

# غایت هنر پست مدرن

درون لووین دیویس / جوئل و اتان کوئن / ۲۰۱۳

چاپ شده در : مجله ۲۴

زمان انتشار : خرداد ماه ۹۳

بگذارید به شیوه ایرج کریمی که معتقد است فیلم ها اغلب «کانون های معنا»یی مشخص دارند، از دریچه سکانس تست دادن در آن استودیوی عظیم در شیکاگو به خودپیرانگری هم دانسته و هم ندانسته قهرمان/قربانی فیلم اخیر برادران کوئن برسیم: واقعاً لووین دیویس (اسکار آیساک) در بزنگاهی که می تواند مسیر زندگی خود را تغییر دهد و دست کم از آن فلاکتی که مدت هاست او را در خود گرفته، به طور موقت نجات یابد، چرا قطعه ای را برای گروسمن (اف. موری آبراهام) می خواند که به شدت آرام و کم نوسان است؛ قابلیت لازم را برای نمایش مهارت نوازندگی اش را ندارد و ضمناً محور ترانه روایی دیوانه وارش هم از دست رفتن فرزند هنری هشتم به محض زایمان ملکه است و به طرزی افراطی و مخاطب گریز، تا توصیف سرد و خونین شدن نوزاد هم پیش می رود! لووین با انتخاب آهنگی که بند/verse آخر ترانه اش حتی بدون موسیقی و فقط با آواز غمبار او اجرا می شود، می خواهد چه را ثابت کند؟ یعنی می شود پنداشت که او نمی داند این قطعه چندان انگیزه ای برای گروسمن باقی نمی گذارد تا او را به کار بگمارد؟ یا می داند و می خواهد لجاجت کند؟ با چه کسی؟ بعد از آن مراحل و مرارت ها، لجاجت با خودش؟! می شود؟

ابهام ذاتی و اصیلی در این رفتار لووین و دیالوگ های بعدی و کل سکانس جریان دارد که در همه فیلم در تشریح تصمیم های او به کار رفته و حتی در نوع روایت بخش هایی از زندگی اش و حذف بخش هایی دیگر، خود را آشکار می کند. تا حدی که به نظر می رسد اسم فیلم که برگرفته از عنوان آلبوم سولوی او هم هست، از فرط باز نکردن درونیات او، به یک شوخی هم تلخ و هم مفرح پست مدرن شبیه باشد. در حالی که زمانی ابهام از ویژگی های مسیر فیلم های سینمای مدرن اروپا به حساب می آمد، این ابهام در فیلم اخیر جوئل و اتان کوئن برای من نشانه شوق انگیزی از دستیابی به نقطه ای است و رای هر آن چه سینمای پست مدرن می نامیم؛ بدین معنا که نمی شد درون لووین دیویس در زمانه ای جز زمانه ما ساخته شود؛ با آن که داستانش دارد در ابتدای دهه ۱۹۶۰ می گذرد.

عناصر پست مدرن: گربه (ها)ی حنایی

کوئن ها در قاتلین پیرزن/زن گُش ها هم طوطی پیرزن فیلم قدیمی الکساندر مکندریک را به گربه ای حنایی رنگ بدل کرده بودند که بسیاری کنش های عمداً چندش آور و شوخی های تلخ موقعیت های گروتسک فیلم مانند به دندان گرفتن انگشت قطع شده را شکل می داد. اما نقش و کارکرد گربه در درون لووین دیویس که باز هم حنایی رنگ است، هم آن موقعیت های پست مدرن هم مضحک و هم جدی زن گُش ها را می سازد و هم از این حد فراتر می رود و به بخشی از نقطه گذاری های کلیدی روایت در مسیر خود بدل می شود: تا میانه های فیلم که لووین چند بار دنبال گربه می دود و به هر دری می زند تا پیدا و نگهداری اش کند، ممکن است تصور کنیم این فقط مسئولیت پذیری او در قبال محبت خانواده گورفاین است که صاحب گربه اند؛ اما بعدتر که آن بلوا در خانه گورفاین رخ می دهد و معلوم می شود به جای گربه نر آنها یک گربه ماده را به اشتباه برایشان آورده، باز به نگهداری از این گربه جدید ادامه می دهد و جایی در میانه جاده شیکاگو با آن تلاقی نگاه غریب بین او و گربه دوم، جای دیگری در مسیر شیکاگو به نیویورک با آن تصادف غریب و زنده ماندن گربه ای دیگر که حالا می لنگد، و در نهایت جایی در اواخر فیلم با تقارن انتها و ابتدا که باز گربه اول در خانه گورفاین صبح روی سینه او می نشیند و مهرآمیز بیدارش می کند، امتداد حضور کلیدی این عنصر در فیلمنامه و فیلم طوری پیش می رود که شاید بیش از هر عنصر محسوس دیگر، از «درونیات» لووین دیویس خبر می دهد. بی مسئولیتی او حتی نسبت به معاش و بقای خودش و احساس گناهی که بابت بی توجهی به خودش دارد، از طریق همین دو گربه که ظاهراً در سیر رویدادهای تلخ فیلم به زنگ تفریح می مانند، منتقل می شود و این نمونه جدی نگرفتن ایدۀ اخلاقی توسط هنرمند پست مدرن است که حتی از آن تلاقی نگاه های بین گوشت داگ (فارست ویتاکر) و آن سگ سیاه در فیلم مشهور جیم جارموش که انگار نماینده وجدان گوشت داگ بود هم فروتنانه تر و پنهان تر به چشم می آید.

رویکرد مضمونی پست مدرن: فقر و بیکاری؛ رفاقت و شفقت

از کابوی نیمه شب تا بسیاری فیلم های ایرانی دور و نزدیک، مضمون سرگردانی و بی پناهی مردی تنها در شهر(ها)ی بزرگ، همواره از مبناهای بخشی از فیلم های اجتماعی/خیابانی بوده و هست. اما رویکرد کوئن ها

در مواجهه با آن، نه می گذارد که فیلم حتی چند ثانیه به مکث و غمخواری ملودراماتیک بر حال و روز لووین یا همتایانش در آن سال های سخت روی بیاورد و نه می توان گفت که لحظه ای از همدلی با آنها غافل بوده است. این ترکیب ظاهراً تناقض آمیز، که هم جوراب خیس از برف لووین را نشان بدهی و هم هیچ به دنبال تعمیم نشانه های فقر او به شرایط اجتماعی آمریکای آن دوران نباشی، هم شباهت بین او و آل کودی (آدام درایور) که کارتن پر از صفحه های مرجوعی شان را زیر میزی در حال خانه آل است نشان بدهی و هم آن قدر سریع بگذری که اصلاً مضمون رفاقت با آن سر و شکل در آغوش هم رفتن دو مرد و نق نق های نوستالژیک حقارت بار زدن در فیلم های ایرانی، عیان نشود، فقط از یک فیلم پست مدرن اصیل بر می آید که هر درونمایه ای را هم مطرح می کند و هم انگار بی اصرار بر جلوه گری اش، از آن می گذرد و می رود و عملاً از آنها به همان تعبیر کلیدی که همکارم مجید اسلامی سال ها پیش در وصف گوشت داگ به کار برده بود، فقط در حد «مضامین بزرگ توی گیومه» بهره می برد.

رویکرد ساختاری پست مدرن: لووین های احتمالی

ساختار روایت و چیدن نشانه هایی از اتفاقات و اطلاعات مهم زندگی گذشته و اکنون لووین در نقاط گاه دور از هم در روند زمانی خطی فیلم، به اندازه یک فیلمنامه کلاسیک نمونه ای، جزئیات پردازانه و متوجه تمام کنش ها و آدم هاست؛ اما رویکرد فیلم به آنها باز با همان رهایی و «پلخی» پست مدرن همراه است. مثلاً تروی نلسون (استارک سندز) سرباز موزیسینی که اوایل فیلم با وظیفه شناسی عصبی کننده و ماشین وارث نسبت به نظام و حتی تواضع بی مایه اش در زمینه موسیقی، حرص لووین و ما را در می آورد، بعدتر که لووین تصمیم می گیرد به نظام و نیروی دریایی برگردد، می تواند یک نسخه احتمالی دیگر از خود لووین تعبیر شود و آن جا که لووین از گروسمن می پرسد «چی ندارم که تروی داره؟» و با لبخند حمایت آمیز آن پیر دیر موسیقی حین حرف زدن از تروی مواجه می شود، این سه بخش ظاهراً بی ربط درام فیلم به هم پیوند می خورند. به همین ترتیب، جانی فایو (گرت هدلاند) راننده عجیب و سابقه دار رولند ترنر (جان گودمن) هم که زمانی می خوانده یا همان آل کودی که حتی می خواهد اسمش را به طور قانونی عوض کند تا شاید کارنامه

ناموفق اش در موسیقی را از نو با هویتی دیگر بسازد، لووین های احتمالی دیگری هستند که می توانند آینده ممکن قهرمان اقربانی اصلی ما باشند. یا وقتی دکتر (استیو رومن) پیش از سقط بچه جین (کری مولیگان) به لووین می گوید که از زمان دایان و بچه ای که نخواست سقط اش کند، هنوز پولش پیش دکتر مانده، شاید تصور کنیم جست و جوی فرزند دوساله لووین بناست بخشی از مسیر سرگشتگی های او را تشکیل و دست کم مقادیری از «درونیات» لووین دیویس را نشان مان دهد؛ همان طور که موقعیتی مشابه در گل های پژمرده جارموش مبنای چنین جست و جویی می شد. اما بعدتر باز به غلط می پنداریم این نکته در روند روایت به کلی رها و فراموش شده؛ تا این که در مسیر نیویورک، دیدن تابلوی آکرون که زادگاه دایان بوده و احتمالاً فرزند لووین حالا همان جاست، زنگ هشدار در درون لووین به صدا در می آورد و با نرفتن به آن جاده فرعی، بخش دیگری از کارهای بامعنای نکرده و به سرانجام نرسیده لووین و رفتار ساختاری بس دقیق فیلم را می سازد.

زمانه پست مدرن: زندگی بی آرمان؛ دایره بسته

در فیلمی دور از ساحت پست مدرن، تصمیم لووین برای بازگشت به ارتش می توانست بزنگاه کلیدی دیگری بعد از سرخوردگی اش در بزنگاه آن تست آواز در شیکاگو به شمار رود. می توانست به معنای خوردن سر فرد رویاپرداز به سنگ و بازگشت ناگزیرش به واقع بینی و زندگی «روتین» و معاش معمول باشد. اما در درون لووین دیویس که محصول نگرش زمانه پست مدرن یا حتی پست پست مدرن است، حتی این نافرجامی رویای آمریکایی هم فرجامی نخواهد بود. چون دیگر حتی این حسرت ها هم مکرر به نظر می رسند. طعنه لووین به خواهرش (جیناین سرالس) در مورد زندگی پدر (استن کارپ) که از نظر لووین «فقط وجود داره»، به تدریج به توصیفی مناسب برای وضع و حال خود لووین بدل می شود که جز وجود داشتن صرف، حتی به قیمت بی آرمان شدن، کاری نمی کند. این که در پایان با شیطنتی شگفت انگیز در ایجاد شباهت بین شب اول و شب آخر روایت، لووین را در همان وضعیت کتک خوردن بعد از بد و بیراه گویی به پیرزن فولک خوان شب قبل می بینیم، طعنه هم تلخ و هم شوخ کونن ها به همین دایره بسته زیست لووین است: وضعیت شب قبل او و

صبح بیدار شدن اش در منزل گورفاین، به روشنی مدت ها بعد از آن صبح ابتدای فیلم است؛ اما اوضاعش با آن کتک خوردن، انگار تکرار همان شب است؛ و بار دیگر، این که لووین حتی درست و حسابی و به شکلی شایسته قهرمانی که قربانی می شد و همدلی برمی انگیخت، مثل بسیاری همتایان کلاسیک و مدرن خود به ضرب کتک تا مرز ویرانی یا حتی مرگ نمی رود، نقطه پایان دنیای پست مدرن فیلمی است که نمی بایست برای پادروایی او پایانی حتی به تلخی مرگ رقم بزند.