فیلمساز از نمای نزدیک

ایستوود از منظر آمریکایی ها

بر سر دوراهی

کنت جونز

اشاره: کلینت ایستوود، بازیگری که از فیلم‌های وسترن اسپاگتی سرجیولئونه فعالیت سینمایی‌اش را آغاز کرد، اکنون در سال‌های پایانی دهه نود، از اعتباری دوچندان - نسبت به همان سال‌های اولیه - برخوردار است. حالا او دیگر فقط بازیگری نمی‌کند، بلکه فیلم هم می‌سازد و در فیلم‌های خودش بازی هم می‌کند. ایستوود جزء آن دسته از فیلمسازانی است که بخت آن را به دست آورده که هم از منظر منتقدان و هم از نظر سینماروهای عام مورد توجه واقع شده است. اکنون او در مرز بازنشستگی است؛ لااقل به لحاظ سنی. اما گویا او نمی‌خواهد فیلمسازی را رها کند. بخش دو فیلم بر فراز آبگر (کلینت ایستوود به عنوان فیلمساز) و خوب، بد، زشت (به عنوان بازیگر) ما را بر آن داشت تا نگاهی به کارنامه چند سال اخیر این فیلمساز بیفکنیم. این مجموعه مقالات به کلینت ایستوود دهه نود می‌پردازد.

"ارزش شما ارزشی است که آخرین فیلم شما دارد" این گفته بی‌رحمانه، که واقعیات خشن هالیوود را نشان می‌دهد، در مورد کلینت ایستوود فیلمساز نیز صدق می‌کند. ایستوود هنرپیشه مورد علاقه تماشاگران است، و اگر اشتباه نکنم، اخیراً او را اولین ستاره آمریکا نامیدند. در مقابل، ایستوود فیلمساز تنها از احترام چند منتقد برجسته برخوردار است. هرگز فراموش نمی‌کنم که پائولین کیل، در نقدی که بر **برد نوشت**، نه تنها فیلم را ضعیف نامید بلکه گفت که این فیلم مایه‌رسوایی سینماست. پائولین کیل، حتی پس از آن که دیگر به طور منظم نقد سینمایی نمی‌نویسد، باز ایستوود فیلمساز را به چیزی نمی‌گیرد و به نظرش او را در این مورد نباید جدی گرفت، هر چند به عنوان بازیگر کارش را بهتر کرده باشد. این نظریات به فیلم **نابخشوده** توجه داشت، فیلمی که ارزش هنری‌اش تقریباً یک صدا در آمریکا مورد ستایش قرار گرفت.

من فکر می‌کنم که نفرت پائولین کیل کم‌تر تولیدات ایستوود را در نظر دارد و بیش‌تر متوجه خصوصیات این فیلمساز است. در حقیقت شخصیت بیرونی ایستوود از تصویر رمز آمیز نماینده نظم و قانون، که او در زمان ریاست جمهوری نیکسون، نقشش را ایفا می‌کرد، لطمه دیده است. در طول سال‌ها، این مسأله بارها پیش کشیده شد: در نظر سینما دوستان **هری کثیف** فیلمی، یا فیلم بزرگی، بود از دان سیگل، که مشکلات پلیس خوب بودن را به گونه‌ای قابل ستایش نشان می‌داد. از نظر دیگر سینماگران، یعنی کسانی که آشنایی اندکی با سینما دارند، یا حتی کسانی که علاقه چندانی به سینما ندارند و از عقاید چپی‌ها دفاع می‌کنند، **هری کثیف** انبوهی حماقت بود که به وسیله کارگردانی فوق‌العاده متقلب فیلم شده بود؛ فیلمی بود فاشیستی و غیر قابل احترام، چه از نظر زیبایی‌شناسی و چه از نظرهای دیگر. من حالا فکر می‌کنم که حامیان این دو نوع طرز تلقی شاید کاملاً اشتباه نمی‌کردند، هر چند که باز دلم مرا به سوی سینما دوستان می‌کشاند. در طول این سال‌ها، بهتر آن بود که آدمی چپی باشد و مثلاً **شاهین مالت** را ستایش کند و با خارج کردن بوگارت از زمینه تاریخی اولیه و جا دادنش در زمینه‌ای دیگر، به قهرمانانند فرهنگ تبدیل شود. اما خوب نبود که آدمی فیلم کلینت ایستوود را جدی بگیرد، هر چند که تماشاگران، این اکثریت خاموش، آن را ستایش می‌کردند. البته بیست‌وپنج سال بعد، به خوبی روشن شده است که در زمان ریاست جمهوری نیکسون، ایستوود و سیگل با ساختن فیلم درباره پلیسی متمرد که عدالت با خونش عجین شده است، با سیاست بازی می‌کردند.

اما می‌توان گفت که **هری کثیف** فیلمی بود پرشور و در حقیقت پیچیده‌تر از آن بود که دشمنانش می‌گفتند، امروز درک پیچیدگی فیلم آسان‌تر است تا درکش در فضای سنگین سیاسی و هیجانی زمان نیکسون. فضایی که از آن چیزی بر جای نمانده است. اما کسی که در آمریکای ۱۹۷۲ زندگی کرده نمی‌تواند فقط با شانه بالا انداختن، به هنگام خارج شدن از سالن سینما، خود را از ثقل سنگین سیاسی **هری کثیف** برهاند.

از جنبه‌های مختلف مسأله ایستوود تشدید شده مسأله جان وین است. بسیاری از آمریکایی‌ها نمی‌توانند فراموش کنند که جان وینی که ناتالی وود را در پایان **جویندگان** (جان فورد- ۱۹۵۵) از زمین بلند می‌کند، طرفدار جدی گلدواتر بوده است و همیشه آمادگی داشته تا سرخ‌ها را ببلعد. این سازنده فیلم مشمئز کننده **کلاه سبزها** (۱۹۶۸)، که آخرین تصویرش خورشید را نشان می‌دهد که در شرق غروب می‌کند، سرمشقی بود برای هزاران جوانی که داوطلبانه به ویتنام رفتند و زندگی خود را نابود کردند. اما ایستوود، که همیشه فاش می‌گفت محافظه کار است و در روزگار ریگان مرتب به کاخ سفید می‌رفت، همیشه مورد

سوءظن قرار می‌گرفت چون پلیسی را نشان می‌داد که می‌توانست موقع خوردن هات داگ با خونسردی ماگنوم ۳۵۷ خود را بکشد و برای کشتن یک جانی، سراسر خیابانی را درسان‌فرانسیکو نابود کند. در این جا تعارض غریبی وجود دارد: چپی‌ها از یک حرکت، در زمینه مبارزات سیاسی که فضای فرهنگ مردم را می‌سازد و به نظرش[1] آن مفهومی سیاسی دارد، مشمئز می‌شوند. در حالی که سینما دوستان این حرکت را در بافت اصلی‌اش جای می‌دهند و آن را در قلمروی فرهنگی بجا می‌دانند (و همان طور که اغلب در آمریکا مشاهد می‌شود این دو طرز تفکر نرمش پذیر نیستند.) این دو موضع‌گیری به هر حال در این مدت تحولاتی یافته و تغییراتی کرده است، اما نه تا آن جا که گناهان قدیمی ایستوود بخشوده شود. اگر کم و بیش فراموش شده که جان وین سرمشق بدی بوده، اشتباهات گذشته ایستوود دایم به رخ کشیده می‌شود. از اینها گذشته اگر ایستوود آمریکایی سرسخت و خاموش را به گونه‌ای قابل ستایش ارائه نمی‌داد بر چسب‌های فاشیست، مرد برتری و ارتجاع به او نمی‌چسبید. به همین دلیل هم افرادی که فرهنگی دارند در ارزش‌های زیبایی شناسانه آثارش به دیده تردید می‌نگرند. چه اهمیتی دارد اگر با **ناخشوده و دنیایی کامل** (۱۹۹۳) شجاعانه به مسأله منشاء خشونت حمله کرده باشد، یا با **برد** (۱۹۸۸) به عدم تعادل فاجعه‌آمیز بین افسانه و واقعیت در هنر آمریکا پرداخته باشد. چیزی که اهمیت دارد این است که با Heart-break ridge (۱۹۸۶) تنها فیلمساز آمریکایی بود که به حمله به لانگرناد توجه کرد و اقتباسی نمایشی از آن ارائه داد. در حقیقت ایستوود در طول سالیان بیش از پیش واقع‌گرا (پراگماتیک) شد و مثل بیش‌تر آمریکایی‌های درخور توجه به آهستگی کوشید تا تصویری در جامعه برای خود بسازد که روحی انزواگر را نشان می‌دهد و می‌خواهد مفهوم جهان را دریابد، همانند هانری دیوید تورو که به دامان طبیعت پناه برد.

من شخصاً سال‌ها از دادن نظر درباره این مرد و فیلم‌هایش ابا کردم. **از میستی را برایم بنواز** خوشم آمد، و از **ولگرد دشت‌های مرتفع**، اما به نظرم می‌آمد و هنوز هم به نظرم می‌آید که فیلم نخست در سایه سیگل ساخته شده باشد و فیلم دوم در سایه لئونه. همچنین به یاد دارم که از **جوزی ولز یاغی** خوشم آمده بود، گرچه آن را یک دست نمی‌دانستم. **برانکو بیلی** (۱۹۸۰)، اما کمی بی‌مزه بی‌نمک بود. **برخورد ناگهانی** که قسمت چهارم **هری کثیف** بود (۱۹۸۲)، مرا پس زد و برای مدتی مرا از تولیدات هالیوودی رویگردان ساخت. از **سوار رنگ پریده** (۱۹۸۵) هم زیاد خوشم نیامد؛ زیادی به بعد افسانه‌ای شخصیت می‌پرداخت. اما نا بهنجاری جذابی که فیلم **طناب محکم** را شکل می‌داد و خود ایستوود کارگردانش بود، از این نظر توجه‌ام را جلب کرد که بازیگر، تصویرش را روی پرده می‌کاوید. در حقیقت، علی‌رغم علاقه‌ای که به ایستوود دارم، به خاطر دوست قدیمی‌ام توم آلن، یکی از تنها منتقدانی که با دیوکر جاه‌طلبی هنری‌اش جدی گرفته بود، باید اعتراف کنم که تا پایان سال‌های دهه ۸۰ و فیلم **برد**، ایستوود در نظرم کارگردانی بود باکارهای نامنظم، و عجیب این جاست که در لحظه‌ای که این خطوط را می‌نویسم فیلم عمیق و کاملاً مستقیم **برد** در تلویزیون نمایش داده می‌شود. برای نخستین بار کیفیتی مجذوب کننده در این فیلم شکوفا می‌شود که خاص ایستوود است، جایی که همه ضعف می‌دیدند، در عمق علامت قدرت بود. دوستداران پروپا قرص آمریکایی‌اش برای مبارزه با مخالفانش او را وارث کلاسیسم یافتند و بازمانده دوران طلایی سینما، زمانی که قصه‌ای محکم و جان مایه‌ای استوار، دو رکن اساسی سینما محسوب می‌شد. این حقیقت دارد، اما فقط تا حدی. نزد ایستوود شکیبایی اغلب به چیزهای دیگری بستگی می‌یابد، آن را اغلب نوعی انطباق منظم دانسته‌اند که گاه با کندی و نیروی جاذبه لاس می‌زند. اما من آن را مفهومی از طول زمانی درست فضاسازی می‌دانم، قدرتی برای کش‌دادن به اندازه احساس در طول فیلم، برای رسیدن به اوج‌هایی در بعضی از سکانس‌ها. مثلاً **نابخشوده**، جایی که جین هاکمن با سرسختی یچارد هریس را ادب می‌کند، این زمانی‌ست که او به رئیس جمهور در روز جشن ملی بی‌احترامی کرده است. یا نحوه‌ای که بیل مونی، که نقشش را ایستوود بازی می‌کند بطری را سر می‌کشد و به گارسن توضیح می‌دهد که کشتن یک نفر چه تأثیری در آدمی می‌گذارد و در همان وقت در پس‌زمینه، سوارکاری را می‌بینیم که نزدیک می‌شود، شبحش در آسمان نقره‌ای برجسته است. در **دنیایی کامل** مدتی که

کوین کاستنر پدر بد را شکنجه می‌کند، در **برد** عملاً تمام سکانس‌ها و به خصوص بخش طولانی فرستادن تلگرام، در حالی که دختر چارلی پارکر در قاره‌ای دیگر در حال مرگ است، در **پل‌های مدیسون کانتی** سکانس‌های طولانی اطراف پل‌ها، یا اوج دردناک فیلم در زیر باران شدید، در تمام این قسمت‌ها، ایستوود با پیوند شیوه‌ای مشاهده‌ای و احساسی خاص، از آغاز فیلم، لحنی را بر می‌گزیند و آن را با دقت و ایجاز به پیش می‌برد، به نحوی که آن لحن اهمیتی واقعی می‌یابد و عکس‌العمل‌های شخصیت‌ها را عمیقاً تصحیح می‌کند. فیلم **برد** بدین طریق زیبایی شبانه صحنه‌ها و نومیدی زایل نشدنی و غامض را درهم ادغام می‌کند. **نابخشوده** طول روز و اضطراب عصبی نمایان را پیوند می‌زند، **پل‌های مدیسون کانتی** مدت تابستان وتمایلات حفظ شده را یکی می‌کند، **دنیایی کامل** به آرامش ایستا و روستایی و احساس عمیقاً اضطراب‌آور و مشوش کننده، انسانیتی اسرارآمیز می‌بخشد. ایستوود در کامل‌ترین اثرش اعماق حساس فیلم را به گونه‌ای می‌کاود که تماشاگر تصور می‌کند نیرویی تقریباً فیزیکی بر او حاکم شده است. من تصور می‌کنم که به خاطر چنین لحظاتی است که پائولین کیل به خودِ اجازه می‌دهد تا **برد** را غامض پیچیده بنامد. اگر در فیلمش به دنبال مفهوم ابعاد تقریباً کلاسیک باشیم، قضاوت ما معمولاً این خواهد بود که روش زمخت و خشنش از درک زیبایی‌شناسی عاری است. در آن الحان مختلف مشاهده نمی‌شود، پروازهای شاعرانه و غافلگیری‌های ناگهانی وجود ندارد، حتی دلهره هم نیست، فقط حرکات کند بر ملا کننده، که همه در مجموعه‌ای جای می‌گیرند. در این اثر کامل، ایستوود تعارضی واقعی را می‌کاود اما تعارضی ملودراماتیک را خلق نمی‌کند، و به آن وزن و بافت و صراحت می‌بخشد. سیاهی **برد** فقط شیوه‌ای نیست که از فیلم‌های سیاه به وام گرفته شده باشد. چه کسی جز او می‌توانست به فکر ساختن چنین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دنیایی کامل

موضوعی بیفتد و به آن اهمیت تراژدی ملی ببخشد؟

ایستوود هنرمندی است اهل اندیشه و در آمریکا چنین هنرمندانی نادرند. اما وقتی پیدا می‌شوند، و به خصوص وقتی که با ماشین سرگرمی عمومی سروکار دارند، باید با هر گونه مسائل و محدودیت‌هایی پیکار کنند. به این دلیل است که از کسانی که فیلم‌های ایستوود را می‌بینند و در آنها جز دام‌هایی که ادعا می‌کنند در آنها می‌افتند مشاهده نمی‌کنند، حوصله‌ام سر می‌رود. به نظر آنان **برد** گنگ است، به خاطر مشکل مواد مخدر، علی‌رغم موفقیت هنری چارلی پارکر، **پل‌های مدیسون کانتی** تولیدی هالیوودی است؛ یک ملودرام رمانتیک که سازنده‌اش نتوانسته به آن تعالی ببخشد. **دنیایی کامل** بیش از حد ملودراماتیک است - به خصوص صحنه بزرگ فیلم - و دسیسه‌های جنبی بین ایستوود و لورا درن هم به فیلم لطمه زده است. و **نابخشوده** - فیلمی بود که برای سازنده‌اش مقداری احترام و چند اسکار به همراه آورد. سینما دوستان درباره آن می‌گویند که تنها فیلم بزرگی است که تاکنون اسکار گرفته است، البته به جز **چقدر دره‌ام سرسبز بود**، ساخته جان فورد در ۱۹۴۱. آنان این فیلم را فیلمی می‌دانند که گرچه خشونت را صریحاً محکوم می‌کند اما انتقام خونین را به اوج رسانیده است. مشخص است که ایستوود با تماشاگرانش بازی می‌کند؛ در پایان **نابخشوده** مرد بدون نام زنده می‌شود، اما مسیری را که او برای رسیدن به این پایان برگزیده است این زنده ساختن را توجیه نمی‌کند؟ بدون این که خواسته باشم از خروج از شهر شخصیتی یاد کنیم که در مقابل همه می‌گوید چقدر خطرناک است اگر کسی ادعا کند که زنان و کودکان زیادی را کشته است. این درست که **پل‌های مدیسون کانتی** به سبک ملو- رمانتیک تعالی نمی‌بخشد، سبکی که بدون آن، فیلم نمی‌توانست وجود داشته باشد. با این همه فیلم روی این سبک کار می‌کند و آن را به اندیشه‌ای عمیق درباره زمان تبدیل می‌سازد. (آیا کارگردان دیگری وجود دارد که چنین با سادگی احساس گذر زمان را در آدمی ایجاد کند؟) **در دنیایی کامل**، صحنه‌های مبتذل اتوبوس به پای صحنه‌های کاستنز و بچه نیست، اما آیا می‌توان گفت که این صحنه‌ها تمام فیلم را خراب کرده است؟ و آیا این صحنه‌ها برای روشن کردن تحلیل اساسی خشونت لازم نبود؟ **نابخشوده** و **دنیایی کامل** تنها فیلم‌های آمریکایی هستند که به این موضوع پرداخته‌اند و آن، در یکی از بدترین لحظات تاریخی معاصر آمریکا، یعنی در زمان بازتاب محاکمه رادنی کینگ. (**نابخشوده** در زمانی که رای اعلام شد بر پرده رفت) حتی اگر سناریوی **دنیای کامل** از سناریوی **نابخشوده** بیش‌تر هم پرداخت شده باشد باز من فیلم اول را ترجیح می‌دهم: تعادلی که ایستوود بین دوستی و خشونت ایجاد می‌کند نه تنها عجیب است، بلکه عمیقاً درست هم هست. در تلویزیون، اکنون بیست دقیقه آخر فیلم **برد** جریان دارد: فیلم به نظرم همان قدر تاریک و جدی است که در اکران اول دیدم، حدود ده سال پیش. چه کسی جز ایستوود می‌توانست مرگ برد را با چنان سادگی و شکوهی فیلمبرداری کند؟ در آپارتمان گرم و راحت نیکاکونیگسوانر، برد، که تشنگی‌اش را کنار تلویزیون روشن فرو نشانده است، نمی‌تواند جلوی خنده‌اش را در برابر نمایشی که همیشه می‌خواست از آن پیشی جوید، بگیرد، و تنها می‌میرد. زمان دقیقاً حساب شده این سکانس و سکانس‌های دیگر فیلم است که به بارون امکان می‌دهد تا گفته پزشک قانونی را تصحیح کند و بگوید: او سی‌وچهار سال داشت. و این گفته طنینی عمیق و سیاه بیابد و من نمی‌توانم ستایش بزرگ‌تری برای ایستوود هنرمند بیابم.□