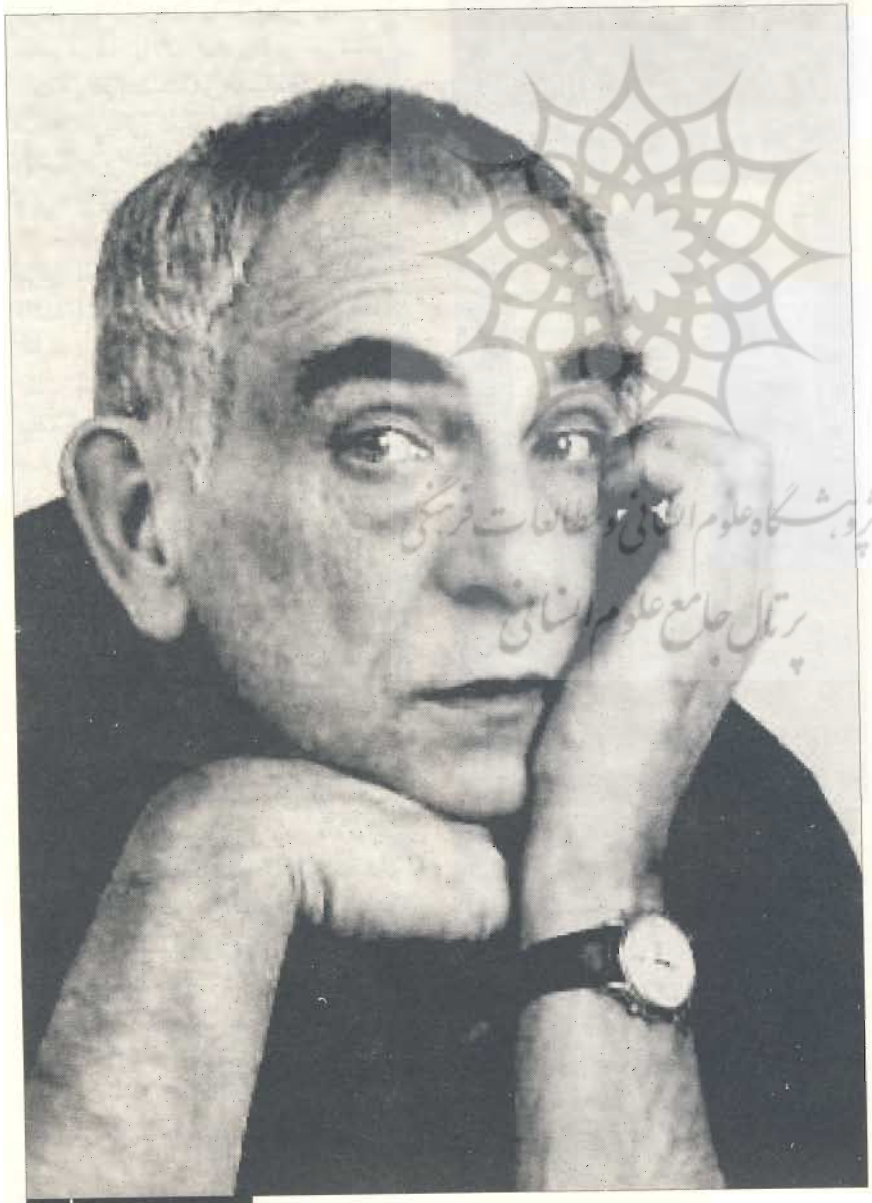
من همیشه تردید دارم

گفتگو با «کریستف کیشلوفسکی»

● کلود ماری تره‌موآ، ونسان رامی

● حمید کریم‌خانی



● «آبی»، «سفید»، «قرمز»، به ترتیب مراحلی برای «آزادی»، «برابری» و«برادری» هستند. چه رابطه‌ای بین این‌سه رنگ پرچم در هر یک از این کلمات، نسبت به شعار جمهوری وجوددارد؟ مگر مراد از جمهوری همین‌پرچم سه رنگ نیست؟

■ ابدا. پرچم سه رنگ با تمایل به‌آشتی به‌وجود آمد. رنگ سفیدمشخصه‌ی حکومت سلطنتی است که‌آن را بین رنگ‌های آبی و قرمز - که‌مشخصه‌های شهر پاریس هستند - به‌زور جا داده‌اند.

● این شما هستید که هریک از ارزش‌های جمهوری را به‌شکلی عالی و نمادین به وسیله‌ی رنگ‌بیان کرده‌اید. چرا این برای شماجالب بوده است؟

■ دقیقا به همان دلیل که به «ده‌فرمان» علاقه داشته‌ام. «ده فرمان»،در ده جمله، ذات زندگی را بیان‌می‌کند. کلمات آزادی، برابری،برادری، آن را از راه دیگر مطرح می‌کند.

● چیزی که برای شما جالب است‌زندگی است. بدون شک به همین دلیل‌برای وارد شدن به مدرسه‌ی لودز(Lodz)، اولین شغل‌تان را که طراحی‌صحنه بود، رها کردید و درمستندسازی تخصص یافتید؟

■ من می‌خواستم از طریق‌تصویر، دنیا را وصف کنم. در عین‌حال می‌خواستم آن‌چه را که نسبت‌به دنیا احساس می‌کنم، بیان کنم. این‌مصادف با حضور مستندسازان‌بزرگی مثل «ریچارد لالوک» و«ژوری ایوان» بود. امروزه، تلویزیون‌این نوع فیلم را نابود کرده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است. تلویزیون علاقه‌ای به توصیف پیچیدگی دنیا ندارد و رپرتاژهای بیش از حد ساده را با ایده‌هایی ساده‌ترجیح می‌دهد: این سیاه است. آن سفید است. این بد است. آن خوب است!

● **حتما به همین دلیل، به خلق کردن از راه خیال گرایش پیدا کردید، در ضمن این که نزدیکی‌تان را به زندگی کاملا حفظ کردید؟**

■ من فکر می‌کنم که زندگی نسبت به ادبیات هوشمندتر است. علی‌رغم فعالیت طولانی که به عنوان مستندساز داشته‌ام، این نوع فیلم، به‌طور همزمان، هم همدم من است و هم مانعی در کارم. در فیلم مستند، سناریو دقیقا برای تعین مسیر به‌کارگرفته می‌شود. نمی‌توان به طور دقیق پیش‌بینی کرد که داستان چگونه جریان خواهد یافت. از جهت فیلمبرداری، گردآوردن حداکثر متریال اهمیت دارد. مهم‌ترین مساله، مونتاژ است که مدتی به درازا می‌کشد و فیلم واقعی از این طریق شکل می‌گیرد. گمان می‌کنم که کارخود را با همین روش ادامه بدهم. آن‌چه را که فیلمبرداری می‌کنم، برایم داستان واقعی نیست. این‌ها نشانه‌هایی از داستان هستند. جزییاتی که در سناریو نبوده‌اند، غالبا در فیلمبرداری خلق می‌شوند و بعد در مونتاژ، برش‌های زیادی انجام می‌گیرد.

● **با ادامه دادن چنین منطقی، دست‌آخر هم موفق نمی‌شوید که سناریوی‌شسته - رفته‌ای داشته باشید. در واقع سناریو یک بهانه است.**

■ نه، نه، نه. مطلقا نه. برای من سناریو ضروری است. چون که آن وسیله‌ی ارتباط برقرار کردن باهمکارانم است. شاید سناریو فقط یک چارچوب و استخوان‌بندی باشد، ولی اصلی ضروری است. بعدا می‌شود چیزهای زیادی را تغییر داد: گذاشتن پایان در آغاز، حذف کردن پلان‌ها... ولی تمام آن‌چه مابین خطوط وجود داشته‌است، ایده و همه‌ی چیزهایی که فکر شده بوده‌اند، باقی می‌مانند.

● **مونتاژهای شما افسانه‌ای هستند: دوازده، پانزده و شانزده ورسیون...**

■ ایده‌ی اصلی باقی می‌ماند. این‌ها تونالیته‌هایی متنوع هستند. برای فیلم «زندگی دوگانه‌ی ورونیکا» حتا نشان دادن هفده ورسیون مختلف را در نظر گرفته بودم. چون که فیلم به هفده تالار درپاریس مربوط می‌شد. برای هرورسیون شماره‌ای وجود داشت. این یک پروژه‌ی کاملا جدی بود. ولی وقت نداشتم آن را خوب سامان بدهم. فکر می‌کنم که بعضی ازتماشاگران، مثل خود من می‌توانستند سرگرم شوند.

● **میل داشتید چه چیزی را تغییر بدهید؟**

■ الان یادم نیست. ولی آن‌چه راکه برای هفده ورسیون لازم بود، فیلمبرداری کرده بودم. مثلا من هفت پایان متفاوت داشتم.

● **آیا در طی انجام مونتاژ دچار تردید هم می‌شوید؟**

■ نه فقط در زمان مونتاژ، بلکه در وقت نوشتن. وقتی که حرف می‌زنم و در تمام اوقات دچار تردید می‌شوم.

● **وقتی که فیلم ساخته شده و به‌مردم ارائه می‌شود، باز هم میل به مونتاژ آن دارید؟**

■ نه.

● **چون که دیگر تردید ندارید؟**

■ البته تردید دارم. من همیشه تردید دارم. ولی لحظه‌ای وجود داردکه باید گفت: ایست و شروع به کاردیگری کرد.

● **شما خودتان را محدود می‌کنید؟**

■ این زمان است که محدوداست.

● **شما ادعا کرده‌اید که یک صنعتگر هستید و نه یک هنرمند، چرا؟**

■ هنرمند کسی است که می‌داند. ولی من از شغلم فقط برای تقسیم کردن تردیدهایم با تماشاگران استفاده می‌کنم.

● **ولی من عکس این تعریف راقائل هستم. هنرمند خالق است، چون سؤال ایجاد می‌کند.**

■ نه، هنرمندان واقعی جواب‌ها را پیدا می‌کنند. دانش صنعتگر درمحدوده‌ی شغلش باقی می‌ماند. مثلا من کم و بیش همه‌ی چیزهایی را که روی دوربین است می‌شناسم. استفاده از میز مونتاژ را بلدم. می‌دانم که این یا آن دکمه روی دوربین چه کاربردی دارد. کاربرد لنزمیکرو را کم و بیش می‌شناسم. من همه‌ی این‌ها را می‌دانم. ولی دانش حقیقی این نیست. دانش حقیقی چگونه زندگی کردن است و برای چه زندگی کردن... و مسایلی از این دست.

● **شما باور دارید که هنرمندان، این دانش واقعی را دارند؟**

■ بله.

● **شما فکر نمی‌کنید که این دقیقا به‌این دلیل است که آن‌ها سؤال خلق می‌کنند؟**

■ مطمئنا. ولی آن‌ها جواب‌ها راپیدا می‌کنند، نه من.

● **اما «رنوار» جواب نمی‌دهد. «فلینی» هم هرگز!**

■ فلینی؟ ولی او در تمام فیلم‌های مطرحش گفته است: «حقیقت این است. نکته این است». شما پایان جاده (Strada) را به یادبیاورید. آن‌جا که زامپانو (Zampano) در ساحل گریه می‌کند. خوب، او گریه می‌کند، چون بالاخره چیزی را که مهم بود فهمیده است. پرتوی از انسانیت بر غشای سخت انسانی نفوذ کرده است.

● **در پایان «آبی»، ژولیت بینوش هم گریه می‌کند. او نیز چیزی را که مهم بود فهمیده است. او انسان شدن رادوباره می‌پذیرد. زندگی کردن را و طبعارنج را...**

■ یک تفاوت وجود دارد. سه‌پلان پیش از آن که زامپانو در ساحل گریه کند، او ترانه‌ای را از دختری که ملافه‌ها را می‌آویخت، شنیده است. یادتان هست؟

● **بله و بنابراین؟**

■ خیلی خوب. آن‌جاست که اوچیزی را که مهم است می‌فهمد.

● **این چه چیزی را ثابت می‌کند؟ بینوش هم در طول فیلم شما به مددبرخوردها همه چیز را می‌آموزد.**

■ بله، درست است. او یادمی‌گیرد. ولی من بین خودم و فلینی اختلاف واضحی می‌بینم و حتامی‌دانم که چرا.

● **چرا؟**

■ شما خیلی چیزها رامی خواهید بدانید. قبول کنید که همه، اعتقاد شخصی شان را بیان می کنند. چه اهمیتی دارد که کدام شاعر، آهنگساز یا نویسنده بزرگ باشد. چندان اهمیت ندارد اگر آن ها اشتباه کنند. آن چه آن ها را نسبت به دیگران در مرحله‌ی بالاتری قرارمی دهد اعتقادات شان است. درسیاست، این اشتباه خیلی خطرناک است، ولی در هنر زیباست.

● **این را نمی شود تعمیم داد. باخ، این طور که از موسیقی اش برمی آید، به وضوح، انسان معتقدی است، ولی داستایوسکی انسان دلواپسی هاست.**

■ بله، درست است. ولی اوجواب ها را در هنر پیدا می کند. هنرمند می داند.

● **و شما؟ شما صنعتگر تردیدهستید؟!**

■ اگر شما بخواهید!

● **شما به شکل بسیار محسوسی روی جزییات کار می کنید و بعد نسبت به ضرورت شان تردید پیدا می کنید واکثرا در مونتاژ، آن ها را حذف می کنید. مثلا در «آبی»، قطره‌ی باران بر پنجره‌ی بیمارستان جاری می شود و از یک شکاف می گذرد و ژولی آن را در لیوان جمع می کند...**

■ این در سناریو نوشته نشده بود: ژولی ناگهان با دقت زیاد به قطره‌ی باران چشم می دوزد. احتمالا او فکر می کند اگر موفق به به دام انداختن آن شود، همه چیز مرتب خواهد شد.

● **لابد کمی مثل بچه ها که به هم می گویند: اگر بدون راه رفتن روی فلان مسیر سنگفرش شده به فلان در برسم، فلان چیز اتفاق خواهد افتاد.**

■ بله، همین طور است. ولی این ایده‌ای مربوط به ادبیات است. درسینما نمی شود آن را مطرح کرد وکسی نمی فهمد. از نگه داشتن این پلان مطمئن نیستم.[1] در «آبی»، اجراهایی از این قبیل زیاد وجودداشت که آن ها را حذف کردم.

● **مثلا کدام ها را؟**

■ خوب، در سکانس بیمارستان، مدیر فیلمبرداری «اسلاومیر ایدزیاک» دائما استفاده ازاثر انگشت را پیشنهاد می کرد. ژولی انگشت شستش را به شیشه فشارمی دهد. وقتی که اثر انگشت محومی شود، متوجه می شویم که نگاهش در جهتی دیگر - به طرف خبرنگار - قرار گرفته است. درسکانس دیگر نوشته بودم: اولیویه گوشی تلفن را در جایی بگذارد که ردّ عرق، آن را به تدریج محو کند. این احتمالا پلانی است که اسلاومیر ایده‌اش را داده بود. من از هیچ یک، ازاین دو پلان استفاده نکردم.

● **شما از بعضی تصنع هامی ترسید؟**

■ بله.

● **اولین مرتبه که پزشک رامی بینیم، تصویر او در چشم ژولی منعکس شده است، که این پلان خیلی طولانی فیلمبرداری شده بود. این می توانست ساختگی بودن قضیه راآشکار کند، ولی خیلی خوب از آب درآمده بود.**

■ این از آن جهت عملی بود که «آبی»، با روشی ذهنی روایت شده است. در فیلمبرداری نیز مطمئنا من با روش کاملا طبیعی از پزشک فیلم گرفته بودم: در پلان های طولانی، متوسط و فشرده. ولی در مونتاژفهمیدم که پلان چشم را باید نگه دارم.

● **پلان های دیگر را چه کردید؟**

■ آن ها را در سطل زباله ریختم.

● **آن ها را برای ورسیون های دیگرنگه نداشتید؟**

■ نه، در «آبی»، فرصتی برای نشان دادن چند ورسیون نداشتم.

● **در «آبی»، مثل «زندگی دو گانه‌ی ورونیکا»، لکه های روشن زیادی روی چهره ها وجود دارد. احساس می شودکه این لکه های روشن مثل یک بانگ هستند. آیا شما بُعد متافیزیکی را درنظر دارید؟**

■ پیش از هر چیز، این یک بُعدتکنیکی است. چون که همه‌ی این هاتدارک دیده شده و سازمان یافته‌اندو این دائما پیش نمی آید. وانگهی، این مدیر فیلمبرداری است که غالبا این ایده‌ها را می دهد. البته بعدامی شود بُعد متافیزیکی هم برایش قائل شد. چه بهتر.

● **متافیزیک از طریق فیزیک...**

■ چرا که نه؟

● **سینمای شما بیشتر مادی است؛ غالبا فیزیک**

به پیشگویی متافیزیک می‌پردازد. از پلان‌های بلند خیلی استفاده می‌کنید و بیش از حد به اشیا وآدم‌ها نزدیک می‌شوید. به‌نظر می‌رسد که چیزی را در ورای ماده جستجو می‌کنید؟

■ مطمئنا دلم می‌خواست ورای ماده را دریابم. ولی این حقیقتامشکل است. خیلی مشکل.

● **چه چیزی است که شما سعی می‌کنید آن را زیر نظر داشته باشید؟**

■ شاید روح. در هر حال حقیقتی است که خودم هم آن رانمی‌شناسم. زمانی که می‌گریزد ونمی‌شود دوباره آن را به‌دست آورد. فیزیکدان‌ها چنین کاری انجام‌می‌دهند. سعی می‌کنند به حقیقتی بسیار کوچک، خیلی زیاد نزدیک شوند. امروزه، بزرگ‌ترین فیزیکدان‌ها، برای شرح دادن اسرارزندگی، شروع به جستجوی ارتباط‌بین موجودات ذره‌بینی کرده‌اند. شاید من هم در فیلم‌هایم همین کاررا می‌کنم. اخیرا دوربین جدید ۲۰۰میلیمتری اختراع شده است. این‌دوربین به من امکان داد تا از خیلی‌نزدیک از چشم ژولی فیلمبرداری‌کنم و انعکاس کسی را که می‌گذرد در درون چشم ضبط کنم. در جایی‌دیگر نیز برای این‌که به غیر ازنوشته‌ی روی پارتیشن چیز دیگری‌وضوح نداشته باشد، از این دوربین‌استفاده کرده‌ام. اگر من توانسته‌ام این‌پلان را بسازم به یاری اختراع یک‌فیزیک‌دان است.

● **فیلم‌های شما غالبا روی دومفهوم از کلمه‌ی temps بازی می‌کند:یکی به معنی زمان و یکی هم به معنی‌هوا.**

■ درست است. اولا به این دلیل‌که من بازی کردن را دوست دارم وبعد این‌که هواشناسی در زندگی مهم‌است. من در نوع وضعیت هواحساس هستم. وقتی فکر می‌کنم به‌لحظاتی که اوضاع خوبی داشته‌ام،می‌بینم که اغلب مربوط به وضع هوابوده است. شاید حافظه‌ی من‌گزینشی است و با خاطرات خوب‌نجات می‌یابد. ولی اغلب اوقات،برای من هوا یا خیلی گرم است یاخیلی سرد. این هرگز همان که من‌می‌خواسته‌ام نیست.

● **آیا نام شخصیت‌های‌فیلم‌های‌تان ویژگی مشخصی دارند؟**

■ سعی می‌کنم نام‌های ساده‌ای‌را انتخاب کنم که به‌خاطر سپردن آن‌ها برای تماشاگران میسر باشد ودر عین حال با شخصیت‌ها هم‌تناسب داشته باشد. در زندگی‌نام‌های عجیبی وجود دارد. چون این‌نام‌ها با صاحبان آن‌ها ارتباطی ندارد.

● **در «زندگی دو گانه‌ی...»، شما به«ورونیکا»ی انجیل فکر کرده بودید؟**

■ وقتی که اسم را انتخاب‌می‌کردم، هرگز. ولی بعدا چرا. هرچند که این غیرارادی بود، ولی‌تداعی خوبی به‌نظر می‌رسید. برای «قرمز»، از ایدن ژاکوب پرسیدم که‌در کودکی اسم مورد علاقه‌اش چه‌بوده است؟ او گفت: «والنتین». بنابراین، اسم پرسناژش را والنتین‌گذاشتم. در «سفید»، اسم قهرمان‌فیلم کارول است. این اسم در زبان‌لهستانی همان چارلی است. این اسم‌را به احترام چاپلین انتخاب کردم؛این مرد کوچک ساده‌دل، ولی‌شیطان.

● **هر سه فیلم با یک موومان شروع‌می‌شود: در «آبی»، ماشینی که به جلوحرکت می‌کند، در «سفید»، پاهای‌کارول که از پله‌های کاخ دادگستری بالا می‌رود و در «قرمز»، دوربین، سیم‌های‌تلفن را دنبال می‌کند، در حالی که شماغالبا آغازها و پایان‌های‌تان را تغییرمی‌دهید. آیا همیشه همین‌طور است؟**

■ «سفید»، دیگر با پاهای کارول‌شروع نمی‌شود.

● **چرا؟**

■ چون با چیز دیگری شروع‌می‌شود. نمی‌توان دو موضوع را باهم شروع کرد.

● **اما تاثیر ذهنی موومان باقی‌می‌ماند.**

■ بله، موومانی کم و بیش‌غیرمعمولی، شبیه آن‌چه که درشروع «آبی»، می‌بینیم. مثلا درآگهی‌ها ماشین‌هایی دیده می‌شوندکه به جلو می‌روند. آن‌ها از جلو، ازبغل، از بالا و حتا از زیر فیلمبرداری شده‌اند، برای این‌که استهلاک‌تدریجی‌شان نشان داده شود و این‌که‌لاستیک‌ها چگونه با زمین تماس‌پیدا می‌کنند. در «آبی»، ما در حالی‌از زیر فیلم می‌گرفتیم که دوربین‌کاملا در وسط قرار داشت. من گمان‌می‌کنم که به این شکل، نگرانی درپلان کاملا القا می‌شد. پیچ ومهره‌هایی دیده می‌شدند که به‌سادگی و با کوچک‌ترین ضربه‌ای می‌توانستند از جا کنده شوند. به‌طورکل آدم به چنین چیزی فکر نمی‌کند. ما پشت فرمان نشسته‌ایم. هوا هم یاگرم یا سرد است. شیشه اتومبیل رابالا می‌بریم یا پایین می‌آوریم. به‌مناظر نگاه می‌کنیم. نمی‌دانیم که پیچ یا مهره‌ای در زیر ماشین وجود داردکه هر لحظه ممکن است از جا کنده‌شود... ولی در کدام لحظه این اتفاق‌خواهد افتاد؟

● **شما در زندگی غالبا به پیچی‌فکر می‌کنید که ممکن است از جایش‌کنده شود؟**

■ بله، در تمام مدت. ولی نه‌لزوما به پیچ‌های ماشین!

● Pitor Sobocinski ادعا می‌کند که در «قرمز» ۴۵۰ نشانه‌ی پنهان وجود دارد.

■ کدام نشانه‌ها؟ منظور او چیست؟

● خوب، مثلا در «قرمز»، هم مثل «سفید»، مساله‌ی کلید وجود دارد.

■ ولی این‌ها اشیایی هستند که به‌طور روزمره از آن‌ها استفاده‌می‌کنیم. هر کسی تعدادی کلید دارد. من بیشتر از دوازده تا کلید دارم.

● و صلیب در «آبی»؟

■ در اولین ورسیون سناریو، دقیقا یک زنجیر کوچک وجودداشت. ولی یک گارسون می‌بایست به‌وسیله‌ی تلفن شیء گم شده‌ای راا علام کند: هم به زبان لهستانی و هم به زبان فرانسه. این می‌توانست چندین معنی ایجاد کند. بنابراین، یک صلیب هم به آن اضافه کردیم. اگر از زنجیر و صلیب حرف زده‌می‌شد، بلافاصله معلوم می‌شد که منظور جواهری است که از گردن آویخته می‌شود. بعدا پیش خودم فکر کردم که آهنگساز می‌تواند عاشق دو زن باشد. همین کادومی‌توانست نشان عشقش باشد. شاید به خاطر نقص تصویر این طوربه نظر می‌رسد.

● ولی چرا صلیب را انتخاب کردید؟

■ بدون شک به‌خاطر این که ایماژ دیگری نبود. نمی‌توانستم چیزدیگری ابداع کنم. علی‌رغم این که صلیب - به عنوان یک نماد - مزاحم کار من بود.

● عجب! چرا؟

■ چون لهستان کشوری کاتولیک است که بدبختانه کاتولیسیسم درآن‌جا خیلی خوب تکامل پیدا نکرده‌است. در لهستان، به‌جای عشق وبخشش، میل به انتقام و گرایش به‌نفرت وجود دارد. طبعا در چنین وضعیتی، انتخاب صلیب برایم جالب نبود.

● در سناریوی «سفید»، شما درنظر گرفته بودید که کارول مجسمه‌ی بالا تنه‌ی یک زن را در اتاق دومینیک در هتل قرار بدهد. ولی بعدا به خاطرنظرات Klosinski از این کارصرف‌نظر کردید. چرا؟

■ نه کاملا به دلیل نظراتی که Klosinski ارائه داده بود. بلکه به این‌دلیل که متوجه شدن به شیء جدیدبرای دومینیک که اولین بار وارد آن اتاق می‌شد غیرممکن بود.

● نشانه‌ی دیگر: در «قرمز»، دوگیلاس، روی برچسب ظرف ماست وجود دارد. این دو گیلاس، در جایی دیگر نیز دیده می‌شوند. چرا؟

■ این فکر مدیر فیلمبرداری‌ام بود. او از ۴۵۰ نشانه با شما صحبت کرده است؟ سعی کنید آن‌چه را که می‌گویم درک کنید. پلان گیلاس وظرف ماست را با یک ماشین بسیارپیچیده و

گران ساختیم. به‌وسیله‌ی یک تکنوکرین که گمان کنم از لندن‌سفارش داده شده بود و خودش‌روی جرثقیل دیگری قرار داشت. به‌هر حال ساختن پلانی که روی گیلاس‌ها خاتمه می‌یافت به انجام‌رسید. ولی از نظر تکنیکی به قدری‌مشکل بود که متوجه نشدیم که ایرن‌ژاکوب ظرف ماست را وسط نورقرار داده است. او فقط بخش بسیارکوچکی از آن را در تاریکی قرار داده‌بود. بنابراین، برای درک کردن گیلاس‌ها باید حسن‌نیت زیادی به‌خرج داد. ولی حقیقتش رابخواهید فکر نمی‌کنم گیلاس‌ها اهمیتی داشته باشند. برای مدیرفیلمبرداری، این اصولی از تداعی -معانی بود و برای من نیز. من ایده‌ی او را به این دلیل پذیرفتم که تماشاگربه خودش بگوید: «عجب! این همان‌چیزی است که قبلا دیده بودم!» ولی‌موضوع در کنار کادر، حاشیه‌ای وبسیار مبهم است.

● شما از آن‌چه انجام داده‌اید دفاع می‌کنید، گویا به کار گرفتن این نشانه‌هاشما را سرگرم می‌کند؟

■ مطمئنا و خیلی لذت می‌برم‌وقتی که آن‌ها آشکار می‌شوند. ولی‌همیشه هم آگاهانه آن‌ها را به‌کارنمی‌برم. مثلا به موضوع کلیدها فکرنکرده بودم. ولی بدون شک قضیه‌تصادفی هم نبود.

● «دد فرمان»، پر است ازبرخوردها و رابطه‌هایی که به نتیجه‌نمی‌رسند یا می‌رسند. بعضی ازشخصیت‌های یک فیلم، در فیلم دیگربه هم برمی‌خورند.

■ من دوست دارم که اشخاص از کنار هم عبور کنند. در زندگی، هم‌همین‌طور است. برای من هر روزبرخورد با افرادی پیش می‌آید، بدون آن‌که بفهمم که ممکن است قبلا آن‌ها را دیده باشم. مثلا ممکن است‌در این کافه چند دقیقه پشت به پشت‌افرادی بنشینیم که آن‌ها رانمی‌شناسیم. بعد هر کسی بلندمی‌شود و راه خودش را می‌رود ودیگر هرگز ملاقاتی پیش نمی‌آید یااگر پیش بیاید معلوم نخواهد شد که‌این اولین ملاقات نبوده است. درتریلوژی، این برخوردها اهمیت‌کمتری دارند؛ برخورد به انجام‌نرسیده‌ی قاتل آینده با وکیل آینده.من این‌ها را برای خوش‌آمدن بعضی‌از علاقه‌مندان سینما گذاشته‌ام که‌خیلی دوست دارند نشانه‌هایی ازیک فیلم را در فیلم دیگری پیدا کنندو با آن‌ها سرگرم شوند و بازی کنند.

● بازی. همیشه بازی...

■ ولی فیلم چیز دیگری نیست.از اولین تا آخرین تصویر با تماشاگربازی می‌شود. ولی از ۴۵۰ نشانه در«قرمز»، شاید... دوازده تا باقی بماند.

● مطمئنا از بین این دوازده تا،پرسوناژهایی باقی خواهند ماند که درهر سه فیلم سعی دارند یک بطری را درسطل زباله‌ای بیندازند، که مختص شیشه است؟

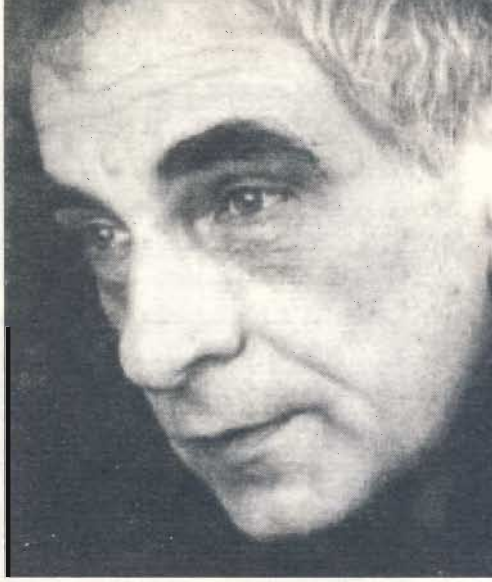
■ بله، در «آبی»، زنی موفق به‌انجام این کار نمی‌شود. ولی ژولی‌چیزی نمی‌بیند. چشمان او بسته‌است و حمام آفتاب می‌گیرد. در«سفید»، کارول کاملا متوجه کسی‌که موفق به انجام این کار نمی‌شود،هست. ولی با ارائه‌ی لبخندی‌طعنه‌آمیز قانع می‌شود. ولی در«قرمز»، برعکس است. والنتین به‌کمک زن ضعیف می‌رود و بالاخره‌بطری در جعبه جا می‌گیرد.

● در «زندگی دو گانه‌ی...»،«ورونیکا»ی لهستانی، زنی را که پاکت‌در دست دارد از پنجره صدا می‌کند وبه او پیشنهاد کمک می‌دهد. ولی پیرزن‌به راهش ادامه می‌دهد...

■ به این جهت که «ورونیکا»ی‌جنوب لهستان (ایرن ژاکوب) موفق‌به کمک کردن به پیرزن ضعیف نشد.او با نام والنتین به ژنو برگشت واین‌بار موفق شد.

● فیلم‌های شما به ندرت حقایق‌اجتماعی را منعکس می‌کنند، ولی این‌پلان، تصویر اجتماعی را نشان می‌دهدکه پیر بودن در آن یک معضل است.

■ نه، من اصلا نمی‌خواهم درفیلم‌هایم وارد ابعاد جامعه‌شناسانه‌یا اجتماعی بشوم. من خیلی ساده به‌این موضوع فکر کرده‌ام که پیری‌منتظر ما است و یک روز برای قراردادن یک بطری در داخل سطل زباله‌نیرویی نخواهیم داشت. وانگهی این‌یک صحنه‌ی اخلاقی است که در«آبی»، اتفاق می‌افتد. در واقع برای‌اجتناب



کردن از مساله‌ای است که تصویر را طولانی کرده‌ام: به خودم گفتم که این طوری مشخص می‌شود که ژولین، پیرزن را نمی‌بیند و متوجه نمی‌شود که کسی منتظر کمک اوست. او خیلی جوان است. اونمی‌داند که روزی احتیاج خواهد داشت که کسی به کمکش بیاید.

● والنتین ارزش برادری رامی‌شناسد. ولی ژولی اندک اندک کمک کردن را می‌آموزد. کارول و دومینیک نیزهمین‌طور. حتا شما وقتی که از آزادی وبرابری حرف می‌زنید، عشق، آخرین کلمه‌ی آن است.

■ راستش، در نظر من عشق همیشه در تعارض با نشانه‌هاست وبرهان خاص خودش را دارد. عشق رنج می‌آفریند. نمی‌شود بدون آن زندگی کرد. ولی نمی‌شود با آن هم زندگی کرد. پایان خوش در نزد من بسیار نادر است.

● با این حال، به نظر می‌رسد که سناریوی «قرمز»، نشان‌دهنده‌ی آن‌است که شما برادری را باور دارید. پایان «آبی»، هم خوش‌بینانه است؛چون ژولی گریه می‌کند.

■ شما این‌طور تشخیص دادید؟! خوش‌بینی از نظر من بیشترشبیه به یک جفت معشوق است که‌در غروب آفتاب گم شده باشند، یادر طلوع آفتاب، آن‌طور که شما میل دارید، ولی اگر شما خوش‌بینی رااین‌گونه می‌بینید، چرا که نه... بدون آن‌که بخواهم مخالفتی با عقیده‌ی شما بکنم، باید بگویم که به نظرمی‌رسد پایان خوش در «آبی»،است. هر چند که آن کمدی سیاه‌است.

● مردی، برای زنش که در زندان‌است شیرینی و کمپوت می‌برد... شما به‌این می‌گویید پایان خوش؟

■ ولی آن‌ها همدیگر را دوست‌دارند! شما ترجیح می‌دهید که فیلم‌طوری تمام شود که مرد در ورشوباشد و زن در پاریس؟ آن‌ها آزادباشند، ولی یکدیگر را دوست‌نداشته باشند؟

● در «سفید»، تم مساوات دروهله‌ی اول خیلی واضح نیست...

■ این تم، در قلمروهای مختلف به شکل عمیقی وجود دارد. مثلا بین‌زن و شوهر به موازات جاه‌طلبی‌هادر قلمرو مالی. در «سفید»، نه‌مساوات، بلکه نابرابری نشان داده‌می‌شود. در لهستان می‌گویند: «هرکسی، دلش می‌خواهد از مساوات بیشتری نسبت به دیگری برخوردارشود!» این تقریبا یک ضرب‌المثل است و می‌خواهد بگوید که برابری غیرممکن است. مساوات با طبیعت‌ما در تناقض است. کمونیسم به‌همین سبب شکست خورد. با این‌حال، مساوات کلمه‌ی بسیار زیبایی‌است و همه باید برای ایجاد آن تلاش کنند.

● شما یک سال است که در فرانسه‌زندگی می‌کنید و این‌طور که ازسناریوی «آبی»، مشخص است، این‌موجب تغییر بینش شما در مفهوم آزادی شده است؟

■ نه، چون که این فیلم، مثل دوفیلم دیگر اصلا سیاسی نیست. من‌از آزادی درونی حرف می‌زنم. اگرمی‌خواستم از آزادی بیرونی حرف بزنم، یا از آزادی فعالیت، لهستان راانتخاب می‌کردم. چرا که در این‌ناحیه، چیزهایی عوض نشده‌اند. چند مثال احمقانه بزنم: شمامی‌توانید با پاسپورت‌تان به امریکابروید. ولی من، نه. شما با دستمزدی که در فرانسه می‌گیرید، می‌توانیدبلیتی برای لهستان بخرید، در حالی‌که عکس این کار، ممکن نیست. تلقی از آزادی درونی، مسلما درهمه جا یکسان است.

● به نظر می‌رسد که «آبی»، ادامه‌ی «زندگی دوگانه‌ی ورونیکا» است که‌خود آن با نشانی از نهمین فرمان، از سرگرفته می‌شود. می‌توان مثال‌های‌بیشتری زد. گویا هر فیلم شما، طرح اولیه‌ی فیلم دیگری است.

■ مطمئنا. چون که من همیشه‌همان فیلم را می‌سازم. این اصلاعجیب نیست. همه‌ی سناریوهاهمان چیز را ارائه می‌دهند. همان‌طور که همه‌ی نویسنده‌هاهمیشه همان یک کتاب رامی‌نویسند. من از حرفه‌ای‌های میزانسن حرف نمی‌زنم، بلکه‌منظورم آثار هنری است. توجه کنید:من دقیقا از آثار هنری صحبت‌می‌کنم و نه از هنرمندان.

● هر رنگ، در کشوری مختلف‌ساخته شده است. این ناگزیری‌سینمای اروپایی است؟

■ درک از سینمای اروپا کاملا تصنعی است. سینمای خوب و بدوجود دارد، همین. «قرمز»، به دلایل‌اقتصادی در سوییس فیلمبرداری‌شده است، چون که تهیه‌کننده‌ی فیلم کشور سوییس است. ولی‌موضوع فقط این نبود. سؤالاتی برای‌ما وجود داشت: داستان «قرمز»، درکجا می‌توانست صحت بیشتری داشته باشد؟ به ایتالیا و انگلستان فکر کرده بودیم. بعد به خودمان گفتیم که سوییس دقیقا مناسب این‌کار است. چون کشوری است که‌می‌خواهد از منازعه‌ها دور بماند. نتیجه‌ی رفراندوم، درباره‌ی ملحق‌شدن به اتحادیه‌ی اروپا این را ثابت‌می‌کند. سوییس به انزوایش علاقه‌مند است. این جزیره‌ای است‌در قلب اروپا. «قرمز»، هم داستان‌یک انزوا را نقل می‌کند.

● شما در فرانسه فیلم می‌سازید، درحالی که به این زبان صحبت نمی‌کنید. این مشکل است؟

■ مطمئنا. ولی انتخاب‌کننده من‌نیستم. این‌جا به من پول می‌دهند. ازطرفی هم نه. چون کار کردن درمحلی که آن را خیلی خوب‌می‌شناسم بسیار جالب است. این،نگاه من را غنا می‌بخشد. من دنیایی‌چنین پیچیده و زبانی این‌قدر بغرنج وغنی را کشف می‌کنم. وقتی که دردیالوگ، تغییر یا اصلاحی را به زبان‌لهستانی انجام می‌دهم، این کاری‌واضح و مشخص است. ولی برای‌انجام همین کار بسیار کوچک به زبان‌فرانسه، همه، بیست نوع روایت وترجمه را به من پیشنهاد می‌کنند.

شما در طی این سه فیلم نوعی‌سمفونی اروپایی خلق کرده‌اید،این‌طور نیست؟

■ ملاحظه کردید که به زبان‌های‌فرانسه، انگلیسی، لهستانی و آلمانی‌صحبت می‌شود. فضایی خلق شده‌که همه خود را در آن می‌بینند. من‌اشکالی بین ملیت‌ها نمی‌بینم.

● شما خودتان را اروپایی حس می‌کنید؟

■ نه، من خودم را لهستانی حس‌می‌کنم. دقیق‌ترش را بخواهید،روستای کوچکی در شمال شرقی‌لهستان. خانه‌ام آن‌جاست و در آن‌احساس خوبی دارم. ولی در آن‌جاکار نمی‌کنم، هیزم خرد می‌کنم. □

پی نوشت ها

۱- خوشبختانه کیشلوفسکی از این پلان باشکوه استفاده کرد.