برای این نقش منش رفتاری بسازد (مدل قوز کردن‌اش موقع راه‌رفتن، مدل سرچرخاندن، حرکات خشک و عصبی، دستی که با حرص توی جیب لباس چپانده شده)، بلکه اغلب با صدایی خام و خش‌دار بازی می‌کند. (صدای کسی که تازه از خواب بیدار شده، صدای کسی که مدت‌هاست حرف نزده و عادت به حرف‌زدن ندارد). با این گریم، منش رفتاری و صدا، چه‌کسی می‌تواند به‌یاد نقش‌های پیشین او در **چشمان باز بسته** (کوبریک) و **سیمای یک زن** (کمپیون) بیفتد؟

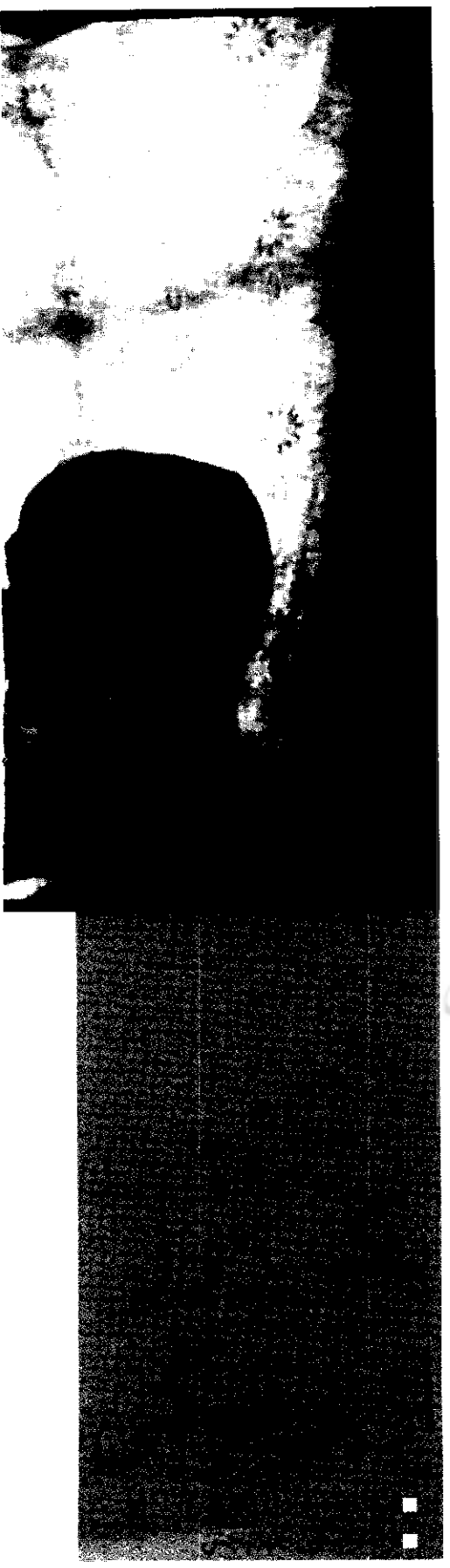
جولیان مور نسبت به دو بازیگر دیگر فیلم فضای کم‌تری در اختیارش بوده، ولی بازی‌اش متناسب با نقش، شبیه خوابگردهاست (پیش از هر جمله‌ای مکث می‌کند، به همه‌چیز خیره می‌شود، و لبخندی شبیه چهرهٔ مسخ‌شده‌ها به چهره دارد). او نیز موفق می‌شود از نقش‌های پیشین‌اش فاصله بگیرد، و بازی‌اش به‌شدت کنترل‌شده و بی‌اغراق است، هرچند درنهایت تحت‌الشعاع دو بازیگر دیگر قرار می‌گیرد. مریل استریپ، طبق معمول معجزه است. درست است که همه تحت‌تأثیر کیدمن قرار گرفته‌اند، ولی یک دلیلش این است که به معجزهٔ استریپ عادت کرده‌ایم. بازی استریپ، آشکارا در تضاد با بازی کنترل‌شدهٔ دو بازیگر دیگر، کاملاً آزاد و به‌شدت رئالیستی‌ست. دست‌هایش را زیاد تکان می‌دهد و می‌گذارد چهره‌اش حالت‌های به‌شدت عجیب و غریبی به‌خود بگیرد. منتها او به شیوهٔ خاص خودش، بدون پذیرفتن هیچ‌نوع محدودیتی، با همین حرکات فراوان بدن، چهرهٔ پر از میمیک و بیان پر از فراز و فرود، به‌شکل پیچیده‌ای به کلاریسا تجسم می‌بخشد. لبخندی (به‌ظاهر) بی‌ربط سلاحی‌ست که او از آن برای تجسم این شخصیت استفاده می‌کند؛ زنی که شاید تلخ‌ترین روز زندگی‌اش را می‌گذراند، و هیچ‌گاه از لبخندزدن دست نمی‌کشد. همین لبخند که از ابتدای روز روی چهره‌اش کاشته، حتی هنگام مواجهه با لوئیس، بلافاصله پس از آن گریهٔ هیستریک ظاهر می‌شود، و هنگام مواجهه با لورا براون نیز جای حیرت را روی چهره‌اش گرفته. به‌راستی جز با لبخندی چنین بی‌ربط چگونه ممکن بود آن صحنهٔ اعجاب‌آور فیلم (خودکشی ریچارد) را تجسم بخشید؟ لبخند استریپ، در تضاد با تمام تجربه‌هایی که کلاریسا آن‌روز خاص از سر می‌گذراند، نمونه‌ای‌ست عینی از این‌که بازیگر چگونه می‌تواند جدا از فیلمنامه به نقش هویت ببخشد.

۳. با آغاز فیلم، موسیقی آغاز می‌شود و کم‌وبیش بی‌وقفه ادامه دارد. موسیقی آشنای فیلیپ گلس، بیش از هر موسیقی دیگری، متکی به تکرار است. فیلم سه داستان مجزا را پی می‌گیرد و این نوای تکرارشونده، بی‌اعتنا به اوج و فرودهای داستانی، بدون آن‌که بخواهد خودش را با حس هر صحنه تطبیق دهد (یا چنین تطبیقی را برایش طراحی کنند)، به فیلم انسجام می‌بخشد. این همان شگرد آشنای موسیقی **مرد مرده** و **گوست داگ** (جارموش) و تمام فیلم‌های هارتلی‌ست. با این تفاوت که در آن‌جا موسیقی لحن‌ها را به هم پیوند می‌داد، و در این‌جا داستان‌ها را. موسیقی فیلیپ گلس چنان آبستره است که با هر صحنه‌ای مچ می‌شود و با احساس همهٔ صحنه‌ها تطبیق پیدا می‌کند، و درعین‌حال حسی خاص را به تمام صحنه‌های فیلم تزریق می‌کند؛ حسی که از نمای ابتدایی فیلم (خودکشی ویرجینیا) ریشه می‌گیرد و آن‌را از خلال تمام صحنه‌های فیلم به نمای پایانی می‌پیوندد. بدون این موسیقی، فیلم چه سرنوشتی می‌یافت؟ نمی‌دانم.

۴. **ساعت‌ها** ریتم باشکوهی دارد؛ باوقار، باطمأنینه، بی‌شتاب. می‌گذارد هر داستان سیر طبیعی خودش را داشته باشد، و در این میان هرکدام از داستان‌ها لااقل یک سکانس طولانی پر دیالوگ دارند که فیلم بی‌واهمه، از کات‌کردن داستان‌های دیگر به داخل آن‌ها خودداری کرده. سکانس ایستگاه قطار (میان ویرجینیا و لئونارد) یکی از این صحنه‌های جادویی‌ست (چرا از بازی درخشان استیون دیلین در نقش لئونارد یاد نکنیم؟) و صحنهٔ جادویی دیگر صحنهٔ خودکشی ریچارد (و اد هریسی که اغراق‌هایش به لطف حضور استریپ پذیرفتنی‌ست [با کمی بدجنسی!]). کاش فیلم جدایی از سنت‌های هالیوودی را تا آخر ادامه می‌داد و از وسوسهٔ شیرفهم‌کردن هویت ریچارد خودداری می‌کرد (کاتی احمقانه و کاملاً بی‌ربط از فریاد او در کودکی به چهرهٔ گریان او در بزرگسالی [احمقانه، چون این نما را برخلاف منطق روایی فیلم، قبلاً دیده‌ایم]. همچنین کاش فیلم (لابد به تبعیت از رمان) در دام شعارهای جنسیتی نمی‌افتاد و همهٔ مشکلات زندگی قهرمانان زنش را به مسائل جنسی ربط نمی‌داد. کاش...

۵. نه، (با ابراز ارادت فراوان به بازی درخشان نیکول کیدمن) این ویرجینیا وولف نیست. تصویری که از وولف ارائه می‌شود، گرچه گوشت و خون دارد و پر از تضاد و ویژگی‌های خاص شخصیتی‌ست، اما هنوز فرسنگ‌ها با شخصیت واقعی وولف فاصله دارد. برای یافتن این شخصیت واقعی، به‌جای رجوع به زندگی‌نامه‌ها، به نوشته‌های وولف مراجعه کنید: نامه‌ها، نقدها، داستان کوتاه‌ها و رمان‌ها (مثلاً همین نمونه‌های این شماره). نه، وولف (فقط) یک روان‌پریش عصبی پر از عقده و منزوی نبوده. نابغه‌ای ادبی بوده که فیلم از ترس فراری‌شدن تماشاگران از ارائهٔ پیچیدگی کلامش، از ارائهٔ نثر زیبا و شگفت‌انگیزش طفره می‌رود. درنتیجه به‌رغم کوشش کیدمن، تلاش فیلم (همچون بسیاری فیلم‌های دیگر) برای نمایش کلنجاررفتن نویسنده‌ای درحد وولف با مصالح داستانی‌اش ناکام می‌ماند. تجسمی که فیلم ارائه می‌دهد کلیشه‌ای آشناست که متأسفانه در صحنه‌ای بسیار کلیدی از این فیلم ستودنی ظهور پیدا می‌کند.

ساعت‌ها فیلم خاطره‌انگیزی‌ست، ولی هرکس که حتی یک پاراگراف از ویرجینیا وولف بخواند، ترجیح می‌دهد فکر کند که هم‌نام‌بودن این کاراکتر با آن شخصیت تاریخی تشابهی تصادفی بیش نیست. ◀



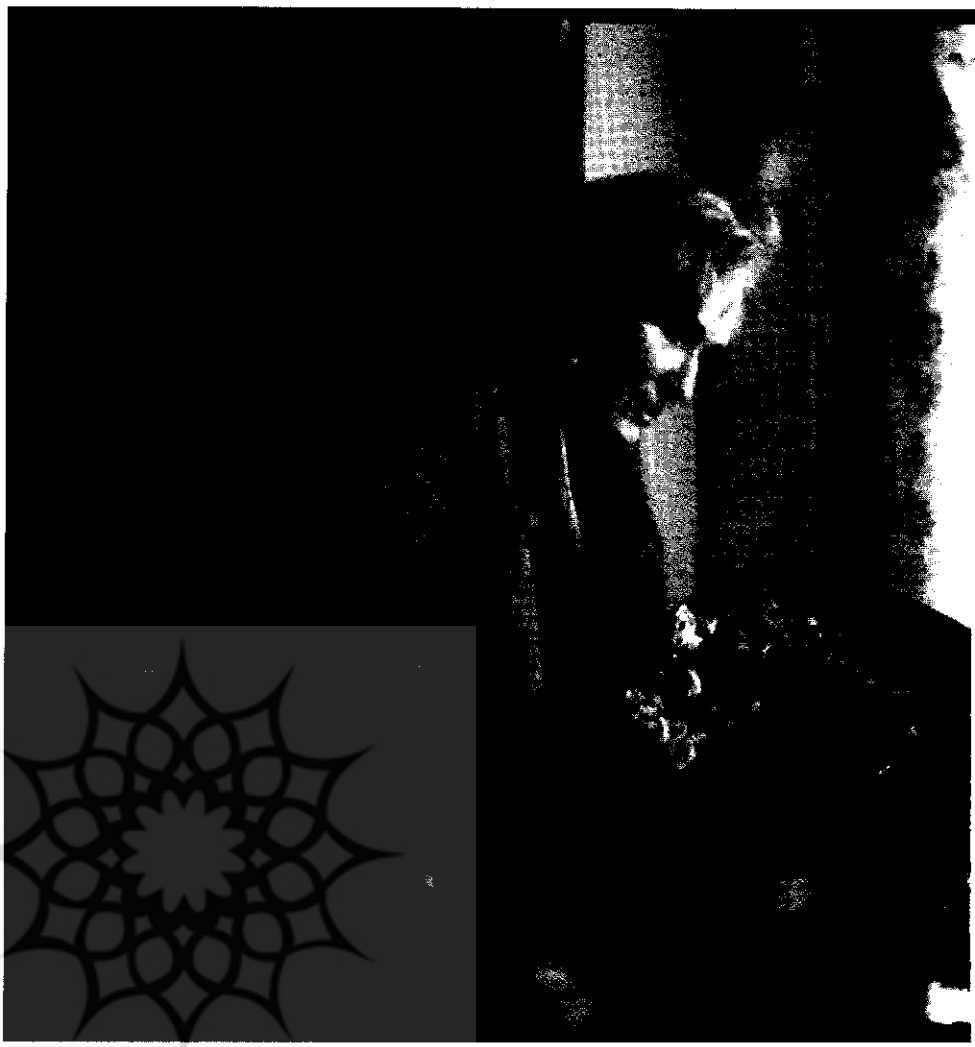


Photo: Clive Coute

«لئونارد من فکر می‌کنم می‌توانم جملهٔ اول رمان را بنویسم.» این را ویرجینیا وولف در **ساعت‌ها** می‌گوید. فیلمی با ویژگی‌های برجسته، از جمله بینی مصنوعی پر از غرور و بازی محوری ستایش‌آمیز نیکول کیدمن در نقش این نویسندهٔ رنج‌کشیده. اما شاید شگفت‌انگیزترین ویژگی **ساعت‌ها** این است که می‌کوشد یک فیلم هنری متعلق به جریان اصلی سینما باشد، بر اساس رمانی پست‌مدرن الهام گرفته از کتاب اصلی، که در زمان خودش، اثری تجربی به‌حساب می‌آمده.

در داستان‌شکل‌گیری این فیلم نقش آفرینان فراوانی حضور داشته‌اند. خود وولف و شخصیت زن‌محوری رمانش، خانم دالووی. همچنین مایکل کانینگهام، که چند دهه بعد در رمان خودش، **ساعت‌ها**، خانم دالووی دیگری آفرید؛ رمانی جاه‌طلبانه که واریاسیونی از منبع الهامش است. و نیز تهیه‌کنندهٔ سنت‌شکن آمریکایی، اسکات رودین، که امتیاز رمان را خرید؛ فیلمنامه - نمایشنامه‌نویس انگلیسی، دیوید هیر، که تخصص‌اش مطالعه در باب زن‌های دمدمی‌مزاج است؛ استیون دالدری کارگردان، با پیشینه‌ای در تئاتر و یک فیلم کوچک اما ستایش‌شده، **بیلی الیوت** (۲۰۰۰)، و سه بازیگر درخشان، نیکول کیدمن، جولیان مور و مریل استریپ. وولف **خانم دالووی** را در ریچموند، نوشت، جایی که در ابتدای جنگ اول جهانی برای فرار از هیجان لندن که برایش جنون‌به ارمغان آورده بود، به آن گریخت. اما کسالت ریچموند نیز نوع دیگری از مشکلات روانی را موجب شد، و در سال ۱۹۲۵، سال انتشار کتاب، آن‌ها از نو به پایتخت نقل مکان کردند. این جا بود که وولف خلاق‌ترین دورهٔ زندگی‌اش را گذراند و **به‌سوی فانوس دریایی**، **اورلاندو**، **اتاقی از آن خودمان**، **خیزاب‌ها**، و **میان پرده‌ها** را نوشت؛ مجموعه آثاری که عظمت کنونی را به او بخشید.

در سال ۱۹۴۱، وولف به تحریک شیاطین درونش در سن ۵۹ سالگی خودش را غرق کرد. اما پس از مرگ نیز همچنان به مجذوب کردن خوانندگان و نویسندگان ادامه داد. کانینگهام می‌گوید: «**خانم دالووی** به من فهماند که کتاب‌ها چه کارهایی می‌توانند بکنند، فکر می‌کردم این‌ها چیزهایی کوچک و غبارگرفته و غم‌انگیزند که در کتابخانه‌های تاریک جا خوش کرده‌اند. اما آن کتاب برای من طوری جان گرفت که زندگی‌ام را برای همیشه دگرگون کرد.»

موفقیت برای کانینگهام خیلی دیر رو نشان داد. اکنون او پنجاه سالش است. او نخستین کتابش، **Golder States**، را در سی سالگی به اتمام رساند، اما با این که از آن استقبال خوبی شد، خیلی زود از نظرها محو شد. او فقط سه رمان دیگر نوشته. «وقتی به مردم می‌گویید می‌خواهید نویسنده باشید، می‌گویند چه چاپ کرده‌اید؟ می‌گویید آه، هیچی.» و آن‌ها بلافاصله بهانه‌ای پیدا می‌کنند تا در مهمانی از شما کناره بگیرند. با شما مثل یک چرندنویس و ابله رفتار می‌کنند، یعنی درست برخلاف رفتاری که بایستی با نویسندگان خلاق داشته باشند، که بایستی مثل برخورد با قهرمانان باشد. بنابراین کارتان به انزوا می‌کشد، شک می‌کنید که نکند حق با آن‌هاست، و فریب خورده‌اید.» حالا دیگر حدس‌اش سخت نیست که چه‌چیز کانینگهام را به‌سمت شخصیت وولف کشانده و او را ترغیب کرده که رمانی بنویسد دربارهٔ تنهایی یک نویسنده و «شک به خود» موتیف اصلی آن رمان را تشکیل دهد.

ساعت‌ها نام اولیهٔ رمان **خانم دالووی** وولف بود. رمان اولیه دربارهٔ یک روز از زندگی شخصیت اصلی در جامعهٔ لندن است که با ریچارد، شخصیتی نه‌چندان برجسته در پارلمان، ازدواج کرده. کلاریسا که برای یک مهمانی آماده می‌شود، به‌طرز آزاردهنده‌ای شاد و شنگول و حتی سطحی‌ست، اما او در طول روز خاطرات دو عشق ازدست‌رفته‌اش - یکی مرد، یکی زن - را از دورانی به‌یاد می‌آورد که هنوز همه‌چیز دست‌یافتنی به‌نظر می‌رسید. هم‌زمان، یک کهنه‌سرباز موجی‌شدهٔ جنگ جهانی اول نیز به‌طرز مشابه و تراژیکی با اضطراب او شریک می‌شود، بی‌آن‌که این دو نفر هرگز همدیگر را ببینند.

کتاب کانینگهام با یک پیش‌درآمد از مرگ وولف آغاز می‌شود. بعد برمی‌گردیم به ۱۹۲۳، و یک روز از زندگی او را درحالی تصویر می‌کند که او روی رمان چهارمش - نخستین رمان مهم‌اش - سخت کار می‌کند. بعد کمی به شیوهٔ داستان‌گویی موازی خانم دالووی، دو روایت دیگر نشان داده می‌شود که در آن‌ها زن‌هایی در زمان و مکانی دیگر تجربهٔ مشابهی را از سر می‌گذرانند.

در لس‌آنجلس اندکی پس از جنگ دوم جهانی زن جوان خانه‌دار حامله‌ای، لورا براون (جولیان مور) می‌کوشد با شوهری وفادار و کمی ساده‌لوح و زندگی روستایی از دید مجله‌ها ایده‌آلش کنار بیاید. او که منزوی و اهل کتاب است، مفر کوچکی در دنیای رمان وولف می‌یابد. پسر کوچکش را رها می‌کند، اتاقی در یک هتل اجاره می‌کند - «اتاقی از آن خودش» - و به نظارهٔ پایان می‌نشیند. در داستان سوم، که در آستانهٔ هزارهٔ جدید در نیویورک می‌گذرد، جایی که کلاریسا وو گهام (مریل استریپ) برای بهترین دوست و معشوق سابقش ریچارد (که به شوخی اسم کلاریسا را گذاشته خانم دالووی) به‌دلیل بردن یک جایزهٔ شعر مهم مهمانی می‌دهد. اما ریچارد که مراحل پایانی بیماری ایدز را می‌گذراند حال و حوصلهٔ شرکت در مهمانی را ندارد.

ساعت‌ها با جایزهٔ پولیتزر در سال ۱۹۹۹ نام کانینگهام را بر سر زبان‌ها انداخت. اما از او به دیدهای چندگانه، استفادهٔ گسترده از جریان سیال ذهن، و ساختار تودرتو و جهش زمانی، و مضامین پنهان و رقیق رمان طوری بود که نویسنده‌اش می‌دانست برای یک اقتباس سینمایی مصالح ناامیدکننده‌ای در دست دارد. «یادم است حتی پس از موفقیت رمان به کارگردارم گفتم: دست‌کم یک چیز را می‌دانیم، این که هیچ‌کس نمی‌خواهد آن را به فیلم بدل کند. و بعد تلفن

هیر: چیزی که معذبم می‌کرد این بود که من تنها کسی بودم که فکر می‌کردم نوشتن این فیلمنامه کار خیلی سختی نیست. عصبی می‌شدم وقتی هرکسی به‌ام می‌رسید می‌گفت: 'داری روی ساعت‌ها کار می‌کنی - دخلت آمده.

زنگ زد و پشت خط اسکات رودین بود.»

اعتبار رودین در مقام تهیه‌کننده به فیلم‌های **Changing Lanes**، **The Royal Tenenbaums** و **نمایش ترومن** برمی‌گردد و یک نمایش کمدی با موفقیت غیرمنتظره دربارهٔ درنده‌خویی، نمایش **Goat** ادوارد آلبی. او همچنین با پنج نمایش دیوید هیر مشارکت داشت و میان زنان پرشور و ناراضی کانینگهام و قهرمان **Plenty**، تصویر هیر از یک جاسوس جنگ جهانی دوم، مشابهت‌هایی دید، که از او دعوت کرد فیلمنامه را بنویسد.

هیر به‌یاد می‌آورد: «چیزی که معذبم می‌کرد این بود که من تنها کسی بودم که فکر می‌کردم نوشتن این فیلمنامه کار خیلی سختی نیست. عصبی می‌شدم وقتی هر کسی به‌ام می‌رسید می‌گفت: 'داری روی ساعت‌ها کار می‌کنی - دخلت آمده.' اما کتاب به‌نظرم خیلی سینمایی بود. سه داستان داری و نمی‌دانی این‌ها چه ربطی به هم دارند. و بعد به‌تدریج، هر چه جلو می‌روی، می‌فهمی که داستان‌ها چطور به لحاظ مضمونی و موبه‌مو به هم ربط پیدا می‌کنند. اگر چیز الهام‌بخشی بوده، **عشق سگی** [Amores perros] بوده، که به‌طرز مشابهی یک ساختار مثلثی داشت و به این نتیجه رساند که سه نسبت به دو عدد هیجان‌انگیزتری‌ست. فیلم‌هایی که واقعاً حوصله‌ام را سر می‌برند آن‌هایی هستند که صرفاً در زمان جلو و عقب می‌روند - هر چه‌قدر هم که کارتان را به شکل درخشانی انجام دهید. باز هم مثل بازی تنیس خواهران ویلیامز از آب درمی‌آید که روی خط انتهای زمین بازی می‌کنند. ساختار مثلثی حسن‌اش این است که هیچ‌وقت نمی‌دانی بعدش چه می‌شود. دشواری کار این است که بفهمی با چه سرعتی می‌خواهی اطلاعات بدهی. نباید کار را پیچیده کنی، اما در عین حال نباید بگذاری تماشاگر از تو جلو بزند.» (به‌همین منظور فیلمنامه از فاش کردن نام شخصیت اصلی امتناع می‌کند که به بیننده اجازه می‌دهد که اتصال میان بخش‌ها را حدس بزند.) «نکتهٔ جالب این بود که در همان نمایش اولیه وقتی از مردم می‌پرسیدیم فکر می‌کنند فیلم متعلق به چه ژانری‌ست، اغلب می‌گفتند تریلر، چون باید تلاش کنی تا بفهمی چه اتفاقی می‌افتد و ذهنت را درگیر کنی.»

هنگامی که قرار شد استیون دالدری فیلم را کارگردانی کند، او یک پشتوانهٔ تئاتری قابل قبولی داشت، اما هنوز در دنیای سینما کمیتی ناشناخته بود. **بیلی الیوت** هنوز به نمایش درنیامده بود، چه برسد به این که نامزد اسکار شود. اما دالدری با هیر دوست بود. آن‌ها ماه‌ها روی یک جدول زمانی پیچیده برای فیلمبرداری کار کردند. دالدری می‌گوید: «این فیلمی نبود که در اتاق تدوین ساخته شود. ما پیش از فیلمبرداری می‌دانستیم داستان‌ها چه‌طور به لحاظ مضمونی، ذهنی، و عاطفی به هم ربط پیدا می‌کنند. حتی گاهی می‌دانستیم چه‌طور می‌خواهیم از یک داستان به داستان دیگر برویم.»

این احساسات به‌شدت درهم‌شکسته و اندوه نهفته در **ساعت‌ها** با هر سلیقه‌ای جور درنمی‌آید، هر چند که دالدری و گروهش، به‌ویژه کیدمن و استریپ مقداری طنز به آن افزودند. «این فیلم دربارهٔ افسردگی نیست - بلکه دربارهٔ آدم‌هایی‌ست که می‌کوشند موقعیتی برای خوشبختی بیابند. این انتخابی آسان نیست، اما آن‌ها می‌کوشند به‌سمت نور حرکت کنند، به‌سمت شکوفاشدن. امیدوارم انتهای فیلم سانتیمانتال نباشد، بلکه با نوعی احساس کاتارسیس از فیلم جدا شوید.» برخی از ستایشگران کتاب از تغییراتی که در اقتباس سینمایی اعمال شده ناراضی بوده‌اند. فیلمنامهٔ هیر موجز و کم‌ورق است، اما از ایدهٔ سه‌صدای راوی جداگانه به خاطر گیج‌کننده‌بودن و یک صدای راوی دانای کل به‌خاطر زیادی ادبی‌بودن صرف‌نظر کرد، درعوض باید شخصیت‌ها را وادار می‌کرد که بلند بلند دربارهٔ چیزهایی حرف بزنند که در متن کانینگهام بدیهی‌ست. این نکته در دو صفحهٔ مربوط به لارا براون، که نسبت به شخصیت‌های دیگر کم‌ترین فصاحت را دارد، تکان‌دهنده است.

اما از طرفی سینما برای نمایش دغدغهٔ گذشت زمان و ناپایداری تجربه‌ها از دید وولف و کانینگهام رسانهٔ کاملی‌ست. دالدری می‌گوید: «فیلمنامهٔ دیوید همیشه به‌طرز شگفت‌انگیزی پویاست. و وقتی این سه داستان بدبستان‌شان را با هم آغاز می‌کنند، شتاب دراماتیک فیلمنامه به اوج می‌رسد.»

کانینگهام از فیلم حمایت می‌کند: «من عادت نویسنده‌های دیگر را که متن را مقدس تلقی می‌کنند ندارم. اگر به آدم‌هایی که می‌خواهند از آن اقتباس کنند علاقه دارید، متن را بدهید دست‌شان و بگویید: بالا، غافلگیرم کن. من به رمانم به دید کار یک نوازندهٔ جاز نگاه می‌کنم که روی یک قطعه مهم قدیمی‌تر بداهه‌نوازی کرده تا از آن تجلیل کند، با آن بازی می‌کند، آن‌را بهتر می‌فهمد تا از چیزی که قبلاً وجود داشته، چیز جدیدی دربیاورد. درنتیجه فیلم نوعی بداهه‌دربداهه است.» او در رضایت خودش شرکایی نیز دارد: **ساعت‌ها** در میان منتقدان فقط معدودی مخالف داشته و اغلب نقدها مثبت بوده، و در میان جوایز آخر سال منتقدان جا بازکرده و به‌عنوان مدعی اصلی اسکار مطرح شده. تمام این‌ها نمایانگر تغییر جهت باد است، چرا که فیلم مدام با دشواری روبه‌رو بود. دو آهنگساز، استیون واربک و مایکل نایمن کارشان به پروژه به‌نتیجه نرسید و سرانجام فیلیپ گلس موسیقی نهایی را ساخت. تأخیرهای دیگر به برنامه‌ریزی فیلمبرداری در سه لوکشین با سه بازیگر پرطرفدار ربط پیدا می‌کرد. (در فاصلهٔ فیلمبرداری از مور و استریپ تا آماده‌شدن کیدمن، رودین و تهیه‌کنندهٔ شریکش رابرت فاکس فرصت پیدا کردند که پروژهٔ دیگری را به‌نام آیریس، که آن هم دربارهٔ یک زندگی ادبی واقعی بود، به اتمام برسانند.) بعدتر مرگ مادر مریل استریپ و واقعهٔ یازدهم سپتامبر فیلمبرداری یک صحنهٔ کلیدی را به تأخیر انداخت. و دست‌آخر عدم توافق میان رودین و هاروی و ینستین، یک شریک دیگر، فیلم را از جشنوارهٔ فیلم ونیز ۲۰۰۲ محروم کرد.

دالدری می‌گوید: «من فقط یک فیلم دیگر ساخته‌ام تا با این مقایسه کنم و ساختن آن هم دو سال طول کشید. درنتیجه خیلی به‌نظرم طولانی نیامد. برای کارگردان، هر چه کار بیش‌تر طول بکشد، بهتر است. این یک موهبت الهی بود چون می‌توانستم بهتر خودم را جمع‌وجور کنم. آن‌قدر این کار را می‌کنم تا این که کسی پیدا نشود برای فیلمسازی پول در اختیارم بگذارد.»

هیر نیز طولانی‌شدن تولید را مثبت ارزیابی می‌کند: «این مورد خیلی غیرعادی‌ست که بتوانی دو یا سه سال روی چیزی فکر کنی، چه نتیجهٔ کار را دوست داشته باشی، چه نه، این فیلمی نبوده که بزن و درو یی کار کرده باشی. ویژگی صنعت سینمای مدرن انگلستان این است که فیلم باید مطابق با بودجه و مطابق زمان‌بندی ساخته شود. بنابراین هر چه‌قدر هم فیلم درخشان از آب دربیاید، باید با شتاب ساخته شود. این یکی را باطمأنینه ساختیم، دلیلش هم بودجهٔ فیلم [۲۲ میلیون دلار] بود.»

هیر بی‌آن که سؤالی پرسیده باشیم اضافه می‌کند: «چیزی که من و استیون خیلی به‌اش اهمیت می‌دهیم این است که این یک فیلم انگلیسی‌ست. استیون کارگردانی انگلیسی‌ست، من نویسنده‌ای انگلیسی‌ام، سرمایه‌گذار فیلم یک کمپانی

Photos: Ramsey & Muspratt

oto:Clive Coote

انگلیسی‌ست و بخش عمده‌ای از آن در انگلستان فیلمبرداری شده. در نظر من این فیلم در مقام یک فیلم انگلیسی چنان غیرمنتظره بوده که مردم نمی‌توانند آن‌را بپذیرند.»

شاید چون دوتا از داستان‌ها در نیویورک و لس‌آنجلس می‌گذرد. شاید چون دوتا از بازیگران اصلی آمریکایی‌اند و یکی‌شان استرالیایی، یا حضور فیلتروار کانینگهام، که جایزهٔ پولیترزش، به‌هرحال، به‌طور رسمی «به‌عنوان یک تجربهٔ آمریکایی» مورد خطاب قرار گرفته. وقتی از کریستوفر پاتر ناشر انگلیسی کتاب پرسیدیم چرا کتاب در انگلستان پرفروش نشده، درحالی که در آن‌سوی اقیانوس اطلس پرفروش بوده، «یعنی ما آن‌قدر صاحب ویرجینا وولف نیستیم که به یک آمریکایی اجازه بدهیم درکش کند؟»

شاید وسوسه‌انگیز باشد که ببینی دالدری به‌عنوان یک کارگردان انگلیسی دیگر به هالیوود می‌رود: ریشه‌هایش را که در **بیلی الیوت** دیده بودیم (حاشیه‌نشینی، صمیمیت، کوچک‌بودن پروژه، بی‌زرق‌وبرق) رها می‌کند تا به فیلم‌های استودیویی آمریکایی (جهانی، حماسی، بودجه‌های کلان، ستاره‌محور) روی بیاورد. اما کارگردان روی شباهت‌های دو فیلم قبلی‌اش پافشاری می‌کند. «**بیلی الیوت** با حمایت یونیورسال ساخته شد و **ساعت‌ها** با حمایت پارامونت. بیلی الیوت را در شفرتن فیلمبرداری کردیم و این یکی را در پاین‌وود، و چون خیلی از اعضای گروه یکی بودند، تفاوتی احساس نکردیم. در بازار جهانی واضح است که روشن و شفاف‌بودن سخت است. اما گاهی گیج می‌شوم که چرا ساعت‌ها را بیش‌تر یک فیلم آمریکایی تلقی می‌کنند، تا انگلیسی.»

تعارض در این است که از یک‌نظر **ساعت‌ها** را تقریباً می‌توان یک فیلم زندگی‌نامه‌ای کلاسیک انگلیسی تلقی کرد. هیر می‌گوید: «درست است که نگران بودیم که نکند داستان ویرجینا وولف به‌نظر یک داستان سنتی تاریخی بیاید. این ایده که نیکول کیدمن نقش او را بازی کند، خیلی‌ها را متفرعنانه به خنده انداخت، اما این تلاشی عامدانه بود تا انتظارها را نقش برآب کند و باعث شود فیلم ما معاصرتر به‌نظر بیاید.»

آیا این نقشه موفقیت‌آمیز بوده؟ کتاب **اتاقی از آن خودمان** (۱۹۲۹) نوشتهٔ وولف که در آن این بحث را مطرح می‌کند که زن‌ها باید استقلال مالی داشته باشند تا صدای‌شان شنیده شود، برای فمینیست‌ها وزنهٔ مهمی محسوب می‌شد. دو فیلمساز آشکارا فمینیست تلاش‌های پیشین را برای ساختن فیلم از روی آثار وولف سازمان داده بودند: نمایش منظوم و پرشور سالی پاتر، **اورلاندو** (۱۹۹۲) و اقتباس متعارف‌تر مارلین گُریس از **خانم دالووی** (۱۹۹۷). **گالون** (۱۹۸۲) نیز یک نسخهٔ تلویزیونی هلندی بود بر مبنای **خیزاب‌ها**، که آن‌را هم یک کارگردان زن به‌نام آنت آپون ساخته بود.

سازندگان **ساعت‌ها** (که کارگردان، فیلمنامه‌نویس، نویسندهٔ رمان و تهیه‌کنندگانش همه مردند) هرگونه بحث جنجالی فمینیستی را انکار می‌کنند. هیر می‌گوید: «من از آن فیلم‌هایی که نامش را می‌گذارند و تجلیل از زندگی زنان، متنفرم. تا زن‌هایی را می‌بینم که کلاه لبه‌دار سرشان می‌گذارند یا دست همدیگر را می‌گیرند یا دور هم کنار آتش می‌نشینند خونم به جوش می‌آید. آن فیلم‌ها به‌طرز مضحکی زن‌ها را خوار می‌کنند و به‌نظرم ما از چنین تصویری اجتناب کردیم.»

کانینگهام ابتدا قصد داشت دالووی مدرنش را یک مرد هم‌جنس‌گرا در نظر بگیرد، اما می‌گوید مشکلی با برگرداندن شخصیت به یک زن نداشته: «جنسیت مانع بزرگی به‌نظر نمی‌آمد. من تفاوت‌های زن و مرد را می‌فهمم و به آن احترام می‌گذارم، اما به‌نظرم مسائل شخصیتی خیلی عمیق‌تر از مسائل جنسی‌ست. نقطهٔ مقابلش تلاش برای نوشتن دربارهٔ آدمی از یک نژاد دیگر است. گاهی سعی کرده‌ام دربارهٔ یک سیاه‌پوست بنویسم و بعد مجبور شدم بیندازمش دور. چون شده بود مثل تصور یک سفیدپوست از این‌که سیاه‌پوست‌بودن چه‌جور چیزی‌ست.» عناصر بحث همجنس‌گرایی در رمان کانینگهام (و آثار و زندگی وولف) همچنان در فیلم هست (و به‌ویژه در داستان مربوط به نیویورک)، اما هیر معتقد است که این جنبه از **ساعت‌ها** بی‌تأکید باقی مانده: «کتاب خیلی بیش‌تر درگیر مسئلهٔ جنسیت است چون چون مایکل از بیش‌قراولان جنبش مردان همجنس‌گرا در دههٔ ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ بوده. اما هر سه داستان باید موازی با هم پیش می‌رفتند و این بحث‌ها در طی مسیر گم شدند.»

البته همهٔ تماشاگران این مورد را تحسین نمی‌کنند، اما **ساعت‌ها** همچنان در پرداختن به‌این گونه مسائل در فیلمی با مخاطب گسترده پیشتاز است. دالدری می‌گوید: «متوجه شدم که داستان‌ها مستقیم با من حرف می‌زنند. مضمون اسارت، اندوه تلمبارشده و نیاز واقعی در نقطهٔ حساس زندگی، که وادارتان می‌کند خودتان را بازسازی کنید، با یک تماشاگر مرد همان‌طور ارتباط برقرار می‌کند، که با تماشاگران زن.»

می‌گوییم همین توصیف را می‌توان برای **بیلی الیوت** هم به‌کار برد، چون آن فیلم هم دربارهٔ پسر نوجوانی بود که در یک شهر معدنی شمال اسیر شده بود، عزادار مادرش بود و دلش می‌خواست در مقام یک رقصنده شخصیت خودش را بازسازی کند، و دالدری می‌زند زیر خنده: «خب، مضمون‌شان شبیه است، نه؟» اگر **ساعت‌ها** بتواند طرفداران فیلم اول را به‌طرف خود بکشاند، نتیجهٔ فوق‌العاده‌ای به‌بار می‌آید. ▶

سایت اندساوند

فوریه ۲۰۰۳