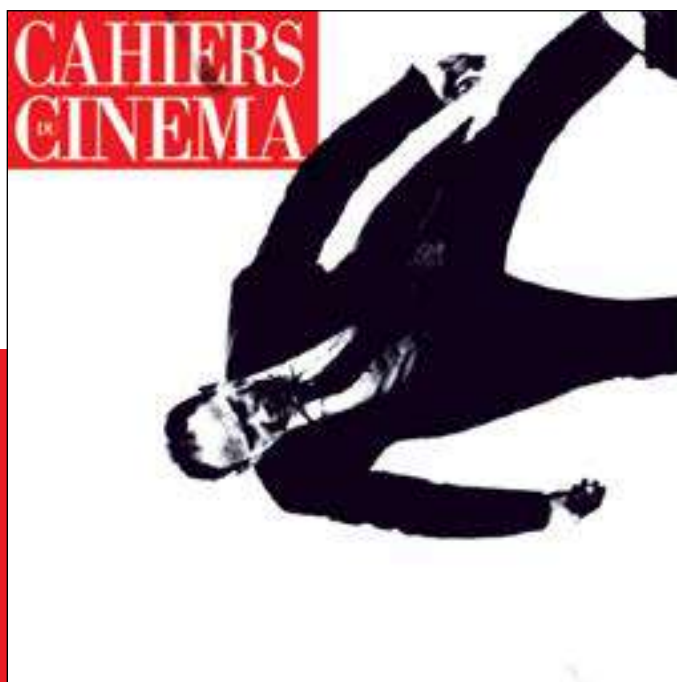


۱۰ نقصان سینمای مؤلف



گروه نویسندگان کایه دو سینما

ترجمه:

مسعود منصوری، سوفیا مسافر
محمد رضا شیخی و فرید اسماعیل پور

از میان نقدها و پرونده‌های سال ۲۰۱۲ در کایه دو سینما، سه متن، به تعبیر سردبیر آن، دارای اهمیت کلیدی بود: «پرونده‌ی جشنواره‌ی کن ۲۰۱۲»، «کارکشته‌ها (ی بَزک کردن)» و پرونده‌ی پیش رو که در دسامبر آن سال چاپ شد. ترجمه‌ی متونی از این دست، که جمع‌بندیِ مواضع کایه نسبت به سینمای معاصر است به‌همراه نوشته‌ها و نقدهایی که در سال‌های اخیر از کایه‌ی متاخر به فارسی برگردانده می‌شود، شاید تا حدی بتواند کنجکاویِ خواننده‌ی فارسی‌زبان نسبت به حال‌وهوای این روزهای کایه دو سینما را برانگیزد. ممنونم از استفان دُلم، سردبیر کایه، برای استقبال صمیمانه‌اش از درخواستم برای اجازه‌ی ترجمه و از دوستانی که کار اصلی در ترجمه‌ی پرونده‌ی حاضر را به‌عهده داشتند. این پرونده پیش از این در فصلنامه‌ی سینما و ادبیات چاپ شده بود.

مسعود منصوری

گرافیک و نشر الکترونیک:

حرفه، معمار

m m a n s o u r i . c o m

سینمای معاصر و سینمای مؤلف به طور خاص ، به کدام سو می رود ؟
آکادمیسمی که گاه به گاه گریبان گیر این سینما می شود را چه بنامیم ؟
۱۰ مسیر تأمل بر ۱۰ مشکل مشخص و ۱۰ راه چاره برای آن ، پیش روست .

۱- طرح یک خطی

نوشته ی: استفان دُلُرم

ترجمه ی: مسعود منصوری

طرح یک خطی آخر و عاقبت ندارد. این را رک و پوست کنده به همه ی
فیلمنامه نویس هایی می گوئیم که در جستجوی طرحی یک خطی
برای پروژه ی زیادی پیچیده ی شان در بحر تفکر غوطه می خورند:
اگر پیدایش نمی کنید ، خودش علامت خوبی ست. طرح یک خطی ،
ذاتا ساده گرا ، فقط به این درد می خورد که پروژه را در قالب یک
نسخه ی شوک آور که بناست دلبری کند ، در یک چشم به هم زدن
به هر خریدار بالقوه ای بیاندازید. این که بازاری های بی دل و جرأت
در صنعت سینما حکم می کنند که پروژه باید در یک جمله قابل
خلاصه شدن باشد هیچ جای تعجب ندارد ، ولی این که سینمای

مؤلف کارش به چنین جاهایی کشیده آدم را عمیقاً افسرده می‌کند. چه در کن چه در رُتردام، بودجه‌ی سینمای مؤلف در ملاقات‌های کوتاه سرمایه‌گذاران-تولیدکنندگان-کارگردانان بسته می‌شود: قرارهای این‌چنینی سرِ طرح‌های یک‌خطی در سینما، همان کاری را می‌کند که قرارومدار گذاشتن در مقوله‌ی عشق. این‌را در جشنواره‌ی لوکارنو [۲۰۱۲] شاهد بودیم، جایی که خیل زیادی از فیلم‌ها بر یک طرح یک‌خطی ملموس قرار گرفته بودند (آرمیده بودند) بدون آن‌که قادر باشند از آن فراتر بروند. فیلم‌های متفاوتی مثل «شرم» مک‌کوئین (میشائیل فاسبندر معتادِ سکس) یا «سوپراستار» ژیانولی (آدم فلک‌زده‌ای که همه او را یک ستاره فرض می‌کنند) حتا یک بندِ انگشت هم از طرح‌های یک‌خطی‌شان جلوتر نمی‌روند. به‌دنبال این خوش‌هیکلِ شهوتران [در «شرم»] یا آن عَمَله‌ی عقب‌افتاده [در «سوپراستار»] راه می‌افتیم بدون آن‌که پرسش‌هایی انسان‌شناسانه، اجتماعی، اخلاقی، عاطفی، جنسی یا فلسفی که شاید گوشت‌وپوستی به این مصائب می‌داد، از خودمان بپرسیم. اگر حداقل انتظاری که از یک فیلم مؤلف داریم این باشد که با آن به فکر فرو برویم، وقتی با تمام شدن اولین حلقه‌ی فیلم می‌بینیم کاملاً تنها مانده‌ایم حسابی توی ذوق‌مان می‌خورد (در پرانتز بگوییم دوره‌ای که فیلم‌ها حلقه



سوپراستار ، زویه ژیانولی (۲۰۱۲)

داشتند ، می شد حرکت رله ها یا پرش فیلم از یک حلقه به حلقه ی دیگر را انتظار کشید مثل کاری که «عمو بونمی» هنوز با ارائه ی سبکی متفاوت می کند. امروزه تسلسل دیجیتال کاملاً با تسلسل بدون غافلگیری سناریو همخوانی دارد). طرح یک خطی آدم را حیرت زده می کند ، ولی خیلی زود دست خودش را رو می کند. گاهی هم این فخر برای طولانی ترین زمان ممکن فشرده نگه داشته می شود. یکی از فاجعه های سینمای مؤلف بین المللی «فیلم بلند لب پرتگاه» بود که از سینمای رومانی وارد شد. در این سینما تنها نبوغی که به خرج داده می شود ، به تأخیر انداختن است. وقت کشی به قیمت ملال و شعله ور کردن شوق دانستن تا فرود ضربه ی نهایی به ملال: آه که این طور! ضربه ی بالش در «عشق» هانکه دردناک ترین نمایش آن

در سال جاری بود.

درام‌ها در سینمای مؤلفِ امروز، همه از قماشِ «فیلم‌هایی با یک دنده» است. درحالی‌که تا فیلم دنده‌های پشت سرهم را عوض نکند، نمی‌تواند سر پا بایستد. فیلم‌هایی هستند با دو دنده (همه‌ی فیلم‌های دو قسمت شده، یکی از نادرترین ابداعاتِ سینمای معاصر — «هتل نیو رُز»، «ماله‌الند درایو»، «باکره به دست عَرب‌هایش عریان می‌شود» — که «تابو» آواتارِ آن‌هاست). فیلم‌هایی هم هستند با سه دنده (در سرزمینی دیگر)، یا با یازده دنده (هولی موتورز). [در سینمای امروز] می‌بایست همه‌ی حس و حال را به پای ایده‌ی روایت ریخت: روایت هم که چیزی نیست جز بسطِ یک داستان یگانه و خلاصه‌شدنی در یک خط: چه ملال‌آور! این ماشینِ تفکر است که مجموع زمان‌ها، امکان‌ها و زندگی‌ها را سرهم می‌کند. وقتی نویسنده‌ی «بینابین»، فیلمی پیشاپیش در دو دنده‌ی همزمانِ روزمرگی و رویا، دیری در مفاک می‌نگرد^۱، به دنده‌ی سومی هم می‌رود که همان زندگیِ یک نفر دیگر (کاپولا) است، تصویری از گذشته که بدل به چشمِ توفان می‌شود و کلیت فیلم را از نو پیکربندی می‌کند. درحالی‌که با طرح یک خطی نمی‌توان صاحبِ چشمِ توفان شد، نه مرکزی دارد، نه چیز پنهانی،

۱- احتمالاً اشاره به این عبارت معروف از نیچه است در کتاب فراسوی خیر و شر: «اگر دیری به مفاک بنگری، مفاک نیز در تو خواهد نگریست».

نه رمزورازی و نه جهش بالقوه‌ای به بُعد دیگری از داستان. تنها یک داستان بی‌فراز و فرود موجود است و یک ضربه‌ی کاری: در زبان انگلیسی، معنای دیگر pitch [طرح یک خطی] پرتاب مستقیم توپ در بازی بیسبال است. چیزی‌ست که یک‌ضرب ضربه می‌زند. اما مسأله این است که فیلم بلند، سفری‌ست پیچ‌وپیچ، طول‌ودراز و در ظلمات، حتا اگر برق کورکننده‌ای مثل «فیل» گاس ون سنت را داشته باشد. در نتیجه طرح یک خطی دشمن شماره یک است، چیزی‌ست که اندیشه را از سرچشمه فلج می‌کند.

۲ - حرکت سیال بر مبنای دیالوگ

نوشته‌ی: ژواکیم لُپاستیه

ترجمه‌ی: محمدرضا شیخی

صد صفحه متن تایپ شده‌ی یک داستان کامل همراه با تمام دیالوگ‌ها پیش روی ماست. اگر قرار باشد فیلمی با شیوه‌های کنونی تولید بسازیم، گریز از سند «سناریو» امکان‌پذیر نیست. سناریو اما اثری ادبی نیست؛ سندی است کاری که باید میل از آن برون بترآود، نه اینکه آن را در چارچوبی مشخص قرار دهد. این سناریو کلید آغاز فیلمی است که بناست ساخته شود، نه توصیف نعل به نعل آن. چیزی نیست جز گام نخست حرکت به سوی آفرینش، نه هدف فی‌نفسه. در این میان اما مدام شاهد فیلم‌هایی هستیم که طوری کار شده‌اند که انگار کارگردان «چهارچشمی حواس‌اش به سناریو بوده» درست مثل راننده‌هایی که «چهارچشمی حواس‌شان به فرمان است». فیلم‌هایی که یک جورهایی ابا دارند از اینکه پا را از قواعد جمع و جوری که در کمیسیون تامین منابع مالی تعریف شده، فراتر بگذارند؛ فیلم‌هایی که در آنها فیلمبرداری به هیچ کاری نخواهد آمد جز جلوه‌ی تصویری آن چیزی که قبلاً بر روی کاغذ به نگارش در آمده است؛ فیلم‌هایی که تقریباً چشم‌شان را بر روی پیرامون‌شان

بسته‌اند (مثلاً نگاهی بیندازید به «سرزمین هتک حرمت شده» اثر می‌شال بوگانیم که با دلمشغولی تمام‌عیار نسبت به اجرای مدرسه‌ای روایت‌اش در محدوده‌ی رمان-عکس، از مصالح و فضاها‌ی دکور فوق‌العاده‌اش در شهر صنعتی پریپیات، که یک پومپئی عصر پس از شوروی و پس از چرنوبیل است چندان بهره‌برداری نمی‌کند). البته که فیلم‌نامه آدم را آسوده‌خاطر می‌کند، نوعی راهنماست، منو است، نقشه‌ی کار است، اما وقتی چیزی بیش از این نباشد، به جای انگیزش، مرزبندی می‌کند و تعیین حدود.



در خانه، فرانسوا اُزون (۲۰۱۲)

اگر قرار باشد از این زاویه نگاه کنیم ، «در خانه»ی فرانسوا اُزون ، فیلم یک محصلِ خوب درباره‌ی یک استاد ، نمونه‌ای مثال‌زدنی از یک کار مدرسه‌ای به شمار می‌رود. این فیلم به مهارتِ سناریویی خود آگاهی دارد و از طریق تصویرهای تودرتو و رگبارِ دیالوگ‌هایی که تنها هدف‌شان این است که خودشان تفسیری بر نظام روایی خودشان باشند ، صحنه به صحنه این خودآگاهی را به رخ می‌کشد. مسأله مخالفتِ ساده‌لوحانه با یوغ سناریو یا حمایت از آزادی دروغینِ بداهه‌پردازی نیست ، بلکه می‌خواهیم برای سینمایی مبارزه کنیم که در آن واقعاً در جریان فیلمبرداری چیزی اتفاق می‌افتد و این احساس را منتقل می‌کند که شاهد تغییرِ شکل برانگیزاننده‌ی یک ماده‌ی نوشتاری به ماده‌ی دیداری هستیم. برای این کار راهبردهای زیادی امکان‌پذیر است. برای اینکه همچنان در رمز و راز شیوه‌ی جدیدِ دوربین-قلم سیر کنیم ، باید گفت موفقیت فیلم‌هایی مثل «ورد زبان» اثر رشید جاییدانی (که در همان مسیر اصلی تهیه شده اما در یک دوره‌ی طولانی نُه ساله) و «دونوما» اثر جن کارنار (که کلیتِ روایتِ آن فقط در ذهن کارگردان بوده نه بازیگران) وابسته به دیدگاهی است که بر اساس آن کارگردان در مقام «مربی بازیگران» فعالیت می‌کند. چنین فیلم‌هایی این صداقت را دارند که رابطه‌ی

ضد و نقیض [بین کارگردان و بازیگران] را به شیوه‌ای ملموس بر روی پرده به تصویر بکشند؛ رابطه‌ای که از لحظه‌های تفاهم شکل گرفته است ولی در عین حال حاصل نوعی خشونت و از دست رفتن مراتب هم هست. درحالی‌که روایت‌های هونگ سانگ-سو، که انگار صبح‌به‌صبح روی کاغذهایی در باد نوشته شده، حال‌وهوا و خلق‌وخوی یک جمع کوچک آفرینشگر را به خود می‌گیرد که در طول مرحله‌ی بیش‌ازپیش کوتاه شده‌ی فیلمبرداری گردهم جمع شده‌اند. سناریوهای برونو دوئن، در یک وادی کمتر امپرسیونیستی، هرگونه کارآیی را درمی‌نوردند و آشکارا به تلاش برای دست‌یابی به بُعدی ادبی برمی‌خیزند (نوشتار در زمان گذشته، سبک غیرمستقیم و استعمال صفت‌های پرآب‌وتاب). هر تلاشی برای آفرینش‌گری، وقتی به دنبال «ترجمه»ی بصری اعجازِ نوشتار باشد، به سوی بازآفرینی این تنفسِ سبکی گرایش پیدا می‌کند. اما ورای اصالتِ این روش‌های متنوع، یک واقعیت همچنان باقی می‌ماند: جذاب‌ترین فیلم‌ها، آنهایی هستند که تمهیداتی را برای دنبال‌روی از دینامیکِ پلاتو فراهم کنند، بدون واهمه از این‌که این دینامیک از خودِ فیلم جلو بزند. از این زاویه، «آوازهای ماندرن» اثر رباح آمور-زایمش این امکان را برای خودش فراهم می‌کند که تمام زیروبم‌های سناریوی خود را کنار بگذارد و

برخی از مسائل روایی را نادیده بگیرد تا بهتر بتواند بی واسطه ، آن چیزی را بررسی کند که باعث به هم پیوستگی و ظهور یک جمع متمرّد می شود ، چه این جمع ، جمع خیالیِ ماندَرَن ها باشد ، چه جمع واقعی عوامل فیلم. فیلم های جمعی دیگری مثل Go Go Tales از آبل فرارا ، «ما و من» میشل گوندیری یا «آپولونید» برتراند بونلو خود را از سرنوشتِ از پیش تعیین شده ی سناریو رها می کنند. آن ها برای این کار از چنگ زدن به ضرب آهنگ مسحورکننده و ماهرانه ی کورئوگرافی الکتریکی (Go Go Tales) ، یا جریان سیال کلامی و خارج از مداری مشخص مثل فیلم های ویدئویی خانوادگی (ما و من) یا حلقه های موقت و چرخشی اروتیک (آپولونید) بهره می برند. این سه فیلم ، هر یک به شیوه ی خود ، برای روایتی که از قبل نشانه گذاری و ترسیم شده است ، بدیلی ساده تعیین می کنند: یک جریان سیال با تمام تنوعش در کنتراست ، شدت جریان و اندازه ی جریان.

۳ - سندروم ناتاشا کامپوش

نوشته‌ی: نیگلا آزالبر

ترجمه‌ی: محدرضا شیخی

گرایشی که قرار است درباره‌ی آن حرف بزنیم، گرایش جدیدی نیست، حتی فی‌نفسه چیز مشکوکی هم با خود همراه ندارد، اما به هر ترتیب اخیراً شاهد افزایش چشمگیر فیلم‌هایی بوده‌ایم که یا از صفحه‌ی حوادث روزنامه‌ها الهام گرفته‌اند یا کاملاً مبتنی بر این حوادث بوده‌اند؛ حوادثی که البته اغلب خارق‌العاده هستند و در برگیرنده‌ی «داستان‌های واقعی» آموزنده. چنین چیزی را به‌ویژه در سینمای فرانسه شاهدیم که به‌طور خاص اشتهای سیری‌ناپذیری نسبت به کنش دارد: «عَمَر مرا کشت» (رشدی زم، ۲۰۱۱)، «مجرم فرضی» (ونسان گرانک، ۲۰۱۱)، «۱۷ دختر» (موریل و دلفین کولن، ۲۰۱۱)، «۳۸ شاهد» (لوکاس بلوو، ۲۰۱۲)، «دارایی‌ها» (اریک گیرادو، ۲۰۱۲)، «به جنون رسیده» (ژواکیم لافوس، ۲۰۱۲)، «تنها برای خودم» (فردریک ویدو، ۲۰۱۲)... انبوهی از تولیدات خارجی نیز در همین مسیر گام برمی‌دارند («اجابت» اثر کرگ زوبل در سال میلادی کنونی یا «میشائیل» مارکوس شلاینر

در سال گذشته). فهرستی بلندبالا از این فیلم‌ها در دسترس است که البته همگی آنها بد هم نیستند، اما این سندروم ناتاشا کامپوش^۱ (در اشاره به حادثه‌ای باورنکردنی که الهام‌بخش «تنها برای خودم» و «میشائیل» شد) اغلب شکستی جدی در اجرای میزانشن را متبلور می‌کند.

اما جلوه‌ی این سندروم ناتاشا کامپوش به چه صورت است؟ این فیلم‌های کم‌وبیش موفق، همگی به گزینه‌ای مشابه رو می‌آورند: حوادث (که الزاماً حوادثی واقعی نیستند، اما بالاخره حوادثی هستند که فیلم‌ها آنها را بر می‌گزینند). چیزی جز حادثه در کار نیست؛ طوری که انگار پیچیدگی و ابهام‌های به‌فرض آموزنده‌ی حوادث روزمره توجیهی هستند برای اینکه به‌صورت خام و در وضعیتی پرداخت نشده و به عبارت دیگر بدون هیچ موضعی در قبال‌شان ارائه شوند. اصل معضل سندروم ناتاشا کامپوش این است: در چنین رفتاری (که اغلب با غرور و حسن نیت همراه است) شکلی از فریبکاری اخلاقی وجود دارد که عبارت است از اینکه فیلم به یک عرض حال مبتنی بر واقعیت تبدیل شود تا «بگذاریم تماشاگر خودش قضاوت کند». به همین دلیل، برخی از این فیلم‌ها به کلکسیون‌ی از حوادث شباهت ۱- دختری اتریشی که در سال ۱۹۹۸ میلادی و زمانی که تنها ده سال داشت توسط ولفگانگ پریکلوپیل ربوده شد. وی موفق شد در سال ۲۰۰۶ میلادی از خانه‌ای که در آن زندانی شده بود فرار کند.



تنها برای خودم ، فردریک ویدو (۲۰۱۲)

پیدا می کنند که آنقدر نگاه سهل و ممتنعی دارند که تا مرز ابسورد هم پیش می روند («میشائیل» : ژامبون را از یخچال بیرون می آورم ، ژامبون را داخل یخچال می گذارم) و به خصوص داعیه ی هم سنگی تمام نقطه نظرها را دارند که به فقدان نقطه نظر بدل می شود. فردریک ویدو با اشاره به «تنها برای خودم» می گوید نقطه نظر گروگان گیر برای وی به همان اندازه مهم است که نقطه نظر زندانی. البته که می شود این کار را کرد ، در این صورت اما چطور این امکان فراهم می شود که کارگردان نقطه نظر خودش را ارائه دهد؟ اگر قرار باشد حوادث و رویدادها تا به این حد حاکم بلامنازع باشند ، پس چه فایده دارد فیلمی بسازیم که صرفاً شرحی است بر برشی از یک

روزنامه یا کارگردانی یک گزارش پلیس ؟ این ژست دیگر ژست یک سینماگر نیست ؛ در بهترین حالت ژست یک وقایع‌نگار پرونده‌های حقوقی است. فیلم‌های مبتلا به این سندروم داعیه‌ی واقع‌نمایی دارند و همین امر به آنها امکان می‌دهد تا وانمود کنند هیچ دخالتی در امر واقعی نداشته‌اند. اگر قرار باشد تماشاگر تنها قاضی و تنها مفسر ممکن باشد ، پس سینماگر هیچ مسئولیتی نخواهد داشت و به چنین چیزی فکر هم نخواهد کرد. در این صورت تمام نقطه‌نظرها هم‌ارزش می‌شوند (نقطه‌نظر قاتل ، نقطه‌نظر قربانی) و با اصل قرار دادن حوادثی که به خاطر شفافیتِ باز یافته‌ی شان خودبسنده به نظر می‌رسند ، کارگردان خود را از تمام مسئولیت‌ها کنار می‌کشد. در این کناره‌گیریِ راستین- دروغینِ سینماگر ، فیلم‌ها به دنبال شکوهمند جلوه دادن خود نیز می‌روند ، درست مثل «به جنون رسیده» که در آن ژواکیم لافوس به فخر فروشی هم رو می‌آورد (سکانس «زن‌ها ، دوستان دارم») ، انگار قصد دارد سکوت سهمگینش در برابر قدرتِ عاری از منطقِ واقعیت را قاطعانه به گوش همگان برساند.

چطور می‌توانیم در کارگردانی یک حادثه طوری پای‌مان را به آب بزنیم که کمی هم خیس شویم ؟ باید به خلق چیزهای غیرمنتظره رو بیاوریم ، باید نقاط قابل پیش‌بینی موضوع را جابجا کنیم تا قدرت

امر واقعی را با اما و اگر روبه‌رو کنیم یا آن را در زمینی دیگر به بازی بگیریم. این همان رویکردی است که فیلم‌های «اجابت» (حرکت تا مرز کمیک موقعیت) یا «۱۷ دختر» (حرکت از حادثه تا حکایتی درباره‌ی نوجوانی) با موفقیتی نسبی در پیش می‌گیرند. اما سینماگران، به‌ویژه به جای آنکه دست و پای خود را با ارجاع به حوادث روزمره ببندند و خودشان را اسیر سوژه‌های خود کنند، می‌توانند بیشتر با ارائه‌ی سبکی خاص، در برابر حاکمیت بلامنازع امر واقعی قد علم کنند — به عبارت دیگر، این سبک چیزی است که باعث می‌شود احساس کنیم هیچکس دیگری به جز آن سینماگر خاص نمی‌توانست چنین داستانی را روایت کند.

۴- آئین استادکاری

نوشته‌ی: فلوران گزانگار

ترجمه‌ی: محمدرضا شیخی

در پی کدام چرخش ناگهانی ست که استادکاری چشم‌نواز (از فریتس لانگ گرفته تا جیمز گری) به یک معضل تبدیل می‌شود؟ موتاسیونی که قدرت زیبایی‌شناختی را به تسلطی زجرآور تبدیل می‌کند، چه هنگام رخ می‌دهد؟ سادیسم «ناب»، سادیسم ساد یا آرجنتو، در کجای کار از طغیان یا تاثیرگذاری خود عاری می‌شود؟ اینها پرسش‌هایی هستند که سخت می‌توان آنها را موشکافانه بررسی کرد و سینمای معاصر بی‌وقفه ما را با آنها مواجه می‌کند؛ مواجهه با مسائلی که از بس پیش پا افتاده‌اند تا سرحدِ ناخوشی همه‌گیر شده به‌ویژه در سینمای مؤلف/اعلا پیش می‌رود.

در سال ۱۹۹۱، «گذرگاه میلر»، فیلم نوآر شایسته‌ی برادران کوئن به «غلبه‌ی استادکاری بر هنرورزی» اختصاص پیدا کرد. اما تکامل سینمای آنها به‌ویژه از فیلم «آرایشگر» (۲۰۰۱) به بعد، «به‌واسطه‌ی» قدرت میزانشن و «به نیت» آن، به تدریج راه را برای اعمال کنترل، تا سرحد درهم‌شکستن، بر این دو گروه باز کرد: شخصیت‌ها، به

شیوه‌ای آشکار (تحقیر شده ، تمسخر شده و رها شده به دست مرگ) و تماشاگران ، به شیوه‌ای پنهانی و موزیانه ، تا فیلمسازها بدین ترتیب بهتر بتوانند کارآمدی فرمی خود را تحمیل کنند. این آئین استادکاری ، به جز چند مثالِ جان به دربرده به سوی بداهه ، از جمله در پایان بندی زیبای «یک مرد جدی» (۲۰۰۹) ، به طبعی توخالی تبدیل می شود. تکامل «درهم کوبنده‌ی» سینمای برادران کوئن مشتی ست نمونه‌ی خروار. این تکامل در مقایسه با تکامل شمار زیادی از سینماگرانِ سال‌های ۹۰ تاکنون ، کسانی مثل میسائیل هانکه (باز هم او!) ، کریستوفر نولان (که موفق شد جذابیت خفاش را از روی بتمن بردارد) و دیگر سینماگرانِ «نمایش نیرومندی» ، همچنان در حیطه‌ی «قدرت نرم» باقی مانده است. هنوز هم شاخص‌ترین آنها دیوید فینچر است که از «فاشیسم پنهانِ ناخواسته» ی «هفت» (۱۹۹۵) تا «اومانیسیم پنهانِ خواسته» ی «دختری با خالکوبی اژدها» (۲۰۱۲) شیوه‌های غافلگیرکننده‌ی خود — به جز استفاده از جنایتکاران و افراد محافظه‌کار (که در سینمای وی اغلب با هم هستند) — را کنار گذاشت تا بهتر بتواند وسوسه‌اش را نسبت به اعمال کنترل بر همه چیز تا مرز کسالت بار کردن اثر (شبکه‌ی اجتماعی ، ۲۰۱۰ ، از این نظر مورد توافق عمومی بود) به منصفه‌ی ظهور برساند. تاثیر این سردی

همراه با نخوت ، گسترده و «جهان شمول» به نظر می‌رسد و می‌توان آن را به صورت نوعی طمطراق (هنرورزی) در فیلم‌های کسانی مثل رفن ، مونجیو و دیگران طی سال‌های ۲۰۱۰-۲۰۰۰ مشاهده کرد. این سردی نخوت‌آمیز از حالا به بعد همراه شده است با تصویرسازی سرکوب‌گر و مرعوب‌کننده (استادکاری) و گره خورده با افشاگری اجتماعی دردخواهانه یا از روی تظلم که به واسطه‌ی لختی و عاری بودنش از زندگی ، راه همان ستمی را می‌رود که ادعای انتقاد از آن را دارد. از دقت نظر تا چسبیدن به اصول ، نمونه‌ی فیلم‌های دسته‌ی دوم آنقدر زیاد است که شاید برای نام بردن از آنها لازم باشد فهرست بلندبالایی تهیه کنیم...



دختری با خالکوبی اژدها
دیوید فینچر (۲۰۱۱)



شوالیه تاریکی برمی‌خیزد
کریستوفر نولان (۲۰۱۲)

دردسرسازتر و بحث‌برانگیزتر از بقیه (از این حیث که داریم درباره‌ی فیلم‌هایی حرف می‌زنیم که در این مجله از آن‌ها ذکر خیر شده) این است که برخی از «فیلم‌های بزرگ مولف» مثل «ملانکولیا» ی لارس فون تریه (۲۰۱۱) نیز بر اساس سازوکارهای رنج و زبونی عمل می‌کنند که اغلب تا مرز نابودی محض نیز پیش می‌روند. در این فیلم، پس از «آدا بازی‌ها» ی مشقت‌بار و به‌رغم برخی زرق و برق‌های شگفت‌انگیز با همان رنگ و بوی قهرمان «ملانکولیایی» و البته بسیار سازش‌پذیر فیلم که نگاهی از بالا به دنیا دارد («همه چیز برآمده از شر است»)، تمام جسارت نمای پایانی تنها از این‌رو صرف فانتزی نابودی جهان می‌شود تا بهتر بتواند مهر تاییدی بر اقتدار کامل میزانشن بزند. تحت لوای پایان دنیا و میل به مطلق‌گرایی، مشکل بتوان از این بهتر جمع‌بندی کرد. «تحقیر» یک فیلم واقعاً ملانکولیایی است، «ملانکولیا» یک فیلم واقعاً تحقیرکننده است.

روبر برسون «استاد» واقعی، سختگیر، حساس و «صمیمی»، در سال ۱۹۵۵ اعلام کرد: «باد به هرکجا که بخواهد می‌وزد» (یک محکوم به مرگ گریخت). این باد امروز کجا می‌وزد؟ «پناه بگیر» اثر جف نیکولز مصرانه نشان می‌دهد که تا چه حد می‌تواند ترس بیافریند و البته تا چه حد می‌تواند الهام بگیرد — از استادکاری به مثابه

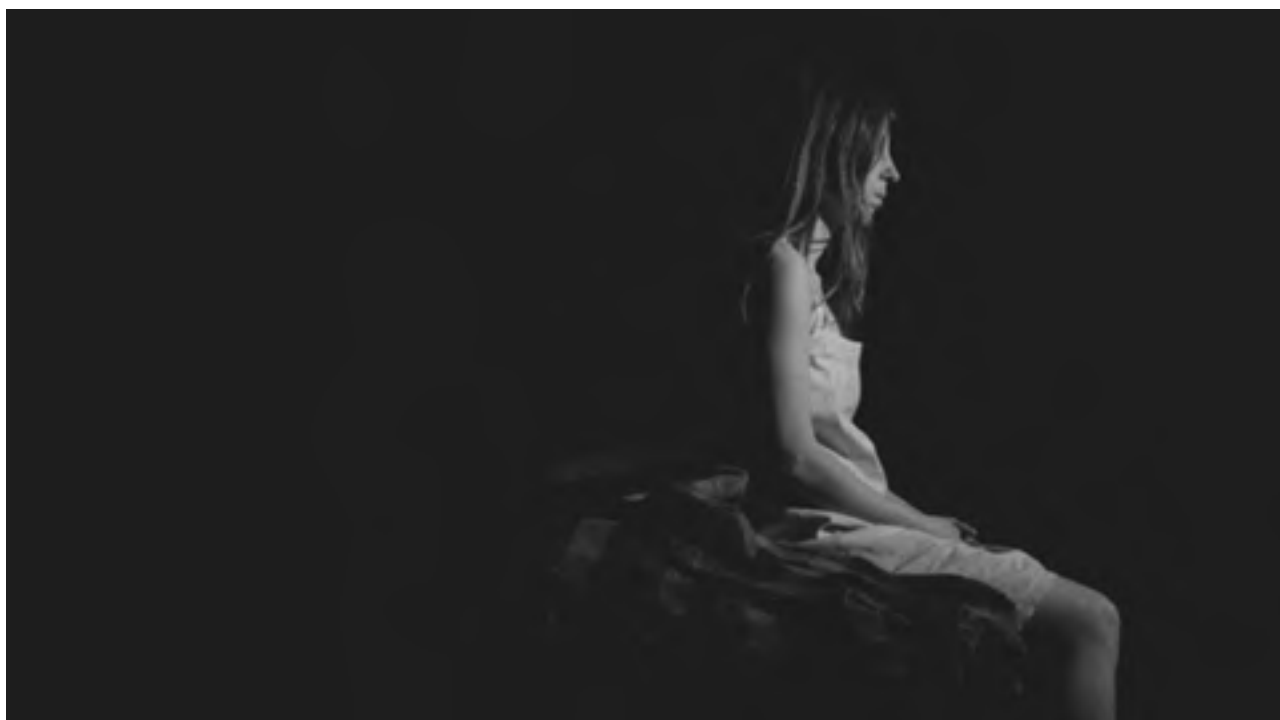
پیش درآمد گرفته تا امواج احساسات ، لبریز شدن ، دست شستن از همه چیز ، روزنه‌های [تنفس] و همچنین تا امیال واقعی. در چنین جهشی ، «بی‌قرار» پرشور (گاس ون سنت) ، «کازموپولیس» روبه‌زوال (کراننبرگ) یا «اسب جنگی» (اسپیلبرگ) و «ورزش دختران» سرزنده (مازوی) ، در عین تفاوت‌های‌شان ، حصارهای تسلط بر کار را به حال خود رها می‌کنند تا بهتر بتوانند اوج بگیرند. آتش آنها فراسوی خاموشی با این فریاد هم‌آواست: هوای تازه!

۵ - جدیتِ پدرانہ

نوشته‌ی: ژان سباستین شوون

ترجمه‌ی: مسعود منصوری

روحیه‌ی جدیت + بدبینی ، این است معجون مردافکنی که برخی سینماگران (میشائیل هانکه ، بلا تار ، کریستوفر نولان ، نوری بیلگه جیلان) به کار می‌بندند تا نشان‌مان دهند که به جهان می‌اندیشند. خندیدن موقوف ، پرداختن به موضوعی دردناک و قیافه‌ی عالمان به‌خود گرفتن. چنین است حکایت سینماگرانی که با جدیت می‌فلسفند.



اسب تورین ، بلا تار (۲۰۱۱)

به طرزی تناقض‌نما، در «اسب تورین» بلا تار هیچ چیزی برای اندیشیدن وجود ندارد. استعاره‌ی آخرالزمان از همان ابتدا داده شده و فیلم کاری جز تکرار ملال‌آورِ مکررات نمی‌کند. از این جا به بعد، کاری جز رنج کشیدن باقی نمی‌ماند. این چرخه‌ی روزهای مصیبت‌بارِ پشت سرهم پیش از سلطه‌ی مطلقِ شب، در حالت ایده‌آل می‌بایست همچون وردی عمل می‌کرد و ما را به وجه دیگری از هوشیاری رهنمون می‌شد. مگر نه این که یکی از زیبایی‌های هنر، وسعت دادن به حوزه [ی آگاهی] است؟ اما فیلم وقتی می‌خواهد تزِ نهیلیستی‌اش را به ما قالب کند، از هر نوع پیچیدگی تهی می‌شود. سینما به چه کار می‌آید اگر تنها کارش این باشد که «حقیقت‌ها»ی قطعی را با چماق توی سرمان کند، اگر که نماهایش تنها زمین‌های بایری باشند که هیچ چیز در آن نمی‌روید؟

یک مثال نقضِ عالی برای این پُرروزی: «چهار و چهل و چهار دقیقه»ی ابل فرارا. این داستانِ آخرین ساعاتِ جهان در بدینی کم از «اسب تورین» ندارد. اما فرارا انسان‌های درحال رنج بردن و زن و مردی که برای آخرین بار درهم تنیده می‌شوند را نظاره می‌کند و از این آخرِ جهان همچون نا حادثه‌ای فیلم می‌گیرد که در آن روزمرگی به راهش ادامه می‌دهد.

آخرِ جهان می‌بایست امکان به هم عشق ورزیدن ، هم‌آغوشی کردن ، نوشیدن ، خندیدن با رفقا و زندگی کردن با هم را محو می‌کرد. او بدبینی‌اش از روی خرد و خوش‌بینی‌اش از روی قلب است: سینما هم مثل زندگی با اصل لذت است که به حرکت درمی‌آید ، البته اگر سینماگرانی که از جدیتِ پدران‌ه نسب می‌برند آن را همچون شکنجه نپندارند. «پس رنج بکش از این‌رو که من رنج می‌کشم» ، این را بلا تار در عین خشنودی از خود به ما می‌گوید.

این بدبینی با چنین درجه‌ای از رو بودن ، تک‌ساحتی‌ست ، بدون ژرفا و ابهام است. هیچ جایی برای کنایه ، فاصله گرفتن و بُعد نفسانی‌ زمان حال در نظر نمی‌گیرد — گاس ون سنت در فیلم زیبای «بی‌قرار» آن‌را در نظر می‌گیرد ، داستانی که درعین حال جدیتِ خودش را می‌طلبد. «شرم» استیو مک‌کوئین چنان دردخواه و عاری از حداقل فاصله است که به مضحکه تنه می‌زند. روی دیگر سکه این است که کنایه‌ی پلاستیکِ مبتنی بر به‌هم زدن تعادل ، کوبنده‌تر از هر نوع روحیه‌ی جدیت است. کافی‌ست فقط به اولیویرا فکر کنیم یا به ورهوفن یا به «کازموپولیس» کراننبرگ: در این فیلم تباهی چیزها و کاذب بودن تصویرهایی که روی هم مونتاژ می‌شوند رابطه‌ی کنایه‌آمیزی می‌سازد با مهمل‌بافی‌های استادانه و قطع‌نشده‌ی کاراکترها که سینماگر می‌داند



شرم ، استیو مک کوئین (۲۰۱۱)

چیزی بیش از نقاب [برای شخصیت‌ها] نیست. به این ترتیب فیلم بدبینانه است ، اما مملو از انرژی‌ست.

کریستوفر نولان با «شوالیه‌ی تاریکی» اش بلاک‌باستر هالیوودی را وارد عصر ریاضتِ ذهنی می‌کند. مهملات بی‌پایان فلسفی در باب خیر ، شر ، حق و قدرت به جای آن که در کنش تجسم یابد ، لقلقه‌ی زبان شخصیت‌هاست. او به این ایده چسبیده که بلاک‌باسترِ پرذکاوت بلاک‌باستری‌ست که سخن‌فرسایی کند ، حال آن‌که ذکاوت سینماگر پیش از هرچیز در نماهایش رو می‌شود. نولان با جدی ماندن در متن ، کارکردهای اولیه‌ی عناصر میزانشن را از یاد می‌برد و اغلب فیلم را به نما-نمای متقابل‌های دلتنگ‌کننده فرو می‌کاهد.

ترنس مالیک ، که در این مجله از [درخت زندگی] او دفاع کردیم ، همیشه قادر نیست از مغلق‌گویی خلاص شود. با این حال چیزهایی عایدش می‌شود که با شعف نسبت دارد و با ایمانش به زمان حال (باد ، آب ، خورشید ، چهره‌ای بدون سخن). سینمای گشاده‌دست (شاید در ژانری دیگر بتوان سینمای پرنورِ اشتراک را مثال زد) فرسنگ‌ها فاصله دارد با فیلم‌های شکست‌خورده‌ی این سینماگران که از زور جدی بودن خنده‌دار می‌شوند.



درخت زندگی ، ترنس مالیک (۲۰۱۱)

۶ - فیلم‌های بی‌تصویر

نوشته‌ی: استفان دُلُرم

ترجمه‌ی: فرید اسماعیل پور

یک فیلم بی‌تصویر چیست؟ فیلمی بدون خاطره. شگفت‌انگیز است که چگونه بیشتر فیلم‌هایی را که می‌بینیم به سرعت فراموش می‌کنیم. به این دلیل ساده که هیچ تصویری از آن‌ها بر حافظه‌ی ما حک نمی‌شود. صحبت از تصاویر خشن و شوک‌آور نیست، بلکه منظور نورپردازی و مواد تصویری خاص است. از سال گذشته کدام ماده‌ی تصویری را به یاد می‌آوریم؟ سیاه‌وسفید «بینابین» (میهای ماله میر) و «تابو» (روی پوساس)، ماده‌ی خمیری «فاوست» (برونو دلبونل) و دانه‌دانه‌ی «چراغ‌ها را روشن بگذار» (که اسم با مسمایی برای این فیلم است). مرگ هریس ساویدس بسیار غم‌انگیز است. زیرا مسلماً بزرگترین مدیر فیلمبرداری زمان را از دست داده‌ایم. سینمای معمولی بی‌تصویر به چه می‌ماند؟

— ناتورالسم. سالهای زیادی از آن می‌گذرد. از خود می‌پرسیم که چگونه هنوز پابرجاست. همه این خاکستری‌های بدون نورپردازی که تصویر در آن به هیچ‌وجه نباید دیده شود چون واقعی است،

واقعیت اصلی ، واقعیت کاملاً عریان ، و چیزی نیست جز همان که از آن فیلم گرفته می‌شود. کاری‌ست ساده لوحانه ؛ شیادی و بیش از هر چیز تنبلی. قانون پذیرفته شده‌ی واقعیت ، امکان تصور کردن را از بین می‌برد. امروز ، با نوعی جواز ریاکارانه‌ی این زیرمجموعه‌ی ناتورالیسم مواجه‌ایم که می‌توان آن را «سینمای سودمند» نامید. «وظیفه‌ی دولت» پیر شوئلر ، یا «یک زندگی بهتر» سدریک کان ، به چشم تماشاگر — شهروند آنقدر سودمند می‌آیند ، که هر درنگی روی تصویر تنها کاری که می‌کند این است که تفکر عمیقی را که این فیلم‌ها طبق ادعای‌شان در تماشاگر برانگیخته‌اند مختل می‌کند (اما در واقع یک سری کلیشه‌ی جامعه‌شناختی‌اند).

— مونوکروم. رحم کنید! دیگر استفاده از مونوکروم سیاه («دختری با خالکوبی اژدها» ی فینچر) یا آبی (صحنه‌های شب در «شرم» مک کوین) برای خلق ژانر بس است. سالهاست که این تصویر چرکین سبز رنگ «ماتریکس» کارگردان‌های آنگلو ساکسون را آلوده‌ی خود کرده است. کنترل رنگ ، اعلام مرگ نورپردازی است.

— نازک‌آرایی دختران مستقل تو-دل-برو^۱ . دست‌کم از «خودکشی

۱- Indie cute این اصطلاح در اشاره به شخصیت‌های دختران نوجوانی به کار می‌رود که بیشتر در فیلم‌های مستقل آمریکایی دیده می‌شوند. دخترانی که پوشش ، رفتار و دغدغه‌هایی متفاوت از شخصیت‌های Teen movie دارند. بارزترین ویژگی این شخصیت‌ها مستقل بودنشان است.

باکره‌ها» به بعد ، سینمای مستقل علاقه‌ی خاصی به این دختران دارد. «می مری مارسی مارلین» شان دورکین با ظرافت از این پاستل‌های خوش آب‌ورنگ سود می‌جوید. نازک‌آرایی ، همچون خورشیدی که از تبلیغ‌های تلویزیونی عطر سر زده ، با کمال میل در خدمت رنگ و رو دادن به موها و چهره‌های دخترکان تازه بالغ شده‌ای‌ست که حسابی تو-دل-برو شده‌اند. دیگر کافی‌ست!

—فیلم بی‌پول. بسیار شگفت‌انگیز است که تا چه اندازه بی‌کیفیتی تصویر فیلم‌ها به بهانه‌ی بی‌پولی بخشوده می‌شود. فیلم‌های «ژان اسیر» فیلیپ راموس ، «سیبری» یوهانا پریس ، و یا فیلم امسال HPG^۲ از این دسته‌اند. همه‌ی تقصیرها را می‌توان به گردن تکنولوژی دیجیتال انداخت. برخلاف این‌ها ، کانتن دوپپو (در فیلم های «استیک» ، «لاستیک» و «اشتباه» ، فیلم دست‌کم گرفته شده‌ی سال) ، دریافته است که گاه تنها به انتظار آفتاب نشستن برای دستیابی به نور مناسب کافی است.

—عمق میدان کم. آیا ممکن است ماده‌ی تصویری هیچ ارتباطی با فضا و نوری که از آن می‌گذرد ، نداشته باشد؟ تداوم‌های [تصویری] دیالوگ‌محور قاب‌ها را حول «سرهای سخنگو» تنگ می‌کند و روایت

مشقت‌های ملال‌آور «سرهای خاموش» را با دوربین روی دست تعقیب می‌کند. صحنه حول همین موقعیت ساده می‌چرخد. اما فضا کجاست؟

چیزی که کمبودش همه جا احساس می‌شود، قدرت خیال است. آیا نام بردن از خیال در کایه دو سینما، درس‌زمینی که رئالیسم بازنی فرمان می‌راند، عجیب است؟ نه، زیرا رئالیسم فروکاسته شده به یک تقلید و حتی ناآگاه از قراردادی بودنش، دیگر به تنهایی توان دفاع از خود را ندارد. برخلاف فیلم‌های مذکور، فیلم بی‌مانندی چون «دوره‌ی اتمی» النا کلوتز به خاطر تصویر شبانه‌ی موهومش و یا «اگوستین» آلیس وینوکور، برای جلوه‌هایی که مواد رنگی و دقیقش داشت، در حافظه می‌مانند. غافلگیری سال گذشته، «ملانکولیا» بود. این فیلم خالق فضایی بود که مرزهای خیال را گسترش می‌داد. فضایی که می‌توان رویایش را دید. زیباترین فیلم‌ها آنهایی هستند که شب‌ها خواب‌شان را می‌بینیم. چگونه می‌شود خواب فیلم‌های بی‌تصویر را دید؟

۷ - بازیگرانِ قابلِ تعویض

نوشته‌ی: فلورانس مِیار

ترجمه‌ی: سوفیا مسافر

همچنان‌که در بعضی فیلم‌ها نوعی خردگریزی در تدوین یا فیلمبرداری وجود دارد، آیا در بازیگری نیز می‌توان چیزی مشابه، چه در بازیگرگزینی چه بازیگردانی یافت؟ تصور غالب در سینمای مولف، به سود جستن از مزایای بازیگرگزینی منطقی و بازی‌هایی که از نقش بازی کردن فراتر نمی‌رود برتری بیشتری می‌دهد تا منحصر به فرد بودن دلیذر [هر بازیگر] یا تجربه‌های مشترک میان بازیگر و کارگردان. موضوع، متهم کردن بازیگران نیست، فقط قصد داریم بپرسیم که امروزه چه چیزی از آنها خواسته می‌شود. آیا آن‌ها به چرخ‌دنده‌هایی بی‌خاصیت (گرچه همیشه ارزشمند محسوب شده، که این دو منافاتی با هم ندارند) در یک ماشین آب‌بندی شده با برچسب «سینمای مؤلف» تبدیل شده‌اند؟ به عنوان نمونه: استیو مک‌کوین از همکاری با میثائیل فاسبندر چه عایدش می‌شود (به عبارت دیگر: این دو به چه دستاورد مشترکی می‌رسند؟) به جز تجسمِ کاریکاتورگونه‌ی لاغری خیره‌کننده‌ی فاسبندر در «گرسنگی» و چهره‌ی مغموم‌اش در

«شرم»؟ یا در «درایو»، که بازیگرش رایان گازلینگ تحسین شده می‌تواند از پوشیدن آن کاپشن معروف لذت ببرد، امساک در بازی به مرز پرسه‌زنی شبح‌گونه می‌رسد. به همین ترتیب می‌توان اشاره کرد به بازی‌های صامت گروه بازیگران «اسلو، ۳۱ آگوست» (آندرس دانیلسن لی) و «باربارا» (نینا هوس) که با نمایش چهره‌های گرفته در طول دو ساعت به تفسیرگرانی موشکاف تبدیل می‌شوند. اگر این سینما اغلب از فقدان حس طنز، جنون، یا شاعرانگی رنج می‌برد، اگر اهل بازی نیست، نباید تعجب کرد، چراکه در این سینما به مواد اولیه‌ی «بازی» و مقدار تجربی هریک، توجه ناچیزی می‌شود. این را بگذارید کنار بی‌حالتی و یکنواختی شخصیت‌ها (که تضادهای شخصیتی‌شان هرگز نباید به نمایش درآید مگر در قالب کاراکترهایی که گویی سردرگمی برای‌شان ممنوع است) همراه با بازیگرگزینی محتاطانه که حاصلش شده چرخه‌ی مستمری از تکرار همان نام‌های مشابه — و این حس را به تماشاگر می‌دهد که انگار با رفتن از یک سالن سینما به سالن دیگر چهره‌هایی یکسان را دنبال می‌کند. مُد گذرای فیلم‌هایی درباره‌ی یک جمع، که ظرف چند ماه اخیر سینمای فرانسه را درنوردید، چرخه‌ای از تکرارهای تو-در-تو به دست می‌دهد. در «آپولونید»، «بدرودها با ملکه»، «۱۷ دختر»، یا «هنوز هیچ

ندیده‌اید»، ترکیبِ گروهِ آدم‌ها به جای نمایشِ تضادها و بازی‌های جمعی، بیشتر نوعی سیاستِ منتظرِ موقعیتِ ماندنِ بی‌قیدانه را تداعی می‌کند که مثل کاباره در آن هر کسی در عینِ حفظِ ادب و ملاحظه برای بیش از حد له نکردنِ دیگری، می‌آید نقش خودش را ایفا می‌کند و می‌رود.



باربارا، کریستین پتزولد (۲۰۱۲)

انتخاب بازیگر یک جور خطر کردن هم هست ، میل به همکاری با یک بازیگر خاص به رغم همه چیز: این خیلی خوب می تواند زوج بازیگری را که شانتال آگرمِن برای «حماقت خانه ی آلمای» انتخاب کرده توضیح دهد ؛ استانیسلاو مرهر بسیار کم کار و اُرورا ماریون تازه کار ، هر کدام تضادِ لحن یا شیوه ی بیان گری ای که نسبت به دیگری دارد و نمودار منحنی متعادلِ بین شان رسم می کند را حفظ می کنند. این در فیگورهای مجسمه وارِ ماریون یا لحظه های درون نگری زمزمه وارِ مرهر به اوج می رسد ، موضوعی که عمیقاً مورد تأملِ فیلمساز قرار گرفته است. برخلافِ والری دُنزلی که در «دست در دست» کاری جز ستاره ساختن از والری لومرسیه انجام نمی دهد ، نگاهش نمی کند و به فیلم تبدیلش نمی کند.

بهترین فیلم های امسال آن هایی هستند که رابطه ی پررنگ تری به نمایش می گذارند بین میزانشن و بازیگران — و کاراکتر تک افتاده ی شان که کم و بیش استثنائاتی شگفت انگیزند و فرصتی برای پرسش ایجاد می کنند. گذشته از موردِ «هولی موتورز» و زوج کاراکس-لوان (می توان تجربه ی کرانبرگ-پتینسون در «کازموپلیس» را هم در نظر داشت) ، باید جنبه ی غریب و حاشیه ایِ رهایی بخشِ «دوشیزگانِ معذب» (فیلمی که کاراکترِ گرتا گروینگ آن را لبریز کرده)

و «در سرزمینی دیگر» (فیلمی که در آن نبوغ هونگ سانگ-سو موفق می‌شود بر نبوغ ایزابل اوپر بیفزاید)، یا باز هم تصویر گروهی شلوغ در «ما و من» و «پلیس» را بررسی کرد. این نمونه‌ها درواقع آثاری هستند که ایده‌ی همکاری حقیقی و کامل با بازیگران را مطرح می‌کنند، هر بار «توافق‌نامه»ی خاصی خلق می‌کنند، و در زمانِ حال تجربه شده سیر می‌کنند نه فقط این‌که مشغول پیش بردنِ کورکورانه‌ی اهداف‌شان باشند. از «چراغ‌ها را روشن نگه دار» نیز نام می‌برم، با زوج بازیگری که گرفتاری کم و بیش عاشقانه‌شان را می‌شود از شیوه‌ی عمیقاً دیده شدن آن‌ها، نور تابیدن بر آن‌ها و در قاب قرار گرفته شدن‌شان، لمس کرد. عمقِ فیلم، پیش از هر ترفند فیلم‌نامه‌نویسی یا کارگردانی، وابسته به فضایی‌ست که برای بیان در اختیار این دو قرار داده شده است. تور لینه‌ارت به نقش خود قدرت و عمقِ عاطفی می‌بخشد و به لطفِ لبخند ساده‌اش فیلم را به وادی بکر و ناشناخته می‌برد.

۸ - از اعتبار افتادن تدوین

نوشته‌ی: سیریل بگن
ترجمه‌ی: سوفیا مسافر

اغلب از فیلمسازان قدیمی و اهل فن‌های کهنه‌کار می‌شنویم که افسوس می‌خورند بابت فراموش شدنِ علمِ دکوپاژ از سوی نسلی از کارگردانان که تنها آگاهی مبهمی از توالی نماها سر صحنه دارند و شعارشان از سرِ تنبلی و بی‌حوصلگی این است که «همه چیز در مرحله‌ی تدوین درست خواهد شد». در هر حال، چراکه نه؟ «همه چیز در مرحله‌ی تدوین درست خواهد شد» یعنی می‌توان همه چیز را دوباره از نو ساخت، جسارتِ بازنویسی و تغییر دادنِ فیلمنامه را به خود داد، آنچه زمان فیلمبرداری اتفاق افتاده را زیر سؤال برد، تصاویر تازه‌ای به اثر اضافه کرد - خلاصه، خطرِ دست زدن به کاری را به جان خرید که توسط گدار در «تاریخ [های] سینما» در قالب استعاری زیبایی بیان شده است: «فقط دستی که پاک می‌کند می‌تواند بنویسد». اما برعکس، به خوبی می‌توان دید که چگونه کارِ انجام شده در اتاق تدوین در اغلب فیلم‌های مؤلف، به سهل‌انگاری در دکوپاژ، مکانیکی از برش‌ها را اضافه می‌کند که هیچ نوع سرریز

ایده‌ای را برنمی‌تابد؛ این سرریز که به جرم هراس از توالی نماها یا نادیده گرفتن آن از کار افتاده است، امکان داشت فیلمنامه را از ریشه درآورد.

از ژواکیم لافوس گرفته تا بُنوا ژاکو یا اُلیویه آسایاس، ظاهراً تنها کاربرد تدوین این است که به‌زور حذف نماها به نیرومند کردنِ میزانشن‌هایی بپردازد که یادشان رفته رابطه‌ی بین نماها را «جور دیگر»ی طرح کنند. عقیده‌ی امروزی بر این است که برش، لحظه‌ی قطعِ پلان و جهش بلافاصله به پلان بعدی، همیشه باید محسوس‌تر از نقطه‌ی اتصال و پیوندی باشد که پلان‌ها را در جریانی متداوم و پیوسته به حرکت درمی‌آورد. ناتمام ماندنِ حرکات بازیگران یا موقعیت‌ها تبدیل به باور رایج در تدوین شده؛ بیشتر تحت عنوان «تداوم سریع» هالیوودی، که در پی یافتنِ اتصالاتِ نادیدنی‌ست، اما همچنین در سینمای مؤلف که آن را به مدلی منحصر‌بفردِ بیانگری با خُرد کردنِ پلان‌ها بدل کرده است. «کودک در بلندی» اُرسولا مه‌یر را ببینید: شکل دادن به یک سکانس در اینجا اغلب به معنی پشت سر هم قرار دادنِ زنجیره‌ای از تکه‌های مختلفِ رفتارهای بازیگر است، مثلاً در آغاز فیلم که کودکِ قهرمان داستان لوازم اسکی را می‌دزد. شبیح «جیب‌بر» بر سر این فیلم بدشگون است: سکانس موردنظر در

دست یافتن به چیزی جز زیاده‌گویی ناکام است. به دلیل ناآگاهی از چگونگی خلق کردن ریتمی متفاوت با معمول ، به یک طرح کلی یا ساختار موسیقایی نمی‌رسد. در کنار این سیستمِ برش ، تداوم پلان‌ها تنها حاصل یک موتیفِ خاص ، کوه در انتهای صحنه ، است که به چند لحظه‌ی زیبای صعود مجال بروز می‌دهد ، لحظه‌هایی که برای فرا رفتن از کارکردی تزینی تقلا می‌کند.

به همین ترتیب می‌توان پلان-سکانس‌های «به‌جنون رسیده»ی ژواکیم لافوس را برمبنای پرداختِ دقیق‌شان مورد قضاوت قرار داد ، اما چطور می‌شود برای تدوین وظیفه‌ای بیش از ایجاد یک زنجیره‌ی درام‌سازِ ساده قائل نشد ؟ همین که قدم در راهِ فرم‌گرایی گذاشته شد ، پیداست که به جایی نمی‌رسیم: در انتهای فیلم ، وقتی شخصیت اصلی داستان تازه از کشتنِ سه فرزندش فارغ شده ، لافوس بر نمای ساده‌ای از بیرونِ خانه تمرکز می‌کند ، گونه‌ای امضای شخصیِ آزاردهنده که بی‌شک برای ژستِ اخلاقی بی‌تاثیری [قضاوت فیلمساز] در فیلم گنجانده شده است. غافل از اینکه آنچه بی‌اثر شده ، خودِ تدوین است. یک مثال دیگر: در «بدرودها با ملکه» ، توالیِ پلان‌ها سرزدن‌های منظمِ حرکات ناهماهنگ را در خود حفظ کرده است ؛ مثل آن موشی که بواسطه‌ی نمایش از نمای متقابل ، یک‌دفعه از

دستان کاراکترِ لئا سیدو آویزان دیده می‌شود. اما همه‌ی این‌ها از محدوده‌ی وحدتِ زمان و مکان خارج نمی‌شود: یک جور پرهیز از کنار هم گذاشتنِ مواردِ متفاوت ، که در اغلب آثارِ تولید شده در مرحله‌ی اتالوناژ و میکس اتفاق می‌افتد.



کودک در بلندی ، اورسولا مهیر (۲۰۱۲)



بدرودها با ملکه ، بنوا ژاکو (۲۰۱۲)

موردهای مقاوم به [مرض] بی اعتباریِ تدوین ، بسیار جالب توجه‌اند: در دو فیلم ابل فرارا ، هولی موتورز و در ساختار متسلسلِ «هنوز هیچ ندیده‌اید» ، توالیِ پلان‌ها حس می‌شود و این حسِ امیدوارکننده ایجاد می‌شود که سینما هنوز زنده است «به نیروی پلان‌هایی همزمان غیرمنتظره و نابودگر ، با نقشه‌های متعددِ همزمان» (سرژ دنه). میانه‌های Go Go Tales در یک سکانس درخشان ، ترانه‌ی «آن چهره را قبلاً دیده‌ام» از گریس جونز می‌آید و می‌رود ، به صورت صدای داخل و خارج قاب ، هم‌جهت با تغییر مسیرِ تدوین که از سکانس کلوب به تصاویری از پشت صحنه می‌رسد تا وحدت فضا را بر هم بزند.

حذف‌ها به خودیِ خود انسجامی ایجاد نمی‌کنند ، اما موجی موزون از تصاویر ذهنیِ بی‌پایان را شکل می‌بخشند. توالی‌های بین پلان‌ها می‌تواند همزمان به عنوانِ بیانِ یک فانتزی ، شرحِ یک فضا و آغاز یک حرکت درک شود. در اینجا تدوین کارکرد اولیه‌اش به مثابه دريچه‌ی ابدیِ فیلم به‌روی نشو و نمای خودش را باز می‌یابد.

۹ - رادیکال شیک

نوشته‌ی: ونسان مالوزا

ترجمه‌ی: مسعود منصوری

امسال در کن [۲۰۱۲] توانستیم فیلمی را ببینیم که انعکاس گروتسکی بود از یکی از فراموش‌نشده‌ترین صحنه‌های «عمو بونمی»: نمی‌شد شیطانکی که در سکوت (دوبار) به خانه‌ای رها شده در «پس از ظلمت، نور» کارلوس ریگاداس مکزیک سرک می‌کشید را دید و به یاد آن میمون‌نمای نورانی چشم در فیلم آپچاتپونگ ویراستاکول نیفتاد. البته چیزی از جنس آن لرزِ غریب در صحنه‌ی «عمو بونمی» وسط راه از دست رفته بود و در فیلم ریگاداس تنها چیزی که حس می‌شد نیتی بود برای ابراز غرابتِ کمی زمخت. ریگاداس هم مثل ویراستاکول، فیلیپ گراندریو یا گاس ون سنت در سال‌های ۲۰۰۰ رادیکال‌ایته‌ای فرمی و روایی را پایه گذاشت که لبالب بود از ایده‌ی سینمای خالص، اصیل و بدوی. حدومرزِ میان این رادیکال‌ایته و کاریکاتورش — یک «رادیکال شیک» که می‌خواهد با میل مختلطی به شگفتی‌آفرینی و تکلفِ زبانی، اثرش را بگذارد — کجاست؟ گزافه‌گویی «مسأله‌ی انسانی» یا «زندگی خلاف» از نیگلا کلوتس یا جو سرب‌آجین «اسب تورین» بلا تار (که گردهمایی ساده و روستایی همسفره‌ها در آن بدل

می‌شود به تئاترِ تقابل‌های اغراق‌آمیز: غذا خوردن حین غُر زدن‌های زیر لب یا دکلمه کردن داستانی آخرالزمانی) ما را به پاسخ نزدیک می‌کند: وقتی که نیت مؤلف زیادی رو باشد یا بیش‌ازحد واضح اعلام شود، اثر فیلم از درون تهی می‌شود و جایش را می‌دهد به دَم‌ودستگاهِ اغواگری و رضایت‌ازخودِ دفع‌کننده. به‌طریقی دیگر، «استقلالِ» رایا مارتین (با آن تصاویرِ سیاه‌وسفید و ژست‌های تئاتری به‌شیوه‌ی بدوی‌گراییِ ساختگی) یا «وحشی‌ها»ی آلخاندرو فادل، مثل بسیاری از فیلم‌های آرژانتینی که زاده‌ی موج نوی سال‌های ۲۰۰۰ هستند، طوری به‌نظر می‌رسند که انگار در ابراز کشش طبیعیِ جوانانِ سینماتوگرافی برای زیر پا گذاشتن برخی محدودیت‌ها زیاده‌روی شده تا آن‌ها بتوانند راه‌شان را به‌سوی سالن‌های شیکِ سینما کج کنند. چنین است که تک‌افتادگیِ دونده‌های واقعیِ استقامت (لاو دیاز در فیلپین، پدرو کوستا در پرتغال، لیساندرو آلونسو در آرژانتین) بیش از آن‌که موضوعی بین خودشان باشد، مربوط است به حس تعهد پیشگام بودن.

از رادیکال شیک تا رادیکال شوک یک قدم راه است: کارلوس ریگاداس از «ژاپن» به این سو خود را مدلی از این نوع سازش‌ناپذیری نشان داده که حاضر است برای کله‌پا کردنِ تماشاگر به هرچیزی

متوسل شود. در این مدل ، هیاهوی گوشخراشی لابه‌لای بدیهیاتی
 مشخص (بخوانید: همه‌ی بدبختی‌های دنیا) و امر والا (مذهب یا امر
 مقدس) قابل تشخیص است. هم‌وغم فیلم شوک ، پذیرا شدنِ همه‌ی
 آن ناخوشی و لُخمی بدن‌های پلشت‌شده و تحقیرشده‌ای‌ست که
 شخصیت‌ها را در آن جا داده‌اند (صحنه‌های هماغوشی چاق‌ها و پیرها
 در «ژاپن» یا «نبرد در بهشت»). فیلم‌های اُلریش زایدل (اتریشی‌های
 پاوون‌نشین مثل سوسیسی زیر آفتابِ «چله‌ی تابستان» کباب
 می‌شوند ، پنجاه‌واندی ساله‌های «بهشت: عشق» کمبود رابط‌های
 جنسی دارند) دارای طعمی بسیار نزدیک به زمختی و دیوصفتی‌ای
 هستند که قصد دارند رویاروی ایده‌ی تعالی و رحمت بایستند —
 کارت پستالِ زایدل در پاسخ به آسمان‌ها و چشم‌اندازهای عظیمِ
 ریگاداس. اما پشت این فانتزیِ «آرته پوورا»^۱ی ریگاداس یا استدلالِ
 مستندوارِ زایدل (صحنه‌ی پایانی «بهشت: عشق» که یادآور پورنوی
 آماتوری مشمئزکننده است) خلط مبحثی بین زیاده‌روی و رادیکالیت‌ه
 اتفاق افتاده که اغلب میان اشمئزاز و قاپ زدن [تماشاگر] در گردش
 است. برعکس ، وقتی پدر و کوستا از بدن‌های خسته‌ی واندا و اهالیِ
 فونتیناس فیلم می‌گیرد ، یا موقعی که آلساندرو گُمَدین بغل کردنِ دو
 ۱- به معنای هنر فقیر ، جنبش هنری رادیکال در ایتالیای سال‌های ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۲ که قصد ابطال
 ارزش‌های پذیرفته شده توسط بازار کار را داشت.

جوانِ معلول را در «تابستان جیاکومو» نشان می‌دهد، چیزی خود را
ورای نمایشِ این بدن‌های نامتعادل که به‌دست جریان زندگی سپرده
شده‌اند، تحمیل می‌کند.



پس از ظلمت نور، کارلوس ریگاداس (۲۰۱۲)

۱۰ - فانتزی بی‌مزه

نوشته‌ی: ژواکیم لُیاستیه

ترجمه‌ی: سوفیا مسافر

یک حکایتِ «بی‌قیدوبند و خشمگین» («شب بزرگ» بنوآ دلپین و گوستاو کرورن)، یک کمدی اخلاقیِ «دیوانه‌وار» («دوروز در نیویورک» ژولی دلپی)، یک درامِ اگزستانسیالیستیِ «وودویل گونه» («دنبال هورتنس بگردید» پاسکال بونیتزر) یک کمدی احساساتیِ «پر جنب و جوش» («دست در دست» والری دُنزلی). اگر عبارت‌های داخلِ گیومه را توصیفی در نظر بگیریم، گسست بین نیت‌ها و نتایج‌شان را به خوبی نشان می‌دهند. نقطه‌ی مشترکِ این چهار فیلم، همان «فانتزی»ای است که خود را به آن منتسب می‌کنند و اشتیاق‌شان است به پیش چشم داشتنِ مدل‌های آمریکایی: بورلسکِ آنارشیستی-مارکسیستی (از نوع گروچو) برای دلپین و کرورن، «خرده ریزهای وودی آلنی» برای دلپی، «کمدی اسکروبال» با چاشنی سیاست برای بونیتزر و کمدیِ فانتزی-مفهومی «به سبکِ یک روز بی پایان» برای دُنزلی. اما این نمونه‌های بازی با قواعد، به دور از ساختارهای فیلمنامه‌ای پیچیده‌ی الگوهایی که از آن رونوشت کرده‌اند، به سرعت

مجموعه‌ای از عناصر کمدی سبک را سرهم‌بندی می‌کنند بی‌آن‌که برای شکل دادن به ساختار صحنه‌ها وقت صرف کنند. این فیلم‌ها در فقدان جهش واقعی، سعی می‌کنند تا جایی که می‌توانند چیزی شبیه ریتم و چالاکی مونتاژ نمونه‌های اصلی را از کار درآورند.

به شکلی متناقض‌نما، این سینمای فانتزی که قرار بود غافلگیری و تناقض به‌بار آورد، کاری جز منحرف شدن از دستورالعمل‌ها انجام نمی‌دهد. چه کسی در نبوغ بریژیت فونتین شک دارد؟ پس خوش باشید که او در «شب بزرگ» نقش بریژیت فونتین را ایفا کرده است.

چه کسی کلود ریش را تحسین نمی‌کند؟ پس خوش باشید که او در «دنبال هورتنس بگردید» کلود ریش-بازی درمی‌آورد، در فیلمی که ژان پییر باکری-بازی‌اش هم انتظارها را برآورده می‌کند. البته این فقدان غافلگیری، در مقابل خودخواهی‌ای که ژولی دلپی به خرج می‌دهد چیزی نیست؛ فیلمسازی که هیچوقت از تحویل گرفتن خانواده‌ی خل‌وچل‌نمایش مضایقه نکرده است! بدون شک، موضوع به تعیین میزان (دوز) مناسب مربوط می‌شود و کم گذاشتن کافی است تا موفقیت‌های دیروز جای فرصت‌های از دست‌رفته‌ی امروز را بگیرند.

وقتی والری دُنزلی و ژِرمی الکاییم در صحنه‌ی پایانی «جنگ اعلان شده» به بازخوانی ترانه‌ی «دیگر نمی‌توانم بگویم دوستت دارم»

هیژلن گوش می دهند ، کمک گرفتن از این ترانه منقلب کننده است
چراکه درباره‌ی وضعیت رابطه‌ی زوجی حرف می زند که همزمان نابود
شده و رو به بهبودی اند. وقتی همین دو نفر ، ترانه‌ای از الی و ژاکنو
(یک بار دیگر ، چه کسی دوست ندارد این ترانه را بشنود؟) را در
فیلم آخرشان می آورند ، با ژستی اغواکننده مواجه ایم.



دو روز در نیویورک ، ژولی دلی (۲۰۱۲)



شب بزرگ ، بنوآ دلپین و گوستاو کرورن (۲۰۱۲)

فانتزی ، این روزها در سینمای فرانسه به موضوع توافق همگانی تبدیل شده است ، جایی که در آن هم می توان فیلمنامه نویسانِ حادثه ایِ سابق را یافت که به سوی فرمول های عاقلانه تر بازگشته اند (بونیتزر) و هم سرگرمی سازانِ پرطرفدار را که مشروعیتِ نقادانه یافته اند (دلپین و کرورن). پانزده سالی می شود که این حیطه هم چنان به رشد و گسترش ادامه داده است. به نظر می رسد که این گونه ی سینمایی ، جدای از تأثیر تلقینی اش بر تلخی فضای پیرامون ، انگار روش های دست یافتن به فرمول جادویی را هم عرضه می کند: فرمولِ «سینمای مؤلف با مخاطبِ انبوه» که به دنبالِ اجراهای تجاریِ فیلم های وودی آلن ، آلمودووار ، یا کوریسماکی ست. وعده ی دیگری که می دهد نیز فریبنده است: گریختن از ناتورالیسم. آیا واقعاً چند دست لباس رنگین ، یک سکانس رقص ، یا بورلسکِ اغراق آمیز برای وارد شدن به دنیای شگفت انگیز خیال کافی است ؟ نمونه های موفق ، از طرف دیگر ، صرفاً با تکرارِ همین فرمول ها بازی می کنند. فیلمِ «گمی درجا می زند» (نوئمی لووسکی) با پذیرشِ پیریِ قهرمان داستان ، در برابر قراردادهای شورش می کند و هم زمان شور و هیجانِ کمتری نسبت به منبع الهامش یعنی «زندگی مرا نمی ترساند» (۱۹۹۹) نشان می دهد. اما نمونه ی قطعاً نامتجانسی مثل «دوشیزگانِ معذب» ویت استیلمن

راه و روش درستِ برآمدن از پسِ کار را نشان‌مان می‌دهد. جوهره‌ی سینمای «فانتزی» واقعی را بدون شک در اینجا می‌بینید: فیلمی که در آن، یک نمایش جمع‌وجور، حال‌وهوای گلاژ را ایجاد می‌کند و مرز میان تأثیراتِ کمیک و موسیقایی مختلف را برمی‌دارد. فیلمی که در آن، فانتزی چیزی نیست جز سلوکی حساب شده و در عین حال گونه‌ای به‌نمایش گذاشتنِ اجتماع است در حال حرکت. «دوشیزگانِ معذب» به دور از لفافه‌های بی‌معنی و به غلط کیچ دانسته شده، جنبه‌ای واقعی از باروک در خود دارد که عناصر اغواگرش بازی‌ای از نقاب‌هایی که هر لحظه در آستانه‌ی افتادن‌اند به راه می‌اندازند. فانتزی امر کردنی نیست بلکه از دل تکانه‌های عدم اطمینان و شکنندگی‌ای که آن‌را احاطه کرده بیرون می‌آید. «دوشیزگانِ معذب» به آنهایی که مدعی فانتزی واقعی و سبکی واقعی هستند، تنها یک توصیه دارد: رقصِ خودتان را ابداع کنید!

| پایان |