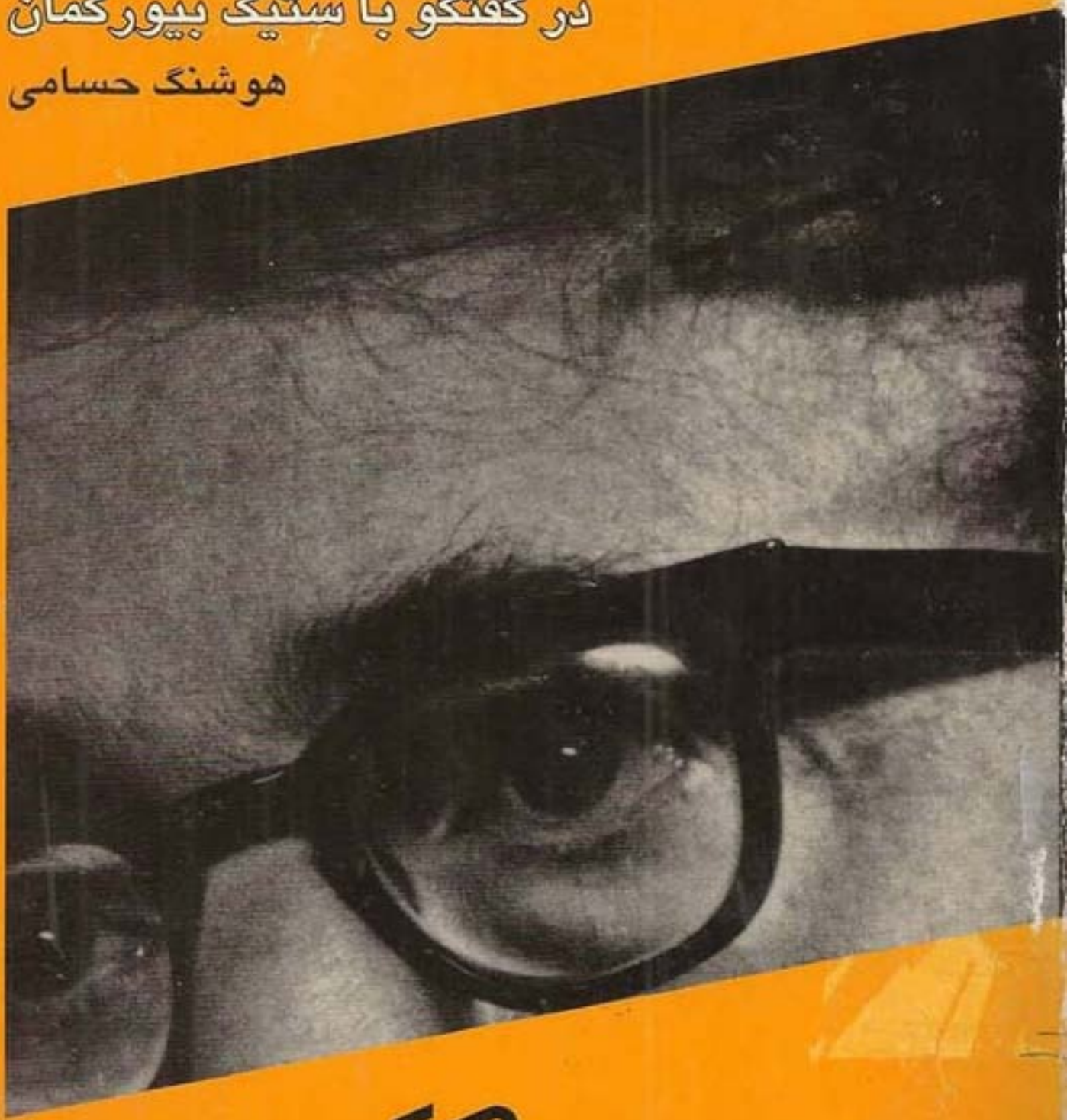
وودی آلن از زبان وودی آلن

در گفتگو با ستیک بیورکمان

هوشنگ حسامی



هنر

(۷)

وودی آلن از زبان وودی آلن

در گفت‌وگویی با «ستیگ بیورکمان»

هوشنگ حسامی

آلن، وودی، ۱۹۳۵ - Allen, Woody
وودی آلن از زبان وودی آلن: وودی آلن، در گفت‌وگویی با ستیگ بیورکمان/ [مترجم] هوشنگ حسامی. - تهران: انتشارات موسسه ایران، ۱۳۷۷.
۴۲۸ ص.: مصور، عکس. - (هنر؛ ۷. سینما)
ISBN 964-6707-33-5
بها: ۱۵۰۰۰ ریال.
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرستنویسی پیش از انتشار).
عنوان اصلی: Woody Allen on Woody Allen.
۱- آلن، وودی، ۱۹۳۵ - -- مصاحبه‌ها ۲- Allen, Woody سینما - ایالات متحده - تهیه‌کنندگان و کارگردانان - مصاحبه‌ها. الف. بیورکمن، استیگ، ۱۹۳۸ - Bjorkman, Stig مصاحبه‌کننده. ب. حسامی، هوشنگ، ۱۳۲۲ - ، مترجم. ج. انتشارات مؤسسه ایران. د. عنوان. ه. عنوان: وودی آلن، در گفت‌وگویی با ستیگ بیورکمان.
PN ۱۹۹۸/۳/آ۷۱۵ ۷۹۱/۴۳۰۹۲
۱۳۷۷
کتابخانه ملی ایران ۷۷-۳۶۸۴م

وودی آلن از زبان وودی آلن

در گفت‌وگویی با «ستیگ بیورکمان»

هوشنگ حسامی

ویراستار: مهرداد قاسمفر
طراح روی جلد: محسن محبوب
لیتوگرافی: مبین (وابسته به مؤسسه‌ی ایران)
چاپ اول: ۱۳۷۷
شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه
بها: ۱۵۰۰ تومان
شابک: ۵-۳۳-۶۷۰۷-۹۶۴/ 5 - 33 - 6707 - 964

همه‌ی حقوق محفوظ است

انتشارات موسسهٔ ایران
تهران، خیابان خرمشهر، شماره‌ی ۲۰۱۲،
مؤسسه فرهنگی و مطبوعاتی ایران
صندوق پستی: ۷۴۱۹ ـ ۱۴۱۵۵
تلفن: ۸۷۳۸۳۵۷

فهرست

مقدمه‌ی ویراستار کتاب ۷

فصل اول: مراحل اولیه ۱۳

فصل دوم: پول را بگیر و فرار کن ۳۵

فصل سوم: موزها ۶۵

فصل چهارم: دوباره بزن سام ۷۹

فصل پنجم: آنچه همیشه می‌خواستید... بدانید ۹۱

فصل ششم: خوش بیار..... ۱۰۵

فصل هفتم: عشق و مرگ ۱۱۱

فصل هشتم: آنی هال..... ۱۱۹

فصل نهم: فضاهای داخلی ۱۴۷

فصل دهم: منهتن ۱۶۵

فصل یازدهم: خاطرات استارداست..... ۱۸۱
فصل دوازدهم: کمدی... یک شب نیمه‌ی تابستان..... ۱۹۵
فصل سیزدهم: دانی رُز برادوی ۲۱۳
فصل چهاردهم: رُز ارغوانی قاهره..... ۲۱۹
فصل پانزدهم: هانا و خواهرانش ۲۲۷
فصل شانزدهم: روزهای رادیو..... ۲۳۵
فصل هفدهم: سپتامبر ۲۵۱
فصل هجدهم: زن دیگر..... ۲۷۷
فصل نوزدهم: داستانهای نیویورک ۲۹۷
فصل بیستم: جنایات و خلافها..... ۳۰۷
فصل بیست ویکم: آلیس ۳۳۳
فصل بیست و دوم: سایه‌ها و مه ۳۴۳
فصل بیست و سوم: شوهران و همسران..... ۳۵۹
فصل بیست و چهارم: قتل مرموز منهتن..... ۳۷۳
فصل بیست و پنجم: فیلم‌شناسی..... ۳۹۳

مقدمه‌ی ویراستار کتاب

وقتی از من خواسته شد که این کتاب را بنویسم، فقط یک بار وودی‌آلن را دیده بودم. آن هم در بهار ۱۹۸۶ که فیلم هانا و خواهرانش برای نمایش در بخش «خارج از مسابقه» در جشنواره‌ی فیلم «کن» دعوت شده بود. وودی‌آلن که خروج از نیویورک را خوش ندارد و مهمتر از آن، مایل نیست در ارتباط با فیلمهایش در مجامع ظاهر شود، قصد نداشت در نمایش فیلم خود حضور داشته باشد. پس اگر وودی‌آلن به جشنواره نمی‌آمد، جشنواره باید به دیدن وودی‌آلن می‌رفت.

جشنواره به ژان ـ لوک‌گدار سفارش ساختن یک فیلم ـ مصاحبه با وودی‌آلن در مورد فیلم وی، در نیویورک داد. به طور اتفاقی من در این مصاحبه حضور داشتم. می‌گویم اتفاقی چون من تام لودی Tom Luddy، تهیه کننده‌یی که ترتیب این فیلم ـ مصاحبه را داد، می‌شناسم و او درجا مرا به‌عنوان عکاس استخدام کرد. آلن و گدار هر دو موافقت کردند، اما با یک شرط از طرف وودی ـ به این ترتیب که او باید تأیید می‌کرد که از کدام عکس یا عکسها می‌توانستم استفاده کنم.

فیلمبرداری در سینمای خصوصی دفتر وودی، «مرکز فیلم منهتن» در نیویورک، انجام شد. جایی کاملاً خالی و مبله نشده. فقط یک نیمکت، چندتایی صندلی راحتی و میزی پایه کوتاه در آنجا بود. کنار طولانی‌ترین دیوار، چند قفسه با بخشی از مجموعه صفحات موسیقی وودی، همراه با پیانویی قدیمی.

پرده‌ی سینما، روی یکی از دیوارهای کوتاهتر که با یک پرده‌ی سیاه پوشانده شده بود، قرار داشت.

مکالمه بین این دو کارگردان سرشناس ـ هر دو هم تقریباً به یک اندازه خجول ـ یک ساعتی طول کشید. وقتی فیلمبرداری تمام شد، آلن و گدار جلو دوربین عکاسی من قرارگرفتند. بعد من حلقه‌های فیلم را به وودی دادم.

بعد از آن، من به مکاتباتی گهگاهی با آلن ادامه دادم تا تابستان ۱۹۹۱ که با او تماس گرفتم و پیشنهادی را در مورد کتابی از مصاحبه‌ها در ارتباط با فعالیتهای او به‌عنوان نویسنده، شومن، بازیگر و مهمتر از همه فیلمساز، مطرح کردم. پس از مدتی جواب آمد، دوستانه تا طفره‌آمیز: وقت مناسب نبود. وودی ـ طبق معمول ـ داشت فیلمی را آماده می‌کرد. اما جای طرح مجدد پیشنهاد را، در وقتی مناسبتر بازگذاشت.

در ژانویه‌ی ۱۹۹۲ برای مصاحبه‌یی در ارتباط با فیلم سایه‌ها و مه که قرار بود به زودی نمایش افتتاحیه‌ی آن برگزار شود، به نیویورک دعوت شدم. فیلم را در سالن نمایش «کلمبیا فیلمز» دیدم. روز بعد به‌عنوان یکی از چند منتقدی که از اروپا آمده‌بودند، با وودی ملاقات کردم. منشی مطبوعاتی او، دوستانه اما شتابزده و بی‌طاقت، به من اطلاع داد که فقط ۴۵ دقیقه وقت خواهم داشت: «آقای آلن سرشان خیلی شلوغ است!»

من دوباره به سینمای خصوصی دفتر وودی برمی‌گردم. عوض نشده است. همان اتاق جادار و وسیع؛ همان صندلی‌های راحت پت و پهن. شاید مجموعه‌ی صفحات موسیقی که وودی از آن برای انتخاب موسیقی فیلمهایش الهام و بهره می‌گیرد، کمی در مقایسه با دفعه‌ی قبل غنی‌تر شده است. زیر قفسه‌های صفحات، کاستهای صدای فیلم تازه فیلمبرداری شده‌یی که شوهران و همسران نامیده خواهدشد، تلنبار شده است. وودی درست وسط کار تدوین این

فیلم است.

من کمی زود آمده‌ام، یا شاید وودی کمی دیر کرده است. در حالی که دارم ضبط صوت را آماده می‌کنم، ناغافل صدای سرفه‌یی محتاطانه و جمله‌ی «ببخشید، کمی دیر کردم» را می‌شنوم. وودی است. کاملاً بی‌سروصدا وارد شده است. به نظر می‌آید که ناگهان از گوشه‌ی تاریکی در اتاق مجسم شده است. عملی «وهم انگیز» به شیوه‌ی آنهایی که در فیلم اودیپوس یا در سایه‌ها و مه بازی کرده‌اند و یا شاید خیلی ساده از پرده‌ی نقره‌یی مثل قهرمانِ فیلم رز ارغوانی قاهره پایین آمده است.

شروع می‌کنیم به صحبت، بیشتر درباره‌ی سایه‌ها و مه، اما در مورد اولین تجربه‌های فیلم وودی و اوایل فعالیتهای سینمایی‌اش هم حرف می‌زنیم. زمان به سرعت می‌گذرد. ناگهان منشی وودی به درون اتاق سرک می‌کشد تا بگوید که ۴۵ دقیقه تمام شده است. اما وودی با اشاره‌ی دست او را رد می‌کند. ما نیم‌ساعت دیگر به مکالمه ادامه می‌دهیم.

قبل از اینکه جدا شویم، من پروژه‌ی کتاب را یادآور می‌شوم. وودی هنوز نمی‌تواند جوابی بدهد. از من می‌خواهد بار دیگر، اواخر بهار، پروژه را با او در میان بگذارم. بعد، پس از مکاتباتی چند، در آغاز ژوئن جوابی می‌آید. وودی می‌تواند چند هفته‌یی در ژوئیه ـ اوت قبل از آنکه فیلم تازه‌اش راز قتل منهتن را شروع کند، با من همکاری کند.

گاه نگارانه ـ اما با گریزهای اختیاری و بدون تصورات قبلی ـ به فعالیتهای هنری وودی می‌پردازیم. پیش از آنکه شروع کنیم، به وودی اطمینان می‌دهم که می‌تواند برای آنچه می‌خواهد درباره‌اش حرف بزند، محدودیتهایی قایل شود. اگر پرسشهایی وجود داشت که نمی‌خواست جواب دهد، البته، می‌توانست جواب ندهد. اما چنین موردی هرگز پیش نیامد. تنها درخواست یا شرط وودی

در مورد کتاب این بود که جلد قشنگی داشته باشد.

دیدارهای ما در صبح صورت می‌گیرد. با ضبط‌صوتی در یک گوشه‌ی سینما در «مرکز فیلم منهتن» می‌نشینیم و هر بار حدود دوساعت حرف می‌زنیم. همزمان، وودی دلمشغول تدارکات فیلم راز قتل منهتن است.

روز ۱۳ اوت، پلاکاردهای روزنامه و صفحات اول مطبوعات نیویورک، این خبر که وودی‌آلن و میافارو قصد دارند از هم جدا شوند و هر دو در مورد حضانت بچه‌های مشترکشان به دادگاه شکایت برده‌اند را با جار و جنجال چاپ می‌کنند. زندگی خصوصی و روابط شخصی این زوج بسیار منزوی و گوشه‌گیر، به‌گونه‌یی کاملاً بی‌رحمانه به تفتیش عمومی گذاشته شده است.

رویدادها، طبیعتاً معنایش فضولی ناخوشایند در زندگی آلن است ـ هم زندگی خصوصی و هم زندگی حرفه‌یی او. می‌ترسم کارمان به تأخیر افتد، اما تأخیر فقط موقتی است. دو روز بعد، وودی دیدارهایمان را از سر می‌گیرد. اما این بار در خانه‌اش در نزدیکی سنترال پارک که در آن زندگی می‌کند، ملاقات می‌کنیم.

طرفه آنکه، ما در گفت‌وگوهایمان به دو فیلم کمدی یک نیمه شب تابستانی و زلیگ، دو فیلمی که وودی همزمان روی آن کار کرده بود و در هر دو میافارو همکاری طولانی‌اش را با او آغاز کرده است می‌پردازیم و وودی به پرسش اجتناب‌ناپذیر در مورد چگونگی آشنایی و شروع همکاری ثمربخش آنها، همان قدر صریح و مشتاقانه که به دیگر پرسشهایم جواب داده بود، پاسخ می‌دهد.

با وجود این، به‌خاطر حوادثی که زندگی خصوصی وودی را احاطه کرده بود و به‌خاطر تدارکات بسیار وقت‌گیر فیلم راز قتل منهتن، مجبوریم وقفه‌یی در گفت‌وگوهایمان داشته باشیم. وقتی به بحث درباره‌ی هانا و خواهرانش

می‌رسیم، به طور موقت دست از کار می‌کشیم. من به سوئد برمی‌گردم و نیز به اولین بررسی مواد بسیار زیادی که از مصاحبه‌های انجام شده گرد آورده‌ام، می‌پردازم.

در ژانویه‌ی ۱۹۹۳، مکالمه‌ها از سر گرفته می‌شود ـ به همان شیوه‌ی قبلی، گاه در «مرکز فیلم منهتن» و گاه در خانه‌ی آلن. بعضی از مکالمه‌های جامع‌تر و متمرکزتر مثل فصولی در مورد سپتامبر و جنایات و خطاها در خانه‌ی وودی انجام شد. شاید انزوا و آرامش آنجا سبب تمرکز و صراحت بیشتری شد. بررسی روزهای رادیو، برعکس، در شرایط بد و به هم ریخته‌یی در تریلر وودی، بین برداشتهای یکی از آخرین روزهای فیلمبرداری راز قتل منهتن صورت گرفت.

در این روزهای ژانویه، من ضمناً فرصت یافتم تا جریان فیلمبرداری را دنبال کنم. آنچه بیش از هر چیز دیگری مرا تحت تأثیر قرارداد، راحتی و زنده‌دلی حاکم بر کار بود. فیلمبرداری یک فیلم، کاری پیچیده و مسؤولیتی بزرگ است، اما این جا، هیچ یک از استرس‌هایی که معمولاً در این زمینه وجه غالب است، وجود نداشت. البته وودی ۱۵ تا ۲۰ سال است که با جمع خاصی در کلیدی‌ترین پستهای پشت‌دوربین کار می‌کند. همه یکدیگر را می‌شناسند و با شیوه‌ی کار هم آشنایی دارند. ارتباط، به تقریب بدون استفاده از کلمات صورت می‌گیرد. به چیزی بیشتر از یک حرکت یا یک نگاه نیازی نیست.

موقع و مقام وودی‌آلن در دنیای فیلم بی‌نظیر است. قراردادی با تهیه کنندگانش دارد که آزادی کامل او را در نوشتن و کارگردانیِ دستکم یک فیلم در سال، تضمین می‌کند. این قرارداد شامل کنترل نامحدود آلن بر انتخاب موضوع، فیلمنامه، بازیگران، تیم فنی، برش نهایی و غیره است. تنها شرط این است که او از بودجه‌ی تعیین‌شده برای هر پروژه تجاوز نکند.

وودی‌آلنی که من در طول کار روی این کتاب شناختم، شباهت زیادی به «شخصیت فیلمی» که ما با آن بر پرده‌ی سینما آشناییم ندارد، مرد عصبی درمان‌ناپذیر و حریص در تعقیب آماتوری زنان، مردی که می‌خواهد همه‌ی کمبودهایش را با نوعی لذت خودآزارانه فاش کند: مالیخولیایی، خودشیفته، مردد، و کم‌وبیش اسیر دیگر ترسهای قابل تعریف. آنچه من دیدم، یک مرد منضبطِ کاری و تصمیم‌گیرنده، هنرمندی جدی و آگاه و کمال‌گراکه بر سر هنر و نظر خویش سازش نمی‌کند.

زندگی خصوصی‌اش، دایره‌یی محفوظ است. زندگی رسمی و اجتماعی‌اش به حداقل کاهش یافته است. تنها استثنا این است که وودی هر هفته دوشنبه شبها در بار «مایکل» به عنوان نوازنده‌ی کلارینت در یک گروه جاز ظاهر می‌شود. موسیقی شاید یکی از مهمترین منابع الهام‌بخش برای وودی است. به این و دیگر منابع الهام و خلاقیت او در صفحاتی که پیش روی دارید به تفصیل اشاره رفته است.

بیورکمان، استکهلم، اوت ۱۹۹۳

فصل اول

مراحل اولیه

مراحل اولیه

مرد چاق: تو فیلمسازی رو تو مدرسه مطالعه کردی؟

سندی: نه، نه، من چیزی رو تو مدرسه مطالعه نکردم.اونا منو مطالعه کردند.

(از خاطرات استارداست)

استیگ بیورکمان: چون قرار است درباره‌ی فعالیتهای شما در عرصه‌ی فیلم صحبت کنیم، باید به گونه‌یی گاه‌نگارانه پیش برویم. اما در عین حال باید به نوعی جریان سیال ذهن هم مجال دهیم و با استفاده از نوعی تکنیک «فلاش بک» (رجعت به گذشته) در طول زمان پس و پیش برویم.

آخرین کاری که قبل از ترک استکهلم کردم، دیدن شروع فیلم آلیس بود. فیلمی است که خیلی از آن خوشم می‌آید و قبلاً چندباری آن را دیده بودم و انتظار داشتم فیلم با صحنه‌ی صبح ، با آلیس، شوهر و بچه‌هایش باز شود... اما فیلم این گونه شروع نمی‌شود. با صحنه‌یی در آکواریوم میان آلیس و مردی که قرار است معشوق او باشد، شروع می‌شود. خوب، این به من یاد داد که همیشه نمی‌توان به حافظه اعتماد کرد و اینکه باید آدم در جزئیات دقیق شود.

وودی‌آلن: درست است. آدم اغلب، فیلمها را به گونه‌یی متفاوت به‌یاد می‌آورد.

بیورکمان: اما در عین حال نوعی از جریان سیال ذهن را هم که فیلم شما بیان می‌کند، نشان داد. آزادی بسیار در ساختار. بنابراین مایلم نظرخودتان را در

این مورد بشنوم.

آلن: خُب، جاذبه‌ی فیلم در همین است. مثل نوشتن نثر، محدودیتی ندارد. می‌توانید با زمان بازی کنید. این چیز فوق‌العاده‌ایست، فوق‌العاده.

آدمهایی هستند که مدام به یک روایت خطی فکر می‌کنند و فیلمهای جالبی هم به‌این طریق می‌سازند و آدمهایی هستند که به‌گونه‌یی کمتر خطی و بیشتر غیرخطی و انحراف‌پذیر فکر می‌کنند. من از دومی‌ها هستم. دوست دارم زمان را دور بزنم ـ نه عمدی، فقط غریزی.

بیورکمان: این انحرافهای زمانی در فیلمنامه وجوددارند؟

آلن: بیشترشان. گهگاه فکر تازه‌یی در اتاق تدوین یا وقتی دارم فیلمبرداری می‌کنم، به‌ذهنم می‌رسد. اما در کل، این نوع چیزها، ذاتیِ ساختار اساسی فیلم است.

بیورکمان: حالا از فلاش‌بک استفاده می‌کنیم ـ اولین خاطراتتان از فیلم چیست، اولین فیلمی که دیدید چه بود؟

آلن: گفتنش دشوار است. احتمالاً سفیدبرفی یا چیزی شبیه آن بود. گمان می‌کنم از فیلمهای والت‌دیسنی بود، احتمالاً. آنچه را که با وضوح بیشتری به خاطر می‌آورم، سالهای ۱۹۴۰ و ۱۹۴۱ و ۱۹۴۲ است. از آن سالها بود که سینمارو پروپا قرصی شدم.

بیورکمان: پس پنج، شش یا هفت ساله بودید...

آلن: بله. من اول دسامبر ۱۹۳۵ به دنیا آمدم. آنها وقتی که پنج سال یا کمی بیشتر داشتم، بردن من به سینما را شروع کردند و من سخت شیفته‌ی فیلمها شدم. من در بخشی از بروکلین زندگی می‌کردم که خاص طبقه‌ی متوسط کم‌درآمد بود. در آن بخش از بروکلین، حدود ۲۵ سالن سینما وجود داشت که فاصله‌ی چندانی با خانه‌ام نداشتند و می‌توانستم پیاده بروم و بیایم. بنابراین،

زمان بی‌پایانی را در سالنهای سینما گذراندم. آن روزها، استودیوها هر سال کلی فیلم می‌ساختند و آدم ظرف یک ماه می‌توانست فیلمهایی از جیمز کگنی و همفری بوگارت و گری کوپر و فرد آستر و فیلمهای والت‌دیسنی را ببیند... خیلی حیرت‌آور بود، وفور نعمت بود.

بیورکمان: من هم مثل شما سینمارو پر و پا قرصی شدم، اما دیر شروع کردم. یازده ساله بودم که اولین فیلم خودم را دیدم. اما این اولین حضورم در سالن سینما برایم نوعی مکاشفه بود، به تقریب یک تجربه‌ی مذهبی. یک موزیکال MGM (متروگلدوین مایر) بود و من بلافاصله عاشق بازیگر زن نقش اول آن جین پاول شدم و بعد فیلم دیدن را تقریباً هر روز شروع کردم.

آلن: فیلمی که دیدید ملاقات عاشقانه‌یی با جودی نبود؟

بیورکمان: نه. کشتی تفریحی بود. پدر ومادرتان با علاقه‌ی زیاد شما به فیلم مخالف نبودند؟ اعتراض نمی‌کردند یا مانع رفتن شما به سینما و دیدن فیلمها نمی‌شدند؟

آلن: نه. وقتی که خیلی بچه بودم، دخترعموی بزرگم هفته‌یی یک بار مرا با خود به سینما می‌برد. اما وقتی بزرگتر شدم،... والدین بچه‌های همسایه، مانع رفتن آنها به سینما می‌شدند. می‌گفتند ـ بخصوص تابستانها ـ که «بروید در هوای آزاد بازی کنید. بروید زیر نور خورشید بازی کنید، ورزش کنید، بروید شنا» آن وقتها کلی حرف و حدیث بود که فیلمها برای چشمهایتان مضر است و از این جور چیزها. پدر ومادر من گوششان به این حرفها بدهکار نبود و مرا به زور وادار به کارهای دیگر نمی‌کردند. و من همیشه از تابستانها، هوای گرم و نور خورشید نفرت داشتم. بنابراین می‌رفتم به سینماهایی که سیستمهای تهویه‌ی مطبوع داشتند و گاهی می‌دانید، چهار، پنج، شش بار در هفته به سینما می‌رفتم یا در یک روز، اگر به اندازه‌ی کافی پول داشتم، چند فیلم می‌دیدم.

همیشه دو فیلم با یک بلیط هم بود. و من این را خیلی دوست داشتم! اما زمستانها که مدرسه و درس و مشق داشتیم، مسأله فرق می‌کرد. فقط می‌شد در تعطیلات پایان هفته به سینما رفت. اما معمولاً من شنبه و یکشنبه و پاره‌یی وقتها هم جمعه بعد از ظهر، پس از مدرسه، به دیدن فیلم می‌رفتم.

بیورکمان: هرچه نمایش می‌دادند می‌دیدید، یا انتخابی هم در کار بود؟ به نوع خاصی از فیلمها، ژانر خاصی از فیلمها، علاقه‌ی بیشتری نداشتید؟

آلن: اوایل همه جور فیلمی می‌دیدم. هر چه که بود. بعد که کمی سن و سالم بیشتر شد، خیلی به کمدی‌های رومانتیک، و پیچیده علاقه‌مند شدم و «برادران مارکس» را خیلی دوست داشتم و فیلمهای جنایی را.

بیورکمان: برادران مارکس نسبت به ذایقه و پسند بچه‌ها باید کمی پیشرفته می‌بودند، نبودند؟

آلن: فکر می‌کنم همیشه ذایقه و پسند بالنسبه پیچیده‌یی در کمدی داشتم. چون حتی وقتی بچه بودم، زیاد از کمدی بزن و بکوب خوشم نمی‌آمد. هیچ وقت از دلقکها خوشم نیامده ـ برخلاف فلینی. و این احتمالاً باید به خاطر این باشد که دلقکهایی که ما در آمریکا داریم خیلی با دلقکهای اروپایی فرق دارند. من هیچ وقت از دلقکهای سیرک خوشم نمی‌آمد، و از دیدن فیلمهای کمدی بزن و بکوب هم واقعاً لذت نمی‌بردم. در کمدی نوع پیچیده، بلافاصله غرق و محو می‌شدم. من پرستون استورجز و بعضی کمدی‌های اوایل دهه‌ی ۱۹۴۰ را دوست داشتم. فیلمهای مورد علاقه‌ام بودند. برادران مارکس در رده‌ی خاصی‌اند؛ چون ساده و دلقک مانند اما در عین حال بسیار پیچیده بودند. خیلی ذهنی و هوشمندانه. می‌دانید، تا امروز هیچ وقت زیاد از لورل و هاردی خوشم نیامده. همه‌ی کسانی که می‌شناسم، تمام همدوره‌ای‌هایم، همه‌ی دوستانم آنها را دوست دارند. خیال می‌کنند آنها کمدین‌های بزرگی هستند و

اغلب سعی می‌کنند به من نشان دهند که چه چیزی را از دست می‌دهم. نه خیال کنید که از لورل و هاردی نفرت دارم، نه، اما واقعاً هرگز برایم مهم نبوده‌اند. من هیچ وقت تحمل زیادی برای کمدی‌های ساده و آسان‌گیر نداشته‌ام.

بیورکمان: من از فیلم جعبه‌ی موسیقی خیلی خوشم می‌آید. فکر می‌کنم یک شاهکار کوچک است.

آلن: حتماً لحظاتی وجوددارد که آنها کاملاً خنده‌دارند. اما در کل، کمدی‌های بزن‌وبکوب صامت، زیاد توجه مرا جلب نمی‌کنند. خود چاپلین برایم جالب بود، چون فکر می‌کنم مرد خیلی بامزه و شادی‌آفرینی بود. فکر می‌کنم به طور فوق‌العاده‌یی بامزه، کینه‌جو و صریح و روراست بود. فکر نمی‌کنم باستر کیتون خیلی بامزه باشد. فکر می‌کنم فیلمهایش عالی‌اند. شاهکاراند، به کارهایش به زیبایی و بی‌نقص و استادانه خلق شده‌اند. اما خودش هرگز مرا زیاد نمی‌خنداند. در حالی که وقتی چاپلین از خیابان پایین می‌آید، رگه‌یی از شیطنت و حیله‌گری در او هست. صورتش را با ریش مردی پاک می‌کند و با لگد به ماتحت او می‌کوبد. با کیتون به این اندازه صمیمی نیستم. در واقع، اگر بخواهید فیلمها را براساس مهارت و استادی داوری کنید، فیلمهای کیتون برترند، اما اگر آنها را براساس حس و اثر آنها بر تماشاگر قضاوت کنید، من چاپلین را خیلی بامزه‌تر و جالبتر می‌بینم. من با فیلم روشنی‌های شهر بیشتر از هر فیلم کیتون درگیر و قاطی می‌شوم. حتی با آنکه وقتی فیلم لنگر کشتی بخار یا ژنرال را می‌بینم، می‌توانم بفهمم که معرکه‌اند. حرف ندارد. کار درجه‌ی یکی است.

بیورکمان: دقت زیادی در کارش دارد.

آلن: بله، استادانه است. او را می‌ستایم و لذت می‌برم، اما برای من شبیه درگیری شخصی من با چاپلین، و روابط شخصی و روانی او با مردان و زنانی که

با آنها برخورد می‌کند، نیست.

بیورکمان: و چه چیز در برادران مارکس بود که شما را جلب می‌کرد؟

آلن: هوشمندی آنها فوق‌العاده است. جنون سوررئالیسم، بیهودگی توصیف‌ناپذیر انگیزه‌ها در کارهایشان خارق‌العاده است و البته، آدمهای با استعدادی بودند! این جوریست دیگر. چیکو با استعداد بود، هارپو فوق‌العاده با استعداد بود و گروچو بهترین آنها بود. استعداد ذاتی داشتند. هر چه می‌کردند نوع خاصی از مضحکه داشت. ذاتی آنها بود، انگار در ژن یا سلولشان بود و یا چیزی از این قبیل. من اغلب این مقایسه را می‌کنم که اگر شما آدمی مثل پیکاسو را در نظر بگیرید که خرگوش کوچکی، خرگوش ساده‌یی، بکشد و بعد بچه‌ها در کلاس خرگوش مشابهی بکشند، چیزی در خطوط پیکاسو وجود دارد که خاص اوست. لازم نیست کار خود نمایانه‌یی بکند یا طرز تفکری انفجاری داشته باشد. اما چیزی در خط او، حسی در خط او بر کاغذ وجود دارد که بسیار زیباست. یا مثل کسی که نوازنده‌ی ویلون است و بامهارت و احساس کارش را انجام می‌دهد. این در مورد گروچو هم مصداق دارد. اگر با گروچو شام می‌خوردید و فقط با او مکالمه می‌کردید هم، با مزه و شادی‌بخش بود. مسأله این نبود که سعی می‌کرد بامزه باشد. محتوای آنچه که می‌گفت مهم نبود؛ فقط چیزی در ریتم، در زیروبم صدایش بود که بامزه و دلچسب بود. به همین دلیل من یکی از طرفداران پروپاقرص آنها و فیلمهایشان که سرشار از انرژی و دیوانگی غیرمعقول بودند، شدم.

بیورکمان: مرتب به دیدن فیلمهای آنها می‌رفتید؟

آلن: بله، هر وقت فیلمهای آنها را در سینماهای نزدیک خانه‌مان نشان می‌دادند، حتماً می‌رفتم. همیشه فیلمهایشان را چندین بار می‌دیدم. هیچ وقت از فیلمهایی که دوست داشتم خسته نمی‌شدم. هرگز از دیدن آنها، سال از پس

سال، خسته نمی‌شوم.

بیورکمان: و شما خوب گروچو را می‌شناختید؟

آلن: بله، توانستم او را خوب بشناسم. وقت زیادی را با او گذراندم و او را بسیار جذاب و خوب دیدم. البته مردم به من گفتند که من وقتی او را شناختم که جا افتاده شده بود، و اینکه در سالهای نخست، آدم وحشتناکی بوده است. نمی‌دانم، ممکن است درست باشد. وقتی با او آشنا شدم، بسیار مهربان و سرشار از حکایات خنده‌دار بود؛ او از ستایشگران کارهای من بود و من پرستشگر آثار او. به شکلی خاص یادآور نوعی دایی یا عمو بود که آدم در خانواده، در جمع خانواده، می‌بیند که سرشار از لطیفه‌های پرمغز است. بیشترِ دایی‌هایی که می‌بینید، به آن اندازه خوب نیستند که حرفه‌یی باشند، اما همیشه چیزی جذاب و طعنه‌آمیز می‌گویند. گروچو خیلی ساده، می‌توانست کسی باشد که در یک عروسی خانوادگی یا مراسم تدفین یا میهمانی یا چیزی از این قبیل پیدایش می‌شود و جا می‌افتد. می‌توانست دایی شوخ‌طبعی باشد که سرمیزغذا در حال برداشتن تکه‌یی جوجه و کمی برنج، یک حرف بامزه می‌پراند.

بیورکمان: وقتی شما با گروچو آشنا شدید، دو برادرش مرده بودند؟

آلن: نه، من هارپو را هم دیدم. اما چیکو را نمی‌شناختم. یا دوتای دیگر گومو و زپو را. وقتی در یک کاباره نوازندگی می‌کردم، هارپو یک بار به دیدنم آمد.

بیورکمان: در آغاز فیلم رز ارغوانی قاهره، سیسیلیا (میافارو) و خواهرش درباره‌ی فیلمها و ستاره‌های فیلم حرف می‌زنند. به‌نظر می‌رسد که نه تنها به فیلمها که زندگی ستارگان سینما هم علاقه‌ی دارند. وقتی جوان بودید و دیدن فیلمها را شروع کردید، شما هم علاقه مشابهی داشتید؟

آلن: من فقط به شکل معتدلی به ستاره‌ها و زندگی آنها علاقه و توجه داشتم. وقتی بچه بودم، می‌توانستم همه‌ی ستارگان سینما را بشناسم. وقتی که هشت یا نه ساله بودم، بازیگر سیتمایی نبود که نشناسم، چون فیلمهای زیادی دیده بودم و مجله‌های سینمایی را خوانده بودم. اما خیلی مجذوب شایعات مربوط به زندگی بازیگران نمی‌شدم.

بیورکمان: و در مورد آدمهای پشت فیلمها هم آگاهی داشتید؟ آدمهایی که فیلمها را ساخته بودند، کارگردانها و غیره؟

آلن: اینها را بعدها دانستم. زمانی که من بزرگ شدم، عصر سیستم ستاره‌یی بود. در ایالات متحده، به ویژه، تأکیدی بر کارگردانها نمی‌شد. بعدها بود که فهمیدم کارگردانها چه می‌کنند.

بیورکمان: جدا از برادران مارکس، ستارگان دیگری هم بودند که برایتان جذاب باشند؟

آلن: اوه، بله، همیشه. من فرد آستر و همفری بوگارت و جیمز ککنی و ادوارد جی.رابینسون را دوست داشتم. همه‌ی آنهایی که تمام مردم دوستشان دارند: جیمز استوارت، گری کوپر، آلن لاد و بقیه. همه‌شان را دوست داشتم و از دیدنشان روی پرده خوشم می‌آمد.

بیورکمان: چه وقت درباره‌ی کارگردانها و نقش کارگردان بیشتر آگاهی پیدا کردید؟

آلن: همین طور که بزرگتر می‌شدم، وقتی به سالهای نوجوانی رسیدم، شروع کردم به فهمیدن اینکه بعضی کارگردانها بهتر از بعضی کارگردانهای دیگر هستند ـ تا قبل از نوجوانی‌ام به این مسأله توجهی نداشتم. وقتی پانزده سال یا بیشتر داشتم، در همسایگی ما چندتایی سالنِ خاص نمایش فیلمهای خارجی باز شد. در طول جنگ، نمی‌توانستید فیلم خارجی زیادی ببینید. اما

بعد، پس از جنگ، شروع کردم به دیدن شکاهکارهای واقعاً بـزرگ اروپـایی. چون آنها فقط بـهترینهای اروپـایی را وارد آمـریکا مـی‌کردند. بـعد در مـورد کارگردانان ایتالیایی و سینمای فرانسه و بـعضی فـیلمسازان سـینمای آلمـان، آگاهی زیادی کسب کردم. و در مرحله‌یی فیلمی از اینگمار برگمن دیدم. اما این کمی بعدتر بود.

بیورکمان: یادتان می‌آید که کدام یک از فیلمهای برگمن بو د؟

آلن: فیلم تابستان با مونیکا بود. عالی بود! مطلقاً عالی! و بعد شب عـریان را دیدم. و آن فیلم بود که به کلی مرا شیفته کرد. شگفت‌انگیز بود! بعد سـیل نمایش فیلمهای برگمن در آمریکا بود. توت‌فرنگی‌های وحشی نـمایش داده شـد، مـهر هفتم و شعبده‌باز و او در اینجا، در آمریکا، شهرت بسیاری کسب کرد. ایـن در دهه‌ی ۱۹۵۰ بود.

بیورکمان: چه وقت فیلمهای خارجی را با فیلمهای آمریکایی که می‌دیدید مقایسه کردید و واکنش شما چه بود؟

آلن: البته، آنها خیلی متفاوت بودند، من و دوستانم بلافاصله به فـیلمهای خارجی علاقه‌مند شدیم، چون بالغ‌تر از سینمای آمریکا بود. سینمای اروپا ـ یا دستکم آن فیلمهای اروپایی که ما اینجا دیدیم ـ خیلی پخته‌تر و جدی‌تر بـود. فـیلمهای اروپـایی آن فـیلمهای کـوچک ابـلهانه‌ی کـابویی، یـا فـیلمهای سرگرم‌کننده‌ی کوچک احمقانه‌یی نبود که پسره، دختره را می‌بیند بعد دختره را از دست می‌دهد و در پایان دوباره دختره را پیدا می‌کند. بنابراین ما دوسـتشان داشتیم. برای ما بسیار جذاب و اثرگذار بود. تجربه‌یی برتر و چشم‌گشا بود. آنها ما را بیش از پیش مجذوب کارگردانها و نیز تاریخ سینما کردند.

بیورکمان: می‌گویید من و دوستانم. منظورتان آن دخترعمویی است که قبلاً به او اشاره کردید؟

آلن: نه، او مرا وقتی بچه بودم به سینما می‌برد. وقتی نوجوان بودم با دوستان هم‌مدرسه‌یی به سینما می‌رفتم. ما خیلی دلبسته‌ی فیلمهای خارجی بودیم و کمدیهای خارجی را هم خیلی بامزه می‌دانستیم.

بیورکمان: مثل کدام فیلم؟

آلن: شمار زیادی از آنها را به خاطر می‌آورم، مثل فانفان لاتولیپ یا فیلمهای اولیه‌ی ژاک تاتی و چندتایی فیلم انگلیسی هم دیدیم که حیرت‌آور بودند و فیلمهای رنه کلر! وقتی برای اولین بار فیلم (*A nous la liberte'*) را دیدم خیلی تحت‌تأثیر قرارگرفتم. فکر کردم عالی است. اما البته، فیلمهای جدی بودند که واقعاً ما را جلب می‌کردند و تحت تأثیر قرار می‌دادند ـ برای مثال دزد دوچرخه ـ آنهایی که تجربه‌های معرکه‌یی بودند. و فیلمهای ژان رنوار هم مقاومت‌ناپذیر بودند: قواعد بازی و توهم بزرگ و آن فیلم کوتاه شگفت‌انگیز، روزی در روستا. و در این زمان بود که فیلمهای اولیه‌ی فلینی هم رسید. به یاد نمی‌آورم که فیلمهای اولیه‌ی برگمن را دیده باشم. شیوه‌ی فیلمسازی برگمن بعد از تابستان با مونیکا بود که شروع کرد به ته‌نشین شدن در من. قبل از آن، فیلمهایی که او می‌ساخت، به نظر من مثل فیلمهای خیلی خوب آمریکایی بودند. به شیوه‌ی فیلمهای آمریکایی بودند. اما به‌نظرم با آن فیلم هاریت آندرسون بود که نوعی فاصله‌گیری شروع شد و بعد آن شیوه‌ی شاعرانه‌ی بزرگ سر برکشید.

بیورکمان: می‌دانید، برگمن فعالیتش را در عرصه‌ی سینما با فیلمنامه‌نویسی آغاز کرد. در اوایل و اواسط دهه‌ی ۱۹۴۰ او باید به نوعی برده‌ی مهمترین کمپانی‌های تولیدکننده فیلم سوئدی می‌شد و زمانه‌اش را در نظر می‌گرفت. او وهمکارانش باید کلی فیلم آمریکایی می‌دیدند و ناگزیر بودند، شیوه‌ی فیلمنامه‌نویسی آمریکایی را مطالعه و تقلید کنند. این چیزی بود که تهیه کنندگان وقت از آنها می‌خواستند و انتظار داشتند. پس، این تأثیر باید در

فیلمهای اولیه‌اش بدیهی بوده باشد. اما علاقه‌ی بسیار شدید و آشکار شما به فیلم، در آن زمان شما را به این فکر انداخت که شاید روزگاری بتوانید در عرصه‌ی فیلم کار کنید؟

آلن: نه، اما یک بار که داشتم فیلمی از دزدان دریایی می‌دیدم و بچه بودم، به این فکر افتادم. با خودم فکر کردم «پسر، من هم می‌توانم این کار را بکنم، می‌توانم فیلمی مثل آن بسازم» در هفت یا هشت‌سالگی‌ام بود. فقط رؤیایی گذرا بود که به آن فکر نکردم.

بیورکمان: یادتان می‌آید که چه فیلمی بود؟

آلن: بله، قوی سیاه با بازی تیرون پاور. نمی‌دانم چرا یا چه چیز در فیلم بود که مرا به آن فکر انداخت. چون آن موقع کلی فیلم دیده بودم. اما شاید پرزروق و برق‌تر یا سرگرم‌کننده‌تر یا هیجان‌انگیزتر از فیلمهای دیگر بود. من واقعاً می‌خواستم نویسنده بشوم و نویسنده‌یی برای تئاتر. نمی‌خواستم بدانم که چگونه می‌شود به سینما راه پیدا کرد یا چه باید کرد. من فقط می‌خواستم نمایشنامه‌نویس باشم.

بیورکمان: شاید خیلی زود نوشتن را شروع کردید: تکه‌هایی برای کمدین‌های دیگر، قصه‌هایی برای روزنامه‌ها، قطعات نمایشی برای تلویزیون و غیره. کِی و در چه سنی، نوشتن را شروع کردید؟ منظورم این است که قبل از فرستادن آنها برای کسی که بخواند یا استفاده کند و یا چاپ کند؟

آلن: همیشه می‌توانستم بنویسم. حتی وقتی بچه‌ی کوچکی بودم. حتی قبل از اینکه خواندن یاد بگیرم، می‌توانستم از خودم قصه‌های خوبی دربیاورم. همیشه گفته‌ام که می‌توانستم بنویسم، قبل از اینکه بتوانم بخوانم؛ بعد، وقتی شانزده‌سالم بود و هنوز در مدرسه بودم، برای نوشتن استخدام شدم. مرا برای نوشتن شوخیهای بامزه و حکایات حیرت‌آور اجیر می‌کردند. و بعد برای رادیو

و تلویزیون و کمدین‌های کاباره‌ها نوشتم. سپس برای خودم به‌عنوان یک کمدین کاباره نوشتم. و آنگاه فیلمنامه نوشتم و دست‌آخر کارگردانی کردم.

بیورکمان: نوشتن همیشه برایتان لذت داشته، یا شما هم در مقابل کاغذ سفید و خالی، اضطراب و نگرانی را تجربه کرده‌اید؟

آلن: نه، حسی مثل حس پیکاسو دارم که یک بار گفت وقتی که یک فضای خالی می‌بیند، باید آن را پرکند. من هم همین حس را دارم. هیچ چیز مرا به اندازه‌ی پاره‌کردن بسته‌ی خیلی‌خیلی بزرگی از کاغذ زرد یا سفید خوشحال نمی‌کند. و نمی‌توانم منتظر پر کردن آن کاغذها بشوم! دوست دارم که این کار را بکنم.

بیورکمان: کی نوشتن داستانهای کوتاه را شروع کردید؟ حدس می‌زنم، در آغاز نوشته‌هایتان بیشتر شامل شوخیها و طرحهایی برای خودتان و دیگر کمدینها بود.

آلن: چند سال پس از شروع به نویسندگی، به سراغ نوشتن داستانهای کوتاه رفتم. سعی می‌کردم نمایشنامه بنویسم و کارم خیلی خوب نبود. در نمایشنامه‌نویسی خیلی خوب نبودم.

بیورکمان: فکر می‌کنید چرا؟

آلن: هنوز فوت‌وفن کار را به اندازه‌ی کافی نمی‌دانستم. به اندازه‌ی کافی تحصیل نکرده بودم. در همان ترم اول، از مدرسه رد شدم. من آنقدرها باسواد نبودم، زیاد با ادبیات آشنایی نداشتم و عادت زیادی هم به خواندن کتاب نداشتم. خیلی طول کشید تا کتابهای زیادی بخوانم و نمایشهای زیادی ببینم. اما بعد در طول تابستان باید می‌رفتم و طرحهایی برای اجرا در صحنه، در تئاترهای تابستانی می‌نوشتم. از آن خیلی چیزها یاد گرفتم و بالاخره وقتی بزرگ و بالغ شدم، توانستم در این کار بهتربشوم.

بیورکمان: وقتی از نویسندگان می‌پرسید که چگونه کارشان را یاد گرفتند یا چگونه شغل خود را آموختند، معمولاً جواب می‌دهند «از طریق خواندن کتاب» و ما کار ساختن فیلم را با دیدن کلی فیلم یاد گرفته‌ایم. این روزها مدارس فیلم، دوره‌های نویسندگی خلاقه و از این قبیل وجود دارد. شما وقتی قرار بشود برای حرفه یا شغلی خلاقه، خودتان را آموزش دهید، بیشتر به خودآموزی از طریق تجربه عقیده دارید یا از طریق مدرسه؟

آلن: مطلقاً. سقراطی است. از مجرای متفاوتی وارد بدنتان می‌شود. برای مثال، برای اینکه نوازنده‌ی جاز بشوید، باید مرتب به موسیقی جاز گوش بدهید، یعنی بشنوید و بشنوید. این یک عمل عاشقانه است. گوش می‌دهم، فکر نمی‌کنم. فقط گوش می‌دهید چون دوستش دارید. دوستش دارید، دوستش دارید... و بالاخره یاد می‌گیرید. شما واقعاً هر چیز با ارزشی را از طریق تراوش غریزی یاد می‌گیرید. همین در مورد نمایشنامه‌نویسی یا کارگردانی فیلم یا بازیگری مصداق دارد. شما با مطالعه‌ی کتابها یا دیدن فیلمها و نمایشنامه‌ها یا شنیدن موسیقی مورد علاقه‌ی خودتان، یاد می‌گیرید، و به طریقی در طول سالها بی‌آنکه کوششی بکنید، وارد خونتان، وارد بافت و ریشه‌ی بدنتان و یا هر چیزی از این قبیل می‌شود. کار مطالعه وقتی به صورت منضبط و جمعی درآید غلط است. برای مثال، بعضی بازیگران، مارلون براندو را وقتی در فیلمهایش ظاهر شد، دیدند. آنها فقط دیدن فیلمهای او را دوست داشتند، و دیدند و دیدند. و وقتی رفتند بازی کنند، مثل مارلون براندو بازی کردند. آنها سعی نکردند مثل او بازی کنند اما شیوه بازیگری براندو در آنها جذب و حل شده بود. در مورد موسیقی هم همین طور است. کسی به موسیقی چارلی پارکر گوش می‌دهد و گوش می‌دهد و گوش می‌دهد و عاشقش می‌شود و نواختن ساکسفون را یاد می‌گیرد و کارش شبیه اوست! بعد باید از آن فاصله

بگیرد و شیوه‌ی خودش را خلق کند. اما این همه، از علاقه و شور و عشق شخصی زیاد حاصل می‌شود. اگر می‌خواهید به کسی کارگردانی فیلم را یاد بدهید، می‌توانید بگویید «مدام برو سینما، این کار جذب وجودت می‌شود.»

بیورکمان: گفتید خواندن آثار ادبی را دیر شروع کردید. اما کی شروع کردید به خواندن، کدام نویسندگان یا کتابها نظرتان را جلب کردند؟

آلن: وقتی اول شروع کردم به خواندن کتاب، آثار ارنست همینگوی، ویلیام فاکنر، اسکات فیتز جرالد، جان‌اشتاین‌بک، و نویسندگانی مثل آنها را خواندم.

بیورکمان: و این در چه دوره‌یی از زندگیتان بود؟

آلن: تا اواخر نوجوانی‌ام کتاب خواندن را شروع نکردم، چون هرگز مطالعه‌ی کتاب را دوست نداشتم. هنوز هم خیلی می‌خوانم. اما هیچ وقت برای کسب لذت زیاد نخوانده‌ام. خوانده‌ام و می‌خوانم چون مطالعه مهم است. گهگاه چیزی به من لذت می‌بخشد، اما خواندن، بیشتر برایم یک وظیفه و عادت است.

بیورکمان: اولین فیلمنامه‌ی شما تازه چه خبر، خوشگله؟ بود. کم و بیش اتفاقی بود که شما در آن پروژه درگیر شدید؟

آلن: بله، من در کاباره کار می‌کردم، چندتایی آمدند و از کار من خوششان آمد و فکر کردند «پسر، خودش برنامه‌های خودش را می‌نویسد. احتمالاً خیلی خوب خواهدبود که فیلمنامه‌یی بنویسد.» بعداً مرا به استخدام گرفتند. و من نوشتم، و آنچه را که خیال می‌کردم فیلمنامه‌ی خوبی است نوشتم، اما آنها نمی‌دانستند با آن چه کنند. نمی‌دانستند چطور آن را بسازند. فیلمی براساس آن ساختند که خیلی از آن ناراضی و ناراحت بودم. اصلاً از آن خوشم نیامد. و همان وقت قسم خوردم که دیگر فیلمنامه‌یی نمی‌نویسم مگر اینکه خودم بتوانم آن را کارگردانی کنم.

بیورکمان: در آن زمان چیزی درباره‌ی کارگردانی فیلم می‌دانستید و یا به

فکر این کار افتاده بودید؟ مثلاً دلتان می‌خواست تازه چه خبر، خوشگله؟ را کارگردانی کنید؟

آلن: نه. فقط برای دفاع از خود. احساس کردم هیچ‌کس نمی‌فهمد که با فیلم چه کار کند. کلیو دانر کارگردان فیلم، کارگردان خوبی بود. اما قدرتی نداشت، چون همه‌ی آدمهای استودیو سوارش بودند و ستاره‌ها اذیتش می‌کردند و برای انجام کارها او را زیر فشار می‌گذاشتند. اگر به خاطر او نبود، واقعاً آن روزگار تلخ را نداشتم.

بیورکمان: در آن زمان او یکی از جالبترین و مستعدترین کارگردانان جوان انگلیسی بود. قبل از تازه چه خبر، خوشگله؟، از او فیلم یا فیلمهایی دیده بودید؟

آلن: فیلم یا هیچ یا همه چیز را دیده بودم. از فیلم و از شخص خود او خوشم می‌آمد؛ و فکر کردم تلاش خود را می‌کرد اما آنها، همه جا دوره‌اش کرده بودند و به او آزادی عمل نمی‌دادند.

بیورکمان: در فیلم تازه چه خبر، خوشگله؟ چه بود که از آن خوشتان نمی‌آمد؟ به چه طریقی می‌خواستید آن را تغییر دهید؟

آلن. چیزی نوشته بودم که احساس می‌کردم متفاوت و غیرتجاری است. از نوع ساخت کارخانه‌یی نبود اما تهیه کنندگانی که من فیلمنامه را به آنها دادم، از عوامل ماشین هالیوود بودند. این پروژه را با همه‌ی چیزهای نفرت‌انگیز فیلمهای هالیوودی اجرا کردند. آدمهایی که حس طنز ندارند، تصمیم می‌گیرند که چه چیزی بامزه است و چه چیزی نیست. آدمهایی که به دوستهای دخترشان نقش می‌دهند. آدمهایی که نقشهای خاصی می‌نویسند تنها به خاطر جا دادن ستاره‌ها، حالا چه نقشها خوب از کار در بیاید چه در نیاید. بدترین کابوسی که آدم می‌تواند فکرش را بکند. هر تصمیم خلاقانه‌یی که گرفته شد، غلط بود. برای مثال، من صحنه‌یی نوشته بودم که در آن، مردی آسانسور را میان طبقات

متوقف می‌کند تا با زنش عشقبازی کند. حالا اگر شما در یک ساختمان اداری شلوغ در نیویورک باشید، این صحنه می‌تواند خنده‌دار باشد. اما تهیه کنندگان رفتند و ساختمانی در پاریس پیداکردند با آسانسوری که آنقدر زیبا بود که به اتاق عروس در یک هتل شباهت داشت. و ناغافل دیگر شوخی‌یی در کار نبود. متوقف کردن آن آسانسور و در آن وضعیت بی‌معنی بود! تهیه کنندگان اصلاً فیلمنامه را نفهمیدند؛ و البته کاری هم از من ساخته نبود. فقط می‌توانستم صدایم را بلند کنم و آنها یا فریادم را ندیده می‌گرفتند یا مرا بیرون می‌انداختند. بنابراین نه از آن تجربه خوشم آمد و نه از فیلم.

بیورکمان: من این طور می‌فهمم که جنگ کوچکی بین شما و چارلز فلدمن تهیه کننده‌ی فیلم، جریان داشته اما شما و کلیو دانر سعی نکردید دست در دست هم بگذارید و با او ونفوذش بجنگید؟

آلن: چرا. سعی کردیم، هرچه می‌توانستیم کردیم. اما انواع مختلف فیلمسازی وجوددارد. نوعی فیلمسازی هست که جدی است ـ حالا چه فیلم کمدی باشد، چه موزیکال و چه جدی ـ و آدمهایی هستند که از فیلم برای نوعی زندگی خاص استفاده می‌کنند. یک سالی را صرف ملاقات با نویسندگان، و خوردن ناهار و دیدار با بازیگران زن و مرد، خوردن ناهار و گرفتن فیلمهای آزمایشی از بازیگران زن خوشگل و خوابیدن با آنها و ترتیب دادن میهمانی‌ها و آوردن نویسندگان تازه و از این قبیل کارها می‌کنند... آن یک سال ـ دو سال همه‌ی این کارها را می‌کنند و بعد وقتی فیلم را می‌سازند، با بازیگران، کارگردان و نویسندگان شام می‌خورند و دوستان خود را هم می‌آورند و آنها در کاری که از آن چیزی نمی‌دانند، دخالت می‌کنند. یک تهیه کننده می‌تواند بیاید و بگوید «من از آن بازیگر زن، برای اولین باری که او را بر پرده می‌بینم، یک نمای درشت می‌خواهم.» و همه با هم بگو مگو می‌کنند. ستاره‌ها با هم بگو مگو

می‌کنند، چون فکر می‌کنند که بازیگران دیگر نقش بزرگتر یا مهمتری دارند و یا گفت و گوهای (دیالوگهای) بامزه‌تری.

این چیزها مدام تکرار می‌شود؛ و این فیلمسازی نیست. فقط یک بار، با وجود همه‌ی این دردسرها، کار خوب از آب درمی‌آید. اما در ۹۹ درصد اوقات، یک فاجعه است. این وحشتناک‌ترین راه ساختن فیلم است! همه‌اش پارتی‌بازی، همه‌اش خودنمایی!

بیورکمان: تازه چه خبر، خوشگله؟ اولین تجربه‌ی بازیگری در فیلم را برای شما سبب شد. این تجربه چطور بود؟

آلن: ضعیف و متزلزل. نمی‌دانستم که باید کم بگذارم یا زیاد. دشوار بود. این طور نبود که بتوانم خودم را هر روز در راشهای روزانه ببینم و بگویم «خوب، حالا می‌دانم چه کنم. فردا برمی‌گردم و آن را درست انجام می‌دهم» چنین اتفاقی نیفتاد. فقط فرصت می‌دادند که یک بار کارم را انجام دهم. اجازه‌ی تکرار نمی‌دادند. من هرچه در توان داشتم می‌کردم، اما نامطمئن بود.

بیورکمان: همیشه به بازیگران اجازه نمی‌دهند که راشهای روزانه را ببینند، اما شما به‌عنوان نویسنده نمی‌توانستید بروید و راشها را ببینید؟

آلن: چرا، به دیدن راشها می‌رفتم. اجازه داشتم آنها را ببینم. اما هیچ کدامشان را دوست نداشتم. مرتب می‌گفتم «این وحشتناک!» و آنها هم مرتب می‌گفتند «خفه شو!»

بیورکمان: در آن فیلم شما نقش مقابل رومی اشنایدر یکی از بازیگران زن مورد علاقه‌ی مرا داشتید. نظرتان در مورد او به‌عنوان یک بازیگر و یک همبازی چه بود؟

آلن: خُب، در فیلمهای دیگر از او خوشم می‌آمد. وقتی سر فیلم تازه چه خبر، خوشگله؟ او را دیدم، تماس بسیار کمی با او داشتم. زن خوشرو و مطبوعی بود.

اما موقع و جایگاه ما خیلی با هم فاصله داشت. من قبلاً در فیلمی بازی نکرده بودم و او ستاره‌ی بزرگی بود. من آنقدر با او فاصله داشتم که خیلی کم می‌توانستم با او تماس داشته باشم. اما وقتی با او کار کردم به یقین مطبوع بود.

بیورکمان: دومین تجربه‌ی شما در فیلم کازینو رویال هم تجربه‌ی مشابهی بود؟

آلن: خُب، من آنجا فقط یک بازیگر بودم. کلی پول برای یک نقش کوچک به من پیشنهاد شد. اما مدیر برنامه‌هایم گفت: «چرا نه؟ می‌تواند فیلم بزرگی بشود و این به ادامه‌ی کار تو در سینما کمک می‌کند و پرمنفعت است.» بنابراین به لندن رفتم و حقوق و هزینه‌ی سفر خوبی هم دادند. اما شش ماه از من فیلم نگرفتند! من شش ماه به خرج آنها در لندن ول می‌چرخیدم. این فقط یک نمونه از تلف کردن پول روی پروژه‌یی بی‌حاصل بود.

بیورکمان: در آن شش ماه که در لندن بودید، چه کردید؟

آلن: نمایشنامه‌ی آب را نوشید را نوشتم. با مردم آشنا شدم، ورق بازی کردم، قمار کردم. از لندن لذت بردم. بعد بالاخره شش ماه دیرتر از موعد مرا خواستند تا تکه‌های مربوط به من که کوتاه بودند را فیلمبرداری کنند و بعد برگشتم آمریکا! فکر کردم یک سرمایه گذاری ابلهانه، از آغاز تا انجام، که همه چیز آن احمقانه و تلف کردن پول و فیلم خام بود. آن هم یک تجربه‌ی هولناک دیگر بود.

بیورکمان: در طول این دو فیلم، شما به نوشتن چیزهای دیگری مثل داستان کوتاه مشغول بودید؟

آلن: بله، برای مجله‌ی نیویورکر داستانهای کوتاه می‌نوشتم؛ و خیلی از اینکه آنها داستانهایم را چاپ می‌کردند خوشحال و هیجان‌زده بودم. چون نیویورکر یک مجله‌ی بسیار سطح بالای ادبی در آمریکا بود؛ و هر کسی را که می‌شناختم دلش می‌خواست آثارش در نیویورکر چاپ شود. اولین چیزی که من برایشان

فرستادم، چاپ کردند.

بیورکمان: این چه وقت بود؟

آلن: زمان تازه چه خبر، خوشگله؟ بود. گمان می‌کنم حول و حوش اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰. آنها به چاپ کارهایم ادامه دادند و من به نوشتن برای آنها. از آن لذت می‌بردم.

بیورکمان: و اینها همان داستانهایی هستند که بعد به صورت کتاب منتشر شدند؟

آلن: بله، در عوارض جانبی، بی‌پروبال و گرفتن انتقام.

بیورکمان: بعد اولین فیلمتان را ساختید ـ که فیلمی از خودتان نبود که با آن شروع کرده باشید ـ فیلم چه خبره، لیلی ببره؟ فیلمی ژاپنی بود که شما آن را به انگلیسی دوبله و به تمامی داستان اصلی را عوض کردید.

آلن: بله، آن هم تجربه‌ی وحشتناک دیگری بود. یک بابایی، فیلمی ژاپنی خریده بود و از من خواست که کلمات تازه‌یی در دهان بازیگران ژاپنی بگذارم. دوستانم با من بودند و همه رفتیم به استودیو دوبله، بازیگران ژاپنی را روی پرده دیدیم و صداهایشان را به انگلیسی دوبله کردیم. کار بسیار احمقانه‌یی بود، احمقانه و از سر جوانی و ناپختگی. قبل از اینکه فیلم به نمایش درآید، از تهیه کننده‌اش شکایت و ادعای خسارت کردم تا شاید مانع نمایش آن بشوم. او تغییراتی در فیلم داد که به نظرم وحشتناک بود. در حالی که شکایت من در جریان بود، فیلم به نمایش درآمد و از منتقدین فیلم نقدهای خوبی گرفت. بنابراین من شکایتم را پس گرفتم، چون فکر کردم شانس زیادی ندارم. اما هرگز فکر نکردم که فیلم چیزی بود جز یک فیلم بی‌مزه. یک تمرین بی‌مایه و سطحی بود.

بیورکمان: می‌دانید که سازندگان اصلی فیلم چه واکنشی داشتند؟

آلن: نه، چیزی در آن مورد نمی‌دانم.

فصل دوم

پول را بگیر و فرار کن

پول را بگیر و فرار کن

اوگ، مرد فضایی: ما از فیلمهای شما خوشمان می‌آید، مخصوصاً فیلمهای بامزه‌ی اولیه‌ی شما.

(از خاطرات استارداست)

بیورکمان: اما به هرحال، این شما را به اولین تجربه‌ی کارگردانی با فیلم پول را بگیر و فرار کن هدایت کرد.

آلن: بله، واقعاً از اینجاست که احساس می‌کنم فعالیت سینمایی‌ام شروع شد. قبل از آن بهانه‌های زیادی داشتم که وارد عرصه‌ی سینما نشوم.

بیورکمان: و منشأ این فیلم چه بود؟

آلن: من پول را بگیر و فرار کن را با دوستم میکی رُز نوشتم. فکر کردیم ایده‌ی بامزه‌یی است؛ و فیلمنامه را دادم به کارگردان انگلیسی وال گست چون فکر کردم ممکن است دوست داشته باشد آن را کارگردانی کند.

او نقشی را که من در کازینو رویال بازی کرده بودم، کارگردانی کرده بود. فکر نمی‌کردم کسی به من مجال دهد تا آن را کارگردانی کنم. گست گفت که دوست دارد فیلم را بسازد؛ اما کمپانی فیلم نمی‌خواست او این کار را بکند. بعد آن را به جری لوییس دادم که یک کمدی‌ساز بسیار باتجربه بود. او هم خیلی علاقه‌مند بود که آن را کارگردانی کند. اما کمپانی فیلم هنوز نمی‌خواست فیلم را بسازد. بنابراین پروژه‌ی همین طور معلق مانده بود.

بیورکمان: شما از جری‌لوییس خواستید که فیلم را کارگردانی کند. حتماً، بعضی از فیلمهای او را دیده بودید؟

آلن: فیلمهایش را دیده بودم. و فکر می‌کردم لحظات بسیار خنده‌دار و با مزه‌یی داشتند. نمی‌توانم بگویم از طرفداران پروپاقرص فیلمهایش بودم، اما فکر می‌کردم که مرد بسیار با استعدادی است. فکر می‌کردم اگر فیلم را او کارگردانی کند، معرکه خواهدشد. در هر یک از فیلمهایش هرچقدر که قیقاج می‌رفت، همیشه چندتایی فصل فوق‌العاده وجودداشت. چون خودش استعدادی طبیعی، استعدادی پر انرژی بود.

بیورکمان: من از اولین فیلمهای او در مقام کارگردان خیلی خوشم می‌آمد. فکر می‌کنم که استعداد بصری بزرگی هم داشت. استعدادی برای ترکیب‌بندی و ساخت فیلمهایش.

آلن: بله، فیلمهایش خوب بودند. ساخت حرفه‌یی خوبی داشتند. اما همیشه برای من زیادی بچگانه بودند. اما کارهای خودش کاملاً خوب بود.

بیورکمان: اما فیلم، بالاخره ساخته شد؟

آلن: بله، وقتی که کمپانی جدید "پالومار پیکچرز" به وجود آمد. یک کمپانی کوچک بود و بی‌ارتباط با کارگردانهای بزرگ و نامدار. سعی داشتند کارشان را شروع کنند، و از من پرسیدند که آیا می‌توانم فیلم را با بودجه‌ی کمی که کمتر از یک میلیون دلار بود، بسازم یا نه. من گفتم «بله» و آنها تصمیم گرفتند فرصتی به من بدهند، چراکه تازه چه خبر، خوشگله؟ را نوشته بودم، برای تئاتر نوشته بودم، برنامه‌های کاباره‌یی خودم را نوشته بودم. به نظر آنها به اندازه‌ی کافی باهوش بودم، به‌نظرشان آنقدر غیرمسؤول نیامده بودم که با پول آنها قمار کنم. بنابراین گفتند: «باشد، شانس خودمان را با تو امتحان می‌کنیم.» و کردند. آدمهای خیلی روشنی بودند و اصلاً برایم دردسر درست نکردند. به من اختیار تام دادند.

اجازه‌ی آزادی در کارم را دادند. اصلاً موی دماغم نشدند. برش نهایی را گرفتم و هر کاری می‌خواستم کردم. تجربه‌ی بسیار لذتبخشی بود. و از آن روز به بعد هرگز مشکلی در سینما، از نقطه نظر مداخله در کارم، نداشته‌ام.

بیورکمان: شما فیلمنامه‌ی پول را بگیر و فرار کن و نیز فیلمنامه‌ی فیلم بعدی خود موزها را با میکی رُز نوشتید. او کیست؟

آلن: دوستی است از دوران مدرسه. با هم بزرگ شدیم، با هم به مدرسه رفتیم، در یک تیم بیسبال بازی کردیم. بعد او به کالیفرنیا نقل مکان کرد. حالا سالی یکی دوبار تلفنی با او حرف می‌زنم.

بیورکمان: در آن موقع نویسنده بود؟

آلن: بله. خیلی‌خیلی بامزه است. کار با او سرگرم‌کننده و جذاب بود.

بیورکمان: وقتی با نویسنده‌ی دیگری روی یک فیلمنامه کار می‌کنید، چگونه پیش می‌روید؟ می‌نشینید و با هم می‌نویسید یا به طور جداگانه می‌نویسید و بعد نوشته‌هایتان را در هم می‌آمیزید؟

آلن: آن روزها، وقتی آن دو فیلمنامه را با میکی نوشتم، با هم کار می‌کردیم. ما ماشین‌نویسی در اتاق داشتیم و بعد هر دو، خط به خط فیلمنامه را دیکته می‌کردیم. سالها بعد که با مارشال بریکمن روی فیلمنامه‌های آنی هال و منهتن کار کردم، به شکل متفاوتی بود. مارشال و من صحبت می‌کردیم و صحبت کردیم و درونمایه و جزئیات را روشن می‌کردیم. بعد او می‌رفت و من طرح را می‌نوشتم. بعد او باید آن را می‌دید و درباره‌اش اظهار نظر می‌کرد. و به من می‌گفت که از چه چیزی خوشش آمده و از چه چیزی خوشش نیامده. با هم روی پیش‌نویس فیلمنامه کار کردیم. کار سریع‌تر پیش می‌رفت. اگر قرار بود یکی از ما همه‌ی کار را بکند و بنویسد، طول می‌کشید و من این کار را کردم چون کسی بودم که باید آن را بیان می‌کرد، پس انجام آن برایم ساده بود.

بیورکمان: من این طور دستگیرم شده که شیوه‌ی فیلمنامه‌نویسی شما در طول سالها تغییر کرده، اما چیزی کلی در شیوه‌ی نگارش شما وجوددارد که بتوانید درباره‌اش اظهار نظر کنید؟ برای مثال، شما سریع و در طول یک زمان متمرکز می‌نویسید، یا قبل از اینکه فیلمنامه را بنویسد، مدتها، در حالی که برنامه‌ها و فکرهایی در سر دارید، می‌چرخید؟

آلن: نه، نه، من به سرعت می‌نویسم. خیلی سریع. گاه فکری به ذهنم می‌رسد، فرض کنید امروز، اما حالا نمی‌توانم آن را بنویسم چون درگیر تدارکات فیلم دیگری هستم. بعد وقتی آن فیلم تمام شد، و من شروع کردم به نوشتن فیلمنامه تازه‌یی، آن وقت می‌توانید بگویید که این ایده را در سر حفظ کرده بودم. اما گاه اتفاق می‌افتد که فیلمی تمام می‌شود و من اصلاً ایده‌یی برای یک فیلم جدید ندارم. و در این صورت صبح به اتاق کارم می‌روم و شروع می‌کنم به فکر کردن و خودم را وادار به کار می‌کنم.

بیورکمان: برای پروژه‌هایی که به ذهنتان می‌رسد، یادداشت برمی‌دارید؟

آلن: نه، اگر امروز فکری برای یک شوخی یا داستان به ذهنم برسد، احتمالاً آن را به سرعت می‌نویسم و آن را در کشویی می‌اندازم. اما وقتی می‌نویسم، یادداشت برنمی‌دارم. ترجیح می‌دهم فیلمنامه را بنویسم.

بیورکمان: پس به محض اینکه بفهمید که حالا وقتی برای نوشتن دارید، می‌نشینید و آن را یکسره و یک بند می‌نویسید؟

آلن: بله، ایده را می‌گیرم و بعد در باره‌اش کلی فکر می‌کنم. مطمئن می‌شوم که ایده‌یی جامع بوده و بسط و گسترش یافته است. بعد می‌نشینم و آن را می‌نویسم. دوست ندارم یک خلاصه‌ی فیلمنامه یا یادداشتهایی درباره‌ی فیلمنامه و از این‌جور چیزها بنویسم. فیلمنامه را می‌نویسم.

بیورکمان: در کشورهایتان فیلمنامه‌هایی دارید که ساخته نشده‌اند؟

آلن: بله، چندتایی دارم. چندتایی فیلمنامه که نوشته‌ام و بعد دیده‌ام به این یا آن دلیل ارزش کار نداشته‌اند.

بیورکمان: قبل از اینکه تولید فیلم پول را بگیر و فرارکن شروع شود، با یک فیلمساز باتجربه‌تر صحبت کردید تا به شما توصیه‌هایی بکند تا خودتان را برای کار به‌عنوان کارگردان آماده کنید؟

آلن: خُب، راستش را بگویم، برای ثانیه‌یی هم به ذهنم خطور نکرد که نمی‌دانم چه کار باید بکنم. با این واقعیت که می‌دانستم چه می‌خواستم ببینم، هدایت شدم، پس به‌نظرم رسید که اول از هر چیز باید بدانم چه چیز باید ببینم. اصلاً ترفندی در کار نبود. می‌دانستم که باید مردی وارد اتاق بشود و اسلحه‌اش را در بیاورد و غیره. و این هوشمندی زیادی نمی‌خواهد که بدانید چگونه باید این کار را کرد. با آرتورپن که او را می‌شناختم و مرد خیلی نازنینی بود، ناهار خوردم. سعی کردم اطلاعاتی از او کسب کنم و این کار را کردم. او اطلاعاتی به من داد اما بیشترش از نوع عملی بود. مثلاً وقتی او اولین فیلم خود را می‌ساخت، گفته بود صد نفر سیاهی لشکر می‌خواهد، اما سرصحنه باید فقط از ده نفر آنها استفاده می‌کرد و احساس گناه کرد، چون صدنفر خواسته بودند و کمپانی باید پول آنها را می‌داد. بنابراین، سعی کرد ببیند چطور می‌تواند از همه‌ی آنها استفاده کند. اما، به من گفت که پس از مدتی فهمید نباید این کار را بکند. پس فقط از ده نفرشان استفاده کرد و ۹۰ نفر بقیه فقط هزینه‌ی زیادی روی دست تهیه کننده گذاشتند. او چیزهای کوچکی از این قبیل به من گفت؛ و با من درباره‌ی تصحیح رنگ فیلم و جزئیات مهمی مثل این، حرف زد. اما واقعاً چیز زیادی نبود، من هرگز یک ثانیه هم فکر نکردم که مشکلی با فیلم خواهم داشت. من فقط فکر کردم که باید بامزه و خنده‌دار باشد.

بیورکمان: با آرتورپن در مورد تکنیکهای خاصی صحبت نکردید؟ مثلاً

چگونه باید در ایجاد صحنه‌های موازی پیش بروید و از این قبیل؟

آلن: نه، فقط به نظرم می‌رسید که اگر می‌دانستم این شخصیت باید صحبت کند و بعد آن شخصیت، آن وقت می‌دانستم که چه کار باید کرد. یک حس طبیعی بود، چون می‌دانستم چه می‌خواستم بر پرده ببینم.

بیورکمان: همکارانتان، مثلاً فیلمبردار و دیگر افراد گروه فنی را چگونه انتخاب کردید؟ منظورم این است که چون اولین فیلم شما بود، خودتان آنها را انتخاب کردید یا تهیه کننده برایتان انتخاب کرد؟

آلن: به استثنای چندتایی، بقیه برایم انتخاب شده بودند. من طراح لباس، مدیر فیلمبرداری و طراح صحنه را انتخاب کردم. اما نمی‌دانستم دارم چه کار می‌کنم. در آن زمان بهترین کاری که از دستم برمی‌آمد، می‌کردم. چیزی از مشکلات واقعی نمی‌دانستم. اما خیلی زود کشف کردم؛ چون مدیر فیلمبرداری و طراح لباس را مرخص کردم.

بیورکمان: و فیلمبرداری که آمد همانی است که نام او در عنوان‌بندی فیلم آمده است؟

آلن: بله، خوب بود، حرفه‌یی بود.

بیورکمان: قبلاً کاری از او دیده بودید؟

آلن: نه، بعد از اخراج کردن اولی، تنها کسی که به سرعت می‌توانستم جانشین کنم، او بود. اصلاً چیزی درباره‌اش نشنیده بودم. من وقتی اول آن فیلم را ساختم تلگرافی برای کارلودی پالما فرستادم و او تا امروز آن تلگرام را نگه داشته است. نوشتم «می‌توانید بیایید و اولین فیلم مرا فیلمبرداری کنید؟» اما او نمی‌توانست. فقط بیست سال بعد بود که فرصتی برای کار با او پیدا کردم.

بیورکمان: پس کار او را با آنتونیونی دیده بودید؟

آلن: بله، من آگراندیسمان و صحه‌یی سرخ را دیده بودم و از آنها خوشم آمده

بود. وقتی نتوانستم او را داشته باشم، سعی کردم یک فیلمبردار ژاپنی را که با آکیرا کوروساوا کارکرده بود، در اختیار داشته باشم ـ نمی‌توانم نام او را به خاطر بیاورم. بنابراین جاه‌طلبی بسیاری داشتم. اما وقتی به نتیجه نرسیدم، همین طور شانسی انتخاب کردم. و خوشحالم که این کار را کردم چون سالها بعد شروع به کار با گوردون ویلیس کردم که فیلمبردار بزرگی است. واقعاً بزرگ. اگر او یا کارلو دی پالما را برای اولین فیلم خود استخدام کرده بودم، فکر می‌کنم یک اشتباه بود. نمی‌دانستم چگونه از آنها استفاده کنم. اما با او درگیر بگو مگو می‌شدم، چون دقیقاً می‌دانستم چه می‌خواهم. و این کاریست که کردم و نتیجه گرفتم. و در شماری از فیلمها هم همین طور بود. بنابراین وقتی آنی هال را که اولین همکاری‌ام با ویلیس بود ساختم، اعتماد به نفس بیشتری داشتم. گوردون واقعاً درخشان بود. به من می‌گفت: «ببین، مهم نیست اگر آنجا خیلی‌خیلی تاریک است و شما چیزی نمی‌بینید. مردم همچنان خیال می‌کنند که خنده‌دار و بامزه است.» و من فرصتی به‌دست آوردم. کمی اعتماد به نفس داشتم چون چهار یا پنج فیلم تا آن موقع ساخته بودم. و ناگهان دریافتم شخصی که حرف می‌زند نباید حتماً جلو دوربین باشد. در واقع، بلوغ و کمال در فیلمها، با همکاری‌ام با گوردون ویلیس آغاز شد. فیلمهایی که قبل از همکاری با ویلیس ساخته بودم، فکر می‌کنم سرگرم‌کننده و متظاهر بودند و حاصل آنچه که از دستم برمی‌آمد، اما واقعاً نمی‌دانستم چه کار می‌کنم. فقط داشتم یاد می‌گرفتم. و همه چیز بستگی داشت به بامزه‌گی؛ اگر فیلم بامزه و خنده‌دار بود، موفق بود. اگر بامزه نبود، موفق نبود. و من همیشه می‌توانستم بامزه باشم. چیزی که برآن احاطه داشتم. بنابراین همه چیز در قید شوخیها بود. فیلم، یکسری شوخی بود. اما بعد، وقتی که آنی هال را ساختم، جاه‌طلب‌تر شدم و شروع کردم به استفاده از سینما. از آن پس بود که توانستم از آن همه شوخی پرهیز کنم؛ سعی کردم بُعد

بیشتری به فیلم بدهم و در جست‌وجوی ارزشهای دیگری باشم. این گونه بود که متحول شدم.

بیورکمان: اما در فیلمهای اولیه‌تان نشانه‌هایی از آنچه در فیلمهای بعدی می‌آید، به چشم می‌خورد. مثلاً صحنه‌هایی در موزها میان شما و لوئیز لاسر مرا به یاد صحنه‌هایی در آنی هال که بعدها ساختید می‌اندازند. من فقط به گفت و گو (دیالوگ) فکر نمی‌کنم. پرداخت صحنه‌ها شباهتهایی دارند.

آلن: حتماً همین طور است. چون آنها چیزهایی هستند که از زندگی می‌دانم. می‌دانید، آپارتمانها و رستورانها و پیاده‌روها. من زندگی شهری را می‌شناسم. موزها هم فیلمی بود که ساختن آن سرگرم‌کننده بود. اما آنجا همه چیز در قیدوبند شوخیها بود.

بیورکمان: داشتیم از فیلمبردار و اهمیت او حرف می‌زدیم. گمان می‌کنم، فیلمبردار نزدیکترین همکارتان در پشت‌دوربین است.

آلن: حتماً. چون فیلم چیست؟ فیلمبرداری. بنابراین بسیار بسیار مهم است که با فیلمبردارتان هماهنگ باشید.

بیورکمان: شما برای مدتی طولانی با گوردون ویلیس کار کردید، اما بعد بیشتر با فیلمبرداران اروپایی کارکردید.

آلن: خُب، گوردون ویلیس یکی از بزرگترین فیلمبرداران آمریکاست و من با او ده سال کار کردم. بعد جدا شدیم. برای یک پروژه در دسترسم نبود. بعد فیلمی با کارلودی پالما ساختم ووقتی آن فیلم تمام شد، گوردون روی فیلم دیگری کار می‌کرد. اما باز هم با او کار می‌کنم. معرکه است. بنابراین با کارلو کارکردم و از کار با او خوشم می‌آید. و بعد کارلو یک عمل جراحی داشت و حدود دو سال نتوانست کار کند. بعد بدین ترتیب فرصت کار با سون نایکویست را پیدا کردم. من همیشه کار او را دوست داشتم. بنابراین دو فیلم و

نصفی با هم کار کردیم.

بیورکمان: فکر می‌کنم اگر چیز خاصی در فیلمبرداری اروپایی باشد، نورپردازی است که نظرتان را جلب کرده است.

آلن: بله، همین است. فکر می‌کنم فیلمبرداران اروپایی در کل بهتر از فیلمبرداران آمریکایی بوده‌اند. البته گوردون واحتمالاً دو یا سه فیلمبردار خوب آمریکایی دیگر وجود دارند. اما گوردون، جایگاه خودش را دارد. برای من، فیلمبرداری اروپایی‌ها و شیوه‌ی فیلمهای اروپایی همیشه جذاب‌تر از فیلمهای آمریکایی بوده است. در اصل، ۹۸درصد فیلمهای آمریکایی "خطِ تولیدی هستند. در حالی‌که در فیلمهای اروپایی، آنها پول زیادی ندارند و در نتیجه باید از خود ابتکار بیشتری نشان دهند. به‌علاوه، آنها برای کارگردان و هنرمند در فیلم، احترام بیشتری قایلند. در مجموع، پدیده‌ی اروپایی فیلمسازی همیشه خیلی برتر بوده است. من شیوه‌ی فیلم اروپایی را خیلی دوست دارم.

بیورکمان: فیلمبردار اروپایی در کل، وقتی نوبت به نورپردازی می‌رسد، دید بسیار بازتری دارد. علاقه‌ی بیشتری به درهم بافتن روشنایی با سایه و تاریکی دارد. در بسیاری از فیلمهای آمریکایی، شما نور تخت زیاد می‌بینید. تمام صحنه و کل دکور روشن است.

آلن: البته این را هرگز در کار گوردون ویلیس نمی‌بینید. استاد سایه‌پردازی و بازی با سایه‌روشن است. خوشبختانه او بر بسیاری فیلمبرداران آمریکایی تأثیر گذاشته، و حالا گرایش بیشتری به سایه و بعد و عمق وجوددارد. اما سالهای سال همان طور بود که شما توصیف کردید: همه چیز باید در نور تخت و روشن می‌بود و باید شما همه‌ی صورتها را می‌دیدید.

بیورکمان: شما اولین روز فیلمبرداری فیلم پول را بگیر و فرار کن را به خاطر دارید؟

آلن: بله، خیلی روشن آن را به خاطر دارم. هیجان‌زده بودم اما مطلقاً عصبی نبودم. به دلایل متعددی هیجانزده بودم. اولاً، به خاطر اینکه اولین فیلم من بود. ثانیاً چون قرار بود در زندان، زندان سن‌کوئنتین در کالیفرنیا، فیلمبرداری کنیم. فکر رفتن به داخل یک زندان بزرگ معروف، برای من به شدت هیجان‌انگیز بود. بنابراین وقتی داشتم صورتم را می‌تراشیدم، بینی‌ام را بریدم. اگر به صحنه‌ی زندان در پول را بگیر و فرار کن نگاه کنید، می‌توانید بریدگی روی بینی‌ام را که مال همان روز بود، ببینید. احتمالاً آن اولین نمایی بود که در آن فیلم ساختم. اما یک لحظه هم نگران نشدم. فقط فکر کردم که باید ساده باشد. من به داخل زندان می‌روم و دقیقاً می‌دانم که چه می‌خواهم ببینم. برای آنکه شوخی بامزه باشد، دوربین باید اینجا باشد. یک حس عمومی و ساده. اما هیجان خود را به یاد دارم و فکر کردم سرگرمی بزرگی است و محکومین، زندانی‌ها، خیلی مهربان بودند. خیلی همکاری کردند. همه از کار لذت بردیم.

بیورکمان: به خاطر دارید در روز اول فیلمبرداری از هر صحنه چند برداشت گرفتید؟ و کارتان را به‌عنوان کارگردان تاچه اندازه مؤثر ارزیابی کردید؟

آلن: فکر می‌کنم، کلی برداشت گرفتم. چون جایی در پس ذهنم، این فکر بود که یک کارگردان خوب، احتمالاً برداشتهای زیادی از هر صحنه می‌گیرد. کارگردان، کمال‌گرا و وسواسی است. در فیلمهای اولیه‌ام، کلی برداشت می‌گرفتم و کلی از آنها را هم برای چاپ و ظهور می‌دادم. برای اینکه اعتماد و اطمینانی به کارم نداشتم. حالا دیگر این کار را نمی‌کنم. حالا برداشتهای خیلی‌خیلی طولانی می‌گیرم و اعتماد به‌نفس بیشتری دارم. آن روزها من ضمناً خیلی هم از زوایای مختلف فیلم می‌گرفتم. هر صحنه‌یی را از زوایای مختلف فیلمبرداری می‌کردم. نمی‌دانم، حالا ده سال یا بیشتر است که این کار را

نمی‌کنم. وقتی با تدوینگر فیلم پول را بگیر و فرار کن کار می‌کردم، می‌گفت:«همیشه تا می‌توانید از زوایای مختلف یک صحنه را فیلمبرداری کنید چون بعد هر کاری که دلمان بخواهد، در اینجا، در اتاق تدوین می‌کنیم.» بنابراین، به هنگام ساختن فیلمهای موز و آنچه همیشه می‌خواستید... بدانید و... و نیز *Sleeper* همیشه برای اطمینان بیشتر، هر صحنه را از زوایای مختلف فیلمبرداری کردم. اما بعد دست از این کار برداشتم. به نظرم احمقانه است.

بیورکمان: وقتی پول را بگیر و فرار کن را ساختید با لوئیز لاسر ازدواج کرده بودید؟

آلن: بله، خیال می‌کنم ازدواج کرده بودم.

بیورکمان: اما همبازی شما در فیلم، جانت مارگولین بود. هیچ به این فکر افتادید که از لوئیز لاسر برای نقش اول فیلم استفاده کنید؟

آلن: نه، احتمالاً او به اندازه‌ی کافی شناخته شده نبود که بتواند آن نقش را بگیرد. شاید از نظر استودیو مورد تأیید نبود یا واجد شرایط نبود، اما در فیلم حضور دارد! نقش کوچکی در نزدیکیهای پایان فیلم دارد.

بیورکمان: به ساختار فیلم، با آن نگرش شبه مستند یا مستندنما، در مرحله‌ی نوشتن فیلمنامه، فکر شده بود؟

آلن: بله، می‌خواستم آن را به صورت سیاه و سفید بسازم و جوری که یک مستند واقعی به نظر آید. کاری که بعد در فیلم زلیگ کردم. اما آن زمان به من اجازه ندادند که فیلم را سیاه و سفید بسازم. آنچه را که در توان داشتم کردم، اما... بله... به ساختار فیلم در فیلمنامه فکر شده بود.

بیورکمان: حدس می‌زنم اتفاقی نیست که والدین، وقتی در فیلم با آنها مصاحبه می‌شود، هر دو مثل گروچو مارکس می‌نمایند؟

آلن: خوب، ما آن ماسکها را در فروشگاهی دیدیم. چیزهای خنده‌داری

بودند. بنابراین دو تا از آن ماسکها را خریدیم و به بازیگران دادیم که از آنها استفاده کنند.

بیورکمان: اما، البته، فیلم به‌عنوان یک مرجع هم عمل می‌کند. پول را بگیر و فرار کن پر است از انواع اشارات به دیگر فیلمها یا پدیده‌ی فیلم.

آلن: بله، کلی از این کارها می‌کردم.

بیورکمان: شخصیت سینمایی شما در دو فیلم قبلی؛ تازه چه‌خبر، خوشگله؟ و کازینو رویال که خودتان آنها را نساخته بودید، شکل گرفته بود. اینجا شخصیت متحول‌تر شده است.

آلن: خوب، به‌نظرم مثل یک استاندارد کامل شخصیت سینمایی برای یک کمدین بود. کسی که ترسو و بزدل است، خوش‌قلب اما بی‌عرضه و مهمل و عصبی است. در چارلی چاپلین یا دابلیو.سی.فیلدز یا گروچو مارکس همین چیزها، منتهی در شکلهای متفاوت، وجود دارد. به‌نظر من، اما، زیربنای ساختاری چیز مشابهی بود.

بیورکمان: آن‌طور که من می‌فهمم، یکی از کمدینهایی که زیاد دوستش دارید و ستایشش می‌کنید باب هوپ است. در شخصیت سینمایی یا فیلمهایش چه چیزی وجوددارد که دوست دارید؟

آلن: می‌دانید، وقتی این را به مردم می‌گویم، همیشه خیال می‌کنند دیوانه‌ام. اما یک وقتی بود که هنوز در فیلمها بازی می‌کرد و در فیلم واقعاً جذاب بود. فیلمها همیشه خیلی خوب نیستند. بعضی وقتها خوب هستند، اما او همیشه در آنها مرد بسیار بامزه‌یی است. بعد، وقتی سالها بعد به تلویزیون رفت، دیگر خیلی بامزه نبود. بنابراین خیلی‌ها هستند که او را فقط از طریق تلویزیون می‌شناسند و فکر می‌کنند «دارید از چی حرف می‌زنید؟ آدم خیلی لوس و بی‌مزه‌یی است.» اما اگر مثلاً به فیلم مسیو بوکر نگاه کنید می‌بینید که خیلی خیلی

بامزه است. در چندتایی فیلم به او مجال داده‌اند تا قریحه‌ی درخشانش را در بیان سخنان کمیک نشان دهد. نگرشی بسیار ملایم و لطیف داشت، مرد بزرگی بود با بیان طعنه‌آمیز و دوپهلو. آن تک جمله‌ها و بذله‌ها، مثل هوا و نسیم هستند. آنها را با ظرافت هرچه تمامتر بیان می‌کند. وقتی کس دیگری سعی می‌کند آنها را بیان کند، زمخت و نچسب از آب درمی‌آیند. کار او را تقلید و توصیف کردن دشوار است. گاهی وقتها من او را حتی به گروچو مارکس ترجیح می‌دهم. فیلمهای «جاده‌یی» مورد علاقه‌ی من نیستند. اما در فیلمهایی چون مسیو بوکر یا عاشق بزرگ، او به‌طرز غریبی بامزه و جذاب است. این اغلب برای کمدین‌ها اتفاق می‌افتد: فیلمهایشان خیلی خوب نیستند، اما خودشان فوق‌العاده‌اند. بنابراین فیلمها برایشان می‌شود تابلوهای سردستی تا کالای خود را عرضه کنند. این برای دابلیو.سی.فیلدز هم اتفاق افتاد. خودِ فیلمها خیلی خوب نیستند، اما او در آنها معرکه است و لحظات درخشانی خلق می‌کند. چاپلین یک حس داستانی خوب داشت. بیشتر مجذوب قصه بود. اما فیلمهای دوحلقه‌یی اولیه‌ی او، داستانهای کوچک احمقانه‌یی هستند. زیاد جالب نیستند. اما دیدن او مایه‌ی سرگرمی و لذت است.

بیورکمان: درست قبل از رفتنم به نیویورک، یک فیلم قدیمی باب هوپ را از تلویزیون سوئد دیدم. عنوانش را به خاطر نمی‌آورم. اما چیزیست از نوع خواب بزرگ و شبیه فیلمهایی که خواب می‌بیند کارآگاه شده است.

آلن: فیلم مو قهوه‌یی مورد علاقه‌ی من! خیلی بامزه است. جایی که تفنگی دارد و گلوله‌ها روی زمین می‌افتند و آنها او را در یک تیمارستان می‌اندازند.

بیورکمان: همیشه یک کیفیت «نابهنگام» در کمدی و شوخیهای او وجود دارد. در مسیو بوکر، شوخیهایی را که معاصرند، در یک صحنه و دکور تاریخی بیان می‌کند.

آلن: بله، این کار را می‌کند و اشکالی هم ندارد. برایتان مهم نیست. این کار را در شاهزاده‌خانم و دزددریایی و در شلوارهای رنگ به رنگ و همه‌ی فیلمهای تاریخی خود می‌کند. در فیلم شب بزرگ کازانوا با جون فونتین و بازیل راتبون فوق‌العاده با مزه و جذاب است. دقیقاً همان است. نابهنگام است و به شدت خنده‌دار.

بیورکمان: نمی‌دانم که او منبع الهام شما بوده است یا نه، اما شما با نمونه‌های مشابهی از آن شوخیها در مثلاً اولین قسمت آنچه همیشه می‌خواستید... بدانید یا عشق و مرگ کار می‌کنید.

آلن: بله، دقیقاً، من خیلی غیرتاریخی و نابهنگام بودم. اصلاً برایم مهم نبود. اگر دارید روی نوع خاصی فیلم کار می‌کنید، و بعد همه‌ی وانمودهایتان را رها می‌کنید، یک برد خاص و یک باخت خاص دارید. بردتان آزادی زیاد در اجرای شوخیهای بامزه است، اما جذب مشروع و برحق تماشاگر در فیلم را از دست می‌دهید. تماشاگر می‌داند که واقعاً واقعی نیست و بنابراین از جمله‌ی بامزه‌یی تا جمله‌ی بامزه‌ی دیگر صبر می‌کند. وقتی شما بعضی از این کمدی‌هایی را که امروز ساخته شده‌اند، مثل هواپیما یا تفنگ بی‌غلاف را می‌بینید، لحظه به لحظه پیش می‌روید، از این شوخی به آن شوخی، و تا آن درجه و حدی که بتوانند چیزهای بامزه‌ی بسیاری را ادامه دهند، فیلم توفیق یافته است. بنابراین در کمدی تاریخی، انتخاب شما این است که یا کمتر بامزه و خنده‌دار باشید و بیشتر به دنبال ارزشهای انسانی باشید تا تماشاگر را درگیر داستان کنید، یا خیلی بامزه و خنده‌دار باشید و به هیچ چیز و درگیری تماشاگر با فیلم اهمیت ندهید. باب هوپ جذب و درگیری تماشاگر با فیلم را رها می‌کند. شما می‌دانید که قرار نیست بمیرد، واقعاً سرنوشت او برایتان مهم نیست. این تقریباً مثل یک طرح طویل شده است.

بیورکمان: پس رجع به کمدینی مثل دانی کی که کمی بعدتر از باب هوپ ظاهر شد، چه فکر می‌کنید؟

آلن: وقتی که یک پسربچه بودم از دانی کی خیلی خوشم می‌آمد و چندتایی از فیلمهایش را دوست داشتم. به‌عنوان یک پسربچه خیلی تحت تأثیر فیلم پیش‌فنگ قرارگرفتم. اولین باری که دیدم کاملاً مبهوت آن شدم، او در آن فیلم شگفت‌آور بود. و در فیلمهای زندگی مرموز والترمیتی و دلقک درباری و بزن به چوب هم خیلی خوب بود. فکر می‌کنم در معدودی فیلم کاملاً موفق بود. و پس از آن به نوعی از صحنه کنار رفت. حالا وقتی برمی‌گردید و این فیلمها را می‌بینید، فیلمهای خیلی خوبی نیستند. اما استعداد اصیلی بود. مثل کس دیگری نبود. خودش بود.

بیورکمان: استعداد زیادی هم در موسیقی داشت.

آلن: بله، فکر می‌کنم نقطه قوتش بود. بیش از هر چیز دیگری.

بیورکمان: در زندگینامه‌یی که اریک لاکس از شما نوشته، به کمدینی به نام مورت سال اشاره کرده‌اید که در خارج از آمریکا چندان شناخته نیست، اما ظاهراً برای شما اهمیت زیادی داشته است. می‌توانید درباره‌ی او و تأثیرش بر خودتان برایم بگویید؟

آلن: یک سنت کاباره‌یی در آمریکا بود با کمدینهای سرپایی که در تلویزیون کار می‌کردند. در تفرجگاه «بورشت» کار می‌کردند. بورشت میعادگاه تابستانی یهودیان در کتزکیل ماونتینز بود که همه‌ی خانواده‌های یهودی به آنجا می‌رفتند. همه با خود «بورش» می‌آوردند و به همین دلیل آنرا تفرجگاه «بورشت» می‌نامیدند. و بسیاری از کمدین‌ها در آنجا برنامه اجرا می‌کردند. همه آنجا بازی کرده‌اند. دانی کی، سید سزار، خلاصه هر کمدینی که فکرش را

تلویزیون بود و کاباره‌ها. همه‌ی این کمدین‌ها خیلی خیلی فرموله کار می‌کردند. همه با لباس رسمی می‌آمدند و می‌گفتند «شب‌به خیر خانمها و آقایان» و صمیمیتی در این کارشان نبود و یکسری شوخیهای احمقانه تعریف می‌کردند. درباره‌ی آیزنهاور وقتی که رییس‌جمهوری بود، شوخیهایی می‌کردند. شوخیهای گلفی تعریف می‌کردند، چون رییس‌جمهوری گلف بازی می‌کرد. بعد ناگهان در کاباره‌یی کوچک سروکله‌ی این کمدین پیدا می‌شود؛ مورت سال.او فقط با یک شلوار و یک زیرپیراهنی به صحنه می‌آمد در حالی که یک روزنامه‌ی نیویورک‌تایمز تا شده را زیر بغل داشت. مرد خوش‌قیافه و بسیار باهوشی بود وانرژی بسیار زیادی داشت، خستگی‌ناپذیر و جمله‌پرداز شگفت‌انگیزی بود، اما از نوع روشنفکرانه‌اش. به صحنه می‌آمد و تماشاگران را از خنده روده‌بر می‌کرد. «شب‌به خیر، خانمها و آقایان» و از این قبیل حرفها نمی‌زد. می‌آمد و شروع می‌کرد به صحبت در باره‌ی فرهنگ و سیاست و مردم اهل هنر و روابط آنها، اما به طریقی مطلقاً تازه و با طراوت، و هر شوخی او نگاهی اصیل به عمق سیاست، روابط اجتماعی میان مردان و زنان بود. کسی مثل او دیده نشده بود. و آنقدر طبیعی بود که کمدین‌های دیگر حسودیشان می‌شد. می‌گفتند «چرا مردم دوستش دارند؟ او فقط حرف می‌زند. واقعاً که برنامه اجرا نمی‌کند.» اما شوخیهایش مثل یک جریان سیال ذهن، با نوعی ریتم‌جاز از دهانش بیرون می‌آمدند. و او زیگزاگ می‌زد. با صحبت در باره‌ی آیزنهاور شروع می‌کرد، بعد می‌زد به «اف.بی.آی» و به چیزی که برای خودش اتفاق افتاده بود و بعد می‌رفت سراغ بازرسی الکترونیکی و سپس درباره‌ی سیستمهای تقویت صدای رادیویی و زنان حرف می‌زد و آن‌گاه برمی‌گشت به موضوع خودش درباره‌ی آیزنهاور. یک شکل نمایشی با شکوه و طبیعی خاص خودش. به اریک‌لاکس گفتم، مثل آمدن چارلی پارکر بود که درست چیزی مثل

یک انقلاب خودکار در موسیقی جاز بود. بنابراین ناگهان با آمدن مورت سال چهره‌ی کمدی به کل تغییر کرد. برای مدتی بر سر زبانها بود. مجله‌ی هفتگی تایم عکس او را روی جلد چاپ کرد. آنچه بالاخره آزارش داد این بود که با وجود موفقیت چشمگیر، مشکلات شخصی بزرگی داشت. حدس نمی‌زنم می‌توانید نابغه باشید و مشکلات شخصی نداشته باشید و همین بر او اثر گذاشت.

بیورکمان: حالا دیگر کار نمی‌کند؟

آلن: چرا، هنوز هم گهگاهی سروکله‌اش پیدا می‌شود و همچنان کمدین بزرگی است. اما سالها پیش سخت مورد علاقه‌ی مردم بود، و هنوز هم معرکه است، اما فقط در کاباره کار می‌کند. در فیلم بازی نکرد. فکر می‌کنم در یکی دو فیلم، برای یکی دو دقیقه بی‌آنکه کار خاصی بکند، ظاهر شد. اما طنزپردازِ هوشمند بزرگی است، مثل مارک‌توین.

بیورکمان: چطور شد که با او آشنا شدید؟ او را در حال اجرای برنامه دیدید؟

آلن: کسی مرا فرستاد که او را ببینم. برنامه‌اش را دیدم و فکر کردم بزرگترین چیزی است که تا به حال دیده‌ام.

بیورکمان: وقتی شما کارتان را به‌عنوان کمدین سرپایی شروع کردید، او به‌طریقی الهام‌بخش شما نبود؟

آلن: چرا، کاملاً. اگر به خاطر او نبود، من هرگز کمدین کاباره نمی‌شدم. من نویسنده بودم. علاقه‌یی به اینکه بازیگر باشم نداشتم. اما وقتی او را دیدم، الهام‌بخش بود. احساس کردم کار با ارزشی است. انگار که دری را به رویم بازکرد. فهمیدم که نباید یکی از آن نوع کمدینهای کلیشه‌یی بود. می‌توان چیزی اصیل‌تر و واقعی‌تر انجام داد. او اصالت و واقعیت داشت.

بیورکمان: و درباره‌ی لنی بروس چه می‌گویید؟ او را دیدید و از او خوشتان آمد؟ بر شما اثری گذاشت یا نه؟

آلن: من از طرفداران او نبودم. حالا، فکر می‌کنم خیلی خوب بود، اما برای من شخصاً جاذبه‌یی نداشت. من مورت سال را می‌پرستیدم. من مایک نیکولز و الین می را می‌پرستیدم و جاناتان و ینترز را می‌پرستیدم. برآن بودم که آن سه نفر ـ یا عملاً چهار نفر ـ کمدینهای نابغه‌یی بودند. لنی‌بروس... خُب، شریف بود اما بزرگ نبود. فکر می‌کنم مردم طبقه‌ی متوسط، خیلی حریصانه از او تقلید می‌کردند. چون او ـ به هنگامی که قدغن بود ـ حرفهای زشت می‌زد و آشکارا از مواد مخدر می‌گفت و بسیاری از تماشاگران او مردم طبقه‌ی متوسط بودند که خیال می‌کردند دارند شرارت می‌کنند که ناگهان به بازی گرفته شده‌اند که ناگهان آگاه یا شورشی شده‌اند. و با هر اشاره‌یی که او به ماری جووانا می‌کرد می‌خندیدند و جوری که انگار می‌دانستند چیست و روحیه‌ی مشترکی با او دارند. او را مستعد، اما خودنما و لاف‌زن دیدم. گاه بامزه بود، نمی‌خواهم یکسره او را نفی کنم. فکر می‌کنم کمدین خوب و مستعدی بود. اما خیلی‌خیلی با آنها که نام بردم فاصله داشت.

بیورکمان: شما سالها پیش از آنکه به عرصه‌ی سینما بیایید، هنرمند کاباره و کمدین سرپایی بودید. شخصیتی که در فیلمهای اولیه‌ی خود بازی می‌کردید... ادامه‌ی شخصیتی است که برای خود به‌عنوان یک کمدین سرپایی خلق کرده بودید؟

آلن: بله، معمولاً می‌رفتم روی صحنه و مثل خودم حرف می‌زدم. این معیار تمام کمدین‌هاست. فرقی با باب‌هوپ نداشتم. می‌دانید، عدم امنیت در زندگی، عصبیت و عدم اعتماد نسبت به زنها، عدم توانایی در داشتن روابط خوب، ترس، بزدلی ـ همه‌ی چیزهایی هستند که چارلی‌چاپلین یا باستر کیتون بازی

کردند. این مواد استاندارد کار کمدین است.

بیورکمان: آن اجراهای کاباره‌یی شما براساس بداهه‌سازی بود؟

آلن: نه، آنها را می‌نوشتم. آنچه را که می‌خواستم بگویم و بکنم، می‌نوشتم. به ندرت بداهه‌گویی می‌کردم. گاه پیش می‌آید، چون یک نمایش زنده است. اما معمولاً از قبل آماده می‌کردم.

بیورکمان: مایلم دوباره به فیلم اولتان برگردم. به اختصار درباره‌ی همکاریتان با دو تهیه کننده جک رولینز و چارلز اچ.جوفی که هنوز هم تهیه کننده‌ی فیلمهای شما هستند، صحبت کردیم. این ظاهراً یک همکاری بی‌همتا و بی‌نظیر است. می‌توانید بگویید که این همکاری چگونه توسعه یافت و در طول سالها چه تغییراتی کرده است؟

آلن: اول که شروع کردم آنها «مدیران برنامه»ام بودند. من یک نویسنده بودم و آنها کارهایم را روبه راه می‌کردند. من یک بار به آنها گفتم که گاه گداری به سرم می‌زند که مثل مورت سال به صحنه بروم و یک کمدین بشوم. آنها پیله کردند و اجازه ندادند که از این فکر منصرف شوم. آنها به اصطلاح مرا هل دادند روی صحنه.

بیورکمان: در مورد رفتن به روی صحنه تردید داشتید؟

آلن: اوه، بله، تردید بسیاری داشتم. خودم را بر سر دوراهی می‌دیدم. هم خوشم می‌آمد، هم خوشم نمی‌آمد. راستش کمی از رفتن بر روی صحنه می‌ترسیدم. چون نویسنده بودم و سالها به اتاقی آرام که در آن کار می‌کردم عادت پیدا کرده بودم. بعد بالاخره به صحنه رفتم و به‌محض شروع کار با موفقیت روبه رو شدم و آنها به من اجازه‌ی توقف ندادند. بارها به آنها گفتم«این واقعاً کار من نیست» اما آنها هر شب با من به کاباره آمدند و مرا هل دادند و هل دادند و به من گفتند وقتی به‌عنوان یک بازیگر تثبیت شدی، همه چیز به دنبال

آن خواهد آمد. و حق با آنها بود. پیشنهادات بیشتری برای نوشتن به من شد، و بعد هم، کارگردانی؛ چون یک بازیگر یا به اصطلاح مجری بودم.

بیورکمان: کارتان را به‌عنوان بازیگر یا مجری از کجا آغاز کردید؟

آلن: برای اولین بار در کاباره‌ی فرشته‌ی آبی نیویورک به روی صحنه رفتم. کاباره‌یی خیلی معروف. جای دیگری که بسیاری از مهارتهایم را در آنجا آموختم، دوپلکس بود. زن فوق‌العاده‌یی به نام جین والمن اداره‌اش می‌کرد و هر شب به من قوت قلب می‌داد و روانه‌ی صحنه‌ام می‌کرد. آنجا رسم بر این بود که یک کمدین، یک خواننده و استعدادهای تازه، برنامه اجرا می‌کردند. مدت زیادی بدون حقوق در آنجا کار کردم و کمی بعد از ترک آنجا، در محلی برنامه اجرا کردم موسوم به بیتراند که در گرینویچ ویلیج بود و در آنجا بود که واقعاً به شهرت و اعتبار رسیدم. هجوم مطبوعات آغاز شد و من به‌عنوان یک کمدین مطرح شدم. بعد، وقتی شروع کردم به ساختن فیلم، فکر کردیم بدنیست که این دو نفر، تهیه کننده‌های فیلم باشند. و بدین ترتیب من تهیه کننده‌های غریبه‌یی نداشتم و رولینز و جوفی به‌عنوان تهیه کننده وارد گود شدند.

بیورکمان: در آغاز فعالیت سینمایی خودتان، با آنها در مورد پروژه‌هایتان بحث کردید؟ آنها پروژه‌های خاصی پیشنهاد کردند؟

آلن: بله، من درباره‌ی برنامه‌های کاباره‌یی با آنها صحبت می‌کردم. هر شب می‌نشستیم و درباره‌اش حرف می‌زدیم. کلی وقت صرف گفت‌وگو با من می‌کردند و من هم همین طور. بعد وقتی شروع کردم به فیلمسازی، پیشنهاد می‌کردم که کارهایی را با هم انجام دهیم. این روزها لازم نیست درباره‌ی پروژه‌هایم زیاد با آنها صحبت کنم. منظورم این است که دوست و همکار باقی مانده‌ایم. اما حالا، دستکم بیشتر از ده سال است که وقتی فیلمنامه‌یی را تمام می‌کنم، نیازی به این احساس نمی‌کنم که آن را به کس دیگری بدهم و بگویم

«نظر شما درباره‌اش چیست؟» فیلم را اگر بخواهم، می‌سازم. اما وقتی فیلم تمام شد، می‌خواهم که آنها فیلم را ببینند. نظر آنها برایم جالب و شنیدنی است.

بیورکمان: اما در آغاز، آنها در جریان تولید فیلمها بیشتر درگیر بودند، نبودند؟

آلن: نه، در طول تولید هرگز! حتی در مورد فیلم اول هم. در شروع کار چرا. فیلمنامه‌یی را به آنها نشان می‌دادم و می‌پرسیدم «فکر می‌کنید باید این را به فیلم برگردانم یا نه؟ فکر می‌کنید می‌توانم آن را کارگردانی کنم؟» و درباره‌اش حرف می‌زدیم و بعد فیلمنامه‌ی دیگری را به آنها نشان می‌دادم و از آنها می‌پرسیدم که آیا خوب است یا نه. اما به محض اینکه اعتماد به نفس بیشتری پیدا کردم، وابستگی‌ام به آنها کم و کمتر شد. جک رولینز، اغلب می‌گفت این تراژدی شغل مدیر برنامه است که هرچه در کارش موفق‌تر می‌شود، مشتری کمتر به او نیاز پیدا می‌کند. در آغاز، مشتری مثل یک جوجه است. کاملاً بیچاره. بعد همان‌طور که قوی‌تر می‌شود و به شهرت و پول می‌رسد و کار از پس کار به او پیشنهاد می‌شود و تجربه‌اش و نیز اعتماد به نفس هنری او بیشتر و بیشتر می‌شود، دیگر کم و کمتر به مدیر برنامه نیاز دارد. وجودش را نفی می‌کند و در بسیاری موارد در عرصه‌ی کارهای نمایشی، مدیر برنامه می‌رود پی کارش. این چیز معروفی است.

بیورکمان: اما خیال می‌کنم اعتماد بسیاری میان دو طرف وجوددارد. از طرف شما نسبت به آنها در تهیه کنندگی و از طرف آنها نسبت به شما.

آلن: بله، درست است.

بیورکمان: اما این طور می‌فهمم که شما با فیلم پول را بگیر و فرار کن وقتی به اتاق تدوین رسید، مشکلاتی داشته‌اید. می‌توانید در این مورد نظرتان را بگویید؟

آلن: بله، من به برش فیلم با یک تدوینگر آغاز کردم. دقیقاً می‌دانستم چه می‌خواهم. اما نمی‌دانستم که در اتاق تدوین چیزها چقدر بی‌مزه و خنک به‌نظر می‌رسند، در حالی که در واقع بامزه‌اند. بنابراین من بریدم و دور ریختم و فیلم را کوتاه و کوتاهتر کردم. همه چیز را دور ریختم تا اینکه اصلاً فیلمی باقی نماند. مدیر تولید فیلم گفت: «بگذارید از رالف رازنبلام که تدوینگر معروفی است و بسیار خوش قریحه، دعوت کنیم شاید نیاز به ذهن تازه‌یی داشته باشید. شما ماه‌ها مشغول کار روی این فیلم بوده‌اید.» و رالف آمد. مرد خیلی خوبی بود، و همه‌ی فیلمهایی را که گرفته بودیم نگاه کرد، حتی آنهایی را که دور ریخته بودم. و گفت «همه‌اش خوب است. دارید چه کار می‌کنید؟ شما تمام شوخیهای خوب فیلم را دور می‌ریزید.»

و در تدوین فیلم به من کمک کرد. چند سالی با او کارکردم و واقعاً کلی چیز از او یادگرفتم. رالف تدوینگر بزرگی است.

بیورکمان: می‌توانید نمونه‌یی را از وقتی که احساس کردید یک شوخی یا صحنه، مؤثر نیست، ذکر کنید. ساختار شوخی بود که مؤثر نبود؟ منظورم ساختار آن در مفهوم سینمایی است؟

آلن: صحنه‌یی به نظر من بسیار بی‌مزه می‌آمد، و رالف می‌گفت «ببینید کاری که باید بکنید گذاشتن افه‌های صوتی در صحنه است. خیال می‌کنید بی‌مزه است. چون چیزی نمی‌شنوید. وقتی شما با چوب بیلیارد به لامپ می‌زنید، چیزی را نمی‌شنوید. اما اگر صدای "شکستن" را بشنوید و بعد موسیقی هم روی آن بیاید، همه چیز زنده می‌شود!» و بعد صفحه‌ی موسیقی را با صحنه همراه می‌کرد و همه چیز ناگهان زنده می‌شد. من خیلی بی‌تجربه بودم. این چندین بار برایم اتفاق افتاد. من صحنه‌یی را همان طور که آن را نوشته بودم ردیف می‌کردم و او می‌گفت: «چرا وقتتان را تلف می‌کنید؟ از اولین برش و

آخرین برش استفاده کنید و برش میانی را دور بریزید. لازم نیست شخصیت را در حال شدن و تحول کامل ببینید. فقط باید درست برش بزنید.» رالف چیزهای بسیار زیادی را نشانم داد. مثلاً یادگرفتم که هرگز بدون موسیقی، فیلمی را تدوین نکنم. من فقط فیلم را تدوین می‌کردم. اما او گفت: «وقتی تدوین می‌کنید چندتایی صفحه و نوار با خود ببرید ـ لازم نیست موسیقی نهایی فیلم باشد ـ و آنها را پشت هر صحنه‌یی بگذارید یا به اصطلاح با صحنه همراه کنید.»

بیورکمان: موسیقی فیلم پول را بگیر و فرار کن را ماروین هملیش نوشت؟

آلن: بله، در چند فیلم اول، احساس کردم که فقط یک کلیشه است. یعنی که همه از یکی می‌خواستند که برای فیلمهایشان موسیقی بنویسد. من هم فکر کردم که هملیش آدم بسیار مستعدی است و از او برای ساختن موسیقی چند فیلم اولیه‌ام استفاده کردم. بعد، کمی که جلوتر رفتم متوجه شدم هر بار که فیلمی را تدوین می‌کنم، از صفحات موسیقی برای همراهی با صحنه استفاده کنم. و این طوری بیشتر خوشم آمد. از صدای صفحات خوشم می‌آید. می‌توانم آن را کنترل کنم. می‌توانم موسیقی را به سلیقه‌ی خودم انتخاب کنم. همین جا و در اتاق تدوین. تمام صفحاتم در اتاق تدوین است. من فقط قطعات و ملودیهای بزرگ عالم را برمی‌دارم و آنچه را که می‌خواهم انتخاب می‌کنم و به مهارت هم نیازی نیست. هر وقت دلم بخواهد آن را خاموش می‌کنم و هر وقت بخواهم روشن می‌کنم. بنابراین شروع کردم به این کار و هیچ وقت هم از این کار دست برنداشتم.

بیورکمان: هیچ وقت اتفاق افتاده است که نتوانید از موسیقی یا ترانه‌یی که برای فیلم انتخاب کرده‌اید، استفاده کنید؟

آلن: بله، گهگاه اتفاق می‌افتد. اما بعد موسیقی دیگری انتخاب می‌کنیم. و نیز، هر چند وقت یک بار، به دلایلی خاص، از آهنگساز استفاده می‌کنم. مثلاً

می‌خواستم در فیلم منهتن از موسیقی خاصی بهره ببرم، چون می‌خواستم از ارکستر فیلارمونیک استفاده کنم و صدای خاصی را در ذهن داشتم. و همین طور در فیلم رز ارغوانی قاهره، اما در کل، از آهنگساز و موسیقی فیلم استفاده نمی‌کنم. دربیست و چندتایی فیلم که ساخته‌ام، احتمالاً در پنج‌تای آنها از موسیقی فیلم و آهنگساز استفاده کرده‌ام. شاید حداکثر شش فیلم. در آخرین آنها شوهران و همسران از صفحات موسیقی استفاده کرده‌ام. در فیلمی هم که الان روی آن کار می‌کنم از صفحات موسیقی استفاده می‌شود.

بیورکمان: شما می‌گویید «در فیلمی هم که الان روی آن کار می‌کنم از صفحات موسیقی استفاده می‌شود» حتی پیش از شروع فیلمبرداری برای موسیقی آن طرح و برنامه‌یی دارید؟

آلن: بله، ترانه‌هایی دارم که فکر می‌کنم برای آن مناسب است.

بیورکمان: این به خاطر این است که به طریقی می‌خواهید اساس حس فیلم یا بخشهایی از آن را بر موسیقی خاصی بنا کنید؟

آلن: بله، گاه این کار را می‌کنم. گاه از پیش می‌دانم. برای مثال وقتی منهتن را ساختم، می‌دانستم که می‌خواهم از موسیقی گرشوین استفاده کنم. من در آن صحنه‌هایی ساخته‌ام که به خودی خود معنایی نداشتند اما می‌دانستم که بعد، وقتی موسیقی را پشت آنها بگذارم، ترکیب مطلوب خواهدبود.

بیورکمان: هیچ وقت از موسیقی، سر صحنه، موقع فیلمبرداری استفاده کرده‌اید؟

آلن: سرصحنه نه، مگر اینکه در آن موقع لازم بوده باشد.

بیورکمان: می‌دانید، فلینی اغلب از موسیقی سرصحنه برای خلق احساساتی که می‌خواست صحنه‌ی خاصی القا کند، استفاده می‌کرد.

آلن: خُب، فلینی هرگز از صدای سرصحنه یا به اصطلاح صدای مستقیم

استفاده نمی‌کرد، بنابراین می‌توانست آن کار را بکند.

بیورکمان: شما از صدابرداری سرصحنه یا صدای مستقیم استفاده می‌کنید یا کلی از صداها را بعداً روی فیلم می‌گذارید؟ به‌عبارت بهتر از دوبله استفاده می‌کنید؟

آلن: من هرگز از دوبله استفاده نمی‌کنم. من هرگز از چیزی که به آن می‌گوییم «Looping» (عوض کردن نوار ضبط شده‌ی صدای سرصحنه بانوار صدای دیگر) استفاده نمی‌کنم چون به آن عقیده ندارم. در طول سالهایی که فیلم ساخته‌ام، شاید یک یا دوکلمه اینجا و آنجا بوده است که دوبله کرده‌ام و به خاطر پاره‌یی مسایل واقعاً فاجعه‌آمیز. اما در کل، هرگز صدابرداری پس از فیلمبرداری نداشته‌ام.

بیورکمان: در فیلم پول را بگیر و فرار کن نوعی تحلیل روانی در داستان وجوددارد. شخصیت اصلی ویرجیل راک ول روی نیمکت روانشناس نمی‌خوابد. اما یک تحلیل‌گر روانی در فیلم وجود دارد که با او در باره‌ی مشکلات و رفتار ویرجیل مصاحبه می‌شود. شما خودتان از اوایل جوانی نزد روانشناس می‌رفتید. چه دلیلی داشت؟

آلن: خُب، نزد روانشناس می‌رفتم چون احساس می‌کردم مشکلاتی در آن زمان داشتم که می‌خواستم بدانم چگونه می‌توانم با آنها مقابله کنم و در طول سالها، گهگاه با روانکاوی و روان درمانی لاس می‌زدم. نزد این و آن می‌رفتم. گاه حس می‌کنم می‌تواند مؤثر باشد، گاه احساس می‌کنم چیز زیادی دستگیرم نمی‌شود. می‌دانید یک واکنش مخلوط!

بیورکمان: علاقه‌ی شما به روانکاوی سبب خواندن کتابهایی درباره‌ی این موضوع شده است؟ برای مثال شما نظریه‌های آدمهایی چون رونالد لینگ یا دیوید کوپر یا آلیس میلر را مطالعه کرده‌اید؟

آلن: نه، مثل یک دانشجو علاقه ندارم. البته هر کسی که مطالعه می‌کند یا تحصیل می‌کند، فروید را می‌خواند. و من ادبیات روانکاوانه و روان‌شناسانه را خوانده‌ام. اما هرگز نخواسته‌ام دکتر باشم. فقط خوشحالم که یک مریض باشم.

بیورکمان: بعد از پول را بگیر و فرار کن پروژه‌یی نبود که هرگز نتوانستید آن را انجام دهید، بچه‌ی جاز را می‌گویم؟

آلن: بله، بود.

بیورکمان: پروژه درباره‌ی چه چیز بود و چرا فیلم نشد؟

آلن: درست پس از اولین فیلم، قراردادی با یونایتد آرتیستز امضا کردم و آنها گفتند «آنچه را می‌خواهی بنویس و آنچه را که می‌خواهی بساز» این همیشه موهبتی بوده که از آن برخوردار بوده‌ام. و من فیلمنامه‌یی نوشتم زیر عنوان بچه‌ی جاز. مدیران یونایتدآرتیستز، فیلمنامه را خواندند و حیرت کردند، چون انتظار یک کمدی شبیه پول را بگیر و فرار کن یا چیزی از آن قبیل را داشتند. تکان خوردند چون خیلی جدی بود. خیلی نگران بودند و به من گفتند: «می‌دانیم که با شما قراردادی امضا کرده‌ایم و شما هر کاری که بخواهید می‌توانید بکنید. اما می‌خواهیم به شما بگوییم که واقعاً از این فیلمنامه خوشمان نمی‌آید. ما را غافلگیر کرده.» من هم گفتم: «ببینید، این اولین فیلم من با شماست. و اگر آن را دوست ندارید، مجبورتان نمی‌کنم. نمی‌خواهم فیلمی بسازم که شما از لحظه‌لحظه‌اش نفرت داشته باشید. آن را پس بدهید و من فیلمنامه‌ی دیگری می‌نویسم و می‌سازم. و شاید در جریان نوشتن فیلمنامه دیگر اتفاقی بیفتد. باید دید، دیگر.» و برگشتم و خیلی فوری فیلمنامه‌ی موزها را نوشتم. اصلاً وقتم را نگرفت.

بیورکمان: بچه‌ی جاز داستانی امروزی داشت؟

آلن: نه، مربوط به دوره‌ی خاصی از موسیقی جاز می‌شد. احتمالاً زیادی

جاه‌طلبانه بود.

بیورکمان: موسیقی جاز از علایق اولیه‌ی شما بود.

آلن: بله، جاز شور و شهوت من است.

بیورکمان: چه وقت شروع به گوش دادن موسیقی جاز کردید. و کی خودتان شروع به نوازندگی کردید؟

آلن: در دوره‌ی جوانی گوش دادن به موسیقی جاز را آغاز کردم. اما البته، پیشتر هم جاز می‌شنیدم. وقتی بزرگ شدم، موسیقی مورد علاقه‌ی مردم، موسیقی سوئینگ «بنی‌گودمن» و آرتی شاو و تامی دورسی T.Dorsey بود. بعد، در دوره‌ی نوجوانی‌ام وقتی چهارده، پانزده ـ شاید چهارده ـ ساله بودم موسیقی سیدنی بکت را شنیدم. روی صفحه و خیلی خیلی زیاد موسیقی او مرا گرفت. و این بالاخره مرا با صفحات موسیقی جاز بیشتری آشنا کرد. به موسیقی بانک جانسون و جلی رول مورتون گوش سپردم و خیلی سخت جذب جاز شدم. دوست داشتم. برای خودم یک ساکسفون سوپرانو خریدم و سعی کردم نواختن آن را یاد بگیرم و یاد گرفتم. اما می‌دانستم که هرگز نمی‌توانم واقعاً خیلی خوب بنوازم. فقط استعدادم نبود بلکه از نواختن موسیقی لذت می‌بردم و بعد کمی متوجه کلارینت شدم که رشد منطقی‌تری است. اوایل فقط با صفحه‌های موسیقی می‌نواختم. بعد وقتی «منِ گرسنه» را در کاباره‌یی در سن‌فرانسیسکو را می‌نواختم ـ جایی که در واقع مورت‌سال کارش را شروع کرده بود ـ دوروبرِ یک گروه جاز می‌پلکیدم و گوش می‌دادم. ترک مورفی در آنجا می‌نواخت. یک نوازنده‌ی بزرگ ترومبون بود و یک گروه جاز سنتی بزرگ در آنجا داشت. می‌نشستم و به او گوش می‌دادم و او مرا دید که همیشه آنجا می‌نشینم و گفت: «چرا نمی‌آیی بزنی؟» و من به او گفتم که کلارینت می‌نوازم اما هرگز نمی‌توانم کاری را که می‌گوید، بکنم. اما او اصلاً جواب «نه» را دوست نداشت. او اصرار

کرد و اصرار کرد و آدم نازنینی هم بود و وادارم کرد که با آنها بنوازم. به من روحیه و قوت قلب داد وبه اصطلاح سیخونک زد و من بیشتر و بیشتر نوازندگی کردم. بعد وقتی به نیویورک برگشتم، احساس کردم که دلم می‌خواهد با دیگر نوازندگان هم کار کنم. بنابراین با چندنفری دور هم جمع شدیم و شروع کردیم به نواختن موسیقی جاز و الان بیشتر از بیست سال است که دوشنبه شبها، با هم کار می‌کنیم.

بیورکمان: پس امروز که دوشنبه است، امشب کلارینت می‌نوازید؟

آلن: بله، حتماً!

بیورکمان: آخرین باری که همدیگر را دیدیم، آن دوشنبه شب ننواختید.

آلن: درست است، وقتی فیلمبرداری دارم یا کار خاصی پیش می‌آید، نمی‌روم. اما در طول سال به ندرت دوشنبه‌ها را از دست می‌دهم. شاید حتی شش دوشنبه هم نشود.

بیورکمان: و در طول این سالها با همان گروه از آدمها کار می‌کنید؟

آلن: بله، بیشتر وقتها. چندتایی تغییر داشتیم چون یکی از نوازندگان، ما را ترک کرد و یکی دیگر مُرد. اما در اساس همانها هستند.

فصل سوم

موزها

موزها

بیورکمان: فیلم دوم شما، موزها (هجویه‌یی درباره‌ی وضع انقلابی در یک کشور ساختگی در آمریکای لاتین) در سال ۱۹۷۱، در دوره‌یی که این نوع خیزشهای انقلابی در بسیاری از کشورهای آمریکای لاتین یک واقعیت بود، ساخته شد. زمان جنگ ویتنام هم بود. عقاید سیاسی شما در آن زمان چه بود و چگونه در طول سالها متحول و دگرگون شد؟ خودتان را یک آدم سیاسی می‌دانید؟

آلن: نه، خیال نمی‌کنم که آدمی سیاسی باشم. من در اساس - می‌توانید به طور ۹۹درصد بگویید - که یک لیبرال دموکرات هستم. همانی که بودم، مثل همه‌ی کسانی که می‌شناختم، مخالف جنگ بودم. من در کل خیلی سیاسی نیستم. برای سیاستمداران خاصی مبارزه کرده‌ام. مثل بعضی هنرمندان دیگر که این کارها را گهگاه می‌کنند.

بیورکمان: از چه کسانی حمایت کردید؟

آلن: در اصل، وقتی جوانتر بودم، برای پیروزی ادلای استیونسون و جرج مک گاورن و یوجین مک کارتی مبارزه کردم. همه‌ی آن آدمهایی که باختند. برای موفقیت لیندون جانسون در مقابل باری گلدواتر مبارزه کردم. برای جیمی کارتر برای مایکل دوکاکیس مبارزه کردم. حالا هم از کلینتون دفاع می‌کنم. من در اساس یک لیبرال دموکراتم.

بیورکمان: می‌خواستم این پرسش را مطرح کنم، چون در فیلمهای بعدی

خود، مثل آنی هال یا منهتن اشاره‌های طعنه‌آمیزی به روشنفکران چپ، گروهی از مردم که فکر می‌کنم خودتان را عضوی از آن می‌دانید، می‌کنید.

آلن: بله، و اینکه من مشاهده می‌کنم.

بیورکمان: در آغاز موزها با اشارات کاملاً کنایه‌آمیزی درباره‌ی نفوذ آمریکا بر دیگر کشورها و به‌ویژه بر کشورهای آمریکای لاتین می‌شنویم. در جمع کثیری از مردم که بیرون ساختمان پارلمان جمع شده‌اند، آدمی را می‌بینیم که به زور راه خود را در میان جمعیت باز می‌کند و ادعا می‌کند که نماینده‌ی تلویزیون آمریکاست.

آلن: خوب، در ایالات متحده، تلویزیون قدرت غول‌آسایی دارد. نمی‌دانم در خارج چطور است، اما در آمریکا غول‌آساست. از نقطه نظر ما دولتهای آمریکای لاتین هرگز خیلی خوب کار نکرده‌اند. ایالات متحده‌ی آمریکا به‌طور نسبی همیشه دولت باثباتی داشته است. بنابراین همیشه به نظرمان عجیب می‌آمد که چگونه این کشورها آنقدر بی‌ثبات بودند. مرتب رهبران و سیاست خود را عوض می‌کردند.

بیورکمان: اما همیشه نفوذ بسیار قوی و مخرب ایالات متحده بر این کشورها هم وجودداشته است. به‌ویژه بر کشورهایی مثل شیلی و آرژانتین.

آلن: بله، بدون تردید. نفوذ آمریکا شدید و توأم با بهره‌برداری بسیار زیاد بوده است.

بیورکمان: یک اظهار نظر کنایه‌آمیز نزدیکی‌های پایان فیلم، جایی که شما بخش دیگر دنیا، بخش ما از دنیا را مورد خطاب قرار می‌دهید، وجوددارد. یکی از شخصیتها به نقل از کرکگارد می‌گوید: «اسکاندیناویها نسبت به وضعیت بشری، حس فطری و غریزی خاص و خوبی دارند.» و بعد از آن تأکید می‌شود که زبان رسمی جمهوری جدید سن مارکو، سوئدی خواهدبود. احساس قوی

شما نسبت به اسکاندیناوی به ویژه سوئد، اینجا مورد تأکید قرار می‌گیرد.

آلن: بله، من همیشه کشورهای اسکاندیناوی البته در رأس آنها سوئد را دوست داشته‌ام چون علاقه‌ام به سوئد در اصل از طریق سینمای سوئد ناشی می‌شود. اما آن بخش از دنیا را دوست دارم. از هوا و از جوری که به چشم می‌آیند، خوشم می‌آید. چیزی در این کشورها وجوددارد که مرا جلب می‌کند.

بیورکمان: شما، البته، آثار استریندبرگ را خوانده‌اید، اما باکس دیگری در ادبیات اسکاندیناوی و یا با هنر اسکاندیناوی آشنایی دارید؟

آلن: من به اندازه‌ی دیگران با آن آشنا هستم. نقاشی‌های ادوارد مونک E.Munch موسیقی سیبیلیوس یا آلن پترسون ـ همان چیزهایی که همه می‌شناسیم. من از فرهنگ اسکاندیناوی تا اندازه‌ی خاصی لذت می‌برم، اما، اینجا فقط به مقدار کمی به آن دسترسی داریم. و بهترین، سخاوتمندانه‌ترین و مهمترین آنها، البته فیلمهای برگمن بود. در آن فیلم‌هاست که شما زندگی سوئدی را می‌بینید. شما از طریق آن فیلمها احساس بسیار خوبی نسبت به فرهنگ اسکاندیناوی پیدا می‌کنید. با استریندبرگ چیز دیگریست. شما نمایشنامه‌هایش را می‌خوانید و یا می‌روید و یکی از آنها را در تئاتر می‌بینید ـ مثلاً رقص مرگ ـ و ممکن است اجرای خوبی هم باشد، اما احساس مشابهی پیدا نمی‌کنید. با برگمن شما مناظر سوئدی، شهرها، روستاها، کلیساها و مردم را می‌بینید. این فرق دارد.

بیورکمان: موزها یکی از سبک‌دارترین فیلمهای شماست. این بار به‌عنوان فیلمساز، به‌هنگام ساختن دومین فیلم خودتان، احساس اعتماد و اطمینان بیشتری می‌کردید؟

آلن: بله، یقیناً اعتماد به‌نفس بیشتری احساس می‌کردم. اما نه به آن اندازه که بعدها احساس کردم. نقطه عطف بزرگ برای من وقتی بود که آنی‌هال را

ساختم. اما پیش از آن بله، احساس اعتماد به نفس می‌کردم، چون فیلمی ساخته بودم و می‌دانستم چه بکنم تا از اشتباهاتی که در پول را بگیر و فرار کن کرده بودم، پرهیز کنم. آنچه که از طریق آن فیلم فهمیدم این بود که هرچقدر یک صحنه سریع بازی شود، شما در کمدی آن را سریع‌تر می‌خواهید. این یک قانون طلایی است. داستان جالبی هست درباره‌ی... فکر می‌کنم رنه کلر. او صحنه‌یی را فیلمبرداری می‌کرد و دست آخر، پس از سومین یا پنجمین برداشت آن را تمام می‌کرد. و بعد می‌گفت: «این واقعاً کامل بود، بازیگران معرکه، همه چیز درست سرجای خودش. از این کاملتر نمی‌شد. اما حالا، قبل از اینکه برویم، بگذارید یک برداشت دیگر داشته باشیم ـ خیلی سریع» و این کار را می‌کرد و همیشه هم از آن برداشت سریع استفاده می‌کرد. من آن را کاملاً درک کردم، چون هرچه سریع‌تر هم که بگیرید، وقتی بعد آن را روی پرده ببینید، کند است.

بیورکمان: فکر می‌کنم سرعت یکی از مشخصه‌های شماست. این قطعاً فیلمهای شما را از دیگر فیلمها متمایز می‌کند. نتوانستم از توجه به این مسأله، وقتی بیشتر فیلمهای شما را قبل از دیدنتان برای این گفت‌وگو می‌دیدم، غافل شوم. همه خیلی به‌هم فشرده و خیلی متمرکز در زمان و به اندازه‌ی کافی کوتاه. برای مثال، فیلمی مثل زلیگ فقط یک ساعت و پانزده دقیقه است، اما اغلب فیلمهای دیگرتان پنج‌حلقه‌یی هستند ـ یعنی که حدود یکساعت وسی‌دقیقه‌اند. اما همچنان در محتوا، بسیار پر و پیمانند. حالا چه کمدی باشند چه درام.

آلن: درست است، احساس می‌کنم که این در ارتباط با ریتم بیولوژیکی طبیعی فیلمساز است. به‌نظرم می‌رسد، بی‌آنکه سعی کنم فیلمهایم را کوتاهتر کنم یا سعی کنم طول معینی داشته باشند، جسمم احساس می‌کند طولی که دارند صحیح است. درباره‌ی این مسأله، اخیراً وقتی فیلمی با پل مازورسکی به‌نام صحنه‌هایی از مال را ساختم فکر کردم. ریتم بدن او طولانی‌تر است. ریتم

بدن اسکورسیسی طولانی‌تر است. منظورم این نیست که فیلمهای آنها ضرب‌آهنگ خوبی ندارند. این فقط نوع دیگری از حالت مزاجی است.

بیورکمان: بله، فیلمهای اسکورسیسی هم ضرب‌آهنگهای خوبی دارند، حتی اگر بیشترشان شش یا هفت‌حلقه‌یی باشند.

آلن: درست است، ضرب‌آهنگهای خوبی دارند و فیلمهای خیلی خوبی هم هستند. و او داستانهای دوساعته یا دوساعته و ده دقیقه‌یی را دوست دارد. اما برای من، اگر فیلمی بسازم که یک ساعت و چهل دقیقه باشد، طولانی است. من بعد از زمان خاصی از تحرک داستان فرار می‌کنم. فیلمسازان ضرب‌آهنگهای خود را بازمی‌تابانند، متابولیسم خودشان را منعکس می‌کنند.

بیورکمان: گمان می‌کنم هانا و خواهرانش یکی از طولانی‌ترین فیلمهای شماست. حدود یک ساعت و چهل دقیقه است.

آلن: بله، و فکر می‌کنم جنایات و خلافها و شوهران و همسران هم به آن نزدیک هستند. داستانهای جمعی، طولانی‌تر می‌شوند. داستانهای تندوتیز کوتاهتر. اما باز هم، اگر شما به فیلمهای برادران مارکس، دابلیو.سی.فیلدز و دیگران نگاه کنید بیشترشان کوتاهتر از فیلمهای من هستند.

بیورکمان: در بعضی از فیلمهایتان، برای نمونه فرض کنید کمدی... یک شب نیمه‌ی تابستان، شروع‌های بسیار ناگهانی و غافلگیرکننده دارد. در این فیلم خوزه‌فرر در اولین تصویر فیلم در یک نمای درشت می‌آید و شروع می‌کند به حرف زدن. این شروع مؤثری است.

آلن: فکر می‌کنم جوری که یک فیلم را شروع می‌کنید، مهم است. این شاید ناشی از آموزشهای کاباره‌یی من باشد. برای شروع و پایان مهم است که نوعی کیفیت خاص، یک کیفیت خاص تئاتری یا چیزی که درجا و بلافاصله تماشاگر را بگیرد، داشته باشید. بنابراین فکر می‌کنم تمام فیلمهایم به گونه‌یی غیرعادی،

یا اگر نه غیرعادی، به گونه‌یی خاص شروع می‌شوند. اولین تصویر بر پرده، برای من مهم است.

بیورکمان: کاملاً موافقم. بیشتر اوقات از سه یا پنج دقیقه‌ی اول هر فیلم می‌توانید بگویید که فیلم قرار است خوب و جالب باشد یا نباشد.

آلن: بی هیچ تردیدی با شما هم عقیده‌ام. در سه یا پنج دقیقه‌ی اول احساس می‌کنید که در دستهای خوبی هستید یا نیستید که فیلمساز شما را از جا کنده است یا نه. احساس می‌کنم کاملاً درست است.

بیورکمان: و این هیچ ربطی به سرعت کار ندارد. می‌تواند یک شروع بسیار بسیار کندی هم باشد. اما احساس خاصی پیدا می‌کنید که این فیلمساز می‌داند چگونه مارا به درون داستان خود یا دنیای شخصی‌اش بکشاند یا نمی‌داند.

آلن: بله، و این باید قبل از آن باشد که شما بفهمید. شما چند دقیقه‌ی اول، یک یا دو صحنه‌ی اول فیلم را می‌بینید، وقبل از اینکه بدانید، درباره‌اش فکر نمی‌کنید بلکه درگیر آن شده‌اید، این کار مهمی است که باید بکنید.

بیورکمان: و فکر می‌کنید کجا این شارژ اولیه خلق شده؟ در فیلمنامه؟

آلن: بله، در مورد من در فیلمنامه انجام شده است. وقتی فیلمنامه‌یی می‌نویسم تقریباً همیشه می‌دانم چه نوع تصویر اولیه‌یی خواهم داشت. ممکن است موقعی که می‌روم و محل فیلمبرداری را می‌بینم تغییر کند، اما نوع بنیادی نما را می‌دانم. حالا گاه فیلمنامه‌یی را بدون آنکه درباره‌ی نمای اولیه چیزی بدانم، می‌نویسم. نمی‌دانم که اولین تصویر چه خواهدبود. اما همیشه می‌ایستم و سعی می‌کنم تصویر اولیه‌ی خوبی بسازم.نوع خاصی که تماشاگر را بگیرد.

بیورکمان: بله، مثل اولین صحنه در فیلم آلیس صحنه‌یی با میافارو و جومانتانا در آکواریوم که جذاب و گیرنده است. چون نمی‌دانیم معنایش در آغاز فیلم چیست. این صحنه واقعاً شما را به درون فیلم می‌کشاند وبعد کلی

طول می‌کشد تا دوباره مانتانا در فیلم ظاهر شود.

آلن: بله، شما می‌دانید که چیزی در این میان هست. که این زن، آلیس، دارد به مرد دیگری فکر می‌کند. که چیز دیگری در ذهنش وجوددارد. بنابراین وقتی با مسایل اولیه برخورد می‌کنید زیاد دردناک نیست چون حالا می‌دانید که با آنکه به نظر می‌رسد آلیس ثروتمند و سعادتمند است، چیزی در جایی خراب است. بنابراین به تماشاگر شما کمک می‌کند تا جلب مسأله بشود.

بیورکمان: بله، این صحنه را به‌عنوان نوعی تصویر ذهنی به خاطر می‌سپاریم.

آلن: درست است.

بیورکمان: موقعی که کل فیلمهایتان را در زمانی بسیار محدود دیدم، متوجه نکته‌ی جالبی شدم و آن ارتباط میان کارها بود. من می‌دانم ـ و شما هم می‌دانید ـ که منتقدین فیلم و دیگر آدمها به این مسأله اشاره کرده‌اند که شما متأثر از فیلمسازان و کمدینهای مختلفی هستید. متأثر از برگمن یا فلینی یا کیتون و یا دیگر کمدین‌ها. اما با آنکه کارهایتان خیلی با هم فرق دارند، چه در محتوا و چه در صورت، چه در کمدی‌ها و چه در نمایشهای جدی، نوعی ارتباط میان کارهایتان وجود دارد. مثل وحدتی که میان بسیاری فیلمهای مختلف فرانسوا تروفو می‌بینیم.

آلن: من کارهای تروفو را دوست داشتم.

بیورکمان: منظورم این است که تروفو از فیلمی به فیلمی دیگر موضوع را بسیار عوض می‌کرد. او فیلمهای بسیار شخصی، فیلمهای شبه ـ زندگینامه‌یی مثل سری فیلمهایی درباره‌ی آنتوان دوینل ساخت. تریلر، کمدی و کمدی ـ درام ساخت. فیلمهایی درباره‌ی بچه‌ها ساخت. مثل، پول توجیبی که مرا کمی به یاد روزهای رادیوی شما انداخت. نمی‌گویم که فیلمهای شما دقیقاً مرا به یاد

فیلمهای او می‌اندازد. اما شباهتهایی میان کارهایتان وجوددارد؟

آلن: چون هر دوی شماری فیلم درباری موضوعات مختلف ساخته‌ایم؟

بیورکمان: بله، اما مسأله‌ی حس هم هست. نوعی مشابه از احساس از همه‌ی کارهای شما به بیننده دست می‌دهد؛ می‌توانید با دیدن چند فیلم تروفو پشت‌سرهم، تجربه‌ی مشابهی داشته باشید. او، مثل شما، علاقه‌ی مشابهی را به تجربه کردن، تغییر شیوه (سبک) و نیز تغییر موضوعها نشان داد.

آلن: خوب، من فیلمهای او را خیلی دوست دارم. فکر می‌کنم فیلمساز جذاب و شگفت‌انگیزی بود. شماری از فیلمهایش را معرکه دیدم. کسی چیزی شبیه این را گفت، خیال می‌کنم وینسنت کانبای در نیویورک تایمز بود می‌گوید که بعضی فیلمسازان هستند که بی‌توجه به موضوعات آنها، می‌توانید بگویید که فیلم مال آنهاست. نوعی حساسیت فلسفی یا عاطفی وجود دارد. نوعی چیز که در کار نفوذ می‌کند که شما احساس می‌کنید که این یکی از فیلمهای آنان است. در مورد من مسأله می‌تواند از این هم ناشی بشود که من خودم فیلمنامه‌هایم را می‌نویسم. چیزیست شبیه امضا. دشوار می‌توان خط کسی را تغییر داد.

بیورکمان: دربازگشتی دوباره به فیلم موزها آدم متوجه نوع تازه‌یی از اعتماد و امنیت در شیوه‌یی که فیلم ساخته شده است،می‌شود. به‌علاوه نوعی شادی در دست انداختن دیگر انواع فیلم یا فیلمسازان. برای مثال، تدوینِ به تقریب شبه کارتونی صحنه‌هایی از اردوگاه. یا صحنه‌ی بسیار رمانتیک و ملودراماتیک عشقبازی میان شما و یولندا دختر شورشی در کنار دریا.

آلن: موزها فیلمی بود که من فقط به خنده‌دار بودنش فکر می‌کردم. هدف اصلی‌ام همین بود. بعد از پول را بگیر و فرار کن احساس کردم نمی‌خواهم مرتکب همان اشتباهاتی بشوم که در فیلم اول مرتکب شده‌بودم. می‌خواستم مطمئن باشم که همه چیز بامزه است و ضرب‌آهنگ سریعی دارد. این چیزی بود که واقعاً روی آن متمرکز شده بودم. بنابراین اگر بعضی صحنه‌ها را کارتون

مانند فیلمبرداری یا تدوین کردم، به این دلیل بود. و بعد اندک‌اندک احساس کردم فیلمهای خاصی می‌سازم که به درستی به‌عنوان کارتون توصیف شده‌اند، چون خون از دماغ کسی نمی‌ریزد و کسی واقعاً نمی‌میرد. فقط پرتحرک‌اند و شوخی از پس شوخی و شوخی از پس شوخی.

بیورکمان: کارتونها هم اصول مشابهی دارند، یعنی چیزی در آغاز، چیزی در وسط و چیزی در پایان اتفاق می‌افتد، اما تا حد زیادی فاقد قصه گویی‌اند.

آلن: درست است، چون نیازی به آن ندارند.

بیورکمان: این مثلاً در مورد «فارس»هایی که به وسیله‌ی فرانک تاشلین یا جری لوییس هم ساخته شد، مصداق دارد. آنها هم خیلی به شیوه‌ی مشابه کار می‌کردند. تاشلین کارگردانی بود که بخواهید او را بشناسید یا دوست داشته باشید؟

آلن: نه. منظورم این‌است که بعضی از فیلمهایش را دیده‌ام اما آنها را آنقدرها خوب نمی‌دانم.

بیورکمان: پایان موزها، صحنه‌ی محاکمه، تقریباً مثل یک فیلم برادران مارکس است.

آلن: درست است. اینکه چگونه این چیزها اتفاق می‌افتد خنده‌دار است. من به نقطه‌ی اوجی برای فیلم نیاز داشتم و پولی برای تعقیب و گریز سنتی نداشتم. بنابراین آن را تبدیل به یک محاکمه کردم، این همیشه ارزانتر تمام می‌شود.

بیورکمان: بنابراین به گونه‌یی، پایان فیلم سنتی است، منتهی در سنتی دیگر.

آلن: درست است.

بیورکمان: در این صحنه‌ی پایانی، شما شخصیت جی.ادگار هوور را دارید که به وسیله‌ی یک بازیگر سیاهپوست بازی می‌شود. این یکی از معدود نقشها در فیلمهای شماست که به وسیله‌ی یک بازیگر سیاه تصویر می‌شود. برای مثال، گروهبان سیاه در عشق و مرگ که به‌عنوان نوعی چهره‌ی تاریخی در فیلم

گذاشته شده، و یک شخصیت سیاه در فیلم *Sleeper* وجوددارد و مستخدمه‌ی سیاه در فیلم رز ارغوانی قاهره. اما جز اینها تقریباً مردم سیاه در فیلمهایتان حضور ندارند. چرا؟

آلن: منظورتان در نقشهای اصلی است یا در کل؟

بیورکمان: در کل. ما تقریباً هیچ وقت حتی سیاهی‌لشکرهای سیاهپوست هم در فیلمهای شما نمی‌بینیم.

آلن: خوب، معمولاً وقتی مسأله‌ی سیاهی‌لشکرها به میان می‌آید، دو وضعیت متفاوت وجوددارد. یکی اینکه ما فقط نیاز به سیاهی‌لشکر داریم و می‌گوییم «صد سیاهی لشکر یا بیست سیاهی‌لشکر یا چیزی در این حدود بفرستید» و آنها معمولاً مخطوطی از آدمها را می‌فرستند. منظورم این است که اگر صحنه‌ی خیابانی در نیویورک است، آنها معمولاً مخلوطی از اسپانیایی‌تبارها، سیاه و سفید را می‌فرستند. اما این فقط چیزی است که ما برای پس‌زمینه سفارش می‌دهیم. منظورم این است که ما آنها را سبک و سنگین نمی‌کنیم. بعد برای نقشهای اصلی است. من تجربه و زندگی سیاهان را به اندازه‌ی کافی نمی‌شناسم که واقعاً درباره‌اش با نوعی صحت و سقم بنویسم. در واقع، بیشتر شخصیتهای من از نظر مکانی بسیار محدودند. بیشتر نیویورکی‌اند. به‌نوعی از طبقه‌ی بالا، تحصیلکرده و روان رنجورند. این تقریباً تنها چیزی است که همیشه درباره‌اش نوشته‌ام. چون تقریباً تنها چیزی است که می‌شناسم. من خیلی ساده، به اندازه‌ی کافی درباره‌ی این تجربه‌های دیگر نمی‌دانم. برای مثال، من هرگز چیزی درباره‌ی یک خانواده ایرلندی یا خانواده‌یی ایتالیایی ننوشته‌ام، چون واقعاً به اندازه‌ی کافی درباره‌ی آنها نمی‌دانم.

بیورکمان: من هم متوجه این نکته شده‌ام. چون در فیلمهای هالیوودی از یک دهه قبل یا بیشتر، به بازیگران سیاه یا شخصیتهای سیاه، نقشهای بیشتری در

فیلم داده می‌شود. این به ویژه در مورد فیلمهای پلیسی مصداق داردکه در آنها اغلب یک پلیس سفید با یک پلیس سیاه کار می‌کند و پلیس سیاه نقش کلاسیک «دوست خوب» را دارد. این تقریباً یک الگو شده است.

آلن: بله، آدم دلش می‌خواهد سیاهان بیشتری را در حرفه‌ی فیلم ببیند. اما، برای مثال، وقتی هانا و خواهرانش را ساختم، درباره‌ی محیطی می‌نوشتم که خوب آن را می‌شناختم. و من یک کلفت سیاه ساختم چون در آن خانواده‌ها ۹۰درصد اوقات، کلفت‌ها سیاهند. کلی مورد انتقاد سیاهان قرارگرفتم که برایم نامه نوشتند و گفتند«شما هیچ وقت از سیاه‌ها استفاده نمی‌کنید، ووقتی هم استفاده می‌کنید در شغلی پست و حقیرانه است.» در حالی‌که وقتی شخصیت را می‌نویسم، به این مسأله فکر نمی‌کنم. من درزندگی سیاسی‌ام ـ هرچه که هست ـ همیشه بسیار طرفدار آن کاندیداهایی هستم که می‌خواهند بیشترین امکانات رفاهی را برای سیاهان فراهم کنند. من با مارتین لوترکینگ در واشنگتن راهپیمایی کردم. اما، وقتی که دارم می‌نویسم، به فرصت برابر یا عمل مثبت عقیده ندارم. نمی‌توانید این کار را بکنید. بنابراین وقتی سعی می‌کردم تصویر دقیقی بکشم، خیلی ساده به نظرم رسید که آن خانواده‌های طبقه‌ی بالای «وست‌سایدِ» تقریباً همیشه خدمتکار سیاه داشته‌اند. من فقط سعی می‌کنم واقعیت را آن طور که تجربه کرده‌ام نقش بزنم. در همین مفهوم، اگر قرار بود نوعی خانواده‌ی یهودی را که در آن بزرگ شده‌ام، تصویر کنم، آنها را به طور دقیق نقش می‌زدم، با آنچه که ریشخندآمیز است و آنچه که جدی است. من از طرف گروه‌های یهودی هم که احساس می‌کنند خیلی تند یا مفتضح‌کننده یا انتقادی بوده‌ام، سخت مورد انتقاد قرارگرفته‌ام. بنابراین در مورد مسایلی از این دست همیشه کلی حساسیت وجوددارد. اما تنها چیزی که سعی می‌کنم اجازه دهم مرا هدایت کند، صحت و سقم صحنه است.

فصل چهارم

دوباره بزن، سام

دوباره بزن، سام

بیورکمان: بعد شما نمایشنامه‌ی دوباره بزن، سام را نوشتید و در آن بازی کردید. به عقیده‌ی من این تنها حضور صحنه‌یی شما در یک نمایشنامه بود. این تجربه چطور بود؟

آلن: سرگرمی و تفریح بود. من دایان کیتون و تونی رابرتز را دوست داشتم و با هم در آن نمایش، اوقات خوشی داشتیم. نمایش موفق بود و کارگردانی که آن را برای صحنه کارگردانی کرد، جو هاردی، کار موفقی عرضه کرد. به‌محض اینکه اجرای نمایش شروع شد، کار بسیار ساده‌یی بود. کاری ساده‌تر از بازی در یک نمایش نیست.

منظورم این است که تمام روز بیکارید و هرکاری می‌خواهید، می‌کنید. می‌توانید بنویسید، استراحت کنید، هر کاری که دلتان بخواهد. فقط شب، ساعت هشت، باید خودتان را به تماشاخانه برسانید. من قدم‌زنان با دایان به آنجا می‌رفتم. من نزدیک به تماشاخانه زندگی می‌کردم و می‌توانستم قدم‌زنان خودم را به برادوی برسانم. بعد وارد تماشاخانه می‌شوید. تنشهای عصبی وجودندارد. با دوستانتان روی صحنه‌اید. پرده بالا می‌رود. شما بازی می‌کنید. حدود یک ساعت و نیم است. دو ساعتِ بعد با دوستان در رستورانی هستید و شام می‌خورید. ساده‌ترین شغل در دنیاست! بنابراین بسیار لذتبخش بود.

بیورکمان: برایتان دشوار نبود که نمایشنامه را نوشته‌اید و به وسیله‌ی شخص دیگری کارگردانی می‌شوید؟

آلن: نه، ابداً. من هرگز واقعاً نمی‌خواستم در تئاتر کارگردانی کنم. بنابراین اصلاً برایم مهم نبود و جو هاردی کارش خوب بود. برایم مهم نیست به‌وسیله‌ی دیگران کارگردانی بشوم. من از تجربیات خود لذت می‌برم.

بیورکمان: بعد، وقتی نمایشنامه به فیلم برگردانده شد، آن را هربرت راس کارگردانی کرد. هیچ وقت فکر کردید که خودتان آن را کارگردانی کنید؟

آلن: نه، من هرگز نخواستم دوباره بزن، سام را به فیلم برگردانم. اما بعد، مدیران من، نمایشنامه را برای تولید فیلمی براساس آن فروختند. ومن از این کار آنها خوشحال شدم. وقتی آن را فروختند، به آن اندازه شهرت نداشتم که در آن بازی کنم. به‌عنوان ستاره‌ی سینما مطرح نبودم و شایستگی نداشتم. سعی کردند آدمهای دیگری رابرای بازی در آن دعوت کنند و این آدمها قبول نکردند. بالاخره، با ساختن فیلمهای خودم، شهرت بیشتری پیدا کردم و آنها گفتند«باشد، شانس خودمان را با او امتحان می‌کنیم.» من خیلی خوشحال بودم که هربرت راس فیلم دوباره بزن، سام را کارگردانی می‌کرد. من نمی‌خواستم آن را به فیلم برگردانم. من بیشتر علاقه داشتم فیلم سینمایی بسازم. تنسی ویلیامز سالها پیش گفت که «وقتی نویسنده‌یی چیزی را تمام می‌کند، از آن می‌گذرد. و شرم‌آور است که دوره بیفتد تا اجرایش بکنند. زیباست که آن را بنویسد و بعد پرتش کند داخل کشوی میزش.» من هم همین طور حس کردم. نمایشنامه را نوشتم، از آن گذشتم و بعد داستانی قدیمی بود. نمی‌خواستم یک سال وقتم را صرف ساختن فیلمی براساس آن بکنم. فکر کردم نوعی چیز است که می‌توانید کس دیگری را برای انجام آن استخدام کنید و کسی می‌آید با دیدگاه‌ها و فکرهای تازه. منظورم این است که برای هربرت راس قلمرو تازه‌یی بود، بنابراین می‌توانست برای او بیشتر سرگرم‌کننده باشد.

بیورکمان: فیلم هم تقریباً چهار سال پس از اجرای برادوی ساخته شد.

آلن: بله، دیگر برای من چیز کهنه‌یی بود.

بیورکمان: مضمون دوباره بزن، سام ـ خیال‌پردازی‌یی است که بخش بزرگی از زندگی ما را شامل می‌شود. چه اهمیتی به فیلمهایی می‌دهید که به این مسأله توجه دارند؟ شخصیت در نمایشنامه ـ و فیلم ـ سعی می‌کند شرایط فیلمها یا فیلمی را، به زندگی معاصر خود تبدیل کند.

آلن: گفته شده است که اگر من مضمون بزرگی در فیلمهایم داشته باشم، فرق میان واقعیت و خیال است. این بیشتر اوقات در فیلمهایم دیده می‌شود. فکر می‌کنم واقعاً ناشی از آن است که من از واقعیت نفرت دارم. و شما می‌دانید بدبختانه این تنها جایی است که می‌توانیم به چیزی دست یابیم. فکر می‌کنم این مربوط می‌شود به دوران کودکی‌ام. زمانی که مرتب به سینما فرار می‌کردم. من کاملاً یک پسربچه‌ی تلقین‌پذیر بودم و در جریان به اصطلاح «عصر طلایی سینما» بزرگ شدم، درست وقتی که آن فیلمهای فوق‌العاده تولید می‌شد. من وقتی را که کازابلانکا و *Yankee Doodle Dandy* ـ همه‌ی آن فیلمهای آمریکایی ـ فیلمهای پرستون استورجس و فیلمهای فرانک کاپرا به نمایش درآمد، به خاطر دارم... من همیشه به آن فیلمها پناه می‌بردم. خانه‌ی محقرت و همه‌ی مشکلات مدرسه و خانواده را پشت‌سر می‌گذاشتی و به سینما می‌رفتی، و آنجا آنها خانه‌های شیک و تلفنهای سفید داشتند و زنها دوست‌داشتنی بودند و مردها همیشه لطیفه‌های مناسب برای گفتن داشتند و چیزها بامزه و خنده‌دار بود، اما همیشه معلوم می‌شد خوبند و قهرمانها، قهرمانهای اصیلی بودند و این معرکه بود. بنابراین فکر می‌کنم نفوذ خردکننده‌یی داشتند، بر من سخت اثر می‌گذاشتند. من بسیاری آدمهای هم‌سن‌وسال خودم را می‌شناسم که هرگز نتوانسته‌اند از اثرش خلاص شوند و به این خاطر آن درزندگی خود مشکل داشته‌اند، چون آنها هنوز ـ در مراحل پیشرفته‌ی زندگیهایشان در پنجاه یا

شصت‌سالگی ـ نمی‌توانند بفهمند که چرا کارها آن طور پیش نمی‌رود، چرا همه‌ی چیزهایی که به آنها باور داشتند و احساس می‌کردند و آرزویش را داشتند و فکر می‌کردند واقعیت است، حقیقت ندارد و واقعیت خیلی زشت‌تر و سخت‌تر از آن است. وقتی شما در آن سالنهای نمایش فیلم می‌نشستید، خیال می‌کردید، واقعی است. خوب، فکر نمی‌کردید که فقط در فیلمها می‌شود این چیزها را دید. فکر می‌کردید، خُب، من این جوری زندگی نمی‌کنم. من در بروکلین و در جایی فقیرانه زندگی می‌کنم، اما خیلی آدمها در دنیا هستند که خانه‌یی مثل این دارند، اسب‌سواری می‌کنند و زنان زیبا را می‌بینند و شبها کوکتل‌پارتی دارند. این فقط یک زندگی متفاوت است. بعد این با واقعیتی که در روزنامه‌ها می‌خوانید و می‌فهمید که مردمانی هستند که به گونه‌یی متفاوت زندگی می‌کنند و مثل آنچه در فیلمها دیده‌اید سعادتمند هستند، تقویت می‌شود. این چیز بسیار خردکننده‌یی است و من هرگز نتوانسته‌ام به طور کامل بر آن غلبه کنم؛ و بسیاری از آدمها را می‌شناسم که هرگز نتوانسته‌اند برآن غلبه کنند. این همیشه در کارم ظاهر می‌شود. حس تمایل به کنترل واقعیت، توانایی داشتن برای نوشتن سناریویی برای واقعیت و تلاش برای اینکه چیزها همان طور که می‌خواهید، از آب در بیایند. چون آنچه نویسنده می‌کند ـ فیلمساز یا نویسنده ـ خلق دنیایی است که دوست دارید در آن زندگی کنید. شما آدمهایی راکه خلق می‌کنید دوست دارید. آنچه را می‌پوشند، جایی راکه زندگی می‌کنند، شیوه‌یی که حرف می‌زنند را دوست دارید و این برای چند ماهی فرصت می‌دهد تا در آن دنیا زندگی کنید. و آن آدمها با موسیقی زیبایی حرکت می‌کنند و شما در آن دنیا هستید. بنابراین در فیلمهایم فقط حس می‌کنم همیشه حسی نفوذی از عظمت زندگی ایده‌آلی یا تخیل در مقابل ناخوشایندی واقعیت وجوددارد. می‌دانید، همین یکشنبه‌ی گذشته مقاله‌یی در نیویورک تایمز درباره‌ی

سوزان سونتاگ و رمان تازه‌اش عاشق آتشفشان بود. یکی از چیزهایی که او گفته این بود که وقتی کتابش را به ناشر داده، به خانه رفته و خودش را داغدار شخصیتهایش احساس کرده بود.

بیورکمان: بله، شما شخصیتهایتان را خلق می‌کنید و دنیاهای متفاوتی برای آنها می‌سازید. و بعد زندگیهای آنان با آخرین صحنه و آخرین تصویر فیلم شما تمام می‌شود. اما هرگز شده است که آنچه را ممکن است پس از این برسرشان بیاید، منعکس کنید؟ هیچ وقت فکر کرده‌اید که دنباله‌ی یکی از فیلمهایتان را بسازید و بیشتر درباره‌ی یک یا چند شخصیت در یک فیلم بخصوص حرف بزنید؟

آلن: یک بار به این فکر کردم ـ قصد ندارم این کار را بکنم ـ اما یک بار فکر کردم جالب خواهد بود که اگر آنی هال و آن جوانی که من نقش او را بازی کردم، سالها بعد ببینم. دایان کیتون و من حالا حدود بیست سال پیرتر شده‌ایم. می‌توانیم یکدیگر را ببینیم و جالب خواهد بود، چون جدا شده‌ایم و یک روز یکدیگر را می‌بینیم و می‌فهمیم که زندگیهامان چه شده است. اما دنباله‌سازی یا سری‌سازی برایم حکم نوعی بهره‌کشی دارد و دوست ندارم در تله‌ی آن بیفتم. چیز کسل‌کننده و آزاردهنده‌یی شده است. فکر نمی‌کنم که فرانسیس فورد کاپولا باید پدرخوانده ـ ۳ را می‌ساخت، چون پدرخوانده ـ ۲ واقعاً معرکه بود. وقتی آنها سری‌سازی می‌کنند، فقط از سر عطشی برای پول بیشتر است. بنابراین چنین فکری را زیاد دوست ندارم.

بیورکمان: این را درک می‌کنم که چرا شما به امکان تعقیب زندگیهای آنی‌هال و آلوی فکر کرده‌اید. آدم در مورد دنباله‌ی زندگیهای هانا و خواهرانش هم فکر می‌کند.

آلن: بله، این فکر را در مورد شماری از شخصیتهای فیلمهایم کرده‌ام نه به

آن اندازه که بخواهم آنها را ادامه بدهم، اما یقیناً همیشه فکر می‌کنم: در پایان فیلم چه اتفاقی می‌افتد؟ چه بر سر این آدمها خواهد آمد؟ با چه چیز بر تماشاگر اثر می‌گذارم؟ در این باره فکر می‌کنم.

بیورکمان: حدس می‌زنم، در جریان اجرای نمایش دوباره بزن، سام در برادوی بود که شما برای اولین بار دایان کیتون را دیدید؟

آلن: بله، درست است.

بیورکمان: چه اثری بر زندگی شما، و به‌ویژه در زندگی خلاقانه‌ی شما گذاشت؟

آلن: اثر تردیدناپذیری بر من گذاشت. قبل از هر چیز، غریزه‌یی بی‌نقص دارد. بسیار خوش‌شانس است. آدم بسیار خوش‌قریحه‌یی است. خیلی زیبا بود. می‌توانست آواز بخواند، برقصد، نقاشی کند، عکاسی کند، می‌توانست بازی کند. منظورم این است که استعداد زیادی داشت و در هر زمینه‌یی خوب بود. بسیار شیک‌پوش بود و خیلی هم بامزه. شخصیتی خاص خود داشت. منظورم این است که برایش مهم نبود که دارد شکسپیر می‌بیند. اگر آنچه او می‌کرد، دوست نداشت، می‌گفت و می‌دانست که چرا و به چه دلیل دوست ندارد. تظاهری در کارش نبود؛ همه چیز صریح و روشن. سلیقه و پسند بسیار خوبی داشت. تنها جایی که در طول سالها با هم اختلاف داشتیم در مورد موسیقی عامه‌پسند بود. موسیقی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰. او خوشش می‌آمد یعنی خوشش می‌آید. من نمی‌توانم آن را تحمل کنم. اما جدای از آن، به ندرت اختلاف داشتیم. یادم می‌آید او را بردم تا برش اولیه‌ی فیلم پول را بگیر و فرار کن را در سالن نمایش کوچکی ببیند و او گفت: «می‌دانی! خوب است، خیلی جالب. فیلم بامزه‌یی است.» در همان لحظه بود که فهمیدم فیلم مورد استقبال مردم هم قرار می‌گیرد. قبول و پذیرش او برایم بسیار مهم و بامعنا بود؛ چون

احساس می‌کردم با چیزی عمیق‌تر از آنچه من با آن در تماس بودم، تماس داشت. یعنی دیدی عمیق‌تر از من داشت. بدین ترتیب سالها با هم بیرون می‌رفتیم؛ زندگی می‌کردیم و تا امروز دوستان خوبی برای هم باقی مانده‌ایم.

من همیشه بر او تکیه می‌کنم. شاید مهمترین نمایش هر یک از فیلمهایم، نمایشی است که او حضور داشته باشد. و اگر در شهر باشد و بتوانم از او دعوت کنم که برای دیدن فیلم بیاید، خوشحال می‌شوم.

بیورکمان: فیلمتان را قبل از اینکه تمام شود به او نشان می‌دهید؟ در شکل برش اولیه؟

آلن: خُب، اگر در شهر باشد، قبل از تمام شدن فیلم دعوتش می‌کنم. اما او حالا در کالیفرنیا زندگی می‌کند و در نتیجه من این فرصت و امکان را ندارم. اما کلماتش برایم وزنه‌ی سنگین و درخور تأملی است. اگر از چیزی خوشش بیاید یا نیاید، بر من اثر می‌گذارد و در زندگی بسیاری چیزها وجوددارد که من از طریق چشمهای او دیده‌ام. او همیشه یک صافی بصری هم داشته است. یک صافی ذهنی و موسیقیایی دارد. اما افزون برآنها صافی بصری هم دارد. من اغلب از دید و نگاه او به اشیا نگاه می‌کنم، و این واقعاً درک و فهم مرا بیشتر و وسیع‌تر کرده است و می‌کند. او نفوذ و تأثیر بسیاری بر من داشته است. و من هم کلی بر او اثر و نفوذ داشتم. من نیویورکی و خیلی شهری بودم. خیابانهای نیویورک، بسکتبال و جاز را دوست داشتم و کلی کتاب خوانده بودم. او کالیفرنیایی بود، چیزهای بصری را دوست داشت، عکاسی، نقاشی و رنگها را دوست داشت. او در مورد فیلمها، سلیقه‌ی خودش را داشت و من سلیقه‌ی خودم را، و در طول سالها یک اثر متقابل سالم برهم داشتیم. من او را با چیزهایی آشنا کردم. فیلمهایی را نشانش دادم که ندیده بودکه فکر می‌کردم فیلمهای بزرگی هستند. از بعضی فیلمهای برگمن گرفته تا... اولین باری که فیلم شین، کار

جرج استیونس را به او نشان دادم، به خاطر دارم. فکر کرد چه فیلم بزرگی است، هرگز به این نیندیشیده بود که یک وسترن هم می‌تواند فیلم درخشانی باشد. همین اخیراً، حدود چهار هفته پیش، اینجا بود و من فیلمی از بیلی وایلدر را که هرگز ندیده بود، نشانش دادم. فیلم *Ace in the Hole* این همیشه یکی از فیلمهای مورد علاقه‌ی من از بیلی وایلدر بوده است. یک کار فوق‌العاده. فیلمی کاملاً ناموفق در ایالات متحده، اما فیلمی فوق‌العاده. آن را نشانش دادم و او سخت از فیلم خوشش آمد؛ و روز بعد هر دو برای اولین بار، فیلم *More the Merrier* ساخته‌ی جرج استیونس با بازی چارلز کابورن، جین آرتور و جوئل مک‌کرنا را دیدیم. یک کمدی بسیار عالی است. بنابراین در طول سالهای متمادی، یک اثر متقابل خلاقانه، میان ما دو نفر وجودداشته است. و من همیشه می‌گویم وقتی فیلمی می‌سازم، اگر او از آن خوشش بیاید، احساس می‌کنم که به هدف خودم رسیده‌ام و دیگر برایم مطلقاً اهمیت ندارد که کس دیگری در دنیا از آن خوشش بیاید. یعنی برایم مهم نیست منتقدین یا مردم از فیلم خوششان بیاید. حالا می‌توانید از من بپرسید «هرگز شده است که از یکی از فیلمهایتان خوشش نیامده باشد؟» خُب بله، او مؤدب است اما من از میزان توجه یا از آنچه می‌گوید، می‌توانم بفهمم که واقعاً چه فکر می‌کند. بنابراین نظر او برایم بسیار اهمیت دارد.

بیورکمان: گمان می‌کنم دایان کیتون می‌خواهد فیلمساز هم بشود؟ تا به حال چندتایی فیلم کوتاه ساخته است و چند اپیزود از Twin Peaks را کارگردانی کرده است.

آلن: فکر می‌کنم شانس کارگردانی را دارد. کارگردان بسیار خوبی خواهد شد. در آغاز عصبی خواهدبود. چون بسیار کم اعتماد و محجوب و فروتن است و از میان همه‌ی آدمهای عصبی و فروتن، مستعدتر است. این خیلی

کنایه‌آمیز است. اما او بسیار خوب است و کارگردان فوق‌العاده‌یی خواهد شد؛ اگر به او فرصت و مجال بدهند.

بیورکمان: شما فیلم او بهشت را دیده‌اید؟

آلن: بله، بهشت را دیده‌ام. اخیراً یک فیلم تلویزیونی بسیار جالب هم ساخته است به نام گل‌وحشی، کارش خیلی خوب است.

بیورکمان: شما با بازیگران زنی مثل لوئیز لاسر و دایان کیتون و میافارو یا ازدواج کرده‌اید و یا با هم زندگی کرده‌اید. موقعی که داشتید فیلمنامه‌هایتان را می‌نوشتید یا چهره‌های زنانه را برای فیلمهایتان خلق می‌کردید، چگونه بر شما اثر می‌گذاشته‌اند یا الهام‌بخش شما بوده‌اند؟

آلن: خُب، دایان و میا و من ، ما هرگز ازدواج نکردیم. من با دایان زندگی کرده‌ام، اما هیچ وقت با میا زندگی نکرده‌ام. ما همیشه جدا از هم زندگی کرده‌ایم. آنها به طرق مختلف، یار و مددکارم بوده‌اند و بله، اغلب موقعی که داشتم شخصیتهای خاصی را برای فیلمهایم خلق می‌کردم، در ذهنم بودند. در این سالهای اخیر، بیشتر وقتها میا را برای این نقشها در ذهن داشته‌ام.

بیورکمان: چه فکر کرده‌اید؟ که مثلاً حالا او این و این شخصیت را بازی کرده، اما تا به حال هرگز فلان نوع شخصیتی را بازی نکرده، پس جالب یا سرگرم‌کننده است که تک‌چهره‌یی هم مثل آن ترسیم کنم؟

آلن: بله، دقیقاً همین طور است. گاهی وقتهادقیقاً همین اتفاق افتاده. مثل *Broadway Danny Rose* با خودم فکر کردم، او همیشه خواسته است این نوع شخصیت را بازی کند، اما هرگز نکرده و من داستانی با یک نقش در آن نوشته‌ام که بازی در آن نقش برایش جذاب و سرگرم‌کننده بوده است.

بیورکمان: تصور می‌کنم نقشهایی بوده‌اند که بیشتر به شخصیت و خود او نزدیک بوده‌اند، مثل نقشی که در هانا و خواهرانش داشت...

آلن: نه، نه زیاد. با آن شخصیت مشکل داشت. برایش خیلی دشوار بود. ما نتوانستیم تصویر روشنی از او داشته باشیم. هرگز نتوانستم تصمیم بگیرم که هانا خوب بود یا بد. برایم بسیار سخت بود که بدانم آیا هانا خواهر خوبی بود یا خواهر بدی.

بیورکمان: اما فکر می‌کنم جذابیت شخصیت در همین است.

آلن: بله، جالب است، اما یک اتفاق خوش است. چون می‌خواستم سعی کنم و نشان دهم که هانا برای این آدمها خواهر خوبی است. می‌خواستم در داستان روشن کنم که شخصی خوب و اساسی است یا واقعاً چندان خوب نیست. ولی هر دو نفر ما نتوانستیم بفهمیم که چه بود و بدین ترتیب شخصیت جذابتر شد.

بیورکمان: و حالا، در مرور بر این فیلم، می‌دانید که خوب بوده است یا بد؟

آلن: خُب، در مرور، فکر می‌کنم زیاد خوب و مهربان نیست. اگر به دقت نگاه کنید، می‌بینید آن‌طور که تصور می‌کنید، خیلی هم خوب نیست.

فصل پنجم

آنچه همیشه می‌خواستید... بدانید

آنچه همیشه می‌خواستید ... بدانید[1]

بیورکمان: جنسیت یکی از موضوعات یا مضامین مکرر در فیلمهای شماست. موقعی که در حال رشد بودید، موضوعی کم‌وبیش ممنوع بود؟

آلن: اوه بله، کاملاً. درباره‌اش حرفی زده نمی‌شد، هیچ کس حتی تجربه‌اش نکرده بود.

بیورکمان: پس سینما از این جهت هم حتی اهمیت بیشتری داشت.

آلن: خُب، شما هرگز در سینما، در ایالات متحده آشکارا آن را نمی‌دیدید. همیشه شوخیهایی در مورد فیلمهای خارجی بود. در فیلمهای خارجی، آنها این موضوع را به طریقی متفاوت با فیلمهای آمریکایی می‌پذیرفتند. آمریکایی‌ها همیشه نگرشی خنده‌آور نسبت به آن داشتند.

بیورکمان: اما وقتی بزرگ شده بودید، مهمترین چیزی که می‌خواستید درباره‌ی آن بدانید اما می‌ترسیدید درباره‌اش بپرسید، چه بود؟

آلن: راستش، کجا در دسترس بود؟ و چه اندازه سریع؟ مهمترین مسأله‌ام درباره‌ی آن، همین بود. کمیّت و قابلیت حصول.

بیورکمان: در عنوان‌بندی فیلم، اشاره کرده‌اید که فیلمنامه براساس کتابی از دکتر دیوید ریوبن نوشته شده است. چه نوع کتابی بود؟

آلن: داشتم به فیلم بعدی‌ام فکر می‌کردم و نمی‌دانستم چه کنم. یک شب پس

---

1. Everything You Always Wanted to Know About Sex...

از دیدن بازی بسکتبال، با دایان کیتون به خانه آمدیم. تلویزیون را برای لحظه‌یی روشن کردیم و دکتری را دیدیم که کتاب بسیار معروف درباره موضوعات مربوط به زمان موسوم به «آنچه همیشه می‌خواستید... بدانید و می‌ترسیدید، بپرسید» را نوشته است. کتابی پر از پرسش و پاسخ بود. و فرض را بر آن گذاشته بود که کسی چیزی در باره‌ی آن نمی‌داند. مردم پرسشهایی از این دست مطرح کرده بودند: «آیا در دوره‌ی عادت ماهانه می‌توان حامله شد؟»، و سؤالهای زیادی از این دست. با خودم فکر کردم «خدای من، فیلم بامزه‌یی می‌شود از آن ساخت» کتاب را خریدم و چیزهای کوتاه کوچکی نوشتم. پرسشها و بعد یک طرح کوچک یا همچو چیزی. صرفاً برای سرگرمی و تفنن. بعد از یونایتد آرتیستز خواستم امتیاز کتاب را بگیرند و آنها گفتند که امتیاز کتاب را الیوت گولد خریده است. اما کاری با آن نمی‌کرد. بنابراین دفتر من با دفتر او تماس گرفت و درباره‌ی قضیه پرسید و او گفت: «اوه حتماً، اگر می‌خواهید کار بکنید بفرمایید، ما آن را می‌فروشیم و شما آن را فیلم کنید» و او فروخت و من فیلم را ساختم. می‌دانم که دکتری که کتاب را نوشته، از فیلم نفرت داشت. نمی‌دانم چرا. حدس می‌زنم فکر کرده بود مبتذل یا مسخره یا احمقانه بود. اما، می‌دانید، کتاب هم احمقانه بود. و اگر واقعاً برایش اهمیت داشت، امتیازش را برای ساخت فیلم نمی‌فروخت. می‌توانست در دستهایی بدتر از دست من بیفتد. ساختن فیلمی با فقط چندتایی قطعه‌ی کوتاه در آن، سرگرم‌کننده و مفرح بود. فقط به خاطر تفنن و سرگرمی.

بیورکمان: از آنچه در کتاب بود استفاده کردید؟

آلن: از پرسشها استفاده کردم. فقط پرسشها. سؤالها از کتاب و جوابها از من بود.

بیورکمان: در نخستین اپیزود فیلم دو بازیگر انگلیسی لین ردگریو و

آنتونی کوآیل را دارید. به‌نظر می‌رسد شما تمایل خاصی به بازیگران انگلیسی دارید. بعدها با دیگر بازیگران انگلیسی مثل شارلوت رمپلینگ، مایکل کین و دنهالم الیوت، ایان هولم، کلر بلوم و یک بازیگر زن که خیلی از او خوشم می‌آید و انگلیسی نیست بلکه استرالیایی است، جودی دیویس، کار کرده‌اید.

آلن: اوه بله، جودی دیویس رادوست دارم. بازیگر بسیار خوبی است. نابغه است! جامعه‌ی فیلم و تئاتر انگلیسی بزرگ است و همیشه هم بزرگ بوده. بازیگران بسیار تواناتری نسبت به اینجا دارند. البته، در آن فیلم بخصوص از آنها استفاده کردم چون داشتم نوعی کار شکسپیری می‌کردم و می‌خواستم آن اعتبار خاص وجودداشته باشد. اما، در کل، ایالات متحده، معمولاً نوعی خاص از ستارگان مرد را معرفی می‌کند. می‌دانید ششلول‌کش‌ها و آدمهای خشن. حال آنکه در انگلستان می‌توانید مردان واقعی را در اختیار داشته باشید. مردان عادی و طبیعی. مردان آسیب‌پذیر. بنابراین چندین بار از بازیگران انگلیسی استفاده کرده‌ام، چون نتوانستم بازیگران آمریکایی را پیداکنم که آنچه را می‌خواستم انجام دهند.

بیورکمان: و بازیگران زن؟ مثل شارلوت رمپلینگ یا کلربلوم؟

آلن: خُب، شارلوت رمپلینگ همیشه از بازیگران مورد علاقه‌ی من بوده و فیلم خاطرات استارداست، بالاخره فرصتی بود تا با او کار کنم. به زنی انگلیسی نیاز نداشتم، اما همیشه کیفیت کار او را دوست داشتم، همین طور در مورد کلربلوم. همسر بسیار باوقاری را در فیلم جنایات و خلافها می‌خواستم. اما پیداکردن بازیگران زن در آمریکا، آسانتر از پیداکردن بازیگران مردِ مناسب است. تیپهای زن بسیار متنوع‌تری برای فیلمها وجود دارد تا مرد. بنابراین واقعاً زیاد نیاز به مراجعه به زنان انگلیسی ندارم.

بیورکمان: بازیگر شخصیت‌پردازی مثل دنهالم الیوت سخت به کار

سپتامبر می‌آمد.

آلن: پیدا کردن آمریکایی‌هایی مثل او دشوار است.

بیورکمان: شما فقط با معدودی از بازیگران دیگر کشورها کار کرده‌اید، مثل ماکس فون‌سیدو در هانا و خواهرانش و یا ماری کریستین بارو در خاطرات استارداست. هرگز به فکر کار با بازیگران دیگر کشورهای خارجی افتاده‌اید؟

آلن: بله، وقتی مناسب نقش باشند، مسأله‌یی نیست. من در کار با هر یک از بازیگران زن و مرد سوئدی تردید نمی‌کنم. گاه بعضی از بازیگران اروپایی نمی‌توانند انگلیسی حرف بزنند، اما سوئدی‌ها می‌توانند. با فرانسوی‌ها کار بسیار مشکل‌تر است، انگلیسی را خوب حرف نمی‌زنند و لهجه‌ی غلیظ‌تری دارند؛ بنابراین آسان نیست. سوئدی‌ها واقعاً به خوب انگلیسی حرف زدن تمایل دارند. پس لحظه‌یی برای استفاده از آنها تردید نمی‌کنم. دلم می‌خواهد نقشهایی مناسب آنها داشته باشم. این خیلی دشوار است. وقتی یک خانواده آمریکایی را تصویر می‌کنید، نمی‌شود نیمی از خانواده، آمریکایی باشند و نیمی دیگر سوئدی یا اروپایی.

بیورکمان: می‌دانید، اینگمار برگمن با بازیگرانی از دیگر کشورها کار کرده است مثل لیو اولمان که نروژی است.

آلن: وقتی سوئدی‌ها لیو المان را در *Persona* یا *A Passion* نگاه می‌کنند، لهجه‌ی نروژی می‌شنوند؟

بیورکمان: بله، کمی. او سوئدی را خوب حرف می‌زند، اما لهجه‌ی قابل تشخیصی دارد.

آلن: اما شخصیتهایی که او بازی کرده می‌توانسته‌اند اصلیت نروژی داشته باشند، بله؟

بیورکمان: بله، فقط یک فیلم وجوددارد که این واقعیت کمی عجیب

می‌نماید و آن سونات پاییزی است که فرض بر این است که باید دختر اینگرید برگمن باشد که سوئدی را کامل و بی‌نقص حرف می‌زند.

آلن: اما کسی اهمیت نمی‌دهد، کسی درباره‌اش اظهار نظر نمی‌کند، درست است؟ ما هم چیزی شبیه به این را در ایالات متحده، مثلاً با بازیگران انگلیسی داشته‌ایم. خانواده‌یی بوده است که پدر، جیمز می‌سون بوده و او انگلیسی حرف زده، یعنی انگلیسیِ بریتانیایی نه آمریکایی. اما این برای من همیشه مسخره بوده. منظورم این است که در جنایات و خلافها هرگز معلوم نمی‌شود کلربلوم کجایی است یا مایکل کین در فیلم هانا، می‌تواند شخصی باشد که از لندن به نیویورک نقل مکان کرده؛ اما اگر رابطه‌ی پدر ـ پسر یا رابطه‌یی مشابه آن باشد، آن وقت با آن مشکل خواهیم داشت و احتمالاً در این مملکت درباره‌اش نظر می‌دهند و بحث و جدل می‌کنند.

بیورکمان: در نخستین اپیزود (قسمت) فیلم، شما نقش یک دلقک درباری را بازی می‌کنید. این، البته نوعی ادامه‌ی نقش شما به‌عنوان یک کمدین سرپایی است.

آلن: بله، مطلقاً می‌خواستم این طور باشد.

بیورکمان: چندین سال پیش هم شما نقش دلقک را در لیرشاه کار ژان ـ لوک‌گدار، بازی کردید. چگونه تجربه‌یی بود؟

آلن: تجربه‌ی بی‌همتایی بود، چون من کار گدار را دوست دارم. من هرگز آن فیلم را ندیدم. اما او از من خواست، این جا بود، آمد به همین اتاق و از من پرسید که آیا مایلم در لیرشاه او بازی کنم. برای او هر کاری می‌کردم، چون او واقعاً یکی از استادان بزرگ سینماست. و گفت که فقط چند ساعتی از وقت صبح مرا می‌گیرد. بنابراین رفتم به محلی که داشتند فیلمبرداری می‌کردند، و او لباس گشاد بر تن و سیگار برلب، کارگردانی می‌کرد. گروه خیلی کوچکی

داشت، انگار سه‌نفر یا بیشتر. یک فیلمبردار، یک صدابردار و یک کس دیگر. نمی‌توانستم معطل کنم. او از من خواست کارهای خاصی بکنم که کردم، چون او از من خواست. ووقتی داشتم بازی می‌کردم احساس می‌کردم که فیلم بسیار ابلهانه‌یی می‌شود. یک فیلم بسیار احمقانه. اما فکر کردم، این برای گدار است و من فرصت دیدار با او را پیدا کرده‌ام. بعد محل را ترک کردم و هرگز چیزی درباره‌ی فیلم نشنیدم. هرگز آن را ندیدم.

بیورکمان: من سال گذشته برای اولین بار آن را دیدم. من هم از ستایشگران گدار هستم، اما باید بگویم که لیرشاه یکی از عجیب‌ترین فیلمهای اوست. یکی از غیرقابل درک‌ترین فیلمهای او.

آلن: بله، در طول سالها، بیشتر و بیشتر غیرقابل درک شده. زیادی تجربی است.

بیورکمان: بله، بعضی فیلمهای بعدی‌اش مثل موج نو، یا آن یکی که در آلمان با ادی کنستانتین ساخت، آلمان نه صفر، خیلی زیبا هستند. از لحاظ بصری خیره کننده و با شخصی‌ترین حس شاعرانه‌یی که در آنها موج می‌زند.

آلن: خوب است. جالب است.

بیورکمان: خُب، داشتیم از آنچه همیشه می‌خواستید... بدانید حرف می‌زدیم. من نقل قولی از شما در قطعه‌ی «نطق من برای فارغ‌التحصیلان» پیدا کردم، جایی که می‌گویید «ما در یک جامعه‌ی بی‌بندوبار زندگی می‌کنیم. پیشتر هرگز هرزه‌نگاری، این چنین لجام‌گسیخته و شایع نبود و آن فیلمهای پورنو بدجوری نورپردازی شده‌اند!» فکر می‌کنید نوعی «اخلاق دوگانه» در نگرش آمریکایی‌ها نسبت به سکس وجود دارد؟

آلن: ما گاه به چیزی موسوم به «استاندارد دوگانه» اشاره می‌کنیم که معنایش این است که آنچه برای مردان مجاز است برای زنان مجاز نیست.

بیورکمان: نگرش مذهبی و اخلاق‌گرایانه.

آلن: کاملاً.

بیورکمان: و گمان می‌کنم این همان چیزی است که در این گفته و فیلمتان به دنبالش هستید؟

آلن: بله، شما در اینجا با این نگرش بزرگ می‌شوید. نگرشی ابلهانه است؛ اما از آن متأثریم.

بیورکمان: فکر می‌کنید در سالهای اخیر، این نگرش عوض شده؟ منظورم این است که در سطح می‌توانیم تغییراتی ببینیم، اما در اساس، فکر می‌کنید همان طور که بوده، مانده است؟

آلن: در مجموع در ایالات متحده، فکر می‌کنم، هنوز هم موضوع قلقلک‌آوری است. در محافل بیشتر پیچیده، مختصر پیشرفتهایی حاصل شده است. اما در کل در این کشور هنوز هم این نگرش وجود دارد. برای مثال می‌توانید ببینید چگونه اکثریت رهبران ما را انتخاب می‌کنند. این رهبران باید منعکس کننده‌ی این نوع اخلاقیات باشند، در غیر این صورت برای پیروزی در انتخابات مشکلات فراوانی خواهند داشت.

بیورکمان: برای ما در اروپا، به شدت عجیب یا عصبی‌کننده است وقتی این کاندیداهای پستهای بزرگ مملکتی، باید زندگیهای خانوادگی‌شان مورد موشکافی قرار گیرد. اگر آنها در گذشته روابط به اصطلاح نامشروعی با زنان داشته باشند، و غیره...

آلن: به خاطر این است که آمریکا کشور بسیار ریاکاری است.

بیورکمان: اپیزود دوم، زیر عنوان ساده‌دلی چیست؟ خیلی خنده‌دار است و فکر می‌کنم شما جن‌وایلدر را با بهترین نقش در فیلم معرفی می‌کنید. چطور شد که او را انتخاب کردید و او را چگونه بازیگری می‌دانید؟

آلن: او بازیگر کمیک معرکه‌یی است. من نمی‌خواستم در تمام فصلهای فیلم باشم، فقط می‌خواستم در چندتایی از آنها باشم. بنابراین دنبال بهترین آدمهایی می‌گشتم که بتوانند در فصلهایی که خودم در آنها نیستم، بازی کنند. فکر می‌کنم جن‌وایلدر فوق‌العاده است.

بیورکمان: من ضمناً فکر می‌کنم در این داستان کوچک بسیار سخت، درخشان است. چیزی که به ویژه متوجه شدم، ضرب‌آهنگ بسیار شخصی اوست. در بازی‌اش از مکثهای طولانی و بیانگر استفاده می‌کند. این از ویژگیهای خود اوست یا شما خواستید که این گونه بازی کند؟

آلن: نه، این ریتم خود اوست. گفته است وقتی که با هم در صحنه‌یی کار می‌کردیم، ظریفتر کار می‌کرده است تا به تنهایی. اما نه، همه‌اش ضرب‌آهنگ خود اوست. حس طبیعی اوست. اگر کسی مثل جن‌وایلدر را داشته باشم که چیزی بامزه را انجام می‌دهد از سر راهش کنار می‌روم. فقط اگر کاری بکند که ببینم واقعاً برای شخصیت یا فیلمنامه غلط است، آن وقت نظر می‌دهم، در غیر این صورت دلیلی نمی‌بینم بازیگر بزرگی مثل جن‌وایلدر یا جن هاکمن یا هر آدم در حد آنها را استخدام کنم و بعد بر سرشان خراب شوم و مزاحم کارشان بشوم. آنها برای کاری که می‌کنند قریحه دارند. نقش را درک می‌کنند. اگر سؤالی داشته باشند، می‌پرسند. بیشتر اوقات چیزی از من نمی‌پرسند. می‌فهمند مسأله چیست. آن را بازی می‌کنند و خوب هم بازی می‌کنند. گاه مطلقاً لازم نیست چیزی به آنها بگویم. گاه فقط ممکن است از آنها بخواهم شتاب بیشتری به بازی بدهند. برای مثال صحنه‌یی وجود دارد بین ماکس فون‌سیدو و باریارا هرشی در هانا و خواهرانش. صحنه‌ی یک مرافعه‌ی بزرگ. آنها خودشان بدون حضور من صحنه را تمرین کردند. بعد وقتی آنها را به‌هنگام کار دیدم، دو برابر طولی را داشت که در فیلم می‌آید. خیلی کند بودند و تنها چیزی که من باید

به آنها می‌گفتم این بود که «باید خیلی سریع‌تر کار کنید، نمی‌توانید صحنه را آنقدر کش بدهید.» اما قریحه و غریزه‌شان در آنچه می‌کردند مال خودشان بود. هردو درخشان بودند.

بیورکمان: فکر می‌کنم این ضرب‌آهنگ کندتر، احتمالاً ناشی از این است که ماکس سوئدی است و ما معمولاً کنش و واکنش کندتری داریم. ما به ریتم کندتری در زندگی عادت کرده‌ایم؟

آلن: من احساس می‌کنم که بازیگران ـ همه‌ی بازیگران ـ ضرب‌آهنگ کندتری می‌گیرند، چون به‌هنگام بازی از آنچه می‌کنند لذت می‌برند و آن را دوست دارند و متوجه نیستند که وقتی شما صحنه را تماشا می‌کنید، برای دیگران جذاب نیست. ووقتی آن صحنه را فیلمبرداری می‌کنید، کندی آن دوبرابر می‌شود. فکر نمی‌کنم آن را درک کنند. مفهوم دشواری است؛ چون لحظات خوب و خوشی را می‌گذرانند. خیال می‌کنند تماشاگر هم حال و هوای آنها را دارد. اما باید بگویم که ضرب‌آهنگ اروپایی‌ها در کل خیلی کندتر از ضرب‌آهنگ آمریکایی است. مال ما عصبی‌تر است. جدا از فیلمهای اولیه‌ی گدار مثل از نفس افتاده یا زن، زن است و چند تایی دیگر، ریتم فیلمهای اروپایی خیلی کندتر از فیلمهای دیگر است.

بیورکمان: بله، من نیز متوجه این نکته شده‌ام که درک بازیگر از زمان نمایش فیلم بر پرده، چیزی است که وجود ندارد. این به ویژه در مورد بازیگرانی که بیشتر در تئاتر کار می‌کنند، واقعیت دارد.

آلن: حتماً برای کارگردان هم حس آن چندان آسان نیست. اما برای بازیگران، امری همیشگی است. با جن‌وایلدر البته، این مشکل را نداشتم. او شخصیت و نقش را درک کرد و آن را طبیعی بازی کرد. خیلی کم با او کار کردم. برای من، گرفتن یک واکنش خودانگیز و خودجوش از بازیگر، بسیار اهمیت

دارد. دیشب لیو اولمان را در تلویزیون دیدم، داشتند با او مصاحبه می‌کردند. داشت از کسالت کار با بعضی از کارگردانان که کار خود را به‌درستی نمی‌دانند، حرف می‌زد. آنها سرصحنه نامطمئن و ناآماده‌اند. او در ارتباط با کارگردانی فیلمهای خودش صحبت می‌کرد. اما من درست عکس نظر او را دارم. من فقط یک بار عقب ماندم، آن هم وقتی بود که فیلمی را با پل مازورسکی کار کردم. از آن همه چیز که تدارک دیده بود، از آن همه آمادگی حیرت کردم. رفت سرصحنه، به محل فیلمبرداری و آنها را دید. بازیگران را به تمام محلهای فیلمبراری برد تا همه بتوانیم قبل از شروع فیلمبرداری همه جا را ببینیم. می‌دانست‌که دوربین باید کجا گذاشته شود، کلی مشق کرده بود. همه چیز راحت برایش پیش می‌رفت و خودش مایه‌ی تفریح بود. اما من این کار را نمی‌کنم. من محل فیلمبرداری را با طراح صحنه پیدا می‌کنم. توافق می‌کنیم که همان است یا نه. فیلمبردار به آنجا می‌رود و من چند دقیقه‌یی درباره‌اش با او حرف می‌زنم. یک ماه قبل از اینکه به آنجا برویم، چند هفته قبل از اینکه به محل برویم این کار را می‌کنم. ووقتی مصمم شدیم که درست است، دوباره هرگز به آن فکر نمی‌کنم و آن را از ذهنم خارج می‌کنم. و صبح که سرصحنه حاضر می‌شوم، نمی‌دانم چه چیزی را باید فیلمبرداری کنیم یا چگونه باید فیلمبرداری کنیم. می‌خواهم خودجوش باشد. با فیلمبردار دور و بر صحنه می‌گردیم. فکرهایی ردوبدل می‌کنیم و بعد طرح اینکه بازیگران چگونه باید باشند را می‌ریزیم. بعد صحنه را تورپردازی می‌کنیم. و سپس به بازیگران می‌گوییم که به صحنه بیایند و به آنها می‌گویم در صحنه چگونه حرکت کنند و کجا بروند. خیلی دقیق هم نه، خیلی کلی. بعد فیلمبرداری را شروع می‌کنیم. و آنگاه بعضی وقتها اولین چیزی که فیلمبرداری می‌کنیم، بهترین است؛ بعدش هرگز بهتر از آن نمی‌شود؛ و گاه مدتی وقتمان را می‌گیرد، بازیگران باید بیشتر به آن خو

بگیرند و برداشت سوم یا دهم است که بهترین برداشتها می‌شوند. اما هیچ وقت تمرین یا آمادگی‌یی در کار نیست. بعد از نوشتن فیلمنامه، من آن را قبل از اینکه مطمئن شوم همه چیز روبه راه است، یک بار بازنویسی می‌کنم ـ بعد عملاً هیچ وقت تا قبل از شروع کار به آن نگاه نمی‌کنم. من نقش خود را حفظ نمی‌کنم. ده دقیقه قبل از بازی، نگاه سریعی به آن می‌اندازم. خیلی، خیلی اوقات. و در مورد بیشتر فیلمها، من حتی یک فیلمنامه هم ندارم. من فیلمنامه را می‌دهم و آنها نسخه‌هایی از فیلمنامه تهیه می‌کنند و هر یک یکی برمی‌دارند. اما من فیلمنامه‌یی برای خود در خانه یا جای دیگری ندارم. هرچه کمتر فیلمنامه را بخوانم برایم تازگی و طراوت بیشتری دارد.

بیورکمان: پس وقتی فیلمبرداری می‌کنید، به طور متوسط چند برداشت می‌گیرید؟ این را می‌فهمم که از فیلم تا فیلم و حتی از وضعیت تا وضعیت فرق می‌کند.

آلن: سعی می‌کنم برداشت زیادی نداشته باشم. به طور متوسط، حدود چهار برداشت. اما اگر بتوانم دو برداشت داشته باشم، خوشحال می‌شوم. یکی به اضافه یکی برای روز مبادا. اما گاه شده است که برداشتهای بیشتری گرفته‌ام. در *Broadvay Danny Rose* در یک مرحله پنجاه برداشت داشتم. اما خیلی به ندرت اتفاق می‌افتد.

بیورکمان: فصل سوم در فیلم آنچه همیشه می‌خواستید... بدانید شبه ایتالیایی است، جایی که شما و لوئیز لاسر نوعی ایتالیایی دست و پاشکسته حرف می‌زنید.

آلن: بله، آن را از طریق صوتی یاد گرفتم.

بیورکمان: البته این فصل نوعی تقلید از فیلمهای ایتالیایی است. وقتی این اپیزود را ساختید فیلم یا فیلمساز خاصی را در نظر داشتید؟

آلن: نه، فقط کمی حالت آنتونیونی‌وار داشتم. در اصل فکر کردیم این فصل را روستایی‌وار، به شیوه‌ی کلیشه‌یی آشناکه در فیلمهای اولیه‌ی فلینی یا دسیکا می‌بینید، بسازم. اما بعد گفتیم «چرا آنها را آدمهای ثروتمند و پیچیده‌یی نکنیم ونوعی برخورد ایتالیایی با آنها نداشته باشیم؟» بنابراین همین کار را کردیم.

بیورکمان: روی فصل عنوان‌بندی فیلم، صحنه‌یی با آن همه خرگوش، ترانه‌یزیبای «بگذار بدقلق باشیم» از کول پورتر را می‌گذارید. به‌نظر می‌رسد، کول پورتر از آهنگسازان مورد علاقه‌ی شماست. موسیقی او در بسیاری از فیلمهای شما هست.

آلن: در واقع، او عهده‌دار موسیقی شروع و پایان فیلم شوهران و همسران است. بله، می‌توانید بگویید که به کول پورتر معتادم. در شوهران و همسران از «این چیست که عشق نامیده می‌شود» استفاده کردم. یک نسخه‌ی بسیار خوب آن. یک اجرای خیلی خیلی قدیمی با بابرمیلی، یک کورنت نواز سیاهپوست که با دوک الینگتون و جلی رول مورتون می‌نواخت.

فصل ششم

خوش بیار

خوش بیار *(Sleeper)*

مایلز: من همیشه شوخی می‌کنم، این یک مکانیسم دفاعی است

(از خوش بیار)

بیورکمان: فکر و طرح فیلم خوش‌بیار چگونه به ذهنتان رسید؟

آلن: خُب، من این "فکر" را داشتم و رفتم به یونایتد آرتیستز و گفتم که می‌خواهم یک فیلم خیلی بزرگ و پرخرج بسازم. فیلمی چهارساعته. یک کمدی نیویورکی خواهدبود و در پایان این کمدی، پس از دو ساعت، من تصادفاً در یک ماشین سرمازا یخ می‌زنم. بعد یک تنفس یا انتراکت خواهدبود و تماشاگران می‌توانند سالن را ترک کنند و آب‌نبات و ذرت بوداده بخرند و بعد از تنفس برگردند به سالن برای دیدن پرده‌ی دوم فیلم. در پرده‌ی دوم من بیدار می‌شوم و نیویورک در ۵۰۰ سال بعد است. و این طوری فیلم دوم، در واقع شروع می‌شود. مدیران یونایتد آرتیستز، از "فکر" خوششان آمد. اما نوشتن فیلمنامه‌اش چنان کار دشواری بود که برآن شدم فقط از ایده‌ی مربوط به قسمت دوم فیلم استفاده کنم. به مارشال بریکمن زنگ زدم و پرسیدم که دلش می‌خواهد در پروژه شرکت کند یانه، و او گفت «حتماً!» و فیلمنامه را با هم نوشتیم.

بیورکمان: *Sleeper* یک معنی دوگانه دارد، مگرنه؟ ضمناً معنی یک فیلم بسیار موفق را هم می‌دهد؟

آلن: بله، معنایش کار موفقی است که شما انتظار ندارید موفق باشد. اما من به این معنی دوگانه فکر نکردم. فقط می‌خواستم فیلم عنوان کوتاهی داشته باشد، عنوان تک‌واژه‌یی.

بیورکمان: موسیقی در خوش بیار به‌وسیله‌ی گروه خودتان Ragtime Rascals نواخته می‌شود. نوعی موسیقی است که به فیلم، نوعی کیفیت «بزن وبکوب» می‌دهد.

آلن: موسیقی را ما نواختیم، بله. نمی‌دانستم از چه نوع موزیکی استفاده کنم و بعد فکر کردم چون آینده بود، نمی‌خواهم از نوع موسیقی فتوریستیک (آینده‌نگر) استفاده کنم که گوش دادن به آن ناخوشایند و عجیب باشد. و چون فیلم یک فیلم «بزن و بکوب» بود، می‌خواستم از آن نوع موسیقی استفاده کنم. سرگرم‌کننده‌ترین و لذتبخش‌ترین کارم در آن فیلم نواختن موسیقی‌اش بود.

بیورکمان: موسیقی چطور تصنیف و در صحنه‌ها نواخته شد؟

آلن: جاز کلاسیک نیواورلئانی بود. من کلی موسیقی نیواورلئانی گوش دادم تا آنچه را می‌خواستم انتخاب کردم. برای خودم مجموعه‌یی از این موسیقی گرد آوردم.

بیورکمان: دایان کیتون برای اولین بار در فیلمی از شما در خوش بیار ظاهر می‌شود؛ گمان می‌کنم نقش او مخصوصاً برای او طراحی شده بود.

آلن: درست است، سعی کردم او را شبیه یکی از قهرمانان زن باسترکیتون، کسی که مضحک است و همیشه قهرمان را به دردسر می‌اندازد دربیاورم. او نقش را خوب بازی کرد.

بیورکمان: خوش بیار احتمالاً بیشترین شیرین‌کاریهای تصویری را در میان فیلمهای شما دارد. به خاطر می‌آورید که چگونه به ساخت این شیرین‌کاریها در فیلم رسیدید؟

آلن: خُب، می‌خواستم فیلمی به شیوه‌ی فیلمهای بزن بکوب بسازم؛ به یک مفهوم فیلمی بصری. بیشترش را خیلی ساده و آسان پیدا کردم. خوش بیار کاملاً فیلم کم‌خرجی بود. کمتر از سه‌میلیون دلار هزینه‌اش شد.

بیورکمان: پیدا کردن شیرین‌کاریهای بصری دشوارتر است یا شیرین‌کاری بیانی و لغوی؟

آلن: چندان دشوار نیست. فقط کلی کار در فیلمبرداری می‌برد.

بیورکمان: صحنه‌یی در فیلم هست که شما جلو آیینه‌یی صورت می‌تراشید و این صحنه یادآور بعضی شوخیها از فیلمهای برادران مارکس است، گمان می‌کنم عمدی بود.

آلن: کم و بیش. منظورم این است که نوعی متفاوت از یک ایده است. چون شخص دیگری هم در صحنه هست. شوخیهای بصری فیلم بیشتر متکی بر مفهوم فتوریستیک است.

فصل هفتم

عشق و مرگ

عشق و مرگ

بیورکمان: فیلم عشق و مرگ، به وسیله‌ی گیزلین کلاکت فیلمبرداری شد. فیلم در فرانسه ساخته شد؟

آلن: در فرانسه و مجارستان ـ بوداپست و پاریس ـ فیلمبرداری شد. به دلایلی بدیهی، باید فیلم را در خارج می‌ساختم، چون یک داستان اُروپایی بود؛ و تهیه کنندگان می‌خواستند صحنه‌های بزرگ را در مجارستان بسازم، چون خیلی ارزانتر تمام می‌شد. بنابراین رفتم آنجا، و یک گروه فنی فرانسوی فوق‌العاده‌یی داشتم. با بسیاری از فیلمبرداران فرانسوی ملاقات کردم و کارهایشان را دیدم، و کسی که کارش را بیشتر پسندیدم کلاکت بود. به یاد ندارم چه فیلمهایی از او دیدم، چون فقط یک حلقه از هر فیلم را دیدم.

بیورکمان: اولین باری بود که جولیت تیلر مسؤول انتخاب بازیگران فیلم شما شده بود؟

آلن: خُب، جولیت تیلر دستیار ماریون راهرتی بود که از اولین فیلم من، مسؤولیتِ این کار را داشت. بعد وقتی ماریون به کالیفرنیا برای کار در "استودیوز" رفت، جولیت سرپرست شد. اما من همیشه قبلاً با جولیت کار کرده بودم.

بیورکمان: چگونه با هم کار می‌کنید؟ با هم جلسه می‌گذارید و او بازیگران زن و مرد احتمالی را برای نقشها پیشنهاد می‌کند و...؟

آلن: بله، می‌گذارم که فیلمنامه را بخواند و معمولاً چیزی به او نمی‌گویم.

ترجیح می‌دهد که چیزی نگویم. بعد به دیدنم می‌آید و همیشه لیستی بزرگ از امکانات برای هر نقش دارد. بعد مکالمه‌یی تمام نشدنی داریم و من می‌گویم «نه، من از آن بازیگر نفرت دارم!» واو یکی دیگر را پیشنهاد می‌کند؛ و ما ادامه می‌دهیم و ادامه می‌دهیم. و دست آخر برای هر نقش یکی را انتخاب می‌کنیم.

بیورکمان: این رویه هم برای بازیگران نقش اول و هم برای بازیگران نقش دوم اعمال می‌شود؟ شما از پیش، هیچ وقت یکی از بازیگران اصلی را انتخاب کرده‌اید؟

آلن: نه، نه، ما هر فرد را به اتفاق انتخاب می‌کنیم.

بیورکمان: موسیقی عشق و مرگ از پرکوفیف است.

آلن: در اصل می‌خواستم موسیقی استراوینسکی باشد. اما وقتی موسیقی استراوینسکی را پشت صحنه‌ها گذاشتم، دیده بی‌مزه‌اش می‌کند. خیلی موسیقی سنگینی بود. و افزون برآن ـ اما این دلیلش نبود ـ به‌دست آوردن استراوینسکی خیلی گران بود و پرکوفیف نبود. اما دلیل واقعی‌اش این بود که موسیقی استراوینسکی خیلی خیلی ثقیل بود. رالف رازنبلوم تدوینگر می‌گفت «چرا ما این استراویسنکی را فراموش نمی‌کنیم؟ به این کار نمی‌خورد. چرا پرکوفیف را امتحان نمی‌کنیم؟» و کردیم و خوب و مناسب بود. کل حالت را سبکتر کرد، درخشان و شاد بود. در حالی که موسیقی استراوینسکی همیشه عجیب و ثقیل و ناراحت‌کننده است.

بیورکمان: جایی در آغاز فیلم، سونیا (دایان کیتون) از بوریس (که شما نقش او را بازی می‌کردید) می‌پرسد «به‌نظر تو طبیعت معرکه نیست؟» و شما جواب می‌دهید «برای من طبیعت، نمی‌دانم، عنکبوتها هستند که حشرات را می‌خورند و ماهی‌های بزرگ که ماهی‌های کوچک را می‌خورند و گیاهان، گیاهان را می‌خورند. مثل یک رستوران خیلی بزرگ است. من طبیعت را

این جوری می‌بینم.» نگرش شما به طبیعت در مقابل زندگی شهری چیست؟ گمان می‌کنم نگرش شما نوع شبه ـ روسویی نباشد؟

آلن: از آن عمیق‌تر است، چون به یقین در شرایط تضاد میان زندگی شهری و زندگی روستایی، من شخصاً در زندگی شهری قرار می‌گیرم. این نوع تقسیم‌بندی در هنرمندان سالهای سال وجودداشته. منظورم این است که داستایوسکی آشکارا یک شخص شهری بود در حالی که تالستوی کاملاً روستایی بود. تورگنیف به‌ویژه روستایی بود. اما این ربطی به کیفیت کار یا عمق کار ندارد. من شهر را به روستا ترجیح می‌دهم. من بدم نمی‌آید که گاه‌برای یک روز در روستا باشم. اما در این مفهوم، منظورم «طبیعت» در کل بود، شهر و صحنه‌های روستایی. اگر به دقت نگاه کنید، آنچه می‌بینید به شدت ترسناک است. اگر واقعاً بتوانید دقیق نگاه کنید، خشونت و هرج ومرج و جنایت و آدمخواری می‌بینید. اما اگر به یک تصویر، یک تابلو نقاشیِ کنستابل نگاه کنید، کاملاً زیبا به نظر می‌آید.

بیورکمان: بله، این در مورد مناظر شهری هم صدق می‌کند.

آلن: بله، اگر به شهر نگاه کنید، می‌توانید تصویری از زیبایی شهری ببینید. اما وقتی دقیق‌تر می‌شوید، می‌توانید باکتریها و آنچه میان انسان و انسان دیگر روی می‌دهد، ببینید. این چیزی به شدت غم‌انگیز، زشت و وحشت‌آور است.

بیورکمان: عشق ومرگ در مقایسه با فیلمهای بعدی شما، هنوز بیشتر یک داستان لق گفته شده است. و گاه مثل فیلمهای اولیه‌تان گفت‌وگو (دیالوگ) لطیفه‌ی محض است. یک نمونه‌ی شخصی، صحنه‌ی میان بوریس و سونیا در اتاق زیرشیروانی است.

آلن: حتماً. من همیشه خواستم شخصیت من با شوخی حرف بزند. مثل گروچومارکس یا باب‌هوپ. بنابراین همیشه گفت‌وگو (دیالوگ) بیشتر

ریشخند کننده است تا رفتاری.

بیورکمان: در کتابتان ـ عوارض جانبی ـ چندتایی داستان کوتاه نوشته‌اید که تقلید یا تقلیدهای مسخره‌آمیز از شیوه‌های ادبی خاصی هستند. به ویژه داستانی وجوددارد که من خیلی از آن خوشم می‌آید، داستان «محکوم» نوعی برداشت از نوشته‌های اگزیستانسیالیستی فرانسوی در سنت سارتر یا کامو است. برخورد مشابهی هم در عشق و مرگ می‌بینم.

آلن: بله، هر کس محیط و شرایط خودش را برای آزار دادن و به ریشخندگرفتن و استهزا کردن دارد. من علاقه‌ی زیادی به آن نویسندگان و آن موضوعها دارم. انگار که تقلیدی از اینگمار برگمن کرده باشم، چیزی است از سردلبستگی.

بیورکمان: و عشق و مرگ نشانه‌هایی از آن هم دارد ـ تقلیدهایی از برگمن، از آیزنشتاین، و بعضی کارگردانان خاص فرانسوی.

آلن: بله، چون درگیر مسأله بودم. می‌دانستم باید زمانی خوش را در آن دنیای به کل فلسفی داشته باشم. پنه‌لاپه گیلیات، در نقد و بررسی فیلم نوشت که «ما در دنیای روس نیستیم، در دنیای ادبیات روسی هستیم.» و این واقعاً چیزی است که هست. تقریباً یک تقلید ادبی است.

بیورکمان: خوب، چه چیز الهام‌بخش شما در نوشتن این فیلم بود؟

آلن: احتمالاً داستان کوچک زیبایی است. تازه خوش بیار را که در کلرادو و کالیفرنیا فیلمبرداری کردیم، تمام کرده بودم و می‌خواستم فیلمی در شهر نیویورک بسازم. یک فیلمنامه‌ی جنایی مرموز نوشتم. اما وقتی آن را تمام کردم نخواستم فیلم جنایی بسازم. دیدم به اندازه‌ی کافی برایم قوی نیست و کنارش گذاشتم. بعد ناگهان به سرم زد که چیزی روسی بسازم. با مضمونی فلسفی و روشن. بنابراین عشق و مرگ را نوشتم و آن را ساختم. بعد از آن آمدم به سراغ

همان فیلمنامه‌ی جنایی، و بخشی از درونمایه و بعضی از شخصیتهای آن را برداشتم و تبدیلش کردم به فیلم آنی هال. شخصیتها، آنی و آلوی بودند و قتلی مرموز، و خیلی چیزهای دیگر که دقیقاً همانهایی بودند که در فیلمنامه‌ی جنایی‌ام بودند. اما بخش قتل را حذف کردم.اما برای قتل مرموز منهتن دوباره برگشتم به نوع جنایی مرموز.

بیورکمان: همان داستان؟

آلن: بیشترش ـ کمی تغییرش دادم. بنابراین با عشق و مرگ همه را غافلگیر کردم چون انتظار داشتند فیلمی در نیویورک، فیلمی نیویورکی معاصر باشد. اما ساختن آن فیلم برایم سخت لذتبخش بود. منطقه را دوست دارم. کاز در پاریس سرگرم‌کننده و مفرح بود. از مردم فرانسه خوشم آمد و از اینکه در فرانسه بودم بیشتر. بوداپست در آن زمان برایم کمی زمخت بود. چون سرد بود.

بیورکمان: ما قبلاً درباره‌ی ارجاعات سینمایی صحبت کردیم. برگمن، البته قویترین است. شما به‌عنوان مثال، شخصیت مرگ را دارید که مردگان را جمع می‌کند؛ اما ضمناً تصویر خیره کننده‌یی در پایان فیلم وجوددارد که مرا به یاد پرسونا می‌اندازد. نمای درشتی از دایان کیتون و جسیکا هارپر وجود دارد که نمی‌تواند اشاره‌یی تصادفی باشد.

آلن: کاملاً. در آن روزها از هرچه می‌خواستیم استفاده می‌کردیم. ما کتابهای روسی و فیلمهای سوئدی و فیلمهای فرانسوی و کافکا و اگزیستانسیالیستهای فرانسوی را در دسترس داشتیم. هرچه که می‌توانست وقت خوشی فراهم آورد، می‌کردیم.

بیورکمان: شما وقتی داشتید فیلمنامه را می‌نوشتید به سراغ این چیزها رفتید؟ یا عناصر مختلف را با کیفیتی تقلیدگونه جمع می‌کردید و در فیلمنامه یا در فیلم می‌گذاشتید؟

آلن: همه چیز در حالی که فیلمنامه را می‌نوشتم اتفاق افتاد. من فقط شروع کردم به نوشتن و به چیزی رسیدم و فکر کردم «این با مزه می‌شود.» و یکی مرا به طرف دیگری هدایت می‌کرد.

فصل هشتم

آنی هال

آنی هال

آلوی: جهان داره منبسط می‌شه. (از آنی هال)

بیورکمان: بعد آنی هال ساخته شدکه نوعی فیلم شهری است که همه انتظار داشتند بسازید.

آلن: بله، واقعاً احساس می‌کنم یک نقطه‌ی عطف مهم برای من بود. شهامت رها کردنش را نداشتم... فقط دلقک‌بازی و یک کمدی تخت کامل. با خودم گفتم:«فکر می‌کنم باید امتحان کنم و فیلمی عمیق‌تر بسازم که مثل همیشه خنده‌دار نباشد و شاید ارزشهای دیگری از آن سربرکشد که برای تماشاگران جالب و قابل هضم باشد.» و خیلی خوب از کار درآمد.

بیورکمان: آنی هال را مثل خوش‌بیار با مارشال بریکمن نوشتید. او کیست؟ حرفه‌اش نویسندگی است؟

آلن: مارشال و من پیشتر در کاباره با هم کار می‌کردیم. کارش موسیقی بود. باس و گیتار می‌نواخت و ما رفیق شدیم و اغلب با هم گپ می‌زدیم. بعد فکر کردیم بدنیست محض تفنن چیزی با هم بنویسیم. و نوشتیم‌و از آن خوشمان آمد. ما با هم خوش بیار و بعد آنی هال و بعد منهتن را نوشتیم. به او علاقه‌دارم. دوست خوب و نازنینی بوده است. او چندتایی فیلم هم کارگردانی کرده است.

بیورکمان: شکل همکاریتان چطور بود؟ هر روز یکدیگر را می‌دیدید و می‌نوشتید، یا...؟

آلن:نه، باهم در خیابانها قدم می‌زدیم، با هم ناهار می‌خوردیم، شام می‌خوردیم. باهم در یک اتاق می‌نشستیم. حرف می‌زدیم، حرف می‌زدیم و حرف می‌زدیم. بعد وقتی همه‌ی حرفهایمان را می‌زدیم، من می‌رفتم و فیلمنامه را می‌نوشتم.

بعد آن را به مارشال نشان می‌دادم و او نظرش را بیان می‌کرد:«این به نظر کاملاً خوب است، اما این صحنه ضعیف است، چرا به جای آن، این یکی را امتحان نمی‌کنی» او نقطه نظرهای تازه‌یی را مطرح می‌کرد و فکرهای جدیدی می‌داد، اما من احساس می‌کردم که این منم که باید عملاً آن را بنویسم. چون قرار بود من آن را بیان کنم، می‌خواستم جوری بنویسم که بیان کردنش راحت باشد.

بیورکمان: فیلم آنی هال در سکوت کامل شروع می‌شود. در تضاد با بسیاری از فیلمهای دیگرتان که معمولاً حالت را با قطعه‌یی موسیقی بیان می‌کنید. چرا، اینجا می‌خواستید بدون موسیقی باشد؟ قصدتان آماده کردن تماشاگران برای نوع دیگری از فیلمهای خودتان بود، نوعی فیلم که می‌خواستید تأکید بیشتر و اهمیت بیشتری بر گفت و گو داشته باشید؟

آلن: در آن روزها، من هنوز به نوعی، برخورد موسیقیایی را تجربه و امتحان می‌کردم. من در فیلم عشق و مرگ از موسیقی کلاسیک استفاده کرده بودم. در خوش‌بیار موسیقی را خودم، من و گروه جازم، نواختیم. هنوز واقعاً مطمئن نبودم که از نظر موسیقی واقعاً چه می‌خواستم. بنابراین فیلم آنی هال را بدون موسیقی امتحان می‌کردم. تنها موسیقی در آنی هال موسیقی منبعی[1] است. اصلاً موسیقی فیلم ندارد. موسیقی را یا از رادیوی اتومبیل می‌شنوید یا در یک میهمانی و از این قبیل. اما در فیلم موسیقی نیست. نمی‌دانم، فقط داشتم تجربه می‌کردم تا ببینم چه‌جوری می‌شود. صرفه‌جویی بسیار بسیار زیاد در موسیقی.

---

1. Source music

نمی‌خواستم حتی با احساساتم سازش کنم. برایم مهم نبود که تماشاگران خوششان می‌آید یا نه. فقط می‌خواستم آنچه را که دوست داشتم بکنم و یک نقطه‌ی عطف در کارم داشته باشم. اگر همان فیلم را امروز می‌ساختم، احتمالاً سرشار از موسیقی می‌شد. امکان دیگری هم وجوددارد ـ به خاطر دارم که برگمن هرگز از موسیقی استفاده نمی‌کرد و من آن روزها سخت شیفته‌ی فیلمسازی او بودم، احتمالاً با خودم فکر کردم «شاید در مورد استفاده از موسیقی حق با او باشد.» اما درطول سالها به حس متفاوتی در مورد موسیقی رسیدم.

بیورکمان: من به امکان تأثرپذیری احتمالی دیگری از برگمن در آنی هال فکر کرده‌ام. اینجا شما از نوع بسیار ساده و تمیزی در حروف عنوان‌بندی استفاده می‌کنید که از آن پس در همه‌ی فیلمهایتان ادامه‌اش می‌دهید. برگمن هم سالهاست از حروف مشابهی برای تمام فیلمهایش استفاده می‌کند.

آلن: این را نمی‌دانستم، و به آن فکر نکرده بودم. در اصل قصد دیگری داشتم. من برای فیلمهای موزها و آنچه همیشه می‌خواستید... بدانید، عنوان‌بندیهای تجملی ساخته بودم. و بعد با خودم فکر کردم «پول خرج عنوان‌بندی کردن کار احمقانه‌یی است! یک عادت بسیار ابلهانه‌ی آمریکایی. می‌خواهم ارزانترین عنوان‌بندی را داشته باشم. فقط در حد یک اعلام ساده.» و حروف مورد علاقه‌ام را پیدا کردم و از آن پس هیچ وقت آنها را عوض نکردم. چون، عنوان‌بندی چیست؟ فقط اطلاع ساده.

بیورکمان: درست، اما عنوان‌بندیهای شما یک مارک تجاری برای فیلمهایتان شده است.

آلن: بله، الان پانزده فیلم یا بیشتر، این نوع عنوان‌بندی را دارند و فکر می‌کنم مناسب است و اشکالی هم ندارد. اصلاً هزینه‌یی ندارد. واقعاً در ایالات متحده هزینه‌اش سرسام‌آور شده. یک وقتی در دهه‌ی ۱۹۶۰ بود که تمام

عنوان‌بندیها باید مثل پلنگ صورتی می‌شد. تهیه کنندگان باید ۲۵۰۰۰۰ دلار برای فصل عنوان‌بندی کنار می‌گذاشتند. یک چیز بسیار اساسی در فیلمها بود. من هم نمی‌خواستم وقتی فیلمهایم به نمایش در می‌آید یک حادثه‌ی خاص باشد. من فقط می‌خواستم کلی فیلم بسازم و آنها را روانه‌ی بازار کنم و نمی‌خواستم این طور باشد که بگویند «اوه، فیلم تازه‌یی است از وودی‌آلن! دو سال بود که منتظرش بودیم!» فقط می‌خواستم این حرفها نباشد ـ فقط همین! من دوست دارم زیاد کار کنم، و با کمپانی فیلم قرار و مدارم را گذاشته‌ام، بنابراین به محض اینکه فیلمنامه را تمام می‌کنم، روز بعد مراحل تولیدش را شروع می‌کنم. قرارداد دارم، و لازم نیست نگرانش باشم. و من کار را این جوری دوست دارم. نمی‌خواهم فیلمنامه‌یی را تمام کنم، آن را به کسی نشان بدهم، با این و آن ناهار بخورم، پول فراهم کنم و از این جورکارها.

بیورکمان: وقت ساختن فیلم آنی هال، احساس می‌کردید که به آزادی برای بیان آنچه دوست دارید، رسیده‌اید؟ هم از نظر هنری و هم از نظر اقتصادی؟ و اینکه چرا توانستید آنی هال را به این شکل بسازید؟

آلن: خوب، دو چیز موقع ساختن آنی هال اتفاق افتاد، یکی اینکه به نوعی مرتبت شخصی رسیدم که احساس کردم می‌توانم آنچه را تا به حال کرده‌ام پشت سر بگذارم و می‌خواستم قدمی جلوتر به طرف فیلمهای بیشتر عمیق‌تر، واقع‌گرایانه‌تر بردارم. دیگر اینکه گوردون ویلیس را دیدم. و گوردون از نقطه نظر فنی، معلم بسیار مهمی برای من بود. او یک جادوگر فنی است؛ و به‌علاوه هنرمند بزرگی هم است. خیلی چیزها در مورد دوربین و نورپردازی به من یاد داد؛ از هر جهت، فیلم، برایم یک نقطه‌ی عطف بود. از آن پس، واقعاً آنی هال را اولین گام به سوی کمال در فیلمسازی به حساب می‌آورم.

بیورکمان: در ساختار هم یک آزادی کامل دارد.

آلن: این را همیشه در نوشتن داشته‌ام. همیشه خودم را آزاد و باز در وقایع‌نگاری یک فیلم و ساختار آن احساس کرده‌ام.

بیورکمان: فیلم، خیلی ناگهانی با مورد خطاب قرار دادن تماشاگران از طرف شما با دو لطیفه آغاز می‌شد. یکی درباره‌ی دو بانوی پیر کنار یک چشمه‌ی معدنی در کوهستان است و یکی از آنها می‌گوید«غذا در این محل واقعاً وحشتناک است» دیگری جواب می‌دهد «بله، می‌دانم و پُرس غذاهاشان هم چقدر کوچک است!» شوخی دیگر به گروچو مارکس نسبت داده می‌شود که شما آن را نقل می‌کنید: «من هیچ وقت نمی‌خواهم متعلق به باشگاهی باشم که عضوی مثل من دارد.» این به فیلم، حسی از بی‌واسطگی و صراحت می‌بخشد.

آلن: بله، ایده‌ی فیلم را بنا می‌کند. من به طور غریزی احساس کردم اگر تماشاگر را مستقیماً مورد خطاب قرار دهم و درباره‌ی خودم شخصاً حرف بزنم، برای تماشاگر جالب و جذاب خواهدبود، چون احساس کردم بسیاری از تماشاگران احساسات و مشکلات مشابهی داشتند. می‌خواستم مستقیماً با آنها حرف بزنم و آنها را آرام کنم.

بیورکمان: در آغاز فیلم، شما می‌گویید که آلوی سینگر زیر چرخ‌فلکی در بروکلین بزرگ شد. تصویر چرخ‌فلک در چندتایی از فیلمهای شما وجود دارد، مثل خاطرات استارداست ، رز ارغوانی قاهره و روزهای رادیو.

آلن: درست است. من در بروکلین بزرگ شدم، نه کاملاً نزدیک به آن، بلکه نه چندان دورتر از کانی‌آیلند که یک پارک تفریحی مهم، یک پارک بزرگ افسانه‌یی بود. وقتی بچه بودم تقریباً به کلی فروریخته بود، اما هنوز آنجا بود و من کلی از وقتم را در آنجا می‌گذراندم. همیشه با دوستانم به آنجا می‌رفتیم. شنامی‌کردیم، روی آب سرسره بازی می‌کردیم. بعضی‌هایش را در روزهای

رادیو می‌بینید. من کنار ساحل، کنار آب بزرگ شدم. بخشی از کودکی‌ام را کنار اقیانوس زندگی کردم. گرچه بیشتر بخش آن را کنار اقیانوس نبودم، اما بخشی را که آنجا بودم چشمگیر بود. بنابراین در اصل، وقتی آنی هال را نوشتم، خودم را در آن پارک تفریحی بزرگ نکردم، خودم را همان جایی که واقعاً بزرگ شده بودم، بزرگ کردم؛ چند کیلومتر دورتر از آن. اما وقتی با اتومبیل در بروکلین، برای پیداکردن محل فیلمبرداری می‌گشتیم، گوردون ویلیس و مل بورن طراح صحنه و من این چرخ‌فلک را دیدیم و من خانه‌ی زیر آن را دیدم. و فکر کردم باید از آن استفاده کنیم. بنابراین زادگاه آلوی‌سینگر را به آن خانه منتقل کردم. تصویری بسیار قوی و اثرگذار است.

بیورکمان: درباره‌ی اوایل کودکیتان چی، کودکی آلوی/وودی؟

آلن: درست بود. در جایی مثل آن زندگی می‌کردم. به مدرسه‌یی با آن معلم‌های عصا قورت داده، بسیار بسیار محدود و ناخوشایند می‌رفتم.

بیورکمان: و در ارتباط با این، شما می‌گویید: «من مشکل خاصی دارم، مشکلی میان واقعیت و خیال»

آلن: بله، این مضمون و درونمایه اصلی فیلمهای من است. به‌طرق خاصی کودکی‌ام را به خاطر می‌آورم. گاه آن را به گونه‌یی ناخوشایند به خاطر می‌آورم، دیگر وقتها آن را خوشایندتر از آنچه که بود به یاد می‌آورم. نمی‌توان آن را به طور دقیق و درست به خاطر آورد.

بیورکمان: در فیلم آنی هال میان‌پرده‌هایی از مکالمه‌ی محرمانه میان شما و نوعی شخصیت رفیق که در فیلم دارید و به وسیله‌ی تونی رابرتز بازی می‌شود، وجود دارد. در شروع فیلم صحنه‌یی طولانی وجود دارد که شما با هم در پیاده‌رو، به طرف دوربین قدم می‌زنید. صحنه‌یی طولانی و بی‌وقفه است. اول به زحمت شما را در انتهای خیابان می‌بینیم، و بعد شما به طرف دوربین نزدیک

و نزدیکتر می‌آیید و بعد دوربین شما دو نفر را در طول خیابان دنبال مـی‌کند. صحنه‌هایی مشابه این در دیگر فیلمهایتان هم، به هـمین طـریق وجـود دارد. صحنه‌هایی کاملاً طولانی‌اند و شما می‌گذارید ادامه داشته باشد، در حالی کـه مردم دارند حرف می‌زنند. دوست دارید این نوع بازتابها را بدین‌گونه عـرضه کنید؟

آلن: یک بار کـسی مرا به این خاطر، در فیلم منهتن مورد انتقاد قرارداد. اما این زندگی شهری است. ارتباط لغوی است. زندگی شـهری دماغی است. شما مثل دهقان تالـستوی صبح از خواب بلند نمی‌شوید که یونجه و علف بچینید. مثل خانواده در فیلم چشمه‌ی باکره‌ی برگمن نوعی آیین خاموش نیـست.

بیورکمان: من این نوع صحنه‌های تفسیری را دوست دارم. دقیقاً به خـاطر اینکه به این شکل ارایه می‌شوند، در یک برداشت طولانی و بی‌وقفه.

آلن: این کار را در آنی هال شروع کردم، و بعد کلی فـیلم را فـقط در چـند برداشـت تمام کردم. بنابراین برای چند فیلم، ما ـ تدوینگرم سـوزان مـورس و من ـ می‌توانـستیم کل فیلم را فقط در یک هفته سرهم کنیم. چون فقط نـماهای اصلی و کلی‌اند. چهل نمای اصلی و بعد تمام.بیشتر فیلمهای اخـیرم فـقط بـر نماهای کلی بلند و طولانی بنا شده‌اند. من سالها پیش، از فیلمبرداری صحنه‌ها از زوایه‌های مختلف دست کشیدم. ساختن صحنه‌های طولانی و بی‌وقفه، کار را به نظرم سریع‌تر و سرگرم‌کننده‌تر می‌کند.

بیورکمان: این صحنه، هم در ساختار و هم در محتوا، مرا به یاد فیلم دانش تن ساخته‌ی مایک نیکولز انداخت که آن هم به نوعی کمدی رفتار است.

آلن: بله، احتمالاً. سالها پیش آن فیلم را دیده‌ام. فکر می‌کنم یکی از بهترین فیلمهای مایک نیکولز است.

بیورکمان: در فیلم آنی هال، آنی و آلوی می‌روند که فیلم چـهره بـه چـهره

از برگمن را ببینند و به‌نظرم اتفاقی نیست که این فیلم را انتخاب کرده‌اند. اما آلوی حاضر نمی‌شود به داخل سینما برود، چون نمایش فیلم شروع شده است.

آلن: بله، این اولین صحنه‌ی جنایت مرموز بود. من جلو سینما منتظرم و آنی می‌آید و بعد ما به جایی می‌رویم و سپس جنایت اتفاق می‌افتد. اما در آنی هال من فقط آنجا منتظرم و نمی‌خواهم پس از شروع نمایش فیلم به دیدن فیلم برگمن بروم.

بیورکمان: بعد بحثی است با یک مرد در صف جلو سینما. مرد مرافعه‌یی را شروع می‌کند و به غلط از مارشال مک‌لوهان نقل‌قولهایی می‌آورد و شما مک لوهان را از پشت پوستری بیرون می‌آورید تا حرفهای مرد را تصحیح کند.

آلن: خُب، من از خیلی‌ها خواستم و دست آخر مک لوهان پذیرفت که آن صحنه را بازی کند. انتخاب اول من نبود. اولین انتخابم فلینی بود چون طبیعی‌تر می‌بود که مردمی که در صف ایستاده‌اند درباره‌ی فیلمها حرف بزنند، درباره‌ی فلینی حرف بزنند. اما فلینی نخواست به آمریکا بیاید تا این صحنه را بازی کند که اشکالی هم ندارد. بنابراین از مارشال مک لوهان خواستم.

بیورکمان: هیچ به برگمن فکر کردید؟

آلن: نه، به‌نظر نمی‌رسید برگمن از آن آدمهایی باشد که بخواهد چنین کاری بکند. با آنچه در باره‌اش شنیده بودیم که چقدر منزوی بود، در جزیره‌اش فارو.

بیورکمان: در این زمان هیچ تماسی با برگمن داشتید؟

آلن: نه، هرگز تماسی با برگمن نداشتم، تا زمانی که داشتم منهتن را می‌ساختم. و لیو اولمان که او را دیده‌بودم و می‌دانست چقدر به برگمن علاقه دارم، گفت که ظرف یک هفته در شهر خواهدبود. لیواولمان پیشنهاد کرد که او، من، برگمن و همسرش شامی با هم بخوریم و به من اطمینان داد که برگمن هم تمایل دارد. بنابراین من به اتاق برگمن در هتل رفتم و در آنجا شام خوردیم.

مکالمه‌یی بسیاربسیار طولانی داشتیم و خیلی دلپذیر بود. درباره‌ی خیلی چیزها حرف زدیم، از بسیاری چیزهای مبتذل هم حرف زدیم که برایم خیلی عجیب بود و حرف زدیم. اما آخرین باری که در استکهلم بودم نتوانستم به دیدنش بروم، چون بچه‌های زیادی همراهم بودند. اما یک مکالمه‌ی تلفنی درازمدت با هم داشتیم، شاید یک یا دوساعت. در مکالمه، آدم بسیار سرگرم‌کننده‌یی است. ما چندین مکالمه‌ی تلفنی از این دست با هم داشته‌ایم. اما تنها تماس نزدیکم با او در اتاق هتلش در نیویورک بود. خیلی خوشایند بود. اما برایم بامزه بود که چه چیزهای ابلهانه‌یی برای تمام فیلمسازان روی می‌دهد، حدس می‌زنم جهانی باشد. به من گفت که وقتی یکی از فیلمهایش به نمایش درآمد، تولیدکنندگان فیلم فوراً به او تلفن کردند و گزارش دادند «خُب، اولین نمایش پَر رفت و پیش‌بینی می‌کنیم بیشتر از دیگر فیلمهایی که ساخته‌اید، فروش می‌کند.» و این برای من هم اتفاق می‌افتد. پیش‌بینی‌هایی از همین نوع. به نظر معرکه می‌آید و بعد از پنج روز همه‌ی آن پیش‌بینی‌های خوش‌بینانه از بین می‌رود در مورد او هم همین طور می‌شود.

بیورکمان: این نوع احساس خوش‌بینانه را برای فیلمهایتان در حالی که دارید آنها را می‌سازید هم دارید؟ برای مثال، وقتی فیلمنامه‌یی را تمام می‌کنید و شروع به فیلمبرداری می‌کنید؟

آلن: از نظر تجاری نه، از نظر هنری بله. همیشه فکر می‌کنم که فیلم بعدی‌ام از نظر هنری بزرگ خواهدبود. اما از نظر تجاری، همیشه بدبین هستم. وقتی سپتامبر یا زن دیگر یا فضاهای داخلی و یا خاطرات استارداست را ساختم. موقعی که آنها را می‌ساختم، می‌دانستم کسی نمی‌رود آنها را ببیند. حتی اگر آنها را هنرمندانه و با جان‌کندن می‌ساختم و خوب هم از کار در می‌آمدند، می‌دانستم که تماشاگری نخواهد داشت. این را می‌توانید احساس کنید. در حالی که وقتی

فیلمی مثل آنی‌هال یا خوش بیار را می‌سازم، می‌توانم احساس کنم که اگر آن را خوب بسازم، به اندازه‌ی معقولی تماشاگر خواهد داشت.

بیورکمان: اما این آگاهی و وقوف، البته، هرگز شما را از ساختن فیلمهایی که می‌خواهید بسازید، باز نمی‌دارد.

آلن: مرا بازنمی‌دارد، نه. و حیرت‌انگیزتر اینکه هرگز استودیو را باز نمی‌دارد. اگر به من بگویید شما همیشه برای ساختن فیلمهایتان پول خواهید داشت، آن وقت برایم بی‌ربط می‌شود. من هر فیلمی که بخواهم، می‌سازم. اهمیت نمی‌دهم که مردم یا منتقدین از آن خوششان بیاید. منظورم این است که دوست دارم خوششان بیاید، اما اگر خوششان نیامد، خُب، خوششان نمی‌آید دیگر. من برای لذت خودم فیلم می‌سازم. اما بدبختانه واقعیتهایی وجوددارد که بعد از مدتی استودیو خواهد گفت «ببینید، شما ده فیلم ساخته‌اید و ما آنقدر ضرر کرده‌ایم.» اما تابحال برای من چنین اتفاقی نیفتاده است. شانس است.

بیورکمان: مسخره است، چون فکر می‌کنم بعضی از فیلمهایی که هم‌اکنون به آنها اشاره کردید، مثل خاطرات استارداست و سپتامبر و زن دیگر در شمار بهترین کارهای شما هستند. شاید عجیب نباشد که برای مردم جاذبه نداشته‌اند، اما واقعیت غم‌انگیزی است.

آلن: من هم همین طور فکر می‌کنم. اما هرگز ـ یا بیشتر اوقات ـ تناسبی منطقی بین بهترین کار آدم و تجاری‌ترین کار آدم، وجودندارد. تازه چه خبر خوشگله؟ یک توفیق تجاری عظیم بودکه فکر می‌کنم شرم‌آور است. گاه شانس می‌آورید، گاه فیلم خوبی می‌سازید و مردم هم به دیدنش می‌آیند. اما بیشتر وقتها این طور نیست. من به خود حق نمی‌دهم داوری کنم که چه فیلمهایی برای مردم خوب هستند و چه فیلمهایی بد. تنها چیزی که می‌توانم درباره‌اش داوری کنم این است که آیا توانسته‌ام طرح و فکر اولیه‌ام را چنان اجرا کنم که

خودم را راضی کند؟ بنابراین فیلمی که همیشه مورد علاقه‌ام بوده ـ و در ایالات متحده اصلاً فروشی نداشت ـ رز ارغوانی قاهره بود. برای من همیشه فیلم جذابی بوده، چون فکری داشتم، و آن فکر را همان طور که می‌خواستم، روی پرده بردم. وقتی تمام شد، گفتم «بله، یک فیلمنامه و یک فکر داشتم ـ و خودش است! » توانستم خودم را آن طور که می‌خواستم بیان کنم. فیلم با استقبال خیلی خیلی خوب منتقدین روبرو شد، اما تماشاگران معدودی داشت. بعضی‌ها گفتند که شاید اگر در پایان آن دو، سیسیلیا و ستاره‌ی سینما، با هم ازدواج می‌کردند، فیلم تماشاگران بیشتری می‌داشت. احساسی از بدبختی یا اندوه، وقتی که مرد در پایان سیسیلیا را ترک کرد، وجودداشت. اما این تنها دلیل ساختن فیلم بود، نکته‌ی اساسی فیلم بود. اما دیگر فیلمهای من نیز سرنوشت مشابهی داشتند. برای مثال زلیگ سخت مورد توجه منتقدین قرارگرفت، اما کسی به دیدنش نرفت و اینها فیلمهای قابل درکی هستند. *Broadway Danny Rose* که یک کمدی واقعاً غیرمتداول بود، مورد مشابهی بود. در طول سالها، مردم به من گفته‌اند: «اوه، این از میان فیلمهای شما، فیلم مورد علاقه‌ی من است. چقدر خندیدم!» اما به هنگام نمایش آن، کسی نیامد فیلم را ببیند.

بیورکمان: فکر می‌کنم واکنش اروپایی‌ها، شبیه آمریکایی‌ها نبوده است.

آلن: نه، در پانزده سال گذشته، اروپا زندگی‌ام را نجات داده. اگر به خاطر اروپا نبود، احتمالاً فیلمی نمی‌ساختم. فیلمهایی که از نظر تجاری در این کشور ناموفق بودند، پولشان را در اروپا درآوردند. یا دستکم به اندازه‌ی کافی در اروپا فروش کردند که ضرر کم باشد. فیلمهای اولیه‌ام در اروپا محبوبیتی نداشتند ـ گرچه فکر می‌کنم در فرانسه مردم دیوانه‌ی موزها شدند. آن فیلم راهگشای بسیار بزرگی برای من در اروپا بود و بلافاصله بعد از آن ایتالیا. بعد، پس از مدتی شروع کردم به داشتن تماشاگران اروپایی. حالا کاملاً متکی بر تماشاگران

اروپایی هستم. فیلم سایه‌ها و مه یک نمونه‌ی کامل است. در ایالات متحده کسی به دیدنش نرفت، اما در اروپا خوب فروش کرد.

بیورکمان: شما پیشتر به فلینی اشاره کردید، و او، البته یکی از فیلمسازان الهام‌بخش شما بوده است.

آلن: بله، فکر می‌کنم شیخ سفید او شاید بهترین کمدی ناطقی باشد که تابه‌حال ساخته شده است. برایم دشوار است به یک کمدی با گفت‌وگو (دیالوگ) فکر کنم که بهتر از آن باشد. فکر می‌کنم شاید یک فیلم پرستون استورجز باشد که خیلی خوب است: دوست بی‌وفای شما. و در فیلم لوبیش هم فوق‌العاده‌اند. مغازه‌یی در گوشه‌ی میدان که فیلم معرکه‌یی است و دردسر در بهشت که فیلم کاملاً خنده‌داری است. اما در مورد کمدیهای ناطق ـ و آن وقت من فیلمهای برادران مارکس را به حساب نمی‌آورم چون واقعاً رکورد، برادران مارکس هستند ـ دشوار می‌توانم به کمدی بهتر از شیخ سفید فکر کنم. آنقدر خوب است که می‌توانم آن را کمدی تو تال (کامل) بدانم. جالب آنکه، یکی از نویسندگان فیلمنامه‌ی شیخ سفید، آنتونیونی بود. فکرش را هم نمی‌توانید بکنید، چون شخصیت سرسختی است.

بیورکمان: بازهم برگردیم به فیلم آنی هال! در فیلم کاری می‌کنید که کم‌وبیش در سینما «ممنوع» بوده است. وقتی مستقیماً تماشاگران را مورد خطاب قرار می‌دهید و درباره‌ی داستان و شخصیت‌ها حرف می‌زنید. نوعی جنبه‌ی برشت‌وار یا گداری دارد. در فیلمهای کمدی اولیه‌ی شما هم چنین چیزهایی دیده می‌شود. اما در آنها، نقطه نظرها بیشتر شبیه کناره‌گویی‌هایی در سنت باب هوپ است.

آلن: درست است، مثل گروچو یا باب‌هوپ. این بیشتر به خاطر متحول کردن داستان بود تا برای شوخی. می‌خواستم تماشاگران این را با من تجربه

کنند. محرکی بود برای شروع فیلم.

بیورکمان: آنی هال یکی از معدود فیلمهای شماست که در آن شما را در ورزش فعال می‌بینم. ورزشهایی هستند که شما دوست داشته باشید یا اصلاً دوست نداشته باشید؟

آلن: نه، کاملاً برعکس. وقتی نوجوان بودم همیشه ورزشکار خوبی بودم. مردم اصلاً فکرش را هم نمی‌کنند اما همیشه ورزشکار خوبی بودم. و با عشق بزرگی به ورزش، به‌عنوان تماشاگر، بزرگ شدم و تا امروز هم ورزش را خیلی دوست داشته‌ام. اغلب بابت این واقعیت غصه خورده‌ام که تئاتر نمی‌تواند به تنش و هیجانی به اندازه‌ی یک رویداد خوب ورزشی دست یابد. الان هم خیلی ورزشها را به‌عنوان تماشاگر دوست دارم.

بیورکمان: مثلاً چه ورزشی ؟

آلن: خیلی ورزشها. بیسبال، بسکتبال، مشت‌زنی، فوتبال، تنیس، گلف... معدود ورزشهایی هستند که دوست ندارم. وقتی در لندن بودم، مشکلی در دیدن کریکت، ورزشی که آمریکایی‌ها هرگز نمی‌توانند آن را درک کنند، نداشتم. مشکل که نداشتم هیچ، فوراً هم به آن علاقه‌مند شدم.

بیورکمان: این ورزشها را از تلویزیون می‌بینید یا ترجیح می‌دهید آن را زنده و از نزدیک ببینید؟

آلن: بستگی به امکانات رفتن به محل دارد. بیشترشان را از تلویزیون تماشا می‌کنم چون خیلی آسانتر است. اما بارهای بار در بازیهای بسکتبال حضور داشته‌ام. هیچ وقت مسابقه‌ی مشت‌زنی جایزه‌دار را از دست نمی‌دهم. زیاد به دیدن بازیهای بیسبال نمی‌روم. این مسابقات را از تلویزیون تماشا می‌کنم، چون دشوارتر از رفتن دیدن مسابقه‌های بسکتبال است. پنجاه‌هزار نفرند، نه پانزده‌هزارنفر. رفت و برگشتش کلی دردسر دارد. بسکتبال برایم آسانتر است.

اینجا در منهتن هم هست. می‌توانم یک تاکسی بگیرم و ظرف ده‌دقیقه یا کمتر در محل مسابقه باشم. ۴۵دقیقه طول می‌کشد تا شما خودتان را مثلاً به استادیوم یانکی برسانید تا یک مسابقه‌ی بیسبال را تماشا کنید.

بیورکمان: پس شما مرتباً برای دیدن بازیهای ورزشی مختلف می‌روید.

آلن: بله، بستگی به این دارد که فیلمبرداری داشته باشم یا نداشته باشم. یک وقتی بود که من و دایان‌کیتون هر شب به دیدن مسابقات بسکتبال می‌رفتیم. هرگز مسابقه‌یی را از دست نمی‌دادیم.

بیورکمان: ببینم، آنی‌هال نام واقعی دایان کیتون نیست؟

آلن: چرا، دایان هال نام واقعی اوست. ناچار شد آن را با کیتون که نام دختری مادر اوست عوض کند، چون یک دایان هال در «اکتورز اکوئیتی» بود و نمی‌شد دو دایان هال در آنجا باشند.

بیورکمان: پس به این دلیل، فیلم آنی هال نامیده شد؟

آلن: بله، به نظرم اسم خوبی آمد.

بیورکمان: شما قبلاً درباره‌ی دایان کیتون و شیوه‌ی بسیار شخصی‌اش در پوشیدن لباس حرف زدید. روش لباس‌پوشیدنش در آنی هال نوعی مدروز شد.

آلن: بله، سلیقه‌ی خودش بود. وارد صحنه شد و جامه‌دار فیلم خانم روت مورلی گفت: «به او بگویید آن رانپوشد. نمی‌تواند آن را بپوشد. دیوانه است» و من گفتم: «ولش کنید. او نابغه است. تنهایش بگذارید و اجازه بدهید هرچه می‌خواهد بپوشد. اگر واقعاً از چیزی بدم بیاید، به او خواهم گفت. در غیراین صورت می‌تواند لباسش را خودش انتخاب کند.»

بیورکمان: در فیلم، اشاره‌یی به لباس پوشیدن او وجوددارد. با آن شلوار و جلیقه و کراوات و کلاه. شما می‌گویید «تو در یکی از تابلوهای نقاشی نورمن

راک‌ول بزرگ شدی؟» اما یک نقاش دیگر آمریکایی هست که وقتی فیلمهای شما را می‌بینم به یاد او می‌افتم و او ادوارد هاپر است.

آلن: خوب، البته هاپر را دوست دارم. همه‌ی آمریکایی‌ها هاپر را دوست دارند. نوعی مالیخولیا و دلتنگی خاص دارد که دوست دارم.

بیورکمان: نقاشهای آمریکایی دیگری هستند که دوست داشته باشید یا از آنها متأثر باشید؟

آلن: احساس نمی‌کنم از نقاشی متأثر باشم، اما همه‌ی نقاشان اکسپرسیونیست تجریدی را دوست دارم. دی‌کانیگ و پولاک و فرانک استلا. و کلی از کارهای آندی وارهول و روشنبرگ و جاسپر جونز را دوست دارم. بله، من نقاشی معاصر آمریکایی را دوست دارم.

بیورکمان: دایان کیتون در فیلم به گونه‌یی بازی می‌کند که می‌توان آن را «گیج و گول» توصیف کرد. گاه کمی دفاعی است، بیشتر اوقات در صحنه‌ها عقب می‌کشد. این از طرف او عمدی بود یا شما از او خواسته بودید؟

آلن: نه خوداوست! دایان صبح از خواب بیدار می‌شود، معذرت می‌خواهد. این شخصیت اوست. خیلی محجوب است. مثل همه‌ی آدمهای باهوش است، به شدت با شرم و حیا، به شدت محجوب. کیفیتی است که دارد.

بیورکمان: پس وقتی فیلمنامه‌ی آنی هال را نوشتید، دایان کیتون را برای نقش اصلی در ذهن داشتید؟

آلن: بله، دقیقاً به تن او دوخته شد.

بیورکمان: پس از اولین شبی که آلوی و آنی با هم می‌گذرانند، صحنه‌یی وجوددارد در یک کتابفروشی که در آنجا آلوی اعتراف می‌کند نگاهی بدبینانه به زندگی دارد. می‌گوید: «زندگی تقسیم شده است به وحشتناکها و بینواها. همین دو دسته»با نظر آلوی در مورد زندگی موافقید؟

آلن: اوه، بله. بازتاب احساسات خود من است. خوشحال باش از اینکه فقط بینوایی.

بیورکمان: پس شما شخصیت آنی‌هال را بسیار شبیه دایان کیتون ساختید. اما شخصیت شما در فیلم یعنی آلوی سینگر هم بخش زیادی از شخصیت شما را باز می‌تاباند؟ فکر می‌کنید او نزدیکترین شخصیت به شما در میان فیلمهایتان است؟

آلن: برایتان عجیب است اگر بگویم نه. مردم بارها این را از من پرسیده‌اند. پدی چایوسکی سالها پیش گفت همه‌ی شخصیتها مؤلف‌اند و من متوجه شدم درست است. من به میزان زیادی با سیسیلیا در روزهای رادیو، با مادر در فضاهای داخلی و همین طور با آلوی شباهت داشتم. خودم را همه‌جا می‌بینم. برایم دشوار است یکی را بیشتر از دیگری نزدیک به خود بدانم. همه مرا منعکس می‌کنند. شما خودتان را به صورتهای زیادی درمی‌آورید. می‌تواند جنس یا سن باشد. پائولین کیل در نقدی بر فضاهای داخلی احساس کرد شخصیتی که بیشتر شبیه من است، مری بت هوت بوده است. اما او بر پایه‌ی نوع لباس‌پوشیدن به این نتیجه رسیده بود. اصلاً چنین چیزی نبود. احتمالاً عناصری از احساسات من در شخصیت جویی که مری‌بت‌هوت بازیش کرد وجود داشته است. اما مشکل جوئی این بود که احساسات داشت اما استعداد هنری برای بیان آنها نداشت، و من احساس کردم که شانس داشته‌ام که در زمینه‌هایی استعداد دارم. بنابراین آن مشکل خاص را نداشته‌ام. اما کسی که خودم را شبیه او دیدم، شخصیت مادر، جرالد ین پیج بود.

بیورکمان: به چه طریق؟

آلن: فقط احساس کردم مرا منعکس می‌کند. بخشی از شخصیت من، همان سردی سخت و وسواسی، را دارد. همه چیز باید کامل و در نظم کامل باشد.

بیورکمان: زندگی نیاز به نظم دارد؟

آلن: بله، و همه چیز سرجایش باید باشد. حتی میزان لازم مسلمان، خیلی وسواسی.

بیورکمان: کولین دوهرست که نقش مادر آنی را در فیلم بازی می‌کند از همان آغاز، مادری بسیار قدرتمند را به تصویر می‌کشد.

آلن: من او را نه تنها به خاطر اینکه بازیگر خوبی است، بلکه به خاطر شباهتش به مادر دایان هم انتخاب کردم. مادر دایان همان نگاه واقعاً آمریکایی خیلی کلاسیک را دارد. و کولین نه‌تنها آن نگاه را دارد، بلکه بازیگر فوق‌العاده‌یی هم هست.

بیورکمان: اما این اتفاقی نیست که شما صفی از این مادران سخت چهره را در فیلمهایتان دارید. مثل جرالدین‌پیج در فضاهای داخلی، مورین اوسالیوان در هانا، دالین استریچ در سپتامبر یا گِون وردان در آلیس.

آلن: وقتی شروع به نوشتن کردم، فقط می‌توانستم از نقطه نظر مرد بنویسم و من مرد بودم. هر وضعیتی از نقطه نظر یک مذکر بود. اما جایی در وسط راه ـ نمی‌دانم چرا و یا چه اتفاقی افتاد ـ چرخشی حاصل شد وناگهان به دلایلی شروع کردم به نوشتن از نقطه نظر زن. و همه‌ی این تک‌چهره‌های زنانه به‌وجود آمد. اگر به نقشهای زنانی که در پانزده سال گذشته نوشته‌ام نگاه کنید ـ مادرها و خواهرها، در فضاهای داخلی و هانا و خواهرانش و سپتامبر به نقشهایی که برای دایان کیتون نوشتم، نقشهایی که برای میافارو نوشتم ـ همیشه زنها در نقشهای محوری و مرکزی‌اند. نمی‌دانم چگونه اتفاق افتاد یا چرا یا کی، اما چیزی دگرگون شد.

بیورکمان: می‌تواند تأثیر برگمن باشد؟ منظورم این است که او هم نقشهای زنانه‌ی بسیار قوی در فیلمهایش دارد.

آلن: نمی‌دانم، اما خیال نمی‌کنم این طور باشد. به‌نظرم نمی‌رسد که چنین چیزهایی می‌توانند انگیزه‌های بیرونی داشته باشند. بیشتر تغییری در خود شخص است. یکی می‌تواند بگوید، برگمن چهره‌های زنانه‌ی زیبایی می‌نویسد، اما من نمی‌توانم، چون من روانشناسی زن را احساس نمی‌کنم. اما بعد، این در من عوض شد. در درون من. شاید مربوط به تحلیلهای روانی بوده، شاید مربوط به روابط شخصی متقابل من با دایان‌کیتون بوده. منظورم این است که آنی هال اولین نقش خوب زنانه‌یی بود که تا آن موقع نوشته بودم. یک نقش واقعاً خوب. و از آن پس نقشهای زنانه‌ی خوبی نوشتم. بیشتر اوقات بهتر از نقشهای مردان. در شوهران و همسران فکر می‌کنم نقشهای زنان برتر است.

بیورکمان: می‌تواند به خاطر این هم باشد که شما بیشتر به کار با بازیگران زن خاصی علاقه دارید؟ شما قبلاً درباره‌ی مشکلِ پیداکردن بازیگران آمریکایی، برای نقشهای مذکر در فیلمهایتان صحبت کردید. شاید به گونه‌ی ناخودآگاه، نوشتن نقشهایی را که بتوانید به‌وسیله‌ی بعضی بازیگران زنِ خوب و خوش‌قریحه خلق شوند، جالب یافته‌اید؟

آلن: فکر می‌کنم همین طور باشد. همیشه خواسته‌ام فیلمی بسازم که در آن همه‌ی زنان مورد علاقه‌ام بازی کنند. فیلمی با میافارو و دایان کیتون، دایان ویست، مریل استریپ و جودی دیویس؛ منظورم این است که زنان خوش‌قریحه و مستعد زیادند. من فقط به چندتایی از آنها اشاره کردم. البته، ما بازیگران مرد فوق‌العاده‌یی هم داریم، مثل جن‌هاکمن یا رابرت دانیرو اما باید آنها را در وضعیتهای بیشتر مردانه‌یی قرار دهید. نمی‌توانید این مردان را در شرایط ضعیف بگذارید. نمی‌توانند آن را بازی کنند. همان نوع نقشهایی که امیل یانینگز در آلمان بازی می‌کرد، یا ادوارد جی.رابینسون یا فردریک مارچ که گاه، اینجا در آمریکا بازی می‌کردند. رابرت دانیرو یا جک نیکلسون یا جن

هاکمن یا آل پاچینو ـ از بازیگران بزرگ نام می‌برم ـ نمی‌توانند ویلی لومان (شخصیت اول نمایشنامه‌ی مرگ یک پیله‌ور نوشته‌ی آرتور میلر درام‌نویس نامدار آمریکایی ـ م) را بازی کنند. باید به خودشان فشار بیاورند.

خیلی مردانه‌اند و برای آن نوع نقشها فوق‌العاده جذاب. داستین هافمن توانست ویلی لومان را بازی کند، اگرچه کمی برای آن نقش جوان بود. می‌تواند نقش را وقتی ۶۰ساله است بازی کند. داستین احتمالاً تنها کسی است که آن کیفیت را دارد. اما بازیگران انگلیسی یا سوئدی متعددی وجوددارند که صاحب این کیفیت‌اند.

بیورکمان: با وجود این، دیدن جن هاکمن در فیلم زن دیگر خیلی جالب بود.

آلن: آخر نقش بیشتر مردانه بود. و بله، نمی‌توانستید کسی بهتر از او را پیدا کنید.

بیورکمان: اما بازی‌اش در این فیلم توأم با ظرافت بود.

آلن: بیشتر از حد معمول، چون نقشی رمانتیک بازی می‌کرد، و او به ندرت این کار را می‌کند. اما حتی اینجا هم هنوز مردانه است. این در توان جن هاکمن است که می‌تواند کمی بیشتر از دیگران انعطاف نشان دهد. من به او در فیلم مکالمه فکر می‌کنم. آنجا به میزان قابل ملاحظه‌یی انعطاف دارد. می‌تواند به هر دو شیوه بازی کند. اما نادر است. جرج سی.اسکات هم می‌توانست، هم بسیار مردانه و هم ظریف بازی کند. دیگران، مثل رابرت ردفورد و پل نیومن بازیگران بزرگی‌اند، اما زیادی قهرمانانه هستند. هردو بازیگران معرکه‌یی هستند، اما شبیه مرد همسایه نیستند.

بیورکمان: وقتی آلوی و آنی به دیدار روانکاوان مربوط خود می‌روند، چرا از شیوه‌ی اسپلیت اسکرین (یک نمای افقی که در آن دو یا چند تصویر مختلف

در یک قاب ظاهر می‌شوند) استفاده کردید؟

آلن: چون فکر کردم چیز جالبی است که دو آدم، پدیده‌ی مشابهی را به طور متفاوت گزارش می‌دهند. فکر کردم به آن ترتیب، نکته، سخت تئاتری می‌شد.

بیورکمان: در آنی هال فرصتهای زیادی برای واکنشها وجوددارد، اما فیلم و داستان همچنان با ضرب‌آهنگی کاملاً سریع گفته می‌شود. از این جهت غنی و سنگین است. برای مثال، صحنه‌یی وجود دارد که در آن آنی و آلوی در خیابان بگومگوی شدیدی می‌کنند و بعد صحنه قطع می‌شود به صحنه‌یی که در آن آلوی دارد ظرف می‌شوید، و بگومگو روی نوار صدا ادامه دارد. بعد ناگهان آنی وارد قاب و این محل جدید می‌شود و ما در موقعیتی تازه هستیم. این را به خاطر می‌آورید؟

آلن: خیلی واضح به خاطر نمی‌آورم؛ چون هرگز این فیلمها را نمی‌بینم. اما یک چنین تدبیری در کار را به خاطر می‌آورم. اینجا سعی کرده‌ام آن را بیشتر درونگرایانه بسازم. بنابراین بیشتر اوقات، شما در ذهن آلوی هستید. دوبار در فیلمهایم این کار را امتحان کرده‌ام. فیلمی که در آن بالاخره کاملاً به درون ذهن نفوذ کردم، خاطرات استارداست بود. آن فیلم به کل در یک دنیای ذهنی اتفاق می‌افتد، بنابراین هر چیزی ممکن‌است روی دهد. اما در آنی هال سعی می‌کردم این را برای اولین بار تجربه کنم.

بیورکمان: آلوی مدام در فیلم با خاطرات و تجربیاتی، از زمان حال گذشته، به هستی نگاه می‌کند. این به فیلم حس زیادی از بداهه‌سازی می‌دهد و گمان می‌کنم قصد شما هم در اصل همین بوده.

آلن: بله، حتماً. چون در فیلمسازی آنچه را که دوست دارم این است که می‌توانم چیزی را که می‌خواهم انجام دهم. آزادی بسیار در حس.

بیورکمان: در فیلم، آلوی سفری به لس‌آنجلس می‌کند تا دوستش راب

(تونی رابرتز) را که حالا یک ستاره‌ی تلویزیون شده است، ببیند. با هم به دیدن استودیوی تلویزیون می‌روند و آلوی از دیدن «ماشین خنده» به شدت ناراحت می‌شود. و جایی نزدیک به پایان اقامت خود می‌گوید «دارم به تهوع مزمن‌ال.ای دچار می‌شوم» نظر شخصی شما درباره‌ی شهر لوس‌آنجلس و صنعت فیلمسازی در آنجا چیست؟

آلن: خُب، صنعت سینما، البته، خوب نیست. چون صنعتی است که بیشتر فیلمهای پرهزینه و مزخرف می‌سازد و معدودی فیلم باکیفیت مطلوب در آنجا ساخته می‌شود. بازارهای جهانی و جوانان را در هدف دارد و بدین ترتیب بیشتر تولیداتش مبتذل است. و آدمهای خوب مدام برای آنکه کارشان را به طور مطلوبی انجام دهند، در حال مبارزه‌اند. اما لس‌آنجلس اشکالی ندارد. فقط با مزاج و پسند من سازگار نیست. مردم خیال می‌کنند من از این شهر نفرت دارم. در حالی که واقعاً این طور نیست. دوستان زیادی در آنجا دارم. فقط آن نوع روشنایی را دوست ندارم. از نور خورشید خوشم نمی‌آید و از گل‌وگشادی شهر و اینکه برای رفتن به اینجا و آنجا احتیاج به اتومبیل دارید، بدم می‌آید. کیفیت یا حس یک شهر جهانی را ندارد. نوعی که من به آن عادت دارم، مثل لندن یا پاریس یا استکهلم یا کپنهاگ و یا نیویورک. حسی از حومه‌نشینی دارد. بنابراین من راحت نیستم. دوست دارم پیاده از خانه بیرون بزنم و کل شهر دوروبرم باشد. پیاده‌رویی که قدم بزنم و گردش‌کنان به مغازه‌ها یا هر جای دیگری بروم. وقتی شما به جایی مثل نیویورک یا پاریس و از این قبیل عادت کنید، برایتان عادت به شهری مثل لس‌آنجلس بسیار سخت است. به همین دلیل سربه‌سر این شهر می‌گذارم. به‌علاوه آنچه از صنعت تلویزیون و صنعت فیلم آنجا صادر می‌شود، بد است و به قصد بهره‌وری است. البته، نمی‌گویم جاهای دیگر، تولیدات بد ندارند. اما بیشتر آنچه که در آنجا می‌گذرد، در رابطه با

جاه‌طلبی‌های حقیرانه است ـ پول، شهرت و چیزهایی از این دست.

بیورکمان: جولیت لوئیز در فیلم شوهران و همسران می‌گوید که «زندگی از هنر تقلید نمی‌کند، از تلویزیون بد تقلید می‌کند»

آلن: بله، و فکر می‌کنم درست است.

بیورکمان: فکر می‌کنید این نوع شهر غیرجهانی، نوع فیلمهایی را که درآنجا ساخته می‌شود، خلق می‌کند؟ لس‌آنجلس ضمناً شهری کاملاً بی‌هویت و شخصیت است و به‌نظر می‌رسد مردم درآنجایک زندگی بیشتر سطحی دارند.

آلن: بله، فکر می‌کنم در ایالات متحده فقط مشتی فیلمساز وجوددارند که واقعاً در حرفه‌ی خود جدی هستند. دیگران فیلمهایی می‌سازند که خودشان آنها را «پروژه‌ی نمایش» می‌نامند. کلی وقت آنها را می‌گیرد تا آن فیلمها را بسازند. کلی بیا و برو، ناهار و شام‌خوردنهای پی‌درپی، ملاقات با نویسندگان، ملاقات با کارگردانان، ملاقات با بازیگران، زندگی آنها حول تشریفات پیش از تولید می‌چرخد. و بالاخره فیلم را می‌سازند. و معمولاً فیلم بی‌معنای تجاری. معدودی فیلمساز جدی در آنجا کار می‌کنند و می‌کوشند فیلمهای جالب بسازند و با نادیده گرفتن مسأله‌ی فروش فیلم خطر می‌کنند.

بیورکمان: خُب، از میان فیلمسازان معاصر آمریکایی، خوش‌قریحه‌ترین آنها در جاهای دیگری جز لس‌آنجلس زندگی می‌کنند و داستانهایی هم از آنجاها تعریف می‌کنند، مثل شما و مارتین اسکورسیسی اینجا در نیویورک، یا گاس‌وان‌سانت که در پورتلند فیلم می‌سازد یا دیوید مامت در شیکاگو. کارگردانی مثل باری لوینسون در بالتیمور شروع کرد و فیلمهایی درباره‌ی آن شهر و یا از آن شهر می‌سازد که زادگاه اوست.

آلن: بله، و فرانسیس فورد کاپولا در سانفرانسیسکو کار می‌کند. فیلمهای

این آدمها دست‌سازند و برخلاف فیلمهایی که در کالیفرنیا ساخته می‌شود به شما حسی از کارخانه‌سازی نمی‌دهند. نه همیشه، اما بیشتر وقتها. جان کاساوتیس، البته یک استثنا بود اما او هم همیشه باید سخت مبارزه می‌کرد تا فیلمهایش را بسازد.

بیورکمان: چه شد که پل سیمون یک خواننده را برای ایفای نقشی در آنی هال انتخاب کردید؟

آلن: دنبال چهره‌ی تازه‌یی می‌گشتم. آدم جالبی که ندیده‌اید زیاد بازی کرده باشد. حتی فکر می‌کنم این مارشال بریکمن بود که پل‌سیمون را برای آن نقش پیشنهاد کرد و به‌نظرم رسید که فکر خیلی خوبی است.

بیورکمان: در سفر به لس‌آنجلس، آلوی می‌گوید:«فقط کلی جایزه می‌دهند، باورم نمی‌شود. و بزرگترین دیکتاتور فاشیست: آدولف هیتلر!». فیلم آنی‌هال چندتایی اسکار گرفت. نظرتان درباره‌ی اسکار و دیگر انواع جوایز چیست؟

آلن: تصور مسابقه میان کتب یا فیلمها یا کارهای هنری دشوار است. چه کسی می‌تواند بگوید کدام بهتر است؟ فکر می‌کنم بهتر این بود که صنعت فیلم هر سال جمع می‌شد و به شیوه‌یی محترمانه فقط می‌گفت: «اینها فیلمهای مورد پسند سال ما هستند! ما همه رأی می‌دهیم و اینها پنج فیلم مورد علاقه‌ی ماست» نه اینکه بگویند «بهترین فیلم». چون همه‌ی فیلمهایی که نامزد می‌شوند، سخت متفاوتند و هر یک به گونه‌یی. جوایز اسکار، به ویژه چرک و کثیفند، چون آدمها شما را زیر فشار می‌گذارند تا به آنها یا دوستانشان رأی بدهید. فیلمها و نامزدها برای دستیابی به آن مبارزه و تبلیغ می‌کنند. بهترین فیلم سالی وجودندارد. صداقت و اعتمادواعتباری در میان نیست.

بیورکمان: اما ظاهراً اهمیت زیادی برای صنعت فیلم دارد.

آلن: از نظر تجاری، بله، اما اهمیت تجاری‌گذرایی دارد. بازیگری جایزه‌ی

اسکار می‌گیرد و یک سالی بازارش داغ است. بعد در فیلمی بازی می‌کند که آن فیلم فروش خوبی نمی‌کند... کارش تمام است! کسب وکارش کساد می‌شود.

بیورکمان: به ندرت فیلمی از شما در جشنواره‌های خارجی حضور دارد. این تصمیمی است که خودتان گرفته‌اید؟

آلن: گاه آنها را در جشنواره‌ها نمایش می‌دهم، اما مطلقاً در بخش مسابقه شرکت نمی‌کنند. حس می‌کنم نمی‌خواهم با آنها مسابقه بدهم. برای مسابقه ساخته نشده‌اند. فقط برای مردم ساخته شده‌اند که از آنها لذت ببرند یا نبرند. بدین ترتیب خوشحالم که آنها را به کن یا ونیز و یا دیگر جشنواره‌ها می‌فرستم. من هرگز در این جشنواره‌ها حضور نداشته‌ام. اما می‌فهمم که سخت سیاسی شده‌اند. همان بلایی‌که بر سر المپیک‌ها آمده است. آنچه به صورت فکری خوب و بسیار ناب مطرح شد، به‌فرصتی برای بهره‌کشی تبدیل شد.

بیورکمان: آنی هال با یک جمع‌بندی خلاصه تمام می‌شود، چرا آن پایان را انتخاب کردید؟

آلن: چون تدوینگر فیلم، رالف رازنبلام و من فکر کردیم بهترین پایان برای فیلم چیست. بعد فکر و احساس کردیم بهترین کار نوعی جمع‌بندی است و برگشت به جایی که از آنجا شروع شده بود و این کاری بود که کردیم. اما چیزی است که بعد اضافه کردیم. در فیلمنامه نبود. عملاً در فیلمنامه‌ی اصلی جنایت مرموز بود که شد آنی هال.

بیورکمان: اما بعد فیلم را خیلی زیبا با حدود سی‌ثانیه از یک خیابان خالی تمام کردید.

آلن: بله، پس از اینکه من و هالی از هم جدا شدیم.

بیورکمان: به‌یاد دارید که چرا می‌خواستید فیلم آن طور تمام شود؟

آلن: خوب، من آن صحنه را با دایان کیتون فیلمبرداری می‌کردم، و وقتی

شما در مکانهای طبیعی در خیابان فیلمبرداری می‌کنید و لحظه‌ی مهمی را در فیلم می‌سازید، مثل نمای افتتاحیه و یا نمای اختتامیه یا چیزی که واقعاً برای فیلم مهم است، من به صحنه نگاه می‌کنم و می‌بینم چه چیز می‌توانم از آن برای یک پایان ارضاکننده‌ی دراماتیک یا عاطفی دربیاورم. و اینجا به‌نظرم رسید، چون آنچه داشتم خیابان و کافه‌ی کوچکی بود، بگذارم آن دونفر ناپدید شوند و فقط زندگی در خیابان جاری باشد. این حسی غریزی بود که داشتم. احساس کردم تماشاگر را می‌گیرد و حس شدیدتری را سبب می‌شود و بعد که آن را با موسیقی دیدم، به‌نظرم درست آمد و گذاشتم همان طور بماند.

بیورکمان: در فیلم آنی‌هال، خیلی تندوگذرا، چندتایی بازیگر را برای اولین بار می‌بینیم که بعدها بسیار مشهور شدند. یکی زیگورنی ویور که او را از دور در حالی‌که آلوی بیرون سینما قرار ملاقات دارد، می‌بینیم. یکی دیگر جف گولدبلوم است که در پارتی هالیوود ظاهر می‌شود. این مرا را، به یاد بازیگری می‌اندازد که در موزها احتمالاً برای اولین بار در یک فیلم ظاهر می‌شد و بعدها بسیار مشهور و محبوب شد، سیلوستر استالون. همان جوان خشن در ترن زیرزمینی نیست؟ این تصادف محض است که این بازیگران اولین نقشهای کوچک خود را در فیلمهای شما بازی کرده‌اند؟

آلن: خُب، زیگورنی از اول خوب بود. وقتی او را دیدم بازیگر زن جوانی بود و بلافاصله هم خودش را نشان داد و می‌خواستم از او استفاده کنم. سیلوستر استالون مسأله‌یی به کل متفاوت بود. من دو جوان خشن می‌خواستم و دو جوان آمدند. یکی سیلوستراستالون و یکی دیگر. و من نگاهشان کردم و گفتم «این چیزی نیست که من می‌خواهم. این جوانها زیاد خطرناک به چشم نمی‌آیند.» اما آنها گفتند: «نه، لطفاً به ما فرصتی بدهید! اجازه بدهید لباسهایمان را عوض کنیم. فرم موهایمان را عوض کنیم. خواهش می‌کنیم!» بنابراین من هم گفتم

باشد. پنج دقیقه طول کشید. برگشتند و به‌نظر معرکه آمدند. هرگز فراموش نمی‌کنم. چون نداشتن علم‌غیب سبب شد که راه درست را آنها نشانم بدهند.

بیورکمان: اما حدس می‌زنم که باید اولین نقش بازیگری‌اش باشد؟

آلن: حتم دارد که بود. حالا وقتی می‌بینید که فیلم را در شهرهای کوچک نمایش می‌دهند، گفته می‌شود: موزها با شرکت وودی‌آلن و سیلوستراستالون.

فصل نهم

فضاهای داخلی

فضاهای داخلی

آلوی: می‌دونی من، من فکر می‌کنم به وسواس مرگ دچار شدم. برام موضوع مهمّیه، آره.

آنی: آره؟

آلوی: من نظر خیلی بدبینانه‌یی به زندگی دارم. میدونی اگه قراره با هم بریم بیرون، باید اینو درباره‌ی من بدونی. من احساس می‌کنم که زندگی تقسیم شده به دو دسته‌ی وحشتناک و بینوا. این دو طبقه وجود دارند. وحشتناک چیزیه شبیه، من نمی‌دونم آخرهای خط، میدونی؟ و آدمهای کور ، معلول...

آنی: آره.

آلوی: نمی‌دونم چه جور با زندگی کنار میان. برام حیرت‌آوره، میدونی! و بینوا بقیه‌اند. فقط همین. بنابراین وقتی زندگی می‌کنی باید سپاسگزار باشی که بینوایی، چون این... تو خیلی خوشبختی که.. که... بینوا باشی.

آنی: او-هو.

(از آنی هال)

بیورکمان: این، فکر می‌کنم، فیلمی بود که خیلی وقت پیش قصد ساختنش را داشتید. با مقاومت یا مشکلاتی روبه رو شد، چون داستانی جدی، یک درام بود؟

آلن: از طرف استودیو؟ نه. من با آدمهای بسیار روشن و لیبرالی کار

می‌کردم. آرتور کریم در آن زمان سرپرست یونایتدآرتیستز بود. او فقط گفت: «شما چندتایی فیلم بامزه و کمدی ساخته‌اید، و حالا احساس می‌کنید می‌خواهید چیز دیگری را امتحان کنید. استحقاقش را دارید. بفرمایید بکنید!»

بیورکمان: شاید توفیق آنی هال و جوایز اسکار کمک کرد؟

آلن: بله، بنابراین اجازه دادند فیلم را بسازم و من هم ساختم. نقدونظرهای مختلفی را سبب شد. فیلم که به نمایش درآمد بعضی از منتقدین بسیار خوششان آمد. اما این اولین بار هم بود که با شمار زیادی نوشته‌های منفی روبه‌رو شدم.

بیورکمان: فکر می‌کنید چرا؟ به خاطر این بود که فضاهای داخلی جسارت نامنتظری از طرف شما بود؟ که شما یک فیلم دراماتیک ساخته بودید؟

آلن: بله، مردم بدجوری تکان خوردند و بدجوری از من ناامید شدند که قراردادم را با آنها شکسته‌ام، قرار ضمنی‌ام را با آنها زیرپا گذاشته‌ام. آن هم به ویژه این نوع از درام. نوعی از درام نیست که آمریکایی‌ها زیاد از آن خوششان بیاید. شما به هرحال می‌دانید چه نوع درامهایی در ایالات متحده مرسوم است. در آمریکا درام چیزی است بیشتر به شیوه‌ی تلویزیونی، چیزهایی از نوع اپراهای صابونی. فضاهای داخلی از نوع معمول نبود. بنابراین مردم نه‌تنها مرا ـ چهره‌ی کمیک دوست‌داشتنی خود را ـ به خاطر امتحان چیزی مثل این اذیت کردند، بلکه به خاطر اینکه درامی از این نوع را به آنها عرضه کردم، دادشان درآمد. احساس کردند وقار و سنگینی‌یی دارد که من در فیلمها دوست دارم. و بعد، بگذارید فراموش نکنیم‌که این اولین فیلم درامی بود که ساختم، بنابراین مسأله نبود مهارت و تجربه هم بود. نمی‌گویم فضاهای داخلی نوعی شاهکار شکسپیری است. اولین فیلم درام من بود. اما آنها رحم نکردند. آدمهایی بودند که مرا به سوءنیت و بی‌صداقتی متهم کردند.

بیورکان: واکنش شما چه بود؟

آلن: فضاهای داخلی چیزی بود که می‌خواستم بسازم و در آن زمان هرچه در توان داشتم کرده بودم. می‌خواستم کمی هم در زمینه‌ی فیلمهای دراماتیک کار کنم. نمی‌خواستم بیشتر وقتها این کار را بکنم، اما می‌خواستم بخشی از تولیداتم باشد. و نمی‌خواستم کاری نصفه‌نیمه کرده باشم. نمی‌خواستم یک درام متعارف یا درام تجاری بسازم. می‌خواستم برجسته‌ترین نوع درام را عرضه کنم و اگر شکست خوردم، شکست خوردم. اشکالی ندارد. اما آنچه در هدف داشتم، اگر می‌ساختم، می‌توانست بسیاربسیار مهم و چشمگیر باشد. نمی‌گویم به هدف رسیدم، اما آروزی خوب و جاه‌طلبی زیادی بود. این احساس من درباره‌ی فیلم بود و متأسف شدم که مردم آن را نپذیرفتند، و اینکه آن همه انتقادبرانگیز شد.

بیورکمان: در آن زمان بر سر این واکنش، دلشکسته یا ناامید نشدید؟

آلن: احساس کردم مایه‌ی شرمندگی بود.

بیورکمان: شما نقد و بررسی‌های مربوط به فیلمهایتان را می‌خوانید؟

آلن: نه. پیشتر، وقتی اولین چهار یا پنج فیلم من درآمد، همیشه آنها را می‌خواندم. فقط فکر می‌کردم که کاری است که باید بکنم و باید نقل‌قولهایی برای آگهی‌ها و از این قبیل پیدا می‌کردم. بعد فکر کردم هرچه کمتر درباره‌ی نظر مردم درباره‌ی کارم بدانم، بیشتر پیشرفت می‌کنم. فقط باید سرم را پایین می‌انداختم و فیلمهایی را که می‌خواستم، می‌ساختم و آنها را به نمایش می‌گذاشتم. اگر مردم خوششان می‌آمد ـ عالی بود! معنایش این نیست که من یک نابغه‌ام. فقط چون نویسنده‌ی روزنامه‌یی می‌گوید «این کار یک نابغه است!» و معنایش این نیست که من ابله‌ام، اگر آنها بگویند که من یک ابله هستم. فقط آنچه را مردم می‌گویند فراموش کنید! به استودیو گفتم «مرا پای تلفن

نخواهید تا بگویید چه کسی آمده و چند نفر آمده‌اند. برایم مهم نیست!» و حالا سالهاست که این کار را می‌کنم. فیلمی را تمام می‌کنم، تمام و بعد خداحافظ! وقتی که منتقد به نمایش درآمد را به خاطر دارم. من حتی در نیویورک نبودم. در عمق این است که شما احساس تمام‌شدگی نکنید. دیگران فیلمی را تمام می‌کنند. تمام است و موفق. نقد و بررسی‌ها را می‌خوانند. ضیافتی می‌دهند. نوعی آرامش خیال است. برای من مثل درست کردن کیک است. فیلمی را تمام می‌کنم و می‌روم سراغ فیلم بعدی.

بیورکمان: اما خیال می‌کنم آدمهایی نزدیک به خود دارید که می‌توانند واکنشها و احساسات مشابهی نسبت به شما نشان دهند. شما قبلاً درباره‌ی دایان‌کیتون و اینکه قضاوتش چقدر برایتان مهم است، صحبت کردید. اما گمان می‌کنم دیگرانی هم هستند که به همان طریق به آنها اعتمادارید و تکیه می‌کنید؟

آلن: بله، و این معمولاً قبل از نمایش فیلم اتفاق می‌افتد.

بیورکمان: پس این روزها، وقتی دارد فیلمی از شما به نمایش درمی‌آید، دارید روی فیلم تازه‌یی کار می‌کنید؟

آلن: بله، همیشه این طور است. من حتی اگر در جریان فیلمبرداری فراغتی داشته باشم، به فیلم بعدی‌ام فکر می‌کنم. الان دارم فکر می‌کنم بعداً چه چیزی جالب خواهد بود که کار کنم. من به کار علاقه دارم. به پذیرش فوری فیلم علاقه ندارم. پاداش خودبه خود می‌آید. دستمزد هم همین طور.

بیورکمان: فیلم فضاهای داخلی به صورتی بسیار زیبا و دلالت‌کننده با تصویر خالی خانه‌یی کنار ساحل و اتاقهای ویلا شروع می‌شود که به فیلم پایه‌یی انعکاسی می‌بخشد. این تصاویر مثل تابلوهای طبیعت‌بی‌جان هستند.

آلن: بله، می‌خواستم ضرب‌آهنگ خاصی در آغاز فیلم به‌وجودآورم.

بیورکمان: بعد وقتی صحنه‌های بازی شروع می‌شود، صحنه‌هایی را می‌بینیم از خواهرها کنار یک پنجره و فیلم با ترکیب‌بندی مشابهی از خواهرها کنار پنجره تمام می‌شود. این تصاویر دوقلو، ساختاری بیضی شکل برای فیلم فراهم می‌کند.

آلن: در یک مرحله فکر کردیم عنوان فیلم «پنجره‌ها» باشد و بعد گوردون ویلیس وقتی اولین فیلم خود را کارگردانی کرد، عنوانش را گذاشت پنجره‌ها.

بیورکمان: بعد این تصویر بسیار غیرمنتظره از پدر (ای.جی.مارشال) کنار پنجره‌ی دفترکارش پشت به ما می‌آید که نوعی خلاصه و فشرده‌ی داستان را عرضه می‌کند. در چه مرحله‌یی تصمیم گرفتید او را در فیلم بگذارید؟

آلن: آن صحنه قرار بود خیلی بعدتر در فیلم بیاید. اما وقتی داشتم فیلم را تدوین می‌کردم، تدوینگر رالف رازنبلام و من داشتیم به آن نگاه می‌کردیم و فکر کردم «جالب نیست که آن را درست در جلو بگذاریم؟ ممکن است اثر جالبی به ما بدهد»

بیورکمان: یادتان می‌آید چرا؟ به دلیل روانشناسی بود یا به... ؟

آلن: فقط به دلایلی فیلم را به یک شروع جالب هدایت می‌کرد. به خاطر می‌آورم وقتی که به آن فکر کردیم، فقط گفتیم آن صحنه واقعاً معرکه خواهد شد اگر در سومین یا چهارمین قطع در فیلم بیاید. آن را در همان جا گذاشتیم و نگاه کردیم. و فکر کردیم «خُب، به چه کار پایان فیلم می‌آید؟» بعد فهمیدیم مشکلی نیست و بدین ترتیب همان جایی که بود، ماند. این قبلاً هم در مورد دیگر فیلمها برایم اتفاق افتاده بود. یعنی صحنه‌یی از یک بخش خاص به بخش دیگری از فیلم منتقل شد. فکرش ناگهانی به ذهنم می‌آید. در مرحله‌ی تدوین فیلمی هستم یا دارم در خیابانی قدم می‌زنم که ناگهان تدابیری از این دست به ذهنم

می‌رسد و این فوق‌العاده است. نوعی سرزندگی و طراوت خاص به فیلم می‌بخشد. چون خودبه خود شکل می‌گیرد.

بیورکمان: بیشتر داستان، حول محور ایو، مادر، می‌چرخد. حتی وقتی نیست، حضورش در زندگی و اعمال دیگران بسیار قوی و پررنگ است. شوهرش، آرتور، درباره‌اش می‌گوید: «او دنیایی در اطراف ما خلق کرده بود که در آن وجودداشتیم... جایی که هر چیزی جای خودش را داشت، جایی که همیشه نوعی هماهنگی بود. عظمتی فوق‌العاده... مثل یک قصر یخ بود.»

آلن: بله، دقیقاً شخصیت محوری است.

بیورکمان: چهره‌ی مادرانه‌ی بسیار حاکمانه‌یی است، و در بسیاری از فیلمهای شما مادران بسیار قدرتمندی وجود دارند. چرا مادر یک چنین جای بزرگی در فیلمهایتان اشغال می‌کند؟ فکر می‌کنید این یک پدیده‌ی خاص آمریکایی است؟

آلن: نه، پدران هم چهره‌های دراماتیک قوی آمریکایی‌اند. من فقط در سالهای اخیر با شخصیتهای مؤنث، راحت‌تر بوده‌ام. بنابراین مادرها قوی‌تر در فیلمهایم ظاهر شده‌اند. اما نوشتن فیلمی درباره‌ی یک پدر قوی هم برایم مشکلی نیست.

بیورکمان: در زندگی خودتان هم، مادرتان چهره‌یی بسیار قوی بود؟

آلن: نه. او زنده است. خیلی مهربان و دلپذیر است. مناسبات دوستانه‌یی با او دارم. پدر و مادرم هر دو خیلی نزدیک به من زندگی می‌کنند. گمان می‌کنم بتوانید بگویید که او مادر بسیار نمونه‌یی بود. شاید کمی سخت‌گیر اما در اساس مهربان و خوب.

بیورکمان: اینجا، در فضاهای داخلی، نقش مادر را جرالدین پیج بازی می‌کند.

آلن: او در آن زمان بهترین بازیگر زن در آن گروه سنی بود. و برای نقش، کامل و بی‌نقص به‌نظر می‌رسید. او بسیار پرانرژی و بیان‌کننده و باصفاست. در کل، من دوست دارم به بازیگران اعتماد کنم؛ وقتی بازیگران کاری می‌کنند که خوب و بامعناست، دوست دارم دوربین را روی آنها نگه دارم و بگذارم کارشان را بکنند و مزاحمشان نشوم. و جرالدین پیج از آن نوع بازیگران بود، کسی که می‌شد به او اعتماد کرد.

بیورکمان: محیط دوروبرش هم مهم است و به میزان زیادی شخصیت او را منعکس می‌کند.

آلن: می‌خواستم شخصیت جرالدین‌پیج همه چیز را هماهنگ و سرد، در اختیار داشته باشد. مثلاً به اندازه‌ی کافی مبل و اثاثیه، نه بیشتر. ووقتی این مرد بیچاره که سالها با او زندگی کرده است بالاخره بیرون می‌زند، همسری کاملاً متفاوت اختیار می‌کند. زنی سرزنده‌تر. احساس کردم جویی، دختر که نقش او را مری بت‌هرت بازی کرد، در بدترین حالت ممکن بود، چون جوئی استعداد نداشت. سرشار از احساسات بود. اما راهی برای بیان آنها نداشت. او یک قربانی این مادر وحشتناک است. وقتی مادر در پایان مرد و جوئی را این مادر دیگر بوسید، انگار که دوباره متولد شد و انگار که امید بیشتری برای او در آینده وجود خواهد داشت. من خودم این حس را کردم.

بیورکمان: صحنه‌یی در فیلم هست که در آن جوئی ناخودآگاه خطاب به پرل، همسر تازه‌ی پدرش که نقش او را مورین استاپلتون بازی می‌کند می‌گوید «مادر» و پرل جواب می‌دهد «بله، تو گفتی مادر و من گفتم بله» این البته دلالت بر پایان می‌کند.

آلن: بله، در آن مرحله پرل مادر می‌شود.

بیورکمان: شما همچنین مورین استاپلتون را همیشه در رنگهای خیلی

روشن نشان می‌دهید. برای مثال، او وقتی برای اولین‌بار به‌خانواده معرفی می‌شود، یک لباس زرق‌وبرق‌دار سرخ به تن دارد.

آلن: درست است، دوست دارد استیک بخورد و شعبده‌بازی کند و از این جور چیزها. فکر می‌کنم حالا می‌توانم آن فیلم را دوباره بسازم و فیلم موفقی هم بشود.

بیورکمان: از فیلم ناراضی هستید؟

آلن: نه از آن ناراضی نیستم، اما فکر می‌کنم بعد از دیدن آن، به‌نظرم رسید می‌شد کارهای دیگری کرد. فقط از نقطه نظر فنی، از دیدی ساختاری. حالا فقط از سر غریزه‌ی ناب نویسندگی می‌گویم می‌شد مورین استاپلتون را زودتر وارد داستان کرد. باید می‌دانستم که چگونه این کار را باید کرد.

بیورکمان: وقتی پدر تصمیم می‌گیرد خبر ترک خانواده را بدهد، یک افشاگری کاملاً خشونت‌آمیز است. خبر را صریح و آشکار، سر میز صبحانه اطلاع می‌دهد. چرا این برخورد خشونت‌آمیز میان او و دیگر اعضای خانواده را در آن واحد انتخاب کردید؟

آلن: حادثه‌یی شبیه به این را شنیده بودم‌که شوهری سرمیز صبحانه، خیلی ظریف، به‌گونه‌یی بسیار آقامنشانه می‌گوید که بالاخره قصد دارد خانواده را ترک کند. و مادر از سر میز بلند می‌شود و به‌اتاقش می‌رود و خودش را می‌کشد. حالا در فیلم فضاهای داخلی، نمی‌خواستم تاآنجا پیش بروم. اما داشتم آن حادثه را تقلید می‌کردم.

بیورکمان: این مرا به یاد شروع فیلم شوهران و همسران می‌اندازد، جایی که زوجی، سالی و جک، خیلی ناگهانی به دوستان خود اطلاع می‌دهند که می‌خواهند از هم جدا شوند و طلاق بگیرند. چیز جالب، البته، چگونگی واکنش جودی در آن صحنه است.

آلن: در شوهران و همسران سعی کردم شخصیتها را جوری بسازم که خود را نفی و انکار کنند. همیشه چیزی می‌گویند، اما کار دیگری می‌کنند. تضاد در حرف و عمل. یا وانمود می‌کنند که به این طریق حس می‌کنند. اما شما می‌بینید آنها به آن طریق حس نمی‌کنند.

بیورکمان: بیشتر شخصیتها در فضاهای داخلی روشنفکر هستند. خواهرها، جدا از جوانترین آنها که یک بازیگر سریالهای سوزناک تلویزیونی است، شوهرها. و همه‌شان حالات معلق و اختلالات عاطفی متفاوت دارند. فکر می‌کردید که این خاص روشنفکران نیویورک بود (یا هنوز هم هست)؟

آلن: نه، به این فیلم به‌عنوان نوعی فیلم نیویورکی فکرنکردم. بیشتر جذب داستانی نمادین بودم. این یکی از آن چیزهایی است که بیشتر به طور متافیزیکی اتفاق می‌افتد. منظورم این است که محل وقایع را به هیچ وجه در نیویورک قرار ندادم تا از شهر سوءاستفاده کنم. می‌خواستم در قلمرو ناخودآگاهی و بی‌خبری باشد.

بیورکمان: ما درباره‌ی مورین استاپلتون و حضور پررنگ او حرف زدیم. صحنه‌یی در فیلم هست، در کلیسا که در آنجا جرالدین‌پیج، ناگهان تعداد زیادی شمعهای سرخ می‌بیند و آنها را می‌خرد. این را نوعی عمل نمادین دیدید که او سعی می‌کند دیگر زنها را از زندگی خود براند و خرد کند؟

آلن: نه، فقط حرکتی از سرعصبانیت زیاد بود. من آن را چیزی بیشتر از ناراحتی بسیار شدید عاطفی او ندیدم.

بیورکمان: در فضاهای داخلی سه‌خواهر وجوددارند. مثل فیلم هانا؛ این اتفاقی است یا شما به این نوع جمع خانوادگی بزرگ و روابط نزدیک آنها علاقه دارید؟

آلن: بله، من به روابطی که زنان با دیگر زنان دارند، علاقه دارم. وقتی

سیدنی لومت فیلم خانواده را ساخت، بلافاصله به دیدن آن رفتم. پیشاپیش خیلی دلم می‌خواست آن را ببینم. من فریادها و نجواهای برگمن را هم به این دلیل دوست دارم. من روابط زنان با زنان را دوست دارم.

بیورگمان: پس می‌توانند از نوعهای متفاوت باشند، دوستان یا بستگان؟

آلن: بله، می‌توانند دوستان هم باشند، اما روابط بین خواهرها هم برایم بسیار جالب است.

بیورکمان: در فضاهای داخلی خواهر وسطی، جویی، پیچیده‌ترین شخصیت است. چرا مری بت‌هرت را برای این نقش انتخاب کردید؟

آلن: جولیت تیلر مرا به او معرفی کرد. و به محض اینکه اوپا به اتاق گذاشت، و لحظه‌یی او را ورنداز کردم، دقیقاً همانی بود که در خیال دیده بودم. جولیت او را می‌شناخت، و او بازیگر زن فوق‌العاده‌یی است.

بیورکمان: شما قبلاً اشاره کردید که بسیاری منتقدین او را به‌عنوان خودِ دیگر شما در فیلم دیدند. فکر می‌کنید، چرا؟

آلن: فکر می‌کنم آنها او را در نوع لباسهای من، ژاکتهای پشمی و عرق‌گیرهای خاکستری، چیزهایی که زیاد می‌پوشیدم، دیدند. نمی‌توانم دلیل دیگری پیدا کنم.

بیورکمان: به‌علاوه، او خیلی زیاد در مرکز عمل است. وقتی پرل معرفی می‌شود، برای مثال، شما به میزان قابل توجهی روی توجه‌جویی متمرکز می‌شوید.

آلن: بله، چون او احساس رقابت می‌کند.

بیورکمان: جوئی «دختر محبوب پدر» بوده و حالا پدر، محبوب تازه‌یی یافته است.

آلن: بله، اما پرل، نسیم بهاری فیلم است. او با خود سرزندگی و حیات و

حرکت می‌آورد. و بعد هم معلوم می‌شود که این اوست که جوئی را نجات می‌دهد. او را در پایان از آب نجات می‌دهد و به او تنفس دهان‌به دهان می‌دهد.

بیورکمان: و شما فکر می‌کنید که پس از آن، زندگی جوئی تغییر می‌کند؟

آلن: این امید وجود دارد، فکر می‌کنم او کسی است که شانس دارد. دیگران، خیال می‌کنم، قابل تغییر نیستند. یکی بازیگری سطحی است و دیگری نقاش سردمزاجی که خودش را پشت استعدادش مخفی می‌کند. و جوئی بالقوه واقعی است. استعداد بزرگی ندارد. اما احساسات انسانی دارد. اگر جوئی مادر دیگری می‌داشت، وضع بهتری پیدا کرده بود. آنچه که همه‌ی آنها ندارند کمی‌گرمای انسانی است. بنابراین، بله، فکر می‌کنم در پایان مادر تازه‌یی پیدا می‌کند. و این مادر قصد دارد تغییری در زندگی او به‌وجود آورد.

بیورکمان: پرل هم منتقد این زندگی خانوادگی می‌شود؛ مثلاً در طول بحث بر سر نمایش الجزایری سرمیزشام اظهارنظرهایش خیلی سرراست و فاقد پیچیدگی است.

آلن: بله، او از عوام است. به‌مفهوم کامل. پسرش آن تابلوهای وحشتناک را در لس‌آنجلس می‌سازد، آن دلقکها را روی مخمل سیاه. اما پرل هم خود مشتاقانه تأیید می‌کند که آن نقاشی‌ها آشغالند. از عوام است. اما زنده و بانشاط. خیلی طبیعی، خیلی واقعی. بقیه خیلی برتر و خودخواه‌تر و خیلی منظم‌ترند.

بیورکمان: فیلم فضاهای داخلی، اولین فیلمی است که خودتان در آن نقشی بازی نمی‌کنید. هیچ به فکر بازی در این فیلم افتادید؟ منظورم این است که می‌توانستید هرکدام از نقشهایی را که ریچارد جوردن یا سام واتراستون بازی کردند، بازی کنید.

آلن: نه، حتی لحظه‌یی هم به این فکر نکردم.

بیورکمان: به خاطر شخصیت فیلم بود؟

آلن: بله، چون من یک کمدین هستم. یک بازیگر کمیک و نمی‌دانم چطور می‌شود این نوع نقشها را بازی کرد. فکر می‌کنم تماشاگران به محض دیدن من، به خنده می‌افتادند. اصلاً فکرش را هم نکردم.

بیورکمان: در فضاهای داخلی تقریباً موسیقی وجودندارد. به‌جای آن بیشتر از نوعی صداهای فضاساز، صدای موجها، باد و از این قبیل، استفاده کرده‌اید.

آلن: در همان دوره‌یی بودم که به آن اشاره کردم؛ تازه آنی هال را تمام کرده بودم و هنوز در جهت موسیقیایی مورد علاقه‌ام قرار نگرفته بودم. بنابراین همان طور که در آنی هال از موسیقی استفاده نکردم در فضاهای داخلی هم نکردم.در آن موقع در مرحله‌ی گذار از موسیقی متن تصنیف شده برای فیلم، به موسیقی انتخابی نوع خودم از میان صفحات موسیقی بودم. بنابراین احساس کردم چون فیلم، جدی است، نیازی به موسیقی ندارد. اما همه‌جا صداهای محیطی وجود دارد.

بیورکمان: صحنه‌ی خودکشی مادر، کیفیتی رؤیاگونه دارد. آدم نمی‌داند که واقعاً دارد اتفاق می‌افتد یا رؤیایی است که شاهد آن است.

آلن: می‌خواستم واقعی باشد، اما می‌خواستم حالت ذهنی‌اش مجزا باشد. چیزی می‌خواستم که این را برساند. او عملاً دست به خودکشی می‌زند. اما من در عین حال می‌خواستم حسی از حالت عاطفی‌اش را در آن لحظات داشته باشم.

بیورکمان: ما درباره‌ی جوئی صحبت کردیم، اما رناتا، خواهر بزرگتر هم که نقش او را دایان کیتون بازی می‌کند، شخصیت کاملاً پیچیده‌یی است. در جایی ناراحتی و اضطراب خود را از خطر اینکه شبیه مادرش بشود، بیان می‌کند. به‌نظر می‌رسد باثبات‌ترین شخصیت فیلم است، کسی که جوئی او را می‌پرستد و می‌خواهد مثل او باشد. اما او چنین شخصی نیست.

آلن: نه. با استعداد است. اما در عین حال مثل مادرش خودخواه است. استعدادش موهبت و فضیلت نجات‌بخشی نیست که دیگران فکر می‌کنند.

بیورکمان: نظر شما درباره‌ی او چیست؟ شخص او خواهر مثبت و مهربانی است، یا خواهر مهربانی به ویژه در ارتباط با جوئی نیست؟

آلن: رناتا خوش‌اقبال است، چون استعداد خودش را دارد، چیزی که جوئی ندارد، و بهانه‌یی است برای بیان همه، این چیزهای دردناکی که در زندگی، ما را آزار می‌دهد. اما او خودخواه است. چون به نظر من، هنرمندان بیشتر وقتها خودخواه هستند. به‌وقتی برای تنهایی نیاز دارند، به نظم و انضباط نیاز دارند و گاه به رفتاری با مردم نیاز دارند که برای خودشان مهم است، اما برای دیگر مردمان واقعاً خیلی جالب نیست. و رناتا خیلی زودهنگام فهمیده است که هنرش او را نجات نمی‌دهد، و همین ناراحتش می‌کند. من گاه فکر می‌کنم هنر، مذهب روشنفکر است. بعضی هنرمندان فکر می‌کنند که هنر، نجات و بقای آنها را تضمین می‌کندکه آنها از طریق هنرشان نامیرا و ابدی می‌شوند که از طریق هنرشان زنده می‌مانند. اما حقیقت مسأله این است که هنر، شما را نجات نمی‌دهد. به‌نظر من هنر، همیشه برای روشنفکران سرگرمی بوده است. موتسارت یا رامبراند یا شکسپیر، نمایشگرانی در سطح بسیار بسیار بالایی هستند. این سطحی است که سبب حس شدیدی از هیجان، انگیزش و ارضا در مردمانی که حساس و تربیت شده‌اند، می‌شود. اما هنرمند را نجات نمی‌دهد و حفظ نمی‌کند. منظورم این است که برای شکسپیر یک ذره هم سود ندارد که نمایشنامه‌هایش پس از او به زندگی ادامه داده‌اند. خیلی بهتر بود که خودش زنده می‌ماند و آثارش فراموش می‌شدند.

بیورکمان: خودتان این کشمکش را به میزان زیادی احساس می‌کنید، نیاز به انزوا و دوری از دیگر مردمان؟

آلن: خُب، من مشکلی ندارم، چون در انزوا هستم. اما همان مشکلی را که رناتا احساس کرده، احساس کرده‌ام که وقتی جوانترید، خیال می‌کنید هنرمند می‌شوم و این مرا نجات خواهد داد شاید با آن واژگان فکر نکنید، اما فکرش به هرحال وجود دارد. در فیلم خاطرات استارداست از این اصطلاح استفاده کردم «Ozimandias Melancholia». این علامت مرضی است که من ابداع کردم، و به ویژه آن پدیده را توصیف می‌کند؛ تشخیص اینکه کارهای هنری شما نجاتتان نمی‌دهند و بعد از خودتان معنایی ندارند. دست آخر، جهانی وجود نخواهد داشت، پس حتی همه‌ی آثار شکسپیر و همه‌ی آثار بتهوون هم از بین خواهندرفت. ومن و رناتا این را تجربه کرده‌ایم؛ این حس را که «قرار است چه معنایی داشته باشد؟» تجربه کرده‌ایم.

بیورکمان: در فیلم، رناتا به جوئی می‌گوید که «خلاقیت خیلی ظریف و دشوار است. به گوشه گرفتن و انزوا نیاز دارد.» با این نظر موافقید؟

آلن: من این را در دهانش گذاشتم، چون می‌خواستم خودخواه باشد. اما با آن موافق نیستم، چون برای من زیاد ظریف و دشوار نیست. فکر می‌کنم هنرمندانی هستند که برایشان ظریف و دشوار است. برای مثال کسی مثل کافکا را در نظر بگیرید. او تحمل هیچ صدایی را نداشت. اندیشه‌ی ظریف و دشواری بود که او داشت. آدمهای دیگری هم هستند مثل فلینی که در هرج‌ومرج، سرشار می‌شوند. مطلقاً چیز ظریفی در آن نیست. همیشه صدها نفر را دور و برخود دارد و از آنها یک اثر هنری زیبا به‌وجود می‌آید. پس فرق می‌کند. اما برای رناتا ظریف است چون خودخواه است و به جوئی اهمیت نمی‌دهد، به شوهرش اهمیت نمی‌دهد. فقط به خودش اهمیت می‌دهد.

بیورکمان: او مضطرب هم هست. به خیالاتش فکر می‌کنم و رؤیایی که

می‌بیند. رؤیای به هم پیچیدن و تهدیدکننده‌ی شاخه‌های درخت.

آلن: بله، اما او فقط برای خودش می‌ترسد، از میرایی خودش. اینجا باز هم نظر من درباره‌ی طبیعت مطرح می‌شود که وقتی در طبیعت دقیق شوید، می‌بینید که طبیعت دوست شما نیست. رقابتی کشنده و آدم‌خوارانه است. بنابراین رناتا این تصورات عمیق نسبت به طبیعت را دارد و می‌بیند که طبیعت واقعاً چیست و زندگی واقعاً چیست و اینکه هرش قرار نیست بقای او را تضمین کند. قرار نیست از او محافظت کند. بعداً در فیلم، رناتا و کوچکترین خواهر، فلین، درباره‌ی نمایش دوباره‌ی فیلمهای قدیمی فلین از تلویزیون صحبت می‌کنند. جایی که همان حس به اصطلاح نامیرایی مطرح می‌شود؛ حال آنکه در واقع آن فیلمها و حضور فلین در آنها اصلاً معنایی ندارد. من قبلاً این شوخی را ساخته‌ام که من به زندگی در قلبهای هموطنانم علاقه‌یی ندارم، ترجیح می‌دهم در آپارتمانم زندگی کنم! و این چیزی است که واقعاً احساس می‌کنم. در فیلم فضاهای داخلی این مضمون چندین بار تکرار می‌شود که آنچه واقعاً داریم درباره‌اش حرف می‌زنیم، تراژدیِ مردن و معدوم شدن است. پیری و مردن. این چیزی است بسیار بسیار هولناک برای انسانها که بدان بیندیشند، و نمی‌اندیشند. به ادیان متوسل می‌شوند، همه نوع کاری می‌کنند که به آن فکر نکنند. به هر طریقِ ممکن سعی می‌کنند، راه را بر این اندیشه ببندند. اما گاه نمی‌توانید. و وقتی نتوانید راه را بر آن سد کنید، بیشتر به راهی می‌روید که رناتا می‌رود، جایی که سعی می‌کند بعضی چیزهای خاص را با شعر بیان کند. اما اگر خوش‌اقبال نباشید، اگر کسی مثل جوئی باشید، نمی‌دانید چه بکنید. هرگز خودتان را پیدا نمی‌کنید. اما حتی کسی مثل رناتا که خوش‌اقبال‌تر از جوئی است، عاقبت به نتیجه‌ی دیگری می‌رسد؛ این که گرچه هنرمند است و راهی

برای بیان این تفکرات دردناک دارد، هنر قرار نیست نجاتش بدهد. مثل هر کس دیگری محکوم به فناست. حتی اگر شعرهایش هزار سال دیگر هم خوانده شوند.

بیورکمان: این، فکر می‌کنم، مضمونی است که بسیار در فیلمهای شما تکرار می‌شود. این ترس از مرگ و فنا. شاید به این دلیل است که بسیاری آدمها را در سنین مختلف در فیلمهایتان جا می‌دهید و هرگز پیرها را مستثنی نمی‌کنید.

آلن: هیچ ترسی مهمتر از این ترس وجودندارد. شما با همه‌ی ترسها و مشکلات دیگر می‌توانید رودررو شوید یا با آنها کنار بیایید. تنهایی، نبود عشق، نبود استعداد، نبود پول، با همه‌ی اینها می‌شود رودررو شد. به هرحال مفری وجود دارد. دوستانی دارید که می‌توانند به شما کمک کنند، پزشکانی دارید که می‌توانند شما را کمک کنند. اما فنا و نیستی چاره‌ناپذیر است. من سخت به دیدگاه‌های موجود در انکار مرگ کتابی از ارنست بکر که خواندنش را به آنی در فیلم آنی هال توصیه کردم، عقیده دارم. انکار مرگ جالبترین کتاب در باره‌ی این مضمون است. مضمون مرگ. اما به گونه‌یی سخت هوشمندانه.

فصل دهم

منهتن

منهتن

ایزاک: «فصل اول. او نیویورک را می‌پرستید. از همه‌ی ابعاد آن را می‌پرستید» نه، بنویس:«از همه‌ی ابعاد آن را خیال‌انگیز می‌کرد. حالا... برایش مهم نبود که چه فصلی از سال بود. هنوز شهری بود که در سیاه ـ و ـ سفید وجود داشت و در آهنگهای بزرگ و زیبای جرج‌گرشوین می‌تپید.» آه، بگذار این رو از نو شروع کنم:«فصل اول. او در مورد منهتن مثل هر چیز دیگری خیلی رمانیتک بود. از غریو وغرنگ جمعیت و ترافیک سرشار می‌شد.

«برایش نیویورک، چون زنان زیبا بود و جوانان خوش بروروی خیابانی که خیال می‌کردی همه‌ی گوشه و کنارها را می‌شناسند.»

نه، نه... زیادی بامزه است. با ذائقه‌ی من راست نمی‌آید. منظورم این است که بگذارید سعی کنیم آن را عمیق‌تر کنیم. «فصل اول. او نیویورک را می‌پرستید. برای او نمادی از فساد و زوال فرهنگ معاصر بود. همان نبود تمامیت فردی که سبب می‌شود بسیاری از مردمان ساده‌ترین راه خروج را اختیار کنند، به سرعت شهر رؤیاهای او را بدل به...» نه، دارد زیادی موعظه‌دار می‌شود. می‌دانید منظورم این است که... اجازه بدهید بپذیریم، می‌خواهم بعضی از کتابهایم را در اینجا بفروشم.

«فصل اول. او نیویورک را می‌پرستید، گرچه برایش نمادی از فسادو زوال فرهنگ معاصر بود. چه دشوار بود هستی در شهری که با موادمخدر، موسیقی سرسام‌آور، تلویزیون، جنایت و آشغال، نانجیب شده است.» زیادی

خشمگینانه است. نمی‌خواهم خشمگین باشم. «فصل اول. او... به اندازه‌ی شهری که دوست داشت، خشن و رمانتیک بود. در پس عینک قاب سیاه‌هش، قدرت جنسی یک گربه‌ی جنگلی نهفته بود.» این را دوست دارم. «نیویورک شهرش بود. و همیشه هم خواهدبود.»

(از منهتن)

بیورکمان: چه شد که منهتن را به طریقه‌ی واید - اسکرین و سیاه و سفید فیلمبرداری کردید؟

آلن: چون گوردون ویلیس و من شبی با هم شام می‌خوردیم و صحبت کردیم از این که سرگرم کننده است اگر فیلم را سیاه و سفید بسازیم و جالب خواهدبود اگر به گونه‌یی دیگر، به طریقه‌ی واید ـ اسکرین کار کنیم. درباره‌ی چگونگی ساخت آن همه فیلمهای جنگی با تانکها و هواپیماها حرف می‌زدیم و بعد فکر کردیم بسیار جالب خواهدبود اگر فیلمی صمیمی مثل آنها بسازیم. من شروع کردم به فکر کردن درباره‌ی آن و بعد منهتن را نوشتم. و فکر کردم باید آن را به این گونه بسازیم. به ما دو چیز خواهدداد؛ نگاهی وسیع به نیویورک که به نوعی یکی از شخصیتهای فیلم است. و نیز قادر بودیم ببینیم چه مشکلات جالب و چه خلاقیتهای جالبی با فیلمبرداری فیلمی مثل آن به وجود خواهد آمد.

بیورکمان: شخصیت شما در فیلم، ایزاک، می‌گوید در جای دیگری جز نیویورک نمی‌تواند کار کند. بسیاری از مردم می‌گویند خودتان هم همین‌طورید، درست است یا فقط یک افسانه است؟

آلن: خوب، تاحدی صحت دارد. منظورم این است که بستگی دارد به اینکه جای دیگر کجاست و چه مدت قرار است آنجا بمانم. اگر شهر بزرگی است،

مثل پاریس، لندن، استکهلم، یک محل واقعاً جهان شهری، آن وقت می‌توانم به زندگی در آنجا برای مدتی کوتاه فکر کنم. اما بیشتر نیویورک را دوست دارم و ترجیح می‌دهم.

بیورکمان: می‌توانید به ساختن فیلم در جای دیگری از دنیا بجز نیویورک فکر کنید؟

آلن: می‌توانم به رفتن به اروپا و ساختن فیلمی در آنجا فکر کنم. اگر داستان مربوط به اروپا باشد، اصلاً برایم مهم نیست.

بیورکمان: شروع منهتن بسیار زیباست و مونتاژ تصاویر دقیقاً عشق به یک شهر را بیان می‌کند. این معرفی، به تصویری از نئون رستوران «الیتن» ختم می‌شود. این یکی از محلهای مورد علاقه‌ی شماست؟

آلن: سالهاست که به روشن و خاموش شدن نئون‌الین، عادت کرده‌ام. البته بیشتر اوقات روشن است.

بیورکمان: و فیلم منهتن فقط در محل فیلمبرداری شد؟ فضاهای داخلی آن هم؟

آلن: بله، همه‌اش در محل فیلمبرداری شد.

بیورکمان: در آغاز، ایزاک به دوستش بیل (مایکل مورنی) می‌گوید: «تو نباید از من راهنمایی بخواهی. وقتی مسأله مربوط به روابط با زنان است من باید جایزه‌ی اگوست استریندبرگ (نمایشنامه‌نویس بزرگ سوئدی.م) را بگیرم!» شما مشتی شخصیت بامشکلاتی مشابه در فیلمهایتان دارید. در اولین آنها، پول را بگیر و فرار کن برای مثال، شخصیت اصلی ویرجیل را دارید که می‌گوید: «در معیت زنان عصبی‌ام. مایلم جا خالی بدهم.» فکر می‌کنید این یک مشکل عام است؟

آلن: نه، نه الزاماً. فقط فکر کردم شخصیتی که دوست دارم بازی کنم، از این

جهت رنج بکشد. این از آن جاهایی است که می‌توانم مردم را به خنده بیندازم. اما فکر نمی‌کنم از طرف همه صحبت می‌کند. حتم دارم که بعضی از آدمها را نمایندگی می‌کند. اما به‌یقین از طرف شخصیتی صحبت می‌کند که بازی کردنش در فیلم، برای من ساده‌ترین کار است.

بیورکمان: کمی بعد در فیلم، جایی که ایزاک با دوست دختر جوانش تریسی (ماریل همینگوی) به خرید می‌رود، می‌گوید: «من آدم املی هستم. به روابط بدون ازدواج عقیده ندارم. فکر می‌کنم آدمها باید برای تمام عمر کنار هم باشند. مثل کبوترها یا کاتولیکها» خودتان هم به این مسأله اعتقاد دارید؟

آلن: بله، فکر می‌کنم ایده‌آل است. دقیقاً این طور فکر می‌کنم، گرچه رسیدن به آن دشوار است. اما این چیزی است که همه سعی می‌کنند به آن برسند، رابطه‌یی عمیق، پایدار و دایمی با فقط یک شخص از جنس مخالف. اما گفتنش ساده‌تر از عمل کردنش است. آدم باید خیلی خوش‌اقبال باشد.

بیورکمان: اخلاقیات آمریکایی، وقتی مسأله‌ی خیانت یا بی‌وفایی مطرح باشد، به‌نظر بسیار سفت و سخت و سفت می‌آید. این را براساس تجربه‌ام از سفرهای متعدد به ایالات متحده و نیز دیدن فیلمهای آمریکایی می‌گویم. رابطه‌ی احتمالی نامشروع، به‌نظر مطلقاً برای هر ارتباط زناشویی فاجعه‌آمیز است. در اروپا ما احتمالاً با چنین وضعیتی به طور متفاوتی برخورد می‌کنیم. ضروری نیست که همیشه به پیامدی فاجعه‌آمیز ختم شود. فکر می‌کنید ربطی به اخلاقیات ویژه‌ی آمریکایی دارد؟

آلن: بله. فکر می‌کنم در اروپا وقتی یک مرد یا یک زن رابطه‌ی عاشقانه‌یی داشته باشد، یا شوهری معشوقه داشته باشد، پدیده‌ی ناشنیده‌یی نیست. اما اینجا، بسیار بسیار مذموم است. بنابراین آدم سعی می‌کند ازدواجی وفادارانه داشته باشد و این جوری است دیگر. انسجامش دشوار است. اما چیزی است که

سعی می‌کنیم بدان پایبند باشیم.

بیورکمان: به‌علاوه، در مجامع بیشتر بورژوای آمریکایی، به‌نظر می‌رسد که مردم خیلی زود ازدواج می‌کنند، وقتی ۱۸ یا ۱۹یا ۲۰ سال دارند. و من گمان می‌کنم این نتیجه‌ی همان نوع اخلاقیات است. چون نباید با هم زندگی کنید مگر اینکه ازدواج کنید.

آلن: بله، این رؤیای آمریکایی است. رؤیای آمریکایی این است: شما بزرگ می‌شوید، با یک زن یا یک مرد آشنا می‌شوید، عاشق هم می‌شوید و ازدواج می‌کنید. بعد بچه‌ها را بزرگ می‌کنید و وفادار باقی می‌مانید. این رؤیای آمریکایی در روابط زن و مرد است. البته واقعیت همیشه اجازه نمی‌دهد که این تحقق یابد.

بیورکمان: صحنه‌یی در فیلم هست که ایزاک به آپارتمان همسر سابق خود می‌رود، فکر می‌کنم می‌آید تا پسر کوچکش را با خود ببرد و ایزاک و جیل (مریل استریپ) شروع به دعوا می‌کنند. این صحنه، بسیار زیبا ساخته شده، صحنه‌یی طولانی که بسیار سنجیده طراحی شده، جایی که اجازه می‌دهید بازیگران از قاب خارج شده و از دید تماشاگر دور بمانند. به یاد می‌آورید که چگونه این صحنه را آماده و طراحی کردید؟

آلن: خوب، گوردون و من همیشه راه‌های کنار کشیدن بازیگران از جلو دوربین و بعد بازگرداندن آنها را محاسبه می‌کردیم. و این کاری بود که در صحنه‌ی مریل‌استریپ و من انجام دادیم. یادم می‌آید که سر این صحنه چه تفریحی کردیم. مریل‌استریپ زن فوق‌العاده‌یی است. و آن نوع کار سرگرم‌کننده بود. ما از این شیوه در بسیاری دیگر از فیلمها استفاده کردیم.

بیورکمان: بله، صحنه‌ی مشابه دیگری بین شما و تونی رابرتز را در فیلم کمدی... یک شب نیمه‌ی تابستان به خاطر دارم که از آن متد برای یک افه‌ی

کمیک استفاده شده بود. شما پشت به پلکان داده‌اید، از تصویر ناپدید می‌شوید و دوباره برمی‌گردید.

آلن: بله، این کار را همیشه می‌کردیم. اولین بار آن را در فیلم آنی هال شروع کردیم. در صحنه‌یی که داریم کتابها را جمع و جدا می‌کنیم و از خانه خارج می‌شویم. آنی و الوی دارند حرف می‌زنند و بگومگو می‌کنند و بعد من قاب را ترک می‌کنم تا کتابهایی را بیاورم. و بعد او قاب را ترک می‌کند و مطلقاً کسی در تصویر نیست! بعد از این در بسیاری از فیلمها این نوع کار را ادامه دادیم. در شوهران و همسران، در واقع دوربین تا پای جان می‌جنگد که شخصیتها را در قاب داشته باشد.

بیورکمان: کی تصمیم گرفتید چنین صحنه‌یی را طراحی کنید؟ سرصحنه یا از پیش آن را آماده کرده بودید؟

آلن: به تمامی سرصحنه.

بیورکمان: شما به استفاده از نماهای باز در منهتن علاقه‌ی بسیار نشان می‌دهید. برای مثال آن صحنه‌ی بسیار زیبا در سحرگاه، با شما و دایان‌کیتون کنار پل. فکر می‌کنم از این صحنه برای پوستر فیلم هم استفاده شد.

آلن: بله، فکر می‌کنم نماهایی مثل این، کیفیت فضایی بسیار خاصی ایجاد می‌کنند.

بیورکمان: در صحبتی پیرامون ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون)، مایلم درباره‌ی صحنه‌هایی در محل پرورش گیاهان بحث کنیم.

آلن: بخشی از محل را خودمان ساختیم؛ سه‌چهارم محل واقعی بود، اما چندتایی چیز کوچک را خودمان ساختیم.

بیورکمان: این فصل، به ویژه بسیار بسیار زیبا قاب‌بندی شده است

آلن: بله، خیلی با سلیقه است.

بیورکمان: وقتی صحنه‌یی را قاب‌بندی می‌کنید، چگونه عمل می‌کنید؟ تا چه حد در مورد قاب‌بندی با فیلمبردار صحبت می‌کنید؟ و از این فیلمبردار تا آن فیلمبردار فرق می‌کند؟

آلن: از این تا آن فیلمبردار فرقی نمی‌کند. بلکه همه چیز به دقت از نقطه نظر دید، طراحی و برنامه‌ریزی می‌شود. اگر قرار باشد فصلی مثل آن، با سبک و سلیقه باشد، هر دو مرتب از چشمیِ دوربین نگاه می‌کنیم. به‌سراغ بازیگران می‌رویم و آنها را جابه‌جا می‌کنیم و دوباره از دوربین به آنها و صحنه نگاه می‌کنیم. جریانی است که همکاری زیادی می‌طلبد. کلی وقت می‌برد و کار خسته کننده‌یی است. اما همیشه یک‌جور است. چه با سون نایکویست باشد چه با کارلودی پالما و یا گوردون ویلیس. معمولاً دوست دارم نقطه نظر و دید را ابتدا فقط با فیلمبردار پیدا کنم. دور و بر را نگاه می‌کنیم و من فکر می‌کنم «چطور است بازیگران را به اینجا بیاوریم و اینجا بازی کنیم؟» و فیلمبردار نورپردازی کلی می‌کند. بعد بازیگران را می‌آورم و به آنها نشان می‌دهم که دوست دارم کجا بایستند و چگونه حرکت کنند. و فیلمبردار کمی تخصصی‌تر و دقیق‌ترش می‌کند و بعد فیلمبرداری می‌کنیم.

بیورکمان: وقتی خودتان در صحنه‌یی بازی دارید، کسی را جای خود می‌گذارید تا بتوانید وضعیت خود را در صحنه کنترل کنید؟

آلن: بله، حتماً.

بیورکمان: بازیگری که بعدها نقشهای کوچکی در بعضی فیلمهای شما دارد، اینجا برای اولین بار ظاهر می‌شود، والاس شاون که نقش شوهر سابق مری (دایان‌کیتون) را بازی می‌کند. من او را از فیلم شام من با آندره ساخته‌ی لویی مال می‌شناختم. چطور شد که او را برای این نقش انتخاب کردید؟

آلن: من سالها از او در فیلمهایم استفاده کرده‌ام. بازیگر بسیار خوبی

است. می‌دانید، در فیلم، مری مدام با من از شوهر سابقش و اینکه چقدر از نظر جنسی توانا بود حرف می‌زند. بنابراین می‌خواستم کسی این نقش را بازی کند که اصلاً شبیه شخصی که شما ممکن است فکرش را کرده باشید، نباشد. جولیت‌تیلر گفت: «من چنین شخصی را می‌شناسم! شما والی شاون را می‌شناسید؟» و من گفتم «نه» و جولیت او را آورد و من به محض دیدنش فکر کردم «دقیقاً خودش است.»

بیورکمان: شما قبلاً او را در فیلمی ندیده بودید؟ نمایشنامه‌نویس هم هست، مگرنه؟

آلن: بله، اما او را در فیلمی ندیده بودم. حتی تا آن موقع نمی‌دانستم نمایشنامه‌یی نوشته است یا نه. اما آمد و واقعاً خوب و کامل بود. بازیگری بسیار طبیعی است. بعداً در فیلمهای روزهای رادیو و سایه‌ها و «مه» من بازی کرد. هروقت فرصتی باشد، همیشه از او استفاده می‌کنم.

بیورکمان: ایزاک در جایی می‌گوید «من نمی‌توانم سازش کنم. جور دیگری نمی‌توانم باشم.» در اینجا شخصیت، احساساتی نزدیک به خودِ شما را بیان نمی‌کند؟

آلن: خوب، سازش در زندگی برای هر کسی دشوار است. قرص بسیار ناخوشایندی برای بلعیدن است، قرص سازش.

بیورکمان: شنیده یا خوانده‌ام که شما از فیلم منهتن خیلی مأیوس یا ناراضی بودید...

آلن:... وقتی که تمامش کردم؟ بله، من هیچ وقت از فیلمهایی که آنها را تمام می‌کنم راضی نیستم. تقریباً همیشه این طور است و در مورد منهتن من آنقدر مأیوس و ناامید بودم که نمی‌خواستم آن را نمایش دهم. خواستم از یونایتدآرتیستز خواهش کنم آن را توزیع و پخش نکند. می‌خواستم پیشنهاد

کنم حاضرم یک فیلم را مجانی برایشان بسازم، به شرط اینکه فیلم منهتن را دور بریزند.

بیورکمان: چرا آنقدر از فیلم مأیوس و ناراضی بودید؟

آلن: نمی‌دانم. مدتها روی آن کار کرده بودم و از آن راضی نبودم و این در مورد چند فیلم برایم اتفاق افتاده است.

بیورکمان: هیچ وقت شده که فیلمی را تمام کنید و از آن راضی باشید؟ هیچ وقت این احساس را داشته‌اید که «این دفعه به هدف یا تقریباً به هدف رسیدم.»

آلن: فقط در مورد رز ارغوانی قاهره. با آن فیلم تقریباً به طور کامل احساس رضایت کردم. بعد از آن فیلم فکر کردم «بله، این دفعه خیال می‌کنم درست به همان جایی رسیدم که می‌خواستم برسم.»

بیورکمان: و حالا با شوهران و همسران چی؟

آلن: شوهران و همسران برای من یکی از ارضا کننده‌ترین فیلمها بود. خیلی چیزها هست که می‌توانستم جور دیگری آنها را بنویسم البته اگر می‌توانستم تغییرش بدهم. اما حالا نمی‌توانم به عقب برگردم و کاری برایش بکنم. اما در اساس، یکی از ارضا کننده‌ترین فیلمهایم به‌شمار می‌رود.

بیورکمان: من فکر می‌کنم فیلمی است که می‌توانید راحت بنشینید و منتظر واکنشها باشید و تماشاگرانی که می‌آیند و آن را می‌بینند. احساس بسیار آرام‌بخشی خواهد بود.

آلن: امیدوارم. خبر خوشی است. معرکه است.

بیورکمان: وقتی درباره‌ی فضاهای داخلی حرف می‌زدیم اشاره کردید که فیلمی بود که می‌توانستید به فکر دوباره‌سازی‌اش باشید.

آلن: بله، فکر می‌کنم می‌توانستم آن فیلم را بهتر بسازم.

بیورکمان: چه جوری؟ در محتوا یا در فرم؟

آلن: هر دو. می‌توانستم آن را روانتر بسازم. عقیده دارم راهی که برای فیلمبرداری آن با گوردون ویلیس انتخاب کردم، ناشی از احساس سردی بود که نسبت به آن داشتم که البته می‌شد آن را بهبود بخشم. باید برای تماشاگر سرگرم‌کننده‌تر می‌شد و همان طور که گفتم باید شخصیت مورین استاپلتون را زودتر وارد طرح و داستان می‌کردم. فکر می‌کنم کمی زیادی محتاط بودم. من سالها این مشکل مسخره را داشته‌ام که فیلمهایی را که زیاد دوست دارم، فیلمهای خارجی‌اند و آنها زیرنویس دارند. بنابراین می‌توانید آنها را بخوانید. وقتی گفت و گوی (دیالوگ) خودم را برای فیلمهای خارجی می‌نویسم، تقریباً به گونه‌یی می‌نویسم که شما برای زیرنویس می‌نویسید. نه بیان آنها به وسیله‌ی آدمها. این مشکل کوچک عجیبی است. بنابراین در مورد فضاهای داخلی فکر می‌کنم باید گفت و گوی فیلمنامه را نرمتر و آزادتر می‌نوشتم. باید بیشتر محاوره‌یی می‌شد تا ادبی.

بیورکمان: وقتی دوباره فیلم را می‌بینید، آن را زیادی ایستا می‌یابد؟

آلن: آن را دوباره نمی‌بینم، اما احساس می‌کردم بیش از آنچه که باید ایستا شده است.

بیورکمان: آنچه در باره‌ی زیرنویس گفتید بامزه است. فکر می‌کنید یکی از دلایل محبوبیت فیلمهای شما در اروپا، بیشتر از آمریکا، همین باشد؟ اینکه ما می‌توانیم فیلم را هم از طریق زیرنویس بخوانیم و هم از طریق بیان شخصیتها بشنویم؟ منظورم این است که ما می‌شنویم و گفت و گو را می‌فهمیم چون بیشترِ مردم، انگلیسی را صحبت می‌کنند و می‌فهمند. اما همزمان، متن نوشته شده را هم به صورت زیرنویس پیش چشم داریم؟

آلن: خوب، جالب است. من می‌دانم زیرنویسها به یقین به بعضی

فیلمسازان خارجی در اینجا کمک می‌کند. گاه اظهارنظر در باره‌ی بازیها، وقتی که به یک زبان خارجی باشد، دشوار است.

بیورکمان: حالا که داریم از فیلمهای خارجی و فیلمسازان خارجی حرف می‌زنیم، نظرتان درباره‌ی اتوره اسکولا (فیلمساز ایتالیایی) چیست؟ او هم فیلمسازی است که تأکید زیادی بر گفت و گو دارد و در عین‌حال فیلمهایش نیز زیبا اجرا می‌شود.

آلن: بعضی از فیلمهایش را دیده‌ام و از آنها خوشم می‌آید. گفت و گو (دیالوگ) ابزاری است که شما با آن کار می‌کنید. ابزار بسیار پیچیده‌یی است. ساختن فیلم بدون گفت و گو، خیلی راحت‌تر است. مردم به من می‌گفتند «کمدینها امروز در فیلمهای کمدی حرف می‌زنند و این ساده است. سالها پیش در فیلمهای صامت آنها صداها یا چیز دیگری نداشتند. این خیلی ساده‌تر است.» این مثل فرق میان خانه‌های شطرنج و شطرنج است. ساختن فیلمی بدون و گفت و گو ساختن فیلمی به صورت سیاه و سفید، خیلی ساده‌تر است. فقط فیلمهای چاپلین و یا باسترکیتون را ببینید، آن وقت می‌فهمید در طول سالها، کمدی‌های رنگی ناطق خیلی کم هستند. بیشتر کمدیهای بزرگ، کمدی‌های صامت‌اند. گروه بعدیِ کمدیهای بزرگ، کمدیهای ناطق‌اند اما سیاه و سفیدند. وقتی به دوره‌ی رنگ می‌رسید، یافتن کمدیهای بزرگ بسیار دشوار می‌شود.

بیورکمان: فکر می‌کنید کدام کارگردانان آمریکایی یا خارجی، در خلق فیلمهای گفت و گویی، بهترین بوده‌اند؟

آلن: کارگردانانی وجود دارند ـ و فیلمهایشان الزاماً فیلمهای بزرگی نیستند ـ که در گفت و گونویسی بسیار خوب هستند. برای مثال جوزف ال. مانکیه‌ویتس گفت و گو در فیلمی مثل همه چیز درباره‌ی حوا فوق‌العاده است.

فیلم از نظر سینمایی، متعارف است اما گفت و گو، سرشار از ذوق و هوشمندی است. اگر به گفت و گو، از جهت ادبی فکر می‌کنید، همه چیز درباره‌ی حوا نمونه‌ی خوبی است. از سوی دیگر، اگر به گفت و گو به‌عنوان عملکردی که آدمها را واقعی می‌کند، فکر می‌کنید، آن وقت نوع گفت و گوی پیش‌پاافتاده در فیلمهای اسکورسیسی معرکه‌اند. در خلق انسانهای واقعی مؤثر است، چون همان جوری است که این نوع آدمها حرف می‌زنند. پس به عملکردی که گفت‌وگو را برای آن به کار می‌برید بستگی دارد. "گفت و گو" در یک فیلم اسکورسیسی، به خاطر روشن‌بینی یا هوشمندی یا عمق آن به‌یادماندنی نیست. اما برای کاری که قرار است بکند، کامل است.

بیورکمان: نوعی شالوده است.

آلن: بله، و شالوده‌یی کامل. گفت و گو، در همه چیز درباره‌ی حوا، واقعاً گفت‌وگوی واقعی نیست، اما در شیوه‌ی خودش فوق‌العاده است. فیلم بی‌وفای شما ساخته‌ی پرستون استورجس هم مشتی "گفت و گوی" خوب دارد. پاره‌یی "گفت و گو"ی بسیار خوب هم در فیلم خواب بزرگ ساخته‌ی هاکز وجود دارد و در اغلب فیلمهای برگمن هم بیشتر اوقات گفت و گوهای بسیار زیبایی شنیده می‌شود.

بیورکمان: و ژان رنوار؟

آلن: اوه، بله. قواعد بازی، یک "فیلم ـ گفت و گو"ی بزرگ است. شاید هم بهترین فیلم در این نوع.

بیورکمان: منهتن اولین همکاری شما با خانم سوزان ای. مورس تدوینگر بود؟

آلن: بله، فکر می‌کنم این طور باشد. او دستیار رالف رازنبلام بود، بنابراین پیشتر با او کار کرده بودم. اما وقتی من و رالف همکاری خود را قطع کردیم

سوزان تلفن کرد و گفت که مایل به کار با من است. و من گفتم «بسیار خُب» و از آن پس با هم کار کرده‌ایم.

بیورکمان: شما همیشه در طول تدوین فیلمهایتان حضور داشته‌اید؟

آلن: بله، از اولین روزی که فیلم ساخته‌ام. تدوین بخشی از ساختن یک فیلم است. به طور قطع و یقین باید حضور داشته باشم؛ اگر نداشته باشم مثل این می‌ماند که موقع فیلمبرداری هم حضور نداشته باشم. جور دیگری برایم ممکن نیست.

بیورکمان: در پایان فیلم منهتن، ایزاک در یک ضبط صدا حرف می‌زند جایی که درباره‌ی همه‌ی چیزهایی که زندگی را قابل زیستن می‌کند و شما کلی برایش نمونه و مثال فراهم کرده‌اید: خُب، اول، گروچو مارکس... بعد، موومان سمفونی ژوپیتر؛ لویی آرامسترانگ؛ «Potato Blues»؛ فیلمهای سوئدی؛ طبیعتاً آموزش احساس از فلوبر؛ فرانک سیناترا؛ مارلون براندو؛ جاذبه‌ی حیرت‌انگیز سِزان؛ خوراک خرچنگ در سان‌وو؛» این انتخابهایی است که شما خودتان هم می‌کنید؟

آلن: من البته می‌توانم فهرستی بسیار طولانی‌تر تهیه کنم، اما اینها هم در فهرستم خواهندبود. حتماً.

بیورکمان: همین الان، دیگر آدمها یا پدیده‌ها یا کارهای هنری یا چیز دیگری را می‌توانید به این اضافه کنید؟

آلن: حتماً؛ می‌توانم تا بی‌نهایت بروم و فهرستی بسیار طویل از چیزهایی که دوست دارم تهیه کنم. آن رستوران چینی که در فهرست ذکر کرده‌ام، دیگر وجود ندارد.

بیورکمان: رستورانهای دیگری هستند که بخواهید اضافه کنید؟ شما زیاد به محلهای مختلف می‌روید یا یک یا دو جا را ترجیح می‌دهید؟

آلن: هر دو. در مجموع، زیاد پرسه می‌زنم. اما به محلهایی می‌روم که همیشه می‌روم. مثل الین. اما من زیاد بیرون غذا می‌خورم. بنابراین به رستورانهای مختلف زیادی می‌روم.

فصل یازدهم

خاطرات استارداست

خاطرات استارداست

سندی: دیگه نمی‌خوام فیلمهای خنده‌دار بسازم. نمی‌تونن وادارم کنن. من... می‌دونی احساس بامزگی نمی‌کنم. به دوروبر دنیا نگاه می‌کنم و تنها چیزی که می‌بینم رنج بشریه.

مدیر برنامه: رنج بشری در کانزاس‌سیتی بلیت نمی‌فروشه.

سندی: اوه!

مدیر برنامه: اونا در کانزاس‌سیتی خنده می‌خوان. اونا تمام روز رو تو مزارع گندم کار می‌کنن. (از خاطرات استارداست)

بیورکمان: خاطرات استارداست؛ وقتی دوباره اخیراً آن را دیدم برایم نوعی مکاشفه بود. سالها بود آن را ندیده بودم. اما با آن سخت به هیجان آمدم و تحت تأثیر قرارگرفتم و از آن خیلی‌خیلی خوشم آمد. مطلقاً فیلمی است که با زمان رشد کرده.

آلن: خیال می‌کردم یکی از بهترین فیلمهای من خواهد بود. اما انتقاد برانگیزترین فیلم من در ایالات متحده بود. در اروپا نمی‌دانم، اما اینجا به یقین بدجوری مورد انتقاد قرار گرفت. اما یکی از فیلمهای مورد علاقه‌ام بود.

بیورکمان: برای چه مورد انتقاد قرار گرفت؟ به خاطر صورت‌بندی، به خاطر محتوا... یا هر دو؟

آلن: به خاطر صورت‌بندی، نه، به خاطر محتوا. خیال کردند که شخصیت

اصلی، من بودم! نه یک شخصیت داستانی بلکه من و من نسبت به تماشاگر بی‌حرمتی کرده بودم. و البته، این به هیچ وجه موضوع فیلم نبود. درباره‌ی شخصیتی بود که خیلی بدیهی دچار فروپاشی عصبی شده بود و با وجود موفقیت در زندگی‌اش به مرحله‌یی از بدخلقی می‌رسد. اما واکنشها از این قبیل بود «پس شما فکر می‌کنید منتقدین خوب نیستند و به درد نمی‌خورند، شما فکر می‌کنید تماشاگران به درد نمی‌خورند و خوب نیستند.» اما من گفتم، نه، این من نیستم. گمان می‌کنم اگر گذاشته بودم داستین هافمن یا بازیگر دیگری نقش اول را بازی می‌کرد، آن وقت کمتر مورد انتقاد قرارمی‌گرفت. فکر می‌کنم. البته فقط یک حدس است.

بیورکمان: اما این یک خطر کلی برای فیلمهایتان نیست که منتقدین یا مردم شخصیت شما در فیلم را با شخصیت خودتان عوضی بگیرند؟

آلن: چرا، اما بچگانه است. می‌توانم آن بخشهای خاص از جمعیت را که این کار را می‌کنند، درک کنم. اما در مورد منتقدین تحصیلکرده‌تر و تماشاگران غیر معمول، جور دیگری فکر می‌کنم. ولی مردم می‌رفتند به طرف کلارک گیبل و یقه‌اش را می‌گرفتند و می‌گفتند: «ببین! خیال می‌کنی خیلی گردن‌کلفتی...» آنها شخصیتی را که بازی می‌کنید با خودتان قاطی می‌کنند. مردم خیال می‌کردند همفری بوگارت آدم خشنی بود، حال آنکه مرد بسیار تحصیلکرده‌یی بود. می‌دانید من هرگز آن شخصیتی را که بازی کرده‌ام، نبودم. و چارلی چاپلین هرگز ولگرد یا یکی از شخصیت‌های فیلمهایش نبود و جری‌لوییس شخصیت کودنی که در فیلمهایش تصویر می‌کند، نیست. بعضی صفات مشابه وجود دارد، اما من نیستم. بنابراین خیال کرده بودند که من هستم. اما فکر می‌کنم خاطرات استارداست طی سالهای آینده دیده خواهد شد و آن وقت مقاومت کمتری در مقابل آن خواهد بود.

بیورکمان: در آغاز فیلم، یک مدیر استودیو، در اظهار نظری در مورد کارگردان فیلمی که شما نقش او را بازی می‌کنید، می‌گوید«چی دارد که از آن رنج ببرد؟ این مرد نمی‌داند بزرگترین قریحه‌یی را که کسی می‌تواند داشته باشد، دارد؟ قریحه‌ی خنداندن!» این جمله در واکنشی به چگونگی پذیرش «فضاهای داخلی» در فیلم گذاشته شده بود؟ بعد از فیلم فضاهای داخلی این نوع واکنش را داشتید که باید به کمدی بچسبید و خودتان را در دیگر زمینه‌ها امتحان نکنید؟

آلن: این واکنش را دیدم. خیلی‌ها گفتند چرا می‌خواهی فیلمی مثل فضاهای داخلی را بسازی در حالی که می‌توانی این نوع فیلم (کمدی) بسازی؟ واکنش مشابهی را با فیلمهای سپتامبر و زن دیگر هم داشتم. گفتند وقتی می‌توانی فیلمی مثل هانا و خواهرانش را بسازی چرا فیلمی مثل سپتامبر را می‌سازی؟ اما شما نمی‌توانید به این جور پرسشها پاسخ دهید.

بیورکمان: می‌توانید چیزی درباره‌ی فصل افتتاحیه‌ی فیلم بگویید. آن فصل رویایی بسیار مه‌آلود با دو قطار و مسافران آن قطارها را می‌گویم. البته مرا به میزان خاصی به یاد فصل افتتاحیه‌ی فیلم هشت‌ونیم فلینی می‌اندازد.

آلن: اگر بخواهم آن دو فصل را با هم مقایسه کنم، یک تفاوت کامل در محتوا دارد. ببینید، یکی رؤیا است و دیگری یک سکانس سینمایی. در فیلم فلینی بیشتر شخصی است، یک رؤیا است. و در آن رؤیا مردی احساس می‌کند که دارد خفه می‌شود و اینکه زندگی‌اش دارد تمام می‌شود. در ترافیک گیر کرده است، می‌خواهد از اتومبیل خارج شود و پرواز می‌کند و بعد به وسیله‌ی حسابدارش و این مردم دنیوی به پایین و به زمین کشیده می‌شود. و این یک رؤیاست. و مال من به گونه‌یی کاملاً متفاوت استعاری بود. مال من در رابطه با این حس و مفهوم بود که کسی خیال می‌کند... با دیگر زنده‌ها سوار قطار

بدشگونی به مقصد یک زندگی بد شده است و بعد آدمهای دیگری هستند در قطاری دیگر که به کل در جهت متفاوتی می‌رود و این قطار پر است از آدمهایی که دارند تفریح می‌کنند. آنها زیبا و ثروتمند هستند و شما در قطاری با این آدمهای بدقیافه و ترسناک همسفرید و می‌خواهید از قطار خودتان خارج شوید و سوار قطار دیگر بشوید. تقلا و تلاش می‌کنید اما نمی‌توانید از قطار خارج شوید و در پایان هر دو قطار در آشغالدانی مشابهی فرو می‌روند. بنابراین مال من بیشتر استعاره‌یی فلسفی بود، در حالی که در هشت‌ونیم یک صفت شخصی شخصیت اول در فیلم بود.

بیورکمان: اما هنوز هم نوعی جوهر فلینی‌وار در فیلم وجوددارد. من خیال می‌کنم فلینی کسی است که شما به او احترام می‌گذارید و یا او را ستایش می‌کنید.

آلن: اوه، حتماً! به طور قطع فیلمهایش را دوست دارم. گروه خاصی از فیلمسازان هستند که فیلمهایشان را دوست دارم. رنوار، کوروساوا، و البته برگمن، و فلینی هم یکی از آنهاست. او فیلمساز بزرگی است.

بیورکمان: می‌توانید بگویید خاطرات استارداست فیلمی است که درباره‌ی واقعیت دربرابر توهم بحث می‌کند؟

آلن: این یکی از چیزهایی است که در فیلم مطرح می‌شود اما فکر می‌کنم که الزاماً آنچه می‌خواستم نشان دهم، همان طور که در بسیاری فیلمهایم نشان داده‌ام، رابطه‌ی انسان با میرایی اوست. این شخصیت، به ظاهر ثروتمند و موفق است و با اتومبیل و راننده‌ی شخصی‌اش به اینجا و آنجا می‌رود... در شروع فیلم در آپارتمانش است و خدمتکارش یک خرگوش مرده را با خود به داخل اتاق می‌آورد و او به این چیز مرده نگاه می‌کند و به یاد و فکر میرایی خودش می‌افتد و بعد بقیه‌ی فیلم در ذهن او اتفاق می‌افتد. و بعد ناگهان در تعطیلات

پایان هفته به خارج شهر می‌رود و زندگی‌اش را بررسی و مرور می‌کند و شما با شخصیت او، زندگی‌اش، دوست دخترش، خواهرش، والدینش و حالاتش آشنا می‌شوید، و بعد در پایان فیلم یکی از پروپاقرص‌ترین طرفدارانش او را با گلوله می‌زند. اما او نمی‌میرد. او می‌گوید ـ اگر درست به خاطر بیاورم ـ می‌گوید که حاضر است جایزه‌ی اسکارش را بدهد تا یک دقیقه بیشتر زندگی کند. اینجا هم از نظر من بیشتر فلسفی بود. و این چیزی بود که علاقه‌داشتم بسازم.

بیورکمان: از جهت اهمیتی که این فیلم در بدنه‌ی کار شما دارد، ساختن آن وقت بیشتری از شما گرفت؟

آلن: فیلمبرداری‌اش خیلی طول کشید. شش‌ماه به طول انجامید. مدام در حال فیلمبرداری بودیم. فیلم پیچیده‌یی بود چون به شدت خوب طراحی شده بود و تکرار فیلمبرداری هم داشتیم. و مشکلات آب و هوا. فیلمی بود که ساختن آن دشوار بود.

بیورکمان: محلهای فیلمبرداری مختلف زیادی هم داشت.

آلن: بله، بعضی‌هاشان ساخته شدند.

بیورکمان: ساختمانی که در آن جشنواره‌ی فیلم برگزار شد، واقعی بود؟

آلن: یک کلیسا است. از نمای بیرونی‌اش فیلم گرفتیم. فضاهای داخلی‌اش را در استودیو ساختیم.

بیورکمان: جایی در شروع فیلم، شما شخصیت خودتان، سندی، کارگردان فیلم را دارید که می‌گوید«دیگر نمی‌خواهم فیلمهای خنده‌دار بسازم. آنها نمی‌توانند وادارم کنند. احساس بامزگی نمی‌کنم. به دوروبردنیا نگاه می‌کنم و تنها چیزی که می‌بینم رنج بشری است.»

آلن: بله، برای شخصیت در فیلم مهم بود. اما آن شخصیت من نبودم. من شخصاً چنین احساسی نداشتم. احساس می‌کردم که می‌خواهم فیلمهای کمدی

بسازم. اما تصادفاً می‌خواستم فیلمی بیشتر جدی بسازم. اما تماشاگران خیال کردند، او دیگر نمی‌خواهد کمدی بسازد. می‌دانید، آنها همه چیز را در فیلم جدی گرفتند.

بیورکمان: سندی، گهگاه در طول فیلم از طرف آدمهای مختلف در مورد آنچه باید بکند یا نباید بکند و اینکه چه نوع فیلمهایی باید بسازد، سرزنش یا نصیحت می‌شود. از طرف منتقدین یا دوستداران فیلمهایش و از طرف مأموران پلیس. حتی از طرف فضانوردان که می‌گویند «ما از فیلمهای شما لذت می‌بریم. مخصوصاً کمدیهای اولیه‌تان...»

آلن: بله، از این نوع اظهارنظرها در مورد فیلمهای اولیه‌اش می‌شنود، اما احساس می‌کند که فقط آشفته‌گویی‌اند. عوامانه و پریشان‌گویانه. البته، اینها اظهارنظرهایی است که خود من شنیده‌ام اما نه تا آن حد غلوآمیز که در فیلم بیان شده بود.

بیورکمان: در آپارتمان سندی، یک اتاق نشیمن بزرگ وجوددارد. چندبار در طول فیلم ما به این اتاق یا دکور برمی‌گردیم. اولین بار که آن را می‌بینیم، یک دیوار با عکس بسیار بزرگی از حادثه‌ی معروف «سانگ‌مای» در ویتنام تزیین شده است. بعد در رجعت به گذشته‌یی در فیلم، همان دیوار را می‌بینیم اما این بار با عکس بسیار بزرگ و غول‌آسایی از گروچو مارکس به جای آن عکس از ویتنام را می‌بینیم. می‌توانید در مورد انتخاب عکسها و رابطه‌هاشان با شخصیت اول فیلم و زندگی او توضیحی بدهید؟

آلن: آپارتمانش برای او در واقع حالت ذهنی اوست. و بنابراین بستگی دارد به مرحله‌یی از زندگی که در آن است، می‌توانید ببینید که در دیوار منعکس شده است. پس در آغاز فیلم او ذهنیتی بسیار مشغول با رنج بشری و گناه، احساس گناه از ثروتش و احساس گناه از موقعیتش و موفقیتش دارد. در رجعت به

گذشته در زمانی سعادتمندانه‌تر از زندگی‌اش با شارلوت رمپلینگ است. این گروچو است و زمانهای شادی و شعف. بعد، خیال می‌کنم، عکسی از لوییس آرمسترانگ هم بود، نبود؟

بیورکمان: چرا، بود.

آلن: این فقط بازتاب حالت ذهنی است. (تلفن زنگ می‌زند و وودی‌آلن می‌رود تا پاسخ تلفن را بدهد)

بیورکمان: همین الان شنیدم که جواب تلفنی را می‌دادید و گفتید وودی آلن، همیشه از نام واقعی‌تان استفاده می‌کنید؟ یا دوستان و بستگانتان از آن استفاده می‌کنند؟

آلن: نه! حتی والدینم. چون سالها پیش نام من عوض شده است... الان چهل سالی می‌شود.

بیورکمان: با دیدن خاطرات استارداست چنین به‌نظر می‌رسد که نگرش بسیار راحتی نسبت به مدیوم (واسطه) سینما دارید. وقتی داشتید فیلم را می‌ساختید چنین احساسی داشتید؟

آلن: احساس می‌کردم بر تکنیک تسلط دارم. احساس می‌کردم برایم یک نقطه‌ی عطف بود، همان طور که گفتم، با فیلم آنی‌هال و دیدارم با گوردون ویلیس. زمانی که استارداست را ساختم، احساس کردم مدیوم را بیشتر از گذشته در کنترل دارم. و از آن پس می‌توانم از مدیوم سینما به گونه‌یی که می‌خواهم استفاده کنم.

بیورکمان: این را آدم با دیدن خاطرات استارداست احساس می‌کند. اما اینجا جسورانه‌تر از آنی‌هال به کارگرفته شده است.

آلن: بله، شیوه‌ی (سبک) فیلم بخشی از محتوا هم هست. اما به خاطر این فیلم خیلی مورد انتقاد قرار گرفتم. در ایالات متحده ناپسندتر از ناپسند بود.

ایجاد مخالفت و دشمنی کرد.

بیورکمان: فکر می‌کنید به خاطر این بود که تماشاچیان و منتقدین آماده‌ی قبول این نوع فیلم از شما نبودند یا...؟

آلن: دو امکان وجوددارد. یا آنها اشتباه می‌کنند یا من اشتباه می‌کنم. این تنها چیزی است که می‌توانم بگویم. من خیال می‌کردم فیلم بسیار جالبی است. اکثر تماشاگران کاملاً با آن مخالف بودند. اما فکر می‌کردم که این نگرش احتمالاً عوض می‌شود.

بیورکمان: حالا که دوازده سیزده سال گذشته، در مروری بر این فیلم، آدم می‌تواند بگوید که آنها اشتباه می‌کردند.

آلن: فکر می‌کنم کسانی که فیلم را می‌بینند و کسانی که دیگر فیلمهای مرا دیده و پسندیده‌اند، حالا آن را راحت‌تر خواهند دید و احتمالاً خواهند گفت «فیلم جالبی است» اما نمی‌دانم، باید منتظر بود و دید. اما تا رز ارغوانی قاهره فیلم محبوب من بود و همه به‌من گفتند«البته که فیلم محبوب شماست، چون کسی از آن خوشش نیامد. شما دارید از بچه‌تان حمایت می‌کنید، حتی اگر معلول یا کور یا هر چیز دیگری باشد.» و من همیشه جواب دادم «نه، فکر می‌کنم بهترین کاری است که تا به حال به‌عنوان فیلمساز کرده‌ام.» احساسم نسبت به آن این جوری بود. اما بی‌ربط است؛ هر چیزی که درباره‌ی آن و یا دیگر فیلمهایم گفته‌اند... فقط زمان ثابت خواهدکرد. آنچه که ارزش پایدار دارد، می‌ماند و آنچه ارزش نداشته باشد، نمی‌ماند.

بیورکمان: اگر شما در موقعیتی نبودید که به‌عنوان کارگردان در آن بودید، با آزادی اقتصادی‌یی که تهیه کنندگان شما در اختیارتان گذاشته بودند، برخورد با خاطرات استارداست می‌توانست تجربه‌یی کاملاً نامطبوع و پردردسرباشد. کار و پیشینه‌ی کارگردان دیگری می‌توانست با این نبود واکنش مناسب انتقادی و

تجاری، به شدت آسیب ببیند.

آلن: بله، چون من دو واکنش منفی را در یک صف داشتم. اول فضاهای خالی و بعد خاطرات استارداست؛ اما فکر می‌کنم دوچیز به من کمک کرد: یکی اینکه من در دنیای تجاری نبودم و مردم احساس کردند «دارد امتحان می‌کند. سعی می‌کند حدود و ثغور کارش را گسترش دهد. فیلمی کلیشه‌یی یا به اصطلاح تضمین‌شده نمی‌سازد. باشد، شکست خورد، اما بگذارید ببینم بعداً چه می‌کند.» امکان دیگر، و احتمالاً مهمتر این است که من زیاد فیلم می‌سازم و به موفقیتها و شکستهای فردی اهمیت نمی‌دهم. من فضاهای داخلی را ساختم، استارداست را ساختم و قبل از اینکه آنها به نمایش درآیند داشتم روی فیلم دیگری کار می‌کردم. فیلم می‌تواند پرفروش باشد مثل منهتن یا هانا، برایم فرقی نمی‌کند. من سخت تلاش کرده‌ام که فیلمهایم «رویداد» نباشند. من می‌خواهم کار کنم، فقط همین. می‌خواهم فیلم بسازم تا مردم آن را ببینند. امیدوارم عمری طولانی و سالم داشته باشم و مدام کار کنم، تا وقتی پیر شدم و به عقب نگاه کردم بتوانم بگویم «من پنجاه فیلم ساخته‌ام که بعضی از آنها عالی بوده‌اند وبعضی‌هاشان چندان خوب نبوده‌اند و بعضی‌هاشان مسخره بوده‌اند...» من نمی‌خواهم در وضعیتی باشم که بسیاری از معاصرانم در آن هستند. یعنی هر چند سال یک بار فیلمی بسازند و «رویداد بزرگی» باشد. به همین دلیل است که همیشه برگمن را ستایش کرده و می‌کنم. آرام و بی‌صدا کارش را می‌کند و فیلم کوچکی می‌سازد و آن را به نمایش می‌گذارد و بعد کار روی فیلم بعدی را شروع می‌کند. می‌دانید، کار مهم است نه موفقیت یا شکست احتمالی، پول یا پذیرش انتقادی. آنچه مهم است این است که کار شما بخشی از زندگی هر روزی شماست و می‌توانید شرافتمندانه زندگی کنید. می‌توانید مثل من، در عین حال کارهای دیگری را هم که می‌خواهید انجام دهید. من دوست دارم

موسیقی بنوازم، دوست دارم بچه‌هایم را ببینم، دوست دارم به رستورانها بروم، دوست دارم قدم بزنم و بازیهای ورزشی را ببینم و از این جور چیزها. وقتی در عین حال کار هم می‌کنید، زندگی کامل و خوبی دارید.

بیورکمان: بسیاری فیلمسازان دیگر از واکنشهای مشابه، از سوءتفاهمات یا مخالفت‌ها رنج برده‌اند. باوجود این بعدها آثارشان مجدداً ارزیابی شده است. این برای برگمن هم اتفاق افتاده است و گاهی وقتها خیلی هم شدید. یکی از کارهای بزرگش و کاری که خودش برای آن ارزش بسیاری قایل است، *Sawdust and Tinsel* وقتی برای اولین بار به نمایش درآمد، در سوئد با نامهربانی و مخالفتهای بسیار شدیدی روبه رو شد. برای مثال، منتقد پرفروش‌ترین روزنامه‌ی صبح استکهلم نوشت «من نمایش عمومی استفراغ آقای برگمن را رد می‌کنم» واکنش، خیلی تند و لئیمانه بود. برگمن هنوز هم این را کلمه به کلمه به یاد دارد. باید در آن موقع سخت عصبی شده باشد چون *Sawdust and Tinsel* برایش کاملاً یک تجربه بود.

آلن: فیلم حیرت‌آوری است. یک فیلم فوق‌العاده.

بیورکمان: خاطرات استارداست فیلمی است که به شکلی زیبا پیر شده است. یعنی که اصلاً پیر نشده است. فیلم به یک جعبه‌ی چینی می‌ماند که هر بار آن را می‌بینید رازهای بیش و بیشتری را فاش می‌کند. فکر می‌کنید فیلمی است که باید آن را چندبار دید و به خاطر همین بوده که در آغاز با استقبال بدی روبه رو شده است؟

آلن: نه، فکر می‌کنم واکنشها، شخصی بودند. تماشاگران خیال کرده‌بودند در آن فیلم گفته‌ام که تماشاگران احمقند یا که منتقدین را احمق داشته‌ام. عصبانی شده بودند چون آن شخصیت بودم. یعنی سندی، کارگردان فیلم، و من گفته‌ام آنها به خاطر دوست داشتن فیلمهای کمیک من، ابله بوده‌اند. اگر چنین

فکر می‌کردم ـ که نمی‌کنم ـ به اندازه‌ی کافی زرنگ و باهوش بودم که آن را در یک فیلم نگویم.

بیورکمان: در فیلم، شخصیتی به سندی می‌گوید: «کمدی عناد است. خشم است. یک کمدین وقتی شوخیهایش می‌گیرد و گل می‌کند، چه می‌گوید؟» می‌گوید «تماشاگران را از خنده روده‌بر کردم.»... «آنها را کشتم»... «آنها فریاد کشیدند»... «من آنها را خرد کردم.»

آلن: خوب، این نظر و عقیده‌ی من نیست. عقیده و نظری استاندارد است که مردم، یک صد سال است بیان می‌کنند. اما درست است. عنصر عناد در آن وجود دارد.

بیورکمان: تونی رابرتز نقشی در خاطرات استارداست دارد. در فیلمهایتان از دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد یک شخصیت درجه‌ی دوم دارید که شخصیت اصلی می‌تواند به او اعتماد کند. و برای ایفای این نقش یا از تونی رابرتز و یا از مایکل مورفی استفاده کرده‌اید. از دوستان شخصی شما هستند؟

آلن: بله، گرچه مایکل مورفی را زیاد نمی‌بینم، چون در نیویورک زندگی نمی‌کند و تونی رابرتز، بله، همیشه یک دوست بوده. من به کار با دوستان و آدمهایی که دوستشان دارم، علاقه‌مندم. چون مدتی را کنار هم می‌گذرانیم.

بیورکمان: و شارلوت رمپلینگ...

آلن: این زن آسمانی است! یک بازیگر زن فوق‌العاده.

بیورکمان: نزدیکی‌های انتهای فیلم، صحنه‌ی جالبی وجوددارد. وقتی شخصیت او از یک فروپاشی عصبی رنج می‌برد. آن موقع شما فقط دوربین خودتان را متمرکز کرده‌اید روی صورت و اعترافاتش، افکار و احساساتش که به صورت تکه‌های کوتاهی برش خورده‌اند. این روش با این تصاویر خرد شده، مراکم و بیش به یاد شوهران و همسران می‌اندازد با آن شخصیت خردشده‌اش. چگونه به این نتیجه رسیدید که باید صحنه را این گونه طراحی

کنیدکه کرده‌اید؟

آلن: من همیشه نقاشیهای کوبیست را ستایش کرده‌ام و فکرکردم که جالب خواهد بود اگر کسی دچار فروپاشی عصبی بشود، صحنه را با برش ـ پرشی تصویر کرد. و به‌نظرم رسید که بهترین صحنه برای انجام این کار بود.

بیورکمان: به‌صورت تکه‌های کوچک، فیلمبرداری شد که در این صورت مفهومی از پیش آماده بود. یا به صورت برداشتهای طولانی فیلمبرداری شد و بعد در اتاق تدوین برش خورد؟

آلن: هر دو. چندتا چیز را طولانی فیلمبرداری کردم و چندتا چیز آرایشی اضافه کردم تا آن اثر به‌دست آید و فکر کردم صحنه‌ی خوبی از شارلوت است؛ آن را خوب و زیبا بازی کرد.

بیورکمان: او را برای نقشهایی در هر یک از فیلمهای تازه‌ی خود در ذهن داشته‌اید؟

آلن: با او تماس داشته‌ام. اما نه با پیشنهادات و طرحهای روشنی. او انگلیسی است و باید از او درست و در جای خودش استفاده کرد. برای آن نقش کاملاً درست بود. منظورم این است که او بسیار زیبا و جذاب است. کیفیت عصبی جالبی دارد. الان به خاطر ندارم چه کسی بود ـ شاید خودم بودم ـ که فکر استفاده از او را پیشنهاد کرد. اما فکر خیلی خوبی بود، و او ایده‌آل بود.

بیورکمان: و ماری ـ کریستین بارو؟ به گمانم او را در پسرعمو، پسرعمو، دیده بودید؟

آلن: بله، و فکر کردم کارکردن با او سرگرم‌کننده است. از او در پسرعمو، پسرعمو خیلی خوشم آمده بود. او کیفیتی برخلاف شارلوت دارد. کیفیتی بسیار زمینی، متین و باوقار. در آن موقع کسی در ایالات متحده نبود که آن کیفیت مورد علاقه‌ام را داشته باشد.

فصل دوازدهم

کمدی... یک شبِ نیمه‌ی تابستان / زلیگ

کمدی ... یک شبِ

نیمه‌ی تابستان/زلیگ[1]

زلیگ: امن است... مثل دیگران بودن.

اودورا: تو می‌خواهی در امان باشی؟

زلیگ: می‌خواهم شبیه دیگران باشم.

(از فیلم زلیگ)

آلن: بعد دو فیلم را با هم ساختم، زلیگ و کمدی ... یک شبِ نیمه‌ی تابستان. هر دو را همزمان فیلمبرداری کردم.

بیورکمان: چون زلیگ وقت بیشتری گرفت تا کامل شود؟

آلن: نه، من فیلمنامه‌ی زلیگ را تمام کردم و در حالی که آنها داشتند برآورد و تأمین بودجه می‌کردند و همه‌ی کارهای مربوط به تولید را انجام می‌دادند، من در خانه بیکار بودم و فکر می‌کردم. «سرگرم‌کننده نیست که یک فیلم کوچولوی تابستانی بسازم؟» و فیلمنامه را ظرف دو هفته نوشتم. فقط یک داستان ساده، مثل یک روز گردش در روستا یا خارج از شهر برای سرگرمی و تفنن. و فکر کردم «چرا باید معطل بمانم؟ هر دو را با هم می‌سازم. چه فرقی

---

1. A Midsummer Night's Sex Comedy/Zelig

دارد؟» و ساختم.

بیورکمان: چطور جلو می‌رفتید؟ واقعاً به طور موازی روی هر دو فیلم کار می‌کردید؟

آلن: گاه از این به آن می‌پرداختم. اما به خاطر وضع هوا، بیشتر روی کمدی ... یک شبِ نیمه‌ی تابستان کار می‌کردم. اما زلیگ با آن قاطی شد. منظورم این است که همزمان، بازیگران دو فیلم و محلهای فیلمبرداری برای هر دو را پیدا و انتخاب کردم و همه چیز آماده شد تا همزمان کار را شروع کنیم. بخش زیادی از کمدی ... یک شبِ نیمه‌ی تابستان» را تمام کردم و بعد رفتم سراغ زلیگ و بعد از این، به آن پرداختم. تقریباً موازی هم. هیچ کس به دیدن کمدی ... یک شب نیمه‌ی تابستان نیامد. یکی از منتقدینی که کارهایم را خیلی دوست دارد، گفت تنها فیلم بی‌ربطی است که تابه‌حال ساخته‌ام.

بیورکمان: آن منتقد کی بود؟

آلن: ریچارد شیکل منتقد فیلم هفته‌نامه‌ی تایم. اما می‌خواستم فیلم، سبک باشد. فقط می‌خواستم یک نمایش و حادثه‌ی عشقی کوچولو با کمی خنده و تفریح باشد. اصلاً نمی‌گویم فیلم بزرگی بود. اما در کل، این فضا چیزی است که کسی در اینجا، در ایالات متحده، به آن اهمیت نمی‌دهد. برای من زیبا و لطیف بود. به‌هنگام ساختن آن اوقات خوشی داشتم. می‌خواستم برای روستا همان کاری را بکنم که برای نیویورک در منهتن کرده بودم. می‌خواستم آن را با تمام زیبایی‌هایش نشان دهم.

بیورکمان: بله، فیلمبرداری گوردون ویلیس بسیار مجلل است. جلوه و جلای خاصی دارد.

آلن: ما درباره‌ی رنگ‌آمیزی فیلم کلی حرف زدیم. می‌خواستیم در طول زیباترین روزهای روستا که می‌توانید فکرش را بکنید، فیلمبرداری کنیم.

تاآنجا که می‌توانستیم آن را دوست داشتنی ساختیم و همه چیز را شامل شد. مدام اطمینان حاصل کردیم که نور مناسب باشد و اینکه خورشید دقیقاً در محل مناسب باشد. بالاخره در پایان فصل، ناچار شدیم تمامی برگها را رنگ سبز بزنیم.

بیورکمان: فیلم را می‌توان به‌عنوان نوعی «کمدی رفتار» دید. به‌همین دلیل خواستید که فیلم در یک دوره‌ی تاریخی باشد؟

آلن: چیزی شبیه این، بله، من فقط فکر کردم «نمی‌تواند جذاب باشد که یک فیلم کوچک تابستانی از اوایل قرن، حدود سال ۱۹۱۰ بسازیم و آن را خیلی هم زیبا بسازیم؟ بعد از ظهری با مردمی که بدمینتون بازی می‌کنند و پروانه می‌گیرند.» وقتی آن را نوشتم، فکر کردم خوب است و وقتی‌هم آن را ساختم همین فکر را کردم، اما اصلاً مورد اعتنا قرار نگرفت. این فیلم و همین طور فیلم سپتامبر بزرگترین مصیبت‌های مالی من بودند.

بیورکمان: موسیقی مندلسون خیلی زیاد با حال و هوای فیلم تناسب داشت. این انتخاب موسیقی، قبل از ساخته شدن فیلم صورت گرفت یا بعد از آن که فیلم ساخته شد؟

آلن: قبلاً انتخاب شده بود. من موسیقی مندلسون را می‌شناختم و آن نوع حالتی بود که به آن فکر می‌کردم. فقط زیبایی سبک. اما مردم مرا در لباسهای نمایشی دوست ندارند. خیال می‌کنند در من کیفیتی هست که خیلی معاصر، خیلی نیویورکی و خیلی شهری است. بنابراین یکی از حمله‌های علیه آن بدین جهت بود. و داستین هافمن نقش مرا بازی نمی‌کرد. شاید اگر او بازی می‌کرد، بهتر می‌شد. اما برای من دقیقاً همان کاری بود که می‌خواستم بکنم. می‌خواستم یک شیرینی باشد، یک دسر کوچک یا چیزی در این حدود.

بیورکمان: شما به داستین هافمن اشاره کردید و قبلاً هم به او اشاره کرده

بودید. هیچ وقت به فکر کار با او افتاده‌اید؟

آلن: من همیشه فکر کرده‌ام که همه‌ی نقشهایی را که من می‌توانم بازی کنم، او می‌تواند بازی کند و احتمالاً خیلی هم بهتر.

بیورکمان: اما شما هیچ وقت سعی نکردید از او برای ایفای نقشی در فیلمهایتان دعوت کنید؟

آلن: نه، غیرقابل دسترس است. او در قبال پول بسیار بسیار زیادی کار می‌کند که ما آن را نداریم. و او همیشه پروژه‌یی برای کار دارد.

بیورکمان: شما اینجا با خوزه فرر کار می‌کنید. او در فیلم به‌نوعی پیرو اصالت عقل است. در طول درسش در شروع فیلم می‌گوید «چیزی واقعی نیست مگر تجربه» مرا کمی به یاد شخصیتهایی می‌اندازد که گونار بیرونستراند در فیلمهای برگمن بازی کرده است.

آلن: اوه، بله، می‌توانم بفهمم. او کاملاً منطقی است و به اشباح یا ارواح یا از این جور چیزها عقیده ندارد؛ و در پایان خودش یکی از آنها می‌شود.

بیورکمان: این در عین‌حال اولین باری است که میافارو در فیلمی از شما بازی می‌کند. او را از پیش می‌شناختید یا در جریان ساختن این فیلم با هم آشنا شدید؟

آلن: از قبل او را می‌شناختم. در جریان ساختن فیلم خاطرات استارداست با هم دوست شده بودیم.

بیورکمان: از آن پس تابه حال او مجموعه‌یی از نقشهای متفاوت را در فیلمهایتان بازی کرده است. برای شما، او به‌عنوان یک بازیگر زن، چه کیفیت ویژه و اساسی دارد؟

آلن: بازیگر زن خوبی است. می‌تواند نقشهای مختلف بسیاری را بازی کند. وسعت کاری خیلی زیادی دارد. می‌تواند نقشهای جدی و کمدی را ایفا

کند. ضمناً بسیار خوش‌عکس است. روی پرده بسیار زیباست. او فقط یک بازیگر خوب واقع‌گراست. درست برعکس کسی مثل دایان کیتون که یک کمدین بزرگ است و شخصیتی مستقل و بسیار قوی دارد. او همیشه یک جور است اما همیشه فوق‌العاده. مثل کاترین هپبورن. میا، همیشه متفاوت است. برای ایفای نقشهای متفاوت استعداد زیادی دارد و هرچقدر نقش، عجیب یا جسورانه باشد، برایش فرقی نمی‌کند و آن را خوب بازی می‌کند.

بیورکمان: این کیفیت او، وقتی شما داستانهایتان را می‌نویسید، الهام‌بخش شما هستند؟ اینکه احتمالاً چیزی کاملاً متفاوت برای او خلق کنید و این بتواند نقطه‌ی شروع داستان تازه‌یی باشد؟

آلن: خوب، شخصیت، هرگز جرقه‌ی اولیه را برای شروع نوشتن یک داستان به من نداده است. نزدیکترین چیزی که می‌توانم به آن فکر کنم *Broadway Danny Rose* است. اما حتی در آن هم بعداً شخصیتی برای بازی او در داستان پیدا کردم. اما گاه گفته‌ام «داستان معرکه‌یی دارم، مثل روزهای رادیو، می‌خواهم فیلمی درباره‌ی نوستالژی روزهای قدیم رادیو بسازم، وقتی که پسربچه‌یی بودم و بزرگ شدم و رادیو مهم بود.» بعد فکر می‌کنم «چه کسی باید در آن بازی کند» و بعد می‌گویم «چرا از نوع مورد علاقه‌ام نباشد، نوع دختر بلوند بی‌سروصدا؟» سپس شخصیت را متحول می‌کنم و این کمی داستان را عوض می‌کند. تا این حد، بله، نقشهایی را برای او نوشته‌ام.

بیورکمان: نقش دایان کیتون در روزهای رادیو به‌دلیل مشابهی خلق شد؟

آلن: خوب، دایان دوست بسیار نزدیک من است. همین‌جا بود، و از او پرسیدم دوست دارد در فیلمی بازی کند، آواز بخواند و از این جور چیزها، و او گفت: «بله، حتماً».

بیورکمان: فیلم کمدی ... یک شبِ نیمه‌ی تابستان کجا فیلمبرداری شد؟

آلن: در جایی موسوم به پوکانیتکوهیل در فاصله‌یی تقریباً ۴۰دقیقه‌یی اینجا.

بیورکمان: خانه، خانه‌یی بود که وجوددارد یا برای فیلم ساخته شد؟

آلن: ساخته شد. عکسی در یک مجله پیداکردم و گفتم «این را بسازید!» فضاهای داخلی هم به همین ترتیب ساخته شد. ما یک خانه‌ی کامل ساختیم.

بیورکمان: هنوز هم وجود دارد؟

آلن: به یک نفر فروخته شد. البته باید خیلی چیزها را در خانه محکم و مقاوم می‌کردند. چون وقتی آن را ساختیم مثل یک ساختمان قرص و محکم نبود. اما کمپانی آن را به کسی فروخت و او هم به قول معروف، همه جایش را قرص و مقاوم کرد و تبدیل شد به یک خانه‌ی واقعی.

بیورکمان: شما همزمان روی فیلم زلیگ هم کار می‌کردید. می‌خواهم درباره‌ی نامهای فیلم بپرسم و اینکه چطور شد آن نامها را انتخاب کردید. به طرق مختلف، نامها می‌توانند معرف شخص باشند. بر شخصیت آنها اثر بگذارند.

آلن: بله، این خودخواهی یک جنبه‌ی غیرعادی کار من است. برایم بسیار مهم است. برای شخصیتهای اصلی، نه برای شخصیتهای فرعی. من همیشه قبل از شروع هر چیزی نام شخصیتهای اصلی را تعیین و انتخاب می‌کنم. برایم مهم است که چه نامهایی روی آنها بگذارم. برای دیگر شخصیتها سعی می‌کنم تا حد ممکن کوتاهترین نامها را انتخاب کنم تا بتوانم سریع‌تر آنها را تایپ کنم.

بیورکمان: می‌شود نمونه‌یی ذکر کنید؟

آلن: چیزی حسی است. کاملاً حسی و عاطفی است. از نظر احساسی بعضی نامها درست و بعضی نامها نادرستند. اما برایم بسیار اهمیت دارد که خیلی دقیق روی نامها و اثری که می‌گذارند فکر کنم. و قبل از شروع به نوشتن فیلمنامه از

آنها خوشم آمده و راضی باشم.

بیورکمان: قبل از اینکه تصمیم بگیرید نامی برای خودتان انتخاب کنید مدت زیادی فکر می‌کنید؟

آلن. گاهی. گاه خیلی ساده، نام به ذهنم می‌آید. و گاهی وقتها، راحت نمی‌آید و مدتی وقت می‌گیرد. دوست دارم نامهای خودم سبک و راحت باشند. در کل تلفظ نامهای من آسان است: آلوی، آیک، گبی، سندی. نامهایی سبک و محاوره‌یی هستند.

بیورکمان: خوب نام زلیگ از کجاآمد؟

آلن: همین طور که داشتم می‌نوشتم، زبانم را چرخاندم و شخصیت را لئونارد زلیگ نام گذاشتم و به‌نظرم نام بسیار مناسبی آمد. اما هرگز به این فکر نکردم که عنوان فیلم زلیگ باشد. خیلی خیلی بعد به این فکر افتادم. عناوین بسیار دیگری برای فیلم داشتیم، عناوینی که تحت انها فیلم را فیلمبرداری کردیم، پیژامای گربه یکی از عناوین بود، چون بیان دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ است، وقتی چیزی واقعاً معرکه است، پیژامای گربه است! و «مرد متغیر» از عناوین اصلی بود. حالا عنوان فیلمی در فیلم است. ما حتی به عنوان «بحران هویت و ارتباط آن با اختلال شخصیتی» هم فکر کردیم.

بیورکمان: و شخصیت اصلی زن را در فیلم، اودورا فلچر نامیدید و فکر می‌کنم این نام واقعی یکی از معلمان مدرسه‌ی شما بوده است.

آلن: بله، او ناظم مدرسه بود. آن نام را انتخاب کردم چون نام خوبی بود. همیشه می‌خواستم از این نام استفاده کنم. نامی بسیار آمریکایی و به‌اصطلاح دوره‌یی است. حالا معدودیی اودورا وجود دارد. جالب آنکه زنی فوق‌العاده عبوس و وحشتناک بود اما نام زیبایی داشت.

بیورکمان: می‌توانید بگویید چطور شد که طرح زلیگ به ذهنتان رسید؟

فکر اولیه‌ی فیلم را از کجا گرفتید؟

آلن: بله، همین جا نشسته بودم، درست همین جا (اتاق کار وودی‌آلن در خانه‌اش) و فکر می‌کردم که می‌خواهم داستانی درباره‌ی شخصی بنویسم که مدام شخصیت او برای تطبیق با هر جایی که در آن است، تغییر می‌کند. بدجوری دلش می‌خواهد مورد علاقه باشد و این است که شخصیت خود را مناسب با هر گروهی که با آن است تغییر می‌دهد. بعد فکر کردم جالب خواهدبود که تغییرات جسمی او را هم ببینم. همانی می‌شود که با اوست. بعد فکر کردم جالب خواهدبود اگر او را به صورت یک پدیده‌ی بین‌المللی عرضه کنیم. و اینکه داستان او به گونه‌یی بسیار مستندوار بیان شود، انگار که یک چهره‌ی بین‌المللی معروف است. و این طوری داستان شکل گرفت. فیلمی بود که ساختن آن سخت و طولانی بود، اما به شدت سرگرم‌کننده.

بیورکمان: بله، می‌توانم تصورش را بکنم. اما داستان زلیگ چگونه تولید شد؟ شما نخست رویدادها را نوشتید و بعد مواد مستند لازم برای این داستان را پیدا و بازسازی کردید؟ و یا داستان فیلم را اندک‌اندک، با الهام از مواد مستندی که جمع‌آوری کرده بودید، نوشتید؟

آلن: من کل فیلمنامه را اول نوشتم. بعد میلیونها فوت فیلمهای مستند را اینجا و آنجا نگاه کردم و فیلمنامه را براساس کشفهای تازه عوض کردم. و این چندسالی طول کشید. خیلی طول کشید تا جمع‌وجورش کردم. آدمهایی داشتم که می‌رفتند و برایم تحقیق می‌کردند. کارکنان بخش تدوین آنها را پیدامی‌کردند و ما ساعتها آن را تماشا می‌کردیم.

بیورکمان: گمان می‌کنم از همه نوع ترفندهای فیلمبرداری برای خلق سبک صحنه‌های جداگانه در فیلم استفاده شده است؟

آلن: آنقدرها نه، ما عدسی‌های دهه‌ی ۱۹۲۰، دوربینهای قدیمی و

تجهیزات صدای قدیمی را پیدا کردیم. سعی کردیم همه‌ی آن نوع امکانات را که هنوز هم موجود است در اختیار داشته باشیم و فیلم را دقیقاً با همان امکاناتی که آنها در آن روزگار داشتند، نورپردازی کردیم. سعی کردیم چراغهایی بسازیم که فیلم مثل فیلمهای قدیمی، نور لرزان داشته باشد. روی نگاتیوها خراشهایی ایجاد کردیم. نمی‌خواستیم زیاده‌روی کنیم. فقط می‌خواستیم تا حد ممکن طبیعی باشد. چندتایی نمای ترفندی هم بود، جایی که من در فیلمهای قدیمی گذاشته می‌شوم. زیاد هم از این کارها نکردیم. دو یا سه بار در کل فیلم. بیشتر فیلمبرداری معمولی بود.

بیورکمان: آیا مشکل‌ترین بخش وقتی بود که شما عملاً باید در آن تصاویر متحرک، حرکت می‌کردید؟

آلن: بله، از نظر فنی دشوار بود. اما گوردون ویلیس نابغه است و می‌توانست بفهمد چه نوع نورپردازی در فیلمهای خبری اصلی به‌کار برده بودند و نورپردازی را دقیقاً در استودیو روی پرده‌ی آبی با آنها قرینه‌سازی می‌کرد و بعد مرا در آن نور قرار می‌داد. اما بیشتر از فیلمهای خودمان استفاده کردیم.

بیورکمان: کل تولید چقدر وقت گرفت؟ گمان می‌کنم فیلمبرداری زیاد طول کشیده است، بله؟

آلن: فیلمبرداری نه، فیلمبرداری آسان بود. اما تدوین و کارهای بعدی زیاد به طول انجامید. می‌دانید، گاه صحنه‌یی را فیلمبرداری می‌کردیم و یک بازیگر باید از جلو دوربین بگذرد و بعد فیلمبردار می‌گفت «اوه، نه، حالا نه! برگرد عقب!» و بازیگر نمی‌دانست چه اتفاقی افتاده و برمی‌گشت. اما این روی پرده معرکه می‌شد. چون بازیگر واقعاً برای لحظه‌یی گیج‌وگول شده بود. ما هرگز در مورد چیزی به کسی هشدار نمی‌دادیم و از آماتورها تقریباً بیشتر اوقات، برای

نقشهای ناطق استفاده کردیم. بنابراین احساسی واقع‌گرایانه به شما دست می‌داد. آنها هرگز مثل بازیگران حرف نمی‌زنند. این هم در مورد کسانی که با آنها مصاحبه شد و هم برای آنهایی که روی پرده حرف می‌زدند، اعمال شد.

بیورکمان: مثل اودورا در دوره پیری؟

آلن: بله، او یک آماتور است. خیلی شبیه میافارو بود. یک شباهت غیر عادی.

بیورکمان: مصاحبه با روشنفکران و شخصیتهای رسانه‌های گروهی سرشناس، مثل سوزان سونتاگ، شائول بلو یا برونو بتلهایم در چه مرحله‌یی از تولید صورت گرفت؟

آلن: همان طور که پیش می‌رفتیم به چندتایی مصاحبه نیاز پیداکردیم. ما همیشه وقت خود را با وقت آنها تطبیق می‌دادیم. شانس آوردم که شائول بلو موافقت کرد. بخت یارم بود که سوزان سونتاگ دعوتم را پذیرفت.

بیورکمان: چه شد که این آدمها را انتخاب کردید؟

آلن: آنها به کار فیلم می‌آمدند. می‌خواستم جلوه‌یی از وزنه و جدیت روشنفکری داشته باشم. بنابراین از خیلی‌ها درخواست کردم و این آدمها موافقت کردند.

بیورکمان: آدمهای دیگری بودند که از آنها دعوت کردید و نیامدند؟ کسی بود که مایل باشید حتماً در فیلم باشد؟

آلن: فقط گاربو. برایش نامه‌ی کوتاهی نوشتم اما او جوابم را نداد. می‌خواستم جک دمپسی هم باشد، اما او خیلی مریض بود.

بیورکمان: با گاربو ملاقات کردید؟

آلن: نه، یک بار او را در خیابان دیدم، اما خودم هیچ وقت آنقدر به گاربو اهمیت نمی‌دادم. زن خوبی بود. اما من گرفتار افسانه‌های مربوط به او نبودم.

من احتمالاً زیادی جوان بودم که توجه‌ام به سینما جلب شد. او قبل از آن دوره به اوج رسیده بود.

بیورکمان: ولی او تنها چهره‌ی بزرگ «عصر طلایی» سینمای صامت بود که می‌خواستید در زلیگ حضور داشته باشد؟

آلن: نه، با لیلیان گیش مصاحبه کردم، اما از او استفاده نکردم چون از نتیجه‌ی کار خوشم نیامد. او از زمان تولد سینما تابه‌حال حضور دارد. حیرت‌آور است. او واقعاً کل تاریخ سینما را دربرمی‌گیرد.

بیورکمان: شما در آغاز فیلم اشاره‌ی تشکرآمیزی به دکتر اودورافلچر و فیلمبردار پل دوهر دارید. این البته به خاطر بیشتر واقعی کردن مستند جعلی بود؟

آلن: بله.

بیورکمان: فیلم در سال ۱۹۲۸ آغاز می‌شود؛ «قرن جاز». خیال می‌کنید که بسیاری مردم در آن زمان، میان دو جنگ در شروع دوره‌ی نازی، مشکل زلیگ را در تطبیق با دیگران داشتند؟

آلن: فکر می‌کنم مسأله‌یی ابدی و جهانی است. بسیاری از مردم، تمامیت خود را دارند اما بسیاری دیگر این کیفیت را ندارند و کسی می‌شوند که با آنها هستند اگر با مردمانی باشند که مدافع فکر و عقیده‌ی خاصی باشند، آنها موافقت می‌کنند.

بیورکمان: صحنه‌های «رقص حربا» دوباره‌سازی شد؟

آلن: بله، ما تقریباً همه چیز را در فیلم درست کردیم، جز چیزهای قدیمی بدیهی. و آنچه در ارتباط با حربا بود، ساختیم.

بیورکمان: همه‌ی این صحنه‌ها در قیاس با صحنه‌های واقعی مستند، بافت درخشانی دارند.

آلن: بله، در مورد آن چیزها سخت دقیق بودیم. معمولاً وقتی مردم مستند می‌سازند، زیاده‌روی می‌کنند. ما فقط می‌خواستیم به اندازه‌ی کافی واقعی باشد. هر وقت احساس می‌کردیم که به نظر صحیح نمی‌آید از آن استفاده نمی‌کردیم.

بیورکمان: با لابراتوار در خلق این افه‌ها مشکلاتی داشتید یا نه؟ این روزها معمولاً وقتی بخواهید به طریقه‌ی سیاه و سفید کار کنید، می‌تواند دردسرساز باشد.

آلن: ما لابراتور خودمان را داشتیم. سالها پیش، وقتی منهتن شروع شد، خواستیم یک لابراتور سیاه و سفید ساخته شود و آنها آن را برای منهتن ساختند. و از آن پس تابه‌حال پنج بار از آن استفاده کرده‌ام. بنابراین حالا جای خوبی برای سیاه و سفید دارم.

بیورکمان: شما خوش‌اقبالید، چون در بسیاری لابراتورهای دیگر، آدمهایی که با سیاه و سفید کار می‌کردند، یا بازنشسته شده‌اند یا مرده‌اند. معدودی هستند که تجربیات آنها را دارند.

آلن: درست است، پیداکردن تکنیسینهای خوب بسیار دشوار است. تا سالها پس از آنکه ما منهتن را ساختیم، فیلمبردارانی از سراسر دنیا به گوردون ویلیس زنگ می‌زدند و از او می‌پرسیدند، از کی توانسته است جایی را پیدا کند که سیاه و سفید را به‌آن خوبی دربیاورد. اما لابراتوار کوچکی اینجا، در نیویورک، وجوددارد که این کار را انجام می‌دهد.

بیورکمان: فیلم در فیلم مرد متغیر براساس مدل فیلم خاصی از آن دوره ساخته شد؟

آلن: نه، فقط نوعی فیلمها که می‌توانستید در اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ یا اوایل دهه‌ی ۱۹۴۰ ببینید. گوردون و من می‌دانستیم چگونه شیوه‌یی را باید تقلید

کنیم. ما بسیاری از این نوع فیلمها را در طول زندگی خود دیده بودیم.

بیورکمان: در فیلمهای شما، نه تنها در زلیگ، نشانه‌هایی از تأثیر کم‌وبیش قوی دیگر فیلمها یا فیلمسازان وجود دارد. در فرانسه بعضی از منتقدین فیلم اصطلاح «نشانگان زلیگ» را ابداع کرده‌اند. درباره‌اش چیزی شنیده‌اید؟

آلن: نه، اما جالب است. می‌توانم درک کنم.

بیورکمان: مصاحبه با خانم فلچر پیر، خیلی بامزه و طعنه‌آمیز است. مدام پاسخهایی به مصاحبه‌کننده در مقابل پرسشهای متعارف او می‌دهد که مصاحبه‌کننده نمی‌خواهد. این به گونه‌یی، اظهار نظر شما در مورد نگرش برتری‌جویانه و هدایت کننده‌ی شماری از گزارشگران تلویزیونی در قبال قربانیان مصاحبه آنها نیست؟

آلن: خوب، او شخصیت بامزه‌یی بود و فکر کردم که شیوه‌یی خنده‌دار برای بهره‌گیری از اوست. اما به‌یقین، شما روی اینکه مصاحبه بنا به میل شما پیش برود، حساب می‌کنید. شیوه‌ی متعارف. اینجا، البته، او شخص دشواری است.

بیورکمان: نزدیکیهای پایان فیلم شائول بلو می‌گوید «چیزی در او وجوددارد که میل غوطه‌ور شدن در توده و گمنامی است ـ و فاشیسم این فرصت را به زلیگ داد» شما فیلم زلیگ را بیانیه‌یی درباره‌ی فاشیسم یا مردم تحت تأثیر فاشیسم می‌دانید؟

آلن: حتماً، فکر می‌کنم نتیجه‌ی نهایی از دست دادن و وانهادن شخصیت و احساسات خود به دلایل حفاظتی، کاری که حربا با پس زمینه‌اش می‌کند، این است که شما عنصر کاملی باشید برای هدایت به‌وسیله‌ی قدرتهای ترغیب‌کننده‌ی فاشیست. و این دقیقاً چیزی است که آنها روی آن حساب کرده بودند.

بیورکمان: وقتی شروع به نوشتن فیلمنامه‌ی زلیگ کردید، این یک فکر

نهانی شما بود؟

آلن: بله، یکی از مضامین اصلی فیلم بود. زلیگ، اینجا، از نظر انتقادی واکنشهای بسیار مثبتی گرفت، اما محتوای فیلم، حتی تا امروز در ایالات متحده به درستی ارزیابی نشده است. چون همه روی جنبه‌های فنی متمرکز شده بودند. این چیزی بود که مدام درباره‌اش حرف می‌زدند. همه‌ی آن چیزهای خوبی که درباره‌ی فیلم گفتند در اشاره به تکنیک فیلم بود. برای من تکنیک مسأله‌یی نبود. منظورم این است که سرگرم‌کننده و جذاب بود و کار کوچکی بود که انجام شد، اما محتوای فیلم بود که برای من جذاب بود.

بیورکمان: در سالهای اخیر یا زمانی که فیلم ساخته شد، شاخصهای مشابهی در سیاستهای آمریکایی می‌بینید؟

آلن: از توافق و هماهنگی؟ خوب، فکر می‌کنم این یک مشخصه‌ی فردی در زندگی هر آدمی است. در زندگی زلیگ وقتی شروع شد که گفت مابی‌دیک (اثری از هرمان ملویل.م) را خوانده است. و شما این را اغلب در آدمها می‌بینید. کسی می‌پرسد «این یا آن کتاب را خوانده‌اید؟» و دیگری می‌گوید «بله، بله، البته.» حتی اگر نخوانده باشد. چون می‌خواهند شبیه دیگران و بخشی از گروه باشند. می‌خواستم با فیلم، اظهارنظری درباره‌ی خطرخاص رها کردن و فراموش کردن «خود واقعی» شخص، در کوششی برای همرنگ شدن با جماعت و برای اینکه دردسر درست نکنند، کرده باشم و اینکه این در هر جنبه‌یی از زندگی و در سطحی سیاسی هم خطرناک است. این به هماهنگی و همرنگی کامل و انقیاد و اطاعت کامل در قبال خواستها و نیازهای یک شخصیت قوی، منتهی می‌شود.

بیورکمان: فکر می‌کنید برای یک آدم متوسط در آمریکا، با این نوع ساختار اقتصادی و سیاسی و اجتماعی که وجوددارد، مشکل است که نظریات خود را

آزادانه بیان کند؟

آلن: ما اینجا از نقطه نظر قانونی، همه خیلی آزادیم. به میزان بسیار فوق‌العاده‌یی آزادی وجوددارد. مشکل این است که فشار اجتماعی دارید. برای مثال در دهه‌ی ۱۹۵۰، کمونیست بودن برای هر کسی کاملاً قانونی بود. اما اگر کسی جرأت می‌کرد که به توافق با کمونیستها اشاره کند، کاملاً مطرود می‌شد. بنابراین در حالی که طبق قانون زندگی می‌کنیم، روحیه‌ی تحمل و بردباری در اینجا چندان زیاد نیست.

بیورکمان: موسیقی فیلم زلیگ را دیک هایمن نوشته است. در فیلمهای بعدی شما هم همکاری داشته است. او کیست و شما چگونه با او کار می‌کنید؟

آلن: دیک هایمن، یک نوازنده و آهنگساز و تنظیم‌کننده‌ی موسیقی جاز است که در نیویورک زندگی می‌کند. یک نوازنده‌ی درخشان پیانو است و هر وقت به چیزی خاص نیاز داشته باشم، با او تماس می‌گیرم. در این فیلم، به ترانه‌های خاص و تنظیم ویژه‌یی برای رقص حربا نیاز داشتم که او برایم نوشت و انجام داد. موسیقی را تصنیف کرد. زلیگ فیلمی بود که در آن به کمپوزیسیون ویژه و موسیقی مستند خاصی احتیاج داشتم و او این کار را برایم کرد. احساسی مشابه احساس من دارد. در اساس شیفته‌ی جاز است. همه‌ی ترانه‌هایی را که من دوست دارم می‌شناسد و دوست دارد. هر وقت به نوع ترانه‌هایی که کول پورتر می‌نویسد و یا نوعی تنظیم وسازبندی جاز که پل وایتمن یا جلی‌رول مورتون انجام می‌دهد نیاز داشته باشم، دیک‌هایمن آن کد را می‌شناسد.

بیورکمان: و تصنیفها؟

آلن: آنها هم مال اوست. عناوین ترانه‌ها از من است اما او آنها را نوشت.

بیورکمان: ترانه‌یی در فیلم هست به نام «روزهای حربا» که بوسیله‌ی

می‌کستل خوانده شده و او کسی است که بعداً در نقش مادر شما، در فیلم اودیپوس انتقام می‌گیرد ظاهر می‌شود.

آلن: می‌کستل، صدای هلن کین، یک خواننده‌ی جاز به شیوه‌ی «بوپ» در دهه‌ی ۱۹۲۰ است. او ضمناً صدای بتی بوپ کارتون هم بود. به این دلیل از او استفاده کردیم.

بیورکمان: از همین جا بود که او را برای نقش مادرتان در فیلم اودیپوس انتخاب کردید؟

آلن: نه، ابداً، من حتی او را در آن موقع ندیدم. او فقط به استودیوی صدا رفت و ضبط کرد. نه، وقتی ما داشتیم بازیگران فیلم اودیپوس را انتخاب می‌کردیم، او با بازیگران زن سالخورده‌ی زیادی که آمده بودند، آمد و کارش معرکه بود.

فصل سیزدهم

دانی رُز برادوی

دانی رُز برادوی

مورتی، یک کمدین: فکر کردم داستان بامزه و خنده‌داریه. وحشتناکه!

سندی، یک کمدین: خُب، می‌خواهی چی‌کار کنم؟ این زندگی من نیست.

(از دانی رز برادوی)

بیورکمان: در چه مرحله‌یی در مورد ساختاری که در این فیلم دارید، با مردهایی که در یک بار نشسته‌اند و درباره‌ی دانی‌رز و هنرمندانش حرف می‌زنند و اظهار نظر می‌کنند، تصمیم گرفتید؟

آلن: از همان اول. سالها قبل، وقتی من یک کمدین کاباره بودم. همیشه این کار را می‌کردیم. هر شب به یکی از آن اغذیه‌فروشی‌های دوروبر برادوی و خیابان هفتم می‌رفتیم و ساعتها، بعد از نمایش، می‌نشستیم و استراحت می‌کردیم و غذایی می‌خوردیم و حرف می‌زدیم و داستان تعریف می‌کردیم. مردم بسیار بذله‌گو و قصه‌گویی بودند.

بیورکمان: یکی از مردها در بار، ظاهراً تهیه کننده‌ی شما، جک رولینز است. یکی از قصه‌گویان اصلی اوست؟

آلن: نه، یکی از آن ساکتهاست. چیزهای خاصی اضافه می‌کند، چیزهای خاصی می‌گوید و حرف می‌زند. اما یکی از مشتریان معروف آن اغذیه‌فروشی‌ها بود. ساعتها با بازیگرانش می‌نشست و درباره‌ی حرفه‌ی نمایش حرف می‌زد.

بیورکمان: و وقتی شما کمدین سرپایی بودید، همین‌جوری با او

می‌نشستید و حرف می‌زدید؟

آلن: بله، و همه‌ی آن آدمهایی که در گروه دانی رز برادوی بودند، واقعی‌اند. همه‌شان کمدین یا کمدین سابق‌اند و این کار را کرده‌اند.

بیورکمان: و دوستان شما بودند؟

آلن: بله، دوستان و آشنایان. همه‌شان را می‌شناختم. و با بعضی‌هایشان کار کرده بودم. با بعضی از آنها حرف زده بودم.

بیورکمان: آدمی که نیروی محرکه در گفتن داستان درباره‌ی دانی‌رز است، کیست؟

آلن: فکر می‌کنم سندی بارون است. او بازیگر و کمدین است و خیلی هم با استعداد. در چند فیلم بازی کرده است.

بیورکمان: دانی رز، برای بازیگران و هنرمندان مختلف خود، نوعی تکیه‌کلام دارد: «قبل از اینکه بروی روی صحنه سه تا «S» را تکرار کن: Strong؛ Star؛ Smile.»

آلن: سالها پیش، این را از یک کمدین شنیدم.

بیورکمان: بعداً، دانی می‌گوید«اگر دوست داشتن آقای دانی‌کی، آقای باب‌هوپ یا آقای میلتون برل، اُملی است پس من اُمل هستم!» شما درباره‌ی باب‌هوپ و دانی‌کی حرف زدید. نظرتان درباره‌ی میلتون برل چیست؟

آلن: اگر ملیتون را شخصاً سالها در کاباره می‌دیدید، می‌توانستید بفهمید که چقدر بامزه بود. در تلویزیون، گرایشی به سطحی بودن. در کمدیهای تلویزیونی‌اش خیلی سطحی است. می‌دانید، شلوارهای گل‌وگشاد، دلقک‌وار، حالا افتادن دندانهای مصنوعی‌اش بماند. خیلی، خیلی سطحی. اما اگر کارش را در کاباره ببینید، سبک شخصی بسیار بامزه و سرگرم‌کننده‌یی دارد. بسیار خوش‌قریحه است و اینکه حدود ۵۵ یا ۶۰سال ستاره‌یی در حرفه‌ی نمایش بوده است. اصلاً راز خاصی ندارد، جز همین قریحه. وقتی جوانتر بود، یک

ستاره بود و اوبود که تلویزیون را در ایالات متحده، تلویزیون کرد.

بیورکمان: باید یک وقتی میلتون‌برل را به‌هنگامی که بسیار جوان بودید، دیده باشید، مگر نه؟ برکار شما اثر داشته است؟

آلن: نه، هرگز بر کار من اثر نداشته است. او نوعی غول در کمدی آمریکایی به‌هنگام تولد عصر تلویزیون بود.

بیورکمان: فیلم دانی‌دزبرادوی، یک نیویورک بسیار مجهول، یک نیویورک معمولی را نشان می‌دهد. چگونه محلهای فیلمبرداری این فیلم را پیدا کردید؟

آلن: خیلی ساده بود، چون لازم نبود دنبال مکانهای خاص زیبا یا رمانتیک بگردیم. ما فقط همه‌ی جاهای واقعی که شخصیتی مثل دانی‌رز باید در آن جاها باشد را پیداکردیم. رستورانها، خیابانها و از این قبیل.

بیورکمان: انباری با چهره‌های کارناوالی. به نظر مثل دکوری برای یک تریلر کلاسیک می‌آید.

آلن: سعی کردیم جایی را برای یک تعقیب خوب پیداکنیم و فکر کردیم که از دید بصری، جایی مثل آنجا بامزه خواهدبود. بعد وقتی فکر استفاده از هلیوم، برای تغییر کوک صدایمان به ذهنم رسید، فکر کردم به انجام‌دادنش می‌ارزد. صحنه‌ی خنده‌داری به‌وجود آورد.

بیورکمان: شما میافارو را وادار کردید که در تمام طول فیلم، عینک آفتابی بر چشم داشته باشد. تنها وقتی که یک نگاه واقعی به او دارید در صحنه‌ی بسیار کوتاهی است که او را در آینه یک حمام می‌بینیم.

آلن: انجام آن، برایش کار بسیاربسیار شجاعانه‌یی بود. چون باید تمام فیلم را بدون استفاده از چشمهایش بازی کند، و این کارِ واقعاً دشواری است. معرکه بازی کرد. اما در عین حال یک ویژگی شخصیتی خوب برای او در فیلم بود.

بیورکمان: وقتی چنین ویژگی‌یی برای شخصیتی تعیین می‌شود، در اساس فکر خودتان است یا می‌تواند نتیجه‌ی پیشنهاد بازیگر زن یا مرد باشد؟

آلن: این جور چیزها معمولاً فکر خود من است. کس دیگری هم ممکن است آن را پیشنهاد کند و بعد من خوشم بیاید. اما برای نقش میا در اینجا امتحان کردیم. آزمایشهای لباس متعددی داشتیم. با عینک و بی‌عینک امتحان کردیم. با عینک فوق‌العاده شد. وقتی آن را برمی‌داشت، خیلی کمتر جاذبه و اثر داشت. مثل یک تصویر روی پرده‌ی شفاف نبود.

بیورکمان: و این شخص عجیب، نیک آپولوفورت، که نقش لو کانووایِ نمایشگر را بازی می‌کند، کیست و چگونه پیدایش کردید؟

آلن: یک میلیون خواننده‌ی معروف و غیرمعروف را نگاه کردم، بی‌آنکه شخص مناسب را برای نقش پیداکنم. ناامید و مأیوس شده بودیم. بعد جولیت تیلر به یک صفحه‌فروشی رفت و تا می‌توانست صفحه خرید و عکس نیک‌آپولوفورت را روی جلد یکی از صفحات دید؛ و ما او را پیداکردیم. جایی در کانکتیکات، در شهری کوچک، در یک بار یا رستوران کوچک آواز می‌خواند و او به نیویورک آمد و من او را امتحان کردم. بعد به همه‌ی تستهایی که از دیگران گرفته بودم نگاه کردم و دیدم او بهترین آنهاست.

بیورکمان: چه‌جوری امتحانش کردید؟ چون این طور می‌فهمم که بازیگر نیست؟

آلن: نه، صحنه‌ی کوتاهی ترتیب دادیم و فیلم گرفتیم.

بیورکمان: از روی فیلمنامه‌ی دانی رزبرادوی؟

آلن: فکر می‌کنم.

بیورکمان: کارکردن با او آسان بود؟ منظورم این است که با توجه به نداشتن هیچ گونه تجربه‌ی بازیگری، کار با او ساده بود؟

آلن: به یک مفهوم کار با او آسان بود. رفتارش دوستانه و مهربان بود. اما بعضی مواقع ناچار می‌شدم پنجاه برداشت از او بگیرم. چون خیلی ساده، مسأله را درک نمی‌کرد. اما در اساس آدم خیلی خوبی بود.

فصل چهاردم

رُز ارغوانی قاهره

رُز ارغوانی قاهره

«آدمهای زنده می‌خوان، زندگیهاشون مثل آدمهای توقصه باشه و آدمهای تو قصه می‌خوان زندگیهاشون واقعی باشه.»

(از رز ارغوانی قاهره)

بیورکمان: البته شما فیلم شرلوک جوان باستر کیتون را دیده‌اید. این فیلم به گونه‌یی، الهام‌بخش شما برای فیلم رز ارغوانی قاهره بود؟

آلن: اجازه بدهید این را توضیح بدهم: به هیچ روی الهام‌بخش نبود. من شرلوک جوان را سالها پیش دیده‌ام. تصور می‌کنم این را به شما گفته‌ام، که به نظر من باستر کیتون فیلهای بسیار بسیار درخشانی ساخت، اما فیلمساز مورد علاقه‌ام نیست. این مسأله‌ی ورود به پرده، خیلی بعد به فکرم رسید. من داستان را فقط براساس این نوشتم که: مرد رؤیایی یک زن، از پرده‌ی سینما بیرون می‌آید و زن عاشق اوست. و بعد بازیگر واقعی پیدایش می‌شود و زن به ناچار باید میان واقعیت و خیال یکی را انتخاب کند و البته آدم نمی‌تواند خیال را انتخاب کند چون می‌تواند به جنون ختم شود. پس به ناچار واقعیت را انتخاب می‌کند. ووقتی شما واقعیت را انتخاب کنید، آسیب می‌بینید. به همین سادگی و بقیه‌ی چیزها بعدها به هنگام نوشتن فیلمنامه به‌ذهنم رسید. من فیلم باستر کیتون را احتمالاً ۲۵ سال پیش دیده بودم. اصلاً ربطی به داستان من ندارد. "فکر" به کل متفاوت است. ورود زن به داخل پرده، واقعاً یک چاره‌اندیشی

بعدی بود. در اصل این بود که شخصیت تام باکستر باید وارد زندگی زن می‌شد.

بیورکمان: نوشتن فیلمنامه‌ی این فیلم، بیشتر از فیلمنامه‌های دیگر فیلمهایتان طول کشید؟

آلن: نه، نیمی از فیلمنامه را نوشتم و نتوانستم بفهمم که چگونه ادامه‌اش بدهم. بنابراین فیلمنامه را کنار گذاشتم و شروع کردم به نوشتن چیز دیگری و بعد دوباره به سراغش رفتم. این فکر به‌ذهنم رسید که چیزی که می‌تواند آن را فیلم کند، ورود بازیگر واقعی به داستان است. و این سبب تحول کل داستان شد.

بیورکمان: گمان می‌کنم از ساختن رز ارغوانی قاهره، یک فیلم در فیلم، لذت بردید؟

آلن: بله، شبیه یکی از آن فیلمهایی بود که در کودکی دیده بودم و آنها را «کمدیهای شامپانی» می‌نامیدم ـ کمدیهایی از دهه‌ی ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ با آن آدمهای رمانتیک که لباسهای رسمی می‌پوشیدند و به کاباره‌های بزرگ می‌رفتند و در خانه‌های شیک و تراس‌دار زندگی می‌کردند و مدام شامپانی می‌نوشیدند.

بیورکمان: پس اتفاقی نیست که آن را نوعی فیلم دوره‌یی ساختید؟

آلن: درست است. کمک کرد تا بیشتر تجریدی باشد. چون اگر امروز اتفاق می‌افتاد، آنقدرها جاذبه نداشت.

بیورکمان: استفانی فاروکه نقش خواهر میا را در فیلم بازی می‌کند، خودش هم بازیگر است، یا شما او را چون در زندگی واقعی خواهر میا است، انتخاب کرده‌اید؟

آلن: استفانی، خیلی وقتها جای میا جلو دوربین ایستاده است تا دوربین آماده‌ی فیلمبرداری شود. او در مورد بازیگری جدی نبوده است. اما بهره‌ی کمی از استعداد خانوادگی دارد.

بیورکمان: هری مارتینسون نویسنده‌ی سوئدی و برنده جایزه‌ی نوبل ادبی

که گاه در باره‌ی فیلمها هم می‌نوشت، یک بار سالنهای سینما را به‌عنوان «معابدی برای ترسخوردگان از زندگی» قلمداد کرد. نظرتان درباره‌ی چنین توصیفی چیست؟

آلن: می‌گویم که توصیف بسیار بسیار درست و دقیقی است. این فقط یک تعریف است، اما بی‌شک یکی از عملکردهایش این است. و در مورد من بی‌تردید چنین است. به یقین، با او کاملاً موافقم که یکی از لذتهای رفتن به یک سالن سینما، پرهیز از واقعیتهای تند و سخت زندگی است.

بیورکمان: تا وقتی هم که داشتید بزرگ می‌شدید، برایتان همین طور بود؟

آلن: کاملاً. من در بروکلین زندگی می‌کردم و در آن روزهای داغ و تمه‌آلود که هوا مرطوب بود و نمی‌شد تکان بخوری و کسی کاری نداشت بکند، هزاران سالن سینما دوروبرتان بود که با پرداخت ۲۵سنت می‌توانستید به یکی از آنها بروید. ناگهان هوای خنک و تهویه‌ی مطبوع و تاریکی بود. و خروس‌قندی و آب‌نبات و ذرت بوداده. می‌توانستی بنشینی و دو فیلم بلند را با یک بلیت ببینی و راهزنان دریایی را می‌دیدی و با آنها بر دریا سفر می‌کردی، بعد در خانه‌یی مجلل بودی در منهتن، با آدمهای خوشگل. روز دیگر به سینمای دیگری می‌رفتی، و در فیلم اول در جنگ با نازیهابودی و در فیلم دوم با برادران مارکس. فقط لذت بود و لذت مطلق! بزرگترین و بهترین نوع آرام‌بخش و فراموشی که می‌توانید فکرش را بکنید.

بیورکمان: فکر می‌کنید فیلمهایی که این روزها، صبح یا بعد از ظهر از تلویزیون نمایش می‌دهند، می‌توانند همان اثر را داشته باشند؟

آلن: تاحدودی. تجربه‌یی متفاوت است. چون فاقد آیین است. رفتن به جایی بزرگ و تاریک با چلچراغ‌های عظیم، سرگرم‌کننده و جذاب بود. کیفیت خاصی داشت. واقعاً دنیای بیرون را از یاد آدم می‌برد. در خانه، وقتی تلویزیون

تماشا می‌کنید، تلفن زنگ می‌زند. خانه روشن است. مثل هم نیستید. اما به هرحال بدنیست. بعضی وقتها که در خانه هستم و کاری ندارم یا افسرده‌ام و یا خدا می‌داند چه مرگم است، شروع می‌کنم به تماشای تلویزیون و فیلمی که نشان می‌دهند جالب است، و احتمالاً چیزی است که آن را هم دیده‌ام، اما دست از تماشا برنمی‌دارم.

بیورکمان: مثل قهرمان فیلم شما، تام باکستر، است که می‌گوید«در دنیای من، مردم سازگارند. می‌توانی به‌آنها تکیه کنی.» دنیایی که تماشا می‌کنیم بسیار سازگار است.

آلن: درست است.

بیورکمان: چه شد که دان‌جانسون را انتخاب کردید؟ او تنها بازیگری است که به نام خود فیلمِ در فیلم بازی می‌کند.

آلن: بله، من دنبال نامها نبودم. فقط سعی می‌کردم آدمهای مناسبی را برای ایفای آن نوع نقشها پیداکنم. بعد کسی او را پیشنهاد کرد، و به‌نظر مطلوب و مناسب رسید. آن وقتها مدتی بود که در فیلمی بازی نکرده بود.

بیورکمان: من به دلایلی فکر می‌کنم رز ارغوانی قاهره، داستانی درباره‌ی معصومیت است.

آلن: خُب، زندگی سیسیلیا به کل معصومانه است و شخصیتی که از پرده‌ی سینما بیرون می‌آید، تام باکستر، مطلقاً معصوم است و نیز دخترانِ روسپی‌خانه، از خلوص او به هیجان آمده‌اند. امّا معصومیت، قصه است؛ ما نمی‌توانیم آن نوع معصومیت را زندگی کنیم.

بیورکمان: این اولین باری است که شما با د ـ ـ ویست کار کرده‌اید. او نقشِ اِما، روسپی خوب در روسپی‌خانه را بازی می‌کند. چگونه او را انتخاب کردید و به چه دلایلی بعداً عضوی از گروه بازیگران شما شد؟

آلن: یک روز با دیگر بازیگران زن، به دفترم، اتاق تدوین آمد، و به‌محض اینکه چشمم به او افتاد انگار که اتاق روشن شد! همان لحظه‌یی که وارد شد، دیدم که چیز فوق‌العاده خاصی دارد. و دانستم که باید از او استفاده کنم.

بیورکمان: چه کیفیات خاصی در او، به‌عنوان یک بازیگر زن می‌بینید؟

آلن: فکر می‌کنم یکی از بزرگترین بازیگران زن در آمریکا است. کلی‌گویی نمی‌کنم، یا برای اینکه چیز خوبی گفته باشم. او واقعاً بازیگر زن بزرگی است که داریم. در هر زمینه‌یی، کمدی، تراژدی. واقعاً بازیگر زن بزرگی است.

بیورکمان: موافقم. در هر نقشی، چه کوچک و چه بزرگ می‌درخشد و گرمای شخصی و انسانی غریبی دارد.

آلن: در همه چیز. در یک کلام درخشان است. در سالهای اخیر، زیاد تمایل به کار ندارد. چون سرپرستی دو بچه را به‌عنوان فرزندخوانده قبول کرده وبیشتر وقت خود را با آنها می‌گذراند. اما به هرحال بهتر از او پیدا نمی‌شود.

بیورکمان: او را روی صحنه‌ی تئاتر دیده‌اید؟

آلن: بله، روی صحنه هم بزرگ و فوق‌العاده است. به طور طبیعی بازیگر است.

بیورکمان: یکی از فصلهای خیلی زیبا در فیلم، فصل شبی است در شهر...

آلن: بله، درست مثل فیلمهای دوران کودکی‌ام. خیلی تیپیک است. می‌دانید گوردون ویلیس که فیلم را فیلمبرداری کرد، ومن، با این نوع فیلمها بزرگ شده‌ایم. برایمان مثل شیر مادر است و لازم نبود برای ساختن این فصل به دیدن فیلم خاصی می‌رفتیم. می‌توانستیم دوتائیه بنشینیم و بعد چیزی مثل آن بسازیم.

فصل پانزدهم

هانا و خواهرانش

هانا و خواهرانش

«همه‌ی ما، ایّامی خوش داشتیم»

(از زیرنویس هانا و خواهرانش)

«تنها دانش مطلقِ قابل دسترس آدمی، این است که زندگی معنایی ندارد.»
«تولستوی»

(از زیرنویس هانا و خواهرانش)

بیورکمان: هانا و خواهرانش را کارلودی پالما فیلمبرداری کرد و این اولین فیلم شما با هم بود. همکاریتان با همکاری شما با گوردون ویلیس خیلی فرق داشت؟

آلن: گوردون ویلیس، وقتی که می‌خواستم هانا وخواهرانش را بسازم، مشغول کار روی فیلم دیگری بود. و فیلمش خیلی طول کشید و ما ناچار بودیم شروع کنیم. نمی‌توانستیم منتظر بمانیم. بنابراین باید فیلمبردار دیگری انتخاب می‌کردم. و کارلو همیشه همان طور که قبلاً گفتم، یکی از فیلمبرداران مورد علاقه‌ام بود. در دسترس بود و به ایالات متحده آمد و خیلی با هم حرف زدیم. همکاریمان فقط از یک جنبه فرق دارد. هر دو، فیلمبرداران فوق‌العاده‌یی هستند. گوردون تسلط فنی بیشتری دارد. کارلو بیشتر شیوه، حرکت و سهولت اروپایی دارد. گوردون، برای جان‌فورد می‌توانست بزرگ باشد. با فیلمهای زیبایش در شیوه‌یی بسیار آمریکایی. تنها فرق این بود که وقتی کار با گوردون را

شروع کردم، خیلی کم می‌دانستم؛ گوردون نابغه بود و به من تعلیم داد. بنابراین من همیشه کمی به او مدیونم. وقتی با کارلو بودم، بالغ‌تر شده بودم و می‌دانستم چه می‌خواستم و برای خود سبکی داشتم. با گوردون می‌آموختم. مثل وقتی که خانه‌ی پدر و مادر را ترک می‌کنی، حالا بزرگ شدی و بیرون می‌زنی و کار خودت را می‌کنی. بنابراین، با کارلو می‌دانستم چه می‌خواستم و آن وقتها، واقعاً شروع کرده بودم به ساختن فیلمهایی بیشتر به شیوه‌ی اروپایی. پس او کاملاً با من هماهنگ بود.

بیورکمان: با کارلو، به همان اندازه که با ویلیس کار می‌کنید، از دوربین به صحنه نگاه می‌کنید؟

آلن: بله، کاری است که باید بکنم. چون نمی‌دانم به چه شکل دیگری می‌توانم کارم را بکنم. من همیشه از چشمی دوربین به صحنه نگاه می‌کنم.

بیورکمان: چرا از عنوان‌گذاری برای فصول فیلم استفاده کردید؟

آلن: همیشه می‌خواستم این کار را بکنم. یک روز در این فیلم، عنوان‌گذاری برای هر فصل را تجربه و امتحان کردم. و عناوین، شکل ظاهری فیلم را جذاب‌تر کرد و برآن شدم که این کار را بکنم.

بیورکمان: کمی مرا به یاد رمانهای کلاسیک انگلیسی انداخت. مثل فیلدینگ یا دیکنز

آلن: بله، هدفم این بود.

بیورکمان: بعد هر فصل به گونه‌یی، به یکی از شخصیتهای اصلی اختصاص داده شده است.

آلن: بله، کم و بیش. این از پیش طرح‌ریزی نشده بود. در جریان ساختن فیلم پیش آمد.

بیورکمان: شروع فیلم با شام شب‌شکرگذاری، حس زیاد و کیفیتی از بداهه سازی دارد. قصدتان خلق فضایی آشنا برای ما تماشاگران بود؟

آلن: بله، اما بداهه‌سازی نشده بود، در فیلمنامه نوشته شده بود. اما در کارگردانی آن، می‌خواستم این تصور را به‌دست دهم که در خانه و با خانواده‌ایم. بعد هم که آنها بازیگران زن خوبی هستند. می‌دانند چگونه باید آن کیفیت را به‌وجودآورند.

بیورکمان: چقدر طول کشید تا چنین صحنه‌یی را خلق کنید؟ به کل فصل فیلم فکر می‌کنم.

آلن: یادم نمی‌آید. چندروزی طول کشید. شاید سه‌روز، چهار روز، همین قدرها.

بیورکمان: باتوجه به حضور تمام شخصیتها در صحنه، فکر کردم که باید خیلی بیشتر طول کشیده باشد.

آلن: بله، از کارگردانی شخصیتهای زیاد در یک صحنه، نفرت دارم. خسته کننده وملال‌آور است. بعضی‌ها این کار را دوست دارند. من تحملش را ندارم. خیلی پیچیده‌تر از صحنه‌های کم‌جمعیت است. آدمهای زیادی هستند که باید به همه‌ی آنها توجه کنید و همه باید بازی کنند و درست هم بازی کنند. کلی کار است. من آدم تنبلی هستم.

بیورکمان: این اولین فیلمی است که تصویری جمعی از یک گروه آدم خلق می‌کنید. شما نمی‌توانید به یک شخصیت اصلی در داستان اشاره کنید.

آلن: بله، یک جمع است. من آن رمانها را دوست دارم، من آن کتابها را دوست دارم. مثل آنا کارنینا. جایی که شما تکه‌ی کوچکی از داستان کسی را می‌گیرید و تکه‌ی کوچکی از داستان کسی دیگری را و بعد یکی دیگر و آنگاه برمی‌گردید به شخص اول و سپس شخص دوم... من این چارچوب جمعی را دوست دارم و می‌خواستم آن را تجربه کنم. و از آن پس چندباری، البته معدود این کار را کرده‌ام.

بیورکمان: هانا یک داستان خیلی شهری است. اما حسی چخوفی در آن

جاری است... نه تنها به خاطر آنکه سه خواهر در آن وجوددارند...

آلن: من به یقین چخوف را دوست دارم. در این تردیدی نیست. البته، یکی از نویسندگان مورد علاقه‌ی من است. دیوانه‌ی چخوف هستم. و هیچ وقت کسی را ندیده‌ام که دیوانه‌ی چخوف نباشد! مردم ممکن است تالستوی را دوست نداشته باشند. بعضی آدمها را می‌شناسم که داستایوسکی را دوست ندارند. پروست یا کافکا یا جویس یا تی.اس.الیوت را دوست ندارند. اما هرگز کسی را ندیده‌ام که چخوف را نپرستد.

بیورکمان: نقل قولی از تالستوی در فیلم وجود دارد که ضمناً از آن به صورت به‌عنوان یک فصل هم استفاده شده: «تنها دانش مطلقِ قابل دسترس آدمی این است که زندگی معنایی ندارد.» این به طریقی یک نقطه‌ی عزیمت برای فیلم بود؟ فکر می‌کنید هانا این نقل قول را تأئید یا مورد تردید قرار می‌دهد؟

آلن: این نقطه‌ی عزیمت برای فیلم نبود. اما یقیناً چیزی است که داستان من درباره‌ی آن بود. بافت آن بود. فکر می‌کنم که اگر کمی انرژی بیشتری صرف فیلم می‌کردم، به گونه‌یی روشنتر، مسأله را تأیید می‌کرد. اما کمی جلو خودم را گرفتم. کمی در پایان پس کشیدم.

بیورکمان: فکر می‌کنید به چه طریق؟

آلن: در پایان، کمی بیشتر از حد لازم، جمع‌وجورش کردم. باید در پایان کار اندکی بی‌حوصله شده باشم.

بیورکمان: منظورتان این است که باید شخصیتها را در سرنوشتهای متفاوتشان آزادتر می‌گذاشتید؟

آلن: بله، باید بیشتر بازش می‌کردم. نه اینکه آنقدر مسایل را حل می‌کردم. این عادتی است از دوران رشد من و فیلمهای آمریکایی-سعی در پیدا کردن یک راه‌حل اقناع‌کننده. احتمالاً می‌تواند خوش نباشد. اما به گونه‌یی اقناع‌کننده

است؛ اما همان طور که جلوتر رفتم، در فیلمهایم کمتر به این مسأله توجه کردم.

بیورکمان: شخصیت شما در فیلم، میکی، یک مالیخولیایی است یا سودایی مزاج. این یکی از مشخصه‌های فردی خودتان هم هست یا فقط چیزی است که با آن، شخصیت خود را عرضه می‌کنید؟

آلن: نه، من آشوب‌طلبم، نه مالیخولیایی و سودایی. مدام فکر نمی‌کنم که مریض هستم. اما وقتی مریض می‌شوم، همیشه فکر می‌کنم کشنده است. خیلی سریع به هراس می‌افتم و شلوغ می‌کنم.

بیورکمان: جولی کاونر نقش دستیار میکی را در فیلم بازی می‌کند. او را چگونه پیدا کردید؟ او هم جزو گروه بازیگران شما شده است.

آلن: او را سالها پیش از تلویزیون دیدم و فکر کردم زن بسیار بامزه‌یی است. بعد رد او را به کل گم کردم. سپس کسی او را پیشنهاد کرد و من گفتم «بله، جولی کاونر، معرکه خواهدبود. همیشه فکر کرده‌ام زن خارق‌العاده‌یی است.» بعد، از او در فیلمهایم استفاده کردم. بازیگر فوق‌العاده‌یی است.

بیورکمان: سام واتراستون هم کسی است که مرتباً در فیلمهای شما ظاهر می‌شود.

آلن: بله، به او علاقه دارم. مرد منظم و متینی است. شلول‌کش یا سلطه‌جو نیست. یک مرد است.

بیورکمان: او نقش معماری را در فیلم بازی می‌کند، و در صحنه‌یی ساختمانهای مورد علاقه‌اش در نیویورک را به دایان‌ویست و کاری‌فیشر نشان می‌دهد. آن ساختمانها مورد علاقه‌ی شما هم هستند؟

آلن: بعضی از آنها را خیلی دوست دارم، بله، من خیلی از معماری در نیویورک اطلاع دارم و از ساختمانهای جدیدی که بی‌توجه به محیطی که در آن هستند، ساخته می‌شوند، به شدت عصبانی‌ام.

فصل شانزدهم

روزهای رادیو

روزهای رادیو

بیورکمان: داستان در فیلم روزهای رادیو تا چه حد به دوران کودکی شما نزدیک است؟

آلن: بعضی چیزها بسیار نزدیکند و بعضی چیزها نیستند. اما خیلی از آن براساس یک دید غلو شده‌ی دوران کودکی من است. منظورم این است که من در خانواده‌یی زندگی می‌کردم با آدمهای زیادی در خانه: پدربزرگ و مادربزرگ، عمه‌ها و عموها و دوره‌ی خاصی از دوران کودکی‌ام را درست کنار آب زندگی کردم. در لانگ‌بیچ. اما نمی‌خواستم آن همه راه را تا لانگ‌بیچ بروم که فیلم را در آنجا فیلمبرداری کنم. بله، بسیاری چیزهایی را که در فیلم می‌بینید، اتفاق افتاده‌اند. روابطم با آموزگاران مدرسه، همان طور بود.رابطه‌ام با رادیو، همان طور بود. در مدرسه‌ی عبری هم همان طور. اغلب به ساحل می‌رفتیم و دنبال هواپیماهای آلمانی و قایقهای آلمانی می‌گشتیم و عمه‌یی داشتم که تا آخر با همه، عوضی تا کرد و نتوانست ازدواج کند. هرگز ازدواج نکرد؛ و ما آن همسایه‌ها را داشتیم که کمونیست بودند. بیشتر چیزها واقعی بود. مرا به نیویورک، به سلف‌سرویس و برنامه‌های رادیویی بردند. پسرعمویی داشتم که با من زندگی می‌کرد و ما یک خط تلفنی داشتیم که با آن به مکالمه‌های همسایه‌ها گوش می‌دادیم. همه‌ی این چیزها اتفاق افتاده است.

بیورکمان: روزهای رادیو، داستانی بود که خیلی وقت بود قصد ساختن آن را داشتید؟

آلن: داستان از اینجا سرچشمه گرفت که می‌خواستم مجموعه‌یی از ترانه‌هایی را که برایم معنا و مفهومی داشت، جمع‌آوری کنم و هرکدام از آن ترانه‌ها، خاطره‌یی را زنده کرد. بعد این فکر شروع کرد به رشد کردن: چقدر موقعی که داشتم بزرگ می‌شدم، رادیو برایم اهمیت داشت و چقدر برای همه مهم و باشکوه جلوه می‌کرد.

بیورکمان: قبل از اینکه فیلمنامه را بنویسید، ترانه‌ها را جمع‌کردید؟

آلن: بله. بسیاری از آنها را جمع‌آوری کردم.

بیورکمان: درباره‌ی این بخش از کار با دیک هایمن آهنگساز هم مذاکره کردید؟

آلن: نه، نه آن بخش کار. تنها چیزی که از دیک می‌خواستم، تنظیم چندتایی از ترانه‌ها بود. از او می‌خواستم موسیقی به‌اصطلاح تجاری و از این قبیل خلق کند. اما در اساس، ترانه‌ها همان ترانه‌هایی بود که از دوران کودکی به یاد داشتم و برایم اهمیت بسیار داشتند.

بیورکمان: از ترانه‌یی به‌عنوان نوعی تم موسیقیایی استفاده شده و آن «آواز سپتامبر» است و همیشه از این در ارتباط با صحنه‌های کنار دریا استفاده می‌کنید.

آلن: بله، برای آنکه آواز بزرگ و مهمی بود. بسیاری از مردم عقیده دارند بهترین آواز مردمی آمریکایی است که تابه‌حال نوشته شده و احتمالاً هم می‌تواند چنین باشد.

بیورکمان: آن را به خاطر تصنیفش انتخاب کردید یا کیفیت ملودیک آن.

آلن: همه چیز. وقتی جوانتر بودم، آوازی همه‌جاگیر بود. همه درباره‌اش حرف می‌زدند.

بیورکمان: به این خاطر خودتان راوی فیلم شدید داستان روزهای رادیو

خیلی به خودتان و خاطرات کودکی شما نزدیک بود؟

آلن: بله، احساس کردم که من باید تنها کسی باشم که درباره‌اش حرف می‌زند.

بیورکمان: و این به شما به هنگام نوشتن فیلمنامه، آزادی زیادی هم داد.

آلن: بله، خیلی زیاد.

بیورکمان: فیلمنامه‌یی بسیار ماهرانه و استادانه است. با توجه به همه‌ی عناصری که در آن وجوددارد، خانواده، مدرسه، رویدادهای رادیویی، شخصیتهای رادیویی...

آلن: فیلمی مثل روزهای رادیو، نمونه‌ی خاصی از مشکلات را دارد. وقتی شما داستانی که «بعد چه اتفاقی می‌افتد؟» ندارید، وقتی با مواد حکایتی و ترفندی کار می‌کنید، احساس می‌کنم باید هر چیزی را با درخشش خودش، ضرب‌آهنگ خودش و سبک خودش حفظ کنید. بنابراین باید واقعاً خیلی‌خیلی سخت کار کنید تا فیلمی مثل آن بسازید.چون باید بدانید حکایاتی را که در طول یک تا یک ساعت و نیم برای تماشاگران تعریف می‌کنید، خسته کننده و ملال‌آور نباشند. تماشاگران باید همچنان، آنها را تروتازه و خنده‌دار بیابند. نوع دشواری از فیلم است. فیلمی بدون طرح و توطئه، بدون درونمایه‌ی متعارف.

بیورکمان: آن را در مقایسه با دیگر فیلمنامه‌هایتان، به شیوه‌ی متفاوتی نوشتید؟ مثلاً نخست قبل از خلق الگو و ساختار فیلم، حکایات را پیدا کردید؟

آلن: نه، بیشتر به شیوه‌یی که هست آن را نوشتم. اما بعضی چیزها را جابه‌جا کردم. مثلاً فصل افتتاحیه با دو سارق که از خانه سرقت می‌کنند، در اصل قرار بود بعداً در فیلم بیاید. اما با خودم فکر کردم به‌عنوان اولین تصویر روی پرده، بسیار گرم و گیرا خواهدبود. چرخش نور چراغ‌قوه‌ها در دور و بر اتاق، جذاب

بود و برآن شدم که صحنه را کمی جلوتر بیاورم.

بیورکمان: انتخابی بود که در جریان تدوین فیلم روزهای رادیو کردید؟

آلن: بله، من همیشه احساس می‌کنم که با یک فیلم، شما هر لحظه‌اش را می‌نویسید. یا بهتر بگویم، دارید مدام آن را می‌نویسید. آنرا در فیلمنامه می‌نویسید، وقتی انتخاب بازیگر می‌کنید، آن را دوباره‌نویسی می‌کنید و تغییر می‌دهید. وقتی محلهای فیلمبرداری را می‌بینید، بازنویسی‌اش می‌کنید و تغییرش می‌دهید و همین طور تا آخر. نمونه‌ی کلاسیک من از این کار، در آنی هال بود، وقتی که پدرم را یک راننده‌ی تاکسی ساکن بخش فلات بوش در بروکلین کردم و همان طور که در جست‌وجوی محلهای فیلمبرداری گشت می‌زدیم، آن خانه‌ی زیر چرخ‌وفلک را دیدم و بلافاصله من محل فیلمبرداری برای فیلم را عوض کردم. بنابراین وقتی دارم بازیگران را انتخاب می‌کنم، وقتی دارم محلهای فیلمبرداری را پیدا می‌کنم، یا گاه فقط به خاطر اینکه چیزی کاملاً تازه به ذهنم رسیده است، فیلمنامه را عوض می‌کنم و یا گاه به خاطر اینکه تهیه کننده به من می‌گوید نمی‌توانند هزینه‌ی ساختن صحنه‌ی خاصی را به گونه‌یی که من می‌خواهم تأمین کنند، من فیلمنامه را در حال کار سرصحنه و به‌هنگام تدوین فیلم، عوض می‌کنم. اصلاً برایم مشکل نیست. خوشحال می‌شوم صحنه‌یی راکه قرار بوده است صحنه‌ی شماره‌ی بیست باشد، بردارم و آن را اول فیلم بچسبانم. فیلم مدام در حال رشد و شدن است.

بیورکمان: پدرتان به‌عنوان راننده‌ی تاکسی کار کرد؟ در فیلم روزهای رادیو هم، پدرِ شخصیت اصلی، چنین حرفه‌یی دارد.

آلن: بله، کرد.

بیورکمان: چگونه پسرک، ستگرین که نقش اصلیِ خودِ در حال تغییر شما را در فیلم بازی می‌کند، پیدا کردید؟ تعداد زیادی بچه‌های بازیگر و غیربازیگر

را امتحان کردید؟

آلن: جولیت تیلر، باآنچه در ارتباط با بازیگران در برادوی، در سینما، در رادیو و در تلویزیون می‌گذرد، بسیار بسیار آشنایی دارد. او معمولاً فهرست کاملاً خوبی از نامها برای هر نقش پیشنهاد می‌کندکه بعضی را می‌شناسم و بعضی را نمی‌شناسم. ستگرین در میان کودکان بازیگری بود که او پیشنهاد کرد. ووقتی او را دیدم متوجه شدم که آشکارا یک بازیگر طبیعی و ذاتی است.

بیورکمان: آن وقت تستهایی هم از او گرفتید؟

آلن: نه، من به ندرت از افراد جلو دوربین تست می‌گیرم، می‌توانید خودتان سرضرب بفهمید. بدون گرفتن تست به اندازه‌ی کافی خوب بود. بچه‌ی بسیار باهوش و زرنگی بود.

بیورکمان: کار با کودکان، کودکان بازیگر را سخت‌تر و دشوارتر از کار با بازیگران «واقعی» می‌دانید؟

آلن: بله، چون پیدا کردن بازیگران خوب، دشوارتر است.

بیورکمان: با این بازیگران جوانتر، به گونه‌یی متفاوت کار می‌کنید؟ از نوعی روش دیگر استفاده می‌کنید؟

آلن: نه، من فقط از ترفندهای معمولی خودم برای بازی گرفتن از آنها استفاده می‌کنم. نه، من همیشه شانس آن را داشته‌ام که با بچه‌های خوب و خوش قریحه کار کنم. البته من تجربه‌ی کار با شخص جوانی را هم داشته‌ام که آنچه را می‌خواستم به من نمی‌داد. بنابراین یک نقش فوق‌العاده که برای شخص جوانی نوشته بودم، به شدت کاهش یافت، وقتی آن را روی پرده می‌بینید، فقط نیمی از آن چیزی است که می‌توانست باشد. نمی‌خواهم بگویم چه فیلمی و چه نقشی بود. از توهین به آن شخص جوان متنفرم، اما برایم اتفاق افتاده است.

بیورکمان: جدا از روزهای رادیو، علاقه‌ی شما کاملاً طبیعی، روی نقشهای

بزرگسالان متمرکز شده است. در بعضی فیلمهای شما، چندتایی بچه بازی کرده‌اند، اما معمولاً از خط کلی داستان دور نگه‌داشته می‌شوند. مثل هانا و خواهرانش، آلیس یا شوهران و همسران. این از سر دلایل عملی است یا فقط ضروری نمی‌بینید که در داستان، آنها را معرفی کنید؟

آلن: خُب، وقتی به آنها نیاز دارید، آنها را نشانتان می‌دهم. اما چون در بازکردن داستان نقشی ندارند، روی آنها تأکید نمی‌کنم. آنجا حضور دارند. مثلاً این را می‌فهمید که آلیس بچه‌هایی دارد. آنها را می‌بیند. و می‌بیند که در بستر خوابانده می‌شوند. آنها را در مهدکودک و کودکستان می‌بینید. اما در داستان، در فیلم آلیس، به هیچ وجه مؤثر نیستند و رشد و تحول هم ندارند.

بیورکمان: ترکیب بازیگران بسیار شناخته شده با بازیگران کم‌شناخته شده در فیلم روزهای رادیو، بازی با حسی از شفافیت و خودبه خودی را فراهم می‌کند. چگونه بازیگران را برای این فیلم انتخاب کردید؟

آلن: من درباره‌ی روزهای رادیو، در اصل مثل یک کارتون فکر می‌کنم. من بازیگران را به خاطر کیفیت کارتونی آنها انتخاب کردم. اگر به عمویم ابی، مادرم، معلم مدرسه‌ام، پدرومادربزرگم نگاه کنید، می‌بینید کارتونهای غلو شده‌یی از افراد واقعی زندگی من هستند.

بیورکمان: پیداکردن بازیگران مناسب برای نقشها، خیلی طول کشید؟

آلن: بله، هر وقت کاری باشد که من آن را انتخاب بازیگران کارتونی می‌نامم، مثل اینجا یا در خاطرات استارداست، کار به درازا می‌کشد. گاه شما چهره‌های فوق‌العاده‌یی پیدا می‌کنید، اما نمی‌توانند خوب بازی کنند. اما خیلی خوب به‌نظر می‌رسند و شما خیلی زیاد دلتان می‌خواهد از آنها استفاده کنید. بنابراین انتخاب بازیگر برای این نوع شخصیتها، وقت بیشتری می‌گیرد. برای فیلمی مثل شوهران و همسران به دیدن جولیت تیلر می‌روم و فیلمنامه را به او

مـی‌دهم و مـی‌گویم «قـرار است مـن و مـیا در آن بـازی کـنیم و دوسـت دارم جودی دیویس یا دایان ویـست، دیگر نقشهای زن را بازی کنند.» اینجا انتخاب بازیگر، واقعاً وقت‌گیر نیـست. مگر اینکه نقش عجیبی در آن باشد، مثل دختری که سیدنی پولاک با او می‌خوابید.پیداکردن دختر مناسبی برای آن نقش، کمی وقت گرفت. اما آن نوع انتخاب بازیگر، کارساده‌یی است. آنچه دشـوار است، انتخاب بازیگران کارتونی است.

بیورکمان: من در اصل نمی‌دانستم که لیسـت آنتونی که آن نقش را بازی کرد، انگلیسی بود.

آلن: اوه، بله، لهجه‌ی انگلیسی شدیدی داشت.

بیورکمان: کارگردانیِ این آمیزه‌یی از بازیگران آماتور کمتر شناخته شده و مشـهور، مثل آنچه در فیلم روزهای رادیو وجوددارد، دشوارتر یا متفاوت‌تر از وقتی است که فقط با بازیگران حرفه‌یی در نقشهای مختلف کار می‌کنید؟

آلن: نه، گاه بازیگران آماتور یا کسانی که هرگز بـازی نکـرده‌انـد، بـهتر از حرفه‌یی‌ها هستند. من بسیاری حرفه‌یی‌ها را می‌شناسم که تمام زنـدگیشان را صرف بازی در نقشهای کوچک کرده‌اند و زیاد خوب نیـستند، زیاد قـانع‌کننده نیستند. وقتی شما یک آدم طبیعی که آماتور است پیدامی‌کنید، به محض اینکه لب باز می‌کند، بهتر می‌نماید.

بیورکمان: می‌توانید به‌نمونه‌یی از این استعدادهای طبیعی اشاره کنید؟

آلن: بله، کسی مثل نیک‌آپولوفورت، خواننده‌ی فیلم دانی‌رزبرادوی. او قبلاً هرگز در طول زندگی‌اش بازی نکرده بود، او فقط خواننده‌ی یک کاباره بود، اما بهتر از هر بازیگری بود که برای آن نقش امتحان کردم. او سرضرب نشان داد که بهتر است. بازی در فیلم، با بازی در روی صحنه‌ی تئاتر فرق دارد. بنابراین اگر شما شخصیتی طبیعی داشـته بـاشید، اگـر طـبیعی و خـودتان بـاشید، هـمه‌ی

چیزی است که به آن نیاز دارید.

بیورکمان: اما ناچار نیستید آنها را به‌گونه و شیوه‌ی دیگری کارگردانی کنید؟

آلن: نه، معمولاً خوب هستند. کارگردانی آنها معنایش این است که نگذارید زیاده‌روی کنند. این معمولاً نود درصد کارکارگردانی است. باید آدمها را آرام و خونسرد نگه دارید.

بیورکمان: فیلمنامه‌ی اصلی روزهای رادیو، شامل مواد و عناصری بیشتر از آنچه در فیلم نشان داده شده، بود؟

آلن: بله، بیشتر بود. بعضی صحنه‌ها را نتوانستم فیلمبرداری کنم، بعضی صحنه‌ها را فیلمبرداری کردم و از آنها استفاده نکردم. اما عناصر مختلف بیشتری، رادیو بیشتری وجودداشت. من تاریخچه‌ی مختصری از رادیو با اولین رادیوها و اولین آنتن‌ها نشان دادم. اما نمی‌توانستم زیاد طولش بدهم، چون احساس کردم عناصر زیادی را نشان خواهم داد که ملال‌آور خواهند بود.

بیورکمان: در عکسهایی از فیلم، صحنه‌هایی دیدم از سالی در ایستگاه راه‌آهن که دارد افسر جوان دیگری را به‌عنوان خداحافظی می‌بوسد. به گمانم این بخشی از فعالیت هوشمندانه‌ی اوست که از فیلم حذف شده است.

آلن: بله، درست است. از آن استفاده نکردم. اما این برای من در فیلمها زیاد اتفاق می‌افتد که چیزی را فیلمبرداری می‌کنم و از آن استفاده نمی‌کنم، چون بعد متوجه می‌شوم که به آن احتیاج ندارم. تصورش، وقتی آن را کنار دیگر صحنه‌ها می‌گذارید، دشوار است. دیگر اینکه، بدون یک طرح، حفظ فیلم دشوار است، خیلی دشوار است. برای مثال یکی از فیلمهای مورد علاقه‌ام آمارکورد است که آن هم این ساختار بی‌طرح را دارد.

بیورکمان: بله، فیلم روزهای رادیو، طعم و مزه‌یی فلینی‌وار دارد. فلینی به

نوعی الهام‌بخش شما برای این فیلم بود یا نه؟

آلن: نه، واقعاً نه. انگیزه و الهام این بود که می‌خواستم خاطره‌یی برای هر یک از آوازها و ترانه‌های مهم دوران کودکی‌ام بسازم. این‌جوری اتفاق افتاد. و وقتی شروع کردم به نوشتن خاطرات، ترانه‌ها انگیزه و الهامی شدند برای دیگر صحنه‌ها و فصلهایی که می‌توانستند، این خاطرات را تقویت و حمایت کنند. اگر قرار بود وفادارانه روزهای رادیو را بسازم، باید از ۲۵ ترانه‌ی مختلف استفاده می‌کردم و خاطراتی را که با شنیدن هر یک از آنها به ذهنم می‌آید، توصیف می‌کردم.

بیورکمان: می‌توانید به‌عنوان نمونه بگویید که چگونه یک ترانه‌ی خاص به یک وضعیت یا صحنه در فیلم منتهی می‌شد؟

آلن: خوب، فکر می‌کنم باید برگردم به ترانه‌هایی که در جوانی شنیده‌ام، مثلاً ترانه‌ی کارمن میراندا، و به یاد آورم چگونه پسرعمویم دایم با آن ترانه می‌رقصید، ادا و اصول درمی‌آورد یا به اصطلاح پانتومیم می‌کرد و یک کلاه شیک بامزه سرش می‌گذاشت. بنابراین، به گونه‌یی، من این را بازسازی کردم، یا بیشترِ احساسم را در مورد آن بیان کردم. می‌دانید، آن ترانه‌ها برایم خاطره‌انگیزند. آنها ترانه‌های واقعی با خاطرات واقعی بودند و نمی‌دانم که آیا به درستی و دقت هم خاطره‌یی را با هر ترانه همراه کرده‌ام یا نه. اما خاطرات واقعی من بودند و بعضی‌هاشان کاملاً درست و دقیق.

بیورکمان: از موسیقی گلن میلر در فیلم روزهای رادیو زیاد می‌شنویم.

آلن: بله، گلن‌میلر یکی از غولهای دوران کودکی‌ام بود.

بیورکمان: یکی از صحنه‌های فیلم یا بهتر بگویم، قسمتهای احساس‌برانگیز فیلم، جایی است که شما تصنیف «درحال» را می‌نوازید و ما می‌بینیم عمه بتا، با آن جوان، جوان همجنس‌باز، به خانه می‌آید.

آلن: صحنه در آشپزخانه است؟ فکر می‌کنم تامی دورسی است و تصنیف «دارم به خاطرت احساساتی می‌شم» است که یکی از تصنیفهای بسیار بزرگ و خاطره‌یی از دوران کودکی‌ام بود. عمه‌ام مدتی را با مردی در رفت و آمد بود و خیال می‌کرد نجیب و مهربان و آقا بود ـ که بود ـ اما در عین‌حال همجنس‌باز بود.

بیورکمان: در اولین صحنه، جایی که ما او را با یکی از عشاق خودش می‌بینیم، دارد اسکیت می‌کند، و کمی بعد او و دوستش در مه گرفتار می‌شوند و از رادیوی اتومبیل، روایت مشهور اورسن‌ولز را از «جنگ دنیاها» می‌شنوند. فکر این صحنه چگونه به ذهنتان آمد؟

آلن: من خیلی بچه بودم و درست به خاطر ندارم، اما پدر و مادرم در باره‌ی این نمایشنامه‌ی رادیویی اورسن ولز برایم حرف زدند و من می‌خواستم کاری در مورد این حادثه‌ی به‌یادماندنی بکنم. بنابراین، داستانی ابداع کردم، اما به‌نظرم رسید که می‌توانسته است اتفاق افتاده باشد ومی‌خواستم آن را در فضایی قرار دهم که ترساننده باشد. شما نمی‌توانید چیز زیادی را به‌علت وجود مه، در دوروبرخود ببینید. به‌علاوه در استودیو، به خلق فضا کمک می‌کند. مثل فیلم سایه‌ها و مه. مه در یک استودیو به خلق فضایی خارجی کمک می‌کند.

بیورکمان: مردی که نقش یکی دیگر از عشاق «بئا» رابازی می‌کند، مردی که او و جوئی کوچک را به «موزیک هال» رادیو می‌برد، ظاهراً یکی از اعضای گروه فنی، یک مهندس صدابرداری است. چطور شد او را برای این نقش انتخاب کردید؟

آلن: بله، او هنوز هم با من کار می‌کند؛ «جیمی سابات». فعلاً دارد روی قتل مرموز منهتن کار می‌کند. به خاطر می‌آورم که با تام رایلی دستیار کارگردان، رفتیم برای خوردن ناهار و من به او گفتم در پیداکردن جوانی که باید دایان ویست را

به «رادیوسیتی میوزیک‌هال» ببرد مشکل دارم. باید قیافه‌ی بامزه‌یی داشته باشد. او گفت: «چرا از جیمی سابات استفاده نمی‌کنید؟» و من فکر کردم پیشنهاد درخشانی است. و من از جیمی پرسیدم دوست دارد این نقش را بازی کند یا نه، و او هم گفت «بله، حتماً!»

بیورکمان: فصل زیبایی است در فیلم.

آلن: بله، دوست‌داشتنی است. «رادیوسیتی میوزیک‌هال» خیلی قشنگ است.

بیورکمان: فکر می‌کنم در آنجا می‌گویید «مثل ورود به بهشت بود. هرگز چیزی آنقدر زیبا ندیده بودم.» گمان می‌کنم این صحنه ارتباط مستقیمی با یکی از خاطرات کودکی خودتان دارد؟

آلن: بله، کاملاً.

بیورکمان: وقتی شخصیت سالی را خلق کردید، به خاطر آن نبود که می‌خواستید نقش خاصی برای میافارو خلق کنید؟

آلن: بله، در آغاز این شخصیت را نداشتم و چند تست، یا چند صحنه در روز اول فیلمبرداری با او گرفتم، جایی، شماری صداهای مختلف و غیره را امتحان کردم و بعد وقتی دیدم کدام یک بامزه‌ترند، شروع کردم به متحول کردن شخصیت برای او.

بیورکمان: صحنه‌ی کوتاهی از سالی، جایی که او در کلاس بازیگری است، وجوددارد. او ته اتاق کنار پنجره‌یی می‌نشیند و بیرون از پنجره، یک تابلو نئون هست. حدس می‌زنم ترتیب این صحنه را شما داده‌اید.

آلن: بله، ما خودمان آن تابلو نئون را گذاشتیم. آن وقتها، کلی از این چیزها می‌دیدید، به صحنه، حسی قویتر از یک دوره‌ی خاص را می‌داد.

بیورکمان: بخشی از فیلم روزهای رادیو، در استودیو و بخشی از آن در

مکانهای واقعی فیلمبرداری شده است. فکر می‌کنید امتیازات کار در استودیو چیست؟ و ضرر و زیانهایش چیست؟

آلن: کار در استودیو خیلی دلپذیرتر است. کنترل بیشتری بر همه چیز دارید. ساکت و آرام است. لازم نیست به جایی بروید. اتاق رختکن دارید. جاهای ثابتی درست می‌کنید. تنها مشکل این است که گران تمام می‌شود و مشکل دیگر اینکه، اگر دارید نوع خاصی از فیلم می‌سازید، استودیو، کیفیت واقعی و موثق را ندارد.

بیورکمان: اما یکی از امتیازاتش این نیست که می‌توانید دقیقاً نوع دنیایی را که می‌خواهید و برای فیلم بدان نیاز دارید، خلق کنید؟

آلن: چرا، بر همه چیز کنترل و نظارت دارید. فوق‌العاده است.

بیورکمان: به‌علاوه، صمیمیتی از نوع دیگر، وقتی با گروه فنی و بازیگران کار می‌کنید فراهم نمی‌آورد؟

آلن: صمیمیت با کارکنان فنی به هرحال وجوددارد. نه، در جواب این می‌گویم، نه. و در مورد بازیگران هم. استودیو به خاطر کنترلی که می‌توانید بر همه چیز داشته باشید، واقعاً فوق‌العاده است و برای نوع خاصی از فیلم.... معرکه است.

بیورکمان: ما زیاد درباره‌ی خانواده‌تان حرف نزده‌ایم، اما می‌دانم که خواهری دارید. شخص مهمی در زندگیتان بوده است؟

آلن: بله، ما خیلی به هم نزدیک هستیم. هشت سال از من کوچکتر است. همیشه آدم فوق‌العاده‌یی بوده، و تا امروز روابط صمیمانه‌یی داشته و داریم.

بیورکمان: شما فیلم روزهای رادیو را به گونه‌یی بیشتر تراژیک تمام می‌کنید، با گرفتارکردن دخترک در چاه.

آلن: بله، عملاً اتفاق افتاد. چیزی است که در ایالات متحده معروف است.

خانواده‌ها را به هم نزدیک می‌کرد، دور رادیو جمع می‌شدند و به سرنوشت این دخترکوچولو که می‌مُرد، گوش می‌دادند. اما روزهای رادیو با این قسمت تمام نمی‌شود. با چیز دیگری تمام می‌شود.

بیورکمان: درست است. اما این حادثه، نزدیک به انتهای فیلم تعریف می‌شود. برای گذاشتن این صحنه در فیلم چه فکری داشتید؟

آلن: به دلایل زیادی این کار انجام شد. برای نشان دادن روابطم با پدر ومادرم و نشان دادن چیزی که یک نمونه از وضعیت رادیو بود. شما فقط خبرهای خوش و چیزهای مبتذل و گزارشهای ورزشی و نمایشهای رادیویی را نمی‌شنیدید. رویدادهای تراژیک را هم منعکس می‌کرد. آن هم بخشی از زندگی هر روزی بود. من نوجوان بودم که این گزارش خاص رادیویی را شنیدم.

بیورکمان: فیلم روزهای رادیو، با ضیافت شب سال نو، جشن آغاز سال ۱۹۴۴ تمام می‌شود. و در آنجا شما، دایان کیتون را در کاباره‌یی دارید که ترانه‌ی «خیلی خوب است اگر به خانه بیایی» از کول پورتر را می‌خواند.

آلن: خُب، بله، یک ترانه‌ی مهم از روزگار کودکی‌ام بود. ترانه‌ی معروف و مهمی در جریان جنگ بود و من می‌خواستم مطمئن شوم که ترانه به اندازه‌ی کافی قوی و مؤثر است. چون دایان‌کیتون قرار بود حضور کمی در فیلم داشته باشد.

فصل هفدهم

سپتامبر

سپتامبر

بیورکمان: فیلم سپتامبر را می‌توان یک «نمایش مجلسی» تلقی کرد. چه چیز در آغاز نظرتان را جلب کرد تا این فرم را به فیلم بدهید؟ خودِ داستان بود که سبب شد این چنین فشرده و مثل نمایش مجلسی، قوی باشد یا خودتان علاقه داشتید که نوعی ساختار دقیقاً تئاتری برای یک فیلم را امتحان کنید؟

آلن: من زیاد به خانه‌ی ییلاقی میافارو می‌رفتم. همیشه فکر می‌کردیم محل معرکه‌یی برای یک فیلم است. سعی کردم به طرحی یا موضوعی که می‌تواند در آنجا اتفاق بیفتد فکر کنم. اما وقتی من طرح و فکر را پیدا کردم و نوشتم، تابستان تمام شد. دیگر نمی‌توانستیم از محل استفاده کنیم، چون زمستان سررسید. بنابراین فکر کردم چرا فیلم را در فضاهای داخلی یک جای دیگر، در یک دکور استودیو، نسازیم؟ و این کار را کردیم.

بیورکمان: و دکور شباهتی به ویلای خارج شهر میافارو هم داشت؟

آلن: یک کمی. نه آن طور که باید و شاید، چون ویلای او بزرگتر و جادارتر است. اما تاحدودی شباهت دارد. منظورم این است که سانتو لوکاستو طراح صحنه به آنجا رفت و نگاهی کرد. من همیشه می‌خواستم نمایشی، فیلمی، درباره‌ی یک مادر بسیار خودنما که با گنگستری قاطی شده و او را کشته است، اما دختر تقصیر را به گردن می‌گیرد، بسازم و این داستان شکل گرفت.

بیورکمان: اساس دراماتیک فیلم، داستان قتل، ملهم از حادثه‌ی معروف سالها پیش لاناترنر ـ چریل کرین، نبود؟

آلن: از حادثه اطلاع داشتم اما داستان فیلم ملهم از آن نبود. چون آن حادثه سالها پیش، خیلی سال پیش اتفاق افتاد. شاید خیلی کم، اما نه به آن اندازه که بگوییم الهام‌بخش بود، در داستان اثر داشت. بازهم، من بودم که درونمایه‌یی را از خودم ساخته بودم. اصل بیشتر این بود که چیزی پیدا کنیم که بتواند در خانه‌یی در خارج شهر اتفاق بیفتد.

بیورکمان: چطور شد که از عنوان سپتامبر برای فیلم استفاده کردید؟

آلن: برای پیداکردن عنوان، خیلی فکر کردیم و برایمان روزهای سختی هم بود. و بعد فکر کردیم سپتامبر به‌نظر درست می‌آید، چون حادثه در آغاز سپتامبر روی می‌داد. و سپتامبر نوعی زمان از زندگی مردم است. به‌نظرمان رسید که مناسب است.

بیورکمان: اما جایی نزدیکیهای پایان فیلم، یکی از شخصیتها می‌گوید: «به زودی ماه اوت تمام می‌شود» بنابراین فکر کردم ایده‌ی شما برای عنوان فیلم این بوده که متضمن آینده هم هست.

آلن: نه، نه، دارند به ماه اوت نزدیک می‌شوند. فقط در سپتامبر است که می‌آیند، اما نه به گونه‌ی مثبت آینده. آنها وارد می‌شوند، نه به زمستان زندگیهای خود، بلکه به پاییز زندگیهایشان.

بیورکمان: درست مثل ترانه‌ی «آواز سپتامبر» که گاه از آن در فیلمهایتان استفاده کرده‌اید؟

آلن: بله، همان عناصر غم‌انگیز را دارد. اما سپتامبر، اینجا یک فاجعه‌ی عظیم بود. از آن خوب استقبال نشد و کسی به دیدنش نیامد.

بیورکمان: عجیب است، چون فکر می‌کنم یکی از بهترین فیلمهای شماست. دیروز با کارلودی پالما صحبت کردم و او گفت که برای او سپتامبر بهترین فیلمی است که با شما ساخته است.

آلن: کارش در آن فیلم زیبا بود. یک کار زیبا.

بیورکمان: می‌دانم که تولید سپتامبر، وضعی کم‌وبیش خاص داشت. می‌توانید درباره‌ی دو روایت فیلم برایم حرف بزنید؟ آن طور که من می‌دانم شما اولین روایت فیلم را به طور کامل، با بازیگرانی دیگر در بعضی نقشها ساختید و از این روایت راضی نبودید. بعد یک روایت دوم ساختید؛ روایتی که بعداً در سینماها نمایش داده شد.

آلن: بله، درست است. روایت اول را تمام کردم، تدوین و بقیه‌ی کارهایش را هم کردم. می‌دانید، من همیشه فیلمهایم را دوباره فیلمبرداری می‌کنم. گاه کمی از فیلم را دوباره فیلمبرداری می‌کنم. در شوهران و همسران، دو روز فیلمبرداری مجدد داشتیم. دیگر اوقات، یک ماه، پنج هفته و گاهی بیشتر فیلمبرداری مجدد کرده‌ام. در فیلم سپتامبر وقتی فیلمبرداری تمام شد و تصاویر را کنار هم گذاشتم، احساس کردم که به کلی به فیلمبرداری مجدد نیاز دارم.

بیورکمان: به‌چه دلایلی؟

آلن: می‌دانید، مادر میا، مورین اوسالیوان، نقش مادر را در فیلم بازی کرد. و من از بازی او راضی نبودم و چارلز دارنینگ که بازیگر فوق‌العاده‌یی است نقش همسایه را بازی‌کرد. اما احساس کردم که در انتخاب او اشتباه کرده‌ام، و اینکه بهتر بود برای آن نقش از دنهالم‌الیوت استفاده می‌کردم. بنابراین با خودم گفتم «خُب، حالا که قرار است چهارهفته فیلمبرداری مجدد داشته باشم، چرا همه چیز را کلاً دوباره فیلمبرداری نکنم و کار را درست انجام ندهم؟ دکور آماده بود، و لازم نبود به ۲۵ محل فیلمبرداری بروم، تعداد بازیگران کم بودند. یک قطعه‌ی مجلسی بود و فکر کردم «چرا کار را درست نکنم؟ از بازیگران دیگری استفاده می‌کنم. از بازیگر زن دیگری برای نقش مادر استفاده می‌کنم. می‌روم

اولین شخصی را که به استخدام گرفتم کریستوفر والکن که فکر می‌کنم واقعاً بازیگر بزرگی است، بود. اما برای نقش مناسب نبود. نمی‌توانم این را به‌درستی و دقیقاً توضیح دهم. کمی بیش از حد سکسی بود. یک کمی ـ البته از نوع مردانه. بعد سام شپرد را استخدام کردم. از او خیلی خوشم می‌آید، اما سام‌شپرد آنقدرها به بازیگری علاقه ندارد. او فقط بازی می‌کرد تا پولی دربیاورد و بتواند نمایشنامه‌هایش را بنویسد. بنابراین خیلی علاقه‌مند نبود. اما از او خوشم می‌آمد. آدم خوبی بود. اما وقتی فیلم را مجدداً فیلمبرداری کردیم، احساس کردم نمی‌توانم از او بخواهم دوباره کل فیلم را بازی کند، چون خیلی ساده، دوست نداشت.

بیورکمان: می‌فهمم. پس شما فیلم را با کریستوفروالکن شروع کردید و بعد با سام‌شپرد. هر دو در روایت یا به‌اصطلاح نسخه‌ی اول بودند؟

آلن: بله، هر دو در نسخه‌ی اول بودند و بعد در نسخه‌ی دوم از سام‌واتراستون خواستم که نقش را بازی کند و سام واقعاً برای نقش مناسب‌تر بود. سام موقعی که اولین نسخه را می‌ساختم، در دسترس نبود. مشغول بازی در یک سریال کوچک تلویزیونی یا چیزی از این قبیل بود.

بیورکمان: اما شما در اصل او را برای ایفای آن نقش در ذهن داشتید؟

آلن: بیشتر آن نوع آدم، بله، منظورم این است که نمی‌خواستم حتماً سام باشد، اما او مناسبترین بازیگر برای ایفای آن نقش بود.

بیورکمان: شما روایت دوم را دقیقاً به‌همان شیوه‌یی روایت اول فیلمبرداری کردید؟

آلن: بله، اما آن اشتباهاتی را که می‌توانستم از دیدن روایت اول درک کنم، تصحیح کردم. و وقتی نسخه‌ی دوم تمام شد، از آن راضی بودم. فکر نمی‌کردم

از فیلم حمایت کردند. برخورد ریچارد شیکل در مجله‌ی تایم خیلی مثبت بود. در اروپا نمی‌دانم، اما اینجا در آمریکا باب دندانشان نبود. از نوع چیزهایی نیست که ـ خوب یا بد ـ به آنها علاقه دارند. قابل قیاس ـ یا تقریباً قابل قیاس ـ با فیلم روسی دایی‌وانیا ساخته‌ی آندره کونچالوفسکی بود. این بهترین «دایی‌وانیایی» است که تا به‌حال دیده‌ام. فکر نمی‌کنم بتوانید کاملتر از آن، از پس نمایشنامه‌ی چخوف برآیید. سرگئی باندارچوک، نقش دکتر را بازی می‌کند. معرکه کار کرده بود. وقتی فیلم، اینجا به نمایش درآمد، کسی به دیدنش نرفت! و منظورم این است که هیچ کس! دایان‌کیتون و من، آن را دیدیم و ما دو نفر در سالن بودیم. حدود یک هفته‌یی بیشتر اکران نبود. من می‌دانستم سپتامبر از آن ژانر (نوع) بود، اما هرگز نمی‌توانست به خوبی آن باشد. چون دایی‌وانیا یک اثر جاودانی است و کونچالوفسکی کار زیبایی روی آن انجام داده بود. بنابراین با خودم فکر کردم «اگر دایی‌وانیا در آن ژانر اینجاست، فیلم من هم اینجا خواهدبود. (وودی‌آلن با دست، دو سطح متفاوت کیفیت فیلمها را نشان می‌دهد) و هیچ کس به دیدن آن نخواهدآمد!

بیورکمان: سپتامبر هم مشخصه‌های بسیار قوی چخوفی دارد.

آلن: در خودِ نوع است.بله، سعی می‌کند فضای مشابهی را پدید آورد. اما در شماری فیلمهایی که ساخته‌ام، پیش از آنکه آنها را بسازم، می‌دانستم اینجا در آمریکا، با استقبال روبه‌رو نمی‌شوند. فکر می‌کردم که ممکن است مورد توجه منتقدین قرار گیرند، اما می‌دانستم که هرگز تماشاگران زیادی نخواهند داشت. یکی خاطرات استارداست بود و یکی هم سپتامبر و بعد سایه‌ها و مه. می‌دانستم که این سه فیلم، فیلمهایی نیستند که کسی در آمریکا برای دیدنشان رغبت نشان دهد. سپتامبر، چندماهی در «سینما پاریس» اکران شد. و خارج از شهر... در چند شهر دانشگاهی، در چندتایی شهر بزرگ هم تماشاچی داشت. اما خیلی کم! در

بسیاری از جاهای ایالات متحده، حتی نمایش هم داده نشد!

بیورکمان: خُب، بر سر روایت یا ورسیون اول فیلم چه آمد؟ آن را نگه داشتید؟

آلن: نه، آن را نگه نداشتم. از بین رفت.

بیورکمان: فکر می‌کنم ارتباطاتی میان سپتامبر و فضاهای داخلی وجوددارد. برای مثال، هر دو فیلم، آغازهای مشابهی دارند. هر دو با تصاویری از اتاقهای خالی باز می‌شوند. گرچه کاردوربین شما در دو فیلم خیلی با هم فرق دارد. در فضاهای داخلی تصاویر اولیه، کیفیت عکسهای طبیعت بی‌جان را دارند. در سپتامبر، دوربین حرکت می‌کند و خانه را می‌گردد.

آلن: وقتی فضاهای داخلی را فیلمبرداری می‌کردم، با گوردون ویلیس کار می‌کردم، و ما همیشه بحث ـ یا مذاکره ـ می‌کردیم درباره‌ی قاب‌بندی و ترکیب‌بندیها. گوردون، شیوه‌یی را که تصور می‌کرد فیلمبرداری باید باشد، به من می‌گفت. همیشه به من می‌گفت: «نه، باید این‌جوری فیلم بگیریم. باور کن. به من اعتماد کن. اگر این جوری باشد بهتر خواهدشد.» و من گاه اعتراض می‌کردم، اما او مرا تصحیح می‌کرد و از من می‌خواست که به او و نظریاتش اعتماد کنم. و من اعتماد می‌کردم و شماری از تصمیم‌گیریها را برعهده‌ی او می‌گذاشتم. اما وقتی همکاری‌ام را با او قطع کردم، به طور کلی به یک جهت متفاوت رفتم. بنابراین حالا فیلمهایم فصلهای بسیار طولانی دارند. برایم به این شیوه کارکردن آسانتر است. برایم کار با فصلهای کوتاهتر سخت‌تر است. چیزی است که هیچ وقت، واقعاً با آن راحت کنار نیامده‌ام.

بیورکمان:فکر می‌کنم چند تصویر اول فیلم، جایی که دوربین، آرام خانه را می‌کاود در حالی که ما به مکالمه‌ی فرانسوی میان دایان ویست و دنهالم‌الیوت از دور گوش می‌دهیم، بسیار زیبا هستند و ضمناً حالت و ضرب‌آهنگ فیلم را

مشخص می‌کنند.

آلن: حالت، بله، اما خانه را هم. درست مثل فضاهای داخلی، خانه، یک شخصیت فیلم است. خانه، الهام‌بخش اولیه‌ی فیلمنامه بود. پس مهم بود. می‌خواستم آن را ببینید، درست همان طور که می‌خواستم خانه را در فضاهای داخلی ببینید. در فضاهای داخلی، شخصیت اصلی ـ مادر ـ یک دکوراتور فضاهای داخلی هم بود. پس خانه اهمیت بیشتری داشت. اما در سپتامبر هم مسایلی در مورد فروش خانه وجوددارد. پس، خانه برایم شخصیت مهمی بود.

بیورکمان: بنابراین، وقتی شما خانه را به اتفاق سانتولوکاستو ـ طراح صحنه ـ می‌ساختید، چگونه با هم پیش می‌رفتید؟ چه بحثهایی با هم قبل از اینکه او خانه را طراحی کند، داشتید؟

آلن: این بسیار مهم بود که چون کل فیلم در خانه اتفاق می‌افتاد، خانه با چشم‌اندازهای جالب زیادی، همراه باشد. می‌خواستم بتوانم همیشه عمیق ببینم که اتاقها، خیلی تخت و جدا از هم نیستند. و رنگ گرمی برای خانه می‌خواستم. اما مسأله‌ی کلیدی این بود که می‌خواستم سانتو، به اندازه‌ی کافی، زوایای مختلف فراهم کند تا خانه کسالت‌آور یا تداعی‌کننده‌ی ترس از اتاقهای دربسته نباشد. اول سعی کردیم جوری نورپردازی کنیم که شما بتوانید، بیرون را از پنجره ببینید. ما پَس‌پرده‌هایی داشتیم. اما از آنها زیاد خوشم نیامد و بنابراین عوضش کردیم.

بیورکمان: و پس‌پرده‌ها هم ضروری نیستند. برای مثال، دارم در مورد صحنه‌یی که پس از آن دایان‌ویست شوهرش را صدا زد، فکر می‌کنم. او به طرف در جلویی می‌رود، در آستانه‌ی در مکث و تردید می‌کند و ما احساس می‌کنیم کسی بیرون روی ایوان ایستاده است. و سام واتراستون است که منتظر اوست. آن صحنه، بی‌آنکه بخواهیم فضای خارجی را ببینیم. به زیبایی همه چیز را القا

می‌کند.

آلن: بله، ما بوته‌ها و درختهایی را به استودیو آورده بودیم، اما به آنها نیاز پیدا نکردیم. و وقتی هم امتحان کردیم، خوب از آب درنیامد.

بیورکمان: به جای آن، شما بیشتر روی صدا کار کردید که به شدت و حدت فضا در طول فیلم کمک می‌کند.

آلن: بله، اما زیاد مشکل نبود. صدای بازی کریکت و باد را گذاشتیم و...

بیورکمان: ... و قورباغه‌ها و پرندگان را.

آلن: بله.

بیورکمان: من وقتی به شباهتهایی میان سپتامبر و فضاهای داخلی اشاره کردم، به بعضی شباهتها میان شخصیتها نیز فکر می‌کردم. لین (میافارو) در سپتامبر، مشخصه‌های شخصیتی مشابهی با جوئی (مرت بت‌فورت) در فضاهای داخلی دارد. هر دو در مورد امکان عکاسی کردن حرف می‌زنند، هر دو در مورد امکان داشتن بچه فکر می‌کنند.

آلن: درست است. برای من تراژیک‌ترین و غم‌انگیزترین کیفیت این است که شخص، احساساتی عمیق در مورد زندگی و هستی و مذهب و عشق وجنبه‌های بیشتر عمقی زندگی داشته باشد و به آن اندازه قریحه و استعداد نداشته باشد که آن را بیان کند. برای من احساسی هولناک است. منظورم این است که اگر شخصی رنج ببرد و آن شخص شاعر باشد، آن مرد یا آن زن، دستکم می‌تواند از طریق شعر رهایی یابد. اما آدمهای هوشمند و حساسی وجود دارند که رنج می‌برند و استعدادی از هر نوع ندارند ـ و خود از نبود این استعداد در خویش باخبرند ـ و نمی‌توانند این احساسات را بیان کنند. این بسیار بسیار غم‌انگیز است.

بیورکمان: شما بچه‌ها را نوعی جانشین برای آنها می‌بینید؟ چون این هر دو

شخصیت میل خود را به شناخت خودشان در نوعی فرم از هنر یا داشتن یک بچه، بیان می‌کنند.

آلن: داشتن بچه برای مردم یک تاوان است. گاه معنای کاملی به زندگی یک مرد یا یک زن می‌دهد. یا بخشی یا به‌اندازه‌ی کافی معنایی به زندگی آنها می‌دهد تا دیگر دردهای زندگی‌آنها قابل تحمل شوند. برای مثال در نمایشنامه‌ی اتوبوسی به نام هوس (نوشته‌ی تنسی ویلیامز نمایشنامه‌نویس فقید آمریکایی.م) این واقعیت که استلا دارد صاحب بچه می‌شود، برای بلانش، بسیار دردناک است. چون داشتن بچه چیزی بسیار مثبت در زندگی است و به غلبه‌ی فرد بر همه‌ی رنجها به میزانی گاه حتی زیاد، کمک می‌کند.

بیورکمان: فیلمی که در رابطه با سپتامبر به ذهن می‌آید، فیلم سونات پاییزی برگمن است. نظرتان در این مورد چیست؟

آلن: سونات پاییزی، از فیلمهای مورد علاقه‌ی من از برگمن نیست. من آنقدر همه‌ی فیلمهای او را دوست دارم که در سطح او، فیلمی مثل سونات پاییزی بهتر از فیلم هر کس دیگری است. اما به‌نظر من یکی از بهترین فیلمهایش نیست.

بیورکمان: به نظرخودش هم نیست.

آلن: نه، فکر نمی‌کنم که باشد. اما چیزهایی در آن وجوددارد. مثل آن لحظه‌ی کنار پیانو میان اینگریدبرگمن و لیواولمان که واقعاً صحنه‌ی خارق‌العاده‌یی است. سرشار از حس و سرشار از برخورد بر پرده‌ی سینما. غیر از این، فیلمهای مجلسی او را خیلی دوست دارم.

بیورکمان: برگمن و من، اخیراً درباره‌ی فیلم حرف می‌زدیم و او گفت که سونات پاییزی را به تمامی اشتباه ساخته است. او در اصل، مفهومی بیشتر شاعرانه برای فیلم داشت، در روال پرسونا. اما این فکر را رها کرد و آن را بیشتر

واقع‌گرایانه ساخت که حالا بابت آن متأسف است. او می‌خواست فیلم را با ساختاری شبیه سونات، با تغییر حالاتی از نوع یک قطعه موسیقی بسازد. اما به این فکر وفادار نماند و حالا وقتی به عقب برمی‌گردد و فیلم را می‌بیند، با دیدی بیشتر انتقادآمیز به آن نگاه می‌کند. اما به‌نظر من چندتایی شباهت تکان‌دهنده بین سپتامبر و سونات پاییزی وجوددارد. دو شخصیت مادر، دوشخصیت خودنما و فرّار با یک شکوه خاص می‌بینیم. هر دو هنرمند هستند، یکی بازیگر، یکی پیانیست ارکستر و بعد دو دختر که قادر به جمع‌وجور کردن زندگیهای خود نیستند.

آلن: جالب است، همیشه کمی شباهت میان سونات پاییزی و فضاهای داخلی احساس کرده‌ام، چون همزمان به نمایش درآمدند. حتی تا جایی که اینگرید برگمن با آن لباس سرخ به صحنه آمد. هر دو فیلم داستانهای مادر ـ دختر بودند و برخورد مادر سرد و هنرمندانه بود.

بیورکمان: اما مادر در فیلم شما فرق دارد. این درست است که خیلی خودمحور و خودخواه است اما در عین حال گرما و درک بیشتری نسبت به دختر بیان می‌کند.

آلن: نه، او سرد نیست، فقط خودخواه است.

بیورکمان: چطور شد که الین استریچ را برای این نقش انتخاب کردید؟ فکر می‌کنم در این نقش عالی است.

آلن: من هم همین طور فکر می‌کنم، در این نقش عالی است. نخست مادر میا را انتخاب کردم، چون میا مدام می‌گفت که مادرش شبیه آن زن است و اینکه با مزه و خودنماست. من مادرش را می‌شناختم و فکر کردم که کم‌وبیش شبیه همان زن است. اما وقتی بازی کرد، به‌اندازه‌ی کافی قوی نبود. بنابراین وقتی برآن شدم که بازیگران دیگری انتخاب کنم، کسی را می‌خواستم که واقعاً بتواند

آن کیفیات را نمایش دهد و به بعضی کارهایی که الین‌استریچ در تلویزیون کرده بود، نگاه کردم و خودم در مورد او تصمیم گرفتم.

بیورکمان: در سالهای اخیر، فیلمهای معدودی بازی کرده است. از زمانی که او را در فیلم تقدیر آسمانی ساخته‌ی آلن رنه که در آن بسیار جذاب و اثرگذار بود دیدم، به خاطر نمی‌آورم که در فیلمی بازی کرده باشد.

آلن: بله، کلی کار صحنه‌یی و چندتایی کار تلویزیونی کرده است. اما بازیگر بزرگی است و دوست دارم که یک بار دیگر با او کار کنم.

بیورکمان: ما کمی درباره‌ی ساختار فیلم حرف زدیم. دوست دارم درباره‌ی یک صحنه‌ی بیشتر تیپیک فیلم بحث کنم. صحنه‌یی است بین دایان‌ویست و دنهالم‌الیوت کنار میز استخر، یک صحنه‌ی بسیار طولانی و بسیار زیبا طراحی شده در فیلم. به خاطر دارید این صحنه چگونه آماده و طراحی شد؟

آلن: خُب، مشکل همیشه این بود ـ و در بسیاری از فیلمهایم هست ـ که چگونه بدون افتادن در دام شیوه‌ی متعارف گذاشتن صحنه‌ها کنار هم، فیلم را جالب نگه دارم. (وودی با انگشتهایش سعی می‌کند ضرب‌آهنگ تدوین بسیار متعارف و برشهای موازی را تصویر کند). در یک فیلم بیشتر واقع‌گرا، وقتی حرکت دوربین را تنظیم و طراحی می‌کنید، آدمها نمی‌توانند همان قدر که در زندگی واقعی طبیعی راه می‌روند راه بروند. باید با ضرب‌آهنگ خاصی حرکت کنند تا در لحظه‌ی معین جلو دوربین قرارگیرند. و این به میزان خاصی طراحی طلب می‌کند و این هم بستگی دارد به آنچه بازیگران و دوربین انجام می‌دهند. بنابراین باید هماهنگ باشند. بازیگران به شکلی شاعرانه بازی می‌کنند و دوربین خیلی سریع یا با حس کار می‌کند. سعی بر این است که حالت حفظ شود. آنچه ما معمولاً انجام می‌دهیم این است که من و فیلمبردار، خیلی آرام و با تأنی، حرکات را تنظیم و طراحی می‌کنیم و این وقت زیادی می‌گیرد. اما وقتی

فیلمبرداری می‌کنیم، کل صحنه را فیلمبرداری می‌کنیم که به زحمتش می‌ارزد. دیگر لازم نیست برگردیم و نماهای درشت یا نماهای پوششی و چیزهایی از این قبیل را بگیریم. یکی از ترفندها این است که سعی کنیم بازیگران را وادار کنیم طبیعی حرکت کنند، اما در موقعیتهای متفاوت قرار گیرند. در نمای متوسط در نمای درشت، و در زمانهای مختلف در نماهای طولانی‌تر و در نتیجه لازم نیست به یک نمای درشت قطع کنید. شخص در عوض در حالی که دوربین به حرکت خود ادامه می‌دهد، در نمای درشت قرار می‌گیرد. کار پرزحمت و پیچیده‌یی است. در این صحنه، ما کنار میز استخر نشستیم، من و دایان و دنهالم‌الیوت. من آنها را دور زدم و دوربین را هم حرکت دادم. بعد شما اشتباهی می‌کنید و آن را تصحیح می‌کنید و مشکلات تازه‌یی پیدا می‌شود. اما بالاخره همه چیز را جمع‌وجور می‌کنید.

بیورکمان: ساختن چنین صحنه‌یی چقدر وقت شما را می‌گیرد؟

آلن: طراحی صحنه، چندساعتی طول می‌کشد.بعد، فیلمبرداری عملی مشکلی ندارد، چون بازیگران خیلی خوبند. منظورم این است که دایان‌ویست و دنهالم‌الیوت درخشان و خیلی حرفه‌یی هستند.

بیورکمان: وقتی ساختار را برای سپتامبر طراحی کردید، فکر شما بود که فرم به طریقی هم باید محتوای فیلم را بیان کند؟

آلن: بله، من همیشه سعی می‌کنم فرمی را برگزینم که محتوای فیلم را منعکس می‌کند. می‌دانید، وقتی شما یک داستان کوتاه یا رمان می‌نویسید، آن اولین جمله، خیلی دیر به‌دست می‌آید. اما بعد، از آن اولین جمله همه چیز فوران می‌کند. جمله‌ی دوم، جمله‌ی اول را بازمی‌تاباند. در ضرب‌آهنگ و دیگر چیزها. در فیلم هم همین طور است. در سپتامبر وقتی دوربین آرام در اولین صحنه، به طرف آدمها حرکت می‌کند، شما خودتان را مقید به یک ضرب‌آهنگ

خاص، یک سبک خاص می‌کنید و اگر بعد اشتباهی بکنید، فوراً متوجه می‌شوید، چون با راهی که رفته‌اید همخوانی ندارد.

بیورکمان: درست است. شما همین را در فضاهای داخلی با نوعی از «طبیعت بی‌جان» در نماهای افتتاحیه یا در شوهران و همسران با نگاه بی‌پروا و ناآرام دوربین از روی دستگاه تلویزیون شروع می‌کنید و بعد می‌کوشید تا به آدمهایی که‌در گوشه و کنار آپارتمان حرکت می‌کنند، برسید.

آلن: بله، نوعی حس عصبی در آن صحنه وجوددارد. خودتان را به آن مقید می‌کنید و بعد همه چیز باید به آن طریق دنبال شود. در غیر این صورت، در مورد اجرای صحنه‌ها، احساس بدی می‌کنید و متوجه می‌شوید که دارید اشتباه می‌کنید.

بیورکمان: در سپتامبر، شما با احتیاط دوربین را به‌طرف شخصیتها حرکت می‌دهید. و بازیگران را هم با احتیاط به طرف یکدیگر حرکت می‌دهید. با احتیاط، چون هرکدام شخص «عوضی» را دوست دارد، که در عین حال خیلی هم چخوفی است.

آلن: بله، به طور اجتناب‌ناپذیری چخوفی است. چون آنچه که ما در اینجا داریم، مشتی آدم میانسال در خانه‌یی ییلاقی است، با آرزوهای برآورده نشده، امیال سرکوب شده و آینده‌های غم‌انگیز.

بیورکمان: آنچه که من در سپتامبر دوست دارم، و چیزی که شما به ندرت می‌بینید، عشقی است که میان آدمهای پیرتر بیان شده است. در فیلمها ـ به ویژه آمریکایی ـ عشق بعد از چهل‌سالگی، تقریباً شرم‌آور است و یا دستکم چیزی است که نباید درباره‌اش حرف بزنید و یا آشکارا نشانش بدهید. اما صحنه‌هایی در سپتامبر، میان الین‌استریچ و جک واردن، هر دو بسیار لطیف و دلنوازند؛ و نیز خیلی آشکار. عین همین در مورد دیگر زوجهای پیر در بعضی فیلمهایتان دیده

می‌شود، مثل ای.جی.مارشال و مورین استاپلتون در فضاهای داخلی یا مورین اوسالیوان و لوید نولان در فیلم هانا وخواهرانش.

آلن: بله، و در فیلم زن دیگر. این یکی از انتقادات نسبت به فیلم بود، نه از طرف مطبوعات، بلکه از طرف سینماروها. آنها فکر کرده بودند که آن شخصیتها برای داشتن چنان مشکلاتی خیلی پیر بودند. اما من به مسأله این طوری نگاه نمی‌کنم. چون آدمهایی را می‌شناسم که این نوع مشکلات را در آن سن و سال دارند. من در سپتامبر، می‌خواستم مادر شخصیتی باشد که سطحی است و خودخواه و خودمحور. اما حتی در سن‌وسال او، خودش را زیبا و زنانه و سکسی می‌داند و به گونه‌یی دور از سن‌وسال خویش لباس می‌پوشد. و چیزی که برای دخترش آزاردهنده است این است که او (مادر) مردان جوهرداری را جذب و جلب می‌کند. لین ـ دختر ـ فکر می‌کند «خدایا، چرا مرد، او را مثل من نمی‌بیند؟ او مردی باهوش و فراست است، فیزیکدان است. وقتی مادرم را می‌بیند، باید بهتر بداند که او سطحی و خودبین است و در مورد ظاهر و شخصیت خوددچار سوءتفاهم است.» اما حتی مردان حسابی، مجذوب او می‌شوند.

بیورکمان: شما نیز کلماتی را در دهان او گذاشته‌اید که خودش می‌تواند این را بیان کند. در پایان فیلم، مثلاً، می‌گوید «پیری بد دردی است، مخصوصاً وقتی از درون خود را بیست‌ویک‌ساله احساس کنی!» یا «چیزی دارد گم می‌شود، و تو می‌فهمی که این آینده‌ی توست»

آلن: بله، اندوه ناشی از آن.

بیورکمان: در فیلم فضاهای داخلی، جوئی همین مادر بسیار سرد و سختگیر را داشت که به طریقی، عامل پنهان زندگی ناشاد یا دشوار او بود. حالا، مادر لین هم او را ترغیب می‌کند، دستکم به او توجه و علاقه دارد، اما لین همان شخص

ناشاد و ناکام است. بنابراین درمانی برای والدین وجوددارد؟

آلن: بله، مادر لین او را در طول سالها خرد کرده است. لین پدرش را دوست داشته، مادرش نمی‌توانسته است نسبت به این مسأله بی‌توجه باشد. لین دوران کودکی غم‌انگیزی داشته‌است. بعد وانمود کرده که در حادثه‌یی شخصی را کشته، تنها به خاطر نجات مادرش و این نیز بار سنگین دیگری بوده که بردوش گرفته است. و مادرش در اجازه دادن به او، برای انجام این کار مشکلی نداشته است. بنابراین مادرش واقعاً خیلی مهربان نبوده. اما او بیش از این نمی‌داند. او سطحی است. پس، این مادرها، مستعد و زیبا هستند، اما اثری مخرب بر دختران خود داشته‌اند. دخترها در همه‌ی جبهه‌ها باخته‌اند. مادرها مردان خوب را به‌چنگ آورده‌اند، توجه دیگران را جلب کرده‌اند اما همچنان ظالم و سرد و بدون گذشتند.

بیورکمان: با این همه، اما، شما در فیلم سپتامبر با مادر کمی همدردی دارید، بله؟

آلن: بله، دارم، چون از این همه خبر ندارد. از سر بداندیشی عمل نمی‌کند. فقط همان کاری را می‌کند که می‌کند؛ چون کاری بهتر از آن را نمی‌داند و نمی‌شناسد. و البته بازی الین استریچ کمک می‌کند، چون زن باهوش و عاقلی است.

بیورکمان: گمان می‌کنم شما علاقه‌ی زیادی به وضعیتهای گیج‌کننده و پیچیده در فیلمهایی مثل این دارید. دارم به صحنه‌یی فکر می‌کنم که دایان ویست و سام واتراستون، در حالی که دارند در دولابچه، مخفیانه یکدیگر را می‌بوسند و به ما نشان داده می‌شوند.

آلن: بله، این یک تدبیر نمایشی قدیمی، اما بسیار مؤثر است. و این یک وضعیت گیج‌کننده بود، وقتی لین دارد خانه را به خریداران احتمالی نشان

می‌دهد. راه وحشتناکی برای دانستن یا شاید تأیید حقیقت بود. این یک تدبیر استاندارد برای درام است.

بیورکمان: دایان ویست اینک عضوی از «گروه بازیگران» شما شده است. وقتی فیلمنامه‌ی سپتامبر را می‌نوشتید، او را برای ایفای این نقش در ذهن داشتید؟

آلن: خوب، من همیشه در فکر او هستم. فکر می‌کنم می‌خواهد نقشی در فیلم بعدی من داشته باشد. وجود او، البته، همیشه یک امتیاز است. یکی از بزرگترین بازیگران زن است. بنابراین احتمالاً او را در نظر داشته‌ام. به خاطر نمی‌آورم، اما احتمالاً داشته‌ام. من همیشه انتخاب اول را به میافارو داده‌ام. اما همچنین انتخاب بعدی را به دایان ویست و البته دایان کیتون داده‌ام. آنها همیشه می‌توانند زنگ بزنند و بگویند «من می‌خواهم در فیلم بعدی شما باشم!» و من همیشه چیزی را تغییر می‌دهم تا آنها بتوانند در آن حضور داشته باشند. هر دو بازیگران بزرگی هستند.

بیورکمان: هیچ وقت شده است که آنها یا بازیگران دیگری گفته باشند «دوست دارم در فیلم بعدی شما باشم» و شما شخصیتی مناسب آنها نداشته باشید و بنابراین چیزی را در فیلمنامه تغییر داده‌اید تا مناسب آنها باشد؟

آلن: آنها معمولاً جلوتر به من گفته‌اند. آنقدر دیر نگفته‌اند. دایان ویست دو هفته قبل به من تلفن کرد و گفت که می‌خواهد در فیلم بعدی من باشد. بنابراین من بلافاصله ایده‌های خاصی را که روی آنها کار می‌کردم یا لااقل درباره‌شان فکر می‌کردم، کنار گذاشتم. بعد فکر کردم حالا باید فکر یا موضوعی باشد که نقش خوبی برای دایان ویست داشته باشد. چون این مثل دادن هدیه است به من. دوست دارم فیلمی با دایان ویست و دایان کیتون و جودی دیویس بسازم. با هر

صورت من از سه نفر از بهترین بازیگر زن موجود در آمریکا استفاده می‌کنم و این معرکه خواهد بود!

بیورکمان: بنابراین فکر می‌کنید ممکن است داستانی فقط براساس این تفکر به وجود آید؟

آلن: بله، فکر می‌کنم احتمال زیاد دارد که بتوانم به چیزی از این دست فکر کنم.

بیورکمان: مصاحبه‌یی را با جودی دیویس در کایه‌دوسینما (به‌ظاهر یکی از دو نشریه‌ی معتبر سینمایی در فرانسه.م) خواندم که گفته‌بود نقش او در فیلم شوهران و همسران یکی از بهترین و مهمترین نقشهای او در یک فیلم آمریکایی بوده است.

آلن: خُب، او شگفت‌انگیز است. از همان لحظه‌یی که او را دیدم، معرکه بود. اما این ربطی به من یا فیلم من ندارد. هرجا او را بگذارید بارتون فینک یا یک فیلم استرالیایی، جودی‌دیویس معرکه است. همین کیفیت را هم دایان ویست دارد. اگر در فیلم کوچک و سبکی مثل «وظیفه‌ی پدری» یا هر چیز دیگری که باشد، به آن شکوه و عظمت می‌دهد. یا دایان کیتون. او می‌تواند در یک فیلم تجاری مثل *Baby Boom* بازی کند اما بدرخشد. و البته کاری می‌کنند که کارگردانها خوب جلوه کنند. وقتی شما سلاحی مثل این داشته باشید، غمی ندارید.

بیورکمان: هاوارد ـ همسایه ـ که به وسیله‌ی دنهالم‌الیوت بازی شد، یکی از این شخصیتهای بداقبال است که عشق او (نسبت به لین) هرگز با کامیابی قرین نمی‌شود. نزدیکی‌های پایان فیلم، لین از او می‌پرسد «چطوری میری خونه؟» و او جواب می‌دهد «مثل همیشه. با فکر کردن درباره‌ی تو» در اولین روایت یا نسخه‌ی فیلم، این نقش را چارلز دارنینگ بازی می‌کرد، بعد شما نقش را به

«الیوت» دادید. ارزش و شایستگی‌های او به‌عنوان یک بازیگر از دید شما چیست؟

آلن: باید بگویم دارنینگ خوب بود. فکر کردم فوق‌العاده است. اما بعد فکر کردم به اشتباه او را برای این نقش برگزیده‌ام. من به این فکر نکردم که مناسب نقش نیست. اما او آنچه در توان داشت، کرد و می‌دانید من دنهالم‌الیوت را به عنوان یک فیزیکدان ـ معشوق مادر ـ داشتم. اما به محض اینکه بازی‌اش را دیدم، با خودم فکر کردم «اوه، نه، اشتباه فکر کردم. خیلی بهتر می‌شد اگر او نقش همسایه را و کس دیگری نقش فیزیکدان را بازی می‌کرد.» من همیشه می‌خواستم با دنهالم الیوت کار کنم. فکر می‌کنم بازیگر بزرگی بود. می‌خواستم از او در نقش پدر در فضاهای داخلی استفاده کنم. اما یک پدر انگلیسی نمی‌خواستم. و مدیر برنامه‌هایش گفت که می‌تواند به لهجه‌ی آمریکایی کامل حرف بزند. بعد تنها راه دسترسی به الیوت، زنگ زدن به باری در ایبیرا و در وقت معینی در روز بود و کشاندن او پای تلفن. بنابراین به آنجا زنگ زدم. این سالها پیش بود. به بار زنگ زدم و خواستم که با الیوت حرف بزنم و آنها رفتند و صدایش کردند. صحبت کردیم. لهجه‌اش خیلی انگلیسی بود. بنابراین پای تلفن از او پرسیدم می‌تواند لهجه‌ی آمریکایی بگیرد و او گفت «بله» و من خواهش کردم اگر می‌تواند به لهجه‌ی آمریکایی حرف بزند. و او جمله را به لهجه‌ی آمریکایی گفت. و خیلی هم سعی کرد که لهجه‌اش آمریکایی غلیظ باشد. اما به‌نظرم کلاً انگلیسی آمد. بنابراین گفتم «خُب، اجازه بده درباره‌اش فکر کنم» و من از او استفاده نکردم، چون زیادی انگلیسی بود. اما همیشه احساس می‌کردم روزی باید با او کار کنم. و این فرصت به‌دست آمد، فوق‌العاده بود. بازیگر بسیار خوبی بود. معرکه.

بیورکمان: صحنه‌هایی که چراغها خاموش می‌شوند، بسیار زیبا و

اشارتی‌اند.

آلن: بله، بله، کارلو واقعاً آنجا از خودش فراتر رفت. فکر می‌کنم کار بزرگی کرد.

بیورکمان: فقط نورِ طبیعی بود؟ منظورم، نور شمعها بود؟

آلن: با یک نورپردازیِ بسیار بسیار مختصر. خیلی کم.

بیورکمان: در این صحنه، یک باران سیل‌آسا و توفانی وجوددارد که برای داستان و وضعیت میان آدمهای داستان، بسیار مهم می‌شود. شما در بسیاری از فیلمهایتان در وضعیتهای بسیار چشمگیر و مهم، از باران استفاده کرده‌اید. خودتان باران و هوای بارانی را دوست دارید؟

آلن: من عاشق باران هستم!

بیورکمان: باران در چندتایی از فیلمهای شما یک عنصر مهم است.

آلن: در فیلم تازه‌ام قتل مرموز منهتن هم مهم است. می‌دانید من اصلاً از نور خورشید خوشم نمی‌آید. در قتل مرموز منهتن، فقط یک یا دو نما در نور خورشید وجوددارد، تنها به خاطر آنکه چاره‌ی دیگری نداشتم. ما باید از جایی که در آن بودیم، بیرون می‌زدیم و جز این هم چاره‌یی نبود. و از پَس نور استفاده کردم که زیباست. جدا از آن، همه چیز همیشه در روزهای دلتنگ‌کننده فیلمبرداری شد و هرچه دلتنگ‌کننده ، بهتر. اما در فیلم قتل مرموز منهتن، دو صحنه‌ی بارانی دارم. من صحنه‌های بارانی بیشتری نوشته بودم، اما گرفتن این صحنه‌ها خیلی مشکل است. گاه وقتی از محل فیلمبرداری بازدید می‌کنیم، آنها به من می‌گویند«ببین، می‌توانیم اینجا بارون بسازیم، اما تمام صبح وقتمان را می‌گیرد تا همه‌ی صحنه را با ماشینهای باران‌ساز بپوشانیم، و شما فقط چند کلمه اینجا حرف می‌زنید... بنابراین به زحمتش می‌ارزد؟» و مرا منصرف می‌کنند. در آغاز فیلم روزهای رادیو، من جایی را که در آنجا بزرگ شده‌ام، کنار

اقیانوس و ساحل نشان می‌دهم. دلتنگ‌کننده‌ترین روز است. اقیانوس به ساحل می‌کوبد و من می‌گویم ـ به‌عنوان راوی ـ و من کاملاً معصومانه می‌گویم «جایی که در آن بزرگ شدم خیلی قشنگ بود.» و تماشاگران می‌خندند. اما من جدی می‌گفتم. برای من زیباست. بنابراین، همیشه صحنه‌های خارجی را وقتی فیلمبرداری می‌کنم که بیرون کسل‌کننده و گرفته است. اگر تمام فیلمهایم را در این سالها ببینید، هرگز روزی آفتابی نمی‌بینید، همیشه خاکستری است. فکر می‌کنید نیویورک مثل لندن بارانی است، و اینکه همیشه هوا در نیویورک خاکستری و سرد است. من ایده‌ی باران را دوست دارم و فقط فکر می‌کنم که خیلی زیباست. البته، ساختن این صحنه‌های بارانی، پدر درمی‌آورد، آزاردهنده است. اما من این فضای بارانی را در فیلمهایم می‌خواهم. در هانا، در روزهای رادیو، در جنایات و خلافها و در قتل مرموز منهتن می‌بارد. خیلی زیبا به‌چشم می‌آید و نام دختر را در شوهران و همسران «رین» (باران) گذاشتم، چون نام قشنگی است.

بیورکمان: آدمی با این نام را می‌شناسید؟

آلن: من فقط یک «رین» در زندگی‌ام می‌شناختم سالها پیش، سی سال پیش، خواننده‌یی در نیویورک بود با نام «رین».

بیورکمان: و در فیلم آلیس، چندتایی صحنه‌ی بارانی بسیار مهم دارید. برای مثال، صحنه‌یی در آپارتمان نوازنده‌ی جاز، وقتی که او و آلیس برای اولین بار عشقبازی می‌کنند. آنجا باران واقعاً روی آنها می‌بارد. روی سقف شیشه‌یی بالای سرشان.

آلن: بله، می‌دانید، دوست داشتم فیلمی بسازم که هر وقت عشاق باهم هستند باران ببارد. وقتی ملاقات می‌کنند، وقتی با هم بیرون می‌روند، وقتی عشقبازی می‌کنند و هر کار دیگری که می‌کنند، هر وقت با هم هستند، باران

می‌بارد.

بیورکمان: فکر می‌کنید که در کل، باران نوعی اثر خاص روانی بر آدمها دارد؟

آلن: اوه، بله! وقتی صبح بیدار می‌شوم و از پنجره به بیرون نگاه می‌کنم و هوا این طوری است، حالم جا می‌آید (بیرون از پنجره‌های بزرگ اتاق نشیمن وودی‌آلن، در این لحظه هوا ابری و خاکستری است). هرچه گرفته‌تر، بهتر. اگر واقعاً خاکستری و بارانی باشد، همه چیز روبه راه است. اگر روشن و آفتابی باشد، شخصاً دردسر دارم. دقیقاً عکس آنچه که قرار است احساس کنید.

بیورکمان: اگر روز روشن و آفتابی باشد، در کار، مثلاً نوشتن مشکل دارید؟

آلن: در نوشتن مشکلی ندارم، اما مشکل این است که شادوسرحال نیستم. اگر دارم می‌نویسم، می‌نویسم. اما اگر می‌توانستم هوا را کنترل کنم، ترتیبی می‌دادم که در هفته، شش روز هوا ابری و گرفته باشد و یک روز آفتابی؛ شاید دو روز، اما ترجیحاً یک روز آفتابی. آن هم برای اینکه تنوعی باشد. بنابراین برای من، در فیلمها فقط وقتی رمانتیک است که باران ببارد. حالت، بسیار مهم است.

بیورکمان: می‌تواند این هم باشد که باران به شما حسی از شتاب می‌بخشد. معمولاً مردم در هوای بارانی، خیلی سریع‌تر حرکت می‌کنند. و شاید به خاطر باران به ناچار سریع‌تر هم تصمیم می‌گیرند.

آلن: من نمی‌دانم. همیشه فکر می‌کنم حسی از صمیمیت به من می‌بخشد. مردم در خانه و خانواده‌هایشان حبس می‌شوند. پناه می‌گیرند، در داخل خانه‌هایشان پناه می‌گیرند. از خارج به داخل فرار می‌کنند تا خود را حفظ کنند. به درون می‌روند و در درون حرکت می‌کنند. در عین حال این حس مرا به اقیانوس پیوند می‌دهد، آب اقیانوس. بنابراین، اقیانوس برایم معنا دارد. من در شماری از فیلمهایم مثل آنی هال یا فضاهای داخلی یا جنایات و خلافها

صحنه‌هایی از اقیانوس داشته‌ام. حالات دلتنگ‌کننده‌یی است که در آنجا جست‌وجو می‌کنم. من هرگز اقیانوس را در زیر نور زیبای خورشید فیلمبرداری نمی‌کنم. وقتی که پای خورشید و اقیانوس در میان است، تنها کاری که می‌کنم فیلمبرداری از اقیانوس به‌هنگامی است که خورشید واقعاً دارد غروب می‌کند. بنابراین شما فقط لکه‌ی سرخی بر آسمان می‌بینید. به‌علاوه، فکر می‌کنم، باران آدمها را وامی‌دارد تا با هم باشند. در فیلم سپتامبر، وقتی باران می‌بارد، ناگهان آدمها ناچار می‌شوند داخل خانه بمانند، ناچار می‌شوند با هم باشند، و این صمیمی‌تر می‌شود. فضایی برای اتفاقاتِ صمیمی‌تر خلق می‌کند، حالا این عاشق شدن است یا با هم بودن به طرق دیگری است. به گونه‌یی به حالات آنها اثر می‌گذارد. وقتی شما با همسرتان در بستر هستید و همه‌ی چراغها روشن، یک جور فضا دارید. اما اگر چراغها را خاموش کنید و فقط نور بسیار ملایمی داشته باشید، فضا خیلی رمانتیک‌تر و نجیبانه‌تر می‌شود.همین در مورد نور خورشید صدق می‌کند. اگر نور خورشید را بگیرند، فضا باحال‌تر و اعترافی‌تر می‌شود. دلتان می‌خواهد اعتراف کنید و احساسات عمیق‌تر خودتان را بیشتر بیان کنید.

بیورکمان: پس، به این ترتیب، باران به آلیس کمک کرده است. شاید اگر باران نمی‌آمد، او هرگز با جو عشقبازی نمی‌کرد.

آلن: درست است، دو لحظه در آلیس وجود داشت. وقتی که با جو آشنا می‌شود، باران می‌بارد. وقتی به مدرسه می‌روند، همه، چترهایشان را دارند و این چیزی دوست‌داشتنی به‌همراه دارد و بعد وقتی با جو در بستر است، باران روی پنجره‌ها به راه افتاده است. برای من چیز مهمی، است. و همان طور که گفتم ـ می‌دانم چقدر دست‌وپاگیر خواهدبود ـ دوست دارم فیلمی بسازم که در آن دوشخصیت که با هم هستند، همیشه وقتی کنار هم هستند، باران ببارد.

بیورکمان: پس حدس می‌زنم که فیلم آواز در باران را دوست دارید؟

آلن: عاشق آواز در باران هستم!! فیلم حیرت‌انگیزی است. به‌علاوه، شروع فیلم راشومون (شاهکار آکیرا کوروساوا فیلمساز بلندآوازه‌ی ژاپنی.م) را هم وقتی که باران سیل‌آسایی می‌بارد، دوست دارم. همه آنجا می‌نشینند و پناه می‌گیرند...

بیورکمان:... و گفتن داستان را شروع می‌کنند.

آلن: و بارانی را هم که در زندگی شیرین فلینی هست، دوست دارم. می‌دانید وقتی شاهد معجزه‌اند، ناگهان باران شروع به باریدن می‌کند. خیلی شاعرانه است.

فصل هجدهم

زن دیگر

زن دیگر

ماریون: پنجاه‌سالگی. وقتی سی‌ساله شدم فکر نکردم چیزی عوض شده. همه گفتند عوض می‌شوم. بعد گفتند چهل‌ساله که بشوم خرد می‌شوم؛ اما اشتباه می‌کردند. حتی یک لحظه هم فکرش را نکردم. گفتند وقتی به پنجاه سالگی برسم ضربه‌ی روحی می‌خورم. این بار حق با آنها بود. من حقیقت را به شما می‌گویم؛ از وقتی پنجاه ساله شده‌ام تعادلم را از دست داده‌ام.

هوپ: پنجاه سال که زیاد پیر نیست.

ماریون: می‌دانم که نیست، اما... ناغافل سربلند می‌کنی و می‌بینی که کجا هستی.

(از زن دیگر)

بیورکمان: زن دیگر، اولین فیلم شما با سون‌نایکویست در مقام مدیر فیلمبرداری است، کیفیتهای چشمگیر او به نظر شما چیست؟

آلن: من فکر می‌کنم، سون یکی از چندفیلمبردار بزرگ دنیا است، و آنچه در مورد او چشمگیر است، حسی است که در کارش دارد. شما همیشه می‌توانید سعی کنید، آنچه که فیلمبرداری را بزرگ می‌کند، تحلیل کنید. شخصی مثل کارلودی‌پالما، نورپردازی‌یی می‌کند که کاملاً روشن است. یکی دیگر مثل گوردون ویلیس، کاملاً تاریک نورپردازی می‌کند. و همه‌شان فلسفه‌یی برای کارشان دارند. یکی دوست دارد زیاد دوربین را حرکت دهد، یکی دوست

ندارد. اما در انتها، آنچه به حساب می‌آید، حس است. و سون‌نایکویست، حس خود را با کار درمی‌آمیزد. منظورم این است که کارش با برگمن، خارق‌العاده است. پرسونا یک قطعه‌ی زیبای هنری است و نیز بسیار شاعرانه، وقتی که به فیلمبرداری‌اش توجه شود. فریادها و نجواها زیباست، فانی و آلکساندر زیباست. همه فوق‌العاده‌اند. اما آن سه فیلم، به ویژه هیجان‌انگیزند.

بیورکمان: چه ویژگی‌یی را در کار فیلمبرداری او دوست دارید؟

آلن: خُب، زیبایی‌شناسی فیلمبرداری‌اش را. مثل هر فیلمبردار دیگری می‌توانید با او درباره‌ی نورپردازی و ترکیب‌بندی و حرکت دوربین حرف بزنید. اما این در واقع همه کار نیست. چیزی است که نمی‌توانید واقعاً تعریفی از آن به‌دست دهید. بسیاری فیلمبرداران، خوب ترکیب‌بندی و نورپردازی می‌کنند، اما دست‌آخر، پاره‌یی عناصر تعریف‌ناشدنی وجوددارد. به این می‌ماند که بگویید «چرا چارلی‌چاپلین بامزه است و دیگر کمدینها به اندازه‌ی او بامزه نیستند؟». سون، درست همان قریحه‌ی درونی را دارد. سون احتمالاً می‌تواند قادر باشد از چیزی عکس بگیرد، و عکس هم فقط خوب به‌نظر آید. کارلو هم می‌تواند. اثری نامحسوس و درک‌ناشدنی است که بعضی آدمها دارند، و سون آن را دارد.

بیورکمان: سون‌نایکویست، البته، یک همدست بسیار مهم در ذن دیگر بود. یکی دیگر و شاید مهمتر جنارولندز بود. به‌نظر من، او وداستان تقریباً مترادف بودند. فکر کردن به فیلم، با کس دیگری جز او دشوار است. فیلمنامه را با در نظرداشتن او نوشتید؟

آلن: با درنظرداشتن او فیلمنامه را ننوشتم. اما او اولین انتخابم برای نقش بود. در اصل، از او خواستم نقش مادر را در فیلم سپتامبر بازی کند. اما فکر کرد که نمی‌تواند آن نقش را بازی کند. فکر کرد که آن کیفیت خودنمایانه و سطحی را

ندارد. بعد نگران بود که به خاطر ردکردن آن نقش، هرگز در آینده نقشی را به او پیشنهاد نخواهم کرد. گاه بازیگران فکر می‌کنند که کارگردانان اگر جواب رد بشنوند، به شدت نسبت به آنها عصبانی و خشمگین خواهند شد. اما این، البته، ابلهانه است. بنابراین برای زن دیگر از او خواستم و او هم خواست که نقش را بازی کند. او هم یکی از بازیگران زن بزرگ ماست. استعداد بسیاری دارد و کاملاً حرفه‌یی است.

بیورکمان: منشأ این داستان چه بود؟

آلن: خودش داستان جالبی است. سالها پیش از آنکه داستان زن دیگر را بنویسم، شروع کردم به فکر درباره‌ی یک کمدی که در آن، من در آپارتمانی هستم و از طریق سوراخ بخاری، می‌توانم آنچه را که در آپارتمان زیری می‌گذرد بشنوم و آنچه می‌شنوم مربوط به روانکاوی است که بیمارانش را درمان می‌کند. او شروع به درمان زنی می‌کند و زن درباره‌ی خصوصی‌ترین اسرار زندگی‌اش حرف می‌زند و من چون حرفهایش را می‌شنوم، موقع خروج او از پنجره به بیرون نگاه می‌کنم، و می‌بینم که زن زیبایی است. بنابراین می‌دوم طبقه‌ی پایین و ترتیبی می‌دهم که با او آشنا شوم. من دقیقاً می‌دانم چه می‌خواهد و چه رؤیاهایی از مرد در ذهن دارد، و خودم را همان شخص نشان می‌دهم. مدتی درباره‌ی این موضوع فکر کردم، این فکر را در ذهنم حفظ کردم، بعد یک روز به خودم گفتم «استفاده از این فکر در یک فیلم دراماتیک، جالب نخواهد بود؟ با زنی که مکالماتش در آپارتمان همسایه شنیده می‌شود. اما چه نوع زنی باید باشد؟» و فکر کردم «چه می‌شود اگر زن از نظر ذهنی و هوشی قوی باشد، اما راه را بر بروز احساساتش سد کرده است؟ و می‌فهمد که شوهرش با زنی رابطه دارد و اینکه برادرش واقعاً او را دوست ندارد، یا دوستانش واقعاً از او خوششان نمی‌آید.» او می‌تواند معلم فلسفه باشد. اما راه را بر همه‌ی چیزهای

شخصی در زندگی‌اش بسته است. و بالاخره به مرحله‌یی از زندگی خود می‌رسد که دیگر نمی‌تواند بدین طریق ادامه دهد. همه‌ی امیال سرکوفته‌اش عملاً شروع می‌کنند به عبور از دیوارها. صدای آشوب درونی‌اش به گذر از دیوارهایی که با او حرف می‌زنند، آغاز می‌کند. بله، این جوری بود که شروع شد.

بیورکمان: اما شما هرگز چیزی براساس فکر اصلی، "فکر" کمدی، ننوشتید؟

آلن: نه.

بیورکمان: هیچ شده است که طرح‌های داستانهای خود را از گوش دادن به حرفهای مردم (استراق سمع) یا از مطالعه‌ی مردم بگیرید و شروع کنید به جعل یا اختراع داستانهایی درباره‌ی آنها؟

آلن: نه، یا کاملاً تصادفی، با یک حادثه‌ی خودجوش و کامل پیش می‌آید. یا فقط می‌نشینم و شروع می‌کنم به فکر کردن به یک داستان و خیالپردازی. قرار است این سه‌شنبه همین کار را بکنم. قصد دارم در اتاقی بنشینم و این بار با یک همکارفقط برای سرگرمی و تفنن. بیشتر اوقات، خودم به تنهایی می‌نویسم اما گه گداری دوست دارم همکاری داشته باشم. یکنواختی را از بین می‌برد. قصد دارم در اتاقی بنشینم، احتمالاً همین اتاق، و شروع کنم به گفتن اینکه «چه ایده‌یی خوب است؟» و بعد سرراست بروم سراغ ابداع یک موضوع.

بیورکمان: و بعد، چه اتفاقی ممکن است بیفتد؟ گاه شخصیتی وارد اتاق شما، وارد ذهنتان می‌شود؟ یا بیشتر، وضعیتی است که اساس یک "فکر" را شکل می‌دهد؟

آلن: هر چیزی می‌تواند باشد. برای مثال، وقتی دانی رز برادوی را نوشتم، شخصیتی بود که می‌دانستم میافارو می‌خواست بازی کند و آن به من برای

پیداکردن داستان کمک کرد. در روزهای رادیو، ترانه‌ها بودند که می‌خواستم به طریقی از آنها استفاده کنم. در زن دیگر، صداها بودند که از دیوار می‌گذشتند. همیشه فرق می‌کند.

بیورکمان: تا آنجاکه به خاطر می‌آورید، جدا از تینا ویتال در دانی‌رز برادوی، شخصیتهای دیگری بوده‌اند که به طرقی مشابه، وارد تصور و خیال شما شده باشند و خواستار توجه شما و بعد اهمیت بیشتر و طرح روشنتری شده باشند؟

آلن: حتماً. کسی مثل زلیگ. زلیگ صرفاً یک شخصیت بود. من اغلب این جور مشاهداتی را داشته‌ام که افراد خاصی هستند که شخصیتهایشان را تغییر می‌دهند، سلیقه‌ها و علایق خود را بسته به اینکه با چه کس یا کسانی هستند، عوض می‌کنند. اگر مکالمه‌یی با آنها در ساده‌ترین سطح داشته باشید، می‌توانید بگویید «آن فیلم را دیدم و از آن بدم آمد. نظر شما چیست؟» آنها خواهند گفت «نه، زیاد جالب نبود.» یک ساعت بعد با کس دیگری هستند و آن شخص می‌گوید «من واقعاً از آن فیلم خوشم آمد. خیلی بامزه بود.» و آنها خواهندگفت«بله، من نظریاتی داشتم، اما در مجموع واقعاً فیلم بامزه‌یی بود!» آنها تن به توافق و سازش می‌دهند. این می‌تواند در یک سطح ساده اتفاق بیفتد اما وقتی سطح مهمتری پیش بیاید، خیلی پیچیده و خطرناک می‌شود. یک شخصیت بود که کل داستان و فیلم را شروع کرد.

بیورکمان: در آغاز فیلم، ماریون (جنارولندز) می‌گوید: «اگر کسی از من بخواهد که زندگی‌ام را در پنجاه سالگی از نو ارزیابی کنم، من احتمالاً تأکید خواهم کرد که سعی‌کرده‌ام خود را سرشار کنم، هم خصوصی و هم حرفه‌یی. جلوتر از این نمی‌روم. مسأله این نیست که از افشای رویه‌های تاریکتر خودم می‌ترسم. اما همیشه احساس کرده‌ام که آدم باید بگذارد چیزها، اگر مؤثر هستند همان طور که هستند باشند.» شما خودتان وقتی فیلم را می‌ساختید به تقریب

هم سن‌وسال ماریون بودید. شما هم احساس نیاز به ارزیابی زندگیتان را در آن مرحله داشتید؟

آلن: من هرگز زندگی‌ام را ارزیابی مجدد نکرده‌ام! من همیشه سخت کار کرده‌ام. آنچه می‌کنم کار است، و فلسفه‌ام همیشه این بوده که اگر فقط کار کنم، فقط روی کارم متمرکز باشم، همه‌ی چیزهای دیگر، سرجای خود خواهند بود. اینکه پول زیادی داشته باشم، یا نداشته‌باشم یا اینکه فیلمهایم موفق باشند یا نباشند، بی‌ربط است. همه‌ی این چیزها به کلی بی‌معنا و سطحی و غیرضروری است. اگر فقط چشم به کار داشته باشید و سعی کنید و به کار ادامه دهید و اهداف جاه‌طلبانه‌یی داشته باشید و به خاطر آنها تلاش کنید، بقیه‌ی چیزها اهمیتی ندارند. می‌فهمید که اگر فقط این کار را بکنید، همه چیز سرجایش خواهدبود. به این دلیل است که در ساختن فتل مرموز منهتن آن همه دردسر داشتم، چون فهمیدم به اندازه‌ی کافی برایم جاه‌طلبانه نیست. صرفاً یک تن‌آسایی، نوعی از لذت بود و سرگرمی.

بیورکمان: بعد احساس گناه کردید؟

آلن: اوه، بله، دوازده سال فیلم را کنار گذاشتم.

بیورکمان: احساس گناه نسبت به چی و کی؟ نسبت به خودتان یا نسبت به تماشاگران یا منتقدین؟

آلن: هر دو. نسبت به خودم احساس گناه می‌کردم که چرا باید تقریباً یک سال وقتم را صرف چیزی بکنم که برای خودم لذتبخش بوده، اما چیز دندان‌گیری نبوده است. حالا نمی‌گویم که کارم معمولاً چشمگیر است، اما سعی شده است که چشمگیر باشند. ممکن است شکست بخورد، اما سعی می‌کنم دندان‌گیر باشد. دستکم من می‌خواهم سعی کنم. برایم مهم نیست که فروش نمی‌کند. این فرق دارد. اگر احساس کنم هرچه در توان داشته‌ام روی

یک فیلم گذاشته‌ام، تا آنجا که توانسته‌ام آن بالاها را هدف گرفته‌ام، سعی کرده‌ام و شکست خورده‌ام، مهم نیست. اما اگر احساس کنم چیز درخور و شایسته‌یی را در هدف نداشته‌ام، آن وقت راه خلاص و بازگشتی نیست، حتی اگر فیلم موفق باشد.

بیورکمان: اما حالا، قصد ساختن یک فیلم بسیار سرگرم‌کننده را داشته‌اید.

آلن: بله، یک فیلم فرّار. و فکر می‌کنم در آن سطح موفق می‌شود. اما چیزی نیست که باید می‌کردم یا بکنم. مثل دادن تعطیلات به خود از کار فیلمسازی بود.

بیورکمان: حالا که فیلم تمام شده، احساس گناه کمتری نمی‌کنید؟

آلن: نه.

بیورکمان: پس احساس گناه پابرجاست؟

آلن: بله، بیشتر از همیشه. حالا وقتی آن را می‌بینم، با خودم فکر می‌کنم «بله، برای مردم سرگرم‌کننده و مطبوع است.» اما فقط همین!

بیورکمان: البته. وقتی زن دیگر را می‌بینید، یاد فیلمی مثل توت‌فرنگی‌های وحشی برگمن می‌افتید. فیلم برگمن هم مکاشفه‌یی است در درون انسانی منزوی شده و از دست رفته. هیچ وقت ارتباطی میان این دو فیلم دیده‌اید؟

آلن: ندیده‌ام. اما وقتی شما اشاره کردید، می‌توانم ببینم. توت‌فرنگی‌های وحشی چنان فیلم بزرگ و چنان فیلم فوق‌العاده‌یی است که واقعاً نمی‌توانم...

بیورکمان: ما درباره‌ی «فیلمهای جاده‌یی» حرف می‌زنیم و توت‌فرنگی‌های وحشی، به گونه‌یی، روایت برگمن از یک فیلم جاده‌یی است. زن دیگر هم می‌تواند به‌عنوان نوعی فیلم جاده‌یی تعریف شود، سفری به درون ذهن و به درون روح، به شیوه‌ی توت‌فرنگی‌های وحشی.

آلن: جالب است... بله، یقیناً سفری است به درون ذهن. بی‌تردید منظورم این است که چیزی است که می‌خواستم در فیلم باشد.

بیورکمان: فیلم ساختار آزادی هم دارد. به‌خودتان و فیلم اجازه داده‌اید به هرجهتی که احساس می‌کنید باید برود، برود. شما از خاطرات ماریون، رؤیاها و تجارب گذشته‌اش برای کشاندن او در طول داستان، استفاده می‌کنید. چیزی از اینها در طول راه ابداع شد یا وقتی که تدوین فیلم را شروع کردید؟

آلن: نه، باید به آن جهت می‌رفت، چون فیلم، طرح و درونمایه‌ی بسیار پیچیده‌یی داشت. اما فیلم خیلی موفقی نبود. مردم خیال کردند که فیلم بسیار سردی بود.

بیورکمان: می‌توانست به خاطر این باشد که شخصیت، سردی خاصی دارد؟

آلن: احتمالاً. اما احتمالاً تقصیر من است.

بیورکمان: اما این پدیده کاملاً جالب است. وقتی شما یک شخصیت مرکزی مثل این دارید که اتفاقاً سرد یا حتی شخصیتی فلسفی است، تماشاگران مایلند نسبت به این شخصیت، واکنش نشان دهند. می‌خواهند بتوانند با شخصیت اصلی ،همذات پنداری کنند. به ویژه وقتی که شخصیت ـ مثل ماریون در اینجا ـ بسیار قوی و مرکزی است. همه چیز در فیلم به دور او می‌چرخد. و وقتی این آدم شخص مثبتی نیست، تماشاگر در تعقیب او در طول رویدادها مشکلاتی دارد و جریان همذات‌پنداری آسیب می‌بیند.

آلن: بله، فکر می‌کنم به‌یقین درست است. با ساختن شخصیتهای ذهنی، مثل این که در اینجا و در فضاهای داخلی و در سپتامبر ساخته‌ام، احتمالاً همدردی با آنها دشوارتر است. در جنایات و خلافها یا شوهران و همسران جایی که شخصیتها حتی خشن‌تر هستند، بیشتر مایلیم در طول داستان آنها را دنبال کنیم، چون گرمتر هستند.

بیورکمان: یکی از فیلمهای مورد علاقه‌ام از هیچکاک، فیلم سرگیجه است

که به هنگام نمایش آن، زیاد با استقبال مردم روبه رو نشد. و فکر می‌کنم یکی از دلایلش این بود که نقشی که جیمزاستوارت بازی کرد، شخصیت خیلی مثبتی نبود. به میزان بسیار گسترده‌یی، هیچکاک روی همذات پنداری میان شخصیتهای اصلی و تماشاگران کار می‌کرد.

آلن: جالب است، چون معمولاً تماشاگران، فیلمهای او وقهرمانانش را دوست دارند.

بیورکمان: شما چی؟

آلن: سرگیجه خوب است. اما فیلم موردعلاقه‌ام از هیچکاک نیست. من خیلی خیلی بیشتر، سایه‌ی یک تردید و رسوا و بیگانه‌یی در قطار را ترجیح می‌دهم. اما با تروفو موافق نیستم که این فیلمها معنادار هستند یا چیزی اساسی را می‌گویند. فکر می‌کنم فقط سرگرم‌کننده‌اند. صددرصد موفق در آنچه که کارگردان می‌خواسته‌است بکند.

بیورکمان: من متوجه واکنشی مشابه نسبت به فیلم خودم پشت کوکره‌ها شدم، جایی که شخصیت مرکزی، کسی نیست که شما بخواهید با او همدردی کنید، اما با این همه، آدمی است که می‌توان با او همذات شد.

آلن: بله، اما ارلاند جوزفسون بازیگر گرمی است و من جنا را هم بازیگر گرمی می‌دانم. زن دیگر، نوعی فیلم است که اینجا خریدار ندارد. من در اروپا با فیلمهای بیشتر دراماتیک خود توفیق زیادی داشته‌ام. نمی‌دانم چرا، اما شاید آدم متوسط، در اروپا جوری تربیت و بزرگ شده است که علاقه زیادتری به آن نوع ادبیات و فیلم دارد.

بیورکمان: بله، من هم متوجه این موضوع شده‌ام. بیشتر آمریکایی‌ها، خیلی کتاب نخوانده‌اند. به‌نظر نمی‌رسد که آمریکایی متوسط، حتی به ادبیات معاصر آمریکایی هم علاقه‌ی زیادی داشته باشد. و با این همه، شما نویسندگان جالب

و بسیار زیادی دارید، مثل رایموند کارور، پل آستر، ریچارد فورد، تو بیاس وولف، آن بیتی و دیگران.

آلن: بله، اما طرفداران زیادی ندارند. من گرچه خیلی زیاد نمی‌خوانم، به مقدار قابل ملاحظه‌یی رمانهای معاصر را خوانده‌ام. و شما می‌توانید این را با فیلمهای کلاسیک، مقایسه کنید. من با دانشجویانی صحبت کرده‌ام که هرگز فیلم همشهری کین را ندیده‌اند یا فیلمهای اولیه‌ی برگمن را. مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی و پرسونا را اصلاً نمی‌شناسند و آنها حتی عنوان فیلمهایی چون نور زمستانی و همچون از یک آیینه‌ی تاریک را نشنیده‌اند. و این مسأله در مورد فیلمهای فلینی یا تروفو یا گدار هم صدق می‌کند. یک مکتب بسیار بسیار بانفوذ نقد فیلم در آمریکا وجود دارد که عوامانه است و.فکر می‌کنم این خوب نیست. شماری از منتقدین، منتقدین روشنفکر، هستند که به شدت از آثار خوب اروپایی و کارهای خوب به طور کلی، ایراد می‌گیرند اما بر سر فیلمهای مبتذل و عوامانه، تا دلتان بخواهد جوش و جلا می‌زنند. من نام نمی‌برم، اما شماری کارگردان فیلم هستند که فیلمهای بسیار مردم‌پسند می‌سازند و فیلمهایشان سرگرم‌کننده‌اند. اما توصیف آنها به گونه‌یی که این منتقدین می‌کنند و پیداکردن معنایی در آنها، درست نیست. من منتقد فیلمی را می‌شناسم که بسیاربسیار در مورد برگمن سختگیر بود. نه همیشه منفی، اما برگمن باید به سطح آستانده‌های او می‌رسید. در مورد فلینی هم همین طور. در حالی که بعضی کارگردانهای مبتذل‌ساز آمریکایی، به شکلی باورنکردنی مورد پرستش بودند.

بیورکمان: شما گفتید نیازی به ارزیابی مجدد زندگی خود، به گونه‌یی که ماریون در زن دیگر می‌کند، احساس نکرده‌اید. همیشه برایتان این طور بوده

آلن: بله، این را وقتی که داشتم نوجوانی را پشت‌سر می‌گذاشتم، می‌دانستم که همیشه انحرافاتی هم وجودخواهدداشت. و احساس کردم که انحراف از کار و کم‌کاری، یک خودفریبی است، و اینکه زیان‌آور خواهدبود. پس برای پرهیز از اتلاف وقت و تن دادن به کلی آیینهای نوشتن، فقط باید کار کنید. هنر در کل و حرفه‌ی نمایش به ویژه، پر است از آدمهایی که حرف می‌زنند، حرف می‌زنند، حرف می‌زنند و حرف می‌زنند. وقتی حرفهایشان را می‌شنوید، از دیدی تئوریک درخشان هستند و حق دارند اما در پایان فقط این سؤال می‌ماند که «چه کسی می‌تواند بنشیند و کار را انجام دهد؟» این است که به حساب می‌آید، بقیه‌اش حرف مفت است.

بیورکمان: ماریون در زن دیگر، میان واقعیت، خاطره‌ها و رؤیاها سرگردان است. می‌خواهم نظرتان را درباره‌ی فصلهای رؤیا در فیلم که بسیار خیال‌انگیز و بیان‌کننده‌اند، بشنوم.

آلن: احساس کردم به‌محض اینکه درون ذهن شخصیت باشید، هر چیزی مجاز است. بنابراین وقتی ما در بخش اولیه‌ی فیلم این را جا انداختیم که این صدا از دیوار گذر می‌کند و می‌آید و اینکه قرار نیست خیلی واقع‌گرا باشد، آن وقت احساس کردیم آزادیم که هر کاری دلمان می‌خواهد بکنیم. احساس کردم که کلید «میا» بود که همیشه شخصیت جنا رولندز را به بعضی مکاشفه‌ها هدایت می‌کرد. میا به گونه‌یی، یک تجسم از خودِ درون او بود.

بیورکمان: بله، شما اغلب اوقات رابطه‌یی مستقیم میان دو شخصیت برقرار می‌کنید. برای مثال، جایی هوپ (میافارو) به روانکاو خود می‌گوید «لحظاتی هست که از خودم می‌پرسم آیا انتخابهای درستی در زندگی‌ام کرده‌ام؟» و بعد یک قطع مستقیم به جنا رولندز و جن هاکمن وجود دارد. مکالمه‌یی در یک میهمانی میان آنها وجوددارد با "گفت و گو" و بازی بسیار قوی.

آلن: بله، چون ماریون انتخابهای درستی در زندگی‌اش نکرده است. انتخابهای مطمئن و سرد کرده، اما هرگز انتخاب درستی نکرده است.

بیورکمان: فکر می‌کنید انتخابهای ذهنی و تحقیقی هم کرده است؟

آلن: نه، فکر می‌کنم انتخابهای مطمئن کرده، اما نه انتخابهای ذهنی و تحقیقی. انتخابهای ذهنی باید زمانی انجام می‌شد که واقعاً نمی‌دانست دارد به کجا می‌رود. اما انتخابهای مطمئن کرد. منظورم این است که ایان هولم یک انتخاب مطمئن بود: یک پزشک، مردی مستقر، و شخصی سرد و امن مثل خودش. اما جن هاکمن نیست. او شخصی گرم و خشن است. اما هوپ او را به این برخوردها با دیگر آدمها و برخوردی با خودش هدایت کرد. ماریون خیال کرد هوپ را در خیابان دیده و تعقیبش کرد و با کسی از گذشته‌اش روبه رو شد. شخصیت میا، همیشه او را به جایی که می‌تواند چیزهایی را بفهمد و بیابد هدایت می‌کند.

بیورکمان: به خاطر می‌آورید که چگونه فصلهای رؤیا را ساختید، از چه جایی عناصری برای رؤیاهایش پیدا کردید، صحنه‌های در تماشاخانه، بازجویی، مشاجره‌اش با شوهر اولش بر سر داشتن بچه؟

آلن: نه، نمی‌توانم بگویم که دقیقاً به خاطر می‌آورم. هرچه بود فقط الهامی بود که در آن زمان برای این یا آن صحنه داشتم. برای مثال می‌دانستم که بعضی رؤیاها باید در تماشاخانه اتفاق بیفتد. دوستش هم یک بازیگر زن بود. می‌خواستم این اطلاعات را به گونه‌یی بسیار تئاتری بدهم. فکر کردم از نظر زیبایی‌شناسی جذاب‌تر است تا نمایش آن به صورت یک خاطره‌ی طبیعی سرراست و مستقیم.

بیورکمان: وقتی ماریون در آپارتمان محل کارش است، چندتایی نمای درشت خیلی ناگهانی، از جنارولندز وجود دارد که کنار شبکه‌ی تهویه‌ی هوا

گوش می‌گیرد. شما معمولاً خیلی از گرفتن نمای درشت در فیلمهایتان پرهیز می‌کنید. نظرتان درباره‌ی نماهای درشت و اینکه چگونه و چه وقت باید از آنها استفاده شود، چیست؟

آلن. در فیلمهای دراماتیک، بیشتر از نماهای درشت استفاده می‌کنم. در فیلمهای بیشتر کمیک، در فیلمهایی که زیاد سنگین نیستند، دوست دارم کمتر از نماهای درشت استفاده کنم. خیلی کم، چون فکر نمی‌کنم زیاد جالب و جذاب باشند. این در یک فیلم دراماتیک فرق می‌کند، چون سنگینی خاصی را خلق می‌کنند. نماهای درشت خیلی ثقیلند. اما برای بعضی افه‌ها، بسیار خوب هستند. اما در یک فیلم سرشار از حرکت، فیلمی مثل آنی‌هال یا رز ارغوانی قاهره یا شوهران و همسران، هر کدام از آنها، واقعاً نیازی به نماهای درشت نیست. تقریباً کیفیتی تصنعی در آنها وجوددارد. منظورم این است که برگمن از نماهای درشت به گونه‌یی تئاتری استفاده می‌کند؛ و البته بسیار درخشان است، چون او زبانی را متحول کرده است که می‌تواند حالات روانی و درونی را به تماشاگران منتقل کند. من این را وقتی که کتاب او چراغ جادو را نقد و بررسی کردم، گفتم که وقتی مسأله از حوزه‌ی دنیای بیرون به دنیای درون کشیده می‌شود، برگمن یک گرامر، یک فرهنگ لغت را برای بیان بسیار درخشان این کشمکشهای درونی، بسط داده است، و بخشی از این گرامر، استفاده از نمای درشت به گونه‌یی بود که واقعاً قبلاً استفاده نشده بود، نماهای درشتِ بسیار نزدیک و خیلی خیلی طولانی و ایستا. اما اثر مطلقاً ایستا نیست. اثر کاملاً هیجان‌انگیز است. چون با نبوغ ویژه‌ی خاص او آغشته است. بنابراین، آن، بخشی از تکنیک اوست. من در نمای درشت، به اندازه‌ی او احساس راحتی نمی‌کنم. احساس می‌کنم که شما ناگهان به بودن در یک فیلم واقف می‌شوید. من از نماهای درشت در وضعیتهای دراماتیک شاعرانه استفاده کرده‌ام. اما خیلی خیلی بندرت. بامزه

است. یک بار برگمن در مصاحبه‌ای گفت که بعضی مواقع احساس کرده است استفاده از موسیقی در فیلم وحشیانه است. این واژه‌ایست که او به کار برده بود. اما من این واژه را به کار نمی‌برم. من احساس می‌کنم استفاده از موسیقی در فیلمها، بسیار بسیار مهم است و بخشی از ابزارهایی که با آن کار می‌کنید درست مثل نور و صدا. اما استفاده‌ی بی‌حد از نمای درشت می‌تواند وحشیانه باشد، البته نه در دستهای برگمن؛ در دستهای او نبوغ است. اما در دستهای دیگران، بیشتر اوقات ـ من هم همین‌طور، چون چندان مهارت ندارم ـ جمع‌وجور کردنش بسیار دشوار است. برای کارگرانائی که چیزی نمی‌دانند، نمای درشت به‌نظر راه فرار ساده‌یی است. اما واقعاً چنین است؟ آنها فقط خیال می‌کنند. آنها فکر می‌کنند یک نمای درشت، بسیار احساس‌برانگیز است! مثل نویسنده‌یی است که شخصیتهایش را به خودکشی می‌کشاند یا به گنده‌گویی در کوششی برای اینکه دراماتیک یا نیرومند باشد. یا نشان دادن کلی خون در کوششی برای قوی بودن، و این خام‌دستانه است. فکر نمی‌کنم در فیلم قتل مرموز منهتن، نمای درشتی داشته باشم. فکر نمی‌کنم نمای درشتی در شوهران و همسران و یا هانا و خواهرانش هم وجود داشته باشد. من می‌دانم مایکل کین پس از اینکه در فیلم هانا و خواهرانش بازی کرد، به جنارولندز هشدار داد که من هرگز نماهای درشت نمی‌گیرم. بعد، وقتی چندتایی نمای درشت از او در زن دیگر گرفتم، غافلگیر شد. او هم البته چهره‌یی خوب و به شدت گویا دارد.

بیورکمان: اما اینجا نماهای درشت، خوب اثر می‌کنند، با شخصیت فیلم، با شخصیت او و آنچه شما می‌خواهید از طریق او بگویید همسازند.

آلن: فکر می‌کنم وقتی آنها را می‌گیرم، از دید شما هم مؤثر خواهند بود. چون حتی یک نمای درشت نمی‌گیرم مگر آنکه یقین حاصل کنم که تاثیر خواهد داشت. من به ندرت و با احتیاط از نماهای درشت استفاده می‌کنم. وقتی

اول شروع کردم، محتاط و ممسک نبودم، چون اصلاً چیزی در مورد کارگردانی نمی‌دانستم و همان اشتباهاتی را کردم که هر کارگردان بی‌تجربه‌یی می‌کند.

بیورکمان: بعضی صحنه‌ها در زن دیگر مبهوت کننده‌اند؛ صحنه‌های ملاقات میان جنارولندز و سندی دنیس، میان ماریون و کلر ـ بازیگر زنی که زمانی بهترین دوست ماریون بود.

آلن: خُب، سندی دنیس یک بازیگر زن صاحب سبک است. یکی از آن آدمهایی است که می‌توانند کارهای بزرگی بکنند. گاه کرده و گاه نکرده اما در توانش بوده است. و اینجا شخصیت او نمایش زندگی ماریون بود.

بیورکمان: و تاحدودی هم آن را برایش فاش می‌کند. مثل ملاقات در بار، جایی که ماریون تمام توجه خود را روی شوهر یا معشوق کلر متمرکز می‌کند و به کاملاً دوست مؤنث خود را از یاد می‌برد و کلر ناگهان منفجر می‌شود و می‌گوید «اگر یکی از ما بازیگر باشیم، تو هستی، نه من!»

آلن: درست است.

بیورکمان: شما در فیلم زن دیگر با بازیگرانی مثل جنارولندز و میافارو، جن هاکمن و سندی دنیس و جان هاوسمن ترکیبی بسیار هیجان‌انگیز و عالی هم دارید و نیز بازیگرانی خوب اما کمتر معروف مثل هریس یولین که من او را بیشتر در فیلمهای اکشن و حادثه‌یی، آن هم در نقش آدمهای خشن، دیده بودم.

آلن: من اولین بار او را وقتی دیدم که فضاهای داخلی را می‌ساختم. او در فهرست اصلی بازیگران فیلم فضاهای داخلی بود. یکی از مردهایی بود که با یکی از خواهرها ازدواج می‌کرد. حالا به خاطر ندارم چه نقشی بود. او در تمرین احساس ناراحتی کرد و گفت که می‌خواهد کار را ترک کند و برود و من گفتم «اگر احساس ناراحتی می‌کنید، اشکالی ندارد» و رفت و من جایش را به کس دیگری دادم. اما همیشه می‌خواستم با او کار کنم، بنابراین چند سال بعد به

او زنگ زدم و خواستم که بیاید و او از آمدن وایفای این نقش خوشحال بود. او (هریس یولین) تیپ فوق‌العاده‌یی دارد و بازیگر خوبی است.

بیورکمان: شما، جان هاوسمن را هم که نقش پدر ماریون را بازی می‌کند دارید، این مرد افسانه‌یی در تئاتر و فیلم آمریکایی. تهیه کننده‌ی تئاتر مرکوری و همشهری کین اورسن‌ولز. این باید آخرین نقش او بوده باشد.

آلن: بله، فوق‌العاده بود. در کار، بسیار دوستانه و مهربان. عجیب است، اما تعدادی بازیگر هستند که کمی پس از بازی در یکی از فیلمهای من، مرده‌اند. هاوسمن یکی بود، لوید نولان، پدر در فیلم هانا، یکی دیگر بود.

بیورکمان: وقتی ماریون به دیدن خانه‌ی پدرش می‌رود، کتاب شعر مورد علاقه‌ی مادرش را که کتابی از ریلکه است، پیدا می‌کند. او چند خطی از شعر «یوزپلنگ» را نقل می‌کند: «چون این جا، جایی نیست که نتوانی دیده شوی، تو باید زندگی‌ات را عوض کنی» شما از ریلکه در دیگر فیلمهایتان نیز نقل‌قولهایی آورده‌اید. یکی از شاعران مورد علاقه‌ی شما است؟

آلن: من ریلکه را خیلی دوست دارم. بله، شاعری است که دیدگاه‌هایش را دوست دارم.

بیورکمان: چرا؟

آلن: چون به بعضی از چیزهای هستی علاقه داشت که من هم علاقه دارم. شاعری فلسفی بود و من این را دوست دارم. شاعر مورد علاقه‌ام نیست، اما در میان شاعرانی است که دوستشان دارم. شاعر مورد علاقه‌ی شماره‌ی یک من بیتس است. هنوز هم مرا مبهوت می‌کند و البته تی.اس.الیوت به خاطر آنچه درباره‌اش می‌نویسد و چگونه آن را می‌نویسد. من امیلی دیکنسون را هم دوست دارم. او اولین شاعری بود که از شعرهایش واقعاً لذت بردم.

بیورکمان: پس وقتی شعرهایش را خواندید که جوان بودید؟

آلن: بله، و اولین شاعری بود که واقعاً شعرهایش را فهمیدم و دوست داشتم. و بعد ای.ای. کامینگز، چون خیلی هوشمند است. و ویلیام کارلوس ویلیام و ریلکه، البته، یکی از آنهاست. اما من فقط ترجمه‌ی اشعار ریلکه را خوانده‌ام. اما ییتس برای من شماره‌ی یک است. دشوار می‌توان فکر کرد که پس از شکسپیر و میلتون چه کسی انگلیسی را بهتر از ییتس نوشته است. ییتس، آن بالا، درست در کنار آنهاست.

بیورکمان: در یکی از فصلهای رؤیا، از موسیقی اریک‌ساتی استفاده می‌کنید. از او خوشتان می‌آید؟

آلن: بله، باز هم او آهنگساز مورد علاقه‌ام نیست اما از او خوشم می‌آید. و من از یک قطعه‌ی زیبای موسیقی، یکی از «ژیمنوپدی»های او استفاده کردم، چون مناسب است. من گاه به موسیقی‌اش گوش می‌دهم، اما نه زیاد. در دنیای موسیقی کلاسیک، شمار زیادی آهنگساز مورد علاقه، جدا از اریک‌ساتی، دارم. طبیعتاً آهنگسازانی را دوست دارم که اغلبِ مردم دوست دارند: موتسارت، بتهوون. اما مالر را خیلی دوست دارم و سیبلیوس را بیشتر. عاشق موسیقی سیبلیوس هستم. جدا از استادان قدیم باید بگویم مالر و سیبلیوس، آهنگسازان مورد علاقه‌ام هستند و استراوینسکی را هم خیلی دوست دارم.

بیورکمان: یک تابلو نقاشی با اهمیتی خاص هم در فیلم وجوددارد، تابلویی به‌نام «امید» از گوستاوکلیم. چطور شد که از این تابلو در فیلم استفاده کردید؟ اتفاقی بود یا او نقاشی است که ستایش می‌کنید؟

آلن: فقط مناسب به‌نظر رسید، حس درست را به فیلم می‌داد. بعداً معلوم شد تصادفاً نام تابلو هوپ (امید) بود، چون نام شخصیتی که میا بازی می‌کرد هوپ بود. شما هرگز نام تابلو را در فیلم نمی‌شنوید، اما می‌توانید نام آن را در عنوان‌بندی فیلم بخوانید. اما تابلو کاملاً مناسب به‌نظر رسید. چون جنا نقش

یک استاد فلسفه‌ی آلمانی را بازی کرد، سعی کردم کار کسی را پیدا کنم که آلمانی و مناسب باشد.

بیورکمان: و تابلو یک ارتباط بصری با شخصیت میافارو هم دارد، چون زنی راکه در تابلو می‌بینیم باردار است.

آلن: بله درست است.

فصل نوزدهم

داستانهای نیویورک

داستانهای نیویورک

بیورکمان: اپیزود شما در داستانهای نیویورک با عنوان شکسته‌های اودیپوس، یک کمدی خالص است. این فارس کوتاه، بلافاصله پس از زن دیگر ساخته شد. این انتخابی آگاهانه بود که پس از فیلمی بیشتر دراماتیک به چیزی سبکتر بپردازید و درام را با یک کمدی خالص قطع کنید؟

آلن: معمولاً پس از کار روی چیزی برای یک مدت طولانی، می‌خواهید به کار دیگری بپردازید، کاری کاملاً متفاوت، و این اتفاق می‌افتد.

بیورکمان: من شنیده و یا جایی خوانده‌ام که فکر اصلی داستانهای نیویورک مال شما بوده است؟

آلن. فقط تا حدودی. این را به تهیه کننده‌ام رابرت گرینهات یادآور شدم و او فکر کرد طرح خوبی خواهدبود که از سه نفر بخواهد هر یک اپیزودی بسازند. و در اصل او پیشنهاد کرد که من و مارتین اسکورسیسی ـ که یک بار با او کار کرده بود ـ و استیون اسپیلبرگ، باید در پروژه باشیم و هر سه‌ی ما را جمع کرد و ما موافقت کردیم این کار را بکنیم. همه فکر کردیم که فکر قشنگی است و بعد اسپیلبرگ نتوانست و آنها جای او را به فرانسیس فوردکاپولا دادند. پروژه‌ی آسانی بود، چون من ایده‌ی بامزه‌یی داشتم. می‌دانید، مشکل نبود.

بیورکمان: چطور شد فرانسیس فوردکاپولا به پروژه پیوست. او نیویورکی نیست. از آغاز، فکر این نبود که کارگردانان باید نیویورکی باشند؟

آلن: نه، در واقع اینکه پروژه، داستانهای نیویورک نامیده شد، فکر من یا یکی از فکرهای ما نبود. فقط عنوان کاری برای کمپانی دیسنی بود و بعد آنها از

عنوان خوششان آمد و از آن استفاده کردند. من خودم فکر نمی‌کردم عنوان خوبی باشد، چون احساس کردم محدودکننده است. اما به‌اندازه‌ی دیگر عناوین خوب بود.

بیورکمان: خُب، کاپولا هم اپیزود (قسمت) خود را محدود به نیویورک نمی‌کند. او داستانش را در پایان به آتن می‌کشاند.

آلن: راستش را به شما بگویم، من هرگز فیلم را ندیدم. همان طور که هیچ وقت بعد از تمام شدن فیلمهایم نمی‌روم که آنها را ببینم. از دیدن اپیزودهای اسکورسیسی و کاپولا محروم شدم. من دیگر فیلمهای آنها را دیده‌ام و فکر می‌کنم هر دو کارگردانان بزرگی هستند، اما این یکی را ندیدم، چون نمی‌خواستم مال خودم را ببینم.

بیورکمان: حالا همیشه می‌توانید اپیزودهای آنها را روی ویدیو ببینید و مال خودتان را هم ببینید.

آلن: بله، خیلی هم ساده، چون مال من آخر است.

بیورکمان: نامهای شخصیتهایی که شما و میافارو بازی می‌کنید، شلدون و لیزا هستند و ظاهراً نامهای دو شخصیت در یکی از اپیزودهای آنچه همیشه می‌خواستید... بدانید بودند که از فیلم حذف شد. نمی‌دانم که این اپیزود فیلمبرداری شد یا نه.

آلن: اوه بله... درست است! فیلمبرداری شد. اپیزودی بود با لوئیز لاسر همسر سابقم و من. هر دو ما روی تار یا شبکه‌ی یک عنکبوت عظیم بودیم. لوئیز بیوه‌ی سیاه عنکبوت را بازی کرد و من نقش عنکبوت مذکر را. ما عشقبازی کردیم و بعد او به طریقی مرا کشت و خورد. فکر بسیار خوبی بود اما نتوانستم آن را از آب دربیاورم و بنابراین از فیلم حذفش کردم.

بیورکمان: به خاطر می‌آورید که چرا شما آن دو نام ـ شلدون ولیزا ـ را برای شخصیتهایتان در شکسته‌های اودیپوس حفظ کردید؟

آلن: نه، اما وقتی تایپ می‌کنم، معمولاً سعی می‌کنم نامهای کوتاه برای همه پیدا کنم، چون نمی‌خواهم زیادی تایپ کنم.

بیورکمان: اودیپوس، به‌نظر می‌رسد که تاحدودی، یک یادآوری و ستایش از علاقه‌ی شما به جادو در دوران کودکی است.

آلن: یک منتقد فیلم آمریکایی به نام دایان جاکوب هست که از منتقدین خوب ماست. او به تازگی کتابی در باره‌ی پرستون استورجس چاپ و منتشر کرده است. یک بار کتابی هم درباره‌ی من نوشته با عنوان اما ما به‌تخم‌مرغها نیازمندیم و در آن بسیاری از کارهای مرا به جادو و شعبده‌بازی ربط داد. این خانم، احساس کرد در شکسته‌های اودیپوس و زن دیگر و در زلیگ و نمایشنامه‌ام لامپ برق شناور که در باره‌ی یک شعبده‌باز بود، علاقه به جادو و شعبده وجود دارد. و البته رز ارغوانی قاهره. او خاطرنشان کرد که جادو و چیزهای جادویی، مدام در فیلمهای من ظاهر می‌شوند. در آلیس، شخصیت اصلی، حکیم ـ جادوگری چینی را ملاقات می‌کند. در بسیاری از آنها جادو وجوددارد. او این تز را ساخت و حق هم داشت. او قادر بود به مضمون جادو بارها و بارها اشاره کند. البته این در اودیپوس خیلی مستقیم به چشم می‌آید.

بیورکمان: و این یکی از سرگرمیهای موردعلاقه‌تان به‌هنگام کودکی بود؟

آلن: بله، شعبده‌بازی را مطالعه، تمرین و برای خانواده و دوستانم اجرای کردم.

بیورکمان: در کارتان مهارت داشتید؟

آلن: بله، هنوز هم می‌توانم شعبده‌بازی کنم. من این کار را ساعات بسیار، روزهای بسیار، سالهای بسیار تمرین کرده‌ام و هنوز هم می‌توانم با ورق و سکه و از این جور چیزها، همه نوع شعبده‌بازی بکنم.

بیورکمان: در چند عکس پشت دوربین چند فیلم، شما و میافارو را در حال بازی شطرنج، میان برداشتها، دیده‌ام. شما به شطرنج هم علاقه دارید؟

آلن: خُب، می‌توانم بازی کنم. خیلی خوب بلد نیستم.شطرنج‌بازی کاملاً ناشی هستم. اما عاشق این بازی هستم و عاشق دیدنش. به اندازه‌ی کافی وقت نمی‌کنم بازی کنم. بنابراین تجسم فکری را از دست می‌دهم. یک وقتی، سالها پیش، هشت یا ده سال پیش، خیلی بیشتر شطرنج بازی می‌کردم و در نتیجه بازی‌ام بهتر بود. حالا، سالهاست که بازی نکرده‌ام و خیلی سریع و زیاد فراموش کرده‌ام. اما بازی شطرنج را دوست دارم.

بیورکمان: شما تعداد زیادی شخصیت «مادر» در فیلمهای قبلی خود دارید. اودیپوس کوششی برای تصفیه حساب با این «مادر»، یک بار و برای همیشه به گونه‌یی کمیک، نیست؟

آلن: واقعیت موضوع این است که یک روز در همین اتاق نشسته بودم و به صفحه‌یی از سیدنی بکت گوش می‌دادم. در حالی که چشم به آسمان دوخته بودم با خودم فکر کردم «خدای من، چقدر دلم برایش تنگ شده. چه خیال‌انگیز و دراماتیک بود اگر می‌توانستم، پیکری عظیم از او را در حال نواختن در آن بالا ببینم. آن صورت بزرگ قهوه‌یی رنگ با ساکسفون سوپرانویش.» موسیقی‌اش بسیار زیبا بود، و من می‌توانستم تقریباً او را آن بالا در حال نواختن ساکسفون مجسم کنم. این خیال با من ماند و من فکر کردم «بامزه نمی‌شد اگر مادرم بود، و نق‌نقو و...» اما چگونه باید او را ببرم آن بالا. بعد این فکر به ذهنم رسید که او (مادرم) را به یک نمایش شعبده‌بازی می‌برم. او ناپدید می‌شود و بعد در آسمان ظاهر می‌شود. در داستان اصلی من، همه در نیویورک از دستش در عذاب بودند. نخست فکر می‌کردند جذاب و زیباست، اما بعد فهمیدند که در طول سالها، من چه‌ها از دستش کشیده‌ام. اما این‌جوری بهتر شد، یعنی که مزاحم من و دوست دخترم است، و بعد می‌رود نزدیکِ متخصص احضار ارواح و بعد هم

عاشق او می‌شود.

بیورکمان: پس وقتی جوان بودید و شروع کردید به معاشرت با دخترها، خانواده‌تان انتظار داشتند یک دخترِ یهودی باشد؟

آلن: بله، اما برای من، به دو دلیل مسأله‌یی نبود. من به آنچه فکر می‌کردند اهمیت نمی‌دادم و هرگز برایم فرقی نمی‌کرد که این یا آن‌طور فکر می‌کنند. اما برحسب تصادف، من در یک چنان محله‌ی یهودی‌نشینی بزرگ شدم که همه دوروبرمان یهودی بودند. پس فقط دخترهای یهودی را می‌دیدم. اما اگر من عاشق یک دختر بت‌پرست یا سیاهپوست و یا چینی می‌شدم، حتی برای یک لحظه‌یی هم اهمیت نمی‌دادم.

بیورکمان: نمایش اندام مادر در آسمان، برایتان دردسری نداشت؟

آلن: آه چرا، دردسر داشت! برای سون‌نایکویست شاید دردسر زیادی نداشت. اما ما کارشناسی را خبر کردیم تا بیاید و بگوید مکانیسم کار چیست و کار را انجام دادیم. سرگرم‌کننده بود و سون آن را به‌درستی فیلمبرداری کرد. اما کلی طول کشید. می‌دانید، پیداکردن راه مناسبی برای کشاندن مادر به آسمان، دردسر بزرگی بود. هر وقت که من خواسته‌ام نوعی جلوه‌ی ویژه داشته باشم، همیشه مشکل بوده، چون نمی‌توانم از پس کار برآیم. وقتی من خواستم میا و آلک بالدوین را در فیلم آلیس به پرواز درآورم و مادر را در آسمان این فیلم قرار دهم و روح کوچک را در پایان کمدی... یک شب نیمه‌ی تابستان ظاهر کنم، با مشکل مواجه شدم. معمولاً وقتی آدمهایی که در انجام این کارها موفقند، مثل استیون اسپیلبرگ یا جرج لوکاس، به اندازه‌ی کافی پول دارند و بارها امتحان می‌کنند. آنها پولی بیشتر از پولی که من صرف نیمی از فیلم خود می‌کنم، صرف تستها می‌کنند تا به نتیجه‌ی مطلوب برسند و بعد هم کار را زیبا از آب

درمی‌آورند. من به آن اندازه پول ندارم که واقعاً کار را به صورت مطلوب انجام دهم. بنابراین همیشه به یک ورسیون قراردادی بسنده می‌کنم. وقتی ما صحنه‌ی پرواز میا و آلک بالدوین را در فیلم آلیس انجام دادیم، اگر پول داشتیم که بهترین امکانات و بهترین دوربینهای رایانه‌یی را در اختیار داشته‌باشیم می‌توانستیم آن را به صورت سوپرمن و به همان اندازه کامل درآوریم. اما برای ما چنان آزمون سختی بود که انگار قرار نبود تمام شود! و بعد هم ناچار شدم سه یا چهار نما، نماهایی که ساختن آنها یک روز تمام وقت ما را گرفته‌بود، قیچی کنم.

بیورکمان: درگیر شدن با این جریانهای فنی و وقت‌گیر برایتان کسل‌کننده است؟

آلن: خیلی خسته کننده است! حالا باید بگویم که اگر با گوردون ویلیس کارمی‌کردم، احتمالاً، جریان راحت‌تر پیش می‌رفت. چون ویلیس جدا از هنرمند بودن، یک جادوگر فنی هم هست. اما شاید هم نه، چون گوردون کمدی... یک شب نیمه‌ی تابستان» را فیلمبرداری کرد. هربار که به ناچار بخواهید متکی به کمک استودیویی از بیرون باشید، خیلی‌خیلی سخت است.

بیورکمان: اما جلوه‌های ویژه در آلیس خیلی خوبند.

آلن: شما فقط پایان هر چیزی را می‌بینید. بعد از کاری کشنده، دست آخر ناچار شدیم دوربینی مجهز به رایانه بیاوریم. کل جریان خیلی خیلی دشوار بود.

بیورکمان: در فیلم آلیس، صحنه‌های دیگری هم بود که می‌خواستید در فیلم داشته‌باشید اما به خاطر مشکلات فنی به ناچار از آن صرف‌نظر کردید؟

آلن: بله، صحنه‌هایی بود. برای مثال، وقتی ما صحنه‌ی زیردریایی آلمانی در روزهای رادیو را ساختیم، قایق «U» شکل فقط حدود یک متر درازا داشت و

خیلی طول کشید تا آن را ساختیم و خیلی هم دشوار بود. بالاخره در پایان، تنها راه، فیلمبرداری مجدد بود و این که دور آن قاب دوربین چشمی بگذارم. نمی‌خواستم این کار را بکنم. می‌خواستم پسرک نگاه کند و قایق را ببیند. اما ناچار شدم برگردم و دوباره از پسرک فیلمبرداری کنم و یک دوربین چشمی به او بدهم. بدین ترتیب سعی کردم جوری سروته قضیه را هم بیاورم. من از جلوه‌های ویژه نفرت دارم!

بیورکمان: میل دارم درباره‌ی دوبانوی کوچک در فیلم، می‌کستل و جسی کئوسیان در نقش مادر شلدون و عمه، حرف بزنم. می‌کستل، می‌دانم، دخترِ بتی‌بوپ بود و ضمناً یکی از آوازهای زلیگ را خوانده، اما چه شد که از این دو برای این نقشها استفاده کردید؟

آلن: خُب، جولیت تیلر تقریباً همه‌ی بانوان پیر یهودی در شهر را امتحان کرد. به‌خانه‌های زنان سالمند رفت، به گروه‌های بازیگر سرکشید وبالاخره بعد از دیدن حدود سی بازیگر زن، می‌کستل خیلی معمولی آمد و من به محض اینکه او را دیدم و او به محض اینکه نقش را خواند، دیدم خودش است. از او بهتر نمی‌شد. حتی به مادرم شباهت دارد. و جسی کئوسیان، داستان دیگری است.

سالها پیش، وقتی در دبیرستان بودم و چهارده یا پانزده ساله، معلم زیست‌شناسی‌ام بود! بانویی ریزنقش و کوچک بود و ما برایش جوک درست می‌کردیم. نمی‌شد او را پشت میز زیست‌شناسی دید. معلم زیست‌شناسی کوچولویی بود. یک ترم معلم من بود و من هرگز در کلاس، کلمه‌یی به او نگفتم. بعد، من فارغ‌التحصیل شدم و دیگر هرگز او را ندیدم... برای سی‌وپنج سال. بعد یک روز جولیت‌تیلر به‌من گفت «زن کوچک اندام فوق‌العاده‌یی به

دفتر من آمد. او را در خانه‌ی بازنشستگان دیده بودم. فکر می‌کنم خوشگل‌ترین زن کوچولویی است که دیده‌ام و می‌گوید که ترا از دوران مدرسه می‌شناسد. می‌گوید معلم زیست‌شناسی تو بوده است.» من گفتم خانم کنوسیان؟ و او نقش را بازی کرد. همه سرصحنه او را جسی صدا می‌کردند. اما من هنوز هم فقط می‌توانم به او بگویم خانم کنوسیان. چون او را فقط این طوری می‌شناسم.

بیورکمان: تجربه‌ی بازیگری داشت؟

آلن: نه، ابداً.

بیورکمان: پس چه شد که به دیدار جولیت تیلر رفت؟

آلن: خوب، جسی‌کنوسیان زن بسیار روشن و باهوشی است. تمام وقتش را صرف رفتن به گالری‌های هنری و کنسرت و از این جور کارها می‌کند. او بازنشسته است و این آگهی را در خانه‌ی بازنشستگان می‌خواند که دنبال بانوی پیری برای ایفای یک نقش کوچک در یک فیلم می‌گردند و فقط از سرعلاقه و کنجکاوی می‌آید. از آن پس در یک فیلم دیگر و چند فیلم تبلیغاتی بازی کرده است.

بیورکمان: وقتی با هم کار می‌کردید رفتارش با شما چگونه بود؟ شما هنوز هم برایش یک بچه مدرسه‌یی بودید؟

آلن: نه، مثل همیشه درخشان و شگفت‌انگیز بود. هرگز در زندگی‌اش بازی نکرده بود. اما اغلب سؤالاتی از این دست می‌کرد «این شخصیت این کار را این طوری انجام می‌دهد یا می‌تواند به شکل دیگری هم بازی کند؟» یک تحلیل کاملاً روشن. فوق‌العاده بود.

فصل بیستم

جنایات و خلافها

جنایات و خلافها

پدر یهودا: چشمان خداوند مدام ما را می‌پاید.

(از جنایات و خلافها)

بیورکمان: فکر می‌کنم شما فیلمنامه برای جنایات و خلافها را در جریان سفری به اروپا نوشتید، درست است؟

آلن: بله، اما آنچه را که قبلاً گفتم فراموش نکنید، کار سختِ واقعی، کار مقدماتی است. وقتی کار مقدماتی انجام شد، بقیه‌اش آسان است. من همه جا می‌توانم بنویسم. می‌توانم به هتلی بروم و اتاقی بگیرم و تا آنها ترتیب کارها را بدهند چند صفحه‌یی بنویسم. و وقتی از شهری به شهر دیگر برویم، در توقفی بین راه، باز هم می‌توانم بنویسم و دقیقاً به‌همین ترتیب بود که این فیلمنامه را نوشتم. اما همه‌ی کارهای دشوار قبلاً انجام شده بود.

بیورکمان: فکر می‌کنم، فیلم جنایات و خلافها از بسیاری جنبه‌ها، یک فیلم بسیار غنی است. از بعضی‌جنبه‌ها یادآور ادبیات عصر رمانتیک است که می‌خواهد نظم غالبی را که میان ژانرهای مختلف وجوددارد، بشکند. جنایات و خلافها، همان اهداف را بیان می‌کند. درام است، کمدی است، کمدی ـ رفتار است و همه همزمان.

آلن: بله، فیلمهای خاصی از من وجوددارند که آنها را «رمان روی فیلم» می‌نامم و جنایات و خلافها یکی از آنهاست، جایی که شماری از شخصیتها

تشریح و توصیف شده‌اند و شماری داستان همزمان پیش می‌روند. بعضی از این داستانها می‌توانند بیشتر طنزآمیز باشند، در حالی که بعضی داستانهای دیگر می‌توانند بیشتر فلسفی باشند. آن وقت ترفند این است که همه‌ی داستانها را همزمان به گونه‌یی تعریف کنید تا شما بتوانید همه‌ی آنها را دنبال کنید و با آنها قاطی شوید بی‌آنکه خسته و کسل‌تان کند.

بیورکمان: این چیزی است که شما در ادبیات هم‌می‌پسندید و جست‌وجو می‌کنید؟

آلن: بله، یقیناً. مثلاً وقتی رمانی از تالستوی می‌خوانید. این یک نمونه‌ی افراطی است. اما ساختار و شیوه‌ی نگارشی که بعضی رمانها دارند، فوق‌العاده‌است.

بیورکمان: کسی ادبیات رمانتیک را آمیزه‌یی از هرج‌ومرج و شهوت تعریف کرده است که به گونه‌یی می‌تواند توصیف فیلم شما باشد.

آلن: بله، می‌توانم آن را بفهمم، «هرج و مرج و شهوت»... فکر می‌کنم در هانا و خواهرانش و جنایات و خلافها این ترکیب وجوددارد. اما اینها تدابیر استاندارد نمایشنامه‌نویسان هم هست. هرج‌ومرج، یا هیجان‌انگیز یا حیرت‌آور است، و شهوت، جذاب. پس، به‌یقین ترکیب معرکه‌یی است. به گمانم اگر هرج و مرج خالص داشته باشید، فارس خواهید داشت و اگر شهوت خالص داشته باشید، نمی‌دانم چه خواهید داشت. اما فکر می‌کنم آمیزه‌ی آنها، ترکیب شایسته و موزونی است.

بیورکمان: جنایات و خلافها را می‌توان یک فیلم اگزیستانسیال هم توصیف کرد، چون بعضی از مضامین جهانی اگزیستانسیال، موقعیت ما در زندگی و در دنیا را نیز مطرح می‌کند.

آلن: درست است، این تنها مضمون جالب برای من است. فلسفه‌ی

معاصر، از نقطه نظر یک نمایشنامه‌نویس، چندان جالب نیست. دوره‌یی بود که در آن مضامین اگزیستانسیال با کرکگارد و داستایوسکی سربرکشیدند و آن مضامین ماده‌ی طبیعی نمایشنامه‌نویسان بودند. بنابراین همه‌ی آن آثار اگزیستانسیالیستی ادبیات و نمایش، فوق‌العاده و سرگرم‌کننده‌اند. اما، برای مثال نمایشی کردن فلسفه‌ی زبان‌شناسی، زیاد جالب نیست.

بیورکمان: وقتی تک چهره‌ی لوئیس لوی فیلسوف را در فیلم می‌ساختید، از فیلسوف مشهوری مدل‌برداری کردید؟

آلن: جالب است، مردم با من درباره‌ی پریمولوی صحبت کردند، چون حتی شباهت اسمی وجوددارد. اما به هیچ وجه او الهام‌بخش من نبود. من از مدتها قبل به ساختن یک فیلم جنایی مرموز اگزیستانسیالیستی فکر کرده بودم که در آن، یک استاد دانشگاه خودکشی می‌کند و بعد من دوره می‌افتم تا براساس فلسفه او ثابت کنم که او هرگز نمی‌توانسته است خودکشی کند، چراکه نمی‌توانسته با محتوای زندگی روشنفکرانه‌ی او راست بیاید. بنابراین ثابت می‌کنم که یک قتل است. این چیزی بود که توجه مرا به ساختن فیلمی درباره‌ی یک شخص جلب کرد که زندگی‌اش هر حسی را که احتمال داشت بخواهد خودکشی کند، به چالش می‌طلبید.

بیورکمان: وقتی برای اولین بار فیلم را دیدم، احساس کردم این بخش از فیلم مستند و این لوئیس لوی به‌عنوان یک شخص واقعی وجودداشته است.

آلن: خُب، به‌گونه‌یی یک شخص واقعی هم هست. مردی که نقش او را بازی می‌کند یک روان ـ تحلیل‌گر است.

بیورکمان: روز گذشته به کتابی اشاره کردید که برایتان اهمیت زیادی دارد. کتاب انکار مرگ نوشته‌ی ارنست بکر. این موضوع یا بحث، ظاهراً برای شما اهمیت و جاذبه‌ی زیادی دارد.

آلن: اوه، بله.

بیورکمان: به ویژه در جنایات و خلافها، مرگ مضمون غالب فیلم است.

آلن: بله، مرگ و موقعیت شخص در جهان؛ و موضوعات خاص اخلاقی.

بیورکمان: شما قبلاً هم به این موضوع پرداخته‌اید. این مضمونِ یکی از نمایشنامه‌های بسیار کوتاه شما مرگ در می‌زند است و مضمون نمایشنامه تک‌پرده‌یی مرگ که در ضمن پایه‌یی برای فیلم سایه‌ها و مه بود.

آلن: بله، این یک مضمون کلیدی است. برگمن با مهر هفتم یک کار کامل روی این موضوع ارایه کرد. و من همیشه آرزو داشتم بتوانم به استعاره‌یی درست که بتواند مشاهدات و احساسات مرا در این مورد بیان کند، برسم. اما هرگز نتوانستم به استعاره‌یی به خوبی استعاره‌ی او برسم. فکر نمی‌کنم بتوانید. فکر می‌کنم او به استعاره‌یی کامل و نمایشی برای بیان آن دست یافته است. در فیلم سایه‌ها و مه به این استعاره نزدیکتر شده‌ام اما بازهم چون استعاره‌ی او خوب نیست. برگمن حرف اول و آخر را زده است. معرکه است.

بیورکمان: چرا به استعاره نیاز دارید؟ اینجا، در جنایات و خلافها به گونه‌یی بسیار جدی درگیر مسأله‌یی هستید که نیازی به استعاره ندارد.

آلن. درست است. این داستانی واقع‌گراست، اما، می‌دانید، دوست داشتم جوری برداشت شاعرانه هم داشته باشم. دوست دارم بتوانم آن را از طریق شعر منتقل کنم تا نثر. بر پرده‌ی سینما یکی به شعر می‌گوید و یکی به نثر. معمولاً شما می‌توانید فرق آن را آشکارا دریابید و بگویید فیلمهای پرسونا و مهر هفتم به شعر گفته‌شده‌اند، در حالی که یک فیلم جان هیوستون معمولاً به نثر است و از نوع فوق‌العاده‌اش. اما هر از چندگاهی فیلمی می‌بینید که به نظر نثرگونه می‌آید اما در اصل به شعر می‌ماند مثل دزد دوچرخه. به نظر خیلی واقع‌گرایانه می‌آید، اما از ورای آن می‌گذرد. فکر نمی‌کنم این در مورد فیلم ژان رنوار مصداق داشته

باشد. من فکر نمی‌کنم که توهم بزرگ یا قواعد بازی شاعرانه‌اند. فکر می‌کنم آنها واقع‌گرایانه و افسانه‌یی هستند. آنها نثرهای بسیار بسیار بزرگی‌اند، درست مثل فیلمهای جان‌هیوستون. اما برگمن بیشتر با شعر کار می‌کند. باید فکر کنم... کدام یک از فیلمهایش شاعرانه نیستند. نه، خیال نمی‌کنم فیلم غیر شاعرانه‌یی داشته باشد.

بیورکمان: مثلاً صحنه‌هایی از یک ازدواج.

آلن: بله، آن نوعی تفکر است و شماری از آن فیلمهای اولیه. فیلمهای اولیه‌اش درست مثل فیلمهای خوب هالیوودی بودند. کمدیها و عاشقانه‌های اولیه‌اش چنان بودند که خیال می‌کردی در هالیوود ساخته شده‌اند. با همان نوع استانده‌ها. اما بهترین آنها!

بیورکمان: بله، فیلمهای اولش را می‌توان نثر توصیف کرد. اما بعد از آن دشوار می‌توان فیلمهایی در میان آثار او (برگمن) پیدا کرد که نثر بر شعر پیشی بگیرد.

آلن: بله، بعد از آن فیلمی که با هاریت آندرسون ساخت.

بیورکمان: بله، فیلم تابستان با مونیکا نثر است، اما فیلمی که سال بعدش ساخت، ساوداست وتنسل، دیگر شعر بود.

آلن: حتی تابستان با مونیکا هم شروع می‌کند به کمی شاعرانه شدن. به یقین در آغاز و پایان فیلم. واقع‌گرایی نیست. به سطحی اندک متفاوت حرکت می‌کند و بعد می‌رسید به کارهای شاعرانه‌اش.

بیورکمان: پس فکر می‌کنید می‌خواهید یک بار دیگر به گونه‌یی شاعرانه با مرگ برخورد کنید؟

آلن: در فیلم سایه‌ها و مرگ داشتم سعی می‌کردم، اما... بله، مایلم که این کار را بکنم. چون موضوعاتِ مربوط به هستی هنوز هم برایم تنها موضوعاتی

هستند که ارزش برخورد دارند. هروقت آدم با دیگر موضوعات برخورد می‌کند و درگیر می‌شود، بالاترین هدف را نشانه نمی‌رود. آدم می‌تواند با بعضی چیزهای جذاب برخورد کند. اما برای من عمیق‌ترین چیز نیست. من فکر نمی‌کنم آدم بتواند جز به اصطلاح مضامین هستی، مضامین معنوی، هدف عمیق‌تری را دنبال کند. شاید بدین خاطر است که من رمان‌نویسان روسی را از دیگر رمان‌نویسان بزرگتر می‌دانم. حتی با آنکه فلوبر، برای مثال، نویسنده‌ی بسیار ماهرتری از داستایوسکی یا تالستوی است. ـ به یقین او به‌عنوان یک تکنیسین، خیلی ماهرتر از داستایوسکی بود ـ اما کارش هرگز برای من شخصاً نمی‌تواند به بزرگی آن دوتای دیگر باشد. بیشتر اوقات، مردم، از داوری ارزشی پرهیز می‌کنند، اما من برعکس فکر می‌کنم. فکر می‌کنم این داوری‌ها بسیار مهم‌اند. تقریباً یک الزام است. آدم می‌تواند بگوید که من فلوبر را بیشتر از کافکا. یا استاندال را بیشتر از تالستوی ستایش می‌کنم. اما من نمی‌کنم. من خودم نمی‌کنم. من فقط احساس می‌کنم شما باید ـ اگر دارید با حداکثر توانایی‌هایتان کار می‌کنید ـ موضوعی بسیار بسیار مهم را هدف بگیرید. و برای من، این قلمرو، هستی و معنویت خواهدبود. اگر واقع‌گرایانه انجام شود مطلوب است. اگر شاعرانه انجام شود مطلوب است. اما نوع شاعرانه بیشتر مرا تحریک می‌کند. برای مثال به فیلمی مثل درگمال خونسردی فکر کنید. سرشار از ماده‌ی طبیعی و هستی است. این شهر کوچک که ناگهان با این کشتارهای وحشیانه روبه رو و زندگی همه در آن دگرگون می‌شود، واقع‌گرایانه به تصویر درمی‌آید. داستان جذابی است. در رمان جذاب بود، بر پرده هم کاملاً جذاب بود. اما من بیشتر ستایشش می‌کنم در صورتی که شاعرانه ساخته شود. برای من محاکمه (اثری از کافکا.م) اگر بتوان آن را ساخت، لذت بزرگی است، چون می‌توانید با بعضی از ذاتی‌ترین و اساسی‌ترین احساسات و حقایق و تفکرات

برخورد کنید و با آنها به گونه‌یی بسیار شاعرانه برخورد کنید. خیلی فریبنده ووسوسه کننده است.

بیورکمان: من در ارتباط با جنایات و خلافها به ادبیات رمانتیک اشاره کردم. در نمایشنامه‌ی مرز نشینان، وردورث چیزی را خلق می‌کند که می‌توان آن را اولین اگزیستانسیالیست توصیف کرد؛ مردی که از طریق اعمالش نه تنها خودمختاری و خودِ یگانه‌اش را خلق می‌کند، بلکه دستگاه و نظام ارزشی خود را هم به‌وجود می‌آورد. از این جنبه، «یهودا» در فیلم شما شبیه اوست.

آلن: دقیقاً. او مجموعه‌یی از ارزشها دارد و آنها ارزشهای خود اویند. ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که اگر شما خود را مجازات نکنید، کسی نیست که شما را مجازات کند. یهودا کسی است که وقتی لازم باشد، کاری را که به صلاح اوست می‌کند و با آن خود را نجات می‌دهد! و احتمالاً بعد زندگی خوبی خواهدداشت. اگر مجازات خود را برنمی‌گزینند پس از آن می‌گریزد.

درست مثل مکالمه‌ی دور میز شام در خانه‌ی والدین یهوداست، وقتی که دارند درباره‌ی نازی‌ها حرف می‌زنند. از قضا، ما در جنگ پیروز شدیم. اما اگر ما در جنگ پیروز نمی‌شدیم، آن وقت تاریخ به گونه‌یی متفاوت خلق می‌شد.

بیورکمان: چرا نام یهودا را به شخصیت مرکزی دادید؟

آلن: چون فکر کردم انجیلی است. و فکر کردم خردی در آن است. سنگینی و وقار و عقل را تداعی می‌کرد. او را در قصه بیشتر اهل عمل می‌کرد و من آن را می‌خواستم.

بیورکمان: در جنایات و خلافها ما پس زمینه‌ی یهودی را صریح‌تر از دیگر فیلمهایتان می‌بینیم.

آلن: خوب، مشکل و رابطه‌ی یهودا با آموزشهای یهودی و اعتقادات مذهبی مهم است.

بیورکمان: چیزی که برایم در فیلم جالب بود، مکالمه‌ی میان یهوداو خاخام است، وقتی یهودا درباره‌ی قتل دولورس بحث می‌کند، چرا خاخام واکنش قویتری علیه این افکار نشان نمی‌دهد؟

آلن: منظورتان صحنه‌ی اتاق کار است، در جریان رعدوبرق؟

بیورکمان: بله.

آلن: چون خاخام واقعاً آنجا حضور ندارد. فقط در ذهنِ یهوداست. او فقط از خاخام استفاده می‌کند تا این گفت و گوی ذهنی ـ روانی را داشته باشد.

بیورکمان: یک مضمون مرکزی در فیلم درباره‌ی دیدن و بینایی است. نه تنها خاخام کور می‌شود، بلکه می‌بینیم دولورس هم در جریان کشته‌شدن به کل کور می‌شود. در صحنه‌یی که یهودا به آپارتمان او (دولورس) می‌رود و او را مرده می‌یابد، شما یک نمای درشت بسیار موکد از چهره‌ی دولورس می‌گیرید، و یهودا چشمهای زن را می‌بندد. چشمها و بینایی در طول فیلم یا نشان داده می‌شوند یا مورد بحث قرار می‌گیرند. این برای شما موضوع مهمی در فیلم بود؟

آلن: خُب، چشمها در داستان استعاره بودند. یهودا یک چشم‌پزشک بود که از یک سو به مردم کمک می‌کند اما از سوی دیگر علاقه به کشتن هم دارد. و خود او هم درست نمی‌بیند. منظورم این است که بینایی‌اش خوب است، اما بینایی عاطفی، بینایی اخلاقی‌اش خوب نیست. خاخام نسبت به دیگرچیزها کور است. نسبت به واقعیتهای زندگی. از سوی دیگر می‌تواند برآن غلبه کند چون ذات و جوهری معنوی و روحانی دارد. جنایات و خلافها درباره‌ی مردمی است که نمی‌بینند. خودشان را آن طور که دیگران آنها را می‌بینند، نمی‌بینند. خوب و بد موقعیت‌ها را نمی‌بینند و این یک استعاره‌ی قوی در فیلم بود.

بیورکمان: بله، و بعد ما شخصیت شما را در فیلم داریم، کلیف، سازنده‌ی فیلمهای مستند که دنیا را از طریق عدسی دوربینش می‌بیند و همین وضع را برادرزن او دارد. لستر، حتی اگر ما هرگز او را به‌هنگام کار پشت دوربین نمی‌بینیم.

آلن: درست است. و لستر نمی‌داند که من، کلیف، چگونه او را در پایان فیلم می‌بینم. او تصور می‌کند که من او را متفاوت می‌بینم. او در طول فیلم از طریق دوربین من دیده می‌شود.

بیورکمان: خُب، این در طول فیلم درباره‌اش اظهار نظر داده می‌شود. کمی بعد از صحنه‌ی قتل، برای مثال، یک فلاش‌بک (رجعت به گذشته)بُا یهودا و دولورس وجود دارد، جایی که زن به او می‌گوید. «مادرم همیشه به من می‌گفت که چشمها پنجره‌های روحند. تو چی فکر می‌کنی؟» و او جواب می‌دهد که به این حرف باور ندارد.

آلن: بله.

بیورکمان: وقتی شما مضمونی اینچنین قوی و تکرار شونده در یک داستان دارید، موقعی که دارید فیلمنامه را می‌نویسید، چگونه برآن وقوف و آگاهی دارید؟ خودآگاهانه آن را در جا به کار می‌گیرید، یا فقط وقتی دارید می‌نویسید خودش را می‌نمایاند؟

آلن: این غریزی است. برای مثال درباره‌اش یادداشت برنمی‌دارم. وقتی دارید فیلمنامه را می‌نویسید، وقتی که باید دوباره مسأله به سطح بیاید، شما آن را احساس می‌کنید. وقتی آدم احساس می‌کند که باید مسأله به سطح بیاید و یا به اصطلاح دوباره مطرح شود، اجازه می‌دهد که همان طور بشود.

بیورکمان: اما وقتی شروع به نوشتن فیلمنامه کردید، می‌دانستید که این باید

یکی از مضامین اصلی داستان باشد؟

آلن: می‌دانستم که قرار است از چشمها استفاده کنم. وقتی شروع به نوشتن فیلمنامه کردم یهودا، را چشم‌پزشک کردم. قبل از آن به استعاره‌ی چشم فکر کرده بودم. این اولین قوه‌ی محرکه‌ی آن بود. بعد، وقتی که او در آغاز فیلم جایزه‌اش را می‌گرفت و من داشتم نطق او را می‌نوشتم، به نظرم رسید که استعاره‌ی مناسبی بود که باید در فیلمنامه به کارگرفته می‌شد و بنابراین هرچه در توان داشتم کردم.

بیورکمان: برای نقش یهودا، شما مارتین لاندو را انتخاب کردید. و من فکر می‌کنم او عالی است. گرچه بازیگر بسیار خوبی است، اما براساس استانده‌های هالیوودی، یک بازیگر نقش اول تلقی نشده بود. او نقشهای درجه‌ی دوم مهمی بازی کرده بود. یکی، کمی قبل از جنایات و خطاها در فیلم «Tucker» ساخته‌ی فرانسیس فوردکاپولا. چرا شما مارتین لاندو را برای این نقش انتخاب کردید؟

آلن: کسی را برای فیلم نداشتم. پیداکردن چنین بازیگرانی که در تئاتر انگلیسی وجود دارند، اما در آمریکا وجودندارند، بسیار دشوار است. نتوانستم بازیگر خوبی را برای این نقش پیداکنم. اما مارتین لاندو را در فیلم «Tucker» خیلی خوب دیدم. کاپولا به‌نوعی او را از گمنامی به در آورد و فرانسیس که کارگردان خوبی است، بازی فوق‌العاده‌یی از مارتین لاندو گرفت. مارتین بازیگر مستعدی است و فرانسیس بصیرت آن را داشت که این استعداد را ببیند. بنابراین فرانسیس واقعاً به گونه‌یی شاخص او را به‌اصطلاح روی نقشه برگرداند. من اصلاً کار پیشتازانه‌یی نکردم. من فقط او را در فیلم کاپولا دیدم، از او خوشم آمد و تحت تأثیر قرار گرفتم. جولیت تیلر او را توصیه کرد. بعد جولیت تیلر و من، او را به نیویورک دعوت کردیم. با این فکر که باید نقش برادر، نقش جری اورباخ، را بازی کند. گذاشتیم فیلمنامه را بخواند و او نقش را

قبول کرد. بعدفکر کردیم باید او را برای نقش دیگر، در حالی که در نیویورک بود، امتحان کنیم. هنوز کسی را برای آن نقش پیدا نکرده بودیم. بنابراین از مارتین خواستیم که این نقش دیگر را هم بخواند. او به شدت خوشحال شد و گفت که دوست دارد آن نقش را بازی کند و اضافه کرد «واقعاً ابعاد زیادی دارد.» نقش را خواند و کاملاً هم طبیعی. چیز جالبی است، از میان همه‌ی بازیگرانی که با آنها کار کرده‌ام، او دقیقاً دیالوگ (گفت و گو) مرا همان طور که خودم می‌شنوم بیان می‌کند. زبان محاوره‌یی او، اصطلاحاتش، انعطاف زبانی‌اش دقیقاً درست است. بنابراین از میان همه‌ی کسانی که تابه‌حال گفت‌وگوهای مرا خوانده‌اند او (وودی آلن بشکن می‌زند) هر بار آنها رادرست می‌خواند. هرگز دو مورد بیان مفهومِ «گفت و گو» اشتباه نمی‌کند. من با شماری بازیگرانِ خیلی خوب کار کرده‌ام، اما او "گفت و گو" را همان طور که نوشته‌ام می‌خواند. یکی از دلایلش می‌تواند این باشد که مارتین لاندو در محله‌ی ما، در بروکلین درست نزدیک جایی که من زندگی می‌کردم، چند بلوک آنطرف‌تر زندگی کرده است. بنابراین همان گونه که من بزرگ شده‌ام، در میان مردمی که آن طور صحبت می‌کنند، بزرگ شده است. او فقط غریزی درک می‌کند. زیروبم کلام را در پس ذهن دارد. بنابراین کار کردن با او آسان بود.

بیورکمان: و آنجلیکا هیوستون؟ اینک با قتل مرموز منهتن دوبار است که با او کار کرده‌اید، اما در جنایات و خطاها برای اولین بار در کنار شما بازی کرده است.

آلن: می‌خواستم زنی بزرگ و اثرگذار که جذاب هم باشد، داشته باشم. البته آنجلیکا یکی از بازیگران زن بزرگ ماست، اما فکر نمی‌کردم بخواهد چنین نقشی را بازی کند. چون نقش بسیار کوچکی است و شخصیت به قتل می‌رسد. اما او گفت که بازی می‌کند. و البته که معرکه بود و نقش را صدبار بهتر و جالب‌تر از هر کس دیگری که احتمالاً نقش را بازی می‌کرد، بازی کرد. به‌علاوه، قالب

نقش است. به محض اینکه او را می‌بینید با موهای بالای سر جمع‌شده، وقتی با خریدهایش از خواربارفروشی می‌آید، این را درک می‌کنید؛ نگرشش، خشمش، قدوقواره‌اش. به اندازه‌ی کافی خشم و جنون دارد. از آن بهتر نمی‌شد.

بیورکمان: بعضی از بهترین صحنه‌های فیلم، به گمان من، صحنه‌هایی هستند بین ایندو، مارتین لاندو و آنجلیکا هیوستون، در آپارتمان دولورس. خیلی خوب هم صحنه‌پردازی و اجرا شده‌اند. آپارتمان، بسیار کوچک است و شما باید به میزان زیادی حرکات آنها را کم و محدود می‌کردید. این یک محل فیلمبرداری (لوکیشن) واقعی بود؟ و به خاطر می‌آورید چگونه این صحنه‌ها آماده و اجرا شد؟

آلن: بله، یک آپارتمان واقعی است. در طول سالها، چون این نماهای طولانی از کل صحنه را می‌گیرم، فقط از سرتجربه، فهمیده‌ام که چگونه این صحنه‌ها را بسازم که مؤثر باشند و نگران چه باشم و نگران چه نباشم. ترفند این است که عمل را در جهت درست هدایت و حفظ کنید. دوربین و بازیگران را در حال حرکت نگه دارید و اطمینان حاصل کنید که بازیگر - یا بازیگران - در زمان درست به گونه‌یی صحیح دیده شوند. بسیاری وقتها هست که بازیگر یا بازیگران نباید دیده شوند، و شما نباید نگران باشید. باید این را بدانید، باید این را حس کنید که چه‌وقت واقعاً لازم نیست دوربین روی شخصی باشد. برای طولانی‌ترین و مؤثرترین گفت و گوهایشان، گاه لازم نیست دوربین را برای بیان این گفت و گو، روی آنها نگه دارید و این بدین طریق مؤثرتر خواهدبود. باید اطمینان حاصل کنید که کروگرافی (تنظیم حرکات) چنان است که آنها به نماهای بسته‌تر و نماهای بازتر، به‌موقع وارد می‌شوند و یا از آنها خارج می‌شوند. معمولاً تنظیم این صحنه‌ها طول می‌کشد. اما من این طوری فیلمبرداری می‌کنم. من صبح سرصحنه می‌روم و به بازیگران اجازه‌ی ورود

نمی‌دهم. وضعیت را خودم روشن می‌کنم: کارلو و من، و در مورد اجرای صحنه تصمیم می‌گیریم. بعد او یک نورپردازی کلی می‌کند. بعد بازیگران را به صحنه می‌آورم و به آنها نشان می‌دهم که دلم می‌خواهد کجا بروند. من هرگز با بازیگرانی که در این مورد مداخله می‌کنند کار نمی‌کنم. البته، بعضی تصحیح‌ها را می‌کنیم. بعضی چیزها به درستی حدس زده نمی‌شوند. بعد بالاخره پس از کلی صرف وقت، باید فیلمبرداری کنیم و می‌کنیم و چند صفحه فیلمنامه را یک‌جا تمام می‌کنیم. بنابراین با این شیوه‌ی کار، در واقع اصلاً وقتی را از دست نمی‌دهید. زمانهایی بوده است با سون‌نایکویست یا کارلودی پالما یا گوردون ویلیس که تمام روز را کار و کار کرده‌ایم بی‌آنکه تا ساعت پنج بعد از ظهر، اصلاً فیلمی گرفته باشیم. یک روز تمام را صرف طراحی اجرای صحنه کرده‌ایم. و بعد ساعت پنج بعد از ظهر برای ده دقیقه از کار، فیلمبرداری کرده‌ایم و هفت صفحه "گفت و گو" را حلقه و در جعبه‌ی فیلم کرده‌ایم. و این از نقطه نظر تولید یک روز کاری بسیار مفید و قابل ستایش است.

بیورکمان: ساختن صحنه‌هایی در مکانهای بسیار محدود از این قبیل را دوست دارید؟ روز قبل دیدم با آنجلیکا هیوستون در آپارتمان مشابه بسیار بسیار کوچکی کار کردید. در واقع ماندن در آنجا به‌عنوان یک تماشاگر غیرممکن بود. چون خیلی کوچک بود. کارکردن در این محلهای محدود برایتان نوعی چالش است؟

آلن: نه، اما دوست دارم آپارتمان حال و هوای واقعی خودش را داشته باشد. برایم مهم است. بنابراین اگر شخصیتها باید آپارتمان کوچکی داشته باشند، آپارتمان کوچکی برایشان پیدا می‌کنم. آپارتمانی را پیدا می‌کنم که فکر می‌کنم باید داشته باشند. کارلو شکوه می‌کند. اما کاری از من ساخته نیست. هراز چندگاهی که من محلی را برای فیلمبرداری انتخاب می‌کنم و کارلو می‌آید و

می‌گوید«نه، من احتمالاً اینجا نمی‌توانم فیلمبرداری کنم. وحشتناک خواهدشد.» آن وقت از آن استفاده نمی‌کنم. بعد سعی می‌کنیم آپارتمان کوچک دیگری پیدا کنیم، احتمالاً آپارتمانی با یک تراس که او بتواند چراغهایش را آنجا بگذارد. اما در کل، همه‌ی آنها، گوردون و سون و کارلو، در فیلمبرداری در فضاهای کوچک خیلی خوب و استاد هستند.

بیورکمان: یکی از فصلهای بسیار نفس‌گیر در فیلم، صحنه‌های پس از قتل دولورس است. شما چندتایی نما دارید که در کل روی یهودا متمرکز شده‌اند، با او تنها در حمام خانه‌اش، یک تصویر کمی در هم ریخته از او که چهره‌اش را در آینه‌ی حمام، در میان چیزهای دیگر، بررسی می‌کند. فکرهایی را که برای این فصل مونتاژی داشتید، به خاطر می‌آورید؟

آلن: احساسم این بود که به محض اینکه برادرش تلفن می‌کند و به او می‌گوید که عمل انجام شده، یهودا از آستانه‌ی چاره‌ناپذیری‌یی در زندگی‌اش عبور می‌کند که از آن هرگز نمی‌تواند برگردد. نخست شروع می‌کند در او اثر کردن. با آمیزه‌یی از آسودگی و وحشت با آن برخورد می‌کند. و وقتی با گروهی از آدمها آنجا می‌نشیند، مثل این است که در دنیای دیگری است. همه درباره‌ی چیزهای دنیوی حرف می‌زنند، و او می‌فهمد که باید به آپارتمان معشوقه‌اش بازگردد. بلافاصله شروع می‌کند به احساس ترس و اضطراب. وقتی در آپارتمان است، می‌تواند بر خود، به‌اندازه‌ی کافی، مسلط باشد. اما آنچه برایم جالب است، این است که در آن موقع چه در ذهنش می‌گذرد. آنچه برایم جالب است فقط ذهن اوست.

بیورکمان: بله، اینجا به‌خودتان، به یهودا و به ما وقت می‌دهید تا از این تجربه بگذریم و در حالت ذهنی او سهیم باشیم. مثل بیشتر فیلمهایتان، جنایات و خطاها به‌ضرب‌آهنگی کاملاً سریع بیان شده، اما اینجا به خودتان و یهودا

اجازه‌ی مکثی در روایت را داده‌اید.

آلن: درست است، چون لحظه‌ی پرمعنایی است. بسیار مهم است که جریان روایت را قطع و لحظه‌یی در آنجا درنگ کنیم. کشمکش درونی‌اش در آن لحظه بسیار مهم است، چون عملی که او مسؤول آن است خیلی عظیم است.

بیورکمان: ما در باره‌ی نماهای درشت در ارتباط با زن دیگر و شخصیت جنا رولندز در آن فیلم صحبت کردیم. در این فیلم، مارتین لاندو را هم بدان طریق نمایش می‌دهید.

آلن: بله، چون بسیاری از کشمکش‌های مارتین، درست مثل کشمکش‌های جنا، در درون شخصیت است و بهترین کاری که می‌توانید با دوربین در این شرایط بکنید، این است که نزدیک شوید و ببینید که می‌توانید سرنخی پیدا کنید. شما هرگز واقعاً نمی‌توانید درون را نشان دهید.

بیورکمان: یادتان می‌آید که چرا تصمیم گرفتید صحنه‌یی را که یهودا جسد دولورس را کف اتاق پیدا می‌کند، به آن شکل اجرا کنید؟ خیلی روان و بالنده اجرا شده است. شما با نمای درشتی از صورت او آغاز می‌کنید و دوربین می‌آید پایین روی کفشهای او و ما او را کف اتاق تعقیب می‌کنیم تا می‌رسیم به نمای درشتی از صورت دولورس و بعد یهودا ظاهراً می‌نشیند، چون دوربین برای گرفتن نمای درشت تازه‌یی از صورت او به طرف او برمی‌گردد.

آلن: آن را خوب به خاطر دارم. می‌خواستم آن صحنه، حرکتی روان داشته باشد؛ چون احساس کردم آن لحظه از فیلم باید لحظه‌ی شاعرانه‌یی باشد. باید لحظه‌یی واکنشی می‌بود. بنابراین نباید چیزی حالت را می‌شکست، نباید حباب می‌ترکید. سعی کردم او را به بی‌خودی بکشانم و همان جا نگهش دارم. بنابراین دوربین با حرکاتی مثل آن که دیدید، ضرب‌آهنگ را نمی‌شکند، و با یک قطع بیدار کننده، ریتم را برهم نمی‌زند. این شما را بیشتر و بیشتر به حالت

ذهنی او هدایت می‌کند و می‌کشاند.

بیورکمان: موسیقی صحنه‌ی قتل را چگونه انتخاب کردید؟ شما کوراتتی از شوبر در این صحنه دارید.

آلن: بله، همان‌جوری بود که موسیقی برای فیلم منهتن را انتخاب کردم. آن قطعه موسیقی را سالها بود که دوست داشتم و خیلی قبل از آنکه داستان جنایات و خطاها را بنویسم، فکر کردم «چه قطعه موسیقی جذابی، سرشار از تنش و سرشار از طالع بد» بنابراین وقتی به موسیقی آن صحنه فکر کردم، این کوارتت‌شوبر به‌یادم آمد و بلافاصله هم با حسّم منطبق شد. بعد برگشتم به سراغ فیلمنامه و تکه‌یی از "گفت‌وگو" را عوض کردم تا شوبر را هم دربربگیرد و بنابراین رابطه‌یی بود میان موسیقی و گفت‌وگو.

بیورکمان: موسیقی به اوجی بسیار دراماتیک می‌رسد، وقتی که دولورس درِ جلویی را برای ورود به خانه‌اش باز می‌کند.

آلن: بله، سازهای زهی، نوایی مرموز و توأم با اضطراب دارند. قطعه موسیقی زیبایی است!

بیورکمان: یک موضوع تکرارشونده در فیلم هم مسأله‌ی پول است. برای مثال، تهدیدی به باج‌خواهی از دولورس، بحث بر سر پولی بابت اجیرکردن قاتل، و این واقعیت که شخصیت شما، کلیف، بسیار فقیر است و اینکه برادر زن و رقیبش، لستر، بسیار ثروتمند است و از این قبیل. نظرخودتان در باره‌ی پول چیست؟ گشاده دست هستید یا دل کندن از پول برایتان دشوار است؟

آلن: من هیچ وقت به پول فکر نکرده‌ام. من بسیار ولخرجم و هرگز به آن فکر نکرده‌ام. من فقط به کارم فکر می‌کنم. اگر از من بپرسید دوست دارم خیلی‌خیلی ثروتمند باشم، جوابش این است که دلم می‌خواهد. دوست دارم به شدت ثروتمند باشم، اما هرگز تلاشی نمی‌کنم که ثروت را به‌دست آورم.

منظورم این است که هرگز فیلمی نمی‌سازم یا فیلمنامه‌یی نمی‌نویسم که ثروتی فراهم آورم. اگر کسی بیاید و از من بخواهد در فیلمی ابلهانه، در ازای پول زیاد بازی کنم، در آن بازی خواهم کرد. اهمیت نمی‌دهم، اما در کار خودم، هرگز چیزی را به خاطر پول انجام نمی‌دهم. یکی از ایده‌های فیلم این بود که می‌خواستم اظهارنظری کنایه‌آمیز در مورد کسب موفقیت از طریق پول، شهرت و پاداشهای مادی زندگی بکنم. مهم نیست که خوش‌قلب باشید و هدفهای بزرگ در سرداشته باشید. جامعه، غرامت موفقیت را می‌پردازد. این واقعیت که لستر احمق است مهم نیست. او موفق است و چون موفق است، آنها از او می‌خواهند در دانشگاه‌ها سخنرانی کند، می‌خواهند به او جایزه بدهند. و زنی مثل هالی (میافارو) از او خوشش می‌آید. بعد، وقتی نوبت کلیف می‌شود، اینکه نیات شما خوب است، برای مردم بی‌ربط است. در زندگی واقعی، وقتی فیلمی را تمام می‌کنم، می‌توانم به سینه‌ی مردم بکوبم و بگویم«اما ببین، نیات من خیلی خوب بودند!» برایشان مهم نیست. آنها از برندگان استقبال می‌کنند و برندگان معنایش شهرت، پول، و توفیق‌های مادی است.

بیورکمان: در آغاز، ما لستر را کاملاً از دید کلیف می‌بینیم. او را به‌صورت دلقکی می‌بینیم که هست، یک نوکیسه و یک شاغل تمام عیار. اما کمی بعد سعی می‌کنید نظرتان را در مورد او تعدیل کنید، دیگر رویه‌های او را نشان دهید. برای مثال، در صحنه‌ی سرمیزشام، کلیف شروع می‌کند به خواندن شعری از امیلی دیکنسون که لستر می‌تواند آن را برای او تمام کند یا به اصطلاح دنباله‌اش را بخواند.

آلن: بله، چون احمق نیست. این لسترهای دنیا که گاه و بیگاه می‌بینید، احمقهای غارنشین و وحشی نیستند که لاتاری یا چیزی از این قبیل را برده باشند. تحصیلکرده و باهوشند، اما ارزشهایشان سطحی است. خودشان را

خیلی جدی می‌گیرند. بخش غم‌انگیز فیلم این است که همه، لستر را جدی می‌گیرند. اما او آدم بدی نیست.

بیورکمان: شعری از امیلی دیکنسون را هم که نقل می‌کنند درباره‌ی مرگ است. گمان می‌کنم اتفاقی نباشد؟

آلن: چون نمی‌تواند مانع مرگ شود، مهربانانه مانع من می‌شود، مگر نه؟ بله، شعر فوق‌العاده‌یی است. در فیلم سپتامبر هم از این شعر استفاده کردم، اما حذفش کردم. شخصیت سام واتراستون آن را می‌خواند. بهتر است گفته شود سام هرگز آن را نخواند، بلکه کریستفر والکن بود که آن را خواند. در روایت یاورسیون اول بود، قبل از اینکه سام نقش را بازی کند.

بیورکمان: در قیاس با دیگر فیلمهایتان، شما در فیلم جنایات و خطاها از خلاصه‌ی فیلمها به‌شکلی بیشتر تفسیری استفاده می‌کنید. برای مثال، شما صحنه‌یی از فیلم آقا و خانم اسمیت اثر هیچکاک با بازی کارول‌لومبارد و رابرت مونتگمری، جایی که آنها بگومگو و دعوا می‌کنند و زن می‌گوید بهترین سالهای زندگی‌اش را به پای مرد ریخته است، نشان می‌دهید. این بلافاصله پس از دعوای میان مارتین لاندو و آنجلیکا هیوستون می‌آید و کمی بعد تکه‌یی از فیلم او می‌گوید، قتل را نشان می‌دهید.

آلن: بله، ارتباطات مستقیمی وجوددارد. چون یکی از مضامین فیلم فرق میان واقعیت و خیال است. یک زندگی واقعی و یک زندگی فیلمی و یک زندگی خیالی وجوددارد. فیلم مترادف خیال است. در زندگی واقعی بلندنظری معنایی ندارد،فقط موفقیت معنا دارد. مردم مرتکب قتل می‌شوند، و می‌گریزند. مجازات نمی‌شوند. آدمهای خوب کور می‌شوند. اما در عین حال یک زندگی خیالی هم وجوددارد که مردم همیشه با آن زندگی می‌کنند و بدان پناه می‌برند و این در مقابل واقعیتهای زندگی واقعی قرار می‌گیرد. بتی هاتون می‌تواند

درباره‌ی او می‌گوید، قتل، بر پرده‌ی سینما بخواند، اما در پایان این یک قتل واقعی است. این فرق آشکار و معین میان زندگی خیالی و زندگی واقعی ماست، متأسفانه.

بیورکمان: و در پایان، شما درباره‌اش بحث می‌کنید. ارتباط را در صحنه‌یی میان خودتان و مارتین لاندو، وقتی در عروسی ملاقات می‌کنید، نشان می‌دهید. او به شما در مورد کسی که قتل کاملی را طراحی کرده بود، می‌گوید و شما از او می‌پرسید «طرح یک فیلم است؟» و او می‌گوید نه، طرح یک فیلم نیست بلکه چیزی است که برای یکی از رفقایش اتفاق افتاده. شما نتیجه‌ی بحثی را که در طول فیلم، بصری کرده‌اید، از طریق فیلم کلیپ‌ها نشان می‌دهید.

آلن: درست است، چون حقیقت مسأله این است که مایلم به آن، به‌عنوان یک دنیای تخیلی فکر کنم، اما در حقیقت دنیای واقعی است. شخصیت من، فقط می‌تواند در این مورد با عبارات سینمایی حرف بزند یا در ارتباط با فیلمها. برای او چنین چیزهایی درزندگی واقعی اتفاق نمی‌افتد. اما اتفاق می‌افتد.

بیورکمان: شخصیت شما، کلیف و برادرزاده‌اش، اغلب دیده می‌شوند که دارند به سینمای «بلیکراستریت» می‌روند که متأسفانه دیگر وجود ندارد. این سینمای مورد علاقه‌ی شما بود؟

آلن: بله، و به دو دلیل. قبل از هر چیز به خاطر یک دلیل سینمایی. از نظر بصری، سینمای بسیار زیبایی بود. واقعاً سینمای خوبی بود. دوم اینکه برنامه‌هایش فوق‌العاده بودند؛ من مدام به سینما بلیکراستریت می‌رفتم. چون یکی از جاهایی در شهر بود که همیشه می‌توانستید فیلمهای... آنتونیونی، تروفو، اورسن‌ولز یا فیلمسازان دیگری مثل آنها را در آنجا ببینید.

بیورکمان: کلیف در فیلم اشاره می‌کند که مسؤولیتی خاص را در قبال برادرزاده‌اش احساس می‌کند و اینکه به پدر دختر به‌هنگامی که مریض بوده

قول داده است که بهترین آموزش ممکن را برای او فراهم خواهد کرد. بنابراین برای شما آموزش یعنی دیدن فیلمها در بعد از ظهر؟

آلن: بله، برای من آموزش الزاماً دوره‌ی تحصیلات آکادمیک نیست. چیزهای دیگری هست که باید آموخت. ویکی از آن چیزها آموزش فرهنگی است، آموزش فیلم است و همین طور ماهیگیری خوب، بیسبال خوب.

بیورکمان: کلیف، به‌علاوه به برادرزاده‌اش نصیحت می‌کند که نباید به آنچه معلمان او می‌گویند گوش دهد، بلکه باید ببیند چه‌جوری هستند.

آلن: دقیقاً، چون آنها حرف می‌زنند، حرف می‌زنند، حرف می‌زنند و وقتی شما آنها را می‌بینید ـ آنهایی که من در مدرسه داشتم ـ آنها را بدعنق، غمزده، اندوهگین و تلخ می‌بینید. شما به آنها نگاه می‌کردید و می‌فهمیدید که زندگیهایشان چگونه است و می‌فهمیدید که ارزشهای مورد پذیرش آنها چیست و به جای آن که به طور ذهنی جذب آن بشوید، بیشتر سقراطی جذب آن می‌شدید.

بیورکمان: چیز دیگری هم که در طول فیلم درباره‌اش بحث می‌شود، رابطه‌ی عشقی میان جنس‌هاست. در جایی شما تکه‌یی از مصاحبه با فیلسوف در فیلم، لوئیس لوی، را نشان هالی (میافارو) می‌دهید و فیلسوف می‌گوید: «وقتی عاشق می‌شویم، آنچه در هدف داریم یک تناقض بسیار غریب است. و تناقض شامل این واقعیت است که وقتی عاشق می‌شویم در جست‌وجوی تطهیر همه یا بعضی از کسانی هستیم که به هنگام کودکی به آنها وابسته بودیم و بعد کوشش می‌کنیم به گذشته برگردیم و همزمان گذشته را باطل کنیم.» این عقیده‌ی خودتان هم هست؟

آلن: بله، فکر می‌کنم واقعیت دارد. تمام زندگیمان را در کوششی برای انجام آن صرف می‌کنیم. سعی می‌کنیم به‌عقب برگردیم و مشکلاتمان را تصحیح کنیم.

بیورکمان: یکی از شخصیتهای مهم در فیلم، البته، «بن» خاخام است. او در جایی می‌گوید: «نمی‌توانم به زندگی ادامه دهم، اگر با تمام قلب، یک ساختار اخلاقی با معنای واقعی و بخشندگی و نوعی قدرت بالاتر و فراتر را احساس نکنم.»

آلن: بله، احساس خودم در مورد بن، از یک سو، این است که او حتی قبل از اینکه کور شود، کور است. او کور است چون دنیای واقعی را نمی‌بیند. اما خوش‌اقبال است چون مهمترین موهبتی را که کسی می‌تواند داشته باشد، بهترین هدیه‌یی راکسی می‌تواند داشته باشد، دارد. او ایمان مذهبی اصیلی دارد. ایمانش تصنعی نیست. او عمیقاً به آنچه می‌گوید باور دارد و بنابراین حتی در رویارویی با بدترین بدبختی‌ها، مشکلی ندارد. او کور می‌شود. او هنوز هم همه را دوست دارد و دنیا را دوست دارد و زندگی را دوست دارد و دخترش را دوست دارد. پدر یهودا، ایمان دارد و بن هم ایمان دارد. آنها به خدا اعتقاد و ایمان دارند، ایمان واقعی، و همین آنها را از همه نوع بدبختی نجات می‌بخشد. بر بدترین نوع بدبختی می‌توان با ایمان فایق آمد. اما به‌عنوان مؤلف، فکر می‌کنم که بن حتی قبل از آنکه کور شود، کور است، چون نمی‌بیند چه چیز در دنیا واقعی است. اما خوش‌اقبال است، چون سادگی و صفای خودش را دارد.

بیورکمان: و این همه، واقعاً از طریق بازی سام واتراستون هم به خوبی منتقل می‌شود.

آلن: بله، چون در اساس بازیگر شیرینی است.

بیورکمان: به‌همین دلیل هم خواستید فیلم را روی او، روی بن در حالی که در مراسم عروسی دارد با دخترش می‌رقصد، تمام کنید؟

آلن: بله، چون فکر کردم که او یکی از آدمهایی است که در فیلم، پیروز می‌شود. کلیف از دست می‌رود. لستر ابله، با دبدبه باقی می‌ماند. یهودا از قتلی

که کرده، قسر در می‌رود و دکتر لوی خودکشی می‌کند. زندگی، واقعاً برای همه سخت است، و واقعاً روزگار سختی دارند. اما بن بر آن غلبه می‌کند چون من فکر می‌کنم تنها چیز، یا بهترین چیزی که به شما شانس پیروزی در زندگی را می‌دهد، ایمان مذهبی است. چون حتی از عشق زمینی میان زن و مرد فراتر می‌رود. چون حتی اگر عشق خارق‌العاده هم باشد، زمانی می‌رسد که یکی از آنها می‌میرد. آن وقت همه‌ی چیزی را که دارید محتوای معنوی خودتان است. پس گذر از زندگی دشوار است، مگر اینکه احساس قوی معنوی، ایمان روحانی، داشته باشید. بن تنها کسی است که از آن می‌گذرد، حتی اگر واقعاً واقعیت زندگی را درک نمی‌کند. کسی می‌تواند بحث کند که خیلی عمیق‌تر از دیگران درک می‌کند. من خودم فکر نمی‌کنم درک کند. فکر می‌کنم کمتر می‌فهمد و به همین دلیل خواستم او را کور کنم. احساس می‌کنم ایمانش کور است. ایمان به کار می‌آید، اما بستنِ چشم به روی واقعیتها را طلب می‌کند.

بیورکمان: در مورد ایمان مذهبی خودتان چی؟ شبیه آدمهای متوسط است؟

آلن: بدتر! من فکر می‌کنم که دست بالای بالا، دنیا بی‌تفاوت است. دست‌بالای بالا! هاناآرندت، از ابتذالِ شر گفته است. جهان هم همین طور است و چون مبتذل است، شر است. شر شیطانی نیست. شر است در ابتذالش. بی‌تفاوتی‌اش شر است. اگر از خیابانی بگذرید و مردم بی‌خانمان و گرسنه را ببینید و نسبت به آنها بی‌تفاوت باشید، به‌نوعی شر هستید. بی‌تفاوتی برای من برابر شر است.

بیورکمان: شما لوئیس لوی را وادار می‌کنید که این را هم بگوید که «جهان جای بسیار سردی است. ما با احساسات خودمان در آن سرمایه گذاری می‌کنیم.»

آلن: درست است، پس دنیایی جعلی برای خود خلق می‌کنیم و در آن دنیای

جعلی وجودداریم. در سطحی پایین‌تر، آن را در ورزشها می‌بینید. برای مثال، آنها دنیایی از فوتبال خلق می‌کنند. در آن دنیا غرق می‌شوید و غصه‌ی چیزهایی بی‌معنا را می‌خورید. چه کسی بیشتر یا کمتر گل می‌زند و غیره. مردم اسیرش می‌شوند و دیگران کلی پول از این بابت به جیب می‌زنند. مردم هزار هزار به‌تماشا می‌روند، فکر می‌کنند خیلی مهم است که چه کسی برنده شود. اما در واقع اگر لحظه‌یی عقب بکشید، می‌بینید مطلقاً مهم نیست چه کسی برنده می‌شود. معنایی ندارد. به‌همین‌گونه ما برای خودمان دنیایی خلق می‌کنیم که در واقع، اصلاً معنایی ندارد. وقتی یک قدم عقب بگذارید، بی‌معناست. اما مهم است که ما حسی از معنا خلق می‌کنیم، چون معنای محسوسی برای کسی وجود ندارد.

بیورکمان: شما به بی‌خانمانها اشاره کردید، و وقتی شما در گوشه و کنار نیویورک قدم می‌زنید، خیابانها پر است از شمار زیاد و تکان دهنده‌ی مردم فقیر. تا حدودی مثل اینکه از یک کشور جهان‌سومی دیدن می‌کنید. فکر می‌کنید ایالات متحده و آمریکایی‌ها، وقتی پای سیاستهای اجتماعی و ارزشهای انسانی به میان می‌آید، بیشتر بی‌تفاوت می‌شوند؟

آلن: من نمی‌دانم که آمریکا بیش از جاهای دیگر بی‌تفاوت است یا نه. نه، هرگز این را نمی‌توان در سطح ملی تعمیم داد. بسیاری آمریکایی‌ها هستند که بی‌تفاوتند، و بسیاری هستند که خیلی‌خیلی احساس مسؤولیت دارند و دلشان از مصائب مردم سومالی یا مردم بی‌خانمان به درد می‌آید. آمریکا در حال تعادل، به طرق بسیار، در طول سالها، کشور گشاده‌دستی بوده است. آنها بسیاری کارهای خیلی زشت و خالی از عاطفه هم انجام داده‌اند. در این تردیدی نیست. کارهای به غایت زشت و غم‌انگیز. اما در نهایت همه‌ی آن چیزها به نظر متعادل شده است. هر کشوری، هر گروه قدرت ملی، بعضی کارهای خوب و بعضی کارهای بد می‌کند. فکر نمی‌کنم یکی بدتر از دیگری باشد. مگر اینکه

درباره‌ی فاشیسم حرف بزنید که یک بیماری است نه یک نهضت سیاسی.

بیورکمان: فکر می‌کنید که در پایان فیلم شما، در پایان داستان جنایات و خلافها، یهودا توانسته است مشکل اخلاقی‌اش را حل کند؟

آلن: آن را حل کرده باشد؟ نه! برای او اصلاً مشکل اخلاقی بزرگی نیست. به‌محض اینکه برادرش قتل دولورس را پیشنهاد می‌کند، اولین واکنش او نمونه‌ی واکنشی است که به‌وسیله‌ی محیط اجتماعی‌اش دیکته شده است، اما حتی دقایقی بعد، قبل از آنکه برادرش برود، فکر می‌کند «خُب، می‌دانی شاید باید به این ایده کمی فکر کنم» و همه‌ی تفکراتش بعد از آن، چندان عقلایی و منطقی می‌شود که به او اجازه می‌دهد که نقشه را همراهی کند. یهودا هرگز واقعاً زیاد مشکل و تردیدی ندارد. هر مشکلی هم دارد، آن را به‌طریقی عقلایی حل می‌کند تا آنچه را می‌خواهد انجام دهد. و آن را انجام می‌دهد و از آن می‌گریزد. او بعد چند لحظه‌یی تنش و لحظاتی بد دارد، اما فقط همین. میهمانی را با همسر زیبایش ترک می‌کند. دخترش قرار است به زودی ازدواج کند. همه چیز برای او روبه راه است. بنابراین اگر مجازات خود را انتخاب نمی‌کند، کس دیگری هم نمی‌کند. شرارت زمانی کیفر می‌بیند که شما به دام بیفتید. او آدم وحشتناکی است، اما خودش مشکلی ندارد.

بیورکمان: فیلم جنایات و خطاها را در میان دیگر فیلمهایتان در کجا قرار می‌دهید؟

آلن: فکر می‌کنم یکی از فیلمهای برتر من است. فکر می‌کنم یکی از موفق‌ترین آنهاست، چون احساس کردم جوهری برای جویدن دارد و علایق فلسفی و روشنفکری‌یی را تصویر کرد که در این موضوع داشتم و به گونه‌یی معقولانه هم سرگرم‌کننده بود. فکر می‌کنم لحظات خنده‌آور داشت. بنابراین در کل در مورد آن احساسی بیشتر مثبت داشتم.

فصل بیست و یکم

آلیس

آلیس

دکتر یانگ: آزادی، فکرِ ترساننده‌یی است.

(از آلیس)

بیورکمان: حدس می‌زنم اتفاقی نیست که شما، نام قهرمان زن و فیلمْ خودتان را آلیس گذاشته‌اید؟

آلن: به‌مفهومی خاص، چنین است. قرار نبود کاری به آلیس در سرزمین عجایب داشته باشم. آلیس نوع خلاص شده‌یی از یک نام غنی چندلایه است. نامی یهودی نیست، نامی ایتالیایی نیست، نامی نژادی نیست. می‌خواستم آلیس‌تیت را شخصی پاکیزه، موطلایی و ثروتمند بسازم. می‌توانستم در آن زمان، خیلی ساده، به نام دیگری فکر کنم، لسلی‌تیت یا چیز دیگری و آن وقت نام فیلم را می‌گذاشتم لسلی.

بیورکمان: در فیلم آلیس، شخصیتهای اصلی، تیت‌ها و دوستان آنها، از آن نوع مردمانی هستند که شما خوب می‌شناسید؟ چون آلیس، البته، هجویه‌یی است در مورد این نوع اشخاص طبقه‌ی بالا و محیط آنها.

آلن: من در آن نوع محیط زندگی می‌کنم. من در خانه‌ی بزرگی در خیابان پنجم زندگی می‌کنم. من در بخش علیای «ایست‌ساید» نیویورک زندگی می‌کنم که خیلی شیک است. وقتی می‌رفتم بچه‌هایم را به مدرسه ببرم و یا از مدرسه بیاورم، باید صبح سرد زمستان می‌رفتم، و مادرهای دیگری بودند که باید

بچه‌هایشان را به مدرسه می‌آوردند و پانزده مادر بودند با پالتوهای پوست گران قیمت. آنها زندگی خیلی محافظت شده‌یی دارند و خانه‌هایی در کانکتیکات یا همپتونز دارند و در آپارتمانهای مجلل پارک اونیو و خیابان پنجم زندگی می‌کنند و روزهایشان را به خرید و صرف ناهار می‌گذرانند و هر از چندگاهی یکی از آنها در نوعی پروژه، با هنرمندان یا نویسندگان یا سیاستمداران قاطی می‌شوند. اما این کاملاً سطحی است. من از آن آدمها بدم نمی‌آید. فکر نمی‌کنم آدمهای بدی باشند. شیوه‌ی خاصی از زندگی را دارند و فکر می‌کنم سرگرم‌کننده است. اما فکر می‌کنم بهتر بود که وقت خود را صرف چیزهای بهتری می‌کردند که بعضی‌هاشان می‌کنند. تعداد زیادی از آنها، فعالیتهای اجتماعی دارند و کلی از وقت خود را صرف جمع‌آوری اعانه برای فقرا می‌کنند. نه، از آنها بدم نمی‌آید. فکر می‌کنم بامزه‌اند. ثروتمند هستند. و بعضی‌هایشان کارهای خوبی می‌کنند و بعضی‌هایشان هم کارهای مبتذل و خودنمایانه می‌کنند.

بیورکمان: اما شما خواسته‌اید به گونه‌یی، آلیس را بیدار کنید؟

آلن: بله، فکر کردم تمرکز روی زنی مثل آلیس، داستان بامزه‌یی می‌شود. چون همه‌ی این زنها، همیشه درگیر طب‌سوزنی و تغذیه و ماساژ و لوازم آرایش و صورت‌کِشی و این جور چیزها هستند. بنابراین داستان بامزه‌یی می‌شود که آلیس نزدِ یک متخصص طب‌سوزنی می‌رود، اما طرف واقعاً شعبده‌باز است و او زندگی زن را به‌کل زیرورو می‌کند، چون آنچه ناراحتش می‌کند جسمی نیست. هیچ مشکل جسمی ندارد. همه‌اش عاطفی و احساسی است.

بیورکمان: و شما می‌خواهید او را از طریق رؤیاها و سفرهایش به دنیای خیال، بیدار کنید؟

آلن: بله، می‌خواهم زندگی‌اش را متفاوت ببیند و وارد نوع متفاوتی از زندگی بشود.

بیورکمان: بسیاری از فیلمهای آمریکایی در سالهای اخیر، علاقه‌ی فزاینده‌یی را به پدیده‌های ماورای طبیعی، مثل اشباح، مردمی که فرصت دوباره‌ی زندگی کردن می‌یابند، مردمی که جوانی‌هایشان را زنده می‌کنند و از این قبیل، نشان می‌دهند.

آلن: خُب، کسی دیگر واقعاً مذهبی نیست، و مردم به‌جست‌وجوی نوعی زندگی معنوی، دوره افتاده‌اند. متوسل شده‌اند به تحلیل روانی، طب سوزنی، تغذیه، غذاهای سالم و بهداشتی. مردم به نوعی زندگی درونی نیاز دارند، چیزی که به آن اعتقاد داشته باشند. خیلی چیزها وجوددارد که به این هدف و مقصود خدمت می‌کند. و بدین ترتیب به فیلم درآمده‌اند.

بیورکمان: اما در عین حال، احیای ژانر (نوع) خاصی از فیلم است، ژانری که در جریان جنگ دوم جهانی، بسیار محبوب بود. در اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۴۰، فیلمهایی مثل من با ساحره‌یی ازدواج کردم یا بهشت می‌تواند منتظر بماند و از این قبیل. حالا در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰، این نوع فیلمها از نو ظاهر می‌شوند. شما ارتباطی میان وضعیت سیاسی و اجتماعی در جریان این دو دوره می‌بینید؟

آلن: فقط اینکه دو دوره‌ی انزوا بودند. در دوره‌ی اول، مردم می‌خواستند از هول و هراس جنگ بگریزند و در این دوره، مردم یک زندگی خالی از معنویت دارند. من وقتی آلیس را می‌ساختم، به این مسأله، علاقه و توجهی نداشتم. فقط به یک زن خاص توجه داشتم و چرخه‌های زندگی او. آلیس، روایت کمدی زن دیگر است. ماریون، شخصیت اصلی در فیلم زن دیگر از طریق جادو و شعبده، صداهایی از طریق دیوار می‌شنود و این صداها تحریکش می‌کنند تا زندگی‌اش

را تغییر دهد. و در این فیلم، برخورد کمیک است. همان نوع زن به این نتیجه می‌رسد که باید زندگی‌اش را از نو، به گونه‌یی دیگر، اما همچنان با هدفی مشابه، مرور و آزمایش کند.

بیورکمان: فکر می‌کنید این نقش به گونه‌یی یک چالش برای میافارو بود؟

آلن: نه، از نقش خوشش آمد و آن را خوب بازی کرد. معرکه بود! خودِ نقش است. از دید بصری نمی‌توانستیم بهتر از او پیدا کنیم. آلیس چیز خوبی برای او بود.

بیورکمان: و ویلیام هرت، او چگونه برای فیلم انتخاب شد؟

آلن: من نوع کاملی از یک شوهر بانکدار بلوند می‌خواستم، از سفیدهایی که هویت نژادی خاصی ندارند. اصلاً فکر نمی‌کردم ویلیام هرت این نقش را بازی کند. فکر می‌کردم ممکن است فیلمنامه را بخواند و بگوید «این شخصیتی دوست‌داشتنی نیست و نقش بسیار کوچکی است. کاری نمی‌شود با آن کرد» اما نه، بازی کرد و معرکه هم بود. کارکردن با او لذت‌بخش بود و کارش را معرکه ارایه کرد.

بیورکمان: فیلم آلیس درباره‌ی آزادی است، آزادی یک زن. اما همان طور که دکتر چینی می‌گوید «آزادی، فکر ترساننده‌یی است»

آلن: بله، من جمله‌ی مشابهی را در قتل مرموز منهتن دارم. این یک گفته‌ی قدیمی متفکران اگزیستانسیالیست است. در این تردیدی نیست که وقتی آزادید، ترساننده است.

بیورکمان: داشتم درباره‌ی این جمله در مقایسه با نگرش «گابه» در فیلم شوهران و همسران فکر می‌کردم. جایی که نظرش را برای همسرش بیان می‌کند و می‌گوید «تغییر، مرگ است.»

آلن: بله، تغییر، مرگ است. این نظر من است. من مخالف تغییر هستم. چون

تغییر مساوی است با پیری، تغییر مساوی است با گذشت زمان، نابودی نظم قدیم. حالا، ممکن است شما بگویید که کسی در یک ایستگاه خاص در زندگی، چیزی بیشتر از تغییر نمی‌خواهد، چون آنها طالب نابودی نظم قدیمند. اما از نظر من دست آخر، تغییر یار و همراه شما نیست. مثل طبیعت است. تغییر گاه دوست موقت شماست. مردمی که در فقر و فاقه زندگی می‌کنند، البته، آرزومند تغییرند. ووقتی تغییر را به چنگ بیاورند، تغییر برای مدتی دوست آنهاست. اما تغییر در درازمدت دوست آنها نخواهدبود. تغییر دوست هوای خوش است، یک دوست موقت و کوتاه مدت.

بیورکمان: اما در مورد آلیس، تغییر باید معنایش زندگی باشد، این طور فکر نمی‌کنید؟

آلن. بله، در کوتاه مدت *Clunge* (تغییر) با «c» کوچک برایش اشکالی ندارد. اما با «C» بزرگ، خودِ تغییر، قرار نیست با گذشت زمان ـ در حالی که تغییر روی دهد ـ خوشبخت باشد. بچه‌هایش قرار است بزرگ شوند و او را ترک کنند و به دنیای خودشان بروند. قرار است پیرتر شود. قرار نیست با تغییر خوشبخت باشد. اگر بتواند آرزوهایش را چون غزلی بر یک ظرف خاکستر مردگان یونانی، برآورده کند، مایل خواهد بود خود را در زمان منجمد کند و به همان گونه بماند. در سن و سالی خاص، مایل خواهد بود درست همان جایی که هست، بماند.

بیورکمان: اما آن، کجا خواهدبود؟ به نظر من آلیس نمی‌خواهد در زمان، به گونه‌یی که در آغاز فیلم هست، ساکن بماند.

آلن: نه، اما بالاخره برای چیزی قرار و آرام می‌گیرد. این درست، او نمی‌خواهد آنجا بماند. می‌خواهد تغییر کند. و حالا که تغییر کرده است، فکر می‌کنم زندگی پربارتری را دنبال خواهدکرد. اما آن زندگی تغییر می‌کند و وقتی

آن زندگی تغییر کند، در مقعطی باید با یک پایان بسیار بسیار سرد روبه رو شود و بگوید «ببین، حالا همه چیز خواهم داشت. خوشبخت خواهم بود. از بازگشتن به نزد شوهرم (ویلیام هرت). خوشحال خواهم بود که هرکاری که توبخواهی بکنم. این تغییر نهایی را دوست ندارم.»

بیورکمان: تغییر در آلیس، پس از نوشیدن اولین فنجان جوشانده‌ی گیاهی در نزد دکتر یانگ، بسیار سرگرم‌کننده است، وقتی شروع می‌کند به فریفتن شخصیت جومانتانا در کودکستان.

آلن: بله، میا این صحنه را بسیار خوب بازی کرد.

بیورکمان: چطور شد که جومانتانا را برای نقش معشوق انتخاب کردید؟ او را در نمایش یا فیلمی از دیوید مامت دیده بودید؟

آلن: بله، او را در نمایش *Glengarry Glen Ross* روی صحنه، دیدم. و او را در اولین فیلم مامت که خیلی از آن خوشم آمد، یعنی خانه‌ی بازیها دیدم و از او خیلی خوشم آمد.

بیورکمان: همین دیروز، نمایش اولینا نوشته‌ی مامت را دیدم و فکر می‌کنم یکی از بهترین نمایشنامه‌نویسان حال حاضر آمریکاست. به‌عنوان کارگردان فیلم هم از او خوشم می‌آید. خود شما چیزهای زیادی از او دیده‌اید؟

آلن: آنچه را که کرده است ندیده‌ام، اما از کارش لذت می‌برم. از کارش خوشم می‌آید و فیلمهایش را دوست دارم. خانه‌ی بازیها فوق‌العاده بود. از فیلم چیزها تغییر می‌کنند او با بازی دان آمچی لذت بردم و از نسخه‌ی سینمایی *Glengarry Glen Ross* هم خوشم آمد. در مجموع او را شخصیتی بزرگ می‌دانم.

بیورکمان: او، در قیاس با شما، به رفتار و شیوه‌یی کاملاً متفاوت می‌نویسد. گفت و گونویسی او به‌نظر صفی از تک‌خطی‌ها می‌آید، حتی وقتی با هم در گفتارهای طولانی قرار گیرند. همیشه یک جمله‌ی کوتاه، مکث، یک جمله‌ی

کوتاه دیگر، مکث، و همین طور تا آخر.

آلن: بله، سبک نوشتن او موسیقیایی است. نوشتن بسیار شاعرانه‌یی است. او اثرات بسیار زیادی با ضرب‌آهنگ گفتارش به‌دست می‌آورد.

بیورکمان: ما کمی درباره‌ی تکنیک فصلهای رؤیا، در ارتباط با داستانهای نیویورک حرف زدیم. بنابراین میل دارم درباره‌ی موسیقی در این صحنه‌ها حرف بزنیم. برای مثال، موسیقی وقتی که ادی دوست پسر سابق آلیس ظاهر می‌شود، خیلی زیباست. «آلیس آبی قبا» نبود؟

آلن: نه «تو را به‌یاد دارم» بود با سازهای زهی. بسیار زیباست ، یک قطعه موسیقی بسیاربسیار زیبا. بی‌شک رمانتیک‌ترین موسیقی برای وقتی ادی ظاهر می‌شود. «آلیس آبی‌قبا» هم زیباست، یک والس است. این وقتی نواخته می‌شود که آلیس دارد به گذشته و به خواهرش (بلایت دانر) فکر می‌کند. خیلی آشیان دردانه است.

فصل بیست و دوم

سایه‌ها و مه

سایه‌ها و مه

دلقک: ما مثل آدمهای دیگه نیستیم. ما هنرمندیم. استعداد بزرگ، مسؤولیت دارد.

(از سایه‌ها و مه)

بیورکمان: طبق معمول هر فیلم تازه‌ی شما، سایه‌ها و مه تجربه‌یی کاملاً غیرمنتظره است.

آلن: غیرمنتظره است، بله، اما ساختن آن سرگرم‌کننده بود. از کار روی آن خیلی زیاد لذت بردم.

بیورکمان: کی و چگونه، فکر فیلم به ذهنتان آمد؟

آلن: سالها پیش یک نمایشنامه‌ی کوچک تک‌پرده‌یی با مضمون مشابه نوشته بودم و سالها بود که با خود می‌گفتم که می‌شود فیلم جالبی براساس آن ساخت، اما باید به‌طریق سیاه و سفید ساخته شود؛ و فکر کردم کجا می‌توانم این کار را بکنم؟ باید برای ساختن آن به اروپا بروم. بعد به نظرم رسید که می‌توانم آن را در یک استودیو فیلم بسازم. و سپس، فکر اولیه شروع کرد به شکل‌گیری فعال‌تری.

بیورکمان: عنوان این نمایشنامه چه بود؟

آلن: عنوانش مرگ بود. سه‌نمایشنامه‌ی تک پرده‌یی را نوشته بودم.

بیورکمان: اجرا هم شده بود؟

آلن: بله، اجرا شده بود. اما من هرگز آن را ندیدم.

بیورکمان: و چه وجه مشترکی این نمایشنامه با سایه‌ها و مه دارد؟

آلن: در مضمون اصلی و اینکه نیمه‌شب بیدارتان می‌کنند و به خیابان می‌فرستند تا بخشی از یک گروه باشید که امنیت خیابان را تضمین می‌کند، یا دنبال قاتلی می‌گردد و بعد با پیشروی شب، عمیق‌تر و بیشتر درگیر آن می‌شوید. این در نمایشنامه بود، مضمون را می‌گویم.

بیورکمان: داستان فیلم ـ یا بیشتر شخصیت شما در فیلم‌یعنی کلاین مان ـ مرا به یاد رمان آلمانی کلاینرمان، راهب بود؟ نوشته‌ی هانس فالادا انداخت. تصویری است از آلمانی متوسط در جامعه‌ی آلمانی در طول آن زمان خاص.

آلن: خُب، من این رمان را نمی‌شناسم. من فقط احساس کردم استعاره‌ی خوبی است که نیمه‌ی شب بیدارتان کنند و به خیابان بفرستند تا با این حوادث نمایشی روبه رو شوید. و احساس کردم اگر بتوانم فیلم را جوری پیش ببرم که برای مردم بامعنی باشد ـ سرگرم‌کننده و جذاب و شگفت‌انگیز و ترساننده ـ خیلی چیزها می‌شود از دل آن بیرون کشید. چیزی روانشناسانه، چیزی فلسفی، چیزی اجتماعی. چون این همیشه در مورد یک نگرش استعاری صدق می‌کند.

بیورکمان: چیز دیگری را هم که در فیلم دوست دارم، آمیزه‌ی شما از تراژدی و کمدی است.

آلن: این مسأله‌یی است که فعلاً مدتهاست مرا به خود مشغول کرده، سعی در ساختن کمدیهایی که یک بُعد جدی یا غمگنانه (تراژیک) داشته باشند؛ و این برای من زیاد آسان نیست.

بیورکمان: چرا این طور فکر می‌کنید؟

آلن: چرا آسان نیست؟ چون حفظ تعادل در داستانی که هم سرگرم‌کننده است و... هم غمگنانه (تراژیک) یا رقت‌انگیز، بسیار دشوار است. کلی مهارت

می‌خواهد، یکی سعی می‌کند و یکی از شکست می‌ترسد و بعد گاه یکی شانس می‌آورد و کار را به آخر می‌رساند.

بیورکمان: من فکر می‌کنم شما در این فیلم، کار را تمام کرده‌اید، چون از شروع فیلم، حسی از اضطراب وجوددارد و ما اصلاً یقین نداریم که داستان ما را به کجا خواهد برد. به تقریب خیلی طول می‌کشد ـ تا اواسط حلقه‌ی دوم فیلم ـ تا بتوانیم الگوی پس رویدادهای فیلم را ببینیم. در فیلمبرداری هم الگوی ساختاری مشابهی دارید، یعنی اجرای هر صحنه به شیوه‌یی خاص و مجزا و این به عقیده‌ی من قبل از شروع فیلمبرداری طراحی شده است.

آلن: بله، ما فکر کردیم که محتوای هر صحنه، باید فرم آن را دیکته و تعیین کند. آنچه که صحنه‌ها را به‌هم گره می‌زد، سایه‌ها و مه بود که در تمام طول شب وجود داشت. و بعد فاصله‌ی اتفاقی در روسپی‌خانه، یک فاصله‌ی گرم اتفاقی در فضاهای داخلی.

بیورکمان: برای مثال آن صحنه با کیت نلیگان ـ که نقش نامزد کلاین‌مان را بازی می‌کند. ما فقط او را از دور در قاب پنجره می‌بینیم. کل صحنه در یک برداشت طولانی مدور فیلمبرداری شده، از زن در قاب پنجره شروع می‌شود و پایین، به طرف شما و شخصیت میافارو در خیابان می‌آید.

آلن: بله، منظور این بود که او فقط چهره‌ی مبهمی باشد که زندگی بورژوایی معصومانه‌ی کلاین‌مان حسابدار را نمایندگی کند. قصد مرد برای ازدواج با زنی که واقعاً دوستش ندارد و اگر مرد در کار ترفیع بگیرد دوستش خواهدداشت. او فقط صدای مافوق و برترِ مرد در تاریکی است.

بیورکمان: اما بسیاری از صحنه‌ها، به همین طریق ساخته و پرداخته شده‌اند. خیلی ثابت، انگار یک تکه‌ی مجزا، مطلقاً بدون قطع.

آلن: من معمولاً زیاد قطع (*cut*) نمی‌کنم. اگر به فیلم آلیس یا جنایات و خطاها

و یا هر یک از فیلمهایی که دستکم در ده سال اخیر ساخته‌ام توجه کنید، می‌بینید که کم و کمتر قطع داشته‌ام. در نیمی از فیلمهای اخیرم خیلی کم قطع وجوددارد. برایم سخت است که خودم را راضی به قطع بکنم. نمی‌دانم قضیه چیست، اما وقتی دارم فیلمبرداری می‌کنم، فکر کردن به قطع برایم دشوار است. شاید بعضی فکرها در یک فیلم، قطع یا قطع‌هایی را مطلقاً الزامی کند، اما در مجموع، قطع با ضرب‌آهنگ درونی من سازگار نیست.

بیورکمان: آیا دلیل خاصی در پس این نگرش شما نسبت به قطع وجوددارد؟ اخلاقی، مثلاً؟ من به بازیگران فکر می‌کنم که وقتی شما از این شیوه استفاده می‌کنید، در کار خود احساس امنیت بیشتری می‌کنند.

آلن: بله، فکر می‌کنم برای بازیگران خوب است چون ناچار نیستند صحنه را بارها تکرار کنند. از یک زاویه‌ی دیگر و بعد باز از زاویه‌ی سوم.

بیورکمان: بله و این به آنها احساسی از امنیت می‌دهد، چون می‌دانند آنچه را که در صحنه‌ی خاصی بازی کرده‌اند، همانی است که بعد بر پرده خواهدآمد.

آلن: بله، بازیهای آنها در هنگام تدوین تغییر نمی‌کند. اما چیزی که از آن شکوه دارند، حفظ کردن "گفت و گو"های فیلمنامه است. کاری که دوست ندارند، اما این را دوست دارند که به محض اینکه صحنه فیلمبرداری شد، کار تمام است. می‌تواند شامل هفت تا ده صفحه‌ی فیلمنامه باشد، اما بعد تمام است. وقتی بازیگران برای فیلمهای من به استخدام درمی‌آیند، همیشه به آنها گفته می‌شود که موظفند برای فیلمبرداری مجدد بیایند. من این طور کار می‌کنم. من یک بار، دوبار، سه‌بار، پنج‌بار، کل فیلم را مجدداً فیلمبرداری می‌کنم و همه می‌گویند اشکالی ندارد. این بخش کار، سخت است اما در عوض به آنها گفته می‌شود که هرگز الزامی برای حضور در صدابرداری پس از فیلمبرداری، نخواهند داشت.

بیورکمان: فکرها و یا ملاحظاتی از این دست، شما را متقاعد کرده است که صحنه‌ها را به این گونه بسازید؟ یا دلایلی دیگری دارد، مثلاً دلایل فنی که شما این برداشتهای مشکل و پیچیده را انتخاب کنید؟

آلن: این مربوط به حس و عاطفه‌ی من است. دلیلی برای قطع نمی‌بینم. ضرورتی ندارد. گه‌گاه در فیلمی احساس می‌کنم که در این یا آن مقطع کاری نمی‌شود کرد مگر با قطع. اما در غیر این، به ندرت احساس می‌کنم که به قطع نیاز دارم.

بیورکمان: سایه‌ها و مه، مرا به یاد یک فیلمساز دوره‌ی صامت اف.دابلیو.مورنو که آثارش را خیلی دوست دارم، می‌اندازد.

آلن: خُب، بله، مورنو یک استاد بود. با فکر (ایده) این داستان بخصوص آدم تقریباً به‌طور خودکار مایل است به اکسپرسیونیسم آلمان فکر کند. چون فکر انجام آن در جوّ معاصر، درست نیست. به‌نوعی روستای اروپایی، برای محل وقوع حادثه یا دکور نیاز دارد. این یک فکر آمریکایی نیست. بدین گونه هرگز در آمریکا اتفاق نمی‌افتد. می‌تواند در آمریکا اتفاق بیفتد. اما آن وقت به گونه‌یی بسیار متفاوت اتفاق می‌افتد. بنابراین وقتی من به سایه‌ها و مه و چهره‌های ترساننده وشب فکر می‌کنم، به ناچار به آن استادان آلمانی فکر می‌کنم که اغلب با آن نوع جوّ و فضا کار می‌کردند و کسانی که فیلمهایشان را در یک استودیو می‌ساختند.

بیورکمان: اما فضای فیلم، بیشتر به فیلمهای مورنو می‌ماند تا فیلمهای فریتس‌لانگ که بعضی از منتقدین، فیلم شما را با آنها مقایسه کردند.

آلن: بله، احتمالاً برخورد بیشتر شاعرانه‌یی دارد. فریتس‌لانگ برخورد سخت‌تری دارد. مورنو برخوردی نرمتر و لطیف‌تری داشت.

بیورکمان: بله، گاه فیلم طلوع آفتاب او را به خاطر می‌آورد.

آلن: طلوع آفتاب، بله، غیرقابل مقاومت است.

بیورکمان: سایه‌ها و مه جوّی با سبک و ساختاری بسیار اشاراتی دارد. بر صفی از برداشتهای کاملاً طولانی و سنجیده بنا شده است. وقتی چنین صحنه‌های دشواری را اجرا می‌کنید، تا چه حد در مورد آنها با کارلودی‌پالما بحث می‌کنید؟ زیاد به ایده‌های او توجه می‌کنید یا خودتان برای فیلمبرداری هر صحنه‌ی مجزا، ایده‌های خیلی ثابت و از پیش سنجیده شده دارید؟

آلن: ما قبلاً در مورد همه چیز بحث می‌کنیم. درباره‌ی اینکه اثر صحنه چه باید باشد که البته بستگی به آن صحنه دارد. صحبت می‌کنیم و جزئیات را روشن می‌کنیم. فرض کنید در یک صحنه، در زمینهای سیرک در سایه‌ها و مه. ما به دقت بحث کردیم که می‌خواهیم نورهای گرم از زیر اشیا داشته باشیم، غیرواقعی، و اینکه نباید اهمیت بدهیم که این چهره را اینجا نمی‌بینیم بلکه سایه‌یی را در آنجا می‌بینیم و غیره. وقتی همه چیز روشن باشد، کار خوب انجام می‌شود.

بیورکمان: به‌علاوه کلی پَس نورهای قوی در سایه‌ها و مه وجود دارد.

آلن: بله، وقتی شما مه را از پشت، نور بدهید، چشم‌اندازی بسیار غیرواقعی اما شاعرانه خواهید داشت.

بیورکمان: این فکر شما بود یا کارلودی پالما؟

آلن: قبل از فیلمبرداری فیلم، یک نصف روز را تست می‌زدیم. رفتیم سرصحنه و نورپردازیهای متفاوتی را امتحان کردیم. نورپردازی طبیعی را امتحان کردیم، پَس نور را امتحان کردیم، در مکانهای خاصی نورپردازی بسیاربسیار کم و پایین را امتحان کردیم. وقتی نتایج آزمایشها را دیدیم، به این نتیجه رسیدیم که بهترین کار این است که فیلم باید، غیر واقعی، با پَس‌نور بسیار نمایشی، فیلمبرداری شود.

بیورکمان: بله، صحنه‌ی بسیار نمایشی‌یی (دراماتیکی) وجود دارد، وقتی که شما تعقیب می‌شوید و از کنار دیواری طولانی می‌گریزید و می‌دوید...

آلن: بله، می‌توانستیم آن را به طور واقعی، روشن یا به اصطلاح نورپردازی کنیم، اما جذابتر می‌شود اگر به شکلی نمایشی نورپردازی شود و چون ما در یک دکور کار می‌کردیم و چیزی واقعی نبود، احساس می‌کردیم مجازیم آن طور نورپردازی کنیم.

آلن: محل فیلمبرداری واقعی، در فیلم نبود؟

آلن: نه. همه چیز ساخته شد. هرگز در خیابان نبودیم، همیشه در استودیو بودیم. طراح صحنه، ساندرولوکاستو، کارش درخشان است و البته اینکه فیلم به طریقه‌ی سیاه‌وسفید و در مه فیلمبرداری شد، خیلی کمک کرد.

بیورکمان: این استودیوی کافمن آستوریا که برای فیلم از آن استفاده کردید، استودیوی بزرگی است؟

آلن: بله، استودیوی خوب و بزرگی است.

بیورکمان: مایلم درباره‌ی بازیگران صحبت کنم. به‌نظرم می‌رسد که شما کنجکاوی خاصی در مورد بازیگران دارید. بیشتر اوقات با بازیگرانی کار می‌کنید که کاملاً برایتان تازه‌اند. در سایه‌ها و مه برای مثال، از جان مالکوویچ و جودی فاستر، کتی بیتس و لیلی تاملین، کیت نلیگان و جان کیوزاک استفاده کرده‌اید. این نوعی ابراز تمایل شما به کار گاه گاهی با استعدادهای خلاق تازه است؟

آلن: نه، این آگاهانه نیست. ما فقط فکر می‌کنیم «چه کسی برای نقش بهتر است؟» ووقتی تصمیم گرفتیم چه کسی بهتر است، شخص مورد نظر را امتحان می‌کنیم و به استخدام می‌گیریم. ما به موقعیت او در حرفه‌اش توجه نداریم. برای من مهم نیست که کاملاً ناشناس باشند یا بسیار مشهور. فقط باید بهترین

بازیگران برای ایفای نقشها باشند. گاه گداری یکی مثل جودی فاستر به من تلفن می‌کند و می‌گوید «دوست دارم در یکی از فیلمهای شما بازی کنم.» بعد من نگاهی به فیلمنامه می‌کنم و می‌گویم «خوب، تنها نقشی که دارم و او احتمالاً می‌تواند بازی کند، در فصل روسپی‌خانه است.» و به او زنگ زدم و گفتم که سه‌یا چهار روز کار است و او گفت «عالی است چون همان کاری است که می‌خواهم بکنم.» بنابراین گاه آدمها تلفن می‌کنند و می‌خواهند کار کنند، و در باقی مواقع ما بازیگران را براساس تناسب آنها با نقشها بدون توجه به مسایل دیگر انتخاب می‌کنیم.

بیورکمان: صحنه‌های روسپی‌خانه بسیار قابل توجه‌اند. من به ویژه صحنه‌یسرمیز راکه شما کل آن رادر یک برداشت طولانی با دوربین سردست و کاملاً بی‌توجه به اینکه شخصیتها در حال حرف‌زدن در کادر هستند یا نه، فیلمبرداری کرده‌اید، دوست دارم.

آلن: بله، چون مسأله مهم نیست. وقتی شما پا به داخل روسپی‌خانه می‌گذارید، مهم مکالمه و فضاست که باید احساس کنید؛ اینکه چه چیز سرزنده و فعال است و مردم حرف می‌زنند و می‌خورند، درست در تضاد با خیابان که باید سرد و ترساننده باشد است.

بیورکمان: شما کم‌وبیش، درباره‌ی کار با بازیگران برایم گفته‌اید اما می‌خواهم بدانم که هیچ وقت شده قبل از تولید فیلم آنها را ملاقات کرده باشید؟ مثلاً با آنها ناهار یا شام بخورید و درباره‌ی نقش با آنها صحبت کنید؟

آلن: نه، هیچ وقت این کار را نکرده‌ام. چون به‌این شکل اجتماعی نیستم.

بیورکمان: اما می‌توانید آنها را اینجا، در دفتر کارتان یا...

آلن: نه، سعی می‌کنم از این کار پرهیز کنم. اگر برای نقشی درنظرگرفته شده باشند، فیلمنامه را به آنها می‌دهم تا مطالعه کنند و بعد ممکن است به من تلفن

کنند و بگویند «از فیلمنامه خوشم آمد و مایلم نقش را بازی کنم» و من می‌گویم «خوب است!» بعد ممکن است یکی دو سؤال داشته باشند، اما این به ندرت اتفاق می‌افتد. بنابراین می‌گویم «شما را سرصحنه می‌بینم.» و آنها روز اول فیلمبرداری، بدون تمرین قبلی، سرصحنه می‌آیندو صبح که من سرصحنه می‌روم و آنها یک یا دوبار به اصطلاح نقش را می‌گیرند، کمی با آنها کار می‌کنم. اما دوست دارم براساس فکرهای خودشان، بدون راهنمایی من، بازی کنند.

بیورکمان: پس وقتی برای دوربین تمرین می‌کنید، بازیگران لازم نیست صحنه‌های خود را بازی کنند یا همه‌ی "گفت و گو"هایشان را با حالت وبیان درست ادا کنند؟

آلن: بله، به آنها می‌گویم وقتی داریم برای دوربین تمرین می‌کنیم زیاد کار نکنند و سعی می‌کنم آنها را آزاد بگذارم تا با صحبت خود را خسته نکنند. دوست ندارم تمرین کنند. من حتی قبل از اینکه سرصحنه بیایند نما را مشخص می‌کنم و در حالی که آنها هنوز در رختکن‌ها هستند، کارلو و من و دستیاران، طرح و نقشه‌ی نما را برای آنها تعیین می‌کنیم و وقتی بازیگران سر صحنه می‌آیند، من فقط به‌آنها می‌گویم «بیا اینجا و برو آنجا و بعد می‌روی اینجا و نوشیدنی را برمی‌داری و می‌روی آنجا...» و این کل کاری است که ما می‌کنیم، تنها تمرینی است که داریم. اولین باری که گفت و گو (دیالوگ) را می‌شنویم وقتی است که صحنه را فیلمبرداری می‌کنیم و گاه آن برداشت بهترین برداشت خواهد بود.

بیورکمان: حالا اگر بازیگری از انجام کار خاصی ناراحت باشد، چه می‌کنید؟

آلن: اوه، هیچ وقت وادارشان نمی‌کنم. من همیشه به بازیگران می‌گویم «هرگز احساس نکنید فیلمنامه‌یی که به شما می‌دهم مطلق است. اگر چیزی

ناراحتتان می‌کند، آن را خیلی ساده عوض کنید! راحت و آزاد باشید»

بیورکمان: اما وقتی دارید کمدی خالص می‌سازید، و "گفت و گو" بسیار اهمیت دارد، آن وقت به گمانم نمی‌توانید به بازیگران اجازه دهید که گفت و گو را زیاد دستکاری کنند.

آلن: بله، و نمی‌کنند. وقتی شما یک بازیگر کمیک استخدام می‌کنید، او معمولاً می‌فهمد که شوخی کجاست و سعی می‌کند آن را حفظ کند. من معمولاً در کمدیها بازی می‌کنم و بیشتر شوخیها را من انجام می‌دهم. در مورد کمدی، قضیه کمی فرق می‌کند، چون در آنجا بازیگران تمایل دارند بیشتر به فیلمنامه توجه داشته باشند تا خودشان.

بیورکمان: شخصیتی که شما در سایه‌ها و مه بازی می‌کنید، نقاط مشترک زیادی با شخصیتهایی که در فیلمهای بیشتر امروزی خود بازی می‌کنید، دارد. کلاین‌مان در یک سال قصه‌یی ۱۹۲۰ زندگی می‌کند. اما بعضی مشخصه‌های دیگر شخصیتهای فیلمی شما را دارد.

آلن: درست است، فکر نمی‌کنم که واقعاً بتوانم چیز دیگری را بازی کنم. من فکر نمی‌کنم که بازیگرم. فکر می‌کنم کمدینی از یک نوع خاص هستم، بنابراین چیزی است که باید بکنم.

بیورکمان: اما شما نقشهایی از نوع دیگر برای کارگردانهای دیگر بازی کرده‌اید، مثل جبهه ساخته‌ی مارتین ریت.

آلن: بله، اما زیاد از آنچه می‌کنم، دور نبود.

بیورکمان: در آغاز فیلم، دلقک (جان مالکوویچ) می‌گوید: «ما مثل آدمهای دیگه نیستیم، ما هنرمندیم. استعداد بزرگ، مسؤولیت داره.» با این حرفِ او موافقید؟

آلن: فکر می‌کنم که بخشی از آن خودبینی است که هنرمند خود را مثل دیگر

آدمها نمی‌بیند و به گونه‌یی نهانی، خود را به شکلی برتر از دیگران می‌داند. موافق نیستم که هنرمند برتر است، من به خاص بودن هنرمند اعتقاد ندارم. فکر نمی‌کنم داشتن یک استعداد، دستاورد خاصی است. فکر می‌کنم به‌نوعی، هدیه‌ی خداست. من فکر می‌کنم که اگر شانس و اقبالِ داشتنِ استعدادی را داشته باشید آن وقت مسؤولیت خاصی هم دارید. درست به همان مفهوم که اگر ثروتمند به دنیا بیایید.

بیورکمان: جمله‌ی دیگری در فیلم هست، جایی که شما می‌گویید «شب یک حس آزاد است» این نوعی جمله‌ی کلیدی برای فیلم و شماست؟

آلن: بله، بخشی از استعاره‌ی فیلم است که به محض رسیدن شب، حس نبودِ تمدن به وجود می‌آید. همه‌ی مغازه‌ها بسته‌اند. همه چیز تاریک است و این احساس متفاوتی است. شروع می‌کنید به فهمیدن اینکه شهر فقط یک قرارداد تحمیلی ساخت انسان است و اینکه چیز واقعی این است که شما بر یک سیاره یا کره زندگی می‌کنید. این در طبیعت، چیزی وحشی است و همه‌ی تمدنی که از شما محافظت می‌کند و قادرتان می‌سازد تا درباره‌ی زندگی به خود دروغ بگویید، همه ساخت انسان و تحمیلی است.

بیورکمان: شهر و دکور فیلم نیز می‌توانند به‌عنوان تصویری از آشوب و حبس درونی شخصیت اصلی دیده شوند. برای مثال، صحنه‌یی که کلاین‌مان و ایرمی با رییس مرد برخورد می‌کنند. هر سه در معنا، در بخش بسیار باریک و بن‌بست یک کوچه گرفتار شده‌اند. دکور هم توصیف موقعیت می‌شود.

آلن: بله، به خاطر حالت احساسی و عاطفی. من همیشه فکر کرده‌ام دکور و جوّ محیط. باید در فیلمها بسیار مهم باشند و این برمی‌گردد به خاطرات استارداست. در واقع، در آن فیلم، هر وقت که من در آپارتمانم در نیویورک بودم، کاغذدیواری را عوض کردم. آپارتمان باید، فقط، تصویری از وضعیت

ذهنی من می‌بود. این برای من جنبه‌ی مهمی است. دنیای بیرون، واقعاً فقط عملکردی از حالت درونی شخص است.

بیورکمان: در فیلم سایه‌ها و مه، این فکر، خیلی روشن و بدیهی است، و البته شما می‌توانید فکر را در حالی که کل دکور فیلم در استودیو ساخته شده، کامل کنید. اما چگونه مفهوم دکور، ساخت این فکر از یک معماری درون، متحول شد؟ کارتان با طراح صحنه ساندرولوکاستو پیش رفت؟

آلن: ما نشستیم و درباره‌ی هر صحنه و آنچه می‌خواستیم با هریک از صحنه‌ها بکنیم، حرف زدیم، بعد او چندتایی طرح و مدل ساخت. اگر فیلم کمتر تولید استودیویی بود، اگر فقط مکانهای فیلمبرداری را داشتیم، آن وقت صحبت می‌کردیم و می‌رفتیم به محلهای فیلمبرداری و درباره‌شان بحث می‌کردیم. اما سایه‌ها و مه، طرح و برنامه‌ریزی بیشتری را طلب می‌کرد.

بیورکمان: آیا در این مقطع پیش از تولید، کارلودی‌پالما هم حضور داشت؟

آلن: بله، کارلو از جلسه‌ی دوم به بعد با ما بود و همیشه می‌گفت «این کار را نکنید چون من می‌توانم با نورپردازی، ترتیب آن را بدهم» و از این جورچیزها...

بیورکمان: فیلمهای شما معمولاً به صورت «پروژه‌های بی‌عنوان» شروع می‌شوند. هیچ وقت شده که قبل از شروع فیلمبرداری، عنوانی برای فیلم انتخاب کنید؟

آلن: بله، گاه گداری، برای مثال، هانا و خواهرانش عنوانی بود که من از همان روز اول، از لحظه‌یی که فیلمبرداری را شروع کردم، داشتم. گرچه معمولاً این طور نیست. و دلیل هم فقط این است که نمی‌توانم به‌عنوان فیلم فکر کنم. بعد وقتی فیلم را می‌بینیم سعی می‌کنم به‌عنوانی برای آن فکر کنم و بیشتر اوقات از دیگر آدمها می‌پرسم، منظورم این است که از تدوینگرم، از مدیر

فیلمبرداری‌ام، از طراح لباسم... دور هم می‌نشینیم و یکی عنوانی را پیشنهاد می‌کند و ما می‌گوییم «نه، این وحشتناک است، آن زیادی نمایشی است، آن یکی سبک و بی‌معنی است» و دست‌آخر، عنوانی را انتخاب می‌کنیم و این معمولاً وقتی است که فیلم تدوین شده و می‌توانیم آن را ببینیم.

بیورکمان: انتخاب موسیقی، مثل همیشه بسیار مهم و دقیق است. موسیقی فیلم را چگونه انتخاب کردید؟

آلن: اینجا، در سایه‌ها و مه نمی‌دانستم که برای موسیقی چه خواهم کرد. به برخی موسیقی‌های کلاسیک فکر کردم اما زیادی سنگین بود. در مقطعی به‌موسیقی ادوارد گریگ فکر کردم، اما آنچه را می‌خواستم پیدا نکردم. بعد، وقتی که فیلم تمام شد، قطعه‌یی از کورت ویل را گذاشتم و به‌نظرم خیلی خوب آمد و بعد قطعه‌ی دیگر و قطعه‌ی دیگر و بعد به تدریج شکل گرفت و برای کل فیلم از قطعات موسیقی کورت ویل استفاده کردیم. به‌نظر کاملاً و دقیق با فیلم هماهنگ بود.

بیورکمان: من قبلاً این صفحات را از موسیقی او نشنیده بودم. ارکستراسیون خیلی فضاساز است.

آلن: بله، چون از مواد دوره‌یی استفاده کردیم. کلی صفحه از او پیدا کردیم. ما مسؤول کار را فرستادیم و او آنچه را که توانست پیدا کند، با خود آورد.

فصل بیست و سوم

شوهران و همسران

شوهران و همسران

«من با فیلم می‌نویسم»

بیورکمان: شوهران و همسران، از بسیاری جنبه‌ها، یک پروژه‌ی جسورانه است. من دقیقاً فیلم را به خاطر جسارتش، به خاطر صراحتش و به خاطر سطح خام‌وخشن آن دوست دارم. شیوه‌ی (سبک) این فیلم چگونه تعیین شد؟ در چه مرحله‌یی تصمیم گرفتید که فیلم را به گونه‌یی که ساختید، بسازید؟

آلن: من همیشه فکر می‌کردم که خیلی وقت صرف زیبایی فیلمها می‌شود و اینکه جذاب و دقیق باشند. به خودم گفتم چرا شروع به ساختن فیلمهایی نکنم که در آنها فقط محتوا اهمیت داشته باشد. دوربین را بردار، دالی و غیره را فراموش کن و فقط با دوربین سردست، آنچه را می‌خواهی بگیر. و بعد، نگران تصحیح رنگ نباش، زیاد نگران میکس و همه‌ی این کارهای دقیق و ظریف نباش و ببین چه اتفاقی می‌افتد. وقتی احساس می‌کنی باید قطع کنی، قطع کن. فکر نکن که ممکن است پرش داشته باشد. فقط کاری را که می‌خواهی، بکن. همه چیز را جز محتوای فیلم فراموش کن. و این کاری بود که کردم.

بیورکمان: فکر می‌کنید که فرد در حرفه‌اش هنگامی به این مرحله می‌رسد که مثل شما، تجربه‌ی ساختن بیشتر از بیست فیلم را داشته باشد تا بتواند بدین طریق کار کند؟ جسارت کار به‌این طریق را داشته باشد و همه‌ی «قواعد» پذیرفته شده‌ی فیلمسازی را نادیده بگیرد؟ این اطمینان را کسب کند که این نوع فیلم ساختن نه تنها ممکن بلکه عملی است؟

آلن: بله، فکر می‌کنم به اعتماد به نفس بسیار زیادی نیاز دارد. اعتماد

به‌نفسی که با تجربه همراه باشد، شما را قادر به انجام بسیاری کارهایی می‌کند که در فیلمهای اولیه‌ی خود نمی‌کنید. شما به ناچار جسورتر می‌شوید، چون با گذشت سالها، برکاری که می‌کنید کنترل بیشتری دارید. وقتی اولین فیلمهایم را می‌ساختم ـ و می‌دانم که این مسأله در مورد شماردیگری از آدمها صدق می‌کند ـ ناچار بودم، همان طور که الان صحبت می‌کردیم، به‌طرق مختلف خودم را حفظ کنم. بعد، وقتی زمان می‌گذرد، شما بیشتر و بیشتر تجربه و دانش کسب می‌کنید و آن وقت به خود اجازه می‌دهید که غریزه‌تان آزادانه‌تر عمل کند و دیگر زیاد نگران قشنگی‌های کار نخواهید بود.

بیورکمان: وقتی درباره‌ی این سبک تازه با مدیر فیلمبرداری خودتان کارلو دی‌پالما، قبل از شروع فیلمبرداری، صحبت کردید، واکنشهایش چه بود؟

آلن: علاقه‌مند شد، چون همیشه وقتی پای فیلمبرداری هیجان‌انگیز و تحریک‌کننده به میان می‌آید، خیلی خوشش می‌آید.

بیورکمان: کارش در این فیلم، آسانتر بود؟ مثلاً به اندازه‌ی معمول وقت صرف نورپردازی صحنه‌ها می‌کرد؟ یا وقتی مسأله‌ی نورپردازی صحنه‌ها در میان بود، کمتر توجه می‌کرد؟

آلن: بله، آسانتر بود، چون باید کل محیط را روشن می‌کرد و بعد من به بازیگران گفتم هرجا دلتان می‌خواهد بروید، هرجور دلتان می‌خواهد راه بروید به درون تاریکی بروید، به درون روشنایی بروید. صحنه را آن طور که احساس می‌کنید، بازی کنید. لازم نیست در برداشتهای دوم همان کارها را بکنید، هرجور برایتان جالب است بازی کنید و به فیلمبردار گفتم هرچه را می‌توانی بگیر! اگر چیزی را نگرفتی برگرد بگیر. اگر باز هم نگرفتی بازهم برگرد و بگیر. خودت راه را پیدا کن. و ما با دوربین یا چیز دیگری تمرین نکردیم. می‌آمدیم سر صحنه، او دوربین را برمی‌داشت و ما صحنه را بازی می‌کردیم و او هم هرکاری که از دستش برمی‌آمد، می‌کرد. و بعد از این فیلم فکر کردم ارزش دارد

که به شیوه‌ی معمول قدیم فیلم بسازم؟ چون به این شیوه، کار سریع پیش می‌رود و آنچه به حساب می‌آید، نتیجه‌ی نهایی است. بنابراین ممکن است سعی کنم چند فیلمی با همین سبک بسازم. چون سریع است و ارزان و خوب هم از کار درمی‌آید.

بیورکمان: فیلمبرداری‌اش هم سریع‌تراست؟ در مقایسه با فیلمهای قبلی خودتان؟

آلن: سریع‌تر، بله. و در طول سالها ـ دهه‌ها ـ این اولین باری است که من کمتر از بودجه خرج کردم. هم سریع‌تر و هم ارزانتر بود.

بیورکمان: در این فیلم، فیلمبرداری مجدد زیاد داشتید؟

آلن: سه روز. معمولاً من هفته‌ها و هفته‌ها و هفته‌ها تجدید فیلمبرداری می‌کنم. می‌دانید! گاه یک ماه تجدید فیلمبرداری. من همیشه در این مشهور بوده‌ام. اینجا فقط سه‌روز تجدید فیلمبرداری داشتم.

بیورکمان: چه شد که به فکر این شیوه برای فیلم افتادید؟ به گونه‌یی با مضمون داستان فیلم، همخوان و جور است. شوهران و همسران درباره‌ی روابط از هم گسیخته و زندگیهای از هم پاشیده است و به گونه‌یی هم شیوه (سبک)...

آلن:... داستان را تکمیل می‌کند. اما فکر می‌کنم می‌توانید این را درباره‌ی بسیاری از داستانها بگویید. این سبک به کار داستانهای بی‌شماری می‌آید. نه تنها برای این داستان مناسب است بلکه برای شماری از فیلمهایی که ساخته‌ام مناسب است.

بیورکمان: فکر می‌کنید برای کدام یک از فیلمهایتان؟

آلن: اگر می‌خواستم، می‌توانستم سایه‌ها و مه را به همین شیوه بسازم. می‌توانستم آلیس را این طور بسازم. خیلی از فیلمها را. چون آنچه تماشاگر را از نظر عاطفی و معنوی تحت تأثیر قرار می‌دهد، محتوای فیلم است. شخصیتها، جوهر فیلم. فرم یا صورت فیلم، یک چیز ساده و عملی است. می‌تواند در

شیوه فرق کند. مثل معماری با روک یا گوتیک. تنها چیز مهم این است که تماشاگر به هیجان آمده یا شگفت‌زده شده یا به‌فکر افتاده یا چیزی از این قبیل. و شما می‌توانید این کار را بدین طریق انجام دهید.

بیورکمان: فیلمنامه‌ی شوهران و همسران جای زیادی برای بداهه‌سازی داشت، یا بازیگران، فیلمنامه را همان طور که برای فیلمهای قبل خود نوشته‌اید، دنبال می‌کردند؟

آلن: نه، فیلمنامه‌یی وجود داشت، و بازیگران در اساس، فیلمنامه را دنبال می‌کردند.

بیورکمان: فیلم به‌علاوه‌ی شخصیت‌ها، نوعی بازرسی در درون زندگیهای شخصیتها را دارد. گمان می‌کنم این هم در فیلمنامه بود، نبود؟

آلن: بله، فکر می‌کردم که این آدمها داشتند زندگی‌های خودشان را می‌کردند و دوربین آنجاست و می‌تواند آنچه می‌خواهد بکند؛ وقتی احتیاج دارم آدمها احساس خود را درباره‌ی چیزها بگویند، آنها فقط درباره‌شان حرف می‌زنند. فقط احساس کردم چیزی وجود ندارد که نخواهم انجام دهم. لازم‌نبود به رسمیتها و فرمالیته‌ها امتیازی بدهم.

بیورکمان: و در ذهن شما این بازرس کیست، مصاحبه کننده در فیلم؟

آلن: هرگز بدان فکر نکردم. فقط تماشاگران. این یک راه مطلوب برای مجال دادن به شخصیتها برای بیان خودشان بود.

بیورکمان: این اعترافات یا رازها که به وسیله‌ی شخصیتها فاش می‌شود، همه در فیلمنامه بودند؟ به‌گونه‌یی فکرهایی نیستند که به‌وسیله‌ی بازیگران بیان شده‌اند؟

آلن: نه، کل فیلم نوشته شده بود. منظورم این است، بازیگران کلماتی اینجا و آنجا اضافه کرده‌اند تا "گفت و گو محاوره‌یی شود. فقط همین. همه چیز نوشته شده.

بیورکمان: فیلم شوهران و همسران به‌طرق بسیار، شرح خشن‌تر روابط در قیاس با فیلمهای قبلی شما است. دستکم در بازی و به ویژه در مورد جودی دیویس و سیدنی پولاک.

آلن: بله، فعالتر و انفجارتری.

بیورکمان: یکی از نمایشی‌ترین صحنه‌ها در فیلم، مکالمه‌ی تلفنی سالی با شوهرش در خانه‌ی عاشق اپرا است. آشفته کننده و حیرت‌آور، غم‌انگیز و در عین حال سرشار از طنزی بسیار سیاه. جودی دیویس، با قدرت کار می‌کند.

آلن: کاملاً. من آن نوع وضعیت را می‌شناسم. چون خودم در آن بوده‌ام... به‌عنوان شخص تلفن‌کننده که چیزی در ذهن دارد. و جودی دیویس احتمالاً بهترین بازیگر زن سینما در دنیای امروز است.

بیورکمان: بازیگری که نقش فاسق او را بازی می‌کند، لیام نیسون، برای من چهره تازه‌یی بود.

آلن: بازیگری ایرلندی است. در تعدادی فیلم بازی کرده است. در فیلم مادر خوب با دایان‌کیتون بود. مردانگی و هوش را درهم می‌آمیزد. بازیگر فوق‌العاده‌یی است و یک «شخص واقعی». نشانی از تصنع، مطلقاً در او نیست. در هر حرکت و هر کلمه‌یی صداقت و اصالت دارد.

بیورکمان: چرا سیدنی پولاک را برای نقش شوهر انتخاب کردید؟

آلن: وقتی جولیت‌تیلر و من درباره‌ی انتخاب بازیگران حرف می‌زدیم و من داشتم به آدم مناسبی برای آن نقش، به مردی در آن سن‌وسال فکر می‌کردم، نام او به میان آمد. و او به دیدنم آمد و خیلی خوش برخورد بود. نقش را خواند و من با خودم گفتم خدایا، امیدوارم بتواند نقش را خوب بخواند، چون اگر خوب نخواند من سخت پریشان می‌شوم و نمی‌توانم او را استخدام کنم. و او نقش را خواند و من همان موقع فهمیدم که طبیعی و خوب است. معرکه بود!

بیورکمان: من در قیاس با دیگر فیلمهایتان، بیشتر از همیشه متوجه نقش

دوگانه‌ی شما به‌عنوان کارگردان و بازیگر در فیلم شوهران و همسران شدم ـ شاید به خاطر ندیدن مصاحبه کننده در فیلم. می‌توانید درباره‌ی احساسات خود به‌هنگام کارگردانی خودتان، در فیلمهایتان، برایم حرف بزنید؟ در این جریان نوعی مشکلات خاص دارید؟

آلن: نه، مشکلی ندارم. فقط نامم عوض می‌شود. منظورم این است که خودم را کارگردانی نمی‌کنم. من فیلمنامه را نوشته‌ام. می‌دانم از خودم چه می‌خواهم و همان کار را می‌کنم. من هیچ وقت لازم نیست خودم را کارگردانی کنم.

بیورکمان: پس برایتان فقط یک احساس درونی است؟ می‌دانید که چه‌وقت باید برداشت دیگری داشته باشید، می‌دانید که چه وقت بازیتان درست است؟

آلن: بله، یک حس درونی است. وقتی حس خوبی داشته باشم که بیشتر اوقات این طور است، کار تمام است. بسیار به ندرت خودم را گول می‌زنم. همیشه راه دیگری وجوددارد. گاه وقتی دارید بازی می‌کنید، احساس خیلی خوبی ندارید. اما بهتر است که بعداً به آن فکر کنید، گاه اتفاق می‌افتد.

بیورکمان: صحنه‌یی در فیلم وجود دارد میان شما و دخترجوان ـ رین ـ که جولیت لوئیز نقش او را بازی می‌کند، جایی که دارید در سنترال پارک قدم می‌زنید و درباره‌ی نویسندگان روسی حرف می‌زنید. شما درباره‌ی تالستوی و تورگنیف صحبت می‌کنید و بعد شما توصیف روشنی از داستایوسکی به‌دست می‌دهید که او «یک غذای کامل است با ویتامینها و مخلفات اضافی» شما گاه وبیگاه در فیلمهایتان به داستایوسکی اشاره می‌کنید و بعضی از فیلمهایتان بوی و کیفیت رمان‌وار خاص داستایوسکی را دارد، مثل شوهران و همسران، منهتن، هانا و خواهرانش و یا جنایات و خلافها. به‌نظر می‌رسد این فیلمها نوعی پیوند دارند.

آلن: خُب، فکر می‌کنم در میان فیلمهایی که نام بردید منهتن کاملاً در آن رده نیست، چون بیشتر رمانتیک است. منهتن به‌طریقی خاص، یک پا در نوستالژی

و رمانس دارد. اما جنایات و خلافها و هانا و خواهرانش تیره‌تر هستند. مشخصاً تاریک‌ترند. به‌علاوه، من این بینش رمانی را در کل دوست دارم. این همیشه مرا تحریک می‌کند. این فکر و بینش را که به گونه‌یی رمان‌وار بر پرده‌ی سینما کار کنم، دوست دارم. همیشه احساس می‌کنم با فیلم می‌نویسم. این برخورد رمان‌وار را دوست دارم. و گرچه گهگاه از آن فاصله می‌گیرم، در فیلمی مثل آلیس، همیشه به این برخورد برمی‌گردم. من مردم واقعی و موقعیتهای واقعی و بازشدن زندگی انسانی را دوست دارم. شما می‌توانید آنچه را در فیلم می‌کنید، در رمان هم بکنید و برعکس. دو واسطه‌ی بیانی از نظر فیزیکی خیلی به‌هم نزدیکند. مثل صحنه‌ی تئاتر نیست. آن به کلی چیز متفاوتی است.

بیورکمان: وقتی برای فیلمی مثل شوهران و همسران یا جنایات و خلافها و یا هانا فیلمنامه می‌نویسید، برای شخصیتها، یک الگوی کلی بنا می‌کنید یا نمایش آنها با تغییر متقابل ارتباطات و از این قبیل متحول می‌شود؟

آلن: در مورد من خیلی غریزی است. مدتی به آن فکر می‌کنم و دیدگاهی کلی از اینکه داستان به کجا می‌تواند برود، پیدا می‌کنم. من دوست دارم مدتی فکر کنم و مطمئن شوم که قرار نیست با تمام انرژی بنویسم و بعد از ده صفحه متوقف شوم. وقتی بفهمم که جا برای تحول وجود دارد، آن وقت اولین پیش‌نویسم اکتشافی است. آن را می‌نویسم و می‌بینم دارم کجا می‌روم و اغلب نمی‌دانم دارم کجا می‌روم و آن را به‌موقع پیدا می‌کنم. و دست‌آخر وقتی تمام می‌شود، مختصری اصلاح می‌کنم و آن را به دست تهیه کننده‌ام می‌دهم و از او می‌خواهم شروع به برآورد بودجه بکند و تولید را تدارک ببیند.

بیورکمان: در صحنه‌ی تاکسی، میان شما و جولیت لوئیز درباره‌ی رمان، رمان «گابه» اظهار نظر می‌کند. او نظریات قبلی و ستایش بی‌وقفه‌اش را نسبت به کتاب از یاد می‌برد و نظراتی بیشتر و بیشتر انتقادی بیان می‌کند. فکر می‌کنید این عادت مشترک میان منتقدین یا داوران هنر و یا حتی دوستان است؟ آنها

می‌توانند از نگرشی بسیار مثبت شروع کنند و بعد بالاخره از نقطه نظر اصلی خود منحرف شوند و عقب‌نشینی کنند؟

آلن: بله، احساسات آدمها در مورد چیزها تغییر می‌کند و آنها همیشه با شما صادق نیستند. این در زندگی خودم اتفاق افتاده که کسی فیلمی از مرا دوست داشته اما در برخورد با داوری دیگر آدمها که فیلم را زیاد دوست نداشته‌اند قرارگرفته و آنها اعتماد خود به داوریهایشان را از دست داده‌اند و نظرشان تغییرکرده است.

بیورکمان: در صحنه‌ی تاکسی، تصویر را متمرکز کرده‌اید روی جولیت لوئیز و از قطع‌های پرشی به‌جای قطع‌های موازی متعارف به شخصیت دیگر ـ یعنی خودتان ـ استفاده کرده‌اید. به این ترتیب بخشهایی از "گفت وگو قطع نشده است؟

آلن: چرا، خیلی چیزها حذف شده. دشوارترین صحنه در فیلم بود. عدسی، وقتی هر دو ما در یک نما در تاکسی بودیم، ما را زشت نشان می‌داد و نماهای پهلویی یا کناری بهتر از نماهای روبه‌رو بودند. بنابراین من وحشتناک شده بودم، عدسی بینی مرا ازشکل انداخته بود. بعد نماهای تکی را امتحان کردیم، همه کار کردیم، اما نتوانستیم موفق شویم. بنابراین فکر کردم جولیت خوشگل است، پس چرا دوربین را روی او نگه ندارم؟ فکر کردم، خیلی خوب، تو می‌توانی صدای مرا بشنوی، پس می‌توانی بفهمی... و حالا خیلی جالبتر به‌نظر می‌آید.

بیورکمان: بله، من هم همین طور فکر می‌کنم. دقیقاً به گونه‌یی ما در موقعیت شما قرار می‌گیریم و او را به شیوه‌ی مشابهی که شخصیت دیگر، یعنی شما، او را تجربه می‌کند، تجربه می‌کنیم.

آلن: جولیت لوئیز بازیگر زن فوق‌العاده‌یی است.

بیورکمان: موافقم. چند سال دارد؟ در تنگه‌ی وحشت باید چهارده‌ساله

می‌بود، در فیلم شما بیست‌ویکمین سال تولدش را جشن می‌گیرد.

آلن: فکر می‌کنم نوزده یا بیست سال دارد، در همین حدود. جوان است و خیلی مستعد.

بیورکمان: او بازیگری در آن هست که بخواهید دوباره با او کار کنید؟ مثل دایان‌کیتون، دایان ویست و جودی دیویس که قبلاً اشاره کردید.

آلن: حتماً کار خواهم کرد، حتماً. بازیگر خیلی خوبی است.

بیورکمان: شما از این تکنیک قطعه‌های پرشی در طول فیلم استفاده کرده‌اید. حتی تا آن حد که ظهوری بسیاربسیار گذرا از بازیگران را نشان می‌دهید و بعد بلافاصله قطع می‌کنید به جلو و در وضعیت بعدی. در آغاز شوهران و همسران مثلاً، ما صحنه‌ی بسیار کوتاهی با میافارو در آپارتمان می‌بینیم. نما احتمالاً چند ثانیه است و بعد شما قطع می‌کنید به یک صحنه‌ی مکالمه، جایی که او کمی از موقعیت قبلی‌اش جابه‌جا شده است. این به قصد حفظ حس مشابهی برای همه‌ی صحنه‌ها در طول فیلم انجام شده است؟

آلن: بله، برای اینکه بیشتر آزار دهنده بنماید. این چیزی است که دیروز درباره‌اش حرف می‌زدیم، بیشتر ناهماهنگ، مثل فرق میان استراوینسکی و پُرکفیف. می‌خواستم بیشتر ناهماهنگ باشد، به خاطر آنکه حالات درونی، عاطفی وروانی شخصیتها ناهماهنگ است. می‌خواستم تماشاگران احساس کنند، حسی از عصبیت و ناجوری وجوددارد. حسی ناپایدار و پریشان.

بیورکمان: فکر می‌کنید این بی‌آنکه ما گدار و فیلمهای اولیه‌اش را دیده و تجربه کرده باشیم ممکن بود؟

آلن: فیلمسازی مثل گدار، بسیاری کارهای سینمایی و فوق‌العاده‌یی ابداع کرده است. دشوار است بگوییم که این چیزی است که ممکن بود روزی به‌وسیله‌ی من انجام می‌شد یا اینکه گدار. بخشی از گنجینه‌ی غنی فیلمسازان فوق‌العاده‌یی است که به فرهنگ سینما افزوده‌اند. می‌دانید بیشتر اوقات، شما

کاری می‌کنید و این هیجان‌انگیز و محرک است، اما این ناشی از میراث ادبیات فیلم یا بیان سینمایی است. من فقط می‌توانم در مورد خودم و از دید خودم پیرامون این مسأله حرف بزنم، اما گاه کاری در یک فیلم می‌کنم که شما نمی‌توانید آن را به کس دیگری ربط بدهید و بگویید قبلاً شده است. و گاه در سنت فرهنگ لغتی است که دیگر فیلمسازان به ما داده‌اند. بنابراین من واقعاً نمی‌دانم. اما من به آنچه گدار به سینما بخشیده است، بسیار عشق می‌ورزم.

بیورکمان: بله، من هم. منظورم این است، گدار از شیوه‌ی رایج دست برداشت و فیلمهایش را ساخت و اعلام کرد که از امروز و از این فیلم به بعد، این نوع فیلم ساختن هم ممکن است و حالا مجازید.

آلن: درست است. او احتمالاً آدم اصیلی است که به محتوا اهمیت داد و هرچه خواست کرد و آنچه را که می‌خواست در فیلم گذاشت. پس فکر می‌کنم او یک مبتکر بوده و هست.

بیورکمان: وقتی شوهران و همسران را می‌بینم، در واقع چیزی وجود دارد که مرا به یاد فیلمی از برگمن می‌اندازد. تنها چیزی که این دو فیلم در آن اشتراک دارند، این نگرش بازجویانه و حمله به تماشاگران است. یکی از فیلمهای آلمانی مورد علاقه‌ی من، از زندگی عروسکها هم، همین کیفیت بازجویی عمیق در درون زندگیهای مردم ناشناخته را دارد.

آلن: بله، فیلم بسیار جالبی است. مدتهاست آن را ندیده‌ام. وقتی برای اولین بار به نمایش درآمد، آن را دیدم. اینجا زیاد فروش نکرد. اصلاً توفیق تجاری نداشت. باید دوباره آن را ببینم. فیلم فوق‌العاده‌یی است.

بیورکمان: مشکلات و دردسرهای زناشویی که دو زوج در فیلم به نمایش درمی‌آورند و افشا می‌کنند، مشکلاتی است که بسیاری از مردم، امروز دارند. در داستان شما درباره‌ی جودی و گابه و سالی و جک به میزان قابل ملاحظه‌یی آشنایی و اعتراف احتمالی وجوددارد.

آلن: بله، آن مشکلات مشترک و عمومی‌اند. من مدام شاهد آنها در اطراف خود بوده‌ام.

بیورکمان: یک پیوند کوچک دیگر اما بامزه‌یی میان هانا و خواهرانش و شوهران و همسران وجود دارد: رابطه‌ی میان شخصیتهای دایان ویست و کری فیشر و موضوع مشترک رمانتیک آنها، معماری که نقش او را سام واتراستون بازی می‌کند، و میان شخصیتهای میافارو و جودی دیویس در رابطه با ویراستاری که به‌وسیله‌ی لیام نیسون بازی می‌شود.

آلن: بله، من این را به‌عنوان چیزی نامعمول که مردم انجام می‌دهند، نمی‌بینم. بعضی‌ها یک عضو جنس مخالف را دوست دارند و او را با دوستان خود قاطی می‌کنند و می‌شود عضو ثابت. اما نمی‌دانم چه چیزی را امیدوارند به‌دست آورند.

بیورکمان: می‌تواند یک مقایسه یا معاینه باشد. در فیلم شوهران و همسران جودی دوستش سالی را می‌برد تا ببیند این جوان، مایکل، واقعاً نوعی امکان رمانتیک که خود خیال می‌کند مایکل باید باشد، هست یا نه.

آلن: یا دیگری واقعاً می‌خواهد این کار را برای خود بکند، اما توانش را ندارد. بنابراین به طور عکس عمل می‌کند و آن را برای دوستش انجام می‌دهد.

بیورکمان: فکر می‌کنید رفتار مخفی‌کارانه‌یی که گابه و جودی نسبت به یکدیگر دارند، در بسیاری ازدواجها عمومیت دارد؟ دارم به پنهان‌کاری در مورد کارهایشان فکر می‌کنم. زن نمی‌خواهد شعرهایش را به مرد نشان دهد. مرد رمانش را به زن دیگری می‌دهد که بخواند.

آلن: فکر می‌کنم اتفاق می‌افتد. بخشهای خصوصی یا چیزهای خصوصی‌یی وجوددارند که با خود، شرم یا تهاجم یا گناهی همراه دارند که شخص نمی‌خواهد نزدیکترین شخص به خودش از آن سر دربیاورد. و این همیشه یک مشکل است، همیشه مایه‌ی دردسر می‌شود و رشد می‌کند.

بیورکمان: چرا خواستید بخشهایی از رمان گابه را به‌صورت بصری نشان دهید و آن را در صحنه‌هایی عملاً بازی کنید؟ چرا اجازه ندادید که فقط آن بخشها را برای ما بخوانند؟

آلن: می‌خواستم با بعضی مشاهدات او، به صورتی روشن، در مورد جنبه‌های خاصی از روابط میان مردان و زنان، آشنا شوید. و فکر کردم به‌جای خواندن تکه‌هایی از رمان، باید آنها را نشان داد. برای تماشاگران جالب بود. یک فاصله‌ی کوچک فقط برای آشکار کردن بعضی احساسات گابه که در مورد روابط انسانی داشت.

بیورکمان: وقتی کار روی تدوین شوهران و همسران را آغاز کردید، پیشتر درباره‌ی این فن تازه، این سبک جدید، با تدوینگر خود سوزان مورس بحث و صحبتی کرده بودید؟

آلن: بله، در فیلمنامه نوشته بودم. توضیح داده بودم که باید هرجا می‌خواهیم برش بزنیم، قطع پرشی داشته باشیم و به چیزی توجه نکنیم.

بیورکمان: کار به این شیوه‌ی غیرمتعارف، برایش جذاب و هیجان‌انگیز بود؟

آلن: بله، خیلی خوشش آمد. هردو لذت بردیم. همه ـ از نقطه نظر فیزیکی، از نقطه نظر فنی ـ از کار روی این فیلم بیشتر لذت بردند. بازیگران آن را دوست داشتند. نباید فکر می‌کردند که کجا رفته‌اند. هرچه می‌خواستند کرده بودند. شیوه‌ی خوبی بود. برای همه.

فصل بیست و چهارم

قتل مرموز منهتن

قتل مرموز منهتن

لاری: من آنچه را در مورد تقلید زندگی از هنرگفتم، پس می‌گیرم.
(از قتل مرموز منهتن)

بیورکمان: فیلم قتل مرموز منهتن داستان یک قتل است...

آلن: بله، و برای من فقط یک تفریح است. یک مرخصی. فکر ساختن یک فیلم در نوع (ژانر) «Murder Mystery» را مدتی طولانی در سر داشتم. در واقع آنی هال در اصل یک فیلم در این نوع (ژانر) بود. اما در طول چندبار دوباره‌نویسی فیلمنامه، این عنصر فراموش شد. من خیلی به این نوع داستانها علاقه دارم و قراردادهای نوع (ژانر) آنها را دوست دارم. اما این اولین بار خواهد بود که آن را در یک داستان کامل کشف می‌کنم.

بیورکمان: داستان در قتل مرموز منهتن، زیاد به فکرهای اصلی شما از زمان آنی هال متکی است، از نظر درونمایه و توطئه و دسیسه؟

آلن: بله، و احساس می‌کنم یک کار و تعهد غیرجاه‌طلبانه است. احساس می‌کنم فیلم عوامانه و مبتذلی است اما برای من تفریح است. دادن نوعی پاداش مختصر شخصی به خودم. فقط یک اسراف. چیزی است که همیشه می‌خواستم انجام دهم. احساس کردم که من ـ نمی‌دانم، بیست‌ودو، بیست‌وسه فیلم ـ ساخته‌ام و فقط می‌خواستم این کار کوچک را برای سرگرمی انجام دهم و وقتی بگذرانم. مثل کمی دسر بعد از غذا یا یک چنین چیزی. نه یک غذای واقعی. و

خوشحالم که این کار را کردم، چون ساختن آن تجربه‌ی لذتبخشی بود. و به‌نظرم می‌رسد که به اندازه‌ی خودش موفق است. فکر می‌کنم جاه‌طلبی معتدل خود را باز می‌تاباند.

بیورکمان: آن را به‌عنوان تقلیدی از این نوع (ژانر) ویژه تلقی می‌کنید؟

آلن: نه، یک فکر ساده و معمولی برای یک قتل مرموز است که داشتم و آن را با مارشال بریکمن نوشتم و می‌خواستم یک کمدی کوچک هم بسازم. نمی‌خواستم آن را به عنوان یک فیلم جدی جنایی بسازم. فکر می‌کنم سرگرمی سبک و جالبی خواهد بود.

بیورکمان: اما شما به این «نوع» ـ داستان پلیسی، داستان جنایی ـ در ادبیات و در فیلم علاقه دارید؟

آلن: من احساس می‌کنم دو تیپ یا نوع داستانهای جنایی وجوددارد. نوعی که از قتل به‌عنوان تخته‌ی پرش یا استعاره برای داستانی عمیق‌تر استفاده می‌شود ـ مثل مکبث، جنایت و مکافات ـ جایی که جنایت وسیله‌یی است که مؤلف می‌تواند دیدگاه‌های بسیار عمیق و فلسفی را کشف کند. و بعد نوع قتل سبک، عوامانه، و خیلی ساده لذتبخش است که می‌تواند جدی یا کمیک باشد، اما به‌چیزی عمیق‌تر و بزرگتر هدایت نمی‌شود. البته، همه نوع اول را دوست دارند چون کارهای بزرگ و مهمی هستند که در آنها تفکرات مؤلف درباره‌ی دنیا و درباره‌ی مردم از طریق کشتن یا قتل بیان شده است. نزدیکتر به آن ـ و مسلماً نه در آن سطح مشابه ـ چیزی می‌تواند باشد مثل جنایت و خلافها که قتل برای بحث اخلاقی مورد استفاده قرارگرفته است. اینجا، در فیلم جدید، چنین چیزی نیست. اینجا فقط برای ارزشهای سرگرم‌کننده و تفریحی مورد استفاده قرار گرفته. اشکالی ندارد. جای خودش را دارد. برای مثال «باله‌ی فندق‌شکن» بالانشین را در نظر بگیرید. صرفاً سرگرمی سبکی است اما فوق‌العاده. و جای

مهم و چشمگیری برای این نوع چیزها وجود دارد. اما من نمی‌خواهم توهمی در مورد فیلم داشته باشم. می‌دانید بسیاری وقتها، مردم فیلمهای آلفرد هیچکاک را تماشا کرده و خیلی چیزها در آنها می‌بینند. من از آن مدرسه نیستم. فکر می‌کنم هیچکاک خودش هم هرگز چیز چشمگیر و خاصی را در نظر نداشت و در نتیجه فیلمهایش هم مهم نیستند. فیلمهایی لذت‌بخشند اما مطلقاً بی‌معنی، و این جهتی است که می‌خواستم فیلم در آن باشد. فقط می‌خواستم سرگرمی سبکی باشد.

بیورکمان: داستانهای پلیسی می‌خوانید؟

آلن: داستانهای خوبی وجودندارد. تنها داستان جنایی خوبی که تابه‌حال در زندگی‌ام خوانده‌ام بوسه‌ی قبل از مرگ نوشته‌ی ایرا لوین بوده. براساس آن، دو فیلم ساخته‌اند که هیچ کدامشان خیلی خوب نیستند. اما کتاب عالی است.چیز زیادی نخوانده‌ام که واقعاً لذت برده باشم. آن یکی به‌نظرم بهترین بوده. فیلم غرامت مضاعف فکر می‌کنم افسانه‌یی است. فکر می‌کنم یک کلاسیک معرکه‌ی آمریکایی است. در خونسردی کامل، رمان ترومن کاپوتی، روایت ژورنالیستی او، نیز بسیاربسیار جذاب و پرکشش بود. به‌عنوان یک قاعده‌ی کلی، من فیلمهای پلیسی و جنایی را دوست دارم. اما بازهم معدودی فیلمهای خوب وجود دارد. شاهین مالت فوق‌العاده است. غرامت مضاعف دراوج است. چیزی بهتر از آن پیدا نمی‌کنید. من ضمناً از فیلم قتل اتومبیل خاموش ساخته‌ی کوستا-گاوراس خوشم آمد. فیلم خوبی بود. و البته چندتایی از فیلمهای هیچکاک. چندتایی از فیلمهای هیچکاک، فکر می‌کنم، واقعاً خوب هستند.

بیورکمان: وقتی آخرین بار همدیگر را دیدیم، پنج ماه قبل، پیش از فیلمبرداری تازه‌ترین فیلم خود، دو فیلم را برای دیدن در سالن نمایش خودتان سفارش دادید. محله‌ی چینی و *the Big Heat* این نوعی الهام‌گیری یا آمادگی

برای خودتان قبل از فیلمبرداری بود یا فقط از سر علاقه و توجه خالص؟

آلن: هر دو فیلم را قبلاً دیده بودم، و ـ به هرحال ـ نتوانستم را به‌دست آورم، The Big Heat نتوانستند نسخه‌یی از آن را پیدا کنند. اما محله‌ی چینی را دیدم. کار جالبی است. یک فیلمنامه‌ی خیلی جالب، و البته رومن پولانسکی کارگردان فوق‌العاده‌یی است و جک نیکلسون یک بازیگر نابغه.

بیورکمان: هیچ وقت طرفدار آن نویسندگان کلاسیک داستانهای پلیسی، مثل رایموند چندلر یا داشیل هامت یا جیمز ام. کین بوده‌اید؟

آلن: نه. منظورم این است که همه‌ی آنها می‌توانند بنویسند و همه نویسندگان خوبی هستند. اما دوست ندارم کتابهایشان را بخوانم. نه، نمی‌توانم به یکی از آن نویسنده‌ها فکر کنم که دوست داشته باشم آثارش را بخوانم. اما من همیشه چیزی را که ما اینجا «دندان کرم‌خورده» می‌نامیم برای مرد لاغر و آن نوع چیزها داشته‌ام. خودم فکر نمی‌کنم که مرد لاغر فیلم بسیار خوبی است، اما تحمل خوبی برای آن نوع آشغال دارم. فیلمی هم از باب هوپ به نام عاشق بزرگ با رولاند یانگ و رواندا فلمینگ وجوددارد که کمدی بسیار ساده اما در عین‌حال جنایی است و فوق‌العاده است. این فقط یک ضعف من است.

بیورکمان: در فیلم جدیدتان، دوباره نقش بزرگی برای دایان کیتون وجوددارد. کار دوباره با او چگونه تجربه‌یی بود؟

آلن: دایان با بزرگترین کمدینهای سینما که تا به حال داشته‌ایم، برابر است. فکر می‌کنم در نقطه‌ی اوج است. دو بهترین کمدین مؤنث، دایان‌کیتون و جودی هالیدی هستند. کار با دایان همیشه لذتبخش است. از دوستان خوب من است، و هر شخصیتی را به‌بهترین وجه بازی می‌کند. نوعی شخصیت دارد که کل پروژه را روشنایی می‌بخشد. شخصیت مثبت فوق‌العاده‌یی است.

بیورکمان: فکر می‌کنید که نقش او در این فیلم، فرصت بیشتری می‌دهد تا

استعدادهایش را به‌عنوان یک کمدین، در قیاس با نقشهایش در فیلمهای قبلیِ شما، نشان دهد؟

آلن: نه، چون در اصل، نقش را برای میا نوشتم، و آن را بیشتر به گونه‌یی نوشته‌ام که میا دوست دارد کار کند. میا دوست دارد نقشهای بامزه بازی کند، اما کمدین توانایی مثل دایان نیست. بنابراین دایان، نقش را بامزه‌تر از آنچه نوشته بودم بازی کرد.

بیورکمان: شما نقش را برای آنکه بیشتر مناسبِ او و شخصیت او باشد، عوض نکردید؟

آلن: نه، نمی‌توانستم این کار را بکنم. در یک فیلمنامه‌ی معمولی، به خاطر استخدام دایان‌کیتون می‌توانستم این کار را بکنم. اما اینجا نمی‌توانستم، چون یک داستان جنایی است وطرح بسیار پیچیده و دقیقی دارد. بنابراین دادن تغییر بزرگ در آن، بسیار دشوار است.

بیورکمان: آنچه مرا تحت تأثیر قرارداد، وقتی که شما را در حال کار در محل فیلمبرداری دیدم، سبکی و راحتی کل موقعیت کار بود. با توجه به آنچه در زندگی خصوصی شما بین اوت ۱۹۹۲ و حالا ژانویه‌ی ۱۹۹۳ اتفاق افتاد، بسیار جالب و شگفت‌انگیز بود. جداکردن موقعیت کاری از موقعیت شخصی برایتان دشوار نیست؟

آلن: خُب، بامزه است. از وقتی که شما را شناخته‌ام و با هم حرف زده‌ایم این مسأله وجودداشته. اما نه، آنها رویدادهای جداگانه‌یی هستند. فکر کردم در این موقع سرشار از استرس کار، مهم بود و اینکه کار و تمرکز روی کارم به نفع من است و به حفظ سلامتم کمک می‌کند. من کارگر خوبی هستم، کارگری منظم. بین ماه اوت و حالا این فیلم را ساخته‌ام و فکر می‌کنم فیلم بسیاربسیار بامزه‌یی است. بنابراین مشکلی نبود. کلی کار بود، چون از یک طرف کارهای زیاد فیلم

بود و از طرف دیگر کارهای قانونی که باید انجام می‌شد.اما دشوار نبود. کارکردن برای من دشوار نیست.

بیورکمان: در صحنه‌ی پشت سن تماشاخانه، جایی که دایان‌کیتون به گروگان گرفته شده، شخصیت شما که قرار است او را نجات دهد، می‌گوید: «من آنچه را در مورد تقلید زندگی از هنر گفتم، پس می‌گیرم» به‌نظر می‌رسد که جمله‌یی کلیدی است.

آلن: بله، جمله‌یی کلیدی بود. قبلاً در فیلم، شخصیت دایان به من یادآور شده بود که چگونه زندگی از هنر تقلید می‌کند و من گفته بودم که زندگی متأسفانه از زندگی تقلید می‌کند. از هنر تقلید نمی‌کند و این بحثی است که ما همیشه داشته‌ایم. اما پایان فیلم نشان می‌دهد که زندگی از هنر تقلید می‌کند.

بیورکمان: این، جمله‌یی را در فیلم شوهران و همسران به خاطر می‌آورد، جایی که دختر جوان، رین، می‌گوید: «زندگی از هنر تقلید نمی‌کند، از تلویزیون مبتذل تقلید می‌کند.»

آلن: بله، درست است، آن هم واقعیت دارد.

بیورکمان: اینک مدت بسیار زیادی است که بیشتر با همکاران نزدیک مشابهی کار می‌کنید. کی چاپین منشی صحنه، مثلاً، از زمان فیلم آنی هال با شما کار کرده است. و بیشتر افراد در پستهای کلیدی، دستکم ده تا پانزده سال همکار شما بوده‌اند، آدمهایی مثل طراح صحنه سانتو لوکاستو، تدوینگر سوزان ای.مورس، تهیه کننده رابرت گرینهات، تامس رایلی یا طراح لباس جفری کورلند. می‌توانید به من بگویید که چگونه برای کار با شما آمدند و چرا خواستید به کار با آنها ادامه دهید و آنها با شما؟

آلن: مفهوم داشتن گروهی مشابه به نظر من ـ و به نظر همه ـ آشکارا چیز مهمی است. کارکردن با آدمهای جدید در هر فیلم، میزان کار را دو برابر می‌کند.

همه‌ی این آدمها اتفاقی نزد من آمدند. جیمی سابات، مهندس صدابردار، از فیلم موزها با من است، کی‌چاپین وقتی فیلم آنی هال را ساختم به من پیوست. و جف‌کورلند مدتی به عنوان دستیار سانتولوکاستو کار می‌کرد و دلیلی وجودنداشت که کسی را جایگزین آنها بکنم. هرگاه کسی در یک گروه کار می‌کند و کارش را خوب انجام می‌دهد، من به طور خودکار برای فیلم بعدی به سراغ او می‌روم. همین در مورد سندی‌مورس که سالهاست برای من کار می‌کند، صادق است. ما ابتدا با هم روی منهتن کار کردیم و دلیلی نمی‌بینم که چرا همکاری ما نباید ادامه داشته باشد. با چندتایی از آنها دوست شده‌ام ـ البته اگر شخصاً از آنها خوشم نمی‌آمد، به کار با آنها ادامه نمی‌دادم. امادر اساس، رابطه‌ی کاری است. روز قبل داشتیم به این فکر می‌کردیم! در جریان تولید فیلمهایم، طی سالها، آدمهایی صاحب بچه شده‌اند، مرده‌اند، ازدواج کرده‌اند و طلاق گرفته‌اند. کلی زندگی کرده‌ایم، در طول سالهایی که این فیلمها را ساخته‌ایم.

بیورکمان: بعضی افراد گروه به گمان من از پاره‌یی جنبه‌ها، به نوعی عضو خانواده شده‌اند؟

آلن: به‌طریقی، بله. وقتی فیلم می‌سازید وقت زیادی را در کنار هم کار می‌کنید. فقط این نیست که هر روز از صبح زود تا دیروقت شب، ماه از پس ماه از پس ماه، آنها را در کاری سخت و طاقت فرسا می‌بینید. اگر در دفتری یا چیزی از این قبیل کار کنید، همکارانتان را می‌بینید، اما با دغدغه‌های بسیار کمتری.

بیورکمان: به‌عنوان کارگردان و به یک مفهوم مدیر، چهره‌ی پدرانه‌یی برای گروه در سطح روانی، پیدا نکرده‌اید؟ و اگر کرده‌اید، کار دشواری نیست؟

آلن: فکر می‌کنم موقع و مقام، دو معنا یا خصوصیت دارد. از یک سو فکر می‌کنم به مفهومی پدرانه است و از سوی دیگر فکر می‌کنم آنها مرا آدمی

دست‌وپا چلفتی می‌دانند که بدون کمک آنها نمی‌توانم بندکفشم را ببندم. و هر دو درست است. منظورم این است که یک بار وقتی پدرم در فلوریدا مریض بود به آنجا رفتم تا با والدینم باشم. و وقتی برگشتم، گروه حیرت کرده بود که من به تنهایی به فلوریدا پرواز کرده بودم. پرسیدند «یعنی خودتان به تنهایی رفتید فرودگاه؟» و من گفتم «بله، به‌تنهایی با هواپیما در سراسر جهان پرواز کردم.» اما نتوانستند باور کنند. برایشان چیز بسیار حیرت‌انگیزی بود. آنها مرا به‌صورت یک «عالم ابله» می‌بینند که می‌تواند فیلم بسازد، اما در دیگر زمینه‌ها به کلی بی‌کفایت است.

بیورکمان: بعضی‌ها اشاره کرده‌اند که شغل یک فیلمساز حرفه‌یی، در کل، یکی از سخت‌ترین مشاغل است. چون فیلمساز در طول یک روز باید تصمیمات زیادی از انواع متفاوت اتخاذ کند. آنها می‌گویند حد متوسط اخذ تصمیمات مهم برای یک شخص شاغل عادی در روز، می‌تواند بین پنج تا ده تا باشد. اما برای یک فیلمساز خیلی‌خیلی بیشتر از این است.

آلن: در این تردیدی نیست. این حتی در فیلم روز برای شب ساخته‌ی تروفو تصویر شده است. شما به آن فکر نمی‌کنید. فکر نمی‌کنید «وای خدای من! تصمیم، تصمیم!» ساختن فیلم یعنی همین. لازم نیست به طور جداگانه‌یی به این مسأله فکر کنید.

بیورکمان: شما هم اکنون فیلم تازه‌یی را تمام کرده‌اید، چه حسی دارید؟ وقتی فیلمبرداری تمام شده و مرحله‌ی تدوین هم خوب پیش می‌رود، احساس آرامش می‌کنید؟ یا وقتی که صحنه و بازیگران و گروه فنی را در آخرین روز ترک می‌کنید، احساس غم و اندوه می‌کنید؟

آلن: نه، اما همیشه کمی اندوه در لحظه‌ی جدایی وجوددارد. چون شما با این آدمها ماه‌ها از نزدیک کار کرده‌اید و بعد (وودی بشکن می‌زند) برای مدتی

طولانی آنها را دوباره نخواهید دید.

بیورکمان: ولی شما می‌دانید که بیشترشان را دوباره، حدود شش ماه بعد، وقتی فیلم تازه‌یی را شروع می‌کنید، خواهید دید.

آلن: بله.

بیورکمان: کارلودی‌پالما چه مدت اینجا می‌ماند؟ منظورم این است که حالا شما نوشتن فیلمنامه‌ی بعدی را آغاز می‌کنید؛ وقتی فیلمنامه تمام شود، او بلافاصله به نیویورک می‌آید و بحث بر سر فیلم تازه را با شما آغاز می‌کند؟

آلن: ممکن است خیلی کارها بکند. معمولاً فقط به سفر می‌رود و استراحت می‌کند. هر از چندگاهی، هرچند سال یک بار، ممکن است روی فیلم دیگری با یک کارگردان دیگر کار کند.

بیورکمان: قبلاً به من گفتید که سه‌شنبه، کار روی فیلمنامه‌ی جدیدتان را شروع می‌کنید، چگونه کار می‌کنید؟ هر روز بین ساعات خاصی، مثل ساعات اداری می‌نشینید و کار می‌کنید؟

آلن: بله، صبح زود بلند می‌شوم، چون به طور طبیعی زود از خواب بلند می‌شوم. بعد می‌آیم پایین، اینجا، و صبحانه می‌خورم. بعد معمولاً تنها کار می‌کنم. گاهی همکاری در نوشتن دارم اما معمولاً تنها کار می‌کنم، و می‌روم به اتاق پشتی یا همین اتاق (اتاق نشیمن وودی) و شروع می‌کنم به فکر کردن. در تراس قدم می‌زنم. بالا و پایین می‌روم. قدمی دور بلوک می‌زنم. می‌روم طبقه‌ی بالا و دوشی می‌گیرم. پایین می‌آیم و فکر می‌کنم و فکر می‌کنم و فکر می‌کنم. بعد با عرق جبین، بالاخره چیزی به ذهنم می‌رسد. کسانی که نمی‌توانند این کار را بکنند ـ که بیشتر مردم نمی‌توانند ـ عمل تخیل و تصور را درک نمی‌کنند. بسیاری از آدمها، خیلی ساده، نمی‌توانند این را بفهمند ـ و من این را به صورت انتقاد نمی‌گویم، مسأله این است که فقط درک نمی‌کنند. آنها همیشه خیال

می‌کنند که داستانها و ایده‌های من بر واقعیت استوار است. بنابراین باید برایشان توضیح بدهم که آنی هال واقعی نبود، که منهتن واقعی نبود و شوهران و همسران واقعی نبود. وقتی من فیلمنامه‌ی شوهران و همسران را تمام کردم، مطلقاً حاصل تخیل بود. من فیلمنامه را خیلی پیشتر از اینکه شما رویداد مشابهی را در روزنامه بخوانید، تمام کرده بودم. اصلاً ربطی به آن نداشت و من فیلمنامه را به میا دادم و به او گفتم «کدام شخصیت را می‌خواهی بازی کنی؟ می‌خواهی جودی را بازی کنی یا سالی را؟» و او گفت «نمی‌دونم. درباره‌اش فکر می‌کنم.» و بعد بالاخره نقشی را که می‌خواست بازی کند، انتخاب کرد. اما خیلی ساده، می‌توانست نقش دیگری را انتخاب کند. من معمولاً فیلمنامه را به او می‌دهم و حق انتخاب نقش را هم به او می‌دهم. مطلقاً چیزی از خود ـ زندگینامه، در فیلمنامه نبود. من چیزی درباره‌ی شخصیت سیدنی پولاک یا شخصیت جودی دیویس نمی‌دانستم. همین‌طور که پیش می‌رفتم، آنها را می‌ساختم. من زن جوانی مثل جولیت‌لوئیز را نمی‌شناسم، زن جوانی مثل شخصیت او را ندیده بودم. منظورم این است که زنان جوان زیادی را می‌شناختم، نه آن شخصیت را. در واقع نمی‌دانم که آیا کسی مثل او وجود دارد یا نه. برای پیداکردن کسی که بتواند نقش او را بازی کند، کلی زحمت کشیدیم، چون آن نوع شخصیت حتی ممکن است در زندگی واقعی وجود نداشته باشد. او در خیال خلق شده بود. و رابطه‌ی شخصی من با میا، ربطی به آن نداشت. شباهتی وجود ندارد. همه‌ی اینها در این اتاق یا در این تراس در ذهنم تصویر شده‌اند. در خیال شکل گرفته‌اند. مردم خیال کردند که آنی هال و منهتن، خود ـ زندگینامه‌یی بودند، اما در واقع آن هر دو فیلمنامه را با مارشال بریکمن نوشتم و او کلی چیز در آنها وارد کرد. بنابراین آنها خود ـ زندگینامه‌ی چه کسی است؟ من یا او؟ خیلی احمقانه است.

بیورکمان: وقتی شروع به نوشتن فیلمنامه‌ی جدیدتان می‌کنید، هر روز در ساعات معینی، مثل هر کار اداری دیگری کار می‌کنید؟

آلن: بله، هر روز کار می‌کنم. و حتی وقتی درباره‌اش فکر نمی‌کنید، ناخودآگاهِ شما، به محض اینکه کلید را می‌زنید، دارد پخت‌وپز خودش را می‌کند. اما گاه به خودم می‌گویم «خیلی خُب، من خسته‌ام، به‌خودم کمی استراحت می‌دهم» می‌روم طبقه‌ی بالا و کلارینت می‌زنم. اما حتی وقتی دارم کلارینت می‌زنم یا فیلمی می‌بینم، حتی با آنکه آگاهانه فکر نمی‌کنم، ناخودآگاه دارد راه را هموار می‌کند.

بیورکمان: عصرها و شبها هم می‌نویسید یا به «ساعات نوشتن»خود بنده می‌کنید؟

آلن: وقتی می‌نویسم، ساده است. روزی که قرار است عملاً نوشتن را شروع کنم، می‌توانم جشن بگیرم. چون روزی است که همه چیز تمام شده. روزی که قلم بر کاغذ می‌گذارم همه چیز تمام است. چون کار رنج‌آور، قبلاً انجام شده است و نوشتن آن، لذت خالص است و من آن را سریع می‌نویسم. می‌توانم با سرعت تمام بنویسم، چون کار را تمام کرده‌ام. و می‌توانم همه جا و در هر موقعیت و شرایطی بنویسم. من در اتاقهای هتلها نوشته‌ام، کنار پیاده‌رو نشسته و نوشته‌ام. صحنه‌هایی را پشت پاکتهای پستی نوشته‌ام. من به آن چیزهای بی‌معنایی که بعضی نویسنده‌های خاص احتیاج دارند، احتیاج ندارم. آنها باید کاغذ سفید خوشگل و مدادتیز داشته باشند. من اینها را ندارم و اهمیت هم نمی‌دهم. می‌توانم بعضی چیزها را تندنویسی کنم و بعد چند صفحه‌یی را ماشین کنم و مطلب بعدی را روی صورتحساب لباسشویی بنویسم. چیزی برایم اهمیت ندارد. اما به محض نوشتن، احساس لذت می‌کنم. نوشتن برایم یک لذت کامل است. عاشق نوشتن هستم. فعالیتی است احساس برانگیز،

لذت‌بخش و ذهنی که شادی آفرین است. فکر کردن به آن، طرح‌ریزی برای آن، پیداکردن درونمایه برای آن، عذاب است. دشوار است.

بیورکمان: این عذاب را هربار، برای هر پروژه به یک شکل تجربه می‌کنید؟

آلن: بیشتر اوقات یک جور است، اما گهگاه فکری به ذهنم می‌رسد که نمی‌توانم آن را به ثمر برسانم. بنابراین بعد از مدتی کنارش می‌گذارم و احتمالاً دو سال بعد یا بیشتر به سراغش می‌روم. فیلم دیگری می‌سازم. بنابراین در این مفهوم، جریان فکر به موضوع، خیلی طول می‌کشد اما بیشترشان آنقدرها هم طول نمی‌کشد.

بیورکمان: یعنی چند هفته یا بیشتر؟

آلن: بله. حالا قصد دارم فیلمنامه‌ی بعدی را با یک نویسنده بنویسم و احتمالاً هفته‌ی اول و دوم را صرف چیزی می‌کنم که به طور عادی آن را «گفت‌وگوی آزاد و مهارنشدنی» می‌نامم و ما درباره‌ی همه چیز حرف می‌زنیم. باید فیلمی درباره‌ی آدمخواران بسازیم؟ باید فیلمی درباره‌ی هواپیماها بسازیم؟ منع و مهاری وجود ندارد. یک فیلم سیاه‌وسفید، یک فیلم صامت؟ نمی‌دانم، فقط درباره‌ی همه چیز، و بعد چیزی پیدا می‌شود که کمی جالبتر خواهد بود، آن نوع‌گیرها در تخیل شما. چندباری به آن موضوع برمی‌گردیم، چون احساس خوبی نسبت به آن پیدا کرده‌اید. و بعد شروع می‌کنیم به متحول کردن و توسعه دادن آن.

بیورکمان: این بار با نویسنده‌یی کار می‌کنید. قبلاً با او کار نکرده‌اید؟

آلن: نامش داگ مک‌گراث و نویسنده است. کارهای کوچکی از او دیده‌ام و از آنها خوشم آمده. جالبند. نثر و نوشته‌هایش را خوانده‌ام و او را دیده‌ام. برنامه هم اجرا می‌کند و در مکالماتی که با هم داشتیم او را بصیر و آگاه دیده‌ام. فکر کردم فیلمنامه‌های زیادی را به تنهایی نوشته‌ام و حالا بد نیست که همکار

تازه‌یی را امتحان کنم. منظورم این است که اگر به من تلفن می‌کرد و می‌گفت «ببین، باید برای کاری به اروپا بروم، نمی‌توانم این کار را بکنم.» خودم شروع می‌کردم. اما فکر کردم لذتبخش خواهد بود که ببینم کوشش مشترک ما ممکن است چیزی متفاوت و غیرمتعارف به بار آورد. من با میکی رز کار کرده‌ام. با هم بزرگ شده‌ایم. دوست دوران مدرسه‌ام بود و عمری است که با هم رفیق هستیم. هنوز هم از دوستان او هستم، اما او در کالیفرنیا زندگی می‌کند. این روزها زیاد او را نمی‌بینم اما تلفنی با هم صحبت می‌کنیم. با مارشال بیرکمن روی فیلمنامه‌های چند فیلم کارکرده‌ام که آن طرف پارک در آن ساختمانی که دو برج دارد زندگی می‌کند (وودی با دست به ساختمان اشاره می‌کند) و ما از روزهایی که در کاباره‌ها کار می‌کردم دوست هستیم، موقعی که بیست وچندساله بودم. گهگاه دوست دارم با او کار کنم، چون نویسنده‌ی خوبی است و خیلی بامزه. و اوقات خوشی با هم داشتیم، تجربه‌ی لذتبخشی بود. با هم در خیابانها قدم می‌زنیم، با هم شام می‌خوریم با هم حرف می‌زنیم و حالا دوست دیگری است که با او آشنا شده‌ام و ساعات لذتبخشی را با او گذرانده‌ام. اخیراً اقتباس متولد دیروز را برای کمپانی دیسنی تمام کرده است. از انجام این کار خوشحال بود، اما فکر نمی‌کنم دوباره‌سازی این فیلم فکر خوبی باشد چون تصور می‌کنم، متولد دیروز بهترین کمدی آمریکایی است که تابه حال برای صحنه نوشته شده و نسخه‌ی سینمایی آن با جودی هالیدی هم یک فیلم کمدی درجه‌ی یک بود.

بیورکمان: من خیلی از جودی هالیدی خوشم می‌آمد و فکر می‌کنم ملانی‌گریفیث هم کمدین خوبی است.

آلن: اوه، البته. نه تنها خوب است که معرکه است! اما گاه اتفاق می‌افتد که فیلمهایی ـ مثل بر باد رفته ، اتوبوسی به نام هوس و متولد دیروز ـ هستند که شما

نمی‌توانید آنها را از بازیگران اصلی آنها جدا کنید. شما ممکن نیست بهتر و کاملتر از جودی‌هالیدی و برودریک کرافورد راکه در متولد دیروز بازی کردند، پیدا کنید. اگر تمام دنیا را بگردید و تمام بازیگران خوب دنیا را هم داشته باشید، هیچ کس نمی‌تواند استنلی کوالسکی را مثل مارلون براندو در اتوبوسی به‌نام هوس بازی کند. چون مارلون به تمامی، آن شخصیت لهستانی بود. آنتونی‌کوئین که واقعاً بازیگر بزرگی است، یک وقتی نقش کوالسکی را بازی کرد اما خیلی با کار براندو فرق داشت. شما هرگز کسانی مثل ویوین لی و کلارک گیبل را پیدا نمی‌کنید تا نقشهای اسکارلت اوهارا و رت باتلر را بازی کنند. می‌توانید فیلم را با بازیگری بزرگتر از کلارک‌گیبل دوباره‌سازی کنید ـ و فکر نمی‌کنم که کلارک گیبل بازیگر بزرگی بود ـ اما هرگز آن طور نخواهدبود. و متولد دیروز یکی از آن پروژه‌هاست که احساس می‌کنم نباید دوباره‌سازی شوند. نمی‌گویم فیلم اصلی، کارگردان فوق‌العاده‌یی داشت چون نمایشنامه‌یی در قالب فیلم است. اما مهم نیست. نمایشنامه‌ی فوق‌العاده کمیکی است و آن سه شخصیت ـ جودی هالیدی، برادریک کرافورد و ویلیام هولدن ـ کنار هم معرکه بودند.

بیورکمان: شما گفتید گاه با مداد می‌نویسید و گاه با ماشین تحریر. با رایانه یا پروسسورهای واژه‌یی کار نمی‌کنید؟

آلن: نه، و خیال نمی‌کنم که هیچ وقت هم با رایانه کار کنم. من هنوز هم با ماشین تحریر قابل حمل کوچکی که در شانزده سالگی خریدم کار می‌کنم. آن وقتها، چهل دلار خریدمش. یک ماشین تحریر آلمانی با مارک المپیا. شبیه یک تانک است. و من وقتی آن را خریدم به فروشنده گفتم که «چهل دلار برای من پول زیادی است، آنقدر دوام دارد؟» و او گفت: «به شما قول می‌دهم که بعد از مرگ همه‌ی ما این ماشین تحریر سالها کار خواهد کرد» و حق با او بود. من از

شانزده سالگی، از چهل سال پیش، با آن کار می‌کنم و هرچه بخواهم ماشین کنم با آن ماشین می‌کنم. ماشین کوچک فوق‌العاده‌یی است. من رایانه و پروسسورهای واژگانی را دیده‌ام اما فکر نمی‌کنم که هرگز از آنها استفاده کنم.

بیورکمان: وقتی فیلمنامه‌یی را تمام می‌کنید برای مدتی آن را کنار می‌گذارید و بعد دوباره‌نویسی می‌کنید یا به شکل دیگری کار می‌کنید؟

آلن: من بلافاصله دوباره‌نویسی می‌کنم. به‌محض اینکه داستان را تمام کردم آن را ماشین می‌کنم، چون در وضعیت مهمی است. یک نسخه‌ی تمیزتر ماشین می‌کنم و به سرعت می‌روم سراغ نسخه‌ی مدادی. این فقط چند روزی وقت مرا می‌گیرد. من همه‌ی کار دوباره‌نویسی را سریع انجام می‌دهم. یک‌بار دیگر نسخه‌ی تمیزی فراهم می‌کنم و آن را به بخش تکثیر نسخه‌های ماشین شده می‌دهم. و قرارم همیشه این بوده که بلافاصله تولید شروع شود. بنابراین به محض اینکه آن را از ماشین تحریر بیرون کشیدم (وودی بشکن می‌زند) کار راه می‌افتد! بعد فیلمنامه را به بابی‌گرینهات، تولیدکننده می‌دهم و او، البته بعداً می‌تواند به من تلفن کند و بگوید «این فیلم بیست‌میلیون دلار هزینه خواهدداشت و ما فقط دوازده، سیزده میلیون دلار داریم» اما من از این مسأله آگاهم. هرگز قضیه را دستکم نمی‌گیرم. اما او ممکن است بگوید «باید یک جوری هزینه را کاهش دهیم. می‌توانید با این مسأله کنار بیایید؟ امکان دارد به جای ساختن ده صحنه‌ی بارانی، پنج صحنه بسازید؟» بعد باید تاحدی سازش کرد.

بیورکمان: وقتی فیلمنامه را دوباره‌نویسی می‌کنید، آن را تصحیح هم می‌کنید؟

آلن: بله، و بعد دیگر هرگز به فیلمنامه نگاه نمی‌کنم.

بیورکمان: و هرگز آن را به جز رابرت گرینهات به کس دیگری نشان

نمی‌دهید؟ نظر دیگران را نمی‌پرسید؟

آلن: (پس از مکثی طولانی) نه، معمولاً آن را به میافارو یا دایان یا اگر ستاره‌ی دیگری در فیلم بود، نشان می‌دادم. اما نه، در طول سالها، اعتماد به نفس بیشتری پیدا کرده‌ام. اوایل وقتی فیلم می‌ساختم، چندین و چند بار آن را به طور خصوصی نمایش می‌دادم. و می‌خزیدم ته سالن و به واکنشها گوش می‌دادم و تغییراتی براساس آنها در فیلم می‌دادم. بعد این نمایشها کم و کمتر شد. حداکثر دو نمایش. بعد شروع کردم به نمایش آنها در اتاق نمایش فیلم خودم و حالا بیشتر این کار را می‌کنم. وقتی فیلمی را تمام می‌کنم، آن را پنج یا شش بار در اتاق نمایش فیلم خودم نمایش می‌دهم. خواهرم و چندتایی دوست را دعوت می‌کنم. و وقتی نمایش تمام می‌شود، به آنها می‌گویم «چیزی هست که بخواهید درباره‌اش به من بگویید؟ چیزی هست که نمی‌فهمید یا من باید بدانم؟» و آنها ممکن است بگویند از فیلم خوششان آمده یا نیامده و یا ممکن است صحنه‌هایی وجود داشته باشد که روشن نباشند یا موجب سردرگمی و سوءتفاهم شوند و بعد من به این نظریات توجه می‌کنم. اما در اساس، وقتی فیلمی را به آنها نمایش می‌دهم، ۹۹ درصدکارم تمام شده است.

بیورکمان: وضعیت تولید شما کاملاً برای هر فیلمسازی بی‌همتاست. آزادی کامل برای نوشتن فیلمی که می‌خواهید دارید، برای ساختن فیلمی که می‌خواهید بسازید ـ و دستکم سالی یک فیلم. فقط یک محدودیت کوچک دارید که آن هم اقتصادی است. فکر می‌کنید به‌طریقی به خاطر هزینه‌ی فیلم، تخیل و فکرهایتان را محدود می‌کنید؟ و پروژه‌هایی وجوددارند که به خاطر محدودیت مالی کنار گذاشته باشید؟

آلن: شاید تاحدودی. برای مثال، من همیشه می‌خواستم فیلمی درباره‌ی موسیقی جاز بسازم. و فکر می‌کنم می‌توانم فیلم خوبی هم بسازم. اما طرحی که

برای آن دارم بسیاربسیار گران است. بنابراین آن را کنار گذاشته‌ام و به حافظه‌ام سپرده‌ام. خیلی پول می‌خواهد. فیلمی خواهد بود که از اوایل تاریخ موسیقی جاز شروع می‌شود. از اوایل نیواورلئان تا شیکاگو و نیویورک و پاریس. می‌دانید، کار بزرگی است. لباسها و دوباره‌سازی خیلی چیزها. می‌تواند فوق‌العاده باشد. اما نمی‌توانم آن را با کمتر از کلی پول بسازم.

بیورکمان: هم اکنون چیزی هست که به‌عنوان فیلمنامه‌اش نوشته باشید؟

آلن: نه، چیزی نیست که نوشته باشم. به خاطر نبود پول، وقت خود را صرف نوشتن فیلمنامه‌اش نکرده‌ام. شاید روزی ببینم که امکان تهیه‌ی پولش را دارم، آن وقت ممکن است بنویسم.

بیورکمان: فکر می‌کنید ارضا کننده‌ترین بخش کار فیلمسازی کدام است؟

آلن: پیدا کردن فکر برای فیلم. وقتی جریان کار شروع می‌شود، از انتخاب بازیگر تا فیلمبرداری تا تدوین، کار برایم بد و بدتر می‌شود چون از فکر اولیه دور و دورتر می‌شوم. وقتی فیلمی تمام می‌شود، به آن نگاه می‌کنم و ناامید می‌شوم و از آن بدم می‌آید و فکر می‌کنم که یک سال پیش، در اتاق خوابم نشسته بودم و این فکر را برای فیلمی داشتم که خیلی زیبابود و همه چیز معرکه بود. و بعد، اندک‌اندک، من به آن زخم زده‌ام، در نوشتن، در انتخاب بازیگر، در فیلمبرداری، در تدوین، در میکس و می‌خواهم از شرش خلاص شوم. دیگر نمی‌خواهم آن راببینم. معرکه‌ترین بخش، پیدا کردن فکر (ایده) است. وقتی ساختن فیلمی را شروع می‌کنید، طرح‌های بزرگ، هدفهای عالی و انگیزه‌های فوق‌العاده‌یی دارید. و وقتی دارید آن را تدوین می‌کنید، فقط امیدوارید بتوانید تصاویر را جوری کنار هم قرار دهید که جان داشته باشند و نفس بکشند. فقط نفس بکشند. ساختن فیلم، چالش بزرگی است. اما این واقعیت که چالشی وجود دارد، به من کمک می‌کند. ترجیح می‌دهم با فیلم به چالش برخیزم تا با چیز دیگری.

فصل بیست و پنجم

فیلم شناسی

فیلم شناسی

ساخته‌های وودی‌آلن

پول را بگیر و فرار کن (۱۹۶۹)

تهیه کنندگان: چارلز اچ. جوفی، جک گراسبرگ

فیلمنامه: وودی‌آلن و میکی رُز

مدیر فیلمبرداری: لستر شورت

طراح صحنه : فرد هارپمن

تدوینگران: پل جوردن، ران کالیش

مشاور تدوین: رالف رازنبلام

موسیقی : ماروین همیلش

دستیار تولید: استنلی اکرمن

بازیگران: وودی‌آلن (ویرجیل استارک ول)، جَفت مارگولین(لوئیز)، مارسل هیل‌ژ (فریتز)، ژاکلین هاید (میس بلر)، لانی چاپمن (جیک)، جین مرلین (ال)، اتل سوکولوو (مادر استارک ول)، هنری یِلف (پدر استارک ول)، دان فرازیر(روانکاو)، نیت جاکوبسون (قاضی)، لوئیز لاسر (کی‌لوئیس)، جکسون بک (راوی داستان)

موزها (۱۹۷۱)

تهیه کنندگان: جک گراسبرگ، چارلز اچ. جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن و میکی رُز

مدیر فیلمبرداری:آندرو. ام. کاستیکیان

طراح صحنه: اد ویتستاین

تدوینگر: ران کالیش

موسیقی: ماروین هملیش

دستیار تولید: فرد تی. گالو

بازیگران: وُودی‌آلن (فیلدینگ ملیش)، لوئیز لاسر (نانسی)، کارلوس مونتالبان (ژنرال امیلیو مولینا وارگاس)، ناتیومدادآباسکال (یولا ندا)، جاکوبو مورالس (اسپوزیتو)، میگل سوارش (لوئیس)، دیوید اورتیز (سانچز)، رنه انریکوئز(دیاس)، جک اکسلورد (آرویو)، چارلوت رایی (خانم ملیش)، دان فریزر (کشیش) دورتی فاکس (جی. ادگار هوور)، سیلوستر استالون (جوان خشن)

آنچه همیشه... می‌خواستید بدانید... (۱۹۷۲) (اما می‌ترسیدید بپرسید)

تهیه کنندگان: چارلز اچ.جوفی، جک‌گراسبرگ

فیلمنامه: وودی‌آلن براساس کتابی از دکتر دیوید ریوبن

مدیر فیلمبرداری:دیوید ام. والش

طراح صحنه: ویل هِنسی

تدوینگر: اریک آلبرتسون

موسیقی: موندل لوی

فیلمی در ۷ قسمت با بازی وودی‌آلن، لین ردگریو، آنتونی کوایل، جین وایلدر، لوئیز لاسر، تونی راندال، برت رینولدز و دیگران

خوش بیار (۱۹۷۳)

تهیه کنندگان: جک‌گراسبرگ ، چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن ، مارشال بریکمن

مدیر فیلمبرداری: دیوید ام.والش

طراح صحنه: ویل هِنسی

طراح لباس: جوئل شوماخر

تدوین: رالف رازنبلام

موسیقی: وودی‌آلن با «پرزرویشن هال جازباند» و «نیواورلئان فیونرال رگتایم ارکسترا»

بازیگران: وودی‌آلن (مایلز مونرو)، دایان‌کیتون (لونا اسکلاسر)، جان بک (ارنو ویندت)، مری گرگوری (دکتر ملیک)، دان کی‌فر(دکتر تریون)، جان مک‌لیام (دکتر آگون)، بارتلت رابینسون (دکتر اوروا)، کریس فوربس (راینر کربس)، ماریا اسمال (دکتر نرو)، پیتر هابس (دکتر دین)، سوزان میلر (آلن پوگربین)، لوپیچتی (مجری برنامه)

عشق و مرگ (۱۹۷۵)

تهیه کنندگان: چارلز اچ.جوفی ، مارتین پول

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: گیزلین کلاکت

طراح صحنه: ویلی هولت

طراح لباس: گلادیس دوسونزاک

تدوینگران : رالف رازنبلام، ران کالیش

موسیقی : سرگئی پروکوفیف

بازیگران:وودی‌آلن (بوریس گروشنکو)، دایان‌کیتون (سونیا)، اولگا گورگس ـ پیکات (کنتس آلکساندرونا)، جسیکا هارپر (ناتاشا)، جک له‌نوار (کراپوتکین)، جیمز تالکان (ناپلئون)، آلفرد لوتر سوم (بوریس جوان)، لوید باتیستا (دون فرانچسکو)، فرانک آدو (گروهبان اجیر)، هارولد گولد (کنت آنتون) سی.ای.آر اسمیت (پدر نیکلای) جرج آدت (نهامکین پیر)

آنی هال (۱۹۷۷)

تهیه کنندگان: چارلز اچ.جوفی ، رابرت گرینهات

فیلمنامه: وودی‌آلن ، مارشال بریکمن

مدیر فیلمبرداری: گوردن ویلیس

طراح صحنه: مل بورنی.

طراح لباس: روت مورلی

تدوینگر : رالف رازنبلام

موسیقی : «انگار مثل قدیم است» ، «این تو باید باشی»، «راه دشواری برای رفتن»، «مرداب خفته»

بازیگران:وودی‌آلن (آلوی سینگر)، دایان‌کیتون (آنی‌هال) ، تونی رابرتز (راب)، کارول کین (آلیسون)، پل سیمون (تونی لیسی)، شلی دووال (پام)، جین مارگولین (رابین)، کولین دوهرست (مادر آنی)، کریستفر والکن (دوان هال)، دانالد سیمینگتون (پدر آنی)، هلن لودلام (مادربزرگ آنی)، مورد خای لادنر (لئو، پدر آلوی)، جووان نیومان (مادر آلوی)، جاناتان مونک (آلوی، ۹ساله)، روت وولنر (عمه آلوی)، مارتین رزنبلات (دایی آلوی)، هلی آنزل (جوئی نیکلاس)، مارشال مک‌لوهن (در نقش خودش)

فضاهای داخلی (۱۹۷۷)

تهیه کننده: چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: گوردن ویلیس

طراح صحنه: مل بورنی

طراح لباس: جوئل شوماخر

تدوینگر : رالف رازنبلام

موسیقی : «حالا از شرارت فاصله بگیر»، «بلوزهای ولوراین»

بازیگران: کریستین گریفیث (فلین)، مری بت‌هرت (جوئی)، ریچارد جوردان (فردریک) ، دایان‌کیتون (رناتا)، ای.جی. مارشال (آرتور)، جرالدین پیج (ایو)، مورین استاپلتون (پرل)، سام واتراستون (مایک)، میسی‌هوپ (جوئی جوان)، کری دانی (رناتای جوان)، نانسی کالینز (فلین جوان)، پنی گاستون (ایو جوان)، راجر موردن (آرتور جوان)

منهتن (۱۹۷۹)

تهیه کنندگان: چارلز اچ.جوفی ، رابرت گرینهات

فیلمنامه: وودی‌آلن ، مارشال بریکمن

مدیر فیلمبرداری: گوردن ویلیس

طراح صحنه: مل بورنی

طراح لباس: آلبرت ولسکی، رالف لاثورن

تدوینگر : سوزان ای.مورس

موسیقی : جرج گرشوین «راپسودی در آبی»، «عشق کشور را می‌روبد»، «زمین گای گابالرو» ، «شیرین و فروتن»، «می‌خواهم تو را خرد کنم»، «دو- دو - دو» ، «اوه»

بانو خوب باش» ، «او دوست دارد و او دوست دارد» ، «اما نه برای من»

بازیگران: وودی‌آلن (ایزاک دیویس)، دایان‌کیتون (مری ویلکی)، مایکل مورفی (پی‌یل)، ماریل همینگوی (تریسی)، مریل استریپ (جیل)، آن‌بیرنی (امیلی)، کارن لودویگ (کانی)، والاس شاون(جرمیا)، مایکل اوداناهیو (دنیس)

خاطرات استارداست (۱۹۷۰)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ، چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: گوردن ویلیس

طراح صحنه: مل بورنی

طراح لباس: سانتولا کاستو

تدوینگر : سوزان ای. مورس

موسیقی : دیک هایمن

بازیگران: وودی‌آلن (سندی بیتز)، شارلوت رمپلینگ (دوری)، جسیکا هارپر (دیزی)، ماری ـ کریستین بارو (ایزوبل)، تونی رابرتز (تونی)، دانیل استرن (بازیگر)، آمی‌رایت (شلی)، هلن هانفت (ویوین اورکین)، جان راتمن (جک‌ایبل)، آن دو سالوو (دبی، خواهر سندی)، جووان نیومن (مادر سندی)، کن چاپین (پدر سندی)، لئوناردو سیمونو (روانکاو سندی) شارون استون (دختری در قطار) و دیگران

کمدی ... یک شب نیمه‌ی تابستان (۱۹۸۲)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ، چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: گوردن ویلیس

طراح صحنه: مل بورنی

طراح لباس: سانتولا کاستو

تدوینگر : سوزان ای. مورس

انتخاب بازیگران: جولیت تیلر

موسیقی : فلیکس مندلسون

بازیگران: وودی‌آلن (اندرو هابز)، میافارو (آریل وینموت)، خوزه فرر (لئوپولد)، جولی هاگرتی (دولسی فورد)، تونی رابرتز (دکتر ماکسوئل جوردن)، مری استینبرگن (آدریان هابز)

زلیگ (۱۹۸۳)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ، چارلز اچ.جوفی و جک رولینز

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: گوردن ویلیس

جلوه‌های بصری: جوئل هاینک ، استوارت رابرتسون

کارتون: استیون پلاستریک، شرکت رایانه اوپتیکال

طراح صحنه: سانتو لوکاستو

تدوینگر: سوزان ای. مورس

موسیقی : دیک هایمن

بازیگران: وودی‌آلن ، میافارو، جان راتمن ، جان باک واتر، ماروین چاتین اور، استفانی فارو، سوزان سونتاگ، ایرونیگ هوویی، شائول بلو، دکتر برونو بتلهایم، پروفسور جان مورتون بلوم

دانی رُز برادوی (۱۹۸۴)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ، چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: گوردن ویلیس

طراح صحنه: مل بورنی

طراح لباس: جفری کورلند

تدوینگر : سوزان ای. مورس

موسیقی : دیک هایمن

بازیگران: وودی‌آلن، میافارو ، دیگران

رز ارغوانی قاهره (۱۹۸۵)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ، چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: گوردن ویلیس

طراح صحنه: استورات ورتزل

طراح لباس: جفری کورلند

تدوینگر : سوزان ای. مورس

موسیقی : دیک هایمن

بازیگران: میافارو، جف دانیلز، دانی آیلو، ایرونیگ مترمن، استفانی فارو، دایان‌ویست، ادوارد هرمن، جان وود، وان جانسون، میلواوشیا، پیتر مک‌رابی و دیگران

هانا و خواهرانش (۱۹۸۶)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ، جک رولینز و چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: کارلو دی پالما

طراح صحنه: استورات ورتزل ، کارول جوفی

طراح لباس: جفری کورلند

تدوینگر : سوزان ای. مورس

موسیقی : مجموعه‌یی از ترانه‌ها

بازیگران: میافارو، وودی‌آلن ، مایکل کین، کری فیشر، باربارا هرشی، لوید نولان، مورین او سالیوان، ماکس فون سیدو، سام واتراستون، دایان‌ویست، دانیل استرن و دیگران

روزهای رادیو (۱۹۸۷)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ،جک رولینز و چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: کارلو دی‌پالما

طراح صحنه: سانتو لوکاستو

طراح لباس: جفری کورلند

تدوینگر : سوزان ای. مورس

موسیقی : دیک هایمن

بازیگران: ست گرین، جولی کاونر، مایکل تاکر، دایان‌ویست، جاش ماستل، میافارو، دانی آیلو، دایان کیتون، والاس شاون، وودی‌آلن و دیگران

سپتامبر (۱۹۸۷)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ،جک رولینز و چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: کارلو دی‌پالما

طراح صحنه: سانتو لوکاستو

طراح لباس: جفری کورلند

تدوینگر : سوزان ای. مورس

موسیقی : مجموعه‌یی از ترانه‌ها

بازیگران: دنهالم الیوت، میافارو، الین استریچ ، جک واردن ، دایان ویست، رزماری مورفی، ایراویلر، جین سیسیل و دیگران

زن دیگر (۱۹۸۸)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ،جک رولینز و چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: سون نایکویست

طراح صحنه: سانتو لوکاستو

طراح لباس: جفری کورلند

تدوینگر : سوزان ای. مورس

موسیقی : اریک ساتی، کورت ویل، باخ، مالر

بازیگران: جنارولندز، میافارو، ایان هولم، سندی دنیس، جن هاکمن، جان هاوسمن، جاش هامیلتون و دیگران

سکسته‌های اودیپوس (در داستانهای نیویورک) (۱۹۸۹)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ،جک رولینز و چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: سون نایکویست

طراح صحنه: سانتو لوکاستو

طراح لباس: جفری کورلند

تدوینگر : سوزان ای. مورس

موسیقی : مجموعه‌یی از ترانه‌ها

بازیگران: وودی‌آلن ، میافارو، می کستل، جولی کاونر، ادکوچ و دیگران

جنایات و خلافها (۱۹۸۹)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ،جک رولینز و چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: سون نایکویست

طراح صحنه: سانتو لوکاستو

طراح لباس: جفری کورلند

تدوینگر : سوزان ای. مورس

موسیقی : باخ، شوبر و مجموعه‌یی از ترانه‌ها

بازیگران: کارلاین آئرون ، آلن آلدا، وودی‌آلن، کلر بلوم، میافارو، آنجلیکا هیوستون، مارتین لاندو، جری اورباخ و دیگران

آلیس (۱۹۹۰)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ،جک رولینز و چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: کارلو دی‌پالما

طراح صحنه: سانتو لوکاستو

طراح لباس: جفری کورلند

تدوینگر: سوزان ای. مورس

موسیقی : مجموعه‌یی از ترانه‌ها

بازیگران: میافارو، آلک بالدوین، بلایت دانر، جودی دیویس، ویلیام هرت، جو مانتانا، پاتریک اونیل، دیوید اسپیلبرگ و دیگران

سایه‌ها و مه (۱۹۹۲)

تهیه کنندگان: جک رولینز و چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: کارلو دی‌پالما

طراح صحنه: سانتو لوکاستو

طراح لباس: جفری کورلند

موسیقی : کورت ویل، از «اپرای دوپولی»

بازیگران: وودی‌آلن، میافارو، جان مالکوویچ، مادونا، جان کیوزاک، کیت نلیگان و دیگران

شوهران و همسران (۱۹۹۲)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ،جک رولینز و چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن

مدیر فیلمبرداری: کارلو دی‌پالما

طراح صحنه: سانتو لوکاستو

طراح لباس: جفری کورلند

تدوینگر : سوزان ای. مورس

موسیقی : مالر و مجموعه‌ای از ترانه‌ها

بازیگران: وودی‌آلن، جودی دیویس، میافارو، لیام نیسون، سیدنی پولاک و دیگران

قتل مرموز منهتن (۱۹۹۳)

تهیه کنندگان: رابرت گرینهات ،جک رولینز و چارلز اچ.جوفی

فیلمنامه: وودی‌آلن ، مارشال بریکمن

مدیر فیلمبرداری: کارلو دی‌پالما

طراح صحنه: سانتو لوکاستو

طراح لباس: جفری کورلند

تدوینگر سوزان ای. مورس

موسیقی : واگنر و مجموعه‌یی از ترانه‌ها

بازیگران: وودی‌آلن ، دایان کیتون، آلن آلدا، آنجلیکا هیوستون، جری آدلر، ران ریفکین، ملینا نوریس و دیگران

ساخته‌ی دیگر کارگردانها

تازه چه خبر، خوشگله؟ (۱۹۶۵)

کارگردان: کلیودانر

فیلمنامه : وودی‌آلن

بازیگران: وودی آلن، پیتر سلرز، پیتر اوتول، رومی اشنایدر، کاپوسین، پائولا پرنتیس، اورسولا آندرس، ادراگیل

چه خبر است، تایگر لیلی؟ (۱۹۶۶)

کارگردان: سن کیچی تاینگوچی

فیلمنامه و دوبله: وودی‌آلن، فرانک باکستون، لن ماکسوئل، لوئیز لاسر، میکی رزا، جولی بنت، بریتاویلسون

تهیه کننده : هانری ساپرستاین، وودی‌آلن

تدوینگر: ریچارد کراون

موسیقی: جک لوئیس و چند آهنگساز ژاپنی

کازینو رویال (۱۹۶۷)

کارگردانان:جان هیوستون،کن هیوز،وال‌گست،رابرت پاریش،جوزف مک‌گرات

بازیگران: وودی آلن، پیتر سلرز، اورسولا آندرس، دیوید نیون، اورسن ولز، دبوراکر، ویلیام هولدن، جرج رافت، جان هیوستون، ژان ـ پل بلموندو، باربارا بوشه، ژاکین بیسه

آب ننوش (۱۹۶۶)

تهیه کننده: چارلز اچ.جوفی

کارگردان: هاوارد موریس

فیلمنامه : آ.اس.آلن، هانری بولاک براساس نمایشنامه‌ای از وودی‌آلن

بازیگران: جکی گلیسون، استل پارسونز، جووان دلانی

دوباره بزن، سام (۱۹۷۲)

تهیه کنندگان: آرتور جی.جاکوبس، چارلز اچ.جوفی

کارگردان: هربرت راس

فیلمنامه : وودی‌آلن ، براساس نمایشنامه‌ای از خودش

فیلمبردار: اوژن رویزمن

طراح صحنه: اد ویتستاین

تدوینگر : ماریون روتمن

موسیقی: بیلی گلدنبرگ

بازیگران: وودی‌آلن، دایان کیتون، تونی رابرتز، ویوا و دیگران

جبهه (۱۹۷۶)

تهیه کنندگان: مارتین ریت، رابرت گرینهارت، چارلز اچ.جوفی

کارگردان: مارتین ریت

بازیگران: وودی آلن، زرو موسل، مایکل مورفی و دیگران

لیر شاه (۱۹۸۷)

نویسنده و کارگردان: ژان ـ لوک گدار

بازیگران: وودی آلن ، نورمن می‌لر ، بورجس مردیت ، مولی رینگوالد

صحنه‌هایی از یک تفرجگاه (۱۹۹۱)

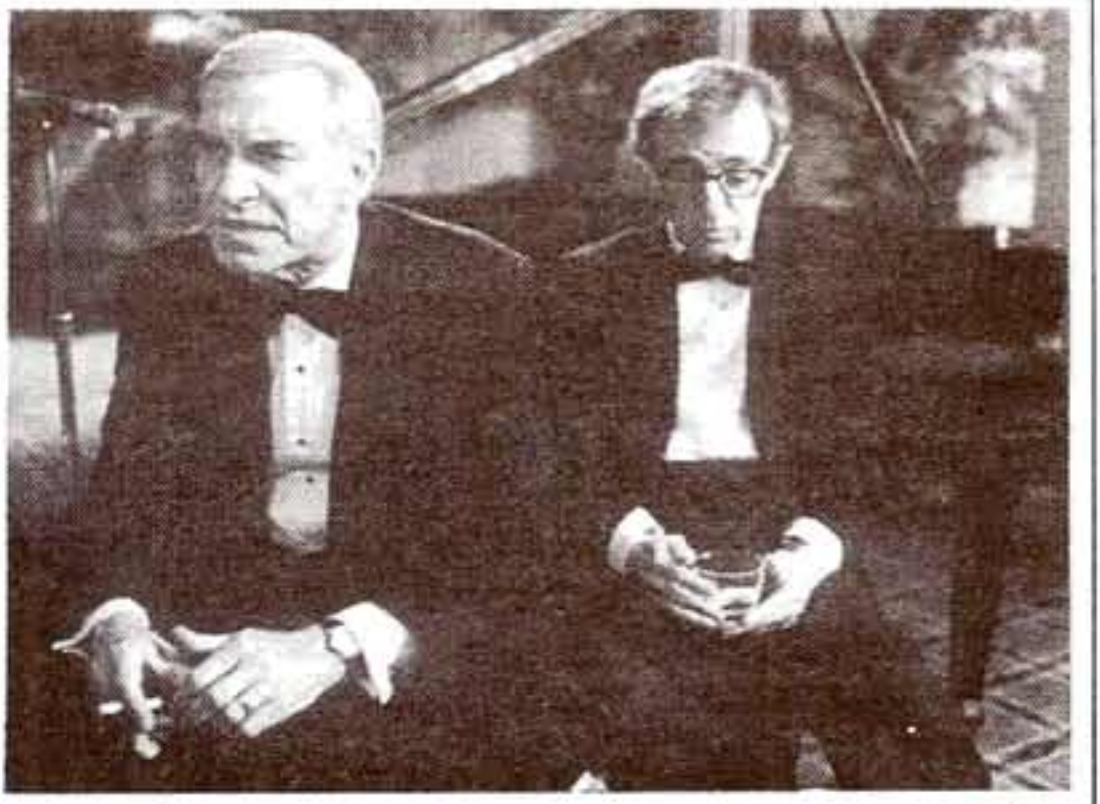
نویسنده و کارگردان: پل مازورسکی

بازیگران: وودی آلن، بتی میدلر، بیل ایروین ، ربکا نیکلز، پل مازورسکی

عکسها

دایان‌کیتون و وودی‌آلن در منهتن

TOW
AWAY
ZONE
NO



بهودا (مارتین لاندو) نقشه «قتل کامل» خود را برای کلیف (وودی‌آلن) نقل می‌کند

وودی‌آلن در حال کارگردانی جنا رولندز و جین هاکمن در زن دیگر

تونی رابرتز و دایان‌ویست در روزهای رادیو

میلتون برل و وودی آلن در دانی رز برادوی

دایان کیتون و وودی آلن در دوباره بزن، سام

مای کستل وودی‌آلن در شکسته‌های اودیپوس

جولیت لوئیز و وودی‌آلن در شوهران و همسران

وودی‌آلن و سون فایکویست هنگام کار روی جنایات و خلافها

«من این جو بارانی را در فیلمهایم دوست دارم»: وودی‌آلن در جنایات و خلافها

وودی‌آلن و کارلو دی‌پالمان در آلیس

«این همه وسوسه برای رنج بشری»: وودی‌آلن در خاطرات استارداست

وودی‌آلن در حال کارگردانی سام واتراستون و مارتین لاندو در جنایات و خلافها

لوید نولان و مورین او سالیوان در هانا و خواهرانش

دایان‌کیتون و وودی‌آلن در دوباره بزن، سام

ایزاک (وودی‌آلن) هنگام ضبط چیزهایی که زیستن زندگی را با ارزش می‌کند

انتشارات موسسهٔ ایران

بی تردید وودی آلن، یکی از بزرگترین کارگردانان سینمای روشنفکری آمریکا است . کارگردان ـ مؤلفی که هرگز برای چالش های ذهنی ـ هنری‌اش، خزیدن به سایه‌ی غول‌آسای هالیود را برنگزید و همین او را بزرگترین می نماید.

بیورکمان منتقد تیزهوش سوئدی و از شیفتگان سینمای آلن ، در یک گفتگوی فراگیر وجذاب، همه‌ی او را به روشنا می‌کشد: دلباختگی های فلسفی‌اش، ستایش بی‌حد او از برگمان، شیوه‌های گاه منحصربه فردش درکار فیلم سازی، نویسندگی و ...

ISBN 964-6707-33-5

9789646707337