فانتزی و ایدئولوژی در سینمای امریکا

نوشتهٔ رابین وُود
ترجمهٔ مهدی ارجمند

مقدمه

سینمای امریکا برای مدت مدیدی حُکم مدینهٔ فاضله را برای شیفتگان هُنر هفتم داشت. این جذابیّت پس از گذشت سالها و اُفُول سینمای کلاسیک هالیوود نیز به‌نحوی دیگر با برخورد موجی جدید از فیلمهای موسوم به «سینمای حادثه» یا آثار پُرخرج و «عظیم» ادامه یافت. برای بررسی ماهیّت این آثار که در واقع بخش اعظمی از درآمد ملّی امریکا را تشکیل می‌دهند می‌توان دیدگاهی «زیبایی‌شناسانه» اتخاذ کرد و کیفیت هُنری فیلمها را سنجید؛ کاری که منتقدین فرانسوی در دههٔ شصت انجام دادند و ارزشهای ساختاری و صُوریِ این سینما را آشکار ساختند. امّا رابین وُود درکتابی به‌نام از ویتنام تا ریگان موضوع را از دیدگاهی دیگر و بر اساس محتوای ایدئولوژیک آثار بررسی نموده و به نتایجی رسیده که گاه در تعارض با قضاوت زیبایی‌شناسانهٔ ما از سینمای امریکا قرار می‌گیرد.

در بخش هشتم کتاب تحت عنوان فانتزی و ایدئولوژی در دوران ریگان نویسنده بر آن است که موفقیت تجاری فیلمهایی چون جنگ ستارگان، ای تی و دیگر آثار تخیّلی ـ تکنولوژیکی سینمای معاصر امریکا را تنها به برانگیختن مکانیزمهای عاطفی ـ هیجانی بیننده از طریق نیرنگهای لابراتواری محدود کند. به عبارت دیگر او این سینمای فانتاستیک را از درون فاقد اندیشه‌ای متعالی می‌داند و معتقد است که تاجران سینما با «رؤیا» جماعت را به خوابی خوش فرو می‌برند. از سویی خود اعتراف می‌کند که هنگام دیدنِ جنگِ ستارگان (برای اولین‌بار) بسیار مشعوف شده و به‌کرّات خندیده است. اما این تأثیرات را عمیق و «بُنیادین» نمی‌داند. نگاه او به موضوع هنر تا حدّ زیادی شبیه آموزه‌های «رادیکالیست»ها (بُنیادگرایان) و نقّادانی با اندیشه‌ای سیاسی (چونان گئورگ لوکاچ و برتولت برشت) است بدین معنی که به زعم او موضوع زیبایی و امر تخیّلی فی‌نفسه وجود ندارد و نمی‌توان اثری را به صرف داشتن

ساختارِ صوریِ شکیل و مُنسجم «اثری هُنری» دانست. موضوع اساسی، «ایده‌های» نهفته در اثر هنری است که بدان هویت می‌بخشد. از این‌رو هر حرکت هنری در زمانهٔ ما نوعی کُنش ایده‌ئولوژیکی نیز محسوب می‌شود یعنی بیانگر اعتقادات نهادی هنرمند نسبت به موضوع «انسان» و «جهان» می‌باشد. امّا رابین‌وُود در ادامهٔ تحلیلات خود دیدگاه ایدئولوژیکی را منحصر به گرایش سیاسی می‌کند و با همین مرزبندی است که عمومیّت نظریهٔ خود را مخدوش می‌سازد. زیرا مفهوم «ایدئولوژی» با جهت‌گیریهای سیاسی یکسره مغایر است. یک اثر هنری ممکن است به غایت دارای نهاد ایدئولوژیک و اندیشگون باشد امّا به هیچ سیاست روزی گرایش پیدا نکند. در نهایت کار رابین‌وود در مقایسه با فیلمولوگهایی چون آندره بازن، مانستربرگ و آرنهایم گسترهٔ وسیع دانش فیلمولوژی را در بر نمی‌گیرد و تنها به رابطهٔ اثر هنری با وجه اجتماعی ـ سیاسیِ زمان محدود می‌شود.

امّا آنچه در نوشتار رابین‌وود کماکان باید مورد توجّه قرار گیرد، رابطهٔ «فانتزی» با «تکنولوژی» در سینمای مدرنِ دنیاست. و اینکه چگونه تکنیک خود را بر آفرینش تصاویر فانتستیک در هنر هفتم غالب کرده است. طبعاً نقش هنرمند در این میان به مرور ضعیفتر از گذشته می‌شود. نویسنده همچنین با طرح موضوع ایدئولوژی در سینما، اذهان مخاطبان را متوجّه بُعد ایدئوگرافی هنر هفتم می‌نماید و از این رهگذر وابستگی «تصویر» به «ایده» یا «مفهوم» را بیش از پیش روشن می‌سازد.

مترجم

بُحرانی که در دههٔ هفتاد به سبب تهاجم ایده‌ئولوژیک در سطوح گوناگون فرهنگ امریکایی دیده می‌شد و در هالیوود به یک «نابسامانی موضوعی» مبدّل گشت بدون در نظر گرفتن سیستم سرمایه‌داری بزرگ و برخوردهای درونی آن قابل بررسی نیست. مورد آشکار که کمتر از آن یاد شده بالماسکهٔ حُزن‌آلودی است که برای اندیشهٔ بنیادگرایی (رادیکالیسم) که هنوز با نقاب در سینمای امریکا اعلام وجود می‌کرد ترتیب داده شد. (به‌طور مثال در فیلمهایی چون *تنگنای بزرگ*، *سرمای بزرگ* و *بازگشت هفت* چنین بُنیادگرایی به چشم می‌خورد)[1]. این یادآوری به‌خصوص زمانی جالب است که شما با حسّی درآمیخته‌اید که در واقع هیچ چیز را تغییر نمی‌دهد (زمانه دگرگون گشت) ویتنام پایان یافت و واترگیت آمد تا اذهان مخالفان را به‌سوی خود منحرف کند (با فیلمی چونان *تمام مردان رئیس جمهور* چنین باوری اگرچه مُبهم قوت گرفت که طلیعهٔ دموکراسی بر اِفشای سیستم و اصلاحات جدید استوار است). سوگند کارتروقولی که برای ابقاء لیبرالیسم به مردم داد امکان وجود چشم‌اندازی از یک ایده‌ئولوژی مقتدر را نوید می‌داد که در صدد جُبران خسارات و عمل متقابل بود. *راکی* و *جنگ ستارگان* دو نمونهٔ مشابهی که آندرو بریتون از آنان به‌عنوان «ضیافتهای ریگانی» نام می‌برد هر دو قبل از انتخاب ریگان ساخته شدند و هم‌اکنون از لحاظ تجاری سخت موفقند.

این موفقیت موجب شد تا فوراً بازتاب آن را در نمونه‌های مکرّری شاهد باشیم. توفیق *مهاجمان صندوقچهٔ گمشده*، *ای‌تی* و *جنگ ستارگان* تنها مربوط به این نبود که مردم به دیدار این فیلمها شتافتند بَل مسئلهٔ مُهم «دوباره» و «چندباره» دیدن این فیلمها توسط بسیاری از افراد بود . یک پدیدهٔ هنری همواره واجد یک ویژگی برجسته است که رولان بارت آن را وجه «بازخوانی» نامیده است: «بازخوانی خصیصه‌ای است که با عادات ایدئولوژیک ما و باورهای تجاری روز

همخوانی ندارد چنانچه گویی ما می‌بایست داستانی را که یک بار خوانده‌ایم به دور افکنیم تا بتوانیم سراغ داستانی جدید یا کتابی دیگر رویم و این حکم شاید تنها در مورد بخش اندکی از اجتماع ما صادق نباشد (نظیر کودکان، سالخوردگان و مُحققان).[۲]

در واقع، گونه‌های مختلفی از بازخوانی وجود دارد (مثلاً کودکان و مُحققان یک موضوع را از همان نگاه پیشین یا به قصد هدفی از پیش شناخته‌شده مورد بازخوانی قرار نمی‌دهند). ممکن است بتوان فیلمی را چونان نامه‌ای که از یک فرد ناشناش نوشته شدهٔ بارها و بارها «خواند» و هر بار معنایی تازه و همچنین پیچیدگیها، ابهامات و امکاناتی نوین در آن کشف نمود. اگر چه ممکن است این تعبیر ناخوشایند به‌نظر برسد امّا آنچه مردم را به تماشای دوباره و چندبارهٔ فیلمی چون *جنگ ستارگان* می‌کشاند چنین میلی است.

کودکان خواستار «پایان» نمایش نیستند و مایلند که جریان نمایش (یا بازی) با همان شور و هیجان بارها و بارها تکرار شود. وقتی هم که از تکرار زیاد خسته شدند نیازمند اندکی تنوعند. بازی می‌باید به آسانی فراچنگ ایشان قرار گیرد امّا نه تا آن حدّ که به تمامی قابل پیشگویی باشد. این موضوع می‌تواند موردمُداقه قرار گیرد که آیا چنین اصلی در آثار هُنریِ مربوط به بزرگسالان نیز می‌تواند مُفید واقع شود. *استفن نیل* در یکی از کتابهای نادری که در این مورد نوشته شده پیرامون موضوع «انواع فیلم» در سینمای هالیوود بحث می‌کند. تمایز اصلی بین «انواع متعالی فیلم» با نمونه‌های مبتذل و پیش‌پاافتاده (نظیر تمایزی که «ریوبراوو» و «مردی که والانس را کُشت» با فیلمهای مبتذل وسترن دارند) تا حدّ زیادی بسته به ارتباط نزدیک مضامین آشنا و شگفت و میزان جهش بیننده در تعویض دیدگاه خود نسبت به موضوع فیلم می‌باشد و این حرکت متعالی اساساً با باورهای ایده‌ئولوژیک آدمی پیوند خورده است.

فیلمهای دههٔ هشتاد از الگوهای تکراری کاملاً خاصی برخوردارند. معارضهٔ وجه تجاری و گزاف این آثار با بُعد فرهنگی و هنریشان به‌گونه‌ای است که گویی می‌خواهند وجاهت درونی فیلمهای فورد و هاوکس را با ابتذال وسترنیسم بیامیزند. سرنوشت فیلمهایی چون *جنگ ستارگان* در انتخاب همان الگوهای تکراری شکل می‌گیرد. یعنی همان فرمولها و همان تنوعات بازیگوشانه، امّا به جای «جهش» تنها یک گام به جلو کافی به‌نظر می‌رسد و کسی خواستار تعالی ایدئولوژیک در این گونه آثار نیست.

بنابراین آن دوگانگی و تضادی که رولان بارت دربارهٔ موضوع «بازخوانی» ذکر می‌کند در جهان کودکان صادق است. موضوعات فیلمهای کودکان البته اغلب هیجان‌آوراند. در روایات سینمای دههٔ هشتاد نوعی جستجوگری وجود دارد که پنداشت قدیمی سینمای کودک را بر هم زده و آن را به وسعت دید مخاطبان بزرگسال رسانیده است. این گونه فیلمها ساخته می‌شوند تا بزرگسالان چونان کودک با جهان برخورد کنند یا واضحتر بگوییم حسّ طفولیت در آنان بیدار شود. گویی بیننده هنگام مشاهدهٔ این فیلمها می‌خواهد کودک باشد. کودک خود را در «فانتزی» گم می‌کند و به «رؤیا» ایمان می‌آورد به همانسان که طفلِ درون فرد بزرگسال در مواجهه با فانتزی «تولغا» و «ناتوان» است.

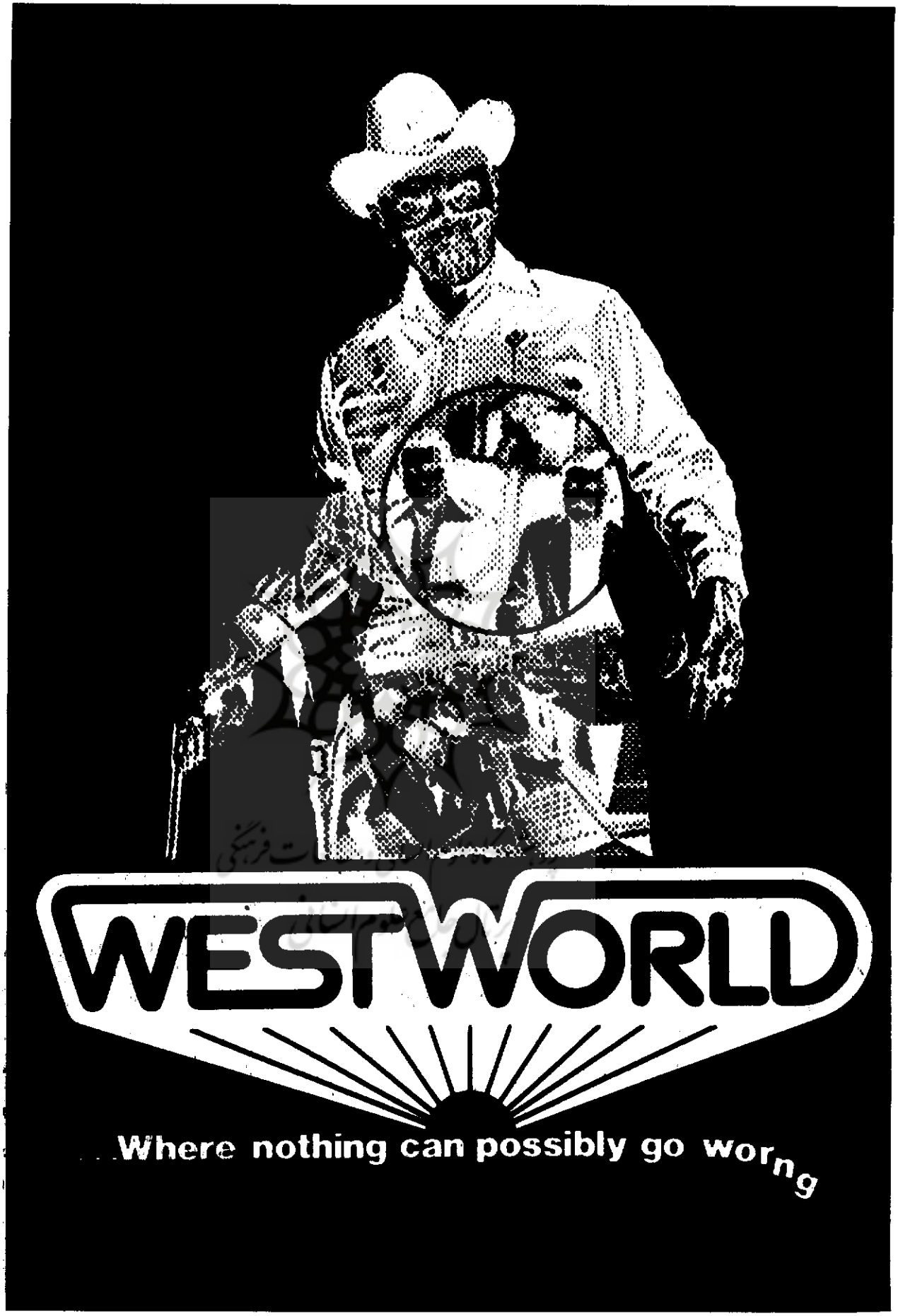
حقیقتاً که «شادی» کیفیتی مُسری است. بهتر است اعتراف کنم زمانی که برای نخستین‌بار *جنگ ستارگان* را دیدم به حدّ کافی مشعوف شدم. من به اندازه‌ای هیجانزده شدم، و چنان خندیدم که حتّی پس‌زمینهٔ غم‌انگیز فیلم با پایان خوش آن از نظرم محو شد. از این اعتراف شرمگین نیستم. من از بازسازی جهان کودکی‌ام و جستجو در جهانی از ارزشهای آن که با باورهای بزرگسالانه‌ام مطابقت نداشت لذّت بردم. امّا چنین شعفی از باورهای ایده‌ئولوژیک جدا نیست. ما ممکن است با احساس «لذت‌جویی» از جهان به دنیا آمده

باشیم امّا لذّت واقعی و راستین تنها در ضروریات مُعیّن فرهنگی که پدیده‌ای همگانی است حاصل می‌گردد. بدین‌ترتیب میل «به لذّت‌جویی» آن هنگام که ما به بلوغ دست می‌یابیم اهمیت خود را از دست می‌دهد و دیگر مقدّس نیست اگر چه به غایت طبیعی و ناشی از طیب‌خاطر آدمی است. من نمی‌خواهم در این‌باره بحث کنم که فیلمها چگونه می‌توانند ذاتاً بدآموز و زیان‌آور گردند. محدودیت این نمایشها از باورهای عمومی اکثریتی برمی‌خیزد که به‌وسیلهٔ آموزه‌های سرمایه‌داری بزرگ تُهی از هرگونه فعالیت متعالی فرهنگی رُشد یافته‌اند. این فیلمها گاه به سریالهای قدیمی شبیه‌اند که در لیست برنامه‌های پُرکنندهٔ هفتگی قرار داشتند (نظیر سوپرمن، بَت‌من و غیره) و گاه به نمایشهای بعدازظهریِ بچه‌ها می‌مانند. خصیصه‌های اصلی این گونه نمایشها که آنان را سر پا نگاه می‌دارد چنین است:

۱ ــ پرداختن به دوران کودکی: توفیق فیلمهای مزبور تنها زمانی قابل درک است که انسان با میل عمومیِ پذیرش رؤیای طفولیت در مردم روبرو می‌شود؛ گروهی که مایلند ماسکی از دوران کودکی خویش برای خود بسازند و به نحوی از قبول مسئولیتهای بزرگ زندگی کناره گیرند؛ الزاماتی که برای اعمال، افکار، تصمیمات و تغییر دادن وضع ایشان ضروری بنظر می‌رسد. برای کودکان چنین مسئولیتی وجود ندارد و همیشه حضور والدین در پشت سر آنها حسّ می‌شود. به همین دلیل است که این فیلمها از افکار روشنگرانه بویی نبرده‌اند و آشکارا در پی روایتِ ماهرانهٔ یک داستان تکراری و دست‌دوم هستند. کارآیی آنها در آمیختن یکسری حوادث و رُخدادهای عجیب و غریب با یکدیگر است و می‌دانند که چگونه روایتی خوشایند عموم را شکل بخشند. موردی برای نگرانی وجود ندارد زیرا عَمُو جرج ویا عمو استیون ــ لوکاس واسپیلبرگ ــ شما را در دستان خویش گرفته، به سرزمین عجایب می‌برند. حوادث و خطرات زیادی در طی سفر برای شما رُخ می‌دهد. امّا نهراسید زیرا آنها به سلامت شما را به خانه می‌رسانند خانه‌ای که زیستگاه ارزشهای نیک سنتی است. همانی که سیلوستر *استالونه* در *راکی* نویدش را داد یعنی حکومت دموکراتیک سرمایه‌دارها و برقراری نظم عمومی. اُسطوره‌های کاپیتالیسم مجازند که راه خویش را برگزینند و در فرصتهایی که به آنان داده می‌شود برابرند؛ قهرمانِ تنها و یکّه‌ای که شانس انجام عملی بزرگ را می‌یابد قادر خواهد بود اوضاع را روبراه کند.

۲ ــ کاربرد جلوه‌های ویژه: این نیرنگها امروزه جُزءِ ذاتِ سینمای فانتزی هستند، (گرچه آلیس هرگزبه چنین سلاح تکنولوژیکی مجهز نبود)[۳] و می‌توان راه تکاملی آنها را از سریالهای قدیمی تاکنون زیر نظر گرفت. جلوه‌های ویژه توأمان دو حسّ را در تماشاگر برمی‌انگیزند در حدّی که بیننده هم از وجود نیرنگها آگاه است و هم از حضور آنها بی‌خبر. تکنولوژی «فریبنده» است. بنابراین ما در یک زمان با دو چهره از «رؤیا» روبرو می‌شویم؛ یکی شگفتیهای منحصر بفردِ این تصاویرغریب و دیگری اندیشه‌ای که ورای این صورت ظاهر وجود دارد (زیرا خیره‌کننده‌ترین رؤیاها در هالیوود با گزاف‌ترین پولها ساخته می‌شوند). آنچه تماشایی است احساس بی‌پروایی و ولخرجی بی‌حد و حصری است که برای هر چه باشکوه‌تر شدن «رؤیا» از هیچ هزینه‌ای رویگردان نیست. ممکن است در دنیای بیرون موج بیکاری روزبه‌روز فزونی گیرد و در همین‌حال ما از دیدن رؤیا نیز به غایت لذت ببریم. امّا اگر هالیوود مایل است کماکان به ضیافتهای کلانی چون جنگ *ستارگان* ادامه دهد چاره‌ای ندارد جز اینکه توان مالی خود را بی‌اندازه افزایش دهد.

بنابراین امپراتوری هالیوود ناخواسته به سوی تهدید به فروپاشی پیش می‌رود و برای وقوع چنین پیشامدی ساخت چنین ضیافتهای خیره‌کننده و نامعقول و تجمّلات غیرضروری بسیار طبیعی به‌نظر می‌رسد.[۴]

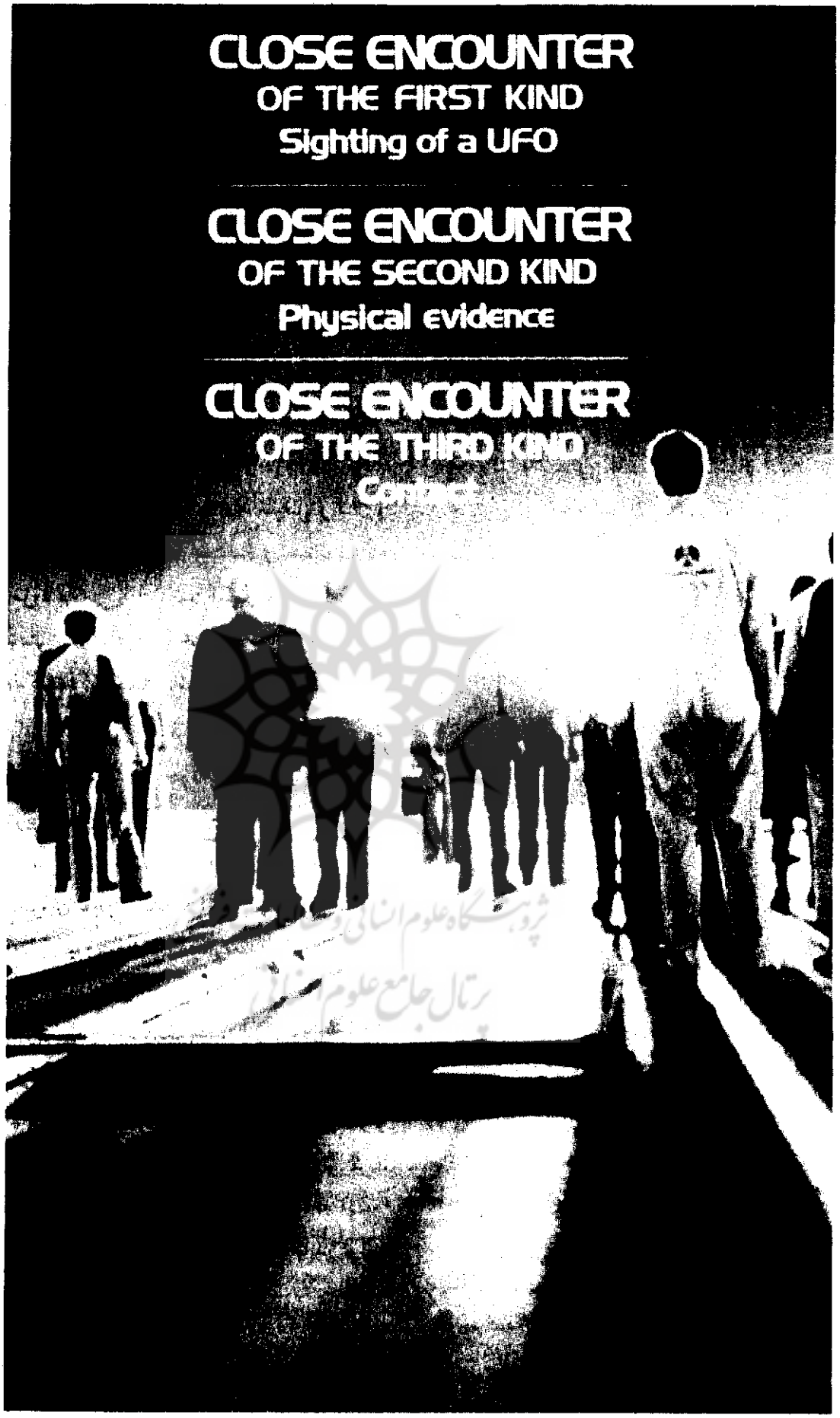

WESTWORLD
Where nothing can possibly go worng

۳ ــ تخیّل: خیال نیرویی است که کوشش خود را صرف در اختیار گرفتن جهان و تغییر آن می‌کند و تنها به احیای ارزشهای نیک قدیمی قانع نیست. آنچه در آثار *لوکاس* نیز به وضوح مشاهده می‌شود بویژه در سطوح جلوه‌های ویژه و نیرنگهای فیلمی، آفرینش موجودات مهیب و گاه مضحکی است که دارای قیافه‌هایی انسان‌نما و یا غیرانسانی هستند. ذات این گونه فیلمها ما را به سوی تصویری «واضح» و «روشن» از خیالهایمان سوق می‌دهند. گویی از پنجره‌ای نگاه می‌کنیم که تنها بخشی از آن پوشیده است و شباهت زیادی بین صحنه‌ها، اشخاص، موقعیتها و علایق قهرمانان داستان با تصوّرات ما وجود دارد. بر طبق همین شباهتها در فیلمهای جنگی دههٔ چهل که *نیروی هوایی* اثر *هاوکز* نمونهٔ برجستهٔ آن است یک گروه نظامی در صدد برپا ساختن باورهای نژادپرستانه و در عین‌حال دموکراتیک هستند. فیلم جنگی به ما چشم‌اندازی از نژادپرستی را عرضه می‌داشت که زیر لوای نظام امریکایی بعدها در فیلمهای جُرج لوکاس و تصاویر فانتزی‌اش (روبوتها و حیراناتی عجیب و غریب) تکرار می‌شد. منتهی در اینجا فقط لباس دشمن بود که فرق می‌کرد و ما همچنان برای جوانان پرنده‌مان که آسمان را در جنگ *ستارگان* از وجود مخالفان پاک می‌کردند هورا می‌کشیدیم. در این فیلمها به آنان شیوه‌های پیشین میهن‌پرستی، نژادپرستی و نظامی‌گری را می‌آموختیم که غرورآفرین و شهرت‌ساز بود.

۴ ــ اضطراب درونی: نگرانی از وقوع جنگ و عذاب نامعلومی که از نابودی دنیا و تمدن انسان برای ما وجود داشت یکی از مهمترین دلایل برای پناه بردن به رؤیاهای کودکیمان بود تا در پناه آن از مسئولیت ناشی از این فجایع شانه خالی کنیم. در دنیای سینما بخشی از این نگرانی مربوط به فیلمهای سینمای وحشت است که جانمایه‌اش آفرینش هیولاهای زشت و موجودات ترسناک، مخوف و ویرانگری است که نه می‌توان نابودشان کرد و نه می‌توان درکشان نمود. بخش دیگری از آثار فانتزی حول مبارزه برای تصرف گنج یا نیرویی فوق طبیعی دور می‌زد مثل سودای صندوقچهٔ عهد در فیلم *مهاجمان صندوقچهٔ گمشده* میل به کسب قدرت آفرینش در *پیشتازان فضا* قسمت دوم و *نیروی نهانی* در جنگ *ستارگان*. در نگاه اوّل ممکن است این مبارزه دو وجه داشته باشد (اعتماد به‌نفس و ناامیدی). امّا این پیام کماکان در فیلمها شنیده می‌شود که: «هیچ چیز نیست که تو قادر به انجام آن نباشی». *مهاجمان صندوقچهٔ گمشده* بویژه این خشونت را تبلیغ می‌کند و راهی را به بیننده نشان می‌دهد که عملاً به جهل او می‌انجامد. آری شما سالم می‌مانید و دشمنانتان همگی نابود خواهند شد. تا زمانی که شما به خود نیامده‌اید نیروی درونیتان چونان نیروی خدایان افزون می‌گردد. فیلم مزبور به‌خصوص این خشونت و نژادپرستی ناشی از آن را تبلیغ می‌کند دشمنانِ قهرمان داستان (غیر امریکاییها) نه تنها پلیدند بلکه احمق نیز هستند و به همین دلیل وجه کمیک فیلم بیش از بُعد فانتزی آن برجسته شده است.

اگر در جنگ *ستارگان* وجه فانتزی جُزء هستهٔ درونی فیلم می‌باشد باید از جنبهٔ منفی و پلید آن (همان ستارهٔ مرگ) در مقابل «نیروی نهانی» نام ببریم. در حالی‌که نیروی نهانی (جهان نیکی) از اصول اخلاقی و موازین انسانی پیروی می‌کند به محض اینکه قدرت خود را با یورش جسمانی و تکنولوژیک می‌آمیزد یکسره نابود می‌گردد. گویی آنها خود با این عمل توانایی نیروی نهانی را انکار می‌کنند. چنین اُصول اخلاقی هماره در فیلمهای جنگی امریکاییها نیز وجود داشته است. بدین ترتیب ستاره مرگ از درون نیروی نهانی متولّد می‌شود. (گویی این بخش سیاه وجود با بخش نهانی امریکاییها آمیخته است) و استفاده از «نیروی نهانی» بوسیلهٔ *لوک اسکای واکر* در جنگ *ستارگان* ناخودآگاه کُنشی نظامی، زورمندانه و ویرانکننده است.

۵ ــ ترس از فاشیسم: من ترجیح می‌دهم از امکان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تهدید فاشیسم نه از جهان بیرون بلکه از درون جامعهٔ امریکایی سخن بگویم و از معضلاتی که به‌طور ناخودآگاه در سیستم سرمایه‌داری این کشور عجین گشته و بالقوه گرایشی به‌سوی فاشیسم، نظامی‌گری و حکومت پلیسی را در خود نهفته دارد، هشدار دهم.

به راستی چه تفاوتی می‌توان بین یک قهرمان تکروی سینمای وسترن یا گانگستری هالیوود با یک قهرمان فاشیستی قایل شد؟ آیا علایم مشخصهٔ سینمای وسترن و گانگستری در فلسفهٔ فاشیسم یکدیگر را نفی می‌کنند یا به‌گونه‌ای دیگر رُشد می‌یابند؟ معما زمانی پیچیده‌تر می‌شود که چنین اندیشه‌ای را در دوران ریگان با احیای قهرمانان جنگجو و متجاوز، پُرقیل و قال و قُلدرمسلک و در عین‌حال با استعدادی معطوف به فاشیسم مورد بررسی قرار دهیم. اگر چه شاید اطلاق لفظ فاشیستی به فیلمهایی چون *راکی* و *مهاجمان صندوقچهٔ گمشده* درست نباشد امّا واضح است که در این فیلمها بالقوه دعوتی به فرهنگ فاشیسم از طریق فرایند تهیّه و جذب بیننده وجود دارد.

مهمترین خصیصهٔ فیلمهایی چون *جنگ ستارگان* تناقضی است که در محتوای آنها وجود دارد. بدین‌معنی که مثلاً «نیروی نهانی» اساساً دارای ابهامی وجودی است. با چنین نیرویی انسان «قدرتمند» می‌شود و در عین‌حال این قدرت می‌تواند به «گمراهی» آدمی منجر گردد؛ بخش سیاه وجود ممکن است در شخصیت همهٔ قهرمانان فیلمهای امریکایی سرکوب شده باشد. امّا «نیروی نهانی» چه؟ در *جنگ ستارگان* راهب پیر به لوک جوان می‌گوید: «قدرت را بر ضعف خود مستولی کن»! همان آموزه‌ای که نازیسم توصیه می‌کرد. در اینجا موضوع اصل و نسب لوک مطرح می‌شود آیاپدر او نیز چونان دارت و ادر (شخصیت پلید فیلم) نمونه‌ای از یک قهرمان فاشیستی است؟ فیلم با زیرکی از پاسخ به این سؤال طفره می‌رود و قهرمان پلیدش را در یک شوک ناگهانی از کردهٔ خود پشیمان نموده بر آن می‌دارد تا امپراتوری را نابود کند.

تناقضی که در محتوای فیلمهای امریکایی وجود دارد در همین‌جا قابل تشخیص است. یک ملّت زمانی آزاد است که از تجاوز و غارت در امان باشد امّا برای امریکا چنین آزادیی دقیقاً با تجاوز و تعدّی به‌دست آمده (با انقیاد بر سرخپوستان و سرکوب آنها). آیا این یاغیانِ مُعارِض با امپراتوری ــ در *جنگ ستارگان* ــ خود به ایجاد امپراتوری جدیدی اقدام نخواهند کرد؟ در فصل پایانی فیلم با اشاره‌ای کوتاه، به این پرسش پاسخ داده می‌شود؛ با بازگشت به تصویری که یادآور فیلم پیروزی *اراده* اثر فاشیستی خانم *لنی راینشتال* است. از پیروزیِ «نیروی نهانی» در *جنگ ستارگان* تا پیروزی اراده[5] تنها یک گام فاصله است.

پی‌نویسها:

۱. (Retern of seven secaucus, bigchill, biglix) زُود از داستان این فیلمها و همچنین اسامی سازنده‌هایشان نامی نبرده است. (مترجم).

۲. گویی این نقل قول از خود رولان بارت است، زیرا بارت از شاخص‌ترین افرادی است که نظریهٔ فیلم ـ متن را در سینما عرضه کرده است. بدین‌معنی که فیلم را نیز می‌باید چونان متن از طریق علایم دستگاه نشانه‌ای رمزگشایی نمود. (مترجم).

۳. اشاره به آلیس در سرزمین عجایب داستانی فانتزی که بارها در سینما آزموده شده است. (مترجم).

۴. به زعم نویسنده هر چه تجملی‌تر شدن سینمای هالیوود از طریق گرایش به ساخت جلوه‌های ویژهٔ گران و پُرهزینه موجب می‌شود تا این سینما در معرض تهدید به ورشکستگی قرار گیرد. چنانچه یکی از دلایل فروپاشی کمپانی فوکس قرن بیستم در دهه‌های پیشین ساخت فیلم عظیم و پُرهزینهٔ کلئوپاترا بود که فوکس قادر به بازگرداندن بودجه‌اش نشد. (مترجم).

۵. Triumph of will فیلمی که به سفارش هیتلر و در ستایش نازیسم ساخته شد. (مترجم).