

زندهام که مادری کنم

لئونرا/کمینگاه شیر / پابلو تراپرو / ۲۰۰۸

چاپ شده در : ضمیمه فرهنگی روزنامه اعتماد به سردبیری احمد غلامی

زمان انتشار : ۱۳۸۸

این تصویر را در نظر بگیرید: پسر بچه‌یی که روی میله افقی دری با نرده‌های عمودی فلزی ایستاده، سعی می‌کند در را تکان بدهد تا تاب بخورد. زورش نمی‌رسد. یک آدم بزرگ کمک می‌کند و در را باز و بسته می‌کند تا پسرک تاب‌بازی‌اش را بکند. تا این جا با موقعیت عاطفی معمول و متداولی مواجهیم. ولی این که می‌خواهم بگویم، همه حس و معنای صحنه را عوض می‌کند و به آن بداعت و طراوتی دیگر می‌بخشد: پسر بچه به همراه مادرش زندانی است، آدم بزرگ از نگهبانان زندان است و آن در، در راهروی زندانیان است که در واقع باید بسته و قفل باشد و نگهبان برای بازی بچه، آن را باز نگه داشته است و دارد روی میله آن، تابش می‌دهد!

« لئونرا » ساخته پابلو تراپروی آرژانتینی با تصاویر، موقعیت‌سازی‌ها و ایده‌هایی از این جنس، یکی از بهترین فیلم‌های دارای تأثیر حسی و عاطفی است که در میان محصولات دو سه سال اخیر سینمای دنیا دیده‌ام. در اطراف ما، مهجور ماندن فیلم به دلیل غیرآمریکایی بودنش و نیز به این دلیل که از دل سینمای موسوم به هنری اروپا هم نمی‌آید تا به سرعت در ایران به «مد روز» تبدیل شود، البته و طبعاً بعد از این مجموعه مطالب هم ادامه خواهد یافت. ولی تنها به عنوان یک نظر کلی، به شما اطمینان می‌دهم اغلب لذاتی که از هر فیلم آمریکایی خوب ساخته‌شده انتظار دارید یا در هر فیلم اروپایی خلاقانه جستجو می‌کنید، در دیدار «لئونرا» خواهید یافت؛ از تعلیق‌ها و تهییج‌ها و غافلگیری‌های بی‌جا تا سیر بسیار مینی‌مالیستی در پیشبرد داستان و شیوه روایت بدون توضیحات اضافی درباره گذشته شخصیت‌ها تا انتقال جلوه‌هایی بسیار خاص و در عین حال ملموس از عواطف بشری به طور کلی و احساسات مادری به طور مشخص.

۱) فضا سازی: بند زنان باردار

شگفت‌انگیز و ستودنی است که برخی فیلم‌ها هنوز و در آستانه ۱۱۵ سالگی سینما می‌توانند فضاهایی کاملاً نو و پیشتر دیده‌نشده را در جایگاه بستر و پسزمینه اصلی رخدادهایشان انتخاب کنند و از این طریق،

حتی اگر داستان پر و پیمانی ندارند (که «لئونرا» دارد)، دست کم به تصاویری تازه و تاکنون ارائه نشده برسند (مثل فیلم ایرانی بارزش «ریسمان باز» ساخته مهرشاد کارخانی که بخشی از آن در محیط کشتارگاه و حوالی آن می گذرد و در بخش دیگرش، دو جوان یک گاو بزرگ زنده و زخمی را با وانت از همان جا به شهرک غرب تهران می آورند و گاو به خیابان و میان مردم می رود!). نمی دانم و منبع صد در صد جامعی برای بررسی این موضوع نمی شناسم که آیا قبلاً هیچ فیلمی بوده که بند ویژه زندان زنان باردار را در کنار رویدادهای اصلی اش به نمایش بگذارد یا خیر؟ اما می توانم مطمئن باشم که حتی اگر بوده، این زاویه نگاه ویژه و کاملاً اریژینال تراپرو را به این فضا و مناسبات آن نداشته است. چون این نگاه، شخصی است و خصلت هایی که بتوان در دل داستان و جهانی دیگر برایش مشابه سازی کرد، ندارد.

مهم ترین و جذاب ترین کاری که فیلم در این زمینه می کند، پیش بردن همزمان قصه خصوصی حولیا و فضای عمومی زندان و بند زنان باردار است. اشاره ام به این است که سازندگان اغلب فیلم های متکی به کشف یک محیط بکر و درگیرکننده، طوری محو مختصات و غرابت فضای این محیط می شوند که یا با کمرنگ شدن خط داستانی یا با فراموشی موقت آن در دل قصه عمومی آن فضا، جای اصل و فرع را در روایت خود تغییر می دهند. نتیجه بلافصل این جابه جایی ها پس زدن تماشاگری خواهد بود که نسبت به سرنوشت قهرمان و فراز و فرود مسیر داستانی اصلی روایت، مشتاق یا دست کم کنجکاو است. «لئونرا» به این ورطه نمی افتد و هم با انتخاب خود حولیا به عنوان پیش برنده روایت در بخش های مربوط به زندان و هم باتوجه مداوم به آن چه برای او روی می دهد، نمی گذارد ما بازنمایی فضای خاص زندان زنان باردار را همچون زمکینه یی جدا از قصه مرکزی فیلم حس کنیم. این انتخاب تعمدی هوشمندانه یی است که فیلم گاهی مثل فصول زندگی توماس چهارساله با مادر بزرگش، از دایره محدود کردن روایت به دید و حضور حولیا فراتر می رود و به روایت دانای کل تکیه می کند؛ اما در محیط زندان، هیچ گاه جا و اتفاق مهمی را در غیاب

حولیا نشان مان نمی دهد. به این ترتیب است که وقتی فیلم تمام می شود، ما تصاویر پررنگ و ماندگاری از محیط و مناسبات زندان در ذهن داریم؛ بی آن که دقیقاً یادمان بیاید فیلم کجاها از پیگیری داستان حولیا به طور موقت دست کشیده و به ترسیم فضای زندان پرداخته است.

اما در حیطه جزئیات، «لئونرا» تقریباً هیچ قابلیت و موقعیتی را برای جذاب تر کردن فضاسازی و تصاویرش در آتمسفر زندان از دست نمی دهد. از گلاویزشدن دو زن در حمام بر سر این که یکی بچه دیگری را بابت زیاد نگره داشتن صابون و ندادن آن به او دعوا کرده تا جدل های کلامی زنان با مردان بندهای دیگر در مواقعی که با هم روبه رو می شوند، بسیاری اوقات این نمایش موقعیت های خاص با رگه هایی از طنز همراه است و با وجود تمامی تلخی و ناتورالیسم جاری در فضا، لبخندی بر لب تماشاگر می نشاند. این نگاه توأم با خونسردی و دور از مصیبت خوانی های مرسوم فیلم های اجتماعی متعارف، برگ برنده فیلم در زوند تأثیرگذاری بر تماشاگر است. به ویژه باید این نکته را هم در نظر گرفت که تراپرو در فیلمش از موسیقی متن استفاده نمی کند و فقط قطعات اغلب همراه با ترانه را در جایگاه نوعی موسیقی فیلمنامه یی به کار می گیرد که منبع آن، از بلندگوهای توی زندان گرفته تا قطعاتی که گروه زندانیان مرد در مهدکودک بخش زندانیان مادر برای آنها و کودکان شان اجرا می کنند، توی خود صحنه حضور دارد. این رفتار تکنیکی در کنار آن طنزآمیزی نگاه فیلم به موقعیت های زنان در زندان، روی هم رفته خصلتی به «لئونرا» می بخشد که هیچ یک از فصول تأثرانگیزش را آمیخته به سانتیمانالیسم و رقت آور نمی یابیم.

فصل عالی کریسمس در حیاط بند مادران زندانی و این که پاپانوئل های محبوب بچه ها همان نگهبانان این بند هستند، وقتی کارکرد و واقع نگری دقیق خود را به رخ می کشد که چندی بعد، به فصل درگیری همین زندانیان و همین نگهبانان بر سر شلوغ کاری های دیوانه وار حولیا می رسیم. او بچه اش را که مادرش از زندان برده، پس می خواهد و همان زنان و زندانبان ها که در صحنه کریسمس آن مهر و عطوفت انسانی میان شان

برقرار بود، طوری به جان هم و محیط می‌افتند که تصورش در فضای آرام و گرم این بند، در ابتدا برای تماشاگر دشوار به نظر می‌رسد. اما آن چه طبیعی است، در فیلم‌هایی با این لحن و پرداخت واقع‌نمایانه و دور از دخالت کارگردان به واسطه موسیقی و عوامل زائد ایجاد احساسات، به همان شکل طبیعی و بی‌واسطه جلوی دوربین می‌آید و محاسبه بیش از حد و آزارنده‌ی برای موضع‌گیری واحد در برابر آنها صورت نمی‌گیرد. به همین دلیل است که در انتهای فیلم، نمی‌توانیم به این سؤال فرضی پاسخ دهیم که بالاخره شرایط زیستی این مادران زندانی در محیط بند مخصوص‌شان، دشوار بوده یا همراه با عطفوت و شفقت؟ هر دو بوده و هیچ یک نبوده؛ و این یعنی فیلم اجتماعی درست واقع‌نمای هم دور از رجزخوانی و هم دور از مصیبت‌خوانی (و به همین جهت است که نام رجزخوانانه «کمینگ‌شیر» با آن خصلت حماسی که به رفتار و مقاومت مادرانه حولیا نسبت می‌دهد، به نظرم برای فیلمی با این لحن متعادل و متین، نامناسب است و ترجمه نکردن آن و آوردنش به همان شکل «لئونرا» را ترجیح داده‌ام). فیلمی که گذشت چند ماه را با برآمده‌تر شدن شکم حولیا در حرکت دوربینی که گویی در ستایش «شکوه بارداری»، به آن زیبایی تصویر می‌کند و همزمان ذهن ما را به سمت مصائبی که او از این پس بیشتر خواهد داشت، سوق می‌دهد، حیف است که در نامش بر یکی از دو وجه «مظلومیت» یا «شهامت» او تاکید کند و آن نوع جهت‌گیری را که در لحن و پرداختش نداشته، در نامش اختیار کند.

۲) ارائه اطلاعات: حوصله‌ام زیاد است

یکی از غافلگیری‌های اساسی‌ام در رویارویی با «لئونرا» به شیوه انتقال اطلاعات در فیلمنامه بسیار سنجیده آن برمی‌گشت. شیوه‌ی که البته به نوع پرداخت بصری فیلم بسیار متکی بود و از دکوپاژ مثلاً در زاویه دوربین نمای اول فیلم (که نیمرخ سالم صورت حولیا را نشان می‌دهد و بعد خون زیر دست او را می‌بینیم و بعد که زیر دوش می‌ود، تازه زخم و کبودی نیمرخ دیگر صورتش را) تا شیوه تدوین (که باعث

می شود صحنه درگیری منجر به قتل ناهوئل و زخمی شدن رامیرو را تکه تکه و با برش هایی بینیم و اطلاعات کامل به دست مان نیاید)، هر عامل تکنیکی را برای دستیابی به این شیوه مقتصدانه، هوشیارانه به کار می گرفت. به طور کلی، «لئونرا» در مقیاسی که می تواند به موضوع مصالح درسی مبحث انتقال اطلاعات بدل شود، برای ارائه تدریجی اطلاعات مرتبط با گره اصلی ماجرا، حوصله فراوان به خرج می دهد و فاصله بین بخش های مختلف فیلم که ذره ذره اطلاعاتی درباره شب درگیری منجر به قتل به ما می دهند، تقریباً از هر فیلم دیگری که در این زمینه به یاد می آورم (نمونه مشخص، فیلمنامه های دو فیلم «ممتو/یادگاری» و «بی خوابی» کریستوفر نولان) طولانی تر است: ما در پنج دقیقه اول از ماجرای قتل باخبر می شویم، در دقیقه ۲۱ طی صحبت کوتاه حولیا با مردی که به عنوان وکیل به ملاقاتش می آید، می شنویم که ناهوئل دوست و محبوب حولیا بوده و رامیرو، دوست و محبوب ناهوئل! و تازه این اطلاعات را هم نه به طور مستقیم و با تأکید، بلکه بعد از یکی دو نمای کوتاه از ملاقات حولیا و وکیل، روی تصاویر گذر او از راهروهای زندان، فقط «می شنویم». فیلم با این شیوه صداگذاری و تدوین، از این که اطلاعات موردنظر برای مان خیلی مهم جلوه کند و بر آن مکثی صورت بگیرد، پرهیز می کند. در دقیقه ۵۱، تازه برای نخستین بار صورت رامیرو را طی ملاقات او و حولیا در زندان می بینیم و در مکالمات آن دو به این پی می بریم که اظهارات رامیرو در انداختن همه اتهامات به گردن حولیا، دروغ بوده. رامیرو به حولیا می گوید آن حرفها را زده تا خودش را از در بند ماندن برهاند؛ اما باز نمی فهمیم قتل و درگیری شدید پیش از آن، چگونه اتفاق افتاده است. ملاقات دوم با رامیرو که به ادعای مهربانی رامیرو می انجامد، در دقیقه ۶۲ شروع می شود. فاصله بین این دو ملاقات که تقریباً ۱۰ دقیقه است، ظاهراً کوتاه ترین فاصله میان دو بخش اطلاعات رسانی فیلم درباره شب حادثه است؛ اما در این جا هم اولاً چیزی بیشتری از قتل دستگیرمان نمی شود و ثانیاً رامیرو فقط وعده تغییر اظهارات قبلی اش را به حولیا می دهد و ضمناً می کوشد بخشی از آن صمیمیتی که طی دوره زندگی سه نفره شان به اتفاق ناهوئل وجود داشت، به

رابطه گسسته کنونی شان بازگرداند. تا جایی که باز اندکی اطلاعات تازه درباره واقعه اصلی به ما منتقل شود، باز ۲۵ دقیقه فاصله می افتد و در دقیقه ۸۷ فیلم است که سکانس دادگاه نهایی همراه با روبه‌رو نشانیدن رامیرو و حولیا برگزار می شود. رامیرو به شکل تعجب‌آوری زیر قولش به حولیا می زند، همان اظهارات قبلی را با تأکید بیشتر تکرار می کند و حولیا به جرم ارتکاب به قتل، به ۱۰ سال زندان محکوم می شود. ما در نهایت همچنان نسبت به حادثه منحصر به قتل، بی خبر یا کم‌خبر می مانیم و سرانجام گره‌گشایی دقیقی در این مورد اتفاق نمی افتد. کلیات و حدسیات هم بیشتر از طریق آن متنی که وکیل اول به حولیا می دهد تا برای بازگویی در دادگاه از برکنند، به ذهن مان می رسند و معلوم نیست واقعیت عینی داشته باشند! یعنی تنها توضیح مفصلی که فیلم و فیلمنامه درباره چگونگی وقوع قتل ارائه می دهند، از منبعی برمی آید که می تواند جعلی باشد یا دست کم برای مظلوم‌نمایی و به منظور گرفتن حکم تبرئه متهم توسط وکیلش، به چاشنی اغراق درآمیخته شده باشد.

گمان نکنید درگیر این ادا و بازی روشنفکر مآبانه می شوم که هر نوع کم‌گویی و مبهم‌گذاری را بی آن که کارکردی در درام و لحن و ساختار فیلم داشته باشد، به تنهایی امتیاز تلقی کنم (انتظار بیهوده‌یی که برخی دوستان جامعه روشنفکری، از پایان‌بندی فیلم عزیز ما «درباره‌الی...» داشتند و هیچ به این نکته توجه نمی کردند که اگر بنای فیلم به پایانی با نهایت ابهام در فرجام‌الی استوار بود، حق نداشت ساختاری تا آن حد متکی به تعلیق و نقاط عطف و غافلگیری‌های ۵ دقیقه یک بار اختیار کند). همه این صرفه‌جویی پابلو تراپرو در ساختار روایی «لئونرا» و این همه نهان‌داری انگیزه و چگونگی قتل، اگر ماجرای بچه و شکوفایی و اوج‌گیری تدریجی تمایلات مادرانه حولیا محور وقایع و احساس‌های جاری در هسته مرکزی فیلم در میان نبود، به نقطه ضعفی اساسی تعبیر می شد. اصلش این است که «لئونرا» ماجرای قتل را به عنوان بهانه‌یی برای خلق موقعیت «زندانی شدن یک زن جوان باردار» لازم دارد و اگر چند باری که شرحش رفت، به این ماجرا رجوع می کند،

به برای ایجاد تعلیق و کنجکاوی نسبت به نحوه وقوع قتل، بلکه به هدف ایجاد تعلیق درقبال سرنوشت «مادری» کردن حولیا برای توماس است. وقتی فصل دادگاه نهایی به پایان می‌رسد، آن کلوزآپ‌های درخشان چهره‌های گریان نزدیکان حولیا، از این جهت بیننده را بسیار منقلب می‌کند که می‌دانیم با ۱۰ سال زندانی شدن، حولیا ناچار است مادری کردن برای پسرش را وانهد و به اجبار، رضایت بدهد که او نزد مادر بزرگش سوفیا در بوئنوس آیرس بماند. هم معلق بودن خفیف دوربین روی دست (که در تمام طول فیلم، به جای «تکان»های شدید دوربین در هر دو فیلم نخل طلا برده «چهار ماه و سه هفته و دو روز» و «کلاس»، بیشتر با «تعادل» همراه است و در واقع کاربرد بسیار مدرن‌تری از دوربین روی دست را به نمایش می‌گذارد) و هم گریستن خود رامیرو (که خودش حولیا را به محکومیت انداخته و حالا خودش برای او اشک می‌ریزد) اندوه و تکان‌دهندگی صحنه را افزون می‌کنند. اما تا پیش از این، تعلیق ما برای این که رامیرو بالاخره راست خواهد گفت یا نه، فقط در این حد موجودیت دارد که می‌دانیم پیشتر دروغ گفته؛ نمی‌دانیم چه دروغی و چگونه؟ چون نمی‌دانیم خود حادثه چگونه و چرا اتفاق افتاده؛ و در نتیجه، این معادله که ما فقط دوست داریم حولیا تبریئه شود تا توماس بتواند به آغوش مادرش برگردد، درست و دقیق از کار درمی‌آید.

به این اعتبار، ساختار ارائه اطلاعات و مصالح داستانی در «لئونرا»، بر این مبنا که «اصل» و هدف چیست و آن چه تنها بهانه و ورودی و «زمینه‌ساز» مسیر اصلی است، کدام بخش از وقایع است، قامت یک نمونه درس‌آموز را به خود می‌گیرد. هر چه مراحل ارائه اطلاعات درباره حادثه مرگ ناهوئل، از هم فاصله دارند و تازه در پایان هر کدام‌شان هم چیز زیادی دستگیرمان نمی‌شود، در مقابل مراحل یا بهتر است بگوییم «سیر» باروری و گسترش عطش مادری‌کردن در حولیا، پیوسته و متصل و مداوم است. وقفه‌هایی بسیار کوتاه‌مدت دارد و در حقیقت خیلی زود، به عنوان دغدغه اصلی فیلم و فیلمنامه، در ذهن و احساس مخاطب تثبیت می‌شود. بعد از فصل کوتاهی در شب اول ورود حولیا به زندان که با ضربات مشت می‌کوشد از بچه‌بی

که در شکم دارد، خلاص شود و طبعاً به این سادگی‌ها نمی‌تواند، دیگر به تدریج شاهد کنار آمدن او با واقعیت مادر شدنش هستیم. زایمان درست در مقطعی روی می‌دهد که طبق الگوی سید فیلدی، نقطه عطف اول باید شکل بگیرد. و فیلم به همین زودی و از این جا به بعد، همه مسیر روایت را صرف این می‌کند که تبدیل میل مادری به اصلی‌ترین دغدغه تداوم حیات و بقای حولیا را نشان‌مان دهد. پس مجاز است و به ظرافت بیشتری می‌رسد اگر وقت روایت و هیجان و کنجکاوی ما را صرف گره‌گشایی از معمای قتل نکند. این گرایش ساختاری در فیلم، فقط عنصری تحمیلی و تصمیمی پیشاپیش برای شباهت یافتن به محصولات سینمای هنری اروپا با روایت حذفی و مینی‌مالیستی‌شان نیست، بلکه لازمه داستان و احساس‌های جاری در «لئونرا» است و بدون این کم‌گویی، فیلم بخشی از این تأثیرات عاطفی مربوط به مادرانگی حولیا را از دست می‌داد.

۳) عواطف مادری: این آدم دیگری است

توفان ۱۲ دقیقه‌یی سهمگینی که حولیا در زندان به راه می‌اندازد تا بچه‌اش را از مادر خود پس بگیرد، البته به نتیجه نمی‌رسد و جز وعده رئیس زندان و مرخصی کوتاهی که به حولیا می‌دهند – آن هم با حضور مأموران و ماشین پلیس زندان – سودی ندارد. اما در ساز و کار تأثیری که بر تماشاگر می‌گذارد، به‌غایت غریب می‌نماید. واقعاً نمی‌توان به درستی پیدا کرد که جادوی تأثیر این فصول متوالی فیلم، از شروع دیوانه‌بازی حولیا در میانه ملاقات با مادر و وکیلش تا آتش زدن راهروی بند مادران زندانی تا آرام شدن موقتی با حرف‌های رئیس زندان، دقیقاً چیست؟ بازی مارتینا گاسمن و انرژی عجیبی که در آن نهفته است و به سرعت به اوج فریاد و اعتراض می‌رسد، به ویژه در بخش کوتاه سلول انفرادی و کوفتن او بر در، البته احتمالاً عامل اصلی ایجاد این تأثیر است. دوربین روی دست، تقطیع سریع و ریتم صحنه، تدریج به صدا درآمدن دیگر هم‌بندهای حولیا، نور و تاریکی و بازی بین آنها در محیط داخلی زندان، صداگذاری و استفاده درست از افکت‌های

تعلیق‌زایی چون کوبیدن آدم‌ها به میله‌های فلزی و غیره، حتماً تأثیرات ویژه خود را دارند. اما نکته اصلی، خارج از پدیده‌های مرئی و قابل لمس در دل تصاویر و صداهاست. ما به طرزی استثنایی و متفاوت با هر رفتار مشابه شخصیت‌های پرخاشگر، تمام رفتارهای حولیا را می‌پذیریم و فریادهای اعتراض هم بندهایش را منطقی می‌انگاریم، چون عاطفه‌ی بی‌ریشه و سرچشمه این اعتراضات است، خوب درک و دریافت می‌کنیم: عواطف مادری و عطش جنون‌آمیزی که برای در آغوش گرفتن دوباره فرزند، در نهاد مادر نهان است و می‌تواند به جرقه‌ی در طرفت‌العینی به انفجار برسد.

ولی ملودرام‌های بسیاری بر همین تمایل احساسی شخصیت اصلی که یک مادر جداافتاده از فرزندش است، تکیه می‌کنند و به این توفیق در ایجاد همدلی و تأثیر و تأثر متقابل میان او و تماشاگر دست نمی‌یابند. به عبارت دیگر، این خطر بسیار جدی و محتمل وجود دارد که فیلمی با این موضوع محوری، به دام اشک‌انگیزی بیفتد و همه اثراتش به همان زمینه احساسات سطحی و رقیق، منحصر شود یا دقیق‌تر بگوییم، تقلیل و تنزل یابد. این که چرا معتقدم «لئونرا» نه تنها از افتادن در این دام می‌رهد، بلکه به عمق بسیار ژرف‌تری نفوذ می‌کند و حتی برای ما مردان در قالب روایت سینمایی، تعریف و مصداق تازه و تجربه‌نشده‌ی از مفهوم و ماهیت «میل به مادری‌کردن» به دست می‌دهد، بیش از هر چیز به بازی مارتینا گاسمن برمی‌گردد. او که در ابتدا به دلیل بارداری‌اش برای ایفای نقش اصلی فیلم از سوی پابلو تراپرو انتخاب شد، ویژگی دوگانه «سرسختی» و «آسیب‌پذیری» حولیا را چنان عمیق فهم کرده که نقش‌آفرینی‌اش تا انتها به ما اجازه نمی‌دهد برای این زن و دشواری‌ها و تنگنانهایی که در آن گرفتار آمده، به مفهوم احساساتی‌اش «دل بسوزانیم». و نکته مدرن‌تر این است که جز در مواقع گریه، آن هم با کمترین مکث دوربین بر زاری او، گاسمن به‌ندرت از تغییرات بسیار محسوس در میمیک چهره بهره می‌گیرد و معمولاً این دوگانگی وجودی شخصیت حولیا را فقط با جدیت صورت کم‌انعطاف و نگاه مصمم و مغرور و اندکی بی‌تفاوت او به ما منتقل می‌کند. حولیا از

فضولی‌های اولیه مارتا دل خوشی ندارد و این فقط از نگاه و سربرگرداندن گاسمن در بازی به نقش او محسوس است. حولیا بعدتر عاطفه مارتا را به دلیل واقعی بودنش و به دلیل نیاز عاطفی که خودش دارد، می‌پذیرد و باز تنها نگاه گاسمن و پذیرش جاری در آن است که این حس درونی او را بازتاب می‌دهد. حولیا از این که بالاخره توماس شیر او را می‌خورد، به سرمستی غریب و وصف‌ناپذیر مادرانه می‌رسد، ولی تنها حرکت‌های ریز سر گاسمن است - در نمایی که سرش رو به پایین است و حتی صورت و چشم‌هایش را هم دقیق نمی‌بینیم - که این حس او را به ما القا می‌کند. حولیا حین صحبت با مادر و وکیلش درمی‌یابد توضیحات وکیل به این معنای تلخ است که نمی‌خواهند بچه را دوباره نزد او به زندان بیاورند و این فقط حس نهان پریده در چهره و چشمان گاسمن است که پی‌بردن ناگهانی او به این دسیسه/تصمیم را بر تماشاگر آشکار می‌سازد. در حقیقت، گاسمن به غیر از آن لحظات و دقایقی که برای انتقال شدت عاطفه و عطش مادری حولیا، چهره در هم می‌برد و به اقتضای موقعیت دردناک، می‌گرید یا مثلاً در صحنه دادگاه نهایی به آن بازی درخشان می‌رسد که انگار از ناباوری نسبت به حرف‌های رامیرو به گریه و فریاد افتاده، نه بر اثر اندوه ناشی از اتهامات، در بقیه زمان فیلم شیوه بسیار دشوار «نهان کردن» احساسات و درونیات شخصیت را برگزیده و هدایت تراپرو هم بر همین پایه پیش رفته که ما در تصاویری بسیار عینی و بدون ورود به عمق درونیات حولیا، فقط «نظاره‌گر» وضع و حال او باشیم و فیلم و بازیگر، مدام مصائب او را به رخمان نکشند و کوششی برای احساساتی‌تر کردن ما به خرج ندهند. این شیوه مثلاً در مواردی که فیلمساز و بازیگر می‌دانند با تردیدهای یک آدم درگیر از خودبیگانگی و کمبودهای معنوی مواجه‌اند، از میکلا آنجلو آنتونیونی و مونیکا ویتی در «ماجرا» تا بهمن فرمان‌آرا و رضا کیانیان در «خانه‌یی روی آب»، به گونه‌ی طبیعی مورد استفاده قرار می‌گیرد. ولی وقتی با انگیزه ملودراماتیک سنتی و کهن و همه‌فهمی چون مهر مادری طرفیم، این انتخاب بسیار حساس‌تر می‌شود و ریسک بزرگ‌تری است. چون این خطر وجود دارد که فیلمی با این موضوع عمیق عاطفی

را به لحنی سرد دچار کند و تمام بار حسی قضیه را هدر دهد. اتفاقی که در «لئونرا» نیفتاده و فیلم همچنان و با وجود تمام آن حذفیات در روایت و تمام این امساک در احساساتی گری در بازی نقش اصلی، همچنان گرمای خود را که متناسب با قالب ژانری اش (ملودرام) است، حفظ کرده. اما این یکی چگونه اتفاق افتاده؟

عوامل حفظ گرمای عاطفی فیلم، در بخش عمده‌یی، از نوع چیدمان مراحل مختلف میل به مادری حولیا برمی آید. این تمایل نه تنها خلق الساعه نیست و برخلاف اغلب نمونه‌های کلیشه‌یی، از لحظه بارداری به طور مطلق شروع نمی‌شود، بلکه بسیار هم با فراز و نشیب و به تدریج خود را می‌نمایاند. همان حولیایی که بچه را نمی‌خواست و بر شکمش مشت می‌کوفت، بعدتر آن طور زمین و زمان را به هم می‌ریزد تا توماس را باز پس بگیرد. همان حولیایی که اوایل از فرط ناتوانی در ساکت کردن بچه، می‌نشست و عاجزانه گریه می‌کرد، بعدتر با جلب توماس و غرق کردن او در یک بازی کودکانه، موفق می‌شود او را راه بیاندازد و از خانه مادر خود بیرون ببرد. همان حولیایی که در ابتدا حتی از موهبت پذیرش شیرش توسط توماس نوزاد بی‌بهره بود، بعدتر توماس چهارساله را به آن وابستگی می‌رساند که تلفنی به او بگوید زودتر به دیدنم بیا. همان حولیایی که اوایل با این واکنش توماس مواجه می‌شد که در غیاب حولیا، دلش برای او تنگ نشده، بعدتر به آن وجد پسرک برای همراه شدن با مادرش می‌رسد. در واقع سعی دارم به این خصلت ظریف فیلم اشاره کنم که برای ایجاد لذت و سرمستی ناشی از تحقق امیال مادرانه حولیا، همه چیز را بدیهی فرض نکرده و بر این اساس که هر تماشاگری احساسات مادرانه را حتماً و الزاماً درک و لمس می‌کند، از ایجاد اشتیاق و تعلیق برای شکل‌گیری این احساسات درنرفته است. با این تعویق و تأخیرهایی که در رابطه مادر و فرزند حولیا و توماس به وجود می‌آید، «لئونرا» موفق می‌شود در ابتدا هر بیننده‌یی را نسبت به تحقق امکانات مادری کردن حولیا برای توماس، مشتاق و منتظر نگه دارد تا وقتی سرانجام چنین شد، ما هم لذت این تحقق

را همچون حولیا بچشیم. بنابراین، وقتی همه عناصر منجر به تحقق عواطف مادری از ابتدا مهیا نیست، فیلم به طور طبیعی از درافتادن به ورطه «لحن سرد» که مناسب این قالب و این قصه نیست، نجات می‌یابد. چون حتی برای هر لحظه ظاهراً بدیهی از رابطه مادر و فرزند، هیجان و انتظار و کشمکش درونی در ما پدید آورده است و این، با وجود آن واکنش‌های خفیف و میمیک کم‌انعطاف تعمدی گاسمن در نوع بازیگری‌اش، نمی‌گذارد که ما به برداشت احساسی کم‌رمقی از موقعیت‌های عاطفی مادرانه داشته باشیم. حتی می‌توان کل پروسه در دسرها و دست‌اندازهای سر راه حولیا برای رسیدن به بچه‌اش را هم به عنوان تمهیدی فیلمنامه‌یی در مسیر همان ایجاد همذات‌پنداری در تماشاگر تلقی کرد. وقتی چیزی از شخصیتی که داریم احساس‌هایش را بدون بازی آشکار و «رو»ی بازیگرش، لمس می‌کنیم، دریغ می‌شود، ما هم به اندازه او برای بازپس گرفتن آن چیز، شوق و تعلیق پیدا می‌کنیم. این اشتیاق در بخش‌های منجر به سکانس پایانی درخشان «لئونرا» به حدی می‌رسد که گاه حتی این را از یاد می‌بریم که حولیا قبلاً که بوده و چگونه زندگی می‌کرده و چه رابطه عجیب و نامعمولی با دو هم‌خانه‌اش داشته؛ و حالا چه آدم دیگرگونه‌یی شده و چگونه همه زیست و هست و نیستش در مادری کردن خلاصه می‌شود. شاید تنها چیزی که این مدیگر شدن را به یادمان می‌آورد، تغییر ناگهانی و حساب‌شده مدل موی او در فصول منتهی به رهایی باشد. لحظه‌های پایانی فیلم، از آن مواقع بدیعی است که سینما چندگانگی شگفت‌قابلیت‌های بیانی و تکنیکی‌اش را به رخ می‌کشد: آن حرکت آرام و باطمأنینه دوربین به همراه کلوزآپ دونفره حولیا و توماس که با قایق از عرض رودخانه می‌گذرند، یا آن دور شدن تدریجی و باز کند و باطمأنینه دوربین از ساحل آن سوی مرز که حولیا و توماس در آن دید ما پنهان می‌شوند و به افق می‌روند، به هدف ایجاد تعلیق و نگرانی از لو رفتن‌شان در دکوپاژ فیلم گنجانده شده یا برای این که حس رهایی را آرام آرام و در ادامه همان همذات‌پنداری‌های جادویی فیلم، به همراه حولیا مزمره کنیم؟ یک حرکت دوربین و نمابندی بسیار ساده، تا چه حد می‌تواند احساس‌های

چندگانه و متنوعی در ما به جا بگذارد؟ پابلو تراپروی مستعد و سرشار از ایده، در فیلم‌های بعدی‌اش که با امید و اعتماد پی خواهیم گرفت، پاسخ‌های شایسته‌یی به این پرسش‌ها خواهد داشت؛ چون - امیدم این است که - نمونه‌های مشابه و شوق‌آور دیگری از همین ظرافت‌ها پیش روی‌مان خواهد گذاشت.