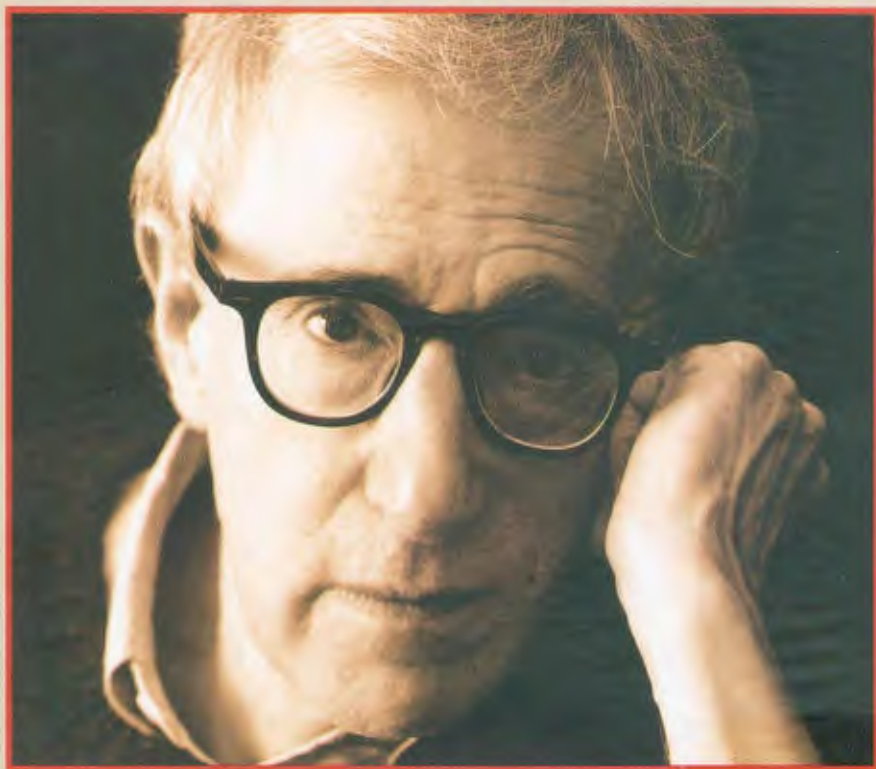




گفت و گو با وودی آلن



اریک لکس
ترجمہی گلی امامی

CONVERSATIONS WITH Woody Allen

By: Eric Lax



«آلن استوارت کونیگزبرگ» معروف به «وودی آلن» اول دسامبر ۱۹۳۵ به دنیا آمد و در محله بروکلین نیویورک بزرگ شد.

خودش برعکس فیلم‌هایش که معمولاً آدمی دست‌پاچه و دچار بحران است، کاملاً بر کار و اوقاتش احاطه دارد. تعریف خودش دقیق‌تر است:

«آدمی جدی، کارگری مقرراتی، علاقه‌مند به نوشتن، علاقه‌مند به ادبیات، سینما و تئاتر هستم. من به اندازه شخصیت کمیک فیلم‌هایم دست‌وپاچلفتی نیستم... زندگی من به مراتب کسالت‌بارتر است.»

همکاری‌اش در شکل‌گیری این کتاب از آوریل سال ۲۰۰۵ تا اوایل سال ۲۰۰۷ ادامه داشت. او متن گفت‌وگوها را می‌خواند و نکاتی را اصلاح یا اضافه می‌کرد. این مصاحبه‌ها طوری تقسیم‌بندی شده است که هر هفت جنبه اساسی فیلم‌سازی (ایده، نوشتن، بازیگری، فیلمبرداری، کارگردانی، تدوین و موسیقی متن) را دربر می‌گیرد.

آن‌ها را می‌توان به توالی یا جداگانه خواند. ولی به آن گوش فرادهید:
این صدای وودی آلن است.



کتاب‌پنجره

ISBN: 978-964-7822-73-2



9 789647 822732

بها: ۳۸۰۰۰ تومان

سرشناسه:	لاکس، اریک، ۱۹۴۴-م.	Eric.Lax
عنوان و نام پدیدآورنده:	گفتگو با وودی آلن / اریک لاکس؛ ترجمه گلی امامی.	
مشخصات نشر:	تهران؛ کتاب پنجره، ۱۳۹۲.	
مشخصات ظاهری:	۵۶۸ ص.	
شابک:	۷۳-۷۸۲۲-۷۸۲۲-۹۶۴-۹۷۸	
وضعیت فهرست نویسی:	فیا	
یادداشت:	عنوان اصلی:	
	Conversations with Woody Allen: his films, the movies, and moviemaking, 2009.	
یادداشت:	چاپ دیگر کتاب حاضر با ترجمه مازیار عطاریه توسط نشر شورآفرین منتشر شده است.	
موضوع:	آلن، وودی، ۱۹۲۵-م، -- مصاحبه‌ها	
موضوع:	سینما -- ایالت متحده -- تهیه‌کنندگان و کارگردانان -- مصاحبه‌ها	
شناسه افزوده:	امامی، گلی، ۱۳۲۱ - مترجم	
رده‌بندی کنگره:	الف ۱۳۹۲ ل۷ / آ / ۳ / ۱۹۹۸ PN	
رده‌بندی دیویی:	۷۹۱/۴۳۰۹۲	
شماره کتابشناسی ملی:	۳۲۷۳۴۹۹	

گفتوگو با وودی آلن

اریک لکس
ترجمه‌ی گلی امامی

کتاب پنجره



انتشارات

کتاب پنجره

تهران - خیابان سهروردی شمالی - میدان شهید قندی - شماره ۱۹ - تلفن ۸۸۵۱۱۰۶۰

گفت‌وگو با وودی آلن

Conversations With Woody Allen

اثر: اریک لکس

ترجمه گلی امامی

ویرایش علی حسن‌آبادی

تیراژ: ۵۵۰ نسخه

چاپ اول: ۱۳۹۳

حروفچینی و لیتوگرافی: خدمات فرهنگی صبا

چاپ: پردیس دانش / صحافی: تاجیک

ناظر چاپ: مجتبی مقدم

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۷۸۲۲-۷۳-۲

ISBN: 978-964-7822-73-2

بها: ۳۸۰۰۰ تومان

کلیه حقوق محفوظ و مخصوص ناشر است.

فهرست مطالب

۷	 مقدمه
۱۷	 ۱ فکر اولیه
۱۰۳	 ۲ نوشتن
۲۱۱	 ۳ انتخاب بازیگر، بازیگران، و بازیگری
۲۸۷	 ۴ فیلم برداری، طراحی صحنه ها، مکان ها
۳۴۹	 ۵ کارگردانی
۳۹۳	 ۶ تدوین
۴۳۳	 ۷ انتخاب موسیقی برای فیلم
۴۶۷	 ۸ حرفه
۵۴۳	 نمایه

مقدمه

معمولاً کتاب‌های «گفتگو با...»، مجموعه مصاحبه‌هایی هستند که طی هفته‌ها و ماه‌ها انجام می‌گیرند و در نتیجه جدا از زمانی که صرف شده، حاصل کار، عکس‌های فوری‌ای است که طرز تفکر و احساسات موضوع مصاحبه را در مدت زمان معینی بازتاب می‌دهد. این کتاب اما، آلبومی است که طی نیمی از زندگی وودی آلن گردآوری شده؛ از سال ۱۹۷۱ آغاز می‌شود و مانند عکاسی در زمان‌های مختلف، تصویر شفافی از تحول و تکامل او، از یک جوان تازه‌کار به یکی از مشهورترین فیلم‌سازان جهان، و آنچه در این مسیر آموخته عرضه می‌کند.

من این افتخار را داشته‌ام که به مدت سی و هشت سال از نزدیک شاهد تکامل یک هنرمند باشم، چیزی که بعد از ملاقات نخست‌مان حاضر نبودم روی آن شرط‌بندی کنم. در بهار ۱۹۷۱ یکی از سردبیران نیویورک تایمز مگزین^۱ سه موضوع برایم فرستاد تا درباره آن‌ها تحقیق کنم و مقاله‌ای بنویسم. یکی از آن‌ها شرح حالی از آلن بود، کم‌دین جوان سی و پنج ساله‌ای که دو نمایشنامه برای برادوی نوشته بود (آب را نخور و دوباره بزن سام) که نوشته‌هایش اغلب در نیویورک چاپ می‌شد و اخیراً هم مشغول کارگردانی فیلمی با نوشته و بازی خودش بود (پولو بردار و فرار کن)^۲ (۱۹۶۹)، مستندنمایی از جنایتکاری حقیر که به حدی دست‌وپاچلفتی است که حتی

1. New York Times Magazine

2. Take The money and run

نمی‌تواند یک یادداشت تهدیدآمیز قابل خواندن بنویسد، و نیز کارگردان فیلم تازه اکران شده *بنانا*^۱؛ طنز مضحکی از انقلاب‌های امریکای جنوبی و سیاست‌های امریکا در آن منطقه. این فیلم‌ها با پی‌رنگ‌های کم‌ملاط، بیش‌تر شبیه تک‌گوییِ کم‌دین‌ها در کلوب‌های شبانه بودند و در آن‌ها به شخصیت‌پردازی و سبک سینمایی توجه زیادی نشده بود. بیش‌تر مزه‌پرانی‌های پی‌درپی سوررئالیستی بودند که آدم را روده‌بر می‌کردند.

فیلم‌ها خبر از استعدادی اصیل و غیرمتعارف می‌دادند و سردبیران تایمز مایل بودند بیش‌تر درباره‌اش بدانند، همان‌طور که من می‌خواستم. به اعتقاد من او هم در زمرهٔ کم‌دین‌های محبوب من قرار داشت - کسانی چون اس.جی. پرلمن^۲، باب هوپ، و برادران مارکس - و حتی در خنده گرفتن از آن‌ها هم متنوع‌تر بود. به مدیرانش، چارلز جافی^۳ و جک رولینز^۴، زنگ زدم و درخواست مصاحبه کردم و قراری گذاشتیم. با چند صفحه پرسش و یک ضبط نوی آکبند وارد دفتر دوطبقهٔ آن‌ها در خیابان پنجاه و هفتم غربی منهنتم شدم. به طبقهٔ بالا راهنمایی‌ام کردند، جایی که وودی آلن در اتاق کوچک جمع‌وجوری با یک میز و چراغ و چند صندلی راحتی منتظرم بود. خجول و عصبی به نظر می‌رسید؛ من هم روزنامه‌نگار تازه‌کاری بودم و از ملاقات کسی که کارش را تحسین می‌کردم کمی هول شده بودم. دست دادیم، سلام کردیم، نشستیم و من سؤالاتم را مانند کسی که فهرستی را از رو می‌خواند پرسیدم. پاسخ‌هایش مختصر و کوتاه بود. کوتاه‌ترینش «نه» که چندان بد نبود، مشروط بر این‌که بلندترینش «بله» نباشد.

دربارهٔ دو تا از موضوع‌هایی که انتخاب کرده بودم مطلبی نوشتم و فکر کردم کارم با وودی آلن تمام است.

۱. در ایران (و در این کتاب): *انقلابی قلبی*.

2. S.J.Perelman
3. Charles Joffe
4. Jack Rollins

شش ماه بعد در حال دوچرخه‌سواری در ساسالیتوی^۱ کالیفرنیا، با یک اتومبیل استیشن فورد، که کارت «تولیدات رولینز و جافی» روی شیشه جلویش بود، تقریباً تصادف کردم. آن روز صبح در روزنامه «سن فرانسیسکو کرائیکل»^۲ مطلب کوتاهی درباره وودی خوانده بودم که در شهر بود و داشت دوباره بزن سام را فیلم‌برداری می‌کرد. از آن‌جا که جوان بودم و جاهل، به عوض آن‌که این را یک تصادف بدانم، با خودم گفتم این نشانه‌ای است که آلن می‌خواهد با من بیش‌تر و شفاف‌تر حرف بزند. به جافی تلفن کردم و وقت مصاحبه دیگری خواستم. دعوت شدم که در یک خانه قایقی لنگر انداخته در بندر ساسالیتو، که برای یکی از صحنه‌های فیلم در نظر گرفته شده بود به ملاقات وودی بروم. درباره مسابقات نهایی بیس بال صحبت کردیم. بعد او عذرخواهی کرد چون می‌خواست با مدیر مکان‌یابی‌اش درباره چیزی مشورت کند. چند دقیقه بعد، چارلی (جافی) آمد و گفت: «چرا نمی‌آی سر صحنه برای تماشا؟ فقط مراقب باش جیکت درنیاد و تو دست‌وپا نباشی، وگرنه باید بزنی به چاک.»

هرچه گفته شده بود با وظیفه‌شناسی انجام دادم. چند روز بعد وودی بین گرفتن دو نما آمد طرفم و چند دقیقه‌ای صحبت کردیم. کمی بعد باز هم آمد و طولانی‌تر حرف زدیم. چیزی نگذشت که مصاحبه‌ای غیررسمی را آغاز کردیم. تایمز این بار مقاله دیگری سفارش داد و من هم کمابیش در تمام مدت فیلم‌برداری آن‌جا ماندم. چون وودی فیلم (سام) را کارگردانی نمی‌کرد (کارگردان، هربرت راس^۳ بود)، سردبیرم پیشنهاد کرد مصاحبه‌ای هم درباره فیلمی که قرار بود بلافاصله کارگردانی و بازی کند، هرآنچه همیشه می‌خواستید درباره سکس بدانید و می‌ترسیدید بپرسید، انجام بدهم. رفتم به استودیوی‌های قدیمی مترو گلدوین در لوس آنجلس، و ساعت‌های بیش‌تری سر صحنه و خارج از آن با او صحبت کردم. پس از گذشت ماه‌ها از زمان مقرر

1. Sausalito

2. San Francisco Chronicle

3. Herbert Ross

برای تحویل مقاله‌ام، روزی آن را فرستادم که مجلهٔ تایم روی جلدش را به او اختصاص داده بود.

در روزنامه‌نگاری هم مانند کمدی، زمان مهم‌ترین عامل است. وقتی تایمز مقالهٔ مرا (به دلیل تأخیر) کُشت (چاپ نکرد)، فکر کردم حداقل وودی باید نتیجهٔ هفته‌هایی را که با هم به سر برده بودیم ببیند؛ این بود که مقاله را با یادداشت تشکری برایش فرستادم. انتظار جواب نداشتم، ولی چند روز بعد تلفن زد که بگویند از این که چاپ نشده متأسف است.

گفت: «نقل قول‌هایم را در متن درست آورده‌ای و به طنزهایم احترام گذاشته‌ای». معنی‌اش این بود که یکی را بدون دیگری نیاورده بودم، هم جمله‌ها درست نقل شده بود و هم مزه‌پراکنی‌اش سرِ جا بود. «هر وقت دلت خواست بیا اتاق تدوین من».

رفتم. بارها. بعد یک روز، در خیابان پنجم سینه به سینهٔ هم درآمدیم. گفت برای اجرای برنامه در سزارز پالاس^۱ عازم لاس‌وگاس است، و اگر از آن‌جاها رد می‌شدم و وقت داشتم سری به او بزنم، هرچند خیلی بعید به نظر می‌رسید. اما چند روز بعد، ریچارد کلوگر^۲، سردبیر سابق آت‌نثوم^۳ که به‌تازگی انتشارات خودش را به راه انداخته بود، پیشنهاد کرد که من مقالهٔ بدعاقبتم را به هستهٔ اولیهٔ کتابی دربارهٔ کمدی با تمرکز بر وودی آلن تبدیل کنم. این بود که ناچار رفتم به لاس‌وگاس و وودی بعد از ده دقیقه صحبت با من در کافهٔ سزارز پالاس، پذیرفت که همکاری کند. تمام مدتی که برنامه اجرا می‌کرد آن‌جا ماندم. سپس همراهش به سفری رفتم که آخرین برنامه‌اش در اجرای استندآپ (کمدی تک‌نفره روی صحنه) بود و آغاز کتاب من با عنوان خنده‌دار بودن شد که در سال ۱۹۷۵ در آمد. در فرایند پژوهشم چند هفته‌ای را سر صحنهٔ خوابگرد و عشق و مرگ گذراندم. از اولین گفتگوهای ما دربارهٔ این فیلم‌ها

1. Caesar's Palace
2. Richard Kluger
3. Atheneum

آشکار بود که اگرچه هر دو فیلم‌های بسیار خنده‌داری هستند، ولی سویه جدی‌جاءطلبی و علاقه او قوی‌تر است، که با درنظر گرفتن این‌که دو تا از مهم‌ترین سرمشق‌هایش باب هوپ و اینگمار برگمن هستند، تعجبی هم نداشت. ولی مشکلی وجود داشت. وودی آلن یکی از خنده‌دارترین آدم‌های دنیاست. به همین جهت، وقتی تماشاگران فراوانش با فیلم‌های *صحنه‌های داخلی* (۱۹۷۸) و *خاطرات استارداست* (۱۹۸۰) روبه‌رو شدند، جا خوردند که چرا به همان کمدی ساختن رضایت نداده؟ پاسخ مختصر این است که به عنوان یک نویسنده جوان، او کمدی را سنگ بنای درام می‌دید و مصمم بود که بر آرمان نوشتن فیلم‌های تأثیرگذار درباره موضوعات جدی پافشاری کند. متقصدین گالیه کرده‌اند چرا کسی که چنین طنزی دارد کمدی را تحقیر می‌کند و می‌خواهد هملت بازی کند، ولی آن‌ها جان کلام را درک نمی‌کنند. وودی، کمدی را که بنیاد موفقیت او در تمام عمرش بوده تحقیر نمی‌کند، بلکه درام را ترجیح می‌دهد. او با آگاهی کامل نسبت به محدودیت نقش‌هایی که می‌تواند به نحوی باورپذیر بازی کند، هیچ علاقه‌ای به بازی در نقش هملت ندارد؛ او می‌خواهد خود هملت را بنویسد.

آلن استوارت کونیگزبرگ^۱، در اول دسامبر ۱۹۳۵ متولد شد و در محله بروکلین نیویورک بزرگ شد. در بهار ۱۹۵۲، زمانی که چند تا از نویسندگان ستون شایعات در روزنامه‌های نیویورک شروع کردند به استفاده کردن از شوخی‌ها و جمله‌های یک‌خطی‌ای که برایشان می‌فرستاد، به وودی آلن تغییر نام داد. پسرک شانزده ساله خجول مایل نبود همشاگردی‌هایش روزنامه‌ها را باز کنند و نامش را ببینند - ستون شایعات روزنامه‌ها روزی میلیون‌ها خواننده دارد - و به علاوه، فکر کرد هر کسی در کار «شو بیزنس»^۲ (کارهای نمایشی) نامش را عوض می‌کند. نامی می‌خواست که سبک باشد و به یک آدم خنده‌دار

1. Allen Stewart Konigsberg

2. Show Business

بیايد. چیزی نگذشت که به‌حدی مطالبش نقل محافل شد که یک مدیر روابط عمومی استخدامش کرد تا چیزهای بانمکی بنویسد که بتواند به مشتریانش نسبت بدهد. وودی هر روز پس از تعطیل شدن مدرسه، سوار مترو می‌شد و چهل دقیقه بعد خود را به دفتر کار روابط عمومی در قلب منهتن می‌رساند و به مدت سه ساعت، هرچه لطیفه و شوخی به نظرش می‌رسید می‌نوشت. تصور می‌کرد که در قلب «شو بیزنس» قرار گرفته است. روزی سه، چهار صفحه تایی می‌نوشت (در حدود پنجاه شوخی؛ حدس می‌زند در مدت دو سال و خرده‌ای که آن‌جا کار کرده، حدود بیست‌هزار شوخی و لطیفه نوشته باشد). در مقابل، هفته‌ای بیست و به‌زودی چهل دلار می‌گرفت؛ که برای آن زمان درآمد هنگفتی بود.

در هر گام، موفقیت همراهی‌اش می‌کرد. در نوزده سالگی، تلویزیون ان.بی.سی در چارچوب برنامه پرورش نویسندگان جدید استخدامش کرد و او را به هالیوود فرستاد تا با شوی یک ساعت خنده با کُلگیت^۱ همکاری کند. در بیست‌ودو سالگی برای «سید سیزار»^۲ مطلب می‌نوشت؛ در ۱۹۶۰ که بیست‌وچهار سالش بود، هشتاد برابر درآمد اولیه‌اش درمی‌آورد. بعد مورت سال^۳ را ملاقات کرد، که با پولوور و روزنامه‌ای زیر بغلش می‌آمد روی صحنه و درباره سیاست و زندگی آمریکایی حرف می‌زد و مزه می‌پراند، و متوجه شد که روی صحنه رفتن و لطیفه گفتن کاری است که از عهده‌اش بر می‌آید، و برآمد. همزمان با این برنامه استخدام شد تا فیلمنامه چه خبر پوسی‌گت (۱۹۶۵) را بنویسد و در آن بازی هم کرد، که پر فروش‌ترین فیلم کم‌دی تا آن زمان شد. البته نسخه نهایی فیلم، شباهت اندکی به فیلمنامه او داشت. بعدها وودی گفت که اگر نوشته او را عیناً کار کرده بودند، دو برابر خنده‌دار می‌شد ولی با نیمی از آن موفقیت مالی. این تجربه به او آموخت که اگر بخواهد فیلم‌نامه بنویسد، باید

1. Colgate

2. Sid Caedar

3. Mort Sahl

کنترل تمام امور را به دست بگیرد.

تا کنون هر فیلمی ساخته بر همین اساس بوده، در عین حال که هرگز امیدش را برای ساختن یک فیلم جدی کامل که هم خواسته‌های خودش را عملی کند و هم توجه تماشاگران را جلب کند از دست نداد. چیزی که با ساختن فیلم *امتیاز نهایی* (۲۰۰۵) موفق به انجام آن شد، و امیدوار است آن را تکرار کند. فیلم‌های دیگرش از جمله *زلیگ* (۱۹۸۳) جزو قاموس فرهنگ ما شده‌اند. در این میان کمدی‌های عاشقانه هم ساخته؛ تفکر در مورد جهان بدون خداوند؛ شبه مستند؛ یک موزیکال؛ فیلم‌هایی در مورد انتخاب زندگی در تخیل یا در واقعیت، درباره از بین رفتن روابط عاطفی، و غیرقابل پیش‌بینی بودن عشق. داستان‌هایی از خانواده‌ها، خاطرات، تخیلات، و هنرمند بودن. دلقک‌بازی و ورجه‌وورجه و روح و شعبده‌بازی هم در فیلم‌هایش دارد. پس‌زمینه بیش‌تر فیلم‌هایش شهر نیویورک است، به‌خصوص منهتن، که به صورت مکانی پرزرق‌وبرق نشان داده می‌شود و به قول خودش نه‌چندان بر مبنای منهتن واقعی، که مبتنی بر منهتن آپارتمان‌های «دوپلکس» و کلوب‌های شبانه و مردم شیک‌ویکی است که او در کودکی و نوجوانی، در فیلم‌های بی‌شماری دیده بود: در دنیایی به‌کلی دور از این‌جا، در بروکلین - هرچند در واقعیت، بروکلین (محل تولدش) و منهتن دو محله‌اند که فقط با رودخانه غربی (ایست ریور) از هم جدا شده‌اند.

درباره چندین فیلم او، بیش‌تر بر حسب تصادف و نه برنامه‌ریزی شده، در حین ساختن آن‌ها با هم صحبت کرده‌ایم، و بارها و بارها در مورد همه فیلم‌هایش گفتگو کرده‌ایم. ظاهراً پس از سی‌وهشت سال، مصاحبه‌های ما تثبیت‌شده‌ترین مصاحبه شناور در نیویورک است. با هم در پشت صحنه، اتاق تدوین و اکران فیلم‌ها، اتاق تعویض لباس، در اتومبیل، در مدیسون اسکوائر گاردن^۱ و پیاده‌روهای منهتن، در پاریس، نیواورلئان و لندن، و در خانه‌های

متعددش، حرف زده‌ایم. پاسخ‌هایش به پرسش‌های من همیشه به شکل پاراگراف‌های منظم‌اندیشیده، صادقانه، همراه با دست انداختن خود، اغلب بانمک، گاهی روده‌برکننده بوده‌اند، هرچند هرگز به نظم نیامد که سعی می‌کند خنده‌دار باشد.

وودی آلن درست برعکس شخصیت سینمایی‌اش که معمولاً عصبی است و درگیر مشکلات، کاملاً بر کار و زمانش احاطه دارد. تعریف خودش دقیق‌تر است: «آدمی جدی، کارگری با اصول، علاقه‌مند به نوشتن، علاقه‌مند به ادبیات، و علاقه‌مند به سینما و تئاتر هستم. من به اندازه شخصیت کمیک فیلم‌هایم دست‌وپاچلفتی نیستم. می‌دانم که زندگی‌ام یک رشته مشکلات خانمان‌برانداز نیست که از شدت مسخره بودن خنده‌دار باشد؛ زندگی من به مراتب کسالت‌بارتر است.»

دهه‌های متمادی موفقیت‌پایبی، او را آرام‌تر کرده و به‌طور کلی از خجول بودنش کاسته، و ملاقات‌های ما خیلی سرخوشانه و در آرامش می‌گذرند. در عین حال همکار فعالی است. وقتی در سال ۱۹۹۱ مشغول پژوهش زندگینامه‌اش وودی آلن بودم، حساب کرده بودم که زمان مصاحبه‌ها وقتی به سر می‌رسد که خودش را تکرار کند. سه سال طول کشید تا به این مرحله رسیدیم؛ در آن زمان یک سال از زمان تحویل کتاب سر آمده بود. روزی درحالی که کتاب در دست ویرایش بود، به من تلفن کرد.

گفت: «داشتم در مورد موضوعی که اخیراً با هم صحبت می‌کردیم فکر می‌کردم و فکرهای جدیدتری دارم؛ علاقه‌مند هستی؟»
گفتم: «متأسفم. فرصت‌ات را از دست دادی.»

از دست داده بود؟

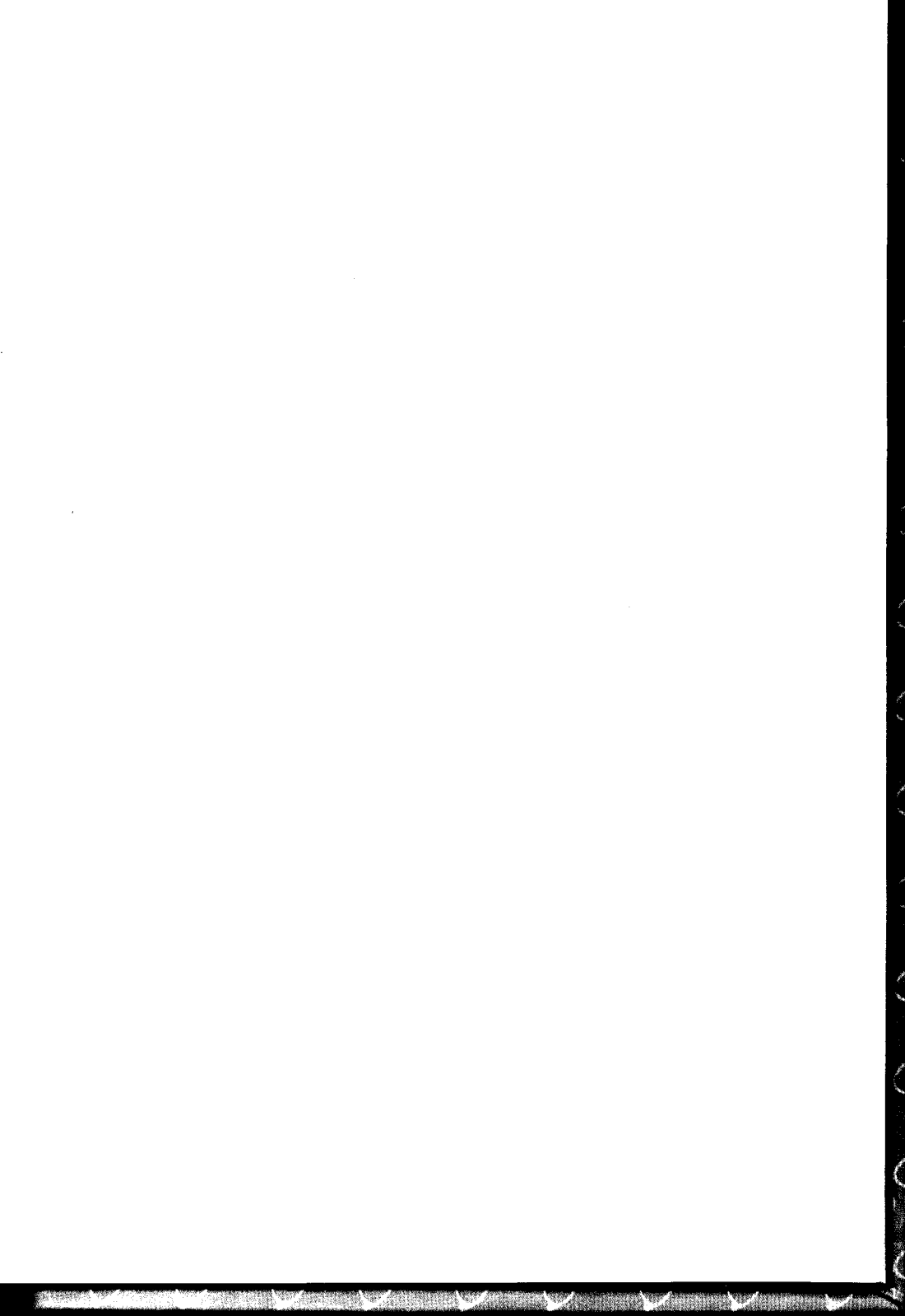
همکاری‌اش در مورد این کتاب هم همان‌گونه بود. بین آوریل ۲۰۰۵ تا اوایل ۲۰۰۷، ساعت‌های طولانی برای مصاحبه حاضر شد، تا گفتگوهای مان

روزآمد باشد. متن را خواند و نکاتی را اصلاح کرد. و هرگاه احساس کرد مانند مربی بیس بال نیویورک یانکی‌ها، کیسی استنگل^۱ حرف می‌زند، که معروف بود مغلق و نامفهوم حرف می‌زده، آن را تصحیح کرد. به‌مرور نیز هر نکته تازه‌ای به نظرش می‌رسید می‌افزود.

آنچه را که کوشیده‌ام با همکاری او تولید کنم عرصه وسیع و خودآموزنده‌ای از زندگی و کار او تا این زمان است. نه تنها نشان می‌دهد چگونه وودی آلن به عنوان نویسنده و کارگردان رشد کرده بلکه آنچه را می‌خواهد به طور کلی درباره فیلم‌ها و سینمای‌اش بگوید عرضه می‌کند. من این مصاحبه‌ها را طوری تقسیم‌بندی کرده‌ام که هر هفت جنبه فیلم‌سازی را پوشش بدهد: از لحظه‌ای که فکر (ایده) نضج می‌گیرد تا به نتیجه می‌رسد؛ و آن‌ها را با فصلی که در آن آلن بر کار حرفه‌ای‌اش تا اوایل ۲۰۰۹ مروری کرده، به پایان می‌برم. هر بخش در مورد فیلم‌سازی از اوایل ۱۹۷۰ آغاز می‌شود و در سال‌های ۲۰۰۶ و ۲۰۰۷ پایان می‌گیرد، همین‌طور در مورد مثلاً انتخاب هنرپیشه یا تدوین، اگر در آن لحظه به موضوع مربوط بوده است. آن‌ها را می‌توان به توالی یا جداگانه خواند. ولی به آن گوش فرادهید: این صدای وودی آلن است.

اریک لکس

مه ۲۰۰۹



فکر اولیه

فوریه ۱۹۷۳

وودی آلن و من در اتومبیلی عازم تارون^۱ نیویورک هستیم، جایی در فاصله یک ساعته منتهن. وودی قرار است در یک "آخر هفته درباره فیلم" که توسط منتقد مجله نیویورک، جودیت کریست^۲ برگزار می شود، صحبت کند. یک شلووار مخمل کبریتی، پولووری از کشمیر و کاپشن یشمی ارتشی به تن دارد. می گوید که «افسرده است». «دیروز مهر هفتم و امروز فریادها و نجواهای برگمن را دیدم. فیلم های او را می بینم و از خودم می پرسم من دارم چکار می کنم؟» قرار است به زودی عازم لوس آنجلس بشود برای فیلم برداری خوابگرد، و از ترک خانه اش شادمان نیست.

«فیلم ساختن برای دو میلیون تماشاچی خیلی در دسر دارد، و باید از نیویورک دور بشوم. در لوس آنجلس همه چی با اتومبیل است و باید سریع انجام بگیرد - ظرف دوازده هفته. (باستر) کیتون و (چارلی) چاپلین فیلم شان را ظرف یک سال می ساختند. (سی و اندی سال بعد، فیلم های او ظرف هشت تا ده هفته ساخته می شوند تا در محدوده بودجه پانزده میلیون دلاری قرار بگیرند.)

1. Tarry Town

2. Judith Crist

مراسم قرار است در یک مرکز کنفرانس برگزار شود که زمانی خانه بیلاقی خانواده^۱ بیدل^۱ بوده، و ارثین یک تاجر ثروتمند آمریکایی اوایل قرن نوزدهم. نزدیک شهر است ولی کیلومترها چمن و درخت ساختمان را احاطه کرده و وودی قرار است به دورترین قسمت ساختمان برود. وقتی به آخرین پیچ جاده که به جلوی ساختمان منتهی می‌شد رسیدیم، به نقل قول از تری مالوی^۲، شخصیت مارلون براندو در فیلم در بارانداز می‌گوید: «صدای جیرجیرک مرا عصبی می‌کند. می‌ترسم دچار حمله^۳ وحشت از فضای باز بشوم»، یا بیماری ناشناخته‌ای بگیرم که فقط پزشکان متخصص نیویورک آن را می‌شناسند. آدمی که بیش از حد به سلامتی‌اش می‌رسد، جیب‌هایش پر است از هرگونه داروی ممکن برای هر بیماری قابل تصور اعم از جسمی یا روحی، بسته‌هایی از کومپازین^۴، دارون^۵، لوموتیل^۶، و والیوم؛ یک مسواک؛ قرص مکیدنی سرفه، و کتابی درباره چهار نویسنده اگزستانسیالیست.

در مراسم، وودی همه را جلب می‌کند و می‌خنداند، و جمعیت حاضر، با لباس‌های راحت ولی برازنده، چند نفری بیست، سی ساله ولی اکثراً مسن‌تر، بسیار تحسین‌اش می‌کنند و صدها سؤال دارند. در پایان مراسم، دانشجوی حقوق بسیار زیبایی از دانشگاه ییل^۷ از وودی می‌پرسد حاضر است سری به نیو هیون^۷ بزنم و در یک دادگاه فلاپی نقش متخصص کاراته را اجرا کند. وودی لبخندی می‌زند و پیشنهاد را رد می‌کند و بلافاصله به اتاقش برده می‌شود. دست بر قضا اتاقش چسبیده به اتاقی است که زوجی در حال بحث و جدل در مورد فیلم‌های او هستند. اتاق دیگری را به او پیشنهاد می‌کنند ولی رد

-
1. Biddle
 2. Terry Malloy
 3. Compazine
 4. Darvon
 5. Lomotil
 6. Yale
 7. New Haven

می‌کند؛ کنجکاو است ببیند در مورد فیلم‌های او چه برای گفتن دارند. چیزی نمی‌گذرد که یکی از خانم‌ها، با لهجهٔ عراق‌آمیز یهودیان نیویورکی فیلم‌های کمدی، شروع می‌کند به خواندن نمایشنامهٔ کوتاه او به نام مرگ در می‌زند. در سال ۱۹۸۰ زمانی که فیلم خاطرات استارداست اکران شد، نمی‌شد به یاد این آخر هفته نیفتاد. در عین حال آموزنده است که بینیم چگونه تجربه‌ای بی‌ضرر، هستهٔ اولیهٔ داستانی دربارهٔ کارگردانی در آستانهٔ بحران عصبی می‌شود: کارگردانی که در رؤیاهای روزانه‌اش انواع گوناگونی از زندگی عاشقانه پیچیده‌اش را تصور می‌کند، از جمله یک موجود فضایی که به او می‌گوید «ما از فیلم‌های تولدت می‌بریم. مخصوصاً کمدی‌های اولیه‌ات» که توسط یکی از طرفداران متعصب کشته می‌شود. (جودیت کریست نقش کوتاهی در فیلم دارد.)

ژوئن ۱۹۷۴

خوابگرد به پایان رسیده و وودی با خوشحالی تمام به نیویورک برگشته. (او در فیلم، نقش مایلز مونرو^۱ را بازی می‌کند: یک نوازندهٔ کلارینت و شریک مالک «اغذیه‌فروشی هویج خوشحال» در منهتن که در سال ۱۹۷۲ برای یک عمل جراحی سادهٔ کیسهٔ صفرا به بیمارستان می‌رود، به سبب اشکالی در اتاق عمل به مدت دویست سال منجمد می‌شود، تا زمانی که توسط معترضان حکومت دیکتاتوری زمان وقوع داستان، از انجماد درمی‌آید...)

اریک لکس: در مقاله‌ها و نقدهایی که درباره‌ات نوشته شده، نویسنده یا مصاحبه‌کننده‌ها، تو را یک «نابغهٔ کمدی» می‌خوانند. نظرت در این باره چیست؟ آیا فکر اولیهٔ فیلم‌ها به شکل پرتو نوری به تو الهام می‌شود؟ وودی آلن: من به آن نبوغ نمی‌گویم، ولی گاهی در ذهنم جرقه‌هایی

1. Miles Monroe

می‌زند. به دلایلی که نمی‌توانم بیان کنم، افکار به شکل کم‌دی رخ می‌دهند. مانند سکانس ملاقات در زندان در پولو بردار و فرار کن، و شوخی ملاقات دو استاد عروسک‌های سخنگو (هنرمندانی که با دست، دهان عروسکی را می‌جنبانند و بدون تکان خوردن لب‌هایشان چنان صحبت می‌کنند که گویی عروسک در حال صحبت است) کاملاً خودانگیخته بود. من در این فکر بودم که بعد چه کنم و ناگهان این فکر در ذهنم جرقه زد.

ا.ل: می‌توانی نمونه‌ای از فکری که هسته اولیه درخشانی بود ولی بعد به جایی نرسید، برایم تعریف کنی؟

و.آ: داشتم از عینک فروشی‌ای در خیابان لکزینگتون^۱ و هفتاد و هفتم می‌آمدم بیرون که سکانس عنکبوت‌ها در فیلم هر آنچه همیشه می‌خواستید... به ذهنم رسید. سکانس کذایی با صرف هزینه و وقت زیاد گرفته شد ولی از نسخه نهایی فیلم حذف شد...

فکر کردم سکانس فوق‌العاده‌ای است، و خیلی هم نمایشی. مطمئن بودم می‌توانم از لحظه‌ای که به فکرم رسید تا زمان فیلم‌برداری پایانی هم برایش جور کنم. ولی پایانی به نظرم نرسید. این بود که تصمیم گرفتم از لوئیز بخواهم نقش عنکبوت سیاه را بازی کند، چون در بداهه‌گویی معرکه است، و به این ترتیب می‌توانیم پایان خوبی هم برایش پیدا کنیم. ولی تلاش مان به جایی نرسید. همان اشکالی که در پنج ثانیه اول فکر کردم دارد، در تمام طول سکانس داشت.

در عین حال، دردناک بودن انجام سکانس هم کمکی نمی‌کرد. یکی از منفورترین تجربه‌های زندگی من و لوئیز بود. به محض پوشیدن لباس عنکبوتی بدنم به خارش می‌افتاد، و لباسم به شدت ناراحت بود. لوئیز هم از لباسش متفر بود، و تمام مدت با هم جنگ و جدال داشتیم. نشستن روی آن تار عنکبوت فلزی هم دردناک بود. با وجود این فکر می‌کردم می‌شود یک سکانس چند دقیقه‌ای از

1. Lexington

تویش درآورد. بیش‌تر از صدهزار فوت فیلم در ظرف دو هفته گرفتیم، با دو سه دوربین، تماشا هم برای شش دقیقه و نیم فیلم. من یک شوخی بی‌نظیر برای پشتوانه تمام سکانس داشتم با موسیقی «فندق‌شکن» ولی جفت‌وجور نمی‌شد. اگر می‌توانستم پایان درستی برایش جور کنم، می‌گذاشتم در فیلم بماند. در عوض سکانس لو جکوبی^۱ را در فیلم گذاشتم، که در نقش مرد زاننه‌پوش ظاهر می‌شود. فکر کردم خودم زیادی در سکانس‌ها حضور دارم [در چهار سکانس بود] پس چه لزومی دارد سکانس دیگری بگذارم که چندان از آن مطمئن نیستم.

اما تصمیم‌گیری در مورد گذاشتن سکانس مرد زاننه‌پوش و تدوین سکانس عنکبوت‌ها زمان زیادی برد. قرار بود فیلم، ساعت یک در کورونت^۲ [سینما تئاتری در منهتن] اکران شود و من تا آخرین لحظه رویش کار می‌کردم. مجبور شدیم فیلم چاپ‌شده خیس را دوبار در پروژکتور بچرخانیم تا خشک شود.

خوابگرد [اکران در ۱۹۱۳] به من نشان داد که تماشاگران دوست دارند مرا روی صحنه ببینند؛ باورش برای من دشوار است. می‌آیند که مرا ببینند، ولی برایم غیر قابل تصور است. در فیلم هرآنچه همیشه می‌خواستید... می‌توانستم در همه سکانس‌ها بازی کنم، مثلاً در نقش آن دکتر (با بازی جین وایلد^۳) که عاشق گوسفندی می‌شود؛ هرچند نه به خوبی جین، ولی اگر مرا در آن نقش می‌دیدند اشکالی پیدا نمی‌شد.

نمی‌دانم، یک جور خودداری است، درست شبیه مقاومتی که در گروه موسیقی‌ام داشتم، وقتی به آن‌ها پیوستم. من نمی‌خواستم رهبر گروه باشم، ولی آن‌ها مدام به من به عنوان رهبر نگاه می‌کردند، چون من گروه را درست کرده بودم.

ا.ل: فکر فیلم از کجا آمد؟

و.ا: یک شب که از مسابقه نیکرها آمدم خانه [تیم نیکر بوکرز^۴ نیویورک، تیم

1. Lou Jacobi

2. Coronet

3. Jene Wilder

4. Knickerbokers

بسکتبال محبوب اوست و همیشه یک بلیت تمام‌فصل کنار زمین دارد] داشتم دست و رویم را می‌شستم و تلویزیون تکرار یکی از برنامه‌های «شوی امشب» را نشان می‌داد. همان لحظه به فکر رسید چه خوب می‌شود فیلمی چند سکانسه بر مبنای کتاب جدید و پر فروش «هرآنچه می‌خواهید درباره رابطه جنسی بدانید و جرئت پرسیدنش را ندارید» ساخته شود. فکر کردم می‌توانم یک میلیون فکر بانمک برایش پیدا کنم. همه چیزهایی که تصور کرده بودم به دردخور نبود؛ در کل شش تایش قابل استفاده بود.

ا.ل: آیا فکری هم بود که نوشته بودی ولی استفاده نکردی؟

و.آ: قرار بود یک سکانس انجیلی درباره «عنان»^۱ بگیریم، ولی کسی را که شکل شخصیتی انجیلی باشد نیافتم.

ا.ل: آیا همیشه در فکر شوخی‌ای هستی که تو را پیش ببرد؟

و.آ: من فکر می‌کنم همیشه می‌شود با یک شوخی از هر مخصصه‌ای نجات پیدا کرد. دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی، اگر هم نجات‌بخش باشند، همیشه نجات نمی‌دهند.

ا.ل: چه فکری پشت پولو بردار و فرار کن (۱۹۶۹) بود؟

و.آ: با این فکر شروع شد که دو گروه گانگستر هم‌زمان برای دستبرد به بانکی می‌روند. موقع نوشتن دوباره بزن سام، اول هیچ در فکر بوگارت نبودم. بعد نوشتم «بوگارت ظاهر می‌شود». بعد جلوتر هم دوباره این را نوشتم. وقتی نوشتن تمام شد، دیدم شش بار این جمله را نوشته‌ام. شخصیت مهمی بود. یاد می‌آید وقتی تصمیم گرفتم که از او به عنوان یک شخصیت اصلی استفاده کنم، در شیکاگو در هتل «آستور تاور»^۲ می‌ماندم. پولو بردار و فرار کن فقط یک تصادف بود.

1. Onan

2. Astor Tower

[در دوباره بزن سام، وودی آلن نقش آلن فلیکس^۱ را بازی می‌کند، نویسنده‌ای که درباره فیلم‌ها می‌نویسد و مسحور موفقیت بوگارت در رابطه با زن‌هاست، چون خودش هیچ رابطه‌ای ندارد. با زن‌ها مهربان و شوخ طبع است، به‌خصوص با لیندا (دایان کیتون) همسر بهترین دوستش دیک (تونی رابرتز^۲) — ولی در رابطه با دیگران، به قدری تلاش می‌کند باحال به نظر برسد که شخصیت واقعی خودش را از دست می‌دهد. به کمک لیندا و بوگارت (با اجرای جری لی سی^۳) که در صحنه‌های حساس ظاهر می‌شود و دستورالعمل‌هایی به او می‌دهد که چه بگوید و چکار کند، موفق می‌شود جذابیت خود را کشف کند.]

ا.ل: فکر می‌کنم بوگارت به نسبت سایر شخصیت‌های کله‌شق آن دوره مثل راینسون و کاگنی، بیش‌تر به خاطر بازی در *کازابلانکا* چنین شخصیت عاشق‌پیشه‌ای پیدا کرده.

و.آ: این نبود که او را بیش‌تر از ادوارد جی. راینسون و جیمز کاگنی دوست داشته باشم؛ علتش این بود که در رابطه‌اش با زن‌ها روشی منطقی داشت. صحنه‌های خیالی‌ای در فیلم‌نامه آورده بودم. بوگارت تصادف خوشی بود.

ا.ل: آیا بیش‌تر چیزهایی که می‌نویسی تصادفی است؟

و.آ: آره. برای من، پیام‌ها اغلب تصادفی‌اند. امروز داشتم به خواب‌گرد فکر می‌کردم و این‌که چقدر در زندگی واقعی‌ام از ابزارهای ماشینی متنفرم. اصلاً تحمل‌شان را ندارم. با ساده‌ترین‌شان بلد نیستم کار کنم. ذله‌ام می‌کنند. از دوروبری‌هام بپرس چند تا دستگاه برقی شکسته‌ام. بعد از این‌که نوشتن خواب‌گرد تمام شد، دیدم یکی از موضوع‌هایی که مدام بهش پرداخته می‌شود این است که تکنولوژی پیشرفته به دردخور نیست. یک نفر یکی از تفنگ‌های

1. Allen Felix
2. Tony Roberts
3. Jerry Lacy

آینده را شلیک می‌کند: خود تفنگ منفجر می‌شود؛ وارد یک آشپزخانه فرامدرن آینده می‌شوم: هیچ چیز کار نمی‌کند. موقع نوشتن، بدون نقشه قبلی، تمام مدت به شوخی‌های بامزه با تکنولوژی فکر می‌کردم. شاید فکر کنی به قصد خواسته‌ام شخصیتی خلق کنم که از عهده کار با وسایل فنی برنمی‌آید. ولی خودم تا مدت‌ها بعد که یکی این نکته را گوشزد کرد، متوجه نشده بودم.

ا.ل: پس خواب‌گرد بر حسب تصادف خودزندگی‌نامه شده. دوباره بزن سام

چی؟

و.آ: کمابیش تمام آثار من خودزندگی‌نامه‌ای است. اما به قدری غلوآمیز و کج و معوج که وقتی می‌خوانم‌شان حالت رمان را دارند. من هم مثل شخصیت «سام» چندان اجتماعی نیستم. از بقیه جهان چیز زیادی دریافت نمی‌کنم. کاش می‌توانستم بیش‌تر بگیرم و بیش‌تر بجوشم؛ در آن صورت می‌توانستم چیزهای بیش‌تری بنویسم. ولی نمی‌توانم.

«سام» را زمانی نوشتم که از لوئیز جدا شده بودم. وقتی تمرین‌ها را شروع کرده بودیم، لوئیز تازه از خانه رفته بود. داستان فیلم هرگز در زندگی واقعی رخ نداده. چیزی که اتفاق افتاد این بود که دوستان متأهلم به من می‌گفتند: «یه دختر خوب برات سراغ داریم.» یا مرا به مهمانی‌هایی دعوت می‌کردند و به دختری معرفی می‌کردند، و شب ناخوشایندی می‌شد چون چنین شرایطی همیشه عجیب و غریب است و من هم معمولاً احمق‌بازی درمی‌آوردم. بعد متوجه شدم که کنار زن‌های دوستانم، که سر سوزنی هم حس عاشقانه نسبت به آن‌ها نداشتم، طبیعی‌تر و واقعی‌تر هستم و آن‌ها هم از معاشرت با من بیش‌تر از زن‌هایی که می‌خواستم تحت تأثیر قرارشان بدهم لذت می‌برند. این مرا به فکر نوشتن فیلم‌نامه انداخت. با غریبه‌ها زیادی مایه می‌گذاری ولی با دوستان راحت‌تر و برایت مهم نیست، و دوست تو را واقعی می‌بیند، درحالی‌که دیگران تو را موجود عصبی و به‌هم‌ریخته و کج و معوج می‌بینند.

ا.ل: وقتی ایده‌ای برای فیلم به ذهنت می‌رسد، طرح یا خلاصه‌اش را می‌نویسی یا یادداشت برمی‌داری؟

و.آ: طرحش را می‌نویسم ولی فقط یک صفحه. خیلی دشوار است. باورت نمی‌شود در نوشتن (نقشی) برای خودم به دلیل وضعیت خاصم با چه مشکلاتی روبه‌رو می‌شوم. چون من بازیگر نیستم؛ چیزی نمی‌نویسم که مثلاً خودم در نقش یک کلانتر جنوبی ظاهر بشوم. من همیشه باید در محدوده محدود امکانات خودم نقش اجرا کنم. من، به عنوان خودم و در نقش‌های خاصی باورپذیرم: یک خنگ شهری عصاقورت‌داده هم‌سن خودم. مثلاً در نقش مربی بدن‌سازی یا قهرمان نیروی دریایی باورپذیر نیستم. و مردم انتظار دارند که مدام مزه‌های بانمک بپرانم. برای همین به من پول می‌دهند.

بنابراین، این مشکلی است که بسیاری امکانات را حذف می‌کند. اگر فکری برای ساختن کم‌دی‌ای مانند بی‌تجربه داشتم [ساخته جورج کیوکر (۱۹۵۰) بر مبنای نمایشنامه «برادوی» نوشته گارسون کانین^۱. برادر یک کرافورد^۲ نقش پولدار قراضه‌فروش لاتی را اجرا می‌کند که با دوست دختر رقاصه‌اش (جودی هالیدی^۳) به واشنگتن می‌آید تا با رشوه تعدادی وکیل مجلس را بخرد، که چشم‌شان را بر کارهای خلاف او ببندند. روزنامه‌نگاری را استخدام می‌کند (ویلیام هولدن^۴) تا دخترک را از نظر سرولباس راست‌ورس و از نظر اجتماع واشنگتن قابل قبول کند، ولی آموزش‌های او سبب می‌شود تا دخترک متوجه بشود کرافورد چه موجود فاسدی است، و عاشق هولدن می‌شود.] و می‌خواستم در آن بازی کنم نمی‌توانستم انجامش بدهم. باید فکری داشته باشم که باورپذیر باشد و در عین حال که خنده‌دار است، در حد محدوده ناقابل بازیگری خودم باشد. البته حوادث بزرگی وجود ندارد که من به طور باورپذیر بتوانم واردشان بشوم. نمی‌خواهم وارد ماجرای قتل‌های اسرارآمیز بشوم، هرچند جایی تنم برای آن‌ها می‌خارد و ممکن است روزی در این زمینه کاری

1. Garson Kanin

2. Broderick Crawford

3. Judy Holliday

4. William Holden

بکنم. [نتیجه/ش راز جنایت منهن (۱۹۹۳) بود، یک داستان جنایی قدیمی و پرطنز، بر خلاف فیلم‌های مبتنی بر شخصیتی که در آینده می‌سازد مانند جنایت‌ها و جنحه‌ها (۱۹۱۹) و امتیاز نهایی (۲۰۰۵)].

دلم هم نمی‌خواهد درگیر ماجراهای جاسوسی و این چیزها بشوم چون به نظر من اغلب لوس و باورنکردنی هستند. بنابراین امکانات پی‌رنگ‌دار محدود می‌شوند به روابط انسانی، و چون به روابط انسانی محدودند - و چون در عصر روان‌شناسانه زندگی می‌کنیم - اختلاف‌ها درونی می‌شوند و از نظر بصری فعال و سینمایی نیستند، آن‌طور که سال‌ها پیش بودند. سطح اختلاف نهانی‌تر است، سطح بسیار مدرنی از اختلاف به نحوی که چیزهای اندک روان‌شناسانه مشکل‌آفرین می‌شوند: با زنی به هم می‌زنی چون انتخاب غلط بوده. هسته‌های انهدام در بطن تو هستند، که درآوردنش در یک کمدی دشوار است چون در کمدی باید نیروهای مخالف قوی‌بنیه داشته باشی. بنابراین اگر در ارتش باشم، بلافاصله اختلاف بیش‌تری پیدا می‌شود، یا اگر مافیا دنبالم باشد چون از من پول طلب دارند، داستان را داری. ولی بیش‌تر این موضوع‌ها در قالب من به عنوان بازیگر، باورپذیر نیست. یا من از عهده باورپذیر کردن‌شان بر نمی‌آیم. و اغلب پوچ‌تر از آن است که بتوان تماشاگران هوشمند را با آن سرگرم کرد.

وودی مشغول کار روی فیلم‌نامه‌ای است که سرانجام آنی هال می‌شود (۱۹۷۷). داستان دو دل‌داده است، و بیش‌تر از طریق فلاش‌بک شرح داده می‌شود. آلوی سینگر^۱ (وودی آلن) و آنی هال (دایان کیتون) دست آخر به دوستان خیلی خوبی تبدیل می‌شوند؛ ولی برای آلوی این بهترین گزینه دوم است. (به گونه‌ای فیلم به زندگی واقعی‌شان شباهت دارد؛ این دو سال‌ها رابطه عاشقانه‌ای با یکدیگر داشتند، هرچند نه در زمان ساختن فیلم). وودی (در نوشتن این فیلم‌نامه) به خوبی به محدودیت‌های شخصیتش بر صحنه آگاه است و تمام

1. Alvy Singer

تلاشش را می‌کند که بیش‌تر خود را به عنوان نویسنده و بازیگر تکامل ببخشد، به دور از فیلم‌نامه‌هایی پر از مزه‌پرانی پشت مزه‌پرانی مانند پولو بردار و فرار کن.

و.آ: دارم سعی می‌کنم پیش‌بینی نکنم تماشاگر چه می‌خواهد و از چیزهای آسان و خوشایند آن‌ها دوری کنم. دارم می‌کوشم بیش‌تر در لذتی که خودم از «درام» می‌برم کنکاش کنم و این‌که بعد چه حاصل می‌شود، و تمام حس‌هایم به من می‌گویند که یک داستان واقعی بنویسم. چون دوباره، اگر فیلم بعدی مثلاً چیزی باشد که من مسئول یک دستگاه آی‌بی‌ام برای رئیس‌جمهور امریکا هستم چون کاندیدای صادقی است و رئیس‌جمهور کاملی خواهد شد و هر مسخره‌بازی‌ای که فکر کنید دریاورم، زن و بچه هم داشته باشم و با رهبران مذهبی هم صحبت کنم، مردم متفکرانه و با فاصله خواهند خندید، ولی من می‌خواهم با یک کمدی شخصی میخ‌کوب‌شان کنم.

تماشاگرها فقط جنبهٔ مختصری از من را به عنوان بازیگر و نویسندهٔ شخصیت خوب‌گرد و فیلم‌های دیگر می‌بینند. آن بخشی از مرا می‌بینند که می‌توانم کمدی‌های پروپیمان و پرطنز بسازم، ولی این فقط یکی از کارهایی است که می‌توانم انجام بدهم. مثل این است که فقط بخش کوچک جالبی را نشان‌شان بدهم، ولی این واقعاً تمام من نیست. یا دقیق‌تر بگویم، دلم می‌خواهد بیش‌تر از این باشم: برای آن‌ها ابعاد بیش‌تری پیدا کنم، و توانایی‌های خودم را بیش‌تر عرضه کنم. بنابراین الان دارم روی چنین چیزی کار می‌کنم. سعی دارم محدودیت‌های خودم را به چالش بکشم، چه حالا چه بعدتر.

می‌دانم که می‌خواهم در فیلم بعدی‌ام با دایان کیتون کار کنم، این بود که یک وقت به چیزهایی که اسپنسر تریسی و کاترین هپبورن کرده بودند فکر کردم، چون خیلی باحال بود. نکته این است که حالی‌ات نیست آن‌پی‌رنگ‌ها دیگر چقدر ازمدافتاده شده. آن‌ها را به عنوان فیلم‌های قدیمی تماشا می‌کنی و لذت می‌بری. ولی داستان‌ها بر مبنای نکاتی است که مردم، دیگر پشت سر گذاشته‌اند.

در این فیلمنامه جدیدم دارم می‌کوشم در درون کار کنم، از روان‌نژندی به بیرون، که صد سال بعد هم تاریخ گذشته نباشد. در فیلم پت و مایک، (تریسی و هپبورن) مثلاً دو تا شخصیت هستند و نویسنده‌ها یک کمدی موقعیت بر گرد آن‌ها می‌نویسند: هپبورن یک قهرمان ورزشی است ولی وقتی دوست پسرش حضور دارد نمی‌تواند خوب از عهده برآید، یا می‌شود گفت یک جور «مردان علیه زنان» است. شخصیت‌ها یک‌بعدی هستند، فردیت ندارند، که خوشبختانه با بازی درخشان این دو غول، عالی از آب درمی‌آید.

این روزها وقتی می‌خواهی یک داستان کمدی واقعی بنویسی، مشکلات خیلی ظریف‌اند و به صورت حوادث عظیم ظاهر نمی‌شوند. فکر کن مثلاً این دخترک مایل است که با من زندگی کند در عین حال می‌خواهد به عنوان نمادی از استقلال فردی‌اش، آپارتمان خودش را هم حفظ کند. این قبیل پیچیدگی‌ها جالب‌اند؛ کمک می‌کنند که آدم‌ها را بیش‌تر بشناسیم - بکشیم رفتارهای‌شان را تحلیل کنیم، و دریابیم که عاملی روان‌شناختی برای استفاده وجود دارد. اما درآوردن این پیچیدگی‌ها به شکل تصویر روی پرده کار بسیار دشواری است.

وقتی حتی به ده سال پیش هم فکر کنی می‌بینی پیچیدگی‌های رفتاری الان به کلی تفاوت کرده. کمدی‌های کلامی همیشه درباره مسائل بیرونی بوده. درآوردن جرقه‌های درخشان فیلمی کامل فقط با استفاده از شخصیت خیلی سخت است. اگر من و دایان می‌خواستیم در یک فیلم واقعاً بحث و جدل بکنیم، در این زمان از نظر روان‌شناختی بار بیش‌تری می‌داشت. ما سر این بحث نمی‌کردیم که «خب، عزیزم، قرار بود خونه‌ای بیلاقی را یک ماه اجاره کنیم ولی حالا لوله زیرزمینش شکسته و آب اونجا رو ورداشته و پر از موش خرماست.» بلکه بیش‌تر شبیه این می‌شد که دخترک می‌گوید: «من ترجیح می‌دم در ساحل غربی زندگی کنم» و من جواب می‌دهم: «خب تو می‌خواهی در ساحل غربی زندگی کنی چون خانواده‌ات اونجاست، و تو ناخودآگاه به خانواده‌ات وابسته‌ای.» هرچند موش خرماها بانمک‌تر است.

نمونه قدیمی این نکته را در سریال‌های کمدی تلویزیونی می‌توانی ببینی. کمدی‌های موقعیتی بیش‌تر به پی‌رنگ متکی هستند؛ تعریف‌شان هم همین است: موقعیتی است که تو را به خنده می‌اندازد. مردکی می‌آید در خانه‌ات و تو تصور می‌کنی که بازرس کل است درحالی‌که بیچاره کارمند ساده‌ای بیش نیست. باید در حد نیم ساعت تو را نگاه دارد، و در ساده‌ترین و پیش‌پاافتاده‌ترین کمدی‌ها (ی تلویزیونی) هم، سطح نوشتن طنز و شوخی خیلی بالاست. شوخی‌های خوب.

نوشتن آن بر مبنای شخصیت سخت‌تر است، ولی برای تماشاگر خیلی جذاب‌تر است. همیشه گفته‌ام که بهترین نمایشنامه کمدی در امریکا بی‌تجربه است و نمایشنامه پیگ‌مالیون^۱ برنارد شاو بوده که مبنای آن قرار گرفته. هنری هیگینز^۲ و الیزا دو لیتل^۳ هستند که جذابند. مردم به آنچه آن‌ها هستند می‌خندند و نه شوخی‌ها. بی‌تجربه مطلقاً براساس درآمیختگی شخصیت‌هاست - دخترک موبور احمقی است که دوست دختر یک گانگستر خیلی عوضی است، و پسر یک روشنفکر است.

خب، من عاشق شوخی‌ام. هیچ‌کس فیلم‌های باب هوپ را بیش‌تر از من تحسین نمی‌کند. ولی وقتی به شخصیت می‌خندی عالی است. مثلاً جکی گلیسون را در در ماه غسل در نظر بگیر. شخصیت اوست که خیلی بانمک است، بنابراین وقتی او و آرت کارنی^۴ فکر می‌کنند دارند مشروب الکلی می‌خورند که فقط آب سیب است ولی از نظر روانی مست و مست‌تر می‌شوند، واقعاً آدم روده‌بر می‌شود. دست بر قضا، علی‌رغم میلیون‌ها مزه بانمکی که باب هوپ می‌انداخت، شخصیت هوپ بود که ماندگار شد. من شوخی‌هایش را فراموش کرده‌ام ولی شخصیتش را نه.

1. Pygmalion

2. Henry Higgins

3. Eliza Doolittle

4. Art Carney

۱. نزدیک به زندگی ولی برای تأثیر کم‌دی غلوآمیز، خب مفهوم چندان والایی نیست.

و.آ: مردم با افکار کم‌دی مفهومی مشکل دارند. من به فکر پستانی غول‌پیکر می‌رسم (در فیلم کم‌دی و هجوآمیز و اصطلاحاً ترسناک، دانشمند دیوانه در هر آنچه همیشه می‌خواستید... یک پستان چند متری چپاولگر اهالی را به وحشت می‌اندازد تا این که شخصیت وودی آن را به طرف سینه‌بندی دوطبقه می‌کشانند) ولی مردم با آن مشکل دارند. برایشان دشوار است بگویند: «خدای من چه مفهوم بانمکیه، یک سینه غول‌پیکر. مسخره است.» ولی به شوخی‌های پی‌درپی میان آن می‌خندند. این ست که کمی از عرضه «مفاهیم» کم‌دی منصرف شده‌ام.

در عین حال او از مشکلات فیلم‌برداری سکانس با پستان نیز سرخورده شده است. مردی درون پستان بادکنکی مجهز به تهویه مطبوع با یک «تاکای واک» قرار دارد که دستورات را بگیرد تا بداند آن را به کجا هدایت کند، ولی وودی موفق شد فقط نیم ساعت در صبح سحر فیلم‌برداری کند چون بعد باد شدیدی بادکنک را بلند کرد و به اطراف انداخت و لایه نازک آن را پاره کرد؛ به علاوه «مجبور بودم از شانزده زاویه مختلف فیلم‌برداری کنم که درزهای آن معلوم نشود.»

ولی وقتی از او می‌پرسم آیا آماده است ایده‌های مفهومی را کنار بگذارد، در عوض با جزئیات مقدمه ساختن فیلمی را توضیح می‌دهد که به یکی از تحسین‌شده‌ترین داستان‌هایش تبدیل می‌شود: «ماجرای کوگل ماس»^۱.

و.آ: در حقیقت موضوع مفهومی‌ای در ذهن دارم که در آن ماشینی می‌گیرم که مرا به درون آثار ادبی فراکنی می‌کند چون مثلاً عاشق «آنا کارنینا» هستم و

در آن با او رابطه‌ای عاشقانه برقرار می‌کنم، و بیش‌تر و بیش‌تر به درون داستان کشیده می‌شوم تا این‌که سرانجام او به نیویورک می‌آید و من او را در هتلی در شهر اسکان می‌دهم و همراه او به زنم خیانت می‌کنم. به اشکال مختلف با این فکر بازی کرده‌ام: این که زن من هم با جی. آلفرد پروفراک^۱ رابطه دارد و من آن را کشف می‌کنم، یا مثلاً این که مردی هست که ماشینی دارد که می‌تواند مرا به درون آنا کارنینا فرافکنی کند، یا مادام بوواری چون عاشقش هستم ولی ماشین اشکالی پیدا می‌کند و اشتهاها مرا به درون کتاب دستور زبان فرانسوی می‌برد و آن‌جا هیچ انسانی وجود ندارد فقط فعل‌ها و سایر قوانین دستوری هستند.

[در نسخه نهایی داستان، کوگل ماس، استاد علوم انسانی در سیتی کالج نیویورک و درگیر دومین ازدواج ناموفق، تصمیم می‌گیرد «به رمانس احتیاج دارم. به مهر و محبت نیاز دارم.» شعبده‌بازی به نام پرسکی^۲ (یا باید بگویم پرسکی کبیر؟) پیشنهاد می‌کند که کوگل ماس را با رمان محبوبش در جعبه‌ای سحرآمیز قرار بدهد، و او را به درون آن رمان منتقل کند؛ او مادام بوواری را انتخاب می‌کند. و در واقع کوگل ماس به درون رمان می‌رود و طی چند ملاقات رابطه عاشقانه شورانگیزی با اِما برقرار می‌کند و حتی او را به نیویورک می‌آورد که در هتل پلازا اتاق می‌گیرند و اِما تمایل پیدا می‌کند که در شو «بیزنس» حرفه‌ای بیاید. ولی آرمان‌گرایی جایش را به واقعیت می‌دهد، و بعد از مشکلاتی (ماشین اشکال پیدا می‌کند و کوگل ماس تا ابد درگیر اِما می‌ماند) او را به یونویل^۳ پس می‌فرستند. (البته در این فاصله برخی از خوانندگان کوگل ماس را در رمان پیدا می‌کنند و بعضی دیگر متوجه غیبت اِما می‌شوند. استادی در استانفورد می‌گوید: «سر در نمی‌آورم، اول یک شخصیت بیگانه به

۱. J. Alfred Prufrock، شعر معروفی از تی.اس. الیوت

2. Persky

3. Yonville

نام کوگل ماس، و حالا اما به کلی از کتاب رفته‌اند. خب البته یک کتاب کلاسیک را می‌توان به هزاران شکل خواند و همیشه چیزی تازه در آن یافت.»^۱
 کوگل ماس با فرار جان به در می‌برد ولی بعد از سه هفته دوباره می‌خواهد این تجربه را تکرار کند ولی این بار با «مانکی»^۲ در کتاب «گلایه‌های پورتنوی»^۳. وقتی دوباره وارد جعبه سحرآمیز می‌شود می‌گوید «رمانس و روابط عاشقانه؛ بین برای یک دختر خوشگل چه کارها که نمی‌کنیم» ولی بار دیگر ماشین دچار اشکال می‌شود و به عوض فرود آمدن در کتاب فیلیپ راث،^۴ کوگل ماس به درون یک کتاب درسی قدیمی می‌افتد، «تقویت زبان اسپانیایی»، و در بیابانی خشک و بی‌آب و علف در حال فرار از دست فعل «تیر»^۵ (داشتن) است - فعلی عظیم و پشمالو و بی‌قاعده - که با پاهای لاغرش دنبال او گذاشته.^۶

اشکال کار در این است که تو مفهوم را در یک خط می‌گویی، ولی در نشان دادن مفهوم مجبوری پشت سر هم مزه بیندازی. سرانجام مجبور می‌شوی یک میلیون شوخی به کار بگیری. این طور نیست که تماشاگران بگویند: «خدای من، چه فکر بانمک و خنده‌داری، که آدم در ضیافت پروفراک شرکت کند.» بلکه می‌گویند: «خب، آره، ما اونجاییم. حالا چی. پس شوخی‌اش کجاست؟»

ژوئن ۱۹۸۷

وودی سرگرم کار بر روی فیلمنامه بی‌نامی است که می‌خواهد در پاییز فیلم‌برداری کند. در نسخه اولیه شخصیت اصلی، ماریون پُست^۷، همسر کین متخصص قلب است «که ده سال پیش قلب مرا آزمایش کرد، از آنچه دید

1. Monkey

2. Portnoy's Complaint

۳. Philip Roth، نویسنده گلایه‌های پورتنوی

4. Coronet

5. Marion Post

خوشش آمد، و تقاضای ازدواج کرد.» به ظاهر زنی است کاملاً مسلط بر خود، ولی در واقعیت چنان در خود غرق است که تنها گزینه‌اش یا انکار احساساتش یا سپردن خود به دست آن است.

ا.ل: خب، حالا درگیر فیلم درام دیگری هستی، درباره زنی که تصادفاً حرف‌های زن غریبه‌ای را می‌شنود که تمام اسرار دلش را فاش می‌کند و این‌که چه چیزهایی را در درونش زنده می‌کند. آیا این ایده جدیدی است؟
و.آ: می‌خواستم کم‌دی‌ای درباره مردی کار کنم که صدای روانکاو و بیماری را استراق سمع می‌کند، مسحور آن می‌شود، نگاهی به زن می‌اندازد، و می‌بیند که فوق‌العاده زیبا است. رابطه‌ای برقرار می‌کنند ولی زن نمی‌داند که او استراق سمع می‌کند. ولی بعد فکر کردم خدای من، خیلی خبیثانه است، و انداختمش دور. پنج سال بعد فکر کردم می‌تواند درام جالبی از آب دربیاید. اگر در زنی که استراق سمع می‌کند احساسات عمیقی برانگیزد، شدتش بیش‌تر خواهد شد. هنوز در حال کامل شدن است.

ا.ل: طبق معمول هنوز عنوانی برای آن نداری؛ می‌دانم که حتی تا زمانی که فیلم در حال تدوین است از عنوان خبری نیست. آیا چیزی به نظرت رسیده؟
و.آ: من اعتقاد چندانی به عنوان‌های یک کلمه‌ای ندارم. آن زن دیگر در ذهنم پیدا شده. خیلی هیجان‌انگیز نیست، ولی چیزی است که جا خوش کرده. دست آخر احتمالاً اهمیت چندانی ندارد؛ شاید نیازی هم به عنوان هیجان‌انگیز ندارد. برای خودش طینی دارد. ماریون صدای زن دیگری را می‌شنود، و امیدوار است به آن زن دیگر تبدیل شود، و همسرش را با زن دیگری می‌بیند. [زن میان‌سال‌گی که احساساتش را، در پی سقط جنینی که در بیست سالگی انجام داده، منکوب کرده، زمانی که گفتگوی جلسه روانکاوای زن جوان حامله‌ای را از طریق کانال کولری که در دفترش وجود دارد، استراق سمع می‌کند، ناگزیر با گذشته‌اش رویه‌رو می‌شود.]

ا.ل: ولی فکر اولیه تو وقتی به این رسیدی ساختن یک کم‌دی بود؟
و.آ: آره، سال‌ها پیش ایده به صورت یک کم‌دی شکل گرفت؛ زمانی که به

ژانر کمدی چاپلین علاقه‌مند بودم. مردی جایی در یک اتاق کوچک زندگی می‌کند و صدای دختری را می‌شنود که مشکل دارد. من مشکلاتش را حل می‌کنم و به مرد رؤیایی او تبدیل می‌شوم. هرچه را دلش بخواهد انجام می‌دهم. بعد تصور استراق سمع را زیر سؤال بردم. حتی در بی‌ضررترین نوع چاپلینی آن هم اشتباه است. آن‌گاه سال‌ها بعد به آن به شکل یک درام فکر کردم - زنی از پشت دیوار چیزهایی می‌شنود. فکر کردم، خب چه چیزی بشنود که جالب باشد، چه چیزی بشنود که متفاوت باشد؟ فکر اولم این بود که خواهر زن و همسر او رابطه عاشقانه دارند. می‌رود خانه و فکر می‌کند چه وحشتناک است. ولی بعد کشف می‌کند که خواهر و شوهر خودش واقعاً رابطه عاشقانه دارند. ولی خیلی هیجناکی شد. موضوع اشتباهی بود. این بود که موضوع خواهر را در *هانا و خواهرانش* به کار بردم.

ولی هسته این فکر سال‌های سال ذهن مرا رها نکرد، و فکر کردم با تمرکز روی آن می‌توانم به داستانی برسم. بعد فکر کسی با زندگی بسته و محدود به ذهنم رسید، کسی که دیواری به دور خودش ساخته و حالا در سنین پنجاه بیش از این نمی‌تواند احساسات خود را سرکوب کند - احساسات به درونش نفوذ می‌کند و واقعیت خود را به او تحمیل می‌کند، حتی از پشت دیوارهای بسته. [می‌خندد.] شاید از این که کمدی‌اش نکردم پشیمان بشوم.

ا.ل: بسیاری افراد حس‌های عاطفی‌شان را پنهان می‌کنند چون می‌ترسند به

آنها اعتراف کنند.

و.آ: آدم‌هایی هستند که تمام عمر در مقابله با احساسات‌شان دچار مشکل هستند ولی با وجود این می‌توانند در کارهای روشنفکرانه‌شان بسیار کارآمد و در برنامه‌های اجتماعی‌شان فعال باشند. احتمالاً من هم به اندازه همه در این مورد مقصرم.

در این زمان وودی درگیر رابطه‌ای عاطفی با میا فارو^۱ است (که به ازدواج منتهی می‌شود) و حاملگی او عاملی تازه و پیچیده شده است؛ قرار است درست همزمان با پایان فیلم‌برداری بزاید، و آشکارا در فیلم حامله است. به علاوه دایان ویست^۲، یکی از هنرپیشگان ثابت فیلم‌های اخیر او، مرخصی گرفته که کودکی را به فرزندی بپذیرد. این سبب تغییراتی هم در انتخاب هنرپیشگان و هم در فیلم‌نامه می‌شود. حالا فارو در نقش زن جوانی است که صدایش و حاملگی‌اش تمام آن حسن‌ها را در ماریون زنده می‌کند.

و.آ: حامله است تا کار میا راحت‌تر شود، که قرار بود ماریون باشد و دایان ویست زنی باشد که با روانشناس صحبت می‌کند. حاملگی به سبب نیاز پی‌رنگ لازم آمد. بعد به نظر رسید که اگر ماریون قدری سنش بیش‌تر باشد بهتر است. زنی با ریخت و هیکل میا - لیو اولمن^۳ یا بی‌بی آندرسون^۴ مثلاً - ولی دلم نمی‌خواهد از آدم‌های (اینگمار) برگمن استفاده کنم؛ خیلی با او شناخته می‌شوند. بهترین شکل‌اش آن است هنرپیشه‌ای را بیابم که کمی از میا مسن‌تر باشد ولی شباهت ظاهری به او نداشته باشد اما هیکل‌اش کمابیش مشابه او باشد. [سرانجام جینا رولند^۵ را انتخاب کرد.] رؤیای واضح زنی را از نگاه ماریون می‌خواهم.

ا.ل: جالب است که چه میزان از ایده‌های تو برای فیلم بر حسب موقعیت‌ها شکل می‌گیرد. تا حالا با میا در مورد بهترین برداشت فیلم‌نامه صحبت کرده‌ای؟ و.آ: به‌ندرت فیلم‌نامه را در این مرحله به کسی حتی میا نشان می‌دهم. ولی این کار را کردم چون او حامله بود و می‌خواستم بدانم مشکلی نداشته باشد.

-
1. Mia Farrow
 2. Dianne Wiest
 3. Liv Ullmann
 4. Bibi Andersson
 5. Gena Rowland

پیشنهادهایش خیلی مهم است. به نظرش زن مسن‌تر باید چیزهای بیش‌تری از پشت دیوار بشنود. فکر می‌کند که زن مسن‌تر آن طرفِ دیوار اتاق روانکاو باید همه چیز را به هم بریزد - که همه فکرهای خوبی است.

ا.ل: پدر شدن باید تغییر بزرگی برایت باشد. [وودی و فارو دو سال پیش نوزاد دختری را به فرزندپذیرفتند و او پدریِ پسر بزرگ‌تری را که میا پیش‌تر به فرزندپذیرفته بود، قبول کرد].

و.آ: همین اخیراً، پس از ازدواج با میا [که با چندین فرزند وارد زندگی مشترک با او شد که یا از شوهر سابقش، آندره پره‌وین^۱ داشت و یا به فرزندپذیرفته بود] و دیدن دیگران مانند دایان (ویست) بود که متوجه شدم که بچه‌ها چه اندازه برای این‌که پدر و مادر زندگی خود را مشخص کنند، اهمیت دارند. خودم به‌تنهایی به این نقطه نمی‌رسیدم. در فیلم *منهتن من فهرست تمام آن چیزهایی را که بسیار مهم است تهیه کرده بودم*. [حیلی خب، چرا زندگی ارزش زندگی کردن دارد؟... خب. برای من... اگر بخواهم از یک نفر نام ببرم گراچو مارکس، و (آهی می‌کشد) ویلی میز^۲، و... خب موومان دوم سمفونی ژوپیت^۳، و... صفحهٔ لئونی آرمسترانگ از تصنیف «پوتیتو هد بلوز»^۴... طبعاً فیلم‌های سوئدی... «آموزش احساساتی» فلور^۵... مارلون براندو، فرانک سیناترا... آن سیب‌ها و گلابی‌های فوق‌العادهٔ سزان... و آن خرج‌نگ‌های خوشمزه در سم وو^۵ (قدیمی‌ترین رستوران چینی سن‌فرانسیسکو)... بعد نامه‌ای از زنی دریافت کردم که نوشته بود (در آن فیلم) چرا من اصلاً به بچه‌هایم اشاره‌ای نکرده‌ام؟ در آن زمان توجهی به این حرف نکردم. حالا به نظرم اشتباهی نابخشودنی می‌رسد. وقتی صاحب اولاد می‌شوی چنان تجربهٔ

1. André Previn

2. Willie Mays

3. Potato Head Blues

4. Seutimeutal Educations

5. Sam Wo

قدرتمندی است که امکان ندارد از آن لذت نبری.

خنداندن یک کودک دستاورد به مراتب مهم‌تری است تا اینکه یک سالن آدم را بخندانی. متوجه شدم دلم دارم کارهایی می‌کنم که بچه را بخندانم، از بس ارضاکنده است. ناگهان صورتم را به طرفش می‌برم، صداهای احمقانه از خودم درمی‌آورم، تمام کارهایی که پیش‌تر دیده بودم دیگران می‌کنند و فکر می‌کردم چه کارهای احمقانه‌ای است.

ا.ل: آیا هیچ‌یک از فیلم‌هایت نیازت را در مورد خاصی ارضا کرده‌اند؟

و.آ: گاهی آره. کاملاً بر حسب تصادف متوجه این نکته شدم. متوجه شدم که بعد از ساختن منهن دیگر میل ندارم نیویورک را با چنان جذابیت‌های برجسته‌ای نشان بدهم. حالا هم، هر بار نشان می‌دهم، تصویر خوبی دارد. البته فقط به دلیل خط پی‌رنگ داستان است. ولی در منهن واقعاً نیاز شدیدی داشتم که نیویورک را به شکل شهر اعجاب‌آوری سرشار از حس نشان بدهم. و بعد از آن‌که خاطرات استارداست را ساختم دیگر دلم نخواست تا مدتی کاری مشابه آن انجام بدهم. ولی حالا دلم می‌خواهد. تا مدتی ساختن کاری به سبک باروک در من اشباع شد. حداقل تا مدتی.

نه سال بعد، در سال ۱۹۹۶، بار دیگر فکر مردی را که از اسرار و آرزوهای خصوصی زنی آگاه می‌شود و از آن برای به دست آوردن دل او استفاده می‌کند، در فیلم کم‌دی موزیکال همه می‌گویند دوست دارم استفاده کرد. البته در این لحظه نسبت به آن آگاه نیست، ولی فکر تازه‌ای به وجود آمده.

و.آ: در فکر دو فیلم آینده‌ام هستم. دلم می‌خواهد یک کم‌دی موزیکال اصیل بسازم. عاشق‌شان هستم. با آن موزیکال‌های مجلل هالیوودی بزرگ شده‌ام. نمی‌توانم آواز بخوانم، ولی می‌توانم در چنین فیلمی بازی و کارگردانی

کنم. ظاهراً می‌توانم کلارینت بزنم، ولی لذت فیلم موزیکال در خواندن آن تصنیف‌های کول پورتر^۱ است. اول باید فکرش را بیزم و بعد بدهمش دست آهنگ‌ساز و تصنیف‌ساز تا رویش کار کنند.

ا.ل: به نظر می‌رسد که تو مدام یا در حال پختن فکری هستی یا حل کردن مشکل یک فیلم‌نامه. یک بار برایم گفتی که اگر در آسانسوری بیش‌تر از سه طبقه وقت بگذرانی، افکارت معطوف به فیلم‌نامه‌هایت می‌شود.

و.آ: وقتی شب می‌خوابم، و سرم را روی بالش می‌گذارم، یا وقتی در خیابان راه می‌روم، دوست دارم به افکار داستانی‌ام پردازم. همیشه در حال فکر کردن به پی‌رنگ جدیدی هستم. هر کاری می‌کنم که گرفتار آن لحظه وحشتناک «حالا بعد چه کار کنم؟» نشوم. پدی چایفسکی^۲ به درستی درباره‌اش نوشت، وقتی که گفت آن زمان بینایی، وقتی که نویسنده به فکر انجام کار متفاوتی می‌افتد.

نوامبر ۱۹۸۷

وودی اخیراً کار تدوین سپتامبر را به پایان برده - برای بار دوم. بعد از دیدن نسخهٔ اول، به کلی فیلم را از نو فیلم‌برداری کرد و دو شخصیت اصلی را تغییر داد. در آپارتمان‌اش در نیویورک هستیم، روبه‌روی هم، روی مبل‌های راحت و نرمی که پانزده سال پیش روی آن نشسته بودیم و حرف می‌زدیم، نشسته‌ایم. تازه از صرف ناهار با یان هولمز^۳ برگشته، شخصیت اصلی در فیلم زنی دیگر که قرار است فیلم‌برداری‌اش آغاز شود، و شلوار قهوه‌ای مخمل راه‌راه و ژاکت کشمیر کم‌رنگ‌تر و کت توتید قهوه‌ای، با کراوات راه‌راه پوشیده.

ا.ل: سپتامبر برای تو نقطهٔ پایانی است. در یک مکان فیلم‌برداری می‌شود.

-
1. Cole Porter
 2. Paddy Chayefsky
 3. Jan Holms

فکرت چه بود؟

و.آ: همیشه دلم خواسته بود یک فیلم «مجلسی» با هنرپیشه‌های کم و در یک مکان مشخص یا مکان‌های محدود بسازم، و یک راه ساختن آن، آگاهانه به شکل نمایش در آوردن آن بود. می‌خواستم در چهار پرده باشد، که همین کار را هم کردم. این کار، که نسخه با بازیگرانش را همین الان هم می‌توانی فیلم‌نامه‌اش را چاپ کنی. می‌شود بدون کمترین تغییری به همین شکل، روی صحنه در تئاتری اجرا شود. ولی «صحنه‌ای» نیست چون برای فیلم فکر شده. منظورم این است که نمایشنامه‌ای نیست که من به عنوان نمایش کار کرده باشم.

سپتامبر داستانی است درباره تجربه‌های سرکوب شده گذشته، یک قتل، و عشقی یک جانبه. نمایشنامه دراماتیکی است که برای فیلم ساخته شده. (چند ماه بعد، وینست گنبی^۱، منتقد نیویورک تایمز درباره آن می‌نویسد: «سپتامبر شباهت کمی به فیلم‌های داخلی خلوت آقای آلن دارد و بیش تر لحن تغزلی و رنگارنگ فیلم کم‌دی یک شب نیمه تابستان را دارد، ولی کم‌ملاطرت».

ماجرای ظرف بیست و چهار ساعت اتفاق می‌افتد و گریز روابط آرزومندانه یا واقعی شش شخصیت در یک کلبه تابستانی در ورمانت^۲ می‌گردد. یک مادر، دایان (الین استریچ^۳)، و دخترش، لین (میا فارو)، با گذشته‌ای مغشوش که تلخی بسیاری به بار آورده؛ نزدیک‌ترین دوست دختر، استفانی (دایان ویست)، که زندگی خودش درگیر آشوب است و برای دیدار آمده؛ پیتر یک نویسنده مطالب تبلیغاتی، (سام واترستن^۴)، که با امید نوشتن یک رمان، کلبه‌ای را در آن ملک اجاره کرده؛ یک همسایه مسن‌تر، هاوارد (دنولم الیوت^۵) که در ۱۹۹۲

1. Vincent Canby

2. Vermont

3. Elaine Stritch

4. Sam Waterson

5. Denholm Elliot