سینما آینده

درباره «پیروزی» ساخته مارکو بلوکیو

جنون به سبک ایتالیایی

بابک گرانفر

«پیروزی» آخرین ساخته مارکو بلوکیو، تمام ویژگی‌های یک فیلم بزرگ را لااقل در مقام یک فیلم هنری دارد؛ شکوهش به عظمت بزرگ‌ترین اپراهای ایتالیایی پهلو می‌زند، ژرفی‌اش عموم بینندگان را تا مرز آزمایش مستحکم‌ترین داوری‌های تاریخی‌شان پیش می‌برد، و هنرش عصاره نابی است از خلاقیت بصری، علم به تاریخ و زیبایی‌شناسی سیاسی، و تجربه‌اندوزی در کار با فن. بلوکیو به نسلی از کارگردانان دست‌چپی ایتالیایی تعلق دارد که در اوایل دهه ۶۰ میلادی ظهور کردند و سودای بنیان افکندن نظم حاکم بر جامعه پیرامون‌شان و برقرار ساختن نظمی مجدد- لزوماً از طریق انقلاب و ساقط کردن اقتدار بورژوازی و کلیسا و نمایندگان بلافصل آنها یعنی اشراف، ملاکان و واتیکان- داشتند. در میان فیلمسازان بارز این نسل (یعنی او و پازولینی، برتولوچی، پونته‌کورو، رزی، اولمی و برادران تاویانی) بلوکیو تنها کسی است که هنوز هم سر آشتی با «سیستم» ندارد و نیز کارش (یا مبارزاتش) را تا همین فیلم آخری با همان جسارت و خروشی ادامه می‌دهد که از زمان ساختن «مشت‌ها در جیب» در سال ۱۹۶۵ صرف طرح انتقادات رادیکالش از نقاط تلائم اخلاق بورژوازی، تعصبات ایدئولوژیک کور و تزویر قشریون- و بازنمود آنها در کانون خانواده- می‌کرد. منتها این «پیروزی» را به بهای دیگری به دست آورده است.

شاید امروز باورش مشکل باشد که اقتباس دیگری از قصه کهنه شقاوت‌های موسولینی دیکتاتور تازگی داشته باشد. اما بلوکیو برای اثبات این مدعا راوی دیگری برای داستانش انتخاب می‌کند؛ «بِدا دالسر» محبوبه پنهان و همسر اول موسولینی. او استادانه در این راه درامی تاریخی- لباسی را که مردی خودکامه در آن در سودای رسیدن به «پیروزی به هر قیمتی» است، تبدیل به ملودرامی فاخر و اپراگونه می‌کند تا از عشق بدشگون زنی فریب‌خورده بگوید که جسم و جانش را در برابر معشوقی خودبین و کامجو فدا می‌کند؛ زنی روشنفکر (با معیارهای آن روزگار) که طی سال‌های صعود موسولینی به قدرت، در قامت یک روزنامه‌نگار جزء و عضو رادیکال حزب سوسیالیست در سال‌های جنگ بین‌الملل اول، تا اخراج از حزب متبوعش به خاطر حمایت از پیوستن ایتالیا به جنگ و تاسیس روزنامه «ملت ایتالیا» (با سرمایه حاصل از فروش مزون دالسر) و سپس زخمی شدن در جنگ، در کنار وی بود و از او صاحب پسری شد به نام بنیتو آلبینو که موسولینی در کودکی او را از مادر جدا کرد و به خانواده‌ای فاشیست سپرد؛ پسری که حتی پس از غلبه جنون بر وی و تا دم مرگ نکبت‌بارش در سال ۱۹۴۲، جز در تصاویر تلویزیونی آن نطق‌های معروف، به دیدار پدر نائل نشد. قصه فیلم اما با ظرافت برگ دیگری بر این ماجرا می‌افزاید: استقامت زنی را که به هر قیمتی (حتی به بهای اتهام جاسوسی برای فرانسه، یا حبس دائمی در تیمارستان) بر انکارناشدنی بودن هویتی طردشده اصرار می‌ورزد تا مقاومت «ایل دوچه» [لقب موسولینی] را در هم شکند که با شعارهای اغواگرانه‌اش (یا مرگ یا پیروزی؛ پیروزی به هر قیمتی و...) هوش از سر مردمان ایتالیا ربوده بود و آنها را به سمت جنگ و نابودی می‌کشاند. زنی که بالاخره (بنا بر روایت حماسی سکانس پایان فیلم) تاییدش را از همان توده‌ای می‌گیرد که ملتمسانه با او در

این فریب‌خوردگی همدردی می‌کنند؛ همان‌ها که موسولینی «زن‌صفت»شان می‌خواند و اعتقاد داشت «مردان قوی را دوست دارند». همان‌ها که سرانجام برد را از آن ایدا می‌کنند. اثر سیاسی کارگردان «صبح بخیر، شب» شباهت‌های ساختاری عدیده‌ای با فیلم‌های ساختارگرای تجربی‌ای دارد که روایتی خلاف‌آمد را اقتضا می‌کنند. در یک‌سوم آغازین فیلم (تا زمان آشکار شدن فریب‌خوردگی ایدا و سست‌شدن پیوندهای عاطفی‌اش با موسولینی در سال ۱۹۱۷) با نمابندی سریع و تندای بالا، داستان ظهور فاشیسم را می‌بینیم. استفاده هوشمندانه از نماهایی با دیرایی کم و صحنه‌هایی با کنش زیاد، زیر و بم‌هایی از جنس موسیقی در فیلم ایجاد کرده است که تنها گفت‌وگوهای فیلم آن را ساکت می‌کنند. استفاده فیگوراتیو از بدن بازیگران و خلق هارمونی از طریق اعمال و کنش‌های آنها، کمک زیادی به حفظ شدن این ریتم سمفونیک می‌کند. تبلور این سبک را می‌توان در سکانسی از فیلم دید که موافقان و مخالفان پیوستن ایتالیا به جنگ، در یک سالن سینما با هم به مشاجره و سپس زد و خورد می‌پردازند؛ سکانسی که آشکارا بیننده را به یاد کمدی‌های دوران صامت می‌اندازد (خود بلوکیو اعتقاد دارد این همه را در نقد فوتوریسم ایتالیایی هم‌عصر موسولینی، و کارکرد سرعت در آن انجام داده است). به ناگاه کارگردان با تدبیری ظریف از سکانس بستری شدن موسولینی (جایی که می‌بینیم موسولینی مانند سایر هم‌قطارانش در حال تماشای فیلمی از مصائب مسیح بر سقف کلیسا است و فرمانده ارتش ایتالیا به ملاقات وی می‌آید) نهایت بهره را می‌برد تا چرخش عمده‌ای در داستان ایجاد کند و سرگذشت مهجوری مادر و پسری را نقل می‌کند که در مبارزه برای بازگرداندن خانواده از هیچ کاری فروگذار نمی‌کنند. موسولینی پدر آرام‌آرام محو می‌شود و آثارش را در تصاویر تلویزیونی، نطق‌های رادیویی و فیلم‌های خبری می‌بینیم. روزهای خوش جایشان را به شب‌های تیره می‌دهند و ملودرام ایدا شروع می‌شود. از اینجاست که جوانا متزوجورنو به نقش ایدا دالسر با ظرافتی تمام اپرایی تک‌نفره را به صحنه می‌برد که به جرات می‌توان آن را یکی از به‌یادماندنی‌ترین بازی‌های بازیگران چند سال اخیر دانست. نقطه اوج هنر بازیگری او را در صحنه تضرع ایدا در پشت میله‌های بلند دزدگیر تیمارستان می‌بینیم. ایدا پابرهنه میله‌ها را بالا می‌رود تا شاید همانند مریض دیگری که با پرش (بله با پرش!) از تیمارستان فرار کرده راهی برای رهایی از این محبس بیابد. پشت دیوارها برف سال نو باریدن گرفته است و موسیقی درخشان کارلو کریولی ترنم محزونی بر فضای فیلم حکمفرما کرده است. ایدا آخرین نامه تظلم‌خواهی‌اش را گریان به دست باد می‌سپارد. دانه‌های پنبه‌گون برف در منظره‌ای رویایی بر دستان ملتمس او می‌چکند. اشک‌های او آرام‌آرام صفحات خیس نامه را دربر می‌گیرند. منتقد معروفی می‌گفت: «علاوه بر کتاب مقدس، هر ملتی در تاریخ خود کتاب مقدسی دارد.» فرشته یا اهریمن، هر هنرمند بزرگی وسوسه خلق اثری درباره شخصیت‌های این کتاب ثانی دارد. دستاورد مارکو بلوکیو پس از نیم‌قرن فیلمسازی، خلق اثری درباره شریرترین اهریمن ایتالیای قرن بیستم است که ریشه‌هایش تا اسلاف سینما (اپرا، کمدیا دل‌آرته و...) به عقب می‌رود؛ جواهری که می‌توان به رسم پیشکش به گنجینه هنرهای ایتالیایی آن را «اپرایی بزرگ» نامید با نام «جنون، به سبک ایتالیایی».

۵۰ سال پس از «از نفس افتاده»

بدو میشل پوآکار، بدو

اردوان تراکمه

«از نفس‌افتاده» ژان‌لوک گدار بی‌شک استعاره‌ای از خود مدرنیته است. و این بیش از هر چیز به این دلیل است که فیلم قطعه‌وار است. در این فیلم مدرنیته به‌عنوان فقدانی بازگشت‌ناپذیر، افسوسی جانکاه برای کلیت از دست رفته (سینمای کلاسیک امریکا که گدار به آن عشق می‌ورزید) که در تقدیم فیلم به فیلم‌های رده ب مونوگرام‌پیکچرز خود را نشان داد.

ژان لوک گدار تنها یک نام یا شکل نوشتاری آن، یک نماد، یک سبک، یک مولف بزرگ یا هر چیزی مانند اینها نیست بلکه اتفاقی در تاریخ سینما و هنر قرن بیستم است؛ کسی که به‌گفته بزرگانی چون تروفو و برتولوچی، سینما به قبل و بعد از او تقسیم می‌شود. گدار نمونه تمام‌قد اندیشه انسان قرن بیستمی است. فیلمساز و اندیشمندی که تمام ایده‌های متعهد و مخالف‌خوان و در عین‌حال تمام اندیشه‌های معاصر را در خود داشت یا حداقل به آنها واکنش نشان می‌داد؛ و این فقط شامل اندیشه نمی‌شود بلکه تاریخ، سیاست، ایدئولوژی و جنبش‌های هنری معاصر را هم در آثارش می‌بینیم و البته همه اینها از صافی او می‌گذرد و به نوعی «گداری» می‌شود. عموماً سینمای گدار را به دوره‌های گوناگون تقسیم کرده‌اند، چه از لحاظ محتوا و چه از لحاظ زیبایی‌شناسی و سبک، ولی در کل سه دوره اصلی در سینمای او محسوس‌تر است.

- دوره اول را می‌توان از سال‌های ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۷دانست.

- دوره دوم مربوط به سال‌های ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۲ می‌شد و تاسیس گروه ژیگاورتوف.

- و دوره سوم از سال ۱۹۷۲ به‌بعد و آشنایی‌اش با آن‌ماری میه‌ویل.

دوره اول به‌نوعی شامل فیلم‌های موج نویی او می‌شود. نویسنده و منتقد جوان «کایه دوسینما» که تحت تاثیر آندره بازن، سینمای کلاسیک امریکا، تئوری مولف و اگزیستانسیالیسم سارتر و به‌همراه کسانی چون تروفو، شابرول، رومر و ریوت، شورشی همه‌جانبه علیه آن چیزی که خودشان «سینمای پاپابزرگ‌ها» یا به‌قول تروفو «پیرهای خرفت» می‌نامیدند، سامان دادند؛ سینمایی که مظهرش کسانی چون اوتان لارا و روژه وادیم بودند. آنها بعد از نوشته‌های توفانی علیه این نوع سینما وارد فیلمسازی شدند و این آغاز اولین دوره سینمای گدار بود که با «از نفس افتاده» شروع شد؛ فیلمی که به‌خاطر استفاده بیش از حدش از جامپ‌کات که به نوعی به‌عنصر مهمی در گدار اولیه است مشهور شد. در این فیلم به کمک جامپ‌کات‌ها با پاریسی پاره‌پاره، سیکی پاره‌پاره و در نهایت انسانی پاره‌پاره مواجهیم، که در واقع همان انسان عاصی و پوچ‌گرای پس از دو جنگ جهانی بود. میشل «از نفس افتاده» با آن پرسش‌های اگزیستانسیالیستی‌اش در کنار نمونه‌های ادبی چون مورسوی «بیگانه» و آنتوان روکانتن «تهوع» قرار می‌گیرد.

۱ «بکت: ... من از هنری حرف می‌زنم که با نفرت از این قلمرو روی برمی‌گرداند. هنری خسته از دستاوردهای ناچیز خود، خسته از تظاهر به قادر بودن، از خود قادر بودن، از انجام کمی بهتر همان کار قدیمی، از کمی جلوتر رفتن در مسیر همان جاده تیره و کسالت‌بار قدیمی.» (بکت، آ. آلوارز، مراد فرهادپور، نشر طرح نو، چ سوم، ص۲۳۴)

امروز چرا در پنجاهمین سالگرد «از نفس افتاده» ساخته فیلمساز/اندیشمند مساله‌ساز سینما، ژان لوک گدار، باید بیش از هر زمان دیگری از آن دفاع کرد، به آن ارجاع داد و به آن اعلام وفاداری کرد. دفاع و اعلام وفاداری به «از نفس افتاده» برای سینمای راستین همان قدر مهم و حیاتی است که وفادار ماندن به اکتبر ۱۹۱۷ برای سیاست رهایی‌بخش یا وفاداری عشاق به آن لحظه پرشوری که برای اولین بار با یکدیگر مواجه شده‌اند. اما چرا باید به «از نفس افتاده» وفادار ماند؟

۲ در سال ۱۹۶۰ نویسندگان جوان «کایه‌دوسینما»، که در دنیای نقد سروصدایی به‌پا کرده بودند و عرصه سینمای بسامان فرانسوی را به کل زیر و رو کرده بودند، وارد عرصه فیلمسازی شدند. سال ۱۹۶۰ سال آغازین خیلی از تغییرات بود؛ آغاز دهه‌ای بود که در اصل سیاست رهایی‌بخش آخرین پتانسیل‌های رادیکالی خود را برای فراروی از نظم سرمایه خرج کرد. این دهه، دهه انقلاب‌ها و تغییرات بود، نسل هیپی‌ها، جنبش جهانی ضدجنگ، بیداری و مقاومت مردمان کشورهای امریکای لاتین، مقاومت ویتنام، انقلاب فرهنگی چین، مه و ژوئن ۱۹۶۸، موج نو فرانسه، سینما نوو، سینمای سوم، جنبش‌های هنری، لتریست‌ها، سیتواسیونیست‌ها و... و با «از نفس‌افتاده» بود که این دهه طلایی آغاز شد. ژان لوک گدار درست در لحظه ۱۹۶۰ از تمام تاریخ سینما گسست. «از نفس افتاده» شکافی بود که تاریخ سینما را به قبل و بعد خود تقسیم کرد و سوژه‌های این تاریخ کسانی شدند که به این لحظه، لحظه «از نفس افتاده» اعلام وفاداری کردند چرا که وفاداری به این «رخداد» سینمایی، وفاداری به حقیقت، وفاداری به امری نو و قمار کردن بر سر ناممکن بود چرا که گدار، همچون بکت، با این فیلم سنگ بنای هنری را گذاشت که «خسته از دستاوردهای ناچیز خود» بود. هنری «خسته از تظاهر به قادر بودن، از خود قادر بودن، از انجام کمی بهتر همان کار قدیمی» و در نهایت «از کمی جلوتر رفتن در مسیر همان جاده تیره و کسالت‌بار قدیمی». گدار همچون بکت در مقابل چنین هنری و چنین جهانی ایستاد و خواستار هنری شد که به‌زعم بکت (در سه گفت‌وگو: ساموئل بکت و ژرژ دونویی) «این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن». (همان، ص۲۳۴) از این‌رو قمار گدار قماری از پیش شکست خورده بود. امر ناممکن خلق سینمایی بود یکسره نو، در زبان و ساختار، در فرم و محتوا، سینمایی که از کل سنت بورژوایی خود بکند و رویای آدورنو را تا آخر پیش ببرد و هیچ‌گاه در منطق بازار گرفتار نشود؛ سینمایی که در ضمن مخاطبی نو را، که مناسب جهان نو است، تربیت کند. پذیرش این شکست لحظه‌ای بود که حقیقت وضعیت را آشکار می‌ساخت و همین از آن تجربه‌ای رادیکال ساخت و در نهایت «اجبار به بیان» یا همان «اجبار به تکرار» فرویدی. اما این تجربه همچنان که خود گدار در مصاحبه‌ای می‌گوید: «سرمایه می‌سازند، همان‌طور که مقاومت سرمایه می‌سازد. مقاومت در برابر آلمانی‌ها یا مقاومت در الکتریسیته. سرمایه‌ای که می‌تواند بعدها بنیان دوباره چیزی را فراهم کند.» (گفت‌وگوی مجله «اکتوال» با ژان لوک گدار)

این شکستی است که جز هنرمند، به‌زعم بکت، هیچ‌کس دیگری جرات تجربه آن را ندارد، این پذیرش شکستی است که بکت در «سه گفت‌وگو» با «نمی‌دانم» به آن اعتراف می‌کند و گدار در «موسیقی ما»، جایی که از او می‌پرسند که آیا دوربین‌های کوچک دیجیتال می‌توانند سینما را نجات دهند، سکوت می‌کند. این سکوت، درست در لحظه‌ای که در فیلم چهره گدار در تاریکی فرو رفته است، شاید سکوت سینمایی باشد که آگامبن در «یادداشت‌هایی در باب ژست» از آن یاد می‌کند.

۳ «از نفس افتاده» در زمانی پا به عرصه سینما گذاشت که سرمایه‌داری دگربار با بحران «بازنمایی» مواجه شده بود؛ نظمی که وارد عصر جدیدی از تاریخ خود شده بود و این گسست تاریخی منجر به این شد که مانند قرن نوزدهم مجدداً با بحران بازنمایی مواجه شود. در قرن ۱۹ بورژوازی برای این مشکل سینما را اختراع کرد، کاتدرالی که قرار بود شکاف‌هایش را بپوشاند و تصویری یکدست از آن ارائه کند. اما برای ۱۹۶۰ فکری نداشت و درست در متن وضعیت انضمامی سینمای فرانسه، یا همان سینمای «پاپابزرگ‌ها» که در فیلم‌هایشان همان فرانسه گلیست ژان گابنی‌ها را می‌دیدیم، ژان لوک گدار ضدگلیست، با «از نفس افتاده» با سبک ویژه‌اش درست تمام شکاف‌ها را عیان کرد و این شاید نوعی بازنمایی دیالکتیکی راستین بود؛ بازنمایی‌ای که عاری از هر نوع خصلت انعکاسی بود. همچنان که گدار زمانی گفت: «سینما بازتاب واقعیت نیست، بلکه واقعیت بازتاب است.» سبک و شیوه روایت «از نفس افتاده» زبان نسل جدید فرانسوی بود؛ نسلی عاصی از جنگ، نسلی که به واسطه تجارب قرن بیستم، نسلی پاره‌پاره بود که جهان را پاره‌پاره می‌دید و این تکه‌پارگی خود را در جامپ‌کات‌های «از نفس‌افتاده» نشان داد و در ژان‌پل بلموندویی که دست به شمایل‌شکنی همفری بوگارت زده بود. فیلمی پاره‌پاره، پاریسی پاره‌پاره و جهانی پاره‌پاره و جامپ‌کات نام این رخداد بود. هر رخدادی نیاز به نام دارد و به واسطه همین نامگذاری بود که بعدها در نظم نمادین ادغام شد. اما از طرفی سبک «از نفس‌افتاده» بی‌شک به‌یک «هیچ» اشاره دارد؛ هیچی که در هیچ قالب سینمایی قرار نمی‌گیرد. از این‌رو تلاش لیبرال‌های فرمالیست و نئوفرمالیست (نظیر بوردول) برای تحلیل و تفسیر فیلم از پیش عبث است. «از نفس‌افتاده» شاید بهترین بیان آن چیزی باشد که بنیامین در پروژه پاساژها گفت: «همان‌طور که پروست حکایت زندگی‌اش را با [توصیف واقعه] بیداری آغاز می‌کند، لاجرم هر بازنمایی تاریخ نیز باید با بیداری آغاز شود، به‌واقع نباید به هیچ چیز دیگری بپردازد. از این‌رو این اثر نیز به بیدار شدن از قرن نوزدهم می‌پردازد.» (عروسک و کوتوله، والتر بنیامین، گزینش و ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، گام نو، ۱۳۸۵، ص ۱۰۷)

و «از نفس‌افتاده» بیداری از لحظه ۱۹۶۰ بود.

۴ «این اثر باید هنر نقل قول کردن بدون علامت نقل قول را به اعلاترین درجه بسط دهد. نظریه آن پیوندی تنگاتنگ با نظریه مونتاژ دارد.» (والتر بنیامین، همان، ص ۹۶)

«از نفس‌افتاده» ژان‌لوک گدار بی‌شک استعاره‌ای از خود مدرنیته است. و این بیش از هر چیز به این دلیل است که فیلم قطعه‌وار است. در این فیلم مدرنیته به‌عنوان فقدانی بازگشت‌ناپذیر، افسوسی جانکاه برای کلیت از دست رفته (سینمای کلاسیک امریکا که گدار بدان عشق می‌ورزید) که در تقدیم فیلم به فیلم‌های رده ب مونوگرام‌پیکچرز خود را نشان داد و در نهایت تمامیتی تباه شده به تصویر درآمده است. تکه‌پارگی و قطعه‌قطعه بودن سبک گدار را که یادآور پروژه پاساژهای بنیامین است از این منظر است که می‌توان درک کرد چرا که

«برش» و «کات» استعاره‌ای از خود مدرنیته است و به‌خاطر همین است که سینما پدیده‌ای ذاتاً مدرن است. این فیلم بسیار یادآور یکی از چیدمان‌هایی است که به سال ۱۹۸۹ در نمایشگاه «انقلاب فرانسه و اروپا» در گران‌پاله پاریس برپا شد، مجسمه- کلاژ غول پیکری که از مجسمه‌های مثله شده شاهان فرانسه ترکیب یافته بود: انگشتان عظیم، دستی غول‌پیکر، سم اسب (قطعاتی از مجسمه‌های سواره لویی چهاردهم، لویی پانزدهم و هنری چهارم) و همچنین نیم‌تنه شکسته‌ای از خود لویی شانزدهم؛ و «از نفس‌افتاده» نیز چیدمانی بود از کل آشغال‌های تاریخ سینما، تاریخ پرشکوه سینمای قبل از ۱۹۶۰. تصاویری مستند از پاریس و نماهایی که در نظام تدوینی کلاسیک غلط محسوب می‌شوند و صحنه گفت‌وگوی طولانی میشل و پاتریشیا در خانه پاتریشیا با آن تدوین خاصش یادآور نیم‌تنه شکسته لویی شانزدهم است. جایی گدار گفته بود: «در «از نفس‌افتاده» کشف کردم که وقتی بحثی میان دو نفر خسته‌کننده و کسالت‌بار می‌شد، چه بهتر که آدم هم از میان گفتارها بِبُرد. من یک‌بار این سعی را کردم و خیلی خوب از آب درآمد، در نتیجه همین کار را در تمامی فیلم کردم.» (گدار، ریچارد راود، ترجمه حسام اشرفی، سازمان چاپ و پخش پنجاه و یک، ۱۳۵۲، ص ۵۳). و همین برش (کات) گدار است که فیلم‌هایش را به‌راستی مدرن می‌کند و در نهایت دیالکتیک آشنای دهه ۶۰ گدار در این فیلم شکل گرفت. رفت و برگشتی بین جامپ‌کات‌ها و فصل‌های طولانی گفت‌وگو.

۵ در این فیلم پاریس، همچنان که در اکثر فیلم‌های اولیه موج نو (به پیانیست شلیک کن، پاریس از آن ماست، چهارصد ضربه و...) یکی از کاراکترهای محوری فیلم است. و در اینجا بلوار از اهمیت زیادی برخوردار است؛ همان بلواری که به‌زعم مارشال برمن در «تجربه مدرنیته» نشان بارز شهرسازی قرن نوزدهم بلوار بود، رسانه‌ای برای گردآوردن مواد و نیروهای انسانی انفجاری. بلوار به این معنی در لحظه‌ای تاریخی در سینما میانجی‌ای شد برای مواجهه‌ای که شرط لازم هر رخدادی است. در سکانسی که میشل پوآکار در بلواری در پاریس با پاتریشیای روزنامه‌فروش مواجهه می‌شود؛ مواجهه‌ای که به شکلی نمادین در خیابان صورت می‌گیرد. بنابراین پاریس و خیابان‌هایش میانجی رخداد می‌شوند. همان‌طور که در مه و ژوئن ۱۹۶۸ میانجی رخداد بودند. این پاریسی است که میشل پوآکار در آن سرگردان است و همچون فلانوری در آن می‌چرخد و در آرزوی آن است که پاتریشیا را همراه خود کند. اما فیلم در اینجا درست برخلاف رمانس‌های جاده‌ای معروف (بانی و کلاید) عمل می‌کند. گدار در این فیلم امکان ایجاد زوج عاشقی را که در جاده‌ها می‌تازند و دنیا را نادیده می‌گیرند از پیش شکست‌خورده تلقی می‌کند. در زیرمتن فیلم این پیام به ما داده می‌شود که هر آن ممکن است با فیلمی جاده‌ای مواجه شویم. اینکه در نهایت میشل پوآکار به‌همراه پاتریشیا (جین سیبرگ) از پاریس فرار می‌کنند، مانند همان داستانی که میشل برای پاتریشیا تعریف کرد. اما میشل از پاریس دل نمی‌کند. او در نوعی رابطه وابستگی/ گسست با پاریس قرار دارد. پاتریشیا به او خیانت می‌کند، فیلم جاده‌ای شکل نمی‌گیرد و میشل در کف خیابان به رستگاری می‌رسد همان‌گونه که بعدها گدار در «پیرو خله» نیز امکان این‌همانی عاشق و معشوق را ناممکن دانست و شکاف بین آنها را پرنشدنی؛ شکافی که از عشق می‌آید و شخصیت‌های گدار وفاداری پرشوری به این عشق داشتند.

۶ به‌زبان بدیویی همه خلق‌ها، همه نوآوری‌ها بخش تاییدگرانه یک نفی‌اند. همان‌طور که آلن بدیو در «درس‌گفتاری درباره پازولینی» می‌گوید، بخش منفی نفی «تخریب» (destruction) است. همان‌طور که سیستم موسیقایی ۱۲ نتی به‌دست شونبرگ سیستم تونال را تخریب می‌کند، ایده مارکسیستی انقلاب دولت را تخریب می‌کند، «از نفس‌افتاده» گدار هم کل سینمای کلاسیک را با نظام زیبایی‌شناختی‌اش تخریب می‌کند؛ جایی که فروپاشی یک جهان قدیمی رخ می‌دهد.

اما بخش تاییدگرانه نفی، کسر (subtraction) است. به قول بدیو: «اصول موضوعه موسیقایی جدیدی که برای شونبرگ توالی جایز نت‌ها را در یک اثر موسیقایی، خارج از سیستم تونال، ساختار می‌بخشد. به‌همین دلیل است که می‌توانیم بگوییم گفتار موسیقایی از قانونگذاری تونال کسر شده است. این کسر آشکارا افق نفی قرار دارد اما از بخش مطلقاً منفی نفی جداست. این کسر جدا از تخریب موجودیت دارد.» (رخداد، آلن بدیو، ص ۵۶۶) از این‌رو در مورد گدار نیز تخریب قواعد و دستور زبان سینمای کلاسیک امریکا فی‌نفسه یک دستاورد نیست. هدف انسجام نو است، که همان سینمای نوین گدار است. جامپ‌کات، روایت تکه‌پاره، تاکید بر فیلم بودن فیلم و نگاه بازیگران به دوربین، حذف نظام علت و معلولی و جایگزینی آن با رشته‌ای از ابهام‌ها و نقش تصادف در ساختار دراماتیک فیلم، دوربین روی دست، نور طبیعی و... اینها همه از سینمای کلاسیک امریکا کسر شده است، همچنان که کمونیسم از دولت بورژوایی در ایده مارکسی. پس به‌زعم آلن بدیو: «نفی همواره در کنش مشخص و انضمامی‌اش- سیاسی یا هنری- معلق میان تخریب و کسر است». (همان، ص ۵۶۷)

از این‌رو ارجاع به «از نفس‌افتاده» پس از پنج دهه ارجاع به آن شکافی است که کل تاریخ سینما را دوپاره کرد؛ شکافی که باعث شد بخش‌های جامانده تاریخ سینما نیز (سینمای آوانگارد شوروی) دوباره در دهه ۶۰ خوانده شود. اکنون در زمانه‌ای که سینمای هالیوود و قطب به‌اصطلاح مخالفش (کیارستمی، تارانتینو، کاستاریکا و...) هر دو، دو روی یک سکه‌اند و دست‌اندرکار سینمایی عقیم شده، باید از گدار حرف زد؛ گداری که «سوسیالیسم» می‌سازد و یگانه هنرمند راستین زمانه ماست.

سلول

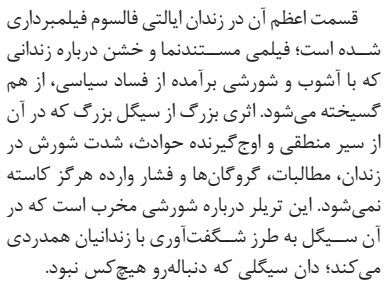
بهترین ۱۰ فیلم زندان به انتخاب روزنامه تلگراف- بخش پایانی

تحت تعقیب

فیلیپ هورن

ترجمه: کامیار کردستانی

۶- فرار از آلکاتراز (دان سیگل - ۱۹۷۹)



همانند فیلم «شورش در بند ۱۱» که سیگل پیش از این فیلم ساخته و در زندانی حقیقی فیلمبرداری کرده بود، این‌بار لوکیشن فیلمبرداری او آلکاتراز در آن زمان تعطیل شده بود. کلینت ایستوود با بازی فوق‌العاده‌اش در نقش فرانک موریس کم‌حرف به آلکاتراز فرستاده می‌شود تا کلیشه دلپذیر «هوش ممتاز» را در یافتن راهی برای خروج اداره کند. فرار از آلکاتراز که براساس داستانی واقعی ساخته شده بسیار تحت تاثیر حفره بکر و نمایشی است اگزیستانسیالیستی در باب موجودیت بشری که تحت فشار تحمل‌ناپذیر از جانب سیستمی سرکوبگر و بی‌رحم قرار گرفته است.

۷ - شورش در بند ۱۱ (دان سیگل - ۱۹۵۵)

قسمت اعظم آن در زندان ایالتی فالسوم فیلمبرداری شده است؛ فیلمی مستندنما و خشن درباره زندانی که با آشوب و شورشی برآمده از فساد سیاسی، از هم گسیخته می‌شود. اثری بزرگ از سیگل بزرگ که در آن از سیر منطقی و اوج‌گیرنده حوادث، شدت شورش در زندان، مطالبات، گروگان‌ها و فشار وارده هرگز کاسته نمی‌شود. این تریلر درباره شورشی مخرب است که در آن سیگل به طرز شگفت‌آوری با زندانیان همدردی می‌کند؛ دان سیگلی که دنباله‌رو هیچ‌کس نبود.

۸ - محکوم شماره ۱۳ (باستر کیتون - ۱۹۲۰)

وجود آرامش سبک‌سرانه فرار از واقعیت در این لیست مهم به نظر می‌رسید. باستر کیتون گلف‌بازی است که بر اثر اصابت توپ گلف به سرش غش می‌کند و بر زمین می‌افتد. مجرمی فراری او را پیدا کرده و لباس‌هایش را با وی عوض می‌کند و در نتیجه نگهبانان او را تعقیب می‌کنند. کیتون فرار می‌کند و متوجه می‌شویم لباسی که تن اوست از آن متهم شماره ۱۳ است که یک اعدامی است. فیلم سرشار از شوخی‌های تعقیب و گریز خیره‌کننده و زیباست.

۹ - پاپیون (فرانکلین جی شفنر - ۱۹۷۳)

به نظر می‌رسد اکثر فیلم‌های زندان برپایه واقعیت‌اند و شاید در غیر این‌صورت به آثاری غیرقابل تحمل تبدیل می‌شدند. استیو مک‌کوین در نقش هنری شاریر که به خاطر خالکوبی پروانه‌اش پاپیون (پروانه) خوانده می‌شود در کنار داستین هافمن فراریان از «جزیره شیطان» هستند و بازی‌هایی فراموش‌نشدنی در مقابل هم ارائه می‌دهند؛ فیلمی جذاب و بسیار دوست‌داشتنی که در کنار «پل رودخانه کوای» حماسه‌ای است درباره رنج انسان دربند و بشریت غیرقابل تقلیل.

۱۰ - لوک خوش‌دست (استوارت روزنبرگ - ۱۹۶۷)

با شدت یافتن جنگ ویتنام و نبرد امریکایی‌های جوان در برابر سیستم، پل نیومن یاغی‌گری و مبارزه‌طلبی را از درون زندان تجسم می‌بخشد. قهرمان سابق جنگ با نام «لوکاس جکسون» آشوبگری بالفطره و قویاً مستقل و خودویرانگر است؛ قهرمانی برای دوستان زندانی‌اش و دشمنی در برابر دنباله‌روی و همرنگی با جماعت.