یک نفر دارد ما را می پاید؛ این خوب است یا بد؟

پنهان / میشائیل هانکه / ۲۰۰۵

زمان انتشار : **مهرماه ۱۳۸۵**

چاپ شده در : **ماهنامه سینمایی فیلم**

«پنهان» مدتی بعد از اکران جهانی اش و دریافت جایزه بهترین کارگردانی جشنواره کن ۲۰۰۵، به سرعت در تهران و در سئانس آخر شب یکی دو سالن سینما با زیرنویس فارسی هم به نمایش درآمد و این مطلب در یکی دو جا به واکنشِ همراه با بهت تماشاگران در این اکران عمومی اشاره دارد.

***

هربار که در سئانس آخر شب سینما فرهنگ، به همراه تماشاگران دیگر پنهان از سالن خارج می شدیم و پیچ و پاگرد پله ها را می گذراندیم، همه هوش و حواسم را می دادم به حرف های مردم که ببینم درباره فیلم چه می گویند. این عادت «گوش چرانی» (!) را تقریباً همیشه موقع خروج از سینما دارم (یکی از بامزه ترین تجربه هایش در طول سال، اتفاقاً سالن سینمای مطبوعات و اظهارات عالمانه همکاران خودمان در طول جشنواره فجر است!). ولی گاهی مثل این فیلم، حرف ها یا درواقع گلایه ها و گیج خوردن ها از این نظر که نشان دهنده «بازی» تازه و هوشمندانه فیلمساز با مخاطبش است، شکل خاصی از توانایی های ابزار سینما را هم به نمایش می گذارد. در یکی از نوبت های تماشای فیلم، تماشاگران ردیف جلویی که جمعی خانوادگی بودند و به پسر جوان پیشنهادکننده فیلم می توپیدند که چرا نگذاشت سیخ آخر کباب دل و جگرشان را راحت بخورند، خود نمی دانستند که این گیجی و پادرهوایی شان در پایان فیلم، کاملاً طبیعی و اصلاً بازی اصلی روایت فیلم بوده. فیلمی که کارش را عمداً با گره و معمای مشخصی شروع می کند و با انتخابی جسورانه (فیلمسازان وطنی به دنبال جسارت در حرف های نگو و نپرس نگردند لطفاً؛ مقصودم جسارت ساختاری است)، به جای گشودن این گره، به سراغ نکات اخلاقی دیگری می رود؛ و مخاطبی که عادت کرده همه فکر و ذکرش بازشدن آن گره باشد، در انتها حس می کند «سرِکار» گذاشته شده. درحالی

که درک آن چالش اخلاقی، پایان کامل و بی نقصی برای فیلم رقم می زند که البته پایان مورد انتظار مخاطب نیست و با تغییر مسیر ساختاری به دست آمده.

قابلیت برخی فیلم ها برای آن که در کنار لذت و مکاشفه، به موضوع بحث و درس و مثال آوردن درباره شیوه های خاص روایت بدل شوند، بسیار بیش از آنی است که در ابتدا به نظر می رسد. فیلم پنهان به رغم داستان ظاهراً ساده و نه چندان تازه اش، به دلیل رویکردی که در پیش بردن این خط داستانی دارد و بابت رفتاری که با مسائل اساسی و همیشگی فیلمنامه و روایت در سینمای داستانگو می کند، از نفی گره گشایی و به هم زدن عادات تماشاگر در خصوص ساختار معمایی تا تعیین نکردن تکلیف قطب های مثبت و منفی یا عوض کردن غافلگیرکننده جای این دو قطب در لایه های بعدی داستان، نمونه درخشانی است که آن قابلیت ها را در اوج دارد. در این مطلب، بیش از هرچیز به همین ویژگی ها می پردازم: به این که به جای آن «حل معما»، فیلم چه عناصر و دغدغه هایی را جایگزین و مطرح می کند؟

یک: «دانای کل» فقط راوی نیست، یکی از شخصیت هاست!

یکی از اشتباهات تاریخی ابلهانه درباره سینمای آنتونیونی، وقتی رخ می دهد که تصور کنیم قصه های جذاب فیلم هایش، مثلاً ماجرا(۱۹۶۰)، آگراندیسمان(۱۹۶۶) یا حرفه:خبرنگار(۱۹۷۵) به دلیل بازنشدن گره اصلی شان (گم شدن شخصیت اصلی در فیلم اول، پیداشدن یک جسد توسط شخصیت اصلی در فیلم دوم و جعل هویت شخصیت اصلی در فیلم سوم که دلیل و چند و چون هیچ کدام تا انتها روشن نمی شود)، روایت خود را ناتمام گذاشته اند. اصلاً فکر نکنید این اشتباه در درک روایت، مثلاً فقط از حضار یک کلاس ساده و مرسوم تحلیل فیلم بر می آید؛ نه. این یک خطای تاریخ سینمایی است که حتی منتقد/مورخ معروفی

مثل گراهام پتری هم دچارش شده و در بحث از آگراندیسمان در کتاب «سینمای انگلستان»، داستان و مایه های «پلیسی» فیلم را «هدر رفته و حیف شده» می داند!

فهم نکردن این که روایت این فیلم ها نه با گره گشایی، بلکه با تغییر مسیر و رسیدن به حیطه دیگری از دغدغه ها پیش می رود، می تواند مخاطب را به دلزدگی کامل برساند. به عبارت دیگر، داستان ظاهراً درگیرکننده ای که می توانست زمینه یک ساختار معمایی را پدید آورد، در چنین فیلم هایی بدل به بهانه ای برای طرح نکات، نمایش فضاها و انتقال احساس های دیگر می شود و به نادیده گرفتن مختصات الگوی معمایی یا به بازی گرفتن عادات تماشاگر خوکرده به آن می انجامد. از یک جهت، پنهان را نیز می توان چنین فیلمی دانست. چون این جا هم گره اصلی داستان (این که بالاخره چه کسی بسته ها را برای ژرژ/دانیل اوتوی و خانواده اش می فرستد) هیچ گاه به درستی باز نمی شود و در عوض، مسیر فلاش بک ها و کابوس های شبانه ژرژ ما را به دغدغه هایی اخلاقی و انسانی می رساند که از دروغ های کوچک بچگی تا رفتار نژادپرستانه و بورژواماّبانه ژرژ با مجید (موریس بنیشو)، طیف وسیعی را در بر می گیرد (و بعدتر به آن خواهم پرداخت)؛ اما هرگز با تشخیص این که مجید یا پسرش (ولید افکر) یا نفر سومی فیلم ها را می گرفتند و می فرستادند، همراه نمی شود و جالب این که اگر هم تکلیف این گره اصلی معلوم می شد و این همه کنجکاوی تماشاگر عادی را برطرف می کرد، تغییری در این طیف دغدغه های اخلاقی پدید نمی آمد. یعنی فیلم همچون نمونه هایی از آثار آنتونیونی که برشمردم، خط داستانی کنجکاوی برانگیز و برهم زدن الگوی معمایی آن را به بهانه ای برای طرح نکات دیگر بدل می کند.

تا این جای کار، اتفاق عجیبی نیست. دست کم در محدوده تجربه های متأثر از روایت در سینمای مدرن اروپای دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، حتی در دل سینمای آمریکا نمونه های مشابه داشته ایم و داریم. البته همین هم می توانست به فیلمی خاص و اثربخش منجر شود؛ ولی این فیلم فراتری است و در تمامی ابعاد

روایت، شیوه هایی متفاوت با آن تجربه ها را به کار می گیرد: اولاً برخلاف بسیاری از فیلم هایی که گره اصلی را باز نمی کنند، در این جا با پرهیز از اشاره به احتمالات مواجه نیستیم. بلکه تمامی احتمالات در فیلم مطرح و یک به یک رد می شود: خود مجید و این که انگیزه انتقامجویی اش باعث فرستادن بسته ها شده، پسرش که آخر فیلم سرراه ژرژ سبز می شود، دوستان هم سن و سال پی یرو/ لستر مکدونسکی پسر خانواده که ممکن است شوخی کرده باشند، «fan»ها/هواداران ژرژ به عنوان یک مجری محبوب و باسواد تلویزیونی و حتی دلیل مداخله نکردن پلیس، همه در بخش های مختلف فیلم مورد اشاره قرار می گیرند؛ ولی فیلم احتمال هرکدام را کاهش می دهد تا در روایت خود، به شیوه «حذفی» عمل کرده باشد. اغلب فیلم های مشابه با طفره رفتن از ارائه دلیل، گره گشایی را به تعویق و تعلیق در می آورند، ولی میشائیل هانکه در انتخابی دشوار و بدیع، روش «طرح و سپس حذف یکایک احتمالات را بر می گزیند و در هر دو عرصه فیلمنامه (با روایت و همچنین دیالوگ نویسی) و کارگردانی (با میزانسن، با حذف موسیقی که باعث پرهیز از «قضاوت» نسبت به هر احتمال شده و با برخی رفتارها و حالات بازیگران) موفق به کنترل این روش می شود.

بخش «ثانیاً» از این هم نامتعارف تر است: هانکه بعد از حذف همه احتمال ها، عملاً هیچ راه دیگری برای ما باقی نمی گذارد، مگر این که فکر کنیم یک «دانای کل»، یک راوی و ناظر فراتر از آدم های فیلم همه این قطعه فیلم ها را ضبط کرده و کنار نقاشی ها و کارت پستال ها گذاشته و برای ژرژ فرستاده. آن نکته مربوط به بازی بازیگران که گفتم، بیش از همه در نوع اجرا و بیان مؤدبانه و «حد شناسانه» موریس بنیشو و ولید افکر بر می گردد. خوب که نگاه می کنیم، می بینیم بیش از هر نکته و هر اطلاعات مشخص، این لحن و چهره راستگو و مظلوم آنهاست که مجید و پسرش را در نظر ما تبرئه می کند. ما برای آن که به این پدر و فرزند الجزایری حق بدهیم و هر دو را باور کنیم که می گویند بسته ها را نفرستاده اند (دقیق تر باشم: مجید می گوید از جریان فیلم ها «کاملاً بی خبر» بوده و پسرش می گوید فیلم ها به او «هیچ ربطی نداشته اند»)،

دلیلی جز صداقت جاری در کار و حالات بیانی صدا و چهره بازیگران شان نداریم. با این حساب، ظاهراً مجبوریم به شکلی مبهم و در دل روایت فیلم پنهان (و نه در دنیای عینیات و شواهد واقعی) به آن حرف سردبیر برنامه ژرژ در تلویزیون (برنار لوکو) فکر کنیم که می گفت «گاهی خدا به روش های مختلفی به ما پیامی می ده». به تعبیر دیگر، چون واقعاً هیچ آدم زنده ای به عنوان گیرنده و ثبت کننده این تکه فیلم ها پیدا نمی کنیم، به شکلی که در تاریخ سینما بی سابقه یا کم نظیر است، مجبوریم آن «دانای کل» همیشگی را از عامل پیش برنده روایت، به یکی از شخصیت های فیلم تبدیل و این گونه قلمدادش کنیم! خیلی سوررئال است، نه؟! ولی وقتی دوربینی از روی کابینت آشپزخانه مجید، تصویر او و ژرژ را گرفته که برسر ارتباط یا بی ارتباطی بسته ها با مجید، بحث می کندد و بعد هم این دوربین آن قدر آن جا مانده تا بدون کات، گریه مظلومانه مجید را ضبط کرده، چاره ای جز همین تلقی سوررئالیستی نداریم. وقتی این دوربین بعداً در صحنه خودکشی هولناک مجید (بی شک از تکان دهنده ترین و سردترین میزانسن های خودکشی در تاریخ سینما) حضور ندارد، نمی توانیم ماهیتی غیرعینی برایش قائل شویم؛ چون انتخاب می کند و تصمیم می گیرد که چه وقت روشن شود و چه وقت اصلاً نباشد. پس راهی جز همان تلقی باقی نمی ماند. تلقی ای که باز و از زاویه ای دیگر، تجربه هانکه را استثنایی و در حکم یکی از همان مثال های ویژه بحث و درس روایت در سینما جلوه می دهد. دیدگاه سطحی و عامیانه ای که از اعطای جایزه بهترین کارگردانی به هانکه در کن پارسال تعجب می کند و سر و ظاهر فیلم را عادی تر و بی شعبده تر از آن می بیند که چنین جایزه ای به آن تعلق گیرد، حتماً متوجه این جسارت ساختاری و کنترل نبض و آهنگ آن در لحظه لحظه فیلم نیست.

دو: دنیای ترسناکی است؛ چون ظاهراً هیچ نکته ترسناکی وجود ندارد.

تماشاگر ایرانی فیلم پنهان، از همان لحظه اول تماشا دچار توهم می شود و با rewind شدن تصویر نمای اول که کوچه روبه رویی و سردر خانه ژرژ و همسرش آن (ژولیت بینوش) را نشان می دهد، طبق سابقه ذهنی اش اول به این فکر می کند که لابد در ایران، دارند نسخه ویدئویی فیلم را به نمایش می گذارند و بابت بروز اشتباهی در زمان بندی شروع نمایش، دارند آن را به اول بر می گردانند! ولی وقتی ژرژ و آن با صدای عادی و بدون هیچ ایراد صوتی، روی همین تصاویر در حال عقب رفتن حرف می زنند، همین تماشاگر لحظه ای احتمال می دهد که دچار خطای باصره شده و به اشتباه، تصاویر را در حال rewind دیده! این «بازی» ساده بصری و تکنیکی، چند جای دیگر فیلم هم تکرار می شود و هر بار بیننده را به اشتباه می اندازد: ما تصور می کنیم که داریم تصاویر خود فیلم را می بینیم که مثلاً ژرژ را توی ماشین در حال گذر از محله ای در کنار یک خیابان به تصویر می کشد. بعد دوربین در دل یک راهرو به در ورودی خانه ای نزدیک می شود که فقیرانه به نظر می رسد و باز حس می کنیم که داریم نمای نقطه نظر/ P.O.V ژرژ را می بینیم. ولی بعد، ناگهان rewind تصویر دوباره شروع می شود، لحظه ای جا می خوریم، تمهید مشابه اول فیلم سریع به یادمان می آید و بعد متوجه می شویم که فرستنده بسته ها، خواسته به این ترتیب و با ضبط و ارسال این تصاویر، نشانی مجید را به ژرژ بدهد!

بازی جذابی است، ولی به این فکر کنید که دلیل و کارکردش چیست؟ چرا هانکه مدام تماشاگرش را دچار توهم می کند و به اشتباه می اندازد؟ خوب که نگاه کنیم، می بینیم بعد از همان نماهای اول و نقاشی های بچگانه و ترسناکی که از راه های مختلف (مثلاً ای میل به ژرژ یا کارت پستال به مدرسه پسرشان پی یرو!) به دست ژرژ می رسد، تقریباً در هر سکانس، نماهای اصلی (چون فیلم خیلی به «برداشت بلند» کار می کند، می توانیم از «نمای اصلی» در هر سکانس حرف بزنیم) همان سر و شکل و همان زاویه ای را دارند که تصاویر آن دوربین مخفی دانای کل عجیب و غریب داشت. در واقع نکته ترسناک فیلم همین است که در

دنیایی کاملاً عادی، آرام و حتی رخوت انگیز، بی آن که موسیقی به سبک رایج سینمای وحشت یا حتی فیلم های پلیسی یا تریلرها بخواهد هراس یا تعلیق را افزایش دهد، هر تصویر را با تصور این که از دید آن دوربین حاضر در همه جا گرفته شده، هراس آور می انگاریم. در اثر شیوه «خلق توهم» هانکه و زاویه های کاملاً گزارش وار نماهای طولانی اش، به تصاویر عادی فیلم بی اعتماد می شویم و مدام می ترسیم که باز خبری باشد و دوربین پنهانی در کار باشد. (به نمایی که ژرژ را در حال کار پشت میزش در همان شب گم شدن پسرشان نشان می دهد، دقت کنید. تلویزیون آن رو به رو دارد اخبار جنگ – حضور قوای ایتالیایی درعراق که دقیقاً مرتبط با پرخاش تند ژرژ فرانسوی به مجبد الجزایری است– را پخش می کند و صحبت های ژرژ و آن را یکسره از همین زاویه که شبیه جای گیری یک دوربین مستندگیر است، می بینیم) هانکه ترس از این که «ناظری مراقب اعمال ماست» را به حس اساسی جاری در همه فیلمش بدل کرده و این به ویژه در اجرا، کار بسیار دشوار و حساسی است.

آن ایده و دلمشغولی همیشگی بهرام بیضایی درباره «زیر نگاه بودن» آدم هایش انگار در پنهان به خصلت اصلی دنیای فیلم بدل شده و از طرف دیگر، آن ویژگی دنیای رومن پولانسکی که ظاهراً همه چیز عادی است و هیچ چیز ترسناکی وجود ندارد و همین است که ما را می ترساند، با آن نگرانی زیرنگاه بودن تلفیق شده و این بی اعتمادی دائمی تماشاگر به تصاویر فیلم هانکه را شکل داده است. در بچه رزمری به عنوان فیلم کلیدی کارنامه پربار پولانسکی، ترسناک ترین نکته این است که همه نمایندگان شیطان و ملازمان فرزندش، همین آدم های عادی اند؛ همین همسایه های پیر و مهربان که برای زن پا به ماه همسایه، خوراکی های خوب خوب می آورند و همین دکترهای مجرب و دلسوز که همیشه حاضرند. وقتی هیولا شاخ و دم ندارد و عین همین دور و بری های عادی و گاه دوست داشتنی ات است، تازه مفهوم هراس ناشی از بی اعتمادی به همه دنیای اطرافت را لمس می کنی. درست به همین دلیل، ده ها فیلم دیگری که با خط داستانی

مشابه شاهکار پولانسکی ساخته شده اند، از پایان دوران (پیتر هایمس، ۱۹۹۹) و کنستانتین (فرانسیس لارنس، ۲۰۰۵) تا وکیل مدافع شیطان (تیلور هکفورد، ۱۹۹۷) به شدت بی مایه و سطح پایین می نمایند و هراس جاری در آنها با آن همه آتش و خون و هیولا و شیاطین، با هراس اصیل مخاطب پولانسکی از این که هیچ چیز ترسناکی وجود ندارد، قابل مقایسه نیست؛ و باز درست به همین دلیل است که پنهان به شدت پولانسکی وار می نماید. حواس مان باشد که در این جا، هیولای اصلی یعنی خود ژرژ که چنان با تحقیر و تفرعن، مجید را متهم می کند و پس از عمری تحقیر، او را به آن خودزنی فجیع می کشاند، شخصیت اصلی فیلم است که خیلی هم جنتلمن، مبادی آداب، خانواده دوست و متین به چشم می آید. عمداً بازیگر موقری مثل دانیل اوتوی برای ایفایش انتخاب شده و همه داد و فریادها و دست و پاهایی که در طول فیلم می زند، برای حفظ حریم خانه اش است. پس کاملاً حق دارد، نه؟ ما هم اگر به جای او بودیم همین رفتار را می کردیم، نه؟

نکته ترسناک همین جاست: این که ژرژ مخوف ترین گناهانش را در دل اعمالی مرتکب می شود که نه تنها ایرادی ندارند، بلکه در مناسبات اجتماعی زندگی مدرن شهری، کاملاً هم لازم و معقول به نظر می رسند و بدون آنها نمی توان از حریم خانه و زندگی خصوصی محافظت کرد. این دنیایی است که عناصر ترسناک و گناه آلودش حتی از شیطان پرستان ظاهراً معمولی پولانسکی هم پنهان تر شده اند، پس ترسناک ترند!

سه: هر گناهکاری یک هشدار دارد و صد توجیه

همه آدم های فیلم، گناهان کوچک و ظاهراً توجیه پذیر خودشان را مرتکب می شوند (مثل همه ما). گناهانی که گاه تصور این که جایی ثبت می شود و زمانی می تواند گریبان آدم گناهکار را بگیرد، دشوار است؛ مثل حسادت کودکانه ای که ژرژ در بچگی نسبت به هم خانه شدن و هم اتاق شدن مجید با خودش داشته و باعث شده با بافتن یکی دو دروغ درباره ترساندن او با بریدن سر خروس یا خون بالا آوردن، مجید

را از خانه بیرون بیاندازند. یک جا آن از ژرژ می پرسد واقعاً با مجید چه کرده ای که این طور خودش را جلوی تو کشت؟ یعنی نمی تواند همان یکی دو دروغ کوچک کودکانه را به عنوان سرچشمه این همه حس تحقیرشدگی بپذیرد. همین آن، ظاهراً ارتباط پنهانی با دوست خانوادگی شان پی یر(دانیل دووال) دارد که به سبک همه پنهان کاری های دیگر فیلم، نشانه چندان آشکاری از آن نمی بینیم و فقط یک جا با گریه دردمندانه آن جلوی پی یر، پشت میزی در یک کافه، احتمالش را می دهیم (در نسخه اصلی فیلم هم نشانه آشکارتری از این ارتباط وجود ندارد که فکر کنید با سانسور در نسخه اکران شده، مبهم مانده). اما پسرش پی یرو بعد از برگشت از خانه دوستش، برای آن قیافه می گیرد و بعد هم متهمش می کند که با پی یر رابطه دارد. باز همان نکات مربوط به اجراست که اطلاعات فیلمنامه ای هانکه را تکمیل یا تثبیت می کند: بعد از توجیه و انکار رابطه از سوی مادر، پسر طوری به او نگاه می کند و طوری حس و بار گناه را در نگاهش به مادر انتقال می دهد که مطمئن می شویم بچه دروغ نمی گوید و چیزکی دیده است! خود این بچه، با بی خبر رفتن به خانه دوستش خانواده را به دردسر و نگرانی می اندازد و باعث می شود پای شان به اداره پلیس و پای پلیس به خانه مجید کشیده شود. او هم بعداً با همان رفتار سرد و با متهم کردن مادر، رفتار خود را توجیه پذیر می داند. مادر پیر ژرژ (با بازی آنی ژیراردو، بازیگر نقش معروف نادیا در فیلم روکو و برادرانش لوکینو ویسکونتی، با ظاهر و صورت مسنی که باورتان نمی شود) هم در جوانی مجید را بابت ناسازگاری های پسرش با او، از خانه رانده و حالا که ژرژ با اشاره به این که خواب مجید را دیده، مادر را به یاد آن روزها می اندازد، زن می خواهد بهش فکر نکند. توجیهش هم این است که «اون دیگه یه چیزیه مربوط به گذشته؛ خاطره خوبی هم نیست که بخوام مرورش کنم». و بالاخره خود ژرژ هم همسرش را به عنوان عامل دائمی یادآوری گناهان و تقصیراتش در کنار خود دارد.

همه این آدم ها در مقابل آن یک نفر هشداردهنده ای که خطایشان را گوشزد می کند، با وجود میمیک و نگاهی که خطاپذیری شان را لو می دهد (و باز از ظرایف پنهان بازیگری و کارگردانی فیلم است) به زبان، خود را توجیه می کنند. ما هم در مقابل شخصیت و رفتارهای آدم اصلی یعنی ژرژ و گناه پنهان و ظاهراً نامحسوس او، گناه بقیه را کم کم فراموش می کنیم یا در مسیر روایت فیلم، دیگر به آن بها نمی دهیم. آن اواخر که ژرژ با خوردن دو قرص آرام بخش، با زنگ زدن به آن و تأکید بر این که کسی بیدارش نکند، با دوش گرفتن و چشم بند زدن، می رود که راحت و تخت بگیرد بخوابد، ناگهان حس می کنیم با هیولایی طرفیم. هیولایی از جنس گای وودهاوس(جان کاساوه تیس) در بچه رزمری، یا محمود بصیرت(فریبرز عرب نیا) در شوکران، یا کریس ویلتون(جاناتان رایس مه یرز) در امتیاز نهایی/ Match Point : مردانی که برای حفظ حریم خانه و خانواده یا ارتقای وضعیت زندگی شان، دست به معاملات ظاهراً کوچک یا جنایات قابل پنهان کردن می زنند و حتی در ابعاد اجتماعی هم عمل شان قابل توجیه به نظر می رسد. یا بهتر بگویم، هر تماشاگری با هر جنسیت و طرز فکر و ملیت و سن و سال، اگر به خودش راست بگوید، می داند که وقتی در موقعیت مشابه آنها قرار بگیرد، کاری کم و بیش همسو و همتای عمل آنها انجام خواهد داد. ژرژ با پاسخ های عصبی و همچنان تحقیرآمیزش به پسر یتیم شده مجید، دیگر خیال خودش را از همه سو راحت کرده و با رضایت از این که بختک آن بسته ها و فیلم ها و نقاشی ها از زندگی اش کنار رفته، به خوابی عمیق فرو می رود. تاریخ سینما کمتر نمونه ای را به یاد دارد که نمایش خصلت های هیولاوار شخصیت، در میزانسنی چنین آرام و نوری چنین کم و نرم به انجام برسد. کمتر دیده ایم یا حتی تصورش را داشته ایم که می شود آن «رو»ی پنهان و «خوکرده به گناه» شخصیت اصلی ظاهراً متین و موقر فیلم را با کنشی ساده و طبیعی و انسانی مثل به خواب رفتن نشان داد.

ولی دلیل این که گناه بقیه در برابر گناه ژرژ، کم کم رنگ می بازد و در پایان فیلم، دیگر در ذهن مان برجسته نیست، نه محوریت شخصیت اوست و نه مرکزیت گناهش در مسیر رویدادهای فیلم. بیش از همه اینها، دلیلش یک عنصر ساختاری است: این که همه فقط یک آدم دیگر دارند که بابت خطایشان به آنها هشدار می دهد، اما ژرژ به غیر از همسرش آن که گناهش را به یادش می آورد، خود آن دانای کل را هم دارد که مثل یک نیروی ماورایی، نه تنها گناهان قدیمی اش را بهش گوشزد می کند، بلکه حتی تصاویر آن را هم برای بازبینی دوباره و صدباره، پیش رویش می گذارد. این که کسی، چیزی، ناظری، دوربینی، شاید همان پیامی که خدا از راه های مختلف به آدمی منتقل می کند و رئیس ژرژ در تلویزیون از آن حرف می زد، مراقب ژرژ است و خودش را به یاد او می آورد، می تواند برای خودش موهبتی باشد. چه عالی که یک نفر تصاویر خطاهای ریز و درشت و تازه و کهنه مان را برایمان بفرستد تا خودمان را مرور کنیم. ولی ژرژ همین را به منزله خطری جدی، به مثابه عامل ایجاد ناامنی در زندگی خصوصی و خانوادگی اش، پس می زند و در این راه حتی زخم خورده قدیمی اش را به کشتن هم می دهد. مهم این است که همه می دانیم اگر خودمان هم جای او بودیم، مثل همه آن هیولاهای متین دیگر که از فیلم های بزرگ دیگری مثال زدم، درست همین طور احساس خطر می کردیم و موهبت را همچون بلا و تجاوز به حریم زندگی مان، پس می زدیم.

از هوشمندانه ترین عناصر پنهان، همین است که واقعاً نامش شایسته همه لحظه ها و کنش هایش است. (یک بار تعداد دفعات تکرار ناگزیر واژه «پنهان» و وابسته هایش مثل «پنهان کاری» را در همین مطلب ببینید تا روشن شود چه میزان از ویژگی های ساختاری، مصالح داستانی و اجزای ریز و درشت فیلم بر مبنای «کم نشان دادن» و نشان ندادن و پنهان کردن شکل گرفته). در دو فصل پایانی، جلوه نبوغ آمیز دیگری از این عناصر را می بینیم که به گمانم با هیچ پایان بندی مفروض دیگر، قابل دسترسی نبود: ژرژ که به خیل خودش از آن بختک رهایی یافته، به خواب می رود (حتی فروبردن سرش در بالش نرم تختخواب برای تشدید ظاهر

راحت طلبانه میزانسن و در نتیجه، تشدید آن وجه پنهان هیولایی مهم و سنجیده است). ولی ما در ادامه آن احساس گناه بی پایان که دانای کل به جای ژرژ دچارش است، چشم انداز دور و بی دخالت هانکه را می بینیم از روزی که مجید را به زور و با فشار، از خانه کودکی ژرژ بیرون کردند و سوار ماشین کردند و بردند. می شود این نمای طولانی را خواب/کابوس ژرژ دانست که اگر این طور باشد، هنوز موهبت آن ناظری که او را می پاید و بختک آن رفتاری که با مجید کرده، هر دو همچنان بر زندگی اش سایه افکنده اند و این بهترین پایان ممکن برای روایت زندگی و درونیات آدم اصلی فیلم است که باز با پنهان گو ترین شیوه ممکن تصویر شده. در نما/ فصل پایانی، تصویری از رو به روی پله های مدرسه پی یرو داریم که قبلاً و در اواسط فیلم هم یک بار مشابهش را دیده ایم تا برای این فینال حیرت آور، آمادگی بصری داشته باشیم. گوشه ای از تصویر، با بیشترین میزان پرهیز از تأکید آشکار (تا حدی که خیلی از تماشاگران فیلم اصلاً متوجه اش نمی شوند)، پسر مجید را می بینیم که نزد پسر ژرژ می رود، چند کلمه ای با او حرف می زند، دوستانه با هم خداحافظی می کنند و هر کس به راه خودش می رود. این نما، بهترین پایان ممکن برای روایت جامعه و زمانه ای است که برخورد ژرژ با مجید را چه با بهانه های نژادی و چه بدون آن، در دل خود می پروراند و برای همه، طبیعی و جزو حقوق فردی و اجتماعی شان می داند. به نظر می رسد که ناهنجاری ها و سردی رفتار پی یرو در خانه، به دلیل همین تفاوتی است که او با والدینش دارد و همین است که حالا باعث ارتباط معقول او و پسر مجید شده. می توان با نگاهی اجتماعی نگر، از این نمای پایانی به این برداشت رسید که هانکه نسل بعدی را در برخورد با مسائل انسانی و نژادی، عاقل تر و متین تر از نسل میانسال امروز می داند و به روابط سالم ترش امیدوار است. می توان با پیگیری همان وجه معمایی و گره اصلی ماجرا، حتی به این احتمال پنهان فکر کرد که شاید همه چیز را دو پسر با هم طراحی و اجرا کرده اند و این ملاقات هم در ادامه برنامه ریزی ها و قرار و مدار قبلی شان برای تهیه و ارسال آن بسته هاست! می توان احتمالات پنهان و

تردیدآمیز دیگری را هم مطرح کرد؛ و برای همین خاصیت چندوجهی است که می گویم نمی شد با نما و ایده ای مناسب تر، فیلمی چون پنهان را تمام کرد؛ و البته این نوشته را هم.