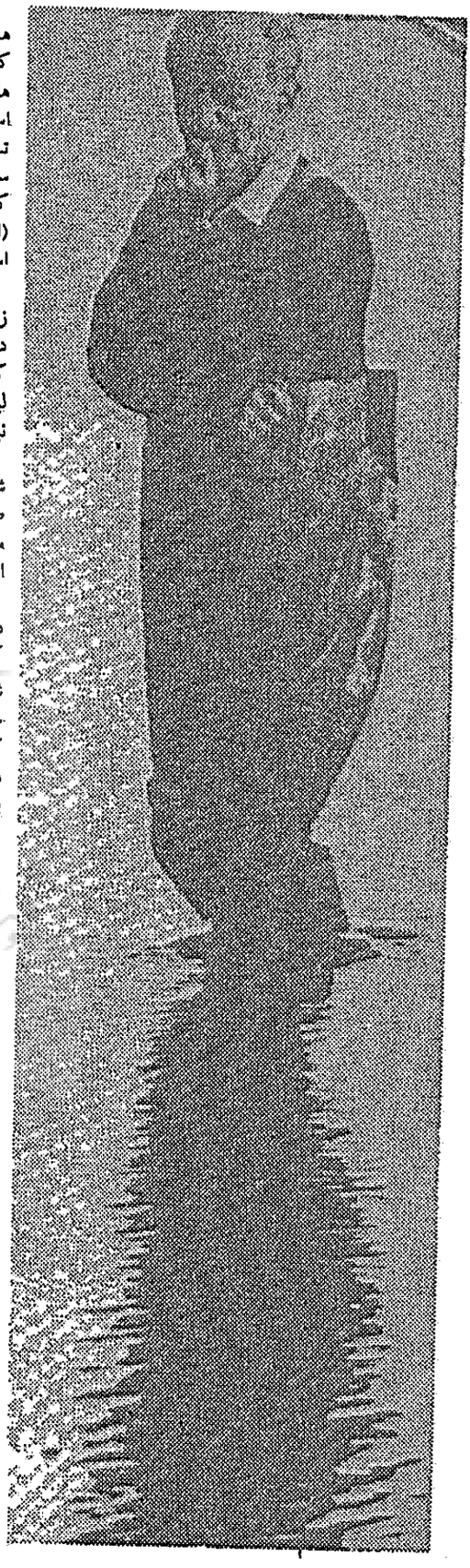
فردباوری علیه زندگی ماشینی

فرد زینه‌مان در گفتگویی با گوردون گو



فرد زینه‌مان در توجه به مضمون به گونه‌ای چشمگیر، همه فن حریف است. آمیزه‌ای نادر از قابلیت و حساسیت، که بی‌تردید نتیجه سالها آموزش در مکتب حرفه‌ای گری هالیوود است و از طبیعت اصیل اروپایی وی هیچ نکاسته است. جولیا جدیدترین اثر او تا تاریخ این مصاحبه - با تاریخ معاصر و افراد واقعی سروکار دارد. فیلم به سرگذشت لیلیان هلمن - نمایشنامه‌نویس امریکایی و کمکهای او به دستش جولیا، در آلمان نازی می‌پردازد. (این دو نقش توسط جین فاندا و ونسسا گریو بازی شده است.)

جذابیت این مضمون که بر اساس داستان خود زندگینامه‌ای لیلیان هلمن شکل گرفته است، از نظر زینه‌مان دو گونه است. «نخست، علاقمندی به رابطه میان دو زن، که از کودکی دوستانی بی‌نظیر بوده‌اند و دوم؛ قرار گرفتن لیلیان در موقعیتی خطیر، که شخص فوق‌العاده متهوری نیست و باید از پس اعمالی خطرناک برآید.»

دفتر زینه‌مان که این گفتگو در آن شکل گرفت، به شکل وسواس آمیزی مرتب بود. زینه‌مان مبلی با پشتی صاف را برای نشستن انتخاب کرد، که با مبلهای مد روز مخصوص مریضها چندان تناسبی نداشت - در آن روزها او در حین اسکی دچار سانحه‌ای شده بود.

زینه‌مان در وین به دنیا آمد و در جوانی عشق به سینما در وجودش شعله‌ور شد. «در آن زمان حقوق می‌خواندم که تا سر حد مرگ کسلم می‌کرد، ترجیح می‌دادم به جای شرکت در جلسات درس به سینما بروم. در آن زمان سه چهار فیلم دیدم که مرا وادار ساخت تا باور کنم که کارگردانی فیلم راهی خلاق برای گذران زندگی است. این فیلم بسیار متفاوت بودند. یکی رژه بزرگ کینگ ویدور بود، دیگری مصائب ژاندارک کارل درایر و سومی رزمناو پوتمکین اثر آیزنشتاین».

زینه‌مان با دیدن چنین فیلمهای کلاسیکی به قدرت دیداری این واسطه بیانی (مدیوم) پی برد. «در واقع، سینما را توصیف آینده یافتم، که چنین نیز شد. دیگر بسیاری از مردم به ندرت کتاب می‌خوانند، آنها فقط فیلمها را تماشا می‌کنند و این موضوع روابط را به طرف حالتی یکسویه سوق داده، که چیز خوبی نیست.»

اشتیاق پیگیر او به کلمات نیز چون اشتیاقش به تصاویر در فیلمهایش نمایان است. موسیقی هم، همانگونه که از هر اهل وین انتظار می‌رود، جاذبه‌ای عمیق برای او دارد.

«من در وین بعد از جنگ جهانی اول بزرگ شدم. در آن زمان همه پزشک یا نوازنده بودند. تمام خانواده من دکتر بودند. دلبستگی‌های بزرگم در آن زمان اول دخترها، دوم موسیقی و سوم کوهنوردی بود. بشکلی ناامیدانه می‌خواستم نوازنده شوم، اما دریافتم گوش این کار را ندارم، برای این کار هیچ استعدادی نداشتم. فقط به این دلیل که پناهگاهی نداشتم، برای تحصیل در رشته حقوق به دانشگاه رفتم.

اما در وین، موسیقی راه زندگی است. می‌گویند اگر در وین شماره تلفن مشخصی را بگیرید، نُتی برای کوک کردن ویلن به شما می‌دهند. و قضیه دیگری که حقیقت هم دارد، این است که اگر مردی را در خیابانی در حال پیاده‌روی دیدید و همه ایستادند و کلاه‌هایشان را به احترام او برداشتند، یقین بدانید آن مرد در ارکستر فیلارمونیک وین نوازنده است. موسیقی چنین حرمتی داشت، در وین هر کسی سازی می‌تواند بنوازد و در روزهای بعد از جنگ جهانی اول همه برای سرگرمی موسیقی مجلسی می‌نواختند، چون استطاعت رفتن به تئاتر را نداشتند.»

اما آن روزها خانواده‌ها بر این عقیده بودند که هر کس فعالیت تئاتری داشته باشد، قدری مشکوک است وقتی سینما از راه رسید، این عقیده تشدید شد. خانواده‌ام به من مشکوک بودند و فکر می‌کردند برای دخترها و زندگی مسحورکننده آن است که می‌خواهم وارد کار سینما بشوم. اما عاقبت آنها را متقاعد کردم، که برای یادگیری فنون فیلمبرداری به مدرسه‌ای فنی در پاریس بروم. یک سال و نیم را به آموختن علوم نظری و عملی عکاسی و فیلمبرداری گذراندم که به شکلی مناسب مرا آماده ساخت تا دستیار فیلمبردار شوم.»

«بعدها به برلین رفتم و یک سال بعنوان دستیار فیلمبردار کار کردم تا اینکه با آمدن فیلمهای ناطق همه چیز متوقف شد. آوازه‌خوان جاز بر روی پرده سینما آمد و فیلمهای صامت مردند. هیچکس نمی‌دانست چکار کند.»

«فکر کردم، مصلحت در آن است که به امریکا بروم و بکوشم تا چیزهای بیشتری بیاموزم. و وقتی این کار را کردم، آمریکا را چنان مسحورکننده یافتم که تصمیم گرفتم همانجا بمانم. نیت من از رفتن به ایالات متحده فیلمبردار شدن بود، اما اتحادیه‌ها مرا نپذیرفتند. پس تا سیاهی لشگری تنزل پیدا کردم.

اولین و آخرین بازی‌ام در مقابل دوربین، نقش سربازی در فیلم در جبهه غرب خبری نیست بود. نقش سربازی آلمانی و راننده آمبولانسی فرانسوی، اما پس از شش هفته کار به علت اختلاف با دستیار کارگردان اخراج شدم. پس از کسب تجاربی در زمینه دستیار کارگردانی، به تقاضای بعضی از دوستان برای ساختن فیلمی مستند به مکزیک رفتم. این شروع کار کارگردانی من بود. نام فیلم موج بود و به واسطه قدرت آن شغل کارگردانی فیلمهای کوتاه را در کمپانی مترو به دست آوردم.»

این فیلمهای کوتاه شامل چندین قسمت از سریال جنایت عاقبت ندارد و فیلم مادران هم باید زندگی کنند است که در ۱۹۳۸ برنده جایزه اسکار بهترین فیلم کوتاه شد. فیلم داستان پزشکی اتریشی را روایت می‌کند، که راه درمان تب زایمان را کشف می‌کند.

«بخش فیلمهای کوتاه مترو گلدوین مایر مدرسه خصوصی فوق‌العاده‌ای برای کارگردانان بود، چون تمام وقت دنیا را برای آماده‌سازی فیلم در اختیارمان می‌گذاشت، اما موظفمان می‌کرد که سریع فیلمبرداری کنیم. به همین دلیل مجبور بودیم هر فیلمی را قبل از فیلمبرداری، به شکلی دقیق تصویرپردازی کنیم. هدف آموزش این نکته بود که زمان برابر با پول است و کاری که بهتر سازماندهی شود، سریعتر انجام‌پذیر است. باید بگویم که سخت‌گیری آن دوران، تاکنون در زندگی کمکهای زیادی به من کرده است.»

«حالا فکر می‌کنم نمونه آرمانی تلفیقی از این تفکر و بداهه‌پردازی باشد. دوست دارم فیلم را تا مقطعی از پیش تصویرپردازی کنم، اما جای زیادی برای تغییرات در آخرین دقایق باقی بگذارم. خیلی دوست دارم، بگذارم هر چیز مسیر خویش را طی کند و برای ضمیمه کردن چیزهای خاصی که خودبخود روی می‌دهند، وقت کافی داشته باشم. اما انتخاب نوعی استخوان‌بندی با ساختاری عالی و کارکردن در چارچوب آن را ضروری می‌دانم».

شاید انضباط در مورد فیلم‌های کوتاه زیاده‌روی به نظر برسد. اما یادم می‌آید مجبور بودم فیلمی کوتاه درباره دانشمندی سیاهپوست بسازم و تمام زندگی او را از کودکی تا سن نود سالگی در ده دقیقه بگنجانم. هر نما یک سکانس بود و سه روز مهلت برای فیلمبرداری در اختیار ماگذاشته شده بود. این نوع انضباط شخصی است و من در تمام طول زندگیم به این موضوع وفادار بوده‌ام.»

در آغاز دهه چهل، زینه مان پای در راهی گذاشت که

به ساختن فیلمهای بلند منتهی شد. یکی از نخستین آثارش هفتمین صلیب (۱۹۴۴) بود که در آن اسپنسر تریسی در نقش مردی ظاهر شده بود که از اردوگاه اسیران نازی می‌گریخت. برنامه‌ریزی قبل از تولید به زینه‌مان موقعیتی عالی بخشید. «برای کارگردان جوان و تازه‌کاری مثل من، کار با قابلیتهای اسپنسر تریسی هیجان خاصی داشت. بیان این موضوع که از بازیگران با استعداد چیزهای زیادی می‌توان یاد گرفت، به هیچ وجه اغراق نیست. مطمئنم که چیزهای زیادی از او آموختم. او متواضع بود، با همان درکی بازیگر بود که به عنوان مثال پل اسکافیلد بازیگر است. خودنمایی ستارگان را نداشت. روزی شخصی از او پرسید چگونه خود را برای بازی کردن در فیلمی آماده می‌کنید. او گفت به خانه می‌روم و دیالوگ‌هایم را حفظ می‌کنم. کاملاً بی‌تکلف بود و هیچوقت حرکت اشتباهی از او سر نمی‌زد. با وجود این بازیگری بسیار دمدمی مزاج بود که با اراده خود شکل و شخصیتش را عوض می‌کرد. تماشای او مسحور کننده بود. در آن زمان بازیگران جوان بسیاری در قرارداد متروگلدین مایر بودند و هر وقت خبری درز می‌کرد مبنی بر اینکه تریسی قرار است صحنه‌ای را بازی کند، بازیگران جوان نظیر تماشاچیانی امیدوار جایگاهی عادی را تشکیل می‌دادند و چون طلسم شدگان به تماشای او می‌نشستند. و عجیب اینکه اگر هفت هشت متری از تریسی دور بودید، نمی‌توانستید چیز زیادی ببینید یا بشنوید، چون همه کارها را بسیار آرام انجام می‌داد. اما وقتی نسخه آماده فیلم به نمایش درمی‌آمد، می‌دیدید که با انرژی درونی خود پرده را به آتش می‌کشد.»

تفاوتی آشکار میان فیلم جنگی هفتمین صلیب و فیلم بعدی و مشهورتر زینه‌مان از اینجا تا ابدیت (۱۹۵۳) وجود دارد، برداشت تلخ دراماتیکی از زندگی نظامیان آمریکایی در پرل هاربر، هرچند زینه‌مان تأکید می‌کند که هنگام ساختن هفتمین صلیب به چنین نتیجه‌ای رسیده بود. «فکر می‌کردم رسیدن به این حقیقت که صرف ملیت آلمانی خودبخود مفهومی هیولایی را القاء نمی‌کند، اهمیت زیادی دارد. این چنین اندیشه‌ای در آن زمان طرفداران زیادی داشت و با مرور زمان به حد کفایت طبیعی‌تر نیز بنظر می‌رسید. فیلم مطالعه زندگی افرادی بود که تریسی به هنگام فرار آنها را ملاقات می‌کرد، افرادی که در نتیجه حضور او مجبور می‌شدند به شکلی خود را به مخاطره بیندازند، چه او را یاری کنند و چه نکنند. بعضی‌ها به مخاطرات شخصی بزرگی تن دادند و بعضی از دوستان قدیمی از او روی برگردانیدند. این مطالعه بسیار موجهی از شخصیت‌هایی بشری بود که هیچ فرقی با دیگران نداشتند و این حقیقت که آنان آلمانی بودند، صرفاً موضوعی فرعی بود. این موضوع برایم مهم بود. از لحاظ تکنیکی هم به دلیل ساختار پرتعلیق و بسیار مهیجش برایم جالب بود.»

«آنچه که مرا بیشتر از همه به از اینجا تا ابدیت علاقمند کرد، مطالعه درباره مردی بود که به چیزی ایمان داشت و آماده پذیرش عواقب آن بود. سرباز پرویت که مونتگمری کلیفت نقشش را بازی می‌کرد، مشت زن خوبی بود، مردی که در مسابقه مشت‌زنی چشم سربازی را کور کرده بود و به همین دلیل دیگر نمی‌خواست، به رینگ مشت زنی بازگردد. تمام وجوه ماشینی ارتش سعی می‌کرد دوباره او را به رینگ بازگرداند، با قساوت مجازاتش کند، اما هیچ فایده‌ای نداشت و هرگز شخصیت او را نتوانست درهم شکند.

این چیزی بود که برای من اهمیت داشت، فرد باوری علیه زندگی ماشینی.»

«همین موضوع به شکلی متفاوت در داستان راهبه نیز مطرح بود: فردباوری بر علیه مشکلاتی بزرگ در نتیجه خودآگاهی.

یا مردی برای تمام فصول: مردی خودآگاهیش را رها

در واقع، سینما را توصیف آینده یافتم. که چنین نیز شد. دیگر بسیاری از مردم به ندرت کتاب می‌خوانند. آنها فقط فیلمها را تماشا می‌کنند و این موضوع روابط را به طرف حالتی یکسویه سوق داده. که چیز خوبی نیست.

نمی‌کند و عاقبت تاوان آن را با جان خود می‌پردازد، چیزی که به نظر من تحسین‌انگیز و بسیار تکان‌دهنده است.»

در پس این مضمون مکرر آثار زینه‌مان، از اینجا تا ابدیت با نمایش شرایط حاکم بر ارتش ایالات متحده ـ که از نمونه آرمانی فاصله زیادی دارد و به کرات و به تمام معنا وحشیانه می‌شود ـ به بیانیهٔ ضدنظامی‌گری تبدیل می‌شود که برای آن دوران بسیار جسورانه است. «تردیدهایی جدی درباره ساخت این فیلم وجود داشت، بعضی‌ها احساس می‌کردند ضدیت با مقامات مسئول تا این حد عاقلانه نیست.» با این همه ارتش در ساخت فیلم همکاری کرد. «این همکاری بیشتر به علت تلاشهای بادی آدلر، تهیه‌کننده میسر شد، که خود زمانی افسر بود ارتش فقط دو شرط تعیین کرد: یکی اینکه درون سلولی را که فرانک سیناترا در آن محبوس بود، نشان ندهیم و دیگری اینکه سروانی که به دلیل سوءاستفاده از اختیارات خود گناهکار بود و در رمان جیمز جونز به درجه سرگردی ترفیع پیدا می‌کرد، در فیلم باید از ارتش اخراج شود و یا به اجبار استعفاء دهد. قبول این شرایط را کاملاً ضروری دیدم. اگر دوست دارید بگویید سازش کردم، اما فکر می‌کنم اگر این کار را نکرده بودم فیلم بی‌ارزش شده بود، چون مجبور می‌شدم غیرنظامیان زیادی را برای بازی در نقش سرباز انتخاب کنم و تمام حس فیلم را از دست بدهم.»

از بازیگران متعدد از اینجا تا ابدیت دبراکار در نقش همسر ناکام مردی نظامی و برت لنکستر در نقش گروهبان یکمی با قیافه مردانه بودند که صحنه مشهور دو نفره‌شان در کنار دریا، در آن زمان بسیار متهورانه و اعجاب‌انگیز بود.

دبراکار در ۱۹۷۷ این صحنه را چنین به یاد آورد: «ما تمام روز را به شکلی توان‌فرسا کار کرده بودیم. برت مردی بسیار منضبط و سختکوش است و زینه‌مان هم چنین خصوصیاتی دارد. جای ما خیس و پر از سنگریزه و ناراحت بود، اما ما صبر کردیم تا موج مناسبی بیاید. این صحنه از قبل قابل پیش‌بینی نبود و تا وقتی که به ساحل هاوایی جایی که زینه‌مان انتخاب کرده بود ـ برسیم، مشخص نبود که چگونه آن را فیلمبرداری خواهیم کرد. و بعد فکر کردیم در بالا یا پایین ساحل آن را بازی کنیم. به یاد می‌آورم ایده‌ای کاملاً مشترک به ذهن ما رسید، که هرچه نزدیک‌تر به آب این صحنه را بازی کنیم، تا امواج دریا ما را درکام خود فرو برد.»

افراد محلی و توریست‌ها به شکلی مهار نشدنی برای تماشا جمع شدند. اما آرامش ما را به هم نزدند. ساجل از آن خلیج‌های نعلی شکل بود، پس دشواری چندانی برای دور نگاهداشتن تماشاچیان از صحنه نداشتیم. دلیل اصلی جلوگیری از نزدیک شدن آنان، این بود که می‌خواستیم گفتگوها را سر صحنه ضبط کنیم و مجبور به صداگذاری نشویم. البته اگر بازیگر باشید، این موضوع که مردم شما را تماشا کنند، جزیی از حرفه شما به حساب می‌آید. وقتی با لباس کامل روی صحنه ظاهر می‌شوید، در حقیقت از فرق سر تا نوک انگشتان پا برهنه هستید. احساس و عاطفه شما در حال دیده شدن است. ممکن است خود را فریب دهید یا دیالوگ‌ها را فراموش کنید، وقتی روی صحنه هستید واقعاً آسیب‌پذیر هستید. پس بازیگری در سینما هم اگر افرادی به شما خیره شده باشند، تفاوت چندانی با صحنه نخواهد داشت.»

فیلم دیگر زینه‌مان صلاة ظهر (۱۹۵۲) نیز با فردی مسلح سروکار دارد که همواره بر خود آگاهی‌اش اصرار می‌ورزد. وسترنی کلاسیک و احتمالاً تأثیرگذارترین فیلم گری کوپر است.

کوپر در نقش کلانتری که هیچ کس را برای مقابله با چند یاغی، در کنار خود نیافت و مجبور شد به تنهایی با یاغیان روبرو شود: شاهکاری از هر نظر قهرمان پرورانه که در آن نه تنها جناح مخالف به ظاهر پرتوان بودند، بلکه کلانتر نیز ناامیدانه هراسیده بود و کوپر از این شخصیت قدرتی فراتر از قهرمانان معمول وسترن ارائه کرد.

همین جنبه بود که نظر زینه‌مان را جلب کرد: «از نظر من این امر که مردی ترسیده باشد و بر ترس خود غلبه کند، نمایانگر شجاعت واقعی است. در صورتی که قهرمان ناآشنا با ترس اساساً از قصه‌های پریوار سر بر می‌آورد و چون دیگر، انسانی نیست. مردمان نترس موجوداتی جدا از نوع طبیعی بشر هستند که ترس‌هایی طبیعی دارند. غلبه بر این ترس است که موقعیت را جذاب می‌کند.»

«جدایی از جذبه وسترن سنتی به دقت طرح‌ریزی شد. به فلوید کرازبی فیلمبردار گفتم دوست دارم فیلمبرداری فیلم شبیه به فیلمهای خبری باشد. انگار که فیلم در میان آرشیوهای خبری دهه ۱۸۹۰ بوده است. روی عکسهای زیادی متعلق به آن دوران کار کردیم. عکسهایی با گرین فوق‌العاده درشت و نورپردای کاملاً تخت. هیچ فیلتری در کار نبود و به همین دلیل آسمان فوق‌العاده سفید به نظر می‌رسید. ما هم سعی کردیم به همین جلوه‌ها دست پیدا کنیم فقط از روبرو نورپردازی کردیم و سعی کردیم کاری نکنیم تا بر جذابیت کوپر بیفزاییم. او را در نقش مردی میانسال و تنها نشان دادیم که خود او هم اعتراضی نداشت.»

نتیجه آنکه نقایص این تطبیق تکنیکی به شکلی شگفت‌آور پاسخی مثبت به ما داد و بیننده را وادار کرد تا به حسی برسد که تمام ماجرا را بهره گرفته از واقعیت بداند. به همین دلیل بود که فیلمبرداری نیز سیاه و سفید انجام شد نه رنگی. شک دارم اگر رنگی کار کرده بودیم به همین نتایج می‌رسیدیم. به دلیل سیاه و سفید بودن فیلم جا برای تخیلات تماشاچی باز بود.

اگر از اینجا تا ابدیت هم رنگی فیلمبرداری شده بود، پر زرق و برق جلوه می‌کرد و آنچه را که از مضمون خاطرنشان کردم، را کوچک جلوه می‌داد. فیلم بیشتر بیرونی می‌شد و زیبایی درختان و دریا ذهن را منحرف می‌کرد.

در بین فیلمهای زینه‌مان از اینجا تا ابدیت در میان فیلمهای مربوط به نظامیان برجسته‌ترین است، اما دو فیلم متقدم او جستجو (۱۹۴۸) و ترزا (۱۹۵۱) در خور توجه هستند و مردان (۱۹۵۰) که از اهمیتی خاص برخوردار است و نخستین تجربه بازیگری مارلون براندو در سینما را رقم زده است. براندو نقش سربازی بازمانده از جنگ را بازی می‌کرد که از کمر به پایین فلج شده بود و مجبور بود بر حس اجتناب‌ناپذیر شکست غلبه کند. تا باز اندام خود را بپروراند و بتواند با قدرت از قسمت بالایی اندام خویش استفاده کند تا به تدریج جایی در دنیا بدست آورد. مبارزه فرد با خود و اراده خود.

«این نبردی درونی بود. او مردی بود مجبور به بازنگری درباره تمام زندگی خود و دستیابی به توافقی با

ZINNEMANN

خویشتن، مردی سرشار از انرژی و شور زندگی که ناگهان معلول شده است. تصویر کردن چنین تابویی در آن زمان سربلندی و افتخار فراوانی نصیب استنلی کریمر تهیه‌کننده و کارل فورمن فیلمنامه‌نویس کرد. عنصر مستند نهفته در نسخه نهایی فیلم نه از محل واقعی بیمارستان، بلکه از این حقیقت سرچشمه می‌گرفت که در میان گروه بازیگران بیماران واقعی و مبتلا به فلج پایین تنه در نتیجه صدمات جنگی گنجانده بودیم و همین افراد حسی از اصالت را به فیلم بخشیدند که تنها بازیگری با قابلیتهای مارلون براندو توان همسنگی با آنان را داشت.»

اوکلاهما (۱۹۵۵) نقطه عطفی در کارنامه زینه‌مان بود، برگردان سینمایی با نشاطی از نمایشی موزیکال که تا حد زیادی مرهون طراحی رقص آگنس دومیل بود که به برکت وجود کارگردانی او به شکوفایی واقعی سینمایی رسیده بود. به ویژه در سواری آغازین فیلم، در میان مزرعه‌ای که ذرت‌ها به معنی واقعی کلام ـ در مطابقت با ترانهٔ هنر استاین ـ به بلندای چشم فیل بودند و پیشروی گاری از دید دوربینی که زیر چهارچرخه بسته شده و دیدگاه ما را تا سطح چرخها پایین می‌آورد و با سرزندگی نشان می‌داد که چگونه مرغها و اردکها و غازها وقتی کرلی کابوی به سمت آنان می‌راند بهتر جست و خیز می‌کنند و تمامی اینها جنبه‌های غیر نمایشی را آشکار می‌کردند.

اما خود زینه‌مان دیدگاه خوشایندی نسبت به کارگردانی خویش ندارد. «برای من تجربه‌ای بود و به واسطه قدرت فیلم فکر می‌کنم که تنها کار من نبود. همان قدر که فیلمهای موزیکال را دوست دارم ببینم، ترجیح می‌دهم آنها را نسازم. در زمان ساخت اوکلاهما واقعاً به من خوش گذشت، اما وقتی الان درباره آن فکر می‌کنم، احساس می‌کنم از این دستمایه بهترین نتیجه را بدست نیاوردم، کسی که واقعاً کمدی موزیکال را درک کند، می‌توانست بهتر از من آن را بسازد. سعی نمی‌کنم طفره بروم این چیزی است که در این باره حس می‌کنم. در برخورد با شخصیتهای فیلم خیلی جدی بودم. از جاد فردی واقعی ساختم و قرار نبود این طور باشد. قرار برد او فرد شروری با سبیلی باشد و به همین دلیل وقتی که می‌میرد همه باید خوشحال شوند. در حالی راد استایگر نقش را آنچنان رئالیستی بازی کرد که وقتی کشته شد و همه شادی کردند، آنقدرها هم انسانی به نظر نیامد. فیلم از نقطه سبک هم دو پاره بود، یکی شخصیتهای قصه‌های پریوار با بازی گوردون مک ری و شرلی جونز و دیگری دنیای واقعی و فوق‌العاده تاریک جاد، مردی که دردسر آفرین و خبیث بود و سعی من این بود تا درک او را میسر کنم و نباید چنین می‌کردم.»

اقتباس دیگری از نمایشی تئاتری کلاهی پر از باران (۱۹۵۷) که مایکل وینسنت گرانزو آن را نوشته برد و دان موری در آن نقش فردی معتاد به مورفین را بازی می‌کرد. «فیلمی که خوب پیش نرفت. بی‌تردید مثل مرد بازو طلایی اتو پره‌مینجر که حدود یک سال بعد ساخته شد و درباره اعتیاد به هروئین بود، به موضوع نزدیک نشد.»

[مرد بازو طلایی در سال ۱۹۵۶ ساخته شده است و زینه‌مان به هنگام مصاحبه اشتباهاً تاریخ ساخت آن را یک سال بعد از کلاهی پر از باران ذکر کرده است.]

شاید چشمگیرترین فیلم زینه‌مان در میان کارهای اقتباسی او مردی برای تمام فصول (۱۹۶۶) باشد، که رابرت بولت نمایشنامه‌نویس خود فیلمنامه آن را نیز نوشته است. پل اسکافیلد در تکرار نقش صحنه‌ای سرتامس مور خویش تحت کارگردانی زینه‌مان، به زیبایی تمام خود را با تفاوتهای ظریف سینما و تئاتر تطبیق داد، تفاوتهایی که سینما واقعاً به آن نیاز داشت. درام ذاتی موقعیت در سینما نیز با همان قدرت تئاتر به ثمر رسید: مور، سیاستمدار قرن شانزدهم که به دلیل اختلاف نظر با هنری هشتم از مقام ریاست مجلس لردهای انگلستان استعفاء داد، در برج لندن محبوس شد و عاقبت سر از تنش جدا شد. مور نه به عنوان شخصیت تاریخی قابل اعتماد بلکه به عنوان مردی خودآگاه نمایش داده شد که عذاب شخصی او معنایی اخلاقی را محافظت می‌کرد.

زینه‌مان نخستین کسی است که اعتراف می‌کند مردی برای تمام فصول در درجه اول فیلم کلمات است: «تصاویر سینمایی معدودی در این فیلم وجود داشت. این موضوع بیشتر از تدوین دوباره نمایش و تنظیم آن برای سینما ناشی می‌شد. فیلم به جادوی کلمات وابسته بود، این نتیجه آخرین تحلیل ما بود. چون تصاویری نبود تا کل داستان را روایت کند، باید آنچه را که بود پذیرفت، قدرت کلمات وجود داشت و خود را تحمیل می‌کرد. اگر کسی قطعه‌ای چون مردی برای تمام فصول در اختیار داشته باشد، مضحک است که سعی کند تا ایده‌های خود را فراتر از حدود آن تصور کند. آنچه من کردم، واقعاً فقط صحنه‌آرایی آن بود. سعی کردم به محتوای نمایش وفادار بمانم، محتوایی که فکر می‌کردم از اهمیتی فوق‌العاده برخوردار است. کار با چنین قطعه‌ای زندگی را برایم آسان کرد، چون فقط بایستی آن را فیلمبرداری می‌کردم.»

با این وجود، تماشاگر نسخه سینمایی مردی برای تمام فصول اگر همپای پیچ و خمهای زیبایی بیانی، در ذهن خود جذب برخی تصاویر نشود، از ذوق بهره‌ای نبرده است. برای نمونه جلوه تشریفاتی دربار فرصت نمایش ترکیب‌بندیهایی با قدرت تصویری کم نظیر را به زینه‌مان می‌دهد. همان گونه که داستان راهبه (۱۹۵۸) نیز در تشریفات راهبه‌های صومعه از این ویژگی برخوردار بود. جایی که درام ذاتی عبادت صبورانه زنی در پوشش ساده سیاه و سفیدش حتی از قطعات آشکارا سینمایی‌تر لوکیشن کنگو در همان فیلم، بیاد ماندنی‌تر است. مقصود این نیست که زینه‌مان از مواهب دیداری ذاتی در لوکیشن‌های خود چشم می‌پوشد، چشم تیزبین او که همواره در حال جستجوی نماهای خارجی است و مدام در حال کشف دلمردگی دراماتیک چشم اندازها است به عنوان مثال در غروبی‌ها (۱۹۶۰) و نماهای رودخانه در مردی برای تمام فصول که کاملاً گواه این مدعا است.

از کار در لوکیشن روز شغال، داستان پرتعلیق سوءقصدی برای ترور ژنرال دوگل بسیار استفاده شد. اما تنش و توصیف لوکیشن‌ها هیچگاه در کار یکدیگر تداخلی ایجاد نکردند. «پروژه تا حد زیادی از نوع دیداری برد و به دلیل این که همه حقیقت پایان ماجرا را می‌دانستند، خیلی جالب بود. وقتی فیلم را تماشا می‌کنید، می‌دانید که قرار نیست که دو گل کشته شود و موضوعی که مرا مجذوب خود می‌کرد، امکان حفظ مقداری از تعلیق بود، با وجود پایان آشکار فیلم و بسیاری می‌گفتند که نتیجه خوب از کار درنیامده است و برخی هم خلاف این نظر را داشتند.»

فیلمی با محیطهای طبیعی بسیار متفاوت که به تناوب در مدت طولانی نمایش فیلم، در ابعاد زمان و مکان از انتقال بهره می‌برد و نمونه‌ای عالی از یکی از ضروری‌ترین کارکردهای کارگردان است: حفظ این مفهوم به عنوان یک کلیت و کسب اطمینان از این موضوع که هر بعد منفرد در طول فیلمبرداری، تنها در ذهن کارگردان تناسب واقعی را در شمایی کلی به دست می‌آورد.

«انگار که یک نت موسیقی مقدماتی در ذهن داشته باشید و همیشه همان جا باشد، چیزی که باید آن را داشته باشید: یک نت موسیقی تکرار شونده. و همه چیز در طول کار باید با آن هماهنگی پیدا کند، انگار قطب‌نمایی داشته باشید که جهتی خاص را به شما نشان دهد. باید آن را حس کنید. باید بدانید کی در شعاع نور هستید و اگر از این شعاع خارج شوید با خطر مواجه می‌شوید.»

«من اغلب از این شعاع نور خارج می‌شوم. فکر می‌کنم شکستهای گاه و بیگاه مهم باشد، چون چیزهای بسیاری را به آدمی می‌آموزد. به موضوع دیگری هم ایمان دارم و آن اینست که آدم نباید با خودش رقابت کند و همیشه سعی کند کاری بزرگتر و بهتر از فیلم قبلی خود ارائه بدهد. این کار حماقت بزرگی است.»

«جولیا با معیارهایی کوچکتر از روز شغال ساخته شده است. کار بسیار هیجان‌انگیزی بود که از دو نوع انتقال در زمان و جغرافیای مکانی بهره می‌برد. بخشی از فیلم در امریکا و بخشی در فرانسه و وین می‌گذرد. اما بخشی از آن هم در سال ۱۹۵۲، بخشی در ۱۹۲۵، و بخشی در ۱۹۳۴ اتفاق می‌افتد. موفقیت در انجام این انتقالات در فیلم، به خودی خود هیجانی تکنیکی می‌آفریند.»

هماهنگ‌کننده و ارتباط دهنده این موضوعات، عنصر تعلیق موجود در داستان است که اهمیت فراوانی نیز دارد. در حالی که جنبه تسهیج‌کننده‌تر و مرتبط‌تر شخصیت‌پردازی است، بار دیگر زندگی افرادی تحت فشار و به دنبال سرچشمه‌های قدرت و اراده و رو در رو با وقایعی که همه آنها احتمالاً توانفرسا به نظر می‌رسند.

■ فیلمز اند فیلمینگ
■ فوریه ۱۹۷۸ شماره ۲۸۱

زینه‌مان نخستین کسی است که اعتراف می‌کند «مردی برای تمام فصول» در درجه اول فیلم کلمات است

ما مرده‌ایم

■ حسن خانمحمدی

اصالت فرد در ماجرای نیمروز

«من خیلی جاها قاضی بودم و می‌خواهم باز هم زنده بمانم و قاضی باشم».

■ قاضی شهر هادلی ویل
خطاب به مارشال ویل کین

سیر تاریخی بررسی آثار فرد زینه‌من را با نگاهی گذرا به ژانر وسترن و درگیری فرد در یک محیط خاص بررسی می‌کنیم: در فیلم (هفت دلار ـ ۱۹۶۰) جان استورجس گرفتاری یک جمع عوام که زندگیشان بر اساس کشاورزی استوار است بوسیله قهرمانان فرد گرای کابوی رقم می‌خورد: جمع هفت نفره‌ی گرده هم آمده، دهکدهٔ مکزیکی‌ها را از وجود اشرار پاک می‌کنند. در (مرد ـ ۱۹۶۷) اثر مارتین ریت، یک مرد (پل نیومن) که هم بدویت اجداد سرخپوست خود را دارد و هم بی‌گزیر وارد شهرنشینی و تمدن شده است. جمع نامتجانس یک کالسکه را از دست یک جمع متجانس (دزدان) نجات می‌دهد. در (جوکید ـ ۱۹۷۲) جان استورجس، جوکید (کلینت ایستوود) فقط بخاطر پول کار می‌کند: او در مقابل راهزنانِ مکزیکی می‌جنگد و همه آنها را از پا درمی‌آورد.

حرکت آثار فرد زینه‌من اصولاً پیرامون فرد و اصالت فرد می‌باشد: اما منظور از اصالت فرد، منزوی و تنها بودن فرد نیست، بلکه این فرد در جمع است که شکل گرفته و خود را می‌نمایاند. در اسب کهر را بسنگر، زینه‌مان به فرانکنیم و مسائل مربوط به فالانژیستها (فالانژ نامی یونانی است که به سپاهان فیلیپ و اسکندر مقدونی اطلاق می‌شده است) که طیرفداران افراطی ژنرال فرانکو می‌باشند می‌پردازد:

مانوئل آرتیگز، بعنوان حامی مردم و کسی که باید حرف آنان را به فالانژیستها بزند در مقابل وینیولاس و کارلوس قرار می‌گیرد: او خیانتها را می‌بیند، دوروئی‌ها را تحمل می‌کند، همه چیز را به جان می‌خرد و نهایتاً به خاطر آرمان خود کشته می‌شود. در مردی برای تمام فصول، پل اسکافیلد (سرتامس مور) بعنوان یک فرد در مقابل جمع عظیم اشراف انگلیسی قرار می‌گیرد. تامس مور نمی‌خواهد آن مشروعیت اقتدارگونهٔ پادشاه را بپذیرد. تاریخ دنیا از این دست انسانها کم نداشته که بخاطر وجدان خود، سرشان را از دست دادند. خونهای این آزادگان که بر سر و دست کشیشانِ انجیل بدست سرازیر شد سرآغاز حرکت نظام غرب به سمت دموکراسی گراید. تامس مور یکی از این آزادگان در روند تاریخ بود.

در روز شغال، ادوارد فاکس (شغال) بعنوان قاتل، در عرف و قوانین موجود محکوم است و نقطه مقابل او که مارشال دوگل ـ نمایندهٔ جمع ـ است، با آن کلاه شاخص فرانسوی‌اش در مقابل شغال چهره‌ای رنگ باخته دارد. بیننده با اینکه می‌داند شغال منفی است، اما دوست دارد که تیر او، (زمانیکه مارشال دوگل سرش را پایین می‌آورد) درست به مغز او اصابت کند و این یعنی آنارشیزم که در همهٔ ما وجود دارد. اما تحلیل اصلی ما در آثار زینه‌مان معطوف به فیلم ماجرای نیمروز، یعنی شاخص آثار وسترن در زمان خود می‌باشد که با چارچوبهای زمان ـ مکان ـ شخصیتها و کشمکش به آن می‌پردازیم:

زمان ـ زینه‌مان در این فیلم انواع زمانها را در یکدیگر ادغام کرده است. زمان فیزیکی را که او برای نمایش فیلم برگزیده، نشاندهنده دقت او در چفت و بست یک فیلمنامه منسجم در زمانی مناسب (نه کوتاه ـ نه بلند) می‌باشد.

زمان داستانی فیلم در زمان دراماتیک آن حل شده است. عده‌ای گفته‌اند که زمان دراماتیک در ماجرای نیمروز منطبق با زمان واقعی است. یعنی از زمان شروع فیلم تا پایان آن که مارشال ویل کین، فرانک میچل و افرادش را از پا درمی‌آورد ۸۵ دقیقه طول کشیده است. عده‌ایی نیز این را رد کرده و معتقدند که اینطور نبوده و جریان حرکت داستان فیلم در جایی تندتر و جایی کندتر از زمان واقعی بوده است. البته برتری هنر سینما در میان دیگر هنرها در همین است که می‌تواند زمانی را شکسته و در آنها دخل و تصرف کند. بعبارتی برخلاف هنر تئاتر در سینما زمان در دستان کارگردان اسیر است. اما نظریهٔ دیگر در مورد زمان، زمان روائی می‌باشد که در این نوع (زمان روانی)، اثر، زمان خود را با توجه به موضوع و درگیری در آن شکل می‌دهد که این آخری به نظر معقول‌تر می‌آید.

در شرایطی که مارشال بدنبال کمک برای روبرو شدن با فرانک به مکانهای مختلف سر می‌زند، خودبخود زمان کندتر می‌گذرد. پلانهایی که در این بین، ساعت و ریل راه‌آهن را نشان می‌دهد، تأکید بیش از حد زینه‌مان را در مورد زمان می‌رساند.

مکان ـ تصویر عمومی از مکان در این فیلم همان شهر کلیشه‌ای فیلمهای وسترن است که اول از یک ایستگاه قطار بعنوان عنصری ارتباطی با دنیای بیرون مدد می‌جوید: خیر و شر هر دو با قطار وارد شهر و از آن خارج می‌شوند. نکته قابل توجه این است که اسب سواری به آن شکل افراطی آثار وسترن در این فیلم به چشم نمی‌خورد. زینه‌مان حتی زمانیکه فرانک میچل پس از ۵ سال از زندان آزاد شده و می‌خواهد به شهر هادلی ویل باز گردد، گریزی به بیرون شهر نمی‌زند که فرانک را سوار بر اسب و با نمای لوانگل نشان دهد تا به ترسناک و قاتل بودن او تأکید بورزد. شخصیتهای زینه‌من خود را در مکانهایشان محبوس و مخفی کرده‌اند. متصدی ایستگاه قطار خود را در ایستگاه پنهان کرده، گرچه این مخفی شدن آشکار نیست، اما ناخودآگاه و هنگامیکه عنوان می‌کند منتظر بزرگترین نمایش قرن است، رویکرد خود را نسبت به نمایش نشان می‌دهد؛ او فقط باید بایستد و به نمایش نگاه کند، پس هیچ نقشی در این نمایش ندارد، نمایش متعلق به کسانی است که جرأت آنرا داشته باشند.

کلیسای شهر کوچک هادلی ویل، پنهان کننده کشیشی است که در جریان اجتماعی چیزی برای گفتن ندارد. اسلاف او نیز در موارد مشابه به ندرت توانستند اسلحه بدست گیرند و با اپوزیسیون ستیز کنند هتل و بار شهر نیز محل تجمع افراد ترسو و شایعه‌ساز می‌باشد. این هتل مجمع کسانی است که مانند پیرزنان غرغروی فیلمهای هیچکاک فقط شایعه می‌سازند و فقط نگاه می‌کنند تا لذت ببرند. دفتر کار کلانتر نیز انسانهای زیادی را به خود دیده است. پیرمردی (کلانتر قبلی) که به فرانک عنوان می‌کند که همه‌اش به دلیل هیچ و پوچ بود، و کلانتر جدید که از سمت نمایندهٔ قانون بودن فقط ستاره آنرا به ارث برده است.

شخصیتها و کشمکش ـ درگیری در فیلم ماجرای نیمروز، درگیری انسان با جمع است. مارشال هیچ شماری نمی‌دهد که من می‌خواهم از شهر دفاع کنم یا اینکه بخاطر مردم بجنگم. او فقط در پی اثبات خود است و اینکه وجود دارد. به قول آلبر کامو، «انسان به جسم و بدن خود بیشتر از روان خویش وابستگی دارد، بدن ما همیشه از نیستی می‌گریزد و با آن سازشی ندارد»[1]. گری کوپر از همه مهمتر به جسم خویش می‌اندیشد: حتی بر حسب تصادف، چهره چروک‌دار و درهم شکسته او نیز نگرانی از فنای جسم و ترس از آن را بخوبی آشکار می‌سازد.

کشیش شهر هادلی ویل نماینده مذهب سالاری افراطی کاتولیسم گذشته اروپاست. زمانیکه در قرن شانزدهم ماری خون‌آشام پروتستانها را در فرانسه قتل‌عام کرد و باقیمانده آنها به ناچار رهسپار اسکاندیناوی، کانادا و آمریکا شدند. شهر کوچک هادلی ویل ثمره‌ای از پروتستانتیزم و مارشال ویل کین سردمدار باقیمانده آنهاست که خواهان تغییر وضع موجود است. کشیش، زمانیکه مارشال برای کمک گرفتن به کلیسا آمده به او می‌گوید: ویل، شما به کلیسا نمی‌آمدید، چه شده که اینبار به اینجا آمده‌اید؟! و ویل در پاسخ او فقط خیره می‌شود. نگاه او حاکی از اینست که شما کشیشها همیشه خنثی بوده‌اید. هم در غمها هم در شادیها، همه جا فقط حضور ایستا داشته‌اید. او برای حل این موضوع به خود رجوع نمی‌کند و به کتاب مقدس رجوع می‌کند. جمعی که مارشال آنها در تضاد است نه فرانک میچل و افرادش، بلکه کل مردم شهر می‌باشند.

للوید بریجز (کلانتر جدید) که با کتی جورادو (خانم ادواردز) ازدواج کرده در پی تغییر ظاهری قوانین است. پس نمی‌تواند کاری از پیش ببرد. زینه‌مان در نگاه به عشق برخلاف مثلهای عشقی معمول، هیچ مثلثی را بوجود نیاورد. بلکه او پنج ضلعی رسم کرده که در یک طرف آن کتی جورادو و یک گریس کلی بعنوان زن روسپی و زن زندگی و فرانک میچل و کلانتر جدید بعنوان بدمن و نمایندهٔ اجرای قانون و در طرف دیگر مارشال که باید این معادله چند مجهولی را به طریقی حل کند، قرار دارند. زمانیکه پس از مراسم ازدواج مارشال و همسرش سوار بر کالسکه از شهر دور میشوند: گریس کلی به او یادآور می‌شود: سعی نکن قهرمان باشی. مارشال نه قهرمان است و نه یک فرد متافیزیکی. او از میان همین جمع برخاسته، اما برای به تحقق درآوردن ایده‌هایش باید از دیگران بگذرد تا به آزادی واقعی برسد. سارتر گفته است: «آزادی اگزیستانسیالیستی آزادی انتزاعی نیست. آزادی واقعی در دگرگون کردن وضع موجود است.»[2] پس مارشال می‌خواهد این وضع موجود را عوض کند. شاید اگر هر کلانتر دیگری بجای او می‌بود، در این جریان خود را می‌باخت و فرار می‌کرد. چه بسا که همهٔ مردم فرار کردند. خانم ادواردز زمانیکه در ایستگاه راه‌آهن ایستاده و می‌خواهد برای رفتن سوار قطار شود، زیباترین نمایش ارتباطات غیرکلامی خود را، زمانیکه نگاهش با نگاه فرانک تلاقی پیدا می‌کند، ارایه می‌دهد. او در گذشته، رفیقهٔ فرانک بود. پس از مغلوب و دستگیر شدن فرانک توسط مارشال زمانیکه جسم فرانک از وجود در آن مکان خاص تخلیه می‌شود، به ویل کین رو می‌آورد و پس از ازدواج مارشال، او نیز کلانتر جدید را برمی‌گزیند. بعبارتی زن در اصالت وجودی فقط فیزیک و عینیت برایش مهم است. و این گفته هوسرل به یادمان می‌آید که: «اگر ما زمانی زنی را دوست داریم از آن روست که آن زن دوست داشتنی است.»[3] پس دوست داشتنْ در مکتب اصالت فرد مقطعی است و باید گفت که در آن حقیقت برخلاف موازین اخلاقی است. قاضی شهر که پنج سال پیش فرانک را محکوم کرده است، عنوان نمی‌کند که من جانم را دوست دارم و می‌خواهم زنده بمانم. یعنی او زنده ماندن خود را بر همه چیز و حتی قانون ترجیح می‌دهد. او حتی قانونی را که خود مجری آن است به درستی نمی‌شناسد. تنها کسی که از صمیم قلب می‌خواهد به ویل کین کمک کند، پسربچه‌ای است که سن خود را از آنچه که هست بیشتر عنوان می‌کند. معصومیت و پاک بودن این پسر، او را از هر گونه ترس و داوری در مورد آینده دور نگاه می‌دارد. پسر می‌خواهد با لمس واقعی زندگی خود را در آن غرق کند؛ چه بسا شاید در این بین جسم خویش را نیز فدا کند. او به نوعی می‌تواند مارشال ویل کین آیندهٔ شهر باشد؛ چون نمی‌ترسد؛ همانطور که ویل نترسید. درگیری رئالیستی و واقع‌نمای سکانس پایانی، دیگربار حکایت از سنت‌شکنی زینه‌مان در ژانروسترن است. خصوصیت بارز ژانروسترن باورپذیربودن مرگ در آن و تنهایی کابوی در بیابانهای غرب است. مرگ در این نوع، برخلاف مرگ در فیلمهای مدرن با اسلحه‌های مدرن نظیر جنگ ستارگان و ترمیناتورها، قابل باور و عینی است. اسلحه ساده و مکانیکی است که شخصیت وسترن را به روی زمین می‌اندازد. و این برای بیننده قابل باور است؛ حال در جایی، سام پکین پا در مرگ شخصیتهای خویش افراط می‌ورزد و روی آنها با حرکت آهسته تأکید می‌کند و در اینجا زینه‌مان توسط مارشال ویل کین، فرانک را به راحتی و مثل خود زندگی از پا درمی‌آورد. پس از مرگ فرانک و فرود ماجرا، زمانیکه مارشال گریس کلی را در آغوش می‌کشد؛ جمع خنثی، بزدل و ترسوی شهر از لانه‌هایشان بیرون آمده و او را نظاره می‌کنند؛ پیروزی او یک پیروزی فردی است و جمع هیچ دخالتی در آن نداشته است؛ سخن این جمع (نان به نرخ روز خوردن) می‌تواند جملهٔ یکی از قهرمانان سارتر باشد که می‌گوید: «مدتهاست که ما مرده‌ایم. از وقتی که دیگر نمی‌توانیم مفید باشیم.»

زیرنویس

۱ـ کامو، آلبر ـ افسانه قرون و تحلیلی از افکار کافکا ـ ترجمه عنایت‌ا... شکیباپور ـ انتشارات سعیدی ـ صفحه ۱۱

۲ـ سارتر، ژان پل ـ ادبیات چیست ـ ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی ـ کتاب زمان ـ صفحه ۱۸

۳ و ۴ ـ همان ـ صفحات ۲۹ ـ ۲۰

آخرین گفتگو با فرد زینه‌مان

■ ترجمه: محمدرضا فریدی

سینه‌است: آیا فکر می‌کنید رابرت فلاهرتی بر سبک و شیوه فیلمسازی شما تأثیر گذارده است؟

فرد زینه‌مان: فلاهرتی در سال ۱۹۳۱ برایم یک معرفی‌نامه نوشت و من توانستم در گولدوین کاری پیدا کنم، وی از هر جهت روی من تأثیر داشت، از خوی و منش مستقلانه او، از استقلالی که در برابر سبک و سیاق مرسوم هالیوود داشت و دیگر از کار کردن در آنجا نگرانی به خود راه نمی‌داد تأثیر پذیرفتم. شاید هم به خاطر این استقلال بود که در طول زندگی خود تنها پنج یا شش فیلم ساخت. او واقعاً بر نگرش من بر سینمای مستند تأثیر گذارد. سینمای مستندی که وی با ساختن فیلمهایی چون نانوک شمال سنگ اولیه آنرا بنا نهاد.

از فلاهرتی آموختم سرسخت باشم و سر سازش نداشته باشم و از آنچه که می‌خواهم بگویم دفاع کنم و اجازه ندهم فرد دیگری آنرا مغشوش نماید. در واقع در درون او حس واقعی یک کارگردان مستندساز شعله می‌کشید. زندگی را همانطور که بود به تصویر می‌آورد و این امر تأثیر زیادی به روی من گذاشت. بدون اینکه خود متوجه شوم در فیلمهایی چون ماجرای نیمروز، مردان و علی‌الخصوص در بخشهایی از فیلم جست و جو که بعد از جنگ آنرا ساختم از سبک و روش او پیروی کردم. البته آن یک فیلم مستند نبود بلکه، سبک رایج آن روزگار که تمامی فیلمها دارای یک پایان ساختگی شادی‌بخش بودند و ازدواج را راه‌حل تمامی مشکلات می‌دانستند، تفاوت داشت.

خوب فکر می‌کنم اول از همه موضوعات برگزیده‌ام مرا به آن جهت سوق می‌داد و بعد هم زمان در این امر نقش داشت، باز هم در فیلمهایی چون داستان راهبه، روز شغال و یا حتی در جولیا شاهد نوعی سینمای شبه مستند هستیم. همواره کوشیده‌ام تا آنجاییکه می‌توانم فیلمهایم را به واقعیت نزدیک گردانم. حتی در امر بازیگری هم اگر مثلاً در فیلم جست و جو زن بازیگر به عنوان یک زن چک مجسم می‌شد واقعاً می‌خواستم وی یک فرد اهل چک باشد نه فرضاً یک زن مجارستانی.

□ فیلم «جست و جو» را خیلی دوست دارم. مخصوصاً آن صحنه‌ای که در آن بچه‌ها در آمبولانس هستند و ناگهان از کشته شدن می‌هراسند و پا به فرار می‌گذارند. آیا در این صحنه می‌توانیم تأثیر نئورئالیسم ایتالیایی را ببینیم؟

■ در واقع آن تأثیر فلاهرتی بود نه نئورئالیسم ایتالیا. در آنزمان کسی از جریان آشوویتز چیزی نشنیده بود و کمتر کسی از رخدادهای واقعی اروپا خبر داشت و این امر در آن دوران نگرش تازه‌ای در فیلمسازی بود. فکر می‌کنم اولین کمپانی هالیوود بودیم که برای فیلمبرداری به یک مکان دوردست رفتیم. چراکه قبل از آن استودیوها به شدت بر روند ساخت فیلم نظارت داشتند. آنها می‌خواستند از هر جهت بر کل جریان فیلمسازی کنترل داشته باشند و بدین خاطر از ساختن فیلم در نقاط دوردست که باعث کم شدن کنترل آنها می‌گردید طفره می‌رفتند. می‌توانستیم فیلم جست و جو را همچون فیلم هفتمین صلیب در هالیوود بسازیم، زمان جنگ بود و کسی نمی‌توانست به اروپا برود. ولی تمام درسهایم را زمانی آموختم که اولین فیلم خود موج را برای دولت مکزیک ساختم. از جهتی فیلم موج میراثی از فلاهرتی بود چراکه افرادی در آن دخیل بودند که همچون پل استراند از دوستان او به شمار می‌رفتند. ما می‌بایست برنامه‌های سوسیالیستی دولت را پیگیری می‌کردیم و نشان می‌دادیم. در آن زمان از نظر سیاسی پیرو حزب و مرامی نبودم ولی استبداد و ظلم و ستم موجود در فیلم را بسیار مهیج یافتم. همیشه حقوق بشر را از حقوق مالکیت بالاتر می‌دانستم ولی به حزبی وابستگی نداشتم و هیچگاه هم از نظر سیاسی وارد تشکیلات حزبی نشدم.

□ از عاقبت فیلم «موج» راضی و خشنود بودید؟

■ واقعاً از این که دیدم همه می‌خواهند آنرا ببینند تعجب کردم. فکرش را هم نمی‌کردم که خواسته باشم در آن با فردی تماس برقرار کنم و مخاطبش قرار دهم. آن صرفاً یک فیلم تجربی بود و از اینکه به این شدت مورد توجه و استقبال قرار گرفت خیلی خوشحال شدم ولی از قسمت پایانی آن چندان خشنود نبودم. بخشهای اولیه فیلم بهتر بود و بسیار خوشحال بودم که با ماهیگیران واقعی کار می‌کنم نه با گروه بازیگران. بین آنها حتی در فعالیتهایی چون گره زدن تفاوت زیادی وجود دارد و به نظر من این امر جوهرهٔ اصلی فیلمسازی است.

□ آیا در آن زمان تحت تأثیر سبک فیلمسازی شوروی و بویژه آیزنشتاین قرار داشتید؟

■ تا حد زیادی، بله، آیزنشتاین و بخصوص فیلم «رزمناو پوتمکین» در تحول پیشرفت کار من عامل مهمی نیز بودند. البته این امر فقط از جهت مفهوم مونتاژ در شکل‌دهی به فیلم نبود بلکه از این نظر که با مسأله استبداد سروکار داشت تأثیر زیادی را بر من گذاشت.

□ واقعاً به نظر خودتان کدامیک از جوانب فیلم «هفتمین صلیب» عالی از آب درآمد؟

■ داستان هفتمین صلیب توسط نویسنده توانایی چون هلن دویچ نوشته شد و کمپانی MGM آنرا خرید. زمانی بود که ما با آلمان وارد جنگ شده بودیم و در چشم مردم آمریکا هر آلمانی یک هیولا بود. این فیلم و کتاب این نظر را داشتند که حتی در آلمان نیز افرادی که با شهامت تمام به راه خود می‌روند و در برابر اتفاقات مقاومت می‌نمایند. فکر کردم این مسأله مهم و مهیجی است. البته این واقعیت هم که بازیگری چون اسپنسر تریسی نقش اصلی فیلم را بر عهده داشت آنرا مهیج‌تر می‌کرد. چراکه در آن زمان من هنوز در حرفهٔ خود یک تازه‌کار و شاگرد بودم. می‌دانید که من تابع عقاید سنتی و صنفی خود هستم که بر طبق آنها در حرفه ما سه مرحله وجود دارد. در اول کار شما یک کارآموز و شاگرد هستید، سپس به یک فرد آموزش دیده‌ای مبدل می‌شوید که برای فرد دیگری کار می‌کنید و در آخر هم اگر سالم و تندرست بر جای بمانید به قول بعضی‌ها به مقام شامخ استادی می‌رسید. شاید این عقیده ادعایی صرف به نظر برسد. ولی واقعیت این است که در سر صحنه شما باید کمابیش بر حرفه خود تسلط داشته باشید. نمی‌خواهم از خودم بگویم ولی وقتی که به خودم نگاه می‌کنم احساس می‌کنم دوران شاگردی من پس از اینکه فیلم جست و جو را تکمیل کردم به پایان رسید. وقتیکه به آمریکا بازگشتم فیلم اقدام به خشونت را ساختم. به نظرم می‌رسید که از قبل می‌دانستم که چه خواهم کرد و همچون گذشته در انجام کار خود به غریزه‌ام تکیه نداشتم.

از فیلم اقدام به خشونت گرفته تا پایان فیلم مردان دوران آموزشی من بود و بعد از آن چه خوب یا بد حس کردم دیگر به جایی رسیده‌ام که مستقل و مسئول باشم شاید که آن دوران آغازین واقعاً بهترین ایام بود. کسی چه می‌داند؟

□ فیلم اقدام به خشونت از جلوه‌ای ویژه، فیلمبرداری سر محل و نورپردازی پرتضاد برخوردار است.

■ باب سورتین دوست قدیمی و آلمانی من فیلمبردار توانا و زبردستی است. همدیگر را از سال ۱۹۲۸ که هر دو دستیار فیلمبردار بودیم و از یک تاریکخانه استفاده می‌کردیم می‌شناختیم. باب یک فیلمبردار خلاق و تواناست و در واقع یکی از بهترینهایی است که من با آنها کار کرده‌ام. واقعاً بخت و اقبال خوبی داشته‌ام که توانستم با چنین فیلمبردار توانایی کار کنم. حالا می‌خواهم مطلب جالبی را بگویم البته امیدوارم ناراحت نشوید که اندکی از موضوع پرت می‌شویم. کارگردانان معمولاً می‌خواهند با یک فیلمبردار کار کنند و با او بمانند مثل جان فورد و گرگ تولاند و غیره. گاه از من می‌پرسند که چرا من این کار را نکردم. در واقع من فیلمبردارانم را نیز همانند بازیگرانم بر حسب سبک فیلم و آنچه که می‌خواهم فیلمبرداری به فیلم بیافزاید انتخاب می‌کنم.

اگر بخواهید فیلمی چون ماجرای نیمروز بسازید و بر آن باشید تا آن حس ناخوشایند و مبهمی را نشان دهید که جهان در ایام جنگ داخلی امریکا حس می‌کرد باید به سراغ فیلمبرداری چون فلوید کراسپی بروی که به خوبی از نحوه اجرای این کار خبر دارد. هر چند که در فیلمبرداری از یک زن بزرگترین فیلمبردار نیست. حال اگر فیلم دیگری چون جولیا را در دست دارید و در آن دو بازیگر مؤنث کمابیش چهل ساله‌ای دارید که گاه همانند نوجوانانی رفتار می‌کنند، آن وقت است که باید به سراغ یک فیلمبردار ماهری چون داگلاس، اسلوکومب بروید، وی فیلمبرداری تواناست و در این گونه فیلمهای رومانتیک و پراحساس فرد چهره دستی محسوب می‌شود. اگر جولیا را هم فلوید کراسپی فیلمبرداری می‌کرد مسلماً فیلم به شکل دیگری درمی‌آمد. و بدین خاطر من هم با توجه به موضوع فیلمهایم فیلمبردارانم را عوض می‌کردم.

□ فضای سیاسی اواخر دهه چهل چگونه بود؟ آیا زمانیکه کمیته فعالیتهای غیر امریکاییان پارلمان در سال ۱۹۴۷ در هالیوود تحقیقات و بازجویی‌هایی را به را انداخت متعجب نشدید؟

■ نمی‌شود گفت که آن امری تعجب‌برانگیز بود. چراکه همه امور به آن سمت سوق می‌یافتند. در آمریکا تنش فزاینده‌ای به چشم می‌خورد که از تربن دسیسه چینی‌های کمونیستها نشأت می‌گرفت. فکر می‌کردند کمونیستهای زیادی دور و برشان پرسه میزنند. در واقع افرادی هم بودند که مخفیانه به کمونیسم گرایش داشتند ولی اکثر آنها اعضاء رسمی آن حزب به شمار نمی‌رفتند. شک و تردید بسیاری در جامعه به چشم می‌خورد در حالیکه امریکاییان در ایام طبیعی افرادی نیستند که به هر چیزی سوءظن داشته باشند. جریان مک کارتی یک شگفتی نبود و تازگی نداشت و به تدریج با صحبتهای رادیویی و سخنرانیهای وی شروع شد. مردم از نظر سیاسی در دام سوءظنها افتاده بودند و بسیاری از راستگرایان تندرو نیز به این شک و تردید آنها دامن زدند. ترس از کمونیسم بیشتر و بیشتر شد و هنوز هم ادامه دارد. هر چند که آنها را فعلاً لیبرال می‌دانند. به هر حال کل جریان شگفتی نبود. امری بود که همگی از وقوعش مطلع بودند درست مثل ۱۹۳۹ پس از اینکه آن جنگ و دندان نشان دادن کشورها واقعی شد همه فهمیدند که هر آن احتمال دارد جنگ شروع شود.

□ در کتاب شرح حال کنت ال جیت نوشته جوزف

مانکیویچز سخنان اچ. سی پاتر آورده شده که می‌گوید در آن زمان که یکی از گروه‌های مظنون به خرابکاری از نامه شما استعفا کرد برای مدتی در لیست سیاه قرار داشتید و شما مجبور شدید برای تبرئه خود در برابر یک کمیته لژیون امریکا ظاهر شوید. آیا این مطلب را تأیید می‌کنید؟

■ بله، احتمالاً، راستش فراموش کرده‌ام. ولی شاید این مطلب صحیح باشد. در آن زمان در جلسات صنفی کارگردانان مشهور به بسیاری از فیلمسازان حمله می‌شد. جلسه‌ای بود که جان فورد راستگرای تندرو آنرا تغییر داد و واقعاً دومیل و دارودسته‌اش را خراب کرد. در اوج جریان مک کارتی سی.بی دومیل و گروهش که اعضاء هیأت مدیره صنف کارگردانان سینمایی بودند تصمیم گرفتند تمامی اعضاء باید اجباراً سوگند وفاداری یاد کنند. در اول گفتند که هر عضو تازه‌واردی باید این کار را کند ولی بعد اعلام کردند تمامی اعضاء باید این سوگند را یاد کنند و وفاداری خود را به کشورشان نشان دهند. خوب افراد زیادی هم بودند که تیازی نمی‌دیدند که وفاداری خود را نشان دهند و به این گونه سوگند خوردن اجباری معترض شدند. در آن زمان صنف ما حدود ۶۰۰ نفر عضو داشت که از این ۶۰۰ نفر چهارده نفر جواب منفی دادند که به نظرم کمونیست بودند. پاسخ ۵۰۰ نفر مثبت بود و حدود پنجاه و پنج و یا پنجاه و شش نفر که خود منهم جز آنها بودم جوابی ندادند. بعد از آن ما یک یادآوری مؤدبانه از هیأت رئیسه صنف دریافت کردیم که تا فلان روز برای امضاء کردن آن سوگندنامه مهلت داریم. که البته من اینکار را نکردم و اندکی بعد یک تلگراف دیگر به دستمان رسید که حاوی مطالب تند و شدیدی بود. باز من به آن وقعی نگذاشتم و از آن به بعد روشهای مرعوب‌کننده شروع شد و افراد موتورسوار در اواخر شب می‌آمدند و خواهان امضا کردن من می‌شدند.

گروه ما ده پانزده نفری می‌شد که در بین ما جان هیوستن چهره سرشناس آن دوران بود. تنها کاری که کردیم تقاضای برگزاری یک جلسه سراسری نمودیم که در آن کلیه اعضا رای دهنده و به عبارتی تقاضای برگزاری یک رفراندوم را نمودیم. متوجه شدیم که باید یک عضو بلندپایه باشیم تا برگزاری جلسه سراسری را تقاضا نماییم. آدمهای سی. بی دو میل هم از قبل در مقررات داخلی تصریب کرده بودند که امضاء سوگندنامه وفاداری شرط اصلی عضو بلندپایه شدن می‌باشد. پس در آخر ۲۵ نفر از ما آنرا امضاء نمود و آن جلسه سراسری تشکیل شد.

از اینکه می‌توانستی جلوی این افراد بایستی احساس خوبی داشتی ولی انسان نمی‌داند که در آینده چه اتفاقی خواهد افتاد. برای افرادی که موفق بودند و کارشان مطمئن بود خوب بود ولی برای کارگردانان جوانی که در صنعت سینما سابقه خوب و محکمی نداشتند کار شاقی محسوب می‌شد چرا که اسامی آنها به لیست سیاه وارد می‌شد. در استودیوها شایعه‌ای به گوش می‌رسید که شما تابع چه حزب و چه رنگی هستید، سیاه، سرخ یا سفید. شاید ممکن است من در این رابطه به آن کمیته رفته باشم تا آن سوگندنامه را امضاء کنم. بدون امضاء من آن جلسه هرگز تشکیل نمی‌شد.

عجیب است که این موضوع را به یاد نمی‌آورم. مطمئنم که درست است. هرگز در مورد افراد از ما چیزی نپرسیدند. برای تشکیل مجمع عمومی صنف، مقررات می‌گفت که باید ۲۵ نفر از کارگردانان بلندپایه تقاضای برگزاری چنین جلسه‌ای را بنمایند و برای اینکه شما بتوانید در زمره این کارگردانان بلندپایه در آتیه مجبور بودید آن سوگند وفاداری را امضاء کنید و فقط به این خاطر بود که من و پاتر و شماری دیگر آنرا امضاء کردیم.

□ آیا وجود فشارهای سیاسی آن دوران ساختن فیلمهای اجتماعی و واقعگرایانه را مشکل نمی‌ساخت؟

■ به طور کلی کار بسیار دشوار می‌شود. ولی در مورد من اینطور نشد. نمی‌دانم چرا ولی می‌دانم در زمانی که فیلم «از اینجا تا ابدیت» را می‌ساختم ارتش به خاطر درگیری در جنگ کره و پیروزی در جنگ دوم جهانی محترم و مقدس بود و به نظر می‌رسد که ساختن فیلم فوق که به انتقاد از رویدادهای درون ارتش می‌پردازد و نظامیان را با آن حال و هوا به تصویر می‌کشد، امری ناشدنی است. هری کوهن که خود یک Showman زبردست بود به خوبی می‌دانست مردم چه مطلبی را قبول خواهند کرد، کتاب را خرید، همه فکر می‌کردند کار او دیوانگی است و دو سال طول کشید تا دانیل تاراداش فیلمنامه بسیار خوبی را از روی آن بنویسد. سپس در میان تعجب همگان از من خواسته شد تا در صورت تمایل کارگردانی آنرا برعهده بگیرم. در آن سال در کمپانی کلمبیا از آن به عنوان یک فیلم برنده جایزه یاد می‌کردند.

از مشکلات عیان کار خبر نداشتم فقط چیزهایی را می‌دانستم که ارتش نمی‌توانست با آنها کنار بیاید. نمی‌خواستند وقایع آن خط دفاعی را نشان دهیم صحنه‌ای که سیناترا تا سر حد مرگ کتک می‌خورد، بیرون می‌آید، می‌میرد و نقش بر زمین می‌شود ـ صحنه‌ای که به نظر ما خیلی خوب درآمد و شما هم نتیجه‌اش را دیدید ـ موضوع دیگر اینکه بدمن واقعی فیلم یعنی فرمانده (شوهر دبورا کر) در کتاب به درجه سرگردی می‌رسد و ارتش اصرار می‌کرد که او یا باید در فیلم استعفا دهد و یا با حضور در دادگاه نظامی به مجازات برسد. خوب مجبور بودیم در این مورد به مصالحه برسیم چرا که ارزش داشت. نمی‌توانستم این فیلم را بدون حضور سربازان حرفه‌ای که می‌دانستند چطور از پس رژه‌ها و تمرینات برآیند بسازم. اگر سیاهی لشکر زیادی داشته باشی که مدام دوروبر صحنه پرسه بزنند امری عبث و بیهوده است. به علاوه می‌توانستیم در محل فیلمبرداری در هاوایی یعنی جایی که وقایع فیلم واقعاً اتفاق افتاده بود. بدون صرف هزینه‌ای به سر بریم. البته این موارد تنها مشکلات ما با ارتش بود. مشکلاتی هم با کلیسا داشتیم ولی آنها در مورد صحنه‌های سواحل دریا درک خوبی داشتند که در آن دوران تعجب برانگیز بود.

□ آیا وقتی که فیلم ماجرای نیمروز را ساختید می‌دانستید که کارل فورمن در دوران مک کارتی آنرا به عنوان تفسیر هالیوود از این ماجرا خواهد دانست؟

■ نه، مدتی بعد فهمیدم که کارل فیلم را تمثیلی از تجربیات شخصی خود دانسته است. من با دید سیاسی به این فیلم نگاه نمی‌کنم. در نظر من موضوع فیلم هوشیاری و میزان مصالحه و آشتی‌پذیری خود بود. اکثر انسانها وقتی که در چنین شرایطی قرار می‌گیرند می‌خواهند به نحو معقولی از آن به درآیند و همیشه برای گریز و عدم دخالت خود دلیلی دارند. این موضوع اصلی فیلم است. چه اینکه آن جماعت بزدل شهر باشند یا آن مردی که می‌خواست در صورت تنها نبودن کمک کند و یا آن مرد مست و پسر بچه‌ای که چنان از واقعیات زندگی بدور بودند که دست یاری به سوی مارشال دراز می‌کردند.

□ در مورد افرادی چون الیا کازان و کلیفورد اودیتس که به اسامی افرادی اشاره کردند، چه نظری دارید؟

■ از آنجاییکه من در آن موقعیت قرار نداشتم برایم دشوار است که نظری بدهم. امیدوارم که خود اینکار را نکرده باشم و می‌دانید که از این عمل بیزارم. شاید آنها ضعیف بودند ولی هرگز نمی‌توانید بدون داشتن تمامی امور پشت پرده در مورد افراد دیگر قضاوت نمایید. سرانجام خواهید فهمید که قربانی چیزی هستند که در زمان کوچکی‌اشان اتفاق افتاده است. طرح این مسأله که چرا فردی جنایتکار است امری مشکل است. نمی‌توانید فقط دست روی دست بگذارید و تیتر روزنامه‌ها را بخوانید و نسبت به آنها خود را برتر بدانید. این کار کازان یا اودیتس را تأیید نمی‌کنم. کازان فیلمهای بسیار جالبی دارد و در فیلم و تئاتر سهم بسیار زیادی داشته است. در همان زمان آرتور میلر را به خاطر روش او در آن زمان تحسین می‌کنم.

□ آیا استفاده از تکنیک نمای جرثقیلی در انتهای فیلم «ماجرای نیمروز» در آن دوران امری عجیب نبود؟

■ شاید عجیب باشد ولی از نظر تکنیکی استفاده از این نما در قبل از آن زمان هم ممکن بود. به یاد ندارم که فرد دیگری به آن طریق از آن استفاده کرده باشد. با این روش می‌خواستم این حقیقت را نشان دهم که همه مردم شهر مارشال را کاملاً رها کرده‌اند و تنها گذارده‌اند، تمامی درها بروی او بسته است. وی نمی‌تواند به جایی برود و تنها ناچار است؛ با سرنوشت شوم خود روبرو شود. سخن آخر اینکه من فردی هستم که با تصاویر فیلم سخن خود را می‌گویم. در امر لفاظی مهارتی ندارم اما فکر می‌کنم به خوبی می‌توانم از راه تصویر با تماشاگران ارتباطی برقرار سازم چرا که آنها می‌توانند تا مدت طویلی این صحنه‌ها را به خاطر داشته باشند.

آن جرثقیل هیولای بزرگی بود که آنرا برای یک روز اجاره کردیم، در وسط خیابان، جورج استیونز مشغول فیلمبرداری فیلم «شین» بود که ما آنرا از وی قرض کردیم. ده نفر لازم بود که آنرا حرکت دهند. حالا می‌توانید این کار را با یک نمای زومی انجام دهید ولی باز هم آن نمای فیلم از آب در نخواهد آمد.

□ پس از موفقیت فیلم «از اینجا تا ابدیت» چرا خواستید فیلم «اکلاهما» را بسازید؟

■ چونکه به من پیشنهاد شد آنرا بسازم. همچنین برایم جالب بود که یک قالب بیانی دیگر یعنی پرده بزرگ را امتحان کنم. کار با راجرز و هامر اشتاین برایم بسیار جالب بود. حال که به آن دوران فکر می‌کنم برای خودم هم عجیبه که آنها مرا برای کارگردانی فیلم خود انتخاب کردند. انتخاب آنها منطقی نبود. شاید چون در آن روزگار کارگردانی پر شر و شوّری بودم مرا برگزیدند. «اکلاهما» در زمان جنگ اکران شد زمانی که همه مردم گیج و آشفته بودند. ناگهان این موسیقی نغز و عجیب ظاهر شد و بر این طرز فکر که جهان را جای بزرگی می‌دانست غلبه کرد. همه از آن نیرو گرفتند و این فیلم خاص موزیکال همه را تحت تأثیر قرار داد، هرچند که به جز داستان کسی که می‌خواست دختری را به مجلس رقص ببرد داستان دیگری در فیلم به چشم نمی‌خورد.

□ آیا حقیقت دارد که شما در فیلم «داستان راهبه» برای بازی در صحنه‌هایی که به کارآموزان روحانی دیر مربوط می‌شد یک گروه رقص بالت را استخدام کردید؟

■ بله واقعیت دارد. برای نماهای نزدیک از چهره راهبه‌ها به چهره‌های زیبا و خوشایندی احتیاج داشتیم. و بر حسب حرکات مراسم مختلف فقط به سیاه لشکرهایی که در اطراف پرسه بزنند نیازی نداشتیم بلکه افرادی را می‌خواستیم که بتوانند با ریتم خاصی حرکت کنند. از یک بابت بیست نفر را انتخاب کردیم که در انجام حرکات خود بسیار دقیق و یکسان بودند. و با توجه به گذشته می‌دانید که من چقدر به جذابیت صحنه‌ها حساس هستم. در اول می‌خواستم همه آنها را به شکل سیاه و سفید و صحنه‌های مناطق گرمسیری را رنگی فیلمبرداری کنیم تا سختی اروپا با حاصلخیزی بسیار نواحی گرمسیری آفریقا تعارضی سخت داشته باشد. ولی نتوانستم چیزهایی را بیدست آورم و چند چیز را از دست دادم. حداقل آدم می‌تواند در مورد

آن با رئیس استودیو به بحث و جدل بپردازد.

□ من به شدت تحت تأثیر صحنه آخر فیلم «داستان راهبه» قرار گرفتم که در آن آدری هپبورن دیر را ترک می‌کند دوربین در درون دید می‌ماند و بدینسان تماشاگر کمتر احساس پیروزی می‌نماید.

■ ما یک آهنگساز بسیار عالی به نام فراتر و اکسمن را در کنار خود داشتیم که برای بخش پایانی فیلم موسیقی خوبی نگاشته بود. بنا به دلایلی نمی‌خواستم از آن استفاده کنم و بدین خاطر او خیلی آشفته و درهم بود. پس ما با حضور رئیس استودیو یعنی جک وارنر که خود یک شومن موفق بود جلسه‌ای را ترتیب دادیم. او گفت که تمامی فیلمهای ساخته شده در کمپانی برادران وارنر در بخش انتهایی خود موسیقی داشته‌اند. من هم گفتم اگر موسیقی آخر فیلم شاد و مهیج بشود شاید تلویحاً این معنا را داشته باشد که برادران وارنر از خروج راهبه از دیر خشنود هستند و به او تبریک می‌گویند، و بدین طریق حرف ما بر کرسی نشست. واقعاً می‌خواستم آن راهبه را از دیر در سکوت کامل صورت گیرد و تنها در پایان و در زمانیکه به گوشه کادر می‌رسید صدای ناقوسی به گوش برسد.

□ در مدارک اخیر منتشر شده نشریه سایت اند ساوند (Sight and sound) نامه‌ای از شما به هری کوهن نیز دیده می‌شود که در آن پیشنهاد کرده‌اید که اکران فیلم «از اینجا تا ابدیت» در اروپا به تعویق بیافتد. مثی‌توانید بگویید چرا این نامه را نگاشتید؟

■ شاید باور نکنید اما در آن زمان در سراسر اروپای غربی آمریکائیان را دوست داشتند و به آنها به چشم ناجیانی می‌نگریستند که آنها را از شر نازیها خلاص کرده بودند. احساس کردم نمایش فیلمی چون «از اینجا تا ابدیت» در اروپا به این تلقی خوشایند لطمه خواهد زد. کوهن هم متوجه این مطلب نبود. به هر حال فیلم فوق پول خوبی را برای کمپانی کلمبیا درمی‌آورد.

□ رمان هریک پرسیوگر که بعداً به فلم «اسب کهر را بنگر» تبدیل شد چه تأثیری بر روی شما داشت؟

■ حال که به این مطلب فکر می‌کنم نمی‌توانم پاسخی برای آن بیابم. نه فیلم و نه کتاب آن واقعاً یکپارچه و هماهنگ نبودند. در آنزمان نتوانستم پروژه دیگری را بیابم. در مورد آن چندان راضی و خشنود نبودم. در آن صحنه‌هایی وجود داشت که ساختن آنرا جالب می‌نمود. با افراد بسیاری ملاقات کردم که در برابر فرانکو مقاومت کرده بودند، آنارشیستهای بسیاری بودند که اسپانیا را ترک کرده بودند و درست آن سوی مرز زندگی می‌کردند تا حال و هوای کشور خود را از دست بدهند. بسیاری از آنها در پریگنان به سر می‌بردند. داستان جالبی بود ولی چندان منطقی جلوه نمی‌کرد. البته یکی دو تا از فیلمهایم شبیه به آن از آب درآمده بودند.

□ چگونه توانستید سبک تصویری فیلم «مردی برای تمام فصول» و تفاوت بین دربار چلسی و همپتون را به وجود آورید؟

■ در ابتدای کار چند اشکال تکنیکی وجود داشت. مکان مناسبی که چنان خانه و رودخانه‌ای را یکجا با هم داشته باشد نمی‌شناختیم. در صحنه‌ای شاه از قایق خود به بیرون می‌پرد و در درون گل و لای ناشی از جزر و مد رودخانه می‌افتد. پس بید یک رودخانه جزر و مددار می‌یافتیم. باید زمان مناسبی را می‌یافتیم که جزر و مد شروع شده باشد و در همان زمان هم خورشید برای فیلمبرداری در بهترین موقعیت خود قرار داشته باشد. که این امر تنها یکی دو روز از سال اتفاق می‌افتاد. تمامی دهانه رودخانه‌های انگلستان آکنده‌تر از کشتیهای جدید و بناهای مدرن می‌باشند و ما مجبور بودیم در رودخانه نقطه‌ای را بیابیم

از فلاهرتی آموختم سرسخت باشم و سر سازش نداشته باشم و از آنچه که می‌خواهم بگویم دفاع کنم و اجازه ندهم که فرد دیگری آن را مغشوش نماید.

که هنوز بکر و دست نخورده باقی مانده باشد.

فردی یک ملک شخصی را در نزدیکی ساوتهمپتون پیدا کرد که به طور معمول توقفگاه قایقهای تفریحی بود ما هم برای پنج یا شش هفته آنجا را اجاره کردیم. در انتهای رودخانه دیواری ساختیم و دیواری همشکل را هم در اکسفورد شایر بنا کردیم در آنجا کلیسایی قرار داشت که می‌توانستیم از آن استفاده کنیم. پس در فیلم شاه می‌توانست از دیواری در همپشایر بالا رود و در اکسفورد شایر از آن فرود آید. داشتن مشکلاتی از این دست کار را جالب می‌کند.

□ از کار کردن با ارسن ولز چه خاطره‌ای دارید؟

■ کار با وی غیرقابل پیش‌بینی و سرشار و سرزندگی بود. آدم بسیار شوخ طبعی بود و ما به عمد اطاق کارکارپنال و ولزی را بسیار کوچک ساختیم تا تماشاگر احساس کند که اکسیژن کافی در آن نیست و او تمام آنرا مصرف کرده است. جان باکس کارگردان هنری فیلم کار خود را به نحو احسن انجام داد. تصویر اولیه‌ای که هولبین از این آدمها ارائه می‌کرد بسیار وحشتناک بود و ما نمی‌توانستیم به طور کامل به جزئیات مورد نظر او بپردازم چون هزینه‌ای سرسام‌آور داشت و احتمال داشت مردم به جای تماشای بازی بازیگران به تماشای دکورها و لباسهای آنان بپردازند. که این امر در فیلمهای پر زرق و برق بسیار خطرناک است.

□ وقتیکه فیلم «روز شغال» را ساختید به شخصیت‌پردازی شغال چقدر اهمیت دارید؟ مثلاً آیا مهم بود که او را در یک انگلیس متعلق به طبقه بالای اجتماعی نشان دهید؟

■ زیاد نه، مسأله مهم داشتن فردی بود که از چشمها غیب می‌شد، چیز خاصی در مورد او وجود نداشت سپس او می‌توانست در خیل آدمها گم شود. اگر با یک ستاره بزرگ سروکار دشتی مسلماً کل فیلم را خراب می‌کردی. این بخشی از مبارزه طولانی من با استودیویی بود که در به در دنبال بازیگران ستاره می‌گشتند، ستاره‌های چندی می‌خواستند در این فیلم نقشی داشته باشند ولی در آن صورت فیلم به وسیله پیشبرد آن ستاره مبدل می‌شد و قرار نبود که داستان به این شکل درآید. اتفاقاً ادوارد فاکس فردی از طبقه بالای اجتماع بود ولی اجباری در این کار وجود نداشت.

□ در صحنه‌ای از فیلم مردی برای تمام فصول چهره رابرت شاو، در نقش هنری هشتم، را می‌بینیم که از پس خورشید ظاهر می‌شود. آیا این صحنه را شما طراحی می‌کردید؟

■ این فکر رابرت بوت نویسنده آن بود که همواره می‌کوشید احساس او را نشان دهد که از خورشید نشأت می‌گرفت. مطلبی هست که شاید می‌بایست در مورد تمامی کارگردانان گفته شود. در اصل این کارگردان است که فیلمنامه را در دست می‌گیرد و به آن جان می‌بخشد. همواره بحثی به گوش می‌رسد که چه کسی بانی فیلم است. دیوید لین روزی گفت: بانی فیلمنامه نویسنده است، بانی فیلمبرداری شخص فیلمبردار و بانی تدوین خود تدوینگر. همه آنها در بنا نهادن فیلم شریک هستند ولی اصلی‌ترین بانی فردی است که تمامی این فعالیتها را در کنار یکدیگر می‌گذارد و به آنها جان می‌بخشد. فرد دیگری، حتی تهیه کننده، قادر به این کار نیست، قانونی که می‌گوید فردی که منابع مالی یک فیلم را تهیه می‌کند بانی آن محسوب می‌شود قانونی احمقانه است. این بیلی وایلدر است که بانی فیلمش است نه کمپانی پارامونت.

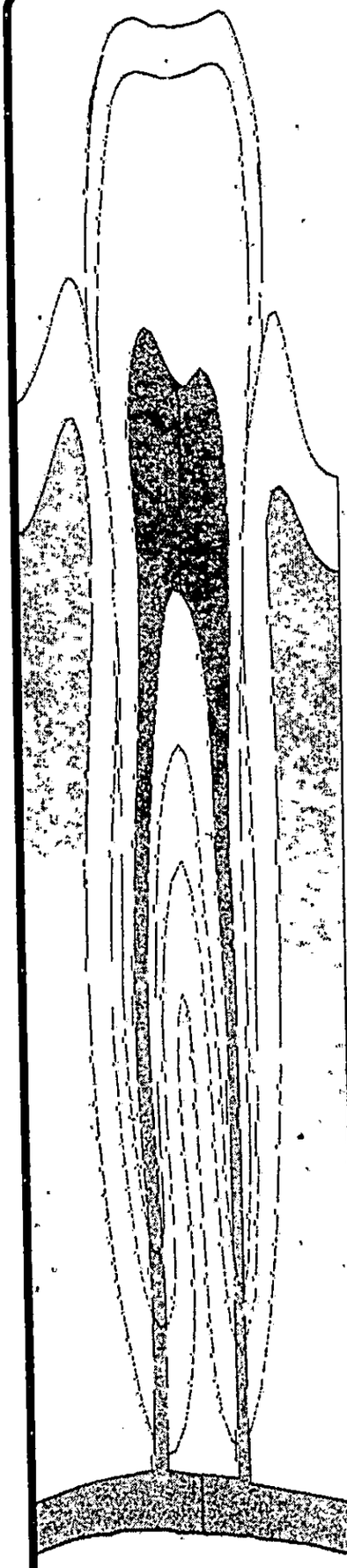
بحث و جدلهای بسیاری در این مورد رخ داده است چراکه حامیان مالی می‌خواهند خود را بانیان فیلم بدانند. در آمریکا تلاش کرده‌اند تا ماده دربردارنده حقوق اخلاقی بانیان فیلم را از پیمان نامه برن حذف نمایند. این مسأله مهمی است و مادامیکه آن به نفع کارگردانان حل و فصل نشود باز هم شاهد فیلمهایی چون ترمیناتور ۲۶ خواهید بود. که بدون هیچ خیالپردازی پول بسیار گرانی را به هدر خواهد داد که حتی سهمی از آن نیز بر روی پرده سینما مشخص نخواهد شد. به ما آموخته‌اند تا بیشترین دلار خرج شده را در روی پرده سینما ببینیم. واقعاً که برخی از این ضرب‌المثلهای قدیمی و رایج هالیوود چقدر به جا و خردمندانه است. یکی از آنها می‌گوید: در حال صعود نیز همان افرادی را می‌بینیم که در حال سقوط دیده‌ایم. اعتراف می‌کنم که زندگی بزرگی بوده است و حالا دیگر شرایط کاملاً تغییر کرده است. ذوق و استعداد بسیاری به چشم می‌خورد ولی فقدان ناراحت کننده آن چیزی را که من روح می‌خوانم و نه چیز دیگر کاملاً به چشم می‌آید.

□ آیا در مورد جولیا با هلمن اختلافهایی داشتید؟

■ لیلیان هلمن کتابی به نام Pentimento نوشت که تصور می‌شد داستانهای آن به زندگی خصوصی وی مربوط می‌شود. در یکی از داستانهای کوتاه آن به نام جولیا، از زنی یاد کرد که او را می‌شناخت و در آلمان به او کمک کرده بود که البته یک داستان ساختگی و عاری از حقیقت بود. هلمن در ذهن خود نیمی از جنگ داخلی اسپانیا را متعلق به خود می‌دانست و نیمی دیگر را به همینگوی داده بود. خود را در موقعیتهایی به تصویر می‌کشید که واقعی نبودند. وی نویسنده‌ای توانا و بسیار بااستعداد بود ولی متأسفم که بگویم شخصیتی ساختگی داشت. در روابط خود با او بسیار محتاط بودم و در آخر نیز رابطه‌امان در اوج نفرت و بیزاری به پایان رسید.

□ حال که شما سینمای این قرن را شناخته‌اید نسبت به آینده آن خوشبین هستید یا بدبین.

■ دوست دارم که خوشبین باشم چراکه از بازیگران، نویسندگان و کارگردانان توانایی بهره‌مندیم. ولی می‌خواهم بدبین باشم. در امر ترغیب از قدرت بی‌شائبه‌ای برخورداریم و برای دیگر بخشهای جهان الگوگذار هستیم ولی نسبت به زندگی نگرش مثبتی نداریم و مادامیکه این امر تغییر نیابد هیچ خیری در راه نخواهد بود. ویلیم فالکنر در سال ۱۹۵۱ به هنگام دریافت جایزه نوبل بیانانی ایراد کرد که تاکنون در یاد من پابرجا مانده است و من مرام شخصی خود را از آن به عاریه گرفته‌ام. وی گفت: بر این باورم که روح بشر بر تمامی مسائل استیلا خواهد یافت. این وظیفه و حق ماست که با متعالی کردن قلوب مردم و با یادآوری شجاعت، شرافت، امید، غرور، مهربانی و ترحم و جانبازی و به عبارتی دیگر با یادآوری شکوه و عظمت گذشته خود به شکیبایی و استمرار آن مدد رسانیم.



مجتمع خدمات دندانپزشکی و دندانسازی تهران

TEHRAN DENTAL CLINIC

مجتمع خدمات دندانپزشکی و دندانسازی تهران با کادری ورزیده (اعضای جوامع دندانپزشکی اروپا و آمریکا) مجهز به بخشهای ترمیمی- معالجه ریشه (روت کانال)- ساخت دندانهای مصنوعی، پروتزهای ثابت و متحرک- ارتدنسی- جراحی دهان- اطفال- کاشت دندان و زیبایی و دارای لابراتور مدرن دندانسازی می‌باشد. این مجتمع به اطلاع می‌رساند جهت پذیرایی از بیماران محترم از ساعت ۸ الی ۸ شب در تمام ایام هفته بجز تعطیلات رسمی آماده ارائه خدمات فوق می‌باشد.

بخشی از وزارتخانه، نهادها، سازمان‌ها، دانشگاه‌ها، ارگانها و کارخانجات طرف قرارداد با مجتمع خدمات دندانپزشکی و دندانسازی تهران از این قرار است:

■ **دفتر امام خمینی (قدس سره)**

■ **نهادها:** معاونت امور اجرایی ریاست جمهوری- معاونت ریاست جمهوری (سازمان محیط زیست)- معاونت ریاست جمهوری (سازمان تربیت بدنی)- معاونت ریاست جمهوری (سازمان برنامه و بودجه)

■ **وزارتخانه‌ها:** اقتصاد و دارایی- پست و تلگراف و تلفن- نیرو- آموزش و پرورش- نفت- معادن و فلزات- امور خارجه- فرهنگ و ارشاد اسلامی- جهاد سازندگی- وزارت کشور- دادگستری- قوه قضائیه (کلیه مجتمع های قضایی تهران)- بازرگانی- فرهنگ و آموزش عالی- صنایع سنگین- کار و امور اجتماعی- مسکن و شهرسازی- دفاع و پشتیبانی نیروهای مسلح- راه و ترابری- تعاون- استانداری تهران

■ **سازمان‌ها و شرکت‌ها:** تبلیغات اسلامی- دادسرای انقلاب- قضایی نیروهای مسلح- ثبت اسناد و املاک کل کشور- شرکت توانیر- نهضت سوادآموزی- مخابرات- پست کل کشور- انتقال خون- اوقاف- بیمه البرز- بیمه ایران- بیمه آسیا- بیمه دانا- سازمان هلال احمر جمهوری اسلامی ایران- سازمان مدارس غیرانتفاعی- سازمان بازرسی کل کشور- توزیع برق مناطق تهران- هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران (هما)- برق منطقه‌ای تهران بزرگ- راه آهن جمهوری اسلامی ایران- کارخانجات صنعتی بهشهر- کارخانجات صنعتی ارج- شرکت های ذوب آهن جمهوری اسلامی ایران- کلیه کارخانجات داروسازی تهران بزرگ.

■ **دانشگاهها:** امام صادق (ع)- شهید بهشتی- امیرکبیر- تربیت مدرس- هنر- خواجه نصیر طوسی صنعتی شریف- علم و صنعت ایران- علامه طباطبایی

■ **بانکها:** مرکزی- تجارت- ملی ملت- مسکن- رفاه کارگران- کشاورزی- صنعت و معدن- صادرات- توسعه صادرات- سپه

■ **بنیادها:** علوی- مستضعفان- مسکن- پانزده خرداد- کمیته امداد امام خمینی (ره)

■ **نشریات:** روزنامه های کثیر الانتشار- گزارش- صفحه اول- جمهوری اسلامی- سینما تئاتر

■ **سفارتخانه‌ها:** انگلستان- کانادا- فنلاند و کلیه سفارتخانه های آسیای میانه.

■ **مراکز هنری:** خانه سینما

مرکز شماره ۱: میدان هفت‌تیر (ضلع غربی)، خیابان تابنده (شهید سرتیپ لطفی)، پلاک ۳/۳، ساختمان تک، طبقه هشتم. تلفن ۸۸۴۱۵۶۹

مرکز شماره ۲: خیابان انقلاب، چهارراه ولی‌عصر، جنب پارک دانشجو، بطرف کالج، پلاک ۱۱۳۰، طبقه همکف. تلفن ۶۷۵۵۸۸

مرکز شماره ۳: کرج، گوهردشت، اول سه باندی گلشهر، بالای قنادی رنگارنگ

تلفن: ۴۱۸۵۶۸

ماجرای نیمروز (صلاة ظهر)

آمریکا (۱۹۲۵)

نویسنده فیلمنامه: کارل فورمن، بر اساس داستانی از جان و. کانینگهام.
مدیر فیلمبرداری: فلوید کراسبی
تدوین: المو ویلیامز و هدی گوستاد
کارگردان هنری: رودلف استوناد
موسیقی: دیمتری تیومکین
تهیه‌کننده: استانلی کرامر
بازیگران: گری کوپر (ویل کین)، توماس میچل (جونز هندرسون)، للوید بریجز (هاروی پل)، کتی جورادو (هلن)، گریس کلی (امی)، اوتا کروگر، یان مک دانالد، هری مورگان.
محصول یونایتد آرتیست ـ سیاه و سفید ـ ۸۴ دقیقه
** جوایز: اسکار بهترین بازیگر مرد برای گری‌کوپر، بهترین تدوین، بهترین آواز در سالهای ۱۹۵۲ و منتخب منتقدین نیویورک به عنوان بهترین فیلم.*

ماجرای نیمروز فیلمی است که بار دیگر به حرفه‌گری کوپر رونق بخشید و در نظر بسیاری در سابقه بازیگری کوپر مهمترین فیلم او بشمار می‌رود. به هر حال شاید در زمانیکه فکر ساخت این فیلم به ذهنها خطور کرد کسی گمان نمی‌برد که به چنین موفقیتی دست یابد.

در واقع کوپر اولین فردی نبود که استنلی کرامر تهیه‌کننده فیلم می‌خواست نقش مارشال ویل کین را به او بسپارد، بلکه وی بعد از بازیگرانی چون مارلون براندو و مونتگمری کلیفت قرار داشت. حتی به چارلتون هستون هم پیشنهاد شد تا در این نقش بازی کند. ولی بزرگترین حامی مالی فیلم و یکی از افراد ثروتمند و بانفوذ فقط کوپر را می‌خواست. وی تهدید نمود که در غیر اینصورت کمکی به فیلم نمی‌کند و کرامر هم موفق نشد نظر او را در مورد استفاده از کوپر تغییر دهد و سرانجام فیلمنامه برای کوپر ارسال شد. اندکی بعد کوپر اظهار داشت با وجود بیماری و روحیه نامناسب این نقش را می‌پذیرد و چراکه پدرش به او آموخته اجرای قانون وظیفه هر فردی می‌باشد و این فیلم هم دقیقاً همین مسأله را نشان می‌دهد.

فرد زینه‌مان در مصاحبه‌ای با به یادآوردن خاطراتی از کوپر و این فیلم می‌گوید: یکی دو بار بیماری مفصل ران وی عود کرد و در زمان جنگ و ستیز با لوید بریجز برایش دردسر و مشکلاتی را به وجود آورد. ولی باعث نشد که در شرایط دشوار از کار و تلاش زیاد و طولانی دست بکشد. اگر درست به خاطر داشته باشم ماکل فیلم را در ۳۱ روز فیلمبرداری کردیم و هیچگاه در این مدت به خاطر کوپر کار را متوقف نساختیم. در اکثر مواقع سالم و تندرست به نظر می‌رسید و تنها دو سه ماه بعد از پایان فیلمبرداری بود که او بیمار شد.

در واقع او کاملاً خسته و مضطرب نشان می‌داد و دقیقاً این همان چیزی بود که من از این نقش انتظار داشتم. هر چند که این موضوع با قانون نانوشته و جاری مغایرت داشت که بازیگر اصلی باید همواره جذاب و احساس‌گرا باشد. به نظرم کوپر را چندان گریم نکردیم و شاید هم همین مسأله می‌تواند در آن ایام یک نوع نوآوری باشد.

به نظر می‌رسید که در ایفای این نقش کوپر بهترین فرد است و به نحو کاملاً طبیعی توانست در قالب شخصیت ویل کین فرو رود و خود را با آن منطبق سازد.

به نظر زینه‌مان «ماجرای نیمروز نسبت به فیلمهای دیگرش به مراتب یک کار گروهی‌تر بود. کارل فورمان یک فیلمنامه عالی برای آن نوشت. المر ویلیامز تدوینی اعجازآمیز را برای فیلم انجام داد. دیمیتری تیومکین یک موسیقی الهام‌بخش را تصنیف نمود و استنلی کرامر هم به خوبی و بدون عیب و نقص سهم خود را ایفا کرد. گری کوپر تجسم شخصیت یک فرد شرافتمند بود و در زندگی خود نیز فردی بسیار نجیب و فروتن و توادر بود و به‌خودش اصلاً توجهی نداشت. (جالب است بدانیم که در سال ۱۹۷۹ کارل فورمن در مصاحبه‌ای با نشریه امریکن فیلم ادعا کرده بود که او و زینه‌مان بدون مشارکت کرامر فیلم را ساخته بودند به نظر او نه کرامر و نه آدمهای دور و برش از همان آغاز ساخت فیلم کمکی به شمار نمی‌رفتند).

در این فیلم نیز اولین جمله کوپر همان عبارتی است که در سال ۱۹۲۸ در فیلم Shopworn Angel اظهار داشت: «بله می‌پذیرم.» صبح یکشنبه کین با امی ازدواج می‌کند و حدود ساعت ۱۰/۳۰ دقیقه است که داستان فیلم شروع می‌شود چند دقیقه بعد از نیمروز پایان می‌یابد. طول داستان و طول فیلم تقریباً تلاقی دارند. در جای جای فیلم مسأله گذشت زمان و هنگام رویارویی مارشال کین با فرانک میلر به‌چشم می‌خورد. مدیر به هنگام ظهر در هادل ویل از ترن پیاده می‌شود و می‌خواهد از کین، کسی که او را به زندان فرستاده، انتقام بگیرد. ساعتهای پس زمینه با نحوی تمام گذشت زمان و دقایق را نشان می‌دهند. اهالی شهر برای ۵ دقیقه دور هم جمع می‌شوند و برخلاف تصویر کین که فکر می‌کرد می‌تواند به کمک آنها دل ببندد یکی‌یکی با ذکر دلائل و بهانه‌هایی از جنگ با میلر و دار و دسته‌اش طفره می‌روند و تنها هر مرد مستی حاضر می‌شود به او کمک کند ولی کین کمک او را رد می‌کند چراکه ضررش را بیشتر از نفع او می‌داند.

در نمایی کین را می‌بینیم راکه تنها در دفتر خود نشسته و سرش را بر روی میز گذاشته و نزدیک است به گریه بیافتد. ولی باز هم با خستگی تمام قد راست می‌کند. کین در جنگ با میلر و دار و دسته‌اش تا لحظه آخر تک و تنها ایستاده است و در آخر امی با کشتن میلر جان او را نجات می‌دهد. وکین نشان خود را به علامت انزجار از شهر پرت می‌کند و سوار بر اسب با عروسش از شهر خارج می‌شود.

کوپر به خاطر بازی درخشان خود در این فیلم دومین جایزه اسکار خود را بدست آورد. با این وجود نسبت به دیگر نقشهای اصلی خود، در این فیلم برای انطباق با شخصیت نمایشی خود کار کمتری انجام داد. راه رفتن او کند و توام با درد است. در اکثر اوقات فیلم بازوانش در اطراف بدنش افتاده است. حتی یک گفتار تک نفره طولانی ندارد. در واقع تماشاگران از نحوه‌ای که زینه‌مان در کارگردانی فیلم به کاربرد و کوپر با کمک تجربه چندین ساله خود آنرا اجرا کرد و همچنین از داستان ساده مردی که در شرایط حساس و خطرناک، جامعه‌اش او را تنها می‌گذارد و صرفاً با شجاعت و همت خود پیروز می‌شود، استقبال کردند.

ویل کین و گری کوپر ۵۱ ساله خسته و بیمار بودند. در اصل بازی کوپر در صحنه‌ها و نماهای کوتاه شکل می‌گیرد و این امر همان چیزی بود که زینه‌مان می‌خواست آنرا بدست آورد و مردمی هم که به کوپر علاقه داشتند آنرا یک بازی عالی خواندند.

مدتی بعد کوپر اظهار داشت که با پایان یافتن فیلم او واقعاً در قالب نقش و شخصیت خود فرو رفته بود. آن خستگی زجرآور وی دقیقاً همان چیزی بود که در صحنه‌های فیلم دیده می‌شود. شاید برای اولین بار او واقعاً به شخصیتی تبدیل شده بود که می‌خواست آنرا به تصویر بکشد. شاید هم گری کوپر و ویل کین یک شخصیت بودند. درد و عذاب کین از ترس و خیانت دیگران بود و عذاب کوپر از بیماری و اضطرابهای داخلی و حرفه‌ای.

هر چه که سن و سال کوپر بالاتر رفت وی بیشتر در مورد غرب و تجسم ویژگیهای آن نگران میشد و با فقدان سنتیت و اعتبار تاریخی فیلمهای وسترن برآشفته می‌گشت از آنجاییکه حرفه او نیز به عنوان یکی از ستارگان فیلمهای وسترن کمک نموده تا به جای احیای حقایق تاریخی، اسطوره غرب افسانه‌ای آمریکا پای بگیرد، پشت کردن کوپر به این وضعیت بسیار تعجب‌انگیز است.

ماجرای نیمروز در واقع داستانی از غرب واقعی نیست بلکه همانند بسیاری از فیلمهای وسترن نمایشی از عقاید فعلی در ژانرهای مرسوم و جاودانه این دسته از فیلمهاست. از جهتی اسطوره‌های وسترن ـ که کوپر هم به عنوان یک بازیگر یکی از آنهاست ـ از نظر فرهنگی همانند وقایعی که در یک قرن بیش در مرزها و کرانه‌های آن می‌گذشت اهمیت دارند. مسلماً ویل کین نسبت به شخصیتهایی چون بیل هیکاک وحشی، بیلی کوچیکه و بوفالو بیل از چگونگی نگرش ما با تاریخ و اسطوره‌ها بیشتر سخن می‌گوید. کوپر ۳۵ سال به عنوان یک چهره فیلمهای وسترن نقش‌آفرینی کرد. دوره‌ای که به درازای زمان، بین پایان جنگ داخلی و شروع قرن بیستم و به طول تاریخ غرب واقعی می‌باشد.❁

■ استوارت کامینسکی

■ مترجم: محمدرضا فریدی

اسب کهر را بنگر

آمریکا ـ ۱۹۶۴
نویسنده فیلمنامه: ج. پی. میلر.
فیلمبردار: جین بادل.
موسیقی: موریس ژار.
طراح صحنه: آلکساندر تروند.
بازیگران: گریگوری پک، عمر شریف، آنتونی کوئین، ریموند پلگرین، پائولو استوپا، میلارد دانوک، دانیلا روکا، کریستیان مارکان.
محصول استودیوی کلمبیا، سیاه و سفید، ۱۲۱ دقیقه

بعد از جنگ داخلی اسپانیا یک پارتیزان به تبعیدی اجباری گردن می‌نهد، پس از بیست سال به ترغیب نوجوانی باز می‌گردد و پلیس بی‌رحمی را می‌کشد.❀

جولیا

محصول ۱۹۷۷
کارگردان: فرد زینه‌مان
فیلمبردار: داگلاس اسلوکومب
بازیگران: ونسارد گریو، جین فوندا

کاندید جایزه اسکار بهترین فیلم، بهترین بازیگر نقش اول (جین فوندا)، بهترین بازیگر نقش دوم مرد (جیسون رودبارز) و (ماکسیمیلیان شل)، بهترین بازیگر نقش دوم زن (ونسارد گریو)، بهترین فیلمبرداری تدوین، موسیقی و طراحی لباس (آنتنا سیلبرت)..

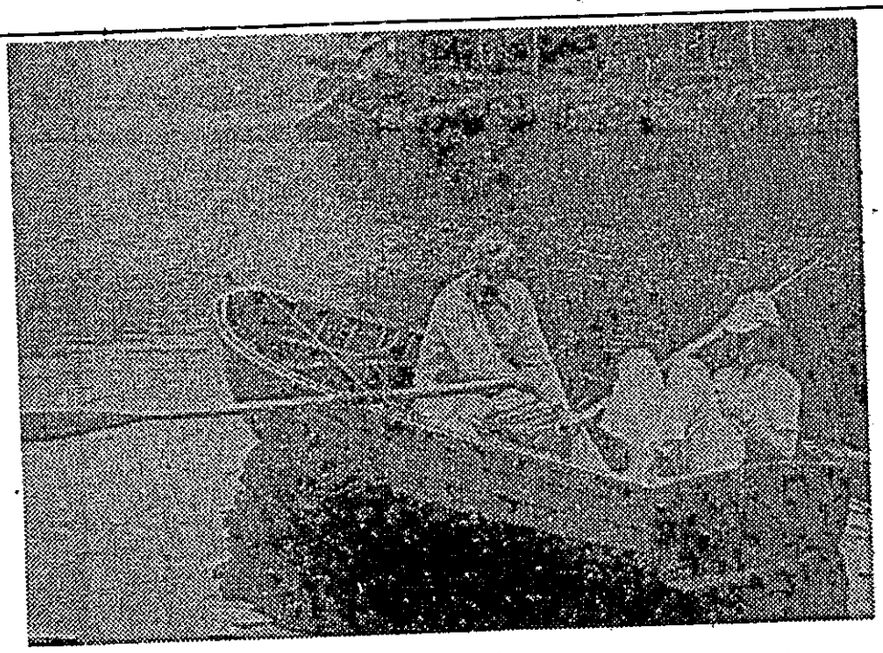
آثار زینه‌مان غالباً بافتی استوار و محکم دارند و این تا حدی مربوط به عقیده او مبنی بر لزوم کنترل شدید کارگردان بر مراحل سناریونویسی، برنامه‌ریزی تولید، فیلمبرداری و مونتاژ است. بدین سبب می‌توان او را فیلمسازی مولف پنداشت.

یکی از نخستین آثار او، فیلم جسورانه هفتمین صلیب (۱۹۴۲) است که ستایشی است از آلمانیهای خوبی که در آلمان نازی یافت می‌شدند. در اوج نفرت از آلمان، این فیلم سبب خصومتهای تندی نسبت به او شد هر چند فیلم با روندی که بعداً زینه‌مان بوضوح در پیش گرفت سازگار است زیرا او آدمها را بعنوان فردهای مستقل و مؤثر در جامعه می‌بیند و دشواریهای شهامت شخصی را به تصویر بکشد. این علاقهٔ او به توصیف قهرمانان خودساخته در عرصه جامعه منحط، که غالباً سرانجامشان مرگ یا سرفرازی است) در فیلمهای اسب کهر را بنگر (گروگان)، مردی برای تمام فصول، جولیا و ماجرای نیمروز بیشتر حس می‌شود.

هرچه در آثار او به زمان حاضر نزدیکتر شویم وجه انقلابی، فلسفی و شاعرانه فیلمهایش بیشتر قابل لمس است.

«جولیا» یا به یک تعبیر، زنی برای تمام فصول، فیلمی بحث‌انگیز می‌باشد. شروع و پایان آن در تاریکی و گم‌گشتگی است: ماهیگیری به مردگی مرداب و در انتظار واقعه‌ای که هرگز اتفاق نمی‌افتد. محیط منجمد و کسالت‌آور اشرافیت در ابتدای فیلم به همان خوبی تصویر شده که زندگی کسل کننده و ملال‌آور نویسنده روشنفکر در کنار دریا و با همه اطوارش.

این فیلم داستان مرید و مراد است، داستان کسی که حرف می‌زند و می‌نویسد و کسی که عمل می‌کند و به استقبال خطر می‌رود. تماشای صحنه گورستان از نمایشنامه هملت توسط لیلیان و کابوس پیش‌بینانه‌ای که همانجا او دربارهٔ سرانجام جولیا می‌بیند با این نظر که لیلیان، تماشاگر



سرنوشت و جولیا جزئی از سرنوشت است، هماهنگ می‌باشد.

لیلیان مجذوب جولیاست بدون آنکه بفهمد او چه می‌گوید و بعداً نیز هرگز سر در نمی‌آورد. جولیا فقط نشانه‌هایی برجا می‌گذارد و لیلیان از اینها هیچ درک نمی‌کند. بچه‌ای که جولیا باقی می‌گذارد و هیچگاه پیدا نمی‌شود کنایه از همین گم شدن و راه نیافتن لیلیان است در پایان، این سوال باقی می‌ماند که آیا جولیا واقعاً وجود داشته یا صرفاً ایده‌آلی ناشناخته و نایافته، در رؤیاهای لیلیان هلمن بوده است. به هر حال این داستانی از زندگی هلمن بقلم خودش است و نمونه‌ای از زندگی روشنفکران غرب که از هزاران نشانه گویا هیچ نمی‌فهمند و همچنان در زندان تردید خویش اسیرند و حتی بسیاری از آنها همانطور که فیلم می‌گوید در پی اهدافی نظیر رنگ و روغن شهرت و پالتوی خز هستند.

نورپردازی و فیلمبرداری، پایپای کارگردانی، جولیا را بیاد ماندنی می‌کند اما انتقاداتی نیز می‌توان بر فیلم گرفت که یکی از آنها نحوه وصف سفر لیلیان به برلین در فیلم است. همسفران مرموز، رفتار خود او، بازرسی اثاثیه توسط آلمانیها و ... یادآور دلهره‌های آثار هیچکاک است که بنظر نمی‌رسد تناسبی با موضوع اصلی داشته باشد هر چند این بخش در خود داستان بخوبی نمایانگر گیجی لیلیان و تردید او در تنها کار شجاعانه‌اش از یکسو، و از سوی دیگر اقدامات جولیا در مراقبت مادرانه از او می‌باشد.

در مجموع، بسیاری از نشانه‌ها همانطور که برای لیلیان نامفهوم باقی می‌ماند برای یک تماشاگر عادی که فرصتی برای تماشای دوباره ندارد نیز هضم نشده می‌ماند و او نمی‌تواند ارتباط مناسبی با فیلم بیابد.

هلمن از نویسندگان آزادیخواه امریکاست که همواره در جریانات سیاسی و فرهنگی این کشور از جمله نهضت ضدفاشیستی دهه ۱۹۳۰، مقاومتهای دوران مک کارتیسم، جنبش مخالفین جنگ ویتنام و همچنین افشای ماجرای واترگیت، فعالانه حضور داشته است. داشیل همت نیز نویسنده‌ای مبارز بود و هر دوی اینها از مغضوبین دوران اختناق مک کارتی بودند. بر مبنای آثار هلمن با نامهای ساعت بچه‌ها، روبانهای کوچک و ... چند فیلم ویژه توسط ویلیام وایلر ساخته شده و از داشیل همت نیز شاهین مالت توسط هیوستن به فیلم درآمده است.

«جولیا» برنده ۳ اسکار گردید: برای فیلمنامه، برای ردگروی (در نقش جولیا) و برای روبارد (در نقش هملت).

زیبایی استادانه، نامزد ۹ جایزه اسکار، یک موفقیت بزرگ در گیشه، و یک شکست دراماتیک. بر اساس یک قسمت از خاطرات پرفروش لیلیان هلمن، داستان در دهه ۱۹۳۰ اتفاق می‌افتد. فوندا نقش نویسنده‌ای را باز می‌آفریند که با رود بارز در یک خانه ساحلی زندگی می‌کند. او در حال نوشتن اولین نمایشنامه خود است و انتقادات مفید و (گاهی مواقع به شکلی بی‌رحمانه) نویسنده مشهور، رودبارز را مورد توجه قرار می‌دهد.

زمانی که این کار با موفقیت به پایان می‌رسد، فوندا سفر به مسکو، شل از فوندا در مورد همکاری با ردگریو سوال می‌کند و آن اینکه آیا حاضر است یک بسته بزرگ پول را از روسیه به آلمان جایی که قرار است این پول صرف امور ضد نازی می‌شود، قاچاقی رد کند.

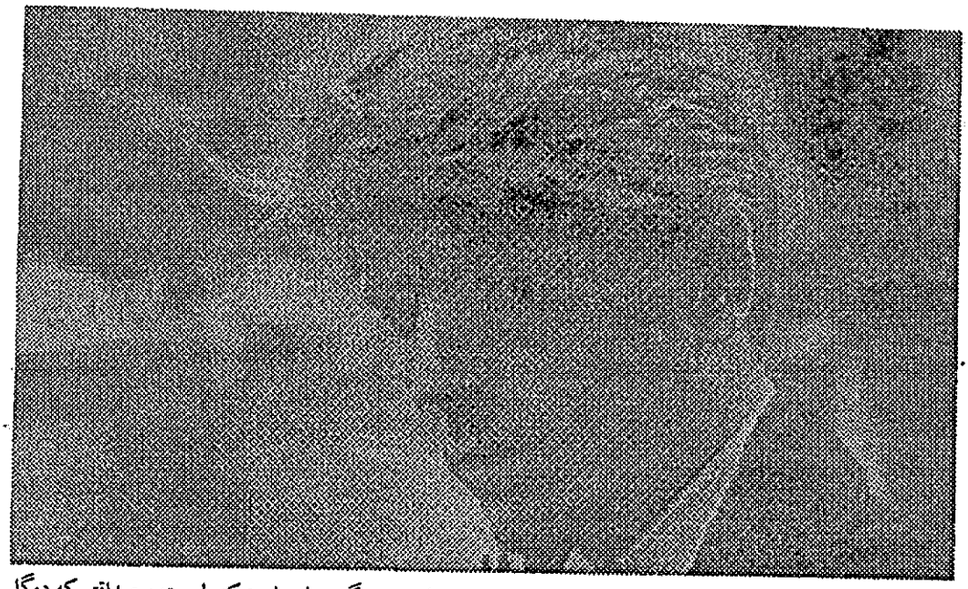
اگر شما لهستانیهای ناخن سرخ، بی‌احتیاطی ـ عیجوئی، لبخندهای قهرمانانه دردناک وایستگاه‌های قطار اروپایی را دوست دارید، جولیا ممکن است نوعی پیش غذا، برای شما باشد. اما ردگریو، جولیا را همانند یک فدائی بزرگوار و در قالبی صحیح بازی می‌کند و زینه‌مان در ارتباط برقرار کردن با احساس خطری که عمل سیاسی او (ردگریو) بوجود آورده، شکست خورده است. هلمن ارائه شده توسط فوندا یک آدم دانانما با کلیشه یک نویسنده و خودارزیابی فرومایه است. ارتباط او با هامت و جولیا نیز شبیه پرستش یک قهرمان است. متن فیلم، کارگردانی و در پایان بازی فوندا، نقاط مثبت فیلم هستند که باعث می‌شوند چیزی از آنچه که هلمن را به یک حقیقت بدیع تبدیل می‌کند، کاسته نشود.

■ جیمز موناکو
دومین راهنمای فیلم ۱۹۹۶

جولیا برداشت متفاوتی از داستان هلمن است. مردم شناسی کلاسیک. بعد از مدت زمانی این مسئله روشن می‌شود که زینه‌مان و سارجنت در خصوص شمار زیادی از نقل و قولها در رجعت به گذشته‌ها با هم در ارتباط بودند، زیرا هرگز نمی‌توانستند عمق مطلب را درک کنند. فشار فیلم خنثی می‌شود زیرا جین فوندا قدرت و ابتکار زیادی برای ارتباط برقرار کردن با شخصیت هلمن (در فیلم) دارد. او می‌توانست ظاهراً متفکرانه و مدبرانه آن را بشکافد و ما را به مکانهایی ببرد که تا به حال در آنها نبوده‌ایم.

■ پالین کیل ـ ۱۹۹۳

روز شغال



محصول ۱۹۷۲
کارگردان: فرد زینه‌مان
فیلمبردار: جین توربینو
بازیگران: ادوارد فاکس، ترنس الکساندر

این فیلم، بیانگر ماجرای واقعی ترور ژنرال دوگل بدست ارتش سری فرانسه و مخالفین استقلال الجزایر است (سال ۱۹۶۳) و بر اساس رمانی پرفروش اثر فردریک فورسایت ساخته شده که از پیش می‌شد به فیلم درآمدن آنرا پیش‌بینی کرد. تاریخ رسمی درباره این واقعه می‌گوید روند حوادث شبگونه‌ای بود که شغال بهر حال نمی‌توانست در نقشه‌اش موفق شود اما نویسنده بر اساس تحقیقات شخصی‌اش (یا شاید با توجه به اصول داستانهای مهیج؟) اصرار دارد که او تا پای موفقیت پیش رفت و فقط یک واقعه کم‌اهمیت سبب شکست او شد. احتمالاً آن چیزی که فیلمسازی از روی این کتاب را برای زینه‌مان جالب کرده، همین بها دادن به نقش پایداری فرد در برابر سیستم است. با این حال، قهرمانی در آن وجود ندارد که از شخصیت وی ستایش شود. برای زینه‌مان بعنوان خالق بحرانهای وجدانی در سینما که اوج کارش را می‌توان در «ماجرای نیمروز»، «گروگان» و «مردی برای تمام فصول» دید، ساختن چنین فیلمی، غیرمنتظره و خارج از روال است. با وجود این خلاء، زینه‌مان بخوبی از عهده پرداخت فیلم برآمده و نهایتاً این اثر در حد یک راویتگری حرفه‌ای باقی می‌ماند و از اکثر ارزشهای معنوی سایر آثار او تهی است. بعبارت دیگر همانند خود شغال، این فیلم تداعی کار یک حرفه‌ای بدون هویت است.

یک موضوع مهم در کل فیلم، شیوه روایت است به این ترتیب که دو خط رقیب به موازات هم تعقیب می‌شوند که هر یک سعی دارد از سیر وقایع جلو بیفتد و بجای آنکه شکار باشد شکارچی گردد.

در فیلم، طرف هیچکس گرفته نمیشود. هر دو سوی قضیه به یک اندازه پلید و حتی خونخوارند، هر دو حرفه‌ای هستند و همچنین نقطه ضعفهایی دارند که به طرف مقابل امتیاز می‌دهد. (مثلاً مأمورین امنیتی فرانسوی بخود حق می‌دهند در راه رسیدن به هدف، دست به آدم‌ربایی، شکنجه، کنترل تلفنها و غیره بزنند اما نفوذ کردن در خود آنها نیز کار مشکلی نیست.)

یک نکته قابل توجه در فیلم، جایی است که شغال که در اصل، تنها انگیزه‌اش دستمزد بوده، بر سر دوراهی با انتخاب خویش نشان می‌دهد که دیگر به انگیزه پول به کار ادامه نمی‌دهد بلکه خود را درگیر مبارزه‌ای حیثیتی می‌یابد (می‌دانیم که بخاطر لو رفتن، قرارها بهم خورده است).

نقطه مهم دیگر، جایی است که طبیعت و صداقتی که دوگل اتفاقاً در مقابلش خم می‌شود، سرنوشت وی را تعیین می‌کند. رنگ لباس شغال، معنای خاص خود را دارد. مثلاً لباس قهوه‌ای او یادآور همرنگی پوست حیوانات با محیط بمنظور حفاظت است.

استفاده مکرر از ساعت برای نشانه‌گذاری می‌باشد. با توجه به اینکه زمان جز در صحنه‌های پایانی عاملی پر اهمیت نیست، این کار احتمالاً بمنظور تأکید بر وجود یک مکانیسم دقیق و پنهان در پشت ظاهری عادی، انجام شده است.

و سرانجام، یک نکته ضعف فیلم هم مسئله زبان و لهجه در ارتباط بین افرادی از ملیتهای گوناگون می‌باشد.

مردی برای تمام فصول

محصول ۱۹۶۶
تهیه‌کننده و کارگردان: فرد زینه‌مان
فیلمبردار: تد مور
فیلمنامه‌نویس: رابرت بولت، بر اساس نمایشنامه‌ای از خودش.
طراح صحنه: ترنس مارش
طراحان لباس: الیزابت هفندن، جوان بریج
آهنگساز: ژرژ دلرو
تدوین‌گر: رالف کمپلن
بازیگران: پل اسکافیلد، رابرت شاو، سوزانا یورک، ارسون ولز
** برنده بهترین اسکار کارگردانی، بهترین فیلمبرداری، بهترین بازیگر نقش اول زن و بهترین فیلم.*

خلاصه داستان:

هنری هشتم پادشاه انگلستان دارای همسری به نام کاترین آراگونی است. کاترین که بیوه برادر هنری است صاحب فرزندی نمی‌شود در حالیکه هنری برای عدم انقراض دودمان خود، مشتاق داشتن یک پسر است. طبق قوانین وقت، طلاق ممکن نیست مگر با اجازه پاپ. هنری از صدر اعظم خود، کاردینال وولزی که مردی قدرتمند است می‌خواهد تا اجازه پاپ را اخذ کند تا خود بتواند با «آن بولین» ازدواج نماید. وولزی موفق نمی‌شود و پس از برکناری، می‌میرد.

شاه، توماس مور را صدراعظم می‌کند و از او می‌خواهد تا این کار را به انجام برساند. مور مخالفت می‌کند و مدتی بعد، از مقام خود کناره می‌گیرد.

با تأیید پارلمان، هنری از ریاست مذهبی پاپ سرمی‌پیچد و خود را پیشوای کلیسای انگلستان می‌کند. او توماس کرامول را صدر اعظم کرده، کاترین را طلاق داده و با آن ازدواج می‌کند، اما همچنان خواهان تأیید توماس مور است. سکوت مور، سبب بزندان افتادنش می‌شود. کمی بعد متهم به خیانت شده و محاکمه می‌گردد. در دادگاه که سرانجام در می‌یابد که وقت سکوت نیست، به دفاع از خود و مخالفت علنی با اقدام شاه برمی‌خیزد.

«مردی برای تمام فصول» لقبی است که رابرت ویتینتون نویسنده هم‌عصر توماس مور در وصف او بکار برده است. سناریو رابرت بولت، تنها گوشه کوچکی از شخصیت مور را آشکار می‌کند. البته این اجتناب ناپذیر است که در ۲ ساعت نتوان یک شخصیت تاریخی را به همه شناساند. از سوی دیگر با وجود ضعفهایی که مور در کنار ایمان خود داشته، سناریو از وی یک فوق انسان ساخته است شبیه همان اسطوره‌هایی که در آثار دیگر زینه‌مان، دست نیافتنی بنظر می‌رسند.

بولت، تمرکز خود را بر آن لحظاتی گذاشته که یک انسان نمی‌تواند بدون از دست دادن جانش، با وجدان خود کنار بیاید. این کنایه‌ای به همه دورانها و بویژه زمان معاصر است که حکومتهای جهان، هنوز بر تسلیم انسانها به امیال خود اصرار می‌ورزند.

مردان

آمریکا ـ ۱۹۵۰
نویسنده فیلمنامه: کارل فورمن
فیلمبردار: رابرت دوگراس
تدوین: هری گرستاد
موسیقی: دیمتری تیومکین
مدیر تولید: رودلف اشترناد
بازیگران: مارلون براندو (کن)، ترزا رایت (اورت اسلون)، جک وب (نورم)، ریچارد اردمان (لئو)، آرتور جورادو (انجل)، ویرجینا فارمر (پرستار رابینز)، دوروتی تری (مادر الن)، هوارد سنت جان (پدر الن)، نیتا هانتر (دولورس)
تهیه‌کننده: استنلی کرامر
سیاه و سفید: ۸۵ دقیقه
** نامزد جایزه اسکار بهترین فیلمنامه اورژینال: کارل فورمن*

در فیلم مردان، شروع حماسی و ناگهان نزول به عجز انسانی که به بهانه‌ای ساده، در اسارت تختخواب، محکوم به رکود گردیده، ضربه محکمی بر تماشاگر فرود می‌آورد. آنگاه که از رویای قهرمانی بیرون آمدیم، با واقعیت یأسها و روحیات معلولین جنگی روبرو می‌شویم. اما به مدد یک سناریوی محکم و جاافتاده، فیلم سرشار از لحظات امیدوارکننده است علیرغم آنکه در محیطی بسته و محدود پیش می‌رود. معلولین گرچه در آرزوی آن هستند که خود را قابل مقایسه با سایرین بدانند اما با مشکل بزرگی روبرو هستند و آن اینکه مردم بین «عشق و دوستی» با «ترحم» نسبت به معلول فرقی نمی‌گذارند. گفتگوی نامزد یکی از معلولین با پدر و مادر خود، برخورد منطق کلمات با عواطف عاله است که حتی تماشاگر را به شک می‌اندازد و او را سر دو راهی قرار می‌دهد. و این همان موردی است که حتی خود معلول نیز درباره آن مطمئن نیست (گفتگوی دو نامزد). اما فیلم از شعار بدور است و از هیچیک از طرفین، خوب مطلق نمی‌سازد. چنانکه احساساتی شدن غیرمنطقی را به هنگام دعوا بخوبی نشان می‌دهد و سپس بلوغ فکری و عواطف عمیقش را بعنوان مرحله‌ای از تکامل شخصیت، نتیجهٔ اشتباهات و پی‌بردن به آنها می‌بینیم. آنگاه سرباز معلول نیز درمی‌یابد که چه انتظارات ماوراء بشری داشته و از این طریق به تکامل فکری می‌رسد. در انتها، متوقف شدن معلول در مقابل پله و سپس جلو آمدن زن، عاطفه و نیاز متقابل این دو را نشان می‌دهد.

مردان

این فیلم اولین حضور براندو در سینما بود. براندو یک اجراء فوق‌العاده از شخصیت کن ارائه می‌دهد، یک معلول جنگ جهانی دوم که به علت اصابت گلوله یک تیرانداز به قسمت پایین کمر، از پایین تنه دچار فلج می‌شود. در بیمارستان، کن عصبانی و بی‌میل است و هیچگونه همکاری با دکتران و پرستاران نمی‌کند. دوست دختر او، إلن (ترزا دایت) او را ملاقات می‌کند اما کن با اوقات تلخی او را ترک می‌کند. مع هذا دکتر بروک (اورت اسلون) به آهستگی از دیوار فکری کن عبور می‌کند و او را متقاعد می‌کند که برنامه تمرینی خود را شروع کند و این چیزی است که باعث می‌شود کن، بخش سالم بدن خود را تحکیم بخشد و بعد از مدتی فرا می‌گیرد که استادانه از ویلچر خود استفاده کند و ماشین مجهز مخصوصی را براند. إلن او را ترک نخواهد کرد و بزودی کن موافقت می‌کند که با او ازدواج کند، اما برخلاف موفقیتی که بوجود می‌آورد، با دو دلی، خشم و غضب و دلسوزی به حال خود، از بین می‌رود. استنلی کریمر تهیه کننده، قبل از ساختن این فیلم، فیلمهایی مملو از پیام نظیر «قهرمان» و «خانه شجاعان» را تهیه می‌کند که مضامین آن به ترتیب راجع به فساد، ورزش خونین مشت‌زنی و نژادپرستی و تعصب است. در اینجا، کریمر توسط کارگردانی آماده بنام فرد زینه‌مان مورد هدف قرار گرفته است، این فیلم مردانی را که به شدت مجروح شده‌اند ولی در امید بهبودی کامل به سر می‌برند، را بررسی می‌کند. زینه‌مان بندرت در حدی کسالت‌بار و یا یاوه‌گویی گام برمی‌دارد. متن مستعد و کنایه‌گوی کارل فورمن، دلیلی بود که باعث شد براندو موافقت کند. نمایش را جهت حضور در این فیلم، کنار بگذارد. براندو به سختی بر روی نقش خود کار می‌کند و برای این منظور در یک سالن عمومی ۳۲ تخته بیمارستان که مختص بیمارانی است که از پایین تنه فلج می‌باشند کار می‌کند و دردهای روز به روزشان را مشاهده می‌کند تحقیقی که یک اجرای متفاوت ولی خوب را نتیجه داد.

نخستین فیلم مارلون براندو در سینما که با درخشش چشمگیرش اجرای فوق‌العاده‌ای از شخصیت کن را ارائه می‌کند. یک معلول جنگ جهانی دوم به علت اصابت گلوله یک تیرانداز از قسمت پایین تنه دچار فلج می‌شود، در بیمارستان عصبانی و بی‌میل است و هیچگونه همکاری با دکترها و پرستاران نمی‌کند. نامزدش إلن او را ملاقات می‌کند اما کن با اوقات تلخی او را ترک می‌کند. در این میان دکتر بروک به آهستگی از سد فکری کن می‌گذرد و او را متقاعد می‌سازد که برنامه تمرینی خود را شروع کند و این عاملی است که باعث می‌شود کن بخش سالم بدن خود را قوت بخشد و پس از مدتی یاد می‌گیرد که استادانه از ویلچر خود استفاده کند و ماشین مخصوص مجهزی را براند. إلن نیز او را همراهی کرده و موافقت می‌کند با وی ازدواج کند. اما کن برخلاف موفقیتی که نصیبش می‌شود با خشم و تردید از ترحمی که نسبت به او روا داشته می‌شود منزجر شده و از بین می‌رود.

استنلی کرامر تهیه کننده فیلم قبل از تولید مردان آثاری نظیر قهرمان و خانه شجاعان را تهیه کرده که مضمون آنها درباره فساد در ورزش خونین مشت‌زنی و تبعیض نژادی است. در مردان کرامر با استفاده از کارگردانی ماهر به نام فرد زینه‌من به قلب ماجرا شلیک می‌کند. زینه‌من در «مردان» به بررسی زندگی افرادی می‌پردازد که در جنگ مجروح شده‌اند و به امید بهبودی روزگار می‌گذرانند. زینه‌من به گونه‌ای بسیار کند و انتقادی فورمن، تنها دلیل پذیرش براندو برای بازی در این فیلم بود. او با دشواری و تلاش روی نقش خود کار کرد. مدتها در یک بیمارستان مخصوص بیماران فلج شده به تحقیق و مشاهده پرداخت و با آنها به گفتگو پرداخت. از نزدیک دردها و مشکلات‌شان را لمس نمود و بدین ترتیب به شخصیت فیلمنامه نزدیک شد و سرانجام با بازی بسیار متفاوت و جذابش همگان را شیفته خود ساخت.

■ جیمز موناکو