

پرونده ترور؛ سینما

پل شریدر: ملال عامدانه در کلیسای سینما

گفتگوی الکس راس پری و پل شریدر

برگردان پرنیان امیرانتخابی



فیلم «نخستین اصلاح شدگان» چهارمین فیلمی است که پل شریدر در طول پنج سال اخیر ساخته است؛ پس از احیای دوباره‌اش با شاهکار «دره‌های عمیق» (۲۰۱۳) و تریلر کم و بیش ناموفق «مرگ روشنایی» (۲۰۱۴) با بازی نیکلاس کیج (اخیراً با تدوین و هدف‌گذاری مجدد با نام «سیاهی» بازسازی شد) و تریلر «قانون جنگل» (۲۰۱۶) با حضور نیکلاس کیج در نقش بازنده‌ای پت و مت‌گونه. فیلم‌های نام‌برده نشانگر پیشرفت شریدر از شیوه‌ی فیلمسازی دستیار-ستودیوگونه و تامین شده از نظر مالی به کارگردانی ارزان‌تر، جسورانه‌تر و مستقل‌تر



است، و فیلم «نخستین اصلاح شدگان» نقطه اوج این مرحله‌ی جدید کاری شریدر است که اکنون نزدیک به ۵۰ سال از آغاز آن می‌گذرد. در او هیچ نشانی از کم‌کاری نمی‌توان یافت.

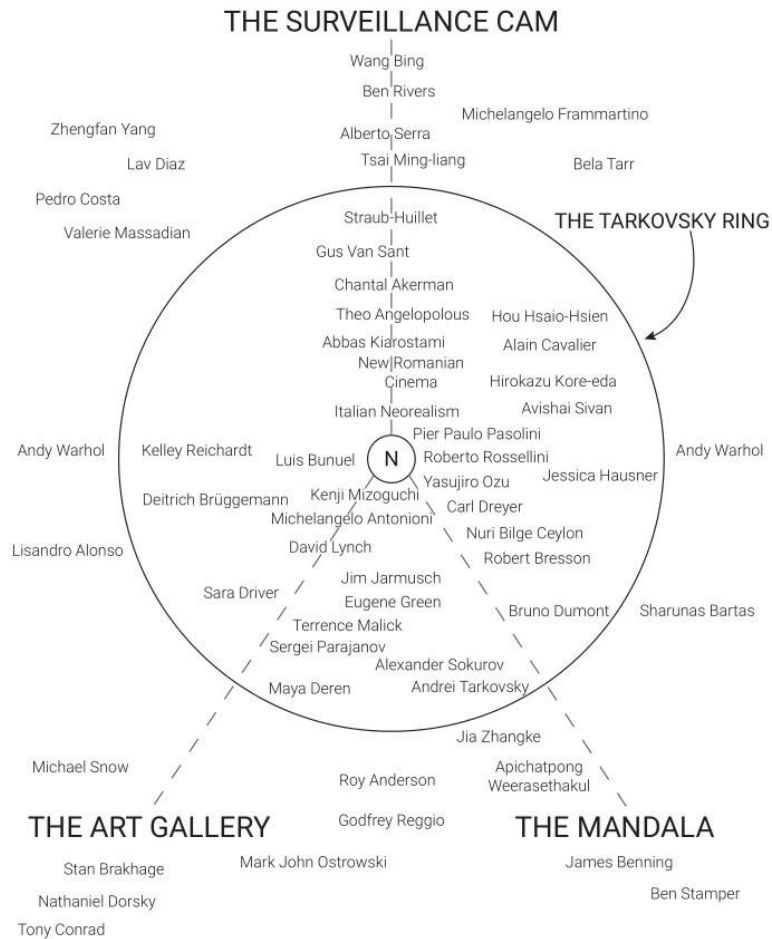
و این به چه میزان فیلمی دور از ذهن است؟ با تماشای فیلم «نخستین اصلاح شدگان» متفکری تئوریک را می‌بینیم که به استفاده از ابزارهای رسانه‌ی انتخابی خود به دل موقعیت‌ها و فضاهای کشف‌نشده می‌رود. عجیب‌تر این که فیلم «نخستین اصلاح شدگان» برای سبک جاافتاده‌ی شریدر هفتاد و یک ساله، اعتماد به نفس و شکیبایی‌ای را به ارمغان آورد که در طول دو دهه خبری از آن در او نبود، شاید از فیلم «رنج» (۱۹۷۷) بدین سو. ولی با نخستین اصلاح شدگان، او مثل همیشه، به چیزی نو دست می‌یابد. نخستین اصلاح شدگان به طرزی سنجیده بر خلاف سبک رایج سینمای جریان اصلی معاصر، به آهستگی روایت سراسر خود را پیش می‌برد. نخستین اصلاح شدگان ساخته‌ی فیلم سازی است جوان که با اعتماد به نفس خدشه‌ناپذیری همچون یک جوان و حس بی‌محابانه‌ی «یا الان یا هیچ‌وقت» ساخته شده است. با حضور درخشان/اِی‌ثِن هاک در نقش یک پدر روحانی کالوینیست که زندگی‌اش با زندگی بیوه‌ای غمگین با بازی *آماندا ساینفورد* گره خورده است. فیلم، تأملی عمیق و آرام در ایمان، وحشت از زوال محیط زیست، عدم اعتماد به نفس و اندوه است - همه‌ی آن چیزهایی که چنانچه یک فیلم‌ساز جوان واقعی فیلم را بنا بر آن‌ها می‌ساخت با هر معیار و مقیاسی از اصالت در دستیابی بدان شکست می‌خورد.

برای فیلم‌سازی به سن و سال شریدر چیزی آسان‌تر از این ممکن نبود که دستانش را به نشانه‌ی تسلیم بالا بیاورد و اعلام کند که سیستم [هالیوود] او را طرد کرده است. در عوض او یاد گرفت که فیلم‌هایش را سریع‌تر، ارزان‌تر و با شور و حدت بیشتری در مقایسه با همسن و سالانش بسازد (تصور کنید دی پالما فیلمی به ارزانی و نچسبی «دره‌های عمیق» بسازد؛ فیلمی متعالی، البته این اتفاق هرگز نخواهد افتاد) تنها چیز واجد اهمیت برای شریدر این است که سینما را در سطح خوب و عمیقی ادامه بدهد و در پی الهاماتی نو به واسطه‌ی تکنولوژی جدید در هر زیربنای ممکن و در هر موقعیتی باشد. البته شریدر مقارن با این رویکرد به قفای خود



نیز می‌نگرد. امسال شاهد انتشار ویرایش جدیدی از کتاب «سبک استعلایی در سینما» (۱۹۷۲) خواهیم بود. ویرایش جدید با مقاله‌ی بلند تازه‌ای به عنوان مقدمه شروع می‌شود که «بازاندیشی در سبک متعالی» نام دارد. یادداشتی که نه از روی تصادف بلکه همزمان و مقارن با ایده‌ی فیلم «نخستین اصلاح شدگان» نگاشته شده است. مقاله «بازاندیشی در سبک متعالی» با مجموعه‌ای بصری از بررسی‌های شریدر از چشم‌اندازهای سینمای کند جمع‌بندی می‌شود:

نموداری از ساخته‌های خود او که تصویرگر حرف N در مرکز آن است، N ای که بازنمایی‌کننده‌ی روایت (Narrative) است. هر چقدر از N که در مرکز دایره قرار دارد، دورتر شویم بیشتر به جایگاهی نزدیک می‌شویم که شریدر آن را "حلقه تارکوفسکی" می‌نامد، یا به عبارتی آن سینمای کند و از نظر تجاری کم‌مایه‌ای که آن‌چنان به درد اکران عموم در سالن‌های سینما نمی‌خورد.



در فیلم «نخسین اصلاح‌شدگان» شریدر واحد و تمپو فیلمسازی خود را به وضعیتی کنترل‌شده و سنجیده‌ی آرامی کاهش داده است که به سمت قلمرویی آشنا ولی کشف‌نشده می‌رود.



الکس راس پری: در مورد رابطه‌ی خودتان با فیلم‌های گُند بگوئید و اینکه چه عاملی سرانجام باعث شد تا فیلم کند خود را بسازید؟

پل شریدر: ساخت فیلم نخستین اصلاح‌شدگان حس رضایتی عمیق در من به وجود دارد، زیرا چون فصل مشترک تمامی چیزهایی است که در طول ۵۰ سال بدان‌ها فکر می‌کردم و انجام می‌دادم. اولین نوشته‌ی جدی من درباره‌ی سینما در مورد فیلم‌های معنوی، سبک استعلایی بود. سال ۱۹۷۲ آن را نوشتم. پس از آن کارگردان و فیلمنامه‌نویس شدم و هرگز فکر نمی‌کردم که روزی این نوع فیلم را بسازم. البته من این سبک فیلم‌ها را دوست دارم اما این فیلم‌ها از سبک کاری من دور است. من بیشتر به اکشن، تلقین، تمایلات جنسی و خشونت علاقه‌مندم؛ و این دست مقولات جایی در سینمای متعالی ندارند. پس از خیر ساختن شان گذشتم. اولین فیلمنامه‌ام «راننده تاکسی» (۱۹۷۶) بود. اکنون پس از ۴۵ سال فیلمی ساختم که ترکیبی است از تأمل بر آن کتاب و داستان فیلم «راننده تاکسی». پس من اولین کتاب فلسفی‌ام و نخستین فیلم‌نامه‌ام را در فیلم نخستین اصلاح‌شدگان در هم آمیختم. این کار بسیار دلهره‌آور بود چراکه اکنون پس از آن، فکر کردن به قدم بعدی‌ام بسیار سخت است. امیدوارم نخستین اصلاح‌شدگان آخرین فیلمم نباشد، اما اگر باشد، آخرین فیلم خیلی خوبی است.



الکس راس پری: بنا بر طرح زیبایی شناختی‌اش، «نخستین اصلاح شدگان» الهام گرفته از نوع خاصی از سینما [گذشته] است ولی هنوز به‌غایت فیلمی معاصر است. شما این قدرت انتخاب را داشتید که مواجهه و رویکردتان به این سبک را در نسبت با دوره‌ای تاریخی تعریف کنید، ولی شما سبکی را انتخاب کردید و چیزی ساختید که به طرز خالق‌العاده‌ای مدرن است.

شریدر: آنقدرها به تاریخ علاقه‌مند نیستم. بیشتر به آنچه در لحظه در ذهن افراد می‌گذرد برایم اهمیت دارد. این که، این دنیای غریب و ناحوشی که اکنون در آن زندگی می‌کنیم چه جور جایی هست؟ بابت همین هیچ وقت نشد که اثری تاریخی بسازم. گفته می‌شود که فیلم نخستین اصلاح شدگان، در شماری از فیلم‌های دهه‌های گذشته ریشه دارد. ماجرا از سه سال پیش شروع شد، وقتی داشتم با پاول پاولیکوفسکی شام می‌خوردم. داشتیم راجع به نوع خاصی از فیلم‌های معنوی که با میزان محدودی بودجه ساخته می‌شوند صحبت می‌کردیم و اینکه چگونه بر خلاف ده یا پانزده سال قبل، امروزه ساخت این فیلم‌ها در عین متعهد بودن به بازگشت سرمایه ممکن است؛ به ویژه در این کشور. با خودم فکر کردم «می‌دونی، الان وقتشه. سال‌هاست که با خودت تکرار کردی که هرگز نخواهی تونست که از این جور فیلم‌ها بسازی. هرگز قرار قمار بر سون رو تکرار کنی. اما داری ۷۰ ساله می‌شوی. الان وقتشه». وقتی که به خانه برگشتم ذهنم دیگر حسابی درگیرش شده بود و در طی یکی و دو روز خط داستانی در ذهنم شکل گرفت.

شما ممکن است دو سال را صرف یافتن یک ایده کنید، اما وقتی واقعاً [خود] ایده به سراغتان می‌آید همه چیز به سرعت چفت هم می‌شوند. مردم از شما می‌پرسند که چقدر زمان برد تا این را بنویسی و بعد تو جواب می‌دهی «حدود ده سال»، در حالی که در واقع امر کل فرایند نوشتن تقریباً دو هفته طول کشیده است.

من به نمونه‌ها و الگوها نگاه کردم. شخصیت اصلی‌ام در فیلم «خاطرات یک کشیش روستا» (۱۹۵۱) بود، فضا و صحنه را از فیلم «نور زمستانی» (۱۹۶۳) و تصمیم در مورد پایان‌بندی را از «اردت» (۱۹۵۵) وام گرفتم. صحنه‌ی پرواز را از تارکوفسکی اضافه کردم و سپس تمام



این‌ها را با ریسمان راننده تاکسی به هم گره زدم. نور زمستانی را در نظر بگیرید: کلیسای کوچک خالی. مردی برای رفع تکلیف با زوج جوانی ملاقات می‌کند. مکس فون سیدو به‌خاطر سلاح‌های هسته‌ای آکنده از ناامیدی است. خُب، از او بگذریم. آن زوج جوان را در نظر بگیرید و از خود بپرسید. «ناامیدی [دنیای] امروز چیست؟» ناامیدی جهان امروز، نابودی محیط زیست است. مسئله‌ای که به‌نوعی عینی‌تر هم هست چرا که یأس از سلاح هسته‌ای یک جورهایی در مقام نظر است. شاید رخ دهد. نابودی محیط زیست امری نظری نیست. در حال رخداد است و رخ خواهد داد. پس این تغییر مد نظر در جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم.

الکس راس پری: آیا شما با این موضوع که فیلم‌تان ساختاری چهل‌تکه از به هم چسباندن هفت یا هشت فیلم مختلف است مشکلی ندارید؟ چون که چه این برش‌های مختلف را عمداً در فیلم خود قرار دهید یا غیرعامدانه، مردم همواره چیزهایی شبیه این را خواهند گفت که «مستهجن» (۱۹۷۹) روی فیلم «جویندگان» (۱۹۵۶) اسکی رفته است».

شریدر: خب این کاری است که همه‌ی ما انجام می‌دهیم. در فیلم قبلی‌ام «قانون جنگل» چیزی که در پی‌اش بودم این پر سش بود: چگونه می‌توان پس از امثال اسکور سیزی، تارانتینو، گای ریچی و وین کریمر، در سال ۲۰۱۶ فیلمی جنایی ساخت. برای یافتن پاسخ به سراغ تمامی فیلم‌های جنایی ساخته شده در سال‌های اخیر رفتم و شروع به جستجوی منطقی کردم که بنا بر آن بتوان از دل خزانه‌ی این فیلم‌ها، فیلمی جدید ساخت، و چه موضوعات و مواردی باید انتخاب و از نو ترکیب شوند تا این چیزها دوباره حسی نو و تازه داشته باشند. این کاری است که همه‌ی هنرمندان، آگاهانه و غیرآگاهانه انجام می‌دهند. بعضی‌ها، مثل من، در واقع مطالعه و یادداشت‌برداری می‌کنند و یک چیز را از این‌ور و یک چیز را از آن‌ور می‌گویند. چیز جدیدی در کار نیست. یک مورد چیز جدید نام ببر!

الکس راس پری: شمار فیلم‌های جنایی معاصر نسبت به فیلم‌های کند ساخته شده در ارتباط با مکاشفات مذهبی بسیار بیشتر است.



شریدر: ولی فیلم‌های کند، خیلی طولانی‌تراند.

الکس راس پری: به تمام پیشینیان اشاره کردید. کنجکاوم بدانم در نمونه‌های معاصر سینمای کند چه چیزهایی را می‌جوئید؟

شریدر: خب، از کندترین‌های شان؟ نه چندان. چیز بیشتری نیست که بخواهم از وانگ بینگ، بلا تار یا لاو دیاز بگیرم.

الکس راس پری: ولی فیلم‌های‌شان را تماشا کرده‌اید؟

شریدر: آه بله.

الکس راس پری: وقتی داشتم از صحنه فیلمبرداری دیدن می‌کردم، در تلفن همراه‌تان کلیپی ۹ دقیقه‌ای از فیلم «هارمونی‌های ورکمایستر» (۲۰۰۰) دم دست گذاشته داده بودید، نشانم دادید.

شریدر: بدون شک. ولی آن‌ها که بیش از همه برایم جالب هستند فیلم‌هایی‌اند که هنوز در زمینه‌ای تجاری و در تقابل با بافت جشنواره‌ها و موزه‌ها قرار می‌گیرند و عمل می‌کنند. این را با در مد نظر داشتن تارکوفسکی تعریف و تحدید می‌کنم. وقتی سینما فرم داستانی خود را ترک می‌کند، در موقعیت‌هایی باید از حلقه تارکوفسکی بگذرد و به محض عبور از حلقه تارکوفسکی دنیای تماشاچی‌ها را رها می‌کند و وارد دنیای جشنواره‌ها و موزه‌ها می‌شود. من به فیلم‌هایی علاقه دارم که هنوز در داخل حلقه تارکوفسکی قرار دارند. از جمله فیلم «نورهای خاموش» (۲۰۰۷) ساخته‌ی ریگاردس، «راه صلیب» (۲۰۱۴) ساخته‌ی دیتریش بروگمان، «آیدا» (۲۰۱۳) ساخته‌ی پاولیکوفسکی، همچنین فیلم «هادویچ» (۲۰۰۹) ساخته‌ی برونو دومون، «لورده» (۲۰۰۹) ساخته‌ی جسیکا هاسنر. این‌ها فیلم‌هایی‌اند که هنوز علاقه‌مند به نمایش برای مخاطب‌اند. آن‌ها صرفاً مصنوعات موزه نیستند.

الکس راس پری: انتظار داری برخی از این فیلم‌های بلند واجد چه ویژگی‌ای باشند؟





شریدر: آن‌ها اینستالیشن‌اند. شبیه ساعت‌اند. برای موزه‌ها ساخته شدند. برای پرده و نمایش ساخته نشدند.

الکس راس پری: شما روی فیلم‌هایی تمرکز می‌کنید که مبتنی بر این قراردادهايند: کمابیش در چارچوب زمانی دو ساعت جای می‌گیرند و همگی دربردارنده‌ی مقاصد و نیات فیلم‌های تجاری‌اند هر چند برای مخاطب عام غیر قابل فهم‌اند. فیلم‌هایی که در عین اتکا به این قواعد به این وادی نمی‌افتند که فاقد نشان تماشا شدن باشند.

شریدر: و همچنین این فیلم‌ها نماهایی معقول دارند که ضامن بازگشت سرمایه‌یشان است. یعنی در سطح تئوریک توجیه اقتصادی دارند. فیلم را با ۳,۵ میلیون دلار ساختم.

الکس راس پری: شما انتظار دارید این مقدار پول به شما باز گردد؟

شریدر: برایم مهم نیست. با ۳,۵ میلیون دلار فیلمبرداری در طول ۲۰ روز انجام شد، این مسئولیت‌پذیریم را به عنوان یک هنرمند نشان می‌دهد. من بی‌مسئولیت نیستم. شاید به دلیل تربیت کالوینیستی من باشد ولی به هر صورت من با بی‌مسئولیت بودن کنار نمی‌آیم. اگر شما به من صد دلار بدهید من باید مطمئن باشم که می‌توانم صد دلار شما را برگردانم.

الکس راس پری: این تعهدات مالی چقدر رویکرد شما در داستانی که قصد تعریف آن را داشتی تحت تاثیر قرار داد؟ فیلمسازانی که بدان‌ها اشاره کردید آمریکایی نیستند و کار کردن با ۳,۵ میلیون دلار عملاً غیر ممکن است.

شریدر: خب کلی رایکارد هم در همچین محیطی فعالیت می‌کند. اطلاع ندارم فیلم‌های کلی چقدر خرج بر می‌دارند ولی مطمئنم که سرمایه‌شان را به طور کامل برمی‌گرداند. این مسئله‌ای بود که من و پاول راجع به آن صحبت می‌کردیم. به او کاری در هالیوود پیشنهاد شده بود اما او تصمیم گرفت که به لهستان برگردد. پاول می‌گفت که در هالیوود به من ۱۰ تا ۱۵ میلیون دلار بودجه می‌دهند و می‌گویند تو در ساخت فیلم آزادی در حالی که اینطور نیست. در لهستان فقط ۲ میلیون به من می‌دهند و من [واقعاً] در ساخت فیلمم آزاد هستم. این چیزی بود



که به آن فکر می‌کردم. این بودجه زیاد چه ارزشی دارد وقتی که من در کار کردن آزاد نیستم؟ جایی که من بتوانم مستقیم به چشم‌های کسی نگاه کنم و بگویم برداشت نهایی را انجام بده تا پولت را پس بگیری.

الکس راس پری: اندیشیدن به دغدغه‌ها و مسائل تجاری القاشده در فیلم‌سازی است که معتبر تلقی می‌شوند ولی در زمره‌ی فیلم‌سازان تجاری طبقه‌بندی نمی‌گردند. آیا مخاطب معاصر برای فیلمی مثل «نخستین اصلاح‌شدگان» وجود دارد؟ امروز چه کسی به دنبال یک فیلم کند دو ساعته است؟ چگونه مخاطبانی را ساخت و به آن‌ها آموزش داد که در پی این نوع فیلم باشند؟

شریدر: این گروه‌بندی موجود در غرب وحشی است. عملاً همه‌ی آن‌چه که ما توزیع و پخش فیلم‌ها یاد گرفتیم الان دیگر محلی از اعراب ندارند. هر هفته قوانین را عوض می‌کنند. این مدّت در حال تماشای سریال آلمانی «بابل برلین» هستم و فکر می‌کنم بهترین چیزی است که طی این سال‌ها تماشا کرده‌ام. شانزده قسمت دارد، یعنی چیزی حدود ۱۴ ساعت. بهتر از سریال الکساندر پلاتز برلین (۱۹۸۰) است. الگویی محقق است.

الکس راس پری: مردم در خانه‌هایشان می‌نشینند و ۱۰ الی ۱۵ ساعت برنامه‌ی تلویزیونی‌ای که ریتم پویای حساب شده‌ای دارد را تماشا می‌کنند. حالا آیا می‌توانید آن‌ها را برای تماشای یکی از فیلم‌های بلند تارکوفسکی به سینما بکشانید؟

شریدر: جالب است. وقتی داشتم با کمپانی A24 درباره‌ی ساخت فیلم نخستین اصلاح‌شدگان صحبت می‌کردم، با خودم فکر می‌کردم که بحث و گفتگو و صحبت در مورد فیلم باید در بستر سالن سینما آغاز شود. نخستین افرادی که فیلم را می‌بینند و کسانی که چند بار تماشایش می‌کنند باید آن را در سالن‌های سینما تماشا کنند. آنچه که پس از آن اتفاق می‌افتد اهمیت چندانی ندارد ولی باید توسط افرادی تعریف شود که فیلم را در همچین محیطی تماشا کرده‌اند. در حالی که سرسوزنی برایم مهم نیست که مردم فیلم «قانون جنگل» را در سالن



سینما دیده باشند یا نه. چون اصلاً از ابتدا هدف این نبوده که در سینما دیده شود. این قضیه در مورد «دره‌های عمیق» هم صادق است. ولی برای یک سری مشخص از فیلم‌ها، بهتر است که بحث درباره‌ی فیلم در محیط کنج سالن سینما آغاز شود.

الکس راس پری: برای هر فیلم انتخاب خلاقانه‌ای وجود دارد. شما نمی‌گویید «الان سال ۲۰۱۸ است و دوران سر آمده است». می‌گویید «برای یک فیلم این مسائل مهم است و برای فیلمی دیگر نه».

شریدر: بله.

الکس راس پری: خب خوشبختانه شما به دلیل جشنواره‌های جهانی این شانس را داشتید که مردم فیلم را در سالن‌ها ببینند. در هر سطحی اگر به اندازه‌ی کافی خوش شانس باشیم که فیلم‌مان در جشنواره‌ها اکران شود، نخستین افراد چاره‌ای جز تماشای فیلم در سالن‌های سینما ندارند. در حال حاضر شش ماه پس از اکران فیلم در تورنتو، ونیز و تلوراید، آوازه و اعتبار فیلم‌تان بر اساس نظر صدها منتقدی شکل گرفته است که فیلم را در جشنواره‌های مختلف تماشا کرده‌اند.

شریدر: و شکل گرفتن شان ادامه دارد. من به تازگی از روتردام برگشتم. این نقطه‌ای است که همه چیز از آن منتج می‌شود. حجم آثار تولید شده به قدری زیاد است که فراتر از توان هر فرد برای تماشا کردن یا حتی شناخت شان است - همین حالا که ما در حال صحبت هستیم ۵۰۰ سریال تلویزیونی در حال فیلم‌برداری هستند - دربان‌های واقعی جشنواره‌ها هستند. اگر از این دروازه‌ها با موفقیت عبور کنید، در کانون توجه خواهید بود. این لزوماً به این معنا نیست که موفق خواهید شد اما حداقل مردم از وجود شما باخبرند.

الکس راس پری: این جشنواره‌ها جایی است که بسیاری از فیلمسازانی که شما به عنوان سازندگان سینمای کند مدرن از آن‌ها نام بردید همواره در آن حضور دارند. برای مثل لاو دیاز



که در رقابت با فیلم‌های ۸ الی ۹ ساعته برنده‌ی جایزه‌های اصلی از جشنواره‌های مختلف می‌شود.

شریدر: او ولی برای نمایش داده شدن فیلم نمی‌سازد. من از زیر ساخت‌های مالی فیلم‌هایش اطلاعی ندارم. خیلی از این فیلم‌های کند کشورهای جهان سوم از تضمین و حمایت‌های مالی برخوردارند. در روتردام منابع مالی مخصوصی برای این دسته از فیلم‌ها وجود دارد. اغلب این فرصت مناسبی برای فیلم‌های نسبتاً ناشناخته است چون نمی‌توانند به عنوان محصولی فرهنگی یارانه بگیرند. اما چنین سازوکاری برای کمک مالی به سینما در آمریکا وجود ندارد.

(شریدر نمودار فوق‌الذکر را بر روی تلفن همراهش نشان می‌دهد)

تا حالا این نمودار را که برای قسمت جدید کتابم طراحی کردم به شما نشان داده‌ام؟ اگر فرض کنیم که هر فیلم ذاتاً روایی است - آن لحظه که تصویری را در کنار تصویر دیگری قرار می‌دهیم در واقع داریم یک داستان را شکل می‌دهیم - آن‌گاه هنگامی که به تعبیر دلوز فیلم از روایت می‌گریزد، می‌تواند به سه جهت، سه گرایش فرار کند. یکی دوربین نظارتی است، دیگری گالری‌های هنری است و سومی مانندلا است، تجربه‌ی مذهبی. بنا بر این، می‌توانید کارگردان‌هایی را که از روایتگری می‌گریزند بر روی نمودار مشخص کنید و سپس می‌توانید عبور کردن آن‌ها از حلقه تارکوفسکی را نیز نشان دهید. همه‌ی کسانی که بیرون از حلقه تارکوفسکی قرار می‌گیرند در سینمای تجاری جایی ندارند. ولی همه‌ی فیلمسازان واقع در این نمودار در در درجات متفاوتی در تضاد با میل روایی عمل می‌کنند. [و این یعنی] کند کردن فیلم.

الکس راس پری: این‌ها تمام فیلمسازانی هستند که خود را مانوس با آن‌ها می‌یابید؟

شریدر: بله.



الکس راس پری: خب خارج از دایره‌ی تارکوفسکی، شما بلا تار، لاو دیاز، مایکل اسنو، تونی کنراد، جیمز بنینگ، پدرو کوستا، لیساندرو آلونسو، آلبرت سرا، سانگ مینگ-لیانگ و بن ریورز را دارید. همه‌ی این‌ها خارج از قلمرو روایت‌اند؟

شریدر: خارج از قلمروی سینمای تجاری.

الکس راس پری: آلبرت سرا فیلمی از زندگینامه‌ی لویی ۱۴ ساخت که در سالن‌های سینما هم به نمایش درآمد. آیا شما این فیلم را تماشا کرده‌اید؟

شریدر: در کن دیدمش. انحراف‌اش را دوست داشتم. وجه روسلینی‌وارش را بیش از همه پسندیدم.

الکس راس پری: نام روسلینی در این نمودار خیلی نزدیک به کانون مرکزی روایتگری است. نزدیک افرادی مثل آزو، درایر، جیلان، برسون و دومون. «نخستین اصلاح‌شدگان» را در کجای این نمودار قرار می‌دهید؟

شریدر: بدون شک درون حلقه تارکوفسکی.

الکس راس پری: داخل حلقه ولی نزدیک‌تر به قسمت ماندالا، این طور نیست؟

شریدر: گمانم نزدیک‌تر به روسلینی.

الکس راس پری: صحبت‌های‌تان با یک بازیگر درباره‌ی ملال و زمان چگونه انجام می‌شود؟ از آن‌ها می‌خواهید برای سه، چهار یا پنج دقیقه یکجا ساکن بنشینند.

شریدر: خوب شبختانه با وجود /یتان من بازیگری داشتم که به خوبی متوجه موقعیت بود. اولین مکالمه‌ی ما این بود که من به او گفتم این اجرایی منفعلانه و کند است. گاه به سمت صحنه مایل می‌شوی و گاه از آن کناره می‌گیری و دور می‌شوی. کم‌تر از آن‌چه می‌توانی به تماشاگران ارائه می‌دهی. به محض این که من این کلمات را بیان کردم، /یتان گفت که دقیقاً متوجه‌ی



منظورت شدم. ایتان در چند پیشه حرفه‌ای محسوب می‌شود: کارگردان سینما، کارگردان تئاتر، نویسنده، نمایشنامه‌نویس، آهنگ‌ساز و بازیگر. وقتی با ایتان کار می‌کنید با کسی طرف هستید که همه این‌ها را به راحتی متوجه می‌شود.

الکس راس پری: شما انتظار دارید که مردم چقدر جذب این نخبگی شوند؟ آیا تنها نیاز دارید که دو ساعت تصاویری را به مردم ارائه بدهید دارید تا مخاطبان به آن واکنش نشان بدهند و اجراهایی که این ایده‌ها را بفروشند؟ یا راهی است برای برقراری دیالوگ بین خوانش‌های روشنفکری از آن با فیلمی تجاری که ستاره‌های سینما در آن بازی می‌کنند.

شریدر: بزرگترین چالش در ساخت فیلم‌های کند این است که از ملال به‌منظره‌ی ابزاری زیبایی‌شناختی استفاده شود. از برسون مثالی می‌زنم که از نخستین افرادی است که این کار را انجام داد: مردی از اتاق خارج می‌شود و در را می‌بندد. به‌طور معمول در فیلم‌های عادی صحنه‌ی بسته شدن در بلافاصله به صحنه‌ی دیگری چسبانده می‌شود. ولی برسون تصویر را یک الی سه ثانیه روی در بسته نگه می‌دارد. چه اتفاقی می‌افتد؟ چیزی در حال رخ دادن است. این «هیچی» نیست. شما دارید به یک در بسته نگاه می‌کنید. در دنیای واقعی وقتی کسی از در خارج می‌شود ما دیگر در را نگاه نمی‌کنیم. چشم‌هایمان به جاهای دیگری می‌نگرند. ولی در فیلم او بر روی در بسته درنگ می‌کند. حالا اگر ۱۰ ثانیه دوربین را روی در بسته نگه دارد چه اتفاقی می‌افتد؟ اگر ۳۰ ثانیه چه؟ آن وقت چه اتفاقی می‌افتد؟ حالا شما درگیر چیزی می‌شوید که آنری برگسون «دیرند» می‌نامد. در «دیرند» چه اتفاقی می‌افتد؟ ذهن‌تان چه کاری می‌کند؟ فیلم‌ساز ذهن‌تان را به کار می‌اندازد. در دیرند چه افکاری دارید؟ باریک‌بینی و ظرافت ریتم سینمای کند بیننده را بر می‌انگیزد تا در دیرند از ملال به عنوان ابزاری زیباشناختی استفاده کند و بیننده را به خروج از سالن سینما سوق ندهد. وقتی که کسل و ملول می‌شوید چه رخ می‌دهد؟ خب یا مشغول می‌شوید یا سالن را ترک می‌کنید. لم این است که بیننده‌ی کسل را درگیر کنید. چگونه این کار را انجام می‌دهید؟ هر سازنده‌ی فیلم‌های کند فرمول تاحدودی متفاوت برای این کار دارد. این پیمان و قراردادی بی‌شبهت به حضور در کلیسا نیست. کسی



بدین دلیل که خسته شده و حوصله‌اش سر رفته از کلیه‌ها خارج نمی‌شود. مردم با علم به این که کلیه‌ها ملال‌آور است، برای تجربه کردن آن سکوت، باز هم به کلیه‌ها می‌روند. پس به دیدن یک‌سری فیلم‌های خاص می‌رویم با اینکه می‌دانیم قرار است تا حدی ملول شویم. فیلمسازها از می‌توانند از این موضوع استفاده کنند تا ما را به مکان دیگری ببرند. اما اگر از این موضوع سو استفاده شود ما سالن را ترک می‌کنیم و دیگر هرگز به آن کلیه‌ها برنخواهیم گشت.

پانوشت‌ها:

این متن ترجمه‌ای است از:

Paul Schrader: Deliberate Boredom in the Church of Cinema, By Alex Ross Perry In Cinema-Scope CS74