

گروتن فلد؛ کشفی به بلندای تار کوفسکی

مستندهای خارجی دومین جشنواره سینما حقیقت

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : مردادماه ۱۳۸۷

همچون هر عرصه دیگر نوجویی و تجربه گرایی، سینمای مستند و تفکری که نسبت به آن رواج دارد، در کشور ما هنوز با چارچوب های سخت و تثبیت شده ای همراه است که عبور از آنها اگر نه محال، دست کم بسیار دشوار می نماید. مباحث اخلاقی و یکسر غیرسینمایی یکی دو سال پیش این عرصه که بر سر رفتار فیلم تهران انار ندارد با مصاحبه شونداگانش درگرفت (که به جای استفاده از کلام خود آنها در مصاحبه ها، حرف هایشان را با لحن مطلوب خود در گفتارمتن باز می گفت و در عوض، تصاویر ثابت و صامتی از آنها با ژست های پیش یا پس از مصاحبه نشان می داد) یا جدل هایی که همواره در میان مستندسازان حاضر در یک جشنواره داخلی بر سر مستند بودن یا نبودن فیلمی که عناصرش چیدمان شده در می گیرد (از جمله در جشنواره مستند کیش در مورد فیلم همسران حاج عباس محسن عبدالوهاب) تنها نمونه هایی دم دست اند که از احتیاط های مرسوم و فاصله موجود نسبت به افق های لایتناهی تجربه گری در عرصه مستند خبر می دهند.

جشنواره سینما حقیقت برخلاف جشنواره های قدیمی تر و مشهورتر این اطراف، عنوان «بین المللی» را تنها یدک نمی کشد و می کوشد تصویری واقعی و همه جانبه از پدیده ها و جریان های مهم روز حیطه اختصاصی خود یعنی مستندسازی در جهان ارائه دهد؛ و گواش فیلم های حاضر در آن است که در ادامه خواهد آمد.

انیمیشن در فیلم مستند

یکی از گرایش های خاصی که ممکن است در نگاه سستی حتی در تعارض با ذات و ماهیت سینمای مستند به نظر برسد، به کارگیری تصاویر انیمیشن در دل ساختار مستند است که قاعدتاً پیش از این هم نمونه هایی داشته، اما من در چند فیلم جدید این دوره این جشنواره به عنوان عنصری مشترک با آن مواجه شدم.

یکی از خلاقانه ترین کاربردهای انیمیشن که در یکی از بهترین فیلم های دومین جشنواره سینماحقیقت، بخش عمده ای از کل طول زمانی کار را دربر می گرفت: فیلم فنلاندی **Learned by Heart** که دوستان خوش ذوق بخش بین الملل مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی آن را به دل آموخته ترجمه کرده بودند. فیلم درباره بخشی از تاریخ اروپاست که به گفته یکی از دو کارگردانش پایوی تاکالا که مهمان جشنواره بود، حتی برای برخی از اهالی اروپای غربی نیز گاه ناشناخته مانده است: وضعیت فنلاند در طول جنگ جهانی دوم و به ویژه، خاطرات نسلی که در آن سال ها کودکی اش را طی می کرده. تا این جا امکان دارد تصور کنیم با مستند متعارفی مواجهیم که در نهایت مقادیری به اطلاعات تاریخی و جغرافیای سیاسی مان می افزاید. اما پرهیز کامل فیلم از گفتار متن و روش تصویرسازی آن طوری است که عملاً آن را از ابعاد یک مستند اطلاع رسان صرف به قله یک فانتزی روانشناسانه درباره زیست و رشد یک نسل درگیر خاطرات و مخاطرات جنگ، ارتقا می دهد. تصاویر آرشیوی سیاه و سفید آن دوران با بریده عکس هایی که از یک دختر بچه در جایگاه بازیگر اصلی فیلم گرفته شده، در می آمیزند و عکس رنگی دخترک در دل آن عکس های قدیمی، به حرکت در می آید. بمباران ها، سخنرانی های سران متحدین که از رادیو پخش می شود، حضور بچه ها در مدرسه و ... همه به همین شیوه به تصویر در می آید. ارزش این تجربه و همخوانی اش با زمینه روایی فیلم زمانی آشکارتر می شود که بعد از اتمام جنگ نیز تأثیر و تداوم آن دوران را در زندگی همان دخترک که نوجوان شده، می بینیم. حالا او برای بزرگ شدن شتاب می کند و فیلم علاقه اش برای پوشیدن لباس های بزرگترها یا گردش او در اماکن عمومی مثل کافه و پارک را حتی با انیمیشن شدن تصویر خود دخترک نشان مان می دهد. هرچه او بیشتر از واقعیات نظامی سا آموزشی دوست نداشتنی اطرافش به نگاه رویاپرداز خود پناه می برد، تصاویر انیمیشن فیلم نیز بیشتر می شود. با این ساختار، دل آموخته به مستندی منحصر به فرد بدل شده است.

به دلایلی کم و بیش مشابه، فیلم خانه دور از خانه ساخته ماریکا وایسانن نیز از جان بخشی به عکس های یک دختر نوجوان در دل تصاویر نقاشی شده اتاق و خیابان و قطار استفاده می کند. این مستندی است درباره دختری که دارد حس و شرایطش را بعد از جدایی پدر و مادرش توصیف می کند و اتفاقاً برخلاف شعارهای کلیشه ای روانشناسی و تنظیم خانواده، از این بابت بسیار احساس رضایت دارد؛ چون در خانه پدرش یک اتاق و در خانه مادرش هم یک اتاق دیگر دارد و هر کدام می کوشد در بهتر سرویس دادن به او از دیگری پیش بیفتند! سرخوشی و طراوت تصاویر نقاشی شده پسزمینه و عکس های متحرک پیشزمینه، فیلم را همچون نگاهی که به موضوع بچه های طلاق دارد، از رنج و دلمردگی و افسردگی به سمت زیبایی و مهر و امیدواری می برد. در میان فیلم های دیگر جشنواره با موضوعات متفاوت نیز سه مستند شیکاگو، آشوب جهانی و عملیات بازگشت به خانه از انیمیشن در تصاویر خود بهره گرفته بودند و این حرکت ابداعی با خصلت خیال انگیزی که دارد، به روی جهان سنتی و مطلقاً واقع گرای مستند در تلقی اینجایی موجود نسبت به آن، درهای بزرگی می گشاید.

جای خلاقیت در مستند سیاسی

همچون هر مجموعه گزیده ای از مستندهای گوناگون، امسال نیز شمار قابل توجهی از آثار مرتبط با مسائل سیاسی روز جهان و منطقه خاورمیانه در جشنواره سینماحقیقت حضور داشت که از کارهای غالباً ضعیف و شعاری بخش «فلسطین ۰۸-۰۸» تا برخی نمونه های درس گرفتنی بخش «روزگار ما»، طیف متنوعی را شامل می شد. یکی از جذاب ترین نمونه ها، فیلم «دادگاه میلوسویچ» ساخته آل کریستوفرسن بود که از میان حدود ۲۰۰۰ ساعت راش های دادگاه دیکتاتور مشهور صربستان به اضافه انبوه تصاویر و مصاحبه های جداگانه ای که خود کارگردان گرفته بود، فیلمی هفتاد دقیقه ای با بیشترین میزان تعلیق و پویایی شکل می

گرفت. می توان تصور کرد که در هنجارهای مستندسازی ما چنین مصالح مفصلی را احیاناً به یک مجموعه ۲۶ قسمتی مطول بدل می کردند. اما منهای این ریتم و ایجاز، فیلم کریستوفر سن خلاقانه ترین تصمیمش را بدین شکل به نمایش می گذاشت که قهرمان آن در واقع نه خود میلوسویچ، بلکه در کمال تعجب دادستان پرونده او بود. حقوقدان برجسته ای به نام جئوفری نایس که اساساً بعد از موفقیت در دستیابی به محکومیت میلوسویچ به عنوان جنایتکار جنگی بعد از دو سال دادگاه های پیاپی، از دادگستری استعفا داد. فیلم به شکلی متفاوت با عرف مستندهای گزارش گونه مشابه، او را در قالب شخصیت اصلی یک روایت پر فراز و فرود، پردازش کامل کرده بود و حتی به همراه او در محل وقوع جنایات کشتار جمعی میلوسویچ حاضر می شد. خطوط عجیب چهره دادستان که در مصاحبه بعد از محکومیت دیکتاتور، شادمانی نهفته و متینی در آن جاری بود، گاه در کلوزآپ های به دقت نورپردازی شده فیلم حسی از «بازی گرفتن» کارگردان از او را به بیننده منتقل می کرد که بار دیگر در تضاد با درس های اصولی اساتید ایرانی این عرصه قرار می گیرد؛ که معتقدند بازی گرفتن از سوژه انسانی، فیلم را از ساختار مستند خارج و به فیلم داستانی نزدیک می کند.

همسویی با عناصر روایتگر در فیلم اثرگذار سایه کتاب مقدس درباره تعالیم مجعول کتاب «روح نامه» صفر مراد نیازف دیکتاتور سابق ترکمنستان نیز با غنای ویژه ای به چشم می خورد. فیلم از پیگیری دلایل محبوبیت کتاب در میان کشورهای مختلف آسیا و اروپای غربی و آمریکا به این واقعیت پنهان اقتصادی و سیاسی می رسید که شرکت های بزرگ تجاری و صنعتی مثل جان دیر و چالیک و زیمنس و کاترپیلار و غیره، با عقد قراردادهای پرسود برای ساخت و ساز یا عرضه انحصاری محصولات خود در ترکمنستان، ترجمه کتاب به زبان کشور خود را به عهده گرفته اند و از آن سو، نیازف هم در زمان حیاتش به این ادعا رسیده که حالا همه جهان به واسطه همین کتاب، کشورش ترکمنستان را می شناسند. فیلم به دلایل فرامتن قابل تشخیص، چلبف از توجه هیأت داوران بخش مسابقه بین الملل جشنواره مطلقاً محروم ماند. اما تأسف

اصلی در این زمینه بدان جهت بود که این ساخته آرتو هالونن اهل کشور فنلاند که به حق «بهشت سینمای مستند» نام گرفته، اهمیت خود را نه از برخورد افشاگرانه اش با حاکمیت ترکمنستان، بلکه از ساختار روایی ویژه خود می گرفت: دستیار هالونن در بخش های متعددی که به موتیف فیلم بدل شده بودند، به دفاتر یکایک شرکت های دخیل در صادرات تحمیلی کتاب نیازف تلفن می کرد و تصویر و صدای مکالمات تلفنی بی نتیجه او در تحقیق و مصاحبه مستقیم، خود به سندی برای اثبات تبانی های اقتصادی پشت پرده تبدیل می شد. تماس ها البته بسیار بیش از آن بود که به طور کامل در فیلم بیاید؛ اما انتخاب موارد خاص و تعیین کننده در بخش های متناوب فیلم، عملاً نوعی پیشبرد شبه داستانی به آن بخشیده بود که شاید نمونه مشابهی در مستندهای وطنی نداشته و با تازگی هایی همراه باشد.

یکی از ویژگی های کمیاب عرصه مستند سیاسی، ظریف گویی و نهان گری است که گویا به طور ذاتی با اهداف آگاهی بخش این نوع فیلم ها تضاد دارد. اما در نقطه مقابل، مستند فرزندان استالین ساخته هری تیمرمانس هلندی، بی آن که حتی یک کلمه درباره نسبت میان شخصیت هایش با استالین و دوران سلطه او توضیح دهد، وضعیت بیماران دائمی آسایشگاه روانی سورامی در گرجستان را نشان می دهد که به لحاظ سن و با خاطرات گنگی که از گذشته خود می گویند، بازماندگان آن دوران به نظر می رسند. فیلم که از حیث «لحن» شباهت عجیب و تمام عیاری به مستند درخشان سال گذشته خودمان ترانه اندوهگین کوهستان ساخته حامد خسروی دارد، همچون آن فیلم می کوشد روی مرز باریکی از شوخ طبعی نسبت به سرخوشی های اغلب بی دلیل بیماران و همدردی با رنج های نهان و آشکار آنان حرکت کند و در این مسیر به موفقیت و انسجام دست می یابد.

تصاویر انتزاعی در فیلم مستند

فیلم دداشکا ساخته تامارا شرباک محصول هلند می توانست در بخش قبلی مطلب به عنوان یک مستند سیاسی فاقد گزارش گونه گی مستقیم نیز مطرح شود؛ اما از این جهت آن را در این بخش گنجاندم که برای انتقال موقعیت یک یهودی پیر به جامانده از اردوگاه های آلمان نازی، از تصاویر ذهنی آبستره او استفاده می کرد و در جریان پرداخت این تصویرهای سیاه و سفید با پرسپکتیو خاص و کتراست شدید و اینسرت های پرتأکید اشیا، عملاً از قاعده واقع نمایی مستند در تعابیر سنتی اش عامدانه عدول می کرد. فیلم حتی با ضعف حافظه پیرمرد نیز همراه می شد و باز برخلاف آن چه در تلقیات کهن و کلیشه ای مستندسازی جا افتاده، در پی تصحیح اغلاط تاریخی نبود. در این همسویی با ذهنیات قهرمان، فیلم درژنیکا ساخته خانم آنا آزه ودو از برزیل، از جواهرات جشنواره امسال، عملاً تا آخر خط می رفت و بخش عمده تصاویر خود را بر ذهنیت کسانی بنا می کرد که زمانی می دیدند و حالا نابینا شده بودند؛ و به شکلی حیرت انگیز و خلاف عادت، به جای این که به سراغ مسیرهای مألوفی چون شرح وضعیت پزشکی آنها یا احساس های کنونی شان برود، می کوشد به دوربین سوپر هشت، تصاویر مبهمی را که هر یک از آنها از دوران بنایی اش در ذهن دارد، بازآفرینی کند! در نتیجه، تمام فیلم به شیوه فیلم های خانگی قدیمی با تکان دوربین، تصویرهای فلو و البته موسیقی منقطع و گاه و بی گاه همراه است و عملاً بعد از پایان نمایش آن که زیر یک ربع ساعت است، حس غریبی شبیه به دیدن دنیا از دید کم بینایان به مخاطب دست می دهد که از پایه و اساس، با واقع گریزی خود خواسته و آبستراکسیون جسورانه فیلم حاصل شده است.

مستند انگلیسی مکالمه ساخته لنکا کلیتن و جیمز پرایس با طنازی و شوخ طبعی دلپذیری که هم در ایده و هم در روند تدوینش جاری بود، تصاویر دوتایی از صورت های مختلف افرادی را نشان می داد که از نژادها و در سنین مختلف بودند و نسبت به هم کاملاً غریبه. آنها با دیدن تصویر صورت دیگری، درباره هم اظهارنظر می کردند و صورت کسی که داشت نظرش را می گفت در کنار صورت دیگری که موضوع صحبت

او بود، به تماشاگر نشان داده می شد. ویژگی مهم فیلم، استفاده از تصاویر متحرک - و نه عکس - آدم ها بود که موجب می شد مدام انتظار واکنش نشان دادن یک صورت در قبال حرف های صورت مجاور در تماشاگر پدید آید. انتظاری که برآورده نشدنش و بعد شنیدن نظرات آن یکی درباره این یکی، اغلب به نتایج غافلگیرکننده ای در زمینه روانشناسی افراد از روی چهره و نگاه شان می انجامید. این شیطنت بصری و ساختاری در برخورد با موضوعی چنین ساده، به ویژه زمانی ستودنی می نمود که رویکرد معمول و بی خلاقیت به واقعیت محض بدون هیچ نوع دیدگاه و هدفمندی در برخی مستندهای جنجالی محبوب جشنواره های سیاست زده، به کسالت مفرط بیننده می انجامید. فیلم راهی به مکه ساخته گئورگ میش درباره لئوپولد وایس، یهودی اهل اتریش که مسلمان می شد و خود را محمد ابو اسد می نامید و به تصور فیلمساز، محبوبیت گسترده ای در جهان اسلام می یافت (در حالی که به عنوان مثال، در ایران به هیچ وجه شناخته شده نیست و جایگاه ویژه ای ندارد) نمونه این فیلم ها بود که می شد آن را متشکل از چند گزارش معمولی تلویزیونی در کشورهای محل گذر ابو اسد دانست. فیلم در کمال تعجب چنان به واقعیت صرف وفادار بود که حتی آنتی تز خود را هم در مصاحبه های مسلمانانی از پاکستان و عربستان به نمایش می گذاشت و آنها به صراحت می گفتند که به نظرشان ابو اسد برخی تعالیم اسلامی را تحریف و از آنها بهره برداری یا استنتاج شخصی کرده است. از آن بدتر، فیلم سرهم بندی شده ای موسوم به فیلم های کوتاه عراقی بود که در کمال تعجب به بخش مسابقه بین الملل جشنواره هم راه یافته بود. فیلم که دلم نمی آید بگویم «ساخته» جوانی آرژانتینی به نام مائورو آندریتری بود، مجموعه ای از تصاویر دانلود شده از سایت های مختلف اینترنتی را کنار هم چیده بود که توسط سربازان عراقی و آمریکایی در طول روزهای مختلف جنگ میان دو کشور گرفته شده بود. جالب این جاست که ترتیب این بخش ها بدون هیچ نوع ربط و پیوند ساختاری یا حسی یا روایی یا مضمونی و فقط براساس «یکی در میان» قرار دادن تصاویر موبایل ها یا هندی کم های عراقی و آمریکایی تعیین شده

است! جالب تر این که کارگردان فیلم، نه تنها شناختی از جنگ نداشته، بلکه تا پیش از حضور در ایران به عنوان مهمان این جشنواره، حتی پایش را هم در خاورمیانه نگذاشته بوده! اگر افزودن نقل قول های اغلب کلی گویانه و حالا کهنه شده ای از تی. ای. لورنس و کنار هم گذاشتن مشتکی تصاویر بی سیر و بی روند که صرفاً موضوع داغ روز باعث کنجاوی برانگیزی شان می شود، می تواند مستندساز بیافریند، جوانان ایرانی که آمار مصرف نرم افزار تورنت را به دو برابر آمار پیش از ورود امکانات ای. دی. اس. ال به ایران افزایش داده اند، اغلب می توانند مستندهایی به مراتب پربارتر از این دوست آرژانتینی مان سرهم کنند.

گئورگ گروتین فلد: تارکوفسکی در نماهای ثابت

یکی از عناصر غریب آثار تارکوفسکی، رمزآمیزی دوربین متحرک او بود که می توانست حتی از مرداب و لجنزار هم زیبایی ناب بصری بیافریند و در زیبایی شناسی بی مشابه فیلم هایش، در نسبت های حس شدنی (و نه برخلاف تصور رایج، فهمیدنی) اجزای اثرش، نقش مهمی به میزانشن های پیچیده، برداشت های بلند و تصاویر بدون قطع و ممتد او می بخشید. بدیهی است که رویکرد تارکوفسکی در رویارویی با طبیعت، می تواند - و تاکنون هم بارها توانسته - منبع الهام تصویرسازان سینمای مستند هم قرار گیرد. و باز بدیهی است که آن نوع نگاه، آن مکث و تأمل که انگار در پس هر سبزه و ابر و درخت و ساحلی عقب رازی می گردد و هرگز هم نماد صریح و تفسیرپذیری از دلش بیرون نمی کشد، به کار کسانی می آید که در مستند به دنبال واقع نمایی صرف نیستند و زیبایی شناسی بصری، گاه حتی در حد نزدیک شدن به قالبی از هنرهای تجسمی با بهره گیری از ظرافت هایی در بافت، رنگ، نور، کمپوزیسیون، حجم و پرسپکتیو یا حذف پرسپکتیو، در تصاویرشان نقش و اهمیت دارد.

یکی از این کسان، از بزرگانی که کارش در تصویرسازی مستندهایش می تواند با تارکوفسکی قیاس شود، فیلمساز فنلاندی هنوز مهجوری است به نام گئورگ گروتن فلد که فیلم پانزده دقیقه ای جدیدش با نام سازندگان/ معماران در بخش «مرور مستندهای جدید فنلاند» جشنواره امسال به نمایش درآمد و با رمز و راز جاری در تصاویر زیبا و پرمکث اش، شیفتگان تارکوفسکی و آنتونیونی را هم مسحور کرد و هم به کشف قابلیت های تازه ای از تصویرسازی غنی آنان رهنمون شد؛ که چگونه می توان با رها کردن مجرای اطلاع رسان مستند، در شکل دادن ساختاری غنایی در دل طبیعت از آنها بهره گرفت. فیلم او بی آن که توضیحی بدهد، گروهی از افراد جوان و میانسال را از نژادهای مختلف اروپای غربی و شرقی و آسیای جنوب شرقی و خاور دور نشان می دهد که دارند درختان جنگلی را می اندازند و می برند و با اجزای آنها، مرحله به مرحله، خانه و میز و دیوار و سقف می سازند. هیچ کس حتی کلمه ای حرف نمی زند و صورت ها که به تناوب در پیشزمینه بافت های چوبی ساکن و ثابت نشان داده می شود، مکث و آن و سکونی دارد که گویی متعلق به عارفان است. شوریدگی نهفته در پس چهره ها، سکوت غریبی که آدم ها در حین کارکردن و حتی غذا خوردن دسته جمعی دارند، قطعات موسیقی «نو»ی ژاپنی که بر روی چشم اندازهای «انسان در حین کار در طبیعت» می آید و زاویه های نور مقاطع مختلف شبانه روز که روی کلبه و محوطه جلویش می تابد، فیلم را به تجربه ای استثنایی در سینمای مستند به دور از واقع نمایی گزارشی بدل می کند. صداهای برآمده از جنگل و آواهای دوردستی که همچون لانگ شات های سکانس های خارجی تارکوفسکی هیچ گاه منبع شان مشخص نمی شود و همچون افکت یا حاشیه موسیقایی به کار می روند، نتیجه همکاری طولانی مدت گروتن فلد با سرگئی موشکوف صداگذار فیلم های الکساندر سوخوروف است که به گفته خود کارگردان، یک ماه تمام فقط صرف ترکیب صداهای آن شده. فیلمبردار فیلم که مستند قبلی گروتن فلد را نیز گرفته، الکساندر بوروف است که او هم همکار ثابت سوخوروف به شمار می رود. با تصاویر بوروف و ذهنیت غنی خود

گروتن فلد که معمار و استاد دانشگاه در همین رشته است، فیلمی خلق می شود که انسان و صورت های انسانی را به بخشی از «بافت» طبیعت و چشم اندازهای چوب درختان بدل می کند.

بعدتر که می شنویم یا می خوانیم این گروه عجیب، به سادگی دانشجویان معماری اند که توسط استادان شان (از جمله خود فیلمساز) به ساخت بناهای تماماً چوبی در مزرعه مورتووارا در جنگل های بخش والتیموی فنلاند واداشته شده اند و در واقع دارند پروژه درسی شان را می گذرانند، از چیدمان همه عناصر بصری و شنیداری توسط گروتن فلد به شگفت می آییم. سازندگان/معماران همچون فیلم قبلی سازنده اش درباره یک آرشیفتکت مشهور و مسن فنلاندی، می تواند گشاینده دریچه های تازه ای به روی تکرارهای عادت شده سینمای مستند ما باشد که طبیعت را منحصر به خاک و خل و زمینه نمایش رنج و محنت های روستاییان و محرومین می انگارد.