دیوراما

۱

مجله سینمایی دیوراما
شماره اول | سینما اسکوپ ۸۲

WWW.FILMPAN.IR

دیوراما

مجله سینمایی
دیوراما
شماره اول
سینما اسکوپ ۸۲

www.filmpan.ir
instagram
@filmpan.ir
telegram
@filmpan
email
Diorama@filmpan.ir

صاحب امتیاز
فیلم‌پَن

مدیران ترجمه
مونا محمدیاری
فرزاد عظیم‌بیک

ویراستار متن
الیاس صنعتی

طراحی و صفحه‌آرایی
فرهاد آرام راد

مترجمان
باهار افسری
شقایق رئوفی
کیمیا رودگر
دانیال زین‌العابدینی
مرتضی سیاح
الیاس صنعتی
وحید طباطبایی
فرزاد عظیم‌بیک
حمید کریمیان
مونا محمدیاری
ایمان هاشمیان
زهرا هدایتی
سمانه یداللهی

جلد سینما اسکوپ ۸۲ / بهار ۲۰۲۰

در این مجله از قلم‌های فارسی «پرستو» به طراحی صابر راستی‌کردار و «نیان» به طراحی رضا بختیاری فرد و افسانه سالک استفاده شده است.

فهرست

آغازْ سخن

گفت وگو / INTERVIEW ۵

وضعیت تردیدآمیز/ گفت‌وگو با ســای مینگ‌لیانگ درباره‌ی روزها / دارِن هیوز / ایمان هاشمیان ۷

واقعیات امکان‌پذیرتازه / **گفت‌وگو با هاینز ایمیکولز** / جردن کرانک / فرزاد عظیم‌بیک ۱۳

این رؤیا دوباره رؤیت خواهد شد/ گفت‌وگو با لوئیس لوپزکاراسکو/ جیمز لَتیمر / حمید کریمیان ۲۲

خارج ازمرکب‌دان / **گفت‌وگو با کیم دِیچ درباره‌ی داستان‌های تناسخ**/ شان راجرز / مرتضی سیاح ۳۱

بخش اصلی / FEATURES

تأثیر یک فیلم ساز/ جستاری بر فیلم‌های کامیلو رسترپو/ جی کوهنر / الیاس صنعتی ۴۰

سینمای شفاهی سرجیو سیتی/ سلولوئید لیبریشن فرانت / وحید طباطبایی ۴۵

فرارکن، خرگوش! / **درباره‌ی بیا و بنگر اثر الم کلیموف** / آنجلو موردا/ حمید کریمیان ۵۰

خانه به دوش/ **فیلم‌های پاتریشیا مازویی**/ لارنس گارسیا / کیمیا رودگر ۵۵

اسپات‌لایت / SPOTLIGHT

زنده‌باد جسم نو / **یک دهه سینمای کانادا** / آدام نیمن / مونا محمدیاری و ایمان هاشمیان ۶۳

جودی مک / سوفیا بودانویچ / حمید کریمیان ۷۶

کورنلیو پرومبیو / آنتوان بورژ / ایمان هاشمیان ۷۸

ژان-لوک گدار/ آندریا بوسمان / دانیال زین‌العابدینی ۸۰

سرگئی لوزنیتسا / اَتوم اگویان / فرزاد عظیم‌بیک ۸۲

جعفرپناهی / هیو گیبسون / مونا محمدیاری ۸۴

کاوه زاهدی / مت جانسون / مونا محمدیاری ۸۶

استیون اسپیلبرگ / آیزایاه مدینا / کیمیا رودگر ۸۸

آنگلا شانیلیک/ کازیک ردوانسکی/ باهار افسری ۹۰

لوکرسیا مارتل / لینا رودریگز/ دانیال زین‌العابدینی ۹۲

جم کوهن / برت استوری/ زهرا هدایتی ۹۴

آماندا کرنل / ال مایجا تیلفدرز/ سمانه یداللهی ۹۶

آنگ لی/ بلیک ویلیامز/ ایمان هاشمیان ۹۸

فیلم‌های روز / CURRENCY

قد دراز/ **کانتمیر بالاگوف** / مایکل سیکینسکی/ باهار افسری ۱۰۱

و سپس رقصیدیم / **لوان آکین**/ کترین کانل / کیمیا رودگر ۱۰۵

زمزمه / **هِدِریانگ** / جاش کبریتا / الیاس صنعتی ۱۰۹

دستیار/ **کیتی گرین** / کلوئی لیزوت / حمید کریمیان ۱۱۲

سَنت ماد / **رزگلس**/ جیسون اندرسون / شقایق رئوفی ۱۱۵

آغازسخن

از لحظه‌ی آغازین شکل‌گیری سایت فیلم‌پَن باتوجه‌به اهداف و رویکردمان همواره تلاش کرده‌ایم که روزبه‌روز کامل، دقیق و حرفه‌ای‌تر بشویم. پله‌پله بخش‌های مختلف سایت را بهبود بخشیده‌ایم و اگرچه از نقاط ضعفِ خود به لطف و نظر مخاطبان آگاه هستیم، اما باتوجه‌به برنامه‌های مجموعه‌ی *فیلم‌پن* و متناسب با ظرفیت‌های آن، بخش‌ها و فعالیت‌های مجموعه به‌مرور گسترده‌تر خواهد شد. **دیوراما (Diorama)** یکی از همین بخش‌هاست که با وسواسی بیشتر نسبت به سایر بخش‌ها پس از نزدیک به پنج سال از فعالیت سایت در کنار سایر بخش‌های سایت -اکنون در نهایت- متولد شده است؛ در روزهایی سخت که هر کس به‌خوبی می‌داند «متولد شدن» چه مشقت‌هایی در پی دارد.

می‌گویند «پانوراما» و «دیوراما» پیش‌درآمد سینماست و در نمایش دیوراما تصاویر در حین تماشا کردن دچار تغییر می‌شدند. اما این فرایند تماشا کردن در نمایش دیوراما به چه شکل انجام می‌گرفت؟ پاسخ به این سؤال، ما را به درک، چرایی و ضرورت به‌وجودآمدنِ این بخش رهنمون می‌سازد.

تماشاگران هنگام دیدن نمایشی که *لوئی داگر* آن را ابداع نموده بود، در یک تالار مدور و تاریک جمع می‌شدند تا از شکاف بزرگِ به‌وجودآمده در دیوار، نقاشی‌های شفافی را ببینند-دیوراما: نگاه از دریچه‌ای متفاوت.

بی‌گمان بخش جدیدِ سایت، دیوراما، شکافی بزرگ را چه در فضای نقدنویسی فارسی و چه در خودِ سایت به وجود خواهد آورد تا بیش‌ازپیش به فضاهای شفاف‌تر و روشن‌تر دست پیدا کنیم؛ فضایی که در آن اگر فیلمی ایرادی راکوردی داشته باشد یا نقطه عطفش در فیلم‌نامه دقیقاً مطابق الگوهای تدریس شده نباشد، مورد غضب به‌اصطلاح منتقد قرار می‌گیرد و فیلم موردنظر از دایره‌ی نقد خارج!

مبارزه با این فضا و شرایط پیش‌رو کاری است بس دشوار. چرا که این به‌اصطلاح منتقدان نه‌تنها مطالعه‌ای از نقدها و ریویوهای مختلفی که در سراسر جهان منتشر می‌شود، ندارند که حتی با اعتماد به نفسی کاذب خود را علامه‌ی دهر می‌دانند. بنابراین باید تلاش کرد تا در این دیوار شکاف بزرگی ایجاد کرد تا طبل توخالی بودنِ عده‌ای آشکار گردد.

قصد ما در این بخش، در هر شماره، ترجمه‌ی کامل یکی از نشریات انگلیسی‌زبان دنیاست. پس از چند ماه بررسی، مجله‌های مهمی همچون *سینما اسکوپ*، *فیلم‌کامنت*، *آف‌اسکرین*، *سایت‌اندساوند* و ... را به‌عنوان انتخاب‌های نهایی برگزیدیم. در دیوراما تلاش می‌کنیم تا در هر شماره یکی از شماره‌های مجله‌های روز دنیا را عرضه کنیم. برای اولین شماره‌ی دیوراما، ما به سراغ شماره‌ی ۸۲ مجله‌ی سینما اسکوپ رفته‌ایم. (در این شماره، غیر از یک بخشِ مجله، تمامی بخش‌های آن ترجمه شده است.)

امیدواریم بتوانیم همراهی شما عزیزان را در کنارمان بیش‌ازپیش احساس کنیم. نیرو و انرژی شما قطعاً به بهتر پیش رفتن در این مسیر صعب‌العبور به ما کمک خواهد کرد. ┐

فیلم‌پَن
www.filmpan.ir

گفت‌وگو
INTERVIEW

وضعیت تردید آمیز[1]

گفت‌وگو با سای مینگ‌لیانگ درباره‌ی روزها[2]

دارِن هیوز[3] / ایمان هاشمیان

سابقه‌ی دقیقی از همکاری حرفه‌ای و طولانی *سای مینگ‌لیانگ* و *لی کانگ‌شنگ* موجود نیست. در سال ۱۹۹۱، همان‌طور که داستان پیش می‌رود، *لیانگ* از سالن نمایش فیلمی از *دیوید لینچ* خارج می‌شود و *شنگ* را که روی موتورش جلوی بازارچه‌ای نشسته است، می‌بیند. *لیانگ* سعی داشت برای یک برنامه‌ی تلویزیونی درباره‌ی نوجوانانِ نابسامان تعدادی بازیگر انتخاب کند، بنابراین با *شنگ* گپی زد و او را برای تست بازیگری در نظر گرفت. حین فیلمبرداری، *لیانگ* که آشفته و درمانده شده بود، نسبت به توانایی بازیگری *شنگ* دودل بود، و در روندِ کار دریافت که مشکل اصلی از توقعاتِ او سرچشمه می‌گیرد. *لیانگ* در سال ۲۰۱۹ به *دکلان مک‌گراث*[4] این‌چنین گفته است: «به‌جای آن که به *شنگ* اجازه دهم تا به روش واکنش‌های طبیعی خود تکیه کند، ایده‌های متعدد خودم را هنگام کار بر او تحمیل می‌کردم.»

در طول سه دهه و با بیش از سی فیلم، *لیانگ* و *شنگ* روزبه‌روز پیشرفت می‌کنند و اسلوب نگرش‌هایشان را ساده‌تر بنا می‌سازند. ابتدا سبک‌های اجراییِ سنتی، سپس ساختار سه‌پرده‌ای، و درنهایت سیستم صنعتیِ تولید فیلم را از کارِ خود کنار نهاده‌اند. *سای مینگ‌لیانگ* پس از این‌که فیلمِ **سگ‌های ولگرد**[5] را ساخت، غیرمستقیم به بازنشستگی‌اش اشاره کرد. در حقیقت، وی به‌طور روزافزون به سمت فضاهای هنری، گرفتن حق (کمیسیون) در امور گالری‌ها (معاملات هنری) و گشایش در موفقیتی که از مجموعه فیلم‌های **رهرو**[6] –که در آن *لی* رداهای قرمزرنگِ راهب بودایی را به تن کرده و به آهسته‌ترین شکل ممکن از میان فضاهای شهری عبور می‌کند– حاصل شده بود، تمایل پیدا کرد. *لیانگ* گفته که اکنون با خوشحالی تقدیرش را که در فیلم‌گرفتن از چهره‌ی *لی کانگ‌شنگ* خلاصه شده است، می‌پذیرد. با نگاهی به گذشته، گویی هر قدم از مسیر کاریِ او، گامی به‌سوی خلوص هرچه بیشترِ این خواست، و زدودن رد تمام مداخلات مابین دوربین و «روش واکنش‌های طبیعیِ» *شنگ* است.

روزها که در بخش مسابقه‌ی جشنواره‌ی بین‌المللی فیلم برلین ۲۰۲۰ به‌نمایش‌درآمده بود، اعلان بازگشت او بود به عرصه‌ی فیلم‌سازی، اما در مقایسه با **سگ‌های ولگردِ** ابهام‌آمیز و کم‌نظیرِ او، این فیلم بسیار ساده جلوه می‌کند. *لیانگ* در سال‌های اخیر اشاره‌های غیرمستقیمی به این پروژه کرده بود، این‌که او در حال فیلم‌گرفتن از *شنگ* و بازیگری

این رؤیا دوباره رؤیت خواهد شد

گفت‌وگو با لوئیس لوپزکاراسکو درباره‌ی سال انکشاف[1]

جیمز لَتیمر[2] / حمید کریمیان

جدیدترین ساخته‌ی *لوئیس لوپز کاراسکو* به نام **سال انکشاف** با کیفیت غنی و ماهرانه‌اش، بار دیگر جایگاه او را به‌عنوان پیشروترین وقایع‌نگار تاریخ چند دهه‌ی اخیر اسپانیا در سینما تثبیت می‌کند؛ کسی که برای او موقعیت‌های حاشیه‌ای، مادیت زندگی، گپ‌وگفت‌های روزمره و تأثیرات رهایی‌بخش داستان به همان اندازه -اگر نگوییم بیشتر از- رویدادهای بزرگ تاریخی اهمیت دارند. اولین فیلم لوپز به نام **آینده** (۲۰۱۳)[3] با کیفیت مینیاتوری‌اش موفق شد از دل یک مهمانی خانوادگی در مادرید سال ۱۹۸۲، ماشین زمانی مصنوعی را بیرون بکشد که درواقع خوش‌بینی حاکم به‌خاطر پیروزی سوسیالیست‌ها در انتخابات اخیر اسپانیا را ریشخند می‌کرد. اما دومین فیلم بلند لوپز [سال انکشاف] شیرجه‌ای ۲۱۰ دقیقه‌ای به اوایل دهه‌ی ۹۰، وی. اچ. اس و سرخوردگی این دوران است که از طریق میخانه‌ای در جنوب شرقی اسپانیا و در روز یک تظاهرات خشونت‌آمیز روایت می‌شود. طبقه‌بندی **سال انکشاف** به‌عنوان یک درام تاریخی ممکن است به شدت افراطی به نظر برسد، اما فیلم حداقل یک ویژگی اساسی این ژانر را در خود دارد: خیانت فیلم به دوران ساختش درست به‌اندازه دوران تاریخی‌ای است که نمایش می‌دهد، اگر اصلاً بتوان بین این دو تمایز قائل شد. همان‌طور که میان‌نویس ابتدایی فیلم اشاره می‌کند، اسپانیای سال ۱۹۹۲ سرزمینی پر از تضادهای آشکار بود: کشوری که ازیک‌طرف با برگزاری المپیک تابستانی در بارسلون و نمایشگاه بین‌المللی سویا[4] سعی می‌کرد مدرنیته نویافته‌اش را به نمایش بگذارد، و از طرف دیگر تحت‌فشارِ صنعت‌زداییِ گسترده، روزبه‌روز شاهد ازبین‌رفتنِ مشاغل بیشتری بود. این تضادها به‌خوبی در اعتراضات گسترده‌ای خود را به نمایش گذاشتند که در روز سوم فوریه همین سال منجر به آتش‌سوزی در پارلمان ایالت خودمختار مورسیا شد. این‌که این دو تصویر مجزا و درعین‌حال هم‌زیست از اسپانیا به‌صورت هم‌زمان و در قاب‌های جدا به نمایش درمی‌آیند، نه‌تنها بر روی این دوگانگی تأکید می‌کند بلکه به مقدمه‌چینی برای ظهور تصاویری دیگر تبدیل می‌شود: حاشیه و مرکز، بازسازی و مدرک دست‌اول، تصاویر تازه ضبط شده و تصاویر آرشیوی همگی آن‌قدر در کنار هم قرار داده می‌شوند تا مرزهای بین آنان چاره‌ای به جز فرسایش نداشته باشند. در **سال انکشاف** تکنیک اسپلیت اسکرین در درجه اول برای ایجاد فضایی ویژه به کار گرفته

خارج از مرکب‌دان[1]

گفت‌وگو با کیم دِیچ درباره‌ی داستان‌های تناسخ[2]

شان راجرز[3] / مرتضی سیاح

آخرین اثر کیم *دِیچ* دورانی به گستردگی قرن ابتدایی تاریخ سینما را در برمی‌گیرد و به‌مانند سایر داستان‌های مصور او از بی‌قاعدگی و پراکندگی مختص خود برخوردار است. *داستان‌های تناسخ* با *دی. دبلیو گریفیث* پابه‌سن گذاشته آغاز می‌شود، سرمست به تمجید از ویسکی دهه‌ی ۴۰ لس‌آنجلس می‌پردازد، تأسف خود را نسبت به سال‌های گذشته هالیوود ابراز می‌کند و با موجود گربه‌سان شناخته شده‌ای در یوتیوب خاتمه می‌یابد، که در فیلمی بلاک‌باستر همراه با *تام کروز* ایفای نقش می‌کند. این الگویی است که در کارهای *دیچ* تکرار می‌شود: سر زدن‌های مداوم به سال‌های اولیه سینما -جذابیت‌های *مِلی‌یس*‌گونه در این سال‌ها، مجموعه‌های هیجان‌انگیز و ماجراجویانه‌ی دهه‌ی ۱۹۱۰، وسترن‌های صامت، کارتون‌های ناطق اولیه- و رسیدن به دوران کنونی و پرداختن به شکل‌های گوناگون ترارسانه‌ای[4]، در زمانه‌ای که اشکال اساسی هنر رمق خود را از دست داده و توسط بسیاری به‌غیر از گروهی مجنون و سینه‌چاک، به دست فراموشی سپرده شده‌اند؛ میل و علاقه *دیچ* به هنرهای نادیده گرفته شده محدوده وسیعی را شامل می‌شود -او پس‌زمینه‌ی بسیاری از فرم‌ها را از مجسمه‌سازی با درب‌های بطری گرفته تا برنامه‌های تلویزیونی برای کودکان و عروسک‌سازی، واکاوی می‌کند- اما تمام کارهای *دیچ* بر محوریت عشق و علاقه‌ی شدید او به سینما، و همچنین نقش خودش به‌عنوان یک مجموعه‌دار، مورخ، خاطره‌نویس و قصه‌گو، شکل می‌گیرند. *داستان‌های تناسخ* همانند بهترین کتاب‌های او، منابع لذت و خوشی‌اش را از کنکاش در روایت‌های سلولوئید که بیشتر ابداعی هستند، کسب می‌کند و در این میان *دیچ* از هیچ فرصتی برای واردکردن شخصیت خود در این افسانه‌ها دریغ نمی‌کند.

دیچ فعالیت خود را در اواخر دهه‌ی ۶۰ با کار در مطبوعات زیرزمینی شهر نیویورک آغاز کرد. او ابتدا به‌عنوان دستیار در بخش کمیک نشریه‌ی *ایست ویلِج آدِر*[5] مشغول به کار شد، نشریه‌ای که بعدها با سِمَت سردبیری در آن فعالیت کرد. آشفتگی و افراط‌آمیز بودن آثار هنرمند که تصاویری به لحاظ بصری کهنه و دمُدهْ ویژگی بارز سبک‌شناسانه‌ی آنهاست، با سادگی و معصومیت کارتون‌های قدیمی در هم می‌آمیزد. شخصیت اصلی تکرارشونده در آثار او، *والدو*، یک گربه کریه، بی‌نزاکت و سرخوش است که بدجنسی او بعضی مواقع حالت شیطانی به خود می‌گیرد. استفاده از سایه و هاشورهای متقاطع در

و سرزنده **داربست** (۲۰۱۷)[۴۱] به چشم می‌خورد- خود را در دل جشنواره تورنتو به‌عنوان تهیه‌کننده، پخش‌کننده و نمایش‌دهنده‌ی غیررسمی سینمای هنری یافتند (همه‌ی این‌ها به‌واسطه‌ی شرکت تولید و پخش امدی‌اف‌اف[۴۲] محقق شد). موفقیت ناچیز و درعین‌حال حقیقی آنها، الهام‌بخش یا بسترساز ظهور کارگردانان خودساخته همین دوران بوده است؛ کارگردانانی که از اقصی‌نقاطِ کشور پدیدار شده‌اند: از *توماس* و *لوئیس* تورنتویی گرفته (که فیلم دوست‌داشتنی آنها **امی جورج** در مورد ورود به دوران بلوغ، در جشنواره فیلم تورنتو در سال ۲۰۱۲ پابه‌پای فیلم **برج** رقابت می‌کرد) تا *آنتوان بورژ* و *کوان فانک* ونکووری و *اشلی مک‌کنزی* اهل نوا اسکوشا. دو مورد آخر از این کارگردانان در سال‌های اخیر، مانند *ردوانسکی*، در جشنواره منتقدان فیلم تورنتو برای اهدای جایزه‌ی صدهزار دلاری بهترین فیلم کانادایی از سوی انجمن راجرز رقابت کرده‌اند.

این‌که جدول جوایز جشنواره منتقدان فیلم تورنتو ورای بایدونبایدهای برنامه انجمن استانداردهای کانادا[۴۳] نشان‌دهنده پیش‌فرض جنبش جوانان است، محل مناقشه به‌حساب می‌آید. (یکی دیگر از منابع خوب اطلاعاتی وبلاگ تورنتو فیلم ریویو متعلق به *دیوید دیویدسون* است). تیتر اصلی نوشته‌ی *بری هرتز* در شماره سپتامبر ۲۰۱۶ روزنامه *گلوب اند میل* «امید تازه سینمای کانادا» بود که به همراه عکسی از *ردوانسکی* و چند نفر از هم‌دوره‌های او (*اندرو سودینو*، *جلسی مک‌مالن*، *پاون موندی*، و *مت جانسون*) همانند پوستر فلیم **کلوپ صبحانه** (۱۹۸۵)[۴۴] منتشر شده بود که همگی با استایل نمادین *متیو گود* به دیواری سفید تکیه داده‌اند و ذیل آن نوشته شده است: «فیلم‌سازان جسور و بی‌پروای نسل جدید آمده‌اند تا بازی را عوض کنند». چند ماه بعد، در سال ۲۰۱۷ جایزه راجرز به *هیو گیبسون* تعلق گرفت (دوستی قدیمی که حضورش در این دوره من را وادار کرد تا از داوری پرهیز کنم). ایستادن او در کنار *پاولی*، *مدین*، *آتوم آگویان*، *جنیفر بیچوال* و *دنیس ویلنوو* در مراسم جشنواره منتقدان فیلم

تورنتو به تصویری سوررئال می‌ماند -*دنیس ویلنوو* که نسخه‌ی جدید و البته بسیار مشهور **بلید رانر** ساخته، نسبت به هر کارگردان فرانسوی-کانادایی که نامش دنیس بوده، دومین و بهترین دهه هنری خود را طی کرده و خیلی بیشتر از *دنیس کوته* پول پارو کرده است. بی‌آنکه بخواهیم میان تحسین منتقدان و چشم‌اندازهای تجاری ارتباطی برقرار کنیم، پیشگام بودن *هیو گیبسون* در تغییر ذائقه مردم نیز به همان اندازه سوررئال است. مستند ارزنده **پلکان‌ها** (۲۰۱۶)[۴۵] *که گیبسون* آن را به سبک وریته ساخته و در مورد کاهش آسیب‌های اجتماعی است، علی‌رغم دریافت بیشترین و مشهورترین جایزه نقدی سینمای کانادا، خودش مسئولیت پخش را به عهده داشته است -ظاهراً بازی «عوض نشده»، زیرا شرایط جوری است که باید به بازی متفاوتی تن داد.

مت جانسون - که به‌استثنای حس شوخ‌طبعی در حین کار و در روابط شخصی‌اش از جهاتی شبیه به *زاویه دولان* انگلیسی است- چند سال قبل در همان سالن برگزاری مراسم، حین سخنرانی مقبول خود درباره‌ی جایزه‌ی استعدادهای نوظهور جی *اسکات* صراحتاً پیروان موج نوی مزبور را به سخره گرفت (این جایزه برگرفته از نام منتقدی است که پیش از به‌دنیاآمدن *جانسون*، فیلم‌سازان را به وقتش حمایت می‌کرد). جالب است که لیست اسامی سایر برگزیدگان جایزه جی اسکات از زمان تأسیس آن در سال ۲۰۰۹، به‌عنوان کارگردانان مطرح کانادایی و

فیلم‌های روز
CURRENCY

قد دراز[1]

کانتمیر بالاگوف[2]

مایکل سیکینسکی[3]/ باهار افسری

نخستین فیلم بلند *کانتمیر بالاگوف* با نام **نزدیکی**[4] بنا به دلایل مثبت و منفی، توانست در جشنواره‌گردی نظر تماشاگران را به خود جلب کند. فیلم اساساً با پرداختن به جامعه‌ی یهودی ساکن شهرکی کوچک در شمال قفقاز، یک تراژدی را بنا می‌نهد که به بررسی قید و بندهای روابط موجود بین خویشاوندان نسبی و بستگان دور می‌پردازد. **نزدیکی** در ابتدا با تمرکز بر داستان زنی جوان به نام ایلانا (*دریا ژوونر*)[5] که با دل بستن به یک پسر غیریهودی از سنت چندین‌ساله و فرمان‌های پدر و مادرش تخطی کرده، به نظر تکرار دوباره داستان **رومئو و ژولیت** است. در واقع داستان ایلانا هم‌زمان با گروگان‌گیری برادرش دیوید (*ونیامین کتز*)[6] و نامزد او به حاشیه رانده می‌شود. گروگان‌گیرها برای آزادسازی آنها مبلغی هنگفت درخواست می‌کنند. والدین ایلانا و دیوید برای کمک مالی به سراغ همسایگان، دوستان و بزرگان جامعه‌ی یهودی شهر می‌روند، اما برای مبلغی که آنها توان جمع‌کردنش را دارند، محدودیتی وجود دارد.

اصلی‌ترین درون‌مایه‌ی **نزدیکی**، کشمکش ایلانا برای پرورش هویت مدرن خود در برابر تبعیض جنسی و محدودیت مذهبی دنیای قدیم است. بحران دیوید موجب می‌شود تا مادرش محدودیت‌های بیشتری را به دختر آزادی‌طلب خود تحمیل کند. از این منظر، **نزدیکی** در زمره‌ی فیلم‌های قوی‌تری قرار می‌گیرد که تا حدودی در پرداختن به این موضوع همسان‌اند؛ فیلم‌هایی از قبیل **ازدواج دیرهنگام** (۲۰۰۲)[7] *دوور کوساشویلی* و یا حتی **شب از آن ماست** (۲۰۰۷)[8] جیمز گری. **نزدیکی** که سال‌های میانی دهه‌ی نود را به تصویر می‌کشد، اشاره‌ی مبتکرانه‌ای به اشکال جدید بی‌قانونی و ستیزهای چندقومیتی در دوران پسا-شوروی است که نسل قدیمی در آن آمادگی ندارد کمتر اظهارنظر کند. اما باید این مسئله را قویاً متذکر شد که بالاگوف با سقوط به ورطه‌ی پز روشنفکرانه سینمای افراطی جدید[9]، به‌واقع فیلم خود را در گیشه با شکست مواجه ساخته است.

در میانه‌ی فیلم صحنه‌ای وجود دارد که ایلانا با دوست‌پسر خود و دوستانش در حال وقت‌گذرانی است. آنها اساساً اراذل اوباشند و دقیقاً از آن دسته افردای هستند که احتمالاً برادرش را دزیده‌اند. برخی از آنها حرف‌های ضدیهودی بی‌ادبانه‌ای می‌زنند و سپس از سر بی‌میلی معذرت‌خواهی می‌کنند. *بالاگوف* به‌وضوح نشان می‌دهد که فضای خارج از اجتماع منزوی یهود؛ جهان فراخ‌تری که *ایلانا* در طلب آن است، عمیقاً جهان مشکل‌داری است. از سویی، در فیلم *بالاگوف* چند پسر در حال تماشای

سَنت ماد[1]

رزگلس

جیسون اندرسون[2] / شقایق رئوفی

پیروزی طاقت‌فرسای نیروهای حامی برگزیت در سال گذشته، سرشت بریتانیا را در هیئت ملتی تحکیم بخشید که جستجوی جمعی‌شان برای هویت، هدف و نوسازی هرگز نه به معنای پیش‌روی تک‌سویه، بلکه سراسر پس‌روی است. با احتساب رنج‌های کمرشکن سال‌های اخیر، راهبرد پناه آوردن بسیاری از فیلم‌سازان بریتانیایی به گذشته خیالی قابل درک است -حتی اگر نوستالژی‌های مورد انتخابشان به‌مراتب ناخوشایندتر از داغ ننگی باشد که *جانسون*[3] و *فراژ*[4] به‌زور تحمیل کرده‌اند. فقط به مبلمان درب‌وداغان، فرش‌های رنگ‌ورو رفته و کاغذدیواری بدرنگی فکر کنید که وضعیت ناگوار اواخر دهه‌ی ۷۰ بیرمنگام را در فیلم **ری و لیز** (۲۰۱۸)[5] *ریچارد بیلینگهام* مجسم می‌کند، یا رستوران بی‌پیرایه و رواقی‌گونه اوایل دهه‌ی ۸۰ را در **سوغات** (۲۰۱۹)[6] *جوانا هاگ* به خاطر آورید. همین‌طور، منازل، بانک‌ها و فروشگاه‌های بسیار بهم‌ریخته **تاروپود** (۲۰۱۸)[7] *پیتر استریکلند* که یادآور رؤیای ژرف ماتریالیسم طبقه‌ی متوسط در روز عید بی‌گناهان[8] است که هنوز جیمی *ساویل*[9] به ترسناکی دالک‌ها[10] نبود. شاید دیگران نسخه‌ی نجیبانه‌تر بریتانیا در گذشته را ترجیح بدهند، اما این‌ها همان چیزی است که در ذهن این فیلم‌سازان باقی مانده است.

سنت ماد با قرارگیری در بستر شهری ساحلی که به‌خاطر وفور تابلوهای پرزرق‌وبرق نئونی در معابر اصلی، از یکنواختی‌اش کاسته نشده (اگرچه مشخص نیست، محل تصویربرداری شهر اسکاربرو[11] بود)، اساساً در زمره‌ی دیگر آثار زننده‌ی مستخرج از این دوره قرار می‌گیرد. فضاهای داخلی اصلی در نخستین فیلم بلند *رزگلس* که بسیار بی‌پرواست، به همان شکل فاقد نشانه‌های آشکار مدرنیته است؛ از آپارتمان عریان سلول‌مانند ماد (پرستار خانگی مسیحی با بازی *مورفید کلارک*[12]) گرفته تا تجملات به شدت روبه‌زوال موجود در خانه بزرگ مشتری او آماندا (با بازی *جنیفر ایلی*[13]) بر روی تپه. *گلس* تا لحظه ویبره‌ی آشنای پیامکِ گوشی موبایل آماندا، در هیچ‌یک از صحنه‌ها نشان نمی‌دهد که ماجرای فیلم در زمان حال می‌گذرد. مشخصاً *گلس* در ابتدا فیلمش را در دهه ۶۰ در نظر داشت، درست زمانی که شش‌سال پیش در مدرسه‌ی ملی فیلم و تئاتر لندن مشغول تحصیل بود و این ایده را می‌پروراند. وقتی در مدرسه‌ی فیلم بود، با ساخت دکور دهه‌ی ۵۰ برای فیلم کوتاهش **اتاق ۵۵** (۲۰۱۵)[14] تمایل خود را به شبیه‌سازی (غیر) حسابگرانه‌ی بریتانیای قدیم نشان داده بود. فیلم درباره‌ی مجری پریشان و مقرراتی یک برنامه‌ی آشپزی تلویزیون است که از درون اتاقش در