ایزابل اوپر، شخصیت محوری «آینده» و «او»

ایزابل اوپر در سال ۲۰۱۶ شخصیت محوری دو فیلم را ایفا کرد؛ در فیلم «آینده» به کارگردانی می یا آنسن-لو، شخصیت ناتالی، معلم فلسفه‌ای را بازی می کند که پس از از دست دادن هر آنچه گمان می کند عاشقش است، آزادی غیرمنتظره‌ای را تجربه می کند. این فیلم که عنوان انگلیسی آن «آنچه در پیش است» ترجمه شده است، جایزه خرس نقره‌ای بهترین کارگردانی شصت‌وششمین جشنواره برلین را برای این آنسن-لو ۳۶ ساله به ارمغان آورد. در فیلم «او» به کارگردانی پل ورهوفن، نقش میشل را ایفا می کند؛ زنی که مورد اذیت و آزار جنسی قرار می گیرد اما از اینکه قربانی این اتفاق شود، سر باز می زند.

گفت‌وگو

گفت‌وگو با ایزابل اوپر، بازیگر فرانسوی

دوست دارم فیلم شبیه به تجربه‌ای زنده باشد

بازیگری، لذتی که از ایفای نقش زنی روشنفکر در فیلم «آینده» نصیبش شد و چرا در فیلم «او» قبل از ایفای نقش میشل به رفتارهای او فکر نمی کرده، صحبت کرده است.

بهار سرلک

«از همان ابتدا فکر می کردم بازیگری یعنی تفاوت‌هایت را ابراز کنی نه اینکه بکوشی شبیه به فرد دیگری باشی.» این جمله‌ای است که ایزابل اوپر به تازگی در گفت‌وگویی با روزنامه گاردین درباره عادت‌ها، علایق و عقایدش گفته است. این بازیگر فرانسوی از سال ۱۹۷۱ فعالیتش را در این حرفه آغاز کرد و تنها بعد از گذشت سه سال با بازی جلوی دوربین برتران بلیه، فیلمساز گزیده‌کار فرانسوی توجه‌ها را به خود جلب کرد. طی ۴۶ سال فعالیت در دنیای سینما در بیش از ۱۱۰ فیلم ایفای نقش کرده است. در این سال‌ها شخصیت زن‌های آرام، تک‌رو و با روحیه‌ای آهنین که او به تصویر کشیده است باعث شده از جمله بازیگران منتخب بهترین کارگردانان باشد.

اوپر در سال ۲۰۱۶ شخصیت محوری دو فیلم را ایفا کرد؛ در فیلم «آینده» به کارگردانی می یا آنسن-لو، شخصیت ناتالی، معلم فلسفه‌ای را بازی می کند که پس از از دست دادن هر آنچه گمان می کند عاشقش است، آزادی غیرمنتظره‌ای را تجربه می کند. این فیلم که عنوان انگلیسی آن «آنچه در پیش است» ترجمه شده است، جایزه خرس نقره‌ای بهترین کارگردانی شصت‌وششمین جشنواره برلین را برای این آنسن-لو ۳۶ ساله به ارمغان آورد. در فیلم «او» به کارگردانی پل ورهوفن، نقش میشل را ایفا می کند؛ زنی که مورد اذیت و آزار جنسی قرار می گیرد اما از اینکه قربانی این اتفاق شود، سر باز می زند.

اوپر یکی از بزرگ‌ترین بازیگران زن نسل خود شناخته می‌شود که بیشترین جوایز جشنواره‌های معتبر فرانسه را به خانه برده است.

این بازیگر در مصاحبه‌ای با نشریه «Slantmagazine» درباره خوش‌شانسی‌اش در مربوط است و این یکی از علایق من در معرفی‌نامه‌ام است و با این معرفی‌نامه در جلوی رویم می‌توانم از پس معرفی‌نامه خودم بربیایم که آن هم در جایی از معرفی‌نامه کارگردان مخفی شده است.

برای بازیگران زن سخت است کارنامه‌ای که ارزش‌ها و استانداردهای کیفی‌شان را منعکس کند، داشته باشند. چرا که بازیگران مرد برای خلق شخصیتی مناسب به دیگران وابسته هستند، منتظرند آنها را استخدام کنند تا نقشی را ایفا کنند، می خواهند کارگردان، فیلم را خوب کارگردانی کند و غیره. با این وجود تازگی‌ها در مصاحبه با روزنامه گاردین و پس از بازی در بیش از ۱۰۰ فیلم، گفته‌ای: «هرگز از حضور در هیچ‌کدام از فیلم‌هایی که بازی کرده‌ام، شرمنده نیستم. خیلی هم خوش‌شانس بوده‌ام.» چرا فکر می کنی خوش‌شانس بوده‌ای؟

فکر می کنم به اندازه کافی خوش‌شانس بوده‌ام که نقش‌های محوری را بازی کرده‌ام. در اکثر فیلم‌هایی که بازی کرده‌ام، شخصیتم محور داستان بوده و این محوریت واقعا یاری‌دهنده است. فضای وسیعی برای ابراز ریزه‌کاری‌ها داری. می توانی مثل نویسنده‌ای ادبی، رفتار کنی؛ یعنی ابتدا در یک جهت قدم‌برداری و بعد قدم بعدی را با حرکتی متفاوت، نقض کنی.

اما سوالم این است که چطور کارت را با این نقش‌ها شروع کردی. مطمئنم شانس هم نقشی داشته، مثل زندگی همه ما. اما مولفه‌های دیگری هم دخیل بوده که مشخصا استعدادت نخستین آنهاست. ظاهرا در ارزیابی فیلمنامه و کارگردان‌ها خوب عمل می کنی.

در حقیقت بیشتر کارگردان را ارزیابی می کنم تا فیلمنامه را. چرا که اصلی‌ترین فرضیه انتخابم، کارگردان است. اگر به خاطر پل ورهوفن نبود، در «او» بازی نمی کردم. اگر به خاطر می یا آنسن-لو نبود در «آینده» بازی نمی کردم. اگر به خاطر میشاییل هانکه نبود در «معلم پیانو» بازی نمی کردم. اعتقاد من در سینما این است: [انتخاب نقش‌ها] به فرد به خصوصی مربوط است و این یکی از علایق من در معرفی‌نامه‌ام است و با این معرفی‌نامه در جلوی رویم می‌توانم از پس معرفی‌نامه خودم بربیایم که آن هم در جایی از معرفی‌نامه کارگردان مخفی شده است.

کارگردان را ارزیابی می کنم

در حقیقت بیشتر کارگردان را ارزیابی می کنم تا فیلمنامه را. چرا که اصلی‌ترین فرضیه انتخابم، کارگردان است. اگر به خاطر پل ورهوفن نبود، در «او» بازی نمی کردم. اعتقاد من در سینما این است: [انتخاب نقش‌ها] به فرد به خصوصی مربوط است و این یکی از علایق من در معرفی‌نامه‌ام است و با این معرفی‌نامه در جلوی رویم می‌توانم از پس معرفی‌نامه خودم بربیایم که آن هم در جایی از معرفی‌نامه کارگردان مخفی شده است.

با کارگردان‌های بزرگ امریکایی هم کار کرده‌ای.

به کارگردان‌های امریکایی که با آنها همکاری کرده‌ام خیلی افتخار می کنم چرا که همیشه همان مسیری را دنبال می کنم که در فرانسه دنبال می کنم؛ به این معنی که با مولف‌ها کار می کنم، می‌دانی که، مولف به همان معنایی که در فرانسه تحسینش می کنیم. یعنی با مایکل چمینو و کرتیس هنسن- دو کارگردان بزرگی که متاسفانه همین تازگی‌ها از دنیا رفتند- و دیوید او. راسل و ند بنسون و به عقب‌تر بازگردیم، حتی با اتو پرمینجر کار کرده‌ام. [رزباد] فیلمی غیرمحتمل بود اما با این وجود با اتو پرمینجر جواب می‌دهد! و این تجربیات شامل جوزف لوزی هم می‌شود. در آن زمان، با او فیلمی را کار کردم، فیلمی فرانسوی بود و اما چون او مدت‌ها پیش امریکا را ترک کرد بنابراین من او را آخرین کارگردان امریکایی که با او کار کردم به خاطر می‌آورم. اما با همه اینها او امریکایی بود، همان طور که همه می‌دانند.

در صحبت از واکنش مردم به «آینده»، درباره غافلگیری برخی که وقتی می‌بینند ناتالی زندگی روشنفکرانه و هم خانوادگی دارد، صحبت کردی.

بله، این ایده‌ای از پیش تعیین‌شده است. دیروز می یا آنسن-لو آن را به شکلی خنده‌دار توضیح داد که وقتی (در نشست خبری اکران فیلم در جشنواره فیلم نیویورک) از او درباره ناتالی و به آغوش گرفتن بچه و تکان دادن او در پایان فیلم پرسیدند، آنسن-لو گفت: «فکر نمی کنید بتوانید فکر کنید و همزمان بچه‌ای را تکان دهید؟» منظورم این است که این آدم‌ها باورهای عجیبی دارند، می‌دانید؟ باید بگویم متاسفانه نشان دادن این آدم‌های روشنفکر روی پرده سینما خیلی عادی نیست. فلسفه را در این فیلم خیلی غیرملموس و آبستره نشان ندادیم و البته که فلسفه می‌تواند خیلی آبستره باشد. اما در این مورد، فلسفه بیشتر شبیه پروژه‌ای از زندگی است: به حساسیت [ناتالی] از زیبایی منجر می‌شود، البته حساسیت او به ذکاوت و ایده‌پردازی. او را دچار وجد می کند. و چند نقل قول [از متون فلسفی] که طی فیلم گفته می‌شود شما را به فکر درباره مسائل ساده‌ای مانند «ما به مردم احتیاج داریم؟» یا «چطور می‌توانیم خوشحال باشیم؟» وامی دارد. اغلب اوقات، در ساده‌ترین مفهوم واژه، فلسفه به این معناست.

فکر می کنید فلسفه خواندن ناتالی به او کمک می کند مسائل ناخوشایندی را که سر راه او قرار می‌گیرند، با خونسردی بپذیرد؟

البته. بله. قطعا. این چیزی نیست که او را از مردم دور نگه دارد. برعکس. بنابراین [فلسفه] به موضوعی جذاب در فیلم بدل می‌شود. همچنین ابزار انتقالی میان او و دانشجویانش است. در نتیجه به خاطر همه این دلایل، خیلی به او می‌آید که معلم فلسفه باشد.

بنابراین فکر می کنید وقتی مردم می‌بینند ناتالی زندگی‌ای روشنفکرانه دارد و همین‌طور زندگی‌ای شخصی، غافلگیر می‌شوند، فقط به این دلیل که او یک روشنفکر است نه اینکه زن است؟

اگر آدمی را با سطح مشخصی از روشنفکری دیده باشید، مردم عادت دارند ذهنیت‌های از پیش تعیین‌شده‌ای در مورد آنها به کار ببرند و آنها را در دنیایی انتزاعی قرار بدهند که ربطی به زندگی‌های عادی ندارد. بنابراین فکر می کنم نشان دادن چنین فضاهایی روی پرده خیلی خوب باشد. غیرعادی است. علاوه بر این، «آینده» حقیقتا موفق بود که البته خبر خوبی است. به این معنی که خدایا، هنوز هم می‌توان ویژگی خاص فکر کردن را شرح بدهی.

در فیلم «او»، رسانه کاری می کند که مردم فکر کنند شخصیت شما، میشل، ممکن است مثل پدرش بیماری روانی باشد. من احتمال این موضوع را واقعا احساس کردم، آن هم بر اساس کارهایی است که میشل انجام می‌دهد و شیوه‌ای که این نقش را بازی می کنی. وقتی مشغول ایفای این نقش بودی، به باز گذاشتن این احتمال فکر کردی؟

نه. ما هرگز در این باره فکری نکردیم، نه من و نه پل ورهوفن. و وقتی نظراتی شبیه به حرفت را شنیدم یا فیلم را دیدم، هنوز هم برایم سخت است که بتوانم او را جامعه‌ستیز یا آنچه تو گفتی بدانم.

کلمه بیمار روانی در فیلم هم گفته می‌شود.

ما اطلاعاتی درباره گذشته این پدر را یک احتمال می‌دهیم. مشخص است آنچه در کودکی میشل رخ داده، خیلی خاص بوده است و او خودش را شکل داده و پرسونای خودش را از این آسیب روحی بسازد. از طرفی، شاید، از آن حس گناهی ناشی می‌شود که خودش را همدست پدرش می‌داند چون زمانی که پدرش قتل‌ها را مرتکب شد او همه‌چیز را در خانه سوزاند. این فقط یک فرضیه است. نمی‌دانم. فکر می کنم او فراتر از این نوع تعریف است. حتی این چیزی نیست که وقتی من این نقش را بازی می کردم به ذهنم رسیده باشد.

در حقیقت، نکات کم و ناچیزی حین بازی این نقش به ذهنم رسید، می‌دانید که چه می گویم؟ مثل این بود که ما محتویاتی داشتیم که مثل آتش عمل می کردند و حین انجام کار همه‌چیز را می سوزاندند. اگر فیلم را با زیر سوال بردن هر آنکه میشل هست، شروع می کردیم، فکر می کنم [کار پیش نمی‌رفت.] به گمانم نقطه قوت فیلم این است که هر گونه ژانری را نادیده می گیرد، در نتیجه به مطالعه روانکاوانه خاصی متعهد نیست. باید بگویم فیلم تریلر نیست بلکه یک کمدی است. اما فقط هم یک کمدی نیست. اما لایه‌های دیگر را مانع نمی‌شود؛ لایه‌هایی که عمق بیشتر، پرسش‌های بیشتر و پریشانی بیشتری را به فیلم می‌دهد.

میشل رابطه‌ای بسیار بسیار عجیب را با این مرد مخفیانه شکل داده است. دلیلش را هر چه فرض کنید، در آخر فیلم تایید می کنید که این مرد مرده است و حتی اگر «او» از همان ابتدا فیلم کلاسیک انتقامی نبود، فیلمی که زوج مقابل جیمز باند بیاید و اسلحه‌ای بردارد و به این مرد شلیک کند، هنوز هم در آن اخلاقیات و حس تنبیهی وجود داشت چرا که این مرد می‌میرد، می‌دانید که؟ و میشل هیچ نوع واکنش احساسی‌ای به مرگ این مرد نشان نمی‌دهد. همان طور که داستان پیش می‌رود هر رابطه‌ای که میشل با این مرد شکل داده است، دقیقا معمایی است که نشان داده می‌شود، اما می توانی مطمئن باشی که مانع از جذابیت آن نمی‌شود، مانع از احساس و امیال نمی‌شود، مانع از رویارویی شخصی با خشونتی که میشل در آن لحظه تجربه می کند که احتمالا او را به گذشته‌اش می‌برد، نمی‌شود. واقعیت اینکه میشل به هنگام مرگ او هیچ احساسی ندارد، از نظر من، مهم است. این یعنی اینکه این داستان در فضایی بسیار خاص روی می‌دهد و در این فضا بدین شکل است و در این فضا همین‌طور باقی می‌ماند، به نوعی.

به حرفی که پیش از این زدی، برگردیم؛ قبل از اینکه نقش میشل را ایفا کنی، سعی نمی کردی او را روانکاوی کنی. سال‌هاست می گویی شخصیت‌ها را بازی نمی کنی بلکه لحظه‌ها را و حالات روحی و روانی را بازی می کنی. تفاوت میان ساخت یک شخصیت و بازی کردن لحظات زندگی یک شخصیت در چیست؟

وقتی نقشی مثل میشل را بازی می کنی، آن هم در چنین فیلمی که شخصیتش شبیه به فیلم‌های دیگر نیست و فقط مختص خودش است، فیلمی که شخصیت آنقدر محوری است و کل داستان حول این شخصیت می‌چرخد، واقعا قدم در زندگی فرد دیگری می‌گذاری و وارد ذهن و روان او می‌شوی. دوست دارم فیلم شبیه به تجربه‌ای زنده باشد. فکر می کنم تماشاگر همان طوری که من به عنوان بازیگر فیلم آن را می‌بینم، ببیند، همان طور که خودم داستان را به هنگام فیلمبرداری کشف می کنم. اگر پیش از فیلمبرداری خیلی به آن فکر کنم، پس پاسخ چیزهایی را می‌دهم که قرار نیست پاسخ‌شان را بدهم. چون در زندگی نمی‌دانی در لحظه بعد قرار است چی کار کنی. روز را شروع می کنی و نمی‌دانی قرار است چطور آن را تمام کنی. بنابراین دوست دارم وقتی در فیلمی بازی می کنم این شروع را در نظر بگیرم. روز به روز، صحنه به صحنه، مسیر خودم را طی می کنم. به همین خاطر است که خیلی به آن فکر نمی کنم. احتمالا همین دلیل تنبلی‌ام است. (لبخند می‌زند.)

مسیر خودم را طی می کنم

فکر می کنم تماشاگر همان طوری که من به عنوان بازیگر فیلم آن را می‌بینم، ببیند؛ همان‌طور که خودم داستان را به هنگام فیلمبرداری کشف می کنم.

نگاه

درباره فیلم «آینده»، ساخته می یا آنسن-لو

اصالت عقل و اصالت تجربه

آیین فروتن

«آینده» می یا آنسن-لُو، آشکارا از یک نسبت معین جان می گیرد؛ از تعامل و رابطه‌ای جدایی‌ناپذیر میان کلام و اندیشه فلسفی با حضور و تجربه زیستی، آن‌هم در اکنونیتی که تجسد و محوریت آن، ایزابل اوپر است در نقش ناتالی، مسن‌ترین شخصیت محوری کارنامه سینمایی آنسن-لو تا به امروز؛ یک استاد و آموزگار فلسفه که ارتباط مستقیم‌اش با دانشجویان نوجوان و جوانش کماکان همان نیروی جوانی فیلم‌های پیشین سینماگر سی‌وشش ساله فرانسوی را پاس داشته و تداومش را احضار می کند. اوپر تجسدبخش شخصیت ناتالی، احتمالا همان بازیگر توانایی است که فیلم به آن نیاز داشت؛ شمایلی از یک زن خودساخته و مستحکم که علاوه بر جایگاه حرفه‌ای‌اش، نقش فرزند برای مادر، همسر برای شوهرش و مادر برای دو بچه‌اش را نیز به عهده دارد و البته چه جای تعجب که اوپر، محتمل‌ترین گزینه برای چنین نقشی باشد، کسی که در همان سال، شخصیت مصمم و غریب «او»ی پُل ورهوفن را نیز مادیت بخشیده بود.

«آینده» اما به شکلی کنایی، از گذشته آغاز می کند. از یک سفر با کشتی و تصویر ناتالی رو به چشم‌اندازهای ساحلی دوردست؛ اندکی پیش‌تر نیز او را در حالی دیده‌ایم که چیزی بر کاغذ می‌نویسد: «آیا می‌توانیم خود را جای دیگری بگذاریم؟» به ساحل که می‌رسیم، بازدید ناتالی و خانواده‌اش از مقبره شاتوبریان را به نظاره می‌نشینیم، گویی فیلم از همین آغاز با آن چشم‌اندازهای روح‌افزای خود و این آرامگاه قدیمی خاموش توامان زندگی و مرگ و حس سبُک‌بالی و غمگنانگی را با سادگی و ایجاز به یکدیگر پیوند می‌دهد؛ یا حتی به تعبیری مقدمه‌ای می‌شود برای «آینده» پیش‌رو و آنچه در ادامه فیلم انتظار ما و شخصیت را می کشد، یا آن طور که عنوان انگلیسی فیلم پیش‌بینی می کند: چیزهایی که در راه هستند.

یک میان‌نویس، «چند سال بعد» را اعلام می کند و ما نیز این‌چنین همراه با فیلم به آینده یا در واقع زمان حال فیلم کات می‌شویم. همین میان‌نویس ساده که از چند سال بعد خبر می‌دهد، دیری نمی‌انجامد که با پیوستن به اعتراضی دانشجویی برای معضل کار و بازنشستگی، هرچه بیشتر این آینده‌ای که شاهدش هستیم را تقویت می کند؛ آینده‌ای که به معنی یک تقابل نیز هست: مواجهه و رویارویی ناتالی با جهانی نوظهور و البته زندگی‌ای که در گذر است؛ مسن‌تر شدن، تقابل جوانی و پیری و البته حس دریغ و حسرت ناتالی روشنفکر در جداافتادگی از رادیکالیسم روزگار جوانی و شکست آرمان‌هایش. ولی ناتالی در مقام یک استاد فلسفه، که حتی در صحنه‌ای از فیلم در پارک بین شاگردانش، بحث از «حقیقت» را طرح می کند تا چه اندازه با حقیقت زندگی آشنا یا بیگانه است؟ این امر به تدریج از خلال رابطه وی با شوهرش هاینز (و فضای نسبتا مرفه و بورژوایی خانه‌شان) آشکار می‌شود؛ هاینز برخلاف ناتالی – آن طور که به واسطه دیالوگ‌های بی‌پیرایه، موجز و مختصر بیان می‌شود – نه رابطه‌ای همدلانه با شاگردانش دارد و نه افکار و اندیشه‌های رادیکال را تاب می‌آورد؛ حتی در صحنه‌ای از ناهار خانوادگی، با طعنه از روزگاری سخن می گوید که ناتالی همچون بسیاری از همنسلانش در پاریس دلبستگی‌های استالینیستی داشته و در قامت یک همه‌چیزدان با غرور اعلام می کند «من اینچنین نبودم» (حتی اگر ناتالی این گرایش را زودگذر بخواند و عنوان کند پس از خواندن آثار سولژنیستین از آن نگرش دست شسته است). اختلاف دیدگاه‌ها میان ناتالی و هاینز، این‌چنین در سطح تقابل آرا و اندیشه‌های فلسفی‌شان بروز می کند تا سرانجام به خیانت هاینز پی می‌بریم، هاینز پس از بیست‌وپنج سال زندگی مشترک (که خود، حاکی از گذر زمان، تقابل جوانی/پیری، گذشته و امروز دارد) ناتالی را رها می کند و اینچنین ابعاد انتزاعی و دیدگاه‌های فلسفی ناتالی با جنبه‌ای پیش‌تر نامکشوف و انضمامی از زندگی در کشاکش قرار می گیرند. اکنون شخصیت زن فیلم باید به درکی متفاوت از زندگی در نسبتی بی‌واسطه‌تر نایل شود. همان دراز کشیدن و چرت ناگهانی و ناشی از خستگی و بی‌خیالی (و شاید حتی خیال‌پردازی) پس از خبر جدایی هاینز، بر چمن‌های پارک به سادگی این نقطه گذار را در شخصیت او به نمایش می گذارند. نمایی از پشت‌سر ناتالی، بر چمن‌ها، در حالی که باد به آرامی در میانه این حس کرختی و آزردگی، خیال و ملال برگه‌های کاری او را به حرکت درمی‌آورند؛ گویی این باد سبُک‌بال، همان باد تغییر و تحولات است؛ آن‌هم اگر به نقش چشم‌اندازهای طبیعی یا همین فضای پارک به مثابه نقاط ثابتی که فیلم هر از گاهی به آن بازمی‌گردد، تاکید کنیم، یا آن نگاه اندوهگین و شکسته ناتالی به کرانه آزاد و بی‌انتهای ساحل، دریا و آسمان از پشت پنجره ماشین؛ در حالی که می‌شنود مادرش در خانه سالمندان از غذا خوردن امتناع کرده و بستری شده است. حادثه‌ای که به ناچار او را در ماشین هاینز می‌نشاند و آن چند شاخه گل در دستش که در دویدن بی‌صدای او با همراهی قطعه «آواز خواندن بر آب» شوبرت لحظه‌ای فیلم را تماما به موازات شخصیت ناتالی و شمایل اوپر به سطحی دیگر برمی کشد: طبیعت، زندگی، تجربه اندیشیده (و اندیشمندانه)، تجربه زیسته، جوانی، پیری و مرگ در منظومه‌ای زنده در تعامل و تقابل دایمی در فیلم حضوری پیوسته دارند.

«آینده»، از آن جنس فیلم‌هایی است که با ایجازی روان و بی‌تکلف بیشتر از نزدیکی به شمایل بازیگر اصلی خود و ظرفیت‌های فیلمنامه بهره می گیرد؛ نه به این معنا که کارگردانی و میزانسن، در فیلم غایب باشند، بلکه کمتر به چشم می‌آیند. مهم‌ترین نیروی محرکه «آینده»، قدرت تدوین و زمان‌بندی‌های اغلب کوتاه صحنه‌هاست؛ برای نمونه وقتی هاینز تصمیم‌اش بر جدایی را به ناتالی اطلاع می‌دهد و صحنه با چند دیالوگ مختصر، با دوری از وجوه پُرتب‌وتاب یا تنش دراماتیکی به اتمام می‌رسد؛ یا حتی مثل همان دیدار ابتدایی از آرامگاه شاتوبریان، و مقدمه کوتاه فیلم؛ یا زمانی که ناتالی در صحنه‌ای گذرا به سینما رفته و به تماشای فیلم «کپی برابر اصل» عباس کیارستمی می‌نشیند، صحنه‌ای موجز که نه فقط ارتباطی تماتیک درباب فراموشی، یادآوری، جوانی، پیری و زندگی مشترک را طرح می کند، بلکه حتی فرصتی می‌آفریند تا یک بازیگری، همزاد دیگرش را در یک فیلم (یا در واقع، یک فیلم در فیلم) بیابد. دو بازیگر سرشناس سینمای فرانسه غیرمستقیم در یک سالن سینما باهم چهره در چهره می‌شوند: نگاه اوپر به ژولیت بینوش، یا به شکلی استعاری، حتی توامان نگاه بینوش به اوپر. و طرح دوباره همان جمله‌ای که ناتالی بر تکه کاغذی می‌نوشت: «آیا ما می‌توانیم خود را جای دیگری بگذاریم؟»

مادر از دنیا می‌رود و این خبر پس از ترک سالن سینما به ناتالی داده می‌شود؛ یک‌بار دیگر لحظه‌ای که گذرا و با کمینه گرایی ارایه می‌شود و چند قدم در تاریکی خیابانی در پاریس، با چهره بُهت‌زده و گیج اوپر تا سوارشدنش بر تاکسی کافی است تا حس سرگشتگی این زن را با وجود تمام روحیه جنگنده‌اش به تصویر بکشد، همان او که پیش‌تر به شاگرد قدیمی خود، فابی‌ین چنین گفته بود: «لازم نیست برایم دلسوزی کنی. من به لحاظ فکری اقناع هستم. این برای شاد بودن کافی است». ولی آیا این صرفا واکنش دفاعی ناتالی است یا واقعا به گفته خودباور دارد؟ جملاتی که ناتالی در مراسم بزرگداشت مادرش از پاسکال می‌خواند، بخش عمده‌ای از حس و وضعیت او را توصیف می کنند: «طبیعت بایستی همه‌چیز را گفته یا هیچ نگوید، تا در بایم کدامین علت را پی بگیرم، ولی در وضعیت فعلی‌ام، با نادیده گرفتن آنچه هستم یا آنچه باید انجام دهم، نه وضعیتم را می‌دانم نه وظیفه‌ام را».

به مانند سفر نخست فیلم، سفر ناتالی به طبیعت بکر نزد شاگرد سابقش - فابی‌ین - و دوستان جوان او نقطه عزیمت تازه‌ای می‌شود. با دوربین هانسن-لُو که طی فیلم با بهره‌گیری از شیشه‌ها، میزانسن و فاصله و نزدیکی خود را به جهان ناتالی معین می‌سازد. کافی است نمایی که ناتالی در ماشین فابی‌ین نشسته را موکد سازیم: در نقطه مقابل آن نگاه غمگین درون ماشین شوهر سابق، موسیقی شوبرت و طبیعت تیره‌فام که جای خود را به موسیقی فولک و رهای وودی گاتری، لبخندش و چشم‌انداز سرسبز پیرامون می‌دهد. ارتباط ناتالی و فابی‌ین هر چند به دور از جنبه‌های رمانتیک و عاطفی بیان نشده نیست ولی آنچه اینجا بیشتر اهمیت دارد، تداعی اندیشه نیچه است در باب ارتباط میان شاگرد و استاد، و شاگردی که از استاد خود بالاتر رفته و پیش می‌افتد؛ در اینجا، نیروی جوانی فابی‌ین به عنوان شاگرد، زندگی را به استاد کهنه‌کار خود نشان می‌دهد. لحظه، بارقه و لمحه‌ای از «حقیقت» زندگی و آرامش عمیق درونی. چنانکه در انتها گویی ناتالی برای نوه تازه به دنیا آمده‌اش چنین نقشی را باید ایفا کند. همان پرسش بنیادین ابتدایی فیلم، «آیا می‌توانیم خود را جای دیگری بگذاریم؟» و حتی از آن‌هم مهم‌تر آیا قادر خواهیم بود فرد تازه‌ای بوده و دوباره از نو آغاز کنیم؟

در ابتدای فیلم، جایی شنیده بودیم که هاینز درباره کلاسش و بحث از «عقل‌گرایی و تجربه‌گرایی» گفته بود. اکنون دریافته‌ایم که ناتالی در روند فیلم چه مسیری را پیموده است تا از انتزاع فلسفی به تجربه‌ای زیسته از زندگی دست یابد. ولی این به نوعی، خود فیلم و تجربه می یا آنسن-لُو نیز هست، با فیلمی در ظاهر ساده، که بی‌آنکه به دنبال جاه‌طلبی‌ها و بلندپروازی‌های سینمایی باشد به آرامی خود را به حسی از تجربه ملموس زندگی نزدیک می کند. اثری که بی‌شک، بدون حضور توامان نبوغ و تجربه ایزابل اوپر ناممکن بود؛ بازیگری که ابدا به سادگی نمی‌توان «شخص دیگری را جای او گذاشت».

طبیعت بایستی همه‌چیز را گفته یا هیچ نگوید، تا در بایم کدامین علت را پی بگیرم ولی در وضعیت فعلی‌ام، با نادیده‌گرفتن آنچه هستم یا آنچه باید انجام دهم نه وضعیتم را می‌دانم نه وظیفه‌ام را