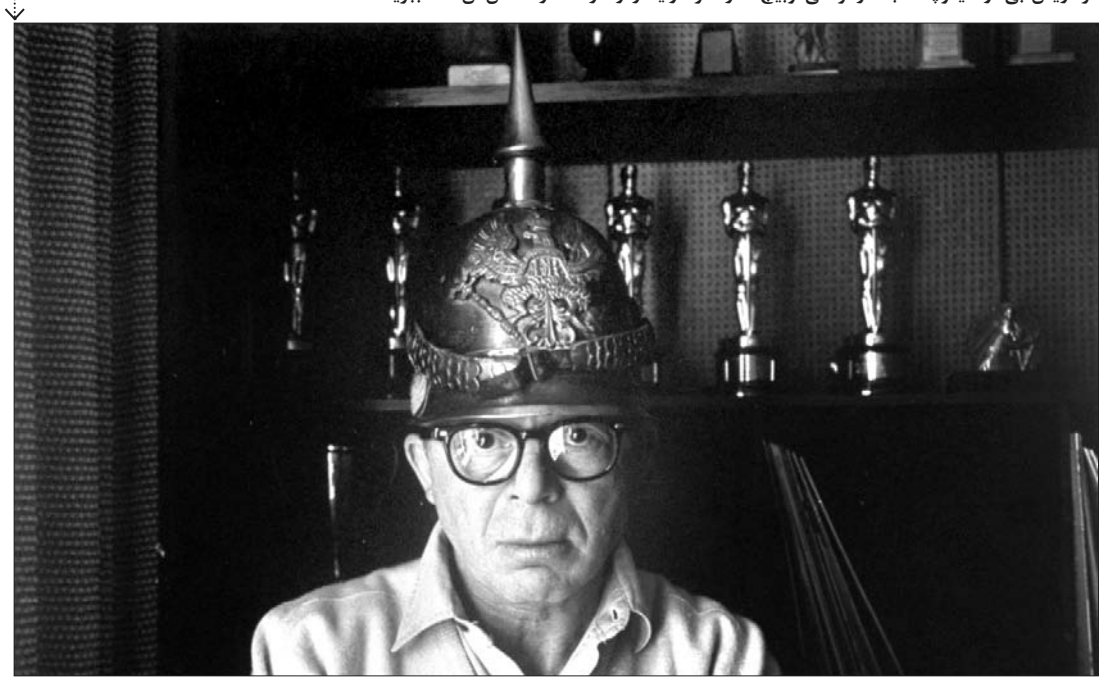
گفت‌وگو با بیلی وایلدر، درباره فیلمنامه‌ها و فیلم‌هایش- بخش اول

از ویزای توریستی تا مجسمه‌های طلایی

جیمز لینویل /ترجمه آیدا نقیلو

بیلی وایلدر با یک ویزای موقت و در حالی که تقریباً اصلاً انگلیسی بلد نبود، وارد هالیوود شد. در اوایل اقامتش مجبور بود با پیتر لور در یک اتاق زندگی کند و روزانه یک قوطی سوپ را با او تقسیم کند. وایلدر بعدها چهاردیواری خود را به اتاقکی در نزدیکی دستشویی زنانه واقع در بلوار سانست ارتقا داد. وایلدر زمانی در امریکا شروع به کار کرد که استودیوهای فیلمسازی به فیلمنامه‌نویس‌ها اجازه می‌دادند فیلم‌های خود را کارگردانی کنند. این پدیده باعث پیدایش تعدادی از معروف‌ترین نویسندگان- کارگردانان شد (پرستون استارجز، جان هاستون، جوزف مانیکیفیچ). بیلی وایلدر در کمپانی پارامونت به عنوان نویسنده مشغول به کار شد و با همکاری چارلز براکت تعدادی فیلمنامه نوشت که از آن جمله می‌توان به «گلوله آتش» به کارگردانی هاوارد هاکس و «هشتمین همسر مرد ریش‌آبی» و «نینوچکا» به کارگردانی لوبیچ اشاره کرد. وایلدر از کار کردن با لوبیچ تجربیات فراوانی به دست آورد و وارد عرصه کارگردانی شد. دفتری که وایلدر در آن کار می‌کند، یک دفتر معمولی واقع در طبقه دوم یک ساختمان اداری است. وایلدر روی دیوار روبه‌روی میز کار خود این سوال را چسبانده است: «اگر لوبیچ در این موقعیت بود، چه کار می‌کرد؟» در کنار دیوار یک کاناپه بزرگ قرار دارد. دیوار روبه‌رویی با عکس‌های خانواده و دوستان سینمایی او از جمله جان هاستون، آکیرا کوروساوا و فدریکو فلینی پوشیده شده است. وایلدر درباره کلکسیون هنری خود می‌گوید: «من با کارگردانی پولدار نشدم، ولی از فروش آثار هنری پول خوبی به دست آوردم.» او در فروش خود در کریستی ۳۴ میلیون دلار درآمد داشت.

وقتی از او درباره جمع‌آوری آثار هنری راهنمایی خواستم، گفت: «چیزی را جمع نکنید، فقط وقتی از چیزی خوش‌تان آمد، آن را بخرید و از داشتن آن لذت ببرید.»



– شهرت شما به عنوان نویسنده و کارگردان به خاطر چشمان تیزبین‌تان است. فکر می‌کنید دلیل این امر این است که شما همیشه به خود به چشم یک خارجی در امریکا نگاه کرده‌اید؟

وقتی وارد امریکا شدم همه چیز برایم جدید بود و به همین دلیل همه چیز را با دقت نگاه می‌کردم. من با ویزای توریستی شش‌ماهه وارد امریکا شدم و با زحمت زیاد توانستم ویزای مهاجرتی بگیرم. انگلیسی من در آن زمان اصلاً خوب نبود و هنوز هم لهجه اصلی خود را کامل از دست نداده‌ام. در بسیاری از کلمات، انگلیسی حروفی هستند که اصلاً خوانده نمی‌شوند انگلیسی واقعاً زبان سختی است.

–شما در زمانی وارد صنعت سینمای امریکا شدید که تعداد کارگردانان بنام آلمانی در این صنعت زیاد بود. آیا این قضیه به شما کمکی کرد؟

در آن زمان کارگردانان معروفی از جمله آقای لوبیچ مشغول به کار بودند. ولی او در آن زمان هیچ علاقه خاصی به من نداشت و حتی در مورد کار دادن به آلمانی‌ها سختگیرتر هم بود. البته چهار سال بعد او مرا استخدام کرد. من قبلاً به زبان آلمانی فیلمنامه نوشته بودم ولی اکثراً تنها کار می‌کردم و فیلمنامه‌نویسی به همراه شخص دیگری برایم کمی سخت بود. بعد از اینکه انگلیسی را بهتر یاد گرفتم، دیدم کار کردن با دیگران و تنها نبودن در دفتر کار خیلی بهتر است. رئیس دپارتمان فیلمنامه‌نویسان مرا با چارلز براکت جفت کرد. چارلز در هاروارد درس خوانده و ۱۵ سال از من بزرگ‌تر بود. او مرد خیلی خوبی بود، کار کردن با چارلز را واقعاً دوست داشتم.

یک روز من و براکت به دفتر لوبیچ احضار شدیم. او به ما گفت که می‌خواهد فیلمنامه‌ای از یک تئاتر فرانسوی درباره یک میلیونر اقتباس کند؛ مردی مطیع قانون که هفت بار ازدواج کرده است! نقش این مرد را گری کوپر بازی کرد و ما سعی کردیم فیلم را به صورت یک فیلم رمانتیک- کمدی بنویسیم. من و براکت روی فیلمنامه کار کردیم و اسم آن را هشتمین همسر مرد ریش‌آبی گذاشتیم. حین کار ما، لوبیچ همیشه راهی برای بهتر و جذاب‌تر کردن فیلمنامه پیدا می‌کرد.

–آیا فکر یک فیلم رمانتیک- کمدی در همان اولین دیدارتان با لوبیچ به ذهن شما رسید؟

نه، من از قبل فکر آن را کرده بودم. همیشه امیدوار بودم که بتوانم این ایده را جایی استفاده کنم و وقتی لوبیچ داستان فیلم را به ما گفت، به نظرم با ایده من هماهنگی داشت. هر وقت ایده جدیدی درباره فیلم‌های رمانتیک- کمدی به ذهنم می‌رسید، آن را در دفترچه‌ای یادداشت می‌کردم. از یک ایده دیگر که در دفترم نوشته بودم، در فیلم آپارتمان استفاده کردم، همین طور در سابرینا.

–شما یک نوشته با این مضمون «اگر لوبیچ در این موقعیت بود، چه کار می‌کرد؟» روی دیوار اتاق‌تان دارید. چرا؟

وقتی در حال نوشتن یک فیلمنامه هستم و وسط یک سکانس به مشکلی برخورد می‌کنم، از خودم می‌پرسم اگر لوبیچ بود چه کار می‌کرد؟

–و او چه کار می‌کرد؟

مثلاً فیلمنامه نینوچکا، که یک فیلم رمانتیک- کمدی است و من و براکت در حال نوشتن آن بودیم. نینوچکا یک کمیسر سرسخت روسی بود و ما در فکر این بودیم که چگونه نشان دهیم که او ناخواسته عاشق شد. من و چارلی براکت به هیچ جایی نرسیدیم. به همین دلیل لوبیچ از ما خواست به منزل او رفته و روی این قسمت با هم کار کنیم. طی این جلسه او به دستشویی رفت و وقتی بیرون آمد فریاد زد که راه‌حلی پیدا کرده. لوبیچ گفت: «باید از کلاه استفاده کنیم! وقتی نینوچکا وارد پاریس می‌شود، وسایلش را از ایستگاه قطار تا هتل خودش حمل می‌کند. در حالی که حین گذشتن از راهرو هتل است، در ویترینی سه کلاه عجیب می‌بیند و با خود فکر می‌کند که چه کسی حاضر است چنین کلاهی را سر کند؟ او تصمیم دارد از جاهای دیدنی پاریس مثل لوور و ایفل بازدید کند، ولی اصلاً وقت این کارها را ندارد. به همین دلیل دوست ندارد سر جلسات خود با دیگر کمیسرها حاضر شود. یک روز او به جای حاضر شدن در جلسات، در اتاق را قفل کرده و کشوی دراور را باز می‌کند و یکی از همان کلاه‌های عجیب را بیرون آورده و روی سر خود می‌گذارد. بعد خودش را در آینه نگاه می‌کند و می‌گوید: هوا خیلی خوب است. این روز قشنگ‌تر از آن است که با کار کردن خرابش کنم.» و ما به همین سادگی نشان دادیم که نینوچکا ناخواسته از آن زن سرسخت تبدیل به یک انسان عاشق شده.

–این همه ایده در دستشویی به ذهن لوبیچ رسید؟!

بله! هر وقت کار ما به مشکل می‌خورد، او با ایده‌های جدیدش مشکل را رفع می‌کرد.

–خب لوبیچ که در دستشویی به ایده‌های جدید می‌رسد، شما چطور؟

نمی‌دانم. فقط به ذهنم می‌رسند. همه آنها را در یک دفتر سیاه می‌نویسم و بعداً از آنها استفاده می‌کنم. وقتی داشتم با آقای لمون روی فیلم بعضی‌ها داغشو دوست دارن کار می‌کردم، به قدری از کارگردانی او لذت بردم که به خودم گفتم اگر یک داستان دیگر داشته باشم حتماً باز هم با او کار می‌کنم. آنجا بود که به سراغ دفترچه سیاهم رفتم و ایده یک داستان به ذهنم رسید و این‌گونه بود که فیلم آپارتمان ساخته شد.

–سانست بلوار چطور؟

من همیشه دوست داشتم یک کمدی درباره هالیوود بسازم. ولی این فیلم یک تراژدی از آب درآمد. ایده یک نویسنده که چیزی برای نوشتن به ذهنش نمی‌رسد را از دفترچه خود برداشته و در این فیلم به کار بردم. برای انتخاب هنرپیشه این فیلم اول با پلانگری تماس گرفتیم، ولی او لهجه غلیظ لهستانی داشت. بنابراین ملاقاتی با مری پیکفورد داشتیم که آن هم خیلی خوب پیش نرفت تا اینکه با گلوریا سوانسون که یک هنرپیشه بنام در آن زمان بود تماس گرفتیم، او فیلمنامه را خواند و خیلی از آن خوشش آمد. و حقیقتاً گلوریا بهترین هنرپیشه برای این نقش بود.

–هیچ وقت شده که فیلم‌تان بعد از ساخته شدن شبیه چیزی که در ذهن داشتید، نشود؟

البته، بعضی وقت‌ها فیلمی می‌ساختم که با استقبال زیادی روبه‌رو نمی‌شد و دوستانم به من می‌گفتند که مردم برای چنین فیلمی آماده نبودند. به نظر من این حرف اصلاً معنی ندارد. فیلم یا خوب است، یا بد. شاید من در ساخت فیلم اشتباهاتی کرده بودم. وقتی یک فیلم بد است، حالا هر چقدر هم که احمقانه باشد، تهیه‌کنندگان سعی می‌کنند در حد امکان از فروش آن درآمد داشته باشند. گاهی شب به خانه رفته و تلویزیون را روشن می‌کنی و فیلم افتضاح خودت را در حال پخش می‌بینی و کاری هم از دست تو برنمی‌آید. مجبوری تحملش کنی.

–شما هم چنین فیلمی ساخته‌اید که حتی حاضر به دیدنش نباشید؟

بله، ولی مجبورم نکنید اسمش را به زبان بیاورم. البته باید اشاره کنم که وقتی بعضی از فیلم‌های خوبم مثل آس در سوراخ فروش خوبی نداشتند، واقعاً ناامید شدم. من آن فیلم را واقعاً دوست داشتم، ولی طرفدار چندانی در بین مردم پیدا نکرد. از طرف دیگر گاهی زحمت زیادی برای ساخت یک فیلم می‌کشید و نتیجه آن را هم می‌بینید. حین ساختن فیلم سابرینا، من برای اولین بار با همفری بوگارت کار می‌کردم و با هم به مشکل خورده بودیم، چون بعد از فیلمبرداری، معمولاً بعضی از دوستان در دفتر کار من جمع می‌شدند و من فراموش کردم او را دعوت کنم. بوگارت از این کار من خیلی عصبانی شده بود و هیچ وقت من را نبخشید. بعضی اوقات وقتی فیلمی تمام می‌شود، خودتان هم نمی‌دانید که خوب است یا بد. باید تصمیم‌گیری را به عهده مردم گذاشت. وقتی کلادت کولبرت فیلم یک شب اتفاقی افتاد را بازی می‌کرد، اصلا از کار خود راضی نبود ولی دقیقاً به خاطر همان فیلم اسکار گرفت. بنابراین هیچ وقت نمی‌توان از نتیجه کار مطمئن بود. مثلاً فیلم سانست بلوار که درباره هالیوود بود، تبدیل به یک فیلم خیلی موفق شد، در حالی که همه برخلاف این فکر می‌کردند. بعد از فیلم سانست بلوار من و براکت، بعد از ۱۲ سال، از هم جدا شدیم. همکاری ما مثل کشیدن کبریت بود، همیشه جرقه‌ای از ایده‌های جدید به ذهن ما می‌رسید. ولی درست مثل اینکه کبریت‌ها تمام بشود این همکاری دیگر فایده‌ای نداشت. ما هر دو هرآنچه را که در چنته داشتیم استفاده کرده بودیم و خودمان هم می‌دانستیم، بنابراین تصمیم گرفتیم همکاری خود را بعد از فیلم فوق‌العاده‌ای مثل سانست بلوار قطع کنیم تا خاطره خوبی برایمان باقی بماند.

نکته

به عنوان یک کارگردان که فیلمنامه تمام فیلم‌هایش را خودش نوشته، من از بازیگران فقط یک درخواست دارم، اینکه دیالوگ‌ها را حفظ کنند. اگر فیلمبرداری ساعت ۹ شروع می‌شد، لمون از ۸:۱۵ دقیقه با یک لیوان قهوه سر صحنه فیلمبرداری آماده بود.

–در دوران همکاری‌تان با براکت، چگونه با هم کار می‌کردید؟

ما دو دفتر چسبیده به هم با یک منشی مشترک داشتیم. معمولاً وقتی مشغول کار روی یک فیلمنامه بودیم، او روی کاناپه در دفتر من دراز می‌کشید و من در حالی که چوبی در دست داشتم، قدم می‌زدم.

–چرا چوب؟

نمی‌دانم. فقط به چیزی احتیاج داشتم که وقتی مشغول فکر کردن بودم، در دست بگیرم و مداد به اندازه کافی بلند نبود. ما همه چیز را با هم بررسی می‌کردیم؛ داستان کلی فیلم، هنرپیشه‌های نقش اول و دوم، پایان فیلم و حتی تیتراژ آن. بعد این کلیات را شکسته و همه جزییات را از دکور تا خلق‌وخوی بازیگران بررسی می‌کردیم. تازه آن موقع بود که به نتیجه می‌رسیدیم که فیلمنامه را چگونه باید بنویسیم.

–آیا کار کردن با آی ای ال دیاموند هم همین‌طور بود؟

تقریباً مثل کار کردن با براکت بود. درباره داستان حرف می‌زدیم و آن را به سکانس‌ها تقسیم کرده و تصمیم می‌گرفتیم که چه چیزهایی را وارد فیلمنامه کنیم. فقط او موقع فکر کردن می‌نشیند. وقتی دیاموند از یکی از ایده‌های من خوشش نمی‌آید، هیچ وقت آن را با تعصب رد نمی‌کند، فقط چیز دیگری به جای آن پیشنهاد می‌دهد. همین طور وقتی من یکی از ایده‌های او را نمی‌پسندم، او خیلی راحت قبول کرده و دیگر درباره آن صحبت نمی‌کند. فیلمنامه‌نویسی هیچ حساب و کتاب خاصی ندارد، مخصوصاً وقتی که موقع نوشتن زیر فشار باشید. دیاموند و من مشغول نوشتن سکانس آخر فیلم بعضی‌ها داغشو دوست دارن، بودیم یعنی وقتی که لمون سعی دارد جو بران را قانع کند که آنها نمی‌توانند با هم ازدواج کنند. لمون اول می‌گوید «تو نمی‌توانی با من ازدواج کنی چون من سیگار می‌کشم» و وقتی بران اعلام می‌کند که مشکلی با این قضیه ندارد، لمون کلاه‌گیس خود را برداشته و فریاد می‌زند که «من یک پسرم! یک پسر!» دیاموند و من داشتیم روی جوابی که جو بران به این جمله می‌دهد فکر می‌کردیم. دیاموند گفت: «هیچ انسانی کامل نیست.» من در این‌باره فکر کردم و قبول کردم که عکس‌العمل بران این‌گونه باشد. ولی فقط به این خاطر قبول کردم که چیز بهتری به ذهنم نمی‌رسید. وقتی فیلم پخش شد، همین جمله تماشاگران را آنچنان خنداند که من تا به حال در عمرم ندیده بودم. باورم نمی‌شد جمله‌ای که آنقدر ساده به نظر می‌رسید، آنچنان مورد استقبال قرار گیرد.

–فکر می‌کنم همکاری با ریموند چندلر سخت‌تر بود، نه؟

خب بله. چندلر هیچ وقت پا در استودیوی فیلمسازی نگذاشته بود. او برای مجلات داستان می‌نوشت. قبل از چندلر، آقای کین برای همان مجله داستان می‌نوشت، او نویسنده پستچی همیشه دو بار در می‌زند و دابل آیدنتیتی است. در آن زمان من دوست داشتم با کین کار کنم ولی او مشغول ساخت یک فیلم در کمپانی فاکس بود. یکی از دوستان من چند تا از داستان‌های چندلر را به من معرفی کرد و برای من کاملاً مشخص بود که کارهای او عالی هستند. ولی به هر حال کارهای او همه داستانی بودند و فیلمنامه‌نویسی، چیزی کاملاً متفاوت است.

من و جو سیسترم تصمیم گرفتیم کار کردن با چندلر را امتحان کنیم. چندلر داستان آقای کین را خواند و گفت: «با اینکه از کین به خاطر موفقیت داستان‌هایش متنفرم، نوشتن یک فیلمنامه از روی داستان او را قبول می‌کنم. فیلمنامه را برای کی می‌خواهید؟ هفته بعدی خوب است؟» او اصلاً نمی‌دانست که نوشتن یک فیلمنامه پنج شش ماه طول می‌کشد. او حتی نمی‌دانست که من تنها کارگردان فیلم نیستم و در نوشتن فیلمنامه هم باید با من همکاری کند. بعد از ۱۰ روز چندلر با یک فیلمنامه ۸۰ صفحه‌ای که به هیچ دردی نمی‌خورد، برگشت. البته بعضی از دیالوگ‌ها خوب بودند، ولی او در فیلمنامه‌اش حتی یادی هم از تکنیک‌های حرکت دوربین و فیلمبرداری نکرده بود. من برای او توضیح دادم که ما باید با هم کار کنیم و هر روز از ساعت ۹ تا ۴:۳۰ در دفتر من کار خواهیم کرد. همان‌طور که مشغول کار بودیم من مجبور بودم بسیاری از مسائل راجع به فیلمنامه‌نویسی را برای او توضیح دهم. ولی در هر حال ایده‌های او بسیار عالی و مفید بودند. او نویسنده خیلی‌خیلی خوبی است ولی فیلمنامه‌نویس نیست. یک روز صبح من ساعت ۹ در دفترم حاضر بودم تا ساعت ۱۱ خبری از چندلر نشد. پیش تهیه‌کننده رفتم و از او پرسیدم چه اتفاقی برای چندلر افتاده است؟ این‌طور که به نظر می‌رسید چندلر از من ناراحت شده بود چون روز قبلش از او خواسته بودم پرده‌ها را بکشد و فراموش کرده بودم بگویم لطفاً. او از اینکه من یک بار هنگام کار، یک تلفن شخصی جواب داده بودم هم ناراحت شده بود. البته تلفن من در حد سه چهار دقیقه بود، ولی به هر حال چندلر ۲۰ سال از من بزرگ‌تر بود و از این رفتار من خوشش نیامده بود. او مرد خیلی متعصبی بود ولی به هر حال من از کار کردن با او لذت بسیار بردم.

–چرا بسیاری از نویسندگان و فیلمنامه‌نویسان شرقی از جمله اسکات فیتز جرالد و دوروتی پارکر با مشکلات زیادی روبه‌رو شدند؟

خب برای اینکه آنها اطلاعات چندانی درباره هنر فیلمنامه‌نویسی نداشتند. آنها باید قبل از شروع به کار در این زمینه قوانین آن را یاد می‌گرفتند. هیچ کدام از آنها کار خود را جدی نمی‌گرفتند و وقتی کارگردان یا تهیه‌کننده یک فیلم با آنها برخورد می‌کرد، هیچ تمایلی به یادگیری نشان نمی‌دادند. این افراد فکر می‌کنند در امریکا همه فیلمنامه‌نویس هستند، از مامور پلیس سر کوچه گرفته تا گارسون رستوران. بنابراین نتیجه گرفتند که چرا من فیلمنامه‌نویس نشوم! در ضمن آنها دوست ندارند کسی مشکلات کارشان را گوشزد کند و ترجیح می‌دهند همه چیز طبق خواسته آنها باشد. ولی خب فیلمنامه‌نویسی به این راحتی‌ها نیست. برای ساخت یک فیلم اول باید قوانین را یاد گرفت. باید زمان‌بندی و شخصیت‌پردازی داشت و حتی کمی راجع به موقعیت دوربین اطلاعات داشت. وقتی فیتزجرالد در کمپانی پارامونت مشغول به کار بود، من و براکت هم همان جا کار می‌کردیم. براکت، که او هم مردی از شرق است، سال‌ها بود در کمپانی پارامونت فیلمنامه و داستان می‌نوشت. معمولاً من و براکت در زمان‌های استراحت‌مان به یک کافی شاپ در همان نزدیکی می‌رفتیم. گاهی اوقات فیتز جرالد را آنجا می‌دیدیم و با او حرف می‌زدیم ولی او حتی یک بار هم از ما سوالی راجع به فیلمنامه‌نویسی نکرد. فیلم هم مثل تئاتر است. یک معماری و یک روح دارد. یک فیلمنامه‌نویس خوب مثل یک شاعر است، ساختار کلی را نوشته و بعد درباره آن فکر می‌کند تا اشکال‌های آن را برطرف کند. فیلمنامه یک فیلمنامه‌نویس کهنه‌کار ممکن است خوب نباشد ولی از نظر تکنیکی حتماً درست است.

–فاکنر هم به نوبه خود مشکلاتی در این زمینه داشت.

او توسط کمپانی ام‌جی‌ام استخدام شد. سه ماه در استودیو کار کرد و بعد آنجا را ترک کرد و به خانه برگشت. الان یکی از دوستان من برای ام‌جی‌ام فیلمنامه‌نویسی می‌کند و میز کار قبلی او را به ارث برده است. البته فاکنر تعدادی فیلمنامه نوشته است. او و هاوارد هاکس با هم روی فیلمنامه داشتن یا نداشتن کار کردند. سپس فیلمنامه سرزمین فرعون‌ها را نوشت. در این فیلم هزاران برده وجود داشت که سنگ‌های بزرگ را جابه‌جا می‌کردند. وقتی این فیلم اکران شد، وارنر به هاوارد هاکس گفت: «اگر تمام کسانی که در فیلم بازی کرده‌اند برای تماشای آن به سینما بیایند درآمد ما با خرجی که برای ساخت فیلم کردیم برابرمی‌شود.» نویسندگانی هم وجود داشتند که به اندازه کافی باهوش بوده و با فیلمنامه‌های خوب‌شان پول خوبی هم به دست آوردند، مثلاً بن هچ و چارلز مک آرتور. کسانی که با هچ کار می‌کردند از او به عنوان یک انسان تاثیرگذار یاد کرده‌اند. بعضی اوقات که کارگردان، تهیه‌کننده و بازیگران شروع به فیلمبرداری می‌کردند و تازه متوجه می‌شدند فیلمنامه‌ای که در دست دارند به درد نمی‌خورد، آن را به هچ می‌دادند و او در تخت خود دراز کشیده و طی یک شب سکانس‌هایی را که فردا باید فیلمبرداری می‌شدند، آماده می‌کرد. باید اسم او در بیش از ۱۰۰ فیلمنامه که آنها را بازنویسی کرده درج می‌شد، ولی خودش این را نمی‌خواست. هچ در کار فیلمنامه‌نویسی خیلی جدی و البته در کار نمایشنامه‌نویسی برای تئاتر جدی‌تر بود.

–آیا پیش آمده فیلمنامه شما حین فیلمبرداری تغییر داده شود؟

به عنوان یک کارگردان که فیلمنامه تمام فیلم‌هایش را خودش نوشته، من از بازیگران فقط یک درخواست دارم، اینکه دیالوگ‌ها را حفظ کنند. یک بار جرج برنارد شاو مشغول ساخت فیلم پیگمالیون بود. هنرپیشه نقش اول آن یک بازیگر معروف در آن زمان بود که اسمش را الان یادم نیست. این مرد وقتی سر صحنه فیلمبرداری حاضر می‌شود کمی مست است و بنابراین موقع دیالوگ گفتن، بعضی را از خودش می‌سازد. شاو شروع به داد زدن می‌کند که چرا دیالوگ‌ها را حفظ نکردی؟ بازیگر جواب می‌دهد راجع به چی حرف می‌زنی؟ من دیالوگ‌های خودم را حفظم. و شاو با عصبانیت جواب می‌دهد بله تو دیالوگ‌های خودت را حفظی نه دیالوگ‌های من را! وقتی مشغول کار روی یک فیلم هستم، هنگام فیلمبرداری معمولاً من و برخی از بازیگران صبح‌ها زودتر دور هم جمع شده و دیالوگ‌هایی را که آنها از شب قبل برای آن روز حفظ کرده‌اند مرور می‌کنیم و بازیگران نظر خود را درباره آنها به من می‌گویند. کار کردن با برخی از بازیگران از جمله لمون برای من واقعاً لذت‌بخش بود. اگر فیلمبرداری ساعت ۹ شروع می‌شد، لمون از ۸:۱۵ دقیقه با یک لیوان قهوه سر صحنه فیلمبرداری آماده بود. او همیشه دیالوگ‌ها را از قبل با همسرش تمرین کرده بود و درباره آنها ایده‌های فوق‌العاده‌ای ارائه می‌داد. حتی بعضی اوقات وقتی فکرم به جایی نمی‌رسید از او نظر می‌خواستم. ایده‌های او همیشه عالی بودند ولی او هیچ وقت سعی در دخالت در کار من نکرد. از طرف دیگر من با هنرپیشه‌های بسیار کله‌شقی هم کار کرده‌ام. بعضی اوقات آنها به قدری اصرار می‌کردند که من می‌گفتم باشه، این سکانس را دو بار فیلمبرداری می‌کنیم، یک بار به روش من و یک بار به روش تو. بعد از اینکه سکانس را با روش من فیلمبرداری می‌کردیم به دستیارم می‌گفتم آن را چاپ کند و بعد با دوربینی که فیلم نداشت روش بازیگر را فیلمبرداری می‌کردیم.

–کار کردن برای یک استودیو به عنوان یک نویسنده چگونه است؟

وقتی برای کمپانی پارامونت کار می‌کردم، آنها با ۱۰۳ نویسنده دیگر هم قرارداد داشتند. ما همه در ساختمان نویسندگان کار می‌کردیم و همه در حال نوشتن بودیم. هیچ کدام حقوق زیادی دریافت نمی‌کردیم، ولی همه فیلمنامه می‌نوشتیم و اوقات خوشی داشتیم. البته کسانی مثل بن هچ پول خوبی هم به دست آوردند. همه نویسندگان موظف بودند هر پنجشنبه یازده صفحه فیلمنامه تحویل دهند. کسی نمی‌دانست چرا پنجشنبه‌ها، ولی به هر حال هر هفته بیش از هزار صفحه فیلمنامه تحویل داده می‌شد. در استودیو یک نفر وجود داشت که همه نویسندگان فیلمنامه‌های خود را به او تحویل می‌دادند.

–او با این بیش از هزار صفحه فیلمنامه چه کار می‌کرد؟

بیشتر آنها به هیچ دردی نمی‌خوردند و فقط خاک می‌گرفتند. در کمپانی پارامونت پنج یا شش تهیه‌کننده وجود داشت که هر کدام در ساخت یک نوع فیلم تخصص داشتند. آنها نوشته‌ها را طی تعطیلات آخر هفته می‌خواندند و نظر می‌دادند.

–چه نظراتی می‌دادند؟

یک بار با یک نویسنده که در کمپانی کلمبیا مشغول به کار بود صحبت می‌کردم. او یک فیلمنامه را که توسط ساموئل بریسکین خوانده شده بود، نشانم داد. پایین تمام صفحات فیلمنامه فقط همین جمله به چشم می‌خورد: بهتر بنویسید.

– درست مثل جمله معروف ویراستار مجله نیویورکر. او هم همه‌جا می‌نویسد: سعی کنید به نوشته خود بهبود بخشید.

این جمله برای تهیه‌کنندگان خیلی طولانی است. حتی حوصله نوشتن آن را ندارند.

گفت‌وگو

ترجمه: نسیم نیکفرد

گفت‌وگو با آنیل کاپور نسل سوم خانواده کاپورها و ستاره بی‌بدیل بالیوود

من به جوانان اعتقاد دارم

ستاره بالیوود خبر از بهبودی در وضع فیلمسازی بالیوود می‌دهد. آنی کاپور جهت تکمیل آخرین ساخته سونام دخترش، در شهر حضور داشته. این فیلم آیشا نام دارد و داستان زندگی فردی به نام راماست. این فیلم به علت مدرنیزه و متفاوت بودنش جین آستون را برای دیدنش از هزاران مایل دورتر به سمت بالیوود کشانده است. از زمان بازی آنی کاپور در فیلم «میلیونر زاغه‌نشین» فیلم‌های بالیوود توانستند در بین جهانیان جایی برای خودشان پیدا کنند و دید همه نسبت به سینمای هند عوض شد که همین را باید مدیون آنی کاپور دانست.

–آیا این درست است که «میلیونر زاغه‌نشین» زندگی شما را از این رو به آن رو کرد؟

قطعاً، ولی نه‌تنها زندگی من، بلکه زندگی همه را تغییر داد. به عنوان مثال حضور من در اینجا برای تکمیل فیلم آیشا مرهون همان بازی در فیلم «میلیونر زاغه‌نشین» است. چراکه من بیش از این اصلاً استطاعت مالی جهت ساخت یا تهیه فیلم را نداشتم و فقط در زمینه مطبوعات مشغول به فعالیت بودم. ولی با بازی در آن فیلم توانستم خودی نشان بدهم و از طرفی سینمای هند را به جهانیان معرفی کنم. حالا نه‌تنها می‌توانم در زمینه فیلمسازی فعالیت کنم بلکه می‌توانم اطلاعاتی را هم در این زمینه به همگان منتقل کنم و این اطمینان را بدهم که اطلاعاتی که من به مردم در زمینه سینما و فیلمسازی می‌دهم کاملاً معتبر است.

–می شود توضیح بدهی که این فیلم چطور زندگی‌ات را متحول کرد؟

بعضی از اوقات زمانی که مردم من را در هواپیما یا هتل می‌دیدند از اجرای من در «۲۴» و «میلیونر زاغه‌نشین» قدردانی می‌کردند. و زمانی که من ملیت آنها را می‌پرسیدم اکثر آنها اهل آرژانتین، کره جنوبی یا ژاپن بودند. «میلیونر زاغه‌نشین» و ۲۴ توانست سینمای هند را به چنین کشورهایی که اصلاً فیلم‌های هندی را نمی‌شناختند، معرفی کند. فیلم‌های هالیوود را همه می‌شناسند و برای همین است که در روزهای ابتدایی اکران‌شان فروش‌شان به دو بیلیون دلار می‌رسد و این درحالی است که حتی فیلم‌های هندی به اندازه ۳۰ میلیون دلار هم فروش نمی‌کند.

–نسخه جدید فیلم «۲۴» که در هند ساخته شده کی حاضر می‌شود؟

خیلی زود، شاید تا سال آینده.

–این اولین باری است که شما با دخترتان سونام در فیلمی همکاری می‌کنید. چه کسی شما را تشویق به انجام این کار کرد؟

فکر کنم این متن فیلمنامه بود که من را تشویق به همکاری کرد. این فیلم داستان زندگی دختری به نام راماست. وقتی من این فیلمنامه را خواندم واقعاً عاشقش شدم چون قرار بود بعد از مدت‌ها فیلمی ساخته شود که وصف حال زندگی مردم هندوستان باشد. مردم هند به دو قشر فقیر و ثروتمند تقسیم می‌شوند. ثروتمندان تنها به فکر پول خرج کردن و خرید محصولات مارک‌دار هستند و واقعاً فکر و ذکرشان فقط خرید کردن است.

–آیا شما بعد از اینکه فیلمنامه را خواندید، تغییری را در بعضی از قسمت‌های آن لازم دانستید؟

خب همان طور که می‌دانید این فیلمنامه ابتدا به انگلیسی نوشته شده و خودتان می‌دانید که وقتی بخواهیم آن را به زبان دیگری ترجمه کنیم مثل متن اصلی نمی‌شود. ما برای جلوگیری از این پیشامد باید دقت کافی را در ترجمه به کار می‌بردیم. فکر کنید متنی با اندیشه و فرهنگ هندی بخواهد به انگلیسی نوشته شود، خب مشخص است که‌خواه ناخواه اندیشه و تفکرات غربی هم وارد متن فیلمنامه می‌شود. من از نویسندگان بسیاری جهت برگرداندن متن فیلمنامه به زبان هندی کمک گرفتم و نتیجه کار هم رضایت‌بخش بود.

–آیا پیش می‌آید که باز هم فیلمنامه‌های بالیوودی بخواهد از ابتدا به انگلیسی نوشته شود؟

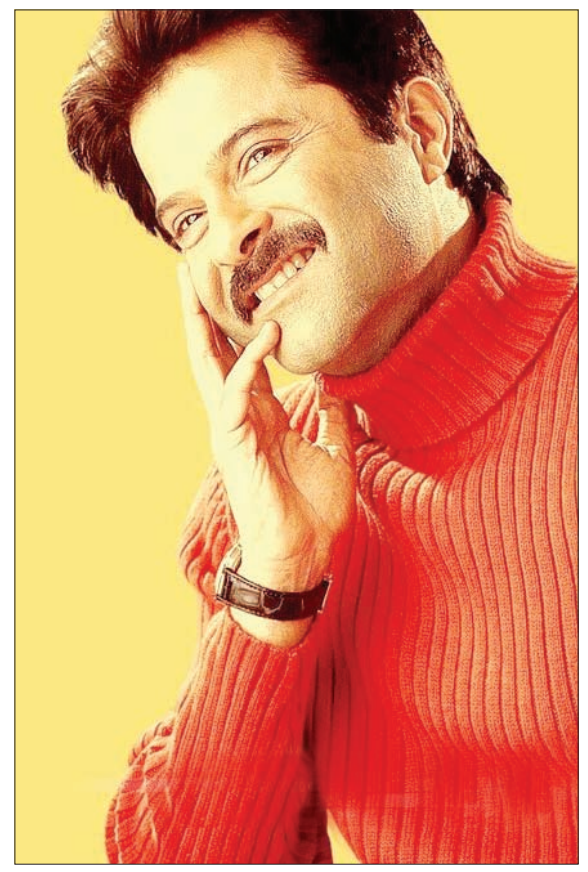
بله، مخصوصاً به خاطر نسل‌های جوان‌تر. چون ما همان طور که داریم به جلو می‌رویم، می‌بینیم که تعداد افرادی که در هند به زبان انگلیسی صحبت می‌کنند روز به روز بیشتر می‌شود.

–آیا این صحت دارد که قبل از ساخت این فیلم آستون یکی از طرفداران شما بود؟

نه قسم می‌خورم که این طور نیست، او بیشتر طرفدار دخترهای من است (با خنده)، شاید بعد از ساخت این فیلم طرفدار من هم بشود.

–می‌شود بگویید کار خودتان را در عرصه سینما با چه فیلمی شروع کردید و کلاً فیلم‌های مورد علاقه‌تان کدام‌ها هستند؟

فیلم «گل‌های کاغذی» ازجمله فیلم‌های مورد علاقه من است، و «آقای هند» فیلمی بود که من با آن کارم را در عرصه سینما آغاز کردم.

–غیر از میلیونر زاغه‌نشین فکر نمی‌کنید بیشتر فیلم‌های بالیوود جایی در بین مردم دنیا ندارند و بیشتر مورد پسند مردم خود هندوستان هستند؟

فیلم‌های بالیوود به یک خودکفایی رسیده چون ما همه‌اش نمی‌توانیم به فیلم‌های هالیوود اکتفا کنیم. هر فیلمی که تا الان تحت نظارت هالیوود ساخته شده انگار به طریقی یک امتیاز برایش به حساب آمده. همان طور که می‌دانید پیدا کردن فیلمی از بین فیلم‌های هالیوود که مورد پسند یک میلیارد انسان هندی با تفکرات تقریباً مذهبی باشد کار مشکلی است. برای همین سینمای بالیوود مجبور است خودش دست به ساخت فیلم‌هایی بزند که مطابق با رسوم و آیین کشورش باشد و در نتیجه این سبک فیلم‌ها را فقط مردم خودش می‌پسندند. فکر می‌کنم این هم خودش به عنوان یک نقطه ضعف برای بالیوود به حساب می‌آید که قادر به ساختن فیلم‌هایی نیست که مورد پسند جامعه جهانی باشد. سینمای هند سینمای جوانی در عرصه جهانی شدن به حساب می‌آید و من به جوانان اعتقاد دارم.