«آینه‌ها شماره ۳» نام خود را از قطعه‌ای موسیقایی از موریس راول گرفته است. موسیقی چه نقشی در شکل‌گیری ایده فیلم داشت؟

فیلم‌های چندسال اخیرم درباره آدم‌هایی است که حواس‌شان را از دست داده‌اند؛ ببینید، چشیدن، دیدن و شنیدن را فراموش کرده‌اند و باید دوباره آن‌ها را بیاموزند. سینما دوست دارد آدم‌هایی را ببیند که در یک «فرآیند» هستند، نه در یک «وضعیت ثابت». فرآیند بازپس‌گیری حواس، موضوعی است که به آن علاقه‌مندم.

موسیقی در فیلم‌ها معمولاً چیزی است، بیرونی؛ از جانب راوی‌ای شبه‌خداگونه که فکر می‌کند آگاه‌تر از بقیه شخصیت‌هاست. در این مقطع از زندگی‌ام، نمی‌خواهم از موسیقی به‌عنوان عنصر برون‌داستانی استفاده کنم. می‌خواهم آدم‌ها را ببینم که خودشان موسیقی می‌نوازند، گوش می‌دهند، صدای جهان را می‌شنوند، صدای باد را در میان درختان می‌شنوند و می‌بینند. می‌خواهم ببینم ذهن‌شان را باز می‌کنند.

یادم می‌آید دو سال پیش ـ پیش از فیلم‌برداری ـ چگونه فیلم را توصیف کرده بودید. هنگام تماشا فهمیدم توصیفی بسیار دقیق از چگونگی آغاز روایت، حدود ۱۲ دقیقه نخست، داده بودید. اما انتظار نداشتم فیلم به اثری درباره خانواده تبدیل شود؛ موضوعی که پیش‌تر به آن پرداخته‌اید، اما در سال‌های اخیر کم‌رنگ شده بود.

بله. جالب است. می‌دانید، باربارا آوئر، که نقش مادر را بازی می‌کند، ۲۵ سال پیش در فیلم «وضعیتی که در آن هستم» (۲۰۰۰)، نقش مادر را بازی کرده بود و این‌که این‌جا هم به او فکر کردم، اتفاقی نبود. چون خودم خانواده دارم، معمولاً دوست ندارم درباره خانواده فیلم بسازم؛ خیلی به زندگی‌نامه‌ام نزدیک است. ترجیح می‌دهم درباره آدم‌هایی فیلم بسازم که شبیه من نیستند.

اما هنگام ساخت «شعله‌ور» (۲۰۲۳)، صحنه‌هایی داشتیم که گروهی از آدم‌ها دور یک‌میز نشسته بودند؛ کمی شبیه «دوازده مرد خشمگین». در بسیاری از فیلم‌های قبلی‌ام، یک یا دو نفر پشت میز هستند، با الگوی نمای متقابل. در فیلم «شعله‌ور» شیفته وضعیت گروهی شدم؛ چه‌کسی عاشق چه‌کسی است و چه‌کسی از چه‌کسی متنفر است؛ همه در یک‌زمان. وقتی جوان‌تر بودم، مهارت ساخت چنین صحنه‌ای را نداشتم؛ کار هم‌زمان روی سطح و لایه‌های زیرین. کار با این گروه بازیگران در «شعله‌ور»، به من اعتمادبه‌نفس داد تا دوباره درباره خانواده فیلم بسازم.

در دنیای سینما، دیدن آدم‌ها زیر فشار مهم است. در فیلم «وضعیتی که در آن هستم»، فشار از بیرون می‌آید؛ ازسوی دولت. اما در «آینه‌ها شماره ۳»، فشار از درون خانواده می‌آید؛ و این کاملاً متفاوت است. فکر می‌کنم به ۲۵ سال زمان نیاز داشتم تا بفهمم چگونه می‌توانم چنین فیلمی بسازم. دو سال پیش در نیویورک می‌توانستم کل داستان را برایتان تعریف کنم، اما آن‌زمان نمی‌دانستم چطور باید بسازم‌اش.

پس در فرآیند ساخت به آن رسیدید؟ گویا پایان فیلم را دوباره فیلم‌برداری کرده‌اید؟

اولین‌بار است که در زندگی‌ام، چنین کاری کرده‌ام. شش‌ماه بعد از فیلم‌برداری صحنه پایانی. در پایان اولیه، خانواده روی ایوان نشسته‌اند و ناگهان متوجه می‌شوند که لورا برگشته و با چمدان‌هایش پشت حصار ایستاده است. آخرین جمله فیلمنامه این بود: «او در را باز می‌کند و به زندگی خانواده وارد می‌شود.» این جمله را خیلی دوست داشتم.

اما وقتی با تدوینگرم صحنه را دیدیم، فهمیدیم که یک چیزی در این سکانس درست نیست. ما درواقع اشتباهی بزرگ مرتکب شده بودیم. نمی‌شود ۹۰ دقیقه داستان کسی را تعریف کرد که در پی یافتن خودش است و در پایان، او را فقط به یک دختر تقلیل داد. دو هفته افسرده شدم. کار تدوین را متوقف کردم و در همین حال، از این فکر که بدترین فیلم عمرم را ساخته‌ام، رنج می‌کشیدم.

در سینما چیزی به‌نام «هوش جمعی» وجود دارد و به‌همین‌دلیل بهترین هنر دنیاست. از گفت‌وگوهایم با پائولا بیر و اِنو تربس (بازیگر نقش مکس) فهمیدم که آن‌ها هم می‌گفتند، این پایان‌بندی نهایی نیست. بعد تدوینگرم گفت، بیایید همه این مزخرفات را حذف کنیم و از تصویری از پائولا در آپارتمان‌اش استفاده کنیم. همان لحظه فهمیدم که این فیلم درباره چیست. من دریافتم، فیلم درباره خانواده‌ای است که یاد می‌گیرد با تروما و غیبت دخترِ خودکشی کرده‌شان زندگی کند. اما این موضوع، هنگام نوشتن در ذهنم نبود، چون ادبیات کاملاً با سینما فرق دارد. در ادبیات، می‌توانی یک جمله پایانی رمانتیک داشته باشی و تا سال‌ها به آن افتخار کنی. نویسنده می‌تواند ۲۴ ساعت در روز دروغ بگوید اما در سینما، تماشاگر هوشیار است و خیلی راحت می‌فهمد چه‌زمانی دروغ می‌گویی.

شخصیت لورا چگونه شکل می‌گیرد. حسی وجود دارد که هر چهار شخصیت با نوعی افسردگی دست‌به‌گریبان‌اند، اما زمینه سه‌عضو خانواده روشن می‌شود، اما درباره لورا ما به دریافت جدیدی نمی‌رسیم.

من صحنه‌های آغازین را هم حذف کردم. در فیلمنامه اولیه، شخصیت لورا پیشینه مشخص‌تری داشت. او را در مدرسه می‌دیدیم که دیگر نمی‌توانست پیانو بزند و... حدود پنج تا هفت دقیقه بود. همه را حذف کردم و تصمیم گرفتم فیلم را با او کنار رودخانه آغاز کنم. پائولا خوش‌اش آمد. وقتی پرسید چرا، به او گفتم در «آلیس در سرزمین عجایب»، چیزی درباره آلیس نمی‌دانی. این خیلی مهم بود. داشتن شخصیتی که حال‌اش خوب نیست، اما زندگی‌نامه‌اش را بعدتر، از دل داستان و از تماس با خانواده به‌دست می‌آورد، نه از چیزی مثل چمدان که من به او تحمیل کنم. پائولا این شروع تازه را دوست داشت، چون شبیه برداشتن چیزی از «اوندین» (۲۰۲۰) هم بود؛ زنی که از آب می‌آید و می‌خواهد روی زمین ما زندگی کند.

پس انگار خود بازیگران هم ردّهای شبح‌گونه‌ای، از نقش‌های قبلی‌شان را با خود حمل می‌کنند.

بله. مثل باربارا که مادرِ فیلم «وضعیتی که در آن هستم» بود و ماتیاس برانت که در «شعله‌ور» نقش ویراستار را بازی می‌کرد. ویراستار، کسی است که چیزها را ترمیم می‌کند و این‌جا دارد ماشین‌ها را تعمیر می‌کند. این مسئله، موضوع مهم دیگری برای من بود. می‌خواهم جمله‌ای بگویم که خیلی خوشایند نیست اما باید بیانش کنم. ما در دنیای سرمایه‌داری زندگی می‌کنیم و هرچه خراب می‌شود، دور می‌اندازیم. برای تعمیر، باید به چیزی که می‌خواهی تعمیرش کنی، احترام بگذاری؛ باید موتور، ماشین، روح و ذهن را بفهمی. در وسترن‌های قدیمی، شخصیت‌ها می‌توانند هرچیزی را تعمیر کنند. این همان‌چیزی است که به آن علاقه‌مندم؛ این‌که آدم‌ها چگونه دوباره شروع می‌کنند به تعمیرکردن.

ازجمله خودِ سینما؟

بله. در جهان سینما در دهه‌های اخیر، میلی به «لوح سفید» وجود دارد. چون نمی‌توانیم این‌همه خرابکاری را تعمیر کنیم، باید نابودش کنیم. فیلم‌های دیستوپیایی زیادی داریم که در آن‌ها، جهان دوباره تمیز می‌شود. این یک رؤیای فاشیستی است؛ پاک‌سازی همه‌چیز، مثل معماری برلینِ آلبرت اشپیر (معمار ارشد هیتلر و وزیر تسلیحات و تولید نظامی رایش سوم). به‌نظرم باید دوباره تعمیر کنیم؛ باید دوباره به آنچه شکسته، نگاه کنیم. دو روز پیش مستندی دیدم که در آن ژان لوک گدار با مارگریت دوراس (نویسنده و فیلم‌ساز فرانسوی) گفت‌وگو می‌کردند و درباره «دوباره‌سازی» صحبت می‌کردند. حرف‌شان این بود که باید جهان را ویران کرد. شاید اواخر دهه ۶۰ این حرف‌ها را می‌شد زد، اما حالا نه؛ حالا باید بازسازی کنیم.

اغلب گفته می‌شود که بیشتر فیلم‌های شما ـ به‌نوعی ـ داستان ارواح‌اند. این‌جا لحظاتی است که یادآور افسانه‌هاست و گاه زبان سینمای وحشت را به‌کار می‌گیرد. آیا این به بازگشت به خانواده مربوط است؟

واقعیت این است که ۹۹ درصد وحشت، از خانواده‌ها بیرون می‌آید. افسانه‌ای از برادران گریم (یاکوب و ویلهلم گریم، دو زبان‌شناس و پژوهشگر آلمانی قرن نوزدهمی که به‌خاطر گردآوری و انتشار قصه‌های پریان عامیانه و فولکلور آلمانی شهرت جهانی دارند) هست، به‌نام «کفن». درباره مادری است که منتظر پسر مرده‌اش است؛ پسری که هر شب می‌آید و می‌نشیند. داستان تلخی است. بعد از سه، چهار شب پسر می‌گوید: مادر، باید گریه را متوقف کنی. می‌خواهم به بهشت بروم، اما گریه تو مرا نگه می‌دارد.» و مادر متوقف می‌شود. این داستان را دوست دارم، چون نوعی آموزش است. همه این داستان‌ها، آموزشی‌اند. باید بگویی اشکالی ندارد، آن‌ها مرده‌اند اما بتی در این فیلم نمی‌تواند چنین کاری بکند. در صحنه‌ای که شوهر و پسر بشقاب اضافه‌ای را سر میز می‌بینند، فکر می‌کنند او دوباره در تروما فرو رفته؛ بعد صدایی از آشپزخانه می‌شنوند. در آن لحظه، به ارواح باور پیدا می‌کنند.

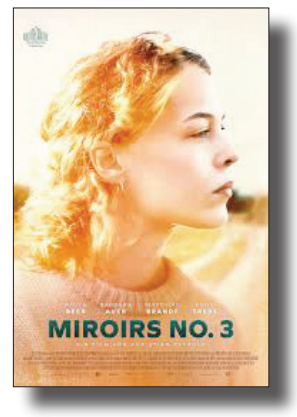
در فیلم‌تان شخصیت‌ها را هنگام گوش‌دادن به موسیقی، تماشا می‌کنیم.

بازیگران فیلمنامه، شخصیت و دیالوگ دارند. اما برای این لحظه به آن‌ها گفتم که یک کار خیلی ساده می‌کنیم؛ فقط به موسیقی گوش می‌دهید و ما با دو دوربین فیلم‌برداری می‌کنیم. ترسیده بودند چون دیالوگ و هویت نداشتند. اما من این لحظاتِ گم‌شدگی را دوست دارم. وقتی در صحنه شروع به خندیدن می‌کنند، دیگر لورا و مکس نیستند؛ پائولا و اِنو هستند. این گسست، برای لحظه‌ای به آن‌ها آزادی می‌دهد و همان ترانه را برای تیتراژ پایانی هم استفاده کردم تا آن لحظه آزادی را به یادمان بیاورد.

چیز دیگری هم در این فیلم، وام گرفته‌ام. در صحنه پایانی، وقتی روی ایوان تخم‌مرغ می‌خورند، این از «شکارچی گوزن» (۱۹۷۸) آمده؛ جایی که آن‌ها هم تخم‌مرغ می‌خورند و سرود آمریکایی «خدا آمریکا را حفظ کند» را می‌خوانند.

آیا پیش از فیلم‌برداری، فیلمی به بازیگران نشان دادید؟ می‌دانم معمولاً این کار را می‌کنید.

این‌بار فقط فیلم «اتاق پسر» (۲۰۰۱) اثر نانی مورتی را نشان‌شان دادم. در صحنه پایانی آن‌فیلم، پس از آن‌که والدین دوست‌دختر پسرِ مرده‌شان را تا مرز ایتالیا و فرانسه می‌برند، کنار ساحل‌اند؛ همه تنها هستند و درعین‌حال با هم. لحظه‌ای است که همیشه در ذهنم مانده.



منطقی و مدرن را نقد می‌کند. در فیلم «شعله‌ور» عشق به امری بدبینانه‌تر هم بدل می‌شود؛ عشقی که در مواجهه با فاجعه و مرگ ناتوان است. او می‌گوید: «در بیشتر فیلم‌های فاجعه، شخصیت‌ها نیاز به وضعیت استثنایی دارند ـ مثل فروریختن آسمان‌خراش‌ها ـ تا خودشان را پیدا کنند. در این لحظات اضطراری، می‌توان فهمید چه‌کسی خوب است و چه‌کسی بد. اما در فیلم «شعله‌ور» شخصیت‌ها کاملاً بی‌گناه‌اند؛ مثل نسل جوان امروز. آن‌ها هیچ کاری نکرده‌اند. والدین، پدربزرگان و جهان سرمایه‌داری همه‌چیز را برایشان خراب کرده‌اند. بنابراین وقتی فاجعه رخ می‌دهد، آن‌ها چیزی یاد نمی‌گیرند. وقت ندارند عاشق شوند؛ وقت ندارند چیزی خلق کنند.»

پتزولد معتقد است، سرمایه‌داری مدرن باعث افسون‌زدایی از جهان شده و انسان‌ها را به کالا یا شبح تبدیل کرده و سینما باید دوباره به افراد هویت بدهد. سه‌گانه معروف او (وضعیتی که در آن هستم، ارواح و یلا) در نقد به همین سیاست‌ها ساخته شد. او می‌گوید، باید کسانی را که در سیستم اقتصادی هضم نشده یا به حاشیه رانده شده‌اند، دوباره صاحب بدن و هویت کرد. مفهوم بدن را او از دیدگاه‌های میشل فوکو، اندیشمند فرانسوی، وام گرفته است. به‌همین خاطر است که اغلب شخصیت‌های او در فیلم‌هایش، پس از رویدادهای بزرگ و تعیین‌کننده یک عصر یا مکان، در وضعیتی گیج‌کننده رها شده و در فشار تصویر می‌شوند. او در فیلم‌هایش در پی این است که نشان دهد چگونه نظام‌های سیاسی، بدن و احساس را مدیریت می‌کنند. خودش بارها گفته، سیاست از نظرش همان رنجی است که ساختارهای کلان بر بدن‌های خرد وارد می‌کنند و سینما باید وظیفه‌اش را در خدمت ثبت این رنج بداند. ازهمین‌رو است که سینمای خود را تلاشی برای پس گرفتن احساسات و اعتبار انسانی می‌داند.

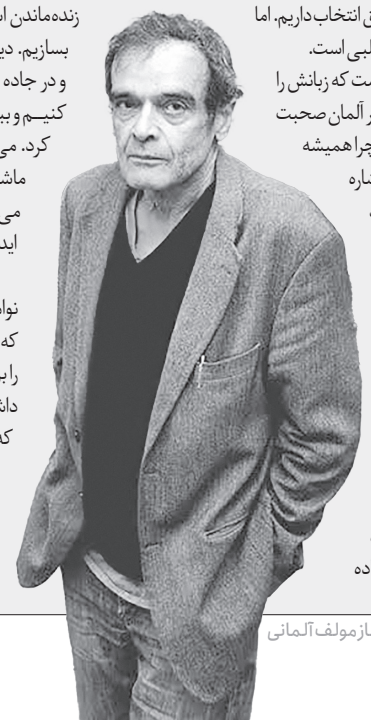
فاشیسم هنوز میان‌مان است

دیدگاه‌های پتزولد درباره تاریخ نیز خاص خودش است. او به‌جای نگاه لایه‌به‌لایه، مرحله‌ای و دوره‌ای، به‌نوعی تاریخ موازی و باستان‌شناسانه قائل است. درواقع مانند یک باستان‌شناس، لایه‌های اکنون را کنار می‌زند تا ارواح تاریخ و آسیب‌های سیاسی گذشته را که در آن فضا محبوس شده‌اند، بیابد. در سال ۲۰۱۴ در گفت‌وگویی با The Criterion Collection درباره فیلم «ققنوس»، وقتی از او درباره نگاهش به تاریخ پرسیدند، چنین پاسخی داد: «سینما برای من حفاری در گذشته برای یافتن چیزی در حال است که هنوز زنده است.» یا در سال ۲۰۱۸ در مصاحبه‌ای درباره فیلم ترانزیت و چرایی انتقال داستان جنگ جهانی دوم به فضای اروپای امروز گفت که از نظرش اشباح گذشته که همان ناسیونالیسم، بیگانه‌هراسی و بحران پناهندگی‌اند، هرگز نرفته‌اند، بلکه در یک فضای ترانزیت عمودی حضور دارند. او در همان گفت‌وگو اشاره کرد که مردم اغلب طوری رفتار می‌کنند انگار واقعاً نسبت به گذشته پیشرفت کرده‌ایم و آزادیم هرچه می‌خواهیم، بپوشیم یا مصرف کننده‌ایم که حق انتخاب داریم. اما واقعیت این است که همه اینها مصرف‌گرایی و لذت‌طلبی است.

همین طرز تفکر و نگاهش به ساحت سیاست است که زبانش را نیز تیز و برنده کرده است. فرقی هم ندارد درباره کشور آلمان صحبت کند یا جامعه غرب. برای نمونه چهار بار درباره اینکه چرا همیشه با بازیگران و گروه ثابت کار می‌کند، به این موضوع اشاره کرده که در آلمان صنعت سینمای واقعی وجود ندارد و مجبورند خودشان صنعت فیلم‌سازی را بسازند. چطور؟ با تشکیل گروه یا در بیان پتزولد «آنسامبل». درست مثل کاری که فیلم‌ساز هم‌وطن‌اش راینر ورنر فاسبیندر کرد. یا در جایی دیگر، وقتی درباره فیلم «ققنوس» از او پرسیده بودند، گفت: «آلمانی‌ها بعد از ۱۹۴۵ حافظه‌شان را از دست داده‌اند.»

یا ماه پیش در مصاحبه‌ای با سایت «ریورس‌شات» چنین گفت: «فاشیسم می‌آید چون جهان ما بیش از حد پیچیده شده و فاشیست‌ها می‌خواهند پاسخ‌های بسیار ساده بدهند و دروغ می‌گویند. آدم‌های شکسته فیلم من (آینه‌ها شماره ۳)، هویت خود را بر پایه یک دروغ یافته‌اند.» در جایی دیگر از همین مصاحبه می‌گوید: «در دو، سه سال اخیر این حس را داشته‌ام که مردمی که اطرافم در آلمان زندگی می‌کنند، دیگر به آینده باور ندارند. شروع کرده‌اند برای خودشان غارهایی بسازند؛ جاهایی برای بقا. این احساس که روایت زندگی آدم‌ها روایتی از زنده‌ماندن است، تازه است. یک‌بار در جشنواره ونیز، کلود شابرول مصاحبه‌ای مثل همین داشت و من حدود پنج‌متر آن‌طرف‌تر نشسته بودم. از او پرسیدند چرا همیشه زنان را به‌عنوان شخصیت‌های اصلی انتخاب می‌کنید؟ گفت: مردان زندگی می‌کنند، زنان زنده می‌مانند و سینما درباره زنده‌ماندن است. این پاسخ خوبی است. باید درباره بقا و ترمیم فیلم بسازیم. دیگر دنیایی نیست که جوان‌ها بتوانند سوار ماشین شوند و در جاده برانند. آن آینده را دیگر ندارند. باید به آنچه رخ‌داده، فکر کنیم و ببینیم چگونه می‌توان جان‌ها، ذهن‌ها و جامعه‌ها را ترمیم کرد. می‌خواستم گروهی را در یک خانه نشان بدهم؛ با یک ماشین، یک حصار و یک آشپزخانه؛ و این‌که چگونه تلاش می‌کنند زنده بمانند و چیزهای شکسته را تعمیر کنند. این ایده من بود. این وضعیت سیاسی است.»

مجله معروف کایه دوسینما در شماره ۳۲۹ خود در نوامبر سال ۱۹۸۱، پرونده‌ای ویژه درباره فاروقی کار کرد که نویسندگان و گردانندگان مجله، تیتر «فاروکی کیست؟» را برای پرونده‌شان انتخاب کرده بودند. آنها البته دو هدف داشتند. یکی اینکه، طعنه‌ای بود به محافل سینمایی جهان که فاروکی را نمی‌شناسند و دیگری، ادای دین به این کارگردان صاحب‌سبک. حالا و پس از چهارده‌ه به نظر می‌رسد همین تیتر را نیز باید برای پتزولد برگزید. با این تفاوت که پتزولد، فیلمسازی گمنام و قدرنادیده نیست که کسی بخواهد برایش اعاده حیثیت کند.



هارون فاروکی، فیلمساز مولف آلمانی

تحلیل سینمایی

زنان ناشناخته و رنج‌های تاریخی

نگاهی به سبک و درونمایه ملودرام‌های کریستین پتزولد

گروه فرهنگ: کریستین پتزولد پس از آن‌که برای فیلم «امنیت درونی» (۲۰۰۰) جایزه جریان اصلی سینمای آلمان را دریافت کرد، به تعبیر بسیاری از سینمای هنری محدود، فراتر رفت و فیلم‌هایی ساخت که آگاهانه به ژانرهای جریان اصلی سینما و کلاسیک‌های هالیوود ارجاع می‌دهند. استنلی کاول، فیلسوف آمریکایی و استاد ممتاز زیبایی‌شناسی در دانشگاه هاروارد، واضع نظریه ملودرام سینمایی است. محور اصلی نظریه کاول از ملودرام، مفهوم «زن ناشناخته» است؛ اصطلاحی که او برای توصیف یکی از ویژگی‌های اساسی ملودرام‌های هالیوودی عصر سیاه‌وسفید به‌کار می‌برد. در ملودرام‌های کلاسیک، «رسمیت‌یابی عمومی» نقشی تعیین‌کننده دارد. به‌این‌معنا که زنان وابسته به رسمیت‌یافتگی بودند و فقط هنگامی تنها می‌ماندند که در گمنامی عشقی رسمیت‌نایافته فرو می‌افتادند. حالت برعکس آن، زمانی بود که می‌توانستند عشق‌شان را عمومی کنند که در این صورت تا ابد خوشبخت زندگی می‌کردند. در ملودرام‌های پتزولد مؤلفه کلیدی همین بُعد عمومی فقدان رسمیت‌یابی روابط است. پتزولد در ملودرام‌های خود (با خوانش کاولی) نشان می‌دهد که چگونه امیال زنان، رسمیت‌نایافته باقی می‌مانند و همین باعث می‌شود فقدان به‌مثابه نوعی انکار تجربه فهم شود و درنتیجه به انزوا و رنج بیانجامد. پتزولد نشان می‌دهد که زندگی خصوصیِ شخصیت‌هایش چگونه به‌واسطه شرایط عمومی و اجتماعی محدود و محصور می‌شود. این محدودیت‌ها به شیوه‌هایی بازمی‌گردد که روزمرگی زندگی شخصیت‌ها را خالی از حس «در خانه بودن» می‌کند. قهرمانان خودشان را در مکانی میان مکان‌ها می‌یابند؛ جایی که سکه رایج بازار بی‌اعتمادی است و توان پرورش اعتماد متقابل و رسمیت‌یافتگی دوسویه از بین می‌رود. نکته این است که این رسمیت‌نایابی امیال به شخصیت‌های مرد نیز تسری می‌یابد و میان زن و مرد حالتی دوسویه دارد. به‌عبارتی مردان و زنان سینمای پتزولد نمی‌توانند رابطه‌ای برپایه رسمیت‌یافتگی متقابل برقرار کنند و درنتیجه دچار بحران هویت می‌شوند. پتزولد اینجاست که قواعد و استانداردهای ملودرام را به خدمت می‌گیرد اما سبک روایت و پرداخت به گونه‌ای است که خروجی‌اش شکل خاصی از ملودرام است که منتقدان آن را ملودرام خویشتن‌دار یا ملودرام مهارشده نام نهاده‌اند. به‌نظر می‌رسد این اصطلاح برای توصیف سبک سینمایی پتزولد، تاحدود زیادی کافی است؛ به‌ویژه در فیلم‌های تاریخی او مانند «باربارا»، «ققنوس»، «ترانزیت» و به‌طور خاص‌تر در «آینه‌ها شماره ۳». پتزولد در این فیلم‌ها وشدت عاطفی و مضامین کلان ملودرام کلاسیک و فیلم نوآر را با زیبایی‌شناسی مینیمالیستی و خویشتن‌دار مکتب برلین درهم‌می‌آمیزد. استاد، استاد بی‌بدیل ملودرام کلاسیک، داگلاس سیرک، هموطن پتزولد به‌ویژه در فیلم «هرچه خدا می‌خواهد» (۱۹۵۵) بود. در ملودرام کلاسیک فیلم‌ها اغلب رنگ‌های تند، دکورهای مجلل داشتند و داستان‌ها نیز پر از بن‌بست‌های عاطفی، موقعیت‌های به‌شدت دراماتیک، احساسات شدید و هیجان‌های انفجاری است. پتزولد اما ملودرام را از آن فضا خارج و به دنیای واقعی آورده و در این راه، سه تغییر مهم هم در آن داده است؛ نخست برون‌ریزی‌های تند را حذف کرده. به این معنا که سکوت، جایگزین فریاد می‌شود و شخصیت‌ها رنج را درونی می‌کنند. مثلاً در همین فیلم آخرش، او از موسیقی کلاسیک (پیانو) به‌جای دیالوگ‌های پراحساس استفاده می‌کند. در این سبک روایی، بازیگر نیازی نیست بازی کند، چراکه حرکات بدن و حضور مهم است. مانند رد نگاه شخصیت‌ها در سکانس‌های پایانی دوفیلم «اوندین» و «ترانزیت» یا فیلم «آینه‌ها شماره ۳» که پائولا بیر بدون گفتن حتی یک کلمه ـ تنها با خیره‌شدن به یک نقطه ـ تمام بارِ ملودراماتیک صحنه را به دوش کشید. تغییر دوم در فضای راویتگری است. ملودرام کلاسیک در اغلب موارد در محیط‌های خصوصی و بسته مثل خانه اتفاق می‌افتد، اما پتزولد این محیط خصوصی را به عرصه عمومی می‌برد، تا به سبک خودش به روایت تاریخ، سیاست و رنج‌هایی که به انسان ـ به‌ویژه زنان ـ تحمیل شده، بپردازد. برای نمونه فیلم «شعله‌ور» در ظاهر ملودرامی درباره عشق است، اما در بطن اثر، بحران‌های اقلیمی و نبود امنیت و عجز شخصیت‌ها مشاهده می‌شود. «آینه‌ها شماره ۳» نیز ملودرامی درباره دیدن «خود دیگری» است که در تاریخ گم شده و اینکه آدم‌ها چطور در پیوندهای خانوادگی یا تاریخی اسیر شده‌اند. تغییر سوم، دگرگونی نقش و کارکرد متغیر «تصادف» است. در ملودرام‌های کلاسیک اتفاق و تصادف، گره‌های قصه را باز می‌کند اما در سینمای پتزولد، شخصیت‌ها با اتفاق در نوعی برزخ و مکانی میان مکان‌ها سرگردان می‌شوند تا تماشاگر وادار به فکر کردن شود. در ملودرام خویشتن‌دار پتزولد، زندگی شخصی، امیال و آرزوهای سرکوب‌شده قهرمانان زیر فشار نیروهای مختلف اجتماعی، سیاسی و تاریخی تصویر می‌شود و آنچه مخاطب می‌بیند، نه گذشته و قصه و سرنوشت شخصیت‌ها، که چرایی آن است. ملودرام خویشتن‌دار مبتنی بر این‌جا ابزاری است برای کاوش زخم‌های تاریخی بی‌آن‌که به بازنمایی ساده‌انگارانه یا نمایشی تاریخی، فروکاسته شود. کارگردان در این فیلم به بیننده اثبات می‌کند که آنچه به اسم ملودرام در سینما شناخته می‌شود، ظرفیت‌های پنهان دیگری هم دارد. فیلم فقط درباره گریه، زاری و همدلی نیست؛ که درباره شیوه درست نگریستن و دقت در آن است. اینکه چطور یک آینه، حقیقت پنهان زنان و رنج‌هایشان را افشا می‌کند.