نوزادان ترسناک

چشم‌هایش به پدرش رفته

سیده سمیرا سیدعلیخانی

مطلبی که در پی می‌آید از سایت ورایتی و توسط هشت نفر از نویسندگان آن جمع‌آوری شده است. در این مطلب ۲۱ عنوان فیلم گردآوری شده و آنچه آنها را مرتبط می‌کند وجود کودکان یا نوزادان ترسناک در آنهاست. آنچنان که عنوان مقاله نیز همین موضوع را متبادر می‌کند. سام آدامز، اسکات گوردون، جیسون هلر، کریس مینچر، کیت فیپس، لئونارد پیرس، تاشا رابینسون، کایل راین، تاد ون در ورف و کلر زالکی این مطلب را گردآوری کرده‌اند. در این ستون که عنوان نوزادان ترسناک را بر خود خواهد داشت به تعداد هفت و در هر ستون سه عنوان فیلم را درج خواهیم کرد. تاکنون ۱۲ فیلم را مرور کرده‌ایم و حالا سه فیلم دیگر.

۱۳- تخم جن (۱۹۷۷)

مانند «۲۰۰۱: سفر به فضا HAL 9000»، پروتئوس چهار شخصیت منفی «تخم جن» است. او که در واقع یک کامپیوتر هوشمند و زیرک است نسبت به نژاد معیوبی که از آن به وجود آمده احساس نفرت می‌کند. نفرت او با حس کنجکاوی همراه می‌شود. اگرچه غیرممکن به نظر می‌رسد ولی این کنجکاوی منجر به باردار شدن او از جولی کریستی می‌شود. کریستی زن یکی از سازندگان این کامپیوتر است. پروتئوس یک دستگاه ژئودزیک برای جنین انسان/کامپیوتری می‌سازد و بعد نوزادی به دنیا می‌آورد. نوزاد او موجودی فلزی است که شبیه انسان است و مدام جیغ می‌زند. نافش یک مفتول مسی است که او را به رحم مکانیکی متصل کرده است. اولین تصمیم کریستی این است که این موجود را بکشد ولی شوهرش جلوی او را می‌گیرد و به آرامی پوسته مصنوعی بچه را می‌کند و دختری کوچک از آن بیرون می‌آید. او موجودی شبیه‌سازی‌شده از دختر این زوج است که قبلاً فوت کرده و فقط با صدایی شبیه وزوز که در واقع صدای دیجیتالی پروتئوس است صحبت می‌کند.

۱۴- پیوند (۲۰۰۹)

یکی از رویدادهای مهم جشنواره ساندنس امسال داستان پندآموز وینچنتزو ناتالی است که راجع به زوجی است که فرزندی ندارند. آنها که هر دو مهندس ژنتیک هستند (سارا پلی و آدرین برودی) این خلاء عاطفی را با یک موجود پیوندی پر می‌کنند و نام او را درن می‌گذارند. (اگر اسمش را برعکس کنیم می‌شود «نرد» که البته بهتر است فراموش‌اش کنیم). درن که چشم‌هایش بیش از حد بزرگ است و پاهایی شبیه پرنده دارد، کاملاً غیرعادی به نظر می‌رسد. ولی بعد از رشد سریعش، ویژگی‌های انسانی در او بیشتر می‌شود. او باید مثل یک نمونه در قفس نگهداری شود چون در غیر این صورت با لباسی که به تن دارد در اطراف آزمایشگاه می‌جهد و آرامش آنجا را به هم می‌زند. فیلم ناتالی ظاهراً ترسناک است ولی مانند خود درن زود به زود تغییر شکل می‌دهد و تماشاگران هرگز نمی‌دانند بعداً قرار است چه اتفاقی بیفتد.

۱۵- بچه رزماری (۱۹۶۸)

نوزاد «فرزند رزماری» هرگز در این فیلم دیده نمی‌شود و مسلماً این تصمیم کارگردان، رومن پولانسکی، بسیار درست بوده است؛ وقتی مایا فارو می‌بیند چه چیزی به دنیا آمده، می‌ترسد و عکس‌العمل او گویاتر از هر هیولایی است که می‌شد در دهه ۶۰ توسط جلوه‌های ویژه تولید کرد. (مثلاً فارو در یک شب افیونی با ابلیس از دیدن فرزند اهریمنی‌اش وحشت‌زده می‌شود. تصویری که از ابلیس در این قسمت دیده می‌شود، امروزه کاملاً بنجل به نظر می‌رسد.) پولانسکی اجازه داده تا مخاطبان با استفاده از قدرت تخیل خود و به کمک چند جمله کلیدی، تصویر ترسناک و تاثیرگذاری از این نوزاد بسازند؛ جملاتی مثل «با چشم‌هایش چه کار کرده‌ای؟» «چشم‌هایش به پدرش رفته!» معلوم می‌شود که چیزی ترسناک‌تر از این نوزاد اهریمنی- که از مادر خود بیزار است- وجود دارد: پیوند مادر و پسر به قدری محکم است که باعث می‌شود مادر جنبه وحشتناک این فرزند شیطانی و آینده نگران‌کننده پیش رو را نادیده گرفته و او را در آغوش بگیرد.

جزیره شاتر

جذابیت جنون

آرمین ابراهیمی

حالا بیاییم در نظر بگیریم که اسکورسیزی قصد داشت همین داستانِ کلیشه‌ای را آن‌طور که هست، روایت کند. تنها کافی بود نشانی‌هایی جزیی به متن و تصویر بیفزاید که ما، پس از تحلیل‌ها و بررسی‌های حتی وقت‌گیر و دشوار، به اصل داستان و اصل اتفاق و حقیقت نهایی پی ببریم. این کار نیاز به توانایی بسیار زیادی در پازل‌سازی خالقان داشت.

جزیره شاتر فیلمی محافظه‌کارانه و در مناسب‌ترین تعریف، گریزان و ترسو است؛ فیلمی است که از ابراز بیان، بیشتر از یک محدوده مشخصی، می‌هراسد. آنچه فراتر از زیبایی‌های پیچیدگی بصری و قاب‌هایی مثل همیشه چشمگیر فیلمساز اهمیت دارد، ماندگاری و حیات فیلم در ذهن مخاطب است.

اینکه فیلم بتواند پس از تماشا در وجود بیننده‌اش به زندگی ادامه بدهد و به بن‌بست نرسد همان اتفاقی است که در اصطلاح به آن می‌گوییم ماندگاری و از فیلمسازی چون اسکورسیزی که بارها توانایی‌های شگفت‌انگیزش در پرداخت بصری را ثابت کرده، انتظار چیزی فرای جذابیت ظاهری صرف داریم. جزیره شاتر فیلم ماندگاری نیست، چرا که اولاً در قیاس با تاریخ ساخته شدنش، بدون توجه به زمان چاپ شدن رمان، فیلمی کهنه و از مدافتاده و وامدار تجربه‌های پیشین به نظر می‌رسد که نمونه‌های مشابهش را همه به خصوص خالق فیلم که فیلم‌باز اساسی است، خوب به خاطر داریم، دوماً نمی‌تواند در برابر وسوسه ابهام‌گرایی مقاومت کند و با استفاده از نشانه‌هایی حتی بسیار پیچیده و درونی جهت و هدف خالق اثرش را نشان بدهد، و سوماً از میان بسیاری عناصر که متن به او پیشنهاد می‌کند، یک ریشه را به طور جامع بررسی نمی‌کند و حریصانه می‌خواهد به همه‌چیز یکجا بپردازد. نمونه‌هایی معروف از طرح داستان فیلم، بیشتر در ژانر وحشت سراغ داریم که در کارهای نه‌چندان عمیقی مثل حس ششم (شیامالان، ۱۹۹۹) نیز وجود دارند؛ بازی با صحت استناد داده‌های فیلم، شخصیت‌هایی که از حقیقت وضعیت خودشان بی‌خبرند، غرابت‌زایی در نزدیکی با قهرمان ماجرا و مفهوم «قهرمان» و غافلگیری‌های نه‌چندان موفقی از این دست که حتی به کلیپ‌های موسیقی نیز نفوذ کرده و نمونه‌اش را شب و روز می‌بینیم در جزیره شاتر تکرار شده است. آدم‌هایی که مرده‌اند ولی نمی‌دانند (تپه خاموش کریستف گانز)، آدم‌هایی که دچار توهم و درگیری درونی هستند و بی‌خبر از آن خودشان را در موقعیت‌های خیالی دوباره‌سازی می‌کنند (تنش بالای الکساندر آجا، مورد معروف‌تر باشگاه مشت‌زنی دیوید فینچر) و از این دست نمونه‌های روانشناسی که در یک دهه اخیر در فیلم‌های زیادی دیده شده‌اند، حوالی حضور فیلم اسکورسیزی حرکت می‌کنند.

اینکه تدی دنیلز در پایان جزیره شاتر بر سر این دوراهی قرار می‌گیرد که حقیقتاً یکی از بیماران تیمارستان مخوف است یا همان مارشالی است که دارند با برنامه‌ریزی دقیقی به توهم دچارش می‌کنند اصلاً اتفاق عجیب و تازه‌ای نیست که تمام گره‌ها و پیچ‌های کنترل شده و جذاب فیلمنامه را خرجش کنیم، آن هم فیلمنامه‌ای که چنین ظریف نوشته شده و ترکیب‌هایی طلایی و کمیاب در ارائه اطلاعات و نمایش این اطلاعات و روایت قصه ارائه داده است چون مخاطب امروز دیگر با چنین غافلگیری داستانی‌ای به ذوق نمی‌آید. چه‌بسا اینکه اگر اسکورسیزی تحولات نهایی تدی را «نشان» می‌داد و تنها از طریق دیالوگ‌های توجیهی مسوولان تیمارستان در برج و یک فلش‌بک جمع‌وجورش نمی‌کرد، تاثیرگذاری چنین نتیجه‌ای بیشتر می‌شد. اما در آن‌صورت هم نمی‌شد انتظار یک اتفاق یگانه و کمیاب را در کارنامه فیلمساز داشت. بنا را بر این بگیریم که فیلم به سبک آثار جنایی دهه‌های ۶۰ و ۷۰ به مسیر داستانی و معمایی ویژه‌اش ادامه می‌داد و با همان اوج و فرودهای آشنا و کلیشه‌ای تریلر به کشف و برملایی جنایت‌های توی تیمارستان یا موفقیت فرار از جزیره ختم می‌شد، نتیجه از اثری که حالا در مقابل داریم راضی‌کننده‌تر بود. حالا بیاییم در نظر بگیریم که اسکورسیزی قصد داشت همین داستانِ کلیشه‌ای را آن‌طور که هست، روایت کند. تنها کافی بود نشانی‌هایی جزیی به متن و تصویر بیفزاید که ما، پس از تحلیل‌ها و بررسی‌های حتی وقت‌گیر و دشوار، به اصل داستان و اصل اتفاق و حقیقت نهایی پی ببریم. این کار نیاز به توانایی بسیار زیادی در پازل‌سازی خالقان داشت، و مسلماً چالش بزرگی برای اسکورسیزی و فیلمنامه‌نویس‌اش بود که قصه را از کلیدهای پنهان پر کنند (همان طور که در مصاحبه‌ای اشاره کرد، او کوشید دربست در اختیار متن باشد و کلمه‌ای به آن اضافه نکند). اسکورسیزی مثل همیشه با همان محافظه‌کاری و خرده‌ترسی که از او سراغ داریم، دور آن خط قرمز کشید. نشانی‌ها را حتی به تاکید و تعمد، طوری به برابری در متن جاسازی کرد که اگر صحنه به صحنه فیلم را نیز مرور و کالبدشکافی کنیم، یک نشانی بیشتر از تعداد نشانی‌های جبهه مخالف پیدا نمی‌شود.

همان قدر که دلیل بر جنون تدی وجود دارد، دلایلی مساوی بر سلامت عقل‌اش هم هست. همان قدر که می‌توانیم ثابت کنیم او یک مارشال امریکایی است که برای تحقیق به جزیره آمده، می‌شود ثابت کرد که او یکی از بیماران درمان‌نشدنی آن مکان هولناک است. و اینها اصلاً برای فیلمساز کهنه‌کار و برجسته‌ای چون اسکورسیزی موفقیت به حساب نمی‌آیند. این نوعی فرار زیرکانه از عمیق‌تر شدن در قصه و روابط است که نتیجه‌اش گریبان خود فیلم را خواهد گرفت. در نظر اول ما با فیلمی هیجان‌انگیز که از تصاویری خوش‌ساخت و مهندسی‌شده لبریز است، مواجهیم که اشتیاق‌مان را هر لحظه نسبت به گسترش طرح و بسط روایت و شناخت شخصیت‌ها بارورتر می‌کند، اما پس از پایان فیلم، این اشتیاق خود به خود، و با فکر کردن بی‌نتیجه به محصول نهایی و هدف سازنده‌اش از بین می‌رود و برای دیدار بعدی ذخیره و تمدید نمی‌شود. ممکن است اشاره‌های معنادار و سیاسی فیلم به دوران دوگانگی و توهم در اواسط دهه ۶۰ توی امریکا و اروپا و پیوند زدن‌اش با کنترل دربست سیستم و سایه تهدید جنگ بر مردم و عصیانگران متعهدی چون تدی جذاب باشد، یا آن سر تکان دادن نهایی مارشال چاک که یک‌جور تهدیدآمیز و دوپهلو و ترسناک است به‌نظر خیلی زیاد سینمایی برسد اما وقتی هیچ‌کدام اینها در مقابل هدف فیلم دوام ندارند و مخاطب با فکر کردن به آنچه دیده به این نتیجه می‌رسد که فریب‌خورده، چطور ممکن است ارزش‌شان را حفظ کنند؟

عناصر بسیار زیادی در داستان اولیه دنیس لیهین وجود دارد که می‌شود در کار با آنها توی یک فیلم با مایه‌های جنایی/پلیسی به نتیجه‌ای معرکه رسید. مثلاً کارهای جنایی با محورهای سیاسی کمیابی در تاریخ سینمای امریکا هستند که فیلم اسکورسیزی می‌توانست روح آنها را به پیکره خودش تزریق کند و نوعی احیای ژانر باشد. اما اسکورسیزی نه فقط مثل همیشه از نقد دولت و سیستم فاصله می‌گیرد و همه‌چیز را در حد اشاره‌هایی سربسته و استعاره‌آمیز برگزار می‌کند بلکه اصلاً این ته‌مایه سیاسی را زیر سایه درام روان‌شناسانه تدی مخفی می‌کند. مخاطب با خودش فکر می‌کند برگزیدن این خرده‌داستان‌ها در فیلم هیچ دلیل خاصی نداشته و هر اتفاق دیگری نیز می‌توانست با اتکا به توجیه «لبه باریک جنون و منطق» توی فیلم قرار بگیرد. فیلم می‌توانست ۱۰ دقیقه بیشتر ادامه داشته باشد و ما ببینیم که دکتر کاولی در واقع یکی دیگر از بیمارهای این تیمارستان است که چنین تصوراتی نسبت به رئیس تیمارستان که تدی باشد، در سر می‌پروراند! اتفاق‌های دیوانه‌وار- و البته بی‌منطق- بسیاری را با تکیه بر همین تعریف که «هر چیز می‌تواند در عین حقیقی بودن دروغ باشد» می‌توانید توی فیلم جا بدهید. می‌بینید که با چنین تصوراتی دیدن دوباره فیلم تا سطح یک تفریح سبک و سرخوشانه نسبت به شمایل جذاب تصویری کارهای اسکورسیزی پایین می‌آید؛ شمایلی که به هر حال ما مدت‌هاست به وجودشان در فیلم‌های او عادت کرده‌ایم و انتظار فقدان‌شان را نداریم.

چیزی که افزون بر این زیبایی صرف نمایشی می‌خواهیم، انسجام معنایی داستان است. از اسکورسیزی فیلمی می‌خواهیم که بشود دوباره و دوباره کشفش کرد و ارزش‌های تصویری‌اش را به مبانی دیدگاه‌هایش در داستان ربط داد یا دست‌کم با همان کشف‌های نخستین از او سراغ گرفت. هنوز که هنوز است بسیاری از فیلم‌های دوره میانی کارنامه اسکورسیزی، مثل گاو خشمگین، رمزگشاییِ و بازتعبیر می‌شوند و این نشان می‌دهد آن فیلم‌ها اصلاً در زمانه خودشان دفن نشده‌اند و در طول تاریخ سینما حرکت کرده‌اند.

اسکورسیزی در جزیره شاتر بیشتر مفتون فضای خوفناک جزیره و قابلیت پیچیدگی و سردرگمی داستان پایان غمناک‌اش بوده و به همین دلیل از همه عناصری که روی میز داشته به مقدار کمی در فیلمش استفاده کرده است. فیلم هم می‌خواهد همه‌چیز باشد و هم اینکه به تک‌تک آن شاخصه‌ها کامل بپردازد یعنی در مسیر مکاشفه جنون و جنون‌زده و واقعیت دنیای خیالی و تئوری توطئه حرکت می‌کند، در راه پرده‌برداری از جنایاتی که دولت در آن سال‌های بحرانی دور از چشم جامعه انجام می‌داد قدم می‌زند، در مسیر تعریف دربست یک قصه کلاسیک و در مقابل الگوشکنی در همین مختصات پیش می‌رود و... می‌بینید که در انتها هیچ‌کدام به طور کامل محقق نمی‌شوند. فیلم شمایلی کلاسیک دارد و داستانش را هم بر مبنای خط روایت کلاسیک پیش می‌برد، اما در ۱۰ دقیقه پایانی از این خط جدا می‌شود و به شیوه قصه‌های مدرن پایان می‌گیرد. شاید اصلاً در برج ابزاری به مغز کسی فرو نمی‌کنند و این هم بخشی از خیالات تدی است. شاید رفتن به برج در پایان فیلم نیز شروع یکی دیگر از ماجراجویی‌های خیالاتی تدی باشد. می‌بینید؟ این اصلاً هیجان‌انگیز نیست که چنین امکاناتی در اختیار ذهن مخاطب قرار می‌گیرد که بتواند حدس‌های گوناگونی در مورد «نتیجه نهایی» فیلم به قصه بچسباند، و تازه بعد نظرش را نسبت به مواد خامی که در اثر می‌بینند، عوض کند و بیشتر با این مختصات سرگیجه‌آور آشنا شود. انگار که اسکورسیزی نام خود را از روی فیلم پاک کرده باشد تا ما هر طور که دوست داریم با آن برخورد کنیم و هر جور که می‌پسندیم، ادامه‌اش بدهیم.

نکته

اولین چیزی که در برخورد با جزیره شاتر جلب‌نظر می‌کند، ریتم فیلم است. دیگر نمونه این تجربه بازی با ریتم را اسکورسیزی در هوانورد هم اجرا کرده بود که در ساحت آن فیلم به طور کامل جواب نداد و ناقص باقی ماند.

ریتم و پرداخت

اولین چیزی که در برخورد با جزیره شاتر جلب‌نظر می‌کند، ریتم فیلم است. دیگر نمونه این تجربه بازی با ریتم را اسکورسیزی در هوانورد هم اجرا کرده بود که در ساحت آن فیلم به طور کامل جواب نداد و ناقص باقی ماند. جزیره شاتر به خاطر همین حفظ ریتم، حتی در صحنه‌های بی‌تنش و داخلی و آرام است که موفق می‌شود بیننده‌اش را روی صندلی میخکوب کند. اسکورسیزی در تمام فیلم‌هایش دغدغه برساختن نظامی استوار بر ریتمی یکدست را نشان داده که بتواند داستان و آدم‌هایش را در قالب آن بگنجاند و در واقع همه‌چیز تابع ریتم باشد (یا به تعریف دیگر تمام عناصر تحت جریان ریتم به هم پیوند بخورند). گاه از طریق برش‌های ناگهانی بین‌سکانس و حرکت دوربین در ریتم تند، گاه از طریق اسلو کردن صحنه و پرهیز از قطع زدن در ریتم کند. راننده تاکسی، سلطان کمدی، آخرین وسوسه مسیح و عصر معصومیت فیلم‌های کندریتمش هستند و هوانورد و نجات دادن مرده فیلم‌های برجسته تند ریتم. البته از این نظر او کارهایی مثل برتا واگنی و دیروقت را هم ساخته که یک‌جور پریشانی در ضرباهنگ و ریتم دارند که نمی‌شود توجیه‌اش کرد. فیلم اول که یک سفر مفرح با ته‌مایه‌های کانتری‌موزیک است، این ایراد تعادل را در طرح قصه و شخصیت‌پردازی مبهم‌اش هم دارد. جزیره شاتر موفق‌ترین فیلم اسکورسیزی در زمینه تعالی تعادل ریتم و قصه است. در هوانورد، ریتم سکانس‌های مربوط به هواپیما نسبت به صحنه‌های کودکی هاوارد هیوز و جنون نهایی‌اش اصلاً برابر نیست. صحنه‌های هواپیما خیلی تند و توفانی می‌گذرند و در مقابل نمایش تنهایی آدم‌های قصه یا زندگی روزمره آدم‌ها در سکوت و سکون سپری می‌شود. جزیره شاتر از همان ابتدا پیوند و بافت درونی بدیعی را میان قصه و پیشرفت ماجرا رعایت می‌کند که هیجان را حتی به رگ پلان‌های اولیه معرفی شخصیت‌ها نیز تزریق کرده. صحنه گفت‌وگوی مارشال‌ها، تدی و چاک در کشتی یا بازجویی از کارکنان تیمارستان با وجود اینکه در اغلب موارد، طبق الگوی اوج و فرود قصه، آرام و بی‌جهش روایت می‌شوند زیر سایه برش‌ها و زاویه‌های دوربین اسکورسیزی، و البته موسیقی معرکه اثر، به صحنه‌هایی مهیج تبدیل شده‌اند.

داستان فیلم در ۱۹۵۴ می‌گذرد. اشاره‌های مهم (و البته ناقص) اسکورسیزی به جنگ جهانی دوم و گسترش بمب و تلویزیون از طریق همین موقعیت زمانی مقدور شده. اسکورسیزی برای درآوردن چنین فضایی به تاکید بر جنبه‌های مخوف جزیره و سیاهی جاری طرح اصلی قصه و بازی‌های عجیب با نور متوسل شده که در نوع خود، بخشی از نوآوری‌های شگفت‌انگیز فیلمساز است. فیلمبرداری رابرت ریچاردسون، یار همپای این سال‌های اسکورسیزی، کمک بزرگی به خلق نماهای درخشان این محیط یخ‌زده کرده است. شمایل بصری اثر، که گاه یادآور فیلم‌های اکسپرسیونیستی است، لبریز شده از بازی‌های دل‌انگیز با نور و رنگ و سایه و تریلر اسکورسیزی از درون این نمایش عظیم چهره نشان می‌دهد.

کاراکترها و بازی

بین میل به جنون شخصیت تدی و جنون تزریق‌شده تلقینی ساکنین جزیره رابطه ظریفی وجود دارد. تدی از قبل با توهمات و درگیری‌های درونی دست به گریبان است. حادثه‌ای که پیشتر برایش اتفاق افتاده (و از همان اولین صحنه فیلم با فلش‌بک فوری خودش را نشان می‌دهد) او را آماده پذیرش سیل بیشتری از توهمات کرده‌اند. خیالات مارشال تد رفته‌رفته پا به بیرون از خواب و رویا هم می‌گذارند و به بخشی از وجود زندگی (به ظاهر) حقیقی می‌چسبند. او از قبل آماده دریافت دیوانگی است و جذبه‌ای به جنون دارد که حالا و در تقابل با جزیره تحریک می‌شوند.

از نظر توهمی بودن و به یاد آوردن و شنا کردن در خاطرات و همزمانی گذشته و حال، مارشال تدی شباهت‌هایی با هاوارد هیوز دارد. او هم دچار گذشته‌اش است. او هم گره‌های کور و مشکلات حل نشده‌ای در گذشته‌اش دارد که نمی‌تواند با آن کنار بیاید. او هم مثل هاوارد هیوز عصبی و ستیزه‌جو است. پلک زدن‌های عصبی و ته‌ریش روی چانه (همان مدل ته‌ریشی که هاوارد هیوز داشت) و موارد فیزیکی و روحی بسیار ریز دیگر، این دو شخصیت را به هم نزدیک‌تر می‌کند. به نظر می‌رسد دی‌کاپریو و اسکورسیزی در طول سه فیلم از هوانورد و رفتگان تا جزیره شاتر سعی بر تکامل یک شخصیت عصبی و ناآرام و مضطرب واحد داشته‌اند؛ شخصیتی که گذشته‌ای پر از ایراد و خاطرات بدرنگ دارد و از گذشته‌اش فراری است و به دنبال ثبات می‌گردد. اما هر لحظه، با بی‌ثباتی روزگار اطرافش، بیشتر و بیشتر طرف می‌شود.

پیشینه‌ای که هیوز در هوانورد از آن گریزان بود، در رفتگان به از بین رفتن شخصیت و گذشته اجتماعی بیلی کاستیگان رسید و در فیلم آخر جزیره شاتر به نابودی تمام و کمال هویت انسانی و بیگانگی فرد با خودش منجر شد. دی‌کاپریو در اینجا یکی از بهترین و موفق‌ترین بازی‌های تاریخ کارنامه‌اش را ارائه می‌دهد و در واقع، با جسارتی مثال‌زدنی عمق وجود یک شخصیت چندلایه و مجهول‌الهویه را «بازی» می‌کند. بازی دی‌کاپریو شاید نیمی از بار قابل باور بودن قصه را با خود حمل می‌کند. ذهن و میل مخاطب، که بیشتر به حقانیت تدی دانیلز تمایل دارد تا اندرو لیدیس مجنون، با توجه به بازی تماشایی دی‌کاپریو و برداشت قهرمان‌گرایانه اسکورسیزی از تنهایی او در محبس چالش اساسی فیلم را شکل می‌دهند.

یادآوری کامل

سربازهای یک‌چشم

محمد بیات

«استنلی کووالسکی» (اتوبوسی به نام هوس)، «زاپاتا» (زنده‌یاد زاپاتا)، «مارک آنتونی» (جولیوس سزار)، «جانی» (وحشی)، «تری مالوی» (در بارانداز) و «دن کورلئونه» (پدرخوانده) شخصیت‌های ماندگاری هستند که با بازی مارلون براندو بر نوار سلولوئیدی جان گرفته‌اند. شخصیت‌هایی که جزء خاطرات ثابت علاقه‌مندان سینما هستند. کمتر پیش می‌آید که براندو را در نقش «ریو» شخصیت اصلی «سربازهای یک‌چشم» تنها فیلمی که براندو کارگردانی کرده است، به یاد آوریم.

ظهور مارلون براندو بر پرده سینما مترادف است با شکل‌گیری دوران جدیدی از یاغی خودویرانگر که با مونتگمری کلیفت و جیمز دین، سپس پل نیومن پی گرفته می‌شود و می‌رسد به اخلاف این نسل رابرت دونیرو (به طور مشخص در فیلم‌هایی که برای اسکورسیزی بازی کرده است)، آل پاچینو (در فیلم‌های وحشت در نیدل پارک و مترسک هر دو به کارگردانی جری شاتزبرگ و بالاخص صورت‌زخمی برایان دی‌پالما)، جک نیکلسون (در پنج قطعه آسان باب رافلسون و درخشش استنلی کوبریک). در میان بازیگران متاخر این خصیصه را می‌توان در نیکلاس کیج، ادوارد نورتن و البته میکی رورک دنبال کرد. سلوک این یاغیان به گونه‌ای است که تعارض شخصیتی‌شان بیش از آنکه در کشمکش با وضعیت بیرونی یا دیگری شکل گیرد، در کشمکش درونی مساله‌ساز می‌شود و در تقابل با جهان بیرونی قرار می‌گیرد.

با این اوصاف آنچه مارلون براندو را سرسلسله قرار می‌دهد و از باقی قافله فاصله می‌اندازد، رهایی افسارگسیخته‌ای است که در پشت و جلوی دوربین جریان دارد.

گوهر رهایی چنان در براندو متبلور شده که حتی از شخصیت استنلی کووالسکی نیز بیرون می‌زند. به همین دلیل است که توصیف همفری بوگارت در تشریح وضعیت براندو و بازیگران هم‌نسل او که با زیرپوش ستاره شدند و بازیگران کت و شلواری و اتوکشیده‌ای همچون بوگارت را از سکه انداختند، مصداق عینی می‌یابد. برای اطمینان از کیفیت آن زیرپوش افسانه‌ای به یاد آورید ایست‌های منکوب‌کننده براندو را با همان زیرپوش یا زمانی که او را زیر باران از پشت می‌بینیم که به دنبال همسرش فریاد می‌زند «استلا» و عجبا که خوک لهستانی (استنلی کووالسکی) با همین زیرپوش خیس هم برای همسرش خواستنی است.

اگرچه رهایی یکه براندو از دور به گوهری در صدف می‌ماند، اما از نزدیک و در بستری واقعی خزه‌ای می‌شود برای اطرافیانی که با او همکار بودند، به خصوص تهیه‌کنندگان و کارگردانان. بی‌دلیل نیست که در اغلب شرح حال‌های براندو به اختلافات و ناسازگاری‌هایش موکداً اشاره شده است. این اختلافات تنها متوجه عامل خاصی نبوده بلکه در پاره‌ای موارد عواملی را دربرمی‌گرفته است.

«سربازهای یک‌چشم» اتفاقی است که تنها یک بار در کارنامه حرفه‌ای مارلون براندو در مقام کارگردان رخ داده است. شارحین احوال براندو آورده‌اند که براندو از سر ناسازگاری استنلی کوبریک و سام پکین‌پا را کنار گذاشته است، اما براندو در خاطراتش این‌گونه نقل می‌کند که دست بر قضا برای ساخت این فیلم قرارداد و تعهدی نسبت به کمپانی داشته و چون کوبریک از فیلمنامه رضایت نداشته، کنار کشیده است. از سام پکین‌پا نیز به عنوان کسی نام می‌برد که دستی در فیلمنامه داشته است. براندو در روایت دیگری خاطرنشان می‌کند زمانی که فیلمنامه به دست او و کوبریک می‌رسد، آنها مدت زیادی را به خوشگذرانی سپری می‌کنند و سرآخر هم کوبریک اعلام می‌کند این فیلمنامه تکه او نیست. ماجرا هر چه باشد اهمیتی ندارد، چرا که حاصل کارگردانی براندو یکی از بهترین وسترن‌هایی است که در هالیوود ساخته شده است. در کارگردانی فیلم چنان فراست و مهارتی دیده می‌شود که کمتر کسی باور می‌کند این فیلم ساخته بازیگری است که نظرش درباره فیلمسازی فعالیتی «یکنواخت، کسل‌کننده و کودکانه» است. مارلون براندو نه از روی علاقه، تلاش یا حتی زدوبند خاصی، بلکه بر حسب تصادف فیلمی که می‌سازد وسترن است، ژانر بومی امریکا؛ ژانری که جان فورد، رائول والش، آنتونی مان، هاوارد هاکس و باد باتیکر قلمروهایی در این ژانر را از آن خود کرده بودند و هر کدام نقش موثری در سیر تکاملی وسترن داشته‌اند. براندو حتی همچون جان وین و کلینت ایستوود بازیگر وسترن هم نبود. با این حال «سربازهای یک‌چشم» او از «آلامو» وسترن تبلیغاتی و شعارزده جان وین فیلم عمیق‌تری است و در کنار بهترین وسترن‌هایی قرار می‌گیرد که کلینت ایستوود ساخته است.فیلم براندو به درستی در جهت تحول ژانر پس از «جویندگان» جان فورد قرار دارد و از سوی دیگر نویددهنده دوران جدید در وسترن است که با فیلم‌های «سام پکین‌پا» و «سرجیو لئونه» از راه می‌رسد.

«سربازهای یک‌چشم» همچون بهترین وسترن‌ها بر مبنای شخصیت‌هایش بسط و عمق می‌یابد و خود را محدود به ماجراسازی و گره‌اندازی نمی‌سازد. ۳۰ سال بعد، ترازو را خالکوبی شده بر گرده رابرت دونیرو در فیلم «کیپ فیر» مارتین اسکورسیزی می‌بینیم. دوباره فیلم با ترازویی که این بار، بر پشت شخصیت اصلی خالکوبی شده، آغاز می‌شود و دوباره باید عدالت اجرا شود. این تکرار تنها به دلیل این نیست که دونیرو، خلف براندو مقابل دوربین است بلکه می‌تواند به دلیل علاقه اسکورسیزی به فیلم «سربازهای یک‌چشم» باشد. بیخود نیست که اسکورسیزی درباره این فیلم می‌گوید: «منحصر به فرد است. چه دیدگاه فوق‌العاده و شخصی... براندو آنقدر جرات دارد تا سوار بر اسبی سفید و در حال تکان دادن دست به سوی آفتاب در حال غروب بتازد.»

ظاهراً اسکورسیزی به پایان فیلم اشاره دارد که پایانی است مناسب یک یاغی وقتی که «ریو» با معشوقش بدرود می‌گوید و به سوی آبی دریا و آسمان ره می‌سپارد.