ساخته شدن «دود»

گفت‌وگوی آنت اینسدورف با پل اوستر
ترجمه‌ی بابک تبرایی

پرتال جامع علوم انسانی

آنت اینسدورف: گویا «دود» بر اساس داستان کریسمسی ساخته شده که شما برای «نیویورک تایمز» نوشتید.[۱]

پل استر: بله، همه‌چیز با آن داستان کوچک شروع شد. مایک یوپتاس، دبیر صفحه‌ی مقابل سرمقاله، یک روز صبح در نوامبر ۱۹۹۰ تماس غیرمنتظره‌ای با من گرفت. من نمی‌شناختمش، ولی ظاهراً او چندتایی از کتاب‌های مرا خوانده بود. دوستانه و صادقانه گفت می‌خواهد برای روز کریسمس در صفحه‌اش یک داستان بگذارد. نظر من چی بود؟ می‌خواستم آن را بنویسیم؟ فکر کردم پیشنهاد جالبی‌ست ـ جالب بود که تکه‌ای ساختگی و تخیلی را به‌جای واقعیت در روزنامه بگذاریم. اولش به‌نظرم کمی هم شیطنت‌آمیز بود. ولی موضوع این بود که من تا آن موقع داستان کوتاه ننوشته بودم، و مطمئن هم نبودم که بتوانم ایده‌ای پیدا کنم. گفتم «چند روز بهم وقت بدین. اگه چیزی به فکرم رسید، خبرتون می‌کنم.» چند روزی همین‌طور گذشت، و درست زمانی که می‌خواستم دست بکشم، یک جعبه از شیمل پنینکس مورد علاقه‌ام ـ سیگار برگ‌های کوچکی که به دود کردن‌شان علاقه دارم ـ باز کردم و یاد مردی افتادم که در بروکلین آن‌ها را به من می‌فروشد. بعد به فکر برخوردهایی افتادم که هر روز در نیویورک با آدم‌هایی داریم که می‌بینیم‌شان ولی واقعاً آن‌ها را نمی‌شناسیم. و کم‌کم داستان در من شروع کرد به شکل گرفتن. همه‌اش واقعاً از اون بسته‌ی سیگار برگ شروع شد.

آ.ا. : این داستان از آن داستان کریسمس‌های معمولی نیست.

پ.ا.: از این بابت خوشحالم. همه‌چیز در «اوگی رن» وارونه می‌شود. دزدیدن چیست؟ بخشیدن چیست؟ دروغ چیست؟ حقیقت چیست؟ همه‌ی این پرسش‌ها به گونه‌هایی نسبتاً غریب و نامتعارف در این داستان مطرح می‌شوند.

آ. ا.: وین ونگ از کی به‌کار علاقمند شد؟

پ.ا.: چند هفته بعد از انتشار داستان. وین از سن فرانسیسکو تماس گرفت.

آ.ا.: می‌شناختیدش؟

پ.ا.: نه. ولی درباره‌اش شنیده بودم و یکی از فیلم‌هایش به اسم «دیم سام»[۲] را هم دیده بودم، که خیلی تحسینش می‌کردم. گویا داستان را در «تایمز» خوانده بود و احساس کرده بود می‌تواند مقدمه‌ی خوبی برای یک فیلم باشد. علاقه‌اش خوشحالم کرد، ولی آن‌موقع نمی‌خواستم خودم فیلم‌نامه بنویسم. سخت مشغول کار بر روی یک رمان بودم و نمی‌توانستم به چیز دیگری فکر کنم. ولی [گفتم] اگر وین می‌خواهد از داستان برای ساختن یک فیلم استفاده کند، من مشکلی ندارم. او فیلم‌ساز خوبی بود، و می‌دانستم که نتیجه‌ی کلی‌اش هم چیز خوبی خواهد شد.

آ.ا.: پس چه‌طور شد که آخرسر خودتان فیلم‌نامه را نوشتید؟

پ.اُ.: همان بهار وین به نیویورک آمد. گمانم ماه می بود و در اولین بعدازظهری که با هم بودیم، فقط حول و حوش بروکلین قدم زدیم. خاطرم هست که روز زیبایی بود، و من مکان‌های مختلفی در شهر را که تصور می‌کردم داستان در آن‌ها اتفاق می‌افتد، نشانش دادم. خیلی خوب با هم جور شدیم. وین آدم فوق‌العاده‌ست، مردی با حساسیت زیاد، سخاوت، طنز و برخلاف بیش‌تر هنرمندها، از هنر برای ارضای منیتش استفاده نمی‌کند. در حرفه‌اش هم آدم صاف و صادقی است، به این معنا که هرگز لزومی به دفاع از عقیده‌اش یا زدن ساز خودش حس نمی‌کند. بعد از اولین روز در بروکلین، برای هر دویمان روشن بود که با هم رفیق می‌شویم.

آ.ا.: آن روز درباره‌ی ایده‌هایی برای فیلم هم حرف زدید؟

پ.اُ.: راشید، شخصیت مرکزی داستان، در طول همان صحبت ابتدایی متولد شد. همین‌طور این اصل که فیلم درباره‌ی بروکلین خواهد بود... وین برگشت به سن فرانسیسکو و با یکی از دوستان فیلم‌نامه‌نویسش روی یک طرح کارکرد. در آگوست، آن طرح داستانی ده ـ دوازده صفحه‌ای را برایم فرستاد. من آن‌موقع در ورمانت با خانواده‌ام بودم، و یادم است که احساس می‌کردم طرح کلی خوب است، ولی نه به قدر کافی. دادم همسرم، سیری، آن را بخواند، و آن‌شب بیدار نشستیم و داستان دیگری پروراندیم، که رویکردش متفاوت بود. فردایش با وین تماس گرفتم، و او هم پذیرفت که این داستان جدید بهتر از آنی است که او برایم فرستاده بود. از من خواست تا هم‌چون لطفِ کوچکی در حقش، اگر اشکالی نداشت طرح این داستان جدید را برایش بنویسم. من هم فکر کردم تا این حد را به او مدیونم، و برایش نوشتم.

آ.ا.: و ناگهان به قول معروف پای‌تان به‌کار باز شد.

پ.اُ.: بامزه است که این کارها چه‌طور جفت‌وجور می‌شوند، نیست؟ چند هفته بعد، وین برای کار دیگری به ژاپن رفت. در آن‌جا درباره پروژه‌اش با ساتورو ایسه‌کی از [Nippon Film Development] NDF صحبت می‌کرد که به‌طور تصادفی و گذرا، از طرحی هم که من برایش نوشته بودم حرفی زد. آقای ایسه‌کی هم خیلی علاقمند شد. گفت که دوست دارد فیلم ما را تهیه کند. ولی فقط به شرطی که «اُستر فیلم‌نامه را بنویسد» کتاب‌های من در ژاپن هم منتشر می‌شوند، و ظاهراً او من را می‌شناخت. ولی گفت که به یک شریک امریکایی هم احتیاج دارد تا هم هزینه‌ها را تقسیم کنند و هم آن طرفِ امریکایی بر تولید نظارت کند. وقتی وین از توکیو با من تماس گرفت تا گزارش بدهد چه اتفاقی افتاده، خنده‌ام گرفت. بخت این‌که آقای ایسه‌کی بتواند یک شریک آمریکایی پیدا کند به‌نظرم آن‌قدر ناچیز و چنان یکسر فراتر از امکان‌پذیری بود که من هم گفتم باشد، اگر پول ساختن فیلم جور شود من هم فیلم‌نامه را خواهم نوشت. و بعد بلافاصله برگشتم سرِ کار نوشتن رمانم.

آ.ا.: ولیَ آن‌ها توانستند شریک پیدا کنند، مگر نه؟

پ.اُ.: تا حدی. تام لادی، از دوستان خوب وین در سن فرانسیسکو، می‌خواست که در [شرکت فیلم‌سازی] زئوتروپ کار را انجام دهد. وقتی وین خبر را به من داد، به‌کل غافلگیر و مبهوت شدم. ولی نمی‌توانستم عقب بکشم. به لحاظ اخلاقی، متعهد به نوشتن فیلم‌نامه بودم. قولش را داده بودم، و برای همین وقتی «لویاتان» را تمام کردم [در پایان سال ۹۱]، شروع کردم به نوشتن «دود».

چند ماه بعد، قرارداد بین NDF و زئوتروپ به‌هم خورد. ولی من آن‌موقع دیگر بیش از آن پیش رفته بودم که بخواهم رهایش کنم. نسخه‌ی اولیه را

نوشته بودم، و وقتی آدم چیزی را شروع می‌کند، طبیعی است که بخواهد تا آخرش را هم ببیند.

آ.ا.: تا قبل از آن فیلم‌نامه‌ای نوشته بودید؟

پ.ا.: نه واقعاً. وقتی خیلی جوان بودم، نوزده یا بیست‌ساله، یکی دو تا فیلم‌نامه برای فیلم‌هایی صامت نوشتم. خیلی طولانی و خیلی مفصل بودند، هفتاد، هشتاد صفحه توضیح دقیق و موشکافانه‌ی حرکات. تک‌تک ژست‌ها را نوشته بودم. اسلپ‌استیکی عجیب و غریب و جدی، بازسازی باستر کیتن. آن فیلم‌نامه‌ها حالا گم شده‌اند. بدجوری دلم می‌خواهد بدانم کجا هستند. دوست دارم ببینم چه جوری بودند.

آ.ا.: هیچ‌جور تدارک خاصی دیدید؟ فیلم‌نامه‌ای خواندید؟ شروع کردید به تماشای فیلم‌ها با نگاه متفاوتی نسبت به ساختمان‌شان؟

پ.ا.: چند فیلم‌نامه را نگاهی کردم، فقط برای این‌که از قالب کار مطمئن شوم. طرز شماره‌گذاری کردن صحنه‌ها، از داخلی‌ها به خارجی‌ها رفتن، و از این‌جور چیزها. ولی واقعاً تدارکی ندیدم ـ به‌جز یک عمر تماشای فیلم. من همیشه، از وقتی بچه بودم، مجذوب فیلم‌ها بودم. گمانم کم‌تر کسی در دنیاست که جذب سینما نشده باشد. ولی در عین حال، من مشکلات خاصی هم با سینما داشتم. نه با هیچ فیلم خاصی، کلاً با فیلم‌ها، با خود رسانه.

آ.ا.: از چه لحاظ؟

پ.ا.: در درجه‌ی اول، دو بُعدی بودن‌شان. مردم فیلم‌ها را «واقعی» در نظر می‌گیرند، که نیستند. تصاویر تختی هستند که روی یک دیوار می‌افتند ـ تصویری از واقعیت، نه خود آن. بعد هم مسئله‌ی تصاویر مطرح است. ما تمایل داریم منفعلانه تماشایشان کنیم، و این‌طوری تصاویر به خوردمان می‌روند. ما به مدت دو ساعت مجذوب و مسحور و مسرور می‌شویم، و بعد از تالار سینما می‌آییم بیرون و به‌زور یادمان می‌آید که چه دیده‌ایم. رمان‌ها یکسر متفاوتند. برای خواندن یک کتاب، باید فعالانه با آن‌چه کلمات می‌گویند درگیر شوید. باید فعالیت کنید، باید از تخیل‌تان بهره بگیرید. و وقتی تخیل‌تان تماماً بیدار شود، طوری وارد دنیای کتاب می‌شوید که انگار زندگی خودتان است. بو می‌کنید، لمس می‌کنید، فکرها و اندیشه‌های پیچیده مال شما می‌شوند، و در نهایت خودتان را در یک دنیای سه بُعدی می‌یابید.

آ.ا.: این‌ها حرف‌های یک رمان‌نویس است.

پ.ا.: خب، نیازی به گفتن نیست که من همیشه طرف کتاب‌ها را می‌گیرم. ولی این معنایش نیست که فیلم‌ها فوق‌العاده نیستند. این راه دیگری برای داستان گفتن است. فقط همین، و به‌نظر من مهم است که در خاطر داشته باشیم هر رسانه چه می‌تواند بکند و چه نمی‌تواند بکند... من مخصوصاً شیفته‌ی کارگردان‌هایی‌ام که تأکید دارند با تکنیک داستان بگویند، و به‌قدر کافی زمان می‌گذارند تا به شخصیت‌هایشان اجازه دهند جلوی چشمان شما نمایان شوند و چون انسان‌هایی تمام و کمال هستی یابند.

آ.ا.: چه کسانی را در این دسته می‌گذارید؟

پ.ا.: یکی‌شان، رنوآر؛ دیگری، ازو؛ برسون... ساتیا جیت‌رای... نهایتاً یک طیف کامل. این کارگردان‌ها شما را با تصاویر بمباران نمی‌کنند، آن‌ها به‌خاطر خود تصویر، عاشق تصویر نیستند. آن‌ها با دقت و حوصله‌ی بهترین رمان‌نویس‌ها، داستان‌هاشان را تعریف می‌کنند. وین از این دست کارگردان‌هاست. کسی است که با زندگی درونی شخصیت‌هایش همدلی می‌کند و با شتاب از چیزها نمی‌گذارد. به همین دلیل بود که از کار کردن با او ـ کار کردن «برای» او ـ خوشحال بودم. به هر حال، فیلم‌نامه چیزی بیش از یک طرح کلی نیست. من فیلم‌نامه را در خلأ ننوشتم. برای وین نوشتمش، برای فیلمی که او می‌خواست بسازد، و من خیلی

آگاهانه سعی کردم چیزی بنویسم که با توانایی‌های او به‌عنوان کارگردان هماهنگ باشد.

آ.ا.: نوشتنش چه‌قدر برای‌تان طول کشید؟

پ.ا.: نسخه‌ی اول حدود سه هفته، شاید یک ماه، طول کشید. بعد قرار و مدارهای بین NDF و زئوتروپ به‌هم خورد، و ناگهان کل پروژه معلق ماند. احتمالاً حماقت بود که بدون امضای قرارداد کار را شروع کنم، ولی من هنوز نمی‌دانستم صنعت فیلم تا چه حد بی‌ثبات و نامعلوم است. ولی به هر حال NDF همان‌وقت تصمیم گرفت ادامه دهد و مادامی که دنبال یک شریک آمریکایی دیگر می‌گردد، فیلم‌نامه را هم «پیش ببرد.» معنایش این بود که پول کمی به من داده می‌شود تا فیلم‌نامه را ادامه دهم، و من هم همین کار را کردم. وین و من درباره‌ی نسخه‌ی اولیه بحث کردیم، من کمی بیش‌تر دستکاری‌اش کردم، و بعد هر دویمان رفتیم سراغ کارهای دیگر. وین رفت سر پیش‌تولید «باشگاه جوی‌لاک»، و من هم شروع کردم به نوشتن یک رمان جدید [«آقای سرگیجه»] ولی تماس‌مان را قطع نکردیم، و در طول یک سال و نیم بعدش هرازگاه تلفنی با هم حرف می‌زدیم یا جایی قرار می‌گذاشتیم تا راجع به ایده‌های جدیدی درموردِ فیلم‌نامه بحث کنیم.

من تقریباً سه نسخه‌ی دیگر نوشتم، و هر بار یکی دو هفته رویش کار می‌کردم ـ عناصری را اضافه یا حذف می‌کردم، در ساختار تجدیدنظر می‌کردم. بین نسخه‌ی اولیه و نسخه‌ی نهایی تفاوت زیادی وجود دارد، ولی تغییرات آهسته و به‌تدریج اتفاق می‌افتاد و من هرگز این احساس را نداشتم که دارم جوهره‌ی داستان را تغییر می‌دهم. شاید بشود گفت به‌تدریج آن را پیدا می‌کردم. در همین دوران بود که پیتر نیومن تهیه‌کننده‌ی آمریکایی کارمان شد، ولی هنوز بایستی پول ساخت فیلم پیدا می‌شد. در این بین، من روی «آقای سرگیجه» کار می‌کردم، و وقتی تمامش کردم، فیلم وین هم آماده‌ی اکران بود. این‌طوری شد که ما آماده بودیم تا دوباره روی «دود» کار کنیم.

بختی که آوردیم این بود که وین تصمیم گرفت فیلم‌نامه را به رابرت آلتمن نشان دهد. آلتمن چیزهای خیلی دلپذیری درباره‌اش گفت، ولی این را هم ذکر کرد که حس می‌کند وسط‌هایش کمی لنگ می‌زند و احتمالاً پیش از گرفتن شکل نهایی‌اش، به یک چیز کوچک دیگر هم احتیاج دارد. رابرت آلتمن کسی نیست که نظرش را بشود ندیده گرفت، و برای همین هم من برگشتم و با در نظر داشتن نظرات او در ذهنم، فیلم‌نامه را دوباره خواندم، و ایمان آوردم که حق با اوست. دوباره نشستم به کار، و این بار همه‌چیز به‌نظر سر جایش می‌آمد. داستان پُرتر، غنی‌تر و منسجم‌تر شد. دیگر مجموعه‌ای از تکه‌ها نبود. سرانجام انسجام خودش را پیدا کرده بود.

آ.ا.: پس فرآیند کاملاً متفاوتی با نوشتن رمان بوده. از آن لذت بردید؟

پ.ا.: بله، کاملاً متفاوت بود. نوشتن یک رمان، فرآیندی ارگانیک است، و بیش‌ترش ناخودآگاه اتفاق می‌افتد. طولانی و آهسته و بسیار طاقت‌فرساست. فیلم‌نامه بیش‌تر شبیه یک پازل است. نوشتن کلماتش شاید خیلی وقت‌گیر نباشد، ولی کنار هم گذاشتن قطعات می‌تواند دیوانه‌تان کند. ولی بله، خیلی لذت بردم. برایم چالشی بود که دیالوگ بنویسم، و به‌جای روایی فکر کردن، دراماتیک نگاه کنم و کاری را انجام دهم که تا پیش از آن هرگز نکرده بودم.

آ.ا.: و بعد میراماکس قدم جلو گذاشت و تصمیم گرفت فیلم را پشتیبانی کند.

پ.ا.: «باشگاه جوی کلاب» خیلی موفق از آب درآمد، فیلم‌نامه تمام شده بود، و پیتر نیومن هم آدم بانمک و مجاب‌کننده‌ای است. پاییز قبل من حدود دو هفته در کشور نبودم، و وقتی به خانه برگشتم،

به‌نظر می‌رسید کار راه افتاده. همه‌ی قرارها گذاشته شده بود.

آ.ا.: و این زمانی است که فیلم‌نامه‌نویس ظاهراً می‌رود کنار.

پ.ا.: این‌طور می‌گویند. ولی وین و من فراموش کردیم که به قواعد توجه کنیم. هرگز به ذهن هیچ‌کدام‌مان خطور نکرد که در آن زمان همراه هم نباشیم. من نویسنده بودم، وین کارگردان بود، ولی آن فیلم مال «ما» بود، و در طول آن پروژه ما خودمان را همکارانی برابر می‌دانستیم. حالا می‌فهمم که این چه توافق غیرمعمولی بود. قرار نیست نویسنده‌ها و کارگردان‌ها از هم خوش‌شان بیاید، و هیچ‌کس تابه‌حال نشنیده که کارگردانی طوری با نویسنده‌اش رفتار کند که وین با من رفتار می‌کرد. ولی من بی‌تجربه و خام بودم و تصور می‌کردم بدیهی است که من هم باید در جریان کار باشم.

پ.ا.: بله، ولی آن به کل متفاوت بود. فیلیپ هاس یکی از رمان‌های من را اقتباس کرد و از آن اقتباس فیلمی ساخت. به‌کل داستان متفاوتی بود. او و همسرش فیلم‌نامه را نوشتند، و او کارگردانی‌اش کرد. دست او در تفسیر کتاب باز بود و او هم خوانش خاصی از کتابی که من نوشته بودم را ارائه داد. ولی کار من قبل از شروع او تمام شده بود.

آ.ا.: بله، ولی شما آخر سر نقشی هم در آن فیلم بازی کردید، مگر نه؟ منظورم به‌عنوان بازیگر است.

پ.ا.: درست است، درست است. حضور افتخاری سی‌ثانیه‌ای من در صحنه‌ی آخر. ولی بار آخرم بود! آن تجربه دست‌کم باعث شد تا احترام جدیدی برای کار بازیگرها قائل باشم. منظورم بازیگرهای مجرب حرفه‌ای است. هیچ‌چیز مثل یک ذره چشیدن چیزی واقعی نمی‌تواند به شما تواضع را بیاموزد.

آ.ا.: پس برگردیم به «دود». مثلاً در انتخاب بازیگرها هم دخالت داشتید؟

پ.ا.: تا حدی بله. من و وین درباره‌ی هر انتخاب کاملاً بحث می‌کردیم. چندباری سرخوردگی‌هایی پیش آمده، و گرفتن برخی تصمیم‌ها هم خیلی سخت بود. یکی از بازیگرهایی که خیلی دلم می‌خواست در کار باشد، جیان‌کارلو اسپوزیتو بود. نقش او خیلی کوتاه است. او نقش تامی، یکی از سه شرط‌بند غیرحضوری، را باز می‌کند، و تنها در دو صحنه نقشی فرعی دارد. ولی شخصیتی که او بازی کرد، اولین دیالوگ‌ها را در فیلم می‌گفت، و من می‌دانستم اگر او قبول کند، شروع فیلم خیلی خوب می‌شود. وقتی بله را گفت برای من لحظه‌ی فوق‌العاده‌ای بود. در مورد فارست ویتاکر هم همین‌طور. نمی‌توانستم تصور کنم هیچ بازیگر دیگری نقش سایرس را بازی کند، و نمی‌توانم به شما بگویم وقتی او آن نقش را قبول کرد چه‌قدر ذوق کردم... سوای این‌ها، من در خیلی از جلسات آزمون بازیگری حاضر بودم. تعداد خیلی زیادی از آدم‌های بااستعداد، با امید زیاد و جسارت فراوان به این آزمون‌ها آمدند. خیلی شجاعت می‌خواهد که آدم هر روز به استقبال رد شدن برود، و باید بگویم من خیلی تحت‌تأثیر این‌ها قرار گرفتم... ولی حالا که به گذشته نگاه می‌کنم، به نظرم به‌یادماندنی‌ترین تجربه مربوط به انتخاب بازیگران یک آزمون انتخاب عمومی بود که از سوی هایدی لویت و بیلی هاپکینز ترتیب داده شد. یکشنبه‌ی خیلی سردی از اواخر ژانویه بود، برف روی زمین نشسته بود، باد شدیدی می‌آمد، و سه هزار نفر در دبیرستانی در منهتن حاضر شده بودند تا برای نقش‌های کوچک توی «دود» امتحان بدهند. سه هزار نفر! صف‌شان تا آخر بلوک ادامه داشت. چه کلکسیون جورواجوری از آدم‌ها بود.

دراز و کوتاه، چاق و لاغر، پیر و جوان، سفید، سیاه، قهوه‌ای، زرد... همه، از یک بانوی شایسته‌ی

سابق نیجریه گرفته تا یک قهرمان سابق مشت‌زنی میان‌وزن، آمده بودند، و تک‌تک‌شان می‌خواستند توی فیلم بازی کنند. مبهوت شده بودم.

آ.ا.: خب، در نهایت بازیگرهای خارق‌العاده‌ای آمدند. هاروی کایتل، ویلیام هِرت، استاکرد چانینگ، فارست ویتاکر، اشلی جاد... و هرولد پرینیو در اولین نقشش. گروه فوق‌العاده است.

پ.ا.: کار کردن با آن‌ها هم خوب بود. هیچ‌کدام از بازیگرها پول زیادی نگرفت، ولی به‌نظر می‌رسید همگی مشتاق بودند که در فیلم باشند. این باعث شد که جو کاریِ خوبی حکمفرما باشد... حدود دو ماه قبل از شروعِ فیلم‌برداری، وین و من جلساتی با بازیگرها را شروع کردیم تا درباره‌ی نقش‌های‌شان صحبت کنیم و جزییات فیلم‌نامه را بررسیم. من برای خیلی از نقش‌ها «یادداشت‌های شخصیت» نوشتم، که شامل فهرست‌های جامع و نظراتی برای کمک به پُر کردن پس‌زمینه‌ی زندگیِ هر کدام از شخصیت‌ها بود. نه فقط زندگی‌نامه و شجره‌ی خانوادگی، بلکه این‌که به چه موزیکی گوش می‌کنند، چه غذایی می‌خورند، چه کتابی می‌خوانند ـ هر چیزی که می‌توانست به بازیگر کمک کند تا سوار نقشش شود.

آ.ا.: مارگریت دوراس هم دقیقاً همین رویکرد را داشت وقتی‌که فیلم‌نامه‌ی «هیروشیما، عشق من» را نوشت، که یکی از محبوب‌ترین فیلم‌های تمام دوران برای من هم هست. با این‌که چیز زیادی از پس‌زمینه‌ی شخصیت‌ها به ما گفته نمی‌شود، حسی از بافت‌دار بودن‌شان به ما منتقل می‌شود.

پ.ا.: هر چه بیش‌تر بدانید، مفیدتر است. هر چه نباشد، تظاهر به کسی دیگر بودن کار آسانی نیست. هر چه دست‌تان پُرتر باشد، بازی‌تان هم غنی‌تر می‌شود.

آ.ا.: پس برای «دود» جلسات تمرین هم بوده ـ چیزی که در سینما همیشه هم برایش وقت نیست.

پ.ا.: برای این فیلم ضروری به‌نظر می‌رسید، با توجه به این‌که در فیلم کنش‌ها خیلی کم، و گفت‌وگوها خیلی زیادند! چند هفته‌ای در کلیسایی نزدیک میدان واشنگتن تمرین کردیم. هاروی، بیل، هرولد، استاکرد، اشلی... همه‌شان خیلی سخت کار کردند.

آ.ا.: بخش دیگری از پیش تولید هم بود که مشغولش باشید؟

پ.ا.: مشغول شاید کلمه‌ی خیلی پُروزنی باشد، ولی با طراح صحنه، کالینا ایوانوف، دفعات زیادی حرف زدم. مخصوصاً درباره‌ی آپارتمانی که شخصیت بیل هرت در آن زندگی می‌کرد. این تنها مکانی بود که برای فیلم ساخته می‌شد ـ روی یک صحنه‌ی تئاتر در لانگ آیلند سیتی. همه‌ی چیزهای دیگر در مکان‌های واقعی فیلم‌برداری شدند. با توجه به این‌که قرار بود یک رمان‌نویس در آن آپارتمان زندگی کند، منطقی بود که کالینا بخواهد با من مشورت کند. ما درباره‌ی همه‌چیز حرف زدیم: کتاب‌های توی قفسه‌ها، تصاویر روی دیوارها، جزء به جزء وسایلِ روی میز. به‌نظرم او کار چشمگیری انجام داد. برایِ اولین بار در یک فیلم یک آپارتمان شبیه به واقعیت را در نیویورک می‌بینیم. تا به حال دقت کرده‌اید که چه تعداد آدم ظاهراً معمولی در فیلم‌های هالیوودی توی خانه‌های سه میلیون دلاری تریبیکا[۳] زندگی کرده‌اند؟ آپارتمانی که کالینا طراحی کرد واقعی به‌نظر می‌رسد، و فکر و کار زیادی هم صرفش شد، آن‌هم برای چیزهایی که اغلب در تصویر قابل دیدن نیستند. فنجان قهوه‌ی کوچک روی میز، کارت‌پستال هرمان ملویل روی میز تحریر، واژه‌پرداز بلااستفاده در یک گوشه، هزار و یک جزئیات دقیق... می‌توان فیلسوفانه گفت که طراحی صحنه نظامتی فریبنده است. این کار یک مؤلفه‌ی واقعاً روحانی دارد. لازمه‌ی چنین کاری نگاه کردنِ خیلی دقیق به جهان است، و دیدن

چیزها به‌شکلی که واقعاً هستند، نه آن‌جور که دل‌تان می‌خواهد باشند، و بعد بازسازی آن‌ها برای نیاتی تماماً تخیلی و داستانی. هر شغلی که مستلزم چنین نگاه دقیقی به جهان باشد، شغل خوبی است، شغلی که برای روح مفید است.

آ.ا.: دارید کم‌کم مثل اوگی رن حرف می‌زنید!

پ.ا. (می‌خندد): خب، اوگی که از هیچ به‌وجود نیامده. او بخشی از من است ـ درست همان‌قدر که من بخشی از او هستم.

آ.ا.: وقتی فیلم‌برداری شروع شد هم سرِ صحنه می‌رفتید؟

پ.ا.: هرازگاه. بعضی‌وقت‌ها می‌رفتم ببینم اوضاع از چه قرار است. به‌خصوص وقت‌هایی که داشتند صحنه‌های سیگارفروشی را می‌گرفتند، چون محل فیلم‌برداری تا خانه‌ی من فاصله‌ای نداشت. در سه ـ چهار روز آخر فیلم‌برداری هم در پیک اسکیل بودم. ولی در کَل فاَصله‌ام را حفظ می‌کردم. محل فیلم‌برداری قلمرو وین بود، و من نمی‌خواستم مزاحم کارش بشوم. وقتی من داشتم فیلم‌نامه را می‌نوشتم، او کنار من توی اتاق نمی‌نشست، پس درست این بود که من هم در مقابل مثل او رفتار کنم... اما کاری که واقعاً می‌کردم حاضر شدن در جلساتِ هر روز عصر در ساختمان دوآرت در خیابان پنجاه و پنجم غربی بود. این عملی اجتناب‌ناپذیر بود. من سانت به سانت فیلم را دیدم، و وقتی در اواسط جولای به اتاق تدوین رفتیم، درک خیلی خوبی از گزینه‌هایمان داشتم... نمایش‌های هرروزه هم‌چنین در آموختنِ این‌که چه‌طور با سرخوردگی‌ها کنار بیایم، کارآمدَ بود. هر بار که بازیگری یک دیالوگ را جا می‌انداخت یا از متن دور می‌شد، انگار چاقویی توی قلب من فرو می‌کردند. اما این چیزی است که وقتی با آدم‌های دیگر همکاری می‌کنید اتفاق می‌افتد، چیزی است که برای زندگی کردن باید بیاموزید. دارم درباره‌ی کوچک‌ترین دور شدن‌ها از آن‌چه نوشته بودم صحبت می‌کنم. چیزهایی که احتمالاً فقط من متوجه‌شان می‌شوم. ولی به هرحال شما سخت روی کلمات کار می‌کنید تا به شکل خاصی پرداخت شوند، و دیدن‌شان که به‌شکل متفاوتی اجرا می‌شوند برای‌تان دردناک است... اما جنبه‌ی دیگری هم هست. گاهی بازیگران بداهه‌پردازی می‌کردند یا جملاتی می‌افزودند و بعضی از این اضافه کردن‌ها قطعاً به فیلم کمک کرده. مثلاً هاروی در صحنه‌ای خطاب به مشتری عصبانی سیگارفروشی داد می‌زند:

«Take it on the arches, you fat f...!»

من قبلاً هرگز این اصطلاح را نشنیده بودم، و به‌نظرم بانمک آمد. درست از آن‌جور چیزهایی بود که اوگی می‌گوید...

آ.ا.: پس اگرچه هر روز سر صحنه نمی‌رفتید، ولی آمادگی‌اش را داشتید تا بعد از پایان فیلم‌برداری برای کمک بروید.

پ.ا.: واقعاً برنامه نداشتم که آن‌قدر گرفتار تدوین شوم، ولی مثل خیلی از دیگر چیزهای مربوط به «دود»، به‌نظر می‌رسید که دارد به خودی خودش اتفاق می‌افتد. می‌زی هوی در فیلم آخر وین با او کار کرده بود، وین و من هم که خوب همدیگر را می‌شناختیم، و از قضا من و می‌زی هم با هم دوست شدیم ـ انگار که در تناسخ قبلی‌مان با هم دوست بوده باشیم. یک رابطه‌ی سه‌نفره‌ی عالی بود، همگی احساس می‌کردیم آزادیم تا عقیده‌مان را بگوییم، درباره‌ی کوچک‌ترین مشکلی که پیش می‌آمد حرف بزنیم، و هر کدام‌مان به‌دقت به آن‌چه دوتای دیگر می‌گفتند گوش می‌کردیم. جوی مبتنی بر احترام و برابری بود. نه سلسله‌مراتبی در کار بود، و نه تروریسم روشنفکرانه. ما هفته‌ها و ماه‌ها با هم کار کردیم، و به‌ندرت تنشی به‌وجود می‌آمد. کار سخت، بله، ولی کلی هم جوک و خنده بینش بود.

آ.ا.: اتاق تدوین جایی‌ست که وقتی نوبتش

می‌رسد، هر فیلمی واقعاً در آن‌جا ساخته می‌شود.

پ.ا.: مثل از اول شروع کردن می‌ماند. با متن شروع می‌کنید، که ایده‌ی مشخصی به‌تان می‌دهد از این‌که فیلم باید چه‌طور باشد. بعد متن را فیلم‌برداری می‌کنید، و خیلی چیزها تغییر می‌کند. بازی‌های بازیگران معانی مختلف و حالت‌های متفاوتی را اضافه می‌کند، چیزهایی از دست می‌رود و چیزهای دیگری به‌دست می‌آید. بعد می‌روید به اتاق تدوین و سعی می‌کنید تا متن را با اجرا پیوند دهید. گاهی این دو خیلی هماهنگ با هم جفت می‌شوند. گاهی دیگر، با هم جور نمی‌شوند و این می‌تواند اعصاب خُردکُن باشد. مثل رمان‌نویسی می‌مانید که سعی می‌کند کتابش را بازنگری کند، ولی به پنجاه درصد کلمه‌های فرهنگ لغت دسترسی ندارد، اجازه‌ی استفاده از آن‌ها را ندارد... پس توی کار دست می‌برید و اصلاح می‌کنید و دستکاری می‌کنید، دنبال یک ریتم می‌گردید، یک جریان موسیقایی که شما را از یک صحنه به صحنه‌ی بعد ببرد، و مجبور می‌شوید قسمت‌هایی حذف کنید تا تناسب کلی به هم نخورد و آن‌چه برای کلیت فیلم ضروری است حفظ شود... بعد، مافوق همه‌ی این ملاحظات، مسأله‌ی زمان مطرح است. یک رمان می‌تواند نود صفحه یا نهصد صفحه باشد، و هیچ‌کس درباره‌ی حجمش فکر نمی‌کند. ولی یک فیلم باید طول معینی داشته باشد، دو ساعت یا کم‌تر. این فرمی تثبیت‌شده است، مثل یک سونات، و مجبورید همه‌چیز را در این فضای محدود بیاورید. معلوم شد که فیلم‌نامه‌ای که من نوشته بودم خیلی طولانی‌ست. قبل از شروع فیلم‌برداری چیزهایی را از آن حذف کردم، ولی حتّا باز هم هنوز خیلی طولانی بود. اولین نسخه‌ای که می‌زی در اتاق تدوین سرهم کرد، دو ساعت و پنجاه دقیقه بود، که معنایش این بود که مجبور بودیم حدود یک سوم داستان را حذف کنیم. راستش را بگویم، نمی‌دانستم چه‌طور چنین چیزی ممکن است. بعد فهمیدم که تقریباً هر کسی که فیلم می‌سازد باید با این مسأله مواجه شود. به‌همین‌خاطر است که تدوین یک فیلم همیشه از فیلم‌برداری‌اش بیش‌تر طول می‌کشد.

آ.ا.: بزرگترین غافلگیری‌ای که در اتاق تدوین با آن مواجه شدید، چه بود؟

پ.ا.: غافلگیری‌های زیادی بود، ولی بزرگ‌ترین‌شان مال آخرین صحنه بود که در آن اوگی به پل داستان کریسمس را می‌گوید ـ همان‌طور که در اصل نوشته شده بود. قرار بود داستان با صحنه‌های سیاه و سفیدی درهم برش بخورد که تصویرگرِ چیزهایی بود که اوگی می‌گفت. ایده این بود که بینِ رستوران و آپارتمانِ ننه اتل عقب و جلو برویم، و به این ترتیب شاهدِ قصه تعریف کردن اوگی نمی‌بودیم، بلکه صدایش را روی تصاویر سیاه و سفید می‌شنیدیم. اما وقتی این کار را کردیم، دیدیم که جواب نمی‌دهد. کلمات و تصاویر با هم جور نبودند. تا می‌آمدید به حرف‌های اوگی گوش کنید، تصاویر سیاه و سفید شروع می‌شد و به این ترتیب چنان درگیر اطلاعات بصری می‌شدید که دیگر به کلمات گوش نمی‌کردید. وقتی هم برمی‌گشتید به چهره‌ی اوگی، چند جمله‌ای را نگرفته بودید و این‌طوری رشته‌ی داستان را گم می‌کردید.

مجبور شدیم کل قضیه را از اول مرور کنیم، و در نهایت تصمیم گرفتیم تا این دو عنصر را جدا از هم بگذاریم. اوگی داستانش را در رستوران می‌گوید، و بعد، مثل نوعی مؤخره، کلوزآپی از ماشین تحریر پل را می‌بینیم که دارد آخرین کلمات صفحه‌ی عنوان داستانی را تایپ می‌کند که اوگی به او داده بود، و بعد تصویر دیزالو می‌شود به تصاویری سیاه و سفید که تام ویتز رویش می‌خواند. این تنها راه‌حل معقول بود، و به‌نظرم خوب هم نتیجه داده. در سینما کم پیش می‌آید که یک نفر رو به دوربین

ده دقیقه داستان بگوید. دوربین تقریباً تمام مدت روی صورت هاروی است، و چون هاروی بازیگر خیلی قدرتمند و باورپذیری‌ست، می‌تواند ازپسش بربیاید. و گذشته از همه‌ی این حرف‌ها، این احتمالاً بهترین صحنه‌ی فیلم است.

آ.ا.: توی این صحنه دوربین خیلی نزدیک می‌آید و تقریباً می‌رسد به دهان هاروی. اصلاً چنین انتظاری نداشتم.

ب.ا.: وین زبان بصری فیلم را به‌گونه‌ای بسیار جالب و جسورانه پیش برد. همه‌ی صحنه‌های ابتدایی در نماهای باز و عمومی گرفته شده‌اند. بعد، خیلی نرم، همین‌طور که شخصیت‌های متفاوت درگیر روابط همدیگر می‌شوند، نماهای نزدیک و اختصاصی بیش‌تر و بیش‌تر می‌شوند. احتمالاً نودونُه درصد کسانی‌که فیلم را می‌بینند متوجه این نکته نمی‌شوند. این جریان خیلی نامحسوس است، ولی با توجه به مصالح ما در فیلم، یعنی نوع داستانی که می‌خواستیم تعریف کنیم، رویکرد درستی بود. وقتی به صحنه‌ی آخر در رستوران می‌رسیم، دوربین آشکارا تا جایی‌که می‌تواند به بازیگران نزدیک می‌شود. حدی گذاشته شده بود و قواعدش تعریف شده بودند ـ و بعد ناگهان، دوربین تا حد ممکن جلو می‌رود. بیننده اصلاً آمادگی‌اش را ندارد. مثل این است که دوربین دیواری آجری را خراب کند و آخرین مانع نزدیکیِ صادقانه‌ی انسانی را درهم بشکند. به‌نوعی، نیت و وضوح عاطفیِ کل فیلم در آن نما گنجانده شده است.

آ.ا.: از عنوان فیلم خوشم می‌آید، «دود». گیرا و برانگیزنده است. درباره‌اش توضیح می‌دهید؟

پ.ا.: درباره‌ی کلمه «دود»؟ به‌نظرم خیلی چیزها را در خود دارد. مسلماً ارجاعش به سیگارفروشی است، ولی هم‌چنین به این هم اشاره دارد که دود می‌تواند چیزها را پنهان کند و ناخوانای‌شان کند. دود چیزی‌ست که هرگز تثبیت نمی‌شود و دائماً تغییرشکل می‌دهد، همان‌طور که شخصیت‌های فیلم با تداخل زندگی‌هاشان با هم، تغییر می‌کنند. دود پنهان می‌کند... دود نشان‌گر می‌شود... دود در هوا پراکنده می‌شود. همه‌ی شخصیت‌های فیلم، کم و زیاد، دائماً به‌واسطه‌ی دیگر شخصیت‌های پیرامون‌شان تغییر می‌کنند.

آ.ا.: تعیین لحن فیلم دشوار است. شما می‌گویید کمدی است؟ درام است؟ شاید رده‌بندی فرانسویِ «کمدیِ دراماتیک» مناسب‌تر باشد؟

پ.ا.: احتمالاً درست می‌گویید. من همیشه آن را کمدی در نظر گرفته‌ام، ولی به معنای کلاسیک این اصطلاح ـ یعنی این‌که وضع همه‌ی شخصیت‌های داستان در پایان از شروع‌شان کمی بهتر است.

نه این‌که بخواهم بزرگش کنم، ولی وقتی به تفاوت‌های میان کمدی‌ها و تراژدی‌های شکسپیر فکر می‌کنید، جنس نمایش‌نامه‌ها آن‌قدر فرق نمی‌کنند که چگونگی حل و فصل کشمکش‌ها. در هر دو گونه یک‌جور مسائل بشری مطرح می‌شوند. در تراژدی‌ها، آخرش همه روی صحنه می‌میرند. در کمدی‌ها، همه کماکان پابرجایند و زندگی ادامه دارد. «دود» هم به‌نظر من از همین نوع است. اتفاقات خوب می‌افتد، اتفاقات بد می‌افتد، ولی زندگی ادامه دارد. به‌همین‌خاطر کمدی است. یا اگر این‌طور ترجیح می‌دهید، کمدیِ دراماتیک است.

آ.ا.: با لکه‌هایی سیاه.

پ.ا.: قطعاً. حرفی در این نیست. «دود» فارس یا اسلپ‌استیک نیست، بلکه در لایه‌های زیرینش نگاه نسبتاً خوش‌بینانه‌ای به وضعیت آدمی دارد. از خیلی لحاظ فکر می‌کنم که این فیلم‌نامه خوش‌بینانه‌ترین چیزی است که من تا به‌حال نوشته‌ام.

آ.ا.: یک نکته‌ی دیگر این‌که، «دود» یکی از خیلی معدود فیلم‌های آمریکایی سال‌های اخیر است که در آن شخصیت‌ها از سیگار کشیدن لذت می‌برند. هیچ‌کسی هم وارد قاب نمی‌شود تا به آن‌ها بگوید

این کار را نکنند.

پ.ا.: خب، واقعیت این است که مردم سیگار می‌کشند. اگر اشتباه نکنم، بیش از یک میلیارد نفر در دنیا هر روز سیگار روشن می‌کنند. می‌دانم که لابی ضدسیگاری‌ها در این کشور توی چند سال اخیر خیلی قدرت پیدا کرده، ولی پیوریتنیسم همیشه حضور داشته است. در زندگی آمریکایی همیشه پرهیزکارها و متعصبین کمابیش نیرو داشته‌اند. من نمی‌گویم که سیگار کشیدن برای آدم خوب است، ولی در قیاس با تعدی‌های سیاسی و اجتماعی و زیست‌محیطی‌ای که هر روز دارند اتفاق می‌افتند، تنباکو مسئله‌ای حاشیه‌ای است. مردم سیگار می‌کشند. این یک واقعیت است. مردم سیگار می‌کشند، و از آن لذت می‌برند، حتّا اگر برای‌شان خوب نباشد.

آ.ا.: مخالفتی با شما ندارم.

پ.ا.: الآن دارم فقط حدس می‌زنم. ولی شاید همه‌اش مربوط به کیفیتِ اعمال شخصیت‌ها در فیلم باشد... این‌که می‌توان فیلم را نگاهی غیرمتعصب به رفتار انسانی دانست. خیلی غیرمعقول به‌نظر می‌رسد؟ منظورم این است که، هیچ‌کسی صرفاً این یا آن‌چیز نیست. همه در واقع پُرند از تناقض، و توی دنیایی زندگی نمی‌کنند که به‌سادگی به دو دسته‌ی آدم‌خوب‌ها و آدم‌بدها تقسیم می‌شود. هر کسی در داستان قدرت و ضعفِ خودش را دارد. در بهترین حالت، مثلاً اوگی به یکَ استادِ ذن شبیه است. ولی او در واقع هم کارگر است، هم آدمیِ زیرک، و هم یک موجود بداخلاق و رُک. راشید ذاتاً بچه‌ای خوب و خیلی باهوش است، ولی دروغ‌گو هم هست، دزد هم هست، و کمی هم گستاخی است. می‌دانید می‌خواهم چه بگویم.

آ.ا.: کاملاً، همان‌طور که گفتم، با شما مخالفتی ندارم.

پ.ا.: درست هم همین است!

آ.ا.: یک سؤالِ دیگر ـ درباره‌ی بروکلین. می‌خواهم بگویید چرا فیلم در آن‌جا می‌گذرد. می‌دانم که خودتان در بروکلین زندگی می‌کنید. ولی هیچ دلیل خاصی هم بود ـ چیزی سوای آشنایی؟

پ.ا.: الآن نزدیک پانزده سال است که من آن‌جا زندگی می‌کنم، و باید بگویم شیفته‌ی محله‌ام، پارک اسلوپ، هستم. باید یکی از دموکرات‌ترین و روادارترین جاهای روی کره زمین باشد. همه‌جور آدمی آن‌جا زندگی می‌کند، از هر نژاد و مذهب و طبقه‌ی اقتصادی، و همه هم خیلی خوب با هم کنار می‌آیند. با توجه به اوضاع و احوالِ فعلیِ مملکت، به‌نظرم این یک معجزه است. این را می‌دانم که اتفاقات وحشتناکی هم در بروکلین می‌افتد، تازه اگر نخواهم کل نیویورک را بگویم ـ اتفاقاتی غم‌انگیز و غیرقابل تحمل ـ ولی روی‌هم‌رفته این شهر دلپذیر است. به‌رغم همه‌چیز، به‌رغم همه‌ی پتانسیل موجود برای نفرتَ و خشونت، بیش‌تر آدم‌ها تلاش می‌کنند تا اکثر اوقات با بقیه کنار بیایندَ. باقی کشور نیویورک را مثل سگدانی می‌دانند، ولی این فقط بخشی از قصه است. من می‌خواستم جنبه‌ی دیگرِ چیزها را در «دود» نشان دهم، و خلاف برخیَ کلیشه‌ها را نشان دهم که مردم درباره‌ی این محل در ذهن دارند.

آ.ا.: کنجکاوم که چرا اسم آن رمان‌نویس در «دود»، پل است. توی فیلم عنصر خودنگارانه‌ای هم وجود دارد؟

پ.ا.: نه، واقعاً نه. اسم پل از همان داستان کریسمس چاپ شده در «تایمز» می‌آید. چون آن داستان قرار بود در یک روزنامه چاپ شود، من می‌خواستم واقعیت و خیال را تا حد ممکن به هم نزدیک کنم، و تأثیری در ذهن خواننده به‌جا بگذارم که آن داستان واقعی است یا نه. برای همین، به‌خاطر سردرگم کردن، اسم خودم را آوردم ـ ولی فقط اسم

کوچکم را.[۴] نویسنده‌ای که بیل هرت نقشش را در «دود» بازی می‌کند، ربطی به من ندارد. او شخصیتی است که ساخته شده.

آ.ا.: کمی هم درباره‌ی «جان‌به‌لب» بگویید. نه‌تنها بعد از «دود» باز هم با وین فیلم ساختید، بلکه این‌بار در کارگردانی هم همکارش شدید.

پ.ا.: عجیب است ولی حقیقت دارد. پروژه‌ی دیوانه‌واری بود که فیلم‌برداری‌اش ظرف شش روز تمام شد. ما هنوز در حال تدوین هستیم، برای همین نمی‌خواهم خیلی درباره‌اش حرف بزنم، ولی می‌توانم طرح کلی را بگویم.

آ.ا.: خواهش می‌کنم.

پ.ا.: همه چیز در طول تمرین‌های «دود» شروع شد. هاروی آمده بود تا صحنه‌های سیگارفروشی را در کنار شرط‌بندی‌های غیرحضوری ـ جیان‌کارلو اسپوزیتو، ژوزه زونیگا، و استیو گودون ـ تمرین کند. آن‌ها برای گرم شدن و با هم آشنا شدن، چند بداهه‌ی کوتاه را شروع کردند. نتیجه خیلی بانمک شد. وین و من از خنده روده‌بُر شده بودیم، و وین همان‌موقع با هیجان اعلام کرد که «دارم فکر می‌کنم بعد از تموم شدن «دود» باید با شماها یه فیلم دیگه بسازیم. بیاین چند روزی برگردیم به سیگارفروشی و ببینیم چه اتفاقی می‌افته.»

آ.ا.: شاید همه چیز با آن چهار نفر شروع شد، ولی بازیگران‌تان خیلی زیاد شدند. چند نفر از بقیه‌ی بازیگری‌های «دود» را آوردید ـ جارد هریس، مل گورام، ویکتور آرگو، و مالیک یوبا ـ و چند بازیگر جدید هم اضافه شدند؛ لیلی تاملین، مایکل جی. فاکس، رزین، لو رید، جیم جارموش، میرا سورونیو، کیث دیوید، و مدونا. فیلم خیلی هم فقیر نیست.

پ.ا.: نه، خیلی هم فقیر نیست. همه با حداقل دستمزد کار کردند ـ با بهترین روحیه‌ی ممکن. همگی مثل سرباز بودند، تک‌تک‌شان.

آ.ا.: و بدون متن کار کردید؟

پ.ا.: بدون متن ـ و بدون تمرین. من برای همه‌ی صحنه‌ها و موقعیت‌ها یادداشت‌هایی نوشتم، تا هر بازیگری کمابیش بداند چه‌کار باید بکند، ولی به آن معنا فیلم‌نامه‌ای در کار نبود، هیچ دیالوگی نوشته نشده بود... فیلم در دو مرحله فیلم‌برداری شد: سه روز در اواسط جولای و سه روز در اواخر اکتبر. دیوانه‌وار بود، بگذارید بهتان این‌طور بگویم که از شروع تا پایانش پُرتَنش بود.

آ.ا.: و مفرح.

پ.ا.: اوه بله، خیلی هم مفرح. من که بی‌نهایت لذت بردم. فیلم نهایی قطعاً یکی از غریب‌ترین فیلم‌هایی است که تابه‌حال ساخته شده: لحظه به لحظه چیزهای بامزه، ماجراهایی سبک‌تر از هوا، یک ساعت و نیم شادی و آواز. «جان‌به‌لب» ستایشی‌ست از جمهوری کبیر خلق بروکلین، و شوخی‌ای که سخت بشود چیزی مبتذل‌تر از آن را تصور کرد. عجیب این‌که خیلی هم به «دود» مانند است. به گمانم مثل دو طرف یک سکه می‌مانند، و به‌نظر می‌رسد که این دو فیلم همدیگر را به‌شکل مرموزی تکمیل می‌کنند.

آ.ا.: حالا که تجربه‌اش را کسب کرده‌اید، میل دارید باز هم کارگردانی کنید؟

پ.ا.: نه، نمی‌توانم بگویم میل دارم. کار کردن روی این فیلم‌ها تجربه‌ی فوق‌العاده‌ای بود، و خوشحالم که این اتفاق افتاد. خوشحالم که تمام و کمال درگیرشان شدم. ولی دیگر کافی است. برای من وقتش رسیده که دوباره بخزم توی سوراخم و نوشتن را شروع کنم. رمان جدیدی هست که در طلب نوشته شدن است، و بی‌صبرانه منتظرم تا خودم را در اتاقم حبس کنم و کارم را شروع کنم.

۲۲نوامبر ۱۹۹۴

یادداشت‌ها:

۱. این داستان به فارسی هم ترجمه شده است: «داستان کریسمس اوگی رن» پل اوستر، بابک تبرایی (مترجم)، انتشارات نیلا (کتاب کوچک ۳۱)، تهران: ۱۳۸٤.

۲. عنوان کامل این فیلم هست: «Dim Sum: A little bit of heart»، و در سال ۱۹۸۵ ساخته شده. «دیم سام» نوعی غذای سبک چینی است که همراه با چای چینی صرف می‌شود.

۳. TriBeCa؛ مخفف «Triangle Below Canal Street»، محله‌ای در مرکز منهتن.

٤. البته این شباهت کمی بیش‌تر است. اسم شخصیت نویسنده در «دود»، پل بنجامین است، و نام کامل اوسترهم هست: پل بنجامین اوستر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی