هلن پتراکیس

موسیقی یا منطق

گفت‌وگو با هلن کارائیندرو[1]

آهنگساز فیلمهای تئو آنجلوپولوس

ترجمهٔ لیلا ارجمند

○ کمی از سوابق حرفه‌ای و مراحل اصلی کارتان برایمان بگویید.

- فکر می‌کنم جواب این سؤال را باید در زمانی بجوییم که به آن می‌گوییم زیسته شده. من در دهکده‌ای کوهستانی شبیه به دهکده‌هایی که تئو در فیلمهایش نشان می‌دهد، به‌نام تی‌چیو متولد شدم. همان‌جا دوران شیرین کودکیم را در میان خانه‌های سنگی و طبیعت گذراندم. چیزی که به‌خصوص در خاطرم مانده است صدای زنانی است که در حال درو کردنِ محصول آواز می‌خواندند. صداهایی ظریف و دلنشین و آوازهایی شبیه به آوازهایی که در ایپیروس به‌گوش می‌رسد.

من شش ساله بودم که ما به آتن نقل مکان کردیم. ما در زیرزمین مدرسه‌ای که پدرم در آن ریاضیات تدریس می‌کرد، منزل کردیم. محل سکونتمان در کنار یک سینمای تابستانی بود. ناگهان کودکی که هیچ تصوری از برق یا رادیو نداشت با تصویر، صدای سینما و هیاهوی شهر آشنا شد. فکرش را بکنید که سرهای عظیم روی پرده، دو بار گوش دادن صدا و دیدن فیلمها، هر روزه چه حالتی را در من ایجاد می‌کرد!

هرچند که نخستین برخورد من با آلات موسیقی (ماندولین پدربزرگم، کلارینت و غیره) برخورد پرباری بود، اما کشف پیانو برایم حالت جادویی داشت.

کلاسهای پیانو را از هفت سالگی شروع کردم، در نُه سالگی به کنسرواتوار راه پیدا کردم و در شانزده سالگی تئوری موسیقی را تمام کرده بودم. تحصیلاتم را در رشتهٔ باستان‌شناسی دانشگاه آتن ادامه دادم. تصور کنید، آدم یونانی باشد و باستان‌شناسی بخواند! فضای دیکتاتوری حاکم، در سال ۱۹۶۷، باعث شد که یونان را به مقصد فرانسه ترک کنم؛ من هم مثل هر انسان متفکر آن زمان، چپ‌گرا بودم. بورسی که از دولت فرانسه گرفتم، این امکان را برایم فراهم کرد که تحصیلاتم را در رشتهٔ موسیقی‌شناسی‌قومی از سر بگیرم، دانشی که مربوط به تمام موسیقیهای ضبط شده است، ۸۵٪ آن موسیقی سنتی بود که زیر نظر کلودین ـ مارسل دو بوا کار می‌کردم، بعد هم تنظیم آهنگها را با پی‌یر بیسمر آموختم.

به محض اینکه به یونان برگشتم با مانوس چادزیداکیس[۲] یک کار تحقیقی را در رادیو شروع کردیم. یعنی چیزی را که موسیقی سنتی شفاهی خوانده می‌شود فهرست‌بندی کردیم و کاتالوگ درست کردیم. مدت ده سال من مدیر بخش موسیقی‌شناسی قومی (که خودم آن را تأسیس کرده بودم) رادیو بودم و همزمان، برای سینما و تئاتر آهنگ می‌ساختم.

○ تفاوت کار موسیقی در تئاتر و سینما چیست؟

ـ در سطح برداشت از اثر تفاوت خاصی ندارد، اما در طرح‌ریزی موسیقی در تئاتر با عنصر زنده رو در روییم؛ نمایش تئاتری امتیاز و شکنندگی تغییرات روزمره را دارد. در تئاتر موضوع مربوط به موسیقی از پیش نوشته شده است که با بازی هنرپیشه‌ها تطبیق می‌کند، با مردم گفت‌وگو می‌کند و برای هماهنگی با نمایش، تغییر می‌کند. «کنسرو» کردن موسیقی در تئاتر، کار اشتباهی است. در گذشته موسیقی زنده بود، در نمایش آمیخته می‌شد. از هنگام اولین کارم در «رام کردن زن سرکش» اثر شکسپیر، روی صحنه‌آلات موسیقی در اختیار داشتم. از آن زمان همیشه به تئاتر و روان بودن آن فکر می‌کنم.

در سینما، همهٔ عوامل برای رسیدن به یک منظور مشارکت می‌کنند، برای کارگردان. او نقطهٔ مرکزی است و کسی که برداشتش را از اثر در طول زمان متبلور می‌کند. موسیقیدان باید پارامترهای دیگری را هم در نظر بگیرد، عناصر فنی ثابتی را

که کارگردان از آنها برای رسیدن به ترکیب حساس تصویر و صدا استفاده می‌کند، پیدا کند. کار ظریف و پیچیده‌ای است.

ما تکنولوژی داریم، همهٔ شکلهای هنر وبه‌خصوص موسیقی را، که در درون خود حیات فوق‌العاده‌ای دارند، حفظ می‌کنیم. موسیقی می‌تواند در مسیر زمان جریان پیدا کند، یکسان بماند، تغییر شکل دهد، تنوع داشته باشد. یک قطعه به صورتهای مختلفی اجرا می‌شود که به رهبر ارکستر یا تکنواز بستگی دارد. و این خیلی جذاب است.

○ چطور با تئو آنجلوپولوس آشنا شدید؟

ـ من در سال ۱۹۸۲ با موسیقی فیلم «*رزا*» ساختهٔ کریستوفیس در جشنوارهٔ سالونیک شرکت کرده بودم، تئو هم رئیس هیئت داوران همان جشنواره بود. من «خوشبختی» دوگانه‌ای در این جشنواره به‌دست آوردم؛ یکی جایزهٔ اول موسیقی و دیگری آشنایی با تئو که از من برای ساختن موسیقی «*سفر به سیترا*» دعوت کرد.

○ شیوهٔ عملکردتان با او برای نوشتن تم موسیقی چه بود؟ آیا این شیوه، فیلم به فیلم تفاوت می‌کند؟

ـ نه، فرقی نمی‌کند. همزمان با شکل گرفتن فیلمنامه و حتی پیش از تکمیل شدنش، تئو آن را برایم تعریف کرد. او برای «*سفر به سیترا*» طرح اولیه‌اش را به‌مدت سه ساعت و با زبان سینمایی برایم شرح داد و موسیقی‌ای را که به او الهام می‌داد به من گفت: کنسرتو برای دوماندولین اثر ویوالدی. بعد از من خواست که چند واریاسیون بسازم، چون می‌خواست از آن به شکل تم اصلی استفاده کند. می‌خواستم به ایدهٔ او احترام بگذارم، اما به او پیشنهاد کردم که یک ترکیب آزمایشی بسازیم که شامل تمام بخشهای تأثیرگذاری که او هنگام شنیدن کنسرتو حس کرده بود باشد؛ که این قطعه کار من بود.

فردای آن روز کاستی به او دادم و او همان شب به من تلفن کرد تا موافقتش را اعلام کند. عالی بود! او از من خواست که بر اساس این تم، یک تصنیف و یک بلو (ترانه) بسازم. به‌هرحال، حتی اگر از من نخواهند، این کار را می‌کنم.

○ همیشه این‌قدر سریع کار می‌کنید؟

-بستگی دارد. در این مورد تم را فوراً پیدا کردم؛ اما در موارد دیگر این‌طور نبوده است. در «*چشم‌اندازی در مه*»، دو ماه طول کشید تا تم را پیدا کردم. چون تمِ خیلی ظریفی بود. فیلمنامه عمیقاً بر من تأثیر گذاشت و من برای دیدن بچه‌ها سر صحنه رفتم. تئو غالباً الهامش را، در پیشروی و تحول فیلم می‌جوید، من فقط آن‌را در نقش یک مدیوم دنبال می‌کنم.

○ او الگوهای اصلی موسیقیایی را در اختیارتان می‌گذارد. شما چگونه بر اساس این شیوه‌های کلاسیک کار می‌کنید؟

-باید تأکید کنم که من کپی نمی‌کنم. همین که پشت پیانو می‌نشینم حافظه‌ام رهایم می‌کند. و این یعنی اینکه من تم مورد نظرم را با ابزار فنی جست‌وجو نمی‌کنم، موسیقی ناگهان، بدون اینکه من متوجه شوم، به‌وجود می‌آید؛ این حالت به‌حدی قوی است که من بدون اینکه بفهمم تم «*پرورش‌دهندهٔ زنبورعسل*» را ضبط کرده بودم.

برای آهنگسازی باید، بی‌طرف و بی‌غرض بود. همان‌طور که در عشق! با قبول خطرِ از دست رفتن، در دیگری، حل می‌شویم، بعد، اصلاح شده و غنی از مادهٔ اولیه‌ای که در آن غوطه خورده‌ایم، دوباره ظاهر می‌شویم.

○ تا زمان فیلم «*اسکندرکبیر*»، موسیقی فیلمهای آنجلوپولوس ترانه‌های یونانی یا خارجی، معاصر، نظامی، سنتی است ... شما برای اولین‌بار از تم اوریژینال استفاده کردید. این تغییر به چه دلیل پیش آمد؟

-به نظر من تریلوژی تئو و «*گام معلق لک‌لک*» بیشتر از فیلمهای دیگر او خاصیت وجودی داشته‌اند. تمهای او همیشه وسیع و متراکم است. اما در این چهار فیلم آخر، او به‌صورت شدیدتر، در جست‌وجوی انسان و درنتیجه خودش بوده است، موسیقی اوریژینال به این جست‌وجو شدت می‌دهد.

○ شما از زمان «*سفر به سیترا*» یکی از همکاران ثابت تئو بوده‌اید. چه چیزهایی را در کار او بیشتر دوست دارید؟

-فیلمنامه‌ها و تصاویر و استعداد او به من الهام می‌دهد. فکر می‌کنم موسیقی من هم

همین کار را می‌کند. مبادله‌های محکمی در کار است. یونان او، یونان من هم هست. شاید ما مکمل یکدیگریم.

○ آنجلوپولوس آدم متوقعی است و حتی گاهی مستبد، شما چطور استقلال خود را حفظ می‌کنید؟

-باید از بهترین بخش وجود خود استفاده کرد. باید استقامت داشت و اعتمادبه‌نفس و به کاری که او انجام می‌دهد احترام گذاشت، البته بدون آنکه غرور آدم از دست برود.

وقتی آدم کار خوب و شسته‌رفته‌ای تحویل تئو می‌دهد، اولین عکس‌العمل او این است که آن را رد می‌کند؛ و این دقیقاً کاری است که برای خودش هم می‌کند. اما شخص باید به کارش ایمان داشته باشد، اصرار و مبارزه کند. از این گذشته خودم هم گاهی این کار را می‌کنم، اگر لازم باشد مخالفت می‌کنم. من از مشکلات استقبال می‌کنم، مشکلات مرا به حرکت وا می‌دارند و کنترل می‌کنند.

○ آیا شخصیت بازیگران در الهام‌گیری نقشی دارد؟

-برای ایدهٔ اصلی، به‌قول انگلیسها " The tune "[۳]، به فیلمنامه مراجعه می‌کنم، که این ممکن است یک گرهٔ خیلی کوچک یا فکری گریزان باشد. موسیقی به‌تدریج -هفت یا هشت ماه- تا زمان پایان فیلم شکل می‌گیرد. من نرم نرم پیش می‌روم حتی اگر تم اصلی را پیدا کرده باشم. مسلماً شخصیتها و بازیگران نقش اساسی دارند. والس «پرورش‌دهندهٔ زنبورعسل» مستقیماً از چهره، صدا و شخصیت ماسترویانی الهام گرفته است.

○ معیارهای انتخاب سولو چیست؟

-به یک فکر یا شخصیت مربوط است. تئو صدایی فرشته‌گونه، پاک و اوریژینال می‌خواست که معصومیت داشته باشد. او در این زمینه اصلاً چیزی را تحمیل نمی‌کند. در مورد «پرورش‌دهندهٔ زنبورعسل» من هیچ راهنمایی نگرفتم. فقط فکر کرده بودیم که آلت موسیقی‌مان باید بادی باشد. استفاده از «*گاربارک*» هم به این دلیل بود که فکر کردیم که یک ساز بادی یونانی به فیلم حالت فولکلوریک می‌دهد. تئو، یونان خاص خودش را می‌سازد، یونان معاصر، و در آن انسان مدرن را در

کادرش قرار می‌دهد. من نمی‌توانستم از سازی به‌جز ساکسیفون در فیلم استفاده کنم. به‌نظر من اهمیت نقش ساکسیفونیست در فیلم به‌اندازهٔ بازیگر بود. او خیلی ساده نواخته است، صدای ساکسیفون خیلی آشکار نیست ولی می‌شود وسعت و حساسیت آن و استعداد نوازنده‌اش را حس کرد.

○ تم شما پیش از پایان فیلمبرداری تمام می‌شود، آیا تابه‌حال هنگام دیدن راشها، حس کرده‌اید که باید بعضی جاها را اصلاح کنید؟

ـ من هنگام نمایش هریک از راشها احساس هیجان می‌کنم، چون متوجه می‌شوم که کار بهتر از آن چیزی شده که من تصورش را می‌کردم. طبیعتاً من در نقش هنرمند تردیدهایی هم دارم. احساس عدم اطمینان یا حذف بعضی چیزها در لحظه‌ای که کار هنوز پخته نیست، ممکن است همه‌چیز را خراب کند.

○ شما به‌ندرت سر صحنهٔ فیلمبرداری حاضر می‌شوید، خودتان این‌طور می‌خواهید؟

ـ هر وقت لازم باشد سر صحنه می‌روم؛ مثلاً وقتی که پلی‌بک دارم، برخوردها و بازیگران و فضای عمومی پربار است. اما سینما در ضمن، مجموعه‌ای از ناراحتیها و اضطرابها و ارتباطهای بالاجبار پیچیده نیز هست. به‌هرحال کارگردان هم از من نمی‌خواهد که این کار را بکنم.

○ چه تعریفی می‌توانید برای موسیقی‌ای که برای آنجلوپولوس می‌سازید، ارائه کنید؟

ـ فکر می‌کنم که خودم آخرین کسی هستم که می‌توانم تحلیلی از کارم بدهم. من به اینَ برچسبها اعتقادی ندارم ... من عارضه آوانگاردیسم یا کلاسیسیسم ندارم، خیلی ساده می‌خواهم حرفم را بزنم. می‌گویند که من ریشه‌هایم را در کشور خودم می‌خشکانم؛ اما به‌نظر می‌رسد که من چیزهایی به زبان موسیقی می‌نویسم که به‌وسیلهٔ افراد گوناگون و در مکانهای متفاوت از آن قدردانی می‌شود. امروز دیگر موسیقی مرز ندارد. آدم می‌تواند موسیقی سرزمین خود و همین‌طور موسیقی همهٔ ملیتهای دیگر را در چمدانهایش از محلی به محل دیگر انتقال دهد. آهنگساز باید بدون پیشداوری و ترس در فضاهای موسیقیایی نفوذ کند.

○ ترتیب قرار گرفتن تم و قطعه‌های موسیقی روی نوار صدا چگونه انجام می‌شود؟
ـ این به کارگردان مربوط است. من عقیده‌ام را می‌گویم، بعضی چیزها را پیش‌بینی می‌کنم، اما تئو خیلی خوب می‌داند چکار کند، من به او اعتماد دارم. در «پرورش‌دهندهٔ زنبورعسل»، اساس نوشتن شکل نهایی موسیقی، صحنه‌ای بود که در آن ماسترویانی پیش می‌آید و به کندوها تکیه می‌دهد. تئو عناصر را چنان خوب ترتیب می‌دهد که موسیقی، غنای خود را حفظ می‌کند. یکی از خصوصیات او این است که موسیقی را به شیوهٔ سنتی به هم ارتباط نمی‌دهد. او از قطعه‌های بزرگ و کامل موسیقی استفاده می‌کند.

○ آیا انجام این کار به‌خاطر وجود پلان ـ سکانس در فیلم است؟
ـ دقیقاً. اغلب کارگردانها معمولاً بیست وپنج تا سی ثانیه موسیقی استفاده می‌کنند ... اما تئو از مجموعهٔ کامل آن استفاده می‌کند که به‌نفع آهنگساز است. اما کارگردانهای دیگر برای ترتیب قرار دادن موسیقی روی نوار صدا، کاملاً به راهنمایی من احتیاج دارند.

○ با کارگردانان دیگر چه تجربه‌هایی داشتید؟
ـ همکاری اخیرم با مارگارت نون تروتا خیلی پربار و هیجان‌انگیز بود. از همان مرحلهٔ فیلمنامه با هم بحث می‌کردیم و موسیقیهایی را که به او الهام می‌داد گوش می‌کردیم. او زن فوق‌العاده‌ای است که در تمام زمینه‌ها اطلاعات دارد.

○ بنابراین شیوهٔ کارتان با دیگران همان شیوه‌ای است که با آنجلوپولوس به کار می‌گیرید؟
ـ نه هرکس عملکرد خاص خودش را دارد. من خودم می‌خواهم با این شیوه کار کنم، که برای این نوع کار مناسبترین شیوه است. خاطرات بسیار خوبی از همکاریم با کریستوـ فوروس کریستوفیس دارم (Errance/ I periplanisi er Roza) که فیلمهای شاعرانه می‌سازد، و از اگزانتوپولوس (Bonne Pastic camarade/ koli Potricla Syntrofe) که کارش موسیقی کارکردی را ایجاب می‌کند، او از نسل جدید و از مکتب بزرگ تئو است. یکی از کسانی که او را به‌دلیل استعداد و کارش خیلی تحسین می‌کنم کریس مارکر است. ما با هم روی مجموعهٔ تلویزیونی او، به‌نام «ارثیهٔ جغد» که موضوع آن

دربارهٔ یونان بود، کار کردیم. با ژول داسن کار تئاتر کردیم. او در تئاتر هم به‌اندازهٔ سینما عالی است. یونان سنت دیرینه‌ای در تئاتر دارد. آتن ۱۸۰ سالن تئاتر دارد که هفت یا هشت تا از آنها اهمیت زیادی دارد.

○ سینمای یونان رنجور است درحالی‌که تئاتر در این کشور در حال شکوفایی است.
ـ متأسفانه و خوشبختانه بله!

○ نظرتان در مورد «*گام معلق لک‌لک*» چیست؟
ـ فیلم الآن در اتاق مونتاژ است.

ما اهمیت آن را برای همه‌مان حس می‌کنیم. من از همان اول کار متوجه این نکته شدم. «*گام معلق لک‌لک*» خیلی مرا به تئو نزدیک کرد و تأثیر زیادی در من، به‌عنوان یک آهنگساز گذاشت. من خودم را با نگاه، اندیشه و مبارزهٔ کارگردان، در این مقطع زمانی، درگیر می‌بینم. فریاد خاموشش را می‌شنوم، موسیقی از فیلم الهام گرفته شده، در آن ثبت و به آن هدیه شده است. تئو خالصتر و واقعی‌تر از همیشه است.

«*گام معلق لک‌لک*»

آنجلوپولوس

○ و «*اسقف اعظم کانتیویتس*»؟

- من جزو آن گروه یونانیهایی هستم که کشورشان را خیلی دوست دارند و خوش‌بین‌اند. چیزهایی را که در حاشیه می‌گذرد درک می‌کنم. «*کانتیویتس*» محافظه‌کار و ارتجاعی است، اما جای امیدواری هست. دلیلش هم این است که این فیلم ساخته شده و فیلم فوق‌العاده‌ای است. تاریک‌اندیشی در مبارزه باخته است، البته در این میان انرژی همه را گرفته است، به‌خصوص انرژی تئو را.

«*گام معلق ...*» در رأس سه نیلم قبلی تئو قرار می‌گیرد. وقتی تئو فیلمنامه را برایم خواند، ارزشها را حس کردم. معلوم بود که فیلم شاهکار است، فیلمی پیامبرگونه، یک وصیت‌نامهٔ واقعی برای نیمهٔ دوم قرن ما.

○ آنجلوپولوس همکارانش را بر اساس حساسیتشان انتخاب می‌کند و شما هم یکی از این افراد هستید.

ـ کار دیگری نمی‌توان کرد، به‌خصوص در حرفهٔ سینماگری کوچکترین عدم تعادل خطرناک است. سرنوشت در دستهای تئو است. با او صعود می‌کنیم و با او پایین می‌آییم. هیچ‌چیز از پیش به‌دست نمی‌آید، هر فیلم یک واقعهٔ غیرمنتظرهٔ جدید است، جست‌وجوی بکر و تازه.

من اصلاً عُقلایی نیستم. وقتی منطق متوقف شود، موسیقی آغاز می‌شود؛ مثل آنسفالوگرام است. چیزی که به آن حساسیت می‌گویند برای احاطه کردن تئو و درک عملکرد او لازم است. او برای اشخاصی مثل گیورگیوس آروانیتیس و من امکان سفر به خارج از کشور را فراهم کرده است. کریس مارکر و مارگارت فون تروتا به‌وسیلهٔ تئو مرا کشف کردند. من همیشه برای او وقت دارم چون خالق بزرگی است.

پوزیتیف، دسامبر ۹۱

پی‌نوشت:

1- Helene Karaindroy

2- Manos chadzidakis

۳- The tune مایهٔ مناسب ـ کوک

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی