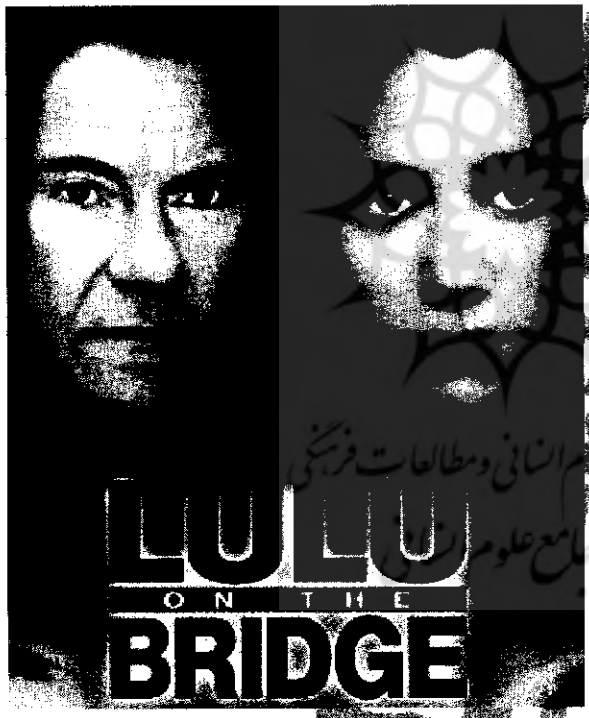
ساختن «لولو روی پُل»

گفت‌وگوی ربکا پرایم با پل اوستر
ترجمه‌ی بابک تبرایی



ربه‌کا پرایم: سه سال قبل، وقتی مشغول مراحل پس از تولید **دود** و ***جان‌به‌لب*** بودید، مصاحبه‌ای با آنت اینسدورف انجام دادید، و آخرین سوالی که او از شما پرسید، این بود: «حالا که تجربه‌اش را کسب کرده‌اید، میل دارید باز هم کارگردانی کنید؟» و شما به او جواب دادید: «نه، نمی‌توانم بگویم میل دارم.» معلوم است که عقیده‌تان را عوض کرده‌اید. دلیل خاصی داشت؟

پل استر: گمانم حرف زدن از آینده خطرناک است، مگر نه؟ ایده‌ی ***لولو*** در واقع حدود همان دوران به ذهنم رسید که هنوز داشتم روی آن فیلم‌ها کار می‌کردم. قصه را هم‌چون فیلم می‌دیدم. و چون سینما آن‌موقع مرا از پا درآورده بود ـ مراحل پس از تولید **دود** و ***جان به لب*** تقریباً یک سال طول کشید ـ هر کاری می‌توانستم کردم تا در برابرش مقاومت کنم. اما این داستان مرتب برمی‌گشت سروقتم و از من می‌خواست تا کاری برایش بکنم، و دست‌آخر هم من تسلیم وسوسه شدم. و با این کار، اشتباه مهلکی کردم.

ر.پ.: چه‌طور؟

پ.ا.: تصمیم گرفتم به‌صورت رمان بنویسم‌اش. به خودم گفتم اگر داستان خوب باشد، پس فرقی نمی‌کند که چه‌طور بگویم‌اش. کتاب، فیلم، اهمیتی نداشت. هر شکلی هم که داستان به خودش می‌گرفت، هسته‌ی داستان می‌توانست درونش پخته شود. پس نشستم به نوشتن ـ و شش یا هفت ماه بعد، وقتی بلند شدم و کاری را که تا آن‌موقع کرده بودم بررسی کردم، فهمیدم هیچ خوب نبوده. فایده نداشت. این داستانی دراماتیک بود، نه داستانی روایی، و باید دیده می‌شد، نه این‌که فقط خوانده شود.

ر.پ.: چرا؟

پ.ا.: اول از همه به‌خاطر سنگ. بعد هم به‌خاطر فیلم درون داستان، به‌خاطر ساختار رؤیاوار وقایع. به خیلی دلایل.

ر.پ.: و بنابراین برگشتید و از اول شروعش کردید...

پ.ا.: نه بلافاصله. فکر می‌کردم کار پروژه تمام شده، و حواسم را دادم به چیزهای دیگر. یک سال گذشت، شاید هم یک سال و نیم، اما داستان واقعاً هیچ‌وقت دست از سرم برنداشت. وقتی بالاخره فهمیدم این کاری است که باید انجام‌اش دهم، نفس عمیقی کشیدم و دوباره شروع کردم. اما این بار چسبیدم به ایده‌ی اصلی‌ام و به‌صورت فیلم‌نامه نوشتم‌اش. دیگر تلاش برای تحمیل چیزها کافی بود. از آن گاف خیلی چیزها یاد گرفتم.

ر.پ.: با این وجود، با این‌که داستان را برای فیلم نوشتید، نسبت به خیلی از فیلم‌های دیگر بیش‌تر حس‌وحال رمان دارد. در واقع مثل این می‌ماند که یکی از رمان‌های شماست.

پ.ا.: خوب، به قول ایزی در جایی از فیلم،

عادت سخت از سر آدم می‌افتد. اما واقعیتش این بود که در تمام مدت شکل‌گیری ***لولو*** احساس می‌کردم که این ادامه‌ای بر کارهایم است، و از همان رده‌ی دیگر کارهایی‌ست که کرده‌ام.

ر.پ.: بیش‌تر فیلم‌ها به‌نظر می‌رسد که قصدشان گفتن یک چیز است. و معمولاً به سبکی خطی هم پیش می‌روند. در ***لولو روی پل***، داستان هم‌زمان در چند سطح مختلف عمل می‌کند.

پ.ا.: این همان چیزی‌ست که حرف زدن درباره‌ی این فیلم را سخت می‌کند. چند رشته در داستان حرکت می‌کنند، و زمانی‌که فیلم به ته می‌رسد، به‌قدری درهم تنیده شده‌اند که نمی‌توانید بدون آشفته کردن بقیه، یکی را از آن میان بیرون بکشید. اما مهم‌ترین چیز این است که این داستان اساساً بسیار عاطفی، و درباره احساسات عمیق و قدرتمند است. نه معماست، نه شکلی از رازورمز که باید رمزگشایی شود. و نه این‌که برای احساس‌کردنِ نیروی احساس آن، نیاز به «فهم» آن به طریقی عقلانی دارید.

ر.پ.: بیایید درباره آن «ساختار رؤیاوار وقایع» حرف بزنیم که پیش‌تر اشاره کردید.

پ.ا.: در یک سطح، همه‌اش بسیار ساده است. مردی تیر می‌خورد، و در آخرین ساعت پیش از مرگش، رؤیای زندگی دیگری برای خودش می‌بیند. محتوای رؤیا را شماری از وقایع تصادفی تهیه می‌کنند که درست قبل و بعد از تیر خوردن به چشمش می‌آیند. یک دیوارِ پُر از عکس در دستشویی مردانه، ـ اغلب چهره‌ی ستاره‌های سینما ـ و تکه‌ای گچ که از سقف می‌افتد. همه چیز همان عناصر را دنبال می‌کند: سنگ آبی جادویی، زن جوانی که او عاشقش می‌شود، این نکته که او بازیگر است و در فیلمی نقش دارد، عنوان آن فیلم، کارگردان آن فیلم، و الی آخر. این یک شیوه‌ی خوانش داستان است ـ به قول معروف، چارچوب آن است. اما سخت بشود گفت جالب‌ترین راهِ نگاه کردن به این فیلم است. این نگاه به گمانم وجهه‌ی نسبتاً معقولی به فیلم می‌دهد، ولی نقش جادو را نادیده می‌گیرد. و اگر جادو را فراموش کنید، چیز زیادی دست‌تان را نمی‌گیرد.

ر.پ.: می‌شود بیش‌تر توضیح دهید؟

پ.ا.: چون، در یک سطح دیگر، همه‌ی این چیزها واقعاً اتفاق می‌افتند. من قویاً باور دارم که ایزی وقایع توی داستان را زندگی می‌کند، که رؤیا صرفاً یک خیال واهی نیست. وقتی در پایان او می‌میرد، مردی‌ست متفاوت با آنی‌که در ابتدا بود. او موفق شده گذشته‌ی خودش را به‌نوعی جبران کند. وگرنه در پایان حضور سلیا در خیابان را به چه حسابی باید گذاشت؟ انگار او هم داستان را زندگی کرده است. آمبولانس عبور می‌کند، و با این‌که او احتمالاً حتّا نمی‌داند چه‌کسی درون آن است، ولی می‌داند، جوری‌ست که انگار می‌داند. او رابطه‌ای را احساس می‌کند، متأثر می‌شود، افسوس می‌خورد ـ با فهم این‌که شخص توی آمبولانس همان لحظه درگذشته است. تا جایی‌که من می‌فهمم، کل فیلم در آن نمای نهایی جمع‌وجور می‌شود. جادو صرفاً یک رؤیا نیست. واقعی‌ست، و حامل همه‌ی عواطف مرتبط به واقعیت است.

ر.پ.: به‌عبارت دیگر شما به غیرممکن باور دارید.

پ.ا.: همه‌مان داریم. چه این را بدانیم و چه ندانیم، زندگی‌مان بدون این باور معنایی ندارد... «رؤیای یک شب نیمه‌ی تابستان» را مثلاً به‌نظر بیاورید. جن و پری‌ها در جنگل بالا و پایین می‌پرند و توی چشم یک نفر از گردِ کوتوله‌ها می‌ریزند؛ و او عاشق می‌شود. بله، غیرممکن است، ولی نه به این معنا که واقعی هم نیست یا با واقعیات زندگی جور درنمی‌آید. هرچه نباشد، عشق هم جادوست، مگر نه؟ هیچ‌کس نمی‌داند که چیست و هیچ‌کس هم

نمی‌توانـد توضیح‌اش دهد. به‌نظرم، گَـردِ کوتوله‌ها همان‌قدر توجیه و تبیین خوبی‌ست که هر توضیح دیگری. سـنگ آبی هـم همین‌طور اسـت ـ همان چیزی‌کـه ایزی و سـلیا را به هم نزدیـک می‌کند. فقط بـه این دلیل کـه داسـتانی«واقع‌گرایانه» گفته می‌شـود، دلیل بر واقع‌گرا بودنِ فیلم نیست. و فقط به این دلیل که داستانی به‌صورتِ خیال‌پردازانه گفته می‌شود، دلیل بر باورنکردنی و دور از واقع بودن آن نیست. دست‌آخر، شاید بهترین راه برای دستیابی به حقیقت، استعاره باشد.

ر.پ.: ***لولو روی پل***، در یک سطح، استعاری هم عمل می‌کند، ولی پایه در واقعیت نیز دارد.

پ.اُ.: خب، هیچ‌وقت نمی‌تـوان خیلی از دنیای چیزهـای عادی فاصله گرفت. اگر این کار را بکنید، می‌افتیـد در دامِ تمثیل، و تمثیل بـه هیچ‌وجه برای من جالب نیسـتَ. دو یا سه سال قبل، پیتر بروک در «نیویـورک تایمز» مصاحبه‌ای کـرد، و چیزی گفت که تأثیر زیادی روی من گذاشت. گفت: «در همه‌ی کارهایم، سـعی می‌کنم تا نزدیکـی امرِ روزمره را با دوریِ امرِ اسطوره‌ای ترکیب کنم؛ چون، بدون نزدیکی نمی‌توانیدَ تأثیر بپذیریـد، و بدون دوری نمی‌توانید متعجب شوید.» قاعده‌ی فوق‌العاده‌ای‌ست، نه؟ فکر می‌کنم ***لولـو روی پل*** از این دسـت آثار مضاعف است. دست‌کم امیدوارم که باشد.

ر.پ.: گذشـته از همه‌ی این حرف‌ها، «لولو» را احتمالاً می‌توان همچون داسـتانی عاشقانه توصیف کرد، مگر نه؟ به‌نظر می‌رسـد این محور فیلم باشد، دسـت‌کم بـرای من. اتفاقـی که بین ایزی و سـلیا می‌افتد.

پ.اُ.: بلـه، فکـر کنم حـق با شماسـت. ایزی مردی‌سـت که مطلقاً زندگی تحسین‌آمیزی نداشته. خودخواه، تندمـزاج، و ناتوان از عشـق‌ورزیدن به کسی‌ست. از خانواده‌اش بُریده، و ازدواجش با هانا ـ زن جوانی زیبا و خوش‌قلب ـ ظرف چند سال به انتها رسـیده. احتمالاً هم به این خاطر که او نمی‌توانسته مردِ زندگی زناشـویی باشد. بعد او تیر می‌خورد، و در هذیان آخرین لحظاتش، عشـقی عظیم و قوی را برمی‌سازد. با این کار، او کسی که هست را باز ابداع می‌کند، بهتر می‌شود، و بهترین‌های درون خودش را کشـف می‌کند. این حتماً عشق بزرگی‌ست. عشقی آن‌قـدر بزرگ که او عمـلاً اراده می‌کند که بابت آن بمیرد.

ر.پ.: ایزی مشـتاقِ مُردن برای سلیاسـت، ولی سلیا هم خودش را برای ایزی قربانی می‌کند.

پ.اُ.: دقیقـاً. این قضیه دوطرفه اسـت. سـلیا از روی پـل می‌پرد و ناپدید می‌شـود. آدم فکر می‌کند که این آخر کار اوست. بعد ایزی می‌میرد، و درست همان‌وقت که در آمبولانس مرگش اعلام می‌شـود، دوباره سـلیا را می‌بینیم، که در خیابـان راه می‌رود. گویـی مرگ ایزی موجب احیای او شـده، انگار او مُرده تا بختِ زندگیِ دیگری به سلیا بدهد.

ر.پ.: دربـاره‌یَ سـنگ بگوییـد. ایـن احتمالاً عجیب‌ترین عنصر داسـتان اسـت، و بـا این حال جالب اسـت که آنـگار همـه آن را می‌پذیرند. من در چند جلسـه‌ی نمایش فیلم حاضر بودم، و حتی یک بار هم کسـی درباره‌ی آن سؤالی نکرد یا باعث سردرگمی نشد.

پ.اُ.: راسـتش را بگویم، مـن واقعاً نمی‌دانم آن سـنگ چیست. مسـلماً ایده‌هایی درباره‌اش دارم، و کلی احسـاس و کلـی فکر، ولی هیچ‌چیـزی برایم قطعی نیست.

ر.پ.: هـر کسـی برداشـت خـودش را از آن دارد...

پ.اُ.: بلـه. فکـر کنم به این ترتیـب قدرتمندتر بشـود. هر آن‌چه کم‌تر تثبیت شـده باشـد، بیشـتر آبسـتن احتمالات اسـت... بار اولی که داسـتان را نوشتم، گمانم سنگ را همچون نوعی نیروی مرموز و فراگیـر حیات در نظر گرفتم ـ چسـبی که چیزی

را بـه چیز دیگر متصل می‌کند، آدم‌ها را به هم پیوند می‌دهد؛ چیزی ناشناختنی که عشق را ممکن می‌کند. بعدتر، وقتی صحنه‌ی درآوردن سنگ از جعبه توسط ایـزی را گرفتیم، ایده‌ی دیگری دربـاره‌اش در من شکل گرفت. نحوه‌ای که هاروی آن صحنه را بازی می‌کرد، باعث شد احساس کنم که سنگ، روح ایزی است، انگار داشتیم مردی را تماشا می‌کردیم که برای اولین بار خودش را کشف می‌کند. واکنش او توأم با ترس و سردرگمی‌ست؛ او به وحشت می‌افتد. همان فردایش اسـت که با سلیا ملاقات می‌کند و می‌فهمد چـه اتفاقی افتاده. آدم تنها در رابطه با دیگران ذاتش را پیدا می‌کند. این تناقضی‌سـت عظیم. شما وجود خودتـان را درنمی‌یابیـد مگـر این‌کـه بخواهید به دیگری نمایانش کنید. به‌عبارت دیگر، آنی‌که هستید نمی‌شوید مگر آن‌که توانایی عشق ورزیدن به کسی دیگر را داشته باشید.

ر.پ.: آن سـنگ یکی از عناصری در فیلم است که این سـرنخ را به بیننده می‌دهد که نمی‌تواند فیلم را به‌صـورت یـک روایت سرراسـت بخواند، و ما آشـکارا درونِ نوعی جهـان تغییریافته‌ایم. در عین حال، کارکرد روایی‌اش بسـیار سرراسـت اسـت. محرک اصلی چیزی‌ست که می‌شود جنبه‌ی «تریلر» داسـتان خواندش. چه چیزی به استفاده از این ژانر تحریک‌تان کرد؟

پ.اُ.: فقـط این‌کـه درسـت به‌نظر می‌رسـید، احساسـم این‌طور بود. تریلر خیلی شبیه رؤیاست. وقتی جزئیات ظاهری را کنار بزنید، هر دو همچون استعاره‌هایی از ناخودآگاه‌مان عمل می‌کنند. آدم‌های بـدون چهـره‌ای در تاریکی و خیابان‌هـای متروک تعقیب‌تان می‌کننـد. آدم‌هایی از لبه‌ی سـاختمان‌ها آویزان شـده‌اند. ترس و خطر، ریسـک، احتمالات مرگ و زندگی.

ر.پ.: جنبـه تریلـر را در **لولو** چه‌طور توصیف می‌کنید؟

پ.اُ.: تـا حـدی پایه‌ای‌سـت. دکتـر ون هورن بـا گروهی همـکاری می‌کند که سـنگِ جادویی را پیـدا کرده‌اند. اوباش متعددی نماینـده‌ی گروه‌های دیگری‌انـد کـه سـعی می‌کنند این شـئ گـران را تصاحـب کنند. اسـتنلی مار یکی از آن‌ها بود. سـه تبهـکاری که به ایـزی حمله می‌کنند یک دسـته‌ی دیگرنـد. آن‌ها حبس‌اش می‌کننـد، با این فکر که او می‌داند سـنگ کجاست. بعد گروه ون هورن رد این گروه را می‌گیرد و نابودشان می‌کند. سپس ون هورن شروع به بازجویی ایزی می‌کند.

ر.پ.: ولـی او بـه چیزی بیش از صرف سـنگ علاقه دارد، درست است؟

پ.اُ.: حتماً همین‌طور اسـت. او بـه روح ایزی علاقه دارد. ون هورن به هیچ‌وجه آن چیزی نیسـت که در ابتدا به‌نظر می‌رسد. او یک فرشته‌ی بازجوست. او پیکری‌ست که بین ایزی و دروازه‌ی مرگ ایستاده. وظیفه‌ی او این است که کشف کند ایزی کیست.

ر.پ.: در آخریـن مکالمه‌شـان، وقتـی ایـزی نمی‌پذیرد که آشـنایی‌اش با سـلیا برنز را فاش کند، ون هورن دستخوش خشم شدیدی می‌شود. چرا؟

پ.اُ.: چون او سـنگ را می‌خواهد، و می‌داند که ایزی کمکش نخواهد کرد. در عین حال، خشـم او به‌نظر من یک آزمون اسـت. او می‌خواهد بداند آیا ایزی زیر فشـار تسـلیم می‌شـود یا آن‌که می‌کوشد از کسـی کـه دوسـتش دارد محافظت کنـد. ایزی نمی‌شـکند، و بـا وجود این‌که ظاهـراً ون هورن به چیزی که می‌خواهد نمی‌رسد، در پایان این می‌تواند برای او حتّا رضایت‌بخش‌تر هم باشد. به یاد بیاورید که او به‌سـرعت بیـرون نمـی‌رود. لحظـه‌ی آخر برمی‌گردد و به ایـزی می‌گوید «خداوند روحت را غریـق رحمت کنـد.» و این را از تـه دل می‌گوید. مسـلماً ابهام زیادی در این عبارت وجود دارد، ولی فوران خودانگیخته‌ای از دلسوزی هم در آن هست.

ر.پ.: برویم سراغ سـلیا ـ او را می‌شود جنبه‌ی

«زنانه» فیلم در نظر گرفت. از لحاظی، او هر چیزی‌ست که ایزی نیست.

پ.ا: فکر می‌کنم مهم‌ترین ویژگی او سرزندگی‌اش است. سلیا «زنده» است. سخاوتمند است، شخصیتی دوست‌داشتنی‌ست ـ در عین حال، ضعیف و هالو هم نیست. دختر خنگی نیست. عقایدی دارد، می‌تواند عصبانی شود، و اراده‌ی دفاع از خودش را دارد.

ر.پ.: و بازیگر هم هست. من مخصوصاً تحت‌تأثیر آن دیالوگی قرار گرفتم که او درباره بازی کردن نقشی به ایزی می‌گوید: «کارم تو این صحنه رو واقعاً دوست داشتم.» جمله تصوری به ما می‌دهد که او چه‌طور می‌تواند قابلیت بازی در نقش لولو را داشته باشد.

پ.ا: بله. از آن‌جور دیالوگ‌های خنده‌دار و خودمانی‌ست، که پیوند مهمی را هم تثبیت می‌کند. نقطه‌اتکای کوچکی است که سلیا را به لولو ربط می‌دهد.

ر.پ.: سلیا شخصیتی ملموس و انسانی‌ست، ولی در عین حال ارجاع به آرکی‌تایپ هم در فیلم وجود دارد. درست در زیر لایه‌ی رویی، به‌نظر می‌رسد که داستان ارجاعات پیوسته‌ای به امطوره دارد. وقتی سلیا بعد از آن‌که برای اولین‌بار سنگ را در دست می‌گیرد و به ایزی نگاه می‌کند و می‌گوید «بیا دیگه، نترس، بهترین چیزه، واقعاً بهترینه»، احساس می‌کنید این همان‌جور چیزی‌ست که حوا احتمالاً در باغ عدن به آدم گفت. وقتی ایزی سه جعبه را باز می‌کند و سنگ را در آخرین‌شان پیدا می‌کند، نمی‌توانید یاد جعبه‌ی پاندورا نیفتید.

پ.ا: همه‌ی تصاویر داستان به هم مرتبط‌اند؛ هر چیزی انعکاسی از چیزی دیگر است. در مقیاس بزرگ، فیلم درباره‌ی چگونگی به‌وجود آمدن زنان توسط مردان است. این از همان نمای اول شروع می‌شود ـ وقتی‌که بر دیوار عکس‌های چهره‌های ستاره‌ها را می‌بینیم. آن همه ستاره‌ی سینما! من مجذوب اینم که در بیش‌تر سال‌های این قرن، تصاویری بر پرده‌ی سینماها افتاده که فانتزی‌های مردان در سرتاسر دنیا را تغذیه کرده است. احتمالاً ستاره‌های سینما به همین دلیل به‌وجود آمده‌اند ـ و نیز برای تغذیه کردن رؤیاها. ایزی به‌واسطه‌ی یک تصویر، زندگی جدیدی برای خودش ابداع می‌کند. روی آن دیوار، عکسی از چهره‌ی میرا سورووینو هم هست ـ و فیلم از آن شروع می‌شود. به‌طریقی، این رونوشتی‌ست از آن‌چه همه‌ی ما به هنگام تماشای فیلم تجربه می‌کنیم. به مکان تاریکی می‌رویم و دنیا را پشت‌سرمان جا می‌گذاریم. ما به قلمرو خیال‌پردازی پا می‌گذاریم.

ر.پ.: چرا لولو و «جعبه‌ی پاندورا»؟ با پرداخت این عامل در داستان دقیقاً سعی داشتید چه بکنید؟

پ.ا: این چیزی است که رؤیا را فراتر می‌بَرَد و سلیا را از یک آستانه از زنانگی‌اش به آستانه‌ی دیگر سوق می‌دهد. از دختر خوب به دختر بد. هر چه نباشد، این رؤیا ایزی‌ست، و به طریقی می‌توانید لولو را هم‌چون نسخه‌ی زنانه‌ای از آن‌کسی ببینید که ایزی سابقاً بوده.

ر.پ.: منظورتان را می‌فهمم وقتی می‌گویید «هر چیزی انعکاسی از چیزی دیگر است.»

پ.ا: به همین خاطر خیلی تحت‌تأثیر داستان لولو بودم. لولو موجودی‌ست کاملاً کودک‌گون و فاقد اصول اخلاقی، آدمی بدون ترحم. مردها شعورشان را به‌خاطر او از دست می‌دهند. او قصد ندارد به کسی آسیب برساند، ولی علاقه‌مندانش یکی‌یکی به ورطه‌ی خودکشی، جنون، تحقیر ـ و هر وحشتی که بتوانید تصور کنید ـ کشانده می‌شوند. لولو لوح سفیدی‌ست که مردها امیال‌شان را روی او فرافکنی می‌کنند. آن‌ها او را به‌وجود می‌آورند. درست همان‌طور که مردها زنانی را به‌وجود می‌آورند که در فیلم‌ها می‌بینند. نمایش‌نامه‌های لولو قبل از اختراع

سینما نوشته شده بودند، ولی لولو یک ستاره‌ی سینماست. او اولین ستاره‌سینمای تاریخ است.

ر.پ.: در مورد ***لولو*** از چه منابعی اقتباس کردید؟

پ.ا.: رفتم سراغ دو نمایش‌نامه‌ی وِدکیند، ***روح زمین*** و ***جعبه‌ی پاندورا***. به‌شدت فیلم پابست را ستایش می‌کنم، به‌خصوص بازی لوئیز بروکس را، ولی هنگام نوشتن فیلم‌نامه استفاده چندانی از آن نکردم، و قطعاً نمی‌خواستم در فیلم ارجاعی به آن بدهم. آن دو نمایش‌نامه‌ی یک داستان پیوسته را می‌گویند، و با هم نُه پرده‌ی طولانی را می‌سازند. مسلماً نمی‌توانستم از همه‌اش استفاده کنم. بیش‌ترین کاری که می‌توانستم بکنم، نشان دادن سیر زندگی لولو بود، و سعی کردم با تمرکز روی آن‌چه احساس می‌کردم مناسب‌ترین و جالب‌ترین صحنه‌هاست، به این مقصودم دست یابم. همچنین تصمیم گرفتم به‌صورت یک نمایش تاریخی پرداختش نکنم، بلکه جزئیات، صحنه و از این قبیل را مدرن کنم. این نمایش‌نامه‌ها حالا صد ساله شده‌اند، و خیلی از بخش‌های‌شان، آن‌قدر وراجی اعصاب‌خُردکُن دارد که نوشته را وحشتناک کرده است، به همین خاطر دلیلی نداشت که همان‌طور که نوشته شده بودند به صحنه بیایند. در صحنه‌ی اول، من شوارتز نقاش را به بلَک عکاس تبدیل کردم. لباس پی‌یرو شد لباس چارلی چاپلین. همه چیز مطابق روح اصل اثر ـ اما متفاوت ـ بود. در صحنه‌ی اتاق رختکن، نمایش موزیکال را به یک اجرای راک‌اَندرول تغییر دادم. از این جور چیزها. هیچ‌وقت برگردان کلمه به کلمه‌ای را نمی‌بینید، ولی در عین حال سعی کردم از جان کلام دیالوگ‌های وِدکیند هم خیلی دور نشوم.

ر.پ.: وقتی شروع کردید به نوشتن فیلم‌نامه، قصد داشتید خودتان کارگردانی‌اش هم بکنید؟

پ.ا.: اولش نه. ایده‌ی اصلی این بود که ویم وندرس کارگردانش شود. ویم و من مدت مدیدی‌ست که با هم دوستیم، و همیشه درباره‌ی انجام یک پروژه‌ی مشترک صحبت کرده‌ایم. تا مدتی به‌نظر می‌رسید آن پروژه «لولو» باشد. حتی تا آن‌جا هم پیش رفتیم که چند بار درباره‌ی داستان گفت‌وگو کردیم، و وقتی من فیلم‌نامه‌ی تمام‌شده را برایش فرستادم، خیلی هم از آن خوشش آمد. خیال می‌کردم این پایان درگیری من در فیلم باشد، و به قول معروف، مشعل به دیگری سپرده شده. اما بعد از چند روز، اتفاق بامزه‌ای افتاد. خبرنگاری رفته بود، برای مصاحبه با ویم، و در جریان مصاحبه به او گفته بود که «آقای وندرس، می‌دانید که ظرف چهار- پنج سال گذشته شما فیلم‌هایی ساخته‌اید که همه درباره‌ی فیلم ساختن بوده‌اند؟» این سؤال ویم را غافلگیر کرد. در واقع، او خودش از این قضیه آگاه نبود. خوب، ***لولو روی پل*** هم فیلم دیگری با موضوع فیلم در فیلم است، و ویم صبح روز بعد با من تماس گرفت تا بگوید ناگهان نگران شده. سرنوشت او این بود؟ فیلم‌سازی باشد که فقط می‌تواند درباره فیلم‌ها فیلم بسازد؟ او پروژه را کنار نگذاشته بود، بلکه می‌خواست قبل از آن‌که خودش را به آن متعهد کند، مدتی درباره‌اش فکر کند. ایرادی نداشت؟ مسلماً ایرادی نداشت. بعد من تلفن را قطع کردم و فهمیدم که فیلم دیگر کارگردان ندارد.

ر.پ.: از کجا مطمئن بودید؟

پ.ا.: ساختن یک فیلم آن‌قدر فرآیند دشوار و خسته‌کننده‌ای‌ست، که با کم‌تر از اشتیاق تمام نمی‌توانید سراغش بروید. کم‌ترین تردید و کوچک‌ترین سوسوی عدم اطمینان بیچاره‌تان می‌کند. اگر ویم درباره‌اش دو دل شده بود، احساس من این بود که شاید او اصلاً نباید این کار را بکند... قرار بود او هفته‌ی بعدش با من تماس بگیرد و تصمیم‌اش را بگوید، و در این مدت من شروع کردم به فکر کردن درباره‌ی این‌که چه کس دیگری این کار را بکند، چه کسِ دیگری «می‌تواند» این کار را

بکند. هیچ اسمی به ذهنم نرسید. گمانم فیلم‌نامه آن‌قدر عجیب و منحصر به خودم و مال جهان شخصی خودم است که نمی‌توانستم به هیچ‌کسی فکر کنم که حساسیت‌اش با من قابل قیاس باشد، آن‌وقت بود که فکر کردم شاید خودم باید انجامش دهم. هر چه باشد داستان خودم بود و چرا نباید همه‌چیز را تا آخر پیش می‌بُردم؟ دست‌کم دقیقاً همان‌طور ساخته می‌شد که می‌خواستم بشود ـ چه خوب و چه بد. بنابراین، فکسی برای ویم نوشتم که اگر او تصمیم گرفته فیلم را کارگردانی نکند، مایلم خودم این کار را بکنم. نامه را با دستگاه فرستادم و یک دقیقه بعد تلفن زنگ زد. ویم بود. گفت «همین الآن نامه‌ای را که می‌خواستم برایت فکس کنم پاره کردم. می‌خواستم ترغیبت کنم که خودت فیلم را کارگردانی کنی.» و همین‌طور شد. بدون این‌که واقعاً تمایلی به کار دوباره در حیطه‌ی سینما داشته باشم، نه تنها فیلم‌نامه‌ی دیگری نوشته بودم، بلکه حالا قرار بود کارگردانی‌اش هم بکنم.

ر.پ.: و نترسیده بودید؟

پ.اُ.: نه، نه واقعاً. دو سال صرف کار روی دود و جان‌به‌لب کرده بودم و خیلی خوب می‌دانستم خودم را گرفتار چه چیزی می‌کنم. کسی به زور مجبورم نکرده بود. تصمیمی بود که خودم گرفتم، که یعنی احتمالاً جایی در اعماق وجودم، واقعاً آرزویش را داشتم.

ر.پ.: نوشتن فیلم‌نامه را در اوایل فوریه‌ی ۱۹۹۷ تمام کردید. حالا که تقریباً یک سال از آن زمان گذشته، به مرحله‌ی پس از تولید رسیده‌اید. چه‌طور همه‌چیز این‌قدر سریع اتفاق افتاد؟

پ.اُ.: باعث‌اش دو کلمه بود: پیتر نیومن. نیومن تهیه‌کننده‌ی هر دو فیلم **دود** و **جان به لب** بود، و از همان زمان که با هم کار را شروع کردیم، رفقای خوبی شدیم. هر چه بگویم نمی‌توانم حق خوبی‌های این مرد را به جا بیاورم. صداقتش، خوش‌بینی‌اش، شوخ‌طبعی‌اش، انعطاف‌پذیری‌اش. وقتی درباره‌ی این پروژه جدیدی که می‌خواستم انجام دهم به او گفتم، سریع رفت و پولش را جور کرد. در یک مدت‌زمان بی‌سابقه. فقط حدود دو ماه طول کشید.

ر.پ.: الهام‌بخش یکی از صحنه‌های فیلم هم پیترنیومن بود، درست است؟

پ.اُ.: مطمئن نیستم که دلش بخواهد من در این باره حرف بزنم ـ ولی بله، درست است. آن داستان هواپیما که فیلیپ کلاینمن در اوایل فیلم در آن میهمانی شام می‌گوید، مستقیماً از پیتر می‌آید. یک داستان واقعی‌ست، چیزی که واقعاً برای او اتفاق افتاده بود. می‌دانم که ماجرای خیلی نفرت‌انگیز، و نه‌چندان کم آزاردهنده‌ای است، ولی راستش این است که وقتی پیتر برایم تعریفش کرد من خیلی تحت‌تأثیر قرار گرفتم ـ چون نشان‌دهنده‌ی خصایل اخلاقی او، و بزرگواری‌اش به‌عنوان یک انسان بود. در فیلم هم همین‌طور جلوه می‌کند: همچون قصه‌ای اخلاقی.

ر.پ.: انتخاب بازیگران در فیلم چه‌طور بود؟ وقتی متن را می‌نوشتید هیچ بازیگر خاصی مد نظرتان بود؟

پ.اُ.: هاروی کایتل. او تنها مورد بود. نه این‌که از شروع نقشی را برای هاروی بنویسم، ولی همین‌که داستان کمی جلو رفت، توی ذهنم او را می‌دیدم، و از جایی به بعد محال بود که به ایزی فکر کنم بدون این‌که هاروی را هم در نظر آورم.

ر.پ.: البته قبلاً با هم کار کرده بودید.

پ.اُ.: بله، و احترام متقابل زیادی هم برای یکدیگر قائلیم. شکی در این نیست که هاروی بازیگر فوق‌العاده‌ای‌ست. اما قضیه بیش‌تر از فقط همین است. نحوه‌ی حرکات او، ویژگی‌های مقاومت‌ناپذیر چهره‌اش، زمینی بودنش. گویی هاروی تجسم‌گر چیزی‌ست که متعلق به همه‌ی ماست، گویی وقتی روی پرده‌ی سینماست «تبدیل

می‌شود» به ما. وقتی او قبول کرد ایزی را بازی کند، می‌دانستم که دوره‌ی زمانیِ خارق‌العاده‌ای را با هم سپری خواهیم کرد. و همین‌طور هم شد. کار با او روی این نقش یکی از بهترین تجربیات زندگی‌ام بود.

ر.پ.: میرا سورووینو نقش سلیا را بازی می‌کند، ولی در یکی از مراحل پیشین در پروژه، قرار بوده این نقش به ژولیت بینوش پیشنهاد شود. حقیقت دارد؟

پ.ا.: بله. ولی این موضوع مربوط به خیلی قبل است، مال زمانی‌که ویم هنوز فکر می‌کرد درگیر این کار خواهد شد. ژولیت را او پیشنهاد کرده بود، و خودش هم علاقمند بود. اما بعد او اسکار گرفت، و در هیاهوی پس از آن، انتخاب کار بعدی برایش دشوار شده بود، برای همین من از او گذشتم. وقتی می‌خواهید فیلمی را به سرانجام برسانید از این‌جور اتفاق‌ها هر روز می‌افتد. اوایل، عبارت کوچکی ساخته بودم که در زمان‌های یأس اجتناب‌ناپذیر و ضربات سخت، کمک کند دوام بیاورم. به خودم می‌گفتم «برای همه‌کس و همه‌چیز جانشین وجود دارد، به‌جز برای متن.» از آن زمان هزار بار این عبارت را برای خودم تکرار کرده‌ام، و کمک هم کرده است؛ کمابیش گذاشته که سرم را همیشه بالا نگه دارم.

ر.پ.: بدین‌ترتیب یک بازیگر اسکاری را از دست دادید و یک اسکاری دیگر پیدا کردید. معامله‌ی چندان بدی هم نبوده.

پ.ا.: شکی نیست که خدایان داشتند به من لبخند می‌زدند... نقش خیلی سخت و پیچیده‌ای‌ست ـ در واقع دو نقش یا خیلی نقش است ـ و فقط یک بازیگر خیلی بااستعداد می‌توانست حق مطلب را در موردش ادا کند.

سر **جان‌به‌لب** یک روز با میرا کارکرده بودم و هوش و استعدادش تحت‌تأثیرم قرار داده بود. او تعهد شدیدی به درست انجام دادن کارها دارد، و این طرز دیدگاه یادگرفتنی نیست ـ ذاتی‌ست. بهار گذشته، هر دویمان جزو هیأت داوران کن بودیم. دو هفته، هر روز یکدیگر را می‌دیدیم و توانستیم یکدیگر را بهتر بشناسیم و دوست شویم. وقتی بالاخره برایم روشن شد که ژولیت قرار نیست در فیلم باشد، در انتخاب میرا شک نکردم. معلوم شد که این خوش‌اقبالانه‌ترین عملم بوده، و هوشمندانه‌ترین کاری بود که کردم. می‌دانستم که خوب کار خواهد کرد، ولی هیچ تصوری نداشتم که او توان رسیدن به اوجی را دارد که به آن دست یافت، و می‌تواند چنان احساسات عمیقی را به‌نمایش بگذارد. میرا انسانی بسیار شجاع، و دختری جسور است. و با این‌حال بسیار هم حساس است. او گاردِ خودش را در برابر دنیا نبسته، و همه چیز را به واسطه احساسش دریافت می‌کند، هر چیزی دور و برش رخ بدهد را بروز می‌دهد. مثل یک چنگکِ آینه‌ای می‌ماند. معدود بشود آدم‌هایی را با این ترکیب نادر قدرت و حساسیت پیدا کرد. این‌ها را با یک ذهن تیز و مقدار زیادی استعداد طبیعی بیامیزید، و آن‌وقت واقعاً چیز معرکه‌ای خواهد داشت. میرا واقعاً معرکه است. ماجرای کارکردن با او را کاملاً دوست داشتم.

ر.پ.: در مورد بقیه‌ی بازیگرها چه‌طور؟ دست‌کم سی نقش با کلام در فیلم هست.

پ.ا.: در خیلی از موارد، سراغ بازیگرهایی رفتم که قبلاً با آن‌ها کار کرده بودم. جیان‌کارلو اسپوزیتو، جارد هریس، ویکتور آرگو، پگی گورملی، و هَرولد پرینیو همگی در دود و **جان‌به‌لب** بازی کرده بودند. امکان کار دوباره با آن‌ها شانس بزرگی بود، چون می‌دانستم که می‌توانم به آن‌ها اعتماد کنم ـ نه فقط در جایگاه بازیگر، بلکه همچنین در جایگاه انسان. جینا گرشوین دوست صمیمی یکی از خواهرزن‌هایم است، و سال‌هاست که یکدیگر را می‌شناسیم. مندی پتینکین نقش اصلی را در «موسیقی شانس» بازی کرده بود. ونسا ردگریو هم از دوستان بود. حتّا استاکرد

چانینگ هم که نمی‌توانست در فیلم باشد، دو هفته پیش لطف کوچکی به من کرد و برای ضبط آن پیام تلفنی آمد که سلیا از کارگزارش دریافت می‌کند و می‌فهمد که نقش را به او داده‌اند. شاید استاکرد را در فیلم نبینید، ولی صدایش را می‌شنوید!

ر.پ.: انتخاب بازیگر به‌صورت یک‌تنه.

پ.ا.: تا حد کمی. بقیه بازیگرها را هایدی لویت انتخاب کرد که مسؤولیت این کار با او بود. آزمون‌ها، حلقه‌های ویدئویی، تماس‌های تلفنی، تصمیم‌های دلهره‌آور.

ر.پ.: در مورد ویلم دافو چه‌طور؟

پ.ا.: این یکی حکایت متفاوتی دارد، حکایتی کاملاً متفاوت. در اصل، دکتر ون هورن اسمش دکتر سینگ بود و قرار بود یکی از دوستان نویسنده‌ام نقشش را بازی کند. اما مشکلات مالی مربوط به او در لحظه‌ی آخر ناکام‌مان گذاشت... .

ر.پ.: همزمان تولید فیلم هم شروع شده بود؟

پ.ا.: هفته ششم کار بود، و صحنه‌های ون‌هورن برای هفته‌ی هشتم برنامه‌ریزی شده بود ـ یعنی آخرین روزهای فیلم‌برداری در نیویورک.

ر.پ.: پس وقت زیادی برای‌تان نمانده بود.

پ.ا.: نزدیک بود سرمان به سنگ بخورد. فکر می‌کردم فیلم تعطیل می‌شود و نمی‌توانیم تمامش کنیم. باید بگویم که دوره‌ی وحشتناکی بود.

ر.پ.: و بعد ویلم دافو قدم جلو گذاشت ـ عملاً در آخرین دقیقه.

پ.ا.: دقیقاً در آخرین دقیقه. یکشنبه فیلم‌نامه را گرفت، دوشنبه کار را قبول کرد و یکشنبه‌ی بعدش که برای تمرینی با من و هاروی آمد، نقش را کاملاً مال خودش کرده بود. همه دیالوگ‌ها را کامل از حفظ بود. روز بعد، دوشنبه، اولین صحنه‌ی او را فیلم‌برداری کردیم. می‌توانید تصور کنید؟ نقش را فوق‌العاده درخشان بازی می‌کند، و کل آماده‌سازی‌اش برای کار فقط یک هفته طول کشید. ویلم فیلم را نجات داد. قدم جلو گذاشت و یک‌تنه همه‌مان را نجات داد. کاری که کرد قهرمانانه بود، و من خیلی از او سپاسگزارم و عمیقاً مدیونش هستم، به حدی که نمی‌توانم یادش بیفتم و ضعف کوچکی در زانوهایم حس نکنم.

ر.پ.: یاد می‌گیرید که با مشکلات کنار بیایید، درست است؟

پ.ا.: هیچ انتخابی ندارید. اوضاع غلط پیش می‌رود. هیچ‌وقت نمی‌دانید کی، و هرگز نمی‌دانید چه‌طور، ولی می‌توانید مطمئن باشید وقتی اتفاق می‌افتد که هیچ انتظارش را ندارید. به همین‌خاطر است که به گروه خوبی از آدم‌ها دوروبرتان احتیاج دارید، آدم‌هایی که بتوانید به آن‌ها تکیه کنید. از این لحاظ من خیلی خوش‌اقبال بودم. بازیگرهای دارای حس همکاری و جسوری داشتم، یک دستیار اول کارگردان سخت‌کوش ـ بابی وارن ـ و آدم‌هایی که برای سرپرستی بخش‌های متعدد استخدام کردم و همه برای ساخته شدن فیلم از جان مایه گذاشتند. موضوع فقط دانش و مهارت فنی نیست. مربوط است به شخصیت و روح شما و نحوه‌ی زندگی‌تان. از دست ندادن کنترل اعصاب، حفظ شوخ‌طبعی تحت شرایط خسته‌کننده، احترام گذاشتن به تلاش دیگران، مباهات کردن به کار خود ـ همه‌ی آن فضایل قدیمی. هر چه بر اهمیت این چیزها در فضای فیلم‌سازی تأکید کنم، کم گفته‌ام. باید محیط خوبی برای کار آدم‌ها خلق کنید، و حسی از وحدت را به وجود آورید. اگر این اتفاق نیفتد، همه چیز ممکن است ظرف دو ثانیه نابود شود.

ر.پ.: انتخاب سرپرست‌های گروه‌های خلاقه‌ی متفاوت چه‌طور انجام شد ـ طراح صحنه، طراح لباس، مدیر فیلم‌برداری، و بقیه؟

پ.ا.: به‌نظرم شبیه انتخاب بازیگرها بود. تلفیقی از آدم‌هایی که قبلاً با آن‌ها کار کرده بودم، دوستان، و غریبه‌های مطلق.

ر.پ.: کالینا ایوانوف، طراح صحنه، از باسابقه‌های همکار شما **دود** و ***جان‌به‌لب*** بود.

پ.ا.: دقیقاً. در این فاصله رفاقت‌مان را حفظ کردیم، و حقیقت این است که اصلاً به ذهنم خطور نکرد از کس دیگری بخواهم این سِمَت را بگیرد. کالینا فراتر از صرفاً یک طراح است. یک فیلم‌ساز واقعی‌ست، کسی که در تمام فرآیند مشارکت دارد. در ضمن او یکی از پر انرژی‌ترین و پر شوروشوق‌ترین شخصیت‌هایی‌ست که من تا به‌حال دیده‌ام ـ با آن خنده‌های از ته دل بلغاری‌اش و شوخ‌طبعیِ پر شیطنت. آدم به کسانی‌نظیر کالینا نیاز دارد، آدم‌هایی عاشق چالش، که هرگز جواب نه نمی‌دهند، و اگر برای کار لازم باشد، حاضرند از توی آتش هم بگذرند.

ر.پ.: و آدل لوتز، طراح لباس؟

پ.ا.: همه به اسم بانی می‌شناسندش. یک دوست. اما ضمناً او کسی است که من از مدت‌ها قبل کارش را ستایش می‌کردم. لباس‌ها عنصر مهمی در «لولو» هستند، به‌ویژه در قسمت‌های «جعبه‌ی پاندورا» و من احتیاج به کسی داشتم با تخیل و ابتکار بالا که ایده‌های اصیلی داشته باشد. نکته‌ی مهم دیگر این بود که من می‌دانستم بانی آدم بالغی‌ست و می‌تواند فشار کار را تاب بیاورد ـ فشاری که ظاهراً خیلی هم عظیم بود.

ر.پ.: چرا عظیم؟

پ.ا.: چون شخصیت‌های زیادی داشتیم که لباس‌هایشان باید طراحی و حاضر می‌شد ـ و برای این کار هم دلار کم داشتیم و هم زمان. اگر شخص نابالغ‌تری بود، از پا درمی‌آمد و از پنجره می‌پرید بیرون.

ر.پ.: مسلماً اغراق می‌کنید.

پ.ا.: خب، شاید یک کمی ـ ولی نه آن‌قدر که فکر می‌کنید. کل فیلم باید با بودجه‌ی خیلی محدودی تمام می‌شد، اما به‌نظرم بخش جامه‌آرایی کم‌ترین سرمایه را داشت. یک مثالش را خیلی واضح توی ذهن دارم. در متن اولیه، آخرین بخش از «جعبه‌ی پاندورا» ـ آن بخشی که ایزی در سکوت از ویدئو تماشا می‌کند ـ یک صحنه‌ی دشوار عروسی بود که دست‌کم پنجاه بازیگر زن و مرد داشت. قرار بود متعلق به لحظه‌ی پیش‌تری در داستان باشد، و در نتیجه همه‌ی آن‌هایی که بعدتر مُرده بودند ـ پیتر شاین، کندی، و لولو ـ دوباره زنده می‌شدند، سالم و سلامت، احیا شده، با لولویی پر تلألو که در جامه عروسی بین آن‌ها حرکت می‌کند. چنین تصویری زیبا می‌بود، ولی واقعیت تلخ این بود که ما نمی‌توانستیم از پس هزینه‌اش بر بیاییم. حضور هنرورها ضروری برد، ولی وقتی بانی هزینه‌ی پوشاندن پنجاه لباس رسمی به بازیگرها را حساب کرد، معلوم شد که خرجش خیلی زیاد می‌شود. اولش به کم کردن تعداد میهمان‌ها فکر کردم، ولی همین‌طور که به حذف کردن از فهرست ادامه می‌دادم، دیدم این سازشکاری دارد همه چیز را غمبار می‌کند. آن‌چه صحنه را نجات داد، لباس خارق‌العاده‌ای بود که بانی برای میرا طراحی کرد ـ همانی‌که پرهای طاووس داشت. آن‌قدر مبهوت‌کننده و اعجاب‌انگیز بود که باعث شد صحنه را بازنگری کنم و اصلاً هیچ مهمانی در کار نباشد: تنها لولو در اتاق‌خوابش، درست بعد از پوشیدن آن لباس. فکر کنم خوب از کار درآمده و به لحاظ بصری یکی از قوی‌ترین صحنه‌های فیلم است. اما محرکش استیصال بود. بدون بانی شکست می‌خوردم.

ر.پ.: و مدیر فیلم‌برداری، اَلک ساخاروف، چه‌طور؟ چه‌طور تصمیم گرفتید با او کار کنید؟

پ.ا.: چون می‌دانستم برنامه‌ریزی قرار است خیلی سخت و طاقت‌فرسا باشد، می‌خواستم کسی را بیاورم که نسبتاً جوان باشد ـ شخصی با تحمل جسمانی بالا، که هنوز اراده‌ای برای اثباتِ چیزی به دنیا داشته باشد. با آدم‌های خیلی زیادی مصاحبه کردم که بعضی‌شان خیلی هم معروف بودند. ابتدا،

اَلک حتّا در فهرست هم نبود. اما بعد کالینا با من تماس گرفت و اصرار کرد با او ملاقات کنم. به‌قدری با هیجان از کار او حرف می‌زد که نتوانستم مقاومت کنم ـ حتّا با آن‌که در آستانه‌ی استخدام کس دیگری بودم. یادم است که یک روز آفتابی اواخر بهار بود، و اَلک به خانه من آمد. نه فقط فیلم‌نامه را کامل خوانده بود، و نه فقط فهمیده بود و تحسینش کرده بود، بلکه یادداشت‌های مفصلی هم درباره‌ی نحوه فیلم‌برداری‌اش نوشته بود. من خودم ایده‌های قاطعی درباره‌ی نحوه‌ای که دلم می‌خواست فیلم به‌نظر بیاید داشتم و پیشاپیش می‌دانستم چند صحنه باید فیلم‌برداری شود. درسی یا چهل دقیقه‌ی اول، من حرف زیادی زدم. وقتی دارید با کسی مصاحبه می‌کنید، همیشه مهم‌تر این است که بشنوید آن شخص دیگر چه برای گفتن دارد. برای همین از اَلک پرسیدم چه‌طور می‌خواهد این صحنه را بگیرد، و بعد آن صحنه را، و بعد این یکی صحنه را، و پس از مدتی طوری بود که انگار دارم به تفکرات خودم گوش می‌کنم، نما به نما، او تقریباً همان ایده‌هایی را در مورد فیلم داشت که من داشتم.

ر.پ.: همراه با اَلک چه آماده‌سازی‌هایی قبل از شروع فیلم‌برداری انجام دادید؟

پ.ا.: هفته‌های متوالی در آخر تابستان و اوایل پاییز دو نفری کار کردیم: درباره‌ی هر صحنه بارها و بارها حرف زدیم، فهرست نماها را تهیه کردیم، و داستان را به لحاظ تصویری تحلیل کردیم. این اساس فیلم بود. همه چیز از دل آن گفت‌وگوهای اولیه درآمد. نه‌تنها طرحی تهیه کردیم که هر دو باورش داشتیم، بلکه یاد گرفتیم به هم اعتماد کنیم، و به قضاوت‌ها و افکار یکدیگر وابسته شویم. وقتی فیلم‌برداری شروع شد، رفیق و در یک هدف واحد شریک بودیم. با هماهنگی بی‌نظیری با هم کار کردیم، و نمی‌توانم بگویم چه‌قدر این هماهنگی سرِ صحنه برای من مهم بود. اَلک صخره‌ی قابل اتکایی بود که من همیشه می‌توانستم رویش حساب کنم، و ایده‌هایم را از طریق او عملی کنم. مردی‌ست بسیار بزرگوار با روحی وسیع، و طاقت یک دونده‌ی استقامت را هم دارد. ما روزی دست‌کم دوازده ساعت سر صحنه بودیم، هر شب برای تماشای کار روزانه به استودیوی تکنی‌کالر در وسط شهر می‌رفتیم، و اغلب مجبور بودیم برای دیدن لوکیشن‌های جدید، قبل، وسط یا بعد از کارِ روزانه هم وقت بگذاریم. و از ابتدا تا انتها، اَلک به سرعت تمام کار می‌کرد. او نزدیک‌ترین همکار من در فیلم، و تنها کسی بود که قدم به قدم این راه را در کنار من بود.

ر.پ.: کار کردن با بازیگرها چه‌طور بود؟

پ.ا.: این بخش لذت‌بخش و بهترین قسمت کار بود. چهار سال قبل، وقتی وین [ونگ] و من تمرین برای دود را شروع کردیم، کشف کردم که من ذاتاً خودم را به بازیگرها نزدیک می‌دانم، و گونه‌ای همدلی طبیعی با کاری که می‌کنند دارم. این‌قدر دیر در زندگی چنین کشفی را کردن حیرت‌انگیز است، نه؟ اما وقتی خوب بهش فکر کنید، می‌بینید که قرابت آشکاری بین بازیگری و رمان نوشتن وجود دارد. در هر دو، هدف کار زندگی دادن به موجوداتی تخیلی‌ست، گرفتن چیزی که وجود ندارد و واقعی کردن آن، باورپذیر کردن آن. نویسنده این کار را با قلمش می‌کند، و بازیگر با بدنش، ولی هر دو سعی می‌کنند به یک چیز دست یابند. وقتی کتاب‌هایم را می‌نویسم، همیشه این احساس را دارم که درون کاراکترهایم هستم، که اشغالشان می‌کنم، که عملاً به آن‌ها تبدیل می‌شوم. بازیگرها به هنگام کار همین حس را دارند، و به‌همین خاطر من در درک آن‌چه به من می‌گویند هیچ مشکلی ندارم. به‌نظر نمی‌رسد آن‌ها هم در درک آن‌چه من بهشان می‌گویم مشکلی داشته باشند.

ر.پ.: در مقام کارگردان، جزئی از یک فرآیند مبتنی بر همکاری هستید، دل‌تان برای آن سلطه‌ی خلاقه‌ای که به‌عنوان نویسنده دارید، تنگ نشد؟

پ.اُ.: وقتی بچه بودم، خیلی پی ورزش بودم. در خیلی از تیم‌ها بازی می‌کردم ـ تیم‌های بیس‌بال، تیم‌های بسکتبال، تیم‌های فوتبال ـ و تا وقتی در دبیرستان جا نیفتاده بودم، احتمالاً بزرگ‌ترین چیز زندگی‌ام ورزش بود. بعد بزرگ شدم، و طی حدوداً بیست و چهار سال بعد، بیش‌تر اوقات تنها بودم: در اتاقی با قلمی در دستم می‌نشستم. برای چنین کاری باید از تنها بودن لذت ببرید، و من هم از تنهایی لذت می‌برم، اما نه به این معنا که از کار با آدم‌های دیگر لذت نبرم. وقتی با وین شروع به همکاری روی دو فیلم‌مان کردم، خاطرات آن بازی‌های ورزشی کودکی در من زنده شد، و متوجه شدم که دلم برای آن تجربه تنگ شده. خوشحال بودم که دوباره در یک کار گروهی شرکت دارم. بله، در مقام نویسنده روی کاری که می‌کنید تسلط محض دارید، و در مقام فیلم‌ساز چنین چیزی ندارید. ولی این مثل این است که بگوییم پرتقال مزه‌ی پرتقال می‌دهد و سیب مزه‌ی سیب. این‌ها دو تجربه‌ی یکسر متفاوت از هم‌اند. وقتی کتابی می‌نویسید، تمام وقت دنیا مال شماست. اگر اشتباهی بکنید، هیچ‌کس در آن لحظه نمی‌بیندتان. می‌توانید خیلی ساده جمله را خط بزنید و از اول بنویسید. می‌توانید کار یک هفته، یا کار یک ماه را دور بیندازید و هیچ‌کس نمی‌فهمد. سر صحنه‌ی فیلم‌برداری، از این رفاه خبری نیست. برنامه‌ی هر روز کار کُن یا بمیر است. باید سر وقت کارت را تمام کنی، و مجال دومی نداری. دست‌کم نه در فیلم کم بودجه‌ای مثل مال ما. پس دیگر گفتن ندارد که اوضاع گاهی می‌تواند خیلی اعصاب‌خُردکُن شود. ولی نه به این معنا که لذت‌بخش نیست. وقتی همه چیز خوب پیش برود، وقتی همه کاری را که قرار بوده انجام بدهند کرده باشند و شما چیزی را که شروع کرده‌اید تمام کنید، می‌شود تجربه‌ای زیبا و چیزی عمیقاً ارضاکننده. فکر کنم به همین دلیل آدم‌ها معتاد کار در سینما می‌شوند ـ تدارکاتی‌ها، نورپردازها، گروه دوربین، صحنه‌پردازها، عوامل صدا، همه سخت کار می‌کنند، ساعت‌ها طولانی‌اند، و هیچ‌کس پولدار نمی‌شود، ولی هر روز با روز قبل فرق دارد. همین است که نگه‌شان می‌دارد: ماجرای فیلم‌سازی، بی‌ثباتی، این نکته که هیچ‌کس نمی‌داند بعد قرار است چه اتفاقی بیفتد.

ر.پ.: پس شما به این نتیجه رسیدید که فرآیند «خلاقه» در کارگردانی با نوشتن تفاوت چشمگیری دارد؟

پ.اُ.: نه آن‌قدرها هم که ممکن است فکرش را بکنید. مسلماً شرایط بیرونی به‌کل متفاوت است ـ یک نفر که تنها در اتاقی نشسته در برابر ده‌ها نفر در یک صحنه‌ی شلوغ و پر سروصدا ـ ولی اساساً قصدتان رسیدن به یک چیز است: داستان لولو متن من بود؛ این‌طور نبود که اثر یک نفر دیگر را کارگردانی بکنم. و من تلاش کردم از همه‌ی ابزارهای در دسترسم برای هر چه بهتر گفتن آن داستان استفاده کنم: بازیگرها، دوربین، نور، لوکیشن، صحنه‌آرایی، لباس، و غیره. این عوامل، پرداختِ داستان را می‌سازند. گاهی وقت‌ها فکر می‌کردم: دوربین جوهر است، وسایل نورپردازی علایم سجاوندی‌اند، وسایل صحنه صفت‌اند، ژست‌های بازیگرها فعل است. خیلی عجیب بود. ولی هر روز آن‌جا ایستادن با عوامل، باعث می‌شد تا به‌نوعی احساس کنم که آن‌ها هم دارند با من داستان را خلق می‌کنند ـ با من و برای من. انگار همه‌شان با من توی سرم بودند.

ر.پ.: درموردِ بد پیش‌رفتنِ اوضاع در صحنه گفتید. می‌توانید با مثالی بگویید منظورتان چیست؟

پ.اُ.: می‌توانم ده‌ها مثال بزنم، بزرگ و کوچک. یک سازه‌ی نورپردازی که در بدترین لحظه‌ی ممکن اتصالی کرده، یک تفنگ از وسایل صحنه

که مرتباً اشتباهی شلیک می‌شد، لباسی که پاره شد ـ همه‌ی بدبیاری‌های معمول. حتّا یک بار خودم با بلند خندیدن یک برداشت را خراب کردم. جارد هریس داشت کار خیلی بانمکی می‌کرد و من نتوانستم جلوی خودم را بگیرم... اما حادثه‌ای که بیش‌ترین چیز را از آن یاد گرفتم، در هفته دوم یا سوم فیلم‌برداری اتفاق افتاد. در طول مرحله‌ی پیش‌تولید، چندین دیدار با چف ماتزولا، مدیر تدارکات، داشتم و فهرستِ جامعی از همه‌ی چیزهایی تهیه کرده بودیم که باید برای هر صحنه از فیلم دم دست می‌بود. جف بخشی لاینفک از کارِ هر روز ما بود، و سوای این‌که حضورش مطبوع بود، کلی هم هوش و شور و شوق در کارش داشت. او کسی بود که در طراحی سنگی که ایزی در کیف دستی پیدا می‌کند کمکم کرد. او بود که صحنه‌ی کیکِ توی صورت را اجرا کرد ـ و واقعاً کیک را به سمت میرا پرت کرد. او بود که در صحنه‌ی آخر آمبولانس را می‌راند. این‌ها را می‌گویم تا تصوری از میزان نزدیکی ما در جریان کار داشته باشید. به هر حال، برای صحنه‌ای که در آن سلیا از ایزی خداحافظی می‌کند و راهیِ فرودگاه می‌شود، به یک ماشین تشریفات سیاه نیاز داشتیم. من مخصوصاً به جف گفته بودم ماشینی می‌خواهم که پنجره‌ی صندلی عقبش تا ته پایین بیاید ـ تا سلیا بتواند وقتی ماشین راه می‌افتد، سرش را بیرون بیاورد. امروزه شیشه‌ی بیش‌ترِ این‌جور ماشین‌ها فقط تا نیمه پایین می‌آید، و جفَ به محل کرایه‌ی ماشین‌ها دستورات اکید داده بود که ما به یک ماشین مدلِ قدیمی احتیاج داریم. حالا روزی که قرار است آن صحنه را بگیریم می‌رسد و ماشین را هم می‌فرستند سرِ صحنه. یک نمای معرف داشتیم که باید می‌گرفتیمَ ـ تصویر ماشین که جلوی ساختمان سلیا پارک شده ـ و چون هاروی و میرا هنوز در اتاقک گریم کاروان بودند و برای صحنه‌شان آماده می‌شدند، من فکر کردم می‌توانیم اول نمای معرف را بگیریم، که می‌توانست کمک کند برای چیزهای مهم‌تر آن روز در زمان صرفه‌جویی کنیم. اما محضِ اطمَینان، به جف گفتم باید چک کنیم ببینیم شیشه کامل پایین می‌آید یا نه. اگر ماشین عوضی می‌بود، گرفتن نما هیچ فایده‌ای نداشت، مگر نه؟ و دست بر قضا، شیشه فقط تا نیمه پایین رفت. خیلی عصبانی بودم. ما مطابق برنامه‌ای خیلی فشرده کار می‌کردیم، و من می‌دانستم این نقص کوچک پول و وقت گران‌بهایی را از ما خواهد گرفت. چه می‌توانستم بکنم؟ نمی‌توانستم رو به جف کنم و شروع به سرزنش او کنم. تقصیر او نبود. او ماشین را درست سفارش داده بود، و من نمی‌توانستم به‌خاطر انجام ندادن وظیفه‌اش او را مقصر بدانم. او وظَیفه‌اش را انجام داده بود. اما کماکان، این عصبانیت توی وجودم گر می‌گرفت و حس استیصال وحشتناکی به من می‌داد. خوشبختانه، جف هم به‌اندازه‌ی من عصبانی بود، حتّا شاید عصبانی‌تر از من. او آن‌قدر در مورد کارش وظیفه‌شناس بود که این اشتباه را به‌منزله‌ی توهینی به غرور حرفه‌ای‌اش تلقی می‌کرد. آن‌وقت بود که من درس مهمی درباره کارگردان بودن یاد گرفتم. شما عملاً می‌توانید خشم‌تان را به‌واسطه آدم‌های دیگر خالی کنید. جف به محل کرایه‌ی ماشین زنگ زد، و همان‌طور که من کنار او ایستاده بودم و صدای او را می‌شنیدم که به شخص مسؤولِ آن اشتباه فحش می‌داد و فریاد می‌زد، خیلی احساس بهتری پیدا کردم. عصبانیت جف، عصبانیت من بود، و چون او می‌توانست آن را برای من ابراز کند، پس من می‌توانستم آرام بمانم، دست‌کم در سطح رویی.

ر.پ.: از میان صدها چیزی که سر صحنه اتفاق افتاد، به کدام لحظه بیش‌تر از همه می‌بالید؟

پ.اُ.: گفتنش سخت است. در کل، من به همه‌ی کارهایی که شده، به کارِ همه‌کس می‌بالم. حتّا وقتی

اشـــتباه می‌کردیم، همیشـــه از پس رفع و رجوعش برمی‌آمدیـــم ـ پس واقعاً هیچ‌چیزی وجود ندارد که پشیمانی عمیقی بابتش داشته باشم. اما برجسته‌ترین لحظه، نمی‌دانم. اما یک لحظه‌ی «شاد» هست که به ذهنم می‌آید. نمی‌دانم الآن چرا به یادش افتادم، ولی الآن در فکر آنم. صحنه‌ی کیکِ توی صورت. شاید چون همین چند دقیقه قبـــل حرفش را زدم. بخش خیلی کوچکی از فیلم است، ولی درست‌انجام‌دادنش کلی آماده‌سازی دقیق نیاز داشت، و میرا خیلی با آن تفریح کرد. همه‌مان در طول گرفتن آن چهار صحنه‌ی کوتاه ویدئویی تفریح کردیم. فیلم ترســـناک، کیکِ توی صورت، راهبـــه‌ی در حال دعا بر بالین کودکِ محتضر، و قطعه‌ی لو رید. من برای هر کدام از این نقش‌ها به میرا اســـم متفاوتی دادم، فقط برای این‌که کمی با نمک شوند. یادم است که راهبه، اسمش بود خواهر میرا از صومعه‌ی نمایش ابدی. احتمالاً به این دلیل این تکه‌ها بهمان خوش گذشـــت که باقی کار دشـــوار و پر زحمت بـــود و این کلیپ‌های کوچک بـــه ما فرصتی برای کمی راحت‌بـــاش و تجدید قوا می‌داد. نه فقط برای میرا و دیگر بازیگرها، که برای همه‌ی عوامل. در هر حال، من خیلی مشتاق اجرای یک شـــوخیِ کیکِ توی صورت بودم. چنین چیزی یک قطعه‌ی هنریِ گم‌شده است، حرکتی قدیمی که از فیلم‌ها غیب شده، و دیگر کسی نمی‌داند چه‌طور باید انجامش دهد. من برای توصیه ســـراغ یکی دو تـــا از کارگردان‌هـــای قدیمی رفتم، ولـــی آن‌ها هم نتوانستند کمکی کنند. یکی‌شـــان گفت «فقط بامزه درش بیـــاور.» بله، اما چه‌طـــور؟ برای همین مجبور شـــدم بنشـــینم و خودم راهش را پیدا کنم. مشـــکل این‌جا بود که من فرصتی برای اشتباه‌کردن نداشتم. باید در همان برداشـــت اول بی‌نقص انجام می‌شد. در غیر این‌صورت، مجبور می‌شـــدیم ســـه یا چهار ســـاعت را صرف دوباره آماده‌کردنِ نما بکنیم، و ما نمی‌توانستیم این مقدار زمان را صرفِ چیزی به این کوچکی بکنیم. اگر اشـــتباه انجامـــش می‌دادیم، کل صحنه باید از اول آماده می‌شد، موها و چهره‌ی میرا باید دوباره گریم می‌شـــد، و ما از پس هزینه‌ی این تکـــرار برنمی‌آمدیم. تنها راه‌حـــل ابداع یک تکنیک بی‌عیب‌ونقص بود.

ر.پ.: به‌جـــای خامـــه از چـــه چیزی اســـتفاده کردید؟

پ.ا.: از افشـــره‌ی خامه. کـــف اصلاح صورت را هـــم امتحان کردیم، ولی به آن خوبی نبود. وقتی همـــه چیز مهیا شـــد و یکی دوبـــار تمرین کردیم، من یک قطعه موسیقی دیوانه‌وار از ریموند اسکات گذاشتم تا همه در حال‌وهوای مناسب قرار بگیرند، و بعد شروع کردم به دادن دستورات لازم به میرا و دیوید برن، که نقش محافظ را بازی می‌کرد. همه‌ی عوامل داشتند با نگرانی تماشا می‌کردند و امیدوار بودنـــد که درســـت از آب در بیایـــد، و وقتی تمام شد، همه‌جا از انفجارِ تشویق و خنده به لرزه افتاد. لحظه‌ی فوق‌العاده‌ای بود. نه‌فقـــط برای من، برای همگی‌مان. یادم است که با خودم می‌گفتم «عجب! فکر کنم واقعاً قلقِ این کار دارد دستم می‌آید.»

ر.پ.: و حالا دل‌تـــان می‌خواهد این کار را باز هم تجربه کنید؟

پ.ا.: این همان سوال اول است، نه؟

ر.پ.: نه واقعاً. حالا ســـه سال گذشته، و شما تازه کارگردانیِ یک فیلم را به پایان برده‌اید. دل‌تان می‌خواهد دوباره این کار را بکنید؟

پ.ا.: اگر وضع به همین منوال باشـــد، بله. ولی اوضاع به‌ندرت تغییـــری نمی‌کند، برای همین دیگر نمی‌خواهم درباره‌ی آینده پیش‌داوری کنم. تنها چیزی که می‌توانم با اطمینان بگویم این است که من برای «این» فیلم از دل و جان مایه گذاشـــتم، و خوشحالم که بختِ این کار را داشـــتم. تجربه‌ی عالی‌ای برایم بوده، و هرگز فراموشش نخواهم کرد.

۲۲ فوریه ۱۹۹۸