گفتگو با فیلمساز

مترجم: سعید کاشانی

کارل درایر

آقای درایر عزیز

من درصدد این هستم که از مصاحبه‌هایی که با کارگردانان شده‌است کتابی فراهم کنم. این کتاب در زمستان آینده منتشر خواهد شد، و من مفتخر خواهم بود اگر سخنانی از شما نیز در این مجموعه درج شود، بویژه به این دلیل که به اتفاق عموم، شما یکی از کارگردانان بزرگ جهان به شمار می روید. لذا متواضعانه سؤالات زیر را به شما تسلیم می کنم تا در وقت فراغت خود به هر نحو که مایلید به آنها پاسخ بگویید.

۱. ورود نخست شما به تولید تصویر متحرک چگونه و به چه دلیل صورت گرفت؟

درایر: در فیلمهای صامت و در مقام نویسندهٔ متن.

۲. موضوعات، احساسات، و اندیشه‌هایی که می خواهید بیان کنید چیستند؟

ـ هرگونه تعصب.

۳. از تأثیرهای چه کسانی بیش از همه آگاهید؟

ـ از دیوید گریفیث[۱] و سیوستروم.[۲]

۴. در برخی فصلنامه‌ها از شما انتقاد کرده‌اند که بسیار «کُند» ید. واکنش شما نسبت به این انتقاد چیست؟

ـ ضرباهنگ (ریتم) فیلم به ضرباهنگ محیط و عصر بستگی دارد.

۵. شبح مرگ بر غالب فیلمهای شما سایه افکنده است، و در «گرترود»[۳] جملهٔ شاعرانه‌ای ادا شده است مبنی براینکه مهمترین چیز عشق و مرگ است. شما در اندیشهٔ بیان کردن تلقی خاص خودتان نسبت به مسائل ایمان مذهبی هستید و فیلمهای شما از «بیوهٔ پارسون»[۴] تا «گرترود» به همین مسائل اشاره دارند.

ـ در گرترود بیان شده است که مهمترین چیز عشق است: عشق همه چیز است.

۶. در خلال دورهٔ کاری خود سبکی را مطرح کرده‌اید که عبارت است از: حرکت ظریف دوربین، ترکیب بندی دقیق (کمپوزیسیون) و نورپردازی بیانی[۵]، سبکی که شما را از دیگر کارگردانان مکتب مونتاژ جدا می کند. اگر ممکن است از تکامل این سبک، که به گمان من بیان عالی و کامل آن در «گرترود» صورت گرفته است، بحث کنید.

ـ حرکت دوربین، ضرباهنگ نرم و ظریف را به دست می دهد.

* مصاحبهٔ میشل دلا Michael Delahaye با کارل درایر انتدا در کایه دو سینما، شمارهٔ ۱۷۰، سپتامبر ۱۹۶۵ به چاپ رسید. و سپس با ترجمهٔ روز کاپلین Rose Kaplin در کایه دو سینمای انگلیس، شمارهٔ ۴، ۱۹۶۶، تجدید طبع شد.

آخرین فیلم درایر، «گرترود»، و اوضاع و احوالی که بر روز افتتاح آن احاطه داشت (از آن به سردی استقبال شد، چون استقبال از آن به اعتبار کسی نمی افزود) انتشار مصاحبه‌ای با درایر را که مدتها پیش باید انجام می گرفت و اکنون ضرورت آن بیشتر روشن می شود، موجب شد. اما درایر، سوای اکراه ذاتیش از این کار بسیار بد (مصاحبه)، یکی از کسانی است که می داند با هنرش هر چیزی را چگونه باید بگوید، و به این دلیل کمتر کلام را به آن افزوده است. به هر تقدیر، درایر با ظرافت بسیار به بازی مصاحبه تن داد، این مصاحبه در زیلکه بورگ[۷]، نزدیک آروس[۸] (یوتلاند)[۹] انجام گرفت، درخانهٔ آسوده‌ای که درایر و همسرش تصمیم داشتند چند هفته‌ای را در آن راحت سر کنند. این مصاحبه درحالی صورت گرفت که از هیملز بیرژه[۱۰] چندان دور نبودیم و در ساحل گوسِنا[۱۱]، یا بهتر بگوییم کوه بهشت و رودخانهٔ خدا قرار داشتیم.

کایه: ظاهراً فیلمهای شما بیش از هر چیز نمایش دهندهٔ توافقی با زندگی و پیشرفتی به سوی شادی...

درایر: شاید صرفاً به این دلیل است که من هیچ گاه مجذوب کسانی نمی شوم - مرد یا زن - که به لحاظ شخصی مرا جلب نمی کنند. من تنها با کسانی می توانم کار کنم که به من برای تحقق نوعی توافق مجال دهند.

آنچه برایم جالب توجه است - و این قبل از فن است - باز تولید احساسات شخصیتها در فیلمهایم است. یعنی، باز تولید تا حد ممکن خالصانه، خالصانه‌ترین احساسات ممکن.

نکتهٔ مهم برای من گرفتن کلماتی که آنها

روز خشم

صفحاتی از کتاب شیطان

می گویند نیست، بلکه تفکراتی است که در پشت این کلمات نهفته است. آنچه من در فیلمهایم طلب می کنم، آنچه می خواهم به دست آورم، رسوخ به افکار بازیگرانم به وسیلهٔ ظریفترین حالتهای بیانی آنهاست. زیرا این حالتهای بیانی اند که شخصیت شخص، احساسات ناخودآگاه او و رازهایی را که در اعماق روان اوست آشکار می کنند. این آن چیزی است که بیش از همه برای من جالب است، نه فن سینما، گرترود فیلمی است که من با قلبم ساخته‌ام.

● برای رسیدن به آنچه شما می خواهید به دست آورید، گمان نمی کنم که قواعد دقیقی وجود داشته باشد...

ـ نه، شما باید کشف کنید که در ته هر موجودی چه چیزی وجود دارد. به این دلیل است که من همواره در جستجوی بازیگرانی هستم که قادر به برآوردن این خواست اند، اینها کسانی اند که به این کار علاقه‌مندند و می توانند برای رسیدن به آن به من کمک کنند. آنها باید قادر به دادن آنچه من از آنها می خواهم باشند، یا به من اجازه دهند که آن را از ایشان بگیرم. اما بیان اینکه این امر به چه طریقی خواهد بود برای من مشکل است، و علاوه بر این، آیا اصلاً چنین کاری ممکن است؟

● بنابراین، شما بازیگرانتان را از میان کسانی انتخاب می کنید که بتوانند آنچه شما می خواهید به دست دهند؟

ـ به عبارت دیگر، من آنها را از میان کسانی انتخاب می کنم که امیدوارم به آنچه می خواهم قادر باشند. و به طور کلی آنها

میکاییل

بـردرستی انتخـاب من صحـه می گـذارنـد. مهمتـرین چیـز بـرای من داشتن شخصیتهـای واقعی بـزای نقشهـای واقعی است، شـرط اول توافق همین است.

● **اما شاید گاهی اتفاق افتد که بازیگری نتوانـد آنچـه را قـادر به انجـام دادنش است بـه شمـا بدهد؟**

ـ در آن صورت تکرار می کنیم! دوبـاره شروع می کنیم و هـر چیزی را دوبـاره انجـام می دهیم! تا اینکه بازیگر بـه آنچه می خـواهم برسـد. زیرا اگـر به دادن آنچـه می خواهم قـادر باشـد همواره بـه آنچـه می خـواهم خـواهم رسیـد. مسئله، مسئلهٔ زمان و صبر است.

با فالکـونتی[۱۲]، اغلب اتفاق می افتـاد که پس از کـار در تمـامی بعـد ازظهـر، دقیقـاً بـه آنچـه می خـواستیم نمی رسیـدیم. پس بـه خـودمـان می گفتیم: فـردا دوباره شـروع خـواهیم کـرد. و بـرداشت روز بعـد از بـرداشت روز قبـل بـدتـر می شـد، آن را بـررسی می کـردیم و عـاقبت بـه نتیجـه می رسیـدیم. در همـان بـرداشت بـد، قدری قطعات کوچك، قدری نور وجود داشت که حـالت بیـانی دقیق و همـان لحنی کـه مـا در جستجویش بودیم به دست آمده بود.

از جایی که دوباره شروع کرده بودیم، بهترینها را بـر می داشتیم وبقیه را کنـار می گـذاشتیم. از جـایی که قـطع کرده بـودیم، برای اینکـه دوبـاره شروع کنیم... وموفق می شدیم.

● **چگونه کشف کردید که فالکونتی چیزی بـرای گفتن دارد؟**

ـ یـك روز بعد از ظهـر به دیـدنش رفتم و با هم یکی دو ساعتی صحبت کردیم. او را در تئاتر دیـده بودم. تئاتر ـ بلوار[۱۳] کوچکی که نامش را فراموش کرده‌ام. آنجا در یـك نمایشنـامهٔ کمـدی جدیـد و سبك بازی می کرد و در آن نمایش بـسیار با وقـار، کمی گیج؛ اما دلـربا بـود. مرا بـه یکباره تسخیـر نکـرد و فـوراً هم بـه او اعتمـاد نکـردم. فقط از او تقـاضـا کـردم کـه اگـر ممکن است روز بعـد بـه دیـدنش بروم. بـه دیـدنش رفتم و بـا هم صحبت کردیم. آن وقت بود که حس کردم کـه در او چیزی وجود دارد که به آن می توان متـوسل شـد. چیزی کـه او برای گفتن دارد، و چیـزی که من می تـوانم آن را از او بگیـرم. زیـرا، پشت گـریم، وضـع ساختگی، پشت آن ظاهر دلربـا و جدیـد، چیزی وجـود داشت. پشت آن ظـاهـر دروغین، روانی وجود داشت. تنها کافی بود این ظـاهر دروغین را کنـار بزنم تـا او را ببینم. بنابـراین بـه او گفتم کـه بـسیار مایلم کـه از او، روز بعد، آزمـایشی بکنم و افـزودم «امـا بـدون گـریم، بـا چهـرهٔ کـاملاً بی آرایش».

روز بعد آماده و مصمم آمد. گریمش را پاك کرده بود، از او آزمایشهایی گرفتم، و دریافتم که در چهرهٔ او دقیقاً همان چیزی را که برای ژاندارك می خواهم مشهود است: زنی روستایی، بسیار مخلص که رنج کشیده نیز هست. اما با وجود این، این کشف برای من جای شگفتی نداشت، زیرا از همان نخستین ملاقاتمان، این زن، بسیار صاف و ساده و همواره شگفت آور بود. بنابر این او را برای ایفای نقش در فیلم انتخاب کردم، و همواره یکدیگر را خیلی خوب درك می کردیم، ما همیشه خیلی خوب کار می کردیم. گفته‌اند که من بودم که از او کسی ساختم؛ اما، هرگز چنین نیست، من از او کسی نساخته‌ام. او همواره باتمام وجودش و به راحتی به ایفای نقش می پرداخت. زیرا خود را از صمیم قلب به آنچه انجام می داد متعهد کرده بود.

● **این طرز کار ظاهراً ملهم از آن چیزی است که به طور ثابت در فیلمهای شما دیده می شود: زیبایی روان و تن به گونه‌ای که یکی به وسیلهٔ دیگری آشکار می شود. این شاید همان چیزی است که با کای مونك[۱۴] اشتراك نظر دارید، کای مونك در مقام یك پیشوای روحانی، تن و روان زن را چون مخلوق خدا هستند به یك اندازه می ستاید. شما نیز آنها را از یکدیگر جدا نمی کنید.**

ـ من هنگام ساختن اُردت[۱۵] وقتی که خودم را به تصورات کای مونك نزدیك حس کردم بسیار شاد شدم. او همواره به خوبی از عشق سخن می گوید. مقصودم عشق به طور کلی است، عشق میان انسانها، و نیز عشق در ازدواج، ازدواج حقیقی، کای مونك عشق را تنها زیبایی و افکار خوبی که می تواند مرد و زن را به یکدیگر

آنچه من در فیلمهایم طلب می کنم، آنچه می خواهم به دست آورم، رسوخ به افکار بازیگرانم به وسیلهٔ ظریفترین حالتهای بیانی آنهاست.

پیوند دهد، نمی داند، بلکه آن را پیوند بسیار عمیقی نیز می داند. و بدین لحاظ میان عشق آسمانی[16] و عشق زمینی[17] تفاوتی قائل نمی شود. به اُردت نگاه کنید. پدر می گوید: «او مرده... دیگه اینجا نیست. در بهشته...» و پسر پاسخ می‌دهد: «بله؛ اما من تن او را هم دوست داشتم...».

آنچه در کارکای مونك زیباست این است که او می فهمد که خدا این دو نوع عشق را از یکدیگر جدا نمی کند. به این دلیل او هم آنها را از یکدیگر جدا نمی داند. اما این شکل از مسیحیت با مخالفت شکل دیگر که ایمان تعصب آلود و قشری دارد، مواجه می شود.

● به اعتقاد من، شکل اول، در دانمارك، به نهضت گرونتویگ[18] و شکل دوم به اندیشه‌های رسالت باطنی[19]، زادهٔ تعالیم کی یرکه‌گارد[20]، مربوط می شود. اینها دو شکلی اند که به ایمان مذهبی دانمارك شکل می دهند ـ و یا شکل می دهد.

ـ شکل دوم مسیحیت، منزوی و اغلب متعصب است که میان نظر و عمل جدایی می اندازد، و مهمتر از همه ایمان مذهبی غرب یوتلاند است. من اهل سیلاند[21] هستم... اما بعضی از قضایا را به خاطر می آورم... بله، مخصوصاً یك بار، قضیه‌ای بسیار تکان دهنده روی داد که مولود سخت گیری یکی از کشیشان رسالت باطنی بود. او، در کلیسای خود، دربارهٔ یك نوع خشونت و سخت گیری خاص استدلال کرده بود. تمام کشور از این واقعه منقلب شد. همه بر ضد این مسیحیت سیاه بپاخاستند. همهٔ کسانی که با او مخالف بودند به شکل دیگر مسیحیت تعلق داشتند که: شاد، روشن و نورانی

بود... کشاورز ثروتمند و خیاط فقیر [(در اُردت)] تجسم این تضاد خصمانه‌اند.

اما، کای مونك، که آشکارا با همین شکل رخشان مسیحیت (که، در نمایش، کشاورز نمایندهٔ آن بود) همدردی داشت، شکل دیگر را نیز درك می کرد. او می فهمید که در میان آنها نیز ایمان خوب وجود دارد، که آنها خالصانه ایمان دارند و بدان عمل می کنند، آنها تا حد توان براساس رسالت عیسی مسیح (ع) می زیستند؛ که آنها را از اغماض محروم کرده بود. برای کشیشی که از آن صحبت کردم نیز همین مسئله وجود داشت، که از خود عیسی (ع) هم مسیحی تر بود؛ او خیال می کرد یا معتقد بود که همان دردی را دارد که عیسی مسیح (ع) داشت.

● من معتقدم که بخش عظیمی از ادبیات دانمارکی در انتهای قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم تحت تأثیر این نبرد بوده است.

ـ دانمارك را یك شقاق مشخص می سازد. درزمان یانسنیسم[۲۲] شما چیزی شبیه به این را در فرانسه داشتید. برای من، همواره مسئله این است: مسئلهٔ تسامح و تساهل و تعصب. تعصب میان دودستهٔ مذهبی چیزی است که من هیچ گاه دوست نداشته‌ام و به هیچ وجه آن را نخواهم پذیرفت.

برای مثال، در روز خشم، مسیحیان تعصب خود را نسبت به کسانی که به بقایای ادیان قدیمی، به خرافات، چسبیده‌اند، نشان می دهند. حتی در گرترود نیز شما می توانید حضور و تعصب را حس کنید. در اینجا تعصب گرترود مطرح است، زیرا او نمی تواند چیزی را که خودش حس نمی کند بپذیرد، و این

به یك معنا مستلزم این است که همه مطیع او شوند.

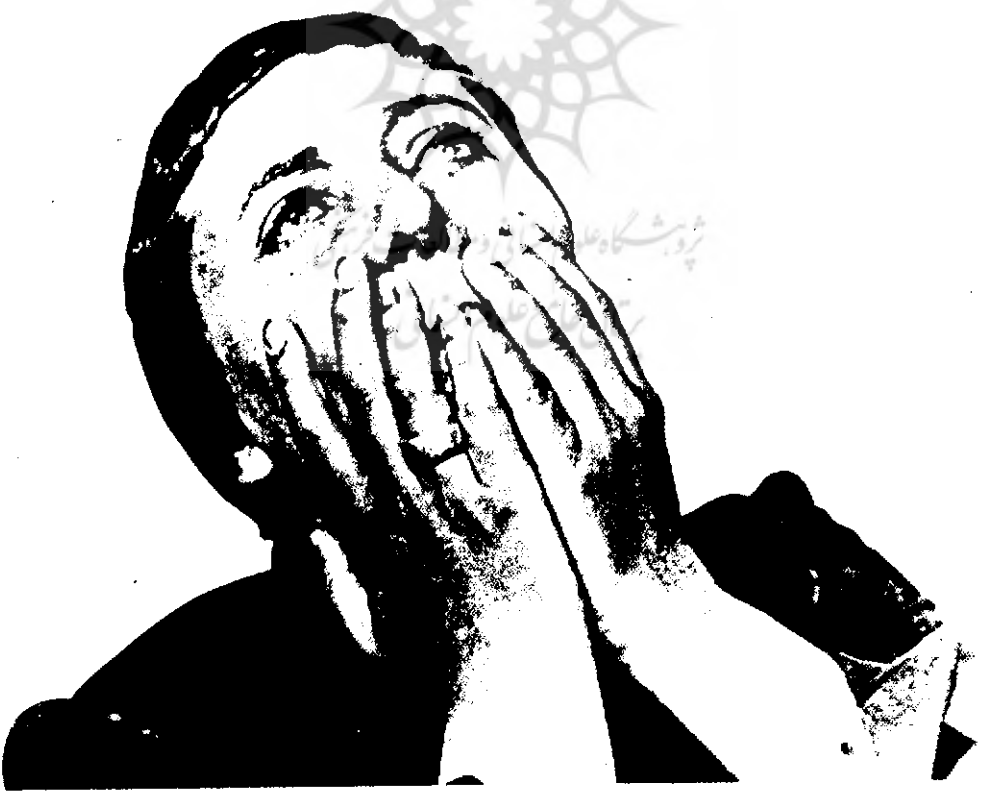
● **در دانمارك از «گرترود» چگونه استقبال شد؟**

ـ منتقدان از گرترود زیاد خوششان نیامد. از روز خشم هم خوششان نیامده بود؛ اما پس از چند سال بالأخره فیلم را پذیرفتند. امیدوارم که در مورد گرترود هم این اتفاق بیفتد.

● **با فیلمهای دیگرتان چگونه برخورد کردند؟**

ـ از اُردت خیلی خوب استقبال شد. همین طور بود، ژاندارك. اما، شخصاً گمان می کنم که اُردت از ژاندارك موفقتر است، با اینکه در ژاندارك، امکانات بیشتری در قلب فیلم نهفته بود که به طریقی می توانست باز شود. کارگردانان دیگر می توانند دوباره روی آن کار کنند، همین راه را تعقیب کنند، بهتر از من که با سبك نماهای درشت و بازی بسیار آشنا کار کرده‌ام.

اگر این فیلم را امروز دوباره می ساختم، شاید این کار را به طرز دیگری انجام می دادم، گرچه... نه. بااین همه، مطمئن نیستم که آن را طور دیگری می ساختم. ژاندارك کار بزرگی برای من بود. قبل از آن هرگز یك چنین فیلم بزرگی نساخته بودم، با این همه، دستم باز بود، و در آن زمان هرچه می خواستم می کردم، و از

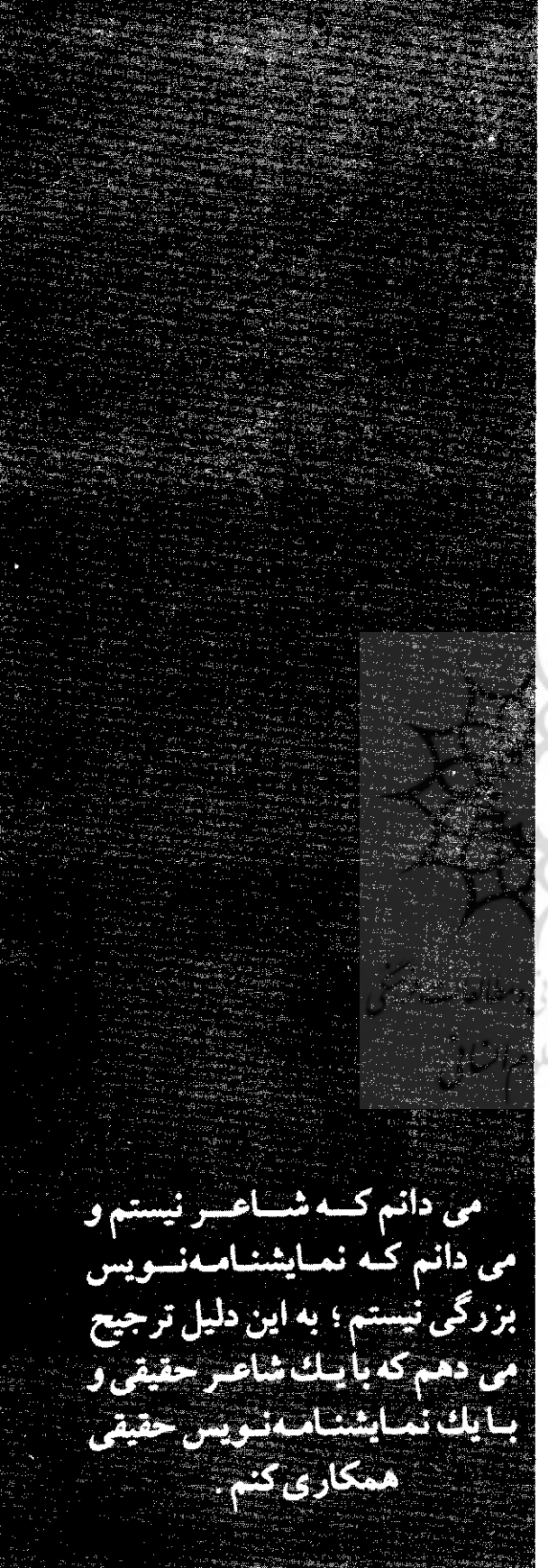


آنچه کرده بودم بسیار خرسند بودم. واقعاً این فیلم تا حدی فرق می کرد، اما، با وجود هر چیز، شاید امروز نتوانم آن را به طرز دیگری بسازم.

برای من، قبل از هر چیز دیگر، فن گزارش رسمی بود که حاکم بود. این محاکمه، در درجهٔ اول، با طرق و فنون خاص خودش وجود داشت، و این فن همان چیزی است که من سعی کرده‌ام به فیلم انتقال دهم. پرسشهایی بود و جوابهایی - بسیار کوتاه و بسیار پیچیده. بنابر این غیر از جا دادن نماهای درشت و پشت سر پاسخها راه‌حل دیگری وجود نداشت. هر سؤال، هر پاسخ، طبیعتاً نیازمند یك نمای درشت بود. تنها این ممکن بود. هر کدام از آنها از فن گزارش رسمی ریشه گرفته بود. مضافاً اینکه، نتیجهٔ نماهای درشت آن بود که تماشاگر مانند ژاندارك با شنیدن پرسشها تکان می خورد و زجر می کشید و در واقع، نیت من به دست آوردن همین نتیجه بود.

● چیزی که قهرمانان زن «روز خشم» و «ژاندارك» در آن مشترك بودند این بود که هر دو به جادوگری متهم شده بودند...

- بله، و عاقبت هر دو به چوبهٔ آدم سوزی ختم شد... جز اینکه لیزبت موین[۲۳] به همان طرز به پای چوبهٔ آدم سوزی نیامد... وانگهی، من برای روز خشم پایان دیگری طرح کرده بودم که عالیتر بود. شما ندیدید که ساحره به پای چوبهٔ آدم سوزی برود. شما فقط شنیدید که یکی از پسر بچه‌های گروه همسرایان «روز خشم»[۲۴] را می خواند و از این شما دریافتید که او نیز، به شعله‌های آتش سپرده شده است. به هر تقدیر، پایان واقعی، از برخی جنبه‌ها، باید برای من



می دانم که شاعر نیستم و می دانم که نمایشنامه‌نویس بزرگی نیستم؛ به این دلیل ترجیح می دهم که با یك شاعر حقیقی و با یك نمایشنامه‌نویس حقیقی همکاری کنم.

ضروری به نظر برسد. دادن صورت مادی به نتایج این تعصب باید ضروری باشد.

● **این اندیشهٔ تعصب ـ که به زعم شما در فیلمهایتان مطرح می شوند ـ برای مثال، به طرز بسیار شایان توجهی در «ارباب خانه»[۲۵] نیز یافت می شود.**

ـ بله، شوهر با همسرش رفتاری تحقیرآمیز دارد، مانند یك کنیز و به این دلیل باید برای نشان دادن اندکی فهم بیشتر، ادب شود.

● **اما، به نظر من، این اندیشهٔ تعصب نزد گرترود کمتر مشهود است، او زنی است که می خواهد زنی مطلق تر باشد، و همچنین ثروتمندتر و آزادتر از مردانی که به آنها برمی خورد.**

ـ بله؛ اما با این همه، شکلی از تعصب در ته شخصیت او وجود دارد. این امر نزد او کمتر

مشخص است تا نزد یالمارسیودربرگ[۲۶] (گرترود تشخیص می دهد که این مرد نیز باید به خاطر علائق خود، به خاطر کارش، زندگی کند)، اما

با این همه گرترود به شغل او حسودی می کند، او نمی خواهد که این جایی را که فکر می کند برایش پیش آمده داشته باشد، او نمی خواهد که در زندگی این مرد چیزی فرعی محسوب شود. او می خواهد اول باشد، جای اول را داشته باشد. وپس از آن، شوهرش می تواند به کارش بپردازد...

● **حالا برگردیم به سالهای اولیهٔ کارتان. آیا سینماگرانی وجود دارند که شما را تحت تأثیر قرار داده باشند؟**

ـ گریفیث. ومهمتر از همه، سیوستروم.

● **وقتی که در سینما شروع به کار کردید، فیلمهای بسیاری دیده بودید؟**

ـ نه، نه زیاد. من بیش از هر چیز به سینمای سوئد علاقه‌مند بودم: سیوستروم و همچنین استیلر[۲۷]. گریفیث را بعدها کشف کردم. وقتی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که **تعصب**[۲۸] را دیدم، بیش از هر چیز، تحت تأثیر «اپیزود مربوط به دوران جدید» قرار گرفتم، اما همهٔ فیلمهای او مرا تکان داده‌اند: به سوی خاور[۲۹] و بقیه...

● **اصل «تعصب» (که در آن موضوع مورد علاقهٔ شما یافت می شود) تا حدی شبیه به اصل «صفحاتی از کتاب شیطان[۳۰]» نیست؟**

ـ فیلمنامهٔ این فیلم را من ننوشته‌ام. ادگارهویر[۳۱]، نمایشنامه‌نویس دانمارکی، از روی رمانی به قلم ماری کورلّی[۳۲] این فیلمنامه را نوشته است. او پس از اینکه فیلمنامه را نوشت آن را به شرکت نوردیسک[۳۳] داد. آنها هم فیلمنامه را به من تسلیم کردند. من با نویسنده صحبت کردم واو گفت اگر این فیلم را من بسازم بسیار خشنود خواهد بود.

● **اما بی شك علاقهٔ شما به این فیلمنامه بدین سبب بوده که با برخی اشتغالات ذهنی شما ارتباط داشته است.**

ـ در واقع، فقط پس از دیدن تعصب بود که این اندیشه به خاطرم رسید که شاید بتوانم کاری مشابه با آن انجام دهم. اما گریفیث چهار داستان خود را با یکدیگر به هم آمیخته بود حال آنکه من جداگانه از آنها بحث کردم.

● **و شما آیا در نوشتن این فیلمنامه همکاری نداشتید؟**

ـ همان طور که بتدریج آن را مطالعه می کردم، اندیشه‌هایی به خاطرم می رسید که دربارهٔ آنها فکر می کردم ویادداشت برمی داشتم. پس از آن تقاضا کردم که حق داشته باشم کمی آن راتغییر دهم، و این حق را به من دادند. این تغییر، بیش از هر چیز، به اپیزود مربوط به دوران جدید مربوط می شد، که در زمان انقلاب ۱۹۱۸ در فنلاند اتفاق می افتاد، یعنی جنگ میان سفیدها (بچه بورژواها) و سرخها (انقلابیون روس).

● **و آیا این قسمت بازجویی با «ژاندارك» و «روز خشم» نسبتی ندارد؟**

ـ بی شك دارد، اما به هیچ وجه فراموش نکنید که در آن زمان من بیش از هر چیز شاگردی بودم که هر چیزی را باید می آموخت، وبیش از هر چیز دیگر، آموختن الزامی بود. من شاد بودم که فیلم نسبتاً مهمی می سازم، زیرا به من امکان می داد که تجربه‌های تازه‌ای بکنم.

● **بخش بزرگی از کار شما را اقتباس تشکیل می دهد، بخصوص از نمایشنامه‌ها.**

ـ بله، می دانم که شاعر نیستم. می دانم که نمایشنامه‌نویس بزرگی نیستم. به این دلیل ترجیح می دهم که با یك شاعر حقیقی و با یك

صفحاتی از کتاب شیطان

نمایشنامه‌نویس حقیقی همکاری کنم. این آخری، از حیث تاریخ، سیودربرگ است، نویسندهٔ نمایشنامهٔ گرترود. سیودربرگ نویسندهٔ بزرگی است که در زمان حیاتش به قدر کافی مورد تقدیر قرار نگرفت، اما صفات برجسته‌اش تازه دارند کشف می شوند. او، تاکنون، در سایهٔ استریندبرگ[۳] قرار گرفته بود، و از این بابت سرزنش شده بود، چون پایین تر از او محسوب می شد.

● وقتی که نمایشنامه یا رمانی را اقتباس می کنید چه قواعد یا چه شهودهایی شما را هدایت می کنند؟

ـ در تئاتر شما وقت دارید بنویسید، وقت دارید دربارهٔ کلمات و احساسات مکث کنید، و تماشاگر وقت دارد که این چیزها را درك کند. در سینما وضع طور دیگری است. به این دلیل من همواره خودم را برخالص کردن متن متمرکز کرده‌ام، یعنی متن را تا حداقل فشرده کنم. برای مثال، این کار را در همان اوایل با ارباب خانه Le Maitre du Logis انجام دادم که در اصل نیز نمایشنامه بود. ما آن را فشرده کردیم، پاك کردیم، پیراستیم و داستان، بسیار روشن و بسیار تمیز شد. اولین باری بود که این روش را به‌کار می بردم. بعدها، همین شیوه را برای روز خشم، اُردت و گرترود، که آنها نیز نمایشنامه‌اند، به‌کار بردم.

نمایشنامهٔ روز خشم را در سال ۱۹۲۰ دیدم؛ اما در آن زمان هنوز بسیار زود بود که از آن فیلم بسازم. بنابر این آن را در کشوی میز گذاشتم و، بعدها، در ۱۹۴۴ـ۱۹۴۳، آن را دوباره به دست گرفتم و شروع کردم به فکر کردن دربارهٔ اینکه چگونه می توانم آن را، تا حد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ممکن به نحو سینمایی، منتقل کنم. بدین خاطر ملزم بودم که دقیقاً همان طور پیش بروم که قبلاً انجام داده بودم، اما با وسعت بیشتری: یعنی پاك کردن متن را تا حد ممکن به حداکثر برسانم.

اگر بدین طریق پیش می رفتم، به این دلیل است که معتقدم در سینما، انسان به آنچه در تئاتر مقبول است مجاز نیست. در تئاتر، شما کلمات را دارید. و این کلمات فضا را پر می کنند و در هوا معلق اند. شما می توانید آنها را بشنوید، حس کنید و وزن آنها را بسنجید. اما در سینما کلمات با سرعت بسیار به زمینه‌ای که آنها را جذب می کند نزول می کنند و به این دلیل شما تنها می توانید آن کلماتی را حفظ کنید که مطلقاً ضروری اند. ضروریات کفایت می کنند.

● مسئلهٔ اقتباس را با مثال زدن از «ارباب خانه» تا «ژاندارك»، «اُردت» و «گرترود» به نحوی شرح دادید که بسیار الهام بخش است: شما صورتهای متفاوت سینما را از یکدیگر جدا نمی کنید همان طور که روان و تن را جدا نمی کنید. همین مسئله در مورد محدودیتهای فیلمهای صامت و محدودیتهای فیلمهای ناطق مطرح است و شما آن را به طرزی مشابه حل کرده‌اید.

ـ قبل از هر چیز دیگر، و درهمهٔ موارد، می خواهم چنان کارکنم که آنچه باید بیان کنم سینمایی باشد. برای من، گرترود دیگر اصلاً تئاتر نیست، و فیلم شده است. بدیهی است که فیلم دارای صحبت است. بنابراین با گفتگو (دیالوگ) همراه است؛ اما حداقل گفتگو. فقط آنچه موردنیاز است. ضروریات.

● بزرگترین بخش بدفهمی انتقادی ناشی از این واقعیت است که منتقدان، غالباً، امور را به نحوی بی ارتباط با یکدیگر می بینند. بدین ترتیب برای آنها، در مورد شما «ژاندارك» فیلمی است ساخته از تصاویر و «گرترود» فیلمی ساخته از کلمات، حال آنکه...

ـ اما... ژاندارك نیز پر از کلمات است! و حتی بیش از یك تراژدی، و بیش از گرترود تئاتری است! و بنابراین چیزی نیز وجود دارد که من همواره به خود می گویم: بعید است که آنچه روی صحنه می آید، آن را جالب توجه نیز بگرداند. چه متن حکومت کند یا تصویر، همه‌اش یکی است. مضافاً که تشخیص نقش بسیار مهم گفتگو (دیالوگ) دلیل بلاهت نیست. هر موضوعی صدای خاصی می طلبد و به آن باید توجه کرد و یافتن امکان بیان این صدا تا آن حد که شخص می تواند ضروری است. خود را به صورت خاصی، یا سبك خاصی محدود کردن، خطرناك است.

یك روز منتقدی دانمارکی به من گفت: «احساس من این است که دست کم شش تا از فیلمهای شما به لحاظ سبك کاملاً با یکدیگر تفاوت دارند». این مرا تکان داد، زیرا که این واقعاً همان چیزی است که سعی کرده‌ام انجام دهم: یعنی، یافتن سبکی که تنها برای یك فیلم منفرد ارزش دارد، برای *این* محیط، *این* کنش، *این* شخصیت، *این* موضوع.

خون آشام[۳۵]، ژاندارك، روز خشم و گرترود کاملاً با یکدیگر تفاوت دارند، بدین معنا که هر یك سبك خاص خود را دارند. اگر چیزی آنها را به یکدیگر متصل می کند این واقعیت است که من، کم کم، به تراژدی نزدیکتر و نزدیکتر می شوم. این چیزی است که من از آن آگاه شده‌ام؛ اما در اوایل آن را به قصد انجام ندادم.

این امر به تدریج پیش آمد.

● و اکنون، بی شك دوست دارید که به قدر کافی به تراژدی نزدیك شوید تا با آن منطبق گردید؟

ـ بله، بدین کار راغبم. و امیدوارم که با فیلم راجع به مسیح و فیلم مده‌آ[۳۶] به آن برسم. مده‌آ بسیار سینمایی است و با آن خیلی راحت کار می کنم. زیرا از آقای اوریپیدس خواسته‌ام که دستم را باز بگذارد و او هم مخالفتی نکرد. خلاصه، سعی می کنم که براساس این تراژدی تئاتری یك تراژدی سینمایی بسازم. اینکه آیا در این کار موفق شده‌ام بعداً معلوم خواهد شد.

● آیا این طرح را خیلی پیش برده‌اید؟

ـ روی فیلمنامه خیلی کار شده است، خطوط اصلیش جلو رفته است؛ اما هنوز گفتگوها را تمام نکرده‌ام. اکنون نیازمند آنم که کسی کمکم کند.

● آیا طرحهای دیگری هم در همین قلمرو دارید؟

ـ بله، **روشنایی ماه اوت**[۳۷] اثر فاکنر. و **اورستس**[۳۸]... اما من قادر به ساختن **اورستس** نخواهم بود، چون با آقای ژول داسن[۳۹] ملاقات کردم و او **اورستس** را برای خودش نگه داشته است. بنابر این ما توافق کردیم که او اورستس را بسازد و من **مده‌آ** را. در هر صورت من سالهاست که به **مده‌آ** فکر می کنم و معتقدم که قادر به ساختن فیلم خوبی از آن هستم.

● و همین طور «روشنایی ماه اوت»؟

ـ موضوع بسیار زیبایی است؛ اما بسیار مشکل است. با این همه مصمم هستم که آن را بسازم، بیشتر به این دلیل که تراژدی است. یك تراژدی امریکایی و، بدیهی است که، در امریکا

آنچه برایم جالب توجه است باز تولیدِ احساسات شخصیتها در فیلمهایم است. یعنی باز تولید تا حد ممکن خالصانهٔ خالصانه‌ترین احساسات ممکن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

باید ساخته شود.

● **آیا طرحهای امریکایی دیگری هم دارید؟**

ـ خیلی دوست دارم که از نمایشنامه‌های اونیل[۲۰] اقتباسی بکنم. **مخصوصاً الکترا سوگوار می شود**[۲۱]، که به نظرم نمایشنامهٔ بسیار زیبایی است.

● **به این اقتباسها هم می خواهید از دیدگاه خالص کردن متن نزدیك شوید...**

ـ بله، همیشه همین کار را می کنم. اما سعی می کنم جلوتر بروم و آن را در عمق انجام دهم. در نمایشنامهٔ تئاتری چیزهای غیرضروری بسیاری وجود دارد. خوب، هر چیزی که مطلقاً ضروری نیست، سد راه است. چیزهایی که سد راه می شوند باید کنار گذاشته شوند. این باریکه راه باید پاك شود و به آنچه ضروری است منتهی گردد، که در پایان جاده است. وقتی که شما یك گفتگوی تئاتری را می گیرید امکانات فرعی بس بسیاری در آن وجود دارد. و در یك اقتباس، بسیار باید خطر کرد که کلمات و جملات از دست نروند. چنان باید هرس کرد که آنچه اهمیت دارد باقی بماند. من می خواستم با خالص کردن به تماشاگر امکان دهم که تصاویر را تعقیب کند، همچنین کلمات و فتنه را، تا باریکه راهی باز شود که او قادر به رسیدن به پایان جاده باشد. به خاطر اوست که گفتگو باید ـ اگر بتوان چنین گفت ـ در نماهای درشت قرار داده شود.

● **آیا در خلال فیلمبرداری هم کار خالص کردن را ادامه می دهید؟**

ـ بله؛ اما به موجب تداوم. مقصودم این است که هر چیزی را که می تواند باعث پاره پارگی تداومی شود که می خواهم به دست بیاورم، حذف می کنم. تداوم درنما برای من اهمیت بسیار زیادی دارد، زیرا دوست دارم بازیگرانم مجذوب گفتگوهایشان شوند و من به عشق آنها به صحنه‌هایی که کار می کنند ارج می گذارم.

همچنین طرز کارشان را مدنظر قرار می دهم. وقتی که به نظرم می رسد که گفتن چیزی برای یك بازیگر مشکل است، آن وقت این مشکل را با هم در میان می گذاریم و من این چیز را هرچه باشد اصلاح می کنم. و اگر، در ضمن کار، متوجه شوم که بازیگران در اندیشهٔ یك صحنه تقلب می کنند، یا اینکه رعایت برخی حرکات بسیار پیچیده برای آنها مشکل است، خوب، آن وقت نیز موضوع را در میان می گذاریم و اغلب من تصحیح می کنم، بدین معنی که به خالص کردن ادامه می دهم... کار خالص کردن کاری است که باید به طور مداوم دنبال شود.

● **آیا در این کار همیشه با بازیگران به همین طریق همکاری می کنید؟**

ـ همیشه، چون کسانی که صحبت می کنند باید اهمیت آنچه را می گویند حس کنند. به این دلیل ما تمرین داریم. بیش از هر چیز برای گفتگو. و این گونه است که گاهی حس می کنیم که گفتگو باید متمرکز باشد. گاهی بازیگران با خود توافق می کنند و از من می خواهند که چند کلمه یا چند سطر را حذف کنم.

● **اما شما فقط برای گفتگو تمرین نمی کنید؟**

ـ نه، هر چیزی باید چنان تمرین شود که هر کس حرکت را حس کند و کاملاً بفهمد که چه می کند. برای گرترود زیادتمرین کردیم. و من از نتیجه راضی بودم. بیشتر چنین بود چون همهٔ کار در خلال فیلمبرداری انجام می شد بدین

خاطر در مرحلهٔ تدوین اصلاً مشکلی پیش نیامد. در عرض سه روز تدوین به پایان رسید. تمام و کمال. بدین ترتیب پیشرفت کرده بودم، زیرا اُردت در پنج روز تدوین شد و روز خشم در دوازده روز. قبل از آن، یك ماه یا حتی بیشتر صرف تدوین فیلمهایم می کردم.

خوب، بله، من به برداشتهای طولانی بسیار معتقدم. شما به همهٔ سطوح نزدیکتر می شوید. و این کار با بازیگران را جالب تر می کند، زیرا گونه‌ای اثر کلی، یك واحد، می آفریند، برای هر صحنه‌ای که به آنها الهام می شود؛ و به آنها اجازه می دهد که به روابط خود به نحو دقیقتر و قویتری حیات دهند.

● آیا شما همواره از صدای مستقیم استفاده می کنید؟

ـ نه به طور مطلق. اما در مقام قاعده‌ای کلی، بله. برای روز خشم مقداری از صدا را پس از فیلمبرداری افزودم. در اُردت، کمتر، و در گرترود اصلاً هیچ. بجز، برای موسیقی ـ که البته بدیهی است. چیز دیگری که در گرترود دوست دارم این است که موضوعی جدید است و من هرچه از دستم برمی آمد انجام دادم تا آن را به سمت تراژدی سوق دهم. این آن چیزی است که من خواسته‌ام به آن نزدیك شوم. تأثیرهای بزرگ را دوست ندارم. دوست دارم به آرامی نزدیك شوم.

● «گرترود»، موضوع جدیدی که به سمت تراژدی متمایل است، از سطحی دیگر، معنای شما از تمامیت را آشکار می کند...

ـ بله، اما در این مورد، بیش از هر چیز، ضرباهنگ (ریتم) است که تراژدی را می سازد. درخصوص این سبك... همه معتقدند که من چنین و چنان سبکی خواسته‌ام. و هر کس به این سبك به نحوی می نگرد، آنجا، آنجا و هر جای دیگری. اما اساساً ساده‌تر این است که همه چیز در فیلم همواره طبیعی است. بازی بازیگران به طریقی کاملاً طبیعی است. با آهنگ طبیعی قدم می زنند، صحبت می کنند، و درهمهٔ موقعیتها به طورکاملاً طبیعی رفتار می کنند. آنچه غریب است این است که در آروس، روزنامه‌نگاری بودکه این فیلم را بسیار دوست داشت و دربارهٔ آن به‌من نوشته بود: «چیزی که من بسیار تحسین می کنم این است که شما به گرترود شنلی پوشانده‌اید که در ته آن مایه[۴۱]ای یونانی پیدا می شود. این نشانه‌ای است که آشکار می کند شما به تراژدی می اندیشید». من این فکر را بسیار دوست داشتم، با اینکه این مایه به هیچ وجه عملکرد اندیشهٔ من از تراژدی نبود: یعنی صرفاً اتفاقی بود.

● شاید مکاشفهٔ اتفاقی از اشتغالات ذهنی شماست...

ـ در هر صورت، این مایه کار خیاط[۴۲] فیلم است ـ که با این طریق، ما در آناکارِناست[۴۳] ـ و من آن را بدون اندیشهٔ زیاد دربارهٔ آن پذیرفتم. بنابر این واقعاً اتفاقی است. اما این نسبتی که این روزنامه‌نگار پیدا کرده بود برایم خشنود کننده بود. با این همه...

● روزی به یك دانمارکی برخوردم که به من گفت در «گرترود» گفتگوها باطل است چون به طرزی بسیار ساختگی صحبت‌می شود. من در این خصوص مطلقاً به عکس آن معتقدم اما این را با آن دانمارکی مطلقاً نمی توانستم درمیان بگذارم چون می توانست به من جواب

گرترود

دهد: «شما، شما که دانمارکی نمی دانید...»

ـ بدیهی است که گفتگوها ساختگی نیست! من صرفاً می خواستم فیلمی بسازم که در دورهٔ خاصی می گذشت ـ ابتدای قرن ـ و آن هم در محیطی بسیار مشخص. بنابر این یقیناً این زبان چیزی از این زمان و این محیط را منعکس می کند، که رنگ خاص خود را دارد. شاید مخاطب شما بدین نکته توجه نداشته است.

● آیا شما الحان خاصی، ضرباهنگهای خاصی، صورتهای صدایی خاصی از بازیگران می طلبید؟

ـ بله، اما با بازیگران خوب، که عموماً نایل شدن به آن کار ساده‌ای است، و ما همواره دربارهٔ آنچه می باید بکنیم به تفاهم می رسیم. بازیگران خوب ضرورت این کار را خوب درک می کنند. آنها می دانند که عبارات شاعرانه را باید به طرز خاصی بپرورانند، با ضرباهنگ خاصی، و سخنان روزمره را به طرز دیگری. و این فقط به لحن مربوط نمی شود.

در جلوی صحنه، در سینما، انسان گرایش به پیروی از هر چیزی دارد که در آن اتفاق می افتد، و این با تئاتر تفاوت دارد که در آن کلمات در فضا حرکت می کنند و آنجا وجود دارند، و در هوا معلق اند. در سینما، کلمات به محض ترک کردن صحنه، می میرند. بنابر این من سعی کردم کمی توقف ایجاد کنم تا به تماشاگر امکان دهم آنچه را می شنود، آنچه را دربارهٔ آن می اندیشد، هضم کند. این امر به گفتگوها ضرباهنگ خاص و سبك خاصی را می دهد.

● بی شك، شما نیز دوست دارید که امکان کار کردن با رنگ را داشته باشید؟ آیا برای فیلمهای بعدیتان آن را در نظر گرفته‌اید؟

ـ بله، برای همهٔ آنها.

● فی المثل، آیا برای «مده‌آ» رنگ را در نظر دارید؟

ـ اندیشه‌ای دارم، بسیار ساده. اما ترجیح می دهم که اکنون دربارهٔ آن صحبت نکنم. گمان می کنم این طوری بهتر است.

● در میان فیلمهایی که ساخته‌اید آیا فیلمی وجود دارد که دوست داشته باشید آن را رنگی بسازید؟

ـ خیلی دوست داشتم که گرترود را رنگی می ساختم. من حتی نقاشی سوئدی را در نظر داشتم که دربارهٔ دورهٔ وقوع اتفاقات فیلم تحقیق کرده است و طرحها و نقاشیهای بسیاری کشیده که در آن از رنگهای بسیار خاصی استفاده شده است.

● به دقیقترین نحو، شما چه چیزی می خواهید به دست آورید؟

ـ توصیفش بسیار دشوار است. نقاشی که از آن صحبت کردم نامش هالمان[۲۵] است، و کار اصلیش طراحی برای روزنامه‌هاست. شما این صفحات رنگی بزرگی را که برای «یکشنبه» ها چاپ می شوند، می شناسید. بسیار زیباست و با چند رنگ نقاشی شده‌است. چهار یا حداکثر پنج رنگ، در این نقاشیها روحی است که من می خواهم در گرترود به وجود بیاورم. رنگهای نرم، کم تعداد، که به یکدیگر خوب می آیند.

● آیا شما «اُردت» را نیز رنگی می دیدید؟

ـ نه، در آن زمان این مسئله برایم جالب توجه نبود. با گرترود بود که دربارهٔ آن فکر کردم، و البته، اکنون برای فیلمهای آینده‌ام به آن فکر می کنم.

اُردت

● «گرترود» به تازگی در تلویزیون فرانسه نشان داده شد. به طور کلی دربارهٔ تلویزیون چه فکر می کنید؟

ـ تلویزیون را دوست ندارم. من به صحنهٔ بزرگ نیازمندم. من محتاج احساسات جمعی تالار نمایش هستم. چیزی که مرا به جنبش در می آورد باید جمعیت را هم به جنبش در آورد.

● در سینمای امروز چه چیزی دوست دارید انجام دهید؟

ـ اول از هر چیز به شما بگویم که من خیلی کم فیلم می بینم. من همواره از تحت تأثیر قرار گرفتن ترس دارم. اما با این همه فیلمهایی دیده‌ام، از جمله فرانسوی، مانند: **هیروشیما، عشق من**[۲۶] **و ژول و ژیم**[۲۷]. ژول و ژیم را بسیار دوست دارم. **هیروشیما** را نیز، بخصوص نیمهٔ دوم را. خلاصه، از ژان لوك گدار، تروفو، کلوزوشابرول خوشم می آید.

● آیا فیلمهای روبر برسون را هم دیده‌اید؟

ـ هیچ کدام از آنها را ندیده‌ام.

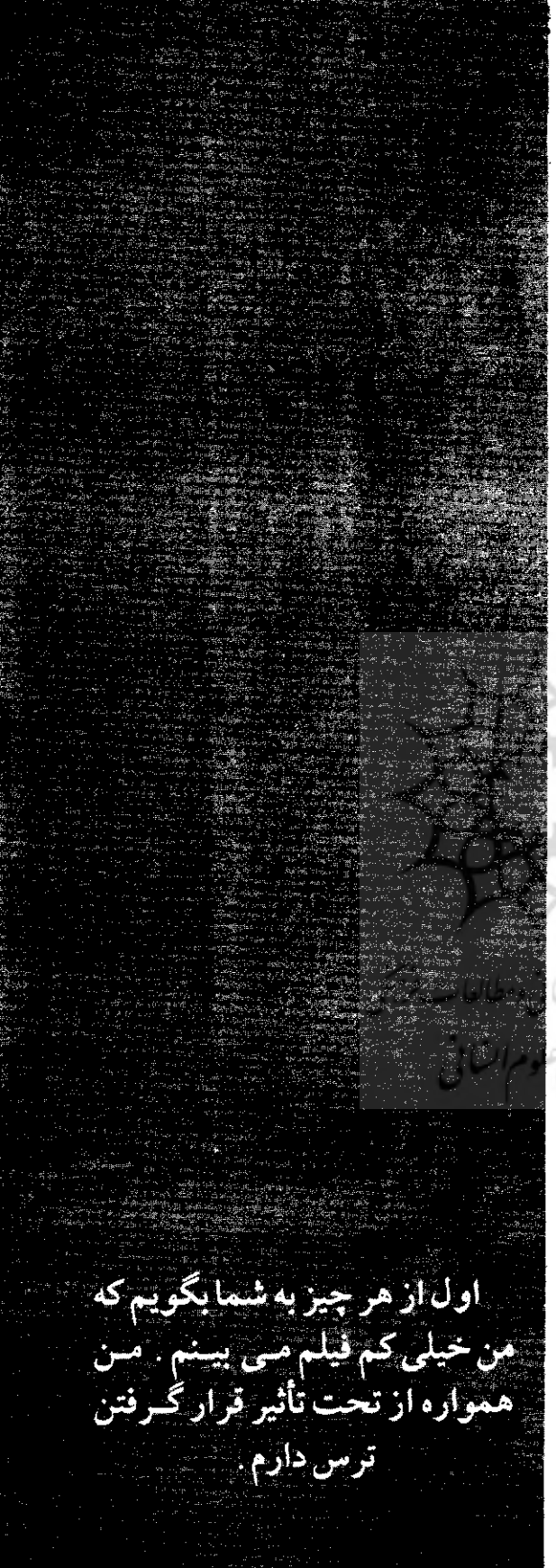
● دربارهٔ فیلمهای برگمن چه فکر می کنید؟ من معتقدم که شما آنها را دوست ندارید...

ـ خوب، اگر شما این عقیده را دارید، اشتباه است. زیرا من فیلمی از او دیدم که بسیار دوست دارم: سکوت[۲۸] را می گویم. به عقیدهٔ من این فیلم یك موفقیت است، زیرا برگمن شهامت داشته که از موضوعی بسیار زیبا و بسیار مشکل بحث کند، و با ساختن این فیلم، او راه‌حل خوبی یافته است. من این فیلم را در استکهلم در سالن فیلم بزرگی دیدم و در اثنای نمایش و حتی پس از آن، سکوت کاملی حکمفرما بود. به شدت تأثیرگذار بسود. این، همچنین اثبات می کند که او به مقصود خود نایل شده و با وجود خطر موضوع، واقعاً آنچه خواسته بود انجام داده بود. اما من فیلمهای بسیار اندکی از او دیده‌ام و این هم به این دلیل بود که کسانی می گفتند که او از فیلمهای دراير تقلید کرده است.

● آیا گمان می کنید که این امر صحت دارد؟

ـ نه، گمان نمی کنم که تقلیدی در کار باشد. برگمن چنان شخصیت قوی دارد که از تقلید فیلمهای کسان دیگر چشم بپوشد. اما باید تکرار کنم که من تعداد اندکی از فیلمهایش را دیده‌ام. من کسارش را اصلاً به زحمت می شناسم. همهٔ چیزی که می توانم بگویم این است که سکوت حقیقتاً شاهکار است.

روز خشم



اول از هر چیز به شما بگویم که من خیلی کم فیلم می بینم. من همواره از تحت تأثیر قرار گرفتن ترس دارم.

● **صرف نظر از مسئلهٔ تقلید، بدیهی است که سینماگران بسیاری وجود دارند که فیلمهای شما آنها را به سینما هدایت کرده است، کسانی که ذوق سینما را از شما آموخته و به شما مدیون اند.**

ـ به همین دلیل است که به ندرت فیلم می بینم. نمی خواهم فیلمهایی را ببینم که از من تأثیر پذیرفته‌اند ـ اگر اصلاً چنین فیلمهایی وجود داشته باشد ـ نه اینکه آنها ممکن است مرا تحت تأثیر قرار دهند.

● **حالا برگردیم به ابتدا. قبل از فیلمسازی چه می کردید؟**

ـ روزنامه‌نگار بودم. دوره‌ای نیز بود که در اثنای آن، صبحها روزنامه‌نگاری و بعداز ظهرها سینما کار می کردم. کارم را در سینما با ساختن عناوین برای فیلمهای صامت شروع کردم. در آن زمان، نوردیسك در سال حدود صد فیلم می ساخت. پنج یا شش کارگردان بودند که سه ماه تابستان را کار می کردند و فیلمهایشان را خود تدوین نمی کردند. آنها را به کارگاه می فرستادند. خوب، آنجا هم من بودم، به همراه کسی که مدیر کارگاه بود. ما با هم کار می کردیم و متنهای ضروری را در می آوردیم. این طرز کار مدرسهٔ شگفت انگیزی به وجود آورد. پس از آن، فیلمنامه‌هایی نوشتم و بعد شروع به نوشتن رمانهای سینمایی کردم. اما قبل از آن به مدت پنج سال «به مدرسه رفتم». امروز، وقتی که کار می کنم، در اثنای فیلمبرداری، فیلم خودش بتدریج در سرم تدوین می شود. این جزئی از میزانسن است.

● **در آن زمان، وقتی که به روزنامه‌نگاری اشتغال داشتید و بعد که «به مدرسه رفتید»، قبل**

از آن فکر کرده بودید که فیلم کارگردانی کنید؟

ـ چند مصاحبه انجام دادم، کمی نقد تئاتر اما غالباً محاکمات را مدنظر قرار می دادم. هر روز گزارش کاملی از آنچه در دادگاه اتفاق افتاده بود، می دادم. این کار به من فرصت مطالعه دربارهٔ بسیاری از شخصیتهای طبقهٔ متوسط را داد. روز خشم را از نمایشنامه‌ای اقتباس کرده‌ام که در آن موقع در مقام منتقد تئاتر دیده بودم. اُردت را نیز همین طور دیدم، و در سال ۱۹۵۴ بود که براساس آن فیلمی ساختم. کمی هم نقد سینما نوشتم.

● . . . و «صفحاتی از کتاب شیطان»، «ژاندارك»، «روز خشم»: شما غرق در داستانهایی دربارهٔ محاکمات بودید. . .

ـ بله. اما ژاندارك طور دیگری نیز برایم پیش آمد. وقتی که به فرانسه وارد شدم، تا برای «انجمن عمومی فیلم[۴۹]» فیلمی بسازم، سه موضوع را مطرح کردم. یکی دربارهٔ ماری آنتوانت، دیگری دربارهٔ کاترین دومدیچی، و سوم دربارهٔ ژاندارك. با کسانی که در «انجمن عمومی فیلم» بودند چند بار صحبت کرده بودم اما نمی توانستیم موضوع را اختیار کنیم. سپس یکی گفت، «سه کبریت بگیریم و بیرون بکشیم». من قبول کردم. کبریت بی سر به دستم افتاد: ژاندارك بود.

● «ژاندارك» هشتمین فیلم شما بود. حالا شاید بتوانیم به اولین فیلم شما باز گردیم. فیلم رئیس[۵۰] . . .

ـ این فیلم را تا حدی به عنوان تحقیق و برای تجربه ساختم. چیزی که مرا خشنود می کرد بازگشت به گذشته (فلاش بك) بود، که در آن زمان چیز تازه‌ای بود. اما حتی آن وقت هم شروع

کردم که دکورهای خاص خودم را بسازم، و همچنین سعی کردم آنها را ساده کنم. واما بازیگران، در آن زمان تعداد اندکی بودند. در نوردیسك به طور قابل توجهی دویا سه بازیگر بودند که مطلقاً تمام نقشهایی را که شخص سالخورده می خواست بازی می کردند، آنها در این کار تخصص داشتند و همیشه هر وقت به نقش شخص سالخورده نیاز بود از آنها دعوت می کردند. اولین بار من بودم که نقش افراد سالخورده، مردهای سالخورده و زنهای سالخورده را بازی کردم. امروز این کاری کاملاً طبیعی است اما در آن زمان سنت شکنی بود. من همچنین نقشهای کوچك هم به عهده گرفته‌ام، به جای بعضی از بازیگرانی که به من پیشنهاد می دادند. من دو بازیگر درجهٔ دوم را نیز انتخاب کردم که بهتر از بازیگران مشهور و حرفه‌ای بودند که به من پیشنهاد کرده بودند. فیلمنامهٔ این فیلم را خودم نوشتم، اما اقتباسی بود از رمانی به قلم کارل امیل فرانتسوس[۵۱]، نویسندهٔ اتریشی.

● **حتی در این فیلم اولیه هم نبرد میان سخت گیری و تسامح و تساهل را نمی بینید؟**

ـ شاید، بسیار می گویند. در هر صورت، در مورد فیلم رئیس، آنچه دراماتیك است این است که این فیلم دربارهٔ مرد بسیار درست کردار و نیکی است که یك روز می فهمد که دختری که به خاطر کشتن بچهٔ خود زندانی شده است، دختر خود اوست و این چیزی بود که او نمی دانست. بنابراین در درون او میان پدر و رئیس غوغایی در می گیرد. بالأخره پدر دخترش را از زندان خارج می کند و با او می گریزد و بعدها خودکشی می کند. اما رمانی که من با آن شروع کردم

قدری متوسط بود. کمی ملودراماتیک. فیلم من نیز فیلم دوران شاگردی بود.

پس از آن، فیلم **صفحاتی از کتاب شیطان** را ساختم که شما قبلاً از آن صحبت کردید. همهٔ چیزی که می توانم بیفزایم این است که روی فیلمنامه کار کردم، و اینکه دکورها را خودم ترتیب ندادم، بلکه این مسئله را با رئیس آن بخش در نوردیسك، که برای تئاتر نیز دکور می ساخت، درمیان گذاشتم.

● **اپیزود اول دربارهٔ عیسی(ع) بود... و وقتی که زندگی مسیح تان را بسازید حتماً آن را دوباره به دست می گیرید.**

ـ اما در آن اپیزود، موضوع منحصر به عیسی(ع) و یهودا بود. در هر صورت، فیلم من دربارهٔ مسیح بسیار با آن تفاوت خواهد داشت. قدری بدین خاطر که چنان که در خلال آن دوره مسائل را می فهمیدم، دیگر نمی فهمم. اپیزود دربارهٔ مسیح را مانند گونه‌ای تصویر شمایل نگارانه کار کردم. همهٔ آنچه که می توانم بگویم این است که زندگی مسیح من یك نمایش نخواهد شد. سیسیل ب دومیل مرده است... ومن اصلاً درصدد این نیستم که از او به خواری سخن برانم. او آنچه را در خود داشته بود بیان کرده بود. و باید پذیرفت که قضیه این نبود که او موفقیت بزرگی نصیبش نشده بود. مضافاً که در آن زمان هیچ کس نبود که کارهایی که او می کرد بکند. امروز، کوچك شمردن او آسان است، اما او در نوع خود کارگردان بزرگی بود.

● **برگردیم به «صفحاتی از کتاب شیطان»، اپیزود دوم...**

ـ... این اپیزود دربارهٔ تفتیش عقاید اسپانیا بود. و اپیزود سوم دربارهٔ ماری آنتوانت.

● **... اما شما بعدها آن را دوباره ساختید.**

ـ... و اپیزود چهارم دربارهٔ انقلاب در فنلاند.

● **به کدام یك از این اپیزودها بیشتر علاقه‌مندید؟**

ـ آخری. نخستین بار آنجا بود که از نمای درشت (کلوزآپ) بازیگر زن اصلی استفاده کردم. در این اپیزود این زن آنچه را از او خواسته بودم انجام داد و طیفی کلی از احساسات را به یك سلسلهٔ ممتد و پیوسته از حالتهای بیانی متغیر تبدیل کرد.

● **این زن کلا راپونتوپیدان[۵۲] بود. آیا با هنریك پونتوپیدان[۵۳] نویسنده نسبتی داشت؟**

ـ نسبت خونی نداشت، اما شوهرش (که پزشك بود) برادر زاده هنریك پونتوپیدان بود.

● **در اپیزود مربوط به فنلاند، زن جوانی را می بینیم که مجدداً به طور ثابت در فیلمهای شما ظاهر می شود و به نظر می رسد که کار شما در گرد او شکل گرفته است.**

ـ این کار ارادی نبوده است. هر بار، موضوع است که مرا جلب می کند. دراین داستان فنلاندی، موضوعی وجود داشت که برای من بسیار خشنود کننده بود: داستان زنی که خود را قربانی شوهر و کشورش می کند، به رغم هر چیزی که ممکن است برایش پیش بیاید و تهدیدی که کشته شدن بچه‌هایش را در پی دارد. در پایان، او خودکشی می کند.

● **سپس «بیوهٔ پارسون» را ساختید.**

ـ این فیلمی است که آن را بسیار دوست دارم. مدت زمانی نه چندان دور، در کپنهاگ، دانش آموزان دانمارکی گردهمایی داشتند. درآن

فرصت، یکی از فیلمهای من باید نمایش داده می شد و من پیشنهاد کردم که این فیلم را نشان دهند. آنها آن را بسیار تحسین کردند؛ در تمام مدت از ته دل می خندیدند. و من بسیار شگفت زده شده بودم.

● **موضوع این فیلم را چگونه انتخاب کردید؟**

ـ مسئله این بود که باید موضوع کوچکی می یافتیم که بتوان به سرعت آن را ساخت. بنابراین من این داستان را پیدا کردم ـ داستانی نروژی ـ که بسیار عالی بود و تقریباً دست نخورده به فیلم در می آمد. اما مسئلهٔ دیگری نیز در میان بود و آن یافتن زنی سالخورده برای این نقش بود ـ که ۷۶ سال داشت ـ او را یافتیم؛ اما پس از فیلمبرداری فوراً مُرد. قبل از شروع کار بسیار مریض بود، اما به من گفت: «نگران نباش، قبل از اینکه فیلم تمام شود نخواهم مرد». من هم به او اعتماد کردم. او به وعده‌اش وفا کرد. بله... من داستان این سه کشیش جوان را که یکی از آنها ملزم به ازدواج با این زن سالخورده می شود، بسیار دوست دارم. موضوع بسیار اصیلی است.

● **موضوعی که هم متین بود و هم شاد.**

ـ بله، شاد با تکیه بر متانت.

● **سپس، فیلمی در آلمان ساختید: به نام: «داغ ننگ» (Die Gezeichneten, Love One Another).**

ـ حدود یك سال پیش مجدداً نسخه‌ای از این فیلم پیدا شد. آقای ایب مونتی[۵۴] مدیر سینماتك دانمارك، سفری به روسیه رفته بود و کسی آنجا به او گفته بود که نسخه‌ای از این فیلم پیدا شده است. او خواسته بود که آن را ببیند، یعنی که علاقه‌مند است. و آن نسخه را به او داده بودند. این نسخه اکنون در موزهٔ سینما نگهداری می شود و شما آنجا می توانید آن را ببینید. در مسکو به آقای مونتی گفته بودند که وقایع این فیلم ـ در خلال انقلاب ۱۹۰۵ در روسیه اتفاق افتاده است ـ از حیث سبك و محیط موفقیتی استثنایی دارد.

● **آیا در این فیلم از بازیگران روسی استفاده کرده بودید؟**

ـ بله بولفسلافسکی[۵۵] و گادارف[۵۶]، دو بازیگر اصلی، و نیز پولیناپیکوفسکا[۵۷] روسی بودند، دوفان نیز که معلوم بود. او مدیر کابارهٔ روسی «پرندهٔ آبی» بود و اما بقیه، روسی، دانمارکی، آلمانی و نروژی بودند. علاوه براین، فیلم در برلین ساخته شد. اما این فیلم از رمان قطوری اقتباس شده بود Die Gezeichneten که به معنای نوعی «شخص داغ ننگ خورده» است که آن را تا حدی فشرده کرده بودیم. شاید این اشتباه بود که خواسته بودیم این اثر بزرگ را متراکم کنیم تا فیلمی براساس آن بسازیم. بریدن، هرس کردن، الی غیر النهایة... ضرورت داشت. این اثبات می کند که رمانها را نباید به فیلم در آورد، بسیار مشکل است. من تئاتر را به فیلم ترجیح می دهم. فیلم دیگری نیز دارم که باز به تازگی پیدا شده است: فیلم آلمانی دیگرم، میکائیل که در سال ۱۹۲۳ یا ۱۹۲۴ آن را ساختم.

● **آیا در این دو فیلم دست شما باز بود؟ آنها موفق بودند؟**

ـ برای داغ ننگ بسیار آزاد بودم. برای میکائیل عملاً دستم باز بود. و اما موفقیت، استقبال عمومی از اولی نسبتاً خوب بود، اما بیش از همه میکائیل بود که در نزد منتقدان آلمانی قبول بسیار یافت. آن را اولین فیلم

Kammerspiel (چند نوازی؟[58]) خواندند و من از این موضوع به خود بالیدم، زیرا این فیلم برایم بسیار مهم بود. موضوع میکائیل را از نویسنده‌ای دانمارکی به نام هرمان بانگ[59] گرفته بودم. میکائیل داستان مرد جوانی است که خود را در میان «حامی» و زنی که دوست می دارد درهم شکسته می بیند. این «حامی» تسورت[60] استاد نامداری است، مجسمه ساز و نقاش (کمی در سطح رودین[61]) است، که او را از کودکی به فرزندی خوانده و مانند پسر خودش گرامی داشته است. خوب، این مرد جوان به خاطر این زن، زنی دنیایی ویك شهدخت، به استاد خود خیانت می کند. و این استاد سالخورده، در پایان، در تنهایی می میرد. این عمل در اثنای دوره‌ای صورت می گیرد که شور و زیاده روی متداول بود، آن موقع احساسات به طور ارادی تشدید می شدند، دوره‌ای با نوعی رفتار بسیار باطل، که در آرایش آن با همه وقاحتش از معنویات استفاده می کردند. هرمان بانگ، نویسنده این رمان، به همین دوره متعلق بود، همان طور که یالمارسیودر برگ، نویسندهٔ گرترود، وحتی گفته‌اند که سیودربرگ از بانگ تقلید می کرده است، گرچه بانگ بود که از سیودربرگ تقلید می کرد.

● آیا گمان نمی کنید که قرابت بسیار عمیقی میان «میکائیل» و «گرترود» وجود دارد؟

ـ بله، قطعاً. اساساً نوعی شباهت وجود دارد. در لحن، در روشی که بازیگران بازی می کنند، در نورپردازی... وقایع این دو فیلم نیز در دوره‌هایی رخ می دهد که بسیار نزدیك اند: وقایع فیلم میکائیل، در پایان قرن نوزدهم و گرترود در ابتدای قرن بیستم. در هر دو فیلم نیز شیرینی و تلخی یکسانی وجود دارد... من همین الآن از قرابت میان آثار بانگ و سیودربرگ برای شما سخن گفتم. خوب، این برمی گردد به اینکه آنها یکدیگر را می شناختند وحتی بسیار دوست بودند.

این فیلم قسمت من بود. با اینکه آن را به نحوی متفاوت می دیدم، قدری به واسطهٔ چشمهای متفاوت. این یکی از فیلمهایم است که به وضوح سبك خاصی را نشان می دهد.

● این سبك را شما چگونه تعریف می کنید؟

ـ توضیح آن آسان نیست... اما آنچه اکنون به شما گفتم نیز به این سبك باز می گردد و جزئی از آن است: انعکاسی از این دوره. مثلاً در فرانسه دوره‌ای بود که دولت صومعه‌ها را تصرف می کرد. انبوهی از وسایل که از کلیساها و صومعه‌ها جمع شده بود به فروش گذاشته می شدند، وبسیاری از مردم وسایل تقدیس و تبرك، صندلیها، نیمکتها و دیگر اثاثیه را می خریدند. مثلاً من بازیگر زن دانمارکی را می شناسم ـ در فرانسه زندگی می کرد و با آهنگسازی به نام برنی[62] ازدواج کرده بود ـ که وقتی که به کپنهاگ برگشت، آپارتمان خود را با چیزهای مخوفی از این نوع تزیین کرد که همه با دسته‌ای از شمعدانها روشن شده بودند. خوب، همهٔ اینها نیز جزئی از فضای فیلم بود که این ذوق غنی را منعکس می کرد... که ذوق بدی بود؛ اما بدیهی است که در آن زمان عالی تلقی می شد.

من در ساختن دکورها کمك کردم؛ اما کار را معماری انجام داد که نیات مرا بسیار خوب می فهمید و مطلقاً آدم حیرت آوری بود. این شخص هوگوهارینگ[63] بود. هیچ گاه برای

سینما دکور نساخته بود، و پس از آن نیز باز چنین کاری نکرد. زیرا بعد از **میکائیل** به حرفهٔ واقعی خود معماری بازگشت. این کار برای او در دورهٔ کاریش یك «استراحت» (و این دوره آن قدر نبود که بتوان خانه‌های جدید ساخت)، یك سرگرمی، یك تفنن محسوب می شد که به خودش داده بود...

● نام تئافون هاربون[۶۴] در فهرست اسامی ظاهر می شود...

ـ بله... این شخص حامی و مشوق آقای اریش پومر[۶۵] بود. بنابر این...، نزد آقای پومر، تئافون هاربون مرجعی مسلم بود. در هر صورت آنجا هرچه مداخله بود، من با قدرت آن را مداخله در اصل تلقی می کردم و طبق فیلمنامهٔ خودم فیلم را می ساختم.

● آیا دربارهٔ بازیگران نظراتی دارید؟

ـ برای بازیگر اصلی در نقش تسورت کارگردان فیلم دانمارکی، بنیامین کریستنسن[۶۶] را قرار دادم، که کارگردان فیلم جادو در خلال **اعصار**[۶۷] بود. نقش میکائیل را والترشلتساك[۶۸] جوان بازی می کرد که شما او را باید به خاطر فیلمهای امریکاییش بشناسید. اولین بازی او در سینما در همین فیلم بود. ردولف ماته[۶۹] نیز اولین کار خود را در مقام فیلمبردار در همین فیلم داشت، و این اولین برخورد ما نیز بود. قبل از آن او فقط فیلمی کوتاه را فیلمبرداری کرده بود. در واقع، ماته تمامی فیلم را کار نکرد. کارل فروند[۷۰] بود که برای فیلمبرداری این فیلم پیشنهاد شده بود؛ اما او باید کار را رها می کرد، چون کار دیگری برای انجام دادن داشت. آن وقت پیشنهاد شد که برداشتهای آخر را، که در اصل صحنه‌های داخلی بود، ماته انجام دهد. کار با او برایم خرسند کننده بود و فیلم بعدیم را، **ژاندارك**، به او واگذار کردم.

● در فاصلهٔ «داغ ننگ» و «میکائیل»، «یکی بود یکی نبود» را ساختید...

ـ بله... اما ائتلاف کامل بود، شکست کامل. آنچه قول داده بودم نشد. ندانم کاریهایی که مرتکب شدم مربوط به بازیگران، مکانها و زمان فیلمبرداری بود. با دسته‌ای از بازیگران تئاتر سلطنتی کپنهاگ کار می کردم که فقط یك ماه تابستان را آزاد بودند. بنابر این ضروری بود که خودم را تا حد ممکن سروسامان دهم، اما در دقیقهٔ آخر متوجه شدم که استودیوها در موقع مقرر آزاد نخواهند بود. بنابراین شتاب زده کار کردم، نه پشتیبانی داشتم نه تشکیلاتی.

در مقام فیلم ائتلاف کامل بود. چیزهایی هست که انسان در زندگی از دست می دهد. و ضروری است که بارها آنها را از دست بدهد. دورهای بسیاری باید زد، به راست به چپ، تا بالأخره راه راست کشف شود. راهی که مستقیم به جلوست.

● آیا این فیلم شکست کامل است؟ من کاملاً با شما موافق نیستم، امّا برگردیم به «ارباب خانه»، که دربارهٔ آن قبلاً کمی سخن گفتیم، و شما دربارهٔ اقتباس صحبت کردید. حالا می توانید کمی درباره ساختن این فیلم صحبت کنید؟

ـ فیلمبرداری این فیلم را مطلقاً با دکورهای واقعی، و در یك آپارتمان واقعی شروع کردیم. آپارتمان یك کارگر را که دقیقاً با آنچه می خواستیم مطابق بود به عنوان محل وقوع داستان برگزیدیم، متأسفانه کار برای دسته بازیگران بسیار مشکل بود، بنابراین عین همین

آپارتمان را دقیقاً در استودیو ساختیم. و این تا اندازه‌ای به واقع نمایی اجازه می داد.

پس از این فیلم، **عروس گلومدال** را در سوئد ساختم. قصهٔ عامیانهٔ کوچکی بود. سخن خاصی درباره آن ندارم که بگویم. بعد ژاندارک را ساختم، که قبلاً درباره آن صحبت کردیم، بعد هم **خون آشام** را. **خون آشام** موضوع اصیلی است که دوستم کریستن یول[۷۱] براساس تخیل خود ساخته بود، و از بعضی عناصری که

صفحاتی از کتاب شیطان

قبلاً وجود داشت شروع می شد. آنچه در درجهٔ اول مرا به این موضوع جلب کرد تصوری بود که داشتم: چیزی سیاه و سفید. اما هنوز به عنوان یك سبك مشخص نبود، و این سبك همانی بود که ماته و من به دنبالش بودیم.

به طور کلی، انسان در پایان چند روز سبك مشخصی برای فیلم پیدا می کند. اینجا هم آن را درست یافتیم. فیلمبرداری فیلم را شروع کردیم ـ شروع هم، از ابتدای فیلم بود ـ و در یکی از صحنه‌های اولیهٔ راشها (فیلمهایی که پس از برداشت فوراً ظاهر می شود.) متوجه شدم که یکی از برداشتها خاکستری بود. دلیلش را از خودمان پرسیدیم، تا اینکه معلوم شد که این امر از نور غلطی ناشی شده که به سمت عدسیها افکنده شده بود.

تهیه کنندهٔ فیلم وردولف ماته و من با توجه به سبکی که در جستجویش بودیم دربارهٔ این برداشت فکر کردیم. بالأخره گفتیم که هرچه انجام شده را باید تعمداً هر روز تکرار کنیم، تا این تصادف کوچك دوباره اتفاق بیفتد. بنابر این، برای هر برداشت، از طریق توری که نور عقب را به دوربین می فرستاد، نور غلطی را به سمت عدسیها هدایت می کردیم.

پس از آن باید پایانی برای فیلم می یافتیم: اندیشهٔ نخست ما این بود که پزشك سالخورده در زمین ناپدید می شود، ریگهای روان او را می بلعند. اما نمی توانستیم این اندیشه را به عمل در آوریم، چون برای بازیگر بسیار خطرناك بود. بنابراین باید چیز دیگری می یافتیم. یك روز، در راه بازگشت به پاریس پس از یك روز فیلمبرداری درحالی که همه دراین باره صحبت می کردیم که چه می توانیم بکنیم، از مقابل خانهٔ کوچکی گذشتیم که چنان به نظر می آمد که گویی پر از شعله‌های سفید بود. به صرافت طبع، هنوز چیزی نیافته بودیم، به داخل این خانه

خون آشام

کوچك رفتیم و، یکباره در داخل، فهمیدیم که کارگاه کوچکی است که کارگران دارند آهك احیا می کنند. تمامی داخل خانه سفید بود، همهٔ اشیا در غبار سفیدی غوطه‌ور بودند و کارگران نیز همه سفید بودند. همه چیز در این فضای سفید خارق العاده سهیم بود. ما از این امر به عنوان نقطه عزیمتمان برای یکی دیگر از عناصر سبکی فیلم استفاده کردیم.

عکاسی خاکستری و نور سفید: به طور مشخص لحن فیلم را به وجود آورد. زیرا براساس هر یك از این سبکها سبك سومی ساختیم: که سبك خود فیلم است.

● برای تحقق بخشیدن به این سبك، به فیلمبردار بسیار نرم‌خویی محتاج بودید. به طور کلی، آیا به فیلمبردارهایتان کمك می کنید؟

ـ اقبالم بلند بوده که همیشه کسی را یافته‌ام که به کارش عشق می ورزد و می داند که چگونه آن را انجام دهد، و آدمی است که کمك را رد نمی کند، یا خود را به روی نوعی تحقیق باز می گذارد. من همچنین معتقدم که آدمی بسیار آسانگیر هستم. وقتی که کسی می داند که چگونه کار کند.

● حالا، دربارهٔ فیلمهای مستندتان صحبت کنیم.

ـ آنها کارهای کوچکی اند...

● وقتی که درباره این فیلمها می گویید، «کارهای کوچکی اند»، یعنی آنها دیده نمی شوند، من خلع سلاح شده‌ام و نمی توانم با شما مخالفت کنم که، شاید، من باید... بنابر این به فیلم دیگری بپردازیم Tva Manniskor (دو موجود)[۲۲]

ـ که وجود ندارد.

● اما من آن را دیده‌ام. پس در مقامی هستم که دیدگاهی دارم. این فیلم وجود دارد.

ـ شما می دانید که به خاطر این فیلم در موقعیت خطرناکی قرار گرفتم. سال ۱۹۴۴ بود. به من گفتند که شاید در خطر باشم، به دلیل آلمانیها. بنابراین، با فیلم روز خشم به سبب کار اداری فروش فیلم، به استکهلم رفتم. بعد در استکهلم ماندم و خواستم این فیلم کوچك را بسازم. متأسفانه، تهیه کننده تصمیم گرفت که بازیگران را خودش انتخاب کند. او کاری بزرگ می خواست. خوب، بازیگران مورد بحث دقیقاً مخالف آنچه من می خواستم نمایش می دادند. من به بازیگران بی نهایت اهمیت می دهم. بدین ترتیب، من زنی می خواستم که کمی تئاتری و کمی عصبی باشد، و اما

آتروپه

بازیگر نقش مستخدم، باید مردی می بود با چشمهای آبی، ساده و کاملاً درست کردار، که به‌چیزی جز کارش علاقه ندارد. خوب، آنها بازیگر زنی به من دادند که تجسم شخصی خرده بورژوا بود، و برای مرد، در عوض آرمان گرایی چشم آبی، شیطان صفتی دسیسه‌گر با چشمهای قهوه‌ای به من دادند...

● **گمان نمی کنید که این فیلم نیز قرابتی با «گرترود» دارد؟**

ـ نه! مطلقاً شباهتی وجود ندارد. و فیلمی است که از ابتدا به طور کامل مقدر بود.

● **این فهرستی است از برخی فیلمهای کوتاه شما: «مردان سالخورده»[۷۳]، «شکسپیر و کرونبورگ»[۷۴]، «آنها معابر را می گیرند»[۷۵]، «پل شتورستروم»[۷۶]، «بازسازی رون ونکوس»[۷۷]، «تورووالدسن»[۷۸]، «کلیسای روستایی»[۷۹]... آیا چیزی دارید که دربارهٔ موضوع آنها ذکر کنید؟**

ـ مردان سالخورده فیلمی است درباره تغییرات اجتماعی به طرفداری از سالخوردگان. آنها معابر را می گیرند فیلم کوچکی است دربارهٔ خطرات ترافیک. این یکی از بهترین فیلمهای کوتاه من است. فیلم دیگری هم هست که بسیار دوست دارم: شکسپیر و کرونبورگ، مستندی دربارهٔ قلعه‌ای که وقایع نمایشنامهٔ هملت در آن روی می دهد. مستند دیگری نیز دربارهٔ این قلعه ساخته‌ام که صرفاً تاریخی و باستانشناسانه است، و بقایای قلعهٔ قدیمی کرونبورگ را که برخی ویرانه‌های آن هنوز وجود دارد نشان می دهد. پل شتورستروم مستندی است دربارهٔ سه کیلومتر از طول پلی که دو جزیرهٔ دانمارکی را به یکدیگر متصل می سازد. تورووالدسن مستندی است دربارهٔ اثر پیکر تراش دانمارکی، معاصر کانووا[۸۰] و اما بازسازی رون

ونکسوس، مستندی است درباره بازسازی دو شهر در جزیره بورنهولم[۸۱] که روسها آن را بمباران کردند...

● **اگر «کلیسای روستایی» و فیلم دیگرتان درباره «کرونبورگ» را با هم جمع کنیم، متوجه می شویم که فیلمهای کوتاه شما، بیش از هر چیز، مبتنی بر معماری، قدیم یا جدیدند...**

ـ آنها چیزهای کوچکی اند.

● **در میان تمامی فیلمهایی که شما در آنها همکاری داشته اید، در مقام فیلمنامه نویس یا تدوینگر، قبل از اینکه کارگردان شوید، باید چیزی باشد که کمی مرهون شماست، چیزی که تا اندازه‌ای از شماست؟**

ـ از فیلمنامه‌هایی که من نوشته‌ام فیلمهای بسیاری ساخته‌اند، که این فیلمنامه‌ها را یا تنها یا با همکاری نوشته‌ام، یا از اندیشه‌هایی که من پیشنهاد داده بودم فیلم ساخته‌اند، اما اینها فیلمهایی اند که نمی شناسم. همهٔ اینها به دورهٔ شاگردی من متعلق است، از جمله پول[۸۲]، از روی کار زولا، که فیلمنامه آن را خودم نوشتم. اما در هتل بهشت[۸۳] بیشتر همکار بودم (از موضوع آن بعدها دوباره استفاده کردم): که این از خودم است. شما می بینید که همهٔ اینها متعلق به دوران شاگردی، مدرسه، بودند. زیرا انسان باید بیاموزد و گاهی زمانی طولانی باید این کار را بکند. سپس چند اشتباه هم باید مرتکب شود. این را اندکی قبل به شما گفتم: شما باید قبل از کشف راه حقیقی چند بار دور بزنید.

کارل درایر (۱۸۹۹ ـ ۱۹۶۸)

فیلم شناسی:

رئیس (The President ۱۹۱۹ـ۱۹۲۰)؛

صفحاتی از کتاب شیطان (Leaves From Satan's Book, ۱۹۲۰)؛

بیوهٔ پارسون (The Parson's Widow, ۱۹۲۰)؛

عشق به دیگری (داغ ننگ) (Love One Another, ۱۹۲۱ـ۱۹۲۲)؛

یکی بود یکی نبود (Once Upon a Time, ۱۹۲۲)؛

میکائیل (Mikael, ۱۹۲۴)؛

ارباب خانه (Master of the House, ۱۹۲۵)؛

عروس گلومدال (The Bride of Glomdale, ۱۹۲۵ـ۱۹۲۶)؛

مصائب ژاندارک (The Passion of Joan of Arc, ۱۹۲۸)؛

خون آشام (Vampyr, ۱۹۳۲)؛

روز خشم (Day of Wrath, ۱۹۴۳)؛

دو نفر (Two People, ۱۹۴۵)؛

اُردت (Ordet, ۱۹۵۵)؛

گرترود (Gertrud, ۱۹۶۴)؛

فیلمهای مستند:

مادران خوب (Good Mothers, ۱۹۴۲)؛

کلیسای روستای دانمارکی (The Danish Viclace Church, ۱۹۴۷)؛

آنها معابر را می گیرند (They Caught the Ferry, ۱۹۴۸)؛

توروالدسن (Thorvaldsen, ۱۹۴۹)؛

پل شتورستروم (Storstrom Bridge, ۱۹۴۹)

مقاله‌شناسی دراير

۱ـ کاوسی، هوشنگ: کارل تئودوردره یر ۱۸۸۹ـ۱۹۶۸، نگین، سال سوم، ش ۳۶ (۳۱ اردیبهشت ماه ۱۳۴۷)، ص ۳۱.

۲ـ نایت، آرتور: تاریخ سینما، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۴۸، دوم، ص ۱۱۷ـ۱۱۳.[۱]

۳ـ : در جستجوی سینمای بهتر، ترجمهٔ محمدرضا صالح پور، تهران، معلم، ۱۳۵۱، اول، ص ۹۸ـ۹۲.[۲]

۴ـ پتریك، ولادیمیر: مفهوم تجرید از نظر کارل دراير، ترجمهٔ حسن زاهدی، مجله سینما، ش ۱۶ (۱۳۵۵): ص ۹.

۵ـ لاوسن، جان هاوارد: سیر تحولی سینما، ترجمهٔ محسن یلفانی، تهران، آگاه، ۱۳۶۲، اول، ص ۱۴۱ـ۱۴۰.

۶ـ رابینسون، دیوید: تاریخ سینمای جهان به انضمام تاریخ مختصر سینمای ایران، ترجمه ابراهیم ابوالمعالی. همایون عباسپور، تهران، نگاه، ۱۳۶۳، اول، ص ۱۹۳ـ۱۹۱.

۷ـ کریمی، خسرو: کارگردانان سینما، تهران، زرین، ۱۳۶۴، اول، ص ۷۶۹ـ۷۶۱.

۸ـ رد، اریك: تاریخ سینما (جلد اول)، ترجمهٔ وازریك درساهاکیان، تهران، هنر، ۱۳۶۵، اول، ص ۲۳۵ـ۲۳۳.[۳]

۹ـ رد، اریك: تاریخ سینما (جلد دوم)، ترجمهٔ وازریك درساهاکیان، تهران، هنر، ۱۳۶۶، اول، ص ۶۵۸ـ۶۴۷.

۱۰ـ وگان، دای: کارل درایر، تراژدی انتخاب، ترجمهٔ بهنام گلفر، زن روز، ش ۱۱۴ (۷ آذر ۱۳۶۶)، ص ۳۸.

۱۱ـ یوجین بیور، فرانك: سرگذشت سینما،

1. intolerance
2. David Griffith
3. Seastrom (Sjostrom)
4. Gertrud
5. The Parson's Widow
6. Expressive Lighting
7. Silkeborg
8. Aarhus
9. Jutland
10. Himmelsbjerget
11. Gusena
12. Falconetti
13. Boulevard Theatre
14. Kaj Munk
15. Ordet
16. Sacred
17. Profane
18. Grundtvig
19. Interior Mission
20. Kierkegaard
21. Seeland
22. Jansenism
23. Lisbeth Movin
24. Dies Irae
25. Master of the House
26. Hjalmar Sjoderberg
27. Stiller
28. Intolerance
29. Way Down East
30. Pages from the Book of Satan
31. Edgar Hoyer
32. Marie Corelli
33. Nordisk Company
34. Strindberg
35. Vampyr
36. Medea
37. Light in August
38. Orestes
39. Jules Dassin
40. O'Neill
41. Mourning Becomes Electra
42. Motif
43. Couturiére
44. Anna Karina
45. Halman
46. Hiroshima, Mon Amour
47. Jules et Jim
48. The Silence
49. Societe Generale de Films
50. The President
51. Karl Emil Franzos
52. Clara Pontopiddan
53. Henrik Pontopiddan
54. Ib Monty
55. Bolevslavski
56. Gadarov
57. Polina Piekovska
58. Chamber music
59. Herman Bang
60. Zoret
61. Rodin
62. Bereny
63. Hugo Haring
64. Thea Von Harbon
65. Erich Pommer
66. Benjamin Christensen
67. Sorcery Through the Ages
68. Walter Slezak
69. Rudolf Mate
70. Karl Freund
71. Christen Jul
72. Two Beings
73. De Gamle
74. Shakespeare and Kroneborg
75. They Caught the Ferry
76. Storstrom Bridge
77. Reconstruction of Ronne and Nexos
78. Thorvaldsen
79. The Rural Church
80. Canova
81. Bornholm
82. L' Argent
83. Hotel Paradise

ترجمهٔ بهروز توانی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۷، اول، ص ۱۹۶-۱۹۴.

۱۲- کیندر، مارشا؛ هوستون، بورلی: تحلیل یك اثر کلاسیك تاریخ سینما، ترجمهٔ م. رسانه، کیهان فرهنگی، سال ششم، ش ۶ (مهر ۱۳۶۸): ص ۴۰.

۱۳- بوردول، دیوید: عیسی مسیح، فیلمنامه‌ای از کارل درایر، ترجمهٔ ابوالحسن علوی طباطبائی، ویژهٔ سینما و تئاتر، ش ۳ و ۲، بی تاریخ، ص ۱۱۱.

۱۴- کیسبی، برالن: درك فیلم، ترجمهٔ بهمن طاهری، تهران، فیلم، ۱۳۶۸، دوم، ص ۱۸۴-۱۸۲.

۱۵- : سدهٔ بزرگان، مصایب ژاندارك، نشریهٔ روزانه هشتمین جشنواره بین المللی فیلم فجر، ش ۷ (۱۸ بهمن ۱۳۶۸): ص ۶.

۱۶- کارل درایر: امپرسیونیست تصویری، ترجمهٔ مسعود فراستی، سروش، سال یازدهم، ش ۵۰۶ (۲۱ بهمن ماه ۱۳۶۸)، ص ۳۲.

۱۷- تسوایر، کریستین: درایر و تارکوفسکی، ترجمهٔ حسین دادرس، فصلنامهٔ سینمایی فارابی، ش ۵ (زمستان ۱۳۶۸): ص ۱۱۲.

۱۸- گرگور، اولریش؛ پاتالاس، انو: تاریخ سینمای هنری، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران، موسسهٔ فرهنگی فاریاب (زمستان ۱۳۶۸). اول، ص ۷۴-۷۰.

۱۹- هدی نیا، حمید: ژاندارك به ۱۶ روایت، سروش، ش ۵۰۶ (۲۵ بهمن ۱۳۶۸)، ص ۳۰.

۲۰- : سینما: چند اتفاق جالب، واقعگرایی به مفهوم مطلق، سروش، ش ۵۰۹ (۲۶ بهمن ۱۳۶۸)، ۵۸.

۲۱- احمدی، بابك: شرح رهایی یك روح، کارل تئودوردرایر (۱۹۶۸-۱۸۸۹)، مصیبت ژاندارك، فیلم، ش ۸۶ (بهمن ۱۳۶۸)، سال هشتم، ص ۱۲۰-۱۱۸.

۲۲- صدر، حمیدرضا: آتشی گداخته که همه را دربر می گیرد، زن روز، ش ۱۲۵ (۲۸ بهمن ۱۳۶۸)، ص ۳۰.

۱- همان کتاب، ص ۱۲۶-۱۲۴.

۲- همان کتاب، ص ۳۷-۲۸.

۳- همان کتاب، ص ۲۹۳-۲۹۱.

کتابشناسی درایر

۱. میلن، تام: سینمای کارل درایر، ترجمهٔ پرتواشراق، تهران، مروارید، ۱۳۵۳، اول، ۱۱۴ ص.

۲. دو فیلمنامه از کارل تئودوردرایر (اردت و روز خشم)، ترجمهٔ بابك احمدی، تهران، فاریاب، ۱۳۶۴، اول، ۲۳۱ ص.

* مقاله‌شناسی و کتابشناسی درایر به همت «واحد مطالعات و تحقیقات بنیاد سینمایی فارابی» تهیه شده است.