

اولیور استون

در گفتگو با محمود حسین و رئیس دبره



اولیور استون، یکی از مهمترین فیلمسازان امریکا که تا به حال چندین جایزه اسکار بهترین فیلم و بهترین کارگردان را از آن خود کرده، سازنده چندین فیلم بسیار موفق از جمله صورت زخمی (۱۹۸۳)، جوخه (۱۹۸۶)، وال استریت (۱۹۸۷) و جی. اف. کی (۱۹۹۲) است. او در آثارش تحولات سیاسی و اجتماعی در ایالات متحده را دستمایه قرار می دهد و با بی پروایی به تشریح آنها می پردازد. در اینجا وی از مسئولیت خویش و شرایط کار کارگردانان سخن می گوید.

■ شما چندین فیلم در باره موضوعهای خیلی حساس ساخته اید. این کار آسانی نیست. در کار فیلمسازی چنین نیست که کسی بخواهد کاری انجام دهد و به آسانی بتواند، غیر از این است؟ نه، به هیچ وجه آسان نیست چون استودیوها دهری پول اند. فیلمهایی از این دست همیشه این مشکل را دارند: اگر شما موضوعی بودار را انتخاب کنید، حتماً عده ای از کار شما عصبانی می شوند. این معمولاً به سود فیلم نیست مردم فکری می کنند چنین است، اما اگر موضوع جنجال برانگیز باشد بسیاری پای خود را کتاکر می کنند.

■ اما در مورد جوخه، فیلمی که در باره جنگ ویتنام ساخته که این طور نبود؟

— جوخه وقتی به نمایش درآمد بر احساسات ملی مردم اثر گذاشت. ریگان در فکر حمله به نگارا گرت بود، مردم احساس می کردند که ما داریم به جنگ دیگری کشیده می شویم، و هجده بیست سال پس از جنگ ویتنام، کنجکاری در باره آن واقعه هنوز وجود داشت. مردم حوصله شان از ریگان سر رفته بود. محاکمه اولیور نورث در سال ۱۹۸۶ هنوز در اذهان بود، و افکار عمومی کم کم داشت علیه نقلابگری برانگیخته می شد. بنابراین من فکر کردم زمان فیلم جوخه فرا رسیده است.

■ آیا چیزی از زندگی شخصی خود شما در فیلم بود؟

— جوخه در واقع بیشتر بر اساس تجربیات خودم در ویتنام بود. من در گردان بیست و پنجم پیاده نظام و گردان اول سواران نظام بودم. مضمون فیلم شرح حال مستقیم خودم نبود، به آن رنگ داستانی زدم و شخصیتها را در یکدیگر ادغام کردم.

آدم وقتی در حال جنگ است توجه خیلی زیادی ندارد اما من در هر جوخه ای که بودم دیدم افراد به دو دسته تقسیم شده اند: عده ای نسبت به ویتنامها خیلی حساس اند و عده ای دیگر اعتنایی به آنچه در ویتنام می گذرد ندارند، در هر واحد جنگی از لحاظ اخلاقی نوعی دو دستگی وجود داشت. وقتی به ویتنام بازگشتم آنجا هم همین احساس را داشتم. بین یہ اصطلاح بازها و کبوترها فاصله زیادی بود. اغلب مردم بی تفاوت بودند، اما طرفدارهای هر دو جناح فراوان بودند. من با پندرم، با خانواده ام، دگرگیری پیدا کردم. خیلی احساس غربت می کردم. کوشیدم آن احساسهای مربوط به بازگشت به وطن را در فیلم منون چهارم جولای بیاورم.

■ غالباً از دست اندرکاران صنعت سینمای امریکا می شنویم که سینما یک سرگرمی است. هالیوود وقتی به تاریخ می پردازد، غالباً به

درستی روایت خود اعتنایی ندارد. شما نظراتان در این باب چیست؟ آیا اول باید به جنبه سرگرم کنندگی فیلم اهمیت داد؟

— این دو سؤال متفاوت است. من قبول دارم که سینما یک سرگرمی است. اغلب مردم دوست ندارند که دو ساعت در تاریکی بنشینند و فقط یک فیلم مستند ببینند، بنابراین فیلمساز مجبور است از عناصر جذاب و هیجان انگیز کمک بگیرد. من فکر می کنم در فیلمها هم توانستام به مضامینی نسبتاً جدی پردازم و آنرا چنان هیجان انگیز از آب در بیاورم که مردم رغبت دیدنشان را داشته باشند. سیلوینها فیلم در اروپا یا حتی امریکا ساخته می شود که مردم علاقهای به دیدنشان ندارند. آنها دلشان نمی خواهد زندگی در یک مزرعه راه اگر چیزی نداشته باشد که توجهشان را جلب کند، تماشا کنند. ببینید، خورشید هر روز برمی آید و غروب می کند، کشاورز در مزرعه اش زندگی خود را می گذراند... اما اگر این کشاورز دختری داشته باشد... و او عاشق پسر ثروتمندی شود... ها... اینجا است که فضا پیچیده می شود، از همینجاست که کنجکاری تماشاگر برانگیخته می شود.

■ اجازه دهید کمی درباره آنچه شما عنصر هیجان انگیزش می خوانید حرف بزنیم. آیا



ما همیشه در حال واریس تاریخ هستیم. مورخ می مثل آرتور شلینگر، تاریخ آمریکا را به دلخواه خودش بازسازی می‌کند، مثلاً از رئیس جمهوری چون اندرو جکسون یک فرمان می‌سازد. سینما تا به حال چندین روایت از جورج واشینگتن به دست داده است. ناس جفرسن به صورت‌های یک برده‌دار، یک آدم خوب یا یک آدم بد بر پرده سینما ظاهر شده است. تا جایی که من می‌دانم ابراهام لینکلن تنها شخصیتی در تاریخ امریکا است که از تفسیرهای جوراجور برکنار بوده است.

■ شما می‌گویید که در امریکا، تاریخ هر چند یک‌بار دوباره تفسیر می‌شود، اما در فیلم‌های امریکایی یک چیز تغییر نکرده و آن چهره قهرمانی اعضای مافیای و نهنگاران است. چرا چنین اندیشه تامی درباره قهرمان وجود دارد؟ - شکوهند جلوه‌دادن مافیا در سسلکت ما یک بسیاری است. هرچند که دو فیلم پدرخوانده کاپولا، فیلم‌های بزرگی هستند، ولی به عقیده من از لحاظ تاریخی به این دلیل نادرست‌اند که قدرت زیادی را به آنها نسبت می‌دهند. درحالی که آنها واقعاً مشی جنایتکارند که از طریق سازماندهی کارهایی مثل قاچاق مشروبات، برای قمارخانه‌ها و عترتکده‌ها و رشوه‌دهی به سیاستمداران، این کشور را به تباهی کشانده‌اند. تاریخ‌نگستری در این کشور به پیش از مافیای ایتالیایی، به اساس نویید، یعنی مافیای ایرلندی باز می‌گردد که زشت‌ترین شکل مافیایی در زمان جورج واشینگتن بود. در زندگی امریکایی همه جور گنگستر بازی هست. اما شکوهند جلوه دادن آنها، همان‌طور که شما گفتید، نوعی اندیشه تباه است.

■ پس چرا تماشاگران امریکایی به این فیلم‌ها علاقه نشان می‌دهند؟ - من فکر می‌کنم به این علت که ما انقلابی بودیم، به این علت که بیشتر ما پس‌زده‌های قاره اروپا،

اوتور استون (فیلمنامه در دست) به همراه کوین کاستر طی ساختن فیلم جی. اف. کی (۱۹۹۲).



همیشه تفسیر همین آدم خوب در مقابل آدم بد است. یا نه می‌تواند مسئله پیچیده‌تر از این هم باشد؟

- فیلم‌های خوب با نظر تماشاگر درباره آدم بد بازی می‌کنند. شما شخصیتی را بد می‌دانید ولی او بد نیست. آن آدم خوب است که بعد معلوم می‌شود خیلی ناکس است. اما در همه فیلم‌ها قضیه به این سادگی نیست. در کارهای آلفرد هیچکاک شما به‌اندازه می‌توانید حدس بزنید که چه کسی می‌خواهد چه بلایی سر چه کسی بیورد. در سرگیجه، آیا شخصیت زن بد است یا خوب؟ در فیلم بدنام، کاری گرانت بد است یا خوب؟ ما در فیلم با هویت آدم‌ها سر و کار داریم.

من قبول دارم که سینما یا تاریخ برخوردار ناچوری کرده است. این را همه می‌دانند. ما از آدم‌هایی توخالی قهرمان ساخته‌ایم، در این تردیدی اگر چهره سناتور جو مک‌کارتی بر ملا نمی‌شد ما حتماً فیلم‌ها در بارش می‌ساختیم. اذکار هوردر در کشور من تا همین اواخر یک قهرمان بود. اما تاریخ همیشه درحاله دگسرتونی دوباره نویسی است. شکسپیر از ریچارد سوم یک آدم بد ساخت ولی تاریخ می‌گوید که او اساساً پادشاه خوبی بود. پس چرا فقط هالیوود را منتهم کنیم؟ بای مورخان نیز باید به میان کشیده شود، چون

استفاده از بخش تلویزیونی در فیلم

جی. اف. کی، تقریباً هارتن لوتزینگ است.

پرتال جامع علوم انسانی



صحنه‌ای از فیلم سالوادور
(۱۹۸۶).

صفحه مقابل، صحنه‌ای از
فیلم جورخه (۱۹۸۶).



■ چرا میان این بیست و اندی سرکر قدرت
رسانه‌ای چنین توافق وجود دارد؟

— نمی‌توانم بگویم این از کجا شروع شده، اما قراری
بی‌شک است که بعضی چیزها جزو مواد خبری قرار
بگیرند و بعد همان چیزها را تبدیل به مسئلهٔ روز یا
ماه کنند. یک بار ممکن است مربوط به بی‌خاتمانی
یا مالانها باشد، بار دیگر مربوط به اینکه چرا باید از
عملیات نظامی در عراق حمایت کرد یا هر چیز
دیگر. چنانکه آقای آبی، اف. استون گفته است،
مطبوعات مثل پرده‌های سیاه هستند، همه‌شان در
یک زمان از روی سیاهی تلقین بلند می‌شوند و
وقتی یکی‌شان برگشت همه برمی‌گردند. ما در یک
جامعه «آبی در سوزن سیاه» زندگی می‌کنیم،
جایی که مراد از یک مسئله تلویزیون‌خوران به طرف
مسئله‌ای دیگر کشیده می‌شود، به ما گفته می‌شود که
در آن ماه چه چیزی مهم است. من از این وضع در
شدت بدم می‌آید.

من تحت تأثیر هجوم تبلیغاتی رسانه‌هایی به
ویتنام رفتم که به ما قول داده بودند ما باید از لغات
یک کشور دیگر به دامان کمونیسم جلوگیری کنیم.
رسانه‌ها در این کشور به طرز وحشتناکی این مطلب
را به همه حقه کرده بودند. با قتل‌کشی، همهٔ آن
رسانه‌ها طرز فکر این نظر شدند که فقط یک مورد
سلح به تنهایی می‌تواند به طرف رئیس جمهور
خالی کرده، هرچه شواهد واقعی اندکی بر این امر
صحیح می‌گذشت.

■ واقعاً شما به چه منظور فیلم جی. اف. کی را
ساختید؟

— من فکر می‌کنم که کنده به دلالت سیاسی کنده شده،
به این علت که از قدرت کنار برود. نخست برای
اینکه در ۱۹۶۳، دگرگونی عظیمی در سیاست و
شیوهٔ نگرش او به جهان پدیدار شد. با خروجش
وارد مذاکره شده بود و هر دو پیمان منع آزمایشهای
هسته‌ای را در ۱۹۶۳ امضا کرده بودند. در خطا با
کاسترو مشغول گفتگو شده بود، یادداشت تقاضا را
برای بیرون کشیدن فرای آمریکا از ویتنام به امضا
رسانده بود. این تصور نیست: سندش موجود است،

به نظر من قدرت رسانه‌ها یکی از بزرگترین
مشکلات کشور من است. دستگاههای خبرگزاری
سی‌بی‌اس، ان‌بی‌اس، ای‌بی‌سی، نیوزویک، تایم و
نیویورک تایمز که تعدادشان به پانزده یا بیست می‌رسد
و همه‌شان مثل همانند مدام مضامین شخصی را با
سماجت تمام پشت هم تکرار می‌کنند. وقتی کلیتاً
بر سر کار آمد، این مورد جوان را وادار کردند که
برنامهٔ آنها را دنبال کند. هرگاه آدم تازه‌ای پیدا
می‌شود که می‌خواهد وضعیت کارهای او برقرار کند،
همانها به تحویل فشارهای فراوان حرف خود را پیش
می‌برند. به نظر من این یکی از اثرات ناامتنجار
و اصلاحیهٔ نخست، [قانون اساسی] است که
نویسنده‌اش نمی‌دانسته که رسانه‌ها در عصر
الکترونیک چه قدرتی به هم خواهند زد. من
راحتی نمی‌شمام. باید آزادی بیان وجود داشته
باشد، اما وقتی در واقع آزادی بیان تبدیل به کنترل
بیان می‌شود، معلوم است که حجم آزادی رسانه‌ها به
اندازهٔ نامطلوبی رسیده است.

آمدهای خشن بودیم که به این سرزمین مهاجرت
کردیم، هیچ دلمان نمی‌خواهد که به ما امر و نهی
کنند، که از بعضی جهات چندان بد هم نیست. ما بر
پردهٔ سینما امثال یوگارت و کانگی را تحسین کردیم،
اما آنها نمایانگر گنگسترهای احساساتی فیلمهای
گنگستری بودند.

■ وقتی شما فیلم جی. اف. کی را می‌ساختید،
نکر می‌کردید که یک فیلم معترض است؟

— بله، تا حدی. من روایت کمیسون وارن از وقایع
را به این علت عرضه نکردم چون سالها مورد دفاع
حاکمیت موجود و رسانه‌ها بود. در جی. اف. کی، با
حمله به رسانه‌های گروهی، انگشت روی نقطهٔ
حساس گذاشتم، و گفتم که در پورش خبری نیست
واقعاً، نه تنها برخی از اشخاص حکومتی دست
داشتند بلکه رسانه‌ها نیز به تبلیغ همان مسؤم
پرداختند، و قضیه را بدون آنکه به وظیفه‌شان عمل
کنند، درست پذیرفتند و هیچ کاری انجام ندادند.

او چیزی را به امضا رسانده بود که پادداشت تقاضا امنیت ملی ۲۶۳ خوانده می‌شد. تازه همین اواخر بود که رابرت مک‌نامارا عاقبت اعتراف کرد که کندی خیال داشت قوای ما را از ویتنام بیرون بکشد. وقتی لیندن جانسن به قدرت رسید توجه به موضوع ویتنام ناگهان سیر تصاعده‌ای یافت. در همان روز تشیع کندی، همان‌طور که من در فیلم نشان داده‌ام، جانسن به‌منظور اولویت دادن به مسئله جنگ در ویتنام، اجلاس را با حضور ژنرال مکسول تیلور و رؤسای ستاد مشترک برپا کرد. روز قبل از کشته شدن کندی گروه‌هایی دیگری در هونولولو برای بحث پیرامون ویتنام برگزار بود. آنچه در دو یا سه روز پیش از به قتل رسیدن کندی گذشته، داستان جذاب و شگفت‌انگیزی است.

■ آیا به همه اسناد موجود در پایگانی دسترسی آزاد داشته‌اند؟

— وضع آرشیوها در آمریکا درست مثل روسیه است. در آنها به سوری همگان باز است، اما وقتی عامه از وجود آنها خبردار می‌شوند که طی یک روند بوروکراتیک بازیابی و سانسور شده باشند. بنا به قانون تازمای که فیلم جی. اف. کی در به تصویب رسیدنش سهم داشته، استفاده از پرونده‌های مربوط به کندی آزاد شده است. هرچه ممکن است امنیت ملی را به خطر اندازد باید به وسیله‌هایی که از طرف رئیس‌جمهور منصوب می‌شود بازیابی شود.

اطمینان دارم اگر کندی زنده می‌ماند تا اواخر دهه ۱۹۹۰، طی نوبت دوم ریاست جمهوری‌اش، به‌همراه خروش‌جف به جنگ سرد خانه می‌داد. خیلی جالب است که خروش‌جف هم کسی پس از قتل کندی برکنار شد. به گمان من در سرنوشت این دو مرد وجوه مشترکی هست. به همین دلیل است که فکر می‌کنم این موضوع نه فقط از لحاظ تاریخ امریکا که برای تاریخ جهان در قرن بیستم اهمیت بسیار دارد.

■ فیلم جی. اف. کی آمیزهای است از تکه‌های مستندگونه و بازسازی شده. آیا بعضی از تکه‌های مستندگونه در واقع بازسازی شده نبوده‌اند؟

— بیشتر آنها را بازسازی کردیم. بعضی تکه‌های مستند واقعی در ابتدای فیلم هست اما نه تا به آن حد که مردم تصور می‌کنند. مثلاً سکانس کالیبدشکافی همه بازسازی شده بود مگر یک نمای آخر از کندی. در آن سکانس شما می‌بینید که چهره لطمه ندیده است، که این خود جالب است چون اگر او از پشت سر تیر خورده باشد چهره باید به کلی از میان رفته باشد.

■ عنصر مستند-نمایشی، یعنی همان آمیزه واتسمیت و داستانه به‌فیلم جلدبستی زبانی‌شناسی می‌دهد اما همین آمیختگی

می‌تواند مسئله‌های اخلاقی را نیز پیش بکشد. — این نقاد را من هم شنیده‌ام. جوابم این است که این یک جنگ است. شما سراسرین کسور کلاه گذاشته‌اید، داستان دروغی را بی‌هیچ ملاحظه‌ای باز گفته‌اید، جنگ کثیفی را شروع کرده‌اید و من هم به همان ترتیب با شما می‌جنگم. باقی مانده را هم من از آن خود می‌کنم، هر جا که دستم برسد، بله، به این معنا، من یک مبارز بودم.

■ این فیلم چه تفسیری ایجاد کرده؟

— همه فیلمها در نهایت به ناخود آگاه کشور راه می‌یابد. فکر می‌کنم فیلم من احساس اعتماد به حکومت را تغییر داد. حدود بیست میلیون آمریکایی آن را دیدند. و حالا فکر نمی‌کنم هیچ نوجوانی خریدار این داستان باشد که قتل کندی فقط کاری هاروی اسوالد بود. روزنامه‌ها هم دیگر چنین حرفی را نمی‌زنند یا لاقلاً پیش از گفتنش یک بار دیگر فکر می‌کنند.

■ آیا حالا می‌شود در ایالات متحده فیلمی در باره برخورد امریکا بیان طی جنگ خلیج فارس ساخت که در آن معلوم شود جورج بوش یک قهرمان یا ضد قهرمان بوده است؟

— این یک داستان (اسوالدی) دیگر است. فقط برای من چنین نیست، برای بعضی فیلسازان دیگر هم همین‌طور است. کسی به من گفت که جنگ خلیج



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
مرکز جامع علوم انسانی



فارس جنگ نبود. یک فیلم تلویزیونی بود. از سوی ما هیچکس گفته نشد و ما حتی نمی‌دانستیم که طرف مقابل آن همه گفته داده است. شش شماره از مجله نام به بررسی موفقیت قبل از آغاز جنگ پرداخته، و در آخر صدام حسین چیزی شبیه هیتلر از آب درآمد، درست بنا همان سبیل. او را به چشم امریکاییان مثل یک دیو، یک هیولا جلوه دادند. ما همه آماده رفتن به جنگ و کشته شدن بودیم. اوضاع وحشتناکی پیش آمده بود چون بار دیگر دیده می‌شد که چگونه فرور وطن پرستی فرزوان می‌شود.



■ حرف از وطن پرستی زدید. در دوران طلایی سینما، امریکاییها خیلی به هالیوود افتخار می‌کردند؛ حالا خارجیها دارند هالیوود را می‌خرزند و شاید تا چند سال دیگر همه‌اش مال آنها شود. نظرتان در باره این وضعیت چیست؟
- کار فیلمسازی مثل یک سزین بدون مرز است. فیلمساز در طول زندگی با آدمهای مختلف با تهیه کنندگهای جوراجور، با مردمی کار می‌کند که هرگز فکر نمی‌کرد بتوانند زیر یک سقف جمع شوند. فیلم جنی. اف. کی با پولهای فرانسوی و آلمانی ساخته شد. ایتالایها روی فیلم دوزخ سرمایه گذاری کردند، انگلیسیها روی فیلمهای سالوادور و جوخه خوبی کار فیلمسازی هم به همین است. همه این بازیگران بین المللی دلتان می‌خواهد در یک گروه جمع شوند.

■ شما هم از این خوشتان می‌آید؟

- البته، این چیز خوبی است. فیراز این چطور می‌شود فیلم ساخت؟ فیلم نیاز به سرمایه گذاری کلان دارد.

■ پس آزادی خلاصه چه می‌شود؟ آیا چنین چیزی را اجازه می‌دهند؟

- فقط اگر از هفتده کار برآید. اگر فیلم فروش بکند، حرفی نیست. من درست سر به سر کردم. سالوادور، گیشای نداشت، اما جوخه فروش خوب بوده و در نتیجه برای چند فیلم بعدی دستم باز گذاشته شد. همه فیلمهای بعدی از لحاظ مالی موفق بوده، بنابراین توانستم شش چهارم جولای را بسازم که آن هم فروش خوب بود. اینها آزادی بیشتری در اختیارم گذاشت، بنابراین تصمیم گرفتم بروم سراغ جنی. اف. کی. محال بود در ابتدا اجازه کار روی جنی. اف. کی را به من بدهند، اما درست در زمان موفقیت کاری من این اجازه را دادند، و حسابشان درست از آب در آمد.

■ آیا نقطه برای تماشاگران امریکایی فیلم می‌سازید یا مخاطب شما تماشاگران دنیا هستند؟

- بیشتر فیلمهای من در خارج فروش بیشتری داشته است تا در امریکا. جنی. اف. کی در خارج دو برابر امریکا فروش کرد. این فیلمها از لحاظ بین المللی موفق بودند. احساس می‌کنم برای درک بهتر زندگی خودم نیاز به یک دید جهانی دارم همیشه فکر می‌کنم فیلمسازان به قدرت و هوش ذهن ناخود آگاه تماشاگران اعتبار اندکی می‌دهند.

■ شاید نقطه این نباشد. شاید مردم، لافال گاهی، دلتان می‌خواهد با دلایل محکمتری به فکر فرو روند.

- فیلم جنی. اف. کی با سیاهای تجاری جور نبود. طول فیلم سه ساعت بود، گفتگوی فراوان و مضمونی پیچیده داشت. اما من گفتم که می‌خواهم این فیلم را بسازم و گرچه مثل بسب خطرناک خواهد بود ولی من باید بسازم. در واقع هرگز فکر نمی‌کردم که برای متوسط تماشاگران به آسانی قابل فهم باشد. اما آنها به خوبی درکش کردند. این یکی از بزرگترین تحریفات زندگی من بود و نشان داد که مردم خیلی خوشتر از آن هستند که معمولاً تصور می‌شوند حتی اگر با بکه‌ها دیدن از همه چیز سر در بیاورند، دلتان می‌خواهد که بشنیتند و بکه‌ها دیگر آن راه روی ویدئو یا جای دیگر، بیست تا آنچه را متوجه شده‌اند درک کنند.

■ شما به‌طور کلی این شیفتگی جهانی نسبت به فیلمهای هالیوود و فرهنگ همگانی امریکایی را به چه تعبیر می‌کنید؟

- دنیا اکنون دنیای ماهواره‌ای است، و امریکا در لبه تیز آن قرار دارد. مردم موسیقی را دوست دارند و برای آن پول می‌دهند؟ از ظاهر خوب خوششان می‌آید و برای لباس پول خرج می‌کنند؛ همیگر را دوست دارند... جوانها می‌خواهند خود را از قید و بند دنیای بزرگترها و شیوه‌های قدیمی زندگی رها کنند. اینها بیشتر برای لذت بردن از زندگی است. و بسیاری از فیلمهای هالیوود این احساس لذت از زیستن را برمی‌انگیزد. مضامین آنها سنگین نیست، اغلیشان سرگرم کننده هستند. فکر می‌کنم پاسخ شما همین باشد.

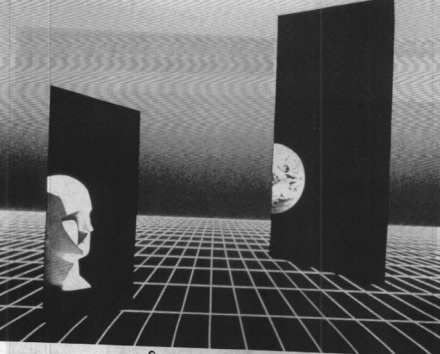
■ اما همه فیلمهای هالیوودی موفق نبوده‌اند... شاید آنها سبکباری لازم را برای جهان نگرشی به زندگی نداشته‌اند.

■ چرا فیلم سالوادور موفق نبود؟

- سیاست. وقتی این فیلم در اوایل ۱۹۸۶ به نمایش درآمد، ما هنوز گرفتار ریگان زدگی بودیم. منتقدان فیلم چندان بر سر مهر نبودند. یوژووک تایرگفت که این فیلم یک نمونه از کوششهای تبلیغاتی نظیر کارهای کوماند گواراس است. اما در ظرف ده سال گذشته معلوم شد که بیشتر آنچه در فیلم می‌گذرد ساز جمله شریک جرم بودن امریکان حقیقت دارد.

■ آیا گاهی خودتان را مثل شوالیه‌های عصر معنونی احساس نمی‌کنید؟ شوالیه‌هایی که گرچه دارای امتیازهایی بودند ولی وظایفی مثل دفاع از ارزشهای مقدس هم داشتند. آیا همان احساس صاحب امتیاز بودن و مسئولیت داشتن را قلمارید؟

- ایمن حرف خیلی درست است. وضعیت بخصوصی است. شما باید قدرت خود را برای ساختن فیلمهایی به کار ببرید که ساختنشان مشکل است. در غیر این صورت بازنده‌اید. فعلاً من موقعیت خوبی برای ساختن فیلمهای مشکل دارم. به تازگی فیلم زمین و آسمان را در ویتنام و تایلند تمام کرده‌ام. داستان‌های سال زندگی یک زن روسی و ویتنامی است. ساختن چنین فیلمی آسان نبود.



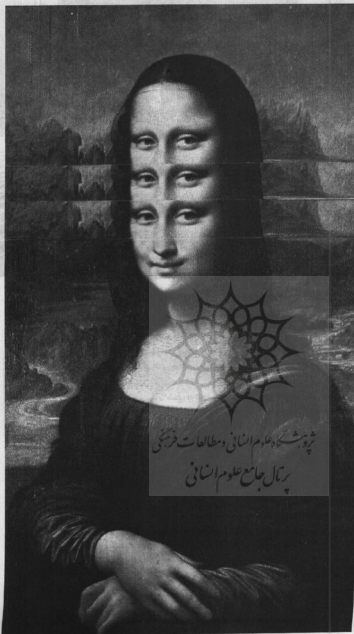
مدرن چیست؟

منظور از کلمه مدرن چیست؟ این مفهوم اطلاق کنه، مبهم و مبهم در تغییر است. مفهومی است تناقض آمیز و جدل انگیز که حتی تعریف جامع و مانع از آن نمی توان داد. آنچه مدرن است چیزی است که معنای خودش را هم بر لبس نابد و یا با واژه های علمی تعریف می شود، یعنی با آنچه نیست.

چیزهایی مدرن هستند، نه فقط بعضی اشیا بلکه بعضی انگیزه ها، بعضی ویژگی ها و حتی بعضی از شکلهای رفتاری. دیسکهای فشرده، مدرن اند، همین طور پیوند زدن اعضای بدن و نگرانی درباره محیط زیست. ذوق برای چیزهای بهتر یک جنبه مدرن بودن است، حال چه برای شجاعت ورزشکاران یا شاید پایلوتی، یا که کتبه ها، مقیاسهای «زیاده» را ترجیح دادن جنبه دیگری از آن است، مثلاً در مورد وسائل الکترونیکی خیلی کوچک بودن و در مورد معماری خیلی عظیم بودن.

شاید بهترین راه فهمیدن «مدرن» آن باشد که چند پدیده مدرن را در نظر بگیریم و ببینیم آنها چه نشانه ها، علائم و تصورهایی را بروز می دهند. بنا به این فرض، ما از مردان و زنانی با پس زمینه ها و فرهنگها و شیوه های مختلف زندگی - هنرمندان، طراحان، نویسندگان، معماران، موسیقیدانها، فیلسوفان، دکترها، مهندسان - خواستیم تا به بررسی مفهوم مدرن پردازند. برای کمک به آنها فکرها و نظرهایی مثل چند پارگی، عمل مشاهده، آشفنگی، جزیره پردازی، نوبدن، صدداشتن و به چشم نامیدن را پیشنهاد کردیم.

در عمل، برخی از این نظرها و اندیشه ها به جایی نرسید. اما دیدگاههای تازه ای پدیدار شد. نتیجه را در صفحات بعد همراه با تصویرها و «نشانه هایی از زمانهای متفاوت» می بینید که نمایانگر برخی از جلوه های بی شمار «مدرنیته» هستند.



جستجوی نو

تبدیل به یک

اشتغال ذهنی

مصرانه شده،

و نوآوری

به پایان خود

رسیده است.

اما سیر نهایی

مدرن‌گرایی

می‌تواند در مسیر

کشف معانی تازه

چیزهای

هم‌اکنون

موجود باشد،

ولو آنکه

آن چیزها نه نو

که کهنه باشند.