آیینه

نگاهی به «۱۲۷ ساعت» ساخت دنی‌بویل

یک فیلم تلف شده

دنی بویل همیشــه یک دیوانه می‌ماند، همان دیوانه‌ای که با فیلم «قطاربازی»اش هنــوز در خاطر همه آنهایی که در ســینماتک‌های کوچک ایــن فیلم را دیدند، مانده اســت. بویل این بار هم یک روایت غریب را جلوی دوربین برده اســت، در فیلم «۱۲۷ ساعت» که بر مبنای داستانی واقعی ساخته شده فرانکو نقش آرون رالستن کوهنورد را بازی می‌کند که ماه مه ۲۰۰۳ پس از سقوط از یک تخته سنگ از ناحیه بازو دچار آسیب شد. رالستن پنج روز در یک دره عمیق گرفتار شده بود. او با یک چاقوی کند دســت خود را قطع کرد، از صخره‌ای ۶۵فوتی بالا رفت و هشــت مایل را طی کرد تا بالاخره توسط یک چرخبال نجات داده شد. دنی بویل که «میلیونر زاغه‌نشین» او نیز ســال ۲۰۰۸ فیلم اختتامیه جشــنواره لندن بود از اینکه این جشنواره برای دومین بار با فیلمی از او به پایان رســید ابراز خوشــحالی کرد. «۱۲۷ ســاعت» اولین بار در دنیا ســپتامبر امسال در جشــنواره بین‌المللی فیلم تورنتو روی پرده می‌رود. بویل سازنده فیلم‌هایی چون «گور کم‌عمق»، «قطار بازی»، «ســاحل»، «۲۸ روز بعد» و «آفتاب» اســت. «میلیونر زاغه‌نشــین» او ســال ۲۰۰۹ برنده جوایز هشــت جایزه اسکار شامل بهترین فیلم، بهترین کارگردانی و بهترین فیلمنامه غیراقتباســی شــد. این فیلمساز بریتانیایی همچنین مدیر هنری مراسم افتتاحیه بازی‌های المپیک ۲۰۱۲ لندن است. حالا پس از تماشای ۱۲۷ ساعت، شاید بیش از پیش بتوان دنی بویل را یک استعداد تلف‌شده خواند؛ فیلمساز انگلیسی که با فیلم جمع و جور و دیدنی قطار بازی توانست به درون شــخصیت‌های غریبش نفوذ کند و اســتعداد تازه‌ای را در سینمای نه‌چندان پرشــر و شــور بریتانیا به ارمغان بیاورد. اما شــاید دنی بویل از نوع فیلمسازانی است که تاب موفقیت را ندارند؛ ناگهان با موفقیت فیلم‌های کم‌خرجش در دهه ۹۰، اســیر وسوسه‌های هالیوودی و استودیوهای بزرگ شد. اولین وسوسه‌اش فیلم پرخرج ساحل (با بازی لئوناردو دی‌کاپریو در سال ۲۰۰۰) است که عاری از هر نوع ارزش هنری حتی نتوانست کوچک‌ترین موفقیتی در گیشه هم داشته باشد. این روند با فیلم‌های گوناگونی در ژانرهــای مختلــف (که هیچ ارتباطی به هم ندارند و فارغ از نمایش هر گونه دغدغه یک «مولف» و سینماگر صاحب‌سبک هستند) ادامه یافت تا رسید به فیلم سطحی و بالیوودی میلیونر زاغه‌نشین که در کمال تعجب جوایز مختلفی را هم درو کرد و بیش از پیش دنی بویل را به بیراهه برد. تجربه تازه او- ۱۲۷ ساعت- پیش از اکران با سر و صدای زیادی همراه بود و به نظر می‌رسید با یک فیلم تجربی و دیدنی (درباره مردی که در میان صخره‌ها گیر افتاده و در نتیجه با فضای بســته و کوچکی روبه‌رو خواهیم بود که دســت و پای فیلمســاز را می‌بندد و در عین حال شاید بتواند او را به خلاقیتی دیدنی راهبر شــود) روبه‌رو خواهیم بود. اما حاصل، فیلم دلســردکننده دیگری اســت که با منطق هالیوود و ساختار ویژه آن بنا می‌شود. در نتیجه یک سوژه چالش‌برانگیز که می‌توانســت بسیار نوآورانه پرداخت شــود به یک فیلم سطحی دیگر بدل می‌شود که از ابتدا تا انتهای آن را از نقطه شــروع داســتان می‌توان حدس زد. فیلم با موسیقی جذاب و فضای سرزنده‌ای می‌آغازد؛ یک مرد تنهای پرشر و شور دو دختر جوان را در کوهستان ملاقات می‌کند و به نظر می‌رسد علاقه‌ای بین آنها در حال شکل‌گیری است. امــا پــس از این مقدمه کاملاً طولانی و زائــد، مرد تنها در بین صخره‌ها گیر می‌افتد و تا نزدیک به انتهای فیلم همان‌جا می‌ماند، بی‌آنکه ارتباطی با صحنه‌های ابتدای فیلم برقرار شــود. از طرفی ریتم فیلم کاملاً دوپاره است؛ ریتم سریع و جذاب اولیه، جایش را به یک ریتم کند و کشدار می‌دهد که در آن هیچ اتفاقی نمی‌افتد و همه لحظه‌های اوج، در واقع بســیار ســاده‌انگارانه تصور و خلق شده‌اند و هیچ جذابیتی ندارند. چالش کارگردانــی بــرای روایت کردن مــردی که در یک جا گیر افتــاده (که در این صورت طبیعتا کارگردان هم همان‌جا گیر می‌افتد و باید در یک فضای بســته قدرت خلق و کارگردانی موقعیتی فشرده را داشته باشد) هم در نهایت امتیاز چندانی برای بویل به ارمغــان نمی‌آورد. هرچند فیلم طبیعتاً حرفه‌ای اســت و نماهای گاه زیبایی هم دارد، امــا هیــچ نکته متمایزکننده‌ای در آن نمی‌توان یافت. در واقع فیلم چه در روایت قصه و چه نوع کارگردانی شدیداً کلیشه‌ای باقی می‌ماند. بویل برای رهایی از مخمصه یک جا ماندن، به فلش‌بک‌های مختلفی پناه می‌برد و به کلیشه‌ای‌ترین شکل ممکن قصد دارد شخصیت خود را با نمایش گذشته و روابطش معرفی کند، که در نهایت شناخت ما از او در ابتدا یا انتهای فیلم تفاوت چندانی ندارد و با همان شخصیت ناشناسی روبه‌رو هســتیم که در صحنه اول دیده‌ایم. عجیب اینکه ســوژه فیلم - به لحاظ گیر افتادن شخصیت اصلی در یک مخمصه تنگ- شدیداً به فیلم تازه‌ای با عنوان مدفون (Buried رودریگو کورتز- ۲۰۱۰) پهلو می‌زند. در «مدفون» با شــخصیتی روبه‌رو هســتیم که توســط تروریست‌ها در داخل تابوت در زیر زمین دفن شده و تنها ابزار او برای ارتباط با بیرون، یک گوشی موبایل است. فیلم در تاریکی مطلق در داخل تابوت آغاز می‌شود و فیلمساز تا آخر فیلم اصراری ندارد که دوربینش را از این فضای تنگ و بسته بیرون بیاورد. در نتیجه با یک چالش شــگفت‌انگیز برای کارگردان روبه‌رو هستیم که در یک فضای بسیار کوچک، با ریتم و نور و بازی (و تاریکی و حس مرگ) تماشاگر را با خود درگیــر کنــد و او را در مســیر رویدادها پیش ببرد؛ و عجیب اینکه برخلاف فیلمســاز پرمدعایی چون دنی بویل، کاملاً هم در این کار موفق است. پایان فیلم «مدفون» هم شــدیداً ضدکلیشــه اســت؛ مرد نجات پیدا نمی‌کند و همان‌جا می‌میرد. اما فیلم دنی بویل کاملاً عکس این رویه عمل می‌کند؛ فیلمساز به طور مرتب سعی دارد به هر نحوی دوربینش را از مخمصه بیرون بیاورد و بارها به بهانه مثلاً فریاد کشــیدن مرد، دوربین از میان صخره‌ها بیرون می‌آید و حتی به آســمان‌ها ســر می‌کشد. در مدفون، آگاهانه از شــخصیت‌پردازی خودداری می‌شــود و تنها همان‌قدر از او می‌دانیم که لازم است، اما در ۱۲۷ ســاعت، فیلمساز تلاش دارد در رویه‌ای خلاف سوژه‌اش، شخصیت‌پردازی کنــد و در نتیجه به دام کلیشــه می‌افتد؛ مثلاً با نمایــش صحنه‌هایی که مرد به تلفن مادرش جواب نمی‌دهد یا تاکید بر اینکه او در مراســم ازدواج خواهرش شرکت نکرده و حالا- در اخلاقی‌ترین شکل ممکن- زمانی که در حال مرگ است به اشتباهاتش پی می‌برد و شــروع می‌کند رو به دوربین ویدئویی‌اش از مادر و خواهرش معذرت‌خواهی می‌کند. کار به همین‌جا ختم نمی‌شــود. رابطه عاطفی او ظاهراً با بحران روبه‌روســت و ما همین طور به طور مرتب این بحران را شــاهدیم، بی‌آنکه بدانیم دلیلش چیســت. در کلیشه‌ای‌ترین شکل ممکن هم همه چیز فروبدی می‌شود و خاطرات کودکی او و شخصیت کودکش با امروز می‌آمیزد، بی‌آنکه بتواند به نقطه مشخصی برسد و کارکردی برای روایت قصه داشــته باشد. در نتیجه همه چیز بریده‌بریده و مقطعی پیش می‌رود و در کلیت به جایی نمی‌رســد. فقط با پاره‌های گســســته‌ای از یک شــخصیت روبه‌رو هســتیم که هیچ شــناختی را شکل نمی‌دهد. نتیجه چنین نگاهی این است که پایان فیلم از پیش مشــخص اســت. از همان ابتدا می‌توان حدس زد که او بالاخره با دست گیــر افتاده‌اش چه کار خواهد کرد و آشــکارا می‌توان حــدس زد که او بالاخره نجات پیدا می‌کند و به زندگی‌اش بازخواهد گشــت. نوشــته‌های پایان فیلم درباره او بیش از پیش قصه را کلیشه‌ای می‌کند و پیام اخلاقی فیلمساز را به ما گوشزد می‌کند که باید زندگــی کرد و برای پیروزی جنگید. خیلی ممنون آقای بویل، اما این نوع پیام‌ها حالا دیگــر خیلــی نخ‌نما و کهنه‌اند و تنها به درد منتقدان مجیزگوی بی‌خبر از ســینمایی می‌خورند که هنوز سینما را با تلگرافخانه اشتباه گرفته‌اند.

چه رویاهایی که می‌آیند

۱- بدون رشته‌های دلبستگی (No Strings Attached)

یک زن و مرد سعی می‌کنند رابطه خود را در مراحل سطحی حفظ کنند اما بعد از مدتی متوجه می‌شوند این موضوع مشکلاتی را برای آنها به وجود آورده، زیرا هر دو آنها به دنبال چیزهای بیشتری در رابطه‌شان هستند.

کارگردان: ایوان ریتمان، **نویسندگان:** الیزابت میروتر، مایکل اسمونک، **بازیگران:** ناتالی پورتمن، اشتون کاچر، کوین کلین

۲- راه بازگشت (The Way Back)

شــخصی چهار هزار مایل به ســمت هندوستان را پیاده فرار می‌کند تا بتواند در آنجا به آزادی که می‌خواهد دست یابد.

کارگردان: پیتر ویر، **نویســندگان:** کیت آر. کلارک، اســلاومیر راویچز، **بازیگران:** جیم استرگس، اد هریس، کالین فارل

درباره «هیولاها» که موفقیت بی‌نظیری برای نویسنده و کارگردان تازه‌کارش به همراه آورد

آغاز عصر نوین وحشت

به گفته نیک رادیک، هیولاها که فیلمی اســت هم جاده‌ای و هم علمی- تخیلی، هم خیالی و هم بر مبنای زندگی روزمره، به عنوان نخســتین تجربه بلند نویســنده، کارگردان و طراح جلوه‌های ویژه، «گرت ادواردز» که جوانی انگلیسی است، بسیار فوق‌العاده از آب درآمده است. هیولاها برای نسل اینترنت حکم شب مردگان زنده جرج رومرو در سینمای دلهره دهه ۶۰ را دارد: با گرفتن یک سری عادت‌ها و پیمان‌ها که روزبه‌روز کهنه‌تر می‌شــوند و بعد اختراع مجدد آنها. و خیلی شــبیه به کاری که رومرو کرده اســت: با خلق جهانی که اساســاً همه‌چیزش واقعی و سر جایش است، و بعد افزودن عنصری خارجی که همه‌چیز را به هم می‌ریزد، آنجا زامبی‌ها، اینجا بیگانگان.

سایت اند ساوند
ترجمه: بابک واحدی

هیولاها کــه موفقیت بی‌نظیری برای نویســنده و کارگردان تازه‌کارش گرت ادواردز، که پیش از این در کار جلوه‌های ویژه بوده اســت، به حساب می‌آید با هزینه‌ای کمتــر از ۵۰۰ هزار پوند و عوامل صحنه‌ای محدود و دو بازیگر گمنام ساخته شده است.

این فیلمی علمی -تخیلی است، با این فرض که بیشتر مکزیک به منطقه آلوده‌ای تبدیل شده که بیگانگان در آن زندگــی می‌کنند. دو امریکایی جوان اندرو کالدر عکاس (اسکوت مک‌نیری) و سیاح ثروتمند سم ویندن (ویتنی ایبل) در آغاز «فصل» (فعال‌ترین دوره بیگانگان) در جنوب منطقه آلوده گیر افتاده‌اند و برای بازگشتن به ایالات متحده باید از این منطقه بگذرند. هیولاها همان‌قدر که فیلم مهیج علمی -تخیلی است، داستانی عاشقانه هم هست و به همان اندازه فیلمی جاده‌ای.

یکی از ویژگی‌های لذتبخش فیلم نحوه آمیزش تخیل و دنیای خیالی با دنیای روزمره است که ادواردز (که علاوه بر نویسنده، کارگردان، فیلمبردار و طراح جلوه‌های ویژه، طراح صحنه و تولید هم هســت) به سادگی و به طرزی عادی این کار را می‌کند: علائم کنار جاده که خیلی عادی نشان می‌دهند چند کیلومتر تا منطقه آلوده مانده، کارتونی بر صفحه تلویزیون در اولین شــب توقف‌شان در مسیر که بیگانه‌ای مضحک را نشــان می‌دهد و حرف‌زدن‌های عادی درباره «فصل»، انگار بدیهی اســت که همه بدانند معنی‌اش چیست.

عوامل صحنه آشکارا همان راهی را رفته‌اند که بازیگران اصلی فیلم؛ بهره‌گرفتن و استفاده از هر آنچه دم دست‌شان بوده، و اینجا و آنجا عناصر غیرواقعی و خیالی را بر قامت چیزهای واقعی و روزمره پوشاندن، مثل وقتی که از کنار ماشینی می‌گذرند که دارد موتور جت هواپیمایی امریکایی را می‌کشد و می‌برد تا اوراقش کند، یا از مقابل هتل‌های متروک و ترســناک در مسیر رسیدن به منطقه آلوده. و جلوه‌های تصویری فیزیکی دیگر که به طرز اسراف کارانه‌ای روی آن کار شده- هاگ‌های زنده و نورانی بیگانگان که به درخت‌ها چسبیده‌اند- به نحو مناسبی ترسناک و غیرعادی است و در عین حال تصویری متقاعدکننده از چگونگی زندگی در دنیای تحت اشغال بیگانگان به دست می‌دهد.

فیلم به هیچ عنوان کم‌سرمایه به نظر نمی‌رسد و می‌توان این‌طور تصور کرد که ادواردز حتی اگر منابع و ســرمایه فیلم‌های زک اسنایدر یا مایکل بی را هم در اختیار داشت، باز هم بر مبنای هزینه کم فیلمش را می‌ساخت. فیلم او بیشــتر در قالب حضور ارواح رابرت وایز (۱۹۶۳) است تا کلاورفیلــد- که ممکن اســت از لحاظ موفقیت تجاری مشکل‌آفرین شــود. ادواردز چیز زیادی برای مخاطبان سینمای وحشت ندارد. شروع غریزی و دیددرشبی فیلم را که کنار بگذاریم، هیچ شوک و صحنه غافلگیرکننده‌ای در فیلم نمی‌یابیم. حمله‌های اولیه بیگانگان نه در برداشت‌های دلهره‌آور و سریع که به صورت اتفاقی دیده می‌شوند. و در واقع تنها صحنه ترســناک دیگر فیلم هم به هیچ وجه دلهره‌آور نیســت، بلکه در فاصله قطع و تغییر موسیقی متن رخ می‌دهد؛ از یک صحنه ساکت در کنار رودخانه، به غرش موتور یک قایق روی رودخانه. به‌رغم پتانسیل آشکار فیلم، این یک فیلم تعقیب و گریز و شکار موجودات شیطانی نیست: جسم دریده و تکه‌تکه شده موجودات مهاجم نشان ما داده نمی‌شود، تنها بعضی اوقات در گوشه تصویر نگاه‌مان به آنها می‌افتد و باعث می‌شوند اندرو بالا بیاورد.

هیولاها از فیلم‌های سابق بر خودش که همین موضوع و تم را داشته‌اند به خوبی آگاه است. اولین آهنگ فیلم، صدای یک تفنگدار دریایی است که زیر لب «سفر والکیری‌ها»ی واگنر را به سبک اینک آخرالزمان زمزمه می‌کند، در همان حال که به سرعت از اتوبان پان‌آمریکن می‌گذرند و سفر رودخانه‌ای اندرو و ســم هم آشکارا به همان فیلم ارجاع دارد. ولی هیولاها به همان اندازه هم منحصر به فرد است. ایــن موضوع در مورد رویکرد و نگرش ادواردز به این ژانر درست است. فیلم به وضوح از استعاره‌های اساسی فیلم‌های ترسناک استفاده می‌کند- اندرو و سم نه یک‌بار که دو بار در وضعیت دلهره و وحشت‌آفرینی گیر می‌افتند، که بار دومش به نظر نمی‌رسد بتوانند از آن رهایی یابند. همچنین چند صحنه «اون تو نری‌ها» هم در فیلم هست که بدون آنها فیلم ترسناک نمی‌تواند ساخته شود ولی اندرو و سم از آن الگوی معمول و سنتی پسر نگهدار و حامی و دختر در خطر و وحشت‌زده خیلی فاصله دارند. نقش سم به عنوان تنها کسی که اسپانیایی می‌داند در این سفر کاملاً همپا و موازی اندرو اســت. و بی‌عاطفگی سنتی عکاس جنگ و فاجعــه، که در بعضی از صحنه‌های اول فیلم در اندرو می‌بینیم، وقتی که موقعیت پولساز خود را می‌یابد تا حد زیادی تضعیف شده و رنگ می‌بازد: یعنی در صحنه‌ای که یک کودک به دست بیگانگان کشته شده است، او کتش را که دور دوربینش پیچیده از کوله‌اش بیرون می‌کشد، ولی به جای اینکه عکس بگیرد، بی‌درنگ با آن روی جسد کودک را می‌پوشاند.

اندرو و سم ممکن است در ابتدای فیلم شخصیت‌هایی کلیشه‌ای به نظر بیایند- عکاس سوسول خسته از جنگ، و دخترک پولدار تباشده- ولی خیلی زود شخصیت کامل خود را آشــکار می‌کنند؛ شخصیتی که درست به همان اندازه موجودات خیالی در کانون توجه ما جای می‌گیرند. فیلم در حقیقت کم و بیش فیلمی دونفره است (فروشنده دوست‌داشتنی بلیت قایق موتوری تنها کسی است که تا نزدیکی تبدیل شدن به یک شخصیت در فیلم پیش می‌آید) و رابطه صمیمی و احساســی میان مک‌نیری و ایبل، که در زندگی واقعی هم زن و شوهر هستند، یکی از محرکه‌های فیلم است.

به هر روی، ادواردز در پرده پایانی فیلم دوباره در مسیر قلمرو رومرو پای می‌گذارد، که با سیری شاعرانه در نماهای نفسگیر از جنگل‌های مکزیک آغاز می‌شود. از جمله یک هرم متعلق به مایاها و تاثیرگذارترین مخلوق کامپیوتری فیلم- دیوار دور ایالات متحده- و در تگزاس متروک، ویران و خالی از سکنه، چشم‌اندازی آخرالزمانی درست به همان اندازه ترسناک و مایوس‌کننده که در فیلم جاده دیده‌ایم، پایان می‌گیرد. تنها ساکن منطقه، زنی بی‌خانمان و دیوانه که گاری پر از وسایل خانه‌اش را به پشت می‌کشد، در تیتراژ پایانی فیلم چهارم است و دلخراش‌ترین صدای فیلم را دارد، جیغ و ویغی همچون پارس سگ، از سر پرخاش و نومیدی.

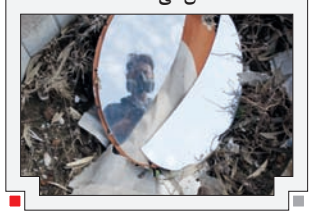
ولی این سیر وقایع پایانی فیلم، هیولاها را از یک فیلم شایسته و خوب هیولایی به چیزی فریبنده و پیچیده‌تر می‌رساند. یک پمپ بنزین متروکه که به طرز فوق‌العاده‌ای توسط ادواردز فیلمبرداری شــده است، چراغ‌هایش در چشم‌اندازی مسطح و عریان می‌درخشند. این همچنین پایه پایان بسیار مهم فیلم است که در آن ترس جای خود را به بیم توام با احترام می‌دهد، آنجا که اندرو و سم شاهد رویاروبی دو موجودی هستند که در دنیایی گیر افتاده‌اند که برای آنها بسیار بیشتر از منطقه‌ای که انسان‌ها به تازگی در آن بوده‌اند بیگانه است. درست پیش از این، هر دو انسان فیلم به خوبی دریافته‌اند که وابستگی‌شان به هم حالا دیگر از پیوندی که گمان می‌کردند با کسان دیگر زندگی‌شان دارند بســیار بیشتر اســت: از وابستگی بین اندرو و پسر پنج‌ساله‌اش، و میان سم و نامزدش. سم گفت‌وگوی پایانی خود را با اندرو با «دوستت دارم» بی‌اختیاری پایان می‌دهد، ولی نگاهی که در پی آن بین این دو نفر رد و بدل می‌شود شیواتر و واضح‌تر از این کلمات است.

پایان فیلم هیولاها حزین – جهان، درست مثل آنچه در شب مردگان زنده می‌بینیم، دیگر مثل سابق نخواهد بود- و در عین حال، متعالی و احساس‌برانگیز است، نه‌تنها به سبب رسیدن قهرمان زن و مرد داستان به هم، بلکه به خاطر نحوه تغییر رابطه آنها با «تهدید» پس از دیدن رویارویی رقص‌گونه دو بیگانه. صحنه پایانی فیلم، یعنی رسیدن دو جیپ پر از سربازان پرخاشگر، با ترق و توروق بیسیم‌هایشان، که آنها را از آنجا جدا می‌کنند و به جای امن می‌برند، به نظر دخالتی ناخواسته و سرزده می‌آید.

دســتاورد ادواردز در این فیلم در ســنت باشکوه ادبیات و ســینمای تخیلی اســت: ایــن دریافت که انســان‌هایی که در مبارزه داستان سهمی داشته‌اند، حــالا دیگر با موجوداتی که علیه‌شــان می‌جنگیدند نقطه اشتراک بیشتری دارند تا انسان‌هایی که پیش از شــروع روایت داستان می‌شــناخته‌اند. مینا هارکر که خود را تســلیم کنت دراکولا می‌کند نمونه کهن رمانتیک آن، و بن (دووین جونز) در فیلم رومرو- تنها بازمانده انسانی در آن مزرعه که هدف گلوله سربازان آماده شلیک گارد ملی قرار می‌گیرد که نمی‌توانند بین او و زامبی‌ها تفاوتی ببینند- همزاد محزون و دردآور مدرن آن. در قالبی تقریباً مشــابه، هیولاها تمثیل و روایتی رادیکال از عصری بیگانه شده است.

نکته

دستاورد ادواردز در این فیلم در سنت باشکوه ادبیات و سینمای تخیلی است: این دریافت که انسان‌هایی که در مبارزه داستان سهمی داشته‌اند، حالا دیگر با موجوداتی که علیه‌شان می‌جنگیدند نقطه اشتراک بیشتری دارند تا انسان‌هایی که پیش از شروع روایت داستان می‌شناخته‌اند.



گودرز مهربان

نگاهی به فیلم «قوی سیاه» آخرین ساخته دارن آرنوفسکی

شنیدم که چون قوی زیبا بمیرد*

دارن آرنوفســکی از جمله فیلمسازانی است که از نخستین آثارش نشــان داده علاقه ویژه‌ای به استفاده خارج از عرف و ساختارشکن از ابزار سینما و شیوه‌های بیانی و بصری در ارتباط با آن دارد. آثار آرنوفسکی در ذات خود مســحورکنندگی و اغواگــری را توام با بیان احساسی ورای حیرت و شعف در قالبی نو و تجربه‌گرا بــه مخاطب ارائــه می‌دهد. آرنوفســکی در فیلم‌های ابتدایی‌اش چون «پی» و «مرثیه برای یک رویا» سبک خاصــی را با ریتم تند، حرکت‌های شــتابان دوربین و تدوین غیرمعمولِ همراه با پیوندی آوانگارد از همنوایی موسیقی و تصویر ارائه داده است. او در دو فیلم بعدی‌اش «چشمه» و «کشتی‌گیر» از این شیوه تا حدی فاصله گرفــت و راهی جدید و گاه سرشــار از پیچیدگی‌های روایی و نظری برگزید. آرنوفسکی در آخرین ساخته‌اش «قوی سیاه» مانند «کشتی‌گیر» سراغ داستانی برگرفته از رویــدادی انســانی و حرفه‌ای رفته اســت با همان رویکردهای آشنای این عرصه، چون تقابل برای حفظ بقا و جایگاه برتر. اگر وجه بارز در «کشتی‌گیر» زمختی‌های زندگی یک کشتی‌گیر حرفه‌ای ورشکسته بود این بار صحبت از ظرافت و نظم است. نظم و آرامش دو ویژگی بارز هنر باله‌اند و زمانی زندگی حرفه‌ای یک بالرین معنا می‌یابد که در این دو خلاصه شود. دارن آرنوفسکی در آخرین فیلمش «قوی سیاه» جهانی را از ورای آن شکوه و زیبایی که خاصه این هنر اســت به تصویر می‌کشد؛ سرشار از آشوب و هرج و مرج، استیصال و عصیان‌های فردی. او هنری را به چالش می‌کشــد که همیشه در نگاه نخست فَر و شکوهش شم‌نواز بوده است. نینا سیرز تمام دوران زندگی‌اش را صرف تمرینات طاقت‌فرســا و فرسایشــی باله کــرده و امروز در یکی از معتبرترین ســازمان‌های هنری مشــغول به کار است. او مصمم است در اجرای تازه‌ای از باله دریاچه قوی چایکوفسکی نقش شاخص «قوی سفید» را از آن خود کند؛ نقشی دوسویه و چالش‌برانگیز. مدیر و طراح نمایش‌های این بالــه اطمینانی به توانایی نینــا برای انجام چالش‌های بازی در دو نقش قوی ســفید پاک و قوی سیاه اغواگر و گمراه‌کننده ندارد: «در چهار سالی که شاهد نمایش تو در این کمپانی بوده‌ام از مهارت‌ات در اجرای ظریف و دقیق حرکات این نمایش حیرت‌زده شده‌ام، اما هرگز ندیده‌ام خودت را در حس این نمایش‌ها رها کنی. گاهی با خودم فکر می‌کنم این همه زحمت برای چیست؟» گرچه نینا بهترین گزینه برای ایفای نقش قوی سفید است اما باید راهی برای بیرون کشیدن احساس درونی خود بیابد تا بتواند نقش قوی سیاه را به تصویر بکشد؛ از سفیدی لباســش دل می‌کند، سیاه می‌پوشد. او به این رفتارهای سیزیف‌وار ادامه می‌دهد و تا آنجا پیش می‌رود که به فرجامی پر از تردید و آشفتگی می‌رسد. تم ثابت فیلم بر کمال‌طلبی نینا شکل می‌گیرد که ریشه مشکلات اوست و به وسواسی جانکاه و آزاردهنده بدل شده است. نبرد نینا با خود برای کالبدشکافی روانی و برانگیختن نیروی درونی و عینیت بخشیدن به انسانی درون انسان و افتادن به ورطه مازوخیسم، خیال‌پردازی و وهم، جان‌نمایه این درام پرکشش است. نینا مرکزیت داستان را دارد؛ تمام کاراکترها در ارتباطی مستقیم با او هستند. مادر شیفته اوست؛ اتاقش را با تصویرهای نینا پوشانده، خانه را چون سالن تمرین آراسته است؛ یک آن از نظارت بر او دست نمی‌کشد. او نینا را خود می‌بیند. تمام کسب‌نکرده‌ها و ناداشته‌ها را در وجود او حقنه کرده است و به تعبیری نارسیسیسمی که در کالبد دیگری جان گرفته اســت. نینا با بث مواجه می‌شــود، ستاره سابق، استثمارشدگی و چگونگی به جنون و فروپاشی رسیدنش را می‌بیند. لیلی می‌تواند جایگزین مناسبی برایش باشــد و همچنین دستمایه‌ای برای رسیدن به حس «قوی سیاه». خیال‌پردازی و حسادت نیرویی را در او برمی‌انگیزاند که تا حذف لیلی پیش می‌رود. رابطه نینا و لیلی کنتراست خوبی را ایجاد می‌کند و در برابر تقابل با برداشت مخاطب به یک انفعال توجیه‌پذیر دست می‌یابد. فیلم سرشار از روابط و سببیت‌ها و سمبل‌ها و نشانه‌هاست. در این بین آیینه چون یکی از کاراکترها نقش‌آفرینــی می‌کند، در همه جا حضــور دارد و گاه هزار تکه اســت و اغلب تصویر نهان را آشــکار می‌کند و به مدلولی برای عریان‌ســازی درونیات وجودی نینا بدل می‌شــود. «قوی ســیاه» همانندی‌های آشکار و غیرقابــل انکاری با اثر چایکوفســکی دارد. کاراکترها به خوبی جای‌گذاری شــده‌اند و فیلمنامه‌نویســان با درایتی مناســب حال، روایتی با شناسه‌های مدرن را برگزیده‌اند. شخصیت‌پردازی‌های دقیق و پروسواس در اجرایی مینیاتوری از سوررئالیسم سبب شده به خوبی زوایای پنهان کاراکترها آشکار شود. در این بین کاراکتر توماس لروی با بازی وینسنت کسِل تضادی را با دیگر کاراکترها ایجاد می‌کند. حضورش آن گیرایی و کاریزما را برای ایفای چنین نقشــی کــه مایه‌های جذابیتی فوق‌العاده‌ای می‌توانست داشــته باشد، ندارد. در کل اثر تصویری که از مردان ارائه می‌شود دلچسب نیست (البته به دور از تعصبات رایج معمول). «قوی سیاه» با بازی او معنا یافته است، همان طور که بهترین آثار گاه با بازی هنرپیشه‌هایشان شناخته شده‌اند؛ پورتمن فیلم را از آن خود کرده اســت. پورتمن و میلا کانیز برای ایفای نقش‌هایشان مصائب بسیاری کشیده‌اند و جایزه بهترین بازیگر نقش اول زنِ گلدن‌گلوب تاییدی بر بازی ناتالی پورتمن است. فیلمبرداری روی دست متی لیباتیکو در سیالی و شاعرانگی اثر در زمانی که با موسیقی جاودان چایکوفسکی همراه می‌شود تصویری سکرآور و بی‌بدیل را می‌آفریند. آن نگاه نیست‌انگارانه اغراق‌آمیزی که در آثار پیشین دارن آرنوفسکی وجود داشت اینجا هم خودنمایی می‌کند. ترکیب‌بندی‌های «قوی سیاه» ترکیب نابی از تمام همبستگی‌های فرمی و ابزاری سینمایی است اما این سیاه‌نمایی اغراق‌شده از محیط پیرامون کاراکترها و آن تصویرسازی‌های به ظاهر ترســناک تا حدی از ایستایی اثر می‌کاهد. آرنوفسکی بســیار کوشــیده از بازی با جلوه‌های ویژه و افتادن در دام تصویرهــای گرافیکی بگریزد اما در ســکانس‌های پایانی برای ایجاد حس تعلیق بیشتر، از این حیث بهره مناســبی نبرده است. با تمام این تفاسیر «قوی سیاه» اثری است پرقدرت و ماندگار.

*** عنوان شعری از مهدی حمیدی**

گام مطلق لک لک‌ها