«به همین سادگی» میهمان سینماهای فرانسه شد

[حجت الله ایوبی]

در پائیز سال ۱۳۸۳ سیدرضا میرکریمی آمده بود تا شاهد اولین اکران فیلم کودک و سرباز در یکی از قدیمی ترین سینماهای فرانسه در کارتیه لاتن باشد... توزیع کننده فیلم، پیرمردی که پیر سینما در فرانسه است همین که چشمش به صف طولانی جمعیت به قول خودش اوان پرمیر کودک و سرباز افتاد از خوشحالی در پوست خود نمی گنجید... او که توزیع این فیلم را در فرانسه عهده دار بود از این صحنه خوشحال و ظاهراً کمی هم پشیمان به نظر می رسید... پشیمان از این که چرا این اولین اکران را به خانه فرهنگ ایران هدیه کرده... او گویی انتظار تنها چند نفر را برای این نمایش بیشتر نداشت و حالا با یک محاسبه سرانگشتی می دید که بذل و بخشش دیگر اصلاً فرانسوی نیست... تشویق و تحسین ایرانی ها و فرانسوی هایی که آن غروب خاطره انگیز را در سینمای سنت میشل گذراندند نشان داد که زیبایی یعنی سادگی...

و باز هم آن شب که سینمای شاتله له هال در چند قدمی شهرداری پاریس و درست در نقطه صفر این شهر در بزرگترین سالن خود مملوا از جمعیتی بود که برای زیر نور ماه سیدرضا میرکریمی کف می زدند و خیلی ها اشک از گونه ها پاک می کردند... آنجا که باز نمایشگاه دیگری شد از بی ریایی، سادگی و باز هم زیبایی... وآن غروبی که در شماره شش ژان بارت بعد از پخش فیلم خیلی دور خیلی نزدیک سیدرضا میرکریمی... همه نشسته بودند و آن قدر مبهوت و متأثر که نمی توانستند صندلی های خود را ترک کنند یک بار دیگر میرکریمی صنف باطن خود را به زیبایی به نمایش گذاشت و باز هم نشان داد که سادگی چقدر زیباست.

میرکریمی را از یک جهت به کیارستمی شبیه می دانم... از همان جهتی که آقای کارمیتز رئیس شرکت بزرگ ام کا دو در فرانسه عاشق به قول خودش عباس شده... کارمیتز می گفت که هنر عباس کیارستمی در این است که در فیلم هایش سعی می کند خودش باشد خود خودش... و البته یک چیز دیگر هم گفت و آن این که کیارستمی به فرانسوی ها اجازه می داد در مقابل سینمای آمریکا ایستادگی کنند. چون با هیچ پول و ثروتی نمی شود به جنگ هالیوود رفت. کیارستمی ها، مجید مجیدی ها و میرکریمی ها سادگی با هالیوود رقابت می کنند و در این رقابت پیروز میدان اند...

هر دوی این ویژگی ها را در سیدرضا میرکریمی می توان سراغ گرفت...

کیارستمی ها مجید مجیدی ها و میرکریمی به سادگی با هالیوود رقابت می کنند و در این رقابت پیروز میدان اند...

میرکریمی را می توان در جای جای فیلم هایش حس کرد... شخصیت آرام و باوقارش را همه جا می توان دید... پشتوانه سیدرضا میرکریمی علاوه برهوشمندی و درایت و مهارت حرفه ای اش، شخصیت دوست داشتنی و صفای باطن اوست که در فیلم هایش بروز می کند... و شاید این تنها پشتوانه اوست... او که به رغم همه سختی ها چراغ این راه را روشن نگاه داشته و در مقابل توفان بی مهری ها نمی گذارد این چراغ خاموش شود...

و این بار همه این صفا و سادگی را در به همین سادگی می توان سراغ گرفت... همه ما به سادگی از کنارش گذشتیم... حتی خود ما که این همه از خانه و خانواده دم می زنیم و مراکز و دفاتر به قول خودمان برای دفاع از خانواده و بانوی ایرانی درست کردیم... به عنوان یک مسئول می گویم ای کاش همه این مراکز و دفاتر را تعطیل و هزینه هایش را خرج یک به همین سادگی دیگر می کردیم... این را می گویم تا بدانیم که چقدر ساده از کنار زیبایی های این فیلم گذشتیم...

رسم شده است که هر وقت از زن ایرانی هفته زن و حتی مادر و روز مادر سخن می گوییم... پشت تریبون ها و جلوی دوربین ها... یادداشت کارشناس ها را از جیبمان در آوریم و آمار حضور بانوان ایرانی را در ادارات، دانشگاه ها و... با افتخار قرائت کنیم... نمی خواهم بگویم که نباید به این آمارها بالید... اما می خواهم بگویم که در این سال ها گویی خیلی جوگیر شده بودیم... آن وقتی که آمار امپیادی ها؛ دکترها و مهندس ها را می خواندیم همه را به حساب مدیریت خودمان گذاشتیم... هیچ کس به ما یادآوری نکرده بود که نظام آموزشی ما که بیشتر از همه مورد انتقاد خود ماست چگونه این اعجاز را آفریده؟... اما به همین سادگی تلنگری به همه ما بود که اگر کانون خانواده ای هست که ما به آن می بالیم... اگر آوازه بچه هایمان در دنیا پیچیده و اگر این جامعه با همه مشکلات و بحران ها و ناهنجاری های و فرتاری و اجتماعی اش کنترل شده همه و همه را مرهون شیرزنانی هستیم که سنگ صبور جامعه ایرانی اند...

تدین بچه هایمان را مرهون عطر گل یاس چادر نماز سفید و گل گلی مادرانی هستیم که زیبایی و شیرینی و معنویت را به کام دخترچه های این دیار می نشانند... المپیاد بچه هامان را مرهون این فرشته هاییم که بین راه آشپزخانه و اتاق و پذیرایی برای بچه ها املا می گویند و صبح اول وقت هم در انجمن اولیا و مربیان حاضرند و به تعداد بچه هایشان دوره دیپلم را سال به سال طی کرده اند... سیدرضا میرکریمی حق این سنگ صبورهای جامعه ایرانی را خوب ادا کرد...

پشتوانه سیدرضا میرکریمی علاوه برهوشمندی و درایت و مهارت حرفه ای اش، شخصیت دوست داشتنی و صفای باطن اوست که در فیلم هایش بروز می کند

دیروز از ژان کلودکریر دعوت کردم تا در کلاس درس گروه فرانسه شناسی دانشگاه تهران سخنرانی کند... یکی از بچه ها درباره سینمای ایران پرسید... گفت: بیست سال پیش که سینمای اروپا به جایی رسیده بود که دیگر چیزی جز تکرار مکررات نبود ناگهان سینمای ایران ظهور کرد، سینمایی با نهایت سادگی. حرف هایی که برای همه تازگی داشت... کریر معتقد است سینمای ایران سینمای اروپا را از بن بست خارج کرد... او می گفت: هنر سینمای ایران این بود که نخواست بین المللی شود و به همین دلیل و تنها به همین دلیل بین المللی شد... به گفته او سینمایی می تواند به همه جا برود که خود از جایی آمده باشد... برای این که صدایش به گوش جهان برسد باید خود زبانی و صدایی داشته باشد... در ایران کارگردانانی جهانی شدند که صدای مردم خودشان بودند و ریشه در جایی در دیار خود دارند... آنها که سعی می کنند حرف دل خودشان را و آن هم به سبک و سیاق خودشان نجوا کنند حرف هایشان شنیدنی است.

براین باورم که همه این ویژگی ها را می توان در فیلم به همین سادگی سراغ گرفت... البته کریر یک نکته مهم دیگر را هم گفت و آن این که ایران بدون سینما؛ ایرانی است که دشمنانش می خواهند...

به آن امید که این قدر ساده از کنار به همین سادگی ها نگذریم.

نگاهی به نمایش کادانس به کارگردانی نیما دهقان

روح می رود به دوردست ها

[امید بی نیاز]

نمایش کادانس به کارگردانی نیما دهقان تجربه ای دیگر در فرم و زبان اجراست. «دیگر» دقیقاً به همان مفهوم متفاوت با رویکردی نسبتاً تازه و خوشایند، یکی، دو میزانسن درخشان و استثنایی، چیدمانی ارگانیک و در عین حال شالوده شکن با گریز از اصل تقلید مگر دمواردی از جمله عناصر شنیداری و موسیقایی! کادانس قصه روح است؛ قصه دنباله حیات آدمی در جهانی دیگر و البته جهانی ناشناخته که قطعاً واژگان ارتوصیف آن عاجز خواهند بود. با این حال تا آنجا که امکانات مدیوم تئاتر به کارگردان اجازه می دهد، توصیف دراماتیک خوبی ارائه می دهد، البته این توصیف روساختی است و انگار زبان به معنی «کل اجرا» و ترکیب توأمان متن و اجرا در جایی بن بست را حس می کند. متن ضعیف می نماید و در بسیاری از موارد به بی توصیفی می رسد؛ بی شک توصیف آن فضا هم به همین سادگی امکانپذیر نیست. روح کیفیتی است که در بسیاری از موارد در خلأ و سکوت توأمان قابل توصیف است، در گستره ای از تصور فردی. هر فرد تصورش از روح همان چیزی است که خود روح به او دیکته می کند؛ روح کیفیتی فناناپذیر دارد، حقیقت را عین حقیقت درک می کند اما نسبت به حرکت خودش معلومات چندانی ندارد؛ در این میان چیزهایی هست. مثلاً در خواب قلمرو زمان و مکان را درمی نوردد و تصویرهای تازه و شگرف را نظاره می کند. با اینکه هیچ وقت پیر نمی شود، جسم پس از میانسالی به سوی پیری می رود، اعضا و جوارح بدن کارکرد خود را از دست می دهند و سپس بی حرکت می مانند. اما روح همان است. خارج از محدوده سن وسال، بی تعریف در چارچوب زمان و مکان و سیال در دل هستی.

تابستان و زمستان نمی شناسد، در بهار سرازپائیز درمی آورد، یا در لابه لای برگ های خزان زده به لمس شکوفه های بهاری می پردازد. روح بیکران است و بی تعریف. زبان نوشتار، در بسیاری از جاها از توصیف این کیفیت عاجز است؛ همچنین زبان درام که در ذات خود وضعیت نقاشانه دارد، زبان درام عین یک «نقاشی زنده» است و نه نقاشی ثابت با هرمنوتیک فراگیرش در بستر زمان. بنابراین «زبان اجرا» رویکردی مجازی دارد و در کلیت خود، تخیلی بسته بندی شده در آن زمان و مکان خاص است. در حالی که توصیف کیفیت روح به زبانی دیگر نیاز دارد. زبانی دور از قصه و نزدیک به شعر. احساسات تراوش و در واقع کنش روح هستند. بنابراین احساسات و روح مجازی نیستند، در دل مکان ها و زمان ها قابل تکرارند.

همچنین صوتی و شنیداری نیستند. گاهی یک حس ناب پس از درآمدن به کلام خراب می شود، سوءتفاهم می آفریند و باعث ایجاد یک برداشت کاملاً معکوس می شود. بنابراین نوشتن متن درباره روح نیازمند عمق است. عمق مطالعه، عمق تصور، عمق توصیف و ژرفنای لمس زمان ها و مکان ها را روح. این در حالیست که هیچ کدام از این ها را در متن نمی بینیم و متن به دنبال قصه می گردد! شاید قابل توجه نویسنده کادانس این شعر جای ذکر داشته باشد: «باید امشب بروم و چمدانی را که به اندازه پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم و به سمتی بروم که درختان حماسی پیداست. رو به آن وسعت بی واژه که همواره مرا می خواند».

این زبانی است که به توصیف کیفیت وصف ناشدنی روح نزدیک می شود؛ این حال تا پیدا شدن «درختان حماسی» و «وسعت بی واژه» هنوز با زبان شنیدار و به تعبیری زبان فیزیک و اجرا رو به رو هستیم. جسم می داند که باید برود، در پی ندای آغاز خواهد رفت، اما آنچه در بیان اثر مکانیسم زبانی قابل تعریف است، نداشتن معلومات از قلمرویی دیگر است. «وسعت بی واژه» همان جایی است که سکوت را هرمنوتیک خود قرار می دهد و در خلأ و سکوت توأمان به تعریف هایی درحد خود می رسد.

با این حال نمایش کادانس به تناسب ژانریک خود در اجرا نسبتاً موفق عمل می کند؛ به جز دو مورد در ساختار کلی (آغاز و پایان بندی) و دوم «تصورسازی» و توصیف به کمک موسیقی.

کادانس یک کار کارگاهی است. این نمایش در سالن کوچک کارگاه نمایش اجرا می شود و از قبل، پیش زمینه کارهای کارگاهی را با ذهن مخاطب درگیر می کند. اصولاً اگر تاریخ کارگاه نمایش را بکاویم به یک نظریه می رسیم: «دیالکتیک مکان»، یعنی آثار کلی کارگاه نمایش با گریز از صحنه و ایجاد «صحنه» خوانش می شوند. کار کارگاهی اصولاً از اتمسفر کلیشه ای صحنه گریز می زند و مکانی متفاوت را خاستگاه خود قرار می دهد اما در نهایت در این فرایند خود صحنه ای دیگر شکل می دهد.

عموماً در سال های اخیر، کارهای کارگاه نمایش را چنین دیده ایم و البته در بسیاری از آنها شیوه های اجرای یکسان، لحن همیشگی، پرداخت کلیشه ای نمایشی با فضای تئاتری منزوی! بنابراین به تناسب طبیعت سالن، اتمسفر هم متأثر و خود به خود شکل می گیرد. یعنی چشم انداز دیداری صحنه تابع جبر سالن و قلمرو آن است. بنابراین موم است و شکل یافته سالن. شکل یافته آنتی تزی که در مقابل گستره فراخ و کلیشه شده صحنه به وجود آمده است. ما در کارگاه نمایش تئاتر شهر، اغلب شاهد دیدن نمایشی تک یا چند پرسوناژی بوده ایم؛ با شیوه های معمول و متداول پرداخت، شاید با حضور یک پرده، تصاویر و اشکالی رئال یا سوررئال که انگار در همان فیزیک معنایی خود مانده اند و گویی به متافیزیک معنا نرسیده اند زیرا صرفاً تراوش ذهن ویدئو پروجکشن می نمایند؛ تا اندیشه ای که پرداخت می کند و زیر آن امضای کارگردانی مؤلف قرار می گیرد.

اینجاست که می توان کادانس را به عنوان یک کار خوب کارگاهی شناخت. این مثال زدن از ایده ساخت مکعب ها آغاز می شود؟ مکعب هایی که انگار از جنس فیبر هستند و هاله ای نور در آن می درخشد. اولین برخورد ما با این مکعب ها زمانی است که به شکل ستون درآمده اند و بازیگران در لابه لای آنها به شکلی محتاط و توأم با ترس می آیند و می روند. اتمسفر قابل تأملی می نماید. خلق موقعیتی خلأوار، فضایی غریب، رویارو کردن احساس با توصیف دنیایی دیگر.

در همین ابتدای نمایش الله مان موسیقی می آید و به زبان اجرا اضافه می شود. گویا کار این عنصر «تصورسازی» است. کارگردان موسیقی نمایش را با استفاده از امکانات صوتی حنجره و لب ها در هارمونی با ساز گیتار انتخاب کرده است.

اما آنچه که از تولید مفهومی موسیقی به ذهن متبادر می شود، برآشفتن طبقه بندی ذهن در مواجهه باچشم انداز دیداری صحنه است. صداهایی عجیب و غریب و درهم و برهم که بیشتر توصیف ترس و نه خلأ زندگی و تداوم حیات روح هستند، به زبان اجرا می پیوندند. شاید نیما دهقان با کمی تأمل درمی یابد که خود «سکوت» همزمان با اجرا در بعضی قسمت ها به فضاسازی ذهن مخاطب بیشتر کمک می کند؛ به ویژه این که در بسیاری از موارد صدای موسیقی بسیار بلند است و نه تنها دیالوگ های بازیگران را گم کرده بلکه ذهن را هم برای تأمل در خود اجرا و حرکت های طراحی شده بازیگران، اذیت می کند.

کادانس تجربه در فرم است. شاید یکی از میراث اجرای فرمالیستی از گذشته تا کنون بازتاب صدا و انعکاس تصویر بوده است؛ انعکاس تصویر گاهی برای ترسیم و تصور نقاشی غیرچهره ای انجام گرفته و تعریفی یکنواخت را از مفهومی غیرملموس نشان داده است. تکیه کردن بر اله مان موسیقی و عناصر شنیداری توسط کارگردان کادانس هم از همین امر ناشی می شود. اما گاهی فضاسازی غریب است و خود اله مان صدا؛ شرطی شده. مثلاً گاهی موسیقی به جای آن که توصیفی از جهان روح و ادامه حیات انسان در جهان دیگر را نشان دهد، هیجان زده می کند، می ترساند، توضیح می دهد، یا فقط تولید صدا می کند!

فرایند حرکت فرم سوای هندسه ای ذهنی که کارگردان برای مکعب ها ایجاد کرده است، در عنصر بازیگری هم تبلور یافته است. طراحی مکعب ها این امکان را به اتمسفر کار می دهد که فضاسازی سخت افزاری و نرم افزار را به وجود آورد. بنابراین گاهی قبرستان و ترسیم عینی یک مکان دنیایی را می بینیم و گاهی هم گستره ای دیگر، فضایی متفاوت و در واقع وسعت بی واژه. جایی که تنها حکمان حضور روح و نه جسم وجود دارد.

دراین میان بازیگران از عمل مجرد به سمت بازی مفهومی می روند، همان گونه که در تئاتر مدرن و فرامدرن پرفرمانس جایگزین عمل مجرد می شود. فرزین صابونی در صحنه ای از روی سه، چهار مکعب بالا می رود. فاصله سر او تا سقف سالن ۲۰-۱۰ سانتی متری می شود. او آن بالا رو به بازیگر روبه رو که به شکل نامتعارفی قرار دارد، دیالوگ می کند. این تصویر یکی از کارهای قابل تحسین کارگردان است. ترکیب صحنه اوج روح، که در هارمونی با قصه به ناخودآگاه ذهن خود ویادآوری رویدادی از دنیایی بازگشته است. فضایی غریب را ایجاد می کند. این میزانسن یکی تابلوهای به یادماندنی کارگاه نمایش است که فراتر از جبریت سالن گامی می گذارد، و دیالکتیک مکانی یک کار کارگاه نمایشی را با زبان متفاوت اجرایی گره می زند.

اما درست و در چنین لحظه ای با دیالوگ هایی رویه رو و هستیم که بیشتر قصه ای جنایی و پلیسی را به ذهن متبادر می سازد. بازیگر آن بالا درباره مرگ شخصیت روبه رو سخن می گوید و این که چطوری کشته شده است. با رشته از کلام معمایی و تعلیق دار که در نهایت گره گشایی سطحی و دم دستی و ساده ای را مطرح می کند، یکی از شخصیت ها درباره گم شدن چاقویش صحبت می کند. گویا او نمی داند آن را کجا گذاشته یا کجا گم کرده است. شخصیت دیگر در چنین لحظه ای می گوید که چاقویت را در شکم من جا گذاشتی. بنابراین او رفیق خود را با چاقویش کشته و حالا یادش نمی آید که چاقو را گذاشته است!

آنچه که از چنین ماجرایی به ذهن می آید، یک قصه دم دستی و ستون حوادثی ژورنالیستی است. با این حال در مواردی هم نویسنده متن (طلا محتضدی) می کوشد با اله مان های روان شناسی رنگ و استفاده از آن به تداعی بعد پنهان شخصیت ها بپردازد. با این حال تمامی اینها از همان اصل تقلید و ایجاد حیرت می آیند.

شاید نماداها و قراردادهایی که بشر برای رنگ ها می گذارند، ناشی از حس و تراوش روح باشد، اما قرائت روان شناختی از رنگ ها چیزی علمی و دودوتا چهارتایی است و مربوط به جهان پیرامون. نمایش کادانس با نقش آفرینی، فرزین صابونی، سینا رازانی، لیلی رشیدی و علیرضا محمودی به اجرا درمی آید و بازی بازیگران تحت تأثیر کلیت اجرا و فرم کار است.

اما یکی از نکات قابل اجرا دراین کار ساختار دایره ای است که اجرا طی می کند. یعنی حرکت و دوباره بازگشت به نقطه آغاز.

همان گونه که نمایش آغاز می شود، همان طور هم تمام می شود. این در کل در بسیاری از تئاترها باب شده است.

«مه برقی» فیلم دلخواه برتران تاورنیه نیست، اما ...

عاشق راستین سینما

[وصال روحانی/ منبع: Observer]

تقریباً در تمام فیلم های برتران تاورنیه فرانسوی نمایی وجود دارد که در آن کاراکتر اصلی به غذا خوردن مشغول است و این شاید مهر شناسایی و Trade mark او باشد. فیلیپ نواره بازیگر مشهور بسیاری از کارهای تاورنیه که طبعاً در بسیاری از آثار او غذا خورد (!)، از این کار بسیار خوشش می آمد و نه تنها ابراز نارضایتی نمی کرد، بلکه می گفت حمله به سالاد و سایر خوردنی ها در صحنه فیلم های تاورنیه بسیار شیرین است، زیرا برخی از غذاها به مناسبت های دیگر و در سایر زمان ها نصیب او نمی شود!

با این حال در فیلم جدید تاورنیه که «مه برقی» نام دارد، به دنبال چنین چیزی نباشید، زیرا بازیگر اول آن که نامی لی جوزت است اهل خوردن غذا در سر صحنه و روبه روی دوربین نیست. به نظر می رسد که اصولاً روابط کاری تاورنیه با جوزت طی این فیلم مساعد نبوده است. خودش در جملاتی که ابتدا تعریف است و سپس نوعی پسروی می گوید: «جوزت از برترین بازیگرانی است که تاکنون با آنها کار کرده ام. او باهوش و دوره دیده است و بلافاصله در صحنه و در حیطه کار و رل مطروحه به راه می افتد، اما تاورنیه پس از مکث می گوید: «خب، من نواره را بیشتر دوست داشتم!»

اما تجدید همکاری با نواره از دو جهت امکانپذیر نبوده است. دلیل اصلی تر و مهم تر این است که آن بازیگر کلاسیک فرانسوی چندی پیش درگذشت و سبب دوم این که تاورنیه بالاخره اولین فیلم آمریکایی اش را ساخته و طبعاً در چنین فیلمی باید بیشتر از مهره ها و هنرمندان همین کشور سود می جست و خارجی ها در اقلیت قرار می گرفتند. حتی اگر این هم در کار نبود، باز نمی شد «مه برقی» را تجربه ای خوب برای تاورنیه دانست. این فیلمی پرهزینه و با در نظر گرفتن سلایق استودیوهای آمریکایی است و براساس رمانی از جیمز لی برک که جنایی نویس محبوب تاورنیه است، ساخته شده و موضوع درباره تلاش یک کارآگاه برای یافتن یک قاتل زنجیره ای در ایالات جنوبی آمریکا است. برای کارگردانی که همیشه دوست داشت فیلمی برای استودیوهای هالیوود بسازد، ظاهراً سوژه و محملی عالی نشان می دهد. خود او می گوید: «یکی از دلایلی که بسیار مایل بودم این فیلم را بسازم، ارادتی است که به نوشته های برک دارم. او در میان کسانی که داستان های نوآر (سیاه) می نویسند، متد و روالی متفاوت دارد،» با این حال آنچه رخ داده و پیامدهای این پروژه همان طور که قبلاً گفتیم، اسباب رضایت تاورنیه نشده است.

با این که تاورنیه از همکاری با سایر بازیگران فیلم مثل جان گودمن، نذیتی و مری استین برگن احساس ضرر نکرد، اما مشخص است که حریف و رقابت گاری اولدا و اطوار تامی لی جونز نشده و با این حال دوست ندارد در مورد این مسئله زیاد حرف بزند. خودش فقط می گوید: «کار کردن در اینجا (آمریکا) بسیار سخت تر از فرانسه بوده است.» یک مورد که تاورنیه درباره آن دچار مشکل شد، حاکمیت مدیران و وکلا بر پروژه های سینمایی در هالیوود و نقش بازری است که آنها در این ارتباط ایفا می کنند. به علاوه او و تهیه کنندگان فیلم بر سر نحوه ادیت فیلم نیز اختلاف نظر وسیعی داشتند و در نهایت این احساس به وجود آمد که انگار فیلم را کس دیگری ادیت کرده و تدوین نهایی با سایر افراد بوده است. البته او در صورت ظاهر می گوید از نسخه نهایی و از فیلمی که محصول ادیت دیگران است، گلایه زیادی ندارد و در انتظار اکران عمومی فیلم است.

● ارتباط با بزرگان

همان طور که در حرف های تاورنیه هم به آن اشاره شده، او بیشتر در محیط و جامعه سینمایی فرانسه راحت و مسلط است. او در این جامعه تقریباً هر کسی را که تصور کنید و ارزش اش را داشته باشد، می شناسد. او قبل از این که فیلمساز شود، خودیک مدیر ارتباطاتی در حرفه سینما و یک منتقد در این عرصه بود و با افرادی همچون فرانسوا تروفو و ژان لوک گدار در جامعه سینمای فرانسه و هاوارد هاکز و سم فولر در هالیوود ارتباط داشت. با این که «مه برقی» اولین فیلم آمریکایی تاورنیه است، اما نخستین مرتبه ای را شکل نمی دهد که وی یک داستان تریلر (دلهره آمیز) آمریکایی را به فیلم برگردانده است. یکی از بهترین فیلم های تاورنیه که «Coup de Torchon» و محصول ۱۹۸۱ بود براساس رمان «۱۲۸۰» نوشته جیم تامپسون ساخته شده است. با این حال او محل شکل گیری وقایع را که شهری کوچک در آمریکا بود، به یکی از مستعمره های فرانسه در دهه ۱۹۳۰ و دقیق تر بگویم سنگال انتقال داد. خود او می گوید: «این شاید اولین فیلم نوآر آفریقایی بوده باشد.» در چنان فیلمی فیلیپ نواره ایفاگر رل یک رئیس پلیس سرسخت است که البته مثل سایر بازیگران رل های اول تاورنیه در بخش هایی از فیلم مشغول غذا خوردن است! با این حال این کاراکتر که دائماً مشغول انتقاد شنیدن از او آن در نهایت خودش تبدیل به یک قاتل می شود. تاورنیه می گوید: «از طریق زندگی و کارهای شخصیت اصلی قصه ما توانسته ایم در آن فیلم تمامی وحشت و مشکلات موجود در جوامعی استعماری را که ناهنجاری های زیادی از این دست دارند، به تصویر بکشیم و از معایب این سیستم های حکومتی بگوییم.»

تاورنیه دوستدار فیلم های بریتانیایی هم هست و این گرایش در حالی در وجود او ریشه دوانده که در دوره موسوم به موج نو، چنین رویکردهایی در سینمای فرانسه نوعی تخلف بزرگ و بی توجهی به ارزش های هنری همین کشور محسوب می شد. تروفو در همان زمان می گفت بین واژه های سینما و بریتانیا نوعی عدم تجانس وجود دارد و به واقع به جز آلفرد هیچکاک معروف و بزرگ که دست نیافتنی بود و کمتر کسی جرأت انتقاد از او را داشت، بقیه کارگردانان بریتانیایی به گونه ای زیر شلاق انتقادات فرانسوی ها قرار می گرفتند.

با این وجود تاورنیه در تضاد با این موج حاکم هر کاری که از دستش برای تقویت سینمای بریتانیا در فرانسه و امکان تماشای آن در این کشور برمی آمد، انجام می داد. او همین امروز هم با شادمانی می گوید که برای تماشای کارهای مایکل پاول و یکی دو کارگردان پیشرو دیگر بریتانیایی به سینماها و تماشاخانه هایی محجور در پاریس می رفته و برخلاف مردم عادی که انتظار تماشای کارهایی سرگرم کننده و معمولی را داشته اند از دیدن فیلم های سنگین این سینماگران به وجد می آمده است.

● کیارستمی و...

در پی مرگ اینگمار برگمان و میکل انجلو آنتونیونی در سال گذشته خیلی ها فیلمسازان ادبی و کارگردانان مؤلف را نسلی منقرض شده و یا دست کم در حال انقراض خواندند، اما این چیزی است که تاورنیه به عنوان یکی از فیلمسازان مؤلف ۳۵ سال اخیر اروپا آن را رد می کند و حرفی بی اساس می پندارد. او با آوردن نام برادران کوئن، عباس کیارستمی، پل تامس اندرسون و تانی موره تی می گوید: «این نظریه و ادعا اصلاً صحت ندارد و وجود این فیلمسازان و کارهایی که ارائه داده اند، تشانگر غلط بودن آن است. من فکر می کنم اگر هم ایرادی وجود داشته باشد، در نحوه برخورد دیگران با این هنر است. از نظر من تأسف بارتر از هر چیزی خود بزرگ بینی در سینمای آمریکا و تک محور بودن استودیوهای این کشور است و آنها چشم ندارند که هنر دیگران را ببینند.» این که تاورنیه هنوز با این شیوه و اشتیاق درباره سینما و بنیادها و آدم های آن صحبت می کند، جای تعجب و تحسین دارد و انگار او همچنان همان منتقد فیلمی است که سالها پیش روی ما کارهای سینماگران دلخواهش را می ستود و از آنها تعریف می کرد. عشق او به سینما بسیار زود شروع شد و امروز هم زمانی را که «گنوگانین» و «طبل هایی در دوردست» را دید، به خوبی به یاد می آورد. او در آن زمان ۱۳-۱۲ سال بیشتر نداشت و نخستین کشف هایش این بود که فیلم ها کارگردانانی دارند و بدون آنها راه به جایی نمی برند! او در بهار ۲۰۰۸ می گوید: «نخستین کسی که بر من آشکار ساخت با تصویر و ایماژ نیز می توان با قدرت کلمات حرف زد و مقصود رسانی کرد، جان فورد بود. من «فورت آپاچی» و «او رویان زرد دشت» را به فاصله چند هفته دیدم و شگفت زده شدم و به چنان باورهایی رسیدم.» در دهه ۱۹۶۰ تاورنیه و همکارش پی یر ریزی بین مفهوم و ابعاد کار تبلیغات در سینما را متحول و متغیر ساختند. تاورنیه در یادآوری آن ایام می گوید: «ما شاید نخستین عناصر تبلیغاتی در دنیای فیلم و سینما بوده باشیم که خودمان بشدت شیفته این صنعت بودیم و فقط به چشم یک کار تبلیغاتی و حرفه صرف به این موضوع نگاه نمی کردیم، در همین راستا ما فقط آن دسته از فیلم ها را می پذیرفتیم و روی آن کار تبلیغاتی می کردیم که خودمان آن را تأیید کنیم و کیفیتی عالی داشته باشند. به واقع ما بیش از آن که کارمندان صنعت فیلم باشیم، از عشاق راستین آن بودیم.» همه فیلم های تاورنیه همین احساس و گرایش را نشان می دهند و کافی است نگاهی به پیشینه و کارهای او و لیست فیلم هایش بیندازید. یک نکته بارز و با ارزش آن، وجود کارهایی از ژانرهای مختلف در میان فیلم های اوست. بر این اساس هم فیلم های درام (تاریخی و خانوادگی)، و هم آثار پلیسی و اقتباس های ادبی و کمدی در میان کارهای او مشاهده می شوند و برگردان قصه های ژرژسیمنون به فیلم های سینمایی نیز از او سرزده است و «ساعات نیمه شب» را هم که درباره یک نوازنده ساکسیفون در پاریس و مشکلات اجتماعی اوست. خود وی می گوید: «این حق من است که فیلم هایی را بسازم که دوست دارم و به آنها احساس اعتقاد می کنم.» و اگر فیلم اخیر او با بازی تامی لی جونز را نادیده بگیریم، همه کارهای تاورنیه با چنین باور و اعتقادی ساخته شده اند.