سینمای امروز انگلستان

(۲۰۰۲ ـ ۱۹۹۹)

□کامیار محسنین

بخش اول: رمانتیک ـ کمدی و سینمای گانگستری

در این راهنمای فیلم، قصد اصلی این نیست که هر چه فیلم جدید موجود است را در کنار هم قرار دهیم و یادداشتهایی از زمین و آسمان درباره‌اشان به هم ببافیم؛ هدف این است که در قالب یادداشت (review) ـ و نه مقاله انتقادی (critical essay) ـ که حتی هر از چند گاهی جنبه‌هایی ژورنالیستی نیز پیدا می‌کند، به بازشناسی گرایشهای سینمای امروز بپردازیم. پس برخلاف تمام راهنماهای فیلم، دامنه موضوعی را محدود می‌کنیم و دامنه زمانی را کمی گسترده‌تر می‌سازیم تا در مجموع این یادداشتها، به موضوعاتی معین و دیدگاههایی مشخص بپردازیم.

بحث را از سینمای انگلستان آغاز می‌کنیم که یکی از سرچشمه‌های اصلی در ارائه ایده‌های جدید سینمایی در سالهای اخیر بوده و حتی در عادی‌ترین گونه‌های سینمایی، مایه‌های شگفتی خاص و عام را آفریده است. در طول سه بخش اصلی از برخی از محصولات چهار سال گذشته انگلیسیها سخن خواهیم گفت و به برخی از نقاط قوت و ضعف سینمای ایشان خواهیم پرداخت؛ از کارگردانانی که زود جوانمرگ می‌شوند؛ از فیلمهایی که بعد از ۱۰ ـ ۱۵ دقیقه درخشان به شکلی فجیع زمین می‌خورند؛ از ایده‌هایی که مثل خوره به جان محصولات سینمایی می‌افتند؛ از کارگردانان قدیمی و جدیدی سخن به میان می‌آوریم که شاهکار می‌سازند؛ از فیلمهایی که بیننده را در طول صد و اندی دقیقه مات و مبهوت می‌سازند؛ و از ایده‌هایی که زیبایی را به نمایش می‌گذارند و زخمهایی را که مثل خوره روح آدم را می‌خورند.

در بخش اول، دوگونه سینمایی را بررسی می‌کنیم که از لحاظ کمی در بدنه سینمای امروز انگلیس نقشی ارزنده دارند: اول به سینمای گانگستری می‌پردازیم که در آغاز دهه ۹۰ میلادی و همزمان با رواج دوباره این گونه سینمایی در آمریکا با ظهور فیلمهایی از قبیل آدمهای خوب مارتین اسکورسیسی، پدر خوانده ۳ فرانسیس فورد کاپولا و شیوه کارلیتوی برایان دپالما، با محصولاتی بریتانیایی همانند خانواده کری (۱۹۹۰، پیتر مداک) در انگلیس هم به نوزایی رسید و دامنه پیچیده‌تر خود را در محصولاتی بین‌المللی همچون رومئو تباه می‌شود (۱۹۹۲، پیتر مداک) به سایر نقاط جهان نیز رساند؛ از سوی دیگر، به رمانتیک ـ کمدیهای انگلیسی نگاهی گذرا می‌کنیم که پس از موفقیت باورنکردنی چهار عروسی و یک تشییع جنازه (۱۹۹۳، مایک نیوئل) به جریانی غالب و مسلط در این سینمای عامه‌پسند مبدل شده و بخشی قابل توجه از بدنه سینمای انگلیس را به خود اختصاص داده است.

قاپ‌زنی (Snatch)

کارگردان و فیلمنامه‌نویس: گای ریچی، تهیه‌کننده: ماتیو وان، مدیر فیلمبرداری: تیم موریس ـ جونز، بازیگردان: لوسیندا سایسون طراح صحنه: هوگو لوکزیچ ـ وایهوفسکی، طراح لباس: وریتی هاوکز.

بازیگران: ایوون برمنر، بنیتسیو دل تورو، دنیس فارینا، جیسون فلمینگ، آلن فورد، استیفن گراهام، وینی جونز، برد پیت، مایک رایدر، رید سربژیا، جیسون استاتهام.

محصول ۲۰۰۰/ انگلستان / آمریکا. رنگی. ۱۰۳ دقیقه.

مگر در طول سال می‌شود چند فیلم شگفت‌انگیز دید؟ یقین داشته باشید که قاپ‌زنی یکی از مسحورکننده‌ترین کشفهای علاقمندان سینما در سال ۲۰۰۰ میلادی است؛ هرچند، در دور و زمانه‌ای که منتقدان و استادان غربی تمام هم‌وغم خود برای سنجش یک فیلم را بر نزدیکی آن به واقعیتهای ساده عینی و پرهیز از زبان و ساختارهای پیچیده سینمایی گذاشته‌اند، قاپ زنی در دنیای صنعتی سینما با انگ «متظاهرانه بودن» به یکی از مطرودین جزایر دور مبدل می‌شود. با این وجود، یکی از بهترین نمونه‌های معرفی سینماگر مؤلف در عرصه سینمای انگلیس در سالهای اخیر، همین آثار گای ریچی بوده است که علاوه بر برخورداری از مهر فیلمساز، جریانی مستقل را در دنیای سینما پایه‌گذاری می‌کند. در سینمای انگلیس که پس از سینمای آزاد (که خود متأثر از جنبش جوانان خشمگین بود)، هیچ موج واقعی به راه نیفتاده و جریان هنر هفتم به چهره‌هایی خاص متکی شده است، قاپ زنی می‌تواند نمونه‌ای کامل برای دستیابی به الگوهایی روایی و دیداری محسوب می‌شود، چون:

۱ـ بدعتهای آن در ساختار دیداری و روایت اثر قابل مشاهده است، نه در سعی در تعریف داستانی بدیع و ناشنیده و ارائه تصویری واقعی و نادیده.

۲ـ دغدغه آن در زیبایی فیلم قابل رؤیت است، نه در صدور پیامهایی دهان‌پرکن و انسانی.

۳ـ در عوض تبلیغ کاذب و نخ‌نمای انسانیت و سقوط به ورطه واقع‌گریز انسانگرایی، دیدگاهی جدی نسبت به حقایق تلخ اجتماعی ـ از قبیل فساد و خشونت ـ را به نمایش می‌گذارد.

۴ـ از آن فیلمهایی است که عشق در یکایک نماهایش موج می‌زند و فیلمی که با عشقی چنین پرشور نسبت به واسطه بیانی سینما ساخته شده باشد، لاجرم به دل عاشقانش نیز می‌نشیند.

مجموعه این قابلیتها باعث می‌شود که قاپ زنی به چنان الگوی قابل اطمینانی تبدیل شود که بر خلاف آثار فیلمسازان غریب و نامتعارف سینمای انگلیس در چند دهه اخیر ـ از قبیل کن راسل، نیکلاس روگ، درک جارمن و... ـ که همه فوق‌العاده تأثیرگذار بودند، به سمت دنیایی تجریدی و شخصی گرایش پیدا نمی‌کند و همچون شاهکارهای واقعگرایان بزرگشان ـ چون کن لوچ و مایک لی ـ به سمت بیانیه‌هایی انتقادی در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی سوق داده نمی‌شود.

خط داستانی قاپ‌زنی بسی ساده‌تر از تصوری است که بیننده پس از تماشای فیلم دارد: پس از سرقت موفق الماس، شخص خوشگذرانی که حامل محموله دزدی است، به عیاشی می‌رود و کشته می‌شود. پس از آن در این دنیای دیوانه دیوانه شخصیتهایی متعدد درگیر ماجراهای متعاقب می‌شوند...

صد البته، گای ریچی باهوش‌تر از آن بوده است که بخواهد با چاشنی پیرنگهای فرعی غیرقابل مهار، این داستان چرخه عبث زندگی پرحرص و آز امروز را گسترش دهد و یکی از آن ملغمه‌هایی که عمدتاً در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ به عنوان تصویر دنیای دیوانه به شکلی غیرقابل تحمل و لجام گسیخته تحویل خلق‌الله می‌دادند را تکرار کند. زیبایی قاپ‌زنی از نقطه‌نظر روایی به جریان موازی و هوشمندانه اتفاقاتی باز می‌گردد که پیرامون شخصیتهایی

جذاب و پرداخت شده روی می‌دهد و هیچ‌گاه از خط اصلی داستانی خارج نمی‌شود؛ پس در توالی سریع آمد و شد زمانها، مکانها و شخصیتها انسجام خود را با تکیه بر وحدت موضوعی حفظ می‌کند و به کلافی سردرگم ـ به مانند واریته‌هایی تلویزیونی که نمایشهایی استوار بر خلق موقعیتهایی منفرد و بی‌ارتباط ساخته می‌شوند ـ مبدل نمی‌گردد. همچنان که گفته شد این روایت پرپیچ و خم که در عین پختگی، داستانی تکراری و ساده را به فیلمی جذاب و پیچیده مبدل می‌کند، از شخصیت‌پردازی فوق‌العاده‌ای بهره می‌برد: از برد پیت در نقش مشتزن کولی تا وینی جونز در نقش آدمکش حرفه‌ای، طیفی گسترده از شخصیتهای سینمایی اغراق شده را تشکیل می‌دهند که به جز یک مورد استثنایی ـ سر دسته از ریخت افتاده ـ همه حضوری دلنشین دارند و خود به خود به جذابیت قطعات موازی فیلم می‌افزایند. هر چند، طیف ماجراها و شخصیتها نسبت به فیلم اول و تحسین‌برانگیز ریچی با عنوان ضامن، خشاب و دولول تازه شلیک شده به شکلی قابل ملاحظه افزایش پیدا کرده است، قاب زنی از بلوغ بیشتر فیلمساز حکایت دارد که فیلمش ضرباهنگی سریع‌تر دارد، از روایتی تکامل‌یافته‌تر بهره می‌برد، در شخصیت‌پردازی مدرن ـ در زمان جریان داستان و نه در ابتدای آن ـ موفق‌تر عمل می‌کند و در دیالوگ‌نویسی جلوه‌هایی هوشمندانه‌تر می‌یابد؛ استفاده از موقعیتهای به وجود آمده از تفاوت لهجه‌های انگلیسی و آمریکایی و تکلم به لهجه‌ای مردم فهم‌تر که از طرفی به طنازی فیلم می‌افزاید و از طرف دیگر مخاطبان بین‌المللی بیشتری را هدف می‌گیرد.

اگر باز هم در فیلم ریچی، زنان نقشی ندارند و در حد بازیچه مردان باقی می‌مانند، ترنم آهنگ Lucky star ـ یکی از نخستین آهنگهای مدونا، همسر جدید کارگردان ـ در یکی از صحنه‌های فیلم، نشان از تغییراتی اساسی دارد که معلوم نیست فیلمساز جوان مولف بتواند از آن آزمون سربلند بیرون بیاید، چون تاکنون همواره معادلات فیلمهای خود را بدون احتیاج به پیش فرض وجود زنان در نقشهای اصلی تکمیل کرده و به نتایجی قابل‌توجه دست یافته است.

اما سحر اصلی قاپ‌زنی در جایی دیگر نهفته است: جادویی که تصاویر فیلم را به وجود آورده و به هم تقطیع کرده است، مهمترین نقطه قوت قاپ‌زنی به شمار می‌آید. این تصاویر در برخی مواقع به نمایش شعرگونه خشونت منجر می‌شود (تقطیع صحنه ناک‌دان شدن شخصیت بردپیت به سقوط او در آب) و گاهی اوقات هجویه‌هایی تحسین‌انگیز در باب خشونت را تصنیف می‌کند (صحنه درگیری شخصیت وینی جونز با تعدادی دیگر از شرآفرینان دربار)، اما در مجموع برخلاف فیلمهای واقعیت‌گریز و آرمانگرایی که صرفاً می‌کوشند از مفاهیم دور از ذهن اومانیستی سخن بگویند، تصویری از دنیایی کثیف و امروزی ارائه می‌دهد که در اعماق آن تنها شر به چشم می‌خورد. اهمیت «قاپ زنی» در این است که بدون القای جذابیت به خشونت، با ساختاری حاکی از والایی از دیدگاهی زیبایی‌شناختی به نمایش پلشتیهای جهان معاصر می‌پردازد.

وحشی جذاب

کارگردان: جاناتان گلیزر، فیلمنامه‌نویس: لوییس ملیس، دیوید اسیکنتو، تهیه‌کننده: جرمی تامس، تدوینگر: جان اسکات، مدیر فیلمبرداری: ایوان برد، طراح صحنه: یان هوله ویگ، موسیقی متن: روکه بانیوس.

بازیگران: ری وینستون، بن کینگزلی، ایان مک شین، آماندا ردهن، جیمز فاکس، جولین وایت.

محصول ۲۰۰۰ / انگلستان/ اسپانیا/ آمریکا. رنگی. ۸۸ دقیقه.

اگر دلتان برای یک نوار روانشناختی مدرن تنگ شده است، بی‌تردید وحشی جذاب یکی از بهترین پیشنهادهای ممکن به حساب می‌آید، و این جذابیت غیرمنتظره از یک موضوع اساسی سرچشمه می‌گیرد: اگر همواره در فیلم نوار شاهد آن هستیم که زنی جذاب و مرگبار، عاملی تعیین‌کننده در روابط و درگیریهای تمام شخصیتها و مرگ برخی از آنها محسوب می‌شود، در این فیلم، چنین نقشی به عهده مردی مقتدر و پرخاشجو گذاشته شده است که عاقبت خود، قربانی این بازی تلخ می‌شود. همین جابجایی باورنکردنی، پیرنگ داستانی ساده و مکرر یک فیلم نوار نخ‌نما را به مکاشفه‌ای جدید در قابلیتهای این‌گونه سینمایی مبدل کرده است.

گری داو سارقی است که در اوج از خلافکاری دست کشیده و خود را

بازنشسته کرده است. او اینک در بهشت شخصی خود در کنار همسرش در ویلایی در اسپانیا زندگی می‌کند؛ اما وقتی دان لوگان ـ گانگستر بی‌رحم و خطرناک ـ در مقام فرشته مکافات خلافکاران از راه می‌رسد تا او را در سرقتی بزرگ به کار گیرد، زندگی آرام او به جهنمی تمام عیار مبدل می‌شود. در کشمکشهایی که از آن پس صورت می‌گیرد، گری می‌بیند چگونه دان وحشی جذاب زندگی او، همسر و دوستانش نزدیکش را تحمل‌ناپذیر ساخته است و عاقبت در یک درگیری مزاحم را با کمک همسر و دوستانش به قتل می‌رساند. او سپس برای رفع سوءظن دنیای زیرزمینی نسبت به خود، در سرقت بزرگ در لندن شرکت می‌کند...

اگر در این داستان، هر یک از زنان، وحشی و جذاب بودند و یکی از شرآفرینان را به کام مرگ می‌فرستادند، کلیشه‌ها دست نخورده باقی می‌ماند، ولی تحولی آشکار در روند شخصیت‌پردازی، تمام معادلات قبلی را به هم ریخته و امکان‌پذیری‌هایی نوین را در این گونه سینمایی را آشکار نموده است. به ویژه، در این مخاطره بزرگ، شخصیت وحشی جذاب که نسبت به نمونه‌های قبلی دچار یک دگردیسی کامل شده، با نقش‌آفرینی تأثیرگذار و هائل بن کینگزلی به یکی از نقاط قوت فیلم تبدیل شده است.

گذشته از اتکای کارگردان تازه کار به بازیگرانی مطمئن از قبیل کینگزلی (فهرست شیندلر، گاندی)، و وینستون (منطقه جنگی، لیدی برد، لیدی برد)، ساختار دیداری خیره‌کننده‌ای که او در فیلم اولش ترتیب داده است، مهمترین نقطه قوت فیلم است؛ این ساختار دقیق که تلفیقی از فیلمبرداری کلاسیک و تدوین خطی را در روایتی کم پیچ و خم دنبال می‌کند، در لحظه‌ای به اوج می‌رسد که به ناگهان تدوینی موازی از جریان دزدی در حال، با قتل وحشی جذاب در گذشته، بیننده را غافلگیر می‌کند و دوربین بار دیگر پس از چند نمای ابتدایی، تصاویری غریب و نامتعارف را از زوایایی بدیع بر پرده سینما ثبت می‌کند.

گانگستر شماره ۱

کارگردان: پل مک گوییگان، تهیه‌کننده: نورمن هیمن، جاناتان کیوندیش، فیلمنامه‌نویس: جانی فرگوسن، مدیر فیلمبرداری: پیتر سووا، تدوینگر: اندرو هیولم، طراح صحنه: ریچارد بریجلند، موسیقی متن: جان دانکورث.

بازیگران: ملکوم مک داول، دیوید تیولیس، پل بتانی، سافرون باروز، کنت کرانهام، جمی فورمن.

محصول ۲۰۰۰ / انگلستان/ آلمان/ ایرلند. رنگی. ۱۰۳ دقیقه.

گانگستر شماره ۱ تلفیقی غریب از دو پیرنگ داستانی شناخته شده را به یاد می‌آورد، ولی قطعاً از آن دو الگو پیروی نمی‌کند: از سویی رشد نوجوان/ جوانی فقیر و بیکاره در دنیای زیرزمینی تبهکاران پس از جلب‌اعتماد یکی از سردسته‌های بزرگ را طرح می‌کند که پس از انتشار رمان بزرگ ای.ال. داکتروف با عنوان «بلی بتگیت» در سال ۱۹۸۹ در سینمای آمریکا انواع و اقسام فرمولهای ممکن را در ساختارهای روایی متفاوت آزموده است؛ و از سوی دیگر، نیم‌نگاهی به تحول بنیادین مناسبات ارباب و پیشخدمت دارد که این تغییر موازنه از زمان بحث هوشمندانه هرولد پینتر در این زمینه در فیلمنامه تحسین‌برانگیز «پیشخدمت» ـ که بر اساس آن جوزف لوزی فیلمی با همین عنوان در سال ۱۹۶۳ ساخت ـ به مضمونی جذاب ولی به دور از

دسترس مبدل شده است. گانگستر شماره ۱ هر چند فیلمی است خوش‌ساخت با ساختاری استوار و سنجیده، به نحوی ملموس از ویژگیهای اصلی هر دو الگو دور می‌ماند: نه در تصویر دوران رکود اقتصادی که همواره یکی از عوامل تشدید در رونق گانگستریسم در هر کشوری بوده است، موفق می‌نماید (که این نقطه ضعف اصلی برگردان سینمایی بری لوینسین از رمان دقیق داکتروف به سال ۱۹۹۱ نیز بوده است) و نه در تحلیل خاستگاه‌های تغییر مناسبات طبقاتی راه به جایی می‌برد.

از آنچه گفته آمد، طبعاً روشن شد که پیرنگ داستانی فیلم بسیار ساده است و قابل پیش‌بینی: جوانی تازه کار پس از اثبات قابلیتها و تواناییهای خود در دنیای بیرحمی و تبهکاری، به تدریج جای مغز سردسته گروهی خلافکار را می‌گیرد و تنها نمی‌تواند اعتماد همسر رییس گروه را جلب کند. او عاقبت نقشه‌ای ترتیب می‌دهد که مرگ سردسته فرا برسد تا خود جای او را بگیرد...

زمانی که فیلم شروع می‌شود، جوان سابق مردی پا به سن گذاشته است که در رستوران مجللی در مقام سردسته‌ای بزرگ مهمانی کوچکی ترتیب داده است.

تقطیعهای سریع از زوایایی نامتعارف و به خصوص صحنه تک‌گویی مستانه شخصیت اصلی در دستشویی، نمودهایی عینی از تأثیرپذیری کارگردان از ویدیو کلیپهای سالهای اخیر دارند، ولی با شروع روایت پیرنگ داستانی، به ناگهان خویشتنداری و محافظه‌کاری بیشتری بر فیلم حاکم می‌شود و بیننده به این نتیجه می‌رسد که سکانسهای ابتدایی و انتهایی که در زمان حال روی می‌دهند، کمتر نقشی در ساختار روایی فیلم دارند، ولی گذشته از تثبیت برخی از وجوه دیداری، از حضور شمایلی بهره‌برداری می‌کنند که بخشی از تاریخ سینمای انگلیس را به همراه دارد: ملکوم مک داول افسانه‌ای که از الکس پرتقال کوکی کوبریک و میک تورس اگر... لیندسی اندرسون به یادش می‌آوریم ـ شاید همین نکته، یکی از نقاط ضعف اصلی فیلم را نیز رقم بزند؛ برای آنانکه در پس این شمایل از ریخت افتاده و شیطانی دنیایی از خاطرات سینمایی را انباشته‌اند، حضور پل بتانی در نقش جوانی شخصیتی که او بازی می‌کند به نحوی توجیه‌ناپذیر جلوه می‌کند.

گانگستر شماره ۱ از دردی مزمن رنج می‌برد که به بیماری فراگیر و شایعی در فیلمهای انگلیسی متوسط مبدل شده است: فی‌نفسه در مقام تجربه‌ای قابل ملاحظه در ساختار روایی، دیداری و شنیداری پذیرفتنی است، ولی به برخورداری از مضامینی روشنفکرانه تظاهر می‌کند که یقیناً از آن بی‌بهره است و اگر کارگردان در عوض این تظاهرات روشنفکرانه، به شخصیت‌پردازی و فضاسازی اهمیت بیشتری داده بود، بی‌تردید با سهولتی بیشتر به اهداف دیگر خود نیز دست یافته بود... (برای نمونه، درسهایی از تغییر وضعیت جوان منفعل بر اساس خبر محیط فاسد حاکم در بیلی بتگیت یا، تفوق روشنفکرانه پیشخدمت فعال بر ارباب منفعل در محیطی پوسیده در پیشخدمت گرفته بود...).

عشق، حیثیت و اطاعت (Love ، Honour and Obey)

کارگردان، تهیه‌کننده، فیلمنامه‌نویس: دومینیک آنسیانو، ری بردیس، مدیر تولید: جی تراتنر، دیوید تامسن، جیم بیچ، مدیر فیلمبرداری: جان وارد، تدوینگر: ریچل میریک، طراح صحنه: نیک برنل.

بازیگران: سادی فراست، ری وینستون، جانی لی میلر، جودلا، شان پرتوی، کتی برک، دنیس ون اوت، رایس آیفنس.

محصول ۱۹۹۹/ انگلستان. رنگی. ۹۸ دقیقه.

«برداشتی با لحن شریرانه کمدی و مسخره از زندگیهای گروهی از گانگسترها در شمال لندن ـ و دلبستگی آنها به خانواده، دوست و رفیق... و کارالوکه».

نمونه‌ای دیگر از آنچه سنخی تمام عیار را در فیلمهای انگلیسی امروز نمایان می‌کند: ۱۵ دقیقه اول را نگاه کنید و برایتان تردیدی باقی نمی‌ماند که با شاهکاری بزرگ روبرو هستید. ولی آن نماهای درخشان آغازین، خیلی زود تکلیفشان را با شما روشن می‌کنند: روایتی گسسته و بی‌هدف که تنها مجموعه‌ای از بازیگرانی دوست‌داشتنی را دور هم جمع کرده است.

عشق و حیثیت و اطاعت در مقام فیلمی که از همان الگوی رشد نوجوان/ جوانی فقیر و بیکاره در دنیای زیرزمینی تبهکاران پس از جلب‌اعتماد یکی از سردسته‌ها تبعیت می‌کند، تفاوتی اساسی را در دیدگاه مؤلف به این قضیه رقم می‌زند: در اینجا دیگر کسی به یکباره همه را بازیچه نمی‌کند تا جای ارباب و زیردست را تغییر دهد، بلکه هر کسی در طبقه خود ماندگار می‌شود و شخصیت اصلی که این نکته را دریافته است در هیبت آن دلقک غمگین، بیشتر نمونه‌ای از «مفیستو»ی فریب‌خورده و رها شده در فیلم زیبای ایشتوان ژابو از سال ۱۹۸۱ را به یاد می‌آورد؛ امّا برگشتهایی متوالی به این صورتک در مقام راوی، از تأثیرگذاری دیداری آن در پایان داستان به شدت می‌کاهد و این ایده شایان توجه را بی‌معنی جلوه می‌دهد.

جانی در آرزوی روزی است که کار بی‌آخر و عاقبتش در مقام یک نامه‌رسان را کنار بگذارد، عاقبت از طریق بهترین دوستش جود که خواهرزاده ری کرید ـ سلطان بزرگ و بدنام جنایت ـ است، به خشن‌ترین گروه گانگستری در شمال لندن ملحق می‌شود.

جانی که برای شرکت در عملیات گانگستری واقعی له‌له می‌زند، مسبب بروز درگیری وحشتناک و مرگباری میان گروه ری و گروهی قدرتمند در جنوب لندن می‌شود. زمانی که جنگی خونین و تمام‌عیار درمی‌گیرد و در نتیجه آن، قتلی در مراسم عروسی ری روی می‌دهد، عاقبت دو سر دسته به یک نتیجه واحد می‌رسند: باید جانی را به هر قیمتی که شده متوقف کنند...

عشق، حیثیت و اطاعت گذشته از فوجی بازیگر دوست‌داشتنی، شخصیتهای مکمل فوق‌العاده جذابی دارد (به‌ویژه رایس آیفنس در نقش گانگستر بیرحم جنوب شهری که قرینه جانی است)، سکانسهای خیلی بانمکی دارد (که درگیریهای رایس آیفنس و جانی لی میلر و یا تلاشهای پیگیر دوستان برای درمان همکار ناتوانشان از آن جمله‌اند) و آغازی خیره‌کننده و بیادماندنی (که از تقطیع شخصیتها در یک کارالوکه جمعی به وجود آمده است). ولی ضعف اصلی در جایی دیگر نهفته است: وقتی آدم فیلم را می‌بیند، با خود می‌گوید اصلاً این هجویه خشونت‌بار بی‌سروته از چه رو ساخته شده است.

هر چند همانگونه که گفته شد، ایده بهره‌گیری از شخصیت فریب‌خورده و رها شده تکان‌دهنده است و با واقعیات بازیهای امروزی قدرت تناسب بیشتری دارد، همه چیز در حد ایده‌ای بکر می‌ماند که معادلی دیداری نیافته است؛ به تعبیر دیگر، با تصویر بیان نمی‌شود، بلکه باید همه چیز را به شکلی ادبی به توالی کلمات درآورد تا مفهومی بیابد. به علاوه، روایت گسسته و

کشدار فیلم نیز مزید بر علت شده است که بیننده از نیمه فیلم، پیوسته آرزو کند «پایان» هر چه زودتر بر پرده سینما نقش بندد.

عشق، حیثیت و اطاعت می‌توانست فیلم خوبی باشد، اگر ساختاری سنجیده‌تر برای روایت برگزیده بود...

آقای ریپلی با استعداد (The Talented Mr. Ripley)

کارگردان و فیلمنامه‌نویس: آنتونی مینگلا، تهیه‌کننده: ویلیام هوربرگ، تام استرنبرگ؛ مدیر فیلمبرداری: جان سیل، تدوین: والتر مرچ، طراح صحنه: روی واکر، موسیقی متن: گابریل یبرد.

بازیگران: مت دمون، گوییننت پالترو. جودلا، کیت بلنچت، فیلیپ سیمور هافمن، جک دیونپورت، جیمز ربهورن، سرجیو روبینی، فیلیپ بیکرهال، سلیا وستون، لیزا آیشهورن.

محصول ۱۹۹۹ / آمریکا. رنگی. ۱۳۹ دقیقه.

هر چند در بسیاری از منابع سینمایی، این فیلم را در مقام محصولی صرفاً آمریکایی معرفی کرده‌اند (که به شدت خلاف ادعای خود انگلیسیها است)، آقای ریپلی با استعداد را بیشتر از این جهت در راهنمای فیلم گنجاندیم که بر حقیقتی دیگر در سینمای امروز جهان تکیه کنیم: جوانمرگی در میان فیلمسازان معاصر غرب. آنتونی مینگلای انگلیسی که با بیمار انگلیسی مجامع سینمایی جهان را تحت‌تأثیر قرار داده بود، این بار فیلمی ساخته است تحمل‌ناپذیر و رقت‌انگیز که حتی اگر چند دهه پیشتر نیز ساخته شده بود، باز نه خلاق می‌نمود و نه جسورانه، امروز که عرف حاکم بر کشورهای غیرمذهبی، همجنس‌گرایی را در مقام بنیان نهاد پایه‌هایی اجتماعی همچون خانواده به رسمیت شناخته و در این خصوص بیانیه‌هایی غرا همچون Go Fish (۱۹۹۴، رز تروش/ محصول آمریکا) را صادر کرده است، دیگر این بحث به خودی خود بی‌معنا و متظاهرانه است.

شاید بسیاری پس از تماشای این فیلم یقین بیاورند که بیمار انگلیسی بیشتر محصول ذهن سائول زانتز تهیه کننده ـ یکی از عوامل ثابت فیلمهایی اسکاری و روشنفکری چون دیوانه از قفس پرید (۱۹۷۵، میلوش فورمن)، ارباب حلقه‌ها (۱۹۷۸، رف بخشی)، آمادئوس (۱۹۸۴، میلوش فورمن)، بار

هستی (۱۹۸۷، میلوش فورمن) و بازی در دشتهای پروردگار (۱۹۹۱، هکتور بابنکو) ـ بوده و مینگلا در آن نقشی نداشته است، اما این کارگردان انگلیسی پیش از فیلم اسکاری خود در نخستین تجربه‌اش، فیلم کوچک و دوست‌داشتنی واقعاً دیوانه‌وار، از ته دل (۱۹۹۰) را در پاسخ به روح (۱۹۹۰، جری زوکر) ساخته بود و بعد از آن پروژه متوسط آقای فوق‌العاده (۱۹۹۲) را دست گرفته بود که هر دو از این آقای ریپلی... یک سروگردن بالاتر بودند.

اگر بیمار انگلیسی در اقتباسی تحسین‌برانگیز از رمان مایکل اوندانیه که از نظر ارزشهای تولید در سطحی باورنکردنی قرار داشت، توانست در تلقی رمانتیکی از مفهوم عشق، از والایی و جلال آن به زیبایی و جمال آن نقبی بزند، آقای ریپلی در برداشتی بی‌هدف و بدون خلاقیت از رمان زیبای پاتریشیاهای اسمیت حتی در تعریف مفهوم دلبستگی درمی‌ماند و نمی‌تواند انگیزه شخصیتها را به درستی بیان کند.

جوان بودن و دارا بودن در زیر آفتاب سوزان ایتالیا چیزی است که تام ریپلی (مت دمون) آرزویش را می‌کند و دیکی گرین‌لیف (جودلا) به این طریق زندگی می‌کند. ریپلی در مقام مردی جوان که هیچ‌گاه خود اهدافش را تعریف نکرده بوده، از سوی پدر ثروتمند دیکی مأمور می‌شود که به ایتالیا سفر کند و پسر نابغه و خوشگذران را متقاعد کند تا به آمریکا بازگردد. اگر شیوه زندگی دیکی، ریپلی را چنان تسخیر می‌کند که از هر بازی خطرناکی برای به دست‌آوردن آنچه او دارد ـ ویلای مجلل در کنار مدیترانه، عیش در رم در هتلهای پنج‌ستاره و نامزدی زیبا (گوییننت پالترو) ـ فروگذار نکند، دیکی هم کم‌کم آنچنان مسحور ریپلی می‌شود که حتی لحظه‌ای به او شک نمی‌برد...

هر چند گروه فنی از بیمار انگلیسی تا آقای ریپلی با استعداد هیچ تغییری نکرده است، سبک دیداری و جلوه‌های شنیداری نامتناسب از همان لحظه اول خودنمایی می‌کنند. به همین نسبت، گروه بازیگران نیز پس رفته‌اند؛ گویی همه ایستاده‌اند و با دهان باز یکدیگر را نگاه می‌کنند تا شاید معجزه‌ای رخ بنماید و این فیلم کسالت‌بار و بی‌هدف را تکان بدهد. در این میان، دمون با همان حالت مبهوت و گنگ همیشگی به انتخابی بدون نقص برای «آقای ریپلی با دهان باز» مبدل می‌شود.

فغان آنانکه اقتباس رنه‌کلمان از همین کتاب با عنوان زیر آفتاب سوزان (۱۹۵۹) و با بازی آلن دلون را دیده‌اند باید به هوا برود، حساب آنانکه با آثار پاتریشیاهای‌اسمیت و برگردانهای سینمایی آن ـ از قبیل بیگانگان در ترن آلفرد هیچکاک و یا دوست آمریکایی ویم و ندرس ـ انس و الفتی دارند که دیگر جداست.

البته، این تخصص کمپانیهای آمریکایی ـ و به ویژه میرامکس ـ است که کارگردانان بزرگ خارجی را پس از نخستین موفقیت بزرگ در آمریکا به خاک سیاه فیلمهایی باب ذائقه فرهنگستان علوم و هنرهای سینمایی بنشانند. زمانی که «آقای ریپلی...» پس از شکست کامل در جوایز کره طلایی به فراموشی سپرده شد و تبلیغات میرامکس به سمت قوانین سایدرهاوس معطوف شد، یک کارگردان اروپایی جوانمرگ شده دیگر به سمت روشناییهای صحنه هدایت شد: لاسه هالستروم سوئدی که با زندگی سگی من (۱۹۸۵) به کمک میرامکس شهره شد و پس از تجربیاتی ارزشمند در آمریکا ـ از قبیل یک دور دیگر (۱۹۹۱) و چه چیزی گیلبرت گریپ را می‌خورد؟ (۱۹۹۳) ـ به یکباره در ورطه آثاری بی‌انگیزه و سطحی همچون موضوعی برای هم صحبتی (۱۹۹۵) و قوانین سایدر هاوس (۱۹۹۹) فرو افتاد.

اگر هالستروم توانست با شکلات (۲۰۰۰) و اخبار کشتی‌رانی (۲۰۰۱) تا اندازه‌ای قامت راست کند، باید دید مینگلا چگونه می‌خواهد از این ورطه بیرون آید.

ماچ ماچ بنگ بنگ

کارگردان و فیلمنامه‌نویس: استیوارت ساگ، تهیه‌کننده: جیمز ریچردسون، مدیر فیلمبرداری: تونی پیرس رابرتز، تدوینگر: جیم کلارک، موسیقی متن: جان دانکورث و اوی تیم، صدا: تونی داو.

بازیگران: استلان اسکارسگارد، کریس پن، پل بتانی، مارتین مک کاچیون.

محصول ۲۰۰۰/انگلستان. رنگی .

ماچ ماچ بنگ بنگ در مجموع چیزی نیست مگر یکی از همان شعارهای آمریکایی وارداتی در خصوص اهمیت حفظ کودک درونی و از این دست

خزعبلات؛ یکی از همان بیانیه‌های معمول «دوران جدید»(New Age) در ستایش معصومیت و صداقت دوران کودکی و مزیت و فضیلت پنهان در گریز از میانسالی؛ یکی از همان فرمولهای معمول کشورهای صنعتی در توجیه برخورد با مردمانشان.

در سال ۱۹۵۵ که آمریکاییها خیلی بالغ‌تر از زمان حال بودند، تنسی ویلیامز در نمایشنامه «گربه روی شیروانی داغ» از زبان بریک درباره بچه‌هایی ۳۰ ساله حرف زد که در فردایی نه چندان دور بچه‌هایی ۵۰ ساله خواهند شد. اگر ویلیامز مردم امروز آمریکا را دیده بود که چگونه در دوران کودکی سرکوب شده‌اند، چه می‌گفت؟

فلسفه دوران جدید، راهنمایی برای تحمیق و کودک نگه‌داشتن مردمان یک کشور است و سینمای آمریکا هم به هر نوعی که توانسته، در راه تبلیغ شعارهای اساسی آن کوشیده است: از نمونه‌هایی صریح و مشخص همچون فارست گامپ رابرت زمکیس تا رویکردهایی هوشمندانه‌تر به مانند نابودگر ۲: روز داوری.

اما این رویکرد اروپایی به کودک درونی حقیقتاً فیلمی با نمک و گزنده از آب درآمده است؛ هر چند، مثل روز هشتم ژاکوون دورمال در پیچ و خمهای نهایی و تحمل سوزناک شخصیت اصلی کمی آزاردهنده به نظر می‌رسد.

زمانی که فلیکس (اسکارسگارد) به مرز ۵۰ سالگی می‌رسد، تصمیم به بازنشستگی می‌گیرد. اما این آدمکش قراردادی سابق که اوضاع چندان هم بر وفق مرادش نیست، مجبور می‌شود برای بازپرداخت قرضهایش کاری جدید اختیار کند. فلیکس منزوی که دوستی باردار دارد و جانشینی (بتانی) در گروه تبهکاران که فقط بلد است به او یادآوری کند زمانی چه آدمکش قهاری بوده است، در این کار جدید مأمور است در مدت سفر تاجری از پسر او مواظبت کند. در این زمان است که فلیکس با بدترین کابوس عمرش روبرو می‌شود: نگهداری از پسری ۳۱ ساله به نام بابا (پن) که تا به حال به خاطر دلسوزیهای پدرش پایش را از اتاق اسباب‌بازیهایش بیرون نگذاشته است.

ولی با گذشت زمان، در همان حین که بابا با دنیای «زن، شراب، موسیقی» آشنا می‌شود، فلیکس هم معنی دوستی و تعلق‌خاطر را باز می‌شناسد. هر چند که اوضاع قرار نیست همچنان آرام بماند و سایه سیاه گذشته فلیکس بر آینده این دو رفیق سایه افکنده است...

در این موضوع که مردی میانسال با پستانکی در دهان در هر نمایش مبتذلی مایه لودگی و مسخرگی بوده است، بحثی نیست، لیکن در این فیلم هوشمندانه، موقعیتهایی که از این وضعیت ـ به ویژه در تقابل سفیدی دنیای کودکی و اسباب‌بازی و سیاهی دنیای میانسالی و آدمکشی ـ نشأت گرفته‌اند، بی‌نهایت مفرح هستند؛ مثلاً در صحنه‌ای که بابا در کافه‌ای با آدمی بی‌سروپا درگیر می‌شود و برای ادب کردنش چند کشیده به ما تحت یارو می‌زند و عاقبت تغیر می‌کند که: «برو بخواب.» تفاوتهای دو دنیا به نحوی غریب و طنزآمیز نمایان می‌شود.

ولی احساساتی‌گرایی مفرط پایان فیلم در سایه سرانجام تراژیک کودک درونی در دنیای کثیف بزرگسالان، مهر تأئیدی بر همان شعارهایی است که از مردم دنیا تقاضا می‌کند بچه بمانند و به همان قاقالی‌لیهایی که بهشان داده می‌شود، دل خوش کنند.

در ضمن، عنوان فیلم برگرفته از کتاب مشهور پائولین کیل است.

وقتی برندان ترودی را دید(When Brendan Met Trudy)

کارگردان: کایرون جی. والش، تهیه‌کننده: لیندا مابلز، فیلمنامه‌نویس: رادی دویل، مدیر فیلمبرداری: اشلی رو، تدوینگر: اسکات تامس، طراحی صحنه: فیونا دیلی، موسیقی متن: ریچارد هارتلی.

بازیگران: پیتر مک دانلد، فلورا مونتگمری، مری مولن، پائولین مک لین، دان وایچرلی، ایلین والش.

محصول ۲۰۰۰ / ایرلند / انگلستان. رنگی. ۹۵ دقیقه.

تلفیقی دیگر از کمدی و دنیای سیاه زیرزمینی که می‌تواند شگفتی کوچکی در خاطرات هر سینما دوستی را رقم زند، چون از آن فیلمهای جمع و جوری است که با عشقی قابل ستایش به واسطه بیانی سینما ساخته شده است. این عشق از همان نمای آغازین فیلم نمایان می‌شود و شکلی عینی به خود می‌گیرد: از همان لحظه که شخصیت مرد فیلم به تقلید از جوگیلیس (شخصیت ویلیام هولدن در سانست بلوار) داستان را آغاز می‌کند، مشخص است که وقتی برندان ترودی را دید ادای دینی به سینما باشد و قابلیتهایی که این واسطه بیانی و ستارگان جاودانی آن دارند (حتی نام فیلم از وقتی هری سالی را دید وام گرفته شده و به پیروی از آن فیلم، ملاقاتهایی در فواصل مختلف زمانی را در مقام پایه‌های اصلی ساختار روایی برگزیده است).وقتی برندان ترودی را ندیده بود، معلمی سربه‌زیر بود. و منزوی. عاشق سینما، خواننده تنور همسرایان کلیسا و مرد ۳۲ ساله‌ای تنها. وقتی نخستین بار او را دید و شنید که معلمی ۲۸ ساله است، دنیایش به ناگهان رنگی دیگر به خود گرفت. اما چون وعده سینما گذاشت و ترودی سرقرار نیامد، جستجو به دنبال او را آغاز کرد. وقتی دوباره او را دید، درهای دنیایی به رویش گشوده شد که تا آن زمان نمی‌شناخت: مهمانیهای شبانه، مهاجرین غیرقانونی و عشق زمینی. وقتی در یک آپارتمان ساکن شدند، آرزو و زندگی را کنار هم یافت، تا وقتی شک کرد نکند ترودی همان مردکش بیرحم دابلین باشد که عنوان اول اخبار را به خود اختصاص داده است. وقتی سر ناسازگاری گذاشت و ترودی قهر کرد، یاد گرفت باید طغیان کند تا دوباره پذیرفته شود: طغیان در برابر قهر ترودی، در برابر اخراج ادگار نیجریه‌ای و در برابر نظام آموزشی. وقتی باز او را دید، فهمیده بود که سارق است و دستیارش شد، اما از او کمک خواست که کامپیوترهای مدرسه که به نظرش ذهن بچه‌ها را تنبل می‌کردند بدزدند. وقتی او را در زندان دید: دیگر طغیان را فراگرفته بود...وقتی برندان ترودی را دید برخلاف ظاهر ساده‌اش بینشی عمیق نسبت به بسیاری از مسائل اجتماعی دارد: فقر و بیکاری، اخراج مهاجرین خارجی، ضعفهای نظام آموزشی، بیهودگی زندگی مرسوم خانوادگی و... آنچه به فیلم قدرتی شگفت‌انگیز می‌بخشد، پرهیز از تظاهر و گنده‌گویی و توجه به خط داستانی و شوخیهایی بکر و دست نخورده است. کایرون جی. والش در نخستین تجربه کارگردانی خود کار خارق‌العاده‌ای انجام داده و برخلاف سایر فیلمسازان امروز به ارائه طریق برای حل مشکلات نپرداخته، بلکه طغیان شیرین بشری را تصویر نموده و بدون نگاهی تحقیرآمیز به سراغ هر موضوعی رفته است.از سوی دیگر، شخصیت‌پردازی برندان برای آنانکه سینما را دوست

دارند، بی‌تردید لذتبخش است: معلمی که در کلاس درس و آپارتمان خود پوستر از نفس افتاده گدار را به دیوار زده است، هر سال برای خویشاوندانش کتابهای گدار و تروفو هدیه می‌برد، به تماشای فیلمهای چینی و انیمیشنهای لهستانی می‌نشیند، آرشیوی غنی از فیلمهای ویدیویی در خانه دارد، جملاتی از فیلمهای محبوبش را از برمی‌گوید، ولی قطعاً نسخه جدید آواز برنادت که در زندگی خودش روی می‌دهد را قبلاً ندیده است؛ طغیانی که از عشق سربرمی‌آورد را.

فرار با چاشنی شانس (Lucky Break)

کارگردان: پیتر کاتانیو، تهیه‌کننده: بارنابی تامسن، پیتر کاتانیو، فیلمنامه‌نویس: رونان بنت، مدیر فیلمبرداری: آلوین کاچلر، تدوینگر: دیوید گمبل، موسیقی متن: ان دادلی، راب نش.

بازیگران: جیمز نسبیت، الیویا ویلیامز، کریستوفر پلامر، تیموتی اسپال، لنی جیمز.

محصول ۲۰۰۱/ انگلستان. رنگی. ۱۰۸ دقیقه.

نمونه‌ای کامل از جوانمرگی در میان فیلمسازان معاصر غربی؟ بدون شک، پاسخ منفی است. پیتر کاتانیو که بی‌جهت با فیلم کوچک و متوسط فول مانتی به اوج رفت، نامزد اسکار شد و سازنده پرمنفعت‌ترین فیلم سال شد، در همین دومین فیلمش نشان می‌دهد که چنته‌اش چقدر خالی است. تلفیق دو دنیای زیرزمینی و کمدی در فرار از زندان در زمان برگزاری یک نمایش حتی از دنیای نمایشهای هرزه مردان فول مانتی در عصر رکود و بیکاری، بی حس و حال‌تر و بی‌رمق‌تر است.

وقتی دو دوست پس از سرقتی ناموفق در زندان می‌افتند و می‌فهمند رییس زندان علاقه مفرطی به اجرای تئاتر دارد، تصمیم می‌گیرند نقشه فرار خود را از طریق نمایش ترتیب دهند، ولی در آخرین لحظه یکی از آنها که به مشاور تئاتر زندان دل‌بسته است، از فرار صرفنظر می‌کند...

هر چند منتقدان «فیلم ریویو» از پنج ستاره ممکن چهار ستاره به این فیلم کشدار و بی‌هدف داده‌اند، به نظر می‌رسد تکلیف بسیاری از سینما دوستان با خالق «فول مانتی» کاملاً مشخص شده است. او در فیلمی با سوژه‌ای که به کرات در سینما و تلویزیون انگلیس دستمالی شده، حتی یک صحنه لذتبخش یا به یاد ماندنی خلق نکرده و حتی در گسترش خط رمانتیک ـ کمدی خود هم ناتوان بوده است، کسانی که مخالف این نظر هستند، صحنه‌های مربوط به زندان در آغاز بزرگ کردن آریزونا ساخته برادران کوئن را ببینند تا خود تفاوت زمین تا آسمان را دریابند.

عشق امسال (This Year's Love)

کارگردان و فیلمنامه‌نویس: دیوید کین، تهیه‌کننده: مایکل کامارد، نایجل گرین، سایمون هاردی، سایمون اسکاتلند، مدیر فیلمبرداری: رابرت آلازراکی، تدوینگر: شان بارتون، موسیقی متن: سایمون باسول، طراح صحنه: سارا گرینوود، بازیگردان: جیناجی.

بازیگران: جنیفر ایلی، کاترین مک کورماک، کتی یرک، امیلی ووف، ایان هارت، دوری اسکات، داگلاس هنشل، نیکلاس جونز، جمی فورمن.

محصول ۱۹۹۹ / انگلستان. رنگی. ۱۰۸ دقیقه.

سنت رمانتیک کمدی انگلیسی پس از موفقیت کم‌نظیر چهار عروسی و یک تشییع‌جنازه (۱۹۹۴، مایک نیوئل) به یک نوزایی کامل رسید. شاید یکی از نقاط قوت اصلی فیلم مورد بحث همین بود که در کنار دو شخصیت اصلی ـ که شاید فقط جذابیتی ظاهری داشتند ـ مجموعه‌ای از شخصیتهای مکمل جذاب قرار گرفته بودند که هر یک جدا از ایجاد موقعیتهایی برای کمدی، به نوعی بخشی از زمانه فیلم را بازتاب می‌دادند. اگر از آن سال به بعد، تعداد رمانتیک ـ کمدیهای انگلیسی باز به شدت افزایش پیدا کرده، ولی کمتر نمونه‌ای به آن موفقیت یافت شده است، علت اصلی را باید در کج‌فهمی، عوامل توفیق نمونه قبلی جستجو کرد. شاید استفاده از ستارگان روز و بهره‌گیری از یک آهنگ موفق بیشترین کاری بوده است که این دنباله روها انجام داده‌اند.

از سوی دیگر، برخی نیز روایت را پیچیده‌تر کرده‌اند و گاه کوشیده‌اند همچون رابرت آلتمن، «برشهای کوتاه زندگی را با شخصیتهایی متعدد نشانمان دهند، که البته عمدتاً در این راه توفیقی نیافته‌اند. عشق امسال نمونه‌ای از همین تب تند را به نمایش می‌گذارد: تزریق کمی مایه‌های روشنفکری در یک رمانتیک ـ کمدی انگلیسی. این فرآیند تمام وجوه فیلم را دربرمی‌گیرد: از لحاظ ساختار روایی به سمت و سوی همان برشهای کوتاه حرکت می‌کند، ولی این بار در هر مقطع زمانی جای شخصیتهای شریک در یک زندگی مشترک تغییر می‌کند؛ از لحاظ رویکرد به مسایل اجتماعی، مضامین بسیاری را طرح می‌کند که گستره آن سستی بیانهای خانوادگی، تظاهر به فردیت‌گرایی، اعتیاد به مخدرات و مسکرات سبک و توهم‌زا و از همه مهمتر سرگردانی و عدم برخورداری از الگوهایی آرمانی برای زندگی را دربرمی‌گیرد.

کامدن تاون؛ شهری کوچک در انگلیس در زمان حال. همه‌چیز قرار است با آغاز یک پیوند و یک مراسم عروسی آغاز شود (بیننده نگران می‌شود که خدای نکرده به این زودی چهار عروسی و یک تشییع جنازه را بازسازی نکرده باشند، چون از قضا کمی هم دیر شده است و قهرمانان خواب مانده‌اند)، ولی همه چیز به همان صورتی پیش می‌رود که نباید ؛ از اینجا به بعد، در مقاطع زمانی متوالی شاهد آن هستیم که نمونه‌هایی از شخصیتهای سی‌وچند ساله این نسل سرگشته، به ترتیب، با یکدیگر ارتباطهایی کوتاه و بی‌معنی پیدا می‌کنند که همه بی‌فرجام می‌مانند؛ در این میان،مردانی را می‌بینیم از قبیل صاحب یک دکان کوچک خالکوبی (داگلاس هنشل) که با به هم خوردن عروسی، تمام پیش فرضهایش نسبت به زنان تغییر کرده است؛ نقاشی خرده‌پا، عیاش و خودمدار (دوری اسکات) که مفهوم هنر بیشتر برایش بی‌بند و باری است و این توهم معمول که خود مرکز دنیا است و همه چیز به دورش می‌گردد؛ پسری مطلع، خجالتی و بی‌دست و پا (ایان هارت) که در همین دوران فرا می‌گیرد از بازیهای کامپیوتری و آب نبات‌چوبی دست بشوید و به همرنگی با دیگران عشق بورزد؛ و دوست صمیمی این آخری که از هر زاویه‌ای بنگری، آدمی سطح پایین و مبتذل است؛ و زنانی را از قبیل دختری هوسباز و همواره مطیع و تسلیم (کاترین مک کورماک) که حتی پس از به هم‌خوردن عروسی به خاطر همین ویژگیها، مدتها طول می‌کشد تا بفهمد استقلال در زندگی چیزی دیگر است؛ مادری تنها (جنیفر ایلی) که تنها کسی است که از تعهد چیزی می‌فهمد؛ زنی همجنس‌گرا (امیلی ووف) که مردستیز

نیز هست؛ و زن نظافتچی پا به سن گذاشته فرودگاه (کتی برک) که به نوعی بیگانه‌ای در این حلقه به شمار می‌رود.

بزرگترین امتیاز عشق امسال در وجوه غیرسینمایی آن نهفته است: دوری از دنیای آرزوهای محال که در رمانتیک ـ کمدیهای معمول، به نوعی تماشاگرپسند تحقق می‌یابد؛ رویکرد به واقعیتهای تلخ اجتماعی و عدم تبلیغ امیدواری واهی به آینده؛ و تصویر نسلی پوسیده و بی‌هدف که کودک و مسئولیت‌ناپذیر باقی مانده‌اند.

وگرنه شخصیت‌پردازی چنان سهل و ممتنع است که حتی شگفتی کوچک و یا یک موقعیت به‌یادماندنی را فراهم نمی‌کند؛ روایت چنان کشدار و قابل پیش‌بینی ادامه می‌یابد که بیننده آرزو می‌کند فیلمساز هر چه زودتر تکلیف خودش را با آنچه می‌خواهد بگوید روشن کند یا قضیه را فیصله دهد؛ و فیلم از لحاظ دیداری چنان نخ‌نما و خالی از ایده است که خیلی زود حسی از یک برنامه تلویزیونی متوسط را منتقل می‌کند.

بدون شک عشق امسال می‌خواهد فیلمی متعهد باشد، ولی در گام اول زبان سینمایی را از یاد برده است و در گام دوم به مشتی شعار و ظاهرنمایی کلیشه‌ای بسنده کرده است.

نمی‌ماند.

در کمال تعجب خانمها این فیلمها را بیشتر می‌پسندند، در حالی که هر نمای آنها توهینی آشکار و عیان به شخصیت زنان امروز است. به ویژه آنکه بریجت جونز در برابر دختر دست و پا بسته خانواده سنتی انگلیسی ـ یعنی الیزابت بنت ـ یک کله پوک تمام‌عیار به نظر می‌آید؛ نه شخصیت راسخ سلف خود را دارد و نه جدیت او را؛ نه مانند او اهل مطالعه است و نه در بحر تعمق درباره شخصیت و روابط اطرافیان؛ فقط به فکر خودنمایی است و پیروی إبلهانه از مدروز. فکر می‌کنید لازم است چیز دیگری هم گفته شود، یا همین‌قدر کافی است که ببینید بریجت نسبت به الیزابت چقدر خوار و حقیر شده است. یا بیایید جستجوی سنتی بریجت با بازی رنه زلوگر را در کنار بازی او در نقش پرستار بتی (۲۰۰۰، نیل لابوت) قرار دهید: هر دو به دنبال مرد آرزوهایشان می‌گردند و عاقبت درمی‌یابند که آرزوها با زندگی واقعی آنها چه تفاوتهای شگفتی دارند؛ ولی شخصیت زن مهمل در خاطرات... کجا و شخصیت زن افسرده و سرکوفته در پرستار بتی کجا؟ شخصیت زنی که می‌خواهد با ننربازی دل بالا دستش را به دست آورد و در برابر او تسلیم شود کجا و شخصیت زنی تحت تأثیر شوک ناشی از تماشای مرگ شوهر که در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خاطرات بریجت جونز (Bridget Jones's Diary)

کارگردان: شارون مگوایر، تهیه‌کننده: تیم بیوان، اریک فلنر، جاناتان کیوندیش، فیلمنامه‌نویس: هلن فیلدینگ، اندرو دیویس، ریچارد کورتیس، مدیر تولید: هلن فیلدینگ، مدیر فیلمبرداری: استیوارت درایبرگ، تدوینگر: مارتین والش، موسیقی متن: پاتریک دویل، صدا: دیوید کروزیر.

بازیگران: رنه زلوگر، کالین فرث، هیوگرانت، جیم برودبنت، جماجونز، سالی فیلیپس، شرلی هندرسون، آنر بلکمن.

محصول ۲۰۰۱ / انگلستان/ فرانسه/ آمریکا. رنگی. ۹۷ دقیقه.

اگر می‌خواهید بدانید تماشاگران فیلمهای سینمایی چقدر غیرقابل پیش‌بینی هستند، تردیدی نکنید و این رمانتیک کمدی پرفروش را ببینید. داستان از آنچه تصور می‌کنید ساده‌تر است: تمام شخصیتهای رمان کلاسیک «غرور و تعصب» نوشته جین آوستن را حذف کنید و فقط الیزابت بنت، ویلیام دارسی و ویکهام را نگه دارید؛ به تناسب زمانه، پیوندهای خانوادگی بزرگ را کنار بگذارید، همه را شاغل نشان دهید و روابط پیش از ازدواج را صمیمانه‌تر کنید؛ و از آن روایت ساده و پرشخصیت رمان کلاسیک انگلیسی چه چیزی باقی می‌ماند؟ تردیدی نداشته باشید که جز مشتی یاوه و خزعبل چیزی باقی

عصر تبلیغات رسانه‌ای به دنبال فروپاشی عصبی راهی جستجوی مرد رویاهایش از مجموعه‌ای تلویزیونی می‌شود و در برابر بازیگر نقش آن دکتر با جدیت می‌ایستد کجا؟

بازیگران مرد فیلم نیز سرنوشتی بهتر از این ندارند: هیوگرانت که پس از چهار عروسی و یک تشییع جنازه (۱۹۹۳، مایکل نیوئل) به یک پای ثابت رمانتیک ـ کمدیهای انگلیسی و آمریکایی مبدل شده بود، بدجوری از مد افتاده و دیگر باید عمدتاً در نقش کلاشهای خوش‌قیافه ظاهر شود (مثل دزدان خرده‌پا ساخته وودی آلن)، مگر آنکه سرنوشتش دوباره با درباره یک پسر ساخته کریس و پل وایتز تغییر کند ـ انگار قضایایی که به اتمام نامزدی طولانی او و الیزابت هرلی منتهی شد، از لحاظ اخلاقی به مذاق طرفدارانش خیلی بد آمده است؛ از طرف دیگر، کالین فرث هم دیگر بعد از موفقیت فوق‌العاده‌اش در نقش دارسی در مجموعه تلویزیونی «غرور و تعصب» محصول بی.بی.سی. انگار در دام این شخصیت افتاده است ـ حتی اگر در خاطرات بریجت جونز خود به استهزای آن بپردازد و یا در شکسپیر عاشق و بیمار انگلیسی مورد استهزای برادران فاینس قرار گیرد.

داستان حول دختری مجرد و سی و چند ساله می‌گردد که معتقد است

اوضاع بر وفق مراد همه است جز خودش. نامش بریجت است و آرزوهای الحق والانصاف کوچکی دارد که باز هم از قرار معلوم وصل نمی‌دهند؛ اولی به وزن کم کردن مربوط می‌شود و دومی به یافتن عشق واقعی. زندگی رمانتیک او همواره در بحران است.

وقتی دوستانش ـ جید، شارون و تام ـ سعی می‌کنند بیهوده پندش دهند، خود درمی‌یابد که باید میان دو مرد انتخاب کند: اولی رییس جذاب ولی خطرناکش دانیل کلور است و دومی دوستی خانوادگی به نام مارک دارسی که اول آدم ابلهی به نظر می‌رسد، ولی در طول داستان خود واقعیتش را آشکار می‌کند.

تمام تلاشهای ناموفق بریجت برای در دست گرفتن عنان زندگی‌اش در آنچه در خاطراتش می‌نویسد انعکاس می‌یابد. گویا قرار بوده است بانمک باشد.

خلاصه کلام آنکه خاطرات بریجت جونز فیلمی موهن و تحمل‌ناپذیر است که پرفروش بودن آن مایه دریغ و افسوس است، زیرا در تصویر بچه‌هایی سی‌وچند ساله که تمام هم و غمشان را برای حفاظت از کودک درونی خود گذاشته‌اند، چنان واله و شیدا عمل می‌کند که این توهم به بیننده دست

می‌دهد که بزرگترین مشکل امروز جهان کاهش چند کیلو وزن است و نه فقدان تفکر و اندیشه؛ نه سرگردانی و بی‌ایمانی؛ نه عدم دستیابی به الگوهایی برای طغیان و زندگی آرمانی.

شارون مگوایر در نخستین تجربه کارگردانی از پس ارائه روایتی جذاب از دل رمان پرفروش هلن فیلدینگ ـ که اساساً ارتجاعی و مبلغ ساده‌انگاری است ـ بر نیامده است و رمانتیک ـ کمدی محبوب او اگر در قطعاتی بامزه به نظر بیاید، صرفاً به خاطر روخوانی کلمات فیلدینگ از نوشته‌های خاطرات دختر است.

اما آنچه باعث تعجب است، حضور افتخاری نویسنده‌ای جنجالی است که همواره به اصرار و التماس از مردم جهان خواسته او را جدی بگیرند؛ کسانی که فیلم را دیده‌اند، اشتباه نکرده‌اند؛ در وسط تنر بازهای بریجت در پشت میکروفون برای جلب‌توجه در طول مهمانی محل کار، مردی که از میان حضار اظهار فضل می‌کند، سلمان رشدی است.

آخرین بمبهای جاذبه موطلایی
(The Last of the Blonde Bombshells)

کارگردان: گیلیس مک کینان، تهیه‌کننده: سوآرمسترانگ، فیلمنامه‌نویس: آلن پلتیر، مدیر فیلمبرداری: ریچارد گریت رکس، تدوینگر: پیا دی کیاولا، موسیقی متن: پیتر ویگود، صدا: آلیستر کراکر.

بازیگران: جودی دنچ، ایان هولم، الیمپیا دوکاکیس، کلیولین، بیلی وایتلا، لزلی کارون، جوان سیمز.

محصول ۱۹۹۹ / انگلستان. رنگی. ۸۰ دقیقه.

این فیلم تلویزیونی قابل قبول که در شرکت ورکینگ تایتل تی. وی. تهیه شده است، تمام مشخصات لازم را برای نمایش عمومی داشت: یکی از آن داستانهای شیرین اتحاد دوستان قدیمی با تمام تلخ و شیرینهای حال و گذشته که به دست کارگردانی با پیشینه‌ای پذیرفتنی در فیلمهایی از قبیل چهره‌های کوچک (۱۹۹۶) و رفتار شنیع (۱۹۹۹) افتاده و از گروهی بزرگ از بازیگران بزرگ شب تئاتر انگلیسی اعم از سرها و دامها (Sirs and Dames) بهره برده است؛ از جودی دنچ و ایان هولم گرفته تا بیلی وایتلا که زمانی در صحنه نمایش بازیگر محبوب ساموئل بکت بود.

«آخرین بمبهای جاذبه موطلایی به روی پرده سینما نیز فیلمی متوسط است که روایت خود را در ساختاری پر از رجعت به گذشته و شخصیتهای متفاوت به سادگی تمام پیش می‌گیرد. فیلمی که به راحتی قصه‌اش را تعریف می‌کند و در هیچ جا باز نمی‌ماند.

الیزابت (جودی دنچ) پس از مرگ شوهرش، مهلتی می‌یابد که به گذشته‌اش فکر کند و درمی‌یابد شادترین روزهای عمر او در زمان جنگ جهانی دوم سپری شده است: در زمانی که در یک گروه موسیقی به نام «بمبهای جاذبه موطلایی» ساکسیفون می‌نواخته است. علیرغم تمام پندهای فرزندانش، الیزابت نوازندگی در معابر را پیشه می‌کند و در همین زمان به پاتریک برمی‌خورد؛ به تنها پسر عضو گروه که برای فرار از خدمت سربازی خود را به ریخت و قیافه «بمبهای جاذبه موطلایی» درآورده بوده.

و در هر زمان نقش دلداده یکی از اعضای گروه را بازی کرده است. الیزابت با ترغیب نوه‌اش مصمم می‌شود، اعضای گروه را پس از سالها دور هم جمع کند تا کنسرتی دیگر ترتیب دهند و در این راه پاتریک را به یاری می‌طلبد. آنها در جستجوی سایر اعضای گروه تمام بریتانیا را زیر پا می‌گذارند؛ از زندانها تا قصرهای قدیمی در مناطق روستایی.

عاقبت برخی از اعضای گروه در کنسرت شرکت می‌کنند...

تصویر دقیق از واهمه‌های جنگ در شهرها در زمانی که اغلب مردان جوان در جبهه‌ها بودند و زنان عمده نیروی کار را تشکیل می‌دادند و روایت آنچه بر سر شریکان این هراس عمومی در دوران پس از جنگ آمد، دستمایه‌ای زیبا را برای آخرین بمبهای جاذبه موطلایی فراهم کرده‌اند.

این فیلم را می‌توان یکی از آن نوادر روزگار دانست که در تصویر جنگ جهانی دوم به دور از هر گونه بیانیه‌پردازی سیاسی یا فریاد مظلومیت‌خواهی قوم یا شهروندان کشوری به ترسیم هراس حاکم و تلاشهای عمومی برای واقعیت‌گریزی در نزد مردم جنگزده می‌پردازد.

مهم اینکه آخرین بمبهای جاذبه موطلایی از واقعیت‌گریزی حرف می‌زند ولی خود از واقعیت، گریزی ندارد و نشان می‌دهد که در اروپای بحران‌زده، مردم در زمان جنگ جهانی دوم چقدر بهتر و متحدتر بودند.■

* کاراوکه (Karaoke) ـ یک بازی احمقانه ژاپنی از سر شکم‌سیری. شرکت‌کننده آهنگی انتخاب می‌کند و آواز آن را در زمان پخش موسیقی بدون کلام آن می‌خواند عجیب است که ژاپنیها با وجود توسل به شیوه‌هایی مختلف، باز هم در یادگیری زبانهای خارجی اینقدر مشکل دارند (هر چند، مشکل اصلی در شکل مغزشان نهفته باشد).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی