راهنمای شبکه ویدئو

ح . گ.

سرنوشت یک انسان (۱۹۵۹)

کارگردان و بازیگر : سرگئی بوندار چوک، محصول شوروی

«سرنوشت یک انسان»، فیلم نمونه ای است از سینمای روسیه و همچنین محصولی برآمده از خط مشی های دولتی در جهت کارکردهای تبلیغاتی. اگرچه، فیلم در دسته بندی شخصیتها، با دو گونه پرسوناژ متعارض روبه روست (یکی آلمانیهای خشن با رفتارهایی ضد انسانی و دیگری، روسهای بردبار و فداکار)، به دلیل دارا بودن موضعی پروپاگاندا، از نزدیک شدن به شخصیتهای منفی، شانه خالی می کند و فیلم، یکسره، تمام انرژی خود را صرف آندره سوکولوف ـ شخصیت اول فیلم ـ و سرگذشت بسیار نخ نما شدهٔ او می کند. به خاطر پرداخت جانبدارانه نسبت به شخصیتها، هر دو دسته از حد تیپ فراتر نرفته اند و زیر پوشش صفاتی چون پست و پلشت برای گروه منفی و یا صبور و انساندوست برای آندره سوکولوف و هموطنان جنگ دیده اش، پنهان می شوند.

فیلم، ناظر بر گسستی ناشی از به وجود آمدن جنگ است. از این حیث، «سرنوشت یک انسان» فیلمی ضد جنگ است که می کوشد، همه چیز را به نفع روسها تمام کند. بیشترین حرف فیلم، متوجه اضمحلال خانواده به عنوان یکی از اصلی ترین دستاوردهای جنگ است. سوکولوف، شخصیتی است پای بند به ارزشهای خانواده که همهٔ خوشبختی خود را در جمع افراد خانواده اش می بیند و ارمغان جنگ برای او جدا افتادن از این کانون است. هم از این خاطر است که در نبود و عدم حضور آنها، زندگی کابوس وارش در میان بازداشتگاه و جبههٔ جنگ آغاز می شود؛ آغازی که به پایان روابط خانوادگی می انجامد و پایانی که سرآغاز جدیدی می شود، بر فصلی دیگر از زندگی او.

اگرچه فیلم از نداشتن فیلمنامه ای محکم با خط و ربط دراماتیک (فیلمنامهٔ «سرنوشت یک انسان» در شکل ظاهری اش با محور قرار دادن سوکولوف و شرح سرگذشت تلخ او به شکلی کلیشه ای، خالی از هرگونه کششی برای ادامهٔ ماجرا از سوی مخاطب است) محروم است، اما بوندار چوک بازیگر/ کارگردان شهیر سینمای روسیه، خود را آشنا به ابزارهای سینمایی نشان می دهد و حتی گاه، مسلط بر آنها. می توان به نمای بسیار دور از سوکولوف در گندمزار، اشاره کرد که حس رهاشدگی او را به خوبی متبادر می کند. همچنین استفادهٔ او از زاویه های نامتعارف و هرازگاه، قاب بندی کج و مورب به خلق اتمسفر کابوس گونهٔ فیلم و مکنونات شخصیت محوری فیلم بسیار کمک می کند.

«سرنوشت یک انسان» می خواهد تصویر یک دوران پر التهاب و بحرانی، نمایشگر یک کشور در حال جنگ و شخصیتهایی درگیر با آن باشد و با وجود این که فیلم وامدار یکی از داستانهای نویسندهٔ بزرگ روسیه ـ میخائیل شولوخوف ـ است، اما کشداری فیلم، سبب خستگی تماشاگر می شود.

یانکو (۱۹۶۴)

نویسنده و کارگردان. سرواندو گونزالس، بازیگر: ریکاردو آنکونا، محصول مکزیک.

فیلم در واقع، از همان نخستین نماهای عنوان بندی و هنگامی که حروف نام «یانکو»، سر از رودخانه بیرون می آورند، آغاز می شود و به این وسیله، سرواندو گونزالس، علاقهٔ خود را به طبیعت نشان داده، بر زیباییهای آن تأکید می کند.

گرایش پسرك به طبیعت و پناه بردن به آن، بخش بزرگی از زندگی او را شامل می شود. این گرایشها، ریشه در خستگی و تنفر او از یک زندگی صنعتی ویرانگر دارد. صداهای گوشخراشی که از چکش و چرخ گاری بلند می شود، نمادهایی بر این زندگی صنعتی هستند که حاصل آن، سرگردانی بشر در فضای کسالت بار چنین اوضاعی است. شاید، گوشهای حساس پسرك نیز اشاره ای بر ضمیر ناخودآگاه کسانی باشد که پیشتر از دیگران، ویرانی طبیعت را در دل چنین جوامعی حس می کنند و البته، تنها با رفتن به سوی طبیعت و یکی شدن با آن، می توانند به آرامشی نسبی دست یابند. وقتی که در فیلم، خوانیتو به رودخانه پناه می برد و در حالی که روی قایق دراز کشیده است، دوربین نود درجه می چرخد و از نقطه نظر او، می بینیم که درختان درون قاب از حالت عمودی به یک حالت افقی درآمده اند. این فصل که یکی از نشانه های بصری زیبای فیلم است، بیانگر ادعای فوق است. شاید پسرك، قبل از هر کس دیگری، دریافته است که بزودی، این طبیعت و درخت که عنصر اساسی آن است، روبه نابودی می رود.

همگامی خوانیتو با طبیعت در فصل دیگری از فیلم نیز به تصویر کشیده است. آن جا که پسرك با آن آلت موسیقی ساختگی خود، قطعه ای می نوازد و پرندگان با پر و بال زدن ـ گویی که برای او دست می زنند ـ از او سپاسگزاری می کنند. در این سکانس، بسیار خوب از باند صدا استفاده شده است.

فیلم در کنار این مسائل به شکل گیری روابط صمیمانهٔ (مرید و مراد) پسرك و پیرمرد می پردازد و البته، موسیقی به عنوان

چشم اندازی در مه

واسطه ای بین آنها عمل می کند. اما فیلمساز با استفاده مبالغه آمیزی که از موسیقی می کند، فیلم را بیشتر به یک کنسرت سینمایی شده، ارائه می دهد. ضعف اساسی فیلم، در نداشتن فیلمنامه ای پرمایه است؛ چراکه این فیلمنامه به هیچ وجه ظرفیت یک فیلم بلند را دارا نیست و کارگردان با مکثهای طولانی در روند حوادث، می کوشد تا بیهوده مدت فیلم را بالا برده، آن را به یک فیلم بلند نزدیک کند و در این امر، ناموفق است.

چشم اندازی در مه (۱۹۸۸)

کارگردان: تئوآنجلوپولوس، بازیگران: تانیالوکو، میکالیس زکه، محصول یونان/ فرانسه/ ایتالیا.

آنجلوپولوس، شیفتهٔ مایه های غم غربت گونه است. او آدمی است که مدام خود را درگیر با گذشته می بیند؛ گذشته ای که در نقش دادن به هویت انسانی او، شخصیتهای فیلمهایش، جامعه کنونی اش و تاریخ فرهنگی کشورش، سهم بسزایی داشته است. این مسأله، او را همواره به سوی کشف مدینهٔ فاضله ای سوق می دهد که در آن هستی بشر، شکلی کاملاً آرمانی دارد. همه چیز برای او در ارتباط با گذشته، حال و آینده معنی می یابد و از این منظر، می کوشد تا به شناختی تاریخی ـ اجتماعی برسد. «چشم اندازی در مه» از طریق نمایش یک گروه بازیگر سیار، نقبی نیز به تاریخ پر فراز و نشیب یونان می زند. اما همه چیز در این مسیر رو به عقب، نشانی از شکست برای یونان دارند.

سفر در «چشم اندازی در مه» و در دیگر آثار آنجلوپولوس، سرآغاز تحولی است که شخصیتها را در چالشی گریزناپذیر با هستی، جامعه و دیگر آدمها قرار می دهد. کشاکش این آدمهای سفرکرده با درون و بیرون خود، هسته اثر را شکل می دهد. پدر در «چشم اندازی در مه»، نمادی از گذشتهٔ خواهر و برادر، مادر، حال و شاید درخت، آینده ای در چشم اندازی مه زده باشد. سفر، نقطه آغاز است؛ عبور از حجم تاریکی و گذار در مرز روشنایی. سفر، کوششی است در بازیافت هویتی که نامعلوم است. حتی مادر نمی داند که واقعاً پدر این بچه ها چه کسی است. بنابراین، به دروغ، به آنها گفته که پدر به آلمان رفته است. پیدا کردن پدر برای بچه ها، کشف هویتی است که به آنها می گوید، به چه کسی تعلق دارند.

آدمها در «چشم اندازی در مه» پریشان حال و سرگردان اند. همه چیز و همه کس در لایه ای از انفعال پوشانیده شده. انگار، شکست و سترونی با این آدمها، عجین شده است؛ از بازیگران شکست خورده ای گرفته که جایی برای اجرای نمایش خود که بازتابی از یک دورهٔ تاریخی یونان است، ندارند تا عروسی که نمی خواهد ازدواج کند، تا جوانی که ملحق شدن به ارتش برایش شکست محسوب می شود و دخترکی که ناخواسته، دلباختهٔ جوانی می شود که فرجامی در عشق با او نیست.

دوربین آنجلوپولوس به گونه ای آدمها و رویدادها را در قاب دنبال می کند تا عناصر درون کادر به اوج کنش مورد نظر برسند و آن وقت، دستور قطع می دهد. به همین خاطر، میزانسن در

«چشم اندازی در مه» به عنوان کلیدی برای وارد شدن به درك جهان اثر، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. پلان/ سکانسهایی که او در فیلم می آفریند، سبب پدید آمدن تصاویر خلسه آوری می شود که حوزهٔ میدان دید مخاطب در آنها گسترش می یابد. گستردگی میدان دید و عمق وضوح تصاویر، کاملاً در خدمت بن مایهٔ اثر است: گمگشتگی آدمها در محیط پیرامونی خویش.

ماهواره (۱۹۸۹)

کارگردان: پالیرو روساتی، بازیگران: وینسنت اسپانو، الیور بنی، محصول ایتالیا.

جهان می تواند به اندازهٔ یک دهکده، کوچک شود، وقتی که ما به راحتی از این سوی آن با آن سویش، ارتباط برقرار می کنیم. این امر، البته، نتیجهٔ پیدایش عصری است که ماهواره ها در آن، حرف اول را می زنند. وقتی که جناب مارشال مک لوهان در چندین دهه قبل، نوید یک دهکدهٔ جهانی را می داد، شاید حتی خود نیز چندان به عاقبت حرفهایش، آگاه نبود. حالا به مدد رسانه های ارتباطی، دنی یازده ساله، می تواند به خاطر تحقیقاتش با عاقله مردی در کوهستانهای آلپ به مبادلهٔ اطلاعات بپردازد و هردو نیز از این ارتباط دوسویه محظوظ شوند.

فیلم «ماهواره» (با نام اصلی «فرکانس بالا») در واقع، نشانه ای است بر این که ما به تدریج، در حال گذشتن از دروازهٔ این دهکدهٔ جهانی هستیم. در این فیلم، دنی، پیتر و یک ایستگاه ماهواره‌ای، اعضاء اصلی هستند که با کنش و واکنشهایشان به دهکده، شکل می دهند. فیلم با عنایت به این سه شخصیت، به راحتی، پیش می رود و تماشاگر را به واسطهٔ تعلیقی که در خود دارد، با ماجراها درگیر می کند. پالیرو روسانی، به خوبی از ادارهٔ داستانی که در دست دارد، برمی آید و با حساب شدگی تمام و دخالت در روند حوادث و حرکت شخصیتها، خود را بسیار توانا نشان می دهد. چراکه کارکردن در محدودهٔ چنین فضایی، کار چندان آسانی نیست.

«ماهواره» بسنا را بر دو استفادهٔ متفاوت از دستگاههای ماهواره‌ای می نهد. بنابراین، آدمها را نیز در رویکردشان به این وسایل در دو جایگاه مختلف، معرفی می کند؛ نخست آنهایی که در پی کشف ارتباطات تازه و متعاقباً، افزایش دوستیها هستند. این عده یقیناً، اعضایی بسیار مناسب برای دهکدهٔ جهانی خواهند بود که کوشش آنها نیز همواره بر پایهٔ کوچک تر شدن جهان، استوار است. دستهٔ دیگر، کسانی هستند که در اندیشه های پلشت خود، از ماهواره ها به نفع مقاصد ضد انسانی، سود می جویند و آن را وسیله ای برای ارتزاق نامشروع خود می کنند. این عده، ماهواره ها را به ابزارهایی وحشت آور بدل می کنند که دنیایی ناآسوده را برای بشر به ارمغان می آورند. چراکه دیگر کسی با وجود ماهواره ها، احساس امنیت نمی کند و جهان، شکلی مغشوش به خود می گیرد.

مانوئل (۱۹۹۰)

کارگردان: فرانسوا لابونته

ناسازگاری نوجوانان به عنوان رفتاری نابهنجار در دورهٔ بلوغ که به بزهکاری می انجامد، جانمایهٔ «مانوئل» را تشکیل می دهد. فرانسوا لابونته، از دیدگاه پسرکی نوجوان- مانوئل- نوع زندگی، عدم همزیستی و ناسازگاریهای او با والدین، محیط اجتماعی و حتی آدمهای هم سن و سال خودش را به تصویر می کشد. مانوئل همچون تمام نوجوانان در مرحلهٔ گذر از دورهٔ بلوغ، تنها راه منطقی را در کنار نیامدن با محیط می بیند. این امر در نهایت به اتخاذ یک موضع انزواطلب در نزد او می انجامد. چراکه او همه چیز و همه کس را در تضاد با خواسته های خود می یابد. او با چنین روحیه ای از جانب مانوئل، فقط موفق به برقراری ارتباط با آلوارز که پیرمردی آنارشیست است، می شود.

اما «مانوئل»، که باید متکی بر نگرشی روان شناختی در بیان پاره‌ای از نیازهای عاطفی- اجتماعی یک نوجوان باشد، به دلیل رها کردن شخصیت اول فیلم، به فیلمی جامعه شناسانه بدل می شود که در مرکز آن یک پیرمرد قرار دارد. به همین خاطر، فیلم از نقطه نظر دو راوی می گذرد و پرداختی دو پاره می یابد؛ دو داستان که نقطهٔ مشترك آنها، تمرّد است. فیلم در لایه اول، از پاسخ به این پرسشها عاجز است: چه چیز سبب مخالفتهای مانوئل شده است؟ چرا مانوئل به بزهکاری روی می آورد؟ و اصلاً دنیای ناآرام مانوئل از کجا و چه چیز ناشی می شود؟ عدم موفقیت لابونته در وارد شدن به دنیای مانوئل به روی آوری فیلمساز به پارهٔ دوم فیلم می انجامد که از دید او، خاستگاه عصیان زدگی مانوئل است.

در پارهٔ دوم، پیرمرد سازش ناپذیری وجود دارد که بیشترین دغدغه اش، طرح عدالت اجتماعی و برقراری آن در برابر تمام اقشار جامعه است. از این لحظه به بعد، فیلم در مسیر بیان یک مانیفست اجتماعی- سیاسی از سوی فیلمساز می افتد. بنابراین، عملاً، دنیای ذهنی مانوئل فراموش شده، جامعه به عنوان عنصری که همهٔ کجرویها از آن آغاز شده، از اهمیت فوق العاده ای برخوردار می شود. اما در این که در از بین رفتن معصومیت

مانوئل

نوجوانان، جامعه حرف اول را می زند، لابونته به چندان موفقیتی نایل نمی شود. چراکه بیشتر مرور خاطرات و مبین عقاید شخصی پیرمردی است که اگرچه ساز آنارشیسم می زند، اما خود در مواجهه با قراردادهای اجتماعی (مثلاً، اصول ثابت یک مدرسه) درمی ماند و به قول مانوئل به خیانت روی می آورد.

سفر امید (۱۹۹۰)

کارگردان: کساویر کوللر، بازیگران: نجم الدین چوپان اوغلو، نورسورر، محصول سویس.

طرح داستان «سفر امید» بر یک مستند تاریخی تکیه دارد. طرحی که البته، وامدار یک خبر ده سطری است. البته، تبدیل چنین خبری به یک داستان، امری غیرممکن نیست؛ چراکه می توان با قرار دادن شخصیتها در موقعیتهایی هم راستا با درونمایهٔ اصلی، حتی فیلمی مثلاً، صد و ده دقیقه ای (مدت زمان «سفر امید») را خلق کرد که در برگیرندهٔ تمام نقطه نظرهای فیلمساز نسبت به معضل مطرح شدهٔ اوست. «سفر امید» ابداً از عهدهٔ ارتباط با مخاطب برنمی آید؛ چون در مسیری که در آن گام برمی دارد، همواره به جادهٔ خاکی منحرف می شود.

مهاجرت به عنوان دغدغه ای که همیشه با آدمهای جنوب همراه بوده، همواره دستمایه ای مناسب برای فیلمسازان بوده است. جنوبیها به علت ناآگاهی از آنچه که در آن سوی مرزهایشان می گذرد، بهشتی دست نیافتنی از مناطق شمال برای خود درست کرده اند که البته، رهایی از این اندیشه های غلط نیز هیچ گاه، برایشان میسر نمی شود. این رویا، اما با گذر از یک مرحلهٔ ذهنی و بالفعل شدن آن به کابوسی جهنمی بدل می شود. کساویر کوللر در رو در رو کردن آدمهایش با بهشت دلفریبشان، می خواهد تلنگری بر ذهنیتهای ساده لوحانهٔ آنها بزند و آنان را متوجه بیماری‌همه‌گیری کند که ماحصل ذهنهای ناپخته است.

«سفر امید» روایت دیگری است در مذمّت مهاجرت. اگر یکی از اصلی ترین دلایل مهاجرت را فقر و بدبختی بگیریم و سفر حیدرعلی به سویس را در راستای این علّت فرض کنیم، فیلم در تبیین این مسأله نقطه های ابهام زیادی را باقی می گذارد. انگیزهٔ سفر محمدعلی در فیلم، ابداً، جا نمی افتد و با وجود این که قریب به نیم ساعت از فیلم در ترکیه می گذرد، فیلمساز نمی تواند این شک ما (این که محمدعلی به خاطر فقر اقتصادی، مهاجرت کرده است) را به یقین تبدیل کند. میزانسن، رنگ و کلیت اجرای صحنه ها، شاید حتی در جهتی مخالف عمل می کنند. صحنه هایی که در ترکیه می گذرد، از رنگهای گرم و میزانسنی پویا برخوردارند که با دیالوگها و حس درونی آدمها در تعارض است. از طرفی، فیلم در اکثر موارد، همان شعارهای همیشگی را سر می دهد و نوع نگاهش به آدمها، یکسو نگراست. گویی کوللر، معتقد است، این خود ترکها هستند که تیشه به ریشهٔ خود می زنند و نه بیگانگان. ترکها در تمام موارد، شریر و جنایتکار معرفی می شوند و سویسیها، مهربان و مهمان نواز. کوللر در مصاحبه ای گفته است که: «هرگز به خود نمی گوید، جامعه چه

سفر امید

دوست دارد ببیند. » امّا دقیقاً، با انتخاب سه نوع پایان بندی برای فیلمش به نقض غرضی آشکار، دچار آمده است و این که تا چه اندازه به جایزهٔ اسکار بهترین فیلم خارجی، نظر داشته است.

اروپا (۱۹۹۱)

کارگردان: لارس فون تری یر، بازیگران: ژان مارك بار، باربارا سوکووا، ادی کنستانتین، محصول دانمارك.

فون تری یر در «اروپا» قهرمانش را به منطقهٔ ممنوعه ای می فرستد تا دست به جست و جوی سعادتی ابدی برای بشر امروز بزند. او می خواهد از میان آدمهای بی تفاوت و ساکتی که در برابر زندگی رقت آور خود، مهر سکوت را اختیار کرده اند، به دنبال عشق و امید بگردد. لئوپلدمی آید تا در کنار هموطنان مصیبت زده و واخوردهٔ خود، در آبادانی و بازسازی آن کوشیده، زندگی تازه ای را آغاز کند. او می کوشد، آرمانهایش را در اروپا، پایه ریزی کند؛ بی آنکه بداند این بنا از پای بست ویران است.

تنها امید این جوان معصوم در این سرزمین غریب، عمویش ـ کسلر پیر ـ است که زاییدهٔ یک نظام توتالیتر است. او نمونهٔ تمام عیار یک آلمانی اصیل است که می کوشد، همواره به ارزشهای جامعهٔ خود وفادار بماند و تمام همّ و غم خود را در زمینهٔ اجرای قوانین خشکی که سیستم حاکمه برای او ارائه کرده، می گذارد. او به برادرزادهٔ جوانش نظمی آهنین می آموزد تا کسلر جوان را قادر کند در برابر اقدامات محیط اطرافش، واکنشهایی نشان دهد که جامعه از او می خواهد.

کارگردان دانمارکی برای این که فیلمش را نو جلوه دهد، به آن رنگ و لعابی انتزاعی می بخشد تا آن را اثری متفاوت نشان دهد. اما به نظر می رسد که نوع کادربندی و حرکات دوربین، تنها کوششی فرم گرایانه است که کارکرد معنایی خاصی در کلیت اثر ندارد و جایگاهی پیدا نمی کند. زاویه های روبه پایین دوربین و ارتفاع آن که عموماً از خط تراز چشمی بالاتر قرار گرفته است، در خلق تنهایی آدمهایش بسیار مؤثر واقع شده اند.

کسلر جوان، آدمی تنهاست که پا به سرزمینی می گذارد که با آن بیگانه است. او متعلق به نسلی است که جنگ را بیشتر بر پردهٔ سینما دیده اند تا عملاً آن را تجربه کرده باشند. سالها شاهد آن بوده که موطن مادری اش به تدریج، تخریب شده است. جنگ ویرانیهای بسیار بر جای گذاشته و احساسات و عواطفی را که سالها قبل در روابط انسانها حاکم بوده، در بستر ویرانگر خود محو کرده است. او به محض ورودش، از پشت تورهای سیمی به تماشای مردمی می‌نشیند که چون زندانیانی ناامید و سرخورده در یکدیگر می لولند و در برابر صنایع مخربی که خود آفریده اند، اسیر می شوند و تن به حقارتی اهانت آمیز می دهند. فصلی در فیلم وجود دارد که در آن مردم به شکلی بدوی قطاری را بر روی ریلها می کشند؛ گویی که در مراسم تشییع جنازهٔ خود شرکت دارند. اما اوج موسیقی بر روی این صحنه، نشان می دهد که آنها خود از این حرکات مهوّع، سرخوش اند.

مهمترین نکتهٔ فیلم، شکست زمان است. هرچند که حوادث

فیلم در چندین دهه قبل، اتفاق می افتد، اما همهٔ این اتفاقات، بازتاب منطقی جامعهٔ امروز اروپاست. قرار دادن آن سرهنگ آمریکایی در کنار هارتمن آلمانی (که در نهایت، بازنده است) نمادی بر دوگانگی قدرت در اروپای امروز است؛ اروپایی که به تدریج، رو به ویرانی است. جامعه‌ای که دیگر نمی توان به نجات آن امید بست. لئوپلدنیز که آمده بود، منجی این ملت باشد، در برابر خیانتهای همگان به کام مرگ می رود و «همراه رود خود را به دریا می رساند؛ دریایی که آیینهٔ آسمان است». فیلم به پایان می رسد و پرسشی اساسی در ذهن ما باقی می گذارد: آیا به راستی مرگ، تنها راه حل است؟

فیلم «اروپا» را باید خطابه‌ای سیاه و بی پروا، علیه بی تفاوتی انسانها دانست که تبلور دیدگاه انتقادآمیز خالقش را می توان در سیاه و سفید بودن فیلم به وضوح دید. فون تری یر، گاه این پسزمینهٔ سیاه و سفید را با عناصر رنگی تلفیق می کند. شخصیتهای فیلم، موجوداتی خنثی هستند که در واقع به انسانهایی ماشین گونه، بدل شده‌اند. بنابراین، فیلمساز با تصاویری سیاه و سفید، جلوه‌ای واقعی تر به آنها می بخشد و هرچند یکبار که این آدمها از حالت مکانیکی بیرون می آیند و هرجا که روح زندگی در آنها تنیده می شود، شخصیتها رنگ می گیرند. مثلاً، ورود کاترینا به دنیای لئو، پسرکی که به آن پیرمرد آلمانی شلیک می کند و یا هارتمن به هنگام امضای پرسشنامه و ... حتی فیلمساز از اشیاء نیز غافل نمی شود. مثل پرسشنامهٔ زرد در حمام، دستگیرهٔ قرمز رنگ ترمز و یا قطرات خونی که بر روی وان می ریزند.

لاکی لوک (۱۹۹۲)

کارگردان و بازیگر: ترنس هیل، محصول ایتالیا

«لاکی لوک» برای همهٔ کسانی که شیفتهٔ سینمای وسترن هستند، احتمالاً اثری توهین آمیز خواهد بود. چراکه اساس کارش را بر تمسخر قهرمانان اسطوره‌ای دنیای آن عده می گذارد. «لاکی لوک» در قالب وسترن اسپاگتی، هجویه‌ای بر وسترن و تمدن خشن آمریکا در سینماست. بنابراین، نیرویش را از درون فیلم نمی گیرد، بلکه قائم به ارجاعات سنتهای سینمای وسترن است و با آگاهی مخاطب از این سنتهاست که شاید «لاکی لوک» را بتوان اثری مفرح قلمداد کرد.

«لاکی لوک» همان قصهٔ پایدار سینمای وسترن را اصل قرار می دهد: شهری در حاشیهٔ یک بیابان به منطقه‌ای وحشت آور با آدمهایی خشن تبدیل شده (توجه داشته باشیم که این شهر از پیدا شدن یک گل وحشی توسط یک زن و مرد، درست شده و البته، سنجیده ترین موقعیت طنز فیلم نیز به شمار می آید) و از وجود کلانتری عدالت گستر، سریع و چالاک (اینجا حتی تیزتر از سایهٔ خود) محروم است. بنابراین، لوک در قالب یک قهرمان اسطوره‌ای، شهر را از وجود شرارت پاک می کند. اما دیگر وجودش زیاده می نماید؛ اگر قرار باشد عدالت در سطحی همگانی جاری شود، وضعیت اقتصادی را تحت الشعاع قرار می دهد. به این ترتیب، ترنس هیل پایداری اغتشاش و ناعدالتی در جامعه‌ای که خود را اصلاً موظف به ایجاد آن می کند، به سخره می گیرد.

«لاکی لوک» فاقد یک طرح مشخص داستانی است. شاید به زعم فیلمساز، اصلاً لزومی هم به آن نباشد؛ چراکه هدفش تنها شکستن اسطوره های آمریکایی است. به همین دلیل، فیلم، مجموعه‌ای از حوادث اتفاقی است که غالباً خنده‌ای را هم نمی آفرینند.

توهم بزرگ (۱۹۳۷)

کارگردان: ژان رنوار ـ بازیگران: ژابن گابن، اریش فون اشتروهایم

وقتی که ما، در ذهن از فیلمسازانی که شالودهٔ فیلمهایشان را بر روابط انسانی بنا نهاده‌اند، سراغ می گیریم، ژان رنوار را در این میانه، مهمترین فیلمسازی می یابیم که تعلق خاطری وصف ناشدنی به دوستی ها و روابط انسانی داشته است. دغدغهٔ او برای ترسیم انگاره های خود از روابطی مبتنی بر اصول خدشه ناپذیر انسانی که به ورای یک قلمرو جغرافیایی می رسد، به ساخت «توهم بزرگ» منتهی می شود.

«توهم بزرگ» او بزرگترین شاهد بر این مدعاست که: «سینما می تواند یک فرشته باشد.» گرچه ممکن است «توهم بزرگ» را به خاطر نوع نگاه رنوار، زاییدهٔ وهم و تخیلی بر تافته از ذهنیتی آرمان گرا بدانیم، اما خود در مقدمه‌ای که بر فیلمنامهٔ «توهم بزرگ» نوشته است بر بستر واقعی این داستان، تأکید می ورزد و آن را برگرفته از رویدادهای واقعی می داند.

در نگاه نخست، «توهم بزرگ» همچون دیگر فیلمهایی از این دست ـ استفاده از بازداشتگاه به عنوان یک شخصیت محوری فیلم که با محصور کردن آدمها در خود به حرکت و تقلای آنها منجر می شود ـ مؤدّی کلیشه ای از نوع فیلمهای بازداشتگاهی است که البته برای این منظور هم، آدمهایی را با خلق و خوی مشابه شخصیتهای فیلمهای این چنینی در خود دارد: از روزنتال پولدار و متموّل گرفته تا مارشال صبور و دقیق و کارتیه با مزه و بولدیوی خشک و

توهم بزرگ

مبادی آداب. تعارض شخصیتی آنها با یکدیگر، به راحتی می تواند پیش برندهٔ یک درام برگرفته از تبعات جنگ باشد. حتی فیلم نیروی محرکهٔ خودش را از یک جملهٔ نخ نما شده که از زبان بولدیو می شنویم، می گیرد: «زندانی باید به فکر فرار باشد.» اما آنچه اهمیت دارد، خلق فضایی به شدت نامتجانس از آن چیزی است که می تواند از پیرنگ اثر، منتج شود و البته، تصور همگانی نیز بر آن شکل گرفته است. اما «توهم بزرگ» اصول خودش را پی می افکند و یک فیلم کاملاً رنواری باقی می ماند.

فیلم در مهمترین لایهٔ خود، مبین ارتباط دوستانه و صمیمی دوافسر از دو نیروی متخاصم است؛ رویکردی که البته (و تا اندازه ای) غریب و ناباورانه می نماید. هر دو آنها، ارایه دهندهٔ تناقضی تصورنشدنی بین بودن در جایگاه وجودی شان و تمنای درونی شان هستند. این ناهمشوندی شخصیتی آن دو تا آنجایی پیش می رود که تأسف فون رافنشتاین از تیر خوردن بولدیو، در بستر مرگش به گفت و گوی غمگنانه ای تبدیل می شود که آمیزه ای از جوهرهٔ متعالی انسانی و وظیفه به عنوان ارزشی تغییرناپذیر است.

اگرچه، فون رافنشتاین و بولدیو، دو سوی مرزی واقع شده اند که ملیت، آنها را جدا می کند، اما به دلیل برخورداری از روحیه ای اشراف منشانه (حتی با وجود مرتبت نظامی خود، آن را حفظ کرده اند.) پیوندی ناگسسته دارند و می توانند به یک زبان مشترک برسند. اهمیت قضیه نیز در همین است که رنوار، مرزهای جغرافیایی را به عنوان خط فاصل دو آدم نمی پذیرد. چه اگر این طور می بود، این دو افسر، نمی توانستند به ارتباطی دوسویه دست یابند. اما مارشال و بولدیو، در حالی که هموطن هستند، از لحاظ درونی با یکدیگر ارتباط ندارند. حتی مارشال می گوید: «بین من و بولدیو، یک دیوار است.»

تسری جنگ به درون قاب تصویر، تنها در این حد است که موقعیت به وجود آمده را برای شخصیتهای فیلم، ناشی از آن بدانیم. «توهم بزرگ» نه در جست وجوی نمایش جنگ، بل در روشن کردن تلقی آدمها از جنگ و دگردیسی آنها در شرایط جنگ است. ما به این خاطر، با یک فیلم کاملاً شخصیت پردازانه رو به رو هستیم. در واقع، جنگ در لایه های بیرونی اثر جریان دارد و در فیلم، فقط شاهد پیامد آن هستیم. خشونتی که در جنگ می گذرد، در این جا به لطافتی بسط یافته میان آدمها بدل شده است؛ لطافتی که مرز میان زندانی و زندانبان را از میان برمی دارد. وقتی که مارشال، هیجان آدمی را بسته به صدای پاها می داند، به خشونت منبعث از جنگ تنها به اندازهٔ یک صدای خارج از قاب بسنده می شود. «توهم بزرگ» تماماً مؤیّد تعبیر آندره بازن از سینمای ژان رنوار است: «واقع گرایی سینمایی شده» و نه سینمایی که واقع گراست.