اختیار دارید آقای کلونی؛ این چه حرفی است؟!

شب به خیر؛ و موفق باشید / جرج کلونی/ ۲۰۰۵

زمان انتشار : **۱۳۸۵** چاپ شده در : **ماهنامه سینمایی فیلم**

فرامتن : چرا فیلم در ایران "نگرفت"؟

چون نق زدن به عادت همه مان بدل شده، نمی خواهم با لحن و هدف "آسیب شناسی "به سراغ این قضیه بروم؛ ولی واقعیت این است که شیوه ی نمایش فیلم شب به خیر؛ و موفق باشید در اکران زودهنگام و زودگذرش در تهران، باعث جذب نشدن مردم اهل فیلم دیدن و حتی منتقدان سینمایی شد. همه با حجم انبوه دیالوگ های فیلم، پس زدند و ترجیح دادند به عنوان فیلمی که سیاه و سفید بودن و سیاسی بودن و پنج جایزه جشنواره ونیز و شش نامزدی اسکار و سه نامزدی گلدن گلاب، آن را "مهم" جلوه می دهد، مقادیری احترام برایش قائل شوند ولی از تماشایش دست بکشند. سرعت و میزان دیالوگ ها و اصطلاحات تخصصی ژورنالیستی و سیاسی آن به حدی بود که با وجود فونت درشت زیرنویس فارسی نسخه ی سینما فرهنگ، بیننده ده ها بار از زیرنویس عقب می ماند؛ چه رسد به DVD و زیرنویس انگلیسی اش (کمی مفصل تر بودن خلاصه داستان فیلم نسبت به رسم معمول مجله، برای رفع همین مشکلات احتمالی است). تردیدی نیست که فیلم فقط با دوبله ای دقیق و با انتخاب صدایی نافذ و مؤثر برای ادوارد مورو که اجرای برنامه اش مهم ترین دیالوگ های اثر است، می توانست داستانش را به تماشاگر ایرانی انتقال دهد. (همین طوری شخصی و ذهنی، پیشنهادم ناصر طهماسب برای اد و نصرا... مدقالچی برای مک کارتی است). به غیر از این، حذف کامل مجموعه تصاویر دو لوکیشن مهم فیلم، در همین کم آوردن و بریدن تماشاگر اکران عمومی خیلی تأثیر داشته. از تمام بخش هایی که زن خواننده ی Jazz را در استودیوی ضبط ترانه های CBS نشان می دهد و دو سکانس مهم در خانه ی جو و شرلی که دزدکی ازدواج کرده اند، هیچ چیز در اکران باقی نمانده و سوای اهمیت ساختاری شان (که بعداً اشاره می کنم)، تنوع صوتی و بصری را به حداقل رسانده. در حالی که حتی با سخت گیرانه ترین معیارهای پوششی و اخلاقی، دست کم سه چهارم این بخش ها قابل نمایش بود و دلیل حذف شان چیزی جز وسواس بیش از حد نیست .وسواسی که ای کاش صرف اصلاح غلط های املایی و

نایکدستی زیرنویس های فارسی فیلم می شد. مثلاً در این زیرنویس ها، نام آن سرباز اخراجی و بعد بازگشته به نیروی هوایی، چند جا "مایلو رودلویچ" و چند بار "میلو رودلف اویچ" آمده .ولی در فیلم تلفظ اسمش مایلو رودالوویچ است!

متن و فرامتن : اهمیت و جذابیت ادوارد مورو در چه بود؟

می گویند در واقعیت، برنامه ی اد مورو در دو مقطعی که به فعالیت های مک کارتی و تبعات جنگ ویتنام می پرداخت، بیش از ٤٠ میلیون نفر بیننده داشته است. رقم حیرت انگیزی است و به غیر از نفوذ کلام، باید دلایل دیگری هم داشته باشد. در فیلم، او آرام و جدی است و به ندرت لبخند می زند. مثل دیوید استراترن در قیاس با جورج کلونی، خود مورو هم به اندازه ی همکارش فرد فرندلی خوش قیافه نبوده؛ ولی حس عجیبی از یک نوع شخصیت فکور و عمیق در صورت او هست که انتخاب استراترن را نبوغ آمیز جلوه می دهد. بازیگری که قبلاً با نقش آن صاحب عشرتکده ها در محرمانه لس آنجلس می شناختیمش، این جا حتی موقعی که دیالوگ می گوید، بیشتر با "مکث" خاصی که در نگاهش جاری است، بر مخاطب تلویزیون و بیننده ی فیلم اثر می گذارد. حتی عادت نامعمول او در سیگار به دست گرفتن در حین اجرای برنامه که به شهرت خودش دامن زده و ضمناً به اسپانسر شدن Kent انجامیده، عملاً جلوه ی متفکرانه ی ظاهرش را بیشتر می کند (سیگاری ها می توانند از این روشنفکر به چشم آمدن خوشحال باشند!). مورو که مدیر آموزشی شبکه هم بود، در طول فیلم با همین مکث و "آن" خاص به شخصیت دان هالن بک نگاه می کند؛ گاه به نظر می رسد که احتمال می دهد او خائن باشد و گاهی هم انگار دارد بابت ترس پنهان هالن بک، او را زیر نظر می گیرد .این نگاه ناشی از به شک افتادن، زمانی به نتیجه ی مهمی در شناخت شخصیت اد مورو منجر می شود که با خودکشی هالن بک، می رود کنار شیشه ی استودیوی ضبط می نشیند و آهنگ غمباری می شنود

و طبق معمول سیگار می کشد. او درباره ی هالن بک اشتباه می کرده؛ فرقی هم نمی کند که او را جاسوس می پنداشته یا این که حس می کرده ترس او بیهوده است. پس در خلوت خودش و باز با همان نگاه و تأمل و سکوت، اقرار می کند. او در مسیر مبارزاتش با سناتور مک کارتی، به هیچ وجه یک آرمان گرای خیالباف و اهل اغراق نیست. خودش را چنان وقف این موضوع کرده که تا آخر فیلم از قضیه ی ازدواج جو و شرلی بی خبر است. ولی با این وجود، هیچ وقت طرح خواسته ای عظیم یا رفتاری قهرمانانه از او سر نمی زند و حتی اشاره ی فرد را قبول دارد که حتماً کسی مک کارتی را به کلی خلع سلاح نخواهد کرد. اد در نهایت نه بابت نبرد با مک کارتیسم، بلکه به خاطر نگاه مترقی و متعهدش در قبال صنعت/ رسانه ی تلویزیون، در یادها می ماند .وقتی جو در جواب تهدیدهای آن جاسوس در راهروهای سنا (که جالب است، خود هسلاو فیلمنامه نویس و تهیه کننده نقشش را بازی کرده) اشاره می کند که مردم به وطن پرستی و وفاداری اد ایمان دارند، باور می کنیم که کلوزآپ های صد در صد دراماتیک او در پایان هر قسمت از برنامه هایش، واقعاً دلیل فنی تلویویونی ندارد. کاریزمای اد مورو به جای جادوی تصویر یا جذابیت صوری یک مجری، با درونیات و دیدگاه ها و البته راز و رمز شخصیت او پدید آمده است.

فرامتن: تحقیق و تصاویر آرشیوی تا چه حد می تواند داستان بسازد؟

کلونی که معمولاً آدم شوخ و متواضعی است، خیلی جدی گفته که فکر می کند در دستیابی به منابع تحقیق و کار با اسناد تاریخ معاصر آمریکا، به بالاترین سطح ممکن رسیده است. فیلم را که می بینیم، با گستردگی و کیفیت بصری جلسات دادگاه یا سخنرانی ها یا آن حضور دورادور مک کارتی در برنامه ی اد، حس می کنیم که نه تنها کلونی راست می گوید، بلکه حتی آدم وسوسه می شود که سناتور مک کارتی را جزو بازیگران اصلی شب به خیر... به حساب بیاورد. چرا می خندید؟ دارم جدی می گویم. مثلاً دیدن حالات و حرکات سناتور موقع ترک دادگاه آنی لی ماس سیاهپوست، خیلی فراتر از کارکرد تصاویر خبری است و

دارد به شکلی دراماتیک، احساس شکست او را در آن جلسه ی بخصوص نشان می دهد؛ درست انگار یکی از شخصیت های بخش داستانی فیلم است. کلونی در تصمیمی که نشان دهنده ی ریسک پذیری رشک انگیز او و همکار فیلمنامه نویس اش گرانت هسلاو است، در بیرون از محدوده ی استودیوهای شبکه، هیچ نمایی را بازسازی نمی کند. در این نوع بهره گیری از منابع آرشیوی، شب به خیر... سقف و حد نهایی موفقیت قابل تصور برای یک فیلمساز است و در قالب دیگری که با بازسازی بیشتر آدم ها و کنش ها همراه است و دشواری های غریب خودش را دارد، جی. اف. کی الیور استون .تفاوت دو شیوه، طبعاً از دل تفاوت حس و حال و فضای دو فیلم بر می آید (یا برعکس): هر چه شاهکار استون پرتنش و مهیج و پیچیده و پلیسی و معمایی به چشم می آید، فیلم کلونی خونسرد و خطی است، نمی خواهد رازگشایی خارق العاده ای را محور قرار دهد و به جای آرمان زدگی افراطی، می خواهد از چشم امروز به کوشش چند آدم آرمان گرای قدیمی نگاهی بیاندازد. به قیافه ی اخمو و معترض استون و صورت جذاب و cool و تبسم پوزخندوار کلونی که نگاه کنید، قضیه حل و تکمیل می شود .

متن: ساختار سنجیده چه جلوه هایی دارد؟

منهای آن نمای مربوط به چند نفر از مردم که جلوی شیشه ی یک فروشگاه می ایستند و اتهام زدن مک کارتی به اد مورو را از تلویزیون تماشا می کنند، فیلم حتی یک نمای خارجی ندارد و تازه همان نمایی که گفتم، باز هم در استودیو گرفته شده. برخلاف توهم رایج در سینمای ایران، این نوع محصورماندن در فضای داخلی، عملیات کارگردانی را بسیار سخت می کند و میزانسن دادن و تلاش برای نگه داشتن و "نیفتادن" فیلم در دل این فضا، به حساسیتی ورای حد متداول می رسد. کلونی حتی خانواده ی هیچ کدام از آدم های اصلی شبکه و فیلم را نشان نمی دهد و اگر هم دو بار به خانه ی جو و شرلی پا می گذارد، دلیل

ساختاری اش این است که هر دویشان کارمند CBS و توی تیم اد و فرد فرندلی هستند. پیگیری نگرانی های آنها به جای یک خط ملودراماتیک جداگانه، بخشی از همان خط اصلی فیلم یعنی مسیر رفتار رسانه ای اد مورو و همراهانش را شکل می دهد (برای همین است که معتقدم حذف این دو سکانس در نسخه ی اکران شده، بخش مهمی از تنظیمات ساختاری شب به خیر... را از بین برده). محصور بودن در راهروها و اتاق های شبکه، عملاً به جلوه ای از این گزاره می ماند که اد مورو و بقیه آن قدر این جا ماندند و نوشتند و مشورت کردند و با تهدیدها از رو نرفتند که بالاخره کمیته ی مک کارتی را ناکار و ناکام کردند. فکرش را بکنید، تماشای موقعیت های صدها بار تکرار شده ای مثل غر زدن زن و بچه ی اد مورو که چرا اصلاً خانه نیستی و به زندگی ات نمی رسی یا ابراز نگرانی احتمالی همسر فرد فرندلی که بالاخره سرت را به باد می دهی، به این ساختار بسته و متمایل به چارچوب، چه لطمه ای می زد و چه صحنه های لوس و نچسب و مکرری را وارد فیلم می کرد (چیزی که حتی همان جی. اف. کی هم ازش مصون نمانده). اینها همه طی آن چند ماه حتماً بارها در خانه های آنان اتفاق افتاده؛ ولی فیلم دریچه ی مشخصی را برای بازنمایی وقایع انتخاب کرده و بیهوده به هر گوشه ای سر نمی زند. این میان، پاساژ یا نقطه گذاری ویژه ای که لا به لای پاره های مختلف این شب ها و روزهای کار آدم ها به کار رفته یعنی همان ترانه های Jazz که دایان ریوز چاق و سیاهپوست و نه چندان خوش قیافه می خواند و معلوم نیست چرا در اکران قلع و قمع شده، باز در تمهید درخشان کارگردانی کلونی، در دل استودیوهای خود CBS ضبط می شود و به خروج از فضا برای ایجاد نوعی تنوع تحمیلی و بیرون از محدوده ی انتخابی فیلم، نمی رسد. این طوری است که متمرکز بودن، نقطه اشتراک کلیدی فیلم و گزارش های تلویزیونی اد و فرد را می سازد و به شکلی کاملاً قابل انتظار، حتی تماشاگر هم از این که همه همیشه با کراوات و لباس رسمی، سیگار به دست یا در حال نوشتن، توی تاریکی و روشنی های موضعی فضای خفه ی استودیو می روند و می آیند، خسته می شود و خستگی آنها را لمس و تجربه

می کند. یا مثل اد و بقیه از سرزدن آنها به یک کافه و جشن گرفتن بابت جرأت و جسارتی که در حمله ی تندشان به مک کارتی به خرج داده اند، حسابی سرذوق می آید و همچنین هربار با شنیدن هر ترانه، قدری نفس می کشد و برای دور بعدی ماراتون مبارزه ی رسانه ای آماده می شود .

متن و فرامتن : چرا کلونی چنین فیلمی می سازد و در آن بازی هم می کند؟

شاید خیلی ها به طور طبیعی با دیدن این که سوپراستار سینمای روز آمریکا فیلمی سیاسی و تاریخی و درباره ی رسانه ساخته، یاد برخی نمونه های وطنی بیفتند که بعضی بازیگران جریان اصلی سینمای ما با ساختن فیلم(های (انتلکتوئلی می خواهند تصویر خود را از روی جلد ها و ابعاد ویترینی تا حد یک روشنفکر جدی، تغییر دهند. می خواهم عرض کنم که در مورد کلونی، از این خبرها نیست. اولاً او با حضور در جلوی دوربین یا تهیه و پشت صحنه ی فیلم های دوستانی مثل استیون سودربرگ و جوئل و اتان کوئن، به قدر کافی صبغه ی روشنفکری داشته و دارد؛ ثانیاً آن قدر در شناخت سینما درک و هوش دارد که وقتی ازش می پرسند از بازی در فیلم یازده یار اوشن (و دنباله هایش) پشیمان نیست، می گوید به هیچ وجه؛ و اضافه می کند که اگر بین فیلم هایش، مثلاً بتمن و رابین جوئل شوماکر پرفروش و موفق می شد، جای شرم داشت. یعنی تفاوت فیلم جریان اصلی خوش ترکیب و هوشمندانه ای مثل اوشن را با نمونه های تهی از ظرافت، فهم می کند و مطلقاً بابت این که فیلم های کارگردانان دیگر را ضعیف یا آنها را در هدایت بازیگر، ناتوان می دیده، دست به کارگردانی نمی زند؛ و ثالثاً فیلم اولش اعترافات یک ذهن خطرناک با فیلمنامه ی – مثل همیشه – درخشان و دیوانه وار اسپایک جونز نابغه، آن قدر شیطنت آمیز و خوش آب و رنگ بوده که نمی شود فکر کرد فیلم سیاسی و سیاه و سفید ساختن تنها دغدغه ای برای روشنفکرنمایی اوست. قصه این است که پدر کلونی، کارمند تلویزیون بوده و خودش هم بخشی از بچگی اش را در همین اتاق های فرمان و

استودیوهای تلویزیونی و بین همین مجری های اصیل و عالی گذرانده؛ و ضمناً دلیل بازی اش را هم به سادگی این طور توضیح می دهد که وارنر می خواسته از حضور او مطمئن شود تا احیاناً نگرانی نفروختن فیلم به خاطر سیاه و سفید بودنش، کاهش پیدا کند. این جمله های فیلم شناسانه و فروتنانه ی کلونی را در مصاحبه ای که در بولتن روزانه ی جشنواره فجر پارسال چاپ شد، فراموش نمی کنم: «می خواستم یک جور رفاقت، جذابیت و تحرک بین آدم ها باشد. ولی نمی خواستم فرد (فرد فرندلی؛ نقشی که خودش به عهده دارد) جایی را در داستان بگیرد. به عنوان یک بازیگر، مفتخرم که در صحنه ها حضور دارم و شما به من نگاه نمی کنید»! این چه فرمایشی است آقای کلونی؟ اختیار دارید! ما نگاه تان می کنیم و می بینیم که چه اصراری برای به چشم نیامدن دارید تا استراترن و اد موروی او با استحکام شخصیتی اش، بهتر دیده شود. نکته در این است که بازی تان با همان لبخندهای کلونی وار، مثلاً وقتی فرد از اتاق مدیر شبکه بیرون می آید و می گوید باید تعدیل نیرو کنند، یک جور خودآگاهی به شخصیت فرد بخشیده که انگار خیلی بیشتر از اد می داند که با این برنامه ها نمی شود دنیا را عوض یا اصلاح کرد؛ ولی خونسردانه و بی شعار و ادعا، سعی خودش را می کند. فرد دراین آرامی آن قدر پیش می رود که حتی اد هم اوایل به هم فکری کاملش با نظرات تند خود مطمئن نیست و قبل از شروع اولین برنامه علیه مک کارتی، بهش می گوید: «هر وقت می آی سیگارمو برام روشن کنی، می فهمم که داری یه دروغی بهم می گی»! خونسردی و آرامش فرد، این حس را به آدم می دهد که یک بچه امروزی شوخ و شیطان هم وارد کار شده تا با وجود دیدن داستان آدم های جدی و آرمان گرای قدیمی، یادمان نرود که زیادی جدی گرفتن جسارت ها و حرکات قهرمانانه، مال زمانه ی ما نیست. انگار کلونی با خودش عنصری از لحن دوگانه ی شوخی و جدی سینما یا دوران پست مدرن را به فضای آن مبارزه های کلاسیک رسانه ای برده تا دیگر شوخ طبعی را در تعارض با آرمان گرایی ندانیم.

متن: مگر می شود کلونی شیطنت نکند؟

بعضی از اشاره ها و دیالوگ های فیلم، با این نکته ای که درباره ی کلونی و نقشش گفتم، همسویی عجیبی دارند و در واقع نشان می دهند که جدا از نوع نقش آفرینی، او حتی در شخصیت کارگردانی و نویسندگی اش هم سعی نکرده شوخ و شنگی کلونی وار و کنایه آمیز خود را مهار کند و در پردازش داستانی جدی و سیاسی، جلوی رخنه ی این وجه را بگیرد. او دارد جسارت کارکنان و گردانندگان شبکه CBSرا در دهه ۱۹۵۰ نشان می دهد؛ ولی در عین حال قضیه ی ممنوعیت ازدواج کارمندان شبکه با همدیگر را به این شوخی می کشاند که وقتی در یکی از سکانس های ممیزی شده در اکران، جو دارد از خانه به سرِ کار می رود، شرلی می گوید: «حلقه ات!» و ادامه می دهد: «یه زن دیگه بگو که یاد شوهرش میندازه قبل از این که بره سر کار، حلقه شو دربیاره»! (و البته جو هم زیر بار این منت گذاشتن شرلی نمی رود و جواب می دهد: «اوا گاردنر»!). یا وقتی در مبادله ی شفاهی اخبار بین اعضای تیم برنامه سازی، یکی می گوید که مک کارتی برای رسیدن به فعالیت های کمیته حتی سفر ماه عسلش را به هم زده، فرد فرندلی خیلی جدی دستور می دهد: «به همین مناسبت براش یه دسته گل بفرستین»! دیالوگ هایی که بعد از گیر و گرفت نیروی هوایی با فرد، بین او و اد مورو رد و بدل می شود، جلوه ی عالی دیگری از رخنه ی همان شخصیت شوخ کلونی است. اد از فرد می پرسد: «اون ژنراله باهات چی کار داشت؟». فرد جواب می دهد: «اونا دو تا سرهنگ بودن»؛ و اد می گوید: «خب، دو تا سرهنگ روی هم می شه یه ژنرال !«یعنی که ارتش دارد با فرستادن مقامات بالا، هشدارش را جدی تر می کند. و گذشته از دیالوگ، اگر بخواهم در میزانسن ها و کارگردانی فیلم هم جلوه های همین نگاه را مثال بزنم، بیش از همه آن لحظه ی فیلم یادم می آید که اواخر حرف های مک کارتی که اد مورو و شبکه را به همکاری با کمونیست ها متهم می کند و مردم را به همراهی با کمیته ی تحقیقاتی اش فرا می خواند، بیل پیلی مدیر شبکه، از دفترش بیرون می آید، پالتویش را در دست می گیرد و پشت به دوربین

و در نور کم راهروها، راه می افتد که ساختمان شبکه را ترک کند و تصویر "فید اوت" می شود. کنایه ای به این که هم گوش بیل به حرف های مک کارتی بدهکار نیست و هم این که گویی با این اتهامات تند سناتور، کار خودش و شبکه را تمام شده می داند و ساکت و خسته، می رود و فید و تمام. هر چه باشد، جورج کلونی است دیگر. نمی شود انتظار داشت که حتی در این نوع فیلم هم همه جا به صراحت روی بیاورد و نیش و طعنه و اشارات غیرمستقیم خاص آدم های شوخ را رها کند .

متن : آهنگ های عاشقانه ی Jazz در چنین فیلمی به چه درد می خورد؟

ناگفته پیداست که فیلمی با این خصوصیات، حتماً گاهی نوستالژیک می شود و اگر فیلمساز حسی از این دست نسبت به آن فضا نداشته باشد، اصلاً به سراغ چنین ماجرا و محیطی نمی رود. اولین کاربرد ترانه های Jazz که در جای جای فیلم و بین فصول مربوط به برنامه های تحلیلی اد مورو می آیند، خلق همین حس و حال نوستالژیک است که این جنس موسیقی آن سال ها را بهترین تداعی کننده ی آن فضا می داند. دومین کارکردش همان نقطه گذاری روایی است که پیشتر گفتم. اما سومین نتیجه ی این ترانه ها و حضور و اجرایشان در فیلم، نکته ای کلی نیست و از تناسب تک تک آهنگ ها و حس و شعرشان با موقعیتی که در آن به کار می روند، سرچشمه می گیرد. ترانه ی اول که هم زمان با ورود به راهروهای شبکه تلویزیونی شنیده می شود و بعد دوربین تا جلوی استودیوی ضبط آن سرک می کشد، به این که «امسال، سال تلویزیونه» مربوط است و با لحنی شوخ، گویی دارد وقایع بعدی فیلم و آثار اجتماعی یک برنامه تلویزیونی را پیش گویی می کند .درست بعد از پخش گزارش مربوط به مایلو رودالوویچ، آهنگی می آید که شیفتگی دیوانه وار عاشق نسبت به معشوق را با تهدیدهایی از قبیل این که «صبح تا شب می پامت و همه چی تو چک می کنم و ... تا چشمات فقط منو ببینه» مطرح می کند !و به شکل عمداً مضحکی، با شرایط تلخ رودالوویچ و هر قربانی

دیگر "پاییدن"ها و فضولی های هولناک مک کارتی در زندگی خصوصی آدم ها شباهت پیدا می کند. ترانه ی به شدت اندوه باری که روی تصاویر بی صدای خودکشی دان هالن بک با باز گذاشتن شیرهای اجاق گازش می آید، با کنار هم افتادن تصویر اد مورو و زن خواننده روی شیشه ی استودیو، به بیشترین همدردی ممکن می رسد و در تیتراژ پایانی، آهنگی که خلوت دونفره ی جفت عاشقی را وصف می کند، باز به رغم بی ربطی ظاهری اش، دارد برای حال و هوای عاشقان سختکوشی که قهرمان فیلم بوده اند، به شکلی بسیار غیرمستقیم فضا می سازد. وقتی مدیر شبکه در اوج جنجال های ناشی از برنامه ی فرد و اد، به طور تصادفی با فرد در آسانسور رو به رو می شود، برای آن که بگوید به جدل ها و شایعات بها نمی دهد و همچنان پای برنامه ی آنها ایستاده، از فرد حال زن و بچه اش را می پرسد و درباره ی محله ی جدید آنها و این که «جای خوبی است» با او حرف می زند. در دنیای مردهایی که این طور غیرمستقیم حس هایشان را به هم ابراز می کنند، باید هم به جای موسیقی متن و دخالت های مستقیمش در احساس بیننده، ترانه هایی بیاید که دارد در خود شبکه اجرا می شود، عنصر زنده ای در دل آن محیط و آن موقع است و ضمناً به جای قابلیت توصیفی، فقط از توان فضاسازی بهره می گیرد.