

« کار سخت، آدمو جوون نگه می داره »

بیست و یک گرم و دو فیلم دیگر سه گانه ایناریتو / آریاگا / ۲۰۰۰ تا ۲۰۰۵

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : ۱۳۸۶

(۱) اهمیت سبک بصری

با وجود گذشت پنج شش سال از شروع تجربه های مشابه آله خاندرو گونزالز ایناریتو به عنوان کارگردان و گی یرمو آریاگا در جایگاه فیلمنامه نویس، حتی حالا که سومین و بلندپروازانه ترین فیلم این سه گانه یعنی بابل هم ساخته و به وفور دیده شده، هنوز در ایران و در محافل اهل بحث درباره سینما، نوعی اشتیاق و ذوق زدگی نسبت به «شیوه روایت» ابداعی این دو دوست و همکار، جریان دارد. این کیفیت، از سویی نشان دهنده جاذبه و تازگی این شیوه است که در ساختار متکی به «داستان های متقاطع»، در تاریخ سینمای دنیا، بدعتی غافلگیرکننده پدید آورد. اما از سوی دیگر، تداوم آن شیفتگی می تواند به این معنا باشد - یا به این نتیجه بیانجامد - که ایرانیان علاقه مند به کار ایناریتو و آریاگا، از درس ها و لذت های فراوانی که می شود از کارگردانی، تصویرسازی، حاشیه صوتی و ویژگی های بازیگری فیلم های او گرفت، محروم یا غافل بمانند. این اتفاقی است که با محدود شدن نگاه ها به روایت غیرخطی منحصر به فرد و - بگذارید با لحنی ستایش آمیز بگویم - دیوانه وار ۲۱ گرم، عملاً رخ داده و مانع توجه کافی به ظرافت های کارگردانی و اجرای آن شده است .

یکی از مهم ترین نکات سبک کارگردانی ایناریتو که تناسب کاملی با قصه ها و فضاهای فیلمنامه های آریاگا دارد، استفاده گسترده از «دوربین روی دست» است. اگر مجموع دقایق و نماهای همراه با دوربین روی دست را در سه گانه عشق سگی (یا به نام انگلیسی اش، عشق فاحشه است)، ۲۱ گرم و بابل کنارهم بگذاریم، به آماری بالای ۹۵ درصد کل سه فیلم می رسیم. در نگاه نخست، به نظر می رسد این انتخاب و اجرای ممتاز آن توسط رودریگو پری یتو فیلمبردار ثابت ایناریتو که عملاً و با اسکندر اولیور استون و کوهستان بروکبک آنگ لی، وارد جریان اصلی هالیوود هم شده، دلیلی جز موقعیت های تلخ و دشوار و درام پراشتهاب فیلمنامه ها ندارد. وقتی تصادف، رنج گناه، سوء تفاهم های بشری و مرگ یا تلاش برای نجات از

مرگ، درونمایه ها و موقعیت های مرکزی فیلم ها را تشکیل می دهند و جهان بینی جاری در هر فیلم، نوعی تقدیرگرایی آشکار است که آدم ها را با همه کوشش هایشان، معلق در سرنوشت محتوم شان نشان می دهد، بدیهی است که تکان ها و حالت معلق دوربین روی دست، می تواند برگردان تصویری درستی برای این تزلزل باشد. اما اگر به اپیزود دوم عشق سگی در لوکیشن منزل سوزانا، مدلی که تصادف کرده (ونسا بوش) و سگش ریچی، بخش های مربوط به ارتباط پل (شون پن) و کریستینا (نائومی واتس) در لوکیشن های متعددی از ۲۱ گرم مثل استخر، منزل کریستینا، اتاق متل و رستوران یا قسمت ژاپن و مشکلات ارتباطی چیه کو دختر کر و لال فیلم (رینکو کیکوچی) در بابل خوب نگاه کنیم، به روشنی می بینیم که از تکان های شدید دوربین و ایجاد لرزش عمدی در تصاویر به منظور افزایش حس بحران و التهاب، خبری نیست. حتی در بخش های دیگر هم دوربین ایناریتو و پری یتو، به ندرت از به هم ریختن توازن کمپوزیسیون و کادرهای کج یا نامتعادل - آن گونه که رسم بصری فیلم های همراه با دوربین روی دست است - استفاده می کند (یک نمونه استثنایی و ضروری اش، نمای نامتعادلی است در ۲۱ گرم که موقع گوش کردن کریستینا به آخرین پیغام تلفنی شوهرش، از بالای سر او گرفته شده که روی تخت دراز کشیده و بی امان می گیرد و پیغام را مدام play می کند).

پس کارکرد دوربین روی دست، فقط ایجاد تزلزل بصری و روانی نیست؛ بلکه گاه درست برعکس، دستیابی به نوعی کیفیت «نرم» و سیال است که پیوند تصویرهایی از زوایای مختلف به یکدیگر یا حتی داستان آدم های مختلف و ظاهراً بی ارتباط به هم را ممکن تر می کند. خب، البته در سکانس هایی مثل درگیری آمیلیا (آدریانا بارازا) و سانتیاگو (گائل گارسیا برنال) و پلیس لب مرز آمریکا و مکزیک در بابل یا دو سکانس تیراندازی پل به جک جوردن (بنیسو دل تورو) و به خودش در ۲۱ گرم یا جنگ خونین سگ ها در اپیزود اول عشق سگی، با همان کاربرد مرسوم تکان ها و لرزه های شدید و عمدی دوربین روی دست مواجهیم.

ولی - چنان که گفتم - این روش، همیشگی نیست و هر سه فیلم در لحظاتی دیگر، از این نوع فیلمبرداری، بهره ای دقیقاً معکوس هم می برند .

اما این که اساساً چرا در آغاز بحث، به سراغ این نکته تکنیکی و نقش آن در ساختار بصری فیلم های سه گانه رفتم، اکنون قابل توضیح است: ایناریتو فقط در ساختار روایی، دست به انتخاب های نامتعارف نمی زند. «پرداخت» تکنیکی فیلم های او (که در ایران اغلب با بحث درباره «ساختار» فیلم، اشتباهش می گیرند) نیز اغلب با به کارگیری عناصری در کاربردهای متفاوت یا حتی متضاد با کاربرد رایج شان توأم است. منهای دوربین روی دست، مثلاً به بافت نوری و رنگی فیلم های او نظر کنید. ۲۱ گرم که به لحاظ میزان رنج و اندوهش، برای یأس و گریه و پریشانی صدها تماشاگر کافی است، حتی یک سکانس تاریک و تیره ندارد و خیلی اوقات (مثل نمای اول فیلم که پل کنار کریستینای به خواب رفته، سیگار می کشد) حتی شدت نور پسزمینه باعث **overexpose** شدن تصاویرش می شود. حتی سکانس های شبانه ای مثل بازگشت جک جوردن از زندان به خانه، با وجود موقعیت کابوس واری که جک در میانه رابطه با همسرش ماریان (ملیسا لئو) به یاد نگاه بدن نیمه جان دختر کوچک کریستینا در لحظه تصادف می افتد، خیلی روشن تر از رسم جاری این گونه موقعیت ها در سینماست. اگر آن همه رنگ های تند و گرم و متنوع را هم در نظر بگیریم، ۲۱ گرم درست برخلاف تصویری که از شنیدن داستان یا مثلاً خواندن فیلمنامه اش در ذهن شکل می گیرد، فیلمی بسیار خوش آب و رنگ و نورانی است. همین شیوه نورپردازی و کار با رنگ، کم و بیش در دو فیلم دیگر هم به چشم می خورد. اما نه عشق سگی با فضاهای چرک و خشن ایزودهای اول و سوم و موقعیت آبیستره گم شدن سگ ایزود دوم در حفره وسط پارکت خانه و نه بابل با خشونت و بدویت بیابان های مراکش و مکزیکی، به لحاظ تضاد بین انبوه رنگ و نور با داستان تلخ و غمبار، به پای ۲۱ گرم نمی رسند .

شخصاً معتقدم یکی از دلایل تأثیر احساسی عمیق ۲۱ گرم و این که حتی آگاهانه روی قلب و ذهن تماشاگر سنگینی می کند و او را می آزارد، به همین انتخاب بصری ایناریتو بر می گردد: او بی آن که از تیرگی و بی رنگی بهره بگیرد، فضایی چنین غم زده و دردآور می آفریند. وقتی دنیایی به این روشنی و با این همه رنگ، تا این حد کابوس وار است، بیننده بیش از عادت مألوفش که فضاهای تیره و تک رنگ می خواهند در او رنج و اندوه پدید آورند، متأثر می شود.

(۲) دلیل روایت پاره پاره «۲۱ گرم»

در برخورد با فیلم هایی که روایت ناپیوسته دارند، به خودم و به هر بیننده ای که در اثر تکرار این شیوه ها در سینمای این سال ها، نسبت به اصالت انواع مختلف این شیوه بدبین شده، حق می دهم که آزمایش ویژه ای انجام دهد: اگر بتوان داستان فیلمی را بدون شکست زمان یا تعویض ناگهانی فضا و پریدن از جغرافیایی به جغرافیایی دیگر، بازگفت ولی فیلم با عقب و جلو رفتن بر روی محور زمان، خواسته متفاوت و بدیع و روشنفکرانه جلوه کند، این اجازه و امکان را می یابیم که در اصالت شیوه روایی اش شک کنیم. وقتی برای بازگو کردن خلاصه داستان فیلمی با روایت عمداً چندپاره سه گانه ایناریتو/آریاگا، ناگزیر می شویم بعد از شرح یکی از واحدهای داستانی، به شنونده بگوییم «حالا اینو اینجا داشته باش، یه خانواده دیگه ای هم هست که...» تا بعد دو واحد داستانی را به هم پیوند دهیم، عملاً ناگزیر شده ایم از روایت غیرخطی استفاده کنیم. به این ترتیب، در انتخابی کاملاً تصادفی، آنی هال وودی آلن، بدو لولا، بدوی تام تیکور، پالپ فیکشن تارانتینو، تأثیر پروانه ای اریک برس و جی. مکی گروبر، برش های کوتاه/ راه های میان بر آلتمن، نردبان جیکوب/ پل صراط آدریان لین، یادگاری Memento / کریستوفر نولان، فیلم های ایرج کریمی یا تقاطع ابوالحسن داودی را نمی شود خطی و با سیر پیوسته و واحد تعریف کرد؛ اما مثلاً فیلم هایی چون هویت

جیمز منگولد، اعتماد جیمز فولی، تحت سوء ظن استیفن هاپکینز یا برگشت ناپذیر Irreversible / گاسپار نوئه را می توان چنان سراسر است و مستقیم بازگفت که جعلی بودن، تحمیلی بودن و تلاش برای متفاوت نمایی از طریق ساختار غیرخطی، در آنها عیان شود.

با این اوصاف، ناگفته پیداست که سه گانه ایناریتو/ آریاگا در به کارگیری ساختار غیرخطی برای روایت داستانی شان، حقانیت و اصالت مشخصی دارند؛ چون هر کدام دست کم سه واحد داستانی مختلف را از طریق حداثی مثل تصادف رانندگی یا شلیک گلوله، به هم پیوند می دهند و سرنوشت آدم هایی در جغرافیاهای مختلف را به هم گره می زنند. اما با وجود این ضرورت قابل درک روایت غیرخطی، یک سؤال بزرگ می ماند که اگر به آن توجه نکنیم، ۲۱ گرم را در این میان، متکلف و ساختارش را تحمیلی و ادایی و افراطی خواهیم یافت: چرا این یکی که حلقه میانی سه گانه است، در شکست زمان و تغییر موقعیت های نمایشی و مکان ها از هر سکانس به سکانس بعدی، تا این حد پازل وار و از هم گسیخته است؟ چرا سه داستان را نهایتاً در حد عشق سگی و بابل با هم تلفیق نمی کند و در عوض، این همه روی محور زمان، پس و پیش می رود و شیطنت می کند و ظاهراً از هر گونه نظم و ترتیب، حتی ترتیب بدون توالی، می گریزد؟

بازی با قطعات پازل پیچیده روایت فیلم، آن گونه که در مطلب محمد وحدانی در ضمیمه های تحلیلی فیلمنامه ترجمه شده فیلم آمده (چاپ نشر نی از مجموعه «صد سال، صد فیلمنامه» با ترجمه دقیق مهدی مصطفوی)، البته جذابیت ویژه خود را دارد. اما اگر به سؤال مطرح شده، پاسخ ندهیم، آن همه پیچیدگی می تواند به منزله یک تجربه بیهوده و بی کارکرد و فقط برای ضرب شست نشان دادن تلقی شود. تردیدی نیست که تجربه کردن فقط به منظور تجربه، بی آن که محمل و فضا و عناصر متناسبش را بیابیم، فقط نوعی ادعا و متفاوت نمایی خواهد بود و کارکرد دیگری نخواهد داشت. پس پرسش را تکرار می کنم: چرا ۲۱ گرم

در به هم آمیختن سه واحد داستانی مختلف، به همان میزان بازی با زمان و مکان که در دو فیلم دیگر این سه گانه می بینیم، اکتفا نکرده است؟

نه فقط بین این سه فیلم، بلکه اساساً در تاریخ سینما، کمتر فیلمی به اندازه ۲۱ گرم با مفهوم «انتظار مرگ» و تلاش برای به تعویق افکندن آن سر و کار دارد. از همان اوایل فیلم که پل را در آی.سی.یو می بینیم و اولین نریشن کوتاهش را می شنویم، عملاً در «اتاق انتظار مرگ» هستیم. فیلم با آن شیوه کابوس زده روایت، با نشان دادن موقعیت هایی غریب از آدم هایی که تا مدتی نمی دانیم کی اند و چه ربط و نسبتی دارند، ما را هم در همان هول و خفقان و التهاب لحظات دم مرگ فرو می برد. فارغ از دوست داشتن یا نداشتن فیلم، تقریباً نمی توان بیننده ای را یافت که در نخستین مرتبه تماشای آن، از فرط بهت و تأثیرپذیری، احساس خفگی نکرده باشد! انگار موقعیت های دردناک آدم ها در کنار نحوه چگونگی آمیز چینی پاره های پراکنده در کنار هم، در مجموع نوعی پریشانی، گیجی، کابوس زدگی، تنگنا و خفگی در بیننده ایجاد می کند که به همگانی شدن همان حس دم مرگ می انجامد.

سید فیلد فیلمنامه داستانیپرداز کلاسیک را برخوردار از ساختار سه پرده ای می داند و معمولاً این تصور وجود دارد که الگوی ساخت یافته او، در فیلمنامه هایی با ساختار غیرخطی به کار نمی آید. در حالی که شکل متفاوتی از همان الگو، دست کم به لحاظ «زمان بندی» ارائه اطلاعات به تماشاگر، در ریایات غیرخطی هم به کار می رود. بله، البته ۲۱ گرم غیرخطی ترین ساختار روایی تاریخ سینما را دارد؛ اما بی آن که پیوستگی در روایت داستانی اش وجود داشته باشد، نقطه پایان پرده های فیلمنامه سید فیلدی را رعایت می کند و با به صدا در آمدن پیجر پل و عمل جراحی پیوند قلب او، هر بیننده کم هوشی هم در فاصله ۲۵ تا ۳۵ فیلم دو ساعت و چهار دقیقه ای ۲۱ گرم، خطوط محوری داستان را می گیرد، نسبت های آدم ها دستگیرش می شود و با همه پرش های زمانی، می فهمد کدام اتفاق قبل از کدام و بعد از کدام رخ داده است. این زمان،

درست همان مقطع نیم ساعته ای است که سید فیلد برای پایان پرده اول یک فیلم دو ساعته لازم می داند و می گوید که تا این لحظه، باید خط و ربط، فرضیه دراماتیک، روابط آدم ها و مسیر و هدف اصلی انها و داستان را روشن کرد .

با وجود این «شبه گره گشایی» در یک چهارم اول ۲۱ گرم، بیننده فیلم تا انتها همان وضع و حال توأم با خفقان را دارد. پاره پاره کردن داستان ها به شکلی که مطلقاً نمی توان پاره بعدی فیلم را پیش بینی کرد، عملاً به شکل و مفهوم دیگری از «تماشا» منتهی می شود. برای تماشاگر ایرانی که عادت دارد چیزی در حدود ۱۵ تا ۲۰ درصد از کل بهره هوشی اش را موقع تماشای فیلم با خودش بیاورد، این که ۲۱ گرم ناچارش می کند بی پلک زدن و سر برگرداندن، یکسره و چهارچشمی، تصاویر بپاید و پی بگیرد، خود خفقان حادثری است! به این ترتیب، دلیل و ریشه این شیوه روایت در این فیلم را دور از اغلب بحث های ساختاری صرف، در نوع تأثیرات احساسی مطلوب فیلمساز و نویسنده می دانم. این تأثیر که متناسب با مرگ آلودی مضامین فیلم است، بدون این روایت بی مشابه، در روح و ذهن بیننده بر جا نمی ماند .

بیش از هرچیز، ۲۱ گرم درباره برخورد بازماندگان با مرگ رفتگان است (طبعاً در این تعبیر، فقط کریستینا را بازمانده شوهر و دو دختر مرده اش نمی دانم؛ بلکه جک جوردن که مسبب مرگ شان بوده و پل که با پیوند قلب، از مرگ شوهر کریستینا به تداوم زندگی خودش رسیده هم بازمانده به حساب می آیند). در دل این فضای مرگ زده، فیلم تا بدو و هسته برخی مسائل ازلی / ابدی بشری رجوع می کند و گاه باعث طرح پرسش هایی در ذهن بیننده می شود که همزمان، هم مضحک و هم غریب و رمزآمیز می نمایند. این یکی را در نظر بگیرید: مفهوم «علاقه قلبی» چیست؟ آیا این نوع علاقه که مثلاً در قیاس با ترکیبات ساختگی و اغلب بی معنایی مثل «علاقه جسمانی» یا «علاقه ظاهری»، درونی تر و عمیق تر و قابل تأییدتر به چشم می آید، به «قلب» آدمی - به معنای پزشکی اش - مربوط است؟ یعنی واقعاً خود قلب است که برای کسی می تپد؟ و

اگر آدمی بر اثر مرگ مغزی از دنیا برود، قلب همچنان دوستدار محبوب زمان حیات آدمی است؟! آیا جلوه ای از آن چه به بقای روح و امتداد عواطف بشر در زندگی پس از مرگ نسبت می دهیم، در قلبی که از مرده ای به جا مانده، جاری است؟! گفتم که، همان قدر که ابلهانه است، جای پرسیدن و اندیشیدن دارد. اگر مخالفید، برای علاقه پل به کریستینا، بعد از آن که قلب همسر مرده زن را در سینه مرد می گذارند، چه دلیلی می تواند وجود داشته باشد؟ تا به حال به این تعبیر ابتدایی و خام ولی غیرقابل انکار از پدیده «علاقه قلبی» فکر کرده بودید؟

(۳) پختگی تدریجی و کاهش ذوق زدگی

در قیاس با چند فیلمی که به عنوان نمونه ساختار غیرخطی تحمیلی و زائد مثال زدم، یکی از مهم ترین ویژگی هایی که در «لحن» سه گانه ایناریتو/ آریاگا حس می شود، این است که نسبت به ایده های بازی با زمان و مکان روایت، ذوق زدگی و شیفتگی ندارند و بدون تأکیدها و هشدارهایی مثل برگرداندن تصویر یا تروکاژهای ویدئویی یا حتی نوعی نمایش خودآگاهانه رفت و برگشت های زمانی، میان موقعیت ها و آدم های گوناگون، گذر می کنند. همین که فیلم به فیلم، «گستره» جغرافیایی داستان ها بزرگ تر شده (از مکزیکوسیتی عشق سگی تا آمریکای ۲۱ گرم تا مکزیک و آمریکا و مراکش و ژاپن بابل)، نشان دهنده این است که هول شدن های معمول فیلمسازانی که از فیلم اول شان، روایت و روش نامتعارف و بدیعی را برمی گزینند، در ایناریتو نمود نداشته و او فرصت توسعه تدریجی ایده ها و بسط مضامینش تا ابعاد بابل که به وسعت کره زمین است را بدون شتاب، برای فیلم سومش نگه می دارد.

برای تشریح این که ایناریتو و آریاگا چگونه یافته ها و دستاوردهای فیلم اول سه گانه را فیلم به فیلم، کمال گرایانه تر پردازش کرده اند، توجه به پایان بندی سه فیلم و جنس ترکیب تلخی و امیدواری در آنها،

می تواند راهگشا باشد: سینمادوستان نوپا، مثلاً دانشجویان این عرصه یا منتقدان تازه کار یا خوانندگانی که یکی دو سال است به مطالعه مجلات سینمایی می پردازند، دانسته یا ندانسته دچار این ذهنیت می شوند که پایان خوش یا امیدبخش، حتماً سخیف و بد و تحمیلی و فیلمفارسی وار است و پایان تلخ یا معلق، به تنهایی و فارغ از تناسبش با لحن، مضامین و ساختار فیلم، امتیاز به حساب می آید. ایناریتو هم که در مجموع به نگرش حسی و غریزی و بدون محاسبه در فیلمسازی اش بسیار متکی است، در ابتدا رگه هایی از این طرز تلقی را در کارش بازتاب داده داه و رفته و رفته، از آن کاسته و رهیده است. عشق سگی درست مثل یک فیلم دانشجویی، با معلق گذاشتن سرنوشت آدم های اصلی هر سه قصه پایان می یابد و حتی در این زمینه، به تصمیم و ایده کهنه ای مثل «سر به بیابان گذاشتن» شخصیت اصلی اپیزود آخر یعنی ال چيوو (امیلیو اچه وریا) روی می آورد. در فیلمنامه اولیه ۲۱ گرم بنا بود جک جوردن بعد از آن که هر کاری می کند، نمی تواند برای کشتن سه نفر در تصادف ماشین، خودش را به مجازاتی قانونی برساند، همه چیز را رها کند و سر به بیابان بگذارد و آن جا همنشین «گرگ» شود (لقبی که هم بندی هایش در زندان به او داده اند و واقعاً هم برازنده چهره بازیگر اسکاری اش بنیسو دل تورو است). در حالی که در فیلم و در حین فیلمبرداری و تدوین، ایناریتو از این سطح که «بی پایانی» یا پایان کاملاً تلخ را لازمه داستانی به این تلخی بداند، فراتر رفته و فیلم را با بازگشت جک به خانه اش و با بارداری کریستینا از پل به پایان برده است: دو جلوه آشکار از امید، باروری، تداوم، همزیستی و کانون زندگی خانوادگی که البته از بار تلخی های مسیر قصه نمی کاهد.

حالا و در بابل، تصویر پایانی فیلم متعلق به بخش ژاپن است. بخشی که در مقایسه با یکی دو سکانس داخلی فیلم در آمریکا و کل بخش های بیابانی و روستایی مراکش و مکزیک، هم مدرن ترین فضای شهری را دارد (یعنی بیش از بقیه فضاها به محیط زندگی اغلب بینندگان فیلم در سراسر جهان شبیه است) و هم به لحاظ متمرکز شدن بر درونیات و حساسیت های دختر کر و لالی که مشکل برقراری ارتباط دارد، بیش از

همه بخش های دیگر فیلم به دغدغه های سینمای مدرن اروپای دهه ۱۹۶۰ نزدیک است (در کل سه گانه شاید به لحاظ موقعیت انتزاعی و جهان بسته، فقط اپیزود دوم عشق سگی فضای مشابه «سینمای اروپا»یی داشته باشد). اما با وجود این مدرنیسم جاری در محیط و سبک، و حتی با این که نمای پایانی فیلم روی بالکن مرتفع آن آپارتمان وسط توکیو و با آغوشی که پدر کت و شلوار پوشیده برای دختر بی پوشش خود گشوده و او را از خودکشی احتمالی نجات داده، عکس / تابلوی مجرد بسیار زیبایی است، از کمپوزیسیون زدگی صرف و معلق ماندن بیهوده پایان های شبه مدرن فاصله می گیرد. این پایان، با همه تلخی های موقعیت و لحظه، به هر حال رو به امید و تفاهم و بقا دارد. همین که فیلم لحظه پایانی اش را از دل داستان تلخ منجر به اخراج آملیای مکزیکی از آمریکا انتخاب نمی کند، نشان همان پختگی تدریجی است. گفت و گوی ایناریتو درباره فیلم اولش را در همین پرونده بخوانید تا دریابید که چگونه رسیدن به پختگی را به جای ادعای نبوغ از روز اول، نتیجه طبیعی تجربه اندوزی و یاد گرفتن در حین کار کردن می داند. حالا می شود فهمید که چرا وقتی آملیا برای عروسی پسرش به مکزیک می رود و آن لباس سرخ اصیل را به تن می کند، در جواب تعجب دخترش از این که لباس بعد از ۱۵ سال هنوز اندازه اش است، می گوید: «کار سخت، آدمو جوون نگه می داره». این فقط نظر یکی از شخصیت ها نیست؛ بلکه تئوری منجر به پیشرفت فیلمساز هم هست.

(۴) مضمون اصلی «بابل»: خشونت یا مشکل ارتباط؟

از نگرشی که پرداختن به درونمایه خشونت و سوء تفاهم میان اقوام مختلف در بابل را تحت تأثیر تصادف Crash / پل هاگیس می داند، تعجب می کنم و اطمینان دارم که سرچشمه قبلی همین مضمون در گوشه مهجور مانده ای از کارنامه خود ایناریتو را نمی شناسد: فیلمی یک ربه به نام انبار باروت از مجموعه هشت فیلمی استخدام به سفارش کمپانی ب.ام.و که داستان مرگ یک عکاس جنگی (استلان اسکارسگارد)

در جریان پانزدهمین جنگ مسلحانه ای است که از آن عکس می گیرد. نکته ایناریتو/ آریاگایی و عمداً تناقض آمیز ماجرا این است که این جنگ آخری در کشوری نامعلوم در آمریکای لاتین، بر اثر مبارزات ضد مواد مخدر آمریکا در آن جا در گرفته! یعنی حرکتی که هدفش نجات بشر امروز از بلای اعتیاد است، بلای دیگری به نام خشونت مسلحانه میان ملل مختلف را بر سرش نازل می کند. درست مثل پلیس آمریکا در بابل که برای محافظت از بچه های آمریکایی، پرستار مهربانی را که بزرگ شان کرده، از خانه و شهر و کشور آنها دور می کنند! یا پلیس مراکش که از ترس افزایش خشونت میان کشورشان و آمریکا، بابت یک گلوله ای که پسر بچه ای به اشتباه به اتوبوس حامل توریست های آمریکایی شلیک کرده، ده ها گلوله نثار او و پدر و برادرش می کنند. از فیلم های ضد جنگ قدیمی تا تسخیرناپذیران دی پالما، سینما به شکلی غیر قابل قیاس با روزنامه ها و اخبار تلویزیونی، نشان مان داده که چگونه برای مهار خشونت، همیشه به مقادیر بیشتری خشونت احتیاج است. در انعکاس این تم، البته یک موقعیت و میزانشن مشخص در فیلم ایناریتو هست که مطلقاً دوستش ندارم و به نظرم با ظرافت بیانی فیلم، به شدت در تعارض است: آن جا که یوسف (بوبر الخائد) بعد از کشته شدن برادرش به دست پلیس مراکش، تفنگ را به زمین می زند و می شکند و می خواهد این گونه بیزاری خودش و فیلمساز از سلاح و خشونت را به نمایش بگذارد. این تمهید، حتی در پایان تریلر نفس گیر ماراتن من جان شله زینگر، جایی که داستین هافمن هفت تیر را از پشت زنجیر، به دریاچه می انداخت، کهنه و شعاری و بیش از حد صریح می نمود؛ چه رسد با حالا که سی سال هم از آن زمان گذشته.

اما اگر چنین بپنداریم که درونمایه مرکزی بابل همین است، بخش مربوط به ژاپن و دغدغه های چیه کو، دخترک تین ایجر و کرو لال، کاملاً بی ربط و زائد به نظر می رسد. فقط بابت این که پدر او در یک سفر شکاری، آن تفنگ را به راهنمای مراکشی اش داده، نمی توانیم این بخش را به همان مضمون خشونت و «آدم

کشتن برای جلوگیری از تروریسم» مربوط بدانیم. این جا دلمشغولی های دیگری درباب بکارت، بی توجهی جنس مخالف و از دست دادن اعتماد به نفس برای برقراری ارتباط با دیگران مطرح است که بیشتر به یک فیلم روانشناسانه اجتماعی کوچک و زیبا و ظریف اروپایی تبار می ماند و از جمله، نزدیکی هایی به دغدغه های آنتونیونی، برسون، برتولوچی و به ویژه اریک رومر دارد. این می توانست به تنهایی فیلم متفاوت دیگری باشد؛ ولی اگر تم بابل را همان بحث خشونت بگیریم، بخش ژاپنی اش را اضافه خواهیم یافت. آیا سرزدن چنین خطایی از سوی او و آریاگا ممکن است؟

خود ایناریتو در یکی از گفت و گوهای ضمیمه همین مجموعه مطالب، تأکید می کند که مضمون فیلم «دشواری در برقراری ارتباط» است و این اشاره، با نام فیلم و تذکر دادن به دوران پیش از ایجاد فاصله ناشی از «زبان» میان مردم دنیا، همخوانی دارد. اگر همه آن گیر و گرفت های بین ریچارد (براد پیت) و بقیه توریست های آمریکایی که بالاخره او و همسرش سوزان (کیت بلانشت) را می گذارند و می روند، بین ریچارد و کنسولگری آمریکا، بین آمریکا و سانتیاگو و پلیس مرزی، بین خانواده مراکشی و پلیس این کشور و غیره را به جای مشکل خشونت، ناشی از مشکل برقراری ارتباط، درک حرف و حس و گاه هم زبان همدیگر بدانیم، آن وقت مشکل چیه کوی کر و لال در ارتباط گرفتن با پسران عادی و برخوردار از نعمت کلام و گوش، به همه داستان ها و موقعیت های دیگر پیوند می خورد، فیلم با یکپارچگی مضمونی همراه می شود و بخش ژاپن هم به هیچ روی، زائده ای بر پیکره آن قلمداد نمی شود.

ولی در عین حال، با این که سرزدن آن خطای قبلی از ایناریتو و آریاگا را رد کرده ام، به گمانم آنها دچار اشتباه دیگری در پردازش ایده هایشان شده اند: اگر بنا بود تأکید فیلم بر پیگیری تم ارتباط و دشواری های آن باشد، باید به جای طرح صرف دغدغه رابطه جسمانی، حسرت کلی تر یک رابطه دوستانه در چیه کو تصویر می شد. همچنان می توانست جلوه پررنگ این تمنا، در نیاز طبیعی و غریزی چیه کو خودش را

نشان بدهد؛ اما اگر اشتیاق کلی تر او را نسبت به داشتن دوستی از جنس مخالف می دیدیم که همصحبتی کاغذی اش برای چیه کو غنیمتی بود، احتمال اتهام بی ربطی دغدغه دختر به مضامین بقیه داستان های فیلم، کاهش می یافت و بابل به شکلی روشن تر، به فیلمی درباره برقرارنشدن روابط انسانی بدل می شد.

(۵) شیوه تدوین و نسبتش با بازیگری

این که تقطیع فیلم های ایناریتو به جامپ کات و بریدن مداوم روند تداومی متکی است، نکته آشکاری است. اما با وجود این همه مرسوم شدن جامپ کات برای ایجاد نوعی تنش و پرش در تصاویر فیلم های روز سینمای جریان اصلی (از جمله در اکشن ها و تریلرها)، نوع تدوین مطلوب او که منهای این سه گانه، در کارهای کوتاه دیگرش هم به کار رفته، بیش از اغلب کاربردهای مشابه جامپ کات و ترکیبش با دوربین روی دست، حس تماشاگر را بر هم می زند، ناگهان تمرکز او را با جهشی شدید از بین می برد و گاه حتی به واکنشی آنی مثل یک «ا!» از سر تعجب می انجامد. این که اصرار دارم این بازی با تداوم رایج در سینما را به خود ایناریتو نسبت دهم، طبعاً بیشتر ناشی از این است که تدوینگر ثابتی در همین چند کارش نداشته و به غیر از استیفن میریون که ۲۱ گرم را تدوین کرده و یکی از دو تدوینگر بابل هم بوده، هیچ نام مشترکی بین شش تدوینگر مختلف سه فیلم بلند و دو فیلم کوتاهش (تا پیش از فیلم کوتاه امسالش در مجموعه هر کس با سینمای خودش در جشنواره کن امسال) به چشم نمی خورد و این روش تقطیع که به دکوپاژ خاص او هم وابستگی زیادی دارد، خواست و نحوه پرداخت مورد علاقه خودش است.

روش اصلی او و تدوینگران متعدّدش این است که از نقطه ای حساس در جریان روایت داستان، از جایی که یک «عطف» به حساب می آید، به فضا و موقعیتی بسیار متفاوت با آن، کات می دهد. این متفاوت بودن دو فضا از شلوغی و ازدحام بصری یکی تا خلوتی فضای دیگر، از سر و صدا یا فریاد در یکی تا آرامش و

سکوت دیگری و از جغرافیایی به جغرافیا و محیطی دور و بی شباهت به اولی، جلوه های مختلفی دارد. کارهای او پر از این گونه کات های برهم زنده حس تداوم مخاطب اند؛ اما فقط به عنوان چند نمونه دم دست از بابل، می توان به این موارد افراطی و مشخص اشاره کرد: کات از اوج فریادهای ریچارد بر سر راننده اتوبوس (درست بعد از گلوله خوردن سوزان) به سکوت نسبی استادیوم والیبال ناشنویان که نه فقط بابت پرش ناگهانی روایت از مراکش به ژاپن، بلکه بیشتر بابت تبدیل فریاد به سکوت، تغییر موقعیت آشنا و مهیج گلوله خوردن به موقعیتی غریب و غریبه و همچنین دریغ کردن موقتی ادامه ماجرای اتوبوس و زوج آمریکایی از تماشاگر، او را «می پراند». کات مشابهی از میانه فریاد سوزان در لحظات بنخیه زدن جای گلوله اش به سکوت مطب دندانپزشک که دختر کرو لال ژاپنی می کوشد از حرف های منشی دکتر و بقیه، با لب خوانی، سر در بیاورد. این جا منهای «پراندن» ناشی از همه تغییر فضاهایی که قبلاً گفته شد، نکته دیگری هم به لحاظ بحث «دیدگاه راوی» تغییر کرده و موجب به هم خوردن ناگهانی و شدید تمرکز و توالی شده: این که از میانه همراهی با موقعیت و تقدیر تلخ زوج آمریکایی در مراکش به همراهی با حس و دیدگاه چیه کوی ناشنوا در ژاپن می رویم و حتی از لحظه شروع نما، مثل او صداها را نمی شنویم. روایت عینی / ایزکتیو به ندرت در سینما جایش را به این راحتی و تنها با یک کات، به روایت ذهنی / سوبژکتیو داده است؛ آن هم در کاتی که نه فقط بین دو نما، بلکه همچنین بین دو سکانس قرار گرفته!

اما بار دیگر و مانند بحث شیوه روایی ۲۱ گرم، معتقدم در این جا هم کارکرد این روش تقطیع مهم تر از تجربه گری شیطنت آمیز و جذاب و تازه ایناریتو است. منهای آن ماجرای بر هم زدن حس تداوم در چشم و گوش تماشاگر (که به طور سنتی، جامپ کات صوتی برایش حتی از جامپ کات تصویری هم بر هم زنده تر است)، بیشترین تأثیر این شیوه، روی کار بازیگران فیلم نمود پیدا می کند: به یاد بیاورید که چگونه در ۲۱ گرم، بارها فرصت تماشای ادامه اندوه عمیق کریستینا را با یکی از همین کات های پرشی و

پراننده، از دست می دادیم و بعدتر، جایی دیگر و بدون آن که تداومی در کار باشد، دنباله واکنش یا گریه یا بغض نائومی واتس را می دیدیم. او که این توانایی استثنایی را دارد که حس اندوه و بغض فروخورده اش را حتی از لرزش انحنای و برآمدگی خاص پایین گونه و کنار فکش یا با سرخی عجیبی که پشت پلک ها روی ابروهایش می دود، به بیننده منتقل کند، بارها این نوع «وقفه»ها و «سکته»های ناگهانی را در لا به لای بازی اش در ۲۱ گرم دیده و بیننده هم با همان سکته ها، از متأثر شدن در برابر بازی دردمندانه او، دست کم برای مدتی چند دقیقه ای و فاصله ای چند سکانسی، جدا شده است.

ولی چیزی که در بحث ویژه مربوط به بازیگری در سه گانه ایناریتو اهمیت دارد، این است که بدانیم - و بدیهی است که - درست برعکس این حس منقطع تماشاگران که نتیجه آن شیوه تدوین است، بازیگران هر سکانس را به همان شیوه تداومی و همیشگی سینمای روایی، بازی می کنند. این که فیلمنامه های گی یرمو آریاگا از ابتدا بالای ۹۵ درصد از ترتیب این سکانس های ظاهراً در هم ریخته را دارند، البته جنس متفاوتی از روند قصه را در اختیار بازیگر می گذارد و با روش معمول دنبال کردن سرنوشت و رفتار کاراکتری که نقشش را به عهده گرفته، قابل قیاس نیست. اما هنگام اجرا، رج زدن های مرسوم سینما موجب ایجاد تداوم در کار بازیگر هنگام حضور در هر لوکیشن می شود و مثلاً آن همه فاصله که بین اجزای یک سکانس مشخص و پرفراز و فرود ۲۱ گرم مثل گلوله خوردن پل در اتاق متل (به دست خودش) یا گلوله خوردن سوزان در اتوبوس فیلم بابل می افتد، طبیعتاً در هنگام نقش آفرینی شان وجود نداشته است.

از طریق مطرح کردن این بحث، هدفی به غیر از توضیح یک بخش بدیهی از فیلمبرداری و تولید فیلم ها در سر دارم: این که ایجاد حس تداوم و ربط دادن لحظه ها و موقعیت های جدا شده از هم، به وظیفه ای برای تماشاگر فیلم های ایناریتو بدل می شود و درست مثل همان اجزای گاه پراکنده روایت، بیننده سعی می کند میان حس و حالت و رفتار و چهره بازیگران هم همین خط و ربط ها را برقرار کند، آنها را از چند

دقیقه و چند سکانس پیشتر به یاد آورد و کنار هم بگذارد. در حقیقت، عباراتی که تماشاگر برای ستایش بازی های دقیق و حدشناسانه گائل گارسیا برنال و امیلیو اچه وریا در عشق سگی، شون پن و بنیسو دل تورو و حتی ملیسا لئو در ۲۱ گرم یا آدریانا بارازا و کیت بلانشت و رینکو کیکوچی در بابل به کار می برد، تا حد زیادی نتیجه تداومی ذهنی است که خودش میان لحظه های از هم فاصله افتاده بازی آنها برقرار می کند. این موضوع، گاه همچون تلفن ریچارد به خانه اش در آمریکا و به گریه افتادنش در میانه صحبت با پسر کوچکش، از اوایل فیلم بابل که خانه را می بینیم تا اواخر فیلم که ریچارد را در حال تلفن زدن از بیمارستان می بینیم، به درازا می کشد .

به این اعتبار، ایناریتو با افزودن شکل تازه ای از تماشا به شکل هایی که تماشاگر سینما به آن عادت دارد، حفظ آن چه را که بازیگران «راکورد حسی» می نامند، با حذف تداوم حسی کار بازیگر به واسطه تدوین، به خود بیننده وا می گذارد! در نتیجه، ما فیلم ها را با وجود اثرات احساسی عمیق و اغلب غمبارشان، با نوعی فاصله نسبت به کاراکترها می بینیم. ما نمی توانیم آن گونه که در فیلمی عادی، تداومی و خطی وارد دنیای آدم ها می شویم و فراموش می کنیم که این سینماست، فرآیند تماشا را در مورد فیلم های ایناریتو تجربه کنیم. در این تجربه، مفهوم تماشا با یادآوری مداوم سینما و گوشزد کردن دائمی این که «تو داری فیلم می بینی»، همراه می شود. فیلم، تدوینش و تأثیر این تدوین بر روی حس های تماشاگر در قبال حس های بازیگران، عملاً دارد به طرز متفاوتی با جلوه های مختلف فاصله گذاری در سینما، همین کار را می کند . اما باز موضوع به همین سادگی نیست: گاه در میانه همین کات های پرشی از فضایی به فضایی بی ربط با آن، موسیقی واحدی از ملودی های خفیف اما نافذ گوستاوو سانتائولایا، آنها را به هم می پیوندد و حس آن «پریدن» ناگهانی را با اندکی اتصال و تداوم، کاهش می دهد. پس ایناریتو با وجود یادآوری فواصل جغرافیایی و تفاوت های فضایی از طریق آن تقطیع، در عین حال این دغدغه را دارد که نوعی همسانی و همانندی میان

آن فضاها و آدم های درگیر در موقعیت های مختلف به وجود بیاورد. این ساز و کار، به ویژه در دقایق پایانی هر دو فیلم ۲۱ گرم و بابل، با سر زدن به یکایک آدم های داستان در نقاط و شرایط مختلف، به نوعی نگرانی مهربانانه برای همه آنها شباهت می یابد که طبعاً از فیلمساز به بیننده اش هم منتقل می شود.

این فاصله گرفتن یکباره از آدم ها در عین نزدیکی و همراهی با درونی ترین رنج هایشان، این وقفه انداختن در عین تلاش برای ایجاد تداومی ذهنی و متکی بر تصور، این وحدت در عین کثرت و این تأثیرپذیری شدید بیننده در عین یادآوری دائمی سینما به او، هدف و کارکرد غایی و بدیع شگردهای تدوینی ایناریتو و نسبت آن با بازی های سه گانه اش است.

(۶) گناه، معنویت و عرفان لاتی آمریکای لاتینی

اگر این تیتتر فرعی در نگاه تان اندکی عجیب جلوه می کند و مثلاً به سبک معادلات «رو» و دو دو تا چهارتایی بحث درباره معنویت در برنامه «سینما و ماوراء» تلویزیون عزیزمان، جز تردیدها و باورهای مسیحی جک جوردن فیلم ۲۱ گرم، نشان آشکاری از آن در آثار ایناریتو نمی بینید، اول باید رجوع تان دهم به فیلم درخشان سه خاک سپاری ملکیداس استرادا که تامی لی جونز، بازیگر مشهور سینمای اکشن آمریکا ساخته و فیلمنامه اش برای همین گوی یرمو آریاگا، جایزه کن دو سال پیش را به ارمغان آورد. فیلم که ترکیب من درآوردی «عرفان لاتی» واقعاً گویاترین تعبیر ممکن برای شناخت فضا و مناسبات مضمونی و ساختاری اش است (خیلی بیشتر از اصطلاح هنوز مبهم و ناملموس «رنالیسم جادویی» که عموماً به همین فضا منسوب می شود)، داستان عجیب و دیوانه وار مرد سرسختی به نام پیت (تامی لی جونز) را در پاره هایی پراکنده ولی بسیار خفیف تر و اغلب خطی تر از فیلم های ایناریتو/ آریاگا باز کمی گوید که جسد دوست مکزیکی اش ملکیداس استرادا را به همراه پلیس جوانی که ناخواسته موجب مرگ ملکیداس شده، بر می دارد و از کوه و

کمرهای مرز آمریکا و مکزیک، هر دو - جسد و گروگان- را تا روستای گمنام ملکیداس در ارتفاعات مرزی می برد و آن جا، هر دو را به خداوند می سپارد: ملکیداس را برای سومین بار به دست قاتل غیر عمدش در خاک می گذارد و پلیس جوان و عوضی، مایک نورتون (بری پیر، همان بازیگر مستعد نقش جکسون تک تیرانداز در نجات سرباز رایان اسپیلبرگ) را آن قدر به زجر و ضجه می افکند تا از خدا و روح ملکیداس، طلب بخشش کند. در حالی که پیشتر می گفت اعتقادی به بهشت و دوزخ ندارد. اما نکته جالب و نه چندان قابل درک برای دوستان متکی به همان بحث های «ماورائی» و «معناگرایانه»، این است که پیت برای آدم کردن جوانک، حتی کلمه ای درباره اعتقاد، انسانیت یا این که آدمی باید مسئولیت اعمالش را بپذیرد، به زبان نمی آورد و در عوض، روشش دستبند زدن و کتک زدن و کمند انداختن و پابرهنه کردن و با شلیک گلوله، به وحشت انداختن اوست! روشی لاتی، خشونت بار و خالی از هر نوع ملاحظت و مروت برای انتقال باور، معنویت، شهود و بصیرت.

این اتفاق، این همنشینی غریب، فقط در فرهنگ لاتین، در آمیزه بدویت و اعتقاد، در همزمانی لاقیدی و پای بندی به اصول نزد لات و لوت های عارف مسلک و سترنر وار آن فضا امکان پذیر و باورکردنی است. آریاگا که بارها بر ملحد بودن خود تأکید کرده و همیشه به اهل سینما یادآوری کرده و فیلم های ایناریتو را از این دریچه ببیند که «فیلمنامه یک آدم بی اعتقاد به دست یک فیلمساز کاتولیک معتقد» به تصویر درآمده، نمی تواند منکر این تئوری قدیمی من و خیلی های دیگر شود که درک و انتقال معنویت در سینما، حتماً و مطلقاً نیازمند زمینه های ایدئولوژیک نیست. باور و مکاشفه و شیوه های شهودی و عرفانی آدم هایی بدون اتصال به ظواهر و شعائر دینی، می تواند به شیوه ای مؤثرتر و نمایشی تر از اشاره های مستقیم به ایمان و تدین، به بیننده القا شود و در عین حال، آن قدر کلی و حسی و ضمنی و تلویحی باشد که حتی نتوان آن را به ماوراء و معناگرایی و غیره، سنجاق کرد. گویی این هم مثل خشونت و کم حرفی و عمل گرایی و رفاقت

فهمی آن آدم ها، بخشی از ذات و طبیعت شان است و پنهان تر از آن می ماند که بشود عنوان و صبغه ای عرفانی و متافیزیکی برایش قائل شد.

آریاگای عارف مسلک مدعی ارتداد، خودش در گوشه ای از سه خاک سپاری ملکیداس استرادا، نقش مکزیکی کولی و بی مأوا ولی خوش لباس و مستحکمی به نام خوان را بازی کرده که پیت و مایک، چند دقیقه ای در کنار وانت و تلویزیون او و هم بساط های لات و لوتش، توقف و استراحت می کنند، قهوه حتماً پر از شن و خاکی سر می کشند، نشانی روستای ملکیداس مرده را می گیرند و راهی می شوند. در چهره و وزن حضورش، متانت و وقار و دنیادیدگی و زندگی کردگی ویژه ای جاری است از جنس همان که در پیت، ضدقهرمان انتقامجوی فیلم می بینیم و حس می کنیم. او بی سر سوزنی خودنمایی، راهنمای دو رهرو فیلم می شود و خیلی زود، از دایره روایت کنار می رود. درست مثل کاراکتری که یکی از جذاب ترین و عمیق ترین اما نهان ترین قصه های فرعی همراه با احساس معنویت را در سینما خلق می کند و باز دست پرورده آریاگاست: در همین فیلم، در یکی از منزلگاه های کوره راه پرت افتاده ای که پیت با کشاندن پلیس اسیر و جنازه ملکیداس از آن می گذرد، پیرمرد کوری (با بازی لوون هلم) هست که تنها در خانه اش روزگار می گذرانند، بی آن که کلمه ای اسپانیایی بفهمد، یکسره رادیوی مکزیکی گوش می کند. وقتی آنها می خواهند از پیش او بروند، از پیت می خواهد که او را به ضرب گلوله، بکشد. چون می داند که پسرش سرطان گرفته و دیگر از شهر بر نمی گردد، و در ضمن نمی خواهد برخلاف خواست خدا، خودش جان خود را بگیرد. به پیت می گوید «تو آدم خوبی هستی، تو این کارو بکن». اما پیت هم می گوید که نمی خواهد برخلاف خواست خدا عمل کند. بعدتر، وقتی انبوه پلیس های در تعقیب پیت به آن جا می رسند و پیرمرد بی آن که کلمه ای دروغ بگوید، دست به سرشان می کند، ازش می پرسند کار دیگری ندارد؟ چیزی لازم ندارد؟ و پیرمرد، برخلاف انتظار تماشاگر که احتمالاً می پندارد باز مسئله «مرا بکشید» را مطرح خواهد کرد، به سرعت

نه می گوید. معلوم است چرا؛ چون آنها آدم نیستند!

این نکته را از آن پیرمرد کور که به طرز غریبی شبیه ایده و تصویر پیرمرد کوری در سریال کوچک جنگلی بهروز افخمی و فیلمنامه ناصر تقوایی است (با بازی مرحوم حسین پناهی) که در سقاخانه ای نشسته بود و به میرزا کوچک خان مرگ آگاهی و قدرت پذیرش شکست می بخشید، به دیدگاه خود آریاگا و به فیلم های ایناریتو هم تعمیم دهید: کسی که آدم می کشد یا باعث مرگ دیگری و دیگران می شود، باید چیزی، جنمی، اصالتی، دست کم آمادگی احساس گناه داشته باشد. اوکتاویو و ال چپوو در عشق سگی، جک جوردن و حتی پل در ۲۱ گرم که این دومی با بهره گرفتن از قلب مرد مرده و عشق به بیوه او، انگار از مرگش سود می برد و حتی یوسف نوجوان در بابل (که با شلیک به سوزان، باعث مرگ برادر خود می شود!)، همه این جنم و این آمادگی احساس گناه را دارند. انگار روند مرگ آفرینی آنها برای سایرین، به سیری برای خودشناسی، تزکیه یا آگاهی خودشان بدل می شود و به درک و دریافتی می انجامد که با تداوم مسیر عادی زندگی، به دست نمی آید. این که هر کدام از اینها، به غیر از خود اتفاق منجر به مرگ هم گناهی می کنند (که مضحک ترین و در عین حال جدی ترینش چشم چرانی یوسف نسبت به خواهرش در بابل است)، باعث می شود که آن تسلسل را بیشتر حس کنیم: گناه کرده ای که به ارتکاب گناهی بزرگ تر (آدم کشتن) دچار می شود تا به رستگاری برسد (هر چه کوشیدم از به کارگیری این واژه اختصاصی امیر قادری پرهیز کنم، این یک دفعه دیگر نشد. این جا هیچ واژه مناسب تری وجود ندارد.!).

شخصاً ارتباط روشن ولی توصیف ناپذیری میان این باور در عین بی اعتقادی و آن شهود لات منشانه لاتین می بینم. جور دیگری نمی شود این نگرش را از آدمی بدون دین باوری انتظار داشت. شما راه دیگری به نظرتان می رسد؟

(۷) لزوم پایان روایت سه قصه ای

با بلندپروازی مشهود در بابل برای گسترش ایده های روایی ایناریتو/ آریاگا تا حد مضمونی که اساسی ترین ابتلای دنیای پر سوء تفاهم امروز است، گمان می کنم وقت تغییر رویه کامل دو هنرمند تجربه گرا فرا رسیده است. تکرار این ترکیب و تقطیع سه داستان در یک فیلم، می تواند همچنان جذابیت هایی داشته باشد و بازی های روایی، تدوینی، ساختاری و حتی بازیگری ویژه و بی مشابه خود را به راه بیاندازد. ولی نگه داشتن این سه گانه در همین نقطه، به شکلی ماندگارتر، آن را وارد گنجینه تجربه های خاص تاریخ سینما در سال های ابتدای قرن بیست و یکم خواهد کرد. این را به ویژه از این جهت می گویم که توانایی خلق و اجرای ممتاز تک داستان های جدا از این اتصالات مرتبط با مرگ و خشونت بیرونی - مثل اپیزود دوم عشق سگی و بخش های ژاپن بابل - هم در هر دویشان به وفور موجود است. پس می توانیم انتظار داشته باشیم که تجربه بعدی شان، هم در شکل روایت، هم در جنس مضمون و داستان و هم در بافت و فضا، با کلیات جاری در این سه گانه متفاوت باشد.