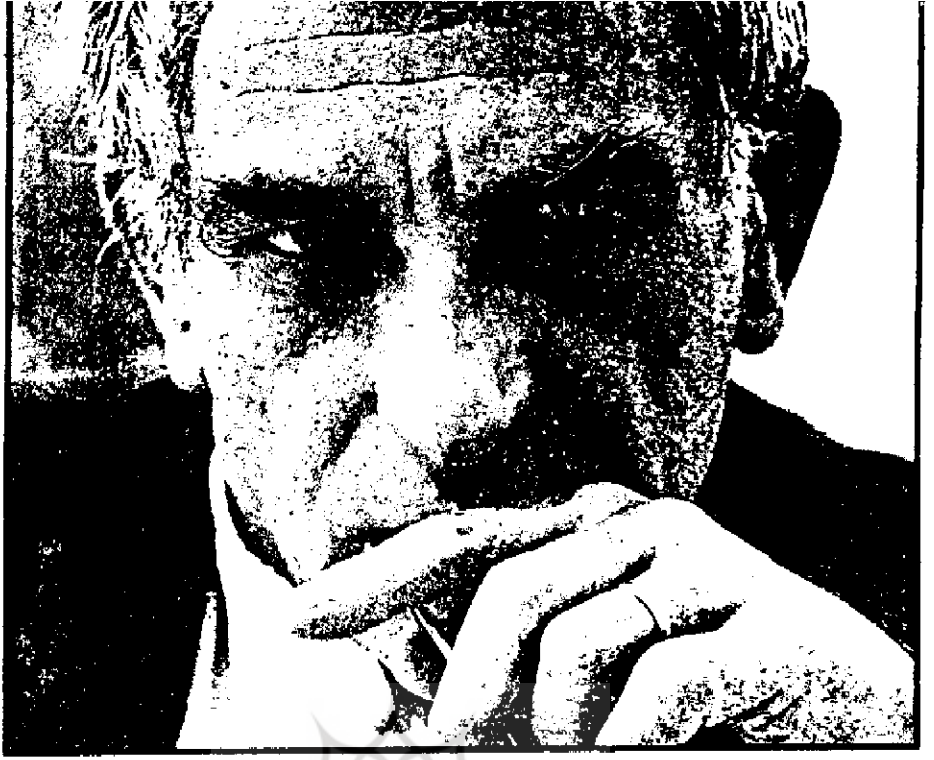
کریستوف کیسلوفسکی از نگاه دیگران

جفری مک‌ناب
ترجمهٔ پرویز جاهد

۱ - کیسلوفسکی از زبان فیلمبردارش: «ویتولد استاک»

ما هم دانشکده‌ای بودیم. کریستوف یک سال جلوتر از من بود. در دانشکده هیچوقت با هم کار نکردیم، چراکه سیستم آموزشی فیلمبردارها و کارگردان‌ها را در تیمی قرار می‌داد که همه افراد آن هم‌دوره بودند. ورود به دانشکده فیلمسازی «لودز» بسیار دشوار بود. من هم مثل کریستوف پیش از قبولی، سه‌بار شرکت کردم. برای هر صندلی ۲۵ نفر داوطلب بودند و معمولاً نیمی از صندلی‌ها متعلق به افراد بانفوذ و فرزندان مقامات و افرادی از این دست بود. در آن زمان تحصیل در دانشکده فیلمسازی خیلی جذابیت داشت. خیلی از آدمها بودند که پُز فیلمسازان را می‌دادند. آشنایی من با کریستوف بعد از پایان دانشکده بود. زمانی که برای کار به استودیوی فیلم مستند در ورشو می‌رفتم. در جریان یک کار حرفه‌ای بود که با او آشنا شدم. وقتی که سرگرم ساختن فیلم مستند «کارخانه» بود که من در آن دستیار فیلم‌بردار بودم. برایم تجربه‌ای بسیار آموزنده بود. فیلمبردار آدم عجیبی بود. طوری کار می‌کرد که انگار در حال فیلمبرداری از زندگی وحوش است. با این فرق که به جای حیوانات در جستجوی آدمها و به دنبال شکار چهره‌ها بود. او و کریستوف دید خوبی نسبت به مردم داشتند. فیلم‌های مستند آن دوران با فیلم‌های مستندی که امروز می‌بینیم کاملاً متفاوت بود، در آن زمان فیلمسازان بیشتر در بند ساختار فیلم بودند تا اینکه با یک دوربین راه‌بیفتند و هرچه را که اتفاق می‌افتد ثبت کنند. ما هر دو آموختیم که با ایده‌های روشنی شروع کنیم. کار کریستوف در این مورد بسیار عالی بود. خیلی تحت‌تأثیر مستندسازان



د کریستوف کیسلوفسکی

پیش از جنگ انگلیسی بود. فیلمسازانی مثل جان گریرسون و رابرت فلاهرتی که کاملاً با هم فرق داشتند اما این سبک بصری بسیار قدرتمند را دارا بودند. او شیفتهٔ موج نو سینمای انگلستان مثل کارهای «لیندسی آندرسون» بود. همینطور «کن لوچ» فیلمساز کمونیستی که کریستوف به آثارش عشق می‌ورزید. او دربارهٔ کمونیست‌های دیگر هیچ نمی‌گفت اما فیلم‌های لوچ را واقعاً دوست داشت. فکر می‌کنم به این خاطر بود که این فیلم‌ها بسیار حقیقی بودند. یادم می‌آید که فیلم «کِس» Kes را با هم دیدیم و این فیلم او را کاملاً درهم شکست. فیلمی که در آن بازی یک بچهٔ کوچک نابازیگر بسیار قدرتمند و حقیقی بود. کریستوف آموخت که در کار با مصالح سینما بی‌رحم باشد. او بسیاری از صحنه‌هایی راکه با تم محوری فیلم همخوانی نداشت به‌دور می‌ریخت. در فیلم مستند «کارگران ۷۱» ما به نسبت ۲۵ به ۱ فیلمبرداری کردیم که حتی از استانداردهای غربی نیز بالاتر بود و او دیوانه‌وار به قطعه‌قطعه کردن آن پرداخت. این فیلم بزرگترین تمرین من در زمینهٔ فیلمسازی مستند در تمام عمرم بود. ما هفت نفر بودیم با یک هلی‌کوپتر و کلی مواد خام که مصرف کردیم. بعد از این فیلم او هرگز چنین خطایی را تکرار نکرد.

وی از همان اولین فیلم خود ایدهٔ بسیار روشنی در مورد ساختار فیلم داشت. در فیلم‌های آخرش می‌بینید که ایدهٔ شماره‌گذاری فیلم‌های «ده فرمان» یا سه‌گانهٔ رنگ‌ها چقدر برای او واجد اهمیت بوده است. دوست داشت همه چیز را مطابق نظم طبیعی جهان بچیند.

چرا ما به مستندسازی روی آوردیم؟ خوب، وقتی از دانشکده فارغ‌التحصیل شدیم، دیدیم

نمی‌توانیم فیلم بلند سینمایی بسازیم. آنها به نسل قدیمی‌تر خیلی مقید و وابسته بودند. کریستوف اصلاً نمی‌خواست فیلم بلند داستانی بسازد. ما در جایی زندگی می‌کردیم که پر از دروغ بود و ما نیازمند آن بودیم که شیوه‌ای برای تشریح جهان ابداع نماییم. به خاطر دارم که بارها با کریستوف صحبت کردم و او بر این عقیدهٔ خود مصر بود که جهانی که کاملاً تشریح نشده باشد واقعاً وجود ندارد. این موضوع اصلی فیلم‌هایش بود. یعنی دیدن جهان کوچکی که در آن زندگی می‌کنیم و نمایش صادقانهٔ آن.

در تمام فیلم‌هایی که پس از آن ساختیم، سعی کردیم مکان‌های کوچک و جامعه‌های کوچک را به نمایش بگذاریم. جز فیلم «کارگران ۷۱» که در آن سعی شد چشم‌انداز وسیعی به نمایش گذاشته شود. فیلمی که شکست خورد. به خاطر اینکه خیلی طولانی و خیلی سیاسی بود. از طرفی بدون فیلمنامه ساخته شد. کوششی بود برای سنجش تب کشور که انجام آن کاملاً غیرممکن بود. این فیلم کمی پس از شورش‌های بزرگ و تغییر حکومت ساخته شد و از دید مقام‌های حکومتی وقت امکان خوبی برای تبلیغ سیاسی به‌نظر آمد. از دید آنها این گروه جوان فیلمسازی به راحتی می‌توانستند مورد بهره‌برداری قرار بگیرند. اما آنها کاملاً در اشتباه بودند. ما به تمام کارخانه‌های بزرگ رفتیم و با کارگران اعتصابی به گفتگو نشستیم و سعی کردیم به ارزیابی آنچه که در پشت این آشوب می‌گذرد بپردازیم. ما به این نتیجه رسیدیم که بیشتر این اعتصاب‌ها ساختگی است، اما نتوانستیم آن را در فیلم بگنجانیم. در تمام کمیته‌های اعتصابی، افرادی بودند که کارگر واقعی نبودند. این کار یک توهم‌زدایی بزرگ بود. این اعتصاب‌ها برایمان عجیب و شگفت‌انگیز بودند. انگار که حادثهٔ مهمی در کشور در حال وقوع است. اما این فقط یک بازی سیاسی بود، یک بازی کثیف. با تدوین فیلم و پایان آن دورهٔ بردباری لیبرالی نیز به پایان رسید و دوباره فشار شروع شد. ناگهان آنچه که تا سه ماه قبل مجاز شمرده می‌شد، خیلی روشنفکرانه قلمداد گردید. رژیم جدید تثبیت شد و روش خود را بنا کرد. مقام‌های حکومتی تمام صحنه‌های ستیزه جویانه فیلم را درآوردند و به جای آن موسیقی گذاشتند و به تفسیر خوش‌بینانهٔ آن پرداختند. قطعاً کریستوف ابداً نمی‌خواست به این فیلم مرتبط باشد. همگی اسم خود را از تیتراژ فیلم حذف کردیم. نتیجه کار یک نوع توهم‌زدایی بود، در عین حال که یک تجربه سینمایی بسیار بزرگ به‌شمار می‌رفت.

همانطور که گفتم، این تنها فیلم کریستوف در چنین اندازه‌ای بود. پس از آن او در اندازه‌های کوچکتر کار کرد.

وقتی به عناوین فیلم‌های مستند دیگر مثل: کارخانه، بند و ایستگاه نگاه می‌کنم همهٔ آنها بر مکانی بسیار کوچک اشاره دارند که تا حدودی نمادی از یک جامعه است و نگاه شما معطوف به یک فضای بسته است.

کریستوف فقط می‌خواست همین را به نمایش بگذارد. روابط بین آدمها را. او چند دستیار و محقق خیلی خوب در اختیار داشت. قبل از شروع یک فیلم به تحقیق مفصل دربارهٔ موضوع آن

○ ژولیت بینوش در صحنه‌ای از فیلم «آبی»

می‌پرداخت. همیشه قبل از فیلمبرداری با من مشورت می‌کرد. بارها لوکیشن را مورد بازدید قرار می‌داد. معتقد بود که باید ارتباط بسیار نزدیکی با موضوع فیلمش برقرار کند. گروه فیلمبرداری نیز معمولاً با هم مشورت می‌کردند. از این رو وقتی به مرحلهٔ فیلمبرداری می‌رسیدیم، همه با هم دوست بودند، اغلب قبل از فیلمبرداری کار صدابرداری را انجام می‌داد.

احساس می‌کرد که این کار یک فعالیت صمیمانه است. در اینجا چراغ‌ها، دوربین‌ها و لوازمی از این‌دست وجود ندارد. افراد گروه می‌توانند راحت‌تر مسائل خصوصی را با تو درمیان بگذارند. او ساعت‌ها و ساعت‌ها آنجا می‌نشست و خوب به حرف‌های دیگران گوش می‌کرد. این خصلت نادر او بود که همانند یک کشیش به اعترافات دیگران گوش می‌سپرد. مردم حرفهایشان را به او می‌گفتند. شیوهٔ او طوری بود که آدم‌ها را عصبانی نمی‌کرد، بلکه آنها را تشویق می‌کرد که حرفهایشان را بازگو کنند. سعی می‌کرد صادق باشد و مردم این را تا اندازه‌ای احساس می‌کردند. هیچگاه خود را بر مردم تحمیل نمی‌کرد. مثلاً در مورد فیلم «نگهبان شب» تصادفاً به سرنوشت یکی از نگهبانان یک کارخانه برخورد. این نگهبان از آن مردان کوچکی بود که کمی قدرتمندند اما از قدرت خود به شیوه‌های بسیار تهاجمی استفاده می‌کنند. نگهبان اصلی تمام دندانهایش را از دست داده بود و شما نمی‌توانستید از کسی که هیچ دندانی ندارد با صدای همزمان فیلم‌برداری کنید. در این صورت هیچکس حرفهای او را نمی‌فهمید. تمام سعی ما بر این بود که کسی را پیدا کنیم که دقیقاً شبیه آن مرد باشد و این کار ساده‌ای نبود. ما سه کشیک شب پیدا کردیم که

○ کیسلوفسکی در صحنهٔ فیلم‌برداری فیلم کارگران (۱۹۷۱)

بی‌تعارف همه کم‌وبیش دارای همان چهرهٔ فاشیستی بودند و سرانجام یکی را انتخاب کردیم.

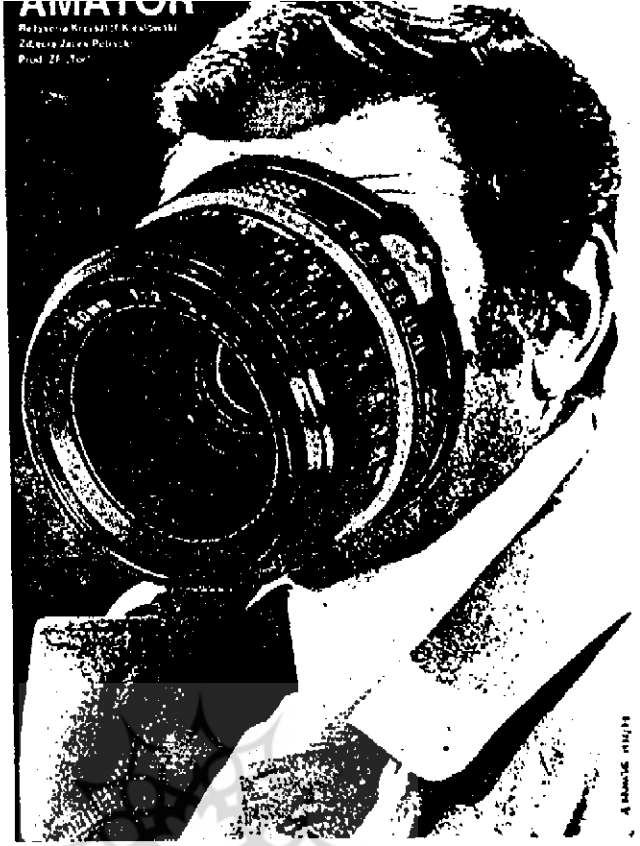
کریستوف کاری را انجام داد که شاید از دید امروز نیز کمی غیرمتعارف باشد. او فیلم را براساس صدا بنا می‌کرد. ما اغلب به روش play back فیلمبرداری می‌کردیم. قبل از اینکه صحنه‌ها را بگیریم، کم‌وبیش می‌دانستیم که چه صداهایی به صورت Voice -Over روی این صحنه‌ها خواهد آمد. گاهی شما صحنه‌ای را اول می‌گیرید و بعد صدایی را روی آن به‌صورت Voice -Over قرار می‌دهید. ما می‌خواستیم در این فیلم برخلاف مستندهای قبلی به شیوهٔ فیلم‌های داستانی عمل کنیم. کار بسیار زیبایی شد. من حتی از تمهیداتی در نورپردازی استفاده کردم که اغلب در فیلم‌های بلند سینمایی به‌کار می‌رود. من غالباً از لنزی بافاصلهٔ کانونی بلند استفاده می‌کنم. وقتی که از یک لنز تله (با فاصله کانونی بلند) استفاده می‌کنید باید همه چیز را از قبل چیده و بر روی چیزهایی که در فیلم مستند هرگز فکر آن را نمی‌کردید فوکوس کنید.

این فیلم نسبت به بقیه فیلم‌ها کمی استیلیزه به‌نظر می‌رسد و به همین خاطر حتی قوی‌تر از آنهاست. احتمالاً موفق‌ترین فیلم مستند اوست. البته هیچکس نمی‌خواست این فیلم به نمایش درآید. چراکه موضوع آن مربوط به جوامع توتالیتر و رفتار مردمی است که بنیاد چنین جوامعی را می‌سازند. نگهبان این فیلم مستند یکی از این قبیل مردمان است، بعد از دو یا سه ماه، مقامات حکومت آن را در پست‌ترین نواحی ورشو به نمایش درآوردند، اما فقط ۲۰ دقیقه از آن را نشان دادند، در آن زمان سینماها این‌گونه مستندها را همیشه به عنوان ضمیمه فیلم‌های بلند سینمایی

نشان می‌دادند. آنها فیلم «از دیدگاه یک نگهبان شب» را به همراه برخی از فیلم‌های مغولی به نمایش گذاشتند. چه کسی به تماشای فیلم‌های مغولی در ورشو می‌رفت؟ برای مقامات حکومتی، این کار به معنی رفع ممنوعیت و سانسور از فیلم بود، به این امید که هیچکس آن را نبیند بلکه فراموش شود. ولی آنها قطعاً در اشتباه بودند. تنها یک تراموا از این ناحیه عبور می‌کرد. اما سالن‌های سینما در مرکز این ناکجاآباد روزبه‌روز پرتر می‌شد. مردم قبل از شروع فیلم‌سینمایی مغولی سینما را ترک می‌کردند. کریستوف به نحو غریبی با این نگهبان کوچک دوست شد، نگهبان در فیلم مورد استهزاء قرار می‌گرفت و باعث به‌وجود آمدن این کلیشهٔ تفکر بدبینانه و متجاوز شبه‌نازی می‌شد. اما دوستی آنها به طور خصوصی ادامه یافت. کریستوف حتی از وجود او در دو فیلم بلند سینمایی‌اش استفاده کرد. چون او را دوست داشت و از چهرهٔ او خوشش می‌آمد. کریستوف خیلی انسان‌گرا بود و تا زمانی که کسی جداً به او بدی یا خیانت نکرده بود، از او بدش نمی‌آمد.

«پرسنل» یکی از شخصی‌ترین فیلم‌هایش بود. در این فیلم او همچون یک تئاتری فرهیخته عمل می‌کرد و خیلی خوب از فضای پشت صحنه آگاهی داشت. اما اکنون او به عنوان یک کارگردان باتجربه و توانا در دورهٔ فعالیت هنری‌اش مطرح بود. او بازیگران را جذب می‌کرد. در عین‌حال که از کارگردانی آنها واقعاً می‌ترسید. اما با تجربهٔ بسیاری که در ساختن فیلم‌های مستند داشت، تصمیم گرفت مردم واقعی را به درون فیلم بکشاند. همینطور کسانی را که دوخت و دوز فیلم‌هایش را انجام می‌دادند، خیاط‌ها و طراحان لباس، بنابراین او کارگران واقعی را به کار می‌گرفت. اگرچه این فیلم در واقع اولین فیلم سینمایی او محسوب می‌شود، اما باز هم تا حد زیادی شبیه فیلم‌های مستند بود. تمام افراد داخل آن کارگاه، کارگران واقعی بودند و او به ایجاد موقعیت در پیرامون آنها پرداخت.

من فیلمبرداری داشتم که در کار با دوربین روی‌دست بسیار عالی بود. هشتاد درصد این فیلم نیز می‌بایست با دوربین روی دست گرفته می‌شد. این کار در آن زمان بسیار غیرمعمول بود. به‌ویژه برای فیلم‌های تلویزیونی، اما از آنجا که کریستوف دارای این نگاه مستندگونه بود، خواهان دوربین روی‌دست شد. حتی در موقعیت‌هایی که کاملاً به لحاظ زیبایی شناختی اهمیت داشت، او به جای زندانی کردن دوربین بر روی سه‌پایه از آن به مثابهٔ یک عنصر زنده استفاده می‌کرد. کنار فیلمبردار می‌ایستاد، با آرنج به او می‌زد و یا هُلش می‌داد و فیلمبردار می‌گفت: «چیه هی به من سیخ می‌زنی؟» و کریستوف جواب می‌داد: «آروم باش، فقط می‌خواهم وادارت کنم کمی حرکت کنی.» ما نقطه نظرات متفاوتی در این‌باره داشتیم. من در اعتراض به او می‌گفتم: «بگذار فیلمبردار کارش را بکند.» و او می‌گفت: «نه در این لحظه احساس می‌کنم دوربین باید حرکت کند.» و فیلمبردار هیچ چیز نمی‌توانست بگوید چرا که او صدا را ضبط می‌کرد. به این ترتیب کیسلوفسکی خود باعث حرکت فیلمبردار می‌شد.



۲-کیسلوفسکی از زبان آهنگسازش «زیگنیف پرسیز»

من در هفت فیلم با کریستوف کار کردم: بدون پایان، فیلم کوتاه دربارهٔ کشتن، فیلم کوتاه دربارهٔ عشق، زندگی دوگانهٔ ورونیک و تریلوژی سه‌رنگ (آبی، سفید و قرمز). اولین فیلم در یک رابطهٔ کاری همیشه دشوار است اما به تدریج توانستیم یکدیگر را بهتر درک کنیم. کریستوف روزبه‌روز به موسیقی من اعتماد بیشتری پیدا کرد و امکانات وسیع‌تری برای آن در نظر گرفت. این کار صرفاً به منظور تأکید بر فضاسازی و امبیانس فیلم انجام نگرفت. کریستوف می‌خواست این موسیقی قدرت آن را داشته باشد که به عنوان یکی از عناصر روایی فیلم مطرح باشد، این کار با مجموعه «ده فرمان» آغاز گردید اما به طور واقعی و جدی با فیلم زندگی دوگانه ورونیک و سه‌گانه رنگ‌ها کشف شد که به موسیقی اجازه داد، در کنار بازی‌ها عمل کند و جزیی از داستان فیلم باشد. گاهی هنگام استفاده از موسیقی من، دیگر نیازی به استفاده از دیالوگ و کلام نداشت. کارگردان‌های با استعدادی چون لویی‌مال، آگنس هولند و هکتور بنکو که من با آنها کار کردم، درک خوبی از موسیقی داشتند و دقیقاً می‌دانستند که از موسیقی چه می‌خواهند. من و کریستوف با یک زبان حرف می‌زدیم. ما با هم دوست بودیم و اوقات زیادی را به هنگام کار یا تعطیلات با هم سر می‌کردیم. وقتی فیلمی را با او شروع می‌کردم، از اول تا آخر فیلم با او بودم.

واکنش‌های خود را به او می‌گفتم و ذره‌ذره نوشتن تم‌های موسیقی را شروع می‌کردم. به این ترتیب همکاری صمیمانه ما ادامه می‌یافت تا آخرین مرحلهٔ فیلم یعنی میکس صدا فرا می‌رسید

که لحظهٔ بسیار حساسی بود و ما نسبت موسیقی را با بقیه اجزا می‌سنجیدیم. در مرحلهٔ میکس نهایی ما دربارهٔ موسیقی و افکت‌ها تصمیم می‌گرفتیم و گاهی در طول فیلم من به مقدار موسیقی می‌افزودم. برای فیلم «ورونیک» هشتاد درصد موسیقی و برای «آبی» تمام موسیقی را قبل از شروع فیلمبرداری آنها ضبط کردم. موسیقی اغلب در فیلمنامه‌های او در نظر گرفته می‌شد. کریستوف و همکار فیلمنامه‌نویس‌اش معمولاً با نوشتن دستورالعمل‌هایی مثل: «اینجا موسیقی ۴۵ ثانیه می‌نوازد یا یک دقیقه و ده‌ثانیه ادامه دارد»در فیلمنامه اشاره‌های دقیقی بر استفاده از موسیقی داشتند. کریستوف برای نوشتن موسیقی اختیار زیادی به من می‌داد. برای مثال در مورد فیلم «ورونیک» برخی از سطور عالی کمدی الهی دانته را خواندم که الهام‌بخش من در ساختن موسیقی این فیلم شد. این سطور را برای او فرستادم و او خیلی ساده گفت: «خوب، موسیقی را برای همراهی اینها بنویس» بنابراین اگرچه او مرا کارگردانی می‌کرد، اما من آزاد بودم که دربارهٔ نوشتن نوع موسیقی و انتخاب نوازنده‌ها تصمیم بگیرم. من و کریستوف دربارهٔ آهنگسازی خیالی بنام «وان دن بودن‌مایر» Van Den Budenmayer که اکنون در خلال فیلمها زنده است، جوکی داشتیم. این جوک از زمان فیلم «ده فرمان» شروع شد، زمانی که کریستوف موسیقی‌ای را به سبک یک آهنگساز خاص کلاسیک مطرح نمود. به او گفتم که من قبلاً آهنگ‌های نسبتاً متفاوتی برای فیلم ساختم و اکنون می‌توانیم نامی را برای این آهنگساز در نظر بگیریم.

من و کریستوف هر دو شیفته هلند بودیم، از این رو نام «وان دن بودن‌مایر» راکه نامی آلمانی است انتخاب کردیم. سبک او نزدیک به سبک نئو - رمانتیک‌ها بود. با ترکیبی از رمانتی‌سیسم کلاسیک و تکنیک‌های آهنگسازی معاصر.

کریستوف همواره به من می‌گفت: «من موسیقی‌دان نیستم، اما نوعی موسیقی می‌خواهم که بعد از شنیدن آن بتوانم نفس بکشم.» بنابراین سعی کردم موسیقی‌ای برای او بنویسم که دربر دارندهٔ این نوع آرامش باشد. در «زندگی دوگانهٔ ورونیک» من موسیقی را به همراه «ایرنه ژاکوب» بازیگر فیلم در منزلم درکراکو دو هفته قبل از شروع فیلمبرداری تمرین کردیم. در فیلم صدای آواز خواندن «ایرنه» را به صورت دوبله می‌شنویم: الیزابت تاورنیکا می‌خواند و صدای او به شیوهٔ play back پخش می‌شود و ایرنه در کنار او ایستاده و سعی می‌کند یاد بگیرد چگونه مثل او نفس بکشد. فیلم تمی موزیکال دارد. با خودم گفتم این خیلی مهم است که من نیز باید همانند تماشاگران فیلم به طور قطعی باور کنم که این همان ایرنه است که به زبان لهستانی آواز می‌خواند. از اینرو تمرین زیادی به شیوهٔ play back انجام دادیم. در فیلم «آبی» نیز ژولیت بینوشه در حین ضبط موسیقی برای کنسرت، قبل از شروع فیلمبرداری با من بود، تجربه‌ای بسیار مفید و عالی برای هر دو ما. این امکان برای بینوشه فراهم شد که شاهد کار یک ارکستر و تکنیک‌های آهنگسازی باشد و من نیز توانستم برای او تشریح کنم که یک ارکستر چگونه ضبط می‌شود، «بینوشه» و «ژاکوب» هر دو بازیگران بسیار مستعدی‌اند و این تجربه‌ها درکار بازیگری و ایفای نقش آنها بسیار مؤثر بود. من «رکوئیم» جدیدی را برای کریستوف ساخته‌ام که در ۱۳

مارس ۱۹۹۷ یعنی یک سال پس از مرگ او برای اولین‌بار اجرا خواهد شد. این رکوئیم بخشی از یک «مس» می‌باشد که به همراه فستیوال فیلم‌های او در کراکو به اجرا درخواهد آمد. پس از این نیز، می‌خواهم نسخه‌ای از این رکوئیم را برای آواز و ویولون در گام مینور تنظیم نمایم. نمی‌خواهم کار عظیم و باشکوهی ارائه کنم به خاطر اینکه کریستوف آدم درون‌گرا و بسیار ساده‌ای بود. من خیلی ساده می‌خواهم از او به خاطر همه چیز تشکر کنم. کریستوف هنوز برایم زنده است. ما ۱۵ سال دوست بودیم. او دوست بسیار زرنگی بود، انسانی همیشه آزاد. فکر می‌کنم، تماشاگران سینما از اینکه او دیگر فیلم نمی‌سازد متأسف خواهند بود.

هیچ کارگردان دیگری نخواهد توانست همانند او تماشاگران را جلب نماید و بسان او با آنها سخن بگوید.

۵ پوستر فیلم زخم