**گفت‌و‌گوي سينما و ادبيات با الك نگين فيلمنامه‌نويس برنده‌ي جايزه‌ي کن**

**هنرمند نمي‌تواند باور نداشته باشد!**

**فرشته اماني**

گفت‌و‌گو با يک هنرمند براي فهم و روشن ‌شدن اثرش، ناخواسته راهي جدا و منفک از خود اثر طي مي‌کند. اين موضوع هميشه مرا به ياد مجسمه‌ي يادبودي از سرگئي پاراجانيان کارگردان ارمني، در شهر تفليس مي‌اندازد. هنرمند خواسته معناي آثار پاراجانف را در کالبد جسمش به وديعه بگذارد، هنر غير‌قابل لمس و جادويي (از جهت اصالتشان)، اما از ديدگاه من موفق نبوده است. او تنها رمزگان‌هايي مادي را به عنوان قالب‌هاي معنايي به تماشاگر اثرش ارزاني داشته است. شکلي که در نهايت از گفت‌وگو مي‌سازيم نيز همين گونه است، کلمات و واژه‌ها مستقل از اثر عمل مي‌کنند و چهره‌ي نويسنده (هنرمند) در آن پنهان مي‌ماند. گفت‌وگو با الك نگين به توفيقي اجباري دست يازيد؛ در ميان مکث‌هايش‌،تولد دوباره‌اي هنگام پاسخ دادن يافته بود. وقتي نگين جايزه‌ي کن را برد آنجا نبود‌؛ با همسرش به ديدن نمايشي از کانچالوفسکي در تئاتر هنري مسکو رفته بودند. دو هفته بعد، نامه‌ي من به دستش رسيد‌. با کمال ميل مصاحبه را پذيرفت. نامه‌ي دوم‌، سوال‌ها بود. سه هفته بعد، نامه‌اش را دريافت کردم که در آن با حوصله به سوال‌ها پاسخ داده بود و در ضميمه‌ نامه عذرخواهي كرده بود؛ ‌در قفقاز سوال‌ها را خوانده بود و دير‌تر در مسکو پاسخ‌شان را نوشته بود. من سوال‌ها را برايش فرستاده بودم‌، آنها‌، اين سه هفته سر و شکل ديگري يافته و مصاحبه‌کننده از متن جا مانده و حالا نگين است که دارد گفت‌و‌گو را به مونولوگي بدل مي‌سازد. همين طور او خود عکس‌هاي مصاحبه را انتخاب کرد و براي ما فرستاد.

\*\*\*

**\*قبل از اينکه بخواهيم به آثار اخير سينمايي‌تان بپردازيم‌، لطفاً از سال‌هاي دور‌تر بگوييد.**

من متولد 1970 هستم. متعلق به نسلي که همه‌ي اميد‌ها و آرزوهايش براي آينده، ناگهان فرو ريخت. نيمي از دوست‌هاي من خلافکار شدند و نيمي ‌از آنها مهاجرت کردند. حالا ديگر ويژگي‌هاي انساني روشن‌تر شده‌اند. من اغلب در وضعيتي بوده‌ام که انتظار چيزي بدتر را در زندگي کشيده‌ام. طي بيست و هفت سال، موجودي در من مرد و موجودي ديگر متولد شد. اين موجود تازه به طرز خشنود‌کننده‌اي بي‌رحم، تيره و تار مي‌نمايد. از جمله بيشتر در ارتباط با خودم.

**\*هنگامي ‌که من براي انجام اين مصاحبه آماده مي‌شدم دريافتم شما تحصيل در رشته‌ي فيزيک هوا فضا‌ را رها کرده‌ايد و چندين سال را در جاده‌ها با مفت‌سواري، سفر كرده‌ايد، در اين سير و سفر به دنبال چه بوديد؟**

من از آموزش آکادميک خسته و دلزده بودم و فهميده بودم که بايد مستقيماً از خود زندگي ياد گرفت.

**\*موفق شديد به چه جاهايي سفر کنيد؛ چيزي که در نهايت به دست آورديد، چه بود؟**

به تمام روسيه سفر کردم‌. اميدوارم بدانيد که روسيه تا چه اندازه بيکران و سرشار از فرهنگ‌هاي مختلف است. در اروپا و آسيا هم بوده‌ام، ولي قطعاً نه در جاده‌ها و در کسوت يک مفت‌سوار! چيزي که از اين سفر‌ها دريافتم، شايد تنها اين جمله‌ي سقراط بود که «دانستم که هيچ نمي‌دانم».

**\*در يک مصاحبه تلويزيوني، تسبيحي در دستان شما ديدم و متوجه شدم چيزي را زير لب زمزمه مي‌کنيد، فوراً به ياد کتاب «سيرو سلوک زائر» جاني بانين افتادم، آيا مي‌شود اين رفتار را پاي يک سير و سلوک روحاني گذاشت؟**

بين روس‌ها اين گفته مرسوم است که «هنرمند نمي‌تواند باور نداشته باشد»، من نيز معتقدم که هنرمندم (‌در معناي وسيع اين کلمه). من تا به حال، هيچ‌گاه در هيچ مراقبه‌ي عرفاني به مقام مرشد (پير) نرسيده‌ام. اگر چه طبق رسوم روسي در کليساي ارتدوکس غسل تعميد داده شده‌ام، بر اين عقيده‌ام که انجيل و اوپانيشادها و ... همه در متن و اصل کلام خود يکسان‌اند. راجع به اوستا و راه ميانه‌ي بودا صحبت نمي‌کنم. اما تسبيح براي اين است که دست‌هايم مشغول باشند.

**\*آيا تحصيل در دانشکده‌ي تحقيقات هوا­فضاي مسکو در جهان‌بيني شما تاثير گذاشته است؟**

اميدوارم که نه. اما به­خصوص از آن موقع است که مي‌فهمم، کيهان هميشه و در همه جا هست (جريان سيال حضوري که ما را در گرفته است و حضور انتزاعي‌اش که به نبودن بيشتر نهيب مي‌زند تا بودن).

**\*در رمان‌هايتان چون فيلمنامه‌هايتان مي‌توان عناصر سمبليستي را يافت؟**

فکر مي‌کنم بله. اما در مورد سينما، پيش از همه مي‌توان آن را سمبليسم زوياگينتسف به حساب آورد. او عاشق سمبليسم برگرفته از کتاب مقدس است. گاهي حتي کتاب مقدس جلوي او را مي‌گيرد. اگرچه او در زندگي خودش آنقدرها آدم مذهبي‌اي نيست. سمبليسم من، در معنايي عميق به خاک سپرده شده است زيرا هر داستاني، در پس خود داراي لايه‌هاي معنايي بسيار است.

**\*چطور در ميان جهان‌بيني‌تان عناصر سمبليسم و پست‌مدرنيسم پديدار شد و آيا اصلاً پديدار شده است؟**

البته که پديدار شده است. البته سمبليسم خيلي کمتر از پست‌مدرنيسم. راستش را بخواهيد، رولان بارت به من نزديک‌تر از آندري بلي است. حتي من مي‌توانم بگويم من گوشت و خونم از پست‌مدرنيسم است (اشاره به داستان خلق حوا از دنده‌ي آدم که در کتاب انجيل نقل شده است). اگر صحبت در باب ادبيات و سينما باشد من از افرادي چون توماس پنچن، امبرتو اکو، ميلارد پاويچ، روبرت ايروين، ونديکت واسيلوويچ يروفي‌يف، ولاديمير گئورگيويچ ساروکين، ويکتور پلوين، برادران کوئن، جارموش، ميشائيل‌ هانکه، تارانتينو، لارنس فون ترير و ... تاثير گرفته‌ام و اين خاکي است که من به عنوان هنرمند در آن رشد کرده‌ام.

**\* شما هم رمان‌نويس هستيد هم فيلمنامه‌نويس. عناصر متفاوت در اين دو سبک را در چه چيز مي‌بينيد؟**

رمان جهاني کامل با همه‌ي جزييات آن است. براي من در رمان هم توصيفات، انحرافات تغزلي(گريز‌هاي بي‌ربط)، توجه به ديالوگ‌ها – آن هم براي هر کلمه- مهم است. زيرا رمان، فرمي از ادبيات در ستايش زبان است. اينجاست که او رشد مي‌کند، توسعه مي‌يابد، به دور خودش چنبره مي‌زند و لول مي‌خورد، جهش پيدا مي‌کند، اشکال جديدي مي‌يابد، و معاني جديدي را مي‌سازد.

کتاب خيال را بيدار مي‌کند. سينما به شكل متفاوتي کار مي‌کند‌. فيلمنامه به نظر من، تنها يک طرح است، نقشه‌اي که کارگردان روي آن جهت‌يابي مي‌کند؛ نوعي از گنج را مي‌يابد يا نمي‌يابد و آن را به همه‌ي ما نشان مي‌دهد و آنجاست که ما مي‌گرييم يا از وجد مي‌خنديم، و همچنين مي‌توان در شوک و غرق در تفکر از سالن سينما خارج شد. همه‌ي اينها به سرشت و خلق و خو و مهارت و هوش کارگردان بستگي دارد. اين دو سبک تنها در يک درونمايه به وحدت مي‌رسند؛ الهام. هنر به طور کلي به نظر من تنها يک کار را انجام ‌داده است: به انسان‌ها الهام مي‌بخشد. اگر هنرمند هنگام خلق اثر در پي الهام باشد، بايد براي مخاطب هم الهام‌بخش باشد؛ که اين مخاطب مي‌تواند تماشاگر باشد، براي هنري چون سينما يا نقاشي، خواننده باشد براي ادبيات و شنونده؛ اگر اين هنر موسيقي باشد.

ما فکر مي‌کنيم که مي‌دانيم براي چه گريه مي‌کنيم و مي‌خنديم يا سقوط مي‌کنيم، هنگامي‌که زير تاثير شوک يک اثر هنري قرار گرفته‌ايم. ما بر اين باوريم که هنرمند، به طرز دقيقي بازسازي کرده و به شكل موفقيت‌آميز اثري را نزديک به ذات انساني ساخته است، حرفي متفکرانه يا خنده‌دار زده است و در نهايت کشف کرده است. اما او تنها موفق مي‌شود از آن نکتار (شراب خدايان) قطره‌اي را به ما بچشاند، شرابي که خود هنگام کار بر روي اثرش از آن سيراب شده است، الهام اصلي‌ترين چيزي است که مي‌ارزد به خاطرش زندگي و اثري خلق کني.

**\*سکوت نقش مهمي‌ در فيلمنامه‌هاي شما بازي مي‌کند، در مورد متافيزيک سکوت در آثارتان توضيح دهيد**.

سکوت؛ اين از فيلم‌هاي زوياگينتسف مي‌آيد. فيلمنامه‌‌هاي من پر از کلمات هستند، به اين معنا که پلي فونيک هستند. مساله‌ي ديگر اينکه بين کلمات مکث وجود دارد، اما من هيچ نوع متافيزيکي اينجا نمي‌بينم. برعکس فيزيک محض است. سکوت براي ما«نويز سفيد» نيست، زماني که هيچ چيز کلاً به ارتعاش در نمي‌آيد.

سکوت ما ارتعاشات بسيار ظريف است، فقط کساني مي‌توانند درکش کنند که توانايي تشخيص صداي کوک از ناکوک را داشته باشند.

**\*شما و زوياگينتسف در مورد اين موضوع (سکوت) چطور با هم همکاري مي‌کنيد؛ جدا‌گانه يا با هم**؟

اگر با من بود، شخصاً به فيلم‌هاي آندري سروصدا اضافه مي‌کردم، او به طرز دقيق و پر‌زحمتي روي صداگذاري هر خش‌خشي کار مي‌کند. به نظر من مي‌تواند دست‌نخورده‌تر و آلوده‌تر باشد، ولي آندري به طور کامل هر صدايي را که به نظرش اتفاقي و اضافي باشد پاکسازي مي‌کند. اگر شما از سکوت به عنوان يک حالت دروني وابسته به ذات قاب‌هاي فيلم به طور کلي صحبت مي‌کنيد و نه تنها در مورد خاص صدا، آن وقت من نمي‌دانم چگونه چنين حالتي پيش آمده و ما چگونه به آن دست يافته‌ايم.

شايد اينجا همان الهام است که کار مي‌کند و همه چيز و همه‌کس را مجبور مي‌کند منجمد شود. اما آخر، اين «الهام» چيست؟ شهود غير قابل توضيح حقيقت، که هنرمند سعي دارد آن را در اثر خود جذب و منعکس کند. گاهي اين طور مي‌شود: کلمه، صدا، ... و يک مکث طولاني بين‌شان به وجود مي‌آيد.

**\*مثلاً زماني که قهرمان فيلم مي‌فهمد که همسرش فرزندي در شکم دارد که متعلق به او نيست؛ اينجاست که عنصر سکوت به کار مي‌افتد، چه کسي نويسنده‌ي اين موقعيت متناقض (از ديدگاه من) بوده است؟**

در اين قسمت هيچ اختلاف نظري بين ما نبود. هنگامي ‌که قهرمان ما مي‌فهمد زنش باردار است و اين بچه از او نيست سکوت مي‌کند، در درونش همه چيز فرو مي‌ريزد، اما همان طور که مي‌دانيد بدون صدا در خلأ فرو مي‌ريزد، و هيچ جا هيچ صدايي شنيده نمي‌شود.

**\*مي‌خواهم راجع به فيلمنامه­هايتان بپرسم و به طور خاص در مورد «رانده‌شده»؛ زماني که آن را مي‌نوشتيد راجع به فيلم قبلي زوياگينتسف فکر مي‌کرديد؟**

نه، ما فکر نکرده بوديم که چنين تابلوي دو‌لته‌اي به وجود مي‌آيد «بازگشت»«رانده شده». حتي اسم فيلم هم در حين کار چيز ديگري بود.

**\*در فيلم «رانده‌شده» ما درختي را مي‌بينيم که قبلاً در آثار تارکوفسکي ديده بوديم‌. چه تفاوتي بين درخت تارکوفسکي و درخت شما وجود دارد؟**

به نظر من ارتباط دادن فيلم زوياگينتسف با سينماتوگرافي تارکوفسکي يک کشش تفسيري است. تا آنجايي که من مي‌دانم زوياگينتسف در فيلم «رانده‌شده» نمي‌خواست «درخت فيلم تارکوفسکي» را بازسازي کند. اين ديدگاه شماست؛ انجمن تماشاگران. ولي اگر اين خط را بگيريم و برسيم به درخت تارکوفسکي درخت ما زنده و جان گرفته است و درخت تارکوفسکي نه، زيرا سيراب نشده است.

البته شايد من دارم پريشان و درهم حرف مي‌زنم. مدت‌هاست فيلم‌هاي تارکوفسکي را نديده‌ام و البته زوياگينتسف هم همين طور، مرور او بر فيلم‌هاي تارکوفسکي هم به زمان‌هاي دور برمي‌گردد.

**\*در فيلم «رانده‌شده» براي من آنقدر نمادها زيادند که تقريباً قهرمانان در پس اين استعاره‌ها محو مي‌شوند. در فيلم النا وضعيت اين‌گونه نيست، اگرچه در آن به وضوح مي‌توان نشانه‌هاي متمايز را يافت. نظر شما در اين مورد چيست؟**

اگر منظور شما سمبل‌ها و نشانه‌ها و ارجاعات به کتاب مقدس است، تکرار مي‌کنم اين نشانه‌ها بيشتر متعلق به زوياگينتسف هستند. او اينها را براي فيلم به ارمغان آورده است. اگر من بودم همه‌ي اين نشانه‌ها را بر مي‌داشتم. اما من کارگردان نيستم و سعي نمي‌کنم هم باشم. النا قطعاً نسبت به رانده‌شده فيلمي ‌واقع‌گرايانه‌تر است. فيلمنامه کاملاً رئال نوشته شده است. به نظر من در فيلمنامه، اسب سفيد آپوکاليپس، وجود نداشت.

**\*النا، راسکلنيکف را به ياد مي‌آورد، يا ملاقات الکس و روبرت در رانده‌شده رمان «هميشه شوهر» و آنا کارنينا را برايمان تداعي مي‌کند. راجع به متن‌هاي دروني موجود در کارهايتان بگوييد**.

شما به شکل عميقي فيلم‌ها را تحليل مي‌کنيد. در مورد النا مي‌شود گفت اين فيلم موجوديت خود را از ويژگي‌هاي شخصي بازنمايان‌شده‌ي داستايوفسکي در آثارش دارد. اما اگر بخواهيم راجع به فيلمنامه صحبت کنيم من آن را بيشتر و نزديک‌تر به چخوف مي‌بينم. از ديدگاه من اين پرسوناژ‌ها آدم‌هاي احمق و کم‌عمق هستند و تلاش‌شان براي به دست آوردن پولي که مال آنها نمي‌شود مضحک است. آخر نه النا و نه هيچ کدام از پرسوناژ‌هاي ديگر فيلم هيچ ايده‌ي فوق‌العاده‌اي ندارند، هيچ کدام از آنها براي مرگ ناپلئون، دسيسه نمي‌چينند و هيچ کدام خود را قرباني نمي‌کنند. النا در صحنه‌هاي نهايي شروع مي‌کند به احساس کردن چيزي در تراموا‌. در صحنه ميهماني نزد پسرش، زماني که برق مي‌رود و چراغ‌ها خاموش مي‌شوند... اما پس از آن همه‌ي اين احساسات از او مي‌گريزند، و حالا ديگر او در حال ميزباني ميهمانانش، در آپارتمان مردي (شوهرش) است که توسط او کشته شده است. همه‌ي اينها بايد سبب وحشت شوند، اما مي‌دانيد که اين وحشت با عناصر طنز در هم آميخته است. اگر در مورد «رانده‌شده» صحبت مي‌کنيد، اين فيلم در واقع اقتباسي از رمان ويليام سارويان است و به طور دقيق‌تر مي‌توان فيلم را بر اساس اين رمان دانست. در هنگام کار بر روي اين رمان ما نه به آناکارنينا فکر مي‌کرديم نه هميشه شوهر. اما در مورد بينامتنيت: اين دوباره برمي‌گردد به ذهن شما. فيلمنامه متفاوت از رمان بيشتر با قلب نوشته مي‌شود‌. در آن احساس بيشتر از عقل به کار مي‌افتد و همين ؛طور تفاوت سينما به طور کلي در مقايسه با ادبيات اين است که تخيل را بيدار مي‌سازد. و من بسيار خوشحال خواهم شد که فيلم‌هاي ما، کار بيدار‌سازي تخيل را انجام دهد. اين حرف به من گوشزد مي‌کند كه ادبياتي که پايه و اساس فيلم‌هايمان بر پايه آنها شکل گرفته هنوز زنده و سالم است.

**\*شما در اتحاد جماهير شوروي به دنيا آمده‌ايد، آيا تجربه‌ي زندگي در جامعه‌ي جمهوري سوسياليستي شوروي در سوژه و فيلمنامه فيلم النا تاثير گذاشته است‌؟**

سوژه را از دل زندگي گرفتم. در داستان زمينه‌اي از داستان مرگ پدرم قرار دارد، من و او هم در شوروي متولد شده‌ايم. آيا اين قضيه به شکلي بر روي النا تاثير نهاده؟! من نمي‌دانم. احتمالاً بله! همان طور که در ترانه‌ي محبوب اتحاد جمهوري شوروي خوانده مي‌شود: «هيچ چيز بر روي زمين بدون گذاشتن رد پايي از خودش انجام نمي‌گيرد».

**\*سينماي شما بيشتر به فرومايگي‌هاي اجتماعي مي‌پردازد، از آن جهت که خط و زبان داستايوفسکي را مي‌توان در آن سراغ گرفت‌: جهنم دروني؛ شما به بيان وحشت دروني انساني علاقه‌منديد؟**

وحشت‌؛ دقيقاً همين است. اما اين وحشت قبل از هر چيزي انساني نيست، کيهاني است، مربوط به کائنات است، اگزيستانسياليستي است، انسان‌ها خيلي مي‌خواهند خوب به نظر برسند، در اصل آنها نه خوب هستند و نه بد. ولي هر کدام جداگانه، در درون خود وحشت مستقيم و محض را تجربه مي‌کنند. برودسکي مي‌گويد انسان خوشبخت نيست از آن جهت که فاني است. و من فکر مي‌کنم اگر انسان نمي‌تواند خوشبخت باشد پس کامل هم نمي‌تواند بشود. اما چه چيز اين وحشت را سبب مي‌شود. فکرکردن به مرگ‌. البته انسان اين فکر را هر زماني که به ياد مي­آورد از خود مي‌راند. به هرحال اين وحشت باقي مي‌ماند و اغلب در سخن و اعمال آشکار مي‌شود. من کسي را که مي‌گويد از مرگ نمي‌ترسد باور ندارم. پس چنين انساني درد را هم احساس نمي‌کند و از آن نمي‌ترسد؛ نه درد خودش را و نه درد ديگري را، اصلاً چيزي را احساس نمي‌کند. و به اين معناست که اين انسان، انساني مرده است. و اين باعث مي‌شود در اين جهنم کوچک بلند‌پروازانه رفتار کنيم. از زماني به بعد اين احساس فاجعه‌بار نسبت به زندگي در من پديد آمد. من در هر موقعيتي، آماده‌ام بد‌تر از اين برايم پيش بيايد. به اين ترتيب عادت بر اين مي‌شود که بدي‌ها را در انسان نشان بدهيم، خود آنها خوبي‌ها را کامل نشان مي‌دهند. از آدم‌ها، به طور كلي شايد بتوان چيز‌هاي خوب ديد ولي از وجود انسان (در اصل آن‌)؛ نه زياد. هرچند ممکن است بوي ابتذال بدهد، اما مي‌خواهيم انسان بهتري بسازيم. اين به هر حال يکي از اصلي‌ترين وظايف هنر است.

**\*چه رابطه‌اي بين رئاليسم سياه و زبان استعاره در فيلم النا وجود دارد؟**

راستش را بخواهيد من آماده‌ي تجزيه و تحليل محصولات خودمان از نظر سينما-ادبيات‌شناسي نيستم. من فکر مي‌کنم اين کار شماست. بهتر است شما جزييات اين روابط را براي من واکاوي کنيد. من درون قضيه هستم، پس نمي‌توانم از ديد ديگري به اين قضيه نگاه کنم و هسته‌اش را بشکافم. هنرمند در جايگاهي نيست که محصول خود را ببيند، همان طور که ما هيچ کدام نمي‌توانيم از طرف ديگري خودمان را ببينيم مگر در آينه! که در اين مساله آينه جايگاهش را به شما مي‌دهد؛ تماشاگر. ما در بهترين حالت بازتاب و انعکاسي با‌کيفيت را مي‌بينيم.

**\*در مورد همکاري‌تان با زوياگينتسف بگوييد، چطور با هم کار مي‌کنيد؟ کلمه‌ي «همکار نويسنده» در فرهنگ واژگان شما چه معنايي مي‌دهد؟**

همديگر را ملاقات مي‌کنيم، صحبت مي‌کنيم، خبرچيني مي‌کنيم و... پشت يک فنجان چاي، يا توي بلوار يا توي شرکت! و هرجايي که پيش بيايد. اغلب ما داريم ايده را پرداخت يا توليد مي‌کنيم. اگر يکي از آنها شروع کرد به چيره شدن، ما شروع مي‌کنيم به باز کردن آن و پيچش را باز مي‌کنيم، و راجع به همه چيز آن موقعيت يا فکر صحبت مي‌کنيم. بعد من پشت کامپيوتر مي‌نشينم و متني مي‌نويسم که در صورت ابتدايي‌اش، متعلق به قلمرو ادبيات است؛ اغلب از روي عمد. اين متن اوليه خام است ولي حالا ديگر با ديالوگ و ميزانسن و با سوژه‌ي روشن همراه است. بعد ما با هم مي‌نشينيم و به اين متن فشار مي‌آوريم تا حداقل چيزي که لازم است باقي بماند. تقريباً تبديل مي‌شود به فيلمنامه کارگردان، که همه‌ي گروه فيلمبرداري با آن کار مي‌کنند. کلمه‌ي همکار نويسنده براي من به اين معني است که من يکي از نويسندگان اين فيلم محسوب مي‌شوم و اميدوارم در فرهنگ واژگان زوياگينتسف هم همين معني را بدهد. زيرا من فقط براي آندري ادبيات نمي‌نويسم. قبل از اينکه من شروع کنم به نوشتن، که من آن را «کار کردن روي زمين» مي‌نامم، شروع مي‌کنم به جمع‌آوري مواد کار. بعد از آن من در کستينگ شرکت مي‌کنم و با بازيگران بازي مي‌کنم و وارد مرحله‌ي آزمايش مي‌شوم و به جاي هر کدام از بازيگراني که نيامده‌اند يا به دليلي ديگر پارتنر ندارند، کار مي‌کنم. علاوه بر اين در حين کار، ما همه‌ي اين تجزيه و تحليل‌هاي سينمايي و ادبي را انجام مي‌دهيم، استخوان‌بندي قصه را باز مي‌کنيم و دوباره سر جايش مي‌گذاريم، سپس دوباره و دوباره و ... تمام. البته براي ما اين مساله شکل ديگر‌ي دارد، نه مثل تماشاگر، ما نتيجه را نمي‌بينيم، چون ما در خود جريان توليد قرار داريم. ما ارزيابي نمي‌کنيم موجوديتش چطور باشد و چه ارتباطي بين اين و آن در مقايسه با ديگري وجود دارد! ما تمام اينها را زندگي مي‌کنيم. تکرار مي‌کنم، قلب و احساس در اينجا بسيار مهم‌تر از عقل است.

**\*زوياگينتسف در رفتار با اطرافيانش آدمي اجتماعي است؟**

خيلي. کار با او براي من خيلي راحت است. دليل اولش اين است که او با من چون ماشين تحرير رفتار نمي‌کند و به من اين امکان را مي‌دهد که متن خودم را بنويسم. هنگامي‌که متن اوليه را آماده مي‌کنم، با هم آن را در شکل متن فني که در اصطلاح، گروه فيلمبرداري با آن کار مي‌کند، در مي‌آوريم. هيچ وقت يادم نمي‌آيد هنگام کار بر روي فيلمنامه‌ها، ما يک‌بار نزاع يا جر و بحث کرده باشيم. لحظات گرمي ‌را سپري مي‌کنيم، و اين گرما بيشتر به صميميت و شوق دوستانه‌ي زوياگينتسف وصل است.

**\*ديالوگ عنصر مهمي‌ محسوب مي‌شود که فيلم برپايه‌ي آن شکل مي‌گيرد، اگر ديالوگ‌ها نادرست باشند ديگر اجزاي فيلم از دست مي‌روند. شما چطور ديالوگ‌ها را تنظيم مي‌کنيد؟ در خيابان به مردم گوش مي‌دهيد؟**

وقتي فيلمنامه نوشته مي‌شود، اينکه دقيقاً چطور ديالوگ‌ها نوشته ‌شوند، مشخص نيست. جمع‌آوري اطلاعات مثل يک رابط به شکل نامرئي و رادار‌گونه عمل مي‌کند. من در خيابان به صحبت‌هاي مردم گوش نمي‌دهم. اينها همه خودشان در سر من به وجود مي‌آيند. مثل اينکه از جايي به آدم برسد. بعد، ما مي‌نشينيم و با هم روي نسخه‌ي کارگردان کار مي‌کنيم و ديالوگ‌ها و ميزانسن را از متن مي‌گيريم و به موازات آن، شروع مي‌کنيم به آزمايش کردن، کار با بازيگران، و ممکن است متن تغيير کند. به نظر من، آن وقت بهتر است ديالوگ‌ها را تغيير ندهيم زيرا ديگر صحنه ساخته شده است. اگر چه خيلي چيز‌ها بستگي به بازيگر دارد.

مکتب روسي بدون تغيير باقي ماندن فيلمنامه را قبول ندارد. در روسيه مثلاً بازيگر مي‌تواند بياييد بگويد نه. بگذاريد من جور ديگري اين را بگويم. در فيلم‌هاي امريکايي جور ديگري است. معروف است که ميکي رورک فيلمنامه را به دلخواه خودش تغيير مي‌دهد‌. من شخصاً اين قضيه را سر صحنه‌ي لوياتان تجربه کردم. به اندازه کافي آنجا بازيگراني مثل ميکي رورک بودند، جمعي از بازيگران مشهور آنجا بودند و همه‌ي آنها سعي مي‌کردند فيلمنامه را به ميل خود تغيير دهند. من اين را توهين به مقدسات مي‌دانم. حتي از وسط فيلمبرداري رفتم چون قلبم درد گرفته بود. اين خيلي غير قابل تحمل است چرا که شما مي‌بينيد چطور در مرحله‌ي فيلمبرداري، همه‌ي فيلمنامه‌تان در حال مردن است. بايد درک کرد که هر کلمه مهم است و تعمدي در به کار رفتن آن وجود داشته است و با خود معنايي را حمل مي‌کند‌. يادم نمي‌آيد فليني بود يا برسون که گفته بود فيلم در فيلمنامه تولد مي‌يابد، در صحنه‌ي فيلمبرداري مي‌ميرد و شايد در مونتاژ دوباره از نو متولد شود؛ اين يک داستان هميشگي است.

**\*آيا سينماي شما ادامه‌ سنت سينماي مولف دهه‌هاي 60 و 70 محسوب مي‌شود‌؟ برگمان، آنتونيوني و...؟ شما فکر مي‌کنيد اين سينما هنوز مي‌تواند حرف تازه‌اي براي گفتن داشته باشد؟ فكر نمي‌كنيد اقبال مخاطب به شما به دليل آثار مشابه كم شده است؟**

فکر نمي‌کنم سينماي ما، راه سينماي مولف دهه‌هاي 60 و 70 را طي مي‌کند. شايد اين سينما ويژگي‌هايي مخصوص سينماي کلاسيک را به طور کلي دارا باشد ولي اين سبک است، اين قد و قامت و جوش و خروش‌اش است. سينماي ما اينجا و حالا ساخته مي‌شود. اين سينماي معاصر مربوط به زمان حال و اكنون است. هرچيزي در اين دنيا براي کسب سود ساخته نمي‌شود. به همين خاطر حرکت تماشاگر، به خصوص، ما را هيجان‌زده نمي‌کند. اين نظر پيرامون مخاطب عامي ‌است که احتمالاً شما در ذهن داريد. ما مخاطبان خود را داريم و آنها در حال رشد هستند. اگر راجع به چيزي «نو» در هنر صحبت مي‌کنيد، من که تا مغز استخوان يک آدم پست‌مدرن هستم مي‌گويم «نو» از زمان باستان به ما نرسيده است وگرنه الان مکان‌هاي مشترک، نقل قول‌ها، منابع، تلميحات و يادآوري، در مفهوم افلاطوني‌ آن وجود داشت... اگر منابعي که نويسندگان باستان از آنها تغذيه کرده‌اند به ما نرسيده به اين معنا نيست که آنها اصلاً وجود نداشته‌اند. براي من هنر هميشه بازي با فرم‌هاي مرده بوده است. و آنها را زنده مي‌گرداند, نه به شکل افکار و محتواهاي نو‌. به طور خاص الهامي که هنرمند تجربه‌اش کرده است، در اين بازي نقش دارد؛ نو ديگر وجود ندارد.

**\*تفاوت سينماي دوران شوروي و سينماي معاصر روسيه را در چه چيزي مي‌بينيد؟ شما دوران طلايي سينماي روسيه را دهه‌ي بيست قرن پيش مي‌دانيد يا سال‌هاي دهه‌هاي 70 و 80 ؟**

سينماي دوره‌ي شوروي به لطف توجه ولاديمير ايليچ لنين، از «مهم‌ترين هنر‌ها» بود, همين طور سيرک. سينماي معاصر روسيه، جز موارد نادر، ترکيبي از‌ هاليوود و باليوود است که در بهترين حالت سرگرم‌کننده است، در واقع يک سيرک خالص. البته کارگرداني چون زوياگينتسف، سيگاريف، لوزنيتسا، ميزگريف، خاميرکي هستند ولي تعدادشان خيلي کم است. قرن طلايي سينماي روسيه بي‌شک سال‌هاي دهه‌ي 20 است. سال‌هاي نقره‌اي60 و 70‌. شايد سينماي حال حاضر را بتوان برنز ناميد و قرن سنگي نزديک است.

**\*موضوع و درونمايه خانواده در آثار شما جايگاه مهمي ‌را به خود اختصاص داده است، شما راجع به خانواده‌ي معاصر حال حاضر روسيه چه فکر مي‌کنيد‌؟ مي‌شود در اين خانواده دعاي «تا باشد که رستگار شويم» را سراغ گرفت؟**

به نظر من خانواده، به عنوان يک نهاد اجتماعي، منسوخ شده است. بعد از اينکه جامعه و اقتصاد شكل ارباب-رعيتي خود را از دست داد مفهوم خانواده، تبديل به يک سنت ابتدايي شد. لزومي ‌در آن نيست. در حال حاضر انسان به خاطر تلاش‌هاي دسته‌جمعي در زمين زنده نمي‌ماند، بلکه به لطف ويژگي‌هاي منحصر به فرد، و فناوري‌هاي بالا حتي بعضي جاها تلاشي لازم نيست، کافي است فقط خوب به نظر برسي، جلوي مانيتور کامپيوتر بنشيني و در يک شبکه اجتماعي شرکت کني! بنابراين درخواست «رستگاري» را به فيسبوک ارسال کنيد.

این مطلب در همکاری با مجله سینما و ادبیات منتشر می شود