فیلمهای من

ژان رنوار

■ نانا (۱۹۲۶)

نانا هم یک خاطره عالی و هم خاطره ای نه چندان زیباست. عالی است چون فیلمی است که من تحت شرایطی استثنائی ساختم، در جوی از گرما و دوستی. این فیلم را با تمام دوستانم ساختیم. پی یر شامپاین بود، چند سال بعد دوتایمان دچار سانحه اتومبیل شدیم، و متأسفانه او مرد. پی یر لستر ینگوئز بود، که او هم مرد، و ورنر کراوس، بازیگر آلمانی، ژان آنژلو و، البته، کاترین هسلینگ. می دانید، من نانا را به این خاطر ساختم که ستایشگر اشتروهایم بودم، و می خواستم فیلمی بسازم که نه یک تقلید هنر اشتروهایم بلکه ادای دینی به او باشد. فیلم را با پول خودم ساختم و این پول را از دست دادم. به این خاطر است که خاطرهٔ بدی دارد. توجه کنید که من بابت آن متأسف نیستم. به خاطرش افسوس نمی خورم، چون از آنجا که پول نداشتم، مجبور شدم برای سایرین کار کنم، و در حین کار کردن برای سایرین، دیسیپلین فیلمسازی را آموختم. این چیز بدی نبود. خیلی خوب است که آنچه می خواهید انجام ندهید. به همین خاطر بعد از *نانا* روی فیلمهای دیگری کار کردم. نمی دانم چه بر سر آنها آمد، ولی به لطف *نانا* من به عنوان یک حرفه ای کامل وارد کسب و کار شده بودم.

■ ماده سگ (۱۹۳۱)

ماده سگ مرا سی سال به عقب می برد. شاید هم یک خرده بیشتر. مسلماً این مرا پیر می کند. ساختن *ماده سگ* کار آسانی نبود. پیش از *ماده سگ* من فیلمهای صامتی ساخته بودم، کارگردانی کرده بودم، همراه با کلی سیاهی لشگر، حتی با یک ارتش، اسبها، و خیلی چیزها. این فیلمها بسیار گران بودند و مردم متقاعد شده بودند که اگر میکروفون و صدا را به آنها اضافه کنند، نتیجه فاجعه آمیز خواهد بود. بنابراین نمی خواستند ساختن یک فیلم ناطق را به من بسپارند.

برای اثبات اینکه می توانم یک فیلم ناطق را فیلمبرداری کنم بدون اینکه تهیه کننده ها ورشکست شوند، فیلم کوتاهی ساختم به نام *اسهال* بچه، گرفته شده از اثری از فدو. این فیلم موفقیت تجاری بزرگی بود. من فیلمنامه را شش روزه نوشتم البته با یکی از دستیارانم. هرگز در این حرفه نمی توان همه چیز را به تنهایی انجام داد، می دانید. به همین خاطر آن را شش روزه نوشتم، شش روز فیلمبرداری کردیم و شش روز هم تدوین آن طول کشید. شش روز بعد فیلم را در گومون پالاس نشان می دادند و شش روز بعد از آن فیلم مشغول سوددهی بود. بعد از آن من مرد بزرگی بودم و آنها به من اجازه دادند *ماده سگ* را کار کنم. دلایل بسیاری برای ساختن این فیلم داشتم. یکی از مهمترین هایش این بود که من ستایشگر، عاشق و کاملاً هیجان زده ـ به گونه ای افلاطونی ـ در مقابل زنی که در خیابانهای پاریس قدم می زند هستم. فکر می کنم هیچ چیز مفتون کننده تر از دختر جوانی از طبقه کارگرکه در سن لازار در «گاردونور» قدم می زند یا سوار ترن می شود، وجود ندارد.

این یکی از شگفتیهای زیبا و انحصاری این دنیاست. بنابراین من می خواستم داستانی بگویم که چنین دختری محور آن باشد. در داستان لافوشاردیه، این دختر یک فاحشه است. هرچه باشد، این هم حرفه ای است، شما نمی توانید همه را سنگسار کنید، او دختر بسیار خوب و اغواگری است و من از بازگویی داستان او خشنود بودم. من دلیل دیگری هم داشتم. دلیلی بسیار نیرومند، که این داستان را بگویم، که آن هم نگاه تحسین آمیز من نسبت به میشل سیمون بود. ما همه موافقیم که میشل سیمون بازیگر بزرگی است و من فکر می کردم *ماده سگ* محمل خوبی برای استعداد او خواهد بود، به او اجازه خواهد داد تا به نقاط اوج خاصی برسد. او به این اوج رسید. او برای این کار به من نیاز نداشت. در هرحال، من چارچوب کار را برایش آوردم، و او داخل آن کار کرد و نتیجه موفقیت آمیز بود.

همین طور فلامان را به یاد می آورم. من همکارانم را به یاد می آورم. به طور خلاصه، نمی توانم نام همه را ذکر کنم، خیلی طولانی و بی معنی خواهد شد.

■ شب در چهارراه (۱۹۳۲)

شب در چهارراه را به خاطر تحسینم نسبت به سیمنون ساختم. من او را در آن موقع تحسین می کردم همچنانکه اینک تحسین می کنم. بنابراین فقط یک قدم از کوشش برای به پرده بردن آنچه او با توانایی در کتابهایش به انجام می رساند فاصله داشتم. آن یک گام ساختن *شب در چهارراه* بود.

من از برادرم پی یر خواستم تا نقش مگره را بازی کند و موجودی عجیب را یافتم، یک جور دختر هفده سالهٔ عجیب و غریب، با صورتی بسیار پریده رنگ، که نامش وینا وینفرید بود. من اعتقادی به کلمه فتوژنیک ندارم، ولی این دختر کاربرد آن را توجیه می کرد. کافی بود فقط او را روبه روی دوربین قرار دهید، و همه چیز روبه راه می شد. صدایش هم مناسب بود. او مهندس صدا را به وجد می آورد، همین طور مرا.

در فیلم *شب در چهارراه* کوشیدم سیمنون را بازآفرینی کنم. نمی دانم موفق شدم یا نه، ولی در هرحال، بگذارید فقط این را بگویم که این فرصت همراهی کاملاً فوق العاده ای با او بود. سعی کردم این احساس را القا کنم که وقتی در گل راه می روید به پایتان می چسبد و وقتی در مه راه می روید دیدتان را از دست می دهید. سعی کردم کاری را بکنم که سیمنون در کتابها می کرد. او تماشاگر را با فضایی خاص احاطه می کند. برای رسیدن به این هدف، شاید در ابهام اغراق کرده باشم. همه جا تاریکی گذاشتم، نه فقط در صحنه ها، بلکه همین طور در داستان، در فیلمنامه ام، در فیلمنامه آماده کارم، در دیالوگ. ضمناً فیلمنامه نهایی و دیالوگ را با همکاری سیمنون نوشتم. ما سعی کردیم رمز و راز را حفظ کنیم. نمی دانم آیا موفق بودیم یا نه، من فیلم را مدتهاست ندیده ام، ولی به هرحال برای من خاطره مهمی است. یکبار

تونی/ شب در چهارراه

دیگر خاطره یک همکاری دوستانه، سیمنون، برادرم و خودم، برادرم، اولین مگره،خواهید دید.

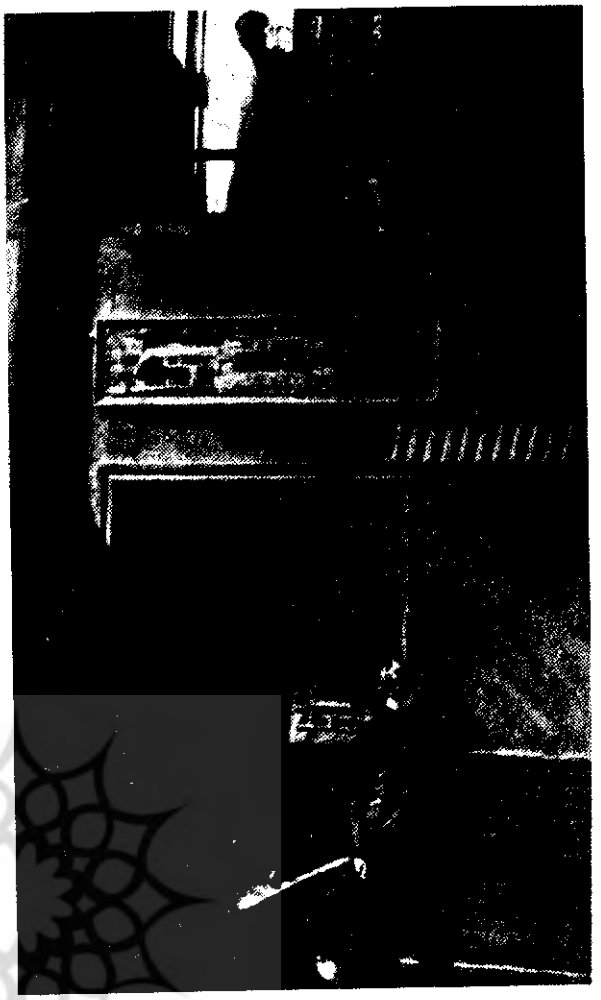
■ بودوی نجات یافته از آب (۱۹۳۲)

بودو میشل سیمون است. به این معنی که او یکی از بزرگترین بازیگران زنده و یکی از بزرگترین بازیگران در تاریخ تئاتر و فیلم است. بودو ستایشی است از میشل سیمون. ضمناً این میشل سیمون بود که پیشنهاد کرد من بودو را بسازم. وقتی *ماده سگ* را تمام کردیم، کوشیدیم موضوع دیگری را بیابیم تا رویش کار کنیم. ما ایده های زیادی داشتیم، ولی واقعاً نتوانستیم به جایی برسیم. بعد یک روز به من گفت «ما باید بودو را بسازیم». در ابتدا منظورش را نفهمیدم. نمایشنامه را خواندم، که خیلی تحسینش می کردم، نمایشنامه زیبایی است. ولی نمی دانستم چگونه باید آن را به فیلم برگرداند. یک روز به من الهام شد. من میشل سیمون را در لباس آس وپاس دیدم. در واقع قبلاً میشل سیمون را در نقش آس وپاس گذاشته بودم. در پایان *ماده سگ*. بنابراین وقتی رفتم تا پایان ماده سگ را ببینم، بودو به ذهنم خطور کرد. به خودم گفتم «خودش است، ما باید بودو را بسازیم. ما قبلاً آن را ساخته ایم.» به همین خاطر من بودو را با استفاده از ابزارهای مختلفی ساختم. مرا به خاطر صحبت کردن درباره جنبه تکنیکی می بخشید، ولی من می خواستم ازاین واقعیت که میشل سیمون اینقدر واقعی بود، که آس و پاسی بود در میان آس وپاسها، که مظهر تمام آس و پاس های دنیا بود، استفاده کنم و جالب بود که ببینم آیا تمام آس و پاسهای دنیا ممکن است در جمعیت پاریس حل بشوند. برای این نوع نما، لنزی با فاصله کانونی بسیار بلند به دست آوردم، از آن نوع لنزی که در آفریقا برای فیلمبرداری شیرها از راه دور به کار می رود. ولی به جای فیلمبرداری از یک شیر، از میشل سیمون فیلمبرداری کردم. دوربینم را در یک پنجره طبقه دوم جای دادم، طوری که بالای اتومبیلهای درحال عبور باشم، و میشل سیمون روی سنگفرش راه می رفت، در میان خیابانهای پاریس، میان مردمی که به او توجه نمی کنند. و من صحنه های زیادی را فیلمبرداری کردم.

مرا به خاطر حرف زدن درباره تکنیک می بخشید، ولی بعضی هایتان ممکن است آن را جالب بیابید.

■ مادام بوواری (۱۹۳۴)

مادام بوواری کار عجیبی بود. این پروژه ای است که در آن کوشیدم پسزمینه ای واقعی را با استیلیزه ترین بازیگری ممکن درآمیزم. سعی کردم تا به بازیگران متنی بسیار رسمی بدهم. ضمناً من واقعاً دخالتی در این متن نداشتم، آن را تقریباً به تمامی از فلوبر گرفتم، ولی در هرحال، متنی نیست که از مکالمات روزمره تشکیل شده باشد. متنی است با یک آغاز، یک پایان، یک حرکت. نوعی ریتم دارد. متنی است که به اصطلاح ما طبیعی نیست، که خودش در سینمای امروز کلمه نفرت انگیزی است. من از کلمه طبیعی متنفرم. متن *مادام بوواری* طبیعی نیست، خوب است. خوب است چون من آن را ننوشتم، فلوبر نوشته. بنابراین این کلمات باید ادا شوند، و در برابر مزارعی واقعی با سقفهای پوشالی واقعی ادا شوند، و دوروبر این مزارع واقعی، گاوهای واقعی، غازهای واقعی، مرغهای واقعی، و آدمهایی بودند که در اتاق غذاخوری یا آشپزخانه های این مزارع واقعی نشسته بودند و شربت سیب می نوشیدند. لوازم فرعی واقعی بودند. من خیلی مراقب همه اینها بودم. بر روی واقعگرایی کامل مکان، رویداد پسزمینه اصرار داشتم و در مقابل به حالت کاملاً ساختگی و ترکیب بندی شده پیشزمینه هم اصرار داشتم. اصرار داشتم بازیگرانم طوری بازی کنند که انگار در تئاتر بازی می کنند، البته در تئاتری خوب. از آنجا که من والنتین تسیه را در اختیار داشتم، این کار خیلی دشوار نبود. او یک مادام بوواری کاملاً فوق العاده بود، مردد و گیرا بود. تکه هایی از فیلم را مدتی نه چندان پیش دیدم، و فراموش کرده بودم که آن را ساخته ام و به ندرت والنتین تسیه به چشمم آمد. بیشتر، این مادام بوواری بود که برابر چشمانم قرار داشت، برادرم که چنان در نقش خودش راحت و موثر بود و همچنین ماکس دیرلی فراموش نشدنی، یک بازیگر بسیار جذاب. تعلیم دیدن او به عنوان یک بازیگر خیلی عجیب بود. او در مارسی شروع کرد، جایی که در نمایشهای پریانی در تئاترهای کوچک پشت Canebiere بازی می کرد، و عمدتاً نقش پری بدجنس را بازی می کرد. او روی زانویش بازی می کرد، با یک خرقه خیلی بلند، و کفشهای بزرگ نوک تیز که به زانوهایش چسبیده بود و اززیر خرقه اش بیرون زده بود و دنباله لباس پاهایش را می پوشاند. وقتی روی زانوهایش راه می رفت، مثل یک پری کوتوله به نظر می آمد. مردی که این نقش را بازی کرده بود، مردی بود که



جنایت آقای لانژ

می توانست نقش اومه داروخانه دار را بازی کند و بازی بسیار خوبی ارائه داد.

یکی از بزرگترین پاداشهای عمرم را بر سر مادام بوواری گرفتم. می دانید، شما فیلمهای موفق می سازید، فیلمهای ناموفق می سازید، خیلی مهم است، ولی نه آنقدر که شخص فکر می کند. آنچه مهم است نظر آدمهایی است که ستایششان می کنید. و مردی بود که من بسیار تحسین می کنم و فیلم مرا دید. او نسخه کوتاه نشده را دید، چون باید به شما بگویم که فیلم به طور جدی تدوین مجدد شد. فیلم حدود سه ساعت طول دارد، ولی نسخه ای که مردم دیدند یک ساعت ونیم بیشتر نبود. به ویژه صحنه ای که در آن ماکس دیرلی کبریت را کشف می کند کوتاه شد، که در آن زمان آخرین نمونه پیشرفت بود. شما تکه چوب کوچکی برمی دارید آن را در یک ترکیب گوگرد فرو می برید، بعد یک بطری فسفر را باز می کنید و چوب را در آن وارد می کنید و یک شعله ظاهر می شود. صحنه زیبایی بود، افتخار می کنم که آن را بازسازی کرده ام. مردی که فیلم مرا دوست داشت، برشت بود و چون من برشت را خیلی تحسین می کنم، نظر او بزرگترین پاداش من برای این فیلم بود.

■ تونی (۱۹۳۵)

این فیلمی است که به یکی از بحرانهای رئالیسم من مربوط می شود، یکی از آن اوقاتی که به خودتان می گویید تنها راه ساختن یک فیلم ثبت دقیق عکس وار همه آن چیزهایی است که می بینید، از جمله بافت پوست آدمهایی که جلوی دوربین قرار می دهید. برای ارضای این گرایش به رئالیسم، من داستانی واقعی را برگزیدم، یک خبر روزنامه ای. یک دوست بسیار خوب من بازپرس پلیس در مارتیگ بود، و او داستان تونی را برایم تعریف کرد. این داستانی به شدت غم انگیز، به شدت گیرا و به شدت واقعی بود و علاوه بر این داستانی بود که در منطقه زندگی کارگران خارجی در مارتیگ می گذشت که خودش بسیار جای جالبی است. و به تصویر کشیدن این منطقه به من امکان داد روی فرضیه ای که همواره برایم عزیز بوده، کار کنم، این فرضیه که مردم روی این زمین نه به ملتها که شاید به طبقات اجتماعی تقسیم می شوند. ملیت حقیقی ما آن کاری است که انجام می دهیم. من و دوستم به دیدن تمام جاهایی که تونی در آن زندگی کرده بود و عاشق آنها بود، رفتیم. دوستم مراحل بازجویی و تحقیق خود را برایم بازآفرینی کرد و به تدریج داستان در ذهن من به خودش شکل داد. دوستم خلاصه ای کوتاه از واقعیات را برایم شرح داد. با استفاده از این خلاصه به عنوان پایه، من تونی را ساختم.

در هنگام تونی، من مشغله فکری دیگری هم داشتم: زوایای دوربین. از آن موقع تا به حال خیلی عوض شده ام، ولی آن موقع به نظرم می رسید چنین داستانی به زوایای خاصی که برایم جالب بودند، نیاز دارد.

تونی بنابراین داستانی است که تا حد مشخصی معرف آن چیزی است که اینک نئورئالیسم می نامیم. من به مارتیگ رفتم، با مردم آنجا زندگی کردم و یک دوربین به همراه بردم. ضمناً، من این دوربین را به برادرزاده ام کلود سپردم. این یکی از اولین کارهای مهم او به عنوان فیلمبردار بود و همین، ما فیلم را اینگونه فیلمبرداری کردیم، با مردم محلی، با تنفس هوای محلی، حین خوردن غذای محلی، و در ضمن زندگی کردن به گونه زندگی این کارگرها.

■ جنایت آقای لانژ (۱۹۳۶)

جنایت آقای لانژ بیش از هرچیز همکاری فوق العاده ای با ژاك پره ور است. ما کار روی این فیلم را با هم شروع نکردیم. من با دوستی به نام کاستانی به شروع کردم و داستانی نوشتیم که فکر می کنم بد نبود و تهیه کننده ای تصمیم به ساختن فیلم گرفت. ولی با همه اینها، ما از خودمان خیلی مطمئن نبودیم و من این فکر را داشتم که از دوستی بخواهم نگاهی به کار ما بیندازد. آن دوست ژاك پره ور بود، و ژاك پره ور روی فیلم با من کار کرد، و چیزی کاملاً متفاوت از کار درآمد. این بدان معنی نیست که فیلم از پیش نوشته شده بود ـ در تاریخ فیلمهای من معمول نیست که فیلمنامه ای را دقیقاً دنبال کرده باشم. حتی فکر نمی کنم هرگز چنین اتفاقی افتاده باشد و این مورد هم استثنا نبود. آنچه در مورد جنایت آقای لانژ اتفاق افتاد، آن چیزی است که اغلب برایم اتفاق می افتد. یعنی، فیلمنامه ای خوب نوشته شده دارم، ما این را می دانیم و به خودمان می گوئیم «می توانیم آن را بسازیم». بعد، سر صحنه می رویم. با

در اعماق

بازیگران تمرین می کنیم و درمی یابیم که فیلمنامه کار نمی کند، یا اینکه راههایی هستند که بیشتر با بازیگر سازگاری دارند، شاید بیشتر با سیاهی لشگر، با صحنه، با هرآنچه در آن حوالی جریان دارد، هماهنگند. هرچه هست، *جنایت آقای لانژ* هم استثنا نبود، و من از پره ور می خواستم که هر روز با من سر صحنه بماند. پره ور بسیار مهربان بود و پذیرفت. او دوست ندارد که صبح زود از خواب بلند شود، ولی با این وجود او آمد و به من در تمام مراحل فیلمبرداری کمک کرد. و بسیاری از گفتگوهای فیلم، که برخی از بخشهای آن بسیار درخشان است، به لطف این همکاری و این بداهه پردازی یافت شد.

نمونه ای هست که ما همین الآن درباره اش با ریوت صحبت می کردیم. وقتی که ژول بری، که لباس کشیش ها را پوشیده، به تجارتی که بنیاد گذاشته بود بازمی گردد و «لوفور» را جای خودش می بیند و «لوفور» می گوید «اگر تو را می کشتم، چه کسی دلش برایت تنگ می شد؟» و کشیش، یعنی ژول بری در نقش کشیش می گوید «معلومه، آقای عزیز، زنها...!» من این را بد تعریف کردم، به همین خاطر زیاد بامزه نیست، ولی وقتی ژول بری آن را بگوید، فکر می کنم برجسته می شود. به این می گویند بداهه سازی، من و پره ور مشغول حرف زدن بودیم که این فکر به صورت جرقه ای به ذهنش آمد، و تمام. فیلم در این جو همکاری دوستانه ساخته شد. ما گروهی رفیق بودیم. اگر هرگز فیلمی از رفیق ها بوده باشد، این همان است

ولی فیلم برای من معرف چیزهای دیگری هم هست. از نظر فنی، کوششی است برای پیوند دادن پسزمینه و پیشزمینه در یک نما. کوششی است برای رسیدن به حرکات دوربینی که آنچه در زندگی، در پسزمینه، رخ می دهد را با آنچه در ذهنهای بازیگران در پیشزمینه روی می دهد پیوند دهند. البته این همچنین مربوط می شود به فکری که من اوقاتم را صرف به کمال رساندن آن کرده ام، اینکه صحنه ها را قطع نکنیم و به بازیگران اجازه دهیم که سکانسشان را دنبال کنند، در این مورد من سعی کردم از برخی حرکات دوربین به طرز باورنکردنی پیچیده ای کمک بگیرم. باور کنید، باشله و فیلمبردار اوقات سختی داشتند. مثل مار به دور دالی دوربین پیچیده بودند. و این دوربین در تمام جهات حرکت می کرد، بازیگران را می جست، آنها را دنبال می کرد، بالا می رفت، پایین می آمد و این خیلی دشوارتر بود چون صحنه بی اندازه کوچکی داشتیم. صحنه ها ابعادی عادی داشتند و دور یک حیاط ساخته شده بودند. این واقعیت که ما در این حیاط فیلمبرداری می کردیم همچنین توضیح دهنده کیفیت نازل صداست. باید اقرار کنم که صدا در این فیلم خوب نیست. ولی من صدای بد را به صداگذاری پس از فیلمبرداری ترجیح می دهم، و به همین دلیل تصمیم گرفتیم صدا را با وجود سر و صدای تراموا در پسزمینه، که گهگاه نمی گذاشت کلمات را بشنویم، حفظ کنیم. من این را ترجیح می دهم، ترجیح می دهم که کلمات طبیعی و عادی ادا شده داشته باشم، که به راستی از جسم و روح بازیگران برآمده باشند، من این را به خوب کارشده ترین و کسل کننده ترین صداگذاریهای بعدی ترجیح می دهم.

■ در اعماق (۱۹۳۶)

در اعماق گابن بود و ژووه و لو ویگان وسوکولوف. آشکارا تیمی عالی. همچنین کوششی بود برای حفظ روح گورکی، و انتقال این روح به سواحل مارن. در عین حال، ما می خواستیم ارزش مارن به عنوان یک رود فرانسوی و ارزش سواحلش، با بوته زارهای کوچک و تنگ شان که تیپیک حومه های پاریس است، را حفظ کنیم. وقتی فیلمنامه *در اعماق* را تمام کردم ـ که طبیعتاً طی فیلمبرداری مثل همیشه تغییرش دادم، هرچند این یکی از فیلمنامه هایی است که من کمترین تغییر را در آن دادم، تقریباً از آن تبعیت کردم ـ به نظرم هم معقول و هم مایه افتخار آمد که آن را برای گورکی بفرستم. گورکی آن را خواند، و در برابر شگفتی من، به رغم تفاوتهای بسیار میان فیلمنامه من و اثری که الهام بخش آن بود، از صمیم قلب آن را تأیید کرد. حتی چند خطی نوشت که تأیید خود را بر آن اعلام کند و بگوید که به نظرش رسیده این فیلم بدی نخواهد شد، فیلم خوبی می شود. اسپاك هم به من در نگارش فیلمنامه کمک کرد و نیز ممکن است تأثیر تهیه کننده، کامنکا، هم در آن باشد که به ویژه مفید بود. برگردیم به گابن می توانید تصور کنید که چقدر من از فکر کار با این هنرپیشه هیجان زده بودم و لازم نیست بگویم که ناامید هم نشدم. ما فوراً با هم رفیق شدیم و کار با او، مثل تمام فیلمهای دیگری که با او بودم یک نوع، نه دقیقاً پژوهش، بلکه مکالمه پرباری بود که صحنه ها از دل آن

گردشی در بیلاق

بیرون می آمدند، انگار خودبه خود. واقعاً کار آسان و لذت بخشی بود.

بعد ژووه بود، که نقش بارون را بازی کرد. قادر بودم به ژووه جمله هایی بدهم که خیلی زیاد با شخصیتش جور باشد. ولی استیلیزه ترین شخصیت گروه آشکارا لوویگان بود. من چندین بار در این مورد در حرفهای غیررسمی مان صحبت کرده ام ـ دوست دارم در فیلمهایم یک شخصیت به شدت استیلیزه را معرفی کنم، کسی که می کوشم زبانی بسیار شاعرانه به او بدهم، زبانی که یک گام از اشتباه بودن فاصله دارد. اگر یک قدم اشتباه برداشته شود، از مرزی خطرناك عبور می کنیم. من قادر بودم در این جهت با او کار بامزه ای انجام دهیم. دنبال چیزی گشتم تا او درست موقعی که می خواهد خود را بادار زدن بکشد، بگوید. و فکر کردم برایش خوب است تا شعر بخواند. لوویگان و من این شعرهای شکسپیر را پیدا کردیم. درست است، اینها جمله های درباره فرشتگان و ستاره ها هستند که با «جسیکا، جسیکا» شروع می شوند. این در *تاجر ونیزی* است.

گفتم که در این فیلم خیلی کم بداهه پردازی کردم. با این حال صحنه ای هست که من بداهه پردازی نکردم ـ در اثر گورکی هست ـ ولی آن را در یک بازنویسی دقایق آخر اضافه کردم. صحنه ای است که در آن ژووه و گابن روی چمن در سواحل مارن نشسته اند و ژووه، بارون، از تغییرات پی درپی در زندگی اش سخن می گوید، تغییراتی که او آن را به وسیله لباس پوشیدنش مجسم می کند «یک جور مه در سرم معلق است» و به نظرش می رسد که زندگی فقط رشته ای از لباسهای مختلف بوده، او از لباس مرد ثروتمند به لباس مردی فقیر درآمده. صحنه ای است که در آن ژووه برایم لذت زیادی به ارمغان آورد. بله. اساساً، مشکل اساسی برای من پرهیز از کوشش برای روسی به نظر آمدن بود، چون می دانستم که اگر می خواستیم روسی به نظر بیاییم، اشتباه کرده بودیم. نمی توان در سواحل مارن ظاهر روسی داشت! اگر می خواهید روسی به نظر برسید، باید در روسیه فیلمبرداری کنید، به زبان روسی و در مسکو یا روسیه، مشکل من حفظ خلوص روح گورکی بود، اینکه آن را بی هیچ سازشی خالص حفظ کنم، و در عین حال آن را منتقل و حفظ کنم چرا که صحنه های خارجی، پوششها و آدمهایی فرانسوی که قرار بود این روح را جان بخشند، هم درکار بودند. و بازیگرانی که در اختیار داشتم، که به قدر کافی خوب بودند تا در فیلم بازی کنند، آنها کمک شایانی به من کردند.

■ یک روز در روستا (گردشی در بیلاق) (۱۹۳۶)

مدتی طولانی بود که می خواستم فیلمی کوتاه بسازم که به همان دقت یک فیلم بلند کار شده باشد. به طور عادی، فیلمهای کوتاه چند روزه ساخته می شوند، سرهم می شوند، و گاهی با بازیگرانی که خیلی خوب نیستند و با ابزارهای تکنیکی نازل تر. به نظرم آمد اگر فیلمی کوتاه را به دقت بسازیم، می تواند بخشی از فیلمی شامل چندین فیلم کوتاه باشد. فکر من این بود که فیلمی حدود چهل دقیقه بسازم، و با سه فیلم چهل دقیقه ای، فیلمی به طول یک فیلم بلند سینمایی داشتید و ممکن بود این متنوع تر باشد. در هرحال، این می توانست تماشاگران خاصی را جلب کند. بعضی مردم این جور فیلم را دوست دارند. بعضی مردم آن را دوست دارند، چون امروزه (در آن زمان این کار انجام نمی شد، ولی از آن به بعد رایج شده است) فیلمهای زیادی با قطعات کوچک وجود دارند. بنابراین اساساً نوعی گام اول در کارگردانی فیلمی متشکل از این قطعات بود. انتخاب موپاسان به یک دلیل خیلی ساده صورت گرفت: من عاشق او هستم، و به نظرم می رسد که یک خرده از هرچیزی در داستان کوچکی مثل *یک روز در روستا* هست. مسائل زیادی دارد، و بخشی از جهان را جمع بندی می کند، البته، داستانهای عشقی معدودی به گیرایی *یک روز در روستا* وجود دارد. این نزد موپاسان معمول است. نزد بسیاری نویسندگان بزرگ معمول است

یک دلیل دیگر این بود که این داستان بسیار کوتاه مرا محدود نمی کرد. مثل یک نمایشنامه نیست که شما را مجبور می کند دیالوگهای خاصی را به کار ببرید. *یک روز در روستا* هیچ چیز را به من تحمیل نکرد. تنها چهارچوب ایده آلی فراهم آورد که در آن کار کنم. من واقعاً به این فکر یعنی چهارچوبی که در آن آدم کار کند اعتقاد دارم. مسئله سرقت ادبی است. باید به چیزی اقرار کنم. من کاملاً طرفدار سرقت ادبی ام. معتقدم که اگر می خواهیم دوره ای باشکوه داشته باشیم، یک رنسانس هنرها و ادبیات، دولت باید به تشویق سرقت ادبی بپردازد. وقتی محرز شد کسی یک سارق ادبی است، باید به او لژیون دونور داد. شوخی نمی کنم، چون نویسندگان بزرگ کاری جز سرقت ادبی نکردند، و این کار به نفعشان بود. شکسپیر وقتش را به نوشتن داستانهایی گذراند که قبلاً نویسندگان کم آوازه ایتالیایی و دیگران نوشته بودند. کورنی سید را از لیگن دوکاسترو (Las Mocedades del cid) گرفت و یک سید فرانسوی ساخت و مولیر آثار یونانی و لاتین را احیا کرد و آنها هردو آثار خوبی خلق کردند. عادت استفاده از داستانی که قبلاً کسی ابداع کرده شما را از جنبه بی اهمیت کار راحت می کند. آنچه مهم است روش داستانگویی شماست. اگر داستان قبلاً توسط دیگری ابداع شده باشد، شما آزادید تمام توجه تان را مصروف آنچه واقعاً مهم است بکنید، یعنی، جزئیات، پرورش شخصیتها و موقعیتها. من به خاطر این انحراف از موضوع، که ربطی به *یک روز در*

توهم بزرگ / دیو درون

روستا ندارد متأسفم، ما اینجا هستیم که حرف بزنیم، داستان بگوییم و من هم مشغول همین کارم.

یک روز در روستا در سواحل سن رخ می‌دهد. من نمی توانستم در سواحل سن فیلمبرداری کنم، چون سن در ۱۹۳۵ ـ سال ساخت فیلم ـ دیگر سن هشتاد سال پیش نبود. آن سن قایق سواران که پدرم می شناخت. سن در ۱۹۳۵، رودی بود با کارخانه ها، کشتی های بخار، کلی سروصدا. بنابراین در سواحل Loing فیلمبرداری کردیم. من خوش شانس بودم که دوستی داشتم، آن ماری وریه، که شوهرش، آقای وریه، در جنگل فونتن بلو نگهبان بود، و خانه ای کوچک و کاملاً قشنگ و دوست داشتنی در جنگل داشت، درست در ساحل Loing، نزدیک یک پل. ما جلوی در خانه کلمه مهمانخانه را نوشتیم. گروهی دوست و رفیق بودیم و به خانه آن ماری وریه رفتیم. ما فیلم یک روز در روستا را در خانه او ساختیم.

مهمترین حادثه در مورد یک روز در روستا این بود که من فیلمنامه را برای هوای آفتابی نوشته بودم فیلمنامه ای نوشته بودم که در آن در غبار می نشستیم، تماماً خاکی. ولی باران بند نمی آمد. البته می توانستم لابلای شرشر باران یک خرده نور آفتاب بدست بیاورم ولی چون باران مدام می آمد، تصمیم گرفتم فیلمنامه را عوض کنم و آن را برای باران بنویسم. صحنه های بارانی طولانی که شما می بینید صرفاً برای تطبیق با شرایط هستند.

در مورد یک روز در روستا چیزی هست که شاید برایتان جالب باشد. من دستیارانی داشتم که از آن به بعد شهرت زیادی یافته اند. ویسکونتی، که کمک بزرگی بود، ژاك بکر و البته، کارتیه برسون. ما همه دوست بودیم و همه چیز شبیه یک جور تعطیلات خوش در سواحل رودخانه ای بسیار قشنگ به نظر می آمد.

■ توهم بزرگ (۱۹۳۷)

چندین بار دلایل خود برای ساختن توهم بزرگ را نوشته و تکرار کرده ام. نمی خواهم دوباره خودم را تکرار کنم. البته دلایل بسیاری وجود داشتند. ولی یکی هست که شاید ذکر نکرده باشم. من می خواستم افسران فرانسوی را آنگونه که هنگام خدمت در ارتش پیش از ۱۹۱۴ و در طی آن می شناختم، نشان دهم، سبک و سیاق نظامی خیلی بیش از آنچه فکر می کنیم، عوض شده است. روشی که امروزه یک افسر یا سرباز خودش را معرفی می کند کاملاً متفاوت از روشی است که همین سرباز یا افسر سی سال پیش برای معرفی خود به کار می برد. و تغییرات در آن جهتی که مردم فکر می کنند، صورت نگرفته است. مردم فکر می کنند که رفتارها قبلاً خیلی خشن تر، و خیلی شق و رق تر بوده، ولی کاملاً برعکس بوده است. یک نوع راحتی وجود داشت که ظاهراً محو شده است. عبارتی که آموزگاران نظامی در مورد مقررات نظامی بیشترین تأکید را بر آن می گذاشتند «بدون تظاهر یا شق و رقی» بود. در حالی که امروزه به نظرم، افراد نظامی با کمی تظاهر و کلی شق و رقی امورات خود را می گذرانند. مثلاً، شما می توانید این مسئله را در نحوه ای که اسلحه بازبینی می شود ملاحظه کنید. معنی «پیش فنگ» چیست؟ معنی اش این است که شما اسلحه یا تپانچه تان را به مافوقتان نشان بدهید، طوری که او بتواند تشخیص دهد آیا تویش باروت دارد. و اگر داشته باشد، شما هشت روز به زندان می افتید. این دقیقاً معنای پیش فنگ است. این یک جور نماد ثابت و مسلم شده است و به نظر من بی معنی است. احتمالاً این نماد با برخی ایده های بسیار عمیق مربوط است، ولی به نظر من این ایده های بسیار عمیق با روحیه فرانسوی سازگار نیستند، روحیه فرانسوی روحیه ای بی خیال و آسوده است. روحیه ای اشراف منشانه است، در حالی که این روش خشک جدید رفتاری، به نظر من، بیشتر عوامانه است تا اشرافی

■ دیو درون (۱۹۳۸)

کمی بیش از جنگ در ۱۹۳۹، آقای حکیم، یک تهیه کننده، به فکر ساختن دیو درون افتاده بود. او حس می کرد که گابن باید نقش اصلی را بازی کند. نمی دانم آیا حکیم و گابن خودشان پی من آمدند یا نه، ولی در

رنوار در پشت صحنه کالسکه زرین

هرحال گابن درخواست کرد که من فیلم را کارگردانی کنم. او به دیدنم آمد و حکیم هم همین طور. من قدری درباره اش فکر کردم و بعد گفتم «مایلم بدانم اصلاً موضوع داستان چیست» باید اقرار کنم که رمان را نخوانده بودم. آن را به سرعت نگاهی کردم، جذاب به نظرم آمد و گفتم «باشه، می سازیمش» مجبور بودیم فوراً شروع کنیم. من به کار قهرمانانه بعدی ام افتخار می کنم: به اینکه فیلمنامه را دوازده روزه نوشتم، که بدك نیست! من آن را با خودم آوردم، ولی ما از آن تبعیت نکردیم، این را قطعاً می گویم. ولی آن را همراه داشتیم، همیشه خوب است که موقع شروع فیلم آدم فیلمنامه داشته باشد و ما تهیه فیلم را شروع کردیم. برای آمادگی، گابن و من خواستیم کمی درباره راه آهن بدانیم، درباره لوکوموتیوها، چرا که لوکوموتیو یکی از مهمترین شخصیتهای فیلم است. فیلم در واقع مثلثی است از دو زن و گابن، یکی از دو زن سیمون سیمون بود و دیگری لوکوموتیو. به همین خاطر گابن، و کارت هم، سوار لوکوموتیو شدند، رانندگی آن را آموختند. گابن چندین بار قطار را از لوهاور به پاریس برد، همراه با چند همقطار خوب که نمی دانستند یک بازیگر بزرگ قطارشان را می راند. ممکن بود آنها با این فکر زیاد راحت نباشند. بنابراین بهتر بود به آنها نمی گفتیم. سرانجام، شروع به ساختن *دیو درون* کردم. یک عامل بحث ـ نه فقط بحث، بلکه بهتر است بگویم مکالمه بحث انگیز ـ با تهیه کننده ها ـ که ضمناً فوری فهمیدند می خواهم چه بکنم ـ انتخاب نقش زن بود. آنها زنی را می خواستند که به وضوح یک ومپ (Vamp) باشد، می دانید، یکی از این زنهای شومی که فوراً می فهمی قرار است خطرناك شود، فاجعه بیافریند. من ادعا کردم، و هنوز هم می کنم، که نقش ومپ ها را باید زنانی که چهره معصومی دارند بازی کنند. این جور زنان خطرناکترین ها هستند! همچنین، شما انتظارش را ندارید، به همین خاطر عنصر غافلگیری هم در کار است! اصرار کردم که از سیمون سیمون استفاده کنیم، که کردیم، و فکر نمی کنم متأسف بوده باشیم.

دیو درون فیلم مشکلی بود، چون بسیاری از آن روی لوکوموتیو می گذشت. نمی توان روی لوکوموتیو، همان طور که در یک استودیو، فیلمبرداری کرد. خیلی چیزها باید نصب شوند، باید بگویم که سیستم ایالتی راه آهن عالی عمل کرد، آنها به ما کمک کردند، دستیارانی فوق العاده در اختیارمان گذاشتند که در فیلم مشارکت داشتند، ما را راهنمایی کردند و از اشتباه برحذرمان داشتند. چون در اینجا من باز بر واقعیت خارجی تأکید داشتم، خیلی زیاد اصرار داشتم که این واقعیت محترم بماند. باور کنید، هیچ جزئی در این فیلم نیست که دقیق نباشد. آنها به ما خط آهنی را دادند که در آن زمان مورداستفاده نبود. ما روی این خط یک قطار گذاشتیم که شامل یک لوکوموتیو بود، همان لوکوموتیو ما، شخصیت ما، لیزون، که فیلمبرداری اش کردیم. پشت سر آن، یک واگن داشتیم که رویش دو ژنراتور برای تأمین برق وجود داشت. ما لوکوموتیو را دقیقاً جوری نورپردازی کردیم که انگار شخصیتی داخل استودیو است. ابزارها، نورها، نور کمکی، هرچیزی که لازم بود. و البته همه اینها با سیم به هم وصل بود. کلاً خیلی پیچیده بود، چون ما با سرعت شصت مایل در ساعت حرکت می کردیم! برای اینکه به سرعت به این حد شصت مایل در ساعت برسیم، یک قطار دیگر از پشت قطار ما را هل می داد، طوری که فوراً به این سرعت می رسیدیم. ما فیلم را با دو لوکوموتیو ساختیم. همین طور چند واگن عادی داشتیم که در آنها بازیگران می توانستند شستشو کنند، وقتی مشغول فیلمبرداری نیستیم استراحت کنند، گریمشان را درست کنند، چیزی بخورند و غیره. همه چیز خیلی سازماندهی شده بود، باید بگویم که فیلمبرداری اش هیجان انگیز و نسبتاً خطرناك بود. برادرزاده ام، فیلمبردار فیلم، کلود رنوار، نزدیک بود که کارش ساخته شود، او متصدی دوربینی بود که روبروی کناره لوکوموتیو قرار داشت. ما همه چیز را سنجیده بودیم. دوربین در مقابل لوکوموتیو ثابت شد، ولی ما اشتباه محاسبه کرده بودیم، و دوربین شاید یک سانتیمتر بیرون زده بود، ووقتی وارد یک تونل شدیم ـ ما در یک تونل فیلمبرداری می کردیم ـ دوربین ضربه خورد و خرد شد. خوشبختانه کلود درست قبل از اینکه اتفاقی بیفتد، موضوع را فهمید، آن را حدس زد و خود را کنار کشید، خوشبختانه او هنوز زنده است.

فیلم در لوهاور هم فیلمبرداری شد، آنجا ما در بعضی ساختمانهای راه آهن زندگی می کردیم، در ایستگاه بارگیری. باید بگویم که گابن و من اوقات خوبی با این فیلم داشتیم. لوکوموتیو راندن کار محشر و مطلقاً فوق العاده ای است و فکر نمی کنم او فراموشش کرده باشد. من که نکرده ام. چند روز پیش، در واقع، وقتی داخل کیفی قدیمی را می گشتم، کارتی را یافتم که به من اجازه می داد ـ امیدوارم هنوز معتبر باشد، چون می خواهم گهگاه که قطار پر است از آن استفاده کنم ـ که جایی برای نشستن از خدمه لوکوموتیو درخواست کنم.

■ مارسی یز (۱۹۳۸)

در *مارسی یز*، کوشیدم یکی از بزرگترین لحظات تاریخی فرانسه را به همان شکلی روایت کنم که یک ماجرای رخ داده در همسایگی را توصیف می کردم. می خواستم به این لحظه بزرگ از پرسپکتیوی خودمانی بپردازم. سعی کردم تصور کنم که شاهد حوادث واقعی، حوادث جاری

قاعده بازی/مارسی یز

بوده‌ام و اینکه دوربینم در گوشه ای پنهان بوده و جنبه جزئی این حوادث بزرگ را آشکار کرده است. من همچنین کوشیدم جنبه بزرگتر را هم القا کنم، ولی اغلب روی آن جنبه جزئی تر تکیه کردم. فکر نمی کنم اگر می خواستم داستانی عشقی که در «له آل» می گذشت را روایت کنم، روشهای فنی متفاوتی به کار می بردم.

شخصیتها در *مارسی یز* مهم هستند. انقلابیها مردان بزرگی هستند، پادشاه مرد بزرگی است. و برادر من، که این نقش را بازی می کرد، و خود من هرچه ممکن بود انجام دادیم تا شرافت لویی شانزدهم را حفظ کنیم، شرافتی که متقاعد شده بودیم او داشته است. مارسی یز همچنین به موضوع بسیار مهمی مربوط می شود، به زمانی که ما فیلمبرداری اش کردیم. زمانه شور و احساسات، زمان جبهه ملی، یک جور اوج گیری پیش از سکوت. در طی این مدت، ما حتی باور داشتیم که بحثها در فرانسه به پایان رسیده اند، که داریم به نوعی اتحاد می رسیم. اتحاد تمام فرانسوی ها، اتحادی از فرانسوی های متعلق به متنوع ترین طبقات و متفاوت ترین حرفه ها. آدمهایی با علائق بسی متفاوت. ما حتی باور پیدا کرده بودیم که پایان این نوع اختلاف دائمی که فرانسه را مدتها تجزیه کرده، یعنی جنگهای مذهبی، نزدیک است.

■ قاعده بازی (۱۹۳۹)

من عاشق حرف زدن از *قاعده بازی* ام، چون از میان تمام فیلمهایی که ساخته ام، این بزرگترین شکست را خورده است. وقتی روی پرده آمد، یک فلاپ کامل بود! من فلاپ هایی در عمرم داشته ام، ولی مثل این یکی، فکر نمی کنم! فلاپ کامل و تمام عیاری بود. یک روز، نه خیلی قبل، من *قاعده بازی* را به جوانهایی در یک مدرسه در نیویورك معرفی می کردم. بعضی از آن جوانها درباره استقبالی که از فیلم در پاریس شده بود، شنیده بودند و یکی از آنها به فرانسوی از من پرسید «موسیو رنوار، لطفاً بگویید چه چیزی *قاعده بازی* را فیلمی بحث انگیز می کند؟» فقط وقتی کسی از انگلیسی به فرانسه ترجمه ضعیفی می کند است که کلمه *بحث انگیز* را به کار می برد. به همین خاطر جواب دادم «خوب، مرد جوان، این فیلم را به دلیلی که می گویم می توان بحث انگیز به شمار آورد: در شب اول، در کولیزه، مردی را در میان جمعیت تماشاگر دیدم که با وقار روزنامه اش را باز کرد، یک قوطی کبریت بیرون آورد، یکی را روشن کرد، روزنامه اش را آتش زد، با این قصد آشکار که سالن نمایش را به آتش بکشد. فیلمی که چنین واکنشهایی را برانگیزد، فیلم بحث انگیزی است.» پس به این ترتیب قضایا از این قرارند: من این فیلم بحث انگیز را در ۳۹-۱۹۳۸ ساختم. باور کنید، قصد ساختن فیلمی بحث انگیز را نداشتم. قصد تحریک آدمهای بحث انگیز را هم نداشتم، فقط می خواستم فیلم بسازم، فیلمی خوب بسازم، ولی فیلمی که در عین حال جامعه ای را نقد کند که من آن را فاسد می دانستم و کماکان کاملاً فاسد می دانم، چون این جامعه هنوز همان است که بود. هنوز فاسد. هنوز دست از کشاندن ما به بدبختی های خیلی کوچک نکشیده است. بسیار خوب، پس از گفتن اینها، در ساختن *قاعده بازی*، می خواستم فیلمی دوست داشتنی بسازم، به همین خاطر به عنوان مأخذ نویسنده ای را برگزیدم که موجودی دوست داشتنی بود، کسی که چاره ای جز دوست داشتنش ندارید. موسه را برگزیدم. *هوسهای ماریان* مأخذ من بود، ولی واقعاً مأخذی بسیار دور! شباهت خیلی جزئی است، ولی چیزی در طرح قصه من هست که یادآور *هوسهای ماریان* است. و بعد، می دانید، همیشه نیاز به یک نقطه عزیمت هست، پس بگذارید بگویم که *هوسهای ماریان* نقطه عزیمت من بود.

قاعده بازی همچنین معرف میل من به بازگشت به روحیه کلاسیک بود، به گریز از *دیو درون*، از ناتورالیسم، حتی از فلوبر. بازتاب میل من به بازگشت به ماری وو، بو مارشه و مولیر بود. این خودش یک جاه طلبی است، ولی اجازه دهید تأکید کنم، دوستان عزیز، که اگر قرار است معلم داشته باشید، هرچه بزرگتر باشد، بهتر است. این به معنی مقایسه کردن خودتان با آنها نیست، صرفاً به این معنی است که سعی می کنید آنها را به عنوان الگو به کار ببرید.

بنابراین، این کوششی بود در جهت یک اثر کلاسیک. من آن را با موسیقی کلاسیک همراه کردم و بازیها را تاحدی به سبک یک کمدیا دل آرته، قدری از یک سبک پانتومیم، ترتیب دادم. شخصیتهایی به غایت ساده به کار بردم که اما کسانی بودند که، به عبارت ساده، ایده هایشان را تا حد ممکن پیش می بردند. افکارشان را تا حد ممکن می پروراندند. من امیدوارم تصویر این اجتماع منجر به عشق ورزیدن ما به آن شود، چرا که ممکن است اجتماع بزهکاری باشد، ولی دست کم یک امتیاز دارد: نقاب بر چهره نمی زند.

وقتی *قاعده بازی* در ژوئیه ۱۹۳۹ در کولیزه نشان داده شد ـ داستان مرد با روزنامه اش را برایتان گفتم ـ خیلی ها می خواستند صندلیها را داغان کنند. من به این جلسات نمایش رفتم و می توانم بگویم که قلب آدم می شکست. خیلی خوب است که بتوانم بگویم اهمیت نمی دهم. ولی واقعیت ندارد، اهمیت می دهم. خیلی منقلب کننده است که آدم بشنود برایش سوت می زنند و به او توهین می شود. من توهین زیادی بابت *قاعده بازی* شنیدم.

همه اش تمام شده است. در هرحال، اخیراً جبرانش را کرده ام ولی هنوز فراموشش نکرده ام. چیزی که می خواستم بگویم این است که به خاطر سوت زدنهایی که دلم را شکست، تصمیم به کوتاه کردن آن گرفتم و به این خاطر است که نسخه تمام و کمال *قاعده بازی* دیگر وجود ندارد. یکی هست، و من امیدوارم همانی باشد که قرار است ببینید. یکی که تقریباً کامل است و بعضی تکنسینهای لابراتوار بازسازی کرده اند، توانسته اند نگاتیوها را پیدا کنند، ظاهر کنند و کپی کامل فراهم کنند. خلاصه، توانستند فیلم را بازسازی کنند. تنها یک صحنه است که در این بازسازی نیست، صحنه ای که خیلی مهم هم نیست، صحنه ای با من و رولان توتن که مربوط به علائق جنسی مستخدمها می شود. می بینید، خیلی مهم نیست!

گفتم که بعداً برایم جبران شد. سه سال پیش، در ونیز بودم، و دست اندرکاران جشنواره فیلم ونیز مهربانانه به فکر افتادند تا این نسخه جدید را، که تازه کامل شده بود، یک بعدازظهر در تالار بزرگشان نشان دهند. من رفتم، و از دیدن یک سالن واقعاً پُر لذت بردم. خیلی ها ایستاده بودند، روی پله ها نشسته بودند، و تشویق زیادی کردند. خیلی مهربان بودند. حس می کردم انتقام توهین های ۱۹۳۹ را گرفته ام.

■ خاطرات یک مستخدمه (۱۹۴۶)

خاطرات یک مستخدمه از رمانی نوشته اکتاومیرابو اقتباس شد. رمان قبل از ۱۹۰۰ نوشته شده و از همان اوان کودکی ذهنم را مشغول کرده بود. به محض اینکه وارد کار سینما شدم، سعی کردم آن را به فیلم برگردانم. اغلب سعی من به نتیجه نمی رسید. در فرانسه، تهیه کننده ها تا حدی از این موضوع وحشت داشتند. در امریکا، یکبار دیگر کوشیدم تا آن را بسازم و موفق شدم، البته به لطف پولت گدار و برجیس مردیت. ما گروه کوچکی تشکیل دادیم و این گروه کوچک توانست وسایل ساخت فیلم را فراهم آورد. حالا این سئوال مطرح می شود که چرا *خاطرات یک مستخدمه*، که موضوعی چنین فرانسوی دارد، را در امریکا ساختم؟ چرا به انگلیسی؟ خوب، دلیلش را می گویم. *خاطرات یک مستخدمه* معرف یکی از بحرانهای ضد رئالیستی من است. به شما در خلال مصاحبه ام قبل تر گفتم که من بعضی بحرانهای رئالیسم تشدید شده را گذرانده ام. ضمناً بحرانهای ضد رئالیسم تشدید شده هم داشته ام و هنوز هم دارم. اوقاتی هست که فکر می کنم چرا تنها حقیقت نباید حقیقت درونی باشد، و آیا دقت گریم، لباسها، ظواهر، مبلمان، حقیقت بیرونی را نباید کنار گذاشت تا بتوان کمی عمیق تر به درون این حقیقت درونی چنگ انداخت. *خاطرات یک مستخدمه* معرف این گرایش است، یعنی البته من در حین فیلمبرداری به کمدیا دل آرته فکر می کردم. به تراژدی کلاسیک فکر می کردم (این گفته متظاهرانه خواهد نمود). تراژدی کلاسیک با لباسهایی یکسان روی می دهد. که این باعث نمی شود هر یک از این دو نوع نتوانند به مسائل به شدت مهم و به شدت عمیق، چه کمدی و چه درام، بپردازند. آیا ظاهر آدمها به آنها کمکی می کند یا نه؟ این پرسش اصلی است. به همین خاطر من فیلم را به انگلیسی و در هالیوود گرفتم و آن را در زمان میرابو قرار دادم، نه به این خاطر که به او وفادار بمانم، بلکه به این خاطر که معتقدم اگر روزی ما در سینما به یک سبک کمدیا دل آرته برسیم، دوره زمانی ای که باید انتخاب کنیم، تنها دوره زمانی، دوره ای که به ما اجازه می دهد به واقعیت بیرونی توجه نشان ندهیم، دوره درستی که باید انتخاب شود، می تواند درست همین دوره حوالی ۱۹۰۰ باشد. می توانم رویدادهای تمام فیلمها را در ۱۹۰۰ تصور کنم، خیلی ساده همین طوری. تحقیق بیشتر یا توجه بیشتر به دقت ظاهری لازم نخواهد بود. فقط باید نگران آنچه درون شخصیتهای روی پرده رخ می دهد باشیم. من خاطرات یک مستخدمه را درست به دنبال فیلمی که دقیقاً عکس آن بود ساختم: *جنوبی*. جنوبی در مزارع پنبه می گذشت. من شخصیت اصلی، زاخاری اسکات، را به این خاطر انتخاب کردم که او پسر یک پنبه کار بود، از خانواده گله داران بزرگ تگزاسی، و واقعیت این است که من *جنوبی* را خیلی زیاد به همان شکلی ساختم که مدتها پیش *تونی* را ساخته بودم. فیلمی که در مارتیگ ساخته بودم و در آن از مردم محلی استفاده کردم، از داستان واقعی استفاده کردم، به طور خلاصه، رئالیسم کامل. *خاطرات یک مستخدمه* فیلمی است که مردم را در امریکا غافلگیر کرد و عجیب اینکه فقط مدتها بعد بود که به موفقیت دست یافت. امروزه هم موفق است. مرتب آن را در تلویزیون می بینم. یکی از تسلی های جزئی حرفه ما این است که اگر فرصتی را از نظر تجاری از دست بدهیم، گاهی شانس رسیدن دوباره به آن را می یابیم.

■ جنوبی (۱۹۵۰)

موضوع *جنوبی* را، مانند *دیو درون*، دوستم حکیم برایم آورد. او فیلمنامه ای برایم آورد و گفت: «باید این را بسازی». من آن را خواندم، ولی خیلی خوشم نیامد. به او گفتم: «می دانم این از یک کتاب گرفته شده، چرا برایم خود کتاب را نمی آوری؟» او کتاب را آورد و من خواندم و خیلی خوشم آمد. به او گفتم: «می خواهم خودم فیلمنامه را بنویسم، و فکر می کنم می توانم بسازمش» کتاب خیلی عجیب و بی نهایت جالب است. تقریباً یک اثر مستند است.

عجیب اینکه، ماجرای *جنوبی*، مرا کمی به یاد ماجرایی که سر *سرجوخه فراری* داشت می اندازد. سرجوخه فراری داستانی است، یک

جنوبی/ قاعده بازی

کتاب عالی، تقریباً مثل خاطرات است، مثل یک مستند. کتابی که جنوبی از آن گرفته شده همین نوع اثر است. در انگلیسی نامش *پاییز را در دستانت بگیر* است (اثر جرج شنز پری) معنی اش این است که باید سبزیجات و میوه هایی که در پاییز ثمر می دهند را حفظ و ذخیره کرد. حقیقت این است که کتاب بیشتر به این قصد نوشته شده بود که مزرعه داران امریکائی را متقاعد کند که فقط در زمستان غذای کنسرو شده نخورند ـ منظورم گوشت کنسرو شده، غذای نمک سود شده است ـ بلکه حبوبات سبز و سبزی و میوه هم بخورند تا در مقابل بیماری موسوم به پلاگرا مقاوم بشوند که در آن زمان در ایالات جنوبی شایع بود. فیلمنامه را به تنهایی نوشتم. یکی از معدود مواردی بود که تنهایی کار کردم. همچنین شاید اولین پروژه امریکایی من باشد. فیلمنامه به یک ستاره بزرگ ارائه شد که انتظار می رفت که موفقیت فیلم را تضمین کند. این ستاره بزرگ فیلمنامه را خواند و گفت، خیلی بد است. این مرا ناراحت نکرد، و اهمیتی ندادم. تهیه کننده دیوید لوو بود که مردی بی نظیر و دوست داشتنی بود. او به من گفت «خوب، خیلی ساده است، از آنجا که این ستاره فکر می کند که فیلمنامه ات بد است، او در آن بازی نخواهد کرد، همین، و تو می توانی بازیگر دیگری را انتخاب کنی» و من توانستم درخواست کنم که زاخاری اسکات، که آن موقع دروارنر تحت قرارداد بود، برای ایفای نقش اصلی به ما قرض داده شود. من از این موضوع خیلی خوشحال شدم و بهتان می گویم چرا، چون زاخاری اسکات خودش یک جنوبی بود، پسر یک کشاورز در یکی از ایالات جنوبی. او زبان آنها را می شناخت، او عادات آنها را می شناخت، او نوعی دقت ظاهری به فیلم بخشید. که من آن را بی اندازه با ارزش یافتم، چون ضمناً این یکی از فیلمهایی است که کوشیدم با حفظ دقت ظاهری بسازم. بتی فیلد، همسرش، یک جنوبی نبود، او اهل نیوانگلند بود، ولی خود را کاملاً تطبیق داد، لهجه اش را کمی عوض کرد. او هنرپیشه ای عالی است که می دانست چطور خود را تطبیق دهد. خیلی از هنرپیشه های دیگر از جنوب بودند. این واقعاً یک داستان جنوبی است، داستانی از جنوب ایالات متحده.

من مقدار زیادی با لنزهای نسبتاً کوچک کار کردم، که به من عمق زیادی می دادند، تا هرگز منظره مزارع پشت سر شخصیتهایم را از دست ندهم. واقعیت این است که این زمینی را که قهرمان من این قدر می خواست آباد کند و برای مستقل شدن رویش حساب می کرد، این سرزمین و این مزارع نقشی در فیلم بازی می کنند. زمین در فیلم یک شخصیت است، بنابراین باید آن را ببینید. به این دلیل است که از این لنزها استفاده کردم، که به ما عمق میدان می داد و اجازه می دهد تا تماسمان را با پسزمینه حفظ کنیم، حتی وقتی توجه مان به آنچه شخصیت در پیشزمینه می گوید متمرکز شده باشد. طبیعتاً این همچنین منجر شد که من زیاد صحنه های خارجی بگیرم. وقتی اولین فیلمم را در ایالات متحده ساختم، که باتلاق بود، بخش تولید کمپانی درک نمی کرد که من چرا می خواهم به جرجیا بروم. جایی که داستان اتفاق می افتاد. آنها به من گفتند «چرا می خواهی به جرجیا بروی؟» من به آنها گفتم «خوب، به این خاطر که داستان در جرجیا روی می دهد صرفاً به نظرم طبیعی می رسد که بروم و در جرجیا فیلمبرداری کنم.» برایشان عجیب بود. ولی ازآنجا که اصرار کردم آنها مرا به جرجیا فرستادند.

آنها هیچ کدام از این مشکلات را با جنوبی نداشتند، چون دیوید لوو، تهیه کننده، فوراً موضوع را درک کرد. او عملاً سفارش داد تا روستایی در سواحل رودخانه محل حوادث داستان، وسط مزارع پنبه، ساخته شود و ما هفته ها در یک چادر به سر بردیم. ما فقط کافی بود یک قدم بیرون بگذاریم تا سر لوکیشن برویم، تا کار با دوربین ها را شروع کنیم. بازیگران آنجا، سرلوکیشن بودند. کاملاً فوق العاده بود. ما استودیو، هالیوود، استخرهای شنا، و همه این چیزها را فراموش کرده بودیم. واقعاً در مزارع پنبه بودیم، و می توانستیم خودمان را پنبه کاران واقعی به شمار آوریم.

فیلم کاملاً موفق بود، و هراز گاهی هنوز، با موفقیت، در تلویزیون امریکا نشان داده می شود.

■ رودخانه (۱۹۵۱)

من این کتاب (*رودخانه*) را خوانده بودم و فوراً متقاعد شدم که نقطه شروعی عالی برای یک فیلم خواهد بود. مغرور از کشف خود، خلاصه کوتاهی نوشتم و به دیدن تهیه کننده ها و استودیوهای مختلفی رفتم. آنها

خاطرات یک مستخدمه

همگی به من گفتند «حقت است که کارت گره بخورد، دوست من، این موضوع کاملاً بی جاذبه است. یک فیلم در هند باید عناصر مشخص و اجتناب ناپذیری داشته باشد. باید ببر، سواره نظام بنگالی و فیل داشته باشد. در *رودخانه* هیچکدام از اینها وجود ندارد، و بنابراین فیلم هندی نیست و ما علاقه مند به آن نیستیم.» در آن موقع، مردی بسیار هوشمند، یک گل شناس، به نام آقای مک الدونی، می خواست فیلمی بسازد به این دلیل که در طی جنگ در نیروی هوایی در هند خدمت کرده بود، با این کشور آشنا شده بود، آن را دوست داشت، و با سرمایه گذارانی برخورد کرده بود که به او گفته بودند «اگر یک روز خواستی فیلمی تهیه کنی، ما از تو پشتیبانی می کنیم» او موضوعی نداشت، نمی دانست چه فیلمی بسازد، تا یک روز او کنار خانمی در یک هواپیما نشسته بود و فهمید که آن خانم خواهر نهروست. با او صحبت کرد و گفت «مایلم فیلمی درباره هند بسازم.» زن به او گفت «دوست جوان من، حرفش خیلی آسان است ولی عمل کردن به آن نه، چون درك موضوعهای هندی چنان برای اروپایی ها دشوار است که ممکن است فیلمی بسازی که نه هندیها، نه امریکاییها و نه اروپاییها خوششان نیاید. با این حال، نویسنده ای هست که هند را از چشم زنی انگلیسی دیده. ولی زنی که هند را خیلی روشن دیده، چون عملاً در هند متولد شده بود، تمام عمرش را آنجا گذرانده بود و به چندین زبان محلی هندی تسلط داشت. او نویسنده ای انگلیسی موسوم به رومرگادن است. خانم رومرگادن اینک در لندن زندگی می کند. برایش نامه بنویس و از او حق فیلم کردن یکی از رمانهایش را درخواست کن؟ من به ویژه *رودخانه* را توصیه می کنم، که داستان محشری است» این آقای مک الدونی چنان از مکالمه اش با خواهر نهرو به هیجان آمد که سعی کرد حقوق این رمان را بخرد و مرا پیدا کرد، چون قبلاً اختیاراتی در مورد آن بدست آورده بودم. این گونه بود که ساختن *رودخانه* میسر شد. او از من پرسید «می خواهی *رودخانه* را بسازی؟» و من گفتم «معلومه. در غیر این صورت حقوقش را نمی خریدم» و گفتم «به یک شرط با تو همکاری می کنم، که هزینه سفر من به هند را بپردازی تا ببینم آیا واقعاً می توانیم در آنجا فیلمبرداری کنیم، چون اگر نتوانیم در هند فیلمبرداری کنیم، اگر قرار باشد آن را در استودیوی هالیوودی با صحنه های بازسازی شده بسازیم، ترجیح می دهم آن را فراموش کنیم» او موافقت کرد، من به هند رفتم، و متقاعد شدم. کلمه *متقاعد* ضعیف است. من تحت تأثیر قرار گرفتم. کشور فوق العاده ای است، با مردمی فوق العاده و همین جا بگویم که از تمام کشورهای دیگر دنیا کمتر اسرارآمیز است. برای یک فرانسوی، درك هند خیلی آسان است. مردم تقریباً همان واکنشهایی را نشان می دهند که مردم فرانسه. در هر حال، بلافاصله با دوستانی ملاقات کردم که در درك هند به من کمک کردند، که درها را بروبم گشودند. صرفاً یک حادثه کوچک را نقل می کنم.

مدیر فیلمبرداری فیلم برادرزاده ام کلود بود، و این اولین فیلم رنگی او بود. طبیعتاً ما یک دوره تکنی کالر را امتحان کردیم، و غیره، ما فوری به سراغ رنگ نرفتیم، ولی به یک متصدی دوربین نیاز داشتم. وقتی مشغول تست زدن چند زن جوان هندی در استودیویی در کلکته بودم، متوجه مرد پیری شدم که در ابتدای هر برداشت کلاکت می زد. او حالتی استثنائی داشت، و به همین خاطر از او سؤالاتی کردم و دریافتم که یک فیلمبردار هندی شناخته شده است که صرفاً از روی کنجکاوی خواسته نحوه کار مرا ببیند. از او پرسیدم آیا می خواهد فیلمبردار فیلم باشد. او گفت بله، و به لندن رفت تا تکنی کالر را مطالعه کند. او کسی است که مسئول فیلمبرداری فیلم است.

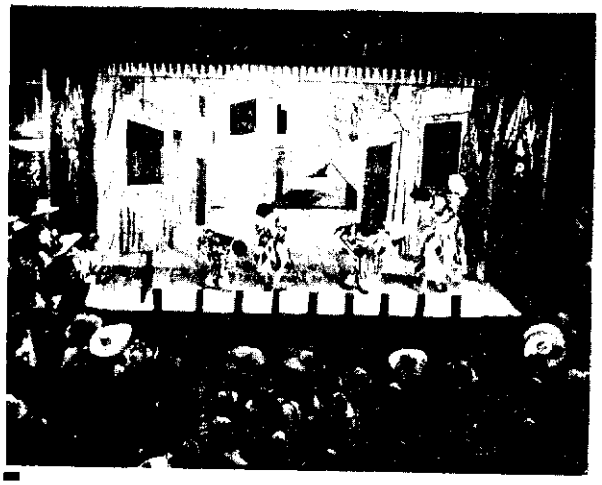
ضمن ساختن *رودخانه* هند خیلی چیزها برایم به ارمغان آورد. درسی از زندگی به من داد. این بدان معنا نیست که همه چیز را درك می کنم، تمام جوابها را می دانم، فقط به این معنی است که خود را از برخی تعصبها خلاص کردم. هند به من آموخت که هرکسی دلایل خودش را دارد. هند کشوری عالی است، کشور فوق العاده، و به اعتقاد من تأثیر اخلاقی اش به جهان رو به رشد خواهد شد.

البته معارفه من با هند از طریق افراد متعددی صورت گرفت. یکی که خیلی کمکم کرد مدیر انستیتوی فرانسوی در کلکته بود، که تقریباً مثل یک هندی زندگی کرده بود. او دوستان نزدیکی در تمام سطوح جامعه داشت، و مرا به افراد متعددی معرفی کرد. از طریق او بود که مثلاً من رادای رقصنده را کشف کردم. رادا، البته، مرا از این هم پیشتر برد، چون او مرا وارد فرهنگ هندی کرد، از طریق او بود که من به فکر افتادم که یک راه بی اندازه موثر نزدیک شدن به تمدن هندی از طریق رقص است. رقص یک فرم اساساً هندی بیان باقی می ماند. و فکر می کنم اگر رقصهای هندی را درك کنید، نه تنها هند را درك کرده اید، بلکه در نتیجه آن تصوری از هنر قبل از رنسانس در اروپا، به ویژه هنرهای نمایشی، به دست خواهید آورد.

ولی فکر می کنم به اندازه کافی از رودخانه گفته ام. می توانم همین طور ادامه دهم. باور کنید. یک سال گذراندن در هند تأثیرش را بر من گذاشته، و وقتی شروع به حرف زدن از آن می کنم، می توانم تا بی نهایت ادامه دهم، اینقدر حرف برای گفتن هست که بهتر است دست از حرف زدن بردارم و بگذارم فیلم را ببینید.

■ کالسکه زرین (۱۹۵۳)

رودخانه، که رنگی ساخته شد، ستایشهایی را برانگیخت. بعضی ها فکر می کردند که رنگ خوبی دارد. و این مرا برانگیخت که این تجربه با رنگ را، به همراه برادرم کلود، ادامه دهم. در آن موقع، کاملاً تصادفی، برخی تهیه کننده های ایتالیایی از من پرسیده بودند آیا دوست دارم فیلمی به زبان انگلیسی بسازم، فیلمی با هدف بازارهای انگلیسی/ آمریکایی، با بازی آنا مانیانی، که در آن موقع ضمناً انگلیسی هم حرف نمی زد، فکر این بود که فیلم از Carrosse du saint-sacrement اقتباس شود. فوراً به تهیه کننده ها، که بسیار فهیم بودند و بسیار هوشمند و مطلوب برای کارکردن، هشدار دادم که من قطعاً به داستان مریمه وفادار نمی مانم. چون جالب تر به نظر می رسید که به منابع موضوع برگردیم، داستانی کمی سینمایی تر از داستانهایی که الهام بخش مریمه بوده اند بیابیم. نمایشنامه مریمه دیالوگ محشری دارد، ولی نمی توان از آن فراتر برود، مجبوری آن را به صورت یک مسابقه تنیس درآوری که در آن به جای توپ کلمات رد و بدل می شوند. به نظرم برای یک فیلم این چندان مناسب نیست. پس به آنها گفتم که به شرطی کار را می پذیرم که اجازه بدهند موضوع را بچرخانم، و آنها مهربانانه موافقت کردند. بنابراین به ایتالیا رفتم و آنا مانیانی را ملاقات کردم ـ که از این بابت خیلی خوشحالم ـ که یک شخصیت فوق العاده است، نه تنها یک هنرپیشه بزرگ سینما، که یک زن بزرگ در زندگی واقعی. برای شروع، به توافق رسیدیم که من سعی کنم از سبک ناتورالیستی منحرف شوم، از سبکی به اصطلاح رئالیستی، که سبک اکثر فیلمهای مانیانی تا آن لحظه بود.



کالسکه زرین

پیشنهاد کردم به عنوان پایه کار کمدیا دلارته را به کار ببریم و آنا مانیانی را به یک شخصیت کمدیا دل آرته بدل کنیم. او موافقت کرد. سپس شروع به مطالعه کمدیا دل آرته کردم و دنبال موسیقی گشتم ـ خیلی مفید است که موسیقی داشته باشی، حتی موقع نوشتن فیلمنامه، موسیقی آدم را در یک چهارچوب ذهنی مشخصی قرار می دهد ـ و در آن لحظه یک نام جرقه زد و خودش را به من تحمیل کرد، و من فوراً از این شخصیت برجسته خواستم تا همکار من در تصنیف موسیقی فیلم باشد. نام او ویوالدی بود. خیلی عالی است که همکارتان کسی باشد که چند صد سال پیش مرده است، چون هرگز اعتراض نمی کند، همیشه با شما موافق است. ویوالدی خیلی مهربان بود. با مبنا قرار دادن ملودیهای او، سعی کردم فیلمنامه را بنویسم، که با همکاری چندین دوست نوشتم. سر این فیلم بیش از هر فیلم دیگری که در عمرم ساخته ام از کمک بهره مند بودم. فیلم مشکلی بود. فیلمی بود که در آن کوشیدم یک اجرا را درون دیگری محصور کنم. اگر دوست دارید، سعی کردم مرزهای میان بازنمایی واقعیت و خود واقعیت را از میان بردارم. سعی کردم نوعی آمیزش میان بازی روی صحنه تئاتر و نقش بازی در زندگی ایجاد کنم. نمی دانم آیا واقعاً به هدفم رسیدم یا نه، ولی به هرحال سعی جالبی بود.

کار مانیانی محظوظ کننده بود، به ویژه وقتی خسته می شد. او صبح با حالتی وحشت انگیز به سراغم می آمد. احتمالاً شب را در بارها گذرانده بود، و طبیعتاً وقتی می رسید کوفته به نظر می آمد. به خودش در آینه نگاه می کرد بعد کلود را صدا می زد و می گفت «گوش کن، کلود، فکر می کنی می شود از من این شکلی فیلم گرفت، به این قیافه نگاه کن، چشمهایم تا روی دهانم آمده اند، غیرممکن است، نمی توانی از من این جوری فیلمبرداری کنی» و من می گفتم «گوش کن آنا، شاید فیلمبرداری نکنیم، ولی تمرین که می توانیم بکنیم» و ما شروع به تمرین کردیم. اولین تمرین با سایر بازیگران نسبتاً رفت بار بود. در تمرین دوم، اوضاع رو به بهبودی رفت و در تمرین سوم کلمات از دهان آنا بیرون می آمدند و طنین خاصی می گرفتند، و او شروع به جذب آنها می کرد، آنها را از آن خودش می کرد، و چهره اش کم کم عوض می شد، در تمرین چهارم و پنجم، آنا دقیقاً مثل دختری جوان به نظر می رسید. دوست دارم این قصه را تعریف کنم، چون آن چیزی است که یک بازیگر بزرگ مرد یا زن را مشخص می کند. هنر نیرومندتر ازخویشتن فیزیکی است، قدرت روح بر جسم غلبه می کند.

النا و مردان

ضمناً باید بگویم که آنا در خور تقدیر زیادی است، چون همانطور که گفتم او انگلیسی صحبت نمی کرد. او به خاطر این فیلم انگلیسی یاد گرفت و نتیجه اش در نسخه انگلیسی ... فکر نمی کنم قرار باشد نسخه انگلیسی را ببینید، و من متأسفم، چون در نسخه انگلیسی صحبت کردن او خیلی شیرین است، لهجه ایتالیایی اش خیلی مشخص، خیلی قوی بود و به کلمات انگلیسی طنین کاملاً غیرمنتظره ای می داد. فکر می کنم این یکی از دلایلی باشد که نسخه انگلیسی خوب است. به خاطر تضاد میان لهجه ایتالیایی و زبان انگلیسی.

کالسکه زرین فیلمی است که من توانستم ریزبینی زیادی را تا حد ممکن اعمال کنم، البته به لطف شکیبائی و مهربانی تهیه کننده ها. فیلمی است که در آن کلود و من توانستیم تضاد رنگها را بادقت زیادی مطالعه کنیم. بعضی اوقات، به عنوان مثال، به خاطر عدم هماهنگی لباسها با پسزمینه دست از کار می کشیدیم. بعضی وقتها می دادیم صحنه ها را کاملاً از نو رنگ کنند، کلاه، گیسها را عوض کنند، گریم را تغییر دهند. فکر می کنم از نقطه نظر رنگ، بعضی هایتان نتایج را جالب بیابید.

■ کن کن فرانسوی (۱۹۵۵)

کن کن فرانسوی ورای همه چیز داستان نی نی است. نی نی رختشوی کوچک اندامی است که با سبدی زیر بغل این ور و آن ور می رفت. هیچ چیز اغواکننده تر از رختشویی که با سبدی زیر بغل در خیابان راه می رود، نیست. امروزه البته دیگر امثال این جور آدمها وجود ندارند ولی وقتی بچه بودم، خیلی بودند و من تماشایشان می کردم.

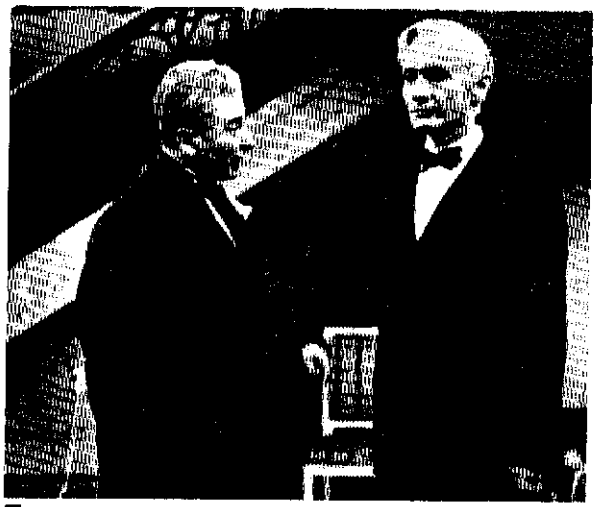
همچنین فیلم داستان فرد فوق العاده زیرکی است که آنچه ما امروزه موزیک هال می نامیم را ابداع کرد. این مرد مسئول نمایشها، کلوپهای شبانه، همه آن چیزهایی است که امروزه وجود دارند تا مردم ملال زده را جلب کنند. ولی نی نی برای فیلم خیلی مهم است. نی نی خواهر لولوست. لولو زن کوچک *ماده سگ* است، که خود خواهر سلستین است. سلستین مستخدمه در *خاطرات یک مستخدمه* است. حتی ممکن است ارتباط نزدیکتری با مانیانی ـ کاملا در *کالسکه زرین* ـ داشته باشد. در هرحال، نی نی مشغول راه رفتن در خیابان با سبدی زیر بغل است که شومن بزرگ جلویش را می گیرد. او چیزی بیش از فقط راه بهتری برای پول درآوردن به نی نی خواهد آموخت، راهی برای درخشش. او زیبایی یک حرفه را می آموزد. این به شدت مهم است. من به حرفه ای گری اعتقاد دارم. به نظر من ما باید اساس زندگی مان را بر آن قرار دهیم. بنا به اعتقاد من، *کن کن فرانسوی* می تواند بیش از هرچیز ستایشی از حرفه ها باشد و من چه حرفه ای را انتخاب کردم، رقص! در هرحال اگر هم سعی کرده بودم در حین ساختن *کن کن* معتقد به حرفه ای گری نباشم، با وجود آن دخترانی که با من کار می کردند، مجبور بودم به همان ایمان اولیه بازگردم. کاملاً خیره کننده بود! ما در جوی باور نکردنی زندگی می کردیم! جسارت، ایمان خوب، شیرینی این رقصنده ها، که چنان مدت طولانی را صرف کار می کردند. و گاهی واقعاً به خودشان لطمه می زدند ـ اغلب خیلی دردناک است، اصلاً تفریحی ندارد.

بنابراین *کن کن فرانسوی* را اینگونه معرفی می کنم که درخواستی است از همه شما که به حرفه تان فکر کنید و عاشقش باشید. چون همیشه راهی برای عشق ورزیدن به حرفه خود وجود دارد، اولاً، به خاطر اینکه در حرفه ها تمایزی در کار نیست، رده بندی وجود ندارد. می توان گفت که هرکس در زندگی یک هنرمند است. نانوایی که موفق می شود بهترین قرص نان را بپزد همان قدر مهم است که پیکاسو. آنچه باید انجام دهید این است که بهترین نانوا باشید، بهترین قرص نان را درست کنید و اگر نقاش هستید، باید بهترین نقاش باشید و بهترین نقاشیها را بکشید، با نبوغ. درنهایت، اینگونه است که ما خودمان را بیان می کنیم، چون این اساساً پرسش بزرگ ماست. مسئله این است که اگر بخواهیم خودمان را بیش از حد توضیح دهیم ـ شاید مثل همین کاری که الآن دارم می کنم ـ مرتکب اشتباه شده ایم. ولی من پوزش می خواهم. اگر سعی کنیم که خودمان را زیادی توضیح دهیم، درنهایت هیچ چیز را توضیح نداده ایم. اگر سعی کنیم خودمان را به سادگی، از طریق به کمال رساندن یک شئی توضیح دهیم، اگر خودمان را از طریق آنچه می خواهیم بکنیم یا بگوییم بیان کنیم، آنگاه شانس کوچکی داریم، در عین حال که مخفی است، که بتوانیم فروتنانه خود را بیان کنیم.

■ پاریس کارهای عجیبی می کند ـ *النا و مردان* ـ (۱۹۵۶)

در *النا و مردان* اینگرید برگمن است که به نظرم شکل نسبتاً غیرمعمول به خود می گیرد. چیزی که بیش از همه چیز مرا به ساختن این فیلم برانگیخت فکر فیلمبرداری از اینگرید برگمن بود. دویچ مایستر این پروژه را پیشنهاد کرد و من طبیعتاً شادمانه آن را پذیرفتم چون اینگرید زن فوق العاده ای است که من هم در زندگی و هم روی پرده دوست می دارم. فکر من این بود که او در کاری کمیک بازی کند. این احساس را داشتم که او به این کار نیاز دارد، که موقعیتهای کمیک با تکامل کارنامه او جور درمی آید. باید بگویم که خیلی درباره موفقیت فیلم فکر نکردم و شاید اشتباه کرده باشم. در عوض، اکثراً مشغول فکر کردن به او بودم.

پس از آن، چیزهای دیگری آمدند و گریبانم را گرفتند، هلم دادند و



وصیت نامه دکتر کوردلیه

هیجان زده ام کردند. خیلی از کار کردن با ژان مار، خشنود بودم. ژان ماره یک نوع زیبایی و وقار غیرقابل تقلیدی به فیلم افزود. فیلم همچنین فرصت ملاقات با ژولیت گره کو و تحسین و ستایش او را به من داد. ولی بگذارید برگردیم به سراغ اینگرید، چون او سبب ساز فیلم بود. من موضوعات متعددی را پیشنهاد کردم که از کار درنیامد، تا اینکه فکری به ذهنم رسید. اینکه فیلمی درباره ژنرال بولانژه بسازیم. این پیشنهاد را کردم و همه قبول کردند. همه گفتند «اوه! چه فکر درخشانی، فیلمی خنده دار می شود» البته پایان بندی نسبتاً غم انگیزی است، ولی او شخصیتی است که می توان این روزها با حس طنز خاصی تصویر کرد، شایدیک خرده سبک تر از آنچه واقعاً درتاریخ بوده است. به همین خاطر من فیلمنامه ای در مورد ژنرال بولانژه نوشتم. باید بگویم که دلایل دیگری هم داشتم، دلایل خیلی جزئی ـ دلایل جزئی موثرند ـ که به ژنرال بولانژه فکر کنم. من دوستی قدیمی داشتم، که الان مرده، طی یک مراسم نظامی او توانسته بود افسار اسب ژنرال بولانژه را بگیرد و هرگز این موضوع را فراموش نکرده بود. این دوست من حتی پنجاه سال بعد از مرگ بولانژه هواخواه او مانده بود. چون توانسته بود افسار اسب او را بگیرد.

یک چیز دیگری هم بود که مرا برانگیخت و باعث شد بخواهم در فیلم نشانش بدهم. ولی نتوانستم ـ صرفاً به خاطر اینکه لوازم اجرایش را نداشتم. ما فیلم را در زمستان ساختیم و در حالی که باید در تابستان ساخته می شد ـ و آن داستان یک مراسم نظامی است، آخرین رژه ژنرال بولانژه، مراسمی که او را به جنگ در بلژیک ترغیب کرد. می دانید که ژنرال بولانژه تدارک یک کودتا را دیده بود، ولی فکر می کرد ناکام می ماند، و به همین خاطر به بلژیک رفت جایی که روی قبر معشوقه اش دست به خودکشی زد. خوب، طی آخرین رژه اش در پاریس، حادثه عجیبی رخ داد. خیلی از سربازان به او وفادار بودند و برای نشان دادن این وفاداری ریش بزی کوچک نوک تیزی گذاشته بودند، درست مثل ریش ژنرال. بعد در روز رژه این سربازهای وفادار جلوی ژنرال با ریش های تراشیده شده ظاهر شده بودند. پیروزی جمهوری خواهان که به شکل یک چانه تراشیده شده ظاهر شده باشد بسیار به نظرم سینمایی می آمد، و من خیلی متأسفم که نتوانستم آن را در فیلم نشان دهم.

برگردیم به کار با اینگرید. می خواستم این صحنه های کمیک را با او امتحان کنم. بدبختانه، در آخرین لحظه، فهمیدم که بولانژه بستگانی دارد، وراثی، که آدمهای بسیار خوبی بودند و زنده کردن خاطره نیایشان ممکن بود مایه آزار و مزاحمت و جریحه دار شدنشان بشود. سپس تصمیم گرفتیم ژنرال بولانژه را فراموش کنیم و فیلم دیگری بسازیم، فیلمی با همان موضوع ـ همچنان درباره یک ژنرال، یک دسیسه و یک کودتا ـ ولی این تغییر جهت در آخرین لحظه به نفع فیلم نبود. من آنچه توانستم انجام دادم، با درنظرگرفتن اینکه تقریباً به تمامی بداهه پردازی شد. گهگاه توانستم موقعیتهایی پیدا کنم که اینگرید و دیگر بازیگران در آن عالی باشند. مثلاً، توانستم نقش مهمی به بازیگری که خیلی دوست دارم، ژوانو، بدهم. او هم عالی بود. پی بربرتن هم فوق العاده بود.

هرچه بود، توانستم بعضی چیزهایی را که دوست دارم امتحان کنم و به نوعی هجو که کمی بیش از حد شورش را درآورده باشند رخنه کنم که چیزی است که بی نهایت دوست دارم. به طور خلاصه این واقعیت که ما در آخرین لحظه داستان را تغییر دادیم شاید به جنبه تجاری فیلم لطمه زده باشد، ولی به من اجازه داد تجربیاتی کنم که مرا بی اندازه راضی می کرد. شاید جالب ترین تجربه کوشش ما بود برای یافتن تصنعی ترین جنبه ژانر هجوآمیز و ترکیب آن با قصه ای که توسط بازیگران جدی و عادی بازی می شود.

■ وصیت نامه دکتر کوردلیه (۱۹۶۱)

می خواستم داستانی درباره آدمهای ثروتمند بگویم. آشکارا، اگر به جای سروکله زدن با داستان کوردلیه، یعنی داستان یک پزشک مولتی میلیونر، به روایت داستان یک بومی که در یک مزرعه برنج در پاکستان یا هند کار می کند، یا داستان پزشک روستایی فرانسوی با بچه های زیاد و قرضهای بسیار که هرگز نمی تواند از عهده سروسامان دادن به اوضاع برآید، می پرداختم، مشکل معنوی شخصیت به مکانی عقب تر رانده می شد و مشکل پیدا کردن نان برای خانواده بیشتر روی ذهن این پزشک کوچک ما سنگینی می کند تا به ذهن کوردلیه. این واقعیت دارد که کوردلیه مرد ثروتمندی است، ولی این مرد ثروتمند باز هم یک انسان است، یعنی تحت قانون عمومی تمام انسانها عمل می کند. قانون عمومی انسانها، چنانکه می دانیم، همان گناه اولیه است. نمی توانیم فراموش کنیم که در ابتدای جهان، خدا ما را از باغ بهشت بیرون انداخت و به ما گفت «انانتان را از عرق زحمت خود بدست آورید». بنابراین، وقتی نکوشیم نانمان را از حاصل زحمت خود بدست آوریم، در آخر باید بابتش پول بپردازیم. ما بهای آن را با یک بیماری وحشت انگیز می پردازیم: ملال. آدمهایی مثل کوردلیه به تنگ آمده اند، و من معتقدم تنها راه برای اینکه شخص این بیماری را در وجود خود درمان کند، رفتن به سراغ پرسشهای معنوی است. ■

از کتاب رنوار درباره رنوار

ترجمهٔ کامبیز کاهه