کریر، همکار ۱۹ساله بونوئل

ژان- کلود کریر، فیلمنامه‌نویس، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی با نوشتن بیش از ۱۴۰ فیلمنامه و تعدادی رمان و نمایشنامه، همچنین اقتباس سینمایی آثار مارسل پروست و میلان کوندرا، همکاری با برخی از بزرگ‌ترین مولفان سینما همچون ژان- لوک گدار و لویی مال، امضای خود را بر سینما گذاشته است. او نخستین رمانش «The Lizard» را در سال ۱۹۵۷ نوشت و پس از ملاقات با ژاک تاتی وارد سینما شد و فیلم‌های این کارگردان را در قالب رمان نوشت. همین همکاری مسیر او را به لوییس بونوئل، فیلمساز سوررئالیست اسپانیایی رساند. با همکاری ۱۹ ساله‌اش با بونوئل و ساخت شش فیلم با او بحث‌برانگیز ترین فیلمنامه‌های خود را خلق کرد.

گفت‌وگو

لوییس بونوئل از زبان ژان- کلود کریر

من و بونوئل مثل راهبه‌ها کار می‌کردیم

همه‌چیز از زندگی می‌آید

بهار سرلک

ژان- کلود کریر، فیلمنامه‌نویس، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی با نوشتن بیش از ۱۴۰ فیلمنامه و تعدادی رمان و نمایشنامه، همچنین اقتباس سینمایی آثار مارسل پروست و میلان کوندرا، همکاری با برخی از بزرگ‌ترین مولفان سینما همچون ژان- لوک گدار و لویی مال، امضای خود را بر سینما گذاشته است. او نخستین رمانش «The Lizard» را در سال ۱۹۵۷ نوشت و پس از ملاقات با ژاک تاتی وارد سینما شد و فیلم‌های این کارگردان را در قالب رمان نوشت. همین همکاری مسیر او را به لوییس بونوئل، فیلمساز سوررئالیست اسپانیایی رساند. با همکاری ۱۹ ساله‌اش با بونوئل و ساخت شش فیلم با او از جمله «خاطرات یک کلفت» (۱۹۶۴)، «زیبای روز» (۱۹۶۷)، «جذابیت پنهان بورژوازی» (۱۹۷۲)، «میل مبهم هوس» (۱۹۷۷)، بحث‌برانگیزترین فیلمنامه‌های خود را خلق کرد.

ژان- کلود کریر یکی از دوستان نزدیک عباس کیارستمی نیز بود که در فیلم «کپی برابر اصل» کیارستمی در نقش کوتاهی جلوی دوربین او رفت. کریر بعد از درگذشت کیارستمی در یادداشتی درباره این کارگردان بزرگ سینمای ایران نوشت: «عباس کیارستمی به داد ما رسید وقتی که اروپا از سینمای مولف ناامید شده بود، سینمای شخصی و بلند پرواز، سینمایی که در ردیف سایر هنرها قرار می‌گرفت. فیلم‌هایش را بارها و بارها دیدیم و هر بار شگفت‌زده شدیم و لب به تحسین گشودیم. عباس از کشور و فرهنگ دیگری می‌آمد اما آشنا می‌نمود. عباس چشمان ما را گشود و قوت و امید را به ما بازگرداند. سینمای او از جای دیگری می‌آمد اما چه فرم، چه محتوایش بلافاصله مسحورمان کرد. آخرین میوه تمدنی کهن بود. سینمای او سینمایی نو بود. فیلم‌هایش به ما می‌گفت که سینما نمرده و نباید سوگوار بود، که سینما هنوز تسلیم بازار نشده، که سینما هنوز به دام میان‌مایگی نیفتاده، که نگاه کنید، ببینید که در ایران به معنای حقیقی کلمه فیلم می‌سازیم، که بی‌آنکه دنباله رو شما باشیم دریچه‌های جدید می‌گشاییم، که زبان و ریتم جدید ابداع می‌کنیم، که ترس به دل راه ندهید، که ما در کنار شماییم. ممنون عباس که چنین به فریادرسی آمدی. ممنون برای عشقت به سینما و ایران. آرام بگیر که زین آمدنت زمین بهره برد.»

کولین کلسی، خبرنگار نشریه «InterviewMagazine» در ژوئن سال ۲۰۱۵ با این نویسنده فرانسوی به گفت‌وگو نشست. کریر در این گفت‌وگو درباره همکاری با بونوئل و سینمای او و تفاوت نوشتن رمان با فیلمنامه صحبت کرده است.

کارتان را با رمان‌نویسی شروع کردید اما در دوران کودکی‌تان فکر می‌کردید وقتی بزرگ شوید در سینما مشغول کار می‌شوید؟

قبل از اینکه رمانی بنویسم طرفدار سینما بودم. از زمانی که ۱۰ سال داشتم علاقه شدیدی به سینما داشتم. اما وقتی رمانی منتشر می‌کنی، در اولویت قرار دادن رمان‌نویسی راحت‌تر است. کم‌هزینه‌تر است و ناشر می‌تواند خطر کند و رمان نویسنده‌ای جوان را منتشر کند. خطر تولید کارگردانی جوان خیلی دشوارتر است.

به خاطر دارید نخستین فیلمی که دیدید و خلاقیت شما را تحت تاثیر قرار داد، چه بود؟

دو فیلم امریکایی بود اما دقیقا یادم نمی‌آید کدام یکی را اول دیدم. یکی از آنها «سفیدبرفی» بود و دیگری که گری کوپر در آن بازی می‌کرد، «آنتونی ادورس» بود که این روزها کاملا فراموش شده است. هنوز هم تصاویری از آن را به خاطر می‌آورم. اینها نخستین فیلم‌هایی بود که دیدم.

شما در کارگردانی فیلم کوتاه «سالگردتان مبارک» (۱۹۶۳) سهیم بودید که در نهایت جایزه اسکار را به دست آورد. حتما گرفتن این جایزه در ابتدای حرفه‌تان یک غافلگیری به شمار می‌رفت.

می‌دانید وقتی به دفتر رفتم، تهیه‌کننده از شدت خوشحالی بالا و پایین می‌پرید و می‌گفت: «اسکار را گرفتیم! اسکار را گرفتیم!» پرسیدم: «خب اسکار چی هست؟» اصلا نمی‌دانستم.

ادامه ندادن کارگردانی، انتخابی آگاهانه بود؟

وسوسه شده بودم کارگردان بشوم و به نسل موج نو تعلق داشته باشم. همه دوستانم کارگردان شده بودند. اما من تا آن موقع دو کتاب منتشر کرده بودم؛ احساس می‌کردم می‌توانم در تئاتر هم کار کنم. لحظه‌ای که کارگردان فیلم هستی، دیگر تو را نویسنده نمی‌دانند. نشان کوچک یا ستاره «کارگردانی» به شانه‌ات وصل شده است. فقط می‌توانی فیلم بسازی. من در نخستین قرنی که زبان‌های جدید، مثل سینما، رادیو و تلویزیون اختراع شدند، به دنیا آمدم، فکر می‌کنم شما هم در همین دوره به دنیا آمدید. وقتی ۲۲ یا ۲۳ ساله بودم، جذب این شیوه‌های نگارشی جدید شدم. بعد از اینکه ۳۰ ساله شدم، وقتی که باید تصمیم می‌گرفتم می‌خواهم فیلمی بسازم یا نه، تصمیم گرفتم فیلمنامه‌نویس باشم. بنابراین می‌توانستم کتاب بنویسم و در حوزه‌های دیگری هم کار کنم که همین اتفاق هم افتاد. اما البته من همیشه با کارگردان‌ها خیلی نزدیک کار می‌کردم و باید تکنیک‌های فیلم را می‌دانستم؛ واقعا این آگاهی لازم است. ما روبه‌روی کارگردان می‌نشینیم و کار می‌کنیم. اگر کارگردان از تکنیک بگوید و تو نسبت به حرف‌های او بی‌اعتنا باشی و سر از حرف‌های او درنیاوری، پس دیگر او به تو احتیاجی ندارد. فیلمنامه‌نویس و کارگردان باید در یک سطح باشند.

برای‌تان مهم است همان تصوری را که کارگردان دارد، داشته باشید؟

من همیشه این کار را می‌کنم، چرا که می‌بینم کارگردان روبه‌روی من نشسته است. اغلب اوقات این امر امکان‌پذیر نیست. البته، یک فیلمنامه‌نویس مثل هر نویسنده‌ای باید زمانی طولانی را در خلوت بگذراند. خلوت بهترین دوست و بهترین دشمن هر نویسنده‌ای است. اما به هر اندازه‌ای که امکانش باشد دوست دارم روبه‌روی کارگردان کار کنم. وقتی ایده‌ای یا هر چیزی را پیشنهاد می‌دهم تا واکنش لحظه‌ای او را در صورتش ببینم، اگر بگوید: «آره. خب جالب است.» به این معنی نیست که او از این ایده خوشش آمده است. اگر چیزی نگوید اما به من نگاه کند، کمی به طرفم خم شود و بگوید: «خب، بعد؟» در همان زمان می‌دانم که او به این ایده علاقه‌مند شده است. این واکنش ارزشمند است چرا که می‌دانم او کسی است که می‌خواهد فیلم را بسازد. اکثر اوقات فیلمنامه‌نویس باید حدس بزند فیلمی که کارگردان می‌خواهد بسازد دقیقا چه نوع فیلمی است. گاهی خود کارگردان هم نمی‌داند. باید به او کمک کنی راه درست را پیدا کند. این موضوع در کار با بونوئل روی داد. ابتدای کار او به دنبال شیوه‌های مختلف کارگردانی بود و در نهایت وقتی راه درست را پیدا کردیم، درستی آن را احساس کردیم.

نخستین بار چه زمانی یکدیگر را دیدید؟

سال ۱۹۶۳ در جشنواره فیلم کن. با هم ناهار خوردیم و... دو موردی که وجود دارد این است که من دو فیلمنامه نوشته بودم که فکاهی، تقریبا بدون کلام، و به سبک اسلپ‌استیک امریکایی و سوررئالیسم است. رازی که در میان است این است که علاوه بر پیوندی محکم میان اسلپ‌استیک امریکایی و سوررئالیسم؛ این دو دقیقا در یک دوره پدیدار شدند و غالبا از منابع مشترکی الهام گرفته‌اند. مستندی هم درباره حیوانات نوشته‌ام. از طرفی بونوئل هم هنگام تحصیل حشره‌شناسی خوانده بود. تا آخر عمرش می‌توانست اسم حشرات را به لاتین بگوید. این دو مورد پیوندی میان ما دو نفر بود. ناهار خوشمزه‌ای خوردیم. بعد بدون اینکه به جشنواره بروم به پاریس بازگشتم. یک هفته بعد، تهیه‌کننده‌ام به من زنگ زد و گفت: «چمدانت را ببند. تا دو روز دیگر به مسافرت می‌روی»؛ لحظه خارق‌العاده‌ای بود.

مقصد کجا بود، اسپانیا یا مکزیک؟

در آن زمان اسپانیا. نیمی از کار را در اسپانیا و نیمی از آن را در مکزیک انجام دادیم و یک یا دو بار هم در پاریس کار کردیم. لوییس مشتاق بود در آن زمان به اسپانیا برگردد اما چون گذرنامه مکزیکی داشت در مکزیک ماند. در مکزیک لوکیشن زیبایی داشتیم، خیلی دنج بود و در اسپانیا صومعه قدیمی زیبایی در کوهستان با راهبه‌هایی در آن، محل فیلمبرداری‌مان بود. کار کردن با بونوئل مثل زندگی کردن با بونوئل است. به همسر، دوستان، بازدیدکننده و هیچ چیز دیگری مشغول نمی‌شدیم؛ مثل دو راهبه کار می‌کردیم. هفته‌های متوالی کاملا روی کار متمرکز می‌شدیم. این قانون مطلق کار ما بود.

درباره قانون سه ثانیه‌ای در زمانی که فکرهای‌تان را روی هم می‌گذاشتید، خوانده‌ام. شما سه ثانیه وقت داشتید که به ایده‌ای بله یا خیر بگویید.

بله؛ رای مخالف. زمانی که دیگری می‌گفت: «نه.» دیگر حق بحث کردن نداشتی. سنتی سوررئالیستی بود. بونوئل به دنبال نخستین واکنش غریزی شریکش بدون هیچ‌گونه استدلالی بود. وقتی شروع به دلیل‌تراشی می‌کنید می‌توانید هر چیزی را توجیه کنید. اما وقتی واکنشی لحظه‌ای و غریزی نشان می‌دهید، نمی‌توانید توجیه کنید. نمی‌توانید تقلب کنید. گاهی سعی می‌کردم تقلب کنم: مثلا وقتی به نه فکر می‌کردم می‌گفتم بله. اما او می‌فهمید. شیوه جالبی از کار کردن بود: به دیگری اعتماد می‌کنی. اگر اعتماد نمی‌کنی بنابراین دلیلی برای همکاری ندارید. اما ما ۱۹ سال با یکدیگر کار کردیم.

منتقدان نقدهای زیادی با هدف رمزگشایی فیلم‌های بونوئل نوشته‌اند. البته نمادگرایی در فیلم‌های او در جریان است اما من گاهی فکر می‌کنم فهم سوررئالیسم بونوئل بیشتر غریزی است تا اثری که بخواهد تحلیل شود.

بونوئل از واژه «فهم» متنفر بود. همیشه می‌گفت: «در فیلم‌های من چیزی نیست که فهمیده شود.» چیزهایی برای دیدن و گوش دادن به آنها هست، اما چیزی برای فهمیدن نیست. البته داستانی هست؛ شخصیت‌هایی هستند. اما با تحلیل اینکه اینها چه معنایی می‌دهند، باخته‌ای. وقتت را از دست داده‌ای. باید از زمانت برای هر کاری به جز فهمیدن استفاده کنی....

فکر می‌کنید دقت و ظرافت شما در داستان‌سرایی زمینه را برای سوررئالیسم و راز آلودی فراهم کرده است؟

نمی‌دانم، اما وقتی ۱۴ ساله بودم بیانیه‌های سوررئالیست‌ها را می‌خواندم، برای خواندن این مطالب خیلی جوان بودم. اما نوشته‌ها من را تحت تاثیر قرار داد. بعد به تدریج بیشتر از طریق نگاه سوررئالیست‌ها به زندگی علاقه‌مند شدم تا نگاه کلاسیک‌ها. شاید این یکی از پیوندهایی بود که بین من و بونوئل وجود داشت. اما حالا همه‌چیز را تحسین می‌کنم. امسال ۸۴ ساله می‌شوم و خیلی دوست دارم به شکسپیر و راسین برگردم، به کلاسیک‌ها. گاهی، البته اغلب اوقات، می‌بینی کارهای شکسپیر یا راسین عناصری از مکتب سوررئالیست در خود دارد. اما بونوئل به‌شدت جذب رمان‌نویس‌های روس بود، مخصوصا داستایوفسکی و او را خیلی دوست داشت.

سیر کارتان را چطور توصیف می‌کنید؟ دفتر یادداشتی دارید؟ می‌توانم تصور کنم همیشه در حال مشاهده کردن هستید، دیالوگ‌ها؛ چطور حرف زدن مردم را یادداشت می‌کنید.

بستگی به سوژه دارد. وقتی کتابی را می‌نویسی تنها هستی و به خلوت، تمرکز و نوعی سکوت احتیاج داری. اما وقتی با کارگردانی کار می‌کنم، دوست دارم پیاده‌روی کنم، در بالکن کافه‌ای بنشینم، مشاهده کنم، به مردم نگاه کنم. همه‌چیز از زندگی می‌آید شکی در این باره نیست. وقتی برای نخستین‌بار ژاک تاتی را ملاقات کردم، -نمی‌دانم ترجمه دقیقش چه می‌شود- کتاب «des lecons du regard»، «آموزش نگاه کردن» را از او گرفتم. یک فیلمساز یا یک عکاس یا نقاش، مثل بقیه به اطرافش نگاه نمی‌کند. آنها نگاه دیگری دارند. برای مثال من دوست نزدیک جولیان اشنابل (نقاش و فیلمساز امریکایی) هستم. او در خانه من در پاریس زندگی می‌کند، من در خانه او در نیویورک زندگی می‌کنم. وقتی با هم برای بازدید از نمایشگاهی می‌رویم، مثلا پارسال برای دیدن نمایشگاه ون گوگ در پاریس رفته بودیم، او با نوع نگاه یک نقاش به تابلو نگاه می‌کند. او به من یاد می‌دهد. او به من چیزهایی را یاد می‌دهد که هرگز و به هیچ‌وجه بهشان فکر نکرده بودم. نمونه‌اش وقتی که جلوی نقاشی ژست می‌گیری، نگاهی که نقاش به تو می‌کند همان نگاه عکاس به تو نیست. او به دنبال چیز دیگری است. خیلی جالب است. دو ساعت بی‌حرکت جلوی نقاشی بزرگ نشستن، تجربه‌ای واقعی است. او چیزهایی در تو پیدا می‌کند که خودت آنها را انکار می‌کنی.

و اشنابل یک فیلمساز هم هست.

و فیلمساز خوبی هم هست. خب، ما با همدیگر پروژه‌ای داشتیم اما نمی‌دانستیم زمانش چه وقت است. این روزها خیلی سرمان شلوغ است، هر دوی‌مان.

گفته بودید وقتی فیلمنامه‌ای خوب است، درون فیلم «مخفی» می‌شود. چرا؟

در برهه‌ای فیلمنامه باید ناپدید شود. مثل کرم ابریشم قبل از تبدیل شدن به پروانه. کرم ابریشم (همان فیلمنامه) دربردارنده کل فیلم می‌شود، تمامی عناصرش، اما پرواز نمی‌کند. تو به او قابلیت پرواز را می‌دهی. کاری آشکار است. به همین خاطر است که دوست دارم بعد از تمام شدن فیلمبرداری به اتاق تدوین بروم. من فیلمی را که خودم ننوشته باشم، فیلمبرداری نمی‌کنم، با نوشتن فیلم است که کار را می‌شناسم و بعد از بحران فیلمبرداری، خودت را در اتاق ساکت تدوین می‌بینی. بعد نگاه کاملا متفاوتی از فیلم به دست می‌آوری.

تا به حال فیلمنامه‌ای نوشته‌اید که فیلم آن ساخته نشده و آرزو می‌کردید ساخته شده باشد؟

البته. خیلی چیزهایی که دوست داشتم بنویسم- زن‌هایی که دوست داشتم عاشق‌شان باشم. اما زندگی من کامل است. این موضوعی است که می‌توانم بگویم. (مخصوصا) وقتی به اینکه زندگی‌ام به چه شکل بود فکر می‌کنم- من در خانواده‌ای خیلی کوچک و فقیر به دنیا آمدم. همه رویاهای کودکی‌ام به ثمر رسیدند، چه رویای سفر کردن یا رویای نوشتن داستان. بنابراین وقتی فردا بمیرم، خوشحال می‌میرم. اما فردا نمی‌میرم! (می‌خندد.)

چیزی برای فهمیدن نیست

بونوئل از واژه «فهم» متنفر بود. همیشه می‌گفت: «در فیلم‌های من چیزی نیست که فهمیده شود.» چیزهایی برای دیدن و گوش دادن به آنها هست، اما چیزی برای فهمیدن نیست. البته داستانی هست؛ شخصیت‌هایی هستند. اما با تحلیل اینکه اینها چه معنایی می‌دهند، باخته‌ای. وقتت را از دست داده‌ای. باید از زمانت برای هر کاری به جز فهمیدن استفاده کنی....

رابطه فیلمنامه‌نویس و کارگردان

یک فیلمنامه‌نویس مثل هر نویسنده‌ای باید زمانی طولانی را در خلوت بگذراند. خلوت بهترین دوست و بهترین دشمن هر نویسنده‌ای است. اما به هر اندازه‌ای که امکانش باشد دوست دارم روبه‌روی کارگردان کار کنم. وقتی ایده‌ای یا هر چیزی را پیشنهاد می‌دهم تا واکنش لحظه‌ای او را در صورتش ببینم، اگر بگوید: «آره. خب جالب است.» به این معنی نیست که او از این ایده خوشش آمده است. اگر چیزی نگوید اما به من نگاه کند، کمی به طرفم خم شود و بگوید: «خب، بعد؟» در همان زمان می‌دانم که او به این ایده علاقه‌مند شده است.

نگاه

نقد فیلم کوتاه «سه دکمه» ساخته آنیس واردا

درباره تولدی دیگر

شهریار حنیفه

نتیجه کار فیلمسازانی که پس از سال‌ها فیلم نساختن تصمیم می‌گیرند فیلم جدیدی بسازند، چیست؟ درواقع تصور ما راجع به نتیجه کارشان پیش از دیدن فیلم، چه خواهد بود؟ به احتمال زیاد گمانه‌زنی‌های غیرمنصفانه‌ای خواهیم داشت؛ هر نکته‌ای می‌تواند سببی شود که انتظارات‌مان را به حالت تساعدی پایین آوریم. مثل مُسن بودن فیلمساز، یا اینکه چه تعدادی از آثار گذشته‌اش در لیست محبوب‌های‌مان جای داشته یا تحلیل میزان پذیرش گرایش‌های پیشین فیلمساز توسط مخاطب امروز و خیلی چیزهای دیگر! به هر حال مهم این است که انتقادهای ریز و درشت‌مان در نوبت گفته شدن هستند و میل ذکر نصیحت «ای کاش در اوج خداحافظی می‌کرد» درون‌مان بیداد می‌کند!

می‌توانم خود را در سال ۲۰۰۰ تصور کنم. «آنیس واردا»ی ۷۲ ساله، بعد از سال‌ها فیلم نساختن، مستندی دیجیتال ساخته که اسم قابل توجهی هم ندارد! «خوشه‌چینان و من». گمانه‌زنی‌ها آغاز می‌شوند، حق هم دارم؛ هیچ‌وقت از طرفداران آثار شناخته‌شده واردا که در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ ساخته شده‌اند، نبوده‌ام و تنها اندک علاقه‌ای به مستندها و آثار کوتاه او که در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ ساخته شده‌اند، داشته‌ام؛ به عبارتی هیچگاه آنیس واردا را کارگردان وسوسه‌کننده‌ای نیافته بودم. از اینها گذشته، واردا در اوایل دهه ۹۰ سه فیلم خوب ساخته بود که هر کدام می‌توانستند به عنوان فیلم آخر یک فیلمساز قلمداد شوند؛ فیلم‌هایی در ستایش سینما، در ستایش گذشته و در ستایش احساس؛ آثار قابل تحسینی که هر کدام‌شان برای یک فیلمساز متوسط، شانس بزرگی قلمداد می‌شدند تا پایان دوران حرفه‌ای‌اش را غیرمتوسط رقم بزند و در اذهان ماندگار شود. با این اوصاف دیگر چه نیازی بود که او دوباره دست به کار شود و فیلم بسازد؟!

مستند «خوشه‌چینان و من» اما، سوای از جذاب بودن و بی‌عیب بودنش که حال خود می‌توانستند پاسخ کوچک ولی قابل‌اعتنایی به سوال «چرا فیلم می‌سازیم؟» تلقی شود که: «تا وقتی می‌توان فیلم جذاب و بی‌عیب تولید کرد چنین ایرادهایی وارد نیست» در حال انجام کار بزرگ‌تری بود و به صرف حضور متفاوت شخص فیلمساز در خود مستند و آنچه از خود به ما نشان می‌داد در ساحتی نوین و با ژستی به‌غایت خلاقانه، بعد از سال‌ها -از جانب فیلمساز- با پاسخ دیگری برای سوال بزرگ‌تر «سینما چیست؟» بازگشته بود. و خب این تازه آغاز راه بود. واردا دو سال بعد مستندی راجع به مستند قبلی‌اش ساخت! و در ادامه باطراوت‌تر و سرزنده‌تر از پیش، باز هم فیلم ساخت: دو مستند بلند، سه مستند کوتاه، سه فیلم کوتاه، و یک فیلم/مستند نیمه‌بلند با محوریت فیلم تحسین‌برانگیزی که سال‌ها پیش ساخته بود [۱]؛ همه در فاصله سال‌های ۲۰۰۲ تا ۲۰۰۷، و در نهایت هم در سال ۲۰۰۸ شگفتی جهانی‌تری خلق کرد، مستند «سواحل آنیس» که مستندی بود درباره خودش و درباره فیلم‌هایش؛ آن هم بدون آنکه مخاطب را ملزوم به دیدن آثار قبلی (برای فهم اثر جدید) بکند. مستندی که با تصوری دقیق از آنچه می‌خواهد به آن برسد، خود را محدود به ایده خویش نکرد و در عوض با نوآوری‌ها و بازیگوشی‌های تکامل یافته‌اش، به همه آثار از نظر بنده کمرنگ قبلی واردا، رنگ تازه و شکوه دیگری می‌داد. مستند یک خداحافظی بی‌نظیر بود!

علاقه وصف‌ناپذیر به این تعیین و تکلیف‌ها (از جانب خودمان درباره سرنوشت فیلمسازها) گزاره‌ای است که همچنان در ذهن سر و سامانش نداده‌ایم. باز گمانه‌زنی‌ها آغاز می‌شوند وقتی که متوجه می‌شویم واردا در سال ۲۰۱۵، بعد از هفت سال و بعد از آن اتوبیوگرافی فیلمسازی‌اش که گویی وصیتنامه او تلقی می‌شد، دوباره دست به ساخت فیلم کوتاهی ۱۰ دقیقه‌ای زده است! آخر چرا... به هر حال هضم این گزاره‌ها برای ما کمی سخت است؛ میل به مقاومت در برابر هرگونه تعدی به سنت‌ها (حتی سنت هم نه، آنچه به آن عادت کرده‌ایم) هنگامی که نابخردانه می‌شود (وقتی فیلمساز پیش‌تر بیان کرد چرا فیلم می‌سازد) تنها و تنها نشان می‌دهد که با اینگونه حصار کشیدن‌ها در دور و برمان، فقط خود را کوچک‌تر و محدودتر می‌کنیم، و نه فیلمساز را می‌شود برای راحت‌فهم کردن منظور کلی این نقد، به بهانه جزئی همین نوشته، آنیس واردا، رجوع کنیم و بگوییم وقتی هر شخصی با اندکی دقت درمی‌یابد که مادرِ موج نوی سینمای فرانسه، در آستانه ۹۰ سالگی، با فیلمِ کوتاه تازه‌اش ثابت می‌کند که تازه دارد می‌درخشد، پس برای چه فیلم نسازد؟!

فیلم کوتاه «سه دکمه» با مانیفست «لباس کهنه تنها برای افسانه‌های کهنه است» [۲] به شیوه جدیدی و با محوریت ادای دینی اپیک به موقعیت‌سازی‌های داستان‌گویی دراماتیک، دست به تجربه قابل‌تقدیری در پیرنگ می‌زند و با فاصله‌گذاری‌هایی به‌جا (کاراکتر اصلی فیلم چندبار در مکان و زمانی بی‌ربط به سکانسِ قبلی و بعدی خود، با مخاطب سخن می‌گوید) تماشاگر را در طول پخش فیلم (و نه بعد از اتمام فیلم) متوجه خود/سینما می‌سازد و «برشت»وار، وقفه را به عنوان بنیاد تمامی شکل‌دادن‌ها مطرح می‌کند؛ مثلا در صحنه‌ای آنچه هنوز نمایش داده نشده را در قالب کلماتی به ظاهر بی‌ربط بیان می‌کند، یا در صحنه دیگری بخشی که پیش‌تر نمایش داده شده را توضیح می‌دهد؛ و در نهایت همه این فاصله‌گذاری‌ها، به نقطه‌ای فراتر از لزوم دریافت می‌رسند و خود به بخش جدانشدنی از فرم، و طبیعتاً بخشی از دریافت تبدیل می‌شوند.

«سه دکمه» در ابتدا با استفاده از عنصر جادو و تصورات خیال‌انگیزِ کاراکتر اصلی‌اش که یک دختربچه است، جهان فانتزی‌اش را لازمه جهان سینمایی خود می‌بیند (دیالوگ دختربچه را در نفی رئالیته به یاد آورید) و مرز میان رویاهای دخترک و واقعیت اطرافش را برمی‌دارد: دخترک با وارد شدن به لباسی که به صورت خیلی غیرعادی‌ای حجیم شده است سر از یک غار متروک درمی‌آورد، یکجای دیگر در خیابان، درِ ویترین رستورانی بدون دخالت عامل انسانی، برایش باز می‌شود، یکجا بستنی در دستش ظاهر می‌شود، یا پسربچه‌ای که سومین دکمه (که درواقع نخستین دکمه گمشده بوده) را پیدا می‌کند، چالش می‌کند و آبش می‌دهد و همان هنگام گلی از خاک رشد می‌کند! و و... و سپس فیلم با توجیه اینکه انبوه اتفاقاتی که در حال رخ دادن است باید در مدت ۱۰ دقیقه به نمایش درآیند، ساختارشکنی‌های سینمایی خود را لازمه جهان فانتزی خود می‌بیند و تبدیل می‌شود به ساختارشکن: خط فرضی فیلمبرداری (۱۸۰) را به بازی می‌گیرد، زاویه نگاه تماشاگر در سکانس عبور دختران آبی‌پوش را با تغییر لوکیشن به کلی زیر سوال می‌برد، و همچنین انتقال نقطه ثقل روایت در اواخر فیلم به کاراکتر بیگانه‌ای (مردی که یکی از دکمه‌ها را پیدا کرد) و بعد از مدتی بازگشت به جایگاه اولیه داستان بدون اینکه کاراکترِ پیش‌ترِ اصلی در آن جایگاه حاضر باشد و نابودی ایده نقطه ثقلِ روایت!

اما جالب‌ترین بخش فیلم، همان دختربچه است. دختربچه‌ای که حرف‌های آنیس واردا و تفکرات او را درباره سینما بیان می‌کند. کاری که واردا در عصر جدید، همواره خودش (در نقش خودش) انجام می‌داده است. حال چرا باید این‌بار به کس دیگری این وظیفه را محول کند؟ خب به عقیده‌ام جوابش این است که واردا اصلا این وظیفه را به کس دیگری محول نکرده است و دختربچه درون فیلم، خودش است! و این را تنها با توجیه اینکه چهره دخترک شباهت عجیبی به چهره فیلمساز دارد بیان نمی‌کنم و دلیلی محکم‌تر در اختیار دارم؛ در پایان فیلم وقتی تیتراژ آغاز می‌شود، در کنار نام عوامل، تابلوی نقاشی است که طرح آن دختربچه‌ای را در حال گرفتن نامه‌ای از یک پستچی نشان می‌دهد. تشابه معنایی این نقاشی با داستان فیلم که انکارناپذیر است؛ اصلا سکانس آغازین فیلم همین بود. پستچی درون تابلو پستچی درون فیلم است و دختربچه درون تابلو، دختربچه درون فیلم. پس با یک منطق ساده، اگر ثابت کنیم دختربچه درون تابلو، خودِ واردا است، ثابت کرده‌ایم که دختربچه درون فیلم هم خودِ واردا است! اثبات چندان دشواری هم ندارد. کافی است به فیلمِ دیگری از واردا رجوع کنیم. مستند «خوشه‌چینان و من: دو سال بعد». جایی که واردا همین تابلو را نشان می‌دهد و می‌گوید که آن را به او هدیه داده‌اند و شخص نقاش، مشخصا ذکر کرده که دختربچه درون تابلو خودِ آنیس واردا است!

و واقعا چه کسی می‌توانست تصور کند فیلمساز پیر ما بعد از این همه سال اینگونه به رقابت دعوت‌مان کند؟ [۳] و تازه اعلام کند که مستندی دیگر هم برای جشنواره کنِ ۲۰۱۷ در راه دارد! و مگر همین فیلمِ کوتاه یک پایان خوب برای یک فیلمساز نبود؟!

توضیحات:

نام فیلم به فرانسوی: Les boutons ۳ à ۵ Cléo de ۷، ساخته شده در سال ۱۹۶۲

[۲] تفسیری بدیهی از دیالوگ‌های داخل غار/لباس

[۳] باید اضافه کنم تنها بخشی از فیلم در این نوشته به توضیح در آمد و دیدن فیلم تجربه‌های دیگری به همراه خواهد داشت که ذکر متنی‌اش (آنچه به ذهن نگارنده می‌رسد) چندان کار آمد نیست.

مادرِ موج نوی سینمای فرانسه، در آستانه ۹۰سالگی، با فیلم کوتاه تازه‌اش ثابت می‌کند که تازه دارد می‌درخشد پس برای چه فیلم نسازد؟!