گفتگو با فیلمساز

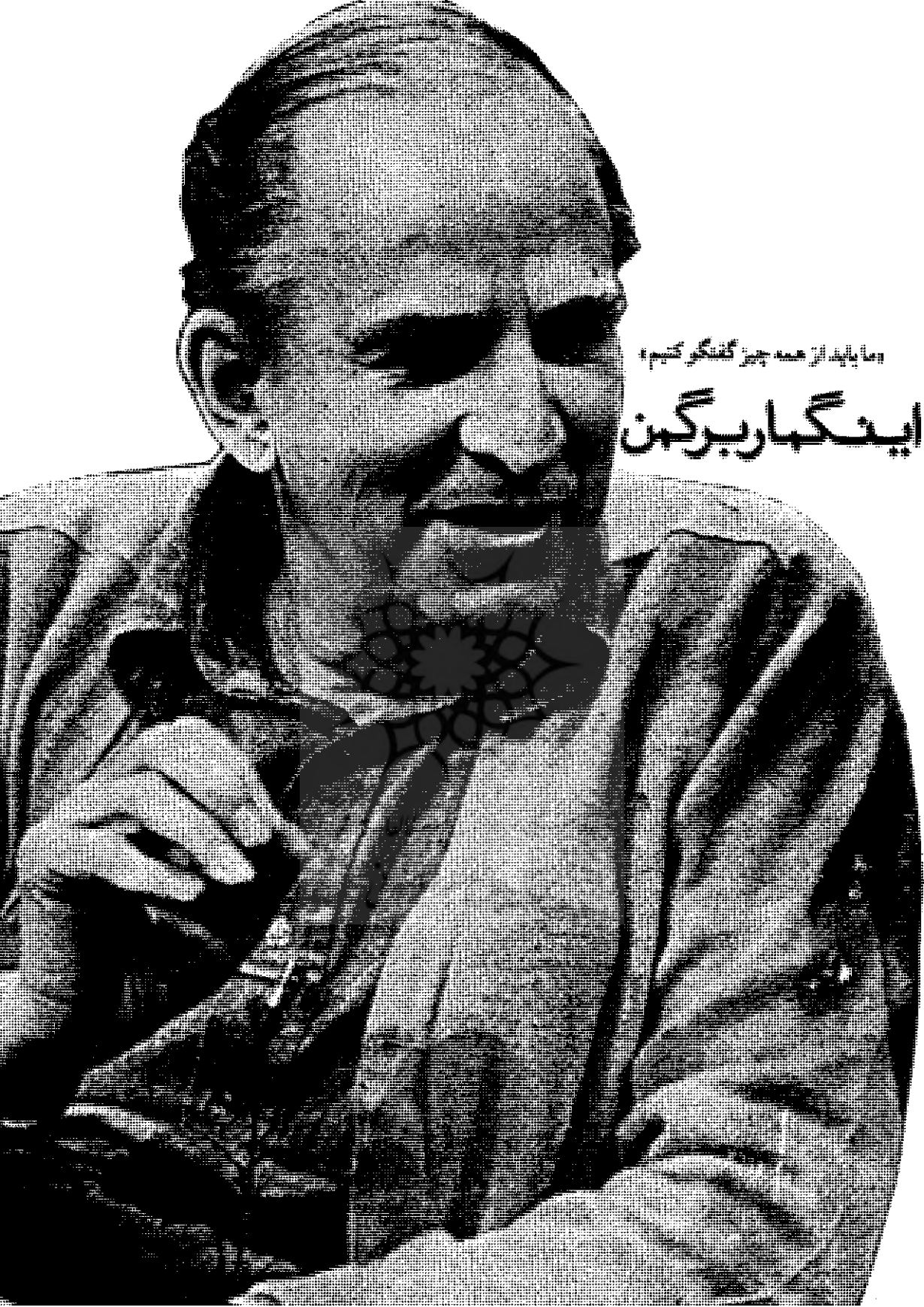
مترجم: عبداله بنی اردلان

جلسهٔ چهارم

برقراری ارتباط از طریق سینما و تئاتر

س: قریب به سی سال است که تو با من حرف زده‌ای، اما این اولین باری است که من امکان حرف زدن با تو را داشته‌ام، و این یک فرصت هیجان انگیز است. وقتی که اولین بار شروع به گوش دادن به تو کردم در فیلمهایت بود، فیلمهایی مثل «مهر هفتم»، «نور زمستانی» و «آثار سه گانه». در آن هنگام مشغول تحصیل در مدرسهٔ دینی بودم و اینها فیلمهایی بودند که در «حوزهٔ دینی» مطرح بودند. همهٔ دانشجویان علوم دینی آنها را فیلمهای جالبی می دانستند. تو با ما از خدا و تنهایی خدا سخن می گفتی. آیا ما بعدالطبیعه در فیلمهایتان جایی دیگر یافته است و یا اینکه کار دیگری کرده‌ای؟

ج: همان طور که می دانید من پسر یک کشیشم. هیجده سال از زندگیم را در خانه والدینم سپری کرده‌ام. از چهارده سالگی احساس نارضایتی می کردم، احساس می کردم که زندانی هستم. وقتی که نوزده ساله بودم از خانه بیرون رفتم و تا چهار سال پدر و مادرم را ندیدم. تضادی بزرگ میان من و پدرم و همین طور میان من و مادرم وجود داشت، چون مادرم به شدت پایبند به پدرم بود، اما فکر می کنم که از این قطع ارتباط عاطفی، مادرم شدیداً در رنج بود. موقعی که درخانه و در کشورم بودم (از اینکه این قدر به گذشته برمی گردم مرا خواهید بخشید، اما در این مورد فکر می کنم که مهم است) در اوایل سنین رشد، بشدت مذهبی بودم. واقعاً مذهبی، به گونه‌ای ابتدایی و نه جادویی، آن گونه که بچه‌ها اغلب هستند. من همهٔ چیزهایی را که پدرم از آنها سخن می گفت، می شنیدم. مجبور بودم که هر یکشنبه به کلیسا بروم و این را دوست نداشتم زیرا می خواستم به سینما بروم و تنها امکان رفتن به سینما، آن بود که ابتدا به کلیسا بروم و بعد با عدهٔ زیادی از آشنایان و عمه‌ها چای بخورم. کاری بسیار خسته کننده و مشکل، و نظمی بسیار خشن بود. نمی گویم که هیچ خوشی نداشتم، زیرا در خانهٔ ما شادی زیادی بود و مادرم همیشه حامی علاقهٔ من نسبت به تئاتر بود. پدرم کشیش محبوبی در جامعه شمرده می شد و مانند یک بازیگر بزرگ، در مقابل جامعهٔ خود شخصیتی داشت و در خانه، شخصیتی دیگر. او مردی



«ما باید از همه چیز گفتگو کنیم»

اینگمار برگمن

بسیار غمگین و مالیخولیایی بود و ما مجبور بودیم که در هنگام حضور او در خانه خیلی ساکت باشیم. از او بسیار می ترسیدیم. گاهی اوقات خیلی بشاش و سرزنده بود و می توانستیم با او بازی کنیم، اما گاهی اوقات، ناگهان بدون هیچ دلیلی کاملاً تغییر می کرد. بنابر این مادرمان نقطه اتکای ثابت صمیمیت ما بود و این، از نظر من جالب بود، زیرا او از علاقهٔ من به تئاتر تا حد زیادی پشتیبانی می کرد، پدرم هم همین طور، ولی او وقت زیادی نداشت، اما آنها هر دو شیفتهٔ کار در جامعه بودند.

من خیلی مذهبی بودم و به «خدا» به نوع بسیار عجیبی ایمان داشتم. تعلیم در نسل من بر مبنایی وحشتناك استوار شده بود: یك وجدان بد. می بایست همیشه محکوم به داشتن وجدانی بد باشید، زیرا یك انسانید. هر یکشنبه در کلیسا می گویید «من انسانی مملو از گناهم». همهٔ تعالیم مبتنی بر آن بود که به خاطر گناهانتان شما را دارای وجدانی بد بداند، برای کارهایی که نکرده‌اید و کارهایی که مرتکب شده‌اید. البته به عنوان یك بچه کوچك می خواستم که والدین را خشنود کنم و بیش از همه خدا را. فکر کنم که کار زیادی با مسیح نداشتیم. او کمی دور بود و در ایام عید پاك ترسناك می شد. می دانستیم که او بشدت رنج کشیده است. مجبور بودیم که لباسهای سیاه بپوشیم و انواع عجیبی از غذاها را بخوریم و اجازه نداشتیم که بازی کنیم. در نتیجه مسیح را چندان دوست نداشتیم. البته موقعی که به عنوان یك بچهٔ تازه متولد شده، خوابیده بود و ما از او هدایایی دریافت می کردیم، خیلی جذاب و قشنگ می شد. اما می‌دانید که خدا را می توانستیم هر یکشنبه در کلیسا ببینیم، البته نه کل خدا را، که اگر می توانستیم ببینیم خیلی بهتر بود. اما من فقط یك چشم خیلی بزرگ می دیدم. آن یك نشانه بود، چشم عظیم. فکر می کردم که این چشم در درون من است و همهٔ اوقات مرا نگاه می کند. می دانستم که هر کاری که می کنم، در مقابل چشم اوست. در نتیجه در پیشگاه پدر و مادرم و در پیشگاه خدا وجدان بدی داشتم و همین طور در پیشگاه مدرسه و فکر می کنم که این، کمی مشکل می بود. اما گاهی اوقات شادی بیشتری در خانه داشتیم و همه چیز را فراموش می کردیم و آن فضایی گرم و زیبا بود که بیشتر از وجود مادرم که او را به سختی دوست می داشتم، نشئت می گرفت.

بعد، موقعی که هیجده ساله شدم، انقلاب کردم و دور شدم. از پدر و مادرم متنفر شدم و نمی خواستم که دیگر آنها را ببینم. از مذهب و همه چیز بریدم، اما آن وجدان هنوز باقی بود، چون جزئی از شخصیت من شده بود. نمی توانستم از دست آن خلاص شوم. خدا رفته بود؛ بخشش هم رفته بود؛ عشق هم دور شده بود؛ اما آن نقش هنوز پا برجا بود. منظورم را می فهمید؟ هراسی وحشتناك را با خود همراه داشتم، زیرا حس می کردم که خیلی عاجزم، خیلی محدودم، و هیچ بخششی، هیچ عشقی وجود ندارد و قدم بعدی عصیان بود. از این هراس یك عصیان وحشتناك و عظیم سرچشمه گرفت. فکر کنم که در آن هنگام برای همکلاسیهایم و برای دانشجویان دیگر و برای والدینم غیر قابل تحمل بودم. اما بعد شروع به ساختن مذهبی از نوع خاص خودم کردم. که خیلی بچگانه بود، خیلی کودکانه، خیلی ابتدایی و خیلی وحشیانه، اما یك جور حس

مذهبی داشتم. نوعی ارتباط میان من و خدایی که چشم بزرگ خود را از دست داده بود، اما یك جور علاقه‌ای به اینگمار برگمن داشت. باید بگویم که او مرا دوست داشت، اما ارتباط ما پیچیده بود. در زندگیم، در زندگی روزمره، در ارتباطم با دیگران احساس بدی داشتم. احساس می کردم «نمی توانم کار درستی انجام دهم. همیشه کارهای غلطی را انجام می دهم. همیشه خیلی پرخاشگرم، همهٔ ارتباطات و وابستگیها به دیگر مردم را نابود می کنم». غیر قابل تحمل و شتابزده بودم.

پس با این احساس وارد این حرفه شدم. در آغاز با تئاتر شروع کردم و در سال ۱۹۴۱ به عنوان مصحح و بازنویس فیلمنامه وارد این کمپانی شدم. در همان آغاز به این نتیجه رسیدم که «من یك انسان خیالاتی هستم و از حیث شخصیتی خیلی بدم». اما می گفتم که «من مهمترین کارگردان دنیا خواهم شد»؛ و این نیز کاملاً برایم روشن بود که برای جبران آن احساس می بایست بهترین کارگردان دنیا شوم. این آرزو، امید و شوق من بود. البته بعد از آن همواره در ارتباطی بسیار غریب با شخصی که «خدا» می نامیدم، به سر می بردم. دعا می کردم، به کلیسا می رفتم و گاهی اوقات به تنهایی در کلیسا می نشستم و مکالماتی با شخصی که «خدا» می نامیدم، داشتم؛ اما هنوز مسیح را دوست نداشتم، چون او میان ما حائل بود. میان من و خدا کسی بود که خدا او را بیش از من دوست می داشت، در نتیجه من او را کنار می گذاشتم. از نظر من، او انسان بود. اما چیزهایی که گفته بود نمی فهمیدم. رابطهٔ بسیار مشکلی با یکدیگر داشتیم، یا من با او داشتم. او

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عده‌ای این فکر را در مورد هنرمندان دارند که اگر رنج ببرند، هنرمندان خیلی بهتری خواهند شد. من فکر نمی کنم که اینطور باشد، زیرا هر حرکت عصبی، گونه‌ای رفتار جامد است.

از خودش چیزی به من نمی گفت.

اما بعد در سال ۱۹۴۲، نمایشنامه نویسی برای تئاتر را آغاز کردم. در عرض یک سال بیست نمایشنامه نوشتم. امروز خواندن آنها غیر ممکن است و اکثر آنها ناپدید شده‌اند، اما دو یا سه تای آنها باقی مانده است. باید بگویم که آنها خیلی عمیق بودند و نیز نشانه‌های بسیار زیادی در آنها وجود داشت و حرفهای زیادی درباره رابطهٔ درونی و بیرونی من با او داشت. در نتیجه زمانی که شروع به نوشتن داستانهای فیلمهایم کردم، آن چیز عجیبی که «خدا» می نامیدم، همیشه در آنجا حضور داشت. حتی اگر دربارهٔ خدا نمی نوشتم و حتی اگر با دیدی مذهبی نمی نوشتم، او همیشه در همهٔ فیلمهایم حاضر بود. بجز در لبخند یک شب تابستان و دیگر فیلمهای کمدی من، او در هر چیز دیگری که ساختم، حاضر بود تا نور زمستانی. در نور زمستانی من آخرین برش را با آن چیز عجیبی که خدا می نامیدم، زدم. همهٔ ارتباطها را قطع کردم. پس از آن بود که زندگی را همان گونه که هست پذیرفتم. پیشترها همیشه اعتراض داشتم. همیشه با کسی گفتگو داشتم و او را مجرم می دانستم.

البته، همهٔ چیزهایی که به شما می گویم، خیلی بچگانه و خیلی ابتدایی است، اما سعی کرده‌ام که در آن کاملاً صادق باشم.

س: وقتی که این دوره را پشت سر گذاشتید و کم و بیش خودتان را با آن ترس شدیدی که عادت داشتید در آفریده‌های خود ترسیم کنید، آشتی دادید، آیا خودتان را مجبور به رفتن به مکانی دیگر، برای یافتن آن خلاقیت حس می کردید؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ج: خیلی ها فکر می کنند که اگر کسی رنج ببرد، هنرمند بهتری خواهد شد. بعضی هم فکر می کنند که اگر یك خرچنگ قطعه قطعه شود و هنوز زنده باشد مزهٔ خیلی بهتری دارد، چون وقتی که قطعه قطعه می شود، رنج می برد. عده‌ای این فکر را در مورد هنرمندان دارند که اگر رنج ببرند، هنرمندان خیلی بهتری خواهند شد. من فکر نمی کنم که این طور باشد، زیرا هر حرکت عصبی، گونه‌ای رفتار جامد است. منظورم را می فهمید؟

س: رفتار اجباری؟

ج: بله، این رفتار، دور از زندگی است. اگر بتوان از این زندگی متشنج خارج شد، زندگی به روح و به کار خلاقهٔتان باز می گردد. البته هنرمندان متعددی وجود دارند که انسانهای بسیار عصبی بوده و هستند، هنرمندان خارق العاده. من هم فکر می کنم که مردی عصبی هستم اما، اکنون در ارتباط با خود و حرفه‌ام کاملاً غیر عصبی هستم.

س: آیا فکر می کنید که خلاقیت به نوعی ناشی از اختلال عصبی می تواند باشد؟

ج: در مورد من، بله. من خلاقیتی دائمی داشتم. دو یا سه فیلم در سال می ساختم. سه یا چهار برنامه در سال برای تئاتر و تلویزیون تهیه می کردم و فیلمنامه‌هایی برای دیگر کارگردانان می نوشتم. مدام مشغول کار بودم و البته این یك روزنه بود و زندگی مرا نجات داد، چون اگر امکان چنین کار سختی را نداشتم امروز می بایست در تیمارستان باشم. زیرا کشمکشها و مشکلات درونی من، مشکلات ارتباطی من با دیگران و با واقعیت، آن قدر عظیم بود که تقریباً دیوانه بودم.

س: بیرون آمدن از خانه در سن هیجده سالگی، راهی مشخص را در مقابلتان قرار داد. ترك خانه چگونه بود؟ احساس می کنید که رفتن به مونیخ و روی کردن به فیلمسازی نقطه عطفی برایتان بود؟

ج: پرسش بسیار شخصی و پیچیده‌ای است، اما سعی خواهم کرد با صراحت و شرافت پاسختان را بدهم، البته اگر ممکن باشد. زمانی که سرگرم تمرین نمایشنامه رقص مرگ[1] اثر استریندبرگ بودم، یك روز در تئاتر سلطنتی استکهلم، پلیس آمد و مرا با خود برد و گفت که من مالیاتم را نپرداخته‌ام. از این قضیه چیزی نمی دانستم. همه چیز در یك توقیف اشتباه خلاصه می شد. سوء تفاهمی پیش آمده بود، اما از نظر من وحشتناکترین چیزی بود که در تمام زندگیم رخ داده بود. برای همه، ناگهان مردی شده بودم که مالیاتم را نپرداخته بودم. دیگر مردی شریف و نجیب نبودم و نمی توانستم این را تحمل کنم، در نتیجه دچار سقوطی ناگهانی شدم. مجبور بودم که به بیمارستان یا به یك تیمارستان بروم و برای حدود چهار هفته در آنجا زندگی کنم و این تجربهٔ جالبی بود. اما بعد یك روز عصبانی شدم، خیلی عصبانی. جالب بود. همهٔ اوقات والیوم[2] می خوردم و برایم چیز جالبی بود. اگر به من می گفتند که «آقای برگمن، امروز می خواهیم سر تو را ببریم» من می گفتم: «آه، بله. این کار را دوست دارم، همان چیزی است که می خواستم!» کاملاً قدرت تشخیص را از دست داده بودم. تمام روز را نشسته بودم و تلویزیون تماشا می کردم یا با هم اطاقیهایم صحبت می کردم. ما صحبتهای جالب و خیلی عجیبی داشتیم و این خیلی زیبا بود. همه مؤدب و

با نزاکت بودند و ما خیلی آهسته و قشنگ و بعضی اوقات به طریقی بسیار عجیب با هم صحبت می کردیم. اما یک روز به طور وحشتناکی عصبانی شدم و قرصهای والیوم را دور انداختم و گفتم: «دیگر اینجا نمی مانم. دیگر در سوئد نمی مانم». به زنم گفتم: «حالا به خارج خواهیم رفت. هر جایی که شد. از اینجا دور خواهیم شد، زیرا اگر یک هفتهٔ دیگر اینجا بمانم، برای ابد در اینجا خواهم ماند». این احساس را داشتم که هویت خود را از دست داده‌ام و این احساس را دوست داشتم! خودش بود. بنابر این مجبور بودم که به خودم، به همهٔ آن دردها و به همهٔ آن چیزها باز گردم، چون خودم بودم!

به این ترتیب دور شدیم. به پاریس، نیویورک، لس آنجلس و برلین رفتیم و نمی دانم به کپنهاگ و اسلو. موقعی که در لس آنجلس بودم، «دینودولارنتیس» به من نمایش تخم مار را پیشنهاد کرد. من خوشحال شدم و برای فراهم ساختن مقدمات به مونیخ رفتم. چند هفته‌ای در آنجا به سر بردیم. آنجا را به خاطر زندگی فرهنگی عظیم و با طراوتش شهری جالب یافتیم. آنجا را دوست داشتیم. سرپرست یکی از تئاترهای آنجا پیشنهادی برای کار داد. پذیرفتم و اکنون در مونیخ زندگی می کنیم. فکر می کنم که عصبانیتم، عصیان ناگهانی من علیه بی هویت بودن، زندگیم را نجات داد. البته تخم مار تصویر بسیار خوبی نیست، اما آن هم زندگی مرا نجات داد، چون به حرفه‌ام بازگشتم. سون نایکوئیست، فیلمبردارم، پیش من آمد و با هم کار کردیم و به ترتیبی زندگی را مجدداً شروع کردیم. من تلاش کردم که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شرافتمندانه به سؤال شما پاسخ دهم.

س: آیا موقعی که پخش کنندگان فیلم، آزادی پخش فیلمهای شما را در هر جایی پیدا می کنند، عصبانی می شوید؟ مثلاً در مورد فیلم «غروب دلقکان»، آنها حتی نام آن را به «شب برهنه» تغییر دادند و صحنه‌ها و نماهایی را هم که بی ربط حس می کردند، در آوردند.

ج: به شما می گویم، وقتی که فیلمم را ساختم، از وقتی که به اولین قطع آن نگاه می کنم و بعد از آن نسخه‌ای تهیه می کنم و آن را می بینم و موقعی که به لبه‌های صوتی آن گوش می دهم و می بینم که این همان فیلمی است که می خواستم بسازم یا غیر آن است، می بایست آن را به حال خود رها کنم و منتظر آینده باشم. اگر قرار بود که اینجا یا جایی دیگر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در سوئد، بنشینم و عصبانی شوم که یك پخش کنندهٔ احمق نام فیلم مرا تغییر داده نمی توانستم به کار ادامه دهم. در نیوزلند، امروز یك نسخه خیلی بد از فیلمهایم در حال اکران است، اما من نمی توانم به خاطر آنکه چاپ در نیوزلند بد است، عصبانی شوم. می باید در همان لحظه‌ای که آخرین نسخهٔ آماده پخش را دیدم، تصمیم بگیرم که دیگر نباید بیش از آن به فیلم فکر کنم.

س: آیا پخش کنندگان مجاز به این کارند؟ هیچ قانونی وجود ندارد؟

ج: آنها مجاز به در آوردن صحنه‌هایی از فیلمهای من نیستند. هیچ کس مجاز به حذف صحنه‌هایی از فیلم من نیست. اما متصدی پروژکتور هر روز این کار را می کند. در دههٔ پنجاه در امریکا، فیلمهای من هرزه‌نگاری به حساب می آمدند. در نتیجه وقتی که فیلم در اختیار متصدی نمایش قرار می گرفت، آنها، قسمتهای خوب آن را می بریدند و می فروختند! بله! اما این مربوط به دههٔ پنجاه است.

س: «قسمتهای خوب» اینگمار برگمن برای فروش!

ج: دقیقاً! بله!

س: آیا در میان همهٔ فیلمهایی که ساخته‌اید، فیلمی وجود دارد که مورد پسند شخصی شما باشد؟

ج: بعضی از آنها محبوب من هستند، و آنها همان بهترینهایی که تماشاگران ومنتقدان ارزیابی می کنند، نیستند. به یك معنا همهٔ آنها بچه‌های من هستند. من آنها را به دنیا آورده‌ام. چیزی حدود چهل و سه، چهل و چهار یا در همین حدود فیلم دارم. بعضی از آنها خیلی سالمند. از همان لحظهٔ اول می دانستم که آنها راه خود را در میان همهٔ دنیا پیدا خواهند کرد و همه را خیره خواهند کرد و در آنجا بر روی پاهایشان، پاهای خوبشان، خواهند ایستاد، و مرا سربلند خواهند کرد. بعد فیلمهای دیگری وجود دارند که مرا شرمنده می کنند. به آنها فکر می کنم و قرمز می شوم واز اینکه این فیلمها تا ابد خواهند ماند دچار تب می شوم. در برنامه‌های تئاتری چیزی که بیش از همه دوست دارم آن است که آنها یك سال یا شاید دو سال بر روی صحنه‌اند و بعد ناپدید می شوند. بعد دیگر وجود ندارند، فقط در قلوب مردمانی که آنها را دیده‌اند؛ اگر آدمهای خوبی باشند، به جای می مانند. اما یك فیلم، امروزه تا ابد باقی است. گویا اخیراً اختراعی کرده‌اند که به وسیلهٔ آن، فیلمها را برای همیشه از نابودی نجات می دهند. فکر می کنم که این کار بعضی وقتها چیز وحشتناکی باشد. دویا سه فیلم وجود دارد که آنها را خیلی خیلی دوست دارم و باقی فیلمها تا حد وحشتناکی مورد تنفر من هستند، چون فکر می کنم که کامل نیستند. اما بعضی وقتها فکر می کنم چیزهایی در آن فیلمها وجود دارد که خیلی زنده‌اند. منظورم را می فهمید؟ نه تنها بازیگری خوب و قصه‌گویی خوبی دارند، بلکه واقعاً زنده‌اند و این باعث می شود که آنها را خیلی دوست داشته باشم.

س: آنها کدام فیلمها هستند؟ منصفانه نیست که به ما نگویید!

ج: نه، منصفانه نیست! اما اگر اهمیتی ندهید، به شما نخواهم گفت. مثالی می زنم. فیلمی دارم به نام مصیبت آنسا. در اروپا آن را مصیبت می نامند. موضوع آن اشتیاق سنت.

ماتیو[۲] یا چیزی نظیر آن است. صحنه‌ای وجود دارد که در آن لیواولمان در صندلی نشسته و از ازدواج خود حرف می زند. صحنه‌ای طولانی است که از یک تصادف وحشتناک اتومبیل و اتفاقاتی که پس از آن روی داده، حرف می زند. او همان طور سر در گریبان نشسته و دوربین خیلی نزدیک می شود. فکر کنم که این صحنه حدود شش یا هفت دقیقه طول می کشد. دوربین حرکتی نمی کند و جریان همچنان ادامه دارد. این لحظه برایم، زنده‌ترین لحظه در تمام عمر حرفه‌ایم است. کاری که او می کند، آنچه ارائه می دهد، بازی او، «واقعی» نیست، طبیعی نیست، چیزی خیلی بیشتر از آن است. او این نقش را با همه وجودش بازی می کند. چون آنچه که می گوید دروغ است و می توانید ببینید که دروغ می گوید. خون در چهره‌اش می دود و قطرات اشک روی چشمهایش ظاهر می شود. او خود را جمع و جور می کند، صدایش همیشه خیلی آرام است، در تمام طول صحنه خیلی خیلی آرام است و به همین ترتیب ادامه می یابد. به همین دلیل مصیبت آنا یکی از فیلمهایی است که خیلی دوستش دارم. حالا، متوجه می شوید؟

س: گفتید بعضی از فیلمهایتان پیامی را که در آغاز ساختن در صدد رساندن آن بودید، نمی توانند القا کنند. در چه نقطه‌ای در می یابید که آنها نمی توانند متقاعد کننده باشند؟ قبل از تدوین و یا به هنگام تدوین؟ آیا سعی می کنید که آن را تغییر دهید، یا اینکه، آیا فرصت تغییر آن را دارید؟

ج: همان طور که سیاستمداران می گویند، سؤال بسیار خوبی است.

س: همیشه به این معناست که قصد پاسخگویی به آن را ندارند.

ج: اما من سعی خواهم کرد که پاسخ دهم. همان طور که می دانید، به هنگام نوشتن فیلمنامه همه چیز را می توان تغییر داد، اما به هنگام فیلمبرداری هیچ چیز را نمی توان تغییر داد. می توانید یک یا دو روز فیلمبرداری کنید و چیزهای کوچکی را تغییر دهید، اما اغلب، موقعی که درحال آفریدن یا فیلمبرداری فیلمی هستید، به نحوی از ادراک اینکه آنچه انجام می دهید بسیار بد است، محفوظ می مانید. موقعی که می نشینم و مشغول دیدن تکه‌های نسخهٔ اولیه می شوم، سعی می کنم کاملاً عینی باشم. همیشه دوست دارم که به تنهایی آن قطعات روزمره را ببینم، زیرا می دانم که اگر کسی دیگر در کنارم نشسته باشد مرا تحت تأثیر قرار می دهد و فکر خواهم کرد که می بایست مثل آنها فکر کنم. سعی می کنم که بنشینم و کاملاً عینی به آنچه که روی پرده می گذرد نگاه کنم، نه نسخه منفی (نگاتیو) و نه نسخه مثبتی (پزیتیو) در کار است. اگر آن را بپذیرم، ادامه می دهم. اگر آن را نپسندم دوباره فیلمبرداری می کنم. زمان فیلمبرداری برای یک فیلم اسکاندیناویایی یا یک فیلم اروپایی غالباً حدود چهل روز است. سونات پاییزی بیشتر از سی و هشت روز طول نکشید؛ فرض کنیم اکثر فیلمها پنجاه روز طول بکشد. به یک معنا اگر چیز اشتباهی وجود داشته باشد قادر به دیدن آن نیستید. شما آن را با هم می برید و بعد موقعی که با هم برش فیلم را می بینید هنوز در حفاظ قرار دارید، زیرا درگیری تکنیکی فوق العاده‌ای با فیلم دارید. بعد، آن را به چند تن از دوستانی

که می شناسم و به آنها اعتماد زیادی دارم، نشان می دهم، کسانی که کاملاً به من وفادارند و ما آن نوع ارتباط و وابستگی را با همدیگر داریم که بتوانند راحت حرفشان را بزنند، بعد می گویم: «نه، اشتباه می کنید» یا «حق با شماست!» گاهی اوقات انتقاد دوستان غیر قابل تحمل است، زیرا ممکن است خیلی سختگیر و مشکل پسند باشند و کاری نمی توان کرد. غالباً با آنچه که می گویند موافقت می کنم. می توانم مثالی بزنم از زندگی ماریونت. این یکی از فیلمهایی بود که موقع ساخت، خیلی دوستش داشتم. به یك معنا من آن را فوق العاده جالب یافتم نه فقط به خاطر کار کردن با بازیگرانی که قبلاً در جلوی دوربین ظاهر نشده بودند، بلکه این علاقه به خاطر داشتن فیلمی بدون طرح قبلی بود. فقط می خواستیم تحقیقی انجام دهیم. خیلی روشن، ساده و روان، اما نه برای یافتن حقیقت. من این امر را جالب توجه یافتم. بعد یکی از دوستانی که دوستش دارم، کسی که نقش بزرگ صحنه هایی از یك ازدواج[۲] را ایفا می کند، این فیلم را دید و گفت: «اما اینگمار، البته این فیلمی از حیث تکنیکی بسیار کامل و جالب است، ولی من دوستش نسدارم، زیرا زندگی ابعاد متعددی دارد و تو فقط یك بعدش را دیده‌ای. تو زندانی ساخته‌ای که هیچ پنجره‌ای ندارد. در زندگی ما اگر حتی زندان باشد، پنجره‌ای وجود دارد. می توانی نور صبحگاهی را ببینی. اما در این فیلم، نمی توانی ابداً نور روز را ببینی و این اشتباه بزرگی است، زیرا تو فقط برای آنکه اثر مورد نظرت را داشته باشی، ابعاد زندگی را حذف کرده‌ای».

من معادله‌ای ساختم که درست باشد. همه چیز را دور ریختم. فکر می کنم که حق با او بوده. فقط یك بار در زندگیم مجبور شدم که فیلمی را به دلایل اقتصادی بسازم. سال ۱۹۵۱ بود و من فرزندان و زنان متعددی داشتم و آنها به پول احتیاج داشتند. در نتیجه توافق کردم که یك فیلم بسازم. یك نوع فیلم جنایی بود، نمی دانم چطور شد که ناگهان یك روز، ده یا دوازده روز پس از آغاز توافق، گفتم: «بسیار خوب، چرا نه؟ چرا یك جور فیلم هیچکاکی نسازم؟ این کار را دوست داشتم. چرا نمی توانم این کار را بکنم؟» دوازده یا سیزده روز پس از شروع فیلمبرداری، در استودیو ایستاده بودم و فکر می کردم که «باید از این حال خارج شوم. نمی توانم تحملش کنم. چه کار می کنم؟ چه احمقی هستم؟» فیلم بسیار بسیار بدی بود. مسئولیت بزرگ من برقراری انضباطی بود که بتوانم با فیلم پیش بروم، چون عدهٔ زیادی مشغول کار روی آن بودند. سی روز پس از آن باید روی آن کار می کردم، این بزرگترین مسئولیتی بود که تا آن موقع به عنوان هنرمند در زندگیم، بار آن را به دوش کشیده بودم. بعد از آن، کمپانی نتوانست هزینه‌اش را جبران کند و من هم حقوقم را نگرفتم، پس آیا این خود تنبیهی نبود؟ این خود درس عبرت است!

س: چه نوع مشکلاتی در ساختن «تماس» به عنوان اولین فیلم انگلیسی زبان خود داشتید؟

ج: اجازه می دهید راجع به همهٔ فیلمهای بدم صحبت نکنیم؟ موقعی که شروع به کار کردم همه مهربان بودند و به من می گفتند: «آقای برگمن، تو پول زیادی به دست خواهی آورد. هر کاری که خواستی می توانی انجام دهی. ما تو را دوست داریم. فیلمهایتان را جالب

توجه می دانیم. اما لطفاً، آن را به زبان انگلیسی بسازید». ومن گفتم «بله، البته». فیلمنامه‌ای نوشتم و آن فیلمنامه را خیلی می پسندیدم. به یك معنا زیبا بود، از آن فیلمنامه بدم نمی آمد. اما یك مسئله جزئی داشتیم: می بایستی آن را به زبان انگلیسی بسازیم و همان طور که شاید شنیده باشید، انگلیسی من خیلی کامل نیست. یك دستیار محاوره داشتیم، یك دختر که می گفت: «آقای برگمن، آقای برگمن ممکن است مرا ببخشید اما...» ناگهان بعد از یك برداشت که فکر می کردم خیلی خوب بوده، دستیار محاوره به بیبی آندرسون[5] می گوید: «خانم آندرسون، می توانید آن کار را آن طوری انجام بدهید؟» و ما دوباره و دوباره تکرار کردیم. از آن پس تصمیم گرفتم که دیگر فیلمی به زبان انگلیسی نسازم. البته، بعدها، موقعی که به آلمان آمدم، می بایست فیلمی به زبان اصلی آلمانی و انگلیسی بسازم، فیلم تخم مار: حالا فکر می کنم که در مورد ساختن چنین فیلمی بیشتر می دانم، اما فکر نمی کنم دوباره فیلمی به زبان انگلیسی بسازم.

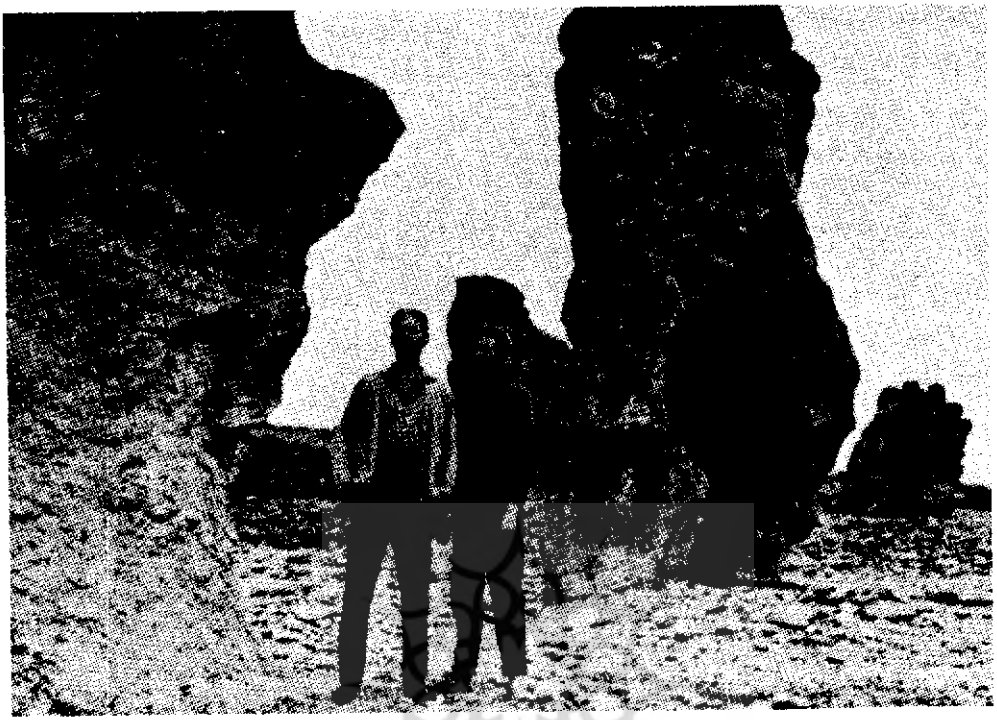
س: از نظر من نکته جالبی است که شما معتقدید که فیلمهایتان را به‌جای خودتان برای تماشاگر می سازید، با این وجود فیلمهایتان فوق العاده شخصی است. چطور میان آنچه که می خواهید یا دوست دارید و آنچه که می پندارید تماشاگر می خواهد یا دوست دارد، تمایز قائل می شوید؟

ج: پاسخ این سؤال ساده است، زیرا همیشه فکر می کنم که تماشاگر می داند که چه می کنم! همیشه براین باورم که تماشاگر کم و

بیش آنچه را که انجام می دهم، خواهد پذیرفت. گاهی اوقات فکر می کنم که «حالا خیلی عامی هستم، حالا به‌تماشاگر خیره خواهم شد». اما بعد فکر می کنم که «برای تماشاگر خیلی مشکل خواهد بود. ولی من هنرمند بزرگی هستم و آنچه را که می خواهم می سازم». همان طور که روز اول در اینجا گفتم، کاری که می کنم برای همیشه جاودانه نخواهد ماند، اما من صنعتگرم: من میز و صندلی و چیزهایی دیگر را برای استفادهٔ دیگر مردمان می سازم. اگر آنها از آن استفاده نکنند، خیلی ناراحت می شوم. اگر آنها بگویند: «من اهمیتی نمی دهم»، خیلی ناراحت خواهم شد. اگر همه بگویند که «این فیلم جالب توجه نبود، از آن بدم می آید» ناراحت نمی شوم، زیرا این عاطفی است، اما اگر آنها کاملاً احساس کنند که «اهمیتی ندارد» فکر خواهم کرد که این قیل و قال است. به هر حال تاکنون چنین اتفاقی برایم رخ نداده است، و امیدوارم که هرگز نیفتد.

س: شما دربارهٔ برقراری ارتباط با مردم و نیاز به ارتباط، حرفهای زیادی زده‌اید، در مقدمه‌ای که بر «رو در رو» نوشته‌اید، از شکل بخشیدن به نگرانیتان گفته‌اید و «دندان درد» اسمی بود که بر آن گذاردید، آن را از سیستم خودتان بیرون آورده و می بینیدش. می دانم که افراد زیادی آن فیلم را دیده‌اند و چیزهای زیادی از آن دربارهٔ رو در رو شدن با چیزهایی که سر و کله زدن با آنها خیلی سخت است، گرفته‌اند. شما معماهای حل ناشدنی را خیلی زیرکانه در فیلمهایتان مطرح می کنید، اما آیا هیچ وقت راهی برای گذر از این معماها نشان خواهید داد؟ نه اینکه فقط در طرح معما توقف کنید.

ج: گاهی اوقات، بله. وقتی که فیلمی می سازید، چه چیزی اهمیت دارد؟ نمی توانید فراتر از آنچه که مقدور است، بروید. می فهمید؟ فقط می توانید قدمهایی را بردارید که می توانید. بعد از آن نمی توانید قدم دیگری بردارید. شاید فیلم از میان یك شیشه در تاریکی (در ایران: همچون در یك آینه) را دیده باشید؛ در آنجا یك گام بیشتر از آنچه که می توانم، برداشته‌ام. احساس می کنم که فیلم به هنگام دور شدن هلیکوپتر با آن دختر دیوانه متوقف می شود. آن انتهای فیلم است. اما احساس می کردم که مردم نیاز به توضیح دارند تا بتوانند نوعی ارتباط برقرار کنند. بنابر این آن صحنهٔ آخر را نوشتم که امروز برایم فوق العاده وحشتناك است. منصفانه نیست، چون به یك معنا دروغ کوچکی است. نه آن موقع که آن را ساختم، بلکه حالا، قدری دروغ به نظر می رسد. سعی کردم که چیزی را بسازم که نمی توانستم. بنابر این گاهی اوقات، جوابی برای آن معما می دانم و سعی می کنم که آن راه‌حل را نشان دهم، اما گاهی اوقات تنها می توانم آن کشش، آن مسئله و آن موقعیت را مطرح کنم. بعد، آن مسئله و آن موقعیت را طرح می کنم و آن را به تماشاگر و به انسانهایی که در آنجا نشسته‌اند واگذار می کنم تا راه‌حلهای خودشان را پیدا و فیلم را نقد کنند. می توانید صحنه‌هایی از یك ازدواج را تماشا کنید. مردم فکر می کنند که خاتمه‌ای بدبینانه در فیلم وجود دارد. من این طور فکر نمی کنم، زیرا آن دو نفر را می شناسم، یوهان و ماریان. آنها تازه دارند دچار مشکلات واقعی یعنی زندگیهای تازه و وعده‌های تازه می شوند و



بایستی با آن به پیش بروند. وقتی که فیلمنامه‌ای با یک جور راه‌حل می نویسم، آن راه‌حل را از قبل می دانم، اما فکر می کنم فیلمهایم بیشتر پیشنهاد می دهند. این بحث را همینجا می گذارم. لطفاً آن را بردارید، به کار بگیرید و کنارش بگذارید، و هر کاری که خواستید بکنید.

س: شما عادت دارید که از استفادهٔ مردم از فیلمهایتان سخن بگویید «امیدوارم که آن نور در روحتان، کمی تغییر کند». آیا باز هم همین حرف را می زنید؟

ج: ممکن است. از همه بهتر آن است که یک بار در یکی از فیلمهایم، فقط یک انسان، چیزی را دریافته باشد که برای زندگی روزمره‌اش و زندگی آتیش مفید باشد. همهٔ حرفم این است. اگر مردم فیلمهای مرا به کار گیرند، مهم نیست که عصبانی شوند یا عصیان کنند یا دیوانه شوند، فقط کافی است از حیث عاطفی با فیلمهایم درگیر باشند. این تنها چیزی است که برایم اهمیت دارد. ◇

قصهٔ عامیانهٔ اینگمار برگمن

زمانی که اینگمار برگمن مطلع شد که قرار است اولین جایزهٔ الگور. اچ. میدوس را برای آثار برتر در زمینه‌های هنری (Excellence in the Arts) دریافت کند، اطمینان داد که تنها سخنرانی که خواهد داشت، در مراسم رسمی اعطای جایزه خواهد بود. آنچه که در زیر می آید پاسخ او بعد از دریافت جایزه بود:

«دوستان عزیز! با مادر بزرگم در یک شهر دانشگاهی خیلی کوچک زندگی می کردم. هشت سالم بود و مبتلا به سرخک شده بودم. مادر بزرگ عادت داشت که کنار تختم بنشیند و برایم قصه‌های عامیانه بگوید. او قصه‌گویی خستگی ناپذیر بود و من شنونده‌ای خستگی ناپذیر. در اینجا یکی از قصه‌های او را می خوانم. البته وضعیت بغرنجی است، چون می خواستم که پرده‌ای داشته باشم و این قصهٔ عامیانه را به صورت فیلم نشانتان دهم، اما متأسفانه غیر ممکن است، پس ناچارم که آن را برایتان بخوانم. اما می توانید به من کمک کنید. با به کار انداختن قوهٔ تخیل می توانید خیلی به من کمک کنید. با هم تلاشمان را خواهیم کرد. این یک قصهٔ عامیانه است:

مرد جوانی به نام بندیکت[۷] همراه با عدهٔ بی شمار دیگری درحال سفر در یک شاهراه بی پایان است. واگنهایی که با اسبهای بزرگ تق-تق کنان کشیده می شوند، حیوانات سرگردان گله را به کناره‌های جاده و یا به اعماق خندقها می رانند. جاده از دو طرف به دشتی سنگی که هیچ چیز در آن نمی روید، منتهی می شود. آفتاب آتشین از صبح تا شب می سوزاند و مردم نمی توانند خنکی یا سایه‌ای پیدا کنند. بندیکت با دلهرهٔ غریبی به جلو رانده می شود. گاه گاهی از خود یا یکی از همراهان سفر می پرسد که عازم کجا هستند، اما پاسخ نامعین است و با تردید گفته می شود. بندیکت شخصاً فراموش کرده است که چرا عازم چنین سفری شده است. همچنین سرزمین مادری خود و هدف نهایی سرگردانیهایش را فراموش کرده است. ناگهان یک شب خود را در جنگلی می یابد. شب از راه

* اگر مردم فیلمهای مرا به کار گیرند، مهم نیست که عصبانی شوند یا عصیان کنند یا دیوانه شوند، فقط کافی است از حیث عاطفی با فیلمهایم درگیر باشند. این تنها چیزی است که برایم اهمیت دارد.

گلویش از این سفر طولانی خشک شده است و لبهای خون آلودش به سختی کلمات مصیبت آمیز و ناسزا را ادا می کند. بنابراین بندیکت صدای ریزش آب را نمی شنود و در گرگ و میش هوا، چشمه‌های جوشنده را نمی بیند. کر و کور در کنار چشمه ایستاده است و نمی داند که چشمه در آنجاست. مانند یک خوابگرد، راه خود را از میان استخرهای شفاف پیدا می کند. مهارت او در این طی طریق قابل توجه است و خیلی زود در پرتو درخشان و بی سایه به شاهراه شلوغ، به میان گله‌های دوست داشتنی، بسیار پیری که برای بچه‌ها از جنگلها و چشمه‌ها سخن می گوید، نشسته است. بندیکت آنچه را که بر او گذشته است به یاد می آورد، اما خیلی ضعیف و مبهم، درست مثل یک خواب، رو به مرد پیر می کند و مؤدبانه می پرسد: «این همه آب از کجا می آید؟» پاسخ می شنود: «از کوهی می آید که قلهٔ آن با یک ابر بزرگ پوشیده شده است». بندیکت می پرسد: «چه نوع ابری؟» مرد پیر پاسخ می دهد: «هر انسانی در خود امیدها، ترسها و اشتیاقهایی دارد. هر انسانی نومیدی خود را با صدای بلند فریاد می کند یا اینکه آن را در فکر خود نگه می دارد. عده‌ای خدای بخصوصی را می پرستند. دیگران فریادهای خود را به

می شوند. همه این قربانیها، همه این اشتیاقها، جمع می شوند و در یک ابر گسترده بر بالای یک کوه عظیم منقبض می شوند. خارج از آن ابر، چشمه‌های باران از بالای کوه سرازیر می شوند و چشمه‌های عمیق زلالی را شکل می دهند که در آن می توانید تشنگی خود را فرو بنشانید، می توانید چهرهٔ آفتاب سوختهٔ خود را بشویید، می توانید پاهای تاول زدهٔ خود را خنک کنید. هر کس گاهی از این چشمه‌ها و کوهها و از آن ابر چیزهایی شنیده است، اما غالب مردم در آن جادهٔ بزرگ غبارآلود، در آن نور خیره کنندهٔ بی سایه، باقی می مانند. بندیکت با تعجب زیاد می پرسد: «چرا آنها می مانند؟» آن مرد پیر پاسخ می دهد: «من واقعاً نمی دانم شاید آنها خود

دست داده و شیار عمیقی از بالای ابرو تا می گوید: «شاید مقصدی وجود نداشته باشد شاید یک سراب است یا فقط خیال آن. نمی دانم، من شخصاً همهٔ تلاشم برای رسیدن به آن جنگلها و چشمه‌هاست. یک بار موقعی که جوان بودم آنجا بودم و اکنون سعی می کنم که راه بازگشت را پیدا کنم. چندان ساده نیست، بگذار به تو بگویم».

صبح روز بعد، بندیکت به همراه آن مرد پیر عازم جستجوی آن کوه بلند، ابر گسترده، جنگل ساکت و چشمه‌های مواج می شود.»

◇

1- Dance of Death
2- Valium
3- ST. Matthew
4- Scenes from a Marriage
5- Bibi Anderson
6- Johan and Marianne
7- Bendikt

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی