



کارکشته‌ها (ی بَزک کردن)

نوشته‌ی: استفان دُلُرم | ترجمه‌ی: مسعود منصوری

| کایه دو سینما |

این مقاله به قلم سردبیر مجله‌ی کایه دو سینماست که در ماه می ۲۰۱۲ در این مجله چاپ شد و در فصلنامه سینما و ادبیات ، تابستان ۹۲ ، به فارسی درآمد.

www.mmansouri.com

سه فیلم که به شر مشترکی مبتلایند ، تازگی‌ها آرای زیادی را به خود جلب کرده‌اند: «درایو» از نیکولاس ویندین رِن ، «دختری با خالکوبی اژدها» از دیوید فینچر و «بندزن خیاط سرباز جاسوس» از توماس آلفردسون. از این سه فیلم نه فقط در حد فیلم‌های کوچک و خوب ژانر ، بلکه همچون «فیلم‌های بزرگ» استقبال شد. این بزرگنمایی جای شگفتی دارد. خیلی‌ها در آن‌ها «درس میزانشن» می‌دیدند در صورتی‌که میزانشن در این فیلم‌ها ورای شگردهای سبکی ، چیز قابل ملاحظه‌ای نبود. البته چنین ارزش دادن‌هایی در بزنگاهی که سینه‌فیلی در طلب مولف‌های تازه ، یا به‌طور دقیق‌تر «استادها»ست ، کاری‌ست استراتژیک. این افتخاری‌ست بزرگ که نصیب فیلمسازها می‌شود. در این زمانه‌ی خمودگی نسبی ، چه زود گل از گل آدم‌ها می‌شکفتد. اما حول‌وحوش این سه فیلم ، نکته‌ی مهمی درباره‌ی آنچه امروز از یک «فیلم بزرگ» یا سینما به‌طور کلی انتظار می‌رود ، وجود دارد. از آنجاکه این سه فیلم برجسته‌شده ، نشان فیلم‌های بزرگ را به سینه زده‌اند ، کار ما راحت‌تر شده ، پس قدم به قدم پیش برویم.



کارکشته چیست ؟

هر سه فیلم شخصیت‌های اصلی‌شان را کارکشته‌هایی ناشناس در نظر می‌گیرند: جاسوس ، راننده و هکر. کارکشته ، متخصصی ست که کارش را از حفظ است و نگاه نافذی به بقیه دارد (به دنیا ، به آدم‌ها). او تند حرکت می‌کند ، می‌داند چه کار کند ، کنترل می‌کند و در بهترین حالت ، فقط با یک کارکشته‌ی دیگر دمخور می‌شود. در «دختری با ...» ، کاراکتر مرد یک کارکشته می‌شود (در روزنامه‌نگاری) درحالی‌که در نسخه‌ی سوئدی ، او دست‌وپا چلفتی‌های خاص خود را داشت. یعنی ویژگی‌ای که به او بُعدی انسانی می‌داد با جیمزباند-بازی‌دنیل کریگ از دست می‌رود. کارکشته همیشه کنشی درست دارد و حتا اگر اندوهی در چهره داشته باشد (در هر سه فیلم) آنچه باید در او دید باریک‌بینی و شیدایی اوست که منبع لذت و همذات‌پنداری ست.

برخلاف فیلم‌های بزرگ دربارهِ کارکشته‌ها («مکالمه» [از کاپولا] به‌طور مثال) ، اینجا از خودبیگانگی کارکشته‌ها مورد پرسش قرار نمی‌گیرد. از جنبه‌های انسانی او ، غرق در خود بودنش و رابطه‌اش با دیگران (می‌شود گفت که دیگرانی در کار نیست) حرفی زده نمی‌شود. منطقا (با وجود ۲ ساعت و ۱۰ دقیقه زمان «بندزن خیاط ...» و ۲ ساعت و ۲۵ دقیقه‌ی «دختری با ...») کارکشته تغییری نمی‌کند: لیزبث «دنیا» یش را حفظ می‌کند ، «راننده» حرفت باقی می‌ماند (شاید جذاب اما به‌هرحال حرفت) و اسمایلی همچنان همان اسمایلی ست. بازیگرها (گری آلدمن و راین گازلینگ) در بازی حدقلی اغراق می‌کنند. گازلینگ بدترین نمونه از اخلاف اکتورز استودیو را به نمایش می‌گذارد: تیک‌های پشت هم ، حرکت سر ، وانمود کردن به خبیث دوست داشتنی بودن ، کپی کردن از

بازی استیو مک کوئین سال‌های ۶۰. رونی مارا در نقش لیزبث سلندر ، اگرچه چشمان روشن‌اش به کمک می‌آید اما پرفورمنسش آن قدر از پیش تعیین شده است که دست‌وپایش را می‌بندد. این سه کاراکتر فتیش‌هایی تصویری هستند که می‌توان آن‌ها را در چنین قالب‌هایی تصور کرد: جاسوس با بارانی خاکستری‌اش ، لیزبث با خالکوبی‌اش و راننده با کاپشن براقش.

این‌که هیچ وصله‌ای به کارکشته نمی‌چسبد ، ناشی است از یک دلیل ساده: کارکشته هر بار سایه‌ای است به زحمت نقاب‌زده از کارگردان- کارکشته که خود نمونه‌هایش و علائم مهارت مخصوص به خودش را تکثیر می‌کند. همذات‌پنداری حداکثریِ رَفن با «راننده»اش ، فینچر با قهرمانش و آلفردسون با جاسوس پیچیده‌اش ، تماشاگر را در موضعی جالب توجه قرار می‌دهد تا هم‌زمان این «قهرمان‌ها»ی شگفت‌انگیز و کارگردان‌هایی که آن‌ها را به فیلم در آورده‌اند تحسین کند.

این‌که امروزه به زمانه‌ی کارکشته‌ها می‌رسیم ، لزوماً از سر تصادف نیست. جامعه همیشه قهرمان‌های درخور خود را دارد. زمانه‌ی کارکشته‌ها همین است که در آن زندگی می‌کنیم ؛ چه در فضای سرمایه‌داری تغییر فرهنگ داده ، چه در فضای لجام‌گسیخته‌ی اینترنت. در دنیای سرمایه‌داری ، دوره دوره‌ی ایمان راسخ به این ایده‌ی فقیر و «خوش‌فروش» است که کارکشته سروکارش با بی‌شرمی‌ست: آنچه او نشانه گرفته تاجر بودن است. کارکشته در حساب‌و‌کتاب می‌تواند جهان را در برابرش به‌زانو درآورد. در دنیای وب ، با خوره [geek]ها طرفیم. فن‌ها و کلکسیونرهایی که آمار امتیازها و تعداد دوستان‌شان را از حفظ هستند. آن‌ها به عنوان خبره‌ها فقط از چیزی به وجد می‌آیند که بیشتر

با آن آشنا شده باشند. موفقیت این فیلم‌های «وجدآور» هم اول در اینترنت ساخته شد (بازاریابی فینچر و موسیقی «درايو» که در یوتیوب دست‌به‌دست می‌چرخید). این فیلم‌ها پیشاپیش به دنیای وبلاگ‌ها تعلق دارند. دنیای اینترنت تصمیم گرفته که فینچر بزرگترین سینماگر زمانه باشد فقط به این خاطر که او در دو فیلمش با چابک‌لوسی تصویری از همان دنیا را در آینه‌اش منعکس می‌کند.

پیشتر در فیلم‌های «سرآغاز» کریستوفر نولان و «شبکه‌ی اجتماعی» دیوید فینچر، دو طلایه‌دار سینمای کارکشته‌ها، دیده بودیم سینمایی می‌آید که محصول فرهنگِ خوره‌هاست و سینمای خوره‌ها، سینمای سینه‌فیل‌ها نیست. خوره تصویریست از یک کارکشته درحالی‌که سینه‌فیل تصویر یک مشتاق است، دست‌کم آن‌طور که سینه‌فیلی از بازن تا دَنه شکل گرفته. خوره می‌داند و نشان می‌دهد که می‌داند. او حساب می‌کند و طرد می‌کند. او دلباخته‌ی نشانه‌های قابل شناساییست. اما سینه‌فیلی هنر عشق‌ورزیدن است، آن‌طور که از عنوان کتابِ ژان دوشه برمی‌آید.



شبکه‌ی اجتماعی، ساخته‌ی دیوید فینچر

پرستش استادی

استادی به طور قطع مهمترین مساله‌ی این فیلم‌ها و حتا سوژه‌ی آن‌هاست ، چراکه کاراکترهای‌شان کارکشته‌اند (در «بندزن خیاط ...» ، جان هرت را عمداً «کنترل» می‌نامند و تز او را «تئوری کنترل»). در مقابل این فیلم‌ها باید درحالی‌که چشم‌ها از شدت تحسین گرد شده ، فریاد تعجب سر داد که «عجب مهارتی!». دو موضوع را باید مد نظر داشت ؛ از یک طرف سینما به هوای تازه احتیاج دارد و استادی می‌تواند یکی از بدترین معایب باشد ، این را سینمای مدرن از رنوار تا روسلینی به ما می‌گوید. [از طرف دیگر] به‌طور دقیق آنچه از چنگ استادی می‌گریزد ، زندگی ، ایده ، احساس و هر آن چیزی‌ست که باعث می‌شود تا فیلم نفس بکشد و صرف یک تولید نباشد.

حتا اگر این استدلال را بپذیریم ، می‌بینیم که در این سه فیلم ، استادی بیش از دیگر فیلم‌ها نیست فقط ظاهر استادی بیشتر است. استادی ابژه‌ی این سینمای ترسو و بایر است و چیزی نیست جز نشان تولید. ردپای سرزمین‌های شمالی در هر سه فیلم وجود دارد: یک دانمارکی در لس‌آنجلس (رفن) ، یک آمریکایی در سوئد (فینچر) و یک سوئدی در انگلیس (آلفردسون). خوب می‌دانیم که یک تصویر سرد و باکلاس را بهتر می‌توان استادانه جا زد. دکور هم ترجیحا خالی و هندسی‌ست و تراولینگ‌های طولانی فضای خالی را با اعتماد به نفس کامل به لرزه درمی‌آورند. صحنه‌های تمام‌ناشدنی داخل کتابخانه در «دختری با ...» و «بندزن خیاط ...» تنها ابهامی بیهوده را خلق می‌کنند. «*To the muddy water*» ، آن‌طور که در «بندزن خیاط ...» گفته می‌شود ، یعنی «ابهام‌آلود و پیچیده کردن یک موضوع»: این کاری‌ست که

تراولینگ‌های تقلیدی با نماها می‌کنند فقط به این منظور که تماشاگر گیج شود. کارکشته نه حرفی برای گفتن دارد و نه چیزی برای نشان دادن، او فقط به هنرنمایی کاذب خودش چسبیده است. کاذب، چون کافی ست یک دکور دشوار باشد، مثل خانه‌ی شیشه‌ای در «دختری با...»، تا کارگردان خلع سلاح شود. بهترین ایده برای میزانشن این فیلم (چطور یک نفر می‌تواند در خانه‌ای شیشه‌ای پنهان شود؟) تقلیل پیدا کرده به ایده‌ای توخالی. فینچر دستش آمده که یک سیناپس کفایت می‌کند تا همه از خودبی خود شوند؛ بیشتر از آن کسی منتظر دیدنش نیست. اگر خوب نگاه کنیم در این صحنه نه ریتم هست، نه ذکاوت و نه زیبایی.

اما سر-و-وضع بی‌نقص است، مشکلی از آن نظر نیست. کلیف مارتینز بهترین قطعات این چند وقته را برای «درایو» نوشته؛ «تلفن شبانه»، «گرفتار افسون تو»، «تیک‌تاک ساعت»، «یک قهرمان واقعی»: چه از این بهتر؟ «دختری با...» موسیقی افسونگری از ترنت رزنور را همراه دارد. تباهی و جسارتی که موسیقی منتقل می‌کند را این فیلم فرتوت در خود ندارد اما به‌رحال اثرگذاری انجام می‌شود. در اولین سکانس موفقیت‌آمیز «درایو» هم وضع به همین منوال است: برای تسخیر تماشاگر کافی ست. چنین ترفندهایی اگرچه بزرگ‌هایی بیش نیست، ولی جواب می‌دهد. این‌ها فیلم‌هایی «اروپایی»‌اند که فوق‌العاده به جلوه‌هایی که به‌کار می‌بندند آگاهی دارند، توسط بازدیدکننده‌هایی ساخته شده‌اند که دارند به ژانرهای خارجی و پر از فوت‌وفن ادای احترام می‌کنند (رمان جاسوسی کاملاً انگلیسی، تریلر اسکاندیناوی و فیلم تعقیب‌و‌گریزی کاملاً آمریکایی). ختم کلام، یک توریسم فرهنگی

ناب.

هر سه فیلم ، پتینه کاری مد قدیم شان را تا سرحد اعلاى كول [cool] بودن پیش می‌برند. توانستیم تخته‌رنگی را که چنین رنگ‌پریدگی و ملال‌آوری مخصوصی دارد پیدا کنیم. جلوه‌ی پلیسی‌شهری دهه هشتادی «درایو» ، تصاویر زرد شده‌ی «دختری با ...» و رنگ بلوطی «بندزن خیاط ...» ، از جنس همان طرح قدیمی‌ست که امیلیانو مورئال (مولف کتاب ایتالیایی زبان «اختراع نوستالژی» (۲۰۰۹)) در کایه‌ی دسامبر گذشته به آن اشاره می‌کند. اهمیت توجه به پدیده‌ی مدِ طرح قدیم وقتی بیشتر می‌شود که کتاب «گذشته‌زدگی» [Retromania] از سیمون رینولدز را بخوانیم و یا امکانی که اینستاگرام برای جلوه‌ی قدیمی دادن به عکس‌های کاربران اینترنت می‌دهد را در نظر بگیریم. مهم نیست که اصل کار چه بوده ، چیزی که اهمیت پیدا کرده همین پتینه کردن و ارجاع دادن به یک دوره ، اغلب دهه‌های ۷۰ و ۸۰ ، است ؛ اشاره به یک نوستالژی مبهم که به دوران کودکی کارگردان‌ها و تماشاگران برمی‌گردد.

بَزک کردن یک جور بسته‌بندی‌ست که تنها کارش اشاره به یک دوره است اما نهایتِ خلاقیت حساب می‌شود. این کارکشته‌ها حرف‌شان این نیست که تکنیسین خوبی‌اند ، آن‌ها ادعای هنر دارند. در نتیجه ، «درایو» ، فیلم کوچکی که می‌توانست جذابیت‌های سری ب را داشته باشد ، بدل می‌شود به یک جور چیدمان از هنر معاصر. وقتی توماس آلفردسون ترانه‌ی «دریا»ی شارل ترنه با صدای خولیو ایگلسیاس را آخر «بندزن خیاط ...» می‌گذارد ، داد می‌زند که دلش می‌خواهد یک کار هنری کند ، البته ناشیانه و خنده‌دار. او این ایده را از فیلم «سرآغاز»

می‌قاید، آنجا که ترانه‌ی «نه، افسوس چیزی را نمی‌خورم» از ادیت پیاف برای عبور از مرحله‌ی خواب به‌کار گرفته می‌شود، که آن هم ایده‌ای ست گرفته شده از فیلم *قلنبه‌سلنبه* و بی‌ارزش «زندگی به‌رنگ صورتی». این است سینمای تجاری که خود را به عنوان هنر جا می‌زند. کوبریک منبع آشکار این سه کارگردان است. از مُد کوبریکی پیشتر در همین مجله صحبت شده (کایه ۶۶۴) و بد نیست یادآوری شود که سینما پیش از او وجود داشته. اما تنها چیزی که از سینمای او گرفته می‌شود، تفاخرِ فرمی و ته‌ژانر را درآوردن است. کریستوفر نولان، به طرز مثال زدنی و با طمطراقی که هیاهویش گوش فلک را کر می‌کند، آدم‌های زبل را به عنوان نابغه (سرآغاز) یا فیلسوف («بتن آغاز می‌کند»، بلاک باستری که «می‌اندیشد»: به چه؟ مسخره‌اش را درآورده) قالب می‌کند. بحث انکار استعداد این کارگردان‌ها نیست، اتفاقاً آن‌ها در سودمندی درجه یک‌اند اما اصل را از یاد برده‌اند. کوبریک نه از کسی تقلید می‌کرد و نه وصله‌ی فرمالیست بودن به او می‌چسبید. کارکشته‌ها با وجود همه‌ی کارکشتگی‌شان، اصلِ کاری را فراموش کرده‌اند: انسانیت و هرآنچه آن‌را مرزبندی می‌کند تنها موضوع کارگردان «آدیسه ۲۰۰۱» بود.



آدیسه ۲۰۰۱، ساخته‌ی استنلی کوبریک

جزئیاتی برای هیچ

بطری از یخچال می افتد و قهرمان با یک حرکت آن را می قاپد. این تبلیغ سوداست؟ نه، فیلم «دختری با خالکوبی اژدها» ست. فیلم فینچر پر است از این حرکت‌های خُرد بیهوده. چرا در یکی از نماهای ابتدایی آن پاکت سیگار داخل سطل زباله انداخته می شود؟ چرا نمای اینسرت؟ این فیلم همچون بازی موش و گربه طرح شده، پر از بن بست، که باید تماشاگر بی حوصله را گوش به زنگ نگه دارد. همین شیدایی در «بندزن خیاط...» هم هست؛ میل شدید به جزئیات صوتی که به سمت صحنه روانه می شود: صدای خرد شدن نان برشته، حشره‌ای که در ماشین چرخ می زند، کش دادن زنگ تلفن و درآمیختنش با صدای زنگ دوچرخه. هربار گوش تیز می کنیم برای هیچ. این گوش تیز کردن بسیار متفاوت است از آن تجربه‌ی تداوم صوتی کشدار در اوایل «ماله‌الند درایو» از دیوید لینچ (کارگردانی که اغلب به زبل‌ها می پردازد): تداوم زنگ تلفن‌ها و همراهی یک نت کشدار موسیقایی، آفریننده‌ی نوعی حسیض و عمق است که در آن، زمان، اندیشه و احساس، با یک حرکت جای‌شان را پیدا می کنند. آن صدا روایت‌گر چیزی بود، نوید دهنده‌ی چیزی بود. یک ایده بود نه یک مفهوم مجرد [concept]. در «بندزن خیاط...» هر ژست، هر دکور و هر اطوار، همچون کلمه‌ای تک افتاده و بی حاصل است. به هر جهت، تماشاگر از آن سر در نمی آورد، کارگردان هم سرش را درد نمی آورد. جزئیات در سکوت معنایی می آیند و می روند.

می دانیم که فینچر به نماهایش با جلوه‌های دیجیتالی رنگ و لعاب می دهد (لایه‌ی نازک برف جلوه‌های ویژه بود؟). آیا آن طور که گیوم

آرینیاک در کتاب‌اش «دیوید فینچر یا زمانه‌ی دیجیتال» می‌گوید، جلوه‌های دیجیتالی آن‌چه به‌دست می‌آید را تغییر می‌دهند و نوعی غرابت خلق می‌کنند؟ نه، مهم این است که تماشاگر بداند چنین جلوه‌هایی به‌کار گرفته شده، حتا اگر به‌چشم نیاید. بی‌شک فینچر با ساخت «دختری با...» به چنین چیزی دل خوش کرده بوده: که دوستان سینه‌چاک، جاهای خالی‌ای را که او برای‌شان گذاشته پر کنند، خیلی‌ها هم در نهایت احترام چنین می‌کنند. جایی برای تماشاگر نیست، فقط هواداران جا دارند. این است سینمای پاس دادنِ کارگردان و آبشار زدنِ هوادار.

پافشاری بر جزییات بی‌هوده، بیشتر در دوره‌ی مَریست‌های دهه‌ی ۷۰ و ۸۰ شانسش را امتحان کرده. سرژ دَنه به‌طور مثال از «کارکردگرایی کاذب» فیلم «دوزخ» ساخته‌ی داریو آرجنتو سخن گفته بود. اما تفاوت میان نمایش جزییات در «دوزخ» و «دختری با...» این‌جاست که در اولی از روی لذت فیلم گرفتن بود ولی در دومی به‌خاطر ارائه دادن به تماشاگر برای رمزگشایی‌ست؛ یعنی برای ارتباط برقرار کردن ساده حتا اگر چیزی برای درمیان گذاشتن وجود نداشته باشد. مساله فقط این است که جزییات رازآلود جلوه کند و بی‌معنایی را به نهایت برساند تا تماشاگر بگوید: «ای وُل! ای وُل!». هدف در واقع ساختن تماشاگرانی‌ست زبل، کارکشته، که «رمزگشایی» می‌کنند، جزییات را شناسایی می‌کنند و ساده‌لوحانه از خودشان درباره‌ی فلان ژست که فقط به‌قصد خودنمایی آنجاست، سوال می‌کنند. بعد هم با قیافه‌ای عالمانه اعلام می‌کنند: طرف نابغه‌ست. فینچر تماشاگری را مورد خطاب قرار می‌دهد که عضو «باشگاه» باشد؛ کاملاً در تضاد با تماشاگر لینچ

که می‌تواند دستش را بدهد و بگذارد تا راه به او نشان داده شود — مثل ریتا در «مالهاند درایو» که در عبور از باغ‌های روی بلندی‌های هالیوود خودش را به راه می‌سپارد — چون می‌داند که عبور از این جنگلِ رمزها او را به حقیقتی متعالی خواهد رساند. می‌داند که لینچ با او از خودش صحبت خواهد کرد و او با احساس‌ها، ترس‌ها و زندگی‌اش روبرو خواهد شد.



مالهاند درایو، ساخته‌ی دیوید لینچ

سینمای از خاصیت افتاده

مشکل این فیلم‌ها آن جاست که هیچ حرفی برای گفتن ندارند؛ سینمایی بدون حس، از خاصیت افتاده و بدون ذره‌ای اعتنا به انسان. دل‌مان برای جیمز گری تنگ شده! بهترین مثال نقض برای این کارکشته‌ها، دارن آرنوفسکی است که به‌طور مشخص از سینمای نوجوانانه‌ی خوره‌ها (از «پی» تا «چشمه»: کلکسیون‌های شیدایی‌های خوره‌ها) به سینمایی زیسته‌شده با «کشتی‌گیر» و «قوی سیاه» تغییر شکل داد. این بلوغ ناگهانی را باید در [تغییر] نگاه او به بدن‌هایی که به فیلم درمی‌آورد جستجو کرد، بدن‌هایی واقعی نه نشان‌هایی یک‌شکل، بدن‌هایی گرفته شده از سینمایی زیسته‌شده با ایماژهای دیگر (رورک، پورتمن، رایدر). خوره عاقبت از کلنجارهای ذهنی دست برمی‌دارد و جهان پیرامونش را نظاره می‌کند. این فاصله گرفتن، راه را برای تئوری نقادی خوره‌ها باز می‌کند: پورتمن به منزله‌ی دیگر خود [alter ego] با وسواس کنترل و کمال‌گرایی‌اش، باید بیاموزد که از خودش خارج شود، آزادی را، دیگری را، واقعیت و فانتزی را، با آغوش باز پذیرا باشد تا «قوی سیاه» شود. کرم به پروانه بدل می‌شود، کارگردان به سینماگر.

خیلی‌ها دل‌شان می‌خواهد از خودستایی این فیلم‌ها به خاطر «داستان عاشقانه»ی‌شان چشم‌پوشی کنند بدون این دقت نظر که این فیلم‌ها — از جمله «دختری با...» — نرسالار هستند. در «درايو»، کری مولیگان بیچاره سیاهی لشکری است که فقط به عنوان سیاره‌ای به گردِ نرِ غالب، هستی پیدا می‌کند. در «بندزن خیاط...» حل معما برای جا انداختن این است که داستان عاشقانه‌ای از نو آغاز می‌شود. اما زن وجود ندارد؛ هرچند حین چرخش یکی از نماها روی یک دیوار به گونه‌ای گروتسک

نوشته شده: «آینده زن است» تا رمزگشایان رمز بگشایند که معنایی در آن هست. برای دیدن وجود داشتن کاراکترها روی پرده بهتر است «بِل فلاور» از ایوان گلودل را ببینیم؛ داستان دیگری از اتومبیل، مردانگی و وحشت که با این حال بر اساس احساس، عشق، دوستی، آزادی و موانع بنا شده؛ داستان تیبیک آمریکایی دیگر ولی قرارگرفته در صحرایی دست نخورده (خیلی متفاوت از لس آنجلس بی رنگ و بوی «درایو»); یک پتینه کاری مد قدیم دیگر که با حال و هوای وب می خواند اما زیسته شده از درون توسط کارگردانی جوان تر؛ کسی که جلوه‌هایی که به کار می‌گیرد را حساب و کتاب نمی‌کند.

بدتر این که، خاصیت زُدایی درست نمی‌تواند میل به خشونت را پنهان کند. در «دختری با...» صحنه‌ی تجاوز نفرت‌انگیز است و گمان نکنم کسی بتواند چیزی درباره‌اش بگوید. صحنه‌ی کاملاً بی‌هوده‌ی آسانسور و صحنه‌ی انتقام که لیزبث برای به اوج لذت رساندن تماشاگر، شکنجه‌گوش را ارباب کرده، آن‌ها هم چنین‌اند. پس این به همدستی در رسوایی و در لذت تهدید مربوط است. فیلم فانتزی سلطه‌ی تماشاگر را عرضه می‌کند. یک صحنه‌ی نفرت‌انگیز دیگر در آسانسور هم هست، در فیلم «درایو»، که هم‌وغمش نه جنون قهرمان است نه ناامیدی دخترک دل‌بندش، بلکه تنها توجه‌اش معطوف به خشونت خالصی‌ست که بر تماشاگر اعمال می‌شود.

تو خالی بودن «درایو» از آن جاست که نه قادر است داستانی عاشقانه بسازد نه مطالعه‌ای بر جنون به دست بدهد. موفق‌ترین ایماژش جایی‌ست که قهرمان با ماسکِ غول بیابانی به سر، جلوی رستوران ایستاده و از بیرون به دنیایی نگاه می‌کند که بدون او در جریان

است. این جاست که فیلم به اوج واقعی‌اش می‌رسد و رِفن ذائقه‌اش برای گروتسک را باز می‌یابد، اما تعقیب و گریز پایانی، انتقام و فرار، با این فیگور موفق‌تری که قهرمان به خود گرفته در تناقض است. فیلم آن قدر گرفتار وسواس و اراده‌ی خلق یک آیکون کول و «یک قهرمان واقعی»ست که جلوی خودش را برای دستیابی به درجه‌ی جنونی که این تصویر را مخدوش می‌کند، می‌گیرد. باید مردم را خوب مجذوب کرد. رِفن در برابر همان پارادوکسِ «راننده تاکسی» قرار می‌گیرد، فیلمی که به حق به خاطر ابهام در آیکون فوق-خشن‌اش که خود را راینهود فرض کرده، مورد انتقاد قرار گرفت. اما اسکورسیزی در نمایش جنون خست به خرج نمی‌دهد و کاراکتری که او خلق می‌کند لبریز است از شورش اجتماعیِ قدرتمند. «راننده» [در «درایو»] تنها به جوهرِ کول بودن آغشته است و شوق محدود رِفن به خشونت (در فیلم‌های «موادفروش»، «والهالا») این جوهر را دوچندان می‌کند.

دست‌آخر این که، کارکشته‌ها فقط وقتی جالب توجه می‌شوند که حجاب از خلایق که آن‌ها را می‌سازد برمی‌دارند. مثال‌هایی در فیلم‌های گذشته وجود دارد. بدل‌کارِ ماسک‌دار در «درایو» چهره‌ی دلهره‌آورِ پوشیده با پاکتِ کاغذی را در صحنه‌ی دریاچه‌ی «زودیاک» به خاطر می‌آورد، یک تصویرسازیِ سرگیجه‌آور و گروتسکِ دیگر از مرکز تهی. در «بتمن آغاز می‌کند» نولان، کیلیان مورفی ماده‌ای را به چشم قربانی‌هایش می‌پاشید تا دیدی وهم‌آلود و ترس‌آور به آن‌ها بدهد. لحظه‌های موفق آن‌جایی‌ست که وجه قلبیِ این شبه‌استادها را نشان می‌دهد، آن‌جایی که پشت همه‌ی جلوه‌ها یک خلاءِ پرهیاهو خود را نشان می‌دهد. لحظه‌های موفق وقت‌هایی‌ست که کارکشته

فاش می‌کند پشت بزرگ کردن‌هایش هیچ‌چیز نیست ، که کول بودن برای پوشاندن تشویش است. پس باید ماسکِ بیش‌ازحدِ عالی‌گری آدامز پُف‌کند و پیچ‌وتاب بردارد ، چشمان شهلای گازلینگ غرق در جنون شود و تَن لیزبُت پشت الگوریتم‌ها رنگ بیازد.

این فیلم‌ها پشت وسواس‌شان برای متاثر کردن ، مجذوب کردن و مرعوب کردن ، شجاعت ندارند چون روح ندارند. تنها صدایی که از آن‌ها برمی‌خیزد ، اقرار به ناتوانی‌ست. این خودپسندها کارگردان‌اند نه سینماگر ، ژان-کلود بی‌پت (ترافیک شماره ۱۸ ، ۱۹۹۶) تفاوتِ این‌دو را چنین تعریف می‌کند: «سینماگر کسی‌ست که بیان‌کننده‌ی دیدگاهی نسبت به جهان و سینما باشد». بی‌پت اضافه می‌کند: «با اندکی فزونی جهان نسبت به سینما». در قلمروی جلوه‌ها ، دیگر دیدگاهی باقی نمانده. اگر جهان هر آنچیزی‌ست که به آدمی مربوط است ، باید اعتراف کنیم که امروزه بیش از سینما این جهان است که آنرا کم داریم.

پایان