ترجمه و تنظیم:
مهدی فروتن ، فریبا ابوالخانی

OUR FAVORITE FILMS

منوی پیشنهادی ما!

هر سال جشنواره سفره رنگینی برای مشتاقان سینما می‌چیند، شامل بیش از ۲۰۰ فیلم. هر ساله با ولع بر سر این سفره می‌نشینیم و نیمه گرسنه از سر آن بلند می‌شویم.

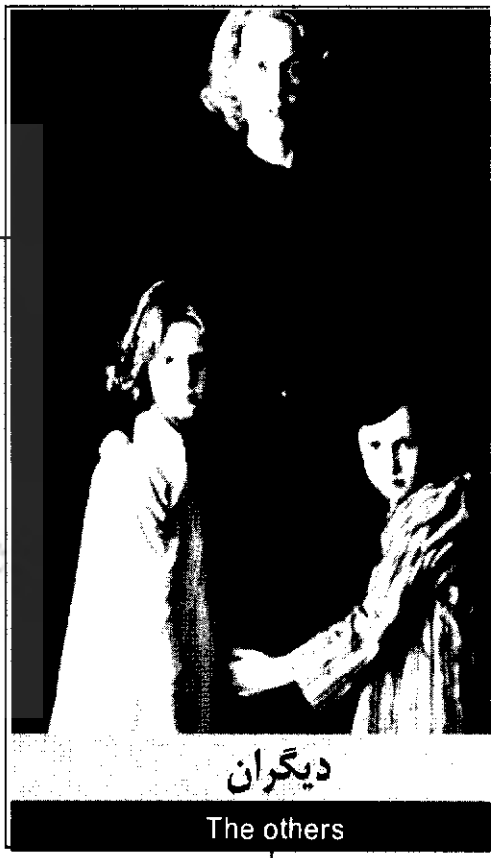
این بار ما یک منوی مخصوص برای شما تجویز می‌کنیم. به شما که دوستدار فیلم‌های خارجی هستید توصیه می‌کنیم از فهرست پیشنهادی نقدسینما استفاده کنید، ۱۰ فیلم از بخش‌های مختلف جشنواره را برای شما انتخاب کرده‌ایم که می‌توانید مطمئن باشید با دیدن آنها، خاطره خوشی را از جشنواره بیستم دریاد خواهید داشت. البته اینکه نسخه‌ها چقدر تمیز باشند، چقدر سانسور شده باشند و چقدر قابل دیدن باشند به ما ربطی ندارد. فهرست پیشنهادی ما در حالت ایده‌آل و اتوپیایی تهیه شده است!

البته فیلم‌های دیگری هم هستند که می‌توانند مورد توجه قرار بگیرند. چند فیلم دیگر از برنامه مرور شابرول، چند فیلم از برنامه مرور کازان (از جمله قول مردانه و یا شرق بهشت) فیلم جنگل تخته سیاه (در برنامه مرور پوانیه) فیلم‌دانی براسکو در بخش جشنواره جشنواره‌ها، فیلم مرثیه عشق از ژان لوک گدار، فیلم روکو و برادرانش در بخش مرور آلن‌دلون و بالاخره یک فیلم مستند درباره زندگی و آثار استنلی کوبریک در بخش نمایش‌های ویژه.

به‌هر حال در هیچ حالتی ۱۰ فیلمی را که ما در این بخش توصیه کرده‌ایم از دست ندهید.

۱۰ فیلم برگزیده
از بخش خارجی جشنواره فجر

کدام یک از شما مرده است؟



دیگران

The others

کارگردان: الخاندرو آمنابار. نویسنده فیلمنامه: الخاندرو آمنابار. موسیقی: الخاندرو آمنابار
بازیگران: نیکول کیدمن (گریس)، فیونولا فلاناگان (خانم برتامیلز)، کریستوفر الکستون (چارلز)، آلاکینامان (آن)، جیمز بتنلی (نیکلاس)، اریک سایکس (آقای ادموند تاتل)/ زمان فیلم: ۱۰۴ دقیقه. مناسب برای سنین بالای ۱۲ سال. محصول: ۲۰۰۱ آمریکا و اسپانیا. جرسی، بلافاصله پس از پایان جنگ جهانی دوم. مادر جوانی به نام «گریس» در یک خانه مجلل دورافتاده زندگی می‌کند. شوهر گریس در عملیاتی مفقود شده و پسر و دخترش نیز به نور حساسیت دارند به همین دلیل نمی‌توانند خانه را ترک کنند. سه خدمتکار از راه می‌رسند و وارد خانه اعیانی گریس می‌شوند. «خانم میلز» به عنوان دایه، «لیدیای» جوان به عنوان کلفت و «آقای تاتل» که مسن است به عنوان باغبان مشغول به کار می‌شوند. روند خواندن انجیل گریس به همراه فرزندانش زمانی متوقف می‌شود که ابتدا آن. و سپس نیکلاس ادعا می‌کنند که افراد دیگری را در هیئت ارواح، داخل خانه می‌بینند. خانواده این «دیگران» متشکل از پدر و مادر، کودکی به نام «ویکتور» و یک بانوی پیر است. گریس از دیدن رخدادهای غیرقابل توجیهی همچون نواختن پیانو توسط یک شبح، به شدت پریشان و دگرگون می‌شود. خانم میلز او را دلداری می‌دهد و قرص‌های میگرن را به او می‌دهد تا مصرف کند.

گریس در هوای مه‌آلود از خانه بیرون می‌آید تا کشیش محل را پیدا کند. اما به ناگاه با شوهرش مواجه می‌شود که ظاهراً از جنگ برگشته است. او به شکلی غیرعادی، بی‌احساس به نظر می‌رسد. یک روز صبح شوهر ناپدید می‌شود. در حالیکه تمام پرده‌های خانه بیرون انداخته شده و بچه‌ها نیز به خطر افتاده‌اند. گریس خدمتکارها را می‌فرستد تا اوضاع را مرتب کنند، اما به ناگاه در اتاقشان عکسی را پیدا می‌کنند که در واقع رویدادی را پس از وقوع تجزیه و تحلیل می‌کند: عکس نشان می‌دهد که هر سه آنها در سال ۱۹۸۱ در اثر شیوع بیماری سل جان باخته‌اند. وقتی شب فرا می‌رسد، بچه‌ها به باغ می‌روند تا پدرشان را پیدا کنند. اما تنها می‌توانند قبر خدمتکاران را بیابند که تا کنون از دیده مخفی بوده است. بچه‌ها به درون خانه می‌گریزند و در یک کمد مخفی می‌شوند. خدمتکاران که در هیئت ارواح رفت و آمد می‌کنند به گریس اطلاع می‌دهند که «دیگران» حالا بچه‌های او را در اختیار خود دارند. گریس به اتاقی که بچه‌ها در آن مخفی شده‌اند وارد می‌شود. مشخص می‌شود که خانواده دیگر، که حالا قابل رویت هستند، ساکنان زنده هستند، در حالیکه گریس و دو فرزندش مرده‌اند! در می‌یابیم که وقتی شوهر گریس در جنگ کشته شده او ابتدا فرزندانش را خفه کرده و سپس خود را به ضرب گلوله کشته است. خانواده، خانه را ترک می‌کنند. و گریس را با کودکانش و خدمتکاران در بوته فراموشی تنها می‌گذارند.

تسلط آقای آمنابار در ایجاد دلهره تأثیرگذار است. او می‌داند چیزهایی که نمی‌بینیم بیش از آن‌چه می‌بینیم ما را می‌ترساند و از ساده‌ترین امکانات و عناصر قدیمی سینما (قطع به نماهای عکس جهت، حرکت‌های سریع دوربین روی ریل، نوای پیوسته ویولنسل‌ها و صدای جیغ مانند ویولن‌ها) استفاده می‌کند تا حس وحشت و دلهره ایجاد کند.

کارگردان در چهل دقیقه اول فیلم شبکه پیچیده‌ای از ابهامات ایجاد می‌کند. آیا کودکان به مادر هیستریک خود کلک می‌زنند؟ آیا خدمتکاران سعی دارند که اختیار امور را از اربابشان پس بگیرند؟ این فضای شبح‌زده جنبه مابعدالطبیعی دارد یا نوعی توهم روانی است؟ آیا هیچ شبحی می‌تواند ترسناکتر از خود گریس باشد، زنی که به نظر می‌رسد خلق و خوی مادرانه‌اش ترکیبی از تعصب شدید مذهبی، روحیه انتقام‌جویانه و استیصال مفرط است؟ خانم کیدمن این ترکیب بی‌ثبات را چندان قاطعانه بروز می‌دهد که به خودی خود هولناک است. در این جا روحیه سرد توام با خویشتن‌داری او (که معمولاً مانع از نمود کامل استعدادهای بازیگریش می‌شود) مبنایی برای پراحساس‌ترین بازی چندلایهٔ او تاکنون می‌شود. او نیز مانند تیلدا سوینتون در «اعماق» شخصیتی ورای قراردادهای داستان می‌آفریند و روحیه‌ای مملو از احساسات ناپایدار و عنان‌گسیخته نشان می‌دهد. تمام این‌ها با کوشش‌های عصبی او برای کنترل شرایط باعث می‌شود که وضعیتش تاسف‌انگیزتر از قبل شود.

ولی «دیگران» نیز مانند «مولن‌روژ» فیلمی جالب اما معیوب است. در ادامه کار، فضای مبهم و اضطراب‌آور بخش اول کمرنگ می‌شود. در حالی که آمنابار تدریجاً رویکرد مینی‌مالیستی و موثر خود را کنار می‌گذارد، داستان شلوغ و آشفته می‌شود و از چارچوب آزاد و رمزآمیز خود به درمی‌آید. ناگهان با ورود شخصیتی دیگر (افشای هویت او حس غافلگیری فیلم را کم می‌کند) خانه به شکل مثبتی شلوغ‌تر به نظر می‌رسد و این پرسش که چه کسی شبح است و چه می‌خواهد، قدری پیچیده می‌شود. به عبارت دیگر، توان تکنیکی کارگردان برتر از افکار و تخیلات اوست و از واسط فیلم به بعد مرز باریکی که مرموز را از مغشوش جدا می‌کند، محو می‌شود. فیلمی که به انبوه موضوعات مابعدالطبیعی می‌پردازد باید قواعد متافیزیک بسیار واضحی داشته باشد؛ زیرا برای مخاطبان شکاک، پذیرفتن داستان شباح وابسته به انسجام داستان است.

آلخاندرو آمنابار کارگردان فیلم دیگران:

من پاسخ‌هایم را از مذهب می‌گیرم

الخاندرو آمنابار با چهره مشتاق، موها و چشمان سیاه مستقیماً به تو خیره می‌شود و بعد مسیر نگاهش را به سوی کاناپه گوشه سالن تغییر می‌دهد. او به رغم هیجان غیرقابل تصور درباره فیلم و سینما، آرامشی آشکار و درونی در رفتار دارد. این نویسنده، کارگردان و آهنگساز جوان و ۲۹ ساله، در سانتیاگو مرکز شیلی به دنیا آمده و در اسپانیا رشد کرده است. او پس از تحصیل در دانشگاه مادرید به فیلمسازی روی آورد و به واسطه فیلم‌های ویدئویی و کوتاهش، برنده جندین جایزه ملی شد. تا اینکه در سال ۱۹۹۶ فیلم «فرشیه» را با بازی آنانورنته روانه پرده سینما کرد. فیلم داستان یک دانشجوی جوان فیلمسازی است که به روی پایان‌نامه دکترای خود فعالیت می‌کند و در این راه به چندین حلقه فیلم برمی‌خورد. یافته‌های جدید قهرمان داستان علاقه او را به سوی فیلم‌های ترسناک و پر تعلیق رهنمون می‌کند.

آمنابار با دومین فیلمش «چشمانت را باز کن» در ۱۹۹۷ دست به تلفیق علم، تخیل، رمانس و تعلیق زد و با سود بردن از بازیگرانی چون ادوارد نورتن و بنه‌لوبه کروز داستان درگیری مردی جوان با عالم وهم و خیال و تلاش برای از سرگذراندن رویدادها و حوادث مختلف را به تصویر کشید. فیلم که در جشنواره ساندنس سال ۱۹۹۸ به نمایش درآمد، هوش از سر نام کروز ربود و این ستاره هالیوودی به همراه همکار تهیه‌کننده‌اش پانولا واگنر، مقدمات تولید نسخه آمریکایی آن را فراهم کرد. «چشمانت را باز کن» در نسخه جدید تبدیل به «آسمان واقعی» به کارگردانی کامرون

کرو و بازی کروز و کروز (نامونه‌لوبه) شد.
جدیدترین اثر سینمایی الخاندرو آمنابار «دیگران» چندی پیش در ایالات متحده، اروپا و سایر نقاط جهان با موفقیت تمام به روی پرده رفت. فیلم مثل سایر آثار سازنده‌اش، آمنابار هم داستان ترس و وحشت یک زن جوان ـ و البته رنگ پریده ـ را روایت می‌کند. گریس (با هنرنمایی نیکول کیدمن) مادری است که در آخرین روزهای جنگ جهانی دوم در عمارتی در جزیره دورافتاده جرسی، انتظار شوهر را می‌کشد. او که چندان امیدی به بازگشت همسرش از جبهه جنگ ندارد، تمام توجه خود را معطوف به دو فرزند خردسالی کرده که به تازگی دچار یک آلرژی کشنده به نور آفتاب شده‌اند. گریس باید همیشه همه پرده‌ها را بسته نگه دارد.
هنگامی که سروکله سه مستخدم جدید برای انجام امور منزل در عمارت زن پیدا می‌شود، او می‌پذیرد و بدین ترتیب سفری وحشتناک به سوی

خودشناسی گریس آغاز می‌شود.
* «دیگران» و «چشمانت را باز کن» از نظر موضوع چه رابطه‌ای با هم دارند؟ باید بگویم که هر دو فیلم از منظر تماتیک و فلسفی بسیار به هم شبیه هستند و پرسش‌های یکسانی را مطرح می‌کنند. امّا از نقطه نظر خارجی، داستان و سبک هر دو فیلم کاملاً متفاوت است. به هنگام نوشتن فیلمنامه «چشمانت...»، فهمیدم که می‌توانم جدای از طرح اولیه، چیزهای دیگری را هم به آن اضافه کنم. به این ترتیب به خلق تعلیق و مطرح کردن پرسش‌های اساسی رسیدم. همیشه از نقطه نظر مخاطب به کار نگاه می‌کنم و سعی دارم دو جنبه را مدنظر داشته باشم.
* دوست داری چه پرسش‌هایی مطرح کنی؟
تلاش می‌کنم همه چیز را تا حد فهم بشری ساده کنم. دوست ندارم در فیلم درس اخلاق بدهم. گرچه همواره جایگاه خودم را به عنوان یک فرد در داستان حفظ می‌کنم. دوست دارم سئوال‌هایی بپرسم که برای خودم اهمیت دارند. امّا مخاطب هم در نوع خود به پرسیدن آنها از خودش علاقه نشان

بدهد. بنابراین در مورد «دیگران» مسأله اصلی مرگ بود و اینکه ایمان و عقیده چگونه به مرگ و مفهوم سرنوشت معنا می‌بخشند. باید بگویم جایگاه من در این فیلم انکار وجود خالق است و همین دیدگاه می‌بایست در مورد شخصیت‌های داستان هم در پایان نکرز می‌سد. «دیگران» به درباره پاسخ گفتن به هر پرسشی، بلکه طرح پرسش از خود است.
* ساختار «چشمانت را باز کن» با ساختار «دیگران» چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد؟
... «دیگران» به کلی فرای ساختار متداولی است و کمتر نمی کنم یکنیک بدی باشد. چرا که می‌خواستم کاری متفاوت انجام دهم. در «چشمانت...» اوضاع واقعاً گیج‌کننده بود. بدم می‌آید یکروز سر صحنه فیلمبرداری، نیکول کروز می‌گفت: حالا فکر می‌کنم که موضوع را فهمیدم! من در حالی بود که نباید نیمی از پروژه تولید شده بود. همانجا بود که به خودم گفتم برای پروژه بعدی هم احتمالاً کاری ساده‌تر انتخاب می‌کنم: با تنها سه هنرپیشه و یک لوکیشن. یک پروژهٔ کاملاً خطی.
* اینجا زاویه دید به تو عمق می‌دهد. بله. زاویه دید فیلم عمدتاً متعلق به یک شخصیت است، گریس. در «چشمانت را باز کن» هر لحظه از فیلم از زاویه دید یک شخصیت روایت می‌شود. این نکته مفهومی عمیق برای من دارد. مشکل می‌توانم بعضی رفتار شخصیت‌هایم را ببینم و برخی دیگر را پنهان کنم. ترجیح می‌دهم از زاویه دید یک نفر داستان را روایت کنم.
* داشتم به مفهوم «غرابت» در فیلم و تعریف تو از رابطه خودت با آنهایی که تو نیستند فکر می‌کردم. چگونه ایمان و مذهب به بنای ساختاری خاص در این رابطه کمک می‌کند؟
من در محیطی کاتولیک رشد کرده و بزرگ شده و پاسخ‌هایم را از مذهب گرفته‌ام. به همین دلیل است که تلاش می‌کنم داستانم را به این وسیله روایت کنم. «دیگران» برای من سفری است از گریس و بچه‌هایش به سوی نور که شکلی از آگاهی است. و البته جنگ ... این گریس است که جنگ را نمی‌پذیرد و درک نمی‌کند. او باید با مشکلات خودش بجنگد. با درگیری واقعیت و باورهایش.
* و همین باورها و عقاید ست که وجود ارواح را منکر می‌شود؟
بله، امّا در واقع. ایمان ـ از جمله ایمان گریس ـ همواره پایه و اساسی برای روح قائل بوده. دردسر من ساختن نقطه مقابل این ماجرا بود. چون گریس زنی مذهبی و معتقد است، نمی‌توانند اشیاء و ارواح فراطبیعی را باور کند و بپذیرد.
* با زمان و مکان چطور کنار آمدی، به ویژه با زمان، پایان جنگ دوم جهانی؟ وقتی شروع به نوشتن فیلمنامه کردم، لازم بود همیشه آغاز و پایان ماجرا را بدانم. بیشتر پایان را، چرا که باید مسیر سفر شخصیت‌ها را می‌شناختم. بعد از این مرحله تازه نوبت به اواسط داستان می‌رسید.
تنظیم مراحل داستان اهمیت فراوانی دارد. چیزی که فیلم را جذاب، صادق یا ریاکارانه می‌کند. انچه رخ می‌دهد مهم نیست، بلکه اصل ماجرا چگونگی وقوع حادثه و تنظیم آنها از سوی توست. خودم خواستم که این فضا را مورد استفاده قرار دهم. همیشه عادت داشتم رمان‌های دهه‌های ۴۰ و ۵۰ را بخوانم. بیشترشان هم دست دوم بودند. می‌خواستم آن احساس را دوباره زنده کنم. باز آن داستان‌ها را، می‌خواستم سبک تعلیقی فیلم‌های دو دهه ۴۰ تا ۵۰ را به سینما بازگردانم. آن حس خاص امروز دیگر در آثار ژانر وحشت

به چشم نمی‌خورد. همچنین بندانگشتم که زندگی برای یک زن تنها در آن شرایط مخاطره‌آمیز. باید سخت‌تر باشد. جنگ هم ـ به عنوان یک ایده ـ بسیار مهم بود؛ حتی وقتی فیلمنامه را به زبان اسپانیایی نوشتم و به تولیشین امریکای جنوبی فکر کردم. نیاز داشتم که شوهر زن به جنگ برود و باز گردد و وقتی قرار شد کل ماجرا در انگلیس اتفاق بیفتد، ایده جنگ دوم جهانی بسیار باامعناتر شد. به خصوص در این جزایری که تنها بخش تحت اشغال آلمان نازی از خاک بریتانیا به شمار می‌رفت. «دیگران» بیش از هر چیز دیگری داستان گناه و گناهکاری است. حسی که به واسطه رابطه خوب آلمان‌ها و انگلیسی‌ها در زمان اشغال آن جزایر، سراسر منطقه را فرا گرفته بود.

* تعریف تو از لذت ترسیدن چیست؟ در مقایسه با فیلم‌های وحشتناک امروزی، چه نکته متفاوتی در فیلم‌هایت وجود دارد؟

به نظرم تفاوت در نگرش تو به مخاطب و تلاش برای ایجاد رابطه با اوست.

خوب یا بد در تلاشم تا دقیقاً مخالف راهی را بروم که بیشتر فیلم‌های وحشتناک امروزی می‌روند. همه چیز بسته به جلوه‌های ویژه است و ارواحی که در گوشه و کنار پرواز می‌کنند. راستش را بخواهید از دیدن این صحنه‌ها ناراحت نمی‌شوم. امّا ترجیح می‌دهم در فضایی واقعی‌تر با عناصر بسیار ساده‌تر به خلق ترس و وحشت بپردازم. درست مثل دوران بچگی خودم که از چیزهای خیلی معمولی می‌ترسیدم. سعی کردم در مرحله نوشتن اثر، نقش کودک را تقلید کنم و مخاطب را هم در آن جایگاه قرار دهم. یا مثلاً، صدا؛ به عقیده من این روزها سطح صدا در بسیاری از میکس‌ها کاملاً باور نکردنی و دیوانه کننده است. بنابراین تلاش کردیم یک فیلم خیلی آرام بسازیم و از سکوت برای خلق تعلیق استفاده کنیم.

* اصلاً چه لذتی در ترس نهفته است؟

برای من که یک احساس فوق‌العاده است. وقتی کاملاً در امانی، ترس نوعی بازی است. بچه که بودم، خیلی راحت می‌ترسیدم. تجربه تماشای فیلم تا اندازه‌ای است که انسان می‌تواند درس‌های زیادی از آن بیاموزد. فیلم از نظر من بهترین وسیله برای بیان نگرانی‌ها، دل‌مشغولی‌ها و یا حتی کج خیالی‌هاست. از سوی دیگر، فیلم کاربردی شبیه ریاضیات دارد. ترساندن مردم کار آسانی است. فقط باید داستان را با یک طرح تلفیق کنی. مثل کمدی نیست که ظاهراً کار مشکلی به نظر می‌رسد.

* در بسیاری از آثار زائر وحشت ـ که فیلم تو هم نمونه خوبی از آنهاست ـ نگرانی‌ها از بیرون خانواده نشأت می‌گیرند که می‌خواهند اعضای خود را درک کنند، محافظت نمایند و یا تحت تأثیر قرار دهند.

بله. خانواده مفهومی بزرگ در اسپانیا دارد. من در خانواده‌ای مستحکم و بسیار خوب رشد کرده. امّا آنچه که من در «دیگران» در پی تبیین آن بودم، نیمه تاریک خانواده بود که البته در برابر عشق قرار ندارد. بلکه سوی تاریک عشق بسیار هم جالب و جذاب است.

* یک نکته هم در فیلم برایم جالب توجه بود. هیچ توضیح مستقیم و یا منطقی برای آنچه رخ می‌دهد، وجود ندارد.

دو نوع توضیح در فیلم دیده می‌شود. یکی توضیح فیزیکی و دیگری معنوی یا عاطفی. صحبتی داشتیم مبنی بر اینکه نیکول کیدمن در پایان فیلم یک نطق طولانی داشته باشد و با همه چیز در فلاش بک نشان داده می‌شود. امّا نهایتاً تصمیم گرفتیم تا این کار را نکنیم، خیلی ساده و تروتمیز و البته با صرفه اقتصادی! بسیاری از پرسش‌ها به پاسخ رسیدند. امّا با وجود برخی مسایل مذهبی نظیر بهشت، جهنم و برزخ، دوست داشتم خیلی از سئوالات را بی‌پاسخ بگذارم. می‌خواستم چیزی هم برای مخاطب بماند تا او از خودش بپرسد.

* تو آهنگ فیلم‌هایت را هم خودت می‌سازی؟

برایم مثل سرگرمی می‌ماند. این کار را از کودکی و با کیبورد آغاز کردم و بعدها برای فیلم‌های کوتاهم، موسیقی ساختم. خیلی از کارگردان‌ها برای رسیدن به نتیجه مطلوب، با آهنگساز اثرشان صحبت می‌کنند. ولی من ترجیح می‌دهم به جای کار با یک آهنگساز، خودم وارد عمل شوم.

* پس موسیقی کی و چگونه وارد داستان تو می‌شود؟

راستش من خودم همیشه در حال آواز خواندنم و مشکل همینجاست. چونکه راه رفتنم در خیابان هم با موسیقی متن همراه است. امّا همین باعث بوجود آمدن ایده‌های بسیاری برای من می‌شود که نوشتن آهنگ را بلد نیستم. در زمینه موسیقی متن فیلم فعالیت اصلی پس از پایان تدوین نهایی آغاز می‌شود. برای «دیگران» ساعت‌های زیادی وقت صرف کردم. چرا که مثل سایر آهنگسازان نمی‌توانم تم اصلی را بنویسم. باید اول به همه چیز گوش کنم و بعد آهنگ را وارد رایانه م کنم. مرحله بعدی تبدیل این آهنگ به موسیقی فیلم است. در این پروژه، روی تکنوازان تمرکز کردم. در خیلی از آثار وحشتناک موسیقی فوق‌العاده است و توسط ارکستر کامل تنظیم شده. امّا خوشبختانه یا متاسفانه مرا نمی‌ترساند. بنابراین تصمیم به استفاده از یک تکنوازی گرفتم که بسیار هم ساده بود.

* تجربه کار کردن با بچه‌ها چطور بود؟

خیلی خوب. ترسیده بودم. چون خودم بچه ندارم و قبلاً هم با آنها کار نکرده بودم. فکر کنم هیچکاک جمله‌ای به این مضمون دارد: هرگز با اسب‌ها و بچه‌ها کار نکنید. یکی از مشکلاتی که ما با بچه‌های امروری داریم این است که مطالعه چندانی ندارند. بنابراین باید به دنبال کسانی بود که مفهوم و ذات شخصیت خود را در داستان درک می‌کنند. و البته روحشان را. بچه‌های فیلم من خیلی باهوش بودند. تلاش کردم تا جایی که ممکن است با آنها کنار بیایم و رابطه‌ای بر پایه احترام متقابل بنا کنم. پس طبیعی بود که بدانند برای چه کاری آمده‌اند. به خاطر نقشی که در داستان داشتند. اصلاً نمی‌توانستیم اجازه دهیم در معرض نور آفتاب قرار بگیرند تا پوستشان سفید بماند. در واقع همیشه در حالت گریم به سر می‌بردند تا رنگ پریده به نظر برسند. واقعاً دلم برایشان می‌سوخت.

بیرون هم که می‌خواستند بروند، درست مثل خون آشام‌های کوچک شب‌ها از خانه خارج می‌شدند. خیلی با هم مهربان بودند و مثل خواهر و برادر رفتار

می‌کردند. گرچه کار سختی بود، اما حساسیت به نور افتاب در این داستان یک استعاره بسیار زیبا از اب درآمد؛ سفری از دل تاریکی به سوی روشنایی.

* این سفر برای گریس به نظر طاقت‌فرسا می‌آید و نیکول کیدمن تقریباً در تمام صحنه‌ها حضور دارد.

نیکول اصرار داشت ـ و به نظر من هم درست می‌گفت ـ که نقش شخصیت خودش را از درون و از قلبش ایفا می‌کند باید کار بسیار سختی بوده باشد. او بچه دارد. وقتی گریس عذاب می‌کشید نیکول هم طبعاً همراه اوست. یکبار به من گفت که برای بازی در فیلم خون گریه کرده است. و من هم باور کردم. به عنوان یک کارگردان تنها کاری که می‌توانستم برایش انجام دهم؛ حمایت کردن بود. تلاش می‌کردم او را برای خلق شخصیت آزاد بگذارم تا گریس خودش را بسازد.

* فیلم طرح بسیار منسجمی دارد و هر صفحه با صفحه قبل و بعد خود کاملاً جور است.

بله، من و بازیگران فیلم خیلی مراقب بودیم تا جوهره تعلیق را همیشه در نظر داشته باشیم و در هیچ صحنه‌ای حساب کار از دستمان نرود. پس ناچار بودیم تا بین فیلمبرداری و کار بازیگران هماهنگی لازم را اعمال کنیم.

* این استفاده از خدمتکاران برای خلق هیجان و تعلیق برایم بسیار جالب بود.

در این مورد، زن‌ها بسیار قوی‌تر از مردان فیلم ایفای نقش می‌کردند. مردها تحت سیطره زنان بودند. می‌توانید این مساله را در رابطه میان خانم میلز و آقای تانل باغبان به خوبی ببینید. تمام مفهوم در همین نکته نهفته بود، اما احتمالاً خیلی منسجم کار نشده است. وقتی کسی داخل خانه‌ای تاریک زندگی می‌کند، خیلی سخت است شرایط زمانی و مکانی بیرون را درک کند و این بیشتر به سطح بشری مربوط می‌شود. این دو زن خیلی خوب از عهده اجرای کار برآمدند.

* نظرت درباره تکامل شخصیت گریس چیست؟ با توجه به این نکته که او باید در مقطعی کاملاً تکامل نیافته و نسبت به خودش ناآگاه باقی می‌ماند. این پرسش احتیاج به توضیح فراوان دارد. باز هم تأکید می‌کنم که برای من، مساله ایمان و معجزه است. مشاهده آنچه در حال رخ دادن است برای گریس، امری است مربوط به معجزه و خدا. گریس خودش معتقد است: خدا با من است. درست مثل زمانی که همسرش به خانه باز می‌گردد. او اعتقاد دارد: خدا مرا یاری می‌کند. بچه‌ها هم می‌بینند مادرشان تلاش برای انجام کاری دارد، اما موفق نمی‌شود.

خشم نامه

نویسنده و کارگردان بوسنیایی دنیس تانوویچ در فیلم جدیدش انسانیت را در جایی کشف کرده که دیگران آن را ندیده بودند. فیلم او کمدی‌ای است در مورد جنگ اخیر در یوگسلاوی، این فیلم ملقمه‌ای است از یک کمدی ابزورد و اشتیاقی فراوان برای روایت خوبی‌های انسانی.

آنچه که این فیلم را تأثیرگذار می‌کند، نگاه خاص آن است، نگاهی که می‌داند فاصله میان یک شوخی با مرگ می‌تواند تنها چند ثانیه باشد، نگاهی که می‌توان آن را در این جمله خلاصه کرد: بدبین کسی است که فکر می‌کند وضعیت از این بدتر وجود ندارد، اما خوش‌بین کسی است که فکر می‌کند حتی وضعیت بدتر از این هم ممکن است.

فیلم تانوویچ جایزه بهترین فیلمنامه را از مراسم بهترین فیلم اروپایی و نیز جشنواره کن به دست آورده که واقعاً مستحق آن بوده. فیلمنامه فیلم (که توسط او در اسلوونی ساخته شد) هم ساده است هم پیچیده. در این داستان مجموعه‌ای از تغییرات سریع در هم تنیده می‌شود و وقایع غیرمنتظره با نوعی حالت فیلسوفانه رخ می‌دهند. گرچه در این فیلم کثر مواقع کاراکترها با حالتی نمادین رفتار می‌کنند اما فیلم به صورتی واقع‌گرا آغاز می‌شود. سربازان بوسنیایی با هم شوخی می‌کنند: «با تو حتی خوردن یک فنجان قهوه هم امن نیست». در آغاز فیلم سربازی که لباسهایش شباهتی به لباس سربازان دیگر ندارد، خود را میان خطوط سربازان صرب می‌یابد و با ایشو، یک تازه سرباز صرب روبه‌رو می‌شود. هر دوی آنها پیشتر به یک زن دلبسته بودند و حالا در رودررویی جدیدشان دیگری را به شروع جنگ، به وحشی‌گری، به خشونت و... محکوم می‌کنند، لحظات کمدی اما در عین حال تأثیرگذار فیلم از همین جا شروع می‌شود.

فیلم تانوویچ از وقایع احمقانه و گاه باورنکردنی نیرو می‌گیرد، گرچه تانوویچ خود یک بوسنیایی ساکن سارایوو بوده اما در فیلمش از قضاوت یا محکوم کردن دوری می‌کند. در این فیلم همه حتی سربازان نیروهای ملل و خبرنگاران تا حدودی مقصر جلوه می‌کنند.

کارگردان و فیلمنامه‌نویس و موسیقی: دنیس تانوویچ / فیلمبردار: والتر واندن اند / بازیگران: رنه تبوراجاک، فیلیپ سواکویک، جرج سیاتیدرس، کاترین کاتلیج، سیمون کالو / محصول بوسنی، فرانسه و انگلستان / ۹۸ دقیقه.

یک سرباز اهل بوسنی و یک سرباز اهل صرب رو در روی یکدیگر ایستاده‌اند، اما این دو با وجود یک جنگ وحشیانه می‌کوشند انسانیت خود را حفظ کنند.

خشم تانوویچ هیچ‌گاه موجب نمی‌شود تا حتی در تراژیک‌ترین لحظات طنزی حس نشود. در فصلی از فیلم سربازی بوسنیایی پس از خواندن روزنامه فریاد دردناکی می‌کشد چه اتفاق‌هایی در روندا می‌افتد!

با توجه به حضور بازیگران و عواملی که خود از جنگ ضربه خورده‌اند، رنج و درد در فیلم درک می‌شود. دیوریچ یکی از بازیگران فیلم در مصاحبه‌ای در جشنواره تورنتو گفت: من نسبت به تام هنکس و تمام آن بازیگران امریکایی که در فیلم‌های جنگی بازی می‌کنند، یک مزیت دارم؛ خودم در جنگ حاضر بوده‌ام. می‌دانم یک انفجار در نزدیک آدم یا کشته شدن کسی کنار دستت چه معنی می‌دهد. لازم نبود بازی کنم، فقط لازم بود به یاد بیاورم.

سرزمین هیچکس

No man,s land

سینما در نمایشی ناب و متعالی

سامورایی

Samurai

«دوست داشتم داستانم را با شرح دقیق و موبه‌موی رفتار یک آدمکش حرفه‌ای به عبارت بهتر یک بیمار شیزوفرنی آغاز کنم. پیش از نگارش فیلمنامهٔ این فیلم تمام منابع مربوط به بیماری شیزوفرنی و رفتارهای خاص این نوع بیماران را مطالعه کرده... جف کاستلو نه یک دزد ولگرد است و نه یک گانگستر. او «یک و ناب» است بدین معنا که یک شیزوفرن نمی‌داند که یک جنایتکار است...»

ژان پی‌یر ملویل، بیستمه به روایت ملویل.

سامورایی یکی از عجیب‌ترین و محترم‌ترین فیلم‌های تاریخ سینماست و جف کاستلو بی‌تردید دوست داشتنی‌ترین آدمکش در تاریخ ۱۰۶ ساله سینما. هیچ‌گاه تضاد میان آدمکشی (آن هم بدون هیچ‌انگیزه خاصی و تنها - و احتمالاً - برای پول) و جبهه روشنایی و خیر، این چنین از بین نرفته است. کاستلو یک آدمکش است، یک قاتل. مقتول خود را بدون هیچ‌گونه سابقه عداوت و دشمنی می‌کشد. تنها براساس یک دستور از بالا و مقداری پول. اما ژان پی‌یر ملویل بزرگ موفق می‌شود این آیین نبهکاری را همچون یک راه و رسم مذهبی و سلوکی درونی جلوه دهد. جف کاستلو همچون یک قدایی مذهبی است. یک راهب با کمترین تعلق دنیوی. او حتی به زنان زیبا نیز توجهی ندارد.

بزرگی‌های بلند او، همچون دست افزار نبردهای سامورایی است. چهره او همواره خنثی است. چه وقتی آدم می‌کشد چه وقتی با اسلحه مورد تهدید قرار می‌گیرد و چه وقتی عاشق می‌شود. ملویل در این ضدقهرمان دوست‌داشتنی خود، نوعی نفرت دیوانه‌وار از زندگی و ماتریالیسم را به تصویر می‌کشد. زندگی برای این مرد تنها هیچ جاذبه‌ای ندارد. او انگار دست همه را از قبل خوانده است. زندگی و مکانیزم آن، برای این سلحشور، کراهت‌بار و منزجرکننده است. دستکشی که او به‌دست می‌کند گویی برای اجتناب از برخورد با مظاهر این زندگی است. در اتاق او تنها وسایل موجود، یک صندلی، یک تخت و یک پرنده آوازه‌خوان است. زندگی تنها در اوج آن پرنده قفس حضور گه گدار خود را اعلام می‌کند. اما نه، شکل دیگری هم هست: وقتی آن زن نوازنده پیانو با خودداری‌اش از لو دادن «جف» به‌پلیس، دغدغه حضور یک عشق غیرمترقبه را در دل او بیدار می‌کند. این تنها لحظه‌ای است که مرد به زندگی وصل می‌شود. مکانیسم شور و جذبه به زندگی در لحظه‌ای کوتاه بر مرد حاکم می‌شود. اما آن لحظه نیز دیری نمی‌پاید. مرد از نوهم عشق خارج می‌شود: زن به‌خاطر ارتباطش با آمرین مرد، از لو دادن او خودداری کرده است. پس دیگر هر چه هست خلاء هست و سکوت و تنهایی. برای مردی چون جف همه چیز علی‌السویه می‌شود. حتی کشتن و کشته شدن. این بوچی مهیب، این یأس و حس غیرقابل مهار زوال، بر تار و پود فیلم سایه می‌افکند و مرد در اقدامی دراماتیک مقدمات مرگ خود را فراهم می‌سازد.

در این فیلم گویی همه چیز از نوعی مراسم مذهبی مایه می‌گیرد: گذری و دقت نهفته در هر پلان بادآور مراسم حاکساری موسیان مصر باستان است. دلون هنگام به دست کردن دستکش‌های سفید رنگش و یا موقع استفاده از دسته کلیدش دقیقا این نوع مراسم را تداعی می‌کند. او یک گانگستر معمولی و عادی نیست که در تدارک یک کار جدید است ... رست‌های او یادآور ملکه مقرب و در عین حال ملعونی است که به دعا ایستاده است. یا یکی از پیروان مذهبی شرک‌میز که در حال نیایش است...

سامورایی علیرغم یکه بودنش، شباهت‌هایی با چند فیلم دیگر تاریخ سینما دارد. در سامورایی، ملویل، مکانیزم معجزه آسیاء و نمایش جزییات را به تصویر می‌کشد.

تأکید ملویل بر جزییات، تلاش برای کشودن دریچه‌ی به رازهای این دنیاست.

این مکانیزمی است که بیش از این جان هوستن با مهارتی فراوان در جنگل سقالت به کار برده بود. در اینجا شرح دقیق مراحل فنی سرقت ما را با مردمانی آشنا می‌سازد که در اوج مهارت حرفه‌ی، از دنیای اطراف گسسته شده‌اند. گویی مهارت حرفه‌ای انان، تأکیدی است بر محبه بودن و جذبی آنها از دنیای بیرون و رشته‌ای است برای پیوند پنهان میان خودشان. ریفی فی ساخته ژول داسن و از همه مهمتر جفره ساخته ژاک بکر نمونه‌هایی دیگر بر این مضمون هستند. حتی روبر برسون سخت و خشک نیز

کارگردان: ژان پی‌یر ملویل
فیلمنامه: ژان‌پی‌یر ملویل
مدیر فیلمبرداری: هنری دکا
موسیقی: فرانسوا دو روبه
بازیگران: آلن دلون (جف کاستلو)، ناتالی دلون (ژان لاگرانژ)،فرانسوا پری‌یه (کمیسر)، کتی روزیه (والری)، ژاک لروی، میشل بواس رون.
جف کاستلو که یک آدمکش حرفه‌ای است از سوی فرد ناشناسی برای کشتن مدیر یک کلوپ شبانه استخدام می‌شود. جف با موفقیت این کار را به پایان می‌رساند و هیچ‌کس او را در حین ارتکاب به قتل ندیده است به جز نوازندهٔ پیانوی بار. هنگام دریافت دو میلیون فرانکی که فردناشناس به او به ازای انجام این کار وعده داده در دام سختی گرفتار می‌آید، دامی که یک سوی آن گانگسترها و در سوی دیگر نیروهای پلیس قرار دارد.

در فیلم یک محکوم به مرگ می‌گریزد توانسته راهبردی کار گشا از این مضمون داشته باشد. اما از لحاظ حس و حال حاکم بر فیلم، حفره و جنگل آسفالت نزدیکترین فیلم به سامورایی هستند ...

ملویل، سامورایی را بهترین فیلم خود نامیده است و آلن دلون نیز با آن قیافه افسرده و سرد، بهترین بازی عمرش را در این فیلم به نمایش گذاشته است. به تماشای سامورایی بنشینید و از سینما در معنای ناب و متعالی آن لذت ببرید و متوجه شوید که چرا دوستداران سامورایی از برخی بدسلیقگان که فیلم کم مایه‌ای مثل لئون راهمپای سامورایی می‌دانند، این چنین به خشم می‌آیند.

چرا باید این فیلم را دید؟

در بارانداز یکی از محبوب‌ترین فیلم‌نوآرهای سینمای آمریکاست. از آن فیلم‌هایی که در میان آمریکایی‌ها بسیار بیش از مردم دیگر کشورها محبوب است. فیلم در سال ۱۹۵۴ ساخته شده است. یکی دو سال قبل، الیا کازان به دادگاه مک کارتی احضار می‌شود و درباره عضویتش در حزب کمونیست آمریکا، مورد مواخذه قرار می‌گیرد. کازان در تلاش برای رهایی خود از گردابی که آینده حرفه‌ای او را مورد تهدید قرار داده بود، لب به اعتراض می‌گشاید و نام تمام هم‌کیشان خود را لو می‌دهد. نتیجه این سازش، بازگشت او به جریان اصلی سینمای آمریکا بود، اما جامعه روشنفکری آمریکا دیگر برای همیشه او را همچون یک یهود مورد ارزیابی قرار می‌داد. فیلم‌های او پس از محکمه مک کارتی همه واریاسیون‌هایی تلخ درباره مرگ ارمانگرایی هستند. گویی کازان محکوم است تا انتهای عمر خود شبح آن لغزش و تسلیم را بر سر خود داشته باشد.

وقتی در سال ۲۰۰۰ او برای دریافت جایزه اسکار افتخاری به روی سن دعوت شد، دموکرات‌مآب‌های هالیوود در حرکتی معنادار، برای تشویق او از جای برنخاستند. در فیلم بارانداز، اتحادیه‌های صنفی کارگران بارانداز، که به هر حال همواره از گرایش‌های چپگرایانه برخوردار بودند، چون دسته‌هایی مافیایی و تبهکاری ترسیم می‌شوند که برای دست یافتن به سود بیشتر، کارگران را گمراه می‌کنند و آنها را تشویق به اعتصاب و یا کارشکنی می‌کنند. آنها از کشتن و ارعاب نیز ابایی ندارند. اینجا دیگر بحث سرمایه‌دار و فقیر و غنی وجود ندارد. اصلاً سرمایه‌داری در فیلم نیست. هرچه هست مردان خشن و پرخاشجویی هستند که به شکل اغراق‌شده‌ای بر سرنوشت هزاران کارگر بارانداز تسلط پیدا کرده‌اند. درواقع می‌توان فیلم را پشت پای ماهرانه الیا کازان برای جریانات چپ تلقی کرد. تری مالونی با بازی مارلون براندو یک کارگر بارانداز است که به عنوان بازوی ارعاب این گروه مافیایی عمل می‌کند. او قلدر است و خشن اما... اما هنوز اثری از وجدان در او باقی مانده به‌خصوص اگر پای عشق یک دختر زیبا به میان بیاید. در بارانداز داستان بحران گام به گام این مرد خشن است. او عشق را پیدا می‌کند [illegible] موعظه‌های کشیش آرمانگرای منطقه، ناگهان به یک [illegible] تمام‌عیار بدل می‌شود.

کارگردانی الیا کازان حساب شده و دلچسب است. بعید است در هنگام دیدار این فیلم ذره‌ای احساس خستگی و کسالت به شما دست دهد. فیلمبرداری درخشان بوریس کافمن، استثنایی و حیرت‌انگیز است. او به عینه به همه ما یادآوری می‌کند که فیلمبرداری سیاه و سفید یعنی چه. او با رنگمایه‌ها و تالیته‌های خاکستری خود، به‌تناوب خشونت و تغزل را بر پرده سینما می‌آفریند. کشش دراماتیک فیلم، بازی‌های درخشان بازیگران ـ شامل مارلون براندو، رداسنایگر، کارل مالدن، لی جی‌کاب و اوامری سنت ـ چشم‌نواز و تأثیرگذار هستند. موسیقی به‌یادماندنی فیلم نیز محاسن آن را تکمیل می‌کند. تنها شاید زیبایی‌شناسی جعلی فیلم، نقاط آزارنده آن باشد. گذشته از آن نمی‌توان از اخلاقیات قراردادی حاکم بر فیلم نیز به‌سادگی چشم پوشید. جبهه خیر و شر به شکل مبالغه‌آمیزی مرزبندی شده‌اند. کشیش پرحرف ـ با بازی کارل مالدن ـ به طریق خستگی‌ناپذیری حرف می‌زند و پیام صادر می‌کند و با موضعگیری‌های بیش از حد حق به جانب خود شعار و حرف را به جهات مختلف صادر می‌کند. اوامری سنت نیز در نقش دختر قهرمان فیلم گاه این مسابقه موعظه و پیام را گرمای دوچندانی می‌بخشد.

در بارانداز پس از گذشت حدود نیم قرن از ساختش، همچنان به عنوان فیلمی از ژانر سینمای اجتماعی و همین‌طور به عنوان بهترین فیلم سینمایی کازان دیدنی است. فیلمی که به‌وضوح نشان می‌دهد جایگاه کازان در هنر سینما چگونه است. یک کارگردان مسلط و متبحر با یک زیبایی‌شناسی قراردادی و سرگردان در میان گرایش‌های چپگرایانه و خوی سازشکارانه‌اش. در بارانداز تأثیرگذار، دلتنگ‌کننده و زیباست.

اگر هنوز متقاعد نشده‌اید...

چند فصل فیلم در تاریخ سینمای جهان جایگاهی جاودان پیدا کرده‌اند. صحنه مکالمه براندو و استانگر (در نقش دو برادر) در داخل تاکسی و آن جملات مشهور براندو «من می‌تونستم برای خودم کسی باشم» جزو به‌یادماندنی‌ترین دیالوگ‌های تاریخ سینماست.

صحنه مکالمه براندو و اوامری سنت در خیابان و به‌خصوص صحنه‌ای که براندو، دستکش دختر را که بر زمین افتاده برمی‌دارد و به دست خود می‌کند، دیگر به عنوان صحنه‌ای کلاسیک از هنر بازیگری براندو جاودان شده است. افتادن دستکش اوامری سنت کاملاً اتفاقی و حرکت براندو در پوشیدن آن، حرکتی بدهه‌پردازانه بوده است.

صحنه قفس کبوترها از دیگر صحنه‌های زیبای فیلم است. براندو در فصل پایانی فیلم کتک وحشیانه‌ای از گروه مافیایی می‌خورد و به حال نیمه‌جان بر روی سکله رها می‌شود، اما در عین نومیدی به‌پا می‌خیزد و سردمدار کارگرانی می‌شود که برخلاف نظر باند اتحادیه کارگران، دوباره به کار مشغول می‌شوند. یکی از معدود دفعات تاریخ سینما که یک اعتصاب‌شکن به عنوان قهرمان جلوه‌گر می‌شود.

انتخاب ویژه: بی تردید فیلمبرداری نفسگیر بوریس کافمن، دو نکته: ۱ـ هیچکاک در مصاحبه با تروفو از کاراکتر کسالت‌بار اوامری سنت در فیلم در بارانداز یاد می‌کند و می‌گوید که چه تلاشی کرده تا او را برای بازی در شمال از شمال غربی آماده سازد.

۲ـ در کارنامه الیا کازان، تنها اتوبوسی به نام هوس و رود وحشی کمی به جایگاه در بارانداز نزدیک می‌شوند.

در بارانداز

On the waterfront

کارگردان: الیا کازان / فیلمنامه: مالکوم جانسون / فیلمبردار: بوریس کافمن / بازیگران: مارلون براندو، کارل مالدن، لی.جی.کاب، راب استیجر، پت هنینگ، لیف اریکسون.

کارگردان، کلود شابرول / نویسنده فیلمنامه: کلود شابرول و کارولین الیاچف، براساس رمان تارعنکبوت شکلاتی نوشته شارلوت آرمسترانگ. بازیگران: ایزابل هوپر (ماری کلر میکامولر)، ژاک دوترون (آندره پولونسکی)، آنا موگلالیس (ژان پوله) رودولف پاولی (گیوم پولونسکی)، میشل روین (پاتو دوفرین)، مانئو سیمونه (آکسل) / اجرای موسیقی: ارکستر سمفونیک فرانسه.
زمان فیلم: ۱۰۰ دقیقه و ۵۵ ثانیه، مناسب برای تمامی سنین (برای کودکان با نظارت والدین). محصول ۲۰۰۰ فرانسه و سوئیس. لوزان سوئیس، زمان حال. ماری کلر میکامولر، مدیر یک کارخانه شکلات‌سازی با یک نوازندهٔ پیانو به‌نام آندره که قبلاً در سن ۱۸ سالگی به مدت کوتاهی همسر او بوده، دوباره ازدواج می‌کند. در فاصله بین این دو ازدواج، آندره با لیزبت که حالا مرده، ازدواج کرده و پس از مرگ وی فرزندشان گیوم را بزرگ کرده است. شایعاتی وجود دارد که گیوم در زمان تولد با نوزاد دیگری جابجا و تعویض شده است. آن نوزاد که اکنون یک شاگرد کلاس پیانو است، ژان نام دارد و دختر یک پزشک قانونی به‌نام مادام پوله آکسل عاشق او است. ژان که از قضیهٔ جابجایی و تعویض در کلینیک محل تولد خود مطلع شده، با آندره ملاقات می‌کند و خیلی زود بین آن دو رابطه‌ای عاشقانه بوجود می‌آید. ژان درمی‌یابد که لیزبت، پس از فرو رفتن در خواب، پشت فرمان اتومبیل خود جان سپرده است. میکا، فلاسک شکلات داغی را که مثل همیشه به‌طریقی که تردید ژان را برانگیزد آماده کرده، سرنگون می‌کند. ژان که پلوورش با شکلات لکه‌دار شده است، توسط آلکس مورد سوال و جواب روانکاوانه قرار می‌گیرد و درمی‌یابد که نوشیدنی‌اش به داروی خواب‌آور rohypnol آغشته شده است. گیوم نگرانی ژان از اینکه نوشیدنی آغشته به دارو به‌منظور خوراندن به او تهیه گردیده را بی‌دلیل می‌داند و فاش می‌کند که وقتی لیزبت کشته شد، او و آندره، با میکا به سر می‌برده‌اند. ژان دعوت می‌شود تا چند روزی را برای تعلیم پیانو با آندره بگذراند و مادرش به او می‌گوید که با تلفیح مصنوعی بستن شده است.
موقع شام میکا می‌گوید که یک فرزند خوانده است. او به نزدیکی بیشتر ژان و گیوم کمک می‌کند و ناخواسته روی پاهای پسرخوانده‌اش آب‌جوش می‌ریزد. داروی خواب‌آور آندره، که او حالا به آنها معتاد شده، تمام می‌شود. ژان به همراه گیوم که حالا در تردیدهای او شریک است، به شهر می‌رود تا چیزهای تازه‌ای گیر بیاورند. آندره میکا را متهم می‌کند که با آغشته کردن نوشیدنی لیزبت، باعث مرگ او شده است. میکا همه چیز را می‌پذیرد. زمانی که پشت فرمان، خواب برژان غالب می‌گردد، مشخص می‌شود که او قهوه بعد از شام را نیز به داروی خواب‌آور آغشته کرده است. اتومبیل ژان به دیواری اصابت می‌کند. میکا و ژان هیچکدام صدمه نمی‌بینند. میکا، با بی‌اعتنایی به انتظار اجرای عدالت می‌ماند.

به خاطر شکلات متشکرم

Merci Pour Le Chocolat

دوربینی که بر می خیزد می چرخد و به دام می اندازد

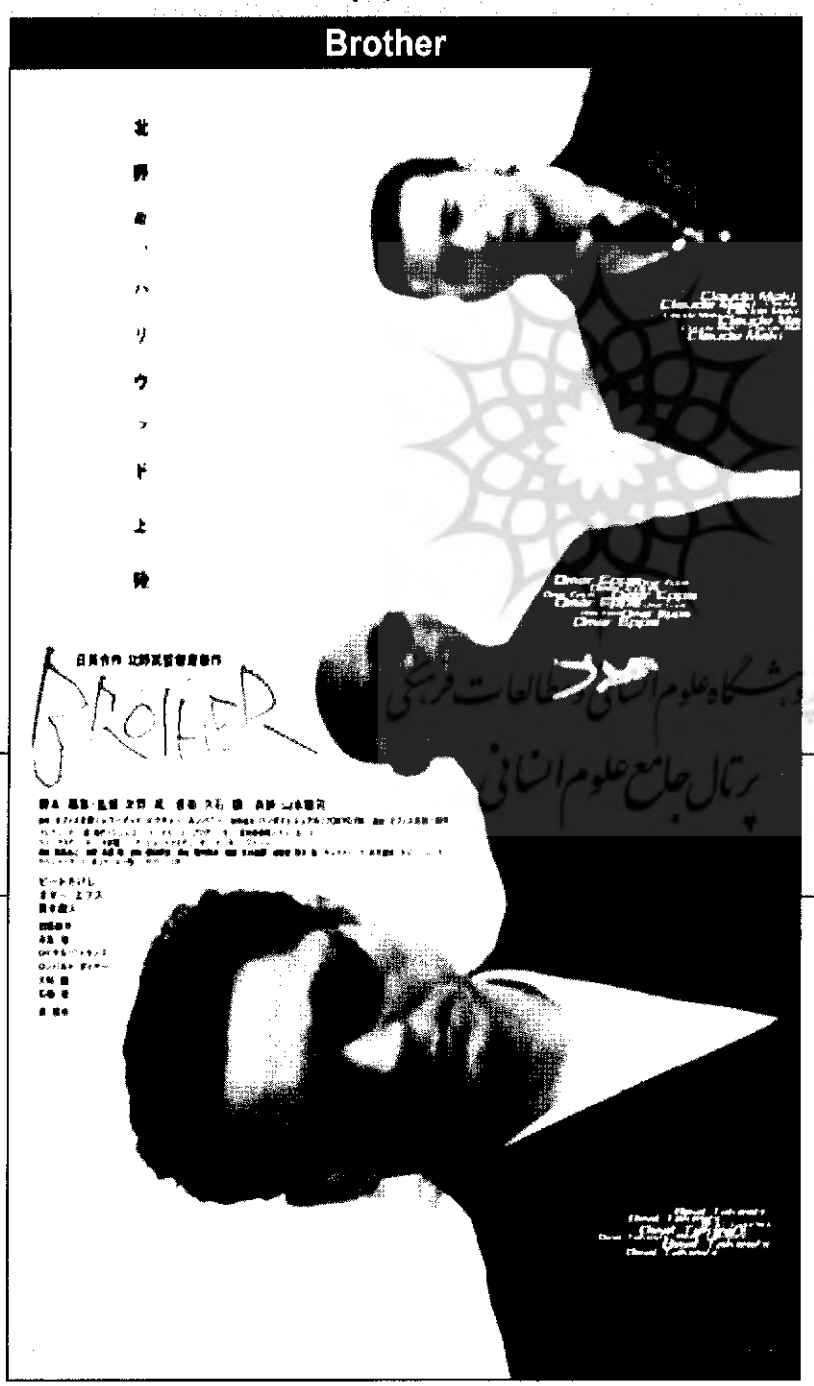
با مشاهده نخستین دقایق پنجاه و دومین فیلم شابرول، این سئوال در ذهن مخاطب بی‌درنگ شکل می‌گیرد: آیا شابرول یک اثر بی‌ارزش دیگر ساخته است؟ این کارگردان هرگز تا این حد در دنیای طنز و کاریکاتور پیش نرفته بود. ابتدا این احساس به مخاطب دست می‌دهد که با اثری کاملاً تصنعی و توخالی روبروست، گویی فیلم وجود خارجی ندارد یا هرگز آغاز نمی‌شود. گویی شابرول رویکردی دارد به سبکی که هنگام نخستین حمله‌اش به بورژوازی به او نسبت داده شد، سبکی که پایه و اساس فیلم «احساس دو جانبه» (۱۹۵۹) بود. شابرول در فیلم «برای شکلات متشکرم» از انجام این نوع حملات هیچ ابایی ندارد. او در این فیلم نشان می‌دهد که چگونه یک عنصر مخرب به قلب یک خانوادهٔ خوب بورژوا نفوذ کرده و تمام نقاط ضعف، فساد و تباهی این جامعهٔ کاملاً بسته را عیان می‌سازد. بورژوازی یک بار دیگر آماج حملات این فیلمساز قرار می‌گیرد. و در چنین دنیایی که چیزی جز ظواهر وجود ندارد دیوانه‌ترین و شرورترین شخصیت کسی نیست که می‌پنداریم.
غالباً می‌شنویم که شابرول ادعا می‌کند چندین دهه است که بر یک منوال فیلم می‌سازد و بر سر همان عقاید و ایده‌های اولیه خود است. امّا ظاهراً این ادعا پایه و اساس چندانی ندارد، چون فیلم «برای شکلات متشکرم» تغییر و چرخشی را در روند کار این کارگردان آشکار می‌سازد. برای این ادعا چندین دلیل وجود دارد. اولین دلیل این است که با این فیلم دیگر نمی‌توان شابرول را متهم کرد که یک فیلمساز بورژوازی است. برعکس او در اینجا فیلمسازی ضدبورژوازی جلوه می‌کند. آنکه بیشتر از این دنیا بهره می‌برد بیشتر بر آن جراحت وارد می‌کند. خشونت به حدی است که هیچ کس نمی‌تواند از این مهلکه جان سالم به در برد؛ نه نوازنده پیانو که پسرش هیچگونه توجهی به او ندارد، نه این پسر بی‌تحرک و بی‌انرژی، و نه زنی که نقش او را ایزابل هوپر بازی کرده... بازیگری که تمام استعداد و توان خود را برای فرو رفتن در قالب این شخصیت بکار می‌گیرد. حتی برای تماشای بازی جذاب هوپر هم که شده باید «برای شکلات متشکرم» رادید، تا بدین ترتیب پی‌برد که تا چه حد در کار غرق

شدن در دنیای شابرول موفق بوده است، او چه در معنای حقیقی و چه مجازی، تاروپود پیرنگ اصلی اثر را در هم می‌تند و در نهایت در این ورطه گم می‌شود،گویی دود شده و به هوا رفته.
عنصر دیگری که این فیلم را در کارنامهٔ این کارگردان متمایز می‌سازد دوربین است. شابرول هنگام ساخت «تشریفات» بر این عقیده بود که دوربین باید تا حد ممکن خنثی و حرکاتش نامحسوس باشد. باید باور کرد که امروز او تغییر عقیده داده است چون میزانسن اثر آخیرش ملموس‌تر از تمام آثاری است که تاکنون ساخته است.

تعداد حرکات دوربین بسیار زیاد است و چشم شابرول در این فیلم حضور بسیار پررنگی دارد. شابرول این بار مخاطب خود را شگفت‌زده می‌کند و او را وامی‌دارد تا صفت کاهلی را که چندین سال است با نام این فیلمساز عجین شده در مورد او انکار نماید. در «برای شکلات متشکرم» دوربین شابرول حکم دامی را دارد که برای هیچ یک از پرسوناژها شانس گریز از آن وجود ندارد. آنها همواره خود را تحت تعقیب فیلمسازی می‌بینند که دغدغهٔ اصلی‌اش به تصویر کشیدن کوچکترین حرکات و خطاهای آنهاست، و با این کار خود آنها را بشدت به ستوه می‌آورد. دوربین برمی‌خیزد، می‌چرخد، می‌رود و می‌آید اما باز روی یک نقطه زوم می‌کند: عیب و نقص! شابرول پس از چهل سال فعالیت در عرصهٔ سینما اکنون به خود اجازه می‌دهد تا چرخش تازه‌ای در مسیر حرفه‌ایش ایجاد کند. در برابر این اثر جدید کاری نمی‌توان کرد جز اینکه سر تعظیم در مقابل تصمیم خالق اثر فرود آورد و تصدیق کرد که این فیلمساز بالاخره شاهکاری خلق کرده است.

تاکشی کیتانو با «برادر» این بار شخصیت سرد و بی‌روح فیلمش را به لس‌آنجلس می‌برد تا به دلالان خرده‌پا قواعد جنایت را بیاموزد. او در عین حال به هالیوود هم درسی در باب فیلم‌های گانگستری می‌دهد.
کیتانو در فیلم نقش یاماموتو را ایفا می‌کند؛ یک یاکوزای ژاپنی که پس از کشته شدن رئیسش به اجبار به لس‌آنجلس تبعید می‌شود و در آنجا به برادر کوچکترش می‌پیوندد. او در لس‌آنجلس سوداگری نه چندان وسیع برادر و دوستانش را در امر مواد مخدر، تبدیل به اتحادیه‌ای از جنایتکاران سازمان

برادر



کارگردان و نویسنده فیلمنامه: تاکاشی کیتانو. بازیگران: تاکاشی کیتانو، عمراپس، کوروداماکی، ماساياکانو. ۱۱۴ دقیقه. محصول ژاپن و آمریکا

فیلمی که از ژانر گانگستری پیشی گرفته است

یافته و قدرتمند می‌کند.
درست به رغم آنچه در گوشه و کنار از موفقیت‌های بین‌المللی فیلمساز ژاپنی با «هانا.بی» (آتش‌بازی) شنیده می‌شود، اثر جدید کیتانو در ادامه سنت رایج فیلم‌های پیشین او نظیر «پلیس خشن» است. «برادر» فیلمی خشن، گانگستری و بی‌باکانه است. اینجا از سبک غزلسرایانه Sonatine و شاعرانه «هانا.بی» خبری نیست. در عوض کیتانو تمرکز خود را معطوف هسته اصلی پروژه می‌کند: ساختن یک اثر گانگستری واقعی که شیوه و سبک مخصوص او را با فیلم‌های آمریکایی ترکیب کرده و در عین حال به ژانر نوآر فیلم‌های

فرانسوی که الهام‌بخش اوست، وفادار بماند. کارگردان برای اولین تجربه‌اش در خارج از خاک ژاپن، لس‌آنجلس را برمی‌گزیند؛ شهری که آثار کلاسیک ماندگاری چون «سگدانی» و «قصه‌های بازاری»کوئنتین تارانتینو در آن می‌گذرد، اما او به‌جای سود بردن از کلیشه‌های معمول شهر، به‌سوی فضای عمومی‌تری از آمریکا متمایل می‌شود. لس‌آنجلس تقریباً شهری شناخت ناپذیر است؛ جز در نماهایی از مرکز شهری که هیچ نشانی ویژه از لس‌آنجلس ندارد.

(ریدلی اسکات هم در «بلیدرانر» از همین پروسه سود برد)، کیتانو با استفاده از فضا و زمان و مکان نامعین این نکته را اعلام می‌کند که داستان فیلم در هر گوشه‌ای از خاک ایالات متحده ممکن است رخ دهد. ویژگی

لس‌آنجلس حضور افراد از هر نژاد و قوم و قبیله‌ای است و همین زیر بنای اصلی «برادر» را شکل می‌دهد. دار و دسته یا ماموتو از آسیایی‌ها، سیاهان، آمریکایی‌ها و لاتین‌ها هستند و در مقابل هر گروه نژادی دیگر در شهر می‌ایستند. او همچنین پیوندی ویژه با یک آفریقایی ـ آمریکایی به نام دنی (عمر اپس) برقرار می‌کند. رابطه برادرانه آنها برپایه احترام متقابل شکل گرفته است. این نوع از رابطه تم اصلی بسیاری از آثار کیتانو است. تضاد میان فرهنگ ژاپنی با فرهنگ افرو ـ آمریکن در برخی زمان‌های فیلم باعث به‌وجود آمدن نشاط و خنده می‌شود که از نوع شوخی‌های بی‌مزه و لوس نیست. کیتانو در فیلم بر این نکته تأکید دارد که قوانین و قواعد افتخارآمیز ژاپنی چگونه بر آمریکایی‌های نابسامان اثر می‌گذارد، در حالی که خود ژاپنی‌ها آشکارا اسیر فرهنگ آمریکایی هستند (بسکتبال، مایکل جوردن، شرطبندی و...)

مفهوم «برادری» در فیلم «برادر» بسیار حیاتی و قابل توجه است. ابتدا این که میان یاماموتو و برادر جوانترش یک ارتباط خونی وجود دارد. فرد دست راست او که از ژاپن اختصاصاً برای همکاری با یاماموتو به لس‌آنجلس آمده، نوع دیگری از برادری است که فقط در عالم یاکوزاها معنا و مفهوم می‌یابد و مرد حاضر است برای اثبات وفاداری حتی جان خود را نیز فدا کند. سرانجام، رابطه یاماموتو با دنی که در آن نوعی پختگی و جذابیت مشاهده می‌شود، چرا که مفهوم برادر برای ژاپنی‌ها و افرو ـ امریکن‌ها یکی است. قطعاً اگر دنی اهل یکی از ایالت‌های آمریکا بود، ما با فیلمی دیگر غیر از «برادر» طرف بودیم. شخصیت‌های کاملاً متفاوت دنی و یاماموتو کارکردی و اثرگذار یافته‌اند و احترام هر یک از اینها به دیگری، نقطه قوت و قدرت فیلم تلقی می‌شود.

فیلمبرداری در خاک آمریکا روشی است که تاکشی کیتانو با استفاده از آن به فیلم‌های گانگستری اصیل و الهام بخش ادای احترام می‌کند. اما او در ابتدا اطمینان حاصل می‌کند که به رغم همه ارجاعات از جمله شخصیت‌های ساکت و خشن، «برادر» هنوز فیلم کیتانوست. شخصیت کیتانوهم مثل نقش‌های کلینت ایست وود همواره در لبه خیر و شر یا عدالت و جنایت قرار دارد.

شاخص‌های دیگر سبک ویژه کیتانو، استفاده زیاد و هولناک از خشونت ـ که گاهی افراط در آن موجب سرگرمی و خنده می‌شود ـ و همچنین نماهای نامتعارف مثل جست‌وخیز و بازی جنایتکاران در ساحل دریاست. در کنار این، کیتانو داستانی بنا می‌کند که دست اتحاد با ژانر گانگستری داده است. موضوع یک خارجی که وارد آمریکا می‌شود و در آنجا سلسله مراتب جنایت را طی می‌کند، به وضوح تماشاگر را به یاد «صورت زخمی» آل‌پاچینو می‌اندازد. این مسأله با پایان‌بندی فیلم، بیش از پیش رنگ واقعیت به خود می‌گیرد. برخی صحنه‌ها هم یادآور «سگدانی» تارانتینو هستند که خود از سینمای آسیا و به‌ویژه تاکشی کیتانو بهره‌های بسیار برده است. اتفاقاً این تارانتینو بود که با نمایش مجموعه‌ای از آثار کیتانو، او را به تماشاگران و سینماروهای آمریکایی شناساند. سازنده «برادر» با انتخاب تم قهرمانی که از سرنوشت و تقدیر نمی‌گریزد و استفاده از موسیقی، به ژانر فیلم‌های نوار فرانسیس هم ادای احترام می‌کند.

کاربرد موسیقی جاز در طول فیلم، حس فضای پاریس را به شهر لس‌آنجلس می‌بخشد. البته، شاهکار ژانر هم در این میان فراموش نشده است: «پدر خوانده»، تنها مافیای ایتالیاست که می‌تواند جلودار یاماموتو و دار و دسته‌اش باشد. در صحنه‌ای که او به جنگ با ایتالیایی‌ها می‌رود، با لبخندی بر لب می‌گوید: همه ما می‌میریم. اسلحه‌های پنهان شده در دستشویی‌ها هم یک ارجاع مستقیم به فیلم فرانسیس فورد کاپولاست. اما کیتانو خود را محدود به ستایش صرف نمی‌کند. او به هالیوود درس هم می‌دهد. در حالی که همه فیلم‌های مورد علاقه فیلمساز در زمان خود تکاندهنده و خلاقانه بودند. پس از کپی‌برداری نابغه‌های هالیوود از روی آنها، امروز به‌نام جریان‌ساز تلقی می‌شوند. به‌عنوان مثال، فیلم‌های ایست وود و تارانتینو که سرآمد آثار دوره خود به شمار می‌رفتند. حالا آثار کلاسیک ژانری هستند که خود به‌وجود آورده‌اند. برخلاف جان ووکه با «تغییر چهره» و «ماموریت غیرممکن ۲» سبک خود را فدای بازار آمریکا کرد، کیتانو خشونت را به حد اعلای خود می‌رساند. نگاه او به خشونت نه هنرمندانه، بلکه بسیار واقعگرایانه، بی‌رحمانه و ظالمانه است و هیچ نشانی از نمایشگری ندارد. قهرمان داستان یاماموتو و دشمنان او در استفاده از خشونت به افراط می‌رسند و همین به آنها شخصیت می‌دهد. در «برادر» هیچ‌کس به رستگاری نمی‌رسد؛ یعنی امری کاملاً بر خلاف قوانین هالیوودی. در حالی که هالیوود خشونت را به‌عنوان ابزاری برای تحقق عدالت تقدیس و تکریم می‌کند، کیتانوهیچ استثنایی برای این امر قایل نمی‌شود و بی‌پرده چهره واقعی یک گانگستر و کاربرد واقعگرایانه خشونت را به نمایش می‌گذارد ـ کاری که «صورت زخمی» بیش از یک دهه پیش موفق به انجام آن شده بود.

کارگردانی کیتانو درمیان لحظات آرامش، شوخی و خشونت در نوسان است. دوربین آرام فیلمساز شخصیت‌ها را دنبال می‌کند و همین آرامش، شخصیت ساکت و کم حرف یاماموتو را معنا می‌بخشد. به لطف نگاه متین و شخصیت‌های پرداخت شده، کیتانو موفق به خلق فضایی قابل لمس می‌شود که نهایتاً در صحنه پایانی براحساسات تماشاگر اثر می‌گذارد. اینجا از فضای بصری شاعرانه «هانا ـ بی» خبری نیست و فضای خشن لس‌آنجلس جایگزین آن شده است. هنر بازیگران به لطف تضادهای آشکار میان آنها، صورت سنگی کیتانو و چهره دوست داشتنی عمرپس به خوبی به چشم می‌آید. سایر شخصیت‌های داستان مثل آسیایی‌ها، لاتین‌ها و ایتالیایی‌ها به‌خوبی نژاد، طنز و احترام خود را نشان داده‌اند.

با «برادر»، تاکشی کیتانو از ژانر گانگستری پیشی گرفته است.

یک سمفونی جاز پیچیده درباره مواد مخدر

نشویل، شاهکار آلتمن، فرهنگ آمریکایی را در حکم کارناوالی مملو از رقابت و رویاهای هانکی ـ تانک (نوعی موسیقی جاز) تصویر می‌کند. در حالی که قاچاق همچون نوعی سمفونی جاز پیچیده است که هر یک از اصواتش با دیگری ناسازگار است، در عین حال هر یک از آنها واریاسیون‌هایی بر روی تم اعتراض هستند.

کارگردان: استیون سودربرگ / نویسندهٔ فیلمنامه: استفان گاتان براساس داستانی از سیمون مور

بازیگران: مایکل داگلاس (رابرت ویک فیلد)، دان چیدل (مانتل گوردون)، بنیچیو دل تورو (ژاویر رودریگز) لوییز گوزمان (ری کاسترو)، کاترین زتا جونز (هلنا آیالا)

مناسب برای سنین بالای ۱۵ سال / محصول: ۲۰۰۰ آمریکا

پلیس مکزیکی به‌نام ژاویر رودریگز به‌همراه دوست بسیار نزدیکش مانولو سانچز، زیر نظر ژنرال سالازار که مرد شماره یک مبارزه با جرم و جنایت در مکزیکوست خدمت می‌کنند. ژاویر در برابر وسوسه‌های پول و قدرت مقاومت می‌کند اما بعداز مدتی پی می‌برد که به‌همراه مانولا در دام شبکه تبهکاران گرفتار آمده و به‌سوی موقعیتی وخیم در حرکت است.

از طرفی در دادگاه عالی ایالت اوهایو رابرت ویک‌فیلد ازسوی رئیس‌جمهور به‌عنوان رئیس جدید شبکه مبارزه با مواد مخدر منصوب می‌شود. ویک‌فیلد سازش‌ناپذیر و محافظه‌کار، دست به جمع‌آوری اطلاعات می‌زند و مقدمات نظارت بر نیروهای نظامی کشور و مشارکت با نظامیان مکزیکی را فراهم می‌آورد. اما در خانه، او و همسرش، باربارا، باید مشکل اعتیاد روبه‌فرونی دختر نوجوانشان، کارولین، راحل کنند.

ازطرف دیگر، در سانديگو. مانتل گوردون و ری کاسترو به‌عنوان جاسوسان DEA شبانه روز فعالیت می‌کنند تا در امر پرونده‌سازی علیه باند قاچاق مواد مخدر «اوبری گون» دولت آمریکا را کمک کنند. ادوآردو رویز، یکی از اعضای تراز متوسط باند قاچاق مواد مخدر تیرئه می‌شود. درحالی که زندانی تازه‌واردی علیه کارلوس آیالا، سردسته قاچاقچیان مواد مخدر که در یکی از بهترین قسمت‌های حومه شهر سکونت دارد، مطالبی را افشا می‌کند. کارلوس دستگیر می‌شود و همسر باردارش، هلنا، بی‌خبر از همه‌چیز یکباره شوکه می‌شود. شرکای کارلوس، هلنا و پسرش را تهدید می‌کنند. درحالی که ماموران DEA در تعقیب آنان هستند، هلنا وکیلی را به‌خدمت می‌گیرد و درصدد نجات همسرش از زندان برمی‌آید.

قاچاق نسخه‌ای امروزی و آمریکایی از مجموعه چند قسمتی و انگلیسی قاچاق است که در ۱۹۸۹ به نمایش درآمد و طی آن تجارت مواد مخدر از پاکستان به انگلستان نشان داده می‌شد. سکانس افتتاحیه فیلم با حالتی مالیخولیایی و ایهام آلود، در صحرا می‌گذرد (یادآور صحنه‌ای از فیلم شمال از شمال غربی ساخته هیچکاک) خاویر (بنیچیودل تورو) و همکارش مانولو (ژکوب وارگاس) محمولهٔ جدیدی از کوکائین توقیف شده را به ژنرال فاسد تحویل می‌دهد. در صحنه دیگری که در انتهای فیلم می‌گذرد یکی از مامورین آمریکایی جانش را به خطر می‌اندازد تا در عمارت قاچاقچی مواد مخدر میکروفن کار بگذارد. در این بین همه چیز به شکنی نفس‌گیر و مملو از هیجان تصویر می‌شود، حتی می‌توان گفت که قاچاق تلفیقی از چند تریلر است که هر یک رنگ پرتنش و منتهب خاص خود را دارد. ان چه این داستان‌ها به کل اثر اضافه می‌کند ژرف‌تر و گسترده‌تر از چیزی است که در فیلمی صرفاً ماجرایی و خوش‌ساخت دیده می‌شود. مضمونی که در سراسر فیلمنامهٔ استیون گاتان نمود دارد، تأمل دربارهٔ اعتیاد و وابستگی است. قاچاق پرسش‌هایی بدون پاسخ دربارهٔ خود درمانی، لذت، وابستگی و اعتیاد مطرح می‌کند. فیلم نشان می‌دهد که چگونه برویچه‌های خوبی که درگیر مبارزه با مواد مخدر هستند و بودجه کافی ندارند، نمی‌توانند در مقابل منابع قوی‌تر دشمن بایستند. آنچه فیلم را از حد صرفاً تریلری قدرتمند فراتر می‌برد، تعمق دربارهٔ نقاط ضعف انسانی است. از نقشه‌های هلنا (کاترین زتاجونز) برای حفظ ثروتش گرفته تا جایی که آدم‌کشی حرفه‌ای تا یک میخانه مورد تعقیب قرار می‌گیرد و به دام می‌افتد، تا وکیل مزور کارلوس (دنیس کوايد) که وقتی رئیسش پشت میله‌های زندان است وسوسه می‌شود اموالش را بچاپد، فیلم به خوبی قدرت بی‌رحمانه‌ای را نشان می‌دهد که ورای اشتیاقات انسانی نهفته است. فیلم از نیجوانا به سین‌سیناتی، واشنگتن و سانديگو می‌رود.

قاچاق یک فیلم محکم و قدرتمند است. با تمام بار معنایی که این کلمات در خود دارند. سودربرگ در نقش یک استادکار سینما در وادی‌ای قدم گذاشته که در سابقه‌اش نسل فیلمسازان عملگرا و خردمند هالیوود را به یاد می‌آوریم.

از فرد زینه‌مان و رابرت وایز گرفته تا آلن جی‌پاکولا و جاناتان دمی.

قاچاق از طرفی یک فیلم پیام‌دار نیز تلقی می‌شود. فیلم از نوعی تعهد اجتماعی سود می‌برد که ناخودآگاه یادآور فیلم‌های فردزینه‌مان در دهه چهل است. فیلم در رویکردی واضح و به سبک سنت سینمای اجتماعی آمریکا خطر مواد مخدر را گوشزد می‌کند؛ یک فیلم از ژانر سینمای اجتماعی با ضرباهنگی کوبنده و نفس‌گیر. مواد مخدر در فیلم همچون عنکبوتی است که تارهای خود را در همه جا تنیده است، حتی در خانه مأمور ویژهٔ مبارزه با مواد مخدر.

شیوه کارگردانی سودربرگ سریع، رک و بدون شاخ و برگ اضافی است.

حیرت‌انگیز است؛ فیلمسازی که روزی یک مبدع و نماینده سینمای روشنفکری آمریکا و چیزی در حدود اندازه‌های جارموش محسوب می‌شد، حالا این‌گونه در جریان اصلی سینمای آمریکا جا افتاده است و همچون یک فن‌سالار واقعی در همه ژانری فیلم می‌سازد. راستی مگر می‌شود او را جز به فرد زینه‌مان به کس دیگری تشبیه کرد؟

سه فیلم آخر او ـ اورین برکوویچ، قاچاق و یازده یار اوشن ـ همگی با موفقیت تجاری رو به رو بوده‌اند.

چند نکته دیگر برای آنان که هنوز قانع نشده‌اند:

* فیلم ۵ جایزه اسکار به دست آورده است. از جمله بهترین کارگردانی و بهترین فیلمنامه اقتباسی. اسکار بهترین فیلم را به گلادیاتور باخت.
* کادر بازیگران فیلم فریبنده و حیرت‌انگیز هستند: مایکل داگلاس، زتاجونز، بنیچیو دل‌تورو، دنیس کواید و...
* فیلمبرداری این فیلم ۵۴ روز به طول انجامید.
* قاچاق در تمامی فهرست‌های فیلم‌های برگزیده سال ۲۰۰۰ حضور داشت.
* سودربرگ درباره فیلم می‌گوید: قاچاق روده‌درازی نیست، دستور جلسه ندارد. پس از تماشای سه قصه فیلم، تماشاگر یک راه حل بیشتر ندارد: جنگ علیه مواد مخدر!
* فیلمبرداری فیلم را خود سودربرگ انجام داده است. اما تدوین فیلم را به فرد دیگری سپرد.
* نقش مایکل داگلاس را ابتدا قرار بود هریسون فورد بازی کند اما پس از چند جلسه تمرین از ادامه کار امتناع کرد.

کارگردان: شون پن / فیلمنامه: یرژی کرومولوفسکی و ماری اولسون کرومولوفسکی بر مبنای رمانی از فردریش دورنمات / بازیگران: جک نیکلسون (جری بلاک)، سام شپارد (رئیس پلیس)، آرون اکهارت (کاراگاه)، پاتریشیا کلارکسون (مادر مقتول)، میکی رورک، بنیچیو دل تورو (توبی جی)، هلن میرن (پزشک)، مناسب برای سنین بالای ۱۸ سال محصول ۲۰۰۱ آمریکا آمریکا. ایالات نوادا. زمان حال. جری بلاک کاراگاه پلیس، آخرین روز کاری‌اش را با حضور در یک پارتی که به افتخار بازنشستگی او ترتیب داده شده، به‌پایان می‌برد. همکاران جری به عنوان هدیه، یک بلیت دوسره هواپیما به مکزیکوسیتی ـ جایی که همیشه آرزوی سفر به آنجا و ماهیگیری در سواحل زیبایش را داشت ـ برای او خریده‌اند تا دوران بازنشستگی‌اش را از آنجا شروع کند. اما وقتی در فرودگاه درمی‌یابد جسد یک دختر هشت ساله در ارتفاعات پراز برف پیدا شده، بلافاصله در محل حضور می‌یابد و پس‌از تنظیم نظر کارشناسی خود، آن را به عنوان خبر به والدین قربانی ارائه می‌دهد.

مادر مصیبت‌زدهٔ دخترک مقتول ملتمسانه از جری می‌خواهد تا دلیل قتل، چگونگی رخ‌دادن آن و ماهیت قاتل را روشن سازد. جری پس‌از روبروشدن با ماهیت تراژیک و تلخ قتل و با مشاهدهٔ رنجی که پدر و مادر مقتول می‌برند و همچنین عدم آرامشی که درپس زندگی بازنشستگی احساس می‌کند، قسم می‌خورد که قاتل را به هر ترتیب پیدا کند.

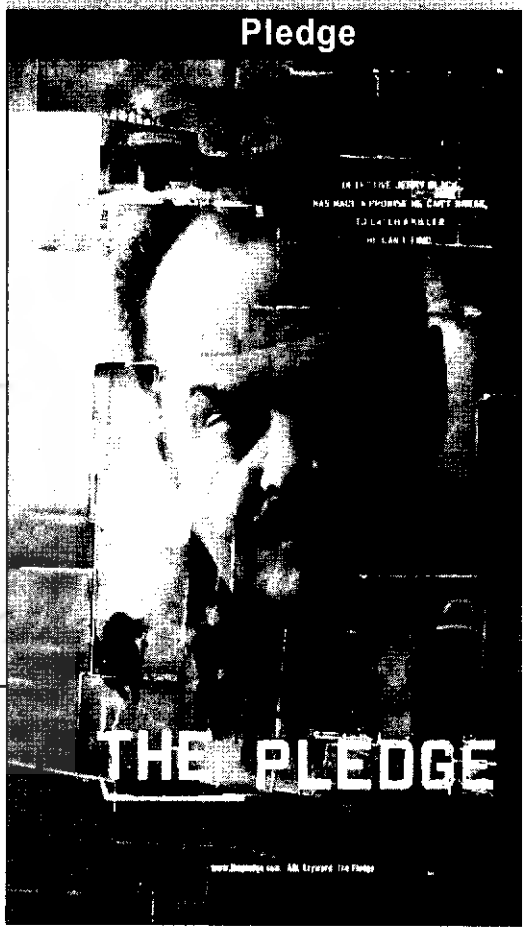
با گذشت تنها چند روز، استان کرولاک، یک افسر جوان پلیس از مجرم سابقه‌دار و ساده‌لوحی که به هنگام فرار از صحنهٔ جنایت دستگیرشده اعتراف می‌گیرد و پرونده بسته می‌شود. اما جری عقیده دارد که قاتل، رها در شهر، در فکر جنایت دیگری است. او در گفتگو با مادربزرگ مقتول، به اطلاعات تازه‌ای دست می‌یابد که نشان می‌دهد میان قتل دخترک و دو قتل مشابه که در گذشته رخ داده و پرونده آنها همچنان باز است، ارتباط و شباهت فراوانی وجود دارد. یک نقاشی که توسط دخترک اندکی قبل‌از مرگ کشیده شده، جری را متقاعد می‌سازد که قاتل هنوز سرپا است و هیکلی درشت دارد. اما وقتی این نظر خود را به ضمیمه مدرک تازه‌اش به همکاران سابق خود ارائه می‌کند، آنها از بازکردن مجدد پرونده خودداری می‌کنند. به نظر آنها اصرار جری صرفاً نوعی مقاومت در برابر پذیرش بازنشستگی است.

جری به روانپزشکی مراجعه می‌کند تا با کمک او نقاشی به جامانده از دخترک را با دقت بیشتری آنالیز کند. او نیز به این نتیجه می‌رسد که قاتل به زودی دست به جنایت تازه‌ای خواهد زد. جری، همچنان پایبند به قولی که داده است، با مطالعه نقشه‌هایی از شهر و بررسی خطوط ترافیک، یک ایستگاه پمپ‌بنزین را به عنوان بهترین نقطه شهر برای شناسایی و دستگیری قاتل درنظر می‌گیرد. با گذشت مدتی کوتاه جری با یک پیشخدمت به نام لوری که از شوهرش کتک‌خورده آشنا می‌شود و به او پیشنهاد می‌کند مدتی را در خانهٔ او و در کنار دخترش کریسی بگذراند. حضور لوری ابتدا باعث می‌شود که او در خود انرژی فراوانی احساس کند و به کشیک در پمپ‌بنزین ادامه دهد، اما به تدریج با حضور در کنار کریسی و دوست نویافتهٔ خود لوری، انگیزه‌های وی برای ادامه کار رنگ می‌بازد.

جری از دختر پیشخدمت به عنوان طعمه‌ای برای جذب قاتل استفاده می‌کند. او مطمئن است که قاتل منحرف به دنبال این دختربچه خواهد آمد. به نظر می‌رسد جری به موفقیت کامل نزدیک شده چون دخترک خبر از ملاقات با یک غول جذاب می‌دهد که به او وعده شکلات داده است. جری که بیش‌از حد به صید قاتل نزدیک شده، هیجان‌زده محل ملاقات دخترک با مرد قاتل را محاصره می‌کند، اما قاتل نمی‌آید، او این کار را چندبار دیگر انجام می‌دهد، اما قاتل نمی‌آید. جری به مرز جنون نزدیک می‌شود و پلیس و رؤسای پلیس نیز اعتماد خود را به او ازدست می‌دهند. سال‌ها می‌گذرد و جری هنوز بر سر پیمان خود است و در پمپ‌بنزین انتظار دستگیری قاتل را می‌کشد، اما از قاتل خبری نیست...

قول

Pledge



تأملی اندوه‌بار در جنبه حیوانی انسان

شون پن در بهترین نقش‌های سینمایی‌اش «(جاروجنجال)» و «آخرین گام‌های محکوم به مرگ») و سه فیلمی که کارگردانی کرده است، نوعی نگرش رمانتیک و نومیدانه را نسبت به مردانگی بروز می‌دهد. در «قول» که سومین و تاکنون بهترین فیلم اوست، هر تصویر عمدتاً آمیزه‌ای از اندوه و وحشت است.

داستان در نوادای معاصر می‌گذرد. چشم اندازی که فیلم از غرب آمریکا ارائه می‌دهد، تمدنی کهنه و شهری است که بر بستر زیبایی طبیعی خیره کننده ولی منحوسی شکل گرفته است. هوا به‌صورت ناخوشایندی تغییر می‌کند، رعد برفراز قله کوههای باران زده می‌غرد و دریاچه‌ها در مه نمناکی فرو رفته که خطرات فراوانی نهفته دارد. مردان خطرناک در پشت لاستیک کامیون‌های عظیمی دیده می‌شوند که الوار حمل می‌کنند و از بزرگراههای لغزنده می‌گذرند. فضا مملو از خشونتی فروخورده است.

«قول» که براساس رمان فردریش دورنمات، نویسنده سوئیسی ساخته شده، فیلم دلچسبی نیست ولی به شکل ترسناک و عمیقی ارزشمند است. همچون انسانیت شاهکار اخیر برونو دومون، کارگردان فرانسوی که آشکارا منبع الهام پن بوده، «قول» هم به وضعیت ذهنی برافروخته یک کاراگاه پلیس می‌پردازد: او مدام به ماجرای تجاوز و قتل یک دختربچه فکر می‌کند. «قول» هم مانند انسانیت تأملی بسیار اندوهبار در جنبه حیوانی انسان (خصوصاًمرد) دارد. «قول» هم مانند فیلم فرانسوی از استعاره‌های بصری مشابهی استفاده می‌کند.

بچه خوکهای انسانیت تبدیل به گله‌ای از گاو می‌شوند. اما تقلیدی در کار نیست. در واقع پن دیدگاه یأس‌آلود خاص خود را نسبت به غرب آمریکا و مرزنشین‌هایی دارد که آنجا را برای زندگی انتخاب کرده‌اند.

دیگر منبع الهام پن که از شیوه فی‌البداهه بازیگرانش مشخص می‌شود، جان کاساوتیس فقید است. قطعه بازی‌های کوتاه هلن میرن (در نقش پزشک)، و نسارد گریو (معلم پیانو) و پاتریشیا کلارکسون (مادر قربانی) نشان می‌دهد که پن کارگردان بسیار توانایی در هدایت بازیگران است و قادر است تا در ظریفترین لحظات دراماتیک حقیقت وجودی شخصیت‌ها را کشف کند.

نکته جالب توجه رمان فردریش دور نمات برای شما چه

شون پن از دلمشغولی‌هایش می‌گوید

یک آنارشیست در هالیوود

بود؟

در واقع بعد از Crossing Guard می‌خواستم به هر قیمتی که شده با جک نیکلسون کار کنم. می‌دیدم که خیلی به خواندن رمان‌های تریلر علاقه‌مند است. بنابراین از مایکل [فیتز جرالد، تهیه‌کنندهٔ پن] که مرا خوب درک می‌کند خواستم فیلمنامهٔ تریلری برایم پیدا کند، تریلری که بیش از یک تریلر باشد. مایکل نظر مرا به رمان دورنمات جلب کرد. کار نگارش فیلمنامه اقتباسی از این اثر به جرزی و ماری کروموئووسکی سپرده شد [جرزی به کار فیلمبرداری و کارگردانی نیز می‌پردازد و ماری موسیقی‌دان نیز هست] که واقعاً خوب کار کردند، به‌خصوص روی ساختار آن. اما در پاسخ سؤال شما باید بگویم که داستان فیلم که دربارهٔ مردی بازنشسته است مرا تحت تأثیر قرار داد. این داستان مرا به یاد پدر بزرگم می‌انداخت که تانوا بود و وقتی بازنشسته شد خیلی زود پیرو شکسته شد و مرد ... عهدی که پرسوناژ اصلی داستان می‌بندد و قولی که می‌دهد، تنها به این خاطر که به زندگی‌اش معنای تازه‌ای ببخشد، مرا تحت تأثیر قرار داد. «قول» فیلمی دربارهٔ جنایت یا یک آدم‌کش نیست، بلکه فیلمی دربارهٔ یک کارگاه است.

داستان منطقی نیست اما داستان یک سرنوشت است. من حتی این ابهام را هم دوست دارم، ابهامی که این سؤال را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند: آیا این مرد در نهایت جان کودکی را به‌خطر می‌اندازد فقط برای اینکه انگیزه خودش را تقویت کند...!

برای اولین بار است که فیلمی می‌سازید که ایدهٔ اولیه‌اش به خودتان تعلق نداشته. آیا این مسأله کار را متفاوت می‌کند؟

در واقع، نه. چون کار نگارش فیلمنامه که به پایان رسید آن را به‌کلی بازنویسی کردم. روی آن کار کردم و مکان وقوع رویدادها را تغییر دادم. نگران واقع‌گرایی فیلم بودم چون تدوین، فضای متفاوتی را با خود به‌همراه می‌آورد. آیا چشم‌اندازهای عمودی فیلم «سفر به اعماق جهنم» را به‌خاطر می‌آورید؟ آنها از اهمیت زیاد برخوردار بودند... با وجود توجهی که به محدودیت‌های ژانر تریلر داشتم لمان‌های بسیار شخصی را نیز در این فیلم گنجاندم...

یک بار دیگر معصومیت گمشده‌ای در قلب فیلم شما وجود دارد. چرا تا این حد به این موضوع علاقه‌مندید؟

این مسأله یکی از جهانی‌ترین موضوعات موجود است، این طور نیست؟

همهٔ صفات بد ما در بزرگسالی به تباه شدن معصومیت مربوط می‌شود. همیشه سعی می‌کنیم بازگشتی به دوران ما قبل این تباهی داشته باشیم. حتی صحبت کردن از آن دوران شیوه‌ای برای بازیافتن آن است.

به‌نظر شما، بزرگترین مزیت شما به‌عنوان یک کارگردان چیست؟

من قلب داستان‌هایم را خیلی خوب می‌شناسم، می‌دانم چگونه از بین آنچه بازیگران به من عرضه می‌کنند بهترین را انتخاب

کنم. در مرحله تدوین، در حذف صحنه‌هایی که کارایی لازم را ندارند هیچ تردیدی به خود راه نمی‌دهم!

نکته جالب فیلم قول این است که در پیرامون نیکلسون و رابین رایت انبوهی از نقش‌های کوچک وجود دارد که بازیگران بزرگی بازی در این نقش‌ها را برعهده گرفته‌اند...

چون زمان زیادی نداشتم و می‌خواستم بیشتر وقتم را روی جک متمرکز کنم، بدین‌ترتیب خیالم از بابت سایر بازیگران راحت بود که می‌توانند خودشان گلیم‌شان را از آب بیرون بکشند. این‌طوری راحت‌تر بودم...

خوشحالید که قول به جشنواره کن راه یافته است؟

چه کسی می‌تواند حتی برای لحظه‌ای تصوری برخلاف این داشته باشد!...

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کارگردان: فرانسیس فورد کاپولا
فیلمنامه: فرانسیس فورد کاپولا، جان ام
بازیگران: مارلون براندو، رابرت دی‌شین، فردریک فارست، سام باتمز، لاری فیش هوپر، کریستین مارکا کلمان
در بحبوحهٔ جنگ ویتنام، کاپیتان ویلارد در اتاق هتلی در حال تحلیل رفتن است که ناگهان سازمان جاسوسی آمریکا، سی‌ای‌ای، با دادن مأموریتی مهم به او موجب شگفتی‌اش می‌شود. او مأمور یافتن کلنل کرتز می‌شود که در نزدیکی مرز کامبوج دیده

و اینک آخرالزمان

Appocalyps now

شده و هم‌اکنون بر عده‌ای از بومیان این محل فرمانروایی می‌کند و آنها نیز با جنون منحصربه‌فردی از او پیروی می‌نمایند. ویلارد به همراه یک گروه چهار نفری سوار یک قایق گشتی می‌شود. آنها هنگام جلو رفتن در مسیر رودخانه‌ای که آنها را به سوی مخفی‌گاه کلنل کرتز اسرارآمیز هدایت می‌کند، وحشت و هراس جنگ را تجربه می‌کنند.
آنها ابتدا با یک گروه هلی‌کوپتر برخورد می‌کنند که مأموریت دارند توسط بمب‌های ناپالم جنگل را از نیروهای دشمن پاکسازی کنند. سپس با گروهی سرباز مواجه می‌شوند که به حال خود رها شده‌اند و از یک پل بی‌مصرف دفاع می‌کنند و با آنها درگیر نبرد بی سر و تهی می‌شوند. ویلارد در گیر و دار این جنگ کابوس‌مانند با رکسان آشنا می‌شود، زن جوان غمگینی که با خانواده‌اش در منطقه‌ای فراموش‌شده و متروک زندگی می‌کند. اما ویلارد مأموریتی دارد که باید آن را به پایان برساند. با افراد کمی که برایش باقی مانده، به سمت منطقه‌ای که کرتز در آنجا زندگی می‌کند به راه می‌افتد و درنهایت او را می‌یابد...

از دل تاریکی

جوزف کنراد در داستان دل تاریکی ماجرای سفر یک دریانورد اروپایی به اعماق جنگل‌های کنگو را به حکایتی پیچیده و چندپهلو تبدیل کرده تا به این سفر وجهی استعاری و پررمز و راز ببخشد و سرانجام با ظاهرشدن شبحی که از ابتدا در جست‌وجویش بوده‌ایم ... آقای کورتز ... فضای اسطوره‌ای داستان را کامل می‌کند. فرانسیس فورد کاپولا در اقتباسی غیرعادی از این داستان، یک افسر ارتش آمریکا به نام سروان ویلارد را جایگزین قهرمان داستان کنراد می‌کند تا در سفری بر روی یکی از رودخانه‌های ویتنام به درون جنگل برود و یک نظامی دیگر ارتش آمریکا را که خودسر شده و بر مبنای هوس‌های عجیب و غریبش دستور حمله و کشتار صادر می‌کند، از بین ببرد. نام او نیز کورتز است. کاپولا تقریباً همهٔ عناصر رمان را حفظ کرده و مداخلهٔ نظامی آمریکا در ویتنام را جایگزین آن سفر دریایی ماجراجویانه کرده است. همین نحوهٔ جابه‌جایی دو موقعیت و انتخاب این داستان به عنوان منبع اقتباس، نگاه گزنده و هجوآمیز اثر را عیان می‌کند.

کاپولا در سال ۱۹۳۹ در آمریکا متولد شد. از خانواده‌ای با نسب ایتالیایی که بیشترشان در نویسندگی و اهنگ‌سازی و بازیگری دستی دارند. هم‌نسل فیلم‌سازان جوانی است که در مکتب راجر کورمن پرورش یافتند و در دههٔ هفتاد در سیر سینمای حرفه‌ای آمریکا تأثیرات عمیقی بر جای گذاشتند. پیش‌از آنکه نامش با فیلم بزرگ پدرخوانده عجین شود، چند فیلمنامهٔ قابل‌توجه برای دیگران نوشت. پدرخوانده و پدرخواندهٔ دو شهرت و ثروت و اعتبار فراوانی نصیبش کردند.

سناریوی اینک آخرالزمان در سال ۱۹۷۷ آماده شد. بدیهی بود که فیلم عظیم و پرخرجی است. نهادهای کوناکون ازجمله ارتش آمریکا به یاری کاپولا امدند تا یکی از اولین فیلم‌های جنگ ویتنام ساخته شود. هنوز چند ماهی از آغاز فیلمبرداری نگذشته بود که روشن شد اینک آخرالزمان فیلمی درباره کامیابی‌ها و فتوحات نیست، بلکه یک «حماسهٔ سیاه» است. احتمالاً همان یک سکانس مربوط به سرهنگ کیلگور برای کابوس‌های پشن امریکا کافی بوده است: او یک دهکدهٔ ویتنامی را با بمب‌های نابالم ... که معتقد است در هنگام صبح بوی نیروز می‌دهد ... به آتش می‌کشد تا شرایط امنی برای موج‌سواری خودش و فرانسس بر روی رودخانه کنار دهکده فراهم کند.

کاپولا تنها ماند و مجبور شد برای دستیابی به کیفیت موردنظرش بازدید ماه مداوم در جزایر فیلیپین بماند و با بکار به ثروت شخصی‌اش یک فیلم پنجاه میلیون دلاری بسازد. این رقم در آن سال هزینهٔ سرسام‌آوری برای تولید یک فیلم محسوب می‌شد و برای بازگشت سرمایه به یک فروش بالای استاندارد نیاز بود. اما تهیه و پخش زودهنگام و حساب‌شدهٔ شکارچی گوزن (مایکل چیمینو) ضربهٔ آخر را وارد کرد و کاپولا تا یک دهه فیلم‌هایی ساخت که بتواند از عهدهٔ پرداخت قرض‌هایش برآید. او همهٔ سرمایهٔ مادی و معنوی‌اش را به پای این فیلم صرف کرد. اینک آخرالزمان، با همهٔ این حواشی تلخ، در سال ۱۹۷۹ آماده شد و پس‌از دریافت نخل طلای جشنوارهٔ کن، نامزد دریافت هفت جایزهٔ اسکار (بهترین فیلم، کارگردان، فیلمنامه، فیلمبرداری، تدوین، صداگذاری و بازیگر نقش دوم مرد) شد.

اینک آخرالزمان تا امروز نیز یکی از خارق‌العاده‌ترین آثار سینمای جنگ باقی‌مانده.

گفت‌وگو با فرانسیس فورد کاپولا

کاپولا به جنگ می‌رود

حالا که بعد از ۲۲ سال نسخهٔ قطعی و کامل فیلمتان، و اینک آخرالزمان، به نمایش عمومی گذاشته می‌شود، چه احساسی دارید؟

ابتدا باید اعتراف کنم که من بیشتر به گذشته علاقه دارم تا آینده. اما در مورد «واینک آخرالزمان» باید بگویم که ماتریال‌های زیادی باقی مانده بود که در نسخهٔ اولیه از آنها استفاده نشده بود. آن زمان همه تصور می‌کردند که چنانچه مدت زمان فیلم از سه ساعت بیشتر شود، فیلم عجیب‌تر از آنچه هست به نظر می‌رسد.

و مردم آمادگی استقبال از چنین فیلم طولانی را نخواهند داشت. درواقع می‌ترسیدیم که به جر و بحث‌هایی که قبلاً شروع شده بود دامن زده شود. بنابراین سعی کردم نسخه‌ای از فیلم را ارائه بدهم که حد وسطی باشد بین خواسته خودم و چیزی که فکر می‌کردم مخاطب قدرت تحمل آن را دارد. اما همه این کارها در شرایط پیچیده و مبهمی انجام شد و حتماً به خاطر دارید که نسخه‌ای که به کن ارائه داده شد، قطعی نبود. می‌خواستم به هر قیمتی شده فیلم را روانه جشنواره کنم تا به زمزمه‌ها و شایعات ناگوار پایان دهم. مقالات زیادی در مطبوعات به چاپ می‌رسید مبنی بر اینکه این فیلم فاجعه است و کنترل کار به کلی از دستم

در رفته است...

چرا برای ارائه نسخه کامل فیلم این همه سال صبر کردید؟

اطرافیانم، به خصوص پل راسام (تهیه‌کنندهٔ فیلم و دوست قدیمی کاپولا) همیشه از من می‌پرسیدند: «چرا روی نسخهٔ طولانی فیلم کار نمی‌کنی؟» و هر بار پاسخ می‌دادم: «گوش کن! اگر این کار را بکنم دوست دارم با همکاری دوستم، والتر مرچ (تدوینگر فیلم) که از چند و چون کار اطلاع دقیقی دارد باشد، اما او سرش خیلی شلوغ است. زمانی که وقت آزاد داشت حتماً این کار را می‌کنیم.» یک سال پیش خبردار شدم که والتر سرش خلوت است بنابراین کار را شروع کردیم. به‌علاوه خودم هم در برنامه‌هایم اولویت را به پروژه‌های آینده‌ام می‌دادم. از طرفی حقوق و امتیاز فیلم به خودمان تعلق داشت و می‌دانستیم که برای انجام این کار دستمان باز است و ضرورتی را احساس نمی‌کردیم.

شیوهٔ کارتان چطور بود؟

در اولین مرحله دربارهٔ سکانس‌هایی که استفاده نکرده بودیم، با والتر به بحث و گفت‌وگو نشستیم. سه یا چهار سکانس بود ازجمله سکانس دخمران و سکانس کشتزار فرانسوی. البته می‌دانستیم که برش‌های نه‌چندان مهمی هم وجود داشته که آن زمان به خاطر کند نشدن بیش از حد ضرباهنگ فیلم انجام شد. بنابراین می‌توانستیم سکانس‌های کامل و تکه‌هایی را که ضروری نبودند، اما بودنشان بر جوهرهٔ فیلم می‌افزود به نسخهٔ قبلی اضافه کنیم. مثلاً نخستین باری که کیلگور (رابرت دووال) ظاهر می‌شود. در نسخهٔ اولیه، ویلارد (مارتین شین) به کیلگور که از قبل در میدان نبرد حضور دارد می‌پیوندد. پلانی که ما گرفته بودیم با صحنهٔ کیلگور و پیاده شدنش از هلیکوپتر شروع می‌شد. در نسخه جدید این پلان را بلندتر کرده‌ایم و این تأکیدی است بر اهمیت شخصیت کیلگور. تکه‌های کوچکی هم هست که به‌طور پراکنده اضافه شده. اما بیشترین هیجان وقتی ایجاد می‌شود که مخاطب با صحنه‌های اصلی روبرو شود که قبلاً به کلی حذف شده بود.

با دیدن نسخهٔ جدید فیلم اولین احساسی که به شما دست داد چه بود؟

ابتدا اولین تدوین فیلم را دیدم که در آن بخشی از سکانس کشتزار فرانسوی باقی مانده بود، اما آنقدر برش‌های ریز و درشت در آن داده بودیم که تمام استحکامش را از دست داده بود. پس آن زمان ترجیح دادیم به‌کلی از این سکانس صرف‌نظر کنیم. من و والتر تصمیم گرفتیم همه چیز را از صفر شروع کنیم. تمام راش‌ها را بازبینی کردیم. بالاخره صحنه‌ها را به همان ترتیبی که فیلمبرداری شده بود، تدوین کردیم و تصور می‌کنم این کار به ابعاد واقعی فیلم افزود؛ یعنی آنچه از تاریخ روایت می‌کرد و نوازی بین تجربهٔ فرانسوی‌ها و امریکایی‌ها در ویتنام. من شیوهٔ گسترش یافتن ابعاد فیلم را هم دوست دارم. در آغاز همهٔ اعضای این خانوادهٔ بزرگ پیرامون میزی گرد آمده‌اند، کم‌کم همه خاموش می‌شوند، و درنهایت دیگر هیچ‌کس وجود ندارد، و سپس صحنهٔ عجیب و رمانتیکی که بین ویلارد و روکسان می‌گذرد. بدیهی بود که این سکانس ابعاد واقعی خود را وقتی می‌یافت که طولانی می‌شد. بدین ترتیب جسارت لازم را برای ادامه کار پیدا کردیم. من ابتدا و انتهای فیلم را همین‌طور که هست دوست دارم. با والتر تصمیم گرفتیم به آنها دست نزنیم. من اول فیلم را که با سر و صدای هلیکوپتر همراه است خیلی دوست دارم. پنج سال پیش، وقتی در لندن بودم، «و اینک آخرالزمان» از تلویزیون پخش شد می‌خواستم فقط سکانس اول فیلم را ببینم اما فیلم مرا با خودش به دنیای دیگری برد و زمانی که به خودم آمدم متوجه شدم همه فیلم را تماشا کرده‌ام. احساس غریبی داشتم؛ همیشه فکر می‌کردم «و اینک آخرالزمان» فیلم عجیبی است که از قواعد یک ژانر سینمایی به‌خصوص پیروی نمی‌کند، بلکه ابعادی عجیب، متافیزیکی، اخلاقی و اسرارآمیزی دارد. وقتی دوباره فیلم را در تلویزیون دیدم، به خودم گفتم: «این فیلم اصلاً عجیب و اسرارآمیز نیست!» زمان تعمیر یافته بود و آنچه در زمان غیرمتعارف بود، دیگر این‌طور به نظر نمی‌رسید. همان‌جا به‌طور جدی تصمیم گرفتم نسخه طولانی فیلم را تهیه کنم چون امروزه مردم به دیدن چیزهای غیرمتعارف عادت دارند و تحمل و انعطاف‌پذیری‌شان بیشتر شده. همانطور که می‌دانید زمان اکران نسخهٔ اولیه، منتقدین استقبال خوبی نکردند. به نظر آنها فیلم بیش از حد عجیب بود و پایان روشنی نداشت. آنها معتقد بودند یک پایان سنتی‌تر مناسب‌تر بود. جو و بحث‌های بسیاری به‌راه افتاد. اما حال و هوای امروز متفاوت است.

O سه سال پیش وقتی نسخهٔ DVD فیلم به بازار آمد صحنهٔ تخریب اردوگاه کرتز در آن وجود داشت. آیا خودتان از قصد در نسخهٔ نهایی از این صحنه استفاده نکردید؟

این صحنه اصلاً جزو فیلم نبود. وقتی دارید فیلم می‌سازید هرگز نمی‌توانید دقیقاً پیش‌بینی کنید موقع تدوین به چه لحظه‌هایی نیاز خواهید داشت. ابتدا باید فیلمبرداری کنید بعد مشخص کنید به کدام صحنه‌ها نیاز دارید.

آیا باز هم صحنه‌هایی وجود دارد که در نسخه طولانی از آنها استفاده نشده باشد؟

نه!

می‌گویند که تک‌گویی مارلون براندو در آخر فیلم را در چهل‌وپنج دقیقه گرفته‌اید...

درست است. چیزهای جالب دیگری هم بود که می‌شد به این تک‌گویی اضافه کرد. اما تصور می‌کنم که از پرسوناژی مثل کرتز باید با خست زیادی استفاده کرد. کرتز همچون یک نوهم است چنانچه به حجم آن افزوده شود، رمز و راز خود را از دست می‌دهد. تمام زیبایی شخصیت کرتز مدیون اسرارآمیز بودن اوست. به همین خاطر از این تک‌گویی فقط دو کلمه را نگه داشتیم: «وحشت... وحشت...» با همین دو کلمه همه چیز گفته می‌شود. احساس کردم لازم نیست چیزی به آن اضافه شود. والتر هم

همین نظر را داشت.

آیا براندو نسخهٔ جدید را دیده است؟

هنوز نه! برای اکران او را دعوت کردم اما پاسخی به نامهٔ من نداد.

در حال حاضر رابطه تان با او چگونه است؟

بیست سال است که همدیگر را می‌شناسیم. ولی همانطور که می‌دانید مارلون شخصیتی عجیب و غیرعادی دارد، و داشتن روابط مداوم با او کار دشواری است.

دو قهرمان «و اینک آخرالزمان»، ویلارد و کرتز، نمادهایی از دنیای شما هستند. در سویی مردی تنها در جستجوی مطلق قرار دارد و در سوی دیگر رئیس طایفه‌ای محبوب مردم و بی‌تفاوت به اصول اخلاقی. آیا اینها دو روی شخصیت شما نیستند؟

از خیلی‌ها شنیده‌ام که مثل کرتز هستم، دیوانه و نامعقول، یا مثل مایکل کورلئونه (شخصیت آل پاچینو در پدرخوانده)، بسیار سرد و مصمم، یا شبیه تاکر... معمولاً به پرسوناژهایی که انتخاب می‌کنید خیلی شبیه هستید، مثل بازیگرانی که نقش این شخصیت‌ها را بازی می‌کنند. وقتی بازی خوبی از یک بازیگر می‌بینید همواره شخصیت او را در پس پرسوناژش مشاهده می‌کنید، اما برای اینکه پاسخی به سؤال شما داده باشم باید بگویم بله، البته، احساس می‌کنم در عین ویلارد بودن کرتز هم هستم. من معمولاً از احساس و تخیلم کمک می‌گیرم. بنابراین منطقی است که بعضی از پرسوناژهایم شبیهم باشند.

«و اینک آخرالزمان» در مسیر فعالیت سینمایی تان چه جایگاهی دارد؟ می‌توان آن را به عنوان یکی از قله‌های این مسیر تلقی کرد؟

می‌توانم بگویم که «پدرخوانده»، «مکالمه»، «پدرخوانده۲» و «و اینک آخرالزمان» به دوره‌ای از زندگی‌ام تعلق دارند که همه چیز خیلی خوب پیش می‌رفت. بسیار هیجان‌انگیز بود. دست به هر کاری می‌زدم با موفقیت مواجه می‌شدم و این موفقیت محرک من بود. به نظر من هنرمندان، مثل همه مردم، به تشویق نیازمندند. اما بعد از استقبال نه‌چندان گرمی که از «و اینک آخرالزمان» به عمل آمد، و بعد از طرد شدن فیلم بعدی‌ام، «ضربان قلب»، احساس شکست کردم. اعتماد به نفسم را از دست دادم. اعتمادبه‌نفس به آدم این امکان را می‌دهد که موانع را از پیش پای خود بردارد. بدون آن آدم همیشه از افتادن و شکست خوردن در هراس است و تبدیل به آدم بزدلی می‌شود. بعد از «و اینک آخرالزمان» چنان احساس خستگی و نگرانی می‌کردم که به خودم گفتم باید یک فیلم کوتاه موزیکال بسازم. نکته مضحک قضیه این بود که «و اینک آخرالزمان» از نظر تجاری موفقیت چشمگیری بود در صورتی که «ضربان قلب» با ناکامی روبرو شد. واقعاً این احساس را داشتم که رسانه‌های گروهی کمر به خرد کردن من بسته‌اند. البته این کار را هم کردند. بعد از این دو فیلم سالها طول کشید تا بتوانم موقعیت مالی و وضعیت روحی خود را تثبیت کنم... فکر می‌کنم هنرمند حتی اگر شکست هم بخورد باید او را تشویق کرد.

آیا هرگز به این فکر نیفتاده‌اید که فیلمی اتوبیوگرافیک بسازید؟

روایت ماجراهایی که من از سر گذرانده‌ام بسیار سرگرم‌کننده خواهد بود. خیلی از آدم‌ها دربارهٔ زندگی‌شان کتاب می‌نویسند و منطقی به نظر می‌رسد اگر من فیلمی دربارهٔ زندگی‌ام بسازم. اما پروژه‌ای که هم‌اکنون روی آن کار می‌کنم بیشتر مرا به هیجان می‌آورد. اگر موفق به ساخت این فیلم بشوم دربارهٔ من سخن‌ها خواهند گفت، حتی بیشتر از حالا! همه شناخت، تجربه و نیز سؤالاتم را دستمایه آن خواهم کرد. این پروژه، پروژه‌ای بسیار جاه‌طلبانه است، حتی جاه‌طلبانه‌تر از «و اینک آخرالزمان»!

دستمال های خود را آماده کنید

فیلم‌های گذشته نانی مورتی بیشتر حدیث نفس بودند و فضایی کمدی، گاه شیرین و گاه تلخ، داشتند، اما این بار کارگردان روزنگار خصوصی به ژانر ملودرام روی آورده است. مورتی در بخش نخست فیلم، به ما خانواده‌ای خوشبخت و متعهد را معرفی می‌کند، خانواده‌ای متشکل از جیو وانی، پدر خانواده که روانکاو است و خود مورتی نقش آن را بازی کرده؛ پائولا، مادر خانواده که ناشر است (با بازی تحسین‌برانگیز لورا مورانت) ایرن، دختر بسکتبالیست آنها و آندره کمی مرموز، پسر خانواده. صحنه‌های مربوط به زندگی عادی آنها ضرباهنگ کندی دارد برای اینکه به ما بفهماند که خوشبختی این خانواده را بی‌حس و هوش کرده است. برعکس هنگامی که این خانواده از خواب خوش بیدار می‌شوند، تراژیک‌ترین لحظات خلق می‌شوند. مورتی بعد از سکانس درخشان نخست که پرواز شبح مرگ را، پیش از ربودن جان پسر، بر فراز این خانواده که خوشبختی چشمشان را کور کرده نشان می‌دهد، قسمت دوم فیلم را شروع می‌کند. فیلمساز به‌طور منظم تمام مراحل سوگواری را به تصویر می‌کشد. دادن خبر مرگ به نزدیکان، انتخاب تابوت، خاکسپاری، پشیمانی‌ها...

اندوهی که بین اعضای این خانواده فاصله می‌افکند، اشک‌ها و فریادها، مخاطب را به شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد تا حدی که این پافشاری و سماجت گاه روح بیننده را به‌شدت آزرده می‌کند. همه چیز کمی اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد حتی رابطه روانکاو با بیمارانش. خوشبختانه مورتی در لحظه‌ای که پرسوناژهایش به زندگی باز می‌گردند، چالاکی و سبکی شیرین خود را باز می‌یابد و مخاطب با دیدن شکوفایی مجدد این خانواده دلش می‌خواهد اشک شوق بریزد.

کارگردان: نانی مورتی / **بازیگران:** نانی مورتی، لورا مورانت، جاسمین ترینکا... / **فیلمنامه:** نانی مورتی، ال. فری و اچ. شلف / **موسیقی:** پیووانی. **زمان:** ۹۵ دقیقه.
خلاصه داستان: جیو وانی روانکاوی است که با همسر و دو فرزندش در شهر کوچکی در شمال ایتالیا زندگی و در کنار آنها احساس خوشبختی می‌کند تا اینکه یک روز یکشنبه هنگام بازگشت به خانه درمی‌یابد که پسرش مرده است...

اتاق پسر