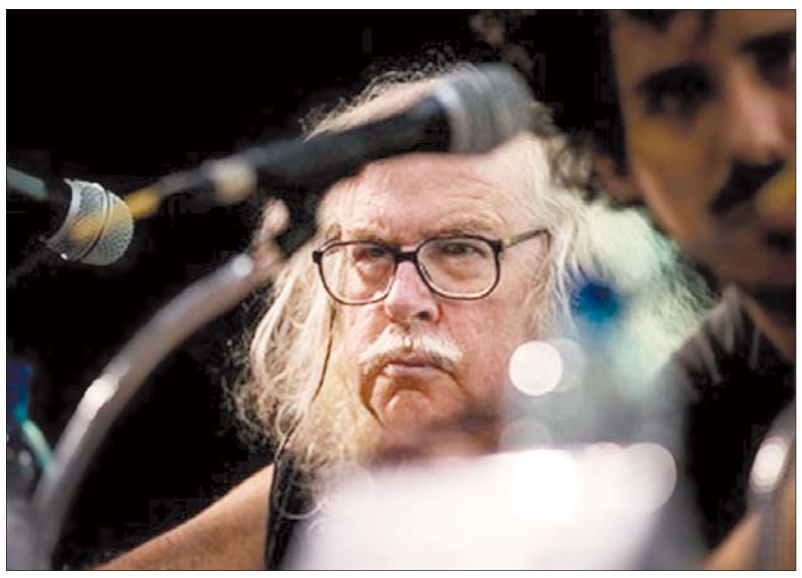
مانیفستی کوتاه درباره نقادی و آکادمیسم

یک فیلم مؤلفان بسیاری دارد

تگ گالاگر . ترجمه وحید مرتضوی



چرا این مدِ روز شد که بگوییم فیلم‌ها را «می‌خوانیم»؟ یکی نُت‌ها را می‌خواند؛ یکی موسیقی را می‌شنود. یکی ممکن است ضمن شنیدن، نُت‌ها را نیز بخواند؛ اما این‌دو، دو کُنش متمایزند. هیچ راهی برای خواندن یک فیلم وجود ندارد، آن را می‌بینیم و می‌شنویم. خواندن و شنیدن/ دیدن درواقع متضادند. به‌قولِ ژان میتری «رمان روایتی است که یک جهان را بنا می‌کند؛ اما فیلم جهانی است که یک روایت را بنا می‌کند». هضم‌کردنِ سینما و موسیقی یک کُنش استتیک است، با خصلتی مستقیم و گذرا که به‌هیچ‌عنوان در زمان خواندن وجود ندارد. ممکن نیست که بشود یک فیلم را خواند.

«خواندن» فیلم‌ها از ۳۰ سال پیش مُد شد. کم‌وبیش از وقتی که نشانه‌شناسی اعلام کرد هرچیزی نشانه‌ای است که بر چیزی غیر از خود دلالت می‌کند. در نتیجه چیزها با ویژگی تعویض‌پذیر اکتسابی‌شان تعریف شدند و بعد نشانه‌شناسی به ژانرها، سنت‌ها و ایدئولوژی‌ها تبدیل شد، به سیستمِ نشانه‌ها، به «زبان». یکی از پیشگامان «تاریخ‌گرایی»، بندتو کروسه، یکصدسال پیش نسبت به چنین گرایشی نه گفته بود. در زبان حقیقی یا «شعر» (یا هنر در معنای کلی) هیچ نشانه‌ای وجود ندارد. یک نشانه، نشانه است چون به چیزی غیر از خود دلالت می‌کند، اما شعر تنها خود را عرضه می‌کند. نشانه‌ها در نثر پدیدار می‌شوند، در زبان عرف، در زبان علم. سنت‌ها مستقیما ربط چندانی به هنر ندارند. هنر اصیل، اورجینال و شخصی است. سنت‌ها جمعی‌اند- چیزی متعلق به همگان. مطالعه ژانر، معنایش توجه به «نثر» یک اثر است، نه به «شعر» آن. وقتی ما به شباهت‌های وسترن‌ها فکر می‌کنیم، داریم نثر سینما را در نظر می‌گیریم، نه شعر آن را. درواقع، با این کار خود را در خطر دورشدن از هنر قرار می‌دهیم. چراکه نثر آنتی‌تز شعر است. آنچه عمیقا برای یک دانشجوی هنر اصیل است، برای یک دانشجوی مطالعات فرهنگی کلیشه است. یکی با فردیت درگیر است و دیگری با کلیت. اولی یک کنش هنرمندانه است، دومی یک کنش علمی. ما با نگاه هنرمندانه نمی‌خواهیم پیه‌تای میکل آنجلو را «درک کنیم» تا ببینیم چقدر به صورت علمی با پیه‌تاهای دیگر متفاوت است. ما پیه‌تای میکل آنجلو را به‌عنوان تنها نمونه از نوع خودش بررسی می‌کنیم. نظیر تجربه‌کردن یک آدم. آیا همسرم فیبی را به این خاطر که فیبی است تجربه می‌کنم؟ یا به خاطر چیزهایی که در او شبیه یا متفاوت با دیگران است؟ اولی شعر اوست و دومی نثر او. اولی هنر اوست و دومی علم او. من می‌توانم فیبی را یا تجربه کنم یا تئوریزه کنم. به‌همین طریق که یک فیلم را.

ما قطعا به هردو نیاز داریم. اما چه فایده از کاربرد علم بدون هنر؟ تئوری بدون تجربه؟ تئوری فیبی بدون تجربه او؟ افسوس بر مطالعات آکادمیک سینمایی که امروزه توسط «جامعه‌شناسانی» با تعهدی نابسنده به هنر غصب شده که آن را تنها در کژراهه‌های تئوریک، زبان‌شناسی یا روان‌کاوی نابود می‌کنند. چراکه این مطالعات تماس با هر واقعیتی جز خود را از دست داده است. مطالعات سینمایی- نظیر نشانه‌شناسی که هرگز نشانه‌ها را پیدا نمی‌کند - فاقد دانشی نسبت به داده‌هایی است که باید جمع و طبقه‌بندی کند، یا حتی فاقد دانش نسبت به آنچه داده‌ها را شکل می‌دهد. چراکه داده‌ها اینجا شعرند، نه نثر - یکتا و تکین‌اند، نه عمومی و کلی. مطالعات فرهنگی به‌ناچار فیلم‌ها (و آدم‌ها) را به‌عنوان «پروپاگاندا» مطالعه می‌کند، انتخابی که ویران‌کننده «تجربه» لازم برای بنیادنهادن دانش است. زندگی اینجا به یک انعکاس نارسیس‌گونه تقلیل می‌یابد. ما در زندگی با فردیت‌ها طرف می‌شویم: اعضای خانواده، دوستان و غریبه‌هایی که به صورت اتفاقی ملاقات می‌کنیم. آدم‌ها را می‌شناسیم بی‌آنکه حتی تئوریزه‌شان کنیم. درواقع، در زندگی برایمان بدیهی است که تجربه از علم پیشی می‌گیرد. ما تشخیص می‌دهیم - بی‌آنکه حتی بتوانیم به صورت علمی تبیین کنیم- که رابطه‌های من- تو متفاوت از رابطه‌های من- آن است و اینکه رابطه‌های ما با آثار هنری به‌گونه‌ای نامنتظره میان این دو نوع رابطه می‌چرخند.

من به سینما نیاز ندارم تا واقعیت را ضبط کند. در بیرون پنجره خانه من واقعیت‌هایی بیشتر از تمام واقعیت‌های عرضه‌شده در تمام تاریخ سینما وجود دارد. اما آنچه هنر عرضه می‌کند، یک «حساسیت» نسبت به واقعیت است. آنچه در سینما رئالیسم خوانده می‌شود، نه واقعیت ضبط‌شده که حضور احساس‌شده فیلم‌ساز است. یک دیالکتیک میان امر اُبژکتیو و امر سوبژکتیو. یک سنگ در یک رودخانه همان‌قدر واقعیت دارد که [معبد] پارتنون در آتن. آنچه مرا در مواجهه با پارتنون حیرت‌زده می‌کند- آنچه هیچ عکسی از پارتنون مرا به آن نمی‌رساند -احساس تجربه مستقیم آتنی‌بودن در عصر پریکلِس است. آیا با پارتنون یک جنس یونانی متعلق به آن دوران را تجربه می‌کنم؟ یا یک یونانی را - معمارانی چون کِلکریتیس یا ایکتاینوس را؟

شکی نیست که چیزهایی نظیر هنر یا فرهنگ یونانی هیچ‌گاه جز در عرصه تئوری وجود خارجی نداشته‌اند. آنچه وجود داشته همان «حساسیت»هایی است که در افراد («خالقان») نهفته بوده است. نه ایدئولوژی منتقل می‌شود و نه فرهنگ؛ بلکه تنها حساسیت‌های فردی. برخی از ما این حساسیت‌ها را در یک کتاب، نقاشی، معماری، اُپرا یا فیلم تجربه می‌کنیم ولی برخی دیگر نه. مسئله تنها یک انتخاب است: تجربه شعر یا نثر.

نسبت به ایده «مؤلف‌گرایی» مخالفت‌های زیادی وجود دارد و همه آنها درستند، البته تا آنجا که بخواهند «مؤلف‌گرایی» را از درِ مخالفت تعریف کنند. ولی آیا واقعا کسی نیاز دارد با این هدف بر صندلی آکادمیک تکیه کند تا به توده‌هایی که پول می‌دهند نشان دهد که مؤلفان - به همان اندازه که افراد- وجود ندارند، چراکه ما نمی‌توانیم به‌گونه‌ای علمی آنها را تبیین کنیم یا به این خاطر که چند استاد دانشگاه به آنها فکر نکرده‌اند؟ اما به گمان من اگر شما به یک موزه بروید و تابلویی از ون‌گوگ را بدون خواندن پلاک آن تشخیص بدهید، خیلی ساده یک مؤلف‌گرا هستید و واقعیت این است که مؤلف‌گرایی اهل آکادمی را شرمگین می‌کند، چراکه اینجا مسئله «تجربه‌کردن» است و نه تئوری و نه هرآنچه به‌راحتی بتوانید - با صرف‌نظر از تجلی‌های آن- درون کتابی درسی بگذارید. به این معنا، مؤلف‌گرایی یک شیوه بی‌مانند برای فهم سبک، تکنیک و بیان‌گرایی است.

اما حتی تمام آنهایی هم که توافق دارند فیلم‌ها دارای «مؤلف» هستند، بر سر تعریف مصداق‌های این واژه هم‌نظر نیستند. مؤلف‌ها همان‌قدر گسترده‌اند که انسان‌ها و ابزارهای موردنیاز، برای تحلیل جان فورد همانی نیست که برای تحلیل روسلینی. تئوری‌ای که برای همه مؤلف‌ها جواب دهد، همان‌قدر بی‌مصرف است که یک تئوری برای تمام سینما -که با هر فیلم خوبی تعریفی تازه پیدا می‌کند، چراکه اینجا بحث بر سر هنر است، بحث بر سر انسان است. پس آیا غیر از این است که یک تئوری تنها می‌تواند بر مجموعه کرانمندی از تجربه‌ها بنا شود (یعنی برای نمونه، با تحلیل فیلم‌های فورد تنها به تئوری سینمای فورد می‌رسیم) و نه به ایده‌هایی پیشینی توسط آکادمی؟ آندره بازن اعلام کرد که تدوین در سینمای هالیوود ناپیداست و در نتیجه بعد از آن همگان فرض کردند که نباید به تدوین در این سینما توجه کنند و توجه نکردند. اگر کسی با ایده‌های نظری شروع کند، به این امید که به یک تجربه کامیاب از مؤلف در پس‌زمینه هالیوود دهه‌های ۳۰ تا ۶۰ برسد، در نهایت به جایی نخواهد رسید. نظیر تصمیم برای فهمیدن موسیقی بدون توجه به ریتم آن. چراکه اینجا درست بحث بر سر تمایز یک مؤلف است که در اثرش میان نگرنده و نگریسته فاصله‌ای نیست، همان‌طور که میان انگشت‌ها و بازوی یک آدم. یک نقاشی ون‌گوگ از یک مرد پستچی چیزی نیست جز نگاه ون‌گوگ، زاویه او و حساسیت او. همان که بعضی‌ها آن را «فاصله» می‌خوانند.

اما به همان اندازه که مؤلفان بسیاری وجود دارد، تعریف‌های بسیاری نیز از «مؤلف‌گرایی» وجود دارد. جان فورد گفته بود که «مقایسه کارگردان با مؤلف اشتباه است. اگر کارگردان خالق اثر باشد، بیشتر شبیه یک معمار است». یک فیلم مؤلفان بسیاری دارد که ردشان را بر آن می‌گذارند: بازیگرها، فیلم‌بردارها، طراحان صحنه، تهیه‌کننده‌ها و فیلم‌نامه‌نویسان. اما سودمندی درنظرگرفتن کارگردان به‌عنوان مؤلف تنها توجه‌دادن به غنای تجربه‌ای است که در نهایت حاصل می‌شود.

کار منتقد خوانش است یا تجربه

مرا ببین، مرا نخوان

حسین عیدی‌زاده

مطلب «مانیفستی کوتاه درباره نقادی و آکادمیسم» نوشته تگ گالاگر، هرچند نثری سنگین دارد و تنه‌ای به نوشته‌های فلسفی می‌زند، اما خیلی ساده، خواننده را به‌یاد چند سؤال آشنا می‌اندازد که کار منتقد چیست، با چه چیزی برای تحلیل روبه‌روست و کلا منتقد چه کاری باید انجام دهد. شاید پاسخ به سؤال دوم ساده‌تر باشد؛ منتقد با یک اثر هنری روبه‌روست و منتقد سینما با فیلم؛ فیلمی که ممکن است با کارهای پیشین سازنده‌اش ارتباط داشته باشد یا نداشته باشد، ممکن است برای درکش نیاز باشد نقش و جایگاهش را در گستره‌ای از دیگر فیلم‌ها و چه‌بسا هنرها دید. اما گالاگر به‌روشنی بیان می‌کند منتقد در برخورد با این اثر هنری، نیازی ندارد به‌دنبال «قرائت» و «خوانش» برود، باید به خود اثر بپردازد، به خود فیلم، به تجربه دیدن و شنیدن فیلم و نه خواندن آن. چیزی که باعث می‌شود گالاگر این مانیفست را بنویسد؛ اتفاقی است که به گفته خودش ۳۰ سالی است دامنه دنیای نقدنویسی سینما را گرفته. دلیل نوشتن این مانیفست می‌تواند پاسخی به سؤال اول و سوم بدهد. منتقد سینما، مدرس محقق و دانشمند نیست، البته بد نیست از هر کدام از این سه، بهره‌هایی برده باشد اما باید کارش بیش و پیش از هر چیزی، استفاده‌بردن از تجربه‌کردن فیلم و سهیم‌کردن خوانندگان نقدش در این تجربه باشد. بگذارید ساده و روشن بگوییم؛ قرار نیست موقع خواندن یک نقد فیلم، دنبال نشانه‌ها برویم، یک چاقو در یک نما حتما حاوی معانی فرویدی یا انقلابی نیست، می‌تواند یک چاقو باشد. اما انگار برخی نویسندگان که ازقضا درباره سینما هم می‌نویسند، نمی‌توانند قبول کنند حتما هدف از نمایش یک چاقو، صرف نمایش یک چاقو بوده و حتما باید فسفر بسوزانند و معنایی برای آن خلق کنند که حتی در مخیله خالق اثر نبوده. گالاگر در نوشته‌اش اشاره‌ای کوتاه می‌کند که ۳۰ سال است خوانش وارد وادی نقدنویسی شده و راستش خیلی وارد بحث تأثیرات مخرب این رویکرد در نقدنویسی نمی‌شود چون هدفش بیشتر طرح مسئله است. اما بگذارید در اینجا به تعدادی از فاجعه‌هایی که «نقد خوانشی» برای سینما به همراه داشته، اشاره کنم. بهترین راه برای بیان این مسئله استفاده از مثال‌های به‌روز از دنیای سینماست: نقدهای نشانه‌شناسانه موجب شد فیلم‌سازی مثل کیم کی دوک ناگهان به‌عنوان یک هنرمند، مؤلف و فیلم‌ساز صاحب‌اندیشه وارد دنیای نقدهای سینمایی شود. منتقدانی که به هر دلیل روشن و پنهان از فیلم‌های بیمارگونه این فیلم‌ساز مثل «جزیره» لذت رخوتناک برده بودند، برای توجیه این لذت دست به نشانه‌شناسی در فیلم‌های کیم کی دوک زدند و جالب بود که فیلم‌های این فیلم‌ساز (به‌جز فیلم نمادین و متوسط «بهار، تابستان، پاییز، زمستان... و بهار») همگی چنان در شناعت و خشونت مفرط غرق شده بودند که منتقدانی که شهوت کشف و نشانه داشتند، از خلال خون و نکبت فیلم‌هایی مثل «جزیره»، «مرد بد» و این اواخر «پیه‌تا» و «موبیوس» به اکتشافاتی در باب شاعرانگی خشونت، تأثیر ذن و بودیسم بر دنیای فیلم‌سازی کی دوک و الی آخر رسیدند و هیچ‌کدام از این منتقدان نشانه‌گرا اصلا نگفتند دلیل کم‌حرف‌بودن شخصیت‌های کی دوک به نگاه و ایدئولوژی فیلم‌ساز برنمی‌گردد و بلکه دلیلش این است که اصولا جشنواره‌های جهانی مثل کن و ونیز در زمان انتخاب فیلم ترجیح می‌دهند فیلم نیاز کمتری به زیرنویس داشته باشد، چون تماشای فیلمی پردیالوگ می‌تواند کار را برای بیننده دشوار و او را دلزده کند. کی دوک مثل هر کاسب‌کاری وقتی دید نقدهای نشانه‌شناسانه دیگر تأثیری در افزایش شهرتش ندارند، سریع مستندی به نام «آریرانگ» ساخت و عجزولابه کرد دیگر کسی روی فیلم‌هایش سرمایه‌گذاری نمی‌کند و این هوچیگری‌اش هم جواب داد و بعد از آن پشت‌سر هم چند فیلم (پنج فیلم در چهار سال) ساخت که در ونیز نمایش داشتند ولی واقعا بیایید و نگاهی جدی به «موبیوس» بیندازیم؛ واقعا در این حجم انبوه از شخصیت‌هایی که دیالوگ‌هایشان را به‌اجبار نباید بشنویم، در رفتارهای بیمارگونه‌شان چه نشانه‌هایی نهفته است که از دید مخاطب سینما پنهان است؛ واقعا هیچ چیز! فیلم تهی و بی‌مقدار است، اما منتقدان اهل «خوانش» فغان سرمی‌دهند دانش ما کافی نیست و فیلم پر از ایده‌های فرویدی است و هر صحنه فیلم سرشار از ایده‌ها و مفاهیم عمیق است! (سکوت خوانش‌گراها دربرابر فیلم آخر کی د. ک یعنی «One on One»، نشان می‌دهد چقدر این دنبال نشانه‌هارفتن بیهوده است).

درواقع اهالی «خوانش» با لفاظی و سروصدای بسیار و تحقیر منتقد یا نویسنده‌ای که اهل «خوانش» نیست، آثار بی‌مقدار را بزرگ می‌کنند یا برای کارهای مهم «معناتراشی» می‌کنند (شبیه برخی نوشته‌های لاکان درباره هیچکاک یا اغلب نوشته‌های ژیژک). اهالی «خوانش» به‌عبارتی به مخاطب آدرس غلط می‌دهند و این در حالی است که کار منتقد (سؤال اول و سوم) دادن آدرس صحیح برای برخورد با یک فیلم است، پیشنهاددادن به مخاطب است (چه مخاطب جدی و چه مخاطبی که هدفش فقط سرگرمی است). منتقد سینما نباید فراموش کند دارد درباره سینما می‌نویسد؛ یکی از عمومی‌ترین و توده‌ای‌ترین هنرها. مخاطبان نوشته‌های منتقدان، همه نوع آدمی می‌توانند باشند. پس کار منتقد کشف و پیشنهاد برای این مخاطبان عام است. درواقع منتقد تأثیرگذار و مهم کسی است که بتواند بدون «خوانش» و تحقیر مخاطب، روی سلیقه او تأثیر بگذارد و راهنمایی‌اش کند. منتقد واقعی کسی است که بیش از هر چیزی خودش فیلم را تجربه کند و بتواند این تجربه را با دیگران تقسیم کند. شاید بد نباشد در اینجا باز هم از آندره بازن یاد کنیم؛ احتمالا کمتر کسی درباره تأثیر عمیق او بر دنیای نقدنویسی شک دارد، اصلا اگر بازن نبود، نقد فیلم جدی گرفته نمی‌شد. بازن شیفته سینما بود و از دیدن فیلم‌های خوب لذت می‌برد و مخاطب را به لذت‌بردن از همان فیلم‌ها تشویق می‌کرد. بازن بدون اینکه در نوشته‌هایش به توصیفات و ابداعات «خوانشی» متوسل شود، فیلم‌سازهایی مثل ویسکونتی، روسلینی و رنوار را به مخاطبان خود دوباره معرفی کرد، به آنها یاد داد چطور باید با اثری از این بزرگان روبه‌رو شوند تا از آن لذت ببرند و حالا که نقدهایش را می‌خوانی، می‌بینی چقدر پیشنهاد داشتند و چقدر راه پیش‌پای مخاطب خود باز می‌گذاشتند؛ پیشنهادهایی که مخاطب پیگیر می‌توانست خودش دنبال کند و به نتیجه هم برسد، نه پیشنهادهایی شبیه حرف‌های «خوانشی» شبه‌منتقدان نشانه‌گرا که فقط خودشان از آنها سر درمی‌آورند و به شکلی جالب ممکن است درباره فیلم الف کارگردانی صدق کند و درباره فیلم ب همان کارگردان راه‌گشا نباشد. البته نوشته گالاگر به این معنا نیست نقد فیلم، کاری است سهل و آسان که هرکسی می‌تواند انجام دهد. منظورش این نیست بدون درک علوم دیگر می‌شود نقد نوشت. آشکار است اگر منتقدی بخواهد درک درستی از «جزیره شاتر» اسکورسیزی داشته باشد و بتواند مخاطب را در این لذت سهیم کند، هم باید احاطه درستی بر سینمای آلفرد هیچکاک داشته باشد (که مشخصا «سرگیجه»اش منبع الهام برخی صحنه‌های فیلم بوده) و هم بر کارنامه اسکورسیزی و هم البته درکی درست از اندیشه‌های فروید داشته باشد. اما همین منتقد نباید مدام به این فکر کند که برج مخوف فیلم نشانه نیست، این برج، یک برج و یک لوکیشن برای برخی رخدادهای فیلم است و نشانه چیزی نیست. برعکس منتقد «خوانشی» که حتما در قبال اثری مثل «جزیره شاتر» به صرافت می‌افتد درونیات خودش را از زبان فروید به مخاطب قالب کند و مفاهیم خاص از فیلم بیرون بکشد، منتقد فیلم از نظریات فروید برای توضیح رفتارهای شخصیت اصلی استفاده می‌کند؛ برای توضیح اینکه چارچوب فیلم‌نامه بر پایه این نظریه فروید شکل گرفته که یک راه درمان بیمار، قراردادن او در شرایطی ساختگی است و آرام‌آرام آماده‌کردن بیمار برای رویارویی با واقعیت. گالاگر خیلی درست از «تجربه»کردن فیلم حرف می‌زند؛ لذت‌بردن از سینما یعنی تجربه‌کردن آن، همین تجربه‌کردن است که باعث می‌شود فیلمی از فلینی را از فیلمی از خسوس فرانکو تمییز دهی، بدانی پازولینی فیلم‌سازی است که درباره بیماری‌های روحی و روانی دورانش فیلم می‌ساخت و کسی مثل کیم کی دوک خودش بیمار است و فیلم‌هایش محل بروز این بیماری. این تجربه‌کردن و ترجیح مؤلف‌گرایی بر خوانش و قرائت است که باعث می‌شود منتقد فیلم هنری را از فیلم تکنیسینی تشخیص دهد و حتی در کارنامه یک فیلم‌ساز هم متوجه این جدایی و تمایز شود. نوشته گالاگر راه را برای بحث‌های بسیاری باز می‌کند؛ درست مثل یک نقد خوب که پیشنهادهای بسیار درست می‌دهد و درست برعکس یک نوشته خوانشی که فقط ذهن خواننده‌اش را درگیر موضوعاتی بی‌ربط می‌کند. شاید این حرف‌ها برخی را برآشفته کند، اما بگذارید بحث را با حرف گالاگر خاتمه دهم؛ سینما برای دیدن/شنیدن است و نه خوانده‌شدن. منتقدان خوانشی کلا مسیر را اشتباه آمدند چون در سینما چیزی برای «خوانش» وجود ندارد، هرچه روی پرده نقره‌ای نقش می‌بندد برای دیده‌شدن و شنیده‌شدن است، کاش این شبه‌منتقدانِ همه‌چیزدان، بساط‌شان را از جلو سالن‌های سینما جمع کنند و بگذارند منتقدان سینما و مخاطبان سینما، با فیلم‌ها نفس بکشند و خیال و واقعیت را تجربه کنند.

زوم

در حاشیه فیلم ملکه زمین

یک فیلم مستقل

«ملکه زمین» یک تریلر روان‌شناختی مستقل، به کارگردانی الکس راس‌پری است؛ یکی از چهره‌های اصلی سینمای مستقل آمریکا که اخیرا با فیلم «گوش بده فیلیپ» نظر منتقدان و سینمادوستان محافل سینه‌فیلی را به خود جلب کرده است. در «ملکه زمین» الیزابت ماس، کاترین واترستون و پاتریک فوگیت نقش‌های اصلی را بازی می‌کنند و فیلم، ماجرای دو زن است که با هم بزرگ شده‌اند و وقتی پس از مدتی به خانه‌ای در کنار یک دریاچه برمی‌گردند متوجه می‌شوند چقدر مسیر زندگی‌شان از هم دور شده است. این فیلم اولین‌بار در جشنواره فیلم برلین سال ۲۰۱۵ روی پرده رفت و بعد از آن هم IFC حق پخش فیلم را برعهده گرفت.

منتقدان به‌شدت از «ملکه زمین» تعریف کردند؛ منتقد. یلج ویس، اسفانی زاکارک نوشته است این فیلم نیمه‌کمدی گاهی به شکلی بسیار غم‌انگیز خنده‌دار است و الکس راس‌پری به‌عمد به این ترکیب روی آورده است.

او اشاره کرده که در کنار بازی الیزابت ماس، همین لحن دوپهلوی فیلم باعث می‌شود درامی بسیار دیدنی باشد. رودریگو پرز، در ایندی‌وایر نوشته: نگاه پری به زنان پیچیده بسیار دقیق است و او به شکلی دقیق توانسته احساساتی چون ازخودبیگانگی، جداافتادگی و عدم اعتماد را به تصویر بکشد. الکس راس‌پری متولد ۱۴ جولای ۱۹۸۴ ، کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و بازیگر است.

در دوران دبیرستان در یک برنامه تلویزیونی خبری محلی کار می‌کرد و بعد از اتمام تحصیلات به نیویورک رفت تا در دانشگاه فیلم نیویورک درس بخواند و در سال ۲۰۰۶ از این دانشگاه فارغ‌التحصیل شد. او گفته است که به‌شدت تحت‌تأثیر فیلیپ راث، نویسنده، وینسنت گالو، بازیگر و کارگردان، جری لوئیس، کمدین و تامس پینچن نویسنده است. پری اولین فیلم خود را به نام «ایمپولکس» در سال ۲۰۰۹ ساخت. این فیلم ۱۵هزاردلاری در سال ۲۰۱۱ اکران شد. پری در گام دوم «The Color Wheel» را ساخت که یک کمدی اسکروبال با الهام از نوشته‌های فیلیپ راث بود و منتقدان به‌شدت آن را تحسین کردند.

سومین فیلم او «گوش بده فیلیپ» است که به‌شدت وامدار سینمای جان کاساویتس است و در آن پری زندگی عشقی یک نویسنده تازه‌کار و ازخودراضی را روایت می‌کند.

این فیلم در جشنواره ساندنس نمایش داشت و بسیار مورد توجه قرار گرفت و کار را برای پری و ساختن «ملکه زمین» ساده کرد. اتکا به دیالوگ، بازی‌های غلوآمیز و شخصیت‌های عجیب‌وغریب و کارگردانی که در ظاهر بسیار ساده است از ویژگی‌های کاری پری است. پری به‌زودی احتمالا اقتباسی از «نام‌ها»، نوشته دون دلیلو را بسازد و شاید هم یک نسخه فیلم زنده از قصه‌های «پو خرسه» را فیلم کند.

ملکه زمین

کارگردان: الکس راس‌پری
بازیگران: الیزابت ماس، کاترین واترستون و پاتریک فوگیت
محصول ۲۰۱۵
۹۰ دقیقه

روزنه آبی

چرا فصل دوم کارآگاه حقیقی شکست خورد؟

پدرهای غایب، پسرهای گمشده

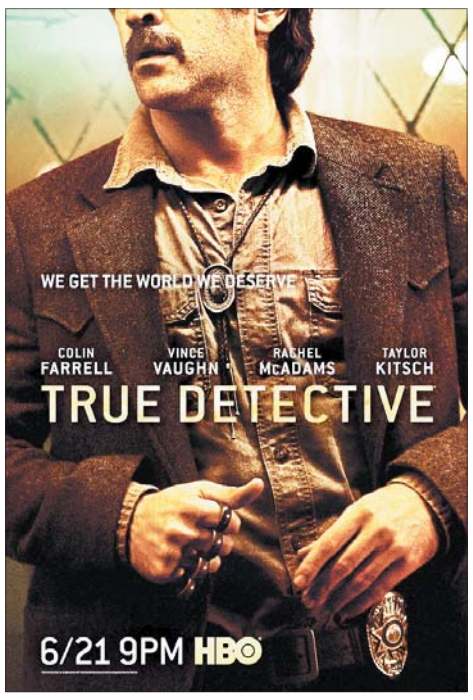
استیون مارچ

فصل دوم «کارآگاه حقیقی» دیشب پایان یافت؛ به شکلی که با هدف برنامه کمترین مطابقت را داشت: مفهومی نداشت. کسی نمی‌تواند آن را توضیح دهد. راه‌حل پایانی برای این داستان پلیسی نه‌تنها پیش‌پاافتاده بلکه قابل پیش‌بینی بود و فقط یک رابطه خفیف با باقی موضوع سریال داشت. اتفاقاتی که رخ داد اصلا ربطی به دلیل قتل نداشتند و این تعریف دقیقی است از یک داستان جنایی رازآمیز شکست‌خورده. قتل‌ها در همان ۲۰دقیقه ابتدایی سریال رخ دادند و روشن شدند و این یعنی قتل‌ها اصلا مهم نیستند و باید خیلی زود فراموششان کنیم.

فصل دوم «کارآگاه حقیقی» ترکیب عجیبی از تولید بیش‌ازحد بزرگ و بی‌کفایتی اساسی بود؛ درست شبیه اتفاقی که با اپل‌مپس در دنیای تکنولوژی رخ داد، در این فصل از «کارآگاه حقیقی» در دنیای تلویزیون رخ داد و من بااین‌حال نقدی مثبت برای سریال نوشتم؛ دست‌کم در مورد سه قسمت اول که هنوز هم می‌شود در اینترنت پیدایش کرد و آن را خواند. در دفاع از خودم و نوشتن این نقد بگویم که من حالا که سریال تمام شده متوجه شده‌ام که اساسا این فصل طرح و ساختاری نداشت. چند قسمت بعد از سه قسمت اول، وقتی که حتی یک طرح منسجم در سریال دیده نمی‌شد و کار در پوچی بی‌معنی خودش گمراه‌تر شده بود، همکارم آن پیل و من، داشتیم درباره سریال با هم حرف می‌زدیم که شرحش چنین است:

آن: می‌دونم که با دیدن سه قسمت اول هیجان‌زده بودی، اما امکان ندارد که الان هم همین‌طور باشد، درسته؟ من: درسته. درواقع، تفاوت قابل‌توجهی وجود دارد بین حال الان من و حال آن‌موقع، بین تماشای با جان و دل سریال و فقط تماشای آن مثل یک وظیفه. آن: برای فکرکردن به اینکه سریال در هر قسمت چقدر مزخرف‌تر می‌شود، زمان زیادی داری. اپیزود دیشب که یک ملودرام خیلی لوس درباره «کلونوپین» بود. «ملودرامی درباره‌ی کلونوپین» توصیف درستی است. این فصل سریال بدون ساختار بود و قسمت پایانی این را ثابت کرد که هرگز ساختار معناداری وجود نداشته. فقط همین! به نظر می‌رسد که کل سریالی که دیدم صحنه‌ای از پس صحنه‌ای دیگر بدون هیچ ربطی به‌هم بوده است. مثلا یکی از جمله‌های بی‌معنی فیلم را ویس وان بر زبان می‌آورد: «یک قلم از فهرست آرزوها خط خورد. یک بن‌بست خشن بدون حضور یک مکزیکی واقعی!» البته می‌شود از این حرف‌ها و صحنه‌های بی‌معنی در فصل دوم «کارآگاه حقیقی» بسیار پیدا کرد. از میهمانی عیش‌ونوش بی‌معنی و بیهوده گرفته تا قصه مسخره الماس‌های آبی و تا گازهای اشک‌آور قسمت آخر. تا دلتان بخواهد از این چیزها در این فصل وجود دارد.

البته همه این چیزها قرار بود مفهوم خاصی داشته باشند، البته نه آن مفهومی که شما از یک اثر متکی به ژانر توقع دارید؛ مفهومی که تا حدود زیادی زیر سایه این حقیقت پنهان شده که تمام کسانی که «کارآگاه حقیقی» می‌بینند انتظار دارند سریالی درباره کارآگاه‌ها



ببینند. مفهوم خاص این بود که فصل دوم قرار بود یک درام پرشخصیت باشد، با خطوط داستانی که همدیگر را قطع می‌کنند و درباره رهاشدن فرزند توسط پدر باشد. این تنها مفهومی است که در این فصل سریال معنا می‌دهد و تمامی شخصیت‌های اصلی درگیرش هستند. سریال تا حدی ادای دین بزرگی به «مردگان»، ساخته بزرگ مارتین اسکورسیزی درباره یک گروه جنایتکار بوستونی است. بعد از تمام کشمکش‌های مردانه، خلافکار جوان از رئیس خلافکارها که به او خیانت کرده، می‌پرسد: «همه‌اش برای همین بود؟ همه این کشت‌وکشتارها برای این بود که پسر نداشتی؟» خط‌به‌خط داستان فصل دوم «کارآگاه حقیقی» همین سؤال را می‌پرسد. ماجرای قتل کم‌کم بدل به قصه فرزندانی می‌شوند که دارند از پدر مرده خود انتقام می‌گیرند. بعد سروکله قصه ناباروری فرانک سیمون پیدا می‌شود و ماجرای تست دی‌ان‌ای و شکنجه ری ولوکرو و بعد بارداری ناخواسته وودراگ و در آخر هم بچه‌ای که آنی بزریدس به دنیا آورده و در آغوش دارد و در اینجاست که بالاخره ما متوجه می‌شویم در فصل دوم «کارآگاه حقیقی» چه نسخه‌ای در حال نوشته‌شدن بوده، مخصوصا که این خطوط داستانی خیلی خوب با هم تلاقی می‌کنند، شاید زیادی خوب! مثلا به یاد بیاورید وقتی که سیمون استاد خود را می‌کشد، این خلافکار روس محض اطمینان‌خاطر نویسنده سریال از اینکه همه متوجه مضمون موردنظرش شده باشند، می‌گوید: «تو مثل پسرم بودی». پس به این شکل «کارآگاه حقیقی» معنا پیدا می‌کند: به‌عنوان یک شعر حساب‌شده درباره پدرهای غایب و پسرهای گمشده و ازدست‌رفته. اگر این آن چیزی است که به‌دنبالش بودید، سریال کار خودش را انجام داده. اما اگر به‌دنبال یک سریال تلویزیونیِ جنایی- معمایی پرقدرت بوده‌اید، با سریالی غم‌انگیز و گمراه‌شده روبه‌رو شده‌اید درست شبیه شخصیت وینس وان در انتهای سریال که در حال خون‌ریزی و سرگردان در بیابان به‌سختی راه می‌رود و حتی یک جمله بانمک هم برای گفتن ندارد.