احسان خوش بخت
esatchmo@yahoo.com

پرونده پنجاه‌سالگی سرگیجه

باکه گویم که در این پرده چه‌ها می‌بینم

«روی سخن این متن با کسانی است که سرگیجه را با قلب خود می‌شناسند و نه آن‌ها که هرگز شایستگی آن را نداشته اند».

کریس مارکر

دیگر دلیلی برای تلاش در اثبات اهمیت سرگیجه وجود ندارد. در نیم قرن گذشته همه‌ی کسانی که شانس یا استحقاق ورود به دنیای آن را داشته اند وارد شده و در کنجی از آن جای‌گاهی ابدی برای خود دست‌وپا کرده اند. این مجموعه که به استقبال ۵۰ سالگی فیلم می‌رود تلاشی برای یادآوری بعضی خاطرات و لحظات مشترک میان این خودی‌ها از کریس مارکر و پرویز دوایی تا مارتین اسکورسیزی و پیتر باگدانوویچ است. بخش‌های مجموعه از این قرارند:
مقاله‌ی معماری سرگیجه که در طول یک سال گذشته نوشته شده و حتی بعضی بخش‌های آن به شش سال پیش بازمی‌گردد. هدف؛ هم بازنگری پاره‌ای جزییات فیلم و هم تکرار روشی است که در این سال‌ها برای خوانش نقش معماری و فضا در فیلم‌ها به کار گرفته ام. در تمام این مدت –با آن‌که شفاها از عشق عمیق کریس مارکر به فیلم آگاه بودم– هرگز نوشته‌ی او را درباره‌ی سرگیجه نخوانده بودم. در واقع آخرین بخش این مجموعه ترجمه‌ی مقاله‌ی مارکر بود و یک نتیجه بزرگ: میان عشاق سرگیجه نوعی تله‌پاتی وجود دارد که از دریافت‌های مشابه و یا نزدیک از یک فیلم مشترک فراتر رفته و قرارگرفتن در روی طول موج احساسی یک‌سانی است که حتی از باریک‌ترین جزییات دریافت‌هایی یگانه و مشترک ارائه می‌کند. مقاله‌ی مارکر برای یک مقایسه‌ی آزاد در این جا ست. بعضی از بخش‌های نوشته‌ی مارکر در جدیدترین و قابل‌استنادترین مقاله‌ی حاضر در مجموعه از بیل کرون –که چه‌بسا یکی از بزرگ‌ترین پژوهش‌های هیچکاکی نیم سده‌ی اخیر است– نقض می شوند یا پاسخی مناسب و روشن پیدا می‌کنند. کرون در طول سال‌ها با دست‌رسی مستقیم به بعضی از یادداشت‌های شخصی هیچکاک و همکاران فیلم‌نامه نویس او و اسناد استودیو ضیافتی کامل از جزییات و دقت‌نظر ترتیب داده است. مقاله‌ی کرون منطقی، علمی و شیفته‌ی تناسخ و جنبه‌ی «روحی» (**ghost**) فیلم است و درمقابل مارکر بیش‌تر شیفته‌ی «جان» فیلم است تا روح آن. کرون بیش از هر مقاله‌ی دیگری که تا کنون راجع به هیچکاک نوشته شده رابطه‌ی میان فیلم/فیلم‌ساز/فیلم‌نامه را به‌شکلی دقیق و روشن طرح می‌کند. او به‌دقت مسیر تألیف‌ها را در اثر پی می‌گیرد و به نتایجی استثنایی می‌رسد. بخش‌هایی از کتاب مصاحبه باگدانوویچ با هیچکاک که مستقیما به سرگیجه بر نمی‌گردد و نوعی مرور سریع فیلم‌های «هیچ» تا همان حوالی سرگیجه است نیز در انتها آمده است.

احسان خوش بخت

سرگیجه Vertigo

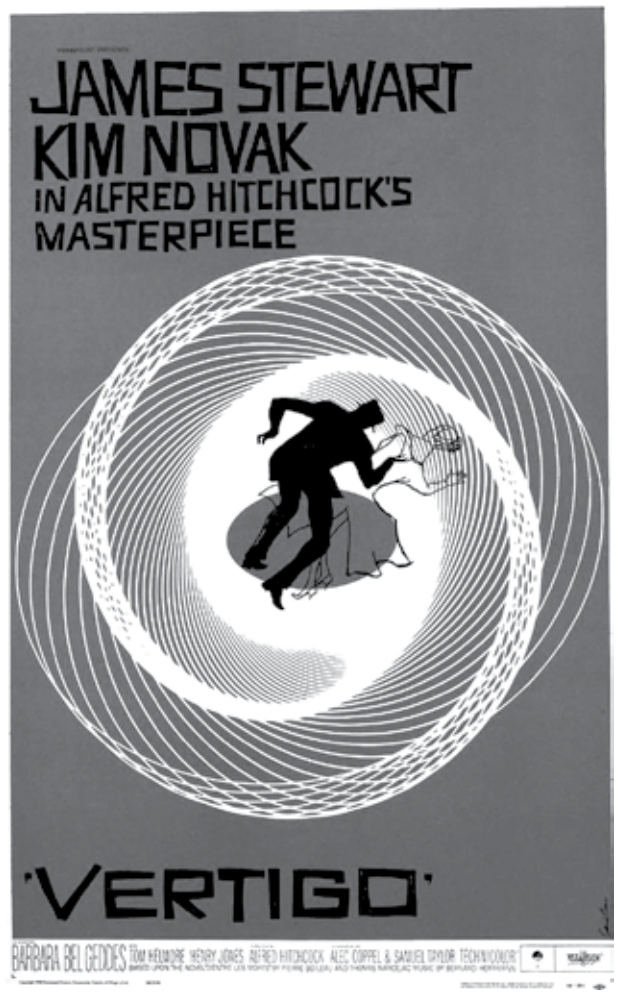
کارگردان: سرآلفرد هیچکاک
فیلمنامه‌نویسان: الک کاپل، ساموئل تایلور، بر اساس رمان از میان مردگان نوشته‌ی پیر بوالو و توماس نارسژاک (چاپ شده در ۱۹۵٤)
تهیه کنندگان: هربرت کولمن و هیچکاک (بدون ذکر نام در عنوان بندی)
موسیقی: برنارد هرمان
مدیر فیلم‌برداری: رابرت برکز
جلوه‌های ویژه: جان فرن
صدا: هرولد لوییس و وینستون لورت
تدوین: جورج توماسینی
طراح صحنه: هنری بامستد و هال پریرا (تنها به‌عنوان ناظر واحد طراحی استودیو)
طراح لباس: ادیت هد
طراح عنوان‌بندی و پوستر: سال باس

نقش ها:
جیمز استوارت.....کارآگاه جان «اسکاتی» فرگوسن
کیم نوواک.....مادلن الستر/جودی بارتون
باربارا بل گدس.....مارجوری «میج» وود
تام هلمور.....گاوین الستر
هنری جونز.....پزشک قانونی (در دادگاه)
ریموند بیلی.....طبیب اسکاتی
الین کوربی.....صاحب هتل مک‌کتریک
کنستانتین شاین.....پاپ لیبل (صاحب کتابفروشی آرگوسی)
آلفرد هیچکاک.....رهگذری در مقابل شرکت گاوین الستر

طول فیلم: از ۱۲۰ دقیقه تا ۱۲۸ دقیقه (زمان نسخه‌ی DVD)
مشخصات فنی: رنگی (تکنی کالر)/سیاه وسفید (ابتدای تیتراژ)، ویستاویژن
استودیو: کمپانی پارامونت (در حال حاضر حقوق فیلم به کمپانی یونیورسال تعلق دارد)
تولید: ساخته‌شده در بین سپتامبر و دسامبر ۱۹۵۷ در سن‌فرانسیسکو و ژانویه‌ی ۱۹۵۸ (احتمالا) در هالیوود
اکران:
نمایش در۲۸ ماه می ۱۹۵۸ هم‌زمان در نیویورک و لوس‌آنجلس
نمایش در اروپا (و احتمالا تاریخ نمایش آن در ایران) ۱۹۵۹ و ژانویه‌ی ۱۹٦۰
نمایش‌های مجدد در سینماها ۱۹۸۳ و ۱۹۹٦ (نسخه‌ی هفتاد میلی‌متری با صدای DTS)
نمایش خانگی:
اولین عرضه روی VHS (احتمالا) ۱۹۸٤
اولین عرضه روی DVD ۱۹۹۸
اولین نمایش تلویزیونی در آمریکا ۱۹٦۵ (NBC)
اولین نمایش تلویزیونی در ایران (بعد از انقلاب) ٦ مهر ۱۳۸٦ (با حذف ۳۰ دقیقه از فیلم و دست‌کاری دیالوگ‌ها در دوبلاژ)
گیشه: فروش فیلم در نمایش اول نزدیک به دو و نیم میلیون دلار.
جوایز: نامزد اسکار بهترین طراحی صحنه و بهترین صدا.
برنده‌ی جایزه‌ی صدف دریایی بهترین فیلم از فستیوال سن‌سباستین و بهترین بازیگر مرد (جیمز استوارت) از همان فستیوال. جایزه‌ی بازیگری مشترکا به استوارت و کرک داگلاس برای وایکینگ‌ها داده شد.
پایان متفاوت: هیچکاک مجبور شد برای نسخه‌های اروپایی فیلم پایان متفاوتی را فیلم‌برداری کند چراکه قانون آن کشورها اجازه نمی‌داد که در یک فیلم قاتل فراری و آدم بد داستان از چنگ قانون دربرود. این پایان متفاوت که شرح آن در پایین آمده در نسخه‌های لیزردیسک فیلم (۱۹۹۷) و در نسخه‌ی جدید دی‌وی‌دی فیلم در سال ۲۰۰۵ (و نه نسخه‌ای که در ایران دست‌به‌دست می‌چرخد) وجود دارند.

....اسکاتی از بالای برج به پایین نگاه می‌کند. کات به میج که در آپارتمانش به رادیو گوش می‌دهد. گوینده‌ی رادیو اعلام می‌کند که گاوین الستر، متهم به قتل همسرش، در اروپا دستگیر شده است. در ادامه‌ی اخبار گوینده می‌گوید که مُچ سه دانشجوی برکلی که گاوی را به داخل دانشگاه آورده‌بودند گرفته شده‌است (طنز هیچکاکی پایان!). ناگهان اسکاتی وارد می‌شود و درحالی‌که غم بزرگی در چهره‌اش دیده می‌شود به میج نگاه می‌کند. میج بلند می‌شود، دو نوشیدنی درست می‌کند و یکی را به دست اسکاتی می‌دهد. هردو به‌آرامی از پنجره به چشم‌انداز شهر خیره می‌شوند، فیلم بدون هیچ گفتگویی به پایان می‌رسد.

کتاب‌هایی درباره‌ی فیلم:
سرگیجه: ساخته‌شدن یک کلاسیک هیچکاک..... دان آیلر ۱۹۹۸
سرگیجه (از سری تک‌نگاری‌های BFI).....چارلز بار ۲۰۰۲
سرگیجه (ترجمه‌ی فیلم‌نامه به اضافه‌ی مقدمه).....پرویز دوایی ۱۳۸۳
سایت دوست‌داران فیلم: http://obsessedwithvertigo.tripod.com



داستان

(مراقب باشید که اگر فیلم را ندیده‌اید خواندن این خلاصه، لذت تماشای فیلم را زایل خواهد کرد!)

جان اسکاتی فرگوسن، کاراگاه پلیس شهر سن‌فرانسیسکو بعد از یک تعقیب وگریز بر روی پشت‌بام‌های شهر در اثر بیماری ترس از ارتفاع موجب سقوط و مرگ هم‌کارش می‌شود. او پس از این واقعه مجبور به استعفا می‌شود. اگرچه که اسکاتی امیدوار است که بتواند بر ترس از ارتفاع خود غلبه کند، میج وود، دوست هنرمند اسکاتی که عاشق اسکاتی هم است، به او متذکر می‌شود که تنها راه غلبه بر این مشکل این است که یک شوک عاطفی قوی به اسکاتی وارد شود. یک روز اسکاتی به میج می‌گوید که یک هم‌دانشگاهی قدیمی به اسم گاوین الستر با او تماس گرفته و تقاضای ملاقاتش را کرده است. اسکاتی در دفتر کار الستر، که نزدیک اسکله است، با او ملاقات کرده و درمی‌یابد که الستر یک تشکیلات کشتی‌سازی را مدیریت می‌کند. الستر به اسکاتی می‌گوید که نگران همسر جوان و زیبای خود به نام مادلن می‌باشد. زنی که ثروت خانوادگی‌اش مبنای همین تجارتی است که اکنون الستر در راس آن قرار دارد. اسکاتی با شنیدن این که هم‌سر الستر ادعا می‌کند، توسط شخصی از گذشته تسخیر شده متعجب می‌شود. اگرچه که اسکاتی نسبت به این ماجرا تمایل چندانی ندارد اما الستر او را متقاعد می‌کند که قبل از سپردن هم‌سرش به یک آسایش‌گاه روانی به کمک یک دوست احتیاج دارد. همان شب اسکاتی به رستوران معروف ارنی می‌رود و برای اولین بار مادلن را درحال شام‌خوردن با شوهرش می‌بیند. اسکاتی مسحور زیبایی مادلن می‌شود و فردا صبح او را تعقیب می‌کند. مادلن پس از ترک خانه به گل‌فروشی می‌رود و دسته گلی را انتخاب می کند. سپس به قبرستان کلیسای قدیمی دولورس می‌شن می‌رود و در برابر قبری می‌ایستد. تمام این اتفاق‌ها درحالی رخ می‌دهند که گویی او در نوعی خلسه قرار دارد. پس از خروج مادلن اسکاتی نوشته‌ی روی سنگ‌قبر را می‌خواند که نشان می‌دهد سنگ‌قبر متعلق به زنی به نام کارلوتا والدز می‌باشد که در سال ۱۸۵۷ و در سن ۲۶ سالگی درگذشته است، سنی که مادلن هم‌اکنون در آن قرار دارد. اسکاتی در ادامه او را تا موزه‌ی هنر لژیون دونر تعقیب می‌کند و می‌بیند که او بدون حرکت دربرابر تصویری از یک زن نشسته است. اسکاتی متوجه می‌شود که دسته‌گلی که هم‌راه مادلن است دقیقا مانند دسته‌گل زن در تصویر می‌باشد و حتی مدل موی او با زن در تصویر مطابقت کامل دارد. با پرسش از راهنمای موزه اسکاتی متوجه می‌شود که عنوان این نقاشی «تصویری از کارلوتا» ست، همان نامی که به روی گور بود. تعقیب مادلن را تا هتل مک کیتریک ادامه می‌دهد، جایی که مادلن به اتاقی در طبقه‌ی دوم می‌رود. مستخدم زن هتل که مادلن را به اسم کارلوتا والدز می‌شناسد به اسکاتی می‌گوید که کارلوتا چند بار در هفته به هتل می‌آید و چند ساعتی را در آن اتاق می‌گذراند. اسکاتی پشت سر مادلن به اتاق می‌رود و آن را بازرسی می‌کند درحالی‌که مادلن به‌طرز عجیبی ناپدید می‌شود. بعد اسکاتی به خانه‌ی میج می‌رود و وقتی از او درباره‌ی سن‌فرانسیسکوی قدیم سوال می‌کند، میج او را به یک کتاب‌فروشی می‌برد که نام صاحبش پاپ لیبل است. پاپ می‌گوید که کارلوتا دختر جوان زیبایی بود که در یک مکان مذهبی بزرگ شد و به هم‌سری مردی پول‌دار که بسیار مسن‌تر از او بود درآمد که این مرد عمارتی بسیار بزرگ برای کارلوتا ساخت. بعد از این که فرزند آن‌ها به دنیا آمد او بچه را پیش خود نگه داشت و کارلوتا را از خانه بیرون انداخت. کارلوتا دیوانه شد و خودکشی کرد. هنگامی که پاپ خاطرنشان می‌کند که عمارت کارلوتا اکنون تبدیل به هتل مک کیتریک شده است، اسکاتی بسیار شگفت زده می‌شود. روز بعد اسکاتی پیش الستر می‌رود و یافته‌های خود را با او درمیان می‌گذارد و الستر اعتراف می‌کند که تمام موارد مربوط به کارلوتا را می‌دانسته است و فقط ازاین‌جهت به اسکاتی نگفته که او را دچار قضاوت اشتباه و پیش‌داوری نکند. الستر فاش می‌سازد که کارلوتا مادربزرگ مادر مادلن بوده است. اما وقتی اسکاتی اظهار می‌کند که ناراحتی مادلن برای اجدادش امری طبیعی می‌باشد الستر توضیح می‌دهد که مادر مادلن این مطلب را فقط به او گفته و هیچ‌وقت با مادلن دراین‌مورد صحبت نکرده است؛ چراکه همیشه از این که مادلن بداند در خانواده‌اش مجنونی این‌چنینی بوده، و دچار افسردگی شود، می‌ترسیده است. الستر اصرار می‌کند که مادلن (که تعدادی از جواهرات کارلوتا و مخصوصا گردن‌بندی را که کارلوتا به‌هنگام نقاشی بر گردن داشته، در اختیار دارد) توسط کارلوتا افسون شده است. اسکاتی دوباره به تعقیب مادلن می‌پردازد اما این‌بار خود مسحور مادلن شده است. او بار دیگر به موزه و سپس به منطقه‌ی فورت پوینت در زیر پل گلدن گیت می‌رود؛ جایی که ناگهان مادلن به قصد خودکشی خود را به درون آب می اندازد. اسکاتی به داخل آب می‌پرد و او را نجات می‌دهد. او مادلن بی‌هوش را به آپارتمان خود برده و از او پرستاری می‌کند. وقتی که مادلن از خواب بلند

می‌شود می‌گوید که هیچ‌چیز از حادثه‌ی پیش‌آمده نمی‌داند، اگرچه چیزهایی کاملا محو از فورت پوینت را به‌یاد می آورد. هنگامی که اسکاتی از او در مورد موزه و تصویر کارلوتا می‌پرسد مادلن می‌گوید که هیچ‌چیز از این موضوع در خاطرش نیست و اسکاتی متوجه می‌شود که او درمورد تمام مکانهایی که به کارلوتا مربوط می‌شود، چیزی به‌خاطر نمی‌آورد. صحبت آن‌ها با یک تماس تلفنی از جانب الستر قطع می‌شود و هنگامی که اسکاتی الستر را در جریان امور می‌گذارد مادلن آن‌جا را ترک می‌کند. هنگامی که اسکاتی دوباره در حال دنبال کردن مادلن است، مادلن به آپارتمان اسکاتی می‌رود و یادداشتی برای او می‌گذارد. اسکاتی سرمی‌رسد و پیش‌نهاد می‌کند که با ماشین دوری بزنند. بعد به جنگل سکویا می‌روند و در مورد طبیعت زودگذر زمان و حافظه صحبت می کنند. وقتی اسکاتی از او درمورد دلیل پریدن در آب و این‌که هم‌اکنون او در کجا و در چه زمانی است می‌پرسد او پاسخ می‌دهد که احساس می‌کند در یک راه‌روی طولانی گام برمی دارد و تمام این راه‌رو با آینه‌هایی پوشیده شده است که هر یک بازتاب یک زندگی مشابه با زندگی خودش هستند. وقتی اسکاتی به سئوال‌کردن ادامه می‌دهد مادلن فاش می‌کند که از دیوانگی می‌ترسد و به‌زودی خواهد مرد. اسکاتی او را در آغوش می‌گیرد و به او اطمینان می‌دهد که هیچ‌گاه نخواهد گذاشت که آسیبی به او برسد. چند روز بعد، مادلن به سراغ اسکاتی رفته و به او می‌گوید که کابوسی عجیب در مورد یک کلیسای اسپانیایی دیده است. با توجه به توصیفات مادلن اسکاتی متوجه می‌شود منظور او مکانی در نزدیکی سن خوان باتیستا می باشد، صومعه‌ای قدیمی که نزدیک به صد سال قدمت دارد، اما مادلن می‌گوید که هیچ‌گاه آنجا نبوده است. بعدازظهر همان روز اسکاتی مادلن را به آن‌جا می‌برد تا به او نشان دهد که آن‌جا یک مکان واقعی است و هیچ دلیلی برای ترسیدن وجود ندارد. در اصطبل، مادلن شرح می‌دهد که در این صومعه زندگی کرده است (یادآوری خاطرات جوانی کارلوتا) و اسکاتی سعی دارد که به او بقبولاند که او چیزی آشنا را در این‌جا دیده است و دچار توهم شده است. بعد از این گفتگو که با ابراز عشق اسکاتی به مادلن قطع می‌شود ناگهان مادلن شروع به دویدن کرده و گریه‌کنان می‌گوید که اگرچه عاشق اسکاتی است ولی کاری را باید به انجام برساند و افسوس که آن‌ها چه‌قدر دیر با هم آشنا شدند. اسکاتی او را دنبال می‌کند و او به‌سرعت شروع به بالا رفتن از پله‌های برج ناقوس کلیسا می‌کند. اما همان‌طور که اسکاتی بالا و بالاتر می‌رود سرگیجه‌اش بیشتر می‌شود. درحالی‌که اسکاتی از بالا رفتن بازمانده مادلن به بالای برج می‌رسد و اسکاتی از داخل پنجره‌ای می‌بیند که مادلن خود را به پایین انداخته و به روی سقف کلیسا می‌افتد. اسکاتی از درون ویران شده و صحنه را ترک می کند. پزشک قانونی علت مرگ را خودکشی عنوان می‌کند (اگر چه افسر آن‌جا در مورد کم کاری اسکاتی به او زخم زبانی می‌زند) الستر به اسکاتی دل‌داری می‌دهد و می‌گوید که تقصیر وی بوده است که اسکاتی را درگیر این ماجرا کرده است و به اسکاتی می‌گوید که دارد به اروپا نقل مکان می‌کند. بعد از یک کابوس وحشت‌ناک در مورد مرگ مادلن، اسکاتی دچار یک بیماری اعصاب شدید شده و به برای یک سال در بیمارستان بستری می شود. بعد از مرخص‌شدن از بیمارستان، اسکاتی مرتبا زن‌هایی را می‌بیند که از نظر او بسیار شبیه مادلن هستند (نوعی بیماری روانی) تا این‌که یک روز زنی موقرمز را می‌بیند که بسیار شبیه مادلن است و او را تا اتاقش در هتلی ارزان‌قیمت تعقیب می‌کند. در آن‌جا زن که نامش جودی است، گمان می‌کند که اسکاتی می‌خواهد برای او مزاحمت ایجاد کند اما اسکاتی زن را متقاعد می‌کند که او وی را به یاد زنی می‌اندازد که روزگاری عاشقش بوده‌است. جودی حرف او را قبول می‌کند و می‌پذیرد که شب شام را با او صرف کند. بعد از این که اسکاتی آن‌جا را ترک می‌کند، جودی شروع به نوشتن نامه‌ای می‌کند و درآن می‌گوید که الستر طرحی را برای کشتن زنش کشیده بوده و از اسکاتی برای رسیدن به مقصودش سوء استفاده کرده است. او توضیح می‌دهد که چه‌گونه الستر با زیرکی او را شبیه مادلن واقعی کرده است و بعد اسکاتی را استخدام کرده تا به تعقیب او بپردازد و همان‌طور که آن‌ها می‌خواستند عاشق زن بشود. این‌که چگونه آن‌ها از ترس از ارتفاع اسکاتی استفاده کرده و جودی با دویدن به سمت برج و بالا رفتن از آن درحالی‌که الستر آن بالا با جسد زنش منتظر ایستاده است تا آن را به پایین پرت کند شاهدی مطمئن درست کرده اند. او می‌گوید که هیچ‌وقت فکر نمی‌کرد که خودش عاشق اسکاتی بشود و ازاین‌که به اسکاتی خیانت می‌کند در عذاب بوده است. اما جودی ناگهان تصمیم می‌گیرد که کاری کند تا اسکاتی او را به‌خاطر خودش دوست داشته باشد؛ نه به خاطر مادلن. پس نامه را پاره می‌کند و با اسکاتی به شام می‌رود. بعد از صرف شام اسکاتی اصرار می‌کند تا زمان بیشتری را با یکدیگر بگذرانند و جودی می پذیرد. آن‌ها به هم نزدیک‌تر می‌شوند اما هر روز که می‌گذرد جودی از دیدن تلاش اسکاتی در جهت تبدیل او به مادلن (عوض کردن رنگ موهای او و خریدن لباسهایی که مادلن می‌پوشید) دل‌سردتر می‌شود. اما برای این‌که دل اسکاتی را به‌دست بیاورد با اوهم‌راه می‌شود تا جایی که کاملا شبیه مادلن می‌شود. سرانجام تلاش اسکاتی در جهت احیاء مادلن در هتل امپایر به بار می‌نشیند و او کاملا به هیأت مادلن درمی‌آید. کمی بعد هنگامی که آماده می‌شوند تا با هم به بیرون بروند جودی با حواس‌پرتی گردن‌بند کارلوتا را برگردنش می‌کند و دراین لحظه اسکاتی متوجه دسیسه‌ی الستر و نقش جودی در آن می‌شود. اسکاتی جودی مضطرب را به سن خوان باتیستا می‌برد و او را مجبور می کند تا از پله‌های برج بالا برود درحالی‌که به او می‌گوید «این دومین شانس منه» و ناگهان متوجه می‌شود که دیگر از سرگیجه رنج نمی‌برد. جودی به نقشش در این جنایت اعتراف می‌کند و اظهار می‌کند که الستر بعد از قتل هم‌سرش او را ترک کرده است. اسکاتی به جودی/مادلن می‌گوید که چه‌قدر او را دوست داشته است و جودی می‌گوید که حاضر است تا کاملا به‌شکل مادلن برگردد تا به اسکاتی ثابت کند که چه‌قدر عاشق اوست. دراین‌لحظه یک راهبه وارد برج می‌شود و موجب هراس جودی می‌شود. جودی قدمی به عقب برمی‌دارد و از برج به پایین پرت می‌شود. صدای برخوردی شنیده می‌شود، اسکاتی بی‌هیچ هراسی به جسد او در پایین نگاه می‌کند.

دنیای سرگیجه پس از پنجاه سال

احسان خوش‌بخت

معماری جهان هیچکاک

در پنجاه سال گذشته کشش و وسوسه‌ی تماشاگران سرگیجه نسبت به فیلم تنها با عشق اسکاتی به مادلن قابل مقایسه است. عشقی دیوانه‌وار که تنها بهره‌ی آن نظاره‌کردن و شاهد بودن است. تمایلی مهارناپذیر به «نگریستن» در دنیایی که ورود فیزیکی به آن غیر ممکن است اما ذهن تماشاگر می‌تواند آزادانه سیری تا بی‌نهایت را تجربه کند. سرگیجه مرز باریک میان وویریزم (Voyeurism) و شیدایی –که در ذات خود سینما نهفته است– را از میان برمی‌دارد. عشق دیوانه‌وار به فیلم‌ها خود نوعی «عشق غیرممکن» آندره برتونی است، همچون سرگیجه عشق به یک مرده و لحظه های از دست رفته است در حالی که تنها راه رسیدن به آن زنده کردنش در قالب فرم‌ها و اشیاء خواهدبود. در سرگیجه این احساسات عمیقا با فضاها و معماری پیوند خورده است. هر زمان که به فیلم فکر می‌کنیم تک تک مکان‌های آن همان‌طور برای‌مان زنده می‌شوند که خاطره‌ی مادلن برای اسکاتی: اولین دیدار اسکاتی و مادلن در رستوران ارنی، موزه‌ی سن‌فرانسیسکو، فورت پوینت در زیر پل گلدن‌گیت، کتاب‌فروشی آرگوسی، آسایشگاه روانی، سالن دادگاه، آپارتمان میج، آپارتمان اسکاتی، دفتر گاوین الستر، گورستان و کلیسایی که در کنار آن قرار دارد، هتل مک‌کیتریک، جنگل سکویا، هتل امپایر و در پایان کلیسای سن‌خوان باتیستا و آن برج و آسمان خاکستری.

سرگیجه نمونه‌ای اعلا برای مطالعه‌ی نقش و معنای فضا در سینما ست، فیلمی که در آن فضاهایی واقعی و ملموس از قید زمان و مکان رها شده و در ذهن تماشاگر ابدی می‌شوند. در محیط‌های آشنا و معماری فیلم به‌سرعت به چیزی متافیزیکی بدل می‌شود. مرحله‌ای که در آن معماری فیلم نه‌فقط به‌عنوان زمینه‌ای برای داستان، بلکه به‌عنوان «جهان فیلم» به زیر پوست تماشاگر نفوذ می‌کند.

هیچکاک که پیش از کارگردانی، گرافیست و طراح صحنه بود و حتی مدتی در استودیوهای اوفای آلمان –قلب معماری فیلم در نخستین دهه‌های سینما– کار کرده‌بود، بیش از هر کارگردان دیگری در تاریخ سینما (حتی معلمان اکسپرسیونیست‌اش) تاثیر فراگیر معماری، منظر، دکور و طراحی را بر شکل‌گیری فضایی سینمایی درک می‌کرد، فضایی که باورپذیری، کشش و جاذبه‌ی فیلم تماما به آن بازمی‌گردد.

کوچک‌ترین تردیدی درباره‌ی آگاهی هیچکاک از دگرگونی‌های معماری معاصر، به‌خصوص در فیلم‌های رنگی آمریکایی او، وجود ندارد. در جهان واژگون‌شده و پُراغتشاش *شمال از شمال‌غربی*، فیلمی که تقریبا تمام آن در فضاهای عمومی می‌گذرد، معماری مدرن نقشی اساسی دارد. اولین نمای فیلم، سیگرام، آسمانخراش شیشه‌ای میس‌ون‌دررو در نیویورک را نشان می‌دهد و عناوین فیلم به روی آن نقش می‌بندند. تصویر متروپولیسی که هرآن می‌تواند هویت فردی آدم‌ها را فروبلعد (و این کار را در همان ابتدا با راجر تورنهیل انجام می‌دهد) در این نمای شیشه‌ای منعکس شده است. خطوط و فرم‌های هندسی در چند ثانیه به انعکاسی از هرج‌ومرج جهان مدرن بدل

ابتدای شمال از شمال غربی: آسمانخراش سیگرام میس و ندرو

کمی بعد: بنای سازمان ملل لکوربوزیه

نزدیک به انتهای شمال از شمال غربی: ساختمان فرانک لوید رایتِ ون دام

می‌شوند، در همین لحظات اولیه است که هیچکاک به‌سرعت نگاه خود به جهان مدرن را در قالب معماری به نمایش گذاشته و مقدمه‌ای برای رویکرد بصری تمام فیلم می‌چیند. کمی بعد یکی از مهم‌ترین سکانس‌های فیلم در ساختمان سازمان ملل می‌گذرد، بنایی که توسط لکوربوزیه[1] طراحی شده است. اما ساختمان صلح و نظم و آرامش جهانی به مکانی برای دسیسه و ترور تبدیل شده و بیش از هر زمانی قهرمان به‌دردسرافتاده‌ی فیلم را در تنگنا قرار می‌دهد. بارها به نمای هراس‌انگیزی که کری گرانت را در حال خروج از بنا نشان می‌دهد اشاره شده است، نمایی از بالاترین نقطه‌ی ساختمان و رو به پایین که در آن گرانت همچون مورچه‌ای در زیر پای خدایان تمدن مدرن دیده می‌شود. آخرین بنای فیلم نیز، مخفی‌گاه جاسوسان در داکوتا ست، ساختمانی با الهام از آثار فرانک لوید رایت[2] که زیبایی ارگانیک آن در تضاد با آدم‌هایی که در آن زندگی می‌کنند و مقصودی که در بهره‌برداری از آن دنبال می‌شود قرار می‌گیرد. آوردن این سه نام، میس، لکوربوزیه و فرانک لوید رایت آن‌هم در دورانی که در آمریکا معماری مدرن به‌عنوان سرآغازی برای ورودی پرافتخار به جهان نو قلمداد می‌شد می‌تواند دیدگاه بدبینانه‌ی هیچکاک را نسبت به این معماری روشن کند. حتی اگر چنین برداشتی جایز نباشد تردیدی وجود ندارد که این اشارات دقیق می‌تواند مؤید آگاهی کامل او از دنیای پیرامونش باشد[3]. شبکه‌ای درهم‌تنیده از ارجاعات معماری به نمایش دنیایی کمک می‌کنند که در آن عدم اطمینان مطلق تنها حقیقت مطلق است. معماری در فیلم‌های هیچکاک در چیدمانی سینمایی مفاهیمی ورای تکه‌ای از فضا را بازی می‌کنند. آن‌ها شخصیت‌ها را به جلو می‌رانند یا از حرکت باز می‌دارند. آن‌ها خاطره‌ها و یادمان‌هایند که در آنی ترس یا عشق را در ناظران‌شان بیدار می‌کنند، باورنکردنی‌ترین داستان‌ها را منطقی و ممکن جلوه می‌دهند و در آنی می‌توانند از دنیایی واقعی به قلمروهایی ورای تجربه‌های انسانی پا بگذارند. معما این‌جا ست که او می‌تواند بر توده‌های سهمگین آجر و فولاد و سیمان کنترلی چنان دقیق داشته باشد که گویی نُت‌های موسیقی را روی کاغذ جابه‌جا می‌کند تا به نغمه‌ی دل‌خواه خود دست پیدا کند. آن‌چه که هیچکاک در به‌کارگیری معماری و فضا در سینما انجام داده و تبدیل آن به عنصری سیال کاری است جادویی و نایاب در تاریخ سینما.

در کنار معماری آگاهی او از خصلت‌های ویژه‌ی شهرها بی نیاز از هر توضیحی است. به‌کارگیری شهرها در آثار او همواره مبتنی به اشاراتی دقیق و ظریف به خصلت‌ها و پتانسیل‌های ویژه‌ی هر مکان برای خلق جهانی هیچکاکی بوده است. و اگرچه باز هم ظاهرا این نشانه‌های حقیقی و ویژگی‌های آشنای شهرهاست که به‌کار گرفته می‌شود اما در انتها می‌بینیم که هیچکاک حتی ماهیت فیزیکی خشک و انعطاف ناپذیر شهرها را به نفع خلق دنیایی فیلمیک دگرگون کرده است.

با این پیش‌فرض‌ها می‌کوشیم تا نحوه‌ی بازنمایی فضا، مکان، معماری وشهر را در سرگیجه مورد بازبینی قرار دهیم. آن‌چه که معماری و فضا در این فیلم بازگو می‌کند و یا مفاهیمی که از طریق انواع بازنمایی فضایی به تماشاگر منتقل می‌شوند یا پیشاپیش موضوع پژوهش هیچکاک‌شناسان بوده و به شکلی تمام و کمال و بی‌نیاز از بازنگری طرح گردیده (که دراین‌صورت ما تنها به برشمردن تاثیر این مفاهیم بر موضوع مورد توجه‌مان –فضا و معماری– بسنده می‌کنیم) و یا برای نخستین‌بار مورد توجه قرار می‌گیرد. در حالت دوم علاوه بر مفاهیم مربوط به معماری و فضا به طرح بعضی از الگوهای روایی یا تاش‌های(Touch) هیچکاکی که کم‌تر مورد توجه بوده، می‌پردازیم. بنابراین بازخوانی معماری سرگیجه از معنای نخستین ِ خشت و گِلی‌اش آغاز شده و به «ساختار» سینمایی منحصربه‌فرد فیلم گسترش پیدا خواهد کرد.

معماری سرگیجه در یکی از سه مسیر قابل ردیابی است:

۱

ایـن پـروژه با توجـه به مقیاس غول آسایش بالطبع نتیجـه‌ی کار گروهـی از معماران است اما ایده‌ها و خطوط اصلی آن متعلق به لکوربوزیه است.

۲

رایـت در ۱۹۵۸ –زمـان تهیه‌ی فیلم– مشـهورترین معمـار آمریکایـی بود و خانه‌های مشهورش علاوه بر دنیـای معماری درروی جلـد مجلات عامه‌پسـند معمـاری و دکوراسـیون داخلی نیز ظاهر می‌شدند. بنابرایـن انتخـاب رایـت تصمیمـی کامـلا منطقی و مسـتقیما تحـت تاثیـر زمانه بوده اسـت. هالیوود از دهـه‌ی ۱۹۴۰ و زمـان ساخت سرچشمه‌ی کینگ ویـدور در صـدد بـود تا رایت را به هالیوود بکشـد اما دسـتمزد او حتی برای تولیدات فاخـر هالیوودی بیـش از حد سـنگین بود. برای بررسی بیشتر معماریِ فرانـک لوید رایتیِ خانه‌یَ ون دام (جیمز میسَـون) به این سایت رجوع کنید:
jetsetmodern.com/modatmovies.htm
نویسـنده‌ی مقالـه با دقتی سـتایش‌برانگیز نقش این خانـه در فیلـم و نحوه‌ی شـکل‌گیری آن را بررسی کرده اسـت. او به گفته‌ی خـودش یـک خـوره‌ی مدرنیـزم، دیوانه‌ی فرانک لوید رایت، عاشـق سینما و کشـته مرده‌ی هیچکاک اسـت، مجمـوع ایـن احساسـات جهت‌گیـری مقالـه‌ی او را روشـن می‌کند.

۳

تصـور من این اسـت که او شـخصا امیدی به دنیای مـدرن و معمـاری مدرن نداشـته است، اگر جز این بـود او از طراحش هنری بامسـتد نمی‌خواسـت که دفتر کارش را مانند دفتری که بامستد با الگوهای قرن نوزدهمـی بـرای گاوین السـتر سـرگیجه طراحی کرده بود، بازسازی کند.

اول نقش معماری در روایت سینمایی که تقریبا به همه‌ی فیلم‌های هیچکاک قابل توسعه دادن است. مرحله‌ی بعد معماری به‌مثابه‌ی محملی برای نگاه و تکمیل جنبه‌ی وویریستی فیلم‌های هیچکاک که بیشتر فیلم‌های او به خصوص دوره‌ی رنگی را شامل می‌شود[۴] و درنهایت معماری به‌عنوان ابزاری برای مکاشفه در ضمیر ناخودآگاه و تاکیدی منحصربه‌فرد به خاطره و زمان که در تاریخ سینما تقریبا منحصر به *سرگیجه* و فیلم‌های انگشت شمار دیگری است که با ادای دین به *سرگیجه* (*فرودگاه* کریس مارکر) یا با رویکردهای سینمایی مشابهی ساخته شده اند (رنه و آنتونیونی).

طرحهای هنری بامستد برای سکانس برج

شکل سرگیجه

سرگیجه در ۱۹۵۸ و پس از *مرد عوضی* ساخته شد، و در ضرباهنگ آرام و لحن جدی‌اش –که در زمان خود بسیاری را مایوس یا متعجب کرد– بی‌شباهت به فیلم قبلی نیست. اما *سرگیجه* در میان تمام فیلم‌های هیچکاک به خاطر ایستایی عجیب و غیرمنتظره‌ی تصاویر و بخش‌هایی که در اولین نمایش فیلم «زمان‌هایی مرده» قلمداد می‌شد یک استثناء است.

نماهای فیلم قالبا ساکنند و به‌ندرت حرکت دوربینی مشاهده می‌شود. معدود حرکات دوربینی که در فیلم وجود دارند با اتکای به تکنیک استثنایی هیچکاک در «زوم این–تراک بک» بیشتر توهمی بصری به‌نظر می‌رسند تا حرکت دوربین[۵]. عجیب نیست که دراین‌میان و درحالی‌که بیشتر حرکات محدود دوربین کیفیتی عمودی و روبه‌پایین دارند نمای آخر نمودی بیشتر از همه پیدا می‌کند، تراکینگی که از برج کلیسا آغاز شده و آسمان خاکستری و جیمز استوارت ایستاده بر برج را در قاب می‌گیرد. معدود نماهای متحرک فیلم قالبا سوبژکتیوند، آن‌ها فقط برای دنبال کردن مسیر نگاه جیمز استوارت به حرکت واداشته می‌شوند و دقیقا به‌همین‌دلیل تماشاگر چنان درگیر اهمیتِ نگاه در آن‌ها ست که ایستا بودن یا تحرکشان را مورد توجه قرار نمی‌دهد. اما به‌جای روش‌های معمول در به‌کارگیری حرکات دوربین، فیلم با توضیحات گرافیکی فراوان و موسیقی برنارد هرمن به تفسیر تصاویر دست می‌زند. هیچکاک *سرگیجه* را نوعی tableaux vivants (تابلوی زنده) می‌خواند[۶]. استفاده از این روش پیش از هیچکاک (در آثار گریفیث مانند *گوشه‌ای در گندم‌زار*) و پس از او (صحنه‌ی کارخانه در *همه‌چیز روبه‌راهه* گدار) نیز وجود داشته است، اما هیچکاک موازنه‌ای خارق‌العاده میان زبان فیلم و قاب ایستای عکاسی ایجاد می‌کند؛ گویی قصد دارد سینما را ازنو اختراع کند.

سرگیجه و چند فیلم دیگر هیچکاک در دهه‌ی ۱۹۵۰ (*دردسر هری*، *دستگیری دزد*، *مردی که زیاد می‌دانست*، *شمال از شمال‌غربی*) جزء معدود فیلم‌هایی هستند که از سیستم جدید فیلم‌برداری کمپانی پارامونت، ویستاویژن، استفاده می‌کنند. این سیستم که بسیار نزدیک به هفتاد میلیمتری است نیاز به دقتی فراوان در آرایش تصویر دارد و به‌همین‌دلیل نیز قدرتی بیشتر از بقیه‌ی ابعاد رایج قاب فیلم در نمایش معماری و مکان دارد[۷].

فیلم ساختار هندسی دقیقی دارد که می‌توان الگویی فشرده از آن را در طراحی عنوان‌بندی سال باس (Saul Bass) دید. فرم منحنی‌وار و فرورونده‌ی این عنوان‌بندی –تجسمی مادی از *سرگیجه*ی اسکاتی، وویریزم و زنانگی– در معماری فیلم نیز منعکس شده است. همه‌چیز حرکتی درونی و آرام دارد و بدون استثناء به موتیف‌هایی اشاره دارد که سازنده‌ی دنیای *سرگیجه* اند. فضاهای فیلم باعث عدمِ‌تعادل اند (کلیساها و برج‌ها) و یا آرامش‌بخش (آپارتمان میج)، بهآن‌های برای چشم‌چرانی (موزه) و یا مورد چشم‌چرانی قرارگرفتن (ساحل صخره‌ای)، به‌همین‌صورت زنجیره‌ای پیوسته از مفاهیم نه‌فقط در روایت یا میزانسن بلکه در معماری و فضای سینمایی اثرنیز تکرار می‌شود.

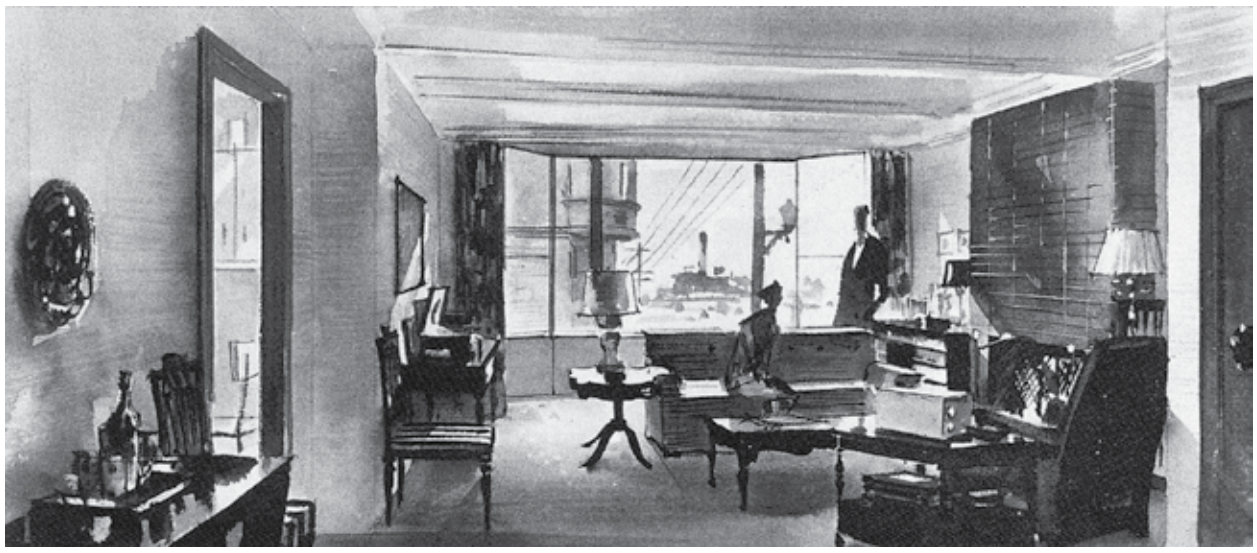
طرحهای هنری بامستد برای ملاقات اسکاتی و السترِ

۴
مکان و ووریزم: کافی است برای درک این جنبه از فیلم های هیچکاک به نمونه‌ای عالی چون پنجره‌ی عقبی دقیق شویم. فیلم‌های هیچکاک با مکان درست همان‌طور برخورد می‌کنند که درِ باز خانه‌ای برای عامه‌یِ رهگذران؛ بسیاری با باز بودن در خانه‌ای دوست دارند نگاهی به آن بیندازند و ببینند پشت دیوارها چه‌طور فضایی پنهان شده و احتمالا چه‌طور آدم‌هایی در آن زندگی می‌کنند.

۵
Zoom in-Track Back
زوم به جلو و عقب‌کشیدن هم‌زمان دوربین که توهمی از کش‌آمدن تصویر، برهم خوردن پرسپکتیو، دگرگونی محیط و سرگیجه ایجاد می‌کند. نماهای سقوط در سرگیجه، مانند سقوط پلیس در ابتدا و پلکان کلیسا، با همین روش گرفته شده اند. مارتین اسکورسیزی بعدها این تکنیک را در رفقای خوب و آخرین دیدار ری لیوتا با رابرت دنیرو در رستوران به‌کار برد. با تغییر ناگهانی پرسپکتیوها ما می‌فهمیم که این دیدار، یک دیدار عادی دیگر نیست (و فکر ما کاملا درست است) و با به‌کاربردن این تکنیک هیچکاکی به‌نظر می‌رسد که باد سرد خیانت به قاب تصویر می وزد.

۶
نوعی نقاشی (و بعدها عکاسی) که در آن مدل‌ها با البسه و جزییات مناسب در فیگوری دقیق جا گرفته‌اند. در تئاتر نیز این تابلوهای زنده وجود دارند. تابلوی زنده هنر چیدمان و آرایش است و زیبایی آن از روابط میان ابژه های آن ناشی می‌شود.

۷
درباره ویستاویژن: نسبت ابعاد قاب فیلم در آن زمان ۱/۳۷ بود درحالی‌که ویستاویژن می‌توانست تصویری به نسبت‌های ۱/۸۵ تا ۲ بدهد. عجیب این‌که از حدود ۳۰ فیلمی که به‌صورت ویستاویژن ساخته شدند بیشترین تعداد متعلق به هیچکاک است. کمپانی وارنر تنها یک‌بار این فرمت جدید را از پارامونت قرض گرفت و آن‌هم در جویندگان فورد (عجبا که در فهرستی چنین کوتاه سرگیجه و جویندگان هر دو پاناویژن هستند!) پاناویژن به‌رغم زیبایی منحصربه‌فردی که به فیلم ها داد به دلایل تکنیکی وتجاری به‌سرعت کنار گذاشته شد و تمام دوربین‌های پاناویژن پارامونت به استودیوهای ایتالیایی و ژاپنی فروخته شدند، درحالی‌که ژاپنی‌ها و ایتالیایی‌ها تا سال‌های ۱۹۸۰ همچنان حظ دوربین‌ها را می‌بردند.



طرح بامستد برای آپارتمان اسکاتی که می نوان برج کویت را در انتهای آن تشخیص داد

همه‌چیز در طراحی فضاهای تازه و یا نحوه‌ی به‌کارگیری فضاهای ازپیش‌حاضر فیلم حول ارتفاع (که به موقعیت معلق اسکاتی فرگوسن و ترس او از بلندی اشاره دارند) و هویت دوگانه (که معرف قهرمان زن فیلم بود) شکل گرفته است[۸]، آن‌ها سرنخ‌هایی اند برای تماشاگر و جزییاتی هستند که اهمیت و ارزش هر فیلم در آن‌ها نهفته است.

از نظر روایی *سرگیجه* فرمی دایره‌وار و بسته دارد و ناخودآگاه موقعیت‌ها و شخصیت‌ها در تقارنی سینمایی به روی پرده ظاهر می‌شوند. توجه به این شکل منحصربه‌فرد از روایت نقشی مهم در خوانش معماری *سرگیجه* بازی خواهد کرد. با نگاهی به فیلم‌های هیچکاک در می‌یابیم که دو صورت کلی برای شیوه‌های روایی رایج فیلم‌ساز متصور است. یکی فرمی خطی که در زنجیره‌ای پیوسته و نفس‌گیر از وقایع یک قهرمان متهم شده به جرمی ناکرده معمولا همراه یک زن حوادثی را پشت‌سر می‌گذارد و داستان هم‌زمان با تبرئه‌ی او و رسیدن به زن به پایان می‌رسد. در این فرم روایی که با موفقیت همه‌سویه‌ی *سی‌ونه پله* (۱۹۳۵) تثبیت شد مکان‌ها و شهرها و معماری نقشی مهم اما گذرا دارند. در این حال مکان‌ها معمولا فاقد انعکاسی روان‌شناسانه اند. گذار قهرمان به هیچ مکانی دوبار نمی‌افتد بنابراین در روایت با زنجیره‌ای از مکان‌ها روبروییم که تاثیر آنی آن‌ها به قهرمان و نقش‌شان در تثبیت واقع‌گرایی و طنز هیچکاکی بر ارزش نشانه‌ای‌شان پیشی می‌گیرد. اما فرم روایی دوم بر خلاف این شیوه‌ی خطی، حالتی دایره‌وار و بسته دارد که در آن فضاهایی محدود و مشخص در چرخه‌ی روایی فیلم مرتبا تکرار شده و به همین بهانه ارزش روان‌شناختی و نشانه‌ای یگانه‌ای پیدا می‌کنند. مکان‌ها به‌اندازه‌ی شخصیت‌ها اهمیت پیدا می‌کنند و در ضرباهنگ آرام‌تر و داستان‌های کم‌کنش این فیلم‌ها فرصتی کافی برای انعکاس تصویر درونی شخصیت‌ها و تمایلات‌شان در معماری و فضا دیده می‌شود. در این دسته از هر تکرار و تقارن مقصود زیبایی‌شناسانه و روایی مشخصی دنبال می‌شود. بسیاری از فیلم‌های این دسته از نظر روایی حالتی قرینه‌گون دارند و داستان از جایی در میانه‌های فیلم به تصویری معکوس از نیمه‌ی قبل بدل می‌شود. *سرگیجه* به دسته‌ی دوم تعلق دارد[۹]. ما این بخش را کمی جلوتر و تحت‌عنوان ایده‌ی ثنویت و نمود آن در معماری *سرگیجه* مورد بررسی قرار می‌دهیم.

شهر: توهمی اپتیکال

در *سرگیجه* منظر شهری درچیدمانی سینمایی به شخصیتی محوری در فیلم بدل شده است. تقریبا تمام صحنه‌های خارجی فیلم در لوکیشن‌های واقعی سن‌فرانسیسکو می‌گذرد. این شهر در همه‌جا، حتی در نماهای داخلی فیلم حضور دارد[۱۰] و توپوگرافی‌های متعدد آن خود تاکیدی مضاعف بر ارتفاع است. درعین‌حال «تنها شهر آمریکایی که کلیساهای قدیمی زیادی داشته» [۱۱] و هنوز خصلت‌هایی اروپایی در آن وجود دارد (که با توجه به شخصیت مادلن و نیاکان اسپانیایی تبارش نقشی مهم در فیلم دارد) سن‌فرانسیسکو ست. در سینمای هیچکاک استفاده از بناها و مکان‌های مشهور رنگ و بوی واقعیت‌بخشیدن به فانتزی‌های سینمایی و درعین‌حال طعنه‌ای به آرامش ظاهری جهانی است که هر لحظه امکان فروپاشی آن می‌رود. به‌کارگیری این بناها ومکان‌های مشهور با قرار دادن سکانس اوج *حق‌السکوت*، نخستین فیلم ناطق هیچکاک، در موزه‌ی بریتانیا شروع شد و با سکانس کوهستان راشمور در *شمال از شمال‌غربی*، جایی که عشاق از مجسمه‌های غول‌آسای رییس جمهورهای پیشین آمریکا آویزانند، به اوج خود رسید. ساختمان‌ها، اِلمان‌ها و مکان‌هایی که در *سرگیجه* مورد تاکید قرار گرفته، قالبا به یکی از موتیف‌های اصلی و مورد توجه ما باز می‌گردند. آن‌ها می‌توانند حاوی اشارتی جنسی باشند، به عمل مشاهده پنهانی تاکید کنند، به مکان‌هایی برای حافظه و یادآوری بدل شوند و از همه مهم‌تر *سرگیجه*‌ی اسکاتی و هویت دوگانه‌ی مادلن را جسمیت ببخشند. اگرچه همه‌ی اِلمان‌های شهری که در *سرگیجه* به‌کاررفته واقعی اند اما نسبت آن‌ها با یکدیگر و با شخصیت‌های فیلم برای رسیدن به تصویری دراماتیک از شهر دستکاری شده است. هیچکاک نه تنها به ارزش نشانه شناسانه‌ی هریک از آن‌ها تاکید می‌کند بلکه با کنارهم قراردادنش سن‌فرانسیسکوی خودش را احضار می‌کند، شهری کاملا تحت اختیار او که تنها بخش‌هایی از آن به روی نقشه وجود دارد و باقی را باید به روی نوار سلولوید جستجو کرد.

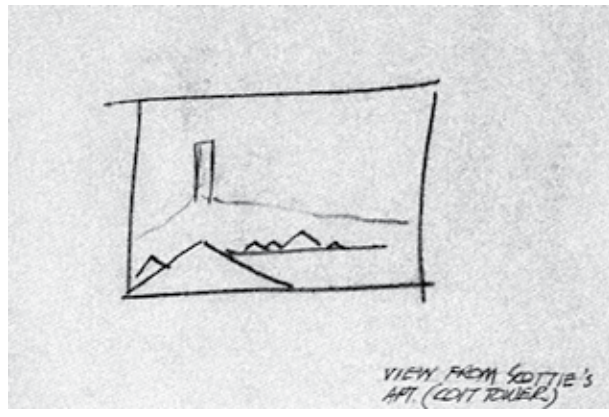
از ابتدا نشانه‌های بسیاری به تعلیق اسکاتی فرگوسن، که در تعقیب و گریز نافرجام اول فیلم تثبیت می‌شود، اشاره دارند. از همان نمای آغازین فیلم می‌توان گلدن گیت، یکی از بزرگ‌ترین پل‌های معلق جهان، را در پس‌زمینه‌ی تصویر تشخیص داد، اِلمانی معماری

۸
نقل از طراح فیلم، هنری بامستد در کتاب طراحی تولید و طراحی صحنه (Production Design and Art Direction) گردآوری‌شده توسط Peter Ettedgui در سری Screencraft.

۹
به‌عنوان‌مثال *شمال از شمال‌غربی*، *مردی که زیاد می‌دانست* (هردو نسخه)، *خرابکار*، *خبرنگار خارجی*، به دسته‌ی اول و *روانی*، *مرد عوضی*، *سایه‌ی شک* به دسته‌ی دوم تعلق دارند. می‌بینیم که دسته‌ی دوم را بیشتر فیلم‌هایی با مایه‌های نوار (Noir) تشکیل می‌دهند. در بسیاری از فیلم های نوار تاریخ سینما این فرم روایی وجود دارد. درواقع این خود هیچکاک بود که با *سایه‌ی شک* (یکی از بزرگ‌ترین الگوهای فیلم نوار) به تثبیت این شکل از داستان‌گویی پرداخت. ریشه‌ی اصلی این نوع از روایت را می‌توان در آثار فیلم‌سازان آلمانی مهاجر جستجو کرد.

۱۰
هیچکاک تاکید داشت تا منظر سن‌فرانسیسکو از پنجره‌ی آپارتمان اسکاتی و میج هم دیده شود، درواقع در تمام صحنه‌های داخلی فیلم می‌توان به همین‌صورت بخشی از شهر را دید.

۱۱
نقل از هیچکاک در کتاب Hitchcock at work نوشته‌ی بیل کران، انتشارات فیدن، ۲۰۰۰



طرح هیچکاک برای تأکید بر حضور برج کویت در چشم اندازهای فیلم

برج کُیت در منظر سن فرانسیسکوی امروز

که هم تفسیر موقعیت روحی اسکاتی و هم پیش‌گویی آینده‌ی محتوم اوست، کمی بعد او درزیر گلدن گیت مادلن را نجات داده و برای همیشه مسیر زندگی‌اش تغییر می‌کند.

هیچکاک تاکید داشت تا برج کُیت (Coit) همواره در چشم‌اندازها و لانگ‌شات‌های فیلم دیده شود. برجی بر فراز ناحیه‌ی تلگراف هیل که در ۱۹۳۳ به سفارش بانویی به نام لیلی هیچکاک کیت ساخته شد. این هیچکاک مونث –که هیچ نسبتی با فیلم‌ساز ندارد اما بدون‌شک هیچکاک از این تقارن نام‌ها آگاه بوده است –یکی از مترقی‌ترین زنان سن‌فرانسیسکو در اوایل قرن بیستم بود و برای افزودن به زیبایی شهر مورد علاقه‌اش هزینه‌ی ساخت برج را شخصا تقبل کرد. وقتی بامستد از هیچکاک می‌پرسد که «چرا برج کیت؟» پاسخ هیچکاک چیزی چندان دورازانتظار نیست: «به‌خاطر تاکید به ذکریت!». در سکانس تعقیب روی بام‌ها هم‌زمان هم برج کیت و هم گلدن گیت به چشم می‌خورد. کیت از قاب پنجره‌ی اتاق نشیمن اسکاتی به‌وضوح دیده می‌شود و بعدها وقتی مادلن (کیم نوواک) نامه‌ی تشکر و عذرخواهی‌اش را به در خانه‌ی اسکاتی می‌آورد ادعا می‌کند که آدرس را از روی برج کیت پیدا کرده است و می‌گوید: «برج من را مستقیم به طرف تو آورد». پاسخ اسکاتی این کنایه‌ی جنسی را کامل می‌کند: «اولین باری است که باید از این برج ممنون باشم».

یکی دیگر از اِلمان‌های مهم شهری در فیلم، موزه‌ی سن‌فرانسیسکو است[۱۲]. به‌کارگیری موزه اشاره‌ای است به نقشی که این بنا در حفظ خاطره و یادآوری آن ایفا می‌کند. اصلی‌ترین چیزهایی که از مادلن به یاد اسکاتی می‌ماند، گردن‌بند، دسته‌گل و فرم حلقوی مویش، در همین صحنه‌ی کوتاه تثبیت شده و به ذهن سپرده می‌شوند.

به‌علاوه در قسمت موزه –و کلا در بخش تعقیب مادلن– هیچکاک ایده‌ی «نگاه» را که از *پنجره‌ی عقبی* به شکلی پررنگ طرح کرده بود پی‌می‌گیرد. در فیلم شخصیتی شخصیت دیگر را نگاه می‌کند و به بهانه‌ی این نگاه پنهانی و گناه‌آلود فیلم رویکردی سوبژکتیو به موضوع اختیار می‌کند. دراین‌حال به‌نظر می‌رسد که داستان نه از دریچه‌ی دوربین بلکه از نقطه‌ی دید خود تماشاگر دیده می‌شود. عملِ «دیدنِ دیدن» خود اشارتی بر ماهیت سینما ست و می‌دانیم که هیچکاک در دوره‌ی رنگی‌اش بیش از هر زمان دیگری به عناصر و بنیان‌های سازنده‌ی سینما اشاره می‌کرد. سکانس موزه در کنار نقش روایی‌اش از این حیث اهمیت دارد که مانند خود سینما با مکانی مخصوص نگاه‌کردن به چیزها طرف هستیم، جایی که این چشم‌چرانی مجاز است و حتی جزیی از درک هنری بیننده محسوب می‌شود. موقعیتی مشابه موقعیت تماشاگران و فیلم در خود اثر سینمایی برقرار است و معماری این اشاره‌ی پنهان و کلیدی را در فیلم پر رنگ می‌کند. *سرگیجه* تاکیدی است بر این که چگونه فیلم –برخلاف هنرهای ایستا– در غیاب تماشاگر وجود ندارد و تنها از نگاه اوست که زنده می‌شوند. خود فیلم پاسخی است به این‌که چگونه توهمی اپتیکال در ذهن بیننده (عمل دیدن *سرگیجه*) به وسوسه‌ای بزرگ (عشق به *سرگیجه* و جهان آن) بدل می‌شود، پدیده‌ای که تماشاگر حتی ثانیه‌ای در ماهیت استعلایی آن تردید نمی‌کند.

موزه سن فرانسیسکو در سرگیجه

موزه: عمل دیدنِ دیدن

۱۲ عنوان دقیق این موزه Legion of Honor art gallery است که برای سهولت در متن با نام موزه سن‌فرانسیسکو از آن یاد شده است.

سکانس گل فروشی: فیلم تنها در نگاه تماشاگر جان می گیرد

فضای داخلی: انعکاس فریبنده

تمام صحنه‌های داخلی فیلم در استودیو بازسازی شده اند. آن‌چه که باید به دقت مورد توجه قرار بگیرد رابطه‌ی میان نماهای خارجی این فضاها، که همه واقعی اند، با فضاهای داخلی و منظر به‌دقت طراحی شده‌ی شهر از ورای پنجره‌ی این خانه‌ها و اتاق‌ها و دفاتر است. وسواس هیچکاک برای تسلط کامل براین فضاها و درعین‌حال وفادار ماندن به واقعیت باعث شد که مثلا رستوران ارنی (محل ملاقات نخستین اسکاتی و مادلن) مو به موی نمونه‌ی واقعی‌اش در استودیو بازسازی شود و برای تکمیل جزییات اثاثیه و ظروف آن از رستوران واقعی قرض گرفته شود[۱۳]. جزییات فضاهای داخلی بی‌شمارند. هنری بامستد، طراح فیلم، نمونه‌ای از این به‌کارگیری جزییات را چنینن به خاطر می‌آورد:

«اسکاتی فرگوسن سابقا پلیس بوده و مسلما علاقه‌ی چندانی به کتاب ندارد. پس کار گذاشتن یک کتابخانه در آپارتمان او کاملا بی معنا است. درعوض من او را یک تمبرشناس نشان‌دادم و در کنجی از اتاق نشیمنش مجلات تمبر و ذره‌بین و همه‌ی وسایلی که به کار کلکسیونرهای تمبر می‌آید کارگذاشتم. این نمونه‌ای از جزییاتی بود که هیچکاک از آن خیلی استقبال می کرد» [۱۴].

در این فضاها به کارگیری رنگ بیش از هر چیز توجه تماشاگر را جلب می‌کند. فیلم به صورت سیاه‌وسفید آغاز می‌شود. آرم کمپانی پارامونت و پرده‌ی عریض ویستاویژن و اولین نماهای بسته از اجزاء صورت یک زن همه در ترکیبی خاکستری، که شبیه به خاکستری انتهای فیلم است، دیده می‌شوند. لباس مشهور مادلن که اسکاتی همواره او را با آن پوشش به خاطر می‌آورد نیز خاکستری است. در پالت رنگی فیلم خاکستری رنگ جهان مردگان و آرامش ابدی است که فیلم با آن آغاز شده و به پایان می‌رسد. بیشتر فضاهای پیش از آشنایی با مادلن در رنگ‌هایی گرم اما بی‌درخشش طراحی شده اند.

اما پس از دیدار اسکاتی با مادلن، قرمزی درخشان و فضایی مه‌آلود و رمزآمیز وارد فیلم می‌شود. رنگ قرمز با اولین دیدار مادلن در رستوران و رنگ سبز با لباس کیم نواک در همان صحنه وارد فیلم می‌شود. موتیف سبز با ماشین مادلن که توسط اسکاتی تعقیب می‌شود ادامه پیدا می‌کند و با خودکشی‌اش از فیلم حذف می‌شود. با ظاهرشدن ناگهانی جودی سبز دوباره وارد فیلم می‌شود. مهم‌ترین کاربرد آن در اتاق جودی در هتل است، جایی که چراغ نئون چشمک‌زن گویی مادلن را از قلمروی مردگان باز می‌گرداند و درنهایت با پوشیدن لباس‌های مادلن و احاطه‌شدنش در هاله‌ای از نور سبز آرزوی اسکاتی برای دیدار دوباره با مادلن را برآورده می‌کند. صحنه‌ی پایانی فیلم بر فراز برج کلیسا تقریبا فاقد رنگ بوده و در آن فیلم به جهان خاکستری مردگان وارد شده است.

تاکید فیلم به عناصر افقی در آپارتمان میج (باربارا بل گدس) با مبلمانی کشیده و پنجره‌های سرتاسری آن باعث می‌شود تا صحنه‌ی عمودی اوج فیلم در برج کلیسا نمود بیشتری داشته باشد. هنری بامستد به خاطر می‌آورد که در طراحی آپارتمان میج تعمدا همه‌چیز از اندازه‌ها و نسبت‌های واقعی خودش دور شده تا با کشیدگی و تاثیر افقی‌اش حس تعادل و آرامشی که اسکاتی فرگوسن مبتلا به اکروفوبیا

تأکید بر عناصر افقی در آپارتمان میج

(ترس از بلندی) به آن نیاز دارد را فراهم کند، آرامشی که ظاهرا باید از سوی میج آرام، منطقی و مادرمآب به او داده شود.

فضاهای داخلی آپارتمان میج و اسکاتی و نحوه نمایش آن‌ها

---

۱۳ حتی قرار بود مدیر واقعی رستوران معروف و اعیانی ارنی شخصا در فیلم حضور داشته و به اسکاتی در بدو ورود خوش‌آمد بگوید اما موقع فیلم‌برداری او مکررا به‌جای «خوش آمدید آقای فرگوسن!» می‌گفت: «خوش آمدید آقای استوارت!» تاحدی‌که هیچکاک را از صرافت دادن نقش به او انداخت. (نقل از روزنامه‌ی سن‌فرانسیسکو کرونیکل. این داستان در نسخه‌ی آن-لاین مقاله‌ای درباره‌ی مکان‌های واقعی که سرگیجه در آن‌ها فیلم‌برداری شده در سایت رسمی روزنامه www.sfgate.com موجود است)

۱۴ نقل از طراح فیلم، هنری بامستد در کتاب طراحی تولید و طراحی صحنه (Production Design) (and Art Direction گردآوری‌شده توسط Peter Ettedgui در سری Screencraft.

اشاراتی دیگر به موقعیت عاطفی اسکاتی دارند. در آپارتمان میج فضای نشیمن و کار و آشپزخانه تنها جاهایی است که دیده می‌شود و اتاق خواب در بازنمایی سینمایی آپارتمان او مفقود است و فقدان آن بر نوع رابطه‌ی او با اسکاتی تاکید می‌کند. پس از نجات مادلن در آپارتمان اسکاتی برای نخستین بار اتاق خواب نشان داده می‌شود که در کنار حرکت بسیار کنایه‌آمیز دوربین از روی ردیف لباس‌های آویزان در آشپزخانه یکی از ظریف‌ترین اشارات سینمایی به شور عاطفی اسکاتی نسبت به زنی اثیری است.

هیچکاک از بامستد خواست که در فضاهای داخلی برای تأکید بر هویت دوگانه‌ی کیم نواک از تعدادی آینه استفاده کند. کلمه‌ی آینه سیزده‌بار در فیلم‌نامه تکرار می‌شود اما امضاء و نشان ظاهری هیچکاک، قتل، تنها یک‌بار.

آینه برای نخستین‌بار در گل فروشی دیده می‌شود، جایی که اسکاتی از ورای دری نیمه‌باز مشغول پاییدن مادلن است. این نما –که خود تاکیدی بر اهمیت نگاه در فیلم نیزهست– فقط تصویر مادلن را نشان می‌دهد (بر خلاف نیمه دوم فیلم که هم سوژه و هم تصویر آن در آینده را نشان می دهد). در نیمه‌ی دوم و پس از این‌که در فلاش‌بکی اصل ماجرا برای تماشاگر آشکار می‌شود، در قاب‌ها هم جودی و هم تصویرش در آینه توامان نشان داده می‌شوند. اما اسکاتی چنان شیفته‌ی تماشا و خلق دوباره‌ی مادلن است که تصویر دوم، آن انعکاس فریبنده در آینه، را نمی‌بیند. تماشاگر سینما نیز همچون اسکاتی چنان شیفته‌ی دنیای فیلم خواهد بود که به انعکاس در آینه، تصویر برملاکننده‌ی ساختگی بودن دنیای فیلم، بی‌اعتنا می‌ماند. ما و اسکاتی هر دو شرط نخستین عشق را می‌دانیم.

مادلن به اسکاتی می‌گوید: «درست مثل‌این‌که دارم در راه‌رویی طولانی که زمانی همه‌اش آینه بوده راه می‌روم و هنوز تکه‌هایی از آینه، سیاه و سایه‌وار، این‌جا و آن‌جا باقی مانده اند و تصویر تاریکی از من را منعکس می‌کنند... و نه من... یکی دیگر با لباس‌هایی دیگر و در زمانی دیگر که کارهایی را می‌کند که من هیچ‌وقت نکرده ام... بااین‌وجود او خود من است... در انتهای راه‌رو چیزی نیست جز تاریکی، و می‌دانم که وقتی پا به تاریکی بگذارم زمان مردنم فرارسیده است. ولی هیچ‌وقت به آخر نرسیدم، همیشه برگشته ام مگر فقط یک‌بار».[۱۵]

ثنویت و تقارن:
دنیایی که فقط تا حدودی وجود دارد

نظام‌های دوتایی چیزی منحصر به فیلم‌های هیچکاک نیست و بسیاری از الگوهای روایی سینمای آمریکا به‌خصوص الگوهای ژانری از این نظام تبعیت می‌کنند. اگر بخواهیم به شکلی ساده و سریع سر از کار آن در آوریم باید بگوییم نظام‌های دوتایی خلق الگوهای روایی قرینه در روایت اند که باعث به‌وجودآمدن شخصیت‌ها، میزانسن و صحنه‌پردازی متقارن می‌شوند. مثلا در مقابل شخصیت الف شخصیت ب وجود دارد و ما نمی‌توانیم یکی را بدون دیگری درک و تحلیل کنیم[۱۶]. یا این‌که فیلم از جایی متقارن شده و حوادث بخش یا نیمه‌ی قبلی در جهات عکس تکرار می‌شوند و فیلم معمولا جایی در حوالی نقطه‌ی آغازینش به پایان می‌رسد. در این نوع فیلم‌ها هر جزء قرینه‌اش را کامل کرده، به معنای آن افزوده و قیاسی درونی در ساختار فیلم ایجاد می‌کند. در واقع یکی از اصول نانوشته‌ی فیلم‌های کلاسیک نوعی پیش‌گویی با زبان رمزی سینما از وقایع آینده‌ی فیلم و سیر آن است. در بعضی موارد ساختار قرینه‌ای روایت به این شکل عمل می‌کند که مجموعه‌ی وقایعی که برای یک شخصیت رخ داده برای شخصیت دیگری عینا تکرار می‌شود، فیلم‌های زیادی این الگو را بهانه‌ای برای کنکاشی اخلاقی (*کوچه‌ی کابوس* گولدینگ) یا روانکاوانه (*مستاجر* پولانسکی) قرار می‌دهند[۱۷]. اما در فیلم‌های هیچکاک نظام‌های دوتایی بسیار فراتر از الگوهای روایی و یا استفاده از کلیشه‌های رایج هالیوودی است. در فیلم‌های هیچکاک این مساله به شکلی پیچیده در تمام ابعاد فیلم، به‌خصوص معماری و فضاها، حاضر است. تقابل‌ها، ساختارهای دوتایی و شکل قرینه‌ای بسیاری از فیلم‌های او ما را به سمت ایده‌ی فراگیرتر «ثنویت» در فیلم‌های هیچکاک می برد.

این نظریه نخستین‌بار با مقاله‌ی مشهور فرانسوا تروفو درباره‌ی *سایه‌ی شک* طرح شد. تروفو در این مقاله میان دایی‌چارلی و خواهرزاده‌اش (که با وجود دختر بودن او هم به دنبال دایی‌اش چارلی نام‌گذاری شده) مقایسه‌ای فراگیر می‌کند. برای القای همسانی آن‌ها

۱۵
برای تکمیل مفاهیم و اشارات آینه ها در فیلم به مقاله کریس مارکر در همین مجموعه رجوع شود.

۱۶
ساده‌ترین حالت آن در ژانرهایی مانند ملودرام دیده می‌شود که به‌ازای هر شخصیت مذکر در هر رده‌ی سنی یا طبقه‌ی اجتماعی یک شخصیت مونث در همان رده و طبقه وجود دارد (رجوع کنید به فیلم های داگلاس سیرک).

۱۷
به‌عنوان‌مثال در *کوچه‌ی کابوس*، شاهکاری خیره‌کننده از ادموند گولدینگ با بازی نفس‌گیر تایرون پاور، قهرمان به همان حضیضی پا می‌گذارد که یکی از شخصیت‌های فرعی فیلم پیش‌تر به آن پا گذاشته و نابود شده بود. در نیمه‌ی نخست فیلم پاور را می‌بینیم که از خودش می‌پرسد چه‌طور ممکن است آدم این‌قدر سقوط کند. ما در نیمه‌ی دوم پاسخ را با سقوط خودش می‌بینیم. این فیلم که پلی است میان نوار و ترسناک‌های وال لیوتنی در سیری کاملا فیزیکی امکان حضور متافیزیک در زندگی روزمره را طرح می‌کند.

تأکید بر ثنویت:حضور کلیسای پیتر و پل در عمق صحنه

تأکید بر ثنویت:حضور کلیسای پیتر و پل در کنار برج گیت

علاوه بر این نام‌گذاری کنایی هیچکاک نمایشی باشکوه از عناصر سینمایی ترتیب داده که مهم‌ترین آن‌ها اولین نمایی است که دو چارلی را در دو نقطه با فاصله‌ی هزاران کیلومتر اما با میزانسنی یک‌سان نشان می‌دهد، هر دو دقیقا به یک حالت روی تخت‌های‌شان دراز کشیده و دست‌هایشان را زیر سرشان گذاشته اند و به یک چیز فکر می‌کنند. نزدیک شدن دوربین به آن‌ها و میزانسن هر دو صحنه نیز کاملا یکسان است.

این شباهت‌ها، مقایسه‌ها و آدم‌هایی که دونیمه‌ی هم به‌نظر می‌رسند در سینمای هیچکاک فراوانند. شباهت میان شخصیت‌ها گهگاه با رابطه‌ای خونی همراه شده (*سایه‌ی شک* و خواهری که جای خواهر دیگر را در *روانی* می‌گیرد) اما برای هیچکاک این تشابه بیشتر با گرایشی اکسپرسیونیستی –که از روزهای اوفا هیچگاه او را رها نکرد– بیان می‌شود. هم‌زاد و نیروهای درونی شر پس از جنگ و به‌طور مشخص با *سایه‌ی شک* از درون لایه‌های تاریک ذهن خالقش به روی پرده‌ی سفید سینما آمدند. این همزادها می‌توانند در خود شخصیت‌ها ظاهر شوند (که دراین‌حال با بیماران روانی طلسم شده، *روانی* و *مارنی* روبروییم) و یا خارج از آن‌ها *(بیگانگان در ترن، مرد عوضی)*. آن‌ها می‌توانند موید تم انتقال گناه وغلبه‌ی تقدیر بر دنیای فیلم‌ساز باشند.

درمیان فیلم‌های هیچکاک *سرگیجه* بیش از همه بر این صورت دوتایی متکی است. الگوی روایی بسته و دایره‌واری که هیچکاک پیش‌تر در *سایه‌ی شک* و *پنجره‌ی عقبی* طرح کرده بود، در این‌جا به کمال رسیده است[۱۸]. فیلم مشخصا از دو نیمه تشکیل شده که در آن دو زن با هویت‌های مستقل (و در انتها می‌فهمیم که یک‌سان) وارد زندگی کارآگاه بازنشسته‌ی پلیس جیمز استوارت می‌شوند. این دو نیمه با واقعه‌ای دردناک –مرگ مادلن– از یکدیگر جدا می‌شوند. بسیاری از صحنه‌های فیلم در نیمه‌ی دوم چه از نظر کنش فیزیکی و چه از نظر معنایی، متقارن با وقایع مشابهی در نیمه‌ی اولند. نیمه‌ی دوم نیز با یک مرگ دیگر و درست در نقطه‌ی قبلی به پایان می‌رسد. در نیمه‌ی دوم و پس از آن‌که بر خلاف اسکاتی فهمیدیم که جودی همان مادلن است وارد مرحله‌ای می‌شویم که تنها کارمان نظاره کردن و تماشای ساخته شدن موبه‌مو و دوباره‌ی مادلن از دل جودی است در حالی‌که هر آن منتظریم تا در راه این آفرینش دوباره راز داستان برای اسکاتی نیز گشوده شود.

یکی از دلایل اشتیاق عمومی به فیلم‌های هیچکاک به‌خصوص در میان نسلی که سینمای گذشته را امروز کشف می‌کند، امکانی است که فیلم‌های او در گونه‌ای رمزگشایی و کنارهم‌نهادن پازلی سینمایی برای تماشاگر فراهم می‌کنند. تجربه‌ای مطبوع که به تماشاگران احساس هوشمندی می‌دهد، چیزی که در روایت‌های جاهلانه‌ی فیلم‌های امروز به‌راحتی از تماشاگر سلب شده است. تاکید به ثنویت و کدهای بصری راهنمایی که *سرگیجه* در اختیار بیننده‌اش می‌گذارد بیش از همه در فضا، طراحی و معماری فیلم نهفته است، جایی که به‌راستی گفته‌ی هیچکاک مبنی بر تابلووار‌بودن *سرگیجه* معنا پیدا می‌کند.

۱۸
همان‌طور که در توضیح شماره‌ی ۱۰ اشاره کردیم این شیوه‌ی داستان گویی که در آن فیلم در همان نقطه‌ای که شروع شده به پایان می‌رسد ریشه‌ای محکم در نوار و فیلم‌سازان آلمانی دارد. نمونه‌ها بسیارند: *زنی در پنجره‌ی* لانگ، *ساعت بزرگ* جان فارو و تقریبا تمام فیلم نوارهای بیلی وایلدر (*تعطیلی از دست رفته*، *غرامت مضاعف*، *سانست بلوار*)

طرحی که برای افزودن یک برج به کلیسای بدون برج سن خوان باتیستا کشیده شده است

دو صحنه‌ی کلیدی فیلم، خودکشی ساختگی مادلن و مرگ تصادفی جودی، در کلیسای سن‌خوان‌باتیستا رخ می‌دهد. اما تا رسیدن به این صحنه‌ها تصاویر بارها نقش کلیدی کلیسا را مورد اشاره قرار می‌دهند. روشی که هیچکاک در بسیاری از فیلم‌هایش پیش‌می‌گیرد[۱۹]. نخستین تاکید بر اهمیت کلیسا در موسیقی فیلم آشکار می‌شود. هر بار که اسکاتی در تعقیب مادلن وارد کلیسا می‌شود موسیقی برنارد هرمان متوقف شده و صدای ارگ کلیسا جای آن را می‌گیرد. این تغییر ناگهانی لحن با طولانی کردن صحنه و نمایش کامل کنش -یعنی حرکت از در به سمت محراب و سپس در خروجی- به نوعی نشانه‌گذاری بصری بدل می‌شود که حتی کم‌دقت‌ترین تماشاگران نیز از تاثیر آن غافل نمی‌مانند. جدای از نمایش مسقیم دو کلیسا در فیلم -یکی مجاور گورستان و دیگری کلیسای باتیستا در خارج شهر- برج و المان‌های مذهبی بارها مورد اشاره قرار گرفته و برای این دو صحنه مقدمه چینی می‌کنند. به‌عنوان‌مثال نماهایی از کلیسای سن‌پل و پیتر در پس‌زمینه بعضی قابها دیده می‌شود[۲۰]. کلیسایی دوبرجه که نام دو نفر را روی خود دارد و به ثنویتی اشاره دارد که در سرتاسر فیلم تکرار می‌شود (جودی/مادلن و دوبار بالا رفتن از برج کلیسا و آینه‌هایی که هر چیز را مضاعف می‌کنند). شکی نیست که این تصویرسازی‌ها گهگاه حتی با تحریف همراه است، تحریفی که خود نشان دهنده‌ی کشش شدید هیچکاک به سینمایی‌کردن فضا و معماری است. به‌عنوان مثال از اتاق نشیمن اسکاتی نمای کلیسای سن‌پل و پیتر در سمت راست برج کیت دیده می‌شود. وقتی مادلن در می‌زند و اسکاتی در را برای او باز می‌کند در پس‌زمینه‌ی قابی که مادلن در آن قرار دارد دوباره کلیسا را می‌بینیم. از نظر سینمایی این نما با توجه به نقش مادلن برای کشاندن اسکاتی به برج کلیسای باتیستا بسیار ظریف و پیش‌گویانه است اما درعین‌حال از دیدی فیزیکی و واقعگرا، دیده‌شدن آن در هر دو نما غیرممکن می‌نماید چرا که درِ ورودی آپارتمان اسکاتی در جهت مخالف پنجره قرار دارد بنابراین امکان دیده‌شدن کلیسا در زمینه‌ی هر دو نما ممکن نیست. حتی در صحنه‌ی آغازین فیلم، جایی که اسکاتی از لبه‌ی بام آویزان است، روش (یا به زبان مخالفان، اشتباه) مشابهی وجود دارد و در پس‌زمینه‌ی نمایی که اسکاتی درآن قرار دارد و پس زمینه‌ی نمای پلیسی که قصد دارد به او کمک کند تصویری یکسان از گلدن‌گیت دیده می‌شود. همین‌طور ممکن است هیچ نقطه‌ای در سن‌فرانسیسکو وجود نداشته باشد که از آن برج کیت و گلدن‌گیت یا برج کیت و کلیسای پیتر و پل به این وضوح و با هم‌جواری چنین دقیق دیده شوند. چه چیزی از این بالاتر که یکی از فراموش‌نشدنی‌ترین مکان‌های تاریخ سینما، کلیسای خوان‌باتیستا در انتهای فیلم، تنها تا حدودی وجود دارد. در واقع هیچکاک تنها از ساختمان این کلیسای قدیمی و واقعی استفاده کرده و در آن هیچ برجی در کار نیست. هنری بامستد برج کلیسا را از نقاشی روی شیشه خلق کرده است، بنابراین تنها نیمی از آن در واقعیت ریشه دارد و باقی آن را باید در معماری متافیزیکی و نبوغ مکان‌شناسی هیچکاک جستجو کرد.

در *سرگیجه* فضاها در دو نیمه‌ی فیلم یک‌سانند (آپارتمان اسکاتی، رستوران ارنی، کلیسا و خیابان‌های سن‌فرانسیسکو) اما احساسات برآمده از آن‌ها تغییر می‌کند. مکان‌های فیلم به شکلی سیال تکرار می‌شوند، جابه‌جا می‌شوند و یا تغییر ماهیت می‌دهند. کلیسای اسپانیایی هم مادلن را از اسکاتی می‌گیرد و هم جودی را؛ رستوران ارنی هم جایی برای دیدار مادلن و هم میعادگاهی برای دیدارش با جودی است؛ در نمای ۳۶۰ درجه‌ای مشهور فیلم، اتاق هتل امپایر به اصطبلی که آخرین محل دیدار و تماس اسکاتی و مادلن بوده تبدیل می‌شود؛ پس از مرگ مادلن و پس از گذراندن دوره‌ای زجرآور اسکاتی سرانجام در مقابل یک گل‌فروشی -که گل مورد علاقه‌ی مادلن را در ویترینش دارد- با جودی برخورد می‌کند.

قابلیت پلاستیک مکان:
در همه جا مادلن را می‌بینم

تفکیک رفت‌وبرگشت‌های متعدد فیلم بین قلمروهای مادی و غیرمادی به خاطر درهم‌تنیدگی آن‌ها تقریبا غیرممکن است. محیط‌های مادی فیلم در یک‌لحظه و با اشاره‌ای کوچک به فضاهایی غیرمادی بدل می‌شوند و در جایی که به‌نظر می‌رسد خارج از این دنیا ایستاده ایم، نشانه‌ای مادی به‌سرعت این توهم را برهم می‌زند. یکی از موثرترین نمونه‌ها صحنه‌ی اصطبل است که تاثیری فراتر از انتظار دارد. در این صحنه اسکاتی اصرار دارد تا مادلن را متوجه واقعی بودن همه‌چیز کرده و او را از خیال مرگی که در رویاهایش با آن مواجه می‌شود خلاص کند. در حین گفتگویی که برای متقاعدکردن مادلن می‌کند، ترکیب رنگ‌های گرفته و سوخته‌ی صحنه، اسب مومی خاکستری و کالسکه‌ی بدون اسبی که مادلن در آن نشسته است چنین می‌گویند که این اسکاتی است که از ایستایی ترسناک زمان غافل مانده است. این اوست که غیرواقعی‌بودن هراس‌انگیز این دنیا را به واسطه‌ی عشقی پرشور تشخیص نمی‌دهد. اهمیت این صحنه چنان است که بعد از

۱۹ اولین نمونه‌ی مهم آن در فیلم‌های آمریکایی‌اش سایه‌ی یک شک است که در آن دایی چارلی (جوزف کاتن) همواره یادآور قطار است. او در قطاری که دود سیاه آن آسمان شهر رویایی کوچکی در کالیفرنیا را تیره می‌کند وارد شده و با قطاری که مرگ او در آن رقم می‌خورد شهر را ترک می‌کند. در طول فیلم صدای قطار در حکم یادآوری مشابهت آن با چارلی و پیش‌گویی پایان فیلم است.

۲۰ در هیچ منبعی درباره‌ی سرگیجه به این کلیسا اشاره نشده است. من نام آن را از روی تصاویر کلیساهای سن‌فرانسیسکو پیدا کردم، تنها کلیسایی که با آن‌چه که در فیلم دیده می‌شود مطابقت دارد.

در پایان صحنه دادگاه غلبه‌ی غیر عادی سقف آدم‌ها را در عمق یک گور جای می دهد. پس از یک دیزالو طولانی و در نمای بعد، در تضادی چشم‌گیر آسمانی وسیع و آبی قاب را پوشانده است. اسکاتی را درحالی‌که به گور مادلن خیره شده می‌بینیم. او از قلمروی مردگان بازگشته و آخرین نگاه را به مدخل ورودی آن –گورمادلن– می‌اندازد

مکان ها برای اسکاتی خاطره مادلن را زنده می کنند: رستوران ارنی

احضار دوباره‌ی مادلن در قالب جودی و در اتاق هتل امپایر عشق او با یادآوری آن اصطبل زنده می‌شود. مکانی که می‌تواند او را به مادلن برگردانده و بر محدودیت‌های زمان –که کلید مرگ در آن نهفته است– غلبه کند.

معماری فیلم همچون داستان آن بین جهان مردگان وزندگان در نوسان است. صحنه‌ی دادگاه پس از خودکشی مادلن گویی درون جهان مردگان رخ می‌دهد، رنگ قهوه‌ای سوخته‌ی آن یادآور خاک است (و درعین‌حال رنگ غالب در کابوس اسکاتی) و در قاب‌بندی آن غلبه‌ی غیرعادی سقف آدم‌ها را گویی در عمق یک گور جای داده است. درست در نمای بعد که پس از یک دیزالو طولانی ظاهر می‌شود، اسکاتی را درحالی‌که به گور مادلن خیره شده می‌بینیم. در تضادی چشم‌گیر با نمای قبل آسمانی بسیار وسیع و آبی قاب را پوشانده، درست مثل این‌که اسکاتی از قلمروی مردگان بازگشته و آخرین نگاه را به مدخل ورودی آن –گورمادلن– می‌اندازد.

هیچکاک نشان می‌دهد که اگرچه معماری ایستا و تغییر ناپذیر است اما مفهوم و احساس آن می‌تواند در بازنمایی سینمایی کاملا دگرگون شود. در فیلم‌های او فضا و معماری به خمیری تبدیل شده که در دست فیلم‌ساز به هر فرمی که او اراده کند در می‌آید.

تقریبا یک سال پس از حادثه‌ی خودکشی، اسکاتی روانه‌ی مکان‌هایی می‌شود که پیش‌تر با مادلن در آن‌ها بوده است. این فصل تلفیقی است از نماهایی از دید اسکاتی و از دید دوربین. نماهای ابژکتیو آن بیننده را متوجه رابطه‌ی ژرف میان احساسات اسکاتی و مکان‌ها می‌کند و با نماهای سوبژکتیو خود تماشاگر وارد این رویای زنده می‌شود. تماشاگر همچون اسکاتی در همه‌جا و همه‌چیز مادلن را می‌بیند. یکی از زیباترین و تاثیرگذارترین مجموعه‌نماهای سوبژکتیو تاریخ سینما از دید اسکاتی در این فصل تصویر می‌شود، نماهایی که ما هم در توهم و واقعیت آن‌ها شریکیم؛ با آن‌که تنها نود دقیقه از عمر آن‌ها می‌گذرد گویی سالها ست که در اعماق ذهن‌مان منتظر بهانه‌ای برای پدیدار شدن بوده‌اند. این نماها اوجی تکرارنشده از زیبایی‌شناسی هنر سینما را نشان می‌دهند: ایستا، بدون کلام، بدون کنش، بدون تفسیر و بسیار برآشوبنده. رستوران، موزه و گورستان در فقدان مادلن با تماشاگر سخن می‌گویند و آن‌چه معماری فیلم منعکس می‌کند به هیچ زبان دیگری، مثلا گفتگو یا دیگر اشکال تفسیر سینمایی، قابل بازگوکردن نیست. سال‌ها پیش از آنتونیونی، هیچکاک مکان‌ها را مانند شخصیت‌هایی زنده به‌کار می‌گیرد که به‌تنهایی موید احساسات و حتی معانی فیلم هستند. در زمان نمایش فیلم بسیاری از منتقدان آمریکایی و اروپایی از توجه به *سرگیجه* غافل ماندند و حتی فرانسوا تروفوی شیفته‌ی هیچکاک در مصاحبه با فیلم‌ساز فقط اشاره‌ای گذرا به فیلم کرد که نشان می‌داد کم‌تر از دیگر آثار متاخر هیچکاک مورد توجه او بوده است. چهار سال پس از *سرگیجه* آنتونیونی تجربه‌ی مشابهی را در *کسوف* انجام داد و فیلم را بدون شخصیت‌های اصلی (یا هیچ حضور انسانی قابل توجهی) و در مکان‌هایی که سابقا قهرمان‌ها در

آن پرسه زده‌اند به پایان برد. در فاصله‌ی بین ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۲ آن‌قدر حوادث متعدد و تاثیرگذاری در سینما و نظریه‌ی فیلم رخ داده بود که زبان سینمایی مدرن آنتونیونی نادیده گرفته نشود، حال این‌که درک تجربه‌های پیش‌گامانی چون هیچکاک دهه‌ها زمان برد. هیچکاک در چیدمانی دوباره بخش‌هایی از شهر را به تصویر سینمایی وارد کرده که می‌توانند در ترکیب با یکدیگر به غنا و پیچیدگی داستان بیفزایند. تاثیر آن‌ها تا آن‌جاست که پس از آن این مکان‌ها هم یادآور سن‌فرانسیسکو اند و هم *سرگیجه*. تصویر سینمایی چنان به بخش‌هایی از شهر که پیشاپیش وجود داشته هویت بخشیده که آن‌ها را از آن خود کرده است.

سقوط

سقوط در سینمای هیچکاک به معنای عدم است، همان‌طور که *سرگیجه* به اضطرابی وجودی اشاره دارد[۲۱]. سقوط درهرحال واجد بیداری و اعتراف نیز هست. حقیقتی که جودی به آن اعتراف می‌کند این نیست که اسکاتی را گول زده است (چراکه ما خودمان زودتر از اسکاتی اصل ماجرا را دیده ایم)، اعتراف بزرگ او دوست داشتن اسکاتی است. عشق در *سرگیجه* بزرگ و رهایی‌بخش اما غیر ممکن و ویران‌گر است. اسکاتی مادلن را دوست می‌دارد اما مادلنِ خیالی او می‌میرد. کمی بعد جودی سرمی‌رسد و در حینی‌که اسکاتی تلاش می‌کند مادلن را در او زنده کند، جودی درمی‌یابد که اسکاتی را دوست دارد (چراکه می‌توانست بعد از دیدار در هتل چمدانش را بسته و سر قراری که با اسکاتی گذاشت حاضر نشود) اما او نیز به کام مرگ کشیده می‌شود. مرک مادلن ضربه‌ای بزرگ برای اسکاتی بود اما این مرگ جودی است که تماشاگر را شوکه می‌کند. هیچکاک به‌شکلی عجیب از جیمز استوارت خواسته تا درانتها

آن آسمان خاکستری: اسکاتی حالت سقوط را به خود می گیرد

و روی برج حالتی را به‌خود بگیرد که در کابوسش و درحین سقوط او را در آن می‌بینیم. اسکاتی بر نیروی فروبرنده‌ی مرگ و بلعیده‌شدن زمان فایق نیامده، او تنها بر هراس از آن –هراس از *سرگیجه*– غلبه کرده است. هیچکاک نیزمانند ادگار آلن پو در ابتدا جهانی مملو از رمزها و رازها را به نمایش می‌گذارد. جهانی در تسلط نیروهایی پنهان و ویران‌گر که مقابله با آن‌ها غیر ممکن می‌نماید. پس از مدتی شخصیت‌ها با تجدید قوا و تجهیز به سلاح منطق و استدلال به توضیح پدیده‌های توضیح‌ناپذیر دست می‌زنند و می‌بینیم که پاسخ معما بسی ساده‌تر از ظاهر پیچیده‌ی آن بوده است. اما در انتها ضربه‌ی نهایی وارد شده و در پس این پاسخ دل‌خوش‌کننده معمایی فراگیر که هر منطقی را خرد و نابود می‌کند ظاهر می‌شود و جهان به زیر سایه‌ی سهمگین آن فرو می‌رود.

در *سرگیجه* شبکه‌ای ظریف و دقیق از اشارات و رمزها وجود دارد که تفسیر یک‌به‌یک آن‌ها راه به جایی نخواهد برد و باید آن را همچون اشارتی به جهان مملو از رازها و روابط پنهان انسان‌ها، محیط و اشیاء دید، جهانی رمزآمیز که تنها در بهترین آثارِ بزرگ‌ترین هنرمندان دیده می‌شود[۲۲].

۲۱

سرگیجه و پاسکال: سرگیجه من را به یاد ماجرایی می‌اندازد که برای پاسکال رخ داد و زندگی او را برای همیشه دگرگون کرد. اسب‌های کالسکه‌ی او رم می‌کنند و او روی پلی در یک سقوط قرار می‌گیرد، حادثه‌ای که او را تا نزدیکی‌های مرگ می‌برد. با آن‌که صدمه‌ای به او وارد نمی‌شود پاسکال تا مدت‌ها در رنج و اضطرابی طاقت‌فرسا و سرگیجه‌وار زندگی می‌کند. دو هفته بعد ازاین حادثه در رویا تصویری بر او آشکارمی‌شود و به سرعت آن را ثبت می‌کند: «آتش. آتش. خدای ابراهیم... و نه دانشمندان و محققان». سرگیجه‌ی او دیگر از بین رفته بود. تا پایان عمر این یادداشت به گوشه‌ای از کتش سنجاق شده می‌ماند.

۲۲

برای خود من سینما همین است و بس: جهانی رمزآلود از روابط انسان‌ها، محیط و اشیاء.

ظلمتی که به آن گوش می‌سپارم

بیل کرون
برگردان: کتایون یوسفی

سرگیجه، داستانی مهیج درباره‌ی تناسخ، درست در همان سالی ساخته شد که کتاب «در جستجوی بریدی مورفی»[1] (که در آن زنی جوان تحت هیپنوتیزم خاطرات خود از زندگی قبلی‌اش را شرح می‌دهد) یکی از پرفروش‌ترین کتاب‌های آمریکا بود. اما رمز و راز *سرگیجه* از نوع دیگری است: هیچکاک و نویسندگانش داستان را با سطوح جدیدی از اروتیسم واشارات سیاسی غنی کردند و موضوع تناسخ را در مرکزیت فیلم به یک فریب تبدیل نمودند. فیلم هنوز نیروی جادویی‌اش را از دست نداده است.

از میان مردگان (D'entre les morts) رمانی نوشته‌ی پیر بوالو و توماس نارسژاک[2] که هیچکاک فیلم را از روی آن اقتباس کرد، نمونه‌ای تمام عیار از داستان‌های معمایی فرانسوی است که در برگردان انگلیسی توسط جان دیکسون کار[3]، به کمال رسیده است: مجموعه‌ای از وقایع به‌ظاهر ماوراء طبیعی که در نهایت توجیهی منطقی برای‌شان پیدا می‌شود. معمولا منبع الهام این نوع داستان رمآن‌های گوتیک است که در پایان آن‌ها از دلیل و منطق برای حل معمای تاریکی و وحشت استفاده می‌شود.

این رمان شرح روشنی است از یک نمونه تناسخ، بدون‌اینکه بخواهد حضور همیشگی مرگ در تمام وقایع را از آن بگیرد و همین موضوع آن‌را از دیگر پیش‌گامانش متمایز می‌کند. راجر، کارآگاه قهرمان رمان، در مقابل ایده‌ی حلول روح دیگری در زن مقاومت می‌کند و سعی می‌کند مانند کارآگاهان خصوصی خودش «سر از کار در آورد و دلیل واقعی این حوادث را پیدا کند». وی بعد از بازگرداندن مادلن به جهان زندگان، او را خفه می‌کند تا فریب بودن همه‌ی ماجرا را بپذیرد. این کار را می‌کند چون نمی‌خواهد اجازه بدهد توهمی که در تمام ماجرا او را مجذوب خود کرده بود، از هم بپاشد. در حال خفه کردنش می‌گوید: «از لحظه‌ی اول عاشقت بودم –به خاطر پالین، به خاطر گورستان، به خاطر نگاه خیال‌انگیزت... عشقی مثل یک پرده‌ی زیبا با نقشی کهنه و غریب در یک گوشه و در گوشه‌ی دیگر... نمی‌دانم... نمی‌خواهم بدانم!» در انتهای فیلم *شیطان‌صفتان* (۱۹۵۵)، اقتباس هانری ژرژ کلوزو از یکی از کارهای بوالو –نارسژاک که همیشه مورد توجه هیچکاک بوده، بعد از نابودی شخصیت منفی

۱ Bridey murphy

۲ Pierre Boileau Thomas Narcejac

۳ John Dickson Carr

فیلم –مدیر مدرسه– پسر بچه‌ی کوچکی اصرار دارد که او را دیده و با او صحبت کرده است. او در واقع به خواسته‌ی درونی بیننده پاسخ می‌دهد که مایل است طلسم متافیزیکی ماجرا هرگز شکسته نشده و توجیهی عقلانی برای آن پیدا نشود.

سرگیجه‌ای اسطوره‌ای

هیچکاک بعد از خرید حقوقِ *از میان مردگان* (۱۹۵۵) ترجمه‌ای انگلیسی از نورمن دنی[٤] را برای مکسول اندرسون، نمایشنامه‌نویسی که طرح مقدماتی *مرد عوضی* را نوشته بود، فرستاد و اندرسون بعد از سفری که در ۱۹۵٦ به سن‌فرانسیسکو کرد، کار بر روی آن را آغاز نمود. هیچکاک سن‌فرانسیسکو را برای محل وقایع در نظر گرفته بود؛ دراین رابطه به پیتر باگدانویچ گفته است: «در مناطق حومه‌ای آمریکا کلیسا پیدا نمی‌شود اما دیرهای قدیمی وجود دارند.» با آن‌که هیچکاک چنین فضایی را برای دو نقطه‌ی اوج فیلم در نظر داشت اما ایراد کارش آن بود که هرگز با مکسول اندرسون در این مورد مشورتی نکرد. بنابراین نسخه‌ی اولیه‌ی فیلم‌نامه‌ای که اندرسون نوشت آغازی بد داشت: راجر، قهرمان داستان، در حین ماموریتی ناموفق به روی پل گلدن گیت از ترس خود از ارتفاع آگاه می‌شود و در انتها رنه– مادلن از همین پل به پایین پرت می‌شود.

همین‌طور «ظلمتی که به آن گوش می‌سپارم»، عنوان غیرقابل‌استفاده‌ای که برفیلم‌نامه گذاشته بود، نشان دهنده‌ی امانت‌داری کامل او در اقتباس از رمان و حال‌وهوای آن بود. این عبارت بخشی از شعر « به هزاردستان» جان کیتس است:

ظلمتی که به آن گوش می‌سپارم، در آن‌حال که باز هم
در عشقم به مرگی آرام...

اندرسون روان‌شناسی راجر را به سنت رمانتی‌سیزم انگلیسی پیوند می‌دهد؛ سنتی که نمونه‌ای ازاشعار متعالی‌اش را می‌توان در قصیده‌ی عالی کیتس بازشناخت. برای اندرسون این مفهوم در ادامه‌ی تلاش بوالو و نارسژاک برای فاصله‌گرفتن ازاشکال عامیانه و رایج ژانر در غلبه‌ی نهایی منطق بود. آن‌ها می‌خواستند با طرد این منطق زمینی نهایی برای داستان، محدوده‌های ژانر را گسترش دهند. **راجر از پاسخ خودش به این معما راضی نیست، چون درواقع بیشتر دل بسته‌ی مرگ است تا مادلن.**

این کنایه‌ی آخر، فیلم فرانسوی دیگری را به یاد می‌آورد که زمینه‌ای برای ظهورِ از میان مردگان و اقتباس هیچکاکیِ آن بوده است: *اورفه* (۱۹۵۰) اثر ژان کوکتو. در روایت مدرن کوکتو ازاین اسطوره، اورفئوس شاعر سرشناس کج‌خلقی است که بیشتر دل‌بسته‌ی مرگ، در لباس زن زیبارویی که پرنسس خطابش می‌کند، است تا همسر ساده لوحش؛ و البته علاقه‌ای دوطرفه. پایان خوشی که کوکتو به‌این افسانه اضافه می‌کند، یعنی رجوع اورفئوس و اوریدایس به هم و جمله‌ای که پیش‌خدمت مرگ در حین تماشای زوج می‌گوید: «باید آن‌ها را در همان آب گل‌آلود رها می‌کردیم.» این جمله‌ی رمزآمیز، از تعبیر باستانی آب به‌عنوان نمادی از جهان مادی استفاده می‌کند؛ جهانی که

هیچکاک، بوالو و نارسژاک

به‌هیچ‌ترتیب درمکتب گنوسی (که می‌توان جنبه‌ی آیینی فیلم را در ارتباط با آن دانست) راه ندارد. واضح است که کوکتو گونه‌ای گنوسی از اسطوره‌ی اورفئوس و اوریدس آفریده بود: این اسطوره با اورفیسم پیوند داشت و درنتیجه با ریشه‌های آیین گنوسی[٥]؛ دینی باستانی که در آموزه‌هایش جهان خلقت را خطایی بزرگ می‌داند و هدفش یکی‌شدن با خدای حقیقی است که در فاصله‌ای بی‌کران از دنیا ست.

قطعا راجر در روایت بوالو و نارسژاک پیرواین کیش است؛ (که البته بخشی از آن را هم باید ممنون کوکتو بود): در همه‌ی عمرش، شبح «معمای دالان‌های زیرزمینی» او را دنبال کرده و از رسیدن به دنیای شاد و سرزنده و پرجاذبه‌ی زندگی عادی محروم کرده است. او به‌خوبی افسانه‌ای که در آن سرگردان بود را می‌شناخت و این آگاهی از کتاب اسطوره‌شناسی کهنه‌ای می‌آمد که از کودکی او را مجذوب خود کرده بود. بعد ازاین‌که مادلن را از غرق شدن نجات می‌دهد و چیزی برای خوردن به او می‌دهد، به‌شوخی او را با ارواح تحت سلطه‌ی هادس[٦] مقایسه می‌کند که برای تبدیل شدن به صورت مادی باید خون زندگان را بنوشند. همچنین او را «اوریدس کوچک» خطاب می‌کند و فندکی را همراه با یک کارت به وی می‌دهد: «برای بازگشت اوریدس» اما زمانی‌که او را دوباره در مارسی می‌بیند، متوجه می‌شود چیزی که در مورد او بیش از همه دوست داشته، مشترکات وی بااشباح ویرژیل است واشاره می‌کند که «مادلن کاملا واقعی نیست.»

اندرسون ایده‌ی دادن فندک –که نام اوریدس روی آن حک شده بود– به مادلن، را حفظ کرد تا راجر بعد از دست‌گیری در انتها مثل یک قهرمان فیلم نوآر به‌نظر آید:

راجر: فکر می‌کنم او می‌خواست که دوست داشتنش را ادامه دهم (فندک با نام اوریدس را در می‌آورد)، خوب، به مقصودش رسید.

اندرسون در یادداشتی که به همراه طرح اولیه برای هیچکاک فرستاده است، ذکر می‌کند که روح رمان را حفظ کرده اما «درآمدن فیلم به مجموعه‌ای از بازی‌گران عالی نیاز دارد». اما هیچکاک چیز دیگری در سر داشت.

٥
Gnosticism در واقع مجموعه‌ای از ادیان، مذاهب و نحله‌های دینی که از سده‌ی یکم و دوم پیش از میلاد تا سده‌ی سوم پس از میلاد در فلسطین، مصر، بین النهرین و سوریه رواج داشته اند. آن‌ها تصویری رمزآمیز از هستی داشتند که جهان مادی در تضاد با آن قرار می‌گرفت.

٦
Hades در اساطیر یونان فرمانروای مردگان و دنیای زیرزمین

هیچکاک و کیم نواک سر صحنه سرگیجه

و باز هم انگوس مک‌فِیل

هیچکاک بازهم درنظر داشت تا فیلم‌نامه را با اندرسون و انگوس مک‌فیل بنویسد که هردو به طور جداگانه روی *مرد عوضی* کار کرده و به نتیجه‌ای مطلوب رسیده بودند. زمانی که اندرسون مشغول طرح اولیه بود، مک‌فیل مشغول نوشتن کلیات فیلم‌نامه‌ای برای هیچکاک به نام «پر فلامینگو» بود که در آفریقای جنوبی اتفاق می‌افتاد و درباره‌ی افسانه‌ای از یکی ازاین قبایل بود که به آخرالزمان‌اشاره داشت. مک‌فیل برای از میان مردگان استخدام شد اما با شدید شدن اعتیادش به الکل به‌سرعت خود را کنار کشید. دراین زمان به هیچکاک می‌نویسد: «داستان بسیار جالبی است، اما حضوری خلاق را می‌طلبد که در حال حاضر اصلا در چنین شرایطی نیستم. فکر کنم باید یک زن روی آن کار کند».

با وجود این در میان پرونده‌های هیچکاک از فیلم *سرگیجه*، طرحی دوصفحه‌ای با اقتباسی آزادانه‌تر از رمان از میان مردگان با نام مک‌فیل وجود دارد که اساس طرح بعدی فیلم‌نامه است. این طرح که ۲۳ صحنه را هرکدام در یک خط توصیف می‌کند، با سکانس تعقیب‌وگریز در بالای پشت‌بام آغاز شده و شامل تمام مکان‌هایی می‌شود که قهرمان فیلم مادلن را دنبال می‌کند: گورستان، هتل، گالری –سپس خودکشی مادلن، یادآوری‌های قهرمان فیلم از آن صحنه‌ها و افکار مالیخولیایی‌اش زمانی که خیال می‌کند او را دیده، ملاقاتش با دختر جدید، تمایلش به حفظ گذشته، دیدن دوباره‌ی اوقاتی که با او سپری کرده، استحاله‌ی دختر به مادلن، آشکارشدن دلبستگی‌شان به هم در هتل، شناختن گردن‌بند، کلیسا و «پایان».

آن‌چه که مک‌فیل پیش از فروپاشی جسمانی‌اش برای فیلم انجام داده بی‌شک نقشی مهم در اعتلای *سرگیجه* ایفا کرده است؛ به‌خصوص جنبه‌ای اسطوره‌ای در فیلم که وقوف مک‌فیل بر آن را می‌توان در یادداشت‌هایش بر پروژه‌ی ناکام پر فلامینگو نیز دید. او در ماه می همان سال می‌نویسد: «اکنون فهمیده‌ام که اساس کار باکن[۷]، هاگارد[۸] و دیگران، کاوش‌های شاعرانه‌ی رمانتیکی است که در نهایت به ادیسه بازمی‌گردد.» این دیدگاه شاید در فیلم بعدی هیچکاک یعنی *شمال از شمال‌غربی* بارزتر باشد، اما احتمالا هیچکاک و مک‌فیل را در دستیابی به آن نوشته‌های مصور و موجز کمک کرده است، همان دوصفحه‌ای که برای اولین‌بار ساختار یک کابوس را وارد کار کرد.

یک فیلم صامت

در نامه‌ی حساب‌شده‌ی هیچکاک به مکسول اندرسون می‌خوانیم: «شاید بهتر بود به پیشنهاد اصلی شما توجه کرده و پیش ازاین‌که دیالوگ‌ها را بنویسید چیدمان ساختاری را حتی در حد یک طرح اولیه و موقت کامل می‌کردم. فقط می‌توانم از **دردسر مضاعف**شدن کاری که برای‌تان درست کردم عذرخواهی کنم. (راستی آیا **دردسر مضاعف** اسم خوبی برای فیلم نمی‌شود؟)» هیچکاک تغییراتی درنظر داشت و درنتیجه مجبور بود تا به اول راه بازگردد واین‌بار با الک کاپل، فیلم‌نامه‌نویس جوانی که بعد از انصراف مک‌فیل او را استخدام کرده بود، کار را شروع کند.

در اولین ملاقاتش با کاپل چهار یادداشت تایپ شده درباره‌ی نکات کلیدی فیلم، مثل صحنه‌ی تعقیبوگریز اول فیلم بر روی پشت‌بام، را در اختیار او گذاشت و آن ۲۳ سکانسی که در سر داشت را برایش لیست کرد. در فاصله‌ی ۱۷ اکتبر تا ۳ دسامبر، آن دو در ۶۰ صفحه مطالبی را در قالب پاراگرافهایی کوتاه، شماره‌دار و فاقد دیالوگ، تنظیم کردند که کسانی که به شیوه‌ی کارکردن هیچکاک آگاهی دارند آن را به‌عنوان روش خاص هیچکاک در برخورد با فیلم‌نامه می‌شناسند. بعد ازاینکه این صفحات از ماشین تایپ کاپل بیرون آمد، هیچکاک کپی‌هایی از آن را برای دریافت نظرات میان عوامل فیلم پخش کرد و بالاخره در نامه‌اش به اندرسون در تاریخ ٤ دسامبر، می‌توانست پایان طرح جدید فیلم (که قرار بود تا آخر اکتبر به دست اندرسون برساند) را اعلام کند.

به محض اتمام این کار، هیچکاک نوشتن همان طرح موقتی که در نامه به اندرسون از آن یاد کرده بود را همراه با کاپل آغاز نمود تا واحد تولید بتواند برنامه‌ریزی برای هزینه‌ها و مراحل اولیه را آغاز کند و هنوز امیدوار بود که اندرسون دیالوگ‌های جدیدی برای آن بنویسد. در نامه‌ی ٤ دسامبر به اندرسون، چنین توضیح می‌دهد: «داریم تلاش می‌کنیم تا فیلم‌نامه‌ی کامل را برایت بفرستیم و حتی اگر شده، صحنه‌های گفتگو راهم تاحدودی بنویسیم.» اما در سفری که هیچکاک برای تبلیغات *مرد عوضی* به نیویورک کرد، ملاقاتی با اندرسون داشت که طی آن اندرسون از نوشتن طرح نهایی سرباز زد و درعین‌حال برای کاری که تا آن مقطع انجام داده بود دست‌مزد خوبی دریافت کرد.

هیچکاک در ادامه‌ی کار با کاپل، در ماه ژانویه برای جراحی فتق در بیمارستان بستری شد و حتی دراین شرایط هم کار را تعطیل نکرد: فصل پایانی در آن برج، در زمان بهبود او در منزلش نوشته شد. در همین نسخه است که نام اسکاتی و جودی انتخاب می‌شود. او نام

۷ John (۱۸۷۵–۱۹٤۰) Buchan سیاست‌مدار و نویسنده‌ی اسکاتلندی که شهرتش بیشتر به خاطر رمان "سی و نه پله" است.

۸ Henry (۱۸۵٦–۱۹۲۵) Rider Haggard نویسنده‌ی داستان‌های پرحادثه.

راجر را به کار نبرد؛ چرا که در ماه ژوئن همان‌سال و در حین کار با ارنست لمان نام راجر را برای قهرمان پروژه‌ی بعدی‌اش، *شمال از شمال‌غربی*، درنظر گرفته بود.

فیلم‌نامه‌ی موقت انتظارات هیچکاک را برآورده نکرد و بعد از پیوستن ساموئل تیلور، نویسنده‌ی *سابرینا* (۱۹۵٤) به گروه تولید، روی فصل دوم یعنی ملاقات اسکاتی با جودی بعد از مرگ مادلن و برخی نکات اساسی دیگر کار شد. بااین‌وجود فیلم‌نامه‌ی اولیه‌ای که در ۳۱ ژانویه تمام شده، باید محور اصلی فیلم‌برداری قرار گرفته شده باشد و بخش‌های توصیفی آن احتمالا بدون تغییر به فیلم‌نامه‌ی اصلی منتقل شدند؛ او این بخش را دارای ساختار یک فیلم صامت می‌داند، به‌خصوص در قسمتی که اسکاتی مادلن را در جگوار سبزش دور سن‌فرانسیسکو دنبال می‌کند.

به‌دنبال‌آن بعد از این‌که تیلور در فوریه شروع به کار کرد، امور پیش‌تولید و آزمایش‌هایی برای رنگ و لوکیشن‌های مختلف در نیمه‌ی اول مارس در سن‌فرانسیسکو آغاز شد. دراین‌بین به علت بیماری جدی هیچکاک که منجر به بستری‌شدن مجدد او در ۹ مارس شد، وقفه‌ای پیش آمد. اما زمانی که کار دوباره در آگوست پی گرفته شد، صحنه‌های بی کلام رانندگی و نماهای کیم و استوارت در سن‌فرانسیسکو بر اساس همان فیلم‌نامه‌ی موقت گرفته شدند.

جسم و روح

یکی از مهم‌ترین تغییرات اعمال‌شده توسط هیچکاک و کاپل، نکته‌ای بود که مک‌فیل در نوشته‌ی کلی‌اش برای فیلم‌اشاره‌ای به آن کرده بود: افزودن یک جنبه‌ی فرویدی (به‌طور واضح‌تر یک بعد اروتیک) به داستان از طریق بازی با معنای دوگانه‌ای که برای عبارت Laying a ghost وجود دارد؛ درحالی که Lay هم می‌تواند معنای جن‌گیری داشته باشد و هم تصاحب تن. برای رسیدن به این مقصود، روح که قرار است در مادلن حلول کند پالین لاگرلاک نام دارد و در قسمتی درست قبل از صحنه‌ی نهایی راندن به سوی کلیسا، می‌بینیم که رابطه‌ی عاشقانه‌ی مادلن و راجر قبل از خودکشی ساختگی او شکل گرفته و راجر در ذهن خود عاشق پالین (روح) است و نه مادلن.

بنابراین شکی نیست که در بخش دوم از آن طرح دوصفحه‌ای، بعد از این‌که راجر دختر جدید را (که هنوز نامی ندارد) در کلوپ سیپرس پوینت می‌بیند، به آپارتمانش می‌برد. به نظر می‌آید که به این موضوع اشاره داشته باشد که ارتباط با راجر نه برای خودش، بلکه برای راجر دردسرساز خواهد بود؛ تا زمانی که او تغییراتی را در لباس و مدل مویش ایجاد کند.

در رمان بوالو–نارسژاک راجر سعی دارد تا با مقصودی کاملا متفاوت رنه را به مادلن بدل کند. او لباسی خاکستری برای رنه می‌خرد (این نکته در فیلم هم نقش کلیدی دارد) اما با این باور که رنه به گونه‌ای زندگی بعدی مادلن است. راجر با پوشاندن لباس‌هایی شبیه به مادلن سعی دارد به رنه بفهماند که او کیست و کاری کند که او خود را به یاد آورد؛ مضمونی که محور باورهای گنوسی است. حتی

هیچکاک و جیمز استوارت سر صحنه مردی که زیاد می دانست

در نسخه‌ی نوشته‌شده توسط اندرسون، که نسبت به متن اصلی بسیار وفادار بود، راجر خانه‌ای که فکر می‌کند مادلن در آن زندگی می‌کرده را خریده و تعمیر می‌کند و باز هم به همان دلایل رنه را مجبور می‌کند تا به آن‌جا نقل مکان کند.

اما در نسخه‌ی نوشته شده توسط هیچکاک–کاپل، اسکاتی انگیزه‌ی کاملا متفاوتی دارد: او پیش از خودکشی ساختگی مادلن با او رابطه‌ای عاشقانه داشته، اما بعد از شناختن جودی نمی‌تواند هیچ‌گونه رابطه‌ای با او برقرار کند تا زمانی که جودی را به شکل مادلن در می‌آورد. این مایه‌های بونوئلی با طنزی ظریف پرورانده شده‌اند و نشان می‌دهند خنده‌هایی در گوشه و کنار فیلم، هیچکاک را به هیچ وجه ناراحت نمی‌کند.

به‌عنوان‌مثال در فیلم‌نامه، در صحنه‌ی درون کفاشی داریم: «اسکاتی یک کفش قهوه‌ای با پاشنه‌ی بلند را با دقت و هیجانی پنهانی ورانداز می‌کند و جودی نگران و مضطرب او را نگاه می‌کند». در صحنه‌ای که اسکاتی در اتاق هتل منتظر جودی است، احتمالا به‌خاطر مشکل سانسور، تاکید شده که «اتاق دوتخته است» اما زمانی که تغییر شکل و استحاله‌ی جودی کامل می‌شود و اسکاتی با او روبه‌رو می‌شود دوربین عقب رفته و آن دو را در مرکز اتاق می‌بینیم، درحالی‌که یکی از تخت‌ها به پیش‌زمینه‌ی تصویر منتقل شده است.

در صحنه‌ی اتاق هتل، بازی‌گران به روی صفحه‌ای گردان قرار دارند و در پشت آن‌ها تصویری متغیر تابانده شده که بین اتاق هتل و اصطبل در نوسان است، ایده‌ای که هیچکاک پیش تر برای *ربکا* و صحنه‌ی به‌خاطرآوردن مرگ همسر ماکسیم دو وینتر داشت اما دیوید سلزنیک با اجرای آن مخالفت کرد. اگرچه در نهایت ایده‌ی تخت از فیلم‌نامه حذف شد و هیچکاک در یادداشتی به تدوین‌گرش جورج توماسینی نوشت که صحنه را قبل از این‌که آن دو از قاب خارج شوند فید کند و تصویر حاکی از رضایت و آرامش اسکاتی در نمای

سرگیجه‌ی زمان در بازیِ آینه‌ها

کریس مارکر
برگردان: احسان پناهنده

«قدرت و آزادی»، این دو کلمه در کنار هم نشسته و سه بار در سرگیجه تکرار شده اند. اولین بار در دقیقه‌ی دوازدهم فیلم توسط گوین الستر(در موقع ادای این کلمه یک حرکت دوربین که نمایی متوسط را به یک کلوزآپ می‌رساند تاکیدی بر اهمیت آن است)، درحالی‌که به یک عکس از سن‌فرانسیسکوی قدیم نگاه می‌کند، دل‌تنگی‌اش را به اسکاتی بیان می‌کند: «سن‌فرانسیسکو عوض شده. چیزایی که سن‌فرانسیسکو رو برای من می‌ساختن دارن سریع ناپدید می‌شن»، دل‌تنگی برای زمانی که مردها –حداقل تعدادی از مردها– «قدرت و آزادی» داشتند. دومین بار در دقیقه‌ی سی و پنجم در کتاب‌فروشی، جایی که پاپ لیبل توضیح می‌دهد چه‌گونه معشوقه‌ی ثروت‌مند کارلوتا والدز او را از خانه بیرون می‌اندازد درحالی‌که کودک وی را پیش خود نگه می‌دارد: «اون موقع مردها می‌تونستن از این کارها بکنن. اونا «قدرت و آزادی» داشتن...» و سرانجام در دقیقه‌ی صدوبیست‌وپنجم –و ثانیه‌ی پنجاه‌ویکم به‌طور دقیق– اما به‌صورت معکوس که با توجه به این‌که در قسمت دوم فیلم، در سوی دیگر آینه، هستیم، منطقی ست) توسط خود اسکاتی و چند ثانیه قبل از سقوط جودی –که برای او مرگ دوم مادلن خواهد بود– بیان می‌شود، زمانی که چه‌گونگی دسیسه‌ای را که الستر طراحی کرده بازگو می‌کند: «با همه‌ی پول‌های زنش و تموم اون «آزادی و قدرت»...»). کسی می‌تواند ادعا کند همه‌ی این‌ها تصادفی بوده است؟

نشانه‌هایی چنین دقیق باید معنایی داشته باشند. آیا می‌تواند شرحی روان‌شناسانه بر انگیزه‌های جنایی باشد؟ اگر چنین باشد، تلاش برای حلاجی شخصیتی فرعی، اندکی بی‌هوده به‌نظر می‌رسد. این مجموعه‌ی سه تایی هدف‌مند اولین جرقه‌های یک مطالعه‌ی کامل سرگیجه را در من زدند. فیلم سرگیجه نباید با فیلمی درباره‌ی ترس از بلندی و سقوط اشتباه گرفته شود، کاملا آشکار و قابل درک است که فیلم استعاره‌ای نمایشی برای سرگیجه‌ای دیگر است، سرگیجه‌ی زمان. جنایت بی‌نقص الستر غیرممکن را ممکن می‌کند: آفرینش دوباره‌ی زمانی که مردان و زنان سن‌فرانسیسکو با آن‌چه که اکنون هستند، تفاوت داشتند. و نقطه‌ی عطف این فیلم، همانند تمام نقطه‌ی عطف‌های هیچکاک، در ثنویت نهفته است. اسکاتی در زمان بی‌هوده‌ای که الستر او را درگیر مادلن/جودی می‌کند، جذب خواهد شد. اما برخلاف الستر که فانتزی‌هایش به ظواهر عادی زندگی روزمره

مادلن در آپارتمان اسکاتی

بعد گویای همه‌چیز خواهد بود. و کاملا منطقی است که پس از آن اسکاتی قادر می‌شود تا جودی را به بالای برج بکشاند. در آن زمان هر کتاب تعبیر رویای فرویدی می‌توانست حاوی این نکته باشد که ناتوانی در بالارفتن از برج نشانه‌ی ناتوانی جنسی است. درحالی‌که رفتار خشونت‌آمیز اسکاتی دراین بالا بردن جودی از پلکان کلیسا از این هم فراتر رفته و می‌تواند موید نوعی هتک حرمت باشد.

ساموئل تیلور در همان طرح اولیه به شخصیت‌ها جان بخشید، پسری که به جودی علاقه‌مند بود را از رمان اصلی حذف کرد و در عوض دختری حسود را به عنوان دوست اسکاتی به داستان وارد کرد. اما مهم‌تر و بحث‌انگیزتر از همه تغییری ساختاری بود که هم برای هیچکاک و هم تیلور اعتبار زیادی به دنبال داشت: یادآوری جودی از صحنه‌ی قتل بر روی برج که پس از اولین ملاقات دوباره‌اش با اسکاتی به بیننده می‌گوید که مادلن و جودی یک‌نفرند. (هیچکاک و تیلور اول قصد داشتند تا انتها برای بیننده برملا نکنند که اسکاتی گردن‌بند جودی را شناخته است تا به‌این‌ترتیب بیننده غافلگیر شود. اما بعد تصمیم گرفتند تا در این مورد به‌جای غافل‌گیری، ایجاد تعلیق کنند و بازهم در صحنه‌ای که اسکاتی گردن‌بند را درآینه می‌بیند رنگ‌وبویی کوکتویی به آن افزودند).

کارلوتا

در نسخه‌ای که تیلور نوشت، شخصیتی با نام کارلوتا والدز خلق کرد که زندگی قبلی مادلن بوده است. باوجوداین‌که استقبال زیادی ازاین‌ایده‌ی او نشد، اما کارلوتا بر همه‌چیز، از سبک بصری فیلم گرفته تا موسیقی‌ای که برنارد هرمان برای آن نوشت، تاثیر گذاشت. این کاراشاراتی سیاسی و تاریخی به بُعد اروتیکی که هیچکاک به داستان داده بود، افزود. این شخصیت شبح‌گونه تا پیش از طرح اولیه‌ی تیلور، پولین لاگرلاک نام داشت و تیلور، پاپ لیبل را برای شرح زندگی این زن وارد داستان کرد؛ یک فروشنده‌ی کتاب در سن‌فرانسیسکو با لهجه‌ی آلمانی که از شخصیتی حقیقی گرفته شده بود: «کارلوتا که در صومعه بزرگ شده بود، معشوقه‌ی یک مرد اروپایی می‌شود که بعد از مدتی او را رها می‌کند و دخترشان را با خود می‌برد. او دیوانه شده به دنبال دختر گمشده‌اش آواره‌ی خیابان‌ها می‌شود و در انتها خود را می‌کشد.»

پاپ در انتهای گفته‌هایش ذکر می‌کند که «داستان‌های زیادی مانند این وجود دارد» و با این اشاره، تراژدی کارلوتا عرصه‌ی سیاسی–جنسی کالیفرنیا را، که مورد استعمار اسپانیایی‌ها قرار گرفته و توسط آمریکا اشغال شده، تصویر می‌کند. واژه‌های «قدرت» و «آزادی» که پاپ برای بیان خصوصیات اخلاقی همسر کارلوتا به‌کار می‌برد در طرح تیلور بارها تکرار می‌شود: در آغاز فیلم آن را از زبان گاوین الستر می‌شنویم و در پایان وقتی اسکاتی فکر می‌کند که الستر بعد از قتل همسرش، مادلن الستر، همان بلا را بر سر جودی آورده است، باز تکرار می‌شود.

هیچکاک در ابتدا با اضافه‌کردن کتاب‌فروشی به لیست دکورهایی که باید می‌ساخت مقابله کرد؛ اما راضی کردنش طولی نکشید. او تکه‌ای بسیار بااهمیت را به طرحی که در ماه ژوئن نوشته شده بود اضافه نمود که در آن شرایط داخلی و خارجی مغازه را در هنگام صحبت پاپ توضیح می‌داد. همچنین دو تک‌گویی در نظر گرفت که توسط تیلور نوشته شد؛ یکی برای الستر درباره‌ی تاثیر سن‌فرانسیسکو بر مادلن و دیگری شرح کوتاهی از داستان کارلوتا برای پاپ که بر روی تصاویری از اولین خیالات اسکاتی از مادلن در رستوران و حین اولین بازدیدشان از دیر باید گفته می‌شد. اما خوش‌بختانه در جریان تدوین تصمیم گرفت تا همان سکانس‌های صامتی که در سر داشت را حفظ کند.

سرگیجه‌ای که هیچکاک ساخت

لایه‌هایی از اروتیسم و معانی سیاسی که هیچکاک به داستان اضافه کرد، به هدف رمزگشایی از آن بود: آن‌چه خود را تناسخ جلوه داده است، درواقع بخشی است از یک طرح پلید با اسکاتی به عنوان طعمه‌ای بی‌نقص و شاهدی بر یک خودکشی صوری. باوجود همه‌ی این‌ها سبک فیلم طلسمی‌است که هیچ‌گاه شکسته نمی‌شود. *سرگیجه* به‌خاطر استفاده‌اش از رنگ و مخصوصا کاربرد فیلترهای مختلف توسط هیچکاک و رابرت برکز مثل یک تابلوی نقاشی است؛ فیلتر منتشر کننده با فشردگی‌های مختلف، فیلتر تار و فیلتر سبز که هرکدام به‌تنهایی یا در ترکیب‌های متنوع به کار برده شدند.

همچنین نورپردازی در بعضی جاها تاثیری روحانی دارد؛ مانند نور قرمزی که در رستوران از پشت نیم‌رخ مادلن دیده می‌شود یا نور سبزی که با بیرون آمدن جودی از حمام (که شباهت زیادی به مادلن پیدا کرده) او را در بر می‌گیرد. (این نور سبز از ورای فیلتری شدیدا تار تابانده شده و با جلوتر آمدن جودی کم‌کم برداشته می‌شود.) اما کاربرد همه‌ی این فیلترها در *سرگیجه* به‌گونه‌ای غیر سنتی است.

فیلترهای پخش‌کننده در هالیوود دهه‌ی ۱۹۲۰ بسیار پرطرف‌دار بودند اما به‌خاطر حالت غیرواقعی که درست می‌کردند در دهه‌ی ۱۹۵۰ دیگر از چشم سینماگران افتاده بودند. فیلترهای تار بیشتر برای تداعی مه به کار می‌رفتند، گرچه فیلتر با درجه ¼ که در *سرگیجه* به‌کار رفت (برای مثال در صحنه‌های گورستان) ابهامی غیرمادی با سایه‌روشن‌های غریب ایجاد می‌کرد. همچنین سبز رنگ مرگ بود (که ادیت هد، طراح لباس کیم نواک، نیز دو دست لباس سبز برای او طراحی کرده بود). هر سه‌ی آن‌ها در صحنه‌ای که جودی به مادلن تبدیل می‌شود و اسکاتی او را در آغوش می‌گیرد با هم استفاده شده‌اند.

هیچکاک می‌خواست که ما اطمینان نداشته باشیم اسکاتی چه کسی را در آغوش می‌گیرد. جودی تنها بدل مادلن در طول فیلم نیست، پیش از او سه زن دیگر هم وجود دارند که اسکاتی آن‌ها را با مادلن‌اشتباه می‌گیرد. زنی که در موزه می‌بیند (که تشابهی ندارد)، کسی که جگوار را خریده (که در نمای باز کیم نواک به جای او بازی کرده اما در ادامه توسط بدلش بازی می‌شود) و زنی در رستوران که اسکاتی به او خیره می‌شود در نمای اول توسط کیم نواک بازی شده و سپس هنرپیشه‌ای دیگر(همان بازی‌گری که وقتی اسکاتی جودی را به رستوران می‌برد، می‌بیند) جای او را می‌گیرد. در اغلب اوقاتی که ما مادلن را در حال رانندگی می‌بینیم در واقع ژان کربت، بدل نواک است (که در صحنه‌ای که شوهر مادلن او را از بالای برج پرت می‌کند در نقش مادلن بازی کرده) و صدای راهبه‌ی شبح مانندی که جودی او را با روح مادلن حقیقی‌اشتباه می‌گیرد باز هم صدای خود کیم نواک است.

در آغاز فیلم مادلن مثل یک روح به‌نظر می‌آید. اسکاتی او را می‌بیند که وارد آن هتل قدیمی می‌شود و از پنجره‌ی یکی از اتاق‌های طبقه‌ی بالا نگاهی به بیرون می‌اندازد، اما مدیر هتل قسم می‌خورد که او هرگز آنجا نبوده است. (در صحنه‌ای در انتهای فیلم زمانی که اسکاتی در حال بالا رفتن از پله‌های برج کلیسا بود در مورد رشوه گرفتن مدیر هتل چیزهایی می‌گوید اما هیچکاک این توضیح را حذف کرد). چه‌طور وقتی اسکاتی با الستر تلفنی صحبت می‌کند، مادلن به‌آن‌سرعت آپارتمان اسکاتی را ترک می‌کند؟ هیچکاک او را در حال جمع کردن وسایلش فیلم‌برداری کرد، اما در تدوین این صحنه حذف شد تا دوباره ناپدیدشدن او مثل روح به نظرآید. قرار بود یک تابلوی توقف‌ممنوع در جلوی مغازه‌ی گل‌فروشی گذاشته شود تا رفتن مادلن را به داخل کوچه توجیه کند، اما نشان داده نشد. این عمل او صرفا برای خلق یک تاثیر بصری است، درحالی‌که اسکاتی در کوچه‌ی تاریک‌ایستاده، در را باز می‌کند و او را غرق در نور و گل می‌بیند.

محض زدن یک مثال مسخره بهتر است بپرسیم که چرا پاهای اسکاتی را در نماهایی که از لبه‌ی بام آویزان است و همه‌چیز از دید او نشان داده می‌شود، نمی‌بینیم؟ نماهایی که هیچکاک از یک دید خاص فیلم‌برداری می‌کند همیشه از نظر فضایی واقعگرا ست و بنا بر این اصل باید پاهای اسکاتی هم دیده می‌شد. اما با این وجود هیچکاک بر خلاف آنچه برنامه‌ریزی کرده بود تصمیم گرفت و نمای پاها را در سرگیجه‌ی نخستین اسکاتی حذف کرد.

شاید سرگیجه ساختار یک رویا را داشته باشد اما چنین نکات ظریفی آن را تبدیل به چیزی دیگر می‌کند: چشم‌بندی با نوار سلولوید، زنجیره‌ای از وهم. به‌همین‌خاطر توهمی به نام مادلن هرگز توجیه نخواهد شد و تنها تا ابد ادامه خواهد یافت.

پایان خوش

سرگیجه می‌توانست به چندین شکل دیگر ساخته شود، اما سرگیجه‌ای که هیچکاک ساخت همچون یک توهم تصویر شده و تناسخ را به‌صورت معمایی در پس صورت ظاهری زندگی و مرگ نشان می‌دهد. پایان فیلم تراژیک است، اما ورطه‌ای که در انتها اسکاتی به آن خیره مانده، شکلی از ادراک است که حتی سینمای خیال‌پردازانه و تصویرساز کارگردانی مانند هیچکاک نیز نمی‌تواند آن را به فیلم برگرداند؛ گرچه خود نمای معروف *سرگیجه* که در آن دنیا از ما دور می‌شود می‌تواند اشاره‌ای نمادین باشد. علت آنکه طلسم *سرگیجه* هرگز شکسته نمی‌شود همین است، حتی بعد ازاینکه معمای الستر (که حال به‌راحتی می‌تواند همسرش را بکشد بدون آن که مجازاتی در انتظارش باشد) حل می‌شود.

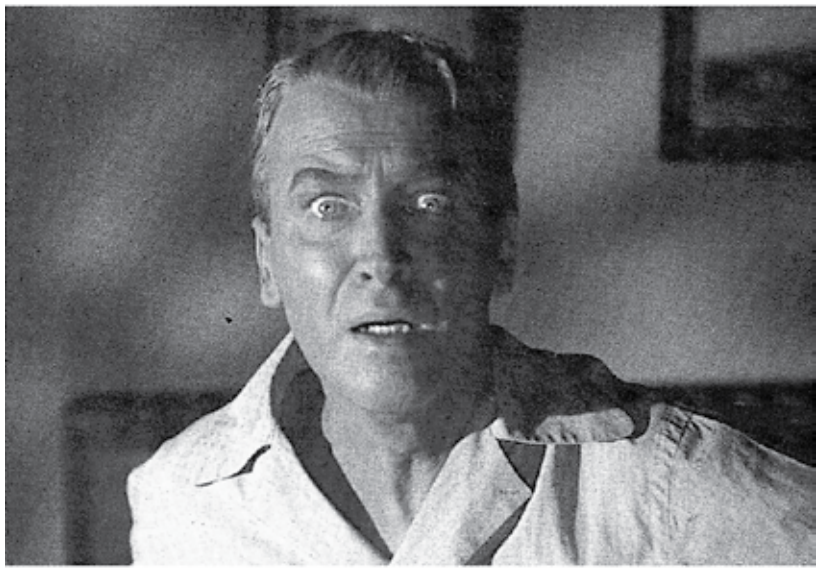
ساموئل تیلور خوانش فرویدی *سرگیجه* را مانند کنایه‌های سیاسی آن به‌خوبی درک کرده بود (عنوانی که به‌شوخی گذاشته بود روی فیلم، خواباندن یک روح بود) و برای بیان این‌که تراژدی اسکاتی درکی جدید از جهان را برای او به‌همراه داشته است پایان دیگری را پیشنهاد کرد، پایانی که تیلور نوشت و توسط هیچکاک فیلم‌برداری شد (و بعد از دیدن اولین نسخه‌ی تدوین‌شده حذف شد) اکنون تنها بر روی لیزردیسک در دسترس است. [کرون درباره‌ی دلیل نگارش این پایان متفاوت اشتباه می‌کند و مشکلات سانسور در اروپا این پایان را تحمیل کرده بود]: میج، دوست اسکاتی، از رادیو می‌شنود که الستر دست‌گیر شده است اما با ورود اسکاتی به اتاق رادیو را خاموش می‌کند و بدون ردوبدل شدن کلامی، لیوانی را به دست او می‌دهد. اسکاتی پشت پنجره رفته به تاریکی خیره می‌شود. این پایان ممکن است زائد به نظر رسد؛ که احتمالا رشوه‌ای به سانسورچیانی بوده که بی‌مجازات ماندن جنایت‌کاران را دوست نداشتند. اما آن‌چه در نسخه‌ی تیلور نوشته شده بازهم ما را به یاد آیین گنوسی می‌اندازد: «لیوان را روی زانویش نگه داشته و به جلو خیره می‌شود. دوربین به جلو حرکت می‌کند تا نمای درشتی از صورتش را دربرگیرد. نزدیک تر می‌شود تا جایی که فقط چشمان و بینی‌اش پرده را پر می‌کنند. حیرت در چشمانش موج می‌زند.»

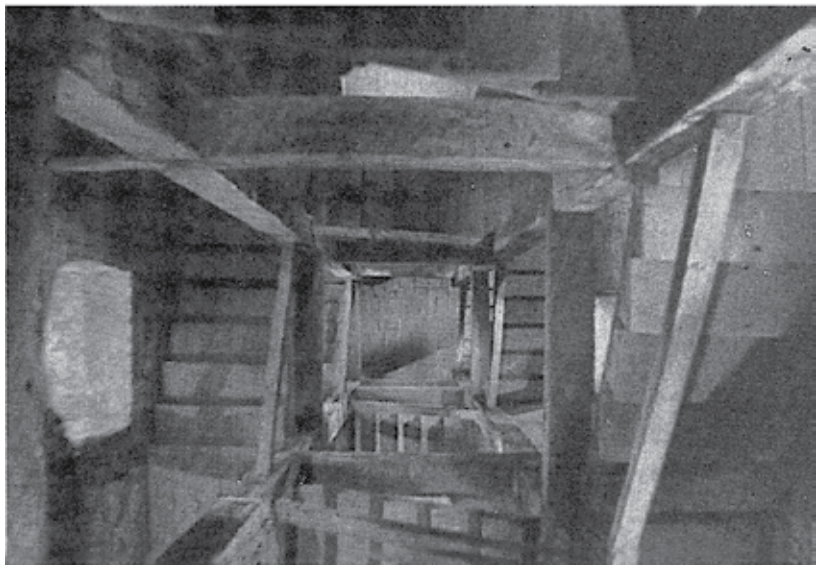
(ثروت، قدرت و بقیه‌ی چیزها) کاهش یافته، اسکاتی این رویا را به‌صورت آرمانی‌ترین رویاهای بشر درمی‌آورد: او بر زیان جبران‌ناپذیر زمان غلبه کرده و عشقی را که مرده است، زنده می‌کند. تمام قسمت دوم فیلم – روی دیگر آینه– چیزی نیست به جز یک تلاش مجنون‌وار در جهت انکار زمان. تلاشی در راستای باز آفرینی نشانه‌هایی ناچیز اما ضروری از زنی (همانند شاخص‌های یک مناجات: لباس، آرایش، مو) که نبودش را نمی‌توان باور کرد. احساس مسئولیت و مقصربودن در این فقدان تنها مرحمی موقت برای زخمی‌عمیق و ماورایی است. در نقل قولی از انجیل؛ عهد جدید؛ (که یکی از شخصیت‌های برگمان عشق را با آن توصیف می‌کند) پاسخ داده می‌شود: «ای مرگ پیروزی‌ات کجاست؟»

در نتیجه الستر وجود اسکاتی را غرق در جنون زمان می‌کند. تماشای چه‌گونگی انجام این عمل در نوع خود دیدنی است. همانند تمام فیلم‌های آلفرد، نیرنگ‌ها تنها به این هدف استفاده می‌شوند که آینه‌ای را در برابر قهرمان فیلم نگه دارند و امیال نهانی و کنترل‌شده‌ی او را بروز دهند. در *بیگانگان در ترن* برونو پیشنهاد قتلی را به گای می‌دهد که هیچ‌گاه حتی جرات فکرکردن به آن را نداشته است. در *سرگیجه* اگرچه اسکاتی صراحتا اظهار بی‌میلی می‌کند اما کسی که همیشه اولین قدم را برمی‌دارد، خود او ست. یک بار در دفتر گاوین الستر و بار دیگر در جلوی خانه‌ی خودش (صبح روز بعد از غرق شدن ساختگی)، مغز متفکر این دسیسه تظاهر به تسلیم‌شدن می‌کند: گاوین بر روی صندلی می‌نشیند و برای این‌که چیزی غیرممکن را درخواست کرده عذرخواهی می‌کند، مادلن به داخل ماشینش برمی‌گردد و آماده‌ی رفتن می‌شود. همه‌چیز می‌توانست در همان‌جا تمام شود اما در هر دو موقعیت، اسکاتی ابتکار امور را در دست می‌گیرد و جریان را دوباره به راه می‌اندازد. گاوین به‌ظاهر کار سختی را در متقاعدکردن اسکاتی برای قبول‌کردن این تحقیق پیش‌رِو دارد اما در عمل به‌سادگی تنها پیش‌نهاد می‌دهد که اسکاتی یک بار مادلن را ببیند زیرا اطمینان دارد که یک نگاه برای آغاز این دسیسه‌ی عالی، کافی است. تقدیر در حرکت نهفته است. بعد از یک نما از نیم‌رخ مادلن در رستوران ارنی، فیلم با نمایی از اسکاتی در حال پاییدن خانه الستر‌ادامه می‌یابد. برای نشان‌دادن موافقت (افسون) اسکاتی نیازی به گذاشتن یک صحنه‌ی کامل نیست. این موافقت در فید بین دو نما گنجانده شده است. این اولین نمونه از سه لحظه‌ی اساسی و محذوف فیلم است. صحنه‌هایی که از نشان‌دادن پرهیز شده درحالی‌که بسیاری از کارگردانان دیگر تردیدی در ضرورت نمایش آن‌ها ندارند. دومین حذف به اولین تماس اسکاتی و جودی درهتل و پس از تغییر مدل مو بازمی‌گردد. وقتی که هاله‌ای سبز او را دربرگرفته است. چه‌گونه می‌توان پس از آغازی چنین شگفت‌انگیز و هذیانی صحنه را در اوج رها کرد؟

در این‌جا مشکلات سانسورهیچکاک را از وضعیتی غیرممکن و دشوار نجات داده است. چنین صحنه‌ای تنها می‌تواند درخیال (یا در زندگی) عینیت داشته باشد. اما زمانی که یک فیلم به خیال‌انگیزترین درجات رویا اشاره می‌کند و اسکاتی در آغوش مادلن و در جادویی‌ترین حرکت دوربین تاریخ سینما اصطبل کلیسا را در مقابلش حاضر می‌بیند، آیا این صحنه استعاره‌ای برای صحنه‌ی عاشقانه‌ای که هیچکاک نمی‌تواند نشان بدهد، نیست؟ و اگر عشق تنها چیزی است که می‌تواند بر زمان غلبه کند، آیا این صحنه عین عشق نیست؟

و اما صحنه‌ی سوم، که همیشه مایه‌ی لذت خبرگان سینما بوده، و به‌خاطر لذتی صرف به آن اشاره می‌کنم. این صحنه در بخش‌های اول فیلم و بسیار زودتر اتفاق می‌افتد. ما تنها اسکاتی را دیده‌ایم که مادلن ازهوش‌رفته را از خلیج سن‌فرانسیسکو بیرون می‌کشد. تصویر فید می‌شود. اسکاتی در خانه است و کنده‌ای را در شومینه می‌گذارد. درحالی‌که می‌رود





تا بنشیند دوربین او را دنبال می‌کند. به روبه‌رو نگاه می‌کند و دوربین نگاه او را به مادلن (از میان در باز اتاق) دنبال می‌کند، درحالی‌که مادلن خوابیده و ملافه‌ای تا روی گردنش کشیده شده است. چرخش دوربین دور اتاق لباس‌های مادلن را که روی خشک‌کن آشپزخانه آویخته شده نشان می‌دهد. تلفن زنگ می‌زند و او را بیدار می‌کند. اسکاتی که در حال واردشدن به اتاق است، در را می‌بندد و اتاق را ترک می‌کند. در صحنه‌ی بعد مادلن در لباس خواب قرمزی که اسکاتی کنار تخت گذاشته است ظاهر می‌شود. هیچ‌کدام اشاره‌ای به حادثه‌ای که پیش‌آمده نمی‌کنند، به‌جز طعنه‌ای که اسکاتی در روز بعد می‌زند: «خیلی لذت بردم از... از صحبت کردن باهاتون». این سه صحنه لحظاتی هستند که در آن ذهنیت بر عینیت پیروز می‌شود، سه لحظه‌ای که در آن سه در به روی ما قفل می‌شوند. اما این روزها کدام کارگردان را سراغ دارید که به حذف این صحنه‌ها فکر کند؟ این روزها سینما قدرتش را دربرانگیختن تخیل ازدست‌داده زیرا معتقد است که توانایی نشان‌دادن هر چیزی را به صورت عینی دارد و دراین‌حال احتیاجی به تخیل ندارد. و سده‌ی حاضر مانند خود سینما دارد بهای گزافی را برای خیانت به تخیل می‌پردازد. یا بهتر است بگوییم آن‌ها که هنوز سر سوزن تخیلی دارند بهای سنگینی برای زندگی در این سده می‌پردازند.

کنایه‌های دوپهلو؟ تمامی حرکت‌ها، نگاه‌ها و عبارات در *سرگیجه* دو معنی دارند. هر کسی می‌داند که قطعا *سرگیجه* تنها فیلمی است که داشتن یک دید مضاعف برای بازخوانی قسمت اول فیلم با توجه به قسمت دوم نه تنها قابل توصیه بل‌که واجب و ضروری ست. کابررا اینفانته[1] آن را «اولین فیلم بزرگ سوررئالیست» نامید. و اگر تمی وجود داشته باشد که در ذهن یک سوررئالیست (و نیز در ادبیات) همواره حاضر باشد آن چیزی جز هم‌زاد و ثنویت (Doppelganger) (که از *دکتر جکیل* تا *کاگه موشا*، از *زندانی زندا* تا *پرسونا* در مسیری باشکوه از تاریخ سینما گام برداشته) نخواهد بود.

در *سرگیجه* این تم حتی در مضاعف‌سازی جزییات نیز منعکس شده است: در اولین صحنه‌ی کلیسای سن خوان باتیستا مادلن درحالی‌که اسکاتی را می‌بوسد به سمت راست، برج، نگاه می‌کند و جمله‌ی «چه‌قدر دیر» را بر زبان می‌آورد که برای تماشاگر غافل حاوی معنایی دقیق است [چه‌قدر برای دوست‌داشتن دیر است]، اما همین صحنه برای تماشاگری که برای دومین بار آن را می‌بیند معنایی متفاوت و دقیق‌تر دارد [چه‌قدر دیر فهمیدید که دارد واقعا چه می‌گذرد]. در اواخر فیلم، این نگاه و این جمله در یک صحنه‌ی کاملا مشابه با صحنه‌ی نخستین تکرار می‌شود: اسکاتی به سمت چپ نگاه می‌کند و درست قبل از سقوط جودی می‌گوید: «چه‌قدر دیر». درست همان‌طور که یک دیگری برای دیگری وجود دارد بدلی نیز برای بدل حاضر است. در نیمه‌ی اول مادلن نیم‌رخ راستش را در مقابل چشمان اسکاتی قرار می‌دهد، جایی که تصمیم قطعی توسط او گرفته می‌شود و در ابتدای نیمه‌ی دوم نیز تکرار می‌شود با این تفاوت که این بار این اسکاتی است که در مقابل جودی ایستاده است.

این‌چنین است که بازی آینه‌ها آغاز شده و تنها راه اتمام آن ویران‌کردن آن‌ها ست. ما، تماشاگران، دسیسه را از طریق نامه‌ای که جودی از به‌پایان‌بردنش منصرف می‌شود کشف می‌کنیم. اسکاتی در پایان به‌وسیله‌ی گردن‌بند متوجه آن می‌شود (توجه کنید که در این لحظه نیز ثنویت وجود دارد: اسکاتی گردن‌بند را بر گردن جودی دیده است و هیچ واکنشی نشان نداده است. او فقط هنگامی واکنش نشان می‌دهد که آن را در آینه می‌بیند). او درخلال جستجوی مادلن با مکان‌هایی از گذشته روبه‌رو می‌شود. این کشش با نشان دادن نیم‌رخ جودی در برابر پنجره، در آن نور سبز نئون متبلور می‌شود: «من تو رو یاد اون می‌اندازم؟»

۱ Cabrera Infante (۲۰۰۵–۱۹۲۹) نویسنده، مترجم و منتقد کوبایی که زمانی هم‌راه کاسترو بود اما دیری نپایید که از جلوی او درآمد و به تبعیدی طولانی در لندن گردن نهاد.

به‌نظر می‌رسد که هیچکاک برای نشان‌دادن نیم‌رخ چپ جودی مخصوصا هتل امپایر را انتخاب کرده است. این لحظه‌ای است که اسکاتی به آن سوی آینه گام برداشته و جهل او آغاز می‌شود...

...اگر کسی باور کند که همه‌ی این‌ها مقاصد آشکار مولفان است (مولف به‌صورت جمع آورده شده است زیرا ساموئل تیلور اکثرا هم‌کار نزدیک هیچکاک بوده است). دسیسه‌ی نبوغ آمیز، روشی که ما را مجبور می‌کند تا درک کنیم که فریفته شده ایم، ایده‌ی ناب برملا ساختن حقیقت بر ما پیش از قهرمان فیلم، همه‌ی این‌ها در نوری روحانی از «مستی عشق» غسل داده شده اند. درحالی‌که موسیقی هرمان که کابررا آن را «هابانراس منحط»[۲] می‌خواند همه‌چیز را چفت و محکم کرده است. تمام این‌ها در نوع خود بد نیست. اما اگر آن‌ها بازهم به ما دروغ می‌گفتند، چه می‌شد؟ آلن رنه معتقد بود که هیچ چیز نمی‌تواند ما را وادار سازد تا قهرمان زن فیلم *هیروشیماعشق من* را باور کنیم. او می‌تواند همه‌ی چیزهایی را که تعریف می‌کند از خودش در آورده باشد. فلاش‌بک‌ها اظهارات قطعی نویسنده نیستند به‌استثنای داستان‌هایی که توسط یک شخصیت نقل می‌شوند. آن‌چه که ما در مورد اسکاتی و در شروع قسمت دوم فیلم می‌دانیم این است که در آستانه‌ی جنون قرار دارد، در دنیایی دیگر است، حالت او با توجه به گفته‌ی دکتر می‌تواند مدت‌ها ادامه داشته باشد، زنی مرده را دوست داشته است و بنا به گفته میج هنوز هم دارد. آیا عبث است که تصور کنیم این روح رنجور، کله‌شق و هر چند معقول (گاوین الستر می‌گوید: «ضربه خورده»)، تمام این سناریوی عجیب و سرشار از تطابقات و آشفتگی‌های باورنکردنی را در ذهن خودش ساخته و آن را چنان منطقی جلوه داده تا به این نتیجه برسد که: «این زن نمرده، پس می‌توانم دوباره پیداش کنم»؟

۲ habaneras نوعی رقص آرام کوبایی.

استدلال‌های فراوانی دررابطه‌با خوانش رویاگونه‌ی قسمت دوم سرگیجه وجود دارد. ناپدید شدن باربارا بل گدس (میج، دوست و محرم اسرار اسکاتی که در نهان عاشق اسکاتی است) یکی از آن‌ها ست. من به‌خوبی مطلعم که در آن‌زمان او با یک مرد ثروت‌مند تگزاسی که صاحب چاه نفت بود، ازدواج کرد و اکنون درحال آماده‌شدن برای ظهوری دوباره به‌عنوان یک بیوه در خاندان اوینگ است. اما هنوز هم ناپدیدشدن او از سرگیجه موردی نادر در سلسله‌مراتب اقتصادی فیلم‌نامه‌های هالیوودی ست [هرچه باشد او هنرپیشه‌ای معتبر محسوب می‌شد نه یک بازی‌گر فرعی]. یکی از شخصیت‌های مهم نیمی از فیلم بدون گذاشتن هیچ ردپایی تا پایان قسمت دوم فیلم ناپدید می‌شود. حتی در مکالمه‌های بعدی فیلم هم به او اشاره نمی‌شود. در مطالعه‌ی خیالی فیلم این غیبت تنها با آخرین جمله‌ای که به اسکاتی در بیمارستان خطاب می‌کند، قابل توضیح است: «تو حتی نمی‌دونی من این‌جام... »

دراین‌حالت، تمامی قسمت دوم چیزی به‌جز وهم و خیال نیست که در آخر هم‌زادِ هم‌زاد را آشکار می‌سازد. ما در مورد حقیقی بودن قسمت اول فریب داده شدیم و در ادامه به ما گفته شد که قسمت اول دروغی محض و زاییده‌ی یک ذهن منحرف بوده و قسمت دوم فیلم دربردارنده‌ی حقیقت است. اما اگر واقعا قسمت اول حقیقت محض بود و قسمت دوم محصول یک ذهن بیمار، آن‌گاه چه می‌شد؟ اگر تمام این‌ها تصاویر کابوس‌هایی باشد که از اتاق بیمارستان شروع شده است، رویاهایی اکسپرسیونیستی و ظالمانه که بار دیگر ما را به دنبال نخود سیاه می‌فرستند و حقه‌ای بیش نیستند تا برای ساعتی دیگر ما را درگیر خود سازند و ما را از حقیقت دورتر و دورتر سازند. تنها استثناء برای این موضوع، لحظه‌ای است که پیش‌تر به آن اشاره کردم، تغییر صحنه در نمای گردان هتل امپایر. در آن نور سبز صحنه معنایی دیگر پیدا می‌کند: یک اقرار صریح، آشکار ساختن جزییات، پلک زدن مردی مجنون درحالی‌که چشمانش فروغ‌شان را از دست می‌دهند، نگاهی خیره که می‌تواند برملاکننده‌ی جنون یک انسان باشد. در فیلم‌های قدیمی برای نشان‌دادن صحنه‌ای که روح فرد مرده یا خوابیده قصد جدا شدن از بدن او را داشت، از تکنیک خاصی استفاده می‌شد که حالت شفاف شخص را درحالتی شناور به‌سوی آسمان یا سرزمین رویاها نشان می‌دادند. در بازی آینه‌های سرگیجه لحظه‌ای مشابه اما به‌مراتب زیرکانه‌تر وجود دارد: در لباس‌فروشی هنگامی که جودی متوجه می‌شود اسکاتی در حال تبدیل ذره‌به‌ذره‌ی او به مادلن است (در معنای دیگر، در واقعیتی که از آن بی‌خبر است، جودی را مجبور می‌کند تا تمام کارهایی را که در جهت اجرای دسیسه برای السترانجام داده یک بار دیگر تکرار کند) برافروخته شده و به گوشه‌ای می‌رود که در آن یک آینه وجود دارد. اسکاتی در برابر آینه به او می‌پیوندد و در زمانی که در حال دیکته کردن مشخصات یکی از لباس‌های مادلن به فروشنده‌ی بهت زده است، یک نمای شگفت‌انگیز «هر چهار نفر» را در یک زمان و باهم به ما نشان می‌دهد: اسکاتی و هم‌زادش، جودی و هم‌زادش. در آن لحظه اسکاتی در واقعیت از صندلی بیمارستانش گریخته است، پس همان‌طور که دو جودی وجود دارد دو اسکاتی نیز وجود دارد. بنابراین ما می‌توانیم شیزوفرنی را نیز به دیگر بیماری‌های ازپیش‌تشخیص‌داده‌شده‌ی اسکاتی اضافه کنیم. من نکروفیلیا[۳] را از فهرست بیماری‌های اسکاتی کنار می‌گذارم؛ و بااین‌که به آن زیاد اشاره شده به‌نظر می‌رسد این گرفتاری خود منتقدان باشد و نه شخصیت‌ها زیرا اسکاتی عشق به مادلنی (جودی) را ادامه می‌دهد که حقیقتا زنده است. او درعین جنون در درون این زن به دنبال دلیلی برای زندگی است.

۳ نکروفیلیا: نوعی بیماری روانی با کشش جنسی به اجساد.

تمام این‌ها دلایل خوبی برای اثبات موضوع هستند اما باید دلیلی محکم‌تر نیز وجود داشته باشد. یک استدلال قوی دیگر در رابطه با خوانش رویاگون نیمه‌ی دوم وجود دارد. اندک زمانی بعد از تغییر شکل، جودی/مادلن کاملا خوش‌حال و سرخوش خود را برای صرف شام آماده می‌کند و اسکاتی از او می‌پرسد که مایل است به کدام رستوران بروند، او بلافاصله ارنی را پیش‌نهاد می‌کند. این مکانی است که آن‌ها برای اولین بار یک‌دیگر را ملاقات کردند. (اما اسکاتی هنوز متوجه منظور او نشده است. گفتن جمله‌ی «اون جای ما دو تا ست» اولین بی احتیاطی جودی قبل از قضیه‌ی گردن‌بند است) پس به آن‌جا می‌روند اما « بدون نیازی به رزرو کردن جا». فقط یک بار سعی کنید این کار را در سن‌فرانسیسکو انجام بدهید تا متوجه شوید که ما واقعا در یک رویا به‌سرمی‌بریم.

همان‌طور که گاوین الستر می‌گوید، سن‌فرانسیسکو عوض شده است. در خلال یکی از نمایش‌های فیلم در برکلی در اوایل دهه‌ی هشتاد، زمانی که عامه‌ی مردم نسخه‌ی اصلی فیلم را به فراموشی سپرده بودند (کمپانی حقوق فیلم را حفظ کرده بود تا بتواند آن را به قیمت خوبی به تلویزیون بفروشد؛ بنابراین قسمت‌هایی از فیلم به علت مقاصد تجاری حذف شده و پایان آن نیز تغییر کرد) و فکر می‌کردند که این هم یک تریلر کوچک دیگر است. به یاد می‌آورم که مردم از دیدن تصویری با چشم‌اندازی وسیع از شهر در آغاز قسمت دوم اظهار شگفتی می‌کردند. این شهر دیگری است، شهری بدون آسمان‌خراش (به جز ساختمان سنتینل کاپولا). تصویری که اسکاتی را در حال نگاه کردن به الستر ثبت می‌کند، زمانی که الستر آن دو کلمه‌ی شوم «قدرت و آزادی» را بر زبان می‌راند. و همه‌ی این‌ها تنها

بیست سال پیش بود... و صد البته سن‌فرانسیسکو چیزی به‌جز یکی دیگر از شخصیت‌های فیلم نیست. ساموئل تیلر(نویسنده‌ی فیلم‌نامه) در نامه‌ای که به من نوشت با نظر من هم‌عقیده بود که هیچکاک این شهر را دوست داشت اما به نظر او تمام این علاقه و شناخت از شهر به تصاویری که هیچکاک از پنجره‌ی هتل، رستوران و یا لیموزینش می‌دید، خلاصه می‌شد. او درواقع مسافری بود که برای مدتی طولانی در شهر اقامت داشت. با تمام این‌ها بازهم این آلفرد بود که تصمیم گرفت از کلیسای دولورس میشن استفاده کند و در حرکتی عجیب خانه‌ای در خیابان لمبارد را برای خانه اسکاتی انتخاب کرد؛ تنها به این دلیل که درِ خانه قرمزرنگ است. تیلور عاشق این شهر بود (الکس کاپل، اولین نویسنده‌ی فیلم‌نامه، یک مهاجر انگلیسی بود) و تمام این عشق را در فیلم‌نامه جای داد و شاید حتی بیشتر از این هم جلو رفته است اگر ما عبارت مرموزی را که در پایان نامه نوشته است، بپذیریم: «وقتی که فیلم‌نامه را بازنویسی می‌کردم هم‌زمان داشتم سن‌فرانسیسکو را کشف می‌کردم. می‌خواستم سن‌فرانسیسکو را به همگان بنمایانم و گذشته‌ی خود را به‌تصویر بکشم». کلماتی که بیش‌تر به کار شخصیت‌های فیلم می‌آید تا نویسندگان آن. این گفته بهانه‌ای برای یک تفسیر دیگر را به دست ما می‌دهد. در ابتدای فیلم زمانی که الستر در مورد پرسه‌زدن‌های غیرارادی مادلن صحبت می‌کند و اسکاتی بر ستون‌هایی که در دوردست‌ها، آن طرف دریاچه‌ی لوید قرار گرفته اند، خیره مانده است. ستون‌هایی که به‌مثابه‌ی دریچه‌هایی به گذشته اند. این یادداشت شخصی می‌تواند گویای بسیاری از چیزها باشد: عشق دیوانه‌وار، نشانه‌های رویا و تمام چیزهایی که *سرگیجه* را در قیاس با بقیه‌ی فیلم‌های کارنامه‌ی آلفرد به آشناترین و غریب‌ترین فیلم هیچکاکی بدل می‌کنند. فیلمی حاصل کار یک بدبین تمام‌عیار که به نسخه‌ی مخصوص تلویزیون –که همه می‌دانیم رسانه‌ای اخلاق گرا ست– پایانی متفاوت اضافه کرد که در آن اسکاتی به میج ملحق می‌شود و در رایو نیز خبر دست‌گیری گاوین را می‌شنویم. جنایت آخر و عاقبت ندارد.

ده سال بعد زمان هم‌چنان درحال تغییردادن همه‌چیز است. آن‌چه که برای من معادل سن‌فرانسیسکو بود، به‌سرعت در حال محو شدن است. حرکت مارپیچ زمان همانند حرکت حلزونی در تیتراژ فیلم یا مانند مدل حلزونی‌شکل موهای مادلن و کارلیتا در عکس، هیچ‌گاه نمی‌تواند جلوی بلعیده شدن زمان حال و افزوده شدن به وسعت گذشته را بگیرد. هتل امپایر تبدیل به هتل یورک شده است و آن نور سبز نئون خود را از دست داده است. هتل مک کتریک، خانه‌ی ویکتوریایی که مادلن در آن همانند یک روح ناپدید می‌شود، به مدرسه‌ای با سازه‌ی بتنی تبدیل شده است (اگر به جنبه‌ی رویایی فیلم اعتقاد نداشته باشیم این صحنه نیز یکی دیگر از جزییات غیرقابل توضیح فیلم است. درمورد رفتار مرموز زن هتل‌دار چه می‌توانیم بگوییم؟ جوابی که هیچکاک به تروفو داد این است: «یک شریک جرم که پول گرفته است». دست‌بردار آلفرد!). رستوران ارنی و گل‌فروشی پودستا بالدوچی هنوز سر جای‌شان هستند. در گل‌فروشی هنوز همان سنگ‌فرش‌ها وجود دارند و با افتخار روزی را به یاد می‌آورند که کیم نواک از آن‌جا دسته‌گلی را انتخاب کرد. مقطعی عرضی از چوب درخت سکویا هنوز هم در ورودی میور وودز در آن سوی خلیج وجود دارد. موزه هنوز آن‌جاست و قبرستان دولورس میشن نیز دست‌نخورده وجود دارند. قسمت جنوبی محوطه‌ی کلیسای سن خوان باتیستا که هیچکاک به‌وسیله‌ی جلوه‌های بصری یک برج بلند به آن اضافه کرد هم سرجایش است. برج واقعی کلیسا به‌قدری کوتاه است که حتی تصور یک شکستگی آرنج در اثر سقوط از آن مشکل به‌نظر می‌رسد. هیچکاک یک اصطبل کامل نیز به آن اضافه کرد. البته فورت پوینت در زیر پل گلدن گیت (همان جایی که هیچکاک در پایان فیلم *پرندگان* قصد داشت آنجا را با پرنده‌ها بپوشاند) نیز وجود دارد. شرکت در تور گردشی *سرگیجه* برای عاشقان سن‌فرانسیسکو امری ضروری است. حتی پاپ هم (اگرچه با تظاهر) دو تا از این محل‌ها را بازدید کرد؛ یکی پل گلدن گیت و دیگری کلیسای دولورس میشن (به بهانه‌ی بوسیدن یک بیمار مبتلا به ایدز). خواه کسی به خوانش رویاگونه‌ی *سرگیجه* –فیلمی که تا همین اواخر قدر ندیده بود– عقیده داشته باشد یا نه، نمی‌تواند منکر این باشد که احیاء یک عشق ازدست‌رفته هر انسانی را قلبا تحت تاثیر می‌گذارد.

اسکاتی درحالی‌که گریه می‌کند و جودی را از پله‌های برج بالا می‌کشد تکرار می‌کند که «تو دومین شانس منی!». حالا هیچ‌کس تمایلی به تفسیر این کلمات در معنای ساختگی‌شان، این‌که اسکاتی می‌خواهد بر *سرگیجه*‌اش غلبه کند، ندارد. این صحنه درباره‌ی زندگی کردن دوباره‌ی لحظه‌ای که در گذشته گم شده، برگرداندن آن به زندگی و ازدست‌دادن دوباره‌ی آن است. کسی مرده‌ای را زنده نمی‌کند و به اوریدس باز نمی‌گردد. اسکاتی بزرگ‌ترین لذتی را که یک انسان می‌تواند تصور کند، تجربه می‌کند: «زندگی مجدد» و در ازای آن بهای بزرگ تراژدی را می‌پردازد: «مرگ مجدد». بازی‌های ویدئویی، که در مورد ناخودآگاه ما بیش‌تر از آثار لاکان چیزهایی برای ما دارند، چه چیزی را به ما عرضه می‌کنند؟ نه پول و نه افتخار بل‌که تنها یک بازی جدید. «شانسی دوباره».

A free replay[٤]. و یک چیز دیگر: مادلن به اسکاتی می‌گوید که برای پیدا کردن خانه، برج کیت را نشان کرده است؛ برجی که بر تپه‌های اطرافش احاطه دارد و نامش توریست‌های فرانسوی را به خنده می‌اندازد. اسکاتی پاسخ می‌دهد: «خب این اولین باریه که باید از برج کیت تشکر کنم». مادلن دیگر راه برگشت به خانه را نخواهد یافت. شاخ‌وبرگ‌ها بزرگ شده اند و تمام شاخصه‌های خیابان لمبارد را مخفی کرده اند. خود خانه نیز عوض شده است. مالکان جدید آن بالکن چدنی با آن کتیبه‌ی چینی که نوشته بود: شادی مضاعف، را به دور انداخته اند. در هنوز هم قرمز است اما اکنون نوشته‌ای به احترام هیچکاک بر آن نصب شده است: «هشدار: صحنه‌ی وقوع جرم». و از پله‌هایی که جیمز استوارت و کیم نواک برای اولین بار به هم پیوستند دیگر کسی نمی‌تواند برجی را که به شکل شلنگ آتش‌نشانی است و روزگاری از سوی زنی ثروت‌مند به نام لیلی کیت به دسته‌ی آتش‌نشانان سن‌فرانسیسکو اهدا شده است، ببیند.

روی سخن این متن با کسانی است که *سرگیجه* را با قلب خود می‌شناسند و نه آن‌هایی که هرگز شایستگی آن را نداشته اند.

٤ تکرار دوباره در بازی‌های کامپیوتری. ظاهرا صورت ترجمه نشده‌ی آن برای همه روشن‌تر است. عنوان اصلی مقاله نیز همین است.

مستطیلی که باید پُرَش کنید

گفتگوی پیتر باگدانوویچ با آلفرد هیچکاک ۱۹۶۳

برگردان: کتایون یوسفی

این گفتگوی مهم که پس از مصاحبه‌ی هیچکاک-تروفو مهم‌ترین منبع برای آشنایی با عقاید و متدهای هیچکاکی از زبان خود فیلم‌ساز است برای نخستین‌بار به فارسی برگردانده می‌شود. اصل آن در کتاب «سینمای آلفرد هیچکاک» (موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک، ۱۹۶۳) چاپ شده و از بعضی جهات حتی بر کتاب تروفو برتری دارد. نخست این‌که تروفو با شیفتگی و ستایشی بی‌چون‌وچرا با هیچکاک روبه‌رو می‌شود و نمی‌توان تاثیر این پرستش مطلق را بر لحن کتاب انکار کرد. دوم این‌که عدم آشنایی تروفو به زبان انگلیسی و فرهنگ بریتانیایی/آمریکایی که فیلم‌های هیچکاک از آن نشات می‌گرفت باعث شده تا بیش‌تر از مفاهیمی بنیادی، تکنیکی مورد علاقه‌ی هیچکاک مورد بررسی قرار بگیرند. باگدانوویچ یکی از نزدیک‌ترین دوستان هیچکاک در سال‌های واپسین زندگی‌اش بود و آشنایی او با تقریبا تمام بزرگان هالیوود و اصول فیلم‌سازی در آن اجازه‌ی طرح پرسش‌هایی متفاوت‌تر را به او می‌داد. در این متن خلاصه بیش‌تر پرسش‌ها حذف شده و تنها به نام فیلم‌هایی که مورد بحث قرار گرفته اند اشاره شده است.

هیچ‌گاه فیلم‌های‌تان را با تماشاگران نمی‌بینید. دل‌تان برای صدای جیغ‌های‌شان تنگ نمی‌شود؟

خیر. صدای آن‌ها را در طول ساخت فیلم می‌شنوم.

آیا به‌نظر شما سینمای آمریکا هنوز سرزنده‌ترین شکل سینماست؟

بله. چون زمانی که فیلمی برای ایالات متحده تولید می‌شود، خواه‌ناخواه برای تمام دنیا ساخته شده است، آمریکا پر از خارجی است. نمی‌دانم منظور از فیلم هالیوودی چیست؟ کجا هالیوودی بودن‌شان مشخص می‌شود؟ وقتی داخل این اتاقید بیرون از پنجره را نمی‌بینید. اگر داخل اتاق یک هتل در لندن یا هرجای دیگر بودید هم فرقی نمی‌کرد. این‌جا جایی است که آن را روی کاغذ تصویر کرده‌ایم. فرض کنید سر صحنه‌ی یک فیلم و در یک استودیو ایم. وقتی درها بسته می‌شود مثل این است که در اعماق یک معدن زغال‌سنگیم. نمی‌دانیم پشت این درها چه می‌گذرد. فقط می‌دانیم درون آن چیزی هستیم که خودمان داریم می‌سازیم. به‌همین‌خاطر صحبت درباره‌ی مکان این‌قدر بی‌معناست. هالیوود هیچ معنایی برای من ندارد. اگر از من بپرسید چرا کار کردن درهالیوود را دوست دارم جواب خواهم داد: چون می‌توانم ساعت ٦ بعدازظهر برای شام در منزل باشم.

چه تعریفی از سینمای ناب دارید؟

سینمای ناب قطعات مجزای فیلم است که یک‌دیگر را کامل می‌کنند، درست مثل نُت‌هایی که یک ملودی را می‌سازند. مونتاژ در فیلم دارای دو کاربرد اصلی است: شکل‌دادن به ایده‌ها و خلق خشونت و احساسات. برای مثال در پنجره‌ی عقبی جایی که در آخر فیلم جیمی‌استوارت از پنجره پرت می‌شود، آن را تنها با استفاده از دست و پا و سر تصویر کردم. فقط مونتاژ. آن را از فاصله نیز فیلم‌برداری کردم تا کل واقعه دیده شود. اما قیاسی میان این‌دو وجود نداشت. هیچ‌گاه وجود ندارد. دعواهای درون کافه‌ها و شکستن میزها و همه‌ی وقایع فیلم‌های وسترن همیشه از فاصله فیلم‌برداری می‌شوند. اما اگر همین صحنه‌ها توسط مونتاژ ساخته شوند، به‌مراتب تاثیرگذارترند، چون بیننده را بیش‌تر درگیر می‌کنند و این جادوی مونتاژاست. رمز دیگر هم‌زمانی تصاویر است که در ذهن بیننده رخ می‌دهد. نگاه مردی را نشان می‌دهید و بعد، چیزی که می‌بیند. دوباره به چهره‌ی او بازمی‌گردید. از راه‌های مختلف می‌توانید عکس‌العمل او را نشان دهید. می‌توانیم او را در حال نگاه‌کردن به یک چیز ببینیم یا تغییر نگاهش را به چیزی دیگر، بدون هیچ کلامی. می‌توانید ذهن او را در حال مقایسه‌ی آن دو چیز نشان دهید؛ درهرحال آزادی کامل دارید. قدرت مونتاژ و سرهم‌کردن تصاویر بی اندازه است. پرش‌های تصویر، مانند آن‌چه در پرندگان می‌بینیم، می‌تواند نفس‌گیر باشد. کارگردانان جوان همیشه می‌گویند: «فکر کنید دوربین آدم است، بگذارید مثل یک نفر حرکت کند.» این یک اشتباه بزرگ است. رابرت مونتگمری در بانوی دریاچه همین کار را کرد. من به این کار اعتقادی ندارم، با این کار هویت دوربین را از مخاطب پنهان می‌کنید. چرا؟ چرا واقعا نشان ندهید که این یک دوربین است؟

موقع فیلم‌برداری چه‌گونه کار می‌کنید؟

هرگز از داخل دوربین نگاه نمی‌کنم. فیلم‌بردار آن‌قدر از من شناخت دارد که بداند چه می‌خواهم. در مواقعی هم که مطمئن نیست، مستطیلی برایش می‌کشم و صحنه را داخل آن تصویر می‌کنم. می‌بینید؛ نکته این‌جا ست که اول از همه شما با یک رسانه‌ی دوبُعدی سروکار دارید. هیچ‌گاه آن را از یاد نبرید. مستطیلی دارید که باید پُرَش کنید، به ترکیب‌بندی‌اش فکر کنید. من برای این کار مجبور نیستم از دریچه‌ی دوربین نگاه کنم. قبل از هرچیز فیلم‌بردار، خوب می‌داند که من در ترکیب‌بندی‌ها مخالف فضای خالی اطراف بازی‌گران یا فضای اطراف سر آن‌ها هستم؛ به‌نظرم زائد است. مثل کار روزنامه‌نگاری است که عکسی را برمی‌دارد، آن‌قدر اطرافش را می‌زند تا فقط قسمت ضروری‌اش بماند. آن‌ها قوانین مرا می‌شناسند، هیچ‌گاه فضای خالی وارد کار نمی‌کنند. هرجا این را بخواهم می‌گویم. می‌بینید، بودن و نبودنم در صحنه تاثیر چندانی ندارد. وقتی به صحنه یا بازی هنرپیشگان نگاه می‌کنم، درواقع پرده را در نظر دارم، صحنه و رفت‌وآمدهای آدم‌ها حواسم را پرت نمی‌کند. به بیان دیگر جغرافیای پرده را دنبال می‌کنم. فقط به پرده فکر می‌کنم. بسیاری از کارگردانان مشخص می‌کنند که بازی‌گر باید به این در برسد، پس باید از این‌جا به آن‌جا برود. این نه تنها کسل کننده است، بل‌که باعث می‌شود صحنه خالی به‌نظر آید. من به فاصله علاقه‌ای ندارم. اهمیت ندارد در طول اتاق چه اتفاقی برای آن هنرپیشه می‌افتد. مهم این است که حالت ذهنی‌اش چیست. فقط می‌توانید به پرده فکر کنید.

شیوه کارکردن‌تان با بازی‌گران چه‌گونه است؟

آن‌ها را هدایت نمی‌کنم. برای‌شان توضیح می‌دهم که مقصود از آن صحنه‌ی به‌خصوص چیست و انجام آن کارها در جهت داستان، و نه آن صحنه است. تمام آن صحنه وابسته به طرح اصلی داستان است، و مثلا نقش آن نگاه کوتاه نیز در داستان این است. همین موضوع را سعی کردم تا برای کیم نواک توضیح دهم. به او گفتم: چهره‌ات احساسات مختلفی را نشان می‌دهد، هیچ‌کدام از آن‌ها لازم نیست، فقط آن چیزی را می‌خواهم که باید به مخاطب بگوییم، یعنی آن‌چه در فکرت می‌گذرد. بروز احساسات مختلف در چهره، مثل خط‌خطی‌کردن یک تکه کاغذ است. وقتی می‌خواهی جمله‌ای را روی کاغذ برای کسی بنویسی، اگر کاغذ خط‌خطی باشد چیزی خوانده نمی‌شود. خواندن چیزی که روی کاغذ سفید نوشته شده راحت‌تر است. وقتی حسی را در چهره می‌خواهی نشان دهی نیز چهره‌ات باید این‌گونه باشد. در پرندگان حتی یک مورد حس اضافی در چهره‌ی تیپی هدرن نمی‌توانید پیدا کنید. برای هرکدام آن‌ها مقصودی وجود دارد. حتی کوچک‌ترین لب‌خندش وقتی می‌گوید: می‌تونم کمک‌تون کنم؟

گفته‌اید که فیلم‌های‌تان را قبل از این‌که پا به صحنه بگذارید تمام می‌کنید. از زمانی که فیلم‌نامه کامل می‌شود نحوه‌ی کار کردن‌تان با نویسندگان چه‌گونه است؟

در گذشته، در دوران فیلم‌های انگلیسی‌ام، همیشه بر روی یک موضوع با نویسنده‌ای که قرار بود فیلم‌نامه را بنویسد کار می‌کردم. هفته‌ها روی آن کار می‌کردیم و نتیجه یک داستان تمام‌وکمال می‌شد که حتی نماها هم در آن مشخص شده بود، اما نه با کلماتی مثل لانگ‌شات یا کلوزآپ. همه‌چیز داشت، همه‌ی جزئیات را. سپس آن را به یک نویسنده‌ی حرفه‌ای می‌دادم تا دیالوگ‌ها را بنویسد. وقتی دیالوگ‌ها را وارد می‌کرد، کنارش می‌نشستم و نماها را دیکته می‌کردم تا انسجام لازم ایجاد شود. فیلم می‌بایست در این شکل روایی به‌طور کامل بر روی کاغذ ساخته می‌شد. داستان همه‌چیز را توضیح می‌داد، نمابه‌نما، از اول تا آخر، گاهی همراه با یک‌سری ترسیمات. زمانی‌که به آمریکا آمدم این روش را کنار گذاشتم. فهمیدم که نویسندگان آمریکایی دنبال این‌جور چیزها نیستند. حالا این کار را به‌طور شفاهی با نویسنده انجام می‌دهم و بعد از آن اصلاحاتی را اعمال می‌کنم. هفته‌ها با نویسنده کار می‌کنم و او یادداشت‌هایی برمی‌دارد. و برای طراحان نیز فیلم را توضیح می‌دهم. مارنی با طرح‌ریزی فیلم کاملا تمام شد؛ اما هیچ دیالوگی نداشت. می‌توانم بگویم که دوسِوُم قبل از نوشتن و یک‌سوّم بعد از آن، خودم را کاملا درگیر می‌کنم. اما هیچ‌کدام از چیزهایی را که نویسنده وارد فیلم‌نامه کرده باشد فیلم‌برداری نمی‌کنم. منظورم این است که او زبان سینمایی بیان آن‌ها را نمی‌داند. برای شمال از شمال‌غربی ارنی [ارنست] لمان، یک‌سال تمام مرا در دفترش نگه داشت. در هر نما و هر صحنه کنارش بودم، چون کار او نبود.

شنیده‌ام که پدرتان سال‌ها پیش شما را به زندان انداخته بود. آیا فکر می‌کنید این موضوع تاثیری در پیش‌رفت شما داشته است؟

ممکن است. فکر کنم ۵ سالم بود که مرا با یک کاغذ یادداشت به کلانتری فرستاد، رییس کلانتری نامه را خواند و بلافاصله مرا به سلول برد و در را برای ۵ دقیقه قفل کرد. بعد بیرونم آورد و گفت: با بچه‌های شیطان این کار را می‌کنیم. یادم نمی‌آید که در آن زمان چه تاثیری بر من داشته است. اما روان‌شناسان می‌گویند که اگر ریشه‌ی چیزی را پیدا کنید از آن خلاص می‌شوید؛ فکر نمی‌کنم دانستن این موضوع مرا از ترس همیشگی‌ام از پلیس خلاص کرده باشد.

فکر می‌کنید مدرسه‌ی یسوعی چه تاثیری بر کار شما داشته است؟

به من سازمان‌دهی، کنترل و تا حدودی تحلیل را آموخت. تعلیمات آنان بسیار سخت‌گیرانه است و انضباط یکی از نتایج آن. گرچه همیشه آدم منضبطی نیستم. در سن هجده یا نوزده‌سالگی در یک نیروگاه در مقام ممیز فنی کار می‌کردم. درخواست‌هایی که دریافت می‌کردم همیشه روی میزم جمع می‌شدند و من از روی تنبلی به آن‌ها رسیدگی نمی‌کردم، و برای انجام آن مقدار کار در یک روز تشویق هم می‌شدم. تا وقتی که شکایت‌ها در مورد تاخیر در اعلام پاسخ بالامی‌گرفت. این شیوه‌ی کار کردنم بود. بعضی از نویسندگان ۲٤ ساعت شبانه‌روز را می‌خواهند کار کنند، من این‌طور نیستم، اما قطعا این از تعلیمات یسوعی نیست. مثل همه‌ی تعلیمات مذهبی ایجاد ترس یکی از تاثیرات آن در همان زمان بود. اما فکر کنم الان از این ترس بیرون آمده‌ام. به‌نظرم آن بعد مذهبی تعلیمات یسوعی بر من تاثیر زیادی نداشته است.

شماره‌ی ۱۳ (۱۹۲۱)

[هیچکاک به‌عنوان کارگردان و تهیه‌کننده روی این فیلم کار کرد که هرگز تمام نشد.]

در کمپانی فیمس پلیرز-لاسکی، از طریق کسی به این کار دعوت شدم که قبلا با چاپلین کار کرده بود و در آن زمان تصور می‌شد که هرکس تجربه‌ی کار با او را داشته باشد همه‌چیز می‌داند. این زن پیش از آن‌که وارد نویسندگی یا کارگردانی شوم، از زمانی که جوان‌تر بودم و اطراف واحد تدوین می‌پلکیدم، فکر می‌کرد که استعدادی در من وجود دارد. او این کمدی را نوشت و سعی کردیم باهم آن را پیش ببریم. اما به نتیجه‌ای نرسیدیم.

همیشه به همسرتان بگویید (۱۹۲۲)

[با بیماری کارگردان این فیلم، هیچکاک آن را با همکاری تهیه کننده تکمیل کرد.]

جالب این‌جاست که از فیمس پلیرز و آموزش‌های آمریکایی آن به سمت یک کمپانی جدید کشیده شدم و مجبور نبودم قواعد حاضر یک کمپانی یا الگوهای آن را بپذیرم. ازاین‌جهت بسیار خوش‌شانس بودم، چون جوان بودم و به‌عنوان یک کارگردان هنری بسیار متعصب. منظورم این است که مثلا صحنه را می‌ساختم و زاویه‌ی فیلم‌برداری را هم من به کارگردان می‌گفتم.

زن به زن (۱۹۲۲)

[هیچکاک به‌همراه گراهام کاتز سناریوی این فیلم را نوشت و به‌عنوان دست‌یار کارگردان و طراح در آن مشارکت داشت.]

همه‌ی تعلیمات اولیه‌ام آمریکایی بود که به‌مراتب بهتر از آموزش انگلیسی بودند. دیلی اکسپرس مقاله‌ای بر این فیلم نوشت با عنوان «بهترین فیلم آمریکایی ساخته‌شده در انگلستان». البته کارگردانش کاتز بود و من نویسنده و کارگردان هنری آن بودم و همسرم تدوین‌گر.

[باگدانویچ در این‌جا به ۵ فیلم اشاره می‌کند که علی‌رغم اعتبار خوبی که کسب کرده بودند، به گفته‌ی خود هیچکاک نمی‌توانند «فیلم هیچکاکی» تلقی شوند و اشاره‌ی مختصری به همکاری او با اریش پومر و تجربه‌ی ساخت فیلم در آلمان می‌کند و این جملات را هم در مورد کارگردان‌شدن او می‌آورد:]

هیچ‌گاه قصدم کارگردان شدن نبود. این برای خودم هم عجیب است. سر مایکل بالکن کسی است که مسئول هیچکاک‌شدن من است. در یک دوره فیلم‌نامه‌نویس بودم و بعد از آن کارگردان هنری یا طراح و این‌کار را برای چند فیلم انجام دادم تا این‌که یک روز بالکن گفت که کارگردان دیگر مرا نمی‌خواهد (آن‌زمان فقط با یک کارگردان کار می‌کردم) . نمی‌دانم دلیل این کارش چه بود اما همان‌جا بود که گفت: «نمی‌خواهی کارگردان شوی؟» قبل از آن از کار نوشتن سناریو و طراحی دکور راضی بودم و از آن لذت می‌بردم.

باغ لذت (۱۹۲۵)

این فیلم فقط یک رفع‌تکلیف بود، اما باز هم تحت تاثیر آمریکا. بالکن برای دیدن اولین نسخه‌ی تدوین‌شده‌ی آن به مونیخ، مکان فیلم‌برداری، آمد. نسخه‌ی پیش از تدوین یا هیچ‌چیز دیگری از آن را ندیده بود، اما بلافاصله گفت که به فیلم‌های اروپایی نمی‌خورد و بیش‌تر به فیلم آمریکایی شبیه است. با این‌که فیلم‌بردار ایتالیایی بود اما با کارگردانان آمریکایی کار کرده بود و به تکنیک‌های آمریکایی کاملا تسلط داشت. عنوان مقاله‌ای که دیلی اکسپرس در مورد آن نوشت این بود: مردی جوان با فکری برجسته. این اولین فیلم بود.

مستاجر (۱۹۲٦) : آیا می‌خواستید که بیننده بدون هیچ شکی ناولو را قاتل بداند؟

این یکی از نقطه‌ضعف‌های تجاری بود. قطعا او باید قاتل می‌بود و بدون‌این‌که کسی متوجه شود به راه خود ادامه می‌داد. بلوک لاندس کتاب را این‌گونه نوشته بود. اما آیور ناولو را در آن زمان می‌پرستیدند و نمی‌توانست قاتل باشد. همین موضوع سال‌ها بعد در مورد کری گرانت در سوءظن نیز صادق بود. بنابراین استفاده از چنین بازی‌گرانی در چنین فیلم‌هایی اشتباه است. چون مجبورید که یک‌جوری با این موضوع کنار بیایید.

در مستاجر شما از سینمای اکسپرسیونیست آلمان آگاه بودید، این‌طور نیست؟

همین‌طور است. یادتان نرود که یک‌سال قبل، من برای استودیوی اوفای (Ufa) آلمان کار می‌کردم. چندین‌ماه آن‌جا کار کردم و درست همان زمانی بود که امیل یانینگز با مورنائو مشغول ساخت آخرین خنده بودند و توانستم چیزهای زیادی در زمینه‌ی متد و سبک از آن‌ها یاد بگیرم.

چه‌گونه نمایی که در آن ناولو در بالای سر آن‌ها قدم می‌زد را ساختید؟

کف یک طبقه را با شیشه‌ای به ضخامت یک اینچ و سطح تقریبی ٦ فوت ساخته بودم که جای‌گزین بصری برای صدا بود. دکوری که برای نشان‌دادن بیرون‌رفتن‌های شبانه‌ی مستاجر ساخته بودم، ٤ سری پله و دست‌گیره کنار آن‌ها بود که تا سقف استودیو می‌رفت و تمام چیزی که شما می‌دیدید دستی بود که روی این دست‌گیره پایین می‌آمد. و البته این از دید آن کسی بود که صدای آن را می‌شنید. امروز ما صدا را جانشین همه‌ی این‌ها می‌کنیم، گرچه به‌نظر من ترکیب صدا و آن نمای دست‌گیره‌ها ارزشمندتر است.

رینگ (۱۹۲۷) چه‌طور شد که تصمیم به ساخت داستانی درباره‌ی بوکس گرفتید؟

به بوکس علاقه داشتم، قبلا برای تماشای مسابقات به آلبرت‌هال می‌رفتم. اما چیزی که آن روزها درباره‌ی بوکس برایم جالب بود مخاطب

انگلیسی آن بود که با کت‌وشلوار و کراوات دور رینگ می‌نشست. درواقع این خود بوکس نبود که مرا به سمتش می‌کشید بل‌که تمام جزییات وابسته به آن بود. مثل ریختن شامپاین بر سر بوکسور در راند سیزدهم، وقتی کمی بی‌حال می‌شد. صدای آن‌ها را می‌شنوید که در بطری‌های شامپاین را باز می‌کنند و بر سر بوکسور می‌ریزند. این‌طور چیزها برایم جذاب بود و آن‌ها را در فیلم می‌گنجاندم. سکانسی در رینگ وجود داشت که مونتاژی پیچیده در آن به‌کار رفته بود و در اکران اول تماشاگران کف مفصلی برای آن زدند. تا آن موقع نشنیده بودم که از یک صحنه‌ی مونتاژ این‌طور استقبال شود. هم‌چنین در این فیلم نکات تصویری ظریفی را نیز تجربه کردم. مثلا جایی که کارت کثیف و کهنه‌ای که روی آن نوشته شده «راند اول» کشیده می‌شود و کارت نو و دست‌نخورده‌ای با عدد دو رو می‌آید، با این‌کار می‌خواستم عوض شدن سرنوشت «جکِ یک راندی» را نشان دهم؛ او چنان قوی بوده که قبلا هرگز لازم نشده عدد یک را عوض کنند.

همسر دهقان (۱۹۲۸)

فقط نمایش‌نامه‌ای بود که فیلم شده بود؛ پر از نوشته به جای گفتگوها. یک کار خیلی معمولی بود.

شامپاین (۱۹۲۸)

یک نفر پیشنهاد کرد که بیایید فیلمی درباره‌ی شامپاین بسازیم. من هم به فکر افتادم که فیلمی درباره‌ی دختربچه‌ای بسازم که در زیرزمین‌های ریمز کار می‌کند و همیشه قطار حمل شامپاین را تماشا می‌کند؛ که واقعا موضوعی کهنه و ازمدافتاده بود. عاقبت به شهر می‌رود و همان مسیری را طی می‌کند که شامپاین طی کرده: کاباره‌ها، پارتی‌ها؛ و به فاحشه‌ای تبدیل می‌شود. سپس در حالی‌که سرخورده است به شغل سابقش در ریمز بازمی‌گردد. بعد از آن، هروقت بارکردن شامپاین را می‌بیند، با خودش فکر می‌کند که «این برای یک نفر دردسر درست خواهدکرد». اما این فکر عملی نشد. آن را با داستان دیگری که حین ساخت فیلم نوشتیم مخلوط کردیم که به‌نظرم نتیجه افتضاح بود.

اهل جزیره مان (۱۹۲۹)

آن هم داستانی کهنه و قدیمی داشت؛ یک ملودرام خانوادگی. بچه‌ی نامشروع، برادر و دادگاه. برادر، وکیل است و دختر درگیر ماجرایی با یک ماهی‌گیر می‌شود و بقیه‌ی ماجرا.

حق‌السکوت (۱۹۲۹) آیا از ورود صدا به این فیلم، که به‌عنوان یک فیلم صامت فیلم‌برداری شده بود، استقبال کردید؟

بله. بی‌صبرانه منتظر آن بودم. زمانی‌که مشغول فیلم‌برداری حق‌السکوت به‌شکل صامت بودیم به من گفتند که حلقه‌ی آخر هم‌راه با صدا خواهد بود. نگذاشتم که از پیش این را بدانند اما می‌دانستم که می‌توان دوباره به برخی صحنه‌های تمام شده بازگشت و روی آن‌ها صدا گذاشت. از آن زمان به‌بعد تنها یک بار آن را دیدم و به‌نظرم می‌رسد آن‌جایی که باید دیالوگ‌های زیادی می‌داشتیم، این کار را نکردیم. فکر می‌کنم ارزشی که صدا به سینما بخشید تکمیل واقع‌گرایی تصاویر روی پرده بود.

کل سکانس اول صامت است، فقط موسیقی را می‌شنویم.

بله. این‌هم یک سازش دیگر. در زندگی‌ام با همه‌چیز سازش کرده‌ام. قصدم این بود که حق‌السکوت را همان‌طور که شروع شده بود تمام کنم. فقط این‌بار دختر در انتها دست‌گیر شود. اما آن‌ها خوش‌شان نمی‌آمد، پایان خوش می‌خواستند. طرحی که در ذهن داشتم این بود که کارآگاه هرگز نزد رییسش برملا نکند که دختر، نامزدش است و فقط به وظایفش عمل کند. همان موضوع قدیمی عشق مقابل وظیفه. می‌خواستم تمام صحنه‌های آغاز فیلم را تکرار کنم؛ دختر را به داخل سلول ببرند، کارآگاه و رییسش در راه‌رو قدم بزنند، در دستشویی آن‌ها را حین شستن دست‌های‌شان ببینیم و دوباره در راه‌رو به سمت همان جایی که در ابتدای فیلم کارآگاه نامزدش را ملاقات کرده بود بروند. بعد رییسش بگوید: امشب خیال نداری با نامزدت به گردش بروی؟ و او جواب دهد: نه، امشب نه.

ریچارد آن صحنه‌ی قتل را مثل یک جانی بازی نکرد. این‌طور نیست؟

درست است. حتی آن زمان هم فکر می‌کردم که هنرپیشه نباید مثل یک بازی‌گر نقش منفی بازی کند. اما کاری که کردم این بود که در یک صحنه سایه‌ی چل‌چراغ را جوری بر بالای لبش انداختم که سبیل سیاه و وحشتناکی برایش درست می‌کرد.

آیا آن فصل تعقیب در موزه‌ی بریتانیا در خود موزه فیلم‌برداری شده بود؟

خیر. چون در موزه نور کافی نبود، از شیوه‌ای به نام شوفتان (shuftan process) استفاده کردیم. آینه‌ای با زاویه‌ی ٤٥ درجه قرار دادیم که در آن تصویر کاملی از موزه‌ی بریتانیا منعکس می‌شد. سپس عکس‌هایی گرفتیم که ۳۰ دقیقه به آن‌ها نور داده بودیم. ۹ عکس در سالن‌های مختلف موزه گرفتیم و آن‌ها را تبدیل به تصاویری شفاف کردیم که بشود از پشت به آن‌ها نور داد. آن‌ها به نسبت عکس‌های معمولی درخشان‌تر بودند. بعد در قسمت‌هایی که می‌خواستیم بازی‌گر را در حال دویدن نشان دهیم یا آن بخش‌هایی که دکور صحنه باید نشان داده می‌شد، جیوه‌ی آینه را تراشیدیم. مثلا در سالن مصر موزه، جعبه‌های شیشه‌ای قرار داده شده بود و همه‌ی آن‌چه ساختیم، قاب درهای میان سالن‌ها بود. حتی مردی را در حال نگاه‌کردن به یکی از این جعبه‌های شیشه‌ای نشان دادیم، درحالی‌که در استودیو جعبه‌ای در کار نبود. ۹ نما مانند این گرفتم، اما کلا دکور چندانی که بخواهد دیده شود وجود نداشت. رؤسای استودیو چیزی از شیوه‌ی شافتان نمی‌دانستند و به‌همین‌دلیل همه‌ی این کارها را بدون اطلاع آنان انجام دادم. یک‌سری دوربین و تشکیلات دیگر هم در گوشه‌ای راه انداختم و کسی را نیز پشت در مأمور کردم. زمانی‌که از دفتر استودیو کسی می‌آمد، ظاهرا مشغول فیلم‌برداری با آن دوربین می‌شدیم و با رفتنش کار خودمان با شوفتان را ادامه می‌دادیم. همه‌ی آن ۹ نما را به‌این‌ترتیب گرفتم. صحنه‌ی تعقیب روی پشت‌بام هم واقعی نبود. فقط سطح شیب‌داری ساختیم که بازی‌گر روی آن می‌دوید.

آیا زمانی که در فیلم حق‌السکوت در مترو ظاهر شدید، اولین‌بار بود که از این شوخی استفاده می‌کردید؟

خیر. در مستاجر جزو حضار سالن خبرگزاری بودم و این کار را فقط برای این انجام دادم که پیداکردن هنرپیشه برای چنین صحنه‌هایی مشکل بود. اما اولین حضور پررنگم در حق‌السکوت بود. درواقع حالت جدی آن، در دوره‌ی ناطق شروع شد و در فیلم‌های صامت استفاده‌ی چندانی از آن نمی‌کردم.

جونو و پیکاک (۱۹۳۰) ساخت این فیلم چه‌گونه به ذهنتان رسید؟

نمایش‌نامه را بسیار دوست داشتم. فکر می‌کنم فیلم بدی نیست، گرچه برای من اصلا خوشایند نبود. جونو و پیکاک یکی از نمایش‌نامه‌های مورد علاقه‌ی من بود، به‌همین‌دلیل این فکر به ذهنم رسید که آن را به فیلم برگردانم. تمام هنرپیشه‌ها ایرلندی بودند. مشکلاتی که برای صدا در آن زمان داشتیم جالب است. نمایی را از این فیلم به یاد می‌آورم که در این استودیوی کوچک گرفته شد. در آن زمان دوربین به‌خاطر عایق‌شدن در برابر صوت در چیزی پیچیده می‌شد که شبیه دکه‌ی تلفن بود. صداهای خارج صحنه شامل صدای

صحبت آن خانواده می‌شد که یک ضبط صوت خریده بودند و به یک ترانه گوش می‌دادند و ناگهان در حین مراسم تشییعی در خارج، صدای مسلسل آن‌ها را درجا خشک می‌کرد. همه‌ی این صداها باید هم‌زمان در استودیو ایجاد می‌شد و استودیو هم عایق شده بود. ارکستر کوچکی ترتیب داده بودم و خواننده‌ای که آن ترانه را اجرا کند؛ هنرپیشه‌ها جمله‌های‌شان را می‌گفتند؛ در گوشه‌ای دیگر هم یک گروه کر حدود ۲۰ نفر مراسم تشییع را اجرا می‌کردند و مردی هم صدای مسلسل را. برای تنها یک نما این تعداد آدم در یک استودیوی کوچک مشغول بودیم و به‌زحمت می‌توانستیم حرکت کنیم.

جنایت (۱۹۳۰)

جنایت اولین فیلم مهمی بود که ساختم. اولین باری بود که بدون تکان خوردن لب‌ها صدا را روی چهره به‌کار بردم تا بیانی برای افکار باطنی شخصیت باشد؛ حتی پیش از اونیل. در فیلم صحنه‌ای بود که مارشال درحالی‌که ریش می‌تراشید به موسیقی که از رایو پخش می‌شد گوش می‌داد و من می‌خواستم پیش‌درآمد تریستان پخش شود. فقط برای همین رادیوی کوچک، یک ارکستر ۳۰نفره در استودیو پشت دکور حمام ترتیب دادم. چون صدا را نمی‌شد بعد به فیلم اضافه کرد و باید هم‌زمان در استودیو ضبط می‌شد.

بازی پوست (۱۹۳۱)

در نمایش‌نامه‌ی گالزورثی زیاد دست نبردم. این فیلم کمی آزادانه‌تر از جونو بود. اما به معنای واقعی کلمه یک تئاترفیلم شده بود.

غنی و غریب (۱۹۳۲)

غنی و غریب داستان پلیسی نبود، فقط یک ماجرای پرحادثه بود. یک زوج جوان سفری را دور دنیا آغاز می‌کنند. برای این فیلم تیمی را دور دنیا فرستادم. صحنه‌ی جالبی در انتهای آن است که کشتی‌شان در دریای چین جنوبی غرق می‌شود. یک کشتی چینی آن‌ها را سوار می‌کند و به‌هرترتیب نجات پیدا می‌کنند. بعد در سالن کشتی به من برمی‌خورند و ماجرای‌شان را برایم تعریف می‌کنند. من به آن‌ها می‌گویم: فکر نکنم از این ماجرا فیلمی درآید. و همین‌طور هم شد.

شماره‌ی هفده (۱۹۳۲)

شماره‌ی هفده نمایش‌نامه‌ی دیگری بود که استودیو آن را خرید و به‌خوبی هم برگردان نشد؛ درام سبکی که تنها بخش قابل توجهش صحنه‌ی تعقیب‌وگریز قطار و اتومبیل در انتهای فیلم بود.

خانم‌های لرد چمبر (۱۹۳۲)

[این فیلم را هیچکاک تهیه کرد اما کارگردانی‌اش با او نبود.]

در آن زمان شرکت بریتیش اینترنشنال پیکچرز به علت مشکلات مالی ساخت فیلم‌هایی را آغاز کرد که به آن‌ها فیلم‌های سهمیه‌ای می‌گفتند. از من هم تهیه‌ی چندتا از آن‌ها را خواستند که یکی از آن‌ها را تقبل کردم. این فیلم‌ها بسیار کم خرج ساخته می‌شدند وهمین موضوع برای‌شان بسیار زیان‌بار بود. ساخت آن را به بن لوی سپردم.

والس‌های وین (۱۹۳۳)

با این فیلم کارم به منتها درجه‌ی سقوط رسید. یک موزیکال بود که البته آن‌ها از پس خرید حقوق موسیقی فیلم برنیامدند! قبل از ساخت والس‌های وین و آن سیر نزولی، مردی که زیاد می‌دانست را با گروهی از نویسندگان نوشته بودم، اما هم‌چنان در کشوی میزم مانده بود. از مردی که زیاد می‌دانست بسیار استقبال شد و این‌طور به‌نظر آمد که دوباره جای‌گاه خود را به دست آورده ام. اما طنز قضیه در این بود که آن را پیش از والس‌های وین در ذهنم ساخته بودم.

مردی که زیاد می‌دانست (۱۹۳٤) گفته اید که در دوران نخست کارتان، از خیلی چیزها می‌توانستید شانه خالی کنید که الان نمی‌توانید. منظورتان چه بوده است؟

فکر می‌کنم همین موضوع دلیل آن نوستالژی زیادی بود که مخصوصا در انگلستان نسبت به «دوران انگلیسی هیچکاک» وجود داشت. در حدود ۱۹۳۵ تماشاگران می‌توانستند انتظار بیش‌تری داشته باشند. فیلم‌های آن دوره پر از خیال‌بافی بود و لازم نبود خیلی نگران واقعیت یا منطق باشید. اما زمانی‌که به آمریکا آمدم اولین چیزی که باید یاد می‌گرفتم این بود که مخاطب آمریکایی پرسش‌گر بود؛ یا به بیان دیگر کم‌تر آوانگارد. در نسخه‌ی اول مردی که زیاد می‌دانست شخصیت‌ها از جایی به جای دیگر می‌پریدند، مثلا در کلیسا بودید و پیرزن‌هایی را اسلحه‌به‌دست می‌دیدید و هیچ‌کس چیزی نمی‌پرسید. می‌گفتند: پیرزن با اسلحه، چه بامزه! پشت همه‌ی آن‌ها، دست‌کم برای من، بیش‌تر طنز وجود داشت تا منطق. اگر فکری برای مخاطبان جذاب بود، هرچه‌قدر غیر معمول، آن را انجام می‌دادم. اما در آمریکا اوضاع این‌طور نبود.

آیا نسخه‌ی قدیمی مردی که زیاد می‌دانست را به نسخه‌ی جدید ترجیح می‌دهید؟

نه؛ نسخه‌ی اول از نظر ساختاری واقعا ضعیف بود.

جنگ خیابانی آخر فیلم بر اساس یک ماجرای واقعی است، این‌طور نیست؟

این جریان به محاصره‌ی خیابان سیدنی معروف بود. عده‌ای خراب‌کار در خانه‌ای در آن خیابان پناه گرفته بودند و چون پلیس نتوانست کاری بکند، از سربازها کمک گرفتند و چرچیل هم برای نظارت بر عملیات شخصا در محل حاضر شد. دردسر زیادی برای نمایش آن بر پرده به‌وجود آمد، چون سانسور اجازه‌ی آن را نمی‌داد و آن را لکه‌ی ننگی برای پلیس انگلستان می‌دانست. می‌گفتند نمی‌توانید سربازان را وارد ماجرا کنید، گفتم پس پلیس باید تیراندازی را انجام دهد. با این هم مخالفت کردند چون پلیس انگلستان اسلحه حمل نمی‌کند. گفتند که اجازه‌ی نمایش این ماجراهای شیکاگویی را نمی‌دهیم. بالاخره کوتاه آمدند اما به‌شرط آن‌که نشان دهم افراد پلیس به مغازه‌ی اسلحه‌سازی در آن اطراف خیابان بروند و سلاح‌های مختلفی را بردارند و نشان دهم که با آن اسلحه‌ها آشنایی ندارند. احمقانه بود، نپذیرفتم. در عوض کامیونی را با بار تفنگ وارد کردم.

سکانس آلبرت‌هال را چه‌گونه گرفتید؟

باز هم شیوه‌ی شوفتان. از آلبرت‌هال در زمانی که خالی بود، تقریبا از ۹ زاویه‌ی مختلف عکس گرفتیم؛ با همان‌نوع لنزی که در نهایت قرار بود در خود فیلم استفاده شود. برای دست‌یافتن به تصاویری واضح و روشن به عکس‌ها مدتی طولانی نور داده شد. عکس‌ها را به نقاش معروفی به نام ماتانیا دادم و از او خواستم که در هر عکس تماشاگران را نقاشی کند. علت انتخاب بیش از یک زاویه برای عکس‌ها، اجتناب از تکرار بود. درغیراین‌صورت تماشاگران به آن تصویر عادت می‌کردند و متوجه می‌شدند که آدم‌های درون عکس‌ها ساکنند. عکس‌ها را تبدیل به تصاویری شفاف کردیم و به آلبرت‌هال رفتیم. تکنیک شوفتان را دقیقا در همان محلی که عکس‌ها گرفته شده بود راه انداختیم. آینه‌ای که بعضی قسمت‌هایش تراشیده شده بود، تصاویری که پر از تماشاگر بودند را منعکس می‌کرد. قسمتی را برای نشان‌دادن ارکستر روی آینه تراشیدیم و بخشی را برای زنی که روی صحنه می‌آمد و برنامه را آغاز می‌کرد. چشم متوجه این حرکت‌ها می‌شد، درحالی‌که غیر از آن‌ها همه‌چیز ساکن بود. مجبور بودیم به این شیوه عمل کنیم چون پول نداشتیم.

سی‌ونه پله (۱۹۳۵) چرا در تمام فیلم‌های تعقیب‌وگریزتان، قهرمان فیلم هم از پلیس می‌گریزد و هم از جنایت‌کاران واقعی؟

یکی از دلایل اصلی‌اش مسئله‌ای ساختاری است؛ تماشاگر باید تا حد امکان با مردی که درحال فرار است هم‌دردی کند. اما دلیل اصلی این است که تماشاگر از خود می‌پرسد، چرا به پلیس مراجعه نمی‌کند؟ وقتی پلیس هم دنبال اوست، قطعا نمی‌تواند این کار را بکند.

آیا احساس گناهش باعث شده بود که تااین‌حد راسخ باشد؟

تا حدودی بله. در سی‌ونه پله شاید احساس گناهش به‌این‌خاطر باشد که زن بسیار درمانده است و او آن‌طور که باید از دختر مراقبت نمی‌کند.

آیا سی‌ونه پله یکی از فیلم‌های مورد علاقه‌تان است؟

بله. یکی از چیزهایی که در این فیلم دوست داشتم، پرش‌ها و نقل‌وانتقال‌های سریع آن بود. دونات از پنجره‌ی کلانتری بیرون می‌پرد درحالی‌که به یک دستش دست‌بند دارد، به‌سرعت خود را به گروهی از سپاهیان رستگاری می‌رساند، در یک کوچه‌ی باریک می‌پیچد و وارد یک سالن می‌شود. یک نفر می‌گوید: «خدا را شکر که آمدید» و او را پشت میز سخن‌رانی می‌کشانند. دختری هم‌راه با دو مرد از راه می‌رسند و او را سوار ماشینی می‌کنند تا ظاهرا به کلانتری ببرند. اما آن دو جاسوسند و بعد بقیه‌ی ماجرا. می‌بینید، سرعت این تغییرات نکته‌ی قابل‌توجه در مورد آن است. اگر بخواهم سی‌ونه پله را دوباره بسازم بازهم همین قاعده را پیش می‌گیرم، گرچه کار ساده‌ای نیست. باید مضمونی را به‌دنبال مضمون دیگری آورید، آن‌هم با آن سرعت.

مأمور مخفی (۱۹۳۶)

این فیلم را زیاد دوست نداشتم، متاسفانه موفقیت خوبی کسب نکرد. فکر می‌کنم چون داستان مردی بود که هدفی نداشت. او برای کشتن یک جاسوس آلمانی مأمور شده بود، اما اشتباها فرد دیگری را به قتل رساند. قهرمانی که نمی‌خواهد قهرمان باشد شما را به فیلم نمی‌کشاند. فکر کنم دلیل شکستش همین بود.

خراب‌کاری (۱۹۳۶) این فیلم نسبت به بقیه‌ی فیلم‌های انگلیسی‌تان ناخوشایندتر جلوه می‌کند. آیا علتش انفجار آن بمب در دست پسربچه نبود؟

آن یک اشتباه بزرگ بود. به اسم تعلیق مرتکب خطای بزرگی شدم. آن بمب هرگز نباید منفجر می‌شد. اگر شما تماشاگر را تا آن نقطه می‌کشانید، انفجار اوج خوبی نیست. این فیلم منتقدین را به‌شدت عصبانی کرد. همه به آن اعتراض کردند. اگر قرار بود پسربچه به ضرورت داستان قربانی شود، قتل می‌توانست توسط فرد دیگری خارج از پرده اتفاق افتد یا چیزی مانند این. در این‌جا نباید ایجاد دلهره می‌کردم.

جوان و بی‌گناه (۱۹۳۷)

وقتی با یک ملودرام سروکار دارید نباید اجازه دهید که شخصیت‌ها به میل خودشان رفتار کنند. باید آن‌جایی که شما می‌خواهید بروند. مسیر بازگویی داستان کاملا وارونه است. اول داستان را می‌سازید و بعد شخصیت‌ها را داخل آن قرار می‌دهید. دلیل این‌که شخصیت‌پردازی خوبی ندارید همین است. وقتی داستان پرداخت شده دیگر زمان چندانی برای شخصیت‌پردازی باقی نمی‌ماند و بعضا می‌بینید که شخصیت‌هایی که در آن سیر داستانی قرار داده‌اید نمی‌خواهند که دقیقا در همان مسیر حرکت کنند.

بانو ناپدید می‌شود (۱۹۳۸) جزء آن فیلم‌های‌تان است که کم‌ترین پیچیدگی را دارند. موافق نیستید؟

بانو ناپدید می‌شود، فیلم ساده‌ای است. بخش‌هایی از آن بی‌معنا بود. داستان از یک قصه‌ی قدیمی گرفته شده بود که در آن یک زن انگلیسی در دهه‌ی ۱۸۸۰، زمان برپایی نمایش‌گاه بزرگ پاریس، هم‌راه با دخترش به هتلی در پاریس می‌روند. زن بیمار می‌شود و دخترش را با کالسکه به دنبال دارو می‌فرستند. وقتی بعد از چند ساعت برمی‌گردد، می‌پرسد «حال مادرم چه‌طور است؟» می‌گویند «کدام مادر؟» می‌گوید «اتاق ۲۲». به اتاق ۲۲ می‌روند، اما اتاق، کاغذدیواری و همه‌چیز عوض شده. درواقع زن مبتلا به وبا بوده و آن‌ها جرات نکردند مرگش را برملا کنند، چون دراین‌صورت بازدیدکنندگان نمایش‌گاه، پاریس را ترک می‌کردند. داستان واقعی این بود و فیلم‌هایی مانند بانو ناپدید می‌شود همه‌ی حالت‌های مختلف آن داستان قدیمی بودند.

مهمان‌خانه‌ی جامائیکا (۱۹۳۹) چه‌گونه به فکر ساخت این فیلم افتادید؟

قراردادی با سلزنیک بسته بودم که در آن فاصله فرصت داشتم یک فیلم دیگر بسازم. وقتی فهمیدم که نتیجه چیز خوبی نخواهد شد، سعی کردم خود را بیرون بکشم اما مبلغ قرارداد را گرفته بودم و نمی‌توانستم این کار را بکنم. مشکل اصلی این بود که هیچ رمزورازی در کار نبود. فیلم ماجرای یک کشیش محلی است که پشت سکوی خطابه مردم را موعظه می‌کند. از طرف دیگر معمای کسی است که باعث غرق شدن کشتی‌ها می‌شود؛ به‌این‌ترتیب که در دریا بر سنگ‌ها نور می اندازد تا کشتی‌ها به آن نزدیک شوند و به آن اصابت کنند و بعد کشتی‌ها را غارت می‌کند. معلوم می‌شود که این فرد همان کشیش است که چارلز لافتون نقش آن را بازی می‌کند. انتخاب هنرپیشه برای نقش اصلی مشکل بزرگی بود. در طول فیلم مدام می‌پرسیم که دزد چه کسی است و یک هنرپیشه کم اهمیت نمی‌توانست در نهایت در نقش او باشد. از طرفی چارلز لافتون در طول فیلم نقش مهمی‌نداشت.

ربکا (۱۹۴۰)

یک داستان رمانتیک ویکتوریایی با ظاهری مدرن. ممکن است شخصیت جون فونتین که هیچ‌وقت نمی‌تواند از خودش دفاع کند و به خانم دانورس اجازه‌ی دخالت می‌دهد، آزاردهنده باشد. اما این موضوع همان استفاده از دیدگاه مدرن برای قهرمان زن ویکتوریایی است.

آیا در ربکا نبود که برای اولین بار حرکت دوربین را به جای مونتاژ تجربه کردید؟

درست است. اما فقط به‌این‌علت که می‌خواستیم اطراف خانه‌ای که خیلی بزرگ بود حرکت کنیم. فکر نکنم کار درستی بود چون گذشته از هر چیز چشم باید شخصیت را ببیند و نباید از حرکت‌کردن دوربین آگاه شود، مگر آن‌که دلیل خاصی در میان باشد.

خبرنگار خارجی (۱۹۴۰)

نقش جوئل مک‌کری را در خبرنگار خارجی به گری کوپر پیشنهاد کردم. برای انتخاب هنرپیشه برای فیلم‌های پلیسی و پرهیجان در آمریکا مشکلات زیادی داشتم. چون این دسته از داستان‌ها درجه دو محسوب می‌شدند. اما در انگلستان آن‌ها بخشی از ادبیات بودند و من هیچ‌مشکلی برای انتخاب دونات یا هرکس دیگر نداشتم. بعد از آن کوپر به من گفت: «باید آن نقش را بازی می‌کردم». می‌دانم که تصمیم خودش نبود و اطرافیانش او را بازداشته بودند.

سکانسی که در آسیاب بادی اتفاق می‌افتد، چه‌گونه به فکرتان رسید؟

نکته‌ای که برای من خیلی مهم است استفاده از خصوصیات محلی است؛ آن هم به‌نحوی دراماتیک. ما در هلند بودیم. از خودم پرسیدم در هلند چه دارند؟ آسیاب بادی، گل لاله؛ اگر فیلم رنگی بود روی نمایی کار می‌کردم که همیشه آرزویش را داشتم و هیچ‌وقت هم موفق نشدم: قاتل در دشتی از لاله. هیکل دو نفر را می‌بینیم، قاتل از پشت به دختر نزدیک می‌شود، سایه‌اش آرام‌آرام روی او می‌افتد، دختر برمی‌گردد، جیغ می‌کشد، تقلای پاها را بر روی لاله‌ها می‌بینیم. دوربین به سمت یکی از گل‌ها حرکت می‌کند و صدای کش‌مکش هم در پس‌زمینه شنیده می‌شود. حالا فقط تصویر یک گل‌برگ را بر پرده داریم. و ناگهان یک قطره خون روی آن می‌پاشد، این پایان وقوع جنایت است.

آقا و خانم اسمیت (۱۹۴۱)

آقا و خانم اسمیت لطف دوستانه‌ای بود در حق کارول لمبارد. او ساخت این فیلم را از من خواست. فیلم‌نامه قبلا نوشته شده بود و من فقط آن را فیلم کردم. در جایی از من نقل کرده بودند که «بازی‌گران مثل گله‌ی گاوند»، او آن را شنیده بود. وقتی سر صحنه رفتم دیدم او آغل کوچکی درست کرده بود با چند گاو داخلش.

سوء ظن (۱۹۴۱)

پایانی که برای سوء ظن درنظر داشتم ولی هیچ‌وقت عملی نشد، این بود که فونتین نامه‌ای برای مادرش می‌نویسد و در آن می‌گوید که عاشق همسرش است اما حس می‌کند که او قاتل است؛ می‌گوید که دیگر نمی‌خواهد زنده بماند و ترجیح می‌دهد با دستان او بمیرد، اما فکر می‌کند که اجتماع را باید از شر او حفظ کرد. همسرش با یک لیوان شیر زهرآلود وارد می‌شود و آن را به او می‌دهد. قبل از این‌که شیر را بخورد، می‌گوید: «ممکن است این نامه را برای مادرم پست کنی؟» سپس شیر را سر می‌کشد و می‌میرد. صحنه فید می‌شود، در صحنه‌ی کوتاه بعدی کری گرانت را می‌بینیم که سرحال و سوت‌زنان به سمت صندوق پست می‌رود و نامه را در آن می اندازد. و پایان. اما می‌دانید که کری گرانت نمی‌تواند قاتل باشد؛ بازهم همان مشکلی که در مستاجر با ناولو داشتیم.

خراب‌کار (۱۹۴۲)

در نظرم خراب‌کار فیلم موفقی نشد، چون فکر می‌کنم رابرت کامینگز برای این نقش مناسب نبود. چهره‌اش به‌شدت غیردراماتیک و کمدی است و در نیمی از صحنه‌ها موقعیت قابل‌باور نیست. تفاوت میان او و رابرت دونات در سی‌ونه پله را ببینید. از دیدگاه تماشاگران باید موقعیت کامینگز و لوید را در صحنه‌ی پایانی فیلم، بر بالای مجسمه‌ی آزادی، جابه‌جا می‌کردم. اگر به‌جای شخصیت منفی، قهرمان فیلم در خطر بود نگرانی تماشاگر به‌مراتب بیش‌تر می‌شد. فیلم تحت تاثیر نظرات مختلفی قرار گرفت. اما آن‌چه بیش از همه مرا آزار داد انتخاب بازی‌گر نقش منفی، اتو کروگر، بود. در آن دوره گروه‌های فاشیستی آمریکا خود را آمریکایی‌های اولیه معرفی می‌کردند. من این گروه را در نظر داشتم و به هری کری برای نقش منفی فکر کرده بودم که هنرپیشه‌ی فیلم‌های وسترن بود. همسرش نزد من آمد و گفت: «اجازه نمی‌دهم شوهرم در چنین نقشی بازی کند درحالی‌که همه‌ی جوان‌های آمریکا به دیده‌ی احترام به او می‌نگرند.» بنابراین نتوانستم او را داشته باشم و انتخاب کروگر اشتباه محض بود. هم‌چنین برای آوردن باربارا استانویک سعی زیادی کردم ولی مجبور شدم پریسیلا لین را برگزینم. باربارا استانویک و گری کوپر باعث تقویت فیلم می‌شدند که آن‌ها را از دست دادم.

سایه‌ی یک شک (۱۹۴۳) ترزا وایت از شباهت میان خود و دایی‌اش چیزهای زیادی می‌فهمد، و از طرفی بیش از هرکس دیگری به او مظنون است.

فقط به این دلیل که او توجه دختر را بیش از هرکس دیگری به خود جلب کرده است. او دایی‌اش را می‌پرستد و آن‌قدر در او خیره می‌شود که ناگهان چیزی می‌یابد.

شخصیت کاتن در فیلم ایجاد دل‌سوزی می‌کند؛ این‌طور نیست؟

دل‌سوزی در رابطه با هر قاتلی وجود دارد، بهتر است بگوییم ترحم. شنیده‌اید که قاتلانی فکر می‌کنند برای نابود کردن فرستاده شده اند. شاید آن زنان مستحق آن‌چه سرشان آمده، بوده اند، اما کشتن آنان وظیفه‌ی او نبوده است. فیلم دارای یک بعد اخلاقی است و کاتن درنهایت ازبین می‌رود. دختر ناخواسته دایی خود را می‌کشد. او وسیله‌ای است برای افتادن کاتن جلوی قطار. نتیجه این‌که همه‌ی شخصیت‌های منفی سیاه نیستند و همه‌ی قهرمان‌های مثبت سفید نیستند. همه‌چیز خاکستری است.

آیا در فیلم، کاتن واقعا رایت را دوست دارد؟

این‌طور فکر نمی‌کنم. نه آن‌قدر که رایت به او علاقه دارد. با وجود این خواهرزاده او را ازبین می‌برد، چون مجبور است. به قول اسکار وایلد: «هرکس آن‌چه را دوست دارد ازبین می‌برد.» سایه‌ی یک شک بیش از هر فیلم دیگری برای من رضایت‌بخش بود و یکی از فیلم‌های مورد علاقه‌ام است. چون شخصیت‌پردازی و حادثه را هم‌زمان درکنارهم داشت که کار بسیار دشواری ست.

قایق نجات (۱۹۴۴)

در قایق نجات می‌خواستم ثابت کنم که بیش‌تر فیلم‌ها را نمای درشت تشکیل می‌دهد. هیچ منظره‌ای در این فیلم دیده نمی‌شود. ساختن آن، نوعی ستیزه‌جویی بود. و البته نظریه‌ام مقطعی بود. فیلم سروصدای زیادی به‌پا کرد چون در فیلم نیروی نازی قوی‌تر از بقیه به‌نظر می‌رسید. دو دلیل برای این کار داشتم: اول این‌که فرد نازی فرمانده یک زیردریایی بود و بنابراین بیش‌تر از بقیه از دریانوردی مطلع بود و دوم این‌که اگر داستان را با جنگ آن دوره مقایسه کنیم، او کسی بود که پیروز شد. بقیه‌ی افرادی که نماینده‌ی دموکراسی بودند، اتحاد نیروی نازی را نداشتند. حتی جان هودیاک که در نقش کمونیست بود نمی‌دانست چه باید بکند. آن‌ها به اتحاد نیاز داشتند.

چرا شخصیت سیاه‌پوست داستان در زمان حمله به نازی به آن‌ها نپیوست؟

من نگذاشتم. او وجهه‌ی مذهبی داشت. وقتی «سرود بیست‌وسوم» را اجرا کرد، دیدم شخصیت دل‌نشینی دارد و بسیار بااحساس است. پیوستن او مطابق با شخصیتش نبود.

طلسم‌شده (۱۹۴۵) بازشدن آن درها به چه چیزی اشاره داشت؟

از بن هکت خواستم تا درباره‌ی نمادی که به آغاز عشق میان دو نفر دلالت داشته باشد، برایم تحقیق کند. او ایده‌ی درها را مطرح کرد.

چرا برای آن سکانس رویا به دالی مراجعه کردید؟

سلزنیک فکر می‌کرد که من به‌عنوان تبلیغات می‌خواهم از دالی استفاده کنم. این درست نبود. فکر کردم که اگر می‌خواهم سکانس رویا داشته باشم باید واضح و شفاف باشند. دیگر نمی‌خواستم از آن شیوه‌ی پرده‌ی محو که بااستفاده از وازلین در اطراف لنز به دست می‌آمد، استفاده کنم. چیزی که من می‌خواستم و البته آنان به‌خاطر مخارج این‌کار را نمی‌کردند، این بود که سکانس رویا را در هوای آزاد و زیر نور آفتاب بگیرم. دالی را هم به‌خاطر تبحرش و به‌خاطر فضاهای بی‌انتهایی که در آثارش داشت انتخاب کردم.

بدنام (۱۹٤٦)

همان مضمون قدیمی عشق و وظیفه. شغل گرانت ایجاب می‌کند که برگمن را به آغوش رینز بیاندازد. موقعیت مسخره‌ای است و گرانت در تمام طول ماجرا بسیار گرفته و بدخلق است. در عوض رینز شخصیتی دل‌نشین دارد چراکه قربانی یک خیانت است و ما همیشه نسبت به قربانی احساس دل‌سوزی داریم. هم‌چنین در نظر من عشق او به برگمن بسیار عمیق‌تر از عشق گرانت به برگمن است.

آن نمای عالی که از کلید گرفتید، چه‌گونه شکل گرفت؟

این هم نوعی کاربرد عناصر بصری بود. می‌خواهد این را بگوید که در این مکان شلوغ عنصرمهمی وجود دارد که محور همه‌ی ماجرا ست. سپس شما به روشن‌ترین شکل، نمود این جمله را می‌بینید و به این عنصر مهم می‌رسید، کلید کوچکی در دست. این فقط نوعی بیان تصویری برای این موضوع است که «در این مکان به همه خوش می‌گذرد اما هیچ‌کس نمی‌داند ماجرایی در پس پرده در جریان است.» و ماجرا خود را در این کلید می‌نمایاند.

پرونده‌ی پاراداین (۱۹٤۷)

به‌نظر من انتخاب بازی‌گرها تمام نکات قوت داستان را از بین برد. هر زن زیبایی می‌تواند نمادی از شیطان باشد. حتی جلوه‌ی شیطانی می‌تواند شخصیت حقیقی او را بپوشاند. شخصیت آلیدا والی در داستان اصلی ضعیف بود. آن‌ها با لویی ژوردان هم قرارداد بسته بودند درحالی‌که به‌هیچ‌وجه مناسب آن نقش نبود. شخصیت واقعی این نقش باید کارگر اصطبلی می‌بود با دستان پینه‌بسته که بوی پهن اسب می‌داد و کسی مثل رابرت نیوتون باید این نقش را بازی می‌کرد. گرگوری پک برای نقش اول مناسب نبود. رونالد کولن یا لارنس اولویه می‌توانستند بهتر باشند، فردی موقرتر لازم بود. نکته این‌جا ست که پک با افتادن در دام زنی که می‌تواند با هرکسی رابطه داشته باشد، خود را بی‌ارزش می‌کند. پک توسط او مسخ شده است.

طناب (۱۹٤۸) آیا طناب را از نظر تکنیکی یکی از تجربی‌ترین فیلم‌های‌تان می‌دانید؟

در تلاش برای تصویر کردن نمایش‌نامه سینمای ناب را کنار گذاشتم. فیلم با دوربین متحرک در زمان واقعی‌اش گرفته شد و قصه به‌طور پیوسته درجریان بود. دیدم که باید فیلم‌برداری هم به همان صورت مداوم انجام شود. فکر می‌کنم این یک اشتباه تکنیکی بود چون به‌خاطر آن می‌بایست سینمای ناب را کنار گذاشت. اما وقتی نمایشی را در یک اتاق فیلم‌برداری می‌کنید، تکه‌تکه کردن آن بسیار مشکل است.

روی‌کردتان به طناب، برخلاف روانی، به‌هیچ‌وجه کمیک نبود.

نه. جنایت بسیار هولناک بود. هیچ طنزی در کار نبود.

در برج جدی (۱۹٤۹) این فیلم، موفق نبود؛ اما به‌نظر شما چرا بسیاری از منتقدان فرانسوی آن را از بهترین فیلم‌های شما می‌دانند؟

چون به آن همان‌طور که بود نگاه کردند، نه آن‌طور که مردم می‌خواستند. این‌جا با یک فیلم هیچکاکی سر و کار دارید که یک داستان تاریخی است و تقریبا تا انتهای فیلم به عنوان یک فیلم پلیسی یا پرهیجان به آن نگاه نمی‌کنید. یادم است که یک منتقد هالیوودی گفته بود: باید ۱۰۵ دقیقه منتظر بمانیم تا اولین دلهره‌ها را تجربه کنیم. آن‌ها با خواسته‌های مشخصی به تماشای فیلم می‌نشستند و آن‌چه که در جستجویش بودند را در فیلم پیدا نمی‌کردند. اشتباه اصلی فیلم همین بود. انتخاب هنرپیشه‌ها هم درست نبود. بازهم تکرار ماجرای خانم و مِهتَر. برگمن عاشق جو کاتن می‌شود و او را به‌عنوان یک محکوم به استرالیا می‌فرستند و برگمن به‌دنبالش می‌رود. او به‌خاطر این عشق سرشکسته می‌شود و همین نکته‌ی اصلی است. کاتن انتخاب درستی نبود، برت لنکستر را می‌خواستم. بازهم تحمیلی بود. هم‌چنین از دوربین سیال استفاده کردم که شاید اشتباه بود چون بر حادثه‌ای نبودن ماجرا تاکید می‌کرد.

وحشت صحنه (۱۹۵۰) چرا از این فیلم خوش‌تان نمی‌آید؟

بازهم واقعی نبودن یکی از شخصیت‌ها (با بازی جین وایمن). او باید نقش دختری با صورت جوشی و چرک را بازی می‌کرد که از این کار سر باززد و من دردسر زیادی با او داشتم. اشتباه بعدی این بود که تهدید زیاد جدی نبود. تهدید از جانب دیتریش و شریکش بود که در نقش منفی بودند اما آن‌ها خودشان می‌ترسیدند. بنابراین کاری که شما در چنین داستانی می‌کنید این است که آن خطر اصلی را پنهان کنید. هم‌چنین عده‌ی زیادی به دروغین بودن آن صحنه‌ی بازگشت به گذشته در آغاز فیلم اعتراض کردند. آن‌ها گفتند که در این صحنه ما را فریب دادید. اما چرا نباید دروغ می‌گفت؟ می‌بینید شکستن سنت همیشه یعنی دردسر.

بیگانگان در ترن (۱۹۵۱)

گرینجر خوب انتخاب نشده بود. برادران وارنر برای انتخاب او به من اصرار کرد. باید فردی قوی‌تر و نافذتر در این نقش می‌بود.

چه‌گونه به آن سکانس خیره کننده روی چرخ‌وفلک دست یافتید؟

این مشکل‌ترین صحنه بود. پرده‌ی بزرگی ترتیب دادیم که یک آپارات بزرگ بر روی آن تصویری را می انداخت. بر روی زمین استودیو خط سفید باریکی دقیقا در امتداد لنز آپارات کشیدیم و لنز دوربین هم باید دقیقا در راستای همین خط قرار می‌گرفت. دوربین، از آن پرده و آن‌چه روی آن بود فیلم نمی‌گرفت، بل‌که نورهایی را در چند رنگ مختلف فیلم‌برداری می‌کرد. بنابراین لنز دوربین باید هم‌تراز و در امتداد عدسی آپارات می‌بود. بسیاری از نماهای چرخ‌وفلک باید از زاویه‌ی پایین گرفته می‌شد. بنابراین می‌توانید تصور کنید اشکال کجا بود. باید آپارات را روی سکوی بلندی می‌گذاشتیم که به پایین جهت می‌گرفت. هربار که زاویه عوض می‌شد باید آپارات را جابه‌جا می‌کردیم. برای ازجادررفتن چرخ‌وفلک تصویر یک مدل کوچک را بر پرده‌ای بزرگ انداختیم و در جلوی پرده افراد زنده را قرار دادیم. اما خطرناک‌ترین کاری که در زندگی‌ام کرده‌ام را در این فیلم انجام دادم؛ دیگر هرگز چنین کاری نمی‌کنم. وقتی آن مرد ریزاندام به زیر چرخ‌وفلکِ درحرکت خزید، آن صحنه واقعی بود. اگر سرش را یک یا دو اینچ بالاتر می‌آورد تمام بود. وقتی به آن فکر می‌کنم عرق سرد بر تنم می‌نشیند. چه شانسی آوردم. همان موقع هم می‌دانستم دارم چه‌کار می‌کنم ولی با خودم می‌گفتم شاید هم سرش را بالا نیاورد.

آیا تعقیب والکر توسط گرینجر بیش‌تر به‌خاطر احساس گناهی که در قبال قتل همسرش داشت نبود؟

قطعا همین‌طور است. احساس می‌کرد که خودش همسرش را به قتل رسانده است.

اعتراف می‌کنم (۱۹۵۳)

[در ایران: اعتراف به گناه]

این فیلم دو مشکل داشت. از کارکردن با کلیفت لذت نبردم چون زیادی پیچیده بود. آن باکستر هم اصلا مناسب نبود. هنرپیشه‌ای را از سوئد با نام آنیتا بیورک درنظر داشتم که نقش اول را در مادام ژولی بازی کرده بود. می‌خواستم از یک ناشناس استفاده کنم. بیورک با یک بچه‌ی نامشروع به کبک آمد و کمپانی وارنر گفت که نمی‌توانیم از او استفاده کنیم و او را برگرداند. بعد به من پیغام دادند که هیچ‌کس را غیر از باکستر ندارند و باید از

او استفاده کنم که اشتباه بود. او را به‌عنوان فردی اهل کبک نمی‌توانستم بپذیرم. یک دختر خارجی می‌خواستم که لهجه داشته باشد.

چه‌گونه به تاثیر درخشان صحنه‌ی بازگشت به گذشته در آغاز فیلم دست یافتید؟

از حرکت آهسته استفاده کردم.

آیا به‌نظر شما کلیفت قبل از بازگشتش از جنگ تصمیم گرفته بود کشیش شود؟

بلی. فکر می‌کنم از قبل تصمیم گرفته بود.

آیا فکر می‌کنید کلیفت دچار وسوسه‌ی قربانی کردن خود بود؟

بلی. در نهایت هم شهید می‌شود.

کلیفت و باکستر احساس گناه می‌کردند چون از این‌که مرد کشته شده بود و از شرش خلاص شده بودند تا حدودی خوش‌حال هم بودند. این‌طور نیست؟

بله. اما واقعا خوش‌حال نبودند، به‌خاطر وجدان‌شان. قتل، از ذهن‌شان خارج نشده بود و احساس عذاب وجدان می‌کردند.

حرف م را به نشانه‌ی مرگ بگیر (۱۹۵٤) دلیل اصلی ساخت این فیلم چه بود؟

من داشتم دنبال یک پناه می‌گشتم. وقتی انرژی‌تان تمام می‌شود، وقتی خلاقیت‌تان ته می‌کشد و مجبورید که ادامه دهید، به این وضعیت می‌گویم دنبال پناه گشتن. پس یک نمایش‌نامه‌ی موفق بگیرید که هیچ‌تلاش خلاقانه‌ای از جانب شما لازم نباشد و فیلمی از آن بسازید. وقتی در این حرفه هستید دست به هیچ کاری نباید بزنید مگر این‌که از چیزی اطمینان داشته باشید. اگر مجبورید که چیزی بسازید، همان‌طور که من اسیر قراردادم با کمپانی برادران وارنر بودم، ریسک نکنید. نمایش‌نامه‌ای را دست بگیرید و یک فیلم متوسط بسازید. از حرف‌زدن مردم فیلم بگیرید. اما فیلم کردن نمایش‌نامه یک جنبه‌ی جذاب هم دارد. اشتباه بعضی از فیلم‌سازان در این مسیر این است که سعی می‌کنند تا نمایش‌نامه را بر روی پرده باز کنند. فکر می‌کنم مفهوم اصلی نمایش‌نامه، محدود شدن آن به روی سن باشد. و نویسنده هم از همین خصیصه به‌صورت دراماتیک استفاده می‌کند. اگر آن را نداشته باشید یعنی هیچ‌چیز ندارید. در این فیلم من مطمئن بودم که باید تا جایی که ممکن است وقایع را به بیرون از آپارتمان نکشانم. موزاییک کف محوطه، ترک پایین در و سایه‌ی پاها همه بخشی از جنبه‌های نمایشی بودند که من آن‌ها را حفظ کردم.

پنجره‌ی عقبی (۱۹۵٤)

[در ایران: پنجره‌ی رو به حیاط]

منتقدی در روزنامه‌ی آبزرور (The observer) پنجره‌ی عقبی را فیلمی وحشت‌ناک خواند، چون در آن مردی از پنجره مردم را دید می‌زند. به‌نظرم این حرف بی‌معنی است. همه این کار را می‌کنند، این یک حقیقت است و فقط از روی کنجکاوی است نه به‌قصد بدی کردن. مردم نمی‌توانند جلوی نگاه کردن‌شان را بگیرند، مهم نیست که چه کسی باشید.

آیا در مواجه‌ی قاتل با استوارت چیزی ترحم‌برانگیز در مورد قاتل وجود ندارد؟

از استوارت می‌پرسد «چرا این‌کار را می‌کنی؟ اگر بیرون را نمی‌پاییدی، من هم فرار کرده بودم.» استوارت جوابی ندارد. مچش گرفته شده است.

دست‌گیری دزد (۱۹۵۵) آیا گریس کلی ترجیح نمی‌داد که گرانت عامل آن سرقت‌ها باشد؟

مسلّما همین‌طور است، او را بیش‌تر راضی می‌کرد.

[بوگدانوویچ دراین‌جا تعدادی از نمایش‌های تلویزیونی هیچکاک را نام می‌برد و به مقدمه‌ای که جیمز الردیس (James Allardice) بر این نمایش‌ها نوشته بود اشاره می‌کند. هیچکاک دراین‌باره چنین می‌گوید:]

وی نزد من آمد و پرسید که آن را چه‌طور معرفی کنم، در جوابش گفتم: نمی‌گویم که چه می‌خواهم، ولی درگیر فیلمی هستم که آن‌چه می‌خواهم را به تو می‌گوید. سپس دردسر هری را برایش نوشتم.

دردسر هری (۱۹۵٦)

دردسر هری به روش متفاوتی برای پخش نیاز داشت. اگر توزیع‌کنندگان می‌دانستند با فیلم چه کنند، فیلم موفقی از کار درمی‌آمد [مقصود هیچکاک تلقّی همه از فیلم به‌عنوان یک اثر جنایی دیگر بود و نه یک کمدی]. اما در روال عادی برنامه‌های نمایش استودیو قرار گرفت و قربانی شد. فیلم در پاییز فیلم‌برداری شد تا زیبایی محیط را در مقابل زشتی مرگ قرار دهد. طنز این فیلم نسبت به ترس را دوست دارم. مکالمه‌ای در این فیلم وجود دارد که جمله‌ی مورد علاقه‌ام در تمام فیلم‌هایم است: زمانی که تادی گوین جسد را از پاهایش گرفته و می‌کشد، زن بالا می‌آید و می‌گوید: مشکلی پیش‌آمده کاپیتان؟

مردی که زیاد می‌دانست (۱۹۵٦) از میان تمام فیلم‌های‌تان چرا این فیلم را برای ساخت مجدد انتخاب کردید؟

فکر می‌کردم برای تماشاگر آمریکایی، نکات پرشوری در این فیلم وجود دارد که جذاب‌تر از بقیه‌ی فیلم‌ها ست. نسخه‌ی دوم دقیق‌تر ساخته شده است. نسخه‌ی اول خودجوش‌تر و ناشی از کم‌تجربگی است.

دوریس دی مانند بسیاری از شخصیت‌های شما از زندگی بی‌هیجانش شکایت دارد و سپس در تنگنای وحشت‌ناکی قرار می‌گیرد. آیا این نظر شما ست درمورد فضیلت‌های یک زندگی ساده؟

دراین‌باره چیزهای زیادی می‌توان گفت. اما از نظر روان‌شناسی اگر به من نگاه کنید می‌بینید که من هیچ‌کدام از احساساتی که شخصیت‌هایم تجربه می‌کنند را ندارم. هیچ‌کدام از آن وسوسه‌ها را ندارم. خدای من. من ۳٦ سال است که با همسرم ازدواج کرده‌ام و زندگی خوبی داشته‌ام. هیچ شباهتی با آن‌ها ندارم. اگر داشتم نمی‌توانستم این‌قدر بی‌طرفانه آن‌ها را تصویر کنم.

مرد عوضی (۱۹۵۷)

از ساخت این فیلم لذت بردم چون در مورد بزرگ‌ترین ترس زندگیم، ترس از پلیس بود. همیشه به صحنه‌ای فکر می‌کردم که مردی را به زندان می‌بردند و او از پشت میله‌های ماشین پلیس به مردم نگاه می‌کرد که به رستوران می‌روند، به خانه‌هاشان می‌روند، پشت در تئاتر صف کشیده اند، و این مرد دارد احتمالا برای ۱۰ یا ۱۵ سال به زندان می‌رود و آخرین نگاه‌هایش را به زندگی روزمره می اندازد. شاید مرد عوضی باید مثل یک فیلم مستند ساخته می‌شد؛ بدون هیچ جنبه‌ی سینمایی با یک فیلم‌بردار خبری و دوربینی ثابت. قسمت آغازین فیلم را خیلی دوست دارم، هم‌چنین نقطه‌ی اوج فیلم را که در آن مرد در حال دعاخواندن در مقابل عکس روی دیوار است و سارق واقعی پیدا می‌شود. هم‌زمانی این دو را دوست داشتم. اما به‌خاطر پیروی از حالت مستند باید ماجرای زن او را هم پی می‌گرفتم و در نتیجه داستان خود او تا حدودی گم می‌شد.

سرگیجه (۱۹۵۸) آیا سرگیجه درباره‌ی تضاد بین واقعیت و خیال نیست؟

بله. کلیت ماجرا مرا به خود جلب کرد. استوارت سعی می‌کند که یک زن مرده را در قالب زنی زنده خلق کند. او نمی‌تواند زن را از ذهنش خارج کند.

در کتاب، یکی بودن این دو زن تا آخر کتاب فاش نمی‌شود. وقتی که سام تیلر روی آن کار می‌کرد به او گفتم: «زمانی که استوارت زن تیره‌مو را می‌بیند وقت آن است که حقیقت را برملا کنیم.» او شوکه شد. به او گفتم اگر این کار را نکنیم ماجرا تا وقتی که این موضوع برملا شود چه خواهد بود؟ مردی با یک دختر تیره‌مو آشنا می‌شود و در او شباهت‌هایی را به زنی دیگر می‌بیند. بهتر است خود را جای تماشاگران بگذاریم: قهرمان فیلم زنی را می‌بیند و می‌خواهد آن را تغییر دهد اما در انتها می‌فهمد که هر دو نفر یکی هستند. ممکن است بخواهد او را بکشد، این‌جا باز به همان داستان قدیمی برمی‌گردیم: غافل‌گیری یا دلهره؟ فرض کنید مثلا بمبی در اتاق قرار دارد و گفتگوی خیلی معمولی و کسل کننده‌ای هم میان من و شما در جریان است. ناگهان بمب منفجر می‌شود و تماشاگران برای ۱۵ ثانیه شوکه می‌شوند. حالا حالت را عوض کنید. همین صحنه را بازی کنید ولی بمب را نشان دهید که در جایی قرا گرفته و سر ساعت مثلا یک منفجر خواهد شد؛ یک‌ربع به یک، ده‌دقیقه به یک. حالا هرچه‌قدر هم که گفتگوی‌مان بی معنی باشد، اهمیت پیدا می‌کند. دراین‌صورت آن‌ها برای ده دقیقه درگیر هستند به جای این‌که فقط ۱۵ ثانیه غافلگیر شده باشند. حالا به سرگیجه برمی‌گردیم. اگر حقیقت را به آن‌ها نگوییم خودشان حدس می‌زنند و یک تصویر مبهم از آن‌چه در جریان است در ذهن‌شان شکل می‌گیرد. به سام گفتم که یکی از مسایل حیاتی در مورد تعلیق، ذهنی به‌هم‌ریخته است. درغیراین صورت تماشاگر واکنش نشان نمی‌دهد. هم‌چنین پافشاری دختر در بخش اول فیلم دلیلی پیدا نمی‌کرد. اما حالا می‌دانید، او نمی‌خواهد رازش برملا شود، برای همین لباس خاکستری را نمی‌خواهد و نمی‌خواهد موهایش را بلوند کند. چون به‌محض‌این‌که این‌کار را بکند دستش رو می‌شود. حتی وقتی که از آرایشگاه برمی‌گردد موهایش را برخلاف خواسته‌ی استوارت نبسته است. استوارت دوباره از او می‌خواهد که موهایش را جمع کند. زمانی که دختر از حمام بیرون می‌آید استوارت یک شبح، تصویر زن دیگر را می‌بیند. به‌همین‌خاطر از نور سبز استفاده کردم. وقتی بخش اول فیلم را که کاملا در ذهن استوارت می‌گذرد، فیلم‌برداری می‌کردیم، دختر واقعا مثل کسی بود که از گذشته آمده بود و برای دست یافتن به چنین کیفیت رویایی فیلم را با فیلتری مه‌آلود با رنگ سبز گرفتیم، با این‌که در آفتاب گرفته شده بود. به همین دلیل هم بود که هتل امپایر در خیابان پست را انتخاب کردم. چون در بیرون پنجره تابلویی از نئون سبز داشت. می‌خواستم آن نور سبز را مدام نشان دهم که روشن و خاموش می‌شد. وقتی صورتش به او نزدیک شد آن حالت را حذف کردم و او به واقعیت بازگشت. او از عالم مردگان بازگشته بود اما با دیدن گردن‌بند می‌فهمید که در تمام مدت فریب خورده است.

شمال از شمال‌غربی (۱۹۵۶)

سی‌ونه پلهی آمریکایی است. مدت‌ها به آن فکر کرده بودم. فیلم یک فانتزی بود و در آن با بخشی از زندگی واقعی سروکار نداریم. همه‌ی فیلم در عنوانش خلاصه می‌شد: جهتی به نام شمال از شمال‌غربی در قطب‌نما وجود ندارد. از این فیلم فقط یک صحنه حذف شد: سکانس خط تولید در دیترویت. می‌خواستم دو مرد را نشان دهم که در خط تولید راه می‌روند و حرف می‌زنند و پشت سرشان یک ماشین در حال سرهم‌شدن است. از یک فریم خالی شروع شده و ساختش ادامه پیدا می‌کند. گفتگوی میان آن دو که احتمالا ربطی هم به اتومبیل پیدا می‌کند، پیش می‌رود و در نهایت ماشین با بنزین پر می‌شود و یکی از آن دو پشت آن می‌نشیند و می‌رود. می‌خواستم ماشین را نشان دهم که از خط تولید بیرون می‌آید، آن‌ها درش را باز می‌کنند و یک جسد ناگهان بیرون می‌افتد.

فکر آن سکانس هواپیما چه‌گونه به ذهن‌تان رسید؟

از آنجا می‌آید که می‌خواستم از قراردادها دوری کنم. کلیشه‌ی چنین صحنه‌هایی را در مرد سوم می‌بینیم. در خیابان زیر نور چراغ با شکل و شمایلی قرون وسطایی گربه‌ای سیاه می‌خزد، کسی پرده را کنار می‌زند و نگاهی به بیرون می اندازد؛ هم‌راه با موزیکی ترسناک. نقطه‌ی مقابل این چه می‌تواند باشد؟ فقط آفتاب روشن و مردی که با لباس کار در این دکور قرار گرفته. بدون موزیک و بقیه‌ی چیزها.

جیمز میسون واقعا شخصیتی منفی ندارد، این‌طور نیست؟

نه. در طول فیلم هیچ کار شیطانی انجام نمی‌دهد. من برای این‌که او را از منفی شدن دور نگه دارم آن را به سه بخش تقسیم کردم. یکی خود میسون، منشی او با چهره‌ای ترسناک، و فرد سوم آدام ویلیامز که مظهر بی‌رحمی بود.

روانی (۱۹۶۰) آیا روانی را اساسا یک فیلم طنزآلود می‌دانید؟

[در ایران: روح]

وقتی می‌گویم طنز، منظورم این است که شوخ‌طبعی مرا قادر می‌کند که هول‌ناکی آن را مهار کنم. اگر بخواهم همین داستان را جدی تعریف کنم، هیچ‌گاه دلهره و رمز را واردش نمی‌کنم و حالتی مستند به آن می‌دهم. به‌راحتی همان چیزی می‌شود که روان‌شناس در انتها تعریف می‌کند.

در روانی بیش‌تر از این‌که هنرپیشه‌ها را هدایت کنید، به تماشاگران جهت می‌دهید.

بله. این فیلم از سینمای ناب استفاده می‌کند تا تماشاگر را برانگیزد. این کار را با جلوه‌های بصری ویژه‌ای انجام دادیم. به همین دلیل است که صحنه‌ی قتل در حمام به‌شدت خشن است و فیلم که پیش می‌رود خشونت کم‌تر می‌شود. اما همین صحنه کاملا در ذهن تماشاگر باقی می‌ماند. فکر می‌کنم در روانی بازی‌گران هویتی ندارند؛ زمانی برای پرداخت آن‌ها وجود نداشت و احتیاجی هم به آن نبود. تماشاگر بدون شناخت ورا مایلز یا جان گاوین اوج فیلم را در انتها با آن‌ها پشت سر می‌گذراند. آن‌ها فقط شخصیت‌هایی هستند که مخاطب را به انتهای فیلم هدایت می‌کنند. آن‌ها برایم جذاب نبودند و همین‌طور که می‌دانید هیچ‌کس حضور آن‌ها را یادآور نمی‌شود. می‌دانید مدیران کمپانی چه‌گونه هنرپیشه‌ها را انتخاب کردند؟ آن‌ها گفتند که دختر در بخش اول کشته می‌شود پس هرکسی را می‌توانیم به جای او بگذاریم. و نقش دوم را هم به جنت لی بدهیم. اما نکته این‌جا ست که یک ستاره‌ی سرشناس در اول فیلم کشته شود، همین ماجرا را غیرمنتظره می‌کند و به‌خاطر همین تماشاگر باید از لحظه‌ی اول فیلم را ببیند. اگر دیرتر به فیلم برسند، خواهند پرسید پس جنت لی کی وارد می‌شود.

آیا در روانی تکنیک‌های تلویزیون را آزمودید؟

این فیلم توسط یک واحد تلویزیونی ساخته شد اما دلیل آن فقط مسایل اقتصادی، سرعت و هزینه‌ی فیلم‌برداری بود که با کاهش تعداد صحنه‌ها به‌دست آمد. تا وقتی که نتیجه واقعا سینمایی می‌شد ادامه می‌دادیم. صحنه‌ی حمام ۷ روز طول کشید درحالی‌که گفتگوی روان‌شناس در آخر فیلم در یک روز گرفته شد.

سال باس در ساخت فیلم چه‌قدر هم‌کاری کرد؟

فقط تیتراژ اصلی و عناوین فیلم را طراحی کرد. از من خواست که یک سکانس را هم در روانی انجام دهد و من پذیرفتم. صحنه را روی کاغذ نوشت و طرح‌های کوچکی از کارآگاه کشید که قبل از کشته‌شدنش از پله‌ها بالا می‌رفت. یکی از روزهای فیلم‌برداری من مریض شدم و به دستیار گفتم که آن نماهایی که باس طرحش را ریخته بسازند. ۲۰ نما گرفته بودند و وقتی آن‌ها را دیدم گفتم که هیچ‌کدام از آن‌ها را نمی‌توانند استفاده کنند. صحنه، کارآگاه را مردی خبیث نشان می‌داد، درحالی‌که آن مرد کاملا بی‌گناه بود. این‌جا قصد نداشتیم تماشاگر را از جا بلند کنیم. قبلا این کار را کرده بودیم. فقط می‌خواستیم مردی را نشان دهیم که خیلی ساده از پله‌ها بالا می‌رود. بدون هیچ پیچیدگی، خیلی ساده.

آیا اشاراتی اخلاقی را در این فیلم در نظر داشتید؟

شما با عده‌ای آدم غیرعادی سروکار دارید، گمان

نکنم اخلاقیات را در مورد افراد مجنون بتوان به‌کار برد.

پرندگان (۱۹۶۳) در پرندگان هم مانند بسیاری دیگر از فیلم‌های‌تان انسان‌هایی معمولی و اغلب متوسط را در موقعیت‌هایی غیرعادی قرار دادید.

این برای هم‌ذات‌پنداری تماشاگر است. فیلم خیلی آرام شروع می‌شود. بعد از ملاقات دختر و مرد جوان، دختر وارد یک موقعیت پیچیده می‌شود. رابطه‌ی غیرطبیعی پسر با مادرش و عشق پنهانی معلم مدرسه به او. این دختر خوش‌گذران برای اولین‌بار با واقعیت مواجه می‌شود. واقعیت به یک فاجعه تبدیل می‌شود و تحول دختر را به‌هم‌راه می‌آورد.

به‌نظر شما مضمون فیلم دقیقا چیست؟

در کل به‌نظرم مردم در حالت عادی مغرور و خودپسندند اما زمانی که فاجعه‌ای اتفاق می‌افتد دیگر آن‌طور نیستند و عوض می‌شوند. مادر به شدت وحشت می‌کند چون وانمود می‌کند که قوی ست. اما این‌طور نیست، فقط ظاهری ست. او پسرش را جای‌گزین شوهرش کرده و شخصیتی بسیار ضعیف دارد. اما دختر نشان می‌دهد که در رویارویی با مشکلات انسان‌ها می‌توانند قوی باشند. مثل مردم لندن در زمان بمباران جنگ.

آیا فیلم تصویری از رستاخیز نیست؟

همین‌طور است و ما نمی‌دانیم که چه‌طور باید خود را بیرون بکشند. مادر وحشت‌زده است و دختر شهامت رویارویی با پرندگان و ازبین‌بردن آنان را دارد اما به‌عنوان یک گروه همه قربانیان رستاخیز هستند. در انتها تماشاگر معمولی می‌تواند تصور کند که آن‌ها به سن‌فرانسیسکو گریخته اند اما طرح اصلی‌ام این بود که خروج آن‌ها از خانه دیزالو شود به نمایی از پل گلدن گیت درحالی‌که روی آن میلیون‌ها پرنده نشسته اند.

چه‌طور شد که پرندگان را بهانه‌ی این کار قرار داید؟

احساس کردم که بعد از روانی مردم انتظار چیزی بهتر را دارند. متوجه شدم که در بقیه فیلم‌های ژانر فاجعه مثل در ساحل، مسایل خصوصی شخصیت‌ها اصلا جایی در داستان ندارد. فیلمی را به‌یاد می‌آورم با نام غرور و شهوت که درباره‌ی شلیک یک تفنگ بود، هرشب مقداری از ماجراهای شخصی‌شان نشان داده می‌شد و صبح روز بعد دوباره به آن اسلحه برمی‌گشتند. به‌طرز وحشت‌ناکی تکه‌تکه شده بود. هیچ یک‌پارچگی وجود نداشت. متوجه این موضوع نبودند که مردم در کنار آن اسلحه نفس هم می‌کشند. در ساخت پرندگان تصمیم گرفتم از چنین چیزی دوری کنم. عمدا فیلم را با رفتارهای عادی افراد شروع کردم. با این‌که عنوان‌های اول فیلم هم شوم و تهدیدآمیز باشند کنار آمدم. می‌خواستم از نقاشی‌های زیبای چینی از پرندگان استفاده کنم. این کار را نکردم، چون ترسیدم تماشاگران تبلیغات فیلم را دیده باشند و با دیدن این عنوان‌بندی صبرشان را از دست بدهند و بپرسند پس پرندگان کجایند؟ به‌همین‌خاطر بود که هرازچندی تلنگری به آن‌ها می‌زدم. پرنده‌ای که به در می‌خورد، پرندگانی که روی سیم برق نشسته اند. اما فکر کردم که شناساندن شخصیت‌ها خیلی مهم باشد، مخصوصا شخصیت مادر که در ماجرا کلیدی است. از طرف دیگر باید وقت‌مان را قبل از وارد شدن پرنده‌ها صرف می‌کردیم و جذب فضا می‌شدیم. همه‌ی داستان باز هم فانتزی است اما همه‌چیز تا حد امکان واقعی جلوه می‌کند؛ دکور، مردم، محوطه و حتی خود پرندگان باید پرندگان محلی می‌بودند و نه کرکس یا پرندگان وحشی.

حقه‌های زیادی در نماها به‌کار برده بودید این‌طور نیست؟

مجبور بودیم. ۳۷۱ نمای ساختگی به‌کار بردیم که از همه مشکل‌تر نمای آخر بود که از ۳۲ تکه‌ی مجزای فیلم تشکیل شده بود. تعداد مرغ‌دریایی‌هایی که داشتیم محدود بود، بنابراین جلوی صحنه در ۳ بخش مختلف فیلم‌برداری شد. ما قاب تصویر را سه تکه کردیم و هر تکه را جداگانه فیلم‌برداری کردیم. اول پرنده‌ها را در یک سوم چپ قاب گذاشتیم، بعد وسط و در آخر در یک سوم سمت راست. در لابراتوار آن‌ها را به روی هم منتقل کردیم و صحنه پر از پرنده به‌نظر می‌آمد. چند پرنده‌ای که داشتیم در بخش اول، برای بخش وسط دوباره همان نما، و برای قسمت سمت راست دوباره همان پرنده‌ها. آسمان تصویر یک تکه فیلم جداگانه بود. تصویر اتوموبیل خودش یک تکه فیلم بود. همه‌ی این‌ها که تا ۳۲ قطعه‌ی جداگانه بودند در لابراتوار سرهم شدند.

درباره‌ی استفاده از حقه‌های سینمایی چه فکر می‌کنید؟

بالاخره باید به‌هرترتیبی آن صحنه‌ها را خلق کنید. نکته‌ی مهم درباره‌ی پرندگان این بود که من هیچ‌گاه نپرسیدم که آیا ساخت آن امکان‌پذیر است یا نه. چون دراین‌صورت هیچ‌گاه ساخته نمی‌شد. هر تکنیسینی می‌گفت غیرممکن است. بدون به‌کاربردن تکنیک‌های پیشرو، ساخت فیلم ممکن نبود. کلئوپاترا یا بن هور در مقابل آن هیچ بودند، آن‌ها فقط صحنه‌های بزرگ و تعداد زیادی آدم داشتند. کاری که تعلیم دهنده‌ی پرندگان انجام داده بود خود شگفت‌انگیز بود. صحنه‌ای که کلاغ‌ها بچه‌ها را در خیابان تعقیب می‌کنند و پشت آن‌ها فرود می‌آیند را ببینید. روزها طول کشید تا بتوانیم آن‌ها را روی کاپوت ماشین بنشانیم و در زمان مناسب پروازشان دهیم. اگر رابرت برکز [فیلم‌بردار] و بقیه خودشان مثل تکنیسین‌ها عمل نمی‌کردند، پرندگان به‌راحتی می‌توانست ۵ میلیون دلار هزینه بردارد.

مارنی چه‌گونه خواهد بود؟

[مارنی در زمان مصاحبه در دست تولید بود]

داستان دختری است که نمی‌داند کیست. او یک بیمار روانی است که بی‌اختیار دزدی می‌کند و البته از جنس مخالف هم می‌ترسد که در انتها علت آن را می‌فهمد. از نظر سبک تا حدودی شبیه بدنام است.

مارنی یک دزد است. اما آشکارا نسبت به او احساس دل‌سوزی می‌کنیم. چه‌گونه این امر ممکن شد؟

عامه‌ی مردم وقتی کسی را می‌بینند که دارد کار خلاف انجام می‌دهد، دوست دارند که گیر نیافتد. چیزی آن‌ها را وامی‌دارد که بگویند: «زود باش، زود باش، دارند می‌رسند.» فکر می‌کنم این یک میل درونی است و مهم نیست آن کار چه‌قدر بد یا شیطانی باشد. البته نه شاید در مورد جنایت. تماشاگر دلهره‌ی گرفتار شدن او را نمی‌تواند تحمل کند.

[باگدانوویچ در این‌جا به تعدادی از پروژه‌های تحقق‌نیافته‌ی هیچکاک بین سال‌های ۱۹۵۳ تا ۱۹۵٤ اشاره می‌کند؛ مانند رمانی از فرانسیس ایلس به نام چاره اندیشی مغرضانه (۱۹۳۱)، بوته‌های خار نوشته‌ی دیوید دونکین، ما متهمین نوشته‌ی دیوید ریمونز که بر اساس پرونده‌ی کریپن نوشته شده بود و زندگی یک شهر. در مورد دو پروژه‌ی آخر، هیچکاک چنین می‌گوید:]

زندگی یک شهر

این کاری است که از سال ۱۹۲۸ می‌خواستم انجامش دهم. درواقع کشف این‌که در پس چهره‌ی یک شهر چه نهفته است و چه چیزی آن را به حرکت وامی‌دارد. به بیان دیگر پشت صحنه‌ی یک شهر. اما آن‌قدر عظیم است که عملا دست یافتن به داستانی درست امکان‌پذیر نیست. دو یا سه نفر برایم کارهایی کردند که هیچ‌کدام را نپذیرفتم. باید در رابطه با مردم و شخصیت‌ها باشد و با تکنیک‌های من. همه‌چیز باید به‌صورت دراماتیک استفاده شود.

ما، متهمین

داستان مردی بود که در حدود ۱۹۱۰ هم‌سرش را به قتل رساند، با منشی‌اش فرار کرد و در نهایت دست‌گیر شد؛ یک پرونده‌ی قتل، محاکمه و اعدام. فیلم بسیار طولانی خواهد شد با شخصیت‌پردازی‌های موشکافانه. اما می‌ترسم ریتم خیلی کندی داشته باشد و چون آن مرد هم میانسال است خیلی تجاری نخواهد بود و هزینه‌ی کمی هم نخواهد داشت.

[لازم به توضیح است که این فیلم‌ها هیچ‌وقت ساخته نشدند.]

TORN CURTAIN
MARNIE
THE BIRDS
PSYCHO
NORTH BY NORTHWEST
VERTIGO
THE WRONG MAN
THE MAN WHO KNEW TOO MUCH
THE TROUBLE WITH HARRY
TO CATCH A THIEF
REAR WINDOW
DIAL M FOR MURDER
I CONFESS
STRANGERS ON A TRAIN
STAGE FRIGHT
UNDER CAPRICORN
ROPE
THE PARADINE CASE
NOTORIOUS
SPELLBOUND
LIFEBOAT
SHADOW OF A DOUBT
SABOTEUR
SUSPICION
MR. AND MRS. SMITH
FOREIGN CORRESPONDENT
REBECCA
JAMAICA INN
THE LADY VANISHES
YOUNG AND INNOCENT
SABOTAGE
THE SECRET AGENT
THE THIRTY-NINE STEPS
THE MAN WHO KNEW TOO MUCH
WALTZES FROM VIENNA
NUMBER SEVENTEEN
RICH AND STRANGE
THE SKIN GAME
MURDER
JUNO AND THE PAYCOCK
BLACKMAIL
THE MANXMAN
CHAMPAGNE
THE FARMER'S WIFE
THE RING
EASY VIRTUE
DOWNHILL
THE LODGER
THE MOUNTAIN EAGLE
THE PLEASURE GARDEN