گفتگو با کوروساوا

تکیه بر جزئیات

به انگیزه نمایش آشوب (۱۹۸۴)

■ *از شکل گیری فیلمنامه ران (آشوب) تا ساختن آن، دهسال طول کشید. چرا مدتی تا این حد طولانی؟*

□ ابتدا باید به شما بگویم که در آغاز، کسی حاضر نبود *آشوب* را تهیه کند. تهیه کنندگان، فیلم را بسیار گران می دانستند. بنابراین تصمیم گرفتم به سه دلیل، اوّل شبح جنگجو را بسازم. می بایست ثابت کرد که فیلمی پر از زره و لباس می تواند توجه مردم را جلب کند، علی رغم نظر مخالف دست اندرکاران حرفه ای. دیگر اینکه با کار کردن روی همان دوره تاریخی آشوب، این فرصت را می یافتم تا خودم را از نظر مالی بهتر آماده کنم و بودجه ای بدست بیاورم که از نظر همهٔ مردم، بیش از حد سنگین بود. و سرانجام اینکه شبح جنگجو این امکان را برای من فراهم می کرد تا راه حلی برای مسئله «اسب» که در ژاپن بسیار حساس است، پیدا کنم. در ضمن در این زمینه، ما حدود صد رأس اسب در هوکایدو خریدیم که بعداً آنها را فروختیم، زیرا آنها اسبهایی با کیفیت بالا نبودند و بیشتر برای مصرف به کار می آمدند. در عوض برای *آشوب*، ما ۵۲ رأس اسب خون ـ خالص از آمریکا خریداری کردیم که بسیار آسان دوباره فروخته شدند. اسبهای آمریکایی بسیار خوب و صاف می دوند، تند و تیز هستند و مشکلاتی در زمان فیلمبرداری دست جمعی با آنها داشتیم، با وجود این بسیار خوب تربیت شده اند.

■ *زمان نوشتن فیلمنامهٔ آشوب، آیا فکر اقتباسی از «شاه لیر» شکسپیر را در سر می پروراندید؟*

□ خیر، من در آغاز نسبت به شخصیت موتوناری موری (۱۵۷۱ ـ ۱۴۹۷)، فرمانروای قرن شانزدهم که در رأس یکی از مهمترین سرزمینهای آن دوره قرار داشت، بسیار به فکر فرو رفته بودم. او که از پایتخت سیاسی خودش دور افتاده بود، نتوانست از درخشانترین ویژگیهای خود برای موفقیت استفاده کند. زمان اتحاد در ژاپن، او دیگر بیش از حد پیر شده بود تا بتواند نقش برتری را ایفاء کند. او اگر اندکی دیرتر به دنیا آمده بود، می توانست یکی از برجسته ترین چهره ها در وحدت ژاپن باشد.

... و از خودم پرسیدم اگر پسرهای موری جلو پدرشان می ایستادند، سرنوشت این خانواده چه می شد. با این فرضیه بود که شروع کردم به فکر کردن پیرامون فیلمنامه و به مرور، تحت تاثیر *شاه لیر* قرار گرفتم. فیلمنامه را زمان ساختن شبح جنگجو رها کردم و تصور می کنم که این دورهٔ فراموشی، برایم منفعت داشته است. گذاشتم مسائل به حال خودشان برگردند و تمام کار را به طور کامل بازنویسی کردم. پس از گذشت مدت زمانی، آدم با مسائل عینی تر بر خورد می کند و شجاعت این را پیدا می کند تا چیزهای غیرضروری را حذف کند. داستان تغییر کرد، اما جزئیات غیرلازم را کنار گذاشتم. بعضی از دیالوگها زمان تمرین، خود به خود حذف می شوند و آدم متوجه می شود که وجودشان خیلی هم لازم نبوده است. در ضمن من زمان فیلمبرداری، به طور مداوم فیلمنامه را تصحیح می کنم. چیزی که موقع خواندن فیلمنامه آسان به نظر می رسد، گاهی سر فیلمبرداری غیرممکن می شود.

■ *فیلم روی رفت و برگشتهایی میان قصر سه پسر آهنگ یافته است. هیده تورای طرد شده، از یک قصر به قصر دیگر می رود. آیا ساکن کردن آنها برایتان اهمیت داشت؟ چرا در فیلمنامه ترفندی به کار نبردید تا آنها را به دور هم جمع کنید؟*

□ می دانید سرزمینهای تحت فرمان سه پسر، بسیار از هم دور هستند. نمی توان آنها را در یک تصویر واحد نشان داد. فهماندن فضای جغرافیایی در یک فیلم بسیار مشکل است. در صحنه های نبرد آدم می تواند دو ارتش را از طریق ورودشان به قاب چه از چپ و چه از راست تمیز دهد، اما زمانی که موقعیت دوربین را تغییر می دهید همه چیز بر عکس می شود. من برای *آشوب*، تلاش اضافه ای جهت مشخص کردن وضعیت نکردم. زمان هفت سامورایی، سعی کردم از طریق یک نقشه به خودم کمک کنم، اما این کار را که کاملا به نشانه های مبهم بسنده می کند، تماشاگر را گیج می سازد. برای ساده کردن مسائل باید گفت که در جنوب، دریا قرار دارد و در شمال، کوه، همین قدر کافی است. نمی شود تمام وقت یک فیلم را برای توصیف مکانها تلف کرد.

■ *تصور نمی کنید که در فیلم شخصیتهایی وجود دارند که به نسبت دیگران نامشخص تر هستند؟ مثلا فوجی ماکی، رعیت هیده تورا، آیا نسبت به کوروگانه، افسر جیرو، از حق خود محروم نشده است؟*

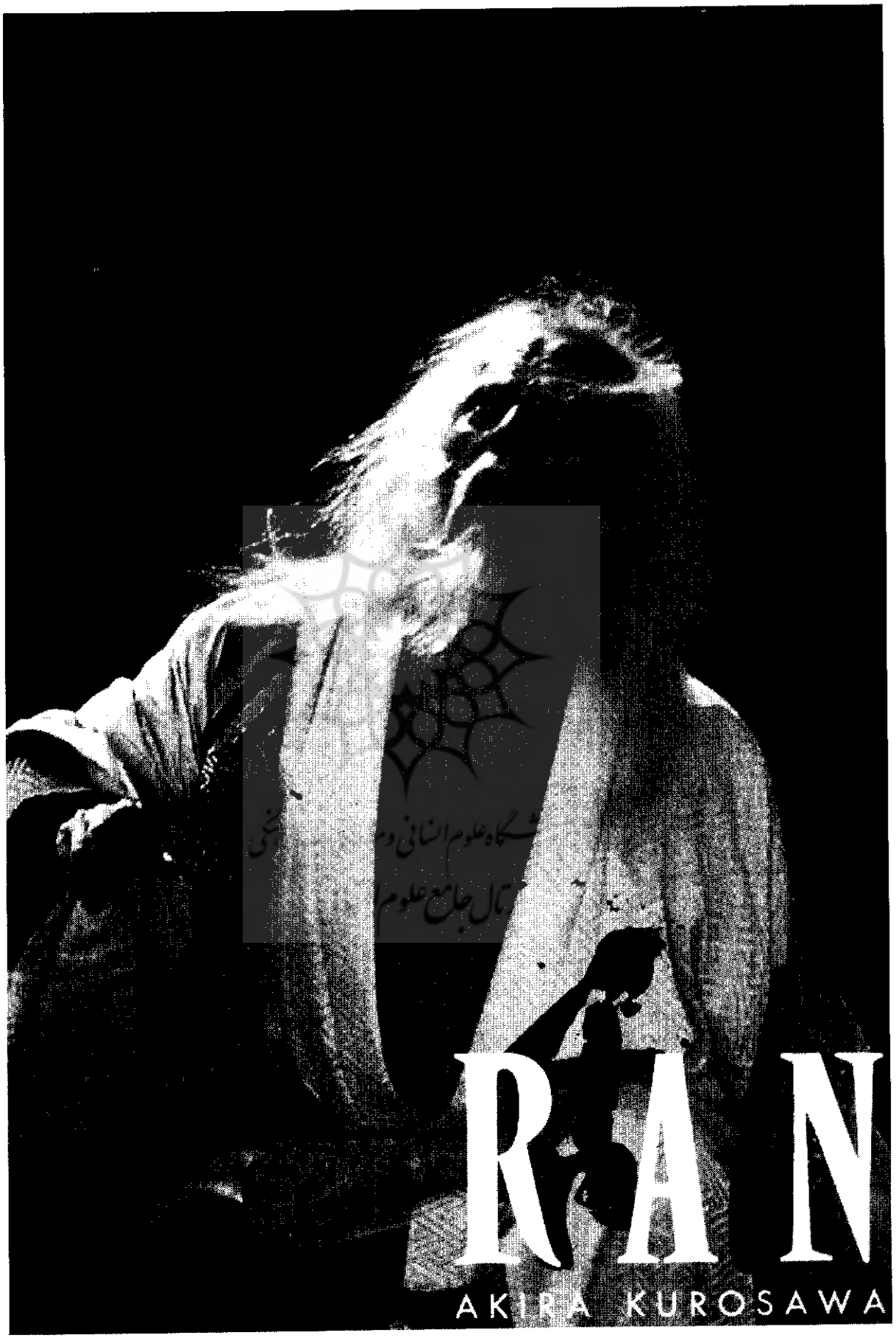
□ بله، شخصیتهای نامتعادلی وجود دارند، اما در مورد فوجی ماکی، باید گفت که او به حد کفایت روی پرده حضور ندارد، تا بتوانیم به شخصیتش عمق بدهیم. باید اعتراف کنم که نسخه نهایی فیلمنامه، هرگز با فکرهای اولیه مناسبت ندارد. این همچنین دلیلی است بر اینکه شخصیتهای من زنده هستند، هر یک انگیزه های خودشان را دارند و کافی است که آنها را دنبال کنم. اگر همه چیز را همچون یک دیکتاتور کنترل کنم، کار جالبی نیست.

■ *شما در گفت و گویی اعلام کردید تا زمانی که نام تمام قهرمانهایتان را برنگزیده باشید، نمی توانید شروع به نوشتن کنید.*

□ برای *آشوب*، من به همین بسنده کردم که سه پسر دارای سه نام بسیار رایج باشند. کاه ده یادآورد یک «افرا» است، درختی با چوب بسیار متراکم. این یک نام بسیار قوی است. سوئه اندکی قربانی جریانات سیاسی است و مفهوم نامش، پایان جهان است.

■ *هیده تو اوگونی، یکی از سه فیلمنامه نویس آشوب، افسوس این را می خورد که فیلمنامه توجهی به مردم ندارد. اگر از شما این خرده را می گرفتند، چه پاسخی می دادید؟ آیا این بی توجهی عمدی بوده است؟*

□ فیلم در مورد روستاییان نیست و اصولاً نمی شود همه چیز را در یک فیلم وصف کرد. اگر به خاطر داشته باشید، هیده تورا در فیلم دستور می دهد تا یک ده را به آتش بکشند. در



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حالی که در حال حاضر در ژاپن، یافتن یک روستا که بتواند پاسخ درستی به روستاهایی که در قرن شانزدهم وجود داشته بدهد، غیرممکن است. اگر هم می خواستیم از نو یک روستا بسازیم، این کار گران در می آمد. بنابراین فکر پیوند دادن روستاییان را رها کردم.

■ *شما بسیاری از مواقع اعلام کردید که از نقدهایی که انگشت روی این مسئله می گذارند که شما در قرار دادن یک شخصیت زن در مرکز فیلمهایتان مشکل دارید، خجالت می کشید. این مرتبه به نظر می رسد که خجالت را کنار گذاشته اید، چرا که کانه ده، این زن فوق العاده بر کل آشوب احاطه دارد.*

□ همچنین می گویند که زنهای معمولی هرگز در فیلمهای من دیده نمی شوند. دلیل آن ساده است. جامعه ژاپن، زن را مجبور می کند که در حاشیه و مطیع باشد. حال آنکه این مسئله برایم خیلی جالب نیست، من زنهای نافرمان را ترجیح می دهم. پس لاجرم آنها معمولی تلقی نخواهند شد. در ضمن در پس هر مرد صاحب منصبی، همیشه یک زن نهفته است. در مورد مکبث، این زن اوست که وی را کنترل می کند. می توان از این طرز تلقی من خشنودنبود، اما این چیزی است که من عقیده دارم. در *آشوب*، کانه ده، تارو را وامی دارد تا به پدرش خیانت کند. اما نمی توان این شخصیت را به خیر یا به شر محدود کرد. باید او را نسبت به اطرافیانش درک کرد. او نیز یک قربانی است، پدر شوهر او در هر صورت تمام خانواده اش را قتل عام کرده است. او که با پسر «جلاد» خودش ازدواج کرد، در رابطه با گذشته اش، واکنش نشان می دهد، چیزی که لیدی آساجی در فیلم *قلعه عنکبوت* انجام نمی دهد، زیرا گذشته برای او اهمیت ندارد.

■ *چگونه از نمایشنامه شکسپیر استفاده کردید؟*

□ در وهله اول، مسئله اصلی خواندن کتاب بود. قسمتهایی در نمایشنامه ای که به زبان ژاپنی ترجمه شده بود، وجود داشت که من نمی فهمیدم. از اوگونی سؤال کردم و او توضیح داد که این نقاط تیره در حقیقت به واسطهٔ ضعف در ترجمه به وجود آمده است. در ضمن، در رابطه با متن اصلی نیز این احساس را کردم که قسمتهایی وجود دارند که بعدها توسط بازیگران آن دوره اضافه شده اند تا بدین ترتیب ایفای نقششان آسانتر شود. فکر می کنم بعضی از شخصیتها زیادی ورّاج هستند و آدم *شاه لیر* را از یاد می برد. از خودم پرسیدم آیا بر سر درام شکسپیر، همان بلایی آمده که بر سر یکی از نمایشنامه های مشهور تئاتر کابوکی، یعنی شوشین گورا جایی که یک نقش کم اهمیت به واسطه سماجت یکی از بازیگران، اهمیت بسیاری یافت. در هر صورت من تمایلی در اقتباس ادبی کار نداشتم و بیشتر در جست و جوی یافتن یک دورنما بودم.

■ *آیا مفهوم خاصی به عنوان فیلمتان ران نسبت می دهید؟*

□ در زبان ژاپنی، گذشته از یک ایدئوگرام بسیار پیچیده، معادلی برای کلمهٔ *ران* نیست. من عنوان *ران* را به طور موقتی انتخاب کردم و به خودم گفته بودم که چیز بهتری پیدا خواهم کرد. در آخر به این نام عادت کردم.

■ *در فیلمهای شما، تصویر پایانی بیشتر مواقع تصویر شروع فیلم را به یاد می آورد. این مسئله برای فیلم قلعه عنکبوت صدق می کند که با مه شروع می شود و با مه نیز تمام می شود و برای آشوب نیز، سوارکاران عنوانبندی فیلم، افق را وارسی می کنند، در حالی که تسورو ماروی کور، در آخرین نما، ویرانه های کاخش را «نگاه» می کند.*

□ این اتفاقی است. فیلم به طور طبیعی قرار بود با یک صحنه شکار شروع شود، اما منظره محل فیلمبرداری چنان زیبا بود که این دو سوارکار را به صحنه اضافه کردم تا بتوانند طی آن، این چشم انداز فوق العاده را در انتظار ورود گراز نظاره کنند. این تصمیم در محل گرفته شد.

■ *به نظر می آید که در مقایسه با شبح جنگجو، بر روی ترکیب بندی رنگ در آشوب بیشتر کار شده است، آیا این تصادفی بوده است؟*

□ همین جا باید تصریح کنم که وقتی از کار روی تصاویر فیلم *شبح جنگجو* صحبت به میان می آید، همیشه از فیلمبرداری می یاگاوا سخن به میان می آید، که در این فیلم بیمار بود و اغلب تاکائو سایتو را فراموش می کنند که مدت هفده سال است با او کار می کنم. این مدیر فیلمبرداری حرکت سه دوربین را کاملا تحت کنترل خود دارد و از عرضهٔ پیشنهاد غیر منتظره ابایی ندارد. اما برگردیم سر مقولهٔ رنگ. مسئله اصلی و اولیه، کیفیت دکور، اشیا یا چشم اندازی است که قصد دارید از آن فیلمبرداری کنید. تکنیک در درجه دوم اهمیت قرار دارد. هیچ چیزی نمی تواند به حضور اشیاء و البته بازی هنرپیشه ها جلوه ای گول زننده ببخشد. فیلمسازانی وجود دارند که تنها به تکنیک قسم می خورند. تصور می کنم که زیبایی از چیزی می آید که شما فیلمبرداری می کنید. خوشبختانه در *آشوب* توانستم در این جهت کار کنم. وقتی کیمونوها را می بینید، فکر می کنید که این لباسها مدرنند، اما بدانید که کیمونوهایی وجود دارند که با جسارت بیشتری دوخته شده اند و به نظر شما آوانگارد می نمایند. قرینه سازی ای که در حال حاضر بر مُد ژاپن حکمفرماست، چند صد سال است که وجود دارد. بسیاری از مواقع مرا متهم می کنند که به جزییات، بسیار توجه می کنم، اما پاسخ من این است که دکورسازی که به جزییات، به بهانه اینکه تماشاگران این مسئله را روی پرده مشاهده نخواهند کرد، اهمیت نمی دهد، دکورساز خوبی نیست. تمام این جزییات فضایی را شکل می دهد که تماشاگر به آن حساس است، چرا که در هر صورت کلیت آن را بیشتر دریافت نمی کند. من همیشه به همکارانم می گویم که کوچکترین بخش فیلمشان باید تحمل نمای درشت را داشته باشد. به همین خاطر نیز هست که ترجیح می دهم با وسائل واقعی کار کنم، چه

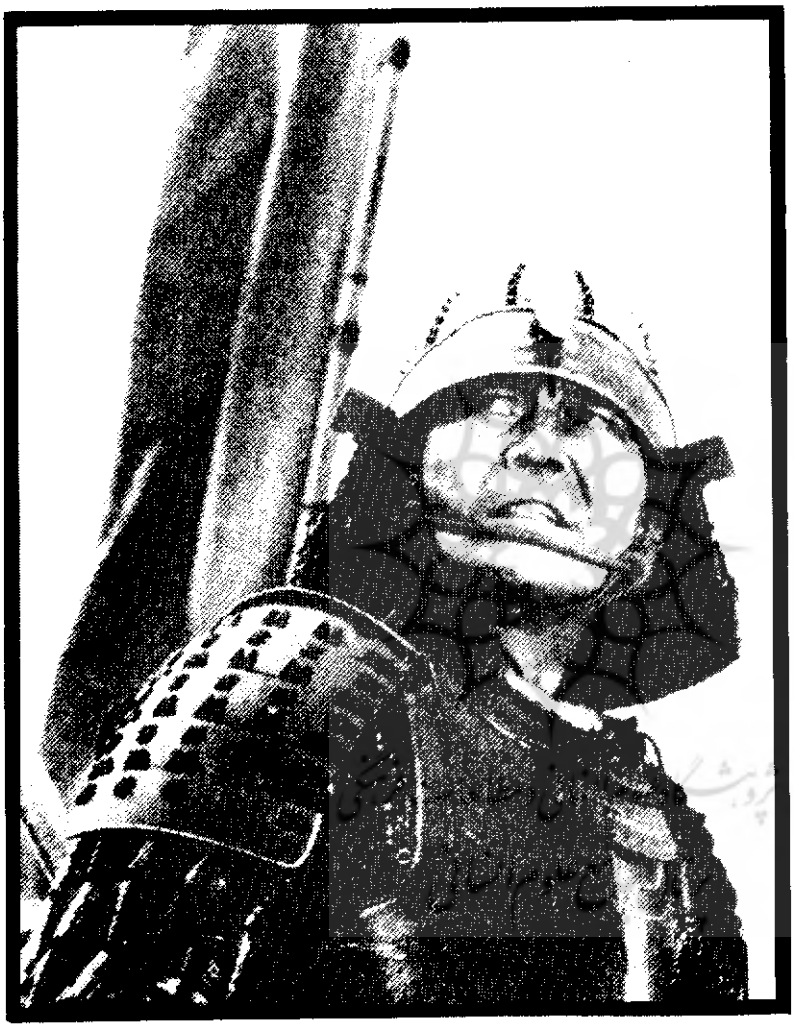
پارچه کیمونوها باشد، و چه آهن زره ها.

■ *در هر صورت مسئله تعجب‌آور این است که شما فضای بیرون را هم تابع اراده خودتان می‌کنید. شما در صحنه های خارجی نیز همین‌قدر نسبت به عناصر پافشاری می‌کنید که روی عنصری دیگر در داخل استودیو.*

□ پس از سالها تجربه، فیلمسازی در صحنه های خارجی، حوصله یا چه بسا شَم می طلبد. به عنوان مثال در صحنه ای که سوئه با همراهش مقابل افق نیایش می کنند، این لحظه، لحظهٔ کاملاً حساسی است. آفتاب غروب می کند، اما آدم نمی داند که یک غروب آفتاب چه زمانی پایان می گیرد. همیشه یک زمان مساعد وجود دارد، بازگشتهای پیش بینی نشده نور. در صحنه ای که هیده تورا، قدرت را به پسرانش واگذار می کند، فصل خیلی طولانی بود: ما بر روی فلاتهای بلند قرار داشتیم. منتظر ابرها بودیم، شفافیت هوا، اما آدم باید بلد باشد سریعاً تصمیم بگیرد. من علامت را دادم و در پایان برداشت، ناگهان باران گرفت. من یک هواشناس غریزی هستم.

■ *آیا بازیگرانتان را نیز به طور غریزی انتخاب می‌کنید؟*

□ بله، و برای بازیگر نقش کاته دو یعنی میه کوهارادا به طور مطلق، در حالی که برای سوئه، همه سلامتی او را بیش از حد خوب می دانستند و می ترسیدند که وی نتواند شخصیت خودش را خوب ایفاء کند، با این وجود من انتخابم را تحمیل کردم. موقع فیلمبرداری و تمرین تنها بازیگری که واقعاً به من زحمت داد، کاته ده بود. ما صحنه ای را که طی آن او با جیرو مواجه می شود و او را خلع سلاح می کند، دوماه و نیم تمرین کردیم. من به طور روزمره هر حرکت و هر جمله را توضیح می دادم. آدم به وقت نیاز دارد. اصلاً لازم نیست آدم تمام روز را تمرین کند. باید به مرور زمان در مورد نحوه بازی فکر کرد. در ضمن، میان اولین تمرین و روز فیلمبرداری، پیشرفت قابل توجهی وجود دارد. وقتی او آرایش کرده و



لباس پوشیده، این صحنه را بازی می کرد، من به طور کامل راضی نبودم، اما در دکور، موقعیت تغییر می کند، او از آن مرز عبور و استحاله پیدا کرد. عجیب اینکه، همین مسئله در یکی از صحنه های قبلتر هم پیش آمده بود، جایی که اوبرای شوهرش تارو، مرگ مادرش را تعریف می کند؛ صدای او می لرزید و بازیش ضربه پذیر بود. با وجود این، این مرتبه نیز زمان فیلمبرداری او تغییر یافت و لحن درست را پیدا کرد. در جریان تمرینهای طولانی، ورود به فضای دکور، به بازیگران اجازه می دهد تا خودشان را رها و نمایان سازند.

■ *چرا از پیتر، یک مرد زن‌نمای بسیار مشهور در ژاپن خواستید تا نقش دلقک را بازی کند؟*

□ دوست داشتم که تماشاگر رابطه احساسی ای که میان سردار و دلقکش به وجود می آید، حس کند. به نظر من، یک بازیگر با تجربه یا یک «پسربچه معمولی» نمی توانست این ارتباط را دربیاورد. دستکم تصور می کردم که پیتر بهتر از بقیه این حالت را احساس می کند.

■ *به تازگی در یک مجله ژاپنی اعلام کردید که موسیقی برای یک فیلم زهر است. بنابراین چگونه از مسمومیت این زهر احتراز می‌کنید؟*

□ نه، اینطور نیست. من قصد داشتم بگویم که این خطر وجود دارد که موسیقی به زهر تبدیل شود. بنابراین لازم است تا آن را تحت کنترل خود درآورید و بدانید که تا چه حد برروی تماشاگر اثر خواهد گذاشت. اگر مقدار اندکی سم مصرف کنید، اثرش مانند دارو خواهد بود. بنابر این باید به اندازه مصرف کرد. تماشاگر، زمانی که زیر پتک دسی بلها قرار می گیرد، دیگر تصویر را نگاه نمی کند. نوار صوتی ای که شلوغ باشد، می تواند دامتان را کاملاً به حالت اتصالی برساند. مسئله اندازه مصرف، اساسی ترین چیز است.

■ *در صحنه ای که به جهنم معروف است و طی آن قصر سوم آتش می گیرد، نوار صوتی، خاموش می شود. در پی چه نوع تأثیری بودید؟*

غیبت صدا، قطعاً روی تماشاگر تأثیر می گذارد. کارکرد این واسطه صامت این است که برای جهالت بشری و تمام این قتل عامی که مقابل چشمانمان روی می دهد، به مثابه یک محل انعکاس صوت عمل کند. تنها پس از شلیک گلوله ای که مرگ تارو را سبب می شود است که صداهای طبیعی دوباره روی نوار صوتی ظاهر می شود. وقتی اسبها می دوند، تماشاگر اندکی صدای موسیقی می شنود. من این را مخصوصاً اضافه کردم، زیرا اگر موسیقی را حذف کنیم، صدای سم اسبها عمق خودش را از دست می دهد. وقتی اسبها چهارنعل می دوند، زمین می لرزد و بدنها این لرزش را قبل از اینکه تماشاگر آنها را مستقیماً مشاهده کند، احساس می کند. برای دادن این تأثیر نزدیکی بود که از موسیقی استفاده کردم. یک قطعه موسیقیایی در یک فیلم، اندکی همچون کسی است که تمام بار را تحمل می کند، لیکن پنهان می ماند. برای وضعیت اسبها، این مسئله کاملاً ادراك تماشاگر را تغییر می دهد، اما متوجه این مسئله نمی شویم.

■ *شما زحمت تدوین فیلمهایتان را خود به عهده می گیرید، یعنی اینکه شما تنها کسی هستید که قدرت این را دارید تا به مسئله تدوین پاسخ بدهید.*

□ تصور می کنم که بر خلاف بسیاری از فیلمسازان، من به مرور فیلمبرداری، کار تدوین را انجام می دهم. به مدد این کار روزانه، آدم فیلم را بهتر می فهمد و این مهم به بازیگری و گروه فیلمبرداری کمک می کند تا کارشان را بهتر انجام دهند. اما من هرگز اولین تصاویر سرهم بندی شده را به بازیگران نوپا نشان نمی دهم، تا مبادا آنها را مشوش کنم. این خطر وجود دارد که با مشاهدهٔ راشها، آنها از حالت اصلی شان خارج شوند.

■ *چرا شما همزمان با فیلمبرداری تدوین می کنید؟*

□ بنا به دلایل اقتصادی. وقتی کار فیلمبرداری تمام می شود، من دو الی سه روز بیشتر لازم ندارم تا همه کارها را تمام کنم. من همچنین کار را بدین دلیل سریع تمام می کنم، چرا که تدوین بخش ـ بخش شکل نمی گیرد و من می توانم تمام فیلم را تدوین شده ببینم. هر مرتبه که صحنه ای را تدوین می کنم، کاری را که قبل از آن انجام داده ام، نگاه می کنم. این روش به من اجازه می دهد تا واسطه های غیرلازم را حذف کنم. به نظر من باید نما را در پیوند با یک مجموعه نگاه کرد. اگر آدم نگاهی غیرکلی روی فیلم خود داشته باشد، به راحتی

کوروساوا

اشتباه می کند. در عوض وقتی تمام کارها را تمام کرده ام، دیگر نمی توانم چیزی را ببینم و نوار صوتی حالم را بهم می زند.

■ *شما برای فیلم آشوب، سه دستیار کارگردان جوان استخدام کردید.*

□ در حال حاضر، دستیاران کارگردانی بیش از حد پیرند. آدم باید در سی سالگی دیگر کارگردان شده باشد، و از آن به بعد، این کار غیرممکن است. در ضمن، سیستم معمول در سینمای ژاپن این است که اصلاً کار دستیار کارگردان را مساعدت نمی دهند. در حال حاضر، دستیاری فقط جایگاهی در ادارهٔ کار دارد و اصلاً فکر این را نمی کنند که او به عنوان کارگردان، چه کاری می تواند انجام دهد. باید

اصلاحی در کارهای عملی اش انجام گیرد. از نظر طبیعی، یک دستیار باید فیلمنامه بنویسد. وقتی خود من دستیار بودم، لاینقطع می نوشتم. می خواستم خودم را شکل بدهم و وقتی در مورد این مسئله از تازه واردها می پرسم، آنها چیزی جواب نمی دهند. آدم بدون نوشتن فیلمنامه، نمی تواند یک فیلمساز خوب بشود. در ضمن، از نحوهٔ ارائه فیلمنامه بود که من دستیارانم را از میان چند صد نامزد انتخاب کردم.

■ *آیا زوال سینمای معاصر ژاپن را تنها دلایل حرفه ای توجیه می کند؟*

□ البته که نه، گذشته از کم کاری مراکز تولید فیلم و غیبت پرهیاهوی تهیه کننده، نقطه ضعف نبود آفرینش است. خلاء بسیاری در پرورش عمومی وجود دارد. فکرهای خوب کفایت نمی کند، باید شاهد آورد. می دانید الهه زیبایی خودش را به دام نمی اندازد، اگر او را نبندیم فرار خواهد کرد. باید تلاشهای روزانه را به طور جسمی تحمل کرد.

■ *چرا، از دودسکادن (۱۹۷۰) به بعد، فیلمی دربارهٔ ژاپن معاصر نساخته اید؟*

□ می گویند که در ژاپن آزادی بیان وجود دارد و شاهد این مدعا را از یاد سینمای پورنو و فیلمهای سری ب گنگستری می دانند. در هر حال، اگر شما به مسائل حساستری مانند سیاست علاقمند باشید، مسئله به این سادگیها هم نیست. برای فیلم *بدها در آسایش می خوابند*، بخت با من یار بود که تهیه کنندگان، کتاب را نخوانده بودند. حال آنکه در مورد فیلمهای تاریخی با وجود این که خطری متوجه شما نیست، از دست ممیزی می گریزید، اما در حقیقت وجود دارد. رئیس کمپانی توهو (یکی از چهار کمپانی اصلی) تصمیم گرفت فیلمی را تهیه کند که مورد پسند نبود، از او تشکر کردند و عذرش را خواستند. این نمونه مربوط به ده سال پیش می شود، اما نشان می دهد که آدم نمی تواند آزادانه خودش را بیان کند. سانسورچیان همیشه آدمهای روشن بینی نیستند. کاملا عجیب بود که فیلمی مانند *زیستن* بتواند جایزه وزارت آموزش ملی را از آن خود بکند. کارمندها انتقادهایی را که بهشان شده بود، نفهمیده بودند. در صحنه پایانی، شخصیتهای من می گفتند که از فردا زندگی تازه ای را آغاز خواهند کرد و با وجود این بیانات، همه چیز دوباره از فردا همان جور شروع می شد، خب، این نتیجه به مذاق خیلیها خوش نیامد و فشارهای بسیاری بر من وارد شد که این صحنه را حذف کنم. من این صحنه را به این دلیل توانستم حفظ کنم که تهیه کنندگان را تهدید کردم اگر در این مسئله پافشاری کنند که خودم، خودم را سانسور کنم، من فیلم را از بین خواهم برد. ■