«سونات پاییزی» و دلتنگی در حضور «دیگری»

زیر آوارِ کلمات

محمد صادقی

لیو اولمان و اینگرد برگمان در نمایی از فیلم سونات پاییزی

ویکتور: شاید بزرگ‌شدن یعنی اینکه دیگر از چیزی تعجب نکنی.

ایوا: وقتی با آن پیپ کهنه‌ات آنجا می‌نشینی چقدر عاقل به‌نظر می‌آیی. تو کاملا رشد کرده‌ای و بزرگ شده‌ای. من مطمئنم.

ویکتور: خودم که این طور فکر نمی‌کنم. من هر روز از چیزی تعجب می‌کنم.

ایوا: از چه چیزی؟

ویکتور: مثلا از تو. بعلاوه، من عجیب‌ترین رویاها و امیدها را در سر دارم و البته نوعی دلتنگی.

ایوا: دلتنگی؟

ویکتور: دلتنگی برای تو.

هنگامی که دیالوگ‌های شارلوت (اینگرد برگمان) و ایوا (لیو اولمان) در پرداختن به گذشته و واکاوی رفتارهایی که نسبت به هم داشته‌اند به اوج و به نقطه‌ای می‌رسد که شاید داوری را هم آسان می‌کند، پرسش‌های شارلوت از ایوا درباره اینکه او پدربزرگ و مادربزرگش را تا چه اندازه می‌شناخته، اهمیت دیالوگ‌های ردوبدل‌شده و ظرافت آنها را مشخص‌تر می‌کند. شارلوت که از قدرت مواجهه با خویش و نشستن در مقابل خود برخوردار نیست، در یک مکث کوتاه و به اندازه یک جرقه، به خودش مجال داده و قدری صادقانه در مقابل خود می‌نشیند: «پدر و مادر ریاضیدانان برجسته‌ای بودند. نسبت به علم‌شان و همین‌طور نسبت به همدیگر وسواس داشتند. آنها سلطه‌جو، غیرمسوول و باروحیه بودند. خیرخواه ما بودند اما خونگرمی و علاقه‌ای به ما نشان نمی‌دادند. یادم نمی‌آید که هیچ‌کدام‌شان من یا برادرانم را لمس کرده باشند، چه برای نوازش و چه برای تنبیه. درواقع من هیچ‌چیز راجع به عشق، مهربانی، تماس، صمیمیت و خونگرمی نمی‌دانستم. تنها از طریق موسیقی بود که می‌توانستم احساساتم را بروز بدهم. بعضی شب‌ها وقتی خوابم نمی‌برد به این فکر می‌افتم که شاید اصلا زندگی نکرده‌ام... شاید بعضی‌ها استعداد بیشتری برای زندگی‌کردن دارند. شاید هم بعضی‌ها هرگز زندگی نمی‌کنند بلکه فقط وجود دارند» و اما شارلوت از چه زمانی به این مسایل اندیشیده بود؟ خودش می‌گوید سه سال پیش، زمانی که به بیماری سختی دچار و در بیمارستانی بستری شده و فکر می‌کرده زندگی‌اش رو به پایان است. پس در مواجهه با مرگ، توانسته بوده با خودش رو در رو شود. می‌دانیم که اگزیستانسیالیست‌ها بر این باورند که ما در «موقعیت‌های مرزی» می‌توانیم خودمان را خوب بشناسیم. در زندگی روزمره چنین مجالی وجود ندارد ولی در لحظه‌هایی مانند لحظه مرگ، با خودِ خودمان مواجه می‌شویم و واکاوی خود در چنین لحظه‌ها و موقعیت‌هایی ممکن‌تر به نظر می‌رسد. شارلوت وقتی در آن موقعیت یا در آن لبه قرار می‌گیرد، فرصت می‌یابد و فراتر از زیستِ عادی و روزمره‌اش (زیستی به ظاهر پرتحرک، خوش و هدفمند) با آنچه هست روبه‌رو می‌شود.

اما نوعی بی‌مقصدی و شاید هم بی‌معنایی در زندگی‌اش موج می‌زند، برای همین مدام در دست‌وپازدنی بی‌حاصل به‌سر برده و برای گریز از واقعیت‌ها و آنچه در پیرامونش جریان دارد، فرار را انتخاب می‌کند. از این آرزو به آن آرزو، از این دیار به آن دیار و از این یار به آن یار و سرانجام، در امتداد زیستِ حُزن‌آلودش، این‌بار هم ترتیبی می‌دهد تا زنگ تلفنی به صدا درآید بلکه از این وضعیت هم رهایی یابد! اما به نظر نمی‌آید راهی که انتخاب کرده به رهایی برسد، تکه‌تکه‌شدنی بی‌امان است در موقعیت‌هایی که خود را در آنها جا می‌گذارد.

شاید یکی از پرسش‌هایی که پس از تماشای فیلم «سونات پاییزی» و اندیشیدن به دیالوگ‌های میان شارلوت و ایوا به ذهن برسد این است که اگر به هر ترتیب خاطره خطاها از بین نرود و چیزی را هم نشود تغییر داد، نفرت، خشم و کینه چه دردی را دوا کرده یا چه گره‌ای را می‌گشاید؟ اگر راهی برای امتداد «باهم‌بودن» و عشق‌ورزیدن وجود ندارد، متنفربودن چه سود و حاصلی دارد؟ و سرانجام، نامه آخر ایوا یک نشانه دارد: همدل‌بودن در دردی مشترک و اگر زمانی شدت رنج‌هایش مجال اندیشیدن را از او گرفته بود، وجود و حضور هلنا موجب شد تا نزدیکی بیشتری با نیکی داشته باشد و قدرت بخشندگی و گذشت را بیابد.

شارلوت، ایوا را آنطور که خودش تشخیص می‌داده، می‌خواسته و ویکتور، چنان که هست. شارلوت بدون در نظرگرفتن خوشایند، علاقه و نظر ایوا به او محبت می‌کرده یعنی آنچه خودش دوست می‌داشته یا درست تشخیص می‌داده را برای ایوا مناسب و درست می‌پنداشته و ایوا مجبور بوده لباس‌هایی را بپوشد که دوست نداشته، کتاب‌هایی را بخواند که علاقه‌ای به آنها نداشته (و بعد باید درباره آنها به بحث با مادرش هم می‌پرداخته) و همه چیز به نام دلسوزی و دوست‌داشتن انجام می‌شده تا جایی که ایوا می‌گوید: «یک لحظه جرأت نداشتم خودم باشم» و بنابراین اعتماد به نفس خود را کم‌کم از دست داده و به قیمت راضی نگه‌داشتن مادرش به صورت تدریجی از درون متلاشی شده و بارها از درون فرو می‌ریزد. تلاش‌های ساختگی شارلوت برای «در کنار هم‌بودن» هیچ‌گاه نتوانسته ایوا را فریب بدهد هرچند ایوا برای ناامیدنکردن او هیچ‌گاه در گذشته این موضوع را به او نگفته بوده است! شارلوت در همه این سال‌ها، غرق در اجرا و ضبط سونات‌ها و کنسرتو پیانوها و... بوده و پس از سال‌ها و در این ملاقات کوتاه، وقتی کلمات رد و بدل می‌شوند تنها چون آواری سنگین، ژرفای ناملایمات را نشان می‌دهند.

وقتی کلمات در بیان آنچه احساس می‌شود به درد نمی‌خورند و کارایی خود را از دست می‌دهند، حرف‌زدن به چه کار می‌آید؟ این از یک سو مساله مادر و دختر و از یک سو مساله ویکتور است، با این تفاوت که ویکتور برای ابراز دوستی به انتظار کلمات نشسته است و نگاهش همچنان به «کنار پنجره گوشه اتاق» دوخته شده تا جاری‌شدن کلمات. نامه ایوا به مادرش را می‌خواند: «متوجه شده‌ام که با تو رفتار بدی کرده‌ام. به جای اینکه باعاطفه با تو طرف شوم با توقعاتم به سراغت آمدم. با تنفری تلخ که دیگر وجود ندارد به جانت افتادم. همه کارهایم اشتباه بود و می‌خواهم از تو پوزش بخواهم. روح هلنا خیلی از روح من بزرگ‌تر است. من از تو چیزی می‌طلبیدم اما او به تو چیزی می‌داد... ناگهان به‌نظرم رسید که من می‌بایستی از تو مراقبت می‌کردم. گذشته‌ها گذشته... شاید دیگر خیلی دیر شده. اما من امیدوارم که این کشف من بیهوده نبوده باشد. بالاخره ترحمی هم وجود دارد. منظورم آن امکان بزرگی است که برای از همدیگر مراقبت‌کردن و به هم کمک‌کردن و عاطفه نشان‌دادن وجود دارد. دلم می‌خواهد بدانی که هرگز نخواهم گذاشت که از پیشم بروی یا از صحنه زندگی‌ام ناپدید شوی... نباید دیر شده باشد» کلمات جاری می‌شوند، نه کلماتی خاک‌گرفته و عباراتی توخالی، کلماتی که جایی برای همدلی، همدردی و مهم‌تر از همه بخشش، در میان ویرانه‌هایی غرق در غبار خاکستری زمان می‌گشایند.

شمال از شمال‌غربی

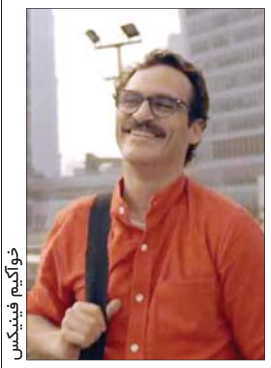
داستان تنهایی به روایت «اسپایک جونز»

صدای دیدار

مها رضایی

و باز هم داستان تنهایی آدم. داستانی که آن را زندگی می‌کنیم و دیگر برای ما داستان نیست خود زندگی است. داستان تنهایی بارها و از زوایای متفاوت از نگاه دوربین فیلمسازان به تصویر کشیده شده است. «با صدهزار مردم تنهایی/بی صدهزار مردم تنهایی.»...

فیلم اخیر اسپایک جونز با نام «او» از دیدگاهی متفاوت به این مقوله می‌پردازد. نگاهی که بازتابی از زندگی پرشتاب ماشینی و امروزی بشر و نوع ارتباط آدم‌ها در این زندگی است. فیلم، ما را به آینده می‌برد، آینده‌ای که چندان دور نیست. روزگاری که در آن آدم‌ها با ماشین‌ها و صداها در ارتباط خواهند بود و تماشای هزاران انسانی که به ظاهر با خود حرف می‌زنند صحنه عجیبی نخواهد بود. صحنه ابتدایی فیلم با کلوزآپ تئودور (یوآخین فونیکس) آغاز می‌شود. او با نگاهی سرد به روبه‌رو نگاه می‌کند و همزمان کلمات احساسی بر زبان می‌راند و تا چند لحظه بیننده را گیج می‌کند. با عقب‌رفتن دوربین متوجه می‌شویم که او در محل کار خود است، جایی برای نوشتن نامه‌های خطی شخصی و احساسی از طرف کسانی که قادر به بیان احساس خود نیستند یا وقتی برای آن ندارند. معضلی که به وضوح نشانه‌های آن را در زندگی کنونی خود حس می‌کنیم. زبان را یارای گفتن نیست و اگر هست قدرت پذیرش پیامدهای آن نیست. با کمرنگ‌شدن فرهنگ گفت‌وگوی رودررو در جوامع امروزی و پناه‌بردن به وسایل پیشرفته ارتباطی برای نوشتن و روبه‌رونشدن، فضای سرد فیلم «او» و شخصیت‌های آن به‌شدت باورپذیر می‌نمایند. داستان از جایی شکل می‌گیرد که تئو برای نظم‌دادن به برنامه‌های روزمره خود،



خوآکیم فینیکس

سیستم عامل هوشمندی را تهیه می‌کند. سیستمی که حق انتخاب صدای اپراتور را نیز به مشتری می‌دهد. ورود این سیستم به زندگی روزمره تئو رنگ و بوی تازه‌ای می‌دهد و البته نشان‌دهنده یکی از ابعاد وجودی آدم‌ها نیز است، خودخواهی. چراکه این سیستم‌ها در راستای برآوردن نیازهای شخصی هر فرد برنامه‌ریزی شده‌اند و هوشمندی آنها نیز در جهت کسب رضایت فردی هر مشتری است. تصور ماشینی که برآورده می‌کند و توقعی، چه احساسی و چه مادی، ندارد باعث توجه بیشتر آدم‌ها به خود و شخص خود شده و توانایی ایجاد رابطه با همنوع و برآوردن احساسات طبیعی و انتظارات انسانی را کم و کمرنگ‌تر می‌کند. با گذر زمان نوع این رابطه تغییر می‌کند چراکه اکنون می‌توان به راحتی گفت و نگران واکنش و پیامد نبود. می‌توان سیستم را غیرفعال کرد، می‌توان به صدا هر تصویری که در ذهن موجود است را داد. درواقع یک رابطه آرمانی. در اینجاست که ضربه وارد می‌شود، سیستم‌های عامل همگی تصمیم می‌گیرند که از دنیای پر از خودخواهی انسان‌ها سفر کنند و آنها را به یکدیگر بسپارند چراکه هوش آنها نیز قادر به درک پیچیدگی‌های شخصیتی انسان‌ها و خواسته‌های متناقض آنها نیست. نامه آخری که تئو پس از این ماجرا می‌نویسد حکایت از دگرگونی دارد. حکایت از درک اینکه تنها دیگری در از بین‌رفتن یک رابطه، نقش ندارد و گاهی باید به درون خود رفت و با حقیقت تلخ خود روبه‌رو شد. اسپایک جونز در صحنه پایانی فیلم بار دیگر دو انسان تنها را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد و شاید هم، او، همراه تر از هر ماشینی باشد.

غریبه‌ها در قطار

در دفاع از فیلم «جاذبه»

باید خورشید را روی رود گنگ ببینی*

مسیح اسماعیلی

فیلم Gravity که در ایران «جاذبه» ترجمه شده، فیلمی درباره خودشناسی، ایمان و یافتن دلیل برای زنده‌ماندن و زندگی‌کردن است. در مورد تنهایی یک زن فضانورد در فضایی لایتناهی. طبق آن چیزی که خودش می‌گوید با مرگ دخترش، کل زندگی‌اش متلاشی شده و حالا غمگین و دلمرده، تک و تنها در آسمانی بی‌انتها غرق می‌شود. وقتی می‌بیند دیگر راه نجاتی ندارد، این زن (رایان) به شخصیتی دلزده از زندگی گذشته‌اش تبدیل می‌شود که انگار آن بالا، دنبال خود جدیدی می‌گردد اما در نهایت درمی‌یابد که زندگی می‌تواند همان پایین هم ادامه داشته باشد، آن‌هم با تمام سختی‌هایش؛ که هیچ جایی بهتر از زمین برای زندگی وجود ندارد. بازگشت او به زمین و قدم نهادنش روی ماسه‌های کنار ساحل، با تاکید دوربین و موسیقی زیبای فیلم، نشانه‌ای از برخوردِ واقع‌بینانه او با زندگی است. خط داستانی سرراست فیلم به مشکلات یک زن در حال مبارزه برای بقا می‌پردازد اما دوربین آلفونسو کوآرون-کارگردان فیلم-ژرف‌تر از فیلمنامه او حرف می‌زند. فیلم با یک نمای ۲۰دقیقه‌ای بدون کات، چیزی شبیه آنچه در فیلم Children Of Men دیده بودیم، آغاز می‌شود. کوآرون در «جاذبه» به خوبی توانسته تاثیر ترس بر تصمیم‌گیری‌های ضعیف شخصیت اصلی داستان را نمایان کند و شخصیت قوی اما شکننده رایان را برای تماشاگر شرح دهد. کوآرون در سرتاسر فیلم موفق شده بین رابطه دو شخصیت و گستردگی فضا ارتباط ایجاد کند. آلفونسو کوآرون در به‌کارگیری جلوه‌های ویژه در «جاذبه» از افراط پرهیز کرده اما تا جایی که توانسته با تکنیک‌های مختلف کارگردانی و فیلمبرداری، وهم و ترس را به مخاطب انتقال داده است. پیش از این، استنلی کوبریک در «یک اودیسه فضایی» به خوبی موفق شده بود با استفاده از هنر کارگردانی خودش و البته تیم جلوه‌های ویژه هنرمند فیلم، محیطی بی‌نظیر توام با ترس را برای تماشاگران به ارمغان بیاورد. ساندرا بولاک، بازیگر اصلی فیلم نیز به خوبی از عهده نقش‌اش برآمده. جالب است بدانید که او مجبور بوده حین فیلمبرداری، هر روز ساعت‌های طولانی در یک حلقه مکانیکی بزرگ بماند. جورج کلونی شاید بیشتر به این دلیل انتخاب شده که موفقیت فیلم در گیشه تضمین شود. بینندگانی که به امید دیدن او به تماشای فیلم می‌روند ناامید خواهند شد، زیرا بعد از گذشت حدود نیم ساعت او از فیلم خارج می‌شود. او و بولاک تنها بازیگرانی هستند که در فیلم جلوی دوربین قرار می‌گیرند و اد هریس صداپیشگی کنترل‌کننده ماموریت را برعهده دارد. «جاذبه» به معنای واقعی از یک فیلم تخیلی و درام دوست‌داشتنی‌تر است. «جاذبه» سعی نکرده خودش را بیش از اندازه درگیر جلوه‌های ویژه کند یا خود را با اکشن پرسروصدا درگیر کند. از تمام این کلیشه‌ها دور مانده و حتی سعی نکرده است همانند فیلم «پس از زمین» زمان خودش را با دیالوگ‌های پی‌درپی و بی‌مورد کش بدهد و مخاطب را خسته کند. برخلاف خیلی از فیلم‌های سه‌بعدی که منطق درستی بین داستان و تکنولوژی سه‌بعدی برقرار نمی‌کنند و تنها، به رخ کشیدن این تکنولوژی را در فیلم برای بیننده نمایش می‌دهند، «جاذبه» این سه‌بعدی بودن را تکه‌ای از داستان کرده تا تحمیلی به نظر نرسد. مثل آن صحنه‌ای که رایان، بعد از تلاش فراوان، در حالی‌که با کمبود اکسیژن مواجه شده، بالاخره خودش را وارد فضای سفینه می‌کند و بعد در حالی‌که با شدت نفس‌نفس می‌زند، لباس‌هایش را یکی یکی در می‌آورد و لباس‌ها در فضا معلق می‌شوند همچون جنینی که به ناف متصل شده باشد، در وضعیت جنینی قرار گرفته و برای دمی بعد از آن همه تقلا با نفسی عمیق، بدنش را کش داده، خودش را جمع کرده و کف سفینه به خواب می‌رود. آقای کامرون با بیان اینکه جاذبه او را کاملا «نقش زمین» کرده، می‌افزاید: «به نظرم این بهترین تصویرسازی فضایی است؛ فکر می‌کنم بهترین فیلم فضایی است که تا امروز کار شده و مدت‌های مدید تشنه دیدن چیزی در حد این فیلم بودم.» او در ادامه می‌گوید: «آلفونسو و ساندرا با هم فیلمی ساخته‌اند که در آن تجسمی بی‌نقص از یک زن تنها را می‌بینید که در جاذبه صفر، برای زندگی خود می‌جنگد... او (ساندرا بولاک) تنها کسی است که می‌توانست این چالش باورنکردنی را نمایش دهد. از جایی که من ایستاده‌ام کارش از اعضای سیرک خورشید (Cirque du Soleil معروف‌ترین سیرک دنیا) هیچی کم ندارد.» نکته آخر اینکه هدف این فیلم قراردادن بیننده در کنار شخصیت‌ها در فضاست که باید گفت به این هدف رسیده است و البته تماشای فیلم در سینمای دو بعدی معمولی بدون شک از ارزش آن خواهد کاست و تماشای آن در خانه از این هم بدتر است. شاید یکی از علت‌هایی که موجب شده در ایران این فیلم به‌طور دقیق مورد بررسی قرار نگیرد و عجولانه نقد شود، این است که نتوانسته‌اند فیلم را در سینما (و به‌صورت سه‌بعدی) تماشا کنند.

*** دیالوگی برگرفته از فیلم «جاذبه»**

شب روی زمین

«گتسبی بزرگ» در دنیای ۳ بعدی

آناهیتا موگویی

گتسبی مرد مرموزی است. در جامعه حضور چندانی ندارد و بیشتر میهمان‌های هر شب او حتی یک‌بار هم او را ندیده‌اند. این مرموزبودن در فیلم به شکل هنرمندانه‌ای به تصویر کشیده می‌شود. سایه‌های محو روی پنجره یا زمانی که گتسبی با اتومبیل خود فقط از قاب عبور می‌کند دیده می‌شود، اما انگار سایه‌ای است. رمان «گتسبی بزرگ» به دلیل نحوه نگارشش از اعتبار بسیاری برخوردار بوده و این، کار کارگردان را سخت‌تر کرده است به طوری که منتقدان بسیاری به آن نمره قبولی نمی‌دهند. ایرادهای گرفته شده از انتخاب بازیگر گرفته تا نحوه فضاسازی فیلم همگی قابل درک هستند اما با همه اینها به نظر می‌رسد فیلم خوب از آب درآمده است. انتخاب «کری مولیگان» در نقش دیزی امری رندانه می‌نماید اما ایفای نقش گتسبی با بازی «دی‌کاپریو» بسیار خوب بوده است. در عین حال نقش نیک مناسب «مگایر» نیست. او شباهت کمی با شخصیت قوی نیک دارد. شاید بتوان گفت لبخندی که نویسنده در رمان خود توصیف کرده به واقع همان لبخندی است که «دی کاپریو» به جای گتسبی می‌زند. یا او همان مرد شبح‌واری است که در جامعه هست و نیست و در عین حال عاشقی است که سال‌های سال دلباخته است. از دیگر کارهای این کارگردان می‌توان به فیلم «مول‌اند روژ» اشاره کرد. شباهت فضاسازی این دو فیلم مشهود است. حتی می‌توان نحوه حرکت دوربین را هم به این شباهت‌ها اضافه کرد. حرکت از بالای ساختمان یا پل و نشان دادن شهر از بالا و به قولی نشان‌دادن عظمت یک فیلم سه بعدی. همین‌طور فضاهای خیالی از دریا و غروب آفتاب با رنگ‌هایی که شاید در دنیای خودمان کمتر به آنها برمی‌خوریم. این نوع فضاسازی در فیلم قبلی یعنی «مول‌اند روژ» بسیار خوش‌نقش و باورپذیر بود اما باورش در این فیلم برای یک داستان دهه ۲۰ کمی سخت می‌نماید. شاید بتوان گفت که کمی فانتزی شده است و این برای دوستداران رمان «گتسبی بزرگ» خوشایند نیست...

«گتسبی بزرگ» نام رمان تحسین‌شده‌ای است که در ۱۹۲۵ توسط «فیتز جرالد» نوشته شده است. به دلایلی در زمان نشر به آن توجهی نشده اما بعدها به یکی از بهترین رمان‌های قرن بیستم بدل می‌شود.

گفت‌وگوی رابرت بونایون با آلن رنه*

پروست، هرگز

نازنین اردوبازارچی: آلن رنه (متولد ۱۹۲۲) فیلمساز فرانسوی که فیلم‌هایی مثل «هیروشیما، عشق من»، «شب و مه» و «سال گذشته در مارین باد» را در کارنامه خود دارد و از پیشروان موج نوی سینمای فرانسه به‌شمار می‌رود، در قالب مصاحبه‌ای برای مجله پوزیتیف با رابرت بونایون در مورد فیلم «عموی آمریکایی من» که به سال ۱۹۸۰ساخته به گفت‌وگو پرداخته است. داستان فیلم حول محور تحقیقات دانشمندی به نام هنری لابوری است که طی آن از داستان سه‌نفر از شخصیت‌های فیلم در راستای عینیت‌بخشی به عقایدش در باب رابطه فرد با اجتماع در قالب روانشناسی تکاملی بهره می‌برد. این فیلم در همان سال ساختش توانست جایزه بزرگ جشنواره کن را تصاحب کند.

این فیلم را چطور توصیف می‌کنید و چه نگاهی به آن دارید؟

می‌توان گفت این فیلم راجع به سیستم عصبی مرکزی انسان و رفتارهای او است. من این فیلم را به مثابه نوعی تجربه در راستای رسیدن به ساختار دراماتیک می‌دانم. می‌خواستم بفهمم آیا ممکن است گونه‌ای استدلال علمی قیاسی را (در همان معنایی که در رمان‌های کارآگاهی به‌کار می‌رود) به همراه یک داستان روی پرده آورد و این دوگونه یعنی علمی و داستانی را با هم ترکیب کرد؟ و آیا این ترکیب قادر به ایجاد یک کلیت دراماتیک جالب است؟ با افزودن نقش دانشمندی مثل هانری لابوری می‌خواستم بدانم آیا می‌توانم آزادی کامل به او بدهم بدون اینکه پرسوناژها را در داستان محبوس کنم. پرسوناژها از استدلال‌های لابوری زاده می‌شوند اما وی سپس آزادی عمل به آنها می‌دهد. می‌توان گفت لابوری پدر آنهاست اما هیچ وظیفه‌ای در قبال تربیت آنها ندارد. چه آنها را به یاد بیاورد چه نه، وجود نرده‌های آهنی را به آنها یادآوری خواهد کرد و آنها لزوما هرچه او بخواهد انجام نخواهند داد.

مدت زیادی است که علاقه‌تان را به بیولوژی و سازوکار عملکرد مغز نشان داده‌اید، به‌خصوص از زمان «مارین باد». این دلمشغولی از کی با شماست؟

به‌نظر من از ۱۹۵۳ که دستیار نیکول ودرس در فیلم «در مرزهای انسان» بودم و با جان روزتاند در مورد وراثت کاراکترها بحث می‌کردیم. خیلی بعد از آن بود که به پروفسور هانری لابوری برخوردم. در آن‌زمان یک آزمایشگاه دارویی به پروفسور پیشنهاد کرده بود فیلم کوتاهی برای یکی از محصولاتشان بسازد؛ محصولی که توانایی حافظه را بالا می‌برد. لابوری «مارین باد» را دیده و بسیار مورد توجهش قرار گرفته بود. او در مقام یک بیولوژیست درمورد این فیلم صحبت می‌کرد و دریافته بود که فیلم بازسازی کاملی از سازوکار ذهن است. در آن دوران فکر می‌کردم این فیلم بازسازی سازوکار احساسات عاشقانه است؛ زمینه‌ای که همکارم، روب‌گری کمی در موردش شک داشت و در مورد بازی احساسات با من هم‌عقیده نبود. خلاصه، لابوری خواسته بود در آن فیلم کوتاه با من همکاری کند که البته به‌دلیل کمبود بودجه به آخر نرسید. به او گفتم اگر نتوانستیم فیلم کوتاه‌مان را تامین مالی کنیم شاید برای یک فیلم بلند بتوانیم و من تهیه‌کننده‌ای پیدا کردم که به جان گرول اجازه داده بود تا کارهای اولیه برای نگارش را روی نظریه‌های لابوری انجام دهد. آن‌زمان بود که این پروژه از حالت یک مستند داستانی درآمد. من «پرخاشگری انحرافی»، «انسان خیال‌پرداز» ، «ساختار و بیولوژی» و «انسان و شهر» را خوانده و بسیار پسندیده بودم. اما وقتی مساله همکاری در ساخت یک فیلم پیش‌آمد تمام باقی آثارش را از جمله «رفتارها» که کتاب عظیم ۵۰۰صفحه‌ای بود نیز خواندم.

فیلم در زمان موریل کاملا رفتارشناختی بود و شما پس رفتارهای شخصیت‌های فیلم‌هایتان پنهان شده بودید بدون آنکه دلیلش را شرح دهید.

بله، دوربین بدون آنکه هیچ تفسیری از کنش شخصیت‌ها داشته باشد به آنها نگاه می‌کند. تلاش کردم رفتار آنها را به‌طور کاملا عینی به نمایش بگذارم. من از بیرون به آنها نگاه می‌کنم.

حتی در فیلم «پروویدانس» نیز یک وجه بیولوژیک وجود دارد، در شیفتگی به احشاء و اسکلت.

در همه حال نوعی حیرت در قبال تمامی پدیدارهای حیات بیولوژیکی وجود دارد. می‌دانید، به سبب مساله حافظه نبود که با لابوری آشنا شدم، حتی در زمان آن فیلم کوتاه ناتمام، بلکه مساله پایین‌تر از مغز بود. با وجود تمام چیزهایی که در مورد آن موضوع نوشته بودیم علاقه‌ای به موضوع حافظه نداشتم و حتی این لغت را محدودکننده می‌دانستم. ترجیح می‌دادم از لغت قوه‌تخیل یا آگاهی استفاده کنم. آنچه درون مغز توجه مرا جلب می‌کند توانایی عجیبی است که در سرمان برای تجسم آنچه رخ خواهد داد داریم، برای یادآوری آنچه در گذشته رخ داده و دانستن اینکه این موضوع تا جایی جزیی از زندگی ما شده است که می‌تواند تمامی واکنش‌های بدن ما را تغییر دهد.

این فیلم شاید نخستین فیلمی باشد که حاوی نشانه‌هایی شخصی است، یعنی خاطرات کودکی. جزیره‌ای را که از همان نماهای آغازین می‌بینیم به یاد دارید؟ آیا پدربزرگ‌تان را در حال کباب‌کردن خرچنگ، همان‌طور که در فیلم هست، دیده‌اید؟

جزیره‌ای که در فیلم می‌بینید یکی از ۴۰۰ جزیره خلیج‌موربیان است. افسانه‌ای هست که به تعداد روزهای سال جزیره در آن خلیج وجود دارد. وقتی کوچک بودم دور از چشم خانواده‌ام به آنجا می‌رفتم. دور از چشم آنها، چون قایق‌سواری دور از ساحل برای من قدغن بود. هشت یا ۱۰ساله بودم و منتظر می‌شدم تا بعد از رفتن خانواده‌ام برای قایق‌سواری به دریا بروم. من ندیده بودم پدربزرگم خرچنگ کباب کند اما خودم می‌کردم. عاشق این کار بودم. با دوستانم زیاد روی شن‌ها بازی می‌کردیم و خودمان کباب می‌شدیم، مصری‌ها زمین را اینگونه کشف می‌کردند.

پس من با آن جزیره آشنا بودم و وقتی در حال پیدا کردن لوکیشن بودیم به آنجا هم رفتیم، البته قبلا جاهای دیگری را امتحان کرده بودیم. علاقه چندانی به فیلمبرداری در بروتانی نداشتم و ترجیح می‌دادم به جزیره‌هایی بروم که نمی‌شناختم و پایم نرسیده بود، هرجایی غیر از بروتانی. به مدیترانه رفتم اما جور درنمی‌آمد چون خیلی بزرگ بودند. در فیلمنامه گرول صحبت از یک جزیره کوچک بود. جزیره باید کوچک می‌بود، باید از همان نخستین نگاه متوجه کوچک بودن جزیره بشویم. پس به همان جزیره برگشتم. این به نوعی تقدیر بود چون خانواده من سال‌ها بود دیگر در بروتانی نبودند. رفتن به پاریس در کودکی کاملا مرا از آن منطقه کنده بود.

ایده سه زندگی همزمان و گزیده‌های فیلم از شما بود یا از گرول؟

گرول به این فکر بود. به خودمان گفتیم: چگونه می‌توان با استفاده از نظریات لابوری فیلمی ساخت با غلظتی رمان‌گونه؟ و گرول سه پرسوناژ را یافت بدون اینکه هیچ‌یک از ما دونفر در هر یک از آنها قابل‌شناسایی باشد. من بودم که به فیلم‌ها فکر کردم. می‌خواستیم هنرپیشه‌هایی داشته باشیم که به داشتن این رفتارها مشهور باشند. اما این مستلزم یافتن هنرپیشه‌هایی با زندگی حرفه‌ای پربار و آشنای نسل‌های متعددی بود؛ چیزی که جنبه نامیرایی به آنها ببخشد. ستاره‌هایی از این دست فاقد آن جنبه بودند. پس گرول تصمیم گرفت ماره، داریو و گابن در فیلم بازی کنند و این نه تصمیم شخص او بود و نه من، فقط آنها تنها انتخاب واقع‌نمایانه برای هر یک از سه قهرمان ما یعنی ژان دوگال، ژانین گارنیه و رنه رنینو بودند.

برخی صحنه‌ها باید خنده‌دار می‌بودند اما با اندکی چاشنی ترحم. به‌نظر من این تصاویر کلیشه‌ای دقیقا همان‌هایی هستند که زندگی می‌کنیم. در مورد تئاتر می‌خواهیم بیشتر جنبه جستار داشته باشد تا چیزی ازپیش‌تعیین‌شده، تئاتری کمی چپ، به شیوه تئاتر لوتک یا پوش، البته نه مثل پلانشون یا تئاتر ملی-مردمی

اگر شما بودید کدام بازیگرها را انتخاب می‌کردید؟

من رولاند کولمن یا کسی مثل گری کوپر را انتخاب می‌کردم. خصوصا با آن حالت غریب‌بازی گابن، اما آنها فرانسوی بودند و کاترین هپبورن بیشتر از آنها به کار من می‌آمد. اما بیش از همه به چارلز بوآیه علاقه داشتم. او برای من یک قهرمان بود. اما بوآیه اروپایی، بعد بوآیه آمریکایی. من عاشق صدایش بودم. موقع انتخاب گزیده‌های ماره، داریو و گابن راجع به قدرت میتولوژی آنها بحث می‌کردیم، به خصوص در تفکر سه‌قهرمان‌مان، و این فاصله ما را از سوژه بیشتر می‌کرد. لحظاتی بود که فکر می‌کردیم بدون حتی فیلمبرداری یک پلان در حال ساختن فیلم هستیم. بله، تنها با استفاده از گزیده‌های فیلمی که وجود داشت. بعد دریافتیم که مطمئنا ارزشش را خواهد داشت اما لازم بود دو یا سه‌سال از زندگی‌مان را وقف این کار کنیم. من با این نوع کار از زمان دستیاری نیکول ودرس آشنا بودم و باید بگویم کمی سخت است. گذراندن زندگی در سینما ممکن است جالب باشد اما فاقد انگیزش است. ما از این بخش صرفنظر کرده‌ایم.

تئاتر برای شما اهمیت فراوانی دارد و در مقایسه با سایر آثارتان، بیشترین نقش را در این فیلم داشته است. نه‌تنها پرسوناژ اصلی بازیگر تئاتر است بلکه سایر اعضای خانواده‌اش هم رفتاری تئاتری دارند که ما را به یاد بعضی از نقاشی‌های گروز می‌اندازد مثل پسرک ولخرج.

بیشتر دوست داشتم صحنه‌ها یادآور اپینال باشند. به گروز فکر نکرده بودم. برخی صحنه‌ها باید خنده‌دار می‌بودند اما با اندکی چاشنی ترحم. به‌نظر من این تصاویر کلیشه‌ای دقیقا همان‌هایی هستند که زندگی می‌کنیم. در مورد تئاتر می‌خواهیم بیشتر جنبه جستار داشته باشد تا چیزی ازپیش‌تعیین‌شده، تئاتری کمی چپ، به شیوه تئاتر لوتک یا پوش، البته نه مثل پلانشون یا تئاتر ملی-مردمی. دست‌کم سعی شد آگاهانه به این سمت نرویم. راجر پی‌یر علاقه به بازی‌های دراماتیک داشت اما به شرطی که می‌توانست از داده‌های فانتزی آن استفاده کند. بازیگران موزیک‌هال قادر به انجام هر کاری که از آنها خواسته می‌شد بودند. آنها می‌دانستند که با استفاده از جملات و طرز بیانشان می‌توانند ریتم را به تماشاچی تحمیل کنند و من در حیرت بودم که برای این کار تنها به نقششان متوسل می‌شوند. اما می‌دانید که در این صنعت فقط من نبودم که سابقا بازیگر بوده، گرول هم بازیگر بوده. او در شهرهای مختلف برنامه اجرا می‌کرده و در فهرستش گستره وسیعی از نقش‌ها را دارد از جمله بازی در آثار اوژن یونسکو. در مورد بیماری ژان تحقیقات زیادی انجام دادم. با یک پزشک ملاقات و با وی مشورت کردم. دونفر را می‌شناختم که همین بیماری ژان گرول را دارند. نوشتن سناریو هم به همین دلیل دچار وقفه شده بود. این امر باعث ورود مقداری طنز به داستان شد و در مورد ژان لوگال هم نمی‌توانم با قطعیت بگویم که این طنز ناشی از اختلاط داستان و آن طغیان‌های عظیم نبوده باشد. خود من از بیماری‌های تمدن تنها آسم را می‌شناسم و هیچ‌وقت زخمی نداشته‌ام. جالب است که آسم همواره می‌خواهد مرا به یاد پروست بیندازد اما کاملا اشتباه است چون من پروست را در ۲۰سالگی خوانده‌ام آن‌هم ۱۵روزه اما ۱۵روز بی‌وقفه! و دیگر هیچ‌وقت به سراغش نرفتم. به سراغ ژیرودو و هاکسلی رفته‌ام اما پروست، هرگز! از طرفی کمی احمقانه است چون هیچ‌وقت آنگونه از آسمی که پروست داشت را نداشته‌ام. بیماری من به‌محض استقرار در پاریس و دور از محیطی که در آن به‌دنیا آمدم از بین رفت. بیماری من بیشتر شبیه برگسون بود و یکی از زندگینامه‌نویس‌هایم مرا بیشتر به او شبیه می‌داند، که البته هرگز چیزی را که نوشته نخوانده‌ام. برگسون را هم نمی‌شناختم. مگر برای تلاش در راستای خواندن «خنده» اما خاصه به‌دلیل خود سوژه و بقیه چیزها اهمیتی برایم ندارند. با این‌حال اکنون می‌بینم که این برچسب‌ها خود را به من نزدیک می‌کنند: پروست و برگسون!

شما به داستان‌های تصویری هم علاقه دارید اما نه به «پادشاه طلا» که مجموعه‌ای کمتر شناخته‌شده است؟

بله، «پادشاه طلا» آلیس پوژو