برزیلی‌ها از تاریخ رنج می‌برند

گفت و گو با سوزانا آمارال درباره فیلمسازی، دولت و روابط اجتماعی در برزیل

مایکل تی. مارتین
ترجمه غلامرضا صراف

سوزانا آمارال یک فیلمساز برزیلی است. عضو خانواده‌ای برجسته از روشنفکران و هنرمندان در سائوپائولو و مادر نه بچه. آمارال وقتی در اواخر دهه‌ی سوم عمر خود بود در دانشگاه سائوپائولو حضور پیدا کرد. پس از فراغت از تحصیل در رشته‌ی سینما، سه سال در دانشگاه سائوپائولو تدریس کرد و سپس به رادیو و تلویزیون RTC پیوست، که رقیب تلویزیون دولتی سائوپائولو بود، و در این شبکه‌ی تلویزیونی بود که او فیلم تهیه کرد، کارگردانی کرد و فیلمنامه نوشت. در سال ۱۹۷۵، آمارال در مدرسه فیلم دانشگاه نیویورک ثبت نام کرد، جایی که مهارت‌هایش را به عنوان یک فیلمساز تکامل بخشید و محک زد. بعد از فارغ التحصیلی در سال ۱۹۷۸ به برزیل بازگشت. قبل از این‌که **ساعت ستاره** را در سن ۵۲ سالگی کارگردانی کند، سوزانا آمارال بیش از چهل فیلم کوتاه و مستند ساخته بود که از آن میان فیلم **زندگی من**، **جدال ما** (۱۹۷۹) که جایزه‌ای هم برده است، قابل ذکر است. اولین فیلم بلندش **ساعت ستاره** نامزد بهترین فیلم خارجی در اسکار سال ۱۹۸۶ شد و جوایز فراوانی را از جشنواره فیلم برلین (۱۹۸۶)، جشنواره فیلم برازیلیا (۱۹۸۵)، جشنواره بین‌المللی فیلم زنان کِرتی (۱۹۸۶) و جشنواره فیلم هاوانا (۱۹۸۶) دریافت کرد.

این گفت و گو در ۷ نوامبر ۱۹۸۹ در طی دیدار آمارال از دانشگاه پرینستون انجام شده است. جایی که او **ساعت ستاره** را معرفی کرد و به نمایش گذاشت. در این گفت و گو، آمارال درباره‌ی فیلم‌اش، روابط نژادی، زنان و وضعیت فیلمسازی و تلویزیون در برزیل بحث می‌کند.

● **مایکل مارتین: قبل از کارگردانی ساعت ستاره تجارب و آموزش شما در زمینه‌ی فیلم و تلویزیون چه بود؟**

سوزانا آمارال: بعد از تکمیل مطالعات دوره‌ی کارشناسی‌ام در رشته‌ی سینما، به مدت سه سال در دانشگاه تدریس کردم. سپس به مدت چهارده سال برای کمپانی تلویزیونی RTC در سائوپائولو کار کردم. کار کردن برای یک ایستگاه تلویزیونی یعنی این‌که یاد بگیری چگونه سریع کار کنی. من **ساعت ستاره** را در عرض چهار هفته و با هزینه‌ی ۱۵۰/۰۰۰ دلار ساختم. تحت این شرایط آدم مجبور است خیلی سریع باشد و خیلی هم مقتصدانه عمل کند و باید بداند که دقیقاً چه می‌خواهد و دقیقاً چه کار دارد انجام می‌دهد. کار کردن برای یک شبکه‌ی تلویزیونی در برزیل تجربه‌ی خیلی خوبی است. در آمریکا داشتن چنین تجربه‌ای خیلی مشکل است چون در آنجا ایستگاه‌های تلویزیونی به اندازه‌ی برزیل افراد را استخدام نمی‌کنند. در برزیل آدم‌ها را برای تهیه‌کنندگی، کارگردانی و نویسندگی استخدام می‌کنند و آن‌ها هم زیاد کار می‌کنند. در آمریکا آدم‌ها را تنها برای اخبار تلویزیونی و به عنوان گوینده‌ی خبر به کار می‌گیرند. اغلب پروژه‌هایشان به تهیه‌کننده‌ها و کمپانی‌های تولیدی متفاوت محول می‌شود. ایستگاه‌های تلویزیونی در برزیل یا برنامه‌های خودشان را می‌سازند و یا فیلم‌های آمریکایی را می‌خرند. بنابراین هیچ جایی برای تولیدات [مستقل] برزیلی باقی نمی‌ماند.

● **مارتین: چرا از فیلم‌های کوتاه و مستند به فیلم‌های داستانی بلند رسیدی؟**

آمارال: چون وقتی شروع به فیلمسازی کردم هدفم ساختن فیلم‌های سینمایی بود ولی مجبور بودم کار کنم. با ساختن فیلم‌های مستند، بیشتر از واقعیت و مشکلات اجتماعی سائوپائولو بیشتر آگاه شدم. تعاملم با مشکلات سائوپائولو به رشد ادراکم از واقعیت و سبک‌ام به عنوان یک فیلمساز کمک کرد. اگرچه نمی‌دانستم چگونه فیلم سینمایی بسازم،

بنابراین برای مدرسه فیلمسازی دانشگاه نیویورک درخواست نوشتم و از یک بنیاد برزیلی برای تحصیل در آنجا بورسیه گرفتم. هنگامی که در آمریکا بودم رمان **ساعت ستاره** نوشته کلاریس لیس پکتور را خواندم. مجذوب آن شدم چون داستان جذابی داشت و شخصیت‌اش مکابیا برای من این ویژگی ضدقهرمانی‌ای را که برزیلی‌ها دارند تداعی می‌کرد. لیس پکتور با این باور که به زودی خواهد مرد رمان **ساعت ستاره** را نوشت چون قبلاً هرگز کتابی که اشارات اجتماعی داشته باشد ننوشته بود. او یک نویسنده‌ی بورژوا بود. من اعتقاد دارم که او احساس گناه می‌کرد و می‌خواست کتابی راجع به مشکلات اجتماعی در برزیل بنویسد، چون **ساعت ستاره** کاملاً از کارهای دیگری که نوشته متمایز است.

● **مارتین: در برگرداندن رمان به فیلم با چه مشکلاتی روبه رو بودید؟**

آمارال: برای من در زندگی مشکلی وجود ندارد. تنها سنگ‌ریزه‌هایی هستند که داخل کفش‌ات می‌شوند و تو باید، آن‌ها را درآوری و به راهت ادامه دهی. در ابتدا نمی‌دانستم چگونه مشکل راوی را حل کنم، می‌توانستم فیلمی عشقی به سبک فرانسوی‌ها بسازم که صدای خارج از کادر داشته باشد. می‌توانست صدای خدایی باشد که هرگز روی پرده نشان داده نمی‌شود ولی من از صدای خارج از کادر خوشم نمی‌آید. فکر می‌کنم وقتی صدای خارج از کادر در فیلمت داشته باشی همه چیز خیلی سرد و با فاصله می‌شود و من می‌خواستم که مردم خیلی خیلی زیاد درگیر کنش فیلم شوند. اگر یکبار چهره راوی را در فیلم نشان دهی، واقعاً درگیر داستان شدن خیلی مشکل می‌شود. بنابراین به این نتیجه رسیدم که این چیزی نیست که من می‌خواهم. راوی باید خودم باشم و خیلی صادقانه فقط قصه را تعریف کنم.

● **مارتین: چرا اسم مکابیا را از انجیل برای شخصیت اصلی انتخاب کردی؟ این اسم بیانگر مقاومت، طغیان و مخالفت است در حالی که این شخصیت آدمی منفعل و غیرسیاسی تصویر شده است؟**

آمارال: خب، من هرگز تردیدی در مورد این اسم نداشتم. آن را نویسنده، لیس پکتور انتخاب کرده بود. من اسم را همان طور که در رمان بود به کار بردم. همه‌ی اسم‌های این رمان به نوعی با ویژگی‌های شخصیت‌ها ارتباط دارند. برای مثال، اولیمپیکو یعنی مرد قوی و زیبا. ولی او قدی متوسط و چهره‌ای زشت و ترسناک دارد. گلوریا به معنی افتخار است، ولی او دختری دست و پا چلفتی است. همان طور که گفتی مکابیا می‌تواند نشانه قدرت باشد. این نام‌ها کنایی‌اند و جهت عکس ویژگی‌های فردی شخصیت‌هایشان را نشان می‌دهند.

● **مارتین: معنای نهفته در این جمله‌ی مکابیا چیست؟: «من یک ماشین‌نویس و یک باکره‌ام و کوکاکولا دوست دارم». معانی ضمنی طبقاتی و مصرف گرایی آن روشن هستند. ولی چطور مخاطبان اهل آمریکای شمالی معانی ضمنی باکره‌گی او را در بافت فرهنگ و جامعه‌ی برزیلی می‌فهمند؟**

آمارال: در نواحی روستایی باکره بودن خیلی چیز مهمی است و مکابیا اهل شمال برزیل است. لیس پکتور این رمان را در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ نوشت. نمی‌دانم آیا الان هم این وضعیت هست یا نه، ولی در آن زمان اگر دختری در روستا باکره‌گی‌اش را از دست می‌داد، پدر و برادران‌اش مردی را که باعث این کار شده بود می‌کشتند یا مجبورش می‌کردند با دختر عروسی کند. او [مکابیا] خیلی سربلند است [چون] یک باکره است.

● **مارتین: اهمیت شخصیت فالگیر، کارلوتا در فیلم چیست؟ آیا او آنجاست تا بر نفوذ و قدرت اسطوره در سطح زندگی روزمره‌ی برزیلی‌ها تاکید کند؟**

آمارال: فکر می‌کنم کارلوتا برای من نشانگر تقدیر و سرنوشت است. برزیلی‌ها خیلی پیش فالگیر می‌روند. کار اسرارآمیزی

است و برای ما جذاب. حتی اگر چرت و پرت هم به من تحویل بدهند، از این کار لذت می‌برم. فالگیری با ماکومبا (آیین ماکومبا در برزیل آمیزه‌ای است از مسحیت و باورهای آفریقایی) هم ارتباط دارد. آن‌ها فالگیر صرف نیستند. همه کاره‌اند. یک جور معجون. منظورم این نیست که درست می‌گن، من به جادوگرها اعتقادی ندارم، ولی باید به آن‌ها احترام بگذاریم. آن‌ها آنجا هستند.

● **مارتین: فیلم شما هم نقدی بر زندگی صنعتی شهری در جنوب است و هم تفاوت‌های زندگی در شمال را نشان می‌دهد: ادرار کردن مکابیا در هنگام غذا خوردن، امتناع‌اش از دوش گرفتن و دست شستن. آیا شما این را به توسعه نیافتگی فرهنگی شمال توسط جنوب نسبت می‌دهید؟**

آمارال: نه، این توسعه نیافتگی آن‌هاست [شمالی‌ها]. آن‌ها به توسعه‌ی فرهنگی جنوب خو نگرفته‌اند. شمالی‌ها مردمانی هستند اهل قسمتی از کشور که در آنجا حمام و توالت وجود ندارد. وقتی به سائوپائولو می‌آیند اتاق‌ها را به شکل پانسیون شبانه‌روزی کرایه می‌کنند. چرا او توی گلدان ادرار می‌کند؟ می‌توانست به دستشویی برود. برای مکابیا گلدان طبیعی است. او همیشه شب‌ها اینگونه از توالت استفاده می‌کند، چون احتمالاً در جایی که کار می‌کرده، مجبور بوده به بیرون از محوطه برود.

● **مارتین: نقدهایی که درباره‌ی فیلم شما چاپ شده مکابیا را علاوه بر ویژگی‌های دیگرش، موجودی کند ذهن توصیف می‌کنند. ولی شما او را چون «دختری فقیر و زشت و منفعل اما نه احمق» توصیف می‌کنید. شما اینجا تمایز مهمی را بیان می‌کنید که معانی ضمنی‌ای دارد درباره‌ی استنباطی که جنوبی‌ها از شمالی‌ها دارند و آن‌ها را پست و فرومایه تلقی می‌کنند.**

آمارال: در رمان، لیس پکتور مکابیا را به عنوان آدمی فقیر و منفعل توصیف می‌کند. من می‌خواستم به تصویری که نویسنده از مکابیا ارایه داده است وفادار باشم. معلوم است که او فقیر است. او موجودی برآمده از فقر شمال است. تیزهوش نیست. من می‌خواستم بگویم که او بالقوه تیزهوش است ولی از نظر فرهنگی رشد نکرده است. این جور آدم‌ها هیچ شانسی ندارند. اگر این بچه‌ها را که تغذیه خوبی ندارند مدرسه بگذاریم هیچ چیزی یاد نخواهند گرفت چون ضعیف هستند، از نظر جسمانی ضعیف هستند. آنها خسته‌اند، خوب غذا نمی‌خورند. این آدم‌ها با خوردن آرد و هیدرات‌های کربن، بزرگ شده‌اند.

● **مارتین: آیا مرگ مکابیا پیروزی فرهنگ مدرن مصرفی در برزیل است؟**

آمارال: بله، من چنین عقیده‌ای دارم. لحظه‌ای که او پیش فالگیر می‌رود و روشی که با آن به پیروزی می‌رسد استعاره‌ای از امپریالیسم [فرهنگی] چه اروپایی و چه آمریکایی است. این الگوی زیبایی - پسر موبور و چشم‌آبی که مظهر خارجیان است - دال بر این است که فاتحان، جهان اول و شرکت‌های چندملیتی عظیم هستند. مصرف‌گرایی دارد به بهای از دست رفتن مردم برزیل، در این جنگ پیروز می‌شود.

● **مارتین: فیلم شما این احساس را در من باقی گذاشت که مکابیا و در معنایی وسیع‌تر شمالی‌ها محکوم به مهاجرت به جنوب هستند. آیا منظور شما این است که تنها راه نجات شمالی‌ها باقی ماندن در شمال است علی‌رغم شرایط وخیم‌تر اقتصادی آنجا؟**

آمارال: بله. اگر من می‌خواستم در واقعیت دخل و تصرف کنم، چه باید می‌کردم؟ می‌خواستم بگویم که به جنوب نروید. خیلی بهتر است که شمالی‌ها همان جا بمانند و از جایشان تکان نخورند. ولی اگر مجبورند که بجنگند، مبارزه کنند... آن وقت وضعیت خیلی مشکل می‌شود چون خود من که شمالی نیستم. اگر من یک شمالی بودم، احتمالاً به جنوب می‌رفتم، به سرزمین عجایب. لطیفه‌ای در برزیل هست. مردم شمال پشت سرشان یک جورهایی صافه. چون وقتی بچه هستند هر روز پدرانشان پس کله‌هایشان می‌زنند و می‌گویند: «باید بزرگ شی تا بری جنوب، باید بزرگ شی تا بری جنوب». این سرنوشت مردمانی‌ست که اهل شمال‌اند چون جنوب همیشه سرزمین عجایب بوده است حالا البته یک کم فرق کرده است، هر جنوبی‌ای می‌رود شمال تا در آمازون حفاری کند، حالا فرق کرده است.

● **مارتین: در مصاحبه‌ای با دنیس وست در سال ۱۹۸۶ شما گفتید که «برزیلی‌ها تاریخ را نمی‌سازند، برزیلی‌ها از تاریخ رنج**

می‌برند. فرد برزیلی عمل نمی‌کند، او عکس‌العمل نشان می‌دهد»[۲]. همه‌ی شخصیت‌های فیلم شما بیشتر آدم‌هایی منفعل تصویر شده‌اند تا تاریخی. آیا هنوز این دیدگاه را در مورد روستاییان و زنانتان دارید؟

آمارال: فکر می‌کنم وقتی گفتم تاریخ، منظورم تاریخ «history» با «h» نبود، داستان «story» بود. چیزی که من گفتم درست فهمیده نشد. اول این‌که، قهرمان کیست؟ قهرمان کسی است که یک داستان را می‌سازد. نه تاریخ را. آن‌ها تلاش می‌کنند، عمل می‌کنند و بعد داستان به پایان می‌رسد. ولی مکابیا باعث رخداد داستان نمی‌شود. آنچه باعث می‌شود داستان اتفاق بیافتد چیزی است که سایر شخصیت‌ها در طول داستان انجام می‌دهند. مکابیا تنها به آنچه شخصیت‌های دیگر انجام می‌دهند عکس‌العمل نشان می‌دهد. او تنها دو بار در طول داستان کنشی انجام می‌دهد: وقتی که تقاضای یک روز مرخصی می‌کند تا به دندانسازی برود و وقتی که پیش فالگیر می‌رود. ولی او این کارها را تنها بعد از آن که تحت تاثیر گلوریا و کارهایش جرأت پیدا می‌کند، انجام می‌دهد. او را هم گلوریا مجبور کرده تا پیش فالگیر برود. وقتی که در آمریکا بودم به شخصیت واقعی مردم‌ام پی بردم. برزیلی‌ها خیلی منفعل‌اند. انفعال مکابیا استعاره‌ای برای انفعال مردم است. با گسترش دادن این استعاره است که ما می‌توانیم با یک «h» وارد تاریخ «history» شویم. در برزیل تاریخی به وسیله‌ی آدم‌های انقلابی به وجود نیامده است. فقط با چند تا کودتا روبه روایم. نظامیان می‌آیند و می‌روند. هیچ کس واکنشی نشان نمی‌دهد. همه‌ی ما می‌گوییم «خوبه، خوبه». برای مثال ما هیچ وقت مثل آرژانتینی‌ها واکنش نشان نمی‌دهیم! آن‌ها تاریخ را در دستانشان می‌گیرند. آن‌ها به تاریخ اجتماعی کشورشان شکل می‌دهند. ولی در برزیل آنچه دولتمردان انجام می‌دهند مسأله‌ای ندارد و ما هم آن را می‌پذیریم.

مارتین: در ساعت ستاره تنها کنایه‌ای به نژادپرستی زده می‌شود، صحنه‌ای که هم‌اتاقی‌های مکابیا در مورد کیفیت موی زنان نظر می‌دهند. چرا تنها اشاره‌ای سطحی و گذرا به این مسأله‌ی زیباشناختی می‌شود که دال بر وضعیت نژادی در جامعه‌ی برزیل است؟

آمارال: در پیش نویس اولیه‌ی اقتباس فیلم از رمان با یک آرژانتینی کار می‌کردم. او خیلی بد کار می‌کرد. آنچه را که با دیالوگ‌ها انجام داد نپسندیدم. در مرحله‌ی معینی فیلمنامه‌ای را که او نوشته بود به کل تغییر دادم ولی این دیالوگ خاص را دوست داشتم. هنگامی که تصمیم گرفتم این دیالوگ را نگه دارم به این قصد نبود که از آن معانی نژادپرستانه بیرون کشیده شود. نژادپرستی مثل یک مشکل عظیم در برزیل است. مشکلی‌ست که با این راه نمی‌توان به آن نزدیک شد. اگر شما به برزیل بروید خواهید گفت: «هیچ مشکلی در اینجا وجود ندارد، نه جنگی هست و نه خشمی». ولی نژادپرستی برزیلی بدترین چیزهاست. تا وقتی که مردم سر جاهایشان هستند هیچ نژادپرستی [آشکاری] به چشم نمی‌خورد. فکر می‌کنم در برزیل برای سیاهان خیلی مشکل است که وضعیت اجتماعی‌شان را تغییر دهند. این وضعیت در برزیل بسیار مشکل‌تر از آمریکاست. اگرچه می‌توان گفت که در آمریکا نژادپرستی وجود دارد ولی در برزیل بیشتر است و بسی بیشتر از یک مشکل است. گمان نمی‌کنم توانسته باشم به این موضوع با چنین شیوه‌ی سطحی‌ای پرداخته باشم و حق مطلب را ادا کرده باشم. اگر می‌خواستم درباره‌ی نژادگرایی در برزیل حق مطلب را ادا کنم، باید گزاره‌ی قدرتمندتری را انتخاب می‌کردم.

نمایی از «ساعت ستاره»

● **مارتین: چرا روابط نژادی معاصر دل‌مشغولی فیلمسازان امروز برزیل نیست؟**

آمارال: چون آنچه در سطح اجتماعی اتفاق می‌افتد در عالم هنر هم اتفاق می‌افتد. ما مثل شترمرغ‌ایم. چشم خود را به روی واقعیات می‌بندیم. نمی‌خواهیم آنچه را که جلو رویمان است ببینیم. مسأله نژاد چیزی است که هرگز برای من به عنوان موضوعی که درباره‌اش فیلم بسازم مطرح نمی‌شود.

مارتین: آیا موضوعات نژاد و نژادپرستی در حماسه‌های سینمایی ارتباطی با داستان‌های برده‌داری و مقاومت دارند؟ برای مثال، در روایت‌های تاریخی Quilomba و Xica.

آمارال: بله، تاریخی‌ست. من فکر می‌کنم تنها کارگردانی که به این موضوع پرداخته کارلوس دیه‌گوئز است. فکر می‌کنم او باید با این انفعال - که یک ویژگی ملی است - کار کند. گمان دارم که این انفعال ما چیزی‌ست که خاطره‌ی خیلی آشفته‌ای از آن داریم. برای مثال هنوز دارند در آرژانتین فیلم‌های سیاسی درباره‌ی ارتش می‌سازند (داستان رسمی). ولی در برزیل، ما بیش از دو یا سه فیلم درباره‌ی مشکلاتی که با ارتش داشتیم نساختیم و حتی دیگر سانسور هم نداشتیم. درکش خیلی مشکل است.

● **مارتین: من به تازگی در همایشی در ریو شرکت کردم با موضوع نژاد و تفاوت‌های نژادی در جامعه‌ی برزیل. برخلاف اسطوره‌ی برزیل به مثابه یک «دیگ درهم جوش» واضح است که سیاهان پست‌ترین موقعیت‌ها را در برزیل دارند. چرا طبقه و جنسیت موضوع گفتمان است، در حالی که نژاد مسکوت باقی می‌ماند؟[۲]**

آمارال: چون این یک تناقض است. فکر می‌کنم به دلیل ذات مردم پرتغال است. پرتغالی‌ها برخلاف آمریکایی‌ها یا اسپانیایی‌ها فاتحان متفاوتی بودند. آن‌ها با سیاهان ادغام شدند. دورگه‌های سیاه و سفید در برزیل بیشتر از آمریکا وجود دارند. برزیلی‌های [سفیدپوست] با این فکر بزرگ نشدند که سیاهان بد و متفاوت و یا میان مایه هستند. آن‌ها هستند و ما هم نگرانی‌ای از این بابت نداریم. ما از بودن سیاهان عصبانی نیستیم. ولی اگر در برزیل سیاه هستی باید سیاه باشی. تو در برزیل سفید هستی ولی کسانی که سیاهند باید سیاه باشند. آن‌ها خیلی فروتن‌اند، بیش از حد فروتن. با وجود این من فکر می‌کنم که در آینده سیاهان در برزیل باید بیشتر خشمگین باشند.

● **مارتین: آیا فیلمسازان برزیلی این اسطوره را که در جامعه‌ی برزیل هیچ تعارض نژادی‌ای وجود ندارد زنده نگه می‌دارند؟**

آمارال: گمان نکنم که آن‌ها دارند این کار را آگاهانه انجام می‌دهند. نژادپرستی چیزی‌ست که هنوز دل‌مشغولی فیلمسازان برزیلی نیست، چون سیاهان هنوز ابراز وجود نکرده‌اند. از این بابت ناراحتی‌ای وجود ندارد. یک مشکل هست، و در همان حال مشکلی نیست. وجود دارد، ولی در آستانه‌ی انفجار نیست.

● **مارتین: شما در اولین مصاحبه‌هایتان گفته‌اید که سعی می‌کنید «روح زنانه‌ای» در فیلم‌هایتان بدمید. آیا یک جور زیبایی‌شناسی زنانه در ساعت ستاره وجود دارد؟**

آمارال: گمان نمی‌کنم عمدی بوده باشد. شاید اگر حالا آنچه را که قبلاً انجام داده‌ام ببینم، در فیلم بعدی‌ام در مورد این نوع زنانگی و دوربین سوبژکتیو، آگاهانه‌تر، خودآگاهانه‌تر عمل کنم. ولی دلبستگی عمده‌ی من در این فیلم ارایه‌ی ساختار درونی خوبی از شخصیت‌ها بود. من وارد جزئیات چندی شدم چون معتقدم جزئیات کوچک آنچه را که شخصیت واقعاً هست، نشان می‌دهند. اگر کاری انجام دهید، کوچکترین جزئیات زندگی روزمره‌ی شما چیزهای بسیاری درباره‌ی شخصیت‌تان خواهند گفت. فکر می‌کنم خیلی مهم است وقتی که دارید فیلم می‌سازید و سعی می‌کنید شخصیتی را توصیف کنید حواستان به جزئیات کوچک باشد، کارهایی که آدم‌ها در زندگی هر روزه‌شان انجام می‌دهند ویژگی شخصیتی‌شان را می‌سازد. بنابراین وقتی من فیلمی را کارگردانی می‌کنم، کاملاً متوجه این موضوع هستم.

ولی به عنوان یک زن، آنچه را که مردان نمی‌بینند، من می‌بینم. اگر یک کارگردان مرد بودم احتمالاً دلبستگی‌های دیگری داشتم. این مشکل نظریه ارتباطات است، چون من یک رمزگان دارم. به عنوان یک زن من جهان را طبق رمزگان خودم رمزگذاری می‌کنم و رمزگان من رمزگانی زنانه است. دلیل آن در فیلم معلوم است. موضوع فقط کارگردان بودن نیست. اگر من فیلمی

درباره یک مرد بسازم، آن مرد را آن جور که یک زن می‌بیند نشان می‌دهم و نه آن جور که یک مرد می‌بیند. یک کارگردان مرد که زنی را در فیلم رهبری می‌کند زنان را همچون اشیاء، همچون اشخاصی که تنها برای آنچه نزد مردان معنادار است، تصویر می‌کند. من اعتقاد دارم که یک دوربین زنانه‌ی سوبژکتیو (ذهنی) وجود دارد، حتی اگر زنان کارگردانی وجود داشته باشند که مثل مردان کارگردانی کنند. برای مثال، لینا ورتمولر مثل یک مرد کارگردانی می‌کند. او جهان را آن طور که یک زن می‌بیند، نمی‌بیند. زنان را طوری تصویر می‌کند که گویی مرد هستند و روابط جنسی را طوری نشان می‌دهد که انگار خود او یک مرد است.

● **مارتین: فیلم یک زن از چه چیزی تشکیل می‌شود؟**

آمارال: آنچه فیلم یک زن واقعی را می‌سازد کارگردان زنی‌ست که صادق باشد و طبق آنچه ویژگی‌های شخصی‌اش به عنوان یک زن به او حکم می‌کند، کارگردانی کند. برای من خیلی مشکل است که روشنفکربازی دربیاورم. من تنها با اصولی کار می‌کنم که ازشان سر در بیاورم. و مهم‌ترین اصلی که از آن سردرمی‌آورم این است که سعی کنم صادق باشم و آنچه را که واقعاً در اعماق قلبم احساس می‌کنم، انجام دهم. اگر من بخواهم یک رابطه‌را به تصویر بکشم این کار را از دیدگاه خودم انجام خواهم داد و فکر نخواهم کرد که دیگران درباره‌ی این رابطه چه نظری دارند. من می‌خواهم با اصول شخصی‌ام صادق باشم. می‌خواهم صادق باشم. من با این مسأله این گونه روبه رو نمی‌شوم که گویی همیشه باید برایش یک دلیل داشته باشم. فقط احساساتی دارم و یک زن هستم و چطور در این وضعیت واکنش نشان خواهم داد؟ این کیفیت کاری‌ست که من با دوربین انجام می‌دهم. بگذار این طور بگویم، من از دست خودم عصبانی نیستم. من فمینیست نیستم و هیچ خشمی هم در برابر مردان ندارم. اعتقاد ندارم که این حرف‌ها درباره‌ی زن بودن است. فقط باید کار کنیم، ما کار می‌کنیم. ما کارمان را انجام می‌دهیم و با چنین کارکردنی فمینیست می‌شویم.

● **مارتین: جایگاه فیلمسازان زن در صنعت فیلمسازی برزیل چیست؟**

آمارال: فکر می‌کنم خوبه. الان در برزیل بیش از شش فیلمساز زن وجود دارد که کار فیلم، ویدئو و آگهی‌های تجارتی انجام می‌دهند. بسیاری زنان دیگر در این صنعت به عنوان فیلمبردار، کارگردان هنری و تدوینگر فعالیت دارند. علی‌رغم وضعیت اقتصادی بسیار سختی که وجود دارد و نمی‌گذارد فیلم‌های سینمایی زیادی تولید شود، زنان بسیاری در این صنعت کار می‌کنند. امسال [۱۹۸۹] تنها یک فیلم سینمایی در برزیل در حال ساخت.[۴]

سوزانا آمارال پشت صحنه «ساعت ستاره»

مارتین: موانعی که برای زنان فیلمسازان وجود دارند چیستند؟

آمارال: دست کم در برزیل مثل موانعی است که برای مردان وجود دارد. هیچ وقت احساس نکرده‌ام چون یک زن هستم، کسی روی پروژه‌هایم سرمایه‌گذاری نمی‌کند. به عنوان یک آدم حرفه‌ای پول جور کردن خیلی سخت است، حالا مرد و زناش فرقی نمی‌کند. هیچ گاه در کارگردانی سی چهل تا مرد مشکلی نداشته‌ام. جیغ می‌کشم، فریاد می‌زنم، هر کاری که دلم بخواهد می‌کنم. همیشه با عواملم روابط خیلی خوبی داشته‌ام و در فیلمسازی مادامی که بتوانی ثابت کنی آدم توانایی هستی، آن‌ها به تو احترام می‌گذارند، چه مرد باشی و چه زن. هیچ وقت احساس مانعی نکرده‌ام. اگر هم چیزی بوده من ازش باخبر نبودم.

● **مارتین: آیا برای زنان در تلویزیون امکانات بیشتری وجود دارد یا در سینما؟**

آمارال: در برزیل امکانات بیشتری هست مخصوصاً در تولید

فیلم‌های تجارتی و تبلیغاتی. این فیلم‌ها الان به صورت ویدئویی ساخته می‌شوند چون ساختن فیلم [غیرویدئویی] خیلی گران است. بخش آگهی خیلی بسته است و سرشار از پیش داوری. من نمی‌خواهم به تلویزیون برگردم. از من دعوت کردند ولی نرفتم چون دستمزدشان خیلی ناچیز است و کارشان هم خیلی سریع. حاصل هم خیلی خوب از آب درنمی‌آید یا به خوبی فیلم‌ها نیست. اگر مجبور باشم که فیلم سینمایی نسازم، می‌روم فیلم‌های تجاری ویدئویی می‌سازم و فیلم‌های تبلیغاتی. ساختن آن‌ها خیلی لذت‌بخش است و پول خیلی خوبی هم از آن‌ها درمی‌آید.

● **مارتین: تاثیر تلویزیون بر صنعت فیلمسازی چه بوده است؟**

آمارال: صنعت فیلمسازی در برزیل هیچ وقت قدرتمند نبوده است. با وجود این ویدئو و تلویزیون از وقتی که رایج شدند قدرت داشتند. آن‌ها برای تولید پول بسیار بیشتری داشتند تا صنعت فیلمسازی. تا سال‌ها ما برای خرج تولید فیلم‌هایمان به انجمن فیلم برزیل متکی بودیم. امروز آن‌ها حتی برای یک فیلم هم سرمایه‌گذاری نمی‌کنند چون پولی در بساط ندارند. وضعیت اقتصادی در این کشور خیلی بحرانی است. به دلیل مقروض بودن، اولین چیزی که دولت از برنامه‌اش حذف می‌کند، بودجه‌ی هنرهای فرهنگی است، نه تنها سینما بلکه تئاتر و سایر هنرها هم مشمول آن می‌شوند. حتی سرمایه‌ی کافی برای مدارس و بهداشت نیز وجود ندارد. این وضعیت خیلی بحرانی است.

● **مارتین: آیا در بین فیلمسازان برزیلی انتقال از صنعت فیلم به تلویزیون وجود دارد؟**

آمارال: نه، در برزیل هر شبکه‌ی تلویزیونی‌ای برنامه‌های خودش را تولید می‌کند و کارمندان خودش را هم دارد. فیلمسازان نمی‌خواهند برای این شبکه‌های تلویزیونی کار کنند. فیلمسازان دارند کار دیگری انجام می‌دهند: آگهی‌ها، ویدئوهای تجاری، یا سعی می‌کنند فیلم‌های سینمایی‌شان را بسازند.

● **مارتین: شما پیشترها گفته بودید که دیگر در برزیل سانسور وجود ندارد. منظورتان از این حرف چیست؟**

آمارال: ما سانسور نظامی - دولتی نداریم، ولی سانسور اقتصادی داریم. وقتی که من در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ به برزیل بازگشتم، سانسور اقتصادی را تجربه کردم. مردم از سانسور [دولتی] شکایت می‌کردند. بعضی استدلال می‌کردند که باید از آن‌ها [دولت] بخواهیم که کلیه‌ی هزینه‌های مربوط به ادارات و دفاتر مختلف سانسور را قطع کند. من گفتم، فکر می‌کنم بهتر باشد سانسور را به همین شیوه‌ای که الان هست حفظ کنیم، چون جایی دارد که شعبه‌ها و شماره‌های تلفن‌اش را می‌دانیم. می‌توانید شکایت کنید و در برابرشان ایستادگی نمایید. این خیلی بهتر از سانسور اقتصادی‌ست جایی که به لحاظ نظری همه چیز ممکن است.

● **مارتین: فیلم‌های خارجی در بازار داخلی تا چه حد فراگیر هستند؟**

آمارال: نودوپنج تا نودونه درصد. برزیلی‌ها از فیلم‌های برزیلی خوششان نمی‌آید. حتی اگر آن‌ها را در سالن‌ها هم نشان‌شان بدهی، نمی‌روند ببینند.

● **مارتین: چرا؟**

آمارال: مثل تماشاچی‌های آلمانی که به دیدن فیلم‌های آلمانی نمی‌روند، یا تماشاچی‌های آرژانتینی که به دیدن فیلم‌های آرژانتینی نمی‌روند. فیلم‌های آمریکایی عوام پسندانه‌ترند، در آمریکای جنوبی همه‌ی مناطق شبیه هم‌اند.

● **مارتین: ولی آیا سیستم سهمیه‌ای توسط دولت پایه‌ریزی نشده است؟**

آمارال: چرا. باید در هر سال روزهای خیلی زیادی را به نمایش دادن فیلم‌های برزیلی اختصاص داد ولی سینمادارها ترجیح می‌دهند جریمه شوند و این کار را نکنند، اگر جریمه بپردازند ضرر بسیار کمتری متحمل می‌شوند تا این که فیلم برزیلی نمایش دهند.

● **مارتین: اهمیت «پورنو چانچا دوها»، کمدی‌های اروتیک، در برزیل چیست؟ آیا آن‌ها تنها برای ارضای نظام سهمیه‌ای ساخته می‌شوند یا کارکردی اجتماعی دارند؟**

آمارال: نه. آن‌ها برای راضی کردن سالن‌های سینمایی مشخصی ساخته می‌شوند. حالا کمتر و کمتر کار می‌کنند. حتی این کمدی‌های مستهجن هم دیگر پول‌ساز نیستند.

● **مارتین: راجع به سانسور اقتصادی‌چی که پیشتر راجع به آن**

صحبت کردید؟

آماران: اگر فیلم یک پیام اجتماعی داشته باشد آن مشکلی به وجود نمی‌آورد. دولت فیلم را به خاطر موضوع‌اش سانسور نمی‌کند. فیلم به خاطر پول‌ساز نبودن‌اش سانسور می‌شود. منظورم این است که برای خانه‌های فیلم نشان دادن فیلم‌های آمریکایی از فیلم‌های برزیلی سود بیشتری دارد. این چیزی است که من سانسور اقتصادی می‌نامم.

● **مارتین: آیا تعداد آدم‌هایی که به سالن‌های سینما می‌روند رو به کاهش است؟**

آماران: نه. با وجود این در حال حاضر در برزیل سالن‌های کمی وجود دارد. دارند بسته می‌شوند. من آمارشان را ندارم ولی پارسال سالن‌های بسیاری را بستند چون در زمین‌های واقعاً باارزشی در مناطق شهری قرار داشتند. حالا بسیار سودمندتر است که سوپرمارکت و هتل بسازی یا اصل زمین را بفروشی. حالا بسیاری از سالن‌ها در حال تعطیلی‌اند، مخصوصاً در شهرهای کوچک‌تر و شهرک‌های حومه. و در شهرهای بزرگ‌تر، در مناطق حاشیه‌ای (فاولاها) مردم به سینما نمی‌روند، خیلی گران‌اند و سالن‌ها هم در مناطق سکونت طبقه‌ی متوسط قرار دارند. به خاطر بی‌علاقگی‌شان نیست. آن‌ها تلویزیون تماشا می‌کنند چون هزینه‌اش خیلی کمتر است. حتی در محله‌های فقیرنشین خیلی تلویزیون هست. این وضعیت همه جا هست. همان داستان سرتاسر جهان است. داستان جهان سوم است.

● **مارتین: آیا سینمای نو با علائق و تعهدات سیاسی‌اش، بر آثار شما تاثیر داشته؟**

آماران: نه اصلاً. وقتی من درسال ۱۹۷۱ شروع کردم اولین فیلم‌های کوتاهم را بسازم همیشه آنچه را که دلم می‌خواست می‌کردم چون از دهه‌ی ۱۹۷۰ ما به عنوان فیلمساز آزادی عمل بیشتری داشتیم که آنچه را می‌خواهیم انجام دهیم. اگرچه من در همان سنی بودم که سایر فیلمسازان جنبش سینمای نو بودند، مسائلی را که آن‌ها داشتند تجربه نکردم چون من دیرتر شروع کردم.

● **مارتین: فیلمسازانی از سینمای نو که هنوز دارند کار می‌کنند نظیر پائولو سزار ساراچنی و پدرو روواییِ در حال حاضر مشغول چه کاری هستند؟**

آماران: ساراچنی یک فیلم در فرانسه کارگردانی کرد. افتضاح بود. خیلی فیلم بدی بود. نه در فرانسه نمایش داده شد و نه در برزیل. فیلم در بایگانی‌ها نگه داشته شد. فکر می‌کنم ساراچنی با تهیه‌کننده‌های فرانسوی مشکل پیدا کرد. آن‌ها نخواستند این فیلم را پخش کنند. حتی نخواستند که یک کپی از آن به او بدهند. روواییِ دارد به عنوان تهیه‌کننده کار می‌کند. او فیلم‌های تجارتی تهیه می‌کند تا پول دربیاورد. و دارد پول خوبی درمی‌آورد. فکر می‌کنم رویاهایشان به آخر رسیده‌اند. آن‌ها خیلی در خدمت سیستم قرار گرفته‌اند. نلسون فقط یک فیلم خیلی تجاری ساخت. او فیلم را تولید کرد و پسرش دستیار کارگردان بود. خیلی فیلم تجاری‌ای است.

● **مارتین: آیا مستندهای اجتماعی هنوز در برزیل ساخته می‌شوند؟**

آماران: نه، نه اصلاً. اگر هم باشند من نمی‌دانم در برزیل کجا نمایش‌شان می‌دهند. فکر می‌کنم دوره‌ی مستندهای اجتماعی به پایان رسیده. به طور اتفاقی مستندهایی راجع به آمازون در تلویزیون می‌بینیم، ولی بیشترشان را خارجی‌ها ساخته‌اند، مثل انگلیسی‌ها، شبکه‌ی چهار. من نمی‌دانم آیا فیلمسازان برزیلی الان هم نگران مسائل اجتماعی هستند یا نه. این موضوع کارشان نیست که سانسور می‌شود. ما می‌توانیم هر آنچه را که می‌خواهیم انجام دهیم. فیلمسازان نمی‌خواهند که زمان را برای ساختن مستندهای اجتماعی از دست بدهند، همه دارند سعی می‌کنند که پول دربیاورند چون کشور در چنین وضعیت بدی است. آن‌ها باید زنده بمانند. این فیلمسازان صاحب خانواده‌اند و مجبورند کار کنند.

● **مارتین: صنعت فیلمسازی برزیل زنده است ولی با آنچه شما گفتید معلوم شد که حالش خوب نیست.**

آماران: منظورم این بود که در بد وضعیتی است و دارد بدتر می‌شود، خیلی بدتر، مثل وضعیت اقتصادی که بدتر شده است.

● **مارتین: آیا در برزیل یک انقلاب ویدئویی در حال رخ دادن است؟**

آماران: من آن را یک انفجار ویدئویی می‌نامم. چون برزیل در

یک وضعیت خیلی بد اقتصادی به سر می‌برد فیلمسازان دارند فیلم‌های تبلیغاتی، پروژه‌های آموزشی و تجارتی را ویدئویی می‌سازند چون هزینه‌شان به مراتب کمتر از فیلم سینمایی است.[۵]

● **مارتین: آیا پروژه‌های جدیدی در دست کار دارید؟**

آمارال: امسال روی چند طرح ویدئویی و تجارتی مشغول کار بودم، باید از راهی نان بخورم چون ساختن فیلم‌های سینمایی پول چندانی دربرندارد. دو تا پروژه‌ی آمریکایی دارم. یکی از آن‌ها را یک تهیه‌کننده‌ی فیلم لوس‌آنجلسی می‌سازد. دارد تقلا می‌کند که برای این پروژه سرمایه به دست بیاورد. این فیلم در آرژانتین فیلمبرداری خواهد شد. پروژه بر پایه‌ی کتابی به نام **چهار فصل مانونلاست**. پروژه‌ی دیگر داستانی بدیع دارد که در تورنتو فیلمبرداری می‌شود. راجع به زنی است که شخصیت‌اش شبیه مکابیاست. فعلاً هدفم کار کردن روی چندین پروژه است، چنانکه وقتی یکی را تمام کردم منتظر بعدی نشوم. دیگر هم نمی‌خواهم فیلم‌های خودم را تهیه کنم. دوست دارم به عنوان یک کارگردان استخدام شود و به عنوان تهیه کننده درگیر فیلم نشوم.

● **مارتین: به نظارت بر پروژه علاقه‌ای ندارید؟**

آمارال: نه. مجبورم آن را امتحان کنم تا ببینم چه اتفاقی می‌افتد، ولی می‌خواهم روی تدوین و سایر چیزها نظارت داشته باشم. هرگز چنین تجربه‌ای نداشته‌ام، بنابراین اولین بار است که آن را آزمایش می‌کنم.

● **مارتین: شما با قوانین، تفاوت‌های جزئی فرهنگی و مسائل علمی فیلمسازی در برزیل آشنایی دارید. آیا دلتان می‌خواهید که در محیطی ناآشنا کار کنید؟**

آمارال: نه، دلم نمی‌خواهد چون من فیلمسازی را در آمریکا یاد گرفته‌ام. فکر می‌کنم روح انسانی اینجا یا هر جای دیگر یک چیز است. اگر من صادق هستم و سعی می‌کنم شخصیت‌ام را به عنوان یک فرد درک و فهم کنم، و اگر شخصیت را با روش مناسبی از نظر درونی می‌سازم، فکر کنم پیروز خواهم شد.

● **مارتین: علت این‌که این سوال را کردم این است که بعضی فیلمسازان مثل پائولو ویتوریو تاویانی و ویم وندرس سبک‌شان تغییر کرده است و وقتی بیرون از فضای «موطن»شان فیلم ساخته‌اند تفاوت‌های ظریف فرهنگی‌شان محو گردیده است.**

آمارال: بله، این خطر هم وجود دارد. ولی می‌دانید که من در استودیو کار نمی‌کنم. نمی‌شود از قبل تصور کردکه چه اتفاقی خواهد افتاد. تا حدی آن را امتحان کرده‌ام. من چیزی برای از دست دادن ندارم. بدترین چیزی که می‌تواند اتفاق بیافتد این است که فیلم مایه‌ی آبروریزی شود. ■

پی‌نوشت‌ها

۱- برای اطلاعات زندگی‌نامه‌ای بیشتر در مورد آمارال و ساعت ستاره رک Kino International, New York

۲- دنیس وست، ساعت ستاره: مصاحبه‌ای با سوزانا آمارال، Cineaste 15 ،No. 4 ،(1987):42

۳- رک ربکا رایشمن «انکار نژاد برزیلی» NACLA 28, No. 6 (1995): 35-45

۴- رک ویلیام فیشر: «برزیل، بودجه‌ی فیلم در عصر فراتورم» سایت اند ساوند، شماره‌ی ۵۹ 4-101 :(1990) No. 2

۵- رک آرلیندو ماچادو "Inside out and upside down Brazilian Video groups: TVDO and olhar Eletronico" The Independent 14, No. 1 (1991): 30-33