گفتگو با لی براکت

لی براکت از خیلی جهات نمونهٔ یك زن هاوکزی است. او پر انرژی، سر سخت، مستقبل و دارای اعتماد به نفس بسیار است، یعنی درست همان مشخصاتی را دارد که زنهای هاوکزی دارند، زنهایی که شخصیتهای اصلی فیلمهایی هستند که فیلمنامه‌های آنها را خود او برای هاوکز نوشته است، فیلمهایی چون خواب ابدی، ریوبراوو، هاتاری!، الدورادو و ریولوبو. این ویژگی‌ها حتی در خداحافظی ابدی رابرت آلتمن هم، که براکت فیلمنامهٔ آن را براساس رمان دیگری از ریموند چندلر نوشته است، حضور دارد.

لی براکت در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ و دههٔ ۱۹۴۰ نویسندهٔ سرشناسی در عرصهٔ رمانهای علمی ـ تخیلی بود و در نشریهٔ پلانت استوریز داستانهای دنباله‌دار می‌نوشت. همسر او ادموند همیلتن هم یك نویسندهٔ سرشناس همین ژانر است. به قول همیلتن، لی براکت وقت خود را در ویلایی در وسط یك مزرعهٔ حاصلخیز، «پای ماشین تحریر می‌گذراند، گهگاه سوار تراکتور می‌شود، در جنگل گشتی می‌زند و عصرها هم گلها را آب می‌دهد».

■ استیون اسویرز: سابقهٔ فیلمنامه نویسی شما پیش از خواب ابدی شامل کار روی چند فیلم مهجور است. چه شد که به یکباره سر از این فیلم و کار با هاوکز در آوردید؟ این پیشرفت چشمگیر چگونه حاصل آمد؟

● لی براکت: آن کارهای قبلی را کارگزارم برایم جور کرد و به تعبیری مرا به تهیه کنندگان آن فیلمها قبولاند. البته چون من سابقهٔ کار در زمینهٔ افسانهٔ علمی و قصه‌های اسرارآمیز داشتم، این بود که خیلی زود توانستم خود را با شرایط کار در استودیو وفق بدهم. هاوکز یکی از قصه‌های پلیسی مرا خوانده و پسندیده بود. او به من گفت بیش از همه چیز، تسلط من بر گفتگو نویسی توجهش را جلب کرده بود، به همین خاطر با من قرارداد بست.

■ شما در نوشتن فیلمنامهٔ خواب ابدی، با ویلیام فاکنر کار کردید. نمی‌دانم با او کار مشترك روی فیلمنامه انجام دادید یا نه. ولی به هرحال نام هردوی شما به عنوان همکار فیلمنامه نویس، در کنار جولز فرتمن، به چشم می‌خورد.

● من روز اول با اشتیاق تمام به استودیو رفتم. سه سال بود که در نشریات مختلف قصه‌های دنباله‌دار می‌نوشتم و بعد به من گفتند که باید با فاکنر کار کنم. با کسی که یکی از برترین چهره‌های ادبی آن سالها بود. من با او باید چگونه کار می‌کردم؟ من چه داشتم که به او عرضه کنم؟ ولی این مشکل به زودی حل شد، چون وقتی من به استودیو رسیدم، فاکنر از اتاق کارش آمد بیرون، کتاب خواب ابدی ریموند چندلر را آورد، آن را روی میز گذاشت و گفت، «من بعد از کمی فکر و مطالعه به راه حل مطلوبی برای کار کردن روی کتاب رسیده‌ام. به عقیدهٔ من بهتر است هرکدام از ما، روی بخشهای متناوبی از کتاب کار کنیم. من این فصلها را انجام می‌دهم، شما هم روی این فصلها کار کنید». و همین کار را هم کردیم. او برگشت به اتاق کارش و من دیگر او را ندیدم. در نتیجه شکل همکاری ما خیلی

ساده بود. او هرگز کار مرا ندید، من هم کار او را ندیدم. وقتی کارمان تمام شد، هرکدام سهم خود را به هاوکز تحویل دادیم. جولزفرتمن خیلی دیرتر کار خود را شروع کرد، چون هاوکز عادت عجیبی داشت که فیلمنامه‌ها را شخصاً کم و زیاد کند. او یك فیلمنامهٔ بسیار حجیم داشت و هنوز آن را نهایی نکرده بود. بنابراین با یك فیلمنامهٔ مقدماتی کار را شروع کرد. عادت داشت صحنه‌ای را فیلمبرداری کند و اگر آن صحنه خوب پیش می‌رفت، کار را قطع نمی‌کرد و ادامه می‌داد. معمولاً دست آخر مقدار زیادی فیلم گرفته شده با ماجراهای افزوده شده به دست می‌آمد که خیلی بیشتر از یك سئانس سینمایی بود. بعدها جولزفرتمن آمد، سه هفته روی فیلمنامهٔ ما کار کرد و آن را باز نوشت و به ویژه بخشهای پایانی فیلمنامه را خیلی کوتاه‌تر کرد.

■ اگر به فیلم به صورت یك فیلم جنایی مرسوم نگاه کنید، تمام سرنخها را کنار هم بگذارید و به طور منطقی قصه را دنبال کنید تا دریابید قاتل اصلی چه کسی بوده است، به عقیدهٔ من فیلم از نظر بیان قصه و تکوین آن ناامید کننده است.

● من هم معتقدم که قصه خیلی گیج کننده است، همهٔ ما گیج شده بودیم. اگر سر فرصت بنشینید و قصه را خوب تحلیل کنید و اجزای آن را کنار هم بگذارید، درمی‌یابید که چه قصهٔ پیچیده‌ای است. اما اگر کتاب را از هرجای آن باز کنید و چند صفحه‌ای بخوانید آنقدر آن را دلنشین و فریبنده خواهید یافت که دلتان نمی‌آید از خودتان دورش کنید. یك خاطرهٔ جالب از این ماجرا برایتان تعریف می‌کنم. یك روز بوگارت آمد سر صحنه و پرسید، «این اوئن تیلر، راننده، را چه کسی کشته است؟» گفتم، «نمی‌دانم». رفتیم سراغ فاکنر و از او پرسیدیم، او هم همین جواب را داد، بعد هاوکز یك تلگراف برای ریموند چندلر فرستاد. چندلر هم جواب داد که فلانی، ولی هاوکز دوباره تلگراف زد که او نمی‌توانسته قاتل باشد، چون در آن موقع آنجا نبود چندلر هم در تلگراف بعدی نوشت که نمی‌داند. در خود کتاب اصلاً مشخص نمی‌شود که تیلر را چه کسی کشته است. ما با چنین قصه‌ای سروکار داشتیم.

■ وقتی فیلمنامهٔ بخش خودتان را می‌نوشتید، آیا هیچ تصوری از نقش کارآگاه خصوصی به عنوان یك قهرمان نمونه‌ای در سر داشتید؟

● من به قصه با این دید نگاه نمی‌کردم. من سخت شیفتهٔ ریموند چندلر و دشیل همت بودم. تمام آثارشان را دوست داشتم و شخصاً چند قصهٔ کوتاه یا حال و هوای داستانهای آنها نوشته بودم. من این کتاب را دوست داشتم و با تمام جانم حس می‌کردم ولی فکر نمی‌کنم به آن صورتی که اگر الان می‌خواستم کار کنم، آن را تجزیه و تحلیل کرده بودم. آن موقع جوان بودم و کم تجربه. من کتاب را دربست پذیرفته بودم.

■ آیا در شخصیت‌پردازی فیلیپ مارلو شما کار خاصی انجام دادید که متمایز از کار هاوکز باشد؟

● فکر نمی‌کنم در مورد شخصیت‌پردازی مارلو کار خاصی انجام داده باشم، چون من متکی به کتاب چندلر بودم و او هم شخصیت مارلو را خیلی خوب پرورانده بود. چندلر برای من اسطورهٔ قصهٔ کارآگاهی نویسی بود و این کتاب را مانند کتاب مقدس می‌دانستم و اصلاً در تصورم نمی‌گنجید که ذره‌ای در آن دست ببرم. ولی باید بگویم که شخصیت‌پردازی مارلو، به آن نحوی که توسط بوگارت بازی و توسط هاوکز کارگردانی می‌شد، کاملاً منطبق بر برداشتهای شخصی خودشان بود. از سوی دیگر فکر می‌کنم بوگارت، آرمانی‌ترین بازیگر برای ایفای این نقش بود. به عقیدهٔ من او بهترین بازیگر سینماست. من جداً او را تحسین می‌کنم. دیدن او سر صحنه لذت زیادی داشت، او صحنه را با تمام وجود حس می‌کرد، چون زادهٔ صحنه بود. هاوکز عادت عجیبی دارد، او تا پنج دقیقه پیش از شروع فیلمبرداری، گفتگوها را در اختیار بازیگران قرار نمی‌دهد. بوگارت هم مستثنی نبود. او عینك خود را به چشم می‌زد، به گوشهٔ خلوتی میرفت و نگاهی به یادداشتها می‌انداخت و بعد برمی‌گشت سر صحنه و حداکثر با یکی یا دوبار برداشت نقش خود

● به عقیدهٔ من برای تصمیم فنون مختلف بنا کردن ساختار قصه، هیچ آموزشی بهتر از فیلمنامه‌نویسی وجود ندارد. وقتی کارم را شروع کردم در زمینهٔ تقویت پایه‌های قصه بسیار ضعف داشتم، ولی اگر موفق می‌شدم پایه‌های قصه‌ام را محکم کنم، به راحتی تا انتهای آن پیش می‌رفتم. و اگر نمی‌شد، کما اینکه در موارد بسیاری نمی‌شد، با انبوهی صفحات نیمه‌تمام تنها می‌ماندم که هنوز هم کمدهای من انباشته از آنهاست.

را به بهترین نحوی بازی می‌کرد. در زمان سنجی مهارت غریبی داشت و صحنه‌ها را مطابق میل و سلیقهٔ هاوکز بازی می‌کرد. او صحنه‌هایی را در یکی یا دو برداشت تمام می‌کرد که بقیه گاه تا چهارده برداشت طولش می‌دادند.

دوست ندارم این را بگویم، شاید متکبرانه جلوه کند، ولی من و هاوکز نسبت به شخصیتهای فیلمنامه‌هایی که برایش نوشتم هم عقیده و هم رای بودیم و جداً معتقدم که این یکی از اصلی‌ترین دلایلی است که سبب شد تا همکاری من با او مدتهای مدید ادامه یابد. او می‌توانست مرا متقاعد به انجام هرکاری بکند، چون هر دوی ما نسبت به شخصیتها به یك صورت فکر می‌کردیم.

■ برخی از منتقدان به ویژه پاولین کیل (!) و ریچارد کورلیس عقیدهٔ تجدیدنظر طلبانه‌ای در مورد تئوری مؤلف دارند. آنها معتقدند که فیلمنامه‌نویس مؤلف فیلم است، نه کارگردان. وقتی به فیلمهایی که با هاوکز کار کرده‌اید رجوع می‌کنید، آنها را فیلمهای لی براکت می‌یابید یا فیلمهای هوارد هاوکز؟

● سینما یك کار گروهی است. غیر از این نمی‌شود کار کرد. وقتی نویسنده‌ای روی فیلمنامه‌ای کار می‌کند، نمی‌تواند همان موضعی را بگیرد که هنگام نوشتن یك رمان دارد. اگر من پای ماشین تحریر بنشینم و شروع کنم به نوشتن رمان، خودم همه‌کاره هستم، هیچ واسطه‌ای را این وسط نمی‌پذیرم. ولی وقتی فیلمنامه می‌نویسم باید به سازش و مصالحه تن بدهم، چون در عرصهٔ سینما مسائل زیادی خارج از حوزهٔ کاری فیلمنامه‌نویس دخیل است. هاوکز تهیه کننده هم بود و در نتیجه باید مسائل خیلی زیادی را مدنظر قرار می‌داد، از جمله بودجه، زمان و ریزه‌کاریهای فنی. اینها مسائل مهمی هستند که فیلمنامه‌نویس باید بدانها توجه داشته باشد و یاد بگیرد که هنگام نوشتن فیلمنامه آنها را دخالت دهد. نمی‌شود فیلمنامه را زد زیر بغل و رفت سراغ تهیه کننده و کارگردان و گفت، «خب، این فیلمنامه باید به همین صورتی که هست فیلمبرداری شود و این چیز هم حتماً باید مراعات شود»، چون در بسیاری از موارد فیلمنامه را از فیلمنامه‌نویس می‌گیرند و به او می‌گویند، «خیلی متشکریم و خداحافظ». به هرحال، وضع فیلمنامه‌نویس و رمان نویس باهم بسیار متفاوت است.

■ شما سابقهٔ کار در مجلات پرتیراژ را دارید، و حتماً کنترل کاملی هم بر کار خود اعمال می‌کردید. با این سابقه واکنش شما نسبت به کار در هالیوود، که معمولاً با کنترل کمتری از سوی نویسنده همراه است، چه بود؟

● خب، اگر بگویم که چندبار به خاطر بلاهایی که سر فیلمنامه‌هایم آورده بودند، گوشهٔ خلوتی گیر آوردم و حسابی گریه کردم، شاید باور نکنید. به عقیدهٔ من سخت‌ترین قسمت همکاری با دیگران، تحمل همین مسئله است. من قصه نویس بودم و عادت داشتم در اتاق کوچك در بسته‌ای کار کنم، فقط خودم باشم و ماشین تحریرم. ولی در سینما، مجبورم حضور آدمهای زیادی را تحمل کنم و این برای من خیلی سخت بود. سالها طول کشید تا توانستم به این سبك کار عادت کنم. و حالا آماده‌ام که ادعا کنم به عقیدهٔ من برای تصمیم فنون مختلف بنا کردن ساختار قصه، هیچ آموزشی بهتر از فیلمنامه نویسی وجود ندارد. وقتی کارم را شروع کردم در زمینهٔ تقویت پایه‌های قصه بسیار ضعف داشتم، ولی اگر موفق می‌شدم پایه‌های قصه‌ام را محکم کنم، به راحتی تا انتهای آن پیش می‌رفتم. و اگر نمی‌شد، کما اینکه در موارد بسیاری نمی‌شد، با انبوهی صفحات نیمه تمام تنها می‌ماندم که هنوز هم کمدهای من انباشته از آنهاست. در نوشتن فیلمنامه اوضاع دیگری حاکم است، فیلمنامه‌نویس با حد و حدود کلی قصه آشنا می‌شود و سپس باید جلسات متعدد و بی‌پایان بحث و بررسی قصه را تحمل کند.

● هاوکز و لی براکت

هاوکز عادت داشت بیاید توی اتاقم و بگوید، «دیشب داشتم فکر می‌کردم»، و همین موقع قلب من به تپش شدیدی می‌افتاد، چون این جمله یعنی دوباره نویسی، یعنی دور ریختن همهٔ آن چیزهایی که تا به حال نوشته بودیم و شروع دوباره. ولی جالب اینجاست که آن حدو حدود اولیه تغییر نمی‌کند. درست مثل ساختن یك دیوار است. نقشه‌ای داریم و آجرهایی، ولی یك وقت سرو کلهٔ کسی پیدا می‌شود و می‌گوید، «بهتر است این جا و آن جا، آجر زرد و قرمز بگذاریم». در کل دیوار تغییری حاصل نمی‌شود، فقط جزئیات تغییر می‌کند. وقت زیادی از من گرفت، ولی بالاخره فوت و فن کار را یاد گرفتم. جداً کار طاقت فرسایی بود.

■ یکی از نکات بارز سینمای هاوکز این است که سکانسهایی در چند فیلم او تکرار می‌شود، و او آنها را در فضاهای مختلف و با بازیگران مختلف بازسازی می‌کند. برای مثال در خواب ابدی صحنه‌ای که گنگستری در خانه‌ای با بوگارت و باکال است و بیرون از خانه، افرادش منتظرند تا بوگارت را به محض خروج از در تیرباران کنند. بوگارت او را از در بیرون می‌اندازد و سپس تصویر به نمایی از در که سوراخ سوراخ شده است قطع می‌شود. عین همین صحنه در الدورادو هم هست، آنجا که جان وین گاوچرانی را از در کافه‌ای بیرون می‌اندازد و سپس تصویر به نمایی از در سوراخ سوراخ شده، قطع می‌شود. فیلمنامهٔ الدورادو را شما نوشته‌اید، آیا شما این صحنه را عمداً در آن تکرار کردید، یا این کار هاوکز بود؟

● کار هاوکز بود. موارد زیادی بود که با او کاملاً مخالفت می‌کردم، یکی از موارد همین مسئلهٔ تکرار بود. من تکرار را دوست ندارم، ولی او دوست دارد. یادم می‌آید که روزی من، او و جان وین در دفتر هاوکز نشسته بودیم، و او پیشنهاد کرد که فلان و بهمان کار را بکنیم. گفتم، «ولی هوارد، این کارها را در ریوبراوو کرده‌ای، چرا می‌خواهی دوباره همان کارها را تکرار کنی؟» «گفت،» مگر چه عیبی دارد؟» جان وین هم با آن هیکل دو متری‌اش نگاهی به من انداخت و گفت، «اگر این صحنه یك بار خوب از کار درآمده، دلیلی ندارد یك بار دیگر چنین نشود». من دوست نداشتم روی حرف هاوکز و وین حرف بزنم، برای همین موافقت کردم. ولی از این کار خوشم نمی‌آمد و هاوکز هم این را می‌دانست. خب، شاید اشتباه می‌کردم.

■ الدورادو در نهایت بازسازی ریوبراوو است، که فقط جای چند شخصیت در آن عوض شده. در ریوبراوو جان وین کلانتر سربلند است و دین مارتین معاون هفت تیرکش دائم الخمرش. در الدورادو رابرت میچم کلانتر دائم الخمر است و جان وین هفت‌تیرکشی سربلند. شما که نسخهٔ اصل این قصه را

● من و هاوکز نسبت به شخصیتهای فیلمنامه‌هایی که برایش نوشتم هم عقیده و هم رأی بودیم و جداً معتقدم که این یکی از اصلی‌ترین دلایلی است که سبب شد تا همکاری من با او مدتهای مدید ادامه یابد. او می‌توانست مرا متقاعد به انجام هرکاری بکند، چون هردوی ما نسبت به شخصیتها به یك صورت فکر می‌کردیم.

● الدورادو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با ریوبراوو ساخته بودید، چرا دوباره آن را در قالب الدورادو بازسازی کردید؟

● من فیلمنامه‌ای نوشته بودم که بهترین کار تمام عمرم بود و هاوکز، مقامات استودیو، جان وین و خلاصه همه از آن خوششان می‌آمد و خودم هم خیلی راضی بودم. ولی ما آن را به فیلم برنگرداندیم، چون هاوکز می‌خواست دوباره ریوبراوو را بازسازی کند و حاضر هم نبود از تصمیمی که گرفته منصرف شود. من به شوخی نام الدورادو را پسر ریوبراوو دوباره می‌تازد گذاشته بودم. از کار روی آن رضایت نداشتم، ولی تمام کوششم را به کار بستم تا آن را متفاوت با ریوبراوو از کار در بیاورم. عجیب اینجاست که به جز عاشقان سینه چاک سینما، آدمهای زیادی متوجهٔ وجود شباهت نشدند. من همیشه از این ترس داشتم که منتقدان، ما را به خاطر این کار سنگسار کنند. صحنه‌ای را که در آن جیمز کان خود را زیرپای اسبها می‌اندازد و در ریوبراوو فیلمبرداری کرده بودیم، ولی چون آن فیلم بیش از حد طولانی شده بود، هاوکز آن صحنه را از ریوبراوو حذف کرد و در الدورادو به کار برد. من به او گفتم. «تو نمی‌توانی این کار را بکنی چون آن فیلم به کمپانی وارنر برادرز تعلق دارد». و او هم گفت، «خب، پولش را می‌دهم». و این کار را هم کرد. با چنین آدمی چه می‌شود کرد!

■ بین این دو فیلم، ریوبراوو دارای بازیگران بهتری است. آرتورهانیکات در الدورادو در واقع در نقشی ظاهر می‌شود که والتر برنان در ریوبراوو بازی کرده بود، ولی بازی او به هیچ وجه به پای بازی برنان نمی‌رسد.

بازی برنان در نقش استامپی در ریوبراوو عالی، و شایستهٔ یك جایزهٔ اسکار بود.

● بله، جداً همین طور است. آرتورهانیکات مرد نازنین و بازیگر خوبی است، ولی والتربرنان چیز دیگری بود. وقتی روی ریوبراوو کار می‌کردیم، داشتن و نداشتن را مدنظر داشتیم، که در آن والتربرنان در نقشی کم و بیش مشابه استامپی ظاهر می‌شود. ما او را از قایق بوگارت برداشتیم و در یك شهر وسترن پیاده کردیم. این کار در ابتدا با موفقیت همراه نبود. ولی بعد از پنج یا شش بار بازنویسی، نقش او جا افتاد. هاوکز آدمی است که به مسائل خاصی اهمیت زیادی می‌دهد. معمولاً رابطه‌ای که بین دو مرد در فیلمهای او موجود است، رابطه‌ای بسیار عاطفی است. او برای تعهدهای دوستانه ارزش زیادی قایل است، یعنی همان کارهایی که کسی برای دوست صمیمی خود می‌کند.

■ شما در نوشتن فیلمنامهٔ ریولوبو هم دست داشتید، که آخرین فیلم هاوکز بود. در ریولوبو هم صحنه‌هایی مشابه فیلمهای قدیمی او به چشم می‌خورد، بنابراین می‌شود گفت که او بعضی صحنه‌ها را سه‌بار بازسازی کرد.

● فیلمنامهٔ اصلی را من ننوشتم. هاوکز پیش از انجام هرکاری روی فیلم، آمد سراغم و به من پیشنهاد داد که فیلمنامه‌ای بنویسم. من گفتم، «متأسفم، چون فردا عازم یك سفر دور دنیا هستم، در نتیجه فرصت ندارم». بعد او به برتن وهل مراجعه کرد. وقتی از سفر برگشتم، صرفاً آن را بازنویسی کردم. وهل چون با هاوکز کار نکرده بود، در تطبیق دادن خود با درخواستهای هاوکز مشکلات زیادی داشت. هاوکز با فیلمنامه نویسان خوب رفتار نمی‌کند و آنها را به مرز جنون می‌رساند. معمولاً او مقدار زیادی یادداشت روی میز می‌ریزد و می‌گوید، «روی اینها کار کن، من یك چنین چیزی می‌خواهم». بعد ناگهان غیبش می‌زند و تا چند هفته‌ای اصلاً با او تماس ندارید. او این کار را برعهدهٔ فیلمنامه‌نویس می‌گذارد که آن یادداشتها را سرهم کند و قصه‌ای براساس آن بنویسد، به انگیزه‌ها کاری ندارد، و این را به نویسنده وا می‌گذارد. نویسنده گیج می‌شود. بخش اعظم کار من در ریولوبو این بود که عیب و ایرادها را بگیرم و جاهای خالی را پرکنم. باید روشن باشد که چرا گروهی سوار به شهر می‌آیند، وارد بار می‌شوند و دست به قتل می‌زنند. آیا کسی می‌داند دلیل این کار آنها چیست؟ اما باید نشست و برای هرکاری توجیهی منطقی پیدا کرد. این کاری بود که در این فیلم انجام دادم. از اینکه هاوکز بار دیگر همان حال و هوا و همان روابط را تکرار می‌کرد اصلاً خوشحال نبودم، چون این کار به زیبایی تمام در ریوبراوو و بعد از آن در الدورادو انجام شده بود. همان طور که جانی وودکاك تدوینگر هاوکز گفته است. «ما صحنه‌هایی مشابه و به مراتب بهتر را در فیلمهای قبلی داشتیم».

■ نظرتان دربارهٔ کار با جان وین چیست؟ این طور که شنیده‌ام او هنگام فیلمبرداری آدم بسیار مطبوع و خوش برخوردی است و سرصحنه محیط صمیمانه‌ای به وجود می‌آورد و با همه، مطابق ذوق و سلیقهٔ خود آنها، ارتباط برقرار می‌کند. تجربهٔ شما از کار با او چه بوده است، آیا هیچ کیفیت غیر منتظره‌ای در شخصیت او ندیدید؟

● همیشه این طور فکر کرده‌ام که هیچ وقت شخصیت واقعی او را نشناخته‌ام. البته هیچ وقت هم با او خیلی صمیمی نبوده‌ام. هنگام ساختن هاتاری! آنها به آفریقا رفتند و با مقدار زیادی فیلم دربارهٔ به دام انداختن حیوانات به آمریکا بازگشتند، اما دربارهٔ روابط آدمها کاری نکرده بودند. من پنج فیلمنامه برای هاتاری! نوشتم و فیلمی که هاوکز ساخت، به هیچ یك از آنها شباهت ندارد. در آن سالها هوارد دیگر حق به فیلم برگرداندن هیچ قصه‌ای را نمی‌خرید، او دیگر قصه نمی‌خواست، مجموعه‌ای از صحنه‌ها می‌خواست. در نتیجه من صحنه می‌نوشتم و یکی دو روز، از فیلمبرداری پیش بودم. معمولاً وقتی مرحلهٔ فیلمبرداری شروع می‌شود، کار فیلمنامه‌نویس تمام است، قاعدتاً دیگر او کاری به کار کس دیگری ندارد. ولی من با دوك (دوستان و نزدیکان وین او را به این نام می‌خوانند) سر صحنه بودم. در الدورادو هم با هم بودیم. او بازیگری فوق‌العاده حرفه‌ای و کاملاً فاقد موضع مشخصی است. خدا می‌داند چند سال، پرطرفدارترین و پر فروش‌ترین ستارهٔ هالیوود بود، ولی در برخورد با او کسی این را احساس نمی‌کند.

او می‌آمد سرصحنه تا کارش را انجام بدهد، آن هم به بهترین وجه ممکن، خیلی پیچیده‌تر از آن است که مردم معمولاً تصور می‌کنند.

■ نظرتان دربارهٔ فیلمهای وسترن سالهای اخیر، وسترنهایی که بعد از دوران فورد و هاوکز ساخته شده چیست؟

● هرچند وقت یکبار به کتابهایی که دربارهٔ تاریخ غرب آمریکا نوشته شده است رجوع می‌کنم، که منابع ارزشمندی هستند. هالیوود یك غرب کاملاً افسانه‌ای خلق کرده که به آن صورت هرگز وجود خارجی نداشته است. به اعتقاد من کل تصور قهرمان وسترن با اوئن ویستر و ویرجینیایی او

● اگر من پای ماشین تحریر بنشینم و شروع کنم به نوشتن رمان، خودم همه‌کاره هستم، هیچ واسطه‌ای را این وسط نمی‌پذیرم. ولی وقتی فیلمنامه می‌نویسم باید به سازش و مصالحه تن بدهم، چون در عرصهٔ سینما مسائل زیادی خارج از حوزهٔ کاری فیلمنامه‌نویس دخیل است.

شروع شد. وقتی کسی بارها و بارها عناصر خاصی را تکرار می‌کند، کارش کم کم ملال آور می‌شود. مشکل اصلی در این است که ما به تدریج با آنچه واقعاً در غرب آمریکا رخ داده، بیشتر فاصله می‌گیریم. جداً آرزو می‌کنم که وسترن نویسان و وسترن سازان، تاریخ واقعی غرب را بخوانند. پیشگامان غرب آدمهای سخت کوشی بودند که جان می‌کندند تا بتوانند پایگاهی برای خود بسازند. محیط غرب، محیط بسیار سخت و خشنی بود. همهٔ آنها به نوعی قهرمان بودند، چون با هر وسیلهٔ ممکن و تا پای جان می‌جنگیدند تا دار و ندار خود را حفظ کنند. تنها نگرانی آنها جدال رو در رو و سرعت در کشیدن هفت‌تیر از جلد بود. آنها خیلی راحت، رقیب خود را از پشت سر و با تفنگ از پا درمی‌آوردند. شعار همه این بود، «خودت را به کشتن نده، طرفت را بکش». البته من از وسترنهای هالیوودی خوشم می‌آید، فیلمهای مفرحی‌اند، ولی به عقیدهٔ من بعضی‌ها آنها را بیش از حد جدی می‌انگارند.

■ براساس آنچه گفتید، قاعدتاً باید حال و هوای پشت صحنهٔ فیلمهای هاوکز خیلی مفرح بوده باشد، به ویژه آنکه او عادت داشت دست به کارهای خود انگیخته بزند. در نتیجه شما برای کار با رابرت آلتمن آمادگی قبلی داشتید، چون تا آنجا که می‌دانم او هم عادت ندارد بازیگرانش را در جریان فیلمبرداری صحنه‌ها قرار دهد و حتی خود او هم گاه نمی‌داند که چه صحنه‌ای را می‌خواهد فیلمبرداری کند. چطور شد که فیلمنامهٔ خداحافظی ابدی براساس رمان ریموند چندلر را برای او نوشتید؟

● الیوت کاستنر مدیر تولید این فیلم در گذشته کارگزار و دوست صمیمی من بود. او خواب ابدی را به یاد داشت و از همین‌رو از من خواست تا روی خداحافظی ابدی هم کار کنم. او با یونایتد آرتیستز قرارداد بست، اما آنها هم با الیوت گلد قرارداد داشتند و باید فیلم را یا با حضور او می‌ساختند، یا اصلاً نمی‌ساختند. الیوت گلد هیچ شباهتی با فیلیپ مارلوی ذهنی ندارد، ولی به هرحال باید کار می‌کردیم. از سوی دیگر بیست سال از زمان نوشته شدن رمان می‌گذشت و فیلمهای کارآگاه خصوصی هم خیلی کلیشه‌ای شده بودند. اگر بوگارت زنده بود و اگر به همان سن و سالی بود که در فیلم خواب ابدی بازی کرد، هرگز در این فیلم ظاهر نمی‌شد. از سوی دیگر با یك مشکل تکنیکی هم روبرو بودیم که مسئلهٔ حجم کتاب بود، این قطورترین کتاب چندلر است. اگر می‌خواستیم فیلم را دقیقاً منطبق با کتاب می‌ساختیم، در نهایت یك فیلم پنج ساعته از کار درمی‌آمد. قبل از رابرت آلتمن قرار بود فیلمساز دیگری به نام براین هاتن فیلم را بسازد، او فکر درخشانی داشت که درست جا نمی‌افتاد، و با آن فکر به هیچ کجا نمی‌رسیدیم. مسئلهٔ اصلی ما تدارك یك طرح قصهٔ درست و حسابی بود، چیزی که خود چندلر از ابتدا تا به انتهای کتاب برای آن یك فکر اساسی کرده بود. هاتن به موقع نتوانست طرح قصهٔ مناسبی بیندیشد و چون تعهد دیگری داشت، لاجرم کار را رها کرد و وقتی آلتمن برای ساختن فیلم نامزد شد، من به لندن رفتم تا با او دیدار کنم. او در آن هنگام مشغول تدوین تصویرها بود که فیلم بسیار درخشان، زیبا و قدرتمندی است. صبحها تا ساعت ۱۰ صبح با هم کار می‌کردیم و عصرها را به استراحت می‌گذراندم و شبها هم حاصل مذاکرات و یادداشتها را تایپ می‌کردم. ظرف یك هفته فیلمنامه را آماده کردیم. کار کردن با او بسیار لذت‌بخش است. او ذهن بسیار تیزی دارد و قصه را خیلی خوب درك می‌کند.

■ مارك رایول در خداحافظی ابدی در نقش مارتی آگوستین ظاهر می‌شود. او دوست قدیمی آلتمن است، در نتیجه قاعدتاً باید به راحتی با هم کار کرده باشند. رایول ادعا کرده است که او خوب می‌دانسته تصور آلتمن از این فیلم چه بوده است، یعنی همان چیزی که بسیاری از منتقدان، و بسیاری از تماشاگران، درست متوجه‌اش نشدند... و آن به نوعی هجو ژانر کارآگاه خصوصی است، آن هم از طریق تقابل قراردادهای دههٔ ۱۹۴۰ با واقعیتهای دههٔ ۱۹۷۰ آیا در آن جلسات مرتب با آلتمن، از نیتهای او خبر داشتید؟

● من بیشتر با ساختار فیلمنامه آشنا بودم، که بیش از هرچیز دیگری به من مربوط می‌شود. همان طور که قبلاً گفتم اینکه او بعد از دریافت فیلمنامهٔ من، با آن چه کرد. مسئلهٔ دیگری است. من از حضور مایه‌های هجو چندان آگاه نبودم و بعدها ملتفت آن شدم.

■ جی‌کاکس منتقد وقت هفته‌نامهٔ تایم رابرت آلتمن را

متهم کرده است که «اثر گرانقدری را به هجو کشیده است: اثری که اگر تمام هنر کارگردانی خود را هم به کار می‌گرفت، باز قادر نبود به تمامیت این دستاورد عظیم دست بیابد». کاکس مدعی است که آلتمن کوشش می‌کند تا اسطورهٔ فیلیپ مارلو را درهم بشکند. بسیاری از منتقدانی که چهل و پنجاه ساله‌اند و با اسطورهٔ بوگارت و مارلو بزرگ شده‌اند، از اینکه در انتهای فیلم، مارلو بی‌هیچ بهانهٔ مشخصی، تری لیناکس رابه قتل می‌رساند، حیرت کردند و متنفر شدند. در حقیقت مارلو بعد از انجام این قتل سوت‌زنان از محل وقوع قتل دور می‌شود. شما تا حدودی از طریق مشارکت در نوشتن فیلمنامهٔ خواب ابدی، در خلق این اسطوره دست داشته‌اید. بعد صد و هشتاد درجه تغییر جهت دادید و به فیلمسازی کمک کردید تا کتاب خداحافظی ابدی را کاملاً ویران کند. آیا این کار را نوعی خیانت به ارزشهای موردنظر خود در گذشته تلقی نمی‌کنید؟

● نه. اصلاً پایان فیلم، که در آن مارلو دست به قتل می‌زند، پیش از آنکه آلتمن برای ساختن این فیلم در نظر گرفته شود، در فیلمنامه گنجانده شده بود. پایان اصل کتاب کاملاً فاقد نتیجه‌گیری خاصی است.

در تمام طول کتاب مرد بدی خلق می‌شود، او به مارلو دروغ می‌گوید و از نظر روحی او را کاملاً رنج می‌دهد. مارلو به این آدم اعتماد کرده بود و او را دوست خود می‌دانست، ولی دوستی که به او خیانت می‌کند. خب چه باید کرد؟ گفتیم بیاییم و تا آخر خط برویم و مارلو هم او را می‌کشد. در زمانی که خواب ابدی را می‌ساختیم، انجام چنین کاری مجاز نبود، قهرمان نمی‌توانست قاتل باشد و به راه خود برود و به چنگ عدالت نیفتد. ممیزی چنین اجازه‌ای نمی‌داد. کاری که کردیم این بود که به برداشت چندلر از مارلو به عنوان یك بازندهٔ واقعی وفادار ماندیم و دوست او را به یك بازندهٔ تمام عیار بدل کردیم. او همه چیز را می‌بازد. او مردی درستکار در جهانی است که از در و دیوار آن نامردی می‌بارد و همین امر به او ضربه می‌زند و او هم دست آخر می‌گوید، «لعنت بر این دنیا». بنگ! نمی‌دانم محق بودیم چنین کنیم یا نه، ولی از اینکه این کار را کردم متأسف نیستم و آن را خیانت به ارزشهای مورد احترامم تلقی نمی‌کنم.

■ نظرتان دربارهٔ شخصیت‌پردازی و تجسمی که فیلمسازان دیگر از فیلیپ مارلو در آثار خود ارائه داده‌اند چیست؟

● به عقیدهٔ من کشتن محبوب من (ادوارد دمیتریك، ۱۹۴۴) فیلم زیبایی بود. بقیهٔ فیلمهایی که براساس آثار چندلر ساخته شدند، نشانه‌های شکوه و نشانه‌های ضعف را به همراه داشتند. تجربهٔ «من یك دوربین هستم» در بانویی در دریاچه (رابرت مونتگمری، ۱۹۴۶) خوب از کار در نیامد. معمولاً گفته می‌شود که فیلیپ مارلو به نوعی سپر سام اسپید (قهرمان رمان شاهین مالت اثر دشیل همت و فیلمی به همین نام ساختهٔ جان هیوستن (۱۹۴۱) است). به قول خود چندلر، «در طول این خیابانهای معمولی، آدمی باید قدم بگذارد که خودش آدمی معمولی نباشد». به عبارت دیگر، فیلیپ مارلو سلحشوری است با بارانی رنگ و رو رفته و کلاهی لبه‌دار. به اعتقاد من او آدمی جهانی است که گذشت سالها بر او اثری ندارد و فقط ظاهر او تغییراتی می‌کند. او برخلاف سلحشوران دیگر شمشیر به کمر نمی‌بندد، سلاح او یك هفت‌تیر خودکار کالیبر ۳۲ است. نکتهٔ اصلی این است که او مردی خوش قلب و پاك است. مردی است متین و محترم که نمی‌شود با پول خریدش. او فسادپذیر نیست. به عقیدهٔ من این اندیشه‌ای بسیار زیبا و اخلاقی است.

■ دربارهٔ بازی الیوت گلد چه نظری دارید؟ آیا به عقیدهٔ شما انتخاب او برای ایفای این نقش به جا بود؟

● به عقیدهٔ من او بازی خوبی ارائه داد، اما مشکل او این است که آدم سرسختی نیست. او چهرهٔ آرامی دارد، چشمانش مهربانند و در مجموع الیوت گلد فاقد آن خشونتی است که در این شخصیتها حس می‌شود.

■ علیرغم تمام آن برخوردهای نامناسبی که قید کردید ـ که فیلمنامه‌هایتان را بدون صلاحدید خودتان تغییر می‌دادند تا نسخه‌های نازل‌تری نسبت به نسخه‌های اصل بسازند ـ آیا کماکان به فیلمنامه‌نویسی ادامه خواهید داد؟ یا آیندهٔ دیگری در انتظار شماست؟

● در حال حاضر هیچ تصوری از آینده ندارم. یك فیلمنامهٔ غیر اقتباسی وسترن نوشته‌ام و به آن سخت امیدوارم. فیلمنامه‌ای کمدی است. کمی هم برای تلویزیون کار کرده‌ام. همان طور که می‌دانید، تلویزیون در سالهای اخیر (۱۹۷۶) شاهد تحول چشمگیری بوده است. من فیلمنامه‌ای برای یك قسمت از مجموعهٔ پرونده‌های راکفورد نوشته‌ام. کار آسانی نبود، ولی لذت زیادی داشت. چالش بزرگی است، کار در تلویزیون بیشتر فنی است تا خلاقه. مهم این است که بتوانی اجزاء مورد نظر را خوب به هم وصل کنی. و بعد اگر بتوانی کمی فکر خوب هم چاشنی‌اش کنی، کار بزرگی صورت داده‌ای.

از نشریهٔ «فیلمز این ریویو»
اوت ـ سپتامبر ۱۹۷۶