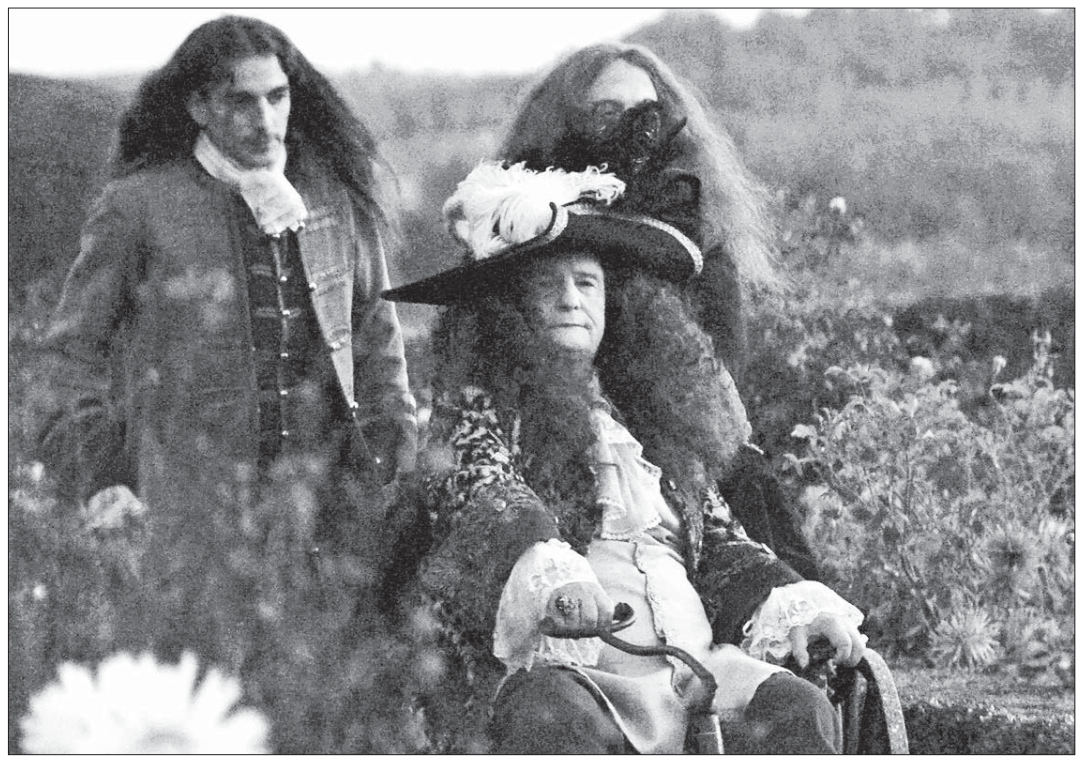
«مرگ لویی چهاردهم» تصویری متفاوت از آخرین روزهای یک پادشاه را تصویر می‌کند

مرگ لویی چهاردهم در تابلوهایی با رنگ‌های گرم

میلاد ظریف



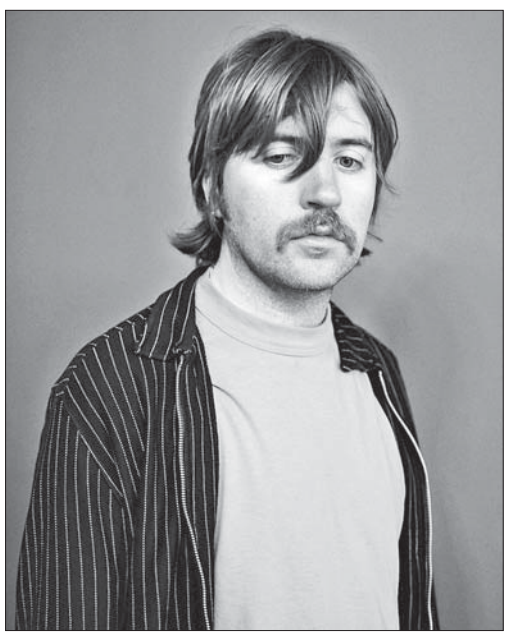
تماشاچی بعد از دیدن فیلم «مرگ لویی چهاردهم» (La Mort de Louis XIV) شاید یکسره در فکر این باشد که این چگونه فیلمی است؟ فیلمی که در تمام مدت زمانی‌اش در یک فضای محدود و تصویرگر زندگی روزهای آخر یک پادشاه مقتدر زمان خودش یعنی لویی چهاردهم است و تقریبا تمام فیلم با صحنه‌هایی از درد و بیماری لویی چهاردهم پر شده. در تمام مدت ما شاهد تماشای بازی ژان پی‌یر لویی، بازیگر کهنه‌کار و موج نو سینمای فرانسه، هستیم که در نقش لویی چهاردهم قرار است لحظه‌ها و روزهای آخر زندگی این پادشاه را بازی کند. این چگونه فیلمی می‌تواند باشد؟ فیلمی که در تمام مدت نمایش در دو وجه جوانی و پیری و قدرت و ضعف و پویایی و رخوت حرکت می‌کند. ژان پی‌یر لویی در نقش لویی چهاردهم قرار است روزهای آخر لویی چهاردهم یا همان پادشاه خورشید یا بهتر است گفت غروب پادشاه خورشید را بازی کند و رنجوری و ضعف پادشاهی را نمایش دهد که در زمان خود به اقتدار و کشورگشایی و اندیشه‌های سلطه بر اروپا را در سر می‌پروراند؛ پادشاهی که در پنج‌سالگی به سلطنت رسید و به‌خاطر تصویری که از اَشراف فرانسه یا همان «فرود»ها داشت و شورش‌شان در آن زمان، نسبت به اطرافیانش یک عدم اعتماد و اطمینان داشت و بعد از مرگ مازارن، لویی از انتصاب وزیر دیگر سر باز زد و جمله مشهورش را بر زبان آورد که فرانسه یعنی من. فیلم لویی چهاردهم هم در تصاویر نقاشی‌گونه خود که انگار در تمام طول فیلم تماشاچی را به دیدن تابلوهای نقاشی از یک طبقه خاص از پادشاه و اطرافیان نزدیک دعوت کرده است، دائما میل به نشان‌دادن تصویر از فضاهایی دارد که پادشاه رو به احتضار فرانسوی را در حلقه نزدیک‌ترین آدم‌هایش نشان دهد و تو گویی که تماشاچی نه به دیدن یک فیلم با خط داستانی و شیوه کلاسیک بازگوکردن داستان و اوج و فرودهای آنچنانی دعوت شده، بلکه به دیدن یک نمایشگاه نقاشی از پرتره‌ها و چهره‌های مضطرب اطرافیان پادشاهی دعوت شده که بر بالین و دور تخت پادشاهشان مدام در اندیشه این هستند که حال لویی چهاردهم با یک ساعت قبل و یک نما بعد یا بهتر است گفت یک تابلو قبل چه تغییری کرده است. اینجاست که فیلم درواقع بیش از آنکه تصویر خودش را مدیون خط داستانی‌اش باشد (خط داستانی که به آن صورت وجود دارد) مدیون بازی‌هایی است که انگار در یک‌سری تابلو کنار هم گذاشته با رنگ‌های گرم به نمایش درمی‌آیند؛ فیلمی که دائما چه در جنس بازی‌ها و چه در میزانسن‌هایی که انتخاب شده، مرگ را از یک‌سو و زندگی را از سوی دیگر روشن می‌کند. به صحنه‌های آغازین فیلم توجه کنید! لویی چهاردهم را می‌بینیم که بر صندلی چرخ‌دار درحالی‌که دو خدمه او در کنارش هستند و او را در یک منطقه سرسبز و سرباز نشان می‌دهند هدایت می‌کنند، نشان می‌دهد. از یک‌سو صدای پرندگان و آوازخواندن‌شان را می‌شنویم و از سوی دیگر تصویر لویی را که از قرارگرفتن در چنین فضایی به شوق آمده. بعد از این صحنه، باز نمونه‌هایی از لمس زندگی در زندگی و روزهای آخر زندگی لویی می‌بینیم؛ لحظه‌های پرتپش و ملموس زندگی که سکانس به سکانس از زندگی لویی رخت برمی‌بندند و تصاویر فیلم را از فضاهایی با میزانسن‌های روشن و روح‌نواز به تاریکی و قرارگرفتن در یک چارچوب تنگ حرکت می‌دهند. صحنه دست‌کشیدن لویی بر دو سگ خود و غذادادن به آنها را به‌خاطر بیاورید؟ و آن جمله‌اش را که خطاب به یکی از اطرافیانش می‌گوید: دکتر من را منع کرده که با این سگ‌ها کمتر ارتباط داشته باشم. اینها هم برای پادشاهی که در زمان زمامداری و در اوج قدرتش سه جنگ بزرگ را تجربه کرده: جنگ هلند، جنگ ۹ساله با انگلستان و جنگ‌های جانشینی اسپانیا. و همچنین دو جنگ کوچک که به موجب یکی از همین جنگ‌ها مثلث لاهه شکل و پس از مرگ مازارن ائتلافی بین‌المللی شکل گرفت که موجب توازن قوا و ضعف فرانسه شد. دانستن گذشته لویی چهاردهم و عقبه زیستی‌اش و اتصال این دانسته‌ها و چیزهایی از زندگی سیاسی و فردی لویی به فیلم و تصاویر ضعف و پر از اندوه و احتضار فردی لویی همه روی هم‌رفته فیلمی را شکل می‌دهد در ابعادی که بیش از هر چیزی ضعف و ناتوانی سیاسی یکی از مقتدرترین پادشاهان اروپایی را به نمایش می‌گذارد. سکون بیش از حد و گاهی اوقات بسیاربسیار ملال‌آور فیلم شاید به نوعی غیرقابل اجتناب برای فیلم‌سازش بوده باشد. هرچه باشد مسئله مرگ در میان است. هرچه از فیلم می‌گذرد مرگ سایه خود را بیش‌ازپیش بر سر لویی و اطرافیانش می‌نشاند. سایه سنگین و دهشتناک مرگ دستاویزی می‌شود برای آلبرت سرا تا بیش از هر چیزی سکانس‌های فیلم خود را به سوی تابلوهای نقاشی و پرتره‌نگاری از شاه و اطرافیانش بکشاند و فیلم خود را سرشار از رنگ‌های گرمی کند که در میزانسن فیلم تو گویی نقاشی‌هایی از شارل لوبرون را نظاره‌گر هستی. شارل لوبرون که نقاش دربار و شخص لویی چهاردهم بود انگار لحظات واپسین مرگ لویی و اطرافیان را دارد نقاشی می‌کند. دوربین به مثابه قلم موی نقاشی در فیلم لویی چهاردهم توسط آلبرت سرا بیش از هر چیزی به نوعی تنهایی دم مرگ یک آدم قدرتمند را نشان می‌دهد که هیچ فرقی با یک انسان معمولی و سطح پایین ندارد. همان دردها و همان بی‌قراری‌ها و همان چشم‌انتظاران اطراف پادشاه که مرگ پادشاه را روزبه‌روز انتظار می‌کشند. به قول نوربرت الیاس[1] مسئله آدمیان نه خود مرگ، بلکه آگاهی از مرگ است. اینکه همه اطرافیان لویی چهاردهم و خودش می‌دانند که مرگش به‌زودی فرا می‌رسد سیکل تکرارشونده‌ای است که هر روز و هر روز آدمیان با آن دست به گریبان هستند. منظره مرده و افراد مرده دیگر امری عادی و پیش‌پاافتاده نیست. مرگ برای آدمیان در روزگاری اسباب تفریح بود. گلادیاتورها که به فرمان شاه وارد میدان می‌شدند و به شاه با این کلمات سلام می‌دادند: آنان که رهسپار مرگ‌اند به تو سلام می‌دهند. امروزه دیگر ساده‌تر آن است که مرگ را در روند عادی زندگی از یاد ببریم؛ سرکوب مرگ. فروید اعتقاد داشت که مجموعه‌ای از مکانیسم‌های دفاعی روانی جامعه به ذهن افراد جا می‌اندازد و فرد به لطف آنها از ورود تجارب شدیدا دردناک کودکی و احساس گناه و دلهره و درآمیختن با آن، به حافظه جلوگیری می‌کند. تجربه و خیال‌پردازی‌های اوایل کودکی نقش چشمگیری در نحوه کنارآمدن شخص یا آگاهی به مرگ قریب‌الوقوع‌اش ایفا می‌کند. شاید ازاین‌روست که هر چقدر از فیلم لویی چهاردهم می‌گذرد افراد دوروبر لویی کمتروکمتر می‌شوند. آنها نمی‌توانند در تابلو پرتره‌های فیلم جا شوند. فیلم هر چه می‌گذرد در فضایی تنگ‌تر و اختصاصی‌تر نسبت به لویی عمل می‌کند. اطرافیان لویی پلان‌به‌پلان و سکانس به سکانس از حضور در صحنه کم و کمتر می‌شوند و به جایش چهره رنجور و درهم‌رفته و رو به احتضار لویی بیشتر چهره می‌کند. اطرافیان لویی به‌خوبی می‌دانند که هم‌جواری با لویی محتضر خیال‌پردازی جبرانی‌شان را درباره بی‌مرگی و جاودانگی که بر هراس نفس‌گیر کودکی‌شان مهار می‌زده است، به طرز هولناکی بی‌رنگ می کند. این مسئله بیش از هر چیزی ناتوانی اطرافیان را در یاری‌رساندن به فرد رو به احتضار ـ در اینجا لویی چهاردهم ـ نشان می‌دهد. لویی که عمری قدرتمندترین فرد کشور بوده و همه در زیر قدرت او جمع شده بودند بیش از افراد دیگر به یاری و محبت نیاز دارد. ازهمین‌روست که تصاویر فیلم لویی چهاردهم به قدرت دیگری تبدیل می‌شود در کنار قدرت رو به زوال‌رفته لویی؛ قدرت مرگ که افراد را در رودررویی با خیال‌پردازی‌شان و اینکه نامیرایند. از سوی دیگر سویه طنزآمیزی هم فیلم در این گزاره مرگ به خود گرفته است. لویی چهاردهم مشهور بود که علاقه عجیبی به کفش‌های پاشنه‌دار داشت. کفش‌هایی که قد ۱۶۳سانتی او را بلندتر نشان می‌داده. مرگ لویی هم همان‌طور که در فیلم آمده به‌خاطر قانقاریا یا سیاه‌مردگی است که از استخوان پای لویی شروع شد و از یک درد گاه‌به‌گاه به دردی توأمان و از یک سیاهی به اندازه یک سکه کوچک به سیاهی گسترده در پا و بالاکشیدنش ختم شد. رابطه علاقه لویی به کفش و مرگ او توسط بیماری قانقاریا برای آلبرت سرا دستمایه کار قرار گرفته که درعین‌حال اینکه مرگ و حضور سنگین آن را در فیلم برجسته می‌کند، از سوی دیگر آن را دست می‌اندازد و در کنار دیگر قاب‌های کلوزآپ از چهره لویی چهاردهم یک قاب و تجسد مرگ را با گرفتن قاب از پاهای سیاه‌شده پادشاه نشان می‌دهد. در سکانس آخر و بعد از کالبدشکافی جسد پادشاه که پزشکان اطراف شاه به بیماری قانقاریای او پی می‌برند و یکی از پزشکان رو به دوربین می‌گوید که دفعه بعد بهتر عمل می‌کنند، نقطه پایانی است بر آخرین تابلوی نقاشی باروک مانند آلبرت سرا که با گرفتن و نقاشی نماهای با سکون و با طمأنینه از یک انسان رو به احتضار تصویر و مفهوم تازه‌ای را از مفهوم لاینحل بشری عرضه کرد؛ مرگ.

پی‌نوشت:

۱-تنهایی دم مرگ - نوربرت الیاس- ترجمه امید مهرگان و صالح نجفی- نشر گام نو

آلبرت سرا از «مرگ لویی چهاردهم» می‌گوید

ناتوانی در اوج قدرت



ترجمه، سروش شکوئی‌پور: اغلب از من پرسیده می‌شود که با توجه به اینکه ۴۱ سال بیشتر ندارم، چرا فیلمی در رابطه با سالخوردگی منتهی به مرگ ساخته‌ام و من همیشه جواب داده‌ام: نمی‌دانم! البته من از اینکه انسان‌های قدرتمند را زیر سایه مرگ ببینم، درحالی‌که آنها از قرارگرفتن در چنین شرایطی می‌ترسند، لذت می‌برم؛ نوعی لذت همراه با احساس گناه! اما به‌هرحال من این تضاد را دوست دارم؛ اینکه در اوج قدرت باشی اما احساس کنی که این قدرت فایده‌ای برایت ندارد؛ احساس عجز و بی‌اثربودن و در نهایت مرگ و پایان زندگی. در رابطه با این موضوع یک جمله کوتاه در فیلم وجود دارد؛ در صحنه‌ای که پادشاه با کودک درحال صحبت‌کردن است و به او می‌گوید: «از حرص و ولع من در دو چیز هیچ‌گاه تقلید نکن. یکی ساختن بناها و دیگری جنگ». بله، درست می‌گوید! آن سال‌ها، دوران آغاز انحطاط دولت، فساد مالی و ورشکستگی بوده است. این جمله درواقع به این معناست که اگر شما کسی باشید که از ذخایر ملی پول قرض گرفته باشید و آن را پس ندهید، شما هم فردی بی‌فایده و مُرده هستید.

مهم‌ترین مسئله برای من در ساخت «مرگ لویی چهاردهم» تمرکز روی مقوله رنج‌کشیدن و جان‌کندن و صمیمیت و دلسوزی بود؛ همین‌طور چگونگی به‌تصویرکشیدن این فرایند. این موضوع چیزی نیست که بتوان از طریق درام و داستان به آن پرداخت. به‌همین‌دلیل فیلم پر است از قاب‌هایی با نمای نزدیک، نگاه‌های خیره به کاراکتر، به چشم‌ها و به آشفته‌حالی کاراکترها. بله، درام در اینجا کارکردی ندارد، بلکه همان‌طور که ژان دوشه[1] درباره فیلم قبلی من گفته، نقش بازیگر در اینجا بسیار مهم می‌شود. درواقع دراماتولوژی حضور؛ حضور یک بازیگر برای اینکه به درد و رنج عینیت ببخشد چراکه ما به هیچ طریق دیگری نمی‌توانیم نشان دهیم که کاراکتر الان چگونه زندگی می‌کند، به چه چیزی فکر می‌کند، در مواجهه با درد چه تغییری در صورتش ایجاد می‌شود و... همه ما حقیقت را درباره لویی چهاردهم می‌دانیم. اینکه او که بود، چگونه زندگی کرد و چگونه مُرد. برای ساختن یک فیلم تاریخی، باید به این نکته توجه زیادی کرد که نتیجه کار شبیه یک کلیشه از کار درنیاید و این مهم‌ترین وظیفه فیلم‌سازی است که می‌خواهد یک فیلم تاریخی بسازد. من به‌شخصه در این موارد ترجیح می‌دهم با بازیگران حرفه‌ای کار کنم. روش کار من دیوانه‌وار است! به‌عنوان مثال برای فیلم‌برداری از سه دوربین به‌طور هم‌زمان و مداوم استفاده می‌کنم که هیچ‌کدام دوربین اصلی نیستند. هرکدام در جهت‌های مختلف تصاویر را ضبط می‌کنند، ممکن است یک دوربین صحنه‌ای را بگیرد که لحظاتی پیش دوربین دیگر آن را ضبط کرده بود، ممکن است هم‌زمان درحال فیلم‌برداری از یک صحنه از جهات گوناگون باشند و چیزهایی مانند این. من این روش را دوست دارم و بازیگر باید بتواند با این منطق (یا با این بی‌منطقی!) کنار بیاید؛ همچنین با این موضوع که من چندان تمایلی به صحبت‌کردن با بازیگر در سر صحنه فیلم‌برداری ندارم. درباره «مرگ لویی چهاردهم» نیز همین روش را به کار بردم و ما هیچ تمرینی قبل از فیلم‌برداری با ژان پیر لویی انجام ندادیم. اولین روز فیلم‌برداری، اولین روز زندگی او به‌عنوان لویی چهاردهم بود. او روی تخت دراز کشید، فیلم‌برداری را شروع کردیم و ۱۵ روز بعد کار تمام شده بود. این شرایط یک چالش برای بازیگر نیز به‌شمار می‌رود؛ زیرا او اطلاع چندانی از آنچه مدنظر من است، ندارد و اینکه من از آنها می‌خواهم به شکلی افراطی منفعل و بی‌روح بازی کنند؛ حتی در مواقعی هیچ کاری انجام ندهند. از نظر من برای رسیدن به «هیچ»، بازیگر باید کارهای زیادی انجام دهد! باید فکر خود، احساسات خود، غم و خشم خود را کنترل کند. می‌دانم ایده‌ای که در ذهن دارم شاید از نظر دیگران پوچ و بی‌معنی باشد، اما من هرگز از ایده‌هایم دست نمی‌کشم، حتی اگر آنها احمقانه به‌نظر بیایند. «مرگ لویی چهاردهم» برای من یک تجربه مهم فرمال بود. تنها دغدغه‌ام منطق زیبایی‌شناسانه‌ای بود که باید خلق می‌کردم. اگر شما فیلم را دیده باشید، حتما متوجه این موضوع شده‌اید که به‌ویژه در ۴۵ دقیقه پایانی چقدر همه‌چیز تکراری است. این شرایط شاید حس خوبی در بیننده ایجاد نکند، اما برای من این موضوع اهمیتی نداشت. من تصاویر را یکی پس از دیگری پشت سر هم قرار می‌دهم؛ مثل یک کارخانه و هیچ‌گاه به تأثیری که این تصاویر بر روح بیننده آنها خواهد گذاشت، فکر نمی‌کنم.

در این فیلم شخصیتی وجود دارد که دیگران از واژه شارلاتان برای توصیفش استفاده می‌کنند؛ کسی که علمی در زمینه پزشکی ندارد و با اکسیر و نوعی شاعرانگی به دنبال درمان درد است. جالب است بگویم که این شخصیت از لحاظ تاریخی کاملا واقعی است و ساخته و پرداخته ذهن من نبوده. صحنه‌ای را در فیلم به یاد بیاورید که پزشکان از پادشاه درخواست می‌کنند که او را دستگیر کند و به زندان باستیل بفرستد. آنها طوری وانمود می‌کنند که انگار او مسبب وخیم‌ترشدن حال پادشاه است و نمی‌خواهند بپذیرند که در قطع‌نکردن پا، دچار اشتباه شده‌اند. آنها تمام روش‌های به‌زعم خود علمی را به‌کار می‌برند اما درنهایت نه روش‌های علمی و نه روش‌های نامعقول نمی‌تواند درد پادشاه را درمان کند و این همان عجزی است که از آن سخن گفتم؛ قدرت نامتناهی و زندگی محدود، بدن فناپذیر و شرایطی که هیچ قدرتی برای تغییردادنش وجود ندارد. نمی‌توان روح را از یک بدن به بدن دیگری منتقل کرد. شما هرچه باشید، هر چقدر قدرتمند باشید، درنهایت باید سرنوشت خود را که همان عجز و ناتوانی است، بپذیرید.

پی‌نوشت:

۱ - Jean Douchet

ارزیابی شتابزده

نگاهی به «خوش‌شانسی لوگان»

پول روبردار و فرار کن!

حسین عیدی‌زاده

استیون سودربرگ، از نام‌های عجیب سینماست؛ جوان اول سینمای مستقل و جشنواره ساندنس از سال‌های آخر دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ با فیلم‌هایی مثل «جنسیت، دروغ و نوارهای ویدئویی»، «کافکا»، «سلطان تپه» و «شیزوپولیس»، رابط سینمای مستقل و گیشه‌پسند از اواخر دهه ۱۹۹۰ و دهه ۲۰۰۰ با فیلم‌هایی مثل «خارج از دید»، «اربن براکوویچ»، «قاچاق» و «یاران اوشن» و بندبازی که انگار توازنش را از دست داده در دهه ۲۰۰۰ تا همین سال‌ها با فیلم‌هایی مثل بازسازی «سولاریس»، «چوپان خوب»، «چ»، «شیوع»، «مایک جادویی»، «خبرچین!» و «عوارض جانبی». درواقع فیلم‌های اخیر سودربرگ با خبرهایی که از بازنشستگی و بازگشت به کار او به تناوب منتشر می‌شوند، همگی مجموعه‌ای بی‌نظم را شکل می‌دهند از جنون فیلم‌سازی که انگار دوست دارد به تمامی زوایای ممکن و ناممکن سرک بکشد و در این بین عجیب هم نیست که شکست‌هایش بیش از موفقیت‌هایش باشد و نمونه‌اش «عوارض جانبی» یا «تجربه دوست‌دختری». و گاهی هم پیروزی تمام‌عیار است مثل سریال دوفصلی بی‌نظیر «نیک» که انگار سودربرگ آن را ساخت تا از خودش و اعتبارش اعاده حیثیت کند و از طرفی بسیاری از تجربه‌های ناموفق ۱۵ سال گذشته‌اش را به برگ برنده تبدیل کند: استفاده از موسیقی پست‌مدرن در فضایی که به‌طور طبیعی مناسب آن نیست، تدوین جنون‌آمیزی که از نظم‌دهی ذهنی طفره می‌رود، ریزشدن در علم پزشکی به شکلی ناتورالیستی که پیش‌تر در «عوارض جانبی» و «شیوع» شکست خورده بود و پیش‌بردن داستان با چندین شخصیت مهم که کم‌کم دارد امضای سودربرگ می‌شود. همین باعث می‌شود با شک و تردید سراغ «خوش‌شانسی لوگان» (Logan Lucky) بروی، اما فیلم به شکلی عجیب سرحال و سرزنده است. با اینکه روی تمامی اصول‌های آشنای سینمای سرقت با چاشنی طنز بنا شده اما رنگ‌وبوی کهنگی ندارد و این را مدیون فیلم‌نامه دقیق (و نه نوآورانه)، بازی‌های یکدست و به‌یادماندنی (مخصوصا چنینگ تاتوم، دانیل کریگ و آدام درایور) و تدوین خوش‌ریتم فیلم است. مهم‌تر اما شاید این باشد که «خوش‌شانسی لوگان» فیلمی از امروز جامعه آمریکا، یا حداقل بخشی از آن است: آدم‌های توسری‌خوری که از نوجوانی یک پایشان در بازداشتگاه بوده و حالا هم چیزی از دار دنیا ندارند ولی رؤیای آمریکایی را هم فراموش نکردند. سودربرگ قصدی برای ساختن فیلم انتقادی نداشته و گوشه و کنایه‌هایش هم به اوضاع سیاسی و اقتصادی در حد «کامنت» باقی می‌ماند اما شخصیت‌های حاشیه‌ای خود را با احترامی دلپذیر ترسیم می‌کند. دو برادر اصلی فیلم که هر دو از جنگ برگشته‌اند و یکی پایش را از دست داده و دیگری دستش را درواقع آدم‌هایی باشرف هستند که زیر چرخ‌های بی‌رحم سلسله‌مراتب اقتصادی خرد شده‌اند و اگر نجنبند چیزی از آنها باقی نخواهد ماند و برای همین تصمیم می‌گیرند دست به سرقتی بی‌نقص بزنند و گروهی را دور خودشان جمع می‌کنند یکی از دیگری عجیب‌تر و بی‌دست‌وپاتر و بانمک اینجاست که یکی از یارانشان در زندان است. «خوش‌شانسی لوگان» درواقع نسخه‌ای غیرفانتزی و کارگری از «۱۱ یار اوشن» است با شخصیت‌هایی که لباس مارک به تن نمی‌کنند، کارگرهایی هستند که دیگر راهی جز خلاف ندارند و خب سودربرگ در فیلم‌نامه‌اش برای آنها طرحی سوار می‌کند که به موفقیتشان ختم می‌شود تا حداقل این آدم‌ها روی پرده سینما هم که شده به رؤیای آمریکایی دست پیدا کنند. «خوش‌شانسی لوگان» در کارنامه سودربرگ جایی مثل «خارج از دید» و با کمی مهربانی «لایمی» دارد؛ پیوندی است میان فیلم مستقل و تجاری که میلش به دومی بیشتر است ولی خب برای چیزی فراتر هم گام برنداشته.

از دل گذشته

«بال‌ها»ی ویلیام ولمن، ۹۰ سال بعد

بروم شادان به فلک

نوید پورمحمدرضا

در همان حین تولید، در همان میانه پروسه سخت، پردردسر و طولانی‌مدت ساخت پیدا بود که این فقط یک فیلم، شبیه به صدها نمونه دیگر که می‌آیند و می‌روند، نیست؛ با این یکی، تاریخ فیلم، زنده و لحظه‌به‌لحظه، در حال شکل‌گرفتن و نوشته‌شدن بود. «بال‌ها»ی ویلیام ولمن (۱۹۲۷) یک فیلم جنگی، اما در عین حال پروژه‌ای عظیم بود که ساخت و طراحی‌اش با تحولات فنی، پیشرفت‌های تکنیکی و ظهور امکان‌های بیانی تازه در سینما همراه بود. با «بال‌ها»، هواپیماها به پرواز درآمدند، سینما به پرواز درآمد، زمین از آسمان پیدا شد و مرئی، و ادراکی تازه از زمان و فضا، سرعت و فاصله، حاصل شد. اینها البته پیش‌ترها هم، در آن تقریبا ۳۰ سالی که از عمر سینما می‌گذشت، آزمون شده بودند و تجربه، اما این فیلم نقطه اوج آن تجربه‌ها و آزمون‌ها بود؛ جایی که گرامر شکل می‌گرفت و می‌شد با کلمه‌ها و حروف، جمله ساخت و پاراگراف. نمایش پرواز هواپیماها بر فراز آسمان و در میان ابرها، سرعت و تحرک و ویراژدادن‌ها، دوئل‌ها و نبردهای هوایی و در همان حین کلوزآپ خلبان‌ها و ترس‌ها و هیجان‌هایشان، اینها همه بزرگ‌ترین دستاورد فیلم و هدیه ولمن و همکارانش به آینده و آیندگان یک مدیوم نسبتا جوان بودند. اضافه کنید کارکرد میان‌نویس را در بحبوحه این حوادث: در برابر این تصاویر شگفت‌انگیز و نمایش‌های محیرالعقول، روایت کم نمی‌آورد و با توضیحات خاموش و مختصرش، موقعیت و روابط و فاصله‌ها را یادآور می‌شود. می‌فهمیم کی‌به‌کی است، دشمن کدام است و دوست کدام، نبرد در چه اوضاعی است و تا پیروزی چقدر فاصله است.

اما «بال‌ها» در تاریخ ژانر هم فیلم مهمی است. بسیاری از نشانگان، مضامین، خصایل و فرمول‌های روایی ژانر جنگی در این فیلم پایه‌گذاری و البته تثبیت می‌شوند. فیلم ولمن رمانس و ملودرام را جزء جدایی‌ناپذیر روایت جنگی می‌کند. همه سربازها و همه فرمانده‌ها خانه و خانواده و معشوقه‌ای دارند. این درست که جنگ آنها را از هم جدا می‌کند، اما این جدایی ابدی نیست؛ پایان جنگ وصال دوباره است: بازگشت به خانه، پی‌گرفتن رمانس و بعد ازدواج و تشکیل خانواده‌ای تازه. «بال‌ها» پاسخی آمریکایی است به نسخه فرانسوی و بدبینانه ابل گانس در «متهم می‌کنم»؛ به جنون و تباهی و تلاش آن، با اراده و امید و ساختن. فیلم با روانه‌کردن کلارا بو (در نقش دختر همسایه و عاشق‌پیشه فیلم) به جبهه‌های نبرد، نور رمانس را در اوج جنگ هم زنده نگه می‌دارد. او بابت وفاداری و شجاعتش پاداش می‌گیرد: در پایان، در کنار قهرمان جنگ، همان جوان همسایه خام و سربه‌هوای سابق، محشور می‌شود و فیلم با یک بوسه ملیح هالیوودی، آغاز زندگی مشترک آنها را جشن می‌گیرد.

در «بال‌ها»، بر فراز آسمان‌ها و در میان سنگرها و قرارگاه‌ها، خستگی و تردید جایی ندارد. چهره دو قهرمان فیلم، خلبان‌هایی که هم‌زمان رفیق و رقیب هم هستند، مصمم است و خندان.

خبری از نومیدی و ازپاافتادگی نه در چهره آنهاست و نه در نبض و جریان فیلم. «بال‌ها»، همراه و هم‌داستان با قهرمان‌هایش، در هیچ لحظه‌ای شک نمی‌کند، جنگ را مصرانه و میهن‌پرستانه پی می‌گیرد، دشمن (آلمانی‌ها) را تحقیر می‌کند و یک‌نفس تا لحظه پیروزی می‌جنگد. قهرمان‌هایش آکنده‌اند از حس دلاوری، درک ایثار و پذیرش شهادت، اما تردید و منفی‌بافی و پوچی، هرگز. «بال‌ها»، که به‌خاطر پاسداشت این ارزش‌ها و صد البته دستاوردهای فنی و هنری‌اش نخستین اسکار تاریخ را به خانه برده، یک بار دیگر یادآور می‌شود چقدر سینمای جنگ با مسئله ملیت و ناسیونالیسم گره خورده است. جنگ و ضرورت پرواز و نبرد در آسمان‌ها اتفاقی ناگوار برای جوانان فیلم نیست، که فرصتی است تا رؤیاهای رمانتیک جوانانه‌شان درخصوص پرواز را واقعا و در مسیری سودمند محقق کنند با به صدادرآمدن ناقوس‌های جنگ، آنها بی‌ذره‌ای تردید، بی‌لحظه‌ای خشم، وظیفه ملی خود را به جا می‌آورند، در نیروی هوایی ثبت‌نام می‌کنند، و در کمپ‌های آموزشی ابتدا جنگ را تمرین و کمی بعدتر، فرسنگ‌ها بالاتر از زمین، آن را زندگی می‌کنند. «بال‌ها» سرشت نمای فیلم‌های جنگی‌ای است که «ضدجنگ» نیستند، که متعهدانه، همچون یک تکلیف ملی، با مردان و زنانشان به استقبال جنگ می‌روند.

فیلم البته برای این استقبال تدارک‌ها می‌بیند: انبوهی سیاهی‌لشکر، پیاده‌نظام و خلبان را به کار می‌گیرد تا تصویری هرچه عظیم‌تر، باشکوه‌تر و در عین حال رئالیستی‌تر را از جبهه‌های نبرد، در زمین و آسمان، خلق کند. اما در این راه، فقط به این رئالیسم تصویری و دقت و مهارت و دستاوردهای تکنیکی بسنده نمی‌کند. اینها فقط بخشی از ماجرا هستند. «بال‌ها» قهرمانی‌گری را در قلب روایتش می‌نشاند. تصویرکردن نبردهای هوایی به‌خودی‌خود کافی نیستند، باید جلوه‌ای هرچه دراماتیک‌تر و پرتعلیق‌تر، دست‌کم در تراز داستانی، به آنها بخشید تا حماسه ملی جنگ کامل شود. فیلم قهرمانش را به‌گمان اینکه رفیقش به دست آلمان‌ها کشته شده، یک‌تنه روانه آسمان تحت اختیار آلمان‌ها می‌کند. او از دسته یارانش جدا می‌شود، به خط آلمان‌ها می‌زند، یکی آنها را تنبیه می‌کند، هواپیماها را سرنگون و سربازها را نابود می‌کند و فاتحانه به مرزهای خودی بازمی‌گردد. با «بال‌ها»، این قهرمانی‌گری افراطی و بیش‌ازحد نمایشی به جزء لاینفک بخش عمده‌ای از روایت‌های جنگی، هر چقدر هم دقیق و رئالیستی در تصویرگری، تبدیل می‌شود؛ میراثی ماندگار در تاریخ پرتلاطم یک ژانر.