Photo: Jaap Buitendijk

گفت‌وگو با پیتر وبر

شما در رشتهٔ تاریخ هنر، تحصیلات آکادمیک دارید، درست است؟

بله، همین‌طور است.

آیا ساختن چیزی شبیه به این کار، همواره در ذهن شما بوده است؟

نه، این‌طور نبوده. اتفاقاً دلیل شناخته‌شده‌بودن من در تلویزیون انگلستان، به ساختن انواع کاملاً متفاوتی از فیلم برمی‌گردد. فیلم‌هایی که با این که من آن‌ها را ساخته بودم، اما تهیه‌کننده(ها) را ملزم به این باور نمی‌کرد که انتخاب من به‌عنوان کارگردان بهترین گزینش بوده باشد.

مشهورترین درام من که در انگلستان ساخته شد، موضوعی کاملاً جنجالی داشت. فیلمی با نام **فقط مردان** که فیلمی حیرت‌آور یا به‌عبارتی اکتشافی شوک‌برانگیز دربارهٔ جنسیت مردانه بود. فیلمی که در انگلستان کلی حرف و حدیث به دنبال داشت.

من با تهیه‌کنندگانی چون اندی [پترسون] و [آناند] تاکر برای دوره‌ای چند ساله روی فیلم‌های مستند کار می‌کردم. یک‌بار که برای دیدن کسی به دفتر کارشان رفته بودم، متوجه یک نقاشی روی دیوار شدم. چیزی شبیه به یک کارت‌پستال یا شاید یک پوستر که الان درست به‌خاطر نمی‌آورم.

داشتم دربارهٔ نقاشی حرف می‌زدم که ضربهٔ آرام دستی را روی شانه‌ام حس کردم که پیشنهاد خواندن فیلم‌نامه‌ای را به من می‌داد. فکر می‌کنم او هم به اندازهٔ من از آن غافلگیر شده بود. بخشی طولانی از عمرم، اشتیاق فراوانی به نقاشی به‌خصوص کارهای ورمر داشتم. بنابراین خواندن فیلم‌نامه را شروع کردم. صفحات اول آن را که می‌خواندم، با خودم فکر می‌کردم «قدر مسلم این اولین فیلم من نخواهد بود. این از آن‌چه می‌خواستم مؤدبانه‌تر است. یک درام تاریخی‌ست» اما همان‌طور که در خواندن آن پیش می‌رفتم کم‌کم عاشقش می‌شدم و سکانسی که حقیقتاً دلیل عشقم به این کار شد، سکانس سوراخ کردن گوش بود. با خودم گفتم: «می‌دونی چیه؟ این از اون کارهاییه که وقتی شروع به خواندنش می‌کنی، اصلاً فکر نمی‌کنی که چنین چیزی از آب دربیاد». این فیلم‌نامه‌ای است که ته‌رنگ تاریک فوق‌العاده‌ای دارد. در اعماق درونش، در قلبش رابطه‌ای تغزلی درعین‌حال وسوسه‌کننده نهفته. رابطه‌ای که در آن خشونت هست، اشتیاق هست.

کلی چیزهای جالب دربارهٔ رابطهٔ پول و هنر هم هست. راجع به کلی چیزهای جورواجور است. فکر کردم «آره،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چه خوب که دربارهٔ ورمر کم می‌دانیم!

■ ترجمهٔ مریم سپهری

من توان ساختن این فیلم را دارم.» و این فیلم‌نامه آن چیزی نبود که من از آن وحشت داشتم. چیزی شبیه به یک تئاتر شاهکار، نمایشی مؤدبانه و محترمانه مخصوص شب تعطیلات آخر هفته یا کاری بی.بی.سی‌وار. فقط تصمیم داشتم قدری متفاوت عمل کنم و مصالح کارم هم آن‌گونه برایم فراهم بود که بتوانم این فرض را عملی کنم.

شما دربارهٔ هنر دورهٔ باروک هم مطالعاتی داشته‌اید؟

خُب، من سه سال تمام را در دانشگاه سپری کردم که طی آن دوره تقریباً همه‌چیز را از شمایل‌نگاری‌های بدوی و سمبلیک گرفته تا سوررئالیسم در قرن بیستم مطالعه کردم. و سال آخر دانشگاه، تصادفاً تمرکز بیش‌تری روی هنر فلاندری داشتم.

فیلم به‌گونه‌ای است که انگار رامبراند نورپردازی آن را طراحی کرده است. راجع به آفرینش این نوع نگاه برای‌مان حرف بزنید.

[می‌خندد.] خُب ما ادوارد و سرا را در دسترس داشتیم. که به نظر من، احتمالاً از یک نَقاش هلندی مرده بیش‌تر به کارمان می‌آمد. تازه او در زمینهٔ تاریخ هنر تحصیل کرده بود. چهارسال را در سوربن گذرانده بود. بنابراین خیلی طبیعی بود که کلی با هم حرف داشته باشیم. او با پاتریس لوکونت کارگردان فوق‌العادهٔ فرانسوی هم کار کرده بود. من فیلمی انگلیسی با عنوان **بال‌های کبوتر** را از او دیده بودم. و اتفاق خوبی که افتاده بود، این بود که او نه‌فقط به‌عنوان یک مدیر فیلم‌برداری علاقهٔ فراوانی به ساختن فیلمی دربارهٔ ورمر داشت که خودش استاد مسلم نور است، به قصه و شخصیت‌ها هم در فیلم‌نامه علاقه‌مند بود. این موضوع خیلی برای من مهم بود که گرچه پس‌زمینه و فضای حاکم بر فیلم‌نامه فوق‌العاده جذاب بود، اما اگر آدم‌های درون قصه زنده به‌نظر نمی‌رسیدند، کلی دردسر داشتیم. گاهی هم جذابیت و زیبایی قصه دست‌وپاگیر می‌شود. نکتهٔ دیگری که دربارهٔ ادوارد و گفتنی است، این‌که او خیلی تند کار می‌کند، ویژگی‌ای که هم برای کارگردان و هم بازیگران ارزش‌مند است.

مثلاً اگر او در این جا [این اتاق] بود، همهٔ نورها را بیرون آن پنجره می‌گذاشت [پنجرهٔ اتاق هتل را نشان می‌دهد.] و آن‌ها از قاب پنجره به اتاق می‌تابیدند. هیچ نوری داخل اتاق نمی‌دیدی و این کار یعنی این‌که، اگر قرار است من این میز را کارگردانی کنم [میزگرد گزارشگران را نشان می‌دهد]

می‌توانم شما را هر جایی که می‌خواهم، بگذارم. جمعیت زیادی از مدیران فیلم‌برداری که با آن‌ها کار می‌کنی، قانون‌شان این است: «نه، او نا باید دقیقاً آن‌جا باشند و باید سرشان را این‌طوری بچرخانند». اما سرا خیلی روان‌تر و درعین‌حال پویاتر کار می‌کند. همانَ ویژگی که برای کارگردان و بازیگران ایده‌آل و رویایی است.

قبل از آغاز فیلم، زمینه‌های علاقه‌مندی شما به کارهای ورمر چه چیزهایی بود و نقاشی‌های او به‌طور اخص چه‌طور به نگاه کلی غالب بر فیلم اثر گذاشت.

ورمر همیشه یکی از نقاشان مورد علاقهٔ من بوده. حسی رازآمیز و ماورایی در کارهای اوست. نگاه واقعاً خیره‌کننده‌ای دربارهٔ زنانگی در کارهای او وجود دارد. دامنهٔ ویژگی‌هایی که او را نقاشی خیلی خیلی خاص و فراتر از زمان خودش می‌کنند، وسیع است. و طبعاً تصویر کردن بخشی از این ویژگی‌ها در فیلم وسوسه‌برانگیز. ما برای نزدیک‌شدن به این هدف باید راه خاصی را برمی‌گزیدیم؛ به این معنی که بسیار محدودیت داشتیم. و علاوه بر آن باید خودم را به‌عنوان کارگردان مخفی می‌کردم و در برابر وسوسهٔ حرکت‌دادن دوربین و انجام کارهای متظاهرانه مقاومت نشان می‌دادم.

این بهترین کاری بود که باید انجام می‌دادم چراکه من، به‌جای تظاهرکردن و بالا و پایین‌پریدن، و جلب توجه‌کردن که وسوسه همهٔ کارگردان‌های تازه‌کار است، باید فقط قصه می‌گفتم. و نقاشی‌های ورمر بود تا این قضیه را مدام به من یادآوری کند. حتی نمی‌شد فیلمی پرسروصدا دربارهٔ ورمر ساخت؛ یا فیلمی با ریتم سریع. کار دربارهٔ او نظم هنرمندانهٔ نفس‌گیر و انرژی‌بری را طلب می‌کرد.

اگر می‌خواستیم با او و دنیای او و دنیایی که تریسی [شوالیه] در رمانش برای‌مان تصویر کرده، صادق باشم، می‌بایست بخشی از روحیهٔ خود او را در فیلم تزریق می‌کردم. تا بعد کم‌کم در مقام یک فیلمساز به این نتیجه برسیم که راه‌های متفاوتی برای نزدیک‌شدن به روح اثر وجود دارد. لزومی ندارد که همه‌چیز ریتم تند داشته باشد، مثل آن‌چه در MTV هست. می‌دانم که این فیلم همه‌پسند نیست، اما معتقدم کسانی که وقتی را به تماشای آن می‌گذرانند و خود را در مسیر آن رها می‌کنند به دنیای بسیار خاص و جذابی راه می‌یابند. و همین است که این کار را متمایز می‌کند.

اسکارلت [یوهانسن] به ما گفته که اول او نقش را از دست داده و بعد دوباره آن را پس گرفته. قدری در این‌باره توضیح دهید و دلیل انتخاب یک بازیگر هجده ساله را که کم‌کم - تبدیل به پدیدهٔ سال می‌شود.

خُب، همین حالا پدیده شده. ولی او از قبل این‌طور نبود. در آغاز کار این گفت‌وگوی سرراست و پوست‌کنده بین تهیه‌کننده و کارگردان اتفاق افتاد. زمانی که تهیه‌کننده رو کرد به من و گفت: «از این بازیگر پولی درنمی‌آید.» در همان حال من معتقد بودم که هیچ‌کس دیگری برای ایفای نقش دختر از اسکارلت مناسب‌تر نیست.

دیدن تست‌های بازیگری او من را به‌شدت برانگیخته بود. گاهی وقت‌ها مسائل مالی مانع بزرگی محسوب می‌شود. به‌خصوص وقتی‌که برای اولین مرتبه کارگردانی می‌کنی. در موقعیتی نیستی که هر چه بخواهی دقیقاً به‌دست بیاوری. بنابراین روزی که به‌خاطر شرایط متفاوتی که پیش آمد همه‌چیز روبه‌راه شد، شادترین روز زندگی من بود. مشکلات مالی ما حل شد و دیگر می‌توانستیم با بازیگرانی که من می‌خواستم، فیلم را بسازیم. به ونکوور رفتم و گفتم: خُب، حالا چی؟ معلومه که اسکارلت [گفت] باشد. حالا تو واقعاً به من نیاز داری یا این‌که نه؟ باید تحت فشارش می‌گذاشتم. یک هفته در ونکوور به انتظارش ماندم. آن وقت بود که او متوجهٔ جدی‌بودن قضیه شد. به این ترتیب به نظر من تنها یک دختر با گوشوارهٔ مروارید می‌توانست وجود داشته باشد که او بود. این بخش نفرت‌انگیز کار است. مثل وان رویی ون در این فیلم. پول همراه خودش

اسکارلت شبیه هیچ‌یک از بازیگران مضحک استخوانی که مثل بچه‌های یتیم‌خانه‌ها بی‌اشتهایی عصبی دارند نیست. به‌هرحال این نظر من است، چون من عدهٔ زیادی از آن‌ها را دیدم که به‌نظر می‌رسد که بعضی‌هاشان باید بستری بشوند و برای رضای خدا، مطمئناً باید نفری یک همبرگر به آن‌ها خوراند.

سلیقه می‌آورد. شما نمی‌توانید هر کاری را که دل‌تان می‌خواهد دقیقاً انجام دهید. اغلب باید راجع به بعضی حرف‌ها کنار بیایید تا به تفاهم برسید و اتفاقاً در آن دورهٔ خاص تحت همین فشارها بودیم. پول خوبی داشتیم. بالاخره هم مثل وان رویی ون کار را تمام نکردیم. با کسانی کار را تمام کردیم که دقیقاً می‌فهمیدند ما در پی چی هستیم. بخش جالب دیگر در ساختن این فیلم این بود که من به واسطهٔ وجود ورمر به همه شناسانده شدم.

اسکارلت برای فیلم چه کرد؟

خُب، او با توجه به سنش بازیگر حیرت‌آوری است. پختگی لازم برای کار را دارد و یک شخصیت واقعی است. او شبیه هیچ‌یک از بازیگران مضحک استخوانی که مثل بچه‌های یتیم‌خانه‌ها بی‌اشتهایی عصبی دارند نیست. به‌هرحال این نظر من است، چون من عدهٔ زیادی از آن‌ها را دیدم که به‌نظر می‌رسد که بعضی‌هاشان باید بستری بشوند و برای رضای خدا، مطمئناً باید نفری یک همبرگر به آن‌ها خوراند. اما اسکارلت این‌طور نیست. او با احساس عمیق، باهوش، و بازیگری بسیار تواناست که هرآن‌چه در فکرش هست در چهره‌اش بازمی‌نمایاند. و این چیزی بود که ما برای این نقش به آن نیاز داشتیم. چیزی که در توان فوق‌العادهٔ او بود. احساس می‌کردم اگر بخواهم با دختری کار کنم که از نظر روحی سرکوبش کنم و او را در موقعیتی قرار دهم که اجازه نداشته باشد، که خودش باشد به کسی نیاز خواهم داشت که انرژی پایان‌ناپذیرش را تدریجاً مصرف کند.

کسی را بهتر از او سراغ نداشتم که بتواند تنها با صورت و در کلوزآپ‌هایش این‌همه قصه‌گو باشد. افکار او از چشمانش بیرون می‌تراود و این ویژگی در فیلمی با دیالوگ‌های کم ولی باارزش خیلی مهم است.

به‌خصوص که بحث نقاشی مطرح است. همه چیز برای آن لحظه‌ای مهیا شده که اسکارلت، وضعیت خاصی بر خود می‌گیرد و درواقع مُدل می‌شود که تابلو نقاشی روح بگیرد و زنده شود.

کاملاً درست است. این درواقع یک‌جور حقه است که در کار با نور می‌شود زد. اگر شما به صورت اسکارلت نگاه کنید و آن را به‌دقت ببینید، او دختر توی تابلو نیست. رنگ چشم‌هایش متفاوت است و کلی تفاوت‌های دیگر دارد. اما لحظه‌ای هست که او همهٔ وجودش را به درون نقاشی انتقال می‌دهد، لحظه‌ای بسیار ناب در بازیگری او. علاوه بر این شما این دو نفر را کنار هم نمی‌بینید. فقط می‌توانم بگویم شباهتی که وجود دارد، کافی است. این جارقابتی بر سر، هر چه شبیه‌ترنشان‌دادن آن دو به‌هم وجود ندارد. آن‌چه مهم است بازیگر توانایی است که به‌اندازهٔ کافی نزدیک به آن‌چه باید باشد، هست. اسکارلت شما را طوری مسحور می‌کند که باور کنید انتخاب‌تان درست است.

اسکارلت به ما گفته نه قبل از شروع کار و نه همزمان با فیلم‌برداری، کتاب را نخوانده. شما هم همین را گفته‌اید. دلیل خاصی برای این کار وجود داشت؟

در ابتدای کار، نه، دلیل خاصی نداشتم. تعمداً کتاب را کنار گذاشتم، به‌خاطر چیزی که ازش می‌ترسیدم. فیلم‌نامه در اختیار من بود و چیزی حدود هشت ماه روی آن کار می‌کردم تا مثل همهٔ کارگردان‌های دیگر نویسنده را به سمت‌وسویی ببرم که فیلم، آن‌طور که من دلم می‌خواهد ساخته شود. اگر کتاب را خیلی زود خوانده بودم، این نگرانی وجود داشت که حجم زیادی از دانسته‌های [اضافی] در ناخودآگاه من انباشته شود. من باید به فیلم‌نامه اعتماد می‌کردم که به‌تنهایی و بدون دانسته‌های اضافی، کار خودش را انجام می‌دهد. حتماً منظورم را متوجه می‌شوید. به‌همین دلیل بعداً به سراغ کتاب رفتم. و ما فقط یک‌بار فیلم‌نامه را مختصر دستکاری کردیم و تغییرات جزیی، نهایی را به فیلم‌نامه دادیم. بنابراین تا زمانی که نیاز به کتاب نبود، سراغ آن نرفتم.

هر دو شخصیت شما حسی معماوار دارند. ورمر امروز برای ما شبیه به یک راز باقی مانده و هنوز تمام آثارش را ندیدیم. بعضی از آن‌ها گم شده. دختری که در نقاشی هست هم همین‌طوری است. کسی نمی‌داند او کیست.

تا جایی که من می‌دانم، هیچ‌یک از ما، نه من، نه تریسی شوالیه، وانمود نمی‌کنم که آن‌چه گفته‌ایم حقیقت محض است. این که اطلاعات ما دربارهٔ ورمر اندک است، از دید من یک موهبت است. اگر قصد شما داستانگویی باشد، این کمبود دانسته‌ها کاملاً برای‌تان باارزش تلقی می‌شود. اگر قرار بود فیلمی دربارهٔ رامبراند بسازید، دانسته‌های فراوانی که دربارهٔ او وجود داشت، سبب می‌شد فیلمی بیوگرافی‌وار از او ساخته شود. ولی تریسی فقط حقایق کمی را دربارهٔ ورمر می‌دانست که با همان‌ها باید داستان می‌گفت؛ که اتفاقاً تا این‌جا کاملاً صادقانه عمل کرده است. از این‌جا به بعد بود که باید گرد آن حقایق اندک، کلافی خیال‌انگیز می‌بافت.

در چنین مواقعی نزدیک‌ترشدن به دل موضوع خیلی مهم‌تر از ارایه‌دادن خروارها حقایق تاریخی است. به‌نظر من مسئلهٔ واقعی در ساختن چنین فیلم‌هایی - مثل کارهایی که دربارهٔ جکسن پولاک یا پیکاسو ساخته شده - مشکلاتی است که گریبان بازیگران را می‌گیرد. آن‌ها مجبور می‌شوند شخصیتی را بازنمایی کنند که در خاطرات و ذهن ما تصاویری قوی و قدرتمند از آن‌ها وجود دارد.

کاری بسیار حساس و فریبنده. من شخصاً از ناچیزبودن دانسته‌های‌مان دربارهٔ ورمر کاملاً خوشنودم. تازه این امکان وجود دارد که با چنین شرایطی شما بتوانید نوعی از فیلم را بسازید که در آن نه‌تنها رمز و راز، بلکه حال‌وهوای به‌خصوصی هم حاکم باشد؛ یعنی همان نوعی که من می‌خواستم بسازم.

شما دربارهٔ مشکلات مالی حرف زیادی نزدید. اگر بودجهٔ شما نامحدود بود، چه کارهای متفاوتی برای فیلم می‌کردید؟

واقعاً کار خیلی متفاوتی نمی‌کردم. شاید دستمزد

خودم را بالاتر می‌بردم. [می‌خندد] به‌خاطر این که این اولین تجربهٔ کارگردانی سینمایی من در انگلستان بود، دستمزد بالایی نداشتم. وقتی از فضای تلویزیون انگلستان پای‌تان را بیرون می‌گذارید حتماً این ضرب‌المثل را می‌شنوید «حالا دروازه‌های پادشاهی به روی‌تان باز است. می‌توانی از تلویزیون فراتر بروی و یک فیلمساز [واقعی] شوی. کاری که اگر درست انجامش بدهی نانت حسابی در روغن است. اما فعلاً بیا این ده دلار را بگیر و ممنون باش.» اما، از شوخی گذشته، جواب‌دادن به این سئوال واقعاً سخت است.

من همهٔ آدم‌هایی را که می‌خواستم به کار گرفتم، همهٔ بازیگرانی که دوست داشتم. بنابراین قضیه برای من جور دیگری بود. تصور من این بود که پول هنگفتی در اختیارم است. این را می‌دانم که این میزان سرمایه با استانداردهای آمریکایی خیلی ناچیز است، اما نمی‌توانید تصور کنید که بودجه‌هایی که من در تلویزیون با آن‌ها کار می‌کردم چه‌قدر پایین بودند و زمان‌بندی برنامه‌ها چه‌قدر مقتصدانه. به‌خاطر همین این تجربه برای من فوق‌العاده بود. خیلی عالی بود. ولی واقعاً نمی‌دانم چه کار متفاوتی با پول بیش‌تر می‌شد کرد. شاید هم دستمزد اسکارلت را بالاتر می‌بردم چون شایستگی‌اش را داشت.

وقتی گریت به دیدن پسر قصاب می‌رود تصور شما این است که او علاقه‌ای واقعی به پسر دارد یا این ارتباط فقط ابزاری است که منجر به ارضای تمایلات جنسی دختر به ورمر می‌شود.

من این‌طور احساس کردم، اما کسی که به همراه او فیلم را دیدم نظرش کاملاً مخالف من بود.

خُب، بهتر است اول یک اظهار نظر کلی راجع به موضوع بکنم. آن‌چه من دربارهٔ شخصیت‌های فیلم اظهار می‌کنم بعد از نمایش فیلم کاملاً نامربوط و فاقد ارزشند. به نظر من، وقتی در حال ساختن فیلم هستم، همه‌چیز به نوعی متوجه من است. اما وقتی فیلم تمام شد، دیگر به بینندگانش مربوط است و این که من چه قصدی در هر موردی داشتم، دیگر مهم نیست.

وقتی شما روی صندلی سینما نشسته‌اید و فیلم را تماشا می‌کنید آن‌چه شما از فیلم می‌گیرید اصل است. من می‌توانم ایده‌های خودم را دربارهٔ فیلم داشته باشم اما با این توضیح که نظرات من به‌اندازهٔ نظر تک‌تک آدم‌های دیگر که فیلم را می‌بینند، بهتر است.

بنابراین اعتقاد دوست شما به اندازهٔ نظر من ارزشمند است. با این حال من فکر می‌کنم که گریت پسر قصاب را دوست دارد. چون پسر کسی است که اگر گریت افق‌های فراتری را با رفتن به آن خانه و جزء متعلقات عجیب آن‌جاشدن برای خود تصور نمی‌کرد، می‌توانست با او احساس شادی کند.

اما گریت عوض شده. به‌خاطر آن‌جا رفتن. به‌خاطر دیدن مرد مسنی که جذابیت فهری خیره‌کنندهٔ این قضیه او را عوض کرده. نگاهش را به زندگی دگرگون کرده. خواسته‌های او را تغییر داده درست مثل این که بعد از دیدن جای جدیدی دیگر نتوانیم در خانهٔ خودمان زندگی کنیم. پسر قصاب خوش‌قیافه است. دختر با او احساس همدلی و نزدیکی می‌کند. اما علت واقعی گریز دختر و ملاقاتش با پسر، ارضای کامیابی سرکوب‌شده‌ای است که دربارهٔ ورمر دارد.

Photo: Jaap Buitendijk

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به‌عبارتی دختر برای کامل‌شدن دورهٔ دگردیسی ناتمامش باید قیمتی معادل بکارت‌اش بپردازد. او به‌شکلی کاملاً نمادین معصومیت‌اش را به ورمر می‌بازد. با این کار و رای باورهایش قدم می‌گذارد و به اوج شرایط طاقت‌فرسا و پر استرسی می‌رسد که باید از آن مفری بیابد. این فشار جایی باید سرباز کند. نیاز به یک‌جور فوران دارد.

این سکانس هم این را نشان‌مان می‌دهد که دختر چه‌طور در دنیای خودش به دام افتاده و اسیر شده است. اگر شرایط زمانی مثل حالا بود، در نهایت صداقت باید بگویم که نقاش و مدل او با هم می‌گریختند. اما هم زمانه متفاوت است و هم موقعیت مکانی. آن‌چه در مورد این متن جالب است موضوع نرسیدن به چیزهایی است که می‌خواهیم. در دنیای کنونی هر وقت به هرآن‌چه بخواهیم می‌رسیم یا لااقل آسان‌تر از قبل چیزهایی را که می‌خواهیم به‌دست می‌آوریم. به هر تقدیر خود من بیش‌تر از نظر دوست‌تان با ایدهٔ شما موافقم، اما ایشان باید تلقی خودشان را داشته باشند چون وقتی فیلمی به نمایش عمومی درآمد متعلق به همهٔ کسانی است که آن را می‌بینند.

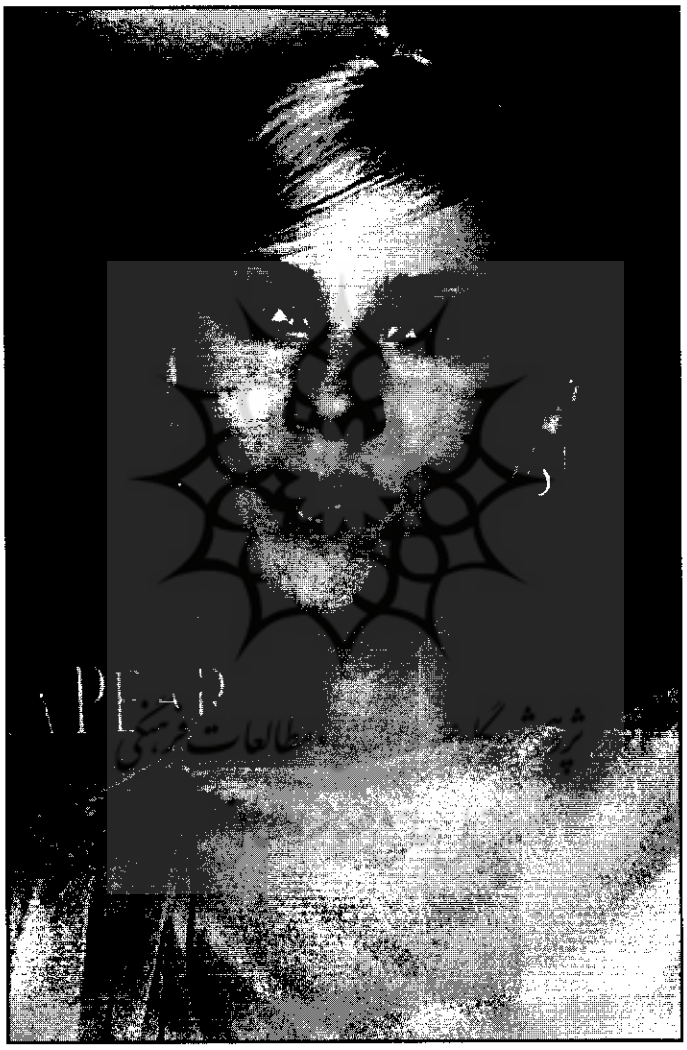
اما ورمر با مدل‌های خودش قبلاً هم ارتباط جنسی داشته.

به نظر من وان رویی ون اهل این کار بوده. او کسی است که ما تمایل داریم به‌نوعی حقه‌بازی و فریب به او نسبت دهیم. اما در مورد ورمر ما می‌خواهیم که او کاملاً، کاملاً وسوسه شده باشد. وسوسه‌ای فراتر از تاب و تحملش.

درحقیقت به نظر من او تنها کاری که می‌کند، نقاشی است. کار هنری او، نقاشی او برایش از زندگی جنسی‌اش فراتر است. او تمام توان و انرژی جنسی‌اش را در نقاشی جا می‌گذارد. اگر وقتی که دختر کلاهش را از سرش برمی‌داشت او به داخل گنجه می‌رفت، نقاشی تمام می‌شد. (از بین می‌رفت.) اما این‌جا قرار است او به‌عنوان هنرمند نقاش چیزی را بسازد اگرچه دانستن این‌که دختر چه‌طور و با چه دیدی به او نگاه می‌کند، می‌توانست منجر به انتقال حس فشار و سختی بیش‌تری در پرتره او بشود. هدف ما کشیدن تصویری از یک مرد بود که به هنرش ورای همه‌چیز اهمیت می‌دهد.

دربارهٔ کالین فرث هم باید حرف بزنیم. زن‌ها عموماً عاشقش‌اند، اما این رابطهٔ عاشقانه با عذاب و شکنجهٔ فراوان همراه است. چرا او را انتخاب کردید.

برای این‌که او بازیگر بسیار بزرگی‌ست. و باید بگویم که نمی‌دانستم تا این اندازه در دل طرفدارانش راه باز کرده. این را بعداً فهمیدم. واقعاً می‌گویم وقتی این داستان را کشف کردم که هر وقت به یک جلسهٔ پرسش و پاسخ می‌رفتم بعد از دو تا سئوال که از من می‌پرسیدند سومی قطعاً این بود که [با صدای بلند و بم این را می‌گوید] کالین کجاست؟ اون کجاست؟ و تازه این‌جا بود که من فهمیدم مردم ترجیح می‌دهند به‌جای من، او را ببینند و البته این هیچ اشکالی ندارد. او بازیگر محشری است. او می‌داند احساسش را چه‌طور در کنترل بگیرد. او اصلاً رفتارش مثل ستاره‌های سینما نیست. خیلی رک و صریح است. همواره نوعی ملایمت و ظرافت به نقش‌هایش می‌دهد. و این مورد خیلی مهم است چون ما باید نشان می‌دادیم که ورمر چیزی کاملاً خاص را در این دختر سراغ دارد و به همین خاطر گرفتار او شده است. و من فکر می‌کنم کالین با بازی‌اش ما را این‌گونه متقاعد می‌کند. به نظر من به همین خاطر هم زن‌ها این‌قدر دوستش دارند. او یک شخصیت سطحی نیست.



چیزهای مهمی برای او وجود دارند. او دقیقاً همان‌گونه عمل می‌کند که این چیزهای مهم را درک می‌کند.

سکانسی در فیلم هست که بیش‌تر از بقیه دوستش داشته باشید؟

سکانسی که بیش‌تر از بقیه دوست داشته باشم. سکانس سوراخ‌کردن گوش. و این همان بخشی بود که من را نخست به فیلم جذب کرد. به نظر من این سکانس همهٔ عناصر لازم را در خود دارد و واقعاً هم تأثیرگذار است. من جداً نگران خوب‌درآمدن این بخش بودم. ترکیب عجیبی از لطافت و خشونت در این صحنه هست که در عین جذابیت، پیچیده هم هست. و فکر می‌کنم بازی اسکارلت واقعاً خیره‌کننده و چشمگیر بود. مخصوصاً آن لحظه‌ای که در حین برداشت چهارم در نمای نزدیک از صورت او قطره‌ای اشک روی گونه‌اش سرازیر می‌شود.

برای‌مان از سکانس آخر، از زمانی که دوربین روی نقاشی واقعی ورمر پن می‌کند، حرف بزنید.

بله. خُب توضیح این سکانس در خودش مستتر است. هدف واقعی من این بود که مردم را وادار کنم که به یک نقاشی نگاه کنند. ما معمولاً به نقاشی‌ها این‌قدر نگاه نمی‌کنیم. نگاه‌های ما اغلب سطحی‌ست. هستند کسانی که نگاه عمیق‌تری دارند. کسانی که برای دیدن نقاشی به گالری‌ها می‌روند. من با خودم فکر کردم کلی بیننده دارم با یک ساعت‌ونیم وقت. و این بهترین فرصت است که آن‌ها را به نگاه وادارم از آن‌ها بخواهم به آن نقاشی نگاه کنند، و در همان حال بدانم که مردم به شیوه‌های متفاوتی به آن نگاه می‌کنند.

تجربه‌ای که می‌توانست خیلی جالب باشد نشان‌دادن نقاشی در ابتدای فیلم و بار دیگر در انتهای فیلم بود. اما این تجربهٔ خیلی متظاهرانه و خشکی از کار درمی‌آمد.

اما حالا امیدوارم وقتی در آخرین صحنهٔ فیلم مردم آن را می‌بینند اگر، قبلاً دیده‌اند، با نگاهی کاملاً نو و بی‌طرف دوباره آن را ببینند و اگر اولین‌بار است که با آن روبه‌رو می‌شوند به‌خاطر درگیربودن با حال‌وهوای عواطف فیلم، حسی کاملاً هنری و بدیع را برای اولین‌بار تجربه کنند. آن‌ها حالا مراحلی را که دختر پشت سر گذاشته می‌فهمند. تمام عواملی که منجر به آفرینش این کار شده را درک می‌کنند. آن‌ها نقش حامی و نقش پول را خواهند فهمید. همین‌طور شدت عواطفی را که ممکن است بین نقاش و مدلش به‌وجود بیاید درک خواهند کرد. و به نظر من این تنها پایان واقعی، درست و خشنودکنندهٔ فیلم است.

این موضوعی بود که ذهنم را به‌نوعی قلقلک می‌داد. تلفن را برداشتم و به معلم تاریخ هنرم گفتم: من هزارها نفر از مردم را وادار کردم که بنشینند و برای یک دقیقه‌ونیم به یک تابلو نگاه کنند.

این اجازه واقعاً به شما داده شد که به داخل گالری بیایید و از نقاشی فیلم بگیرید؟

نه. گالری یک کپی خیلی خوب در اختیارمان گذاشت و ما از همان تصویر گرفتیم. البته در عمل هم مشکلات تکنیکی پیش آمد، که می‌توانست به یک کابوس واقعی تبدیل شود. ◀

۱ - هنر متدوال قرون پانزده و شانزده و اوایل قرن هفدهم در منطقهٔ فلاندر. این زمینهٔ هنری به‌خاطر ماتریالیسم پویا، پرتحرک و زنده‌ای که دارد و نیز به‌خاطر مهارت‌های ویژهٔ تکنیکال غیرمتعارفش شناخته شده است. این سبک از آن ون‌آیک به بروگل و از او به روبنس می‌رسد. از ویژگی‌های این سبک که اوایل برای کشیدن پرتره‌هایی با رنگ و روغن استفاده می‌شد، تصورکردن قوی و برجسته‌ساختن جزئیات فراوان در دنیای پیرامون نقاشان بوده است.