## تقریباً مشهور

مایکل فاسبندر

### برلین در بلفاست

رضا رادبه

وقتی اعتصاب غذا (۲۰۰۸) در صدر فهرست بهترین‌های سایت اند ساوند قرار گرفت نکته‌ای حاشیه‌ای توجه خیلی‌ها را به خود جلب کرد. استیو مک‌کویین کارگردان فیلم تشابه اسمی دقیقی با بازیگر فقید امریکایی داشت و البته تمام حدس و گمان‌ها در باب احتمال نسبت میان این دو نفر با دیدن کارگردان در مراسم بفتا و جایزه‌ای که برای اولین فیلمش گرفت، برطرف شد چون استیو مک‌کویین کارگردان یک اسکاتلندی آفریقایی‌تبار بود. علاوه بر کارگردان، تشابه اسمی برای بازیگر نقش اول فیلم هم بی‌فایده نبود. بازی مایکل فاسبندر به نقش بابی ساندز در ردیف بهترین بازی‌های سال قرار گرفت و نام بازیگر جوانش را که این بار با کارگردان پرکار و یاغی آلمانی، راینر ورنر فاسبیندر، تشابه داشت بر سر زبان انداخت.

مایکل فاسبندر (متولد ۱۹۷۷ در هایدلبرگ آلمان) با اینکه بازیگری انگلیسی شناخته می‌شود اما درحقیقت تباری ایرلندی- آلمانی دارد. از طرف مادر نسب به مایکل کالینز (انقلابی مشهور ایرلند) می‌برد و پدرش سرآشپزی آلمانی است. آن فامیل مشهور هم صورتی دگرگون شده از فاسبیندر، به معنی بشکه‌ساز است (در حقیقت هایدلبرگ شهری است با پیشینه‌ای طولانی در صنعت بشکه‌سازی و صاحب یکی از بزرگ‌ترین بشکه‌های جهان به حجم ۲۲۰ هزار لیتر). دو ساله بود که مهاجرت خانواده او را به سرزمین مادری، ایرلند، کشاند و بعدتر در دراما سنتر لندن به تحصیل پرداخت. با بازی در مجموعه موفق دسته برادران وارد جهان نمایش شد و تجربه‌های بعدی‌اش را در تلویزیون، رادیو و تئاتر ادامه داد مثل صداپیشگی در سریال رادیویی دراکولا (محصول بی‌بی‌سی ایرلند شمالی)، بازی به نقش عزازیل، فرشته‌ای سقوط کرده، در هکس که سریالی انگلیسی بود با مضمون ماوراءالطبیعه و فانتزی و نقش‌آفرینی در فیلم‌های تلویزیونی. مهم‌ترین فیلم فاسبندر در این سال‌ها فرشته (۲۰۰۷) اثر فرانسوا اوزون بود و نمایشی بر مبنای دیدار تاریخی وینستون چرچیل و مایکل کالینز به نام تابعیت. فاسبندر در تابعیت که اجرای بسیار موفقی در جشنواره ادینبورو داشت، نقش همان خویشاوند دور مادری‌اش و بانی ایرلند جدید، مایکل کالینز را بازی می‌کرد و نقش‌آفرینی تحسین‌شده‌اش در این نمایش راه را برای شاه نقش دوران بازیگری‌اش هموار ساخت. اعتصاب غذا بر مبنای فیلمنامه دقیق ادنا والش و مک‌کویین داستان شش هفته پایانی زندگی بابی ساندز و اعتصاب غذای مرگبارش را با قوت و صراحتی باورنکردنی بازمی‌گفت. دستاورد بزرگ فیلم بسیار بیشتر از یک بیانیه سیاسی یا حتی اثری در باب مبارزه برای آزادی است. اعتصاب غذا درامی است محکم و شاعرانه که در مرز میان تردید و ایمان می‌گذرد و سفری است ادیسه‌وار با مردی که هیچ سلاحی برای نبرد ندارد جز جسم خودش. بازی آرام و درونی فاسبندر به نقش ساندز با فراتر رفتن از یک نقش‌آفرینی زندگینامه‌ای صرف، پشت چهره تکیده زندانی مبارزه‌جو جدالی تمام‌عیار را نشان می‌داد که به مراتب بزرگ‌تر از چیزی بود که زندانبان‌ها و سایرین تصور می‌کردند. ریاضتی که کاراکتر فیلم می‌کشید را آن سوی دوربین بازیگر جوان هم تکرار می‌کرد. برای تجسم هرچه واقعی‌تر گرسنگی (که

از اصلی‌ترین مفاهیم فیلم است) فاسبندر رژیم غذایی سفت و سختی گرفت طوری که در اواخر دوره رژیم وزنش به ۵۹ کیلو رسید. خودش در مصاحبه‌ای اعتراف کرد: «در مدت‌زمان فیلمبرداری تمام‌مدت گرسنه بودم.» همچنین برای سکانس طولانی گفت‌وگوی بابی ساندز و کشیش (لیام کانینگهام) که با دوربین ثابت و در یک برداشت بلند (۱۷ دقیقه) گرفته شده دو بازیگر در خانه فاسبندر هر روز ۱۲ بار (و گاهی تا ۱۵ بار) این صحنه را تمرین می‌کردند تا بتوانند از پس اجرایش آن هم در یک نما بربیایند. مرارت و دقت کارگردان و بازیگر به بهترین شکل ممکن نتیجه داد. اعتصاب غذا با استقبال گسترده منتقدان و محافل سینمایی روبه‌رو شد و جوایز فراوانی نصیب مک‌کویین و فاسبندر کرد. فیلم بعدی بازگشتی بود به ریشه‌های آلمانی، نهر خون (۲۰۰۹) به کارگردانی جوئل شوماخر که فاسبندر را در یک ترسناک هیولایی نه‌چندان پرزرق و برق در نقشی کلیشه‌ای به کار گرفت. افسری نازی که به طلسمی نوردیک دست می‌یابد و به یک خون‌آشام تبدیل می‌شود، نقش پیچیده‌ای نبود و جای کار زیادی هم نداشت اما در سکانس‌های آغازین فیلم که فاسبندر هنوز در هیئت انسانی قرار دارد، می‌توان بارقه‌هایی از یک بازیگر خوب را دید. موفقیت اعتصاب غذا گرچه کامل بود اما فاسبندر به فیلمی هم نیاز داشت که با اتکا به آن بتواند سینمای امریکا را همچون انگلستان فتح کند و برای این فیلم زمان زیادی معطل نماند. تارانتینو که همیشه انتخاب بازیگرهای درخشانی دارد، یکی از نقش‌های اصلی حماسه جنگی‌اش، لعنتی‌های بی‌آبرو را به فاسبندر سپرد و از خوش‌شانسی فیلم بود که فاسبندر چند سال پیشتر در آغاز کارش اجرایی تئاتری از سگدانیِ تارانتینو را روی صحنه برده بود و جهان کارگردان را کاملاً می‌شناخت. تسلط فاسبندر بر زبان آلمانی و لهجه دقیقش ویژگی دیگری بود که همخوان با ایده اغتشاش زبانی فیلم بسیار به‌کار آمد. فاسبندر در کنار کریستف والتز، تیل شوایگر و دایان کروگر پیچش‌های زبانی فیلم را به خوبی شکل داد و سکانس پرتعلیق کافه با اشتباه ناخواسته او به نقطه عطف رسید. در بخش‌های انگلیسی هم حضورش یادآوری بی‌نقصی بود از تصویر نظامیان انگلیسی در فیلم‌های جنگ جهانی دوم؛ همان سبیل قیطانی باریک، همان خونسردی و صراحت لهجه و همان ژست‌هایی که مطلوب فیلمبازی چون تارانتینو است. با لعنتی‌های بی‌آبرو فاسبندر در صف اولین انتخاب‌های استودیوهای بزرگ قرار گرفته و برنامه کاری‌اش تا ۲۰۱۲ فشرده و پر از فیلم‌های بزرگ و کارگردان‌های نام‌آشناست هر چند به بازی در فیلم‌های مستقل و خارج از جریانی چون تنگ ماهی (۲۰۰۹) هم ادامه می‌دهد.

## ژانر وحشت در دهه ۶۰

# استادان بی‌چون و چرای تریلر

محسن میرمومنی

**ژانر وحشت در دهه ۶۰ به ژانر سودآوری تبدیل شد. به نظر می‌رسید اشتیاق سیری‌ناپذیر مخاطب برای هیجانی که با حوادث غیرقابل باور ترکیب شده بود، به منبعی جوشان برای تولید تبدیل شده بود. به هرحال آثاری نظیر «مغازه کوچک وحشت»، «کلاغ» و «نقاب سرخ مرگ» راجر کورمن تاثیر زیادی بر ژانر وحشت داشته‌اند.**

آلفرد هیچکاک در دهه ۶۰ ساخت دو فیلم را در ژانر وحشت تجربه کرد. هرچند در تمامی کارهای بزرگ او لحظاتی به چشم می‌خورد که تریلر و وحشت درهم ادغام شده‌اند اما فقط دو فیلم «بیمار روانی» (۱۹۶۰) و «پرندگان» (۱۹۶۳) را می‌توان ژانر وحشت به حساب آورد. با این دو فیلم هیچکاک ثابت کرد که در ترساندن مخاطبان هم به واسطه تهدیدهای درونی و هم بیرونی مهارت دارد؛ اولی به دقت ترسیم شده و برای تماشاگر کاملاً توضیح داده می‌شود. (کاشکی مادرم اینقدر برای من کریه نشده بود) دومی از پیرنگی غیرطبیعی و بدون توضیح برخوردار است و از جایی ماورای تجربیات طبیعی بشری به تماشای آدمی مشغول است. «بیمار روانی» سبب آشنایی ما با نورمن بیتس شد؛ هیولایی که کاملاً به یک آدم طبیعی شباهت داشت و تنها در بخش پایانی فیلم بود که این حقیقت آشکار می‌شد که انسان می‌تواند چه هیولایی باشد. شخصیت اصلی فیلم «بیمار روانی» بر اساس زندگی واقعی فردی به اسم اد گین ساخته و پرداخته شده بود. امروزه ردپای «بیمار روانی» در فیلم‌های زیادی که بعد از آن ساخته شده‌اند، به چشم می‌خورد و نشان می‌دهد که پرداخت شخصیتی مثل نورمن بیتس در فیلم‌های مختلفی از «سکوت برهه» گرفته تا «کشتار اره برقی در تگزاس» چقدر مفید است. امروزه هرکسی داستان فیلم را می‌داند و حتی کسانی که فیلم را ندیده‌اند، با اسم نورمن بیتس آشنایی دارند و به نظر می‌رسد موسیقی جیغ‌گونه فیلم و برق تیغه چاقو در صحنه حمام تا ابد جزء ترسناک‌ترین صحنه‌های تاریخ سینما باقی بماند. «بیمار روانی» فیلمی است که سایه‌اش همچنان بر روی ژانر وحشت گسترده است؛ فیلمی که تنها ۸۰۰ هزار دلار صرف ساخت آن شده بود.

داستان کوتاه «پرندگان» نوشته دافنه دوموریه در کورن وال اتفاق می‌افتد. هیچکاک قبلاً فیلم‌های «ربه کا» و «مهمانخانه جامائیکا» را براساس داستان‌های دافنه دوموریه ساخته بود. او محل وقوع داستان را به خلیج بودگا واقع در کالیفرنیا تغییر داد و طرح داستانی ساده اثر را از بلایی که طبیعت بر سر آدمی می‌آورد به داستانی اخلاقی تبدیل کرد. ملانی دانیلز (تی پی هیدرن) دختر بدی است.

این بدی تماماً بر ما آشکار نمی‌شود اما می‌دانیم که او در میدان فواره‌های رم دست به کار مسخره‌ای زده و در سان‌فرانسیسکو در مغازه پرنده‌فروشی خودش را جای مغازه‌دار جا می‌زند. او همچنین کار روزانه‌اش را رها می‌کند و به تعقیب مردی که علاقه او را به خودش جلب کرده، می‌پردازد. ورود او به خلیج بودگا در گرماگرم این تعقیب با وقوع رفتارهایی عجیب از پرندگان مصادف می‌شود. در ادامه فیلم زنی از اهالی آنجا بر سر او جیغ می‌کشد که چی‌کار می‌کنی و او را مسبب این فاجعه می‌داند. ملانی جوابی برای گفتن ندارد. به هرحال پرندگان به هر علتی که منجر به حمله آنان شده قطب ترسناک اثر را تشکیل می‌دهند.

جلوه‌های ویژه متعدد مانند کار با پرده آبی یا انیمیشن به علاوه صدای ترسناک پرندگان و ترکیب سکوتی مرگبار با آن منجر به خلق هیولاهایی می‌شود که بال و پرزنان جیغ می‌کشند و نوک می‌زنند. اجساد به‌جامانده از رفتار وحشیانه پرندگان نظیر آن کشاورز و معلم مدرسه همچون پیکره‌های مضحکی هستند که در زندگی ساکت و بی‌دغدغه ما جلوه‌گر می‌شوند. تقریباً می‌توان لبخند هیچکاک را هنگامی که تماشاگر از مشاهده چشمان بی‌فروغ کشاورز یا پاهای معلم مدرسه روی برمی‌گرداند، حس کرد.

انتهای فیلم با تجزیه و تحلیل آرای متضاد به ما نشان می‌دهد که هیچکاک مخاطبان بزرگسال را هدف قرار می‌دهد؛ کسانی که پس از اتمام فیلم تا مدت‌های طولانی درباره آن فکر می‌کنند.

### هیجانی ارزان قیمت

هیچکاک کارگردانی وسواسی بود و شدیداً دغدغه طرح و استوری بورد داشت. هرچند او به سختگیری با هنرپیشگان مشهور بود اما کسانی که با او کار می‌کردند همگی قبول داشتند که او بهترین بازی ممکن را از بازیگرانش می‌گرفت. او دست‌اندرکاران فیلمش را از بین بااستعدادترین هنرمندان موجود انتخاب می‌کرد و استودیوهای بزرگ از آثار او حمایت می‌کردند.

البته به جز یک مورد استثنای مهم، یعنی «بیمار روانی» که او مجبور شد برای ساخت فیلم خودش هم ۸۰۰ هزار دلار هزینه کند. اما از سوی دیگر در دنیای فیلمسازی نویسنده، کارگردان و تهیه‌کننده‌ای همچون راجر کورمن وجود دارد که در ساخت آثار ترسناک نقش مهم و عمده‌ای داشته است. کورمن شاید موفق‌ترین فیلمساز مستقلی بود که ثابت کرد دستاوردهای تجربی او به طرز غیرقابل باوری سودآور هستند؛ تجربه‌هایی نظیر فیلمبرداری ظرف دو تا پنج روز، استفاده از بازیگران یا نویسندگانی که دسته دوم فیلمبرداری را کارگردانی می‌کردند، فیلمبرداری دو فیلم بر روی یک دکور و با همان بازیگران. او تشخیص داد که وحشت و طنز از هم جدا نیستند و فیلم‌هایش را با به کارگیری این دو عنصر کارگردانی کرد. کورمن به اندازه‌ای که کافی بود وقت صرف ساخت آثارش می‌کرد اما به چیزهایی که مخاطبان علاقه داشتند ببینند هم توجه نشان می‌داد؛ زنان خوشدل، خون و هیولای گریم شده. کورمن فیلم‌های درجه دو را به طرز غیرقابل باوری متحول کرد، همیشه به اندازه کافی پول صرف ساخت پروژه بعدی می‌کرد و سکوی پرتاب بسیاری از شخصیت‌های مشهور هالیوود شد؛ افرادی نظیر جک نیکلسون، رابرت تاون، جیمز کامرون، فرانسیس فورد کاپولا، جاناتان دمی و... عنوان مستند اتوبیوگرافی که او در ۱۹۹۰ ساخته است (چگونه ۱۰۰ فیلم در هالیوود ساختم و حتی یک سنت هم از دست ندادم) نشان می‌دهد که او نه‌تنها خودش را محدود به فیلم‌های ترسناک نکرده بلکه ساخت فیلم‌های زنانه، فیلم‌های خشن سیاهپوستی و آن دسته از فیلم‌هایی که اصطلاحاً به آنها درام روستایی گفته می‌شوند را هم تجربه کرده است. به هرحال با آثاری نظیر «مغازه کوچک وحشت»، «کلاغ» و «نقاب سرخ مرگ» راجر کورمن تاثیر زیادی بر ژانر وحشت داشته‌اند.

فیلم تاثیرگذار دیگر این دوران «ضیافت خون» (۱۹۶۳) است هرچند نمی‌توان آن را هم‌سطح آثار کورمن در نظر گرفت. «ضیافت خون» اولین فیلم در رده فیلم‌های پر از خون و خونریزی است. هرشل گوردون لوییس فیلم را با بودجه ۲۴ هزار و ۵۰۰ دلار ساخت و فروش فیلم به چهار میلیون دلار رسید.

اگر «بیمار روانی» تماشاگر را با برق یک چاقو و سقوط یک کارآگاه از بالای پله‌ها وحشت‌زده می‌کرد، «ضیافت خون» خشونت و جنایت خون‌آلود را از طریق یک بشقاب در معرض دید بیننده قرار می‌داد. این فیلم راه را برای کارگردانانی نظیر جان کارپنتر و وس کریون در دهه ۷۰ هموار کرد.

### آثار ترسناک کمپانی

ژانر وحشت در این دهه به ژانر سودآور تبدیل شد. به نظر می‌رسید اشتیاق سیری‌ناپذیر مخاطب برای هیجانی که با حوادث غیرقابل باور ترکیب شده بود، به منبعی جوشان برای تولید تبدیل شده بود.

قبلاً در بریتانیا فیلم‌های کمپانی همر روش‌های کورمن و لوییس را در دهه ۵۰ به کار بسته بود و در دهه ۶۰ با تولید انبوهی از آثار ژانر وحشت به عنوان خانه وحشت شناخته می‌شد.

هرچند اولین فیلم موفق کمپانی همر فیلم علمی- تخیلی Quatermass Experiment بود، اما آنها خیلی زود دریافتند هیولاهای انسانی بهتر هستند و البته ارزان‌تر! همچنین فیلم‌های هیولایی در دهه ۵۰ هم آن دسته از مخاطبانی را هدف قرار دادند که سوژه‌های جدید را دنبال می‌کردند و هم آن دسته‌ای که به نمونه‌های قدیمی توجه نشان می‌دادند.

کمپانی همر دست به تکرار داستان‌های ترسناک و مقبولی که کمپانی یونیورسال در دهه ۳۰ ساخته بود، زد. فیلم‌هایی نظیر «دراکولا»، «فرانکشتین»، «مومیایی» و ... تفاوت این آثار با فیلم‌های کمپانی یونیورسال در این بود که این آثار فیلم‌های خانوادگی و نشاط‌آوری نبودند. پیتر کاشینگ و کریستوفر لی به جانشین برحق لوگوسی و کارلوف تبدیل شدند و در نقش هیولاهای پست و شریر خوش درخشیدند و همچنین به نمونه‌های مثال‌زدنی ژانر تبدیل شدند، البته در کنار وینسنت پرایس که با کورمن در امریکا کار می‌کرد.

در ژوئن سال ۱۹۶۷ جرج رومرو و رفقایش در پیتسبورگ گرد هم آمدند و شروع به فیلمبرداری فیلمی کردند که در آغاز ضربه هیولا نام داشت. ۱۱۴/۰۰۰ دلار و شش ماه کار منجر به تولید شب مردگان زنده شد و به طرز باورنکردنی ژانر وحشت را تحت‌الشعاع خود قرار داد. با این اثر سرد و بی‌روح ژانر وحشت در راس تولیدات سینمایی قرار گرفت و سرآغازی شد برای تهیه و تولید انبوه آثار سینمای وحشت در دهه ۷۰. فیلم بر اساس دستاوردها و معیارهای راجر کورمن و لوییس تهیه شد اما در عین حال این فیلم از بازی‌های محکم، گریم عالی و جلوه‌های ویژه موثر بهره می‌جست و البته لحظاتی از یک وحشت ناب را در مقابل دیدگان بیننده قرار می‌داد.راوی باربارا و برادرش جانی را به بیننده معرفی می‌کند. این دو بر سر قبر پدر خود می‌روند و در آنجا برای اولین بار با یک «مرده زنده» برخورد می‌کنند؛ جسدی که توسط یک ویروس عجیب فضایی مجدداً زنده شده است. بقیه داستان ساده است. جانی و باربارا در یک خانه به همراه شش پناهنده دیگر مخفی می‌شوند و درگیر نبرد با زامبی‌هایی می‌شوند که قصد دارند مغز آنها را بخورند. شب مردگان زنده تماشاگر را درگیر شوک ناشی از وحشت می‌کند، (به طور مثال بعضی از زامبی‌ها باقیمانده اجساد تام و جودی را کباب می‌کنند و می‌خورند) اما علاوه بر آن به طور جدی به هجو اجتماعی هم می‌پردازد. مردم شروع به سنگربندی در مقابل این مردگان کج و معوج می‌کنند. این صحنه‌ها نشانی از جامعه ناخشنود امریکایی در آن دوران بود. باربارا با حالتی کاتاتونیک (نوعی بیماری روانی) و گیج و مبهوت به گوشه‌ای خیره شده و بی‌حرکت بر روی مبلی می‌نشیند و به دستگاه تلویزیون خیره می‌شود. هری تمام بدبختی طبقه متوسط امریکایی را بر سر بن بیچاره آوار می‌کند؛ کسی که سعی می‌کند تحت هر شرایطی یک قهرمان باشد. آدم‌ها نمی‌دانند چه کار باید بکنند. آنها از خود در برابر این تهدید بیرونی مقاومت نشان می‌دهند اما واقعاً هیچ طرحی برای مبارزه ندارند. پس به این مبارزه کور ادامه می‌دهند و می‌جنگند و به ناچار تسلیم زامبی‌های خودشان می‌شوند. فیلم مسیر جدیدی را در ژانر وحشت ایجاد کرد؛ مسیری فراتر از لحن سرگرم‌کننده‌ای که کورمن با همر دنبال می‌کردند، به دور از فیلم‌هایی نظیر آثار ابوت و کاستلو و نظایر اینها در اواخر دهه ۴۰. هرچند روش فیلمبرداری در این اثر ماحصل نتایج و دستاوردهای اقتصادی در عرصه صنعت سینما بود، اما زوایای دوربین دچار چرخشی ناگهانی و حرکاتی خاص شد که در آثار قبل نظیرش دیده نشده بود؛ حرکاتی که با ورود فیلم‌هایی با بودجه پایین در این ژانر باب شده بود و در این فیلم هم به کار گرفته شد.

مردگان زنده، سرآغاز فیلم‌هایی طعنه‌آمیز شده که در ژانر وحشت از آن زمان تا به امروز شاهد تولیدشان هستیم؛ آثاری که در آنها مردگانی بی‌قرار نوعی از بی‌فکری نظیر نژادپرستی با زندگی مصرفی را به تصویر می‌کشند و تفکر جمعی را به سخره می‌گیرند. رومرو در ادامه، طلوع مردگان و روز مرده را ساخت و در این آثار به جست‌وجوی باورهای غلطی پرداخت که تمدن بشری به واسطه آنها نیازهای شهروندان را طوری سامان می‌دهد که آنها مجبورند فقط مصرف‌کنندگانی محض و ساده باشند.

شب مردگان زنده با این موضوع سر و کار داشت که چه اتفاقی می‌افتد وقتی عزیزترین و نزدیک‌ترین اطرافیان ما تبدیل به دشمنان ما می‌شوند. اما اگر فامیل آدمی هیچ گاه عزیز و گرامی نباشد چه؟ مانند فاخته‌ای که جوجه‌های سر از تخم درآورده‌اش را در آشیانه مرغ دیگری قرار می‌دهد. اگر هیولا در بین ما رشد کند تکلیف چیست؟ حتی نه در بین ما بلکه در درون خود ما به صورت یک بچه معصوم که مولکول‌های درونی وجودش با نفرت و کراهت انباشته شده باشد؛ حقیقتی که هزاران زن در آن دوره با آن مواجه شدند. زنانی که تالیدومايد (قرص نشاط‌آور) مصرف می‌کردند و فرزندان بدون دست و پا و ناقص‌الخلقه به دنیا آوردند یا این حقیقت که نسل جنگ که به امید ساخت دنیایی بهتر جنگیده بود، ماحصل تلاش‌های خود را به چشم خویش نظاره می‌کرد؛ هیپی‌ها. یا واقعیتی تلخ برای خانواده سربازانی که پسران، برادران و شوهران‌شان راهی جنگ می‌شوند و برمی‌گشتند اما... دگرگون و مسخ‌شده.

بچه رزماری ساخته شده به سال ۱۹۶۸ توسط رومن پولانسکی سرآغاز ساخت فیلم‌های ترسناکی شده که در دهه ۷۰ خوش درخشیدند. بچه رزماری برای توصیف تشویش‌ها و اضطراب ادامه‌دهنده روشی است که در فیلم «روستای لعنت‌شده» محصول ۱۹۶۰ به کار گرفته شد. فیلم اقتباسی است از «فاخته‌های افسونگر» به قلم جان ونیرهام. رزماری (میافارو) نمونه شاخص دختران ساده دهه شصتی است با موهای کوتاه و چشمان درشت که با بازیگری به اسم گای (جان کاساوتیس) ازدواج کرده است. رزماری از اینکه نمی‌تواند با هرکسی خوب باشد، احساس ناامیدی می‌کند. وقتی او و گای به آپارتمان جدیدی نقل مکان می‌کنند همه جور وقایع عجیب و غریب در زندگی آنها اتفاق می‌افتد. گای در کارش موفق می‌شود اما به یکباره به طرز عجیبی نابینا می‌شود. کاستاوتس‌ها (Castaveto) همسایه‌های مسن رزماری و گای پدرانه شروع به مراقبت از رزماری می‌کنند و از او پرستاری می‌کنند و داروهای گیاهی به خورد رزماری می‌دهند. بهترین مامای نیویورک سراغ او می‌آید و در حالی که همه برای او دلسوزی می‌کنند او شروع به مرور همه حوادثی می‌کند که در پیرامون او به وقوع می‌پیوندد. در حالی که رزماری به یک حس بدبینی عمیقی دچار می‌شود، پولانسکی استادانه با احساسات مخاطب بازی می‌کند. آیا رزماری دچار جنون شده است؟ دوربین با حالتی ثابت و دائمی و با زاویه‌ای رو به پایین همواره از توصیف‌ها و تصویرهای لازم و حیاتی برای بیان اطلاعات اجتناب می‌کند و به این وسیله تماشاگر را در حس پارانویا و بدبینی رزماری سهیم می‌کند. (تماشاگر در نیمی از زمان فیلم عکس‌العمل‌های رزماری را با حرکات پای او دنبال می‌کند)

بازی جن‌زده میافارو هسته مرکزی وحشت را در این فیلم شکل می‌دهد. حلقه کبود دور چشمان میافارو می‌توانست بزرگ‌تر از این باشد؟ این فیلم به تماشاگر می‌گوید، نمی‌توان به هیچ کس اعتماد کرد و همه جور تهدیدی در اطراف ما هست و این تهدیدها در نهایت پیروز می‌شوند. در واقع رزماری هیچ‌گونه مهارتی برای مقابله با شیطان ندارد برعکس دوک دی ریشلیو (کریستوفر لی) در فیلم «شیطان حمله می‌کند» ساخت (کمپانی همر) رزماری نسلی از گناهکاران گمشده را معرفی می‌کند که هیچ ملجأ یا معنویت یا حس اخلاقی‌ای قادر به محافظت از آنها نیست و آنان به آرامی در بازوان ساحران جای می‌گیرند زیرا جایی دیگر برای رفتن نیست. هر چند رزماری به عنوان زنی معصوم با لباس‌هایی کودکانه و کفش‌های پاشنه کوتاه و آرایش موجز معرفی می‌شود ولی او کاملاً هم موجودی پاک و معصوم نیست. او زنی طماع و جاه‌طلب است و با تعصب در نیم ساعت اول فیلم اصرار دارد که شوهر از آنچه که به نظر می‌آید هنرپیشه موفق‌تری است. در نهایت به نظر می‌رسد رزماری به خاطر حماقت خودش تنبیه می‌شود هر چند بیشتر به شخصیتی می‌ماند که در انفعالی هراسناک به سر می‌برد.

«بر سر بچه رزماری چه گذشت»، نسخه تلویزیونی ضعیفی بود که هیچ‌گاه نتوانست به قدرت نسخه اصلی برسد. به هر حال چندین فیلم در دهه ۱۹۷۰ به طرز موثری از این فیلم الهام گرفتند. سه‌گانه «طالع نحس» قدرت ضدمسیح را از کودکی تا بزرگسالی به تصویر کشید، در حالی که «جن‌گیر» و «کری» با بلوغ و نوجوانی و شیطانی سر و کار داشت. واضح است که در این آثار بیماری روانی در ظاهری جوان به منصه ظهور می‌رسد. اگر شیطان پدر یک بچه باشد، پس به هیچ وجه نمی‌توان مسوولیت رفتار این بچه را پذیرا بود. برخلاف نورمن بیتس که در آغاز دهه ۶۰ آشکارا مادرش را مسبب بلایی می‌دانست که بر سرش آمده و او را سرزنش می‌کرد، بچه رزماری خودش این بلا را بسط می‌دهد بدون آنکه ملاحظه مادرش را بکند و هیچ‌کس حتی یک معلم یا پلیس یا خود این زن نمی‌تواند جلوی او را بگیرد.

## طول موج

نگاهی به فیلم- خاطرات جوناس مکاس

### دیروز

کامیار کردستانی

در ۱۹۷۱ جوناس مکاس درباره دنیای خیالی آثار خود که شباهتی با نیویورکی که در آن می‌زیست نداشت در جمله‌ای کنایه‌آمیز نوشت: «هیچ برفی در نیویورک نباریده اما تمامی یادداشت‌های من پوشیده از برف هستند.» دنیایی که مکاس از درون لنز دوربین خود می‌بیند با دنیای واقعی تفاوت می‌کند چرا که او به نقطه‌ای دیگر نگاه می‌کند و صرفاً از نیویورک فیلمبرداری نمی‌کند بلکه از آنچه در رویای خود دارد فیلمبرداری می‌کند. در یک کلام او بهشت خود را تجسم می‌کند. به همین دلیل است که نیویورک جوناس مکاس تبدیل به روستایی پوشیده از برف در لیتوانی می‌شود که کودکان در آن مشغول سورتمه‌سواری هستند. مکاس با تصاویر خود از دنیای بیرون به منظور انعکاس دنیای درون خود سود می‌برد؛ دو دنیایی که در آثارش وجه تمایزی بین آنان نمی‌توان یافت. او در فیلمش با نام غریب «همین‌جوری که قدم می‌زدم بارقه کوچکی از زیبایی دیدم» (۲۰۰۰) توضیح می‌دهد آنچه در تصاویر می‌بینیم خیالی نبوده و واقعی هستند. فیلمساز با فیلمبرداری از دنیای ذهنی خود، بر ویژگی‌های بصری یک خاطره و تصاویر نقش‌بسته در ذهن انسان از گذشته تمرکز می‌کند و گذشته نوستالژیک را به واقعیت زمان حال پیوند می‌زند.

همه آثار مکاس از نقدها و نوشته‌ها تا فیلم‌های او همگی تحت تاثیر مساله زندگی در غربت قرار دارند. در گفتار فیلم «گمشده، گمشده، گمشده» (۱۹۷۶) او از تنهایی‌اش در اولین سال حضور در امریکا و از امیدهای از دست رفته مهاجران اهل لیتوانی برای بازگشت به وطن می‌گوید. بر خلاف معماری صنعتی نیویورک، مکاس به فیلمبرداری از طبیعت، درختان، گل‌ها و زمین‌های پوشیده از برف اصرار می‌ورزد که درست همانند بازسازی لیتوانی در امریکاست.

در فیلم «یادآوردی از سفر به لیتوانی» خاطرات نقشی اساسی دارد. فیلم در فاصله زمانی سال‌های ۱۹۷۲-۱۹۷۱ یعنی وقتی که مکاس پس از ۲۰ سال به زادگاه خود برمی‌گردد، ساخته شده است. در این فیلم می‌گوید: «مهاجری هستم در راه بازگشت به خانه به منظور یافتن آن و به دنبال کوچک‌ترین ذرات متعلق به گذشته و مکان‌های آشنا می‌گردم.» او به جای آنکه از تغییرات به وجود آمده در کشورش سخن بگوید به هر آنچه که بدون تغییر باقی مانده توجه می‌کند. در نوشته‌های خود درباره فیلم می‌گوید: «شما تصویری از لیتوانی امروز نمی‌بینید بلکه آن را از دید آدمی می‌بینید که پس از ۲۰ سال به وطنش برگشته است.» مکاس با فیلمبرداری از لیتوانی بدون تغییرمانده از دوران کودکی خود، تصادم گذشته و حال را به نمایش می‌گذارد.

برای مکاس گمشده در زمان و مکان، مرز میان گذشته و حال از میان رفته و همه چیز ردای خاطره به تن کرده است. در فیلم «بهشت هنوز گم نشده»(۱۹۷۹) همسر مکاس به دیداری از خانه پدری می‌رود. حین ملاقات و هنگام عبور از دشتی بزرگ، زن را در حال قدم نهادن به دوران کودکی می‌بینیم. زمان حالی که در این فیلم

ثبت می‌شود آگاه‌مان می‌کند که چگونه گذشته و حال در فاصله‌ای نه چندان دور و پهلو به پهلوی هم قرار می‌گیرند.

فیلم‌های مکاس خاطراتی کاملاً خصوصی هستند. او شیفته تصاویر گرفته شده از جشن‌ها، شب‌نشینی‌های دوستانه و شادمانی و نشاط خانواده است اما این فیلم‌ها چیزی فراتر از رویدادهای روزمره زندگی را درون خود جای داده‌اند. شاید حضور و درگیر شدن فیلمساز با اثر خود، نحوه استفاده از خاطرات شخصی به شکلی کاملاً مستقیم و بی‌پرده هیچ شباهتی با نحوه تقابل فیلمسازان دیگر با آثارشان نداشته باشد. مکاس در هنگام فیلمبرداری صحبت می‌کند، با خندیدن او، دوربین می‌لرزد و حتی گاهی دوربین را می‌چرخاند تا از خود فیلمبرداری کند.

در فیلم‌های او فاصله بین شروع پروژه ساخت یک اثر و تدوین آن اغلب بسیار زیاد است. مثلاً «گمشده، گمشده، گمشده» که درباره مهاجرت مکاس به امریکاست را ۳۰ سال بعد از اولین برداشت گردآوری و تدوین کرد یعنی حتی بعد از آنکه در فیلم «یادآوردی از سفر به لیتوانی» سرزمین مادری‌اش را پس از سال‌ها دیده بود. شاید بخش غم‌انگیز شیوه کار او موقعی نمایان شود که در زمان نمایش فیلم اشخاصی در آن دیده می‌شوند که هر کدام به نوعی، دیگر در کنار مکاس حضور ندارند. مثلاً زندگی زوج جوان آن جشن ازدواج شورانگیز در فیلم «همین جوری که قدم می‌زدم بارقه کوچکی از زیبایی دیدم» هنگام تدوین از هم پاشیده شده بود و مثل این بود که مکاس از وقایعی در گذشته سخن می‌گوید که تنها نشانه‌ای از آنها باقی مانده است. صدای راوی در آثار او صدای کسی است که طی سال‌ها و دهه‌ها تکه‌های این پازل خاطرات را به یکدیگر چسبانده باشد. تصاویر مکاس سرشار از زندگی است و مردم در آنها حضوری پررنگ دارند. او گهگاهی هم از تنهایی خود در استودیو می‌گوید، از ضبط صوتی می‌گوید که صدایش را بر این فیلم- خاطرات ضبط می‌کند و شاید گذشت زمانی بسیار طولانی از یک خاطره است که باعث می‌شود نیمه‌های شب در استودیو و تنهایی خود، بر تصویر شادمانی دخترک سه‌ساله‌اش در فیلم «بهشت هنوز گم نشده» چنین جملات حزن‌انگیزی را ادا کند: «دیر وقت است و نیویورک در خواب. تنها صدای چند ماشین را از خیابان می‌شنوم. دیر وقت است. همگی از کنارم رفته‌اند. رفته‌اند. همگی رفته‌اند.»