هیاهوی درون

گفتگوی پل شرایدر با مارتین اسکورسیزی، ترجمهٔ سعید خاموش

این گفتگو روز بیست و نهم ژانویه ۱۹۸۲ در آپارتمان اسکورسیزی در منهتن انجام شده است. اسکورسیزی شب را با تدوین آخرین فیلم خود، ***سلطان کمدی*** صبح کرده بود؛ من هم به سهم خود تا سحر در گوشه و کنار Upper west side چرخ زده بودم. ساعت هفت صبح، در حالی که از سوی پنجره‌های مشرف به رودخانهٔ هادسُن نور خورشید به داخل آپارتمان می‌ریخت، شروع به صحبت کردیم. در ساعت اول گفتگو از سینمای امریکا و ساعت بعد از همکاری خودمان حرف زدیم.

پل شرایدر: *کایه دو سینما* در نظر دارد در ماه آوریل شماره‌ای ویژهٔ سینمای امریکا منتشر کند...

مارتین اسکورسیزی: این‌که خیلی ناجور می‌شود، این اواخر فیلم‌های زیادی ندیده‌ام...

شرایدر: بچه که بودی چه فیلم‌هایی برایت جالب بودند؟

اسکورسیزی: خیلی از فیلم‌ها... حالا در طی گفتگو، به‌تدریج که یادم آمد، از آن‌ها صحبت می‌کنم. اولین تصویری که به خاطرم می‌آید و در یک سالن سینما دیده‌ام (پدرم مرا سینما می‌برد چون آسم داشتم) آنونسِ رنگیِ فیلمی با شرکت روی راجرز بود که او را نشان می‌داد از بالای یک درخت روی اسبش می‌پرد. پدرم از من پرسید: «میدونی تریگر (Trigger) یعنی چی؟» جواب دادم: «یعنی این!» [اسکورسیزی ادای فشار دادن روی ماشهٔ یک هفت‌تیر خیالی را درمی‌آورد.] من سه چهار

ساله بودم. پدرم گفت: «نه جانم، تریگر اسم اسب آرتیسته‌اس.» آن اسب فوق‌العاده زیبا را به یاد می‌آورم و روی راجرز را با آن لباس ریش ـ ریش، که به هوا می‌پرد و مثل فرشته به پرواز درمی‌آمد... از همان روز رؤیای کابوی شدن در سرم افتاد؛ رؤیایی که هیچ وقت عملی نشده است.

شرایدر: بین سال‌های هفت تا ده سالگی، از چه فیلم‌هایی خوشت می‌آمد؟

اسکورسیزی: از فیلم‌های وسترن... *جدال در آفتاب* [۱۹۴۶، کینگ ویدور]. مادرم مرا به تماشای آن بُرد؛ آن هم در موقعیتی که به دلیل بیماری، روی صندلی چرخدار می‌نشست. پدرم فیلم را ندید. خیلی عجیب است؛ این فیلم روی من خیلی تأثیر گذاشت. هنوز هم این فیلم را دوست دارم؛ ولی آن روز پایان فیلم را ندیدم. چشم‌هایم را بسته بودم؛ انگار که فیلمی ترسناک باشد. عاشق و معشوق فیلم آن‌قدر همدیگر را می‌خواستند که چاره‌ای جز کشتن یکدیگر نداشتند.

شرایدر: از چه وقت، عشقی که به فیلم‌های نمایش داده شده در محله‌تان نشان می‌دادی، جایش را به علاقه‌ات به فیلم‌های خارجی داد؟

اسکورسیزی: پدرم در سال ۱۹۴۸ یک دستگاه تلویزیون با صفحهٔ چهل سانتی متری خرید. آن وقت‌ها تعداد زیادی فیلم‌های خارجی را نمایش می‌دادند. هر جمعه شب، یک فیلم ایتالیایی هم به نمایش درمی‌آمد.

شرایدر: بازیرنویس؟

اسکورسیزی: معلومه که با زیرنویس؛ و بدین ترتیب *پائیزا* [۱۹۴۷، روبرتو روسلینی] و *دزد دوچرخه* [۱۹۴۸، دسیکا] را دیدیم. مادر بزرگم گریه می‌کرد؛ مادرم هم همین طور. زن‌های خانواده نمی‌خواستند نگاه کنند، چون این فیلم‌ها یادآور دوران جنگ بودند. ولی مردها اصرار داشتند که نگاه کنند. زن‌ها همگی برآشفته شده بودند.

شرایدر: در آن زمان هیچ تفاوتی میان فیلم‌های امریکایی و فیلم‌های خارجی وجود نداشت؟ همگی برای تو یکی بودند؟

اسکورسیزی: بله، فقط با این تفاوت که ما وسترن هم می‌ساختیم.

شرایدر: از نظر تو زمانی هم بود که سینمای امریکا از قافلهٔ سینمای اروپا عقب بیفتد؟

اسکورسیزی: بله، در سال ۱۹۵۸، وقتی که برگمان را کشف کردم. دبیرستان می‌رفتم و این قضایا با دورهٔ آمادگی ورود به دانشکده جور درنمی‌آمد؛ چون همهٔ فیلم‌های برگمان عنوان‌هایی مثل *مونیکا* [۱۹۵۳]؛ *درس عشق* یا *لبخندهای یک شب تابستانی* [۱۹۵۵] داشتند؛ یعنی فیلم‌هایی که در فهرست فیلم‌های ممنوعه قرار می‌گرفتند. من آن‌ها را می‌دیدم و هنوز نمی‌فهمم که چرا در آن زمان جزو فهرست فیلم‌های ممنوعه بوده‌اند.

شرایدر: بله، جایی در ذهنیتِ منِ نوبالغ، *لبخندهای یک شب تابستانی* و [فیلم] *مسترتی بی‌بند و بار* [The Immoral Mr.T]، یکی بودند...

اسکورسیزی: بیست و دو سالم بود که بالاخره رفتم و *مستر تی بی بند و بار* را دیدم. می‌ترسیدم وارد سینماهایی بشوم که این جور فیلم‌ها را نمایش می‌دهند. ولی در همان دوران *مهر هفتم* [۱۹۵۶] را دیدم و طبعاً به این نتیجه رسیدم که تمامی فیلمسازان بزرگ دنیا، اروپایی‌اند. سه سالی با این طرز فکر پُر افاده و باب روز که فیلم‌های امریکایی خوب نیستند، سرکردم. در سال ۱۹۶۱ در مجلهٔ *فیلم کالچر* مقالهٔ معروف اندرو ساریس را خواندم که براساس فرضیهٔ نویسندگان *کایه دو سینما*، تحت عنوان «خط مشی فیلمسازان مؤلف» نوشته شده بود. فرضیه‌ای که در حال حاضر، به تاریخ تعلق دارد. ولی در حین خواندن آن مقاله، فهرست فیلم‌ها را مرور کردم و زیر نام فیلم‌هایی که دیده بودم، خط کشیدم و کنار اسم آن‌هایی که دوست داشتم، ضربدر زدم. متوجه شدم در میان کارگردانان نام برده، «خدایانِ» منتخب *کایه‌ای‌ها* را بیشتر دوست دارم و از میان آن‌ها فیلم‌های جان فورد را ـ که بدون استثنا وسترن بودند ـ به آن‌های دیگر ترجیح می‌دهم.

شرایدر: در همان دوران بود که متوجه شدی می‌توان عقاید خود را در فیلم‌ها مطرح کرد...

اسکورسیزی: ولی احساس را فراموش نکن. *مهر هفتم* ضمناً سرشار از حس است؛ وقتی توبه‌کاران سر می‌رسند، گفتمان فیلم فوق‌العاده است.

شرایدر: متوجه شدم که در *اورشلیم، اورشلیم*، تو صحبت از

خاطرات یک کشیش دهکده [۱۹۵۱، روبر برسون] به میان می‌آوری. این فیلم را کی دیدی؟

اسکورسیزی: باید اعتراف کنم که خیلی دیر، حدود سال ۱۹۶۴. دوباره دیدن این فیلم، برایم خیلی دشوار است. با فیلم *اُردت* [۱۹۵۵، کارل درایر] هم مشکل دارم.

شرایدر: من شخصاً سالی یک بار آن‌ها را می‌بینم؛ اما دیدن *سفر به ایتالیا* [۱۹۵۳، روبرتو روسلینی] برایم مشکل است.

اسکورسیزی: من *سفر به ایتالیا* را مُدام می‌توانم ببینم؛ اشک می‌ریزم و از خود بی‌خود می‌شوم؛ ولی عجیب است که *خاطرات یک کشیش دهکده*، *اُردت* و همچنین *اروپا ۵۱* [۱۹۵۲، روسلینی] را نمی‌توانم تحمل کنم. نمی‌توانم. از تحمل من خارج‌اند.

شرایدر: صبر کن تا سؤال‌های دیگری مطرح کنم [به یادداشت‌هایی که برداشته‌ام رجوع می‌کنم.] ببینم؛ این یادداشت را چند ساعت پیش نوشته‌ام و آن موقع هم مثل الان تقریباً حواسم سر جایش بوده و خواب آلود نبوده‌ام. آیا دلت می‌خواهد که نامت در تاریخ بماند؟

اسکورسیزی: فکر می‌کنم اگر کس دیگری این سؤال را از من می‌کرد، به آن پاسخ نمی‌دادم. ولی باید بگویم که غرور من حد و مرز نمی‌شناسد و از این پرسش خوشم می‌آید! بله احتمالاً دلم می‌خواهد که نامم در تاریخ بماند، ولی نمی‌دانم چرا.

شرایدر: ولی اگر قرار بود انتخاب کنی...

اسکورسیزی: مسأله این است که یاد و خاطره‌ای که فرد به جای می‌گذارد جایگزین سرنوشت و رستگاری روح می‌شود. چه چیز را می‌توانی جایگزین آن‌ها کنی؟ نمی‌توانی چیزی را جای‌شان بگذاری.

شرایدر: اگر قرار بود میان باقی گذاشتن یاد و خاطره‌ای از خود و به کمال رسیدن، یکی را انتخاب کنی، کدام را انتخاب می‌کردی؟

اسکورسیزی: به کمال رسیدن را انتخاب می‌کردم. باید از خود رضایت خاطر داشت، حالا نه الزاماً خوشبخت؛ چون می‌توان به کمال رسید، بی‌آنکه خوشبخت بود.

شرایدر: بنابراین منظورت این است که اگر قرار بر کمال‌گرایی و موفقیت شخصی باشد؛ بی‌خیالِ تاریخ؟!

اسکورسیزی: مشکل است بتوان جایگزینی برای آنچه واقعاً به آن اعتقاد داریم، پیدا کنیم. در مورد *رستگاری روح*، خواه پروتستان باشی یا یهودی، کاتولیک یا هر چیز دیگر، اگر اعتقادی به آن نداشته باشی، کارت ساخته است.

شرایدر: پارسال که در آمستردام بودم (فکر می‌کنم که قبلاً هم در این باره صحبت کرده‌ایم) در همایشی صحبت کردم و قبل از آن هم به دیدن (موزهٔ) ریکس میوزیوم رفته بودم که احتمالاً سازمان یافته‌ترین موزهٔ دنیاست. این موزه به طور کامل به ون‌گوگ و آثارش اختصاص دارد؛ کاملاً به ۳۹ سال زندگی فلاکت‌بار و هستی بیش از پیش و زجرآورِ یک مرد اختصاص یافته و گرد آن سازمان‌دهی شده است. یادم می‌آید که درست وسط همایش، به مسألهٔ خیلی مهمی پی بردم و به حُضار گفتم: «اگر همین الان کسی به سراغ من می‌آمد و معامله‌ای با من می‌کرد و می‌گفت "اگر مثل ون‌گوگ زندگی کنی ما حاضریم برای تو هم یک چنین موزه‌ای بسازیم." به او جواب می‌دادم...»

اسکورسیزی: من یکی فکر می‌کنم ترجیح می‌دادم ناپدید می‌شدم و از یادها می‌رفتم.

شرایدر: دقیقاً.

اسکورسیزی: چنین انگیزه‌هایی دیگر وجود ندارند.

شرایدر: آیا دورانی هم بوده که برایت خاطره و یادی از خود به جای گذاشته و اهمیت بیشتری داشته؟

اسکورسیزی: بله. موقعی که سعی می‌کردم فیلم *خیابان‌های پایین شهر* را بسازم؛ یا موقع ساخت فیلم‌های *آلیس دیگر این‌جا زندگی نمی‌کند* و *رانندهٔ تاکسی*، سعی می‌کردم تجربه‌هایی به دست بیاورم. من هرگز تصورش را هم نمی‌کردم که *رانندهٔ تاکسی* سودی به من برساند. تازگی‌ها چند حلقه فیلم ۸ میلی‌متری پیدا کرده‌ام که تو، من و ورنون زیمرمن را در حال بازی در لس آنجلس نشان می‌دهد. کیف کردم. من این فیلم‌ها را از توی انبار بیرون کشیدم و سرهم‌شان کردم.

شرایدر: یادم نمی‌آید.

اسکورسیزی: عالی‌اند... فوق‌العاده‌اند؛ چون که حدوداً یک ماه قبل از موفقیت فیلم گرفته شده‌اند. در این فیلم مایکل و جولیا [فیلیپس، تهیه‌کننده‌های فیلم *رانندهٔ تاکسی*] را صبح

یک روز یکشنبه، بعد از اکران گرفتن فیلم و آغاز موفقیت تجاری فیلم می‌بینم. ما این فیلم را به این خاطر گرفتیم که احساس به‌خصوصی داشتیم؛ احساسی شبیه آنچه در کتاب *یادداشت‌های زیرزمین* [داستایوسکی] آمده.

شرایدر: یک جور دعای خیر برای موفقیت؛ دعای خیری که به فرد اجازه می‌دهد فارغ از یاد و خاطره‌ای که به جای می‌گذارد به زندگی‌اش ادامه دهد.

اسکورسیزی: می‌دانی، فیلم *رانندهٔ تاکسی* برای من مثل یک یادداشت بزرگ در پای صفحهٔ زندگی‌ام بوده است. چون در واقع، همین هم بود. اگر هزار سال دیگر، کسی این فیلم را پیدا کند و از عنوان‌بندی هم در آن خبری نباشد؛ یا اگر هم عنوان‌بندی داشته باشد اما دیگر کسی نتواند خط ما را بخواند، و با این حال درک کنند که قضایا از چه قرار است؛ خب، حتی در این صورت، این چیزی نیست که فقط بتوان اسمش را به جاگذاشتن یک یاد و خاطره گذاشت.

شرایدر: آن هم برای خدایی ناشناخته...

اسکورسیزی: دقیقاً. فرایند ساخت فیلم برای من مهم‌تر از نتیجهٔ نهایی آن بود. و تو خودت در جریانی که هفتهٔ دوم کار، نزدیک بود همه چیز را به حال خود رها کنم. آن‌قدر آن کار را دوست داشتم که می‌خواستم در نطفه خفه‌اش کنم. اگر بنا بود آن‌طور که باید، ساخته نشود، همان بهتر که اصولاً ساخته نشود. اگر قرار باشد کسی در آن دست ببرد؛ همان بهتر که خودت این کار را بکنی. وظیفهٔ توست که خودت به کارش فیصله دهی.

این قضیه تقریباً شبیه پایان فیلم *دهنهٔ اسب* [۱۹۵۹، رونالد نیم] است که بارها و بارها دیده‌ام: جایی که الک گینس دیوار را خراب می‌کند؛ او به خودش می‌گوید: «همان بهتر که خودم این کار را انجام دهم.» کَکَم نمی‌گزد. همهٔ معنای فیلم به دوشِ بازی الک گینس است. خارق‌العاده است. به هر تقدیر، در آن دوران حالت یک بندباز را داشتم. در مورد *خیابان‌های پایین شهر*، اصلاً فکرش را هم نمی‌کردم که اکران بگیرد. به خودم می‌گفتم: «لااقل اگر بیست سال دیگر یک کلکسیونر به این فیلم بر بخورد، متوجه می‌شود که ایتالیایی ـ امریکایی‌ها چه شکل و قیافه‌ای داشتند و چه جور حرف می‌زدند. خیلی تعجب کردم که از فیلم استقبال شد.

شرایدر: ولی تو امیدها و جاه‌طلبی‌هایی داشتی که نمی‌توانی منکرشان بشوی.

اسکورسیزی: درست است. تازه فیلمی برای راجر کورمن ساخته بودم؛ و فکر می‌کردم که خب، *خیابان‌های پایین شهر* بایگانی می‌شود و بعد می‌روم فیلم دیگری برای کورمن می‌سازم. ولی ضمناً با خود فکر می‌کردم که لااقل یک فیلم ایتالیایی ـ امریکایی ساخته‌ام که هیچ کس خوش ندارد آن را ببیند.

شرایدر: لطفاً این طور وانمود نکن که هیچ امید و آرزویی نسبت به این فیلم نداشتی!!

اسکورسیزی: نه، نه. این فیلم، امید زندگی‌ام بود... تنها چیز دیگری که چنین آتشی را در دلم بپا کرد *رانندهٔ تاکسی* بود.

شرایدر: آیا خودت را صددرصد امریکایی می‌دانی؟

اسکورسیزی: بله.

شرایدر: اگر در این‌جا کار نمی‌کردی، دلت می‌خواست در کدام کشور کار کنی؟

اسکورسیزی: یعنی با قبول این مسأله که می‌توانستم به کار فیلمسازی خودم ادامه بدهم...؟ قبلاً در این باره صحبت کرده‌ایم. خب، به نظر می‌آید که گوش من گرفتاری بزرگی در سر راهم ایجاد می‌کند. فکر می‌کنم که استعداد کمی برای حرف زدن، و عطش زیادی برای واژه‌ها و اصطلاحات دارم؛ و بنابراین معتقدم که اگر زبانی را مثل کف دستم نشناسم، این قضایا خیلی برایم دست و پاگیر می‌شود.

شرایدر: دوست داری در ایتالیا کار کنی؟

اسکورسیزی: دوست دارم این را امتحان کنم. من با زبان ایتالیایی مشکل دارم. این را جدی می‌گویم. فرانسه را بهتر از ایتالیایی می‌دانم. در سال ۱۹۷۰ برای اولین بار به رُم رفتم. در حال حاضر هم با همسرم مدام به آن‌جا می‌رویم و برمی‌گردیم. با زبان فرانسه‌ای که قاعدتاً بهتر هم حرف می‌زنم، راحت نیستم. ولی گوش خوبی برای زبان ایتالیایی دارم. حرکات سر و دست، صداهایی که از بیخ گلو بیرون می‌آید و خلاصه کلماتی که چندان مهم نیست چه معنایی دارند. ولی برای یادگرفتن زبان ایتالیایی مشکل دارم؛ چون پدر بزرگ و مادر بزرگم، که آدم‌های سخت‌گیری بودند و در طی روز از من و برادرم نگه‌داری می‌کردند، سر من داد

می‌زدند: «خب، مگه نمی‌بینی، تو جوونی و برادر بزرگت ایتالیایی رو بهتر حرف می‌زنه؟» به این می‌گویند: «بیماری برادر بزرگه.» و گرفتاری من هم با ایتالیایی از همین جا سرچشمه می‌گیرد؛ مثل قضایایی که در *گاو خشمگین* می‌بینیم. من ایتالیایی را در مدرسه یاد گرفته‌ام؛ در ایتالیا زندگی کرده‌ام؛ کمی ایتالیایی حرف می‌زنم، ولی خیلی ناجور.

شرایدر: کدام یک از فیلم‌های امریکایی یا صحنه‌هایی از فیلم‌های امریکایی بیش از همه در ذهنت باقی مانده‌اند و از نظر احساسی، فلسفی و غیره زندگیت را تحت تأثیر قرار داده‌اند؟

اسکورسیزی: یک دقیقه فرصت می‌دهی فکر کنم؟

شرایدر: بله.

اسکورسیزی: فهرست بلند بالاییه.

شرایدر: فهرست من هم همین طور.

اسکورسیزی: بدیهی است که اول از همه *دشمن مردم* [۱۹۳۱، ویلیام ولمن]. یادم می‌آید که گذشت زمان تأثیری رویش نگذاشته. استفاده از موسیقی متن در این فیلم خارق‌العاده است. در پایان، موسیقی واقعی روز را می‌شنویم و نه قطعه‌ای که مخصوص فیلم نوشته شده باشد. وقتی در انتها (ضد) قهرمان ما به خاک می‌افتد، قطعهٔ *I'm Forever Blowing Bubbles* به گوش می‌رسد. در سال ۱۹۵۶، در سیزده سالگی، وقتی وارد دبیرستان شدم، با دو تن از دوستان به دیدن *جویندگان* [۱۹۵۶، جان فورد] رفتیم. وسط‌های فیلم بود. و از آن زمان تاکنون دارم با این فیلم زندگی می‌کنم. *کفش‌های سرخ* [۱۹۴۷، مایکل پاول] هم همین طور. و *رودخانه‌ی* ژان رنوار؛ و استفاده‌ای که از موسیقی در این فیلم کرده. صحنه‌ای در این فیلم هست که دارند از کریشنا صحبت می‌کنند و یک دفعه، فیلم تبدیل به کمدی موزیکال می‌شود.

شرایدر: صحنه‌هایی که به خاطر من می‌آیند، کمتر و تک افتاده‌ترند: جیمز استیوارت در فیلم *مهمیز برهنه* [۱۹۵۳، آنتونی مان] در حالی که کنار اسبش گریه می‌کند؛ جان وین در فیلم *جویندگان* در حالی که جلوی جفری هانتر را می‌گیرد و نمی‌گذارد نگاه کند؛ وقتی کیم نواک در فیلم *سرگیجه* وارد آن اتاق با نور سبزِ نئون می‌شود؛ کوئین‌لان در فیلم *نشانی از شر* [۱۹۵۷، ارسن ولز] در حالی که دارد از آن مکزیکی بازپرسی می‌کند؛ صحنهٔ دریا در فیلم *طلوع* [۱۹۲۷، مورنائو]. تو ظاهراً بیشتر از جنبه‌های فنی حرف می‌زنی...

اسکورسیزی: نه، از جنبه‌های فنی نه؛ از لحظات خوب گذشته حرف می‌زنم. از ده سال پیش به این طرف، می‌توانم بارها *نشانی از شر* را ببینم و لحظات خارق‌العاده‌ای را بگذرانم. اول بار که این فیلم را دیدم خوب تجزیه و تحلیلش کردم. این قضایا، احساسی را که با دیدن فیلمی فرانسوی ساختهٔ *آلگره* با بازی ژرار فیلیپ به من دست داد، به یادم می‌آورد. عنوان فیلم به انگلیسی *زیبا و مغرور* و در فرانسه *مغرورها* [۱۹۵۳] بود.

من از جنبه‌های حسی حرف می‌زنم؛ تو از اتاق‌هایی با نور سبز صحبت می‌کنی... ولی وقتی من *سرگیجه* را دیدم، وحشت کرده بودم. نمی‌دانم چرا. دوست دارم بترسم و عاشق این فیلم شده بودم.

به نظر من *سرگیجه* یک فیلم پلیسی است؛ حالا نه در مایه‌های «مجرم کیست؟» بلکه در رابطه با سرنوشت و فرجامی شوم. وقتی در سکانس آخر، جیمز استیوارت از پله‌ها بالا می‌رود، همهٔ ما می‌میریم؛ همه ما به جهنم می‌رویم و تمام.

شرایدر: دوست دارم از تو چند سؤال خصوصی بکنم. به هر تقدیر، تا به حال دربارهٔ خیلی چیزها صحبت کرده‌ایم. تو، دنیرو و من در دو ـ سه فیلم همکاری کرده‌ایم. رابطه‌مان را چگونه می‌بینی؟

اسکورسیزی: در حال حاضر؟

شرایدر: در زمینهٔ کاری.

اسکورسیزی: منظورت این است که مثلاً چطور با دنیرو کار می‌کنم؟

شرایدر: درست است؛ چطور با او و من کار می‌کنی؟

اسکورسیزی: جالب است چون با هاروی کایتل در فیلم چه *کسی در می‌زند؟* کار کرده بودم و بعد به واسطهٔ برایان دی پالما با دنیرو آشنا شدم؛ شناختی که از دنیرو پیدا کردم، متفاوت بود. من از کاری که دنیرو در فیلم *خیابان‌های پایین شهر* ارائه داد، لذت بردم. همکاری‌مان، یک همکاری کامل بود. ولی

در همین ایام کاشف به عمل آورد دنیرو[حالا اگر چه همان طور که می‌دانی، او بسیار آرام و کم حرف است و در مقابل، من و هاروی به شدت پرحرفیم] به چیزهایی علاقه‌مند است که تو هم به آن‌ها علاقه داری و یکی از این چیزها *رانندهٔ تاکسی* بود. و همهٔ ما هم عیناً همین احساس را داشتیم. حالا این به کنار، *رانندهٔ تاکسی* یک کار عاشقانه بود. ولی چیزی که می‌خواهم بگویم این است که *نیویورک، نیویورک* موقعیتی را برای من و رابرت پیش آورد که طی آن توانستیم توانایی‌های خود را بسنجیم و آزمایش کنیم؛ بی‌آن‌که برایمان مشخص باشد که آیا دوباره با هم کار خواهیم کرد یا نه. بداهه‌پردازی می‌کردیم و چیزهایی را امتحان کردیم. دوران فیلمبرداری که بیست و دو هفته طول کشید، بسیار سخت گذشت. وقتی فیلمبرداری این‌قدر زیاد طول می‌کشد، آدم دلش می‌خواهد کاری انجام دهد که به خودش تعلق داشته باشد. زندگی شخصی آدم به دست فراموشی سپرده می‌شود؛ یعنی همان داستان قدیمی... خودت واردی که. به خصوص در این فیلم، با آن دکورهای مصنوعی و آن تکنیک‌های بداهه پردازانه‌اش. از طرفی، از عهده کار برآمدیم؛ ولی از طرف دیگر، برای هر دوی ما با چالش‌هایی نیز همراه بود. هر دومان می‌خواستیم یک مسأله را ولی به دو صورت متفاوت بیان کنیم؛ مثلاً در *گاو خشمگین* او هرگز آنچه را که می‌خواست، به زبان نیاورد؛ و من هم آنچه را که می‌خواستم، نگفتم. با وجود این، همه چیز درست و سرجایش است. هر دومان از کار راضی بودیم. مسألهٔ من این نیست که حالا این فیلم خوب از کار درآمده یا بد، مسأله این است که آیا موفق شده‌ایم حرف خود را بزنیم یا نه؟ آن‌جا بود که سر و کلهٔ تو پیدا شد. می‌خواهی از این مسأله هم صحبت کنم؟

شرایدر: ابتدا بگذار بگویم که من نقش خودم را در این میان چطور می‌بینم. هفت هشت کارگردان در دنیا وجود دارند که من دوست دارم با آن‌ها کارکنم.

اسکورسیزی: این که خیلی می‌شود...

شرایدر: متأسفانه در میان این هفت هشت کارگردان، تقریباً هیچ کدام آزادی عمل مرا به عنوان یک مؤلف، محترم نمی‌شمارند؛ چرا که دوست دارند خودشان فیلمنامه را

بنویسند. در میان فیلمسازانی که من با ایشان کار کرده‌ام تو از معدود و شاید تنها فیلمسازی باشی که رعایت حال مرا به عنوان یک مؤلف کرده است. من به نوبهٔ خود، سه عنصر را در اختیار فیلمساز می‌گذارم: مضمون، شخصیت‌ها و ساختار. این کار من است. این‌ها را تحویل تو می‌دهم و خداحافظ.

اسکورسیزی: بله، ولی تو علاوه بر این، گفتگو را هم می‌نویسی.

شرایدر: متوجه شده‌ام که برای بسیاری از کارگردان‌ها پذیرفتن این سه جنبهٔ فیلمنامه یعنی مضمون ـ شخصیت‌ها ـ ساختار از سوی فیلمنامه نویس دشوار است.

اسکورسیزی: در مورد *گاو خشمگین* ما از تو کمک خواستیم. هیچ‌وقت از گفتگو دربارهٔ این موضوع خوشم نیامد چون ماردیک مارتین [نویسندهٔ فیلمنامهٔ اولیهٔ *گاو خشمگین*] حکم برادرم را دارد. روز اول سال نو متوجه شدم که بیست سال است همدیگر را می‌شناسیم. آدمی است که از بیست سال پیش تا امروز نزدیک‌ترین رابطه را با او داشته‌ام. در تمامی بحران‌ها، لحظات خوب و بد زندگی همراهی‌ام کرده است. وقتی *نیویورک، نیویورک* را می‌ساختم، شروع به نوشتن فیلمنامهٔ *گاو خشمگین* کردیم. ولی به این طفلک ذره‌ای راه و چاه رانشان نداده بودم. من همزمان در خارج و داخل شهر بودم؛ فیلمنامه *نیویورک، نیویورک* را می‌نوشتم و همان را فردا صبحش فیلمبرداری می‌کردیم. همه هم رویش کار می‌کردند: ارل (مک روچ نویسندهٔ گفتگوهای فیلم) اروین

(وینکلر تهیه کننده) و جولیا، همسر دومم. نمی‌خواستم چنین بلایی سر فیلم بعدی هم بیاید. ولی وقتی ماردیک با فیلمنامهٔ *گاو خشمگین* به سراغم آمد گویی *راشومون* [کوروساوا] را برایم آورده: بیست و پنج روایت مختلف از این داستان نوشته بود؛ چون همهٔ شخصیت‌ها هنوز زنده بودند. رابرت (دنیرو) و من فکر کردیم که اگر تو شش هفته هم روی فیلمنامه کار کنی ـ حالا به هر قیمتی ـ ارزشش را دارد. و این را هم در نظر داشته باش که هنوز تصمیم نگرفته بودم، بالاخره این فیلم را می‌سازم یا نه. ولی تو بلافاصله ایده‌هایی پیشنهاد کردی که نشان می‌داد عمیقاً و ذاتاً با مضمون و شخصیت‌ها ارتباط برقرار کرده‌ای. همان طور که خودت می‌گویی، تو ساختار را در اختیار من می‌گذاری من جزییات را به آن اضافه می‌کنم. یعنی به هر تقدیر، من به یک ساختار و یک طرح و نقشهٔ کلی احتیاج دارم. حالا در آن دوران به خاطر بیماری شدید در بیمارستان و در موقعیتی میان مرگ و زندگی دست و پا می‌زدم. آن‌جا بود که دوستی به سراغم آمد و پرسید: آیا واقعاً دلت می‌خواهد این فیلم را بسازی؟ بلافاصله پاسخ مثبت دادم. و این ناخودآگاهِ من بود که پاسخ داد. چرا؟ چون فهمیده بودم که قهرمان فیلم دیگر جیک نیست؛ بلکه من، رابرت (دنیرو)، تو و خلاصه همهٔ ماییم. در طی آن شش هفته، آن داستان را طوری شکل دادی و موقعیتی به وجود آوردی که به من اجازه داد ماهیت آن را درک کنم. منظورم را درک می‌کنی؟

شرایدر: ولی *گاو خشمگین* فیلمی نیست که من نوشته باشم...

اسکورسیزی: البته که خودت نوشته‌ای، جانم!

شرایدر: (می‌خندم) هر چی تو بگی!

اسکورسیزی: من این را بارها گفته‌ام. می‌دانم که هر دو تا اندازه‌ای خسته‌ایم و امیدوارم آنچه می‌گویم تو را عصبانی نکند ولی وقتی برایان دی پالما فیلمنامهٔ *رانندهٔ تاکسی* را به من داد و ما را به هم معرفی کرد؛ تقریباً این حس را داشتم که گویی خودم آن را نوشته‌ام. منظورم این نیست که می‌توانم چنین فیلمنامه‌ای بنویسم؛ ولی می‌خواهم بگویم که همه چیز را کاملاً حس می‌کردم؛ همه چیز را با پوست و گوشتم، با تمام وجودم حس می‌کردم. خدای من! می‌بایستی که آن فیلم را بسازم! پُل! قضیه را پیچیده نکن! می‌دانی چه می‌خواهم بگویم؟

شرایدر: می‌دانم چه می‌گویی و این مسأله را حتی بیش از تو حس می‌کنم.

اسکورسیزی: و به همین خاطر است که معتقدم بین من و تو چیزی عمیق‌تر از یک صفحه کاغذ وجود دارد. تو بر روی پرده، این مرد، این رانندهٔ تاکسی را می‌بینی، که تمامی بار فیلم را بر روی دوش خود دارد.

شرایدر: تقریباً ده سال پیش بود... ولی حالا هم همان احساس غریب را نسبت به *آخرین وسوسهٔ مسیح* دارم (فیلمنامه‌ای که براساس کتاب *مسیح باز مصلوب* اثر نیکوس کازانتزاکیس، برای اسکورسیزی نوشته‌ام.) آخرین بخش از یک تابلوی سه گانه که در آن به جای باری «متوسط»، بارِ «سنگین» درد و رنج را حس می‌کنی.

اسکورسیزی: می‌دانی، این فیلمنامه را خیلی دوست دارم و حتماً آن را کار خواهیم کرد؛ ولی بعد از این فیلم *[سلطان*

کمدی] باید قدری استراحت کنم.

شرایدر: و حتماً هم تو باید آن را بسازی. چون تو اگر آن را کار نکنی، خودم آن را می‌سازم و تو هم که از این قضایا خوشت نمی‌آید.

اسکورسیزی: درست است؛ نمی‌توانم تحمل کنم. ولی واقعاً دلم می‌خواهد آن را بسازم. گمان می‌کنم می‌توانم ببینم چه چیزی از کسار درمی‌آید. ایدهٔ خارق‌العاده‌ای است؛ خارق‌العاده. ولی من این فیلمنامه را به صورت رده بندی «مگس وزن» و «سنگین وزن» نمی‌بینم. در بافت مسیحیت، رده‌بندی‌های ورزشی نداریم. این قضایا در مورد جیک لاموتا [شخصیت دنیرو در *گاو خشمگین*] هم صادق است. خیلی از منتقدان درباره‌اش گفته‌اند «این جانور»؛ و براساس عنوان فیلم دربارهٔ این آدم قضاوت کرده‌اند. اول این‌که آن‌ها حق ندارند دربارهٔ این فرد قضاوت کنند. دوم، آن‌ها با یک جور «ماهیت» سر و کار دارند؛ مثل این که بیاییم و یک درخت کامل را با تقطیر به یک قطره عصارهٔ آن تنزل دهیم. و چنین چیزی از من، تو (و این مسأله آن‌قدر واضح است که صحبت کردن از آن به نظر مسخره می‌رسد) و رابرت سرچشمه می‌گیرد. ولی رابرت هرگز خود را قاطی این جور بحث‌های فلسفی نمی‌کند؛ هرگز. او راه و روش خود را دارد. به همین خاطر است که دوست دارم با او کار کنم.

شرایدر: می‌خواهم یک کلی بافی کنم، نظرت را راجع به آن بگو. در میان سه فیلمی که نام می‌برم، فکر می‌کنم که *رانندهٔ تاکسی* بیشتر کار من است؛ *گاو خشمگین* بیشتر به رابرت تعلق دارد و *آخرین وسوسهٔ مسیح* عمدتاً به تو تعلق خواهد داشت.

اسکورسیزی: این کلی بافی است؛ و درست هم نیست. کلی بافی‌ها هیچ وقت درست نیستند. مثل این است که بگوییم در یک رابطهٔ زناشویی، مرد حق دارد و زن خطاکار است. زن همیشه حق دارد، یا همیشه خطاکار است و مرد همیشه حق دارد. به این ترتیب که نمی‌شود دربارهٔ یک پیوند زناشویی قضاوت کرد... و در این‌جا هم ما داریم از یک «پیوند» حرف می‌زنیم.

شرایدر: خب، از همکاری‌مان صحبت کنیم. شاید آنچه که می‌خواهم بگویم این است که منشا و سرچشمه یک فیلم از من می‌آید، یکی دیگر از رابرت و یکی دیگر از تو.

اسکورسیزی: این را هم قبول ندارم. *آخرین وسوسهٔ مسیح* کاری است که از سوی دیوید کاراداین و باربارا هرشی به من پیشنهاد شده است. آدم‌هایی که خارج از این حرفه‌اند و از فرایند همکاری سر درنمی‌آورند. من، هم نویسندهٔ فیلمنامه وهم بازیگرم ولی در تیتراژ نامم به عنوان فیلمنامه‌نویس نمی‌آید. حالا این مهم نیست. هر یک از ما سعی داریم بفهمیم آیا برداشت‌مان از چیزهای مختلف یکسان است یا خیر؟

شرایدر: به شهر مونترو [در سوییس] که رفته بودم سه شمایل مذهبی خریدم [در متن اصلی شرایدر صحبت از Trois stations du chemin dela croix می‌کند؛ که منظور، سه نقش از چهارده نقاشی یا کنده کاری است که به ترتیب ـ معمولاً ـ بر دیواره‌های کلیسای مسیحی نقش می‌شوند و حالات حضرت مسیح برپای دار را به نمایش می‌گذارند] و در بازگشت به دیوار اتاقم آویزان کردم. هر وقت خطایی کرده‌ام خودم را ملزم می‌بینم سری به آن‌ها بزنم. آیا تو هنوز خود را کاتولیک می‌دانی؟

اسکورسیزی: براساس قوانین کلیسایی؟

شرایدر: یعنی به همان صورت که من خودم را پروتستان می‌دانم.

اسکورسیزی: نه متأسفانه. ما از موفقیت و کمال گرایی صحبت می‌کردیم. هیچ چیز دیگری ارزشش را ندارد.

شرایدر: مذهب چه نقشی در زندگی تو بازی می‌کند؟

اسکورسیزی: منظورت آیین عشای‌ربانی و اعتراف و از این دست است؟

شرایدر: نه، منظورم بیشتر اندیشه‌ها و تصورات درونی است؛ یعنی آنچه که پس از خاموش کردن چراغ به ذهنت می‌رسد.

اسکورسیزی: با شیطان دست و پنجه نرم می‌کنی. وقتی مریض بودم، ترس از مرگ، ترسی سیاه و تیره و تار، حی و حاضر، به سراغم می‌آمد. دچار افسردگی شدیدی شده بودم که از آن بیرون نمی‌آمدم و بیشتر در آن غرق می‌شدم. برای جلوگیری از این حالت می‌باید راهی باشد. فکر می‌کنم همیشه همهٔ کارهایم با افراط همراه بوده... بعد از آن‌که سن و سالی از آدم گذشت ـ و من امسال چهل سالم تمام می‌شود ـ

شور و حال بعضی چیزها در فرد از بین می‌رود؛ و به همین خاطر، می‌آیی و چیزهایی دیگر جایگزین می‌کنی. از همین روست که سعی دارم شکل دیگری به زندگی خود بدهم، که این فیلم را دارم تدوین می‌کنم، که سعی می‌کنم خانه و زندگی‌ای به هم بزنم؛ از مرکز نیویورک بیرون آمده و حالا دوباره در این‌جا، در محلهٔ قدیمی قبلی‌ام مسکن گزیده‌ام. موقعیت من خیلی دشوار است ولی سعی دارم مقاومت کنم. مشکلات وحشتناک هر روز به سراغ آدم می‌آیند. اصولاً زندگی هم همین است. مسأله این‌جاست که بدانیم چه چیزی به نفع آدم است. باید در خانه کار کرد. بیرون زد و کار کرد و به خانه برگشت و خوابید. در عین حالی که غالب اوقات تک و تنهاییم، می‌باید از این تودهٔ افکار و چیزهای مختلف که در فرد تلنبار می‌شوند، چیزی هماهنگ و یکپارچه به وجود آورد. می‌باید از تصویر این زندگی محتوم، پیشی گرفت. و به خواست خدا، تصویری ساخت که جایگزین تصویر مرگ شود.

شرایدر: امتیازی که ما به عنوان کارگردان، در خلق دنیایی تخیلی داریم...

اسکورسیزی: ... من تصاویری تخیلی نمی‌سازم. اصولاً خود را قادر در به وجود آوردن تصاویری تخیلی نمی‌بینم. گمان نمی‌کنم که...

شرایدر: بسیار خب؛ آزادی عمل و امتیازی که ما در خلق تصاویر غیرواقعی و به وجود آوردن چیزهایی داریم که هرگز وجود نداشته‌اند؛ آیا به تو اجازه می‌دهند که با قوهٔ تخیلت زندگی کنی؟ و آیا این مسأله تا اندازه‌ای از فشارهای درونی‌ات کم می‌کند؟

اسکورسیزی: به هیچ وجه.

شرایدر: ولی من احساس می‌کنم که قوهٔ تخیل به آدم کمک می‌کند.

اسکورسیزی: نمی‌کند.

شرایدر: و حالا به آخرین پرسش خود می‌رسم: این مبارزهٔ درونی که در فیلم‌های تو دیده می‌شود آیا تحول و تکامل پیدا می‌کند، یا تکرار می‌شود؟

اسکورسیزی: تکرار می‌شود، ولی ...

شرایدر: چون اگر فقط تکرار می‌شود...

اسکورسیزی: تکرار می‌شود و در عین حال تکامل پیدا می‌کنند. این بده بستان باید صورت بگیرد. می‌باید هر دو متقابلاً از یکدیگر نیرو بگیریم. وقتی تو *آخرین وسوسه...* را نوشتی، به من انرژی دادی. ولی این‌که من می‌آیم و چیزی را روی نوار فیلم ضبط می‌کنم دلیل بر این نمی‌شود که خود را از شر چیزی خلاص کرده‌ام. من وقتی *رانندهٔ تاکسی* را تمام کردم بیش از زمانی که شروع به ساختنش کرده بودم، «هیاهوی درون» داشتم و از خود بی‌خود بودم.

شرایدر: ولی برای من وقتی داشتم *رانندهٔ تاکسی* را می‌نوشتم، درست برعکس بود.

اسکورسیزی: یک حالت تکاملی وجود دارد. و من این را متوجه شده‌ام. از طرف دیگر تو کارکردها و قابلیت‌هایی داری که باید یاد بگیری از آن‌ها استفاده کنی.

شرایدر: تو از معدود رفقای فیلمسازی که برای من باقی مانده‌اند. با خیلی از آن‌ها قطع رابطه کرده‌ام؛ چون احساس نمی‌کردم که رو به تکامل می‌روند. این تکرار کردن و در جا زدن آن‌ها، مرا هم از پیشرفت باز می‌داشت. بنابراین دیگر به سراغ‌شان نرفتم. ولی فکر می‌کنم که تو هیچ راه دیگری به جز تکامل و پختگی پیش رونداری؛ تو دیگر دست خودت نیست که به تکامل و پختگی نرسی.

اسکورسیزی: ولی گرفتاری این‌جاست که وقتی من و تو همدیگر را می‌بینیم؛ انگاری در جلسه‌ای رسمی شرکت کرده‌ایم. هیچ وقت نشده که راحت بنشینیم و قدری هم لاطائلات ببافیم... می‌دانی منظورم چیست؟

شرایدر: بله، و این مسأله غمگینم می‌کند. ❑

از: *کایه دو سینما*، شماره، آوریل ۱۹۸۲