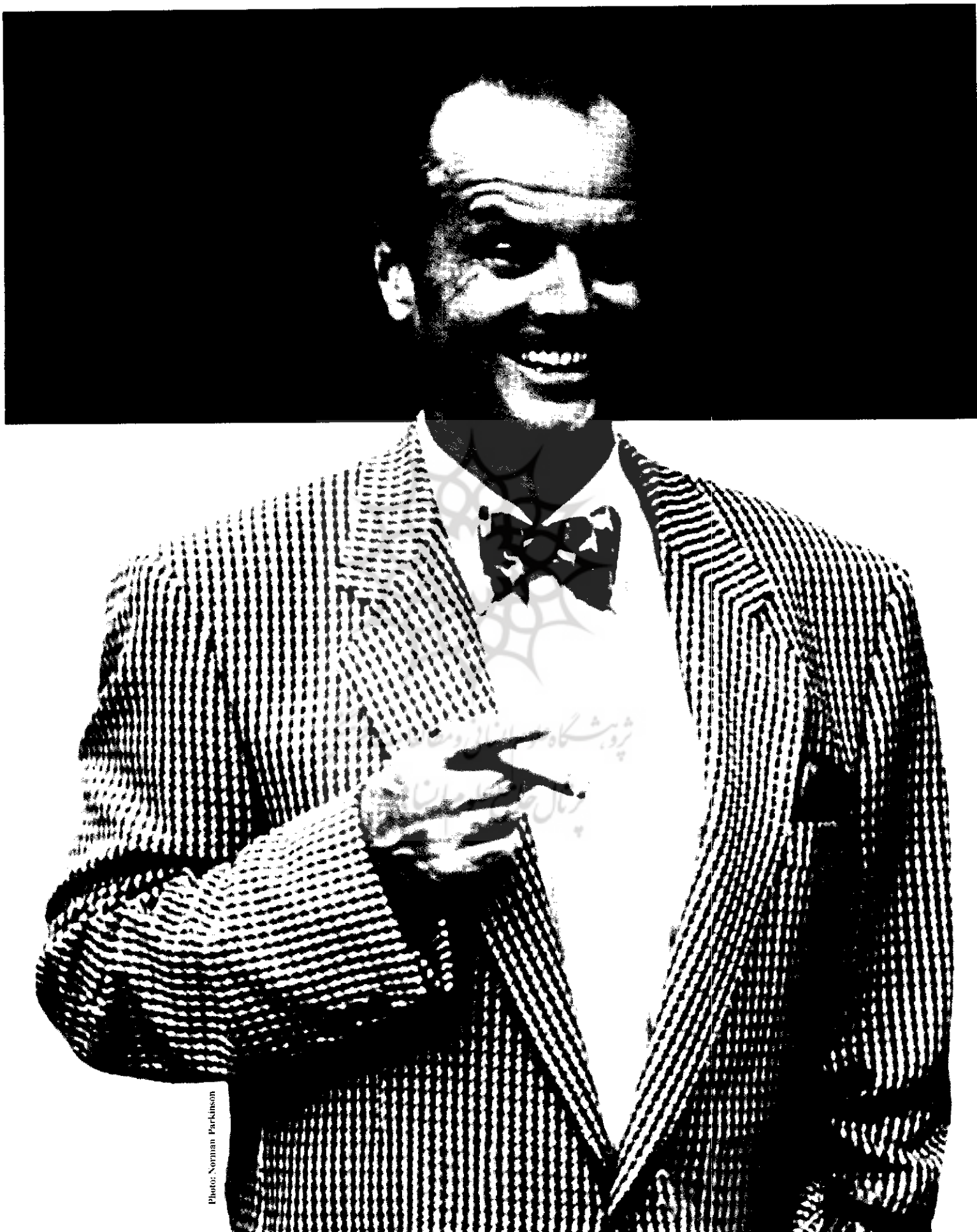
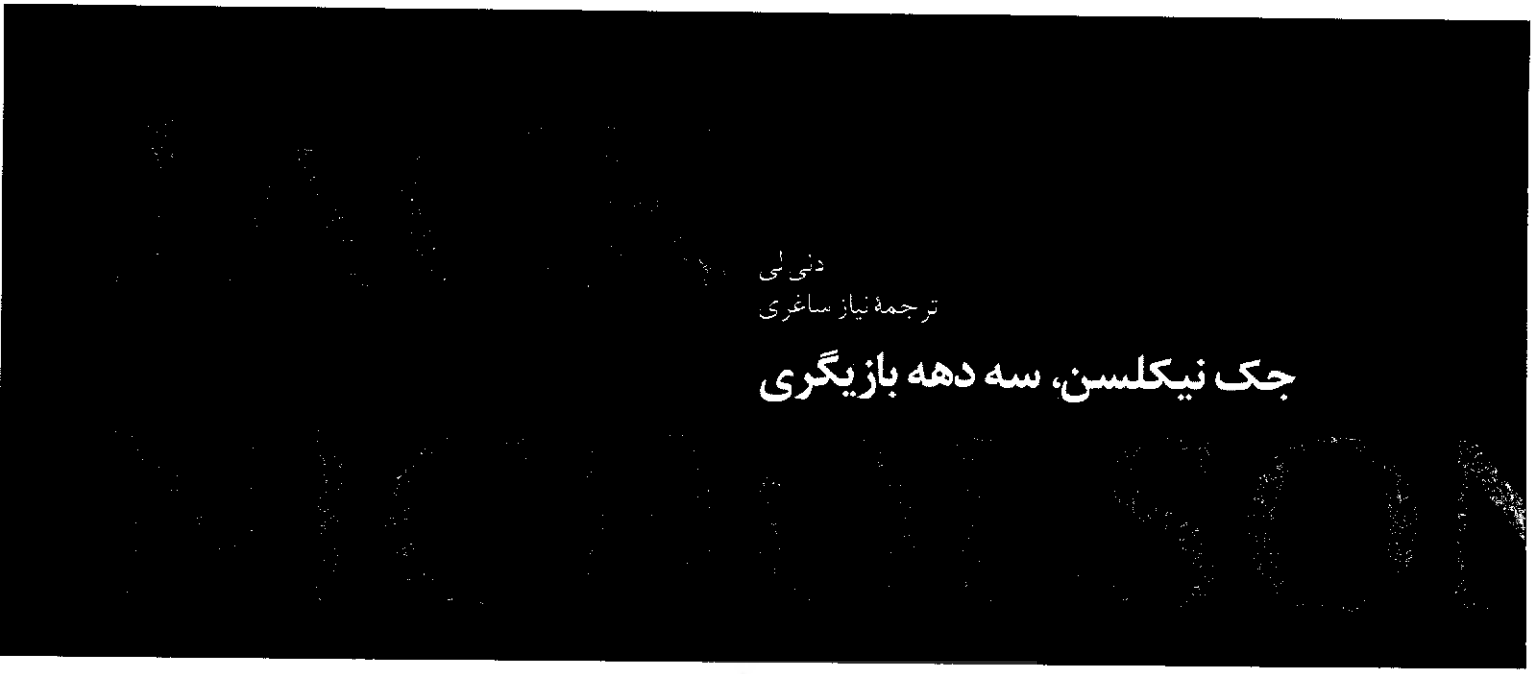


Photo: Norman Parkinson



دنی لی
ترجمهٔ نیاز ساغری

جک نیکلسن، سه دهه بازیگری

در حصارم قرار نده

◁ جایی در اوایل **قول** (۲۰۰۰)، فیلم جنایی غم‌انگیز شان پن، جری بلک کارآگاه بخش جنایی نوادا که جک نیکلسن نقشش را بازی می‌کند، در یک مهمانی که برای بازنشستگی‌اش گرفته‌اند حضور پیدا می‌کند. یکی از آن مهمانی‌های گرم و پرشور. **اما** بنک عصبی و نگران به‌نظر می‌رسد و ناراحتی او درحالی‌که همکارانش - که به‌زودی همکاران سابقش خواهند شد - گرم پایکوبی‌اند، نه‌از پیشگویی پرونده‌ای که به‌زودی به‌سراغش خواهد آمد، بلکه از حقیقت سادهٔ از کار بی‌کار شدن است.

تا اواخر فیلم بی‌راه نرفته‌اید اگر با خودتان فکر کنید شاید دغدغهٔ نیکلسن هم این موضوع است. به‌هر حال دوازده ماه بعد او باز در نقش بازنشستهٔ دیگری (با همان نوع افسردگی) در **دربارهٔ اشمیت** کمدی تند و تیز الکساندر پین ظاهر شد. ولی این فقط محبوب‌ترین ۶۶ سالهٔ سینمای آمریکا نیست که نگران روزی است که برای خداحافظی به جلوی صحنه بخوانندش. تصور آخرین خروج او از پردهٔ سینما برای تماشاگران و فادارش هم سردرگمی بزرگی به‌بار خواهد آورد.

بازنشستگی به‌سراغ دیگر با استعدادها و کم‌مایه‌ها هم می‌آید. ولی نیکلسن لااقل در محدودهٔ ذهنیت جمعی ما چیزی حیاتی‌تر و جاودانه‌تر از این حرف‌هاست. چندبار چشم‌های‌مان را به تاریکی سالن‌های سینما عادت داده‌ایم تا آن نگاه‌های تیز وحشی و آن چشم‌های پرجنب و جوش زیرک را ببینیم؟ چقدر باید به حافظه‌مان فشار بیاوریم تا یادمان بیاید (و یا تجسم کنیم) دورانی را که این شیطان مجسم به سینما پا نگذاشته بود؛ او که مجلل‌ترین زندگی‌ها را در خانهٔ پرت‌افتاده‌اش در «مالهالند درایو» دارد؟

جک شوخ و شنگ: این شاید تعریف‌شده‌ترین پرمونای سینمای امروز باشد. اما خود فیلم‌ها حکایت دیگری دارند. درست است که همیشه می‌توانیم لحظه‌های تنبلی و لختی در کارش پیدا کنیم، اما این نقطه‌ضعف‌ها و لغزش‌ها بخشیده و فراموش می‌شوند. پروندهٔ کاری او متکی‌ست بر مقاومت در برابر تعریف‌های ساده‌ای که چهرهٔ عمومی‌اش را سفت و سخت شکل داده‌اند، و در عوض نوعی پیچیدگی، ابهام و ردّ هر نوع الزام و محدودیت. حالا این شما و تناقضی که جایگاه واقعی نیکلسن را در تاریخ سینما رقم زده: هم‌زمان هم در کوران جریان اصلی سینما حضور داشته و هم خارج از آن. (شاید این که بازیگری با شهرت او ناگهان تصمیم بگیرد نقش رئیس جمهور ایالات متحده را بازی کند، آن‌قدر تعجب‌برانگیز نباشد اما **فقط** از نیکلسن برمی‌آید چنین نقشی را در دنیای دیوانه **مریخ حمله می‌کند!** کمدی علمی تخیلی تیم برتون (۱۹۹۶)، بازی کند.)

اما از کسی که چنان شروعی داشته چه توقعی می‌توان داشت؟ جکی که به‌جای نازپروردگی استودیوها، یک دهه و شاید بیش‌تر در گمنامی تمام از کسانی چون راجر کورمن، پیتر لوره و بوریس کارلوف کار یاد گرفت. در همان دورانی که آن شام جنجالی معروف در نیویورک سال ۱۹۶۸ برگزار شد و دنیس هاپر تندخوی خشمگین، آن‌طور که در حرف و حدیث‌ها آمده، چاقوی استیک را حوالهٔ ریب‌تورن کرد - درنتیجه نقشی که در **ایزی رایدر** (۱۹۶۹) به‌عهدهٔ تورن بود خالی ماند - نیکلسن، تر و تازگی چهره‌اش را پشت‌سر گذاشته بود. در هیأت مردی از سی گذشته، عاصی، شکاک و منعلق به جریان نامتعارف سینمایی از راه رسید و در خودآگاه جامعه جا باز کرد.

و برای از راه‌رسیدن، چه نقشی بهتر از نقش جرج هنسن، وکیل ساده‌نوح جنوبی که در کنار آتش دنیس هاپر و پیتر فاندای موتورسوار، ماری‌جوانا را تجربه می‌کند؟ چند قدم بعدی به‌شکل کم‌وبیش کنایه‌آمیزی مناسب بازیگری که سابقهٔ مصرف مواد مخدرش نیمه‌افسانه‌ای بود طراحی شد. اما بازی نیکلسن

در کنار این وجه کنایی مواد مخدری عملاً جذاب و گیرا بود و توانست نوعی از سبکسری را باب کند که با وجود حساسیت فرهنگی ابراز کردنش شهامت می‌خواست. اما این‌ها هیچ‌کدام نتوانستند به اندازهٔ **پنج قطعهٔ آسان** (۱۹۷۰) فیلم شخصیت‌شناسانه و بی‌اداطوار باب رافلسن بهترین بازی را از نیکلسن بیرون بکشد. این بار نیکلسن در نقش بابی دوپا ظاهر شد، کارگر خشمگین و گاو پیشانی سفید فرزندان نوازنده‌ای از طبقه‌ای حاشیه‌نشین محکم و پرشتاب مثل توپ بولینگی که در روایت رافلسن به همه طرف پرتاب می‌شود. کافی است ببینید چطور از انم‌شنگه‌ای به انم‌شنگه‌ای دیگر سر می‌خورد و آن‌وقت بی‌تابی‌ای را که تقریباً در تمام بازی‌های نیکلسن خودنمایی می‌کند به چشم خواهید دید. انگار همیشه صدایی کنار گوشش نجوا می‌کند که جایی همان نزدیکی‌ها سوروسات بهتری برپا است که او را به آن دعوت نکرده‌اند. درنتیجه قلق کار دست اهلش آمد. در واقع اگر مسیری را که از شخصیت بابی دوپا و از کوره‌درفتن‌هایش شروع شد دنبال کنیم، یک‌راست به کلنل پرخشم و خروش **چند مرد خوب** (۱۹۹۲) یا بدعنقی‌ها و تق‌ولق‌های شخصیت دوسواسی As good as it gets (۱۹۹۷) می‌رسیم. اما قضیهٔ نیکلسن صرفاً خشمگین بودن نبود. خشم آزاد و رهایی که نیکلسن را در **پنج قطعهٔ آسان** وامی‌دارد به پیشخدمتی که حاضر نمی‌شود برایش نان نسوخته بیاورد بگوید: «مرغ‌های وسطش رو بگذار لای پهات»، از آن‌جا که دیگر به کار نمی‌آمد، برای همیشه کنار رفت. او دیگر هیچ‌وقت در فیلمی آن‌طور پریشان و جاه‌طلب ظاهر نشد و شخصیت دوپا هنوز مانند سنگ یادبودی در افسانه‌اش باقی ماند و ما را متوجه تحولش کرد. بی‌تفاوتی بخش دیگری از افسانهٔ اوست: استعداد (و جرأت) این‌که نه‌تنها در نقش‌های لوسیفری/شیطانی سال‌های اخیر ـ اغلب ادم بدها ـ بلکه در نقش‌های ساده به تمام معنی انسانی هم ظاهر شود. این خصوصیتی است که فیلمسازان امروزی با شرمندگی از آن رو برمی‌گردانند اما در دههٔ ۷۰ وقتی بابی دوپا دوست‌دختر باردارش را در پمپ‌بنزینی به امان خدا رها می‌کند، رفتار جوانمردانه‌ای ندارد. تروفند نیکلسن پیوند این نوع خودخواهی نیش‌دار با افسون گیرا و جذابش بود. ناگهان سینمای آمریکا دههٔ ۷۰ شروع به تمثیل سازی از او کرد: بازیگری که هم می‌توانست منتقدان را اغفال کند و هم تماشاگرانی را که مدت‌ها به دنبال شخصیت مرد نقش اول جدیدی بودند.

و این اغواگری، انتخاب‌های متنوعی به‌دنبال آورد که محرک اصلی شکوفایی نیکلسن شد. و از قضا همیشه همین انتخاب‌ها بوده‌اند که او را از بقیه متمایز کرده‌اند: بازیگری جسور و زیرک که قطعاً از جذابیتش برای پروژه‌هایی که از جهت مالی هم به‌نفعش خواهند بود خبردار است (یک‌بار اعتراف کرد بازی‌اش در Terms of Endearment، ۱۹۸۳ از احتمالی که برای برندهٔ اسکار شدن وجود داشت، بی‌تأثیر نبوده) و از طرف دیگر حساسیت زیادی برای این که همچنان خود را محبوب و جالب نگه دارد به‌خرج می‌دهد.

به‌دنبال **پنج قطعهٔ آسان** نقش‌های دیگری از راه رسیدند: زن‌بارهٔ بی‌عرصه (**معرفت جسم**، ۱۹۷۱)، روشنفکری خودآگاه در (**سلطان ماروین گاردنز**، ۱۹۷۲)، سرباز نیروی دریایی کج‌خلق (The Last Detail، ۱۹۷۳) و ردیفی از شاخه‌به‌شاخه‌پریدن‌های عامدانه که درنهایت مثل تمام راه‌هایی که درپیش گرفت به **محلهٔ چینی‌ها** (۱۹۷۴) ختم شد. اگر در این که نیکلسن نهایت مهارت و توانایی‌اش را برای این فیلم به‌کار برد ذره‌ای شک دارید، کافی است فقط هریک از هم‌نسل‌هایش را در نقش جی. جی. گیتز کنار آگاه تصور کنید: جین هکمن هارت و بورتی یا مثلاً وارن بیتی بی‌حس و حال. فیلم بی‌برو برگرد مال نیکلسن بود: خاطره و وقار از دست‌رفتهٔ شخصیت فیلم که به‌هیچ‌وجه از تصویر ستاره‌اش قابل تفکیک نیست، موهای روغن‌زده مدل اکسون (Exxon)، لبخند گشاده‌ای که (همراه بینی کنجکاوش) از صورتش محو می‌شود.

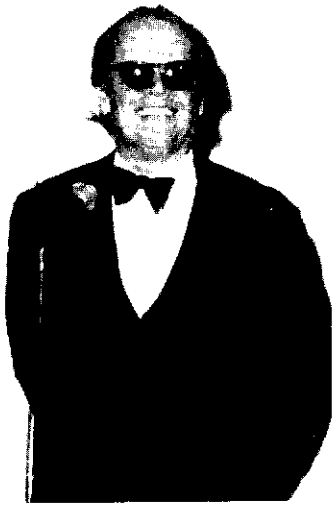
شاید بتوان نقطه‌چین‌ها را وصل کرد و رابطه‌ای بین بخش‌های تاریک فیلمنامهٔ رابرت تاونی و گذشتهٔ نیکلسن پیدا کرد. (به‌خصوص کشف این‌که خواهر بزرگش در واقع مادر خودش است.) اما چنین زیر ذره‌بین بردن‌هایی به شکل نامعادلانه از قدرت شخصیتی که نیکلسن خلق کرد می‌کاهند: شکاک‌بودن سنجیده‌اش و همزمان استعدادش برای ناامیدی، زیرک اما نه آن‌قدرها تیز که بتواند از سر راه مانلری‌ها و اسرار زهرآلودشان کنار بکشد. فیلم به او امکان داد که هم از جذابیتش استفاده کند و هم از خشم و خروشش. با این وجود صحنهٔ پایانی فیلم هنوز به‌یادماندنی‌ترین تصویرش باقی مانده است: خاموش، عاجز، تباه‌شده.

در این مسیر گریززدن‌های بیش‌تر از راه رسیدند: نقشی کوچک در اپرای راک پرزیخت و پاش کن راسل **تامی** (۱۹۷۵) و همکاری با آنتونیونی در **حرفه: خبرنگار** (۱۹۷۵). اما نیکلسن در بازگشت دوباره‌اش به سینمای آمریکا با چند نقشی که کاملاً با اسطورهٔ یاغی‌گری‌اش همخوان بود، رنگ و روی تازه‌ای به‌یادبودش به‌عنوان مرد تک‌رو بخشید.

اولین این نقش‌ها اوج حرفه‌ای‌اش بود: نقش مک مورفی شورشی دیوانه‌خانهٔ **پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته** میلوش فورمن (۱۹۷۵) که توانست مثل **محلهٔ چینی‌ها** به شمایلی از خودش بدل شود. او چنان با شخصیت فیلم عجین شد که تصور هر کس دیگری به‌جای او مضحک است. (شاید باید از جیمز کان ممنون باشیم که پیشنهاد این نقش را رد کرد.) اما از طرف دیگر با بازی این نقش می‌توان **آشیانهٔ فاخته** را نقطهٔ شروع سوق پیدا کردن استعداد نیکلسن به خودمحوری تلقی کرد. چرا که موفقیت او این‌بار بیش از آن‌که بر اوج و فرودهای احساسی بازی‌اش متکی باشد، برتضاد آن‌ها متکی است: پف‌های خستگی زیر چشم‌ها و لختی حرکتش. وقتی هرج‌ومرج به‌راه‌انداختن‌های مک مورفی را در جمع دوستان روانی‌اش می‌بینیم به‌نظرمان با نیکسنی‌ترین وحشتش مواجه شده‌ایم. ولی آن‌جا که از تلقی عام فرهنگی که از خود ساخته فاصله می‌گیرد. بازی‌اش طنز شگفت‌آوری به خود می‌گیرد که هنوز برجاست. شخصیت نیکلسن در تراژیک‌ترین و حساس‌ترین صحنه‌ها آن‌قدر که ما خیال می‌کرده‌ایم (یا امیدوار بوده‌ایم) باهوش نیست. اغلب مک مورفی را شورشی تمام‌عیار، لوبوتومی‌شده و شکست‌خورده شناخته‌ایم. آن‌چه او به‌نمایش می‌گذارد تصویر یک انفلابی شکست‌خورده است: همه‌تنی دل‌شکسته بابی دوپای **پنج قطعهٔ آسان**.

دومین نقش اواسط دههٔ ۷۰ نیکلسن **برکه‌های میسوری** (۱۹۷۶)، روایت شاد و شلوغ آرتورپن از اسب‌دزدهای مرز مونتانا بود. بی‌تردید ستایش‌هایی که نصیب **آشیانهٔ فاخته** شد، با سیل بدگویی‌هایی که بر سر فیلم‌پن فروریخت، سرشکن می‌شد. اما این دو فیلم در کنار هم قرینهٔ کاملی را شکل می‌دهند. مک مورفی و تام لوگان **برکه‌های میسوری** مردنگی برشوری دارند (در مورد دومی حتی بوی خود نیکلسن هم به مشام‌تان می‌خورد) ولی هرکدام در زیر این قلدرمابی‌ها با مسائل عاطفی خودشان درگیرند: هر دو با هر حصاری که بخواهد دست‌وبال‌شان را ببندد دشمنی عمیق و سازش‌ناپذیری دارند. مک مورفی در مقابل پرستار راچد و نگهبان قوی‌هیکل سفیدپوش همراهش شورش می‌کند و لوگان وقتی مجبورش می‌کنند همراه دسته‌ای بمانند و دزدی بزرگی را بدون او انجام می‌دهند، خشم کودکانه‌ای از خود نشان می‌دهد.

تمام این‌ها محتوای اصلی چیزی است که نیکلسن را به شمایلی آمریکایی بدل می‌کند: آمریکا نه به مفهوم مراکز



«وقتی با کارگردانی سروکار دارم که با ایده‌اش موافق نیستم یا چنان‌چیزی اصلاً به‌فکرم نرسیده، تمایل بیش‌تر به دنبال‌کردن کار پیدا می‌کنم. چون به‌عنوان یک بازیگر دوست دارم کنترلی برخودم نداشته باشم. دلم می‌خواهد آن‌ها اختیارم را در دست بگیرند.»

خرید یا وطن‌پرستی دوآتشه‌اش، بلکه در حس رهایی‌ای که برای هر حرکت ایجاد می‌کند. همان چیزی که اساس آزادی آمریکایی است و جایی در پشت آن چشم‌های حیوانی جاگرفته است که دعوت هزارها بزرگراه خالی را می‌توان در آن‌ها دید (در تمام کارهایش از فیلم‌های موتورسواری ان.اس.دی‌زدهٔ دههٔ ۶۰ تا **دربارهٔ اشمیت**) و در جنونی که هنگام به تله‌افتادن در آن برق می‌زند. بار دیگر با به‌پایان‌رسیدن دههٔ ۷۰ تمام جنون فشرده‌شدهٔ یک دهه در فیلم ۱۴۶ دقیقه‌ای **تلألو** (۱۹۸۰) ظاهر شد. درواقع چندان بعید نیست تنها هدف فیلم ترسناک و وهم‌انگیز کوبریک، موشکافی شخصیت نیکلسن در قالب جک تورانس نویسنده باشد که در اورلوک هتل برف و بوران‌زده به آشفتگی روانی کشیده می‌شود.

نیکسن در مستند ویویان کوبریک از پشت صحنهٔ فیلم تعریف می‌کند که یادداشت‌برداری از فیلمنامه را بویژه کارلوف به او یاد داده و این که فیلم‌دیدن همیشه تنها چاره نیست. دیوانگی او که در پشت ظاهر کارتونی‌اش و هماهنگ با ضرب فیلم پیش می‌رود شگفت‌آور است، و به‌این‌ترتیب ستارهٔ فیلم را در مرکز توجه فضای جنون‌زدهٔ کوبریک قرار می‌دهد. درواقع عظمت خود فیلم (تا قبل از این‌که داستان بطلبد) به ستاره‌اش مجال خودنمایی نمی‌دهد و او را بخشی از اسباب و وسایل صحنه می‌کند.

این‌بار بیش از آن‌که نیکلسن دخیل باشد، کوبریک است که در طول تولید فیلم بازیگرش را به عظیم‌تر و پرصدا تر شدن تشویق می‌کند. طی همین کلنجار رفتن‌ها بازیگر ما یکی از اسرارش را فاش می‌کند: این‌که او به‌رغم هوش و ذکاوت و خودشیفتگی انعطاف‌ناپذیرش همیشه به کارگردانی پوست کلفت نیاز دارد که جلوی راحت‌طلبی‌اش را بگیرد. به ویویان کوبریک می‌گوید: «وقتی با کارگردانی سروکار دارم که با ایده‌اش موافق نیستم یا چنان چیزی اصلاً به‌فکرم نرسیده، تمایل بیش‌تری به دنبال‌کردن کار پیدا می‌کنم. چون به‌عنوان یک بازیگر دوست دارم کنترلی برخودم نداشته باشم. دلم می‌خواهد آن‌ها اختیارم را در دست بگیرند.»

بهانه‌ها فرق می‌کردند. در فلسن در **پنج قطعهٔ آسان**، آن‌طور که می‌گفتند از سابقهٔ مصرف ماری‌جوانای نیکلسن بهره برد. در **محلهٔ چینی‌ها** توصیف رابرت ایوان از تهیه‌کننده «از پولانسکی با بازیگرها مثل ناپلئون است» - به‌خودی خود کافی بود. اما اصل قضیه همیشه یکی بود: نیکلسن بهترین بازی‌هایش را نه در نقش‌هایی که در آن‌ها استاد ست، بلکه در نقش‌هایی که چنین نیستند، به‌نمایش می‌گذارد. اما با گذشت زمان کم‌تر از این موارد پیش آمد. نه این‌که او بوی بازی‌های درخشانش را از دست داده باشد، بلکه فقط دیگر نمی‌شد فهمید کی قرار است یکی از آن‌ها را رو کند. حتی وقتی نشانه‌های نبوغش غالب بودند.

در دورهٔ سیاه **پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند** (۱۹۸۲) با فیلم آشفته‌ای مثل **سرخ‌ها** (۱۹۸۱) - هیچ‌وقت ذره‌ای از تماشایی‌بودنش را از دست نداد. اما لحظات شکوهمندش آن‌قدر به‌ندرت پیش می‌آمد که تقریبا نامأنوس به‌نظر می‌رسید: در نقش گرت بریدلاو ستاره‌شناس بدعنق **Terms of Endearment** لحن گزنده‌ای به مجرای محتضرش در فیلم می‌بخشد تا این‌که **شرافت خانوادهٔ پریتزی‌ها** (۱۹۸۵) فیلم مافیایی راحت و روان جان هیوستن پیش‌تر از همهٔ کارهای سال‌های اخیرش از او کار کشید.

نیکسن در نقش چارلی پارتانا عضو قابل اعتماد دارودستهٔ مافیایی خودش را چنان وقف (بزرگان دارودستهٔ مافیایی و عروسش کاتلین ترنر) می‌کند که همیشه به خلافش عادت داشته‌ایم. او در زیر لایهٔ سطحی شخصیت به بهره‌بردن از جذابیت‌های ظاهری‌اش - دهان نیمه‌باز و حالتی که به لب بالایش می‌دهد - چهرهٔ دقیقی از حماقت به نمایش می‌گذارد، بی‌این‌که خدشه‌ای به خشونت ذاتی چارلی با خلافیات نامتعارفش وارد کند.

اواسط دههٔ ۸۰، چنین ظرافت به خرج دادن‌هایی دیگر به مذاق کسی خوش نمی‌آمد. سلیقهٔ فرهنگ عمومی در جهت شیطانی‌تر کردن خصوصیاتی که سال‌های سال چهرهٔ نیکلسن را ساخته بود پیش می‌رفت. (مأجراجویی‌های جنسی، مواد مخدر، بچهٔ شری تمام‌عیار.) بی‌شک نقش «شیطان کوچولوی شهر توران» **جادوگران ایست‌ویک** جرج میلر (۱۹۸۷) به‌خوبی با تمام صفات رذیلانه‌اش جفت‌وجور می‌شد. این‌بار هم بازی نیکلسن، با تمام بلوا به‌راه‌انداختن‌های شیطان‌صفتانه (مقایسه کنید با بازی رابرت دنیرو در نقش لوئیس سیفر **قلب آنجل** در همان سال) بهتر از چیزی است که خود فیلم لیاقتش را داشت. تنها یک مشکل پیش می‌آمد: این‌که آزادی نیکلسن بعد از نقشی به این پررنگ و لعابی، تحت تأثیر شهرتش و کارگردان‌های انعطاف‌پذیری محدود شد، که حضورش لطفی به آثارشان می‌بخشید و مایهٔ مسرت‌شان بود. درواقع این الگو مدت‌ها قبل از **بتمن** تیم برتن طراحی شده بود. اغلب از بازی نیکلسن در این فیلم به‌عنوان آغاز مسیر خودهجوی‌اش یاد می‌کنند، با این حال تماشای بازی‌اش در نقش جوکر بادبه‌غبغب‌انداختهٔ **بتمن** هنوز بی‌رو برگرد لذت‌بخش است.

نیکلسن بار دیگر برای پیداکردن کارگردانی که بتواند به چالش بیندازدش دست‌به‌کار شد و این‌بار نوبت خودش بود: **Two Jakes** (۱۹۹۰) ادامهٔ کم‌وبیش خیال‌پردازانه و تاریخ‌گذشتهٔ جک نیکلسن برای **محلهٔ چینی‌ها** است. با وجود جو بدبینانه‌ای که هنگام نمایش فیلم ایجاد شد، ممکن است فکر کنید اثری فاجعه‌آمیز است اما هر چند نیکلسن در نقش کارگردان فیلم ایرادهای فراوانی در کارش داشت (همان‌طور که قبلاً در **اوگفت: بران** (۱۹۷۰) و **سفر به جنوب** که هشت سال بعد ساخت، ثابت کرده بود.) اما بازی دوباره‌اش در هیأت جی.جی.گیتز به‌راحتی در کنار دیگر بازی‌های درخشانش قرار می‌گیرد. شکم برآمده، چهرهٔ غمگین و پوست آفتاب‌سوختهٔ نیکلسن به‌مراتب بهتر از موقعیت‌های آبکی که فیلمنامه ایجاد می‌کند (عکس قاب‌شدهٔ فی دانوی که روی میز و هر گوشه کنار به‌چشم می‌زند) وضعیت گتیز را به‌عنوان مردی گرفتار و در دام افتاده به تصویر می‌کشد. به‌رغم شوخی‌های پرطول و تفصیل داستان و لحظات نخ‌نمای نیکلسن و مرلین استوء لحن کلی فیلم تلخ و گزنده است. به‌این‌ترتیب نیکلسن در تلاش برای پیداکردن شخصیت‌ها و داستان‌های جفت‌وبست‌داری که سنگینی شهرت روزافزونش را تاب بیاورند، قدم به دههٔ نود گذاشت. انتخاب‌هایش کم‌کم بیش از آن‌که نامتعارف باشند، گیج‌کننده‌اند: از طرفی تصور این‌که کارگردان‌هایی مثل اسپایک جونز یا پی‌تی‌اندرسون چطور با او کنار می‌آیند برای‌مان مشکل است و از طرف دیگر بی‌تفاوتی نیکلسن در برابر چنین تغییر رویهٔ آشکاری در مسیر حرفه‌ای‌اش ما را به تحسین وامی‌دارد. نیکلسن به لطف شیوه‌ای که در پیش گرفت لحظات درخشانی به فیلم‌هایی بخشید که شاید به برکت شخصیت‌سازی‌ای که از او شده ارزشی پیدا کرده بودند. کلنل بی‌قید و نفرت‌انگیز **چند مرد خوب**، ملوین هال داستان‌نویس مردم‌گریز **as good as it gets** و صدقهرمان متشخص **دربارهٔ اشمیت** و در این میان هر بار در فیلمی با فیلمنامهٔ خوب و محکم - مثلاً در **هوفا** که روایتی است از مبارزات اتحادیهٔ کارگری و یا در **قول** - ظهر شده به خاطرمان آورده که هیچ بازیگر معاصر دیگری چنین گیرایی تکان‌دهنده‌ای نداشته است. و حالا در این دنیای فراموشکار باید ستایشش کنیم. تا به‌حال فرصتی به خودش داده نشده که چیزی از شکوه گذشته‌اش بیان کند: صحنه‌ای از مستند ویویان کوبریک را به‌یاد بیاورید که نیکلسن بعد از بازی یکی از سخت‌ترین لحظات **تلألو**، شوخ و سرخوش این طرف و آن طرف می‌رود و پرسه می‌زند. تصویری از خونسردی محض. شاید برای تمام کسانی که عاقبت روزی باید بدون او سر کنند، بهتر باشد برای یک لحظه هم که شده عقب بروند و تصویر جک نیکلسن تک و تنها را در حافظه‌های‌شان ثبت کنند. ◀

سایت اندساوند
مه ۲۰۰۳