عروسی سنتی نوسان می‌کند. تماشاگر می‌تواند دور آن قدم بزند یا وارد فضای داخلی شود؛ جایی که صندلی‌هایی معلق، بدن‌ها را در وضعیتی معلق نگه می‌دارند. این تعلیق، دقیقاً جایگاه هنر فکاهی در ایران است: میان سوگواری و نمایش، میان مرگ و عروسی، میان سرگرمی و حرف‌های عمیق؛ جایی که در اوج تراژدی هم می‌شود خندید. بااین‌حال «حجله» در خطر تقلیل به «تجربه اینستاگرامی» است؛ فضایی زیبا برای عکس گرفتن، بی‌آن‌که مخاطب فرصت کند متن را بخواند و پیوندش را با سنت حجله و کاریکاتورهای مشروطه درک کند.

میدان نزاع بر سر زبان

مهدی شیری در انیمیشن خود، سراغ زبان طنز تصویری معاصر می‌رود: کاراکترهای مینیمال، صورت‌های دایره‌ای، زمینه‌دیجیتالی شبکه‌وار و تلویزیونی که برفک نشان می‌دهد. در توضیح آمده که در شش اپیزود، گفت‌وگوی شخصیت اصلی با خود است؛ چیزی شبیه مونولوگ‌های طنزآلود انسان معاصر در برابر صفحه نمایش، آیینه یا جهان بیرونی. این جا پروژه ناگهان به امروز پرت می‌شود: از چاپ سنگی مشروطه، می‌رسیم به دنیای پلتفرم‌ها و ویدئوهای کوتاه. انیمیشن شیری نشان می‌دهد زبان فکاهی - اغراق، تکرار و تیپ‌سازی - چگونه می‌تواند در مدیومی دیگر ادامه پیدا کند، بی‌آن‌که محتاج نوستالژی باشد. این انیمیشن تنها ورود جدی به قلمرو طنز دیجیتال است و تنهایی اش وزنش را هم زیاد می‌کند و هم آسیب‌پذیر. با پوستی مینیمال و ظاهری فکاهی و بلاهت‌گونه حتی، عمیق‌ترین مفهومی را که انسان از گذشته تا امروز هر روز با آن روبه‌روست به میدان می‌کشد. اثر از زاویه‌ای در مقابل فکاهی است و گاهی در ادامه آن به زندگی نگاه می‌کند.

امبرتو اکو در (A Theory of Semiotics، ۱۹۷۶) می‌نویسد: «نشانه‌ها فقط معنا نمی‌سازند؛ قواعد را نیز حمل می‌کنند و هر بازی زمانی آشکار می‌شود که قاعده جابه‌جا شود.» این جمله، کلید فهم «جوکر حقیقی» هوفر حقیقی است. در این پروژه، جوکر - کارتِ کم‌ارزش امانجات‌بخش - به استعاره‌ای از مردم بدل می‌شود؛ مردمی که در تاریخ طنز ایرانی همیشه در «لحظه بحران» احضار می‌شوند. طنز مطبوعاتی مشروطه، مردم را نه کنشگر دائمی، بلکه «مهره اضطراری» تصویر می‌کرد؛ کوچک‌شده اما تعیین‌کننده؛ غایب، اما در لحظه فروپاشی، قهرمان موقت.

حقیقی دقیقاً همین مکانیزم را از نشریه به ساختار بازی منتقل می‌کند: طنز = قانون بازی؛ مردم - جوکر؛ بازی - سیاست. به‌همین دلیل، «جوکر حقیقی» از معدود آثار نمایشگاه است که مسیر «فکاهی تا پاپولار آرت» را واقعاً طی می‌کند: با بازاندیشیِ ساختار قدرت، نه صرفاً با بازسازی فرم‌های قدیمی. این‌جا طنز فقط تصویر نیست؛ «نقض قاعده» است - همان لحظه‌ای که، به تعبیر اکو، معنا آشکار می‌شود. ژاک دریدا در مقاله مشهور خود (Signature, Event, Context، ۱۹۷۲) جمله‌ای دارد که می‌تواند نقطه ورود مناسبی به اثر محمود مکتبی باشد: «قدرت، در جایی عمل می‌کند که معنا تثبیت می‌شود؛ و معنا همیشه با یک جابه‌جایی کوچک - یک کلمه - لغزش می‌کند.» این دقیقاً جوهر پروژه «یک کلمه» است. در کار مکتبی، بازی نه سرگرمی، بلکه سازوکار قدرت است. میزِ سیاه با خطوط سفید، یادآور تخته‌بازی‌های سنتی است، اما کارت‌ها - شعر، شخصیت، زمین - ما را به جهان نشریات فکاهیِ مشروطه پرتاب می‌کنند؛ همان جایی که زبان، میدان اصلی کشمکش بود. فکاهیِ آن دوران، با حذف یا اضافه یک واژه، می‌توانست معنایی را بسازد، تخریب کند، وارونه کند یا از نو بنویسد.

مکتبی همین سازوکار را به یک «بازی» تبدیل کرده است؛ بازی‌ای که در آن مخاطب فکر می‌کند آزاد است، اما در حقیقت در چارچوب قوانینی بازی می‌کند که هرگز ننوشته است و البته در مسیر بازی، با سازوکار زیستیِ قدرت و بقا آشنا می‌شود. مکتبی با ارجاع واضح به قالب‌های چاپ سنگی و گرافیک نشریات مشروطه، یادآوری می‌کند که طنز مطبوعاتی همیشه میدان نزاع بر سر زبان بوده است. حذف یک واژه، اضافه‌کردن یک عبارت، چرخاندن معنا - همه در دل بازی می‌نشستند. به‌همین دلیل «یک کلمه» در ساختار این نمایشگاه جایگاهی ویژه دارد: نه صرفاً ترجمه فکاهی مشروطه به فرم امروز، بلکه آشکارسازی این حقیقت که در تاریخ سیاست ایرانی، هیچ‌چیز به‌اندازه «یک کلمه» خطرناک و تعیین‌کننده نیست. مارشال مک‌لوهان در (Understanding Media، ۱۹۶۴) می‌گوید: «رسانه خودِ پیام است؛ نه آن‌چه می‌گوییم، بلکه جایی که گفته می‌شود، معنا را تعیین می‌کند.» این دقیقاً همان لحظه‌ای است که یاری در آن ایستاده است. یاری طنز مطبوعاتی را از صفحه نشریه بیرون می‌کشد و به دیوار شهر، به رنگ اسپری، به حباب گفتار و به نقشه «نَخشه تهران» منتقل می‌کند؛ جایی که پیام معنا می‌گیرد و اساساً برای آن ساخته شده است. جمله‌های کوتاه - چیزی میان هزل مشروطه و لحن شبکه‌های اجتماعی - در فضای شهری معلق می‌شوند و به یادمان می‌آورند که شوخی، همواره نوعی ابزار اندازه‌گیری فشار اجتماعی بوده است. وقتی این جملات کنار نقشه صحنه هنری تهران قرار می‌گیرند، اثر عملاً به یک «نقشه گردش طنز» بدل می‌شود: از روزنامه تا خیابان، از گالری تا فضای مجازی. اهمیت کار یاری در این است که نشان می‌دهد طنز نه‌فقط محتوا، بلکه یک مدیوم شهری است؛ چیزی که جریان پیدا می‌کند، به‌روزرسانی می‌شود، مهاجرت می‌کند و در بسترهای مختلف معنا عوض می‌کند. به‌تعبیر مک‌لوهان، جابه‌جایی مدیوم، جابه‌جایی پیام است - و یاری این جابه‌جایی را مرئی می‌کند. در متن نمایشگاه، جای خالی پیوند اثر با «اقتصاد توجه» محسوس بود؛ به این جهت که طنز و فکاهی به‌منظور گرفتن همین توجهِ بخش بزرگی از جامعه به خدمت گرفته شده بود، اما خودِ اثر آن را از پیش در ساختار دارد: طنزِ یاری، توجه را مثل یک واحد اقتصادی در شهر به گردش درمی‌آورد. این همان نقطه‌ای است که اثر را از بازنمایی طنز مشروطه فراتر می‌برد و به پرسشی معاصر تبدیل می‌کند: در شهری با این همه صدا، با این سرعت، با این همه رسانه، فکاهیِ سابق، شوخیِ امروز، شنیده می‌شود؟

فاصله‌ی خشونت‌آمیز میان واقعیت و بازنمایی، نقطه عزیمت «فُک‌آرت / از فکاهی تا پاپ‌آرت» است؛ پروژه‌ای که می‌کوشد از دل سنت طنز مطبوعاتی ایران، تبارشناسی چیزی را بنا کند که امروز «پاپ‌آرت ایرانی» به‌نوعی از آن وام می‌گیرد یا باید بگیرد. البته پاپِ آن‌روز با پاپ‌آرتِ شناخته‌شده امروز، در صورت‌بندی و مقصود، تفاوت‌هایی جدی دارد. در آن پاپ، از نمادها و تصویرهای عامه‌پسند استفاده می‌شد تا با عبور از مرز سانسور، پیامی که در نوشتار امکان بیان نداشت، در تصویر به عموم منتقل شود؛ نوعی زبانِ مبارزه و عبور از خطوط قرمز، آن هم برای مخاطبی عمومی که بخشی از او بی‌سواد بود. اما در پاپِ امروز، از عناصر عامه‌پسند در برابر نخبه‌گرایی و هنر مدرن استفاده می‌شود

فکاهی یا دکوراتیو؟

تئودور آدورنو در Minima Moralia جمله‌ای دارد که شاید کلید درک اثر شاهین صیقلی باشد: «در عصر توده‌ها، قهرمان دیگر فرد نیست؛ تیپ است.» همین یک جمله، آن‌چه در «وقت پرواز ماشین‌های چمن‌زن» رخ می‌دهد را بی‌پرده توضیح می‌دهد. صیقلی ردیف فیگورهای هم‌شکل را - جوانان بی‌نام، با سرهایی شبیه تن‌تنِ غربی - بر سکویی قرار می‌دهد که فرم آن مستقیماً از سنگِ توالتِ ایرانی گرفته شده است؛ شیئی که در فرهنگ ما نه شأن دارد و نه مرجعیت، اما یک حقیقت مشترک و روزمره را نمایندگی می‌کند.

این جابه‌جاییِ عامدانه، همان لحظه‌ای است که پاپ‌آرت ایرانی از دل فکاهی سربرمی‌آورد: قهرمان محبوب جهانی تبدیل می‌شود به تیپی بی‌قد، بی‌مرکز و گرفتار در صفِ یکنواخت‌سازی. عنوان اثر - «ماشین‌های چمن‌زن» - به‌درستی استعاره‌ای از دستگاهی است که بر سر یک نسل می‌چرخد و همه را هم‌قد و هم‌صدا نگه می‌دارد؛ چمنی که مدام کوتاه می‌شود تا هیچ‌کس از سطح عمومی فراتر نرود. نتیجه، صحنه‌ای است که هم حکم دادگاه دارد، هم نمایش، هم زباله‌دان؛ جایی که فاصله‌ی میان «قهرمان» و «شیء بی‌ارزش» به‌اندازه ارتفاع یک سنگ توالت است. صیقلی با این اثر نشان می‌دهد که در فرهنگ بصری امروز، نه قهرمان غربی قدرت نجات‌بخشی دارد، نه نماد شرقی مصونیت؛ هر دو در مدار یکسان‌سازی گرفتارند. این همان فکاهیِ تلخی است که از دل پاپ‌آرت ایرانی بیرون می‌زند: خنده‌ای که بیش‌ازآن که سرگرم کند، افشا می‌کند. والتر بنیامین جایی یادآوری می‌کند که «هر سندِ تمدن، هم‌زمان سندِ بربریت است» و همین جمله، شکاف کارنستر صفایی را روشن می‌کند. چرخ‌پره‌های رنگی او، که با ارجاع مستقیم به «صوراسرافیل» و آرمان «عدالت و آزادی و قانون» ساخته شده‌اند، از دور شبیه اسباب‌بازی‌های پارک شهری‌اند؛ باد که می‌وزد، بیشتر به‌نظر می‌رسد در خدمت زیباسازی فضا هستند تا یادآوری خشونت استبداد و تاوان مشروطه. متن همراه، دوگانگی فکاهی مشروطه را خوب صورت‌بندی می‌کند، اما خودِ حجم، این تناقض را به بدن نگرفته است؛ نه اثری از فرسودگی، زخم یا استهلاک سیاسی روی این پره‌های تمیز و خوش‌رنگ می‌بینیم. نتیجه آن است که کار صفایی بیش‌ازآن که فکاهیِ تلخ باشد، در آستانه «دکوراتیو شدن» می‌ایستد.

جاهای خالی در فک‌آرت

میخائیل باختین در (Rabelais and His World، ۱۹۶۵) یادآور می‌شود که «بدنِ گروتسک همیشه در حال بیرون‌زدگی و ناتمامی است؛ بدنی که با فروپاشی‌اش حقیقت را افشا می‌کند.» در چیدمان طرفه اخلاصی، تختِ دوطبقه و توده گوشتیِ صورتی - بی‌چهره، بی‌مرکز، پخش‌شده - نه شخصیت است، نه قهرمان؛ «سوژه ناتمام» وضعیت جامعه است. این‌جا دوباره به وضعیت قایق رضایی می‌رسیم. مشت‌های گره‌خورده‌ای که از سقف آویزان شده‌اند تا دیگری از بیرون آن‌ها را به حرکت وا دارد. میان عصیان و استیصال معلق‌اند؛ حرکتی نیمه‌کاره که هم درگیر طنز فکاهی است و هم در مرز واقعیت تلخ.

ارجاع هنرمند به «جارچی ملت» نشانه درستی است: فکاهیِ مشروطه بارها بدن مردم را در حالت تعلیق تصویر می‌کرد؛ بدنی که برای بیداری باید تکان داده شود. اخلاصی این تعلیق را به‌شکلی فیزیکی و بی‌پرده به نمایش می‌گذارد: تخت، یادآور خوابگاه دانشگاه، بیمارستان و زندان است؛ سه جایی که بدنِ شهروند بیش از هر جای دیگر در اختیار ساختار قرار می‌گیرد. تماشاگر که تخت را تکان می‌دهد، با پارادوکسی مواجه می‌شود: بدنِ فکاهی، اگر تکان داده نشود، می‌میرد؛ اگر تکان داده شود، موقت است و دوباره برمی‌گردد و اراده‌ای شکل نمی‌گیرد. این اثر، فکاهیِ تلخ را به نقطه عریانی می‌رساند؛ بدنی که هم نماد انفعال جمعی است و هم سندی از این که «حرکت» - حرکتی که به کمک دیگری یا دیگران نیازمند است - تنها امکان خروج از این وضعیت است. در این همه ارجاع و برداشت در این مجموعه، جای خالی صدای طنز امروز - میم‌ها، استندآپ‌ها، جوک‌های شبکه‌های اجتماعی - احساس می‌شود. پروژه با وجود تأکیدش بر «پاپ‌آرت»، فاصله‌اش را با صنعت فرهنگ و اقتصاد توجه حفظ کرده؛ گویی ترجیح داده در محدوده امن گالری، با ارجاع به نشریات کهنه، از طنز حرف بزند و از ورود به میدان آلوده طنز روزمره پرهیز کند. حال آن‌که اگر از «فکاهی تا پاپ‌آرت» حرف بزنیم، نمی‌توانیم نادیده بگیریم که مرکز ثقل شوخی امروز روی صفحه موبایل است. پژوهش‌های اقتصاد توجه نشان داده‌اند که تصویر و شوخی، دو ابزار اصلی ربایش نگاه‌اند؛ چیزی که امیدوارم همان‌طور که در استیتمنت اشاره شده، در قسمت‌های بعدی پروژه دیده شود. نمایشگاه در سطح نظری، به هنر همگانی با استخراج از هنر فکاهی نزدیک می‌شود، اما نسبت‌اش با امروز و موضع‌اش در قبال آن‌چه فکاهی بود، همچنان مبهم است. وارهول با جعبه‌های بریلو مرز میان کالای سوپری و اثر هنری را برداشت؛ دانتو از این نمونه نشان داد که معنای هنر، محصول زمینه تفسیری است. در «فُک‌آرت» نیز کاریکاتورهای مشروطه از زمینه اولیه خود بیرون کشیده و در زمینه جدید قرار داده شده‌اند؛ اما گویی قصه‌ای است که نیکه‌رها شده است یا خود به سرنوشت قایق رضایی گرفتار آمده. برخی آثار مانند «خونخنده» ذاکر یا بدنِ اخلاصی، مکانیزم قدرت را به نقد می‌کشند یا در برخی، صحنه و وضعیت را به‌خوبی نشان می‌دهند؛ اما در برخی آثار مثل «حجله»، «مبارک»، «دست به مهره»، «چرخه ابتر» و «سند بدون سندیت»، با فاصله از موضوع قرار گرفته‌اند. جالب این‌که پروژه در جاهایی به پاپ قابل‌فهم برای عموم نزدیک است، اما برخی آثار مانند کار رفیعی و صفایی به پاپ‌آرت غربی یا حتی هنر مدرن نزدیک‌تر شده‌اند؛ زبانی که خود نیازمند ترجمه است؛ همان تنگنایی که فکاهی گذشته از آن می‌گریخت و پاپ‌آرت غربی علیه آن شکل گرفت.

با همه پیچیدگی‌ها، «فُک‌آرت / از فکاهی تا پاپ‌آرت» یک کار را جدی انجام داده است: وارد کردن طنز تصویری به تاریخ هنر معاصر ایران، نه به‌عنوان سرگرمی، بلکه به‌عنوان مسئله‌ای نظری و تاریخی. این پروژه نشان می‌دهد اگر بخواهیم از تصویر در ایران حرف بزنیم، نمی‌توانیم صفحات فکاهی و کاریکاتورهای مجلات را حذف کنیم؛ همان‌طور که تاریخ هنر غرب، کمیک استریپ و تبلیغات را از تبارشناسی پاپ‌آرت حذف نکرد. کار در این مرحله شبیه فصل اول کتابی است که هنوز نوشته نشده: فصلی درباره مشروطه، «صوراسرافیل»، «ملانصرالدین»، «توفیق» و تلاش امروز برای ترجمه آن زبان به مدیوم‌های جدید. آنان در زمانه خود پیش‌گام بودند؛ حال پرسش این است که طنز امروز و نمایشگاهِ معاصر، تکرار حرف قدیم است یا معنای تازه‌ای از آن گذشته را به ما نشان می‌دهد؟ اگر این کتاب و پروژه «فُک‌آرت» قرار است ادامه پیدا کند، ناگزیر باید قدم بعدی را بردارد: به معاصریت نزدیک‌تر شود؛ با طنز امروز، با سازوکار میم‌ها، طنز تلخ شبکه مجازی، اینفلوئنسری و استندآپ‌ها که جای ستون‌های فکاهی روزنامه را گرفته‌اند و با این پرسش که در دوران ویدئوهای چندثانیه‌ای، «پاپ‌آرت ایرانی» چه‌شکلی می‌تواند داشته باشد؟ آیا همچنان به هنر متکی است یا آن‌قدر بازارزده شده که بن‌مایه‌های هنری‌اش را ازدست‌داده است؟ آن‌وقت شاید شکافِ میان «آن‌چه هست» و «آن‌گونه که بازنمایی می‌شود» - همان شکافی که کریچلی گفت - نه‌فقط بر پوستر آغازین، بلکه در میدان هنر ایران دهان باز کند؛ جایی که خنده، دیگر موضوع نمایشگاه نباشد، بلکه قلابی برای اندیشیدن شود؛ همان‌طور که در بخش‌هایی از پروژه بود و در بخش‌هایی نه.

از این روزها

در ستایش تعادل

صوفیا نصرالهی
روزنامه‌نگار

۱ این روزها که به‌خاطر آلودگی هوا، مدارس تعطیل یا نیمه‌تعطیل یا مجازی‌اند، دستوری آمده که مادران شاغل می‌توانند با هماهنگی مدیران‌شان، دورکاری کنند. اینکه چقدر این تعطیلی‌ها کارآمد بوده، دورکاری‌ها معنا دارد یا نه، مسئله‌ی دیگری است. به این بهانه یاد فیلمی افتادم که اخیراً دیدم: «خانواده‌ی رز»؛ کمدی سیاه جی روچ با بازی دو بازیگر درجه‌یک بریتانیایی اولیویا کولمن و بندیکت کامبربچ. البته خود فیلم درجه‌یک نیست و خیلی هم متوسط ساخته شده، اما نکته‌اش درباره‌ی زنی شاغل و متأهل است. مینی‌سریال تریلر «همه‌ی تقصیرات آن زن» هم یکی از خطوط پیرنگ‌اش که تاکید زیادی هم روی آن می‌شود، ماجرای مادران شاغل است. من همیشه متعجب بودم که چطور برخی از زنان این توانایی را دارند که هم در طول روز کار کنند، هم شب‌ها به همسر و بچه‌هایشان رسیدگی کنند. تصورم هم این بود که این‌میزان سختی و رنج کار، فقط مربوط به ایران است. هم فیلم «خانواده رز» و هم سریال «همه‌ی تقصیرات آن زن» نشان داد که این‌بحران، جهانی است. در شرایطی که زندگی مدرن و تفکرات معاصر، زنان را به‌شکل جدی وارد بازار کار کرده، هنوز پای کار خانه و بچه‌ها که وسط می‌آید مسئولیت، تمام و کمال با زنان است. در فیلم «خانواده رز» زن مجبورشده تمایل و جاه‌طلبی‌اش به موفقیت در کارش را سرکوب کند تا همسرش به کارش برسد. این میل فروخفته، جایی که مرد بیکار می‌شود و زن باید با کارکردن، خرج زندگی را دربیاورد و بعد معلوم می‌شود که ازقضا چقدر در شغل‌اش توانمند است، به‌تحقیر مرد و فروپاشی خانواده می‌انجامد. دلیل‌اش این نیست که زن سر کار رفت؛ بلکه به این خاطر است که زن، خودش را در زندگی سانسور کرده بود.

به بیان‌دیگر، در سریال «همه‌ی تقصیرات آن زن» هم چنین نگاهی را از سوی جامعه به زن شاهد هستیم. بچه‌ای گم‌شده و انگشت اتهامات به‌سمت مادری است که به‌اندازه‌ی پدر، مسئولیت داشته اما او باید همه‌ی هماهنگی‌های مربوط به کودک را انجام می‌داده و درنهایت مقصر اصلی ناپدیدشدن بچه، زن است.

در سریال البته طبق مد روز درنهایت ماجرا برعکس می‌شود و مردان می‌شوند متهمان ردیف اول. من با این نگاه مخالفم. معتقدم که اگر در جامعه تعادل وجود داشته باشد، دنبال مقصر و متهم نمی‌گردیم بلکه به آدم‌ها؛ فردی، انسانی و فراجنسیتی نگاه می‌کنیم.

۲ تماشای سریال وینس گیلیگان، خالق «برکینگ بد»، عجب تجربه‌ی ناامیدکننده‌ای از کار درآمد. «پیلاریباس» یک شروع بامزه دارد. یک اتفاق آخرالزمانی باعث می‌شود که مغز همه‌ی آدم‌های روی کره‌زمین به‌هم‌متصل شود و این‌وسط فقط زنی به‌نام کارول و ۱۲ نفر دیگر روی کره‌زمین، جان سالم از این ماجرا به‌در می‌برند. همه‌چیز هم البته توسط بقیه برایشان فراهم می‌شود، اما درواقع آدمی نیست که بتوانند با او ارتباط بگیرند. همه‌چیز بیش‌ازاندازه مصنوعی است. ایده‌ی درخشانی در قسمت اول که در پنج قسمت بعدی بدون هیچ اتفاق دراماتیکی پیش می‌رود، تا قسمت ششم که تازه می‌بینیم، یک مرد از پاراگوئه هم‌شبیه کارول فکر می‌کند. تا اینجای سریال اتفاق شگفت‌انگیزی نیست اما برایم یک نکته‌ی خوب در اپیزود ششم داشت؛ مسئله‌ی فردیت. از آن چیزهای مهمی است که بر سر آن، سوءتفاهم زیادی وجود دارد. در چندسال اخیر روانشناسی زرد، جوری بحث فردیت را پررنگ کرد که یادمان رفت مسئولیت‌هایی نسبت به جامعه و انسان بر دوش هر کسی است. بخشی از آن، وظیفه‌ی انسانی است. قبل‌تر اما به‌خصوص در تفکر چپ آن‌قدر به کلیت جامعه بها داده می‌شد که فردیت آدم‌ها را از یاد می‌بردند. به فیلم بامزه‌ی «نینوچکا»ی ارنست لوبیچ فکر کنید که چطور زن ذوب‌شده در حزب، حتی به خودش اجازه‌ی عاشق‌شدن نمی‌داد. بعد به فیلم‌های سال‌های اخیر نگاه کنید که چطور آدم‌ها به‌خاطر یک‌لحظه و یک احساس فردی، به خودشان اجازه می‌دهند که به‌راحتی به دیگری آسیب بزنند تا مثلاً فردیت خودشان حفظ شود. این یک ایده اگر بعد از این در سریال «گیلیگان» گسترش پیدا کند ممکن است از سطح یک اثر متوسط نجات‌اش بدهد.

۳ گمانم ستون امروز، درباره‌ی تعادل شد؛ تعادل در نگاه جنسیتی و اهمیت‌دادن به فردیت و جمع. تعادل، حلقه‌ی مفقوده‌ی این سال‌ها در همه‌ی جوامع است و در ایران هم. ما به آدم‌های متعادل، کمتر بها می‌دهیم؛ یکی از دلایل‌اش هم این است که خب نبوغ معمولاً اتفاق است و از دل تعادل نمی‌آید. اما امروز به آدم‌های متعادل بیشتر از نابغه‌ها نیاز داریم.