویری از ارتباط غیرزبانی، رابطه ی میان معنا و صدا را زیر سؤال می‌برد. علاوه بر این، فیلم با قرار دادن کاراکترهایش در دوراهی‌های اخلاقی، به طرح و تصویری نزدیک از زندگی مدرن تبدیل می‌شود.

این فیلم هم مانند فیلم دیگری از هانکه به نام **هفتاد و یک بخش از گاهشماری شانس**، از گاهشماری های بی قید و بند تشکیل شده که هرکدام با یک فریم کوتاه و سیاه ۱ ثانیه ای به دیگری متصل می‌شوند. داستان فیلم در فیلم موجود در **کد مجهول**، راهی است برای هانکه تا به ما یادآوری کند که درحال تماشای یک فیلم هستیم. اما همین طور که صحنه‌ی بازجویی نشان می‌دهد، بهترین تأثیرگذاری زمانی به دست می‌آید که فاصله از تماشاگر دریغ شود. به عبارت دیگر، مرز بین واقعیت و داستان برداشته شده و آگاهی بیننده از اینکه یک تماشاگر است، از بین برود. در این نقطه است که ما، که قبلاً به عنوان بیننده خود را مصون، در امان و خارج از داستان احساس می‌کردیم، خود را درون و درگیر داستان می یابیم. علاوه به اینها، عدم قطعیتی در سراسر فیلم موج می زند و همین عدم قطعیت و اطمینان، عنصر دیگری است که ما را درون داستان گرفتار کرده و با شخصیت ها متحد می کند، چرا که ما انسان‌ها، از هر رنگ و نژاد و طبقه اجتماعی که باشیم، همگی عمیقاً ترسان و بی اعتمادیم. کسی چه می‌داند، شاید پایان این عدم قطعیت و ترس هم که کاراکترهای هانکه به دنبال آن هستند، همان کد مجهول و ناشناخته باشد.

۳. زمان گرگ (۲۰۰۳)؛ اینک آخرالزمان

روایت تخیلی آخرالزمانی هانکه با ورود یک خانواده به خانه ی ییلاقی خود آغاز می‌شود. در نگاه اول، ممکن است تصور کنید که با یک **بازی‌های خنده‌دار** دیگر روبه رو هستید، ولی با بازشدن در خانه و روبه رویی خانواده با مردی مسلح، داستان عوض می‌شود. مرد مسلح که به همراه زن و بچه اش مدتی ست در خانه ساکن هستند، بدون هیچ توجیه و مقدمه ای پدر خانواده را می‌کشد و به این ترتیب، مادر (ایزابل هوپرت) به همراه پسر و دخترش در طبیعت آواره می‌شوند.

زمان گرگ پر از صحنه‌های تاریک و بی نور و فاقد موسیقی متن است. فضای سرد و خاکستری فیلم تا مغز استخوان نفوذ کرده و بیننده به سرعت می‌فهمد که انتظارش برای پایان خوش و نجات آدمهای داستان، انتظار بیهوده‌ای است. علاوه بر این، در این فیلم با پرسش‌های اولیه زیادی روبه رو هستیم، که هانکه به خونسردی بی پاسخ گذاشته و از کنارشان با بی اعتنایی عبور می کند تا داستانش را بدون شخصیت پردازی های معمول، در یک ایستگاه قطار متروکه، وسط ناکجا آباد، تعریف کند.

با وجود اینکه، شخصیت‌های فیلم به زبان فرانسه صحبت می‌کنند، این داستان پساآخرالزمانی مکان و زمان خاصی ندارد و اگرچه نگاه انتقادی هانکه به رسانه همچنان پابرجاست، خبری از تکنولوژی های مدرن نیست و ملزومات زندگی مدرن بی‌اهمیت هستند، به طور مثال؛ فندک که برای روشن کردن آتش از آن استفاده می‌کنند، وسیله‌ای با ارزش است در حالی که ساعت مچی به هیچ دردی نمی‌خورد. مؤلفه ی آشنای دیگر سینمای هانکه دراین فیلم، همان شک و بدبینی معروف او به ذات بشری است. هانکه در این فیلم، نابودی اخلاقیات و ارزش ها را با فروریختن پایه‌های زندگی مدرن و قوانین اجتماعی، به سردی و تاریکی نشان داده و خشونت و بی رحمی انسان ها برای بقا و سلطه جویی را بی هیچ بخششی به تصویر می کشد.

٤. پنهان (۲۰۰۵)؛ نقد آشکار بورژوازی

در این تریلر روانشناختی هیچکاکی، آرامش یک خانواده ی پاریسی مرفه با دریافت فیلم هایی از محل زندگی اشان به هم می‌ریزد. فیلم از این منظر یادآور فیلم هایی چون **بزرگراه گمشده** (لینچ / ۱۹۹۶) است. در ابتدا ژرژ (دنیل اوتووی) و آن (ژولیت بینوش) به این نوارهای ویدئویی توجهی نکرده و آنها را شوخی ای از جانب یک فرد بیمار تلقی می‌کنند، اما با شخصی‌تر و آزاردهنده‌تر شدن فیلم‌ها برای ژرژ، او به اتفاقی بسیار شوم تر شک می‌کند. در نهایت فیلم‌های ویدئویی، ژرژ را به دوست دوران کودکی‌اش، مجید، رسانده و پرده از رازی مخوف در زندگی گذشته او برمی‌دارد. این فیلم بی نظیر سیاسی – روانی انکار و احساس گناه ژرژ را به دقت بررسی کرده و به همراه آن ماجرایی پنهان را از پس غبار تاریخ بیرون می‌کشد: روابط فرانسویان و الجزایری‌ها و کشتار ۲۰۰ الجزایری توسط پلیس پاریس در جریان اعتراضات ۱۷ اکتبر ۱۹۶۱.

از همان ابتدا، که فیلم با یک لانگ شات ۵ دقیقه ای از خانه ای در یک خیابان آرام شروع می‌شود، هانکه هم پنهان کاری‌های خود را شروع کرده و بسیار مرموز عمل می‌کند؛ اول اینکه، نقطه نظر فیلم متناوباً تغییر می‌کند و ما به عنوان بیننده هرگز مطمئن نیستیم که داستان از کدام زاویه دید روایت می‌شود: ژرژ، فرستنده‌ی فیلم‌ها یا خود هانکه؟ علاوه بر این، نمی‌دانیم کدام شخصیت راست می‌گوید و کدام یکی دروغ. هویت فرستنده ی فیلم‌ها هم هرگز مشخص نمی‌شود (مجید، پسرش یا حتی یک دانای کل!) چرا که اساساً هدف فیلم،

حل معمای فیلم‌های ویدئویی نیست، بلکه بیانگر حس های روانی، بی اعتمادی و جنونی است که این فیلم ها به وجود می آورند. معمای اصلی فیلم، کندوکاو در احساس گناه سرکوب شده ای است که در دوران بزرگسالی برمی گردد و زندگی ژرژ را به هم ریخته و او را تسخیر می کند. نکته جالب این جاست که، ژرژ مخوف ترین گناهانش را در دل اعمالی مرتکب می شود که نه تنها غیر اخلاقی نیستند، بلکه از ملزومات زندگی مدرن و شهری محسوب می شوند و همین است که **پنهان**، که در مقایسه با دیگر فیلم های فیلمساز مانند **زمان گرگ** یا **بازی‌های خنده‌دار**، فاقد دنیایی کابوس وار است، به فیلمی عمیقاً آزاردهنده تبدیل می‌شود. البته **پنهان** با دیگر فیلم های هانکه چه در مزمون و چه در اجرا شباهت های زیادی دارد؛ برای مثال با زبانی تند به انتقاد از رسانه ها، زندگی سرمایه داری و فرهنگ غرب ادامه داده است، موسیقی متن ندارد و به علاوه، پر از صحنه هایی با برداشت های بلند و ثابت است که هانکه با تکیه بر آنها، روایت را کند می کند تا با تأکید بر لحظات با اهمیت و ظاهراً تصادفی، امکان ظهور تعابیر متعدد را فراهم کند. به همین خاطر است، که باید فیلم را چندبار دید و آن را عقب و جلو کرد تا جزئیات بهتر و بیشتر کشف شوند.

۵. کد مجهول (۲۰۰۰)؛ داستان های ناتمام بشر

ده سال بعد از ساخت **بازی‌های خنده‌دار**، هانکه این فیلم عذاب آور را در آمریکا بازسازی کرد. داستان فیلم را از یک منطقه ی روستایی در اتریش به نیویورک تغییر داده و نقش زوج فیلم را به نائومی واتس و تیم راث سپرد. **بازی‌های خنده‌دار** (نسخه آمریکایی) به غیر از تغییرات کوچک در بعضی از دیالوگ ها و جایگزین شدن تلفن قدیمی فیلم قبلی با یک گوشی موبایل، تغییری نکرده و کپی برابر اصل نسخه ی قبلی است که شات به شات و دیالوگ به دیالوگ بازسازی شده است، حتی شکل خانه ای که داستان فلیم در آن اتفاق می‌افتد هم مانند فیلم اصلی است و مهم تر اینکه، فیلم به همان اندازه تکان دهنده، تلخ و هول انگیز است ولی با این همه، به دلیل تغییر زبان و بازیگران، تجربه ای متفاوت به نظر می‌رسد.
هانکه در این فیلم هم، مانند نسخه قبلی، به تماشاگرش اجازه نمی‌دهد یک تماشاگر صرف باقی بماند و او را هم در بازی‌های خنده‌دار دو مرد جوان همراه و حتی همدست می‌کند. صحنه هایی در هر دو فیلم هست که پال، مغز متفکر این گروه کوچک، رو به تماشاگر کرده و با او صحبت می‌کند، چشمک می زند و شرط بندی می‌کند.

با نمایش نسخه آمریکایی **بازی‌های خنده‌دار**، بازسازی دقیق و مو به موی آن از فیلم اصلی، به مذاق بعضی خوش نیامد و بعضی از منتقدان فیلم را فاقد غافلگیری و تأثیرگذاری فیلم اول دانستند. اما واقعیت این است که این فیلم، که تنها فیلمی است که هانکه تا به امروز به زبان انگلیسی ساخته، با بازی های خارق العاده اش، به خصوص بازی واتس در نقش آن، در میخکوب کردن مخاطب، چیزی از فیلم اول کم ندارد.

٦. روبان سفید (۲۰۰۹)؛ داستان کودکان آلمان

روبان سفید زندگی روزمره ی ساکنان روستایی آرام ولی سرکوب شده را در آلمان قبل از جنگ جهانی اول، دنبال می‌کند. به طور ناگهانی، یک دسته اتفاقات عجیب و بدخواهانه به وقوع می‌پیوندد؛ زن یک کشاورز می‌میرد، دکتر محلی زخمی می‌شود، کودکان دزدیده می‌شوند و محصولات و خانه‌ها ویران می‌شوند، کسی هم نمی‌داند که مسئول این وقایع کیست و چه هدف و انگیزه ای را دنبال می‌کند. در نتیجه، ترسی عمیق این دهکده‌ی پروتستان را فرا می‌گیرد و در کمال تعجب، کودکان در مظان اتهام قرار گرفته و در نهایت به طرزی وحشیانه تنبیه می‌شوند. **روبان سفید** فیلمی گیج کننده و رمزآلود است که ما را وادار به فکرکردن درمورد بدی و شر و رازهای گذشته، می‌کند در حالی که در مقابل، پرسش های ما را بی پاسخ می‌گذارد. ما هرگز نمی‌فهمیم که باعث و بانی این اتفاقات شوم کیست یا علت اتفاق افتادن آنها چیست. آیا این حوادث، واکنش کودکانِ شهر در برابر سیستم سخت تربیتی آنجاست یا این کودکان اصلاً در این اتفاقات نقشی ندارند؟ آیا حوادث فیلم، پیش درآمدی بر تشکیل گروه هایی است که در نهایت به کابوسی به نام رژیم نازی ختم می شوند یا آن طور که راوی داستان می گوید، این اتفاقات، روشنگر بعضی از حوادث تلخی است که در کشور آلمان اتفاق افتاده؟ بنابراین می بینیم که کودکان در **روبان سفید** نقش مهمی دارند. در حالی که ناظران دائمی حوادث فیلم هستند و رخدادها را به پیش می برند، مظنونین اصلی فیلم هم هستند. از طرفی، برخورد هانکه با کودکان در این فیلم با دیگر فیلم هایش، از جمله **بازی‌های خنده‌دار** و **ویدئوی بنی**، متفاوت است؛ به آنها اسم می‌دهد، در حالی که دیگر شخصیت های داستان با نام هایی مثل پزشک، معلم، بارون و... خطاب می‌شوند، در کنار آنها می ایستد و حتی فیلمش را به آنها تقدیم می‌کند: روبان سفیدی که روزی به نشانه ی پاکی و معصومیت روی موهای دختربچه های معصوم بسته می‌شده ولی امروز که اثری از آن بی گناهی کودکانه برجا نمانده، تنها یادگاری از آن

معصومیت از دست رفته است. دغدغه ها و نگاه ژرف و بدبینانه هانکه در دهمین فیلم سینمایی اش، همچنان پابرجاست. نقد او به خشونت، رسانه، زندگی سرمایه داری، تبعیض نژادی و ساختار فرهنگ غرب در این فیلم نیز با همان لحن منطقی و به دور از احساسات گرایی پیش گرفته شده و هسته ی اصلی فیلم را که، کالبدشکافی ساختار اجتماعی خشونت و انتقال آن به نسل های بعدی از طریق خانواده، مذهب و مدرسه است، شکل می دهد. بعلاوه، هانکه در **روبان سفید** انزوای این روستای پرت شمالی و خشونت های فردی آنها را دو روی یک سکه دانسته و ما را از خشونت فردی به خشونت اجتماعی و برعکس برده و برمی‌گرداند. **روبان سفید**، از مهم ترین و بهترین فیلم‌های کارنامه ی هانکه، تنها فیلم او است که به صورت سیاه و سفید ساخته شده و با این وجود که از لحاظ بصری زیباست و به حال هوای تاریخی فیلم کمک کرده، فضای فیلم را هم آکنده از ترس و وحشتی عمیق می کند. روایت اپیزودیک فیلم یادآور **کد مجهول** بوده و مشخصات آشنای سینمایی هانکه را دارد، همان دنبال کردن شخصیت‌ها با دوربینی که حس و حال دوربین‌های مداربسته را القا می‌کند (مثل **پنهان**) و البته همان برداشت های طولانی با دوربین ثابت.

۷. سنگینی تحمل ناپذیر بار زندگی، درد و عشق

آخرین اثر سینمایی هانکه، داستان پیچیده ای ندارد؛ نمایش زندگی پیرمردی است که علارغم ناتوانی خودش، اصرار به مراقبت از همسر بیمارش دارد. خبری از آن شوک های هانکه ای (مثل کشته شدن پدر در **زمان گرگ**، خودکشی مجید در **پنهان** و...) هم نیست، چرا که هانکه پیش دستی کرده و آخر فیلم را همان اول نشان‌مان می‌دهد. علاوه بر این، **عشق** سرشار از همان قاب های ثابت و برداشت های کشدار معمول هانکه است که به همین وسیله، لحنی کند و سنگین در پیش می‌گیرد. **عشق**، مانند دیگر فیلم های کارگردانش، فیلمی ست سخت، عذاب آور و میخکوب کننده است. **عشق** نگاهی است خالص و واقعی به شرایط انسان‌ها، قدرت عشق و دردی اجتناب ناپذیر که با پیر شدن و مرگ عجین شده است.

فیلم با یک کنسرت پیانو آغاز می‌شود ولی هانکه به جای نشان دادن صحنه، تماشاگران و حرکت آنها را نشان می‌دهد و با اینکه می‌تواند نظر ما را از همان ابتدا، به زوج اصلی داستان جلب کند، دوربین خود را بی طرفانه به سوی همه‌ی حاضران در سالن چرخانده، و به این صورت، به زیرکی و ظرافت پی رنگ شخصیت‌ها را به ما نشان می‌دهد. ژرژ و آن (ژان لوئی ترنتینیان و امانوئل ریوا) زوج سالخورده‌ای هستند که در دوران جوانی معلم موسیقی و نوازنده‌ی پیانو بوده و امروز از سال‌های بازنشستگی‌شان لذت می‌برند. آنها شاد به نظر می‌رسند، خوشحالند و فعال. اتاق نشیمن آپارتمان پاریسی شان به زیبایی تزئین شده و پر از کتاب و نت و موسیقی است. آنها برخلاف زوج هم نام شان در پنهان، انسان های با فرهنگی هستند که علاقه‌ی عمیق شان به هنر، فراتر از خودنمایی و جلب توجه است. شاید برای همین هم هست که هانکه با این دو شخصیت به مهربانی برخورد کرده و در رفتارش با آنها، نشانی از بی رحمی همیشگی او با کاراکترهایش، خبری نیست. در **عشق**، عناصر اصلی امضای هانکه به وضوح دیده می‌شوند. کارگردان در کنترل مطلق است و مانند مجسمه‌سازی از دل مرمر، مجسمه‌ای زیبا می‌تراشد. شات هایی که با آینه ها و درها قاب بندی شده و در راهروهای خالی فیلمبرداری شده اند، به وفور در فیلم دیده می شوند و بازسازی دقیق نماهای داخلی یک زندگی بورژوا، تراکم شدید و با ظرافت فضا و چینش بادقت بدن ها همگی برای جلب توجه تماشاگر به نقطه‌ای است که کارگردان می‌خواهد. در این جا هم، لحظه‌هایی از فوران خشونت، ما را شگفت زده می‌کند که باعث برخوردهای فیزیکی و زبانی می‌شود. علاوه بر این، نا امیدی و بدبینی هانکه به نسل آینده را می‌توانیم در شخصیتی که برای دختر آن و ژرژ آفریده، با بازی ایزابل هوپرت، ببینیم. هانکه تنها به نسل آینده بدبین نیست، کنایه های او به زندگی سرد، بی روح و سریع مدرن ما، جابه جای فیلم وجود دارد و تماشاگر را می‌آزارد.

تفاوت مهم و بازر**عشق** با دیگر فیلم‌های هانکه در فیلمبرداری آن است. داریوش خنجی، فیلمبردار هانکه در نسخه‌ی آمریکایی **بازی‌های خنده دار**، فضای داخلی آپارتمان را - که بیشتر فیلم در آن اتفاق می‌افتد - با گرمی و صمیمیتی پر می‌کند که موفق می‌شود خشونت و سردی همیشگی هانکه را تعدیل کند و به این ترتیب، **عشق** تبدیل به فیلمی می‌شود که هانکه توسط آن، داستانی عاشقانه، دلسوزانه، قدرتمند و هوشمند به ما هدیه کرده که با مخاطبش با احترام برخورد می‌کند. چنین فیلمی، از کارگردانی به سردی و بی رحمی هانکه، به شدت تکان دهنده و تأثیرگذار است.

منابع:

۱. میشل هانکه – سایت senses of cinema

۲. کار درست را انجام بده، فیلم‌های میشل هانکه – سایت senses of cinema

۳. ۱۰ فیلم میشل هانکه که باید تماشا کنید – سایت taste of cinema

۴. فیلم هفته: عشق – ماهنامه sight and sound

۵. گفتگوی کانال رادیویی The marketplace of ideas با پیتر برنت، نویسنده‌ی سری کتاب‌های کارگردانان معاصر

۶. نیم ویژه‌نامه ی میشل هانکه در فصلنامه سینما و ادبیات – شماره ۳۰ ام – پاییز ۱۳۹۰

۷. پرونده‌ی روبان سفید در ماهنامه سینمایی فیلم – شماره ۴۰۵ – بهمن ۱۳۸۸

۸. پرونده‌ی پنهان در ماهنامه سینمایی فیلم / شماره ۳۵۲

۹. پرونده‌ی عشق در ماهنامه سینمایی فیلم – شماره ۴۵۵ – اسفند ۱۳۹۱

فرم در سینمای هانکه

نویسنده: پگاه صیادی
pegah.sayadi@gmail.com

میشل هانکه را می توان با اطمینان کامل جنجالی ترین فیلم ساز اتریشی نامید. دومین فیلم بلند سینمایی هانکه یعنی **ویدیوی بنی**(۱۹۹۲) شوک بزرگی به جمع کثیری از مخاطبان وی وارد کرد. این فیلم زندگی پسرک نوجوانی را به تصویر می کشد که تنها به این دلیل دخترکی هم سن خود را به قتل می رساند، که به درکی از نفسِ «کشتن» دست پیدا کند، انگیزه ای خودخواهانه برای ملموس کردن آنچه بارها و بارها پیشتر فقط در ویدئوهای خشن و اخبار جنگ دیده است. **بازی های خنده دار** (۱۹۹۷) نیز مناظرات بسیاری در باب نحوه به تصویر کشیدن خشونت در میان اهالی سینما راه انداخت. هدف اصلی هانکه در انتخاب این استایل بحث برانگیز سینمایی، از سویی پرده برداری از روابط اجتماعی سرد اروپایی و از سوی دیگر به چالش کشیدن نگاه تلطیف شده ی سینمای هالیوود به مقوله خشونت است. رد پایِ کارگردان هایی چون کیشلوفسکی، تارکوفسکی، اشتراب، آنتونیونی، جاون جوست و از همه مهم تر برسون در سینمای هانکه دیده می شود.

فرامدرنیته: قاره ی هفتم

در کتابچه فیلم اتریش نسخه سال ۱۹۸۹، هانکه از فیلم **قاره ی هفتم** به عنوان نخستین فیلم از سه گانه یخبندان (این نامگذاری به دلیل ارتباط سرد ودورادوری که کارگردان با رخدادها و شخصیت‌های فیلمش دارد صورت گرفته است) نام برده و خلاصه ای از فیلم را به شرح زیر ارائه می کند:

فیلم داستان زندگی جورج، همسرش آنا و دخترشان ایوا را در فاصله زمانی سه سال به تصویر می کشد. داستان یک خانواده در گوشه ای بی نام و نشان از این دنیای بزرگ.

این شرح کوتاه البته به واقعیت های پراکنده در گوشه و کنار این فیلم که در جشنواره کن سال ۱۹۸۹ به نمایش در آمد، بسیار نزدیک است. داستان فیلم در مکانی بی هویت و نامانوس به نام لینز روی می دهد، شهرِ زباله دانی کارخانجات صنعتی، اتوبان و خانه های یک شکل. شخصیت هایَ ساکن این مکان نیز به اندازه ماهیت بی نام و نشان آن بی هویت هستند. بی هویت به معنای کلمه تا جایی که هانکه از گرفتن نماهای بسته صورت خودداری کرده وتنها به نماهایی از دستها و اشیا بسنده می کند. «داستان» فیلم جای صحبت زیادی نداشته و خط روایی منسجمی در فیلم دیده نمی شود. در واقع نقطه پایان و آغازین خاصی برای ماجراهای فیلم نمی توان متصور شد و اگر بنا باشد شخصی در مورد این فیلم صحبت کند، کار سختی در توصیف روند زمانی اتفاقات فیلم خواهد داشت. هر سه عضو خانواده مدتهاست که با یکدیگر ارتباط زبانی ندارند و بیشتر زمان فیلم در سکوت مطلق می گذرد، تا جایی که حتی شاهد رد و بدل شدن یک دیالوگ ساده بین دختر و پدر خانواده نیستیم. سایه شوم تنهایی و از خود بیگانگی در سرتاسر این فیلم دیده می شود. دخترک روزی به دروغ ادعا می کند که بینایی خود را از دست داده است. در صحنه ای دیگر برادرِ زن را می بینیم که سر میز شام زیر گریه می زند و علت واضحی برای این برون ریزی عصبی برای مخاطب ترسیم نمی شود. پدر نیز خانه را بهم ریخته واسکناس ها را به چاه توالت می ریزد. در انتهای فیلم شاهد خودکشی دسته جمعی اعضای خانواده در مقابل تلویزیون روشن هستیم. تمامی این اتفاقات در صورتی روی می دهد که انگیزه این رفتارها برای تماشاگر فیلم روشن نبوده و هیچ چشم انداز روانشناسانه ای از کاراکترهای اصلی برای بینندگان ارائه نمی شود.

برداشت ما به عنوان مخاطب از فیلمی که در دادن اطلاعات این چنین خساست به خرج می دهد چیست؟ نخستین کاری به ذهن می رسد رجوع به صحبت های کارگردان فیلم می باشد. هانکه نیز در صحبت های خود حول محور این فیلم بر «برداشت آزاد» مخاطب تأکید دارد: تلاش من بر ساخت فیلم هایی با رویکردی ضد روانشناختی و کاراکترهایی بوده که نقش اصلی آنها در واقع ارائه سطوحی برای پایه ریزی ادراک مخاطبان از فیلم می باشد. گذاشتن نقاط خالی در فیلم، بیننده را وادار می کند که افکار و احساسات شخصی خود را در روند فیلم دخیل کند. چرا که تنها در این صورت است که می تواند حساسیت کاراکتر و افکار او را به خوبی درک کند. بدین شکل هانکه به شدت از دادن اطلاعات به مخاطب خودداری و آنها را وادار می کند که از مرحله «صرف محض» به سطح «تفکر» و «شهود» فیلم ارتقا پیدا کنند.

یکی دیگر از منابع مفید برای درک فیلم **قاره هفتم** و استایل خشک و عاری از احساس هانکه در به تصویر کشیدن موقعیت های درام، سخنان نظریه پرداز اجتماعی یعنی مارک اوژه می باشد. تمرکز مطالعاتی مارک بر روی ارتباط ناگریز انسان ها با موقعیت و مکان های بی هویت زندگی شهری مدرن می باشد، مکان هایی مانند: اتاق های هتل، سوپرمارکت ها، دستگاه های خودپرداز و نیز مکان های مختلفی که برای جابجایی و حمل طراحی شده اند مانند سیستم های اتوماتیک حمل مسافران در سالن های داخلی فرودگاه. ادعای اوژه بر آن است که گرچه ما در این مکان ها «استراحت» و یا «سکنی» نمی گزینیم و تنها از آنها رد شده و یا ارتباطی بسیار کوتاه با آنها داریم، به عنوان انسان مدرن ما از این ارتباط قراردادی با جهان و یا ارتباطی که از طریق بلیت، کارت و یا ایمیل آدرس خود با این مکان ها برقرار می کنیم لذتی نبرده و بدین شکل ناشناختگی و هویت به شکل عجیبی با یکدیگر درهم می آمیزند. اوژه از دل این مکان ها پارادوکسی بیرون می کشد که آن را «فرامدرنیته» می نامد.

اوژه کارکرد فرامدرنیته را برآیندی از سه نسبت فراوانی (متناقض) می داند: درک نسبی ما از زمان و تاریخ: ۱) اتفاقات زیادی در جهان در حال روی دادن است و این حجم زیاد اتفاقات و اخبار مربوط به آنها منجر به سردرگمی ما گشته و نهایتاً در عجز ما برای مرتبط کردن اتفاقات گذشته به آینده نمود پیدا می کند، که به یاسی ازلی (سوسیالیسم، کمونیسم و غیره) منتهی می گردد. ۲) در حالی که ما با جهانی رو به گسترش روبرو هستیم و فضاهایی که در آن ساکن هستیم مرتبا توسعه پیدا کرده و در هم می آمیزند، در عین حال فضاهای شهری ما مرتبا با افزایش جمعیت روبرو بوده و روز به روز شلوغ تر می شوند. ۳) در این دوره ما به شدت در حال تجربه گسترش روزافزون و در عین حال عدم کارایی هویت شخصی هستیم بدین شکل همواره مدارکی که ما را از دیگران متمایز می کند در حال افزایش بوده (گواهینامه، پاسپورت، کارت عابر بانک و غیره) ودر عین حال این هویت شخصی ما به راحتی می تواند دزدیده یا مخدوش شود (کارت های یک شکل). داستان فیلم **قاره هفتم** در چنین دنیایی شکل می گیرد، دنیای صندوق پرداخت سوپرمارکت ها و کارت های عابر بانک، کارواش ها و درهای گاراژ اتوماتیک. آموس فوگل به خوبی این فیلم را در عبارتی کوتاه توصیف می کند: «گمنامی، سردی و از خودبیگانگی در میان حجم عظیمی از کالاهای مصرفی و سه‌ولت زندگی». شخصیت های این فیلم بدون هیچ انگیزه و هدفی در این مکان ها پرسه می زنند، مکانی که می تواند هر کجای این کره خاکی و بر روی هر قاره ای از آن باشد، مهمترین چیز (و مخرب ترین آنها) در این میان البته دیالکتیک بین گمنامی و هویت آنهاست.

از عقده ادیپ تا نارسیس: ویدئوی بنی

به گفته ژان بودریار: خودشیفتگی دیجیتالی جایگزین مثلث ادیپ شده است... این همزاد دیجیتالی زین پس فرشته نگهبان تان بوده و شما هرگز تنها نخواهید ماند.

دومین فیلم از سه گانه هانکه با صدای برفک تلویزیون و شلیک یک گلوله آغاز می شود، در این سکانس ما صفحه سفید خش دار تلویزیون و متعاقباً تصویر کشته شدن خوکی در یک ویدئوی خانگی را می بینیم. **ویدئوی بنی** قابل فهم ترین فیلم این سه گانه با روایتی نسبتاً خطی ست، صد البته این فیلم از تصاویر دهشتناک و مونتاژ موجز و منحصر به فرد هانکه بی نصیب نیست. بنی فرزند یک خانواده ثروتمند از وین بوده که از بی توجهی والدینش و دیگران رنج می برد. پسرک تنها، تمامی روزها و شبهای خود را در اتاقش وبا تجهیزات فیلمبرداری، دستگاه پخش ویدیو، تلویزیون و ساخت و تدوین فیلم های خانگی سر می کند. وی با وجود بسته نگه داشتن پرده های اتاقش، از طریق دوربینی که بیرون از پنجره نصب کرده، دنیای اطراف خود را پاییده و ضبط می کند. اتاق او دریچه ایست بر دنیای رسانه ها که مخوفانه در تمامی جوانب زندگی انسان مدرن حضور دارند و عمیقا در بازسازی این خشونت مدرن سهمیند. در ابتدای فیلم شاهد آن هستیم که بنی به شکلی مازوخیست وارانه و با دقت ویدیوی کشتن خوک را عقب جلو کرده و آن را بارها و بارها، فریم به فریم و بعضاً در نمای آهسته و با لذتی وصف ناپذیر به تماشا می نشیند. در این میان ما متوجه علاقه وی به تماشای اخبار به شدت خشن و گرافیک نیز می شویم. سرانجام بنی با دخترکی همسن خود آشنا شده، او را به خانه برده و دخترک را با همان اسلحه ای که خوک را در فیلم خانگی می کشند، به قتل می رساند. در اینجا مخاطب مستقیماً شاهد صحنه قتل نبوده و تنها صدای شلیک و سپس ضجه های دخترک دم مرگ به گوش میرسد. هانکه از دل این اتفاق مثلاً «روزمره»، توحش و بدویتی غیرقابل وصف رابیرون کشیده و در برابر دیدگان ما می‌گذارد، مایی که به برکت وجود رسانه هایی که مدام در حال پخش اخبار خشونت بدون فیلتر هستند، به دیدن و شنیدنش عادت کرده‌ایم. در انتهای فیلم بنی خود و والدینش که قصد دارند بر این جنایت سرپوش بگذارند را به پلیس لو می دهد. چهره سرد و ساکت بنی در ادامه فیلم، و همکاری و خونسردی پدر و مادر او در پاک کردن آثار جنایت پسرک، شوک زیادی به مخاطب وارد می کند. جمع کثیری از منتقدان فیلم،صحنه کشته شدن دخترک را صحنه کلیدی فیلم می دانند. همانند دیگر تصاویر دور از انتظار پایانی (صحنه خودکشی دسته جمعی خانواده در انتهای فیلم **قاره ی هفتم**، و جنون دیوانه وار آدمکشی در انتهای فیلم **هفتاد و یک بخش از گاهشماری شانس**)، یک صحنه قتل تبدیل به نقطه اوج فیلم می گردد.

می توان گفت **ویدئوی بنی** از نظر زیبایی شناسی و فرم، به نسبت دیگر فیلم های این سه گانه، بیشترین قرابت را با سینمای معمول دارد. البته که ما همچنان از پیچش های هانکه ای در این فیلم بی نصیب نیستیم، برای مثال هنگامی که بنی دخترکی که با او در فروشگاه فیلم آشنا شده را به خانه می برد، انتظار ببینده اثر، انتظاری که از دل روابط معمول اجتماعی و تجربیات شخصی هر فرد بر می آید، کاملا نقطه مخالف کشته شدن دخترک است. مرگی که بنی آن را ضبط کرده و دیوانه وار و پی در پی به تماشای آن می نشیند.

هفتاد و یک بخش از گاهشماری شانس

به نقل از شخص هانکه: «مساله هرگز این نیست که ما نباید خشونت را به شکلی عریان نشان دهیم، چون جهان ما خواه ناخواه پر از خشونت است، بلکه حرف از این است که چگونه این قساوت و بی رحمی را به تصویر بکشیم. سوال اصلی آن است که من چگونه می‌توانم این خشونت را با همان چهره دهشتناکی که در واقعیت از آن سراغ داریم برای شما بازسازی کنم.»

فیلم **هفتاد و یک بخش از گاهشماری شانس** (۱۹۹۴) به مثابه تفسیر ساختارگرایانه ای از کتاب اس / زد نوشته رولان بارت است. آخرین بخش از این فیلم که حسن ختامیست برسه گانه ی یخبندان، داستان (واقعی) دانشجوی اتریشی را نشان می دهد که به شکل دیوانه واری وارد بانک شده و همه را به رگبار گلوله بسته و سپس خود را نیز می کشد. پروژه شرح اتفاقاتی که منجر به این آدمکشی دیوانه وار گشته و نیز شرح زندگی قربانیان پیش از این حادثه برای بینندگان فیلم به شدت تأثربرانگیز و ملودرامیک به نظر می رسید. گرچه خود هانکه داستان فیلم را کاملاً غیر روانشناسانه به شمار می آورد. این ۷۱ جز سیستمی را فرم می دهند که در آن یک نفر به نمایندگی از کل، مرتکب جنایتی دهشتناک می شود. به مانند همیشه نیز دوربین ثابت هانکه در نمایی کاملا دور و بی تفاوت، در حال ضبط تمامی این صحنه هاست.

فیلم **هفتاد و یک بخش از گاهشماری شانس**، در واقع از تمرکز بر روی یک خانواده (که در دو فیلم پیشین بدنه اصلی داستان بودند) دست کشیده و به جمعی از افراد می پردازد. خشونت ناگهانی انتهای فیلم در واقع از بطن در هم پیچیده یک اجتماع بیرون می زند: یک پدر تنها، زوجی ناموفق، زنی که قصد دارد سرپرستی کودکی را بر عهده بگیرد و یک مهاجر رمانیایی. این فیلم نقطه آغازین توجه هانکه به مردم و فرهنگی غیر از مردم و فرهنگ اتریش بوده و می توان آن را محل گذار هانکه دانست: هانکه دیگر یک فیلم ساز اتریشی نبوده بلکه فیلم سازی اروپایی به شمار می رود.

زیبایی شناسی خشونت: بازی ها خنده دار

گرچه **بازی های خنده دار** جزء سه گانه یخبندان محسوب نمی شود، می توان این فیلم را حسن ختامی بر این سه گانه. به مانند هر سه فیلمی که پیش از این در این نوشته از آنها نام بردیم، **بازی های خنده دار** نیز به رابطه بین خشونت و ناظرین آن می پردازد، این بار البته تلاش هانکه بر ساخت فیلمیست که تمامی قواعد سینمای معمول و ژانرهای هالیوودی را درهم شکسته و دیگر تنها به مثابه بیانه ای از دل جامعه امروزی اتریش نیست.

طرح داستانی فیلم بسیار ساده است، یک خانواده مرفه اتریشی شامل پدر، مادر و پسرکی کم سن و سال (و یک سگ) برای گذراندن تعطیلات به خانه ییلاقی خود سفر می کنند که در کنار رودخانه ای واقع شده است. دو پسر جوان با ظاهری مرتب که لباسهای سفید گلف به تن دارند از راه رسیده وظاهراً قصد قرض گرفتن چند عدد تخم مرغ را دارند. در ادامه این دو جوان مرموز بدون هیچ انگیزه مشخصی به ترتیب سگ، پسر، پدر و مادر خانواده را مورد اذیت قرار داده و به قتل می رسانند.

اگر بخواهیم برای این فیلم ژانر مشخصی تعریف کنیم، کلمه ضد – تریلر بسیار مناسب به نظر می رسد. مصیبتی که گریبان گیر خوشبختی این خانواده می شود، نه از سر فقر افراد واپس زده ی اجتماعی، بلکه از دل تفریح جوانانی بر می آید که به نظر می رسد خود نیز متعلق به قشر مرفه جامعه هستند. کودک بی گناه و حیوان زبان بسته ی خانواده در همان نیمه ابتدایی فیلم به شکل وحشیانه ای کشته می شوند. گرچه ما هرگز به طور مستقیم شاهد این خشونت بر روی پرده نبوده و تنها صحنه‌ی خون آلودی که می بینیم، صحنه‌ی خون پاشیده شده ی پسرک بر دیوار و صفحه تلویزیون است؛ ولی می توان بازخورد این حجم از سقاوت را از موسیقی پس زمینه و یا حالات چهره قاتلان و دیگر اعضای خانواده به خوبی حس کرد. به نقل از خود هانکه: «نشان ندادن لحظه ی وقوع جنایت جزو اصول اولیه اخلاقی من در ساخت فیلم است.» در این فیلم تمامی تمرکز هانکه بر روی به تصویر کشیدن تأثیر خشونت بر روی قربانیان بوده و در انتهای فیلم، درست زمانی که مخاطبان منتظر برگشتن ورق و انتقام اعضای خانواده و یا رسیدن ناجی و قهرمانی برای پایان بخشیدن به این قساوت هستند، پس از به تصویر کشیدن مرگ تک تک قربانیان، سکانس پایانی فیلم قاتلان سفیدپوش را نشان می دهد که در حال پیاده کردن سناریویی نو برای کشتن خانواده ای در سمت دیگر رودخانه هستند.

سؤالی که در بسیاری از مصاحبه های رسانه ای از هانکه پرسیده می شود این است که «آیا از آزردن و بهم ریختن افکار تماشاگر آثارتان لذت می برید؟» در **بازی های خنده دار** شاهد حجم عظیمی از خشونت هستیم، خشونتی که حتی دوستداران فیلم های تریلر را تا حد زیادی می آزارد (و بعضاً موجب عصبانیت بسیاری از مخاطبانش می شود، در طی اکران این فیلم در جشنواره کن سال ۱۹۹۷، ویم وندرز به نشانه اعتراض سالن سینما را ترک کرد).

به گفته خود هانکه دیدن فیلم های او از ساختنشان سخت تر است. به رغم تمامی بحث هایی که همیشه در پی فیلم های هانکه وجود دارند، بسیاری از منتقدین به استایل جسورانه هانکه در نشان دادن خشونت ارج زیادی نهاده و بسیاری دیگر به وی برای نشان دادن غیر مستقیم و اما بی پرده ی این حجم از خشونت انتقاد دارند.

تماشاگر و سینمای هانکه

نویسنده: مژگان شعبانی
mojganshabany@yahoo.com

میشل هانکه در سال ۲۰۰۵، در مصاحبه ای که در مجله ی "سینئست" از وی منتشر شد، درباره ی یکی از مهمترین مقاله هایش که تحت عنوان"مقاله ایمان و اعتقاد" پیش از آن منتشر شده بود، این گونه گفت که می توان این مقاله را در این جمله خلاصه کرد که " فیلم، دروغی ست در خدمت حقیقت، که در بیست و چهار فریم در ثانیه روایت می شود". این خلاصه گویی وی، در عین طنز آمیز بودن اشاره ای به مثل مخالف آن، که توسط ژان لوک گدار بیان شده است دارد. گدار، در اثر سرباز کوچک این گونه بیان می کند: "سینما، حقیقتی ست که در بیست و چهار فریم در ثانیه روایت می شود". برای هانکه، سینما، به عمومی ترین معنی آن، نشانگر ساختاری مصنوعی است که واقعیت را از طریق به کارگیری تیکنیک های سیستماتیک، خلق می کند.

هانکه معتقد است که بسیاری از اشکال خالص هنر، تمایل دارند که مخاطبان را به عنوان یک شریک در نظر بگیرند و می گوید که یک توافق قراردادی بین تولید کننده و مصرف کننده وجود دارد، به شکلی که هر دو آنها کاملا یکدیگر را جدی می گیرند. با این وجود، هانکه اذعان دارد که بخش اعظم سینمای رایج امروزه، یا آنچه که وی "سینمای عامه" در نظر می گیرد، بیننده را به عنوان یک شریک جدی در نظر نمی گیرد و در عوض، به شکلی فرصت طلبانه با روش های پیش پا افتاده، مخاطبان خود را در حد یک "دستگاه عابربانک" پایین می آورد. با این تعریف، شاید دقیق تر باشد این گونه تصور کنیم که فیلم، دروغی است که "امکان بودن در خدمت حقیقت را دارد". همچنین منتقدان بی شماری، نیز با گفته های هانکه درباره ی میزان ملامت و سرزنش های سینما و تلویزیون رایج، تاکید کرده اند و همواره اعتراض خود در مورد ذات تاثیر خشونت پنهان و از پیش تعیین شده ی این نوع رسانه ها که در دراز مدت بر مخاطبان عام خود اثر می کنند، بیان کرده اند. در واقع نادیده گرفتن همین خشونت موجود در سینمای عامه است که لحن تند و تیز هانکه را ارزشمند می سازد، و او از طریق شکستن همین رابطه ی نمایشی استاندارد بین محتوا و فرم در آثارش به دنبال تحکیم این پیام با مخاطبان می گردد.

همچنین آندره بازن این نظریه را بیان می کند " هدف همه ی فیلم ها آن است که توهم حضور ما را در رویدادهای واقعی که در واقعیت روزمره پیش چشمان ما اتفاق می افتد را به ما منتقل کند"، یعنی چنانکه او یادآوری می کند، این دقیقا همان فرآیندی است که وجود یک فریب بزرگ را پنهان می کند.

هانکه به دنبال بررسی قالب ناهمگن همین فریب بزرگ است و در بسیاری از فیلم هایش، به عنوان یک دغدغهٔ موضوعی جدایی ناپذیر بر آن تاکید می ورزد. او، در شرح بیشتر موضع شخصی خود در مورد رابطه نمایشی سینما با واقعیت و حقیقت، به طور خلاصه بیان می کند که "نباید با تصاویر دروغ بگویید، و یا به منظور این کار، نباید تصاویر را دستکاری کنید." باید ترفندهای دراماتیکی که استفاده می کنید واضح و مشخص باشند.

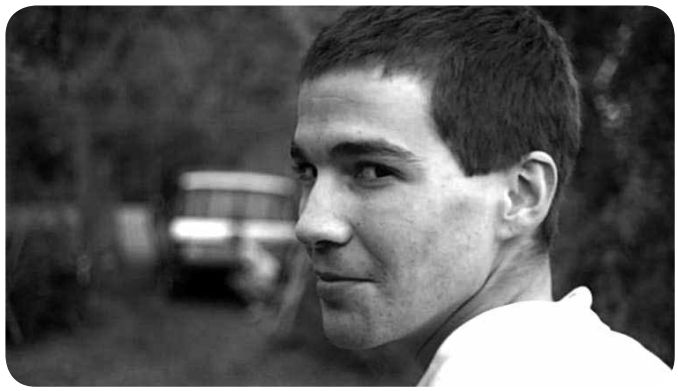
فیلم های **ویدئوی بنی** و **پنهان** نشان دهنده دو نمونه برجسته از آثار هانکه هستند که با اجتناب از آنچه که توماس الساسر جایگاه معرفت شناسانه می نامد، ادعای واقعی بودن سینما را به چالش می کشد. هانکه، با استفاده از سکانس پلان هایی با مدت زمان بالا و عمق این تصاویر در ترکیب با تصاویر دیگر، به عنوان ابزار اصلی جستجو در فراز و نشیب های مبهم طبیعت انسان، از سطح جذابیت های برداشت های طولانی فراتر می رود.

در عین حال که این اقدام هانکه عمدتا ماهیت رئالیسم به معنای بازنی آن را تسهیل می بخشد، اما وی به طرزی محتاطانه صحت چنین یقینی را رد می کند و به جای آن جهان هایی روایی را برای بیننده نمایش می دهد که پذیرش فریب های موجود در سینما را با

افشـای حسـاب شـده آنهـا، میسـر مـی سـازد.
فیلـم **پنهـان**، مـی توانـد بـه عنـوان واکنشـی دیجیتـال بـه دنیـای آنالـوگ ارائـه شـده در **ویدئـوی بنـی** تلقـی شـود، زیـرا نگـرش قالـب و موضـوع هـر دو اثـر مشـترک اسـت. ایـن دو اثـر، دو دهـهٔ قابـل توجـه پیشـرفت اجتماعـی، سیاسـی، و فـن آوری را منعکـس مـی کننـد. در واقـع یـک تحلیـل مقایسـه ای بیـن ایـن دو فیلـم، تفـاوت هـای جزئـی و باریـک بینانـه ای کـه هانکـه بیـن ایـن دو فیلـم اسـتفاده مـی کنـد را بـه طـور کامـل تـر روشـن مـی سـازد. در آن صـورت، آنچـه کـه تبدیـل بـه دغدغـه اصلـی مـی شـود، افشـاگری هایـی هسـتند کـه هانکـه از آنهـا اسـتفاده مـی کنـد تـا مخاطبـان خـود را وادار سـازد کـه بـا تصویـر سـینمایی کـه در خدمـت حقیقـت اسـت روبـرو شـود، هانکـه تـلاش کـرده تـا مخاطبـان خـود را بـا موضوعـات مربـوط بـه گرایشـات فزاینـده بـه سـمت دیـدگاه هـای سیاسـی و زیباشناسـانه ی خشـونت در همـه ی رسـانه هـا فعالانـه درگیـر کنـد، و در عیـن حـال تـلاش مـی کنـد تـا تأثیـری کـه جهـان دیجیتالـی رو بـه رشـد بـر فرهنـگ سـنتی تماشـای فیلـم داشـته اسـت را بیـان کنـد.
سـکانس افتتاحیـه ی فیلـم **پنهـان** بـا آنچـه کـه در حـال حاضـر بـه عنـوان یکـی از نمادیـن تریـن و بحـث برانگیزتریـن سـکانس هـا در تاریـخ سـینمای معاصـر تلقـی مـی گـردد، ایـن فیلـم را در کنـار آثـاری چـون **نشـانی از شـر** اثـر اورسـن ولـز-۱۹۵۸ و **روح** سـاخته ی آلفـرد هیچـکاک-۱۹۶۰ قـرار میدهـد، آثـاری کـه بعـد از بیـش از پنجـاه سـال همچنـان مـورد بحـث قـرار مـی گیرنـد. فیلـم **پنهـان** بـا سـکانس پلانـی طولانـی شـروع مـی شـود کـه بـر ظاهـر یـک خانـه معمولـی در یکـی از محلـه هـای پاریـس تمرکـز مـی کنـد. دوربیـن ثابـت باقـی مـی مانـد و در فاصلـه دور قـرار مـی گیـرد. ایـن امـر باعـث مـی شـود کـه مخاطـب بـه سـرعت را بـه ایـن پرسـش رو بـه رو شـود کـه چـه کسـی، چـه چیـزی، و در واقـع چـرا بـه یـک خیابـان خالـی بـا نـام "روز دو آپریـس" را نـگاه مـی کنـم. عمـق فضـای بیـن دوربیـن و ردیـف آپارتمـان هایـی کـه در روبـرو قـرار مـی گیرنـد، بیننـده را وادار بـه نوعـی جاسوسـی کـردن مـی کنـد، کـه ایـن کار هـم بـه کمـک فقـدان جهـت گیـری خـاص فضایـی و هـم بـه کمـک ثابـت مانـدن دوربیـن در تمـام طـول آشـکار شـدن شـکل واقعـی صحنـه روایـی، انجـام مـی پذیـرد. مخاطبـان در ابتـدا اشـارات روشـنی از پیوسـتگی مکانـی و زمانـی دریافـت مـی کننـد. در سراسـر سـکانس، صداهـای طبیعـی محیـط را مـی شـنویم کـه بـا تصاویـر ارائـه شـده هماهنـگ مـی شـوند، ماننـد غوغـای پرنـدگان و صـدای پـای مـردم در حـال رفـت و آمـد، کـه تحریـک رئالیسـم در صحنـه را تقویـت مـی کننـد. از سـوی دیگـر، هانکـه بـه منظـور از رفـع دیـدگاه کلیشـه ای مخاطبـان سـنت هـا را دور مـی زنـد، در نتیجـه مخاطـب مشـتاقانه بـا متـن درگیـر شـود. بعـد از معرفـی موشـکافانه ی خیابـان بـدون هیـچ انگیـزه ی مشـخصی دو صـدا از فضـای خـارج از قـاب نزدیـک بـه پنـج دقیقـه، شـنیده مـی شـود، کـه ایـن امـر همـهٔ تصاویـری کـه مخاطبـان در حـال رمزگشـایی آنهـا هسـتند را بـه بحـث مـی کشـد. در ادامـه بـا یـک وقفـه شـگفت انگیـز در تصویـر روبـرو مـی شـویم، وقفـه ای موقـت در زمـان و درک خـود از فیلـم، کـه همـه حـس تـداوم زمانـی و انسـجام فضـا، توسـط خطـوط بازگشـت فیلـم بـه عقـب کـه در صفحـه ظاهـر مـی شـود، از بیـن مـی رود، کـه هـم قـاب سـینمایی و هـم احساسـات شـخصی بیننـده را قطـع مـی کنـد. هانکـه بـا خشـونت تمـام، مخاطبـان را بـا یـک شـوک هسـتی شـناختی روبـرو مـی سـازد، زمانـی کـه مخاطـب در مـی یابـد کـه تمـام ایـن مـدت در حـال تماشـای فیلمـی ویدئویـی بـوده اسـت و آنچـه کـه تصـور مـی کـرد در حـال رخ دادن اسـت، در واقـع بیـان اتفاقاتـی اسـت کـه در گذشـته رخ داده انـد.
آگاهـی مخاطـب از مـکان و زمـان او را مجبـور مـی سـازد تـا احساسـاتش را بـا درک ایـن موضـوع سـازگار کنـد کـه در واقـع همیـن ایمـان کورکورانـه مخاطـب بـه صحـت رسـوم سـینمایی اسـت کـه او را گمـراه مـی کنـد. همیـن امـر در ایـن صحنـه، باعـث مـی شـود کـه مخاطـب بپذیـرد تنهـا نظـاره گـر

آن تصاویـر نیسـت و هـم زمـان کاراکترهـای فیلـم نیـز مشـغول تماشـای آن صحنـه هسـتند.
در **ویدئـوی بنـی**، بـر خـلاف سـکانس آغازیـن **پنهـان**، تصویـر بـه طـرز محسوسـی فاقـد کانـون توجـه و دچـار تزلـزل اسـت گویـی مـوارد ویرایـش نشـده و بـه شـیوه ی خاصـی از نمایـش تعلـق دارد کـه کیفیـت ایـن تصاویـر رسـوم آماتورگونـه ی تصویربـرداری بـا دوربیـن هـای دسـتی را تداعـی مـی کنـد کـه چـون بـه ذهـن مخاطبـان اصیـل تـر بـه نظـر مـی رسـد در بازسـازی زندگـی روزمـره، نزدیـک تـر بـه واقعیـت عمـل مـی کنـد.
در **ویدئـوی بنـی** سکانسـی کـه در آن، قتلـی در خـارج از قـاب اتفـاق مـی افتـاد و بـه شـیوه ی سـکانس پـلان برداشـت شـده اسـت، چـون مخاطـب نمـی توانـد صحنـه ی قتـل را ببینـد، صـدای دردنـاک فریـاد تقاضـای کمـک دختـر، دلخـراش تـر از دیـدن عینـی تصویـر جلـوه مـی کنـد. جیـغ و فریـاد وی، بـا جلـب توجـه خشـونت غیـر قابـل اجتنابـی مخاطـب را تحـت تاثیـر قـرار مـی دهـد و بـا ایـن کار، مخاطـب را درمانـده نشـان مـی دهـد و عـدم وجـود قـوه ی دلیـل و منطـق در کاراکتـر بنـی را کاهـش نمـی دهـد. هانکـه در صحنـه بحـث برانگیـزی در فیلـم **پنهـان**، جسـتجوی مشـابهی در تاثیـر بـر مخاطـب را انجـام مـی دهـد.
ژاک آمـون در کتـاب زیبایـی شناسـی فیلـم، ایـن گونـه عنـوان مـی کننـد کـه فیلمبـرداری بـه حالـت سـکانس پـلان بایـد از نظـر منطقـی بـا شـکوه تـر از واقعیـت جلـوه کنـد تـا بتوانـد چیـزی فراتـر از آن را بـه بیننـده القـا کنـد در همـان حالـی کـه تراکـم وجـودی اجسـام و دکـور حفـظ گـردد، همچنیـن ایـن تکنیـک، خـود مخاطبـان را تشـویق مـی کنـد کـه دیـد متفاوتـی بـه جهـان داشـته باشـند، آن دیـد را حفـظ کننـد تـا در نهایـت، دنیـا تمـام خشـونت هـا و زشـتی هایـش را بـه آنهـا نشـان دهـد.
در فیلـم **پنهـان**، هانکـه هـر دو ایـن مفاهیـم را بـه شـکل خشـونتی افراطـی، تـا آنجایـی بسـط مـی دهـد کـه ماهیـت گرافیکـی خودکشـی، نـه تنهـا راهـی بـرای نشـان دادن غـم و انـدوه سـرکوب شـده کاراکتـر مجیـد و تنفـر او نسـبت بـه ژرژ مـی شـود، بلکـه راهـی بـرای بیـان خصومـت هانکـه نسـبت بـه تماشـاگران نیـز مـی گـردد. ریچـارد پورتـون اشـاره مـی کنـد کـه " ایـن فیلـم، تـا حـدودی در مـورد سـرکوب حافظـه تاریخـی و ارتبـاط آن بـا سـرکوب خاطـرات شـخصی" مـی باشـد، در لایـه هـای زیریـن متـن جوشـش و فـوران ناگهانـی و خشـن مجیـد نمـودی از قتـل عـام پاریـس در سـال ۱۹۶۱ را در بـر مـی گیـرد. تصویـر جانـدار و زنـده از خـون مجیـد، کـه روی دیـوار سـفید بـه طـرز چشـمگیری خـود را نمایـان مـی سـازد، از طریـق بـازی بازیگـران در ایـن سـکانس، آن قـدر خـود را جلـوه مـی دهـد که حامـل پیـام هـای یـک نسـل از قربانیـان اسـت، تـا آنجـا کـه خـون او نمـاد کنایـه آمیـز چیـزی اسـت کـه در حافظـهٔ فرانسـوی هـا سـرکوب شـده اسـت، کـه بـا خشـونتی حقیقـی وارد جامعـه شـده اسـت. هانکـه، بـه واسـطهٔ چنیـن مسـائلی، بـا خشـم شـدیدی روبـروی مخاطبـان خـود مـی ایسـتد کـه ایـن مطلـب نشـان مـی دهـد کـه بـه موجـب زمانـی کـه بـرای آگاه شـدن وتفکـر در مـورد موضـوع روایـت شـده، بـه مـا داده مـی شـود، مسـیر مـا بـه سـوی

همبستگی با تصاویر بدون هیچ مانع اخلاقی که بتواند دست و پا گیر ما شود، برای ما به تصویر کشیده می شود.
در همان سکانس، با تلاش هانکه در جهت خلق آنچه که وی صحنه ی ایده آل می نامد، ابعاد درونی سینما به صراحت برای ما به ارمغان آورده می شوند و همین صحنه ی ایده آل است که باعث می شود تماشاگر نگاهی عمیق داشته باشد. آن رادرفورد، در استدلال صریح خود در ستایش از نظریه ی تاثیر بر بینندگان، از آثار اولیه ی ویوین سوچک در جهت ایجاد حرکتی فراتر از تئوری روانکاوانه در تماشای فیلم، و حرکتی به سمت مفاهیم پدیدارشناسی و تجسم استفاده می کند، مفاهیمی که اغلب به حاشیه رانده شده اند. او نشان می دهد که بعد درونی سینما، و یا آنچه که وی تحت عنوان زیبایی شناسی تجسم از آن یاد می کند، تلاش می کند تا پتانسیل خالص تصاویر برای دگرگون کردن بیننده را توجیه نماید. پیشنهاد وی در درک روشی که هانکه به واسطه ی آن بیننده را وادار به تفکر، و استقلال فکری و توجه به نقش خود در فرایند تکنیک های به کار گرفته شده، می کند، موثر به نظر می رسد. در رابطه با سکانس خودکشی مجید، اصرار هانکه بر استفاده از برداشت طولانی مخاطب را به طرز آزار دهنده ای مجبور می سازد که خود را در داخل روایت قرار دهد، در حالی که این اطمینان را به آنها می دهد که هرگز موقعیت خود را به عنوان تماشاگر فیلم از دست نخواهند داد. آنچه که برای مخاطب از همه چیز تاثیرگذارتر است، نزدیکی صحنه های گرافیکی به خط دید تماشاگر است، جایی که هانکه ما را وادار به تامل در ماهیت صریح و تنش سیاسی موجود در این تصاویر می کند. همانطور که هانکه عنوان کرده است: "دانستن یک چیز، یک مطلب است و حس کردن آن چیز دیگری است".
هانکه آثارش خود رادر خدمت حقیقت قرار می دهد تا توجه مخاطبان را به چنین مسائلی جلب کند، و با خودداری از کوتاه آمدن در برابر تماشاگر، در عین حال که به بیننده اجازه می دهد تا به طور فعال و آزادانه اثر را تفسیر کند، ارزشهای اخلاقی به تصاویر خشونت آمیز می دهد، تصاویری که ممکن است در غیر این صورت در فرم های رسانه ای معمول دیده نشوند.
رابین وود، در نقد خود از فیلم **پنهان**، اینگونه بیان می کند: "هانکه احتمالا بدبین ترین فیلم ساز در میان فیلمسازان بزرگ" است. وود به طرز درستی شرح می دهد که هانکه اصرار دارد که مخاطب به شکلی فعال در آثارش مشارکت متقابل داشته باشد و همچنین به جای آن که روابط را برای او توضیح دهد، از او دعوت به تفکر می کند. در واقع در فیلم **پنهان**، موارد فراوانی وجود دارند که در آنها هانکه مخاطب را به فکر کردن وادار می کند و اغلب بیننده را مجبور می کند تا به پیش فرض های خود در مورد معیار ها اساسی آثار معتبر سینمایی شک کند و در خصوص آن ها تجدید نظر کند.



در **ویدئوی بنی**، هانکه با توجه و تلقی معنا و بی ثباتی تصاویر و نیز با روشهایی که سینما برای انعکاس جوهر حقیقت باید روی آنها تکیه کند تا بتواند مخاطب خود را مدیریت کند، کار خود را آغاز نمود. هانکه، با اثر **پنهان**، بسیاری از مسائلی که **در ویدئوی بنی** در عصر دیجیتال شایع هستند را پس و پیش می کند، و نشان می دهد که چگونه در فاصلهٔ هفده سال بین فیلم هایش، مخاطب که در آن زمان به خاطر دور بودن از فضای فیلم **ویدئوی بنی** به آن با دیده ی حیرت می نگریست، اکنون واقع گرایی موجود در این اثر را در می یابد و همچنین به زمینه های مشابه زیادی که با یکدیگر داریم، پی می برد.
همچنین در فیلم **بازی های خنده دار**، هانکه صحنه را به شکل یک عالم تخیلی خلق می کند که به شکلی غیر واقعی، برای هنر سینما به ویژه برای ژانر تریلر واقع بینانه است. اما حس عدم پذیرش در بینندگان، به واسطه ی خود ارجاعی روشمند فیلم زیر سوال می رود. این تناقض هوشمندانه و این ابهام، از ویژگی های آثار هانکه است و با روش های هنری نظیر روش تردید و روش انکار امکان حقیقت و یا پاسخ یک سویه در هنر پست مردن سازگاری دارد. دوربین ثابت در صحنه توجه کمی را جلب می نماید، بنابر این، در یک کلام، فیلم باورناپذیری را در بیننده متوقف می کند و مخاطبان را در بازی بازیگران غوطه ور می سازد.
هنگامی که اشرار با خانواده شرط بندی می کنند، پل رو به دوربین می کند و از مخاطبان می پرسد که فکر می کنند که چه کسی برنده است. موارد متعددی از ارجاع به خود در فیلم وجود دارد، اما همهٔ آنها به شکلی علمی و روشمند در سراسر فیلم قرار داده شده اند. دقیقا همان وقتی که مخاطبان در توهم فیلم ذوب و غوطه ور می شوند، واقعیت بعدی به وقوع می پیوندد. همه ارجاع ها، مواجهه مستقیم بین بازیگران و مخاطبان نیستند برای مثال زمانی که آنا می پرسد که چرا اشرار نمی توانند خیلی راحت آنها را بکشند، یکی از آنها این گونه پاسخ می دهد که "سرگرم بودن مهم تر است". در مورد مشابه دیگری، پل توضیح می دهد که "هنوز به آخر فیلم نرسیده ایم."

احتمالا بحث برانگیزترین صحنه فیلم **بازی های خنده دار**، صحنه کنترل از راه دور است که تمام سرنوشت و آنچه که باید اتفاق بیافتد را در اختیار فیلم قرار می دهد. این صحنه، قدرت فیلم را به غایت خود می رساند. به نظر می رسد که این سکانس، بیانی تمثیلی از قدرت سینما باشد، قوانین از پیش تعیین شده ی نمایش، توسط قربانیان آن که در واقع همان مخاطبان هستند، قابل بطلان و قابل اجتناب نیستند. می توان این گونه تلقی کرد که این صحنه، رابطه ی فراتخیلی بین شرور و قربانی را تداعی می کند. درست مثل فیلم، که خانواده ی قربانی در برابر اشرار بی دفاع هستند، بیننده نیز قربانی بی دفاع مهارت های بکار گرفته شده در فیلم است. سپس، این ایده به واسطه ی این واقعیت که تمام ارجاعات درونی فیلم به اشرار مربوط می شود، تقویت می شود ، به نحوی که اشرار در بطن فیلم جای می گیرند.

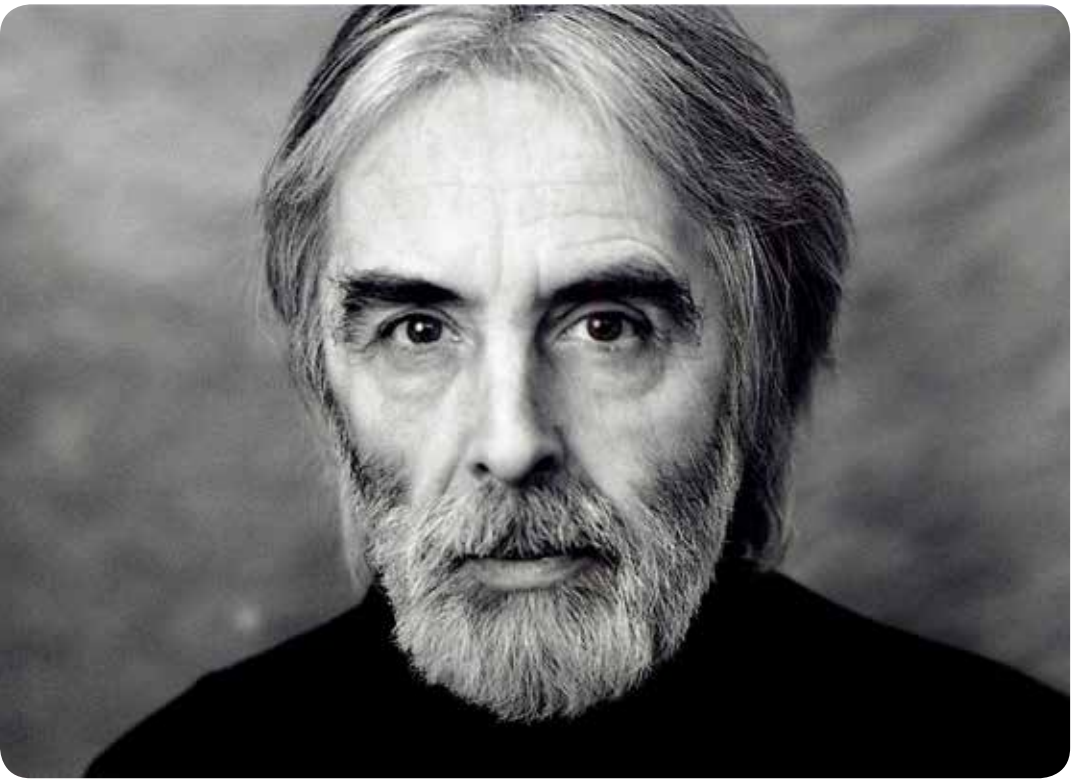
هانکه، در مستند ۲۴ واقعیت در ثانیه آثار و نتایج فیلم خود را به بحث گذاشته و ذکر می کند که تام جونز اثر تونی ریچاردسون ممکن است، **بازی های خنده دار** را تحت تاثیر قرار داده باشد. هانکه، با بحث دربارهٔ وقفه ی توهم موجود در این اثر، زمانی که یکی از شخصیت ها به دوربین نگاه کرده و بینندگان را مخاطب قرار می دهد، این چنین می گوید:" این امر باعث شد تا من معنی توهم را به طرزی خردمندانه درک کنم."

گوش سپردن به هانکه

هانکه، در موارد متعددی بر اهمیت صدا در شیوه ی سینمایی خود تاکید کرده است. وی در فیلم **معلم پیانو** از طریق حضور غیرطبیعی سکوت مطلق، و تضاد بارز آن با موسیقی و آواز، رابطهٔ فلسفی فیلم را با گفتمان زیباشناختی آن آشکار می کند. در این اثر از مخاطب خواسته می شود که به دنبال حضور بی سر و صدای آن، به دنبال خشونت، به دنبال قصاوت و به دنبال مرگی که در زیر سطح زیبایی هنری آن پنهان شده است، بگردد. بین صدا و سکوت، همان گونه که صداها به ویرانگری خشونت آمیز خود ادامه می دهند، توجه مان به نوعی پوچی رعب آور و نیز به یک تعلیق غیرطبیعی در زندگی جلب می شود، اگر چه که بیش از این، سکوت باعث تاکید بر امر گوش دادن می شود، زیرا این فیلم، مشکل گوش دادن منفعلانه را به طور مفصلی بیان می کند و به مخاطبانی که نظاره گر یک اجرای موسیقیایی هستند، طعنه می زند و باعث روشن شدن این حقیقت می شود که فیلم نیز در حال گوش دادن به ماست، به این معنی که وظایف و مسئولیت های ما را نسبت به فیلم را به ما گوشزد می کند. این نیاز به گوش دادن، که به وسیله ی سکوت به وجود می آید، در دقایق اولیه فیلم، نقش بیننده را به عنوان یک شنونده، یک هم سخن و شرکت کننده ی فعال پر رنگ می کند. حضور این شنونده فعال، به پویایی انتخاب های کارگردان و دست یابی به یک پایان بندی متناسب کمک می کند. **معلم پیانو** بدون پایان معین، به شکلی معلق و پرسشگرانه مخاطب را وادار می کند که تمام گفتمانی که فیلم را زیر سئوال ببرد. مفاهیمی چون خانواده، عشق، زیبایی، آرمان و خشم همگی آمادگی این را دارند که مورد تفتیش و بازجویی قرار بگیرند.
سکوت حاضر در ابتدا و انتهای برخی آثار هانکه، اغلب مفهومی پوچ و آزاردهند دارد. صحنه های اولیه یک فیلم، به آموزش و راهنمایی مخاطبان و قرار دادن آنها در حس داستان می کنند، فضای ویژه ای که جهت حفظ جایگاه آفریننده ی اثر و تعمق در آن به وجود آمده است. حذف موسیقی که اغلب در سکانس های اولیه و پایانی فیلم رخ می دهد، مخاطب را به شکلی فعالانه نیازمند درگیری شنوایی با اثر می کند.

منابع:

Damon Hannis's essay,Warwick
filmslie.com
Lisa Coulthard's essay, academia.edu



خود ویرانگری روایت در آثار هانکه

نویسنده: آیناز علی پور
ainaz.alipour@gmail.com

همان طور که داستان در برابر واقعیت و حقیقت قرار دارد، روایت در برابر قوانینی نازمان مند قرار دارد که فقط آن چه که هست را ترسیم می نماید. داستان بیان گر اتفاقات به ترتیبی ست که رخ داده اند. در مقابل روایت اتفاقات را نه به ترتیب زمانی آن ها بلکه به ترتیبی که راوی (هنرمند) انتخاب می کند، بیان می نماید. آن چه که ما در آثار میشل هانکه با آن روبه رو هستیم بی شک عدم تطابق قصه و پیرنگ بر یک دیگر است. در این آثار پیرنگ از ترتیب وقوع اتفاقات پیروی نمی کند. چنان که در **عشق** می بینیم؛ ما از همان آغاز کار با سرانجام مواجهیم آن هم نه به عنوان امری قابل پیش بینی، بلکه به صورتی کاملاً بی پرده با نمایش علنی آن. درست در ابتدای فیلم انتهای داستان به نمایش گذاشته می شود. اینجا دیگر قرار دادن مخاطب در تب و تاب این پرسش که در آخر چه خواهد شد؟ بی معنی ست. حالا این مسأله که در انتهای ماجرا چه چیزی رخ می دهد، برای مخاطب ارزشی ندارد بلکه چگونه به وقوع پیوستن آن حائز اهمیت است. در واقع فیلم ساز توجه ما را از خود عمل به چگونگی رخ دادن عمل معطوف می کند. اصولاً روایت یا تک خوانشی است و یا می تواند خوانش های بیشماری داشته باشد، این موضوع به نقد مبتنی بر واکنش مخاطب مربوط می شود. در آثار هانکه عموماً دست مخاطب برای خوانش باز است چرا که یکی از اصلی ترین خصایص روایی وی، گذر از الگوهای صوری زبان شناختی به الگوهای ارتباطی ست. برقرار کردن رابطه ای حسی و لحظه ای با مخاطب به صورتی که این احساسات تا پایان مسیر دست از سر بیننده برنداشته و با پیش تر رفتن زمان، وجوه مختلفی از آن ها آشکار شود. هانکه همواره مخاطب تلویحی خود را در درون متن تعریف کرده است؛ به بیان و نمایش او برای مخاطب حاضر نیز تأکید دارد. این امر مصداقی ست بر آن چه که در بالا ذکر شد. برای مثال در **بازی های خنده دار** آن جا که شخصیت زن فیلم با شلیک به یکی از دو شخصیت منفی، او را می کشد. شخصیت منفی دیگر با دسترسی پیدا کردن به ریموت کنترل تلویزیون، این صحنه را به عقب بر می گرداند و این دو نفر بار دیگر شخصیت زن را مغلوب می کنند. هانکه در این جا با در نظر داشتن مخاطب تلویحی و پیش بینی خواست هایش، خواست های مخاطب واقعی را نقش بر آب می کند.

آن گونه که فرمالیست ها شخصیت را وسیله ای مهم در ساخت روایت می دانستند، در آثار هانکه نیز ما با چنین برخوردی با اهمیت جایگاه شخصیت مواجه هستیم. در فیلم های او شخصیت یک تم راهنماست که امکان باز کردن گره ها را از کلاف موتیف ها میسر می سازد و به آن ها اجازه طبقه بندی و چینش می دهد. هر شخصیتی به واسطه خصوصیات و منش ها (کاراکتریستیک) تشخیص داده می شود. در اینجا منظور از خصوصیات، موتیف هایی است که از نزدیک با شخصیت مورد نظر ارتباط دارند و با جلوتر رفتن، احساسی از تکامل سیر داستان را به ارمغان می آورند. در بیانی دیگر می توان گفت که داستان با روند شکل گیری شخصیت ها، تکامل می یابد. به قول فرمالیست ها، ساده ترین خصوصیت هر شخصیت نام اوست. در روایت های هانکه هرگز انگیزه های شخصیت ها معلوم نمی شوند. گویی شخصیت ها خلق شده اند تا در بازی طرح شده تحت عنوان فیلم، شرکت نموده و آن را به سمت جلو حرکت دهند و جز این راه دیگری ندارند. در این بازی به اهمیت برد و باخت اشاره ای نمی شود اما آن چه که مسلم است اهمیتی ست که به ایفای نقش در این بازی اختصاص داده شده است.

رولن بارت نیروهای پیش برنده حرکت رو به جلو روایت را به دو نیروی در هم تنیده، یعنی رمز گزینش سنجیده و رمز خوانشی، تقسیم کرده است. بارت این دو عنصر پیچیده را در مقاله تحلیلی خود، S/Z، به تفصیل شرح می دهد. به طور خلاصه رمز گزینش سنجیده عبارت است از جریان رابطه های منطقی از یک کنش به کنشی دیگر، یا از رویدادی به رویداد دیگر. مجموعه ای از کنش ها یا رویدادها تشکیل یک خط یا زنجیره گزینش سنجیده را می دهد. بارت هم زمان با این امر روایت معمایی را مطرح می کند که معمولاً در انتها حل و روشن می شود. در سینمای هانکه روایت بر اساس رمزهای خوانشی شکل می گیرد. چنان که بارت می گوید: «رمز خوانشی مجموعه ای از انتظارات و حدسیات از تماشاگر اخذ می کند که بخشی از فرایند خواندن (در این جا تماشا کردن) را تشکیل می دهد.» البته روایت معمایی نیز به عنوان عاملی در جهت پیش برد داستان، کارکرد داشته و از جایگاه خود برخوردار است. معما به عنوان امری جنبی در کنار رمز خوانشی تا انتهای داستان حاضر است. اشاره به این نکته لازم است که در سینمای هانکه دلیل قدرتمند بودن حرکت معما، از حل شدن آن در پایان داستان و یا حتی حل نشدن آن، نیست. در واقع این پایان بندی ها را نمی توان حل نشده تلقی کرد بلکه باید گفت که اصولاً پایان بندی در آثار او کارکرد خود را از دست می دهد. چنان که برای مثال در **روبان سفید** و **معلم پیانو** با آن روبه رو هستیم. شاید اغراق شده نباشد که بگوییم اگر اثر ناگزیر به اتمام نبود احتمالاً هرگز به پایان نمی رسید. پایان بندی در این آثار به هیچ عنوان حاوی بستار نیست تا انرژی حاصل شده در ذهن مخاطب را به حالت سکون در آورد. البته این موضوع بدان معنی نیست که برای آثار هانکه نمی توان پایانی در نظر گرفت، در این جا بحث بر سر فعال بودن پایان بندی در ذهن مخاطب مطرح است و انرژی حاصل از آن ها. خطوط کنش روایی و رویداد به صورت هم زمان از آغاز کار روایت به سوی پاسخ و حل معما به حرکت در می آیند اما همواره انرژی ناشی از برتری پیش کشیده شدن و طرح معماست تا حل کردن آن. ما در آثار هانکه با چیزی تحت عنوان بستار رو به رو نیستیم. این فیلم ها با ریختن عناصر مختلف به درون داستان، عملاً قابلیت دستیابی به پایان (سرانجام) را از دست می دهند. یعنی به جای اتصال خط روایی شان به سوی پایان فیلم، هم چنان به معرفی ناهمگنی ها یا عدم تجانس های بیش تر و امکانات جدیدتر، می پردازند.

آن چه که به روایت هانکه جان می بخشد استفاده از امر تأخیر است. در واقع همیشه نیروی تأخیر بیش تر از سایر نیرو ها بر سرزمین اثر حکم رانی می کند. هانکه با قرار دادن اتفاقات در پشت در های بسته و یا استفاده کاربردی از نماهای باز، به بازگو کردن جزئیات و بخش های مختلف یک رویداد به جای ارائه یک باره آن، در راستای طولانی کردن روند ادراک عمل می کند. البته لازم به ذکر است که کارکرد سرعت پایین نماها در آثار او، چنان که نوئل بورچ به درجات مختلف خوانایی اشاره می کند، مربوط به این نکته نیست. در واقع فرصت زیادی که هانکه برای کاوش نماها در اختیار مخاطب می گذارد، به دلیل پیچیده بودن این نماها نیست بلکه او هر تصویر ساده ای را به خودی خود چنان دارای اهمیت می داند که لازم می بیند مخاطب دقایقی را با آن نما سر کند.

حال با توجه به این که ریتم کند، حذف شدن روند پیش بینی و همین طور عدم حضور پاسخی برای حل شدن معما، از عوامل جدایی ناپذیر روایت هانکه هستند، این سؤال پیش می آید که چه عاملی مخاطب را تا پایان با اثر همراه می کند؟ پایانی که خود فاقد ایستایی و بستار لازم است. لذت ادامه دادن به امر تماشای فیلم های هانکه در لذت کشف روابط و شخصیت های اوست. شخصیت هایی که از دنیای واقعی جدا بوده و بر خلاف تصورات عمومی رفتار می کنند. به بیانی دیگر حضور یک چنین شخصیت هایی که برای مخاطب در حد بسیاری ناشناخته اند؛ عامل همراهی مخاطب می شود به این ترتیب که هر چقدر شخصیت ها از دسترس دور تر قرار می گیرند، درک و کشف آنان نیز به مراتب لذت بخش تر خواهد بود. برای مثال در فیلم **قاره ی هفتم** مخاطب در سراسر اثر به پی گیری مراحل مختلف آماده شدن خانواده برای سفر به قاره ای دیگر، می پردازد. در این بین با خصوصیاتی از شخصیت ها آشنا می شود که دور از ذهن به نظر می رسند، مانند رفتار والدین با ماهی های درون آکواریوم، اما با برملا شدن هدف اصلی شخصیت ها تمامی انتظارات از پیش به وجود آمده در مخاطب به صورت ناگهانی سرکوب می شود. حال مخاطب در حیرت و هیجان ناشی از این رو دست خوردن غوطه ور می شود. همین طور دلیلی برای برخی از صفات غیر مترقبه شخصیت ها و اتفاقات می یابد. حال آن که شاید این هدف برملا شده به صورت مستقیم پاسخی برای آن سر نخ های گم شده نباشد. در این جا ما با خود ویرانگری روایت مواجه ایم. البته هانکه هرگز چنان که در نمونه های کلاسیک تر خود ویرانگری روایت دیده می شود؛ از دست آویز خود ارجاعی، جهت پایان بندی و یا به عنوان راهی برای فرار استفاده نکرده است. آن طور که برای مثال در فیلم **زین های شعله ور** (مل بروکس) و یا **کوهستان مقدس** (الکساندر خودوروفسکی) می بینیم. همان طور که پیش تر اشاره شد، پایان بندی در آثار او کارکرد خود را از دست داده است. در آثار هانکه با برخورد هوشمندانه ای رو به رو هستیم به طوری که صور اضطرار لزوماً متضمن کاستی و نارسایی در روایت نیستند.

منابع:

- راوی ها و روایت ها، گریگوری کوری، ترجمه محمد شهبا
- روایت شناسی، پرینس جرالد، همان
- فصل نامه فارابی، شماره ۴۴، روایت در سینما: سطوح هشت گانه روایت، ادوارد برانیگان
- کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۴۶، روایت شناسی رولن بارت، حنیف افخمی ستوده

- https://justatad.wordpress.com
- http://smugfilm.com
- http://movies.allwomenstalk.com

سینمای هانکه در بستر اندیشه‌ی فلسفی

نویسنده: سهند الهامی
sahandelhami@gmail.com

مقدمه

هانکه از جمله کارگردانانی است که فیلم‌هایش معمولاً تماشاگران را به دو دسته‌ی موافق و مخالف تقسیم می‌کند و نمونه‌ی واضحش را می‌توان موقعی دید که در کن ۲۰۰۵ برای گرفتن جایزه‌ی بهترین کارگردانی برای **پنهان** نامش خوانده شد؛ عده‌ای او را هو می‌کردند و عده‌ای ایستاده تشویقش می‌کردند.
هانکه در دانشگاه وین فلسفه، روان‌شناسی و نمایش خوانده است. اما وقتی از او درمورد تأثیر فلسفه روی سینمایش سؤال می‌شود می‌گوید نمی‌شود رابطه‌ی مستقیمی میان مطالعات فلسفی و فیلم‌هایش برقرار کرد، اما به‌عنوان یک هنرمند از ویتگنشتاین و آدورنو تأثیر گرفته است.
مقاله‌ی حاضر در چند بخش مطالعاتی را که به بستر فلسفی سینمای هانکه پرداخته‌اند معرفی خواهد کرد. ابتدا به رویکرد کاترین ویتلی پرداخته می‌شود که فلسفه‌ی اخلاق کانت را چارچوب مناسبی برای مطالعه‌ی سینمای هانکه و سینما به طور کلی می‌داند، سپس در مورد فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم و هم‌چنین نیهیلیسم و رابطه‌ی آن با سینمای هانکه بحث می‌شود و بعد مطالعاتی که به فلسفه‌های معاصر عموماً پساساختارگرا / پست‌مدرن مرتبطند، مطرح می‌شوند و مفهوم حقیقت در سینمای هانکه از دیدگاه استیر نیز طرح می‌شود و درنهایت جمع‌بندی نگارنده ارائه می‌گردد.

فلسفه‌ی اخلاق کانت

کاترین ویتلی در کتاب خود دو دسته منتقد را شناسایی می‌کند که درگیر بحث سینما و اخلاق هستند. گروه اول را اخلاق‌گرایان آمریکایی می‌داند که بیشتر متوجه محتوای اخلاقی فیلم‌ها هستند و به تحلیل ریموند کارنی از زندگی شگفت‌انگیزی است یا نقدهایی از رابین وود اشاره می‌کند. گروه دیگر شامل افرادی چون کریستین متز، پیتر وولن و لورا مالوی می‌شود که متوجه اخلاقیات رسانه‌ی سینما هستند. ویتلی به نظریه‌ی آپاراتوس اشاره می‌کند و اینکه این نظریه‌پردازان به سیاست‌های پنهان سینما، بحث نگاه خیره، فریب‌های روایت هالیوودی برای مثال در طبیعی‌سازی سرکوب زنان و به حاشیه راندن دگرباشان می‌پردازند.
ویتلی خودبازتابی را در آثار هانکه متفاوت از کار کارگردانانی چون گدار، اکرمن یا پکین‌پا می‌داند. بازتاب رسانه در کار هانکه نه برای رساندن پیامی سیاسی که برای ایجاد پرسش برای تماشاگر است. او می‌گوید پرسش اساسی سینمای هانکه این است که "چرا کارگردان دارد این کار را با من، یعنی تماشاگر، می‌کند؟" او کنش تماشاگر فیلم‌های هانکه را اخلاقی می‌داند و معتقد است فیلم‌های او باعث می‌شود تماشاگر مسئولیت عمل تماشاگری را برعهده بگیرد.
ویتلی چارچوب لازم برای تحلیل سینمای هانکه را فلسفه‌ی اخلاق کانت می‌داند و تکوین مفهوم «نالذت» در آثار او را نیز در همین چارچوب قابل بررسی می‌داند. فلسفه‌ی اخلاق ایمانوئل کانت، فیلسوف آلمانی قرن هجدهم، عمدتاً در دو کتاب «نقد عقل عملی» و «بنیاد مابعدالطبیعه‌ی اخلاق» آمده است. کانت انسان را از منظر عمل میان دو قطب تجربه‌ی حسی لذت‌آلود و عقلانیت اخلاقی وجدانی در نوسان می‌داند. ویتلی کانت را چارچوب مناسبی برای بحث درمورد سینمای هانکه و جایگاه تماشاگر به‌طور کلی در سینما می‌داند. به اعتقاد او بحث کانت در این مورد که سوژه‌ی اخلاقی سوژه‌ی خودآگاهی است که از عقل استفاده می‌کند با توهمی که سینمای کلاسیک (هالیوودی) ایجاد می‌کند و به نوعی آگاهی تماشاگر از فیلم بودن فیلم را سلب می‌کند، متضاد است؛ در حالی که آنچه عموماً ضدسینما نامیده می‌شود، همواره به تماشاگر یادآوری می‌کند که آنچه در حال تماشایش است نه واقعیت که صرفاً یک فیلم است. ویتلی اعتقاد دارد نگاه فلسفی کانت در این حوزه همان مسأله‌ی اخلاقی مرکزی نظریه‌ی آپاراتوس است.
یکی از مشکلاتی که سینمای هانکه برای مخاطب عام ایجاد می‌کند در احساسات‌گریزی آن است. فاصله‌گذاری احساسی هانکه اجازه نمی‌دهد شخصیت‌ها، فضا یا موسیقی مخاطب را بیش از حد احساساتی کنند و از این جهت نیز با فلسفه‌ی اخلاقی کانت هم‌سو است؛ چراکه با گرفتن سمت عقل در دوگانگی عقل و احساس در بحث اخلاق به بیانی کانتی عمل می‌کند. در پشت‌صحنه‌ی فیلم **عشق** به خوبی دیده می‌شود که هانکه چه طور در صحنه‌ی خوردن صبحانه و سکته‌ی آن

امانوئل کانت

فیلمبرداری را چند بار تکرار می‌کند تا به رقیق‌ترین احساسات برسد. مورد دیگر در همان فیلم این است که موسیقی فیلم – که آن هم موسیقی دیجتیک است – هیچ‌گاه تا پایان ادامه نمی‌یابد و ناگهانی قطع می‌شود تا مخاطب غرق در دنیای فیلم نشود و به یاد آورد که آنچه دارد می‌بیند صرفاً یک فیلم است. (عنوان فیلم قبل‌تر La musiques'arrête بود که یعنی «موسیقی بازمی‌ایستد»)

اگزیستانسیالیسم و نیهیلیسم

روی گروندمان معتقد است هانکه بیشتر به فلسفه‌های اومانیستی نزدیک است تا مثلاً به مارکسیسم؛ هانکه اگرچه به وجود بحران در جهان امروز آگاه است، رویکردی مارکسیستی اتخاذ نمی‌کند.
اگزیستانسیالیسم مکتب فلسفی قرن بیستمی با چهره‌های شاخصی چون سارتر، هایدگر و کامو است که اعتقاد اصلی‌اش این است که درمورد انسان وجود مقدم بر ماهیت است، در حالی که در اشیاء برعکس است؛ چراکه برای مثال چاقو برای بریدن خلق شده و درنتیجه ماهیتش مقدم بر وجودش است و از این رو اصطلاحاً شیء فی‌نفسه است، در حالی که انسان ابتدا در جهان هست و خود او است که باید ارزش‌ها و سرنوشت خود را رقم بزند و درواقع ماهیت خودش را خلق کند و از همین روست که انسان لنفسه خوانده می‌شود. در رویکرد اگزیستانسیالیستی ذات انسانی وجود ندارد و تعریف انسان چیزی است که هر فرد برای خود تعیین می‌کند. در کلام خود سارتر: "در جهان قانون‌گذاری جز بشر نیست."
اما رهاشدگی انسان در جهان بدون هیچ نقشه‌ی راهی تصویر خوشحال‌کننده‌ای ندارد؛ باز هم در جمله‌ی مشهور سارتر "انسان محکوم به آزادی است." این آزادی مطلق در منش و کنش با خود دلهره و مسئولیت می‌آورد که دو همراه همیشگی انتخاب‌های انسانی هستند. البته همان‌طور که هایدگر می‌گوید انسان – به بیان او: دازاین (آنجابودگی) – همواره در جهان است و این خود محدودیتی برای اوست. یکی از مفردهای فرد برای گریز از انتخاب فقدان اصالت است؛ وادادن به کلیشه‌ها و همرنگ جماعت شدن؛ همان که در کلام نیچه بردگی خوانده شده و سارتر ایمان بد می‌خواندش. تصمیم ژرژ در پایان دادن به زندگی آن در فیلم **عشق** تصمیمی اخلاقی است؛ نه از این رو که با هنجارهای کلیشه‌ای اخلاق سنتی منطبق است، بلکه چون انتخابی اصیل است که توسط فرد انجام شده است.
خلط مبحثی که عموماً صورت می‌گیرد میان اگزیستانسیالیسم و نیهیلیسم است. عده‌ای نیهیلیسم یا نیست‌انگاری را معادل اگزیستانسیالیسم یا اصالت وجود معرفی می‌کنند که صحیح نیست. عنوان کتاب کوچک سارتر گویاست: "اگزیستانسیالیسم نوعی اومانیسم است" (که با عنوان «اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر» توسط نشر نیلوفر به فارسی منتشر شده است.) اگزیستانسیالیسم رویکردی مثبت برای پذیرش مسئولیت انتخاب و زیست در جهان است؛ اما اگر کسی گمان کند هیچ ارزش و هدفی نیست و نمی‌تواند وجود داشته باشد، چه آنچه از سنت رسیده و چه حتی آنچه خود فرد بنا می‌کند، به سوی نیهیلیسم رفته است. نیهیلیسم، این باور که هیچ چیز اهمیتی ندارد و هیچ چیزی نمی‌تواند تغییری ایجاد کند، ممکن است در نگاه بعضی فلسفه‌ی غالب سینمای هانکه پنداشته شود؛ مثلاً در **ویدئوی**

بنی بارها در پرسش از چرایی کنش‌های دیگران تنها با پاسخ «همین‌جوری» روبه‌رو می‌شویم. همان‌طور که در **بازی‌های خنده‌دار** دو نوجوان در پاسخ به پدر که می‌پرسد: "چرا این کارها را می‌کنید؟" خیلی ساده پاسخ می‌دهند: "چرا که نه." یا در **پنهان** بارها پاسخ «هیچی» در جواب سؤال‌هایی در این مورد که چه اتفاقی افتاده است شنیده می‌شود؛ اما نباید نگاه انتقادی هانکه به این وضع را نادیده گرفت. درواقع نمایش چیزی در یک فیلم را نمی‌توان لزوماً معادل تأیید آن گرفت.

واقعیت و حقیقت

هانکه اشاره می‌کند که رسانه‌ها امروز انسان را به این وضعیت خطرناک برده‌اند که گمان کند جهان را تنها از طریق تصویر می‌شود ادراک کرد، که «تبلیغ کوکاکولا در همان سطحی از واقعیت قرار دارد که گزارشی خبری.» دولوز دوگانی سنتی واقعی/مجازی را با فعلی/مجازی جایگزین می‌کند و ضمناً تأکید می‌کند که این به معنای بی‌ارزش بودن دومی نیست؛ انسان امروز همان قدر که تحت تأثیر امر بالفعل کنونی قرار دارد تحت تأثیر بمباران رسانه‌های پیرامونی هم هست و تمییز این دو از هم اصلاً به راحتی گذشته نیست. این را می‌توان به وضوح در آغاز **پنهان** دید که مدتی نمای ثابتی از خانه‌ای را می‌بینیم و ناگهان فیلم به عقب بازمی‌گردد و تازه متوجه می‌شویم ما مشغول تماشای فیلمی بوده‌ایم که شخصیت‌ها در حال تماشای آن هستند و این مسأله در دیگر جاهای فیلم نیز اتفاق می‌افتد و مخاطب همواره مشکوک است که آیا آنچه دارد می‌بیند «واقعیت» است یا «فیلم». بودریار، فیلسوف پست‌مدرن، نیز به نوستالژی واقعیت اشاره می‌کند که افراد در شرایط پست‌مدرن دچارش می‌شوند: نوستالژی تجربه‌ای حقیقی. شاید بتوان گفت بنی در کشتن آن دختر در **ویدئوی بنی** به دنبال تجربه‌ی حس واقعیت است؛ همان‌طور که خود درباره‌ی دلیل این کار می‌گوید: "می‌خواستم ببینم چه جوریه." اما اگرچه خودبنی بالاخره مرتکب کنش می‌شود، باز دوربینی روشن است تا او بعدتر خود را ببیند و باز هم از طریق رسانه ماهیت کنش خود را بررسی کند.

کوین استیر به اهمیت مفهوم فلسفی حقیقت در آثار هانکه اشاره می‌کند و اینکه در آثار او حقیقت همواره حقیقت انسانی است و از این رو نگرش هانکه را اساساً معرفت‌شناختی می‌داند. استیر ۵ تعریف متداول از حقیقت در سیر اندیشه‌ی فلسفی را ارائه می‌دهد:

الف) حقیقت را می‌توان بازنمایی صحیح واقعیت در ذهن دانست؛ به بیان دیگر تناظر تصویر ذهنی و واقعیت عینی حقیقت است؛ آنچه عموماً از سوی تجربه‌گرایان ادعا شده.

ب) حقیقت به مثابه‌ی نظامی کلی و منسجم از گزاره‌ها، برای مثال آنچه در فلسفه‌ی دیالکتیکی هگل آمده است.

هانکه همواره، چه از طریق سبک و چه از طریق روایت، با هر دوی این نگرش‌ها که دسترسی به حقیقتی مطلق را ممکن می‌دانند، مخالفت کرده است.

ج) حقیقت به مثابه‌ی ناپوشیدگی که در رهیافت‌های هرمنوتیکی هایدگر و گادامر آمده است و حقیقت در آن در بافت خاصی تعریف می‌شود. هنرمندان به مثابه‌ی معناسازان را می‌توان به این تلقی نزدیک دانست. استیر این رویکرد را به هانکه نزدیک می‌داند. دوربین هانکه عموماً به شخصیت‌ها نزدیک نمی‌شود، حرکت اضافی ندارد و طول نماها هم کم نیست؛ درنتیجه شخصیت‌ها در محیط به تصویر کشیده می‌شوند و جدای از بافت محیطی نیستند.

ژان پل سارتر

د) رویکردچهارم منظرگرایی (perspectivism) است که استیر آن را نزدیک‌ترین رویکرد به آثار هانکه می‌داند. منظرگرایی که ریشه در آرای نیچه دارد ادعا می‌کند حقیقت همواره برخاسته از آراء و جهت‌گیری‌های افراد است. این رویکرد با نگاه قبلی تناقضی ندارد. نویسنده ادعا می‌کند از فیلم‌ها و مصاحبه‌های هانکه آشکار است که او یک منظرگرای نیچه‌ای است که حقیقت عینی را ناممکن می‌داند. هانکه در مصاحبه‌ای درمورد ابهام فیلم پنهان می‌گوید: "حقیقت همواره پنهان است... در واقعیت هم همینطور است... هرگز نمی‌فهمیم حقیقت چیست. هزار حقیقت هست. مسأله منظری است که داریم."

ه) استیر پنجمین نگاه به حقیقت را مکالمه‌ای (dialogistic) می‌خواند. طبق این رویکرد حقیقت را می‌توان نتیجه‌ی مکالمه‌ی بینافردی و یا اصلاً خود فرایند مکالمه دانست که در جهت برقراری ارتباط عمل می‌کند. از اصلی‌ترین حامیان این رویکرد می‌توان به هابرماس اشاره کرد. نگاه مکالمه‌ای به حقیقت هم ناقض دو نگاه قبلی نیست. البته بعضی معتقدند امکان جهانی بودن حقیقت در این نگاه پنجم وجود دارد، در حالی که در دو مورد قبل این مسأله منتفی است.

استیر ادعا می‌کند هانکه یک منظرگرای هرمنوتیکی است. به اعتقاد او هانکه اگرچه خطر نبود مکالمه را هشدار می‌دهد، نگاهش به حقیقت مشابه برداشت پنجم نیست، چراکه به جهانی‌شدگی حقیقت باور ندارد؛ نه چون غیرممکن و واهی است، بلکه چون همین تفکر تقلیل‌گرا و انتزاع‌گرای روشنگری بوده که سبب پیدایش جامعه‌ی غیرانسانی و بی‌تنوع امروز شده است که هانکه به وضوح منتقد آن است.

جمع‌بندی

نگارنده اعتقاد دارد نگاه تقلیل‌گرا به سینمای هانکه قطعاً موفق نخواهد بود و مقالات و نوشته‌هایی که سعی کرده‌اند در چارچوبی خاص کلیت سینمای هانکه را تحلیل کنند و به آن برچسبی معین بزنند موفقیت تمام و کمالی کسب نکرده‌اند. سینمای هانکه را نمی‌توان به‌شکلی سرراست برچسب اگزیستانسیالیست، نیهیلیست، پسااستعمارگرا و غیره زد. متنی که با آن روبه‌روییم – در تعبیر پست‌مدرن همه چیز متن انگاشته می‌شود و نه فقط آنچه مکتوب است – بیش و پیش از هر چیز به اعتقاد نگارنده متنی – به تعبیر ژولیا کریستوا – زایاست که می‌تواند در لایه‌های مختلف خوانش شود و هیچ خوانش نهایی و قطعی‌ای هم برایش وجود ندارد، که معنا می‌زاید و درعین‌حال از معنای قطعی و ثابت می‌گریزد. مقاله‌ی جان شَمپین در این خصوص مثال خوبی است؛ شمپین در آن رابطه‌ی فمینیسم و سینمای هانکه را از طریقِ فیلم **معلم پیانو** (که عنوان اصلی فرانسوی‌اش پیانیست است) بررسی می‌کند. در مقاله‌ی او هم اشاره می‌شود که فیلم هانکه را به روش‌های متفاوت و حتی متضاد می‌توان خواند و به همین دلیل هم شواهدی برای خوانش مردسالارانه از آن وجود دارد و هم خوانش فمینیستی و هم خوانش التقاطی.

سینمای هانکه قطعاً معاصر است و به دوران پست‌مدرن ما تعلق دارد که در آن عدم قطعیت اصل است و تقلیل‌گرایی ساختارگرایانه راه به جایی نمی‌برد. نظریه‌های فلسفی با ساختارهایی که بنا کرده‌اند ظاهراً بناهایی عظیم به نظر می‌رسند، اما در واقع همان‌طور که ژاک دریدا در فلسفه‌ی واسازانه‌ی خود اشاره می‌کند در نهایت به راحتی فرومی‌ریزند، چرا که به قول معروف یک جای کارشان اساسی می‌لنگد.

رولان بارت میان اثر و متن تمایز می‌گذارد، آنچه معنای قطعی و به ظاهر حاضر دارد در برابر متنی که مخاطب هنگام خواندن خود می‌نویسدش و همواره در روند خلق است. او بعدتر در کتاب مشهورش، «لذت متن»، لذت (plaisir) را از ژوئیسانس (jouissance) متمایز می‌کند، لذت تسکین‌بخش که از فرهنگ متعارف برخاسته در برابر آن کیف ووجدی که از خراشیدگی برمی‌خیزد، از زخم خوردن و اخلال در باورها و خدشه به کلیشه‌ها. بارت امروز دیگر نیست، اما اگر بود قطعاً فیلم‌های هانکه را ستایش می‌کرد.

منابع :

- Boulé, Jean-Pierre
& McCaffrey, Enda (2011): Existentialismand Contemporary Cinema
- Brunette, Peter (2010): Michael Haneke (Contemporary Film Directors)
- Champagne, John (2002): "Undoing Oedipus: Feminism and Michael Haneke's The Piano Teacher" (online)
- Frey, Mattias (2002): "Supermodernity, Capital, and Narcissus" (online)
- Grundmann, Roy (2010): A Companion to Michael Haneke
- Wheatley, Catherine (2009): Michael Haneke's Cinem: The Ethic of the Image

خشونت خاموش
در سینمای هانکه

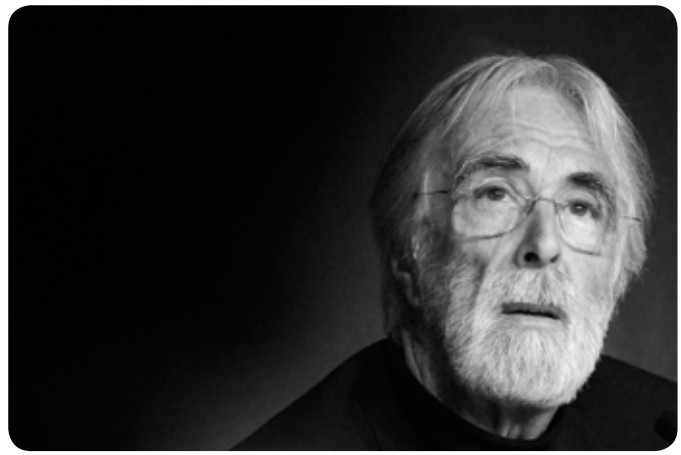
نویسنده: سحر سرمست
sahar_sarmast@yahoo.com

« بدیهی است که خشونت، بخشی از اجتماع ماست. آن بخش از اجتماع که وقتی با آن مواجه می شویم ما را به وحشت می اندازد. ولی دلیلش را نمی دانم که چرا همیشه من را با عنوان متخصصی برای خشونت نام گذاری می کنند. فکر نمی کنم خشونت، تنها چیزی باشد که در فیلم هایم ارائه می دهم. من با خیلی از موضوعات اجتماعی در تقابل هستم مثلا مسئله ی رسانه و تاثیراتش در جامعه ی امروز ما. من، شخصا خشونت برایم غیر قابل تحمل است. در شالوده ی هر فیلم استاندارد آمریکایی، بیست برابر هریک از فیلم های من، خشونت وجود دارد. ولی نمی دانم چرا آن کارگردان ها برای تخصص شان در امر خشونت مورد سوال قرار نمی گیرند. »

با توجه به مصاحبه ی میشائیل هانکه با مجله ی نیوزویک در سال ۲۰۰۹، نظر این کارگردان اتریشی الاصل در مورد برچسب «کارگردانِ خشونت» را می توان تا حدود زیادی متوجه شد. لقبی که شاید بیننده ی فیلم هَای هانکه در نگاه اول، وسواس و تردیدی برای گفتن آن به خود راه ندهد؛ خشونتی که به همراه تاثیر رسانه و به خصوص نقش پررنگ تلویزیون در دنیای امروز، در فیلم های هانکه به خوبی قابل رویت است. اینکه تمامی افراد خانواده بی تفاوت، اتفاقات و خبرهایی که سراسر جهان در حال وقوع است را از طریق تلویزیون می بینند و می شنوند، بدون آن که نگاه کنند و به آن ها گوش دهند و یا تاثری از خود نشان دهند، بینندگانی مقهور و البته منفعل. همین سردی و کرختی بیننده است که هانکه را بر این می دارد، خشونت را همچون اخبار جنگ و کشتارهای روزمره ی جهان امروز، سرد و بی تفاوت و در هاله ای از سکوت نمایش دهد.

خانواده که بعد از خشونت، پررنگ ترین عنصر در سینمای هانکه است ، همواره با خشونتی سادیستیک مواجه می شود. تشویش در قربانی های فیلم و آثار مازوخیست روانی و دیگر آزاری و یا همان سادیسم در شخصیت های جانی فیلم های هانکه به وضوح برای بیننده قابل فهم است، هرچند که نمایش آنها با نمایش مرسوم فیلم هایی از این دست تفاوت دارد. این تفاوت از یک طرف از اینجا ناشی می شود که هانکه کارگردانی است با ایده های ضد روانشناسانه؛ یعنی آدمهای جانی و خشونت در این فیلمها در بستری بی علت خلق می شوند، همانند داستانهای «فرانتس کافکا» (نویسنده هم زبان هانکه) که روایت در آن بدون پیش زمینه و دلیل قبلی است، سینمای هانکه هم بیش از آنکه به علت یابی خشونت بپردازد و روانکاوانه پشت پرده ی سادیسم و یا مازوخیسم شخصیت های داستان را بکاود، بدون مقدمه جریان خشونت و سادیسم های رفتاری را به تصویر می کشد و زیرکانه باعث همذات پنداری بیننده با قربانی می شود. وجه دیگر تفاوت سینمای هانکه در بازنمایی خشونت، عدم نشان دادن صحنه هایی است که خشونت در آنها اتفاق می افتد و نمایش تلویحی از آن به تماشاگر عرضه می کند. بیننده از طریق اصوات و تصاویری فرعی، زجر کشیدن قربانیان را در نماهایی فارغ از نمای جنایت (مثلا کلوزآپ از صورت زنی که شوهرش را شکنجه می کنند) به تماشا می نشیند. آف- اسکرین بودن صحنه های خشن در فیلم های هانکه، نه تنها از تاثیر خشونت بر بیننده نمی کاهد، بلکه کند شدن و حتی ثابت ماندن دوربین در آن لحظات، حالات روانی حاکم بر آن صحنه را سادیستیک تر می کند، به نوعی که او(بیننده) تیک های عصبی اش نمایان می شود و با تکان دادن پاها و یا گاز گرفتن سر ناخن ها (بجای جانی با قربانی هم داستان می شود) برآن است تا کاری از پیش ببرد. و البته در بسیاری از این صحنه‌ها تلویزیون حضوری پررنگ دارد. هانکه در فیلم هایش به تلویزیون شخصیت می دهد تا جایی که در لحظه ی حساس جرم و اضطراب، گویاتر از هر المانی، آن سکانس را سادیستیک تر می کند، به عنوان مثال در سکانسی از فیلم **پنهان** (۲۰۰۵) نگرانی پدر و مادر درباره ی ویدئوهای مشکوک ارسالی و خطر ربوده شدن پسر نوجوان شان، در لایه ی ضخیم صدای بلند اخبار پیچیده می شود و بیننده از وجود صدای تلویزیون در حین آن لحظه ی حساس عذابی ناخودآگاه می کشد، هانکه در فیلم **بازی های مسخره** (۲۰۰۷) که باز در بستر خانواده جریان دارد هم با نشان ندادن صحنه ی کشته شدن پسر، و صداهای خفیف جیغ مانندی در میان هیاهوی صداهای مزاحم گزارش رالی از تلویزیون، و آرامش سادیسم وار دستیار قاتل و جستجوی بی خیالش در یخچال، بیننده را بر آن می دارد تا با چشم هایی تنگ تر و گوش هایی تیزتر، از فرای صداهای مزاحم و بی روح گزارش تلویزیونی، با دنبال کردن صدای ضجه و جیغ های خفیف آن طرف، خشونت را فرای تصویر در ذهنش قاب ببندد.

در روند نمایش خشونت، دوربین هانکه کم تحرک است. توجیه هانکه بر این کم حرکتی و حتی ثابت بودن دوربین در فضای فیلم ها، که با ساده ترین و روایتی ترین



میزانسن های تصویری، خشونت را به تصویر می کشد، این است که با این کار بیننده می تواند نفس بگیرد و با نگاه کردن به فضایی کم تحرک و ساده و از سویی شنیدن صدای خشونت، آن را در ذهن اش به تصویر بکشد و همین، موجب احساس هرچه بیشتر درد در خشونت می شود و بیننده در عوض جانی با قربانی همراه می شود. هانکه با این تکنیک، متفاوت از جریان سیل آسا و رایج سینمای هالیوود شنا می کند و برخلاف آنها که با توسل به خشونت دنبال فروش بیشتر و جذب هرچه بیشتر مخاطب هستند، حرکت می کند. در فیلم های هالیوودی خشونت را نه تنها منفور نشان نمی دهند بلکه با تصویرسازی های عامدانه و قهرمان سازی های هدفمند، بیننده (بشر) را، که ذاتا طرفدار قدرت و پیروزی است، در داستان با خشونت همراه می کنند و همین باعث عدم احساس «درد در خشونت» و اتفاقا برعکس، احساس «ظفر در خشونت» می شود. شاید همین امر است که بارها از هانکه، در مصاحبه هایش پرسیده شود: که آیا از آزار دادن مخاطب لذت می برد؟
ورای این گفته‌ها، خشونت سینمای هانکه در بسته بندیِ سکوت ایفای نقش می کند. هانکه به گفته ی خودش همواره سعی بر این دارَد که منش و روش فیلم سازی ای درست مخالف «کوئنتین تارانتینو» آمریکایی، ارائه دهد که در آن به جای استفاده از موزیک تند، اسلحه و اکشن های پرطرفدار، بیننده ی هیپنوتیزم را در سکوتی دردناک فرو برد. در واقع سکوتی که رسانه ها، از طریق اخبار(تلویزیون – روزنامه) خشونت را در آن بازتاب می دهند. اینجا در جواب سوال مطبوعات – که در بالا اشاره شد – می توان گفت، هانکه نه تنها از آزردن بیننده اش لذت نمی برد، بلکه با این شیوه سعی براین دارد تا تماشاگر منفعل را متوجه درد و خشونت بی صدای موجود در جامعه کرده و او را از تماشاگری بی تفاوت، به مخاطبی هوشیار تبدیل کند. آن هم در برابر موجود خشن که به گفته مارتین هایدگر(در کتاب درآمدی بر متافیزیک) موجود خلاقی است که همیشه جسورانه خودنمایی می کند. خلق خشونت با توجه به مانیفست هانکه در فیلم های او به تواتر، با امضای مخصوص به خودش، دیده می شود.
هانکه با پرداخت به مازوخیسم در فیلم **معلم پیانو**(۲۰۰۱) و بروز حالات آن توسط اریکا، معلم پیانو، که علت رفتار مازوخیستی اش ریشه در خانواده دارد، بار دیگر خشونت را در قالب خانواده به تصویر می کشد. همچنین صحنه تجاوز والتر به اریکا و همراه شدن موسیقی کلاسیک و حس متناقض فضا، اوج مازوخیسم فیلم را به نمایش می گذارد.
روش هانکه، در فیلم **روبان سفید** (۲۰۰۹) که در دوران جنگ جهانی اول می گذرد، باعث می شود که حتی در موضوع پر سر و صدای جنگ هم، سکوت را برگزیند و به خانواده و تاثیراش بر جذب رفتارهای عجیب و غیراجتماعی فرزندانشان بپردازد. در سکانسی از فیلم، طبق سنت میشائیل هانکه، باز هم دوربین ثابت پشت در بسته ی اتاقی قرار می گیرد که صدای کتک خوردن پسربچه توسط پدر و ناله هایش، سکوت چند ثانیه ای فضا را می شکند.
دوربین گزارشی و بی طرف فیلم های هانکه، سکوت حاکم بر خشونت به سبک هانکه را، ملموس تر می کند. مثلا به صحنه ای از فیلم **پنهان** برگردیم و سکانس تبر زدن به گردن خروس توسط پسر بچه و پاشیدن خون روی صورت را با فرمول هانکه بازبینی کنیم. بیننده ی نکته بین، دوربین ثابت با نمایی باز، سکوت سادیستیک حاکم در آن سکانس و بالا پایین پریدن های خروس به هنگام جان دادن را هرگز از یاد نخواهد برد. همچنین رسانه و به خصوص تلویزیون، در فضای اکثر فیلم های هانکه از جمله، فیلم **پنهان** و **بازی های مسخره**، که در بالا اشاره شد و همچنین در دومین ساخته ی بلند هانکه به نام **ویدئوی بنی** (۱۹۹۲) به وضوح ایفای نقش می کند. بنی، پسری از خانواده ای ثروتمند، پرده های اتاقش را کشیده است و از طریق دوربین ها و مونیتورهایش با فضای خارج در تماس است. در این فیلم، طبق مانیفست کارگردان، نقش رسانه و تاثیر آن بر اجتماع به خوبی گویاست. همچنین رفتارهای سادیستیک بنی، که به شکلی بیمارگون نوار کشته شدن خوک را بارها عقب–جلو و نگاه می کند. و در این میان تماشای برنامه های تلویزیون از جمله، جنگ در یوگسلاوی، کشتارهای نئونازی ها، فیلم های جنگی و تبلیغ تفنگ های اسباب بازی، باعث می شود که بنی متاثر از همین رسانه، دختری را که تازه با او آشنا شده است را به خانه بیاورد و با همان اسلحه ای که خوک را کشته، او را نیز بکشد. اینجا هم طبق قوانین هانکه، بیشتر صدای جیغ و ناله می شنویم تا اینکه خود عمل را ببینیم. و در آخر بنی از جنازه ی دختر فیلم می گیرد.
ریتم آرام و ساکت خشونت فیلم های هانکه، در آخرین اثرش به نام **عشق** (۲۰۱۲) به اوج خود می رسد تا جایی که پیرمرد و پیرزنی نحیف و رو به زوال را نشان می دهد که پیرمرد در نهایت عشق، همسرش را که با سکته ای قدرت حرکت و تکلم خود را از دست داده است را روی تخت شان با دستان کم جانش، خفه می کند. هوشیاری و بی علتی روشِ هانکه، بیننده را با پرسش هایی مواجه می کند: آیا پیرمرد، پیرزن را کشت چون دیگر قادر به نگهداری از او نبود؟ یا کُشتن پیرزن، از روی عشق و علاقه صورت می گیرد؟ آیا به این دلیل پیرزن را می کشد که خودش (خودِ پیرزن) اینطور می خواست تا وبال و سربار پیرمرد نباشد؟ آیا پیرمرد خواسته یِ او را عملی می کند تا عشقش را ثابت کند؟
در نهایت فرمول سکوت در فیلم های هانکه را به نوعی می توان از پشت پرده ی سیاه – سفید اش به دست آورد. به این معنی که هانکه، توسط صدای خنثی و سفید (white noise) حاکم بر فیلم هایش و ترکیب آن با تصویرسیاهِ خشونت (Black image) خروجی «سکوت» را حاصل می کند.
همینطور او درباره ی سکوت این گونه می گوید: « سرانجام، همه چیز تاریک و ساکت است. و در ادامه از آن به عنوان «زوال خاموش» (FALL SILENT) نام می برد. هانکه با این عبارت، ما را به یاد جمله ای از کتاب «خشونت» نوشته ی «اسلاوی ژیژک» می اندازد که: « گاهی کاری نکردن، خشونت بارترین کاری است که می توان کرد.»

منـابع:

A Companion to Michael Haneke
Edited by Roy Grundmann

Gender, Agency and Violence
Edited by Dr Ulrike Zitzlsperger

vice.com

filmquarterly.org
newsweek.com

خانه و زندگی خانوادگی در فیلم‌های

میشـــل هـــانکه

مترجم : آرش ملکی
arash.malekie@yahoo.com

خلاصه:
فیلم‌های کارگردان اتریشی، میشل هانکه، اندیشه عمیق و تلخی فراهم می‌آورد در باب مشکلات احتمالی مفهوم محیط خانگی بعنوان فضایی امن. روایت درگیری های خانگی، اغلب خشونت چنین سوء رفتارهایی را به صورت نوعی انحراف درنظر می‌گیرند. اما هانکه نشان می‌دهد که ماهیت خانه و زندگی خانوادگی اساساً بیش از اینکه بر محبت و امنیت بنا شده باشد، بر پایه خشونت و ترس است.
برای بررسی این ایده که در تمامی فیلم‌های هانکه وجود دارد، مطالعه دوباره فرمولاسیون فروید درباره آن‌هایملیش (عجیب و ترسناک) مفید خواهد بود. انتقاد هانکه به ویژه متوجه بورژوازی نسبتاً ثروتمند است اما در امید مبهمی که نشان می‌دهد، شاید بتوان احتمال هرچند کمرنگی از رستگاری دید. این مقاله، فیلم‌های هانکه را در قالب ژانر به اصطلاح «فیلم هنری» و همین طور در متن ژانرهای مات (فیلم‌های میهنی آلمانی) بررسی می‌کند. هانکه کیفیتی غریب و ناخوشایند به هر دوی این ژانرهای سینمایی اضافه می‌کند.

فیلم‌های هانکه با آنچه بعنوان سینمای عامه پسند می شناسیم تفاوت زیادی دارد. او سعی می‌کند بیننده را تکان دهد، ناآرامش کند و به فکر فروبرد و در این راه آن قدر مصمم است که حتی از پراندن مخاطب هم باکی ندارد. «هرکسی که سینما را ترک می‌کند به فیلم نیازی ندارد و هرکسی بماند به آن نیاز دارد.» استدلالی که هانکه در مصاحبه با نشریه فالکون در سال ۱۹۹۸ بیان می‌کند.
در شرایطی که فیلم‌های اروپایی سرگرم کننده و محبوب، معمولاً از مرزهای کشور سازنده شان خارج نمی‌شوند و بیننده‌های معاصر اروپایی، سرگرمی‌های سبک امریکایی در دسترس را به تولیدات محلی ترجیح می‌دهند و تقاضا برای فیلم‌های اروپایی در امریکا از دهه ۹۰ کاهش مداومی نشان می‌دهد، انگس فینی (تهیه کننده و کارشناس بین المللی فیلم و صنایع خلاق) بر این واقعیت تأکید می‌کند که محبوبیت فیلم‌های مستقل امریکایی در بازار داخلی امریکا بسیار بالاتر رفته.
بنابراین، به نظر می‌رسد ایده محکمی وجود دارد که فیلم هنری چیزی برای ارائه دارد که صنعت سرگرمی امریکا ندارد و آن چیزی است فراتر از علت و معلولی کاراکتر محور، منطق سؤال و جواب، راه حل‌های روتین مشکلات، ساختار پیرنگ بر اساس ضرب العجل و یک سیستم متقابل اشارات از راه کلمه، صدا و تصویر. (نقل به مضمون دیوید بوردول). البته وقتی بوردول درباره ویژگی‌های فرمی درونی آنچه او «روایت سینمای هنری» می‌نامد صحبت می‌کند، منظورش فیلم های روایی و داستانی هستند. او ادعا می کند که فیلم هنری در مقایسه بافیلم های هالیوود، تأکید بیشتری روی سوژه (Syuzhet) دارند (بوردول از سوژه، اصطلاحی که از فرمالیست‌های روسیه وام گرفته شده، برای بیان ساختار روایت یا همان پیرنگ یا پلات استفاده می‌کند – مترجم).
" فاصله گذاری‌های دائمی و کنترل شده وجود دارد؛ نمایش کنش به تأخیر انداخته می‌شود وبعد بروز آن در سطح بالاتری انجام می‌شود؛ تمایل روایت (هنری) به این است که کمتر عمومی باشد..."
(بوردول، ۱۹۸۵)
فیلم‌های هنری معمولاً با عباراتی مثل «اوریجینال» و «چالش برانگیز» توصیف می‌شوند. عباراتی که اغلب با فیلم‌های سرگرم کننده و عمومی همراه نمی‌شوند. چه محصول امریکا باشند چه هر کشور دیگری. این فیلم‌های سرگرم کننده اساساً نوع دیگری از درگیر شدن را از مخاطب طلب می‌کنند. این فیلم ها مسیر متفاوتی برای مخاطبان شان تعیین می‌کنند. به نظر می‌رسد یکی از تکالیفی که فیلم‌های هنری برای مخاطب تعیین می‌کنند، پذیرش سطح خاصی از ابهام است، به ویژه وقتی موضوع پایان بندی فیلم به میان باشد که شاید به

طور کلیشه‌ای، تمایل دارد برای مشکلاتی که در طول روایت مطرح شده‌اند، راه حل قطعی‌ای ارائه نکند. این همان حس ناخوشایندی است که در تعریف سینمای هنری و مخاطبانش برای من جالب است. پالین کیل این موضوع را به عنوان یک نوع عمل خاص گرایی بورژوازی رد می‌کند:

" مخاطبان تحصیل کرده معمولاً با همان افراطی از عبارت فیلم «هنری» استفاده می‌کنند که مخاطب عام، «محصول» هالیوودی را به کار می‌برد. برای آنها برآورده شدن خواسته‌شان به صورت توجه سهل و کم ارزش به احساسات گرایی (عام) و لیبرالیسم (هنری) یکسان است." (نقل قول از کیل در نشریه آستین، ۱۹۸۴)

این دقیقاً همان حس آسودگی خیال بورژوا مآبانه است که در تمامی فیلم‌های بلند سینمایی میشل هانکه، مستقیماً نقد می‌شود. بخصوص مصرف کننده لیبرال از خود راضی فیلم‌های هنری است که با چنین تجربه‌ای ناخرسند و معذب می‌شود. اگرچه این نظر پالین کیل می‌تواند به هیجان مازوخیستی فیلمی مثل **بازی‌های خنده دار** هم بسط پیدا کند. "می‌دانم که نباید از این فیلم لذت ببرم. می‌دانم که این کار اشتباهی است. چقدر هوشمندانه است که مجبورتان کنند متوجه سطحی بودن امیالتان شوید." (مارک کرمود)

به هر حال، چیزی که می‌خواهم بگویم این است که فیلم‌های هنری برای بیننده شان فضایی از ناامنی درست می‌کنند. تماشاچی به دنبال موقعیتی مادی یا روانی است تا به نفع خودش استفاده کند. پس جای تعجب ندارد که این موقعیت، گاهی به صورت بهره برداری از بدبیاری دیگران برداشت شود. همان طور که هانکه پیش تر گفته، در چنین موقعیتی تنها راه حل این است که سینما را ترک کنید و به کار دیگری مشغول شوید.

اگرچه ژانر فیلم‌های «هایمات» (فیلم‌های میهنی آلمانی) اغلب با کشور آلمان عجین شده‌اند، اما اتریش هم به نوبه خود سنت دیرپای چنین فیلم‌هایی را داشته. لزومی ندارد بر ارتباط بین اتریش، هانکه و ژانر هایمات تأکید کنیم، به خصوص که هانکه آشکارا احساس نزدیکی اش با کل اروپا را بروز می‌دهد. پس به نظر کاملاً آشکار است که فیلم های او با رومانتیسیزم فیلم های هایمات وارد دیالوگ می شود. تاسیلو اشنایدر، ژانر هایمات را با «ملودرام های خانگی هالیوود» مقایسه می‌کند. (فکر می‌کنم در اینجا یادآوری فیلم‌های داگلاس سیرک که آلمانی و با فیلم‌های هایمات آشنا بود، مفید باشد.) اشنایدر درباره فیلم‌های هایمات می‌نویسد:

" به‌طور معمول حول بحران‌های خانوادگی که معلول کشمکش نسل‌ها با هم‌اند شکل می‌گیرند. فیلم‌هایی که در توجه به بحران قدرت مردسالارانه و بهره برداری از نماینده زن و پرداختن به نقطه نظر پروتاگونیست زن، با همتایان امریکایی شان اشتراک نظر دارند"

اشنایدر بحث را این گونه ادامه می‌دهد: «بعد از پایان جنگ جهانی دوم، ثابت شد که بقای ساختار سنتی مردسالارانه، مشکل ساز خواهد بود و فضای اجتماعی ای که این بحران ایدئولوژیک در آن فوراً نمایان شد، خانواده بود.» او سپس سه نوع کاراکتر اصلی را که معمولاً در فیلم‌های هایمات قابل شناسایی‌اند، معرفی می‌کند: «پدر ضعیف و از نظر اخلاقی مبهم، زنان قوی و والا و پسرها و دخترهای آشفته و ناآرام.»

این لیست به طور مرموزی بازنمای کاراکترهایی است که در فیلم‌های هانکه پیدا می‌کنیم. در **بازی‌های خنده دار** پدر به سرعت ازپا درمی آید، در حالی که مادر شجاعانه در برابر دو مردی جوان می‌ایستد. مردانی که آشکارا می‌توانند نسخه‌ای از آینده پسر خودش باشند. (البته اگر او فرصت زندگی پیدا می‌کرد.) مادر کنترلگر فیلم **معلم پیانو** در رابطه‌ای پیچیده با دخترش اریکا گیر افتاده، در حالی که شوهرش در یک بیمارستان روانی نگهداری می‌شود. پسر بی میل و رغبت فیلم **ویدئوی بنی** (۱۹۹۲) در تشخیص بین واقعیت و تلویزیون و بین آدم‌ها و حیوانات ناتوان است و یا شاید خودش این طور می‌خواهد. به همین صورت، در **زمان گرگ** (۲۰۰۳) پدر به سرعت به قتل می‌رسد و حالا مادر باید از خود و دو فرزندش نگهداری کند.

اما آنتون کایس خوانش متفاوتی از ژانر هایمات در کتاب «از هیتلر تا هایمات» (۱۹۸۹) ارائه می دهد. او بر طبیعت محافظه کارانه و نوستالژیک این فیلم ها تأکید می کند و می‌نویسد: «در سال‌های ابتدایی پس از جنگ، فیلم‌های هایمات بیش از هرچیز، تجربه چیزهای از دست رفته‌اند. محفظه‌ای که آلمانی‌ها آن را با خاطرات نوستالژیک پر کرده اند. فیلم‌هایی که در طول دهه ۱۹۵۰ ساخته شده‌اند، آلمان را به صورت میهنی ولایتی و روستایی نشان می‌دهند و تمرکزشان بر آلمانی های پاک و بی گناهی است که دیدگاه‌های سیاسی ساده دلانه‌ای دارند.» از نظر هانکه، خانواده های فیلم هایش به دلیل و به وسیله همین ساده دلی آسیب می بینند. در حالی که فیلم های اولیه هایمات، تلاش داشتند فساد فاشیسم را با بی گناهی رمانتیک جایگزین کنند، هانکه مصرف گرایی مدرن را به صورت ریشه آشفتگی پنهانی ای در خانواده‌ای فرضاً خوشبخت می بیند. در **بازی‌های خنده دار** همان خانه‌ای که باید خانواده را حفاظت کند، آنها را در درون خود به دام می‌اندازد. هانکه می‌گوید: «این حقیقت که خانواده نمی‌تواند فرار کند به این دلیل است که آنها خودشان را با پول از بقیه دنیا جدا کرده‌اند. آنها خودشان را زندانی کرده‌اند.» (هانکه، نشریه فالکون، ۱۹۹۸) محل امنیت (هایملیش) همان محل خطر (آن‌هایملیش) است.

در نگاه دوباره هانکه به نوستالژی فیلم های هایمات، او بحث عدم اطمینان بنیادی به اصول جاافتاده و مسلم جامعه سرمایه داری معاصر را مطرح می کند. آن چیزهایی که قرار بوده برای ما رضایت و راحتی فراهم آورند مثل خانه و خانواده، دقیقاً به همان چیزهایی تبدیل شده اند که ما را نابود خواهند کرد.

هانکه و امور غیرطبیعی

زیگموند فروید کشف کرد که از نظر ریشه شناسی کلمات، واژه آلمانی هایملیش (خصوصی، مخفی) در ذهن به سرعت به متضادش، آن‌هایملیش (غریب، ترسناک) تبدیل می‌شود. فروید ادعا کرد: " مسائل غریب، نوعی از ترس در خود دارند که ناشی از چیزهایی هستند که از گذشته دور آشنا و شناخته شده بوده اند." او اساس این بحث را بر این حقیقت پایه گذاری کرد که واژه آلمانی آن‌هایملیش، معنای غریب و ترسناک می‌دهد درحالیکه متضادش، هایملیش معنای دوگانه خانگی یا راز دارد. بنابراین آن هایملیش می‌تواند معنای غیرخانگی (آنچه امن نیست) بدهد یا اگر ما هایملیش را به معنای پنهان یا راز بگیریم، (و آن‌هایملیش را به معنای چیزی که کشف و آشکار نشده) پس این نوعی از راز (هایملیش) است که فرو خورده شده و حالا به صورتی عجیب و ترسناک (آن‌هایملیش) به ما برمی‌گردد. منطق این بازی کلمات این است که در بطن هر چیز غریب و نا آشنا (که حس جمعی، آن را به صورت هر چیزی که از خانه و خود دور شده باشد می‌بیند) چیزی هست که از ترکیبات همان خود است. (فروید، ۱۹۵۳) آن‌هایملیش بازگشت مسائل فروخورده است، همان هایی که هایملیش را تشکیل می‌دهند. بنابراین خانگی (Homely)، همیشه پیشتر غریب و غیرخانگی (Unhomely) بوده.

برای هانکه، مفهوم «خانه»، با پیش بینی خشونت بنیادین همراه است تا یک پذیرش غیرقابل منازعه و اوریجینال. درست همانطور که فروید می گوید، خانه رازهای شرورانه‌ای را پنهان می‌دارد، پس پوسته آرامش خانگی فقط این عنصر ناخوشایند را در درون نگه نمی دارد بلکه آن را به وجود می آورد. بنابراین خانه همیشه از قبل در خطر تهدید است. تهدیدی که در فیلم‌های هانکه همیشه با خشونت همراه است.

زندگی خانگی و خشونت

ارتباط بین رسانه جمعی و خانه (آوردن خشونت به خانه به هدف سرگرمی) به صورت تمثیلی در **بازی‌های خنده‌دار** به اجرا درآمده‌است. دو مرد جوان، کنترل کاملی روی یک خانواده دارند چون قادرند بین جهان دایجتیک (مرتبط با پیرنگ فیلم) و غیردایجتیک حرکت کنند، در حالی سه قربانی شان نمی‌توانند. هانکه به جنایتکارانش اجازه می‌دهد که بدون در نظر گرفتن اخلاقیات (آن هم در جهانی که فکر می کند بازی منصفانه برای همه شناخته شده است) کارهایشان را پیش ببرند و با این کار، به معنای واقعی کلمه، تهدید سرگرمی بدون فکر را واقعیت می‌بخشد. این نفوذ خطرناک و غیرقابل اجتناب خشونت به خانه در فیلم قدیمی‌تر هانکه یعنی **ویدئوی بنی** از این هم علنی‌تر است. جایی که پسر جوان مدام فیلم سلاخی خوک‌ها را تماشا می کند تا جایی که خودش همان کار را با دوست دخترش انجام می‌دهد (صحنه خشن بیرون از تصویر اتفاق می‌افتد همان طوری که در بیشتر صحنه‌های **بازی‌های خنده‌دار** هم همین طور است.) ارتباط تلویزیون با خشونت منزجرکننده در **قاره‌ی هفتم** (۱۹۸۸) هم بدیهی است (خانواده فیلم به طور هجوآمیزی در حال تماشای ویدئویی از جنیفر راش که دارد آواز قدرت عشق را می خواند، دارند می‌میرند.) مشابه همین، در **معلم پیانو** صدای مداوم تلویزیون مادر و مصرف ویدئوهای پورنوگرافیک توسط اریکا، آشکارا با خشونتی که از نظر اریکا اروتیک است، ارتباط دارد.

منبع همه این خشونت ها کجاست؟ این خشونت دقیقاً از وجود دیگران می آید و بنابراین از مفهوم خانه ناشی می‌شود. از خود زندگی خانوادگی. دیگرانی باید وجود داشته باشند تا بودنش در گروه بندی خانواده معنا پیدا کند. در حالیکه این یک ضرورت است، همزمان باعث بی‌ثباتی در مفهوم کلی خانه هم می‌شود. مفهومی که وانمود می کند مستقل است ولی در واقع وجودش به دیگرانی وابسته است که برای ماهیت خانه تهدیدی همیشگی‌اند. پس دو گروهی که تا اینجا به کار برده‌ام (خانه و خشونت، خانه و دیگران) به طور جدایی ناپذیری به

هم مربوطند. فضای خانگی به وجود دیگری وابسته است ولی این محیط همیشه دیگری را با یک پتانسیل خشونت می‌نگرد (خشونت به معنای تخریب کلی خانه). این تضاد درونی در **معلم پیانو** آشکارتر است. جایی که خانه عملاً محلی برای خشونت است و از سوی دیگری اریکا نمی‌تواند بدون نابود کردن خودش از آن فرار کند. هانکه زندگی دربند او را به صورت تمثیلی از اروپای معاصر نشان می‌دهد.

خانه و بیرون

در **کد مجهول** (۲۰۰۰) هانکه سیاست را طوری به جلوی تصویر می‌آورد که در فیلم‌های پیشین اش سابقه نداشت. فیلم‌های پیشین او به روشی تمثیلی به شرایط تاریخی می‌پرداختند. **کد مجهول** شامل تعدادی اپیزود ظاهراً بدون ارتباط است که همگی همزمان در پاریس اتفاق می‌افتند. کاراکترها روابط بسیارمتزلزلی با هم دارند: پسری که از مزرعه فرار می‌کند و با آن لوران (ژولیت بینوش) می‌ماند و بعد با ماریا و آمادو برخورد می‌کند. فیلم سپس داستان ماریا و آمادو را دنبال می‌کند و همین طور پدر آمادو و یک عکاس جنگ که دید عمیق تری از وضعیت یوگوسلاوی سابق ارائه می‌داده.

ریچارد کومبز می‌گوید که در **قاره‌ی هفتم** هانکه، زندگی‌هایی که بدون ارتباط با بقیه اند، باید در سیاه چاله ساخته خودشان ناپدید شوند. به همین صورت، در **کد مجهول** هانکه نشان می‌دهد که هرکس ضرورتاً در ارتباط با بقیه است و امکان کنار کشیدن و هم دست نبودن وجود ندارد: همه باید در تقصیر شریک باشند. البته این منظور کومبز از «ارتباط» نیست بلکه هانکه در پرهیز از رمانتیسیزم جامعه ایده آل (که همه را چه در منافع و چه در مسئولیت‌ها شریک می داند) سختگیر است. نوعی «انجماد پیشرفته حسی» که در ارتباط با سه گانه پیشین هانکه است. چیزی که معلوم می‌شود رؤیایی ناممکن است، چون گسست کامل از گردونه اجتماعی تنها با مرگ امکان پذیر است (درست مثل **قاره‌ی هفتم**). بنابراین، برای کاراکترهای **کد مجهول** یک نوع ارتباط ضروری وجود دارد، ارتباطی که البته به آسانی فهمیده نمی‌شود و کاری در موردش نمی‌شود کرد. فیلم این ارتباط محو و مبهم را از طریق گروه سامبای کودکان ناشنوا نشان می‌دهد (تنها مورد استفاده موسیقی غیر دایجتیک در فیلم) و همینطور در سکانس پایانی که در آن کودکی می کوشد پیامی را به مخاطبان منتقل کند. **کد مجهول** اولین فیلم هانکه است که انگار نوعی آینده ممکن را ارائه می‌دهد. کومبز این طور نتیجه گیری می کند:

"اگر **کد مجهول** تا به امروز بهترین فیلم هانکه باقی مانده، بدلیل تلاش حماسی اش برای غلبه بر حس عدم ارتباط خودش است. تلاش برای والاتر رفتن از سطوح سرسختی خود فیلم (یک ضد تاکتیک بسیار جدید در سینمای هنری). تم جابه جایی که همیشه مرزهای کشور هانکه (هرجا که باشد) را تحت فشار گذاشته، در اینجا محور قرار گرفته. جایی که همه در حال جستجو، فرار یا خلق یک فضای خانگی اند. انسان و مشکلات منطقی که با آنها درگیر است، قسمتی از آن چیزی است که اروپای جدید را تعریف می‌کند. درست مثل بنا نهادن محدوده ای که تعریف سینمای جدید هنری اروپا خواهد بود."

هیچکس نمی تواند به تنهایی وجود داشته باشد. هیچکس خودبسنده نیست. نمونه‌اش پسرک دزد در **زمان گرگ** و اریکا در **معلم پیانو**. هانکه وجود اجتماعی را مطرح می‌کند که از نظر اخلاقی آشفته است و باید تصمیم هایش را بر اساس ارزش‌های اخلاقی مشخصی بگیرد اما همزمان، توده مردم را به دلیل ناتوانی در گرفتن چنین تصمیمی تمسخر می‌کند. به نظر می رسد هانکه از اینکه مردم را در چنین موقعیتی قرار دهد لذت می‌برد. با اینکه تظاهر می‌کند که دارد به آنها حق انتخاب می‌دهد، اما در حقیقت آنها از انجام چنین انتخابی ناتوان‌اند. در **زمان گرگ**، هانکه ناگهان فضای خانگی رابا پیش کشیدن یک سناریوی علمی تخیلی از بین می‌برد: تمام زیربناهای اجتماعی و تکنولوژیکی یک شبه ناپدید می‌شوند و خانوادهای تلاش می‌کند به محلی امن و منظم برسد.

زمان گرگ نوعی قانون تیغ اوکام است (اصلی که می‌گوید وقتی برای علت بروز پدیده‌ای دو توضیح، یکی ساده و یکی پیچیده وجود داشته باشد، همیشه احتمال خطای توضیح پیچیده بیشتر است. پس بهترین توضیح را ساده ترین آنها می‌داند – مترجم) که در آن تمام احتمالات از سناریو حذف می‌شوند تا بفهمیم دقیقاً چه چیزی این موقعیت را ممکن می‌سازد. هانکه از یک سو جهانی هابزی می‌آفریند که در آن بدون نظم اجباری، هر شخصی تلاش می‌کند برای زنده ماندن یا منافع شخصی، هرچه می تواند را بگیرد،

بدون هیچ درکی از اصولی مثل مالکیت یا انصاف. هانکه معتقد است پایه های جامعه معاصر نه بر «آنچه بر خود روا می داری بر دیگران هم روا دار»، که بر اساس «هرکاری می توانی بکن تا از ادامه حیات خودت مطمئن شوی» است. همین خودخواهی است که در ابتدا مردم **زمان گرگ** را پیش می برد اما خیلی زود، همان طور که در مورد پسرک دزد و ساکنان ایستگاه قطار می بینیم، معلوم می شود توافقات و همکاری های اجتماعی روش مؤثرتری برای تضمین موفقیت در ادامه حیات است تا تلاش فردی. در سطحی شخصی، این محبت های کوچک بدون چشم داشت که مردم به هم نشان می دهند نوید بخش آینده‌ای محتمل هستند (مثل عمل ساده شریک شدن در یک موسیقی). اگرچه هانکه با بازگشت به نوعی انیمیزم، موضوع را پیچیده می کند.

باران وقتی می‌بارد که خون اسب روی زمین ریخته می‌شود و فرقه خودسوزی پدیدار می شود تا طلوع جدیدی را نوید دهد. این روح گرایی جدید، در ارتباط با دلسوزی و شفقت فردی هم هست. وقتی نگهبان سابقاً خشن جلوی پسر جوان را می‌گیرد تا توی شعله های آتش خط آهن نرد. او پسر را دربرمی‌گیرد و همین طور که دوربین روی کرین دور می‌شود، به او حرف‌های دلگرم کننده می‌زند:

"همه چیز درست می‌شه. شاید همین فردا... شاید فردا یه ماشین بزرگ با سرعت بیاد اینجا. یه ماشین اسپورت. شرط می‌بندم دوستشون داری. و یک نفر پیاده می‌شه و می گه همه چیز دوباره درست شده. و آب خنک توی دهنمون جاری میشه با کبوتر بریان. شاید مرده‌ها هم به زندگی برگردن."

این صحنه با یک قلاب صدایی کوتاه، قطع می‌شود به نمایی از یک قطار. یک منظره آرامش بخش آفتابی از درختان و زمین‌هایی که به سرعت از راست به چپ حرکت می‌کنند در حالی که ما صدای قطار را می‌شنویم. معلوم نیست چه کسی توی قطار است یا دارد کجا می‌رود. این لحظه، نماینده امیدی نامشخص و مبهم است. این صحنه طولانی به طور غریبی پنج دقیقه طول می‌کشد و درنهایت پیش از اینکه تیتراژ فیلم بالا بیاید، به سیاهی برش می‌خورد. صدا ناگهان در لحظه برش به سیاهی قطع می‌شود و تیتراژ در سکوت ظاهر می‌شوند.

سکوت در سینمای هنری

در صحنه پایانی **معلم پیانو**، اریکا به تنهایی در سرسرای تالار کنسرت ایستاده. او نتوانسته معشوقش را بکشد. پیش از اینکه از تالار بیرون برود، کارد آشپزخانه را که قرار بود برای این کار استفاده کند بیرون می آورد و در شانه چپ خودش فرو می‌کند. عملی که در ارتباط با چند موضوع است: اعمال خودآزارانه خودش، بریدن دست یک شاگرد با شیشه شکسته و قفس شخصی و جنسی ای که در آن گرفتار شده. آخرین نمای این صحنه یکی از معدود نماهای بیرونی فیلم است و درب شیشه ای تالار را نشان می دهد که ماشین‌ها در جلوی آن از راست به چپ می روند. در حالیکه این صحنه از جنبه‌های مختلفی قدرتمند است، اینکه صدای ماشین‌ها با شروع تصویر سیاهی که برای تیتراژ است، به سکوت برش می‌خورد، شگفت انگیز است. این کار باعث می‌شود کنش فیلم مستقیماً بر فضای سینما مسلط شود چون تنها صدایی که در این موقع در سینما می‌شنوید، حرکت تماشاچی‌ها و آماده شدنشان برای خروج از جایشان است. دلالتی بر اینکه وقایع وحشتناکی که بر پرده اتفاق افتاده اند مستقیماً در ارتباط با فعالیت‌های خود تماشاچیان است. بازگشتی قدرتمند از واقعیت و مسائل غریب به فضای سالن سینمای هنری.

در رسانه ، علیه رسانه

کند و کاوی میان نظرات ژان بودریار در باب رسانه و آثار میشل هانکه با تمرکز روی آثار فیلمساز

نویسنده: احمد رضا شعبان زاده
ahmad2a22@gmail.com

ژان بودریار[1] در نقد جامعه ی مصرفی و نقش رسانه ها می گوید: در جامعه مصرفی ای که متناسب با عصر پسامدرن است، رسانه‌ها به نشانه بدل شده‌اند و واقعیت‌ها را همچون گذشته منتقل نمی‌کنند. این به آن دلیل است که رسانه‌ها رویدادها و واقعیت‌ها را آن گونه که خود می‌خواهند تغییر می‌دهند و به عبارتی واقعیت را از معنا تهی کرده‌اند. به همین علت، در عصر سیطره رسانه‌ها، واقعیت به مجاز تبدیل می‌شود و رسانه‌ها خود تعیین‌کننده واقعیت می‌شوند. (مقاله ی مرثیه‌ای برای رسانه‌ها ،کتاب به سوی نقد اقتصاد سیاسی نشانه‌ها ۱۹۷۲). میشل هانکه در فیلم های خود طبعات و اثرات این تهی شدن را بر همان جامعه ی مصرفی به نمایش می گذارد. در تفکرات دهه های گذشته رسانه به مثابه‌ی ابزاری محسوب می‌شد که صرفا واسطه‌ای میان انتقال دهنده‌ی پیام و گیرنده‌ی آن(مخاطبان) عمل می‌کرد. به بیان دیگر، این تفکر رسانه را صرفا یک ابزار معرفی می‌کند که منفعل بوده و در دستان تهیه‌کنندگان پیام و انتقال‌دهندگان آن نقش واسطه‌ای خود را ایفا می‌کند. در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، دیدگاه ابزاری به رسانه شروع به تغییر کرد و رسانه‌های جمعی دیگر فقط ابزاری صنعتی نبودند بلکه بخشی از فرایند بسیار گسترده‌ی اجتماعی محسوب می‌شدند. فرآیندی که انسان در آن رشد و نمو یافته و پرورش اجتماعی پیدا می‌کند.(هورسفیلد،۱۳۹۰، ۲۵-۲۰)[2] .بودریار می‌گوید: وقتی که امر واقعی؛ هیچ خاستگاهی در واقعیت ندارد، تمایز بین اشیاء و بازنمایی محو می‌شود و ما در این وضعیت با فوق واقعیت روبه‌رو هستیم. پسوند «فوق» نشان می‌دهد که در پست‌مدرنیسم، تصاویر شبیه‌سازی شده مدعی هستند که اهمیت‌شان از واقعیت بیشتر است. به عبارت دیگر، فوق واقعیت مدعی است که واقعیت بر اساس وانموده‌ها ساخته شده است. به‌اعتقاد وی مدرنیته به فرجام رسیده است و ما وارد دوره‌ی پسامدرن شده‌ایم که ویژگیِ متمایزکننده‌اش بازتولید اطلاعات است. ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که مهم‌ترین کالا در آن اطلاعات است و ما دائما در حال خرید و مصرف اطلاعات از منابع و مجاری متکثر هستیم. ولی ما به خود واقعیت و آن رویدادی که در رسانه‌ها گزارش می‌شود دسترسی نداریم، بلکه به اطلاعاتی که آن‌ها در اختیار ما می‌گذارند دسترسی داریم؛ پس ممکن است اطلاعاتی که رسانه‌ها در اختیار ما می‌گذارند توسط آن‌ها مصادره به مطلوب شده باشد، و نوعی «تبیین گفتمانی از یک رویداد» باشد.[3]

جسمیت تمام‌عیار این تبدل‌های زیباشناختی، تلویزیون است که در آن انفجار متقابل معنا و رسانه به درون یکدیگر منجر به انحلال تلویزیون به زندگی واقعی و انحلال زندگی واقعی به درون تلویزیون می‌شود.» مقصود از «انحلال» این است که رسانه‌های جمعی چنان به زندگیِ اجتماعی نفوذ کرده‌اند و چنان نقش مهمی در حیات اجتماعی ما ایفا می‌کنند که مَعلوم نیست کدام یک از برنامه‌های تلویزیون واقعیت است و کدام یک شبیه‌سازی واقعیت.[4] به‌قول کریس بارکر تلویزیون موقعیت‌های زندگیِ واقعی را عمدتا به این دلیل شبیه‌سازی می‌کند که جهان خود را تحقق بخشد، و نَه اینکه دنیای واقعی را بازنمایی کند. تمام اخبار گفتمانی است و اساسا خبر محض وجود ندارد.[5]

باز نمود این بخش از نظریه ی بودریار را به وضوح در فیلم **۷۱ قطعه از گاهشماری شانس**[6] هانکه دید که یکی از قطعات پازل سه گانه ی یخبندان هانکه است . در فیلم زندگی چند شخصیت به تصویر کشیده که ابتدا گویی ارتباطی به یک دیگر ندارند اما همگی آن ها قرار است در تاریخ مشخصی در بانک حضور داشته باشند و توسط جوانی در بانک کشته شوند . مماس بر نظریات بودریار ، هانکه گویی در کل فیلم مشغول نمایش اخبار است ؛ فیلم با تصاویر اخبار تلویزیون از آوارگی بر اثر جنگ ، جنگ های موگادیشو و رابطه ی سیاسی ایالات متحده و سومالی آغاز می شود . گاه شماری هایی از زندگی شخصیت های فیلم هم در این بین پخش می شود . مسابقات تنیس روی میز، مایکل جکسون و شمایلی این گونه از اخبار هم در این بین نمایش داده می شود. حضور پررنگ تلویزیون در زندگی این افراد ، شنیدن خبرهای بعضا شوکه کننده ، بی تفاوتی این کاراکترها نسبت به خبرها جوری نمود عادی شده در رابطه ی ما(مخاطب)، شخصیت های فیلم و تلویزیون به عنوان باز نشر دهنده ی خبر دارد. بی تفاوتی ای که در لحظه ی دیدن اخبار از تلویزیون گریبان مخاطب ش را می گیرد یکی از دغدغه های اصلی هانکه است. فرید زکریا در کتاب جهان پسا آمریکایی می گوید : امروزه تکنولوژی اطلاعات ، اخبار را آنی ، به روشنی و پیوسته در اختیار ما قرار می دهد و گونه ای گزافه پردازی دایمی پدید می آورد . هر هوای آشفته «طوفان قرن» است . هر جا انفجار بمبی خبر فوری محسوب می شود .[7] این به قول زکریا گزافه پردازی دایمی روی مخاطب تاثیر شگرفی نهاده است انفجار بمب در نقطه ای از دنیا و کشته شدن ۲۰ نفر با وجود لوگوی قرمز رنگ رسانه ها و عنوان خبر فوری دیگر برای کسی اهمیتی ندارد. رسانه ها موجب از یاد بردن رنج و درد یک خبر شده اند و این نه برای یک خبر که برای سلسله اخباری روی می دهد که هرکدام فقط ۱۰ ثانیه نمایش داده می شوند. داستان یک خبر ۱۰ ثانیه ای ممکن است سال ها درازا داشته باشد و بیننده به موجب خبری با اطلاعات جانبدارانه(ناقص) روی آن قضاوت می کند.

بودریار برای آنان که اصرار دارند مخاطبان اغلب در فرایند تولید و مصرف مشارکت می کنند، می گوید که رسانه ها را نمی توان دموکراتیک ساخت، زیرا ظرفیتِ فنی سیستم ارتباطی همچنان در حالت یکسویه تعریف می شود. در واقع، بودریار ادعای مک لوهان را مبنی بر این که فناوری های رسانه ای جدید امکان اشکال گسترده تر مشارکت و وحدت را ایجاد می کنند، رد می کند. (بودریار، ۱۹۹۳ به نقل از استیونسن، ۲۱۷:۱۳۸۳). او معتقد است سرعت پیام های رسانه ای، تجربه ی ما از زمان و مکان را پاره پاره کرده است. برداشت بدبینانه از این فرایندها به این احساس فزاینده منجر شده است که فرهنگ امروزی سرشتی بی عمق و یک بار مصرف دارد. اگر هیچ چیزی تا ابد پایدار نخواهد بود، پس هیچ چیزی ارزش باور کردن را نیز ندارد. وجه دیگر نظریه ی رسانه ای بودریار، توجه او به وانمایی(شبیه سازی)ها و امور فراواقعی است.[8]

در فیلم **بازی های خنده دار**[9] خشونت در کانالی یک طرفه قرار گرفته است. در زمانی که یکی از شخصیت ها (در نقش مخاطب) نقش بر هم زننده این مسیر یک طرفه را دارد و با اسلحه ی آن هایی که دارند خود و خانواده ش را تهدید می کنند به یکی از آن ها شلیک می کند مواجه با برگشت اتفاقات با دکمه ی عقب کنترل تلویزیون است . این علاوه بر همان رنگ باختن واقعیت و نمایش که در نظریه ی بودریار بود ، زجر ابدی ای را نمایش می دهد که حتی بعد از مرگ کاریکاتور گونه ی تمام اعضای خانواده مهاجمان دنبال خانواده ی دیگری می روند. در جایی از فیلم یکی از آن دو نفر پسر سفید پوش به دوربین نگاه می کند و به تماشاگران می گوید : "شما منتظر یک پایان واقعی هستید ، نه ؟ !" هانکه تمام مسیرهای تبادل را بسته است ، لحظه ای که خانواده فکر کردند زجرشان تمام شده دوباره ماجرا آغاز می شود یا چاقویی که پدر در قایق گذاشته بود و امیدی برای مخاطب (یا مادر خانواده) گذاشته بود همه محتوم به شکست هستند . نقش جسمیت تلویزیون در یک سکانس از فیلم پر رنگ است و آن صحنه ی پاشیده شدن خون فرزندشان روی صفحه ی تلویزیون است و تلاش طاقت فرسای مادر برای خاموش کردن تلویزیون . اما لحظه ای که گویا آنان رفته اند و تلویزیون خاموش شده ، آنان بر می گردند . رسانه اثراتی هم دارد !

تحلیل‌های بودریار به واژگونی نسبت میان بازنمایی و واقعیت اشاره دارد. سابقا رسانه آینه و بازتاب یا بازنمایی واقعیت به‌حساب می‌آمد، درصورتی که هم‌اکنون رسانه سازنده واقعیت مجازی- یعنی یک واقعیت رسانه‌ای یا «واقعی‌تر از واقع» است. در اینجاست که «امر واقعی» تابع بازنمایی راهبر به انحلال نهایی امر واقعی

می‌شود. افزون بر این بودریار در مقاله «انفجار درونی معنا در رسانه‌ها» بر این نظر است که ازدیاد نشانه‌ها و اطلاعات در رسانه‌ها، معنا را از طریق خنثی‌سازی و زدایش محتواها محو می‌سازد؛ فرآیندی که هم به فروریزی معنا و هم نبود تمایز بین رسانه و واقعیت می‌انجامد. فرضا در جامعه‌ای که از پیام‌های رسانه‌ای اشباع شده، اطلاعات و معنا از درون منفجر می‌شوند و در یک اختلال معنایی فرومی‌پاشند. از این دید می توان فهمید که به چه دلیل تلویزیون و رسانه های ویدیویی تا این حد موتیف های موثری در سینمای هانکه اند. در اکثر آثار میشاییل هانکه دکورهای داخلی طوری طراحی شده اند تا آدم های هانکه در حصار قفسه فیلم های ویدیویی قرار گیرند که شدیدترین صورت آن در **پنهان** و **ویدیوی بنی** نمایش می کند. (تصویر یک و دو کنارهم) زاویه دوربین در فیلم های مرموزی که برای ژرژو آنا فرستاده می شود، دقیقا نقطه دید تماشاگر است و ژرژ تلاش می کند تا اتهام این نقطه دید را به اشخاص دیگر نسبت دهد و اولین گزینه برای انگشت اتهام، یک بیگانه است. این همان ظهور اثر رسانه است . دیگری را دیدن و اثر خود را ندیدن! با به کار بردن ایده ویدئو و فیلم به عنوان شکلی از تروریسم به نظر می آید هانکه به دنبال مطرح کردن دوباره پرسش دیگری است « رسانه چیست ؟» پاسخ : «رسانه شکلی از ترور است » که به نظر می رسد پدیده خاص قرن بیست و یکم است.[10] به گفته ی فرید زکریا القاعده سازمانی تروریستی بود ؛ حال به یک شرکت رسانه ای تبدیل شده که هر از چند گاهی نوارهای ویدئویی تولید می کند [11] و حال با نوارهای ویدیویی می ترساند.

پنهان داستان یک مجری برنامه تاک – شوی تلویزیون فرانسه است ، جورج لورن (دانیل اوتوی) که نوارهای ویدئویی از خانه اش دریافت می کند به همراه نقاشی های عجیب و غریبی با صورت هایی که خون بالا آورده اند. بعنوان مجری تلویزیون ، تروریسم به خانه ی وی هم نفوذ کرده است . اما نقش رسانه و نتیجه گیری از رسانه اینجا نمود پیدا می کند . جورج ، خانواده ش و حتی بینندگان قانع شده اند که تهدید شده اند اما یک ویدیو که از زاویه ای خانه شان را نشان می دهند و یک سری نقاشی کودکانه که رنگ قرمز زیادی دارد مگر تهدید کننده است ؟

اگر چه ما نمی دانیم چه کسی این ویدئو ها را ساخته است ، اما آنچه ما می دانیم این است که ژرژ سریعا متقاعد شده است. نخست این ویدئو ها را عملی تروریستی علیه خود و خانواده اش می داند و دوم اینکه می بایست آن ها از زیر دستان مردی الجزایری بیرون آمده باشد که قبلا در خانه آنها زندگی می کرده است. آن ویدئو ها سریعا او را مجاب کردند تا به دیدار مجید برود تا او را تهدید و بازداشت کند تا جایی که همه این فشارها باعث مرگ مرد الجزایری می شود.[12]

در نخستین سکانس‌های فیلم با نواری ویدئویی مواجه هستیم که از رفتارهای عادی خانواده ژرژ فیلم تهیه کرده و به این‌ترتیب مرز میان خود و دیگری مشخص می‌شود. خانواده ژرژ خودی و تصویربردار دیگری محسوب می‌شود. در ابتدا همه چیز برای اعضای خانواده به جز جورج جنبه شوخی دارد و خطری از سوی دیگری خانواده ژرژ را تهدید نمی‌کند. آیا این به دلیل این نیست که تروریسم حاصل از رسانه را خود جورج به عنوان یک مجری تلویزیون وارد خانه کرده است ؟

ژرژ: مبهمه؛ نمی‌دونم چی بگم. کی می‌تونه این‌جور شوخی‌ای با ما بکنه؟

آن: بیا تا شام از دهن نیفتاده، شاممون رو بخوریم.

ژرژ: ممکنه کار دوست پیرو باشه. (ژرژ به آشپزخانه می‌رود) مثلاً یکی از اون‌ها بخواد با پدر و مادر دوستش شوخی کنه، نه؟!

آن: شک دارم. واقعاً این کار یه تفریح به نظر نمی‌رسه.

ژرژ: آره. منم موافقم.[13]

کیفیت فیلم هایی که ما بطور مشخص به عنوان نوارهای تهدید آمیز می بینم با خود فیلم اصلی که در حال تماشا هستیم یکی است و درچندین صحنه (حتی ابتدای فیلم) فریب می خوریم و زمانی که فکر می کنیم مشغول تماشای حقیقت هستیم ناگهان متوجه می شویم فیلم بوده است و جایی که فکر می کنیم دوربین ویدیویی را در حال نظاره هستیم ، پی می بریم دوربین هانکه است. در حقیقت هانکه ضمن بیان این نکته که دوربین فیلمساز و دوربین تهدید کننده منطبق هم هستند و در واقع یکی هستند بیان می کند تفاوت جایگاه دوربین(در اینجا ویدیو به عنوان رسانه محتوی پیام تهدید آمیز) ضمن هویت بخشی به خود تصویر ماهیت آن را نیز تغییر می دهد. هرچند قبل تر از این ها کارگردان وارد حیطه های فیلمبردار، مولف، چشم چران هم شده است.

هانکه خود بعد از دریافت جایزه ی بهترین کارگردانی کن در سال ۲۰۰۵ برای فیلم **پنهان** در مصاحبه ای در برابر سوالی که به این تشخیص مشکل تفاوت میان کاست های ویدیویی فرستاده شده و فیلم اصلی اشاره می کند می گوید :"این مسئله از نگرانی من در مورد ادعای رسانه ها ناشی می شود که ادعا می کنند چیزهایی که عرضه می کنند «حقیقی» است. رسانه ها امروز کار بسیار خطرناکی انجام می دهند؛ به ما تصاویری دستکاری شده عرضه می کند و می گوید که واقعی است. اگر سینما برایتان جدی است، باید به تردید ها میدان بدهید و باور به تصاویر عرضه شده را زیر سوال ببرید. دلیل این تعبیر، نا امیدی ام از رسانه است.

به همین خاطر این موضوع را مرتّباً یادآوری می کنم، این از خشم من نسبت به این که رسانه امروز به همه جا نفوذ کرده و ادعا می کند که هر چیزی را می داند، ناشی می شود. انسان هرگز به اندازه امروز به این سادگی صاحب دانسته هایی ورای تجربیات شخصی خودش نبوده. قبل از این که این تجربیات توسط رسانه وارد زندگی ما بشود، باورها و دانسته های آدم ها فقط از تجربیات خودشان می آمد. امروز به خاطر وجود بازتاب های حقیقت که به داخل خانه ها راه پیدا کرده، انسان با این حس که همه کس و همه چیز را می شناسد انباشته شده است. این یک جنون و توهم بزرگ است! اگر کار سینما را به شکلی جدی دنبال می کنیم، بحث درباره این موضوع دینی است که بر گردن ما قرار دارد."

هانکه مواجه ی مخاطب ، رسانه را بارها در فیلم تکرار می کند وقتی آنه دیر از سر کار به خانه می آید و ژرژ را پشت میز کارش در اطاق نشیمن می بیند زن و شوهر طوری کنار هم قرار می گیرند که صفحه نمایش تلویزیون درست در مرکز قاب دیده می شود. حتی وقتی آن حرکت می کند به میانجی دیالوگ خشمگینانه اش درباره تاخیرش او باز هم در سراسر مسیر قاب تلویزیون را بازنمایی می کند. ما مجموعه ای از داستان ها را در شبکه ای خبری (یورونیوز) می بینیم : اول از همه درباره مساله باربارا کونتینی ، روزنامه نگار ایتالیایی که توسط سربازان امریکائی از عراق اخراج شد . کنشی که باعث شد او به عنوان نمونه قوانین ناعادلانه ای که کل نیروهای اشغالگر در عراق اعمال می کنند مورد توجه قرار گیرد. این نما با یک برداشت بلند از یک سرباز امریکایی کنار پرچم امریکا دنبال می شود و در آخر در سر تیتری به نام خاورمیانه ، نمایی از شورش فلسطینی ها در خیابان در اعتراض به کشته و زخمی شدن تعدادی از هم وطنانشان را می بینیم. در داستان اخر ما تعدادی از اجساد خونین را می بینیم که دوربین از کنار آن ها می گذرد. این تصاویر مجموعه ای از تفسیرها را درباره واکنش خشن ژرژ فراهم می کنند و در این بین ما در پیش زمینه تصویر متوجه می شویم که پیر، پسر لورن گم شده است. و این غیبت بدون توضیح باعث می شود تا ژرژ یکراست به ژاندارمری رفته و با یک لشکر پلیس به سمت خانه مجید در رومن ویل حرکت کند. فیلم تلویزیونی (که تقریبا تحت مکالمه ژرژ و آن مستتر می شود) در اعمالی که منجر به دستگیری مجید می شود بسیار اهمیت دارد. ترکیب تصاویر ، اول از شورش فلسطینی ها ، سپس هجوم به آپارتمان مجید و دستگیری وحشیانه دو الجزایری ، و در آخر جسد خون آلود مجید ، بی منظور ارائه نشده اند. یک راه برای تفکر درباره این تهاجم واژه ها و تصاویر این است که هانکه به شکلی ماهرانه اما مصرانه جریان تصاویر ظاهرا بی ضرری را که ممکن است تفسیر قابل ملاحظه ای را بر روی نوارهای اسرارآمیز تروریستی که به خانه فرستاده می شوند در فیلم گنجانده باشد. چه ارتباطی می تواند میان اخبار بیماری همه گیر و تجربه ژرژ از خشونت وجود داشته باشد ؟ آیا ارتباطی می تواند میان خشونت و سرایت وجود داشته باشد؟ [14] تصویر سه و چهار کنارهم

درواقع هانکه عامدانه از واقع‌نمایی تکنیکی در صحنه‌های مربوط به نوار ویدئویی و کابوس‌هایی که ژرژ می‌بیند، پرهیز می‌کند، درحالی‌که نوار ویدئویی یک نوار VHS است اما هیچ شباهت تکنیکی به آن ندارد. در تصاویر نوار ویدئویی نیز همان وضوح و یک‌رنگی وجود دارد که در تصاویر و دیگر صحنه‌های فیلم **پنهان**. تمام تصاویر یک جنس و یک دست هستند و تمایز آن‌ها صرفا از طریق تامل و پرداخت روایت و کنکاش در واقعیت مشخص می‌شود. هانکه از طریق این برآیند و یکسان‌سازی تصاویر خواستار رسیدن به اندیشه‌ی بودریار است. جهانی که ما می‌بینیم نه واقعیت بلکه تصویری از واقعیت است. این مسئله هر لحظه با عدم تمایزگذاری بین تصاویری که در فیلم **پنهان** وجود دارد (۱. تصاویر نوار ویدئویی

۲. تصویر کلی‌ای که تماشاگر به عنوان بیننده‌ی فیلم در مقابل آن قرار گرفته است.
۳. کابوس‌های کاراکتر اصلی فیلم که نشانه‌ای برای رویا و کابوس بودن در این تصاویر نیز وجود ندارد و این تصاویر نیز با وضوح و یک‌رنگی در بطن سایر تصاویر فیلم قرار گرفته‌اند و با آن‌ها هم‌سان شده‌اند)، که به تماشاگر یادآوری می‌کند که درحال تماشای تصویری از واقعیت یا واقعیتی به معنایی تازه(فوق واقعیت) می‌باشد.[۱۵]حقیقتی که در این شرایط به وجود می آید دیگر حقیقت مطلق نیست بلکه حقایق متعددی است که آشکار می شوند.[۱۶]

در **ویدیوی بنی** هم ریشه یابی و بیان خشونت را در نسل جوان تحت سلطه ی رسانه ها و تصاویر شاهد هستیم . پسری نوجوان که اتاقش پر است از نوارهای ویدیویی ، دوربین فیلمبرداری و تلویزیون ، دختر هم سن و سالش را به خاطر تجربه ی خشونت می کشد و از او فیلم می گیرد. فیلم با تصاویر ویدیویی از کشتن خوک ها آغاز می شود . ویدیویی که در اینجا فراتر از یک دستگاه اطلاع رسانی عمل کرده و وارد حیطه ی تروریسم رسانه شده است. ویدیو در حال تکثیر خشونت است. پدر و مادر بنی در حالی که فکر می کنند پسر خود را در امنیت کامل بزرگ می کنند از خطر خشونت رسانه ای بی اطلاع اند . تصاویری از جنگ بالکان ، تبلیغ های اسلحه های اسباب بازی ، کشتار نئونازی ها ؛ همه بنی را احاطه کرده اند تا زمانی که با دختری در ویدیوکلوپ آشنا می شود. دوربین آزار دهنده ی هانکه چشمی می شود تا از درون تلویزیون صدای مرگ دختر و تقلاهای او را بشنویم و همچون فیلم های بعدیش مانند **پنهان**[۱۷] علل خشونت از دیدگان تصویر مخفی می ماند. او در **ویدیوی بنی** با دوربینی پایدار، پایدار دوربینی را به تصویر می کشد که این بار علیه پدر و مادر بنی از جانب خود او در شخصی ترین لحظات خانوادگی شان نیز وارد شده و زندگی آنان را تباه می کند. در فیلم **ویدئوی بنی**[۱۸] خشونت بنی به عنوان یک کودک کاملا برآمده از رسانه و فن‌آوری‌های تکنولوژی نشان داده می‌شود. هانکه میان پخش موتیف تکراری نوار ویدئویی ضبط شده و خشونت(کشتن دختر) نوعی رابطه‌ی علت معلولی برقرار می‌کند و از رسانه(سینما) علیه رسانه(فن‌آوری تکنولوژی نوار ویدئویی) استفاده می‌نماید.[۱۹]تصویر پنج و شش کنارهم هانکه در اولین فیلم خود **قاره هفتم**[۲۰] هم به طور جدی به تقابل و نقد رسانه پرداخته بود . داستان خانواده ای که پس از نابود کردن تمام وسایل و لوازم زندگی شان و پاره کردن تمام اسکناس ها ، ظاهرا بدون دلیل مشخصی خودکشی می کنند. خانواده در این فیلم با دیگران ارتباطی ندارد و ارتباط شان با خودشان نیز به کلماتی چند و کارهای جزیی و روزمره محدود می شود. اعضای خانواده هر روز ساعت ۶بیدار شده. با هم سر کار می روند. زن به عینک سازی رفته. دختر به مدرسه و مرد هم به سر کار خود می رود و این تکرار خسته کننده زندگی بر بیننده نیز تحمیل می شود. تکرار روزمرگی زندگی آن ها با تاثیر رسانه های جمعی برآنان همراه شده است. اخباری که هر لحظه در ماشین می شنوند و حضور مستمر کارواش در فیلم و تناظر زیبایی شناختی که ریزش آب از شیشه های ماشین در هنگام شست وشو را در قاب پنجره ی ماشین در انتها تصویر برفک های تلویزیون را تداعی می کند (آغاز و پایان) تصویر ۷و۸کنارهم

هانکه در فیلم **قاره ی هفتم** حتی ایده ال انسانی را از طریق رسانه بیان می کند. تصویر ساحلی در استرالیا که به کرات در طول فیلم نشان داده می شود.گزینش رسانه ای به مثابه ی بهشت موعود در روی زمین برای انسان امروز.در نهایت پس از خودکشی خانواده،با نشان دادن برفک های تلویزیون به نحوی غیرمستقیم بیان می کند که رسانه کار نیمه تمام خود را به اتمام رسانده است.[۲۱]عنوان **قارهٔ هفتم** به مکانی خیالی اشاره دارد که تصویری رؤیاگون از آن چندبار در طول فیلم آشکار می شود. این تصویر نشان دهندهٔ ساحلی دورافتاده است. اولین بار که این تصویر دیده می شود، در ابتدای فیلم است و آن را به صورت تصویر تبلیغاتی یک آژانس مسافرتی بر دیوار کارواشی می بینیم که ماشین خانواده در آن شسته می شود. در گوشهٔ تصویر عبارت «به استرالیا خوش آمدید» دیده می شود. در دفعات بعدی که تصویر دوباره آشکار می شود، امواج دریا به طرز غیرممکنی(از ساحل دور شونده) نمایش داده می شوند.

هانکه در بقیه ی آثار خود هم شاید توجه اصلی خود را معطوف به نقد رسانه نکند اماهمیشه نیم نگاهی به این بحث دارد و به آن گریزی می زند از جمله در **کد ناشناخته**[۲۲] نیز روی فاصله ی میان خود تصویر و واقعیت فاصله گذاری ها را از بین می برد و تماشاگر را در برخی صحنه‌های حضور آنه (ژولیت بینوش) گول می‌زند. در یکی از صحنه ها بچه‌ای از لبه یک ساختمان بلند می‌افتد و بینوش حاضر در صحنه را پریشان می‌کند، اما این تصویری است که روی پرده پخش می‌شود و بازیگران در حال صداگذاری روی آن هستند. جایی دیگر هنگام بازدید بینوش از یک خانه، لحظاتی ترسناک تصویر می‌شود که یادآور لحظات آزار و بازی بی‌رحمانه هانکه با تماشاگر در **بازی‌های خنده دار** را زنده می‌کند، اما این هم تمرین برای صحنه‌ای از یک فیلم است. یا در فیلم **معلم پیانو**[۲۳] حضور ثابت تلویزیون به عنوان رسانه ای که هر روز هرچه بیشتر به سمت توده ای سازی فرهنگ پیش می رود، اشاره ای ست به رسانه. با توجه به مضمون کلی فیلم **معلم پیانو** که خشونتی روانکاوانه می باشد، رسانه نیز همین نقش را ایفا می کند.در صحنه ی ابتدایی فیلم، مستندی در باب نظریه ی برتر بودن مرد به زن پخش می شود که جریان اشاره ای ست بر ماجرای فیلم. صحنه ی دیگر که نقطه ی عطف فیلم محسوب می شود، صدای بلند تلویزیون در فضای خانه و تنهایی مادر،پشت درب پیچیده، تلویزیون، مستندی در رابطه با اسپانیایی های که به امریکای شمالی آمدند و آنجا را با خشونت تسخیر کردند،پخش می کند.اشاره به خشونت که در لایه های جهان متمدن و فرهنگ مدرن درهم تنیده و نظریات خشونت مرتبط با تاریخ معاصر آمریکا،با تمرکز بر شهرنشینی و مهاجرت و صنعتی شدن و قدمت نسل کشی فاتحان اسپانیایی ست که به نوعی خشونت را در دنیای مدرن امری جاافتاده نشان داده و به رواج زیبایی شناسی زشتی کمک می کند. گرچه خشونت اریکا(معلم پیانو)به طور مستقیم برآمده از رسانه و تلویزیون نمی باشد اما حضور دائمی رسانه در خانه با انتخاب مستندی درباره ی خشونت به نحوی غیرمستقیم،اشاره به فضای حاکم بر جامعه با مالکیت و تسلط رسانه(مخصوصا تلویزیون)دارد.[۲۴] در نهایت می توان گفت هانکه بعنوان هنرمندی که مدت ها در دل رسانه ی تلویزیون کار کرده و تحصیلات فلسفی نیز دارد با در هم آمیزی تجربیات و تفکرات خود با نظریات فیلسوفان پساساختارگرا و پست مدرنی چون ژان بودریار توانسته نقدهایی از درون بر این عنصر تاثیر گذار جامعه ی کنونی (رسانه) وارد کند . در رسانه و علیه رسانه.

پانوشت ها :

۱–Jean Baudrillard
۲–راضیه مهدی‌زاده ،بررسی رسانه در آثار میشاییل هانکه
۳–طغیان کپی بر اصل، دکتر حسین پاینده
۴–توهم فرجام، ژاک بودیار ۱۹۹۴
۵–طغیان کپی بر اصل، دکتر حسین پاینده
۶–fragments of a chronology of chance ۷۱
۷–،جهان پسا آمریکایی. نوشته فرید زکریا. ترجمه احمد عزیزی ص۱۸
۸–ژان بودریار: فرا واقعیت و وانمایی، سید محمد مهدی زاده
۹–Funny Games
۱۰–تی جفرسون کلاین / ترجمه مهدی ملک با تغییر و تلخیص Unraveling French Cinema: From L›atalante to Caché
۱۱–،جهان پسا آمریکایی. نوشته فرید زکریا. ترجمه احمد عزیزی ص۲۳
۱۲–تی جفرسون کلاین / ترجمه مهدی ملک با تغییر و تلخیص
۱۳–نگاهی به فیلمنامه پنهان اثر میشائیل هانکه: فرافکنی»خود» در «دیگری»!،رامتین شهبازی با تلخیص
۱۴–تی جفرسون کلاین / ترجمه مهدی ملک با تغییر و تلخیص
۱۵–راضیه مهدی‌زاده ،بررسی رسانه در آثار میشاییل هانکه
۱۶–مقاله ای از پیترآینزمن در کتاب درآمدی بر میشاییل هانکه
۱۷–cache
۱۸–Benny›s Video
۱۹–راضیه مهدی‌زاده ،بررسی رسانه در آثار میشاییل هانکه
۲۰–The Seventh Continent
۲۱–راضیه مهدی‌زاده ،بررسی رسانه در آثار میشاییل هانکه
۲۲–code unknown
۲۳–The Piano Teacher
۲۴–راضیه مهدی‌زاده ،بررسی رسانه در آثار میشاییل هانکه

هنر قلم و هدایت هانکه

مصاحبه کننده : لویسا زایلینسکی

مترجم : امیرحسام واثقی
amirhesamvaseghi@yahoo.com

میشل هانکه ، در سال ۱۹۴۲ از یک مادر اتریشی و یک پدر آلمانی زاده شد . نوجوانی اش را در وینر نویشتات ، تحت نظر عمه و مادربزرگش گذراند . تا این که برای ادامه ی تحصیل در رشته های روانشناسی ، فلسفه و هنر های دراماتیک به وین رفت .چند سال پیش از آن که اولین فیلم بلندش ، **قاره هفتم** را بسازد ، روایت کننده ی قصه ی خانواده ای جوان و مرفه با رویای مهاجرت به استرالیا . مطمئنا مخاطبین آشنا با آثار هانکه می دانند که این حجم از مثبت اندیشی در کارهای هانکه هیچ وقت اتفاق نمی افتد ، و در پایان تمامی رویا های شیرین خانواده تبدیل به کابوس شده و همگی شان دست به خودکشی می زنند .

از آن زمان ، هانکه از یک انسجام و استحکام بسیار مؤثر در انتخاب موضوعات و همچنین زبان بصری آثارش نگهداری می کند . همین باعث شده است که هانکه ، به اندازه ای برابر، طرفداران و منتقدین بسیار زیادی داشته باشد. هانکه وزیر ترس است ، ارباب وحشت هاست و می توان از او به عنوان برترین فیلمنامه نویس اروپا یاد کرد و به ساده ترین زبان او را یک « سادیست « نامید (شخصی که از رنجاندن دیگران لذت می برد) . با این که فیلم هایش خشن شناخته میشوند ، ولی تمامی خشونت های فیزیکی خارج از پرده ی سینما اتفاق می افتد . نگاه دوربین او از کلیشه های شستشو دهنده ی فکر و پورنوگرافی عذاب آور هالیوود ، کاملا دوری و چشم پوشی می کند . در عوض این نگاه، با خصوصیات و عطر و بوی مختص خودش ، بیننده را گویی تخلیه و یا سبک می کند .

اولین آثار هانکه ، از جمله **ویدئوی بنی** و **هفتاد و یک جزء از روز شمار یک شانس**، به شدت مخاطبین را دفع کرد و گویی فراری شان داد . تا این که در سال ۲۰۰۱ اقتباسش از رمان الفریده یلینک ، **معلم پیانو** ، جایزه ی بزرگ جشنواره ی کن را از آن خود کرد . **معلم پیانو** ، هانکه را به خوبی مورد توجه جهانیان قرار داد . طی سالهای بعد ، **پنهان** و **بازی های خنده دار** را ساخت . **بازی های خنده دار** بازسازی فیلم اتریشی ساخته ی سال ۱۹۹۷ بود. پس از آن ، **روبان سفید** و **عشق** را ساخت که هردو برنده ی نخل طلای جشنواره ی فیلم کن شدند . همچنین **عشق** ، برنده ی اسکار بهترین فیلم خارجی زبان شد . او علاوه بر کار سینما ، اپرا هم کاگردانی می کند و در آکادمی فیلم وین تدریس می کند .

قسمت زیادی از این مصاحبه ، در اتاق مطالعه ی بزرگ هانکه ، واقع در آپارتمان او و همسرش در وین انجام گرفت . و بعضی از سوالاتم را صبورانه در بازه های زمانی مختلف پاسخ داد ، از طریق ایمیل و یا تلفن . اما حضورا ، هانکه بسیار میزبان خوبی بود .

هانکه مردی خوش صحبت و پرشور است و می تواند با کلامش تمامی احساساتش را به طرف مقابل منتقل کند . او با لحن و لهجه ی به خصوصش – که ممکن است برای پروسی ها فهم نا پذیر باشد – با من هم کلام شد.

–لویسازایلینسکی

زمانی که جوانتر بودید ، مثلا در دوران نوجوانی تان ، تصورش را هم میکردید که روزی فیلم ساز شوید ؟ یا تمرکزتان روی زمینه های دیگر هنر بود ؟

مثل همه در سنین نوجوانی و بلوغ ، شروع به نوشتن شعر کردم . ولی در حقیقت می خواستم که از مدرسه اخراج شوم و تعلیم بازیگری ببینم . من از یک خانواده ی بازیگر هستم ، مادرم بازیگر بود ، پدرم هم بازیگر و کارگردان بود . حتی روزی تصمیم گرفتم که به مدرسه نروم، و از وینر نویشتات فرار کنم و به وین بروم تا در سمینار مکس رینهارت گزینش بشوم . در آنجا همه مادرم را می شناختند و بسیار به خود می بالیدم و احساس می کردم با استعداد هستم و دلیلی ندارد که گزینش نشوم و اصلا به ذهنم خطور نکرده بودکه ممکن است رد بشوم . ودقیقا همین اتفاق افتاد . از عصبانیت کبود شده بودم ! و درآخر مجبور بودم که دیپلم دبیرستانم را بگیرم . در آن زمان ، به عنوان یک دانش آموز ، نوشتن را جدی تر گرفتم. همچنین در رادیو کار می کردم و در چند مجله ی مختلف به عنوان منتقد در بخش ادبیات و سینما مطلب می نوشتم ، با اینکه دانش پرباری هم راجع بهشان نداشتم .

حدودا همان دوران شروع کردم داستان های کوتاه نوشتم . وقتی که پسرم متولد شد ، خانواده ام از نظر مالی رهایم کردند و مجبور بودم که پول در بیاورم . اول سعی کردم که یک شغل در زمینه ی انتشارات پیدا کنم، و همین منجر بر این شد که داستان هایم را برایشان ارسال کنم و آن ها هم خیلی استقبال می کردند و از من می خواستند که بیشتر ارسال کنم . ولی درواقع، من علاقه داشتم که یک ویراستار باشم ولی خب ، ممکن نبود ! و من با این که خیلی ناراحت بودم ، به نوشتن ادامه دادم .

قهرمانان ادبی شما چه کسانی بودند؟

پسر من ، دیوید نام دارد . چرا؟ چون که خدای ادبی من آن زمان نویسنده ای بود به نام دیوید هربرت لاورنس (که این موضوع در کشور های آلمانی زبان به شدت عجیب است) . من فکر میکردم که او یک نابغه است و نوشته هایش مرا سراپا در خود فرو میکشید . تقریبا همان زمان پسرم به دنیا آمد و من در حین کار کردن روی یک رمان بودم . اخیرا یک نسخه ی دست نویس از آن را که در یک کیف در اتاق زیر شیروانی خانه ی خارج از شهرم بود پیدا کردم . تا قبل از این که چند هفته ی پیش بعد از سالها دوباره خواندمش ، اصلا یادم نبود که راجع به چیست . مسلما خاطرم بود که یکی نوشته ام ، چون در آن زمان ، موقعیتی پیش آمد که توانستم در یک سالن سینمای کوچک در وین مقداری از آن را بخوانم . آن شب آنقدر برایم اهمیت داشت که حتی پدر و مادرم هم در آنجا حاضر شدند. در هر حال ، وقتی که آن دست نوشته را چندی پیش خواندم حیرت زده بودم . فکر کردم که آن قدر هم افتضاح نیست . یک رمان است که حسابی در

تجربه ی مطالعه ی لاورنس خیسانده شده و الهام گرفتن من را از او کاملا و به وضوح نشان می دهد . به شدت حساس و نفسانی است. و الان که می خوانمش ، باورم نمی شود .

این اتفاقات پیش از این که اولین فیلمتان را بسازید افتادند ، زمانی که ٤٦ سال داشتید . چگونه توانستید این مهارت به خصوص را فرا بگیرید ؟

وقتی که جوان بودم هفته ای سه بار به سینما می رفتم . در مقایسه با حالا ، آن زمان اصطلاحا یک سینما برو بودم . هرچیزی که از سینما میدانم و بلدم ، آن سالها با دقت تماشا کردن یاد گرفتم . به دانشجو هایم گاهی می گویم که نمیدانند که از چه امتیازی برخوردارند که میتوانند دی وی دی یک فیلم را تهیه کنند و یک سکانس را بار ها و بار ها تکرار کنند. وقتی من جوان بودم چنین امکاناتی وجود نداشت و اگر یک تکه از یک سکانس را بنا به هر دلیلی از دست می دادم باید باز هم به سینما برمی گشتم و آن فیلم را دوباره می دیدم. این روز ها می توان همه چیز را در خانه تجزیه و تحلیل کرد . در هر صورت من یک معتاد سینما بودم وقتی که جوان بودم .

همچنین برای کارآموزی در یک شبکه ی تلویزیونی در بادن–بادن (شهری در ایالت بادن–وورتمبرگ) اقدام کردم پس از این که آن انتشارات را ترک کردم . آن شبکه ی تلویزیونی ، مدت ها بود که به دنبال یک دراماتورژ میگشت و در آخر من را استخدام کردند . و از آنجایی که تمامی دراماتورژ های پیش از من نادان بودند ، من تبدیل به جوانترین دراماتورژ تلویزیونی آلمان شدم و همین باعث شد که علاقه ام را نسبت به فیلم وسینما ، به شکلی حرفه ای تقویت کنم . در طی آن سه سال، هرچه راجع به فیلمنامه نویسی نیاز بود یاد گرفتم ، و چیزی که درس بسیار خوبی به من داد ، خواندن فیلمنامه های افتضاح بود . دو سال از آن سه سال با توده ی عظیمی از آن فیلمنامه ها سپری شد . فیلمنامه های بد ، بسیار آموزنده بودند . اول متوجه میشوی که یک چیزی می لنگد و درست نیست و بعد از خودت می پرسی که چرا درست نیست ؟ اشکال آن کجاست؟ خواندن فیلمنامه های افتضاح تمامی کلک ها و حیله های بزرگ را به تو یاد می دهند . فیلمنامه های خوب ، تو را حیرت زده می کنند . آن قدر متاثر می شوی که از یاد می بری که متوجه بشوی که چرا اینقدر خوب هستند. اگر امروزه به من می گویند که فیلمنامه هایم بسیار حرفه ای هستند ، به خاطر کارم در آن سالها است . کمک بسیار زیادی بود برای من ، با این که به هیچ عنوان لذتی نداشت . سر و کله زدن با چرندیات واقعا کار خسته کننده ایست .

کارگردانی هم چیز دیگری بود که در آن دوران در بادن–بادن آموختم . اولین فعالیت هایم در یک سینمای محلی شکل گرفت . با یکی از بازیگران زنی که آنجا کار می کرد، روابط عاشقانه داشتم . باید به خاطر بسپاری که بادن–بادن بسیار عقب مانده است . بازیگران در حد متوسط بودند و زمان بسیار زیادی گرفت تا متوجه بشوم که چگونه آن ها را متوجه کنم که شروع به حرف زدن بکنند . کارگردانی کردن و کنار آمدن و سر و کله زدن با مردم بسته به تجربه است ، و من به شکل سختی در آن شهر عقب مانده آن را یاد گرفتم . حتی مداری و آموزشگاه هایی در آمریکا هستند که فیلمنامه نویسی و کارگردانی را آموزش می دهند و کمابیش هزاران کتاب درباره ی این موضوع وجود دارد . اما این ها کافی نیست! نوشتن را با نوشتن یاد می گیری ، کارگردانی را با کارگردانی !

کتاب های آموزشی به تو چیزی یاد نمی دهند، اشتباه برداشت نکنید، کتاب های آموزشی عالی هستند، ولی هر هنری نیاز به تمرین دارد.

درباره ی نوشتن بسیار زیاد صحبت کرده اید ، به نظرم می آید که حتی امروزه به عنوان یک کارگردان ، همچنان به کلمات نوشتاری وابستگی دارید .

بله ، به طور کلی من خودم را یک مولف یا نویسنده میدانم . فرانسوی ها کلمه ای دارند که معرف فیلمساز هایی است که محتوا و قصه ی فیلم از فکر و ذهن خودشان است . هرگز علاقه ای نداشته ام که کار های دیگران را کارگردانی کنم .

پس چه طور شد که رمان معلم پیانوی جلینک را برای سینما اقتباس کردید؟

فیلمنامه ی آن را خودم نوشتم . چیزی که برای من مهم است ، اصل و فطرت است که تا به حال هیچ گاه کار کس دیگری را کارگردانی نکرده ام ، حتی زمانی که در تلویزیون کار می کردم . گاه پیش آمده است که فیلمنامه نویس ها مطالبی با من در میان گذاشته اند ، ولی من همیشه آن مطالب را به شکل کلی عوض می کردم . آن نویسندگان خوشنود نبودند ، ولی به عنوان کارگردان ، قدرت در دستان من بود . و همان زمان متوجه شدم که آدم همکاری نیستم. نویسندگانی هستند که با هم همکاری می کنند ، به عنوان مثال برادران کوئن ، که برای من راز آلوده است .

کمی بیشتر از روند اقتباس آثار ادبی برای پرده ی سینما برایمان بگویید . معلم پیانو تنها اثر اقتباس شده در کارنامه ی شما نیست ، همچنین اقتباس از قصر، نوشته ی کافکا نیز در کارنامه تان وجود دارد که برای تلویزیون ساخته اید. وچیزی که برای من عجیب بود ، این بود که به سیر قصه ی رمان وفادار بودید.

من تنها یک بار از یک رمان اقتباس کردم ، که آن هم همان **معلم پیانو** است ، که همان هم بر حسب اتفاق شکل گرفت . آن فیلمنامه را برای خودم ننوشتم ، بلکه برای دوستی که تصمیم داشت آن را بسازد نوشتم . آن دوست من ، ده سال در تلاش بود تا بودجه ای برای تهیه ی فیلم جمع آوری کند که تلاشش بی ثمر ماند و در آخر خودم مجبور شدم که آن را کارگردانی کنم . کاملا ناخواسته بود و من تحت یک شرط حاضر بودم آن را بسازم ، این که ایزابل هوپرت نقش اصلی فیلم را بازی کند . که بازی کرد .

در هر صورت ، تفاوت های قابل توجهی در اقتباس از ادبیات برای تلویزیون و سینما وجود دارد. در ابتدا ، روند آن ها تقریبا شبیه به هم است ، باید کتاب را خوب مطالعه کنی و مورد تجزیه و تحلیل قرارش دهی تا بعد بتوانی اتفاقات درون قصه را ، بر حسب بینش و نگاه سینمایی ات ، کنار هم بچینی . اقتباس من از **معلم پیانو** ، از لحاظ ساختار ، با رمان کاملا متفاوت است . به این علت که اقتباسی که من کردم برای سینماست . ولی هر وقت که یک اثر ادبی را برای تلویزیون اقتباس می کردم ، کاملا حفظ شباهت ها را رعایت می کردم . فکر نمی کنم که در قصر تفاوتی بین جمله های رمان و فیلمنامه ی اقتباسی وجود داشته باشد .کار یک کارگردان تلویزیون شامل ایجاد علاقه در بیننده می شود که رمان را هم مطالعه بکند . با کار سینمایی متفاوت است . در بحث سینما ، کتاب تبدیل به زمین بازی فکری کارگردان می شود و رمان و نویسنده ی آن در پس زمینه ی آن محو می شوند .

هنگامی که می نشینید تا یک فیلمنامه ی جدید بنویسید ، و وقتی قلم بر دست می گیرید تا اولین سکانس آن را روی ورق بیاورید ، به این فکر میکنید که در سکانش پایانی چه اتفاقی خواهد افتاد؟

بسیار بسیار فراتر از آن را می دانم . من زمانی شروع به نوشتن فیلمنامه می کنم که تمامی فیلم را در ذهنم شکل داده باشم . پیش از آن ، بر اساس شیوه ی کلاسیک و قدیمی کار می کنم ، وقت را با جمع کردن ایده هایم میگذرانم و وقتی به مقدار کافی برسند ، روی کاغذ های یادداشت کوچک جدایشان میکنم ، و برای هر شخصیت رنگی به خصوص تعیین می کنم . سپس آن یادداشت ها را مرتب می کنم و روی یک برد کنار هم می چینم تا هسته ی قصه را به دست بیاورم . و در آخر ، حدود سه چهارم از نوشته هایم را دور می ریزم. اصلا عجیب نیست که حتی ایده های خوبت را هم دور بریزی چون راهی وجود ندارد که بتوانی تمامی آن ها را در قصه ات جای دهی . تنها وقتی که داستانم کامل باشد و شخصیت ها و زنجیره ی اتفاقات پیرامون شان کاملا شکل گرفته باشد ، شروع به نوشتن فیلمنامه می کنم . و این بسیار لذت بخش و جذاب است . روند بسیار دلپذیری است . به محض این که در مسیر درست قرار بگیری ، می توانی به میل خودت رفتار کنی . پیش از آن ، دیدگاه باز و گسترده ای ندارى . وقتی هزاران حق انتخاب دارم ، در حقیقت یک دانه هم ندارم . فیلم تو را ملزم می کند تا تمامی جزییات را موشکافانه در نظر داشته باشی ، و همین باعث می شود که فیلمسازی بسیار با نوشتن رمان متفاوت باشد .

می توانید بیشتر در مورد آن تفاوت برایمان بگویید؟ تفاوت بین فیلمسازی و رمان نویسی.

در فیلم ، باید به زمان بندی دقت داشته باشیم چون زمان بندی همه چیز است . با ادبیات متفاوت است . یکی از کتاب های محبوبم ، مرد بی خاصیت نوشته ی رابرت موزیل، اهمیتی به زمان بندی نمی دهد . هیچ هدف مشخصی در هسته ی رمان وجود ندارد اگر که به جزییات

و انحرافات قصه علاقه ای نداشته باشی . اما یک فیلم ، حدود دو ساعت به طول می انجامد ، و باید توانایی بیان قصه ات را در آن چهارچوب داشته باشی . هر یک دقیقه ی فیلم باید مفید بگذرد و دقیقا هنر فیلمسازی همین است ، که توانایی بینش و تشخیص این را داشته باشی که بتوانی حدس بزنی کاری مفید است یا نه . ولی در مورد نویسندگان کاملا درست است که نسبت به شکوفا شدن خلاقیت هایشان نگاهی شک گرایانه داشته باشند ، ولی من سعی می کنم که همه چیز را آن طور که باید ، جدی نگیرم و به دانشجو هایم هم یاد می دهم که این طور فکر بکنند که اگر خودشان بیننده بودند ، چه واکنشی نشان می دادند .
اگر فیلم های واقع گرایانه بسازی (که من می سازم) وظیفه ات این است که قصه ات را در قالبی باورپذیر و شدنی ارائه بدهی . با قصه ات شروع می شود ، چه قصه ات باورپذیر هست یا نیست ، سپس بازیگران هستند ، آیا می توانند جوری قصه را اداره کنند که قصه معنای باورپذیرش را برساند ؟ اگر نه ، بیننده به هیچ عنوان ارتباط برقرار نخواهد کرد ، هر چقدر هم خوب نوشته شده باشد اهمیتی ندارد . این قسمت سخت کار من است ، گاهی اوقات خودم را در رقابت با واقعیت می بینم . هر بیننده ای ، همه ی سکانس ها را با واقعیت و با دیدگاه و نظر خودش مقایسه میکند، پس باید به قدری باورپذیر باشد تا نظر مخاطب را به خودش جلب بکند .

اگر نوشتن برای شما پایان رویه است ، آغاز کجاست؟ ایده هایتان از کجا می آیند؟

جواب دادنش سخت است ، الهام بخشی هر یک از فیلم هایم متفاوت بوده . هیچ وجه مشترکی بین پیدایش ایده هایم وجود ندارد . به عنوان مثال **روبان سفید** ، از ایده ای که بیست و پنج سال پیش در ذهنم داشتم رویید . میخواستم فیلمی راجع به کودکان مو طلایی آلمان شمالی بسازم. همین . تصویر خارق العاده ای در ذهنم داشتم .

و فقط در پس ذهنتان حفظش کردید؟ چگونه طی بیست و پنج سال این ایده را پرورش میدادید؟

به شکل پیوسته به چیزهایی که جایی نوشته بودم فکر می کردم . ولی در آغاز تنها تصویری ساده بود . در اول فقط زمان را مد نظر قرار دادم و سپس وابستگی سیاسی اش پس از مدت ها وارد ذهنم شد ، چون که از آن جنبه ها دیدگاهی نسبت به قصه نداشتم . شروع کردم به خواندن کتاب های بسیار زیادی در مورد زندگی در آلمان قرن نوزدهم . تعداد زیادی از ایده هایم از مطالعه ی آن کتاب ها سرمنشا گرفتند ، که شرح دهنده ی زندگی در روستا و روش بار آوردن فرزندان در آن دوره بود . به عنوان مثال ، ایده ی این که بچه ها روبان هایی سفید داشته باشند، ایده ی من نبود ، آن را مستقیما از یک کتاب مبانی تربیت فرزند در قرن هجدهم در آوردم . بدین معنا بود که خانواده چگونه فرزند را به خالصانه زیستن راهنمایی می کردند . به نظرم بسیار ابداع گرانه بود و باید از آن استفاده میکردم . به این روند ادامه دادم و یادداشت تهیه می کردم تا زمانی که احساس می کردم کافی است . و همچون فیلم های دیگرم ، در یک گاه شمار به خصوص شروع به مرتب کردن ایده هایم کردم . ممکن است پیش پا افتاده به نظر برسد، ولی به نظر من باید بدانی که چه قصه ای برای گفتن داری و چگونه میخواهی آن را در جدول زمان بندی فیلمت جای دهی . این تنها راهی است که میتوانی از هر نظر فیلم را طوری بسازی که همه شیفته و شیدایش بشوند .

درباره ی پنهان چطور؟ از آن هم مثل روبان سفید به عنوان فلیمی سیاسی یاد می شود ، آیا برای آن فیلم هم از جنگ الجزیره وفرانسه الهام گرفتید یا از چیزی دیگر ؟

سخت است که بخواهم بگویم از چه چیزی الهام گرفتم . حقیقت این است که بیشتر فیلم های من با موضوع گناهکاری و کنار آمدن انسان ها با آن مبارزه می کند . من می خواستم فیلمی بسازم راجع به مردی که با گناهی که از کودکی با او بوده رو در رو میشود و مقابله میکند. در فیلم شخصیت اصلی ، به دوست دوران کودکی اش خیانت می کند ، که عواقب وحشتناکی برای دوستش در پیش دارد ، اما این اصلا قضیه ی اصلی داستان نیست ، بلکه تنها نشان دهنده ی غرور بچه هاست ، بدون دیدگاهی نسبت به اعمالشان . و در واقع این هم مشکلی نیست ، طبیعی است که بچه ها خودمحور باشند و دیگران را فدای خود بکنند . سوال من این است که ، چگونه میتوان این گناه را پذیرفت هنگامی که بالغ شده ای و فکرش به سراغت می آید ؟!
زمانی که روی قصه کار می کردم ، یک مستند راجع به کشتار دسته جمعی سال ۱۹۶۱ پاریس دیدم که تاثیر بسیار زیادی روی من گذاشت . آن را نسبت به سن دانیل آوتیل محاسبه کردم چون که نقش را برای او می نوشتم ، و عالی از آب درآمد . کار سرنوشت بود که فیلم وابستگی سیاسی اش را فراتر از ماجرای آن دو مرد به دست آورد ، و این حقیقت دارد که نقاط تاریکی در گوشه و کنار تاریخ هر کشور یا فرهنگ یافت می شود . به من پیشنهاد شد که فیلم را در آمریکا بازسازی کنم ولی واقعا علاقه ای نداشتم این کار را بکنم .

پس اگر اشتباه نکنم ، بزرگترین دغدغه شما ، شخصیت ها هستند.

دقیقا ، و آن تنها چیزی است که درباره اش چیزی می دانم . هیچ وقت قصد ساختن فیلمی سیاسی ندارم و امیدوارم فیلم هایم موجب باز تاب باشند و خاصیت روشن کردن و آشکار کردن داشته باشند و تاثیر سیاسی هم داشته باشند . ولی همچنان ، از فیلم هایی که درون مایه ی سیاسی دارند متنفرم! چون باور دارم که قصدشان دغلکاری است ، تا مخاطب را با ایدئولوژی های خلاقشان متقاعد کنند ، در هر حال ، از نظر هنری اصلا جالب نیستند . من همیشه میگویم که اگر چیزی به یک برداشت دقیق و واضح کاهش پیدا کند ، از نظر هنری مرده است . اگر یک برداشت یا نگاه ، در خودش چیزی را حبس کند ، پس همه چیز حل شده است. شاید به همین خاطر است که من نمی توانم خلاصه ای از چیزی بنویسم . واقعا نمی توانم! اگر می توانستم خلاصه ی یک فیلم را در سه خط جای دهم دیگر نیازی به ساختنش نداشتم . آن موقع یک ژورنالیست می شدم و وارد هسته و درون آن سه جمله میشدم و خوانندگانم هم مسلما

می دانستند که قضیه از چه قرار است . همین . ولی به نظرم اصلا جالب نخواهد بود . ببینید ، زندگی ، به خودی خود وسیله ای است برای هنر . شما هدف گذاری می کنید که یک دنیای موازی در رمان یا نوشته تان بسازید .چیزی که واقعا مخاطب را شیفته و درگیر می کند، قصه ایست که درمیان شخصیت ها و قصه آشکار میشود . مطمئنا برای کسی با اعتقاداتی سیاسی کارتان جذاب خواهد بود . به عنوان مثال سلین ، یک راست گرای شدیدا افراطی بود و این را به وضوح در کارهایش می شد دید . هزاران مثال دیگر وجود دارد ، چه برای چپ ، چه برای راست. در آکادمی ، همیشه درباره ی فیلم های پروپاگاندستیک (تبلیغاتی) سخنرانی می کنم تا دانشجویانم را برای عملکرد به خصوصشان نسبت به این موضوع حساس کنم . در فیلم های من ، عوامل سیاسی به شکل زیر پوستی صورت میپذیرند و هیچ وقت قصدم بر این نبوده است که بخواهم مستقیما بگویم که ببینید! از این موضوع دارم حرف میزنم . هدف من ، روشی انسان گرایانه است ، که با مخاطبم وارد بحث بشوم و او را به فکر کردن وادار کنم . چیز زیادی از هنرهای دراماتیک بدست نخواهی آورد ، و صادقانه ، نمی دانم چه چیزی بیشتر از این می توان بدست آورد.

شما اغلب شخصیت های مودب و از طبقه ی بورژوا را به تصویر می کشید ، که اکثرشان هنرمند هستند ، موزیسین یا نقاش یا منتقد ادبی و در کل اشخاصی که مدعی حساسیت هستند . شما اینجور حساس های فکری را جوری به تصویر می کشید که گویا خود را برای فرار از واقعیت ها به نا بینایی زده اند . فراتر از بحث های سیاسی ، آیا در شما گرایشی جامعه شناسانه وجود دارد که باعث می شود اهالی طبقه بورژوا را به اختصاص مورد تحلیل قرار می دهید؟

این به شکلی خودکار حقیقت دارد . من خودم از طبقه ی بورژوا هستم و با آن آشنایی کامل دارم. من فقط از چیز هایی می نویسم که آن ها را درونم حس کرده باشم و با آن ها آشنا باشم. من هیچ گاه فیلمی درباره ی یک کارگر بندرگاه نخواهم ساخت ، چون که هیچ درونبینی و آگاهی ای نسبت به روانشناسی اش ندارم . من نمی توانم راجع به موضوعاتی فیلم بسازم که نسبت بهشان غریبه ام . دغدغه ی من مشکلات و درد های مشترک انسان هاست ، اتفاقات روزمره ی زندگی مان . همیشه اولین دغدغه ی من این بوده که مردم چگونه به یک دیگر تکیه می کنند و در کل ، همین گرایش و دلبستگی هنری را در من ساخته است .

یعنی فکر می کنید که پیش زمینه و تجربه ی یک نفر همیشه مفید واقع می شود؟ همیشه لازم است؟

تا به حال هیچ نتیجه ی خوبی از صحبت های کسانی که نمی دانند راجع به چه حرف می زنند نگرفته ام . راجع به افغانستان حرف می زنند ، راجع به کودکان آفریقایی، ولی در آخر تنها چیزی را می دانند که در تلویزیون دیده اند یا در روزنامه مطالعه کرده اند ، و همچنان وانمود می کنند (حتی به خودشان) که چیزی که می گویند درست است . ولی اینها محمل است . من متقاعد هستم که از هرچیزی اطلاع ندارم، به غیر از اتفاقات پیرامونم و تجربیاتی که تا به حال در زندگی ام کسب کرده ام . این ها تنها چیزهایی هستند که می توانم به آنها تکیه کنم . هر چیز دیگری فقط تظاهر و یا لاف است . تظاهر به دانا بودن بدون هیچ تفکری عمیق . مطمئنا من فقط از چیز هایی که برایم اتفاق افتاده اند نمی نویسم ، گاها این کار را کرده ام البته ، ولی حداقل سعی می کنم داستان هایی خلق کنم که بتوانم با آنها همذات پنداری کنم و خود را باهاشان تداعی کنم .

در حینی که دانشجویان من ، سراغ خطرناک ترین و اندوه آور ترین مباحث می روند . قربانی کردن دسته جمعی یکی از آن مباحث است! همیشه به آنها می گویم بس کنید! شما نمی دانید که راجع به چه چیزی صحبت می کنید ، فقط از گفته ها و شنیده های دیگران در ذهن خود دارید و کسانی که به چشم خود دیده اند ، بسیار بهتر از شما راجع بهش صحبت کرده اند . سعی کنید چیزی خلق کنید که از تجربیات خودتان نشات بگیرد و از فکر خودتان ریشه پیدا کند . فقط آن زمان است که آن مطلب شانس کوچکی در مورد توجه قرار گرفتن پیدا می کند . و اتفاقا به همین دلیل است که در این دوره و زمان، فیلم هایی که محصول کشور های توسعه یافته اند بسیار جالب تر و جذاب تر از ساخته های ما هستند . این فیلم ها تجربیاتی اصیل و کاملا واقعی را به تصویر میکشند و ریشه در احساساتی واقعی دارند . در حالی که ما (مخاطبین) به دسته دوم یا دسته سوم بودنشان فقط اهمیت می دهیم در حالی که کاملا واقعیت درونشان را حس می کنیم . به عنوان یک مخاطب ، میتوانی لذت و شور و یا یاس و نا امیدی را در یک سکانس حس کنی . هر کدام از ما ، در دنیای کوچکمان زندگی را سپری می کنیم که احتمال تجربه کردن خطر بسیار بسیار کم است . برای همین است که صنعت فیلم در چنین جهانی در چنین چرخه و شرایطی است . تغییرات خیلی زیاد است . و ما توانایی نمایش دادن تجربیاتمان را نداریم ، چون که آنقدری که باید ، تجربه نمی کنیم . در ساده ترین و اولیه ترین مرحله ، تمامی دغدغه هایمان مادیات و خواستار های جنسی است . واقعا چیز زیادی در زندگی هایمان وجود ندارد .

فکر نمیکنید که با ارزش باشد اگر راجع به مادیات و خواستار های جنسی به شکلی بنویسید که تجربه هایمان را به دنیا ی واقعی بیاورد . شاید همین دلیل ستیزه جویی ماست ، در نیو یورک ، وین یا برلین .

با تمام جان و دل با آن موافقم.

به نظرم می رسد که در میان آثارتان، فیلم عشق نشان گر یک تغییر جهت اساسی است . اگر در گذشته فیلم هایتان راجع به مشکلات روابط و ستمگری بود ، عشق بهترین گزینه برای نام بردن از تفاوت است . چیزی را نشان می دهد که بیانگر عواطفی واقعی و معنا ی واقعی دوست داشتن است .

ما همچنان در جامعه مشکلات روابط داریم . در میان پدر و دختر . ولی در مورد یک زوج یا یک زن و شوهر ، توانستم یک مورد فوق العاده بسازم . آنها عمیقا یکدیگر را دوست دارند و بیش از پنجاه سال برای هم احترام قائل بوده اند و به هم نزدیک بوده اند ، که این موضوع ، کم پیش می آید ولی به آن نیاز داشتم تا پرچم داستان را بالا ببرم . باید به شکلی در می آمدند که بیننده پیش خودش بگوید : "وای! یعنی می شود برای من هم چنین چیزی اتفاق بیافتد؟ ". از یک دیدگاه دراماتورژی این بسیار لازم بود . می توانستم این فیلم را در شرایطی سخت ، بدون ضمانت مالی مورد نیاز بسازم ولی خب ، در آن صورت نتیجه ی کار کاملا متفاوت می شد. شخصیت های عشق فرهنگی بالا دارند. راحت زندگی می کنند، با دوستانشان به کنسرت می روند. می خواستم این فیلم راجع به پایان زندگی سخن بگوید بدون اینکه یک درام اجتماعی باشد. برای این که اهمیتی ندارد که چه اندازه فرهنگت بالاست ، یا چقدر ثروت داری ،در آخر اگر مریض احوال باشی و نزدیک به رفتن ، اوقات خوشی را سپری نخواهی کرد ، نکته ی اصلی قصه ی این فیلم همین است . برایم سوال بود که بدانم ، چگونه با مریضی و درد کشیدن شخصی که خیلی دوست می دارید کنار خواهید آمد؟ موقعیتی بسیار غیر قابل تحمل است .

قبول دارید که عشق شخصی ترین فیلمتان است ؟

تمامی فیلم هایم ، مقداری شخصی هستند ، حتی اگر واضح و دقیق نباشد . باز هم می گویم، من قادر به بازگویی تجربیاتم هستم . من گناهکاران و قربانیان را نزد خودم نگه می دارم ، اما اگر بحث ما به این مورد به خصوص اشاره دارد ، بله ، این فیلم شخصی ترین فیلم من است . عمه ام ، که مرا بزرگ کرد ، در سن نود و سه سالگی خودکشی کرد ، یک سال قبلش هم اقدام به خودکشی کرده بود . آن موقع حتی از من پرسید که آیا لحظه ای که قرص ها را می خورد، دستانش را نگه میدارم یا نه ، که من این کار را انجام ندادم ، چون عواقب خوشی نداشت، ارتکاب جرم محسوب می شد و فکر میکنم زندان هم جای قشنگی نیست ، و نه فقط این ، بلکه وارث ملکش هم من بودم . در حقیقت خیالم آسوده بود که بهانه های خوبی داشتم ، چون توانش را نداشتم که در آن لحظه او را ببینم . اولین دفعه ای که اقدام به خودکشی کرد ، قرص خورد و من به موقع از راه رسیدم و او را به بیمارستان بردم . پس از دو روز به هوش آمد . کنارش نشسته بودم که به من گفت : "خدایا! برای چی باید مرا نجات می دادی؟ برای چی باید این کار را می کردی؟". دفعه ی دوم ، زمانی اقدام کرد که من برای جشنواره ای از خانه رفته بودم . بار دوم موفق به خودکشی شد ، تفاوت در فیلم این است . من چیزی پیچیده تر را به تصویر کشیدم ، من چه کار می کردم اگر دیگر نمی توانستم با او ارتباطی برقرار کنم؟

چیزی که واقعا درباره ی این فیلم تکان دهنده است ، این است که مریضی زن ، قدرت تکلم را از او گرفته ولی همچنان یک ارتباطی بینشان وجود دارد که فراتر از صحبت کردن است . به نظرم مرد همچنان به عهد و قولش پایبند است ، به عهدی که هر دویشان به آن پایبند بودند ، ولی این تنها یک حق انتخاب از میان همه است .

قطعا همین طور است ، همان طور که راجع به فیلم های من ، نقد ها و بررسی ها و مطالعات مختلفی وجود دارد ، بعضی ها می گفتند که مرد ، همسرش را از روی دلسوزی و ترحم کشت خیلی ها می گفتند برای مرد خیلی زیاد و سخت بود ، زندگی برای ما به آن سادگی نیست که بخواهیم انگیزه ی نامبهم مرد را در پس تصمیمش ببینیم و درک کنیم . زندگی با پیچیدگی های بسیار و تناقض های بسیار تبدیل به یک چیستان شده است .

در میان دوستانم بار ها این موضوع را دیده ام ، که زمانی که کسی مراقب یک دوست بیمار و مریض احوال است ، بسیار برایش سخت میگذرد و روحش تکه تکه میشود ، خود شخص بیمار نه ، بلکه کسی که از او مراقبت می کند . اگر این روند ماه ها یا سالها ادامه پیدا کند ، آن افراد غیر قابل شناسایی خواهند شد ، چون که کسانی که برای یکی از عزیزانشان دلسوزی می کنند و در آن شرایط مراقبشان هستند ، زیر یک فشار روحی عظیم خرد می شوند . آن ها قسمت هایی بسیار تلخ و ناخوشایند از زندگی هستند که هیچ کاری برای تغییر دادنشان از دست ما آدم ها هم بر نمی آید .

و شما همچنان با حوصله در حال کند و کاو و بررسی در آن قسمت تلخ و ناخوشایند هستید.

هنر فیلم ، درام است ، و ماهیت و ذات درام ، درون ستیزی است . دو قالب دراماتیک وجود دارد، کمدی و تراژدی . در کمدی هم یک درون ستیزی وجود دارد ، و کمدی های خوب می توانند از یک تراژدی موثر تر باشند . فکر می کنم که وظیفه ی هنر های دراماتیک ، آشکار سازی درون ستیزی های قلبی ما برای وجود داشتن است ، و این از زمان یونان باستان پدیدار بوده . هرچه که معنای آثار یک شخص را می رساند ، سوالی است از نوع نگرش و نوع تفکر او . یک لیوان داریم که نیمه خالی ست و یک لیوان دیگر که نیمه پر است . من همیشه به آن لیوان نیمه خالی نگاه می کنم . من چشمی تیزبین برای ابعاد منفی همه چیز دارم .

با توجه به استحکام و انسجام و دقتی که در انتخاب موضوع دارید ، غافلگیر شدم وقتی در یکی از مصاحبه هایتان خواندم که گفته بودید که داستان باید نسبت به قالب در جایگاه ثانویه قرار داشته باشد .

چه یک فیلم بد باشد ، چه خوب ، به قالبش بستگی دارد . همه چیز یک داستان است . همان طور که قربانی کردن دسته جمعی یک قصه است ، رامپل استیلسکین (یک قصه ی بومی آلمانی) نیز یک قصه است . حال سوال اصلی این است که با آن چه کار می کنید؟ از قصه تان چه می خواهید در بیاورید و چگونه آن را بازگو می کنید . این فقط تعیین کننده ی نوع دریافت و پذیرفتن اثر است . یک زن برهنه ، یک زن برهنه است . اما زن برهنه ی ولاسکز با زن برهنه ی پیکاسو متفاوت است . قالب است که اثر هنری را تعیین می کند و از کار سرسری و سطحی و بی ارزش مشخصش می کند . هر کسی می تواند یک زن برهنه بکشد ، این موضوع در رابطه با تمامی هنرها صدق می کند . داستان نقشی الهام بخش دارد ، ولی به عنوان یک فاکتور قاطع از آن یاد نمی شود . به راحتی میتوان از موضوعات فوق العاده ، فیلمی افتضاح ساخت ، یا می توان فیلمی آنقدر خارق العاده از کافه ی مادربزرگ ساخت که همه را شیفته ی خودش بکند .

شما چگونه قالب خود را یافتید؟

قالبم من را پیدا کرد! فکر می کنم به هنگام کاهش هوش و حواس . همیشه افرادی که با حرارت زیاد صحبت میکنند و حرف هایشان کاملا شفاف است ، روی من تاثیر می گذارند . باهوش ترین افراد ، آن دسته هستند که توانایی بیان پیچیده ترین مباحث را به شکل آسان داشته باشند. جوری که پس از صحبتشان به سادگی مسئله پی ببریم . همیشه دلم میخواسته که اینجور باشم. مشکلی نیست اگر یک موضوع پیچیده باشد ، باید در تلاش برای یافتن واضح ترین راه ممکن برای قالب باشیم .

ولی در آثار شما این شفافیت تنها در سبک بصری و ساختار دقیق در کار حس میشود ، شما تقریبا روی امتناع از روایتی بودن پایان سر سخت هستید ، همیشه هم تفسیرات بی شماری در این باره وجود دارد .

بله ، ولی اگر قصه را با دقت تمام توضیح بدهی . ساختن فیلم هایی که جای تفسیر داشته باشند کمی سخت است ، و کاری است که من در فیلم های اخیرم انجام داده ام . بسیار آسان تر خواهد بود اگر جواب ها را در دست داشته باشیم . ماهیت داستان های اسرار آمیز همین است ، یک نفر به عنوان مجرم شناخته می شود سپس ماجرا به کلی پیچانده می شود و می فهمیم که مجرم کسی دیگر است . به عنوان یک بیننده ، عصبانی می شوی ، چون احساس می کنی که تمام مدت دروغ شنیده ای و حسی افتضاح به تو دست می دهد . به عنوان یک کارگردان ، من حق دروغ گفتن ندارم . بلکه وظیفه ی من است تا این توضیحات و تفاسیر را ارائه دهم . تئوری های زیادی پیرامون فیلم هایم شنیده ام ، که اکثرشان درست بوده اند . قطعا به تلاش نیاز دارد ولی در آخر لذت به همراه دارد . اگر همه چیز مطلوب و عالی پیش می رفت و در آخر به یک پایان تمیز می رسیدیم، فکر نمیکنم نیازی به ساختن فیلم می بود . من از آثار چندلر بسیار مطالعه می کردم . او نویسنده ای خارق العاده است و آدم را سرگرم میکند ، ولی واقعا از ۲۰-۳۰ صفحه ی آخر کتاب هایش سر در نمی آوری . خواب ابدی را در نظر بگیرید ، که از رویش فیلمی نوآر ساختند ، وقتی از چندلر پرسیدند که در آخر چه اتفاقی افتاد ؟ در جواب گفت :" خودم هم نمیدانم !".

حاضرم سر پول زیادی شرط ببندم که اگر کسی این سوال را از شما می پرسید ، شما هم همین جواب را میدادید!

صد در صد ! همیشه تفسیرات و توضیحات متعددی وجود دارد چون که من میخواهم به بیننده حق انتخاب بدهم! سعی من بر این است که بیننده را فعال کنم و به فکر کردن وادارش کنم . من قصه هایم را نسبتا گسترده ارائه میدهم تا بیننده را مجبور کنم که بتواند افکار و نظرات خودش را هم دخالت بدهد . همچنین این روش ، روشی بسیار محترمانه است برای مخاطب . وقتی در جایگاه یک خواننده یا بیننده قرار می گیرم ، از مطالعه یا تماشای فیلم ها و کتاب هایی که می خواهند بفهمانند که جهان و زندگی چگونه اند ، خودداری می کنم . چون مرا به حد مرگ خسته می کند . همیشه شایستگی زیادی در فیلم ها و کتاب هایی یافتم که مرا به فکر فرو برده اند یا گیجم کرده اند و برایم سوال ایجاد کرده اند و ذهنم را شدیدا به خود مشغول کرده اند ، بدون تجویز جواب ها . حسی بسیار عالی است وقتی می بینم مغزم وارد عمل شده و در تکاپو است . بسیار برایم لذت بخش است . و چیزی است که برای فیلم های خودم می خواهم.

برای شما ممکن است تلاش در قبال فعال سازی ذهن مخاطب ، به علت احترامی باشد که برایشان قائل هستید . ولی همچنان مثل یک دست کاری ماهرانه میماند .

اوه! بسیار خب ، یک دست کاری ماهرانه است .

شما نقل قول معروف « گودارد » را تغییر دادید و گفتید :" فیلم ، یعنی ۲۴ بار دروغگویی در یک ثانیه ."

فیلم ، قطعا ، همیشه یک دروغ است . هیچوقت حقیقت را نمی گوید ، ولی فیلم بیشتر از هر قالب هنری دیگر اثر گذاری نگریستن به چیزی حقیقی را می رساند .

در مورد یک نزدیکی واقع گرایانه ، مثل خودتان ، کاملا صدق میکند .

بله دقیقا ، ولی واقعیتی که من می رسانم ، به شکل محضی دست ساز و مصنوعی ست . قطعا «واقعیت» وجود ندارد . واقعیت وابسته به فیلم از طریق خیال باطل و وهم شکل می پذیرد و به کار می افتد . و بیننده برای همان وهم است که بلیط سینما را خریداری می کند . او را از موقعیت تجربه کردن اتفاقاتی که نمی تواند و نمیخواهد آن ها را تجربه کند بهره مند می سازد (البته در یک صندلی گرم و نرم) . و در پایان ، آزاد است که سالن را ترک کند. یک جور عهد و پیمان بین مخاطب و کارگردان وجود دارد ، یا بین محصول و مخاطب . ولی در آخر برای فیلم، قابل عرضه است .

در دوره ای زندگی می کنیم که رسانه ، همه گیر است و بد نیست که در مخاطب تردید ایجاد کنیم . این ، کاری است که حداقل من انجام داده ام . فقط فیلم های بد، جواب ها و توضیحات و توجیهاتی به همراه دارند . زندگی واقعی متفاوت است ، به من بگو که چه از همسایه هایت می دانی؟ شاید یک سری مسائل ناچیز و جزئی ، ولی من مطمئنم که نمی دانی چه نوع بینش و تفکری دارند . ولی تا نام هر مولر به گوشت میخورد ، به وجد می آیی و حیرت زده می شوی. برای چه حیرت زده می شوی؟ تو که هیچی از او و نوع بینش و تفکرش نمی دانی . ما حتی آنقدر که باید هم از خودمان نمی دانیم . وقتی که از دوره ی نازی ها در آلمان و اتریش صحبت می کنیم ، خیلی ها سریعا مدعی می شوند که : « اگر من جایشان بودم همچین کاری نمی کردم» . چگونه می توانیم این حرف را بزنیم وقتی اصلا آنجا نبوده ایم؟ همه ما توانمند انجام دادن هر کاری هستیم . تنها به موقعیت درست نیازمندیم . و همین ذات و ماهیت کار من است ، آشکارسازی این که ما چقدر کم می دانیم و باعث کسر اعتماد و بی اعتمادی هرچیزی تحت عنوان واقعیت و دانش در این حکومت استبدادی رسانه می شویم .

خواهشا بپذیرید که دارید معلم مآبانه رفتار می کنید .

نه ، معلم مآبانه رفتار نمیکنم ، ولی این که می بینم جهان این شکلی ست و من بی قدرت و ضعیف هستم عصبانی ام می کند . من نظراتم را از طریق کارم به میان می گذارم ، ولی نه به این خاطر که بخواهم کسی را تغییر بدهم ، چون نمی دانم به چه چیزی باید تغییرشان بدهم . من تنها درد ها و غصه های خودم را دارم تا به اشتراک بگذارم و تنها همین از من بر می آید .

در میان فیلم هایتان ، به نظر می رسد «بازی های خنده دار» بیشتر از همه آن بی اعتمادی که آشکارا ازش صحبت می کردید را القا می کند .

به شدت این کار را می کند . من قصد ندارم که مردم را عصبانی کنم ، ولی با **بازی های خنده دار**، این کار را کردم . این فیلم حاصل مستقیم عصبانیتم نسبت به بیننده هایی بود که هر چیزی را می پذیرند تا زمانی که خوب فروش می رود . فقط میخواستم متوجه بشوند که چقدر آسان گول می خورند . در هر حال اشتباه نکنید ، **بازی های خنده دار** تنها بخش کوچکی از کارنامه ی کاری من می باشد ، حتی اگر تحریک آمیز ترین باشد . نمی خواهم وانمود کنم که از این برانگیزش لذت نبردم ، ولی خب اینجور آدمی نیستم . در هر حال ، هیچ کاری به اندازه ی ریاکاری من را عصبی نمی کند . افراد زیادی بودند در سالن که تا پایان به تماشا نشستند و در آخر اعترا ض کردند که : آبرو ریزی بود! افتضاح بود و غیره ... می خواهم ازشان بپرسم ، اگر این جوری ست، پس چرا تا آخرین لحظه در سالن بودید؟ چرا سالن را ترک نکردید ؟ من میدانم چرا! چون از خشونت لذت می برید و به همین خاطر ماندید . اگر کسی واقعا می گفت که فیلم

افتضاح بود و سالن را ترک می کرد ، دستش را می فشاردم و به او تبریک می گفتم و حق را به او می دادم چون اگر خودم هم جایش بودم همین کار را می کردم و از سالن بیرون می رفتم . سالو یا ۱۲۰ روز در سودوم ، اثر پازولینی را دیده اید؟

خوشبختانه خیر ، بازی های مسخره از حد من بیشتر بود .

چهل سال پیش ، نقطه ای کلیدی در کار من به عنوان یک مخاطب بود . **سالو** شباهتی به **بازی های خنده دار** ندارد . **بازی های خنده دار** به علت بدبینی بی رحمانه اش بسیار غیر قابل تحمل است ، من خیلی خشونت فیزیکی را به تصویر نمی کشم . ولی در **سالو** ، آدم هایی با دست و پای بسته و قلاده به گردن می بینیم که با نان هایی که از پونز پر شده اند تغذیه میشوند و در حینی که از دهانشان خون سرازیر است ، شکنجه گرشان در حال پختن مدفوع است تا به خوردشان بدهد . این بسیار بسیار غیر قابل تحمل است . و پازولینی همه چیز را نشان می دهد. بعد از تماشای آن فیلم ، تا چند روز گیج و مبهوت بودم . ولی فهمیدم که سالو ، کاریست که میتوان در سینما انجام داد . به نظر من ، آن فیلمی است که خشونت واقعی را به تصویر کشیده. تمامی « فیلم های اکشن » فقط جنبه ی تماشایی دارند و خشونت در آنها همچون کالای مصرفی ست. ممکن است کمی وحشتناک باشند ، ولی تو را سر حال می آورند وبه تو لذت می بخشند ، **سالو**، به هیچ عنوان به تو حال نمی دهد ، بلکه حالت را هم می گیرد . دل درد می آورد . **بازی های خنده دار** یک جور مکمل برای **سالو** است ، من سعی کردم که خشونت را به نوعی دیگر به نمایش بگذارم ، با زمینه و ساختاری خود منعکس و مهیج که خشونت فیزیکی را نشان ندهد و فقط از طریق ستم گری و بی رحمی روانشناسانه عمل کند .

وقتی که فیلم را در آمریکا باز سازی کردید، چرا تصمیم گرفتید که عینا نسخه اصلی را کپی کنید؟

به این علت عینا کپی کردم چون که چیزی نمانده بود که بخواهم به نسخه اتریشی اضافه کنم . و واقعا برای بازیگرانم سخت بود. من از اول فکر یک نسخه ی آمریکایی اش را در سر داشتم چون می دانستم که در آمریکا موفق خواهد بود. ولی فیلم فقط به سینما های فیلم های هنری رسید و مخاطبین سینماهای اصلی از فیلم دور ماندند. نا امید شده بودم. این گونه بود که، در جشنواره ی کن با تهیه کننده ای در حال صحبت بودم که به من پیشنهاد بازسازی فیلم را ، با ستاره های هالیوود در آمریکا داد. با خودم فکر کردم و دیدم که چنان پیشنهاد بدی هم نیست . تصویری که من از **بازی های خنده دار** داشتم ، یک اسب تروی بود که می توانستم با آن به زادگاه فیلم های خشن بروم . به من گفتند که برای موافقت با ما به چه چیزی نیاز دارید؟ به سادگی گفتم نائومی واتس ! بازی اش را در **جاده مالهالند** دیده بودم و فکر کردم برای **بازی های خنده دار** عالی باشد . این عملی شد ولی بخش یاخت فیلم سخت بود . در ضمن، انگلیسی زبانی نیست که بتوانم به شکل خودجوش و با اختیار خودم صحبت کنم و واقعا سخت بود که ندانم در اطرافم چه می گذرد . من روی کنترل کردن حساسم. کنترل باید دست من باشد و باید همه چیز را بدانم . و الان هم درصدد ساختن فیلمی دیگر هستم که در آمریکا ساخته خواهد شد . می دانم ، فکر کنم یک مازوخیست هستم و خود آزاری دارم !

یا به قولی ، یک سادیست . دوست دارم در مورد روند کارتان با بازیگران بدانم. آیا جا برای بحث و بداهه گویی برایشان می گذارید یا از آن دسته کارگردان هایی هستید که متکی به قوانینتان هستید؟

من می نشینم ، و با دقت استوری بورد می کشم ، ممکن است زیبا نباشند ، ولی در آخر ۹۵٪ از فیلم درست مثل آنهاست . و مشخصا گاهی اوقات تغییراتی در صورت امکان صورت می گیرد. اگر ببینم بازیگر با بیان جمله ای مشکل دارد ، سعی می کنم جمله ای جایگزین پیدا کنم و کارش را راحت کنم ، مطمئنا اگر جمله ی اصلی را بگوید راضی تر خواهم بود ، ولی خب استثنا پیش می آید .

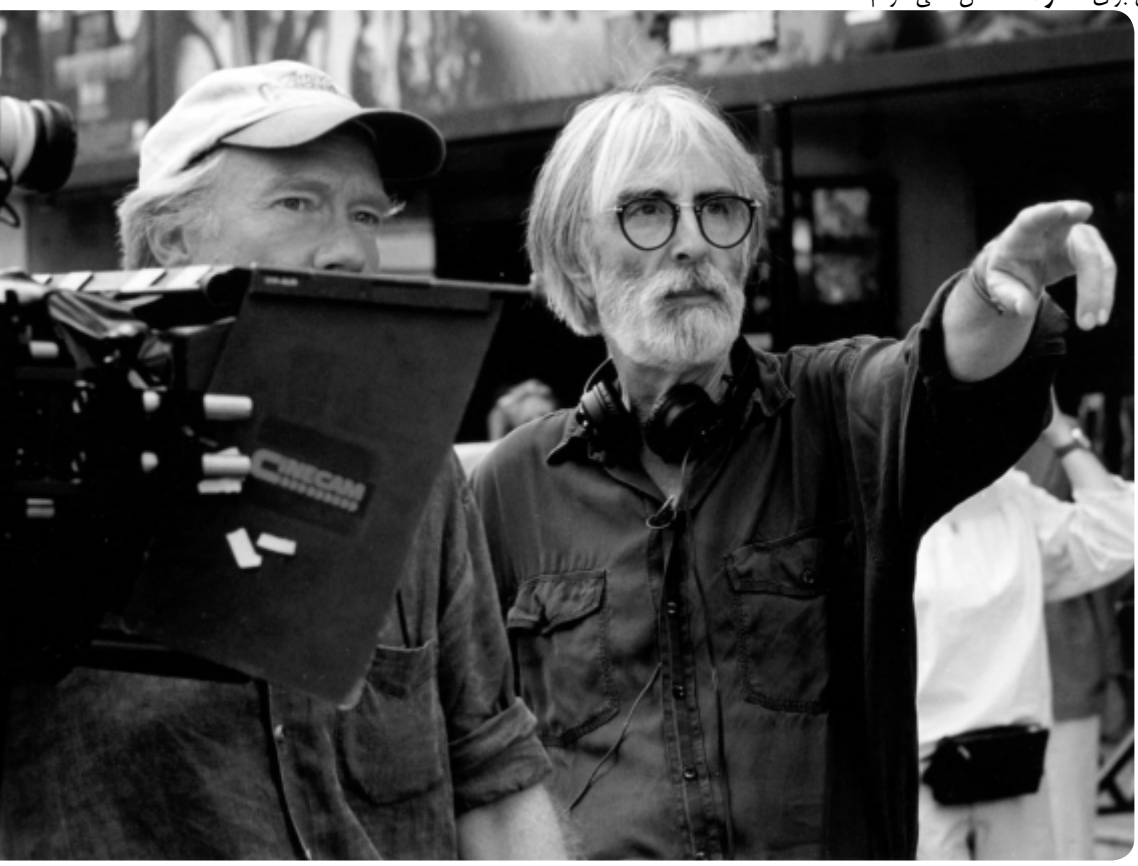
بسیاری از افراد دوست دارند بداهه گویی کنند و من متنفرم! کار های من با بداهه گویی همخوانی ندارد . یک قالب محکم و دقیق مثل قالب من ، با بداهه گویی به جایی نمی رسد. در حین کشیدن استوری بورد ها ، به شدت به قالب کار فکر می کنم و به همین دلیل ، روند کشیدن استوری بورد و انتخاب لوکیشن و بازیگران ، به اندازه ی روند ساخت فیلم به طول می انجامد .

حکایتی وجود دارد که می گوید ، یک بار ژولیت بینوش می خواسته کمی بیشتر درباره ی یک شخصیت بداند و شما در جواب به او گفته اید :" فقط من می دانم که در داستان فیلمنامه چه خبر است!"

نه تنها اینجور گفتم ، بلکه گفتم که میانه ی خوبی با نویسنده ندارم و شماره اش را هم ندارم که تماس بگیرم و بپرسم . و یک بار هم می خواست بداند که که در گذشته ، چه اتفاقی برای شخصیتش افتاده است ، در جواب گفتم که خیلی وقت است با نویسنده قطع رابطه کرده ام . او لبخندی پر از حرص و عصبانیت زد و رفت .

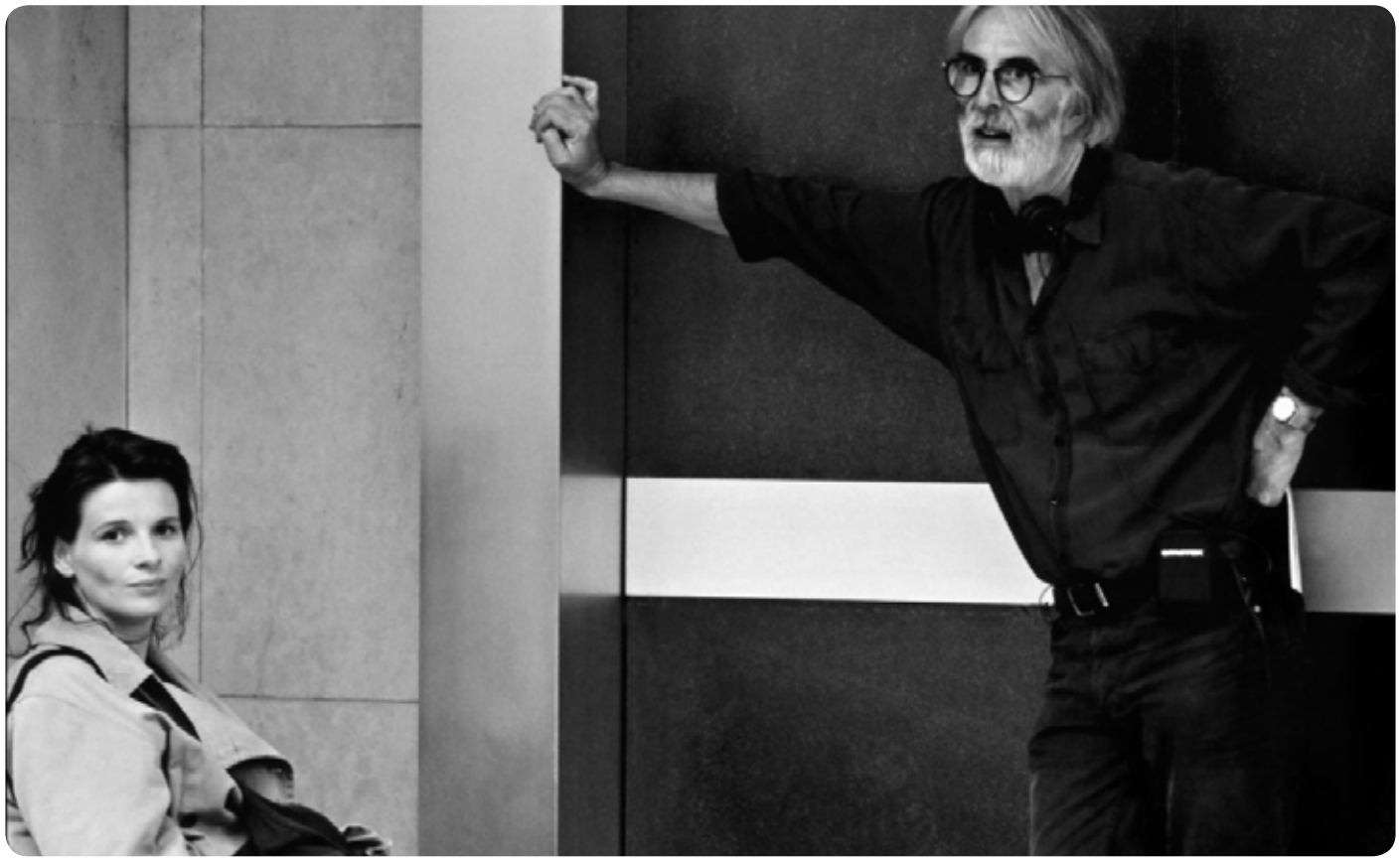
آیا بازیگرانتان از شما میترسند؟

فکر نمی کنم ، چون اگر می ترسیدند ، برای همکاری دوباره باز نمی گشتند . ولی این را می دانم که شاید آن ها هم مازوخیست هستند! برای من ، بازیگر ها از اهمیت منحصر به



فردی برخوردارند. بازیگران موجوداتی دارای ظرافت و حساسیت هستند . و باید با آن ها خوب تا کرد . من ممکن است سرسخت باشم ، ولی بازیگرانم را میپرستم . کم پیش آمده که سر بازیگری داد زده باشم . در بادن بادن آموختم که به سکوت مطلق احتیاج داری . وقتی در اتاقی در حال فیلم برداری هستی ، باید خاطرت جمع باشد که همه دهانشان را بسته اند . در غیر این صورت چنان بد خلقی میکنم که کار نیم ساعت به تاخیر بیافتد . در روز دوم یا سوم این اتفاق می افتد . بقیه ی حاضرین باید بدانند که هیچی نیستند و باید فرش قرمز را برای بازیگران پهن بکنند . بازیگران من اجراهایی بی نظیر ارائه می دهند ، شاید یکی از دلایلش این باشد که مورد احترام قرار می گیرند . این به این معنی نیست که حق دارند جوری که می خواهند یک شخصیت را زنده کنند . اگر بازیگری قادر به بازی نباشد ، راه حل پیدا می کنم، اگر نخواهد برایم مهم نیست .

یکی دیگر از عوامل مستمر در کارتان ، موسیقی ست ، طریق استفاده تان



نه، بلکه انتخابتان . شوبرت به عنوان مثال یک مشخصه ی همیشگی است . توضیح می دهید؟ چه چیزی پشتش است؟

چیز به خصوصی پشتش نیست ، فقط این که به شدت به موتسارت و شوبرت علاقه مند هستم، موسیقی شان را می شناسم و دوست می دارم و همینطور مخاطبین . و من موسیقی را برای قصه استفاده می کنم به همین دلیل است که کارهایم موسیقی متن ندارند . چون آثار من رئالیست یا واقع گرایانه هستند و هیچ موسیقی هماهنگ با واقعیتی وجود ندارد . اگر یک فیلم مربوط به زندگی روزمره ی یک موزیسین باشد ، مثل **عشق** و **معلم پیانو** ، قطعا از موسیقی استفاده خواهم کرد . همچنین باعث شادکامی می شود که برای انتخاب موسیقی ، کلکسیونم را زیر و رو کنم تا به قطعه ی مناسب دست پیدا کنم . موسیقی کلاسیک مناسب یک فیلم نیست ، چون که بسیار انعطاف ناپذیرانه ساخته شده . ولی یک سری قطعات کوتاه شوبرت مناسب هستند و به خوبی روی روند قصه جای می گیرند .

برای **قاره هفتم** برنده ی جایزه ی بهترین انتخاب موسیقی شدم . سکانسی که پدر خانواده در حال فروختن ماشین است ، پیش از آن که همگی با هم دست به خودکشی بزنند ، صدای ویلن برگ به گوش می رسد . در آن فیلم از آثار برگ و باخ استفاده کردم . در بسیاری از سکانس ها صدای ویلن برگ به خوبی شنیده می شود .

همیشه گفته ام که موسیقی ، ملکه ی هنرهاست . موسیقی در قالب و محتوا برابر است . اگر حق انتخاب برای یک استعداد مادر زادی داشتم ، قطعا موسیقی را انتخاب میکردم . ولی استعداد هایم برای موسیقی کافی نبودند .

یک نفر از کجا میداند که استعدادش در یک چیز کافیست یا نه؟ آیا تا به حال توسط تردید به کارتان مورد حمله ی فکری قرار گرفته اید ؟

صحیح است ، یک خطر بزرگ در ندانستن وحدت کارت همیشه تهدیدت می کند . همیشه نفر آخری هستی که می دانی . این در مورد افرادی که در قله ی موفقیتشان ناگهان توقف می کنند هم صدق می کند . همه پشت سرشان حرف می زنند ولی خودشان پذیرفته اند که بر فراز قله قرار گرفته اند . من هم گاهی اوقات فکر می کنم که شاید همه می دانند که دوره ی من سر آمده و رویشان نمی شود بگویند یا این که جرات ندارند . مهم نیست که چه کسی هستی ، قضاوت کردن کار خود ، در هر حال سخت است . اگر موفق هستی ، ممکن است مردم با تو روراست نباشند . همسرم بی نظیر است ! هیچ احترامی برای کار من قائل نیست! فیلمنامه ای را می دهم که مطالعه کند و نظر بدهد و بعد از ورق زدن چند صفحه می گوید که بسیار خسته کننده است . و این گرانبهاست .

یکی از بازیگران محبوبم ، یکی از جملات بکت را به سبک خودش تغییر داده بود و دائما تکرارش می کرد : "خراب کن ، دوباره خراب کن ، بهتر خراب کن!" فکر می کنم حیرت آور باشد که یک بازیگر پر آوازه این را بگوید . هر هنرمند باید این جمله را روی دیوار میخکوب بکند ، چون حقیقت روزمره ی زندگی ما آدم هاست . وقتی که جوانی ، این طور فکر نمی کنی ، فکر می کنی که باید همه چیز را به شکل ۱۰۰٪ انجام بدهی . در صورتی که پیر شدن برعکسش را به تو ثابت می کند ، به تو ثابت می کند که هر چیزی را هم نباید تماما انجام داد .

وقتی تئاتر دون ژووانی را کارگردانی کردم ، که کاری موفق بود . و خودم را بسیار پایین تر از کیفیت موسیقی موتسارت می دیدم . در بهترین موقع ، به بهترین شکل ممکن خرابی پیش می آید . کارگردانی موتسارت یک تلاش مازوخیستیک یا خود آزارانه است . در حینی که راجع به بتهوون این گونه نیست . خواستار و طلبیدن تو از خودت ، هنگامی افزایش می یابد که کیفیت کارت هم ارتقا یابد .

اگر خواستار و طلبیدن از خودتان افزایش یافته ، نسبت به فیلم های اولیه تان چه حسی دارید؟ دوست دارید چیزی را تغییر دهید یا بهتر کنید؟

فیلم های اولیه ام را تنها زمانی می بینم که مجبورم ، در جشنواره ای یا جای به خصوصی، در غیر این صورت ترجیح می دهم اصلا نبینمشان چون اصلا برایم جالب نیستند .

هیچ کارگردانی در جهان وجود ندارد که روی عیوب و اشکالات خودش در آثار قدیمی اش حساس نباشد . نمی گویم که از آثار قدیمی ام خجالت زده ام یا ازشان متنفرم، ولی اشتباهات و سهل انگاری هایی از روی بی تجربگی درشان وجود دارد که کمی اذیتم می کند . درست مثل یک موزیسین یا خواننده ، یک خواننده صدای خودش آزارش میدهد چون هیچ وقت به شکلی که باید و خودش می خواهد ، نمی خواند .

پس اگر تنها حق انتخابتان به زیبایی خراب کردن است ، تا کی ادامه میدهید؟ تصمیم ندارید بازنشسته شوید؟

هیچ قصدی برای ادامه ندادن و رها کردن ندارم . چون نمی دانم با زندگی ام چه کار کنم. هر کس که در مورد این کار جدی باشد و تا وقتی مجبور نباشد به باز نشستگی فکر نمی کند . دو چیز در زندگی من وجود دارد ، شریک زندگی ام و کارم . هر چیز دیگری یک علاقه و دلبستگی ساده و پیرامونی است . تحت ساختاری که من زندگی ام را بنا کرده ام، باید کارم را انجام بدهم و این تنها چیزیست که اهمیت دارد .