پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

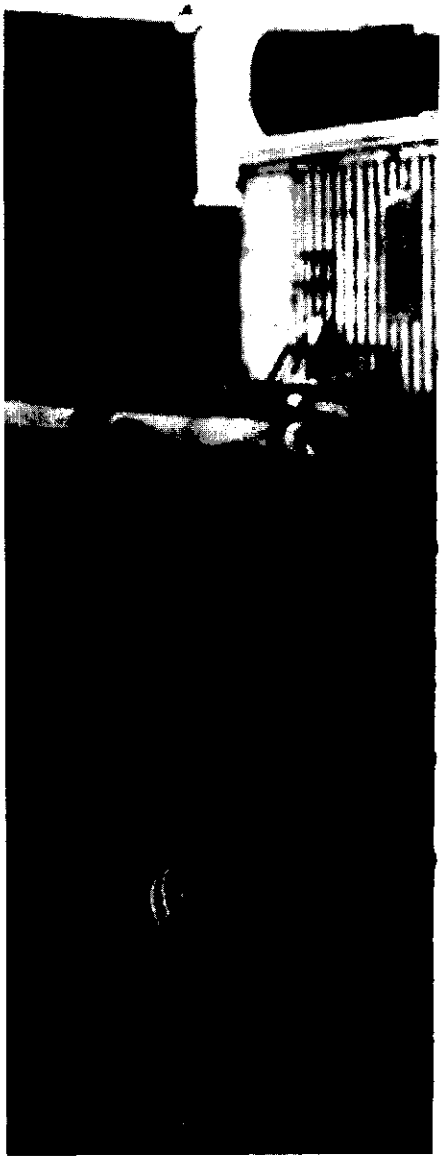
گفت و گو با
آکی کوروسماکی

■ ترجمهٔ هما توسلی

یک شخصیت فنلاندی

◁آکی کوریسماکی، متولد ۱۹۵۷، که امروز به یکی از پرکارترین و جسورترین فیلمسازان جهان تبدیل شده است، در ابتدا خودش را از جریان حاکم سینمای روز فنلاند که هجویه‌ها و دیدگاه کمدی او، قواعد و مناسبت‌های آن را به سخره می‌گرفت، دور نگه داشت. با وجود این هنگامی که در صحنهٔ بین‌المللی شناخته شد و مورد توجه قرار گرفت، به‌زودی عنوان مهم‌ترین استعداد صنعت تصویری کوچک کشورش را به‌اش دادند. در اصل موفقیت او به سینمادوستان کمک کرد تا این حقیقت را دریابند که سینمای اسکاندیناوی فقط سینمای سوئد و نروژ نیست.

کوریسماکی فیلمسازی را از اوایل دههٔ هشتاد آغاز و تا حوالی سال ۱۹۹۰ جایگاهش را در عرصهٔ بین‌المللی تثبیت کرد. وجه مشترک فیلم‌های او این است که همه‌شان فیلم‌هایی سرراست و نیمه‌جدی‌اند، سرشار از حسی طنزگرا و حتی ابزورد. شخصیت‌هایش از جریان سینمای روز دورند و در برخی موارد این دوری تا حدی است که به انزوا و تنهایی کامل می‌رسد، گاه به گاه ترک خانمان می‌کنند و در کنار چشم‌اندازهای یخ‌زده‌ای در شمایل غریبه‌هایی ابدی گام می‌زنند. با وجود این حس دل کندن یا یأس‌شان به‌ندرت تبدیل به محرکی اساسی برای انجام یک کنش سینمایی می‌شود. در عوض، حتی زمانی که کوریسماکی زندگی‌های غمگنانهٔ شخصیت‌هایش را از تألم و اندوه شدید سرشار می‌کند، تأکید خاصی بر نوعی طنز دارد که همزمان هم حس بیگانگی و هم آشنایی نسبت به موقعیت‌های آن‌ها را برمی‌انگیزد. تعدادی از قهرمان‌های کوریسماکی کارگران غمگینی هستند که جامعهٔ سرکوبگر به کارهایی یأس‌انگیز و بیهوده و رفتاری غریب و نفرت‌آور وادارشان کرده است. نمونهٔ چنین شخصیتی را در **آریل** (۱۹۸۸) می‌بینیم؛ یک فیلم کمدی - اگزیستانسیالیستی دربارهٔ یک کارگر معدن که شغلش را از دست می‌دهد و رهسپار سفری ادیسه‌وار در سراسر فنلاند می‌شود. این فیلم مثالی است از شیوه‌ای که کوریسماکی به وسیلهٔ آن زندگی شخصیتی را که در ظاهر به سمت افسردگی می‌رود، با



شخصیت‌هایش از جریان سینمای روز دورند و در برخی موارد این دوری تا حدی است که به انزوا و تنهایی کامل می‌رسد؛ گاه به گاه ترک خاتمان می‌کنند و در کنار چشم‌اندازهای یخ‌زده‌ای در شمایل غریبه‌هایی ابدی گام می‌زنند.

تمسخر نگاه می‌کند. به همین ترتیب، **دختر کارخانهٔ کبریت‌سازی** (۱۹۹۰) کمدی سیاه تند و تیزی است دربارهٔ یک زن جوان دل‌مردهٔ ستمدیده، که کارش ملال‌آور است، زندگی‌اش یکنواخت است و به همین دلیل نیز درگیر رابطه با مردی می‌شود که دست تقدیر مجبورش می‌کند او را ول کند. او حدس می‌زند که دختر در پوستهٔ تنهایی خودش فرو برود، اما واکنش او - درواقع انتقام او - هر چیزی هست جز واکنشی مطیعانه و قابل‌پیش‌بینی.

مقابله به مثل یا انتقام نیز مضمونی بارز در **جنایت و مکافات** (۱۹۸۳)، نخستین فیلم کوریسماکی در مقام کارگردان، (پس از کارگردانی مشترک **The Saimma Gesture** (۱۹۸۱) به همراه برادرش، میکا) است. این فیلم که اقتباسی از رمان داستایفسکی است در دههٔ هشتاد در هلسینکی [پایتخت فنلاند] می‌گذرد و قهرمانش، راهیکاینن، تاجر قدرتمندی را که در تصادف ماشین نامزدش را کشته و در رفته به قتل می‌رساند. **جنایت و مکافات** از هر جهت اندوه‌بارترین فیلم کوریسماکی است. آن‌سوی دیگر این طیف حسی **قرارداد با آدمکش** (۱۹۹۰) است که قهرمان منزوی‌اش را به شکل عجیب و غریبی به تصویر می‌کشد. کوریسماکی در این فیلم قصهٔ آدم بزدل بی‌عرضه‌ای را می‌گوید که هیچ امیدی به زندگی ندارد، اما از بخت بد موفق نمی‌شود خودش را بکشد. او بعد از این قضیه یک آدمکش حرفه‌ای را اجیر می‌کند تا این کار را برایش انجام دهد، اما پس از آن‌که به‌طور غیرمنتظره‌ای در دام عشق گرفتار می‌شود، تغییرعقیده می‌دهد و این‌جاست که باید هرچه سریع‌تر برای فسخ قراردادی که بر سر زندگی‌اش بسته است تلاش کند.

دیگر نکتهٔ تماتیک آثار کوریسماکی زندگی خلاق است. او این موضوع را در **زندگی کولی‌وار** (۱۹۹۲) که یک کمدی تأثرانگیز است، دربارهٔ این‌که کسی قاطعانه و بدون توجه به عواقب و ایثارهایش زندگی‌اش را وقف هنر بکند، به‌کار می‌گیرد. هر سه شخصیت فیلم - یک نویسنده، یک نقاش و یک آهنگساز/ موسیقیدان، هر سه مرد - پا به سن گذاشته‌اند، پول کمی دارند و هرگز از لحاظ اقتصادی و هنری به جایی نرسیده‌اند. در این جمع خبری از همینگوی و پیکاسو و موتزارت گمنام نیست. درواقع بی‌انصافی نیست اگر بگوییم سطح استعدادهای اعضای این گروه در حد بسیار عادی است. با این حال هر سهٔ این هنرمندان با عزمی راسخ به کار و ایده‌آل‌های‌شان پایبندند. زن‌های زندگی‌شان در حد افراد درجه دو باقی می‌مانند. برای یکی پیانویش، یکی کتابخانه‌اش و دیگری نقاشی‌اش بیش‌تر از هر چیز دیگری ارزش دارد؛ چیزی که همزمان ستودنی، افراطی، حزن‌انگیز و بامزه است.

در **کابوی‌های لنینگرادی به آمریکا می‌روند** (۱۹۸۹)، یکی از عجیب و غریب‌ترین فیلم‌های کوریسماکی، شخصیت‌هایی به تصویر درمی‌آیند که تصوری منفی نسبت به خودشان دارند؛ حتی تصور استعدادی کم‌تر از آن‌چه هست. وقتی لقب «بدترین گروه راک‌اندرول جهان» را با افتخار می‌پذیرند، از حماقت خودشان حظ وافر می‌برند. **کابوی‌های لنینگرادی...** فیلمی کمدی است که میزان تأثیر بی‌ربط‌ترین جنبه‌های فرهنگ پاپ آمریکایی را بر دورافتاده‌ترین مناطق فنلاند به هجو می‌گیرد. «کابوی»های کوریسماکی یک گروه موسیقیدان یخ و فوق‌العاده مزخرف راک اهل توندراهای فنلاند (نه روسیه) هستند که یک «تور جهانی» راه می‌اندازند و به جای «مدیسن اسکوئر گاردن» سر از زمین‌های بایر شهرهای کوچک آمریکا درمی‌آورند، جایی که مردم به «هر چیزی» گوش می‌دهند.

کوریسماکی کارش را با ساخت دو فیلم کوتاه پی گرفت که با استفاده از امکانات کمیک همین ایدهٔ **کابوی‌های لنینگرادی...** ساخته شدند: **آن روزها بودند** (۱۹۹۱) یک مینی‌ساگا [فیلم خیلی کوتاه]ی شش دقیقه‌ای دربارهٔ یک گاوچران تنها که در خیابان‌های یک شهر بزرگ به همراه خَرش پرسه می‌زند؛ و **این چکمه‌ها** (۱۹۹۳)، یک فیلم پنج دقیقه‌ای دربارهٔ تاریخ فنلاند بین سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۹ از دید همان کابوی‌ها. فیلم بعدی کوریسماکی یک فیلم داستانی بلند بود به نام **کابوی‌های لنینگرادی موسی را می‌بینند** (۱۹۹۴)، که در آن این گروه واقعاً جزو ده گروه برتر قرار می‌گیرند. در این فیلم کابوی‌ها از مکزیک راه می‌افتند، از جزیرهٔ کانی می‌گذرند و دوباره به اروپا برمی‌گردند، که در آن‌جا مدیر برنامه‌های‌شان ادعا می‌کند حضرت موسی است و قول می‌دهد پسرها را به سرزمین موعود سیبری رهنمون شود. سر آخر کوریسماکی در مستند **نمایش توتال بالایلاکا** (۱۹۹۴) کابوی‌های لنینگرادی را در کنسرتی در میدان سنای هلسینکی در برابر پنجاه هزار علاقه‌مند به تصویر می‌کشد، با مشارکت «گروه رقص و کر ارتش سرخ روسیه» - که منتقدی آن را «ناسازترین و هوشمندانه‌ترین ترکیب بینافرهنگی» نامید.

کوریسماکی از نیمهٔ دوم دههٔ نود تا آغاز قرن بیست‌ویکم در مقام کارگردان کم‌کارتر شده، با وجود این‌که فیلم‌هایش هنوز هم تلخ و شیرین و مسحورکننده و بنابراین هم‌سو با آثار پیشین‌اش باقی مانده‌اند. برای نمونه **Juha** (۱۹۹۹) داستان دهقانی دست‌وپاچلفتی و زن ساده و خجالتی‌اش است که ورود یک غریبهٔ زن‌بارهٔ پا به‌سن‌گذاشته میانه‌شان را به‌هم می‌زند. کوریسماکی تصمیم گرفت **Juha** را (که براساس یک رمان قرن بیستمی فنلاندی و یک فیلم صامت کلاسیک فنلاندی ساخته شده) بدون دیالوگ و سیاه و سفید بسازد که همین، به فیلم جذبه‌ای یگانه بخشیده است. **ابرهای روان** (۱۹۹۶) قصهٔ تلخ یک زن و شوهر سیاه‌بخت است که به‌هرحال به پایانی خوش می‌رسد؛ پایانی که به همان اندازه که خوشایند است نامتحمل هم هست. شاید بشود گفت جهان‌بینی آکی کوریسماکی در یکی از دیالوگ‌های **ابرهای روان** جمع شده است؛ «زندگی کوتاه و فلاکت‌بار است. تا جایی که می‌توانی خوش باش.» جمله‌هایی که می‌شود در مورد فیلم بعدی‌اش، **مرد بدون گذشته** (۲۰۰۲) نیز به کار برد.

این گفت‌وگو در پانزده نوامبر ۲۰۰۳ در رستوران الیت در هلسینکی انجام شد. کوریسماکی بیش‌تر انگلیسی حرف می‌زد و وقتی مجبور می‌شد فنلاندی حرف بزند، همسر فنلاندی‌اش برایش ترجمه می‌کرد. ◀

برت کاردولو

اسم شما «کوریسماکی» آهنگ جالبی دارد. اسم واقعی‌تان است و نسل به نسل در خانواده وجود داشته؟

به همین اسم به دنیا آمدم، بله، اما پدربزرگم اسمش را از یک کلمهٔ روسی به این شکل تغییر داد. معنی‌اش «تپهٔ گوزن» است. غیر از خانوادهٔ من و در حال حاضر همسرم، فامیلی هیچ فنلاندی دیگری این نیست. زنم اخیراً دائم اصرار می‌کند در یکی از فیلم‌هایم برای سگم، تاتی، هم نقشی درنظر بگیرم. حالا می‌شود برویم سراغ سؤال‌های واقعی؟

بسیار خب، واقعیت دارد که شما اول به عنوان منتقد فیلم شروع به کار کردید؟

بله. ولی منتقد بدی بودم. فیلم‌ها برای من یا شاهکار بودند یا مزخرف، و این راه درستی برای منتقد بودن نیست. راه درست این است که صادق باشی و تظاهر به چیزی نکنی؛ و این همان چیزی است که برای فیلمساز خوب شدن هم لازم است.

چرا شروع کردید به فیلم ساختن؟

چون می‌خواستم این کار را بکنم. مدرسهٔ فیلم‌ها نمی‌گذاشتند وارد این کار بشوی. من زیادی کله‌شق بودم. به همین خاطر هم فیلمسازی را از دیدن فیلم‌های آرشیوی و خواندن یاد گرفتم. با زیاد خواندن می‌شود خیلی چیزها راجع به سینما یاد گرفت.

قبل از آن‌که فیلم‌برداری اولین فیلمم را شروع کنم با یکی از دوستانم دوربین او را برداشتیم و رفتیم به یک کشتارگاه. یک سالن پر از گاو مرده. فیلم کاملاً صامت بود و دوستم برایم نوع لنزهایی که داشتیم، تفاوت میان دوربین‌اش و دوربین‌های ثابت معمولی، و چیزهایی از این‌دست را توضیح داد. به محض این‌که فهمیدم گفتم: «بسیار خب.» ولی هرگز این بحث را برای کسی بازگو نکردم! و از آن به بعد می‌توانستم بروم سر صحنه و دستور بدهم: «دوربین این‌جا! [لنز] پنجاه میلی‌متری را بدهید به من!»

فیلمسازی برای شما یک کار بسیار بسیار ساده است، نه؟

بله، کل چیزهایی که لازم داری چند تا بازیگر و یک دوربین است. به‌شان می‌گویی راه بروند و حرف بزنند و با دوربین فیلم می‌گیری. همین. آن جادو بعدش اتفاق می‌افتد، در مرحلهٔ تدوین. این آن بخشی است که از همه بیش‌تر به‌اش علاقه دارم، به همین خاطر هم همیشه تنهایی این کار را می‌کنم، واقعاً تنهایی. چندین و چند روز در را به روی خودم می‌بندم. به‌خصوص از میکس موسیقی خیلی لذت می‌برم. همیشه چند آوا در ذهنم دارم و یک عالمه سی‌دی با خودم می‌برم به اتاق تدوین. از یک دستگاه تدوین اشتین‌بک استفاده می‌کنم تا در واقع بتوانم کارم را کنترل کنم، به‌هیچ‌وجه از این ابزارهای دیجیتال استفاده نمی‌کنم. امروز مردم فکر می‌کنند تکنولوژی همهٔ مسائل ذهنی یا عقلانی را حل کرده، که این‌طور نیست. هر چیزی باید مبنایش بر یک قصهٔ انسانی باشد و تکنولوژی کمکی نمی‌کند.

کابوی‌های لنینگرادی خودشان یک قصه‌اند. آن‌ها قبل از آن‌که شما در سال ۱۹۸۹ فیلمی درباره‌شان بسازید یک گروه خواننده بودند؟

بله. تقریباً یک سال قبل از ساخته شدن **کابوی‌های لنینگرادی به آمریکا می‌روند** اسم‌شان را به «دمپایی‌های سرد» (Cold Slippers) تغییر داده بودند. قبل از آن‌که من باهشان کار کنم هم موهای‌شان همان شکلی بود. وقتی دیدم‌شان، حس کردم مشکلی دارند، اما تا مدت‌ها نمی‌توانستم بفهمم آن مشکل چیست. دست‌آخر فهمیدم کفش لازم دارند. «دمپایی‌های سرد»! به همین دلیل هم روزهای سرد توفانی سر و کله‌شان پیدا نمی‌شد. هنوز هم با هم برنامه اجرا می‌کنند. یک روز تصمیم دارم یک فیلم حماسی دربارهٔ دیدار کابوی‌های لنینگرادی با اولیس بسازم.

رابطه‌تان با فیلم‌بردار همیشگی‌تان، تیمو سالمینن چه‌طور است؟

تیمو نورپردازی می‌کند و قاب‌ها را خودم می‌بندم. ولی باز تدوین خودم را می‌کنم. موسیقی را خودم انتخاب می‌کنم و بر میکس هم نظارت دارم.

کاربرد رنگ، در مقابل سیاه و سفید چه؟ مثلاً در فیلم سیاه و سفیدتان، Juha که بازسازی یک نمایشنامهٔ دهقانی کلاسیک فنلاندی بود. در آن فیلم شما حتی از استفاده از صدا هم طفره رفته بودید!

عاشق فیلم رنگی‌هایی هستم که مرا به یاد فیلم‌های هالیوودی دهۀ پنجاه بیندازد. اما تکنی‌کالر دیگر از بین رفته و دیگر نمی‌شود به آن شیوه فیلم ساخت. با این حال واقعیت این است که برخی فیلم‌ها مثل **بربادرفته** ویکتور فلمینگ (۱۹۳۹) و **نوشته بر باد** داگلاس سیرک به خاطر شیوۀ بازی‌شان با پس‌زمینه، به‌شدت بر من تأثیر گذاشتند. که انتقال چنین چیزی در سیاه و سفید به‌مراتب مشکل‌تر است. گاهی وقت‌ها برای رسیدن به طراحی رنگ مورد نظرم کاتالوگ‌های رنگ سر صحنه می‌برم. بعضی قصه‌ها رنگ می‌طلبند و برخی سیاه و سفید. هیچ‌وقت حد وسطی نیست. من رئالیستم، ولی مجبوری کاری کنی که رنگ‌ها سوررئال یا غیرواقعی از کار دربیایند. بنابراین به‌گمانم بتوانید بگویید که من سعی می‌کنم از رنگ استفادۀ شاعرانه بکنم، که بیش‌تر شاعرم تا مفسر اجتماعی یا سیاسی، مثل **مرد بدون گذشته** که فیلمی است دربارۀ بی‌خانمانی، بی‌آن‌که دربارۀ این معضل زیادی وارد جزئیات بیان‌گرایانه بشود. به‌علاوه، آدم راجع به عقاید فیلم نمی‌سازد بلکه براساس قصه‌ها و آدم‌های توی قصه‌ها فیلم می‌سازد.

در فیلم‌های‌تان انتخاب افراد، یا نقش‌ها هم با خودتان است، مگر نه؟

البته. بازیگرهایم را در کافه‌ها پیدا می‌کنم، چون خودم وقت زیادی را این‌جور جاها می‌گذرانم. از شوخی گذشته همۀ آن‌ها حرفه‌ای‌اند، اما مردم می‌گویند من هیچ‌وقت نمی‌گذارم آن‌ها بازی کنند. خب، خیلی از آن‌ها از تئاتر می‌آیند، از جایی که به‌شان یاد می‌دهند هنر بازیگری یعنی فریاد زدن. ارتباط من با بازیگرهایم هرگز عوض نشده. وقتی ازشان می‌خواهم دیالوگ بگویند، انگشت‌ام را بالا نگه می‌دارم. بعد که گفتند، من می‌گویم: «خیلی ممنون.» اگر انتظار هدایت پرجزئیات‌تری داشته باشند، در آن صورت در خروجی را نشان‌شان می‌دهم [بازی میان معنای دوپهلوی واژۀ Direction هم به معنای کارگردانی و هم جهت].

ارتباطی میان تئوری بازیگری شما و برتولد برشت هست؟

بله به‌نظرم. به این شکل که من اعتقاد دارم در سینما باید از «بازیگری» اجتناب کرد و بازیگران باید از توضیح بیش از حد نقشی که دارند بازی می‌کنند اجتناب کنند. زمان محصلی‌ام خیلی‌ها به تئاتر برشت علاقه داشتند و احتمالاً عقیدۀ او دربارۀ تئاتر حماسی یا دیالکتیکی، در برابر تئاتر دراماتیک و خیال‌پردازانه بر من تأثیر گذاشته است. از آن عقیدۀ برشت خوشم می‌آید که بازیگر باید خودش را به عنوان روایت‌گری ببیند که صرفاً شخصیتی را که دارد بازی‌اش می‌کند، انتقال می‌دهد. در این شیوه مخاطب تحریک می‌شود که به جای وابستگی صرفاً عاطفی به آن‌چه دارد می‌بیند، دنبال نتایج عقلانی بگردد.

شما هم مثل فاسبیندر با یک گروه ثابت از بازیگران کار می‌کنید. چرا؟

بروید از جان فورد و هاوارد هاکس بپرسید چرا با آن آدم ابلهی که اسمش جان وین بود آن همه فیلم ساختند. می‌دانید چرا؟ به خاطر راه رفتن‌اش. ژان لوک گدار یک بار گفت که چه‌قدر از جان وین متنفر است وقتی تبهکار می‌شود و چه‌قدر دوستش دارد وقتی آخر **جویندگان** (۱۹۵۶) ناتالی وود را بغل می‌کند. گیریم این‌طوری هم باشد، راه‌رفتن‌اش همیشه یک‌جور است. پس چرا خودت را با بازیگرهای تازه به زحمت بیندازی وقتی همان بازیگرهایی که داری می‌توانند کارشان را انجام بدهند؟ چرا یک بازیگر خوب را فقط به این خاطر که داری یک فیلم جدید می‌سازی، عوض کنی؟

بیش‌تر از یک برداشت می‌گیرید؟

نه. به طور طبیعی یک صحنۀ تمرینی می‌گیریم و بعد ترجیح می‌دهم اولین برداشت را بگیرم. این روزها از پس گرفتن همان برداشت اول هم برمی‌آیم، ولی همیشه برداشت تمرینی را چاپ می‌کنم. برداشت‌های متعدد نمی‌گیرم چون به عقیدۀ من هر بار بازیگران از بار قبل خسته‌تر می‌شوند. به همین دلیل هم حتی اجازه نمی‌دهم پیش از فیلم‌برداری دیالوگ‌ها را بخوانند. می‌دانید، موقع تماشای فیلم‌های دیگران از بازی‌ها خوشم می‌آید، ولی آن مدل برای من مناسب نیست. به هرحال من یک قاعدۀ دیگر هم دارم: علاوه بر آن‌که نباید فریاد زد، نباید خندید. و از گفتار بسیار رسمی فنلاندی هم استفاده می‌کنم. سعی کردم در خیابان‌های فنلاند هم فیلم بسازم، ولی هیچ‌وقت درنیامد. درعین‌حال که مطمئنم شما از روی تجربیات شخصی‌تان تشخیص می‌دهید، [ولی باید بگویم که] در فنلاند مردم واقعاً به آن دقت و صحتی که در فیلم‌های من می‌بینید حرف نمی‌زنند.

در پانتئون تأثیر گرفتن‌های‌تان چه کارگردان‌هایی حکومت می‌کنند؟

یکی‌شان روبر برسون. **دختر کارخانۀ کبریت‌سازی** را طوری ساختم انگار برسون بخواهد فیلم حماسی بسازد. گدار، که یک انقلاب سینمایی مختص خودش ایجاد کرد. و ازو، که در نوزده‌سالگی با دیدن **گرگ و میش در توکیو** (۱۹۵۷) کشفاش کردم. آن چیزی که بیش از هر چیز دیگری مرا به سمت کارهای ازو جذب کرد انسانیت‌اش، صداقت‌اش و شرافت‌اش بود. من از یک جهت در کار خودم خیلی ژاپنی‌ام. بدون هیچ زرق و برقی. اساس همۀ هنرها کاهش است. و سادگی. از یک ایده یا روایت اولیه شروع می‌کنی که رفته‌رفته کم می‌شود تا به اندازۀ کافی برای حقیقی بودن عریان شود. و آن وقت، و درست همان وقت است که کارت تمام شده است.

می‌دانم که شما در ضمن به رئالیسم شاعرانۀ سینمای فرانسۀ دهۀ سی، به‌خصوص فیلم‌های ژان ویگو نیز خیلی علاقه دارید.

بله، آخرین فیلمش، **آتالانت** (۱۹۳۴) یکی از مهم‌ترین فیلم‌هایی است که تابه‌حال ساخته شده. **آتالانت** را اولین بار در اواخر دهۀ هفتاد در یک کانون فیلم در هلسینکی دیدم. این فیلم را مردی ساخته بود که می‌دانست دارد می‌میرد و به همین دلیل هم زیبایی زندگی‌ای را نشان داد که خودش هرگز دوباره آن را تجربه نمی‌کرد. به‌خصوص سکانس‌هایی را ستایش می‌کنم مثل آن سکانسی که شوهر جوان، آشفته‌حال از جدایی همسرش، ناگهان جست می‌زند توی رودخانه و می‌رود ته آب که او را پیدا کند. این آن نوع سینمایی است که کاملاً به نقاشی نزدیک است. نمی‌دانم آخر آن لعنتی‌ها در سال‌های آخر دهۀ بیست چه‌طور این کارها را کرده‌اند، ولی صحنه‌هایی مثل صحنه‌های **آتالانت** نسبت به هر چیز دیگری در هنر به شعر نزدیک‌تر است. حاضرم سیصد کارگردان هالیوودی را قربانی کنم که در عوض‌اش ویگو بتواند یک بار دیگر به زندگی برگردد و باز هم از این فیلم‌ها بسازد. البته این را با ارفاق گفتم چون دیگر در کالیفرنیا کارگردان واقعی پیدا نمی‌شود!

از هالیوود بگوییم...

من ترجیح می‌دهم نگوییم ولی می‌دانم شما می‌خواهید یک چیزی دربارۀ این موضوع بشنوید، بنابراین یک چیزهایی می‌گویم. هالیوود دلیلی است برای من تا فیلم بسازم. چون از آن‌جا متنفرم. و هرگز به آن‌جا نمی‌روم و وقت‌ام را با تماشای فیلم‌های تحفۀ این روزها هدر نمی‌دهم. شاید فیلم بد بسازم، ولی از آن مزخرفاتی که هالیوود هر روز درست می‌کند نمی‌سازم. عاشق هالیوود قدیم‌ام ولی هالیوود جدید فقط یک مار زنگی مرده است که حتی نمی‌داند مرده. من مثل سگ‌ام، همیشه به هالیوود پارس می‌کنم چون با قدرتی که دارد می‌تواند چند تا فیلم واقعاً خوب بسازد. به‌جایش مردهای شصت ساله دارند فیلم‌های جوانک‌پسند و اکشن‌های کسالت‌بار می‌سازند؛ تجارت‌پیشگی احمقانه دارد سینما را نابود می‌کند. چرا مردم باید پا شوند، بروند بیرون و پول بدهند که چنین فیلم‌های بدی را ببینند، درحالی‌که می‌توانند توی خانه بمانند و تلویزیون بد و مفت تماشا کنند؟ من به‌شخصه هیچ‌گونه احترامی برای فیلم‌هایی که در آن‌ها مردم را با تفنگ (و خیلی چیزهای دیگر) قصابی می‌کنند و اسمش را هم می‌گذارند سرگرمی، قائل نیستم.

ببینید، هر فیلمی در سایزی طراحی می‌شود. اگر همین‌طور بدون برنامه خشونت‌پردازی کنید و با مواد انفجاری بازی کنید، کمی بعد دیگر هیچ‌چیز کافی نخواهد بود. قدیم‌ها یک دانه قتل داشتی و همان بس بود. الان باید سیصد هزار نفر را بکشی تا بتوانی توجه مخاطب را جلب کنی. اما اگر فیلم در یک

اساس همۀ هنرها کاهش است. و سادگی. از یک ایده یا روایت اولیه شروع می‌کنی که رفته‌رفته کم می‌شود تا به اندازۀ کافی برای حقیقی بودن عریان شود. و آن وقت، و درست همان وقت است که کارت تمام شده است.

سطح مینی‌مال تنظیم شود حتی صدای سرفه هم دراماتیک خواهد بود. در چنین فیلمی اگر شخصیت اصلی سکندری‌خوران توی جوی بیفتد، بیننده به همین سرعت نگران می‌شود که چه بلایی قرار است سر شخصیت بیاید، به‌رغم این‌که در فیلم‌های دیگر، آدم‌ها از هواپیما می‌افتند پایین و زنده می‌مانند بدون آن‌که حتی یک خراش برداشته باشند. اما در فیلم‌های من و حتی در **مرد بدون گذشته** هم این‌طور نیست. درست است که این فیلم‌ها با خشونت شروع می‌شوند، اما خشونتی که صادقانه است - می‌شود گفت، درواقع سریع ازش می‌گذرم و زشت باقی‌اش می‌گذارم - در هلسینکی خشونت جذاب نیست، ناشناخته است. اگر مردم می‌خواهند خشونتی را ببینند که به ظاهر خوب است، و این [حس] ادامه پیدا می‌کند، از نظر ذهنی مریض‌اند. به‌هرحال شما کار من را می‌شناسید. من ترجیح می‌دهم تأثیری عمیق بر یک تماشاچی بگذارم تا تأثیری مصنوعی بر دو میلیون نفر. درواقع، تا حالا هم اگر برای یکی از فیلم‌هایم مخاطب میلیونی در سطح جهان داشته‌ام، می‌دانسته‌ام که شکست خورده بودم. من دست‌آخر، فقط یک کارگردان سطح متوسط هستم ولی چندتا فیلم مقبول تا خوب ساخته‌ام که همه با هم شاید یک چیزی بشوند.

کارگردان «سطح متوسط» نه طبقهٔ متوسط؟

نه. مطلقاً علاقه‌ای به فیلم ساختن دربارهٔ مشکلات خانوادگی طبقهٔ متوسط ندارم. زندگی طبقهٔ متوسط مرا جذب نمی‌کند. پایین‌تر چرا، چون خودم از طبقهٔ زیر متوسط هستم. چند سالی پیش از دههٔ هفتاد، وقتی من هم گرسنه و بی‌خانمان بودم، برای مدتی تنها همدم‌ام کیسه خوابم بود. ولی بعدش همه چیز تغییر کرد. شاید مفلس باشی ولی وقتی بالاخره یک کار پیدا می‌کنی از دست سرما خلاص می‌شوی. در حال حاضر است که داری از سرما می‌میری.

به همین دلیل طبقهٔ کارگر فنلاند موضوع اصلی [فیلم‌های] شما شد؟

بله. بعضی از منتقدها به‌شان می‌گویند: آدم‌های پنهان، آدم‌های زشت. اما آخر کی خوشگل است؟ به نظر من خیلی از ستاره‌های هالیوود زشت‌اند؛ وحشتناک زشت‌اند. بعضی از زن‌ها را بدون آرایش نمی‌شود دید. این افراد کلاً قدرت بازیگری ندارند، کلاً زشت‌اند. این‌جور آدم‌ها فراوان‌اند در فنلاند، جایی که اگر یک سیگار بکشی دیگر غذا نمی‌خوری. یا اگر یک بطری نوشیدنی بخری دیگر سیگار نمی‌کشی یا غذا نمی‌خوری. کم‌کم داریم یک نسل کامل را از دست می‌دهیم، نسلی که هرگز سر کار نمی‌روند. بیست‌ساله‌هایی را این‌جا داریم که پیشاپیش، برای همیشه از نظام کاری بیرون گذاشته شده‌اند، و با وجود این، همزمان دولت دارد از بالا بردن سن بازنشستگی تا سقف هفتاد سال حرف می‌زند.

من مثل سگ‌ام، همیشه به هالیوود پارس می‌کنم چون با قدرتی که دارد می‌تواند چند تا فیلم واقعاً خوب بسازد. به‌جایش مردهای شصت ساله دارند فیلم‌های جوانک‌پسند و اکشن‌های کسالت‌بار می‌سازند.

بیایید برگردیم سر سینمای معاصر. جز فیلم‌های خودتان از چه فیلم‌هایی خوش‌تان می‌آید؟

خب، دیگر خیلی فیلم‌های جدید را تماشا نمی‌کنم. اگر بخواهم خیلی صادق باشم، باید بگویم نمی‌خواهم وقتم را با تماشای بازنده تا فیلم مزخرف تلف کنم که آیا بتوانم یک فیلم از میان‌شان پیدا کنم که بگویی نگویی قابل‌قبول باشد، یا نه. فیلم‌های واقعاً خوب را، همه را قبلاً صد بار دیده‌ام. با وجود این **رزتای برادران داردن** (۱۹۹۹) را دوست دارم، که می‌توانم با **موشت** برسون مقایسه‌اش کنم. **Riff-Raff** کن لوچ (۱۹۹۱) را یادم می‌آید. و کارهای دوستانم ایدریسا اودراگو، جیم جارموش، و عباس کیارستمی را ستایش می‌کنم

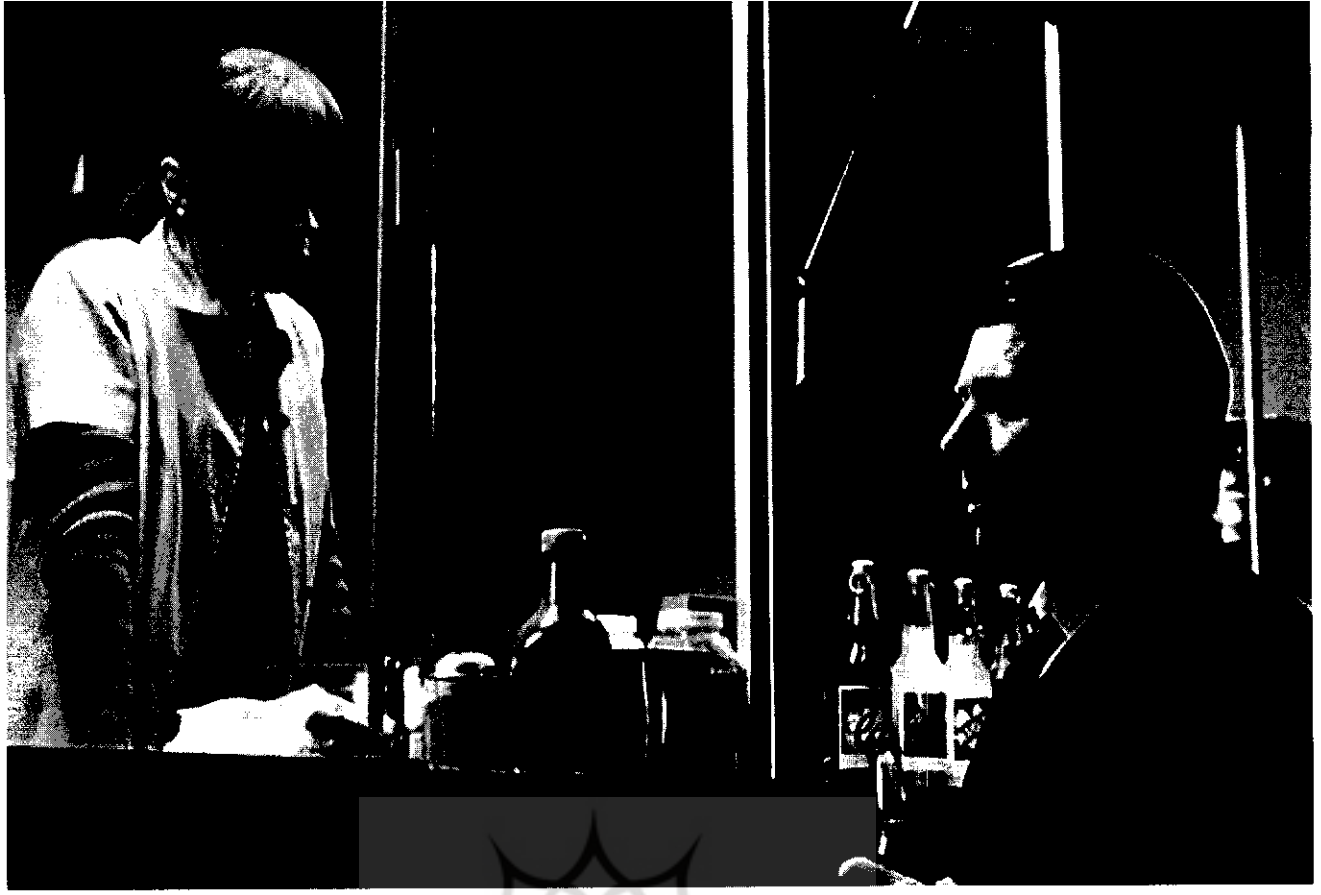
از کارگردان‌های جوان فنلاندی کسی هست که توجه شما را جلب کرده باشد؟

راستش نه. قبلاً فیلمسازهای فنلاندی بزرگی داشته‌ایم، اما نه در یک زمان. به‌خصوص به کارهای تُوو تولیو و نیرکی تاپیووارا علاقه دارم. یک جور نفرین است؛ مدت‌های مدید منتظر کسی بوده‌ام که بیاید و از من جلو بزند، چون من دیگر زیادی پیر و خسته‌ام، اما هیچ‌کس نیامده تا حالا. بنابراین من مجبورم به کارم ادامه بدهم. جوان‌ها خیلی تنبل‌اند.

فیلمسازان جوان، فنلاندی یا هر جای دیگر، غیر از جدیت چه چیزی کم دارند؟

خضوع. جدا از همهٔ این‌ها، فراموش کردنِ خود لازم است. باید از اول شروع کرد. یعنی من هیچی نیستم، یک مشت خاک. بعد صدها فیلم می‌بینی که در طول این مدت هم باید لام تا کام حرف نزنی. بعدش شروع می‌کنی به تنها راه رفتن در جنگل، و به خودت می‌گویی من هیچ‌کس نیستم. بعد از این، باید متمرکز بشوی، که مفهوم‌اش این است که باید صد تا فیلم دیگر ببینی. حالا می‌توانی کار را شروع کنی.

به‌طور کلی دربارهٔ فرهنگ فنلاند چه نظری



دارید؟

قوی‌ترین فرهنگی است که تابه‌حال باهاش برخورد داشتم. مرا که هلاک خودش کرده. علاوه بر این، به نظر من زیباترین فرهنگ دنیاست. گرچه مشکلش به‌طور کلی همان مشکل فرهنگ اروپایی است: فرهنگ آمریکایی، که در ظاهر مهم‌ترین فرهنگ در اروپا محسوب می‌شود؛ به این معنی که هر چیزی را که در لایهٔ عمیق‌تر وجود دارد خفه یا له می‌کند.

خبر دارم که جشنوارهٔ فیلم نیویورک سال ۲۰۰۲ را تحریم کردید به این دلیل که ایالات متحده به کارگردان ایرانی، عباس کیارستمی ویزا نداد. در این مورد بگویید.

باید تصحیح کنم که من جشنوارهٔ فیلم نیویورک را تحریم نکردم. این جشنواره را خیلی دوست دارم. من دولت آمریکا را تحریم کردم. وقتی شنیدم به عباس اجازه ندادند وارد خاک آمریکا بشود، توی فرودگاه بودم و بلیتم دستم بود. با خودم گفتم خیلی خب، اگر دولت آمریکا یک فیلمساز ایرانی را نمی‌خواهد پس یک فیلمساز فنلاندی را هم نمی‌خواهد. و من جایی که من را نخواهند نمی‌روم.

از خنده ریسه می‌رفتم وقتی شنیدم شما بیانیه‌ای منتشر کردید و در آن سیاست خارجهٔ آمریکا را تقبیح کردید و وزیر دفاع، دانلد رامسفلد، را دعوت کردید که همراه شما برای شکار قارچ به فنلاند بیاید. با این‌همه، با درنظر گرفتن علاقهٔ شما به راک‌اندرول، [فیلم] وسترن‌های قدیمی، و اتومبیل‌های آمریکایی دههٔ پنجاه و شصت، این‌جا در گلایهٔ شما نسبت به امپریالیسم آمریکا، به‌خصوص در شرایط اخیر که خودش را - به گفتهٔ برخی - سر مسئلهٔ نفت در خاورمیانه به تک و تا انداخته، چندگانگی به چشم می‌خورد.

بله، اما آمریکایی که من دوست دارم آمریکای فرانکلین روزولت است، نه آمریکایی که رهبری‌اش دست دلقکی است به اسم جرج بوش، و آن پسرهٔ خبرچین تونی بلر در کنارش. چون به نظر من با یک چنین دیوانه‌هایی بر مسند قدرت، امید زیادی برای‌مان نمی‌ماند. صادقانه بگویم، فکر می‌کنم این دلقک و آن پسرهٔ خبرچین ما را به آخر دنیا خواهند برد. خداحافظ.

مدت‌های مدید منتظر کسی بوده‌ام که بیاید و از من جلو بزند، چون من دیگر زیادی پیر و خسته‌ام، اما هیچ‌کس نیامده تا حالا. بنابراین من مجبورم به کارم ادامه بدهم. جوان‌ها خیلی تنبل‌اند.

برویم سراغ یک موضوع کم‌بحران‌تر. تصور همگانی یا بین‌المللی دربارهٔ فنلاندی‌ها این است که آدم‌های کم‌حرف و تنهایی هستند که در سکوت سنگین و کرخت‌کنندهٔ سرمای قطب شمال منجمد شده‌اند. تعداد چنین افرادی - مثلاً شبیه آریس دختر کارخانهٔ کبریت‌سازی **- در فنلاند زیاد است؟**

این کشور پر از این‌جور آدم‌هاست. ته دلم این شرایط را دوست دارم و همهٔ دوستانم هم همین‌طور. هرگز لیوانی را که یک فنلاندی بهتان تعارف کرده نپذیرید.

در آریل و چند فیلم دیگرتان، گذاشتید شخصیت‌های‌تان به‌جای آن‌که مثل آیریس در دختر کارخانهٔ کبریت‌سازی **به آخر خط برسند، از مهلکه جان به‌در ببرند. در مورد آیریس چرا این اتفاق نیفتاد؟**

خسته شدم از بس نشستم و رفتن شخصیت‌هایم را تماشا کردم و خودم کماکان در فنلاند ماندم. به همین خاطر در **دختر کارخانهٔ کبریت‌سازی** شخصیت اصلی‌ام ماند و من راه افتادم، به سمت پرتغال، در جنوب اروپا. آن‌جا شش ماه تمام انگور پرورش دادم و خوش گذراندم. این به این معنی نیست که فنلاند را دوست ندارم. آدم حتی اگر عاشق کشورش هم باشد یک مسافرت کوتاه خارج از کشور... مثل یک فرصت استثنایی... ضرری ندارد.

اگر همان‌قدر که من فکر می‌کنم احساس یأس و دلتنگی می‌کنید، چرا فیلم‌های‌تان، مثل مرد بدون گذشته **بارقه‌های کم‌رنگ، اما مؤکدی از خوش‌بینی دارند؟**

خب... باورم این است که هر چه حس من نسبت به شرایط دنیا بدبینانه‌تر می‌شود، فیلم‌هایم باید خوش‌بینانه‌تر بشوند. به‌هرحال حسم در مورد این قضیه این است. زندگی حزن‌انگیزتر از آن است که بشود تحمل‌اش کرد و جای هیچ امیدی برای هیچ‌کس نیست. بنابراین بیا به سلامتی پایان‌های خوش بنوشیم و حداقل خندان بمیریم. ◀

فیلم کوآرترلی، تابستان ۲۰۰۶