@Ciinematheque

سکوت دریا

LE SILENCE DE LA MER

تهیه‌کننده
O.M.G
ژان پی‌یر مل‌ویل
فیلمنامه
ژان پی‌یر مل‌ویل
دستیار کارگردان
ژاک گیمون
تدوین
ژان پی‌یر مل‌ویل
آنری دکایی
بازیگران اصلی
هووارد ورون
ورنر فون ابرناک
نیکول استفان
ژان مری روین
سال تولید
۱۹۴۷
مدت فیلم
۸۶ دقیقه
اقتباسی از رمان ورکور به همین نام

Put out the light!

برای اولین فیلم بلندتان اقتباسی از *سکوت دریا* نوشته ورکو را انتخاب کردید. کی و چگونه فکر ساختن این فیلم در ذهنتان شکل گرفت؟

از زمانی که ژان پل ددلسن[۱۷] شاعر آلزاسی متوفی در سال ۱۹۵۷ کتاب ورکور را داد که من بخوانم، اصرار داشتم که *سکوت دریا* اولین فیلم من باشد. کتاب به انگلیسی و تیتر آن Put out the light بود. این اتفاق مربوط به سال ۱۹۴۳ است.

کمی بعد در فرانسه آزاد برای ساخت آن قدم پیش گذاشتم، از سر تصادف تصمیم‌گیری بر عهده ژان پی‌یر بلوک[۱۸] وزیر عمومی آینده ژنرال دوگل و یکی از دوستان دوران جوانی من بود که معاون کلنل پسی هم بود. وقتی به من گفتند که لویی ژووه[۱۹] از آمریکای جنوبی برای ساختن آن درخواست داده است، با شیطنت به او گفتم: «تو حق تصمیم‌گیری درباره این موضوع را نداری، تو حتی نمی‌دانی ورکور کیه! از نظر قضایی داری برای خودت مشکل درست می‌کنی...» در نادرستی آن‌قدر جلو رفتم که به حرف ایلیا ارنبورگ استناد کردم: «یک اثر تحریک‌آمیز که مطمئناً نوشته یک نازی است تا اعمال گشتاپو را تطهیر کند...» آن‌قدر اصرار کردم تا ژان پی‌یر بلوک قانع شد که درخواست ژووه را رد کند که می‌خواست نقش ورنر فون ابرناک را ایفا کند چون در قسمتی از کتاب آمده: «... متوجه شباهت غافلگیر کننده‌اش با لویی ژووهه هنرپیشه شدم.»

درواقع همان‌طور که مارگارت میچل به هنگام نوشتن *برباد‌رفته* برای تجسم شخصیت رت باتلر به کلارک گیبل فکر می‌کرده، ورکور هم برای نوشتن ورنر فون ابراک به لویی ژان ژووه فکر می‌کرده است!

17. Jean-Paul de Dadelsen
18. Jean-Pierre Bloch
19. Louis Jouvet

در ادامه چرا ورکور نمی‌خواست با اجازه اقتباس آن توسط شما موافقت کند؟

طی نامه‌نگاری‌هایی که به این خاطر میان ما صورت گرفت به من می‌گفت که عدم موافقت او متأثر از این است که *سکوت دریا* دیگر قسمتی از میراث ملی فرانسه است. اریگی[۲۰] وکیل که شخصیت مهمی در نهضت مقاومت بود، نقش عمده‌ای در عدم رضایتش داشت، به او گفته بود که امتیاز آن را هرگز نفروشد چرا که فکر ساختن فیلمی از این کتاب -که برای بسیاری کتاب محبوبشان محسوب می‌شد- وحشتناک است. این عقیده تمام اعضای نهضت مقاومت بود. برای جلب نظر ورکور آخر به او گفتم: «بسیار خب، من یک فیلم برای مصرف شخصیم خواهم ساخت!» اما جواب صریحی رسید: «باز هم این اجازه را به شما نمی‌دهم.» سرانجام تضمین دادم که فیلم وقتی به پایان رسید هیئتی از اعضای نهضت مقاومت توسط ورکور انتخاب شوند تا فیلم را نگاه کنند و در صورتی که این هیئت‌منصفه با نمایش آن مخالفت کند، متعهد هستم که تمام نگاتیوهای آن را بسوزانم.

اینکه برای زدن کلید فیلم‌برداری *سکوت دریا* تا سال ۱۹۴۷ صبر کردید برای آن بود که از شرکت تهیه‌کنندگی خودتان بهره ببرید؟

دفتر تولید من به سه دلیل هیچ فایده‌ای برایم نداشت:
۱. من حق اقتباس کتاب را نگرفته بودم.
۲. من جزو سندیکای کارگردان‌ها نبودم چون نمی‌خواستم سندیکالیست شوم.
۳. من حق سهیمه نگاتیو نداشتم چون مرا حرفه‌ای محسوب نمی‌کردند.
موضع شخصی من نسبت به آزادی عمل خود به خود مرا از تمامی کمک‌ها محروم می‌کرد، مالی یا غیره.

بیست و هفت روز از سویی دیگر

شما *سکوت دریا* را مخفیانه و بدون هیچ مجوز و کمکی در حاشیه سیستم تولید آن دوره ساختید؟

با تمام این احوال موفق به پیدا کردن یک کمک شدم؛ یک کمک اما اساسی؛ لابراتوار! از خوش‌شانسی با یکی از اعضای نهضت مقاومت مواجه شدم، آقای کولینگ که مدیر لابراتوار GTC بود؛ به من گفت: «آقای ملویل من به شما اطمینان

20. Pierre Arrighi

دارم. فیلمتان را بسازید. اگر در پایان همچنان آقای ورکور حق نمایش را به شما نداد، شما به من بدهکار هستید و یک روزی آن را به من پرداخت خواهید کرد!» او حتی از من چک هم نخواست. هیچی! این مرد خیلی به من کمک کرد و هر چه از او بگویم کم گفته‌ام.

من فیلم را در ۱۱ آگوست سال ۱۹۴۷ کلید زدم. در جمع بیست و هفت روز فیلم‌برداری. همین‌که پول لازم برای اجاره وسایل و دستمزد تنها برق کار- ماشین کار سر صحنه و اتوبوسی که ما را به خانه ورکورها می‌برد را جمع کردم، فیلم را شروع کردم. همیشه می‌خواستم حقوق همه را بسته به پیشرفت کار پرداخت کنم. بیست و هفت پرداختی داشتیم. ما بیمه نداشتیم و اگر حادثه‌ای در زمان فیلم‌برداری پیش می‌آمد، من هرگز نمی‌توانستم این فیلم را تمام کنم.

چگونه بازیگران خودتان را پیدا کردید؟

برای ایفای نقش عمو به ژان ماری روبن فکر کرده بودم، یک رفیق دوران جنگ که بعد از آن مدت دیگر او را ندیده بودم. یک روز او را تصادفی در همان خیابانی که زندگی می‌کردم دیدم، تصادف را ببینید، او هم آنجا زندگی می‌کرد. چنین نشانه‌هایی تعیین کننده هستند و روبن بازیگر من شد!
در مورد هووارد ورنون از زمانی که او را در فیلم *جریشو* (۱۹۴۶) از هنری کالیف دیدم، به نظرم آمد که شخصیت مورد نظر من است درحالی‌که آن دوره پاریس پر بود از بازیگران آلمانی! نیکول استفان برعکس یک دوست خانوادگی بود. یک روز با من در میان گذاشت که آرزو دارد کارگردان شود، به او گفتم: «روزی که یک فیلم بسازم، شما را به عنوان دستیار انتخاب می‌کنم، اما به من اجازه بدهید به شما بگویم که شما اول در فیلم من به عنوان بازیگر نقش ایفا کنید.»
چهره پاک و موهای بسیار روشنش کاملاً مناسب نقش عموزاده بود.

در خانه ورکور

چرا خواستید که فیلم را در خانه ورکور فیلم‌برداری کنید؟

این ورکور بود که این داستان را بر اساس عناصر واقعی تصور کرده بود. افسر آلمانی که لنگ می‌زده و برای بهبود پایش تنیس بازی می‌کرده در حقیقت پیش او زندگی کرده بود. بااین‌وجود هیچ رابطه‌ای هرگز میان آن‌ها شکل نگرفته است؛ اما

ورکور متوجه می‌شود که این افسر یک افسر کاملاً عادی نیست چرا که در اتاقش کتاب‌های زیادی و یک مجسمه نیم‌تنه پاسکال به جای عکسی از هیتلر بوده که به فرهنگ بسیار خاص او گواهی می‌داد..

با آگاهی از چنین عناصری ورکور شروع می‌کند به نوشتن یک داستان و به آن لحنی شاعرانه می‌بخشد. به عنوان مثال همسرش را تبدیل به برادرزاده‌اش می‌کند تا بتواند عنصر عاشقانه زیباتری را وارد داستان کند.

روز اول فیلم‌برداری ورکور و همسرش غایب بودند. خانه‌شان را به امانوئل دستیه[۲۱] سپرده بودند و او بود که در را برای من باز کرد. در جواب من که گفتم: «سلام آقای وزیر»، با تحقیر تمام گفت: «آها! شما هستید... سینما...» و دوباره به جای اولش در گوشه‌ای از حیاط برگشت و در تمام روز کوچک‌ترین توجه‌ای به ما نکرد.

برعکس در آخرین روز فیلم‌برداری همسر ورکور زودتر از موعود به خانه برگشت و از دیدن شلوغی وبی نظمی مربوط به فیلم‌برداری در مقابل خانه‌شان خشمگین شد و دقیقاً این کلمات را گفت: «آقا! این خانه آلمانی به خودش دیده اما اون آلمانی احترامش را نگه‌داشته است!» که در جواب بهش گفتم: «خانوم اما اون آلمانی فیلم نمی‌ساخته!»

می‌توانستم فیلم را در استودیو بگیرم یا در خانه‌ای در همان ردیف که حتی به پاریس نزدیک‌تر باشد چرا که من به یک اتاق چهار در پنج متر احتیاج داشتم، اما ترجیح دادم که دکورها طبیعی باشند، درعین‌حال که می‌دانستم این امتیازی در برابر هیئت داوری محسوب نخواهد شد.

فیلم را با دکایی شروع نکردید، درست است که او را در طول زمان فیلم‌برداری کشف کردید؟

در واقع، فیلم‌برداری را با لوک میرو شروع کردم. او صحنه‌ای در تابستان را گرفت که ورنون راکت در بغل سر می‌رسد و صحنه پایانی که در اتاقش می‌گذرد؛ ورنون دارد لباس می‌پوشد تا آنجا را ترک کند. در هنگام فیلم‌برداری میرو نمی‌خواست آن‌طور که من می‌خواستم نورپردازی کند. در برابر اصرار من، فریاد زد: «اگر به نظر تو نورپردازی کنم، تو گ... خواهی داشت.» که من جواب دادم: «من این گ... را می‌خواهم.» فردای اون روز او را اخراج کردم. سپس اپراتور دیگری داشتم، آندره ویلار که با او

۲۱. Emmanuel d'Astier نویسنده و سیاست‌مدار

هم کار پیش نرفت. او آنری دکایی که در طی سال کنار ژان مینور کار می‌کرد را سر صحنه آورد.

این‌طوری بود که با آنری دکایی آشنا شدم. پسری دوست‌داشتنی و به همان اندازه خجالتی، بااستعداد و هوش فراوان که در سینما هم سلیقه بودیم. یک روز با هم کار کردیم. بسیار مطبوع بود، روز دوم دل‌چسب. از روز سوم که دیگر روال شد. آن‌قدر با هم تفاهم داشتیم که همه کارها را با هم کردیم: فیلم‌برداری، تدوین، دوبلاژ و صداگذاری.

روایتی ضد سینمایی

با وجود وفادار حداکثری به متن و روح کتاب، شما یک اثر بسیار شخصی ساخته‌اید که آگاهانه از تمام لحظاتی که می‌توانست شما را به دام یک تئاتر فیلم شده بیندازد اجتناب کرده‌اید.

از جنبه ضد سینمایی *سکوت دریا* بسیار خوشم آمد. موضوعی که مرا در لحظه به فکر ساختن یک فیلم ضد سینمایی انداخت. می‌خواستم یک زبان تنها مبتنی بر تصویر و صدا را امتحان کنم. جایی که تقریباً هر حرکت و جنبشی کنار گذاشته شده است. پس این فیلم را کمی به مانند یک اپرا طراحی کردم. در آخر... نتیجه زیاد هم بد نشد چرا که از آن زمان فیلم‌های دیگری این‌چنین ساخته شد. برایم پیش می‌آید (به نقدهای نوشته‌شده بعد از اکران *سامورایی* و *ارتش سایه‌ها* فکر می‌کنم.) که بخوانم: «ملویل برسون‌وار.» متأسفم اما این برسون است که همیشه ملویل‌وار بوده! *فرشتگان گناه* (۱۹۴۳) و *بانوان جنگل بلونی* (۱۹۴۵) را دوباره نگاه کنید و می‌بینید که هنوز برسون نیستند. در عوض *خاطرات یک کشیش روستا* (۱۹۵۱) *سکوت دریا* است! نماهایی کاملاً مشابه دارد! به عنوان نمونه صحنه‌ای که کلود لایدو در سکوی راه‌آهن منتظر قطار است کاملاً مشابه با چنین صحنه‌ای با هووارد ورنون در فیلم من است... و صدای غایبی که داستان را تعریف می‌کند؟ در ضمن روزی که آندره بازن از او سؤال کرد که آیا تحت تأثیر من بوده است از خودش دفاعی نکرد. همه‌چیز از آن زمان فراموش شده است.

بیست و سه سال از *سکوت دریا* می‌گذرد، خیلی قبل از تلاش‌های دیگری که امروزه در تبدیل متن‌های ضد سینمایی اصلی محسوب می‌شوند.

بدون شکستن کلیت نوشته، شما دو صحنه به فیلم اضافه کرده‌اید که در کتاب وجود ندارد. اولین آن‌ها برخورد هووارد ورنون با نیکول استفان در برف است.

می‌خواستم به تماشاگران این امکان را بدهم تا متوجه تمام عشق میانشان بشوند. یکی از این امکانات – که کتاب آن را به من نمی‌داد – برخورد در فضای خارجی بدون حضور هیچ شاهدی بود. می‌شد که توقف کنند و با هم حرف بزنند یا که دختر چشمانش را بالا بگیرد و لبخندی بزند. این در داخل خانه نمی‌توانست پیش بیاید چرا که دختر جوان و عمویش اسیر رفتاری بودند که از اولین روز رسیدن آلمانی در مقابلش پیش گرفته بودند و دختر نمی‌توانست آن را در مقابل عمویش تغییر بدهد.

برای گرفتن صحنه برخورد، برای نیکول استفان یک نمای ضد نور و برای هووارد ورنون نمای تراولینگ کار کرده‌اید. چرا؟

برای اینکه اوست که به سمت دختر می‌رود با میل به اینکه کاری بکند درحالی‌که دختر ثابت است؛ اما این‌ها مقاصد میزانسن است و در عمل باید برای تماشاگر نامحسوس باقی بماند. از لحظه‌ای که او متوجه نیت میزانسن بشود، شکستن ریتم فیلم اجتناب‌ناپذیر است.

در عوض لرزش تصویر در نماهای هووارد ورنون به عدم تنظیم دوربین برمی‌گردد. دوربین زیادی سریع چرخید. من مجبور شدم هر یک فریم از سه تا را دوبل کنم، بااین‌حال پرش دارد. این عمدی نیست اگرچه الآن برایم ساده است که مدعی بشوم این عمد در میزانسن بوده است.

دومین صحنه اضافه شده صحنه پایانی است. جایی که ورنون روزنامه را جایی می‌یابد تا بتواند تیتر آن را بخواند: «چه باشکوه است که یک سرباز از دستور جنایت سرپیچی کند.»

این نمایانگر تلاش عمو است در جهت احیای این مرد که به آرامی داشت از او خوشش می‌آمد. عمو می‌خواست بدون اینکه حرفی بزند این امر را به او بفهماند که هنوز برای نجاتش وقت هست. برای این صحنه از نوشته آناتول فرانس در روزنامه اومانیته سر جریان مارتی و تیون استفاده کردم. دو ملوان فرانسوی که با سرپیچی از دستور مافوقشان برای توپ باران ارتش سرخ، دست به شورش در کشتی خود وسط دریای سیاه زده بودند. زیباست. این‌طور نیست؟

یک آلمانی در پاریس

از اینکه با هووارد ورون در لباس آلمانی در خیابان‌های پاریس فیلم‌برداری می‌کردید، دچار مشکلی نشدید؟

هر لحظه ممکن بود که کتک بخوریم! در واقع نباید فراموش کنیم که تنها دو سال از رفتن آلمان‌ها گذشته بود.

بیشتر اوقات ورنون را با ماشین خودم می‌بردم، او را در خیابانی که فیلم‌برداری داشتیم پیاده می‌کردم و خیلی سریع نماهای جهت مخالف که با نماهای فیلم‌های خبری که از قبل انتخاب کرده بودم، تطابق داشت را می‌گرفتم؛ اما لحظاتی بود که برای بعضی صحنه‌ها می‌باید میزانسن می‌دادم. برای مثال صحنه ازدحام در خیابان ریولی با دو نگهبان آلمانی جلوی هتل کنتینانتال. این نماها را سردستی گرفتیم درحالی‌که هر لحظه ممکن بود به مشکل بخوریم.

از نماهای داخل پاریس برای به تصویر کشیدن افسر آلمانی در مدت دو مرخصی‌اش استفاده شده است. در اولین دفعه ما جز آلمانی هیچ‌کس را در خیابان‌ها نمی‌بینیم.

اولین بار که ورنون به پاریس می‌آید، ما روی اکران هیچ آلمانی‌ای را نمی‌بینیم چرا که او آن‌ها را نمی‌بیند. نباید فراموش کنیم که او یک آلمانی است و حضور هم‌وطنانش او را اصلاً اذیت نمی‌کند. برای او کشف اینکه اشغال واقعاً چیست و چه عواقبی دارد بعد از اینکه شبی را با دوستانش سپری می‌کند اتفاق می‌افتد. بعد از این بیداری وجدان است که دومین مرخصی‌اش را تعریف می‌کند، او می‌گوید که آلمانی‌ها در خیابان‌ها هستند و ما این آلمانی‌ها را می‌بینیم.

برای فیلم‌برداری صحنه‌های مقر فرماندهی، در دفتری مستقر شدم که در واقعیت هم برای این کار ازش استفاده می‌شده، برای آن‌که از آنجا بر روی ساختمان اپرا دید داشته باشیم. ما خیلی نزدیک به وقایع بودیم، می‌بایست یک تشابه رئالیستی را رعایت می‌کردیم همان‌قدر از جنبه آلمان که از جنبه اشغال. امروزه این‌گونه جزییات هیچ اهمیتی ندارند.

در کتاب جمله‌ای هست که شما آن را در فیلم نگه‌داشته‌اید که می‌توانست از خود شما باشد: «من نمی‌توانم به کسی توهین کنم بدون اینکه خودم ناراحت بشوم مگر آن که او دشمن باشد.»

دقیقاً! می‌دانید چرا این کتاب را انتخاب کردم؟ برای آن که وضعیت و جملاتی در آن وجود دارد که قسمتی از ما و زندگی ما است. چیزهای زیادی در *ژربیه/رتش سایه‌ها* وجود دارد که از من گرفته شده است و تردیدی نیست که اگر من کشیش بودم، کشیشی در مایه لئون مورن بودم؛ اما من از ورکور فراتر می‌روم: «من به کسی توهین نمی‌کنم!» فکر می‌کنم تنها راه مورد احترام دیگران بودن – اصرار دارم که باشم! – این است که به صورتی افراطی به دیگران احترام بگذارید.

جمله دیگری از کتاب هست که آن را نگه‌داشته‌اید که عمو آن را به صورت گفتار متن می‌گوید: «برادرزاده‌ام شانه‌هایش را با یک شال ابریشمی چاپ شده پوشانده بود، طرحی از ژان کوکتو که دست‌هایی بی‌قرار به نرمی و هم‌زمان جلوه می‌کنند.» اینکه ورکور به ژان کوکتو ارجاع می‌دهد و بعد از این فیلم *کودکان وحشتناک* او را اقتباس می‌کنید، از همان نشانه‌هایی نیست که شما را به انتخاب ژان ماری روبن برای بازی در *سکوت دریا* سوق داد؟

بله این شیوه‌ای بود برای مرتبط کردن چیزها. من کوکتو را خوب می‌شناختم و او و آنچه را که می‌کرد خیلی دوست داشتم. من خودم دست‌ها را روی پارچه کشیدم. کوکتو وقتی فیلم را دید، برایش سؤال شده بود که چطوری من این شال را پیدا کرده بودم. فکر کرده بود کار خودش است!

«ممنوعیت ورود ج...»

در صحنه صبحانه در آشپزخانه، در اولین نما، قابلمه‌ها را بروی آتش داریم؛ دومین نما، عمو و برادرزاده دارند قهوه می‌نوشند؛ در عمق، هووارد ورنون دارد حرف می‌زند. بااین‌حال تمام نما کاملاً واضح است؟!

آن زمان همه از خودشان می‌پرسیدند که اورسن ولز چطور موفق شده نماهای *همشهری کین* (۱۹۴۱) را بگیرد، خصوصاً صحنه تلاش دوروتی کومینگور برای خودکشی، جلوی نما شیشه دارو و لیوان دیده می‌شود، اورسن ولز از عمق نما وارد می‌شود و بین این دو صورت و بدن دورتی کومینگور قرار دارد که در حال مردن است و تنها اوست که این میان واضح نیست! نظرات در مورد نحوه عمل بسیار متفاوت بود. حتی گفته می‌شد که لنز آن دو نقطه وضوح داشته و یا که در ۱/۴۸ ثانیه یک عدسی را به گونه‌ای جابه‌جا کرده‌اند که چشم احساس می‌کند که فقط جلو و عمق

نما واضح است و غیره. انبوهی از پرت و پلاگویی. البته که ولز هرگز توضیح نداد که گرگ تولند چگونه این کار را کرده است – البته ولز هیچ‌وقت پنهان نکرد که آنچه که به تکنیک برمی‌گردد مدیون تولند است– اما من که همشهری کین را به دفعاتی بی‌شماری دیده بودم، به این نتیجه رسیدم که این صحنه را ترکیبی گرفته است. پس خواستم آن را تجربه کنم. اول نمای قابلمه‌ها را گرفتم درحالی‌که پشت را با پارچه سیاهی پوشانده بودم. سپس پارچه سیاه را برداشتم و نگاتیو را برگرداندم. قابلمه‌ها نورپردازی نشده تبدیل شدند به پوشش خودشان که به روی نگاتیو ثبت شده بود.

اما دو اتفاق در سر صحنه پیش آمد. اول اینکه دکایی در یک لحظه حواس‌پرتی یکی از دو قابلمه را از جا برداشت و یک لحظه اضطراب و تعلیق صحنه را فرا گرفت. اگر خوب دقت کنید می‌بینید که یکی از دو تا قابلمه هاله دارد چرا که نتوانستیم آن را دقیقاً در سر جای اولیه‌اش بگذاریم. مشکل دیگر سرعت نامناسب (۱۵ فریم در ثانیه به جای ۲۴ فریم) دوربین بود. چیزی که موجب می‌شد که حرکت شخصیت‌ها دور تند شود. پس بازیگرانم را واداشتم که آرام‌تر حرکت کنند و حرف – ورون در فیلم صحبت می‌کند– بزنند که تندی برداشت دوربین را جبران کند.

در مدت فیلم‌برداری مشکل پشت مشکل داشتیم. برای نمونه مجبور شدیم از نوزده نوع مختلف نگاتیو استفاده کنیم: از روچستر و آگفا بگیر تا کداک ونسن. اگر روچستر برای ظهور به ۱۸ دقیقه وقت احتیاج داشت، برای ونسن ۹ دقیقه لازم بود! همه‌اش در محاسبه‌هایمان سردرگم می‌شدیم و هر لحظه ممکن بود در ظهور نگاتیوها را خراب کنیم؛ اما وقتی *سکوت دریا* را تمام کردم چیزهای زیادی یاد گرفتم؛ از آن جمله: کلاسیک بودن، اینکه نخواهم سینما را منقلب کنم! هرگز نخواسته‌ام که سینما را بازآفرینی کنم. همچنان از نوآوری‌های مرتباً در حال نوزایی متنفرم! درعین‌حال بلندپروازی‌های دسته‌ای از سینماگران اصلاً مرا اذیت نمی‌کند: لیندسی آندرسن نمونه آن است. به این شرط که حرفه‌ای باشد، این‌طور نیست؟ چیزی که در تمام این تلاش‌ها نمی‌پسندم این است که معمولاً از سمت آماتورها صورت می‌گیرد، چه با استعداد و یا بی‌استعداد و هیچ وقت از جانب حرفه‌ای‌ها این اتفاقات نمی‌افتد. یک حرفه‌ای هرچقدر مسن‌تر می‌شود و کلاسیک‌تر می‌شود، بیشتر به قالب متمایل می‌شود. اگر این کار را نکرد، او یک حرفه‌ای نیست.

سکوت دریا یک اثر حرفه‌ای است با وجودی که حرفه‌ای‌های بسیار شناخته شده آن

دوران – که همگی ناپدید شده‌اند به عنوان نمونه گی لوفران[۲۲] – از این فیلم به اسم یک چیز کی ساخته یک آماتور صحبت کردند!

برگردیم به شیوه شما برای پردازش متن. تنها باری که صدای جنگ را می‌شنویم، لحظه‌ای است که ورون کلیسای جامع شارتر[۲۳] را توصیف می‌کند، در نمایی پانورامیک به سمت راست، دهانه توپ را می‌بینیم و توپ پنج بار شلیک می‌کند.

برای این نمای پانورامیک، از دید بر روی کلیسا جامع شارتر شروع کردم، رفتم بالا تا آسمان و بعد جدا از آسمان پاریس روی دهانه توپ تانکی که هرگز از مقابل مدرسه نظام پاریس تکان نخورده، پایین آمدم، نماهای این دو آسمان را در هم فوندو کردم برای یک نمای پانورامیک! روی آسمان پاریس هستیم که ورنون می‌گوید: «آتش!»

و چگونه صحنه بار– سیگارفروشی را گرفتید که زن کافه‌چی به مشتری‌ها رسیدگی می‌کند؟

این صحنه را در کافه‌ای که در یک دهکده کوچک در نزدیکی پاریس نشان کرده بودم، گرفتیم. از قبل به دکایی گفتم سر جایش که مستقر شد دیگر به آنچه ممکن است پیش بیاید کاری نداشته باشد. موقعی که به صاحب کافه می‌گفتم جای نگرانی نیست، روی اتاقک تلفن، نوشته‌ای که از قبل حاضر کرده بودم را با پونز چسباندم که نوشته بود: «ممنوعیت ورود جهودها». آن‌وقت به صاحب کافه گفتم: «خانوم خواهید دید، زود انجام می‌شود، شما کاری ندارید جز اینکه بقیه پول آقای ورون را بهش برگردانید.» از مشتری‌هایی که قصد ترک کافه را داشتند، تقاضا کردم که کمی صبر کنند. سپس داد زدم: «موتور!» و صحنه را گرفتم. دو دقیقه بعد همه چی تمام بود!

به خاطر این عجله است که فقط در تصویر می‌توانیم بخوانیم «ممنوعیت ورود ج...» چرا که نمی‌بایست زن کافه‌چی لحظه‌ای متوجه می‌شد که چه اتفاقی دارد می‌افتد. ما هنوز دور از دوره‌ای که «موج نو» گفته می‌شود، قرار داشتیم.

تعهد و استقامت

هم‌زمان با پیشرفت فیلم‌برداری، تدوین را نیز با دکایی پیش می‌بردید؟

راحت نبود. اگرچه در مدت سه روز آخر ما بدون وارسی فیلم گرفتیم –به خصوص صحنه باشگاه افسران آلمانی– بسیاری از نماها که به نظر می‌آید که پشت سر هم اتفاق می‌افتد، میانشان شش ماه اختلاف زمانی است. حتی بعضاً صحنه‌هایی را دوباره گرفتیم چون از آنچه که گرفته بودیم خوشم نیامده بود. من و دکایی، مونتاژ روی راش‌های ۳۵ میلی‌متری قابل اشتعال را داخل اتاق من در هتل انجام دادیم. جایی که دکایی آپارات کونتین سوزا[۲۴] قدیمیش را می‌آورد و ما فیلم را روی دیوارهای اتاق می‌انداختیم. آپارات آن‌چنان داغ می‌کرد تا قطع می‌کردیم تصویر متوقف شده می‌سوخت! ما مجبور می‌شدیم به جای آن یک فریم سفید بگذاریم با علم به اینکه تصویر از دست رفته مهم بوده است. ما اصلاً امکان اجاره آپارات مخصوص پخش راش را نداشتیم. شب فیلم ظاهر شده را به ما تحویل می‌دادند، من روی تختم با چشم غیرمسلح آنچه شب قبلش گرفته بودیم را نگاه می‌کردم. به مدت یک سال –بهتان می‌گویم که بهترین دوران زندگی‌ام – ما غرق در بی پولی کامل بودیم؛ اما احساس انجام یک کار مهم در عین محرومیت، فوق‌العاده بود! بسیار ابلهانه است اما اینکه به شما می‌گویم کاملاً حقیقت دارد: برای متعهد بودن لازم نیست امیدوار باشید و برای استقامت نیاز به موفقیت ندارید! می‌دانید این همیشه انتخاب من بوده: «ندانستن اینکه غیرممکن است، من انجامش دادم!» راستش من لحظاتی مأیوس می‌شدم. از خودم می‌پرسیدم که این کاملاً دیوانگی نیست؟ – این فریاد عموم بود: «ملویل کاملاً دیوانه است. او فیلمش را هرگز به نمایش نمی‌رساند!» – پافشاری در راهی که هیچ‌کس راه خروجی برای آن متصور نیست. اولین باری بود که یک فیلم داستانی در دکورهای واقعی با بازیگران گرفته می‌شد. اولین بار بود که سعی می‌شد چهارچوب‌های مستبدانه و فراگیر سندیکایی، سیستم تهیه‌کنندگی سینمای فرانسه و یا حتی دنیا را به هم زد. می‌بایستی که شجاع بود، می‌بایستی که پذیرا بود، برای طاقت آوردن تا رسیدن به هدف بدون سست شدن از تحمل این همه تهدید و انتقاد! La CGT[۲۵] حتی جرات کرد تا ما را متهم کند که با پول روچیلد یک فیلم می‌سازیم، برای اینکه من برای نقش عموزاده نیکول، استفان را انتخاب کرده بودم

---

24. Continsouza

۲۵. Confédration Générale du travail یکی از سندیکاهای مهم کار در فرانسه.

که یک روچیلد است! در جمع سینمایی همه به خوبی می‌دانستند که او فقط بازیگر من است اما این جلوی آن‌ها را نمی‌گرفت تا آن را برعکس جلوه بدهند. در ضمن سندیکای تهیه‌کنندگان نیز زیر بار نمی‌رفت. آندره پولوه[۲۶] یکی از بزرگ‌ترین تهیه – پخش‌کنندگان آن زمان سینمای فرانسه حتی به ملاقات برنارد ویبو[۲۷] در گومون رفت: «اگر شما *سکوت دریا* را به نمایش در بیاورید، دیگر هیچ‌کدام از فیلم‌هایم را به شما نخواهم داد.»

وقتی فیلمم را تمام کردم، مرکز ملی سینما جهت تقدیر از تلاشم... من را به پرداخت مبلغ پنجاه هزار فرانک محکوم کرد. باور می‌کنید؟ البته امروز می‌بینید که امروزه این مبلغ را به فرانک جدید و پیش‌پرداخت از روی فروش، جهت کمک به ساخت فیلم به کسی بدهند. چون پولی نداشتم موفق شدم که جریمه را به پنج هزار فرانک کاهش بدهم و چند سال بعد توانستم چهار هزار فرانک را پس بگیرم. الآن دوست دارم برای سرگرمی بهشان نامه بنویسم که: «حالا که پنجاه هزار فرانک برای ساختن این فیلم‌های جدید می‌دهید، نمی‌خواهید که آن هزار فرانک من را پس بدهید؟»

سکوت دریا تمام شد، شما آن را طبق تعهدی که داشتید برای هیئت منصفه نمایش دادید. با نمایش عمومی آن مخالفتی نشد. بااین‌حال ورکور شما را متهم کرد که تمام روزنامه‌نگاران پاریس را به آنجا کشاندید درحالی که قرار بود یک نمایش خصوصی باشد.

در واقعیت من هیچ‌کسی را به آنجا نیاوردم. این شیوه من نیست؛ اما برگزاری این سانس را به ژرژ کراون[۲۸] سپرده بودم که آن زمان شناخته شده نبود. این نمایش در استودیو شانزه‌لیزه انجام شد. اول از همه خود من غافلگیر شدم چرا که کراون تمام شخصیت‌های مهم پاریس را دعوت کرده بود. حتی نوئل کووار که بر حسب اتفاق در پایتخت بود. وقتی ورکور خشمگین با لحنی که اصلاً خوشم نیامد گفت که می‌خواهد همه را بیرون کند، به خودم گفتم: «به درک، حالا که اینجا هستند، بمانند!» کوکتو و موریاک[۲۹] و خیلی‌های دیگر آنجا بودند، چیزی که به آن یک «سالن زیبا» می‌گوییم، در آن بعد از ظهر از ماه اکتبر ۱۹۴۸. ورکور تصمیم گرفت که به روزنامه‌نگاران با متنی که از قبل حاضر کرده بود اعلام جنگ کند. که البته یک چرت تمام بود! باور کنید نفسم بالا نمی‌آمد.

26. André Paulve
27. Bernard Wibaux
28. George Cravenne
29. François M

هیئت‌منصفه تقریباً با اکثریت مطلق رأی «بله» داد...

من هنوز تمام بیست‌وچهار برگه رأی اشخاص تشکیل دهنده هیئت‌منصفه را دارم. هر برگه رأی را با درج نام شخص رأی‌دهنده چاپ کرده بودم. آخرین لحظه یکی از مدعوین نتوانست بیاید و اجباراً کس دیگری به جایش انتخاب شد. تنها برگه «نه» همانی بود که اسم شخص غایب بالای آن تایپ شده بود که وقتی آن شخص جانشین برگه‌اش را به ورکور می‌داده، گفته بود: «من نفر چهارمی نیستم که دقیقه آخر برای یک دست بریج دعوت بشوم.» و ورکور جواب می‌دهد: «بسیار خوب، من رأی شما را محاسبه نمی‌کنم!» این مهمان پی‌یر بریسون[۳۰] مدیر فیگارو بود که چند سال پیش فوت کرد.

چطور موفق شدید بعد از آن همه مشکلات فیلمتان را در مهم‌ترین گروه سینمایی آن زمان، گومون–پلاس– رکس[۳۱] به نمایش درآورید؟

وقتی فیلم تمام شد می‌بایستی که آن را پخش می‌کردیم. همان‌طور که همیشه گفتم بهتر است آدم برود با خود خدا حرف بزند تا قدیس‌هایش. تصمیم گرفتم بروم پیش مترو گلدین مایر. پس تقاضای قرار ملاقات با آقای کینگ را کردم که رئیس ارشد شعبه اروپا بود. یک آمریکایی باهوش که شناختی ستودنی از فرانسه داشت. به او گفتم که: «ببینید آقا من در حال تدوین یک فیلم هستم که عملاً آن را به تنهایی ساخته‌ام. به‌هیچ‌وجه یک فیلم سینماتوگرافیک نیست چرا که دیالوگ ندارد: یک شخصیت حرف می‌زند و دو تای دیگر گوش می‌کنند.» در این لحظه حرفم را قطع کرد: «...اوه! چه تصویر شگفت‌انگیزی! – گفتم: ببخشید آقای کینگ من هنوز موضوع آن را برایتان تعریف نکرده‌ام.– گفت: نه اما حدس می‌زنم... شما *سکوت دریا* را ساخته‌اید!» عالی، هان؟!

پی‌یر برون‌برگ که درباره این ملاقات شنیده بود به دیدنم آمد و مرا سر آخر مجاب کرد که فیلم را به او بدهم. خرابکاری بزرگی کردم!... وقتی فیلم قرار بود به نمایش درآید به دیدن ژان المن صاحب رکس یکی از بزرگ‌ترین سالن‌های سینما پاریس رفتم که با گومون و پالاس در یک گروه بودند. او فیلم را دید و بسیار خوشش آمد. گومون تهدید کرد که: «اگر این فیلم را اکران کنید، همکاری ما به پایان می‌رسد!» و ژان المن در جواب گفت «بسیار خوب، به همکاری پایان می‌دهیم.» برنارد ویبو هم

30. Pierre Brisson
31. Gaumont-Palace-Rex

جا نزد. او هم *سکوت دریا* را اکران کرد! و استقبال خیلی خوبی هم شد.

فیلم برایتان چقدر تمام شد؟

سی هزار فرانک برای حق اقتباس؛ سی هزار فرانک برای ضبط موسیقی و صد و بیست نوازنده؛ شصت هزار فرانک برای بقیه هزینه‌ها: سرجمع صد و بیست هزار فرانک! در آن زمان یک فیلم مانند *سمفونی پاستورال* (۱۹۴۶) ژان دولانوی یک میلیون فرانک هزینه داشت.

اگر امروز بخواهید آن را دوباره بسازید، فیلم متفاوتی خواهید ساخت؟

قطعاً. بعضی اوقات به این امکان فکر می‌کنم، بااین‌وجود که امروز در مورد جنبه شاعرانه آن بسیار تردید دارم. آن زمان از شعر در سینما هراسی نداشتم. اکنون مرا می‌ترساند. آن روزی متوجه شدم شاعرانگی در سینما خطرناک است که آندره ژید فیلم مرا دید. به هر نحو ژید آدمی بود که بتواند داستانی مثل *سکوت دریا* را بفهمد، بااین‌وجود رفتار دختر در مواجه با افسر آلمانی اذیتش کرده بود.

در زمان نمایش، او مایل بود که آن‌ها خودشان را به آغوش هم بیندازند، واضح بود. درست است که او آن زمان که برای دیدن فیلم من به خودش زحمت داد، خیلی شکسته شده بود ولی چیزی سینمایی از ذهنش واقعاً گذشته بود. او حتی یادش نمی‌آمد که کتاب را خوانده باشد. عجیب اینکه در لندن مدت‌ها فکر می‌کردیم که ژید مؤلف کتاب است. در ضمن کتاب سیاقی دارد که کاملاً شبیه کارهای ژید است. تأثیر او واضح است. بعد از دیدن فیلم، تنها یک‌چیز به من گفتن: «من فکر می‌کنم این دختر احمق سزاوار چند سیلی بود!» اگر امروز قرار بود *سکوت دریا* را بازسازی کنم؛ یک فیلم بی‌پرواتر می‌ساختم. شخصیت‌ها همدیگر را دوست خواهند داشت و با هم صمیمی‌تر خواهد بود و یکی‌شان دیگری را به قتل خواهد رساند. *سکوت دریای* امروز، اقتباس اروینگ پیکل از اشتاین بک است: *ماه پنهان است* (۱۹۴۳) با شرکت سر سدریک هاردویک و لی جی کاب.

به نظر شما موفقیت یک فیلم به چه چیز بستگی دارد؟

فیلم‌نامه ۵۰ درصد. هدایت بازیگران ۵۰ درصد، میکساژ ۵۰ درصد. دقت دیالوگ‌ها ۵۰ درصد. تدوین ۵۰ درصد، همه‌چیز ۵۰ درصد اهمیت دارد! هرکدام از این عناصر

خراب شود، نصف فیلم فرو می‌ریزد، اگر هم دو عامل خراب شود به شما قول می‌دهم تمامش فروبریزد!

در هر فیلم باید خیلی زود تکلیف یک شخصیت روشن شود تا سر جایش در مدار بنشیند، برای اینکه مدام به او برنگردیم. من همیشه جوری ترتیب می‌دهم که در پایان حلقه اول فیلم، شخصیت اصلی فیلمم با دو حرکت یا دو موقعیت، طبقه‌بندی قطعی شود. در *سکوت دریا* وقتی هووارد ورون وارد اتاق می‌شود و به اطرافش نگاه می‌کند و می‌گوید: «ببخشید! اسم من ورنر فون ابرناک است» و باز «من متأسفم» و «احترام زیادی برای کسانی که میهنشان را دوست دارند قائل هستم» می‌فهمیم که با چه کسی سروکار داریم. شخصیت طبقه‌بندی شده است.

می‌دانید بعدها فهمیدم که کاپیتان آلمانی مسئول اژدرهای انبار شده در تونل سن کلود که می‌بایست پاریس را ویران می‌کرد –اگر فون شولتیتس از فرمان هیتلر اطاعت کرده بود– اسمش فون ابرناک بوده ـا

@Ciinematheque