



برسون از زبان برسون

گفت‌وگوهای روبر برسون ۱۹۸۳-۱۹۴۳

گردآورنده: میلن برسون

ترجمه‌ی رامین خلیقی، محمد نصیری



برسون از زبان برسون

گفت‌وگوهای روبر برسون ۱۹۸۳-۱۹۴۳

گردآورنده: میلن برسون

ترجمه‌ی رامین خلیقی، محمد نصیری



سرشناسه: برسون، روبر. Bresson, Robert	
عنوان و نام پدیدآور: برسون از زبان برسون: گفت‌وگوهای روبر برسون ۱۹۸۳-۱۹۴۲ / گردآورنده [ویراستار]: میلن برسون؛ ترجمه‌ی رامین خلیقی، محمد نصیری.	
مشخصات نشر: تهران: انتشارات شُوند، ۱۳۹۷. ● مشخصات ظاهری: ۳۲۸ ص:؛ ۲۱/۵×۱۴/۵ س.م.	
فروست: سینما ● شابک: ۰-۰۳-۶۳۵۹-۶۲۲-۹۷۸ ● وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا	
یادداشت: عنوان اصلی: Bresson par Bresson.	
یادداشت: اصل اثر به زبان فرانسه است و کتاب حاضر از متن انگلیسی با عنوان "Bresson on Bresson: Interviews, 1943-1983" به فارسی ترجمه شده است.	
یادداشت: نمایه. ● عنوان دیگر: گفت‌وگوهای روبر برسون ۱۹۸۳-۱۹۴۲.	
موضوع: برسون، روبر -- مصاحبه‌ها ● موضوع: Bresson, Robert -- Interviews	
موضوع: سینما -- فرانسه -- تهیه‌کنندگان و کارگردانان -- مصاحبه‌ها	
موضوع: Motion picture producers and directors -- France -- Interviews	
شناسه افزوده: برسون، میلن، ویراستار ● شناسه افزوده: Bresson, Mylène	
شناسه افزوده: خلیقی، رامین، ۱۳۶۸- مترجم ● شناسه افزوده: نصیری، محمد، ۱۳۶۷- مترجم	
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۷ ب۴۵/۳/۱۹۹۸/۳ PN ● رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲ ● شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۵۴۰۳۵۹۴	

Bresson on Bresson Interviews 1943-1983

Mylène Bresson

Ramin Khalighi, Mohammad Nasiri



تهران، خیابان ولیعصر، بالاتر از میدان ولیعصر، کوچه‌ی روشن، پلاک ۴۰، طبقه‌ی ۲، واحد ۵
کد پستی: ۱۴۱۵۸۵۳۴۴۶ تلفن: ۰۲۱ - ۸۸۳۹۲۷۰۲ - ۰۲۱ نامبر: ۸۸۹۱۵۲۵۹ - ۰۲۱

ناشر: شُوند

برسون از زبان برسون
میلن برسون
رامین خلیقی، محمد نصیری
چاپ اول: زمستان ۱۳۹۷، تهران
تیراژ: ۷۰۰ نسخه
قیمت: ۳۰۰۰ تومان

چاپ و صحافی: طهرانی
طرح روی جلد از میثم پارسا

ISBN: 978-622-6359-03-0

شابک: ۰-۰۳-۶۳۵۹-۶۲۲-۹۷۸

Printed in Iran

حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است

فهرست

- ۹ مقدمه‌ی مترجمین
- ۱۱ مقدمه
- ۲۳ بخش اول: تشریفات عمومی، ۱۹۳۴ درآمد
- ۲۷ بخش دوم: فرشتگان گناه، ۱۹۴۳ فیلم مؤلف می‌خواهد
ژان ژیرودو
- ۳۳ بخش سوم: خانم‌های جنگل بولونی، ۱۹۴۵ رسوایی و شوک
درونی بودن، راهنمای ماست
ژان کوکتو
جشنواره‌ی فیلم‌های نقرین‌شده
- ۴۳ بخش چهارم: خاطرات کشیش روستا، ۱۹۵۱ در میان این دو جهان
ناممکن‌ها برایم جذاب‌اند
دیدن و شنیدن
انگار که شعر می‌سرایم

- ۵۵..... ۱۹۵۶. بخش پنجم: یک محکوم به مرگ گریخت،
 باد هر کجا بخواهد می‌وزد
 یک ابزار بیانی جدید
- ۶۹..... ۱۹۵۹. بخش ششم: جیب‌بر،
 فیلمی ساخته شده از دست‌ها، اشیاء و نگاه‌ها
 ریتم فیلم باید مانند تپش قلب باشد
 به چنگ آوردن واقعیت
 رسیدن به راز و رمز
 شعر و حقیقت، خواهر یکدیگرند
- ۱۰۱..... ۱۹۶۲. بخش هفتم: محاکمه‌ی ژاندارک،
 این آشنایی با امر آشکارا فراطبیعی
 چیزی هولناک‌تر و گزنده‌تر نمی‌شناسم
 خواسته‌ی فیلم چنین بود
 عاطفه باید راهنمای ما باشد
 ژاندارک، زیبا، باوقار، پذیرا و امروزی بود
 برای این‌که او را واقعی کنم و نزدیک آورم
 اگر آدم می‌خواهد جریان برق را آزاد کند باید سیم را لخت کند
- ۱۴۳..... بخش هشتم: اقتباس.....
 جنبه‌های آفرینش دراماتیک
- ۱۵۱..... ۱۹۶۶. بخش نهم: ازقضا بالتازار،
 الاغی در نهایت خلوص، آرامش، متانت و تقدس
 آزادانه‌ترین فیلمی که ساختم، فیلمی که همه‌ی وجودم را در آن گذاشتم
 آفریدن حیات بدون کپی کردن آن
 راه کوفته‌شده
- ۲۱۹..... ۱۹۶۷. بخش دهم: موش،
 بیشتر به سبک پرتره‌ها
 در برنابوس چیز دیگری را دوست دارم: در آثار او امر فراطبیعی از دل امر واقعی بیرون می‌آید
 نگاه‌هایی که می‌کشند
- ۲۳۵..... بخش یازدهم: حاشیه‌ی صوتی
 گوش خیلی از چشم خلاق‌تر است

- ۲۴۱ بخش دوازدهم: زن نازنین، ۱۹۶۹
 رویارویی مرگ و زندگی
 من این جا هستم، دیگری در جای دگر، و سکوت هولناک است
- ۲۵۳ بخش سیزدهم: چهار شب یک رؤیابین، ۱۹۷۲
 هنر نه یک تجمل، که نیازی حیاتی است
 مابین آبی و قهوه‌ای
 در جستجوی شگفتی
- ۲۷۱ بخش چهاردهم: لانسلودو لاک، ۱۹۷۴
 آوردن گذشته به حال
 ماجراجویی درونی و بسیار منحصر به فرد لانسلو
 چند پارگی میان وفاداری و تبهکاری
 صدای فلز
 جام
- ۲۸۹ بخش پانزدهم: یادداشت‌هایی در باب سینماتوگراف، ۱۹۷۵
 شما هنرستان را برهنه پیش روی ما قرار می‌دهید
- ۲۹۹ بخش شانزدهم: شاید شیطان، ۱۹۷۷
 دشمن
 شعر از شکاف رخنه می‌کند
- ۳۰۹ بخش هفدهم: پول، ۱۹۸۳
 پول، ای خدای آشکار!
 سینما بی‌کران است. هنوز هیچ کاری نکرده‌ایم.
- ۳۲۵ نمایه‌ی نام‌ها

مقدمه‌ی مترجمین

از آن‌جا که مقدمه‌ی پاسکال مریژو بر این کتاب کافی و وافی به مقصود است، برای پرهیز از گزافه‌گویی به ارائه‌ی نکاتی چند بسنده می‌کنیم:

اول آن‌که به دلیل قالب گفت‌وگویی کتاب طبعاً برخی از جملات غیر معمول و درهم‌پیچیده و گهگاه دارای حشو است و به‌رغم برخی ساده‌سازی‌ها ترجیح بر آن بود که در اکثر موارد این درهم‌تابیدگی جملات حفظ شود تا روح مکالمه‌ای کتاب به ادراک خواننده درآید.

نکته‌ی دوم آن‌که در این کتاب نام دو فیلم برسون به‌گونه‌ای غیر مرسوم ضبط شده است: اولین فیلم برسون که فیلمی کوتاه است *Les Affaires Publiques* [Public Affairs] نام دارد که در جاهای مختلف به «ماجرای عمومی» و «ماجراهای عمومی» و مانند آن ترجمه شده است، ولی از آن‌جا که عنوان «تشریفات عمومی» با موضوع و روح فیلم بیشتر جور درمی‌آید تصمیم بر آن شد که برگردان اخیر را مورد استفاده قرار دهیم. *Au Hasard Balthazar* [By Chance Balthazar] هم بر خلاف عرف، در عوض «ناگهان بالتازار» به شکل «ازقضا بالتازار» ضبط شده و دلیل آن تأکید برسون بر پیوند نام این فیلم با مفهوم شانس و تصادف است. فحوای کلام برسون این تغییر نام را ایجاب می‌کرد و در معدود جاهایی که بحث بر سر نام فیلم و ارتباط آن با مفهوم «chance» است در صورت استفاده از ترجمه‌ی رایج نام این فیلم مجبور می‌شدیم «chance» را به «ناگهان» ترجمه کنیم که در این صورت بخش بزرگی از بینش برسون از دست می‌رفت.

سوم آن‌که لازم است از حسام سیفی، عرفان کریمی، رهام سنجری و آریو کیانوش به مناسبت یاری رساندن در یافتن معادل‌های مناسب و اصلاح برخی جملات، و همچنین علیرضا زارعی به جهت در اختیار قرار دادن تلفظ فرانسوی اسامی تشکر کنیم.

و دست‌آخر، ترجمه‌ی این کتاب را به مادران مان تقدیم می‌کنیم، به پاس یک عمر زحمت.

مقدمه

«می‌گذارم دوربین، مرا... به همان جایی که دوست دارم بروم هدایت کند».

فیلمسازان هیچ وقت نخواستند درباره‌ی فیلم‌های‌شان گفتگو کنند. روبر برسون هم با بقیه فرقی ندارد. نه این که او هرگز درباره‌ی فیلم‌هایش گفتگو نکرده باشد؛ او هم محکوم بود مثل همه‌ی «مؤلف‌ها» ارزش تجاری داشته باشد و به لوازم پیشرفت تن دهد و گه‌گاه طی مسیر، لذتی غافلگیرانه را - که به این کتاب هم رسوخ کرده است - دریابد. روبر برسون مثل بقیه خوب بلد است چطور بازی کند، ولی از قواعدی که خودش برای خودش ساخته عدول نمی‌کند. سردبیران یادشان می‌آید که وقتی برسون مصاحبه‌ای را بازخوانی می‌کرد، تعداد صفحات متعلق به آن مصاحبه چه بی‌رحمانه کم می‌شد: وقتی دست به حذف و تصحیح و تنظیم و اصلاح مصاحبه می‌زد از هشت یا ده صفحه‌ی چاپی بیش از چهار صفحه باقی نمی‌ماند - روزی که حال‌اش خوب بود به پنج هم می‌رسید.

برسون فیلم‌هایش را بیشتر در اتاق تدوین خلق می‌کرد و موقع بازخوانی مصاحبه‌ها هم همین رویه را در پیش می‌گرفت - دوست نداشت فیلم را دستکاری کند؛ او از روی هوس فیلم نمی‌ساخت. او بر خلاف برخی از هم‌دوره‌های خود فقط آن چیزهایی را می‌گفت که می‌خواست بگوید؛ نگذاشت ایده‌هایش خوراک آتش بحث و فحش شود و هیچ وقت به خودش اجازه نداد حرف‌های بی‌معنا بزند. در همه‌چیز «شفافیت» می‌جست؛ عاشق «صحت» بود و برای تأکید بر تنفر

خویش از گفته‌های بی‌روح؛ با کنایه از کتاب مقدس نقل می‌کرد که «تک‌تک حرف‌های احمقانه حساسی خواهد شد». می‌گذاریم خوانش ما از مصاحبه‌های او را همین ایده جهت دهد، مصاحبه‌هایی که همسرش گردآوری کرده و بنا بر ترتیب تاریخی فیلم‌ها تنظیم شده‌اند و کمک می‌کنند بفهمیم برسون گرچه در دوره‌ی کاری خویش رشد کرده بود، ولی تغییر چندانی نداشت. در ضمن، آن‌گونه که برسون چندجایی گفته بود، او خود را در تصویری که دستداران فیلم‌هایش به او نشان می‌دادند به‌جا نمی‌آورد.

منظور این نیست که او هرگز خودش را تشریح نکرد و ماهیت و معنای اصول خود را معین نکرد و دمامد و متعهدانه به سوالات تکراری‌ای که بارها و بارها - به‌خصوص درباره‌ی بازیگران - پرسیده می‌شد پاسخ نداد. او همان اوایل، یعنی سال ۱۹۴۳ درباره‌ی کار خویش گفت، «یک نجار خوب تخته‌چوبی که تراشیده را دوست دارد» و این حرف‌اش ناخواسته آدم را یاد کاری می‌اندازد که او مجبور بود در رشته‌ای که هنوز نام «ارتباطات» به خود نگرفته بود انجام دهد. در نظر وی ارتباطات احتمالاً بیشتر با انتقال و سرایت سر و کار دارد - در جایی دیگر نیز بدین مطلب اشاره کرده بود، در اثر استادانه‌ی خود، یادداشت‌هایی در باب سینماتوگراف^۱. و این‌گونه بود که در مصاحبه‌ی سال ۱۹۶۳ با ژرژ سادول شروع کرد به صحبت درباره‌ی «لخت کردن سیم». «لخت کردن سیم»: تنها راه آزاد شدن جریان برق. در این گفتگوها جریان برق آزاد می‌شود؛ برق می‌جهد، جرقه می‌زند و باعث می‌شود برق گفتگوها نه فقط ستایشگران فیلم‌های برسون، بلکه آنانی که سودای پای جای پای او گذاردن دارند را نیز بگیرد. برای گروه دوم، برسون بیش از آن که یادآور پرداختن عملی به سینما باشد یادآور تأمل بر هنر است - کاری که در بهترین حالت یک توصیه‌ی غیر معقول است. ذات سینما چیست؟ همه می‌دانیم که برسون می‌گوید، «سینماتوگراف»: در نظر او، در سخن او، و در آن‌چه او نوشته سینما و

1. Notes on the Cinematograph

سینماتوگراف یکی نیستند - که اگر بودند دو اصطلاح متمایز برای آن به چه کار می‌آمد؟ پس «با سینما» به فیلم‌های روز اشاره می‌کنیم و با «سینماتوگراف» به هنر سینماتوگرافیک: هنری با زبان خاص خودش، با ابزار خاص خودش» (۱۹۶۵).

این تمایزگذاری ریشه در جایی دیگر دارد: «کوشش می‌کنند سینما را نسخه‌ی فیلمبرداری‌شده‌ی تئاتر کنند و این کار حتی فاقد درخشش تئاتر است، زیرا نه خبری از حضور فیزیکی است و نه خبری از گوشت و استخوان. هر چه هست شیخ است، شیخ تئاتر» (۱۹۵۷). هر چه هست واریاسیون‌های یک ایده‌ی واحد است: «شخصیت‌های فیلم طوری به فیلم جان نمی‌دهند که شخصیت‌های تئاتر به تئاتر جان می‌دهند، چرا که در فیلم، گوشت و استخوان شخصیت‌ها حضور ندارد. برعکس، این فیلم است که به شخصیت‌های خود جان می‌دهد. چند سال، چند دوره باید بگذرد تا بفهمیم تئاتر و فیلم ناهمخوان‌اند؟» (۱۹۶۳) پنج دهه گذشته و ابهامات هنوز هم پابرجایند، حتی پابرجاتر از قبل. همچنان منتظریم، بی هیچ امیدی. ولی ما فیلم‌های روبر برسون را داریم - فقط سیزده فیلم که طی دوره‌ی چهل‌ساله‌ی کاری و شانزده سال بیکارگی پس از آن ساخته شدند.

سال ۱۹۴۳، در شب نمایش فرشتگان گناه، برسون هنوز گمنام، ادعایی متهورانه را مطرح کرد: «اگر بشود از قوانین ازپیش‌موجود تخطی کرد، در انجام این کار تردیدی نشان نخواهیم داد. عموماً همین تخطی‌هاست که در بیننده عاطفه ایجاد می‌کند - عاطفه وقتی غلیان می‌کند که کاری را انجام دهیم که شأن‌مان نمی‌پذیرد». و هشت سال بعد: «در سینما با سادگی مشکل دارند. هر گاه در برابر این دیدگاه بایستیم نتیجه خیره‌کننده می‌شود». این دو نقل‌قول فقط ملهم از کار برسون و کاوش شخصی او نبود و تاحدی هم متأثر از کار فیلمساز دیگری بود که عمدتاً بی‌شبهت به او تلقی می‌شود: دیوید لین و به‌خصوص فیلم بر خورد کوتاه او که برسون یک بار «ستایش برانگیز» خواندش. برسون می‌دانست چگونه سینما

(و نه فقط سینماتوگراف) را تحسین کند - او با کمال میل نام چاپلین را ذکر کرد و حتی با ستایش بیشتری نام باستر کیتون را.

با گذشت زمان، برسون سینما رفتن را تعطیل و از تماشای فیلم‌های کارگردانان هم‌دوره‌ی خویش احتراز کرد - گاهی نه بدون افسوس؛ ولی همچنان انتخاب او حفظ فاصله بود. کریه‌ترین چیزی که در فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۷۰ می‌دید همانی بود که او مخالف‌خوانانه «کارِ کارت‌پستالی^۱» می‌خواند، مرضی عمدتاً زاده‌ی استبداد فیلم‌رنگی. سینما دیگر آن‌چه او انتظار داشت را برآورده نمی‌کرد، یعنی عواطف مؤید خود هستی را.

عواطف. دلیل وجودی هنرمند سینماتوگراف همین یک کلمه است. و برای آفرینش عواطف - البته اگر هنرمند سینماتوگراف بخواهد «نه کنش، نه رویداد، بلکه احساسات را بازنمایی کند» (۱۹۵۱) - راهی نیست جز آغاز کردن از احساس و نوعی حرکت قهقرایی از تصویر به کاغذ، و سپس حرکتی از کاغذ به دوربین: «اگر کارگردان وظیفه‌شناس باشد کار اول‌اش دقیقاً حرکت قهقرایی از معلول به علت است. وی با آغاز از نتیجه‌ی پایانی - یعنی پاسخ عاطفی بیننده - دنبال ترکیباتی می‌گردد که در آفریدن این نتیجه‌ی پایانی از همه مؤثرتر باشند. این، عقب‌عقب رفتن است، عقب‌نشینی‌ای قدم‌به‌قدم و مملو از انتخاب، معما، اصلاح و دخل و تصرف که لاجرم به ترکیب‌بندی اثر می‌رسد، یعنی به خود اثر» (۱۹۴۳). در این سفر درونی، هنرمند در هر قدم به تجربه تکیه می‌کند ولی با غریزه‌اش راهنمایی می‌شود، غریزه‌ای که به‌تنهایی مسئول انتخاب‌ها و کردن‌ها و نکردن‌هایی است که هر لحظه باید انجام گیرد: «یک فیلم متشکل از عناصر ناجور بسیار است؛ فیلم چنان منابع و چنان ترکیب‌ها و ترکیب‌بندی‌هایی دارد که می‌تواند به آت‌و‌آشغالی دوزخی منتهی شود. خوشبختانه برخی جاها آدم با چیزی که می‌شود ضرورت درونی خواندش روبرو می‌شود» (۱۹۴۶). این عبارت شگفت‌آدم را یاد جمله‌ای از ژان رنوار می‌اندازد

که به پدر آگوست نام‌اش نسبت می‌دهد. آگوست فهمیده بود کارآمدترین راه برای به‌کارگیری مطلوبِ اسب این است که بگذارد اسب هر کاری دوست دارد انجام دهد: «[من] با یک طرح، یک سناریو شروع می‌کنم و بعد می‌گذارم دوربین، مرا... به همان جایی که دوست دارم بروم هدایت کند». هیچ چیز از پیش تعیین شده نیست؛ فیلم باید موجودی زنده باقی بماند - چرا که فیلم مسئول است، نه مؤلف‌اش: «اگر ملت با بازیگرانی (مثل ستارگان سینما) که اجرای‌شان کاملاً قابل پیش‌بینی است فیلم می‌سازند و بر اساس طرحی پیش‌اندیشیده می‌دانند بازیگر قرار است دقیقاً چه کند، آنگاه غیرممکن است که بشود درباره‌ی سینما در مقام هنر اندیشید». پس: بداهه‌گری؟ بله، «ولی درون ساختاری محکم و از پیش اندیشیده».

برسون یک بار به سوالی از ژان لوک گدار چنین پاسخ داد: «برای جرح و تعدیل یک چیز نقطه‌ی عزیمت آن چیز بایست کاملاً شفاف و قطعی باشد. نه فقط فقدان دید شفاف درباره‌ی چیزها، بلکه در اختیار نداشتن یک متن نوشته‌شده نیز آدم را به بیراهه می‌برد. [...] برعکس، احترام‌گزاری به ساختار فیلم - که کارگردان خودش را مجبور کرده طرح کلی‌اش را تهیه کند و چنین بنیاد اسطوقس‌داری را برپا نماید - آزادی خیلی بیشتری در اختیار آدم می‌گذارد». او در جایی دیگر همین ایده را مجدداً تصدیق می‌کند: «مهم است آدم اول کار کند بعد بیانده‌ش».

بارها شده یک کتاب به خاطر فرم، و نه به خاطر آن‌چه ما (از سر تنبلی) داستان می‌نامیم، ماده‌ی کار یک فیلمساز شده باشد. خاطرات کشیش روستاهم همین‌طور است، اقتباسی که یک تهیه‌کننده به برسون سفارش داد: «آن‌چه بیش از هر چیز دیگر مرا به سمت این کتاب کشاند درونی بودنِ طرح و درام آن بود - و این راهی است که خودم هم موقع ساخت یک فیلم در پی می‌گیرم. به نظر من در فیلم، کنش باید بیشتر و بیشتر درونی شود و چاره‌ای جز این نیست. آن‌چه ما تا این‌جا به‌عنوان «حرکت» شناخته‌ایم، یعنی آن نوع حرکت یا جنبشی که در فیلم‌ها دنبال‌اش هستیم چیزی بیش از عدم سکون نیست» (۱۹۵۰). اگر برسون آثار ادبی زیادی را به سینما آورده دلیل عمده‌اش این است که آن آثار ادبی در مرحله‌ی طرح‌ریزی، کارآیی خود را نشان

داده‌اند: «اقتباس باعث می‌شود به سرعت با تهیه‌کننده به توافق برسیم و صرفه‌جویی زیادی در وقت‌ام شود» (۱۹۷۴). به‌خصوص ژرژ برنانوس و داستایوفسکی، هر یک با دو اقتباس. چرا برنانوس؟ زیرا «چیزی که در برنانوس است نقاشی است - نه تحلیل یا روان‌شناسی»؛ زیرا برسون هرچند «سبک و ایمان‌اش با آن برنانوس فرق دارد»، ولی در موشت «لحظاتی مناسب برق‌گرفتگی» می‌یابد. چرا داستایوفسکی؟ «چون او بزرگ‌ترین است». برسون از هیچ‌یک از رمان‌های داستایوفسکی استفاده نکرد. داستان‌های کوتاهی که مایه‌ی الهام زن نازنین و چهار شب یک رؤیابین بودند، «سرم‌بندی‌شده» اند، «بسیط و قناس هستند و عجولانه تألیف شده‌اند». از سوی دیگر «جرأت ندارم به رمان‌های بزرگ داستایوفسکی دست یازم، با آن کمال فرمی‌شان. نمی‌توانم بدون خیانت از آن‌ها استفاده کنم. ضمناً خیلی پروپیمان و بس پیچیده‌اند. ضمناً روسی هم هستند». روسی و متعلق به عصری دیگرند، هرچند ویژگی دوم فرقی ایجاد نمی‌کند: «فیلم، گذشته را کنار می‌گذارد».

سینماتوگراف همیشه مربوط به لحظه‌ی حاضر است: برسون هنر خود را روی این علت‌العلل بنا نهاده و درک دقیق او از این واقعیت، در خدمت سادگی و الای آثار اوست: «یک تصویر با یک کلمه درون یک جمله قابل قیاس است. شاعران واژه جعل می‌کنند. گزینش کلمات آنان تعمداً کم‌فروغ است. پرکاربردترین و فرسوده‌ترین کلمه وقتی در جای درست به کار رود ناگهان درخششی فوق‌العاده می‌یابد».

این در سوگ سادگی نشستن و تجلیل از پیش پا افتادگی - پیش پا افتادگی‌ای که به‌تهایی می‌تواند به انسانی‌ترین چیزها نائل شود - به نهایت خود می‌رسد. برسون مجاب شده بود که سینماتوگراف می‌تواند چنین کاری کند، فقط اگر سینماگر^۱ بفهمد که تصویر هیچ است، بفهمد صدای تک‌وتنها هیچ است. این درسی است که او از نقاشی آموخت: «نقاشی به من آموخت چیز در خودی وجود ندارد. چیزها

بر اساس روابط بین خودشان آفریده می‌شوند» (۱۹۶۶). یک بار که نقاش باشی همیشه نقاش هستی: «حقیقت آن است که نقاشی‌ای که مرا دنبال می‌کند و من دائماً در برابرش مقاومت می‌کنم هنوز هم که هنوز است مرا به تکاپو می‌اندازد». و همچنین: «ملفت شده‌ام که یک تصویر تخت و بی‌روح، بیانگری چندانی ندارد، اما وقتی همان تصویر با تصویری دیگر در ارتباط قرار بگیرد دستخوش دگرگونی^۱ می‌شود. در اثر یا باید دگرگونی رخ دهد یا باید قید هنر را زد».

پس مسیر معلوم است: «آنچه دنبال‌اش می‌گردم بیانی است نه با ژست و سخن و تقلید، بلکه بیانی است از راه ریتم و ترکیب تصاویر، از راه جایگاه و رابطه و تعداد آن‌ها. ارزش یک تصویر بیش از هر چیز باید نوعی ارزش مبادله باشد. ولی برای امکان‌پذیر کردن این مبادله، تصاویر باید اشتراکاتی داشته باشند، باید در نوعی وحدت مشارکت کنند. به همین دلیل است که اولویت من اعطای نوعی خویشاوندی به شخصیت‌هایم است و برای همین از همه‌ی بازیگران‌ام می‌خواهم که یک جور حرف بزنند» (۱۹۵۱).

این حرف ما را به بحث بازیگران هدایت می‌کند، به صداها و دیالوگ‌ها. چندهزار بار از برسون پرسیده‌اند چرا بازیگران را «خوار» می‌کند و چرا به آن‌ها «بی‌اعتماد» است؟ پاسخ او به این سوال، مانند پاسخ به سوالات دیگر، قرص و محکم است: «بازیگر حرفه‌ای وقتی به قلمرو احساسات وارد می‌شود و من دوربین‌ام را روی او فوکوس می‌کنم دچار دستپاچگی عجیبی می‌شود: او می‌بیند عاداتی که در تئاتر یا فیلم‌های دیگر پرورش داده مزاحم‌اش می‌شوند، می‌بیند فلان واقعیت مسلم و بهمان رویداد مهم و اصلی، می‌بیند همه‌ی این چیزها - این تیک‌ها و این عادات - و حتی استعداد خودش، مخلص کلام، مداخله کرده و نمی‌گذارند او کاری را که من خواسته‌ام انجام دهد. سپس می‌بینم همه‌ی این موانع

۱. transformation؛ از اصطلاحات بنیادین برسون است که طی متن معنای آن آشکار خواهد شد. این «دگرگونی»، با «تغییر» یا «عوض شدن» یا عبارات مشابهی که در این کتاب آمده‌اند ارتباطی ندارد و معنایی سراسر برسونی دارد. م

- به شکل عجیب و غریبی - بین ما قرار می‌گیرند و نتیجتاً مثل یک نقاب، بازیگر را از من پنهان می‌کنند». این گونه است که سینماتوگراف به سینما تقلیل می‌یابد و هنر گم‌وگور می‌شود: «[وقتی] از بازیگر خواسته می‌شود جلوی دوربین، اجرای تئاتری داشته باشد، دوربین - این ابزار معجزه‌گون و فوق‌العاده - به وسیله‌ای برای بازتولید تنزل می‌یابد. من می‌خواهم دوربین وسیله‌ی آفرینش باشد» (۱۹۶۶). او چندجا توضیح داد بازیگران بزرگی که با آنان در فرشتگان گناه کار کرده بود به چه معنا «دیگر آدم نبودند».

او ترجیح می‌داد در عوض بازیگر از «پروتاگونیست»، از «مدل» حرف بزند، از کسانی که «باید برمی‌گزید» تا «هدایت‌شان کند و از آنان بخواهد که نه بازی، بلکه مثل آدم رفتار کنند». او هنگام فیلمبرداری محاکمه‌ی ژاندارک به یکی از بازیگران گفت، «طوری صحبت کن انگار داری با خودت حرف می‌زنی»، و این از آن رو بود که - به قول خودش - می‌دانست در بهترین لحظات، «این بازیگر است که خودش را راهبری می‌کند». آیا همان‌طور که بعضی‌ها مدعی هستند او طالب یک «طرز بیان بی‌رنگ و بو» بود؟ «این طرز بیان، بی‌رنگ و بو نیست بلکه حقیقی است، دقیق است». دقیق؛ درست همانند صدا؟ بله، دیالوگ می‌بایست «نه ادبی باشد، نه تئاتری، نه روزمره»: «ایده‌آل آن است که دیالوگ، شخصیت را همراهی کند - همان‌طور که زنگوله، اسب را و وزوز، زنبور را».

زنبور، اسب، یا بالتازارِ الاغ، همگی از روی شانس این ور و آن ور می‌روند. روبر برسون حیوانات را دوست داشت - این را بارها گفت - ولی با این حال می‌گوید: «من شیطان را فقط یک بار، آن هم در وجود یک سگ دیدم یا درست‌تر بگویم، احساس کردم. گرچه حیوانات را دوست دارم ولی باید همان موقع از شرش خلاص می‌شدم» (۱۹۶۷). فقط یک بار؟ او بعدها بی‌هیچ جزئیاتی گفت شیطان را دوبار دیده است. باز هم یک سگ. یکی مثل همان سگی که در ساعت مرگ ژان [دارک] از میدان شهر می‌گذرد - برسون دریافته بود هر جا که جمعیت گردهم می‌آید، خواه در شانزله‌یزه خواه در هر جای دیگر، همیشه یک سگ هم هست. و آن صحنه را با

توجه به همین توجیه ضبط کرد. بله، همیشه یک سگ و چند تا کبوتر هستند. مثل همان کبوترهایی که وقتی ژان روح‌اش را به خدا تحویل داد پر کشیدند. کبوترند و بر خلاف آن‌چه فرانسوا رژیس باستید فکر می‌کند قُمری نیستند؛ پس این صحنه فاقد نمادگرایی‌ای است که باستید از آن خوش‌اش نمی‌آید و خیال می‌کرد در فیلم آن را دیده. برسون عصبانی می‌شود، چرا که از نماد نفرت دارد: نگویید قمری، بگویید کبوترانی که تصادفاً در این جا حضور دارند. ولی شاید فیلمساز زیادی سخت گرفته، چرا که مصاحبه‌کننده باز هم می‌گوید فارغ از همه‌ی این‌ها، روح ژان در همان لحظه‌ای آزاد می‌شود که قمری‌ها - بینشید، کبوترها - ...

این‌ها مهم نیست: این قال‌ومقال، مانند همه‌ی قال‌ومقال‌های دیگر این کتاب نشان می‌دهد که برسون چگونه خوشایند مخاطبان‌اش را به هیچ گرفته است. او مثل هر کس دیگری دوست داشت کیف کند - ولی نه به هر قیمتی. وقتی می‌گویند فیلم‌های او آدم را یاد درایر می‌اندازند، باز هم عصبانی می‌شود: «من آنتی‌تزِ درایر هستم. او از ابزار تئاتر استفاده می‌کند ولی من آن‌ها را کنار می‌گذارم. او شخصیت‌هایش را درونی می‌کند یعنی می‌کوشد آنان را از درون تصویر کند نه از بیرون، ولی این کار را با استفاده از افکت‌های صوتی، ژست‌ها، و حقه‌های بازیگران حرفه‌ای انجام می‌دهد: چیزهایی که من سرتاپا رد می‌کنم». خیلی پیش از آن‌که برسون محاکمه... را بسازد هیئت ژاندارک را برای پیوند زدن این دو کارگردان مورد استفاده قرار می‌دادند. یکی از نافذترین متن‌های این کتاب در بردارنده‌ی گزارش گزارشگر بی‌نام [نشریه] سیئه-میروار^۱ است که سال ۱۹۴۵ از لوکیشن خانم‌های جنگل بولونی بازدید کرد و بینش برسون را با «فوکوس معنوی درایر، زمانی که داشت با فالکونتی، ژاندارک را می‌ساخت» مقایسه کرد. این روزنامه‌نگار حتی تصریح کرد، «اینی که می‌گویم صرفاً یک نظر شخصی است؛ در خانم‌های جنگل بولونی از تراژدی یک قدیسه خیلی دوریم، فیلمی است با

اتمسفیری رقیق». حقیقت آن است که برسون خود را با کسی هماهنگ نمی‌کند، خود را از تأثیرپذیری‌ها محافظت می‌کند و در مقابل تقلید مقاومت می‌نماید. او خواست تنها بایستد، و تنها ایستاد.

در نظر دیگران تنهاست؛ پیش از پایان کار هر فیلم یا حتی پیش از شروع آن تنهاست: «احتمالاً آدم هرچه بیشتر برای خودش کار کند بیشتر به آدم‌های دیگر سود می‌رساند - برعکس نظر اکثر تهیه‌کنندگان». برسون برای دل خودش کار می‌کند و امید دارد از این طریق به بیننده‌ی فرضی‌ای دست یابد که به اندازه‌ی او هوشمند، مجذوب و طالب است. پس از موفقیت یک محکوم به مرگ گریخت، برخی شگفت‌زده شدند و برسون در پاسخ به یکی از حضار گفت: «می‌توانیم پایین را هدف بگیریم، همان‌طور که گهگاه چنین می‌کنیم، ولی اگر بالا را هدف بگیریم تأثیر قدرتمندی خواهیم گذارد» (۱۹۵۷). موضوع احترام در میان است، مسئله‌ی اعتماد. برای تحت‌تأثیر قرار دادن تهیه‌کننده اعتماد لازم است ولی باید دانست حتی پس از حصول توافق و ایجاد فهم متقابل، راه هنوز هموار نیست و گاهی کارگردان مجبور می‌شود بگذارد و بگذرد.

برسون پروژه‌ی لانسلو دو لاک خود را سال‌ها پیش از ساخت آن پروراند. او به فکر ساخت شهبانوی کِلُو^۱ بود - که دست‌آخر به ژان دلانوار رسید - و ماه‌ها در ایتالیا برای دینو دی‌لورنتیس، روی سفر پیدایش^۲ - از آغاز آفرینش تا برج بابل - کار کرد و مدیریت سپاهی از باغبان‌ها که قرار بود بهشت زمینی درست کنند را برعهده داشت؛ ولی تهیه‌کننده تغییر نظر داد و پروژه‌ها به فیلم انجیل^۳ جان هیوستون تبدیل کرد. برسون همیشه به ساخت فیلم سفر پیدایش فکر می‌کرد ولی این فیلم هرگز ساخته نشد. این کتاب حکایت سال‌های دراز سفر به کوره‌راه‌های جنگلی و پوشیده از تله است. برسون نه تنها تسلیم این مشکلات نمی‌شود، بلکه به ما این

1. *La Princesse de Clèves*

2. *Genesis*

3. *The Bible*

احساس را می‌دهد که سینما گویی به اشتراک گذاردن «سفر به سوی امر نامعلوم» است، مقصد نامعلومی که برسون در سال ۱۹۵۷ ادعا کرد به سوی آن حرکت می‌کند؛ انگار می‌خواهد به ما بگوید این خود فیلم است که برسون را به سوی آن چه می‌خواهد نشان دهد هدایت می‌کند - چیزی که تا تکمیل فیلم مبهم باقی می‌ماند. به قول پل والر، «توفیق یعنی دگرگون کردن یک چیز ناقص» - نقل قولی که برسون می‌ستود و شاهد مثال می‌آورد. فردای روزی که پروژه‌ی سفر پیدایش منتفی شد، برسون گفت: «تمام مدت تشنه‌ی ساخت فیلم هستم. دیوانه‌ی این کارم».

این تب همیشگی، این آتش بلعنده، در تمام مصاحبه‌های گردآوری‌شده زبانه می‌کشد. اما این تب، تحت کنترل است؛ این آتش، عمدتاً زیر خاکستر است: ناگفته‌ها به قدر گفته‌ها مهم‌اند (و این البته بس ارزشمند است). این کاملاً برانده‌ی روبر برسون است، برسونی که مدعی بود «سینماتوگراف هنر نشان دادن هیچ است».

چرا او تنها از لنز پنجاه میلی‌متری استفاده کرد؟ چون «عوض کردن دائمی لنز مثل عوض کردن عینک است». اگر عینک سینماتوگراف دید وی از جهان را مخدوش کند چگونه می‌تواند اشتیاق او به «ضبط چیزها» را ارضا کند؟ برای این که او را از بار سخن آخر خلاص کرده باشیم بگذارید از مارگریت دوراس استفاده کنیم: «آن چه آدم‌ها تا الان در شعر و ادبیات کرده‌اند برسون با سینما انجام داده. می‌شود گفت سینما تا الان انگل‌وار زندگی کرده و از هنرهای دیگر تغذیه کرده است. ولی با او به سینمای ناب وارد شده‌ایم. سینمایی که تنها از آن اوست».

بخش اول

تشریفات عمومی^۱

Les Affaires publiques

۱۹۳۴

درآمد

ونسان پینیل: شنیده‌ام نقاش بوده‌اید، در این حد که آثارتان را می‌فروختید و نمایشگاه می‌گذاشتید...

روبر برسون: درست است، ولی غیرممکن است که نقاش شده باشی و دیگر نقاش نباشی. نقاشی برای من خیلی کارها کرده، از جمله آن‌که مرا به سمت فیلمسازی سوق داده و فیلمسازی یادم می‌دهد.

پینیل: عکاسی هم کرده‌اید؟

برسون: خیلی کم. جدی نبود. در استودیوی سابق‌ام در خیابان فرودوو چند ماهی از چهره‌ها و اشیاء عکس می‌گرفتم که دو سه تا از آن‌ها در مجلات هم چاپ شدند.

پینیل: به جنبش سوررئالیسم نزدیک بودید؟

برسون: راست‌اش نه. برخی از سوررئالیست‌ها را می‌شناختم، از جمله آراگون را. با

مکس ارنست هم رفیق بودم.

پینل: چه چیز شما را به سینما کشاند؟

برسون: شیفته‌ی هر چیزی بودم که در فیلم حرکت می‌کرد - مثلاً برگ درختان. هر شب سینما می‌رفتم. دوست داشتم خودم فیلم بسازم. دوست من، سِر رولند پنروز، این مونس سوررنالیست‌ها که بعداً کتاب معروفی درباره‌ی پیکاسو نوشت لطف کرد و به من امکانات ساخت تشریفات عمومی را داد. دیگر ریز ماجرا یادم نیست؛ سال‌های زیادی گذشته. ولی خوب یادم است که فیلم‌ام ناموفق بود. از من خواسته شد سه آهنگی را که برای تقویت فضای جشن‌های صدراعظم به کار رفته بود، به خاطر مبالغه‌آمیز بودنشان حذف کنم. این کار را انجام دادم ولی هم خط داستانی نابود شد، هم برخی نماها حذف شدند. حذف کردن آن نماها به خصوص از جشن‌های دوم و سوم، فیلم را خیلی کوتاه کرد. با وجود این، فیلم را هنوز هم می‌شد دید، چرا که موضوع آن نه بدبیاری‌های صدراعظم بلکه ناکارآمدی اشیای تدهین‌شده بود.

پینل: و اسم فیلم؟

برسون: از من خواستند اسم فیلم را هم عوض کنم. نکردم. اسم فیلم که درنهایت بدون اطلاع من عوض شد نگذاشت فیلم به چشم بیاید. ملت فکر می‌کنند دوست ندارم چشم‌ام دوباره به این اولین فیلمی که بدون تجربه ساختم بیاقتد. ولی حقیقت این است که من همیشه به آن فیلم احساس دارم، احساسی بیش از یک کنجکاوی ساده و برای همین وقتی به من آن مژده [ی اکران مجدد فیلم] را دادید هیجان‌زده شدم. کم‌وبیش می‌دانستم داستان فیلم چه بود ولی نمی‌دانستم دیدن دوباره‌ی فیلم چه تأثیری بر من خواهد گذاشت.

پینل: چه تأثیری گذاشت؟

برسون: به خاطر بهره‌گیری از زوش‌هایی که شبیه آن‌هایی هستند که الان استفاده

می‌کنم شگفت‌زده شدم: نحوه‌ی گردآوری عناصرِ جدا از هم و کنار هم گذاردن آن‌ها، نحوه‌ی تعاقب نماها. به نظرم رسید موسیقی وینر، که خیلی دوست‌اش دارم، برای فیلمی که در جهانی غیرواقعی و سراسر ابداعی رخ می‌دهد انتخابِ میمونی بود.

پینل: شنیده‌ام یک زمانی دستیار رنه شار بودید.

برسون: بله، شنیده‌ام که یک بابایی چنین چیزی گفته، ولی چرند است. درست‌اش آن است که رنه شار، من و ژرژ نوورا دعوت کرد تا روی فیلمنامه‌ی هوای تازه کار کنیم. دوازده روز پی‌پی باهم کار کردیم. بعد جنگ شد و فیلم هم هرگز ساخته نشد.

پینل: بین «تشریفات عمومی» و فیلم دوم شما، یعنی «فرشتگان گناه» نه سال فاصله افتاد. در این مدت، اسم شما در تیتراژ فیلم‌های متعددی به‌عنوان نویسنده‌ی دوم ظاهر شد.

برسون: عدم موفقیت تشریفات عمومی نگذاشت فیلم دیگری بسازم. به‌لطف دوست‌ام کورنیلین مولینیّه توانستم روی فیلمنامه‌ی برخی فیلم‌هایی که او در آن زمان تهیه می‌کرد کار کنم، به‌خصوص روی پیک جنوب^۱ اثر سن آگروپری. اگر دوست داری کل واقعیات مربوط به تشریفات عمومی را بدانی پس بدان آهنگ‌ها را آندره ژوسه نوشت - که حیف، از فیلم درآمدند! - و در نوشتن دیالوگ‌ها هم من کمک کرد. صحنه‌آرایی با دوست‌ام پی‌یر شاربونیه بود. یک خانم جوانی هم بود که در تدوین و برش فیلم به من کمک کرد.

“On the Exhumation of Public affairs”

Cinémathèque française, June 1987

1. *Air pur*

2. *courier sud*