□ مشکل فیلمهای آفریقایی در یکنواخت بودن آنهاست، چون برداشت غرب این است که مانه روی همان داده‌ها و نه همان ارزشهای آنهان کارمی‌کنیم. علی‌رغم فلسفه خاص و نظریه اصلی آنان، هر فیلمی که در آفریقا و به وسیله یک آفریقایی ساخته شده باشد، بیش از هر چیز در طبقه‌بندی سینمای آفریقا قرار می‌گیرد. شرایط فیلمسازی من برای *سامباترائوره* تغییر نکرده است. سعی کرده‌ام نوآوری کنم، کمی از فیلمهای قبلی‌ام جلوتر باشم، اما خیال، همیشه جای خالی ابزار راپر نمی‌کند. ما ناچاریم با آنچه در اختیار داریم نوآوری کنیم (نظریه‌ها یا شیوه‌های فیلمسازی) اما همیشه نمی‌توانیم بیش از ابزاری که در دست داریم در رویاباشیم. وقتی در دکورهایی مثل دکورهای *سامباترائوره* فیلمبرداری می‌کنیم،ن با گروهی که همه سیاهپوستند و همین امر نور بیشتری جذب می‌کند، به نورپردازی بیشتری نیاز داریم. به همین ترتیب ابزار نورپردازی بسیار سنگین است و باید آنها را با نرخ بسیار بالا و باگرانترین هزینه حمل و نقل هوایی انتقال داد. ما هنوز امکان ساخت فیلمهایی که فیلمهای دیگر را به رقابت می‌طلبند، نداریم. باگذشت زمان من لزوم کارکردن در فرانسه و پایه‌گذاری خانه‌های تولید فیلممان را در آنجا بیشتر حس می‌کنم، چون فرانسه تنها کشور اروپایی است که سیاست واقعی سینما را به اجزا گذاشته است. سینما و تلویزیون فرانسه طوری ترتیب یافته‌اند که برای دستیابی به همه این جایگاهها، خودمان هم باید فیلمهای فرانسوی تولید کنیم.

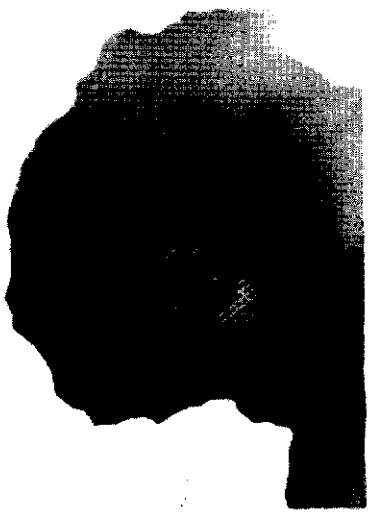
○ مشکل دیگر هم مشکل پخش است. بیست سالی است که پخش فیلمها تحت حمایت کمپانیهای بزرگ و دولتهای استعماری بوده است.

□ با توجه به این که آفریقا تنهاسالی ۴ یا ۵ فیلم تولید می‌کند، نمی‌توان پخش فیلم را کنترل کرد بورکینافاسو به خوبی به این موضوع پی برده است، طوری که از سال ۱۹۶۹ مالیاتی برای تمام فیلمهای خارجی که در سینماهای این کشور به نمایش درمی‌آید، درنظر گرفته است. ۱۵٪ از درآمدهای ناخالص برای پیشبرد سینمای بورکینافاسو به کار گرفته می‌شود. حداقل از ابزار تولید نیز به خاطر وجود همین مالیات که به سینمای بورکینوفاسو امکان می‌دهد یکی از پویاترین سینماهای آفریقاباشد، آماده کار است. دلیل دیگر لزوم جذب شدن در نظام بهره‌برداری غربی از فیلمها، دسترسی به ماهواره‌هاست. امروز دوازده ماه پس از نمایش، امکان پخش فیلمها در کانالهای تلویزیونی سراسر دنیا وجود دارد. و اگر ما جذب این سیستم نشویم، حتی نمی‌توانیم فیلمهای آفریقایی را در کانالهای تلویزیونی خودمان ببینیم. رویکرد نفوذ در نظامهای تولید جهانی، آفریقا را به سوی جایگاه صحیح خود هدایت می‌کند. ساختارها یا آموخته‌های سینمایی منحصراً به یک قوم یا یک نژاد تعلق ندارد. بلکه متعلق به تمام دنیاست و من براین نظریه تاکید می‌کنم. مسلماً استقلال ابزار، دانش، استعداد یا یک ایده ممکن است از خلال یک تصویر درخشش داشته باشد، اما ما همیشه در برابر سینماگران شمال شکست خورده‌ایم.

○ چه چیز باعث شد که شما داستان زندگی سامبارا، یعنی مردی که به دهکده زادگاهش بازمی‌گردد، تعریف کنید؟

□ تکرار می‌کنم. آدم چیزی را تعریف می‌کند که می‌تواند تعریف کند. *سامباترائوره*،پیش از هرچیز داستانی است که من توانستم با ابزاری که در دسترسم بود به تصویر بکشم. در مورد فیلمهای دیگر هم باید بگویم که مایل بودم داستان بسیار مدرن‌تری را تعریف کنم؛ *یالبا* ریشه در افسانه‌ها داشت، تیلای برگرفته از اسطوره‌ای کهن و نزدیک به تراژدی یونانی بود. در *سامباترائوره*، ما با شرایط یک زندگی مدرن رودر روییم، هرچند که داستان در یک دهکده می‌گذرد. مسئله عمده این مرد است یعنی سامبا، که به وسیله سرنوشت خویش تعقیب و گرفتار شود. او راهزنی کرده است و سزایش را هم می‌بیند، اما پیش از این طبق خواسته‌هایش و در دهکده زادگاه خود خواهد گذرانید.

○ توضیح سنگین و استدلالی مناسبی از خطای او در فیلم نیست که سفیدپوست



ظالم و بدطینت فیلم را در موضع دیدگاهی ناکامل و یک سونگرانه از آفریقا قرار دهد. مسئولیت عمل او منحصراً به سامباترائوره برمی‌گردد...

□ استعمارگری و نو استعمارگری وجود دارد. این واقعیت دارد، همان طور که راهزنان سیاسی هم هستند که مثل سامبا عمل می‌کنند و در دهکده‌ها ویلا می‌سازند. اما دزدی او به وسیله استعمارگری توجیه‌پذیر نیست. سامباترائوره عملی فردی مرتکب می‌شود که مسئولیت آن را هم به عهده می‌گیرد.

○ شخصیت سامباکمی ایده‌آل است، وجدان بیدار شده‌اش، براثر خطایی که مرتکب شده، از او، در فیلمی که کم و بیش رئالیستی است، شخصیتی غیرعادی می‌سازد که در نتیجه کمتر جنبه نماینده‌بودن دارد.

□ او به طور سببی شخصیت فوق‌العاده‌ای نیست چون هرکسی مرتکب خطاهایی می‌شود و با این خطاها زندگی می‌کند. سامبا می‌کوشد تا با رسیدگی بیشتر به اوضاع دهکده از خود رفع اتهام کند. اما خودش از اول خوب می‌داند که نمی‌تواند از تقدیر خود فرار کند.

○ به عبارت بهتر تاثیر این بخش به کمک تدوین در چشم تماشاگر تقویت شده است. از طرفی صحنه راهزنی صحنه آغازین است، اما از طرف دیگر، به طور نامنظم پلیسها را می‌بینیم که سامبا را تعقیب می‌کنند.

□ ما از اول همه چیز را راجع به این شخصیت می‌دانیم. سامبا یک فراری است که به خانه‌اش برمی‌گردد. پرده‌برداری از همه‌چیز در همان ابتدا، انتخاب را مشکل می‌کرد چون بعد از آن می‌ترسیدم که نتوانم تماشاگر را تا انتهای ماجرا نگه دارم. این خطر را پذیرفتم که ببینم آیا هنوز می‌توانم علی‌رغم شناختم از دانسته‌های ابتدایی جاذبه و توجه ایجاد کنم یا نه. درضمن می‌خواستم بدانم آیا سامبا علی‌رغم عمل خلافش حس همدردی ایجاد می‌کند یا خیر.

○ تنها صحنه‌ای که در شهر گرفته شده است صحنه ابتدایی فیلم است. آیا این مربوط به هزینه فیلمبرداری است، یا ترس از رویارویی با تصاویر شهر یاجهت‌گیری زیباشناختی برای رعایت وحدت مکان؟

□ یک نما برای نمایش خشونت شهری کافی بود. من از این نمای آغازین فیلم که شیوه‌ای برای جادادن کل داستان بود، خیلی مغرورم. این نما، نمای بسیار قوی‌ای است که به فیلم آهنگ می‌دهد و از هرگونه تفسیر و پرگویی دربارهٔ دشواری زندگی شهری جلوگیری می‌کند.

○ نه تنها سامباترائوره قهرمان محکمی است، بلکه خود جامعه نیز خیلی آرمانی به نظر می‌آید. از طرف دیگر مسئله ایدز چه می‌شود؟ همهٔ اهالی دهکدهٔ شما در نهایت سلامت به سر می‌برند درحالی که این بیماری غوغا می‌کند. آیا پرداختن به این مشکل متعلق به قلمرو یک فیلم رئالیستی نیست؟

□ مسئله من ساختن فیلم رئالیستی نبود، از ابزاری که در اختیارم بود استفاده کردم تا یک سرنوشت فردی را به تصویر بکشم. فیلم لحظه‌ای از رویاست، لحظه‌ای گریز که جزیی از واقعیت به شمار می‌آید اما ارتباط زیادی با آن ندارد. من نمی‌خواستم وارد مناظره‌های روشنفکرانه تناقضهای آفریقا شوم. هیچ تمایلی نداشتم که به مشکل قبایل و جامعه بپردازم. هدفم گردآوری ماجرا حول شخصیت سامباترائوره بود. درست است که مشکل ایدز خیلی مهم است. به علاوه من راجع به این موضوع یک فیلم سفارشی می‌سازم.

○ کیفیت تصویری فیلم و کار مهم شما روی نور باعث سوق‌دادن فیلم به سوی فضای غیربومی و غربی نمی‌شود؟

□ این پرسش در مورد *اورگا* یا *رویای آریزونا* مطرح نمی‌شود. چرا تا مسئله یک فیلم آفریقایی پیش می‌آید قضیه طور دیگری مطرح می‌شود؟ ما باید مراقب باشیم و بگذاریم به سوی ناچیز بودن پیش برویم، و با دقت زیادی روی زیباشناسی فیلمهایمان کارکنیم. شاید روزی بتوانیم فیلم سینما سکوپ بسازیم.

دنیای پر رویا و حکایت شگفت‌انگیز، حواسته‌ای جز نمایانده شدن ندارد. در آفریقا دکورهای شگفت‌انگیزی وجود دارد،

اما کمبود ساختارها امکان بهره‌برداری از آنها را فراهم نمی‌کند. هنگامی که مشکلات زیرسازی حل شود، فرانسویها، آمریکاییها یا چینیها به آفریقا خواهند آورد. ما باید اینجا کار کنیم که بتوانیم امکان تلاقی بصری بصری فرهنگها را به وجود بیاوریم. تنها آزادی من در *سامباترائوره* خلق تصاویر از خلال این دکورهای عالی بود. این درست است که گاهی از خود می‌پرسم آیا واقعاً در بورکینافاسو هستم یا نه.

این چهره آشناست، شاید لازم باشد چیز دیگری را به جز فقر نمایش داد تا افراد را برای پذیرفتن سرنوشتشان تشویق کرد. به همین دلیل است که ما باید ابزار بیشتری فراهم کنیم. ابزار برای ایجاد سبک و نوشتار سینمایی لازم است. کاربرد ابزار در پویاکردن است. پیش از این می‌توانستیم از تراولینگ استفاده کنیم، حالا جرثقیل کم داریم. برایم مهم است که از هر چیزی که به دست می‌آورم استفاده کنم

○ با این حال، علی‌رغم کمبود وسایل، شما به بهترین نحوی از ابزاری که در اختیار دارید استفاده می‌کنید.

□ مسلماً. اما صدا و نور از عناصر اصلی تصویر است. این فیلم تنهاوسیله‌ای است برای ساختن فیلمهایی دیگر و با شرایط بهتر.

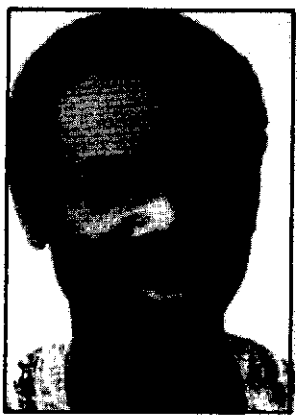
○ آیابه کارگیری بازیگران حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای با هم برایتان مشکل ایجاد نکرد؟

□ نه، با درنظر گرفتن این نکته که این افراد کمی در سینما کارکرده بودند. من خیلی بیشتر از آنها تجربه داشتم، تاحدی که در برابر خواسته‌های من انعطاف‌پذیری زیادی از خود نشان می‌دادند. و این باعث به وجود آمدن دوستی بین ما شد چون می‌دانستیم که داریم با هم تجربه تازه‌ای را آغاز می‌کنیم. بازیگران من از موضوع آگاهی داشتند و مرا در این حرکت حمایت کردند. باید بگویم که در این مورد هم ما باید به سمت حرفه‌ای شدن پیش برویم. اما باز هم مشکل هزینه پیش می‌آید چون آنها با اصول نظام حمایت اجتماعی فرانسه زندگی می کنند.

○ اخیراً عمر بونگو، رئیس جمهور گابون اعلام کرد که نتایج ویرانیهای فرهنگی ناشی از استعمارگری و مارکسیسم در آفریقا آنطور که اکثر غربیها مایل بودند، نبود. تغییرات ایجاد شده فقط سطحی بود و روح آفریقایی در برابر این خرابیها مقاومت کرد. شما که در طول تحصیلتان تجربه کیف و فرانسه را داشتید در این مورد چه نظری دارید؟ آیا این تجربه‌ها باعث ایجاد رابطه شما با سینما شد یا آن را تغییر داد؟

□ مسئله روح آفریقایی باید به صورت فردی مطرح شود. در ضمن ممکن است به صورت جمعی و به شکل دستمایه یا انحصار سیاسی مطرح شود. فرهنگ یا تمدنی در کار نیست مگر به وسیله عناصر سازندهٔ یک سرزمین، یک ناحیه یا یک دهکده تقسیم شده باشد. روح رنگ ندارد. این عبارت روح آفریقایی اشتباه تفکر برهانی فرهنگی سیاسی ماست که غرب را نیز به اشتباه وا می‌دارد. برای ساختن یک آفریقای نیرومند باید به پیچیدگی وحشتناک و تنوع گسترده فرهنگها و سازندگان آن توجه داشت. در مورد روسیه و غرب هم باید بگویم که آنها حقیقتاً سازنده درک و تفکر سینمایی من نبوده‌اند. فرانسه و بویژه ایدک فقط فنون سینمایی جهانی را به من آموخت. دیدگاه یک مسئله شخصی است.

تیلای



گفت و گو با آداما درابو

آدامادرابو متولد سال ۱۹۴۸ و اهل هالی است. او فرزند شهر است اما همه چیز خود را مدیون روستاست. درابو که از فرهنگ مدرن تأثیر گرفته است در سال ۱۹۶۸ در دهکدهٔ کوچکی به تدریس پرداخت، دهکده‌ای که در آن سنتهای اجدادی کشورش را کشف کرد. تکان ناشی از تضاد فرهنگها به او امکان داد که عطش ایجاد ارتباطش را فرو بنشاند که این کار را ابتدا به وسیلهٔ چهار نمایشنامه (*ماسا*، ۱۹۷۲؛ *گنج آسکیا*، ۱۹۷۷؛ *بارش خداوند* ۱۹۸۲؛ pouvar depagnes؟ قدرت لنگ، ۱۹۸۳) به همراه یک رمان (زیبا و تن‌پرور، ۱۹۷۸) و پس از آن نیز از راه تابلوهایی که امروز نزد دوستانش می‌توان یافت، انجام داد و سرانجام با یک فیلم سی و هشت دقیقه‌ای به نام *فیبا*، *یک روز از زندگی یک زن روستایی* در سال ۱۹۸۶ با مخاطبانش ارتباط برقرار کرد. آداما - *درابوسینما* را نزد خود آموخته است؛ فیلمبرداری را به شکل تجربی فراگرفته و سابقاً دستیار شیخ عمر سیسیکو بوده است؛ *تادونا* نخستین فیلم بلند اوست که در جشنوارهٔ کن ۱۹۹۱ بسیار مورد توجه واقع شد.

○ ممکن است کمی از فیلمنامهٔ *تادونا* برایمان حرف بزنید؟ چه وقت آن را طرحریزی کردید؟

□ فکر فیلمنامه تادونا از مدتها پیش در ذهنم بود چون من بچهٔ شهرم. پدر و مادرم کارمند دولت بودند، به همین دلیل من مدت زیادی در شهر زندگی کردم. من در طرح سیاست اصلاح آموزش مالی در سال ۱۹۶۲ شرکت داشتم، هدف از این طرح، آموزشی توده‌ای و با کیفیت بالا بود؛ برای این کار، تقریبا همه جا مدارسی تاسیس کردیم و از هموطنان جوانمان خواستیم که در این تلاش ملی آموزشی شرکت کنند؛ خودم برای تدریس به دهکدهٔ کوچکی رفتم و این برایم اولین تکان بود چون تا آن زمان روستاندیده بودم. به سرعت پی بردم که آنجا چیز مهمی وجود دارد. من با ذهنیت شهری و جوانم، همه چیز را تقریباً بربروار می‌دیدم.

پس از دوسال فهمیدم که نیروی واقعی سرزمین ما در آنجا نهفته است، نیرویی که تضادهای آب و هوایی و ژئوپولیتیک بر آن مهار زده بود و به نظرم رهاشدن آن مهم و اساسی بود. اما من چطور می‌توانستم این مسئله را بیان کنم؟ سعی کردم آن را با جراهای تأتر و نقاشیهایم ابراز کنم، ولی برایم راضی کننده نبود، نمی‌توانستم تاثیری را که می‌خواستم ایجاد کنم. کار سینمایی یکی از رویدادهای دوران کودکیم بود، به خودم می‌گفتم روزی که پشت دوربین قرار بگیریم، اولین کارم را دربارهٔ همین موضوع خواهم ساخت. در سال ۱۹۷۹، توانستم به صورت فیلمبردار در مرکز ملی تولید سینمایی مالی شروع به کار کنم. اول به شکل تجربی کارکردم چون نتوانستم به دانشگاه بروم؛ این تجربه برایم به مدت ۱۰ سال تمام شد، و نخستین کارم یک فیلم سی و هشت دقیقه‌ای بود به نام *فیبا*، *یک روز از زندگی یک زن روستایی*. بعد در حالی که خودم را به اندازهٔ کافی قوی حس می‌کردم، به خودم گفتم: "حالا فیلم دلخواهم را می‌سازم". اما مشکلات هم به همان زودی مطرح شد: فیلم باید مستند باشد یا داستانی؟ آنچه مسلم بود نمی‌توانستم با فیلم مستند پیامم را برسانم، چون روستاییان امروزی، در برابر ما که از همان سرزمین، ولی تعلیم گرفته بودیم، عکس‌العمل واپس‌گرایانه‌ای داشتند و در ضمن مردم سرخورده‌ای بودند؛ بنابراین می‌بایست از داستانی شروع می‌کردم که ریشه در واقعیت داشت. وقتی در سال

۱۹۶۰ استعمارگری در آنجا از بین رفت، ما که در مدرسه بودیم قدرت را در دست گرفتیم. و همه طرحهایی که برای پیشرفت پیشنهاد کرده بودیم، همهٔ اصولی که روستاییان سعی در دنبال کردن و اجرای آن داشتند و به طور کلی تمام نقشه‌هایمان شکست خورد. از مستند ساختن منصرف شده بودم؛ قاعدتاً می‌بایست با داستانی شروع کنم که ریشه در واقعیت، در زندگی روزمرهٔ آنها و مشکلاتشان داشته باشد، و همان جا پیامم راانتقال می‌دادم. می‌خواستم در این فیلم قهرمان هم بسازم، زیرا روستا به من این امکان را داده بود که خودم ببینم که امروز حق با روستاییان است. در آغاز دوران استقلال قهرمان کسی بود که به مدرسه می‌رفت و مدرکهایی هم می‌گرفت. ولی آیااین مردی است که ماامروز به او نیاز داریم؟ من قصد داشتم با فیلم مردم را در محیطی پرجوش و خروش قرار دهم، زیرا ساحل خشن است و خشک: از طرف دیگر دولت، شما را آزمایش می‌کند، سیاستمداران هم مثل هرجای دیگر به تعهداتشان پایند نیستند و جز به ثروتمند شدن فکر نمی‌کنند. من در کنار تمام جوش و خروشی که اطراف مرد ساحلی وجود دارد، قهرمانی ساخته‌ام که هیچ کمبودی ندارد و از دو فرهنگ گوناگون برخاسته است: سنّتی و مدرن. او را می‌بینیم که تصنعات زندگی مرفه را رها کرده است، دفتر کار مجهز به تهویهٔ مطبوع و اتومبیل؛ در یک روستا ساکن می‌شود و در جست و جوی نوعی دارو برمی‌آید. این عمل به او امکان می‌دهد بین دو فرهنگ تعادل ایجاد کند. به نظر من کسانی که امروز شیرهٔ جان ملت را می‌کشند، تنها به لذت‌بردن، خانه‌های زیبا، اتومبیلهای لوکس فکر می‌کنند و تعطیلاتشان را در اروپا یا آمریکا می‌گذرانند، مثل او ایجاد تعادل بین فرهنگها را بلد نیستند. این برقراری تعادل نوعی پویایی در انسان به وجود می‌آورد که او را به سوی چیزی جهانیتر سوق می‌دهد. این مرد جوان به ما می‌گوید که چرا به دنبال این دارو رفته است: برای خوشبختی مردم، نه فقط خوشبختی برادرش بلکه خوشبختی همه. فرهنگ سنتی به او امکان

تادونا

می‌دهد که در اعماق نفوذ کند؛ فرهنگ مدرن باعث می‌شود که او از خود سؤالاتی بکند و جست و جویش را تا رسیدن به هدف نهایی دنبال کند، یعنی تا جایی که پیرزن به او راز ساختن این دارو و نه میزان مصرف آن را می‌دهد. او هربار که از طریق فرهنگ سنتی راه به جایی نمی‌برد به علم رجوع می‌کند. پس باید برای رفع مشکلش فرهنگ مدرن را نیز وارد ماجرا کند. فرهنگ ما بسیار غنی است، من به این نکته آگاهی دارم، اما ما به ره‌آوردهای مدرن نیاز داریم. نمی‌خواهم بگویم که این ره آورد باید بر فرهنگ سنتی پیشی بگیرد. باید این دو را به هم نزدیک کرد. و زمانی که بتوانیم این کار را بکنیم، بشر به صورت یک عنصر مثبت درمی‌آید و از مرزهای جغرافیایی خود فراتر می‌رود و این بار دارویی با مصرف جهانی، همه‌جا به کار خواهد رفت. کسانی که به این بیماری مبتلا باشند از این راه درمان خواهند شد. و این داروی جهانی، دانسته‌ای است که در همه جای دنیا وجود دارد. پس دانش حقیقت هم هست. حقیقت، تنها آفریقایی، اروپایی یا آمریکایی نیست؛ جهانی است. و اگر ما این دو فرهنگ را به هم نزدیک کنیم، انسانهای مثبتی خواهیم شد.

○ آیا این موضوع انتقاد شدید شما را به دولت مالی در فیلم توضیح می‌دهد؟

□ امروز سینماگری مثل من، در برابر مشکلات کشورش باید حل شود، نمی‌تواند از دور به این تلاشی که برای

توسعه صورت می‌گیرد نگاه کند، من یک هنرمندم و در این راه مردم انگیزهٔ منند. به مشکلاتشان توجه می‌کنم و سعی می‌کنم که این مشکلات را برای قدرت مطلقی که در برابر ما قرار دارد مطرح کنم. من می‌توانم این وجدان را چه در سطح ملت و چه در سطح نیروهای عمومی بیدار کنم. فقط باید شجاع بود. این توانایی را مدیون جامعه‌ام چون موقعیت این را داشتم که به مدرسه بروم. مگر چند نفر از بچه‌های سرزمین من چنین شانسی داشته‌اند؟ سی، چهل درصد؟ و من چطور توانستم تحصیل کنم؟ پدرم پولی نپرداخت، من بورسیه بودم پس با عرق روستاییان، با عرق ملت تحصیل کردم. امروز به عنوان یک شهروند باید جبران کنم. وظیفهٔ من است که با استفاده از دوربین به آزادسازی نیروی زندهٔ سرزمینم کمک کنم. حتی اگر این مسئله برای من یا سینما عواقبی داشته باشد، باید این شهامت را داشت.

○ پس از پایان *تادونا* ادارهٔ سانسور از شما نخواست چیزی را از فیلم بزنید؟

□ نه، اما، در این قسمت جنبهٔ دوم سانسور وارد عمل می‌شود. آنها شیوهٔ ماهرانه‌ای را برای توقیف فیلم به کار می‌برند. امروز در آفریقا مسئلهٔ دموکراسی مطرح شده است: تک حزبهایی هستند که می‌خواهند دموکراتیک باشند. اول جایزهٔ فیلمبرداری می‌دهند، بعد ایرادهایی می‌گیرند، فیلم را توقیف می‌کنند و چنین توجیه می‌کنند که اگر ما دموکرات نبودیم اصلاً اجازهٔ ساخته شدن چنین فیلمی را نمی‌دادیم.

○ آیا فیلم نیمه کوتاه شما، *نیبا*، مقدمهٔ *تادونا* بود؟

□ این فیلم یک روز از زندگی یک زن را از سحر تا غروب در یک روستا دنبال می‌کند. این زن دو فرزند دارد و باید در عین حال خانه‌دار خوبی باشد، غذا بپزد، بشوید، باغچه‌اش را آب بدهد، غذا را به مزرعه‌ای که کیلومترها از منزلش فاصله دارد ببرد، شخم بزند، چوب جمع کند؛ و غروب باید به فرزندانش برسد و دوباره غذا درست کند. اما باید به شوهرش رسیدگی کند و برای او همسر خوبی باشد، همسری که اگر در میدان عمومی مشغول وراجی نیست، در فصل شخم‌زدن در مزرعه کار می‌کند. اینجا دو فصل خشک و بارانی وجود دارد. در طول فصل خشک، مرد فقط به کارهای نوسازی داخل منزل می‌پردازد مثل طناب‌بافی؛ او غالباً هنگامی که همسرش مشغول کار است در میدان عمومی شهر وقت می‌گذارند. زن باید مراقب دختر کوچکش باشد و به پسر که به مدرسه می‌رود نیز رسیدگی کند. این یک روز از زندگی زنی است که حتی فرصت ندارد به خودش فکر کند. و این یک روز نمایندهٔ تمام زندگی اوست. چون فردایش هم به همین ترتیب خواهد گذشت. *نیبا* از طریق جنبه مستند گونه‌اش با *تادونا* ارتباط پیدا می‌کند چون این آخری نیز به زندگی مردی روستایی می‌پردازد، مردی ازاهالی ساحل که محیط ژئوپولتیکی اطرافش از هر سو برایش مانع ایجاد می‌کند. هردو موضوع به مشکلاتی می‌پردازند که مانع از پیشرفت می‌شود.

○ بازیگرانتان را اعم از آماتور و حرفه‌ای، چگونه انتخاب کردید؟

□ یکی از مشکلاتم این بود که هم در شهر و هم در روستا فیلمبرداری می‌کردم. و بازیگر حرفه‌ای هم در جایی وجود ندارد. تنها حرفه‌ایها کسانی هستند که در دو یا سه فیلم بازی کرده‌اند. من چند نفری را انتخاب کردم که مطمئن باشم بازیگران خوبی را برای بردن به محل مورد نظرم در اختیار دارم. **پالاموساکیتا** در تمام فیلمهای **سلیمان سیسه** بازی می‌کند. بعضی دیگر هم عضو گروه ملی **کوتاه پا** هستند که در آن جوانان برای انستیتو ملی هنر تربیت می‌شوند. برای انتخاب گروه سوم از رادیو آگهی کردم: پدیدهٔ فوق‌العاده‌ای بود: بیش از دویست نفر خودشان را معرفی کردند. اولین انتخاب را به کمک دستیارانم انجام دادم، بعد با یک دوربین کوچک ویدئویی امتحان کردیم: وقتی شروع به نمایش تصاویر می‌کردیم، بعضیها بلند می‌شدند و می‌گفتند: " نه آدما، این طوری نمی‌شود، موفق باشی، خداحافظ: "و بازیگران اصلی زن و مرد را از همین گروه انتخاب کردم. بعدها فهمیدم که اینها مدرسه هنرهای نمایشی را تمام کرده و بیکار بودند. چهارمین گروه را در سطح روستا و از محل فیلمبرداریمان انتخاب کردم و چون این افراد زندگی روزمره‌شان را بازی می‌کردند کافی بود که خوب هدایتشان کنم. می‌بایست بازی را بااین چهارگروه هماهنگ کم و این کار خیلی مشکل بود. برای مثال پیرزنی را در دهکدهٔ بامبارا واقع در هشت کیلومتری محل فیلمبرداری انتخاب کرده بودم اما او می‌توانست این مسافت را طی کند. مجبور شدم یکی دیگر راکه بتواند به زبان بامبارا صحبت کند - چون زبان آنجا دوگون است - پیدا کنم، اما فیلمبرداری ادامه پیدا می‌کرد و من کسی را پیدا نکرده بودم. ساعت شش صبح روزی که من به این شخص احتیاج داشتم، دستیارانم را فرستادم که زنی را با مشخصاتی که من خواستم پیدا کنند. آنها یک نفر را آوردند و من به محض اینکه او را دیدم گفتم: "عالی است، همانی است که می‌خواستم." این پیرزن حتی نمی‌دانست سینما یعنی چه. به هنگامی که دیگران در دهکدهٔ مستقر می‌شدند من با او حرف زدم و اعتمادش را جلب کردم. او بلافاصله در جریان اوضاع واقع شد و مرا "پسرم" خطاب کرد. در طول یک روز نوعی همراهی و همدستی بین مابه وجود آمد؛ و من با استفاده از همین رابطه از او طوری که می‌خواستم بازی گرفتم. من عموماً بازیگران را هول نمی‌کنم، بخصوص غیرحرفه‌ایها را، چون اکثر اینها نمی‌دانند که برای چی به آنجا آمده‌اند. باید بازیگر را با شیوه‌های روانشاختی و نرم نرم پیش برد و همین کار وقت می‌گیرد. گاهی باید با بعضی کمی محکمتر برخورد کرد و با بعضی دیگر باید با ملایمت پیش رفت. بعضی بازیگران به طور خودکار شما را راضی می‌کنند، و بعضی دیگر را برای به وجودن آوردن حالت مخصوص چهره باید هل داد؛ به هر حال من آنجا هستم، تحریک می‌کنم و آنقدر با آن شخص حرف می‌زنم تا این حالت در او ظاهر شود. می‌گذارم دوربین فیلم بگیرد، صدا را به حال خود می‌گذارم، وضعیت را برای بازیگر تا به دست آمدن حالت مورد نظرم تشریح می‌کنم.

○ اولین برخورد واقعی شما با سینما چه بود؟

□ اولین فیلمی که دیدم، یکی از فیلمهای ادی کنستانتین بود به نام مرد و بچه. پولم را ذره ذره جمع کردم بودم که بتوانم با برادرهای بزرگم به دیدن این فیلم بروم. آنها وقتی از سینما برمی‌گشتند چیزهایی را که دیده بودند برایم تعریف می‌کردند. خیلی جالب بود، ولی به بهانهٔ اینکه من خیلی کوچک بودم نمی‌خواستند مرا با خودشان ببرند. شاید کسی این ارتباط بین مرد و بچه را جایی در فیلمهای من پیدا کند. امروز نمی‌توانم آن را تشریح کنم اما می‌دانم که فیلم برایم مهم بوده است. بعدها در کالج، نزد مبلغان، نمایشهای هفتگی برگزار می‌شد و من هر شب آنجا بودم. رمانهای مصور و کتابهای بسیاری خواندم. می‌توانستم یک هفته را فقط با خواندن سپری کنم. وقتی اصلاح آموزشی صورت گرفت، من به این دهکدهٔ کوچک آمدم و پدرم به من گفت: " نمی‌فهمم آداما، تو که همیشه می‌خواستی کار سینمایی بکنی، حالا چمدانت را برداشته‌ای و می‌خواهی برای تدریس به یک دهکدهٔ کوچک بروی. " به او جواب دادم که این کار برایم مهم است ولی این را هم اضافه کردم." ناراحت نباش بابا، یک روز کار سینمایی خواهم کرد." و من به آنجا رفتم اما این نیاز به برقراری ارتباط همیشه با من بود؛ به همین دلیل شروع به نوشتن نمایشنامه کردم.

○ موقعیت سینمای امروز مالی چگونه است؟ عدم تمایل به دیدن یک فیلم آفریقایی، مثل یکی از شخصیتهای *تادونا*، آیا عمومیت دارد؟

□ امروز در آفریقا مشکل در سطح پخش فیلم مطرح می‌شود. فیلمها حتی برای گردش در سطح یک کشور نیز با مشکل مواجه می‌شود. حدود پنجاه سالن سینما در مالی هست، اما این سالنها ملی شده. ادارهٔ آنها به یک شرکت دولتی سپرده شده بود که ورشکست شده و بعد هم به یک شرکت خصوصی که این شرکت هم به سرنوشت شرکت قبلی دچار شد. حتی در مالی هم من مجبور تبلیغ کنم و افرادی رابرای کنترل به گیشه بفرستم تا این فیلم راکهٔ پرشورترین عشق من است در کوچکترین روستاها به نمایش دربیاورم. دو نسخهٔ ۱۶ میلیمتری هم از فیلم سفارش داده‌ام که فعلاً پیش گروه پخش است. مشکل دوم ما این است که مخاطبانمان را فقط به یک نوع سینما عادت داده‌ایم: فیلمهای هنری، کاراته‌ای و هیپیهای آمریکایی و همین طور فیلمهای بسیار بد فرانسوی هر فیلمی را که در اروپا فروش نمی‌کند، روانهٔ زباله‌دانی می‌کنند، آفریقا. اگر برنامهٔ یک سالهٔ نمایش فیلمهای یک سالن را نگاه کنید، بیش از یک یا دو سانس از فیلمهای آفریقایی نخواهید دید. و همین باعث بدسلیقگی مردم شده است. چطور باید علیه این مشکل مبارزه کرد؟ شاید با ساختن فیلمهای بیشتر، که البته ابزار لازم برای این کار را نداریم. این مسئله یکی از ناراحتیهای بزرگ ما است.

اما خوشحالی ما در این است که فیلمی مثل *تادونا* در مالی به نمایش درآمد. عجیب بود. مردم برای تماشای فیلم سر و دست می‌شکستند، آنها فیلم را زنده کردند، سالن مثل همیشه در آفریقا می‌لرزید چون مردم خودشان را در فیلم دیده بودند و این نخستین برانگیز است. بعد به ما گفتند: "چرا بیشتر از این فیلمها نمی‌سازید، چرا فیلمهای هندی برایمان می‌آورید، ما به این نوع فیلمها احتیاج داریم. " اما ما نمی‌توانیم بیش از یک یا دو فیلم در سال تولید کنیم. رقابت در اینجا ناعادلانه است. و ما در برابر این مشکل خود را تقریباً ناتوان حس می‌کنیم.

○ آیا تولید *تادونا* کار مشکلی بود؟

□ بی‌نهایت مشکل، حتی در سطح کشور من، چون گذشته از سانسور مشکل تولید هم وجود دارد. وقتی من فیلمنامه‌ام را ارائه دادم به من گفتند: "فیلمنامه‌ات خوب است اما ما پول برای ساختن فیلم تو نداریم." با این حال من به آنها گفتم که می‌توانند حدود ۳۰٪ مخارج را به عهده بگیرند و بقیه را من از راه کمک هزینه تهیه می‌کردم اما قبول نکردند. پرونده‌ام را به وزارت تعاون فرستادم و از آنها خواستم این کار را بانام خود انجام دهند، رد کردند، پیشنهاد کردم یک چهارم هزینه‌ها را بپردازند، نپذیرفتند. درحالی که به شدت عصبانی بودم به وابسته فرهنگی سفارت فرانسه تلفن زدم و او پرونده را به وزارت تعاون ارجاع داد و من سرانجام کمک هزینه مالی را پذیرفتم. بعد به CEE مراجعه کردم و کمک دیگری هم از آنجا دریافت کردم. این دو کمک به من امکان می‌داد که کار را شروع کنم. همان زمان دولت به من اطلاع داد که حالا حاضر است در این طرح شریک باشد، گفتند: " ما لوازم کار، گروه فنی را که خودمان مخارجش رامی‌پردازیم در اختیارت می‌گذاریم. "این شد که ما فیلمبرداری را شروع کردیم، اما برای تدوین، دیگر پول نداشتیم؛ کمک هزینه‌مان تنها برای پرداختن حقوق فیلمبردار فرانسوی و کرایهٔ سه ماه و نیمهٔ دوربین از فرانسه - در مالی دوربین نیست - و ظهور و تکثیر کپی‌ها کفاف می‌داد. به علاوه من راشها را هم ندیدم چون ظهور فیلم در فرانسه انجام گرفت. من در خود ساحل هم مشکل داشتم. گرد و خاک و تکانهای زمین، علیرغم همه احتیاطهای قبلی ما به عدسی دوربینمان صدمه زد. چکار باید می‌کردیم؟ نمی‌توانستم بدهم تعمیرش کنند چون ناچار بودیم به خاطر این کار فیلمبرداری را متوقف کنیم. باید کار را با همان عدسی استفاده می‌کردیم، بعد باعدسی دیگری از زاویهٔ دیگری همان نما را برای اطمینان از درآمدن این نما، می‌گرفتیم. بعد من به پاریس رفتم. دیگر پول نداشتم. دو ماه آنجا بودم و نمی‌دانستم به کی رو بیاورم. از وجود تدوینگری که داشت به لندن می‌رفت استفاده کردم، از او خواستم از میان *رانشهای* من بیست دقیقه را انتخاب کند و من این بیست دقیقه را به هر کسی که می‌توانستم نشان دادم و در همان حال پرونده‌ای نیز برای وزارتخانه‌های فرهنگ کشورهای گوناگون اروپایی درست کردم. کار توانفرسایی بود که خستگی آن هنوز از تنم بیرون نرفته است.

○ کل بودجهٔ فیلم چقدر تمام شد؟

□ سه میلیون فرانک فرانسه.

از نشریه پوزیتیف
ترجمهٔ لیلا ارجمند