تقریباً مشهور

رضا رادیه

دوستان خوب

قهرمانان واقعی همکاری مشترک فیلمساز و آهنگساز در این دوران تیم برتن و دنی اِلفمَن هستند. در ماجرای بزرگ پی‌وی (تیم برتن- ۱۹۸۵) نور و رنگ‌های گیج‌کننده و سبک بصری منحصر به فرد فیلمساز با موسیقی‌ای همراه می‌شد که گویی ترکیبی از چند آهنگساز مختلف است: بخشی ژرژ دلرو، بخشی نینو روتا، بخشی برنارد هرمان، که همگی در بافتی اصیل با موسیقی آهنگساز جوانی به نام دنی الفمن (-۱۹۵۳) جمع شده بود. تیم برتن بعدها گفت آشنایی او و آهنگسازش به سال‌هایی پیش از آغاز فیلمسازی‌اش برمی‌گردد؛ زمانی‌که الفمن با گروه موسیقی‌اش «اُیگو بینگو» در کلاب‌ها به اجرای برنامه مشغول بود. برتن می‌گوید «گروه الفمن خیلی نمایشی و بامزه بودند. موسیقی‌شان از نوعی معنای مخفی روایی برخوردار بود؛ چیزی که دقیقاً موسیقی فیلم نبود، ولی خیلی سینمایی بود. بنابراین وقتی شانس‌اش را پیدا کردم که اولین فیلمم را بسازم هیچ شکی نداشتم که آهنگسازش الفمن خواهد بود. او در گروهش بسیار موفق بود، ولی وقتی هر دویمان وارد سینما شدیم در حقیقت با هم شروع به تجربه‌ای جدید کرده بودیم. اینکه کسی مثل خودت را پیدا کنی حس خیلی غریبی دارد. راحت‌تر بگویم، ما می‌دانستیم داریم چه می‌کنیم، ولی نمی‌دانستیم داریم چه می‌کنیم. تجربه‌ای جدید بود و ما هم احمقانه و خودخواهانه فکر می‌کردیم از عهده‌اش برمی‌آییم. بامزه بود که دَنی را تو کلاب ببینی و بعد با او برای اولین بار با یک ارکستر بزرگ کار کنی.» پی‌وی تاثیر آنی و بلافاصله‌ای بر نوع موسیقی فیلم‌های کمدی گذاشت؛ تاثیری که حتی تا امروز هم حس می‌شود.

برتن و الفمن با کمدی اسکروبال بیتل جوس (۱۹۸۸) بازگشتند ولی این بتمن (۱۹۸۹) بود که بزرگ‌ترین موفقیت این دو محسوب شد. برای این فیلم علاوه بر موسیقی الفمن شرکت برادران وارنر از پرینس دعوت به همکاری کرد که خود یکی از پرفروش‌ترین خوانندگان شرکت موسیقی وارنر بود. پیش از اکران عمومی فیلم آلبومی تحت عنوان عجیب «OST» منتشر شد که در واقع تعداد زیادی از آهنگ‌هایی را که در فیلم وجود نداشتند به صدر چارت آورد (مثل ترانه رقص خفاش). این سناریو عملاً به ضرر الفمن تمام شد، زیرا شرکت برای اینکه فروش آلبوم پرینس پایین نیاید، آلبوم موسیقی الفمن را تا یک ماه پس از اکران فیلم در حبس نگه داشت؛ اتفاقی که سال بعد با دیک تریسی (وارن بیتی، ۱۹۹۰) تکرار شد و تا به‌حال بارها برای آهنگسازان فیلم رخ داده است.

خجالت‌بارترین مورد در خصوص این شاهکار گوتیک الفمن، گذشته از پایین آمدن فروش این بود که در اسکار هم نادیده گرفته شد. برتن و الفمن با درس گرفتن از بازی‌های پنهان استودیو بر آن شدند تا پروژه بعدی خود ادوارد دست‌قیچی (۱۹۹۰) را خارج از این بازی‌ها تهیه کنند. برای این فیلم الفمن از یک

کر بی‌کلام استفاده می‌کند که به خوبی با فضای رویاگون فیلم همسان است. در بازگشت بتمن (تیم برتن، ۱۹۹۲) کارگردان و آهنگساز برای پرهیز از افتادن به دامی که در بتمن گرفتارش شده بودند نه‌تنها در جهت ذائقه عمومی که خواهان ترانه‌های پاپ تجاری در فیلم بودند، حرکت نکردند، بلکه هم در لحن و هم در موسیقی سلیقه نسل جوان را به کل ندید گرفتند. چندی بعد با استاپ‌موشن موزیکال کابوس شب پیش از کریسمس (سلیک، ۱۹۹۳) (که برتن مغز متفکرش بود) با ترانه‌های استادانه الفمن که کارکرد روایی بسیار مهمی در فیلم داشتند، الگوهای ژانر را تغییر دادند. شیوه عجیب و غریب آهنگسازی الفمن برای این فیلم، از آن پس، در بسیاری از آنونس‌ها و فیلم‌های کودکان تقلید شد. این دو سپس همکاری خود را با فیلم مریخ حمله می‌کند! (۱۹۹۶) به سبک علمی- تخیلی‌های دهه ۵۰ و سه سال بعد، با اسلیپی هالو (۱۹۹۹) به سبک ترسناک‌های کلاسیک هَمر در دهه ۵۰ ادامه دادند.

از فرازهای موسیقی تکنولوژیک بسیار گفتیم. بد نیست نشیب این موسیقی را هم برشماریم. نقطه‌ضعف اساسی در این زمینه میکس صدا در عصر دیجیتال است که دنی الفمن درباره‌اش گفته جالبی دارد: «درست انجام دادنِ کار سخت نیست. سختی کار انجام آن با شیوه‌های امروز است که در آن فیلم‌ها از حیث صدا به آش درهم جوشی می‌ماند. مشکل وقتی بیشتر می‌شود که در یک لحظه مشخص از فیلم برای بازیگران و عوامل محیطی از موسیقی و جلوه‌های صوتی با هم استفاده می‌شود و کارگردان هم نمی‌داند چگونه بین این دو صدای کاملاً متفاوت تمییز قائل شود. در نتیجه، همواره تماشاچی کمی از هر کدام را می‌شنود. امروزه ۸۵ تا ۹۰ درصد فیلم‌های هالیوودی از چنین شلوغ‌بازی‌ای رنج می‌برند. هرچه بودجه فیلم بیشتر می‌شود، صدا فاجعه‌بارتر خواهد بود.» مورد اخیر را به خصوص می‌توان در آرماگدون مشاهده کرد که در تمامی معرفی‌ها و نقد و بررسی‌ها به حجم بالای نویزهای گوشخراش آن اشاره شده است.

تقدیم

بازیگر اکشن‌کار

فیلم‌های اکشن سال‌های اخیر بی‌شباهت به نقاشی‌های اکشن نیستند. ارتباط قدیم‌شان با روایت سنتی و توجه به بازنمایی واقع‌گرایانه دنیا و رفتار انسان‌ها به یکباره ناپدید شد. تماشای جان‌سخت و اسلحه مرگبار و سایر ساخته‌های جان وو متخصص هنگ‌کنگی فیلم‌های اکشن، تماشاگر را به دنیایی دوبعدی می‌برد که سطح بوم بیش از هر چیزی توجه همه را به خودش جلب می‌کند تا با تنشی بکر رنگ‌هایی را که می‌خواهد به صفحه بوم بکوبد و پخش کند. این دسته از فیلمسازان مثل اجداد نقاش‌شان متخصصان بی‌بدیلی هستند که می‌دانند چگونه توجه را جلب کنند و چشمان را در اختیار بگیرند و با ترکیب غریبی که از تعقیب و گریزها، انفجارها و کشتارهای دسته‌جمعی می‌سازند، بر صندلی میخکوب‌تان می‌کنند.

خاصیت فیلم رنین این است که هم حیله‌گرانه و هم در عین حال با سادگی موقعیت فعلی فیلم‌های اکشن را بیان و اقرار می‌کند. نام این فیلم به ژاپنی معنی سامورایی‌ها را می‌دهد که روزگاری رئیس‌شان را از دست داده‌اند و امروز تبدیل به سربازان مزدبگیری شده‌اند که نه دیگر تعهد اخلاقی دارند و نه احساسی. فیلمنامه این اثر نوشته جی دی زایک و ریچارد وایچ (نام مستعار دیوید مَیت) این واژه را برای توصیف کارمندان سابق سی‌آی‌ای و کاگ‌ب (رابرت دونیرو، ژان رنو، استلان اسکارسگارد، ناتاشا مَکلهان) استفاده می‌کند که امروزه مجبورند برای تروریست‌ها و سایر قلدران جهانی کارزار کنند و دیگر ایدئولوژی‌ای که عملکردشان را توجیه کند در کار نیست؛ چهار مامور مرموز و کاربلد که در جست‌وجوی کیف آلومینیومی عجیبی هستند و بابت آن پول زیادی هم می‌گیرند.

چیزی جز اینکه حقوق‌شان را از تروریست‌های ایرلند می‌گیرند در موردشان نمی‌فهمیم. در مورد دشمنان‌شان همین قدر هم نمی‌دانیم. از همه جذاب‌تر اینکه نه ما و نه خود آنها هیچ کدام نمی‌فهمیم در آن کیف آلومینیومی چه مخفی کرده‌اند و این محتوای کیف مورد علاقه تروریست‌ها را تا حد ایده‌آل دست‌نیافتنی افلاطون بالا می‌برد. جزییات این فیلم مثل هر فیلم اکشن دیگری برای توجیه خواص باورناپذیر آن به سمع و نظر بیننده می‌رسد ولی این بار از رده خارج نمی‌شویم و دلیل آن هم کنترپوان دلپذیری بین سبک بیان نویسنده و کارگردان است؛ ممت دلزده، آگاهانه و تقدیرباور و جان فرانکنهایمر بی‌باک و دیدنی، اما چگونه؟

نهایتاً اینکه جالب است بدانید پیام این فیلم هم طی همین جریان گفته می‌شود؛ که در فیلم اکشن مهم نیست چه می‌گویید بلکه مهم این است که حرف‌تان را چقدر کوبنده و اثرگذار می‌زنید.

گفت‌وگو با لویی سیوهوس کارگردان مستند «پناهگاه ساحلی»

نمایش فاجعه

«پناهگاه ساحلی» یکی از تکان‌دهنده‌ترین صحنه‌ها در مورد کشتار را به نمایش گذاشته است. این فیلم یکی از مهیج‌ترین فیلم‌های سال شناخته شده و توانست نگاه همه مردم جهان را به سواحل ژاپن معطوف کند. در این فیلم نشان داده می‌شود که چطور در جنوب لوئیزویل و شمال الیزابت‌تاون با یک برنامه کاملاً حساب‌شده از کشتار سالیانه بیش از ۲۶ هزار دلفین در خلیج تایج در ژاپن جلوگیری می‌شود. کارگردان این فیلم لویی سیوهوس از طرفداران جنبش حفاظت از محیط زیست است. او به کمک ریچارد اوبری که تعلیم‌دهنده دلفین‌هاست، ساخت این مستند را که اولین ساخته‌اش به شمار می‌آید، به سرانجام رسانده است. اوبری کسی است که به طور خستگی‌ناپذیر یک رشته عملیات تحقیقاتی را درباره جانوران و موجوداتی که در اعماق دریاها زیست می‌کنند آغاز کرده و از سال ۱۹۵۵ برای یکی از شبکه‌های تلویزیونی که موضوع برنامه آن درباره شگفتی‌های موجود در اعماق دریاهاست، مستند تهیه می‌کند و حالا برای اولین بار مستندی درباره کشتار بی‌دلیل دلفین‌ها تهیه کرده است.

من با جیم کلارک تهیه‌کننده سابق در تعطیلات بودیم. در آنجا استیون اسپیلبرگ را دیدم. او از من سوال کرد که برای آینده‌ام چه فکری در سر دارم؟ و من گفتم دوست دارم فیلمساز شوم و او به من گفت هیچ وقت در فیلم‌هایم از قایق و حیوانات استفاده نکنم.

ترجمه: نسیم نیکفرد

-چطور به وجود چنین فاجعه‌ای پی بردید و از کجا فهمیدید چه بلایی بر سر دلفین‌های «تایج» آمده است؟

من در دهه ۹۰ عکسی از یک مرداب خون که نشان‌دهنده کشتار دلفین‌ها بود، دیدم. وقتی در سال ۲۰۰۲ به آن منطقه سفر کردم، دیدم این فاجعه همچنان در حال اتفاق افتادن است و عجیب‌تر اینکه هیچ کس در این باره اعتراضی نمی‌کرد. من پنج یا شش بار در طول سال به آن منطقه سفر کردم ولی واقعاً نمی‌دانستم که برای جلوگیری از این فاجعه چه کار باید کرد. چند تن از دوستان ژاپنی من پیشنهاد کردند تنها راهش کمک گرفتن از نیروهای خارجی است و این دقیقاً همان کاری بود که من برای نجات دلفین‌ها انجام دادم. ابتدا می‌خواستم اسم این فیلم را «گایاستو» بگذارم چون اولین بار این اسم را از زبان دوستان ژاپنی‌ام شنیدم. «گایاستو» در زبان ژاپنی همان معنی «نیروی خارجی» را می‌دهد. این خلیج به خاطر کشتار دلفین‌ها به مردابی از خون تبدیل شده بود. باعث شده بود مردم ژاپن سال به سال پا به این منطقه نگذارند.

-آیا قبلاً مردم ژاپن از این موضوع خبر نداشتند؟

نه، برای اینکه دولت ژاپن در این باره چیزی به مردم نگفته بود و هدف ما این بود که با ساخت این فیلم مردم را نسبت به این مساله آگاه کنیم و در نتیجه در جشنواره فیلم توکیو آن را به اکران درآوردیم. ولی متاسفانه این فیلم در ژاپن با سانسور پخش شد و همین جا واقعاً باید از بن استیلر قدردانی کنیم چون با وجود ممنوعیت این کار او با مدیر فستیوال تماس گرفت و از اینکه این مستند با سانسور پخش شده بود حسابی شکایت و اعتراض کرد.

-نحوه ساخت این فیلم چگونه بود؟

من ابتدا این فیلم را به صورت دی‌وی‌دی تحت عنوان «به تای خوش آمدید» ساختم که بسیار مورد استقبال رسانه‌ها قرار گرفت. بعد کمپانی با من تماس گرفت و پیشنهاد داد یک مقدار موضوع این فیلم را بسط بدهم. برای همین دوباره به خلیج تایج سفر کردیم. ما واقعاً نمی‌دانستیم چطور می‌توانیم فیلمی بسازیم که جنبه مستند داشته باشد. تا اینکه ما با «لوک بسون» در پاریس تماس گرفتیم و او ظرف سه روز خودش را به ما رساند و نحوه ساخت آن را به ما گفت. ما هیچ کدام نمی‌دانستیم این مستند چه می‌خواهد از آب دربیاید.

-آیا از همان اول هدف‌تان ساخت یک مستند مهیج بود؟

من با چشم خودم می‌دیدم که این موجودات بی‌گناه همه کشته می‌شوند و واقعاً جای تاسف داشته و دارد. مقصر آن هم ما انسان‌ها هستیم که با ندانم‌کاری‌هایمان باعث مرگ این موجودات می‌شویم.

-خیلی مختصر کشتار دلفین‌ها را نشان دادید.

دو دقیقه نشان دادن کشتار این دلفین‌ها خلاصه چهل ساعت تصویربرداری است. دیگر با دیدن همین تصاویر مختصر از این فاجعه خودتان قضاوت کنید که چه بلایی بر سر این حیوانات بی‌گناه آمده است.

-چطور برای ساخت «پناهگاه ساحلی» توانستید گروه ساخت را آماده کنید؟

ریچارد خلیج تایج را به من نشان داد و گفت برای رسیدن به این خلیج نیاز به ناوگان دریایی داریم. من از مندی گرویک شنگ که در نواحی به عنوان غواص حرف اول را می‌زند، کمک گرفتم. او می‌تواند شش دقیقه و نیم نفس‌اش را زیر آب حبس کند و یک‌نفس در عمق ۸۰ متری غواصی کند. ما با یاری او و همکارش به نام کی‌یرک کراک توانستیم دوربین‌ها را در اعماق دریا جاسازی کنیم و ریزه‌کاری‌های مربوط به زیر دریا را چارلز هملتون انجام داد؛ کسی که در فیلم «دزدان دریایی کارائیب» مربی آن دسته از هنرپیشه‌هایی بود که نقش دزدان دریایی را بر عهده داشتند. البته با اینکه ما از یکسری از دوربین‌های بسیار پیشرفته برای عکسبرداری از مناظر زیر دریا استفاده کرده بودیم ولی تصاویر به دست آمده کیفیت خوبی نداشت.

-چقدر ساخت این فیلم در خلیج تایج خطرناک بود؟

خود فیلم نمی‌تواند میزان ترس را نشان بدهد. آنجا پر از نیروهای امنیتی بود. هرجا می‌رفتیم، پلیس‌ها دنبال‌مان بودند. به دنبال آدم‌هایی بودیم که با آنها از شر پلیس‌های ژاپن خلاص شویم، چون هر لحظه ممکن بود ما را دستگیر کنند. ورود به آن منطقه ممنوع بود و ما هم برای ساخت مستند آنجا رفته بودیم. تازه اگر هم از شر پلیس‌ها خلاص می‌شدیم، باید مراقب سیم‌های خاردار و سگ‌های نگهبانی می‌بودیم که آنجا بودند.

-آیا درست است که استیون اسپیلبرگ نصیحت‌هایی را در این زمینه به شما کرده بود؟

من با جیم کلارک تهیه‌کننده سابق در تعطیلات بودیم. در آنجا استیون اسپیلبرگ را دیدم. او از من سوال کرد که برای آینده‌ام چه فکری در سر دارم؟ و من گفتم دوست دارم فیلمساز شوم و او به من گفت هیچ وقت در فیلم‌هایم از قایق و حیوانات استفاده نکنم.

منبع: امپایر آنلاین

پروفایل

ترجمه: حمید هاشمی

ژان رنو

فرانسوی تمام عیار

بیش از ۵۰ سال پیش خانواده‌ای اسپانیایی در مراکش فرزندی به دنیا آوردند که در ۱۷سالگی به فرانسه رفت و سه سال بعد نامش را به ژان رنو تغییر داد. بعدها آکتور شد و در فیلم بیست و دو گلوله نقش چارلی مَتئی را بازی کرد. چارلی متئی در گذشته سردسته گروه جنایتکاران بوده ولی این کار را به خاطر خانواده‌اش کنار گذاشته است. ولی یک رقیب قدیمی ناگهان سر می‌رسد و مایل است این مرد اکنون خوب را از بین ببرد و بیست و دو گلوله در تنش بکارد و نام فیلم هم ریشه در همین خواسته دارد. متئی زنده می‌ماند و تلاش می‌کند انتقام بگیرد. ریچارد بری تهیه‌کننده این فیلم از وقتی «نامیرا» نوشته فرانتز الیویه گیزبِر را می‌خواند که داستان جنایتکاری به نام جکی یامبر است و در دهه ۶۰ زندگی می‌کرده، همیشه در پی موقعیتی بود که بتواند با دوست قدیمی‌اش ژان رنو فیلمی بر آن اساس بسازد. او در این مورد می‌گوید: «کاراکتر متئی به خاطر گذشته‌اش از خطر بیرون می‌جهد و به هر حال امکان ورزیدن خشونت ترس‌آور را همیشه با خود دارد. ولی در عین حال انسانیت ستایش‌برانگیز، سخاوت و روح عمیقی هم در او هست. ژان به اعتقاد من تمام آن خواص را در خود دارد.» به خاطر این خاصیت‌ها

بود که وقتی در کنار ناتالی پورتمن ۱۲ساله به بازی پرداخت مخاطبانش در سراسر جهان باز هم به او توجه می‌کردند والا بدون این خواص به قول خودش «کل کار تئاتری سطح پایین و خوش عاقبت بیش نبود». کسی نیست که نداند این فیلم داستان شکل‌گیری یک ارتباط دوستانه پر از لجبازی و عجیب بین یک جنایتکار حرفه‌ای و یک دختربچه است. همین اسکلت داستانی سرمشق بسیاری فیلمسازان فرانسوی از جمله وینسنت کسِل و روی آوردن به کار هالیوودی برای دیگرانی چون متیو کازویچ بود.

سوی دیگر سکه این کار این بود که ژان رنو به یک هفت‌تیرکش کم‌حرف تازه، یک سیلوستر استالونه فرانسوی تبدیل می‌شد. برای حل این مساله در بازسازی پلنگ‌صورتی در سال ۲۰۰۶ و دنباله آن در سال ۲۰۰۹ وی نقش مقابل استیو مارتین را بر عهده گرفت. در فیلم بیست و دو گلوله به ریشه‌هایش بازگشت و در فیلم گردآوری هم که در مورد اخراج یهودی‌های پاریس در سال ۱۹۴۲ بود نقش یک پزشک را ایفا کرد و به این ترتیب هر روز به سراغ دسته‌بندی تازه‌ای از کار سینمایی می‌رفت و هر دوره‌ای سبک کار تازه‌ای را تجربه می‌کرد و نقشی نو از خود به یادگار می‌گذاشت. ناتالی پورتمن در ای‌میلی که به نشریه تایمز می‌زند، می‌گوید: «در مورد بعضی هنرمندان می‌توان پیش‌بینی کرد که هم در کمدی و هم در درام می‌درخشند. چون می‌توانند ذراتی از کمدی وارد کارهای سیاه سینمایی کنند و هم می‌توانند برخلاف این عمل کنند. او بدون اینکه خیلی حرف بزند در درونش این میزان تنوع را واقعاً دارد.»

ژان رنو در فیلم بیست و دو گلوله نقش یک عضو مافیا را دارد و در صحنه‌ای از این فیلم در یک انبار خالی بالای سر مردی می‌ایستد که آدم یکی از رقبای اوست و برهنه و دست‌بسته افتاده و ترس بسیاری در چهره‌اش می‌بینیم. قول می‌دهد که به آن مرد آسیبی نرسد و در نهایت آرامش از او اطلاعاتی می‌خواهد - و البته به قولش هم عمل می‌کند. در این صحنه او همان ژان رنو

می‌کند و نشان می‌دهد. بیشتر فیلم‌هایی که با هم ساخته‌اند -آبی بزرگ، زنی به نام نیکیتا و حرفه‌ای (نام دیگر این فیلم لیان بود)- بی‌تردید فیلم‌های عالی هستند. این فیلم‌ها اصراری بر پیروی فنی از تولیدات هالیوودی ندارند ولی نشانه‌هایی از کارهای موفق آن سوی آب در اینها قابل تشخیص است: صحنه‌های مبارزه آزاد و پرجنب و جوش، سرعت خیلی بالا، موسیقی کند و تاثیرگذار و... موفقیت ترکیب کاری بسون و رنو برای دیگران هم اثرگذار و آموزنده بود. بعد از موفقیت ۲۰ میلیونی فیلم حرفه‌ای بسیاری از فیلمسازان جوان فرانسه رو به تقلید از این جریان فیلمسازی آوردند و کوشیدند با تکیه بر استعداد سینمایی‌شان مثل بسون اکشن‌هایی توام با مفاهیم سطح بالا تولید کنند.

البته رنو معتقد است سینمای کشورش موفقیت او و بسون را اقلاً در سطح عمومی به قدر کافی جدی نگرفته است. او می‌گوید: «نمی‌توانند بپذیرند من و لوک راه تازه‌ای را خلق کردیم. دلیلش هم این است که این راه، راه خطرناکی است و نمی‌توانند آن را کنترل کنند. در واقع سینمای فرانسه وابسته به یارانه‌هاست و از این کمک مالی بهره بالایی می‌برد و دولت هم چندان علاقه‌ای به فیلم‌های اکشن ندارد. تولیدکنندگان دوست ندارند مخاطب خودش تصمیم بگیرد که فیلم از نظر مالی موفق است یا نه. به همین خاطر بازیگران و کارگردانان ترجیح می‌دهند فیلم‌هایی بسازند که شاید خودشان هم آن فیلم‌ها را نفهمند ولی تولیدشان ساده‌تر باشد.» فیلم‌های رنو از بهترین کارهای کشورش بالاتر نبود ولی راه نو و بازار تازه و متنوعی برای سینمای فرانسه ایجاد کرد. او معتقد است صنعت سینمای فرانسه از حرکت به سمت سرگرمی و خوشگذرانی هنری سود بسیاری برده است ولی حاضر نیست خبری از این جریان بدهد چرا که با اعلام حالت اکشن سینمایی، آبروی این همه سال کار اندیشه‌ورانه و اشتهار به ورزیدن مضامین فکری در هنر را یک‌شبه از دست خواهد داد. چشمان تیز و خشن‌اش را از سر بی‌حوصلگی می‌گرداند و می‌گوید: «تزویر فرانسوی (hypocrisie française) که می‌گوییم همین است.»

منبع: هفته‌نامه تایم