مخاطرات «پائولین» بودن*

(بخش اول)

● فرانسیس دیویس
○ علی ملائکه

پائولین کیل منتقد فیلم برجستهٔ آمریکایی در نیمهٔ دوم قرن بیستم، اخیراً پس از مدت‌ها ابتلاء به بیماری پارکینسون، در سن ۸۲ سالگی درگذشت. نقدهای بی‌محابا، تند و تیز و پیشروی او در مجلهٔ «نیویورکر» [New Yorker] به نسلی از نویسندگان سینمایی الهام بخشید.

او در سال ۱۹۱۹ در پتالومای [Petaloma] کالیفرنیا به دنیا آمد. بین سال‌های ۱۹۳۶ تا ۱۹۴۰ در دانشگاه کالیفرنیا در برکلی به تحصیل پرداخت، اما بدون کسب درجهٔ دانشگاهی، آنجا را ترک کرد و چند سالی زندگیِ بی‌ثباتی را از راه مشاغل جزئیِ گوناگون گذراند. او که از کودکی عاشق سینما شده بود، نخستین نقد فیلم خود را در مجلهٔ «City Light» در سانفرانسیسکو به چاپ رساند. او در این نقد که دربارهٔ فیلم «لایم لایت» [Lime Light] چارلی چاپلین بود، از سرِ مخالفتِ فیلم را «نور لجن» [slim light] نامید. بعدها نقدهای او به‌طور منظم در مجلهٔ «Film Quarterly» به چاپ می‌رسید. او از سال ۱۹۵۵ تا چند سال بعد در ایستگاه‌های رادیویی شبکهٔ پاسیفیک به نقد فیلم می‌پرداخت و در همین ایام، چند سینمای مخصوصِ فیلم‌های هنری را در برکلی مدیریت می‌کرد.

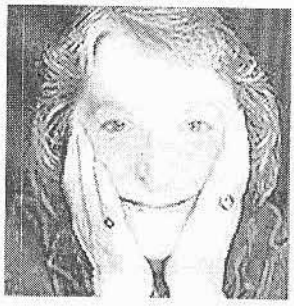
او در ۱۹۶۵ مجموعه‌ای از مقالاتش را تحت عنوان «آن را در سینما باختم» [I lost it at the movies] منتشر کرد که به کتابی پرفروش بدل شد و راه او را به مجلات معروف و پر تیراژِ آن زمان گشود. کیل در سال ۱۹۶۵ در مجلهٔ «life»، در سال ۱۹۶۶ در مجلهٔ «Mc Call» و در سال‌های ۱۹۶۶ و ۱۹۶۷ در «New Republic» به نقد فیلم پرداخت. در ۱۹۶۸ تقریباً در پنجاه سالگی به مجلهٔ «نیویورکر» پیوست و تا سال ۱۹۷۹ به‌طور منظم در آن کار کرد. پس از یکسال جدایی و کار در نشریهٔ «film biz»، در ۱۹۸۰ به «نیویورکر» بازگشت و تا ۱۹۹۱ و هنگام بازنشستگی در آنجا باقی ماند.

او با لحنی نیشدار و بذله‌گو به نقد فیلم از موقعیت تماشاگران و به طور عمومی فرهنگ معاصر می‌پرداخت. نقدهای او هم زیرکانه و آگاهانه و هم یکسونگرانه و جزمی بود و با نثری پرشور نوشته می‌شد. او با قلم قدرتمندش به حمایت از فیلم‌هایی چون «بانی و کلاید» از آرتورپن (۱۹۶۷)، «مش» از رابرت آلتمن (۱۹۷۰) و «شامپو» از هال اشبی (۱۹۷۵)

پرداخت. دفاع او از فیلم «خیابان‌های پایین شهر» اسکورسیزی باعث ارتقاء حرفه‌ایِ او شد. او علاقهٔ خود را به بازیگرانی چون مارلون براندو، آل پاچینو، دایان کیتن، شون کانری، آنجلیکا هیوستن و جسیکا لنگ پنهان نمی‌کرد.

بعدها کیل به محکوم کردن کیفیت فیلمسازیِ دوران خود پرداخت. او در سال ۱۹۸۰ در مقاله‌ای با عنوان «چرا فیلم‌ها این‌قدر بد هستند؟ یا شماره‌ها» زبان به گلایه گشود: «استودیوها دیگر فیلم‌ها را در مرحلهٔ اول برای جذب و خشنودیِ سینماروها نمی‌سازند. آنها فیلم‌ها را به طریقی می‌سازند که برای معاملاتِ از پیش برنامه‌ریزی شده، حداکثر پول را به دست آورند.» او در مورد تأثیرش بر سایر منتقدان سینمایی می‌گفت: «فکر کنم که تأثیرم عمدتاً از لحاظ سبک نوشتن است، نه محتوای مطالب. سایر منتقدان به ظاهر اثری که نوعِ نوشتن من بر آنها گذاشته است، مرا می‌پسندند. آنها بندرت با قضاوت من دربارهٔ فیلم‌ها موافق بوده‌اند.»[1]

مصاحبهٔ زیر رافرانسیس‌دیویس [Francis Davis] در سال ۲۰۰۰باپائولین کیل انجام داده است.این‌مصاحبه‌ازآخرین‌مصاحبه‌های‌اوست‌که‌درآن‌زندگی‌حرفه‌ای او مرور می‌شود.



فرانسیس دیویس: هنگامی که فیلمی را دوست می‌داشتید، اشتیاقی فراگیر به آن نشان می‌دادید. به یاد می‌آورم که در سال ۱۹۶۶ در دوران دانشجویی‌ام، هنگام اکران فیلم «نرینه ـ مادینه» [Masculine-Ferminine] ژان ـ لوک گدار پس از خواندن نقد شما در «نیو ریپابلیک» دربارهٔ آن، به شدت علاقمند به دیدن فیلم شدم. بعدها خواندم که همین نقد بود که ویلیام شاون [William Shawn] [سردبیر نیویورکر در آن دوران] را قانع کرد که شما را به «نیویورکر» بیاورد.

پائولین کیل: بله؛ گدار یکی از دلایلی بود که او مرا استخدام کرد. ویلیام شاون اغلب به تماشای فیلم‌ها می‌رفت، اما بندرت تمام طول فیلم‌ها را در سینما باقی می‌ماند؛ زیرا به‌گفتهٔ خودش، نمی‌توانست خشونت یا خونریزی را تحمل کند، و به محض دیدن کمترین نشانه‌ای از خشونت در فیلم، سینما را ترک می‌کرد. به این ترتیب او آغاز فیلم‌های بسیاری را دیده بود و درک می‌کرد که گدار آدم مهمی است. و من با عشق فراوان دربارهٔ گدار نوشته بودم.

□ نقد شما دربارهٔ «نرینه ـ مادینه» به همان اندازه که به فیلم می‌پرداخت، دربارهٔ رابطهٔ کارگردان با فرهنگ جوانان بود.

■ من اغلب متهم می‌شدم که دربارهٔ همه چیز می‌نویسم، جز خودِ فیلم.

□ خیلی عجیب است؛ به نظر نمی‌رسد که ویلیام شاون اطلاع زیادی از فرهنگ جوانان در سال ۱۹۶۶ داشت.

■ او به شمار شگفت‌آوری از موضوع‌های جوانان علاقه داشت. نکتهٔ بامزه این است که با وجود نگرش بسیار قدیمی و از مدافتاده‌اش نسبت به مطالبی که امکان چاپ در مجله می‌یافت، خودش در مورد همه‌گونه موضوعی مطلع و آگاه بود. او اغلب با من در این مورد بحث می‌کرد که نبایستی به نقد فیلم خاصی بپردازم؛ چراکه آن فیلم خشن یا زننده است یا فلان یا بهمان عیب را دارد. او می‌خواست نوعی سانسور را تحمیل کند، اما از آنجایی که آدمی جدی و دقیق بود، نمی‌توانست خودش تن به این کار دهد. بنابراین تلاش می‌کرد با صحبت کردن با نویسندگان مجله، آنها را به خود سانسوری تشویق کند، و من حرف‌های او را نمی‌پذیرفتم. به هر حال او به تماشای هر چیزی می‌رفت و نسبت به پاسخ‌هایی که به او داده شد، با ذهنی باز برخورد می‌کرد. او ریچارد پرایر [Richard Pryor] را از شروع حرفه‌اش در کلوپ شبانه دنبال می‌کرد، و وقتی شما در نظر می‌گیرید که زبان مطالب در «نیویورکر» چقدر باید منزه می‌بود، متوجه خواهید شد که چقدر جالب است که ویلیام شاون از شنیدن سخنان ریچارد پرایر لذت می‌برد.

* Source: The New Yorker \ October 15, 2001

□ بر اساس روایت‌ها تنها فیلمی که او دربارهٔ غیر قابل چاپ بودنِ نقد آن با شما به بحث پرداخت، فیلم «Deep Throat» بود.

■ درست است. و به نظرم سر و صدای زیادی در این مورد به پا کردم، اما از جنگیدن با او خسته شدم. من نمی‌توانستم شاون را قانع کنم که نوشتن دربارهٔ یک فیلم پورنو ارزش دارد. او فکر می‌کرد که من تنها از سرِ لجبازی است که می‌خواهم به نقد «Deep Throut» بپردازم.

□ آیا فکر می‌کردید فیلم خوبی است؟

■ نه؛ اما تشنهٔ نوشتن دربارهٔ آن بودم، زیرا با وجود همهٔ مطالبی که دربارهٔ آن نوشته شده بود، هیچ کس واقعاً به آن‌چه روی صحنه می‌گذشت، نپرداخته بود.

□ هنگامی که شما کار در «نیویورکر» را شروع کردید، برای شش ماه، هر هفته نقد فیلم می‌نوشتید و بعد برای بقیهٔ سال، جایتان را به منتقد فیلم دیگری می‌سپردید. آیا هیچ وقت از جانب شاون یا کس دیگری به شما پیشنهاد نشد که آن شش‌ماه تعطیلی را به نوشتن مطالب دیگری بگذرانید؟

■ مسألهٔ بغرنجی بود. من مجبور بودم که برای شش ماه کنار بکشم و زندگیم را از راه دیگری تأمین کنم. معمولاً مجبور بودم که نقد تئویسم و در جایی تدریس کنم، زیرا اگر در مورد فیلم‌های جدید می‌نوشتم، با آن‌چه در «نیویورکر» گفته می‌شد، تعارض پیدا می‌کرد. چند بار سعی کردم روی قطعاتی کار کنم، اما از آنها راضی نبودم. من عاشق نوشتن دربارهٔ اروتیسیسم در فیلم‌ها بوده‌ام. فکر می‌کنم، این مورد موضوع مهمی است، اما با وجود شاون اصولاً نوشتن در این مورد کار سختی بود. من دوران پر تنشی را با او گذراندم. هنگامی که دربارهٔ فیلم «قصه‌های دیوانگی معمولی» [Tales of Ordinary Madness] نوشتم ـ که برگردان سینمایی مارکو فرری [Marco Ferrei] از قصهٔ چارلز بوکوفسکی [Charles Bukowski]، در مورد دختری بود که تقریباً یک پری دریایی بود، مجبور شدم جنگ وحشتناکی برای چاپ شدن مطلبی دربارهٔ این فیلم راه بیندازم. شاون می‌خواست بداند که آیا منتقدانِ سایر مجلات به بررسی این فیلم خواهند پرداخت یا نه! من می‌گفتم که نباید این موضوع، معیار پرداختن ما به فیلم‌ها در «نیویورکر» باشد، اما قانع کردن شاون که من قصد ندارم با شیادی، دزدکی مطالبی خلاف شأن مجله را در آن چاپ کنم، سخت بود. او احساس می‌کرد که سنگری را در مقابل وحشی‌ها حفظ می‌کند و من تا حدودی یکی از وحشی‌ها بودم...

مصیبت‌بار بود که آدم به ستیز با شاون مجبور شود؛ کسی که بسیار مورد احترام من بود و او را تحسین می‌کردم. اما من در مورد شکل هنری عامه‌پسند می‌نوشتم، و مجله تا حدی خشک و رسمی شده بود.

□ آیا هیچ‌گاه کسی از شما نپرسید که چرا وقتتان را با نقد فیلم تلف می‌کنید و شما را تشویق کند که به کارهای بزرگ‌تری فکر کنید؟

■ نه؛ آنها فکر می‌کردند من برای نقد کردن آن نوع فیلم‌هایی که به نقدشان می‌پرداختم، مناسب نیستم؛ یعنی فیلم‌های صمیمانه و صادقانه. که امروزه فیلم مستقل نامیده می‌شوند؛ فیلم‌هایی که ابعاد زیباشناختیِ اندکی دارند، اما اخلاقی هستند و درس‌ها و پیام‌هایی دارند. احساسات موافق زیادی نسبت به این گونه فیلم‌ها در «نیویورکر» و خوانندگانش وجود داشت. از همهٔ اینها گذشته، ما در دههٔ شصت و هفتاد بودیم، و نیویورک هنوز پر از آوارگانِ زمان هیتلر بود، و آنجا با فیلم‌ها بسیار جدی و اخلاقی برخورد می‌کردند. امروزه فیلم‌ها بسیار بیشتر به عنوان مواردی زیباشناختی درک می‌شوند تا مواردی برای اصلاح اخلاق. اما من برای مجله‌ای می‌نوشتم که نمایندهٔ اصلاح اخلاقی بود؛ هیأت تحریریهٔ «نیویورکر» را ـ در سال‌های کار من در آنجا ـ می‌توان اخلاق‌گرایانی بسیار مطلق نامید. وقایعی در آنجا می‌گذشت که با آن‌چه من انجام می‌دادم، بسیار متضاد بود و متعجبم که آنجا دوام آوردم.

□ چند مورد دیگر را هم می‌خواستم در مورد رابطهٔ شما و شاون بپرسم. همه می‌دانند که او با استفادهٔ شما از آن‌چه او زبانی خام به حساب می‌آورد، مخالف بود، اما آیا او هیچ‌گاه اظهار کرد که گفته‌های شما دربارهٔ یک هنرپیشه یا کارگردان ظالمانه است؟ مثلاً وقتی که دایان کانن [Dyan Cannan] را به صورت «یک خرده شبیه لورن باکال به نظر می‌رسد، یک خرده شبیه ژان مورو، اما خرده‌های ناجور» توصیف کردید؟

■ خوشحالم که بگویم، دایان کانن هیاهویی بر سرِ آن مطلب به پا کرد. او که بسیار زیرک بود و زنی بسیار سرزنده، با آن موضوع بسیار عالی برخورد کرد. من به یاد نمی‌آورم که با آن مطلب مخالفت کرده باشد، اما آن

مطلب از گونهٔ مواردی بود که اغلب مخالفت او را بر می‌انگیخت. من گاهی تسلیم می‌شدم، زیرا فکر می‌کردم که شاید او محق باشد. می‌دانید؛ گاهی اوقات شما چیزهایی را که به نظر می‌رسد بخشی از داستانی باشند که دارید می‌گویید، کنار می‌گذارید، زیرا نمی‌خواهید باعث رنجش افراد شوید. این کار قابل درک است.

تنها باری که شاون رونوشت مطلب من را نگه‌داشت و فوراً نقدی را که نوشته بودم به چاپ نسپرد، زمانی بود که نقدی دربارهٔ فیلم «Shoah» نوشتم.

□ «Shoah» یکی از آن فیلم‌های مسأله‌دار بود، زیرا دوست نداشتن آن به معنای آن بود که شما به قتل عام یهودیان بی‌اعتنا هستید.

■ درست است، و قتل عام یهودیان چیزی بود که خوانندگان «نیویورکر» به آن بسیار حساس بود؛ همان طوری که نسبت به فیلم «Rain Man» و سایر فیلم‌هایی که دربارهٔ بیماری‌ها هستند، حساس بودند. در بعضی موقعیت خاص، هیچ امکانی برای آماج شوخی قرار دادن فیلم‌ها وجود ندارد. امروزه تقریباً با هیچ کس نمی‌توانید شوخی کنید. جنبش زنان بخصوص، تابوهای فراوانی را افزوده است. دیگر نمی‌توانید یک بلوند ساده‌دل داشته باشید، و بلوند ساده‌دل چه کلیشهٔ فوق‌العاده‌ای بود. کلیشه‌های بزرگ بسیار زیادی وجود داشتند.

□ مانند فرانکلین پانگبورن [Franklin Pangborn]، هنرپیشه‌ای که همیشه نقش‌هایی را بازی می‌کرد که در آن دوران «اوا خواهر!!» می‌نامیدند.

■ چه شخصیت بامزه‌ای بود! من نمی‌دانم چنین شخصیتی چه اشکالی می‌توانست داشته باشد، گرچه حدس می‌زنم بسیاری افراد می‌توانستند به من بگویند که چه اشکالی دارد. اما به نظر من تنها کاری که تنها دربارهٔ شکست‌هایمان می‌توانید انجام دهید، این است که دربارهٔ آنها جوک بسازید. من نمی‌دانم چه کار دیگری در مورد کوتاه‌قد بودنم می‌توانم انجام دهم؟!

□ شما زمانی گفتید که می‌خواهید در مورد فیلم‌ها به همان نحوی بنویسید که مردم حقیقتاً دربارهٔ آنها هنگام خروج از سینما صحبت می‌کنند.

■ بله؛ با زبانی که در واقع ما با آن صحبت می‌کنیم و زبان فیلم‌ها. من نمی‌خواستم در تلاش برای تعالی فیلم‌ها به انگلیسیِ دانشگاهی بنویسم، زیرا به نظر من با این کار در واقع آنها را تنزل می‌دهم؛ این کار، انکار آن چیزی است که فیلم‌ها را متمایز می‌کند.

□ گمان می‌کنم که اولین همراهان شما در تماشای فیلم‌ها، والدین و خواهران و برادرانتان بودند.

■ بله؛ خانوادهٔ بزرگی بود و من کم‌سن‌ترین عضو آن، به طوری که در دوران کودکی روی پاهای والدینم، فیلم را تماشا می‌کردم. هنگامی که حدوداً هشت ساله بودم، شروع به رفتن به سینما با سایر بچه‌ها یا خواهر و برادرهایم کردم. اما در سال‌های بعد که بعضی از واکنش‌های آنها را نسبت به فیلم‌هایی که دیده بودیم یادآوری می‌کردم، آنها به طور کلی فیلم‌ها را فراموش کرده بودند. من همیشه از این وضع نومید می‌شدم، زیرا همیشه گمان می‌کردم که فیلم‌ها به همان اندازه که برای من مهم بود، برای آنها هم مهم باشد.

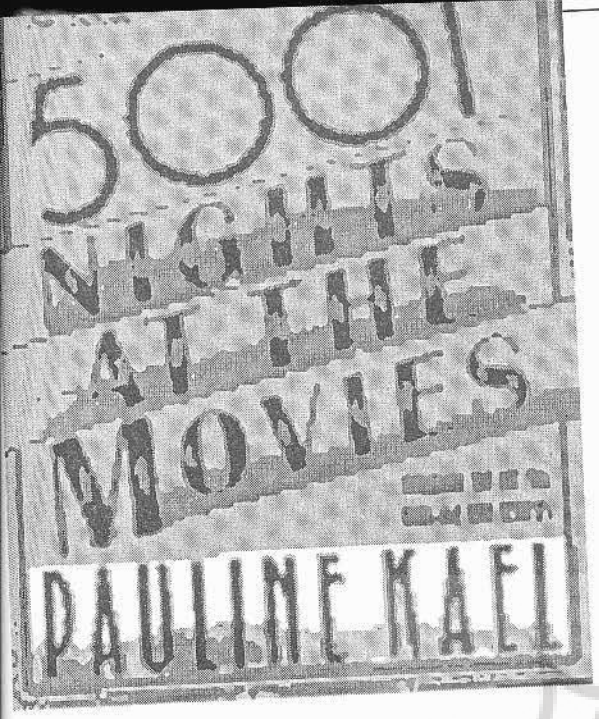
□ بتالوهای کالیفرنیا؛ جایی که شما در آن بزرگ شدید، در آن روزها منطقه‌ای کشاورزی بود.

■ عمدتاً منطقهٔ مرغداری بود. اما آنجا چند سینما داشت و نزدیک سانفرانسیسکو بود که والدین ما برای موسیقی و تئاتر به آنجا می‌رفتند. همیشه ماجراهای بسیاری در فاصله‌ای نه چندان دور می‌گذشت. ما در حال و هوای کودکی فکر می‌کردیم که شهرمان منطقه‌ای پرهوت و متروک و ناکجا آباد است، اما وقتی آدم بزرگ‌تر می‌شود، می‌فهمد که اصلاً شهر بدی نبود. در ساختن فیلم «American Graffiti» از آن محل استفاده شد و در بسیاری فیلم‌های دیگر هم از محل‌های آن شهر استفاده شده است.

□ پدربزرگ شما برای لوی اشتراوس [Levi Strauss] کار می‌کرد؟

■ درست است؛ او از آنها سفارش کار می‌گرفت. او به اطراف و اکناف اروپا و شرق دور سفر کرده بود. به زبان‌های بسیار زیادی قادر به صحبت بود و فردی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



بسیار بافرهنگ بود. او به دنبال فرزندانش به کالیفرنیا آمد. به من همیشه گفته می‌شد که او در لهستان به کار خرید اشیاء هنری برای یک شاه پرداخته بود. و او به کار برای لوی اشتراوس مشغول شد، که از بعضی جنبه‌ها معادل کارکردن برای یک شاه بود. من در دوران کودکی چیزی جز خوبی دربارهٔ لوی اشتراوس نشنیدم.

□ آیا شما و خانواده‌تان هر فیلمی را که روی اکران می‌رفت می‌دیدید؟

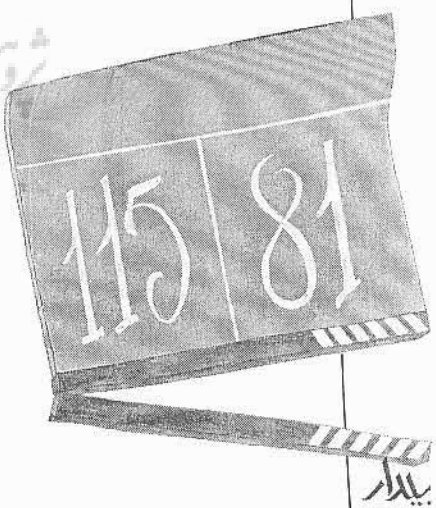
■ مطمئناً؛ هر چیزی که روی پرده می‌آمد.

□ معمولاً دو فیلم همزمان اکران می‌شد؟

■ بله؛ مگر این که فیلمی مثل «بن حور» باشد. اغلب دو کمدی سبک بود، با هنرپیشه‌هایی چون بل لاین [Ben Lyon] و بیب دانیلز [Bebe Daniels] و مردم اوقات خوشی داشتند. آنها هنگام رفتن به سینما، انتظار آموختن درسی را نداشتند. دیالوگ‌ها در آن سال‌های ابتدایی سینمای ناطق، بامزه و سرگرم‌کننده بود، نه مثل فیلم‌های امروز بی‌ظرافت و خشن.

□ هنگامی که شما شروع به قرار ملاقات گذاشتن با پسرها کردید، آیا هنرپیشه‌های مرد یا هنرپیشه‌های زنی از این لحاظ بودند که شما شیفته‌شان شده باشید؟ و آن پسرهایی که با شما بیرون می‌رفتند به طور ناگریزی نتوانند با آنها برابری کنند؟

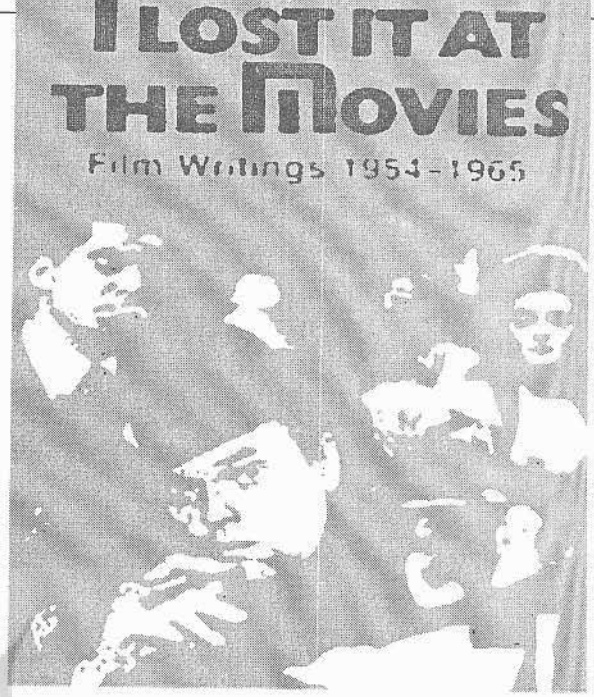
■ فکر نمی‌کنم که این‌طور بود، به این خاطر که تمایل من به دوست داشتن فیلم‌های کمدی بود. هنرپیشه‌های مورد علاقهٔ من برادران ریتز [Ritz] بودند. در واقع من شیفتهٔ هنرپیشه‌های رقصنده ـ کمدی هستم. آنها امروزه تقریباً به طور کامل فراموش شده‌اند، گرچه هر چند وقت یکبار جری لوئیس از آنها قدردانی می‌کند، و گمان می‌کنم این کار، راهی برای زنده نگه‌داشتن نام آنهاست. گرچه آرزو می‌کنم، افراد دیگری هم این کار را انجام می‌دادند.



به هر حال من عاشق *فیلم‌های کمدی تا حدی* سورئال بودم. من هیچ‌گاه چاپلین را دوست نداشتم، زیرا مرا به گریه می‌انداخت، و من نمی‌خواستم در سینما دچار احساسات دقیق و اشک‌انگیز شوم. من در مورد چاپلین بسیار شکاک بودم، زیرا فکر می‌کردم او با شدت زیادی احساسات تماشاگران را تحریک می‌کند. او از برخی جهات، همان کاری را می‌کرد که امروزه اسپیلبرگ دارد انجام می‌دهد؛ او احساسات مردم را برمی‌انگیزد. و از آنجایی که مردم دوست دارند که احساساتشان تحریک شود، فکر می‌کنند که اسپیلبرگ، کارگردان بزرگی است. اما به نظر من، او به کارگردان بسیار بدی تبدیل شده است. حتی فیلم «فهرست شیندلر» بسیار زمخت و بی‌ظرافت است. و من کمی در این مورد احساس شرم می‌کنم، زیرا عاشق فیلم اولش بودم. من عاشق «شوگرلند اکسپرس» [The Sugarland Express] بودم. و فیلم ۱۹۴۱ یک کمدی عالی بود. این فیلم توجه عموم را جلب نکرد، اما او باید آن قدر باهوش می‌بود که بداند آن فیلم کاری فوق‌العاده است و این قدر از ساختن آن پشیمان نباشد. در عوض، او به *ساختن فیلم‌های حق بجانب و منزه‌طلب گرایش پیدا کرد. و اکنون بسیار حقیر و بی‌اهمیت شده است. من به یادکاری که او در «ئی‌تی» [E.T] و* «برخورد نزدیک» [Close Encounter] انجام داد، می‌افتم و فکر می‌کنم که او استعداد تبدیل شدن به کارگردانی پویا و عالی را داشت؛ اما در عوض، او به سازندهٔ ملودرام تبدیل شده است.

□ آیا «نجات سرجوخه رایان» [Saring Private Ryan] را دیده‌اید؟

■ بله؛ دیدم. بخش انتهایی فیلم باعث ناخشنودی‌ام شد، که بسیار شبیه فیلم‌های جنگی قدیمی بود؛ از نوع سانتی‌مانتال و احساساتی. بخش اول فیلم به طور کاملاً درخشانی تأثیرگذار بود، اما به نظر من فیلم خوبی نبود. من احساس کردم که گویی اسپیلبرگ، سخت برای کسب جایزه‌ها می‌کوشد، تا حدی که به نظر می‌رسد، وقتی آدم‌های او جایزه را نمی‌برند،



واکنش‌های پرغیظی نشان می‌دهند. انگار که آنها به خاطر مقاصد جدی‌شان سزاوار افتخارند.

□ رشتهٔ تحصیلیِ شما در برکلی، فلسفه بود. آیا این رشته را با هدف تدریس در آینده برگزیدید؟

■ نه؛ من درخواست ورود به دانشکدهٔ حقوق را داده بودم و قبول هم شدم. اما در آخرین لحظه فکر کردم، دارم چه کار می‌کنم؛ من نمی‌توانم دانشکدهٔ حقوق را تحمل کنم و نمی‌توانم بیشتر از این، زندگیِ دانشگاهی را تحمل کنم. زمانی فرا می‌رسد که متوجه می‌شوید از زندگیِ دانشگاهی سیر شده‌اید.

□ گمان کنم که شما در طول سال‌ها، پیشنهادهایی برای تدریس از دبارتمان‌های فیلم دانشگاه‌ها دریافت کرده باشید؟

■ بله؛ چند بار. هنگامی که در دانشگاه‌ها سخنرانی می‌کردم، موقعیت‌های تدریس به من پیشنهاد شده است. وگاهی وسوسه می‌شدم، زیرا امکان زندگی مطمئن و بی‌دردسری را فراهم می‌کند، اما من عاشق نوشتن بودم. من واقعاً عاشق قمار نوشتن بودم و مخاطره‌جویی آن. من سرعت آن را دوست داشتم؛ این حقیقت را که حرفتان را می‌زنید و به سراغ مطالب دیگری می‌روید. من به طور سرشتی، آدم بسیار سریعی هستم و نویسنده‌ای بسیار سریع. یک هفته‌نامه برای من عالی بود، زیرا در زمانی که مطلبی که نوشته بودم داشت چاپ می‌شد، من در همان حال روی نوشتهٔ دیگری کار می‌کردم. به همین خاطر بود که وقتی برای کار به هالیوود رفتم، نتوانستم در آنجا کار کنم. در آنجا هیچ کاری پایان‌یافته و انجام‌شده در نظر گرفته نمی‌شود. شما به طور بی‌پایانی در مورد چیزهای مشابهی نق می‌زنید، و من از این وضع متنفر بودم.

□ شما در آغاز کارتان، چند نمایشنامهٔ رادیویی نوشتید. آیا این مطلب درست است؟

■ من چند نمایشنامه نوشتم که در رادیو اجرا شدند، گرچه به قصد اجرا در رادیو نوشته نشده بودند. متأسف شدم که یکی دو تا از آنها در «KPFA» در برکلی اجرا شدند. من علاقه‌ای به صحبت دربارهٔ آنها ندارم. در آن زمان فکر می‌کردم که استعداد نمایشنامه‌نویسی دارم و دوستانم هم نظر مشابهی داشتند، اما حالا فکر می‌کنم که فاقد قریحهٔ خیال‌آفرینی هستم. به نظرم به گونه‌ای ایده‌آل، مناسب نوشتن نقد هستم، چرا که چیزی را در من ارضاء می‌کند، و گونه‌های مناسب عناصر خلاق را برای من به بار می‌آورد.

□ پیش از آن‌که به طور منظم شروع به چاپ نقد کنید ـ حتی برای سال‌های بعد از آن ـ در مشاغل گوناگونی کار کردید. مجموعه‌ای از تعدادی سینما را اداره کردید، آگهی تبلیغاتی نوشتید، در کتابفروشی کار کردید و خیاط و آشپز بودید. بعضی از آنها مشاغلی سطح پایین بودند، ولی تقریباً همهٔ آنها نسبت به نوشتن، زندگی بهتری را نوید می‌دادند. شما دختری داشتید که باید خرجش را تأمین می‌کردید؛ پس چه چیزی شما را وادار کرد به...؟

■ به نوشتن؟ نمی‌دانم! دیوانگی بود. من سال‌ها برای مجلاتی نوشتم که تقریباً هیچ پولی به من نمی‌دادند، و چند صد دلار در سال، با چاپ مطلب در آنها به دست می‌آوردم. بعدها توهین خفیف نوشتن برای مجله‌ای بود که امیری باراکا [Amiri Baraka] سردبیری می‌کرد، قبول کردم. تا آنجایی که به یاد دارم، وی ۲ دلار به ازای هر ۱۰۰۰ کلمه می‌پرداخت.

□ منظورتان مجلهٔ «کالچر» [Kulcher] بود؟

■ درست است؛ دستمزد نوشتن در «کالچر» معادل دو دلار به ازای هزار کلمه بود. من برای مجلات دیگری می‌نوشتم که تقریباً همین مقدار پول می‌دادند. منظورم نشریاتی مثل «پارتیزان ریویو» [Partisan Review] است، که من با وجود حق‌التحریر بالایش، حدود ۶۴ دلار برای نوشتن یک مقالهٔ بلند از آن می‌گرفتم. با این نوع نوشتن که من انجام می‌دادم، غیرممکن بود که زندگی را گذراند؛ بخصوص که من در ساحل غربی زندگی می‌کردم، و هنگامی که از مجلات و روزنامه‌های نیویورک سفارش مطلب داشتم اغلب، آن‌چه را نوشته بودم رد می‌کردند و غرامت عدم چاپ نوشته (kill fee) را هم به من نمی‌پرداختند، زیرا من در آن طرف کشور بودم و نامحتمل بود به سراغ آنها بروم. من برای مدت درازی اصلاً نمی‌دانستم چیزی به نام «غرامت عدم چاپ نوشته وجود دارد.»

□ از همان شروع دوران کاریتان، هنگامی که به نقد فیلم در رادیو در سانفرانسیسکو مشغول بودید و بعضی از نوشته‌هایتان را در اولین کتابتان «آن را در سینما باختم» جمع‌آوری شد، به عنوان شخصی‌شناخته شدید که به اصطلاح سرش برای دعوا درد می‌کند.

■ من اغلب آن‌چه را که منتقدان نیویورکی دربارهٔ فیلم‌ها نوشته بودند، مورد تردید قرار می‌دادم و این کار را به عنوان وسیله‌ای برای آگاه کردن مردم از فیلم‌های خوبی انجام می‌دادم، که فکر می‌کردم ممکن است نادیده گرفته شوند؛ فیلم‌هایی مانند «The Golden Coach» و «Fire on the plain».

□ الههٔ انتقام شما، آندرو ساریس [Andrew Sarris] بود؛ منتقد فیلم تأثیرگذار دیگری از نسل شما، که برای سال‌ها در نشریهٔ «ویلیج ویس» [Village Voice] می‌نوشت. بزرگترین مخالفت شما با او در مورد به اصطلاح «تئوری مؤلف» [auteur theory] بود که از فرانسه نشأت گرفته بود و او کم و بیش آن را وارد ایالات متحده کرد.

■ «تئوری مؤلف» در اصل معنای کاملاً متفاوتی با معنایی داشت که امروزه از آن درک می‌شود. تئوری مؤلف در اصل به این معنا بود که کارگردان، ارزش یک فیلم را تعیین می‌کند؛ انگار که اگر کارگردانی مؤلف همهٔ فیلم‌هایش باشد، کارگردان بزرگی است. من فکر می‌کنم عموم افراد و نیز اغلب نشریات این مسأله را هرگز درک نکرده‌اند. این تئوری توجیه‌ناپذیر بود و از رواج افتاده است. اکنون این اصطلاح به این معنا بکار می‌رود که کارگردان برای فیلم حیاتی است، و البته این حرف درستی است، اما این موضوع را همیشه همه می‌دانستند. منظورم این است که همه می‌دانستند که هاوارد هاکز [Haward Hawks] کارگردان فوق‌العاده‌ای است.

□ من همیشه معتقد بودم که شما و ساریس با وجود همهٔ تفاوت‌ها از بسیاری جهات مشابه هستند.

■ هر دوی ما عاشق سینما بودیم. این خصوصیت مشترک ما بود و من از خواندن نقدهای او لذت می‌بردم، در حالی که تنها از خواندن مطالب معدودی از منتقدان لذت می‌برم. او واکنش‌های هوشمندانه‌ای نسبت به فیلم‌ها داشت، و بسیاری از منتقدان این‌گونه نیستند. اما سلیقهٔ ما نسبت به فیلم‌ها به طور بسیار ریشه‌ای متفاوت بود؛ او در واقع فیلم‌های رومانتیک با ساختار کلاسیک را دوست داشت. سلیقهٔ او نسبت به فیلم‌ها بسیار محافظه‌کارانه بود. او فیلم‌های نوآور و پیشرویی را که من عاشقشان بودم، دوست نداشت. او آدمی بود که به فیلم‌هایی چون «Waterlou bridge» علاقه داشت؛ فیلم‌هایی که مرا از فرط بی‌صبری دیوانه می‌کرد. بامزه است که او باید در «ویلیج ویس» مطلب بنویسد، و صدای یک روزنامهٔ زیرزمینی باشد. فکر می‌کنم که من نسبت به او برای خوانندگان ویس بسیار مناسب‌تر بودم. ما در جاهای عوضی قرار داشتیم، این هم یکی از آن شانس‌های تاریخ سینماست.■

یادداشت‌ها:

سایر کتاب‌هایی که حاوی مجموعه نقدهای او هستند، عبارتند از:

Kiss Kiss Bang Bang (۱۹۶۸)
Going Steady (۱۹۷۰)
Deeper Into Movies (۱۹۷۳)
When the Lights Go Down (۱۹۸۰)
5001 Nights at the Movies (۱۹۸۲)
Take It All In (۱۹۸۴)
State of the Art (۱۹۸۵)
Hooked (۱۹۸۹)
Movie Love (۱۹۹۱)
For Keeps (۱۹۹۴)

Source: 1. Encyclopedia Britanica
2. Movie News

* عنوان مقاله به یکی از فیلم‌های مشهور تاریخ سینما در دوران صامت، یعنی مخاطرات پائولین (۱۹۱۴) (The perils of Pauline) اشاره دارد. این فیلم که به صورت یک سریال اپیزودیک ساخته کمپانی پاته، به نویسندگی جرج بی‌ستیز (Goerge B. Seitz) و بازیگری پرل وایت (Pearl White) بود، حاوی ماجراهای مختلفی است که قهرمان زن که در تلاش نویسنده شدن است، با آن درگیر می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی