هلن پتراکیس

گفت‌وگو با گیورگیوس آروانیتیس

فیلمبردار فیلمهای آنجلوپولوس

ترجمهٔ لیلا ارجمند

○ سابقهٔ حرفه‌ای شما چیست؟

- اولین بار در سن چهارده سالگی فیلم دیدم، منقلب شده بودم، اولین آرزویم بازیگری بود. در رشتهٔ برقکاری دیپلم گرفتم و بعد به مدرسهٔ تئاتر رفتم. دلم می‌خواست در یک استودیو، در فضای خلاقیت سینمایی، کارهای برقی انجام دهم. شخصی ارتباط مرا با یکی از استودیوهای فیلمسازی برقرار کرد. آن زمان، در یونان، صد و ده فیلم در سال ساخته می‌شد. شغلی پیدا کردم و برای اولین‌بار دوربین فیلمبرداری را دیدم؛ این واقعه برایم مثل صاعقه بود. نقشه‌های بازیگری‌ام را رها کردم و تصمیم گرفتم پشت دوربین کار کنم. زمان دشواری بود و مدیران فیلمبرداری هم اشخاصی افسانه‌ای و دست‌نیافتنی محسوب می‌شدند. با کارهای برقی شروع کردم و همزمان، کار با دوربین را هم با نگاه کردن یاد می‌گرفتم: نور و نقش آن را در تصویر.

یک روز، شخصی یک دوربین عکاسی به من قرض داد. من چند اسپات امانت گرفتم و اولین عکسهایم را گرفتم، بعد در کافه‌ای که پاتوق تکنسینهای سینما بود، عکسهایم را به نمایش گذاشتم و برایشان شیوه‌های مختلفِ استفاده‌ام از اسپات و ترکیب دیافراگم و غیره را شرح دادم، مردم حوصله‌شان سر رفت و فقط یک نفر کارهایم را تماشا می‌کرد. همان شخص به من گفت: «می‌خواهی دستیار من بشوی؟ با دوربین فیلمبرداری آشنایی داری؟» من جواب دادم: «البته»، اما واقعیت این بود که

تا آن زمان حتی به دوربین فیلمبرداری دست هم نزده بودم. روز بعد، من دستیار فیلمبردار شدم.

○ این مرد که بود؟

ـ گیورگیوس کاوالیاس. در حال حاضر او استاد مدرسهٔ سینمایی آتن است. من به او خیلی مدیونم. او یکی از پایه‌های این کار است، او مرا به مطالعه و گوش دادن به موسیقی تشویق کرد.

من به سربازی رفتم و وقتی برگشتم او دستیار دیگری گرفته بود. خودم را به فیلمبردارِ معروف دیگری به‌نام نیکوس کوردلیس که یکی از سه نفرِ اول رشتهٔ فیلمبرداری در یونان بود، معرفی کردم. مدت‌زمانی که با او کار کردم به‌اندازهٔ کافی طولانی بود که من سینمایی متفاوت با سینمای کاوالیاس را یاد بگیرم؛ کار او از نظر فنی در سطح بالاتری قرار داشت، ابزاری بیشتر و لابراتوارهای بهتری در اختیار داشت.

شایع شده بود که من دستیار خیلی خوبی هستم.

○ ممکن است توضیح بیشتری بدهید؟

ـ ظاهراً من همیشه در ریتمِ نما آدم فرزی بودم، به هر حال اجازه نمی‌دادم چیزی از زیرِ دستم در برود. غالباً وقتی مدیر فیلمبرداری خسته بود من با او در مورد اتالوناژ بحث می‌کردم و مدام در حال آموختن بودم. آن زمان بزرگترین شرکت تهیهٔ فیلم فینوس‌فیلم بود. تهیه‌کنندگان آزادی که از خارج به این دستگاه نگاه می‌کردند، آن را متروگلدوین مایر یونان می‌دانستند. رؤیای تکنیسینها، استخدام شدن در فینوس بود چون آنجا از نظر فنی کم و کسری نداشتند.

یک روز از طرف فینوس من را خواستند و پیشنهاد کردند که مدیر فیلمبرداریِ فیلمی که در دست تهیه بود، باشم. بدون تردید جوابِ مثبت دادم. تابستان ۱۹۶۶ اولین فیلم را کار کردم، یک فیلم سینماسکوپ رنگی! با هیچ‌یک از این دو روش آشنا نبودم، آنچه در بارهٔ رنگ لازم بود بدانم می‌خواندم و از فینوس نظرخواهی می‌کردم، جایی که از نظر فنی عالی بود.

اما مشکلها یکی پس از دیگری پیش می‌آمد. شبها مجله را در قطع مربع، به شکل سینماسکوپ می‌بریدم. آن زمان لابراتوار رنگی در یونان نبود، حلقهٔ فیلمها

را به فرانسه می‌فرستادیم که یک هفته بعد می‌رسید. اما فقط جعبهٔ اول رنگی می‌رسید، بقیه سیاه و سفید بود.

کم‌کم متوجه شدم که به همهٔ اسپاتها احتیاج ندارم، شروع کردم به خاموش کردن و همین که تعداد آنها کم شد، با آنها بازی کردم. فیلمهای اولم بی‌برنامه بود، یکی را می‌دیدم و فردای آن روز، تحت جاذبه‌های شب قبل، همان کار را می‌کردم. به این ترتیب به‌صورت نیمه‌کارآموزی نیمه‌حرفه‌ای، کارم را ادامه دادم.

○ شما فیلمهای زیادی را با فینوس فیلم کار کرده‌اید.

ـ در واقع کار من مشبخص بود. اگر تصاویر من، ستارهٔ فیلم را درخشان و عالی جلوه می‌داد، شایستگی پولی را که می‌گرفتم، داشتم. هیچ کندوکاو به‌خصوصی در کار نبود. من هم با صحنه‌هایی که بازیگران اصلی در آن حضور نداشتند، انتقام می‌گرفتم؛ در انتخاب نورها آزاد بودم.

○ چگونه با تئو آنجلوپولوس آشنا شدید؟

ـ یک روز تئو با فیلمنامهٔ یک فیلم کوتاه به‌نام «*برنامه*» که مدتها طول کشیده بود، از راه رسید، او بالاخره تصمیم گرفته بود فیلم را بسازد.

نیکوس کاووکیدیس، که با فینوس صحبت کرده بود، دوست و همکاری بود که زمانی که هنوز روزنامه‌نگار بود در گروه تئو بود. این‌طور شد که ما همدیگر را در فینوس دیدیم.

○ و این اولین فیلمبرداری چطور گذشت؟

ـ کارمان شکل منظمی نداشت. من چون در فینوس کار می‌کردم، گاهی دوربین را مخفیانه برمی‌داشتم و با هم برای فیلمبرداری می‌رفتیم، اما پول کافی برای پس گرفتن کپیها از لابراتوار نداشتیم. یک روز من پول را پرداختم و کپی را گرفتیم. موقع برگشتن تئو لبخندی زد، از او پرسیدم که چرا لبخند می‌زند و او جواب داد که نمی‌تواند این پول را به من پس بدهد. فیلمبرداری این فیلم کوتاه به‌اندازهٔ یک فیلم سینمایی طول کشید: یک سال.

برای «*بازسازی*»، من هنوز در فینوس کار می‌کردم؛ دو ماه مرخصی گرفتم و در همین فرصت ما به دهکدهٔ کوچکی به‌نام *ایپیروس* رفتیم. پول نداشتیم؛ تهیه‌کنندهٔ فیلم، یک کارگر صحنه بود؛ گروه فنی شامل ۴ نفر بود: تئو، خود من و دو نفر دستیار.

فیلمبرداری (که سی ودو روز طول کشید) با چند چراغ گازی و پنج پروژکتور و یک موتور کوچک سه کیلوواتی و چند رفلکتور انجام شد. ما فهمیده بودیم که تئو آنجلوپولوس یک *کارگردان اندیشمند* و متفاوت با دیگران است و به همین دلیل تصمیم گرفتیم او را حمایت و کمک کنیم.

برای «*روزهای ۱۹۳۶*»، باز هم مرخصی گرفتم و این‌بار به کرت رفتیم؛ فیلم را همان‌جا تمام کردم. هنگام بازگشت از آتن، از طرف فینوس به من اطلاع دادند که باید روی یک فیلم کمدی کار کنم: از ۷ صبح تا ۳/۵ بعدازظهر، که بعد از این مدت، سر صحنهٔ فیلمبرداری تئو می‌رفتم و گاهی تا نیمه‌های شب، یا هر قدر که لازم بود، آنجا می‌ماندم.

تا زمان ماجرای بزرگ فیلم «*بازیگران سیار*»، در چند فیلم کار کردم. تعریف کردن ماجراهای این فیلم چندین صفحه کامل را پر می‌کند. ما در اوج دیکتاتوری زندگی می‌کردیم. بخشهای کاملی از زندگی من در این دوران رقم خورده است، و یقین دارم که این بخشها فقط شامل خاطره‌هایم نمی‌شود. حداقل امکانات را برای ساختن فیلم در اختیار داشتیم، اما همین نقطهٔ روشن بود که ما را به ادامهٔ کارمان تشویق می‌کرد، ساختن این فیلم در دوران دیکتاتوری و علیه آن.

قوای امنیت شهری[1] برای کنترل ما آمده بودند. من برای اعتقاداتم و همین‌طور برای مادرم کار می‌کردم؛ او به‌خاطر پدرم در زندان پوسید، پدرم را در یک رودخانه از پا درآورده بودند.

بعد از «*بازیگران سیار*»، تئو، خودش فیلمهایش را تهیه می‌کرد. او مرا برای کار در فیلمهای «*شکارچیان*» و «*اسکندرکبیر*» خواست و همان زمان بود که لوموند نوشت که من یکی از بزرگترین مدیران فیلمبرداری دنیا هستم، و همین برایم بهترین پاداش بود.

از کاری که در «*سفر به سیترا*» انجام دادم خیلی راضی بودم. هم فیلم را دوست داشتم و هم فیلمنامه را. ما دو بازیگر فوق‌العاده داشتیم؛ بروزی و کاتراکیس و همین‌طور فضاهای زیبا. غالباً فیلمنامه‌های تئو را بیشتر از کارگردانی آنها دوست دارم، جذابیت خاصی دارند. بجز این مورد، من اصولاً با او مخالفم، کار را کش می‌دهد، می‌بُرد، بعضی از نماها را حذف می‌کند.

«پرورش دهندهٔ زنبور عسل» ماجرای بزرگ تازه‌ای بود. از کوهها بالا رفتیم و از دره‌ها پایین آمدیم ... .

○ از این سفرها لذت نمی‌برید؟

- چرا، ولی این سفرها هم کمی تکراری شده است. «چشم‌اندازی در مه» را خیلی دوست داشتم، چون در آن با مایه‌های خاکستری کار کردیم، و باز هم مسئلهٔ بازگشت به دوران کودکی مطرح بود، جایی که همهٔ ما ریشه‌هایمان را در آنجا می‌جوییم. و همین‌طور «گام معلق ...» یا همکاری معلق تئو یا گیورگیوس. حالا کارهای جسورانه‌تر را بیشتر دوست دارم.

○ علی‌رغم نیاز به تغییر، دلتان می‌خواست باز هم با تئو آنجلوپولوس کار کنید؟

- مسلماً، ولی با شرایط دیگر؛ به شرط اینکه تئو کارگردان باشد ولی تهیه‌کننده نباشد.

○ شما بیشتر از فیلمهایی که با تئو کار کرده‌اید، صحبت کردید، از دیگران کمتر چیزی گفتید.

- فیلمهای آنها موفقیت فیلمهای تئو را نداشت، آنها به خارج سفر نکردند. و ما علاقه‌ای برای حرف زدن از کودکی و جوانیمان به‌خرج ندادیم!

○ همکاریتان با تئو روی صحنه چگونه است؟

- اوایل تئو نما را برایم تشریح می‌کرد، فضا را می‌ساخت، و من از طریق فضا و آنچه او برایم ساخته بود، چیزی را که او می‌خواست حس می‌کردم و نوری را که لازم بود، ایجاد می‌کردم. امروز هم شیوهٔ کارم همان است، اما آن زمان من یک همکار داشتم. تئو مرد بسیار باهوشی است، او مسائل را خیلی زود می‌گیرد. در حال حاضر فکر می‌کند که می‌تواند همه کار بکند. مثل «اسکندر» که خودش ساخت شده است که سرانجام به‌صورت یک مستبد در آمد.

○ یعنی راه نوآوری بیشتر را در کار برای شما می‌گشود؟

- نه، ابزاری که ما در اختیار داشتیم ضعیف بود. من در جست‌وجوی راه‌حل‌های غیرممکن بودم. ما در مورد چیزهایی که او می‌خواست بحث می‌کردیم و نتیجه، حاصل یک همکاری صحیح بود.

سینما کار گروهی است. باید همکاری کرد. در حال حاضر ما با هم حرف می‌زنیم و مشغول تهیهٔ کپی نهایی «گام معلق ...» هستیم. تناقض در فضای فیلم موج می‌زند. احساس می‌کنم که به من خیانت شده است. رؤیای سینما، در اعماق قلب

من جا دارد. برای این فیلم هم به‌اندازهٔ فیلمهای دیگر مبارزه کردم، زیر تگرگ و برف. *از مرحمت دیگران* خوشم نمی‌آید، اما به چیزهایی که به من تعلق دارد احساس وابستگی می‌کنم.

○ شما با همکاریِ هم کارهای فوق‌العاده‌ای ارائه داده‌اید، و کلی ماجرا پشت سر گذاشته‌اید.

-مسلماً، من ۲۲ سال کار با تئو را فراموش نمی‌کنم. ما در سطح همکاری کم حرف می‌زنیم، همدیگر را تکمیل می‌کنیم، همدستیم. مسائل به‌طور خودکار بروز می‌کند ولی نباید دچار سوءتفاهم شد، اگر تئو فکر کند که پدر ماست، این دوگانگی‌ها از بین می‌رود.

من در کنار او کارم را اصلاح کردم، بیشتر یاد گرفتم، به خارج از کشور سفر کردم. من به همکاری و به کار وابستگی دارم، اما گاهی از خودم می‌پرسم که آیا این احساس دوجانبه است یا نه.

○ چه چیزی باعث شد که یونان را ترک کنید؟

-سینمای یونان در حال افول است. من با کارگردانان جوان کار کرده‌ام، کاری متفاوت با کار تئو. فیلمهای آنها زیباست ولی در جعبه باقی می‌ماند ... بعضی از این فیلمها چهار، پنج سال است که ساخته شده ولی هنوز در سالنهای سینما به نمایش در نیامده است! بنابراین باید بین کار تبلیغاتی و تلویزیون یکی را انتخاب می‌کردم. بسیاری از دوستان من کار تبلیغاتی می‌کنند و وقتی فیلمی را کار می‌کنند، حاصل کارشان درست مثل کار تبلیغاتی است. همین شد که من تصمیم گرفتم در خارج از کشور کار کنم، در آبهای عمیقتر غوطه بخورم و به حرفهٔ سینماییم ادامه بدهم.

○ این سرزمین دیگر را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

-حرارت مدیترانه‌ای من، گاهی بالا و گاهی پایین، علاقه به دیگران و به کارم را ایجاد می‌کند. به نظر من نور بر شخصیت افراد تأثیر می‌گذارد: آنها را نظاره می‌کنم و سعی می‌کنم بفهمم که نور خاکستری تا چه‌اندازه در شخصیت آنها اثر کرده است.

○ با کدام کارگردان‌های خارجی کار کرده‌اید؟

-با شلوندورف، داسن، کاکویانیس، لازلو بِندِک، ژان ـ ژاک آدرین، ژیرودو و در آینده با کازان. در یونان، از همکاری با کاریپیدیس، تسیولیس، وولگاریس و کاتسوریدیس خیلی لذت برده‌ام.

○ تفاوت بین کار در یونان و کشورهای خارجی چیست؟

- ما تکنیسینها، لابراتوارها و بازیگران و متصدیان دستگاه فوق‌العاده‌ای داریم. چیزی که کم داریم سازماندهی و شیوهٔ صحیح کار است. این عبارت مصداق حال ماست: «خب، همه‌چیز روبه‌راه است، اشکالی ندارد.»

اوایل در فرانسه فکر می‌کردم که زمان زیادی را هدر می‌دهیم و از همین مسئله در شگفت بودم. اما مسائل باید با قاعده‌های فیلمسازی حل شود. برای هر دو مورد هم موافق و مخالف وجود دارد.

○ نورپردازی شما در کارهای آنجلوپولوس مخصوص است. چگونه عمل می‌کنید؟

- سعی می‌کنم غیرعادی نباشم: تماشاگر نباید بفهمد که پشت دوربین، مدیر فیلمبرداری نشسته است. اگر صحنه‌ای باید به‌شکل غیرماهرانه‌ای روشن باشد، در فیلم نفوذ می‌کند و عملکرد مثبتی خواهد داشت. ممکن است بعضیها بگویند که این فنی نیست. مهم نیست، من توجه نمی‌کنم. نورپردازی باید به‌صورت احساس درآید. خیلی از چیزها از سر لزوم پیش می‌آید. برای رنگ خاکستری، فضا از پیش آماده می‌شود و به‌صورتی که این خاکستری رنگ غالب باشد. باید تأکید کنم که علی‌رغم شایعات، ما دوقلو نیستیم، بلکه همراه با میکِس کاراپیریس[۲]، مدیر صحنه‌مان، سه قلوییم. او بیش از ۵۰٪ از کار مرا تشکیل می‌دهد. میکِس دست راست من است. دکور او بر من تأثیر می‌گذارد، به من الهام می‌دهد. میکِس فضای رنگین من است. همیشه توضیح دادن این‌طور چیزها، با واژه‌ها کار دشواری است. همیشه فضایی که میکِس آن را درک کند، خیلی زود ساخته می‌شود.

او کسی است که در کار شریک می‌شود، خیلی ساده است و در پس این سادگی عظمتی وجود دارد. میکِس با احترام و بدون خشونت به من کمک کرده است تا فضا را نورپردازی کنم.

○ حالا که نور طبیعی کشورهای دیگر را دیده‌اید، جایی هست که آن را به جاهای دیگر ترجیح دهید؟

- من به‌طور کلی نور را دوست دارم، با آن بازی می‌کنم، نور خود را می‌پوشاند، من دوباره پیدایش می‌کنم. نور یونان بی‌رحم است، کنترل کردنش خیلی دشوار است. خورشید درمی‌آید و همه‌چیز را خراب می‌کند. هر نوری جذابیتها و خصوصیتهای

خاص خودش را دارد، من نمی‌توانم انتخاب کنم، کافی است که نور مناسب داستان را پیدا کرد.

○ شما در جشنوارهٔ ونیز جایزهٔ بهترین فیلمبرداری را به‌خاطر فیلم «*استرالیا*» ساختهٔ ژان ـ ژاک آدرین به‌دست آوردید. چه احساسی دارد؟

ـ احتمالاً کار من شایستگی دریافت چنین جایزه‌ای را داشته است، اما نکتهٔ مهم، فیلم است که در سه کشور گوناگون فیلمبرداری شده است، و با دیدن فیلم متوجه می‌شویم که سه نور متفاوت در آن به‌کار رفته است.

○ نظرتان در مورد فیلم «*گام معلق ...*» چیست؟

ـ من فیلم را به‌طور کامل ندیده‌ام؛ کار بسیار دشواری است که احساسم را در مورد فیلمی که در آن کار کرده‌ام بیان کنم! من درون این فیلم هستم، نمی‌توانم در مورد آن قضاوت کنم، در مورد کارهای دیگرم هم نمی‌توانم داوری کنم چون تمام نقصها را می‌بینم. این فیلم مشکلات فنی داشت: ارتباط رنگها با رنگهای مونیتور، در وضعیتی که شاهراه نورِ نئون دارد.

در این جور موارد ما از اطلاعات فنی خودمان در خدمت زیبایی‌شناسی استفاده می‌کنیم، در حالی که به ساختارهای فنی نیاز داشتیم. معروف است که یونانیها با زرنگی کار را پیش می‌برند و همین نقطه‌ضعف ماست؛ اگر کارمان سازمان‌یافته‌تر بود، همه‌چیز شکل دیگری به‌خود می‌گرفت.

○ داستانهای کانتیوتیس تا چه حد بر کار شما تأثیر می‌گذارند؟

ـ مشکل اصلی از دست رفتن زمان بود. به‌خصوص روزهایی که فیلمبرداری نمی‌کردیم، در حالی که بهترین وضعیت را داشتیم. خیلی ناراحت‌کننده است که آدم ناگهان وارد فضایی شود که از پیش بررسی نشده است، تعداد پروژکتورهای نداشته را در آن محل مجسم کند، یا صحنه‌های شبانه‌ای که برای آن چراغ اسپات ندارد. اما در عین حال هم لازم باشد که کار ادامه پیدا کند.

○ رویدادهایی که در طول کار با تئو آنجلوپولوس بر شما تأثیر گذاشت چه بود؟

ـ در «*روزهای ۱۹۳۶*» یک‌بار فیلمبرداری تمام طول روز و شب ادامه داشت تا اینکه کارمان، روز بعد، ساعت ۱۱ صبح تمام شد. خورشید ما را از پا درآورده بود. من یک نمایش کاملاً دیوانه‌وار از خودم در آوردم؛ همین کار بیدارمان کرد، فضای شاد بر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گری گوری کار در
صحنه‌ای از فیلم «گام معلق لک‌لک»

محیط کارمان حکمفرما شد و به‌جای اینکه برویم بخوابیم، شروع کردیم به فوتبال بازی کردن!

○ کدامیک از کارهایی را که تا به حال انجام داده‌اید بیشتر از همه دوست دارید؟

ـ صحنه‌ای از «*اسکندر کبیر*» که راهزنها با اسلحه اطراف اسب سفید می‌ایستند، اسکندر بر آن اسب سوار و در بین درختها ناپدید می‌شود. در «*شکارچیان*» نمای پرچمهای سرخ روی دریاچه، در «*بازیگران سیار*» صحنه‌های زیادی هست که دوست دارم!

○ چه بازیگرانی بیشتر روی شما تأثیر گذاشته‌اند؟ آیا ارتباطی با آنها داشته‌اید که بر شما اثر بگذارد؟

ـ بازیگر، نتیجهٔ بیشتری از سایر عوامل کار به اثر اضافه نمی‌کند. اگر بازیگری خوب باشد، به تمام دنیا و از جمله خود من جریان برق منتقل می‌کند. برای کار ارلاندجوز فسون، جرمی آیرونز، فانی آردان، فرانسیسکو رابال و ماسترویانی خیلی ارزش قائلم. اما با تئو، بیشتر با فضا ارتباط داشتیم تا بازیگران، به‌خصوص با کل جوِ پلان ـ سکانس.

○ نظرتان در مورد پلان ـ سکانس چیست؟

ـ برای بعضی از فیلمها کاربرد پلان ـ سکانس لازم است، برای بعضی دیگر، نه. پلان ـ سکانس، تراولینگ و نمای جرثقیل مثل شیرینی است، نباید زیاد خورد. سبک تئو پلان ـ سکانس است. و این یکی از دلایلی است که ژاپنی‌ها به‌خاطر آن او را تحسین می‌کنند.

من مدیر سینمای آمریکا نیستم، اما هر فیلم ظرفیت مخصوص خودش را دارد. دست‌کم من به سبک تئو احترام می‌گذارم.

○ تعریف شما از تصویر چیست؟

ـ من کلمات حکیمانه بلد نیستم. تصویر تمام زندگی من را تشکیل می‌دهد. تجربه‌ای پایدار برای ناشناخته‌هاست. هر فیلم ویژگیهای خاص خود را دارد، فیلم را باید کشف کرد. حرکت از نقطه‌ای آغاز می‌شود و به کپی اول ختم می‌شود، جایی که سرانجام تصویری جهانی از کار به‌دست می‌آید. زندگی است دیگر.

○ آیا هنگام دیدن راشها دچار دلهره می‌شوید؟

ـ مسلماً! اینکه آدم اصول فنی را بلد باشد و فکر کند که این نما به هر حال خوب از

کار درمی‌آید، کافی نیست. من در جست‌وجوی چیزی بیشتر از اینها هستم. تلاش می‌کنم که به نتیجهٔ مطلوبم برسم. به‌نظر من فیلم به کارگردان تعلق دارد. من خدمتگزارم.

○ من بارها دیده‌ام که شما شخصاً کار نورپردازی انجام می‌دهید، در حالی که دوربین روی شانهٔ‌تان است می‌دوید، خودتان می‌خواهید این کار را بکنید یا مسئلهٔ سن و سال مطرح است؟

- البته من جوانتر بودم و پاهایم قوت داشت. اگر مثلاً نیکویست را در نظر بگیریم که هنوز خودش کادربندی می‌کند و در ضمن از من هم مسن‌تر است، پس من هم به این کار ادامه می‌دهم. در حقیقت اگر این کار را به کس دیگری واگذار کنم مثل این است که چشمم را به یک نفر دیگر قرض داده باشم. اگر در فیلمی به‌بلندی فیلمهای کازان کار می‌کردم، به اجبار کسی را برای کادربندی انتخاب می‌کردم، چون در طول ۱۹ یا ۲۰ هفته فیلمبرداری حتماً خسته می‌شدم.

○ کار میزانسن را دوست دارید؟

- میزانسن کاملاً با تصویربرداری متفاوت است. مطمئن نیستم که برای این کار پختگی لازم را داشته باشم.

○ تکنیک ویدئویی برایتان جالب است؟

- هر وقت وقتش رسید به این مسئله فکر می‌کنم. من بیش از حد به دوربین وابستگی دارم. چیزی که در کار با ویدئو ناراحتم می‌کند این است که همه‌چیز را می‌توان در آنِ واحد دید.

وقتی می‌رویم غذای حاضری بخوریم، از پیش می‌دانیم که جوجه خواهیم خورد، کپی مشابه چیزی که شب قبل خورده‌ایم. اما وقتی خودمان سس را با دقت روی آن می‌دهیم، خودِ این کار به غذا طعم بهتری می‌دهد.

○ کدامیک از همکارانتان را بیش از همه تحسین می‌کنید؟

- نیکویست استادی است که خیلی روی من تأثیر گذاشته است. پیش از آن من یکی از طرفداران پروپا قرص استورارو بودم. کاری که او در ایتالیا انجام داده، قابل توجه است. اما از هنگامی که در اروپا کار می‌کند کارش به‌خوبی سابق نیست. من هم می‌ترسم که با همین مشکل روبه‌رو شوم. در ضمن کار آلمندروس و فیلیپ روسلوی فرانسوی را هم خیلی دوست دارم، به‌خصوص در فیلم «*روابط خطرناک*».

○ ارتباطتان را با تئو آنجلوپولوس چگونه توصیف می‌کنید؟

ـ تئو پشتیبانی‌شده‌ترین و یاری‌شده‌ترین کارگردان یونانی است.

○ یعنی چیزی مثل بچهٔ نازپروردهٔ سینمای یونان؟

ـ دقیقاً، اگر سه یا پنج کارگردان دیگر مثل او، در سطحی چند درجه پایین‌تر از او داشتیم، که تقریباً همان سابقه را داشتند، من فکر می‌کنم که ارتباط بین ما و ارتباط او با دیگران فرق می‌کرد. شخصیت تئو گاهی شگفت‌آور است، تناقض دارد. اما ما یک زوج را تشکیل می‌دهیم. زوجها همیشه به‌حدی می‌رسند که علی‌رغم مسیر مشترکشان، یکی می‌خواهد بر دیگری مسلط شود.

نمی‌توان به یک همراه گفت: *من تو را ساختم*. کسی را انتخاب می‌کنند چون روی او حساب می‌کنند. هر دو با هم شکل می‌گیرند. هیچ‌کس نباید دیگری را *بسازد* چه این کار لازم باشد و چه نباشد. در این صورت تنها راه ممکن جدایی است.

پوزیتیف دسامبر ۹۱

پی‌نوشت:

۱- پلیس رژیم دیکتاتوری، که به شکل خاصی خطرناک بود و غالباً دستگیرشدگان را شکنجه می‌کرد.

۲- میکس کاراپیریس Mikes Karapiperis در ۳۰ مه سال ۱۹۹۱ روی صحنه جان سپرد. او استاد طراحی صحنه در سینما و تئاتر بود و از زمان فیلم *روزهای ۱۹۳۶* به‌طور دائم با تئو آنجلوپولوس همکاری داشت. وی با کارگردانان یونانی و خارجی بسیاری از جمله کوکایانیس *(زوربای یونانی)*، کازان *(آمریکا، آمریکا)*، پی‌یر گرانیه دوفر *(زنی کنار پنجره)* و با الکساندر ترونر در فیلم *«قدورا»* اثر بیلی وایلدر، کار کرده است.