رویاهایی که می‌آیند

ساسان گلفر
cinemaglobe.blogfa.com

خیابان‌های پرهوت

■ علاوه بر فیلم‌های اکشن، کمدی، ترسناک و مستندهایی که امروز و دو روز پیش در این صفحه معرفی شدند، چند فیلم دیگر نیز در این هفته روی پرده رفته‌اند که به ذکر عنوان آنها اکتفا می‌کنیم: «پسر دیگر»، «درباره چری»، «دایان ویرلند» و «عقب‌گرد».

■■■

خانه‌ای در انتهای خیابان



House at the End of the Street

مادر و دختری که برای شروع یک زندگی تازه به خانه‌ای کوچک و تر و تمیز در حومه شهر نقل مکان می‌کنند، نمی‌دانند که قرار است در آنجا با رویدادهای هراس‌آوری روبه‌رو شوند که به سال‌ها پیش و ماجرای قتل اعضای یک خانواده به دست دخترشان مرتبط است. فیلمنامه این فیلم ترسناک را دیوید لوکا بر اساس داستانی از جاناتان ماستو (کارگردان «ترمیناتور ۳») نوشته و مارک توندرای آن را کارگردانی کرده است. الیزابت شو (بازیگر «ترک کردن لاس‌وگاس») و جنیفرلارنس («زمستان استخوان‌سوز»، «بازی‌های گرسنگی») از بازیگران این فیلم هستند.

درد سه بعدی



Dredd 3D

اکشن علمی-تخیلی «قاضی درِد» که دو دهه پیش با بازی سیلوستراستالونه بر پرده رفته بود، توسط پیت تراویس و با فیلمنامه آلکس گارلند بازسازی شده است. در سواحل شرقی آمریکای آینده که به برهوت تبدیل شده است، جنایتکاران بر خیابان‌ها فرمانروایی می‌کنند و پلیس‌هایی که خودرا «قاضی» می‌نامند،وظیفه دستگیری و محاکمه و اعدام را یک‌تنه بر عهده دارند و «درِد» (کارل اربَن) یکی از همان قاضی‌هاست. الیویا تیرلبی و لنا هیدی از دیگر بازیگران این فیلم ۹۵دقیقه‌ای هستند.

پایان مراقبت



End of Watch

دیود آیر، نویسنده «روز تمرین» و کارگردان «سلاطین‌خیابان» بار دیگر به دنیای پلیس‌ها و درگیری آنها با دار و دسته‌های خلافکار پرداخته است. این بار جیک جیلنهال و مایکل پنیادر خطرناک‌ترین خیابان‌های جنوب لس‌آنجلس گشت می‌زنند و با قاچاقچی‌هایی مبارزه می‌کنند که تهدیدی برای خانواده‌های آنها نیز به شمار می‌روند. آنا کندریک، آمریکا فرارا و فرانک گیلو از دیگر بازیگران این درام جنایی هستند که با زمان نمایش ۱۰۹ دقیقه روی پرده رفته است.

چگونه از طاعون جان به در ببریم



How to Survive a Plague

ماجرای کوشش‌های شجاعانه دو گروه از فعالان اجتماعی که برای تبدیل ویروس اچ.آی.وی از چیزی که معادل حکم اعدام بود به یک بیماری قابل مهار، پیشگیری و درمان در این فیلم مستند به کارگردانی دیوید فرانس مورد بررسی قرار گرفته و سیر تبدیل آنها به جنبش‌هایی که امروز در قالب «اشغال وال‌استریت» خودنمایی می‌کنند نیز مورد توجه قرار گرفته است. در این مستند ۱۲۰ دقیقه‌ای علاوه بر اعضای این جنبش‌ها، سیاستمدارانی مانند بیل کلینتون و جورج بوش پدر نیز تصویر شده‌اند.

عموی من رافائل



My Uncle Rafael

تهیه‌کننده یک برنامه تلویزیونی که زندگی واقعی خانواده‌ای نابسامان را تصویر کرده، از سر ناچاری پیرمردی را وارد برنامه خود می‌کند که می‌خواهد در مدت یک هفته زندگی آنها را سروسامانی دهد اما وضع را آشفته‌تر می‌کند. این کمدی خانوادگی را مارک فاسکو کارگردانی کرده است و میسی پایل، وانیک پیرهمزی، جان مایکل هیگینز، آنتونی کلارک و ریچل بلنچارد از جمله بازیگرانش هستند. زمان نمایش فیلم ۱۰۳ دقیقه است و با درجه‌بندی پی.جی.۱۳ مجوز اکران گرفته است.

گفت‌وگوی دو منتقد درباره اینکه چگونه فناوری دیجیتال ماهیت سینما را تغییر می‌دهد

اقتصاد، میان‌مایگی و کلیشه‌های دیداری

مانولا دارگیس/ای. اُ. اسکات/ ترجمه: وحیداله موسوی



نمایی از فیلم «اطلس ابر»

در آغاز نور بود که بر نواری از فیلم قابل انعطاف تابیده شد؛ نواری که به شکلی مکانیکی در دوربین به حرکت درمی‌آمد. در بخش زیادی از تاریخ سینما تصاویر متحرک این‌گونه آفریده شده‌اند: نور منعکس شده از آدم‌ها و اشیا از صافی یک دوربین می‌گذشت و به شکل فیزیکی امولسیون را دگرگون می‌کرد. پس از پردازش شدن، آن امولسیون نوردیده همفری بوگارت را در حال تعقیب شاهین به صورت تصاویر سیاه و سفید درخشان ظاهر می‌کرد.

اما اکنون فیلم‌ها بیش از پیش، نسبتا یا کاملا ساختارهایی دیجیتالی دارند که با رایانه‌ها خلق شده‌اند و در نهایت از طریق درایوهای مالتی پلکس‌های محلی‌تان جان تازه‌ای می‌یابند یا در اندازه‌های دلخواه بزرگ یا کوچکی که انتخاب می‌کنید جاری می‌شوند. درست پیش چشمان ما، تصاویر متحرک دارند انقلابی را از سر می‌گذرانند که شاید تاثیری دور از ذهن‌تر و اساسی‌تر از ورود صدا، رنگ یا تلویزیون داشته باشد. خواه این تغییرات به سختی قابل رویت یا خواه به شدت آشکار باشند، باید قبول کرد که فناوری دیجیتال دارد شیوه نگریستن ما به فیلم‌ها و ظاهر آنها را دگرگون می‌کند، از فیلم‌هایی که با هزینه‌های کم ساخته می‌شوند گرفته تا بلاک باسترهایی که آکنده از تصاویر رایانه‌ساز هستند. منتقدان مهم فیلم (و سینمای دیجیتال) نیویورک تایمز، مانولا دارگیس و ای.اُ.اسکات از چیزی می‌گویند که رویاها را به شکل فزاینده‌ای می‌سازند.

ای.اُ.اسکات: در فیلمی از «ژان لوکگدار» با عنوان «حق خودت را بگیر» که سال ۱۹۸۶ ساخته شد یک کارگردان سینمایی (با بازی آقای گدار) می‌گوید که «سخت‌ترین کار در سینما حمل کردن قوطی نگاتیوهاست». آن جعبه‌های فلزی که زمانی فراگیر بودند و اکنون چیز به شدت عجیب و غریبی محسوب می‌شوند که حلقه‌های سلولوییدی ظاهر شده را نگه می‌داشتند، همان چیزهایی که ماده فیزیکی شکل هنری بودند. اما این روزها آسان‌ترین کار در سینمای دیجیتالی شاید حمل درایو هارد یا بارگیری داده‌ها در سرور باشد. آن قوطی‌های سنگین و جاگیر به گذشته مکانیکی تعلق دارند، همچنین آن آپارات‌های پت پت کن و آن لرزش چرخ دنده‌ها که در سوراخ‌های کنار نگاتیو قفل می‌شدند.

آیا باید عزا بگیریم، هلهله سر دهیم یا با بی‌تفاوتی شانه‌هایمان را بالا بیندازیم؟ چیزهای پیشادیجیتالی، مانند ماشین تحریرها و ضبط صوت‌ها، شاید هم کتاب‌ها و روزنامه‌ها، اغلب چیزهای قشنگی هستند، اما جذابیت‌شان دیگر آنها را از کهنگی نجات نخواهد داد. چیزهای جدید جذابیت خاص خودشان را دارند، چه برای هنرمندها و چه مصرف‌کننده‌ها. تولیدکننده‌های اصلی تجهیزات سینمایی دارند تولید دوربین‌های ۳۵ میلی‌متری را از چرخه تولیدشان خارج می‌کنند. طی چند سال آتی، پروجکشن‌های دیجیتالی نه‌تنها در مالتی پلکس‌ها بلکه در سینماهای نمایش‌دهنده فیلم‌های هنری یا قدیمی نیز فراگیر خواهد شد. یک شعور رایج در حال ظهور می‌گوید که دوران فیلم به سر آمده است. اگر این قضیه درست باشد، آیا می‌توان کارگردان‌ها را هنوز هم فیلمساز نامید؟ یا آیا این لقب برای چند آدم معدود و مخالف با جریان حاکم مانند پل تامس اندرسن به کار خواهد رفت که فیلم جدیدش، «استاد» با دوربین ۷۰میلی‌متری ساخته شده است؟ انگار نه انگار که ما همیشه به نقد و بررسی حلقه‌های سلولوییدی جا داده شده در قوطی‌هایشان پرداخته‌ایم؛ که ما درباره داستان‌ها و فیلم‌هایی نوشتیم که روی آن نگاتیوها ضبط شده بودند. اما تغییر از نظام فتوشیمیایی به دیجیتال صرفا امری تکنیکی یا معنایی نیست. چیز بسیار مهمی در کار است.

مانولا دارگیس: فیلم هنوز نمرده است، با وجود شتابی که برای به خاک سپردنش وجود دارد، به‌ویژه از طرف استودیوهای بزرگ. فیلم مجبور نیست از صحنه روزگار محو شود. فیلم تمام نشده به شکل خارق‌العاده‌ای کارش را انجام می‌دهد و یک قرن است که این کار را انجام داده. هیچ چیز ناگزیر یا طبیعی درباره تمام شدن دوران فیلم وجود ندارد، مهم نیست که چقدر آن تکنولوژی‌ها و ابزارهای دیجیتالی که دارند سینما را دگرگون می‌کنند، وسوسه‌انگیزند. دوربین ۱۶ میلی‌متری بسیار محشر است. تصاویر یک فیلم ۳۵ میلی‌متری می‌تواند اعجاب‌آور باشد. نوعی جبرگرایی ناچیزانگار تکنولوژیکی وجود دارد که اساس بحث‌ها درباره به پایان رسیدن دوران فیلم را شکل می‌دهد و بر این مساله دامن می‌زند که این جنس از سینما دارد از دور خارج می‌شود اما نه به دلیل اینکه دیجیتال برتر است، بلکه چون این مرحله‌گذار متناسب با نیازهای اقتصادی است.

به پایان رسیدن دوران فیلم صرفا یک الزام تکنولوژیکی نیست؛ بلکه مساله اقتصاد نیز مطرح است (از جمله مدیریت حقوق دیجیتال). در سال ۲۰۰۲، هفت استودیوی مهم «انجمن حقوقی سینمای دیجیتالی» را شکل دادند (که یکی از آن استودیوها بعدا خودش را کنار کشید)، هدف این بود که «مشخصه‌هایی برای سنگ بنای سینمای دیجیتال تاسیس و ثبت شود تا سطحی با کیفیت و یکپارچه مبنی بر اجرا، اعتبار و کنترل کیفیت دیجیتالی را تضمین کند.» کار این انجمن عملا ترسیم آن پارامترهای تکنولوژیکی بود تا هر کسی که می‌خواهد با استودیوها کار کند از طراحان نرم‌افزار گرفته تا سازندگان سخت‌افزار از آنها تبعیت کند. همان‌گونه که دیوید بوردولِ نظریه‌پرداز می‌نویسد «تبدیل شدن سالن‌ها از نمایش فیلم‌های ۳۵ میلی‌متری به نمایش دیجیتالی برای صنعتی طراحی شده که با تولید انبوه، اکران‌های اشباع شده و فروش سریع کالا سر و کار دارد. » او در ادامه می‌نویسد «با توجه به این نقشه بازاری مبنی بر دستیابی سریع به اهداف، فیلم ساختن با نگاتیو تلف کردن سرمایه است.»

اسکات: اجازه بده من نقش وکیل‌مدافع شیطان را بازی کنم، هر چند که امیدوارم مبادا این کار من را به وکیل مدافعی برای منافع شرکتی استودیوهای هالیوودی تبدیل کند. اگر الزام سرمایه‌داری از بالا به پایین بر این تغییر به سوی نمایش دیجیتالی در سالن‌ها حکمفرما باشد، باید به این نکته نیز اشاره کرد که نوعی گرایش از پایین به بالا دارد ظهور فیلمسازی دیجیتالی را پیش می‌برد.

در سراسر تاریخ، هنرمندها به استفاده از هر ابزاری که در خدمت اهداف‌شان بوده و اتخاذ تکنولوژی‌های تازه‌ای پرداخته‌اند که آنها را به سوی اهداف خلاقانه‌شان پیش می‌برده است. تاریخ نقاشی، همان‌گونه که منتقد هنری جیمز الکینز در کتابش «نقاشی چیست» اشاره کرده، تا حدودی سرگذشت تغییر عناصر تشکیل‌دهنده شیمیایی در نقاشی است. لازم نیست که یک جبرگرا این نکته را موکد کند که نوآوری‌های هنری در سینما اغلب سازه‌ای تکنولوژیکی دارند. این نکته هیچ چیزی از نبوغ گرگ تولند فیلمبردار «همشهری کین» کم نمی‌کند که بگویند آن ترکیب‌های اعجاب‌آور فوکوس عمیق در آن فیلم از طریق لنزهای جدید میسر شده بود. یا اینکه ورود دوربین‌های نسبتا کم وزنی که بر شانه فیلمبردار قرار می‌گرفت در اواخر دهه ۱۹۵۰ مسیر را برای مستندسازان سینما- حقیقت و مولف‌های موج نو میسر کرد تا فوریت زندگی را به سرعت ثبت کنند.

مدت‌ها پیش از اینکه دیجیتال، نظامی کارآمد برای نمایش سالنی جلوه کند، نوعی جعبه آبرنگ جادویی برای سینما دوستان ماجراجو و مفلس بود. مثلا برای: آنتونی داد مانتل که بسیاری از فیلم‌های دهه ۹۰ دگما را به صورت دیجیتالی ساخت و فیلم شوکه‌کننده «۲۸ روز بعدتر» از دنی بویل که در قید و بندهای این رسانه ظرافتی می‌یافت. اگر از این رسانه به درستی استفاده شود، رنگ‌های محو و کشیده‌اش را می‌توان مسحورکننده یافت و دوربین‌های کوچک‌تر و سبک‌تر می‌توانند فضایی مبنی بر صمیمیت مشوش و آشفته به وجود بیاورند.

کیفیت تصویری به سرعت بهبود پیدا کرده و دهه گذشته شاهد برخی نمونه‌های خیره‌کننده از فیلمسازانی بوده که به کندوکاو و بهره‌گیری از دیجیتال در جهت بعد زیباشناختی پرداخته‌اند. برای نمونه، آن تک نمای ۹۰ دقیقه‌ای و استدی کم از موزه هرمیتاژ که فیلم «کشتی روسی» الکساندر سوکورف را تشکیل می‌دهد یک دست‌ساخته ویژه دیجیتالی است. همچنین آن منظره‌های شبانه از لس‌آنجلس در فیلم «همدست» مایکل مان و آن جنگ‌های چریکی کوهستانی و خشن در فیلم «چه» استیون سودربرگ، فیلمی که بدون دوربین سبک، سیال و نسبتا کم هزینه «رد» امکان به وجود آمدنش نبود. از سوی دیگر، سر و کله جلوه‌های ویژه دیجیتالی نه‌تنها در فیلم‌های وهم‌گونه‌ای مانند «اطلس ابر» و «زندگی پی» بلکه در فیلم‌های دیگری نیز که بر ناتورئالیسم تکیه می‌کنند، نیز در این روزها پیدا شده‌اند. از نگاه من اعجاب‌آورترین جادوی دیجیتالی امسال شاید حذف پاهای ماریون کوتیار در فیلم بی‌پرده و خشن ژاک اودیار، «زنگار و استخوان» باشد. از یک سو، هنرمندان سینمایی متعددی مجذوب سرعت، قابلیت حمل و ارزان بودن دیجیتال می‌شوند، چون قیمت پردازش و وسایل پایین‌تر و روندهای دست و پاگیرتر کمتری دارند، از سوی دیگر، مصرف‌کنندگان نیز کشته مرده راحتی و آسایش‌اند، که گاهی‌اما نه همیشه به قیمت از دست رفتن کیفیت تمام می‌شود.

من هنوز هم آن بافت دانه‌دانه‌دار و درخشندگی فیلم نگاتیو را دوست دارم، چون از گستره رنگی و تن مایه‌هایی برخوردار است که قابل قیاس با دیجیتال نیست. هیچ چیزی بهتر از دیدن یک چاپ‌تر و تمیز که بر پرده به نمایش در می‌آید، نیست، البته اگر با نور کافی و درست آپارات همراه شود. اما در واقعیت به ندرت چنین چیز ایده‌آلی محقق شده. من دوران خوره فیلمی نوجوانی‌ام را با تماشای فیلم‌هایی کلاسیک گذراندم که تصاویر بریده بریده شده، خش‌دار و محو با صداهایی بد داشتند، یا نسخه وی. اچ. اس فیلم‌ها را می‌دیدم و همچنین بسیاری از چیزهایی که در سالن‌های نمایش محلی یا فروشگاه‌های فروش فیلم پیدا می‌شدند را ندیدم. من ترجیح می‌دهم فیلم‌های تبدیل شده به کیفیت بالای دیجیتالی را ببینم که از طریق ترنر کلاسیک موویز (TCM) یا مجموعه کرایترین، و همین اخیرا (همین چند وقت پیش) در یک سینمای ویژه فیلم‌های قدیمی مانند Film Forum واقع در نیویورک، پخش می‌شوند. مانند هر فرد دیگری که سنی دارد، خاطراتی دوست‌داشتنی از چیزهای قدیمی دارم، اما به این هم فکر می‌کنم که از جهات بسیاری اوضاع بهتر است.

دارگیس: حرف ما محو شدن یک مصالح خاص نیست -رنگ روغن، آبرنگ، اکریلی یا گواش - ما داریم درباره تغییرات ژرف هستی‌شناختی و پدیدارشناسی حرف می‌زنیم که دارند یک رسانه را دگرگون می‌کنند. می‌توانید تصویری با رنگ روغن یا آبرنگ خلق کنید. در مقابل، فیلم‌ها در بخش زیادی از تاریخ‌شان، فقط از نوارهای فتوگرافیک نگاتیو (سلولوییدی) ساخته می‌شدند که به شکل مکانیکی در دوربین حرکت می‌کرد، این نوارها به شکل شیمیایی پردازش و به نسخه‌های چاپ شده فیلمی تبدیل می‌شد که در سالن‌ها در جلوی تماشاگران پخش می‌شد، آن هم با صلاحدید پخش‌کننده‌ها. با آن دوربین‌ها و آپارات‌ها نوار انعطاف‌پذیر فیلم تنها شالوده سینمای مدرن بود؛ بخشی از چیزی که تصاویر عکاسی را به تصاویر متحرک فتوگرافیک تبدیل می‌کرد. طی دهه گذشته تکنولوژی‌های دیجیتال شیوه تولید، پخش و مصرف فیلم‌ها را تغییر داده‌اند؛ به پایان رسیدن دوران نگاتیو صرفا بخشی از یک دگرگونی بسیار بزرگ‌تر است.

دهه گذشته شاهد برخی نمونه‌های خیره‌کننده از فیلمسازانی بوده که به کندوکاو و بهره‌گیری از دیجیتال در جهت بعد زیباشناختی پرداخته‌اند. برای نمونه، آن تک نمای ۹۰ دقیقه‌ای و استدی کم از موزه هرمیتاژ که فیلم «کشتی روسی» الکساندر سوکورف را تشکیل می‌دهد یک دست‌ساخته ویژه دیجیتالی است

من مخالف دیجیتال نیستم، هر چند که فیلم را ترجیح می‌دهم: من بافت دانه‌دانه‌دار و دیداری فیلم را دوست دارم و حتی نسخه‌های چاپ شده نه‌چندان خوب نگاتیو هم از دیجیتال برترند. بله، دیجیتال می‌تواند حیرت‌انگیز باشد اما به این شرط که کارگردان‌هایی مانند آقای سودربرگ، آقای مان، آقای گدار، دیوید فینچر و دیوید لینچ و آپاراتچی‌های کاربلدی در کار باشند. (من مشکلات بسیاری در نمایش دیجیتال دیده‌ام، مانند فریز شدن یا پیکسل‌پیکسل شدن تصویرها). من بی‌آنکه خودم بخواهم از کیفیت زشت دیداری فیلم‌های دیجیتال بدم می‌آید، از جمله آن مشکلاتی که سعی می‌کنند ظاهر فیلم نگاتیو را تقلید کنند. ما در دیجیتال زشت غرق شده‌ایم، آن هم به دلیل هزینه تدوین و منحنی سراشیبی آموزشی و این تکنولوژی‌های سریعا متغیر نیز این سراشیبی را عمیق‌تر کرده‌اند. (شتاب آن تغییرات یکی از دلایلی است که باعث شده فیلم، که بسیار پایدار است، به رسانه برتری برای آرشیو کردن فیلم‌هایی تبدیل شود که با نگاتیو و نیز به صورت دیجیتالی فیلمبرداری شده‌اند.)

ما فیلم‌های بسیار زیادی می‌بینیم که نازل، محو و پیکسل‌پیکسل یا بیش از حد ماتاند و آن غلظت با شکوه فیلم و اغلب رنگ آن را ندارند. من از آن رنگ پوست خاکستری و مایل به زرد یا قهوه‌ای دیجیتال حالم به هم می‌خورد. فراگیر شدن حرکات دوربین روی دست که دست‌کم تا حدودی به دلیل قابلیت حمل نسبی دوربین‌های دیجیتال حاصل شده، یکی از تاثیرات سینمای دیجیتال است. از سویی دیگر، مرحله پس از تولید و تدوین دیجیتالی به افزایش قابل‌توجه دیزالوها منجر شده. دیزالوها قبلا در درون دوربین یا با یک چاپگر اپتیکی انجام می‌شد اما امروزه تنها چیزی که لازم دارید یک نرم‌افزار تدوین و یک کلیک موس است. این دارد یکپارچگی نما را تغییر می‌دهد و در عین حال دارد مونتاژ را نیز تغییر می‌دهد، مونتاژی که به زبان ایزنشتین تصادم‌نماهاست. همین مساله تا حدود زیادی درباره شیوه روایت داستان‌ها به‌وسیله کارگردان‌ها هم صدق می‌کند (متاسفانه!)، هر چند اینها تغییرات مهمی‌اند.

اسکات: با این نکته‌ای که گفتی موافقم که دیجیتال کلیشه‌های دیداری تازه و راه‌های جدیدی برای فیلم‌ها در بر داشته تا باعث شود شل و ول و پیش‌پاافتاده جلوه کنند اما همیشه تعداد زیادی فیلم‌های به‌دردنخور و بد ظاهر وجود دارد و بدیهی است که اکثر فیلمسازان (مانند اکثر موسیقیدان‌ها، هنرمندها، نویسندگان و انسان‌ها در هر زمینه کاری) از تکنولوژی‌های در حال ظهور برای استمرار میان‌مایگی استفاده می‌کنند. هر چند، تعداد معدودی هستند که امکانات تازه زیباشناختی را کشف و راه را برای یک فرم جوان هنری هموار می‌کنند.

یک پرسش جالب فلسفی این است که تا چه حدی، این شکل هنری همان شکل هنری مشابه خواهد بود. آیا داستان‌های تصویر متحرکی که به لحاظ دیجیتالی ساخته و پخش می‌شوند آنچنان با ذهنیت ما درباره آنچه به عنوان «فیلم» می‌شناسیم متفاوتند که دیگر نمی‌توان رابطه تکوینی بین آنها را تشخیص داد؟ آیا سینمای جدید دیجیتال آن شکل نخستین‌اش را کاملا در خود مستحیل خواهد کرد یا همچنان به همزیستی‌شان ادامه خواهند داد؟ از آنجا که این انقلاب چشمگیر بوده، ما ناگزیر هنوز در ابتدای راه هستیم.

دارگیس: تاریخ سینما نیز تاریخ نوآوری‌های تکنولوژیکی و واریاسیون‌های سبکی است. امکانات جدید و تکنیک‌های روایی وارد میدان می‌شوند تا بتوانند ظاهر و صدای فیلم‌ها را دگرگون کنند و بتوانند الهام‌بخش تغییرات بیشتری شوند. آیا کنار گذاشتن فیلم از عالم تصویر متحرک باعث تغییر بنیادی فیلم‌ها می‌شود؟ نمی‌دانیم و شاید بتوان گفت که بزرگ‌ترین تغییر با توجه به آنچه فیلم‌ها بودند و آنچه هستند سال ۱۹۳۸ آغاز شده بود، وقتی پارامونت پیکچرز روی نوعی شرکت پیشگام تلویزیونی سرمایه‌گذاری کرد. اواخر دهه ۱۹۵۰ آمریکایی‌ها عادت داشتند فیلم‌های سینمایی را در تلویزیون تماشا کنند. برای آنها دیگر راحتی و آسایش همان‌گونه که دهه‌ها فیلم ویدیوهای افتضاح خانگی بر این امر صحه می‌گذاشتند بیش از اندازه تصویر یا سایر ویژگی‌های فیلم اهمیت داشته است. از آن منظر این صرفا یک جهش، جست‌وخیز و پرش تکنولوژیکی است تا فیلم‌ها را روی یک ای‌پاد تماشا کنند. مطمئنا این کار راحتی است اما به پای رفتن به یک کاخ سینمایی مانند یک تماشاگر و تماشای اثری درخشان و افسانه‌ای نمی‌رسد، اثری که دست‌ساخته انسان باشد. تا حدودی ما داریم یک پرسش را مطرح می‌کنیم که از آغاز شروع سینما پرسیده‌ایم: سینما چیست؟ رولان بارت فیلسوف نوشت: «عکس به معنای واقعی کلمه تجلی مرجع است. از یک کالبد واقعی، که آنجا بوده، پرتوهایی را به وجود آورده که نهایتا من را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد که اینجا هستم». یک تصویر فیلمی با نوری خلق شده که ردی مادی از چیزی که در زمان و مکانی واقعی موجودیت دارد - یا داشته بر جای می‌گذارد. از این منظر است که فیلم شاهدی برای موجودیت ما می‌شود.

این را هم بگویم که من از کن جیکوبز که تصاویر متحرکش را با شاترها، لنزها، سایه‌ها و دستانش پخش می‌کند آموختم که سینما مجبور نیست فیلم باشد؛ بلکه باید جادویی باشد.



نمایی از فیلم «کشتی روسی»

منبع: نیویورک تایمز

چشم‌اندازی در مه

نقدی بر فیلم «پایان مراقبت»

خودشیفتگی در قاب دوربین

جان دیفور

■ فیلم پلیسی دیوید آیر، «پایان مراقبت» که داستانش در ایالت‌های جنوبی آمریکا می‌گذرد، بعد از ساخته شدن فیلمنامه‌های «روز تمرین» و «آبی تیره» او درباره پلیس‌های رشوه‌خوار و بی‌رحم، انگار قصد همذات‌پنداری و شاید ایجاد احساس محبت نسبت به اعضای اداره پلیس لس‌آنجلس را دارد. اکنون آیر این افراد را به عنوان آدم‌هایی خوب در دنیای پر از تباهی ترسیم می‌کند و بدا به حال کسی که حرف او را نپذیرد. این فیلم که تنش گشت‌زنی در مکان‌ها و موقعیت‌هایی مرگبار و هراس‌آور را با قدرت تمام به تصویر کشیده است، با وجود برخی کاستی‌ها از جذابیت‌های گیشه‌ای بسیاری برخوردار است. در ابتدا به دشواری می‌توان تصوری از این داشت که آیر درباره قهرمان داستان خود، افسر پلیسی به نام تیلر (جیک جیلنهال) چه می‌پندارد. او یک «پلیس خیابانی گتو» با ظاهری مردانه است که بنا دارد تا مستندی درباره زندگی در نیروهای پلیس بسازد (هنگام گشت‌زنی دوربینی با خود حمل می‌کند و با وجود دلخوری همکارانش آن را تا اداره پلیس هم می‌برد) و البته بیشتر به یک فرد خودشیفته می‌ماند تا یک ژورنالیست. صدای او که در ابتدای «پایان مراقبت» روی تصویر شنیده می‌شود، بعد از ذکر دشواری این زندگی خیابانی، اشاره می‌کند: «پشت نشانی که روی سینه دارم، قلبی مثل قلب شما نهفته است». بعد او به صحبت درباره تمایلات درونی‌اش ادامه می‌دهد و موسیقی متن دیوید ساردی همراه با او لحنی ملودراماتیک می‌یابد و مثل یک تفسیر کنایی در مورد این جملات خودبزرگ‌بینانه به گوش می‌رسد اما در نهایت مشخص می‌شود که فیلم آیر با آنچه تیلر می‌گوید موافق است. تماشاگران هم چنین خواهند بود، چون جیلنهال در قالب این شخصیت درگیر مشکلات به خوبی جا می‌افتد.

زاوالا، افسر پلیسی که مایکل پنیا نقش او را ایفا می‌کند با وجود آنکه به اندازه همکارش عاقل است، کمتر خود را محق می‌داند (او در فیلم «مرکز تجارت جهانی» در نقش شوهر یک جیلنهال دیگر [مگی جیلنهال] حضور داشت و در آن فیلم همکار آتش‌نشان نیکلاس کیج بود. پنیا نشان داده که استاد ایفای نقش‌های «همکار لاتین وفادار به قهرمان سفیدپوست» است. حالا دیگر وقت ترفیع گرفتن او رسیده است).

تیلر و زاوالا که اخیرا دو نفر را در راه انجام وظیفه



کشته‌اند (در یک تیراندازی کاملا، تر و تمیز و بدون ایراد که همه با آن موافقند) در کلانتری از ارج و قربی غیرمعمول برخوردارند. دو همکار مونث آنها (آمریکا فرارا و کودی هورن) از دیدگاه‌های آنها بیزارند و یک پلیس پیر (دیوید هاربر) از خودشیفتگی آنها متنفر است. انرژی و سمت و سوی فعالیت‌های آنها در هنگام گشت‌زنی تماشاگران را به این انتظار می‌رساند که این پلیس‌ها درگیر کاری خلاف یا بدتر از آن می‌شوند اما آنها هم عملا مثل بسیاری از پلیس‌های تاریخ سینما، دست از پا خطا نمی‌کنند.

آن دو درگیر ماجرای یک کارتل موادمخدر مکزیکی می‌شوند که در شمال مرزهای آن کشور مشغول فعالیت هستند. فعالیت «کارتل‌ها» تا سومین پرده فیلم عملا بر پرده دیده نمی‌شود و این پرسش پیش می‌آید که «اگر آنها واقعا تصمیم گرفته‌اند که فعالیت‌های خود را گسترش دهند، پس چرا اثری از آن زدوخورد و جنجال‌هایی که در مکزیک دارند، در آمریکا به چشم نمی‌خورد؟» هیچ‌کس در این مورد ابراز نگرانی نمی‌کند اما آن‌طور که از فحوای کلام‌شان برمی‌آید، پیروزی برای این پلیس‌ها آسان به دست نمی‌آید.

در همان زمان که کارتل‌ها را نمی‌بینیم، موفق می‌شویم با چند جوان لاتینی‌تبار که نام خود را «دارودسته کربساید» گذاشته‌اند و دوست دارند وحشت‌پراکنی کنند، ملاقات کنیم. این قاتل‌ها بیشتر به طرح خامی از کلیشه‌های مربوط به دارودسته‌های حاشیه کارتل‌ها شبیه هستند تا آدم‌هایی باورپذیر اما مساله وقتی عجیب‌تر و آزاردهنده‌تر می‌شود که می‌بینیم این افراد از همه کارهایی که می‌کنند، فیلم می‌گیرند. صحنه‌های فیلم مستند شخصی آنقدر از همان اول فیلم دیده می‌شود که انتظار داریم آیر در آخر کار از همان مواد خام فیلم دیگری بسازد. (اصلا وقتی همه مشغول نظارت بر خود و مراقبت از کارهای خودشان هستند، آیا «پایان مراقبت» عنوان بی‌مسمایی نیست؟) بالاخره آیر در ۱۵ دقیقه آخر فیلم به این نتیجه می‌رسد که شهرت خود را به عنوان کسی که اجازه نمی‌دهد موقعیت‌ها بیش از حد به افراط کشیده شوند، کنار بگذارد و بر پیازداغ ماجرا بیفزاید. با این حال او موفق می‌شود که ما را درگیر زندگی این شخصیت‌ها کند که خطوط داستانی آشنایی دارند (مثل ماجرای عاشقانه تیلر با یک نفوذی باهوش به نام جَنت که آنا کندریک نقش او را بسیار گیرا ایفا می‌کند) و زندگی آنها را در دنیایی ترسیم می‌کند که تا اندازه زیادی واقعی به نظر می‌رسد.

منبع: هالیوود ریپورتر