و حالا در یک پرسپکتیو جهانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

■ ترجمهٔ هما توسلی

BABEL

مطبوعات بابل را بخشی از تریلوژی‌ای دانسته‌اند که با عشق سگی شروع شد و با ۲۱ گرم ادامه پیدا کرد و اکنون با بابل کامل شده است. از ابتدا به چنین چیزی فکر کرده بودید؟

نه. پیش از ساختن **بابل** به فکر تریلوژی نبودم. روزهای پیش‌تر تولید **۲۱ گرم** بود، سال ۲۰۰۳. همان روزها بود که این ایده به ذهنم رسید، این ذهنیت که اتفاقی در یک کشور بیفتد و تأثیرش تا فرسنگ‌ها فرسنگ دورتر پیش برود. فکر کردم این ایده می‌تواند امکان نزدیک کردن فیلم‌ها را به یک تریلوژی به‌وجود بیاورد. از **عشق سگی** با یک فضای محلی تا **۲۱ گرم** در یک فضای خارجی و حالا در یک پرسکتیو جهانی. به خودم گفتم این می‌تواند راه خوبی برای رسیدن به یک بازن سه‌تکه‌ای باشد.

مهم بود که شخصیت‌های مختلف فیلم از وجود همتایان‌شان در دیگر کشورها بی‌خبر باشند؟

مرده همیشه می‌گوید. این بازو فقط همین مدل را بلد است. و به نظرم **عشق سگی** یک مدل متفاوت بود. **عشق سگی** سه قصه داشت که در یک لحظه، در همان صحنهٔ تصادف، به هم برخورد می‌کردند. **۲۱ گرم** فقط یک قصه داشت که از سه نقطهٔ دید متفاوت روایت می‌شد که به وحدت این گاه‌ها، به شکل عینی و در واقع به واسطهٔ یک قلب به هم مربوط بودند. **بابل** به شکل متفاوتی چهار داستان را روایت می‌کند که هیچ گاه به شکل عینی با هم ارتباط پیدا نمی‌کنند. آن فرد هیچ‌وقت صورت همدیگر را نمی‌بینند. بازیگرها هم سر جشنواره کن با هم روبه‌رو شدند. با این حال همین‌ها هم به‌لحاظ حسی با هم در ارتباط‌اند. بنابراین وظیفهٔ من پیدا کردن یک زبان بصری درست بود تا به چهار داستانی که کدام؟ باید از هم مجزا باشند یک فرم کلی بدهم. این تجربه‌ای بود که خیلی با آن دو فیلم دیگر فرق داشت. اما به‌لحاظ فرمی چهار داستان است که درواقع از هم ریشه می‌گیرند. دلیل این‌که این سه فیلم را تریلوژی می‌دانم این است که دربارهٔ پدر-مادرهای بچه‌هاست. جنبهٔ مضمونی‌اش برایم مهم‌تر است تا جنبهٔ فرمی‌اش.

پس بعد از این فیلم دیگر سراغ داستان‌های تودرتو و مرتبط به هم نمی‌روید؟

راستش را بگویم، نمی‌دانم. این‌جور ترکیب‌های تودرتو و پیش‌تر برمی‌گردد به کنجکاوی خودم. چیزی است که به کسانم فقط به سبک ربط ندارد. به نظرم هر قصه‌ای یک روش تعریف دارد و این سه قصه با این روش بهتر تعریف می‌شدند. پس مسئولیت من پیدا کردن بهترین راه برای داستان‌گویی است. ما شاید فیلم بعدی‌مان تریلوژی باشد، سریال یا نه.

این فیلم به وضوح جاه‌طلبانه‌ترین فیلم شما تا امروز است. چه‌قدر برای‌تان مهم بود که حتما براد پیت در لیست بازیگران‌تان حضور داشته باشد؟

خب، راستش را بخواهید این یک فیلم گران‌قیمت است. مشکل مالی نداشتیم اما فکر می‌کنم دلیل این کنجکاوی من برای حضور کسی بود که نام او را پیت سرنشین می‌کند. خودم هم فکر کنم جذب یک‌جور کنجکاوی برای حاضر به یک موقعیت جدید، برای تغییر شکل شدم. از خیلی پیش می‌گفتم شاید من بازیگری نیستم اما از جان گیری و جذابیت حضور داشته باشم. باعث می‌شود تا فصله‌ی شخصیت احساس همدلی کنی و قدرت ربط برقرار کردن با مردم و دوره‌ی زمانی که ما در آن زندگی می‌کنیم. فکر می‌کنم انتخاب خوبی است و حضور این کاراکترهای مشهور در این فیلم توجیه می‌کند. حس کرده این شروع خوبی است برای فیلم.

تصمیم شما بود که براد پیت مسن‌تر بشود؟

به من خورده به نظرم دیالوگی که دارد راستش بحران‌های سخت جنسی می‌کارد چنین تغییر سنی‌ای را جذب بود. به خود و هم خیلی کمک کرد. به این حال کمک می‌کند مهم‌ترین عامل در بازیگری تغییرات ظاهری باشد. بلکه یک چیز درونی است. فکر می‌کنم او کارش را خیلی خوب انجام داد که از نقش اش در فیلم **تروا** جدا شد. حس ضعف را خوب بروز داده و این به بازی اش ربط دارد نه عوامل خارجی.

روند همکاری با براد پیت و کیت بلانشت چه‌طور بود؟

یک‌جور همکاری متفاوت بود. سعی کرده‌ام جایی که می‌شود مفید باشم. سعی کرده‌ام آن‌ها را واقعی به تصویر بکشم و به خودشان هم می‌گفتم. می‌گفتم با هم همکاری کنید و گاه‌ها گاه باشید که این صحنه می‌خواهد چه بگوید، هدف در مانتاژ این شخصیت چیست، چه نوع بازی‌ای می‌خواهد. آن‌ها را در رسیدن به آن اهداف کمک کنند. با این حال من همیشه از ایده‌ها و فکرهای تازه استقبال می‌کنم. گاهی اوقات به‌شدت سخت‌گیر و وسواسی‌ام و گاهی هم نه. بستگی به آن چیزی دارد که به نظرم واضح است. جوان من همه‌چیز را می‌بینم. در همهٔ این کشورها فقط می‌بودم که به همه‌ی سازها آشراف داشتم، می‌دانستم از کجا آمده‌ام و به کجا می‌خواهم بروم و به همین دلیل از هر ایده‌ی تازه خشنود می‌شوم. اما وقتی بازیگری مثل کیت را می‌بینی که می‌توانی به هوش او اعتماد کنی، بنابراین یک‌جور همکاری متفاوت است. اما این تا سر حد سبک‌سری هم نباشیم مهم است. گاهی آدم به تو نیاز دارد، گاهی هم ندارد. گاهی فقط باید مهارت کنت را دید و تحسین کرد.

ظاهرا رابطهٔ خوبی با براد پیت دارید. این نزدیکی از کجا شروع شد؟

پنج سال پیش سر یک نهار تبلیغاتی با او آشنا شده و خیلی خوش آمده است. بعد از پنج سال دوباره دیدمش و درباره‌ی موضوع کلی فیلم با هم حرف زدیم و این‌که می‌خواهم چه کار کنم. به نظرم این چیزی که براد پیت دارد یک‌جور حس روی لبه‌ی تیغ را دارد. فیلم است. او در جایش خوش می‌گذارد و دوست دارد ریسک کند.

کار با نابازیگران چه‌طور بود؟

کوروش بود. تصمیم خیر مسبوق‌به‌ای بود که همه‌ی روزها این از فیلم‌برداری کرفیم و هیچ بازیگری هم نداشتیم. به یک‌تک شهرها رفتیم و بازیگرها را در توی حیابان پیدا کردیم. کار خیلی خیلی سختی بود. کار کردن با نابازیگرها سخت است ولی وقتی زبان نابازیگرها را هم فهمیدی خیلی خود کنی است. قاطی شدن با نابازیگرها واقعا بد است. سخت است. اما وقتی آنچنان به چیزی می‌رسی همه‌چیز به‌شدت رضایت‌بخش می‌شود و ما به این حس رسیدیم. واقعا خوش‌حال بودند. منظورم این است که خیلی خوش‌شانس بوده که این آدم‌ها را پیدا کرده. غافلگیرم کردند. الان فلسفه‌اش این است که می‌شود هر کسی را در فیلم بازیگر کرد. اگر ماهیت خود آن شخص به آن شخصیتی که داری نزدیک باشد پس می‌توانی آن انرژی را از درون آن بیرون بکشی و به نتیجه‌ای که می‌خواهی برسی. خود

آن‌ها باید یک چیزی داشته باشند تا درونیات‌شان را با همان روح شخصیت را بیرون بریزند. و این قسمت سخت کار است.

شما هم مانند فرناندو میره‌لس و آلفونزو کوارون جزو کارگردان‌هایی هستید که قصه‌های‌شان را در مقیاس جهانی تعریف می‌کنند. وقتی ایده‌ای به ذهن‌تان می‌رسد به‌نوعی احساس مسئولیت می‌کنید که همین راه را ادامه دهید، به‌جای این‌که بخواهید به یک مقیاس متعارف‌تر بسنده کنید؟

نه. احساس مسئولیت نمی‌کنم. مسئولیت من فیلم‌ساختن و پیداکردن یک زبان دراماتیک است. هیچ مسئولیت سیاسی یا اجتماعی ندارم. همان کاری را می‌کنم که واقعاً دلم می‌خواهد. همهٔ چیزهایی که در **بابل** درباره‌شان حرف می‌زنم دغدغه‌هایم هستند یا اذیت‌ام می‌کنند یا می‌خواهم بیان‌شان کنم یا صرفاً چیزهایی هستند که روح و جان من ازشان پر شده. بنابراین همهٔ آن‌ها واقعاً به من نزدیک‌اند و تلاش می‌کنم شمه‌ای از خود من باشند.

مسائل اجتماعی فراوانی در زیرساخت داستان پراحساس بابل هست. آیا این‌ها صرفاً معانی نهفتهٔ داستانی هستند که می‌خواستید تعریف کنید، یا اول آن‌ها در ذهن‌تان شکل گرفت بعد یک ساختار روایی برایش ایجاد کردید؟

می‌خواستم اشاره‌های سیاسی و اجتماعی فیلم آشکار باشد اما نه رو و موضع‌گیرانه. نمی‌خواهم راجع به سیاست و آدم‌های سیاسی فیلم بسازم. به‌خصوص الان خیلی ازشان بدم می‌آید. چرا آدم به خودش این همه زحمت بدهد تا بگوید سیاست‌مداران کی هستند درحالی‌که خودشان تمام مدت در تلویزیون دارند همین کار را می‌کنند. آن‌ها ذاتاً دلقک‌هایی هستند که همهٔ این کارها را فقط برای عرض اندام می‌کنند. فیلم دربارهٔ کمک به مردم در جوامع‌شان هم نیست. اصلاً چرا باید راجع به چنین چیزی فیلم ساخت؟ من به سیاست مسائل انسانی علاقه‌مندم، به مسائل خیلی عمیق. بدیهی است که نقد مسائل روز هم در فیلم هست و اشارهٔ آشکار به شرایط پارانوییدی که رژیم کنونی جرج بوش در مورد تروریسم و مهاجرت ایجاد کرده، و فکر می‌کنم همهٔ این‌ها به یک چیزی ارتباط دارند که هیچ ربطی به بقیه پیدا نمی‌کند. مثل این‌که هر کاری که می‌توانند می‌کنند تا اطمینان بدهند که نژادپرستی و بیگانه‌ستیزی و فاشیسم بر این قرن غالب می‌شود و این به نظر من واقعاً هولناک است.

وجوه بصری فیلم از پیش تعیین شده بود یا این‌که در هر لوکیشنی از امکانات رنگی همان لوکیشن استفاده کردید؟

اول لوکیشن‌ها و شهرها را پیدا کردم بعد رفتیم سراغ طراح صحنه و رودریگو پریتو فیلم‌بردار. هر داستانی را با فرمت جداگانه‌ای گرفتیم. مراکش شانزده میلی‌متری فیلم‌برداری شد، مکزیک به‌صورت سی‌وپنج میلی‌متری، و ژاپن با لنز آنافورمیک. بنابراین هر کدام جلوهٔ متفاوتی دارند اما به‌صورتی با هم ترکیب شده‌اند که در همه‌شان حس وحدت با بقیه مشهود است. رنگ‌ها شخصیت‌ها را نشانه‌گذاری می‌کنند اما سختی کار مربوط به تفکیک‌کردن آن‌ها از هم نبود بلکه دادن یک ویژگی شخصیتی به آن‌ها و در عین حال ایجاد یک تأثیر کلی بود. بدیهی است که حرکت‌های دوربین باید با آن‌چه شخصیت‌ها و داستان نیاز داشتند متناسب می‌بود. و بنابراین تصمیم‌های زیادی باید گرفته می‌شد - در مورد نکاتی زیرپوستی، یک‌جور فضای بصری رمانتیک که آن زیر در جریان است.

باید رابطهٔ عجیب و جالبی با تدوین‌گرتان داشته باشید.

(می‌خندد) بله. استیون میریون یکی از بهترین همکاران من در آن دوره است که زندگی را برایم راحت‌تر می‌کند. واقعاً کمکم کرد تا بتوانم به آن سیستم آشفته نظمی بدهم. او واقعاً بیش‌تر از آن‌که تدوین‌گر باشد یک مجسمه‌ساز است. خیلی آدم نازنینی است.

لذت‌بخش‌ترین لحظه برای‌تان چه موقع بود؟

یعنی چه؟ (می‌خندد) ژاپن که بودیم خوش می‌گذشت. فکر کنم خیلی به‌ام خوش گذشت. فیلم‌برداری صحنه‌های دیسکوتک و صحنه‌هایی که با بچه‌ها آن‌جا بودیم خیلی خوب بود. خوش می‌گذشت چون خطرناک بود و پلیس دائم دنبال‌مان بود که ببرد‌مان زندان. ما هم قایم می‌شدیم و همین خیلی بامزه بود. آن‌جا هیچ‌گونه مجوزی وجود نداشت. کمیتهٔ سینمایی نبود به همین دلیل هم آن مجوز لعنتی را نمی‌دادند. مسئلهٔ پول نبود. جامعه اجازه نمی‌داد فیلم‌برداری کنی چون نظم اجتماعی را که توسط خود مردم ایجاد و رعایت می‌شود به هم می‌ریزی. آن‌جا هیچ فردیتی وجود ندارد بنابراین هر کاری که بکنی در آن مکانیزم مورچه‌وار خلل ایجاد کرده‌ای. یک عده آدم استخدام کرده بودیم که اگر پلیس آمد، آن‌ها را بگیرد نه ما را.

داستان چیکو ایجاب می‌کند او هم از لحاظ جسمی و هم روحی عریان باشد. چه کار کردید که یک بازیگر زن توانست به این اندازه خودش را رها کند؟

به نظرم خودش خیلی به آن شخصیت نزدیک بود. انتخاب فرد مناسب برای هر شخصیتی هشتاد درصد کار من است. پیداکردن چنین کسی در دنیا کار راحتی نیست ولی وقتی پیدای‌شان می‌کنی می‌توانی یک نفس راحت بکشی. این بازیگر هم‌ذات خودش همین‌طور بود. آن‌قدر به شخصیت نزدیک بود که هیچ‌گونه مشکلی نداشتیم. اول فکر می‌کردم خیلی خجالتی و ساکت باشد. با زبان اشاره حرف می‌زد. ولی این‌طور نبود. درواقع داشت بازی می‌کرد و تمام مدت در نقش‌اش فرو رفته بود.

یک‌نوع حس انتظار یا پیش‌گویی تقریباً در کل فیلم احساس می‌شود. مسبب این حس فیلم‌نامه بود یا کارگردانی یا تدوین؟

خب خیلی چیزها بود که من سر صحنه در موردشان تصمیم می‌گرفتم. همهٔ آن حس‌های مربوط به مواد مخدر به این شکل در متن نوشته نشده بود. خانهٔ یکی از دوستان بود و به نظرم رسید فرصت خوبی است که پا توی کفش دختره بکنیم و تماشاگر را در موقعیتی قرار بدهیم که حس استعمال مواد مخدر را در ژاپن تجربه کند، آن هم به شکل یک ژاپنی ناشنوا که خیلی موقعیت عجیبی است. می‌خواستم همه‌چیز را از پرسپکتیو دختر بگیرم و از طریق صدا. به‌خصوص در همین صحنه صدا تبدیل به ابزار بسیار توانمندی شد برای جنگیدن در برابر حاکمیت تصویر. بنابراین صدا دارد هدایت‌تان می‌کند تا یک دیسکوتک را در سکوت تجربه کنید. به نظرم داشتن چنان پرسپکتیوی ابزار خیلی قدرت‌مندی بود و در لحظه هم به ذهنم رسید. داشتم به خیلی چیزها فکر می‌کردم و همه‌اش در این فکر بودم که با دوربین باید چه کار کنم تا تجربهٔ آن لحظهٔ دختر را به تصویر بکشم. از این‌جور چیزها گاهی به ذهنم می‌رسد.

فیلم شما به‌ندرت کنش را توضیح می‌دهد یا مخاطب را به‌طور مستقیم، مثلاً با تغییر ساختار زمانی هدایت می‌کند. شما به‌جای توضیح مکان و زمان اجازه می‌دهید تماشاگر خودش این قطعات را کنار هم بچیند.

من فکر می‌کنم ماهیت فیلمسازی، تجربهٔ رفتن به سالن سینما و تماشای فیلم تجربه‌ای حسی است. فیلم یک اثر هنری قطعه‌قطعه‌شده است. قطعه‌هایی که این یکی هیچ ربطی به آن یکی ندارد، اما کنار هم گذاشتن‌شان احساس ایجاد می‌کند و ما می‌توانیم جای خالی میان صحنه‌ها را به این شکل پر کنیم. این طرز کار همان جادوی سینماست. مغز ما در یک زمان هم به زمان حال و هم به کارهایی که دیروز کرده‌ایم فکر می‌کند. همین الان، در حال حرف‌زدن با شما دارم دربارهٔ این‌که کی از این‌جا می‌روم هم فکر می‌کنم. زندگی‌کردن در زمان حال بسیار مشکل است به همین دلیل فکر نمی‌کنم پریدن از زمانی به زمان دیگر مشکلی ایجاد کند. ما همه به‌طور معمول این کار را در زندگی روزمره‌مان انجام می‌دهیم، پس چرا نتوانیم در سینما این کار را بکنیم؟ سینما مدیوم نامحدودی است که باید از امتیازهایش بهره ببریم. ◀

چرا آدم به خودش این‌همه زحمت بدهد تا بگوید سیاست‌مداران کی هستند درحالی‌که خودشان تمام مدت در تلویزیون دارند همین کار را می‌کنند. اصلاً چرا باید راجع به چنین چیزی فیلم ساخت؟ من به سیاست مسائل انسانی علاقه‌مندم. به مسائل خیلی عمیق.