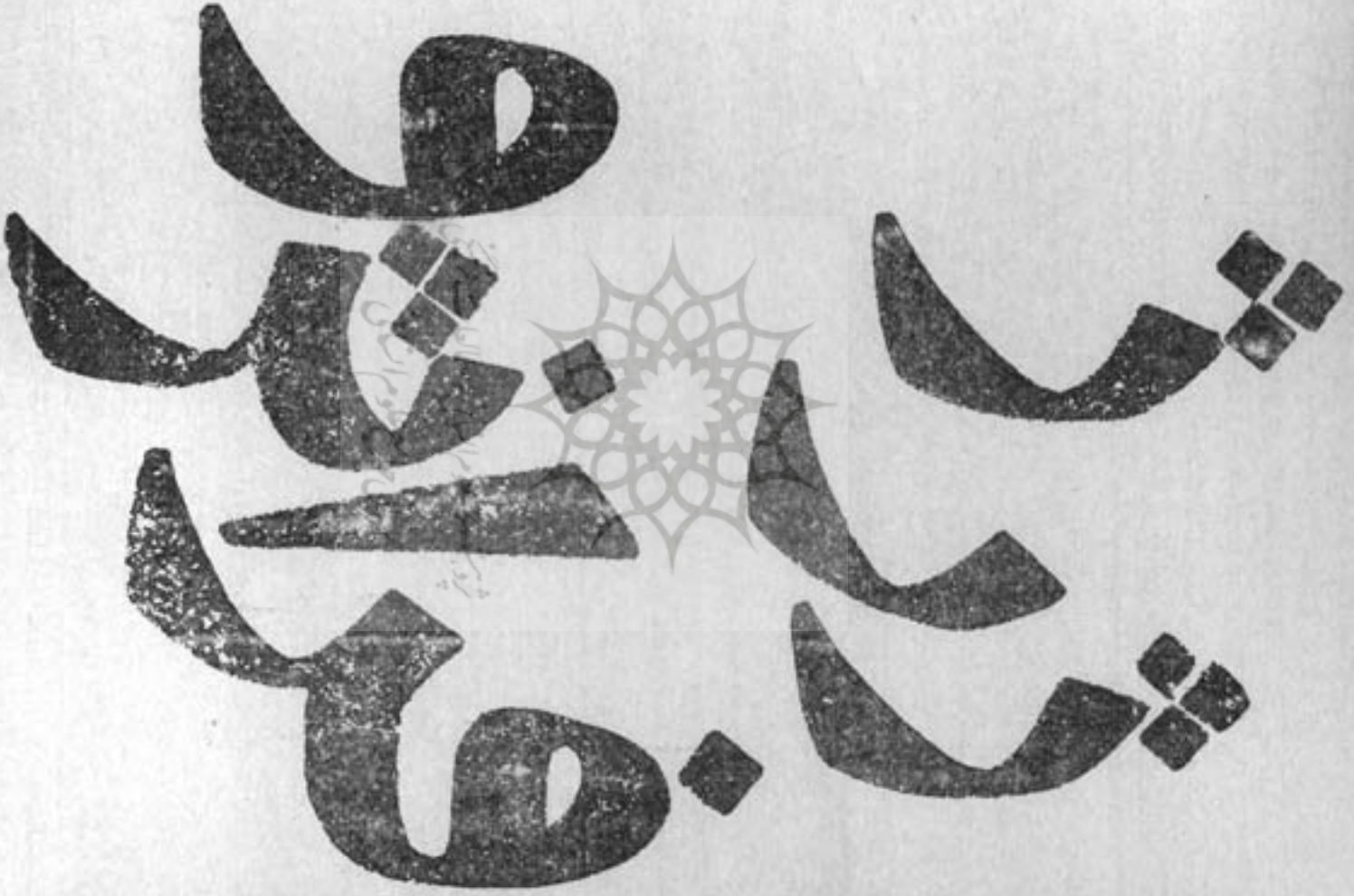

الف ـ یك گفتگو

۱

س. ممکن است برای ما ازآغاز کارتان وازتاسیس Cinémathèque صحبت کنید؟...

Georges Franju (۱) : این ماجرا به نحو عجیبی اتفاق افتاد. من، پس از خدمت سربازی، تعطیلاتم را به‌اتفاق خانواده‌ام در Fougères میگذراندم‌که برادرم به من گفت: «باآدم عجیبی آشنا شده‌ام، کمی دیوانه بنظر میرسد، اما از اوخیلی خوشت خاهد آمد، باید اورا ببینی.» برادرم درچاپخانه وموسسه‌یی کار میکرد... به‌این‌چاپخانه رفتم ودرآنجا Langlois را شناختم.

دراین هنگام چه می کردید؟

من قبلن متخصص تزیین بودم و حالاکه از خدمت سربازی بازمیگشتم دیگر متخصص تزیین نبودم، درواقع هیچ‌کاره‌یی نبودم وبدنبال کار میگشتم. لانگلوآ به‌وسیله‌ی پدرش‌درآنجا گمارده شده بود تامنظم بودن را بیاموزد. این‌همیشه وسوسه‌ی دائمی‌ی خانواده‌ی لانگلوآ بود: انضباط داشتن. وچون اونمی‌توانست منظم باشد، بی‌نظمی میکرد، ومن‌آن‌بی‌نظمی‌ها را منظم میکردم. و این ماجرای کوچك مدتی به طول انجامید، مدت زمانیکه Cercle du Cinéma پایه گذاری شود (زیرا بهرحال کمك خرجی ازاین موسسه عاید میشد). Cercle du Cinéma باهدف نمایش فیلمهای قدیمی ـ که کسی نمیشناخت، ویا دیگر نمیشناخت ـ تشکیل شد، زیرا دیگر ciné-club درپاریس وجود نداشت. شاید یکی یادوتا، اما آنها هم فیلمها را اندکی قبل ازنمایش عمومیشان به‌نمایش میگذاشتند. و فیلمهای صامت به‌اعلا درجه ناجوشایند میشمود. بنابراین یك‌جلسه‌ی خیلی جالب... ترتیب دادیم، وآنرا چهاربار تکرار کردیم. از اینجا، این‌فکر به‌مغز لانگلوآ آمدکه فیلمها را

---

۱) فیلمهای کوتاه: Le Métro (باهمکاری‌ی H. Langlois ـ ۱۹۳٤)، Le Sang des bêtes (۱۹۴۹)، En passant par la Lorraine (۱۹۵۰)، Hôtel des Invalides (۱۹۵۱)، Le Grand Méliès (۱۹۵۲)، Monsieur et Madame Curie (۱۹۵۳)، Les Poussières و Navigation marchande (۱۹۵٤)، A propos d'une rivière و Mon chien (۱۹۵۵)، Le Théâtre National Populaire و Sur le pont d'Avignon (۱۹۵۶)، Notre-Dame, cathédrale de Paris (۱۹۵۷)، La Première Nuit (۱۹۵۸)، La Galerie (۱۹۶۳).

فیلمهای‌بلند: La Tête contre les murs (۱۹۵۸)، Les Yeux sans visage (۱۹۵۹)، Plein feux sur l'assassin (۱۹۶۱)، Thérèse Desqueyroux (۱۹۶۲)، Judex (۱۹۶۳)، Thomas l'imposteur (۱۹۶۵).

نگهداری کند، وآنهارا پس‌از نمایش... مرتب وفهرست نماید. زیرا صحبت از نگهداری وجمع آوری‌ی تمام فیلمها نبود. ما نمیخاستیم فقط مظروف را عوض کنیم، میخاستیم‌منتخبی گردآوریم. اینطور بود که‌لانگلوآ Paul-Auguste Harlé ... را ، که‌آمده بودتمونه‌ی کوچك اعلانهای دیواری مرا ببیند، شناخت. نتیجه‌آن شدکه آرله برای خرید نسخه‌های در حال زوال ده هزار فرانك بهما داد، ومارا به Alexandre Kamenka... معرفی وسفارش‌کرد. ذخیره‌های مختلفی بعدن درازدیادمجموعه‌ی Cinémathèque کمك‌کرد، امـا ذخیره‌ی Albatros بخصوص از فیلمهای طراز اول ترکیب شده بود : Epstine، Dulac ، L'Herbier ، Renoir ، Clair ،وسبك روسی‌ی پاریس : Volkoff، Mosjoukine، و دیگران کـه فراموش کرده ام . این امانت اصلی ، آغاز کـودکی‌ی Cinémathèque ما بود.

مردم وکارگردانهاهم برای دیدن فیلمها می‌آمدند؟

مـردم بله ، آنان می‌آمدند . کارگـردانان خیر ... کارگـردانان « نامدار » هرگـز دیده نمیشدند، ویالااقل نه بیشتر ازهنرپیشگان. دانشجویان هم می‌آمدند. وقتی‌موفق‌شدیم تمام ایـن فیلمها را جمع آوری کنیم، وقتی مجموعه‌ی Cinémathèque اهمیت یافت ، ژرمن‌دولاك فکرکرد خوب است رابطه‌یی بین Cinémathèque های‌ملی، که درآنموقع وجود داشتند، بوجود آید، ویك موسسه‌ی بین‌الملل ایجاد شود، که به هرتشکیلات جهانی اجازه بدهد ، از طریق مبادله، از آرشیوهای بین‌المللی بهره برداری کند . بنابـراین Cercle du Cinéma دائم روبه تصاعد وفزونی بود. وچون تشکیلات جهانی یك‌اینکار فرانسوی بود، جایگاه آن در پاریس تعیین شد. آنجا بود که لانگلوآ ومن رسمن از هم جدا شدیم . یعنی لانگلوآ به سمت دبیرکل Cinémathèque فرانسه ومن به‌سمت دبیر اجرایی‌ی تشکیلات بین‌المللی بایگانی‌ی فیلم انتخاب شدیم. این درسال ۱۹۳۸ بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲

دراین موقع شما تصمیم به‌ساختن فیلم داشتید؟

معذرت میخاهـم ، الان به‌شما گفتم‌که کارگـردانهای مشهور به Cercle نمی‌آمدند، چرا ، آنان گـاهگاهی بـرای تماشای فیلمهای خودشان می آمدند ، ولی نه بـرای فیلمهای دیگران.

بله ، من دراین موقع به ساختن فیلم فکر میکردم . داستان فیلمهای مستندمینوشتم .

فیلم «Le Métro» ، در سال ۳۴ ، در چه شرایطی ساخته شد ؟

در شـرایطی ناپایدار و متزلـزل . باهمکاری‌ی لانگـلوآ ، اما او هـرگز حاضر نبود به دوربین دست بزند ، او خیلی خرافاتی بود وعقیده داشت که این کار باعث خرابی‌ی فیلم

میشود... در واقع این یك کار بی‌اهمیت بود. یك دوربین داشتیم که دیدگاه ثابتی داشت و Bricon ،یك فیلمساز غیرحرفه‌یی‌ی بسیاروارد، به‌ما قرض داده بود. عموی لانگلوآ مخارج را به‌عهده گرفته بود. ما سه‌حلقه فیلم خام کمیاب داشتیم، یك دوربین عاریتی (۱۶میلیمتری طبعن) . خلاصه واقعن یك فیلم غیر حرفه‌یی بود ، و در بین فیلمهای غیر حرفه‌یی ، غیرحرفه‌یی ترینشان!

پس از آن شما مجله‌ی «CINEMAtographe» را بوجود آوردید؟

بله ، «CINEMAtographe» را در ۳۶ ـ ۳۷ بوجود آوردیم . من پولی به دست آورده بودم ، نه‌خیلی زیاد، دوهزار فرانك! اما اوضاع بروفق مراد بود . تعداد زیادی مشترك پیدا کردیم، واین چیزی بود که برای‌چنین روزنامه‌یی که تقریبن نشریادی‌نداشت، خیلی عجیب بود. ماذخیره‌یی نزد Corti داشتیم، اماچون نمیخاستیم به‌سراغ Hachette برویم ـ زیراکه یك « تراست » وجود داشت (این فکر از لانگلوآ بود که میترسید در «تراست» هضم‌شویم...!) ـ خانم Moussinac توانسته‌بود روزنامه فروشهای«Ce Soir» را راضی کندکه، از روی جوانمردی، نشریه‌ی ما را هم درچار طاقیهای روزنامه فروشی پخش کنند . دو شماره، هریك در دوهزار نسخه، چاپ کردیم . از شماره‌ی اول تقریبن هشتصد شماره فروختیم ، وهزارو دویست‌تا ازشماره‌ی دوم. ظاهرن نتیجه‌ی رضایت بخشی بود، اما برای چاپ شماره‌ی سوم پانصد فرانك کم داشتیم...

دراین‌مجله‌شما درباره‌ی Fritz Lang مینوشتید...

بله، من لانگ‌را خیلی دوست میداشتم. ومقاله‌یی درباره‌ی او تهیه کرده بودم. من به‌علاوه هنگامیکه نامه‌ی بسیار مودبانه‌یی از او دریافت داشتم بسیار بسیار متعجب وبسیار به خود غره شدم (فکر نمیکردم این شماره‌ی مجله به دست او در Santa-Monica برسد ، و توجهش به‌نکته‌یی که درمورد او نوشته بودم جلب شود) ، در نامه‌اش خطاب به‌من میگفت که وی به این خوبی نه صفات خودش را می‌شناخت ونه عیبهایش را . اما رویهمرفته از تحلیل راضی بود، وانتظار قسمتی را که درباره‌ی صدا می‌بایستی چاپ میکردم میکشید ـ که چاپ نشد . این قسمت نوشته شد، صدا نزد لانگ عامل عمده‌یی‌ست، اما چون سومین شماره هرگز منتشر نشد... من‌دیگر نمیدانم بااین مقاله چه‌کردم. فکر میکنم گمش کرده باشم. لانگ را برای اولین بار سال گذشته ملاقات کردم ، اما به‌هیچ وجه ازاین‌موضوع صحبتی نشد ...

۳

وپس‌ازآن، چطورموفق به‌ساختن‌فیلمهای‌کوتاه‌شدید؟

تشکیلات تا پایان اشغال در ۱۹۴۴ ادامه‌ی کار داشت. درآن سال موسسه ادغام شد. ودر این حال من همچنان دربند احتیاجات ضروری‌ی خود بودم ، وبیش از پیش لازم بود در فکر نان و آبی باشم . وچون کسی را در این کار ودر صنعت سینما نمیشناختم ، در طول

چهارده سال به کار ... ادامه دادم . یعنی هفت سال در Cinémathèque فرانسه و در تشکیلات بین‌الملل بایگانی‌ی فیلم کار کردم ، و هفت سال در Institut de Cinématographie Scientifique با Jean Painlevé. دو مدرسه‌یی که نوعی تعلیمات تاریخی‌ی خاص را ترکیب می‌کنند ـ در طول این هفت سال کار باپنلوه بود که من «Le Sang des Bêtes» را ساختم . و طبیعی و لازم بود که من روزی .. Institut را برای ساختن فیلمهای کوتاه ترك بکنم .

هنگام تهیه‌ی « Le Sang» موضوعهای زیادی داشتید؟
این شما بودید که این موضوع را انتخاب کردید ؟

من دو موضوع داشتم . اگر « Le Sang..» را نمی‌ساختم مایل بودم فیلمی در باره بخاری پاك کنها بسازم . هنوزهم چند تایی از اینان در Savoie هستند . اینان زندگی‌ی وحشتناکی داشتند ، وواقعن آخرین بچه‌های رنجبرهستند ،آنطور که در آثار دیکنز مشاهده میشود . معمولن اینها آدمهای مطرودی هستند . این یك موضوع زیبا بود . امامن« Le Sang..» را به تهیه کننده‌ام پیشنهاد کردم ، که فورن قبول کرد ... فیلم به‌جز در سینماهای مخصوص در جایی نمایش داده نشد ... کمترین چیزی که میتوان گفت این است که این سینما ، سینمای تجارتی نبود،اما مرا به‌جلو راند .

هنوزهم این فیلم ، فیلم مورد علاقه‌ی شماست ؟

آه ، نه . «Hôtel des Invalides» را ترجیح میدهم. میدانید ، فیلم کوتاه درفرانسه واقعن وسیله‌ی دومرد انجام شد: Jacques Chausserie ـ Laprée برای Centre، و Henri Claudel که در اسکله‌ی Orsay مرکز پیش‌داده بود برای اعانه‌هایی که فقط اختصاص به‌خلق فیلمهای بااعتبارداشت .اینها کسانی بودند که نزد ما این موج فیلمهای کوتاه باارزش راتشویق واحیامیکردند... Yannick Bellon ، Rouquier ، Resnais، Kast ، Baratier ، Lamorisse و عده‌یی دیگر که یادم رفته ، همه اینجا بوجود آمده‌اند ... به‌این‌ترتیب ، برای ساختن فیلم به‌سراغ کارگردانان نمیرفتیم و نه تهیه کنندگان. واینها کارگردانانی بودند که تهیه کننده‌ی خودرا انتخاب میکردند . پس از« Le Sang..» که تاکید میکنم باپول شخصی‌ی Paul Legros و تهیه‌کننده‌ی من ، بوجود آمد ، کلودل فیلمی که باهزینه‌ی دولت درباره‌ی استخراج زغال سنك وفولادسازی‌ی Lorraine ساخته میشد به‌من پیشنهاد کرد ... وقتی فیلم تمام شد ، کلودل مرا به‌دفترش احضار کرد و گفت : بازهم برای من یك فیلم بساز . من به‌او گفتم Invalides را نشان‌دادم (زیرا دفتر او روبه آن قرارداشت) و به‌او گفتم : این ! کلودل به‌من جواب داد : آه، شمارا می‌بینم که باقسمتهایی از باقیمانده‌های اعضایتان می‌آیید ! ومن به‌او جواب دادم که نه عمل جراحی و جود خاهد داشت ونه خون ، ودرعین حال ازاین هم بدتر خاهد بود . به‌او گفتم که من میخاهم یك فیلم صلح طلب بسازم ، وزیبا ترین بازمانده‌های موزه‌ی ارتش را نشان بدهم . چهره‌های افتخار آمیزش : میخ چوبی‌ی افتخار را ... وقتی فیلم تمام‌شد ، یك رشته مبادلات و روابط بین وزارت خانه ها بوجود آمد . یك نماینده‌ی وزارت دفاع ملی ما را از اینکه برضد جنك

فیلمی ساخته بیم سرزنش کرد . کاودل جواب داد : « مدیریت عمومی‌ی روابط فرهنگی باجنك مخالف است . »وحالا من اضافه می کنم که‌آدم‌نمیتواند درآن واحد باجنك‌وبافرهنك موافق باشد .
یك نکته‌ی عجیب : این فیلم دربروکسل ـ درآن هنگام وبایك تشکیلات مقتدر کاتولیکی ـ یك‌نشان طلا به‌عنوان بهترین فیلم جهانگردی دریافت کرد .

این‌سه‌فیلم‌راشما با Marcel Fradetal ساخته‌بید.
اورا میشناختید ، وشما بودید که اورا انتخاب کردید؟
بله ، من‌اورا انتخاب کردم ، زیرافهمیدم که‌اوهمکار Rudolph Mate بوده ، وهمچنین بخاطرهمکاریش در «Vampyr» اثر Dreyer . پس ازیك صحبت طولانی با اوفهمیدم که این شخص عاشق‌کار خودش است ، و بخصوص عاشق این عکاسی‌ی خیلی ترکیبی‌که فقط به‌مکتب آلمانی تعلق داشت ...

۴

«Les Poussières» نیزیك فیلم سفارشی بود؟
تمام فیلمهایی را که من ساخته‌ام به من پیشنهادکرده‌اند ، بغیر از «Le Sang..» ، «Notre – Dame» و «Mon Chien» .سه‌موضوع‌ازسیزده‌تا.به‌نظرمن‌موضوع‌تمام‌فیلمهای کوتاه خوب هستند . زیرا درغیراین‌صورت چرا به‌شما پیشنهادش بکنند ؟ یا باید فیلمی در باره‌ی یك منطقه ساخت ، یادرباره‌ی یك‌حرفه ، یا درباره‌ی هنر ، یا درباره‌ی علم ، یادر باره‌ی صنعت ، واین درهمه حالی جالب است ! «Les Poussières» رابرای اولین‌بار دستیارم به‌من پیشنهادکرد ... من نمیتوانستم دراین فیلم مفهوم ایمنی را از خطر تفکیك نمایم .آنچه لازم بود درمرحله اول نشان داد خطر بود ، وآنهم چه‌خطری ...
وقتی فیلم به‌پایان رسید به‌من گفتند : «ازشما خاستندکه یك فیلم فنی ... بسازید و شما یك فیلم romantique وپرازخاکستر ساختید ! »... بنظرمن ـ ونیزبنظرعده‌یی ـ این‌فیلم که نشان میداد این خاکسترها کشنده است ، فیلم خوبی بود . لازم بودکه موضوع را بدرخشانیم ، نه‌آنکه ازآن‌یکی ازمسائل پاکیزه خانه داررا اخذکنیم ... من باخاکستر و بقایای جسدآغازکردم وباخاکستر «اتمیك» «رادیو ـ اکتیو» ختم‌کردم . میگفتم‌که برای من تمام موضوعهای فیلم‌کوتاه خوب هستند چون آدم میتواندآنطورکه میخاهد موضوع را تفکیك نماید .

برای‌فیلمهای‌سفارشی ، به‌شمایك دفترطرح‌نمیدادند؟
چرا ، یکنوع طرحهایی بود . توده‌یی‌ازیاداشتهایی‌مربوط به حوادث‌کاروآمارها . بدون توجه به‌اینها ، فیلم یك فیلم داخلی ، بدون جاذبه‌های نمایشی ازکاردرمیآمد . میفهمید . مثلن ، برای چینی‌ی Limoges من میخاستم نشان دهم‌که این‌کار خطرناکی‌ست . و این کارآسانی‌ست .همه چیز بستگی‌به‌این داردکه‌چطور چیزهارا نشان دهیم . اگربه‌شما بگویند کارگری‌با گلوی بازدر حال بلعیدن خاکستر «سیلیس» است‌که با ابزار خود درهوا پخش میکند ـ ویك پرتونگاری‌ازسینه‌ی اومعنی‌ی‌مردن رابرساند ـ این وحشتناك است .وحشتناك

است ، زیراکه‌دراصل چینی‌ی Limoges شفاف ، سفید ، خالص و زیباست .

این آن چیزی‌ست که شما دوست دارید ؟ این‌شیرینی ،
این تضاد ...

مسلمن ، بدون یك تضاد ،آن خشونت واقعی نمیتواندوجود داشته باشد . بجای‌آن‌زمختی بدست می‌آید وزمختی کثافت است . میبایست نشان‌دادکه تمام این مردمان قربانیان‌هستند نه‌حادثه دیدگان ، قربانیان . وقتی‌آدم فکرمیکندکه تمام این مردم‌علاج ناپذیر هستند... این مافوق تصور است . این‌شغلهای وحشتناك ، مثل چینی سازی ویایك چیز شاعرانه‌ی دیگری همیشه چنین نتایجی دارند . فکرش‌رابکنیدکه یك‌صنعت ساییدن صخره‌های‌دریایی وجود دارد . در Normandie ، نزدیك صخره‌های غوطه ور ، تشکیلاتی مستقرشده ، و صخره‌ها را میسایند ، تاازآن شن مخصوصی‌که از ترکیبات برنج است بدست‌آورند ، ویا بازهم خطرناکتر، شنی‌که درریخته گری بکار میرود . بیهوده است‌که بگویم این‌کارگران دراین ساییدن به استقبال چه‌خطرهایی میروند .

۵

در ۵۴ « Navigation marchande » را
می‌بینیم ...

آه ، ازآن بامن‌حرف‌نزنید ! مثل آنکه‌ندیده‌اید . آنها میخاستند من صنعتگری‌ی‌برقراری وجابجاشده رابرصحنه‌ی یك‌کشتی‌ی بزرك نشان‌بدهم. وبعد تالارغذاخوری‌ی درجه‌ی‌اول‌را باآدمهایی‌که درحال لمباندن‌هستند ، چیزی‌که به نظرمن برای مردم داخل سینما موهن میبود. دیدن آدمهایی‌که دررستوران درجه‌ی‌اول می‌لمبانند، به‌چه چیزی شبیه است !هیچ کششی ندارد . این‌کاربرای‌آدمهایی‌که‌درحال خوردنند مطبوع است ، ولی برای‌آنهاکه اینان رادرحال خوردن نگاه میکنند هیچ چیز مفرحی وجودندارد. ساختن‌آنرا ردکردم، اما به تهیه‌کننده گفتم : «صحنه رادرقسمتی ازکلیسای کشتی‌که تالاررقص هم بودبرمیداریم.» ... من درنظرداشتم ازمراسم messe(عشاء ربانی) فیلمبرداری کنم ، وبعد صحنه‌باتردستی عوض میشد ، محراب به‌بارتنیپیرشکل میدادومومنین تانگو میرقصیدند ...اماتهیه‌کننده‌ی رییس تبلیغات شرکت Générale Transatlantique راخبرکردوگفت : « فرانزو یك‌چیز جنجالی درست خاهدکرد . جلویش‌رابگیرید ! » ووقتی من‌خودرا برای‌برداشتن صحنه‌آماده‌کردم‌بودم مردی از Transat سررسید وتکیه‌کلامش این بود : « این‌کاررا نکنید ! آن‌کار رانکنید ! » من بقدری ناراحت شده بودم‌که به‌تهیه‌کننده‌ام گفتم : « حالا من هرچه توبخاهی‌میکنم . یاالله ، یك‌کثافت درست‌کنیم . » ...

هنگام‌ساختن فیلمهای «Méliès» و «Curie» آنچه
راکه میخاستیدکردید ؟

البته ، اما چیز خیلی عجیب وخیلی موثراینست‌که اخیرن شرح حال پیرکوری ، نوشته‌ی

ماری کوری ،رادیوبارمی خانم ـ من برروی این کتاب برای ساختن فیلم کار کرده بودم ـ میخاستم بدانم حالا دوباره آنرا چطورخاهم ساخت . وقتی آدم چنین فیلمی میخاهد بسازد بایدکاملن درجریان موضوع باشد . حالاکه این کتاب را دوباره میخانم ،کتابی که حکایت ازده سال همکاری‌ی پیرو ماری کوری میکند ، ده‌سالی که به کشف «رادیو ـ اکتیوینه» منتهی شد ، می‌بینم من از «رادیو ـ اکتیوینه » چیزی بیش ازیك تکه‌سنك نمیفهمم ! اماآدم وقتی یك فیلم مستند میسازد ،کاملن در جریان است . برموضوع ومساله مرکزیت وآمریت‌دارد. باید مساله ومنظور راخوب فهمید ، حس کرد . و این آن چیزی ست که در فیلمهای مستند جالب است . آدم دغدغه‌ی دیگری جزدغدغه‌ی کارخودندارد .

مثلن ، فیلم «Thomas l'imposteur» را درنظر بگیرید ، وقتیکه من یك تهیه کننده و نیز Cocteau رادارم که‌مرا در آزادی‌ی عمل کامل قرار میدهند . این فیلم ظاهرن باید بدون هیچ اشکالی پیش برود . اما نه ، اشکلات شروع میشوند : اولن داستان بیش از چهل سال است که‌چاپ شده (ماجرایی که برسر کتاب‌وفیلم«Thérèse Desqueyroux» هم وجود داشت) ، وبعددرجستجوی هنرپیشگان برمی‌آییم . میگویید : «این دختردرنقش شاهزاده خانم خوب‌خاهد بود»،وبه‌شما جواب میدهند : «این دختربه‌اندازه‌ی کافی شناخته شده نیست ، یك ستاره لازم است . »خوب ، یك‌ستاره پیشنهاد میکنید ، ایراد میگیرند : « قیمتش زیاداست .»واقعن‌که اه ! ... وبعد میگویند پایان فیلم خیلی‌غمگین است ، وسط فیلم شاداست ...

اما بایدبین ساختن فیلمی درباره‌ی‌یك موضوع خاص مثل « Monsieur et Madame Curie » یا « Les Poussières »که پایانش کلیت‌پیدامیکند، وفیلمی درباره‌ی ملیس تفاوت زیادی وجود داشته باشد ...

این موضوع دیگری ست ، زیرا ملیس را من خوب میشناختم . ازمن‌انتقاد کردندکه من یك‌فیلم غمناك ساخته‌ام، درحالیکه شخص ملیس‌آدم بشاشی بود .خوب،من ملیس‌رادرپایان زندگیش شناختم ، ودرپایان زندگیش اواصلن بشاش نبود، ازطرف دیگر، ملیس به‌افسانه تعلق داشت. افسانه‌ی یك جادوگر،افسانه‌ی «اولین فیلمسازدنیا». ومن‌چون‌خانم ملیس را درفیلم نشان میدادم، قبل‌ازهرچیزمیخاستم فیلم متاثر کننده باشد. باوجودعدم‌رضایت خانم ملیس نیز، من بشخصه فکر نمیکردم، برای این«افسانه»، باساختن‌یك فیلم‌احساساتی،مرتکب اشتباه شده‌باشم. بعلاوه فیلم‌بقدری واقعی‌از کاردرآمده‌بود که، پس‌ازمرك‌خانم ملیس،دررادیو گفتندکه اواکثرن برای گذاردن یك دسته گل‌بنفشه برمزارشوهرش‌بگورستان‌میرفت . در صورتیکه این‌ماجرا فقط تصاویری ازفیلم‌بود .وقتی صحنه‌ی‌پایان این‌فیلم‌را میساختم، خانم ملیس‌ازمتروی ۱۹۰۰ خارج میشدودرطول خیابانی که‌دیوارشوم قبرستان Père Lachaise تشکیل داده‌است پیش میرفت . بخانم‌ملیس گفتم : «اینهم یکدسته گل بنفشه که شما برمزار شوهرتان خاهید گذاشت . » خانم ملیس که درآن روزشتاب‌داشت درحال‌خنده بمن جواب داد:«اما ژرژ،شوهر کوچکم‌به گلهای بنفشه بی‌اعتنا بود،اواصلن گلها را دوست نمیداشت .» ووقتی من‌مثل یك‌آدم‌وقیح،بازهم بخاطرمحیط فیلمی‌که میخاستم‌بالطف باشد ، ازخانم ملیس

پرسیدم: «شوهرتان را چطورشناختید ؟ » این‌زن، که همه میدانند در روزهای بدبختی‌ی ملیس بااویی‌قلیر بوده‌است، جواب داد: «وقتی اومرا شناخت من‌زن کوچکی بودم که با Robert Houdin کارمیکردم .اومالك من‌شدومرا بادقترچه‌ی شعبده بازی گرفت!»حالا باچنین جوابهایی شما بروید وفیلم‌تعزلی بسازید. خانم‌ملیس‌ازمن‌خوشش نمی‌آمد . زیرادر فیلم ،درصحنه‌ی جمعه‌بازار Trône ،باندازه‌ی کافی سیاهی‌ی لشگر وجودنداشت که‌بادیدن « Le Voyage dans la Lune » دادبزندوبراوو، عالی‌ست.» ...

۶

چرا برای فیلم « A propos d'une rivière »
دوعنوان دیگرهم‌وجود دارد : « Le Saumon atlantique »
و« Au fil d'une rivière ».

نخست این‌فیلم «Le Saumon atlantique » نام‌داشت. گفتندباچنین‌اسمی،فیلم‌مستند میشود، واین مسخره‌بود. زیرادرفیلم ماهی‌ی‌آزاد وجود ندارد. وجودکه‌دارد. منتها ماهی های فیلم‌بریده شده ازفیلم‌های خبری‌هستند . اگر یکباردیگرازمن‌بخاهندکه‌فیلمی درباره‌ی ماهی‌ی‌آزادبسازم ،لابد برای‌این‌خاهدبودکه ماهی‌ی‌آزادوجودندارد. ودیگر کسی‌درفرانسه بصید این‌ماهی نمیرود، به‌نروژمیروند. برای‌این کارمن‌درنواحی‌ی‌روخانه‌یGave بودم. در دسامبرودرآوریل... نتیجه: دردسامبر، عدم‌رویت ماهی. درآوریل،عدم‌رویت ماهی!...وقتی ماهی‌ی‌آزادوجود نداشت ، بحثی‌هم درباره‌ی داستان فیلم وجود نداشت. پس‌ازآنکه‌پانزده روزرا درجایگاههای مخصوص ماهیگران با ایشان گذراندم ...یکباره طاقتم‌طاق‌شدوبدون ماهی‌ی‌آزاد به‌پاریس‌برگشتم، به‌تهیه کننده‌ام، Jaeger ، گفتم : «فقط وقتی‌بآنجا برمیگردم که ماهی‌باشد.» ویك روز گفتند «میتوانی به‌آنجا بروی ،ماهی هست...» البته ماهی‌وجود نداشت. من‌شنیده‌بودم که شکارچی‌های قاچاق،ماهی‌آزاد را با تفنك شکاری‌میکشند . یك محافظ را تبدیل به یك شکارچی‌ی قاچاق کردیم وصحنه راگرفتیم .تصویرزیبایی‌بدست‌آمد. اما تمام‌آن‌چیزی که‌من‌در کشکول داشتم این‌بود : محافظی‌درحال کشتن‌یك ماهی‌آزاد با تفنك‌شکاری. اینکارهیچوقت مردم راتشویق به‌ماهیگیری‌نمیکند ... بعدکارها را روبراه کردیم ... همه‌اش دوتا ماهی‌ی‌آزادداشتیم که دریك‌استخرانداختیم،ویکی‌ازآنهاهم‌مرد!... وقت فیلمبرداری‌ازماهی‌ی‌آزادرا درسرقلاب‌انجام میدادیم، آنقدر کفری شده بودم که چند اردنگی‌ی حسابی به● ماهی‌زدم... اماکارآنطورکه باید پیشرفت نمیکرد . وماهی‌ی ● مرتب ازمیدان دید دوربین خارج میشد . بمن گفتند : «اینقدرنزن،ازبین میرود.»خلاصه اینقدرقلاب راکشیدکه بالاخره مثل یك‌اژدردرهم‌پارشد!... دیگراصلن‌ماهی‌ی‌آزادنداشتیم، ولی خوشبختانه‌کارما تمام‌شده‌بود، وماهی‌ی‌آزادهایی که‌درفیلم میبینیدمرتب‌درجست‌وخیزند با استفاده ازفیلم‌های خبری‌ی‌اسپانیایی‌فراهم شده‌اند .

مثل اینکه این‌افسانه‌ی حیوانی‌ی‌شما بدجوری‌شروع

شد...اما بعدازفیلم «Le Saumon..» ، و پیش از سگها وپرندگان «Les Yeux sans visage» و «Judex» ، «Mon Chien» هم وجود دارد ...

بله، اما در« Mon chien » ملتفت شدم که اشتباهی کرده‌ام. دراین داستان لزومی نداشت که دوقربانی نشان بدهم: دختر کوچك زیادی بود . بهتر میبود که من بیشتر به‌زندگی و بخصوص مرك سگها تکیه میکردم . لیکن من‌جازدم وبا خود گفتم اگرسگهایی راکه باگاز خفه میشوندنشان دهم سانسور خاهدشد . بهرحال...من‌حماقت کردم که‌این کاررا نکردم.زیرا اگراین کاررا میکردم، این‌فیلم درردیف فیلمهای دیگرمن‌قرارمیگرفت،درصورتیکه‌بخاطر این دختر کوچك مقدار زیادی عطوفت وشفقت بوجود آوردم که زاید بود سگها خودموجد شفقت بودند،احتیاجی به‌عناصر خارجی‌نبود .

این‌مساله را چطورتشریح‌میکنیدکه،مثلن در فیلمهای خبری، مردم مرك اشخاص را بطرق مختلف‌وظریف میبینند وهیچ ماجرایی بوجود نمی‌آید، در حالیکه مردم حاضرنیستندمرك سگی را باگازتماشاکنند؟

وقتی‌ماجرا مربوط به‌یك حیوان‌باشد قضیه‌وحشتناك میشود،میدانید،وقتیکه‌فیلم «Les Yeux sans visage» را میساختم گفتند بدون توهین به‌مقدسات به‌خاطر اسپانیایی‌ها ، بدون زن لخت به‌خاطرایتالیایی‌ها ، بدون خون به‌خاطرفرانسوی‌ها، وبدون شکنجه‌ی حیوانات به‌خاطرانگلیسی‌ها ... بااین‌شرایط من‌میبایست یك‌فیلم وحشتناك تهیه کنم. عالی‌ست ،نه ؟!

به موضوع فیلمهای سفارشی برمیگردیم. شما میگفتید که تمام موضوع ها خوبند . تابحال هیچ سفارشی‌را رد کرده‌اید؟

یکباریك‌فیلم را ردکردم ، درصورتیکه احتیاج بپول هم داشتم . اما فکرمیکنم کارخوبی کردم : میبایست نشان میدادم که تبلیغات‌چیزوحشتناکی‌ست ومناظررا ازبین‌میبرد.درحالی که من اصلن موافق‌با اینکارنبودم ، بنظرمن‌تبلیغات ، برعکس ، اغلب مناظررا زیباترهم میکند.تابلوهای تبلیغاتی‌ی‌بزرگی را بیاد می‌آورم که‌وقتی کوچك بودم دردهات Bretagne میدیدم... برای‌این‌که ازتبلیغات نتیجه گرفته شود ، باید شاعرانه والبته در یك منظره‌ی زیبا باشد. تبلیغات بدهم البته وجود دارد . اما بدلیل فیلمهای مزخرف نمیتوان گفت‌سینما چیز مزخرفی‌ست .

حتاتبلیغات بد، بارنك‌آمیزی‌ها ناجور، لطفی‌دارد...

تبلیغات یك مساله‌ی مکانی‌هم‌هست ، اما ، بازهم‌تکرارمیکنم ، نمیتوان موافق باچیزی‌بود وبرای‌آن استثنا ومحدودیتهایی‌هم قائل شد ، یك‌فیلم تمام‌آن است . نمیتوان گفت : « من یك فیلم مستند راجع به‌فلان موضوع تهیه میکنم‌اما مشروط ... زیرا فیلم مستندهم‌مانندفیلم داستانی‌ست ونباید مشروط باشد . یك‌فیلم مستند مبهم بی ارزش است ، ومحلی برای ابراز وجود ندارد . انسان ممکن است دراحساسات خودمردد باشد ،اما نه درهنگام بیان‌آن . هنگام به‌تصویر درآوردن احساسات ، باید روشن وواضح بود .

برای «Le Théâtre National Populaire»
ازموسیقی‌ی Jarre استفاده کردید؟

بله ، امااولین فیلم من بازار «...Hôtel» است . بعلاوه این اولین فیلم اوهم بود ،اولین فیلم کوتاهش.قبل ازآن‌برای فیلم موسیقی‌نساخته‌بود... دوست قدیمی‌ی‌من Samy Simon بودکه ازژاربامن صحبت‌کرد ، او تشخیص خوبی داشت . موقعیکه میخاستم «La Tête contre les murs» را بسازم ، ازژار دعوت‌کردم . این اولین‌فیلم طویل من واولین موسیقی‌ی فیلم طویل اوبود .کارش عالی بود ...

بـرای «Le T. N. P.» من می‌بایستی در Avignon ، پس از نمـایش های عمومـی ، صحنه هایی از «Macbeth» و «Prince de Hambourg» بردارم. اما نزدیك پانزده روز بین نمایش دونمایشنامه فاصله میافتاد، این بودکه به Jaeger گفتم : «از اینکه در این پانزده روز هیچ غلطی نکنم حسابی کفری خاهم شد، چطور است‌کـه درعین حال یك فیلم راجع به آوینیون تهیه کنم ؟ » وبه این ترتیب بودکه این فیلم را ساختم، فیلمی‌کـه گذشته ازهمه چیز هدفی جز سرگرمی نداشت ـ اما عجیب است‌که درفیلم کوتاه همه‌چیز جورمیشود! هنگامی‌که من «Pont d'Avignon» را میساختم، مصادف با ۱۴ ژوئیه‌بود. اما درآن سال به‌مناسبت سربازان شهید تا درهفدوجین جشن نگرفتند. وکلام از آپولینر است‌که میگفت: «جنك یکنوع آتشبازی‌ست!» اما چون من و Stéphane Nicole هردو لجوج‌هستیم، اقدا اتی نزد Ruggieri کردیم‌که نتیجتن خیلی دوستانه توانستیم‌زیباترین آتشبازی راکه تا آن زمان برپل آوینیون و سواحل Rhône کسی دیده بـود در اختیار بگیریم... درتهیه‌ی فیلم مستند آدم هرچه بخاهد بدست میآورد، وبنظر من این به‌سه‌دلیل است: اول اینـکه وقتی میگویید درحال تهیه‌ی یك فیلم مستند هستید، موضوع جدی تلقی میشود ، وبه شما اعتماد میکنند . دیگر اینکه وقتی میبینند شما بادسته ووسائل آمده‌بید ، اسبابها حقیر میشود، وهمه‌چیزرا مجانی دراختیارتان میگذارند، وبالاخره ـ مهمتر ازهمه ـ این یك‌کار دستی‌ست، وبه‌همین علت است‌که وقتی نزدیك‌معدنچی ویایك‌سوهان‌کارویایك قصاب بروید باکمال خوشرویی استقبال میشوید، شماهم ازآنهاهستید، ومثل خانه‌ی‌خودتان است. بعلاوه خیلی عجیب‌است‌که مردم بسیار زود آنچه راکه ازآنها میخاهید درمی‌یابند ، حتا بااشاره ...

ممکن است برای ما از استفاده‌ی پرده‌ی عریض در
«Notre-Dame»صحبت کنید؟

هنگام فیلمبرداری‌ی «Pont d'Avignon» ، که آنهم باپرده‌ی عریض است، برای آن که ازنقطه نظر جهانگردی یك‌چیز معمولی درست نکنم، فکرکرده بودم مستقیمن اینیه و نقاط قشنك شهررا نشان ندهم : میخاستم زن جهانگردی را نشان دهم‌که در حال تماشای تعدادی کارت پستال است. بنظر من خیلی جالب‌تر بودکه یك زن کارت پستالها را تماشا کند تاخود اینیه را. وملتفت شدم‌که درطریقه‌ی پرده‌ی عریض کارت پستالها برجستگی‌پیدا

کرده اند. از این جا به‌فکرم رسید که «Notre-Dame» را به همین طریقه بسازم ، که جذاب‌تر و یا صرفه‌تر میشد . اما وقتی برای اولین مرتبه پا به‌داخل کلیسا گذاشتم ، دیدم تاریکی به سیاهی‌ی مرکب است ، و بیست وچهار arc برای روشن‌کردن تمام‌آن لازم بود، چاره‌یی نداشتم‌جز آنکه بطورمستقیم فیلمبرداری کنم.

و «La Première Nuit» ؟

این نیز موضوعی‌ست که به‌من پیشنهاد کرده بودند. «مترو» یك ماشین ارواح است ، یك موضوع‌وحشتناك، وصفحه‌ی‌حوادث روزنامه‌ها نیز میگفتند که یك ماشین مرگ است. چندی پیش یك روزنامه نگار مقاله‌یی نوشته بود تحت عنوان «فرانژو، یاانواع مختلف تصورات مرگ» ودرواقع درتمام فیلمهای من عناصر خبیث ومرگ... وجود دارند. فهرست‌فیلمهای کوتاه مرا ببینید... تمام آنها دیوانه‌کننده هستند... من «مترو» را دوست ندارم، اما یك چیزی مرا به‌طرف آن میکشاند.

۸

«La Tête contre les murs» دنباله‌ی‌فیلمهای سنتد شما می‌باشد...

بله، دنباله‌ی همین سلسله‌ی وحشتناك ومشئوم... این موضوع در ردیف کارهای من بود . اما در فیلم مریض حقیقی وجود ندارد ، وفقط هنرپیشگان هستند که نقش بیماران را بازی میکنند. بعلاوه، کار آسانی بود که این اشخاص را درچند شخصیتهایشان بگذاریم، زیرا وقتی دریك کارگاه خیلی ساکت فیلمبرداری میشود، بایستی همه‌چیزرا تشریح کرد . ومن پیش بینی‌ی مقدار زیادی اطلاعات وراهنمایی‌ها را میکنم، نه‌فقط حرکات، بلکه‌احساسات، مرئی یا نامرئی ، وغایت‌ها را، وبرای همین است که من وقت زیادی برسر découpage صرف میکنم. اما وقتیکه درشرایط یك فیلم مستند کار میکنیم، مثل این بیمارستان امراض روحی در Amiens ، روشها دیگر همان نیستند، چیزمهمی را نمیتوان تشریح کرد ، فقط نشان میدهیم ، مریض ها را نشان میدهیم... ودر یك چنین محیطی ، خیلی زودتر در متن اصلی قرار میگیریم.

هیچیك از هنرپیشگان‌را به‌خصوص دراین فیلم‌رهبری نکرده‌اید ؟

میدانید ... هنرپیشه ها بازی نمیکردند ، فقط حالت ها را دوباره زنده میکردند ، مانند مریضها غذا میخوردند ، باحرص ویاکم‌کم مثل پرنده‌ها ، مثل مریضها قوز میکردند، ودر حالت یك مجسمه‌ی ساف زمین میخوردند ، وبخصوص با این لباسهای متحدالشکل، که میتوان گفت‌هر کس‌به‌تن کند واقعن مریضی بنظرمیرسد. حالت مرض وحمله‌ی شارل‌آزناوور بکلی چیز دیگری بود. حرکات او باهدایت علمی تنظیم شده بود، اما او می‌بایست بتواند این‌صحنه‌هارا بازی کند. عجیب‌اینکه‌آزناوور به‌قدری‌حقیقی بازی‌کرد، و به‌قدری‌مهیج بود، که درنظر یك طبیب روانشناس یك بیمار حقیقی جلوه‌کرد. خوشبختانه، وقتی‌آدم فیلم‌میسازد، بهرحال، همه‌چیز را از خارج میبیند، وکلی گرفتاریهای فنی ومادی وجود دارد، وتمام

اینها به‌آدم اجازه میدهدکه ازاین چیزها فاصله بگیرد. اما خارج ازکار تماس بامریضها حتمی‌ست، لااقل برای من... Anouk Aimée وقتی دیوانه‌ها را میدید گریه میکرد ، Shuftan (فیلمبردار) هم همینطور. اما درمورد Brasseur ، اومی‌بایست دریك‌لحظه بگوید «در طی‌ی پانزده سال هرروز دیوانه‌هارامی‌بینم » وموفق نمیشد . اوجلوی یك قفس مخصوص پرنده‌ها صحبت میکرد، وچون‌من میخاستم صداها حقیقی‌تر باشد، در هنگام ضبط صحبت آن را نیز ضبط میکردیم. اما کبوترها بال میزدند وبراسور برای اینکه صدایش برسد می‌بایست صدایش را بلند کند، ونمیتوانست ، وجمله درگلویش میماند... در واقع دربین صداهای نامفهوم، وخنده‌های دردناکتر ازناله، محصور بودیم. گاهی اوقات‌صداهای صحنه را درجاهایی ضبط میکردیم که فکـر میکردیم کاملن ساکت است ، اما وقتیکه در کامیون گوش میکردیم، باز فریادهای دوردست، زوزه‌های مبهم وناله‌های قطع نشدنی را می‌شنیدیم . فریاد هایی که روی نوار ضبط صوت بود، دیگر باگوش شنیده نمیشد ... در بیمارستان هـای روانی سکوت وجود ندارد ، وزوز مخوف و غیر انسانی‌ی دیـوانگی وجود دارد .

وقتی «La Tête..» را با «Les Yeux..» مقایسه
می‌کنیم ، اینطور به‌نظر میرسدکه «Les Yeux..»
یك فیلم خیلی جدی‌تری‌ست وکمتر شاعرانه است .
اینرا میدانم ، ولی موضوع اینطوراقتضامیکند . من هرچه راکه حقیقی‌ست دوست دارم ، زیرا بنظرمن خیلی شاعرانه تراست . زندگی ازهرچه‌که بتوان تصورکرد خیلی شاعرانه ترمیباشد . در «Les Yeux..» یك غنای خلاقیت و ترکیب هست که در «La Tête..» وجود ندارد . وبعلاوه ، دراصل ، طبیب فیلم من‌یك پزشك دیوانه ودائم الخمربودودستیار اومرفین به‌خود تزریق میکرد ، وغیره . داستان وقتی برای من جالب شدکه او دیگـر نه‌یك مست بود ونه یك هزیان‌گو . اینطوری خیلی ترسناك تراست . دکتر Génessier رامیتوان شناخت ، درصورتیکه دکترجکیل وصافی‌های اودکتر Moreau که بریك‌جزیره حکمرانی میکرد ، و دکتر Mabuse که هیپنوتیزم میکرد ، اینها شخصیت های وحشت نیستند ، زیراآنان زاییده‌ی تخیل خالص هستند . وقتی فیلم را میساختم ، بمن گفتند : «این فیلم بدردانگلیسی ها میخورد .» ومن به انگلستان رفتم و فیلم را در Edimbourg نمایش دادم . فکرمیکردم درسر زمین جك‌شکم پاره‌کن و Quincey معنی‌ی وحشت را میفهمند! نخست،چون جنبه‌ی رسمی داشت... یك‌صفحه‌ی «مارسه‌یز» نواختند وچون صفحه خط برداشته بود «مارسه‌یز» متوقف نمیشد. من خوشحال بودم وبه خودم میگفتم : « این خنده‌دار است، چه‌بهتر، باعث تفریح میشود.» اما پس‌از اینکه فیلم تمام شد نمایش‌دیگری بود، هفت نفر از اهالی‌ی Ecossais روی زمین افتاده بودند، هفت نفر! وچند پرستار بروی‌آنان خم شده بودند ، وبه‌هنگام کنفرانس مطبوعاتی‌به‌من گفتند : « مامیخاهیم سوالاتی مطرح‌کنیم » ، امابایك حالت اخمو . بعد هم هیچ سوآلی نکردند . من گفتم : « خوب، معطل چه هستید ؟ من برای همین‌کار اینجاهستم . » بعد فقط‌یك‌روزنامه‌نویس به‌من‌نزدیك

شد وباحالت کینه توزانه‌یی پرسید: «چرا این فیلم را ساختید؟» مثل اینکه کار بدی کرده باشم. من سعی کردم به‌او بفهمانم چرا این فیلم را ساخته‌ام وبه او گفتم کـه من سرمشق هموطنان شمارا دنبال کرده‌ام که قتل را یکی ازهنرهای زیبا میدانند. درست است که کشتن یعنی اسلحه، اما وسیله منظور نیست، مقصود، چه میدانم، عشق، شعر ومحبت است ... من برای آنان تمام این چیزها را شرح دادم، چیزهایی که چشم را گرد میکند ، اما اینطور احساس میکردم کـه دارم باآدم های مومیایی صحبت میکنم. روز بعدکسی جرات نمیکرد روزنامه هارا به من نشان بدهد. هرگز چنین روزنامه هایی ندیده‌ام ، من یك نفر مطرود بودم : «گورتان را گم کنید ، آقای فرانزو » ، « آبروی فرانسه رفت » ، « فیلم کثافت وحشتناك» ، «انزجار، انزجار»... خیلی مسخره بود، موضوعی نبودکه اینقدر آنرا مهم جلوه دهند... هفت نفر دراز به‌دراز روی زمین، وباوجود این‌هیکل‌های گنده‌یی داشتند!

۹

بافیلم «Judex» نشان میدهدکه درفیلم‌شما plastic ارزش بیشتری دارد.

شاید، زیرا باوجودی که سعی کردم شخصیت دکتررا به طرف واقعیت ببرم ، مجموع آن مصنوعی ست . ووقتی مصنوعی بود، plastic میشود . اگر این فیلم کاملن واقعی بود ، احتیاجی به جستجوهای plastic نداشتیم.

realisme باتغزل‌جوراست و plastic بامصنوع؛ تصور میکنم اینطور باشد. وقتیکه یك حادثه‌ی ساختگی وتخیلی‌ست ، من مجبور هستم کـه یك روش مرکب را قبول کنم... در «Judex» ضد ونقیض وجود دارد، اما همین است که هست، مصنوعی‌ست، plastic به‌تخیلات یك‌صورت حقیقی میدهد. مرگ Favraux ی بانکدار وتحرك دوباره‌ی او قابل تشریح وتوصیف نیست. واین صحنه اگر باآن تشریفات تشییع جنازه همراه نبود عملی نمیشد... همین ماجرا با Edith Scob انجام گرفت . این شخصیت غیرواقعی، به‌علت حضور خود، آنچه راکه حقیقی نبود حقیقی‌کرد. این یك شخصیت شاعرانه است که قادر به جادوگری‌ست ، و موهبت جادوگری‌موهبتی حقیقی‌ست ، بهرحال برای سینما حقیقی‌ست.

ما فیلم « Plein feux sur l'assassin » را خیلی دوست نداریم. برای شماهم فیلم حقیری‌ست؟

آنچه را که من دوست ندارم اصطلاح فیلم حقیر است ... یك فیلم مـوفق یك فیلم حقیر نیست. وچطور میخاهید آدم درساختن یك فیلم موفق شود، وقتی‌که داستان فیلم را مرتب دستکاری میکنند ، وقتی‌که به زور چیز های خنده‌دار می‌گنجانند که باعث خنده‌ی کسی نمیشود ، وقتی‌که برای هنرپیشه های خارجی نقش درست میکنند، خارجیانی‌که خارج از موضوع هم هستند، وقتی که آدم در مقابل سانسور اخلاقی میلرزد ، وقتی که آدم میخاهد فیلمش مورد پسند واقع شود، درحالیکه هیچکس نمی‌پسندد، ویا لااقل مولفین...

به ما میگفتید که میـل ندارید از «Thérèse Desqueyroux» صحبت کنید ...

«Thérèse..» یك فیلم جدید است... وبعلاوه اینقدر مردم، وحتا خود من، ازآن حرف زده‌ییم که دیگر چه اضافه کنم ؟ فکر میکنم که در این معامله با Francois Mauriac دیگر حسابی باهم نداریم... من برروی پرده به ترزموریاك جان دادم ودر عوض‌موریاك به‌من اجازه داد چیزهایی را درآن تشریح کنم که بدون ضمانت او برای من امکان پذیر نبود. بعلاوه شخصیت ترز دارای دوحالت متضاد بود، یك‌زن قابل تحسین، نمونه، واسطه‌ی آشتی، وهمچنین یك طغیان گر ...

۱۰

فکر میکنید که در «Judex» روح فیلم‌های قدیمی‌ی دنباله‌دار را حفظ کرده باشید؟

روح نه ، شکل را ...اما صبر کنید ، من قسمتی ازیك گفته راکه اخیرن اظهار داشته‌ام نقل میکنم : «درست محیط این دوره‌است که ماسعی کردیم در«Judex» خود بازیابیم . ما رسمهای متداول آنرانگه داشتیم ، زیرا که آن‌ها لطف خود را حفظ کرده بودند . وآنچه‌را که démodé شده بودتبیین‌ووفق دادیم ، قصه‌را ... داستان ، حالا ، تصفیه شده ازنتیجه‌ی اخلاقی‌اش ، هم‌آهنگی‌ی خود را ، نه‌درتوجیه‌های‌غیرممکن ، بلکه درتعبیر نمایش‌پیداخاهد کرد ، لااقل ماازینطور امیدواریم ...» ومتفاورازیست : «هرچه‌هست ، میروید میبینید .» اماوقتی ازشمامیخاهنددرباره‌ی‌چیزی‌که دوست دارید بنویسید ، چه‌باید کرد... یك‌سوآل: اگرکسی نمیدانست‌که فیلم مادراصل از یك فیلم دوازده قسمتی گرفته شده ،آیا آنرا حس میکرد ؟ شماحس کردید ؟ ...

اینطورفکر میکنیم - وقتی به فیلم‌می‌اندیشیم ، قسمت قسمت‌ازآن یادمان‌می‌آید : مثل قسمت‌راهبه ، وغیره. قسمت‌کردن فقط‌مربوط به‌فیلم‌های‌دنباله دارنیست ، بلکه درساختمان‌تمام فیلمهای‌حادثه‌یی، که‌درآنهاحوادث درپی‌ی‌هم‌بصورت‌آبشار واغلب درمکان‌های مختلف ظاهرمیشوند ، وجود دارد . بعلاوه ، آنچه باید گفت این‌است‌که عامل «زمان» در این هنگام‌کمترین دغدغه‌ی عالم سینما بود . زمان یك تصور ذهنی‌ی ادبی ست . تصور ذهنی‌ی ابتدایی‌ی سینما فضا بود . «Judex» شاید یك فیلم ابتدایی باشد ...

آدم‌این احساس را داردکه«Thérèse..» نزدیك‌به «La Tête..»است،و«Judex» به«Les Yeux..».

مطمئنن ، زیراکه «Thérèse..» فیلمی واقعی تر وانسانی تر از «Judex» است . در «Judex» واقعن ازانسانیت‌چیزی وجود ندارد ،وقتی انسانیت‌وجود نداشت نمایش‌هم‌وجود ندارد . لحظه‌یی‌که به‌شما بگویند : «اینست‌یك مرد‌زیبای romantique با شنل سیاهش ،

واین مردیك آدم منصف وعادل است » ، همه‌چیز تمام شده‌است . همه میدانند که‌یك آدم‌منصف وعادل بهرصورت فتح خاهدکرد ، و ژاکلین زیبا ، که تحت حمایت آن مرداست ، نخاهد مرد . دیگرداستان نمایشی‌ی محتملی وجود ندارد ...

لابداین «Fantomas» بود که‌شمامیبایستی‌میساختید؟ خوب فکرمیکنید ! فانتوماپك‌مردك‌خوب‌دیگراست.اوفقط باحضورتنهای‌خودش‌پیروزمیشود. اووجوددارد . مردمنصف وعادل ... شخصیتی‌ست که در پایان پیروز میشود ، اما در طول داستان درحالت کهتری‌ست ، درحالیکه جنایتکار ، که جـز درپایان به‌کیفرنمیرسید ، در طول ماجراحاکم‌وفرمانفرماست . یکی یك‌شخصیت‌ساکن‌است ودیگری‌یك‌شخصیت‌پر تحرك. وبعلاوه اعتراف کنیم که‌تظاهر به‌شرهمان اندازه فریبنده است که تظاهر به‌نیکی ...

دیده‌ییم که درآثارشما دوسبك ودو رگه وجوددارد .

«Thomas..» به‌کدام یك مربوط میشود ؟

اگر منظورشماازسبك موفقیت‌است ،که‌خوشایند من‌هم‌باشد ، «Thomas..» به «Hôtel..» مربوط میشود . *

ترجمه‌ی بیژن خرسند

ب - دو فیلم

۱

« Thérèse Desqueyroux »

(نوشته‌ی Peter John Dyer)

ادبیات پرازقهرمانان زن‌مطلقن نومیدی‌ست که زندگی‌ی‌روستایی دربندشان کشیده، آرزوی پایتخت رادارند واگرلازم‌باشد شرشوهرانشان راازسرخود دفع میکنندتا بآنجـا برسنـد: Emma Bovary ،Hedda Gabler ،Regina Giddens ترز دکیروی‌موریاك،از نظرنمایشی،میتواند خودرا همردیف هرکدام ازاینان بداند، درعین‌حال‌میتواندغمخواری‌یی راکه‌آنان گاهرفاقدش‌هستندوبه‌چخوف نزدیکتراست برای‌خودبچنك بیاورد. بادرنظرگرفتن توقعهای‌عاطفی‌ی‌ناپایداری‌که درلحظات بحرانی ترزمحتملن ازدیگران دارد،این‌خود یك پیروزی‌ی‌قابل‌توجه‌است . هنگام‌بازگشت به نزدشوهری‌که اقدام‌به‌مسموم کردنش کرده‌است با امیدواری بخودمیگوید « چرا Bernard، بدون اینکه درمقابل چیزی‌بخاهد ، مرا در بازوانش نمیگیرد؟ » درحالیکه موقعیت خود را وخیم‌ترازآنچه‌که هست مینمایانـد ودر حالیکه درقبال‌آنان‌که دوستشان‌دارد (Azévédo را بخاطرافکـارش) وآنانـی را کـه

---

* مقتبس از مصاحبه‌ی Jean – André Fieschi و André - S. Labarthe با ژرژفرانژو («Cahiers du Cinéma» ، شماره‌ی ۱۴۹) .

دوستشان ندارد خودبین است ، ازروی حسادت عامل تخریب را ، که ازمنشاء های انحرافی‌ی طغیان روانی گذشته ورشد کرده‌است، میپرورد ، به همان اندازه‌درجهت خودش که درجهت دیگران. با این‌وصف‌در آخر، پس‌ازاینکه خفه‌شدن روحش وسیله‌ی bourgeoisie بنحو تقریبن مهلکی جسمی‌شده، غمخاری‌یی‌را که‌هر گز بطور کامل ازدست‌نداده‌است بچنگ‌می‌آورد. این غمخاری‌یی‌ست که‌دریك نویسنده‌ی کاتولیك‌نادراست، دقیق‌وغیراحساساتی Emmanuèle Riva آنرا بنحوی بسیارعالی داراست ، وژرژفرانژو ـ که ازروی‌یك اقتباس وفادار به داستان بلند موریاك کارمیکند ـ ازطریق آن به‌ظلام پالوده شده‌یی، که ازفیلمهای‌مستندش تاکنون بنسبتهای مختلف غایب‌بوده، دست‌یافته‌است. فیلمش هم بسیاردقیق است ـ مثلن در ناظر بودنش بردوره‌های مختلف سقوط روانی وجسمی‌ی‌ترز ـ وهم به‌طورشاعرانه‌یی‌قدرتمند. کنایات بصریش‌را باصرفه‌جویی‌ی‌دقیقی‌که مختص بهترین‌اثرش میباشد بکار میگیرد، چه هنگامی که‌دوربین‌بدور خود دراتاق‌ترز که‌بطور خفقان‌آوری‌یکنواخت‌است‌حرکت‌افقی(Pan) میکند، یا درخنان احاطه‌کننده‌ی کاج ورودخانه درخارج، یاآتش‌سوزی‌ی‌پرصدا ودودکنان بیشه ، یا بستن‌راه‌فراربرکبوترهای بدام افتاده دریك توریامشت سخت‌فشرده‌ی برنار. این آخری، این کنایه‌ی مسلط برذهن درآخرین دیدارما ازAnne ، که مثل‌یك‌پرنده‌ی سفید گرفتاردرقفس دوراتاق برنارراه‌میرود ،منعکس است . نحوه‌ی استفاده‌ی فرانژو ازاخطار قبلی نیز به همین‌اندازه مختص خود اووتحمیل نشده است ـ ترزدر اولین‌صحنه‌اش با برنار که میپرسد سرخسها سمی‌هستند یا نه؛ ازغیرعمداو وقتی که درصحنه‌ی عروسی‌در کلیسا با صدای‌بلندبسته میشود؛ اعلام مرگ عمه‌Clara که ، مثل‌اتهام‌منعکس‌شده‌ی‌گناه ،باتدارکات خودکشی‌ی خود ترزقرین‌شده است ؛ خاموش کردن سیگاری دریك‌پیاده‌روی‌پاریس (آیا اوازنو درپاریس‌آتش‌سوزی راه خاهد انداخت، کاری‌که ،سالها پیش،به اوتذکر داده شده بود دربیشه‌ی‌کاجهای‌برنار نکند؟). جواب این‌سوآل به‌طورقابل جدلی بازباقی مانده‌است، به خاطراین دلیل ساده‌که فاجعه‌ی ترزازخیلی جهات حل نشده باقی میماند : او نمیتواند رابطه برقرارسازد ، حتا با خودش . وحتااکنون‌هم گواهی دردست‌نیست که‌اومیتواند بدون خودخاهی دوست بدارد. دستان منقبض وعصبی‌ی اوهمیشه‌سوی‌سیگارها ، شراب،فندق‌شکن، eau de cologne ، سوی‌کتابها وصفحات موسیقی که وسیله‌ی آنها سعی میکند به طور تصنعی زندگی کند درازشده‌است ـ سوی تن‌انسانی،هرگز . درمقایسه‌یی که بین‌مردم‌پاریس ودرخنان کاج برنارمیکند میتوان یك‌اخطارقبلی‌ی‌نهایی را شنید. از طرف دیگر اوگاه‌گاه دخترش‌راخاهددید ـ طفلی که درشب‌زندانی‌شدنش بخاطرش گریسته‌بود. آیااینها اشکهای‌ترحم بحال خیشتن‌است، یاترس‌ازاینکه هنگامی‌که کودك بزرك شود زندگی‌ی خودش‌تکرارخاهد شد؟ شاید، اگرترزبکلی تغییرنکرده‌است ، برنارتغییر کرده باشد . نمیتوان درارزش بازی‌ی Philippe Noiret درنقش این ملاك سردرگم، عفیف‌نما وصبورانه‌نفس‌پرست‌اغراق کرد؛ بازی‌یی‌که بعلت سخاوتش بعدکاملن جدیدی به حساسیت خسته‌کننده‌ی ترزمیبخشد . در مقایسه بقیه‌ی خانواده مثل‌عروسکهای خیمه‌شب‌بازی‌هستند، که بوسیله‌ی‌فرانژوباستادی‌درهر موقعیت درحال بسط به صورت مفسرین وصورت پیوندهای صحنه بکارمیروند . ازغیرقابل انعطاف بودن شوم یکی ازآنان،Lucien Nat درنقش پدرترز، آن بدخاهی‌ی تجسم‌یافته‌ی

پدری که در بازیگران قبلی‌ی فرانژو مشترك است در یك نظر دیده می‌شود ـ Brasseur ، Jean Galland . چیزهایی که بطور مشهودتری مختص کار فرانژوست فیلمبرداری‌ی خاکستری‌ی زیبای Christian Matras است (وقتیکه پای فشردن وحشت در یك اتوموبیل رانی در شب پیش می‌آید فقط فریتز لانگ میتواند با فرانژو رقابت کند) و موسیقی‌ی پراکنده و معذالك درخاطرماندنی‌ی موریس ژار. آنان بالاتفاق آرامش سطح مومیایی‌شده‌یی را پدید می‌آورند که تلاطم درونی را مخفی میکند و دقیقن با حالت این فیلم استادانه مناسب است.

۳

« Thomas l'imposteur »

(نوشته‌ی David Wilson)

ما بنظریه‌ی سینمایی درباره‌ی وحشت جنك عادت داریم ، ولی اینجا فیلمی‌ست که با جنك بصورت یك خیال رفتار میکند ، نمایشی عجیب وغریب که درمقابل یك پرده عقبی ، دور نمایی از سرزمینی که فرومیریزد وروبه ویرانی میرود ، بازی میشود . در این مورد ، فیلم فرانژو عصاره‌ی داستان بلندکوکتورا به وضوح ضبط میکند . داستان خیالی‌یی تقریبن همچون قصه‌های پریان درباره‌ی اشکالی که درسر زمینی استعاری که درآن همه چیز از پیش حساب شده است حرکت میکنند ، جایی که دیگر اعمال پذیرشهای اختیاری‌ی اراده نیستند و بدل میگردند به واکنشهای عروسکهای خیمه شب‌بازی که توسط دستی دوردرمیان تجملات خالی ازصفات انسانی‌ی یك ماشین جهنمی هدایت میشوند . فیلم با شاهزاده خانم de Bormes که درنقش میزبان یك مجلس رقص برای دوستانش ظاهر شده است شروع میشود . جنك در دروازه‌های پاریس بشدت ادامه دارد ، ولی دراینجا درمرکز پاریس ظرافت سنجیده‌ی یك مجلس رقص است ، باهمه‌ی ناپایداری‌ی حرفهای مرسوم و یك گروه زنان نوازنده‌ی ویلن که درعقب صحنه مینوازند ، همه به‌نحوی شادمان بی اعتنا بمشایعات یك حمله‌ی قریب‌الوقوع. هنگامی که یك نفر نظرمیدهد که این صحنه دراین زمان شاید کمی نامناسب باشد ، شاهزاده خانم اصرار میکند که « Mais J'AIME Schubert » . Pasquel - Duport مجلس رقص را ترك میکند ، ودوربین حرکت میکند تا ازپشت پنجره خروج اورا بداخل واقعیت دنیای خارج تماشا کند . شاهزاده خانم دست بکار سازمان دادن طرح دن کیشوت وارخود برای آوردن ستونهای ماشینهای بیمارپر ازجبهه میشود ، و بدرون این صحنه است که Guillaume Thomas قدم میگذارد ، مغرور ، مطمئن و صورتش (« fraiche ' animale ' bien faite ») هزلی از بیگناهی‌ی مردان در جنك. دیدکوکتواز جنك در « Thomas » ، منعکس شده توسط فرانژو در فیلم ، یك نمایش غلوشده است که در آن افسانه و واقعیت تفکیك ناشدنی میباشند ، واین است زمینه‌ی عقبی‌ی دورویی‌ی توما . جنك آنان را احاطه کرده ، ولی اولین دیدار کوتاهی که شاهزاده خانم ودوستانش ازواقعیت آن دارند دریك حیاط دهقانی‌ست که درآن یك سرباز شنکش رادرتن مردانی که سخت مجروح شده‌اند فرومیبرد تا ببیند شایسته‌ی انتقال یافتن به بیمارستان هستند یا نه . شاهزاده خانم در حالیکه به‌مردان زخمی نگاه میکند به توما با نك میزند ، اما توما ، که در دنیای رویایی‌ی

مخصوص خودش حرکت‌میکند ، درخارج ، بهنگامیکه توپها در دور میغرند ، با یك هفت تیر به‌طرف تصویر خودش در شیشه‌ی یك پنجره شلیك میکند . فرانژو هـرگز به دوربینش اجازه نمیدهد تا باوحشتهای‌حقیقی‌ی جنك سروکارداشته باشد ؛ ولی به‌وسیله‌ی نگاهداشتن این فاصله‌ی Brecht وارعمیقتر ازهر تفسیر ذهنی‌ی‌یك‌دوربین‌سرگردان مارادرجنك‌شرکت میدهد . آنچه مادراینجا می‌بینیم یك‌رشته برداشت‌است ، که وسیله‌ی فیلمبرداری‌ی مه‌آلود وجزییات محلی بطرزی‌زیبا ضبط شده است . بارکشی‌تلق تلق‌کنان ازخیابانی‌که بعدازیك حمله‌ی هوایی بصورت ویرانه‌یی درآمده میگذرد و درمیان خرابه‌ها فقط فواره‌ی‌آبی دست نخورده باقی مانده است ، یك‌اسب ، درحالیکه‌یالش‌آتش‌گرفته است ، درخیابانها بسرعت میدود ، یك‌دسته سرباز فینه‌بسرازمعلوم‌نیست‌کجاظاهرمیشوندودرحالیکه گوسفندی‌رابه‌دنبال میکشند میگذرند . تومادر آرزوی فریبندگی‌یی‌ست‌که رویایش را کامل خاهدکرد . ولی درصحنه‌ی‌آخر ، هنگامکه پرده بالا میرود و مجلس‌آخرنمایان میشود ، توما خوداحساس جنك را ، اگرنه ذهنی اقلن‌بطور جسمی ، درمی‌یابد . دورویی‌اش را تاآخرنگاه میدارد: اوکودکی‌ست‌درسرزمین پریانی ساخته‌ی خودش . هنگامیکه‌درسنگرساحلی دروسط‌دورنمای غریب ساحل‌دریای‌شمالی‌زمین می‌خورد ، روشنایی‌هایی‌خیره کننده‌آسمان را روشن‌میکنند، ودرست درهمان موقع‌که گلوله‌ی‌آلمانی به‌او اصابت می‌کند دارد به‌خودش میگوید‌که اگر خود را بمردن نزند ازدست خاهد رفت . درآن‌لحظه افسانه وواقعیت درهم‌محوشده‌اند . اما نوئل ریوا ، درنقش شاهزاده خانم ، بازی‌یی‌که به‌نحوی زیبادرخاطر ماندنی ست‌ارائه می‌دهد ، و Fabrice Rouleau کاملن درنقش توما جاافتاده‌است ؛ و گفتار متن ، که بطرزی بسیارخوب توسط ژان ماره ادا میشود ، برای یك بارهم‌که شده با تصاویرو حالت فیلم جوراست . اماچیزی‌که درباره‌ی « Thomas » درخاطرمیماند ترکیب غریب آن از خیال و حقیقت است ، دورنماهای روح‌وار سنگرهای ساحلی ، سربازی‌که چراغ دستیش رابصورت دوستش میتاباند وهمین‌یك‌لحظه برای‌اینکه تیرانداز آلمانی اورا ازمیان‌بردارد کافی‌ست ، بازارمکاره‌ی بی‌تناسبی‌که کودکان درسنگرهای‌تقلیدی بازی میکنند وعروسك کهنه‌یی ازیك سرباز‌آلمانی درنقش هدفی‌که به‌سمتش تارگیل می‌اندازند . در تمام اینها فرانژو روح داستان‌کوتاه را ضبط‌کرده‌است ، نقطه‌یی که‌درآن فریبندگی‌ی سطحی‌ی‌جنك بدل به‌واقعیت وحشتناك رنجهایش میشود .

ترجمه‌ی مهران رهگذار

---

* متن کامل‌دویادداشت از «Monthly Film Bulletin» ـ ازانتشارات The British Film Institute (شماره‌های مارچ ۱۹۶۵ واپریل ۱۹۶۶) .