گفت‌وگو با ریچارد لینکلیتر

راه‌پیمایی همراه با عذاب وجدان

■ ترجمهٔ سعید خاموش

خودت را فیلمسازی خودآموخته توصیف می‌کنی، که راه جالبی‌ست برای این‌که بفهمیم چگونه به فیلمسازی روی آورده‌ای: رهاکردن دانشگاه، کارکردن روی سکوی حفاری چاه نفت، و ورود به انجمن فیلم آستین. به‌نظر می‌رسد که تا حد زیادی به‌سمت این کار کشیده شده‌ای. با این نظر موافقی؟

نمی‌خواهم زیاد روی تعبیر «خودآموخته» تأکید کنم. فکر می‌کنم فیلمسازی چیزی ذاتی‌ست و نمی‌توانی آن را بیاموزی. اما بله، فکر می‌کنم برای من طبیعی بود که به این کار کشیده شوم. هیچ‌وقت مدرسه را زیاد دوست نداشتم. هیچ‌وقت با هیچ برنامهٔ آکادمیکی جور درنیامده‌ام. هیچ‌وقت از هیچ‌نوع سیستم رسمی خوشم نیامده. بدون این‌که راجع به‌اش فکر کنم، فهمیدم که آن‌جا جای من نیست. روند فیلمسازی خودم را یک روند طولانی‌مدت می‌دیدم. می‌دانستم که مدت زیادی طول خواهد کشید و نمی‌خواستم همان اول تحقیر شوم.

همان ابتدای ورود به کالج چیزی را از دست دادم. راستش یک بورس تحصیلی بیس‌بال گرفته بودم، و وضعیت قلبم طوری بود که دیگر نمی‌توانستم بازی کنم. قلبم ضربان نامنظم داشت و واقعاً نمی‌توانستم بدوم -البته زیاد زندگی‌ام زیر و رو نشد. اما به تئاتر و ادبیات علاقه‌مند شدم؛ یک درس ادبیات انگلیسی داشتیم و یادم است افسوس می‌خوردم که کاش وقت بیش‌تری داشتم که بیش‌تر بخوانم و بنویسم. یک‌دفعه وقتی دریچه‌های جهان به رویم گشوده شد که دیگر در دانشگاه نبودم.

در آن دوره، فیلمساز به‌خصوصی هم رویت تأثیر گذاشت؟

تأثیر، کلی بود. وقتی روزانه چند فیلم می‌بینی، از همه‌شان تأثیری می‌گیری. همه‌چیز برایم یک کشف بود. دوباره‌دیدنِ **از نفس افتاده**، **آگراندیسمان**... خیلی از این فیلم‌ها را تازه، بار دوم کشف می‌کردم. دنیای دیگری دروازه‌هایش را بر رویم باز می‌کرد. در عین حال، تعدادی از فیلم‌های مستقل آمریکایی کم‌هزینهٔ دههٔ ۱۹۷۰-۱۹۷۰ اوایل دههٔ ۱۹۸۰ را نیز دیدم که الهام‌بخش‌تر به نظرم رسیدند. و این قضایا درست زمانی اتفاق افتاد که فکر کردم حالا به‌جای نوشتن فیلم‌نامه، می‌توانم خودم فیلم بسازم. من همیشه به جنبهٔ تکنیکی چیزها گرایش بیش‌تری داشته‌ام. بنابراین با پولی که پس‌انداز کرده بودم، یک دوربین سوپر هشت، پروژکتور، و مقداری لوازم تدوین و فیلم خریدم و به «آستین» (تگزاس) رفتم. از دوسال‌ونیم کار در میدان‌های نفتی خسته شده بودم و ضمناً مقدار زیادی پول کنار گذاشته بودم.

از کار بر روی سکوهای نفتی، چه تجربه‌ای کسب کردی؟

همیشه کارهای مزخرفی در رستوران‌ها و غیره می‌گرفتم که دستمزدهای خوبی نداشتند. کار در میدان‌های نفتی، اولین کاری بود که دستمزدش هم خوب بود؛ بنابراین به‌جای آن‌که تابستان آن سال به دانشکده برگردم، سر همان کار ماندم. تجربهٔ خوبی بود، چیزی در مایه‌های خدمت سربازی، ولی فکر می‌کنم از ارتش هم بهتر بود. با هلی‌کوپتر به این‌ور و آن‌ور می‌روی. واقعاً کار می‌کنی، کاری که تا اندازه‌ای هم خطرناک است. برای آن سن و سال، کار خوبی بود؛ و آن‌چنان هم غیرعادی، که همه مرا از انجامش باز می‌داشتند. ولی همان کار بود که به باقی کارهای بیست سالگی‌ام -و شاید هم به کل زندگی‌ام- خط داد. ادامهٔ تحصیل، توصیه‌ای بود که همه می‌کردند. از همان ابتدای زندگی‌ام یاد گرفتم که به تمام توصیه‌ها گوش کنم، به یک اتفاق نظر برسم و سپس به‌نوعی، عکسِ توصیه‌های‌شان رفتار کنم.

و این همان چیزی نیست که جسی در پیش از طلوع می‌گوید؟ یعنی دارد به‌جای تو حرف می‌زند؟

یکی از معدود فیلمسازانی هستم که به عناصر اتوبیوگرافیک در کارهایش اذعان می‌کند. مثل وودی آلن نیستم که مدام منکر همه‌چیز می‌شود

آره، فکر می‌کنم. (می‌خندد) یکی از معدود فیلمسازانی هستم که به عناصر اتوبیوگرافیک در کارهایش اذعان می‌کند. مثل وودی آلن نیستم که مدام منکر همه‌چیز می‌شود. من می‌گویم آره، حتماً به‌طور عامدانه‌ای اتوبیوگرافیک است.

گذشته از گیج و مبهوت (Dazed and Confused) در کدام یکی؟ مثلاً در مدرسهٔ راک هم، عناصر اتوبیوگرافیک وجود دارند؟

اتاق جک بلاک...، . من در همان خانه و اتاق گردی که بلاک در آن زندگی می‌کند، زندگی می‌کردم؛ و همان‌طوری هم راه خودم را به عالم سینما باز کردم. جک بلاک، به‌نوعی، من هستم در بیست‌وخرده‌ای سالگی...

نخستین فیلمات، آدم با کتاب خواندن، شخم‌زدن یاد نمی‌گیرد **(۱۹۸۷) را چه‌طور ساختی؟**

اولین فیلم بلندم را پس از چند سال ساختن فیلم‌های کوتاه و تجربه‌اندوزی‌های تکنیکی، کارگردانی کردم. ولی **آدم با کتاب**... درواقع نخستین فیلمی‌ست که در محتوا و فرمش نیز از فکر خودم مایه گذاشته بودم، چون قبل از آن، هر چه ساخته بودم بیش‌تر «فیلم‌های دانشجویی» بودند. وقتی به جوان‌هایی که سودای فیلمسازی در سر دارند و فیلم‌نامه‌ای نوشته‌اند و می‌خواهند اولین فیلم بلندشان را بسازند، برمی‌خورم، ازشان می‌پرسم: «تا به حال یک فیلم کوتاه شش دقیقه‌ای هم ساخته‌اید؟» و آن‌ها می‌گویند: «نه، نه، احتیاجی نیست، می‌توانم فیلم بلندم را بسازم.» حال آن‌که با ساختن فیلم‌های کوتاه، خیلی چیزها یاد می‌گیرید، خیلی چیزها؛ حتی اورسن ولز، غایت «بچه‌های نابغهٔ سینما» هم چند فیلم کوتاه ساخت که بعضی از آن‌ها چندان هم خوب نبودند.

یکی دیگر از نقطه‌عطف‌های زندگی‌ات در آن دوران، پایه‌گذاری «انجمن فیلم آستین» بود؛ این کار را چه‌طور شروع کردی؟

این کار هم، مثل هر کار دیگرم، با چیدن سنگ‌های کوچک شروع شد. من و لی دانیل، هم‌اتاقی‌ام در آن‌زمان، که فیلم‌بردارم بود -هنوز هم هست- پس از دو سالی پلکیدن در آستین، کمی از روند زندگی‌مان خسته شده بودیم. پس از آن‌که به همهٔ سینه‌کلوب‌ها و سینماها سرک کشیدیم و همهٔ فیلم‌های‌شان را دیدیم، پی بردیم که می‌خواهند همان‌ها را سال بعد هم نمایش دهند. به‌شدت شر و شور انجام کاری سینمایی در سرم افتاده بود. فیلم‌هایم را می‌ساختم، شب‌ها تدوین‌شان می‌کردم، ولی حالا وقتش رسیده بود که عملاً یک کاری انجام دهم، یک‌جور نمایشی چیزی به‌راه بیندازم.

بدین ترتیب بود که متوجه شدم می‌توان فیلم کرایه کرد، می‌توان یک سالن نمایش پیدا کرد، فیلم‌ها را نمایش داد، پولی درآورد و با همین پول خیلی از دردها را درمان کرد. از این رو آستین‌ها را بالا زدیم و مشغول شدیم: هم لذت‌بخش بود و هم بدین وسیله، تجربهٔ خوبی کسب کردیم. کار تا آن‌جا ادامه یافت که پنج سال بعدتر، **تنبل** را در همان سالن به نمایش درآوردیم.

و تنبل را خودتان هم پخش کردید؟

ابتدا خودمان این کار را انجام دادیم. پخش و نمایش آن را در آستین، خودمان بر عهده گرفتیم. در «انجمن فیلم» و طی آن سال‌ها، به آدم‌هایی برخوردیم که مثل خودمان شور سینما در سر داشتند. البته خرحمالی‌ها را خودم انجام می‌دادم، قضایای مالی و رزروکردن و این جور مزخرفات. تمام آن مسئولیت‌ها را خودم بر دوش گرفتم. حدس می‌زنم این بخش از شخصیتم، یا مبارک بوده یا یک‌جور نفرین... چون پدرم مأمور بیمه بود و اهل حساب و کتاب و بنابراین می‌توانستم به‌سراغ وکیلی بروم و با او صحبت کنم، پرونده‌ها را جفت‌وجور کنم، جواب تلفن‌ها را بدهم، و خلاصه خیلی از کارهای اداری احمقانه‌ای را انجام دهم که به‌شدت «غیرهنری» به‌نظر می‌رسند. منظور این که روحیه و شخصیتی دارم که می‌تواند تمام این خزعبلات را تحمل کند. و خب اتفاقاً تمامی این کارها، موقع معامله با استودیوها حسابی به دردم خورد. حدس می‌زنم مردم فکر می‌کنند که این مسائل بر من فشار می‌آورد، که من از آن‌نوع «هنرمندهای یاغی و دردمند» هستم. حال آن‌که همیشه توانسته‌ام با این‌جور مسائل کنار بیایم و خیلی خوب با سیستم‌های پیچیده و بزرگ طرف شوم: همیشه موفق شده‌ام به مقصودم برسم، کاری که باید، انجام دهم، و از آن‌ها برای رسیدن به مقصود استفاده کنم، وام‌ام را بگیرم و تمامی کارهای اداری و کاغذبازی‌ها را انجام دهم.

آیا همین «شم تجاری»ست که کمک‌ات کرده به مرحله‌ای در زندگی حرفه‌ای برسی که پس از ساختن دو فیلم نه چندان قابل‌رؤیت، فیلمی بسازی که از همه بیش‌تر فروش کرده و مورد استقبال قرار گرفته؟ فکر می‌کنی این مسئله دستت را بازتر کرده تا فیلمی را انتخاب کنی که قبلاً نمی‌توانستی؟

راستش، نمی‌دانم. این به بخت و اقبال برمی‌گردد که فیلمی می‌گیرد و فیلمی نمی‌گیرد. **گیج و مبهوت** یک فیلم استودیویی بود؛ **پسران نیوتون** و **مدرسهٔ راک** نیز به همین ترتیب. باقی هم تا اندازه‌ای توسط استودیوها یا بانک‌ها سرمایه‌شان تأمین شده. حتی غیرمتعارف‌ترین آن‌ها مثل **زندگی در بیداری** یا **نوار** هم به‌گونه‌ای، استودیویی بوده‌اند؛ یعنی فرضاً بودجه‌شان را شبکه‌ای کابلی یا از این قبیل تأمین کرده‌اند. خوشحالم که کار به آن‌جا نکشیده که سرمایهٔ فیلم‌هایم را به کمک خانواده و خویشاوندان یا کارت‌های اعتباری جفت‌وجور کنم. ولی مسئله این است که به‌هر حال در هر موقعیتی شما با یک نفر دیگر سروکار دارید. در حال حاضر به شکرانهٔ موفقیت **مدرسهٔ راک**، در معرض توجه تعدادی از استودیوها قرار گرفته‌ام. همین موفقیت باعث شد دو فیلم اخیرم، **پیش از غروب** و **A Scanner Darkly** را بسازم. و این قضیه، مفت و مجانی هم تقدیم آدم نمی‌شود، که یعنی گفته شود این به آن در. وقتی با استودیوها سر و کار دارید، اگر با یک شکست بزرگ تجاری روبه‌رو شوید، برای سهام‌داران استودیو بد است. موقعیتی‌ست دشوار و من آن‌قدر دود چراغ خورده‌ام که با زیر و بم محبوبیت خود آشنا شده باشم. و به‌هر حال آدمی هم نبوده‌ام که چندان ریشه‌ای در هالیوود دوانده باشد؛ بنابراین ریشه‌ام را راحت‌تر از خیلی‌های دیگر می‌توانند قطع کنند.

با درنظرداشتن تمامی این حرف‌ها، رابطهٔ خودت را با سینمای مستقل آمریکا چه‌طور می‌بینی؟ سینمایی که در دههٔ هشتاد و اوایل نود، یکی از پایه‌های محکم آن بودی.

وضعیت سینمای مستقل چندان تغییر نکرده. فکر می‌کنم این روزها در این بخش، فیلم‌های بیش‌تری ساخته می‌شود ولی احتمالاً پخش‌کننده و سالن نمایش کم‌تری برای‌شان وجود دارد. بعد هم فکر می‌کنم مردم خیلی زود دلزده می‌شوند و می‌گویند: «اوه، به این بابا نگاه کن که یه فیلم موفق توی (جشنواره) ساندنس داشت و حالا داره یه فیلم بزرگ استودیویی می‌سازه.» ولی واقعیت امر این است که خب احتمالاً این همان هدفی‌ست که آن‌جناب از همان اول داشته. فقط در طول یک زندگی حرفه‌ای‌ست که حقیقت فاش می‌شود. باید کار را متواضعانه و با کارهای کوچک شروع کرد، ولی به این می‌ماند که آدم، غم‌بازیگری را بخورد که قبلاً در یک «لیگ» رده‌پایین توپ می‌زده و حالا پایش به «لیگ»های مهم‌تر باز شده است. او همیشه تلاش‌اش این بوده که به این لیگ‌های بزرگ دست یابد. نمی‌توان از رابرت رودریگز انتقاد کرد که چرا کارش از **ال ماریاچی** به فیلم‌های بزرگ استودیویی کشیده است. او تغییری نکرده، به همین جا بوده که می‌خواسته برسد؛ و حالا در جایگاهی‌ست که می‌بایستی باشد. من یکی هیچ‌وقت خودم را آدمی ندیدم که بخواهد فیلم‌های بزرگ یا کوچک بسازد؛ نقشه‌ای برای خودم نداشتم، فقط می‌خواستم فیلم‌ام را بسازم. البته پروژه‌های کوچک و غیرمتعارف مرا به هیجان می‌آورند؛ عقربه‌های ذهنم همین‌طوری تنظیم شده‌اند؛ و از این‌روست که **نوار** را می‌سازم یا **پیش از غروب** و **زندگی در بیداری** را. ولی این‌ها از روی نقشه و برنامه نبوده. هر داستانی می‌خواهید تعریف کنید باید در اندازه‌ها و ابعاد مناسب تعریفش کنید. فکر می‌کنم اگر فیلم‌های بزرگ استودیویی «تجربی» بسازید، دچار مشکل بشوید. من خودم تجربه‌اش کرده‌ام، پیه‌اش را به تنم مالیده‌ام. این همان چیزی‌ست که

در درون صنعت سینما - یا در داخل جامعه‌ها - تغییر کرده: یا کوچک است یا بزرگ، چیز زیادی آن وسط وجود ندارد. حالا می‌دانم که می‌توانم مقدار زیادی وقت صرفه‌جویی کنم. یکی دو سال عمرم را در آن‌جا (هالیوود) به باد دادم و سعی داشتم برای فیلم‌هایی سرمایه‌گذار پیدا کنم که نمی‌دانستم هرگز نمی‌توانم هزینه‌شان را جفت‌وجور کنم.

تغییر ژانر فیلم‌هایت را آگاهانه انجام می‌دهی؟

خیر، آگاهانه نیست؛ فقط از غریزهٔ خود پیروی می‌کنم «از این رمان فیلیپ ک. دیک خیلی خوشم می‌آید؛ آن را قابل فیلم‌شدن می‌دانم و می‌خواهم آن را بسازم.» فقط موقع ساختن آن است که پی می‌برم از لحاظ تکنیکی، دارم یک فیلم علمی‌تخیلی می‌سازم، و کارم در چارچوب ژانر علمی‌تخیلی می‌گنجد. ولی خودم احساس نمی‌کنم «علمی‌تخیلی»ست. **یا فرضاً موقعی که پیش از طلوع یا پیش از غروب** را می‌سازم، حدس می‌زنم که از لحاظ تکنیکی احتمالاً کمدی‌رمانتیک هستند، ولی زیاد به قضایای «ژانر»اش اعتنا نمی‌کنم. چون به هر حال همهٔ این‌ها، فقط ردهٔ‌بندی‌هایی هستند که آدم‌ها به واسطه‌شان، می‌خواهند به کاری که می‌کنند، معنا بدهند. خیال هم ندارم توقعات یک ژانر را به چالش بطلبم؛ اتفاقاً برعکس.

یکی از دلایلی که تو را برای همایش‌مان انتخاب کردیم این بود که همهٔ این ژانرها را تجربه کرده‌ای ولی هر بار امضای خودت را پای تک‌تک آن‌ها گذاشته‌ای. در مدرسهٔ راک نمایی هست که طی آن جک بلاک، ترانهٔ Band is Mine را برای نخستین‌بار برای شاگردهای کلاس می‌خواند و دوربین با حرکتی آرام و سیال، عقب می‌کشد. احساس می‌کنم این حرکت در تمام فیلم‌هایت وجود دارد.

این یکی هم باز، آگاهانه صورت نمی‌گیرد؛ ولی شاید این روشی باشد که چیزها را می‌بینم، یعنی به همین صورت سیال و شناور. اتفاقاً جذابیت این نوع کار هم به همین چیزها برمی‌گردد. بد یا خوب، هر چه هست، خودتی و آن‌چه شخصیت‌ات را می‌سازد. و مسئلهٔ غم‌انگیز هم دربارهٔ کسانی که عاشق سینما هستند و هنوز فیلمی نساخته‌اند، این است که فکر می‌کنند می‌توانند مثل اسکورسیزی یا این یا آن، هر کاری انجام دهند. به محض آن‌که خودتان فیلمسازی را شروع می‌کنید، تمامی کاری که از دست‌تان برمی‌آید - تازه اگر با خودتان صادق باشید و نخواهید باج بدهید - این است که خودتان باشید، و دنیا را همان‌طور که می‌بینید و احساس می‌کنید، نشان دهید. همیشه بامزه است وقتی می‌بینیم آلتمن، هر از گاه پولی گیرش می‌آید و می‌خواهد فیلمی بسازد، مثل آن **مرد زنجیری**‌اش براساس کتابی از جان گریشام، فیلمش، یک ورسیون «آلتمنی» از گریشام از کار درمی‌آید (می‌خندد) و بعد هم می‌بینیم که با استودیو دعوایش می‌شود. منظورم این است که خب، (مدیران استودیو) چه انتظار دیگری داشته‌اند؟ من هم احتمالاً در همان موقعیت گیر کرده‌ام. همیشه یک‌جورهایی ورسیون «لینکلیتری» چیزها گیرتان می‌آید. ولی این مسئله مرا نمی‌ترساند. تا حدودی، این یکی از دلایلی هم بود که **مدرسهٔ راک** را ساختم: در برابرش همیشه حالتی تدافعی داشتم و فکر می‌کردم که یک چنین فیلمی، فیلم من خواهد بود. ولی فکر می‌کنم آن‌قدر اعتماد به‌نفس داشتم که احساس کنم می‌توانم با آن مصالح، چیزی بسازم و به روال فیلم‌های روایی سنتی، راهم را به درونش پیدا کنم. در شرایطی که من قرار داشتم، قطعاً ساختن فیلمی کمدی، یک چالش بود. کمدی را دوست دارم و برای آن‌که ارجاعی داده باشم به پرسش قبلی، همیشه فکر کرده‌ام که استعدادش را هم دارم. در چنین ژانری، گلیم خود را از آب بیرون کشیدن، یک چالش بزرگ بود: این‌که بتوانی یک کمدی استودیویی و در عین حال، فیلمی شخصی بسازی. همیشه فیلمسازانی چون اسکورسیزی و استون را الگو قرار داده و ستایش کرده‌ام - چون مهم نبوده چه بودجهٔ هنگفتی در اختیار داشته‌اند، آن‌ها فیلم خودشان را ساخته‌اند. این جاست که کل مفهوم «سینمای مستقل» زیر سؤال می‌رود. «سینمای مستقل خوب است، سینمای استودیویی «آخ» است»؛ چنین طرز تفکری احمقانه است. می‌روید و فیلم الکن و ناشیانه‌ای را که با سی‌هزار دلار ساخته شده می‌بینید و می‌گویید: «خب، این کارت ویزیت‌شان است برای ورود به هالیوود». و بعد در کنارش فیلمی شصت‌میلیون دلاری می‌بینید که دغدغه‌های شخصی فیلمساز از لابه‌لایش تراوش می‌کند: من کلاهم را به احترام این یکی از سر برمی‌دارم. ساختن چنین فیلم‌هایی اصلاً آسان نیست. برای من، **پسران نیوتن** فیلمی خیلی شخصی بود؛ حکایتی که خیلی به آن علاقه داشتم، حکایتی که فکر می‌کردم می‌توانم خوب تعریفش کنم. و آن را به روش خودم هم تعریف کردم. مسئله‌ای که پیش آمد این بود که فقط توقعاتی را که داشتم برآورده نکرد و نتیجه آن نشد که باید. با استودیو سر و کار داشتم و با این حال راضی بودم. باید خیلی سر و کله می‌زدم، ولی عیناً مثل **گیج و میهوت** به هر حال، نتیجه همان فیلمی شد که می‌خواستم. هیچ‌وقت هیچ تجربهٔ بد خلاقانه‌ای نداشته‌ام. هیچ‌وقت مجبور نشده‌ام پایان فیلم‌ام را دوباره فیلم‌برداری کنم، هیچ‌وقت مجبورم نکرده‌اند بازیگری را که نمی‌خواهم در فیلم‌ام بگنجانم، هیچ‌وقت مجبور نشده‌ام برخلاف میل‌ام بیست دقیقه از فیلم‌ام را کوتاه کنم. همیشه معقولانه رفتار کرده‌ام و یک فیلم سه‌ساعته تحویل‌شان نداده‌ام و نگفته‌ام می‌خواهید بخواهید، نمی‌خواهید نخواهید. هر کاری کرده‌ام، بد یا خوب، پشت‌اش ایستاده‌ام.

دربارهٔ کنترل چیزی حرف می‌زنی که درنهایت یک «فیلم لینکلیتری»ست؛ چنین چیزی چه‌طور در قالب تعریف ما از «سینمای مؤلف» می‌گنجد؟ چون به اعتقاد من، فیلم‌هایت امضای شخصی خودت را پای‌شان دارد، دقیقاً به این خاطر که ثمرهٔ یک کوشش مشترک‌اند.

هیچ‌وقت خودم را به در و دیوار نزده‌ام و ادعا نکرده‌ام که این فیلم، یک «فیلم لینکلیتری»ست. تنها به گونه‌ای، سردسته و هدایت‌کنندهٔ مقادیری «انرژی‌های خلاقانه»ام. ناگزیر، این کاری است که هر کارگردانی انجام می‌دهد. فکر می‌کنم اصولاً به همین خاطر هم هست که این کار را انجام می‌دهم، اگر نه تنها توی اتاقم می‌نشستم و فیلم‌نامه‌ام را می‌نوشتم. معنای زندگی را در این می‌بینم که با آدم‌ها و هنرمندهای دیگر درآمیزم، اوقات خوشی را بگذرانیم و افکار و عقایدمان را به تصویر بکشیم. مثل این‌که بگویم دوست دارم مثل بچه‌ها گودال شنی درست کنم و بعد از دیگران هم دعوت کنم که در آن بازی کنند. جوهرهٔ فیلم همین است؛ فقط می‌خواهم اوقات خوبی را بگذرانم. ولی کارگردانی که در وجودم جاخوش کرده تقلا می‌کند تا بهترین چیز ممکن را برای آن‌چه در ذهن دارم، جفت‌وجور کند؛ که این هم می‌طلبد تا کسی با ایده‌های بکرتر از آن‌چه تصورش را هم نمی‌توانسته‌ام بکنم، به سراغم بیاید. همکاری خوب هم یعنی همین، حالا می‌خواهد بازیگر باشد یا نویسنده یا یک آهنگساز: آدم‌هایی که با طول موج مشابه روی یک ایده کار کنند. وقتی با کسی کار می‌کنم هر دومان به جایی می‌رسیم که هیچ‌کدام‌مان پیش‌بینی نکرده بوده‌ایم. تو همه‌چیز را روی کاغذ طرح می‌ریزی، مشق شب‌ات را انجام می‌دهی و تدارکات لازم را می‌بینی، ولی معجزه وقتی به وقوع می‌پیوندد که با دیگران درمی‌آمیزی. برای من، سینما یعنی همین. فیلم‌برداری مثل سون نیکویست، بهترین کارهایش را با برگمان ارائه داده. با دیگران هم کارش خوب است، ولی آن نیست که با برگمان بود. این دو نفر کارشان به جایی رسید که تارهای حسی این را، آن یکی به صدا درمی‌آورد. همین مسئله در مورد کارگردان‌ها و بازیگرها نیز صادق است.

به‌نظر می‌رسد همیشه اجازه داده‌ای تا جنبه‌های عجیب و غریب «پرسونا»ی بازیگر، دست بالا را بگیرد؛ این موضوع، هم در مورد اسپید لوَیچ در (فیلم) Live From Shiva's Dance Floor صادق است و هم در مورد جک بلاک در مدرسهٔ راک؛ **و بعد همین مسئله تا حدودی در مورد پیش از غروب نیز مصداق پیدا می‌کند، چون در این فیلم هم ایتن هاوک و ژولی دلپی خود، شخصیت‌های‌شان را ابداع کرده‌اند و خودشان هم روی دیالوگ‌های‌شان کار کرده‌اند. در برخورد با بازیگرها، روش خاصی به‌کار می‌بری؟**

شاید خشک و انعطاف‌ناپذیر به‌نظر برسم، ولی روش کارم در همهٔ فیلم‌ها یکسان است. مردم می‌گویند که باید بین نوع کارکردن‌ات با ایتن (هاوک) و جک بلاک تفاوت عظیمی وجود داشته باشد، ولی صادقانه می‌گویم که تفاوتی وجود ندارد. به جک بلاک می‌گویم که ابتدا سه‌هفته‌ای تمرین داریم و او جواب می‌دهد: «چی می‌گی؟! من هیچ‌وقت سر هیچ فیلمی تمرین نکرده‌ام.» با جک و آن بچه‌ها همان‌طور کار کردم که با ژولی و ایتن، توی یک اتاق می‌نشینیم، صحنه‌ها را می‌خوانیم، درباره‌اش فکر می‌کنیم - و برایم مهم نیست حالا چه کسی داستان را نوشته - همیشه بازنویسی‌اش می‌کنیم. همیشه گفته‌ام کارگردان درونم، نویسنده را اخراج می‌کند... حتی اگر نویسنده، خودم باشم.

دربارهٔ ابزار جدید فیلمسازی، دوربین ویدئوی دیجیتال (DV) - که در (فیلم‌های) نوار، زندگی در بیداری و A Scanner Darkly از آن استفاده کرده‌ای چه نظری داری؟

اولین فیلمی که با DV کار کردم، **زندگی در بیداری**، انیمیشن بود و بنابراین DV صرفاً یک وسیلهٔ ضبط بود و برای این

هیچ‌وقت مجبور نشده‌ام پایان فیلم‌ام را دوباره فیلم‌برداری کنم، هیچ‌وقت مجبورم نکرده‌اند بازیگری را که نمی‌خواهم در فیلم‌ام بگنجانم، هیچ‌وقت مجبور نشده‌ام برخلاف میل‌ام بیست دقیقه از فیلم‌ام را کوتاه کنم. همیشه معقولانه رفتار کرده‌ام. هر کاری کرده‌ام، بد یا خوب، پشت‌اش ایستاده‌ام.

منظور، مناسب. تنها فیلمی که کار کرده‌ام و واقعاً «فرمت» DV برایم اهمیت داشته - و تازه تا حدودی هم دست و پایم را می‌بسته - **نوار** است. **نوار** جزو سلسله فیلم‌هایی بود که همگی دیجیتالی ساخته شدند. برایم مهم نبود چون از شکل و شمایل‌اش خوشم می‌آمد و فکر کردم با طیف رنگی فیلم هم جور درمی‌آید. ولی راستش را بخواهید، دنبالش نبودم که حتماً DV کار کنم. اصلاً به ذهنم نیز خطور نکرد که **پیش از غروب** را دیجیتالی بگیرم. از شکل و ظاهر نماهای خارجی فرمت دیجیتال خوشم نمی‌آید - حتی اگر «های دفینیشن» (HD) باشد و دوربینی صدهزار دلاری و محدودیتی هم در فیلم‌برداری وجود نداشته باشد. ابزار جالبی‌ست؛ ولی فقط ابزاری‌ست در میان ابزارهای دیگر و بنابراین فکر می‌کنم باید حواس‌مان باشد که چه‌طور، چگونه و در کجا از آن استفاده می‌کنیم. منظورم این است که بین این سه فیلم دیجیتالی، دوتاشان انیمیشن‌اند و احمقانه بود که با فیلم معمولی آن‌ها را بگیرم، چاپ کنم و سپس به‌صورت انیمیشن درشان آورم. آدمی نیستم که به خودم ببالم و بگویم «اوه من دارم با دوربین p24 (دیجیتالی) کار می‌کنم، ببینید چه کارگردان پیشرویی هستم.» مسئله این است که با ابزاری فیلم‌برداری کرده‌ام که بتوانم نتیجه را روی «هارد» کامپیوتر بریزم و رویش کار کنم. **مدرسهٔ راک** را ۳۵ م.م. گرفته‌ام، **پیش از غروب** را نیز همین‌طور.

... DV ابزار جالبی‌ست ولی انقلابی نیست که همه فکرش را می‌کنند - به‌خصوص از لحاظ اقتصادی؛ مردم فکر می‌کنند اوه حالا خیلی راحت می‌توانیم فیلم بسازیم. درست، ولی به‌شرطی می‌توانید، که ضمناً بتوانید به کمک کامپیوتر تدوین‌اش کنید و از نتیجه‌اش هم راضی باشید. اما اگر می‌خواهید در سینما هم نمایش‌اش بدهید، خیلی بیش‌تر خرج برمی‌دارد. برای آموزش، ابزار خوبی‌ست، ولی خود من، به‌نوعی به مکتب قدیم تعلق دارم. از فیلم بیش‌تر خوشم می‌آید، سر و شکل فیلم را بیش‌تر می‌پسندم. فضایای فرستادن‌اش را به لابراتوار، و زمان‌بندی‌اش را دوست دارم. فیلم خام را دوست دارم. تا وقتی چیزی بهتر از فیلم وارد بازار نشده، کماکان مشتری فیلم، باقی می‌مانم.

رشته‌ای که فیلم‌های تو را به‌هم پیوند می‌دهد این است که ظاهراً، در دوران قبل یا بعد از بلوغ فکری زندگی قهرمانان‌ات اتفاق می‌افتند: نوار، حومه‌نشینان، گیج و مبهوت، زندگی در بیداری و مدرسهٔ راک از آن جمله‌اند. این گرایش به‌صورت طبیعی در تو اتفاق می‌افتد یا عامدانه انجام می‌شود؟

حتماً به کارکرد طبیعی ذهنم برمی‌گردد. ایده‌های اولیه‌ام دربارهٔ سینما این بود که فیلم می‌تواند تا حدودی، واقعیت دوره‌ای از زندگی را ثبت و ضبط کند - یعنی کاری که برخلاف هنرهای دیگر، فیلم توانایی انجام‌اش را دارد. و خب، چه زمانی بهتر از نقطه‌عطف‌های زندگی‌مان؟ حدس می‌زنم که همیشه از ایدهٔ آدم‌هایی که در فرایند کشف کردن خویشتن قرار گرفته‌اند، خوشم آمده. فکر می‌کنم با ژولی و ایتن صحبت‌اش را کردیم و متوجه شدیم که هنوز همان

DV ابزار جالبی‌ست ولی انقلابی نیست که همه فکرش را می‌کنند - به‌خصوص از لحاظ اقتصادی؛ مردم فکر می‌کنند اوه حالا خیلی راحت می‌توانیم فیلم بسازیم. درست. ولی به‌شرطی می‌توانید، که ضمناً بتوانید به کمک کامپیوتر تدوین‌اش کنید و از نتیجه‌اش هم راضی باشید.

فرایند را طی می‌کنند. و فکر می‌کنم این فرایند هرگز به پایان هم نمی‌رسد و بنده با کمال رضایت خاطر حاضرم همین‌جا هفت‌تیری بکشم و خود را بُکشم اگر شروع به ساختن فیلم‌هایی کردم که در آن‌ها مدعی یافتن تمامی پاسخ‌های زندگی‌ام شده باشم و یا به این جا بیایم و بخواهم حرف‌های گنده و خردمندانه تحویل دیگران بدهم.

چه تفاوتی بین ساختن پیش از غروب در چهل و خرده‌ای سالگی با ساختن پیش از طلوع در سی و خرده‌ای سالگی وجود دارد؟

در مورد این دو فیلم، احساس متناقض و جالبی داشتم؛ چون من حدوداً ده سالی از هر دوی آن‌ها (دلی و هاوک) مسن‌ترم. آن‌ها این احساسات و عواطف را در زمان خود من زندگی کرده‌اند و من هر دوبار ده سالی از آن‌ها جلوتر بوده‌ام. در **پیش از طلوع**، سی و خرده‌ای سالم بود و آن‌ها بیست و خرده‌ای سال داشتند و من به عقب و دورانی جوانانه‌تر نگاه می‌کردم، حال آن‌که آن‌ها خود من را زندگی می‌کردند.

پیش از غروب بیش‌تر کندوکاو و تجربه‌ای در باب تصویرگری زمان به‌نظر می‌رسد تا یک دنبالهٔ صرف. به چهرهٔ این بازیگرها به‌عنوان «بازیگر» نگاه می‌کنی؛ به‌عنوان آدم‌هایی که - تقریباً مثل «مستندهای هفت ساله‌ها» (مایکل اَپتد) - جلوشان ایستاده‌ای و داری توی صورت‌شان نگاه می‌کنی و به دیالوگ گویی‌شان نگاه می‌کنی.

به‌ندرت این فرصت در سینمای داستانی پیش می‌آید که با وجود محدودیت‌های فیلم، واقعاً همان شخصیت‌ها و فیلم‌هایی که نُه سال قبل‌تر از آن‌ها گرفته‌ای، در اختیار داشته باشی و بتوانی در روش داستان‌گویی‌ات از شان استفاده کنی. تفنن لذت‌بخشی‌ست؛ عنصر خوبی که می‌توانی با آن سر و کله بزنی. دوتا آدم پس از آن‌همه سال یکدیگر را بازمی‌یابند؛ خیلی لذت‌بخش بود که با مفهوم این همه فاصلهٔ زمانی بازی کنی. این فیلم در زمان واقعی می‌گذرد، هشتاد دقیقه زمان واقعی. حال آن‌که آن یکی چهارده تا شانزده ساعت از چیزی که زمان واقعی به‌نظر می‌رسید. که حالا نُه سال زندگی آن‌ها را از هم جدا کرده. فکر می‌کنم ایدهٔ اصلی هم **پیش از غروب** را باورپذیر می‌کند، همین مفهوم ساختن آن در زمان واقعی بود. شاید ساختار دراماتیک پیچیده‌تری نیز می‌طلبیده و این مسئله سال‌ها فکرم را مشغول کرده بود؛ این‌که سنتی‌تر تعریفش کنم یا محل وقوع ماجرا را در دو قاره متفاوت قرار دهم. ولی هیچ‌یک از این فکرها قانع‌کننده به‌نظرم نمی‌رسیدند و در ذهنم جا نمی‌افتادند. شاید تجربهٔ موفق **نوار** - که در زمان واقعی گرفته شد - تا حدودی به من دل و جرأت بخشیده بود.

حول و حوش سال‌هایی که **پیش از طلوع** و **حومه‌نشینان** را ساخته بودم، همه درآمدند و به من گفتند که داستان‌هایی تعریف می‌کنم که در طول بیست و چهار یا دوازده ساعت اتفاق می‌افتند و من به‌شوخی جواب دادم که یک روز فیلمی خواهم ساخت که مثل **نور زمستانی** برگمان - که زمانش به اندازهٔ مدت فیلم است - در زمان واقعی بگذرد. این، غایت یک چالش سینمایی به‌نظرم می‌رسید. **پیش از طلوع**، به‌رغم آن‌که خیلی دراماتیک است، ولی برعکس جلوه می‌کرد. فیلم یک درام سنتی نیست. بیش‌تر به لحظات عادی زندگی نزدیک است. کاری نمی‌شد کرد مگر آن‌که ذره‌ای ساختار دراماتیک داشته باشد که آن را به فیلم تحمیل کردیم. ولی خودم فقط می‌خواستم زندگی عادی دوتا آدم را ضبط کنم. و اجازه دهم که شرایط و اوضاع، خودش، تکلیف ماجرا را روشن کند. زمان و سینما. تارکوفسکی در کتابش **پیکرسازی در زمان** با فصاحت تمام درباره‌اش حرف زده است. او بهتر از هر کس دیگری دربارهٔ رابطهٔ خاص سینما با زمان صحبت کرده است. حرف‌های او خیلی رویم تأثیر گذاشت. حدس می‌زنم نگرش من در باب داستان‌گویی در همان مسیر افتاده است...

ضمن آن‌که دیالوگ‌هایت چنان طبیعی و روان ادا می‌شوند که به روانی و انعطاف‌پذیری فیلم‌های اریک رومر پهلو می‌زنند - یعنی همان چیزی که درنهایت از فیلم‌های پیش از طلوع و پیش از غروب فیلم‌هایی یکتا و منحصر به‌فرد در سینمای آمریکا می‌سازد؛ اصولاً از رومر هم تأثیر گرفته‌ای؟

همان‌قدر از او تأثیر گرفته‌ام که از گدار، تروفو و صد سینماگر دیگر... به استثنای **پرتو سبز**ش که فیلمی‌ست خارق‌العاده و مستقیماً رویم تأثیر گذاشته.

از ستایش گران بی‌قید و شرط رومرم. پرسش شما را یک تعریف تلقی می‌کنم و می‌گویم: متشکرم، رومر، به اعتقاد من، یک استاد است. ولی اصلاً فکر نمی‌کنم سینمای او به این سادگی‌ها باشد. او مثل یک ریاضی‌دان است. وحشتناک دقیق است، پیرنگ‌هایش پیچیده‌ترند، چرخش‌های داستانی

در آن‌ها پیش‌تر است و در یک کلام، پر و پیمان‌ترند.

پیش از غروب، ضمناً به‌خاطر سکوت‌هایش قابل تأمل است. صحنه‌ای که از پلکان خانه بالا می‌روند، یا دنبال‌کردن ژولی دلپی توی نور آفتاب، یا توی قایق، آن‌جا که ایتن (هاوک) با تلفن سیارش صحبت می‌کند...

بامزه است، این مسئله توی قایق به نظرم آمد و فکر کردم بگذار خود را لحظاتی به ژولی بسپاریم و ببینیم کجا می‌رود. این صحنه درواقع از دیدگاه ایتن نشان داده شده، که درحقیقت دیدگاه فیلم هم هست: دوباره عاشق سلین شده است. درحالی‌که ژولی از در خارج می‌شود، به او نگاه می‌کند که گیسوانش در باد تکان می‌خورد. ولی پلکان‌پیمایی‌شان مقوله‌ای‌ست کاملاً متفاوت. از یک‌طرف نشان‌دهندهٔ آن است که به پایان فیلم رسیده‌ایم و مشخصاً، از لحاظ دراماتیک، فکر می‌کنم. آن‌ها هر چه برای فاش‌کردن داشته‌اند، فاش کرده‌اند. یعنی اگر قرار است به مصالحی که داشته‌ای، وحدت و ساختاری ببخشی، در این‌جا به اوج دراماتیک داستان رسیده‌ایم. و بعد یک نکتهٔ دیگر نیز وجود دارد: ایتن درواقع مرد زن‌داری است که دارد از پلکان خانهٔ او بالا می‌رود. یادم است به ایتن گفتم: «این را فراموش نکن، که برخوردن به یک دوست قدیمی در یک کتابفروشی و بعد گشتی‌زدن و در قهوه‌خانه‌ای‌نشستن، یک چیز است؛ ولی حالا قرار است از این پله‌ها بالا بروی و وارد خانه‌اش شوی، منظورم این است که این پلکان‌پیمایی، مقادیری حالت یک‌جور راه‌پیمایی همراه با خجالت و عذاب‌وجدان را دارد.»

و بعد این ابزار کوچک را هم داشتیم که می‌توانستیم کل صحنه را در یک نما بگیریم؛ یک جرثقیل بالارونده که می‌توانست تا دم آپارتمان همراهی‌شان کند.

گربه هم خیلی سربه‌راه به‌نظر می‌رسد.

دواخورش کرده بودیم (می‌خندد). اما منظور، سکوتی حاکم می‌شود و بعد به نمای آخر می‌رسیم که نمای سوبژکتیوی‌ست که طی آن، جسی به سلین نگاه می‌کند که خود را با ترانهٔ نینا سیمون تکان می‌دهد. تا به آن‌جای ماجرا به اندازهٔ کافی حرف زده بوده‌اند. ما فقط نگاهش می‌کنیم. این چیزی بود که دیدم ژولی انجام می‌دهد - یعنی وقتی از طرح کلی موضوع حرف می‌زدیم، توی آپارتمان نشسته بودیم و به صدای نینا سیمون گوش می‌دادیم. ژولی آن حکایت را تعریف کرد، من آن‌طرف روی کاناپه نشسته بودم و نگاهش می‌کردم و فکر می‌کردم خدایا عجب حکایت قشنگی - اگر عاشقش شده باشی، این نگاه، همان نگاهی‌ست که به او می‌اندازی. و این، پایان فیلم بود. همین که پایان قطعی فیلم، بدون آن‌که حتی آن را نوشته باشی، دستت آمده باشد، خیلی خوب است. احساس می‌کنی که این پایان همان روز به فکرمان رسیده، حال آن‌که البته مثل هر چیز دیگری، قضیه پیچیده‌تر از این حرف‌ها بود و خیلی درباره‌اش فکر شده بود.

بعد از پیش از طلوع (۱۹۹۵) هم پی فرصت می‌گشتی تا به سراغ همین شخصیت‌ها بروی؟

پس از گرفتن صحنهٔ مربوط به ژولی دلپی و ایتن هاوک در **زندگی در بیداری**، می‌دانستم هیچ‌چیز جلودار ساختن دنباله‌ای برای آن فیلم نیست. در آن‌زمان حالت موجوداتی بی‌شکل و ناشناخته را در یک رؤیا داشتند. ولی یک سال بعد از ترک وین (شهری که ماجراهای **پیش از طلوع** در آن اتفاق می‌افتد،) درباره‌اش حرف می‌زدیم. البته بیش‌تر حالت یک شوخی را داشت و جدی‌اش نمی‌گرفتیم. ولی با گذشت زمان آشکار شد که ارزش‌اش را دارد امتحانش کنیم، چون این شخصیت‌ها خیلی ملموس و واقعی به نظرمان می‌رسیدند. اما در عین حال فکر «دنباله‌سازی» خیلی توی ذوق‌مان می‌زد... «دنباله» اصولاً زنگ قشنگی در ذهن به صدا درنمی‌آورد. فکرش، به‌نوعی، همه‌مان را به وحشت می‌انداخت. با هم فیلم خوبی ساخته بودیم و دورهٔ خوشی را زندگی کرده بودیم و نمی‌خواستیم ضایع‌اش کنیم. راستش، دنباله‌سازی چیزی که دوست دارید، حالت قدم‌نهادن بر یک میدان مینی را دارد. ولی همگی ما خوشحالیم که این کار را کردیم چون انگار با ترس‌های‌مان مقابله کرده باشیم، فکر می‌کنم توانستیم از تعریف‌های رایج و منفی «دنباله» جان سالم به در ببریم؛ چون اولاً سال‌ها از تولید اولی می‌گذشت و ثانیاً نمی‌شد واقعاً آن را پای چرتکه‌اندازی و منفعت‌طلبی گذاشت. همیشه به‌شوخی می‌گویم که ما دنبالهٔ کم‌فروش‌ترین فیلم تاریخ سینما را ساخته‌ایم. تازه، هیچ‌کس هم حاضر نبود در آن سرمایه‌گذاری کند و از این‌رو با بودجه‌ای اندک، پانزده روزه فیلم‌برداری‌اش کردیم.

واقعاً فکر می‌کنم که بین این دو شخصیت، ژولی دلپی یکی از دلچسب‌ترین شخصیت‌هایی را که به یاد دارم، خلق کرده؛ چه‌قدر از آن‌چه می‌بینم، خودِ ژولی‌ست و چه‌قدرش، شخصیت؟

بیش‌تر یک شخصیت است. البته مثل جسی، لایه‌های ظریفی هم از روحیهٔ زندگی واقعی ژولی (دلپی) در این شخصیت قابل ردیابی‌ست. یا به‌عبارت دیگر، مقدار زیادی از عناصر شخصیتی سلین در ژولی نهفته است و مقدار زیادی هم از ژولی در سلین. ولی شخصیت خود ژولی حُسن‌ها و قابلیت‌هایی دارد که در عالم سینما، معمولاً، به بازیگرها اجازه نمی‌دهند آن‌ها را شکل دهند و در شخصیت‌شان ادغام کنند. به نظر من، ژولی خارق‌العاده است. یکی از جالب‌ترین آدم‌هایی‌ست که در زندگی شناخته‌ام؛ موجودی پرشور و سرزنده و باهوش و کمی خل‌وچل. چالش بزرگ زندگی‌اش این است که جام زندگی‌اش آن‌قدر لب‌ریز شده که فیلمسازها جرأت نمی‌کنند آن‌طور که باید و شاید از استعدادهایش استفاده کنند. نمی‌دانم چرا فیلم‌های زیادی بازی نکرده. هر کاری می‌کند، عالی انجامش می‌دهد. این روزها آلبوم (موسیقی)ای بیرون داده که فوق‌العاده است. فکر می‌کنم محشر است. واقعاً بخت یارم بوده که با او کار کرده‌ام... سه‌بار تا به حال. ◀