گفت‌وگو با دبورا گرانیک و جنیفر لارنس درباره «استخوان‌های زمستانی»

هیچ چیز آن‌طور که فکر می‌کنیم نیست

فیلم «استخوان‌های زمستانی» برگرفته از رمان دنیل ووردل است که امسال در جشنواره فیلم ساندنس جایزه هیات ژوری را از آن خود کرد. جنیفر لارنس در این فیلم نقش «ری» دختر نوجوانی را بازی می‌کند که در کوه‌های اوزارک، یک جای دورافتاده و فقیرنشین در میسوری، زندگی می‌کند و غذای خانواده‌اش را از طریق شکار حیوانات تامین می‌کند. این فیلم در عین غم‌انگیز بودنش بعید نیست جایزه اسکار سال بعد را هم از آن خودش کند.

– چطور شد بعد از خواندن کتاب، به فکر ساخت فیلم آن افتادید؟

دبورا: راستش تعریف این کتاب از زندگی، با آنچه من آن را باور داشتم متفاوت بود. واقعاً بعد از خواندن کتاب از این رو به آن رو شـدم. من بعد از اینکه سرگذشـت ری را خواندم از خودم پرسیدم آیا واقعاً نویسنده در خلق چنین شخصیتی زیادی اغراق نکرده؟ یعنی الان در این دوره و زمانه با چنین امکانات و تکنولوژی، آیا دختری در امریکا پیدا می‌شود که واقعاً شرایط زندگی و حال و روزش مثل ری باشد؟ دنیل ووردل نویسنده این کتاب، شخصیت متفاوت و جالبی خلق کرده. ری یک دختر بی‌احساس نیست بلکه نوجوانی است مثل سایر هم‌سن و سالانش، ولی از دست کارهای خواهر و برادرش کلافه شده. او چیزهایی را در زندگی‌اش تجربه کرده که واقعاً قبولش برای یک آدم معمولی خیلی سخت و پیچیده است. دنیل ووردل با این کتابش واقعاً غوغا کرده. ازجمله افرادی که من را در نوشـتن فیلمنامه یاری کرد آن روسـلینی بود که تهیه‌کنندگی این فیلم را نیز برعهده داشت. من و آن به دنبال یک بازیگر زن حسابی برای این فیلم بودیم و می‌خواستیم به گونه‌ای باشد که واقعاً از بازی کردنش احساس لذت کنیم.

– جنیفر تو در فیلم‌های بسـیار و در قالب شخصیت‌های گوناگون، فیلم بازی کرده‌ای. آیا این کار خسـته‌ات نکرده و فکر نمی‌کنی فشـار زیـادی را داری تحمل می‌کنی؟

جنیفر: خب چیزی که باید درباره شخصیت خودم بگویم این است که من عاشق شهرت هستم. من این همه کار و سختی را با جان و دل پذیرفتم. امکان ندارد نقشی به من پیشنهاد شود و آن را رد کنم. خودتان می‌دانید وقتی آدم عاشق شغلش باشد تمام سـختی‌ها و مشـکلات آن را به جان می‌خرد و کارش را با اشتیاق هرچه تمام‌تر انجام می‌دهد. و در نهایت زمانی که نتیجه آن را می‌بیند خستگی از تنش درمی‌رود. من واقعاً خدا را شـکر می‌کنم که اینقدر عاشـق کارم هستم و سرم را با آن گرم کردم که اصلاً فرصت نمی‌کنم بخواهم به چیزهای منفی در زندگی‌ام فکر کنم. برای اینکه وقتی شما در فیلمی بازی می‌کنید، ناخودآگاه در قالب نقشی که به شما داده شده فرو می‌روید و همه فکر و ذکرتان در خوب اجرا کردن نقش‌تان است. من اصلاً هیچ سختی و فشاری را احساس نمی‌کنم و تازه خیلی هم از کارم احساس رضایت می‌کنم.

دبورا: او سختی‌های موجود حین فیلمبرداری را هم کاملاً قبول کرده بود. مثلاً در هر سکانس از فیلم اجرای متناسب با آن بخش از فیلمنامه را به نمایش می‌گذارد. ما زمانی که جنیفر را برای این فیلم انتخاب کردیم نمی‌دانستیم او واقعاً از چنین قابلیت‌ها و استعدادهایی برخوردار است و واقعاً به او تبریک می‌گویم.

جنیفر: جا دارد ذکر کنم که نه‌تنها من که هیچ کدام از دسـت‌اندرکاران فیلم این سختی‌ها را به خاطر پول تحمل نمی‌کنیم. می‌توانم به جرات بگویم واقعاً همه ما عاشق شـغل‌مان هسـتیم و از کارمان لذت می‌بریم. خیلی وقت‌ها شده که بعضی از بچه‌های گروه فیلمبرداری مجبورند هر روز دو سـاعت زودتر از من سرکار بیایند و چند ساعت دیرتر هم محل کار را ترک کنند ولی واقعاً همه ما عاشق کارمان هستیم و همین باعث می‌شود انگیزه کار کردن در ما افزایش پیدا کند.

– آیا همیشـه حواست هست که حین فیلمبرداری مزاحمتی را برای ساکنان آن محل ایجاد نکنی؟

دبورا: ما در هر مرحله از کارمان از ساکنان آن محل کسب اجازه می‌کنیم و رعایت کردن همین نکات ریز باعث می‌شود ما هر مکانی را که برای فیلمبرداری انتخاب می‌کنیم مردمانش مشتاقانه با ما همکاری می‌کنند تا ما بتوانیم فیلم خوبی بسازیم. ضمناً آنها به ما اجازه می‌دهند در آن مکان برای خودمان اردو بزنیم، وسایل نقلیه‌مان را پارک کنیم. ولی

جالب اینجاست که اکثر مردم علاقه‌مندند بدانند این دوربین‌های فیلمبرداری ما چگونه کار می‌کنند؟ و هر زمان که یکی از دوربین‌ها عیب و ایرادی پیدا می‌کند آنها همیشه روشی برای درست کردنش دارند. بارها شده که بازیگران ما مجبور بودند صحنه‌هایی از فیلم را در چاه بازی کنند و آنها هم تراکتورهایشان را به ما دادند تا بعد از فیلمبرداری، افراد را از چاه بیرون بکشیم. آنها واقعاً خودشان را جزیی از ما حس می‌کردند و هرکاری که از دست‌شـان برمی‌آمد برای ما انجام می‌دادند. طی مدت‌زمانی که ما در آن مکان مشـغول ساخت فیلم «استخوان‌های زمستانی» بودیم، کم‌کم با مردم آنجا اخت شده بودیم. آنها هم با ما همکاری لازم را می‌کردند. مثلاً یادم می‌آید یکی از اهالی آن محل به نام ریچارد مایکل دلال ما شده بود و یکسری از افراد مترجم ما شده بودند. چون ما برای ساخت این فیلم به مکانی رفته بودیم که فهم نوع لهجه و گویش مردم آنجا برای ما خیلی مشکل بود و واقعاً نیاز به یک مترجم داشتیم. به خاطر دارم در خانه یکی از اهالی محل که مشـغول فیلمبرداری بودیم، یکی از اعضای آن خانواده جا زد و گفت ساخت فیلم را در خانه‌اش متوقف کنیم. ما نمی‌دانستیم چه کار کنیم که طرف‌مان را راضی کنیم، ناگهان سر و کله ریچارد مایکل پیدا شد و به داد ما رسید و مشکل را حل کرد. ریچارد به آنها گفت که اگر قرار باشـد شـب‌ها در منزل کسی فیلمبرداری شود و فیلمی ساخته شود، عوامل سازنده فیلم ملزم هستند در تمام آن مدت، هتل مناسب با تمام تجهیزات و امکانات برای افراد آن خانواده فراهم کنند. ولی آنها در پاسخ گفتند که نمی‌خواهند شب‌ها خانه‌شان را به دست غریبه‌ها بسپارند. خلاصه به هر ترتیبی که بود توانستیم آنها را قانع کنیم که آن‌طور که فکر می‌کنند، نیست.

– عکس‌العمـل مردم آن منطقه به فیلم چطور بود؟ آیا آنها هم قبلاً کتاب آن را خوانده بودند؟

دبورا: بله، به نظرم این خیلی مهم اسـت که مردم آن منطقه کتاب را بخوانند، از محتوای داستان مطلع شوند و بدانند که نگاه نویسنده به زندگی مشابه به نگاه آنهاست. آنها واقعاً به شخصیت ری افتخار می‌کنند که اینقدر دختر با اعتماد به نفسی است و طی اتفاقاتی که در زندگی برایش پیش می‌آید، تجربیات زیادی به دست می‌آورد و می‌تواند واقعاً به عنوان یک الگو برای بقیه افراد باشد.

– وقتی این فیلم نامزد دریافت جشنواره فیلم برلین و ساندنس شد چه حسی به تو دست داد؟

دبورا: شوکه شدم. چون به گوشم رسیده بود که مردم نظرشان بر این است که این یک فیلم غم‌انگیز و بی‌خردی است ولی به نظرم اگر بیننده‌ها یک مقدار با توجه بیشتر فیلم را می‌دیدند و به قدرت و اسـتعداد هنرپیشـه‌ها در ایفای نقش‌شان پی می‌بردند هیچ وقت چنین قضاوتی نمی‌کردند. به نظرم خیلی مهم اسـت که بیننده درک کند بازیگر دارد تمام تلاشـش را انجام می‌دهد، تا احسـاس و انرژی‌اش را به بیننده منتقل کند. همان‌طور که می‌دانیم جنیفر و همچنین جان که نقش عموی ری را در فیلم بازی می‌کند، در خیلی از فیلم‌های بزرگ ایفای نقش کرده‌اند و می‌بینیم که آنها طوری با مهارت لازم نقش‌شـان را اجرا می‌کنند که کسی جرات ندارد درباره آنها حرفی بزند و شخصیت‌شان را زیر سوال ببرد.

جنیفر: خودتان که می‌دانید مردم فقط دنبال این هستند که پشت سر هنرپیشه‌ها حرف بزنند و انگار تفریح دیگری غیر از این کار ندارند.

منبع: امپایر آنلاین

درباره آرتور پن

برای او حدی در پیشرفت وجود نداشت

◄ آدام بینگهام
ترجمه: آیدا محمودی

شـغل آرتور پن فراز و نشیب‌های زیادی داشته است. در بخش اعظمی از دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰، او پیشرو نسل جدیدی از کارگردان‌ها (از جمله سیدنی لومـت، جان فرانکن هیمر، سـام پکین‌پا و مارتین ریت) بود که در تئاتر و تلویزیون آموزش دیده بودند و توانست به فیلمسازی امریکایی در دورانی که این صنعت در بحرانی عظیم به سـر می‌برد، جانی تازه ببخشد. و شاید مهم‌تر از آن او کسی بود که توانست خلئی حقیقی را میان عصر استودیو (که پایان آن در دهه ۵۰ در پی حکم پارامونت در ۱۹۴۸ رقم خورد) و سینمای هالیوود جدید در دهه ۷۰ بر کارگردانان صاحب‌سـبکی با عنوان بچه‌های بد سـینما استوار بـود، پـر کند. در سـال ۱۹۲۲ در میان والدینی به دنیـا آمد که اندکی بعد از یکدیگر جدا شـدند. پن سال‌های زیادی از دوران رشد خود را به همراه مادر و برادرش (بنا بر ادعای عکاسی به نام ایدوینگ پن) در نیویورک و نیوهمپشـایر گذرانـد. پیش از پایان تحصیلاتش به شـهر خود بازگشت و از دبیرستان اولنی فارغ‌التحصیل شد و (نه کاملاً به اراده خویش) شروع به یادگیری حرفه پدرش ساعت‌سازی کرد. در سال ۱۹۴۳ به عضویت پیاده‌نظام ارتش امریکا درآمد و برای آموزش به فورت جکسون رفت؛ جایی که در آن گروهی برای اجرای تئاتر تشکیل داد تا سربازان خودی را سـرگرم کرده و سـاعات زیادی را نیز آزاد باشند. در دورانی که جنگ رو به پایان بود، پن قدم در راهی گذاشـت که مصمم بود به آن تعلق دارد و به عضویت گروه تئاتر تاثیرگذاری درآمد که توسط جاشـوا لوگان اداره می‌شد. بعد از جنگ تصمیم به تحصیل در رشته بازیگری گرفت. ابتدا در کالج بلک مانتین در کارولینای شمالی و سپس در دانشگاه‌های پروگیا و فلورانس در ایتالیا مشغول به تحصیل شد. پس از بازگشـت در سـال ۱۹۴۸، بـه تحصیل در اکتورز استودیو به همراه میشائیل چخوف ادامه داد، امـا کمبود شـغل در آن دوره تردیدهایی را در پن ۲۶ساله به وجود آورد. به صورت اتفاقی در استودیو تلویزیونی جدیدی به نام شبکه ان‌بی‌سی مشغول به کار شد و دریافت که در حال تجربه رسانه‌ای عظیم در دوران طفولیتش است که درمانده استعدادهای تازه و مشـتاق بود و او می‌تواند در آنجا تجربه‌های کاری ارزشـمندی کسب کند. در سال‌های بعد پن به عنوان مدیر صحنه در ان‌بی‌سـی دسـت‌اندرکار برنامه‌های متعددی از جمله اخبار و برنامه سـاعت کمدی کلگیت بود. به زودی توانسـت برای کسانی از جمله مک‌دونالـد کری و خوان کافیلد فیلمنامه تلویزیونی بنویسد و کارگردانی برنامه‌ای نوین به نام «شخص اول» را به تهیه‌کنندگی دوست قدیمی‌اش از ارتش فردکو و نویسندگی گروهی از بهترین‌های نسـل جدید نویسندگان از جمله پدی چایفسکی و هورتون فوت بر عهده گرفت. او قسمت‌هایی از سریال «تله‌تئاتر گودیر» و «تئاتر فیلکو» را نیز کارگردانی کرد. در ۱۹۵۶ پن کاری برای تلویزیون آغاز کرد که طی شـش سال بعد دو بار در رسانه‌های مختلف به آن رجعت داشت؛ «معجزه‌گر» نوشته ویلیام گیبسون، با بازی ترزا رایت و برل ایوز. نوشته‌های گیبسون بار دیگر هنگامی که پن برای کارگردانی «الاکلنگی برای دو نفـر» با بازی آن بنکرافت و هنری فوندا به تئاتر بازگشـت توسط وی سرپرستی شد که با موفقیتی بزرگ به مدت دو سـال در برادوی اجرا شـد؛ از ۱۶ ژانویـه ۱۹۵۸ تا ۳۱ اکتبر ۱۹۵۹. پیروزی تبلیغاتی و منتقدانـه در آن نمایش به پن اجازه داد بار دیگر پـروژه مورد علاقه‌اش «معجزه‌گـر» را روی صحنه بیاورد، که اجرای آن پیش از اتمام «الاکلنگی برای دو نفر» شروع شد (۱۹ اکتبر ۱۹۵۹) و در اول جولای ۱۹۶۱ به اتمام رسید و جایزه تونی را کسب کرد. در بین این دو موفقیت در برادوی، موقعیتی جدید در رسـانه‌ای دیگر که به اندازه تلویزیون جوان نبود، به وجود آمد که وی تاثیر بیشتری در آن برجا گذاشت؛ سینما. «تیرانداز چپ‌دست» (۱۹۵۸) که فیلمنامه آن برگرفته از برنامه تلویزیونی گور ویدال به نام «مرگ بیل کوچیکه» بود که به این گونه توسط رابین وود تفسیر شده: «یک تفسیر فوق‌العاده کامل موضوعی از کار پن». بازگویی داستان قانون‌شکنی افسانه‌ای، برای نسـلی که بی‌دلیل یاغی‌اند، با تاکید خاصی بر منـش متزلزل، پرورش‌نیافتـه و به کرات گنگ نق اولی نوجوان و مورد سـوءتفاهم همراه است. همان طور که وود پیشنهاد می‌کند (و با روشی قاطع که از پیش بانی و کلاید را اعلام می‌کند)، دل‌نگرانی‌های همیشگی پن درباره طردشدگان اجتماع را نمودارتر با خط‌مشی شکننده و مخاطره‌آمیز به نمایش درمی‌آورد که به سرعت به سوی خشونتی بی‌منطق به همراه تنش‌هایی میان سائق‌ها و عقلانیت و نیز تمایز میان وهم و واقعیت، ظاهر و حقیقت سوق می‌یابد.

بیلی (پل نیومن) به عنوان مطرودی دائمی و روی آورده به قانون‌شـکنی در فیلم معرفی می‌شـود که مواجهه تقدیر، رل وقایع و شخصیتش منجر به تکرار تراژدی خاصی می‌شود که در نهایت از درک آن ناتوان است چه رسد به متوقف کردنش. او شخصیتی است شیفته (شیوه نگهداری وی از روزنامه‌ای که خبر مرگش در آن آمده است) و آشفته (تشویش وی برای شلیک به عکاسی که از عکسی در جشن عروسی پت گرت نگهداری می‌کرد) به خاطر تصویر و افسانه خویش. او دائماً تحت تاثیر سائق‌ها و غرایز است. از آرزوی شدید او برای انتقام‌گیری از قاتلان تانستال تا عدم توانایی وی در تشخیص نتایج وخیم آن کارها، رشته‌ای از وقایع

نکته

– پن به عنوان مدیر صحنه در ان‌بی‌سی دست‌اندرکار برنامه‌های متعددی از جمله اخبار و برنامه ساعت کمدی کلگیت بود.
– آرتور پن دوباره به سینما روی آورد، اما این بار با فیلمی که در آن از آزادی هنری بیشتری به عنوان کارگردان و نیز تهیه‌کننده برخوردار بود و هنوز هم به عنوان کاری بسیار تجربی و عجیب از آن یاد می‌شود.
– پن در ۲۸ سپتامبر ۲۰۱۰ در ۸۸سالگی در منهتن بر اثر ایست قلبی جان سپرد.

توسط رفتار وی به حرکت واداشته می‌شوند. برداشت دیگری از «معجزه‌گر» در قالب فیلم، سـومین باری بود که پن در طول شش سال به این پروژه پرداخت. با بازی پتی دوک و آن بنکرافت (که هر دو در نسخه تئاتری کار در برادوی شرکت داشتند)، نسخه سینمایی داستان هلن کلر کودکی کر و لال و آنی سولیوان معلم وی، زنی که به همان اندازه از نظر احساسی و روانی مشکل‌دار بود در سال ۱۹۶۲ توانایی عالی کارگردان را در ارتباط با بازیگران و درامی غمخوار، صمیمی و عقل‌گرایانه نشـان می‌دهد. همانند مردم در مستند ورنر هرتزوگ «سرزمین سکوت و تاریکی» (۱۹۷۰)، هلن کلر باید بر ناتوانی دوگانه خود کوری و کری غلبه می‌کرد و راهی برای ارتباط با دنیایی پیدا می‌کرد که بی‌رحمانه با او بیگانه بود. او مانند بیل کوچیکه اما به گونه‌ای متمرکزتر، در طول فیلم به دنبال درکی لمسی از خود کورمال کورمال پیش می‌رود. با این وجود نقش اول غیرمتعارف پن در تبعیدی اجتماعی به سر می‌برد که زاییده بعد ماورایی ذهن اوسـت تا ساختار روانی شخصیتش. معجزه‌گر موفقیت قابل توجهی برای پن بود؛ فروش خوبی داشت و نقدهای بین‌المللی موفقی را به خود اختصاص داد و نه‌تنها پن نامزد جایزه اسکار برای بهترین کارگردان شـد بلکه آن بنکرافت و پتی دوک برنده جایزه اسـکار برای بازیگران نقش اول و دوم شدند. در سال بعد پن شکست بزرگی را در حوزه تئاتر تجربه کرد. تئاتر «لورنزو» پس از گذشت دو روز از شروع نمایش بسته شد. بنابراین آرتور پن دوباره به سینما روی آورد، اما این بار با فیلمی که در آن از آزادی هنری بیشتری به عنوان کارگردان و نیز تهیه‌کننده برخوردار بود و هنوز هم به عنوان کاری بسیار تجربی و عجیب از آن یاد می‌شود. داستان کافکایی «میکی وان» (۱۹۶۴) با بازی وارن بیتی به عنوان کمدین عصبی کلوپ شـبانه‌ای که از بیماری حاد ترس از شکنجه رنج می‌برد، اگرچه مافیا می‌توانند او را به خاطر یک بی‌احتیاطی در گذشته که وی همانند جوزف کا در «محاکمه» از آن بی‌خبر است، شکار کنند توسط جیف آندرو به اعصاب خردکن‌ترین و عجیب‌ترین فیلم پن تشبیه شده است. «تعقیب» دیگر شکست تبلیغاتی و انتقادی پن، امروزه به نظر اولین شاهکار واقعی وی به شمار می‌رود. مانند جان فورد با «کلمنتاین عزیز من» (۱۹۴۶) و «جست‌وجوگران» (۱۹۵۶)، هاوارد هاکس با «تنها فرشـتگان بال دارند» (۱۹۳۹) و «ریو براوو» (۱۹۵۹) یا برای وسعت بخشیدن به این افق، اینگمار برگمان با «مهر هفتم» (۱۹۵۷) و «پرسونا» (۱۹۶۶)، تعقیب نیز به عنوان فیلمی از آرتور پن زنده است و نفس می‌کشد و او را در اوج خلاقیتش نشان می‌دهد. به طوری که رابین وود اظهار داشته: «تاثیر هوشمندانه کارگردان بر هر سکانس... گویا این کامل‌ترین فیلم پن است.» همچون نقاط دیگر در حرفه او، داستان به ظاهر سـاده اسـت: زندانی فراری بابر ریوز (رابرت ردفورد) برای یافتن سرپناه و عدالت به زادگاهش بازمی‌گردد و می‌تواند جنبشـی میان مجموعه‌ای از گناه، فساد، هوس، خیانت و خشونت که در زیر ظاهر کمین کرده، ایجاد کند. با این وجود، وضوح و عمق تصویری که پن به داستان بخشیده آن را به طنینی اسرارآمیز، مداوم و همگام با داستان مرتبط ساخته است.

اگـر تعقیب تا آن زمان نقطه اوج حرفه‌ای پن به شمار می‌رفت، فیلم بعدی او انتظارات را بالاتر برد و تحسین هنری و موفقیت بزرگ تبلیغاتی را برای او به ارمغان آورد و شروع دوره جدیدی از اکشن سینمایی و کشتار بود. «بانی و کلاید» با بازی وارن بیتی و فی داناوی نقطه عطفی در سینمای امریکاست و همان طور که لئونارد مالتین اشاره می‌کند اکنون به عنوان قانون‌شکنان دوران رکود اقتصادی به شمار می‌روند. همچنیـن می‌توان به آن به عنـوان فیلمی کلیدی نگریست زیرا نگاهی به سیستم استودیویی با پایه‌های عمومی آن دارد (و توسط کمپانی برادران وارنر تهیه شده، که پشت تمام فیلم‌های گانگستری کلاسیک کگنی/رابینسـون در دهه‌هـای ۳۰ و ۴۰ بـود). در حالی که خانه سینمای امریکا با «موج جدید» پیشی می‌گرفت، در این فیلم چرخشـی ناگهانی به سوی سبک ابتدایی گدار در لحن روایی منقطع هم‌سطح رمانتیسم دیده می‌شود. در واقع فیلمنامه‌نویسان از خط مشی فرانسوا تروفو پیروی می‌کردند؛ خبره‌های اروپایی فیلم دیوید نیومن و رابرت بنتون (که بعدها کارگردانـی فیلم‌هایی چون «رفیق بـد» (۱۹۷۲) و «نادین» (۱۹۸۷) را انجام داد)، و او در حقیقت هنگام ساخت فیلم توسط پن در فیلمنامه دست داشت. (در ابتدا کارگردانی فیلم به فرانسوا تروفو کارگردان مشهور جنبش موج نو پیشـنهاد شد که وی کمک‌هایی به فیلمنامه کرد اما سرانجام پروژه را برای ساخت فیلم «۴۵۱ درجه فارنهایت» کنار گذاشت. تهیه‌کنندگان سـپس فیلم را به جان لوک گدار پیشنهاد دادند که ادعا می‌شود گدار به دلیل عدم اعتماد به هالیوود آن را رد کرد. بعضی نیز مدعی‌اند که گدار خواستار تغییر فیلمنامه بوده است.– م)

پن که اکنون به اوج حرفه سینمایی‌اش دست پیدا کرده بود (با موفقیت تبلیغاتی، منتقدانه و کسب جایزه اسکار) برای مدت زیادی تئاتر را در جهت تمرکز بر فیلمسازی کنار گذاشـت. در نتیجه این اقدام فیلم بعدی او، درام هیپی و مالیخولیایی «رستوران آلیس» (۱۹۶۹)، با فیلمنامه‌ای نوشته خودش با کمک ونبل هرندن بود. بر پایه بلوز گفتمانی آرلوگوتریه امروزه به نظر می‌رسد رستوران آلیس فیلم دیگری است معرف یک دوره که در آن پرتره نافذی از امریکای روستایی دهه ۶۰ نشـان داده می‌شود؛ زمانی که رویای بزرگ هیپی‌ها، عشق و صلح، در حال از هم پاشیدن است و به عنوان پشـت پرده سرگردانی‌های گوتریه ظاهر می‌شود. پن در صمیمی‌ترین و لطیف‌ترین فیلمش کاملاً با اجتماع هیپی‌ها درگیر می‌شود. با این حال از نظر آهنگ و موضوع، این فیلم عجیب‌ترین اثر او در دوره رضایت‌بخش ۲۰ سـال اول کارگردانی اوست و از کسل‌کنندگی فاصله بسیار دارد. در واقع اگر کسی به هنر پـن از زاویه تفحصی در سـاختار جامعه‌ای سرمایه‌داری که بر بستری از طمع، قدرت و با خشونتی نهفته که به سختی (و نه همیشه) قابل کنترل است، نگاه کند پس رستوران آلیس تلاش کارگردان است برای کشف نقیض این ساختار. از آن نظر شاید فیلم تعهدی کاملاً موفقیت‌آمیز نبوده است (چراکه از عدم وجود وضوح در هدف و سـازماندهی موضوعی رنج می‌برد) اما حداقل فیلمی اسـت شخصی با جسارت و محرک احساسـات. از ایـن کار که تا درجه زیادی اصیل نیسـت، پن مستقیماً به سـوی ژانری خاص و اصیل بازگشـت امـا این بار با بازنویسـی قوانین کلاسـیک. «بزرگمرد کوچک» (۱۹۷۰) برگرفته از رمان توماس برگر با بازی داسـتین هافمن در نقش جک کرب راوی ۱۲۱ساله که داستان یتیم شدنش در کودکی و بزرگ شدنش در میان سرخپوست‌ها و در نهایت تنها بازمانده سفیدپوسـت بودن از جنگ لیتل بیگ هورن را روایت می‌کند. در فیلم اشاره‌ای به این مساله که این مرد حقیقتاً راوی غیرقابل اعتقادی است، نشده اما داستانی که او آن را اطناب می‌دهد به وضوح برای پن، رسـیدگی به مردم و فرهنگی است که تاکنون (هم از نظر اجتماعی و هم سینمایی) رها شده بودند که با تمایزی بازگشت‌کننده میان تخیل و واقعیت، کرب می‌کوشـد با بازگـو کردنش برای خبرنگاری که پیش‌زمینه فکری‌اش (شاید مطابق با پیش‌زمینه مخاطب) به وسیله اطلاعات آشکارشده سرخپوسـتان واژگون می‌شود، آن را حقیقی جلوه دهـد. آرتور پن در دوران اوج شـکوفایی‌اش یکی از پیچیده‌ترین و جذاب‌ترین چهره‌های سینمای امریکا بود. مانند تمام هنرمندان بزرگ، حضور احساسی وی در حرفه‌اش آثاری بس طنین‌انداز را رقم زد و تنش‌های موضوعی و عرفی که فیلم‌های او براساس آنان ساخته شده- فیلمسازی امریکایی در مقابل فیلمسازی اروپایی، تظاهر در مقابل حقیقت، غریزه در مقابل منطق- به آثار او تا امروز وجه‌های جذاب و نیز حیاتی می‌بخشد. با اینکه او هرگز اثری خلق نکرده که بتوان نام «سبک آرتـور پن» بـه آن داد اما شـیفتگی‌های بنیانی‌اش شایستگی او را از حد صاحب سبکی بودن فراتر می‌برد.

پن در ۲۸ سپتامبر ۲۰۱۰ در ۸۸سالگی در منهتن بر اثر ایست قلبی جان سپرد.