

دو سه‌گانه‌ی دانمارکی

نقدی بر فیلم‌هایی از درایر¹ و فون‌تریه²

نویسنده: طلعه حسینی

در این یادداشت با تمرکز بر سوژه‌ی زنانه به بررسی دو سه‌گانه‌ی ساخته‌ی کارل تئودور درایر و لارس فون‌تریه، دو کارگردان دانمارکی شناخته‌شده، خواهیم پرداخت. این دو سه‌گانه شامل فیلم‌های روز خشم³، کلام⁴ و گرتروود⁵ از درایر و شکستن امواج⁶، احمق‌ها⁷ و رقصنده در تاریکی⁸ از فون‌تریه است. علت انتخاب این شش فیلم در درجه‌ی اول محوریت سوژه‌ی زنانه و درجه‌ی دوم شباهت‌های مفهومی و موضوعی این دو است.

این مقاله در پی یافتن پاسخی برای این پرسش‌هاست: وجه اشتراک این شش فیلم چیست؟ حول چه موضوعی شکل گرفته‌اند؟ و اساساً چرا شخصیت اصلی هر شش فیلم (با اندکی اغماض در مورد فیلم کلام) زن است؟ چه کیفیتی مد نظر بوده است که جز از رهگذر سوژه‌ی زنانه امکان بازنمایی نمی‌یابد؟ با توجه به موضوع این شش فیلم اصلاً چه ویژگی زنانه‌ای در عشق و ایمان وجود دارد؟

در ابتدا اجازه دهید به بحث کوتاهی در مورد فرم متفاوت فیلم‌های این دو کارگردان بپردازیم. بارزترین ویژگی‌های فرمی متضاد این دو کارگردان را می‌توان در شیوه‌ی فیلم‌برداری، نورپردازی و صحنه‌پردازی‌شان مشاهده کرد. دوربین درایر سنگین و کم‌تحرك است و صحنه‌عاری از هر زایده و تجمل اضافی، قاب‌ها و تصاویر همچون نقاشی‌های کلاسیک نمابه‌نما طراحی و نورپردازی شده‌اند و صحنه باوسواس فراوان از هر عنصر اضافی‌ای خالی شده است. «از دیدگاه بسیاری از منتقدان درایر در نورپردازی فیلم‌های خود تحت تأثیر مستقیم نقاشی چون ورمیر⁹ است که پل کلودل¹⁰ نقاشی‌های او را به هنر عکاسی تشبیه می‌کند. دیوید بردول¹¹ نیز بر این عقیده است که درایر در هر یک از فیلم‌های خود به نقاشی خاصی نزدیک است. برای مثال در مصائب ژاندارک به بروگل¹² و مینیاتورهای قرون وسطایی، در روز خشم به «درس تشریح»

¹ Carl Theodor Dreyer

² Lars Von Trier

³ Day of Wrath (1943)

⁴ Ordet (1955)

⁵ Gertrud (1964)

⁶ Breaking the Waves (1996)

⁷ The Idiots (1998)

⁸ Dancer in the Dark (2000)

⁹ Vermeer

¹⁰ Paul Claudel

¹¹ David Bordwell

¹² Pieter Bruegel

رامبراند¹³ و استادان اهل فلاندر و در کلام و گترود به ویلهلم هامرشوی¹⁴ نقاش دانمارکی و جیمز ویستلر¹⁵ نقاشی آمریکایی. مسلماً زمانی که به نورپردازی داخلی فیلم گترود توجه می‌کنیم خودبه‌خود به یاد تابلوی «آفتاب صبحگاهی در اتاق» هامرشوی و تابلوی «مرد در کنار زنی در حال اجرای کلاوسن» ورمیر می‌افتیم». (جهانبگلو، ۷۴) شریدر نیز از شباهت تصاویر درایر با هنرمندان گوتیک می‌نویسد و معتقد است «درایر فضا را تقسیم می‌کند. هر قاب غالباً چندین نقطه‌ی توجه دارد و ناآرام و در تضاد با خود جلوه می‌کند. درایر همانند هنرمند گوتیک فضا را تقسیم می‌کند». (شریدر: ۱۴۷ و ۱۴۸)

در مقابل اما فون‌تریه با آنکه اذعان دارد بسیار متأثر از درایر است و به‌خصوص در نوشتن پیرو شیوه‌ی او است، یعنی ابتدا نسخه‌ی مفصلی از کار می‌نویسد و سپس آن را کوتاه می‌کند، دوربینی سبک و پرتحرک دارد که روی دست حرکت می‌کند، نورپردازی‌ها تا حد امکان طبیعی هستند و از اصول دگما پیروی می‌کنند. دگما¹⁶ ۹۵ یک سبک سینمایی است که توسط لارس فون‌تریه و توماس وینتربرگ¹⁷ دو کارگردان دانمارکی در سال ۱۹۹۵ ایجاد شد. دگمایی‌ها یک مانیفیست سفت‌وسخت در باب فیلمسازی داشتند که هدفش هرچه واقع‌گراتر کردن سینما بود. دوربین روی دست متحرک و عدم استفاده از تجهیزات نوری و لنزهای خاص از ویژگی‌های دگماست.

با توجه به اصول دگما و علی‌رغم تضاد مشخص فرمی این دو کارگردان، نقطه‌ی مشترک هر دو کارگردان کلوزآپ‌های چهره‌های بازیگران است که بسیار پرتکرار و گویاست. در واقع از راه این کلوزآپ‌هاست که به جهان درونی هر کدام از شخصیت‌ها نفوذ می‌کنیم.

کلوزآپ‌های پرشمار و بیانگر درایر از چهره‌های بازیگران، به‌خصوص بازیگران زن، شاخصه‌ی فرمی فیلم‌های اوست. او به «استخراج اجراهای زنانه‌ی قدرتمند» (کارنی: ۱۴۹) در فیلم‌هایش معروف است. درایر در این باره می‌گوید: «در باره‌ی تصویر و فرم بسیار گفته‌ام ولی درباره‌ی بازیگران حتی یک کلمه هم نگفتم، اما هرکس که فیلم‌های مرا دیده باشد خواهد فهمید چه اهمیت عظیمی برای کار بازیگران قائل می‌شوم. هیچ چیز نیست که با چهره‌ی انسان قابل قیاس باشد ... هیچ تجربه‌ای بزرگ‌تر از تجربه‌ی شاهدبودن نیست ... بیان یک چهره‌ی حساس از درون نیرو می‌گیرد و تحت قدرت اسرارآمیز الهام به شعر تبدیل می‌شود.» (کارنی: ۱۴۷) بازیگران درایر عموماً با آرامش و اطوار خاصی حرکت می‌کنند و خیره به یک نقطه با عمیق‌ترین حالات چهره دیالوگ‌ها را بیان می‌کنند. این آرامش و سکوت، تماشاگر را به کنکاش بیشتری در جزئیات چهره‌های بازیگران می‌خواند. گویی رد هر کلمه را می‌توان در لبخند، برق چشمان یا لرزش دست‌هایشان دید. فون‌تریه نیز در لحظات حساس با وسواس بالایی کلوزآپ‌هایی از بازیگرانش را نشان می‌دهد و اثرات شادی، غم یا جنون را در خطوط

¹³ Rembrandt

¹⁴ Vilhelm Hammershøi

¹⁵ James Abbott McNeill Whistler

¹⁶ Dogma 95

¹⁷ Thomas Vinterberg

چهره‌شان می‌توان دید. هرچند از آرامش و سکون دوربین درایر خبری نیست اما در لحظات پرهیجان، دوربین، هراسیده به دنبال بازیگرها و اثرات چهره‌شان می‌دود. سه فیلم نام‌برده شده از فون‌تریه یعنی شکستن امواج، احمق‌ها و رقصنده در تاریکی به تمامی از اصول دگما پیروی نمی‌کنند و او اساساً در پی گریز از جای گرفتن در هر فرم صلبی است. دوربینی که هراسان در پی شخصیت اصلی می‌دود یا انگار سعی می‌کند در گوشه‌ای از اتاق برای خودش جایی دست‌وپا کند بیش از هر چیز در پی القای واقعی بودن صحنه‌هاست، هرچند در بعضی لحظات خاص با خیره‌شدن بازیگر (عموماً زنان) به دوربین این سیر واقعی شکسته می‌شود و با گسست مواجه می‌شود اما کل سازمان فیلم در پی تأکید بر این موضوع است که رویدادها در حال اتفاقند و تماشاگر از گوشه‌ای به زحمت و دزدانه فرصت سرک‌کشیدن (یا شاید چشم‌چرانی) را یافته است. (البته نباید فراموش کرد که این قاعده تنها در این سه فیلم کاربرد دارد، چرا که آثار و دوره‌های کاری فون‌تریه متنوع‌تر از آن است که بتوان قاعده‌ای کلی برایش نوشت).

در مقابل اما دوربین درایر سرک نمی‌کشد، بلکه عمدتاً محجوب و باوقار در گوشه‌ای ایستاده و بازیگران حرکات خود را طبق قواعد مشخصی در نسبت با آن انجام می‌دهند. کارنی حتی به این نکته اشاره می‌کند که تمام بازیگران درایر با قاعده‌ی مشخصی حرکت می‌کنند و برایشان حرکات عمودی و افقی نسبت به دوربین طراحی شده است اما نکته‌ی جالب توجه این است که تنها کاراکترهایی که نظم حرکتی درایر را می‌شکنند و حرکات اریب یا زیگ‌زاگ نسبت به دوربین دارند شخصیت‌های اصلی یعنی همان کاراکترهای زن فیلم‌ها هستند و معتقد است درایر از رهگذر کاراکترهای زن به نوعی در پی رهایی از قواعد سفت‌وسخت فرمی خودش است.

اجازه بدهید برای بحث بیشتر در مورد سبک کارهای درایر، به نکاتی که پل شریدر¹⁸ در کتاب سبک استعلایی در سینما مطرح می‌کند بپردازیم. شریدر به وجود سه سبک اساسی و متضاد در آثار درایر اشاره می‌کند: اکسپرسیونیسم، کامراشپیل (نمایشنامه‌های مجلسی) و سبک استعلایی.

کامراشپیل واکنشی است علیه صحنه‌پردازی مفصل و نمایشی درام‌های کلاسیک و بانیان آن خواستار آفرینش تنگنای صمیمانه بودند. الگوهای این فیلم‌ها هم از نظر فیزیکی و هم از نظر مضمونی چارچوبی را می‌سازند که در آن به کاوش در اعماق روان انسان پرداخته می‌شود. گرتروود آشکارا کامراشپیل است. فیلم کامراشپیل بیش از هر چیز فیلمی روان‌شناسانه است... در هر یک از فیلم‌های درایر می‌توان عناصر کامراشپیل را یافت: درام خانوادگی صمیمانه، صحنه‌های داخلی ثابت، دکورهای ساده و بی‌پیرایه، برداشت‌های طولانی با تأکید بر صحنه‌پردازی، استفاده از حالات روان‌شناسانه، زبان بی‌تکلف و متانت و وقار بی‌حد. (شریدر: ۱۱۶ و ۱۱۷)

¹⁸ Paul Schrader

اما اکسپرسیونیسم درام ظریف و درونی کامراشپیل را صورت خارجی می‌بخشد و شالوده‌ی مبهم آن را به طور کامل آشکار می‌سازد و ظاهر آرام و نمادپردازی سنجیده‌ی آن را به اشکال عجیب و غریب و تصاویر تخیلی دگرگون می‌کند ... من (ego) اساسی‌ترین جزء جهان اکسپرسیونیستی است و درواقع اکسپرسیونیسم جهان عینی را بازتاب «من» می‌داند ... کامراشپیل واقع‌گرا و پرده‌پوش است حال آنکه اکسپرسیونیسم اغراق‌گرا و زیاده‌گوست، ولی هر دو بیش از هر چیز سرشت پیچیده‌ی درون بشر را می‌کاوند ... اکسپرسیونیسم در ترکیب با کامراشپیل نقشی اساسی ایفا می‌کند: این سبک روان‌شناسی فردی را از نظر موضوعی و تصویری منتزع می‌کند و آن را به اسطوره‌ای همگانی مبدل می‌سازد. (شریدر: ۱۱۸)

اما سبک استعلایی سبکی¹⁹ است که فرهنگ‌های گوناگون برای بیان امر قدسی²⁰ از آن بهره برده‌اند. سبک استعلایی از ابزار دقیقی مادی - زاویه‌ی دوربین، گفت‌وگو و تدوین - برای مقاصد از پیش معین استعلایی بهره می‌برد. (شریدر: ۸)

البته استعلا برای متفکران مختلف معانی مختلفی دارد برای مثال:

- «متعالی»، «مقدس» یا «کمال مطلوب» یا آن‌چه رودولف اتو²¹ مطلقاً غیر²² می‌نامد.
- اعمال یا آثار هنری بشر که وجهی از «متعال» را بیان می‌کنند. میرچا الیاده²³ در مطالعات مردم‌شناسانه‌ی خود بر پایه‌ی تطبیق مذاهب، آن را تجلیات قدسی می‌خواند.
- «استعلا و تعالی» به معنای تجربه‌ی دینی بشر که انگیزه‌ی آن ممکن است نیاز عمیق روانی یا روان‌نژندی (فروید²⁴) یا نیرویی خارجی یا «غیر» (یونگ²⁵) باشد.

سبک استعلایی می‌کوشد تا رمز و راز وجود را به حداکثر برساند و از تفاسیر قراردادی واقعیت همچون: واقع‌گرایی، روان‌گرایی، رمانتیسم، اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم و سرانجام عقل‌گرایی اجتناب ورزد. (شریدر: ۱۴ و ۱۵) اما مهم‌ترین نکته این است که «سبک استعلایی خردستیزی را بر خردگرایی، تکرار را بر تنوع، مقدس را بر کفرآمیز، خداگرایی را بر انسان‌گرایی، واقع‌گرایی ذهنی را بر واقع‌گرایی بصری، نگاه دو بعدی را بر نگاه سه‌بعدی، سنت را بر تجربه و گمنامی را بر فردگرایی ترجیح خواهد داد.» (شریدر: ۱۵) برجسته‌ترین ویژگی سبک استعلایی پرداختن به امر ناهمگون است. امری که از خردگرایی فرار می‌کند و به سوی امر مقدس حرکت می‌کند. شاید این توضیح برای ورود به فیلم‌های درایر از همه مفیدتر باشد. اینکه دوربین او وقار و آرامشی دینی دارد و اساساً آنچه او در پیش می‌گیرد بیانی از ایمان بر مبنای شکلی از

¹⁹ Transcendental Style

²⁰ The Holy

²¹ Rudolf Otto

²² wholly Other

²³ Mircea Eliade

²⁴ Freude

²⁵ jung

خردستیزی و جنون است که با عقل سلیم و ابزاری در تضاد است. دقیقاً همینجا گره‌گاه کارهای فون‌تریه با کارهای اوست یعنی بزرگداشت شکلی از جنون و بی‌عقلی مستتر در عقل و نیز نقدی بر خردگرایی.

اجازه دهید وارد بحث موردی این فیلم‌ها شویم و هر کدام را جداگانه بررسی کنیم.

کلام:

محنت بر شما باد ای ریاکاران

محنت بر شما باد ای پیمان‌شکنان

که به من، به «مسیح» ایمان نیاوردید (یوهانس، فیلم کلام از درایر)

حتی درایر نیز در کم‌تر فیلمی چنین صریح به بحث بر سر ایمان نشسته است. کلام رستاخیز زنی به نام اینگر به دست مردی به نام یوهانس است که ایمان دارد مسیح است و معجزه‌ی رستاخیز او رخ نمی‌دهد مگر زمانی که دختر اینگر (گویی امتداد وجود اینگر) ایمانش را به عمویش، یوهانس، ابراز می‌کند و از او درخواست می‌کند که مادرش را به زندگی برگرداند.

«عیسی بدو گفت من قیامت و حیات هستم. هر که به من ایمان آورد اگر مرده باشد زنده گردد و هر که زنده بود و به من ایمان آورد تا ابد نخواهد مرد، آیا این را باور میکنی؟ او گفت: بلی ای آقا من ایمان دارم که تویی مسیح پسر خدا که در جهان آینده است». (انجیل یوحنا فصل ۱۱، ۲۵ و ۲۵) نقل قول‌های مستقیم باید در گیومه قرار گیرد در این کلام عیسی نیز ایمان آوردن ما رستن از مرگ است. یوهانس نیز می‌داند معجزه‌ی زنده‌کردن اینگر وقتی تحقق خواهد یافت که به او ایمان داشته باشند. (پایداری، ۷۷)

شریدر درباره‌ی این فیلم می‌نویسد: «در کلام تأکید فیلم از الوهیت یوهانس به جسمانیت اینگر باز می‌گردد.» (شریدر: ۱۳۷) اینگر و دختر بچه تنها کسانی هستند که از سر صداقت به یوهانس ایمان دارند و دختر بچه که به رستاخیز مادرش ایمان دارد از یوهانس می‌خواهد که معجزه کند. درایر می‌گوید: «آن چه را مصرانه سعی داشتیم برجسته کنیم، تنش بالقوه و رنج جانکاهی است که در پس زندگی روزمره‌ی خانواده‌ی کشیش قرار دارد». این تنش که میان کامراشپیل (صحنه‌های طبیعت‌گرایانه) و اکسپرسیونیسم (زوایا و موقعیت‌های طراحی‌شده‌ی دوربین) نیز به چشم می‌خورد ناهمگونی را برمی‌سازد. ناهمگونی مشخصه‌ی سبک استعلایی است. درایر «در کلام با طراحی شخصیتی هم‌چون یوهانس که هیچ دلیل روانی (درونی یا بیرونی) برای شور منزوی‌کننده‌ی خود ندارد و شخصیتی است که به راستی شیدای خداوند است ناهمگونی را به شیوه‌ی مرسوم در سبک استعلایی پدید می‌آورد.» (شریدر: ۱۲۲)

اما تأکید بر سبک استعلایی نباید به معنی غفلت درایر از جسمانیت شخصیت‌هایش تعبیر شود. درایر در مصاحبه‌ای با کایه²⁶ به روایت کای مونک²⁷ (نمایشنامه‌نویس کلام که درایر از او اقتباس کرده است) اشاره کرده و می‌گوید: «من هنگام ساختن کلام وقتی خودم را به تصورات کای مونک نزدیک حس کردم بسیار شاد شدم. او همواره به خوبی از عشق سخن می‌گوید. مقصودم عشق به طور کلی است، عشق میان انسان‌ها و نیز عشق در ازدواج، ازدواج حقیقی. کای مونک عشق را صرفاً زیبایی و افکار خوبی که می‌تواند مرد و زن را به یکدیگر پیوند دهد نمی‌داند، بلکه آن را پیوندی بسیار عمیق می‌داند و بدین لحاظ میان عشق آسمانی و عشق زمینی تفاوتی قائل نمی‌شود. به کلام نگاه کنید. پدر می‌گوید: «او مرده... دیگه اینجا نیست. در بهشته...» و پسر پاسخ می‌دهد: «بله، اما من تن او را هم دوست داشتم...» (کاشانی، ۷۰)

تأکید بر پیوند تن و روان، مشخصه‌ی بسیاری از آثار اوست. همانطور که در روز خشم هم خواهیم دید تأکید بر سوزاندن تن هرلوفس مارته به جرم ساحرگی، شکنجه‌ی او حین اعتراف‌گیری و موارد مشابه یادآور آن است که برای درایر هرگز عشق و ایمان اموری معنوی و روانی نبوده‌اند. شاید همین مسئله نیز از درخشان‌ترین نکات فیلم‌های او باشد. سیلیویا فدریچی²⁸ در مورد جدایی روان و تن و سرکوب تن و برتری‌یافتن روان و نقش این دو در سرکوب زن و پیروزی سرمایه‌داری می‌نویسد: «بورژوازی در تلاش برای شکل‌دادن نوع جدیدی از فرد، سرگرم نبرد با بدن شد... به گفته‌ی ماکس وبر²⁹، اصلاح بدن در هسته‌ی اخلاقیات بورژوازی است... مارکس³⁰ نیز بیگانگی از بدن را ویژگی متمایز مناسبات کاری سرمایه‌داری می‌دانست... کارگر باید مدام نیروی کارش را دارایی خود، کالای خود بداند، این نیز به حس گسست از بدن می‌انجامد که شی‌واره می‌شود و به ابژه‌ای تقلیل می‌یابد که فرد با آن نمی‌تواند بی‌واسطه یکی دانسته شود... در چارچوب این فرآیند عظیم مهندسی اجتماعی [سرکوب بدن‌ها و تبدیل آن‌ها به نیروی کار در آغاز شکل‌گیری سرمایه‌داری از قرن شانزدهم]، شکل‌گیری مفهوم جدید بدن و سیاست‌های نوین مرتبط با آن آغاز شد. تازگی‌اش در این بود که به بدن همچون سرچشمه‌ی تمام شرارت‌ها حمله می‌شد.» (فدریچی: ۲۲۲ و ۲۲۳ و ۲۲۵) بدن تبدیل به همان عنصر پستی شد که بعدها کلیسا به اسم جنبش ساحره‌کشی در ظاهر برای نبرد با شیطان ولی عملاً برای انقیاد هزاران زن شورشی که به نظم موردنظر سرمایه‌داری در نمی‌آمدند، به آتش کشید. تنزل جایگاه بدن و ترفیع روان و روح قدم اول بسیاری از بنیان‌های سرمایه‌داری و نتیجتاً اعمال تنبیه و نظارت بر بدن به هدف به نظم‌درآوردن آن است. اما اولین مقاومت در این مورد از سوی زنان شکل گرفت چرا که رابطه‌ی ویژه‌ای با بدن خود داشتند. این بحث بسیار یادآور بحث‌های زیمل حول طبیعت [برساخته‌ی] زنانه است. زیمل³¹ عرصه‌های مختلف را در تلاش برای گذر از بحران علوم انسانی و خودسامانی ابژه‌ها آزمود؛ یکی از مهمترین

²⁶ Cahiers du Cinema

²⁷ Kaj Munk

²⁸ Silvia Federici

²⁹ Max Weber

³⁰ Karl Marx

³¹ Georg Simmel

این عرصه‌ها حوزه‌ی سوژه‌های جنسی است. زیمیل در مقاله‌ی «فرهنگ زنانه» با طرح تمایزهای میان سوژه‌ی مردانه و زنانه می‌کوشد با اتکا به سوپیه‌های سازنده‌ی دومی پیشنهاداتی در راستای شکل‌گیری فرهنگی زنانه ارائه دهد. از نظر او به دلایل مختلفی که اهم آن درگیری کمتر زنان در تقسیم کار اجتماعی و روابط اقتصادی و پولی پیچیده (مخصوصاً در اوایل قرن ۲۰) است، جدایی سوژه و ابژه در زنان هنوز به طور کامل رخ نداده است و اشیا و ابژه‌ها برای زنان هنوز دارای ارزش ذاتی هستند و مصنوعات آنان به خودسامانی مطلق نرسیده‌اند. نتیجتاً بدن زنانه هیچ‌گاه به طور کامل از سوژگی‌یته‌ی زنانه جدا نمی‌شود و به خودسامانی نمی‌رسد. همین نکته در فیلم‌های درایر به اشکال مختلف بروز پیدا می‌کند. در کلام شاهد رستاخیز بدن زنی به مدد ایمان دخترش (امتداد زنانگی‌اش) هستیم. در روز خشم بدن زنی به جرم ساحرگی سوزانده می‌شود و گویی از خاکسترهای او زنی بی‌پروا زاده می‌شود که او نیز محکوم به سوزانده شدن است. در گرتروود زنی در اثر ایمانش به عشق و تن‌ندان جز به عشق، بدنش را به مردی می‌سپارد و از مردانی دیگر حذر می‌کند. نکته‌ی مشترکی که در آثار فون‌تریه نیز به آن اشاره می‌شود، در شکستن امواج زنی بدنش را قربانی می‌کند با این تصور که معشوقش از مرگ نجات می‌یابد. در رقصنده در تاریکی بدن زنی از سر ایمان به حقیقت و عشق محض به دار آویخته می‌شود. شاید این اولین پاسخ به چرایی مرکزیت کاراکتر زن در این فیلم‌ها باشد. زنان و اساساً زنانگی رابطه‌ی درهم‌تنیده‌ای با جسمانیت دارند و به قول درایر عشق و ایمان هرگز از ابعاد جسمانی فارغ نیستند.

گرتروود:

به من نگاه کن آیا من زیبایم؟
 نه ولی عشق را شناختم
 به من نگاه کن آیا من جوان هستم؟
 نه ولی عشق را دریافتم
 به من نگاه کن آیا من زنده‌ام؟
 نه ولی عشق را حس می‌کنم (گرتروود، فیلم گرتروود از درایر)

گرتروود زنی که گویی کلامی خوابزده دارد در پی عشق است. او نیز مانند سایر شخصیت‌های درایر، شباهت عجیبی به شخصیت‌های تراژدی‌های آنتی دارد و درگیر تقدیر و سرنوشتی است که به کلام و رفتارش معنی می‌دهد. «نگاه درایر به واقعیت عینی جهان به مثابه کاوشی است درون ذهنیت آدمی. به همین دلیل، در پشت هر فیلم درایر، وجدان شوربخت شخصیتی را می‌یابیم که با روح زمان خود در مقابله و برخورد است» (جهانگلو، ۷۴) گرتروود که به تعبیر کارنی بلوغ شخصیت «آن» در روز خشم است، سیمای زنی است که به عشق خود ایمان دارد و پای ایمانش می‌ایستد و از سر همین ایمان، از معشوق خود نیز می‌گذرد و به بلوغ و عقلانیت می‌رسد. مسئله‌ی محوری گرتروود ایمان به آزادی فردی و فردیت زنانه‌ی اوست که عشق به آن معنا می‌بخشد.

کارنی می‌نویسد: «در لحظاتی به نظر می‌رسد گترود صرفاً کسی است که نمی‌تواند با مردان پیرامونش زندگی کند. دلیل این امر نه روحیه‌ی سلب‌گرایی بلکه این است که آن‌ها [زنان] منتقدان افراطی جوامع خودشان هستند و از همین روست که به نظر می‌رسد قهرمانان زن درایر بیش از آن که به سوی چیزی بروند دارند از چیزی فرار می‌کنند. آن‌ها اصل و بنیان حرکت (یا نفی اکنون) به سوی جستجوی امر ممکن یا ایجاب آینده هستند. به این خاطر نمی‌توان به این پرسش پاسخ داد که گترود یا آن [در روز خشم] در نهایت «چه می‌خواهند» (کارنی: ۱۰۳) شاید این کلام کارنی بیش از هر چیز طنین‌انداز نوشته‌ی مشهور فروید به ماری بناپارت³² باشد. او می‌نویسد: «پرسش بزرگی که علی‌رغم سی سال تحقیق و پژوهش در مورد روح زنانه، هرگز موفق به پاسخ به آن نشدم این بود که یک زن چه چیز می‌خواهد؟» نسبت‌دادن هیستری به زنان از همان آغاز روانکاوی امری شایع بود. دنیز راسل³³ در کتاب «زنان، جنون و پزشکی» از قول لوس ایریگاری³⁴ می‌نویسد: «میل در زنان پیوسته به تمامی سرکوب شده است، سرکوبی به قدمت تمدن غرب که در زبان مجسم شده است: میل زنان به همان زبانی سخن نمی‌گوید که میل مردان، و منطقی که از زمان یونانیان بر غرب مسلط بوده سرپوشی بر این واقعیت گذاشته است.» (راسل: ۲۰۰ و ۲۰۱) پس زنان به نوعی همان امر ناهمگونی هستند که سرکوب شده‌اند و از تمدن بیرون گذاشته شده‌اند. بی‌جهت نیست که حد اعلی مقاومت در برابر انقیاد خانواده و قانون که درایر در پی نشان‌دادن آن است تنها در سوژه‌ای زنانه تجلی می‌یابد.

گترود از همسرش، معشوقش و مردهای قرارگرفته بر سر راه زندگی‌اش می‌پرسد آیا من برای شما کافی نیستم؟ آیا عشق برای ادامه‌ی حیات کافی نیست؟ این سوال که ابتدای امر شوکه‌کننده به نظر می‌رسد بیانگر اوج بی‌اعتنایی او به مناسبات اجتماعی و ناتوانی در درک این مناسبات از سوی اوست. شاید تنها سوژکتیویته‌ای که از همان ابتدا با حذف و سرکوب مواجه شده قادر به زیرسوال‌بردن همان مناسباتی است که توان تخریب تمام محذوفان را دارد.

رقصنده در تاریکی:

سلما، زنی مهاجر در آمریکا در آستانه‌ی نابینایی مطلق به دلیل یک بیماری ژنتیکی، برای جلوگیری از کورشدن فرزندش نیاز به پول دارد. او شغل طاقت‌فرسایی را با توجه به شرایط جسمی‌اش انتخاب می‌کند. در نهایت برای حفظ پول‌هایش و نجات پسرش از نابینایی مردی که قصد دزدی از او داشته است را به قتل می‌رساند. اما عجیب‌ترین کنش سلما آن است که حاضر نمی‌شود راز مگوی مرد مقتول را فاش کند و از این طریق خود را نجات دهد. سلما علی‌رغم تمام تلخی زندگی‌اش به شکلی جنون‌آمیز پایبند قولش و همینطور اخلاقیات باقی می‌ماند. او این پایبندی را تا انتها پیش می‌برد حتی تا پای چوبه‌ی دار.

³² Marie Bonaparte

³³ Deniz Russell

³⁴ Luce Irigaray

سلما که تقریباً بینایی‌اش را از دست داده است برای فرار از رنج زندگی شخصی‌اش (که اتفاقاً چندان هم شخصی نیست و معلول عوامل بیرونی در صدر آن‌ها بی‌عدالتی است) به رقص و موسیقی پناه می‌برد. او عاشق فیلم‌های موزیکال است و در تنگناهای زندگی‌اش همان رقص‌ها و آوازهای فیلم‌های موزیکال را خلق می‌کند. سلما در هفت مخصصه‌ی اساسی در تخیلش غرق می‌شود. اگرچه به ظاهر با فیلمی موزیکال طرف هستیم اما فون‌تربه قواعد موزیکال را نیز در هم می‌شکند. در فیلم‌های موزیکال مرزبندی دقیقی میان واقعیت و تخیل نیست. حال آنکه سلما دقیقاً در لحظاتی که دیگر تاب واقعیت را نمی‌آورد [نمی‌آوریم] به رقص و آواز پناه می‌برد و بعد در لحظه‌ای تلخ‌تر از قبل به ادامه‌ی صحنه‌ی قبل از رقص بازمی‌گردیم. خط‌کشی و مرزبندی دقیقی می‌شود تا به ما یادآور شود این داستان تلخ‌تر از آن است که بتوانیم به سراب رؤیاهای سلما پناه ببریم.

زیمل از طبیعت یکپارچه‌ی زنان می‌گوید. او معتقد است زنان علی‌رغم مردان در محیط اجتماعی مجبور به خلق ابژه‌های خودمختاری که از حیات سوژکتیو خالقشان رهایی می‌یابد نشده‌اند. «(زنان) طبیعتی یکپارچه‌تر دارند که در آن اجزا از کل جدا نشده‌اند و حیاتی خودمختار پیدا نکرده‌اند» (Simmel: 70). از همین رو «در نمادگرایی مفاهیم متافیزیکی، زن نماینده‌ی بودن و مرد نماینده‌ی شدن است» (همان: 88). سوژه‌ی زنانه دارای حیاتی در پیوند با لحظه‌ی اکنون است. او در پی خلق ابژه‌ای خودسامان و در نتیجه تغییر و تبدیل به چیزی خارج از خودش نیست. درمقابل سوژه‌ی مردانه مدام در پی ساختن و نابود کردن و بازسازی است.

زیمل درباره‌ی ژست‌های زنانه معتقد بود که زنان به دلیل طبیعت روانی متفاوت، ژست‌های متفاوتی نیز نسبت به مردان به خود می‌گیرند. به دلیل طبیعت یکپارچه‌ی زنان، طبیعت روان و حالات درونی زنان در ژست در بی‌واسطه‌ترین حالت بروز پیدا می‌کند. رقص از جمله هنرهایی است که سوژکتیویته‌ی زنان در حالتی همگن با ابژه‌ی هنری خلق شده درمی‌آید و در امتداد یکدیگر قرار می‌گیرند و سائق‌های روانی مجال ظهور می‌یابند.

«بنابراین به خصوص در هنر رقص است که حس ذاتی زنان از ریتم ابژکتیو می‌شود. در رقص ویژگی شماتیک فرم‌های سنتی مجال قیاس‌ناپذیری به بازی آزاد سائق‌های فردی، وقار و گونه‌های حرکت بدن می‌بخشد» (Simmel: 84).

رقص‌های سلما امتداد وجود اوست و گویی شخصیت اصلی این فیلم نیز نمی‌تواند جنسیتی غیر زن داشته باشد. سلما چهره‌ی زنی مهاجر از کشوری کمونیستی است که در دادگاه مرتباً بر بی‌رحمی و سنگدلی او تأکید می‌شود، گویی همه‌چیز در واقعیت وارونه است، ولی تماشاگر متوجه جنون سلما در رازداری می‌شود. ما با روایت سلما همدل می‌شویم و برای همین اعدام او در انتها تا این اندازه آزارنده است. سلما که گویی هرگز با واقعیت تماماً همراه نمی‌شود، پسرش را هم به نام پدر خیالی‌اش، رقص معروف فیلم‌های موزیکال کشورش، اولدریچ نووی، معرفی می‌کند. جف (عاشق سلما) که متوجه زمینه‌ی ژنتیکی بیماری منجر به نابینایی او شده است، از او می‌پرسد: «چرا بچه‌دار شدی؟» سلما می‌گوید: «می‌خواستم یه بچه‌ی

کوچیک رو در آغوش بگیرم». در همین جمله پشت کردن سلما به عقلانیت و برجسته شدن سوبیه‌ی جنون‌آمیز مستتر در عقل را می‌توان دید. سلما در واقعیت نمی‌گنجد و به قواعد آن پشت پا می‌زند، پس اینک نوبت دولت و قانون است که به حساب او رسیدگی کنند. اعدام و خلاصی از شر او، روشن‌ترین راه به نظم درآوردن سوژکتیویته‌ای است که به نظم در نمی‌آید.

احمق‌ها:

احمق‌ها داستان گروهی از افراد است که به عمد به مناسبات اجتماعی پشت پا می‌زنند و زنی که توان پذیرش از دست دادن نوزادش را ندارد تنها راه التیام رنج جانکاه خود را تمارض به دیوانگی می‌یابد. این جمع که متشکل از گروهی از زنان و مردان است، با ورود این زن دست‌خوش تغییراتی می‌شود که نهایتاً ارزشمندی کنش‌شان را به آن‌ها یادآور می‌شود. این زن با از دست رفتن نوزادش به نوعی عقیم شده و به تعبیری امتداد وجودش از دست رفته است، او خودبیانگری‌اش را از دست می‌دهد و برای جبران این خسران به دیوانگی و بی‌قیدی پناه می‌برد. این فیلم هرچند پیرنگ جذابی دارد اما در مقایسه با پنج فیلم دیگر بسیار ضعیف‌تر به نظر می‌رسد. برای این ضعف دلایل بسیاری می‌توان آورد، از فیلم‌برداری سرسام‌آور گرفته تا آشفتگی تصاویر بازنمایی‌شده و حتی طفره‌رفتن از پرداخت مستقیم‌تر به شخصیت زن اصلی فیلم و رهاکردن او در آشوب صحنه‌ها. حتی خیلی دیر پی به دلیل کنش نامعقول زن می‌بریم و به همین دلیل فرصت هم‌ذات‌پنداری و درک کنش‌های او از ما گرفته می‌شود. این فیلم نکته‌ای اضافه بر بحث ما ندارد و به همین دلیل از آن گذر می‌کنیم.

اکنون اجازه دهید به دو فیلم روز خشم از درایر و شکستن امواج از فون‌تریه بپردازیم چرا که نگارنده معتقد است این دو به لحاظ مفهومی بسیار به هم نزدیک هستند.

روز خشم

روز خشم داستان سوزاندن پیکر زنی به نام هرلوفس مارته به جرم ساحرگی و سپس گویی حلول روح عصیانگر او در جسم دختر جوانی به نام «آن» است، سیمای زنی عاشق که به حکم دینی باید سوزانده شود. هرچه بیشتر می‌گذرد آن به سیمای یک ساحره نزدیک‌تر می‌شود. شریدر معتقد است روز خشم دو نیمه دارد، نیمی عمدتاً منطبق با سبک استعلایی و نیمی دیگر اکسپرسیونیستی/روان‌شناسانه. (شریدر: ۱۲۹) بخش مربوط به مارته در روز خشم انگیزه‌ی درام اکسپرسیونیستی/روان‌شناسانه‌ی بخش بعدی می‌شود. از این لحظه به بعد توجه فیلم از جادوگری به روان‌شناسی تغییر می‌یابد. در نیمه‌ی نخست فیلم پرسش محوری این است: «آیا جادوگران وجود دارند؟» اما پرسش اصلی نیمه‌ی دوم فیلم این است: «چرا آن می‌پندارد جادوگر است؟» (شریدر: ۱۳۱) آن از مارته می‌شنود که مادرش جادوگر بوده است و حالا این نیرو را به تدریج در خود احساس می‌کند.

درایر درباره‌ی جادوگری به قضاوتی اخلاقی دست نمی‌زند ولی نشانی از «شر» نیز در آن نمی‌بیند. برعکس «آن‌گاه که پیکر مارته به شعله‌های آتش سپرده می‌شود، حس می‌کنیم چیزی «آن‌جهانی» ویران شده است.» (شریدر: ۱۲۰ و ۱۳۱) درایر با

استفاده از نورپردازی سایه روشن و نماهای درشت از چهره‌ی آن، به او هیبت یک ساحره را می‌بخشد. غالباً نیمی از چهره‌ی او روشن و نیمی دیگر در تاریکی است و نور شمع‌های کنار تابوت آبسالون در چشم‌های او بازی می‌کند. وقتی آن مورد پرسش واقع می‌شود بر چهره‌اش تصویر مضاعفی از شکل متغیر برگ‌ها دیده می‌شود یعنی همان تصویری که بر چهره‌ی مارتا نیز پیش از آنکه سوزانده شود ظاهر شده بود. (شریدر: ۱۳۲) گویی ناهمگونی مارتا و نتیجتاً سرنوشت تلخ او اینک به آن منتقل شده است.

کارنی در این باره می‌نویسد: «درایر از استعاره‌ی ساحره‌کشی برای کاوش رابطه‌ی تکانه‌های آزاد با نیروهای سرکوب‌گر جامعه استفاده می‌کند ... زعمای کلیسا می‌خواهند جنسیت فعال آن‌ها، رازآمیزی زنانه‌ی آن‌ها و شروشور آن‌ها را از میان بردارند. آن و مارتا نشانگر هر چیزی هستند که باید از آگاهی پس زده شود: رازآمیزی، زنانگی اغواگر و احساسات سرکوب نشده ... آن‌ها بازتابنده‌ی امکان‌گریز از دانایی تحمیلی، جانبدارانه و بی‌امان اعضای کلیسا هستند ... آن‌ها تجسم روح آزاد و حس‌های سانسور و سرکوب نشده هستند. (کارنی: ۱۳۳ و ۱۳۴ و ۱۳۰) بنا به همین تعریف آن تنها کسی است که در طول فیلم به «حرکات غیراخلاقی» (به زعم کلیسا) دست می‌زند: روز یکشنبه آواز می‌خواند، بخش‌های تحریک‌کننده‌ی «سرود سرودها» را می‌خواند و ... گویی جنسیت او به تازگی بیدار شده است و خبر از آشوبی می‌دهد که در راه است. به همین سبب نیز او آزادانه‌ترین حرکات را در صحنه دارد. آن در نیمه‌ی دوم فیلم بدل به دختر سرزنده‌ای می‌شود که در قاب زندگی کشیش نمی‌گنجد. اینجاست که ظن ساحرگی او قوت می‌یابد چرا که کلیسا و پدر (آبسالون)، دولت و قانون و خانواده (مره‌ته، مادر آبسالون) نمی‌تواند پذیرای او باشد. «آنچه در هرودی هرلوفس مارتا و آن قابل رؤیت است شور بیانگری جنسی و تخیل‌گرایی سرکوب‌نشده‌ی آن‌هاست ... روز خشم تحقیقی است در سرنوشت تکانه‌های آزاد در دنیاهایی که آزادی را عقیم گذاشته و انکار می‌کنند.» (کارنی: ۱۳۰)

آبسالون در آن واحد نماینده‌ی سه جایگاه اصلی نمادین است: کلیسا و پدر اقرارنیوش، قاضی دادگاه ساحرگان، شوهر و سرپرست خانواده (در کنار مادرش که نظم آهنین خانه را حفظ می‌کند و کلیده‌های کمد‌ها و درها را از آن می‌گیرد تا هزارتوهای اموال و دارایی‌های خانه در امان بمانند).

هرکجا از سرمایه‌داری یا پدرسالاری سلب قدرت شد، این دو به به یاری هم شتافتند و یکدیگر را پشتیبانی کردند، کلیسا، دولت و آداب زندگی خانوادگی بورژوازی «با یکدیگر همدستی می‌کنند تا احساسات و باورها را به صورت متعارف درآورند و غایتشان آن است که هرچیزی را که در برابر قالب‌های بیان، دسته‌بندی و کنترل آن‌ها مقاومت می‌کند، سرکوب یا حذف کنند.» (کارنی: ۱۳۱) سرمایه‌داری، مذهب و نظام اخلاقی بورژوازی بر بدن‌ها، دارایی‌ها و انرژی‌های عاطفی نظارت دقیقی دارند تا نظم نمادین همواره حفظ شود. بی‌جهت نیست که هر سه‌ی این‌ها دستورالعمل‌های دقیق و مکتوبی برای انقیاد زنان دارند. اجبار در انجام کارهای خانگی، بازتولید نیروی کار (از تولید نیروی کار رایگان گرفته تا خدمات جنسی و مراقبتی) و درعین حال ترویج اخلاقیات مذهبی (که در صورت سرپیچی با اشد مجازات مواجه خواهند شد) همه تنها گوشه‌ای از

نقش‌های تحمیلی به زنان برای در پیش‌گرفتن راه و رسم مقدرشان است. در این راه سکوت زنانه تحمل نخواهد شد و بنابراین در اعتراف‌گیری‌های ساحرگان در کلیسا زنان باید به آیین گفتار مردانه لب باز کرده و به گناهان خود اعتراف کنند. اما نکته‌ی جالب توجه روز خشم حلول روح مارتا در جسم آن است. آن‌گاه که «ساحره‌ای» (زنی که به نظم قالبی در نمی‌آید) به آتش کشیده می‌شود گویی از خاکسترهای او ساحره‌ای دیگر اینک در خانه‌ی قاضی دادگاه برمی‌خیزد که زبان خود را یافته است و بی‌پروا عاشق می‌شود، حتی اگر معشوق او (مارتین) جا بزند و به آغوش کلیسا و خانواده بشتابد باز هم آن به میل خود وفادار می‌ماند. زن‌هایی همچون آن در حقیقت بیان برون‌رفت از بن‌بست‌های نهادی یا اجتماعی هستند.

تغییرات فرمی حرکت‌های آن در نیمه‌ی دوم فیلم و تمایز مشخص نورپردازی (سایه‌روشن‌های پراکنده‌تر) و حتی نماهایی که او در آن‌ها حضور دارد (آن نماینده‌ی انرژی‌های خیالی و اروتیکی است که جامعه بورژوا اصرار دارد آن‌ها را سازماندهی یا حذف کند، در نیمه‌ی دوم فیلم با حضور آن قاب‌های بازتر و نورپردازی‌های روشن‌تری می‌بینیم) و همین‌طور صحنه‌های اعتراف‌گیری از مارتا که تأکید واضحی بر جسمانیت او دارد (علی‌الخصوص در برابر لباس‌های سراسر سیاه و پوشیده‌ی اعضای کلیسا) همگی کارنی را به این نتیجه می‌رساند که گویی درایر از رهگذر این دو شخصیت از نظام فرمی فیلم فراروی می‌کند. «اعضای کلیسا و مراسمی که برپا کرده‌اند دنبال آن هستند که به خاطر نجات روح که از بدن جداست بدن را خنثی یا انکار کنند ولی درایر واقعیت برتر قلمرو حسها را تایید می‌کند.» (کارنی: ۱۴۲) «پرسی که فیلم‌های عمده‌ی او مطرح می‌کنند بدون آن که کاملاً قادر به پاسخگویی بدان باشند چنین است: تا چه اندازه قادریم عالی‌ترین و آزادترین تکانه‌ها و احساسات خود را به قالب‌های مادی برگردان کنیم؟ ... در هریک از فیلم‌های درایر حداقل یک هیئت وجود دارد که نمود تلاش فیلم‌ساز برای «تجسم» فیزیکی و واقعی مسائلی است که به شکل انتزاعی‌تر در سبک هم مطرح شده‌اند. از یک هیئت خواسته می‌شود که سبک را زندگی کند و سبک را با اجرای آن به شکل کلامی و اجتماعی تحقق بخشد.» (کارنی: ۱۱۳ و ۱۲۹)

«روز خشم ... آه ... روز ماتم ... این اخطار پیامبران است، آن را به خاطر داشته باش و بدان که آسمان و زمین خواهند سوخت و در زیر خاکستر از دیده‌ها پنهان خواهند گشت» (روز خشم، درایر)

با به آتش کشیدن «آن» آسمان و زمین هم خواهد سوخت.

شکستن امواج:

بث ساحره‌ای است که فون‌تریه خلق می‌کند. همان‌طور که آن و مارتا در روز خشم نشانگر هر چیزی هستند که باید از آگاهی پس زده شود: رازآمیزی، زنانگی اغواگر و احساسات سرکوب نشده، بث نیز در برابر کلیسا، قانون محلی و خانواده می‌ایستد تا به معشوقش برسد. از همان ابتدای فیلم بارها بث از سوی کلیسا و خانواده ناتوان و ضعیف خوانده می‌شود، سوژه‌ای که باید کنترل شود و به نظم دربیاید ولی یان (شوهر و معشوق بث) که با تمام این تعابیر مخالفت می‌کند نهایتاً

خودش بث را بدل به راهی برای تجسم امیالش می‌کند. بث در راه ارضای فانتزی‌های یان (همسرش) جسم خود را قربانی می‌کند با این تصور که معجزه‌ای رخ خواهد داد. فیلم طرف بث را می‌گیرد و با قربانی شدن او، این ساحره‌ی ساده‌لوح و ناهمگون فون‌تریه، دست آخر یان از مرگ می‌رهد و سحر بث کارگر می‌افتد. بث که با تمام مناسبات اطرافش بیگانه است، دست آخر از جانب همان نهادها نیز طرد می‌شود.

بث می‌خواهد کلیسای محل زندگی‌اش ناقوس (صدا) داشته باشد و زنان نیز در آن جا صحبت کنند. بث نیز همچون سلمای رقصنده در تاریکی مجذوب صداهاست. بث حتی از جانب خدا نیز سخن می‌گوید گویی پیامبر خداست و پس از خاکسپاری پیکرش (البته پیکر او را به دریا می‌اندازند) نیز ناقوس‌های آسمان به صدا درمی‌آیند.

کلیر جانستون³⁵ معتقد است «زن» هم نشانه‌ای تهی است و هم شمایی تماماً هم‌رنگ‌شده: «زن خود را بازنمایی نمی‌کند بلکه از رهگذر نوعی فرآیند جابجایی، بازنمای فالوس مردانه است. احتمالاً درست است که بگوییم علی‌رغم تأکید فراوان بر زن به‌مثابه امر تماشایی در سینما، زن به‌مثابه زن بیش از هر چیز غایب است» (Butler: 5). اما آنچه این شش فیلم را متمایز می‌کند حضور کاراکترهای زن بسیار تأثیرگذاری است که به شکلی ناهمگون با محیط اجتماعی‌شان بازنمایی شده‌اند و عموماً نیز سرنوشت تلخی برایشان رقم می‌خورد. زنان این فیلم‌ها در اوج تماشایی بودن بازنمای چیزی فراتر از تسکین اضطرابات مردانه هستند. فیلم‌های درایر و فون‌تریه اتفاقاً از معدود نمونه‌های سینمایی است که در آن‌ها زن همان عنصر ناهمگونی که فراچنگ نمی‌آید باقی می‌ماند، زن همان عنصر هیستریکی است که میل به حقیقت دارد. او دیگر نه نماینده‌ی فالوس مردانه که به نوعی فراتر از درک و تحمل او ظاهر می‌شود. این زنان فاعلیتی جنون‌آمیز دارند که نظم نمادین را بر هم می‌زنند و تمام نیروهای نمادین ساختارهای اجتماعی - کلیسا، دولت و خانواده - درصدد انتقام از آن‌ها برمی‌آیند.

اما نکته‌ی جالب توجه این است که با اینکه درایر با دوربین آرام و باوقار خود همواره فاصله‌ی تماشاگر با موضوع را حفظ می‌کند و فون‌تریه در مقابل با حرکات دوربین و فضای واقعی‌ای که می‌سازد تماشاگر را به دل ماجرا می‌برد و نتیجتاً احساسات بیشتری برمی‌انگیزد، اما درایر بسیار هنرمندانه‌تر رستاخیز مارتا و حلول روحش در جان آن را نشان می‌دهد. اشارات فون‌تریه بعضاً صریح و حتی شاید زمخت به نظر می‌رسد. تکفیر بلاواسطه‌ی بث از سوی کلیسا (بر سر مزارش لعن و نفرینش می‌کنند)، بیان صریح یان و درخواستش از بث برای تجسم فانتزی‌هایش و همینطور اشارات مستقیم بث برای سخن گفتن و شادی در کلیسا در مقایسه با بیان هنرمندانه و استادانه‌ی درایر به نظر تا حدودی تصنعی و نخراشیده جلوه می‌کند. در فیلم درایر، آن نه فقط در کلام که در گسست فرمی‌ای که در دل اثر ایجاد می‌کند، ناهمگونی را به نمایش می‌گذارد. البته بث چندبار با خیره‌شدن در دوربین انگار سعی در شکستن فضای فیلم دارد، اما نهایتاً اسپر سبک فیلم باقی می‌ماند.

³⁵ Claire Johnstone

منابع

- صحبت به زبان میل؛ فیلم های کارل درایر، ریموند کارنی، ترجمه رضا خلیلی، چاپ اول ۱۳۹۷ انتشارات نقد فرهنگ
- کالیبان و ساحره، سیلوپا فدریچی، ترجمه مهدی صابری، چاپ دوم ۱۳۹۷، نشر چشمه
- سبک استعلایی در سینما، پل شریدر، ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ اول ۱۳۷۷، بنیاد سینمایی فارابی
- زنان، جنون و پزشکی، دنیز راسل، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ اول ۱۳۷۵، انتشارات ققنوس، تهران
- در جستجوی دنیای نامرئی (نگاهی به سینمای کارل ائودور درایر) نویسنده: رامین جهانگللو؛ کلک مهر ۱۳۷۴ - شماره ۶۷ (از ۲۸۱ تا ۲۸۷)
- اردت، درایر و کرگور نویسنده: سید احمد پایداری، فارابی پاییز ۱۳۷۷ - شماره ۳۰ (از ۱۵۴ تا ۱۵۸)
- گفتگو با فیلمساز (کارل درایر)، مترجم: سعید کاشانی؛ مصاحبه شونده: کارل درایر؛ فارابی بهار ۱۳۷۰ - شماره ۱۰ (از ۴۶ تا ۷۹)
- Women's Cinema, Alison Butler, 2002, Wallflower Press, Britain
- On Women Sexuality and Love, Georg Simmel, translated by Guy Oakes, 1984, Yale University, United States of America