



همچنان جسارت آن را خواهد داشت که چنین فیلمهایی تولید کند؟

□ مردم می خواهند چیز بزرگی روی پرده ببینند. حماسه می خواهند. وقتی به فیلمهایی مثل بن هور، اسپارتاکوس، ادیسه فضایی، دکتر زیواگو یا... فکر می کنیم می بینم هر کدام از این فیلمها، امروز بیش از ۶۰ میلیون دلار خرج برمی دارند. ما دیگر نمی توانیم بن هور یا اسپارتاکوس بسازیم. امروز باید یک نفر فیلمهایی با این ویژگیها بسازد، یک نفر باید این خاطره ها را برای ده سال تأمین کند. هالیوود نمی تواند به تنها درخانه متکی باشد. بیست سال دیگر چه کسی تنها درخانه را به یاد خواهد داشت؟ ■

سینه فاز، اکتبر ۹۱

گفتگو با کامرون (۲)

■ زمانی که در پی یافتن بازیگری برای اجرای نقش (تی ۱۰۰۰) بودید به چه ویژگیهایی فکر می کردید؟

□ می دانستم که اجرای این نقش باید توأم با عملیات جسمانی شدید باشد. دیالوگ چندانی برای این شخصیت وجود ندارد، بنابراین، خیلی نکات را باید برای بینندگان از طریق چشمها و حرکت های اندام او نمایش داد. کسی را می خواستیم که بتواند با توقعات و تقاضاهای جسمانی قابل ملاحظه این نقش برخورد کند و از عهده انجام دادن آنها برآید. ضمناً، کسی را می خواستیم که سابقه چندانی در سینما نداشته باشد - آدمی را بر پرده نبینیم که نقش افراد متعددی را بازی کرده است. شخصیت «تی ۱۰۰۰»، فرضاً تنها نمونه موجود است، و می خواستیم این تصور را با

حظیری به یک بازیگر تازه وارد شک و تردیدی داشتید؟

□ از دادن نقش به او هراسان بودم. این، هراس آورترین تصمیم خلاقه واحد در فیلم بود. تمامی فیلم، تمامی پول و تمامی نیروی صرف شده ممکن بود از بین برود، اگر شخصیت پسر بچه درست و موثر از کار در نمی آمد. اما من در گزینش ادوارد فرانلنگ قمار کردم. زیرا او تنها کسی از تمام پسر بچه های آزمایش شده بود که می توانست واکنش عاطفی قوی در مقابل دوربین خلق کند. او به راحتی می توانست زیر گریه بزند. در حین تماشای او طی برخی از این صحنه ها، بغض گلویم را می فشرد، هیچ یک از آن پسر بچه های دیگر حتی به ابراز آن نوع واکنش عاطفی هم نزدیک نشدند. او مطلقاً واقعی بود، و فکر می کنم که این جریان، روی پرده بزرگ به خوبی انتقال داده می شود.

■ فیلم ترمیناتور نیای معنوی بسیاری از فیلمهای خشونت آمیز استثنایی است. در این زمینه چه احساسی دارید؟

□ فکر می کنم فیلمهای متعددی که از ترمیناتور نسخه برداری کرده اند نکته را به درستی دریافته اند. در آن فیلمها، شخصیت ترمیناتور - یا هر آنچه الگوی نسخه برداری شده از اوست - را به صورت قهرمان درآوردند. اصلاً منظور این نبود که ترمیناتور قهرمان فیلم

انتخاب بازیگری تاکید کنم که اساساً ناشناخته بشمار می رود. رابرت پاتریک بازیگری ناشناخته بود و آن توانایی جسمانی را نیز داشت و بازتاب می داد.

■ پس از بررسی صدها بازیگر نوجوان حرفه ای، ادوارد فرانلنگ - پسر بچه ای دوازده ساله بدون هیچ گونه تجربه بازیگری - را برای اجرای نقش جان کاتر انتخاب کردید. این جریان چگونه صورت گرفت؟

□ مدیر بخش انتخاب بازیگران نواری از ادوارد فرانلنگ داشت و آن را به من نشان داد زیرا به رغم این واقعیت که نوجوان تجربه ای در زمینه ای بازیگری نداشت، ظرافت و جاذبه قابل توجهی از خود منعکس می کرد. از این رو، نوار را تماشا کردم. برق نگاهی در چشم هایش دیده می شد و با این که واقعاً تصویری نداشت که چگونه صحنه را باید بازی کند. به نحوی از عهده انجام آن برآمد. اما پس از این که او را ملاقات کردم. در مقایسه با او، همه بازیگران خرده سال دیگری را که دیده بودم برای اجرای نقش مزبور افرادی کاذب و غیر قابل باور بنظر رسیدند. حتی آن کسانی را که قبلاً خوشم آمده بود، بنظر ساختگی و مصنوعی جلوه گر شدند. از این رو، در فکر مرتباً به او باز می گشتم و سرانجام به خودم گفتم «متظر چه هستی، دست به کار شو.»

■ آیا درباره واگذاری یک چنین نقش

باشد. او دشمن بود. او مرگ بود. اما، بعضی از فیلم‌ها، آن شخصیت و خشونت‌ها را که با چنین شخصیتی همراه می‌شود تمجید کردند و جلوه و جلال بیشتری دادند. ترمیناتور، اصلاً فیلمی پر از خون و خونریزی نبود، همان طوری که این یکی هم نیست. این دو فیلم خشن و تکان دهنده هستند، اما این ادعا را که من به سبب اجرای موفقیت آمیز حرفه‌ام بازخواست و توبیخ بشوم که تجربه‌ای خشن و تکان دهنده به مردم داده‌ام، شدیداً رد می‌کنم. در هر دو فیلم، مقدار زیادی اکشن و هراس و وحشت در عمق و بنیاد صحنه‌های فیلم جریان دارد. من کوشیده‌ام مردم را درباره‌ی حادثه‌ای غیر قابل تصور - یعنی جنگ اتمی - به فکر وادارم. مجبوریم، اگر فکر نکنیم، بازنده خواهیم شد. اعتقاد من چنین است. بنابراین، اگر بتوانم اندیشه‌ی مزبور را با کمی ظرافت در قالب فیلمی پرهیجان و پر اکشن حماسی، خوش آب و رنگ تر کنم و مردم را به درون سینما بکشانم و آنان را به تفکر راجع به چیزی وادار کنم که در غیر این صورت به ذهن خویش راه نمی‌دهند، آنگاه، شاید گام مثبتی باشد. بیش از آن که فقط درآمد مالی بیشتر برای همه‌ی ما به ارمغان آورد.

■ بیایید راجع به فیلمبرداری صحبت کنیم. در لوکیشن، نزدیک لنکستر، فیلمبرداری صحنه‌های قرارگاه بیابانی «سالسید» را آغاز کردید. آیا برای همه‌ی افراد دست‌اندرکار، مطابقت دادن خود به حال و هوای فیلم ترمیناتور ضروری بود؟

□ خیر. گویی شش سال از آن روزها نگذشته است. آرنولد که خیلی راحت به درون شخصیت گام نهاد، و لیندا کاملاً سرحال بود و آمادگی داشت. بدیهی است برای ادوارد فرانگ دوره‌ای لازم بود تا خود را مطابقت دهد و اینکه چگونه به اجرای نقش خود بپردازد و بی‌برد به این که آیا حضور افراد فنی و تمامی آن چراغها و نور افکن‌ها ممکن است او را از

انجام دادن وظایف محوله‌اش مانع شود یا خیر؟ این عوامل، به هیچ وجه، اثری نامطبوع بر او نگذاشتند. او خوب و راحت بود. از این رو، آغاز کار مناسب و مطلوبی داشتیم.

■ چند هفته در کانال‌های کنترل سیل در حوالی لوس‌انجلس فیلمبرداری کردید. فکر مربوط به تعقیب و گریز در کانال از کجا فرا آمد؟

□ این کاری بود که برای مدت زمان درازی در ذهن داشتیم و می‌خواستیم به هر ترتیبی شده انجام بدهم. من از این استعاره که «راه‌گریزی نیست» خوشم می‌آید. زمان رانندگی در جاده، همیشه این طور حس می‌کنید که هر موقع بخواهید می‌توانید به کناری بزنید و از جاده اصلی بیرون بروید. اما، در یک کانال، راه خروج وجود ندارد. مثل موشی می‌شوید گیر افتاده در یک هزار تو. نمی‌توانید خارج بشوید. و نسخه‌ی نهایی آن فکر، داستان پسر بچه‌ای است سوار بر موتور گازی که به دنبال او این جنه‌ی عظیم فولادی که مجرای کانال پشت سر او را همانند یک پیستون در سیلندر کاملاً پر می‌کند با سرعت در حرکت است و پیش می‌آید. کانالی به آن باریکی که دلم می‌خواست پیدا نکردیم من می‌خواستم تراک جرنقیل در حینی که پیش می‌رود، به دلیل تنگی مجرا، هر دو سوی دیوار را بخراشاند و پیش برود.

■ دشواری‌های فیلمبرداری در کانال از چه قرار بود؟

□ یکی از عمده‌ترین محدودیت‌های ما، معدود بودن محلهای ورودی و خروجی بود و فاصله‌ی درازی که بین آنها وجود داشت. بنابراین مجبور بودیم وسایط نقلیه و وسایل خود را گاهی کیلومترها دور از جایی که عملاً فیلمبرداری می‌کردیم به داخل کانال بیاوریم. از هر جهت دشوار بود. مسأله‌ی دیگر این که کف کانال پوشیده از جلبک‌های سبز بود که آن را کاملاً صیقلی و لغزنده می‌کرد. ما حتی نمی‌توانستیم در آن جا قدم بزنیم. مجبور شدیم

که آن را با آب فشار قوی تر و تمیز کنیم. تمامی این کار به صورت یک طرح کامل مهندسی آبیاری درآمد، که اولین فلاش بک از فلاش بک‌های متعدد فیلم Abyss (ورطه) را موجب شد.

■ تعقیب و گریز در کانال - مثل بسیاری از سکانسهای اکشن در فیلمهای شما - کیفیت انضامی، تقریباً مانند پیش‌آمدی بدون منظور، دارد. برخورد شما با فیلمبرداری صحنه‌های اکشن از چه قرار است؟

□ احساسی از واقعیت و بی‌واسطگی وجود دارد. در جریان تعقیب و گریز در کانال، نمایی را نمی‌بینید که در آن، دوربین ثابت باشد، به جزء زمانی که موتورسیکلت آرنولد از روی لبه به درون کانال فرو می‌افتد و آن هم لحظه‌ای آرامش عمده‌ی بود که فکر کردم در میانه‌ی آن همه اکشن سریع و نفس‌بر لازم است. زمانی که سکانسهای اکشن را فیلمبرداری می‌کنم، یک تصمیم آگاهانه مربوط به سبک کار برای خلق آشوب و هیجان به عمل می‌آورم. اما، این کار به آسانی پدید نمی‌آید مگر از طریق سازماندهی شدید و دقیق.

■ آیا سکانس‌های اکشن را در فیلمنامه تصویرپردازی می‌کنید؟

□ فقط در صورتی که عناصر دیگر به نما اضافه شود، یا اینکه به انتقال نظرم به کارگردان واحد دوم نیاز باشد. بطور کلی سکانسهای اکشن تصویر شده روی کاغذ را خیلی محدود کننده می‌یابم زیرا آنها نسخه‌هایی از قاب تصویر ثابت از حوادثی هستند که باید با جنبش و حرکت توأم باشد. من دوست دارم همه‌ی افراد را در محل گردآورم و سکانس را تمرین کنیم و انرژی و جاذبه‌ی آن را در همان جا حس کنیم. من نمی‌توانم لحظه‌های اکشن را خیلی جلوتر از زمان عمل، تشریح و موشکافی کنم. البته، عملیات خطرناک که متضمن وجود وسایط نقلیه و از این قبیل عوامل می‌شود باید از ماه‌ها قبل طراحی و برنامه‌ریزی شده باشد. در نتیجه



باشد. نه این که آنان نمی توانند نماهای پیچیده را از عهده برآیند واحد دوم می توانست همان کاری را انجام دهد که من انجام می دادم. آنان، همان رانندگان بدل عملیات خطرناک را در اختیار داشتند، و گری دیویس، واقعاً به خوبی من، در تنظیم حوادث و حرکات بازیگران، توانایی داشت. واگذاری فیلمبرداری تعدادی از صحنه ها به واحد دوم مسأله صلاحیت و شایستگی یا توانایی نیست. همیشه به برقراری و انتقال اندیشه مربوط می شود. من باید دقیقاً آنچه از یک نما انتظار دارم و می خواهم نظرم را به واحد دوم انتقال دهم توانایی داشته باشم. اگر من بتوانم با روشنی و فصاحت آنچه را نیاز دارم به آنان محوّل کنم، آنان می توانند منظور مرا به خوبی انجام دهند.

■ بنابراین جدول زمانی تولید، پس از فیلمبرداری سکانس کانالها برای گرفتن صحنه های خارجی «سایبرداین» به سن خوزه رفتید. متطقیماً، سکانس مزبور باید یکی از سخت ترین سکانس ها بوده باشد.

۱۳ همین طور هم بود. در واقع، در محوطه پارکینگ، فضایی درهم کوبیده از آهن و ادوات درهم شکسته پدید آوردیم - ترمیناتور همه وسایط نقلیه پلیس لوس آنجلس را ظرف سی ثانیه سینمایی با تیراندازی هایش از کار می اندازد. سکانس مزبور را از آن جهت در

نماهایی هستند که کمی در اولویت پایین تر قرار دارند و به آن نیاز دارم. تا سکانس را تماشایی از کار درآورم؛ و بعد، نماهایی هستند که دوست دارم در اختیار داشته باشم و فیلم بگیرم، دقیقاً به این منظور که جزئیات یا وضوح بیشتری به آن لحظه داستانی اضافه کنم. همه اینها مربوط می شود به اینکه خط های طبقه بندی مورد نظر من در کجا کشیده می شود. یعنی، آیا من واقعاً به آن جریان تعقیب و گریز در کانال سیل گیر برای گرفتن داستان «نیاز دارم»؟ البته نه. اما، بینندگان به دیدن فیلم می آیند تا شاد و محظوظ بشوند و هدف من، انجام دادن چنین کاری است. تراك جرثقیل به خوبی و راحتی می توانست از طریق سرازیری ورودی به سیل کنترل آورده شود، در عوض این که با آن هیئت و شدت دیواره لبه پل را در هم شکنند و پایین بیاید آن هم داستان را تعریف می کرد. اما، لحظه بزرگ و چشمگیری از کار در نمی آمد.

■ به این ترتیب، ابتدا دو طبقه اول و دوم نماها را فیلمبرداری می کنید و نماهای طبقه سوم را بر عهده واحد دوم می گذارید؟

۱۱ الزاماً نه. واحد دوم ممکن است نمایی که داستان را می گوید خیلی خوب فیلمبرداری کند اگر من سرگرم انجام دادن کار دیگری باشم و نما هم تا اندازه ای ساده و سرراست

تصاویر روی کاغذ از حوادث عنوان شده در فیلمنامه را به ویژه برای آن نماها سودمند نمی بینم. ترجیح می دهم آن صحنه ها را روی ویدئو تنظیم و طراحی کنم.

■ گویا تمایل دارید صحنه های تهیه و فیلمبرداری شده توسط واحد دوم را در حداقل نگهدارید. چرا این طور است؟

۱۲ فقط به این دلیل که خودم از فیلمبرداری آن صحنه ها لذت می برم. در زمینه کار روی این فیلم خیلی خوش اقبال بودم زیرا «گری دیویس» واقعاً کارگردانی عالی برای واحد دوم بود و احساسی قوی داشت از این که چه چیزی از لحاظ حرکت و جنبش موثر است. او همه چیز را تقریباً آنطوری می دید که من می دیدم، و صحنه هایی که او فیلمبرداری کرده بود بدون اشکال و به راحتی با صحنه هایی که خودم فیلمبرداری کرده بودم برش داده می شد. بنابراین، واگذاری بعضی از کارها به او نسبتاً آسان بود.

■ در چه مرحله ای به خودتان می گوید «خوب، آنچه می خواستم به دست آوردم از این جا به بعد، واحد دوم می تواند کار را دنبال کند»؟

۱۶ من همیشه نماها را براساس اولویت طبقه بندی می کنم: مثلاً، نماهایی هستند که به آنها برای داستان گویی مطلقاً نیازمندم؛ سپس،

فیلم جا دادم که برای نخستین بار در فیلم است که بیننده، احساسی به دست می آورد مبنی بر این که این همان ترمیناتور (نابودگر)ی است که از فیلم اول به خاطر می آورد. زمانی که به شهر می آید، آتش با خود به همراه می آورد. من واقعاً، هنوز فرصتی برای انجام دادن آن نداشتم. و آرنولد هم به مقداری عملیات زد و خورد و کتک کاری نیاز داشت. یکی از نماها را در جایی فیلمبرداری کردیم که او حدود چهارصد گلوله به سوی سه اتومبیل متفاوت خالی می کند و آنها را به قطعات در هم کوبیده ای تبدیل می کند. اتومبیلها ساختگی بودند. او هم گلوله های پوک شلیک می کرد و گلوله ها از قبل در اتومبیلها گذاشته شده بودند. اما، در فیلم چنان به نظر می رسد که او نیمی از محوطه پارکینگ را درو می کند و در هم می کوبد آن هم در یک برداشت. پس از آن، به سوی او رفتم و گفتم «حالا آرنولد، دیگر نمی گویی که عجله کردیم؟» و او اعتراف کرد که عجله ای در کار نبوده است.

■ یکی از رویدادهای عمده سکانس، انفجار ساختمان سایبرداین است. آیا همه چیز بر طبق برنامه پیش رفت؟

■ دقیقاً. این، یکی از متعارف ترین نماهایمان بود. تمامی دوربین هایی را که در اختیار داشتیم در جاهای مختلف نصب کردیم به ترتیبی که حتی یک لحظه از انفجار آن ساختمان را از دست ندهیم. دوربین های واحد دوم و دوربین های واحد اصلی و حتی دوربین ویژه ای که برای مقاصد ثبت صحنه های جلوه های ویژه در آن جا بود. تامس فیشر برای تنظیم تمامی آن انفجارات گازی پنج ساعت وقت صرف کرد. به منظور این که عمل انفجار واقعی را انجام دهیم محدودیت زمانی داشتیم. می بایست به اندازه کافی دیر وقت در شب انجام می شد که برای مردمی که با اتومبیل های خود از کار بازی می گشتند و به خانه هایشان که نزدیک بزرگراه قرار داشت می رفتند، ایجاد اختلال و

دردسر نکنیم و آنان را به خیالات ناراحت کننده نیندازیم، و با وجود این زیاد دیر وقت نباشد که خواب مردم را بر هم بزنیم. در نتیجه، می باید بین ساعت ده شب تا نیمه شب این کار صورت می گرفت و پلیس دو بزرگراه جنبی را که از محل ساختمان در معرض دید بودند اجباراً بست و مانع عبور و مرور شد. تمامی دوربین ها و بازیگران فرعی و افراد اجرای عملیات خطرناک را در پیشزمینه جا دادم و موقعیت آنان را تنظیم کردم، تمامی اکشن کورئوگرافی شد، و آنگاه، سوار هلیکوپتر شدم تا از بالا از صحنه فیلمبرداری کنم. این جریان مستلزم تعداد زیادی علامتهای مشخص بود که با بکار افتادن چند دوربین دیگر در نقطه دیگر دنبال می شد، یک شمارش معکوس هم برای افراد گروه افه ها صورت می گرفت، و سرانجام، به علامت دادن به آنان می انجامید که انفجار را عملی کنند. سکانس خیلی خیلی پیچیده و دشواری بود.

■ پس از فیلمبرداری سکانس بزرگراه، حدود پنج هفته را برای فیلمبرداری در کارخانه ذوب آهن متروکه ای صرف کردید. بعضی از دشواری های مربوطه در خلیق توهم یک کارخانه فولادسازی فعال چه بودند؟

■ اشتباه بزرگی که مرتکب شدم، در هم آمیزی فولاد گذاخته با آدم ها بود. کنار با فیلمبرداری تعدادی نماهای خوب و دیدنی شروع کردیم و خیلی به آنچه زمان نوشتن تصویرش را کرده بودم شباهت دارد. مثل گودال مرگ. اما، در عمل، انجام دادن آن خیلی دشوار از کار درآمد، همانند کردن چیزی که مایعی تابان و برافروخته است. پژوهش و بررسی زیادی لازم داشت تا آن ظاهر و قیافه از فضای محل و مایع مذاب درخشنده را به دست آوریم.

■ آیا آهن گذاخته قبلاً در فیلمی به این صورت همانندسازی شده بود؟

■ تا آن جا که من می دانم خیر. فیلمهای دیگری وجود داشته اند که در آن ها تلاش برای

انجام دادن انواع کارهای مشابه صورت گرفته است. برای مثال، در فیلم «ایندیانا جونز و معبد سرنوشت»، کار زیادی با خمیر نیمه مایع و گذاخته انجام شد، اما، هرگز ضرورتی برای فرو بردن یک انسان در آهن مذاب وجود نداشته است از آن جا که از لحاظ فیزیکی عملاً امکان پذیر نیست. اگر اتفاق افتاده باشد، شخصیتی که در آن مایع مذاب فرو می رود دقیقاً به صورت شعله ای از آتش درمی آید. که افه نسبتاً آسانی است. اما، در این مورد، سکانس پیچیده ای از لحاظ واقعیت بخشیدن به نظرم ان در مورد فرو رفتن شخصیت در آهن مذاب بود. نکته ناراحت کننده این بود که تمامی آن وقت و پول را صرف کردیم و دست آخر هم آنقدرها تماشایی از کار درنیامد. بینندگان فرض را بر این می گذارند که این کار را به نحوی انجام داده ایم، اما آنان را تحت تأثیر قرار نخواهد داد زیرا انگار که کار معمولی و روزمره ای بوده است. آهن گذاخته، خوب که چی؟ بینندگان، تحت تأثیر یک سفینه فضایی قرار می گیرند، و با وجود این، انجام دادن و تصویر کردن سفینه فضایی، کار خیلی ساده تری است.

■ آیا برای تعیین این که یک کارخانه ذوب آهن چگونه کار می کند پژوهش فراوانی انجام دادید؟

■ چند فیلم که مراحل ساختن آهن و فولاد را نشان می داد بررسی و تماشا کردیم. آن بخش از این فرآیند که به نظر من گرافیکی تر رسید، لحظه ای بود که آهن مذاب ظرف به درون ظرف دیگری سرازیر می شود، بنابراین، می خواستیم آن را به درستی تقلید و وانمودسازی کنیم. در واقع، این کار را دیگر انجام نمی دهند. اکنون، در ته ملاقه بزرگ دری کشویی وجود دارد که باز می شود در نتیجه، عملاً، آهن مذاب را در حینی که از درون شکاف زیرین فرو می ریزد می بینید. اما - همچون در بیشتر اوقات در فیلمسازی - نکته این نیست که واقعاً به چه چیزی شباهت دارد،



بلکه بینندگان «توقع دارند» که به آن چیز مورد نظر آنان شباهت داشته باشد. اگر آنطوری که در خیال تصویرش را کرده اند بنظر برسد، از نظر آنان واقعی است.

■ سکانس جنگ در آینده را نه چندان دور از محل کارخانه ذوب آهن فیلمبرداری کردید. از لحاظ آنچه تصور شد و به تصویر درآمد، جنگ آینده در فیلم ترمیناتور ۲ چقدر با آنچه در فیلم اول انجام دادید تفاوت می‌کند؟

□ در فیلم اول، جنگ در آینده، خاطره واقعی شخصیتی بود که مایکل بی هن بازی می‌کرد - رویدادی ویژه که برای او اتفاق افتاده بود. در فیلم ترمیناتور ۲، سکانس آغازین فیلم برای آماده کردن زمینه جریانات و حوادث داستان فیلم است. تلاش به عمل آوردن تا آن را مانند صحنه فیلمهای مربوط به جنگ جهانی دوم از کار در بیاورم - در واقع، مانند صحنه فیلمهای مستند مربوط به جنگ جهانی دوم. بنابراین، شامل رعد و برق های اطلاعاتی می‌شود و مانند هر فیلم مستند از صحنه های جنگ، و در این مورد، از جنگی که هنوز اتفاق نیفتاده است، ظاهری داشته باشد که سریعاً و زیر آتشبارهای طرفین ساخته شده است.

■ در فیلم های خود، غالباً، رویاهایی را به نمایش می‌گذارید و این یکی هم استثناء نیست. سکانس های رویا برای فیلم ترمیناتور ۲ چه کاری انجام می‌دهد؟

□ رویاها وسیله ای برای قراردادن بینندگان در ذهن سارا است، بطور اندرونی، به تریبی که بتوانند دنیا را از طریق همان مجموعه خصوصیتی ببینند که سارا می‌بیند. بطور کلی، رویاها، برای من، خیلی مهم بشمار می‌روند. فکر می‌کنم به اندازه دیگر، یعنی واقعیت روزمره ما، و مسلماً، به منزله بخش مهمی از فرآیند روانی، از اهمیت برخوردارند. زمانی که بچه بودم، رویاهای فراوانی راجع به جنگ های هسته ای داشتم. نمی‌دانم این رویاها چه نکاتی راجع به شخص

سختگیری جنبه شخصی نمی‌دهند. آنان درک می‌کنند که جریان به تلاش من برای پیش بردن کار و آماده نگهداشتن افراد مربوط می‌شود. از آن جا که همیشه جلوتر فکر می‌کنم - «به چه چیزهایی فکر شده است؟ چه چیزهایی هنوز تدارک نشده است؟ چه مسایلی می‌تواند در مرحله بعدی چوب لای چرخ کار بیندازد؟» از این رو، بله، من در مورد افراد سخت گیر هستم زیرا می‌خواهم الهام بخش آنان باشم تا بهترین کارشان را انجام دهند و درباره همه مراحل کار فکر کنند نه اینکه فقط لم بدهند و بپرستند خوب، چه موقع قرار است وقت ناهار باشد. فیلم سازی، یک جریان کاری است، پارتی و تفریح نیست. هر زمانی که فیلمی را آغاز می‌کنم، در خیالم این تصور را دارم که همه ما مانند خانواده ای بزرگ خواهیم بود و اوقات خوشی خواهیم داشت و تمامی آن لحظات عالی و خلّاقه را با یکدیگر به دست خواهیم آورد. اما، فیلم سازی به این سادگی نیست، یک جنگ است.

■ و شما، ژنرال پاتن هستید؟

□ خوب، من هیچ وقت سبلی به صورت کسی نزده ام - اما بله، جنگ است. داستان گروهی از انسانهاست که علیه تمایل عالمی که سازمانش در هم ریخته است می‌جنگند. عوامل بازدارنده هر روز در محل کار حضور دارد و مبارزه می‌کنید تا از لابلای این شبکه دست و پاگیر بگذرید و اثری برای سرگرمی، و تفکر، دیگران خلق کنید. از نظر من، فرآیند فیلم سازی در همین چند کلمه خلاصه می‌شود. ■

از کتاب «چگونه ترمیناتور ۲ ساخته شد»

ترجمه پرویز شفا

من می‌گویم، اما، مطمئن هستم که روی انواع فیلم هایی که می‌سازم تأثیر شدیدی گذاشته است.

■ پ. این که فیلمبرداری به پایان رسید، شما مانا باید با یک جدول زمانی خیلی کوتاه برای تکمیل کارهای بعد از فیلمبرداری. با چه مسایلی در برخورد با زمان نمایش فیلم در تابستان، یو.برو. شدید؟

□ همان مقدار زمان برای کارهای پس از فیلمبرداری ترمیناتور ۲ داشتم که در فیلم بیگانه ها داشتم. بنابراین، می‌دانستم که تکمیل یک فیلم با وجود نیاز به افه های پیچیده، در آن مدت زمان امکان پذیر است. مهم ترین نکته، سوار کار بودن و در کنترل بودن ضمن مراحل فیلمبرداری بود - تدوین صحنه ها به دنبال فیلمبرداری آن ها. اجباراً پذیرفتم تا روزی که فیلم در سینماها به نمایش در نیاید نمی‌توانم حتی یک روز مرخصی بگیرم - خوب این هم که معلوم بود. و همین، بخشی از چالش ساختن فیلم بشمار می‌رود. فیلم ترمیناتور ۲ نه تنها، از لحاظ منطق کار، فیلمی دشوار بود، همچنین از لحاظ تکنیکی، دشوار، و از لحاظ دراماتیکسی، کار آرزومندانه ای بود که می‌باید طی جدول زمانی واقعاً خنده آور کوتاه مدتی انجام می‌پذیرفت. بنابراین، خبر تازه چیست؟

■ از شهرتی برخوردارید مبنی بر این که کارگردانی سختگیر و متوقع هستید؟ بله خود هم آن را می‌دانم. از نظر من، سخت گیر بودن بخشی از فرآیند کار بشمار می‌رود. بعضی، قضیه را به حساب شخصی می‌گذارند و بعضی دیگر عکس آن رفتار می‌کنند. کسانی که مجدداً به کار با من رغبت نشان می‌دهند، آن عده از کسانی هستند که به