قلباً وحشی: اراذل و اوباش لینچ فرمان می‌رانند

پل ا. وودز، ترجمهٔ روبرت صافاریان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

در اواخر تابستان ۱۹۸۹، پس از پایان مراحل فنی فیلم *توین پیکز*، بخت به دیوید لینچ روی آورد و توانست به حرفه اصلی خود باز گردد. تا آن زمان کارش در این حرفه چندان آسان پیش نرفته بود. دو فیلم *رانی راکت* و یک *حباب آب دهان* در پیچ و خم‌های مسایل حقوقی پیرامون ورشکستگی شرکت دولارِنتیس انترتینمنت که توسط شرکت «کارولکو پروداکشنز» خریداری شده بود، گم و گور شدند.

لینچ چنین می‌گفت: «با این همه بدبیاری، طبیعی است که حالم چندان خوش نباشد. اما تقصیر دینو نبود؛ وقتی شرکتش سقوط کرد، به هر رو، من هم با آن بلعیده شدم.»

بعد از یک دوره طولانیِ تحولات بی‌سرانجام، حالا بدون کمترین تلاشی از سوی لینچ، طرح تازه‌ای پیش رویش بود. شرکت فیلمسازی مستقل پروپاگاندا فیلمز به لینچ مأموریت داد به بازنویسی یک فیلمنامه نُوار امروزی براساس رمانی بپردازد که در دههٔ چهل نوشته شده بود. در همین زمان، مونتی مونتگمری، رفیق لینچ در شرکت پروپاگاندا، به تازگی رمان منتشر نشده‌ای را که روی فرم‌های چاپی خوانده بود، برای کار برگزیده بود: ***قلباً وحشی داستان سیلور و لولا***، نوشتهٔ بری گیفورد.

مونتگمری می‌گوید: «امروز کتاب را خواندم و فردا خریدمش.» مونتگمری یکی از کارگردانان فیلم *موتور سواری هنری بی‌عشق* (۱۹۸۳) بود و نقش مهمی در پا گرفتن نخستین فیلم کاترین بیگلو (کارگردان *نزدیک تاریکی*، *روزهای غریب*) و رونق کار بازیگر پرجذبهٔ نقش‌های منفور، ویلم دِفو، بازی کرده بود. مونتگمری امیدوار بود که با پیشنهاد این رمان به لینچ او را به عنوان تهیه کننده درگیر کار کند.

لینچ با شنیدن توصیف طرح از زبان دوستش، کنجکاو شد. «بهش گفتم، مُونتی، اگه کتابو خوندم و جداً ازش خوشم اومد چی؟ در اون صورتم دیوونه میشم.» واو گفت «اگه این طوری شد، خودت کارگردانیش می‌کنی.»

لینچ به صفحهٔ سوم رمان گیفورد نرسیده بود که آن را موافق طبع خود یافت. پس از اعلام موافقت پروپاگاندا فیلمز، لینچ و مونتگمری جایشان را به عنوان کارگردان و تهیه کننده عوض کردند. بعد از انتخاب رمان ـ که ۱۵۹ صفحهٔ کوچک آن به ۴۵ فصل تکه تکه بخش شده بود ـ به عنوان ماده خام بسیار اولیه، به لینچ فرصت خیلی کوتاهی داده شد تا فیلمنامه‌اش را ارایه دهد و مرحله تدارکات تولید فیلم را شروع کند. لینچ بعد از پایان فیلم در این باره می‌گفت: «البته تندنوشتن چیزی نیست که آدم به آن افتخار کند، اما من پیش‌نویس اولیه را در یک هفته نوشتم.»

چهار ماه بعد لینچ بازیگران و عوامل فنی فیلم را در اختیار داشت. وشش ماه پس از نخستین باری که چشمش به فرم‌های چاپی کتاب افتاد، کار فیلمبرداری را شروع کرده بود. *قلباً وحشی*، نام فیلم آن طور که لینچ خلاصه‌اش کرده بود ـ برای لینچ، به قول خودش، کاری بی‌دردسر بود: «از لحظه‌ای که اعلام کردم مایلم این کار را بکنم، همهٔ چراغ‌ها پیش پایم سبز می‌شدند.»

گیفورد، رمان نویس و شاعر زاده شیکاگویی را گروهی از خوانندگان و هواداران پروپاقرصش به عنوان وارث جک کِرواس می‌ستودند. اما، هر چند *قلباً وحشی* و *داستان سیلور و لولا* مشخصاً اثری جاده‌ای است، ولی در آن کمتر نشانی از فضای سرد سنجیده و مصنوع در جاده می‌توان یافت؛ بلکه بیش‌تر چمدانی پر از خرت و پرت‌های خاطره‌انگیز زندگی در حال فرار در سرزمین‌های دورافتادهٔ امریکاست.

فیلمبرداری *قلباً وحشی* با پشتیبانی مالی نسبتاً اندک ده میلیون دلاری پروپاگاندا بلافاصله در لس آنجلس و اطراف آن (از جمله منطقهٔ عمدتاً صنعتی سان فرناندو وَلی) و نیواورلئان شروع شد.

دیوید لینچ به کسانی که به دنبال موضوعات دهن پرکن می‌گشتند اطمینان داد که *قلباً وحشی* «... درباره عشق در دوزخ است. برای من این فیلم صرفاً مجموعه‌ای است از ایده‌هایی که در جریان کار به ذهن می‌آیند. ایده‌هایی که بعضی تیره و تار، برخی روشن و پاره‌ای دیگر طنزآمیزند؛ اما همه به هم کمک می‌کنند. کاری که تو می‌کنی این است که می‌کوشی نسبت به این ایده‌ها وفادار باشی و آن‌ها را به فیلم درآوری.»

اما ماده خام اولیهٔ فیلم ـ ادیسهٔ دو جوان ساده دل در امریکایی ترسناک، اما به قدر کافی رئالیستی که بازشناخته شود ـ تنها نقطه عزیمتی شد برای رشته‌ای از بخش‌های مستقل بسیار زنده و مؤثر.

اندکی پیش از نمایش عمومی فیلم، گیفورد، نویسندهٔ رمان، چنین گفت: «می‌دانید، به من مقدار معتنابهی پول داده‌اند که دهنم را بسته نگاه دارم و این کار به خوبی از من برمی‌آید. من می‌فهمم معامله یعنی چه. و همان طور که پیش از این هم گفته‌ام تنها می‌توانم تکرار کنم که رمان، رمان است و فیلم، فیلم. بهترین فیلم‌ها هم تنها طنینِ کتاب‌هایی هستند که براساس آن‌ها ساخته شده‌اند. من توقع چیزی بیش از این نداشتم و تا آن جا که به *قلباً وحشی* مربوط می‌شود، مأیوس نشده‌ام. اگر فکر می‌کنید *قلباً وحشی* فیلم فوق‌العاده خوبی است، اعتبار آن به من برنمی‌گردد.»

لینچ در پاسخ به این اعتراض تلویحی که *قلباً وحشی* را به حالت وحشی‌تر و افراطی‌تری کشانده است، می‌گوید: «تقصیر من نبود، کتاب این ایده‌ها را به من داد. تنها کاری که من کردم این بود که چیزهای روشن آن را قدری روشن‌تر و وجوه تاریک آن را قدری تاریک‌تر کردم.»

قلباً وحشی (۱۹۹۰)

کسی کبریت می‌زند و شعله‌ای پرتلالو در می‌گیرد. آتش، نقش‌مایهٔ نوری این فیلم است. در طول فیلم، هر جرقه‌ای از

آتش چنان بزرگ‌نمایی می‌شود که تمام پرده را پر می‌کند ـ حتی آتش خفیف سیگاری تازه افروخته با کنایه‌های جنسی آن.

کیپ فیر ـ نزدیک مرز کارولینای شمالی و کارولینای جنوبی.

نخستین بار سیلور ریپلی و لولا پیس فورچن را در آستانه ترک هتل می‌بینیم. آن‌ها عاشق و معشوق یکدیگرند. سیلور بچهٔ جنوبی آوازه خوانی است با لهجه کشدار ایالات جنوبی؛ لولا دختر سفیدپوستی مرفه، بی حیا و هرزه.

نیکلاس کیج ـ برادرزاده فرانسیس فورد کاپولا ـ با بازی کردن نقش‌هایی چون ستارهٔ شهرستانی‌ای که مشتاق است در آینده چیزی شود در فیلم عمویش **پگی سو شوهر کرد** (۱۹۸۶)، فاسق شِر در **فیلم ماه زده** (۱۹۸۷) و شوهر قانون شکن پاسبان زن در **بزرگ کردن آریزونا** ـ ۱۹۸۸)، تخصصی در تجسم بخشیدن به آدم‌های معصوم و وحشی به دست آورده است. کیج در نقش سیلور ریپلی، مرد ناشی و زمختی که آرمانش را در زندگی، ادا و اطوارهای الویسی یک جنتلمن جنوبی قرار داده است (با وجود اشاره‌های مکرر به الویس [پریسلی]، در این فیلم هرگز نام او مستقیماً به میان نمی‌آید و هرگز ستایش نمی‌شود) کیج به نحو آزاردهنده‌ای بی‌نمک و لوس و در عین حال به شکل غریبی دوست داشتنی است. کیج می‌گوید: «تمام مدت با خود فکر می‌کردم این آدم شراب قرمز نیست، روغن موتور است. و چیزهایی از این قبیل. به خودم می‌گفتم او با کت پوست ماری که به تن دارد، قایق زرهی قدیمی‌ای است که احتیاج به قدری تنظیم دارد. ظاهراً دارد زهوارش در می‌رود، اما وقتی می‌رانیدش کیف می‌کنید. با این فکرها توانستم به درون این شخصیت نفوذ کنم.»

خود لینچ می‌گوید: «به خودم می‌گفتم، شاید این دنیا روشن‌ترین جایی نباشد که آدم ممکن است آرزویش را داشته باشد، اما فکر می‌کنم که سیلور و لولا سعی می‌کنند به نحو شایسته‌ای زندگی کنند. آن‌ها در تاریکی و سردرگمی دست و پا می‌زنند، مثل همه آدم‌های دیگر. اما سیلور روی مهربان و بامحبتش راهم دارد؛ این فکر عین ایدهٔ راک اندرول است. او می‌خواند و برخوردهای عاطفی دارد، اما در عین حال یک حالت سردی و سرکشی در کنار این وجه عاطفی هست. این فکر که در دنیایی سرد هنوز هم جایی برای عشق وجود دارد، جداً برایم جذاب است.»

وقتی سیلور و لولا از پله‌های هتل پایین می‌آیند، مرد سیاه‌پوستی ـ بابی ری لمون ـ آن‌ها را دنبال می‌کند و فریاد می‌زند: «سیلور، بایست!» این مرد فرستادهٔ ماریتا، مادر لولا است که با لحنی تحریک‌آمیز با سیلور حرف می‌زند. «آه، چی میگی؟» این همه چیزی است که مخاطب تحریکات او می‌تواند به زبان بیاورد. او می‌داند غیرت جنوبی‌اش چیز دیگری اقتضا می‌کند، اما تحمل می‌کند. بابی ری می‌گوید مادر لولا قول داده است دخترک را به عنوان پاداش به او بدهد، اما موفق نمی‌شود به سرعت تیغش را بکشد.

سیلور که حالا از کوره در رفته است، گریبان مردی را که می‌توانست قاتلش باشد می‌گیرد و او را به زمین می‌زند. بعد آن قدر سر بابی ری را به پلکان بتنی می‌کوبد تا مغزش بیرون می‌ریزد.

سیلور به جرم آدم‌کشی محکوم می‌شود و به مؤسسهٔ بازپروری پی. دی. اعزام می‌شود.

فیلمنامهٔ اولیه لینچ چیزی خیلی غیرمستقیم‌تر از این‌ها بود و شباهت نزدیکی داشت به شیوه غیرخطی پی‌هم‌آیی اپیزودهای رمان اصلی. قرار بود طی برش به پیش و پس بین زمان حال و فلاش بک، حقیقت روایت در رشته‌ای از سکانس‌های متناقض *راشومون* گونه بسط یابد. اما وقتی کار قدری پیش رفت، پیش از شروع مراحل فنی، لینچ به این نتیجه رسید که فیلم برای تحمل چنین چارچوب پیچ در پیچی زیادی «کله پا»ست و صحنه‌ها را به ترتیب خطی آرایش داد. نخستین صحنه همین صحنه‌ای شد که در آن سیلور مغز بابی ری لمون را متلاشی می‌کند. در اصل قرار بود این صحنه تا صحنه قبل از دزدی بانک نهایی فیلم به تأخیر بیفتد؛ اما، هم به لحاظ دراماتیک و هم به لحاظ روان‌شناسی شخصیت، معنای چندانی نداشت که جرمی که سیلور به خاطر آن دو سال را در زندان می‌گذراند، پنهان نگاه داشته شود.

قصد اولیه لینچ این بود که فیلم را به جای این درگیری، با مونتاژ پیشاروایی صحنه‌هایی از خشونت روزمره شروع

کند: یک تصادف خونین موتور سیکلت، دعوایی بین سگ‌ها و تصویری از بچه‌های تخسی که لانه زنبورها را خراب می‌کنند و یادآور *این گروه خشن* سام پکین پا می‌توانست باشد.

۲۲ ماه و ۱۸ روز بعد

سیلور از زندان بیرون می‌آید. تصویر او را در گویی بلورین می‌بینیم و دست جادوگری با چنگال‌های بلند از روی گوی می‌گذرد. ماریتا، مادر لولا، ساحرهٔ شرور به سبک می وست، می‌گوید: «حتی اگر فکر دیدن لولا را هم بکنی، مرگت حتمی است.»

اشاره‌ای مکرر به فیلم **جادوگر شهر زمرد**، دنبالهٔ پرطول و تفصیل گرایش به زیرمتن‌ها در ***مخمل آبی*** هستند. واکنش‌ها نسبت به این امر، طیفی را تشکیل می‌دادند که از سردرگمی مبهم خود گیفورد شروع می‌شد و به هواداران پروپاقرصی می‌رسید که این کار را همچون مسخره بازی خودمرانه پذیرفتند ـ البته به زعم لینچ به شکلی نادقیق ـ و حتی به مخالفانی که آن را همچون ادا و اطواری بی‌ارزش تلقی کردند. از دید آن‌ها این دلیل دیگری بود که نشان می‌داد فاصله عاطفی لینچ با موضوعش بیش از آن است که بتواند هرگونه مقصود جدی را در آن جای دهد؛ و این‌که دل‌مشغولی با **جادوگر شهر زمرد**، همانند تصویر کردن سیلور همچون تجسم‌گر قابل قبول الویس، شگردهای ارزانی بودند که به کارگردان اجازه می‌دادند، عدم صداقت خود را تجلیل کند.

البته نگارگر خود فیلم، مسأله را به هیچ یک از این شیوه‌ها نمی‌بیند: «دنیای این فیلم دنیای خشن زشتی بود و در وجود سیلور هم نشانی از یاغی‌گری دیده می‌شد. اما یاغی‌ای با رویای **جادوگر شهر زمرد** به گونه‌ای چیز زیبایی می‌شد. و شخصیت‌های لولا و سیلور که دوتایی با هم این رویا را بین خودشان می‌پروراندند، دوست داشتنی می‌شدند.»

لولا جلوی در زندان به استقبال سیلور می‌آید؛ او کت پوست مار سیلور را که این سال‌ها نگاه داشته، برایش آورده است. سیلور از لولا می‌پرسد: «همیشه بهت می‌گفتم این کت مظهر استقلال من و اعتقادی است که به آزادی شخصی دارم؟» و لولا با مهربانی جواب می‌دهد: «آره، بیش از پنج هزار بار اینو بهم گفتی.»

سیلور دو سیگار روشن می‌کند ـ همان طور که پال هنراید زمانی برای خودش و بت دیویس چنین کاری کرد ـ اما هر دو را با هم به لب خودش می‌گذارد. لولا فکورانه می‌گوید: «اگر بتوانیم باقی عمرمان را عاشق هم باقی بمانیم، آینده می‌تواند خیلی زیبا و ساده باشد.»

برجسته‌ترین شخصیت سازی نسبی این فیلم با بازی‌های غلو شده جنون‌آمیزش، از آنِ لورا درن است. او با کفش‌های فوق پاشنه بلندش و ماتیک قرمز درخشانش، زن رهای حسی اما در عین حال نگران و مضطربی است که می‌کوشد دنیا و همه پلیدی موجود در آن را بشناسد. او بی‌شباهت به زن بی‌تکلف جفری در فیلم ***مخمل آبی*** نیست، اما سخت‌تر و شکل‌یافته‌تر از اوست.

لورا درن، که به خاطر بازی در نقش دختر خانم‌های سفیدپوست کوچولو و سالم، مثل دختر شهرستانی نجیب فیلم ***مخمل آبی***، شهرتی به هم زده بود، آخرین بازیگری بود که کسی می‌توانست برای نقش دختری وحشی و پرشور به تصور درآورد؛ اما نه برای دیوید لینچ. او می‌گوید: «موقع خواندن کتاب، بری گیفورد بلافاصله در ذهن، لورا را در نقش لولا تصویر کردم، به همین سادگی، مثل باقی چیزها.» و با این حرف، ذهنی را عیان می‌کند که همواره دوستان و آشنایانش را به شکل چهره‌های شخصیت‌های داستانی می‌بیند. خالق فیلم می‌افزاید: «لورا کیفیت ساده‌لوحانه‌ای دارد که چنان طراوت‌زا و لذت‌بخش و بامحبت است که صاف و ساده دوستش داری.» یکی از عوامل نه چندان سالم جذب لورا درن به کار، فرصت بازی در کنار مادرش، دایان لاد، بود که خود دختر آلن لاد، بازیگر نقش مردان خشن است.

لورا درن می‌گوید: «نکته مهم درباره سیلور و لولا این است که کشش جنسی آن‌ها معلول عشق است. و این همان چیزی است که کار لینچ را زیبا می‌سازد. آدم عجیب و غریبی که کارهایی می‌کند و روان آدمی را به هول و هراس می‌اندازند، و با وجود این در وجودش و در اعتقادی که به عشق دارد، نوعی پاکی هست که تقریباً کارتونی و کودکانه است.»

لولا از لذت سیگار کشیدن می‌گوید و تعریف می‌کند که چطور این کار را با دزدیدن سیگار از مادرش شروع کرد. سیلور به یاد می‌آورد که مادرش مارلبورو می‌کشید ـ یعنی همان نوع سیگاری که خودش می‌کشید ـ اما اندکی بعد از این که پسرش در چهار سالگی سیگاری شد، از سرطان ریه مرد. سیلور می‌گوید که پدرش هم به خاطر اعتیاد به الکل، مدت کوتاهی پس از آن مرد و گله می‌کند که «پدر و مادری بالای سرم نبوده‌اند.»

لولا به خاطر می‌آورد که عمو پوچ (یکی از دوستان خانواده) در سیزده سالگی به او تجاوز کرده است. او به خاطر می‌آورد: «عمو پوچ سه ماه بعد وقتی من برای تعطیلات به میرتل بیچ رفته بودم در تصادف اتومبیل کشته شد.» همزمان در فلاش بک، پوچ را می‌بینیم که در یک انفجار تعمدی می‌میرد.

ماریتا از دوست قدیمی‌اش، کارآگاه جانی فاراگوت، می‌خواهد زوج فراری را تعقیب کند و به او وعده می‌دهد که اگر سیلور و لورا را به چنگ بیاورد، می‌توانند دو نفری برای آینده‌شان برنامه بریزند، جانی معصومانه می‌پرسد: «جدی می‌گویی؟» و ماریتا جواب مثبت می‌دهد. در یک صحنه فلاش بک می‌بینیم که ماریتا می‌کوشد سیلور را به خود جذب کند.

هری دین استانتن، که شکل و شمایل آدم فلک‌زدهٔ مرموز او بر بسیاری از فیلم‌های درجه دو سایه انداخته است ـ همان کسی که در ضمن حضورش زینت بخش فیلم‌های مهم دهه هفتاد مانند **پت گرت و بیلی کید** (۱۹۷۳)، **پدر خوانده ۲** (۱۹۷۴) و **بیگانه** (۱۹۷۴) بود ـ این اواخر با بازی در فیلم‌هایی چون **پاریس ـ تگزاس** (۱۹۸۴) ساختهٔ ویم وندرس و **بازپس گیرنده اتومبیل** (۱۹۸۶) ساختهٔ آلکس کاکس به مرتبه بازیگر اول رسیده بود. او (به گفتهٔ دنیس هاپر) پیشنهاد بازی در نقش فرانک در فیلم **مخمل آبی** را رد کرده بود، چون مایل بود در نقش‌های مثبت‌تری ظاهر شود، اما حال و هوای زندگی فقیرانه و کثیف که به خاطر نقش‌هایی مثل گدای کور حقه باز فیلم *Wise Blood* جان هیوستن در او جای‌گیر شده بود، همچنان او را رها نمی‌کرد.

در رمان گیفورد جانی فاراگوت شخصیتی اصلی در حد سیلور و لولاست؛ سگ شکاری‌ای تیزشامه و درون‌نگر و نویسنده‌ای با استعداد که سومین راویِ اول شخص رمان است. اما به شکلی که استانتن به او جان بخشیده است، یک نقش فرعی معمولی دیگر است با حال و هوای جنس‌های گرد و خاک گرفته و اسقاطی، و با این حال باز هم او نسبت به همه شخصیت‌های (یا سیاهی لشکرهای) مرد دیگر، به استثنای سیلور، انسجام بیش‌تری دارد.

رفیقهٔ سیلور به او قول می‌دهد که هرگز ترکش نمی‌کند. «الویس بعد از این» فریاد می‌زند: «بهتر از این نمیشه!» و کفش‌های رقص‌شان را به پا می‌کنند. در تالار رقص، سیلور و لولا جنون‌آسا می‌رقصند و به صدای دیوانه کنندهٔ موسیقی شادمانه پای می‌کوبند. پسرکی به حالت تحریک آمیز جلوی لولا می‌رقصد. سیلور جلو می‌آید. پسرک به او می‌گوید که مثل دهاتی‌ها لباس پوشیده است. سیلور به او گوشزد می‌کند: «این یک کت پوست مار است. برای من این مظهر فردیت و اعتقاد به آزادی شخصی است.» بعد پسرک را به شدت می‌زند و او را وامی‌دارد از لولا عذرخواهی کند. بعد سیلور که همیشه می‌خواهد همان جنتلمن جنوبی باشد، به پسرک کتک خورده می‌گوید که برای خودش هم یک آبجو بگیرد. بعد شروع می‌کند به نواختن دوستم بدار آن طور که الویس پریسلی خوانده است و بلافاصله جمعیت چرمی‌پوش به توده‌ای از ستایش‌گران نوستالژی زده بدل می‌شوند.

لولا مرگ پدر دلبندش را به یاد می‌آورد: «مامان می‌گوید روی خودش نفت ریخت و کبریت کشید و در حالی که در شعله‌های آتش می‌سوخت دور و بر خانه می‌چرخید.»

ماریتا برای محکم‌کاری با مارچلو سانتوس هم تماس می‌گیرد و با چرب‌زبانی او را راضی می‌کند که قراردادی علیه سیلور ببندند. اما اشتباه می‌کند و به سانتوس می‌گوید که جانی را هم پی اوفرستاده است. شرط سانتوس برای معامله این است که این کارآگاه را هم بکشد تا او فرصت نداشته باشد از طریق ارتباط با آقای ریپندیپر مرموز آن‌ها را به خطر بیندازد.

سانتوس با آقای ریپندیپر، قاچاقچی پیر مواد مخدر، تماس می‌گیرد و ریپندیپر به مزدورانش دستور می‌دهد، حساب

سیلور و جانی را برسند. او برای هرکدام (به عنوان نشانه پذیرش معامله) یک دلار نقره‌ای پیشنهاد می‌کند. نخستین کسی که می‌پذیرد زن باریک اندام مشئومی است که سایه‌اش راکه به چوب زیر بغل تکیه داده است، می‌بینیم.

لولا درباره پسرخالهٔ خُلش، دِل، برای سیلور تعریف می‌کند. نقش دِل را خل و چل حرفه‌ای کالیفرنیایی کریسپین گلاوِر بازی می‌کند. لولا به او جینگل دِل لقب داده است. در یک سکانس فلاش بک او را می‌بینیم که مردان دستکش سیاه را متهم می‌کند، که «روح کریسمس را نابود کرده‌اند.» او نسبت به تهیه ناهار هم حالت وسواس پیدا می‌کند و می‌بینیمش که تمام شب را بیدار می‌ماند و کوهی از ساندویچ درست می‌کند. و بالاخره توی شلوارش حشره می‌اندازد. سیلور درباره سلامت روانی پسرخاله لولا می‌گوید: «خوب می‌شد اگر این پسرخاله‌ات می‌توانست جادوگر پیر شهر زمرد را ملاقات کند.» لولا جواب می‌دهد: «خوب می‌شد اگر همه ما می‌توانستیم او را ملاقات کنیم.»

در حالی که عاشق و معشوق، شبانه در بزرگراه به سمت نیواورلئان می‌رانند، لولا در خیال مادرش را می‌بیند که سوار بر دسته جارو با لباس‌های جادوگر شریری به سبک می‌وست، آن‌ها را تعقیب می‌کند. آن‌ها به درون شب می‌رانند و آکوردهای گوش‌خراش نخستین آواز بازی شیطانی کریس آیزاک بدل به مایهٔ تکرار شوندهٔ موسیقی فیلم می‌شود.

بازی شیطانی که لینچ شخصاً آن را برای موسیقی متن فیلم برگزیده بود، همزمان با نمایش فیلم در هر دو سوی آتلانتیک [امریکا و اروپا] در فهرست بیست آهنگ پرفروش قرار گرفت. هر چند صدای مسخر کننده و اُربیسن مانند آیزاک را در هیچ کجای فیلم نمی‌شنویم (تنها آکوردهای نخستین آن تکرار می‌شوند و نقشمایه‌ای می‌سازند)، اما این مشت زن سابق خوش عکس، به عضو تازه‌ای از ارذال و اوباش لینچ بدل شد و نقشی در افسانه توین پیکز به دست آورد. سبک صیقل خوردهٔ آیزاک که با این همه با گذشت ایام شکسته شده است یادآور لحظات کمتر مبتذل و بیش‌تر با حال و هوای فرهنگ عوام در دهه پنجاه است.

لولا به گزارش‌های خبری رادیو درباره حوادث عجیب و

غریب و غیراخلاقی گوش می‌کند: مادری که سه فرزندش را به قتل رسانده است؛ آدمکشی که با قربانی‌اش معاشقه کرده است؛ ول کردن تمساح و قورباغه به درون رودخانه گنگ برای کاستن از میزان فضولات و اجساد انسانی.

با حالت هیستریک بلند می‌شود: «دیگه تحمل این رادیو رو ندارم. تمام عمرم این همه مزخرف نشنیده بودم. سیلور ریپلی! همین الان برایم یه موسیقی پیدا کن. این کار را بکن!» سیلور کانالی پیدا می‌کند که موسیقی دیوانه‌وار پخش می‌کند و دو دلداده از خودبیخود کنار جاده به رقصی شادمانه می‌پردازند.

سیلور و لولا وارد نیواورلئان می‌شوند. نخستین صحنهٔ خیابانی‌ای که با آن رو به رو می‌شوند، دو جوان سیاه و سفیدپوست‌اند که هنگام عبور از کنار سیلور، مثل سگ پارس می‌کنند تا توجه او را به خود جلب کنند. بعد در یک رستوران توسط یک خل و چل تمام عیار (فردی جونز -

بایتس فیلم مرد فیل‌نما) اول عصبی و بعد سرگرم می‌شوند. او مثل پرنده‌ها رو به آن‌ها قاقار می‌کند و بعد مثل دیوانه‌ها درباره کبوترها حرف می‌زند: «کبوترها بیماری و کثافت می‌پراکنند. شما اینو دیدید.»

ماریتا خود را به جانی می‌رساند؛ احساس گناه می‌کند. اما جانی در لابی هتل با ضربه‌ای بی‌هوش و ناپدید می‌شود. یکی از کارکنان مبادی آداب هتل، کارتی به ماریتا می‌دهد که روی آن نوشته شده است: «رفتم ماهیگیری. شاید بعدش هم بروم شکار ببوفالو.» ماریتا رو به خدمتکار هتل فریاد می‌زند: «واقعاً معنای این چیه؟»

جانی، در حالی که دهانش را بسته و طناب پیچش کرده‌اند، تحت شکنجه‌های روحی سادیستیک خُوانای زن جادو (گریس زابریسکی ـ سارا پالمر تویین پیکز) قرار دارد. نخستین بار که این زن هرزه را با موهای پرُاکسیده، ابروهای سوسکی و صورت رنگ پریدهٔ چون مرده‌ها در حالت سایه‌وار می‌بینیم، به خاطر چوب‌هایی که زیر بغل دارد، تهدیدآمیزتر جلوه می‌کند. در این دنیای کله پا، از شکل افتادگی و معلولیت دلسوزی یا احترام برنمی‌انگیزد، بلکه بر روانی درهم پیچیده دلالت می‌کند. او همراه دو مرد سیاه‌پوست بر زمینه موسیقی گوش‌خراش و ضرباهنگ طبل، جانی را آزار می‌دهد. سلاحی به سوی پشت سر جانی نشانه رفته است. صدای گلوله به گوش می‌رسد، بدون این که ما چیزی ببینیم. تصویر قطع می‌شود به تابلویی کنار جاده که با گلوله‌های تفنگ سوراخ سوراخ شده است.

زوج ما سر راهشان به تگزاس به درون کابوسی می‌رانند: لباس‌هایی در جاده پراکنده‌اند؛ رانندهٔ جوان مرده‌ای افتاده است. زن جوان زیبایی (شرلین فن ـ آدری هورن تویین پیکز) که از آسیب جسمانی و شوک روحی هذیان می‌گوید از میان آوار اتومبیل بیرون می‌آید. از یک سوی سر سیاه موی او خون می‌آید. زن در حالی که دنبال کیف پول و کارت اعتباری‌اش می‌گردد، جلوی چشم آن‌ها می‌میرد.

صحنه تصادف اتومبیل که تکان دهنده‌ترین صحنه فیلم است، ظاهراً از تفکرات نوجوانانه لینچ جوان دربارهٔ مرگ سرچشمه می‌گیرد. زمانی که لینچ در ویرجینیا به دبیرستان می‌رفت، یکی از دوستان نزدیکش در حادثه رانندگی وحشتناکی کشته شد.

وقتی به اتاقشان در بیگ تیونای تگزاس ـ شبه حلبی آبادی پر از آدم‌های ولگرد، ناسازگار و جنایتکاران فراری ـ می‌رسند، لولای خرافاتی آرزو می‌کند که «نحوست دیدن مرگ دخترک گریانمان را نگیرد.»

سیلور پیش لولا اعتراف می‌کند که شبی که پدر لولا سوخت، بیرون خانهٔ آن‌ها نشسته بود و همهٔ وابستگان سانتوس (از جمله مادر لولا) به اشتباه گمان می‌کنند که او بیش از آنچه باید دیده است ـ که این تلویحاً بر گناه کارفرمای سابقش دلالت می‌کند.

در یک رستوران، سیلور و لولا به یک آدم عجیب و غریب محلی به نام اُ.اُ. اسپول (جک نانس) برمی‌خورند، که به نام دانشمند موشک، بدان‌ها معرفی می‌شود. او به آن‌ها راجع به سگش می‌گوید و به شدت اصرار می‌کند که این سگ همیشه همراهش است، بعد می‌افزاید: «شاید حتی بتوانید توتو را از روی فیلم جادوگر شهر زمرد در ذهنتان مجسم کنید.» در رمان گیفورد، آدم‌های ناسازگار و خل و چل این قسمت، نقش مستقیم‌تری در روایت بازی می‌کنند. در واقع، چون جزییات پیرنگ داستان از نکات انحرافی غیرخطی، اما سرگرم کننده، تشکیل یافته است (مانند فیلم)، شخصیت‌ها و خاطرات و خیال‌پردازی‌های شخصی آن‌ها اصلاً خودِ داستان‌اند. اما لینچ با وجود علاقه‌اش به گرایش سراسری امریکاییان به پدیده‌های عجیب و غریب، به خاطر کمبود جا، ناچار شد از کنار این آدم‌ها بگذرد و به چند حضور کوتاه بازیگران شناخت شده اکتفا کند.

سیلور و لولا در رستورانی نشسته‌اند. پلیسی درباره سروصدایی که از بیرون می‌آید می‌پرسد و به او می‌گویند که دارند یک فیلم پورنو می‌سازند به نام به سبک تگزاسی. بابی پرو، سازنده این فیلم، مرد لاغراندامی است که چهره‌اش جا به جا از نور آفتاب برنزه شده و سبیل نازکی دارد. موقعی که سیلور در رستوران با او می‌نوشد متوجه خال‌کوبی تفنگ‌داران دریایی ایالات متحده روی دست او می‌شود. (این موضوع هم مانند ظاهر در حال پوسیدگی این مرد، ابداع لینچ است). یک دوست دوران جنگ ویتنام، که در نیروی دریایی خدمت کرده است، از زبانش در می‌رود که

بابی در «کاو بن» بوده است؛ یعنی جایی که تعداد زیادی از زن‌ها و بچه‌ها قتل عام شده‌اند. پرو با غیظ به او می‌نگرد و پرخاش می‌کند. «وقتی در خلیج تونکن شناوری، ارتباط با مردم کار چندان آسانی نیست.»

تا سیلور وارد اتاق متل می‌شود، بوی استفراغ به مشامش می‌خورد. لولا می‌گوید بالا آورده، اما توان تمیز کردنش رانداشته است و گمان می‌کند حامله است. باز حامله شدنش توسط عمو پوچ و خاطرهٔ سقط جنین را به یاد می‌آورد.

سیلور سری به کلبه پردیتا دورانگو می‌زند؛ دورانگو مردی است با ارتباطات گسترده با دنیای زیرزمینی تبهکاران که می‌تواند به او بگوید که آیا کسی را به کشتنش گماشته‌اند یا نه. پردیتا را در عکسی همراه رِگی و خوانای زن جادو، می‌بینیم. این زن با موهای طلایی روشن و ابروهای پرپشت و سیاهش انگار نسخه جوان‌تر خوانا است.

ایزابلا رسلینی که نقش پردیتا را در آخرین روزهای روابطش با لینچ بازی کرده می‌گوید: «دیوید در این‌جا حتی بیش از مخمل آبی نوع بسیار خاص سوررئالیسم خودش را خلق کرده است. گمان می‌کنم این نوع سوررئالیسم را در مخمل آبی در صحنه‌ای که دین استاکول بازی می‌کرد، می‌شد دید. در قلباً وحشی، کل فیلم آبستن این حال و هواست. این فیلم درباره واقعیت ناخودآگاه شما، عواطف شما و شیوه‌ای است که شما چیزها را به یاد می‌آورید، نه درباره واقعیتِ یک حقیقت. وقتی او موی مصنوعی بر سر من می‌گذارد و ابروهایم را چنان پرپشت درست می‌کند، این جزیی از آن گونه ادراک ذهنی است.»

بابی وقتی می‌فهمد لولا حامله است و سیلور در کیف پولش چهل دلار بیش‌تر ندارد، او را راضی می‌کند که در دزدی از بانک کوچکی شرکت کند و پول اندکی به جیب بزند. هر چند تمام پولی که باید بین دو نفر تقسیم شود پنج هزار دلار بیش‌تر نیست، اما سیلور باز هم راضی است و فکر می‌کند «همینش هم میتونه در "یلوبریک رُد" کمک بزرگی واسه مون باشه.»

ویلم دفو پیش از امضای قرارداد بازی در نقش آدم خبیث اصلی این فیلم، چهره اصلی فیلم آخرین وسوسهٔ مسیح را به تصویر کشیده بود. پیش از هر صحنه لینچ مرتب به دفو یادآوری می‌کرد: «تو فرشتهٔ سیاهی، فراموش نکن! فرشته سیاه! فرشته سیاه!» یک بار پیش از فیلمبرداری شنیده بودند که او یکی دو جمله دربارهٔ دزدی بانک را به کمک کارگردان به حالت آواز خواندن تمرین می‌کند.

لینچ پیشنهاد می‌کرد: «با این دو جمله بازی کن! حال و هوای تیره و تار آن‌ها را حفظ کن! تیره و تار و غریب، مثل اسطوره.»

دفو، که حس می‌کرد وراجی‌های بی‌هدف او در فیلم جا می‌افتد، گفته است: «اولش فکر می‌کردم دیوونه شده، ازم میخواد این‌ها رو به شکل آواز بخونم. اما حالا گمون می‌کنم که به لحاظ سبک، فیلم جای این کار رو داشت؛ برای همه کارهایی که می‌خواهی بکنی الزام‌های هنری سفت و سختی وجود نداره. اگه اتفاقی بیفته که برای دیوید واقعاً مهم باشه، اون رو هم طوری توی فیلم می‌گنجونه.»

پرو وارد اتاق متلی می‌شود که لولا در آن‌جا تنهاست، او را اغوا می‌کند و بعد با حالت اهانت‌آمیز تنهایش می‌گذارد. پس از رفتن بابی، لولا منزجر از پرو و ترفندهای او و منزجر از رفتار خودش که نسبت به سیلور، تقریباً بی‌وفایی کرده است، کفش‌های قرمزش را می‌پوشد و وحشت‌زده پاشنه‌هایش را به هم می‌کوبد ـ می‌کوشد مانند دُروتی فیلم جادوگر شهر زمرد که با استفاده از دمپایی‌های یاقوتی به خانه برمی‌گردد، اکنون این‌جا را متوقف کند.

سر و کلهٔ پردیتا پیدا می‌شود. او راننده‌ای است که قرار است پرو و سیلور را به بانک ببرد؛ سیلور تعجب می‌کند که این دو با هم رابطه دارند، اما متوجه نمی‌شود که پرو دومین آدم‌کش اجیر شدهٔ آقای ریپندیبیراست و زدن بانک حقه‌ای است برای کشتن او.

داخل بانک نیمه مخروبه، صندوق‌داری که هوس قهرمان شدن کرده است بهانه لازم را به پرو می‌دهد. او از میان میله‌های فولادی پیشخوان به صندوق‌دار شلیک می‌کند و کشتار و هرج و مرج آغاز می‌شود؛ بعد سلاحش را به سمت سیلور برمی‌گرداند، اما سیلور فرار می‌کند.

در بیرون، پرو شش گلوله می‌خورد و بعد روی تفنگ خودش می‌افتد؛ گلوله‌ای در می‌رود و با گذشتن از گلوی او

مغزش را متلاشی می‌کند. سر او به هوا پرتاب می‌شود، و پس از چند بار زمین خوردن متوقف می‌شود. سیلور باحالت بزرگوارانه آه می‌کشد: «حرام‌زاده مفلوک!»
در این حال، داخل بانک، کارمندی که آش و لاش شده، پریشان است، چون دستش قطع شده است. همکار وحشت‌زده‌اش به او تسلای خاطر می‌دهد که «این چیزها را راحت می‌توانند دوباره جای خودش بدوزند» در این حال سگ کوچکی عضو قطع شده را به دندان می‌گیرد و فرار می‌کند.
در بیرون سیلور را دستگیر می‌کنند، وقتی لولا در زندان به ملاقات او می‌رود گریه کنان می‌گوید: «ما در همان جاده "یلوبریک رُد" نابود شدیم.» اما مادر خودپسند او آن‌جاست تا مطمئن شود اوضاع بچه‌اش رو به راه است.

۵ سال و ۱۰ ماه و ۲۱ روز بعد

سیلور قرار است به زودی آزاد شود، اما ماریتای دائم‌الخمر و هیستریک، می‌کوشد نگذارد دخترش دوباره با اوملاقات کند. دریک افزودهٔ لینچی دیگر به داستان، او بر مچ‌هایش ماتیک می‌مالد تا وانمود کند رگ زده است.
لولا پیش از این که عازم دیدن سیلور شود، برعکسی از مادرش آب می‌پاشد و این کار تأثیر فرسایندهٔ غریبی به بار می‌آورد: تصویر و نفوذ او بر لولا هر دو محو می‌شوند؛ گویی مثل یک جادوگر شریر می‌وست مانند، او سرانجام در اثر این مایع تجزیه می‌شود و از هم می‌پاشد.
لولا وقتی همراه پسر کوچکش پیس به زندان می‌رود، سر راه از کنار یک حادثه رانندگی می‌گذرند؛ حادثه‌ای که یادآور مرگ زن در جاده و تقریباً شش سال پیش از آن است. راننده اتومبیل می‌کوشد موتور سوار مصدوم را که در گودالی از خون در حالت اغماست، آرامش دهد: «عین این حادثه، سال پیش هم برای من اتفاق افتاد.»
سیلور به زن و کودک (که پیش از این او را ندیده است) سلام می‌کند، اما به آن‌ها می‌گوید دلیلی ندارد زندگی‌شان را از آنچه هست، دشوارتر کنند؛ و از آن‌ها دور می‌شود. (زمان بری گیفورد در چنین جایی به پایان می‌رسد). هنگام عبور از یک پس کوچه مابعد صنعتی، دسته‌ای از جوانان که از هر نژادی در آن‌ها پیدا می‌شود، بر سر سیلور می‌ریزند و پیش از این که فرصت کند مشتی بزند، دماغش را می‌شکنند. سیلور در حال اغما رویایی می‌بیند که خبر از پایانی خوش می‌دهد. گلیندا، جادوگر خوب (شریل لی ـ لورا / میلی تویین پیکز) در یک حباب شیشه‌ای از آسمان فرود می‌آید و به او می‌گوید: «از عشق رو مگردان!»
لینچ می‌پذیرد که در مورد هشت دقیقه‌ای که به آخر پایان رمان افزوده، مسأله داشته است. «معلوم است که پایان خوش خیلی تجارتی‌تر است، با وجود این اگر من به خاطر این که دیگران چه می‌گویند این پایان خوش را در فیلم نمی‌گنجاندم، به چیزی که ماده خام قصه اقتضا می‌کرد خیانت کرده بودم. سیلور و لولا باید با می‌ماندند؛ مشکل این بود که آن‌ها را چطور کنار هم نگاه دارم و در ضمن، صحنه‌ای را هم که آن‌ها از هم جدا می‌شوند، حفظ کنم. این طوری بود که این مشکل باعث شد پای جادوگر شهر زمرد به فیلم باز شود.»
لورا درن هم تأیید می‌کند که «در *قلباً وحشی* اوضاع تا دلتان بخواهد به تیرگی میل می‌کند و با وجود این من فکر می‌کنم زمانی دراز بود که داستان عاشقانه‌ای به خلوص ماجرای سیلور و لولا روی پرده ندیده بودیم. گمان می‌کنم دیوید این را دریافته بود که اگر می‌خواهد در دوزخ عشق بیاید، باید روی دیگر مسأله راهم نشان دهد.»
سیلور از روی کاپوت اتومبیل‌هایی که در راه بندان خیابان ایستاده‌اند، خود را به لولا می‌رساند و او را در بر می‌گیرد. در حالی که آن دو در اتومبیل روباز تاندربُرد لولا نشسته‌اند، پسر کوچکشان لبخند رضایت بر لب به آن‌ها می‌نگرد. سیلور ترانهٔ شبه الویسی با محبت دوستم بدار را با احساس تمام می‌خواند. تصویر به‌تدریج فید می‌شود و لولا، ژست کلاسیک مریلین مونرو را به خود می‌گیرد.
در ماه مه ۱۹۹۰ لینچ توانست برنامه مقرر فیلم را برای نمایش در بخش مسابقهٔ جشنوارهٔ کن برساند. برخلاف انتظارات همگانی ـ و نارضایتی تعدادی از اعضای هیأت داوران ـ داوران به ریاست برناردو برتولوچی جایزهٔ غبطه‌برانگیز نخل طلا را به *قلباً وحشی* دادند.
خود لینچ می‌گوید: «خیلی شگفت زده شدم که فیلم این

جایزه را برد؛ غرق لذت اما در عین حال شگفت‌زده بودم.» با وجود اعطای معتبرترین جایزه جشنواره به لینچ، که برتولوچی به گرمی او را در آغوش کشید و با او دست داد، صدای هو کردن فرانسوی‌های ناسیونالیستی را هم می‌شد شنید که معتقد بودند جایزه حق فیلم *سیرانو دوبرژاک* است.

واکنش صنعت فیلمسازی آن سوی آتلانتیک در قبال برندهٔ نخل طلا چندگانه بود. *اسکرین اینترنشنال* که آشکارا چندان تحت تأثیر قرار نگرفته بود، چنین نوشت: «برای کسانی که منتظر یک *مخمل آبی ۲* یا یک *توین پیکز ۸* بودند، *Wild at Heart* مأیوس کننده خواهد بود» و در ادامه از «مجموعه‌ای ساختار نیافته از عکس‌های قوی و هولناک»، «پیرنگ داستانی پخش و پلا و بی‌ربط»، «ضد اوج شیرین توی ذوق‌زن» و «تکیه بدون دلیل بر دل و روده‌های بیرون ریخته و نشت مغز از کله‌ها می‌نالد که سانسورچیان را در سراسر دنیا به جنباندن تیغه‌های قیچی‌هایشان وا می‌دارد.»

هر چند سکس و خشونت در تکان دهنده‌ترین صحنه فیلم، جایی که فاراگوت به دستِ زن جادو شکنجه می‌شود و به قتل می‌رسد، تنها به طور تلویحی به هم مرتبطانند، اداره رده‌بندی فیلم‌ها، روی نزدیکی آن‌ها به هم، به لحاظ زمان پرده، انگشت گذاشت.

به هر رو خشونت دلخراش بازی گونهٔ لینچ، با وجود سبک اسلپ استیک فیلم، اثر تکان دهنده خود را داشت. خودش از این موضوع چنین یاد می‌کند: «تعدادی از این تصویرها واقعاً خشن بودند. چند نمایش آزمایشی در امریکا داشتیم. در یکی از آن‌ها ۱۰۰ نفر از بینندگان پا شدند و از سالن سینما بیرون رفتند. در نمایش بعدی ۱۲۰ نفر سالن را ترک کردند. فیلم داشت نابود می‌شد.»

پژوهش مؤسسه گلدوین از بینندگان آزمایشی فیلم، بر پرسشی یک بعدی استوار بود، که با توجه به نفرت لینچ از «فیلم‌های یک معنایی» نمی‌توانست موجب چیزی جز انزجار او شود. پرسش این بود که بینندگان فیلم را در چه طبقه‌ای جا می‌دهند: کمدی، وحشت یا موزیکال؟ آشکارا تعداد زیادی از پاسخگویان مقوله وسطی را ذکر کردند. گلدوین که فیلم را در مقوله کمدیِ شلوغ طبقه‌بندی کرده بود، از لینچ خواست با بخش سانسور استودیو همکاری کند.

لینچ از کار خودش چنین دفاع می‌کند: «به خاطر کلیت فیلم ناچار بودیم جاهایی را حذف کنیم. خشونت فیلم از مرز مجاز فراتر رفته بود و داشت همه چیز را نابود می‌کرد. در نوبت بعدی، تغییری بسیار جزیی در فیلم دادیم و همین بیننده را به فیلم جذب کرد. من گمان می‌کنم خطی سحرآمیز وجود دارد که تا آستانه آن می‌توانی بروی، اما اگر از آن بگذری دچار دردسر می‌شوی.»

اما «تغییر بسیار جزیی» مورد اشارهٔ لینچ، شامل اوج صحنه شکنجه جانی فاراگوت / هری دین استانتن می‌شد که در شکل کنونی یا شلیکی به سر او که تنها صدایش را می‌شنویم پایان می‌یابد. در فیلمنامهٔ اصلی این صحنه با عنوان معمایی «شکار بوفالو» آمده است و شامل یک بازی سادیستی است.

صحنه جدا شدن سر پور (دفو) در اثر شلیک گلوله هم با استفاده از یک فیلتر مه به شکل محوتری دوباره فیلمبرداری شد. در نسخه فعلی جدا شدن سر از شانه‌ها را همچنان می‌بینیم، اما بیرون پاشیدن مغز از درون جمجمه دیگر دیده نمی‌شود.

صحنه کمدی سیاهی که عواقب حمله به بانک را نشان می‌دهد وطی آن کارمند بانک دنبال دست قطع شده‌اش می‌گردد نیز به مقدار قابل ملاحظه‌ای کوتاه شد. این صحنه در شکل اولیه‌اش طولانی‌تر و کثیف‌تر بود و شامل جست‌وجوی اعضای جدا شده دیگری هم می‌شد. صحنهٔ کوتاه اما تکان دهنده سقط جنین هم باید حذف می‌شد و با توجه به حساسیت ممیزی MPAA به تصویرهای اروتیک، صحنه‌های معاشقه لولا و سیلور هم باید آن قدر کوتاه می‌شد تا فیلم بتواند رده R بگیرد.

با وجود امتیازاتی که لینچ به میل خود به شرکت گلدوین داد ـ او بعداً اعلام کرد: «هیچ شاهکاری که در کمدی پنهانش کرده باشند، وجود خارجی ندارد» با این همه توزیع نسخهٔ مونتاژ کارگردان، روی لیزر دیسک در آینده امکان رسیدگی به درستی این ادعا را فراهم خواهد آورد ـ پافشاری سخنگوی مطبوعاتی شرکت مبنی بر این که «مفتخریم اعلام کنیم که فیلم همان نسخه‌ای است که مورد نظر لینچ

بود» درست به نظر نمی‌رسد.
با نمایش نسخهٔ سانسور شده فیلم در آن سوی آتلانتیک در ماه اوت، نقدهایی که بر فیلم نوشته شدند، بیش از آن که متفاوت باشند، به گونه‌ای آشتی‌ناپذیر دو قطبی بودند.
هالیوود ریپورتر با شور و شوق بسیار نوشت: «این فیلم معادل سینمایی لوکوموتیوی است که به سرعت به سمت جهنم در حرکت است.» و *تایم* با تحسین نوشت: «این فیلم جاده‌ای زیبا با خشونت آتشفشانی‌اش، نخستین کمدی تمام عیار لینچ است... او و گروهش با تمام قوا کار می‌کنند و از کارشان لذت می‌برند.»
نیویورک مگزین در محکومیت فیلم آن را «اثری بیمار» خواند و با این صفت به جریان عمومی خصومت با فیلم پیوست: «انباشته از ابتذالی که خود را به مضحکه می‌گیرد و همین‌طور هیجان گمراه کننده... چنین نیست که شوخی و مضحکه موجب رستگاری ابتذال شود.» و *نیویورکر* ادعا کرد: «شوک‌هایی که فیلم وارد می‌کند طنین اندکی می‌یابند؛ و حالت عجیب و غریب فیلم، نارسا و پیش پا افتاده و حتی ابلهانه است.»
آشکار است که بسیاری از خبرگان، این ایده را که لینچ آدمی معصوم و بندهٔ تخیل وحشی خویش است، همچون ادعایی فریب‌آمیز و دور از صداقت تلقی می‌کنند. برای بسیاری از آن‌ها توصیف استقبال‌آمیز *نشان* ریوی دست راستی با آن دستور کار دگماتیک خاص خودش را از کار لینچ حرف آخر بود. این نشریه لینچ را به خاطر نمایش «امریکایی عجیب و غریب، بدون بهره‌گیری از ذره‌بین یک کارگردان آوانگارد چپ‌گرا» ستود. ناراحت کننده‌تر این بود که بسیاری از منتقدان زمانی او را یک هجوپرداز می‌دانستند (چیزی که لینچ، به عنوان حامی ریگان و حسرت خوار دوران آیزنهاور هرگز ادعایش را نکرده بود) که نگاهی طنزآمیز به اقشار میانی بورژوازی امریکا دارد؛ و هر بار که او جملات معروف خود را که «هی، تفنن طلبان، من این جور چیزها را دوست دارم» خود را تکرار می‌کرد، کمتر از پیش زرنگ و حساب‌گر جلوه می‌کرد.
امروز، که زمانی دراز از همه آن داد و فریادها گذشته است، می‌توان *قلباً وحشی* را همچون چیزی دید که واقعاً هست: کارتونی با ساختار آزاد، با خشونت پرزرق و برق و به لحاظ جنسی ناخویشتن‌دار، با شخصیت‌هایی که دست کم آن قدر یک و نیم بُعدی‌اند که همدلی بیننده را جلب کنند و معصومیت کودکانه و هوس بزرگسالانه را یک‌جا گردآورند. زورآزمایی فنی مهم فیلم، تدوین آن است که توانسته این همه تکه‌های مستقل، میزانسن‌های متنوع و نقش‌های متعدد را به هم بپیوندد. (برخی از منتقدان چنین احساس می‌کردند که حالت ناگسستهٔ فیلم، معلول مشکلات دورهٔ پس از فیلمبرداری است. هر چند این درست است که تقلیل بسیاری از شخصیت‌های کتاب گیفورد به ظهور کوتاه مدت آدم‌های عجیب و غریب، از این موضوع حکایت دارد که مقدار قابل ملاحظه‌ای از مادهٔ خام فیلم، به ناچار راهی سطل زبالهٔ اتاق تدوین شد، اما این هم حقیقت دارد که ساختار پایه‌ای فیلم از طبیعت تکه پاره و اپیزودیک رمان پیروی می‌کند.) با توجه به این امر، تعجبی ندارد که تدوین‌گر فیلم، دووین دانهام، پاداش خود را در قالب کار کارگردانی در سریال *توین پیکز* دریافت کرد.
اما اگر بخواهیم به گِله گذاری منتقدانی توجه کنیم که از بی‌شباهتی بسیار فیلم به *مخمل آبی* مأیوس شده بودند، باید گفت چنین احساس می‌شود که لینچ همچنان دارد تصویر "امریکای عجیب و غریب" خود را ـ که از *مخمل آبی* و چند اپیزود *توین پیکز* تشکیل شده بود ـ می‌دوشد و به طرفداران عامی‌اش چیزی را عرضه می‌کند که طالب‌آن‌اند.
احساس می‌شد که ثابت‌های سبک متداول لینچ (که در آن زمان تنها چند سال از عمر آن می‌گذشت و به دست خود او به تنهایی پی‌ریزی شده بود)، با وجود تفاوت‌های مهم در لحن کارهایش ، دارند به ذخیره‌ای از شگردهای کلیشه‌ای بدل می‌شوند. به گمان بسیاری از منتقدان، دل‌مشغولی‌های وسواس آمیز، شخصیت‌پردازی عجیب غریب، جنایت‌های غیرعادی، تناقض میان امریکایی‌گرایی صمیمانه و گرم و کثافت معاصر، نوستالژی معصومانه و جنسیت‌گرایی عجیب غریب، همه چیزهایی بودند که لینچ در چنته داشت؛ نه وسیله‌ای که تصویرپردازی‌های او بر آن حمل شوند.
در سال‌های آتی، امریکایی مآبی عجیب غریب، خود به ژانری فرعی تبدیل شد که کاملاً هم تحت سلطهٔ نمایندگان

مشهورش نبود. در همان دورانی که *مخمل آبی* به جنجالی رسانه‌ای بدل شد، فیلم *داستان‌های حقیقی* (۱۹۸۶) نخستین فیلم دیوید برن در مقام کارگردان، امریکای شهرهای کوچک را به شکل سبُک‌تر اما نه کمتر عجیب غریب، به تصویر کشیده بود. فیلم *پدر و مادرها* (۱۹۸۸) ساخته باب بالابان، پرچین‌ها و چمن‌های آراسته شهر کوچک آرام لینچ را با یک روایت گوتیک امریکایی خونین به هم آمیخت. در اوایل دههٔ ۱۹۹۰، فیلم‌هایی که الف. اساساً عجیب غریب و ب. به لحاظ ماهیت امریکایی بودند به یکی از بی‌شکل‌ترین ژانرهای فرعی همه جا حاضر سینمای امریکا بدل شدند.

منتقدان به اتفاق، بدین نتیجه رسیدند که دیوید لینچ تصورات شخصی وسواس آمیز خود را می‌دوشد و باید، به گونه‌ای متناقض نما، برای تصویر کردن بر پرده سینما چیز تازه‌ای پیدا کند. در سطح سبک شخصی، این اعتراض به این می‌ماند که بگوییم جان فورد به خاطر این که پیش از یک فیلم درباره پیشتازان غرب و سواری آن‌ها بر اسب‌هایشان ساخته است، پس کارش تکراری و کهنه است.

اما عجیب‌تر از همه این بود که *قلباً وحشی*، که فرض بر این بود که برای ارضای توقعات گروه کوچکی از تماشاگران نخبه ساخته شده است، بیش‌ترین فروش را در امریکا داشت. منتقدی در کمال کم لطفی و با اغراق آن را به خاطر گسترش نامنضبطش به ریگ روان تشبیه کرد.

لینچ با کم اهمیت شمردن انتقادات چنین رضایت داد: «قرار نیست همه از کاری که می‌کنی خوششان بیاید، و نفی چیز نیرومندی است. حتی حرف‌های مثبت هم از یک نظر زیان آورند، چون تلاش می‌کنی دفعه بعد هم باب طبع آن‌ها عمل کنی. کاری که باید بکنی این است که تنها به اثر فکر کنی، هر چند این هم همیشه کار آسانی نیست. «من نمی‌توانم نظر منتقدان را از پیش حدس بزنم. دنیا در حال دگرگونی است و ما هم با آن دگرگون می‌شویم. تا می‌آیی چیزی را بفهمی، می‌بینی عوض شده است. این کاری است که من در تلاشم انجام دهم. هرگز نمی‌خواهم کاری نو، عجیب غریب یا دیوید لینچی بکنم. اما از فیلم خیلی راضی‌ام. ببینید، من خوشم می‌آید که ۴۷ ژانر مختلف را در یک فیلم با هم داشته باشم. از فیلم‌های یک جوری متنفرم. عاشق فیلم‌های درجه دو هستم. اما چرا نباید سه یا چهار فیلم از این فیلم‌های درجه دو همزمان با هم پیش بروند؟ مثل لانه زنبورا»

شور و شوق لینچ نسبت به فیلم کاستی نگرفت، اما بری گیفورد هم روز به روز بیش‌تر به دفاع از فیلمی پرداخت که تنها شباهتی گذرا به ماده خام اولیه او داشت. گیفورد به لحنی طعنه‌آمیز گفت: «روشنفکران قلابی می‌توانند فرصت طلبانه به جریان روز بپیوندند یا از این کار اجتناب کنند. آندره ژید گفته است که نویسندگان باید انتظار بکشند که با هر کار تازه‌شان پنجاه درصد از خوانندگان خود را از دست بدهند. آن‌ها باید بدانند که باقی اصلاً از اول آن‌ها را نفهمیده بودند. شاید این همان چیزی است که برای دیوید لینچ اتفاق افتاده است.»

حالا با نگاه کردن به گذشته، چیزی که از همه عجیب‌تر می‌نماید این است که لینچ را به خاطر اتخاذ یک رویکرد پُست مدرنِ بازگشت به مدهای گذشته، در مورد برخی از جلوه‌های فرهنگ عامیانه که *قلباً وحشی* ستوده بود ـ الویس پریسلی، *جادوگر شهر زمرد*، ملودرام‌های آبکی (هم سینمایی و هم تلویزیونی) ـ سرزنش می‌کردند.

اگر قایم موشک بازی با بُتواره‌های فرهنگ مبتذل، امروزه دیگر چنین افراطی نمی‌نمایند. شاید بدین خاطر است که ظرف سه سال پس از نمایش *قلباً وحشی*، «فیلم به مثابه سیاهه‌ای از ارجاعات» خود به یک ژانر فرعی سینمایی بدل شده است. فیلم لینچ موجب پیدایش موجی کوتاه مدت از فیلم‌های جاده‌ای خشن شد، اما یک فیلم در اوایل دهه نود ساخته شد که آشکارا ادای دینی به فیلم لینچ ـ یا بسته به پیشداوریتان دزدی از آن بود ـ *رمانس واقعی* (۱۹۹۳) ساختهٔ تونی اسکات بر فیلمنامه‌ای از کوئنتین تارانتینو، بچهٔ نابغهٔ فرهنگ ابتذال، استوار بود. تارانتینو با بهره‌گیری از چارچوب روایی عاشق و معشوقی در حال فرار که در اعمال خلاف قانونشان غرقه‌اند، بافته‌ای تنید از تلویزیون، سینما و ارجاعات مکرر به فرهنگ ابتذال. قهرمان منزجر کنندهٔ فیلم (کریستین اسلیتر) در حالی که نمی‌تواند با حضور فیزیکی شوخی ـ جدی سیلورِ نیکلاس کیج برابری کند اما طرفدار متعصب الویس پریسلی است که با روح قهرمانش رابطه دارد. تعدادی نقش‌های کوچک اختصاص یافته به بازیگران

سرشناس هم وجود دارند ـ که نه به قدر *قلباً وحشی* متنوع و نه آن قدر عجیب غریب‌اند، اما بی‌شک بین گنگستر شریر و قربانی نجیب جنایت که نقششان را به ترتیب کریستفر واکن و دنیس هاپر بازی می‌کنند و اسلاف نیرومندشان ویلم دفو و هری دین استانتن شباهت‌های غیرقابل انکاری وجود دارد.

این سبک مبتنی بر ارجاع به فیلم‌های دیگر، در شاهکار تارانتینو به نام *قصه‌های بازاری* (۱۹۹۴) به اوج خود می‌رسد. در این فیلم شخصیت گنگستر مارسلوس والاس را داریم که با شباهت لفظی نامش به مارچلو سانتوس دنیای گنگستری *قلباً وحشی* اشاره دارد. فیلم تارانتینو در سال ۱۹۹۴ جایزهٔ نخل طلای جشنوارهٔ کن را برد، اما با توجه به این که *قلباً وحشی* راه را هموار کرده بود، مسأله زیاد بحث‌انگیز نشد.

در عین حال، این روزها صحبت از همکاری لینچ با دنیس پاتر نمایشنامه‌نویس سوسیالیست و مردم‌گریز وسواسی و متوهم تلویزیون بوده است. فکر این بود که این دو با هم روی اقتباس سینمایی رمان بحث‌انگیز د.م. تامس به نام *هتل سفید* کار کنند: اثری نیمه فانتزی که به روابط پنهانی بین نگهبانان اردوگاه‌های مرگ و قربانیان آن‌ها می‌پرداخت؛ اما پس از مدت کوتاهی موضوع منتفی شد. هر چند تماشای همکاری نه چندان آسان این دو نیروی خلاقهٔ وسواسی می‌توانست جذاب باشد، باید گفت که لینچ با دل‌مشغولی‌های شخصی ماهیتاً امریکایی‌اش ـ آدم چندان باصلاحیتی برای پرداختن به سیاه‌ترین بخش خاطرهٔ جمعی اروپاییان نبود.

در غیاب یک طرح سینمایی مشخص پس از *قلباً وحشی*، هنرمند امریکایی به سر کار ناتمامش در جای دیگر بازگشت. به شهر کوچک خیالی در شمال غربی کشور که از چشم تماشاگر عادی خیلی بیش‌تر مترادف نام «دیوید لینچ» بود تا هر فیلم سوء استفاده‌گر معمایی هنری نمایی. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی