خبرها

برناردو برتولوچی در ۷۷ سالگی درگذشت

بخش فرهنگی- برناردو برتولوچی کارگردان نامدار و برنده اسکار ایتالیایی فیلم‌هایی چون «آخرین تانگو در پاریس» و «آخرین امپراتور» در سن ۷۷ سالگی درگذشت.
به گزارش ایسنا به نقل از ورایتی، این کارگردان ایتالیایی چندین سال درگیر مبارزه با بیماری سرطان بود و بیش از یک دهه اخیر، زندگی خود را روی صندلی چرخ دار سپری کرد.
وی متولد ۱۶ مارس ۱۹۴۰ در شهر پارما، به عنوان بزرگترین فرزند خانواده از پدری شاعر، مورخ هنر و منتقد فیلم متولد شد. او در چنین محیطی رشد کرده بود در ۱۵ سالگی شروع به نوشتن کرد، ابتدا با فعالیت‌های ادبی در دانشگاه رم کار هنری خود را آغاز کرد و مدتی بعد اولین رمان خود را نوشت که چندین جایزه‌ی معتبر دریافت کرد.
سوابق هنری پدر برتولوچی به او کمک فراوانی کرد، «پیر پائولو پازولینی»، فیلم‌ساز بزرگ ایتالیایی برای انتشار نخستین کتاب برتولوچی کمک فراوانی به او کرد و همچنین در سال ۱۹۶۱ برتولوچی به عنوان دستیار اول پازولینی در فیلم «آکاتونه» با او همکاری کرد.
وی از کارگردانان نئورئالیست ایتالیا به‌شمار می‌رود که با ورود به سینما در چند فیلم دستیار کارگردانان سرشناس ایتالیا، ازجمله «پازولینی» بود. «برتولوچی» برای فیلم‌های «آخرین تانگو در پاریس» و «آخرین امپراتور» کاندیدای جایزه‌ی اسکار شد.
این کارگردان ایتالیایی ۷۵ ساله خالق آثار به‌یادماندنی چون «آخرین تانگو در پاریس» و «آخرین امپراتور» است که طی پنج دهه فعالیت سینمایی، حدود ۱۵ فیلم سینمایی ساخته که آثار تحسین‌شده‌ای چون «۱۹۰۰»، «آسمان سرپناه»، «خیالباف‌ها» و «بودای کوچک» از آن جمله‌اند.
وی در سال ۱۹۸۷ با فیلم «آخرین امپراتور» برنده ۹ جایزه‌ی اسکار شد که جایزه بهترین فیلم و بهترین کارگردانی را دریافت کرد. این فیلم جایزه بهترین فیلم بافتا و بهترین کارگردانی گلدن کلوب را نیز برای وی به همراه آورد.
برتولوچی که دوبار در سال‌های ۱۹۹۶ و ۱۹۸۱ نامزد نخل طلای کن بود، با فیلم «آخرین امپراتور» جایزه بهترین فیلم خارجی سزار فرانسه و جایزه ویژه هیات داوران جوایز فیلم اروپا را گرفت و در سال ۱۹۹۷ یوژپلنگ افتخاری لوکارنو و در سال ۲۰۰۷ شیر طلای افتخاری ونیز را کسب کرد.
برتولوچی که سال ۲۰۱۰ نخل طلای افتخاری جشنواره کن را به پاس یک عمر دستاورد سینمایی کسب کرد،آخرین ساخته کامل شده وی پس از ۱۰ سال فیلم «من و تو» بود که در قالب سه‌بعدی با نگاهی به داستان کوتاهی از «نیکولا آمانیتی» نویسنده ایتالیایی ساخته شد. داستان فیلم «من و تو» زندگی پسری نوجوان و خواهرش را به تصویر می‌کشد که معتاد است، پسر با وجود درون گرایی و مسائل خاص‌اش تلاش می کند، حامی خواهرش هم باشد.
برتولوچی در هفتادمین جشنواره فیلم ونیز در سال ۲۰۱۳ در مسند ریاست هیات داوران قرار داشت که در نهایت به همراه هیات‌داوران فیلم مستند «SACRO GRA» را به عنوان برنده شیر طلای این رویداد سینمایی معتبر معرفی کردند.
«پیش از انقلاب» (۱۹۶۴)، «جاده نفت» (۱۹۶۵)، «عشق و خشم» (۱۹۶۹)، «دنباله‌رو» (۱۹۷۰)، «۱۹۰۰» (۱۹۷۶)، «ماه» (۱۹۷۹)، «آسمان سرپناه» (۱۹۹۰)، «بودای کوچک» (۱۹۹۳)، «زیبایی ربوده شده» (۱۹۹۶)،«محصور» (۱۹۹۸)، یک اپیزود از فیلم «دقایق مرده: ویولون‌سل»(۲۰۰۲) و «رویابین‌ها» (۲۰۰۳) از دیگر مهم‌ترین آثار «برناردو برتولوچی» محسوب می‌شوند.

سهم آکادمی سوئد در انتخاب برنده نوبل ادبیات نصف شد

بخش فرهنگی- با تصمیم بنیاد آلفرد نوبل، سهم آکادمی سوئد در انتخاب برنده نوبل ادبیات سال آینده میلادی به نصف کاهش یافت و یک کمیته خارجی نیز در انتخاب برنده مهم‌ترین جایزه دنیای ادبیات حق رای دارد.
به گزارش ایسنا به نقل از لوکال سوئد، از میان کسانی که برنده نوبل ادبیات سال آینده میلادی را انتخاب می‌کنند تنها نیمی از اعضای آکادمی سوئد (فرهنگستان) خواهند بود و یک کمیته خارجی و موقت شامل دو نویسنده، دو منتقد و یک مترجم (همگی اهل سوئد) نیز به پنج عضو آکادمی می‌پیوندند تا برنده نوبل ادبیات ۲۰۱۹ و همچنین نوبل به تعویق‌افتاده ۲۰۱۸ را انتخاب کنند.
«آندرو اوسن» دبیر دائم آکادمی سوئد اعلام کرد تصمیم ایجاد یک کمیته جدید با مشورت با بنیاد «آلفرد نوبل» انجام شده است. ظاهرا هنوز ساز و کار همکاری این کمیته خارجی با آکادمی سوئد برای انتخاب برنده نوبل ادبیات مشخص نشده است.
پس از ماجرای رسوایی اخلاقی در آکادمی سوئد، «لارس هیکنستن» رئیس بنیاد آلفرد نوبل هشدار داده بود در صورتی که آکادمی سوئد به این روال ادامه دهد و نتواند مشروعیت، اعتبار و اعتماد عمومی را دوباره کسب کند، شاید ناگزیر شوند تصمیم‌های جدی و مهمی در این‌باره اتخاذ کنند که یکی از این تصمیم‌ها می‌تواند جایگزین کردن آکادمی سوئد با یک نهاد ادبی دیگر به عنوان مسئول انتخاب برنده جایزه نوبل ادبیات باشد.
ماجرا از جایی شروع شد که «ژان کلود آرنو» همسر «کاترین فروستنسون» عضو فرهنگستان سوئد با شکایت ۱۸ زن به اتهام سوءاستفاده جنسی و آزار و اذیت روبه‌رو شد. پس از انتشار این اخبار، «کاترین فروستنسون» و چند عضو دیگر، در جلسات آکادمی حضور نیافتند و «سارا دنیوس» دبیر دائم آکادمی و یک عضو دیگر نیز از سمت خود استعفا کردند و در نهایت در نتیجه این رسوایی اخلاقی، اعطای جایزه نوبل ادبیات در سال ۲۰۱۸ لغو شد. همچنین «ژان کلود آرنالو» عامل اصلی این اتفاقات در آکادمی سوئد و لغو جایزه نوبل ادبیات ۲۰۱۸ به دو سال زندان محکوم شده است.
فرهنگستان سوئد (آکادمی سوئد) ۲۳۲ سال پیش توسط پادشاه سوئد و برای حفاظت از زبان سوئدی شکل گرفت و از سال ۱۹۰۱ برنده نوبل ادبیات را به نمایندگی از بنیاد آلفرد نوبل انتخاب کرده است.
استعفا و یا شرکت نکردن برخی از اعضای آکادمی سوئد پس از رسوایی‌های اخیر، تعداد کرسی‌های کمیته انتخاب برنده نوبل ادبیات را به ۱۱ نفر کاهش داده بود تا این‌که آکادمی سوئد اخیرا «ژیلا مساعد» نویسنده و شاعر ایرانی‌الاصل، «اریک رونسون» قاضی دادگاه عالی سوئد و «ماتس مالم» پروفسور ادبیات دانشگاه گوتنبرگ را به عنوان اعضای جدید این نهاد ادبی معرفی کرد.

نگاهی به«جنگ سرد» ساخته پاول پاولیکوفسکی

ویژگی هایی از یک فیلم عکاس

کاوه قادری

اگر فیلم «آیدا» را به لحاظ مشی ساختاری، تصویری، نمایشی و حتی روایی، آغازگر دوره ی جدیدی از سینمای پاول پولیکوفسکی بدانیم، فیلم «جنگ سرد» به عنوان تازه ترین اثر او نیز در ادامه ی همین خط مشی تعریف می شود؛ یک «فیلم قاب» در ادامه ی سینمایی عکاس، فضاساز، سنبلیک و استعاره بازانه، که زیست بوم کلی رفتاری اش در ساحت های روایت، تصویر و نمایش، در چهارچوب ویژگی های زیر شکل می گیرد :
۱- با یک «روایت نمایشی» عکاسانه مواجهیم؛ بدین معنا که اگر هر فریم «جنگ سرد» را یک عکس کنیم و مجموعه ی این عکس ها را به صورت «آلبوم عکس» خطی، گردآوری و دکوپاژ کنیم و یک دور به ترتیب از ابتدا تا انتهای این آلبوم را با دقت بنگریم، آن هنگام درمی یابیم که از قضا با یک روایت تصویری و نمایشی دارای ارتباط تماتیک منسجم و به هم پیوسته مواجهیم که در آن، خود سلسله تصاویر، بدون اینکه حاوی رویداد یا کنش متعارف و کلاسیکی باشند، قادر به رفتارنگاری معین و موضوعی از موقعیت و آدم های داخل آن و در نتیجه، روایت داستان هستند؛ روایتی که در آن، به سیاق مشابه با فیلم های سینمای صامت، تصویر عمده ترین نقش را در داستان گویی (چه داستان گویی شخصیت و چه داستان گویی موقعیت) ایفا می کند و صدا و گفتار در آن، گرچه تهی از خواص داستان گویی نیستند اما مهار شده و به حاشیه ی روایت اصلی رفته اند؛ صدا و گفتاری که البته برخلاف سیاق سینمای صامت، قابل حذف از فیلم نیستند؛ چرا که به ویژه در قالب صداهای پیرامون و گفتارهای خارج از قاب، برای تقریباً تک تک پیشامدها و خرده موقعیت های درون فیلم، فضاسازی می کنند و همین فضاسازی، مکمل «روایت قاب» این «آلبوم عکس» است.
۲- در این روایت نمایشی، عکاسی ها در تناسب ساختاری و زیستی با مراحل روایت قرار دارند؛ برای نمونه، برای عکس هایی که قصد معرفی فضا را دارند و صرفاً تصویری اولیه از حالت شخصیت و موقعیت به ما می دهند، از نماهای نزدیک و ثابت استفاده می شود؛ به ویژه در مکث ها و لحظات گذار و میانه موقعیت ها و به هنگام لحظه نگاری های سوبژکتیوی که به رفتارنگاری ابژکتیو از موقعیت و شخصیت منجر می شوند؛ در حالی که برای عکس هایی که می خواهند از مرحله ی معرفی و فضاسازی فراتر بروند و داستان شخصیت یا موقعیت یا حتی فضا را روایت کنند، از نماهای دور و گاه متحرک استفاده می شود. همین رویکرد به ساحت حرکات دوربین و میزانسن ها نیز منتقل می شود؛ به گونه ای که هر گاه قرار است به این داستان تصویری و نمایشی، حرکت موقعیتی اعطا شود یا داستانِ دچار اعوجاج و فراز و فرود و تلاطم ولو از نوع کنشی و رفتاری شود، مشاهده می کنیم که معمولاً دوربین سیال می شود و میزانسن ها متحرک می شوند؛ در حالی که هر گاه قرار است داستان موقعیت در سکون باشد و بیشتر به فضاسازی و توصیف و معرفی ها بپردازد، دوربین و میزانسن های مخلوق آن، بلااستثنا ثابت و ساکن و ساکت اند.
۳- این روایت عکاسانه البته از یک موتیف نمایشی عمده نیز برخوردار است؛ همان موتیفی که یکی از دلایل اصلی شبیه شدن مجموعه روایت نمایشی فیلم به یک «آلبوم عکس» است و آن چیزی نیست جز گستره و وسعت فضا و اتمسفر؛ گستره و وسعتی که هم در هر چه بیشتر به چشم آمدن کمپوزیسیون موجود در تصاویر نقش ایفا می کند و به نماها، شمایل و شاکله ی عکاسانه تری می دهد و هم فضا و اتمسفر را از جنبه ی پررنگ بودن حضور و اهمیت دیداری، به عنوان یک شخصیت فعال و محوری حاضر در درام جلوه می دهد. در این زمینه، به دفعات از لانگ شات استفاده شده؛ لانگ شات هایی که البته تعدادشان نسبت به فیلم قبلی پاولیکوفسکی یعنی «آیدا» که در آنجا بیشتر با داستان موقعیت و فضا روبرو بودیم کاهش یافته، چرا که در «جنگ سرد»، بیشتر با داستان شخصیت ها مواجهیم؛ با این وجود اما تنظیم این لانگ شات ها و قاب بندی ها به گونه ای است که کماکان حجم بیشتری از قاب به فضا اختصاص داده شده است و محصور و محبوس بودن آدم ها در این گستره و وسعت دیداری، آن هم در نماها و قاب هایی که در بکگراند تصویری آدم ها نیز حجم عظیمی از فضای بصری به چشم می خورد، کاملا احساس می شود.

البته بدیهی است که تمام این ویژگی ها در صورتی برای یک اثر سینمایی، «هستی بخش» خواهند بود که صرفاً حالت سوبژکتیو نداشته باشند و به شکل یک روایت عینی و ابژکتیو درآیند و این مهم در «جنگ سرد» رخ می دهد؛ به این معنا که مؤلف فیلم، دقیقاً می داند که چگونه ایده های ساختاری درونی اش را به یک روایت بیرونی تبدیل کند؛ هم می داند که برای درونمایه و روایتی که می خواهد ابژکتیو و عینی کند، چه الگوهای ساختاری سوبژکتیوی نیاز دارد و هم می داند که چگونه این الگوهای ساختاری سوبژکتیو را توسط یک روایت عینی و ابژکتیو، «هستی بخش» کند. به عنوان مصداق، پاول پاولیکوفسکی می داند که چگونه جهان سرد و منجمد شده و فضای خشک و بی روحی را می خواهد روایت نمایشی عکاسانه کند و ایده ها و الگوهای ساختاری اش را نیز در همین جهت به کار می گیرد؛ نحیف طراحی کردن پلات اصلی، کم کنشی و کم رویدادی موقعیت مرکزی و نحوه ی پیشبرد قطره چکانی داستان و ضرباهنگ کند روایت در فیلمنامه، در راستای بیرونی کردن همین کرختی بایسته ی جهان و فضا است که صورت می گیرد؛ کرختی که ضرباهنگ بایسته ی آن، به سایر سازه های نمایشی اثر در میزانسن نیز تسری داده می شود و از همین روی است که در وجه دیداری نمایش، از سایه روشن های مرده و رنگ بندی سیاه و سفید (که به لحاظ بصری، سیاهی اش اغلب بر سفیدی اش چیره شده است) با چرک ترین رنگ های ممکن و کهنه ترین پلاستیک ممکن استفاده شده است و در وجه رفتار نمایشی، نحوه ی ادای کلام و بیان جملات و اجراها، به غایت بی حس و با لحنی مرده و تُن صدایی پایین و ریتم حرکتی و رفتاری آرام صورت می گیرد و دوربین یا بی حرکت و ثابت است یا حرکات بسیار محدود و آهسته ای دارد و میزانسن های مخلوق آن نیز اغلب ایستا و ساکن و ساکت هستند و ریتم تدوین، به رغم گزیده گویی روایی، نسبتاً کند است و مدت زمان مکث روی تصاویر ساکن و ساکت، نسبتاً طولانی است.
در واقع، با به کار گرفتن اینگونه ایده ها و الگوهای ساختاری درونی است که جهان سرد و خشک و منجمد فیلم و اتمسفر تابع آن، تعریف و روایت بیرونی شده و به آنان «هستی» و «عینیت» داده می شود و در چنین حالتی است که آن فضای سنگین، ویژگی های رفتاری عینی می یابد و تنهایی و محصور و محبوس بودن آدم ها در آن فضای پرگستره (در لانگ شات هایی که حجم اعظمی از قاب، به فضا اختصاص داده شده و آدم ها در اقلیت اند) و به تبع اش، جبر رفتاری و زیستی که فضا بر آدم ها تحمیل و حاکم می کند، علاوه بر عینیت یافتن تصویری و بصری و نمایشی، عینیت و کارکرد دراماتیک نیز می یابد و چنین فضای متسلب و «سخت پیکر»ی را به عنوان ضدقهرمان ماجرا جلوه می دهد؛ و در چنین فضایی است که روایت شدن عمدِه ی داستان در نماهای ثابت و دوربین و میزانسن ایستا و ساکن و ساکت، با ریتم تدوین نسبتاً کند و رفتارنگاری های ممتد قابل کات شدن و صدا و گفتار مهار شده، جهت ثقیل سازی رفتاری و زیستی اتمسفر بایسته ی فیلم، موضوعیت ساختاری می یابد و طولانی بودن مدت زمان مکث روی تصاویر و اصلاً خود شمایل و شاکله ی عکاسانه ی روایت نمایشی فیلم، به دلیل خصلت ذاتی که عکس ها در حبس و منجمد و مسکون و مسکوت کردن موضوع و سوژه ی خود دارند، لازمه ی ساختاری چنین جهان و اتمسفری می شوند؛ و این همان «هستی بخشی» متقابلی است که «ساختار و کانسپت» و «داستان و کانتنت» به یکدیگر می دهند تا «جنگ سرد» پاول پاولیکوفسکی، یکی از مصداق های عینی و عملی عبارت مشهور «فرم یعنی محتوا و محتوا یعنی فرم» باشد.

نقد فیلم «سوارکار» ساخته کول ژائو

قهرمان واقعی بیرون از مسابقه است

محمدامیر جلالی

فیلم THE RIDER«سوارکار» دومین فیلم کول ژائو، قصه‌ی یک نوجوان کابوی است که سوارکاری بهانه‌ای برای ادامه زندگی‌اش به‌شمار می‌رود.
کول ژائو فیلمسازی اصالتا اهل چین است اما تحصیلات فیلمسازی خود را در آمریکا سپری کرده است. نکته‌ای که فیلم SONGS MY BROTHERS TAUGHT ME و همچنین فیلم جدیدش یعنی THE RIDER «سوارکار» را برجسته می‌کند، تسلط فیلمساز بر فرهنگ منطقه «پاین ریج» است که با وجود مهاجر بودنش، فیلم‌هایش کاملا حال و هوایی آمریکایی به خود می‌گیرند. فیلم «سوارکار» بر اساس داستان واقعی زندگی بِرَدی ژاندرو ساخته شده است.
بردی نوجوان سوارکاری است که پس از اینکه از ناحیه سر دچار جراحت شدیدی می‌شود، دیگر نمی‌تواند به سوارکاری خود ادامه دهد. فیلم ژائو ترکیبی است از اتفاقات داستانی و مستند از زندگی بردی که این ویژگی ما را سراسر درگیر درونیات این شخصیت می‌کند. این فیلم همچنین توانست در جشنواره کن سال ۲۰۱۷ برنده جایزه دو هفته با کارگردانان شود. اگر می‌خواهید به تماشای عده‌ای جوان بنشینید که مرامی از جنس کابویی دارند و سوارکاری برای آنها تمام هویت و مردانگیشان است، فیلم سوارکار قطعا به یکبار دیدنش می‌ارزد. با تحلیل بیشتر فیلم همراه باشید.
بحران مردانگی. غرور نوجوانی. یک هدف را نشانه گرفتن و دست نکشیدن از آن. سوارکاری به بهانه هویت داشتن و بقای زندگی. سوارکاری تا آنجا که به خواب‌هایت راه پیدا کند و لحظه‌ای تو را آسوده نگذارد. سوارکاری به بهانه یاغی شدن یا شاید در گذشت زمان پخته شدن. آری این‌ها چالش‌های جوان قصه «سوارکار» است. بردی بلکبرن به دنیا آمده است تا سوارکار باشد نه چیز دیگر. اما باید دید چقدر می‌تواند بر سر علاقه و رویایش بماند. باید دید این رویا اگر با واقعیت پیوند بخورد چه می‌شود. به همین دلیل است که ژائو پس از به تصویر کشیدن خواب بردی، ما را به نمایی از واقعیت زندگی او می‌برد که بسیار به زخم‌هایش نزدیک هستیم. هر بخیه‌ای را که بیرون می‌کشد ما نیز همراه با او درد می‌کشیم. ژائو این رویا را با واقعیت دردناک بردی پیوند می‌زند. از همان ابتدا به شخصیتش نزدیک است و قرار است ما را هم به درونیات او نزدیک و نزدیک‌تر کند.
از خودمان می‌پرسیم دلیل زخم‌های سر بردی چیست؟ چرا ژائو فیلم را با خود حادثه شروع نکرده است؟ چرا بعدتر آن را از قاب موبایل به ما نشان می‌دهد؟ دلیلش خاصیت تداعی کننده این اتفاق در ذهن بردی است که برای ما هم باید چنین حسی داشته باشد. ما نیز باید درد بردی را ابتدا بچشیم تا بعدتر این خاطره را به یاد بیاوریم. ژائو تصمیم گرفته است دوربینش را وارد هیچ مسابقه‌ای نکند چرا که بردی، قهرمان فیلمش نمی‌تواند وارد میدان مسابقه شود. ما همراه سوارکارمان بیرون از مسابقه و از دریچه موبایل بردی شاهد اتفاقات مهم سوارکاری هستیم.
بردی از همان ابتدا قرار نیست به راحتی با این حادثه کنار بیاید. از بیمارستان بیرون زده است و تمرین سوارکاری می‌کند. هرلحظه آماده طغیان است. طغیانی که از سوی پدر دائم الخمرش مدام تحقیر می‌شود (دلیل این همه تحقیر از سوی پدر مشخص نیست). با خواهرش لیلی که اوتیسم دارد رابطه نزدیکی برقرار کرده است. گویی کنار او قرار است با آسودگی دنیای درونش را بیرون بریزد و درد و دل کند. مزار مادرش را هم که می‌بینیم نشانی از سوارکاری یافت می‌شود. به نوعی فیلمساز غیر مستقیم مرگ مادر را به حادثه‌ای از جنس سوارکاری پیوند می‌زند و به نظر می‌رسد کسی که در خانواده او را بسیار درک می‌کرده مادرش بوده است.
حلقه‌ای از دوستان کابویی‌اش که دور آتش جمع شده‌اند، به بردی شجاعت بازگشت را القا می‌کنند. صحنه‌ای بسیار احساسی که به زیبایی رویای چند جوان را نشان می‌دهد که هرکدام می‌خواهند بهترین سوارکار پاین ریج شوند. آنها برای دوستشان لین که او هم در یکی از مسابقات، آسیب شدیدی دیده است دعا می‌خوانند. این بدان معنیست که این حقله به قیمت کامل بودنش معنا می‌یابد. سوارکاری قرار است بیش از هرچیز از آنها شخص بهتری بسازد. آنوقت است که پس از تماشای این سکانس به مفهومی می‌رسیم از جنس مرام کابویی. ژائو قابی رویا گونه را از گردهمایی این کابویی‌ها به تصویر کشیده است که در آن ماه در دل تاریکی، تنها نظاره‌گر آنها است.

اتفاقات پر افت و خیز فصل ابتدایی، توان برخاستن را در تن بردی ایجاد می‌کند. او لباس سوارکاری به تن می‌کند. به دوستش لین سر می‌زند و به او هم روحیه می‌دهد. به سراغ میدان سوارکاری می‌رود و از بیرون مسابقه را دنبال می‌کند. همانطور که گفته شد دوربین ژائو هم بیرون می‌ایستد چون قهرمانش بیرون است. در چند سکانس ژائو از نور قرمز برای نورپردازی محیط استفاده کرده است. گویی این حس را در ما القا می‌کند که زخمی که بردی در سر دارد تمام وجودش را گرفته است. این زخم دنیایش را قرمز رنگ کرده است. همه جا آثارش را می‌بیند و مدام به یاد آن اتفاق تلخ می‌افتد. لحظه لحظه کشمکش درونی‌اش بیشتر می‌شود و تلاش می‌کند نگذارد این زخم آینده او را تباه کند.
هرچند که گاهی روی به تسکین موقتی از جنس مصرف مواد مخدر می‌آورد. در این کشمکش‌ها فیلمساز زمینه‌سازی تصمیم گیری‌های بعدی بردی را هم آشکار می‌کند. او در برابر خواهرش حساس است و اجازه نمی‌دهد کسی او را اذیت کند. مغرور است و اجازه نمی‌دهد مالک تریلر آنها را تحقیر کند. به شغل دیگری تن می‌دهد تا در مسیرش پخته‌تر شود و معنای مردانگی را دریابد. اینجا است که می‌توان گفت سوارکاری در قصه فیلم بهانه‌ای است برای تغییرات اساسی‌تر. بهانه‌ای است برای مرد شدن و درک خانواده. بهانه‌ای است برای داشتن خلوتی عرفانی.
وقتی بردی تصمیم می‌گیرد به جای سوارکاری در مسابقه، اسب‌های وحشی را رام کند، به نوعی به رام کردن خودش کمک کرده است. دوربینِ ژائو کاملا مستندوار این صحنه را ثبت می‌کند و ما کاملا حس می‌کنیم این اسب‌ها به دست بَردی رام می‌شوند. او با اسب‌ها خلوتی درونی دارد. فیلمساز از تم آبی برای القای هرچه بیشتر این حس درونی استفاده کرده است. حتی سعی داشته در قاب بندی‌هایش به اسب‌ها شخصیت بدهد. بردی اسلحه را به مشام اسب‌ها نزدیک می‌کند تا بوی مرگ را حس کنند و برای دویدن در چمنزار بجنگند اما درد آنجا است که بردی به این درک می‌رسد که اسب زخم خورده محکوم به مرگ است. اسب‌ها وجود دارند برای آنکه در چمنزار بدوند. حال وقتی که نمی‌دوند آنها را می‌کشند. اما بردی با وجود داشتن زخم زنده است چرا که او انسان است و نه حیوان. ای کاش فیلمساز اجازه می‌داد تا خودمان به این مفهموم برسیم و این جملات را به صورت دیالوگ در دهان بردی نمی‌گذاشت. حال بردی باید زنده بودنش ارزشمند شود. باید دید سوارکاری به قیمت مرگش به این زیستن ارزش می‌دهد یا بودن در کنار خانواده و دیگرانی که به او نیاز دارند.
مهمترین وجهی که فیلم سوارکار را از سایر فیلم‌های شبیه خودش متمایز می‌کند، تصمیم قهرمانش است. به عنوان نمونه بگذارید این فیلم را با فیلم WRESTLER «کشتی‌گیر» دارن آرنوفسکی مقایسه کنیم. میکی روک کشتی گیری است که دقیقا مانند بردی، زندگی‌اش در حرفه خود یعنی کشتی خلاصه می‌شود. فیلمساز بارها به ما نشان می‌دهد که او خارج از دایره مسابقه ارزشی پیدا نمی‌کند. حتی مانند بردی تن به کار کردن در فروشگاه هم می‌دهد اما راضی نمی‌شود. کشتی گرفتن برای میکی نیز می‌تواند به قیمت از دست دادن جانش تمام شود.
اما در انتها تصمیمی که میکی می‌گیرد چیست؟ خود را از بالای رینگ به دل تشک مسابقه پرتاب می‌کند و تا پای جان مسابقه می‌دهد. میکی خودش را برای کشتی فنا کرد و جز کشتی گرفتن هویتی نداشت. اما قهرمان فیلم سوارکار در طول مسیر به ارزش‌های دیگری جز سوارکاری هم دست یافته است. حتی می‌توان گفت او خارج از فضای مسابقه هم ارزش کارش در رام کردن اسب‌های وحشی است. وقتی چنین قهرمانی بر سر دو راهی قرار می‌گیرد که در مسابقه سوارکاری به قیمت جانش شرکت کند یا در کنار خانواده‌اش بماند، تصمیم بردی فیلمی متفاوت را خلق خواهد کرد. بردی پس از چند لحظه مکث با کابویی دیگر دست می‌دهد و در نمایی لانگ شات به آغوش خانواده‌اش می‌رود. پایانی آمیخته با واقعیتِ بیرون، تلخ و در عین حال غرور آفرین.
حال در وصف این فیلم می‌توانیم در یک جمله بگوییم: «قهرمان واقعی بیرون از مسابقه است».

خبرها

جایزه جدید آندره مالرو برندگانش را شناخت

بخش فرهنگی- جایزه جدید ادبی که به نام آندره مالرو راه‌اندازی شده، دو برنده نخستین سال برگزاری خود را معرفی کرد. به گزارش خبرگزاری مهر به نقل از فیگارو، جایزه ادبی آندره مالرو که به یاد نویسنده و وزیر اسبق فرهنگ فرانسه تاسیس شده، خاویر سرکاس و ژرژ روک را به عنوان برندگان نخستین دوره خود برگزید. این جایزه قرار است هر سال در ۲۳ نوامبر که سالگرد درگذشت آندره مالرو نویسنده برجسته فرانسوی است، برندگانش را معرفی کند.
در نخستین سال اهدای این جایزه رمان‌نویس برجسته اسپانیایی و فیلسوف فرانسوی برنده این جایزه شدند. خاویر سرکاس رمان‌نویس اسپانیایی برای «پادشاه سایه‌ها» که از زبان اسپانیایی توسط آلکساندر گروجیکیک و کارین لوسدون به زبان فرانسوی ترجمه و توسط اکت سود منتشر شده شایسته دریافت این جایزه شناخته شد.
انتشار کتاب هنری ژرژ روک با عنوان «وقتی نور رنگ می‌شود» که از سوی گالیمار منتشر شد نیز دلیل انتخاب این نویسنده به عنوان برنده جایزه آندره مالرو در بخش کتاب هنری شد.
هیات داوران در بیانیه خود با اشاره به این که کتاب سرکاس یادآور حضور آندره مالرو در جنگ اسپانیا است اشاره کرده که این نویسنده اسپانیایی با بیان داستان عموی بزرگش که در ۱۹ سالگی و پس از پیوستن به فالانژها در ارتش فرانکو در اسپانیا کشته شد، با گذشته کشورش روبه رو می‌شود و سوال‌هایی را که برایش وجود دارد مطرح می‌کند و از درگیر شدن خانواده خودش و عواقب آن سخن می‌گوید.
در بخش مقاله هنری نیز ژرژ روک فیلسوف و تاریخ‌نگار هنری برای آنچه بازتاب اصیل وی درباره رنگ و نور خوانده شده و سوال‌هایی که درباره پیچیدگی هنر و تاریخ و بزرگ‌ترین نقاشان رنگ‌مدار مطرح کرده، شایسته دریافت این جایزه شناخته شد. این کتاب به نوعی یادآور کتاب «صداهای سکوت» آندره مالرو خوانده شد.
جایزه مالرو با گروه داورانی متشکل از ۷ چهره روشنفکر فرانسوی شامل کارین توییل، لارنس دبری، دایانا ویدمیر پیکاسو، هلن سالون، متیو گاریگو-لاگرانژ، آدرین گوتس و آلکساندر دووال-استالا به انتخاب برترین‌های سال در این دو بخش پرداخت.
این جایزه که از سوی فلورانس مالرو دختر ۸۵ ساله و آلن مالرو پسر ۷۶ ساله آندره مالرو تاسیس شده، روز پنج شنبه ۲۰ دسامبر (تقریبا یک ماه دیگر) به برندگان اهدا خواهد شد.
علاوه بر رقم نمادین ۱۹۳۳ یورو (به نشانه سالی که مالرو جایزه گنکور را دریافت کرد)، امکان یک سفر تحقیقی نیز در اختیار برندگان قرار می‌گیرد.

پرفروش‌ترین فیلم‌های سینمای جهان در هفته گذشته

بخش فرهنگی- گیشه سینمای آمریکا با ورود چند اثر تازه از جمله انیمیشن «رالف اینترنت را خراب می‌کند» و «کرید ۲» جان گرفت.
به گزارش خبرآنلاین، انیمیشن «رالف اینترنت را خراب می‌کند» از کمپانی دیزنی پرفروش‌ترین اثر گیشه آمریکای شمالی در هفته گذشته بود. این فیلم هفته گذشته با فروش ۸۴ میلیون دلاری در افتتاحیه خیره کننده ظاهر شد. در تاریخ سینِما فقط انیمیشن «منجمد / فروزن» در افتتاحیه بهتر عمل کرده است. به این ترتیب بار دیگر ادامه یک فیلم سینمایی در گیشه موفق عمل کرد تا سنت ساخت فیلم‌های ادامه‌دار در هالیوود همچنان جریان پیدا کند. این فیلم دنباله «رالف خراب‌کار» است که سال ۲۰۱۲ روی پرده سینِما رفت.
در انیمیشن جدید دیزنی به کارگردانی ریچ مور و فیل جانسون، جان سی.رایلی، سارا سیلورمن و گال گدت صداپیشگی نقش‌های اصلی را به عهده دارند.
این فیلم علاوه بر آمریکا در ۱۸ کشور دیگر از جمله چین، مکزیک و روسیه هم روی پرده رفت و در آن کشورها نیز ۴۱ میلیون دلار دیگر فروش داشت. به این ترتیب «رالف اینترنت را خراب می‌کند» در نخستین هفته اکران ۱۲۶ میلیون دلاری شد.
دیگر اثر پرفروش هفته گذشته هم یک دنباله سینمایی بود. «کرید ۲» با بازی سیلوستر استالون و مایکل بی‌جوردن در پنج روز نخست اکران بیش از ۵۵ میلیون دلار فروش داشت و عنوان دومین فیلم پرفروش هفته را از آن خود کرد.
«کرید ۲» نسبت به قسمت اول فیلم که سال ۲۰۱۵ روی پرده رفت و در پنج روز اکران ۴۲ میلیون دلار فروخت، فروش بیشتری داشت. در این فیلم جدید به کارگردانی استیون کیپل‌جونیور نقش زن مقابل مایکل بی.جوردن را تسا تامسون بازی می‌کند. این فیلم با بودجه ۵۰ میلیون دلاری ساخته شد و در آغاز اکران توانست امتیاز بالایی از تماشاگران بگیرد.
در حضور آثار جدید فیلم «جانوران شگفت‌انگیز: جنایات گریندلوالد» از رتبه نخست به رتبه چهارم سقوط کرد. این فیلم در دومین فیلم هفته اکران ۴۳ میلیون فروش داشت و به این ترتیب فروش خود را در ۱۰ روز نخست اکران در آمریکای شمالی به ۱۱۷ میلیون دلار رساند. «جانوران شگفت‌انگیز» هر چند در آمریکای شمالی گیشه را به رقبا واگذار کرد اما در گیشه جهانی یکه‌تاز بود و به فروش ۸۳ میلیون دلاری دست پیدا کرد. فروش جهانی این فیلم تا کنون به ۴۳۹ میلیون دلار رسید.