عوامل گرمازا

رودخانه (۱۹۵۰)

کامبیز کاهه

با وجود اینکه علم حرارت به عنوان شاخه ای از فیزیک، سابقه مشخص و قابل ملاحظه ای دارد، بررسی درباره حرارت در سینما هیچگاه مقام و ارزش خود را نیافته است. و این در حالی است که واژگان و مفاهیم به عاریت گرفته شده از این دانش به کرات در نوشته های سینمایی یافت می شوند. سخن از «گرم بودن» و «انتقال گرما» مرتب به میان می آید. به رغم بی دقتی رایج در کاربرد این واژگان، حقیقت نهفته در آنها به سادگی قابل چشم پوشی نیست. واقعاً می توان حس کرد که فیلمی «گرم» است، هرچند توضیح اینکه چطور چنین چیزی ممکن است یا چه موقع گرما ظاهر می شود و یا روشها و وسایل اندازه گیری آن هنوز ارائه نشده اند. نوشته ای را به یاد دارم که در آن سخن از فیلمسازان «گرم» و فیلمسازان «سرد» رفته بود که این البته مرحله بالاتری از کاربرد این توصیفهای اساساً فیزیکی است که به نظرم با دشواری به مراتب بیشتری هم توأم است.

شاید یک ریشه اصلی مشکل این باشد که گرما غیر از مفهوم مجازی آن، همچنان دلالت فیزیکی خود را هم می تواند در سینما حفظ کند. می توان سخن از گرمای تند و آزارنده درمورد فصل نهایی *جدال در آفتاب* کینگ ویدور، یا فلاش بک الیزابت تیلور در پایان *ناگهان تابستان گذشته* را به طور منطقی توجیه کرد. این گرما واقعاً بخش مهمی از فضایی است که این فیلمها در صدد خلق آن هستند و در آنها روی تابش مستقیم وبی رحم آفتاب تکیه می شود. یک فیلم می تواند به طور کلی روی گرما و تأثیر آن روی شخصیتها تأکیدی در سطح تماتیک داشته باشد و لازم نیست که برای این منظور مثلاً *لورنس عربستان* باشد. *بیگانه* ویسکونتی و *سگ ولگرد* کوروساوا به عنوان مثال از این عارضه محیطی به طور گسترده ای بهره می برند. فیلمها تا حد زیادی از طریق رعایت قراردادهای مربوط به لباسها (و طبعاً تا حدی بازیگرها) و فیلمبرداری است که می توانند گرما و (یا آفتاب) را صاحب شخصیتی برجسته کنند و آن را در مرکز توجه قرار دهند.

این رابطه اکولوژیک با محیط درمورد فیلمسازی مثل رنوار، نه یک مورد گهگاهی که یک اصل به نظر می رسد. وقتی او در صحبت از *گردشی در ییلاق* می گوید که فیلمنامه را برای هوای آفتابی نوشته بود و بعداً حین کار هوای بارانی آن را تغییر داد، کسی که صاحب شناختی متوسط از رنوار هم باشد می تواند این گفته را کاملاً جدی بگیرد. *گردشی در ییلاق* فیلمی است نیازمند و در عین حال حاوی آن گرمای مجازی و در نتیجه گرمای واقعی می تواند کمک شایانی به آن بکند. رنوار به هر حال آن گرمای مجازی را تأمین کرد (به هر حال فرانسه هوای متغیرتر و غیرقابل پیش بینی تری نسبت به هندی که *رودخانه* در آن فیلمبرداری شد داشت.) هنگامی که نوبت به *رودخانه* رسید، نشانه های گرمایی حی و حاضرتر بودند. لباسهای بچه ها و بزرگترهایشان و بومیان نیمه برهنه عینی تر از هر چیز دیگر گواه اقلیم *رودخانه* اند. ولی نقشی شاید بیشتر به عهده فیلمبرداری رنگی کلود رنوار است که اینک رنوار بزرگ از آن بهره مند بود. به مدد رنگ، آفتاب داغ تر و روشن تر از همیشه می تابد و نه تنها رنگ زرد خود را می گستراند، که تمام رنگها را با وضوحی چشمگیر منتقل می کند. چشم به ندرت از دیدن چیزی باز می ماند. نور آفتاب به همه جا و همه چیز حاکم و حاضر است. عنوان فیلم مینه لی می توانست توصیفی برای فیلمبرداری کلودرنوار باشد: در یک روز آفتابی برای همیشه می توانی ببینی.

این از سطح فیزیکی. ولی جنبه مجازی هم درکار است. *رودخانه* یک جسم هادی کامل برای انتقال گرمای زندگی است. این چیزی است که دمای آن را دو چندان می کند و بدانجا می رساند که نظیرش را در سینما ندیده ام. نزد رنوار این گرما بی سابقه نیست. این همان رمز جادوی او و در عین حال همان گره دشوار تحلیل دستاورد اوست. همانند ازو او ظاهراً بی واسطه خود و فیلم را به روند ظاهراً خودانگیخته حوادث می سپارد، در حالی که این بی واسطگی آشکارا به واسطه یک هوشمندی مستتر پدید آمده است. همانند فلینی او از درشت شدن نقاط ضعف آدمها و «فارس» (Farce) جاری در سطح روابط لذت می برد. *رودخانه*، *داستان توکیو* و *آمارکورد* به رغم تمام گوناگونی تمهید ها و رویکردها در گرمایی سهیم اند که عامل وحدت بخش، معنی دهنده و تعیین کننده جاذبه آنهاست. حس تماشاگر این است که بسیار بیش از آنچه در سینما معمول است با مکانیسم پنهانکار زندگی، که فارغ از خواست آدمها کار خودش را می کند، درگیر شده است. حس می کند واقعیتی عجیب را کشف کرده است: اینکه آن چیزهایی که به نظر مهم می رسیدند؛ واقعاً اهمیتی ندارند و برعکس چیزهاییکه کمتر امکان دراماتیزه شدن و یا فرموله شدن دارند واقعاً آن چیزهایی اند که ارزش فکر کردن دارند. والری به کاپیتان جان می گوید که به خاطر رفتن او متأسف نیست- یعنی چیزی که جلوه ای از یک عشق رمانتیک و خام جوانی می تواند باشد- بلکه به خاطر از میان رفتن این «با هم بودن در باغ»، این «خوشی و شادی لحظه ای»، است که تأسف می خورد. مواردی به همین اندازه تکان دهنده و نفس گیر را در *داستان توکیو و آمارکورد* سراغ داریم: جایی که خانواده جزئیات سفر مادر فقید به توکیو را به یاد می آورند، یا در پایان *آمارکورد* که حس می کنیم تمام شهر گرادیسکای شیرین و فتان را از دست داده است. مثالی دیگر از *رودخانه*بسیار روشنگر است: مرگ بوگی، تنها پسر بچه خانواده اصلی فیلم، لحظه ای نادر در سینماست. اولاً در پی یک فصل موزائیکی از تصاویر گرما، خواب و آرامشی خلسه انگیز می آید. ظهر است، سکوت همه جا را فرا گرفته، اولین تصویر از هری یت است که دمرو در باغ خوابیده است و بعد تمام اعضای خانواده در خواب، روباز، روی تخت یا صندلی راحتی یا تنو. ویکتوریای کوچک از تخت بیرون افتاده، دو قلوها بغل به بغل انگار در هم تنیده اند، کتابی از دست مادر می افتد، دایه هندی گویی با لذت خواب خوشی می بیند، رام سینگ نگهبان مثل سنگ افتاده است. دوربین درهرمورد اندك حرکتی به طرف سوژه یا در جهت فاصله گرفتن از آن انجام می دهد. مثل یک پری خاموش که برفراز آدمیان به خواب رفته

مشغول تماشا و گشت زدن باشد. این نیمروزی است گرم تر، آفتابی تر و آرام تر از هر نیمروزی که می شناسیم. هیچ عاملی مخل این لحظه، این لحظه به درازای ابدیت، نیست. طبیعت و زندگی دست در دست هم مسیر جاودانی خود را درمی نوردند.

چنین تصویری از خواب ابدی را قبلاً داوژنکو در زمین و پیش از صحنه مرگ واسیلی آفریده بود. در واقع پیش از رقص سرخوشانه او. در آنجا آنکه بیدار است عاشق دلخسته ای است که سرانجام هم به کام مرگ می رود. در اینجا هم آنکه بیدار است، بوگی است که با دوست هندی اش تن به لذت خواب نمی دهد تا لذت دیگری را تجربه کند. برای مار کبرا نی بزند و با آغوش باز خود را به مرگ بسپارد. مقصودم از این شرح بیشتر به نکتهٔ قبلی بازمی گردد. این مرگ در چنین نیمروزی رخ می دهد. در دل خود زندگی. چیزی جدا از آن، حیطه ای تاریک و ترسناك که بامرزی سیم خاردار کشیده از زندگی جدا باشد نیست. فقط یک تغییر است. مرگ بوگی نه به سان حادثه ای دلخراش یا ضایعه ای اشک آور که به مثابه یک تغییر انگاشته می شود. پیش از هر چیز این «با هم بودن» است که نقض شده است. بچه ها و دایه شان از پشت نرده های خانه، رفتن بوگی را تماشا می کنند. رنوار چهره های آنها را از لابلای حجاریهای نرده می نگرد. آنها انگار به یک سفر کرده می نگرند و نه به یک مرده. و سپس رنوار در کمال اطمینان تصویری دور از آنها درمیانه عمق قاب که مشغول تماشای مراسم در پسزمینه اند، می دهد. مرگ به پسزمینه رانده می شود. محیط، طبیعت و زنده ها پیش می آیند. این صحنه ای دیگر از تئاتر زندگی است و نه پایان آن. مانند لحظه پرش پرمخاطره لولا در پایان *لولا مونتز* ما اشتباه می کردیم اگر می پنداشتیم به لحظه دراماتیزه شدن رسیده ایم. یا مثلاً به نقطه اوج یک روایت. تئاتر یا سیرك (که در مورد فلینی بیشتر مصداق می یابد) همچنان ادامه دارد. وقتی بوگی را می بینیم او لخت و طاقباز دراز کشیده است. بیشتر از آنکه حالت مرده داشته باشد، و به ویژه با تصویر به تصاویر قبلی از آدمهای غرقه در خواب، او پسر بچه ای می نماید به خواب رفته درمیانه بازی و تفریح. و صدای هری بت نه یک غریو اندوه که مانند صدایی است که برای بیدارکردن بچه ای به کار رود: «بوگی... بوگی... بوگی...!»

در واقع جزئیات حول و حوش این ماجرای بزرگ ـ این مرگ ـ به اندازه خود آن اهمیت دارند و این یکی از کلیدی ترین دلایل آن گرمایی است که فیلمهای رنوار را اشباع کرده است. داستانی که فیلم ظاهراً دنبال می کند، الگویی مقدس نیست که باید مو بمو دنبال شود. حواشی کانالیزه و حذف نمی شوند. پیشتر البته پیوند آنها با داستان اصلی بیشتر مراعات می شد. ولی در اینجا آزادی کاملی دارند. اینک به صورت مستند نما ظاهر می شوند. بخشهایی از زندگی، معیشت، عادات و رسوم محلی که لابلای داستان حسادتهای عاشقانه سه دختر همسایه می آید. و چنان این جابجایی روان و طبیعی صورت می گیرد که جسارت لازمه آن از نظر دور می ماند. با قدری بی مبالاتی این به گونه ای از تظاهرهای قوم شناسانه بدل می شد، چیزی که در اینجا بس مؤثر عمل می کند، صدای راوی است. این فقط البته یکی از کارکردهای صدای راوی است. صدای هری بت است که این جلوه های ظاهراً منتزع از داستان محیط را باروایت اصلی پیوند می زند. از دیدگاه اوست، کسی که درهند بار آمده و کنجکاوی و حساسیتش او را به شناخت پیرامون خود ناثل آورده، که هند را می بینم. دیدگاهی که هم واقعگراست وهم شاعرانه. لحن صدای او بسیار دوستانه و خودمانی است. و در جملات ساده و گویایش نه تکلف که فقط افاده معنا منظور شده است. صدای او ما را به قلب زندگی روزمره دور و برش می برد. وجههٔ غربت آن را محو می کند و به همه تصاویر رنگ آشنایی، مکرر بودن و دسترس پذیری می زند. حتی وقتی شعر می سراید، سهل و ممتنع است و تازه حکم تفسیری بر سیر حوادث فیلم را دارد. نتیجه ای منطقی از چرخه زیستن که تنها و بی پیرایه به قالب کلمات درآمده است:

رودخانه می رود، دنیای گرد می چرخد
سحر و نور چراغ، نیمه شب، ظهر
خورشید روز را دنبال می کند، شب ستارگان و ماه را
روز به پایان می رسد، پایان آغاز می شود.

محور این تصاویر مستند رودخانه است، با جریان همیشگی و بی وقفه اش. رودخانه ای که هندوها خود را در آن می شویند و پله های معابد بدان منتهی می شود، یا مادران آینده در آن تبرّك می جویند یا قایقرانان در آن ماهی می گیرند یا کشتی های حمل بار رویش شناورند

همان رودخانه ای است که هری پت در اوج ناامیدی خود را به دل آن می اندازد. شاید روسلینی تنها فیلمساز دیگری باشد که اینچنین بی محابا داستان فیلمش را رهامی کند تا روی محیط آن تأملی بکند. فصل ماهیگیری *استرومبولی* یاموزه در *سفر به ایتالیا* نمونه هایی از این ظهور ناگهانی و عرض اندام محیط و «توهم» فیلم مستند درمیانه روایت هستند. تا بعدها که روسلینی تمام فیلم را به یک مستند بازسازی شده (به مفهوم دقیق کلمه) تبدیل می کند (*به قدرت رسیدن لویی چهاردهم*)

فعل و انفعال میان مستند از یک سو و افسانه از سوی دیگر به عنوان دو انتهای طیف قالبهای مرسوم سینمایی در کانون توجه *رودخانه*قرار دارد. افسانه همان واقعیت روزمره ای می شود که از دالان زمان گذشته است و برای همیشه ثبت شده و واقعیت یک برش زمانی از افسانه ای بی پایان است. برای میزوگوچی شعر ورای قساوتها و ناکامی های توأم با واقعیت حضور دارد، ولی برای رنوار مرزی وجود ندارد. این بی مرزی را می توان به بهترین وجه در روایت هری پت از افسانه کریشنا بازیافت.

شرح مفصل تر قضیه از این قرار است: هری پت مدعی است که درباره کریشنا همه چیز را می داند. کاپیتان جان و والری که آشکارا از نزدیکی فیزیکی شان خشنودند فکر نمی کنند که او چیزی بداند. او شروع به روایت داستانی می کند که به قول والری در انتهای آن می تواند داستان هر پسر و دختر هندی باشد و ارتباط ویژه ای با کریشنا ندارد. داستان زنی که صاحب دختری می شود. دختری که بزرگ می شود و بعد عاشق جوانی می شود. ولی پدرش بر این باور است که دختر باید با مرد مورد نظر او ازدواج کند و شب عروسی درمیان ناباوری و شعف دختر معلوم می شود که داماد همان جوان مطلوب دختر است. والری به یک معنا حقیقت را گفته است. داستان هری پت نه تنها عام است و پایانی ندارد (مثل خود زندگی که بارها تکرار می شود) بلکه حتی اجزاء تشکیل دهنده اش را از واقعیتی که هری پت دور و بر خود می بیند، گرفته است. مکانها همان مکانهایی هستند که در بقیه فیلم می بینیم، نقشی که در مراسم عروسی روی زمین رسم می شود را در ابتدای فیلم دیده ایم. صدای هری پت که راوی بخشهای مستند بود، بار دیگر شنیده می شود. مهمتر از همه خود دختر است که در واقع کسی جز ملانی نیست یعنی دوست و همبازی هندی انگلیسی هری پت. یعنی تصویری ذهنی که او از یک دختر حساس و پر رمز و راز هندی دارد. یعنی نمونه ای از تمام تجربه او از هنر و مردم و فرهنگ و اسطوره هایش. حتی اصلاً گره کم رنگ داستان ـ یعنی ازدواج دختر و تردید او ـ همان مشکلی است که در زندگی واقعی ملانی با آن دست به گریبان است. پس در اینجا داستان نسخه ای فشرده از واقعیت است که فقط شناخت ما از آن را ثابت و تائید می کند.

در درون داستان اتفاق دیگری می افتد که یک گام دیگر مرز میان اسطوره و زندگی را از میان می برد. ملانی و پسر هندی در لحظه وصال به کریشنا و رادا تبدیل میشوند. با لباس و گریم و باقی قضایا. این استحاله در عین اینکه از یک سو ریشه در پسزمینه فرهنگی رودخانه دارد از نظر شکل اجرا با فانتزیها و موزیکالهای امریکایی هم عصر *رودخانه* پهلو می زند که در آنها قهرمان مرد و زن در یک باله عاشقانه ما به ازایی رؤیایی می یابند (ضمن اینکه اصلاً کل این قطعه از نظر ساختار به یک Number موزیکال با تمام مقدمه چینی هایش شباهت دارد) نتیجه کلی چندان فرقی ندارد. هر مردی می تواند به کریشنا و هر زنی به رادا تبدیل شود. اگر این را تداوم بینش قدیمی رنوار درباره قراردادی بودن مرزهای ظاهری بدانیم، باید اینجا را حدی بسیار دست نیافتنی دانست. همه یکی اند و یکی همه است. مانند خود رودخانه که قابل تجزیه نیست. وقتی رادا به رقص می پردازد همه چیزصحنه به او و دیوار ساده پسزمینه او تقلیل می یابد. چهره کریشنای نی برلب تنها گهگاه به تصویر او سوپرایمپوز می شود. تمهیدی که به جای قطع مستقیم به کار رفته و فراواقعی بودن صحنه ساده و خالی را مؤثرتر منتقل می کند. تصویر رنوار تمام دلالتهای ضمنی اش درباره وحدت وجود، تناسخ یا هر آنچه دنبالش بگردیم را بس متقاعد کننده تر می آفریند تا مثلاً نگاه عکاس وار و زرق و برق بی حاصل برتولوچی در *بودای کوچک*. در عین حال گسترهٔ معنایی اش به هیچ وجه به این دلالتها محدود نمی شود. رویکرد او به اسطورهٔ «زمینی» شده کریشنا و رادا در عین حال به واسطه دیدگاه بچگانه هری پت توجیه مضاعفی می یابد (نمونه دیگری از این توفیق که به مدد ابزارهای کمکی یک مدیوم دیگر، تئاتر، حاصل شده را در روایت مسحورکننده پیتربروک از *مهابارا*تا دیده ایم). تماشاگر *رودخانه* اسطوره را می پذیرد، چون به همان بی تکلفی واقعیت عرضه می شود. به نظرش می آید که می تواند هر کدام را در آینه دیگری ببیند.

یکی از مهمترین حقایق در مورد رنوار، که در تمام بررسیهای اساسی او مورد توجه قرار گرفته رابطه پیشزمینه و پسزمینه است. گذشته از گرما، فیلمهای او یک کیفیت ملموس دیگر را هم به میان می کشند: وسعت. فضا نزد رنوار به پهناورترین شکل ممکن حضور دارد. عمق قابها به نظر نامحدود می آیند. شاید به همین خاطر هیچگاه قابهای او برانگیزنده کمترین عوارض کلوستروفوبیایی نیستند. حتی در هر صحنه داخلی محدودی. دوربین کلودرنوار هر گاه به حرکت درمی آید قلمرویی وسیعتر از پیش را در خود می گیرد. و هر گاه ثابت باشد می کوشد همه اجزاء را در وضوح ثابتی به نمایش بگذارد. وقتی نامه کاپیتان جان می رسد تصاویر پیاپی از شاخسار شکوفان درختها حاکی از فصل بهار است و اولین نما از دخترها لانگ شات حیرت آوری است از هیکلهای کوچک آنها که روی چمن باغ زیر درخت غول آسای بزرگی لمیده اند. برقراری رابطه با طبیعت یکی از مهمترین نتایج این وسعت بصری است. طبیعتی که هری پت و بوگی با آن تماس نزدیکی دارند و کل خانواده انگار در پناه آن زندگی می کند (مجدداً می توان به نمای درخت غول آسا رجوع داد). مادر هاپتی، خرگوش ویکتوریا، را مانند کودکی نوازش می کند و پدر ملانی خود را با طوطی اش سرگرم می کند. فیلم در مقابل این نزدیکی، بیگانگی کاپیتان جان را قرار می دهد. او فقط با آدمها بیگانه

نیست. جایی در اوایل فیلم در پاسخ خیالبافی شاعرانه هری پت می گوید: «آنها فقط ماهی اند» و هری پت یک رشته تداعی می سازد «فقط ماهی اند، فقط پرنده اند، فقط دخترند» کاپیتان جان حوصله فکر کردن به معانی دیگرتر پدیده ها را ندارد. او از دل واقعیتی مهیب بیرون آمده و با تنها یک پای سالم. و مشکل اصلی اش کنار آمدن با این یادگار آزارنده جنگ است. حساسیت او نسبت به این ضعف، ضعفی که او مرتب سعی در پوشاندن آن دارد، در صحنه ای که با والری بازی می کند بیرون می زند. همانقدر آنی و غیر منتظره که رویدادهای واقعی زندگی. لحظه ای که مثلاً بیشتر از تمام *بهترین سالهای زندگی* مای وایلر می تواند دربارهٔ سرگشتگی یک سرباز معلول از جنگ برگشته گویا باشد. از یک سو سه دختر در واقع قطبهایی جدا از هم اند. شیوه های مختلفی که شخصیت یک زن می تواند داشته باشد: فرهیخته و هنرمند، جسمانی و سرراست، پر رمز و راز و دست نیافتنی. ولی این طبقه بندیها بیشتر دلخوش کنک اند تا کاربردی. مهم این است که به رغم تفاوتها، ما و خود آنها پی به وجوه اشتراکشان می بریم: هر سه عاشق می شوند (و واقعاً این مهم نیست که عاشق کی)، برای او که ناخوش است گل می برند. با رفتن او انتظارش را می کشند. ولی پایان فیلم رشته پیوندها را نیرومندتر ترسیم می کند. هر سه با شنیدن صدای کودک تازه به دنیا آمده کاغذ نامه ها را رها می کنند و در پایان فیلم دوربین از بالای سر سه تایشان به دل منظره بیکران پشت سر آنها حرکت می کند. این یگانگی پنهان در پس ظواهر متفاوت (که *بودای کوچک* بر تولوچی به زمین و آسمان می زند تا به تماشاگرش حقنه کند) فردیت تک تک آنها را منتفی نمی کند. هر کدام از آنها مشکل خود را دارد. والری با ظاهرسازی و اطوارهای اغواگرانه اش زندگی می کند. با والس، سیگارکشیدن، اسب سواری، بی اعتنایی های سنگدلانه و دلخوشی به توهمات رمانتیک. او به اقتضای سن و سال خود زندگی می کند (فیلم به نحو زیرکانه ای از نشان دادن خانواده اش خودداری می کند و با اشاره به وضع مالی خوب آنها، رفتار ناهنجار او را تلویحاً به آن حواله می دهد) ملانی با بحران هویت خود درگیر است. او شخصیتی است که نسخه بسط یافته ترش را آواگاردنر در فیلم خوب ولی مورد غفلت واقع شده تقاطع *بورانی* کیوکر درخشان بازی کرد. او با لباس غربی وارد می شود، ولی کم کم ساری محلی را جایگزین می کند. ترکیبی از اندیشه آزاد غربی و روح خوددار شرقی است. او کسی است که کاپیتان جان را به ماهیت بحران خود واقف می کند. وقتی جان تصریح می کند که درگیری ناراضیانه او با جهان یک «دعوا» نیست، بلکه «عصیان» است، ملانی اعتراف می کند که اولش خود او هم همین طور فکر کرده است. این نوع انتقال تجربه و همدردی پنهان بی درنگ پژواکهایی از ازو را طنین انداز می کند که تعجبی ندارد. *رودخانه* به طور کلی با فلسفه ژرف زندگی در فیلمهای ازو قرابت محسوسی دارد.

هری پت به گفته خود جوجه اردك زشتی است که می خواهد قویی زیبا بشود. او در عین حال راوی / شاعر / هنرمند فیلم است. حساس تر و باهوش تر از آنچه باید باشد. او به عنوان رابط و راهنمای ما عمل می کند. شخصیت خود بیانگر فیلم است. تلقی ها، احساسات و پرسشهای خود را با همان صراحت قهرمانان *قاعده بازی* به زبان می آورد. و این خود زاینده درصد عمده ای از گرمای فیلم است. انگار برحسب وظیفه هر ازگاهی از روایت قصه عشق جوانی اش منحرف می شود تا درباره هندی که موطنش بوده و هست، سخن بگوید. با این کار او درام فردی را در چهارچوب فرآیندی جهانی و مکرّر جای می دهد. ولی نه با اندوه و حسرت که با رضایتی برخاسته از آگاهی. رنوار همواره می دانسته که درگیری نزدیک با سوژه می تواند محدودیت میدان دید را به یادآورد. از اینجاست حکمت آن همه جزئیات سرگرم کننده ای که ما را به روال عادی زندگی باز می گردانند و این نوع فاصله گذاری از طریق راوی.

نشان دادن اینکه زندگی همچنان ادامه دارد، از طریق تصویر *خانواده* برجستگی بیشتری می یابد. خانواده ای که ضامن تداوم بقاست. تنها خانواده کامل فیلم به هری پت تعلق دارد (و به دلیل نوع وابستگی، این همانقدر با معناست که بگوییم او به آن خانواده تعلق دارد) خانواده ای که روابط در آن از هیجانهای نمایشی یا تنشهای روانی عاری اند. مثل طبیعت، تصویر خانواده بیانگر آرامش است و نیز راهی برای تحکیم فاصله گذاری. یک چشم پدر چپ است و مادر را که آبستن است غیر از مورد مرگ بوگی، همواره نشسته و یا در حال استراحت می بینیم (Casting رنوار به طور کلی از قراردادهای معمول می گریزد: والری سرد و بی حالت است، ملانی خیلی لاغر به نظر می رسد، پدرش دندانهای نامرتبی دارد. کاپیتان جان با چهره به هر حال مقبولش، به خاطر مشکل پایش سرانجام به عنوان «جوان بی عیب و ایده آل» از سکه می افتد و بچه ها هم از کودکان شیرینکار و صحنه چرخان هالیوودی فاصله دوری دارند. و سرانجام هری پت که یک قهرمان زیباروی دلربا نمی تواند باشد.) هنگامی که هری پت و والری به خاطر کاپیتان جان افسرده و ناراحت اند، پدر که تازه به خانه آمده با مادر بحثی را درباره خیالات دخترها و رفتار پسرها آغاز می کند. برای لحظاتی این اوست که جای راوی اینک افسرده و بی حوصله را می گیرد. رنوار دیدگاه فیلم را دودستی به آنها می بخشد که در مراحل بعدتری از چرخه زندگی هستند. این فرصت را می یابیم که در برابر کل موقعیت فعلی لبخندی بزنیم. با علم به اینکه خودمان هم در چنان موقعیتی به همان واکنشها می رسیدیم. دمای زندگی در اینجاست که به بالاترین حد خود می رسد. ■