ژان‌لوک گدار در نمایی از فیلم لیرشاه

لیرشاه و گدار

طلوع نخستین تصویر ما

ریچارد برادی . ترجمه پوریا نکیسا

لیرشاه، تنها فیلم بلند انگلیسی‌زبان گدار است. فاصله‌گرفتن گدار از زبان مادری‌اش سبب شد که بیش‌ازپیش در مورد باند صوتی و ارتباط آن با تصاویر، اندیشه کند. اما پروسه خلق، بی‌دردسر نبود و باید گفت بدون وجود مشکلات، اساسا هرگز چنین شاهکاری ساخته نمی‌شد. هوشمندی گدار اینجاست که چنین مصایبی را به درون خود فیلم کشانده است و البته خواندن شرح این مصایب به درک اثر کمک می‌کند. شما می‌توانید ادامه این نوشته را دو هفته بعد دنبال کنید.

اقتباس از لیرشاه، اوج تلاش گدار بود در راستای ساختن فیلمی درباره پدران و دختران که آن را از سال ۱۹۸۰ در عرصه عمومی مطرح می‌کرد. در ژوییه۱۹۸۲، کمی پس از اتمام پاسیون و حین آماده‌شدن جهت کار با مایریم روسل در پروژه مشترکشان، گدار میلش مبنی بر فیلم‌کردن نمایشنامه شکسپیر را ابراز داشت، لیکن گامی جهت جامه‌عمل‌پوشاندن به آن برنداشت. با این وجود پس از سلام بر مریم، احساس کرد که از خلال «عاشق»، رویکردی تازه نسبت به موضوع یافته است. داستان سال ۱۹۸۴ به قلم مارگریت دوراس نوشته و در مورد رابطه دختری نوجوان با یک پیرمرد بود.

گدار از مارتین کارمیتز خواست تا از طرف وی با دوراس تماس بگیرد و به او بگوید که می‌خواهد از کتاب فیلم بسازد. دوراس به کارمیتز گفت: «کتاب خیلی شخصی است، واقعا خود من هستم، تنها راهی که می‌شود مرا از آن جدا کرد، مقدار هنگفتی پول است.» کارمیتز پاسخ داد: «خیلی خوب، به او می‌گویم، او از ساختن فیلم منصرف خواهد شد.» سرانجام، دوراس داستانش را به کلود بری تهیه‌کننده فروخت، نتیجه آن محصولی شد پرزرق‌وبرق، به کارگردانی ژان‌ژاک آنوی، که نه به فیلمی از دوراس شباهت داشت و نه گدار.

در عوض، گدار شاه‌لیر را ساخت، که از خلال پروسه خم اندر خم، به موجودی شبیه «کمدی اشتباهات» ملحق شد. همه تلاش‌های آغازین گدار جهت پیش‌بردن پروژه، بی‌حاصل بود و رابطه‌اش با اکثر همراهان دیر یا زود به تلخی گرایید. با این وجود بازی‌های قدرت و تصادم امیال، به‌گونه غریب، برای لیرشاه مناسب بود؛ چرا که گدار ساخت فیلم را درون خود فیلم گنجاند، کشمکش‌های پشت‌صحنه، با جوهر درام ممزوج شد.

لیرشاه تمام دلمشغولی‌های این دوره گدار را در یک فیلم مجموع می‌آورد و این کار را به شکلی اصیل لیکن گریزپا انجام می‌دهد. دوره کاری‌ای که با «هرکسی کار خودش» آغاز شده بود را به اوج رسانید و در مرکز خود اسطوره‌شناسی گدار قرار گرفت و نیز در مرکز استرداد و بازتعریف سنت بزرگ هنر از طریق سینما. همین‌طور شاه‌لیر نوعی مانیفست شخصی است و با این وجود شرایط تولیدش بسیار ناهموار و تحت فشار فجیع مضحکی بود، گویی به‌گونه حیرت‌آور هیچ‌چیز دست از سر بزرگ‌ترین دستاورد هنری گدار برنمی‌داشت.

در فستیوال کن سال ۱۹۸۵، هنگامی که گدار برای ساخت فیلم قراردادی با مناهم گولن بست، به تهیه‌کننده گفت که ایده‌اش «ساخت لیرشاه همچون شاه‌لئونه است، مانند سردسته‌های خانواده‌های گانگستر... مانند پدرخوانده.» گولن پروژه را تصویب کرد با قید اینکه گدار فیلمنامه‌نویسی داشته باشد که به تایید گولن برسد. گدار، نورمن مایلر را پیشنهاد کرد و گولن پذیرفت.

تام لادی با فرانسیس فورد کاپولا کار کرده بود و نیز تهیه‌کننده مستقل بود، گدار وی را استخدام کرد تا به قول لادی، نقش «میانجی» را در رابطه با شرکای آمریکایی و گولن بازی کند. لادی از طرف گولن و گدار با میلر تماس گرفت و او را در نیویورک ملاقات کرد تا از وی بخواهد که فیلمنامه را بنویسد. مایلر نسبت به این کار شدیدا بی‌میل بود.

آن زمان احترام فراوانی برای گدار قایل بودم، اما همچنین می‌دانستم که او نسبت به نویسندگان بسیار سختگیر بود، پس گفتم: «خوب، ممنون تام، ولی نه متشکر.» تام گفت: «اگر بتوانی بچه‌های قلدر نمی‌رقصند را نیز کارگردانی کنی چه؟»... و گفتم: «در آن صورت، پاریس کلی می‌ارزد.»

پس گولن به میلر تلفن زد و به وی گفت: «آقای میلر، ورود شما به قرارداد دوفیلمه‌را خیرمقدم می‌گویم.»

میلر دهه ۱۹۶۰ کارگردانی سه فیلم بلند را در پرونده داشت که اصل آن بر بداهه‌پردازی استوار بود، بنابراین در پس‌زدن فیلمنامه سنتی با گدار همدل بود. با این حال، او اتفاق بدیمنی را پیش‌بینی کرد: «احساسم می‌گفت، کار دشواری در پیش است و احتمالا موافقت چندانی حاصل نمی‌آید و آنچه می‌نویسم، سهم بزرگی در این کار ندارد. اما این تنها راهی است که می‌توانم بچه‌های قلدر نمی‌رقصند را بسازم.» در عمل معلوم شد که بدگمانی میلر بیجا نبود.

گولن موافقت کرد که کمپانی‌اش، کَنون، یک‌میلیون‌دلار در اقساط ۱۲ماهه به‌گدار بپردازد و در پایان هر دوره نگاتیو را از کارگردان دریافت کند. قرارداد، حقوق سوییس و نیمی از حقوق فرانسه و نیز حق تدوین نهایی در نسخه پخش سوییس و فرانسه را به گدار می‌داد. فیلم که نخستین فیلم بلند انگلیسی‌زبان او بود، قرار بود در ایالات‌متحده، ویرجین آیلند ساخته و برای فستیوال کن ۱۹۸۶ آماده شود. کمی بعد از امضای قرارداد با گولن، گدار مشغول به‌کار شد. گام‌نخست آن بود که وجهی به اورسن ولز بپردازد تا برای او «راهنما»ی شکسپیر باشد، اما اورسن ولز کمی بعد در اکتبر ۱۹۸۵ درگذشت. گدار در عوض روی «گارد راستت را بالا بگیر» و «عظمت و افول» کار کرد؛ زمانی که فستیوال کن سال ۱۹۸۶ سرمی‌رسید، گدار به‌سرعت لیرشاه را آغاز کرد.

به‌رغم این، لادی پشت‌صحنه فعال ماند، با وودی آلن تماس گرفت، موافقت او را جلب کرد تا در فیلم حضور یابد با این قول که گدار به نیویورک برود و او را ملاقات کند تا در مورد نقش گفت‌وگو کنند و طی «یکی‌دوروز» فیلمبرداری صورت پذیرد. با این حال گدار به نیویورک نرفت، با آلن ملاقات نکرد و برای فیلمبرداری آماده نبود. لادی نگران بود که آلن، اگر نادیده گرفته شود، پروژه را ترک کند، پس با ایده دیگری وارد شد.

شنیدم که فیلم وودی، هانا و خواهرانش، در کن ۱۹۸۶ حضور خواهد داشت و می‌دانستم [آلن] هرگز به کن نمی‌رود و برخلاف سایر فیلم‌های بلند، از کنفرانس مطبوعاتی با حضور مولف خبری نخواهد بود... پس به گدار پیشنهاد کردم برای نگه‌داشتن وودی از ژیل جاکوب [مدیر فستیوال کن] بخواهد تا کن گدار را برای مصاحبه‌ای تصویری با وودی درباره هانا بگمارد.

گدار ایده را پسندید و با حمایت تلویزیون سوییس، بهار ۱۹۸۶ روانه نیویورک شد تا از وودی آلن فیلم بگیرد.

گدار قرابت زیادی با آلن دارد: هر دو هنرمند خودشان را فیلم می‌کنند و نیز داستان‌هایی که از زندگی خودشان در محیط اطراف نشات گرفته است. با این حال در مباحثه ویدیویی، گدار تمایزی میانشان می‌یابد که آن را تعیین‌کننده می‌شمارد: وی به شیوه آلن در فیلم‌کردن ساختمان‌های نیویورک در هانا و خواهرانش، انتقاد کرد، با قید اینکه برخی از آن تصاویر، این احساس مایه‌تاسف را القا می‌کرد که «تحت سیطره تلویزیون» ساخته شده‌اند. آلن با حالت ترسیده گفت که تلویزیون همچون «رادیواکتیو» بر وی اثر گذاشته است. هنگامی که گدار نوار را مونتاژ کرد، به‌گونه‌ای کمیک، با تقطیعِ مکررِ تصاویر آلن با نمایی از خودش در هاله‌ای از دود سیگار و نورپردازی‌شده از پایین مانند غولی در سینمای وحشت، حالت مفتش‌گونه خود را منتقل کرد. عنصر دیگری که به کار رفت، عکسی از فرد آستر بود در رقص سوبینگ که با تصویری از اورسن ولز سوپرایمپوز [روی هم انداخته] شد، تو گویی به حرفه دوگانه آلن در کمدی و تراژدی به عنوان بازیگری محبوب و کارگردانی منزوی اشاره دارد. مصاحبه، تاثیر مورد نظر را بر طالع لیرشاه گذاشت: آلن موافقت کرد که در کار بماند.

آن هنگام، گدار (به همراه تام لادی) سرانجام، نورمن میلر را در نیویورک ملاقات کرد. چنان‌که میلر بعدتر چنین به یاد آورد:

نخستین جلسات گفت‌وگو را برگزار کردیم، احتمالا چهار،پنج‌بار پیش از شروع فیلمبرداری گفت‌وگو کردیم. هر دفعه وی سوار کنکوردی به مقصد نیویورک می‌شد، یکی،دوساعت ملاقات و برنامه‌ریزی می‌کردیم، بعد او می‌رفت و به فرانسه بازمی‌گشت. هر دفعه قرار بود به سفر برویم، زیرا او مایل بود در ماین یا پروونس - توان یا در جاهایی که من می‌شناختم، فیلمبرداری کند... گدار بنا داشت که من نقش لیرشاه را بازی کنم. اندکی بازی کردم. پذیرش این ایده برای من دشوار بود، چرا که هنوز حتی فیلمنامه هم نداشتیم، مضافا اینکه می‌خواست... دختران من نقش گونریل، رگان و کوردلیا را بازی کنند. یکی از آنها بازیگری کامل بود، کیت میلر. قرار شد او نقش کوردلیا را بازی کند.

میلر بحث با گدار را به شکل غیرقابل‌قبولی مبهم و خود او را «کم‌حرف و سخت افسرده» یافت. میلر و لادی پس از صرف ناهار آماده می‌شدند تا به همراه گدار به جست‌وجوی لوکیشن در نیوانگلند بروند، اما به جای این کار، همواره به خانه بازمی‌گشتند. میلر چنین حکایت می‌کرد: «وی فقط آنجا می‌نشست غرق در افسردگی سنگینی که تقریبا محسوس بود و پس از اتمام ناهار می‌گفت: «فکر می‌کنم دوباره به فرانسه برگردم، حدود یک ماه دیگر شما را بازخواهم دید و آنگاه به دنبال محل فیلمبرداری خواهیم گشت.»

هنگام نخستین ملاقات، میلر هنوز فیلمنامه را ننوشته بود. لادی به وی اخطار کرد که گولن می‌خواهد هر چه زودتر آن را مشاهده کند و میلر دست به کار شد. وی باز با گدار تماس گرفت بلکه سرنخی از نیات او به‌دست آورد ولی همچنان چیزی دستگیرش نشد. این فقدان هدایت، چنان‌که بعدتر ادعا کرد، میلر را بر آن داشت تا لیرشاهی مدرن‌شده همچون دونِ مافیا متصور شود، گرچه گولن و گدار مدعی شدند این برآمده از ذهن خود کارگردان بود.

هنگام نخستین ملاقات
میلر هنوز فیلمنامه را ننوشته بود.
لادی به وی اخطار کرد که گولن می‌خواهد
هر چه زودتر آن را مشاهده کند و میلر دست به کار شد.
وی باز با گدار تماس گرفت بلکه سرنخی از نیات او به‌دست آورد
ولی همچنان چیزی دستگیرش نشد

هر بار او را می‌دیدم، می‌پرسیدم که آیا تاکنون لیر شاه را خوانده است، اما نخوانده بود، شانه بالا می‌انداخت و روی می‌گرداند، به‌نظر می‌رسید که ایده اصلا جذبش نکرده است، من سرانجام دریافتم تنها راه مدرن کردن لیرشاه که مناهم گولن چنین طلب کرده بود، این است که او را پدرخوانده مافیا کنیم. من نمی‌توانستم در دور و بر خود، فرد دیگری را تصور کنم که به دلیل امتناع دخترش از تملق، وی را عاق کند. پس این را به فیلمنامه درآوردم و نامش را دون لی‌آرو گذاشتم که این امر مزایایی داشت، لیکن بزرگ‌ترین نقص آن این بود که نمی‌شد از زبان فاخر شکسپیر در آن بهره برد. با متناظرهای مافیا کار می‌کردم و تلاش نداشتم قرابت با شکسپیر را حفظ کنم. باری کار را با فیلمنامه‌ای قابل فیلمبرداری به پایان بردم که تا جایی که می‌دانم گدار هرگز به آن نظر نیفکند.

گدار پذیرفت که فیلمنامه میلر را نخواند (به هروه دوآمل گفت: «من هرگز فیلمنامه نخواستم.») گدار به تفسیر میلر از نمایشنامه نیازی نداشت. اشتیاق او معطوف به رابطه لیر و کوردلیا بود که خودش آن را «کوچک‌ترین بخش لیرشاه» می‌دانست. او پیش‌تر مقاله‌ای یافته بود که اینک همچون راهنمایی سرلوحه کار قرار می‌داد، «سکوت کوردلیا»، به قلم نویسنده فرانسوی، ویویان فورستر که نویسنده در آن چنین توصیف می‌کند: «سکوتی خشونت‌بار. سکوت کوردلیا. به پرسش شاه، پدرش، به پرسش لیر، پاسخ می‌دهد «هیچ‌چیز» نه چیز (Nothing, No thing).» گدار گفت این ایده به‌عنوان «نخستین مسیر در «نقشه شکسپیر»» برای او کافی است. فارغ از اینکه زاویه مافیایی پروژه را چه کسی ابداع کرده، این مساله، وجه مسلط فیلم نبود و برای گدار بیشتر دستاویز قلمداد می‌شد تا بستر خلق اثر.

با آغاز فیلم، گدار به‌منظور «عملیات فاصله‌گذاری»، به فکر استفاده از ریچارد نیکسون افتاد؛ «سکانسی حدود ۲۰دقیقه که در آن نیکسون و میلر درباره «قدرت و ازدست‌دادن آن» بحث می‌کنند.» گدار به نیکسون مبلغ ۵۰۰هزاردلار برای یک روز فیلمبرداری پیشنهاد کرد. تعجبی نداشت که نیکسون پاسخ نداد.

به هر حال یک تصمیم قاطع گرفته شد: گدار تصمیم گرفت فیلم را در سوییس فیلمبرداری کند. پول، یکی از عوامل بود: با توجه به افت شدید ارزش دلار در برابر فرانک فرانسه، بین سال‌های ۱۹۸۵ و ۱۹۸۶، بودجه میلیون‌دلاری برای گدار به‌صرفه‌تر بود. گولن پیشنهاد کرد موجودی تولید، مستقیما به حساب او در سوییس واریز شود، لیکن درعوض، گدار مرتبا برای برداشت چک‌ها به کالیفرنیا سفر می‌کرد. به‌زعم گولن، گدار بخش قابل‌ملاحظه‌ای از بودجه تولید را صرف مخارج سفر کرد؛ هنگام ساخت فیلم، گدار به خرج خودش، ۷۰بار با هواپیما سفر کرد. به‌منظور جلوگیری از زیان تبدیل پول خارجی، گدار در رفت‌وآمد میان پاریس و سوییس، چمدان‌هایی از پول نقد با خود حمل می‌کرد.

گولن بی‌تاب شده بود. تام لادی او را دست‌به‌سر می‌کرد و می‌گفت: «خبر بد این است که تاخیر داریم. خبر خوب این است که وودی آلن را داریم - و با داشتن وودی آلن، صدهزارتای دیگر می‌خواهیم.» بر این اساس، گولن چند صدهزاردلار مازاد بر یک‌میلیون‌دلار اولیه پرداخت - و با این وجود در فستیوال کن ۱۹۸۶ مدعی شد که «ما روی فیلم گدار یک‌میلیون‌دلار سود کردیم»، به توسط پیش‌فروش آن به پخش‌کننده‌ها.

در سپتامبر ۱۹۸۶، بدون فیلمنامه یا حتی سیناپس و با نشانه‌هایی اندک از طرح گدار، نورمن میلر و دخترش کیت، برای آغاز فیلمبرداری، به نیون رفتند. گدار، میلر و گولن خاطرات متفاوتی از این روزهای معدود فیلمبرداری در یاد دارند، اما هر سه، کشمکش مداوم را به خاطر می‌آورند. اگر فیلمبرداری برای دو هنرمند، درست پیش می‌رفت، اختلافات اهمیتی نداشت، اما چنین نبود و ارتباط به اتهام‌زنی ختم شد: اتهام‌زنی میلر سوژه یادآوری دقیق و روشن او باقی ماند و اتهام‌زنی گدار به فیلم راه یافت.

میلر به خاطر آورد که به‌محض ورودش به نیون سوییس، در سپتامبر ۱۹۸۶، گدار می‌خواست فیلمبرداری را آغاز کند.

به‌سختی لیرشاه را بازی می‌کردم. گدار گفت: «تو اینجا نورمن میلر خواهی بود.» و سپس چند جمله به من داد که حقیقتا با هر ملاک و معیاری، وحشتناک بود... گوشی را برمی‌داشتم و می‌گفتم: «کیت، کیت، باید فورا بیای اینجا. همین الان فیلمنامه‌رو تموم کردم، فوق‌العاده‌س» چندیاتی از این دست. او فیلمبرداری می‌کرد و مزخرفات وحشتناکی را می‌گرفتیم. به گدار گفتم: «ببین، من واقعا نمی‌توانم این جملات را بگویم. اگر به جای نورمن میلر، نام دیگری به من دهی، آنگاه هرچه را برایم بنویسی خواهم گفت، لیکن اگر بناست که به نام خودم سخن بگویم، باید جملات را خودم بنویسم یا لااقل در نوشتن آن با من مشورت شود.» او حسابی آزرده شد و گفت: «امروز فیلمبرداری تمام است.» تا آنجا تنها سه‌ساعت فیلم گرفتیم.

گدار احساس کرد خرابی از جای دیگر است. ابتدا گفت: «فیلم قرار بود میان خانواده میلر ساخته شود، مانند یک گزارش و لیرشاه خود او باشد با دخترانش، به ویژه یک دخترش.» مطابق اظهار گدار، «هنگامی که میلر دید قرار است در مورد خود و خانواده‌اش سخن بگوید، ظرف یک‌ربع قضیه منتفی شد.» به علاوه، «مخصوصا دید که من... که من خودم هم درست نمی‌دانم می‌خواهم چه کنم، پس واقعا نمی‌توانست درباره‌اش جروبحث کند، کاری از دستش ساخته نبود جز اطاعت، اعتمادکردن به من.»

دوآمل منظر دیگری ارایه می‌کند:

گدار فقط آغاز کرد و نمی‌دانست می‌خواهد چه کند. باید به‌سرعت کاری می‌کرد تا گولن و گلوبوس را آرام کند... کسی مانند میلر، زیاد سوال می‌پرسد. جروبحث مفصلی داشتند که گدار دوست ندارد. گدار با حالتی بسیار بد شروع کرد. سپس گدار به میلر گفت که از «لیرشاه» نام ببرد و میلر گفت: «چرا لیرشاه؟ لیرشاه منم»، و گدار گفت: «ساکت باش و بهت هر کاری می‌گویند انجام بده.»

صبح روز بعد، گدار و میلر به قول نویسنده «قیل‌وقالی هولناک» داشتند. پس از آنکه آرام گرفتند، میلر پیشنهاد عقب‌نشینی داد: «ببین، اگر تو می‌خواهی که به خانه برگردم، من می‌روم.» و اضافه کرد: «فقط اگر تو بخواهی می‌روم.» گدار صراحتا پاسخ داد: «خب، بله، نظر به‌شرایط، شاید بهتر آن باشد که تو بازگردی و من فیلم را به گونه‌ای دیگر بسازم.»

به گفته گدار، میلر «با این وجود ۵۰۰هزاردلار طلب کرد و آن را دریافت نمود. مندرج در قرارداد بود که ما آن را به وکیلش پرداختیم. گفتند: «اوه، بسیار لطف کردید.» کل ماجرا همین بود. از آن پس فیلم را ساختیم. فیلم را با آنچه باقی مانده بود ساختیم، با هیچ.»

میلر رد کرد که مستقیما توسط گولن به وی پولی پرداخت شده باشد، گرچه خود گولن بر این عقیده است که گدار «پول و بودجه در اختیار داشت و به بازیگران پرداخت.» به هر حال گولن نگاه مناسب‌تری داشت: «میلر رفت چرا که بهتان را تاب نیاورد- می‌دانید که دخترش نیز در فیلم حضور داشت، پس از این بهتان که لیرشاه برای دختر خودش نوعی جاذبه داشته باشد، سر باز زد.»

دنیل هیمان، از لوموند که گدار را هنگام فیلمبرداری ملاقات کرده بود، با این نظر موافق است. گدار به وی گفته بود که میلر «رفت، چرا که نمی‌توانست خود را در چنان وضعیتی ببیند.» میلر نیز این را به آسانی تایید می‌کند.

کار روی لیرشاه که با دشواری پیش می‌رفت، متوقف شد. تام لادی حس می‌کرد که گدار شادمانه پروژه‌ای که قادر بود آن را بدون مجازات مالی انجام دهد، ترک می‌کند. اما گدار موظف بود فیلمی به کنون تحویل دهد وگرنه باید منتظر پیگرد قانونی می‌شد.

برای خوشایند گولن، گدار علنا ۶۰هزاردلار به «استادیو بازیگری» نیویورک پرداخت که دو بازیگر- آل‌پاچینو و پل نیومن - جملاتی از شکسپیر را بخوانند تا از اعتبار نامشان استفاده شود. او می‌خواست دو ستاره پاپ، پرینس و استینگ را نیز به گروه اضافه کند؛ استینگ مایل بود، لیکن گدار نتوانست جایی برای او تعبیه کند. به اصرار تهیه‌کننده، گدار با تونی کورتیس ملاقات کرد و او را «جذاب» یافت اما نقش دون لی‌آرو را به وی پیشنهاد نکرد. نقش را به له لی ماروین پیشنهاد کرد که پذیرفت اما بعد منصرف شد. نقش را به رد استیجر پیشنهاد کرد که قبول کرد، با این شرط که صحنه‌ها در میلابو فیلمبرداری شود.

از کتاب:

Everything is cinema, p 491-497

ستایش شیدایی

به مناسبت ۲۵سالگی لیرشاه اثر گدار

مخاطره‌آمیز بودن زبان

در واشنگتن‌پست، دو ریویوی منفی علیه این فیلم چاپ شده بود. اما یک ریویو به قلم جناتان رزنبام، در شیکاگوریدر یافتم که هم‌عصر نمایش خود فیلم، آن را جدی گرفته بود و عظمت آن را درک کرده بود، اگر حافظه‌ام درست یاری کند، فیلم به‌مدت دو هفته در سینما کواد نمایش داشت، و آن هنگام مدت زیادی بود که نیویورک، از پرده پایین آمده بود. من روز اول نمایشش در ۲۲ ژانویه، آن را دیدم و پس از آن، دو بار دیگر نیز در سینما به تماشایش نشستم

منتقدان فیلم، در وهله نخست، نویسنده‌اند، و بیشترشان وفاداری هنر به ادبیات، نسبت به سینما- چه به‌لحاظ تقویمی و چه به‌لحاظ زیباشناختی- برایشان از الویت برخوردار است. به همین دلیل است که تا به امروز بسیاری از منتقدان، توانایی درک سبک سینمایی را نداشته‌اند. نیز به همین دلیل است که اقتباسی از یک اثر ادبی کلاسیک (و صدالبته، اقتباس یک اثر انگلیسی توسط یک فرانسوی)، این‌سان مناقشه برمی‌انگیزد. ریویونویسان با گدار چنان برخورد کردند که گویی کودک گستاخی، از به لجن‌کشیدن کتاب‌های بزرگ، خرسند است، حال آنکه وی در تمامی دوران کاری‌اش، وفاداری عمیقش را به ادبیات علنا به نمایش گذاشته و حتی همین روزها این امر را در مصاحبه ویدیویی در مجله تجاری سوییسی بیلان ابراز کرده است.

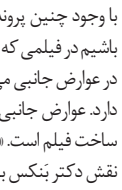
در آن مصاحبه، وی از تطمیع و مخاطره‌آمیز بودن زبان سخن می‌گوید و اظهار می‌کند: «من در مورد کتاب‌ها متعصب هستم و از خردسالی چنین بوده‌ام»، اما شکوه می‌کند: «امروز همه‌چیز یک کتاب است.» مشخصا، از آنجا که محور بحث اقتصاد است، می‌گوید هنگامی که اقتصاددانان در تلویزیون سخن می‌گویند، «نمی‌توانیم بگوییم که گفتار به معنای عمیق کلمه است، تنها داراراراراست، چراکه حتی یک لحظه هم تصویر را رها نمی‌کند.» او توضیح می‌دهد که در مدرسه، کودکان کلمات را می‌آموزند: «به این می‌گویند فلان، و همین است... ما می‌گوییم: «این یک صندلی است»، اما پس از آن این مساله، ونگوگ را به سوی کشیدن یک صندلی می‌کشاند... مردم به نمایشگاه می‌روند... چراکه از آن معنایی در سر دارند.»

به عبارت دیگر، یک کلمه و زبان، چیزهای ساده‌ای نیستند. در لیرشاه گدار، تنها یک عبارت، یک کلمه، منجر به سرریز حیرت‌آور جستارها و ابداعات بصری می‌شود. اینگونه نیست که گدار، نمایشنامه را تقلیل داده باشد، بلکه اظهار می‌کند همین که صرفا نقل قولی از متن چاپ شده و در دسترس خواننده قرار گرفته باشد، تنزل دادن ماجراست؛ او با تصاویر و نیز با تحلیل شفاهی خود، نمایشنامه را از ظاهر آشنایش به مثابه یک کالای فرهنگی می‌رهاند. ایده کشف مجدد اثر، صرفا کنایه‌ای درون فیلم نیست؛ بلکه یک مسوولیت شخصی است. نسل جوان‌تر بینندگان، که سینما برایشان به مانند ادبیات منبعی آماده و قاطع است، نیز برای کسانی که خودشان را آماده انقلاب سینمایی اثری کنند که در عمل ممکن است ناآشنا به‌نظر رسد، «لیرشاه» گدار می‌تواند اتفاقا برایشان در ۲۵سالگی این فیلم، بسیار به‌هنگام جلوه کند.

سایه یک شک

نگاهی به فیلم «عوارض جانبی» آخرین ساخته استیون سودربرگ

یک قرص، می‌تواند زندگی شما را تغییر دهد



پیام ابراهیمی

«استیون سودربرگ» کارگردان فیلم«عوارض جانبی»در آخرین اثر خود موضوع داروهای ضدافسردگی و تاثیرات آنها بر زندگی فرد را مورد بررسی قرار داده. سودربرگ در این فیلم سراغ داستان مشهور «بعضی داروها می‌توانند تاثیرات بدی داشته باشند» رفته است. داستانی که همه بارها آن را خوانده‌ایم و احتمالا هرکدام از ما با کمی فراز و نشیب می‌توانیم آن را نقل کنیم: «فردی دچار آشفتگی است. سراغ روان‌پزشک می‌رود و روان‌پزشک دارویی به او تجویز می‌کند که برایش مشکلاتی می‌آفریند.» داستان سودربرگ هم داستانی تقریبا مشابه است. با این تفاوت که سودربرگ برای گفتن حرفش از «سینما» استفاده می‌کند و این همان چیزی است که وجه تمییز فیلم او و بیانیه انجمن پزشکان درخصوص «خطرهای احتمالی مصرف داروهای ضدافسردگی» می‌شود. دکتر بَنکس (که جود لا نقش او را بازی می‌کند) در جایی از فیلم می‌گوید: «بهترین راه پیش‌بینی عادات آینده، بررسی رفتارهای پیشین است.» شاید برای صحبت از فیلم سودربرگ و بررسی شناخت او از سینما بد نباشد نگاهی داشته باشیم به کارنامه کاری‌اش. سودربرگ از آن دسته کارگردان‌هایی است که همه جای سینما بوده. همه‌گونه در سینما نقش‌آفرینی کرده و همیشه هم کارش را به بهترین نحو انجام داده. در کارنامه او هرچه بخواهید پیدا می‌کنید. سودربرگ همه‌جای سینما نقش‌آفرینی می‌کند. از نقش کارگردان و تهیه‌کننده و فیلمنامه‌نویس تا نقش تدوینگر و دستیار صدا و حتی بازیگری. با وجود چنین پرونده کاری‌ای شاید توقع زیادی نباشد که از او انتظار داشته باشیم در فیلمی که می‌سازد از تک تک امکانات سینما استفاده کند. اتفاقی که در عوارض جانبی می‌افتد دقیقا همان انتظاری است که مخاطب از سودربرگ دارد. عوارض جانبی نمونه‌ای بارز از استفاده درست تمام عوامل سینمایی در ساخت فیلم است. «جود لا» که از بازیگران پرکار این روزها به شمار می‌رود در نقش دکتر بَنکس بازی فوق‌العاده‌ای به نمایش می‌گذارد. «رونی مارا» در نقش اِمیلی یکی از بهترین بازی‌های دوران بازیگری‌اش را ارایه می‌دهد و «چنینگ تیتم» هم به بهترین شکل ممکن نقش‌اش را بازی می‌کند. «اسکات ز. برنس» یکی از نویسندگان «اولتیماتوم برن» فیلمنامه پیچیده و در عین حال جذاب این فیلم را نوشته است؛ فیلمنامه‌ای که رد پایی از جذابیت‌های اولتیماتوم برن در آن مشهود است. تصویربرداری «پیتر اندروز» و سرانجام موسیقی متن «توماس نیومن» هم از دیگر عواملی هستند که نه به‌عنوان پدیده‌های جدا از فیلم، که به‌عنوان بخشی غیرقابل انکار در فیلم، نقش تعیین‌کننده‌ای در موفقیت این اثر داشتند. در نهایت هم این سودربرگ است که با استفاده‌ای درست و هوشمندانه از تمام این عوامل موفق به ساخت عوارض جانبی شده؛ فیلمی که خودش می‌گوید قرار است آخرین اثر سینمایی او باشد. هرچند که بررسی عادات گذشته او، که شامل اعلام تصمیمات مشابه در سال‌های پیشین است، به ما می‌گوید که می‌توانیم امیدوار باشیم که او عزمش برای ترک سینما آن‌چنان هم راسخ نیست.

شمال از شمال غربی

نکاتی درباره فیلم «نابرابری برای همه»

سقوط در شکاف

جفری ام اندرسون . ترجمه: مها رضایی

بسیاری از فیلم‌های مستند روز، درباره این هستند که اکنون چقدر همه‌چیز وحشتناک است. شاید به این دلیل که همه‌چیز، واقعا تلخ و ناگوار است و اندکند جان‌های بی‌صدا و قهرمانانه که در این‌باره قدمی کوچک بردارند. با این حال تمامی رخدادهای بزرگ با جرقه‌ای کوچک آغاز می‌شوند. از آنجایی که نشستن و تماشای چیزی بدفرجام، دردناک است، در انتهای این مستندها بارقه امیدی می‌درخشد و امیدواران را تشویق به زدن آن جرقه می‌کند.

مستند «نابرابری برای همه» ساخته Jacob Kurnbulth تمام این کارها را انجام می‌دهد البته با یک مزیت. این مستند درباره وزیر کار سابق کابینه بیل کلینتون، رابرت ریچ است. او برنده بورسیه تحصیلی مهم Rhod بوده و از او به‌عنوان استادی یاد می‌شود که کلامش برپایه مستندات است. او چندین کتاب در مورد اقتصاد تالیف کرده و درواقع این فیلم مستند بر اساس یکی از این کتاب‌ها با عنوان «پس از شوک: اقتصاد فردا و آینده آمریکا» است. ریچ به دلیل نوعی اختلال ژنتیکی که مانع رشد کامل بدن است بسیار ریزنقش است و در عین حال شوخ‌طبع. او با افتخار، یک خودرو مینی می‌راند و یک جعبه چوبی زیرپایی برای ایستادن در جایگاه رسمی حمل می‌کند. شخصیت کاریزماتیک او به مستند جان بخشیده و بیننده از همراهی با او لذت می‌برد. او در حال حاضر مشغول تدریس در دانشگاه برکلی واقع در ایالت کالیفرنیاست و درواقع این مستند حول محور سخنرانی‌های او در این دانشگاه است. درونمایه اصلی مستند درباره مفهوم نابرابری است و اینکه فاصله طبقاتی موجود در جامعه امروز بسیار واضح و پررنگ است.

این فاصله در دوران رکود اقتصادی آمریکا نیز بسیار پررنگ بوده اما اوضاع پس از جنگ جهانی دوم رو به بهبود رفته و در اواخر دهه ۷۰ متعادل شده بود. ریچ دلایل این همسانی را پررنگ شدن نقش آموزش و تشکیل سندیکاهای کارگری می‌داند. در ۱۹۸۰ یعنی اواخر دوران شکوفایی، رونالد ریگان با پایین‌آوردن میزان مالیات پرداختی ثروتمندان و خصوصی‌سازی بانک‌ها و وال‌استریت باعث گسترش مجدد این شکاف شد. ریچ لزوما خود را لیبرال یا کمونیست نمی‌داند؛ و توضیح می‌دهد که او زمانی از اعضای دولت جرالد فورد (جمهوریخواه) و همچنین عضو ثابت شبکه خبری فاکس‌نیوز بوده است. همراه با گسترش شکاف اقتصادی، شکاف سیاسی نیز گسترش می‌یابد، و با وجود حرکت سایر محافظه‌کاران به سوی این مرحله جدید، او ماندن بر موضع خود را ترجیح داده است. او دیدگاه‌های متفاوت اقتصادی دیگری نیز مطرح می‌کند که فیلم آنها را به‌صورت یک نمودار متحرک شسته‌رفته نمایش داده و با مدل پل معلق او مقایسه کرده که کاملا بر هم منطبق هستند.