کار، خواندن، لذت

سرژ دنی

این متنها برای آنکه تئوریک باشند، درنظر گرفته نشده اند، بلکه بیشتر نشانه هایی هستند که امروز در لحظه ای پدید می آیند که به نظر می رسد سینما، که خود را از شکلهای اولیه اش تهی کرده و دوباره بیختن وسواسهای(هنوز فعال) که آن شکلها را به وجود می آورد، به پایان رسانده، به انگ زدن زمان در یک پرسشگری بی انتها دربارهٔ«واقعیت» پرداخته است.

مَفصّل بندی این متنها بر چنین پرسشگری مبتنی است و هدف از آنها اقامهٔ پرسشهای بیشتر دربارهٔ جایگاه سینما در ارتباط با هنرهای نمایشی دیگر و وضعیت محصولات آن با عطف توجه خاص به ایدئولوژی ای پدیداری است که چنین پرسشگری ای می تواند آن را به کمال رساند یا نابود کند ـ تشخیص اینکه کدام یک، هنوز دشوار است ـ اما برای هر دو بدون شک علائم یک بحران آشکار است.

این متنها از طریق کار کردن بر روی(یادرون) آن وسواسهایی به وجود آمده اند که در ارتباط با آن ایدئولوژی روی هم می افتند و مدعی نیستند که از قید آن ایدئولوژی خلاص شده اند، بلکه گرفتار و مقید درون آن پندارهایی هستند که اعلام می کند ادعای وحدت دادن به وضعیت آنها درون جامعیت یک تئوری را دارند، که می تواند کاستیهایشان را بپوشاند.

«دربارهٔ سالادور» (Salador)

o ـ «این چیست که اکنون «پدیدار» برمن است! بی تردید، آنتی تز هیچ نوع از «جوهر»ی نیست ـ چه دانایی از هرنوع و از هر جوهر می توانم درباره اش اظهار کنم، مگر فقط استادهای پدیداری آن را! به درستی نقاب مرده ای نیست که کسی می تواند روی یک مجهولX بگذارد و مطمئن باشد کسی نیز می تواند آن را بزداید! برای من پدیدار، خودش چیزی عمل کننده و زنده است که چنان در ریشخند خود ژرف می رود که مرا وامی دارد احساس کنم حضور دارد، یک «اراده»، آه دور بسته، یک رقص ارواح، و دیگر هیچ»(نیچه).

۱. کاستی بسیار زیادی در ادعای همیشگی دربارهٔ سینما به عنوان[چیزی] که وابسته به واقعیت، به جهان یا به زندگی، چنان که زنده است، وجود دارد. قبل از هرچیز بگذارید، ارتباط با «بصری» را در نظر بگیریم. بصری، نه مضاعف است، نه تخطی کننده، سوء تفسیر کاذب یا غیر دقیق چیزی دیگر نیست؛ بصری چیزی دیگر *است*، چیزی که خنثی نیست، که قوانین، تأثیرات و استلزامهای خودش را دارد. سینما که رؤیای «مواجهه مستقیم با جهان» را داشت، در سطحی ژرفتر، از واقعی به بصری و از بصری به تولیدات فیلم شده اش، بدیهی فرض می کرد که همان حقیقت را به طور جامع، بدون تحریف یا خسران، *بازتاب می کند*. و می توان فرض کرد که در دنیایی که انسان به سادگی می گوید من «می بینم» چون «می فهمم»، چنین رؤیایی، به طور تصادفی به وقوع نخواهد پیوست، زیرا ایدئولوژی مسلط که معادلهٔ «واقعی = بصری» را وضع می کند منافع بسیار در تقویت این دارد.

۲. ایدئولوژی و سینما. مسأله در دوره های اخیر جابه جا شده است؛ ظنّ به عمل سادهٔ فیلم گرفتن، به دوربین و ساخت آن و غیره تغییر مسیر داده. تسلیم. اما چرا قضیه باز هم عقب تر برده نشد، و با آن چه که هم به خدمت دوربین درمی آید و هم از آن سبقت می جوید، درگیر نشدند: اعتماد کاملاً کورکورانه به بصری و کسب تدریجی تسلط چشم بر حسهای دیگر، یک سلیقهٔ جامعه و نیاز برای دیدن آنچه منعکس می شود و غیره؟ با انجام چنین کاری، اجتناب از یک بت شکنی شرمنده که در آن همهٔ روابط با تصویر به عنوان گناههای فانی (گودار و تصویرهای کاذبش از *حقیقت* ـPravdaـ) تجربه شده اند، دشوار می شد؛ نیز، اجتناب از نابود کردن نگاه ویژهٔ پدیدهٔ سینما، [یعنی] لحظه ای در تاریخ عمومی نگارگری با عدسی، لحظه ای که به خود آن موهبت یک تاریخ بخشیده شده است، که شاید نقطه پایانش را به احتمال پیش بینی می کنیم.

۳. فنولوژی. بنابراین سینما، به سنت ستافیزیکی وسترن پیوسته است سنتی برای دیدن و تماشا که برای آن، [این سینما] کار فنولوژی را به انجام می رساند. فنولوژی چیست و مباحثه درباره نور در واقع چگونه می تواند باشد؟ بدون شک، یک بحث پایان شناسانه؛ اگر درست باشد که پایان شناسی «شامل خنثی کردن تداوم و نیرو به نفع *خطای حسی* همزمانی و شکل است» (دریدا).

۴. تداوم وَنیرو: به عبارت دیگر، کار. «نور رد پاهایش را پاک می کند؛ خود غیربصری، بصری را می گدازد»، همیشه جهانی پایان یافته و به کمال رسیده به ما می دهد که در آن کار (برای شروع، خود آن [کار]) به نحوی کاملاً تخیل برنیانگیز حرف می زند، جهانی که درک می کنیم، فقط از آن جهت که هرگز آن را نشناخته ایم و هرگز به هیچ وجه خطر شناختن آن را نمی کنیم، می پذیریم که گویی در کنار هویداگری آن هستیم. بگذارید فنولوژیکال را چنین تعریف کنیم که مداومت از طریق سرراست دیدن بصری [به عنوان] الگوی شناخت، بصری و *شناخت* را از طریق وادار کردن دومی به جبران اولی و اولی به تضمین دومی، با هم اشتباه خواهد گرفت.

۵. یک *اثر*(Oeuvre) هست که، با ذکاوتی که در آن با دیگران شریک نیست(و به همین دلیل است که چنین استثنایی به نظر می رسد)، به طور مداوم کوشیده است که آن معادلهٔ بصری و شناخت را از حرکت بیندازد. اثر اریک رومر قابل توجه است که فقط در چهارچوب یک فیلم آموزشی به این هدف دست یافت، *اتاقهای فیزیک در قرن هجده* وقتی شرایط تجربه برپا شد و نتایج پذیرفته شدند، هرچه «در این میان» اتفاق بیفتد ـ یعنی فیلم زمان واقعی تجربه ـ به طور همزمان از تاه درآمدن یک نمایش است و تولد یک ایده. «ما به درون اسطورهٔ آینه دانش به عنوان بصری یک شیئ معین یا خواندن یک متن مقرر لغزیده ایم، هیچ یک از این دو چیزی نیست مگر تصویر شیشه ای خودش، گناه نابینایی به همان اندازه که فضیلت تماشا

کردن به طور مستقیم به بصری، به چشم انسان متعلق است» (آلتوسر)

۶. نه چندان قبل، «دیدگاه جهانی» و «تشریفات مشاهده» که بر مایه ها در نقادی مسلط بود، در همهٔ سطوح به‌طور همزمان، هم عرض بود: کارآکترها، از پله ها بالا و به صحنه می رفتند، فیلمساز به جهان نگاه می‌کرد و تماشاگر فیلم را تماشا می کرد. هرگونه بیدار کردن خودآگاهی، در وهلهٔ اول نوعی پرورش ظاهر بود و اگر بر حسب تصادف فیلم سیاسی می شد، کل مبارزه طبقاتی درون یک طلوع دوباره جذب می شد. یک سیاست محوری که فیلمی مانند *آندری روبلف* فقط یک مثال دیر از راه رسیدهٔ آن است (حالا که داریم فیلمهای اخیر را مورد توجه قرار می دهیم، *آخرین رویارویی* تحسین برانگیز از سولیما را ترجیح می دهیم که در آن ساز و کاری از این گونه ـ من می بینم پس آگاهم ـ قلب و با تکرار مداوم به چیزی مضحک تبدیل شده است.

۷. بگذارید خطر کنم و بگویم «منطق دید و فرادید» یک نتیجه دارد که هم اکنون تمییز و تشخیص آن را شروع کرده ایم. سینمایی که شواهد و هیمنه حقیقت را به ما ارائه می کند، مدتهای مدیدی است که وجود دارد: فیلم تبلیغاتی که در آن کل حقیقت به فوریت قابل اثبات است، که در آن انسان به روشنی فوران گردباد سفید، نرمی کرم کارامل یا رنگ بادوام حاصل از K_2R را می‌بیند. اغلب فیلمهای پخش شده، در حدی که «توسعه»، در مادهٔ از پیش موجود هستند که به طور فزاینده به این زیبایی شناسی اشاره دارند وبرای خودشان مایه ها و شیفتگیهایی را می آفرینند که [به این زیبایی شناسی] اجازه اش را می دهد «برانگیختن خودآگاهی» در شکلهای همزاد فیلمهای تبلیغاتی و تبلیغ. زیبایی غیر قابل دستیابی آگهیهای تبلیغاتی «Saladon» (pires and Grimblat)، جهش به جلو[یی] که با دقت و توجه یی نهایت نسبت به کارشان، مقرر می کنند، باید اینجا و اکنون [آن حرفه بزرگ] را به این درک برانگیزاند که چنین استعدادی روی شبه فیلمها، بر باد داده نمی شود. بنابراین، به جای وانمودکردن به فیلمبرداری یک صحنهٔ دراماتیک با مونتاژ در کنگو (*زندگی برای زندگی*)، للوش باید ستایش های یک مارک از پارچه های احرامی را بخواند، ملویل یک مدل از بارانی را.

۸. از این گذشته، جالب توجه است که ببینیم آنچه که پس از جنگ سینمای «مدرن» نامیده شده، چه ژرفایی شامل فقط تطبیق دادن یک *ارزش* نوین با این شکلهای غایی مطرود اما از پیش موجود، از طریق نوعی از فرضیه های برگشتی است که نقاشی از قبل مثالی از آن ارائه کرده است نه فقط آگهیهای تبلیغاتی بلکه نیز «جاذبه هایی که از راه می رسند»، تیتراژهای فیلم، فیلمهای آماتور، غیره.

۹. اگر سینما حاوی فتولوژی است، آنگاه هر فیلم، اگر نتواند آن را کنترل کند، توسط آن کنترل شده است. و اگر به کنترل فتولوژی موفق نشود فیلم (زندانی نور) باید لااقل آن را معرفی کند، باید از حدی که جهان «ژرفتر از تخیلات روزانه است»، آگاه باشد. این شامل دو کشف

نیچه

است که صرفنظر از ساده سازی غایی شان، باز هم تکان دهنده اند زیرا به روشنی آنچه آرزویی برای پنهان کردن بوده است را آشکار می کنند: اینکه دیگر هیچ معصومیتی در «واقعی» یا در تکنیک وجود ندارد، که سینما به سادگی رابطه ای با بصری نیست، بلکه در سطحی ژرفتر، یک آمیختگی مبهم بنیادین و بازی به طور مداوم تکرار شونده بین دو *حالت* از پدیداری است.

۱۰. *حالت* اول. هرچیزی که می تواند و باید فیلم شود (مادهٔ قابل فیلمبرداری) از همین طریق دارای یک LCD (کوچکترین مخرج مشترک) است ـ پدیداری آن. برای مثال در *عجایب المخلوقات* (Freaks) چه روی می دهد؟ مشکلی که به نظر می رسد تادبراونینگ روی آن درنگ می کند، از ابتدا حل شده است. از لحظه ای که هیولاها می توانند در یک نما با انسان شریک شوند، دیگر در واقع هیولا نیستند؛ آنچه آنها را با انسانها وحدت می دهد قوی تر از چیزی است که جدایشان می کند آنچنان که براونینگ ناچار می شود هیولایی را در زمان قصه [تخیلی] ـ همچنان که در طول آن ـ دوباره معرفی کند. سینما برای اهلی شدن ماشین خطرناکی است؛ تفاوتها را تدارک می بیند، اما فقط در محدودهٔ یک *تشابه* بنیادی تر.

۱۱. دربارهٔ موضوع آن *تشابه*. این کشف فیلمسازان بزرگ دوران کلاسیک (که آن را می فهمیدند و بر آن تسلط داشتند: هاکس، براونینگ لوبیچ، بدون شک و به یقین فورد و رنوار) بود. در اشتیاق برای مواجهه متنوع ترین آدمها و دنیاها درون یک فضای واحد، در واقع یک نمای واحد، در اشتیاق برای آفریدن یک نمایش/ لذت از این تنوع خطرناک و

برانگیزاننده (و تمامیت هنر آنها شامل ممانعت از یکنواختی تمایزهاست) به ناگزیر به اثر عکس دست یافتند. یک همبستگی ظاهراً خود به خودی در چشم دوربین که بیشتر شبیه شلوغی یک شرکت تئاتری است که وقتی پرده در مقابل نمایش خیال عدم اتحاد آن فرو می افتد، حسی ژرفتر از وحدت را تجربه می کند.

۱۲. از آنجا که نمایش به وضوح موضوع مهم برای آن عشاق «دنیاهای کوچک» است که از این به آن فیلم باز تولید می شود، *تباین ارائه شده در شکل تماشا*، (زیرکانه) انکار می شود. اما این نمایش است که هنوز ناکامل است، که به تأثر بسیار مدیون است و چیزی است که آزاد کردن آن باید ممکن شود. شاید حالا بتوانیم [آن] قطع [فاصله] را که به نظر می رسد کار روسلینی، مستقیماً پس از جنگ آن را می سازد، تفسیر کنیم. او چندان مخالف سینمای کلاسیک نبود که از طریق مسلم داشتن نتایج ناگزیر آن ـ نمایش را به ژرف ترین سطح تبدیل کردن، با تعمیم دادن ـ نابودش کند. به ناگهان، هرچیز، از بدمنظر گرفته تا بی اهمیت، در یک سطح واحد ارائه شدند (پرورش دادن مشکلات اخلاقی ملازم ـ نقطه نظر درباره نماهای تعقیبی ـ و شکست تجاری) سینما بنابر ماهیت خود یک ترازگیر است.

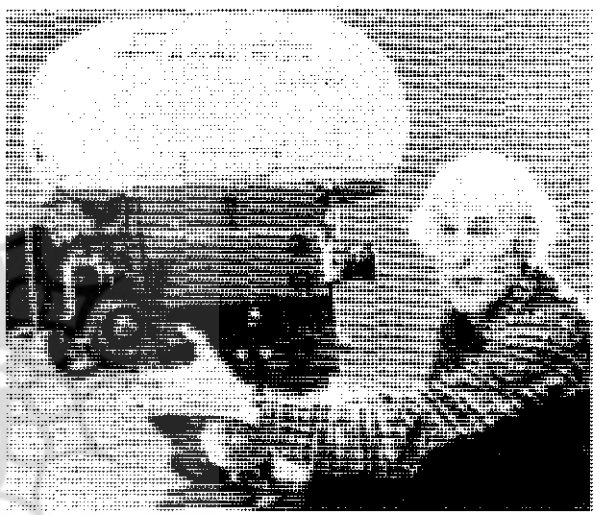
۱۳. *حالت* دوم. هرچه که فیلم *شده است* (هرنما)، به عنوان یک نتیجه یک کوچکترین مخرج مشترک (LCD) (اسلوب پدیداری دیگر، اما نه پدیداری حال در مجموع بلکه آن پدیداری خاص سینما). مسأله در اینجا ثبت آن چیزی است که در لحظاتی روی نوار فیلم، ضبط شده است، و محدودیت آن از طریق قاب بندی و تداوم که هردو به یک اندازه ابطال ناپذیرند. در همان حین که حالت اول اجازه می دهد که «چیزی» روی پرده، ثبت شود، حالت دوم گذار و سهولت مفهوم را از طریق یک اسناد مشترک، فراتر از همهٔ تباعدها، به تمام نماها را امکان پذیر می کند و این همان است که اخیراً به طور مداوم و به نحوی شوریده به آن ارجاع می شود. قضیه دیگر فقط محدودیت مضاعف فضایی و زمانی هر نمایی نیست (محدودیتی که همهٔ آنها که می خواهند از همان ابتدا مفهوم را با تصاویر بنویسند، و از طریق آن عمل می کنند). از این گذشته، اکنون مهمتر از همه واقعیت ثبت کردن روی شالودهٔ مادّی است که فقط یک مثال از تنها قاعدهٔ سینماست ـ باز کردن عمودی نوار سلولوئیدی، با یا بدون تصاویر.

۱۴. مشاهده. این چندان چیزی در این باره نمی گوید که آن گونه دلایل (که «حضور» چیزی روی پرده و احتمال تبدیل مفهوم به یک حس مشترک، به طور خودبه خودی و بنابراین به نحوی تکان دهنده، به وقوع می پیوندد)، از این رو کدرونامفهوم شده اند، که واضح تر از آن هستند که واقعاً دربارهٔ آنها فکر شود، تاریخ سینما نفی مداوم اشتیاق به دانستن چیزی در این باره بوده است. انکاری که فقط از طریق *تکرار* (مضاعف سازی) ممکن است: فیلمسازان، مشتاقانه تأثیراتی را تکرار

روبر برسون / ژان لوک گدار

کردند که قویاً ظن آن را داشتند که می توانند بدون آنها هم به خوبی کار کنند. آنها در برابر حضور ناکافی (از آن رو که بدون کار یا ارزش قابل دسترسی اند)، به طور پیوسته با آن استراتژی مخالف بوده اند که بر بازیگر و دکور مسلط و مصر است، حضوری به توان چهار از آنچه که مک مائونیسم[1] فقط تئوریزه کردنی دیر از راه رسیدهٔ آن بود. آنها در برابر معنای ناقص (اغتشاش، مفهوم چندگانه: Untersinn) با مفهومی هدفمند، مخالفت کردند و به جای آن یک نوشتار را نشاندند که در آن باید خود علت[وجودی] هر عبارت از A به B نمایش داده شده، حتی در پس نقاب یک عدم کفایت.

۱۵. تا کنون سینما به چه طریقی مورد تردید قرار گرفته است؟ این بدگمانی برچه چیز استوار است؟ همیشه یا تقریباً همیشه بر تکنیک «برداشت» به مفهوم تسخیر یا تخطی، که در آن بعضی واقعیتهای «استوار» که فقط برای آن مورد خطاب قرار گرفتند که دربارهٔ خود بگویند، باید دستکاری می شد. از این رو یک دوربین هرچه غیر بیناتر و ساده تر باید شیارهایش را می پوشاند، زیرا فیلم گرفتن چیزی نیست مگر دیدن و دیدن به نحوی بی پیرایه. تنها سؤالی که پرسیده نشده، این بود: چه چیزی دستکاری می شود؟ و آیا اگر چیزی که با معصومیت نگریسته شده، به *خاطر این دلیل*، معصوم می شود؟ یا باز هم آیا [این] نگاه، از آن رو که چیزهای مورد دیدن از میان فرهنگی ترین ها، آنها که با مفهوم وزین



روبرتو روسلینی/اریک رومر

و با ایدئولوژی اشباع شده اند، انتخاب شده اند، بیشتر از همه تهدید کننده نیستند؟ به این مفهوم، سینما ـ حقیقت (آنچنان که رایشنباخ در نظر دارد) به سیستم ستاره ها می پیوندد و یا بهتر بگویم، بقای آن است.

۱۶. گفتن اینکه هر چیزی به دلیل این که وارد میدان دوربین می شود، از تعلق به میدانهای دیگر باز می ماند، ابتذالی (باز هم) دیگر است. آنچه که قرار است فیلم شود، همیشه از پیش ساخته شده است. با توجه به تصاویری که با آنها به پر کردن مغزمان ادامه می دهیم، ناچاریم بپذیریم که مأخذ مراجعه به آنها، به سختی یک «واقعیت» است که تجربه کرده ایم، بلکه بیشتر یک تجربه تصوری است که از پیش از طریق دیدن این تصاویر در فیلمهای دیگر کسب کرده ایم، عادتی که از طریق تماشای آنها شکل گرفته است. هیچ نمای تعقیبی از مردی که در خیابانی قدم می زند، وادارم نمی کند که تجربهٔ شخصی خودم از قدم زدن را، هر چقدر غنی هم که باشد، به آن ضمیمه کنم، بلکه با رشته ای از یادآوریها از *طلوع* تا *مجازات* چنین می کنم، که بدون شک «تصورسازی انضمامی» نامیده می شود. آیا برای نسل فیلم ـ دوست که خودش را در *سینما تکها* مدفون کرده است، مرگ می تواند چیزی جز تأثر از افتادن بدنها بر روی صحنه باشد؟

۱۷. برای فیلمسازان جدید، به زحمت مسأله ای جدی تر وجود دارد. و به هیچ وجه تصادفی نیست که با استعدادترین آنها، در واقع، قبلاً منتقد و فیلم ـ باف، [که] دیگر ناآگاه نیستند که سینما ـ علاوه بر یک فرهنگ و سنت (خاص) در تاریخ نمایش ـ به چشمی هرچه زنده تر و خاطره ای هرچه قاصرتر تبدیل شده است. تحویل جهان به یک منظر تعمیم یافته کار تلویزیون است. اکنون، بقای سینما، محدوده ای است که در آن می تواند یک «نمایش» را درون مفهومی عام از اشباع تصویری، ارائه کند. آن نمایش تا جایی که ممکن است حاوی درنگ (چند ثانیه کافی است)، جانشینی مشهود توسط از پیش مشهود، و از این رو نمایش چیزی تاکنون نامشهود ـ لااقل روی پرده ـ است. آخرین دورهای ظاهرگرایی، پورنوگرافی، احتمالاً علمی تخیلی در این میان هستند. تنها [چیز] اساسی، دوباره جای دادن تمام مسائل تحمیل شده توسط مفهوم کامل فیلم (سکانس نماها) درون یک مسأله واحد و حساس از *قرائت نما*، از رمز درآوردن (این چیست؟) آن است. آیندهٔ سینما [چیست]؟ به هر مفهومی که این را جدی بگیریم ماهیت تصویری [نمایشی] آن است. لااقل یک فیلم (۲۰۰۱)، که در آن دوربین در سطوح اول شروع و در کنار مک لارن تمام می کند، موضوع مورد پذیرش خود را دربارهٔ آینده نمایش بنا می سازد.

۱۸. یعنی، فقط سینمایی که به دنبال خود ـ نقادی است، و با این جهش به پیش و این نیاز برای تاکنون نادیده (که فقط می تواند خود را با عدم رضایت فرسوده کند، خوشنود نمی شود، به روشنی از پیش معنایی (که نیاز دارد به ناچار، آشکارا مدلل باشد) را در هر دلالت کنندهٔ «قابل فیلم شدن» می بیند. رابطهٔ آن با فتولوژی، راه خاص آن برای افشا یا متهم نکردن معصومیت کاذب «واقعی» است، واقعیتی که همواره به دلیل سادگی از قبل فیلم شده است. در اینجا دو اسلوب پدیداری را در حال عمل می بینیم: مفاهیم خاص لحظه (قاب بندی و تداوم) به عنوان یک شک و از ساختار تهی کردن مادهٔ زینت داده شده توسط اولی (فیلمبرداری) یک مضمون دیگر توسط پیش مضمون خود مخفی نمی شود، یک پیش مضمون به *نوبه خود مورد شک قرار می گیرد*. از این گذشته، یک رابطهٔ سینمایی با فتولوژی را می توان در (لااقل) سه شکل بر حسب آنکه مادهٔ هنوز فیلم نشده را چگونه پیش فرض قرار می دهد، ظاهر کرد:

ـ خنثی

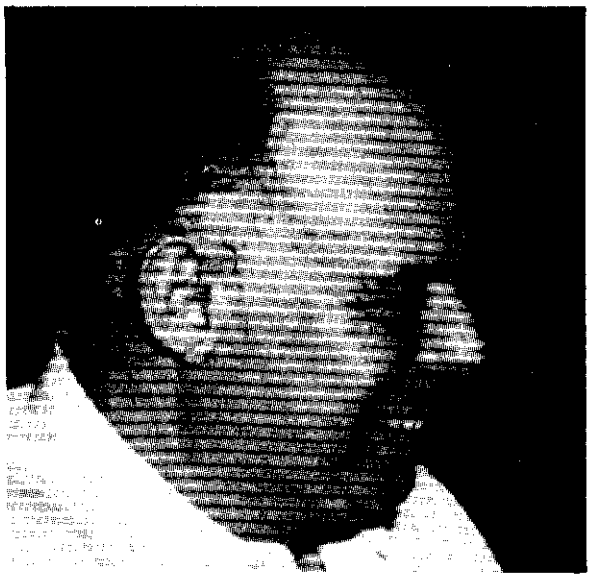
ـ خنثی شده

ـ هیچ یک

اولین شکل به وسیلهٔ همهٔ فیلمها (اکثریت کامل) ارائه شده است که زیر نقاب واقعیت، در حصار ایدئولوژی (که بی آنکه ضرورتاً درک شده باشند، بازگویی می شوند) و زود به تبلیغات مبتلا می شوند. قرار است «سالادور» بر بیانی سرکوب نشده از این نوع سینما تاریخ بگذارد.

۱۹. شکل دوم تبیین بیشتر را ضمانت می کند. باید به طور منطقی تصور شود که تکنیک فیلمبرداری که ظن ابهام و دوپهلوگویی دربارهٔ آن می رود ظرفیت تغییر شکل دادن و تبدیل کردن مادهٔ هنوز فیلم نشده (و از این طریق، خنثی کردن اثرات آن) را دارد. این عملی شبه جادویی، به

فرتیس لانگ



ژان رنوار

تحوی خلسه آور برانگیزاننده، نوعی کیمیاگری که در آن سرب هنوز فیلم نشده، به طلای فیلم شده، تبدیل شده است، ذره ها و تکه های مستقل دیگر چیزی از مضمون پیشین خود ندارند، نظم و توالی آنها، سهولت مفهوم را میسر می کند. کلیت «سینما توگرافی» به چنین پیش فرضی نیاز دارد (و چنانکه می دانیم، برسون بود که این نیاز را تئوریزه کرد: «از دید من، در مورد فیلم، مایه، پیش مضمونی برای خلق محتوای سینمایی است»). چه چیز بود که او به آن احتیاج داشت؟ باور داشتن به ارزش مبادلهٔ نماها، چنانکه هیچ چیز در نمای A، وقتی که گذار به نمای B تضمین شده است، از بین نرفته یا آسیب ندیده باشد. و گذار به یقین موضوع مورد بحث ـ neume [1] و قابلیت تبدیل مطلق، به تحرک درآمدن از طریق ذخیره سازی و سرمایه گذاری در اینجاست.

۲۰. آنها که می خواهند با تصاویر بنویسند، چه کسانی هستند؟ زمان آن است که درک کنیم چنین آرزویی که چنین به کرّات فرموله شده است، فقط توسط کسانی به نظم درآمد (از آیزنشتاین تا برسون) که ایده هایی را خوار می شمردند که *ایده های خشک* (ثابت) نبودند و به نظم وسواس (به یقین جنسی) و فانتزی تعلق نداشتند، آنچنان که فقط یک بینش اجتماعی واحد و مرعوب کننده می توانست آنها را بپذیرد. اینها، وسواسگران بزرگی بودند که بیشترین را از سینما طلب می کردند: اینکه یک فیلم باید فقط یک چیز را بگوید، فقط به یک تأثیر دست یابد، اما به طور قاطع. این پیشگامان، به محض آنکه قانع شوند که در سینما ـ مثل هرچیز دیگر ـ *فقط یک بار به هر تأثیری دست یافته می شود*، در یافتند که چیزها در چه حدی نمی توانند به کار آیند. آیا هاکس (یا لوبیچ) به چیز دیگری دلمشغول بودند؟ مهمترین چیز برای هاکس، تنها تأثیری که آرزو داشت ایجاد کند (لذّت برای لذت)، برای دستیابی، آسانترین نیز هست (حتی در شکل اغفالگر و مجازی، ماجرا) زیرا برای از یاد بردن سریعترین است. هاکس، فیلمساز لذتی همواره کامل است (صرفنظر از اینکه چقدر تیره و بی نور است) که هیچ انتخابی مگر تکرار بی پایان آن (اهمیت تکرار در هاکس مشهور است) ندارد زیرا هرگز به آن دست یازیده نمی شود.

۲۱. بهٔ هر تأثیری فقط یک بار دست یافته می شود ـ اما نباید خیلی زود به آن نائل شد. وگرنه تخفیف می یابد و فراموش می شود؛ فقط یک تکرار می تواند، هرچند بدون غنی کردنش، آن را به کُنش درآورد. از اینجا می ـ توانیم جانب اغفالگر جهان هاکسی (لوبیچی) را دریابیم، زیرا رسیدن به تأثیر واحد برای دومین بار مستلزم صرف هرچه فزاینده تر انرژی است، جهانی که مقدرش، فرسایش و تحلیل است، بدون آنکه هدف دیگری جز تمدید خود داشته باشد. فیلمسازانی که هدفی (اشتیاقی) دارند این را نیز می دانند فقط یک لحظه مناسب برای آن تأثیر معین وجود دارد (به اپیزود برتو در فیلم *زندگی از آن ماست* مراجعه کنید). بنابراین، اینها فیلمسازان *در تله اند*. زیرا مسألهٔ آنها به چنگ آوردن تأثیرات ثانوی است، بدون وقفه پوشاندن مدلل ها درون دلالت کننده های نوو خود را به اربابان زنجیری تبدیل کردن که هیچ چیز اجازه نمی دهد پایان آثارشان قابل تجسم شود، اربابان گذاری هذیانی که آنها را محکوم به این می کند که هیچ چیز واقعی نگویند، هرگز به توفیقی نرسند، که نمی بایست در برابر واقعی یعنی پایان مادی فیلم، سپر بیندازند و مجبور شوند پیش از آن که به پایان برسد، *آن* را به پایان برسانند (مضاعف سازی تأثیری ناگزیر و خود به خودی). به یقین در فیلمهای لانگ است که می توان به بهترین نحو این بیزاری از به پایان رسیدن و طنز بسیار تیز و بُرنده را بینیم که بر آنچه که همواره اتمام *صوری* است، حکمفرماست *راز پشت در* (Secret Beyond The Door). در سینما نیز، نوشتن به معنای به اتمام رساندن نیست.

۲۲. این ناسازگاری بین یک فیلم که نمی تواند از یک تداوم فراتر رود و مفهومی که می تواند از طریق یک چیز پیش پا افتاده نمایش داده شود، که به راه حلهای پیچیده اعتبار می دهد. که همهٔ آنها شکل *اجبار* (Coups de force) را می گیرند، تنها چیزی که می تواند زنجیر را به انتها برساند، سرمایه گذاری روی روابط و به کنش درآوردن آنها در مسیری مملو از پیشگوییهای گذشته است. انسان می تواند در این یکی ذهن مشغولی اساسی فیلمهای مشهور متعددی را تشخیص دهد که برای مدافعانشان در کایه در حوالی سال ۱۹۵۵ مدرن به نظر می رسیدند: فیلمهای معجزه گر یا چنانکه ژاك ریوت به درستی متوجه شده است، فیلمهای *واپسین برگشت*، که در نمایش *همزمان* پیشرفته ترین وضعیت بازتاب در سینما و شیوه ای اغلب مذهبی از ارزیابی از بازتاب موفق بودند. چرا؟ زیرا چنین نیرویی (توان محدود نوشتن) تنها از طریق ارائه یک ضمانت، یک مدلل ماورای ادراك حسی، که سینما نمی تواند بدون آن سرکند، ادامه حیات دهد. آن را به فیلمهای تبلیغاتی واگذارد که برای آنها همواره حقیقت بوده

تاد براونینگ

هاورد هاکس

است (سالادور).

۲۳. یک مرد افسون شده توسط این نیروها خیلی زود دریافت که به زحمت می تواند از تقلید *اجبار* آنها اجتناب کند و اینکه با اصرار بر برانگیختن آنها، باز هم به روشنی نشان می دهد که مصنوعی و فریب دهنده بوده اند، دیگر حتی قابلیت ارزش گذاری شدن را پس از وقوع سکانسی از نماها که در آن از پیش هم یک ناتوانی اساسی برای ارزیابی آشکار است، ندارند؛ بازتاب می بایست از آن عدم توانایی، یک اعتراض بسازد و از آن اعتراض، اخیراً یک تئوری دودل سر برآورده است... داریم می گوییم که ژان لوك گدار، وقتی *زندگی برای زندگی* را می ساخت، در فکر کارینا بود آن چنان که در خیال تصویر می کرد، پیش از او رنوار به سی هلینگ (*ناتا*)، روسلینی به اینگر یدبرگمن (*اروپا ـ ۵۱*) فکر کرده بودند، اگر فلینی به جولیتاماسینا (*کابیریا*) فکر نکرده باشد. اما چه *ناتا* لبخند بزند، بر قصد، خودفروشی کند یا بمیرد، بدیهی است که یک زن همیشه یک زن است و این یک توهم است که فکر کنیم یک فیلم می تواند چیز دیگری بگوید، توهمی که نتایج آن در تئوری فیلم (هر نمایک تبدیل است، تفاضلی از تأثیر که فقط قطعی تر از آن است که نهایی باشد) و در مایه های مورد طرح (بدکاره های قدیسه، معصومان گناهکارند، غیره) به یکسان واضح است. گدار از همهٔ اینها وقتی که برگشتی را (*با تحقیر*) در پیش گرفت کاملاً آماده بود و سینما به ندرت از به عقب برگشتن، شروع کرده است.

۲۴. *تحقیر*. در سال ۱۹۶۴، همه می خواستند بدانند آیا گدار، *کودك وحشتناك* سینمای نو در مواجهه با تقاضاهای تولید فیلم با بودجه عظیم و بوالهوسیهای بازیگران مشهور، بدون آنکه چیزی را از دست بدهد از این حرفه کناره می گیرد و همهٔ سازمان و تشکیلات هنوز فیلم نشده را در *تحلیل نهایی* غیرقابل پذیرش می سازد. در آن زمان، همه دربارهٔ جادوی سینما و نبوغ *مؤلف*، مردی که نشان غیرقابل محو بینش خود را بر هر چیز و هر کس حک می کند، جار و جنجال به راه انداخته بودند. درحالی که همهٔ اینها شاید برای گدار (که درحال فیلمسازی در استودیوهای بزرگ متروگلدین مایر بود) یک فانتزی به وجود آورده باشد، اما همه چیز چنان تغییر جهت داد که گویی او سرانجام به عدم امکان، یا صحیح تر، بی میلی دربارهٔ چنین حرفه ای رسیده باشد که در واقع موضوع واقعی فیلم است. بنابراین از آنجا که داستان یک شکست (و آن هم یک شکست تجاری) در میان است، *تحقیر*، به پرسشی برای دانستن اینکه شاید شکست ژرفتر از هر موفقیتی باشد تبدیل می شود. یعنی، آیا این اهریمنان نیستند که شکست می خورند؟

۲۵. در *تحقیر* چه اتفاقی می افتد؟ باز همان داستان ـ *خیلی دیر از راه رسیدن*. بازی تمام شده است، بازی تعیین شده است و کارتها و روش بازی کردن با آنها، ارزش ثابتی دارند. نکتهٔ بهترین دست ممکن را بازی کردن، وقتی که بازی به پایان رسیده چیست؟ قاچاق کردن تداعی معانی بین کلمات و سطرها؟

هومراودیسه را نوشت و موراویا *تحقیر* را. prokosch می خواست آن را به تصویر درآورد و پونتی قصد داشت آن را به صحنه ببرد. آنها «هنرمندان» مشهور (لانگ، گدار) را که قادر بودند تشنگی (تجاری) آنها برای تحقیر شدن را تخفیف دهند، فرا خواندند. (لانگ می گوید «هرکس باید مشقت بکشد» و همه می دانند که گدار عادت دارد از چیزهایی که پیش بینی نکرده، فیلمبرداری کند). هربازیگر جدیدی متعلق به این بازی بزرگ فرهنگ و سرمایه، باید به ردپاهای کسی که پیش از او در کار او وارد شده احترام بگذارد (و نه اینکه آن را منعکس کند) و نیز نباید آن را ارتقا دهد. گدار با انتخاب محل (کاپری)، داستان (اودیسه) و کاراکترها (لانگ، باردو) که به اسطوره، نزدیکترین بودند، چیزی را کشف کرد که بعدها به طور مداوم توضیح داد: اینکه نمی توانید از آن مادهٔ *هنوز فیلم نشده*، هم *استفاده کنید* و هم *مورد استفاده اش قرار گیرید*. این را منکر می شوید. باور دارید که از آن فراتر خواهید رفت، اما بدون فراتر رفتن از آن، نادیده اش می گیرید. زمان آن است، که با فروتنی بیشتر، قطعیت تمام آن را برای آنچه که هست، نشان داده شود. هر فیلمی، *یک لوحه از نوشته های پاك شده است*. ■

کایه‌دو سینما، شماره ۲۲۲ ژوئیه ۱۹۷۰ ـ ترجمه انگلیسی از کتاب کایه، جلد ۳

ترجمه مهوش تابش

۱. مك ماتون، نام سینمای کوچکی است در پاریس که همیشه فیلمهای خوب تاریخ سینما را نشان می دهد ـ م.

۲. Neume: یک نماد نوشتاری در موسیقی اولیه، که نشان دهندهٔ دسته ای از نُتهاست که یک نفس خوانده می شوند، در اینجا البته به مفهوم مجازی به کار رفته است ـ م.