@Ciinematheque

بخش پنجم

یک محکوم به مرگ گریخت[1]

Un condamné à mort s'est échappé

۱۹۵۶

باد هر کجا بخواهد می‌وزد

در کن، مورخه‌ی سه‌شنبه، ۱۴ می ۱۹۵۷، یک محکوم به مرگ گریختِ روبر برسون ـ که غیر از فیلم آنی که باید بمیرد[2]، تنها فیلم فرانسوی جشنواره است ـ به دلیل عناد مسئولان با این شاهکاری که احتمالاً برنده‌ی جایزه‌ی بهترین کارگردانی خواهد شد، به‌جای عصر، سرظهر به نمایش درآمد.

فردای آن روز، ساعت ۱۱، روبر برسون با روزنامه‌نگاران دیدار کرد. پاسخ او به سوالات افرادی چون رودولف موریس آرلو، آندره بازن، لویی مارکورِل، دنی ماریون، ژرژ سادول، ژان لویی تالونه و فرانسوا تروفو مثل صدور نوعی مرام‌نامه بود و از آن رو برای خوانندگان ما گرانبها است که ایشان می‌دانند کارگردان خانم‌های جنگل بولونی چه به‌ندرت تأملات خود درباره‌ی آثارش را به اشتراک می‌گذارد، تأملاتی که بخش جدایی‌ناپذیر فهم کامل آثار او هستند.

****

1. *A Man Escaped*
2. *Celui qui doit mourir* (1956) by Jules Dassin.

کایه دو سینما: به نظر می‌آید «یک محکوم به مرگ گریخت» موفقیتی تجاری باشد.

روبر برسون: من هم چنین نظری دارم. موفقیت تجاری مستلزم آن است که بدانی مخاطب‌ات کیست. وقتی به مخاطب فکر می‌کنم به عامه‌ی مردم فکر می‌کنم، به عامه‌ی مردم در مجموع ـ در واقع به همه. به ضرس قاطع به کیفیت بالای این مخاطبان ایمان دارم، ایمان دارم که از آن‌چه ما فکر می‌کنیم باریک‌بین‌ترند. می‌توانیم پایین را هدف بگیریم، همان‌طور که گهگاه چنین می‌کنیم، ولی اگر بالا را هدف بگیریم تأثیر قدرتمندی خواهیم گذارد.

کایه دو سینما: آیا (آن‌طور که گفتند) خود داستان شما را گرفت یا این‌که نه، می‌خواستید به بهانه‌ی این داستان حرف خودتان را بزنید؟

برسون: خب... دارید چیزهایی می‌پرسید که خودم هم نمی‌دانم... یادم است که این داستان را در روزنامه خواندم. یک داستان خیلی دقیق و تکنیکی درباره‌ی فرار بود. یادم می‌آید خواندم‌اش و به خاطر می‌آورم همان تأثیری را روی من گذاشت که چیزهای بسیار زیبا می‌گذارند. داستان با لحنی بسیار خشک و دقیق نوشته شده بود.[1] حتی ساختار روایت هم زیبا بود. ابهتی داشت. سردی آمیخته به سادگی‌ای داشت که باعث می‌شد فکر کنی داستان از دل برآمده، و این بسیار نادر است. از آن‌جا که من قبل از هر چیز دنبال موضوعاتی بودم که هم تهیه‌کننده و هم خودم را راضی کنند و هم به حقیقت نزدیک باشند ـ چون اگر از چیزی دروغین شروع کنم خیلی سخت بشود آن دروغ را اصلاح کرد و به حقیقت رسید ـ احساس کردم این داستان همه‌ی کیفیات ضروری را دارد.

کایه دو سینما: آیا «یک محکوم به مرگ گریخت» جنبه‌ی مستندگونه ندارد؟

برسون: حتماً دارد. برای نگهداری حس واقعیت در تمام مدت فیلم، یک لحن مستندگونه اختیار کردم.

---

1. Le Figaro littéraire, November 1954.

کایه دو سینما: این‌که با بازیگران حرفه‌ای تاحدی عناد دارید به همین دلیل است؟

برسون: اصلاً بحث عناد نیست ـ این‌طوری فکر نکنید. بازیگران تئاتری بی‌نظیری داریم که تحسین‌شان می‌کنم. وقتی می‌گویم عدم‌استفاده از بازیگر حرفه‌ای کلی دردسر برایم درست می‌کند حرف‌ام را باور کنید. از روی شکم‌سیری که چنین کاری نمی‌کنم. من به زبان مخصوص سینما باور دارم؛ معتقدم سینما زبان و ابزار خاص خودش را دارد و نباید تلاش کند خود را با استفاده از روش‌های تئاتری (تقلید، شگردهای آوایی، ژست و غیره) بیان کند.

سینما اینک باید خود را نه با تصویر، بلکه با رابطه‌ی میان تصاویر بیان کند. این‌ها دو چیز متفاوت‌اند. نقاش هم خود را نه با رنگ، بلکه با رابطه‌ی بین رنگ‌ها بیان می‌کند. رنگ آبی، در خود و برای خود، آبی است ولی اگر کنار آن، رنگ سبز یا قرمز یا زرد باشد دیگر همان آبی سابق نیست ـ تغییر می‌کند. الان یک تصویر داریم بعدش یک تصویر دیگر، و این‌ها ارزش نِسبی دارند: تصویر اول خنثی است، ولی اگر در کنار تصویر دیگری قرار بگیرد به جنبش می‌افتد و از آن، حیات می‌جوشد. و این حیات، فقط حیات داستان و شخصیت‌ها نیست ـ حیات خود فیلم است. درست از همان لحظه‌ای که تصویر به جنب‌وجوش می‌افتد، سینما به وجود می‌آید.

به همین دلیل، برعکس آن‌چه گفتید هیچ عنادی با بازیگران ندارم. اگر می‌شد، از بازیگرانی که تحسین‌شان می‌کنم استفاده می‌کردم، ولی زیاد اتفاق می‌افتد که آنان در بازی نکردن و در بی‌پیرایگی، بدتر از آدم‌های توی خیابان باشند (گرچه کلی از آدم‌ها، در زندگی خود مشغول فیلم بازی کردن‌اند، به‌خصوص بچه‌ها). ولی فارغ از همه‌ی این‌ها، سیستم من، گرچه کارها را سخت می‌کند ولی به من اجازه می‌دهد دنبال مشابهت ـ نه مشابهت فیزیکی بلکه مشابهتی اخلاقی ـ میان شخصیت و اجراگر آن نقش باشم تا از لحظه‌ی شروع فیلمبرداری، اجراگر نقش، خودِ خودش باشد.

کایه دو سینما: فکر می‌کنم آن‌چه آقای برسون می‌گوید کاملاً درست است، چرا که در حال حاضر فیلم‌ها دارند خود را به نمایش‌های تئاتری تبدیل می‌کنند؛ یعنی ما برای تماشایی‌ترین لحظات بازی یک بازیگر، مثل وقتی که لحن در اوج است یا تصاویر در اوج‌اند کف‌وسوت می‌زنیم. در حالی که اگر «یک محکوم به مرگ گریخت» در پایان، بیشترین کف‌وسوت را دریافت کرد بدین‌خاطر بود که تنها فیلمی است که طی نمایش اجازه نمی‌داد کسی برایش کف‌وسوت بزند.

برسون: بله، کوشش می‌کنند سینما را نسخه‌ی فیلمبرداری‌شده‌ی تئاتر کنند و این کار حتی فاقد درخشش تئاتر است زیرا نه خبری از حضور فیزیکی است، نه خبری از گوشت و استخوان. هر چه هست شبح است، شبح تئاتر.

کایه دو سینما: آیا فکر نمی‌کنید برای بازیگر شدن، به مجموعه صفات خاصی نیاز است و با توجه به آن صفات، همه‌ی بازیگران شبیه یکدیگر می‌شوند و درنهایت کار به جایی می‌رسد که دیگر جز در زندگی واقعی نمی‌توان هیچ «شخصیتی» پیدا کرد؟

برسون: موافق‌ام. فرض برآن است که بازیگر باید خود بودن را تعطیل کند و فرد دیگری شود. در این صورت اتفاق عجیبی می‌افتد: این دستگاه، یعنی دوربین، همه‌چیز را می‌گیرد. یعنی دوربین بازیگری را می‌گیرد که هم‌زمان هم خودش است هم کسی دیگر. اگر از نزدیک نگاه کنیم می‌بینیم چیز دروغینی وجود دارد؛ نتیجه، حقیقی نیست. در سینما آن چیزی اثرگذار است که واقعی باشد، اثرگذاری‌ای بس عمیق که از ریزترین چیزها ناشی می‌شود، از ظریف‌ترین چیزها.

کایه دو سینما: آیا استفاده از آماتورها بدان‌دلیل نیست که برخی کارگردانان دنبال شخصیت‌هایی واقعی هستند، ولی چون در جهان بازیگران حرفه‌ای چنین چیزی یافت نمی‌شود به استفاده از آماتورها سوق می‌یابند؟

برسون: قطعاً. ولی آن‌چه استفاده از آماتورها را تقریباً ناممکن می‌کند آن است که

سینما نضج گرفته: سینما تبدیل به سیستمی شده با گروهی از بازیگران بین‌المللی. اینک در سراسر جهان، در همه‌ی فیلم‌ها از هفت بازیگر ثابت استفاده می‌شود.

کایه دو سینما: فکر نمی‌کنید همه‌ی شخصیت‌های‌تان شبیه خودتان هستند؟

برسون: منظورتان از شبیه من چیست؟ هر آدمیزادی یگانه است. شخصیت‌های فیلم‌هایم نیز تا آن‌جا شبیه من‌اند که سبک دیدن، سبک احساس کردن من را پذیرا شوند. به نظرم مؤلف بدین‌گونه می‌تواند در نمایش، هویت خود را هم دخیل کند. اگر این کار را نکند دیگر چطور می‌خواهد هویت خود را نشان دهد؟

ولی فکر می‌کنم همه سینما را مثل یک نمایش می‌دانند، مثل یک نمایشنامه. سینما نمایش نیست. سینما نوعی نوشتن است، نوشتنی که با آن می‌کوشید خودتان را بیان کنید. دردسر این کار زیاد است، زیرا میان شما و پرده چیزهای زیادی قرار دارد. باید کوه‌های خیلی زیادی را کَند، رشته‌کوه‌های خیلی زیادی را ـ آدم برای حصول این خودبیانگری باید هرچه از دست‌اش برمی‌آید انجام دهد. ولی چیزی که کاریش نمی‌شود کرد خود راستینِ بازیگر است. به علاوه، بیان اصیل، ابداع‌کردنی نیست. وقتی سزاوار تحسین هستی که از یک بیان اصیل ـ مثل بیانی که انتظارش را نداشتی ـ فیلم گرفته باشی. اجراکنندگان نقش‌ها باید آدم را غافلگیر کنند؛ این‌جاست که آدم اثری خارق‌العاده می‌سازد. ولی وقتی از بازیگر حرفه‌ای استفاده کنی هیچ غافلگیری‌ای در کار نیست. و دقیقاً به همین علت است که کمپانی‌های تولیدی، آن‌ها را استخدام می‌کنند.

زیبایی فیلم، آن‌چه من دنبال آنم، در ذات خود، سفر به سوی امر نامعلوم است. مخاطب باید حس کند من دارم به سوی امر نامعلوم پیش می‌روم و نمی‌دانم جلوتر چه پیش خواهد آمد. نمی‌دانم جلوتر چه پیش خواهد آمد چون اساساً اجراکنندگان نقش‌هایم را نمی‌شناسم ـ هرچند آنان را با مآل‌اندیشی کامل انتخاب کرده‌ام. تجربه‌ی شگفتی است اگر در عوضِ شناختِ پیشینیِ اجراکننده‌ی نقش (که نهایتاً چیزی جز هویت دروغین بازیگر نخواهد بود) بگذاری شخصیت او با پیشرفت

فیلم ذره‌ذره آشکار شود. آن‌چه فیلم لازم دارد همین کشف کردن ذات اجراکنندگان نقش است: کشفی عمیق. خلاصه، همه‌ی کار ما معطوف به فطرت اجراکننده‌ی نقش است، نه فطرت بازیگر. باید به فطرت پرداخت. باید با قدرت نگاه کرد و باید راهی یافت تا با قدرت بیشتری نگاه کرد.

کایه دو سینما: پس نمی‌گذارید به دل این آماتورها هوس حرفه‌ای شدن بیافتد؟

برسون: نه، برعکس. به دل آنان هوس بازیگر نشدن می‌اندازم.

کایه دو سینما: آقای لوتریه، وقتی مشغول بازی در فیلم «یک محکوم به مرگ گریخت» بودید احساس می‌کردید دارید به طور کامل خودتان را بیان می‌کنید یا این‌که برعکس، فکر می‌کردید در دستان کسی هستید که دارد شما را به‌کل دستکاری می‌کند؟

فرانسوا لوتریه: ساده بگویم، حس می‌کردم خیلی محدود و هدایت‌شده هستم.

برسون: فهمیدن‌اش سخت نیست... این‌که فکر کنیم می‌شود از راه حقیقت به حقیقت رسید بی‌فایده است. راست‌اش من با چیزی مکانیکی به حقیقت می‌رسم. این‌که لوتریه فکر می‌کند توسط من دستکاری شده به دلیل وجود همین مکانیسم است، مکانیسمی که برای دست یافتن به حقیقت یک چیز، ضروری است.

کایه دو سینما: می‌خواستید فرانسوا لوتریه را از طریق فیلم‌تان به خودش نشان دهید یا این‌که تلاش‌تان آن بود او را برحسب درک خودتان در فیلم ادغام کنید؟

برسون: هر دو... به‌عبارتی، کیستی او را من ابداع می‌کنم. قبل از فیلمبرداری، هر روز یکدیگر را می‌دیدیم؛ صحبت می‌کردیم و مجاب شدم که انتخاب‌ام اشتباه نبوده - شخصیتی که دنبال‌اش بودم را عمـــلاً در او یافته بودم. وقت خیلی زیادی گرفت. این انتخاب نه پس از دیدار در دفتر کار، یا طی تماس تلفنی با کسی که نمی‌شناختم، بلکه پس از کلی رفتن و آمدن انجام گرفت.

کایه دو سینما: این مطلب، ما را به سوال بعدی می‌برد: برای پیش تولید و تولید «یک

محکوم به مرگ گریخت» چقدر وقت صرف کردید؟

برسون: انصافاً همه‌چیز سریع پیش رفت. شش ماهی به داستان فکر کردم؛ بعد، طی دو و نیم سه ماه، دقیق نمی‌دانم، دیالوگ‌ها را نوشتم. همین‌قدر هم ـ یعنی دو و نیم ماه ـ فیلمبرداری کردم و سه ماه هم صرف تدوین شد. این برای من سریع است.

کایه دو سینما: عرفانی که خیلی از ما در فیلم دیدیم را خودتان در فیلم قرار دادید یا این‌که بدون آگاهی شما وارد فیلم شد؛ یا شاید هم به نظر شما اصلاً چنین چیزی در فیلم وجود ندارد؟

برسون: نمی‌دانم منظورتان از عرفان چیست. آن‌چه بدان انگ عرفان می‌زنید باید ناشی از آن احساسی باشد که درون یک زندان به سراغ آدم می‌آید ـ یعنی همان‌طور که زیرعنوان فیلم[1] می‌گوید، ناشی از جریاناتی خارق‌العاده، ناشی از حضور چیزی یا کسی که باعث می‌شود تصور کنیم دستی هست که همه‌چیز را هدایت می‌کند؛ حال اسم‌اش را هرچه می‌خواهید بگذارید. زندانیان به این اتمسفر خاص خیلی حساس‌اند، اتمسفری که به‌هیچ‌وجه دراماتیک نیست: این اتمسفر در سطحی بس بالاتر از درام قرار دارد. در یک زندان هیچ درام محسوسی وجود ندارد: میشنوی که زندانیان را تیرباران می‌کنند، اما به آن واکنش محسوسی نشان نمی‌دهی. در زندان، همه‌ی درام‌ها درونی‌اند.

بله، از نقطه‌نظر مادی می‌کوشیدم این اتمسفر خاص را از طریق ارتباط بین زندانیان به تصویر بکشم: سه کلمه به زبان می‌آید و یک زندگی ناگهان عوض می‌شود. زندان این‌شکلی است.

کایه دو سینما: درباره‌ی این‌که شخصیت‌ها از کجا آمده‌اند و رابطه‌ی آن‌ها با جهان خارج چیست نیمچه تصوری داریم، جز شخصیت اصلی‌ای که به نظر می‌رسد بی‌کس‌وکار است. چرا؟

---

۱. باد هرکجا بخواهد می‌وزد.

برسون: او بی‌کس‌وکار است چون ما را دارد. در واقع، آن‌چه به ما حس با او بودن را می‌دهد این واقعیت است که ما درباره‌ی او چیزی بیش از آن‌چه خود او درباره‌ی خودش می‌داند نمی‌دانیم.

کایه دو سینما: به همین دلیل است که آن‌چه بعد از فرار رخ می‌دهد را نیاوردید؟

برسون: اوه نه! این تصمیم، برخاسته از خود اثر بود. باید یک پایانی وجود می‌داشت ـ فیلم باید فلان‌جا شروع می‌شد و بهمان‌جا خاتمه می‌یافت. در غیر این صورت، می‌شد با شرح ماجراهای دوینی در الجزایر تا بی‌نهایت پیش رفت. ولی اثر الزاماتی داشت، ریتمی بود که باید از آن پیروی می‌شد، و لحظه‌ای بود که باید کار را تمام می‌کردیم. وقتی یک نجار میز می‌سازد کار را با تمیزکاری تمام می‌کند: کار همین‌جا تمام می‌شود. همه‌چیز بایست طوری ساخته شود که نتوان تغییرش داد.

باید همان‌طور که می‌نویسیم فیلم بسازیم ـ یعنی با احساسات‌مان. آن‌چه سینما را این‌قدر سخت می‌کند یافتن راهی برای بیان خود و حسانی کردن چیزی است که آدم حس می‌کند؛ داستان‌پردازی، یا به‌عبارتی برپا کردن نمایش ـ خواه خوش‌ساخت باشد خواه بدساخت ـ که کار سختی نیست.

کایه دو سینما: هرچهار فیلم شما اقتباسی هستند. این‌که اصل کار مال یکی دیگر باشد برای‌تان مهم است؟

برسون: فقط تا آن‌جا اهمیت دارد که به ما مؤلفان کمک کند پیشاپیش بدانیم که قرار است چه داستانی را بسط دهیم، نه این‌که وارد فرآیندی بی‌ضمانت و بسیار طولانی ـ البته بسیار طولانی برای من ـ شویم. اقتباس کردن، یک نوع تنبلی است.

کایه دو سینما: آیا احساس می‌کنید لازم باشد روزی اثری برحسب ایده‌های خودتان بسازید؟

برسون: فیلم بعدی و فیلم بعد از آن را خودم نوشته‌ام.

کایه دو سینما: آن‌چه بسیار مؤثر بود از دیده پنهان داشتن ـ از قلم انداختن ـ مرگ

نگهبان بود که می‌شد آن را همچون نوعی معلول دید. این کار را به خاطر امتناع از آوردن مرگ در فیلم انجام دادید؟ ما مرگ کشیش روستا را هم ندیدیم. یا شاید این صحنه را نشان ندادید چون در فرآیند فرار، اتفاقی عارضی بود؟

برسون: نمی‌توانم به این سوال پاسخ دقیقی بدهم. خیلی ساده می‌توانم بگویم اگر مرگ نگهبان را نشان داده بودم فیلم از آن‌چه بود یک‌باره تغییر مسیر می‌داد. وقتی پای این مطلب در میان است که چه چیز را نشان دهیم و چه چیز را نشان ندهیم، حق اشتباه نداریم - به‌خصوص در مورد آن‌چه نباید نشان دهیم. راهنمای من در این مورد، نحوه‌ی دیدن و احساس کردنم بود.

کایه دو سینما: پس با نشان دادن مرگ مشکلی ندارید؟

برسون: داستان فیلم ربطی به قتل نداشت. داستان فیلم در جای دیگری است، در حوادثی که می‌آیند و می‌روند.

کایه دو سینما: دوست دارید که مرید داشته باشید؟ آیا دوست دارید چیزی به نام «مکتب برسون» داشته باشیم؟

برسون: نه. یک مکتب قطعاً نه، ولی دوست هم ندارم تنها کسی باشم که راه خروج از جنگل را پیدا کرده. این‌که کسانی در کنارم باشند خیلی خوب است، چرا که برای من، تنهایی کشیدن خیلی دشوار است. من نمی‌توانم از خودم دفاع کنم... به‌خصوص از آن رو که جنگجوی خوبی هم نیستم.

کایه دو سینما: فیلم‌هایی هم هستند که بی‌آن‌که از آثار شما کپی کنند از شما خط می‌گیرند ولی به دلیل پیچیدگی‌های متعدد توفیقی نمی‌یابند - این‌ها شاید شما را بیش از دیگر فیلم‌های بدی که ساخته می‌شوند آزار می‌دهند؟

برسون: بله... بله، بی‌شک.

کایه دو سینما: آیا با مؤلفان دیگر مراوده دارید؟

برسون: افسوس! باید بگویم مشکل از من است چرا که فیلم‌های آنان را نمی‌بینم. ولی واقعاً هم دیدن آن فیلم‌ها در توان من نیست؛ به جنایتی که آن فیلم‌ها مرتکب می‌شوند پی برده‌ام و احساس می‌کنم با دیدن آن فیلم‌ها شریک جرم‌شان می‌شوم. البته این بدان معنا نیست که آن فیلم‌ها بی‌فایده‌اند. اتفاقاً برعکس. در همه‌ی فیلم‌ها ابداع وجود دارد ولی من شخصاً نمی‌توانم تحمل‌شان کنم. می‌دانید... آرزویم این نیست که آدم‌ها مثل من فیلم بسازند، آرزویم آن است که آنان خط را عوض کنند و به سینما دیگر همچون تئاترِ فیلمبرداری‌شده نگاه نکنند. همه‌اش همین.

کایه دو سینما: فکر می‌کنید ساخت این‌جور فیلم‌ها یک شکست است؟

برسون: از نظر تئاترِ فیلمبرداری‌شده این فیلم‌ها خیلی هم خوب‌اند، ولی از نظر سینماتوگراف، شکستی تمام‌عیارند.

کایه دو سینما: درباره‌ی آلفرد هیچکاک چه نظری دارید؟

برسون: فیلم‌هایش را ندیده‌ام.

کایه دو سینما: تماشای فیلم‌های درایر شما را معذب می‌کند؟

برسون: «مصائب ژاندارک[1]» را دو سال قبل دیدم. آن مورد، بله، خیلی معذب‌ام کرد. می‌فهمم که در آن زمان، فیلم‌های او موجد انقلابی کوچک شد، ولی الان تنها چیزی که می‌فهمم آن است که ازریخت‌افتادگیِ ترسناک صورت بازیگران درایر کاری می‌کند که فقط می‌خواهم فرار کنم.

"Some Words from Robert Bresson"

Cahiers du cinéma, October 1957

1. *Passion of Joan of Arc*

یک ابزار بیانی جدید

عنوان فیلم بعدی برسون، «لانسلو دو لاک» است. ولی برای برسون، گفتگو درباب لانسلو یعنی گفتگو درباب معضلات خود سینماتوگراف.

****

روبر برسون: سینماتوگراف ـ در مقام یک ابزار بیانی جدید ـ سزاوار تحسین است، ولی هنوز مانده تا شعرای خود را پیدا کند. و این، چیزی است که در عصر بی‌سامانی، آنارشی، و عدم‌حساسیت به فرم اصلاً عجیب نیست. با وجود این، لازم است روزی یاد بگیریم مثل قلم‌مو یا قلم، با دوربین هم بیانگری کنیم. یک فیلم باید اثر یک نفر باشد و مخاطب را به جهان همان یک نفر دعوت کند ـ یعنی به جهانی که متعلق به همان یک نفر است. نمی‌توانم تصور کنم فیلم برای همیشه نوعی ابزار بازتولید (تئاتر فیلمبرداری‌شده) ـ چیزی در تضاد با ابزار بیانی ـ باقی بماند.

اونی‌فرانس فیلم[1]: پس به عقیده‌ی شما در حال حاضر، سینما زیر بار سوءتفاهمی بنیادین قرار دارد؟

برسون: وقتی یک فیلم بنای بیان خود را بر تقلید، بر ژست، بر «تأثیرگذاری»های بازیگر قرار می‌دهد، دارد از ابزار تئاتر و نه ابزار سینماتوگراف استفاده می‌کند. در این حالت، دوربین به بازتولیدگر عبوس این تقلیدها، این ژست‌ها، این «تأثیرگذاری»ها تقلیل پیدا می‌کند، درست مثل دوربین ثابتی که پرده‌ی نقاشیِ یک نقاش یا یک مجسمه را بازتولید می‌کند. ولی تصویر فلان پرده‌ی نقاشی یا مجسمه، خودِ همان پرده‌ی نقاشی و مجسمه نیست. این تصویر هیچ‌چیز نمی‌آفریند.

اونی‌فرانس فیلم: از نظر شما، ابزار مخصوص سینماتوگراف کدام است؟

برسون: ریتم آن؛ و هم‌زمان: روابط، برخورد روابط با یکدیگر، تکرار، شوک، مبادله‌ی

---

۱. انجمن بین‌المللی پخش فیلم‌های فرانسوی.

یک تصویر با تصویری دیگر، مبادله‌ی یک تصویر با کلیت تصاویر، مبادله‌ی یک تصویر با صدا. ولی برای آن‌که این سیستمْ جواب بدهد همه‌ی عناصر به کار رفته باید به جهانی یگانه تعلق داشته باشند. صد بار تکرار کرده‌ام، بازیگری که بازی می‌کند غیرممکن است هیچ رابطه‌ای با یک درخت داشته باشد. همه‌جا بی‌سامانی و پریشانی حکم‌فرماست. تا حالا نخوانده‌اید یا نشنیده‌اید که می‌گویند فلان فیلم تنها به خاطر آن‌که خالی از کلام است مثال «سینمای ناب» است؟ در نظر من، فیلم ناب، فارغ از هر چیز، فیلمی است که از آمیزش دروغ با حقیقت پرهیز کند. با همین تک‌شرط، سینما ماشینی قدرتمند می‌شود. می‌تواند درهم بکوبد. معتقدم سینماتوگراف به شکل بی‌مانندی به درد نقاشی کردنِ ظرایف روح و جان می‌خورد، ولی این مسئله‌ی دیگری است و پرداختن به آن ما را از بحث خیلی دور خواهد کرد.

اونی‌فرانس فیلم: گفته‌اید برای پرهیز از جعل و تزویر بود که در «یک محکوم به مرگ گریخت» از بازیگران حرفه‌ای استفاده نکردید. فکر می‌کنم این کار را در «لانسلو دو لاک» هم انجام خواهید داد.

برسون: بله. فعلاً چند مرد و زن قابل پیدا کرده‌ام و در لحظه‌ی آخر، بازیگران‌ام را از میان آنان انتخاب خواهم کرد. برای من، شباهت فیزیکی مهم نیست ـ شباهت اخلاقی مهم است. این شباهت، خود را بلافاصله نشان نمی‌دهد.

اونی‌فرانس فیلم: چرا لانسلو دو لاک را موضوع فیلم کردید؟

برسون: مگر همیشه می‌دانیم چرا یک موضوع را انتخاب می‌کنیم؟

اونی‌فرانس فیلم: آیا داستان فیلم را از کِرِتیَن دو تروا اخذ کردید؟

برسون: از کِرِتیَن ـ و از رمان‌های میزگرد[1] ـ فقط موقعیت‌ها و شخصیت‌ها را اخذ کردم.

---

۱. Round Table؛ احتمالاً اشاره دارد به رمان شاه آرتور و شوالیه‌های میزگرد او اثر روژه لاسلین گرین.

اونی‌فرانس فیلم: بازآفرینی تاریخی و تصویرسازیِ پیکچرسک قرون‌وسطاییِ ملازمِ این داستان فشاری روی‌تان ایجاد نمی‌کند؟

برسون: تا آن‌جا که بتوانم از این دو پرهیز خواهم کرد. بله، شوالیه‌های فیلم من، جوشن‌پوش‌اند، اما من دیالوگ‌ها را به سرراست‌ترین شکل ممکن نوشته‌ام و امیدوارم کسی به صحنه‌های فیلمبرداری و لباس‌های بازیگران‌ام پیله نکند... برای من، رئالیسمْ وسیله است نه هدف.

اونی‌فرانس فیلم: «لانسلو» رنگی خواهد بود؟

برسون: رنگ را کنار گذاشته‌ام. رنگ، امور را برونی کرده و حواس مخاطب را از ذات فیلم‌ام پرت می‌کند.

اونی‌فرانس فیلم: لوکیشن را انتخاب کرده‌اید؟

برسون: بله، قلعه‌ی نوآرموتیه، و یک جنگل در واندِه.

اونی‌فرانس فیلم: موسیقی چطور؟

برسون: احتمالاً بازهم دست‌به‌دامن موتسارت می‌شوم.

******

گفتگوی ما با کارگردانی که ژان کوکتو درباره‌اش گفته «در این حرفه‌ی فتح‌ناشدنی جدا از دیگران ایستاده»، با این عبارت و با نام موتسارت تمام می‌شود.
و روبر برسون، «جدا از دیگران می‌ایستد». او شاعر است و شعرا همیشه تنهایند.

"Interview with Robert Bresson"

Unifrance Film, No. 45, December 1957

@Ciinematheque