فونیکس چرا فیلم مهمی است و چرا کریستین پتزولد آن را ساخت

چهره دیگری

آدام نِیمن . ترجمه: حسین عیدی‌زاده

نینا هاس یکی از بهترین چهره‌های سینما را دارد؛ برای همین اصلا خوشایند نیست که در ابتدای «فونیکس» چهره او را پنهان زیر باندپیچی ببینیم. آن هم نشسته روی صندلی عقب یک ماشین و در حال ردشدن از مرز سوئیس به آلمان در پایان جنگ جهانی دوم. هاس در این فیلم نقش نلی لنز را بازی می‌کند؛ هیتی که کنجکاوی بیمارگونه آمریکایی‌هایی -که مسئول ایست‌بازرسی هستند- و همچنین تماشاگر را برمی‌انگیزاند؛ اما تنها سربازی که در تصویر می‌بینیم می‌تواند نگاهی به زیر باندپیچی چهره او بیندازد و خیلی آرام عذرخواهی کند و با دست علامت دهد راه را برای ماشین باز کنند. کریستین پتزولد در چند حرکت قلمِ مختصر و دقیق، شخصیت اصلی خود را به‌عنوان یک قربانی تراژیک و همچنین یک بازمانده طراحی می‌کند؛ کسی که سیمایش قدرتی مخوف دارد؛ تناقضی که ۹۰ دقیقه بعد در صحنه‌های فراموش‌نشدنی پایانی و متمایز فیلم همه‌جا را به آتش می‌کشد. فیلم‌نامه «فونیکس» را پتزولد به همراه هارون فاروقی براساس رمان «بازگشت خاکسترها» نوشته اوبر مونتیلت نوشته است و نتیجه، فیلمی است که بدون عیب و نقص طراحی و ساختاربندی شده، بین تعلیق روایی و پیچیدگی تماتیک توازن برقرار می‌کند، بدون اینکه در چاله کلیشه‌ها یا پیچیده‌نمایی بیفتد. از طرفی فیلم، حاوی نوعی ادای دین همیشگی این کارگردان آلمانی به سه فیلم کلاسیک نوآور آمریکایی است که باسلیقه‌تر و بیشتر از قبل بیانگر ارجاع‌دهی سینه‌فیلمی پتزولد به فیلم‌های دیگر است و این در حالی است که دو فیلم «یلا» (۲۰۰۷) و «جریکو» (۲۰۰۹) هرکدام برگرفته از یک فیلم کلاسیک آمریکایی [به‌ترتیب «کارناوال ارواح» (۱۹۶۲) و «پستچی همیشه دو بار زنگ می‌زند» (۱۹۴۶)] بودند. سکانس‌های اول فیلم که نلی را نشان می‌دهد در حال عبور از راهروهای بیمارستانی در برلین که محل جراحی پلاستیک چهره ویران‌شده اوست یادآور «چشمان بدون چهره» (۱۹۵۳) ژرژ فرانجو است و این یادآوری فقط از نظر بصری نیست؛ تنها یک دکتر دیوانه محرک فرانجویی قادر است قساوت‌های پزشکی هولوکاست و شبح خلوص نژاد آریایی را به یاد بیاورد. «فونیکس» برخوردی استعاری با جراحی پلاستیک نلی دارد؛ جراح با اطمینان به نلی می‌گوید: «یک چهره جدید، فقط سود و امتیاز است».نلی پیش‌تر خواننده بود و توسط اس‌اس دستگیر شده و به آشوویتس منتقل شده و یک شب پیش از آزادی صورتش از ریخت افتاده. نلی مثل همفری بوگارت در «گذرگاه تاریک» (۱۹۵۷) نیازی به چهره جدید برای فرار از دست قانون ندارد. اما همان‌طور که فیلم دلمر دیوز نشان می‌داد این چهره جدید می‌تواند به او کمک کند تا گناه دیگران را برملا کند. به محض خوب‌شدن زخم‌های نلی- یعنی زمانی که با چهره لاغر و گودرفته هاس روبه‌رو می‌شویم که هنوز به شکلی تسخیرکننده زیباست- او در میان خرابه‌های برلین به جست‌وجوی شوهرش جانی (رونالد زرفلد) می‌پردازد، شوهری که از دوستش لنه (نینا کونزندورف) سراغش را می‌گیرد، دوستی که خیال می‌کرد نلی مُرده. جانی، حال در یک کلوب، مشغول کار یدی است و نلی را به خاطر نمی‌آورد اما در چهره این آدم بسیار شبیه به همسرش یک فرصت طلایی می‌بیند: او می‌تواند با کمک این غریبه (که خودش را استر معرفی کرده) به ثروت مسدودشده همسرش دست پیدا کند و کافی است استر را نلی معرفی کند و از اینجاست که «فونیکس» به یک فیلم «سرگیجه»ای بدل می‌شود و از همین جا به بعد به‌شکلی بی‌رحمانه فیلم تأثرانگیز می‌شود. نلی حالا باید از مردی دستور بگیرد که کم‌کم دارد شک می‌کند ممکن است دلیل تمامی بلاهایی باشد که به سرش آمده و از طرفی در رفتارش تغییری ایجاد نکند. او حالا دیگر چهره دیگری را به خود گرفته و از دریچه چشمانی دیگر خودش را هم دوباره می‌بیند. هاس بازیگری به‌شدت بااستعداد است که همیشه به‌شکلی بی‌نقص مناسب سبک نیمه‌مینی‌مالیستی پتزولد بوده، شاید به این دلیل که وقتی چیزی در قاب دوربین برای دیدن وجود ندارد او می‌تواند ببیننده را میخکوب تصویر کند؛ در این فیلم دیگر از همیشه دشوارتر است که بتوان به فضاهای پیرامونی نگاه کرد؛ چرا که هانس فروم قاب‌هایی استتیک و تقریبا بدون دکور گرفته و دلیلش هم جنب‌وجوش بدون پایان و به‌شدت کنترل‌شده چهره نلی است. بسیار دشوار است که نلی بی‌قرار را ببینی که طوری به جانی نگاه می‌کند که انگار هر لحظه ممکن است جانی بفهمد او کیست. درواقع این حرف تمجید از بازی زرفلد است که جذابیت صادقانه‌اش در برابر هاس در فیلم «باربارا» (۲۰۱۲) در اینجا جای خود را به یک فراموشی بکر داده؛ نزدیک‌بینی جانی در این فیلم هم به بینایی او ربط دارد و هم موضوعی اخلاقی است و آرام‌آرام معلوم می‌شود که او دائم در حال سرکوب کردن نگاهش (شناختش) به خویش است. نکته قابل توجه در «فونیکس» این است که چطور اخلاق‌گرایی فاروقی- توجه کنید که نلی ترجیح می‌دهد جایگاه خود و هویت خود را در جامعه آلمان، کشوری که سعی کرد او را از بین ببرد دوباره به دست بیاورد نه اینکه مثل نلی راهی سفر به کشوری دیگر شود- چنان در درام فیلم حل شده که نتیجه فیلمی است پر از ایده و البته احساس. برای نویسنده این سطور احساسات فیلم «جریکو» و فیلم بهتر «باربارا» که در آن هاس در نقش قهرمان زن فیلم به نام باربارا در بیمارستانی در آلمان شرقی گرفتار شده بود و خیال آلمان غربی در سر داشت، اغلب تئوریک بودند: هر دو فیلم و نقدهای اجتماعی آنها آن‌قدر تمیز و مرتب بیان می‌شدند که ردی از آنها باقی نمی‌ماند. «فونیکس» هم فیلم تمیز و مرتبی است و حتی شاید به نسبت فیلم‌های قبلی کلاسترفوبیک‌تر هم باشد- مخصوصا وقتی نلی دوباره به پناهگاهی سر می‌زند که در آن از دست نازی‌ها پنهان شده بود - اما لحن و آوایی دارد که آن را از تختی و یک‌دستی ماهرانه فیلم‌های قبلی، دور می‌کند... «فونیکس» فیلمی است که آرام‌آرام به نقطه اوج می‌رسد، البته شاید. فیلمی دردآلود است و قهرمان زنش هرچند از میان خاکسترها بلند می‌شود اما نمی‌تواند همه خاکسترها را از تن بتکاند. در مصاحبه زیر با کریستین پتزولد درباره همین چیزها در این شاهکار جمع‌وجور صحبت کردم.

فکر کنم «چشمان بدون چهره» برای شروع حرف‌زدن درباره «فونیکس» خوب باشد، چون هر دو فیلم درباره چهره زنان هستند و البته درباره تصویر کشوری در دوران جنگ؛ درباره ایده تلاش برای پیداکردن چهره‌ای زیبا برای چهره‌ای ویران‌شده.

من فیلم فرانجو را برای بازیگران نمایش ندادم. نمی‌خواستم فیلم‌هایی مثل «چشمان بدون چهره» یا «گذرگاه تاریک» را نشان آنها بدهم چون هم خیلی به شخصیت آنها نزدیک هستند و هم خیلی دور هستند. اولین فیلمی که در روزهای تمرین با هم تماشا کردیم «دخترخانم‌های روشفور» (۱۹۶۷) ساخته ژاک دمی بود. به آنها گفتم که «ژاک دمی یهودی بوده و بخشی از خانواده‌اش را در اردوگاه‌های کار از دست داده. او در جامعه‌ای زندگی می‌کرد که در آن می‌توانست موزیکالی با بازی جین کلی بسازد، اما در این فیلم می‌توانید جنگ الجزیره را حس کنید. می‌بینید که بازیگران جست‌وخیز می‌کنند و چقدر رنگ‌های معرکه در فیلم است و دوربین چه حرکاتی دارد و چقدر آواز در فیلم هست؛ اما جنگ هم در فیلم حضور دارد و همچنین تجربه اشغال فرانسه به دست فاشیست‌ها. ما در آلمان فیلم موزیکال نداریم. چرا چنین فیلم‌هایی نداریم؟» بله حق با شماست؛ ردپای «چشمان بدون چهره» در این فیلم هست و همین‌طور کلمه «پرسونا»، منظورم فیلم برگمان نیست. در یکی از جلسه‌های پرسش و پاسخ فیلم در تورنتو، نینا گفت که حس می‌کرده باید تا جایی که می‌تواند شخصیت خودش را ساده می‌کرده است چون داستان خیلی پیچیده بوده و حق با اوست. من باید همه چیز را ساده می‌کردم تا پیچیدگی فیلم را نابود نکنم.

بعد از این فیلم به «باربارا» فکر کردم و حس کردم شما بین این دو فیلم دارید سعی می‌کنید به یک شکلی به گذشته برگردید؛ کشور دوپاره «باربارا» روی ویرانه‌های جامعه‌ای که در «فونیکس» می‌بینیم بنا شده است.

حق با شماست. پنج یا شش سال پیش، دوست نداشتم درباره فیلم‌هایم به این شکل حرف بزنم، مثلا درباره ارتباط میان آنها حرف بزنم اما حالا فکر می‌کنم اگر حرف بزنم، معصومیتم به چالش کشیده نمی‌شود! هارون فاروقی و من حدود ۲۵ سال بود که دوست داشتیم این فیلم را بسازیم. طولانی‌ترین پروژه زندگی من بوده. وقتی داشتیم «وضعیتی که در آن هستم» (۲۰۰۲) را می‌ساختیم با هم درباره «شب و مه» (۱۹۵۶) آلن رنه حرف می‌زدیم. من فیلم را در دوران دانشجویی دیده بودم. وقتی این فیلم سال ۱۹۵۶ در کن به نمایش درآمد همه آلمانی‌ها به نشانه اعتراض آنجا را ترک کردند. هارون به من گفت برای آدم‌های نسل او، یعنی دانشجوهای چپ‌گرا، این فیلم داشت آنچه را در اردوگاه‌های کار اجباری رخ داده بود، نشان می‌داد و درواقع فیلمی بود که آنها را از والدین‌شان جدا می‌کرد. آنها فهمیده بودند که ملت آلمان، حتی آلمان مدرن هم بر پایه‌های ساختاری فاشیستی بنا شده است. وقتی بعدا درباره «فونیکس» حرف زدیم، متوجه شدیم که می‌خواهیم فیلمی بسازیم که در زمان آن «شکاف» رخ دهد، در آن شکاف دو نسل.

پنج یا شش سال پیش، دوست نداشتم درباره فیلم‌هایم به این شکل حرف بزنم، مثلا درباره ارتباط میان آنها حرف بزنم اما حالا فکر می‌کنم اگر حرف بزنم، معصومیتم به چالش کشیده نمی‌شود! هارون فاروقی و من حدود ۲۵ سال بود که دوست داشتیم این فیلم را بسازیم. طولانی‌ترین پروژه زندگی من بوده. وقتی داشتیم «وضعیتی که در آن هستم» (۲۰۰۲) را می‌ساختیم با هم درباره «شب و مه» (۱۹۵۶) آلن رنه حرف می‌زدیم

شما خیلی درباره ایده «شکاف» صحبت می‌کنید؛ شکاف «شب و مه» هم تفاوت میان زمان جنگ و روزهای بعد از آن را نمایش می‌دهد و هم این دو را به هم وصل می‌کند. همیشه فکر می‌کردم که فیلم رنه درباره ناممکن‌بودن برگشت به گذشته و روزگار قدیم است و به نظرم مضمون «فونیکس» هم همین است.

بله، اما ما در «فونیکس» شخصیت اصلی داریم که می‌خواهد به گذشته برود. در بسیاری از خودزندگی‌نامه‌هایی که من خواندم، ازجمله اتوبیوگرافی پریمو لوی، ما آدم‌هایی را می‌بینیم که آرزوی بازگشت به گذشته را دارند. می‌خواهند به گذشته‌ای بروند که در آن همه فرهنگ‌ها کنار هم بودند. فاشیست‌ها می‌خواستند این التقاط را پایان دهند. آنها دنبال مرزهای مشخص بودند. اما نه، رفتن به گذشته ممکن نیست، چون همه چیز عوض شده است. شما در آخرین نمای تراولینگ «شب و مه» یک صندلی پوشیده از سیم خاردار می‌بینید، فقط یک صندلی است اما از طرفی انگار یادآور شدیدترین شکنجه‌هایی است که در زندگی‌تان دیدید.

نلی فقط یک زن آلمانی نیست که تلاش می‌کند در کشور خودش بماند، او واقعا دارد تلاش می‌کند به جایگاه زندگی‌اش در گذشته برگردد. من حس کردم نینا هاس طوری این نقش را بازی می‌کند انگار باور دارد می‌تواند این کار را انجام دهد، انگار می‌تواند از روی آن شکاف ببرد!

صحنه‌ای در فیلم هست که او در قایقی خودش را پنهان کرده. او حالا شبیه خودش در گذشته است. او پرش از روی شکاف را انجام داده است. موهایش دوباره بلند شده، پوستش مثل گذشته شده و لباس‌های قدیم را هم به تن کرده و مردی هم به او کمی توجه می‌کند. هویت او دارد برمی‌گردد. شاید حالا بتواند باز هم بخواند. بعد او سوار کشتی می‌شود، دری را باز می‌کند و می‌داند هیچ شانسی برای برگشت به گذشته نیست. انگار چاهی جلویش باشد. بعد جانی می‌آید و می‌پرسد: «داری چی کار می‌کنی؟» و شما ترس را در چهره نلی می‌بینید انگار دوباره به اردوگاه برگشته. همه اینها در بازی نینا هاس است و این کارش خیلی مرا تحت‌تاثیر قرار داد.

منتقدهای زیادی به شباهت‌های فیلم‌نامه با «سرگیجه» اشاره کردند، ایده مردی که زنی را به یاد زنی دیگر دوباره خلق می‌کند، هرچند بعدا می‌فهمیم که دو زن یکی هستند. انگار شما در فیلم‌نامه دارید «سرگیجه» را از زاویه دید شخصیت کیم نواک تعریف می‌کنید.

بله، در «سرگیجه» شخصیت کیم نواک شبیه اختراع ذهنی شخصیت جیمز استوارت است و البته ذهنیت هیچکاک! مریلین مونرو در آن زمان بازیگری گران بود و کار با او هم دشوار بود، برای همین استودیوها دنبال این بودند که با زن‌های دیگر شمایل او را بازسازی کنند، انگار بخواهند عروس فرانکنشتاین را بسازند یا چنین چیزی! درواقع کیم نواک در «سرگیجه» دارد تا حدودی نقش خودش را بازی می‌کند و در لحظاتی که نقش مادلین را بازی نمی‌کند و نقش یک منشی یا چنین چیزی را بازی می‌کند واقعا کارش فوق‌العاده است.

بازی رونالد زرفلد را در این نقش دشوار خیلی تحسین می‌کنم.

سعی ندارد که جانی را شخصیتی دوست‌داشتنی جلوه دهد. بیشتر شبیه یک زامبی است.

کار سختی برای رونالد بود. مثل یک بچه بود. خیلی تلاش کرد. نزدیک ۲۵ فیلم آن دوران را تماشا کرد. همیشه در جیبش سیگار و دلار داشت، چون می‌خواست جانی آدمی واقعی باشد. اما جانی مرده! از همان اولین لحظه‌ای که سر صحنه بودیم به او گفتم که تراژدی برای اویِ بازیگر همان تراژدی زندگی جانی است، اینکه او مرده! پایان فیلم درواقع بازگشت جانی به دنیای زندگان نیست؛ او در پایان فیلم می‌داند که واقعا مرده! تنها تحول این شخصیت در فیلم همین است و این برای رونالد خیلی دشوار بود.

در فیلم «باربارا» شما شخصیتی دارید که آگاهانه اجازه می‌دهد کسی دیگر خودش را جای او بزند، درواقع این شخصیت خودش را قربانی می‌کند و به شکلی در اسارت ناپدید می‌شود. او زنده است اما پنهان شده. در «فونیکس» همان‌طور که خودتان گفتید زنی که تصور می‌شده مرده در انتها به زندگی برمی‌گردد و راهی پیدا می‌کند که به همه کسانی که تنهایش گذاشتند و فراموشش کردند بگوید که او برگشته است و شیوه بیان این حرف توسط این زن طوری است که دیگران را نابود می‌کند. به نظرم مخاطب هم ویران می‌شود. من که خود پریشان شدم.

من هم همین‌طور! فیلم‌برداری حدود سه تا چهار ماه طول کشید و بعدش من و نینا با هم ارتباطی نداشتیم. نه اینکه با هم رابطه خوبی نداشته باشم؛ اما با پایان فیلم همان‌طور که نلی رفت، نینا هم خداحافظی کرد و رفت. من همیشه وقتی فیلم‌برداری کارم تمام می‌شود، جشن و میهمانی می‌گیرم و مثلا سر «باربارا» این میهمانی چند روز طول کشید. اما سر این فیلم بعد از ۱۲ دقیقه همه رفتند. هیچ‌کس با دیگری حرف نمی‌زد. هیچ‌کس با دیگری مشکلی نداشت اما فیلم روی‌مان چنان تأثیر عمیقی گذاشته بود که نمی‌شد به هم نزدیک شویم.

می‌خواهم به برخی نقدها که به فیلم وارد شده، اشاره کنم. مثلا می‌گویند داستان «فونیکس» خیلی سینمایی است. البته فکر کنم قصد شما هم همین بوده که روایتی سینمایی داشته باشید که به واقعیتی بزرگ‌تر یعنی انکار در سطح جامعه اشاره می‌کند.

ما جلسات طولانی با تهیه‌کنندگان داشتیم و آنها می‌گفتند لازم است که ما چهره ویران‌شده نلی را ببینیم و من گفتم نه. اصلا هدف ما چنین چیزی نیست. به نظرم مردم دو سؤال می‌توانند درباره این فیلم بپرسند. یکی اینکه چرا چهره نلی را نمی‌بینیم؟ و دیگری این است که چرا جانی، نلی را به جا نمی‌آورد؟ پاسخ من به هر دو سؤال این است که کسانی که این سؤال‌ها را می‌پرسند فیلم‌ها را دوست ندارند. این همان چیزی است که هیچکاک به آن «احتمال» می‌گفت. ما در آلمانی برای این کلمه معادلی داریم که به دور از ادب است. به نظرم اینکه او چهره نلی را نمی‌بیند، یک بحث اخلاقی است.

من حس می‌کنم جانی، نلی را به جا می‌آورد اما این میل را سرکوب می‌کند. خیلی دردآور است که ببیند زنی که در حقش خیانت کرده، زنده است. برای او بهتر است که فکر کند زن مرده.

زن مرده. مرد هم مرده. هر دو شبح هستند. نمی‌توانند دیگری را بشناسند.

حس می‌کنم از «جریکو» به بعد و مخصوصا بعد از «باربارا» فیلم‌های شما خالی‌تر و خالی‌تر می‌شوند. فکر می‌کنم به این دلیل است که دارید از زمان حال به اوایل دهه ۱۹۸۰ و حالا به دهه ۱۹۴۰ عقب می‌روید و با این عقب‌رفتن فیلم‌هایتان مینی‌مال‌تر می‌شوند و درعین‌حال اسطوره‌ای‌تر.

یک بار عکسی دیدم از یک سرباز روس در جنگلی در لهستان. به این می‌مانست که عکس کار مانه باشد چون فوکوس نبود. خیلی حالت رمانتیک داشت. بعد می‌دیدی که دور و برش پر است از جسد سرباز. این عکس خیلی تحت تأثیرم قرار داد. این عکس را به همه نشان دادم و به آنها گفتم باید به این عکس دوبار نگاه کرد تا واقعا آن را دید. خیلی این عکس را دوست دارم. گفتم که فیلم را با نوعی بازسازی این عکس شروع می‌کنیم: یک جنگل در ماه فوریه، کمی برف، حالتی بسیار آرامش‌بخش و بعد ناگهان شوکه می‌شویم. در اولین روز فیلم‌برداری، هم سرباز روس داشتم و هم سرباز آلمانی و هم اسلحه و لباس و همه چیز و حتی لباسی که در اردوگاه‌های کار می‌پوشیدند. آدم‌هایی از مطبوعات هم سر صحنه آمده بودند و می‌گفتند همه چیز عالی است. بعد از یکی، دو ساعت متوجه شدم که دارم اشتباهی بسیار بسیار بزرگ مرتکب می‌شوم. درست مثل زمانی که در فیلم «یلا» اولین صحنه را به‌شکلی گرفتم که بازسازی صحنه‌ای از فیلم «مارنی» (۱۹۶۴) باشد و بعدا فهمیدم هیچ ربطی به داستان ندارد و فقط یک صحنه عاریتی بود. این بار برعکس حس می‌کردم تلاش برای بازسازی آن عکس شبیه عفونتی ناشی از یک نگاه اخلاقی پلید است! کار اشتباهی بود. شاید باید چنین اشتباه‌هایی مرتکب می‌شدم تا متوجه ضعف‌ها و فضای لازم برای ساخت «فونیکس» بشوم.

تهیه‌کننده خیلی مهربانی داشتید.

همین حالا بیرون ایستاده. خیلی هم خوشحال است. هرچند این صحنه ۷۵ هزار دلار برای‌مان هزینه بالا آورد.

فیلم‌های آلمانی اندکی بعد از جنگ جهانی دوم ساخته شدند که نوعی غرور ملی در آنها در جریان باشد، نه غرور نسبت به پیشرفت کشور و نه تغییراتش. این فیلم‌ها فقط احساس گناه هستند و پشیمانی و تحلیل! به نظرتان ممکن است روزی این رویکرد عوض شود؟

هارون و من داشتیم فینال جام‌جهانی فوتبال در برزیل را تماشا می‌کردیم. اولین باری که تیم خودمان را دیدم، احساس غرور کردم. واقعا فوتبال معرکه‌ای بازی می‌کردند. تیم برزیل را نابود کردند. آلمانی‌هایی را می‌دیدم که آرام بودند و مهربان و در موقع پیروزی بسیار متین. واقعا احساس غرور می‌کردیم. من همیشه احساس غرور می‌کنم که ما وارد جنگ عراق نشدیم، اما موقع دیدن آن بازی بود که واقعا احساس غرور کردم. سه چهار روز بعدش، آنها در بازی فینال بر آرژانتین پیروز شدند و قهرمان شدند و به برلین برگشتند و جشنی بزرگ برپا شد و کلی جوک درباره آرژانتین بر زبان‌ها بود. منظورم را که می‌فهمید. جوک‌های خیلی زشت و همه‌چیز به قبلش برگشت. به هارون گفتم، فکر کنم باید ۲۰ سال دیگر بگذرد که بتوانیم فیلمی درباره آلمانی‌های پرغرور بسازیم.

راستی کارکردن با هارون فاروقی به‌عنوان همکار فیلم‌نامه‌نویس چطور بود؟ به نظرم حالا کارکردن برای شما خیلی دشوار باشد. او همین چندی پیش فوت کرد.

هارون پنج هفته پیش فوت کرد. اصلا به این موضوع فکر نمی‌کنم. بعدا وقتی مشغول نوشتن فیلم‌نامه‌ای دیگر شدم مثل صحنه‌ای در فیلم «آقای لیکلن جوان» (۱۹۳۹) ساخته جان فورد سر قبر او می‌روم. اصلا به هیچ همکاری دیگری نمی‌توانم فکر کنم. سال بعد را استراحت خواهم کرد. با هم کار روی یک فیلم دیگر را شروع کرده بودیم اما فعلا دست نگه داشته‌ام.

منبع: سینما اسکوپ

روزنه آبی

در حاشیه فیلم حکایتِ حکایت‌ها

داستان‌های تودرتو

«حکایت حکایت‌ها»، ساخته ماتئو گارونه، اصلا شبیه فیلم‌های این کارگردان نیست. دو فیلم معروف گارونه در ایران، «گوموا» و «واقعیت» هستند و کسانی که آنها را دیدند خوب می‌دانند که گارونه در این دو فیلم (و همچنین در دیگر فیلم‌هایش مثل «The Embalmer») شیفته مستندپردازی است و داستان‌هایش را با لحنی مستندگونه روایت می‌کند، با دوربینی که بیشتر ناظر وقایع است و فیلم‌نامه‌ای که آن‌قدر به سینمای مستند نزدیک شده که دیگر ردی از درام را نمی‌شود در آن پیدا کرد و بااین‌حال تمامی فیلم‌های گارونه تا پیش از «حکایت حکایت‌ها» فیلم‌هایی داستانی هستند؛ داستان‌هایی پرشاخ‌وبرگ که لحن مستند آنها را از نمونه‌های مشابه متمایز می‌کند. اصلا جذابیت «گوموا» در همین لحن مستندوار و بی‌تفاوتی فیلم‌ساز به شخصیت‌هایش است؛ شخصیت‌هایی که اصلا سعی نمی‌کند با آنها همذات‌پنداری کند و همین به تأثیرگذاری فیلم می‌افزاید. با این پیشینه و آشنایی با گارونه است که وقتی به تماشای «حکایت حکایت‌ها» می‌نشینی، غافلگیر می‌شوی؛ فیلمی که اساسا با دنیای فیلم‌ساز تفاوت دارد و هرچند خودش در مصاحبه‌هایی اشاره کرده فانتزی عنصری همیشگی در همه آثارش است و حتی «گوموا» هم خالی از فانتزی نیست اما حتی اگر این گفته فیلم‌ساز را هم بپذیریم، باز هم «حکایت حکایت‌ها» فیلمی است متفاوت در کارنامه گارونه؛ فیلمی که در آن مستندگونگی نقشی ندارد و با داستان‌هایی روبه‌رو هستیم ساختگی که هرچند برخی المان‌هایشان آنها را به دنیای امروز ربط می‌دهد (مثل بحث تلاش برای زیبایی و نزدیکی‌اش با جنون عمل‌های زیبایی در دنیای امروز) اما حکایاتی هستند اسطوره‌ای

حکایت حکایت‌ها

Tale of Tales
کارگردان: ماتئو گارونه
بازیگران: سلما هایک، توبی جونز، ونسان کسل، جان سی رایلی
محصول ۲۰۱۵
۱۲۵ دقیقه

و افسانه‌ای. «حکایت حکایت‌ها» به‌شدت یادآور «ساتیریکون» فدریکو فلینی است اما راستش به‌جای جنون و افسارگسیختگی فیلم فلینی اینجا با روایت‌هایی بامزه و عجیب روبه‌رو هستیم که انگار از دل «افسانه‌های کانتربری» بیرون آمده باشند و لحن آموزنده تلطیف‌شده آنها همچنین یادآور «هزارویک‌شب» هم هست. نکته جالب اینجاست که «حکایت حکایت‌ها» خودش اقتباسی است از داستان‌هایی نوشته جام‌باتیستا باسیل. «حکایت حکایت‌ها» فیلمی است که در دیدار اول، هوش را می‌رباید و داستان‌های جذاب و عشقی‌اش را روانه روایت می‌کند اما راستش مثل «ساتیریکون» ماندگار نیست، شاید به این دلیل که در دیدار دوم متوجه می‌شوی داستان‌ها آن‌طور که بار اول می‌نمود، تازگی ندارند و مثلا داستان پادشاهی که یک شپش در قدرش پرورش می‌دهد به‌درستی پرداخت نشده یا داستان شاهزاده‌خانمی که برای زاییدن پسر دست به هر کاری می‌زند، عملا پس از تولد پسرها دیگر دنبال‌کردن ندارد. دراین‌بین شاید داستان شاهزاده هوسران که با زندگی دو خواهر پیر گره می‌خورد از همه جذاب‌تر باشد. فیلم داستان ویرانی و نابودی است؛ اضمحلال و سقوط آدم‌هایی که برای رسیدن به امیال خود حاضر به هر کاری حتی قربانی‌کردن خود هم هستند بدون اینکه فکر کنند رسیدن به این خواسته‌ها چه ارزشی می‌تواند داشته باشد.

تاریخ سینما

۵ فیلم بدون دیالوگ ماندگار تاریخ سینما

وقتی سینما دوباره صامت شود

خیلی‌ها می‌گویند از سال ۱۹۲۷ و ساخته‌شدن فیلم «خواننده جاز» و ناطق‌شدن سینما، این هنر بخشی از هنری‌بودن خود را از دست داده است. سینمای ناطق خیلی هم سریع برای خودش در سینما جا باز کرد و بعد از مدتی اصلا دیگر نمی‌شد به فیلم‌هایی فکر کرد که صامت باشند. بزرگانی مثل جوزف ال. منکیه‌ویچ، بیلی وایلدر، کوئنتین تارانتینو و چارلی کافمن اصلا معروف شدند چون در فیلم‌نامه‌هایشان دیالوگ‌های جذاب و ماندگاری داشتند و بازی با کلمات آنها یکی از تفریح‌های سینماروها شده است. بااین‌حال، هرازچندگاهی فیلمی پیدا می‌شود که دیالوگ را به‌طورکلی یا تا حد زیادی کنار می‌گذارد و سعی می‌کند روایتش را با تصویر تعریف کند. جدیدترین نمونه چنین فیلمی «قبیله» میروسلاو اسلابوش‌پیتسکی است که هم در جشنواره فیلم کن تحویل گرفته شد و هم بعدا جایزه بهترین فیلم را از جشنواره فیلم لندن گرفت؛ فیلمی که تمامی شخصیت‌هایش کرولال هستند و برای همین موقع تماشای فیلم بااینکه آنها با هم حرف می‌زنند اما مخاطب هیچ دیالوگی نمی‌شنود. این فیلم بهانه‌ای شد برای معرفی پنج فیلم که در آنها یا اصلا دیالوگی نمی‌شنویم یا خیلی کم شخصیت‌ها حرف می‌زنند. البته در این فهرست جای فیلم‌هایی از بلاتار و تسای مینگ لیانگ خالی است و البته فیلم‌های جالب دیگری مثل «خرس» ژان ژاک‌آنو، «در شهر سیلویا» خوزه لوئیس گورین، «همه‌چیز از دست رفته» جی.سی. چاندور، «آرتیست» میشل هازاناویسیوس و «آخرین نبرد» لوک بسون و از همه جذاب‌تر «فیلم صامت» ساخته مل بروکس که کمدی‌ای درباره هجوم هالیوود است و داستانش در دهه ۱۹۷۰ می‌گذرد اما فیلمی صامت است و تنها دیالوگش را یک استاد پانتومیم بر زبان می‌آورد!

«دزد»/راسل روس/۱۹۵۲

کمتر کسی این فیلم را به خاطر دارد؛ فیلم ماجرای یک متخصص هسته‌ای است که آرام‌آرام بدل به یک جاسوس می‌شود. خالی‌بودن

فیلم از دیالوگ باعث شده سکانس‌های عجیبی در فیلم ببینیم؛ از دعواهای بی‌صدا در خیابان تا تلفن‌هایی که زنگ می‌خورد اما بی‌پاسخ می‌ماند و البته دیدارهای آدم‌هایی که حرف‌های بسیاری برای گفتن دارند اما حرفی نمی‌زنند. فیلم این روزها خیلی جذاب نیست شاید چون هدف از آن فقط ساخت فیلمی بدون دیالوگ بوده. فیلم نسبت به دیگر کارهای روس هم ناموفق بود، روس فیلم‌نامه یکی از بهترین نوآرهای دهه ۱۹۴۰ یعنی «مرده یا زنده» را نوشته است.

«تعطیلات آقای اولو»/ژاک تاتی/۱۹۵۳

یکی از بهترین فیلم‌های تاریخ سینما و یکی از بهترین نمونه‌های سینمای بدون دیالوگ. ژاک تاتی انگار اصلا هدفی نداشت جز اینکه نشان دهد دیالوگ در سینما مهم نیست. فیلم به سنت کارهای صامت و مخصوصا کمدی‌های باستر کیتون ساخته شده است. فیلم ماجرای آقای اولو با بازی خود تاتی است که بدون اینکه کلامی بر زبان بیاورد، روزگار تمامی کسانی را که برای تعطیلات و استراحت به شهری ساحلی آمده‌اند، به هم می‌ریزد. فیلم اندک دیالوگی دارد که اصلا در خاطر نمی‌ماند. تاتی برخلاف روس، برای جبران فقدان دیالوگ، به گرفتن کلوزآپ از چهره روی نمی‌آورد و همین باعث می‌شود فیلمش صلابتی داشته باشد که بعد از این‌همه سال هنوز جذاب باشد.

«جزیره عریان»/کانه‌توشیندو/۱۹۶۰

یکی از عجیب‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما و یکی از بهترین نمونه‌های سینمای مینی‌مال ژاپن. فیلم ماجرای یک خانواده چهارنفره است که در جزیره‌ای غیرقابل‌سکونت برای بقا و زندگی تلاش می‌کنند؛ خانواده‌ای که با بدبختی آب مهیا می‌کنند تا به کشاورزی بپردازند. این فیلم با لحن یکنواختش پروژه‌ای بسیار دشوار بوده برای بازیگران و کارگردانش. حالا که خبری از دیالوگ نیست؛ تنها صدایی که می‌شنویم صداهای طبیعی مثل برخورد موج آب با سنگ و صدای وزش باد است و البته موسیقی اندوهناک هیرارو هیاشی. همین سکوت باعث می‌شود چندمعنابودن فیلم خودش را نشان دهد؛ آیا فیلم درباره زیبایی زندگی کشاورزی است که دارد از بین می‌رود؟ یا فیلم درباره انفجار اتمی در هیروشیما و ناکازاکی است؟

«مجلس رقص»/اتوره اسکولا/۱۹۸۳

یکی از نادرترین تجربه‌های تاریخ سینما «مجلس رقص» اتوره اسکولاست؛ فیلمی تحسین‌شده که هم جایزه سزار را برد و هم نامزد اسکار شد. این فیلم ۵۰ سال تاریخ فرانسه، تاریخ اجتماعی و فرهنگی این کشور را در یک سالن رقص روایت می‌کند، بدون دیالوگ و بدون اینکه شخصیت‌های مرکزی مشخصی داشته باشد. فیلمی که فرانسه را از دهه ۱۹۳۰ تا روزهای جنگ جهانی دوم و بعد ظهور راک‌اندرول و انقلاب فرهنگی ۱۹۶۸ تا روزهای اولیه دهه ۱۹۸۰ دنبال می‌کند. اسکولا با حفظ احترام منبع تئاتری این فیلم، با طراحی حرکات دوربین و بازیگرانش نشان می‌دهد سینما برای بیان پرتلاطم‌ترین داستان‌ها هم نیازی به دیالوگ ندارد.

«سه‌قلوهای بلویل»/سیلون شومه/۲۰۰۲

انیمیشن دوست‌داشتنی و جذاب سیلون شومه هیچ ربطی به انیمیشن‌های این روزهای سینمای آمریکا ندارد. این انیمیشن تقریبا بدون‌دیالوگ، داستان پیرزنی است که با کمک سگش موفق می‌شود نوه خود را که قهرمان دوچرخه‌سواری است از دست گانگسترها نجات دهد و البته در این کار سه زن پیر به او کمک می‌کنند. این انیمیشن ترکیبی است جذاب از سوررئالیسم با ارجاعات سینمایی متعدد و موسیقی که به‌راحتی نمی‌شود فراموشش کرد.