تقریباً مشهور

کلوئه مورتز
بچه بیش‌فعال

رضا رادبه

فقط ۱۳ سال دارد. در مدرسه عاشق ریاضیات و علوم است. دوست دارد همبازی دنزل واشنگتن، جانی دپ و نیکول کیدمن باشد. پروژه‌های آینده‌اش (چیزی نزدیک به ۹ فیلم تا ۲۰۱۲) بیشتر از خیلی بازیگران نامدار و سوپراستارهای میلیون دلاری است. کاراکترش در کیک اُس (متیو وان، ۲۰۱۰) آنقدر سبعانه آدم بدهای فیلم را لت و پار می‌کند که اما تورمن بیل رو بکش را از سکه بیندازد و راجر ابرت را هم حسابی وحشت‌زده به فغان آورد که این دیگه چه اوضاعیه؟ خانم‌ها و آقایان نوستاره جدید: کلوئه مورتز.

موفقیت همه‌جانبه کیک اس مدیون چند چیز بود؛ تازگی و طراوت شخصیت‌های فیلم و ایده بکر آن (یک نوجوان کاملاً معمولی بی‌هیچ قدرت مافوق بشری به سرش می‌زند ابرقهرمان داستان‌های مصور شود)، خشونت کارتونی و گرافیکی که ریشه در تصویرسازی دقیق کمیک اصلی (نوشته مارک میلار و تصویرشده توسط جان رمیتا) داشت و دست آخر بازی‌های خوب بازیگران که فضای شوخی/ جدی اثر را درک کرده و به آن جان بخشیده بودند. میان بازیگران کیک اس منتقدها و تماشاچیان بیش از همه مفتون دختر کوچولوی زبر و زرنگی شدند که با نقاب و لباس بنفش روی پرده حمام خون راه می‌انداخت و این کوچولوی وحشتناک کسی نبود جز همین کلوئه مورتز.

کلوئه گریس مورتز وقتی کیک اس را بازی کرد تنها ۱۱ سال داشت. این جنوبی کوچک (او متولد آتلانتای جورجیاست و انگار خلق و خوی تند و سر نترس جنوبی‌ها را هم به نقش‌هایش کشانده است) آن زمان هم با سینما بیگانه نبود. چند تجربه حضور در سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی را از سر گذرانده بود، شاید مهم‌ترین این نقش‌ها بازی‌اش در بازسازی ترسناک کلاسیک دهه ۷۰ وحشت آمیتی ویل باشد. نقش‌آفرینی بازیگر خردسال در این نقش نه‌چندان پررنگ و محوری

چنان خوب بود که مورتز نامزد دریافت جایزه برای بازیگر خردسال زیر ۱۰ سال در «جوایز بازیگران جوان» هم شد؛ جایزه‌ای که شاید کمی من‌درآوردی به نظر برسد اما همین جایزه حکم یک باشگاه استعدادیابی برای سینمای امریکا را دارد که دیگر مایل است سرمایه‌گذاری‌اش را از خردسالی و نوجوانی روی چهره‌های تازه انجام دهد. نسیم موفقیت او را به سوی کیک اس کشاند. هیت گرل با بازی مورتز یادآور ماتیلدای لئون (لوک بسون،۱۹۹۴) هم بود. رابطه استاد و شاگردی و طنین‌هایی لولیتاوار از آن فیلم به شخصیت هیت گرل و نوع رابطه‌اش با پدر ابرقهرمانش (بیگ ددی با بازی نیکلاس کیج) راه پیدا کرده بود. اما در کیک اس برخلاف لئون این هیت گرل (شاگرد) بود که استاد را کنار می‌زد و خود در کانون توجه فیلم قرار می‌گرفت. انگار شرلی تمپل و بت دیویس در فیلمی با هم ترکیب شده باشند! تحسین و ستایش همه داستان نبود، از همان نخستین نمایش‌های افتتاحیه نقنق‌ها و نچ‌نچ‌هایی هم اینجا و آنجا به گوش می‌رسید. راجر ابرت در یادداشتش با تندی کم‌سابقه‌ای به کاراکتر هیت گرل تاخت. ناسزاهایی که هیت گرل در فیلم گفته بود و خشونت بیش از حد شخصیت در رفتارها و بزن‌بزن‌هایش موجی از ابراز نگرانی شدید انجمن‌های حفاظت از حقوق خانواده را به همراه داشت. در برابر این حملات بازیگر کوچک با زرنگی معصومانه‌ای از خودش دفاع کرد و گفت خانواده‌اش به اندازه بقیه خانواده‌ها به اخلاق و ادب دخترشان توجه دارند، حتی وقتی وحشت آمیتی ویل را بازی کرده بود به علت درجه‌بندی فیلم نتوانسته بود در افتتاحیه حضور داشته باشد. علاوه بر این در بیشتر مصاحبه‌ها و مراسم افتتاحیه مورتز نام فیلم را به زبان نمی‌آورد و خیلی ساده فقط می‌گفت «فیلم ما». در گفت‌وگویی هم گفت «اگه یکی از چیزایی رو که تو کیک اس گفتم رو توی خونه بگم تنبیه سختی میشم و شاید تا ۲۰سالگی هم نتونم از اتاقم بیام بیرون!» پیدا بود که این بچه سرتق از همین الان می‌تواند از پس تمام منتقدها بربیاید.

کلوئه مورتز از حالا به انتظار پیش‌تولید و ساخت کیک اس ۲ نشسته تا به قول خودش بتواند هیت گرل را این بار خیلی بهتر بر پرده تصویر کند. اما حتی به همین هم قانع نیست چون از میان پروژه‌های آینده‌اش دو فیلم هست که تجربه‌های بزرگ‌تری از کیک اس هم می‌تواند به حساب بیاید. اولین فیلم «بگذار بیایم تو» (مت ریوز، ۲۰۱۰) است؛ بازسازی فیلم تحسین‌شده بگذار فرد مناسب وارد شود. (توماس آلفردسون، ۲۰۰۸) فیلم اصلی محصول سوئد بی‌اعتنا به تمام قراردادها و کلیشه‌های فیلم‌های خون‌آشامی روایتی شاعرانه بود از دوستی غریب پسربچه‌ای ۱۲ساله با یک کودک خون‌آشام که نسخه امریکایی همین داستان را در نیومکزیکوی دهه ۸۰ روایت می‌کند و مورتز نقش دشوار خون‌آشام کوچک را بر عهده دارد. دومین فیلم مورتز یک ترکیب رویایی است. اختراع عجیب هوگو کابره آخرین فیلم مارتین اسکورسیزی که در مراحل پیش‌تولید است و قرار شده کلوئه مورتز در آن با استاد پیر همکاری کند، شاید خوش‌شانسی بیشتر از این نشود چون مگر اسکورسیزی چند سال یک بار ممکن است به فکر ساخت فیلمی برای نوجوان‌ها بیفتد؟ افتخار بازیگر اسکورسیزی بودن چیزی است که خیلی از بزرگ‌ترین ستاره‌های هالیوود سال‌ها در خواب و خیالش به سر می‌برند و به آن نمی‌رسند، حالا یک بچه تخس در ۱۳سالگی از این دیوار راست هم بالا رفته است.

کارگردانان بزرگ از فیلم‌های بزرگ می‌گویند
فیلم‌هایی که زندگی‌ام را تغییر دادند

ترجمه: شهریار شفیعی‌نجف‌آبادی

«فیلم‌هایی که زندگی‌ام را تغییر دادند» مجموعه مصاحبه‌هایی است که در گاردین منتشر می‌شود و در این گفت‌وگو، کارگردان‌ها و بازیگرهای بزرگ در مورد فیلم‌هایی که تاثیر عمده‌ای بر زندگی آنان و نوع نگاه‌شان به سینما داشته، صحبت می‌کنند.

در اینجا چند گفت‌وگو از این مجموعه را ترجمه کردیم و امیدواریم با ادامه این مطالب در گاردین و مصاحبه با سینماگران بزرگ دیگر، در آینده مجموعه‌ای دیگر ارائه دهیم. البته در مجموعه‌ای که گاردین گردآوری کرده آدم‌های کمتر مشهوری هم بودند که از آنها صرف نظر کردیم.

کن لوچ
چپ کهنه‌کار

در دوران کودکی هیچ علاقه‌ای به سینما نداشتم. عاشق صحنه تئاتر بودم و تمام شوق و ذوق آن دورانم این بود که برای دیدن اجراهایی از شکسپیر به استراتفورد بروم. رویای من در آن زمان ورود به عرصه تئاتر بود. «دزدان دوچرخه» دسیکا را اواخر دهه ۵۰ یعنی در آخرین سال‌های نوجوانی‌ام دیدم و تاثیر بسیار زیادی بر من گذاشت. مدرسه را ترک کرده بودم و قدم به مسیری ناموفق به عنوان بازیگر و کارگردان تئاتر گذاشته بودم. دزدان دوچرخه باعث شد به این درک برسم که سینما می‌تواند درباره موقعیت‌های دشوار مردمی عادی و معمولی باشد. فیلم درباره ستاره‌ها، ثروتمندان یا ماجراجویی‌های نامعقول و بی‌معنی نبود و توانسته بودم سینما را از منظری دیگر و خارج از یاوه‌گویی‌های هالیوود ببینم.

دو فیلم دیگر نیز که بعدها در اواسط دهه ۶۰ آنها را دیدم، به همان اندازه روی من تاثیر گذاشتند. از فعالیت در تئاتر دست کشیده و مشغول کار در تلویزیون شده بودم که فیلمی از کشور چکسلواکی سابق به نام «بلوندیه عاشق» ساخته میلوش فورمن را دیدم. این فیلم تمام ویژگی‌های هنری‌ای که من تلاش می‌کردم در کارم به آن برسم و تا آن زمان ناموفق بودم را دارا بود؛ فیلمی درباره مردم عادی و خانواده‌ها با نگاهی خیال‌انگیز و سرشار از انسانیت که محکم و دقیق نیز بود.

فیلم دیگر «نبرد الجزایر» ساخته «جیلو پونته کوروو» بود که بعد از ساختن اولین فیلم بلند داستانی‌ام آن را دیدم که واقعه‌ای سیاسی را بدون استفاده از سنت‌های معمول ساخت فیلم‌های عظیم پیرامون نبرد و جنگ، دستمایه کارش قرار داده بود که با ورود من به سیاست همزمان شده و کاملاً مناسب آن دوره از زندگی‌ام بود. اما دزدان دوچرخه اولین فیلمی بود که زندگی‌ام را تحت تاثیر خود قرار داد؛ داستانی درباره پدر و پسری به دنبال کار با یک دوچرخه و عوایدی که از این موضوع نصیب‌شان می‌شود.

داستان فیلم فقط حول همین خانواده بود و جلوتر از این نمی‌رفت اما در همان مقیاس کوچک هر چه می‌خواستی را به تو منتقل می‌کرد. من عاشق داستان‌هایی هستم که درباره دنیایی کوچکند و اگر داستان و شخصیت‌ها را درست درک کنیم، بدون نیاز به کلیت بخشیدن به داستان، فیلم محدوده وسیع‌تری را دربرمی‌گیرد و البته روشی است که بعدها در کارهایم از آن استفاده کردم اما در آن روزها برایم حیرت‌انگیز بود.

نیک برومفیلد
به دنبال کمدی

مادرم کمونیستی از اروپای شرقی بود. در دوران کودکی، قبل از داشتن تلویزیون، پرده کهنه، پروژکتور و فیلم‌هایی از چارلی چاپلین داشتیم. «جویندگان طلا» را به یاد می‌آورم که در آن چاپلین پوتینی مردانه می‌خورد. موقعیتی کمیک اما اجتماعی. مردی کوچک در برابر سیستمی عظیم. انسانی با قلبش در مقابل کاپیتالیست‌های طمعکار؛ موقعیتی بسیار مضحک که بعضی اوقات از شدت خنده تصور می‌کردم دچار حمله قلبی خواهم شد. بیش از هر چیز دیگری عاشق این فیلم بودم و به من آموخت که عاشق کمدی باشم. فکر می‌کنم اگر بتوانید این نوع از کمدی را به اثر خود تزریق کنید، موفقیتی بزرگ نصیب‌تان می‌شود.

همیشه عادت داشتم درست مثل چاپلین و پیتر سلرز همچون احمقی مسخره وارد مستندهایم شوم. اینکه نقش احمق را بازی کنید، در ابتدا آسان است. نیمی از خودتان را از بین می‌برید و نیمی دیگر را به نمایش می‌گذارید و سوالات احمقانه می‌پرسید. وقتی شروع به این کار کردم، تدوینگرها به عوامل فیلم‌هایم التماس می‌کردند که مرا پشت دوربین نگه دارند ولی با گذشت زمان خواستند جلوی دوربین قرار گیرم اما دیگر جذابیتی برایم نداشت. برای مدتی خود را سرگرم کرده بودم و این مساله را دیگر نمی‌توانستم تحمل کنم. قلباً از خودم خسته شده بودم. وقتی هفت‌ساله بودم، نبوغ چاپلین را درک نمی‌کردم اما چیزی که مرا اسیر خود می‌کرد، شوخی‌هایش بود. اغلب فیلم‌های اخیری که ساختم، آثاری اجتماعی بودند اما در روح خود اثری کمدی نیز بودند. از «مرا دیوانه کن» تا «سایه به سایه با مگی» از «کرت و کورتنی» تا «خود سفید بزرگش». فیلم «رئیس، راننده و زن راننده‌اش» نیز درباره دست راست حزب ملی در آفریقای جنوبی بود که قبل از به قدرت رسیدن ماندلا آن را ساختم و آن را کمدی سیاه می‌دانم.

مردم عاشق خندیدن هستند و اگر بتوانید آنها را بخندانید، بدون آنکه ضرورتاً با شما موافق باشند، عقاید شما را می‌پذیرند. (به همین دلیل است که کمدین‌های فیلم می‌توانند آدم بکشند و به راحتی بگریزند). حتی اگر صراحتاً ادعایی کنند، با این حال شما را می‌خندانند و خنداندن موهبتی شگفت‌انگیز است. حین گفتن این مطالب به دو فیلم آخری که ساختم با اندوه فکر می‌کنم. «ارواح» و «نبرد برای حدیثه» قطعاً کمدی نیستند. شوخ‌طبعی چیزی است که به ما توانایی نجات‌یافتن و رهایی در حساس‌ترین، دشوارترین و غیرقابل کشش‌ترین رویدادها را می‌دهد و شاید نیاز دارم که در فیلم بعدی‌ام از نگاهی کمیک بهره ببرم.

برناردو برتولوچی
تمایل به نوآر

۱۹ یا ۲۰ساله بودم که برای اولین بار «قاعده بازی» رنوار را دیدم. این درست پنج سال قبل از این بود که برای بار دوم آن را ببینم و با اینکه جزییات زیادی از آن را به خاطر نمی‌آوردم، حس قدرتمند فیلم همچون رویایی در ذهنم باقی مانده بود. دیدن آن، رویدادی بزرگ برایم بود؛ رویدادی سینمایی. در دهه ۶۰ دیدن چنین فیلمی آسان نبود. نسخه‌های مختلفی از آن موجود بود اما هیچ نوار ویدئویی یا دی‌وی‌دی‌ای وجود نداشت و شاید کلوپ سینمایی قدرتمندی می‌توانست نسخه‌ای از آن را نمایش دهد. بعدها در دهه ۷۰ آسان‌تر شد و من دوباره فیلم را دیدم و پس از آن هر چند سال یک بار به دیدن آن ادامه دادم تا به ۵۰سالگی رسیدم.

فیلم در سال ۱۹۳۸ فیلمبرداری شد یعنی درست قبل از جنگ جهانی دوم. در سکانسی از فیلم گروهی از مردمی که برای تعطیلات آخر هفته در ویلایی جمع شده‌اند، به شکار می‌روند. شکار پرندگان و خرگوش‌ها توسط آنان همچون کشتار و قتل عام است. شما نمی‌توانید از این تفکر اجتناب کنید که این پیشگویی درباره کشتاری است که مدت کوتاهی پس از آن تمام اروپا را دربرمی‌گیرد. رنوار نقطه اتصال فرانسه امپرسیونیسم (فرانسه پدرش آگوست رنوار) و فرانسه قرن بیستم است. گاهی اوقات به نظر می‌آید فیلم‌های او درباره شخصیت‌های نقاشی پدرش هستند. اما موضوع فوق‌العاده شگفت‌انگیزی که درباره او و بخصوص در قاعده بازی وجود دارد، عشق او به تک‌تک کاراکترهایش است. چه کاراکترهای منفی و رذل، چه شیرین و مثبت و چه آنانی که دردسرها و مشکلاتی بزرگ به وجود می‌آورند. حتی عاشق آنهایی است که تنها دو دقیقه در فیلمش ظاهر می‌شوند و این چیزی است که همواره سعی کرده‌ام در کارم انجامش دهم. نگاهی که در ۲۱سالگی اولین فیلمم را ساختم، قاعده بازی را هنوز برای بار دوم ندیده بودم اما در پس‌زمینه فکری‌ام وجود داشت. بعدها وقتی اثر حماسی «۱۹۰۰» را ساختم، حین فیلمبرداری سکانس طولانی ازدواج بودیم که تاثیر رنوار را احساس کردم. در پایان «باب دونیرو» می‌گوید: «دیره، الان بارون می‌گیره، بیاین همه با هم برگردیم داخل.» و اینها جملاتی است که در پایان قاعده بازی گفته می‌شوند. در حال انتخاب بازیگر برای همین فیلم در لس‌آنجلس بودم که در تماسی تلفنی به من گفتند رنوار یکی از فیلم‌هایم را دیده و از آن بسیار خوشش آمده و می‌خواهد مرا ببیند. به همراه همسرم به منزل او در «بل ایل» رفتیم. سال ۱۹۷۴ بود و رنوار ۸۰ سال داشت اما نسبت به همه چیز هوشیار و زیرک بود. با او درباره هر مقوله سودمندی صحبت کردیم، درباره فیلمبرداری و... درست مثل این بود که با مردی جوان گفت‌وگو می‌کنم.

ریچارد لینک‌لیتر
خوره فیلم

۲۳ سال داشتم و تازه شروع به کاوش در تاریخ سینما کرده بودم. به تگزاس نقل مکان کرده و حریص فیلم بودم. هر سال ۶۰۰ فیلم می‌دیدم و روزی اتفاقی «بعضی دوان‌دوان آمدند» وینسنت مینه‌لی را در سالن نمایشی روباز دیدم. با این فیلم به عنوان فیلمی که «بزرگ است و باید آن را می‌دیدم» برخورد نکردم بلکه این فیلم مرا اسیر خود کرد. این فیلم در من آمیخته شد. داستان مردی که به شهر زادگاهش برمی‌گردد؛ فیلمی درباره هنر، آدمی که در زندگی‌ات می‌خواهی باشی و در مورد تمام این موضوعات مهم؛ فیلمی سیناترایی. عاشق فیلم شدم چراکه درباره هنرمندی شکست‌خورده بود. در کاراکتر سیناترا، «دیوهرش»، نوعی اشتیاق به بودن وجود داشت. او فرصت این را داشته که تبدیل به بزرگ‌ترین در حرفه خود شود اما به الکلی قماربازی تبدیل می‌شود و در کنار او دین مارتینی است که نقش «باما دیلرت» را بازی می‌کند. هر دفعه که فیلم را می‌دیدم، احساسی متفاوت نسبت به کاراکترها داشتم، درست مانند «همشهری کین» که با هر بار دیدن، نسبت به دفعه قبل متفاوت به نظر می‌رسید. سیناترا همیشه فیلم را به اثری درباره خودش تبدیل می‌کند اما این فیلم شاید بهترین بازی تمام دورانش است. کاراکتر شاد و خندان فیلم را دین مارتین که کلاه کابویی به سر می‌گذارد، بازی می‌کند و درست مثل خود دین چیزی از خود بروز نمی‌دهد. کاراکترهای آنان شخصیت خودشان را نیز بازتاب می‌دهند. سیناترا: ناسازگار، زودرنج، حساس و کوشا و دین مارتین: کم‌اهمیت نسبت به همه چیز، خونسرد و شادمان. بعضی اوقات ترجیح می‌دهم «باما دیلرت» باشم تا «دیوهرش» و اینکه با عقاید هر کدام از آنان در مقابل عقاید دیگری همراه می‌شوم خنده‌دار و مضحک است. فیلم بر اساس داستانی است از «جیمز جونز» که «از اینجا تا ابدیت» را نیز نوشته بود. آیا از این فیلم، در فیلم‌هایم بهره برده‌ام؟ آرزو می‌کنم که این‌گونه باشد. دیگر فیلم‌هایی اینچنینی نمی‌سازند و تصور می‌کنم مردم دیگر علاقه‌ای به این نوع از ملودرام‌های دهه ۵۰ ندارند. در این فیلم سکانس‌های عمیق و معنادار زیادی مثل سکانس پایانی وجود دارد که در اوج زیبایی‌اند. «مینه‌لی» از دقت و حساسیت خود تمام و کمال در این فیلم استفاده کرده است. او هر تفسیری را برای فیلم خود مصادره می‌کند. فیلم با سیناترایی در حال سفر با اتوبوس آغاز می‌شود. شخصی به من اشاره کرد که فیلم‌های زیادی دارد که با کاراکتر در حال سفر آغاز می‌شوند. تا آن زمان به این مساله دقت کافی نکرده بودم اما اکنون تصور می‌کنم این شیوه خوبی برای آغاز یک فیلم است.

برت راتنر
اسکورسیزی بودن

گفته می‌شود دوران کودکی، بر علایق، سلایق و دیدگاه ما در آینده تاثیر می‌گذارد. اگر هنرمندید، آنچه در دوران کودکی بر شما گذشته، بر هر آنچه در بزرگسالی می‌بینید، می‌سازید و ارائه می‌دهید، تاثیر می‌گذارد. فیلم «گاو خشمگین» تاثیری اینچنین بر زندگی من گذاشت. در سال ۱۹۸۰، ۱۰ساله بودم و می‌دانم که دیدن این فیلم در آن سن و سال، کمی عجیب به نظر می‌رسد. اما مادری مهربان و خونسرد داشتم که هر فیلمی می‌خواستم، اجازه می‌داد ببینم. این فیلم را بیشتر از هر فیلم دیگری و شاید حدود ۱۰۰ بار دیدم. دائماً به فروشگاه‌های فیلم‌های ویدئویی می‌رفتم و بتامکس می‌گرفتم تا اینکه بعداً آن را بر روی دیسک لیزری و با اضافاتی دیگر دیدم. فیلم‌هایی وجود دارند که بارها و بارها آنها را می‌بینید و هر بار نیز شما را میخکوب می‌کنند. تا آن زمان فیلم‌های سیاه و سفید زیادی ندیده بودم اما سیاه و سفید بودن فیلم، بی‌پروا و عجیب بود؛ فیلمی حیرت‌انگیز که با من باقی ماند و هنوز جزء بهترین فیلم‌های تمام زندگی‌ام است.

خشونت و صداقت جاری در آن بسیار واقعی است. تبدیل شدن رابرت دونیرو به بوکسوری چاق و دلسرد که دورانش به پایان رسیده، متحیرکننده است. دیالوگ‌های فیلم را به خاطر دارم و اینکه آن زمان در مدرسه به خاطرش دچار مشکل شدم. گاو خشمگین به من فهماند که در ادامه زندگی‌ام چه کاری می‌خواهم انجام دهم. می‌خواستم بدانم که این مرد، یعنی اسکورسیزی، چطور وارد دانشگاه نیویورک شده و چطور کارگردان شده است. تصمیم گرفتم به دانشگاه نیویورک بروم و مثل اسکورسیزی کارگردان شوم. تسلطی که بر این مدیوم دارد، نحوه‌ای که دوربین را حرکت می‌دهد و نوع استفاده‌اش از موسیقی نمایانگر این است که استاد فیلمسازی است. همچون استادکاری صاحب سبک او در بالاترین درجه هنر خود قرار دارد. می‌خواستم بدانم که او چطور یاد گرفته این کار را انجام دهد. خارق‌العاده این است که وقتی دوباره به فیلم نگاه می‌کنم، ضربات مشت ساختگی زیادی در فیلم وجود دارد که حالا متوجهش می‌شوم اما در آن زمان برایم عین واقعیت بود و این چیزی است که وقتی پیرتر می‌شوید، برایتان آشکار می‌شود. فیلم در نهایت در برابر معیار زمانه خود می‌ایستد و این یک شاهکار است. اگر می‌خواهید از هنر فیلمبرداری و ساختار اثری بدزدید یا الهام بگیرید بهتر است آن فیلم، اثری بزرگ باشد. نمی‌دانم که آیا در آینده فیلمی به این بزرگی خواهم ساخت یا نه، اما فضای این فیلم الهام‌بخش فیلم‌هایم و شکل‌دهنده آنها است و این به این معنا نیست که با دیدن فیلم‌هایم مستقیماً به این نتیجه برسید که از گاو خشمگین الهام گرفته‌ام، نه، این‌گونه نخواهد بود. با تحریک کردن من برای رفتن به دانشگاه نیویورک و فیلمساز شدن، هر روز به این مساله فکر می‌کردم تا سرانجام به آنجا رفتم؛ لحظه‌ای بزرگ در زندگی‌ام که آن را مدیون گاو خشمگینم.

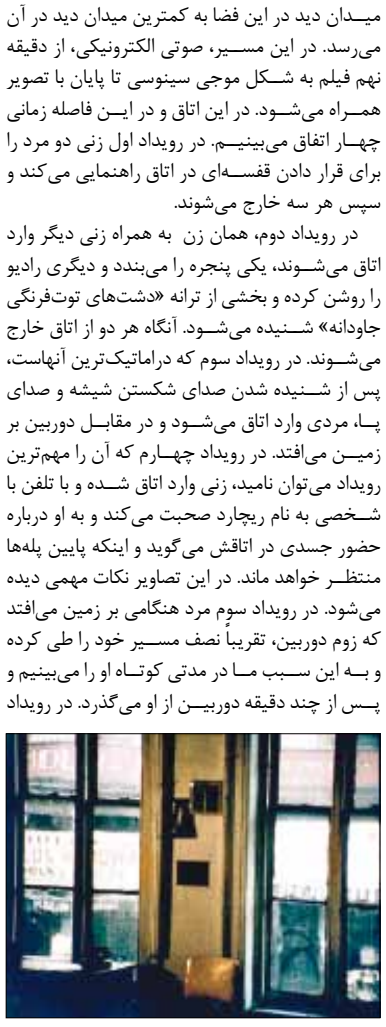
طول موج

تولد سادگی در سینمای تجربی

کامیار کردستانی

در فیلم «طول موج» ساخته «مایکل اسنو» اولین تصویری که می‌بینیم اتاقی است متشکل ازچهار پنجره بزرگ در دیوار روبه‌رو و یک میز و صندلی در کنارش. کل این فیلم ۴۵دقیقه‌ای در یک زوم به جلوی دوربینی کاملاً ثابت خلاصه می‌شود و البته فیلم متشکل از یک پلان نیست. در آغاز این زوم، دوربین میدان دید وسیعی از اتاق را دربر می‌گیرد و در پایان به عکسی از موج‌های دریا در بین پنجره‌ها و بر دیوار روبه‌رو ختم می‌شود؛ حرکتی که از بیشترین میدان دید در این فضا به کمترین میدان دید در آن می‌رسد. در این مسیر، صوتی الکترونیکی، از دقیقه نهم فیلم به شکل موجی سینوسی تا پایان با تصویر همراه می‌شود. در این اتاق و در این فاصله زمانی چهار اتفاق می‌بینیم. در رویداد اول زنی دو مرد را برای قرار دادن قفسه‌ای در اتاق راهنمایی می‌کند و سپس هر سه خارج می‌شوند.

در رویداد دوم، همان زن به همراه زنی دیگر وارد اتاق می‌شوند، یکی پنجره را می‌بندد و دیگری رادیو را روشن کرده و بخشی از ترانه «دشت‌های توت‌فرنگی جاودانه» شنیده می‌شود. آنگاه هر دو از اتاق خارج می‌شوند. در رویداد سوم که دراماتیک‌ترین آنهاست، پس از شنیده شدن صدای شکستن شیشه و صدای پا، مردی وارد اتاق می‌شود و در مقابل دوربین بر زمین می‌افتد. در رویداد چهارم که آن را مهم‌ترین رویداد می‌توان نامید، زنی وارد اتاق شده و با تلفن با شخصی به نام ریچارد صحبت می‌کند و به او درباره حضور جسدی در اتاقش می‌گوید و اینکه پایین پله‌ها منتظر خواهد ماند. در این تصاویر نکات مهمی دیده می‌شود. در رویداد سوم مرد هنگامی بر زمین می‌افتد که زوم دوربین، تقریباً نصف مسیر خود را طی کرده و به این سبب ما در مدتی کوتاه او را می‌بینیم و پس از چند دقیقه دوربین از او می‌گذرد. در رویداد



چهارم که به نوعی می‌توان آن را مکمل رویداد سوم و پاسخی به روایت شکل گرفته در آن دانست، به کمک تلفن از دنیای خصوصی اتاق، پلی به دنیای بیرون از اتاق زده می‌شود؛ پیوندی بین این دو رویداد که به شکل گرفتن روایت کوتاه داستانی منتهی می‌شود. اما اسنو به تجربه‌ای که برای بیننده به وجود آورده، ابعاد عمیق‌تری می‌دهد. پس از خارج شدن زن از تصویر، ناگهان تصویری نیمه‌روشن و سفید مانند یک روح از همان زن می‌بینیم که در کنار جسد می‌ایستد، تلفن می‌زند و خارج می‌شود و تصویر او در این مسیر سوسو می‌زند. در این فیلم از فضای نسبتاً وسیعی که در ابتدای فیلم در اختیار بیننده قرار گرفته، به تدریج کاسته می‌شود.

هدف کارگردان در این سیر تصویری در فضای اتاق، درگیر کردن ذهن مخاطب با کم کردن میدان دید اوست. به عبارت دیگر با محدود شدن نگاه ما، فضا و میدان دید ذهنی ما گسترش می‌یابد و فعالیت ذهن بیشتر می‌شود. حتی به نوعی با این محدودیتی که به آرامی در حس بینایی بیننده به وجود می‌آورد، دیگر حس‌های او را فعال‌تر از قبل می‌سازد که این موضوع در سایه اتفاقات روی داده در اتاق، تشدید می‌شود. این فیلم را می‌توان تجربه‌ای دیداری و شنیداری نامید که در پی رسوخ به ذهن و فکر بیننده است و دو مقوله پیشگویی یک واقعه و خاطره آن را به تاثیرگذارترین شکل ممکن در تار و پود خود شکل می‌دهد.

مایکل اسنو فیلمساز، طراح، عکاس، مجسمه‌ساز و پیانیست کانادایی را که فعالیت‌های هنری او از این موارد نیز گسترده‌تر بوده تاثیرگذارترین کارگردان سینمای تجربی و آوانگارد و فیلم «طول موج» او را نقطه عطفی در این نوع سینما می‌دانند. در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ که سینمای تجربی توسط کارگردانانی مانند «سیدنی پیترسون» و «استن براکیج» به سوی تصاویر مبهم و ساختاری پیچیده پیش می‌رفت در اواسط دهه ۶۰ توسط کارگردانانی مانند مایکل اسنو، هالیس فرامپتون (که در فیلم طول موج نیز بازی می‌کند) و تونی کنراد به سوی ساختاری ساده که متشکل از دوربینی بدون حرکت، استفاده از فیلترهای رنگی و افکت‌های تصویری ویژه بود، سوق داده شد. «پی‌آدامز سیتنی» تئوریسین سینمای تجربی این گروه از فیلم‌ها را «فیلم‌های ساختارگرا» و بزرگ‌ترین کارگردان سازنده این نوع فیلم‌ها را «مایکل اسنو» نامید. مایکل اسنو طول موج را «مجموعه‌ای شامل سیستم عصبی خود، اشارات تلویحی و ایده‌های زیبایی‌شناسانه» می‌داند. فیلمبرداری این فیلم در سال ۱۹۶۶ یک هفته به طول انجامید و سال بعد تدوین شد و به نمایش درآمد و در همان سال جایزه بزرگ جشنواره فیلم‌های تجربی کنوک بلژیک را از آن خود کرد. مجله «ویلیج وویس» آن را در رده هشتاد و پنجم از صد فیلم برتر قرن بیستم قرار داد. در یکی از جالب‌ترین تعاریف آن را یکی از ساده‌ترین و پیچیده‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما نامیدند. نام این ستون از همین فیلم گرفته شده و از این پس به بررسی سینمای آوانگارد و تجربی می‌پردازد.