«برای همیشه موتزارت»

مصاحبه با ژان لوک گدار

● مریم موسوی

ژان لوک گدار در سال ۱۹۹۶ برای معرفی فیلمش «برای همیشه موتزارت»، در چارچوب نخستین دیدارهای «فیلم‌های تقریباً همهٔ جاهایی که به فرانسه صحبت می‌کنند» آمده بود. پس فرصت را مغتنم شمرده و مصاحبه‌ای با او برگزار شد. آن‌چه در پی می‌آید، متن آن مصاحبه می‌باشد.

□ فکر فیلم «برای همیشه موتزارت» از کجا می‌آید؟ و آغاز آن چگونه بوده است؟

گدار: خب؛ اعتراف می‌کنم پیش از آمدن به این‌جا درباره‌اش فکر می‌کردم، ولی خیلی خوب خاطر نمی‌آورم. فقط می‌توانم بگویم که فکر آن از مدت‌ها پیش در ذهنم بود؛ بسیار پیش‌تر از تمامی فیلم‌های دیگر. کوشش کردم به یاد بیاورم که کی به فکر این عنوان افتادم؛ «برای همیشه موتزارت»! این فکر زمانی به ذهنم آمد که روی پروژه‌ای برای یک ناشر موسیقی فیلم که یک شرکت آلمانی است با نام ECM RECORDS کار می‌کردم. این شرکت، ناشر آثار موسیقیدانانی همچون کیت جارت [KEITT JARRET] و آروون پارت [ARVON PART] است. من قصد داشتم فیلمی دربارهٔ موتزارت، بسازم و در ذهنم عنوانش را انتخاب کرده بودم «برای همیشه موتزارت». ولی قصهٔ آن را درست به‌خاطر نمی‌آورم. گمانم یک نفر آمریکایی بود که به آلمان باز می‌گشت؛ به شهری که زمانی در آن زندگی کرده بود. آه بله! به مناسبت برگزاری جشن سالگرد پیاده‌شدن نیروهای متفقین در نورماندی بود. او می‌خواست تا به اشتوتگارت یا شهری شبیه آن سفر کند. او می‌خواست محلی را که در مدت اشغال این بخش از آلمان به وسیلهٔ آمریکایی‌ها، مدتی در آن زندگی کرده بود دوباره ببیند. و بعد... آهان! یادم آمد. بله؛ دقیقاً یک قصه وجود داشت. او دوباره به محلی که قبلاً در آن بوده می‌رود؛ همان محل سابق و بعد... او را شناسایی می‌کنند. نه او را شناسایی نمی‌کنند. اما در واقع این آمریکایی که به این‌جا آمده بود، آمریکایی‌ای بود که در سال ۱۹۴۵ در روزی که مست بود، دروین، آنتون وبرن [ANTON WEBERN] را کشته بود. دیگر بقیه‌اش را به‌درستی به‌خاطر نمی‌آورم... می‌خواستم نام این را «برای همیشه موتزارت» بگذارم. جراکه او به هنگام اجرای اثری از موتزارت، از سوی یک منتقد شناخته شده بود. این عنوان به این صورت شکل گرفت.

البته بعد فیلم ساخته نشد و من هم در کنار دوستم، پائلو برانکو [PAOLO BRANCO] که تهیه‌کنندهٔ تمام فیلم‌های مانوئل دو اولیورا [MANUEL DE OLIVIERA] است، به موضوع دیگری پرداختم. او به من پیشنهاد کرد فیلمی دربارهٔ پرتغال بسازم، تقریباً با هیچ هزینه‌ای. و من به او پیشنهاد کردم فیلمی، با عنوان «بازگشت کریستف کلمب» بسازیم. این البته مربوط به پنج یا شش سال پیش است. همهٔ آن‌چه به او گفتم این بود: «ساده خواهد بود. کشتی‌ای را می‌بینم که وارد بندر می‌شود. حس می‌کنم کالاهایی دارد. بعد یک تراولینگ طولانی در ساحل نصب می‌کنیم؛ حدود ۳ یا ۴ کیلومتر.» او به محض شنیدن تراولینگ ۳ یا ۴ کیلومتری، شروع کرد به نگران‌شدن. خیلی ساده؛ عنوان فیلم «بازگشت کلمب» بود و تنها دست‌هایی را می‌دیدم که تمام آن‌چه را که از زمان کلمب تا به امروز از آمریکا آورده شده بود، در ساحل قرار می‌دادند. تا حتی تی‌شرت مک دونالد. البته چیزهای دیگری هم بود مثل کادیلاک... هزینهٔ فیلم را که برآورد کردیم، خارج از امکانات پائولو بود. بنابراین به چیز دیگری اندیشیدیم و بعد یادم آمد کتابی را خوانده‌ام که قبلاً نیز آن را خوانده بودم. آن را دوباره در کتابفروشی‌ها دیدم و بخش‌هایی از آن را به فرانسه خواندم. کتابی بود از فرناندو پسوآ با عنوان «کتاب ناراحتی». به او گفتم فیلمی می‌سازم که

عنوان آن «فیلم ناراحتی» باشد. که تمام کارهای اصلی برای آفرینش یک اثر سینمایی را شرح خواهد داد؛ کارهای بنیادین در آفرینش یک اثر سینمایی و نه فیلمبرداریِ یک فیلم. این‌ها اعمال اصلی و حرکت‌های اصلی خواهند بود. همان‌گونه که در قدیم و بعد چیزی هم در این زمینه نوشتم، عنوان آن «فیلم ناراحتی» بود. اما فکر موتزارت همچنان ته ذهنم را اشغال کرده بود. و بعد معجزه‌ای رخ داد و پیش‌پرداختی از فروش فیلم یا چیزی شبیه به این به حسابمان واریز شد. ولی در اساس، فیلمی که نوشته بودم ساخته نمی‌شود. آن را آماده می‌کردیم (شروع واقعیِ فیلم، آن‌طوری است که شما در بخش سوم فیلم خواهید دید) به نظر من برای این‌که خوب از آب درآید، نمی‌بایست بیشتر از بیست یا بیست و پنج دقیقه می‌شد... بنابراین از خیرش گذشتم. گفتم نمی‌شود و کار را متوقف کردیم. تصمیم گرفتیم همه چیز را یک‌سال به تعویق بیندازیم. هنوز خیلی درگیر نشده بودیم. بعد مقاله‌ای از فلیپ سولرز [PHILIPPE SOLLERS] نویسنده خواندم دربارهٔ ماریوو [MARIVOUS] که در «دنیای کتاب» منتشر شده بود. در این مقاله که عنوان آن «ماریوی عمیق» بود، نویسنده از ماریو صحبت می‌کرد. در بخشی از مقاله، نویسنده‌ای آمریکایی را که من در زمانی که نقد سینما می‌نوشتم می‌شناختمش، مسخره کرده بود. او سوزان سانتاگ [SUSAN SANTAG] بود که کتاب زیبایی دربارهٔ عکاسی نوشته است، و قصد داشت نمایشی از بکت را در سارایوو به صحنه ببرد. فیلیپ او را مسخره می‌کرد و به طعنه در این باره نوشته بود: «آنها به اندازهٔ کافی بیچاره هستند. نباید برایشان بکت اجرا کرد، بلکه باید برایشان ماریوو اجرا کرد.» همین مقاله این فکر را در من برانگیخت که فیلمی بسازم با عنوان «بازی‌های عشق و تصادف در سارایوو». و بعد رفتم تا کتاب ماریوو را از کتابفروشی کوچک رول [ROLLE] ، جایی در سوئیس که در آن زندگی می‌کنم بخرم. اما آن را نداشت، یعنی هیچ کتابی از ماریوو نداشت. در مقابل، یک جلد از کتاب «با عشق نمی‌توان شوخی کرد» موسه [MUSSET] برایش مانده بود. بنابراین عنوانِ فیلم شد «در سارایوو با عشق نمی‌توان شوخی کرد»، به نظرم این عنوان به گوش دلنشین‌تر بود. و بعد تصور کردم که در این فیلم دو یا سه جوان برای اجرای نمایش به سارایوو می‌روند. فیلم ماجراهای آنها در مسیر سفر به سارایوو و مکان‌هایی بود که در سرِ راه خود در آنها توقف می‌کردند، و سرانجام هم به مقصد نمی‌رسیدند. این را نوشتم. این بخش دوم فیلمی است که خواهید دید. زمانی گمان کردم که تمام فیلم همین خواهد بود، اما زمان آن همچنان بیست تا بیست و پنج دقیقه می‌شد. قراردادمان با کانال پلوس [+CANAL] یک فیلم یک‌ساعت و بیست دقیقه‌ای بود. بنابراین با سرهم کردن این دو فیلم و افزودن آن یکی، به خودم گفتم: «یک مقدمهٔ کوتاه برایش می‌سازم، و همان کاری که در حال انجامش هستم بعد با یک مؤخره کوتاه کامل می‌شود.» در همان موقع، با خودم گفتم مؤخره موتزارت خواهد بود؛ چرا که ماجرا عبارت است از زمان، اخلاق و فلسفه. زمانی که درس فلسفه می‌خواندم، سی و شش کلک وجود نداشت، اخلاق بود، روان‌شناسی، ماوراءالطبیعه... و منطق. و این هم می‌شود صحبت دوم که آمیخته‌ای از همهٔ این‌ها خواهد بود. و قسمت سوم، سینما خواهد بود و قسمت چهارم موسیقی. قسمت اول را نداشتم. گفتم خب؛ تئاتر کار می‌کنم. چرا که کسانی هستند که برای اجرای نمایش بروند. پس شروع می‌کنیم. در این‌جا لازم بود اندکی هماهنگی میان این‌ها ایجاد کنیم. مثلاً کسی را پیدا کنم، با یک شخصیت، با یک کارگردان که پدر دختر جوان است. خلاصه؛ این‌ها چیزهایی است که در فیلم خواهید دید. برای این‌که فیلم سر و ته داشته باشد، برای این‌که یک فیلم چهار قسمتی شود، تمام این‌ها سه سال زمان برد و با احتساب امسال می‌شود چهار سال.

□ بر خلاف بسیاری دیگر از سینماگران، شما در ادبیات، نقاشی، موسیقی (حرکات انکارانه از سوی گدار) هستید. آیا می‌توانید به ما بگویید نقش این هنرها در ارتباط با کار سینمایی‌تان چه بوده است؟

■ به گمانم سینما برای من امری طبیعی بوده است. اندکی مثل این‌که می‌گویند سینما ترکیبی از هنرهای دیگری است یا هفتمین است. بله؛ از همه چیز در آن موجود هست. و بسیار با واقعیت پیوند دارد. با کتاب‌هایی که در یک کتاب‌فروشی می‌توان دید، پیوند خورده است. به تابلوهای نقاشی پیوند خورده است، به تابلوهایی که نشان‌دهندهٔ طبیعت یا چیزهای دیگرند. کمی از همه است. خودم را غیر متخصص می‌دانم. من کتاب‌ها را می‌شناسم، تعدادی از رمان‌ها را خوانده‌ام، به بعضی از موسیقی‌ها گوش داده‌ام؛ چیزهایی از این دست. اما خودم را ناراحت نمی‌کنم. اگر سه نت از بتهوون را شنیده باشم، به شما می‌گویم: «بتهوون را می‌شناسم!» من این بتهوون را می‌شناسم. این سه نت را، همین!

□ و این را در کارتان دخالت می‌دهید؟

■ اغلب اوقات!

□ در فیلمتان، سینما، سینمای پس از جنگ است. آیا بهتر نبود به سینمای قبل از جنگ می‌پرداختید؟

■ نه؛ در ساختمان فیلم، جنگ در آغاز می‌آید؛ به شکلی تئاتری هم می‌آید. چرا که کارگردان فیلم این‌جا حضور دارد. که درمی‌یابیم پدر زن جوانی است که می‌خواهد نمایش موسه را اجرا کند و از پسرعمویش ژروم می‌خواهد که او را همراهی کند. او کارگردانی نمایشی را کار می‌کند که «امید» نام دارد. و این‌که «امید» اثر مالرو است، در می‌یابیم که او مسلماً در

دوره‌ای یک مبارز قدیمی بوده است. چیز چندان زیادی نمی‌دانیم و موقعی که بازیگران را انتخاب می‌کند، جمله‌ای را نقل می‌کند. جمله‌ای را که می‌شنویم از کتاب «امید» انتخاب شده است و او از داوطلبان بازیگری می‌خواهد که این جمله را تکرار کنند: «جنگ کار ساده‌ای است، فروکردن یک تکه آهن است در یک تکه گوشت!» در واقع، وسط جمله حرفشان را قطع می‌کند. داوطلبان می‌گویند: جنگ یعنی... «نه!» من در نحوهٔ انتخاب بازیگر کمی طنز دارم، اما خب؛ همین است دیگر! بنابراین فیلم با تئاتر شروع می‌شود. در این‌جا جنگ آغاز می‌شود؛ در یک شکل بی‌پیرایه که در نهایت تئاتر است. وانگهی جنگی در کار نیست، اما در مجموع اپیزود یا فضایی جنگی وجود دارد. آن را نمی‌شناسم، اما می‌توانم آن را تصور کنم. اگر چنین می‌شد، چنین اتفاقی می‌افتاد. بعد هم قضیهٔ اجرا وجود دارد و در یک زمان، کارگردان جمله‌ای می‌گوید که جمله‌ای تئاتری است. بنابراین، همواره همه چیز در فیلم تکرار می‌شود؛ سه، چهار، پنج یا شش بار. هنوز هم از دیدن بازتاب‌های بی‌وقفه میان چیزها شگفت‌زده هستم. کارگردان جمله‌ای را نقل می‌کند که جمله‌ای است از هوفمن ستهال [HOFMANNSTAHL] . این را می‌بینیم. آن را به این دلیل نگفتم که اهمیت ندارد. اما هوفمن‌ستهال یک نمایشنامه‌نویس است و این جمله عبارتی است که در نمایشی که این اواخر دیده بودم شنیده‌ام. بنابراین ملاحظه می‌کنید که همان سه نت بتهوون را اجرا می‌کنم. هوفمن ستهال در یک زمان معین چیزی می‌گوید: «نمایش ما را از مشکلات زندگی تسکین می‌دهد. سپس زندگی ما را از آن‌چه نمایش سایه‌ای بیش نبوده است تسکین می‌دهد.» و کارگردان این دو چیز را نقل می‌کند. بنابراین به نظر من، این نقل قول، یک نقل قول تئاتری است و ما را به جنبهٔ تئاتریِ آغاز فیلم ارجاع می‌دهد، هرچند که به‌وسیلهٔ یک کارگردان سینما بیان می‌شود. بنابراین یک جهان وجود دارد و بعد نمایش این جهان. همان‌گونه که شوپنهاور [SHOPENHAVER] که یک فیلسوف است، می‌گوید و شما خواهید دید که در این فیلم خیلی از فلسفه صحبت می‌کند. به این دلیل که کامیی [CAMILLE] قهرمان فیلم، معلم بیکار فلسفه است و بعد بسیاری حرف‌های فلسفی می‌شنویم. بخصوص برای کسانی که در این زمینه شناخت دارند، به‌ویژه کسانی که امانوئل لویناس [EMMANUEL LEVINAS] را می‌شناسند. در نتیجه در این‌جا، من در خصوصِ جهان و نمایش، یک تغییر عمده داده‌ام. کتاب جالبی از شوپنهاور هست که عنوان آن «جهان و نمایش آن» است.

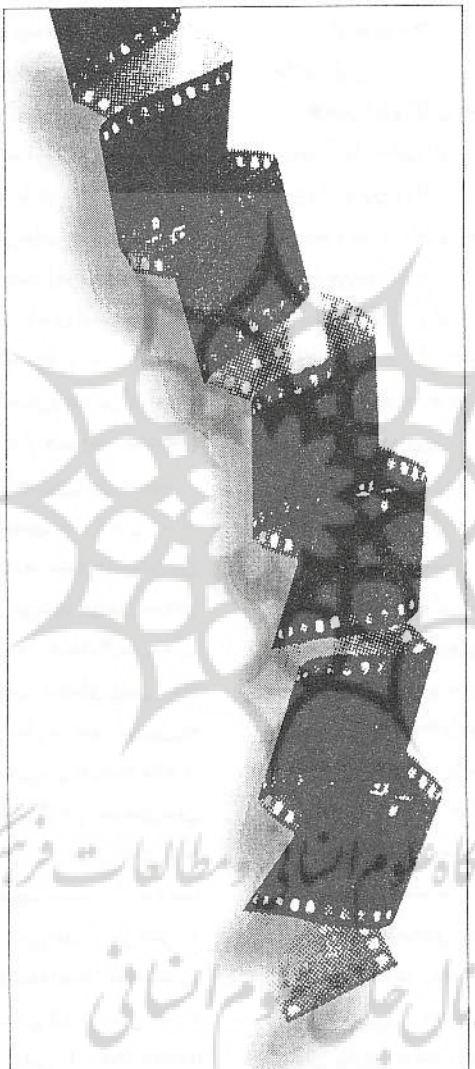
پس تمام این‌ها به شکلی با یکدیگر مرتبطند. بنابراین به نظر من جنگ می‌بایست بعد از تئاتر قرار می‌گیرفت. اما در عین حال جنگ، همان‌طور که فرانسوی‌ها می‌گویند «تئاتر عملیات» است. افسران ارتش از تئاتر عملیات یا صحنهٔ عملیات صحبت می‌کنند. پس جواب پرسش شما می‌بایست این‌طور باشد. نمایش بعد از جهان می‌آید؛ اما جهان همان‌گونه که دوستمان شکسپیر گفته است، یک «تئاتر وسیع» است.

□ آیا موردِ شک‌داری در این فیلم وجود دارد؟ و چگونه می‌توان آن را خلاصه کرد؟

■ خیر؛ اما واژگانی هستند که من نمی‌شناسمشان. راستی؛ معنایشان چیست؟ آیا معنایی دارند؟ چنین خواهم گفت که به هرحال، این معنا است که در فیلم جریان دارد. اما معنایی است که از تئاتر شروع می‌شود، به جهان می‌رسد و بعد به اجرای نمایشی از جهان می‌رسد. و این‌که موسیقی همه چیز را می‌شوید و تطهیر می‌کند. آیا این معنایی دارد؟ نمی‌دانم. چنین خواهم گفت که این قصه‌ای است که تاریخ است. یک قطعه است، بیشتر یک شمایل است تا شخصیت. این خیلی روان‌شناسانه نیست و من چندان قوی نیستم. به گمانم بسیار دشوار است. داستایفسکی در روان‌شناسی موفق بود و بعد آن‌چنان در این کار موفق شد که تبدیل شد به... روان‌شناسی «ابله» آن‌چنان موفق بود که «ابله» بدل شد به بیش از یک شخصیت؛ تقریباً بدل شد به یک شمایل. پس در این قسمت من برای فیلم زیرنویس گذاشتم. خواهید دید که دو نوشته در آغاز، در عنوان‌بندی ظاهر می‌شود که «برای همیشه موزارت» است و بعد می‌بینیم: «سی و شش شخصیت در جست‌وجوی قصه»، «سی و شش» و «جست‌وجو»، برای این‌که به یاد بیاوریم شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده، اما من در «جست‌وجوی قصه» را ترجیح دادم؛ برای این‌که یک حس قصه به وجود آید، نه تنها به معنی روایت و حکایت، بلکه در جست‌وجوی قصهٔ تاریخی؛ چرا که همان‌گونه که خواهید دید، در فیلم از اروپا صحبت می‌کنند. کارگردان فیلمی می‌سازد. فیلم این‌جور شروع می‌شود. او در استخدام تهیه‌کننده‌ای است؛ یک تهیه‌کنندهٔ پیر، از جنس آنهایی که من می‌شناسم؛ نوعی لات و لوت‌های پیر که کمی شاعرپیشه هم بودند... آنها مثل امروزی‌ها نه وکیل بودند و نه صاحب‌منصب... به‌درستی نمی‌دانم آنها چه بودند! بنابراین در این‌جا کارگردان استخدام شده است تا فیلمی بسازد با عنوان بولروی مرگبار. خواهید دید؛ او می‌گوید: «تاریخ برایم مهم نیست، آن‌چه می‌خواهم این است که...» بقیه‌اش یادم نمی‌آید. آه! بله، بقیه‌اش چنین است: «... که مدرسه‌ای برای سولانژ که دخترِ من است، پیدا شود که نزدیک یک‌کازینو باشد. که درآخرِ فیلم،دختر در یک آتشفشان یا یک گردباد بمیرد و اسم آن «بولروی مرگبار» باشد. او از نوع تهیه کنندگانی است که در هالیوودبودند؛ازهمان‌دسته که درفرانسه‌بودندو ماآخرین‌هایشان‌راشناختیم.

□ من «برای همیشه موتزارت» را ندیده‌ام، اما در J.L.G/J.L.G شما می‌گویید: «من در گفتار، زندگی می‌کنم، نمی‌توانم ساکت باشم». آن‌جاها که خودتان حرف می‌زنید، به عنوان نمونه مثلاً در J.L.G/J.L.G یا جایی که دیگران حرف می‌زنند، چه جایگاهی در فیلم‌هایتان دارند؟ آیا همیشه این گذار است که حرف می‌زند؟

■ فرقی نمی‌کند؛ یک موقع کارگردان را داریم که به دخترش می‌گوید: «من چیزی نیستم...» این در عین حال، جمله‌ای از پسوآ نیز هست؛ «من چیزی نیستم، جز صحنه‌ای زنده که بازیگران و نمایش‌های مختلف از آن عبور می‌کنند.» خب؛ من این صحنه زنده‌ام. هر کدام از شماها برای خودتان این صحنه زنده هستید. کسانی هم که با آنها زندگی می‌کنند، چنین هستند. خب؛ در فیلم این واضح‌تر است. کاپیتان یک کشتی هم چنین است. جاشو هم چنین است. کارگردان بیش از دیگران چنین است. بقیه خود را بازیگر یا شخصیت تصور می‌کنند و کمتر هدایت می‌کنند، بلکه هدایت می‌شوند. پس در نهایت نتیجه می‌گیریم که همهٔ ما در گفتار قرار داریم... به مقایسه با آن‌چه پی‌یرو [PIERROT] الان گفت (مراجعه کنید به مصاحبه‌ای با فردریک پی‌یرو دربارهٔ رابطه میان بازیگران فیلم و کارگردان) در واقع از کارهایی که انجام می‌دهیم بسیار کم حرف می‌زنیم. اگر عضو یک تیم فوتبال بودیم، می‌توانستیم دوازده به صفر در مقابل هر کس بازی کنیم. در حالی‌که می‌گوییم: «گل خواهیم زد.» اما در هنرها می‌توان گفت «گل خواهیم زد»، یا ارتفاع ده‌متر و پنجاه سانتی‌متر را خواهیم پرید. و یا اگر مقتدر، ثروتمند و یا یک ستارهٔ سینما باشید، حرفتان را باور می‌کنند. حتی اگر بدانید که غلط است. بخوبی می‌بینیم که غلط است، اما حرفتان را باور می‌کنند. شوارتزنگر به شما می‌گوید: «ترمیناتور خارق‌العاده است!» و شما آن را باور می‌کنید. می‌دانید که غلط است، با این‌حال آن را باور می‌کنید. حتی خودِ من به دفعات باور کرده‌ام. بنابراین باید انواع فیلم‌های دیگر ساخت که در آنها شما مجبور نباشید چیزی را باور کنید، یا در آنها از شما خواسته شده باشد فقط تماشا کنید، بعداً قضاوت خواهید کرد... اما در مقابل در اتفاقاتی که چندان درباره‌شان حرف نمی‌زنیم، نکاتی وجود دارد که انسان را معذب می‌کند. یکی به دلیل این‌که سبک است و دیده نمی‌شود، یکی این‌که همین حالا آن را دیده‌ام، آن را تنها در حال صحبت با روزنامه‌نگاری دیده‌ام که نکاتی را به من گوشزد می‌کرد. برای این‌که او حرف می‌زد و نکته‌ای را که درباره‌اش صحبت می‌شد، تنها در مدت دو ثانیه دیده‌ام. من ترجیح می‌دادم آن را قبلاً به اتفاق کسی که در آن بازی کرده بود ببینم. یعنی به اتفاق بازیگری که از قضا کارگردان هم هست که نامش هری کلیون [HARRY CLEVEN] است که نقش خدا را در «حیف از من» بازی کرده است، که در عین حال نقش دوست ماری بونل [MARIE BUNEL] را در فیلم «نه، گفت نه» از آن ماری میویل [ANNE-MARIE MIEVELL] بازی کرده است که احتمالاً آن را دیده‌اید. و این‌که یک کارگردان بلژیکی است. من از او خواستم تا نقش نویسنده‌ای بزرگ یا روشنفکری را در فصل سارایوو بازی کند. در واقع چندان هم با هم صحبت نکردیم، چون آن‌چه را که می‌خواستم صدای روشنفکر بود. به همین دلیل هم، درباره‌اش صحبت نکردیم. من موضوع را فراموش کردم. بعد روزی که قرار شد از صحنه‌ها فیلمبرداری کنیم، بازیگری را روبه‌روی خود دیدم که از قضا صدای خوبی هم نداشت. خب؛ دیگر صدا را ندیدم و فراموشش کردم. فیلم را با کسی کار کردم که آن‌جا حضور داشت. به او گفتم: «این کار را بکن، آن کار را نکن، این را بگو!» مثل بقیه، و ناگهان او دیگر در

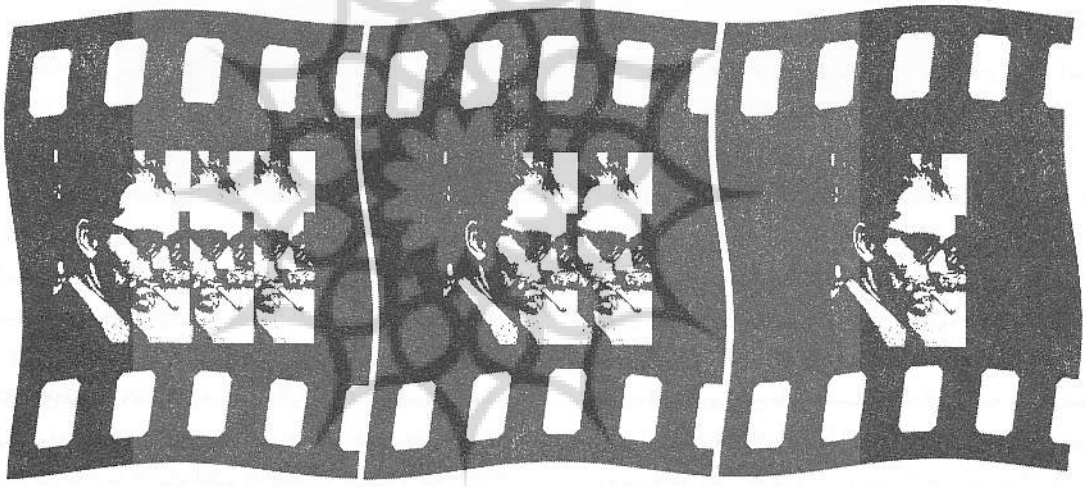


صحنه‌ها متمایز نبود. خودتان او را خواهید دید و متوجه حرفهایم خواهید شد. گاهی اوقات آن‌چه در آن‌جا رخ می‌دهد، جالب‌تر است از آن‌چه من این‌جا به شما می‌گویم. شما خودتان در صحنه‌هایی که خواهید دید، بعداً قضاوت خواهید کرد. در هتل که او را می‌بینیم، دو سه چیز می‌گوید و با وزیر که بیشتر نمایندهٔ دولت و سیاست است، مجادله می‌کند. در حالی‌که من می‌بایست تنها صدای او را به گوش می‌رساندم؛ به همین سادگی. قرار نبود او را نشان دهم. یا این‌که می‌بایست تنها یک لحظه از جلوی دوربین عبورش می‌دادم. و بعد از خودمان سئوال می‌کردیم... اما صدای او را می‌شنویم. چرا که خوب یا بد، صدای روشنفکر همین است، صدای زولا. صداهایی ضعیف‌تر که دربارهٔ سارایوو شنیده شده‌اند. صداهایی که در دورهٔ سارتر یا کامو یا در دورهٔ جنگ الجزایر شنیده شدند. خب؛ نمی‌دانم آیا

■ که این‌طور! شکارچی کیست؟

□ او؛ در بسیاری از مجلات نوشته‌اند. آر پرس [ART PRESS] این ماه نوشته، «شکار روشنفکران آغاز شده است.»

■ این در حالی است که اهالی سینما کمتر از دیگران روشنفکرند. اهالی سینما زیاد راه می‌روند، خیلی چیز حمل می‌کنند. کارگردان‌بودن فعالیتی است فیزیکی. در مورد همهٔ فیلم‌ها صدق می‌کند، به استثناء دسیکا که خیلی زود خوابش برد. به همین دلیل است که تعداد کمی کارگردان بعد از هفتاد، هفتاد و پنج سالگی فیلم می‌سازند. برای این‌که از نظر فیزیکی کاری است بسیار طاقت‌فرسا. مانوئل اولیویرا یک مورد استثنایی است. تازه او هم فیلم‌هایی می‌سازد که بیشتر صحنه‌های داخلی دارند، یا از چیزها فیلم می‌سازد... بعد از مدتی دیگر توانایی از بین می‌رود.



آن‌طور بهتر بود یا نه، اما به نظرم درست می‌آید؛ چرا که تنها صدا بود. روشنفکر شخصیتی شبیه مثلاً مادر کامیی نیست که می‌پرسد: «بچه‌ها کجا هستند؟» یا شبیه وزیر. و این موضوع تنها روزی که روزنامه‌نگاری از نشریهٔ INROCKUPTIBLES گفت‌وگو می‌کردم به ذهنم خطورکرد. او از من پرسید: «نظرتان دربارهٔ این روشنفکر چیست؟» و ناگهان به خودم گفتم: «لعنتی! صحنه از دست رفت.» امروز هم همین اعتقاد را دارم. اما تنها به این دلیل که او درباره‌اش با من صحبت کرد. و من دربارهٔ آن با بازیگر صحبت نکرده بودم.

□ امروز شکار روشنفکران آغاز شده است. آیا احساس نمی‌کنید، شما خودتان یک شکار سیاسی هستید؟

در غیر این صورت اگر کارگردان مسئول و پا وجدانی باشیم... نمی‌دانم مثلاً روزی بیست کیلومتر راه می‌رویم. هر روز، در تمام مدت فیلمبرداری، حتی اگر در فاصله‌های کوتاه باشد.

□ به گمانم آخرین تصاویر فیلم شما، دربارهٔ آیندهٔ بشریت، خوش‌بینانه است. در مقابل، آنهایی که به سینما مربوط می‌شوند تقریباً عصه‌آورند!

■ اما من این‌طور فکر نمی‌کنم. راستش نمی‌فهمم، خودتان در فیلم خواهید دید... آن‌چه دربارهٔ سینما می‌بینیم، آن چیزهایی هستند که قبلاً هم به آنها اشاره کرده‌ام، یعنی اعمال بنیادین، اعمال شبیه به اعمالی که برای فریب دادن دیگران انجام می‌دهند. اعمال اصلی سینما کدامند؟ یافتن فضا، یعنی یک دکور، بعد یافتن پول، بعد تصمیم‌گیری در این باره

که چگونه باید آن را هزینه کرد، بعد استخدام بازیگران. بعد بازیگر باید چیزی را بگوید یا احساسی را ابراز کند و بعد (از تمام مراحل فنی که در واقع فن نیستند صرف‌نظر می‌کنم) باید فیلم را بیرون داد. به‌درستی نمی‌دانم، یعنی چه، ولی باید آن را عرضه کرد، آن را بیرون داد؛ از این‌جا باید خارج شود! این چیزی بود که کوشش کردم فیلمش را بسازم. نظیر قطعات کوتاه اشعار حماسیِ قرون وسطایی؛ نوعی خلاصه‌نویسی، نوعی تصویرم نظیر شمایل‌ها؛ و نه به‌ویژه فیلمبرداری از یک فیلم. هیچ چیز دیدنی ندارد و تازه آن را هم می‌بینیم. اما خواهید دید تنها یک چیز از بازیگرِ زن خواسته می‌شود. تنها یک جمله را باید بگوید. و در این‌جا شما پدیدهٔ تکرار را می‌بینید؛ پدیده‌ای که در آن همه‌چیز تکرار می‌شود. به این دلیل که جمله‌ای را تکرار می‌کند که در آن جا کامیی به پدرش می‌گوید: «من بیکار شده‌ام، در این ساعت‌های کند و خالی مرا غم گرفته است و غیره و غیره...» بازیگرِ زن این جمله را می‌گوید، اما موفق نمی‌شود. و در این‌جا کارگردان به او می‌گوید: «ساده‌اش می‌کنیم دخترخانم! خیلی ساده است، شما خیلی ساده، تنها باید بگویید: بله همین!» و او می‌گوید: بله آقا! و کارگردان می‌گوید: «عالی شد!» اما در همین حال دستیار می‌گوید: «اما دوربین روشن نبود آقا!» کارگردان پاسخ می‌دهد: «مهم نیست، وقت داریم.» و از نو تکرار می‌کنند. و تا ششصد بار تکرار می‌کنند. و من خواستم این احساس را به وجود آورم که این یک کار است. دختر می‌گوید: «بله!» و کارگردان می‌گوید: «نه!» ششصد، هفتصد، هشتصد بار. و برسون به این صورت کار کرده است. و من به یاد فیلمی از چاپلین می‌افتم؛ «روشنایی‌های شهر». کتابی از کوین برونلو [KEVIN BROWNLOW] دربارهٔ چاپلین خوانده‌ام که در آن همه چیز شرح داده شده است. و چاپلین یک رکورد مطلق در تعداد دفعات فیلمبرداری در سینما برجا گذاشته است. به گمانم از صحنه‌ای که در آن چارلی، گل رزی را به ویرجینیا چریل می‌دهد و متوجه می‌شود که او کور است، نهصد و سی و دو برداشت داشته است. او نهصد و سی و دو بار، صحنه را تکرار کرده است. این را روی کلاکت می‌بینیم. نهصد و سی و دو، نهصد و سی و چهار. شاید کمی اغراق می‌کنم، اما نه خیلی زیاد. ساختن فیلم سه سال به طول انجامیده است. او سه بار، بازیگرِ زن را تعویض کرده است. از آن‌جا که او ثروتمند بود، توانسته است سه بار فیلم را از نو تکرار کند. و من می‌خواستم نشان دهم که سینما چنین ابعاد عظیمی دارد.

و بعد همه‌چیز بخوبی به پایان می‌رسد، چرا که بازیگرِ زن قهر می‌کند، او کلافه شده است، می‌خواهد بمیرد. بعد دستیاری که آن‌جا بود، کوشش می‌کند به بازیگرِ زن کمک کند و به او می‌گوید: «درست خواهد شد. یک بار دیگر امتحان کنید!» بازیگر زن می‌گوید: «بله!» در همین جا صدایی می‌شنویم که می‌گوید قطع، خیلی خوب بود، همانی بود که می‌خواستم!» و بازیگرِ زن لبخند می‌زند و معمولاً لبخند یعنی پایان خوش!

□ نظرتان دربارهٔ نسل‌های آیندهٔ سینمای اروپا چیست؟

■ اوه؛ هیچ نظری ندارم. وقتی عبارت «سینمای اروپا» را می‌شنوم، احساس ناخوشایندی پیدا می‌کنم؛ چرا که در زمان کودکی و نوجوانی‌ام کسانی که از «سینمای اروپا» صحبت می‌کردند، آلمانی‌ها بودند، آن هم آلمانی‌هایی که خوب نبودند. البته این را بعدها متوجه شدم. در مطالعات خودم این را دریافتم؛ چرا که چیزهایی در تاریخ سینما هست که ما نمی‌دانیم، اما تنها سینمایی که علیه سینمای آمریکا مبارزه کرد، سینمای نازی بود که آن هم بد نبود. اما تنها سینمایی بود که می‌خواست یک سینمای اروپایی علیه تهاجم سینمای آمریکایی که در آن زمان بسیار هم قوی بود به وجود آورد. در زمان پیدایش سینمای ناطق، تنها رقیب کمپانی آمریکایی آر.سی.ا [R.C.A] را کمپانی توبین کلانگ فیلم [TOBIS KLANG FILM] بود. نیمی از فیلم‌هایی را که شما می‌بینید یا به نمایش می‌گذارید یا مال توبین کلانگ فیلم است یا مال آر.سی.ا. فراموش کرده‌ایم که تمام فیلم‌های فرانسوی از ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۹، یعنی تا زمان اعلان جنگ یا تولید UFA بودند یا با همکاریِ آن تهیه شده بودند. «بندر مه‌آلود» قرار بود در برلین ساخته شود، البته اگر قصه، قصهٔ یک سرباز فراری نبود؛ چرا که آلمان مایل نبود دربارهٔ فراریانِ از خدمت فیلم بسازد. در این صورت فیلم در برلین ساخته می‌شد. در برلین بود که میشل مورگان، عاشق ژان گابن شد؛ پیش از این‌که گوبلز دستور دهد، فیلم در جایی دیگر ساخته شود. بنابراین وقتی امروز، این‌جا از «سینمای اروپایی» صحبت می‌شود، واقعاً به‌درستی نمی‌دانم معنایش چیست! از نظر من چنین سینمایی وجود ندارد. من به سینماهای ملی معتقدم. سی و شش تا هم نیستند. در سراسر جهان سه یا چهار سینمای بزرگ وجود داشته است. در یک دوره، یک سینمای بزرگ ایتالیایی وجود داشت. در یک دوره، یک سینمای بزرگ روسی وجود داشت و در یک دوره، یک سینمای بزرگ آلمانی. هرگز سینمای بزرگ فرانسوی وجود نداشته، اما آن‌قدر کارگردان بزرگ فرانسوی بوده که سرانجام این تصور را به‌وجود آورده که یک سینمای بزرگ فرانسوی نیز وجود داشته است. و بعد سینمای آمریکایی بوده. اما سینمای ژاپنی نداریم، بلکه تنها فیلم‌های ژاپنی داریم؛ فیلم‌هایی تحسین‌آمیز. سینمای سوئدی نداریم، اما فیلم‌های سوئدیِ درخشانی از استیلر [STILLER] و برگمان [BERGMAN] وجود دارد. بنابراین آن‌چه را که سینما می‌نامم، به مفهومی که دست‌اندرکاران امروزیِ سینمای اروپا می‌نامد، سینمایی است که نمایندهٔ یک ملت یا یک منطقه است، که بتوان آن ملت را از طریق آن

باز شناخت. هرگز نمی‌توان انگلیسی‌ها را از طریق سینمای انگلیسی باز شناخت؛ آمریکایی‌ها را چرا، فرانسوی‌ها را در کار همهٔ کارگردان‌ها، و روس‌ها را در دوره‌ای می‌شد باز شناخت؛ نه پیش از ۱۹۱۷، بعد از ۱۹۱۷. پیش از آن فیلم‌های روسی وجود داشت. قبل از آیزنشتاین فیلم‌های بسیار زیبایی ساخته شده‌اند، اما در آنها روس‌ها قابل شناسایی نیستند. بعد از آیزنشتاین و ورتوف بود که یک نوع نگاه به جهان به‌وجود آمد که سینما بود، نقاشی یا رمان نبود. موسیقی هم نبود. در یک دوره این نقش بر عهدهٔ موسیقی بود. یعنی چیزها را در موسیقی می‌دیدیم. یک موسیقی آلمانی داشتیم، اما موسیقی انگلیسی نداشتیم، بلکه موسیقیدانان انگلیسی داشتیم. نقاشی ایتالیایی وجود دارد، اما نقاشی آلمانی نه؛ در حالی‌که نقاشان بزرگ آلمانی داریم نظیر گرون واله [GRÜNE WALA] که نقاش بزرگ آلمان است و همین‌طور دورر [DURER] . اما نقاشی بلژیکی نداریم. خنده‌دار است اگر بگوییم فلانی یک نقاش بزرگ بلژیکی است، اما صحبت از یک نقاش بزرگ هلندی اصلاً خنده‌دار نیست. من همین دیدگاه را به سینما دارم. در دوره‌ای یک سینمای بزرگ ایتالیایی وجود داشت. من از خودم پرسیدم چرا؟ پس مطالعه کردم. این سینما مربوط می‌شد به دوران زمانی بلافاصله پس از جنگ. دلیلش را فهمیدم. در مدت سلطهٔ آلمانی‌ها، هیچ فیلمی دربارهٔ «مقاومت» ساخته نشد. سینمای متفاوت وجود نداشت. فیلم‌هایی ساخته می‌شدند، اما فیلم‌های متفاوت پس از جنگ ساخته شدند. اما تنها یک فیلم به معنای واقعی، سینما بود و آن هم «رم شهر بی‌دفاع» بود. در حالی‌که فرانسویان، تنها فیلم‌هایی دربارهٔ زندانیان ساخته‌اند. لهستانی‌ها دربارهٔ شهدا فیلم ساخته‌اند. آمریکایی‌ها فیلم‌های تبلیغاتی ساخته و روس‌ها فیلم‌هایی دربارهٔ شهدا، یعنی کمونیست‌هایی که به‌وسیلهٔ گشتاپو شکنجه می‌شدند یا چیزهایی از همین دست. (فیلم‌های خوبی هم بین آنها بود. اما اندیشهٔ نوینی در سینما به‌وجود نیاوردند. مثل آن‌چه قبل از ۱۹۱۷ در روسیه بود. در آن زمان، روسیه لااقل کوشش می‌کرد به شیوهٔ خودش، با نگاهی دیگر به جهان بنگرد و سینما هم نشانگر همین نگاهِ دیگر به جهان بود.) شمار فیلمسازان فرانسوی که درباره‌اش حرف زده، نشان داده است که بزرگیِ فرانسه در تکثر باورنکردنی دیدگاه‌ها و نقطه‌نظرهای متنوع، نقد و چیزهایی از این دست است، و همین‌طور پرهیز از یکنواخت شدن، یا به‌وجود آوردن فیلم‌هایی کاملاً متفاوت: گیتری با رنوار تفاوت دارد، پاینول با دو ویویه و... نه مثل هالیوود که می‌کوشید همه مثل هم باشند. بعد ایتالیایی‌ها به میدان آمدند. ایتالیایی‌ها یک ملت بودند، همان‌گونه که من در «تاریخ» خودم از سینما شرح داده‌ام، آنها دوبار خیانت کرده‌اند؛ یک بار با آلمانی‌ها متحد شدند و بعد به آنها خیانت کردند، بعد جایگاه خود را گم کردند. هویت نداشتند. نمی‌دانستند که هستند. بعد ناگهان فیلمی ساخته شد که هویت گمشده‌شان را به آنها بازگرداند. و همگی خود را باز شناختند، و به‌ویژه ایتالیا را بازشناختند؛ و این فیلم «رم شهر بی‌دفاع» بود. فیلم کوچک ارزانی که به‌سرعت ساخته شده بود ـ البته نه به آن سرعت و نه به آن ارزانی که شایع است، اما خب؛ برای افسانه‌شدن مفید است ـ و موفقیت عظیمی به‌دست آورد. و همهٔ جهان، ایتالیا را باز شناخت؛ این ایتالیای شگفت‌انگیز را، تنها به این دلیل که یک کشیش و یک دختر، به ضرب گلوله کشته شدند و یک مرد شکنجه شد. اما در عین حال شیوهٔ نوینی در ساختن فیلم بود. هالیوود از این کارها نمی‌کرد، و این همان چیزی بود که نئورئالیسم نامیده شد؛ که شیوهٔ نوینی بود. همان‌گونه که گویا [GOYA] شیوهٔ نوینی بود. بعد هم خودتان بهتر می‌دانید که چه بر سرِ این شیوه آمد. بنابراین وقتی صحبت از سینمای اروپا می‌شود، من به مرگ می‌اندیشم و این نتیجه‌گیری آخر است؛ چرا که این سینما قبلاً مرده است. همان‌گونه که شاتو بریان می‌گفت: «زمانی که انقلاب شد، شاهان قبلاً مرده بودند. انقلاب تنها جواز دفن را صادر کرد!» و سینمای اروپا هم، جواز دفن این سینمایی را که صحبتش را کردم صادر کرده است. سینماگران هستند، بله؛ اما آیا این سینمای اروپا است؟ در فیلم به جمله‌هایی که برنانوس [BERNANOS] به دخترش می‌گوید گوش دهید؛ یعنی در واقع جمله‌هایی که ویکی ویتالی [VICNY VITALIS] از قول برنانوس می‌گوید. من به شما می‌گویم که از برنانوس است در فیلم گفته نمی‌شود. اما او، این را به دخترش می‌گوید. او از اروپا حرف می‌زند. او این جمله‌ها را در ۱۹۴۶ گفته است. اما به نظر من، جمله‌هایی هستند که به‌راحتی امروز هم می‌توانند ادا شوند؛ همین!

□ از شما متشکرم و امیدوارم نمایش خوبی داشته باشید.■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی