استقامت

سرژ دنه

ترجمه‌ی البرز محبوب‌خواه

ویتاسکوپ
VITAscope

استقامت

استقامت

سرژ دنه
ترجمه‌ی البرز محبوب‌خواه

ویتاسکوپ
VITASCOPE

Persévérance
Serge Daney

استقامت
سرژ دنه
ترجمه‌ی البرز محبوب‌خواه
تابستان ۱۴۰۲

ویتاسکوپ
VITAscope

فهرست

مقدمه‌ی مترجم ۷
یادداشت ترجمه ۳۵
دیباچه ۳۷
بخش اول ۴۳
تراولینگِ کاپو ۴۵
بخش دوم ۷۳
سینه‌ـبیوگرافی ۷۵
بخش سوم ۱۴۱
سینما و تاریخ ۱۴۳
سینه‌فیل در سفر ۱۵۳
شبی در روندا ۱۵۹
سینما می‌تواند وعده‌ی جهان باشد ۱۶۷
سینما و کمونیسم: در دفاع از یک ضد–جامعه ۱۷۹
از تجربه‌ی کایه دو سینما به تجربه‌ی لیبراسیون ۱۸۷
سینما و تلویزیون: رفت و برگشت ۱۹۷
دو سینما ۲۰۵

مقدمه‌ی مترجم

سرژ دنه مقدمه‌ی اولین کتاب‌اش به نام **لا رامپ**[1] را با این جمله شروع می‌کند: «البته که پیش از همه چیز ترس بود.» او درباره‌ی ترسی حرف می‌زند که هنگام کودکی در سینما تجربه می‌کرد، ترسی که میان‌برنامه‌های بین فیلم‌ها در او برمی‌انگیخت. ترس ناشی از اشباحی که در تاریکی ظاهر می‌شدند، چیزی می‌فروختند یا روی صحنه برنامه اجرا می‌کردند تا نوبت پخش فیلم دوم برسد. این ترس که ترسی تجربی بود همراه با ترسی تاریخی منبع انرژی انتقادی دنه بودند. در تمام ایده‌ها و نوشته‌های او می‌توان ردپای این ترس را دید و شاید این تنها مولفه‌ای باشد که بتوان از اولین تا آخرین نوشته‌های او دنبال کرد. از این روست که عمده فیلمسازان محبوب او، و در میان آنها به ویژه فریتز لانگ و میزوگوچی، کسانی بودند که درباره‌ی و به همراه یک‌جور ترس فیلم می‌ساختند، درباره‌ی شر، هشدار و تحذیر، درباره‌ی وحشتی که بود، هست و می‌تواند باشد. حتی میزانسن آنها در نظر دنه میزانسن ترس و لرز بود. این ترس او را در تمام دوران کاری‌اش همراهی کرد: ترس از بازگشت فاشیسم، ترس از بی‌تفاوتی سینما نسبت به دیگری، ترس از تلویزیون و تصاویر جدید غیرسینمایی، ترس از ملی شدن سینما و لغزیدن به آغوش نیروهای راست (سینمای رترو)، ترس از آکادمیسم و از بین رفتن سینه‌فیلی

---

۱. *La Rampe*: رامپ به معنای ردیفِ چراغ‌های روی زمین و جلوی صحنه‌ی سالن سینما و تئاتر است. این کتاب که در سال ۱۹۸۳ منتشر شد مجموعه‌ای است از مقاله‌های دنه در دهه‌ی ۷۰ و اوایل ۸۰ در کایه دو سینما.

و نهایتا ترس از مرگ سینما. و همه‌ی این ترس‌ها از یک پارادایم بنیادین نشأت می‌گرفت، پارادایمی که بازن آن را به سنگ بنای کایه بدل ساخته بود: اخلاق؛ چیزی که بعدها به انحاء مختلف در نوشته‌ها و دیدگاه‌های ریوت، گدار، تروفو، رومر و دیگران ادامه یافت. می‌توان حدس زد که چرا مقاله‌ی معروف ریوت (درباره‌ی کاپو) تا آن حد او را تکان داده بود، چون ریوت از چیزی حرف می‌زند که شاید نقطه‌ای حدی در سنت رئالیستی کایه باشد؛ یعنی مسئله‌ی مرگ و تصویر آن در سینما یا به یک معنا سنتز نابی از ترس و اخلاق، سنتی که به رئالیسم موردِ نظرِ بازن و مقاله‌ی کوتاه او به نام «مرگ در هر بعدازظهر» برمی‌گردد. دنه که در نوجوانی با تماشای اجسادِ فیلم شب و مه به سینه‌فیل بدل گشت، در همان مقدمه‌ی کتاب ***لا رامپ*** می‌نویسد: «به عنوان یک سینه‌فیل و منتقد فیلم، لذت‌ام از تصاویر و صداها را برپایه‌ی فراموشیِ این تئاترِ شرم بنا کردم. یاد گرفتم که از ترس‌ام لذت ببرم، با آن بازی کنم و درباره‌ی آن بنویسم. این کار کم‌وبیش یک حرفه است.» دنه جزو معدود منتقدانی بود که توانست با وجود مواضع انتقادی نسبت به عمده‌ی جریان‌های سینمایی دوران زندگی‌اش، تماما با آن دوران معاصر بماند. کسی که تا آخر عمرش در کشمکش دائمی با سینما، نقش منتقد و همچنین شیوه‌ی رابطه با سینما بود و حتی در اوج مخالفت با سینمای بخشی از دوران زندگی‌اش و حتی تا سرحد نفی سینما هرگز به دام نوستالژی نیافتاد و همچنان می‌توانست در دهه‌ی ۱۹۸۰ با میزانسن فریتز لانگ فضای سیاسی فرانسه را، آنطور که در تلویزیون بازنمایی می‌شد، تحلیل کند یا در همان دهه یا در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ با مفهوم تصویر در سینمای کلاسیک هالیوود به جنگ امر دیداری (ویژوال) چه در سینمای آکادمیک آمریکا و چه در تصاویر جنگِ خلیج برود.

سرژ دنه در سال ۱۹۴۴ هم‌زمان با فیلم رم شهر بی‌دفاع یا–آنطور که خودش دوست داشت آن را بنامد–هم‌زمان با سینمای مدرن به دنیا آمد و تجسم بخش بزرگی از تاریخ سینمای جهان، تاریخِ صیرورت نقد فیلم و بخش خاصی از تاریخ فرانسه بود، تاریخی که پس از جنگ جهانی دوم شروع شد و به واسطه‌ی کایه دو سینمای جلد زرد و سینماتک آنری لانگلوا نسلی در آن ظهور کرد که به موش‌های سینماتک معروف بودند و کایه نقش کتاب مقدس یا کتاب راهنما را برای آنها داشت. این نسل از این موهبت یکه برخوردار بود که در دورانِ کودکی خود با

تصویرِ کودکان سینما هم‌عصر بود، کودکانی که برای اولین بار پس از جنگ جهانی دوم و به‌ویژه در دهه‌ی ۵۰ در سینما به صورت مستقل و به عنوان قهرمانان فیلم به تصویر درآمدند؛ کودکانی چون جان پاول، جان ماهون، میشل ژرار، ادموند کولر و آنتوان دوانل که همگی شخصیت‌هایی مهم در فیلم‌های محبوب سینه‌فیل‌های نسل دنه در دهه‌ی ۵۰ بودند. به همین دلیل دوره‌ی کودکی برای آن نسل از منتقدان فقط یک دوره‌ی معصومیتِ به‌یادماندنی، فرار و حسرت‌برانگیز نبود بلکه نقشی حیاتی در شکل‌گیری شیوه‌ی رابطه‌ی آنها با سینما داشت، رابطه‌ای که دنه از آن به رابطه‌ی پدر–پسری تعبیر می‌کرد. این رابطه با سینما یک ویژگی متمایز دیگر نیز داشت؛ اینکه بازیگران فیلم‌ها با اینکه نزدیک‌ترین افراد برای همذات‌پنداری بودند، و به قول خودِ دنه گوشت و خون تصاویرند، ولی این امر مانع از آن نمی‌شد که آنها در نهایت به جای بازیگران، فیلمسازان را دوست داشته باشند. این علاقه به فیلمسازها و درواقع رازِ سینه‌فیلیِ آنها را می‌توان به سادگی در تاثیر کایه و بحث معروفِ سیاستِ مولف در دهه‌ی ۵۰ جست، اما با این تفاوت که مولف برای نسل منتقدان جوانِ دهه‌ی پنجاه کایه (تروفو، گدار، ریوت و دیگران) نقشِ یک امضای هنری را داشت که با اعمالِ یک نگرش شخصی به واسطه‌ی میزانسن می‌توانست سینما را به مقامِ یک هنرِ اندیشمند ارتقا دهد و یک سنجه‌ی انتقادی برای تمییز بین فیلمساز خوب و بد فراهم آورد، سیاستی که طبقِ آن آنطور که تروفو می‌گفت مولف مهم‌تر از اثر بود، ولی برای دنه، به همراهِ کسانی چون ژان لویی شفر، که از سینما انتظار داشت تا او را به سرپرستی بپذیرد، مولف کسی بود که می‌دانست چگونه همچون یک راهنما دستِ کودکِ سینه‌فیل را بگیرد و او را همراه خود ببرد، یا آنطور که شفر آن را به طورِ معکوس درباره‌ی تماشاگرِ سینه‌فیل می‌گفت «تماشاگر کسی است که یک کودک دستش را گرفته است.» این تفاوت دیدگاه درباره‌ی مولف که حاکی از زمان‌ها و دوره‌های متفاوتی از زندگی به همراه سینما و همچنین نسبت‌های شخصی متفاوت با سینما بود به متنِ دیدگاه‌های انتقادی آنها راه یافت. بنابراین این تنها دورانِ کودکی نبود که سینما را همچون شاهدِ خود به همراه داشت بلکه مسئله بر سر بزرگ شدن به همراهِ و پیر شدن با سینما نیز بود. در این راستا دنه بیش از همه به بازن نزدیک بود که در مقاله‌ای درباره‌ی سیاستِ مولف می‌نویسد «مسئله در پا به سن گذاشتن آدم‌ها نیست بلکه در پا به سن گذاشتن سینماست: آنهایی

که نمی‌دانند چگونه با آن پا به سن بگذارند با تحول آن از پا در خواهند آمد.» اما بازن در این گفته هنوز نه به رابطه‌ی سینه‌فیل با سینما بلکه به رابطه‌ی مولف با سینما می‌اندیشید، چون سینه‌فیل‌ها و همچنین سینما هنوز جوان‌تر از آن بودند که به مرگ خود فکر کنند، اندیشه‌ای که بعدتر دنه را تا دم مرگ مشغول خود ساخت و ایده‌ی مرکزی و بن‌مایه‌ی اصلی این کتاب را تشکیل می‌دهد. اما رابطه‌ی دنه با بازن پیچیده‌تر از این بود و بهتر است قبل از هرچیز کمی به تفاوت‌ها و شباهت‌های آن دو بپردازیم.

در دهه‌ی ۵۰ هم‌زمان با اوج دوران جلد زردِ کایه به سردبیری بازن و پا گرفتن نظریه‌ی سیاستِ مولف، سرژ دنه‌ی نوجوان از خوانندگان پیگیرِ مجله بود و آنطور که خودش در این کتاب با جزئیات تعریف می‌کند آرزو داشت روزی بتواند در آن مجله بنویسد. او بعدها در سال ۱۹۶۴ به گروه نویسندگان کایه راه یافت و اولین مقاله‌ی خود را درباره‌ی فیلمی از اتو پرمینجر چاپ کرد. آن‌موقع پنج سال از مرگ بازن می‌گذشت و مجله به سردبیری ژاک ریوت در آستانه‌ی تغییر مسیر بود و سیاستِ مولف با اینکه همچنان یکی از پیش‌فرض‌های انتقادیِ کایه محسوب می‌شد ولی پیشاپیش متحمل تغییرات زیادی شده بود همان‌طور که دست‌های خودِ مولف نیز دیگر به اندازه‌ی پیش باز نبود. بازن پیش‌تر در برابر تعصبِ نویسندگان جوان کایه هشدارهایی راجع به نقصان‌های سیاستِ مولف داده بود. انتقادِ بازن از این سیاست تا حد زیادی از علاقه‌ی او به نئورئالیسم نشأت می‌گرفت، یعنی اصرار به سینمایی که تمام وجوه سینمایی‌بودن را نفی کند؛ «سینمایی بدون بازیگر، بدون میزانسن، بدون داستان و در نهایتِ توهم زیبایی‌شناختی کامل واقعیت: یعنی دیگر سینمایی بدون سینما.» در همین راستا سینمای تام گاهی برای بازن مترادف حرکت به سوی رئالیسمی قوی‌تر و شفافیتی بیشتر بود، سینمایی که همه چیز را در برمی‌گیرد. این ایده یعنی ایده‌ی سینمای تام نزد بازن اهمیتی هستی‌شناختی داشت و لاجرم همه نوع فیلم از جمله فیلمهای علمی، انیمیشن و خبری را نیز دربرمی‌گرفت. به عبارتی او تلاش می‌کرد سینما را به حوزه‌های دیگر بکشاند یا در آن حوزه‌ها لحظاتِ سینمایی را شناسایی کند. از طرفی بازن برای دفاع از موضوع تکامل زبان سینما و حرکت به سوی رئالیسمی کامل‌تر دست به یک تناقض نظری می‌زد؛ از سویی در رابطه با نئورئالیسم ایتالیا خودش را به شیوه‌ای هگلی در پایان

تاریخ تکامل سینما قرار می‌داد تا جایی‌که معتقد بود این سینما عالی‌ترین شکل دستیابی به رئالیسم است چون موفق شده است حتی خود سینما را نیز حذف کند، از سوی دیگر برای دفاع از نوآوری‌های سینمایی مثل سینماسکوپ، فوکوس عمیق، سینمای ناطق، رنگ، سینمای سه بعدی و غیره، که باعث می‌شدند سینما دوباره به مسئله‌ی رئالیسم فکر کند، خودش را در میانه‌ی تاریخ سینما می‌یافت، تا حدی که مدعی می‌شد که سینما هنوز ابداع نشده است. علاوه بر این بازن در رابطه با ابداع فنی و زیبایی‌شناختی سینما با علم قرن نوزدهمی سروکار داشت که هنوز به بخشی از ایده‌ی تکنولوژی بدل نشده بود. نزد بازن دانشمندانی که مبدع سینما بودند با تمام ایده‌های تجاری که داشتند (مثل ادیسون و برادران لومیر) همچنان تا حدی از آن معصومیت و شور و اشتیاق مخترعان و آرتیزان‌های عصرهای پیشین برخوردار بودند، برای همین بازن همچنان می‌توانست در برابر ژرژ سادول از برتری ایده بر ماده دفاع کند، از اینکه سینما تحقق ایده‌ای بود که بشر از مدتها پیش رویای آن را در ذهن داشت: بازآفرینی تمام و کمال واقعیت بدون دخالت بشر. همه‌ی اینها نزد دنه هم حکایت از نبوغ بازن داشت و هم ساده‌لوحی او. ادامه‌ی این مسیر برای دنه وحشت‌آور و ناممکن بود. همین امر باعث می‌شود تا دنه را از دو سو در برابر بازن ببینیم. ابتدا اینکه سینما در عالی‌ترین شکل خود برای دنه هنری ناقص محسوب می‌شود، هنری که نمی‌تواند خودبسنده باشد و ضرورتاً همواره به یک چیز دیگر یا یک بیرون ارجاع دارد و نیازمند چیزی دیگر است تا آن را تکمیل کند، همانطور که خود جهان نیز ناقص است و به مکملی نیاز دارد تا آن را تکمیل کند، و این مکمل سینما نام دارد. از سوی دیگر سینما ضرورتاً همه نوع تصویر را در دربرنمی‌گیرد. تصویر سینمایی دیگر دوران معصومیت خود را طی کرده است و اکنون (دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی) از حیث وجودی نیازمند تفاوت‌گذاری بین انواع تصاویر است تا بتواند تصویر سینمایی را در میان آنها بازشناسی و بازارزش‌گذاری کند. به این ترتیب نزد دنه که در دوران پساهایدگری می‌نوشت ابداعات سینمایی ضرورتاً در درون حوزه‌ی تکنولوژی قرار داشتند و نه در درون علم و اختراعات آرتیزانیِ قرن نوزدهمی؛ بنابراین دیگر نه در ارتباط با انسان، کیهان و جهان بلکه در ارتباط با جامعه و مصرف بودند، و در مواجهه با آنها موضع منفی پیشاپیش دست بالا را داشت و پذیرفتن آنها با آغوش باز ناممکن بود، چنانچه سینما بجای

بزرگتر شـــدن و بسط به سایر حوزه‌ها، مدام فشرده‌تر و کوچک‌تر می‌شد. می‌توان این برخورد را در مواجهه‌ی نسل دنه با تلویزیون، ویدئو و تصاویر دیجیتال مشاهده کرد. یکی دیگر از تفاوت‌های مهم آن دو که دوباره تفاوت خوش‌بینی و بدبینی آنها را یادآور می‌شود مســـئله‌ی تئاتر است که از ابتدای ابداع سینمای روایی در اوایل قرن بیســـتم به عنوان دوست، رقیب و حتی دشمن سینما شناخته می‌شد. البته این موضوع نیز مثل بســـیاری از دیگر جدل‌های سینمایی بیشتر یک موضوع فرانسوی بود چون آن‌طور که لوک موله می‌گوید مثلاً در آمریکا به علت فقدان یک ســـنت تئاتری، سینما از ابتدا چه در رابطه با بازیگری و چه روایت بر روی پاهای خودش ایســـتاده بود. اما در فرانسه که ســـینما همچنان چه از حیث بازیگران و شیوه‌های بازیگری و روایی رابطه‌ی درهم‌تنیده‌ای با تئاتر داشـــت جدال با تئاتر نه صرفاً در حوزه‌ی نظری و زیبایی‌شناسی بلکه در عمل فیلم ساختن نیز همواره ادامه داشت. تاریخ این موضوع را دست‌کم از فویاد تا برسون می‌توان ترسیم کرد. همان‌طور که می‌دانیم بازن اعتقاد داشـــت که همان‌طور که عکاسی نقاشی را از قیدوبند شباهت و روایت نجات داد سینما نیز باید تئاتر را نجات دهد و به همین سیاق خود سینما می‌تواند به کمک تئاتر بر بحران ســـناریو غلبه کند و تئاتر نیز به واســـطه‌ی وجود سینما می‌تواند از قیدوبندهای سنتی‌اش رها شود. در برابر او دنه هرگز نمی‌توانست تئاتـــر را تحمل کند چون معتقد بود که تئاتر مکان «بحران‌ها و درمان‌های جمعی» اســـت و اساساً هنری مربوط به جمع و اجتماع است و نه مربوط به فرد و جهان. این تفاوت بیشـــتر از آنکه تفاوت نظریِ شـــخصی در قبال موضوعی غیرشخصی باشـــد بیانگر تفاوت دو دوره‌ی متفاوت تاریخ سینما و دو تجربه‌ی نسلی متفاوت اســـت که برای مثال باعث می‌شد بازن در برابر ایده‌های مارسل پانیول در رابطه با تئاتر کنسروشده بایستد (کسی که میزانسن تئاتری او بعدها در دهه‌ی ۷۰ الهام‌بخش فیلمسازان بزرگی مثل اوستاش و پیالا بود) ولی از سینمای استودیویی مارسل کارنه در ســـالهای اشغال فرانسه دفاع کند، کسی که برای منتقدان جوان کایه‌ی جلد زرد (گدار، تروفو، ریوت، رومر و شـــابرول) و بعدها برای دنه حکم دشمن خونی را داشت.

بـــا همه‌ی این تفاوت‌ها دنه مثل خیلی‌های دیگر بیش از اینها مدیون بازن بود. همانطور کـــه او خودش در مصاحبه با رژی دبره می‌گوید عدم کلبی‌مســـلکی و

پوپولیسم نزد بازن و همچنین علاقه‌ی او به فیلمسازان تصویر و واقع‌گرایی در برابر فیلم‌سازان مونتاژ دو مولفه‌ی انتقادی و زیبایی‌شناختی بودند که بنیان کایه بر آنها استوار بود. همچنین، انگاره‌ها و تمثیل‌هایی که بازن برای توصیفِ تصویر سینمایی به کار می‌برد (ماسکِ مرگ، قالب، اثر انگشت، مومیایی، فسیل، آینه) به عنوان چیزی که زمان و واقعیت را حفظ می‌کرد، دنه را به دو طریق به پیرو تمام‌عیار بازن بدل کرد: منتقدی که در سینما به دنبال پدرِ مُرده‌اش می‌گشت و همچنین کسی که زمانِ زندگی و سنِ خودش را و همچنین بعدتر زمانِ مرگ‌اش را با سنِ سینما درهم‌بافته بود؛ دو چهره از زمانِ گذشته که به قول پروست در مواجهه با آن ابتدا از طولانی بودن‌اش حیرت می‌کنیم (خاطراتِ مادربزرگ دنه از کودکی‌اش هنگامِ تماشایِ فیلم‌های فویاد) و سپس از کوتاهیِ آن (مرگِ زودهنگام خودِ دنه). علاوه بر اینها دنه دو ویژگی مشترک دیگر نیز با بازن داشت؛ هر دوی آنها به رابطه‌ی فرد با سینما و همچنین فردگراییِ ذاتیِ سینما بیشتر از رابطه‌ی ظاهراً اجتماعیِ مستتر در آن بها می‌دادند. همین امر موجب می‌شد بازن مدام با چپ‌گرایان و همچنین با راست‌ها بر سرِ انتظاراتِ اجتماعی آنها از فیلم‌ها و یا محافظه‌کاری آنها در برابرِ نوآوری‌های سینمایی جدال کند. جدل‌های او در مورد روسلینی، ولز و رنوار از معروف‌ترینِ آنهاست. دنه نیز بعدتر با مسئله‌ی مشابهی روبرو شد و با اینکه چند سالی به همراه سایر نویسندگان کایه با اندیشه‌های مائوئیستی تا سرحد نفیِ ایدئولوژیکِ کلیتِ سینما گذراند ولی هرگز دست از سرزنشِ سینمایِ به اصطلاح اجتماعی، که ضرورتاً راه به سینمایی ملی می‌برد، و سینمای بین‌المللی، که به قیمت از دست دادنِ جهان تمام می‌شد، نکشید. از سویِ دیگر آنها هر دو مدام به ارزش و جایگاهِ هم‌زمان باشکوه و بی‌ارزشِ نقد فیلم فکر می‌کردند. برای هر دویِ آنها منتقدِ سینما موجودی قابل ترحم و رقت‌انگیز بود که بااین‌حال در لحظاتی خاص قدرتی مثال‌زدنی داشت. بازن در یکی از گزارش‌های خود از جشنواره‌های کن تصویرِ مضحک و بینوایِ منتقد در میانِ تجمعِ پرزرق و برقِ فیلم‌سازان و ستاره‌های سینما را به خوبی ترسیم کرده است. او در یکی از واپسین نوشته‌های خود در سال ۱۹۵۸ می‌نویسد «نوشتنِ نقد فیلم کم‌وبیش مثل تف کردن توی آب از روی پل است.» این مسئله برای دنه بغرنج‌تر بود و، گذشته از تمامِ بازنگری‌هایی که نسبت به نقش منتقد داشت، به‌ویژه در سالِ ۱۹۸۱ باعث شد او در نهایت مجله‌ی کایه را ترک

کـــرده و به روزنامه‌ی ***لیبراسیون*** بپیوندد. او در نوشته‌ای راجع به کتابِ دادلی اندرو درباره‌ی بازن می‌نویسد: «فیلمسازها سه دســـته‌اند؛ آنهایی که هیچ ایده‌ای ندارند (فیلمســـازان بد)، آنهایی که ایده‌های زیادی دارند (فیلمسازان خوب) و آنهایی که تنها یک ایده دارند (فیلمســـازانِ بزرگ) ... منتقدها نیز همین‌طور: آنها یا به چیزی دیگر بدل می‌شوند (فیلمساز، از مد افتاده و غیره)، ابتدا معروف می‌شوند و بعدتر روی اعصاب همه می‌روند و نهایتاً حوصله‌ی همه را سر می‌برند. همه به جز یک نفر. بین سال‌های ۱۹۴۳ و ۱۹۵۸. آن یک نفر آندره بازن بود.»

در دهه‌ی ۶۰، پس از مرگ بازن، کایه بیشـــتر روی ســـینمای مستقیم و موج نوهای جهانی متمرکز بود که بعدتر در نیمه‌ی دوم آن دهه به تدریج به سوی یک زیبایی‌شناســـی برشتی گشوده شد و نویسندگانِ آن از دیگر نظریات و هنرها برای یک شـــیوه‌ی نقدِ سیاسی–اجتماعی ســـینما بهره بردند. پس از رویدادهای می ۶۸ در دورانِ ســـردبیریِ ژان–لویی کومولـــی و ژان ناربونی نقدِ فیلم به یک تخصص بدل شـــد که بیش از فیلم دیدن نیازمند تسلط به نظریات مارکسیستی، روانکاوی و زبان‌شناســـی بود. بر همین اساس در دهه‌ی ۷۰ عمدتاً صدا و فضای بیرون کادر بـــرای کایه اهمیت پیدا کرد؛ یا بـــه عبارتی تصاویر و فضاهای محذوف و بنابراین نیروهای حاشیه‌ای در برابر تصاویر مسلط ایدئولوژیک. سپس در سال ۱۹۷۴ دنه به همراه سرژ توبیانا (که بیشتر یک اکتیویست چپ‌گرا بود تا سینه‌فیل) به سردبیری کایه انتخاب شـــد و تلاش کرد تا دوباره کایه را به یک مجله‌ی سینمایی بدل کند، دورانی که خودِ آن دو از آن به عنوانِ دوران بازگشت به سینما یاد می‌کردند. اولین مقاله‌ی او در اولین شماره پس از به عهده گرفتنِ سردبیریِ کایه (شماره‌ای که بدون تاریخ چاپ شده بود تا احتمالاً نشانه‌ای باشد از وضعیتِ برهوتیِ کایه در آن دوران یا به قولِ آنتوان دوبک نشانی از یک قلمروِ بی‌صاحب) با عنوان ***کارکردِ انتقادی*** به ارزیابیِ چگونگی امکانِ نقدِ فیلم با وجودِ پیش‌فرض‌هایی چون ایدئولوژیک بودنِ سینما و تعلقِ آن به یک طبقه‌ی خاص می‌پردازد. در همین راستا، نویسندگان کایه به منظورِ پیدا کردن قالب تئوریکی جدید غیر از زبانشناسی و روانکاوی به مصاحبه با فیلســـوفان و نظریه‌پردازانی چون دلوز، شفر، فوکو، رانسیر و غیره روی آوردند. مثلاً در میانِ این مصاحبه‌ها و همکاری‌ها تئوری فوکو درباره‌ی بازنماییِ فرهنگی از تاریخ به کایه کمک کرد تا به لحاظِ تئوریک علیه فیلم‌های رِترو مجهز شـــوند.

سپس آنها دوباره تلاش کردند به سیاقِ دهه‌ی ۵۰ به سینمای هالیوود بازگردند ولی با این حال آن دو زیادی از هم دور شده بودند و نقدهایِ آنها عمدتاً درباره‌ی بلاکباسترهای آن دوره مثل آرواره‌های اسپیلبرگ یا برخی از فیلمهای کاپولا عمدتاً نقدهایی منفی بودند. علاوه بر این نویسندگان کایه در این دوره سعی می‌کردند تا یک سیاست جدید غیر از سیاست مولف و یک سینه‌فیلیای جدید غیر از آنچه با میزانسن و زیبایی‌شناسی شکل گرفته بود پایه‌گذاری کنند، تلاشی که به گفته‌ی خودِ دنه پیشاپیش شکست خورده بود. چراکه بیشتر از آنچه سینما به هنری بزرگسال و هنری برای بزرگسالان بدل شده باشد خود منتقدان به افرادی بزرگسال و جدی بدل شده بودند که پس از دوره‌ای که تحت عنوان تحلیل فیلم، به کمک زبانشناسی و روانکاوی فیلمها را عملا به قطعات تشکیل دهنده‌اش پیاده می‌کردند، دیگر نمی‌توانستند مثل قبل آنها را سرهم کنند و به عنوان یک کل، اثر یک مولف و یک کلیت با آن مواجه شوند. چرا که بنا به یکی از نظریه‌پردازان محبوب آنها در آن دوران، رولان بارت، مولف مرده بود و کل کاذب بود. سینما معصومیت خود را از دست داده بود و منتقد اشتیاق کودکانه‌اش را. دنه بعدها در مقاله‌ای به نام دوره‌ی غیرافسانه‌ای کایه (دهه‌ی ۷۰) درباره‌ی فیلم مواجهه‌ی میکلوش یانچو می‌نویسد «بیشتر فیلم‌هایی که ما را به نوشتن وامی‌داشتند دیگر بخشی از خاطره‌ی جمعی، کلوب‌های فیلم و گفتمان مسلط نیستند. ما به همه چیز فکر کردیم جز این که: این فیلم‌ها ممکن است ناپدید شوند.» دنه و توبیانا در این کتاب به تفصیل درباره‌ی تجربه‌های آن دوره گفتگو می‌کنند.

شماره‌ی ماهِ ژانویه‌ی سال ۱۹۷۹ کایه با موضوع بورلسک و مصاحبه با ژان لویی شفر یکی دیگر از تمهیدهای کایه برای بازگشت به سینما بود که در ادامه با پرداختن به سینمای روز و فیلم‌ها و فیلمسازهای بزرگی چون پیالا، اوستاش، تارکوفسکی، ازو، فاسبیندر، برگمان، کاساوتیس و غیره که در طول دهه ی ۷۰ به آنها بی‌توجهی شده بود ادامه یافت. دنه در ماه می ۱۹۸۱ در آخرین شماره‌ای که به عنوان سردبیر کایه منتشر کرد به سه فیلمساز مهم آن دوران پرداخت یعنی پیالا، اوستاش و گرل. در سال ۱۹۸۱ از کایه دو سینما استعفا داد و به روزنامه‌ی ***لیبراسیون*** پیوست و تا سال ۱۹۹۱ در بخش سینما و سپس در بخش فرهنگ به صورت روزانه درباره‌ی سینما، تبلیغات، موزیک ویدئوها و بازی‌های تنیس می‌نوشت.

در سال ۱۹۸۲ در روزنامه‌ی ***لیبراسیون*** در نوشته‌ای راجع به فیلم ***پل شمال*** ریوت می‌نویسد: «فراموشی ممکن نیست اما سوگواری به پایان رسیده است: سال‌های دشوار دهه‌ی هفتاد دیگر بسیار دور هستند.» سالهای دهه هشتاد نه تنها برای موجِ نویی‌ها سالهای بازگشت دوباره به سینما بود (گدار، رومر، ریوت) بلکه برای منتقدان کایه و بویژه دنه نیز سالهای بازبینی فیلم‌های کلاسیک در تلویزیون بود. فیلم‌هایی که دنه هر روز درباره‌ی آنها در روزنامه ***لیبراسیون*** در ستونِ ویژه‌ی خود مطلب می‌نوشت و عمدتاً به تجربه‌ی تماشای فیلم‌های بزرگ در صفحه نمایش کوچک می‌پرداخت.

در دوران تغییر فرمولِ کایه، یعنی دوران سردبیری کومولی و ناربونی، کایه از سینما دیگر نه فقط هنر و سینه‌فیلی بلکه انتظار تغییرات اجتماعی داشت. سینما امری سیاسی بود. انتظاری که از هر جهت با دیدگاهِ زیاده‌خواهانه‌ی سینه‌فیلی خوانایی دارد ولی برای اولین بار بود که آنها برای سینما نقشی تا این حد اجتماعی قائل می‌شدند. در آن دوره سینما برای منتقدان کایه به هنری بالغ و بی‌نهایت جدی بدل شد، نقش مفروضی که چندان فاصله‌ای با بدل شدن به ابزار ایدئولوژیک جامعه‌ی بورژوا نداشت و منطقاً به نفی سینما منجر می‌شد، چیزی که از سال ۱۹۶۹ به بعد تا اواسط دهه‌ی ۷۰ در کایه رخ داد. گدار، استروب و اوییه، رابرت کرامر، گلابر روشا و چند نفر دیگر از معدود نام‌هایی بودند که کایه همچنان در فیلم‌های آنها به دنبال سیاستی درست در سینما می‌گشت. سرژ دنه که در میان نویسندگان کایه سینه‌فیل‌تر از همه بود و کمتر از همه دلبستگی به بعد اجتماعی–سیاسیِ سینما داشت، یک جریانِ موازیِ شخصی را در حرکتِ کایه به سوی هرچه بیشتر نشانه‌شناسی کردنِ سینما حفظ می‌کرد، جریانی که در آن تصویر به طور کامل قابلِ ترجمه به نشانه‌ها نبود. این تاکید بر روی تصویر خط گسستی است که بعدتر دنه را به سوی نظریه‌پردازی درباره‌ی تفاوت تصویر سینمایی با دیگر انواع امرِ دیداری از جمله تصاویر تلویزیون سوق داد. پس از ۶۸ این گدار بود که در مقام فیلمساز–منتقد نقش راهنمای دنه را بازی می‌کرد. تا حدی که دنه در یکی از مقاله‌هایش درباره‌ی گدار علناً می‌گوید که کارش چیزی نیست جز تکرار حرفهای گدار. البته که این رابطه یک طرفه نبود و گدار نیز به نوبه‌ی خود دنه را بزرگترین منتقد آن دوران می‌دانست؛ منتقدی در امتدادِ نسلِ دنی دیدرو. او تنها منتقدی بود که گدار

تصویر او و بخشـــی از گفتگویشان را در دو اپیزود از سری فیلم تاریخ‌های سینما گنجاند. آن دو درواقع به موازات هم پیش می‌رفتند؛ دوره‌ی میلیتانتِ گدار و گروه ژیگا ورتـــوف در نیمه‌ی اول دهه ۷۰ مصادف بود با دوره‌ی میلیتانت کایه و طبعاً دنـــه، از نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۷۰ به بعد که گدار به ســـاخت چند فیلم در تلویزیون پرداخت و از تلویزیون انتظار داشـــت که خانه‌ی جدیدِ سینما باشد مصادف است با دوره‌ای که دنه به تدریج از ســـنت میلیتانت جدا می‌شود و به تصویر به معنایی کلی‌تر و عام‌تر فکر می‌کند، دوره‌ای که نهایتاً منجر به جدایی او از کایه و پیوستن به روزنامه‌ی ***لیبراســـیون*** شد؛ روزنامه‌ای که او در آن دیگر مجبور نبود بگوید «ما» و می‌توانســـت هر روز در ستونِ ویژه‌ی خودش به اول شخص مفرد بنویسد و نه ماهی یک بار. البته مهم‌تر از همه اینکه می‌توانست درباره‌ی انواع تصاویر بنویسد (تبلیغات، موزیک ویدئوها، فیلم‌های تلویزیونی، ســـریال‌ها، بازی‌های ورزشـــی به‌ویژه تنیس و غیره). دنه در ســـال ۱۹۷۶ در مقاله‌ای درباره‌ی گدار می‌نویسد: «از ســـال ۱۹۶۸ گدار در صدد بود با پس‌نشینی و ردگیریِ جایِ پاهایش واکنش نشان دهد: از ســـینما به مدرسه، و بعد از مدرسه به خانواده.» همین‌طور بعدتر در دورانِ دهه‌ی هشتاد یعنی زمانی که گدار مشغول ساختن فیلم‌هایی راجع به خودِ وضعیت و شـــرایط تولید فیلم بود از جمله موقعیت تهیه‌کنندگان، فیلمســـازان، ستاره‌ها و ســـیاهی لشـــکرها، دنه نیز در نوشـــته‌های خود راجع به از بین رفتن تهیه‌کننده و ناکارآمدیِ مفهوم مولف و ظهور کمپانی‌های فیلمسازی کوچک که متعلق به خود فیلمســـازان بودند فکر می‌کرد؛ مثل کمپانی خود گـــدار، کمپانی رومر و وکیالی و غیره. دنه در همان مقاله درباره‌ی گدار می‌نویسد: «چراکه او تنها یک فیلمساز بزرگ نیست. او بارِ دیگر به عنوانِ فیلمسازی که از سینما انتظارِ همه چیز را دارد از همه پیش‌تر می‌رود، از جمله اینکه (به تعبیر مایستر اکهارت) "سینما باید او را از دست سینما نجات دهد."» و نهایتاً اینکه اواخر سالهای دهه‌ی ۸۰ و اوایل دهه‌ی ۹۰ هر دوی آنها به مفهومی از مرگ ســـینما و تاریخ سینما می‌اندیشیدند، که این موضوع در فیلمی از گدار به نام ***مصاحبه بین ســـرژ دنه و ژان-لوک گدار*** (۱۹۸۸) مشـــهود است؛ فیلمی که در آن گدار ایده‌هایش راجع به ساختِ سری فیلم تاریخ‌های سینما را با ســـرژ دنه در میان می‌گذارد. گدار مثل فیلسوفان رمانتیسم آلمانی می‌خواست همه چیز را به هنر یا درواقع به زیبایی‌شناســـی بدل کند حتی علم را، و در این راه

به تفسیری کاملاً اروپایی از مفهوم هنر به معنایِ کنار هم قراردادنِ دو منظومه‌ی در ظاهر دور از هم پایبند بود، اما ایده‌ی دنه این بود که می‌خواست سینما را با مفهومی از حسِ در–جهان–بودن یکی کند، مثل نقشه‌ی جهان که به کودک اجازه می‌دهد تا شهروندِ جهان باشد. جدای از اینکه هر دوی آنها سخت دلبسته‌ی مفهوم تاریخ و سینما بودند یک تفاوت کوچک نیز باهم داشتند. تاریخ سینما برای گدار تنها تاریخِ ممکن بود که به جای کوچک کردنِ حوادث یا تغییر آنها، خودِ آنها را پروجکت می‌کرد؛ به بیانِ دیگر، سینما در حال ساختِ خودش تاریخِ خودش را نیز می‌ساخت و هم‌زمان آن را ضبط، حفظ و روایت نیز می‌کرد. درحالی‌که برای دنه این تاریخ یک تاریخِ بی‌نهایت شخصی و شکننده بود و در آن سینما به واسطه‌ی مفهوم «ضبط‌کردن» که در سرتاسر این کتاب اشارات زیادی به آن می‌کند نقش شاهد و مکملِ تاریخِ طبیعیِ بشر را بر عهده داشت. دنه معتقد بود که سینما هنرِ اکنون است و سینه‌فیل موجودی مالیخولیایی است که حتی در یک فیلم روز ردپای چیزهای گذشته‌ای را می‌بیند که متعلق به آینده‌اند، و بنابراین به کیفیتِ درزمانیِ (دیاکرونیک) تاریخِ سینما معتقد است، درست برخلاف یک فردِ نوستالژیک؛ درحالی‌که گدار بر این باور بود که سینما هنرِ قرن نوزدهم است که در قرن بیستم امکانِ ظهور پیدا کرد و تنها هنری است که درزمان نیست و نه تنها زمان بلکه خودش را نیز حفظ می‌کند؛ به‌واسطه‌ی ویدئو، یا به قولِ گدار «دخترِ سینما». «گدار، سرانجام تنها در کنارِ یادگارهای قرن، بیشتر شبیه ورزشکار یا رقاصی در حال آموزش است تا هنرمندی گوشه‌گیر و بی‌اعتنا. اگر در دوران قرون وسطی بودیم گدار مردی فرهیخته و همه‌فن حریف می‌بود، مردی بینِ هنر و علم.» (***گدار تاریخ‌ها را می‌سازد، سرژ دنه، لیبراسیون*** ۱۹۸۸)

همان‌طور که می‌دانیم دنه در سال ۱۹۸۱ از کایه جدا شد و به روزنامه‌ی ***لیبراسیون*** پیوست و تا سال ۱۹۹۱ در بخش تصویر در ستونی مختص خود علاوه بر سینما بیش‌ازپیش به زیبایی‌شناسی نوینِ تصویر به‌ویژه در تلویزیون پرداخت. او این تصمیمِ عجیبِ خود را همچون گذار از پرده‌ی بزرگ به صفحه‌ی نمایشِ کوچک یا گذار از کودکی به بلوغ توصیف می‌کرد. ماحصل تجربه‌ی تماشای مداوم تلویزیون تعداد انبوهی مقاله و یادداشت بود که دنه در خلال آنها به خلق یا بازتعریف تعداد زیادی مفهوم دست زد که اکنون جزو مهم‌ترین و پربارترین بخش‌های گفتمان نقد

تصویر و مدیا محسوب می‌شوند. دلیل اینکه چرا دنه به عنوان یک سینه‌فیلِ برجسته به نوشـــتن راجع به تلویزیون و تبلیغات روی آورد را می‌توان در دو سطح بررسی کرد. اول اینکه تلویزیون از همان متریالِ ســـینما، یعنی تصویر، اســـتفاده می‌کرد و دورانِ اوج تلویزیون مصادف بود با دورانِ افولِ سینما، با این حال سینما همچنان همانقدر به تلویزیون وابسته بود (پخش) که تلویزیون به سینما (جذب تماشاگر)، و بنابراین نه تنها می‌بایست این دو به لحاظ ماهیت، زیبایی‌شناسی، اخلاق و کارکرد از هم متمایز می‌شـــدند بلکه به لحاظِ هستی‌شناختی از سینما به عنوانِ یک وجودِ مجزا دفاع می‌شد. و دوم اینکه، از آنجایی که در تاریخِ سینمای فرانسه، همچنان که در خاستگاه و فیلم‌های بنیان‌گذارانِ آن، شکاف چندانِ بزرگی بین فیلم‌های تجربی و فیلم‌های روایی معمول وجود نداشـــت (برخلاف آمریکا)، و برای منتقد سینما پیشاپیش تفاوتِ مفروض و پذیرفته‌شده‌ای بین انواع تصاویر وجود نداشت، و این تفاوت می‌بایست از خلالِ نقد زیبایی‌شناختی و سبکی آنها ساخته می‌شد (همانطور که مثلاً بازن درباره‌ی گزارش‌های خبری که آن‌موقع در ســـینما پخش می‌شـــدند می‌نوشت)، تلویزیون نیز به عنوانِ یک مدیوم تصویری پرمخاطب به‌ویژه در دهه‌ی ۸۰ هرگز نمی‌توانســـت از حوزه‌ی کاری یک منتقد سینما دور بماند. در این راستا دنه می‌گفت «تلویزیون در دهه‌ی ۵۰ پس از سینما و به عنوان جایگزین آن به وجود نیامد. تلویزیون وقتی ظاهر شد که سینما دست از جاودان بودن کشید، وقتی اولین نشانه‌ی میرایی–و بنابراین مدرن بودن‌اش–را دید. این امر مستلزم یک جنگ جهانی و یک قاره بود (به همراه اورســـن ولز که به تنهایی یک قاره اســـت). مدرن بودن ســـروته کردنِ زبانِ فیلم نیست (که ایده‌ای ساده‌لوحانه است) بلکه این حس است که ســـینما دیگر تنها نیســـت و یک مدیوم دیگر، یک روش دیگر برای دستکاری تصاویر و صداها، در حال کنار زدنِ شـــکاف‌های سینماست.» دنه در سه جبهه با مدیای جدید و به‌ویژه تلویزیون مواجه شد و از این طریق کوشید تا آن را از سینما متمایز کند. اول و مهم‌تر از همه مســـئله‌ی تصویر در تلویزیون بود. دنه معتقد بود که تلویزیون اساســـاً با تصویر سروکار ندارد چون تصویر همواره تصویرِ دیگری اســـت ولی تلویزیون با پاکســـازی تصویر از تمامی خطراتِ مواجهه با تجربه‌ی دیگری، هر تجربه‌ای که باشد، کار می‌کند. چراکه تلویزیون فراموشی تولید می‌کند برخلاف سینما که همواره مشغول تولیدِ خاطره و حافظه است. «عکس آن چیزی

اســـت که یک‌بار برای همیشه حفظ و ابقا می‌کند (جسدی که باید تشریح شود)، سینما آن چیزی که برای لحظه‌ای حفظ می‌کند (مرگ در حال وقوع. اینجا می‌گیرد ولی جای دیگری پس می‌دهد) و تلویزیون که هیچ‌چیز را ابقا نمی‌کند (ســـقوطی مرگ‌بار، خون‌ریزیِ تصاویر) گذرگاهی برای اســـهال تصاویر و صداها.» دنه برای تمایز بین تصاویر سینما و تصاویرِ تلویزیون، دومی را امر دیداری (visual) می‌نامد. امر دیداری برای دنه بیشـــتر از آنکه یک مفهومِ دقیق باشـــد یک ایده‌ی سیال بود، یک‌جور ایده‌ی اخلاقی که مدام در طول تاریخ با نوآوری‌ها، رخدادها، واکنش‌ها و مقاومت‌هایی که با آنها مواجه می‌شود نیازمند نسبت‌های جدید و بنابراین تعاریف جدید اســـت. از همین رو دنه در دوره‌های مختلـــف تعاریف متفاوتی از آن ارایه کرد. مثلاً اســـتفاده‌ای که او از امر دیداری در ارتباط با تبلیغات تلویزیونی می‌کرد با آنچه بعدتر درباره‌ی پوشـــش تلویزیونی جنگ خلیج کرد تفاوت دارد. «تمایزی که بین تصویر و امر دیداری گذاشـــتم کاملاً کاربردی است. صرفاً به نظر می‌رسید کاربردی‌تر اســـت که دو کلمه‌ی متفـــاوت را به کار بگیریم. همچنین این واقعیت نیز وجود دارد که امر دیداری اغلب در مجموعه واژگانِ مدیا و کارگردانان هنریِ روزنامه‌ها تکرار می‌شـــود. امر دیداری هم‌زمان خواندن و دیدن است: دیدنِ آنچه برای خواندن ارایه شـــده است.» او در نوشته‌هایی دیگرش از امر دیداری به عنوانِ مجموعه‌ای از کدها یاد می‌کند که باید توســـط بیننده‌ای (یا درواقع خواننده‌ای) که منطق آنها را می‌داند کدگشـــایی شود. بنابراین امر دیداریِ چیزی یعنی کلیشه‌های تصویری راجع به آن چیز. دنه مثال ســـاده‌ای برای ایـــن موضوع می‌زند؛ تصویرِ گروهیِ جوانان عربی که در حومه‌ی شـــهر پاریس همواره به صورت جمع دیده می‌شـــوند و مدیا نیز به این تصویر کلیشه‌ای دامن می‌زند و خودِ آنها نیز برای دفع خطرات پلیس از تردد به صورتِ تکی پرهیز کرده و این تصویر را بازتولید می‌کنند، یک امر دیداری است که باعث می‌شود تصورِ یک عربِ مهاجر به صورت فردی و مشـــکلاتِ زندگی او سخت و دست‌نیافتنی باشد؛ این امر یعنی زدودنِ خطرات مواجهه با دیگری از تصویر. دنه یکی از مهم‌ترین تمایزها یعنی تمایزِ هستی‌شناختی و اخلاقـــی را که بین تصاویر مدیا یـــا به طور کلی امر دیداری و تصویر می‌گذارد چنین توضیح می‌دهد: «اقتضای مدیا که در نسبت با قوانین بازار کار می‌کنند یا حتی بازاری که خودش در خدمت قوانین تبلیغات یا مدیا است این است که می‌خواهد

ما را به مالکان زندگی خودمان بدل کند در برابر اقتضائات سینما که ما را از انحصار آنچـــه از آن فیلم می‌گیریم یا آنچه می‌بینیم منع می‌کند.» علاوه بر این امر دیداری یک ویژگی دیگر نیز دارد که دنه آن را حین جنگ خلیج بســـط داد. او معتقد بود امر دیداری نمایِ معکوس ندارد. چراکه امر دیداری یعنی نمایی که قدرت (قدرتِ تکنولوژیک، سیاسی، تبلیغات یا نظامی و غیره) از روندِ اعمالِ خودش می‌گیرد و هرگز دوربین را دستِ کسی یا گروهی که قدرت بر آنها اعمال می‌شود نمی‌دهد و در نتیجه ما هرگز نمایی از سمتِ قربانی نمی‌بینیم. مثلاً نماهایی که از جنگ خلیج در تلویزیون پخش می‌شـــد نماهایی بودند که از سمت آمریکا از نیروهای عراقی گرفته شـــده بودند، و بنابراین تصور یک نمای معکوس برای آنها ناممکن است، چون این نما یعنی نمایی از بمبی که بر روی ســـر بیننده می‌بارد. در مقاله‌ای به نامِ ***قبل و بعد تصویر*** می‌خوانیم «وقتی دیگری غایب باشـــد هرطرف در امر دیداری (تصاویر کلیشه‌ای) خودش پناه می‌گیرد.»

سطح دومی که دنه در آن به تمایز سینما و تلویزیون پرداخت مسئله‌ی تماشاگر بود. تماشـــاگر سینما دلبسته‌ی استمرار زمانی است و به مدت حداقل نود دقیقه به مولف فیلم اجازه می‌دهد تا دست او را بگیرد و جهانی تازه را به او نشان دهد اما تماشـــاگر تلویزیون یک کانال‌عوض‌کن است که مدام در زمان وقفه ایجاد می‌کند همان‌طور که خودِ تلویزیون به ندرت توان این را دارد که به استمرار زمانی وفادار بماند. تماشـــاگر ســـینما در کنار دیگران فیلم می‌دید ولی به تنهایی به جهان تعلق می‌یافت، درحالی‌که تماشـــاگر تلویزیون تنهایی فیلم می‌بیند ولی پیشاپیش به یک جمع و به یک جامعه تعلق دارد. آن دو به لحاظِ تجربه‌ی زمان و جهان دو موجودِ کاملاً متفاوت‌اند. «تلویزیون جایی اســـت که افراد تجربه‌های تکین خودشان را با یک تجربه‌ی عمومی معاوضه می‌کنند.» تلویزیون وسیله‌ی فرهنگ است اما سینما به انتقال تجربه مربوط اســـت. تلویزیون با یک شهروند مسئول در درون ما حرف می‌زند یعنی با یک آدم بالغ، ولی ســـینما قدرتـــش را از وجه کودکانه‌ی خودش می‌گیرد. اینها بخشـــی از ایده‌هایی است که دنه مدام در ارتباط با نقد تلویزیون و مقایســـه‌ی آن با ســـینما به انحا مختلف تکرار می‌کرد، تا جایی که تماشاگر سینما را شـــهروند جهان می‌دانست درحالی‌که تماشـــاگر تلویزیون صرفاً یک شهروند مســـئول بود. ماحصل این دوره از تماشای تلویزیون برای دنه کتابی بود به نام مزدِ

کانال‌عوض‌کن که مجموعه یادداشت‌های دنه درباره‌ی تجربه‌ی تماشای تلویزیون به صورتِ گاه‌شمار هفتگی در ***لیبراسیون*** بود. او بعدها از این کار دست کشید و در نوشته‌ها و مصاحبه‌های زیادی دلایل بی‌فایده بودنِ نقدِ برنامه‌های تلویزیونی را توضیح داد. او دلایلِ خود را با استفاده‌ای تمثیلی از حرکاتِ تنیس (بازیِ محبوب‌اش) یعنی التزام به پاسخ‌دادن به ضربه‌ی حریف صورت‌بندی می‌کند: ««منتقد در برابر تلویزیون مثل روانکاوی است در برابر ناخودآگاهِ کاملاً گشوده‌ی جامعه. تلویزیون ماشین فوق‌العاده‌ای برای وادار کردنِ آدم به فکر کردن و نوشتن است. تنها یک مشکل وجود دارد: تلویزیون گاز نمی‌گیرد. هیچ‌گونه فیدبکی در نقد تلویزیون وجود ندارد. اگر من درباره‌ی مجری فلان برنامه بنویسم او هیچ جوابی نمی‌دهد. اگر درباره‌ی برند بنتون یا توسکانی بنویسم کسی توجهی به آن نمی‌کند و جایی از آن نقل قول نمی‌کند، یعنی نقدِ من هیچ مناقشه‌ای راه نمی‌اندازد.» همین‌طور در سخنرانی‌ای به مناسبت انتشارِ شماره‌ی دوم مجله‌ی ترافیک می‌گوید: «نوشتن درباره‌ی تلویزیون زمانی جالب بود که ما در کایه در دهه ۷۰ می‌نوشتیم وقتی مثلا درباره‌ی ایدئولوژی پشتِ پیش‌بینی هوا حرف می‌زدیم. الان دیگر جالب نیست نه اینکه چون خواننده ندارد بلکه بیشتر به این دلیل که هدر دادن وقت است آن هم سر چیزی که خودش کار اصلی‌اش هدر دادن است. برای همین زندگی وقتی تلویزیون وجود دارد مثل زندگی کنار سطل آشغال است که هم می‌توان اتلافات را در آن ریخت و هم می‌توان آن را حفاری کرد و هرازگاهی چیزهای خوبی در آن پیدا کرد.» دنه از اوایل دهه‌ی نود و پس از جدایی از ***لیبراسیون*** و راه‌اندازی مجله‌ی ***ترافیک*** نقد خود به تلویزیون را در سطحی هستی‌شناختی‌تر پیش برد. نزد او تجربه‌ی سینما رفتن بیش از هر چیز تجربه‌ی تعلق به جهان بود که نقش مکمل این جهان را برعهده داشت، یا آنطور که دلوز می‌گفت سینما باعث می‌شد تا ما به این جهان باور داشته باشیم. دنه سفررویِ بزرگی بود و تقریباً به تمامی کشورهای جهان سفر کرده بود و تصویر مورد علاقه‌اش نه حتی تصاویر سینمایی بلکه کارت پستال بود که بیشتر از آنکه هدیه‌ای برای کسی باشد نشانی بود از اینکه او روزی در آن مکان از جهان بوده است. او در زمینه‌ی سفر خود را با تجربه‌ی رمبو مقایسه می‌کرد «مثل کودکی که تا انتهای جهان می‌رود بدونِ آنکه مجبور باشد داستانی بگوید یا در میانه‌ی جهان است برای اینکه داستانی بگوید.»

این در حالی است که تماشای تلویزیون تجربه‌ی جهانی است بدون مکمل و بیشتر از آنکه به جهان مربوط باشـــد به جامعه مربوط است. این واقعیت که تلویزیون به واسطه‌ی نقشی که زبان و گفتار در آن دارد یک رسانه ملی محسوب می‌شود و نه جهانی، این فرض را تحکیم می‌کند. برای همین دنه تلویزیون را همچون بازارِ روز تصور می‌کرد که تصاویر در آن به بالاترین قیمت به فروش می‌رســـند. «سینما یک تجربه‌ی دوم به من بخشـــیده است، تجربه‌ای نه تماماً انضمامی و نه تماماً رویایی، تجربه‌ای که به من امکان می‌دهد دروغ‌های درست (سینما) را از دروغ‌های اشتباه (تلویزیون) تمییز دهم. دانستن اینکه چه زمانی به ما دروغ می‌گویند شاید تعریف کوچکِ ما باشـــد از تماشـــاگر. این کافی نیست ولی تحت این شرایط است که ما انسان باقی می‌مانیم ... زیبایی سینمای قرن بیستم در این بود که به عنوان یک ماشین عظیم‌الجثه‌ی غیراجتماعی به طور متناقضی به میلیون‌ها آدم آموخت که با یکدیگر زندگی کنند و با این حال هرگز فراموش نکرد که چیزی بیشتر از جامعه در جهان وجود دارد.»

اما این دو مدیوم، یعنی تلویزیون و سینما، چندان از هم جدا نبودند و به لحاظ زیبایی‌شناســـی و اخلاق همدیگر را متأثر می‌کردند. همانطور که دنه نشان می‌دهد نفوذ و تاثیر زیبایی‌شـــناختی تلویزیون و تبلیغات در کارهای بسیاری از فیلمسازان آن دوره مشـــهود بود تا حدی که به جریان‌های خاصی در ســـینما شـــکل داد. از جمله مهم‌ترین آنها دو جریانی بود که در دهه‌ی هشـــتاد به سبکِ مشهودِ بسیاری از فیلمســـازان مهم آمریکایی بدل شده بود. او این موضوع را از دو زاویه‌یِ نسبتِ فیلم‌ها با تماشـــاگر و همچنین تصورِ فیلمســـازان از و رفتار آنها با تصویر بررسی می‌کند. «ســـینمای امروز بین دو شـــرِ حقه‌باز گیر کرده است: آکادمیسم و مَنریسم (Mannerism). کاپولا از یکی به ســـمتِ آن‌یکی حرکت کرده است. آمریکایی‌ها ترجیح می‌دهند او را آکادمیست در نظر بگیرند، ما ترجیح می‌دهیم او را منریست بخوانیم. مسئله بر سر دو فرهنگی است که می‌خواهند با هم تسویه حساب کنند. فیلمساز آکادمیک از کل شروع می‌کند (از ایده‌ی یک فیلمِ تمام‌شده، که پیشاپیش در فیلمنامـــه حضور دارد) و به زحمت آن را در تک تکِ جزئیات نمایش می‌دهد. فیلمسازانِ آکادمیک چندان شورانگیز نیستند ولی به آدم اطمینانِ خاطر می‌بخشند و احترامِ آدم را برمی‌انگیزانند. فیلمســـازِ منریست از جزئیات شروع می‌کند، ولی

این خطر را به جان می‌خرد که در این سفر گم شود، همه را دلسرد کرده و کل را از کف بدهد. منریست‌ها شورانگیزترند ولی از آنجایی‌که کمی بیش از حد ژست می‌گیرند (چون پایبند آداب‌اند، مَنر دارند)، خشم آدم را برانگیخته و ناامیدمان می‌کنند. من شخصاً و عجالتاً منریست‌ها را ترجیح می‌دهم (کاپولا، فازِ دوم فیلم‌سازی‌اش)، حتی اگر هرازگاهی به واسطه‌ی اینکه نمی‌دانند چطور فیلم را تمام کنند آدم را کاملاً خسته و فرسوده می‌کنند (مثلِ این‌پا و آن‌پا کردن در پایانِ ***اینک آخرالزمان***) ... فیلم‌های کاپولا، مثل فیلم‌های دی پالما یا برخی از فیلم‌های اسپیلبرگ، سویه‌ی منریست سینمای آمریکا هستند. چطور می‌توان این منریسم را تعریف کرد؟ هیچ اتفاقی برای آدم‌ها نمی‌افتد، اتفاق‌ها همه برای تصاویر می‌افتند. تصاویر به شخصیت‌هایی تاثربرانگیز بدل می‌شوند، به بازیچه‌ی دست. ما از بابتِ نگرانی برای آنها به خود می‌لرزیم، می‌خواهیم با آنها با مهربانی برخورد شود، آنها دیگر به واسطه‌ی دوربین تولید نمی‌شوند بلکه بیرونِ دوربین ساخته می‌شوند، و "پیش‌تجسم" (pre-visualization) آنها به لطفِ ویدئو نشانه‌ای است از اینکه چه عشقِ کمی در قلبِ بی‌احساسِ فیلمسازان باقی مانده است (دارم اغراق می‌کنم). در یک جهان منریست، بازیگرانِ "زنده و واقعیِ روی سلولوئید" به سرعت به جایگاهِ علی‌البدل و واگویه‌ی خودشان، به جایگاهِ نشانه‌های دیداری، نزول می‌کنند. آنها هنوز حضور دارند، ولی مدت‌هاست که دیگر جذابیت خودشان را از دست داده‌اند ... کاپولا کاری کاملاً متفاوت انجام می‌دهد: او تنها به رابطه‌ی بین شخصیت‌ها و تماشاگران علاقه‌مند است. دو شخصیت دیگر باهم برای تماشاگر وجود ندارند، آن دو به صورتِ نوبتی تنها برای تماشاگر وجود دارند. میزانسن او صرفاً مدیریتِ ایما و اشاره‌ها به تماشاگران است (اشاره‌های محتاط ولی مداوم) ... در منریسم همین موضوع درباره‌ی شخصیت‌ها و اشیا صادق است. موضع بر سرِ کارکردگراییِ تقلبی است که در آن اشیا و شخصیت‌ها (که همچون اشیا دیده می‌شوند) تنها به این دلیل آنجا حضور دارند که در خدمت هیچ هدفی نباشند. گذار از منریسم به باروک، گذار از "در خدمت هیچ هدفی نبودن" به "در خدمت هیچ بودن است".»

این موضوع آدم را یاد نقد بازن به اکسپرسیونیسم آلمان می‌اندازد، نقدی که به سنت رئالیستی کایه بدل شده بود و منتقدان کایه را همواره نسبت به تصاویر دستکاری‌شده، میزانسن‌ها و دکورهای اشباع‌شده، یا به عبارتی نسبت به تعینِ مازاد

مشـــکوک ساخت. همین امر باعث دوری نســـبی و عدم علاقه‌ی آنها به سینمایِ تجربی، علمی-تخیلی، فانتزی و به طور کلی فیلم‌هایی که در آنها تصویر تا حدی به استقلال دست می‌یافت شده بود.

تلویزیون نه تنها به دشـــمنِ سینما بلکه به نوعی به عاملِ شکل‌گیری کلیتی به نام سینما نیز بدل شده بود. دهه‌ی ۸۰ دوره‌ای است که سینما به یک کلیت تبدیل شـــد و منتقد به وکیل مدافعِ کلیتی به نام سینما که قابل فروکاست به سالن سینما نبود بلکه نامِ یک شـــکل از رابطه با جهان از طریق تصویر بود. می‌توان حدس زد که امروزه دلیلِ وفورِ ســـینمای سبک محوری که امضای مولفانشان به وضوح مثل یک برند روی آنها خودنمایی می‌کند، شـــاید همین ایجاد تمایز بین سینما و دیگر تصاویری باشد که روزانه تولید می‌شوند. تا حدی که در کار بسیاری از فیلمسازان ســـبک از خود آن چیزهایی که نشان داده می‌شوند قوی‌تر و واضح‌تر است. سبک دیگر نه در خدمت چیزی بلکه در خدمت خودش است و در موارد مشخصی دیگر چیزی برای دیدن نمی‌ماند جز خود ســـبک، دقت فوق‌العاده در مونتاژ و پیچ‌های روایی. یک قدم بعد از آکادمیســـیم یا منریســـم معروف. جیمز وود، منتقد ادبی، با ارجاع به فلوبر موضوع مشـــابهی را در تاریخ ادبیات ردگیری می‌کند: «تاکید بیش از حد او (فلوبر) بر روی ســـبک باعث شد تا موضوع به قول خودش اهمیت‌اش را از دســـت بدهد و دیدن یا شـــیوه‌ی دیدنِ چیزها اهمیت یابـــد. برای همین او قصد داشـــت حتی کتابی بنویســـد درباره‌ی هیچ‌چیز. او دو سنت از خود بر جای گذاشـــت؛ سنت ناباکوف و همینگوی. فلوبر دیدن و امر دیداری را فتیشیزه کرد و اخلاف او مثل ناباکوف در توصیف امور دیداری مهارت یافتند که همین امر نیز به محدودیت کار آنها بدل شـــد؛ نثر او دنباله‌ی آنارشی موضوع‌اش را نمی‌گیرد و به یک معنا موضوع خود را انکار می‌کند. طوری عمل می‌کند که انگار موضوع اصلا وجود ندارد. پس از فلوبر دو جریان اصلی در ادبیات معاصر شکل گرفت: جریان زیبایی‌شناســـی ســـبک یا کتاب‌هایی درباره‌ی هیچ (رمان نو و آوانگارد) و جریان کتاب‌هایی درباره‌ی جزئیات و مشـــاهدات تجربـــی (پرک و همینگوی و کارور). فلوبر پدر جویس است کسی که این دو جریان را به خوبی به هم پیوند داد.» این ایده را می‌توان کلمه به کلمه درباره‌ی بســـیاری از مولفان معاصرِ ســـینما و بلایی که در قرن جدید بر ســـر سیاست مولف آمد استفاده کرد. درواقع بار دیگر با یک

سینمای کیفیت مواجهیم اما نه به شیوه‌ی دهه‌ی ۵۰ که به قول تروفو کیفیت‌اش را از چیزی دیگر می‌گرفت و به چیزی دیگر جز خود سینما وصل بود (تئاتر و ادبیات)، بلکه این بار بدون نیاز به چیزی دیگر، کیفیتش را از سبک غیرقابل انکار و پیشاپیش جهانی‌شده‌ی خود می‌گیرد. آنطور که گدار می‌گفت «از اصطلاحِ سیاستِ مولف فقط کلمه‌ی مولف باقی مانده است درحالی‌که آنچه مهم بود کلمه‌ی سیاست بود.» شاید برای همین است که دیگر نمی‌توان رابطه‌ی چندانی بین فیلم‌سازها برقرار کرد که دیگر نزاع سینه‌فیلی بر سرِ فیلمساز محبوبِ خود تا حدی بی‌معنا شده است. این موضوع یکی از تبعات بین‌المللی شدن سینما و اهمیت‌یابیِ بیش از حد جشنواره‌های فیلم بود. توماس السر درباره‌ی جایگاه سینمای ملی و نسبت آنها با ملی‌ترین سینما یعنی سینمای آمریکا می‌نویسد: «ملی‌ترین سینما همواره بین‌المللی‌ترین سینماست یعنی سینمای آمریکا. و هر مفهومی از سینمای ملی همواره بصورت واکنشی در برابر این سینمای قدرتمند تعریف شده است.» السر برای مثال مورد وندرس و هرتزوگ را مثال می‌زند که پیش از آنکه توسط آمریکا بازشناسی شده و برچسب یکی از توزیع‌کننده‌های آمریکایی را بخورند نمی‌توانستند در کشور خودشان توسط تماشاگران ملی دیده شوند. یک مسیر میان‌بر که از طریق آمریکا به کشور خود برمی‌گردد. او در ادامه می‌گوید: «فیلم ***دوست آمریکایی من*** وندرس را باید در سایه‌ی همین سینمای ملی (آمریکا و اروپا) دید، وقتی دوست آمریکایی وندرس، او را به کشور خودش بازمی‌گرداند.» گسترش فستیوال‌های فیلم به‌ویژه پس از دهه‌ی ۷۰ به ایده‌ی سینمای بین‌المللی جامه‌ی عمل پوشاند. سینمای ملی با واگذاری نقش خودش به تلویزیون به سینمای بین‌المللی بدل شد. اکنون راه رسیدن به خانه‌ی خود از مسیر فستیوال‌های بین‌المللی می‌گذرد. دنه این تحول را چنین توصیف می‌کند: «اکنون سینما به قیمت از دست دادن جهان به سینمایی جهانی بدل شده است.» او پیش‌تر در نوشته‌ای سینما را به معنایی کلی همچون کنشِ خبر دادن از خود تعریف می‌کرد. اینکه یک نفر در فلان کشور آفریقایی از طریق سینما چیزی از تجربه‌ی خودش را به جهان مخابره کند، یا به عبارت دیگر، سینما همچون مکملی بر این جهان، همچنین مکملی بود برای تنهایی تجربه‌ی آدم‌ها؛ یک زندگیِ مضاعف. دنه آن را اینطور خلاصه می‌کند: «سینمای محلی و نه سینمای حومه و در نتیجه سینمای جهانی و نه بین‌المللی.»

با این حال مسئله‌ی سینمای جهانی و بین‌المللی چندان ساده نبود. رنوار می‌گفت هنرمند بیش از هر چیز دیگر به یک سرزمین نیاز دارد و سینه‌فیل‌ها و منتقدان فیلم بیش از هر کس دیگری در موردِ فیلم‌سازان هم‌وطن خود سخت‌گیری به خرج می‌دادند و تقریباً همگی درباره‌ی ملی‌ترین سینمای جهان یعنی سینمای آمریکا به تناقض برمی‌خوردند. نظر دنه درباره‌ی سینمای آمریکا تا حدی به نظر السسر نزدیک بود: «سینمای آمریکا متعلق به سینما بود و نه به آمریکا.» که بیشتر نتیجه‌ی حس متناقض نسلِ منتقدان فرانسویِ پس از جنگ نسبت به آمریکا بود: نفرت از سیاست آمریکا و هم‌زمان عشق به الگوهای سینماییِ دورانِ نوجوانی؛ کسانی مثل هنری فوندا، جیمز استوارت، جان وین و کری گرانت. تضادی که در قلب تجربه‌ی سینه‌فیلی جای دارد و باعث می‌شود سینه‌فیل‌ها با شک و تردید به فیلم‌های وطنی نگاه کنند و فیلم‌های محبوب‌شان را از میان فیلم‌های خارجی انتخاب کنند که البته مانع این نمی‌شود که هرازگاهی در برابر فیلم‌های خارجی از سینمای ملی خود دفاع کنند. مثلاً آنچه باعث می‌شد اندرو ساریس مدام در برابر سینمای اروپا از سینمای آمریکا دفاع کند یا برعکس، و یا مجبور باشد به دوستان اروپایی‌اش توضیح دهد که چندان جری لوییس را جدی نگیرند، همان چیزیست که دنه را وامی‌داشت تا بارها از شکوهِ استقلال سینمای فرانسه، تاریخ‌گرایی، تجربه‌گرایی، تمایل شدیدِ آن به رئالیسم و نوآوری به وجد آید و با این حال آن را به خاطر عدم شهامتِ کافی برای شهادت در برابر رویدادهای تاریخی، همکاری با نازی‌ها، فقدانِ الگوهای مردانه، پیریِ بازیگران، کم‌تحرکی و سطح انرژی پایین و تئاتریکالیته‌ی گاه و بیگاه‌اش سرزنش کند. مسئله‌ای که تا حد زیادی به علتِ ابداع سینما در این دو کشور یک مسئله‌ی آمریکایی–فرانسوی باقی می‌ماند.

دنه جزو معدود منتقدانی بود که مفاهیم و ایده‌های زیادی خلق کرد و یا درواقع کلیدواژه‌های سینمایی را در حد یک مفهوم ارتقا داد یا به استقرار آنها کمک فراوانی کرد. مفاهیمی مثل امر دیداری، منریسم، آکادمیسم، سینما دو لوک، رترو، سینمای فیلم‌شده (سینمایی که نه به جهان بلکه به تصویر جهان تمایل دارد) از یک سو و مفاهیمی مثل سینما و جهان، میزانسن، فضای بیرون کادر، پاسور، نما، تصویر و سینه‌فیل از سوی دیگر. این امر علاقه‌ی دلوز (فیلسوفِ عاشق ایده‌ها و مفاهیم) به دنه را توضیح می‌دهد. دلوز در اصل مضمون مرکزی دو کتاب

ارزشمندِ سینمایی‌اش را از دنه گرفته بود. دنه در مقدمه کتاب ***لا رامپ*** که در سال ۱۹۸۳ منتشـــر کرد به شیوه‌ای کاملا متمایز از دلوز گسست از سینمای کلاسیک و ســـربرآوردن سینمای مدرن را توضیح می‌دهد. او این کار را با استفاده از مرکزیت مفهوم میزانسن در سینمای کلاسیک یعنی کادربندی و دکوپاژ که حول مضمونِ نما و سکانس‌های متوالی و کشاندن تماشاگر در هزارتوی نماها سازماندهی می‌شدند توضیح می‌دهد. او هدف این میزانسن را با نام یکی از فیلم‌های فریتز لانگ روشن می‌کند: ***رازِ پشـــت در***. «چیزی در پشـــت این نماها و تصاویر وجود دارد که در نماهای بعدی معلوم خواهد شـــد. و واقعیت این اســـت که واقعاً چیزی پشت آن نماها وجود داشـــت و همـــراه با آن میلی برای دیدن از خلال تصاویر، بیشـــتر و شفاف‌تر دیدن. یعنی یک‌جور توافق بین فیلمساز و تماشاگر مبنی بر وجود چیزی پشـــت در. و به این ترتیب توهم عمق در تصاویر ســـینمایی تخت ایجاد می‌شد. توهمی که واقعیت داشـــت. این توافق زمانی شکســـته شد که این بینش به وجود آمد که چیزی نمی‌تواند پشـــت تصاویر یا در عمق آنها وجود داشـــته باشد چون تصویر سطحی است بدون هیچ عمقی، این چیزیست که سینمای مدرن می‌نامیم. فیلمسازهای خوب کســـانی بودند که می‌توانستند هر چیزی را به ماسکی موقتی بدل کنند چیزی که مملو از وعده‌ی وجود چیزهایی بیشتر برای دیدن باشد؛ درها و پنجره‌ها، آینه‌ها و نگاه‌های خیـــره، بدن‌های آماده‌ی حرکت.» دنه نیز همان‌طور که انتظار می‌رود گســـســـت در این زنجیـــره را با هیچکاک توضیح می‌دهد: «وقتی هیچکدام از این اشـــیای بنیادین به روی چیزی دیگر گشـــوده نشوند؛ چشم‌های شکافته، درهای مهر و موم شده، زبانِ تخت و غیربیانگر. هیچ چیز چیزی را پنهان نمی‌کند، چون همه چیز آنجا در معرض دید اســـت. بـــه این ترتیب نگاه خیره‌ی تماشـــاگر به تصویر برخورد می‌کند و مثل بومرنگ به سمت خودش برمی‌گردد. سینمای مدرن سینمایی بود که این عدم عمق تصاویر را بر عهده گرفت و تصادفی نبود که این ســـینما در ویرانه‌های ایتالیای جنگ دوم جهانی به وجود آمد؛ در این امتناعِ اساسی از امر کاذب، میزانسن، صحنه‌سازی و طلاق از تئاتر که برسون آنقدر بر آن تاکید داشـــت.» دلوز نیز مسیر مشابهی را انتخاب می‌کند اما آن را به شیوه‌ی خودش طی می‌کند؛ او از ادراک‌ها، تاثرها، کنش‌ها و مفاهیم شروع می‌کند، درواقع از تصویر–حرکت و تصویرِ غیرمستقیمِ زمان، و سپس به تصویر–کنش و حلقه‌ی

آخر این زنجیره یعنی هیچکاک می‌رسد که کنش را با از بین بردن علتِ واقعی آن و تسریع‌اش نابود می‌کند تا راه برای کسانی چون روسلینی و همچنین ازو باز شود؛ یعنی تصویرِ مستقیم زمان یا تصویر-زمان. اما چیز دیگری که بین توصیف دنه و دلوز مشترک است برتری و اهمیت سینمای کلاسیک آمریکا (یا به قول بازن نبوغ سیستم) در شکل‌دهی اندیشه‌ی سینمایی است، طوری‌که می‌توان ایده‌ی مارکس درباره‌ی آلمان و فرانسه را به شیوه‌ای دیگر درباره‌ی سینمای کلاسیک آمریکا و فیلسوفان فرانسه استفاده کرد. آنچه فیلسوفان فرانسوی به آن فکر می‌کردند فیلمسازان آمریکایی به آن عمل می‌کردند؛ مثلاً ایده‌های برگسون درباره‌ی حرکت و لایه‌های زمان در سینمای بورلسک، یا در تکنیک‌هایی مثل فلاش‌بک و خاطرات گذشته در فیلم‌های نوار و ملودرام‌های دهه‌ی ۴۰، و همچنین اگزیستانسیالیسم در فیلم‌های نوار و تا حدی در فیلم‌های وسترن.

منتقد کیست، چه نقشی دارد و چگونه می‌تواند این نقشِ حاشیه‌ای و توامان مهم و بی‌اهمیت را حفظ و ادامه دهد؟ دنه همچون بازن بیشتر از دیگران نسبت به این قضیه حساس بود و این موضوع او را وادار می‌کرد تا هر چند سال یک‌بار به این موضوع برگردد. یک‌بار پس از رویدادهای ماه می ۶۸، بار دیگر در میانه‌ی دهه‌ی ۷۰ و پس از برعهده گرفتن سردبیری کایه، سپس در اواخر دهه‌ی ۷۰ و دوستی با ژان لویی شفر و بازگشت به کمدی بورلسک، بار دیگر در اوایل دهه‌ی ۸۰ و پیوستن به ***لیبراسیون*** و سپس در دورانِ تنهایی واپسین و راه‌اندازی مجله‌ی ترافیک که بیشتر از نقش منتقد به تعریف فیلم ریویو می‌پردازد، اینکه یک مجله‌ی فیلم چیست و باید چه کاری بکند. «نقد فیلم نمی‌تواند خودش را توجیه کند مگر اینکه به یک میل پاسخ دهد، به احتمال زیاد به میلِ مولف. جایی که میلِ نسبتاً شدیدی وجود دارد (و البته میل همیشه خشونت‌بار است)، منتقد باید آنجا حاضر باشد. این موضوع مثل تنیس است: ما به توپ‌ها به بهانه‌ی اینکه "دردنشان‌اند" ضربه نمی‌زنیم، بلکه مجبوریم به سِروها واکنش نشان دهیم.» همانطور که در بخش نقد تلویزیون دیدیم برای دنه مهم‌ترین قضیه درباره‌ی نقد فیلم همین بازیِ رفت‌وبرگشت بین فیلم و منتقد است؛ وقتی چیزی در فیلم منتقد را وادار به نوشتن می‌کند و نوشته‌ی منتقد نیز به نوبه‌ی خود واردِ یک مناقشه‌ی نظری می‌شود که نوشته‌های دیگر را اجتناب‌ناپذیر می‌کند. همانطور که در بخش‌های مختلف این

کتاب خواهید خواند، دنه یک صورت‌بندی و خوانشِ اروتیک از رابطه‌ی منتقد و سینما دارد: مسئله‌ی تحریک و پاسخ. او منتقدها را به طور کلی به دو دسته تقسیم می‌کند: آنهایی که نماینده‌ی منافع فیلمسازان در سمت تماشاگران هستند و آنهایی که نماینده‌ی منافع تماشاگران در سمت فیلمسازانند. دسته‌ی اول را همچون وکلا می‌بیند و دسته‌ی دوم را همچون قاضی. او خودش را در دسته‌ی اول قرار می‌دهد. چون به نظرش این امر هم طبیعی است و هم اخلاقی. اما دسته‌ی دوم را همچون راهنمایان خرید و مصرف معرفی می‌کند. با این حال نیروهایی که به صورت روزافزون چه از بیرون و چه از دورن سینما را تهدید می‌کردند ایده‌ی مرگِ سینما را در اواخر دهه‌ی ۸۰ بین نسل موج نو و منتقدانی چون دنه به ایده‌ای محبوب بدل کرده بودند؛ ایده‌ای که به قول نیکول برنز همانقدر فیلمسازان و منتقدان واقعا آن را تجربه می‌کردند که درواقع به آن نیاز داشتند تا بتوانند دوباره فیلم بسازند و یا درباره‌ی آنها بنویسند. ایده‌ای که دنه در این کتاب تحت عنوانِ بازی‌ای از آن یاد می‌کند که در آن برای برنده شدن باید آخر شد؛ آخرین فیلمساز بزرگ یا آخرین منتقد بزرگ. اما جدای از این خودانتقادی‌ها، این نگرانی‌ها یک بعد حقیقی هم داشتند و آن بی‌نیاز شدنِ جهان به مکملی به نام سینما بود، چرا که دیگر این فقط تجربه یا خوانش سینه‌فیلی نبود که معنای سینما را ازآنِ خود می‌کرد، بلکه گسترش مطالعات سینمایی آکادمیک و علاقه‌مندی پژوهشگران دیگر رشته‌ها به مطالعات بینارشته‌ای که ترکیبی بودند از سینما بعلاوه‌ی چیزهای دیگر، سینه‌فیل‌ها را بیش از پیش به موجودات حاشیه‌ای و هذیانی بدل می‌کردند. دنه در همان اواخر دهه‌ی ۷۰ می‌نویسد: «نقد فیلم عمدتا به وانموده بدل شده است و فقط یک گفتمان است در میان دیگر گفتمان‌ها درباره‌ی سینما. گفتمان‌های دیگر هم وجود دارند. برای آنهایی که کماکان خود را با نقد تجهیز می‌کنند، تنها یک سلاح وجود دارد: استقلالِ اندیشه.» همچنین بعدتر در مقدمه‌ی کتاب سینه-ژورنال ۲ که گزیده‌ای است از مقالاتش در ***لیبراسیون*** در نیمه‌ی اول دهه‌ی ۸۰، می‌نویسد: «منتقد سینما به زودی به یک دایناسور جانماز آب‌کش بدل خواهد شد یا یک نگهبانِ موزه، اگر که هرازگاهی از لانه‌اش بیرون نرود. انگار او باید در زمینه‌ی نقدِ سینمای جهانی کار کند که نیاز چندانی به سینما ندارد.»

این پارادوکسِ میل به نوشتن در قالب یک مجموعه و در کنارِ دیگران و

همچنین باور به تنهاییِ بنیادینِ تجربه‌ی سینه‌فیلی بود که دنه را وادار می‌کرد مدام در حال حرکت و جابجایی بین مجله‌ها و شیوه‌های نقد فیلم باشد. او پس از گسست از کایه و پیوستن به ***لیبراسیون*** تلاش کرد تا نوشته‌های خودش در دوره‌های مختلفِ کایه و همچنین ***لیبراسیون*** را به صورت کتاب چاپ کند. همچنین از میانه‌ی سالهای ۸۰ یک برنامه‌ی رادیویی ارزشمند به نامِ میکروفیلم در بخش رادیو فرهنگ فرانسه راه‌اندازی کرد که تا سال ۱۹۹۰ ادامه داشت، و در آن به مصاحبه با فیلم‌سازان، فیلمبرداران، موزیسین‌ها و بازیگران می‌پرداخت. سپس در سال ۱۹۹۱ و اوج‌گیری بیماری‌اش (ایدز) از ***لیبراسیون*** جدا شد و فصل‌نامه‌ی خودش را به نام ***ترافیک*** پایه‌گذاری کرد که تا زمان مرگش تنها توانست در چهار شماره از آن بنویسد که عمدتا مشتمل بودند بر روزنوشت‌های راجع به سینما و آخرین مقاله‌اش با عنوان ***کاپو*** در شماره‌ی چهارم ترافیک که قرار بود اولین مقاله از همین کتابی باشد که او بنا داشت درباره‌ی زندگی خودش در مقام یک سینه‌فیل بنویسد. کتابی به نام ***استقامت*** که تنها توانست همین تک مقاله را برای آن بنویسد و باقی آن به کمک سرژ توبیانا در قالب مصاحبه انجام شد. او در زمستان سال ۱۹۹۱ درباره‌ی پروژه‌ی مجله‌ی ***ترافیک*** نوشت «ما در زمانه‌ای قرار داریم که بیش از پیش درباره‌ی تصاویر حرف می‌زنیم. گاهی درباره‌ی تصاویر مدرن ("تصاویرِ جدید"، تصاویرِ کامپیوتری)، گاهی درباره‌ی تصاویرِ باستانی (اسطوره‌ای، مذهبی، نگاره‌ای). و در میان این تصاویر، تصاویر سینما نیز هستند. تصاویرِ سینما بسیار ارزشمندند چون برای دو یا سه نسل در سرتاسرِ جهان آرشیو اصیلی از خاطرات، گنجینه‌ای از عواطف انباشته و همچنین کارخانه‌ای برای پرسش‌ها ساختند. زمان آن فرارسیده است تا از سینما برای به پرسش گرفتنِ دیگر تصاویر–و برعکس–استفاده کنیم. ترافیک می‌خواهد مسیرهایی را بازیابی، پیگیری و حتی ابداع کند که از همین امروز امکانِ این را فراهم می‌کنند که بهتر بفهمیم "چگونه با تصاویر زندگی کنیم" ... ترافیک یک پروژه‌ی ضرورتاً الیتیست است، به این معنا که موفقیت یک مجله در داشتنِ میلیون‌ها خواننده نیست بلکه در این است که توسط کسانی خوانده شود که آینده را خواهند ساخت، مثل کایه‌ی جلد زرد که کم خوانده و کم فروخته می‌شد، ولی پیش از همه توسط کسانی خوانده می‌شد که می‌رفتند تا سینما را تغییر دهند.»

دنه در آخرین سال زندگی‌اش (۹۲–۱۹۹۱) سینما را دیگر نه با مفاهیم تصویر و

نما بلکه با مفهوم زمان توضیح می‌داد، چیزی که راجع به سینه‌فیلی که تاریخ زندگی خودش را به تاریخ سینما پیوند زده بود نمی‌بایست چندان دور از ذهن باشد. اما این زمان برای او، مثل همه‌ی مالیخولیایی‌ها، دو وجه داشت؛ بسیار طولانی و در عین حال بسیار کوتاه و فشرده. سرژ توبیانا در مقدمه‌ی این کتاب اشاره می‌کند که دنه (از آنجایی که از مرگ زودرس خود آگاه بود) برای انجام این مصاحبه بی‌اندازه عجله داشت، ولی با این حال او شماره‌ی اول مجله‌ی ***ترافیک*** را با این جمله شروع کرده بود: «عجله‌ای نیست. این جمله می‌تواند به اسم رمز ما بدل شود. باید به یک زمان‌مندیِ ساده‌تر، مطمئن‌تر و سرزنده‌تر بازگردیم.» زمانی که به قول پیر اوژن می‌توان آن را زمان بازیافته‌ی دنه نامید، یا آنطور که خودش در مصاحبه با رژی دبره که درست کمی قبل از مرگش انجام شد می‌گوید: «روزی که فهمیدم آنچه را از سینما انتظار داشتم، آنچه را در سینما دوست داشتم و آنچه سینما به من بخشید، ابداعِ زمان بود و نه تصویر، زمانی که با من آغاز می‌شد. ابداعِ زمانی که می‌توانم در آن زندگی کنم، ولی همچنین زمانِ کسِ دیگری است.» این زمان همان زمانِ زندگی است ولی یک زندگیِ مضاعف که به واسطه‌ی زمان در مسیری مارپیچ‌مانند دائماً در حال تکرار لحظات زندگی در درجات کیفی متفاوت است. بنابراین چشم‌اندازهای زندگی دائماً در حال تکرارند اما از نقطه‌نظرهای متفاوت. و سینما در این میان نقش یک حافظه‌ی دوم را بازی می‌کند. ولی خاطره‌ی سینما تماماً متعلق به گذشته نیست و کارکرد نوستالژیک ندارد. تاریخِ سینما یک تاریخِ نهفته است چون سینما هنر اکنون است، هنری که زمان حال را در خاطرات حفظ می‌کند. برای همین دنه مثل پروست از تمثیلِ گل‌های کاغذی برای خاطره‌ی سینما استفاده می‌کرد. گل‌هایی که به قول او همواره روی سطح آب نیستند. «سینما آنجاست تا نه به عنوان یک خاطره بلکه به عنوان حافظ خاطرات به ما یادآور شود که مبادا فراموش کنیم که نباید فراموش کنیم؛ امکان سوگواری، امکان یادآوری، که بدون هم ناممکن‌اند. همان‌طور که بلانشو می‌گوید.»

دنه در طول زندگی کوتاهِ خود مجموعه‌ای از نوشته‌هایش را در چهار جلد کتاب منتشر کرد. کتاب ***لا رامپ*** که پیش‌تر ذکر شد در سال ۱۹۸۳ منتشر شد، سپس در سال ۱۹۸۶ جلد اول از مجموعه مقالاتش در ***لیبراسیون*** را تحت عنوان ***سینه-ژورنال*** منتشر کرد که جلد دوم آن بعد از مرگ او در سال ۱۹۹۸ چاپ شد. کتاب

مزدِ کانال‌عوض‌کن که مجموعه نوشته‌های او در ***لیبراسیون*** راجع به تجربه‌ی تماشای تلویزیون را دربرمی‌گیرد در ســـال ۱۹۸۸ انتشار یافت. سپس کتابی به نام ***پیشاروی ظهور مجددِ کیف‌قاپی***[۱] را که درباره‌ی ســـینما، تلویزیون و اطلاعات است در سال ۱۹۹۱ منتشـــر کرد. در سال ۱۹۹۳ یک سال پس از مرگِ دنه کتاب ***تمرین سودمند بود، جناب*** منتشـــر شد که عنوان آن اشاره‌ای است به دیالوگ محبوب دنه در فیلم ***مونفلیت*** اثر فریتز لانگ، و مجموعه‌ای است از یادداشت‌های او درباره‌ی تلویزیون و سینما در سال‌های ابتدایی دهه‌ی ۹۰. سپس در سال ۱۹۹۴ همین کتابِ ***استقامت*** با تلاش سرژ توبیانا چاپ شد و همچنین کتابِ ***آماتورِ تنیس*** که مجموعه‌ای است از نوشته‌های او درباره‌ی مسابقاتِ تنیس در روزنامه‌ی ***لیبراسیون***. ***خط سیرِ پسرِ سینما***، متنِ مصاحبه‌ی تلویزیونی رژی دبره با سرژ دنه در سال ۱۹۹۲ یعنی اندکی پیش از مرگ او، در ســـال ۱۹۹۹ چاپ شد. و در نهایت مجموعه‌ی ***خانه‌سینما و جهان*** که در چهار جلد (سال‌های کایه ۱۹۸۱–۱۹۶۲، سال‌های ***لیبراسیون***، جلد اول ۱۹۸۵–۱۹۸۱، ســـال‌های ***لیبراسیون*** جلد دوم ۱۹۹۱–۱۹۸۶، دوره‌ی ***ترافیک*** ۱۹۹۲–۱۹۹۱) به ترتیب در سال‌های ۲۰۰۱، ۲۰۰۲، ۲۰۱۲ و ۲۰۱۵ چاپ شدند که اخیراً ترجمه‌ی انگلیسی جلد اول آن توسط انتشارات Semiotext(e) منتشر شد.

کتاب ***اســـتقامت*** که در بین کتاب‌های دنه جزو کم‌حجم‌ترین آنها محســـوب می‌شود صرفاً کتابی درباره‌ی سینما نیست، بلکه کتابی است درباره‌ی کلیتِ زندگی یک ســـینه‌فیل در نمای نزدیک. نه سینه‌فیلی که صرفاً خودش را با فیلم‌ها توضیح می‌دهد بلکه همچنین کســـی که ســـینما را از طریق زندگی خودش و جهان را از طریق سینما توضیح می‌دهد، تا جایی که تمییز آن دو ناممکن به نظر می‌رسد. این اصرار بر خاص‌بودگیِ تجربه‌ی خویش ناشی از باور به تنهایی، تکینگی و یک‌جور

---

۱. دنه در توضیحِ عنوانِ این کتاب می‌نویســـد: «زمانی که هنوز در محله‌ها ســـالن‌های سینما وجود داشتند، مدیریت سالن هرازگاهی تماشـــاگران را از رخوتِ سرگشته‌شان بیدار کرده وهشیارشان می‌کرد. یک کارت سیاه و سفید، یک میان‌نوشـــته‌ی مهلک از آنها می‌خواست که واقعیت زندگیِ روزمره را فراموش نکنند، که یعنی کیفِ دستی‌شان را آنجا در تاریکی جا نگذارند که در معرضِ دزدی نباشد. و چه کسی بود که به خاطرِ چنین پیامِ پیش‌پاافتاده‌ای از دســـتِ مدیریت سالن عصبانی نشود؟ به‌ویژه اینکه با گذشت سال‌ها و علی‌رغمِ بازگشتِ ابدیِ کلمه‌ی وحشتناکِ "ظهور مجدد"، این کیف‌های دستی نبودند که ناپدید شدند بلکه سالن‌هایِ ســـینما بودند. تا جایی که آن کارتِ شـــومی که گویی ما و کیف‌های دستی‌مان را می‌پایید از این پس دیگر دل‌تنگِ ما می‌شود. مثلِ سینما.»

خودشیفتگی مثبت است که خود را نه در ارتباط با جامعه بلکه در ارتباط با جهان می‌بیند و به‌جای آنکه جهان را در خودش منقبض کند خودش را در آن می‌گشاید و همه‌ی اینها از طریق سینما ممکن می‌شد؛ سینمایی که به گفته‌ی خودش جایگاهِ دیگری است. این شیوه‌ی سینه‌فیلی و این زندگی تکین بود که به او اجازه می‌داد تا بگوید: «سینه‌فیلی نه رابطه‌ای با سینما بلکه رابطه‌ای است با جهان از طریق سینما.» به عقیده‌ی من این کتاب می‌تواند به کتاب مقدس سینه‌فیل‌ها بدل شود کتابی که هم یک تجربه‌ی فرانسیسکن است هم یک ریاضت ژانسنیستی، هم تجربه‌ی یک رَهرو، که یادآور سنت روسو، دیوید هانری ثورو، دبور، میشو و مخصوصاً تجربه‌ی رمبو است، و همچنین اندکی شبیه زرتشتِ نیچه، که می‌بایست در مقطعی از زندگی سینما را فراموش می‌کرد تا دوباره بتواند آن را بیابد؛ بازگشتِ ابدیِ تصاویری که کودکی ما را تماشا کردند. اگر سینه‌فیل‌های جوان در سرتاسر جهان تا این حد به این فیگور تکین، درخشان و رنجور احساس نزدیکی می‌کنند شاید به این دلیل باشد که او نه پدرِ سینما که پسرِ جوان‌مرگِ آن است، درست مثل بازن.

یادداشت ترجمه

این کتاب را ابتدا از روی ترجمه‌ی انگلیسی برگرداندم ولی به دلیل اشتباهات عجیبی که مترجم انگلیسی در برگردانِ بعضی جملات داشت، کلِ متنِ ترجمه‌ی فارسی را با اصل فرانسه‌ی آن مطابقت دادم. فصل اول این کتاب با عنوانِ ***تراولینگ کاپو*** پیش‌تر توسط آقای محمدرضا شیخی در کتاب ***تاریخِ تاریخِ سینما*** ترجمه شده بود ولی من برای حفظِ یک‌دستی زبان آن را دوباره ترجمه کردم. مایلم از دوست عزیزم مهدیس محمدی که در فهمِ تعدادی از جملاتِ دشوار فرانسه کمکم کرد تشکر کنم. همچنین از دیگر دوستانم، عاطفه پوشه، آیدین خلیلی و حسام امیری که به نحوی مرا در ترجمه‌ی این کتاب تشویق و یاری کردند سپاسگزارم. ترجمه‌ی این کتاب را تقدیم می‌کنم به سارا، که اکثر فیلم‌های محبوب‌ام را اولین بار کنار او تماشا کردم.

دیباچه

به اوگِت دنه

اواخرِ ماه دســـامبر سال ۱۹۹۱ بود، بین کریســـمس و روزِ سالِ نو. چند روز قبل از رفتن به اســـرائیل به مناسبتِ «***هفته‌ی کایه دو سینما***»، به دیدنِ سرژ دنه رفتم که آن‌موقع بیماری‌اش دیگر مشهود بود.

گفتگوی ما مثل همیشه به موضوعات مختلفی کشید: فیلم‌های جدید، وضعیتِ کایه، راه‌اندازی مجله‌اش ***ترافیک***، و بعد وضعیتِ ســـلامتیِ ســـرژ ... همین‌طور در خلالِ گفتگوی‌مان از اشتیاق‌اش برای نوشتن یک کتاب حرف زد–به نظر خودش آخرین کتابش–که پیشاپیش عنوانِ آن را انتخاب کرده بود: ***استقامت***. این کتاب قرار بود یک کتابِ «واقعی» باشد چون آنچه تا به‌حال منتشر کرده بود صرفاً مجموعه‌ای از مقالات بودند.

برایم توضیح داد که می‌خواهد خمیرمایه‌ی زندگی‌اش به عنوانِ یک سینه‌فیل را به کار بگیرد تا سرگذشتِ خودش را تعریف کند. تصمیم‌اش به وضوح بر این بود که کتاب با یادآوریِ نمای تراولینگِ ***کاپو*** شروع شود، با ارجاع به مقاله‌ای که ژاک ریوت در ماهِ ژوئن سال ۱۹۶۱ در ***کایه دو سینما*** نوشته و فیلمِ جیلو پونته‌کوروو را نکوهش کرده بود.

این مقاله تأثیر قابل توجهی روی ســـرژ گذاشـــت که آن موقع ۱۷ سال بیشتر نداشـــت، و شوکی زیبایی‌شـــناختی و اخلاقی در او برانگیخت که سرنوشتِ او را

در مقامِ منتقدِ آینده‌ی ***کایه دو سینما*** رقم زد. ما طی سال‌های دهه‌ی هفتاد و هشتاد اغلب باهم از این مقاله‌ی ریـــوت یاد می‌کردیم، همین‌طور از مقاله‌ی معروف‌اش «نامه درباره‌ی روسلینی[۱]»، دو متنی که در شکل‌دهی بنیان‌های انتقادیِ مجله‌ای مثل ***کایه*** نقش بسزایی داشتند.

سرژ بی‌وقفه به این مقاله‌ها بازمی‌گشت، و خط سیرِ روشنفکری‌اش را در پیوندِ تئوریکِ تنگاتنگی با این دو متن قرار داده بود: اردوگاه‌های کار اجباری، مواجهه‌ی سینما با ناممکنیِ تداومِ داستان‌گویی و «فراموش کردنِ» هیروشیما، گسستِ سینمایِ مدرن، روسلینی و گدار ... این خطِ سیرِ تئوریک تا حدی برای من گنگ بود؛ من فقط فهمی انتزاعی و کم‌وبیش تار و مبهم از آن داشتم و به این بسنده می‌کردم که تفکراتِ دنه را دنبال کنم و اعتماد بیشتری به او بکنم تا اینکه فهم یا توافقِ واقعی خودم را بیان کنم. یک حلقه از زنجیره‌ی فهم من کم بود، آنچه ســـرژ بعدها آن را در برابرم هویدا کرد ...

طی این دیدار در اواخر ماهِ دسامبر، مثل دفعاتِ دیگری که در خیابانِ تراورسیر[۲] سری به او می‌زدم، از او پرسیدم که کارِ کتابِ ***استقامت*** چطور پیش می‌رود. مجله‌ی ***ترافیک*** عملاً کل وقت‌اش و همین‌طور کل انرژیِ باقیمانده‌اش را از او می‌گرفت. ایـــن کار از هر چیزِ دیگری برایش مهم‌تر بـــود. بقیه‌ی وقتش را صرفِ میزبانی از دوستان و گفتگو با آنان می‌کرد. با این حال، من اندوهِ او و حتی اوقات تلخی‌اش را به خاطرِ اینکه نیرویِ کافی برای عهده‌دار شدنِ این کتاب نداشت می‌دیدم.

آن ســـالِ ۱۹۹۱ به طرز عجیبی پایان یافت. به مدتِ چند ماه یک دلخوری بین ما پیش آمده بود. ســـرژ به خاطرِ ماجرایی از دســـتِ من ناراحت بود که به زودی توضیح‌اش می‌دهم. با اینکه به‌طور عمومی از او پوزش خواسته بودم ولی سکوت بر سرِ آن ماجرا همچنان بر رابطه‌ی ما سنگینی می‌کرد. احساسِ گناه می‌کردم و باید شواهدی حاکی از دوستی‌ام به سرژ نشان می‌دادم.

آن روزِ اواخرِ دســـامبر وقتی او را ترک کردم، تصمیم گرفتم هر چه ســـریع‌تر یادداشتی برایش بفرستم و پیشـــنهاد دهم که پس از بازگشتم از سفر، مصاحبه‌ای

---

۱. Lettre sur Rossellini, Cahier du cinema n°46, avril 1955. این مقاله در جلد اول کتاب کایه دو سینما به فارسی ترجمه شده است. (م)

2. rue Traversière

طولانی باهم ضبط کنیم که بتواند نقطه‌ی آغازی باشـــد برای نوشـــتنِ کتاب‌اش. همچنین به او پیشـــنهاد دادم که پاریس را بـــرای چند روز ترک کنیم تا اندکی در آرامش باشیم.

هنگام بازگشت‌ام، یادداشـــتی گرفتم با امضای س.د به تاریخِ ۴ ژانویه ۱۹۹۲: «نامه‌ات آشـــکارا مرا بسیار تحت تأثیر گذاشت. و این به اندوه من افزود، اندوهی ناشـــی از این ظنِ (خودخواهانه) که تو "طرفِ مرا نگرفتی." این کتابِ مصاحبه را باید یک سالِ پیش انجام می‌دادیم. این‌بار تقصیر من بود. مثل همیشه به‌هم‌ریخته‌ام و این آشفتگی مشهود است. می‌توانیم سعی کنیم تا باهم این پروژه‌ی عجیب را به انجام برسانیم (یک "سینه-بیوگرافی"). ترجیحاً هرچه سریع‌تر.»

قضیه‌ی یک ســـال پیش درواقع تقصیرِ من بود. سرژ از دست من ناراحت بود که ســـرِ «ماجرای بِری[1]» طرفِ او را نگرفتم. صرفاً برای آنهایی که اطلاع ندارند یا فراموش کرده‌اند بگویم که کلود بِری به دنبالِ مقاله‌ی تاثیرگذارِ سرژ علیهِ فیلم‌اش ***اورانوس***[2]، روزنامه‌ی ***لیبراســـیون*** را به دادگاه احضار کرده بود. بری نهایتاً از «حقِ پاسخ» برخوردار شد، پاسخی که به لحاظ محتوا ضعیف و به لحاظِ فرمال میان‌مایه بود و با عبارتِ مبتذلِ «خداحافظ خوشگله[3]» تمام می‌شد. این اولین بار بود که یک فیلم‌ساز به واسطه‌ی حکمِ دادگاه حقِ پاسخ به یک مقاله‌ی غیرافتراآمیز را به دست آورده بود. ســـرژ از منتشر شدنِ این مقاله در ***لیبراسیون***، بدون اینکه کسی از داخلِ روزنامه‌ی ***لیبراسیون***، روزنامه‌ی خودش، از او دفاع کند عمیقاً جریحه‌دار شده بود.

او همچنین از دوستانش و بنابراین از من نیز دلخور بود و حق هم داشت چون من همبســـتگی‌ام را نشان نداده و به او دلداری نداده بودم. اوضاع و احوال عجیبی حاکم بود، در میانه‌ی جنگ خلیج بودیم ...

در نهایت آشـــتی کردیم ولی این ماجرا زخم‌هایش را بر جای گذاشت. سرژ هرگز از هیچ فرصتی برای برگشـــتن به این موضوع فروگذار نمی‌کرد. در دوره‌ای از زندگی‌اش بود که با قاطعیت و بدونِ مدارا با خودش و همین‌طور با دیگران

---

1. Affaire Berri
2. Uranus
۳. Tchao ma poule: کلود بری با اشـــاره‌ای تحقیرآمیز به همجنس‌گرایی دنه، با صفتی مونث او را خطاب کرده بود. (م)

تسویه حساب می‌کرد. اوضاع به این صورت بود و تنها ملاکِ دوستی این بود که کنارِ او باشی.

در پاسخِ نامه برایم نوشته بود: «هرچه سریع‌تر». درواقع موضوع اضطراری بود.

در اوایلِ ماهِ فوریه سرژ به همراه ریموند بلور[1] برای شرکت در سمیناری درباره‌ی سینما و همچنین معرفی عمومی مجله‌ی ***ترافیک*** به مارسی رفته بود.

قرار گذاشتیم که نزدیک اکس-آن-پروانس[2] در اِگویی[3] دیدار کنیم، دو اتاق در هتلِ بُلوِدِر، از روز جمعه ۷ام تا یکشنبه ۹ام فوریه، رزرو کرده بودم.

مصاحبه در آنجا انجام شد. اتاق‌هایمان دیوار به دیوار بود، و من برای مصاحبه به اتاقِ سرژ رفتم، و تا آن جایی که ممکن بود مصاحبه را ادامه دادیم. سرژ علی‌رغم خستگی برای ساعت‌ها بی‌وقفه حرف زد و ایده‌هایش واضح و روشن بودند. او سرگذشتِ زندگی‌اش را تعریف کرد، سرگذشتِ یک «سینه-فیس[4]» که سینه-بیوگرافی‌اش به پایانِ خط رسیده بود. تأثرانگیزتر از همه دیدنِ دوستی بود که با علم بر اینکه مرگ‌اش نزدیک بود، با مهارت و تیزهوشی درباره‌ی زندگی، کودکی و تجربه‌اش حرف می‌زد بدون اینکه حرفی یا کلمه‌ای بگوید که حاکی از کوچکترین احساسِ شِکوه یا بی‌عدالتی باشد.

من که او را خوب می‌شناختم، در اِگویی چیزهایی از او شنیدم که اطلاعی از آنها نداشتم، چیزهایی که هرگز به کسی نگفته بود. این حرف‌ها ربطی به اعترافات نداشتند یا آنچه می‌توان به طور پیش‌پاافتاده‌ای به شکلی از تحلیلِ خود ربط داد، بلکه چیزهایی بودند که خودشان را روی نوارِ یک سناریویِ شخصی، چیره‌دستانه و منطقی ثبت می‌کردند. سرژ با آرامش در حال مرتب کردنِ آخرین تکه‌های پازل‌اش بود، پازلِ زندگی‌اش.

من واقعاً نمی‌فهمیدم چرا مقاله‌ی ریوت درباره‌ی ***کاپو*** تا آن حد برای دنه اهمیت داشت، فیلمی که در ضمن خودش اعتراف داشت که هرگز آن را ندیده بود، تا آن روز در ماه فوریه‌ی سال ۱۹۹۲ که در میانه‌ی مصاحبه‌ی طولانی‌مان که

---

1. Raymond Bellour
2. Aix-en-Provence
3. Éguilles
۴. ciné-fils: ترکیبی که دنه از کلمه‌ی سینه‌فیل ساخته بود. این ترکیب به صورتِ تحت‌الفظی به معنایِ پسر سینما است. (م)

در نهایت به این کتاب بدل شـــد، برای اولین بار درباره‌ی پدرش برایم حرف زد، درباره‌ی این فیگوری که برای او ناشناخته و اسرارآمیز بود. آن روز، سرژ در برابرِ من داســـتانِ زندگی‌اش را منعقد کرد، داستانِ خطِ سیرِ کودکی متولدِ سال ۱۹۹۴– همان ســـالِ ***رم، شهر بی‌دفاع*** و کشـــفِ اردوگاه‌های کار اجباری–و سپس داستانِ نوجوان و جوانی که به واســـطه‌ی عشقِ به ســـینما، تصمیم داشت زندگی‌اش را بنویســـد، به عبارتی آن را با تاریخ سینمایِ خاصی بیآمیزد. «نمای تراولینگِ ***کاپو***»، «نامه درباره‌ی روســـلینی»، رابطه‌اش با ***کایه دو سینما***، دفاع از استروب و گدار که حولِ یک زیبایی‌شناسیِ مقاومت صورت‌بندی شده بود، عشق به زبان‌های خارجی، ذوقِ ســـفر، کیشِ دوستی، رفتن به ***لیبراســـیون***، بیماری، تولدِ ***ترافیک*** ... و ناگهان، نوشتارِ بیوگرافیک طنینِ یک گفتمانِ نظری به خود می‌گرفت و به این طریق اهمیتِ اصیل‌اش را به آن می‌بخشید.

«حلقه‌ی مفقوده» در نهایت خط سیرِ سرژ را برایم روشن کرد. با اینکه به مدت بیست سال باهم دوســـت بودیم و سالهای زیادی را روبروی هم در دفترِ ***کایه دو سینما*** سپری کرده بودیم، ولی آن روز حینِ مصاحبه بود که من او را فهمیدم، و آن روز بود که او را شناختم.

بازگشت با هواپیما از مارسی به پاریس خیلی سخت بود. سرژ در فرودگاه به من گفت که این احتمالاً آخرین سفرِ اوست، او که تا آن حد عاشقِ سفر بود ...

خواست سرژ این بود که سریع پیش برویم. نوارها را به آن–ماری فو[1] سپردم، که با ذکاوت زیادی کار می‌کرد، تا هرچه ســـریع‌تر آنها را پیاده کند. سپس همه‌ی آنها را به ســـرژ دادم. قول داد که روی این پیش‌نویسِ اولیه کار کند. ولی او دیگر نیروی کافی برای کارِ هدایتِ مجله‌ی ***ترافیک*** و این تکلیفِ بازنویســـی را نداشت. هر بار که به ملاقات‌اش می‌رفتم با احتیاط از او می‌پرســـیدم که کجای کار است. «دارم پیش می‌روم، دارم پیش می‌روم ...» مطمئن نبودم.

یک روز به من گفت بازنویسی اول را روی کامپیوترش شروع کرده است. اما وقت نکرد کار را تمام کند. او در ۱۲ ژوئن سال ۱۹۹۲ در اثر ایدز مُرد، پنج ماه پس از مصاحبه‌مان در اِگویی.

---

1. Anne-Marie Faux

تا مدت‌ها در انتشارِ این دست‌نویس مردد بودم چون فقط بخشِ اولِ مصاحبه‌مان به طور کامل توسط سرژ دنه بازنگری شده بود. این موضوع برای آنهایی که سبک نوشتار او را می‌شناسند کاملاً پیداست: ایجاز، حسِ داستان‌گویی، بداهتِ سبک. بخش دومِ مصاحبه را من خودم بازنگری کردم و سعی‌ام بر این بود که تا جای ممکن به زبانِ او وفادار بمانم.

برایم واضح بود که این کتاب باید با مقاله‌ی سرژ دنه درباره‌ی «نمای تراولینگِ ***کاپو***»

آغاز شود، چون او قصد داشت این مقاله را به فصلِ اول کتابش بدل کند–این مقاله آخرین متنی است که او در ***ترافیک*** منتشر کرد.

سرژ توبیانا

بخش اول

تراولینگِ *کاپو*[1]

فهرســـتِ فیلم‌هایی که هرگز ندیده‌ام تنها به فیلم‌هایی چون ***اکتبر، روز برمی‌آید***[2]، و ***بَمبی***[3] محدود نمی‌شـــود بلکه فیلمِ ناشناخته‌ی ***کاپو*** نیز در میان آنهاست. فیلمی درباره‌ی اردوگاه‌های کار اجباری که در سال ۱۹۶۰ توسط یک ایتالیاییِ چپ‌گرا به نام جیلو پونته‌کوروو[4] ساخته شد و رویدادِ مهمی در تاریخِ سینما نبود. آیا من تنها کسی هستم که با اینکه هرگز این فیلم را ندیده‌ام ولی هرگز آن را فراموش نکرده‌ام؟ چون من ***کاپو*** را ندیده‌ام ولی در عین حال آن را دیده‌ام. آن را دیده‌ام چون کسی–با کلمات–آن را *نشـــانم* داد. من این فیلم را، که عنوانش همچون یک اســـم رمز بود و مرا در زندگیِ ســـینمایی‌ام همراهی کرد، صرفاً از طریقِ یک متنِ کوتاه شناختم: نقدی که ژاک ریوت در ژوئن ۱۹۶۱ در ***کایه دو سینما*** درباره‌ی آن نوشت. شماره‌ی ۱۲۰ام مجله بود و عنوانِ مقاله‌ی ریوت بود «دربابِ فرومایگی.» ریوت سی و سه سال داشت و من هفده سال. احتمالاً در کلِ زندگی‌ام هرگز کلمه‌ی «فرومایگی» را به زبان نیاورده بودم.

ریوت در مقاله‌اش داســـتانِ فیلم را تعریف نکرده بود بلکه به این بسنده کرده بود که در یک جمله یک نما را توصیف کند. این جمله که در حافظه‌ی من حک

---

1. Kapo

۲. (1939) Le jour se lève: فیلمی از مارسل کارنه با بازی ژان گابن

۳. (1942) Bambi: انیمیشن آمریکایی تولید کمپانی والت دیزنی

4. Gillo Pontecorvo

شـــد چنین بود: «فقط نگاه کنید به نمایی در ***کاپو*** که در آن ریوا[1] خودش را روی ســـیم‌های خاردار برقی پرت کرده و خودکشـــی می‌کند: مردی که در این لحظه تصمیـــم می‌گیرد دوربیـــن را در نمایی تراولینگ جلوتر ببرد و جســـد را در یک نمایِ از پایین بازقاب‌بندی کند، و با دقت دســـتِ برافراشـــته‌ی او را در گوشه‌ی قاب‌بندی نهایی‌اش ثبت کند، سزاوار چیزی نیست جز عمیق‌ترین تحقیر.» بنابراین یک حرکتِ ســـاده‌ی دوربین همان حرکتی بود که نباید انجام می‌شد. حرکتی که برای انجامِ آن–مســـلماً–باید فرومایه بود. به محضِ اینکه این چند خط را خواندم می‌دانستم که مطلقاً حق با نویسنده است.

متنِ روشن و شـــدیدالحنِ ریوت به من این امکان را داد تا برایِ این چهره‌ی فرومایگی کلمات مناسبی پیدا کنم. طغیانِ من کلماتی برای بیان خودش یافته بود. ولی یک چیز دیگر هم وجود داشـــت. این طغیان با احساســـی همراه بود که هم شـــفافیتِ کمتر و هم احتمالاً خلوصِ کمتری داشت: احساسِ آسودگیِ خاطر از دستیابی به اولین یقین‌ام در تبدیل شدن به منتقدِ آینده‌ی سینما. در حقیقت سالیان متمادی «تراولینگِ ***کاپو***» اصلِ جزمیِ دمِ دستم بود، اصل موضوعه‌ای که قابل بحث نبود، نقطه‌ی پایانِ تمام جدل‌ها. با کسی که بلافاصله فرومایگیِ «تراولینگِ ***کاپو***» را احساس نمی‌کرد مطلقاً نه حرفی داشتم و نه کاری.

به هر حال این شکل از امتناع در آن دوران مرسوم بود. با دیدنِ سبکِ خشمگین و تندوتیز مقاله‌ی ریوت احساس کردم که جدال‌های آتشین پیشاپیش شروع شده بودند و به نظرم منطقی می‌آمد که سینما جعبه‌ی منتخبی باشد برای تشدیدِ همه‌ی جدل‌ها. جنگ الجزایر رو به اتمام بود و از آنجایی‌که این جنگ فیلم نشـــده بود، پیشـــاپیش بر روی هرگونه بازنماییِ تاریخ سایه‌ای از شک افکنده بود. همه به نظر فهمیده بودند که فیگورهای تابو، تمایلاتِ مجرمانه و مونتاژهای ممنوعه می‌توانند–حتی و به‌ویژه در سینما–وجود داشته باشند. به نظرِ من فرمولِ مشهور گدار که در نماهای تراولینگ یک «*مســـئله‌ی اخلاقی*» می‌دید، یکی از آن حقیقت‌های پیش‌پا افتاده‌ای بود که بحثی درباره‌ی آن وجود نداشت. به هر حال برای من که این‌طور بود.

1. Emmanuelle Riva

مقاله‌ی ریوت در ***کایه دو سینما*** منتشر شده بود، سه سال قبل از پایان دوره‌ی جلدِ زرد مجله. آیا احساسِ من این بود که این مقاله در هیچ مجله‌ی سینمایی دیگری نمی‌توانست منتشر شود، و عمیقاً به ***کایه*** تعلق داشت، همان‌طور که کمی بعدتر خودِ من به آن تعلق پیدا می‌کردم؟ به هر حال من خانواده‌ام را پیدا کرده بودم، منی که چندان خانواده‌ای نداشتم. بنابراین صرفاً از رویِ ادا و اطوارِ اسنوب‌بودن نبود که به مدتِ دو سال مجله‌ی ***کایه*** را می‌خریدم و نظراتِ حیرت‌زده‌ام را با دوستم–کلود د[1]–در دبیرستانِ ولتر[2] در میان می‌گذاشتم. به همین صورت از رویِ هوی و هوسِ زودگذر نبود که اولِ هر ماه به کتاب‌فروشیِ محقری در خیابانِ لا رپوبلیک می‌رفتم و دماغم را به شیشه‌ی ویترین‌اش می‌چسباندم. کافی بود عکسِ سیاه و سفیدِ جلدِ ***کایه***، زیر نوارِ زردرنگ، عوض شده باشد تا قلب‌ام به تپش بیفتد. ولی نمی‌خواستم صاحبِ کتاب‌فروشی به من بگوید که شماره‌ی جدید آمده است یا نه. می‌خواستم خودم بفهمم و با بی‌خیالی و لحنی بی‌تفاوت مجله را بخرم، انگار که داشتم یک چرک‌نویس می‌خریدم. بحثِ خریدنِ اشتراکِ مجله هرگز به ذهنم خطور نکرد: این انتظارِ دلهره‌آمیز را دوست داشتم. همیشه می‌توانستم دمِ درِ ***کایه*** منتظر بمانم، چه برایِ خریدنِ آن، چه برای اینکه بعدتر در آن بنویسم و چه در نهایت برایِ سردبیریِ آن، درست به این دلیلِ ساده که به هر حال کایه «خانه‌ی من» بود.

ما تعدادی انگشت‌شمار در دبیرستان ولتر بودیم که به طورِ پنهانی جذبِ جریانِ سینه‌فیلی شده بودیم. حوالیِ سال ۱۹۵۹ بود. «سینه‌فیل» هنوز واژه‌ی پرنشاطی بود ولی پیشاپیش همراه با بارِ معناییِ بیمارگون و هاله‌ی متعفنی که به تدریج بی‌اعتبارش می‌کردند. تا جایی که به من مربوط می‌شود، خیلی زود نسبت به آدم‌های خیلی معمولی که از همان موقع «موش‌های سینماتک[3]» را–که ما هم قرار بود چندسالی به آن بدل شویم–مسخره می‌کردند احساس تنفر کردم، چون تقصیرمان این بود

---

۱. Claude Dépêche: همکلاسیِ دنه و لویی اسکورکی در دبیرستان ولتر که به همراه هم مجله‌ای به نام cinéma du Visages راه اندازی کردند که تنها دو شماره دوام آورد. (م)

2. lycée Voltaire

۳. rats de Cinémathèque: کسانی که پاتوق‌شان سینماتک بود. می‌توان آن را خوره‌فیلم نیز ترجمه کرد ولی به خاطر اهمیتِ زیادِ سینماتک در شکل‌گیری سینه‌فیلی فرانسوی بهتر دیدم ترکیبِ اصلی این اصطلاح را حفظ کنم. (م)

که سینما را مثل عشقی شدید زندگی می‌کردیم و زندگی را به‌طورِ نیابتی. در سپیده‌دمِ دهه‌ی ۱۹۶۰ جهانِ سینما هنوز جهانی جادویی بود که از یک طرف تمامِ جذابیت‌های یک ضد–فرهنگِ *موازی* را داشت و از طرف دیگر این مزیت را دارا بود که پیشاپیش با تاریخی پربار، ارزش‌هایی شناخته‌شده، اشتباهات سادول[1] (آن انجیلِ ناکافی)، زبانی دوپهلو، اسطوره‌های دیرپا، نبردِ ایده‌ها و جنگ بین مجله‌ها را بنا کرده بود. نبردها تقریباً پایان یافته بودند و ما بی‌شک کمی دیر رسیده بودیم، ولی نه آن‌قدر دیر که نتوانیم به پروژه‌ی بی‌سروصدایِ ازآن‌خودسازیِ ***کلِ*** این تاریخ که عمرش هنوز به یک قرن هم نرسیده بود، پروبال دهیم.

سینه‌فیل بودن در واقع به معنایِ آموختنِ مشتاقانه‌ی یک برنامه‌ی تحصیلیِ **دیگر** بود، برنامه‌ای به موازات و الگوبرداری شده از روی برنامه‌ی دبیرستان، و در این مسیر ***کایه‌ی*** جلدِ زرد نقشِ عامل پیوندِ[2] ما را داشت به علاوه‌ی چندتایی پاسورِ[3] «بزرگسال» که، با درایتِ توطئه‌گران، به ما نشان می‌دادند که در سینما جهانی برای کشف شدن پیشِ روی ما بود و چه بسا *همان* جهانی که باید در آن زیست. آنری

---

۱. *Histoire générale du cinema*: اشاره به مجموعه‌ی چندجلدی تاریخ سینما نوشته‌ی ژرژ سادول

۲. fil rouge: در سنت یهودی و به ویژه عرفان قبالا نقشی همچون نخ تسبیح دارد که علاوه بر پیوند دادن یهودیان باهم از آنها در برابر خطرات احتمالی و چشم بد یا چشم شیطان محافظت می‌کند. معمولاً آن را به صورت مچ‌بندی قرمز رنگ دور مچ‌شان می‌بندند. در این کتاب به فراخورِ متن از معادلِ عامل پیوند یا وجه اشتراک استفاده کردم. (م)

۳. Passeur: پاسور به طور تحت‌الفظی به معنای زورق‌بان یا حتی قاچاقچی است و به کسی اطلاق می‌شود که مشغول جابجایی چیزی بین دو مرز باشد. ولی دنه و البته کسان دیگری جز او استفاده‌ای مفهومی و فیگوراتیو از این کلمه کردند. اولین متنی که دنه از کلمه‌ی پاسور در آن استفاده کرد متنی است درباره‌ی ژان گرمیون که عنوان مقاله نیز پاسور است. دنه آنجا می‌نویسد: «او به طرق مختلفی یک پاسور است: بین دو دورانِ سینما، بین دو جنگ، بین دو جهان، بین دو جنسیت». در جایی دیگر می‌نویسد: «پاسورها به مرزها نیاز دارند ولی تنها برای اینکه با آنها مبارزه کنند. آنها نمی‌خواهند با گنج خود تنها باشند و توامان اهمیتی به کسانی هم که چیزی به آنها منتقل می‌کنند نمی‌دهند. و چون احساسات همواره دو طرفه‌اند ما هم اهمیتی به پاسورها نمی‌دهیم. چیزی به آنها منتقل نمی‌کنیم و اغلب جیب‌شان را خالی می‌کنیم.» دنه ابتدا از این مفهوم برای ارجاع به برخی از فیلم‌سازها استفاده می‌کرد، فیلمسازانی که بین دو چیز یا دو فرهنگ یا دو تاریخ کار می‌کردند و چیزی را از یکی به دیگری قاچاق می‌کردند مثل گدار، ویم وندرس، رابرت کرامر، سیبربرگ و غیره، ولی در اواخر عمرش از این واژه برای ارجاع به خودش در مقام منتقد استفاده کرد، مثل همین نقل قول دوم که ذکر کردیم یا آنچه در یکی از نوشته‌هایش در کتابِ ***تمرین سودمند بود، جناب*** نوشته است: «منتقد پاسوری است بین دو قطب: بین آنهایی که می‌سازند و آنهایی که این چیز ساخته شده را می‌بینند.» . کمی جلوتر در همین کتاب دنه با زبانی استعاری به خوبی وضعیت خودش را به عنوان یک پاسور توضیح می‌دهد. (م)

اَژل[۱]–معلم ادبیات در دبیرســـتان ولتر–یکی از این پاسورهای بی‌همتا بود. او برای اینکه تکلیفِ درسِ زبانِ لاتین را از سر خودش و همین‌طور ما باز کند، گزینه‌های پیش‌رو را به رأی می‌گذاشت: یا یک ساعت صرفِ متنی از تیتوس لیویوس[۲] بکنیم یا فیلم ببینیم. بچه‌های کلاس که به سینما رأی می‌دادند معمولاً با حالتِ اندیشناک و به‌دام‌افتاده از سینه‌کلابِ فرسوده بیرون می‌آمدند. اژل از رویِ رفتارِ سادیستی و احتمالاً چون نسخه‌ی کپی فیلم‌ها را در اختیار داشت، فیلم‌های کوچکی را نشان‌مان می‌داد که مناســـبِ این بودند که به‌طور جدی چشمانِ نوجوانان را باز کنند: ***خونِ حیوانات***[۳] ســـاخته‌ی فرانژو و به‌خصوص ***شب و مه***[۴] ساخته‌ی اَلَن رنه. بنابراین از طریقِ سینما بود که فهمیدم وضعیتِ بشر و کشتارگاهِ صنعتی مغایرتی با هم نداشتند و اینکه بدترینِ آنها همین تازگی‌ها اتفاق افتاده بود.

امـــروز تصورم این اســـت که اژل، که کلمه‌ی شـــر[۵] را با حـــرفِ اولِ بزرگ می‌نوشت، دوست داشـــت روی چهره‌ی نوجوانانِ کلاسِ دوم دبیرستان آثارِ این افشاگریِ منحصربه‌فرد را دید بزند، چرا که افشاگریِ بزرگی بود. قطعاً در شیوه‌ی بی‌رحمانـــه‌ی او برای انتقال این دانشِ هولناک و اجتناب‌ناپذیر، از طریقِ ســـینما، درجه‌ای از چشم‌چرانی وجود داشت، دانشی که که ما اولین نسلی بودیم که آن را به تمامی به ارث می‌بردیم. اژل نیز، یک مسیحیِ نه چندان مُبلغ و اکتیویستی نسبتاً نخبه‌گرا، در واقع داشت *نشان می‌داد*. او استعدادِ این کار را داشت. او نشان می‌داد چون این امر ضروری بود، و چون فرهنگِ سینمایی در دبیرستانِ ولتر، که اژل برایِ آن مبارزه می‌کرد، همچنین به معنایِ دسته‌بندیِ بی‌سروصدایِ دانش‌آموزان بود به آنهایی که ***شب و مه*** را فراموش نخواهند کرد و بقیه. من بخشی از آن «بقیه» نبودم.

یک بار، دو بار، سه بار، بسته به هوسِ اژل و تعدادِ کلاس‌های لاتین که قربانی

---

۱. Henri Agel: معلم سینما و ادبیات در دبیرستان ولتر. او در سال ۱۹۴۸ در همین دبیرستان دوره‌هایی برای آمادگی امتحان ورودی مدرســـه‌ی سینمایی ایدک برگزار کرد. سرژ دنه، الن کورنو، سرژ کبادبان، ژاک دواین و کلود میلر از جمله شاگردان او بودند. (م)

۲. Tite-Live: تیتوس لیویوس یا تیت لیو (به فرانسوی) مشهور به لیوی، از تاریخ‌نگاران و شاعران سرشناس امپراتوری روم بود. (م)

3. Le Sang des bêtes

4. Nuit et Brouillard

۵. Mal: احتمالاً به منظور اینکه نه به معنای امر بد بلکه به معنای شر فهمیده شود که اهمیت و وجودِ آن نه فقط در حوزه‌ی اخلاق که در تمامی امور هستی نمایان شود. (م)

فیلم دیدن می‌شدند، تلِ مشهورِ اجساد، موها، عینک‌ها و دندان‌ها را نگاه کردم. متنِ محزونِ ژان کایرول[1] را با صدایِ میشـــل بوکه[2] و موزیکِ هانس آیزلر[3]، که انگار از وجودِ خویش شرمنده بود، گوش کردم. غسلِ تعمیدِ غریبِ تصاویر: *هم‌زمان فهمِ اینکه اردوگاه‌ها واقعیت داشتند و اینکه این فیلم درست بود.* و همچنین فهمِ اینکه سینما (به تنهایی؟) قابلیت این را داشت که به مرزهای بشریتِ ماهیت‌زدوده نزدیک شود. احســـاس کردم که فاصله‌گذاری‌های رنه بین سوژه‌ی فیلم‌شده، سوژه‌ای که فیلم می‌گیرد و سوژه‌ی تماشاگر، در سال ۱۹۵۹ همان‌طور که در سال ۱۹۵۵[4]، تنها فاصله‌های ممکن بودند. آیا ***شـــب و مه*** فیلمِ «زیبایی» است؟ نه، یک فیلم درست است. این فیلمِ ***کاپو*** بود که می‌خواست فیلمِ زیبایی باشد و درواقع نبود. و این من بودم که هرگز نتوانســـتم به درستی بین درست و زیبا تفاوت قائل شوم. به همین دلیل بـــود که در برابرِ تصاویرِ زیبا همواره دچارِ ملال می‌شـــدم، آن هم نه ملالی برجسته و متمایز.

از آنجاکه ســـینما پیشاپیش مرا فریفته بود، دیگر نیازی نداشتم که علاوه بر آن اغوا نیز بشـــوم. و نیازی هم نداشتم که کســـی با من مثل یک بچه حرف بزند. در دورانِ کودکـــی هیچ فیلمی از تولیداتِ کمپانـــیِ والت دیزنی ندیدم. همان‌طور که یک‌راســـت به مدرسه‌ی ابتدایی رفتم و به خودم افتخار می‌کردم که از نمایش‌های کودکانه و جیغ و دادِ مهدکودک معاف شـــده بودم. بدتر اینکه: فیلم‌های انیمیشنی برای من همواره چیزی جدای از ســـینما بوده‌اند. حتی بدتر از آن اینکه: فیلم‌های انیمیشـــنی همواره تا حدی دشمن محسوب می‌شـــده‌اند. هیچ «تصویرِ زیبا»یی، مخصوصاً تصاویرِ نقاشی‌شده، برای من هم‌سنگِ احساسی–ترس و لرزی–نیست که در برابر چیزهای *ضبط‌شده* تجربه می‌کنم. کل این موضوع که بسیار ساده‌ست و با این حال ســـال‌ها طول کشید تا بتوانم آنها را به سادگی صورت‌بندی کنم، در برابرِ تصاویر رنه و متنِ ریوت به منصه‌ی ظهور رسیدند. من که در سال ۱۹۴۴ دو روز قبـــل از حمله‌ی متفقین به نرماندی به دنیا آمده بودم، به اندازه‌ی کافی بزرگ

1. Jean Cayrol
2. Michel Bouquet
3. Hanns Eisler

۴. به ترتیب سال ساختِ فیلمِ ***هیروشیما، عشقِ من*** و فیلمِ ***شب و مه***

بودم که سینمای خودم و سرگذشتِ خودم را هم‌زمان باهم کشف کنم. سرگذشتی عجیب که برای مدت‌ها فکر می‌کردم با خیلی‌ها در آن مشترکم، پیش از آنکه–خیلی بعدتر–بفهمم که تماماً از آنِ من است.

کودک چه می‌داند؟ به‌ویژه این کودک، سرژ د.، که می‌خواست همه‌چیز را بداند جز آنچه به خودِ او مربوط می‌شـــد؟ چه غیبتی ***از جهان*** بعدها مستلزم حضور در تصاویرِ ***این جهان*** خواهد بود؟ توصیف‌های کمی می‌شناسم که زیباتر از توصیفِ ژان–لویی شـــفر در کتابِ ***انسان معمولی سینما***[۱] باشـــد وقتی که از «فیلم‌هایی که کودکـــی ما را تماشـــا کرده‌اند» حرف می‌زند. چون آموختن تماشـــای فیلم‌ها «به طور حرفه‌ای»–صرفاً برای تصدیقِ اینکه فیلم‌ها ما را هرچه کمتر و کمتر تماشـــا می‌کنند–یک چیز است، ولی زیستن با آن فیلم‌ها که بزرگ‌شدنِ ما را تماشا کردند، که پیشـــاپیش در گروِ زندگی‌نامه‌ی پیشِ روی‌مان بودیم، و ما را گرفتار در کمندِ سرگذشتِ خودمان دیدند، چیزی دیگر. برای من فیلم‌های ***روانی***، ***زندگیِ شیرین***، ***مقبره‌ی هندی***[۲]، ***ریو براوو***، ***جیب‌بر***، ***آناتومی یک قتل***، ***شین هی‌کِه مونوگاتاری***[۳] یا به طورِ خاص ***شـــب و مه*** شبیه هیچ فیلمِ دیگری نیستند. همه‌ی این فیلم‌ها در پاسخِ سوالِ کم‌وبیش بی‌رحمانه‌ی «آیا این‌ها تو را تماشا کردند؟» پاسخ مثبت می‌دهند.

اجســـادِ فیلم ***شب و مه*** و سپس دو ســـال بعد اجســـادِ نماهـــای آغازینِ فیلمِ ***هیروشـــیما، عشق من*** جزو آن «چیزهایی» هستند که بیشتر از آنچه من آنها را دیده باشم آنها مرا تماشـــا کردند. آیزنشتاین تلاش کرد چنین تصاویری خلق کند ولی این هیچکاک بود که به آنها دســـت یافت. این فقط یک مثال اســـت، ولی چطور می‌توانم اولین مواجهه‌ام با ***روانی*** را فراموش کنم؟ ما دزدکی واردِ ســـالن سینمایِ پارامونت اُپرا شـــدیم و فیلم ما را به طبیعی‌ترین شـــکلِ ممکن وحشت‌زده کرد. ســـپس، نزدیک اواخرِ فیلم، صحنه‌ای وجود دارد که از قوه‌ی ادراک من گریخت، مونتاژی «ســـریع و بی‌دقت» که هیچ‌چیزی در آن به چشـــم نمی‌آید جز تزئیناتی

---

۱. *L'Homme ordinaire du cinema*: می‌توان این عنوان را به صورتِ «سینمارُویِ معمولی» نیز ترجمه کرد. (م)

۲. Indian Tomb (1959): فیلمی از فریتز لانگ که پس از بازگشت‌اش از هالیوود به آلمان ساخت و دومین فیلم از دوگانه‌ی مشهور به ***حماسه‌ی هندیِ فریتز لانگ*** است. عنوانِ فیلم دوم ***ببر بنگال*** است. (م)

۳. Shin Heike Monogatari (1955): فیلمی از کنجی میزوگوچی

گروتســـک: رب‌دوشامبری به سبک کوبیستی، کلاه‌گیسی که می‌افتد و چاقویی در حالِ اهتزار. به دنبالِ ترســـی که به طور جمعی تجربه شـــده بود، آرامشی ناشی از تن‌دادن به عزلت ظاهر می‌شـــود: مغز به عنـــوانِ پروژکتورِ دوم عمل می‌کند که به تصاویـــر امکان می‌دهد به جریانِ خود ادامه دهند و فیلم و جهان را رها می‌کند تا بدونِ آن ادامه یابند. نمی‌توانم عشـــقی به سینما را تصور کنم که قاطعانه متکی به زمانِ حالِ فرّارِ این «بدونِ من ادامه دهید» نباشد.

چه کســـی این حالت را تجربه نکرده اســـت؟ چه کســـی با ایـــن خاطراتِ پرده‌ی سینما آشـــنا نیست؟ تصاویرِ ناآشنا بر روی شبکیه‌ی چشم حک می‌شوند؛ رویدادهای ناشـــناخته ناگزیر روی می‌دهند و کلماتِ بیان‌شـــده به رمزِ سریِ یک خودشناسیِ ناممکن بدل می‌شوند. این لحظاتِ «خصوصی و دزدکی» صحنه‌های اولیه‌ی یک عاشقِ[1] سینما هستند، صحنه‌ای که او در آن حضور نداشت اگرچه تماماً درباره‌ی او بود. به همان معنایی که پولان[2] از ادبیات همچون تجربه‌ی جهان «وقتی آنجا نیستیم» حرف می‌زند و لکان از «آنچه سر جایش نیست[3]». سینه‌فیل کیست؟ ســـینه‌فیل کسی است که بیهوده چشـــم‌هایش را گشوده نگه می‌دارد ولی به کسی نمی‌گوید که *نتوانســـت* چیزی ببیند. کسی که خودش را برای زندگی در مقامِ یک «تماشاگر» حرفه‌ای آماده می‌کند، برای جبرانِ تأخیرش، برای «تغییر دادنِ خود» و برای وفق دادنِ خود، به آهسته‌ترین شکلِ ممکن.

این‌گونـــه بود کـــه زندگیِ من نقطه‌ی صفر خودش یا همـــان تولدِ دوم‌اش را به این ترتیب زیســـت و بی‌درنگ آن را جشـــن گرفت. تاریخِ آن مشخص است، همچنان همان ســـالِ ۱۹۵۹. این تاریخ–خیلی اتفاقی؟–همان سالِ «*تو هیچ‌چیز در هیروشـــیما ندیدی*» مشهورِ دوراس اســـت. من و مادرم از سالنِ نمایشِ ***هیروشیما***

---

۱. amateur: کلمه‌ای که هم به معنای آماتور اســـت و هم به معنای عاشـــق و هر دو معنا در آن مستتر است. در اینجا به خاطر اشاراتی که دنه به دید زدن دزدکی و صحنه‌ی اولیه‌ی کودک دارد معادل عاشق را انتخاب کردم. (م)

۲. Jean Paulhan: نویسنده و منتقد ادبیِ فرانسوی

۳. اشاره به سمینار معروف لکان درباره‌ی نامه‌ی ربوده شده اثر ادگار آلن پو. لکان در این سمینار به توضیح تفاوت امر نمادین و امر واقعی از طریق نامه می‌پردازد. او توضیح می‌دهد که آنچه ســـر جای خودش نیست دال است که اساساً به این غیبت گره خورده است یعنی امر نمادین در حالی که خودِ این فقدان یا سر جای خود نبودن، همان جایی اســـت که باید باشد یعنی ســـر جای خودش و درواقع یعنی همان حضورِ فقدان یا غیبت که به امر واقعی مربوط می‌شود. (م)

عشـــقِ من بیرون آمدیم، هر دو مات و مبهوت بودیم–البته نه فقط ما–چون هرگز فکر نمی‌کردیم ســـینما قابلیت «چنین چیزی» را داشته باشد. و در سکویِ ایستگاهِ متـــرو نهایتاً فهمیدم که برایِ پرســـشِ ملال‌آورِ–«می‌خواهی در زندگی‌ات چکاره شوی؟»–که هرگز نمی‌توانستم به آن پاسخ دهم، در عرضِ چند دقیقه پاسخی پیدا کرده بودم: «بعدها»، به هر طریقی که شده، می‌خواهم بروم سراغِ سینما. همین‌طور هرگز درباره‌ی جزئیاتِ این تولدِ ســـینمایی خساســـت به خرج ندادم: هیروشیما، سکویِ ایستگاهِ مترو، مادرم، سالنِ استودیو *دزاگریکولتورِ* سابق و صندلی‌های آن اغلب به عنوانِ دکورِ افسانه‌ایِ یک خاستگاهِ خوب تداعی خواهند شد، خاستگاهی که آدم برای خودش انتخاب می‌کند.

برایم کاملاً روشـــن است که رنه نامی است که این صحنه‌ی اولیه را در عرض دو سال و طیِ سه پرده به هم پیوند می‌دهد. به دلیلِ ممکن‌شدنِ ***شب و مه*** بود که ***کاپو*** منســـوخ به دنیا آمد و ریوت توانست آن مقاله‌اش را بنویسد. با این حال، رنه پیش از آنکه به نمونه‌ی اولیه‌ی فیلم‌ســـاز «مدرن» بدل شود، برای من پاسوری در میانِ دیگر پاسورها محسوب می‌شد. اگر او، چنان که قبلاً می‌گفتیم، داشت انقلابی در «زبانِ سینمایی» به وجود می‌آورد، به این دلیل بود که سوژه‌اش را جدی گرفت و از شهود و همچنین کمی شانس برخوردار بود تا این سوژه را در میانِ تمامِ دیگر ســـوژه‌ها شناســـایی کند: یعنی دقیقاً درباره‌ی نوعِ بشر درست پس از اردوگاه‌های نازی و ترومای جنگ اتمی: آسیب‌دیده و از ریخت‌افتاده. همین‌طور همیشه برایم عجیب بود که چرا من بعدها با تماشـــای «دیگر» فیلم‌های رنه کمی حوصله‌ام سر می‌رفت. انگار تلاش‌های او برای *احیایِ* جهانی که او به تنهایی بیماریِ آن را در آن دوران ثبت کرده بود، مقدر بودند که چیزی تولید نکنند جز تشویش.

بنابراین من ســـفرِ «سینمای مدرن» و آینده‌ی آن را نه به همراه رنه که به همراهِ روســـلینی رفتم. به همین ترتیب نه همراهِ رنه بلکه همیشـــه به همراهِ گدار بود که درس‌هایِ اخلاقی و نمونه‌های عینیِ آنها را از بر شـــده و مرور کردم. چرا؟ اول از همه به خاطر اینکه گدار و روســـلینی با صدایی رسا حرف می‌زدند، می‌نوشتند و فکر می‌کردند، برعکس، تصویرِ الن رنه که مثل مجسمه‌ی فرماندهان در آن پالتویِ بادگیرش خشک‌اش زده بود و از ما می‌خواست–به درستی ولی بیهوده–که ادعایِ روشنفکر نبودنش را باور کنیم، نهایتاً روی اعصابم رفت. آیا داشتم به خاطرِ نقشی

که دو تا از فیلم‌های او در کنار زدنِ پرده از جلوی چشـــمانم داشـــتند از او انتقام می‌گرفتم؟ رنه فیلم‌سازی بود که مرا از کودکی‌ام ربود یا به عبارتی مرا به مدتِ سه دهه به کودکی *جدی* بدل کرد. و او دقیقاً آن کسی بود که نمی‌خواستم در بزرگسالی هرگز چیزی با او در میان بگذارم. به خاطر دارم که در پایانِ یک مصاحبه–به بهانه‌ی اکرانِ فیلم ***زندگی یک رمان اســـت***[1]–فکر کردم که ایده‌ی خوبی است که راجع به تاثیرِ شگرفی که فیلم ***هیروشیما عشق من*** در زندگی‌ام داشت با او حرف بزنم، ولی او خیلی خشـــک و نخوت‌آمیز از من تشکر کرد طوری که انگار از پالتویِ بارانیِ جدیدش تعریف کرده بودم. به من برخورده بود ولی اشتباه می‌کردم: فیلم‌هایی را «که کودکی ما را تماشـــا کرده‌اند» نمی‌توان با کسی سهیم شد، حتی با خودِ مولف آن فیلم‌ها.

اکنون که این داستان تمام شده است و من بیش از سهمِ خودم از آن «هیچ‌چیزی» دیدم که در هیروشـــیما برای دیدن وجود داشـــت، لاجرم از خودم می‌پرســـم: آیا می‌توانست طورِ دیگری باشد؟ آیا در مواجهه با اردوگاه‌ها، درستیِ ممکنِ دیگری غیر از روشِ ضد–نمایشـــی ***شب و مه*** وجود داشت؟ اخیراً دوستی اشاره‌ای کرد به مســـتندِ جورج استیونس که در اواخرِ جنگ ســـاخته شده بود و سپس دفن شده، دوباره نبش قبر شده و اخیراً در تلویزیون فرانسه پخش شده بود. این اولین فیلمی است که گشودنِ درهای اردوگاه‌ها را به صورتِ رنگی ضبط کرده است و رنگ‌ها *بدون هیچ نوع فرومایگی* آن را به هنر بدل می‌کنند. چرا؟ به خاطرِ تفاوتِ بین رنگ و سیاه‌وسفید؟ تفاوتِ بین آمریکا و اروپا؟ تفاوت بین استیونس و رنه؟ شکوهِ فیلم اســـتیونس به خاطر این اســـت که در آن موضوع همچنان بر سرِ قصه‌ی یک سفر است: پیش‌رویِ روزانه‌ی گروهِ کوچکی از سربازانِ فیلم‌بردار و فیلم‌سازانِ پرسه‌زن در میانه‌ی اروپای ویران‌شـــده، از سن–لوی[2] مخروبه به آشویتسی که هیچ‌کس آن را پیش‌بینی نکرده بود و کل گروه فیلمبرداری را شـــدیداً تحت تاثیر قرار می‌دهد. و سپس دوستم برایم تعریف کرد که تلِ جسدها در این فیلم چنان زیبایی عجیبی دارند که آدم را یادِ بهترین نقاشی‌های این قرن می‌اندازند. مثل همیشه حق با سیلوی

1. La vie est un roman (1983)

۲. Saint-Lô: شهری در غرب ناحیه نرماندی فرانسه در شهرستان مانش

پیر[۱] بود.

آنچه امروز می‌فهمم این اســـت که زیبایی فیلم اســـتیونس نه چندان به خاطرِ درســـتیِ فاصله‌ای که پیدا کرده بودند بلکه بیشتر به خاطرِ معصومیتِ نگاهی بود که به همراه برده بودند. درســـتی باری اســـت بر دوشِ کســـی که «بعد از اتفاق» ســـر می‌رسد؛ معصومیت، لطفِ بی‌کرانی اســـت که نصیبِ کسی می‌شود که اول از همه می‌رســـد، اولین کسی که صرفاً ژست‌های سینمایی را اجرا می‌کند. باید تا میانه‌های دهه‌ی ۱۹۷۰ منتظر می‌ماندم تا معنایِ دیگرِ کلمه‌ی «معصوم» را در فیلم ***ســـالوی*** پازولینی یا حتی در ***هیتلر*** سیبربرگ درک کنم: معصوم نه چندان به معنایِ بی‌گناه بلکه به معنایِ کســـی که هنگامِ فیلم گرفتن از شر، به شر فکر نمی‌کند. در سال ۱۹۵۹، به عنوانِ پســـر جوانی که به تازگی از کشف‌اش میخکوب شده بود، پیشاپیش خودم را در این احساسِ گناهِ جمعی گرفتار می‌دیدم. ولی در سال ۱۹۴۵ شـــاید کافی بود آمریکایی باشی و مثل جورج استیونس یا سرجوخه ساموئل فولر در فالکنائو[۲]، با دوربینی در دســـت شاهدِ گشوده شـــدنِ دروازه‌های واقعیِ شب[۳] باشی. باید آمریکایی می‌بودی–یعنی به معصومیتِ ذاتیِ نمایش باور می‌داشتی–تا جمعیتِ آلمان را وادار کنی در برابرِ قبرهای گشوده رژه بروند، تا به آنها *نشان دهی* در کنار چه چیزی زندگی می‌کردند، چه خوب و چه بد. و این فیلم می‌بایست ده ســـال قبل از آنکه رنه پای میز مونتاژش بنشیند ساخته می‌شد و پانزده سال قبل از آنکه پونته‌کوروو این حرکتِ کوچک ولی گزافش را به اینها اضافه کند، حرکتی که انزجـــار ما، ریوت و من، را برانگیخت. مرده‌خواهی[۴] تاوانِ این «تأخیر» بود و بدلِ اروتیک این نگاهِ خیره‌ی «درست»–نگاهِ خیره‌ی یک اروپای گناهکار، نگاهِ خیره‌ی رنه و در نتیجه نگاهِ خیره‌ی من.

داســـتانِ من این‌گونه شروع شد. فضایی که جمله‌ی ریوت گشود حقیقتاً ازآنِ من بود، همان‌طور که خانواده‌ی روشـــنفکر ***کایه دو سینما*** پیشاپیش ازآنِ من بود.

---

۱. Sylvie Pierre: از منتقدان کایه

۲. Falkenau: روستایی در ایالت زاکسن آلمان

۳. احتمالاً ارجاعی طعنه‌آمیز به فیلم مارسل کارنه به نام ***دروازه‌های شب*** که در سال ۱۹۴۶ با بازی ایو مونتان و سرژ رجیانی ساخته شد. (م)

4. nécrophilie

ولی باید متوجه می‌شـــدم که ایـــن فضا نه چندان عرصه‌ای وســـیع بلکه یک درِ تنگ بود. دری که در ســـمتِ اصیل‌اش ژوئیســـانسِ فاصله‌ی درست و معکوسِ آن یعنی مرده‌خواهیِ متعالی یا تعالی‌یافته قرار داشـــت. و در سمتِ غیراصیل‌اش، امکانِ یک ژوئیســـانس کاملاً متفاوت و تعالی‌ناپذیر. گدار وقتی داشـــت چندتا از نوارهای ویدئوییِ «پورنوگرافیِ اردوگاه‌های کار اجباری» را به من نشـــان می‌داد، نوارهایی که در گوشه‌ای از کلکسیونِ ویدئوهایش در شهر رول[1] روی هم انباشته بود، شـــگفت‌زده بود که چرا نه چیـــزی در مخالفت با این فیلم‌ها گفته شـــده و نه هیچ ممانعتی از آنها شـــده اســـت. انگار نیاتِ بزدلانه‌ی سازندگانِ آن فیلم‌ها و فانتزی‌های مبتذلِ بینندگان‌شـــان به نحوی از آنها در برابر سانســـور و برآشفتگی «محافظت کرده بود.» شاهد اینکه در حوزه‌ی خرده-فرهنگ، ادعایی خاموش مبنی بر درهم‌آمیزیِ اجباریِ جلادان و قربانیان همچنان ادامه داشت. درواقع وجودِ چنین فیلم‌هایی هرگز مرا اذیت نمی‌کرد. من در برابرِ این فیلم‌ها-مثلِ هر فیلمِ آشـــکارا پورنوگرافیکی-تحملِ کم‌وبیش مودبانه‌ای دارم، تحملی که آدم در برابر بیانِ فانتزی دارد، وقتی که این فانتزی چنان برهنه اســـت که هیچ ادعایی ندارد جز یکنواختیِ غم‌انگیزِ تکرارِ ضروری‌اش.

در مقابل، نوعِ دیگری از پورنوگرافی بود که همیشه عصیانِ مرا برمی‌انگیخت؛ پورنوگرافیِ فیلم‌هایی که «هنری‌اند»، مثل ***کاپو***، یا بعدها مثلِ ***نگهبانِ شب***[2] و دیگر تولیداتِ «واپس‌نگرانه[3]» سال‌های دهه‌ی هفتاد. من در برابرِ این زیبایی‌شناختی‌کردنِ مقبولِ درکِ دیرهنگام[4]، بازگشـــتِ لجوجانه‌ی نا-تصویرهای ***شب و مه*** را ترجیح

---

۱. Rolle: شهری در سوئیس

۲. The Night Porter (1974): فیلمی از لیلیانا کاوانی

۳. retro: مفهومی که دنه و نویسنده‌های کایه در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد و اوایل دهه‌ی هشتاد با الهام از فوکو بـــرای ارجاع به فیلم‌های تاریخی که دربـــاره‌ی دوران جنگ جهانی دوم، چه در کمپ‌های نازی‌ها و چه در دوران اشغال فرانسه، ساخته شد استفاده می‌کردند. از جمله معروف‌ترین این فیلم‌ها ***لاکومب لوسین*** ساخته‌ی لویی مال و ***نگهبان شـــب*** ساخته‌ی لیلیانا کاوانی است. دنه در مقدمه‌ی فصل سوم کتاب ***لا رامپ*** درباره‌ی این فیلم‌ها می‌نویســـد: «مسئله‌ی این فیلم‌ها به طور کلی یادآوری این نکته بود که می‌توان از بردگی لذت برد و همچنین می‌توان عاشق شکنجه‌گر خود بود.» (م)

4. après-coup

ترجمه‌ی فرانســـوی که لکان بـــرای واژه‌ی آلمانیِ Nachträglichkeit پیشـــنهاد داد، واژه‌ای که فروید برای توضیح خاطره‌ی سرکوب‌شـــده‌ای که بعد از واقعه به یک ضربه تبدیل شـــده است اســـتفاده کرد. در منابع انگلیسی زبان به اقدام معوق ترجمه شده است. (م)

می‌دهم، یا حتی فورانِ شـــهوانیِ ***ایلسا، مادهگرگِ اس.اس***[1] که احتمالاً هرگز آن را نخواهم دید. حداقل این فیلم‌ها صداقتِ این را داشتند که بر ناممکنیِ داستان‌گویی و نقطه‌ی توقف در روندِ تاریخ صحه بگذارند، نقطه‌ای که داستان‌گویی فلج می‌شود یا درجا می‌زند. بنابراین ما نه درباره‌ی نسیان یا واپس‌زنی بلکه باید درباره‌ی *طرد*[2] حرف بزنیم. طردی که بعدها تعریفِ لکانیِ آن را آموختم: بازگشـــتِ وهم‌آلود به درون امـــرِ واقعیِ چیزی که یک «قضاوتِ مبتنی بـــر واقعیت» درباره‌ی آن ممکن نبوده اســـت. به عبارتِ دیگر: از آنجایی که فیلم‌ســـازها از سیاست‌های حکومتِ ویشـــی در آن دوران فیلم نگرفته بودند، پنجاه سال بعد تکلیفِ آنها این نبود که با ســـاختنِ فیلم‌هایی مثلِ ***بدرود بچه‌ها***[3] به طور خیالی از خود اعاده‌ی حیثیت کنند، بلکه تکلیف‌شان به تصویر کشـــیدنِ چهره‌ی امروزیِ این مردمِ خوب فرانسه بود که از ســـال ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۲، از جمله در واقعه‌ی محاصره‌ی ولَ دیو[4]، حتی ذره‌ای تغییر نکرده است. از آنجایی که سینما هنرِ زمانِ حال است، پشیمانی‌های آن هیچ سودی ندارد.

به همین دلیل، من‌ای که تماشـــاگرِ فیلم ***شب و مه*** بودم و فیلم‌سازی که با این فیلم تلاش کرد امرِ بازنمایی‌ناپذیر را نشـــان دهد، با یک تقارنِ همدســـتانه به هم پیوند خورده بودیم. این یا تماشـــاگر اســـت که ناگهان «سر جای خودش نیست» و بازمی‌ایســـتد درحالی‌که فیلم ادامه دارد، یا فیلم اســـت که به جای «ادامه‌یافتن»، بـــه رویِ خودش و به رویِ یک «تصویرِ» موقتاً پایانی تا می‌خورد، که به ســـوژه–تماشاگر این امکان را می‌دهد تا همچنان به سینما و به سوژه–شهروند باور داشته باشـــد و بتواند زندگی‌اش را بکند. توقفِ تماشاگر، توقفِ تصویر: سینما به دورانِ بلوغ رسیده اســـت. قلمروِ امر رویت‌پذیر از اینکه به طور کامل در دسترس باشد دســـت کشیده است: غیاب‌ها و ســـوراخ‌هایی وجود دارند، حفره‌های ضروری و پُری‌های زاید، تصاویری که برای همیشـــه از دست رفته‌اند و نگاه‌های خیره‌ای که

---

1. Ilsa, She Wolf of the SS (1975)

۲. forclusion (foreclosure): از مفاهیم فرویدی/لکانی که مربوط به سازوکار روان‌پریشی است. (م)

۳. Au revoir les enfants (1987): فیلمی از لویی مال

۴. Rafle du Vel' d'Hiv: اشـــاره به رویدادی در روزهای ۱۶ و ۱۷ ژوئیه ۱۹۴۲ دارد که در آن پلیس فرانسه اقدام به بازداشت و به‌صف‌کردنِ تعداد زیادی از یهودیان در استادیوم ولودروم ورزش‌های زمستانی و سپس تسلیم آن‌ها به آلمان نازی کرد. (م)

همواره ناکافی‌اند. دیگر نمایش و تماشاگر تقصیرها را به گردن یکدیگر نمی‌اندازند. این‌گونه بود که من با انتخابِ سینما–مشـــهور بـــه «هنرِ تصاویرِ متحرک»–زندگیِ خوره‌فیلمیِ[1] خودم را زیرِ سایه‌ی متناقضِ اولین *توقفِ تصویر* شروع کردم.

این توقف مرا از مرده‌خواهیِ محضِ مصون داشـــت و من پس از ***کاپو*** هرگز هیچ فیلمِ نایاب یا مســـتندی «درباره‌ی اردوگاه‌ها» ندیـــدم. پرونده‌ی این موضوع برای من با فیلم ***شب و مه*** و مقاله‌ی ریوت بسته شده بود. برای مدتی طولانی شبیه مقاماتِ فرانسوی شده بودم که، حتی امروز، در مواجهه با هر خبرِ جزئی مرتبط با ضد–یهودی‌گری سراســـیمه فیلمِ رنه را پخش می‌کنند انگار که این فیلم بخشی از یک زرادخانه‌ی سِری است که موقع بازگشتِ شر، می‌تواند به‌طور بی‌پایانی اثراتِ پلیدی‌زدایی‌اش را اِعمال کند. اگر مـــن اصل موضوعه‌ی «تراولینگِ ***کاپو***» را فقط درباره‌ی فیلم‌هایی که به واسطه‌ی موضوع‌شان در معرضِ فرومایگی بودند، استفاده نکردم، به این دلیل بود که وسوســـه شده بودم آن را درباره‌ی *همه‌ی* فیلم‌ها به کار ببرم. ریوت نوشته بود «چیزهایی هست که باید با ترس و لرز به آنها نزدیک شد. مرگ بی‌شک یکی از این چیزهاست، و چطور می‌توان، موقع فیلم گرفتن از چنین چیزِ رازآمیزی، احساس شیادی نکرد؟» با او موافق بودم.

و چون فیلم‌هایی که کســـی در آنها نمی‌میرد انگشت‌شمارند، مواردِ کم‌وبیش زیادی برای ترس و لرز وجود داشت. در حقیقت برخی از فیلم‌سازان شیاد نبودند. از این رو بود که باز در همان سالِ ۱۹۵۹، مرگِ میاگی در فیلمِ ***اوگتسو*** مرا به حالتی شرحه‌شرحه به صندلیِ سالنِ اســـتودیو بِرنار میخکوب کرد. چون میزوگوچی از مرگ همچون تقدیری گنگ فیلم گرفته بود طوری که به خوبی می‌شد ***دید*** که این رویداد می‌توانســـت و نمی‌توانست اتفاق نیافتد. صحنه را مرور کنیم: در حومه‌ی یکی از روستاهای ژاپن، مسافران توسطِ راه‌زنانِ گرسنه مورد حمله قرار می‌گیرند و یکی از آنها نیزه را در شکم میاگی فرو می‌کند ولی این کار را، تلوتلوخوران و تحت

---

۱. cinéphage: به کســـانی گفته می‌شد که بیشتر اوقات‌شان را در سینماتک می‌گذراندند و معمولاً در ردیف اول می‌نشســـتند. البته بعدها آنری لانگلوا واژه‌ی سینه‌فیل را در برابر سینه‌فاژ قرار دارد و سینه‌فاژها را متهم کرد که به چیزی جز اطلاعات بی‌اهمیت فیلم‌ها مثل اسامی دست‌اندرکاران و جزئیات بی‌ثمر علاقه‌ای نشان نمی‌دهند. برای لانگلوا ســـینه‌فاژ کسی بود که با یک دفترچه یادداشـــت وارد سینما می‌شد درحالی‌که برای سینه‌فیل فیلم پنجره‌ای بود رو به جهان و تجربه‌ی زندگی. (م)

تاثیرِ ته‌مانده‌ی خشونت یا واکنشی احمقانه، تقریباً به‌طورِ سهوی انجام می‌دهد. این اتفاق چنان برای دوربین بی‌اهمیت اســـت که چیزی نمانده بود تا از دوربین «جا بماند»، و مطمئن‌ام که همین ایده‌ی جنون‌آمیز و کم‌وبیش خرافاتی به ذهنِ همه‌ی تماشاگرانِ ***اوگتسو*** رسیده بود که اگر دوربین تا این حد کُند نبود این اتفاق «بیرونِ قاب» روی می‌داد یا، کسی چه می‌داند، شاید اصلاً اتفاق نمی‌افتاد.

آیا این تقصیر دوربین است؟ میزوگوچی با تفکیکِ حرکتِ دوربین از حرکاتِ بازیگران دقیقاً برعکس ***کاپو*** عمل کرد. در فیلمِ اوگتسو به جایِ نیم‌نگاهِ تزیین‌شده‌ی زاید، نگاهی هست که «وانمود می‌کند چیزی نمی‌بیند»، که ترجیح می‌دهد چیزی ندیده باشـــد و از این رو رویـــداد را در حینِ اتفاق افتادن ***در مقامِ رویداد*** نشـــان می‌دهـــد، یعنی به صورتِ ناگزیر و تلویحی. رویدادی پوچ و بی‌معنا، پوچ مثلِ هر اتفـــاق روزمره‌ای که بد پیش می‌رود و بی‌معنا مثلِ جنگ؛ مصیبتی که میزوگوچی هرگز علاقه‌ای به آن نداشـــت. رویدادی که آن‌قـــدری برای ما اهمیت ندارد که با شرمساری از آن روی نگردانیم. چون من شرط می‌بندم که دقیقاً در همین لحظه از فیلم تمامِ تماشاگرانِ اوگتسو *کاملاً* می‌دانند پوچ‌بودنِ جنگ به چه معناست. اهمیتی ندارد که تماشـــاگر غربی باشـــد و فیلم ژاپنی، و جنگ یک جنگِ قرون وسطایی: کافیست تا از عملِ نشان دادن با انگشت به هنرِ نشان دادن با نگاهِ خیره گذر کنیم، تا این دانش–که همان‌قدر پنهانی اســـت که جهانی، و تنها دانشـــی است که سینما قابلیت آن را دارد–به ما منتقل شود.

من با ترجیحِ زودهنگامِ نمای پانورامیکِ ***اوگتسو*** به نمایِ تراولینگِ ***کاپو***، انتخابی کردم که اهمیتِ آن را تازه ده سال بعد فهمیدم، در بحبوحه‌ی سیاسی‌شدنِ رادیکال و دیرهنگامِ ***کایه*** در دورانِ پســـا ۱۹۶۸. چون اگر پونته‌کوروو، مولفِ آتیِ فیلمِ ***نبردِ الجزایر***، فیلم‌ساز جسوری است که من تا حد زیادی باورهای سیاسی مشترکی با او دارم، میزوگوچی به نظر تنها برای هنرش زندگی می‌کرد و از لحاظِ سیاسی فردی سازشـــکار بود. پس تفاوت کجاست؟ دقیقاً در «ترس و لرز.» میزوگوچی از جنگ می‌ترسد چون برخلافِ کوروســـاوای جوان از مردان کوچکی که به خاطرِ قوای مردانه‌ی فئودالی همدیگر را سلاخی می‌کنند وحشت دارد. از دلِ این ترس است، از دلِ این میلِ به اســـتفراغ و فرار، که آن نمایِ پانورامیکِ حیرت‌زده بیرون می‌آید. این ترس اســـت که از این لحظه یک لحظه‌ی درست می‌سازد، به عبارتی لحظه‌ای

که می‌تواند به اشـــتراک گذاشته شـــود. اما پونته‌کوروو نه می‌لرزد و نه می‌ترسد: اردوگاه‌هـــای کار اجباری صرفاً به لحاظِ ایدئولوژیک انزجار او را برمی‌انگیزند. به همین دلیل اســـت که او «با اضافه‌کاری،» نامش را در صحنه‌ای با نمای تراولینگِ بی‌ارزش ولی زیبا ثبت می‌کند.

متوجه شـــدم که سینما بیشـــتر اوقات بینِ این دو قطب در نوسان است. من اغلب حتی در مواجهه با فیلم‌سازانی بسیار مهم‌تر از پونته‌کوروو هم به این شیوه‌ی بازارســـیاهی برخورده‌ام–یک‌جور عملِ جانمازآب‌کش و متداولِ *تلمیح*–شیوه‌ای برای «اضافه کردنِ» یک زیبایی انگل‌وار یا اطلاعاتِ همدســـتانه به صحنه‌هایی که دیگر قادر به تحمل آنها نبودند. از همین رو در فیلم ***غارتگرانِ مریل***[1] صحنه‌ای که باد چترِ نجاتِ ســـفیدرنگی را مثل کفن بر روی پیکرِ بی‌جانِ یک سرباز می‌اندازد، تا ســـال‌ها اذیتم می‌کرد؛ ولی کمتر از دامـــنِ بالارفته‌ی آنا مانیانی پس از صحنه‌ی کشته‌شدنش در فیلم ***رم، شهر بی‌دفاع***. روسلینی هم «ناجوانمردانه» می‌زد ولی این کار را به چنان روشِ جدیدی انجام می‌داد که سالها طول کشید تا بفهمیم این روش ما را به سمت چه مغاکی می‌بُرد. رویداد کجا تمام می‌شود؟ قساوت کجاست؟ کجا وقاحت شروع می‌شود و کجا پورنوگرافی تمام می‌شود؟ خوب می‌دانستم که این پرسش‌های فرسوده‌کننده ذاتیِ سینمایِ «پسا اردوگاه‌ها» بودند. سینمایی که من آن را برای خودم «مدرن» نامیدم، چون باهم هم‌سن بودیم.

این سینمای مدرن یک ویژگی داشت: *قسی‌القلب* بود؛ ما هم به شیوه‌ای دیگر از این ویژگی برخوردار بودیم: چون این قساوت را پذیرفته بودیم. قساوت جزوی از «سمتِ درستِ» ســـینما بود. این قساوت بود که به «تصویرسازیِ» آکادمیک نه می‌گفت و سانتی‌مانتالیســـمِ جعلیِ «اومانیسم» حراف را نابود می‌کرد. مثلاً قساوتِ میزوگوچی در نشان دادنِ دو حرکتِ آشتی‌ناپذیر در کنارِ هم بود و در نتیجه ایجادِ احســـاسِ دردناکِ «کمک نکردن به کسی که در خطر است.» یک احساسِ مدرن تمام‌عیار، پانزده ســـال پیش از نماهایِ تراولینگِ باشکوه و جسورانه در فیلمِ ***آخر هفته***[2]. و همین‌طور یک احســـاسِ کهن، چرا که این قساوت به قدمتِ خودِ سینما بود، همچون نشانگر آن چیزی که در سینما عمیقاً مدرن بود، از آخرین نما در فیلمِ

1. Merrill's Marauders (1962)

۲. Weekend (1967): فیلمی از ژان–لوک گدار

روشنایی‌های شهر گرفته تا ***ناشناس***[۱] براونینگ و همین‌طور تا نمایِ آخرِ ***نانا***. چطور می‌توان نمایِ تراولینگِ لرزان و آرامی را فراموش کرد که رنوارِ جوان در برابرِ نانا کـــه در اثرِ آبله به حالِ مرگ روی تخت‌اش افتاده به کار می‌برد؟ چطور می‌شـــد– ایده‌ای که ما موش‌های سینماتک مخالفش بودیم–رنوار را به چشمِ نغمه‌سرایِ یک زندگیِ سعادتمند دید در حالی که او یکی از معدود فیلم‌سازانی بود که قابلیتِ این را داشـــت که از همان اولین فیلم‌اش شخصیتی را با یک ضربه‌ی تراولینگ ***راحت کند***؟

در حقیقت، قساوت در بطنِ منطقِ سیرِ من در ***کایه‌ی*** ستیزه‌جو بود. قساوت در نظرِ آندره بازن، که پیشتر آن را تئوریزه کرده بود، چنان به ذاتِ سینما پیوند خورده بود که او کم‌وبیش آن را به چیزی «مخصوصِ ســـینما» بدل ساخته بود. بازن، این قدیسِ لائیک، عاشقِ ***داســـتانِ لوئیزیانا***[۲] بود، چون در این فیلم می‌توان پرنده‌ای را دید که در زمانِ واقعی و در یک نمای بدونِ کات توســـط یک کروکودیل خورده می‌شـــود: برهانِ ســـینمایی و مونتاژِ ممنوعه. انتخابِ ***کایه*** انتخابِ رئالیسم بود و، همان‌طور که در نهایت به آن پی بردم، نفرتی خاص نسبت به تخیل. برای پرسشِ لکانیِ «آیا می‌خواهی تماشا کنی؟ پس این را تماشا کن» پیشاپیش این پاسخ موجود بود که «آیا این ضبط شده است؟ خوب پس باید آن را تماشا کنم.» حتی و به‌ویژه وقتی که «آن چیز» دردناک، غیرقابل تحمل یا کاملاً رویت‌ناپذیر بود.

چرا که این رئالیسم دو چهره داشت. اگر به واسطه‌ی رئالیسم بود که فیلم‌سازانِ مدرن جهانی نجات‌یافته را نشـــان می‌دادند، از طریقِ یک رئالیسم–به بیانی دقیق‌تر «امرِ رئالیستیکِ»–کاملاً متفاوت دیگری بود که فیلم‌های پروپاگاندای دهه‌ی چهل هم‌دستِ دروغ‌پردازی بودند و از پیش در شیپور مرگ دمیده بودند. به همین دلیل اســـت که علی‌رغم همه‌چیز، کار درستی بود که رئالیســـم نوعِ اول را که در ایتالیا متولد شده بود «نئو» بنامند. عشق ورزیدن به «هنرِ قرن» ناممکن است بدونِ اینکه ببینیم این هنر رویِ جنونِ قرن کار می‌کند و جنونِ قرن هم توسطِ آن. سینما–هنرِ اطلاعات و سوگواریِ شخصی–برخلافِ تئاتر–هنرِ بحران و درمانِ جمعی–ارتباطی

---

۱. Unknown (1927): فیلمی از تاد براونینگ

۲. Louisiana Story (1948): فیلمی از رابرت فلاهرتی

نزدیک با وحشتی داشت که به تازگی از آن بهبود می‌یافت. من یک دوره‌ی نقاهتِ معذب، یک کودکِ سالخورده، و یک فرضیه‌ی متزلزل را به ارث بردم. ما با هم پیر می‌شویم[1] ولی نه تا ابد.

من، وارثِ وظیفه‌شناس، سینه-فیسِ نمونه که «تراولینگِ ***کاپو***» را به عنوانِ طلسمِ محافظ به همراه داشتم، تمامِ آن سال‌ها را با این هراسِ خاموش سپری کردم: نکند طلسمِ محافظ قدرتش را از دست بدهد؟ یادم هست زمانی که در سانسیه[2] تدریس می‌کردم متنِ ریوت را کپی کرده و بین دانشجویانم پخش کردم و از آنها خواستم احساس‌شان را درباره‌ی آن بگویند. هنوز دوره دوره‌ی «سرخ» بود و برخی از دانشجویان سعی می‌کردند از خلالِ اساتیدشان چنگی به رادیکالیسم ۱۹۶۸ بزنند. این‌طور به نظرم رسید که باانگیزه‌ترین دانشجوها در میان آنان، احتمالاً از سرِ ملاحظه‌ی من، به این بسنده کردند که «درباره‌ی فرومایگی» را یک سندِ تاریخیِ جالب ولی تاریخ‌گذشته در نظر بگیرند. سر این موضوع از آنها دلخور نشدم و اگر قرار باشد از سر اتفاق دوباره آن تجربه را با دانشجویانِ امروز تکرار کنم، مسئله‌ام این نخواهد بود که بدانم آیا با نمای تراولینگ به مشکل برمی‌خورند یا نه، بلکه قلباً دوست دارم بدانم که آیا به نظرشان در این صحنه ***رد پاهایی*** از فرومایگی وجود دارد یا نه. اگر صادقانه بگویم، باید بگویم که می‌ترسم هیچ ردپایی در آن نبینند. نشانه‌ای از اینکه نه تنها نماهای تراولینگ دیگر ربطی به اخلاق ندارند، بلکه اینکه سینما ضعیف‌تر از آن شده است که بتواند چنین مسئله‌ای را پذیرا باشد.

مسئله این است که سی سال پس از نمایش‌های پی‌درپیِ ***شب و مه*** در دبیرستانِ ولتر، اردوگاه‌های کار اجباری-که برای من نقشِ صحنه‌ی اولیه را داشتند-دیگر آن احترامِ مقدسی را که نزدِ رنه، کایرول و بسیاری از دیگران داشتند از دست داده‌اند. مسئله‌ی اردوگاه‌ها که اکنون به تاریخ‌دانان و علاقه‌مندان واگذار شده است، از این به بعد به کارها، اختلاف نظرات و جنونِ آنها متکی است. میلِ طردشده که «به شیوه‌ای وهم‌آمیز در درونِ امر واقعی» بازمی‌گردد، به وضوح همان میلی است که

---

۱. اشاره به عنوانِ فیلمی از موریس پیالا به نام ***ما باهم پیر نخواهیم شد*** که خود این فیلم نیز عنوانش را از یکی از شعرهای پل الوار گرفته است. دنه در این کتاب چندین بار برای توصیفِ رابطه‌ی خودش با سینما به شیوه‌های مختلف از این جمله استفاده می‌کند. (م)

۲. یکی از پردیس‌های دانشگاه سوربن نوول، پاریس ۳

هرگز نباید برمی‌گشت. میلی که می‌خواهد هیچ اتاقِ گازی، هیچ راه حل نهایی‌ای یا در حالتِ غایی، هیچ اردوگاهی در گذشته وجود نداشته باشد: تجدیدنظرطلبی، فوریسونیسم[۱]، انکارگرایی، ایسم‌های شـــرارت‌آمیزِ متأخر. امروزه یک دانشجویِ فیلم نه تنها وارث تراولینگِ ***کاپو*** اســـت، بلکه همچنین دانشـــی را که به شیوه‌ی نه چندان مطمئنی منتقل شـــده و تابویی را که به شـــیوه‌ی بدی کنار گذاشته شده اســـت به ارث می‌برد، خلاصه، او صرفـــاً وارثِ یک دورِ دیگر در تاریخِ بی‌ارزشِ قبیله‌ای‌سازی از همان و ترس از دیگری است. توقفِ تصویر دیگر عمل نمی‌کند؛ ابتذالِ شر می‌تواند تصاویرِ جدید و الکترونیک را به حرکت درآورد.

در فرانسه‌ی معاصر به اندازه‌ی کافی دردنشان وجود دارد تا فردی از نسلِ من برگردد و در آنچه که به عنوانِ تاریخ به او داده شده بود تا در آن زندگی کند بازبنگرد و چشم‌اندازی را پیش چشم آورد که در آن بزرگ شده است–چشم‌اندازی تراژیک و در عینِ حال آرامش‌بخش. دو رویایِ سیاسی توسط کنفرانسِ یالتا[۲] ترسیم شدند: رویای آمریکایی و رویای کمونیستی. پشتِ سر ما: نقطه‌ی اخلاقیِ بی‌بازگشت که مظهرِ آن آشـــویتس و مفهومِ جدیدِ «جنایت علیه بشریت» بود. پیشِ رویِ ما: این امـــرِ تصورناپذیر و تقریباً دلگرم‌کننده‌ای که آخرالزمانِ هســـته‌ای نام دارد. آنچه به تازگی تمام شـــد، بیش از چهل سال دوام آورد. من به *اولین نسلی* تعلق داشتم که در نظرش نژادپرستی و یهودی‌ستیزی بی‌شک به «زباله‌دانِ تاریخ» پیوسته بود. اولین و تنها نســـل؟ به‌هرحال اولین نســـلی بود که به راحتی فریادِ گرگ گرگ–با شعارِ «فاشیســـم عبور نخواهد کرد![۳]»–علیه فاشیسم سر داد چراکه انگار فاشیسم چیزی

---

۱. Robert Faurisson: استادِ تاریخ در دانشگاه سوربن که منکر هولوکاست بود. (م)

۲. کنفرانس یالتا یا کنفرانس کریمه کنفرانســـی بود که چند ماه پیش از پایان جنگ جهانی دوم از چهارم تا یازدهم فوریه سال ۱۹۴۵ به مدت هشت روز در کاخ تزارها در شهر یالتا واقع در شبه جزیره کریمه برگزار شـــد. در این کنفرانس فرانکلین روزولت رئیس‌جمهور آمریکا و وینستون چرچیل نخست‌وزیر انگلستان از یک ســـو و جوزف استالین رهبر شوروی ازسوی دیگر عمدتاً درباره‌ی سرنوشت کشورهای اروپایی پس از پایان جنگ به بحث پرداختند. (م)

۳. اشاره به شعارِ «آنها عبور نخواهند کرد» که اولین بار فرانسوی‌ها در جنگ جهانیِ اول علیه دشمن استفاده کردند و ســـپس به شـــعاری معروف بدل شد و در ســـال ۱۹۳۴ لئون بلوم آن را علیه معترضان فاشیست به کار برد. جمهوری‌خواهان نیز در جنگ داخلی اســـپانیا این شـــعار را ســـر می‌دادند. احتمالاً اشاره‌ی دنه به وقایعی است که در ماه نوامبر سال ۱۹۵۶ در خلالِ هجوم شوروی به بوداپست در پاریس رخ داد و طی آن فاشیســـت‌ها به دفتر حزب کمونیست فرانسه حمله کردند و آن را آتش زدند. کمونیست‌ها نیز در واکنش به

متعلق به گذشـــته بود، پوچ، و یک‌بار برای همیشه بی‌اعتبار. یقیناً اشتباه می‌کردیم ولی این اشتباه مانع زندگیِ مرفهِ ما طیِ «سی سالِ باشکوه[۱]» نشد، البته داخل گیومه. و یقیناً ســـاده‌لوحانه هم بود، ســـاده‌لوحی‌ای که باعث شد در زمینه‌ی به اصطلاح زیبایی‌شناسی طوری عمل کنیم که انگار مرده‌خواهیِ فاخرِ رنه، هر نوع مزاحمتِ بی‌ملاحظه را تا ابد «در فاصله[۲]» نگه خواهد داشت.

«پس از آشـــویتس شعر ممنوع،» این را آدورنو اعلام کرد، و بعدها این فرمولِ همچنان مشهورش را پس گرفت. «پس از رنه داستان ممنوع،» این را من می‌توانستم در پاسخ بگویم، پیش از آنکه من هم مثل او این ایده‌ی اندکی افراطی را رها کنم. ما که توسط امواجِ تکان‌دهنده‌ی ناشی از کشفِ اردوگاه‌ها «محافظت شده بودیم،» آیا باور کرده بودیم که انسانیت تنها یک‌بار به درون امر غیرانسانی غلتیده بود، بی‌آنکه دوباره احتمالِ تکرارِ آن باشـــد؟ آیا ما واقعاً شـــرط بسته بودیم که این‌بار «بدترین اتفاق رخ داده بود»؟ آیا در این مقطع ما امیدوار بودیم که شوآ[۳]، که در آن زمان هنوز به این اسم خطاب‌اش نمی‌کردیم، رویدادِ تاریخیِ *یگانه‌ای* بود که «به لطفِ» آن *کلِ* بشریت از تاریخ «خارج شده بود» تا برای لحظه‌ای بتواند بر آن اشراف داشته باشد و بدترین چهره‌یِ–اجتناب‌پذیرِ– سرنوشتِ محتملِ خودش را در آن به جا بیاورد؟ گویا چنین امیدی داشتیم.

ولی اگر اســـتفاده از اصطلاحِ «یگانه» و «کلِ بشـــریت» هنوز زیادی بود و اگر بشـــریت شوآ را به عنوانِ *استعاره‌ای* از آنچه بشر قابلیتش را داشت و دارد به ارث نمی‌بُرد، نابودیِ یهودیان صرفاً یک داســـتانِ یهودی باقی می‌ماند و همین‌طور–به ترتیبِ درجه‌ی تقصیر، از طریقِ *مَجازِ مرســـل*–یک داستانِ کاملاً آلمانی، تا حدی فرانسوی، و به‌طور غیر مستقیم یک داستانِ عربی، ولی نه چندان داستانی دانمارکی و نه به هیچ وجه داستانی بلغاری. الزام «مدرنِ» اعلامِ توقفِ تصویر و تحریمِ داستان

این حمله تظاهراتی راه انداختند و شـــعار ***فاشیسم عبور نخواهد کرد*** سر دادند. حزب کمونیستِ فرانسه فیلمِ پروپاگاندای کوتاهی نیز به همین اسم از این جریانات ساخت. (م)

۱. Les Trente Glorieuses: دوره‌ی سی ساله‌ی رشد اقتصادی فرانسه بین سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۷۵

۲. به معنای دور نگه داشـــتن. کلمه‌ی فاصله به خاطر اســـتفاده‌ای که دنه از آن برای توصیفِ زیبایی‌شناسیِ اخلاقیِ فیلم ***شب و مه*** می‌کند حفظ شده است. (م)

۳. Shoah: کلمه‌ای عبری به معنای فاجعه. معادل آن در کشورهای انگلیسی‌زبان «هولوکاست» است. دنه اینجا هم به معنای این کلمه و هم به فیلم مستند ***شوآ*** ساخته‌ی کلود لانزمن اشاره دارد. (م)

در سینما پاسخی بود به این امکانِ استعاره. برایِ اینکه یاد بگیریم تا داستانی دیگر را به شیوه‌ای دیگر بازگویی کنیم، داستانی که در آن «نوعِ بشر» تنها شخصیت و اولین ضد–ستاره باشد. برای اینکه سینمایی ***دیگر*** را به دنیا بیاوریم «که بداند» واگذار کردنِ زودهنگامِ رویداد به داستان، زدودنِ یگانگی آن است، چون داستان یعنی این آزادی‌ای که تحلیل می‌رود و خودش را از پیش به رویِ بی‌نهایت متغیر و همچنین به رویِ فریبندگیِ دروغ‌های واقعی می‌گشاید.

در سال ۱۹۸۹ وقتی حین مأموریتی از طرفِ روزنامه‌ی ***لیبراسیون*** در پنوم‌پن[۱] و روستاهای کامبوج قدم می‌زدم، به یک نظر دیدم که نسل‌کشی–یا به عبارتی، خودنسل‌کشی[۲]–«چه شکلی بود» وقتی که هیچ تصویر و تقریباً هیچ ردپایی از آن برجای نمانده بود. آنجا به طورطعنه‌آمیزی مدرکی دیدم دال بر اینکه سینما دیگر با تاریخِ بشر، حتی با وجه غیربشریِ تاریخ، پیوند تنگاتنگی ندارد، چرا که برخلافِ جلادانِ نازی که از قربانیانشان فیلم گرفتند، خمرهای سرخ پشت سرشان چیزی بر جای نگذاشته بودند جز تعدادی عکس و گورهای دسته‌جمعی. و از آنجایی که یک نسل‌کشیِ دیگر–نسل‌کشی کامبوج–بدونِ تصویر و بدونِ مجازات رها شده بود، خودِ شوآ از طریقِ اثرِ سرایتِ روبه‌گذشته، به حوزه‌ی نسبیت فروکاسته شد. بازگشت از استعاره‌ی مسدودشده به مجازِ مرسلِ فعال، از توقفِ تصویر به شیوعِ تصاویر برپایه‌ی تشابه. این بازگشت خیلی سریع پیش رفت: «انقلابِ رومانی» از همان سالِ ۱۹۹۰ آدم‌کش‌های محرز را به خاطرِ اتهام‌های بیهوده‌ای چون «تملکِ غیرقانونیِ سلاحِ گرم و نسل‌کشی» تحت تعقیب قرار داده بود. آیا همه‌چیز باید دوباره انجام می‌شد؟ بله همه‌چیز، ولی این بار بدونِ سینما–و در نتیجه، سوگواری.

چون ما بدونِ شک به سینما باور داشتیم، که یعنی همه کار می‌کردیم که به آن باور نداشته باشیم. این کلِ داستانِ کایه‌ی پسا–۶۸ و تلاشِ ناممکنِ آنها برای مردود شمردنِ بازن‌ایسم بود. یقیناً مسئله بر سرِ «خوابیدن در تختِ تصویر[۳]» نبود

---

۱. Phnom Penh: پایتخت کامبوج

2. auto-genocide

۳. دنه اولین بار این عبارت را در ابتدایِ مقاله‌ای به نام تئوریزه–تروریزه (پداگوژی گداری) که درباره‌ی فیلم شماره دوی گدار نوشته است استفاده می‌کند. این مقاله که در دورانِ میلیتانت کایه نوشته شده بود بیشتر برای مخالفت ایدئولوژیک با سالن سینما به عنوان مکانی برای چشم چرانی و یا به قول گدار «زیادی دیدن و بد دیدن» بود. (م)

یـــا رنجاندنِ بارت با خلطِ امر واقعی و بازنموده. مـــا به وضوح برای جای ندادنِ تماشـــاگر در زنجیره‌ی دلالت یا تشخیص ندادنِ حضورِ ایدئولوژیِ سرسخت در پسِ بی‌طرفیِ کاذبِ تکنیک بیش از حد باســـواد بودیم. ما، من و پاسکال بونیتزر، حتی شجاعت هم به خرج دادیم و با صدایی لرزان در آمفی‌تئاتری پر از چپ‌های تســـخرزن داد می‌زدیم که فیلم «دیده نمی‌شـــود» بلکه «خوانده می‌شود.» تلاشی ســـتایش‌آمیز برای قرار گرفتن کنار فریب‌نخوردگان؛ ستایش‌آمیز و، در موردِ من، بیهوده. همواره لحظه‌ای می‌رســـد که علی‌رغم همه‌چیـــز آدم باید بدهی‌اش را به صندوقِ باورِ ساده‌لوحانه پرداخت کند و *شجاعت داشته باشد آنچه را می‌بیند باور کند.*

البتـــه که مجبور نیســـتیم آنچـــه را می‌بینیم باور کنیم–این امـــر خطرناک هم است–ولی همچنین مجبور نیستیم دودســـتی بچسبیم به سینما. باید مخاطرات و فضیلت‌هایی، یا به‌طور خلاصه *ارزش‌هایی* در عملِ نشان دادنِ چیزی به کسی که توانایی دیدنِ آن چیز را دارد وجود داشـــته باشـــند. آموختنِ چگونه «خواندنِ» امر دیداری[1] و «رمزگشاییِ» پیام‌ها چه فایده‌ای خواهد داشت اگر که این اعتقادِ حداقلی ولی عمیقاً ریشه‌دار وجود نداشته باشد که *دیدن* در هر صورت برتر از ندیدن است، و اینکه آنچه «به موقع» دیده نشده است هرگز در واقع دیده نخواهد شد. سینما هنر زمانِ حال اســـت. اگر نوستالژی زیبنده‌ی آن نیست به این دلیل است که مالیخولیا بدلِ بی‌درنگِ آن است.

آن شور و حرارت را به یادم می‌آورم که برای اولین و آخرین بار درباره‌ی این موضوع حرف زدم. در یک مدرســـه‌ی فیلم در تهران بود. در مقابلِ من و خمیس خیاطی[2] به عنوانِ روزنامه‌نگارانِ مدعو، ردیفی از پسران ته‌ریش‌دار به همراهِ ردیفی

---

۱. visuel (visual): مفهوم امر دیداری یکی از مفاهیم کلیدی اســـت که دنه برای نقد تلویزیون و رسانه‌های نوین استفاده می‌کرد برای آنکه بین تصویر که مختص سینما بود و آنچه در تلویزیون و تبلیغات تولید می‌شد (امر دیداری) تفاوت‌گذاری کند. او در توضیح کلی این مفهوم می‌نویسد: «امر دیداری تصویری است که از تمام خطرات مواجهه با تجربه ی دیگری، هر تجربه‌ای که باشـــد، پاکسازی شده است ... امر دیداری بیشتر برای خوانده‌شـــدن ســـاخته می‌شود تا دیده‌شدن ... امر دیداری فاقد نمای معکوس است و همه چیز در یک مدار کاملاً بســـته رخ می‌دهد ... در مقابل، تصویر همواره بین دو میدان نیرو رخ می‌دهد و قصدش شـــهادت دادن بر غیریتی مشخص است. و با اینکه همواره یک هسته‌ی سخت دارد ولی همیشه فاقد چیزیست. تصویر همواره بیشتر یا کمتر از خودش است.» (م)

۲. Khémais Khayati: منتقد فیلم تونسی–فرانســـوی که کتاب‌های متعددی درباره‌ی ســـینمای کشورهای

از گونی‌های سیاه بود–که احتمالاً دختر بودند. پسرها سمت چپ بودند و دخترها سمت راست، همگی هماهنگ با آپارتایدِ حاکم در آنجا. جذاب‌ترین سوال‌ها–یعنی سوأل‌هایی که دخترها می‌پرسیدند–روی تکه کاغذهای کوچک و بی‌نام به دست ما می‌رسید. من با دیدنِ دخترانی که با اشتیاق گوش می‌کردند و به طرز احمقانه‌ای حجاب به سر کرده بودند، خودم را به دست خشمی بی‌هدف سپردم ولی نه علیه آنها بلکه علیه تمامِ قدرتمردانی که برای‌شان امر دیداری در درجه‌ی اول آن چیزی بود که باید خوانده می‌شد، یعنی آنچه دائماً مشکوک به خیانت بود و به کمک یک چادر یا پلیسِ نشانه‌ها محدود شده بود. من که به واسطه‌ی غرابتِ آن زمان و مکانِ جرئت یافته بودم، در برابرِ مخاطبانی محجبه خطابه‌ای در رسایِ امر دیداری سر دادم و آنها هم با تکان دادنِ سرشان موافقت‌شان را با من اعلام کردند.

خشم دیرهنگام، خشم پایانی. چرا که دیگر عصرِ سوءظن کاملاً به سر آمده بود. تنها زمانی می‌توان سوءظن داشت که ایده‌ای مشخص از حقیقت موضوعِ بحث باشد. امروزه چنین چیزی درواقع وجود ندارد مگر بین بنیادگرایان و متعصبانِ کوته‌فکر که به فیلم ***آخرین وسوسه‌ی مسیح***[1] ساخته‌ی اسکورسیزی یا فیلم ***ماری***[2] ساخته‌ی گدار حمله می‌کنند. تصاویر دیگر در سمتِ حقیقتِ دیالکتیکیِ «دیدن» و «نشان دادن» نیستند؛ آنها تماماً به سمتِ بازاریابی و تبلیغات نقل مکان کرده‌اند، به عبارتی به سمتِ قدرت. بنابراین دیگر زیادی دیر شده است تا روی آنچه باقیمانده است کار نکنیم، یعنی دانستنِ افسانه‌ی طلایی و پسامرگِ آنچه سینما زمانی بود، آنچه بود و آنچه می‌توانست باشد. «کارِ ما این خواهد بود که نشان دهیم چگونه افرادی که در تاریکی گرد هم آمده بودند، با برافروختنِ تخیل‌شان واقعیت‌شان را گرم می‌کردند–این دوره‌ی سینمای صامت بود؛ و اینکه آنها چگونه در نهایت شعله را رها کردند تا با ضرباهنگ فتوحاتِ اجتماعی خاموش شود، و به این بسنده کردند که آتش کوچکی را حفظ کنند–این دوره‌ی سینمایِ ناطق است، و تلویزیونی که در گوشه‌ی اتاق است.» وقتی تاریخ‌دانِ سینما یعنی گدار–همین اخیراً، در سال ۱۹۸۹– خودش را برای چنین طرحی آماده می‌کرد، می‌توانست این جمله را نیز اضافه کند:

عربی از جمله مصر نوشته است که از آن جمله می‌توان به ***فلسطین در سینما*** و ***سینمای عرب*** اشاره کرد. (م)

1. The Last Temptation Of Christ (1988)
2. Je vous salue, Marie (1985)

«سرانجام تنها[1]!»

در رابطـــه با خودم باید بگویم که دقیقاً آن لحظه را به یاد دارم که می‌دانســـتم اصل موضوعه‌ی «تراولینگ ***کاپو***» باید بازبینی و مفهومِ خانگیِ «سینمایِ مدرن» باید اصلاح می‌شـــد. در سال ۱۹۷۹، تلویزیون فرانسه هم به نوبه‌ی خودش مینی‌سریالِ آمریکایی به نام ***هولوکاســـت*** ساخته‌ی ماروین چامسکی[2] را پخش کرد. یک حلقه بسته شد و مرا دوباره به خانه‌ی اول فرستاد. چون با اینکه در سال ۱۹۴۵ آمریکایی‌ها به جورج استیونس اجازه دادند تا آن مستند شگفت‌انگیز را که پیش‌تر ذکر کردیم بسازد، ولی به خاطرِ جنگ سرد هرگز آن را پخش نکردند. صاحبانِ صنعتِ نمایش آمریکایی که قادر نبودند به این داســـتان «بپردازند»، داســـتانی که به‌هرحال متعلق بـــه آنها نبـــود، آن را موقتاً به هنرمندان اروپایی واگـــذار کردند. ولی حق انحصارِ آن داســـتان را، همچون *هر داستانِ دیگری*، حفظ کردند و دیر یا زود ماشین تله–هالیوودی جرئت پیدا خواهد کرد تا داســـتانِ «ما» را بگوید. آنها این داســـتان را با دقتِ و احتیاطِ تمام تعریف خواهند کرد اما این امر مانع از آن نمی‌شود که آن را به عنوانِ یک داستان آمریکاییِ دیگر به ما نفروشند. پس ***هولوکاست*** به بدبیاری‌هایی بدل خواهد شد که یک خانواده‌ی یهودی را زیر و رو کرده و نابود می‌کند: در آن فیلم سیاهی‌لشکرهایی حضور خواهند داشت که زیادی چاق‌اند، همین‌طور بازیِ خوب و حرفه‌ای، اومانیسمِ تمام و کمال، صحنه‌های اکشن و ملودارم. و ما با آنها همدردی خواهیم کرد.

بنابرایـــن این تاریخ صرفاً در شـــکلِ درام–مســـتند[3] آمریکایـــی می‌تواند از ســـینه‌کلاب‌ها خارج شـــده و از طریقِ تلویزیون به این نســـخه‌ی چاپلوســـانه‌ی «کلِ بشـــریت» که همان مخاطبانِ جهانی تلویزیون هســـتند مربوط شود. یقیناً این ***هولوکاستِ*** شبیه‌سازی‌شده دیگر با غرابتِ بشریتی که قابلیتِ جنایت علیه خودش را داشت مواجه نبود، ولی به طرز لجوجانه‌ای در بازگرداندنِ آن وجودهای تکین از دلِ این تاریخ ناتوان ماند، وجودهایی که تک‌تک‌شان داستان، *چهره و نام* خودشان را داشـــتند و جزوی از یهودیانِ قتلِ عام‌شـــده بودند. در عوض این طراحی‌های

---

۱. احتمالاً اشاره به جمله‌ی اول یکی از اشعار منثور بودلر به نام ***ساعت یک بامداد***. (م)

2. Marvin Chomsky

3. docudrame

آرت اسپیگلمن[1] در کتابِ ***موش***[2] بود که بعدها شهامت به خرج داد تا این کنشِ تاثیرگذارِ باز-تکینه‌سازی را انجام دهد. طراحی و نه سینما، چون حقیقت دارد که سینمای آمریکا از تکینگی نفرت دارد. ماروین چامسکی با فروتنی و پیروزمندانه مینی‌سریالِ ***هولوکاست***، دشمنِ دیرپای ما در زیبایی‌شناسی را بازگرداند: همان طرحِ خوش و قدیمیِ جامعه‌شناختی، با آن شیوه‌ی تحقیق‌شده در انتخابِ بازیگران برای نقشِ گونه‌های رنج‌کشیده و نمایشِ پر زرق و برقاش از چهره‌نگاری‌های پلیسیِ متحرک. حلقه بسته شده بود و ما کاملاً باخته بودیم. شاهدی بر این مدعا؟ تقریباً همان موقع‌ها بود که نوشته‌های فوریسون در فرانسه دست به دست شدند و خشم خیلی‌ها را برانگیختند.

بیست سال طول کشید تا از «تراولینگِ ***کاپو***»***ام*** به این ***هولوکاستِ*** بی‌عیب و نقص برسم. چندان عجله‌ای به خرج نداده بودم. «مسئله‌ی» اردوگاه‌ها، همان مسئله‌ی پیشاتاریخِ من، همچنان و تا همیشه برای من مطرح خواهد بود، ولی دیگر *حقیقتاً نه از طریقِ سینما*. با این حال از طریق سینما بود که فهمیده بودم این تاریخ روی چه حسابی به من مربوط می‌شد و به چه *فرمی*-یک نمایِ تراولینگِ ناچیز ولی زیادی-بر من پدیدار شده بود. باید به چهره‌ی آنی که روزی ما را مات و مبهوت کرد وفادار بمانیم. و هر «فرمی» چهره‌ای است که ما را تماشا می‌کند. به این دلیل است که هرگز هیچ باوری به آن کسانی نداشتم، با اینکه از آنها واهمه داشتم، که از همان دورانِ سینه-کلوبِ دبیرستان با صدایی نخوت‌آمیز به آن شیفته‌گانِ ساده‌دلِ «فرمالیست‌ها» حمله می‌کردند، که تنها تقصیرشان این بود که ژوئیسانسِ شخصیِ «فرم» را به «محتوای» فیلم‌ها ترجیح می‌دادند. ولی فقط کسی که خیلی زود با خشونتِ فرمال شوکه شده باشد نهایتاً-ولی در پایانِ زندگی‌اش-می‌فهمد که چطور این خشونت نیز «محتوایی» دارد. و آن لحظه خیلی زود برای او فراخواهد رسید تا شفایافته بمیرد، وقتی که دیگر معمایِ فیگورهای تکینِ تاریخ‌اش را با ابتذالِ

---

1. Art Spiegelman

۲. Maus: داستانی مصور که به طور سریالی از سال ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۱ منتشر شد و حاصلِ مصاحبه‌هایی است که نویسنده با پدرش، یکی از بازماندگان هولوکاست، انجام داده بود. این کلمه معادلِ آلمانی ماوس در انگلیسی است. و همچنین اشاره به فعلی دارد که از این کلمه مشتق شده است و به معنای «مثل یک یهودی حرف زدن» است که در آلمان نازی به شیوه‌ی آلمانی حرف زدنِ اهالی اروپای شرقی اطلاق می‌شد.

«سینما همچون بازتابِ جامعه» و دیگر پرسش‌های جدی ولی ضرورتاً بدون پاسخ معاوضه کرده اســت. فرم یعنی میل، درحالی‌که محتوا چیزی نیست جز پس‌زمینه، زمانی که دیگر در آن حضور نداریم.

اینهــا چیزهایی‌اند که چند روز پیش هنگامِ تماشــای یک موزیک ویدئو در تلویزیون به ذهنم رســیدند، ویدئویی که با بی‌حالی تصویرِ خوانندگانِ مشهور را با گرســنگانِ آفریقایی در هم آمیخته بود. خواننــدگانِ ثروتمند («ما کودکانیم، ما جهانیم!») تصاویرِ خودشــان را با تصاویرِ گرسنگان درمی‌آمیختند. درواقع داشتند جایِ آنها را می‌گرفتند، جایگزینِ آنها می‌شدند، آنها را می‌زدودند. دیزالو و ترکیبِ ســتاره‌ها و اسکلت‌ها همراه با نورهای چشــمک‌زنِ فیگوراتیو، وقتی دو تصویر تلاش دارند تا به یک تصویر بدل شــوند، و این ویدئو با ظرافتِ تمام این همدلیِ الکترونیک بین شمال و جنوب را به انجام رساند. با خودم فکر کردم که این دقیقاً چهره‌ی امروزیِ فرومایگی و نسخه‌ی بهبودیافته‌ی تراولینگِ ***کاپو***ی من است. اینها تصاویری‌اند که دوســت دارم حداقل یک نوجوان حالش از آنها به هم بخورد یا حداقل باعث ***شرم***اش شوند. نه صرفاً شرمنده از ثروتمند بودن و غذاخوردن، بلکه شــرمنده از اینکه او را همچون کسی می‌بینند که *باید به طور زیبایی‌شناختی اغوا* شود آن هم وقتی که مسئله تنها بر سرِ آگاهی–خوب یا بد–از انسان بودن است و نه چیزی بیشتر.

با این حال در نهایت با خودم فکر کردم که کلِ سرگذشــتِ من آنجاست. در ســال ۱۹۶۱ یک حرکتِ دوربین یک جسد را زیبایی‌شناختی کرد و سی سال بعد یک دیزالو کاری کرد که مرده‌ها و مشــاهیر با هم برقصند. هیچ‌چیز تغییری نکرده اســت، نه من–که تا ابد قادر نخواهم بود در ایــن ویدئو کارناوالی از رقص مرگ ببینم، که هم‌زمان قرون‌وسطایی و فوقِ مدرن است–و نه آن صورت‌بندی‌های غالبِ کوته‌فکرانه از «زیباییِ» مورد اجماع. البته فرم اندکی تغییر کرده است. در فیلم ***کاپو*** هنوز این امکان وجود داشت که به خاطرِ بی‌توجهی پونته‌کوروو در محوِ فاصله‌ای که باید «حفظ می‌کرد» از دســت او عصبانی شــد. نمای ترکینگ غیراخلاقی بود به این دلیل ســاده که این نما ما–او به عنوانِ فیلم‌ســاز و من به عنوانِ تماشاگر–را در جایگاهی قرار می‌داد که به آن تعلق نداشــتیم. جایگاهی که من در هر صورت نمی‌توانســتم و نمی‌خواستم در آن باشم، چون او مرا از موقعیتِ واقعی‌ام به عنوانِ

تماشـــاگری که شاهد گرفته شده اســـت «بیرون رانده بود،» تا مرا به زور در درونِ تصویر بگنجاند. معنایِ فرمولِ گدار چیســـت اگر نه اینکه هرگز *نباید خود را در جایگاهی قرار دهیم که نیستیم، و هرگز نباید به جای دیگران حرف بزنیم؟*

با تصورِ ژســـت‌های پونته‌کوروو وقتی داشت درباره‌ی نمای تراولینگ تصمیم می‌گرفت و با دســـت‌هایش آن را شبیه‌ســـازی می‌کرد، بیش از پیش از دســـت او عصبانی می‌شـــوم چون در سال ۱۹۶۱ نمای تراولینگ هنوز به معنای چیدنِ ریل، عوامل و خلاصه تلاشِ فیزیکی بود. ولی نمی‌توانم به راحتی ژســـت‌های کسی را تصور کنم که مسئولِ دیزالو تصاویرِ الکترونیکِ کلیپ «ما کودکانیم» است. حدس می‌زنم که در حالِ فشـــار دادنِ دکمه‌های یک کنســـول باشـــد، با تصاویری روی نوکِ انگشتانش، تصاویری که قطعاً از آنچه یا آنکه بازنمایی می‌کنند کَنده شده‌اند، کســـی که حتی قادر نیست شک کند که شاید کســـی به خاطر بردگیِ ژست‌های اتوماتیک از دست او عصبانی شود. این شخص به جهانی–تلویزیون–متعلق است که غیریت کم‌وبیش در آن ناپدید شـــده است و دیگر هیچ روشِ خوب یا بدی در رابطه با دســـتکاری تصاویر وجود ندارد. اینها دیگر «تصاویرِ دیگران» نیستند بلکه تصاویری‌اند بین دیگر تصاویر در بازارِ تصاویرِ برند. و این جهان، که دیگر انزجار مرا برنمی‌انگیزد، که در دلِ من صرفاً رخوت و تشـــویش برمی‌انگیزد، دقیقاً همان جهانِ «بدونِ سینما» است. به عبارتی، بدونِ این احساس تعلق به بشریت از طریقِ *یک کشـــور مکمل به نام ســـینما*. و برایم روشن است که چرا سینما را به فرزندی پذیرفتم: برای اینکه ســـینما نیز در مقابل مرا به فرزندی بپذیرد و به من بیاموزد تا به‌طور خســـتگی‌ناپذیری با نگاهم فاصله‌ی بین خودم و جایگاهی را که دیگری از آنجا شروع می‌شود لمس کنم.

این سرگذشـــت طبعاً با اردوگاه‌ها شـــروع و با آنها پایـــان می‌یابد چون آنها حدودی‌اند کـــه در آغاز زندگـــی‌ام و در پایانِ کودکی‌ام انتظارم را می‌کشـــیدند. کودکی‌ای که یک عمر طول کشـــید تا آن را بازپس بگیرم. برای همین است که– پیامی به ژان لویی شفر–احتمالاً در نهایت کارتونِ **بمبی**[1] را خواهم دید.

---

۱. Bambi: از تولیدات دیزنی در سال ۱۹۴۲

بخش دوم

سینه‌ـ‌بیوگرافی

پیش از آنکه ســـعی کنیم این مصاحبه را به صورت ترتیبِ تاریخی پیش ببریم، باید بگویم که آنچه مرا در رابطه با تو، هنگام خواندن نوشـــته‌هایت یا گوش سپردن به تو، به فکر وامی‌دارد، شـــفافیت تجربه‌ی تو در سینما اســـت، که امروز در چنین نقطه‌ی متراکمی انباشته شـــده اســـت، طوری که می‌توانی دورنمایِ دقیقی از زندگینامه یا تجربه‌ی تئوریک، انتقادی و روزنامه‌نگارانه‌ی خودت بســـازی. ما با چیزی همچون عصاره‌ی تاریخ مواجهیم، همان تاریخ سینمای پساجنگ، که تحول سینما و سینه‌فیل را از دوران کودکی تو به این سو رویت‌پذیر می‌سازد.

تصویری هست که واقعاً دوستش دارم، تصویر آینه عقبِ ماشین. لحظه‌ای هست– بگذارید آن را پیرشدن یا مردن بنامیم–که بهتر است در آینه‌ی عقب نگاه کنیم. چون در نهایت آنجا می‌توان به روشنی هم تصویر گذشته‌ی خود را دید و هم شیوه‌ای را که این تصویر توسط همه‌ی تصاویرِ اکنون دگرگون شده است، تصاویری که دیگر حتی مترصدشان نیستیم، که همچون برهم‌نگاره‌ای موقتی و «دروموسکوپیک[1]» از چشم‌ها فرومی‌افتند. ما در پس‌روی تدریجیِ آینه‌ی عقب به این بسنده می‌کنیم که

---

۱. (dromoscopique (dromoscopic: مفهومی که پل ویریلیو در کتاب افقِ منفی اســـتفاده می‌کند و می‌توان آن را تلویحاً ســـرعت‌نمایانه ترجمه کرد. روشـــی برای درک سرعت و نقشِ محوری و بالقوه نابودگرِ آن در جوامع جهانیِ معاصر. ویریلیو با استفاده از این مفهوم، خیزشِ سیاستِ زمان علیهِ سیاست قلمرویی فضا را در جوامع معاصر شرح می‌دهد. او در مصاحبه‌ای تحت عنوانِ ***سینما و مقاومت***، که ترجمه‌ی فارسی آن در سایت عصب‌ســـنج منتشر شده است، از تأثیر ســـرعت بر منظره و نوعی از زیبایی‌شناسیِ فرم‌های بی‌ثبات صحبت می‌کند که به احتمال زیاد این قسمت از حرف‌های دنه تحت تأثیر نوشته‌های او در این زمینه است. (م)

ببینیم این اکنون در گذشته به چه می‌مانست.

احتمالاً مدتی طولانی، ده یا بیست سال، در مسیر جاده‌ای کشانده شده‌ایم که هرگز از پیچ‌خوردن بازنمی‌ایستد. به‌جای کشف چشم‌اندازی که چشم به راه ماست، احساس می‌کنیم در حال طی‌کردنِ یک مارپیچ تمام‌عیار هستیم. همچون خروجی فرعیِ یک بزرگراه که می‌ترسیم در اصل یک گردراهِ باشد و نه یک مارپیچ، و ما را به نقطه‌ی شروع خود برگرداند. نتیجه: هیچ تصویری پیش‌رویمان نیست، یک تک تصویر پشت سر ماست، قابِ عکسِ جامعِ آینه‌ی عقب که بی‌وقفه خودش را بازترکیب‌بندی می‌کند. نتیجه: موفقیت کالتِ عبارت کوتاهی که قبلاً در ابتدایِ کتاب اولم به عنوانِ نقل قول آوردم: «به محض اینکه از پل عبور کرد، اشباح به دیدارش آمدند.[۱]»

و باید باور کرد که اشباح دارند می‌آیند، در همین فرانسه‌ی امروز، جایی که ناباورانه و رنجیده‌خاطر درمی‌یابم که تا چه حد این کشور همچنان همان حس‌وحالی را برایم دارد که در دورانِ کودکی‌ام داشت. ولی شاید این چیزی نباشد جز یک توهم، گیجیِ ناشی از مارپیچ بی‌پایانی که تمام چشم‌اندازها را از ما می‌رباید جز آنکه از آن می‌آییم، آنکه به قاب عکس زندگی و افسانه‌ی ما بدل شده است. اما، همین الان که این حرف را می‌زنم، کودکانی هستند که نه در آینه‌ی عقب، بلکه در شیشه‌ی جلو می‌نگرند و حس کاملاً روشنی دارند از پیشرفت خطی خودشان در چشم‌اندازی که با آن چشم در چشم‌اند. بازگشت ابدیِ آگاهی از بازگشت ابدی.

چه زمانی این مضمونِ مارپیچ و آینه‌ی عقب برایم روشن شد؟ احتمالاً وقتی که در ***لیبراسیون*** شروع به کار کردم، که یعنی، تقریباً دیر. محتمل است که لحظاتی در این مارپیچ وجود داشته باشند که از فاصله‌ای خیلی نزدیک به مکانی که از آن شروع کردیم رد شوند، یعنی نزدیک به نقطه‌ی تولد، طوری که آن را می‌بینیم البته از نقطه‌ی اندکی بالاتر ولی آن‌قدر نزدیک که دوست داریم لمسش کنیم. از این رو زمانی آن قدر گستاخ بودم که بگویم: من همان موقعی متولد شدم که سینمای مدرن، آنطور که من آن را می‌نامم، یا سینمای بالغ، سینمای بکارت‌زدوده، سینمای

---

۱. جمله‌ای از رمان دراکولا نوشته‌ی برام استوکر

روسلینی وقتی ***رم، شهر بی‌دفاع*** را ساخت. این تقریباً یک‌جور ابزار یادآوری است: به خودم می‌گویم که من هم‌سنِ سینمای مدرن هستم، یعنی تقریباً ۵۰ ساله شده‌ام، به همین زودی. و اینکه ما باهم پیر نخواهیم شـــد. حقیقت این اســـت که ترجیح می‌دادم در کشوری دیگر به دنیا می‌آمدم، در ایتالیا، و در یک وقفه‌ی بنیادین، وقتی چیزی از معصومیت ســـینما پیشـــاپیش تحقق یافته بود و دیگر بازنمی‌گشت. این امر در ایتالیا رخ داد و نه در فرانســـه. من نمی‌خواستم هیچ چیزی از سرخوردگی فرانســـوی بدانم، مثلاً سرخوردگیِ فیلم ***زاغ***، که به احتمال زیاد آن را تنها یک بار دیده‌ام.

فیلم *زاغ* کسانی چون تروفو، رومر، یا حتی دوستمان ژان دوشه را تحت تأثیر قرار داده بود، یک نسل کامل که احتمالاً حین جنگ بین ۱۰ تا ۱۵ سال داشتند، و برای آنها این فیلم متناظر بود با بیزاری خاصی از جهانِ بزرگسالان: نامه‌های ناشناس، خبرچینی، و خیانت اخلاقی. وقتی کسی فیلم زاغ را در سن ۱۲ سالگی دیده باشد، چطور می‌تواند با سینما همدلی کند؟

به باورم این موضوع برای من حل شـــده بود و کلوزوی دهه‌ی ۱۹۵۰ یکی از آن بزرگســـالانی بود که نسبت به تباهی جهان بزرگسالان تظاهر به بیزاری می‌کردند، درحالی‌که این بزرگسالان-دست کم در چشم کودکان-نماینده‌های بارز آن بودند. کلوزو، به همان اندازه‌ی دوویویه، اوتان-لارا یا هر کدام از بقیه‌ی آنها، نمی‌توانست مدعی عبارت فوق‌العاده‌ی برنانوس در ابتدای رمانِ ***گورستان‌های بزرگ زیر نور ماه***[1] باشد: «*زندگی من چه اهمیتی دارد؟ فقط از آن می‌خواهم تا به آخر، به کودکی که من بودم وفادار بماند ... کودکی که من بودم و اکنون برایم حکم پدربزرگم را دارد.*» کسانی که مثل من فرزندان آثار خود هستند، کسانی که باید برای خودشان داستانی برای خاستگاه‌شان دست‌وپا کنند، کسانی که نمی‌توانند به خودشان اجازه دهند که کلافِ زندگی‌شـــان را گم کنند-حتی اگر این کلاف رویایی یا ساختگی باشد-این افراد به شـــیوه‌ی خیلی «رک و پوست‌کنده» دغل‌بازی این حرفه‌ای‌های سرخورده را احساس می‌کنند. و این دغل‌بازی یک تخصص فرانسوی است، تخصصی بس

1. Les Grands Cimetières sous la Lune

آسوده‌خیال و بس بورژوایی.

از این روســـت که–برای اینکه سوألت را پاسخ دهم–این مضمونِ مارپیچ، این مضمونِ «همه چیز آنجاســـت،» در دسترس، اندیشیدنی، دم‌دست، عمدتاً برای من پیش می‌آید. چون من از این امتیاز عجیب برخوردارم که هرگز از دست کودکی‌ام عصبانی نبوده‌ام، هرگز نخواسته‌ام آن را با چیزی دیگر مبادله کنم، با آن چانه بزنم یا آن را از دســـت بدهم. به اندازه‌ی کافی در زندگی‌ام اوقات فراغت داشـــته‌ام که بی‌وقفه داســـتان زندگی‌ام را برای خودم باز–تعریف کنم، مطابقِ منافع اکنون‌های پی‌درپی‌ام و مطابق این منطقِ آینه‌ی عقب که ما را وامی‌دارد فکرهایی را که تا دیروز درباره‌ی گذشته می‌کردیم با عنصری جدید و پیش‌بینی نشده که ما را مجبور می‌کند تا همه چیز را بازتفســـیر کنیم، مطابقت دهیم. از خلالِ پافشاری در این پس‌نگری، در نهایت این احســـاس عجیب را بروز دادم مبنی بر اینکه یک تاریخ از میان من عبور کرده بود، تاریخِ انفعال جمعی ما به عنوان کودکان سینه‌فیل. کودکان تباه‌شده یا کودکان گم‌گشته؟ من هنوز مرددم و بین این دو در حال رفت و برگشت‌ام. اولین برخورداران صلح–آنچه در پی کنفرانس یالتا آمد–یا آخرین قربانیان جنگ–آنهایی که صدایشان را از درون شکم مادرانشان می‌شنویم؟

اخیـــراً برتران بلیه[1] را به خاطر ایده‌ی زیرکانه‌اش راجع به «اولیاء دانش‌آموزان» ســـرزنش کردم. من از اولیاء دانش‌آموز بیزارم. همیشـــه طرفِ کودک تنها هستم، آنطور که خودم بودم، و هرگز طرفِ اولیا نیستم. در دورانِ مدرسه‌ی ابتدایی خوب درس می‌خواندم و اغلب شـــاگرد اول می‌شـــدم و بنابراین مادرم مجبور نبود تا به درس و مشق من رسیدگی کند. دم درب خروجی مدرسه‌ی کِلِر[2]، مادرهای دلواپس و دسیســـه‌گری را می‌دیدم که جلوی معلم‌هایی با پیراهن‌های خاکستری رنگ با خواهش و تمنا بر سر نمره‌های جگر گوشه‌هایشان چانه می‌زدند. افتخار می‌کردم که مادر من مجبور نبود یک «اولیاء دانش‌آموز» باشد، و از آنجایی‌که سخت درس می‌خواندم، به نظرم طبیعی بود که از این موضوع معاف باشم. مطمئن بودم که مادرم اصلاً دوست نداشت که پشت سر من با معلمی درباره‌ی من حرف بزند. این می‌شد خیانت. همانطور که من خودم هرگز تحمل نمی‌کردم کسی درباره‌ی کسِ دیگری با

---

۱. Bertrand Blier: فیلمساز فرانسوی

2. Keller

ضمیر سوم شخص حرف بزند درحالی که خود آن شخص حی و حاضر آنجاست و قادر است پاسخ دهد.

فکر می‌کنم این دیدگاه را نسبت به سینما هم حفظ کردم. اول از همه میلِ به اینکه هرچه‌زودتر بزرگ شوم. سپس، نوعی حسِ قدرشناسی نسبت به مادرم که هرگز حتی برای لحظه‌ای به فکرش خطور نکرد که من باید «فیلم‌های کودکانه» ببینم و از همان اول باهم توافق کردیم: او رضایت داد که با من به دیدن فیلم‌های «شنل و شمشیر[۱]» بیاید، و من هم در عوض با او به دیدن فیلم‌های ملودرام بروم. درواقع، فکر می‌کنم که رابطه‌ی هردوی ما با سینما عمیقاً تحت تأثیر ایتالیا بود.

به این دلیل خوب درس می‌خواندی که از این نازپروریِ سلطه‌جویانه‌ی «اولیاء دانش‌آموزان» که برای فرزندانشان مراتب عالی طلب می‌کنند، در امان باشی؟ می‌خواستی جلوی «خیانت دیدن» در این زمینه را بگیری؟

شاید. مجبور بودم به نوبه‌ی خودم این حس اتحادِ خیلی خاصی را که با مادرم داشتم حفظ کنم، اتحادِ *ایدئولوژیکِ* (پیش از آنکه چنین مفهومی وجود داشته باشد) پسربچه‌ای که پدر نداشت با مادر مجردش بر علیه تمام زخم‌ها و ضرباتی که جامعه توانایی وارد کردنِ آنها را داشت. بدیهی است که خیلی به مادرم نزدیک بودم، یعنی به طور فیزیکی، حتی از نظرِ نزدیکی به محارم و چنین چیزهایی. و در عین حال این نزدیکی یک منطق داشت، منطقِ نبردی بالقوه علیه قانون اخلاقی، علیه آدم‌های معمولی، علیه کلِ آن فرانسه‌ی شرم‌آوری که همدست فاشیست‌ها بود و کودکی مثل من به درستی *احساس می‌کرد* که هرگز کشور او نخواهد بود. در واقع در نبردی بالقوه من متحد مادرم بود، نبردی که بخاطر تغییرات آداب و رسوم هرگز در واقعیت رخ نداد. به همین ترتیب همواره آماده بودم که به جنگ علیه محافظه‌کاری اجتماعی و قانون اخلاقی بروم، یعنی علیهِ تمام این چیزهایی که از خلال کتاب‌ها و ادبیات قرن نوزدهم شناخته بودم، ولی–با اینکه همواره از آنها می‌ترسیدم–هرگز مجبور نبودم تحمل‌شان کنم. در این گوش‌به‌زنگیِ بیمناکِ من

---

۱. cape et d'épée (cloak-and-sword, swashbuckler films): ژانری در سینما که در دوران سینمای صامت و همچنین اوایل دوره‌ی ناطق محبوب بود و به ماجراهای تاریخی یک شمشیرزن فقیر می‌پرداخت که در بسیاری از مواقع به نجات جانِ یک دختر جوان می‌شتافت. (م)

وجهی از «صحرای تاتارها[۱]» وجود دارد.

از چه زمانی به بعد این مسئله خودش را به این شکل صورت‌بندی کرد؟

مسلماً دیر. ولی همواره دیرهنگام کلمه‌ای برای گفتن «آن» پیدا می‌کنیم. اطرافِ گهواره‌ی من تنها چند زن حضور داشتند: مادر، مادربزرگ و خاله‌ام. مادربزرگم تا حدی در بزرگ کردن من نقش داشت و با او اتحادی از نوع دیگر داشتم، اتحادی کاملاً متفاوت، هم‌زمان بازیگوشانه و فرهنگی. در خانه‌ای که حداکثر ده تا کتاب در آن وجود داشت، خیلی زود به واسطه‌ی وجودِ ساده‌ام به عنوان مردِ کوچولوی مودب که مدرسه می‌رفت، نفسِ تازه‌ای به اشتیاق قدیمی مادربزرگم برای ترقی اجتماعی بخشیدم. این اشتیاق تا حد زیادی طی زندگی ملودراماتیک و تیره‌روز او پایمال گشته و نادیده گرفته شده بود، ولی هرگز از بین نرفته بود. من و مادربزرگم هم‌زمان باهم خودمان را به لحاظ فرهنگی پرورش دادیم. من در سن دوازده سالگی و او در پنجاه سالگی. مادربزرگم یک غذاخوریِ قدیمی در شهر ویلپَنت[۲] خریده بود، که آن موقع همچنان شهری شلوغ و سرزنده بود، و من با پاهایی گشاده روی دوچرخه‌ی قرمزم می‌پریدم و به سمتِ کتابفروشی‌های سرِ نبشی می‌رفتم که «کتاب‌های جیبی» به تازگی انتشار مجموعه‌ی خود را آنجا شروع کرده بودند و می‌توانستی آن کتاب‌های کوچک راجع به نقاشان بزرگ را آنجا پیدا کنی، کتاب‌هایی که من جمع می‌کردم.

مادرم که اشتیاقِ وافری برای مشارکت در این همدستی سرخوشانه داشت، همواره عمیقاً از حلقه‌ی ما بیرون ماند. مدت زیادی طول کشید تا بفهمم که مادرم یک تنبلِ واقعی بود، کمی شبیه «ارنستو کوچولو[۳]»ی دوراس و استروب: چون در خفا از این که ما چیزی را که بلد نبود به او یاد بدهیم تمرد می‌کرد. ولی این موضوع مانع از این نمی‌شد که کل عمرش را در مترو کتاب بخواند، یا حین خواندن کتاب خوابش ببرد و بلافاصله هرچه را خوانده بود از یاد ببرد. مادرم که دوران کودکی

---

۱. اشاره به رمان صحرای تاتارها نوشته‌ی دینو بوتزاتی که ماجرای افسر جوانی را روایت می‌کند که زندگی‌اش را پای دفاع از قلعه‌ی مرزی باستیانی گذاشت. (م)

2. Villepinte

۳. Enfant Ernesto: فیلمی کوتاه ساخته‌ی استروب و اوییه براساس داستانی از مارگریت دوراس به نام *آه! ارنستو*

را تحت نظر یک پرســـتار در لا سارت[1] گذرانده بود، احتمالاً فهمیده بود که هیچ دلیلی برای درس خواندن وجود ندارد چون کســـی نبود–البته جز مادر خودش که با سخت‌گیری بزرگش می‌کرد–که درس خواندن برایش لذت‌بخش باشد. امروز، اگرچه این موضوع به وضوح آزارم می‌دهد، تا حدی این عزم راسخ و زیبای مادرم در هیچ چیز یاد نگرفتن را تحســـین می‌کنم. به‌ویژه جذابیت‌اش وقتی برایم بیشتر می‌شـــود که او خودش را جزو گفتمانی می‌داند که در آن به دانش و فرهنگ ارج نهاده می‌شود.

زندگیِ مادربزرگم از خلال فرهنگ جانِ تازه‌ای گرفته بود. همیشـــه دوســـت داشـــت بداند که هنرمندان در چه ســـنی مرده بودند (او «جوان مرده») و مهم‌تر از همه اینکه می‌خواست بداند «در طول زندگی طعم موفقیت را چشیده بودند یا نه.» این احســـاس که ما خودمان «آدم‌های کوچکی» بودیم خیلی حس می‌شد، ولی با خوشنودی آن را می‌پذیرفتیم، انگار که این موضوع ما را همتراز این «مردان بزرگ» گذشته می‌کرد، که خیلی از آنها به اندازه‌ی ما فقیر بودند. بنابراین کین‌توزی چندانی در اشتهایِ سیری‌ناپذیرِ ما نسبت به دانش وجود نداشت. کلی کتاب «کلاسیک‌های کوچک» داشـــتیم، لاروس[2]، ووبوردِل[3]، آتیه[4]، که تاریخ ادبیات فرانسه را فهرست می‌کردند و پر بودند از چهره‌های نویســـنده‌های بـــزرگ و حکایت‌هایی راجع به مالِرب[5] یا فونتنِل[6] که به فولکور شـــخصی ما بدل شدند. اینها را از دستفروشی که کتاب‌های حجیم درباره‌ی شخصیت‌های کوچک می‌فروخت می‌خریدیم (برخی از صفحات سفید بودند و چاپ نشده بودند)، مثل معمای پاریس که با صدای بلند می‌خواندیم، با شخصیت‌های مثل رودولف، لا شوئت و مهمتر از همه لو شورینور.

ما حلقه‌ی ارتباطی ســـاختیم بین فرهنگ محبوب مادربزرگم–یعنی امیل زولا،

---

1. La Sarthe

۲. Larousse: ناشر معروف فرانسوی که کتاب‌های مرجع مثل واژه‌نامه چاپ می‌کند.

۳. Vaubourdolle: از ناشران معروف کتاب‌های جیبی در فرانسه.

۴. Hatier: ناشر فرانسوی کتاب‌های آموزشی و پژوهشی

۵. Malherbe: فرانسوا دو مالرب شاعر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم

۶. Fontenelle: برنار لو بوویه دو فونتنل نویسنده‌ی قرن هفدهم

مجموعه آثارِ منظوم، فاوست، اُپرت‌ها، ژول ماسنه[۱]، ***بر روی دریای آرام***[۲]–و آنچه که قرار بود فرهنگ محبوب من باشد، و اول از همه سینما. شگفت‌انگیزتر از همه اینکه این حلقه‌ی ارتباط ساخته شد و مادربزرگم حتی امروز نیز به هیچ وجه میزوگوچی را با ازو اشتباه نمی‌گیرد.

طی آن سالها ما فقرای نسبتاً شادی محسوب می‌شدیم، و آن روزهای آخر ماه را به یاد دارم که حتی یک پول سیاه در خانه نبود، وقتی کشوی گنجه‌ی سفیدرنگ را تا آخرین سکه‌های فراموش‌شده نیز خالی کرده بودیم و من و مادربزرگم می‌رفتیم دم ایستگاه متروی ولتر منتظر مادرم می‌ماندیم. او را می‌دیدیم که از خروجیِ مترو بیرون می‌آید، یا با ژستی منفی که معنایش این بود که حقوق نگرفته بود، یا برعکس با ژستی شادمان که یعنی پولدار بود و قرار بود جشن بگیریم. ولی من عمیقاً حس همبستگی بین سه نفرمان را، اینکه مجبور بودیم خودمان گلیم‌مان را از آب بیرون بکشیم و مجبور نباشیم به کسی جواب پس بدهیم، عمیقاً احساس می‌کردم، انگار کـــه اینها قلمرو خودمختاری ما بود. ما مســـلماً جزو پایینی‌ها بودیم، ولی مجزا از دیگران. به همین دلیل هرگز از فقر رنج نبردم. فقر به درونِ من راه یافت اما هرگز از آن رنج نبردم. تعلق داشتن به خانواده‌ای که توانایی خندیدن به بخت خود را داشت و سرسری بقای حیاتش را به هم وصله می‌کرد، در نظرِ من به لحاظ انسانی مهم‌تر بود. من چندان هم عوض نشـــده‌ام. بعدها نیز همدم‌های مسیر را به اینکه بدانم آن مسیر به موفقیت منتهی می‌شـــود یا نه ترجیح دادم. این ترجیح همواره به من این امکان را می‌داد تا با آرمان‌های دیگران همدلی کنم. احتمالاً چپ شـــدن برای منی که هیچ فرهنگِ سیاسی به ارث نبرده بودم، به دلیلِ همین قیم‌مآبی بود، که نهایتاً تا حدی خنده‌دار است. من سرنوشتم را، به عنوان کودکی بدون پدر، تلویحاً همچون یـــک انتخاب کمابیش قهرمانانه زندگی کردم که مرا «جایی دیگر[۳]» قرار می‌داد. در

---

۱. Jules Massenet: آهنگساز فرانسوی

۲. Sur la mer calmée: اپرایی از جکومو پوچینی

۳. ailleurs (elsewhere): دنه این کلمه را از فیلم ***اینجا و جای دیگر*** گدار و گورن گرفته است، فیلمی که در سال ۱۹۷۰ از کمپ‌های نظامی جبهه‌ی آزادی بخش میهنی فلسطین گرفته شد ولی در پی کشتار سپتامبر سیاه و کشـــته شـــدن تعداد زیادی از پیکارجویان فلسطینی که تصویر آنها بخشی بزرگ از فیلم را تشکیل می‌داد، تدویـــن فیلم تا پنج ســـال بعد از آن به تعویق افتاد. نهایتا گدار آن را بـــا تصاویری از زندگی روزمره‌ی یک خانواده‌ی کارگری در فرانســـه ترکیب کرد و در این فیلم که از ســـه بخش تشکیل شده بود، از طریق تدوین

هر صورت تحمل نمی‌کردم کســی نسبت به من احساس ترحم کرده یا آرمانِ مرا تصاحب کند. برعکس، دوســتان بورژوا و معمولیِ من که پدرانی قلدر و مادرانی سرکوب‌گر داشتند، مرا فردی رازدار و متحدی فولادین یافتند که همواره در برابرِ پدران نفرت‌انگیزشــان طرف آنها را می‌گرفتم. ولی اینکه آدم وکیل مدافعِ خودش باشد، هرگز. این مسئله حل‌شده بود، که یعنی ممنوع بود.

در دوران کودکی‌ات، چه داستانی بین اعضایِ خانواده، یعنی بین مادرت و تو یا بین مادربزرگت و تو، راجع به موضوع تولد تو، راجع به این اصل و نســبی که به ارث بردی تعریف می‌شد؟

بســیار خوب، مجبورم درباره‌ی پدر حرف بزنم، درباره‌ی پدرم، درباره‌ی افسانه‌ی پــدرم. چون این موضوع یک افسانه‌ســت که مادرم، و همین‌طور ســایر اعضای خانــواده، از ابتدا به تدریج در من القا کردنــد و من در کل دوران زندگی‌ام هرگز هیچ مشکلی با آن پیدا نکردم. با این حال، واقعیتی پشت آن هست، کسی که وجود داشت، که زندگی کرد، که آنقدر سن‌وسال داشت که می‌توانست پدرِ مادرم باشد، و از جهان دیگری آمده بود، از چنان *جایی* دیگر که می‌توانستم خودم را تصور کنم کــه کل زندگی‌ام را پای یک اطلس می‌گذرانم، برای اینکه به جاهای دیگر بروم و ببینم آیا او آنجاســت یا نه! ولی طبق معمول واقعیت‌ها پیش‌پاافتاده‌ترند. اسم پدرم پیر اسمولِنســکی[1] بود، یک یهودیِ اهل اروپای مرکزی، متولد و بزرگ‌شده‌ی وین در یک خانواده‌ی بانفوذ، در حدی که برادری داشت که وزیر دولت بود. در داستانِ افســانه‌ایِ مادرم-که بارها ســنگدلانه عین آن را دقیقاً با همان کلمات همیشگی

مسئله‌ای را مطرح کرد راجع به بازگرداندن تصاویر به آنهایی که تصویرشان اصل موضوعه‌ی فیلم بود، کسانی که اکنون مرده بودند. برای دنه این مسئله به یکی از مفاهیم بنیادین خودِ سینما بدل شد، چون تصاویر همواره در جایی گرفته می‌شــوند ولی در جایی دیگر، زمانی دیگر و به کسانی دیگر نمایش داده می‌شوند یا به قول او بازگردانده می‌شوند. بنابراین سینما علاوه بر هنر ضبط کردن تصاویر، هنر بازگرداندن آن تصاویر نیز است، یک‌جور عملِ گرفتن و بخشیدن. پاسور نیز کسی است که بین اینجا و جای دیگر می‌ایستد و مشغول جابجا کردن قاچاقی چیزها بین این دو اســت. از طرفی ســینما برای او جایگاه دیگری است، مکان مواجهه با یک زندگی و تجربه‌ای دیگر و علاوه بر اینها و مهم‌تر از همه جایگاه یک غیاب، غیاب پدر، پدر مرده، یعنی پدرِ خود دنه که به قول خودش نه در اینجا که در جایی دیگر اســت و از این رو، همان‌طور که در این کتاب به تفصیل توضیح می‌دهد، تا مدت‌ها از طریق سینما و سپس از خلال سفر در جستجوی او بود. (م)

1. Pierre Smolensky

بازگویی می‌کرد–این مرد زندگیِ ســـه زن را برای مدتی پرنشاط ساخته بود، و اگر درست فهمیده باشم، به نوعی ماجراجو بود و هیچکس چندان چیزی راجع به او نمی‌داند. او در آمریکا زندگی کرده و در آنجا خانه‌ای ساخته بود–بنابراین من باید چند برادر ناتنی در ایالات متحده داشـــته باشم–و چون معتقد بود که آلمانی‌ها در جنگ پیروز خواهند شد، می‌خواست به محض اینکه من متولد شدم به همراه مادرم و من به آمریکا برگردد. در یکی از دو عکســـی که ازش هست، او مردی متعلق به گذشته است، خوش‌پوش، با کلاهی به سر، شخصیتی از دورانِ بینِ دو جنگ، یک مـــردِ بالغ. او نهایتاً این دختر جوان را زیر پروبـــالِ خود گرفته بود، یعنی مادر ۱۷ ساله‌ام را که به عنوان دستیار در یک کارگاه خیاطی کار می‌کرد، کارگاهی که بخشی از ســـهامش متعلق به پدرم بود. از نظرِ مادرم جنگ بهترین دوران زندگی‌اش بود: از قلمروی نفوذِ مادرش خارج شده بود، اجازه‌ی خوشگذرانی داشت، پدرم کمی انگلیسی و تندنویســـی به او یاد داده بود، به رستوران و تئاتر می‌رفت، به سواحل رودخانـــه‌ی مارن و به ریس‌اورانژیس[1]. مادرم نه چیزی از جنگ و اِشـــغال دید و نه چیزی از آنها فهمید، و قاعدتاً هیچ ســـوألی هم نکرد. پدرم احتمالاً یهودی بوده چون کمی پیش از پایان جنگ توســـط پلیس فرانسه بازداشت شده بود. ولی چون دوســـتان و شاید حامیانِ آلمانی داشت، مجبور نبود ستاره‌ی زرد به بازویش ببندد، قطعاً نزدیک بوده که متحملِ تمامِ آن مصیبت‌ها شود.

من به تدریج فهمیدم که این افســـانه نقش نوعـــی ده فرمان را برای من بازی می‌کرد. من تک تکِ حرف‌هایش را باور می‌کردم، واژه به واژه. مادرم بهم می‌گفت: «پدرت–پیرو–همه‌ی کشـــورهای دنیا را گشته است.» همچنین می‌گفت: «همه‌ی زبان‌ها را بلد است.» نتیجه: خیلی زود تمایلِ عمیقی به سفر پیدا کردم، و به محض اینکه امکانش را یافتم شـــروع کردم به جمع کردن تمبر روی پاسپورتم، چون این تصور کودکانه و احمقانه را داشتم که با این کار می‌توانم به *همه‌ی کشورهای جهان* پا بگذارم. از قرار معلوم در زمینه‌ی زبان کم‌وبیش استعدادِ خوبی داشتم، و آنها را به خوبی تقلید می‌کردم، و شروع کرده بودم به یاد گرفتن همه‌ی آنها، حتی اگر این به معنای رها کردنِ آن بود. تا چند سال به تنهایی چینی خواندم: عادت داشتم برای

---

۱. Ris-Orangis: شهری در فرانسه واقع در قسمت جنوبی پاریس، مشهور به موسیقی و رقص. (م)

تمدد اعصابم چند صفحه به زبانِ چینی خوشنویسی کنم.

ولی از همه مهم‌تر اینکه پدرم «در کار» سینما هم بود، و اسم هنری‌اش پیر اسکای[1] بود. مادرم تعریف می‌کرد که او در قسمت «همزمان‌سازی دوبله» کار می‌کرد و اغلب صدای آلبر پرژان[2] را در تولیدات مشترک فرانسوی-آلمانیِ سالهای بین دو جنگ دوبله می‌کرد. حتی احتمالاً چند نقش کوچک در فیلم‌هایی چون ***رقص اول***[3] ساخته‌ی کریستین ژاک[4]، یا ***مادموازل نیتوش***[5] بازی کرده بود. در هر صورت، اینجا هم انتخاب سینما توسط من در افسانه‌ی پدرم که از مسیرِ خواستِ مادرم می‌گذشت منقوش شده بود.

مادرم هرگز دست از تکرارِ این داستان نکشید، و همواره با همان کلمات همیشگی، ***داستانِ*** موثق خوشبختی او و شانس من. تقریباً هم موفق بود: درواقع قرار نبود هیچ‌کس جایگاهِ پدرم را اشغال کند. مادرم حتی مجبور بود از این فرصت صرف‌نظر کند، و من هم به نوبه‌ی خودم فرزندِ وفادار این قانونی باقی ماندم که هر دوی ما را بی‌حس می‌کرد، دو بچه‌ی تَنی که یک شبح را باهم سهیم شده بودند، که توافق کرده بودند آن را شریک شوند. هرازگاهی، به نظر می‌رسید که مادرم قطعه‌ی دیگری از حماسه را کشف کرده است، انگار که قبلاً هرگز آن را تعریف نکرده بود، درحالی‌که این قطعه کلمه به کلمه یک قصه‌ی متعارف قدیمی بود. تنها چیزی که «فراموش کرده بود» بهم بگوید این بود که پدرم یهودی بود. این موضوع را خیلی دیرتر بهم گفت، زمانی که توانایی شنیدنِ آن را داشتم، با اینکه به یک معنا همواره آن را می‌دانستم. ولی خیلی بعدتر بود که این موضوع توانست سرگذشتِ انتخاب مرا[6] درونِ تاریخِ این قرن و مسئله‌ی دیگران جای دهد.

پس این قضیه همه چیز را تسهیل کرد.

بله. همین موضوع است که من در مقدمه‌ی «تراولینگِ ***کاپو***» دوباره به آن می‌پردازم.

---

1. Pierre Sky

۲. Albert Préjean: بازیگر فرانسوی که در فیلم‌هایی چون ***کلاه حصیری ایتالیایی*** و ***زیر بام‌های پاریس*** بازی کرده است. (م)

3. Premier bal (1941)

4. Christian-Jaque

۵. Mam'zelle Nitouche (1931): فیلمی از مارک آلگره

۶. منظور انتخابِ سینماست. (م)

شگفت‌آور است که ما تمام چیزهایی را که باید بدانیم همواره از پیش می‌دانیم، ولی با دانشی کم‌وبیش ناخودآگاه. از طرفی، من خیلی اشتیاق به خرج ندادم، نه تحقیقی کردم و نه جســـتجویی شخصی به دنبال پدری واقعی که پشت دیوار کلمات بود، پشت پنجاه جمله‌ی گزارش‌های رسمی، برای اینکه چیزهایی را بفهمم که مادرم به من نگفته بود. و از طرفی دیگر، من از همان سنین کودکی، حتی قبل از اینکه بدانم چیزی به نام «مسئله‌ی یهودیان» وجود دارد، احساس می‌کردم که آن تصاویر، یعنی تصاویرِ فیلم ***شب و مه***، درباره‌ی من بودند، که مرا تماشا می‌کردند. تمام عمرم را با آن جسدهایی که سینما به من بخشید و هستی آنها را به دست من سپرد زیستم، و در همین حین، سینما از خلالِ آنها پدیدار شد و در نگاهِ من بزرگ‌تر شد، همچون لحظه‌ای که می‌داند، که نشان می‌دهد و می‌داند، و این امری انکارناپذیر است.

ســـینما، جایگاهِ پدر مرده، همچنین وزنه‌ی تعادلی بود برای گفتارِ مادر زنده. و اندک اندک برایم آشکار شد که سینما مکانِ پدر مرده بود تا حدی که بدل به امری خنده‌دار شـــد. ***فصلی در دوزخ***[1] در طولِ زندگی‌ام همواره برایم حکمِ کتابِ مرجع شخصی را داشـــت، و در این متن عبارت کوچکی هست که همیشه مرا همراهی کرد: «*زاده نشده‌ام تا به اسکلتی بدل شوم.*» خوب، نه! اشتباه می‌کردم.

به سبکِ کتاب‌های ممنوعه یا متونِ پزشکی که اندکی تحریک‌کننده‌اند و کمک می‌کنند تا برای خودت مذهبی راجع به ســـکس بســـازی، من در سینمای دوران نوجوانی‌ام، در سینمایی که عملاً به تنهایی در سینه-کلاب دبیرستان کشف کردم، توانســـتم ببینم. من دیدم و به یک معنا هرگز از این دید روی برنگرداندم. پدرم را دیدم که در کمپ‌ها می‌میرد، و من، همچون رونوشـــتی از او که پس از مرگ‌اش زاده شده‌ام، سرنوشتم این است تا به نوبه‌ی خودم به همان اندازه در اثر ایدز تحلیل روم. بنابراین من زاده شـــده بودم تا به آن تصویر بدل شوم، تا من هم «به اسکلتی بدل شوم.» از طرفی، کسی به من «نگفته بود» کی هستم. از طرف دیگر، من آن را یعنی چهره‌ی سرنوشتم را در سینما دیدم همان‌طور که در ته‌مانده‌ی قهوه می‌بینند. تصویر احتمالاً همین است: آنچه *خودش گوی‌است*.

شـــاید می‌توانستم پدرم را پشـــت *آلبر پرژان* یا در فیلم ***رقص اول*** یا ***مادموازل***

---

۱. Une Saison en enfer (A Season in Hell): مجموعه شعری از آرتور رمبو

نیتوش یا در یک فیلموگرافی کامل ذیل نام مستعارش-پیر اسکای-پیدا کنم. او دو بار به دنیایِ فیلم تعلق داشـــت: یکبار در نقشـــی کوچک به عنوانِ یک صدا، و بار دیگر به عنوان یک جســـد. مدتی طول کشید تا این ایده را بسط دهم که سینمای «مدرن»، که هم‌زمان با من متولد شد، سینمایِ *دانشی* خاص راجع به کمپ‌ها بود، دانشـــی که شیوه‌های فیلم ساختن را عوض کرد. فکر نمی‌کنم تنها کسی باشم که هنگام تولدم این موضوع را کشف کردم، یا تنها کسی‌ام که در ماجراها و خطرات این دانش مشارکت کرده‌ام. امروز چیزها تقریباً به طور بی‌عیب‌ونقصی خودشان را تکمیل می‌کنند، صفحه‌ای بدون من ورق می‌خورد.

در دوران کودکی‌ات، رابطه‌ی تو با مادرت برپایه‌ی سکوت بود یا برپایه‌ی کلمات؟

طبق این داستانی که به قانون بدل شده بود، من و مادرم در اصل یک *پدر* داشتیم، پدری که مادرم او را نشـــناخته بود. او به عنوان آخرین زن، یا در اصل بچه‌ای که آن مرد خوشـــبخت‌اش کرده بود، و من به عنـــوان فرزندی که افتخار می‌کردم که حاصلِ این داستان بودم، حاصلِ این مرد، حاصلِ این جایی دیگر که همانا یکی از اسم‌هایش *سینما* بود. مسلماً اگر من این داستان را امروز برای کسانی تعریف کنم که کل این تداعی‌هایِ «سینه‌فیلی» خون‌شان را به جوش می‌آورد یا برایشان اهمیتی ندارد، اثرِ معنادارِ ســـنگینی تولید می‌کند، آنقدر سنگین که بتوانم در این «روزهای آخـــر زندگی‌ام» دل و جرئت یافته و طوری دربـــاره‌ی فیلم‌ها بحث کنم که انگار موجوداتی هســـتند که می‌توان با آنها رابطه‌ی *پدر و پسری* داشت. برای اینکه در قلمرو میلِ مادر باقی بمانم، باید مونتاژی اساســـاً هذیانی اجرا می‌کردم: برای اینکه یک سینه‌فیل باشم، یک *سینه-فیس*، یا کودکِ سینما، که به نحوی اسطوره‌ای بارها در این و آن فیلم زاده شوم، چرا که در این جهان، در این *برزخ* سینمایی است که پیکرِ پدرم، که نه مرده بود و نه زنده، احتمالاً همچون شبحی پرسه می‌زد، پیکری که هیچ‌کس گوری به او نبخشیده بود، درست همچون در یک تراژدی یونانی.

روزی مادرم بهم گفت که فیلمی در تلویزیون با بازی پرژان پخش می‌شود که فکر می‌کرد احتمالاً پدرم نقشی در آن داشته باشد. فیلم را ندیدم. مادرم آن را دید، ولی اثری از پدرم در آن ندید. مجبور بودم زندگی‌ام را بگذارم ســـرِ اینکه بدانم آیا پدرم در جایی از فیلم‌های سیاه و سفید بین دو جنگ کنده‌کاری، حک یا مومیایی

شده است (چطور می‌توانستم پیرو بازن نباشم؟) و بترسم از اینکه روزی اتفاقی با او، با چهره‌ی سلولوئیدی‌اش، با چشمانِ مرده‌اش که به من خیره شده بودند مواجه شوم. و همان موقع برای اینکه این پیمان منحرفانه را با مادرم حفظ کنم، هرگز از رفتن دست نکشیدم، چه در فیلم‌ها و چه در زندگی، روی نقشه یا روی زمین، انگار پیگیرِ یک ماموریت بی‌پایان بودم: رفتن، رفتن به دور و نزدیک، رفتن به مولان[۱]، به شانگهای، و بازگشت به خانه انگار که هیچ اتفاقی نیافتاده بود. بازگشت به پاریس مثل ترانه‌ی شارل ترونه[۲]–«*دیدنِ دوباره‌ی پاریس، دیدنِ دوباره‌ی اسکله‌های رود سن*»–و آن جایی از ترانه که به خوبی همه چیز را توضیح می‌دهد: «*مادرم منتظرم است*». اگر از این زاویه نگاه کنیم سفرهای من داستانِ بازگشت ابدی من به خیابان تَیاندیه[۳] هستند، «نه چیزی در دست‌ها، نه چیزی در جیب‌ها» و مادرم که عادت کرده بود مرا در حال رفتن و بازگشتن ببیند، که یک رتتویی خوشمزه درست می‌کرد و لباس‌های کثیف را می‌شست. و می‌توانستم این جمله‌ی کوچک را بشنوم، انگار که واقعاً آن را می‌گفتم، چیزی که کل این مناسک آیینی مبتنی بر آن بود: «*نه، ندیدمش.*»

ولی پدرت اصلاً آن‌طور که تو درگیر سینما بودی نبود: او کار عملی می‌کرد و اندکی شبیه یک فنی‌کار یا یک ماجراجو بود، ولی تو با اشتیاقی وافر و با یک شور ادیبانه کار می‌کردی، کاری که هرگز با کار عملی درنیامیخت.

سینما همچون مکانی بود که باید آنجا می‌بودی. نه اینکه آنجا کاری کنی، بلکه بخشی از «آن» باشی، احساس در خانه بودن بکنی، حتی مطمئن‌تر از وقتی که در خانه‌ی خودت ساکنی. وقتی به آدم‌ها می‌گویم که هرگز میلی–میلِ آگاهانه–به فیلم ساختن نداشتم تعجب می‌کنند. فکر می‌کنم سال ۱۹۶۷ بود که یک فیلم کوتاه خیلی مازوخیستی ساختم، به نام **یک** *روز (خیلی) بد*، که هیچ‌وقت تمامش نکردم. دورانی بود که تمام اطرافیانم داشتند آماده می‌شدند تا اصطلاحاً به «آن طرف» دوربین بروند. و من که *این طرفِ دوربین* عملکرد خیلی خوبی داشتم–چرا که سینما برای من «مکان دیگری» بود و هنوز هم است، یک دیگریِ خیلی منحصر به

---

۱. Melun: شهری واقع در جنوب شرقی پاریس

2. Charles Trenet

3. Taillandiers

فرد که شاید در سینما همچون در تالار آینه‌ها گیر افتاده بود–اندک پولِ بورسیه‌ام را صرف ساختن فیلم کردم و ژست سینمایی گرفتم! آن فیلم کوچک خاطره‌ی بدی اســـت، یک‌جور کابوسِ خفت‌بار. و به واسطه‌ی آن یقین پیدا کردم که به عرصه‌ی اشتباهی قدم گذاشتم، عرصه‌ای که به‌هرحال متعلق به من نبود. سپس رخدادهای سال ۱۹۶۸ فرارسید و کل این کارها را به چشم‌ام خنده‌دار جلوه داد.

از زمانی که می‌شناسمت هرگز حدس نمی‌زدم چنین سرگذشتی داشته باشی. چیزی که به نظرم چشـــمگیر است این است که تو همیشه می‌خواستی از سناریوی «تجدیدِ دیدار» اجتناب کنی، حال چه از خلال یک رمان باشـــد، یا یک فیلم، یک نوشته، یک اظهارنامه‌ی مرگ، یا هر چیزی که به تو امکان دهد از مزایای این افســـانه برخوردار شـــوی. ترجیح دادی یک خط پـــرواز را پی بگیری و برای ایـــن ملاقات با پدر به دوردست‌ها بروی.

مـــن کاری کردم که لذت و همین‌طور اضطراب مـــدت طولانی‌تری بپایند. هرگز دســـت از رفتن نکشیدم، هرگز دست از بازگشتن نکشیدم، همواره لحظه‌ای را که باید با چیزی یا کسی مواجه شوی به فردا موکول کردم. خوب پس چرا آدم تحت روانکاوی قرار نگیرد؟

ولی تو روانکاوی‌ات را از طریق سینما انجام دادی.

خوب، این روانکاوی ســـی سال طول کشید. و در مورد من بی‌اندازه کند و سمج بود که امروز می‌توانم بگویم «*من شـــفا یافته می‌میرم*،» یعنـــی به دورنِ تصاویری بازمی‌گردم که به قول ژان لویی شـــفر «*کودکی مرا تماشا کردند*»، تصاویر مصیبت، ولی مصیبتی که همچنین نشانه‌ای از انتخاب بود، نشانه‌ای از سبُکی و شوخ‌طبعی. انتخاب ***ما***، انتخاب من و همین‌طور انتخاب سینما. سینما هنر متناقض، هنرِ ارجح، نه مثل ســـایر هنرها. سینما مکانِ پدران مرده، ناپدیدشده و غایب، برای یک یا دو نسل از سینه‌فیل‌های آینده که من لجوج‌ترین آنها هستم و همچون حلزونی که به یک سنگ چسبیده، به «تاریخِ» خودم چسبیده‌ام.

گاهی اوقات از خودم می‌پرسم شـــاید ایده‌ی «مرگ سینما» که تقریباً ده سال پیش–به واسطه‌ی فیلم‌های وندرس–بسیار محبوب بود، برای من شرط امکانی بود

که ذیل آن بتوانم برای خودم زندگی کنم و شـــاید بنویسم. انگار سینما می‌بایست ناپدید می‌شد تا از گمنامی به مرکز توجه گذر کند، از شب به روز، از مِه به نور و خلاصه از «ما» به «من.» درواقع کنایه‌آمیزتر از همه اینکه، این مرگ من اســـت که شاید نهایتاً با مرگ سینما هم‌زمان باشد! اگر من در همان سالی که ***رم، شهر بی‌دفاع*** ساخته شد به دنیا آمدم، پس باید دست‌کم این بخش از سینما که من با آن معاصر بودم همراه با من ناپدید شـــود: سی سالِ باشکوه سینمای مدرن. این جنبه‌ی «پس از من هرچه بادا باد[۱]» بناست بیش از یک نفر را خشمگین کند، انگار که ما تقریباً پنجاه ســـاله‌های امروز در نهایت نماینده‌ی یک خودخواهی بی‌معنا بودیم، نوعی رابطـــه‌ی درون خانوادگیِ کامیاب که نهایتاً میلی نداشـــت تا چیزی از آن به ارث بگـــذارد. گاهی اوقات به خودم می‌گویم که عمر من، *زمان‌بندی* خودم از خودم و زمان‌بندی ســـینما به خوبی با هم جور درمی‌آیند: سی سال، زمانی که طول کشید تا یک برگِ تاریخی ورق بخورد، از روســـلینی تا مرگ پازولینی. و همچنین سی ســـال تقریباً زمانی است که به عنوان ســـالهای فعالیت در اختیارِ من گذاشته شد. سینما هرگز مرا ترک نکرد، برخلافِ جَز به عنوانِ مثال. به اعتقاد من جَز زیباترین موسیقیِ قرن است و من خیلی زیاد جز گوش می‌کردم. ولی روزی که آلبرت اِیلر[۲] مُرد می‌دانســـتم–یا در هر صورت مجاب شدم–که ماجرا تمام شد، و قرار نبود من با گنجینه‌ی صفحه‌های موســـیقی‌ام به پدربزرگی پیر بدل شـــوم: صفحه‌هایی مثل سولوی واردل گرِی[۳] در کنار بِرد[۴] در «*Scrapple from the apple*» یا سولوی سانی رالینز[۵] در «*Blue Seven*.» همین چند وقت پیش فیلم *Bird* ســـاخته ایستوود را در تلویزیون دیدم و درست موقعی که صدای موسیقی چارلی پارکر را در باند صوتی شـــنیدم در تنهایی خود غرق در اشک شـــدم. در نهایت، جَز هم مثل سینما برای خودش کسی بود. نه یک حوزه‌ی فرهنگی در میان دیگر حوزه‌ها، بلکه سرنوشتی بود تقریباً هم‌ترازِ سرنوشـــت انسان، با تمام شکوه و ناپختگی‌اش. یک روز سینما

---

۱. Après moi, le déluge: اصطلاحی فرانسوی منتسب به لویی پانزدهم که بیانگر بی‌تفاوتی اوست نسبت به هرآنچه پس از او اتفاق می‌افتد. همچنین عده‌ای آن را پیشگویی انقلاب فرانسه دانسته‌اند. (م)

۲. Albert Ayler: ساکسیفونیست و خواننده‌ی جز

۳. Wardell Gray: ساکسیفونیستِ جز بود. (م)

۴. Yardbird یا Bird: منظور چارلی پارکر است

5. Sonny Rollins

از این قرن پیشـــی خواهد گرفت و آن موقع کارش با این هم‌راســـتایی عجیب و غریب تمام خواهد شد، هم‌راستایی‌ای که همچنین نوعی درهم‌آمیختگی بین زمان زندگیِ یک انسان و سن سینماست، که به ما تعلق دارد–به من. مادربزرگم درباره‌ی فیلم‌های لویی فویاد برایم تعریف می‌کرد که در دوران کودکی دیده بود، درباره‌ی فیلم *دستی که در چنگ می‌گیرد*[1]، که برای من که آن را «دســـتچنگیر[2]» می‌شنیدم حتی ترسناک‌تر هم بود.

این قضیه تو را در دوران مدرسه به چه شکل‌هایی از اتحاد یا دوستی واداشت؟

واژه‌های درســـت حقیقتاً همین‌ها هســـتند: «اتحاد،» «دوســـتی.» هرگز در تصورم نمی‌گنجید که بتوانم با دیگران رابطه‌ای جز برپایه‌ی دوستی داشته باشم. دوستی–ایده یا امر مطلقِ دوستی–همه‌چیز را دربرمی‌گرفت از جمله سکس را. حتی وقتی در هَرر[3]، شهر رمبو، عبدالله کوچولو–پسر بچه‌ای ۱۵ ساله–را ملاقات می‌کردم، که به زیرکی یک میمون بود و خیلی از من قوی‌تر بود او را هم یک دوست به حساب می‌آوردم، یعنی کســـی که با من برابر است. در غیر این‌صورت صرفاً روسپی‌گری است. همین‌طور وقتی پسر دیگری–روسپی جوانی به اسم دَنی با تتویی روی کفل راستش–را در مانیل[4] می‌دیدم که با دقت لباس‌هایش را می‌پوشید و پول مرا داخل لباس زیرش می‌گذاشـــت، همچنان با او احساس برابری می‌کنم، احساس همدلی، که همین مسیر را هموار می‌کند. من مستعد بی‌تفاوتی مجرمانه هستم ولی نه مستعد کلبی‌مسکلی بزدلانه.

روز اول مدرسه را به خاطر می‌آورم–منظورم مدرسه‌ی ابتدایی است چون من مهدکودک نرفتم–و آن شـــیوه‌ای را که با پسری هم‌سن خودم به نام میشل دوست

---

1. La main qui étreint

۲. La mainquétrin: ایـــن کلمه حاصل پیاده کردنِ محض و ماشـــینیِ حالتِ گفتاریِ نام فیلم به نوشـــتاری اســـت، بدون اینکه توجهی به معنای کلمات داشـــته باشد. منظور دنه در اینجا احتمالاً این است که یک مثالِ ملموس از مضمون درهم‌آمیختگی ســـن ســـینما و زمان زندگی انســـان که کمی بالاتر به آن اشاره کرده بود بیاورد. از طرفی این فیلم اساساً ساخته‌ی فویاد نیست بلکه به کارگردانی به نام ژاک دو بارونچلی تعلق دارد و دنـــه احتمالاً تعارضی برقرار می‌کند بین خاطره‌ای که مادربزرگش هنگام کودکی از دیدن این فیلم داشـــته و احساســـی که خودِ دنه در کودکی از شـــنیدن نامِ این فیلم از دهان مادربزرگش داشت و همچنین واقعیت تاریخیِ این فیلم. (م)

۳. Harar: شهری در اتیوپی

۴. Manila: پایتخت فیلیپین

شدم. مسئله‌ی اصلی روز شروع مدرسه همین بود: چه کسی قرار است دوست باشد؟ چه کسی قرار است دشمن باشد؟ حکمت کودک فوق‌العاده است. او می‌داند که قرار نیست جزوی از دهن‌دریده‌هایی باشد که زمین بازی مدرسه را قبضه می‌کنند، و نباید سربه‌سر آنها بگذارد، و باید قلدرها را نادیده بگیرد برای اینکه بتواند دوستی‌های والایی داشته باشد. یک نگرش کاملاً *تدافعی*.

من و میشل هر سال به شهربازی ترون[1] می‌رفتیم. و این برای ما یک جشن واقعی بود. ماشین برقی سوار می‌شدیم و اصل خوشی‌مان این بود که نگذاریم کسی به ما بخورد! داشتم دوباره به آن دوران فکر می‌کردم و احساس کردم که شاید تنها یکبار در زندگی عمیقاً عاشق شده بودم، و آن هم عشق به میشل بود، ما حدوداً ۷ یا ۸ سال‌مان بود. معمولاً برای بازی به خانه‌ی آنها در خیابان کلر[2] می‌رفتم و بدون اسباب‌بازی و با قوانینِ من‌درآوردی بازی‌های رقت‌انگیزی ابداع می‌کردیم. هیچ‌وقت دوباره آن حس متوقف شدن زمان و وفوری را که برجای می‌ماند احساس نکردم: تنها یک نفر هست که تمام نقش‌ها و افق‌های ممکن را تحقق می‌بخشد. همان‌طور که در کانتات[3] می‌گویند: ***ایش هابه گِنوک***[4]، که یعنی «من از آن به اندازه‌ی کافی دارم».

این اتحادِ مطلق بود، امنیتِ مطلق، چراکه ما دو نفر بودیم و همچون دو نیمه‌ی یک ساعت شنی یگانه شده بودیم. این ایده‌ی گِنوک (*کافی*) به وضوح در اتحادهای بعدی من نیز حضور داشت، حتی و به‌خصوص در ***کابه دو سینما***، هرچند با نتایجی بسیار تعدیل‌یافته. این نگاهِ کودک به همتایانش در زمین بازی مدرسه همواره وجود دارد: «*امسال با چه کسی دوست خواهم شد؟*»

منظورت از اینکه «شاگرد اول» نبودی چیست؟ اراده‌ای برای عدم پیروی از الگوی دانش‌آموزِ پر شور و علاقه؟

در مدرسه دانش‌آموز خیلی خوبی بودم، در دبیرستان هم کم‌وبیش خوب بودم

---

1. La Foire du Trone
2. Keller
۳. cantata: قطعه موسیقی آوازی یک یا چندنفره با همراهی سازهای موسیقی و معمولاً چند موومانه است که اغلب توسط کُر همراهی می‌شود. (م)
۴. Ich habe genug: نام یکی از کانتاتاهای معروف باخ. (م)

ولی به شـــدت بی‌حوصلـــه و حواس‌پرت. علاوه بر این، به نظـــرم فضایی که بر دبیرستان ولتر حکم‌فرما بود چندان خوب نبود و ایدئولوژی غالب با قاطعیت تمام ایدئولوژی لائیک، برابری‌خواه و نهایتاً «شایسته‌سالار» بود. در نهایت من تا حدی قدردان این شیوه‌ی آموزش هستم، قدردانِ وجهِ «سخت‌گیرانه ولی درستِ» آن. این «شایسته‌سالاری»–که هرگز مرا رها نکرد–همانجا یقه‌ی مرا گرفت. من دانش‌آموز بورسیه‌ی دولت بودم، کودکی که از میان عوام نجات یافته و بورژوازی سرپرستی او را برعهده گرفته بود و من نباید قصدِ ناامیدی آنها را می‌کردم.

هرگز از «باور» به شایســـتگی دست نکشـــیدم و این وحشتناک است، حتی با همـــه‌ی «من می‌دانم، ولی با این حال ...» هایی که آدمی برای انکار این موضوع به کار می‌گیرد. این مفهومِ شایستگیِ ناشناس همیشه عصیانم را برمی‌انگیزد. همیشه یک صحنه‌ی پایانی باشکوه هم دارد، صحنه‌ی توزیع جوایز و پاداش‌ها، صحنه‌ی ***نامش سپیده‌دم است***[1]، و من همیشه فکر می‌کردم که در این صحنه حضور دارم. ولی باید کسی یا نهادی وجود داشته باشد که از طریق آن بتوانید *شناخته شوید*! اکنون با این بیماری‌ام دیگر زمان کافی برای رعایت آداب و رســـوم ندارم و از دوستانم می‌خواهم کمکم کنند تـــا *آنچه را که به من تعلق دارد* جمع و جور کنم. ولی کل عمرم عملکرد نسبتاً خوبی در سیستمی داشتم که مرا غم‌خوار بدبیاری‌های دوستانِ پولدارم ســـاخته بود، دوستانی که اگر حتی یک ذره نسبت به من ترحم یا قیم‌مآبی نشان می‌دادند می‌کشتم‌شان.

منظورم این اســـت که در میان دوســـتانم در دبیرستان، من به طور بداهه نقش «پشـــتیبانِ» محروم‌ترین‌ها، عاجزترین‌ها و زشـــت‌ترین جوجـــه اردک‌ها را بازی می‌کـــردم. و از آنجایی‌که امکان پشـــتیبانی از آنها را نداشـــتم، چون خودم زیادی

---

۱. Cela s'appelle l'aurore: بخشی از گفتگوی آخر در نمایشنامه‌ی الکترا اثر ژان ژیرودو که بعدها در سال ۱۹۵۲ امانوئل روبله رمانی به همین نام نوشت و لویی بونوئل با اقتباس از این رمان در سال ۱۹۵۶ فیلمی به همین نام ساخت. این گفتگوی معروف در نمایشنامه به این صورت است:
«نامش چیست، وقتی روز برمی‌آید، مثل امروز، و همه‌چیز نابود و تباه گشته، و با این حال هوا هنوز استشمام می‌شـــود، وقتی همه‌چیز از دســـت رفته است، و شهر در آتش می‌ســـوزد، بی‌گناهان همدیگر را می‌کشند و گناهکاران در حال مرگ‌اند، در گوشه‌ای از روز که دارد برمی‌آید؟ نام بسیار زیبایی دارد، بانو نارسِس. نامش سپیده‌دم است.» کلمه‌ی سپیده‌دم در فرانسه تلفظی بسیار نزدیک به کلَمه‌ی وحشت دارد و این بازی زبانی از دلایلِ ظرافت معنایی این عبارت است. (م)

ضعیف بودم، در برابرِ آنها نقش آدمِ دلسوز را بازی می‌کردم، آدمی که آنها را طرد نمی‌کرد. با این حال، تصور ابلهانه‌ایَ از رابطه‌ی بین امر ذهنی و امر فیزیکی داشتم: من با اعجوبه‌ها دوســـت بودم چون معتقد بودم که هیچ رابطه‌ای بین شـــخصیت، که به تنهایی درست بود، و بدن، که به تنهایی اشتباه بود، وجود نداشت. نسخه‌ای دیگر از قراردادی بودنِ نشانه‌ها، مثل نقشه و قلمرو! این روش، برای اینکه همواره از پیش مســـئله‌ی طرد و نژادپرســـتی را–از جمله آن چیزهایی که می‌توانستند مرا عذاب دهند–پشـــت سر بگذاری، خیلی، یا زیادی رادیکال بود، روشی برای سلب صلاحیت از ظواهر فیزیکی تا حدی که چیزی برای طرد باقی نمی‌ماند جز تعدادِ نامحدودی «من»های متفاوت که می‌شد یک کنجکاوی مطلقاً نامحدود و بی‌غرض نسبت به آنها داشت.

بعدها این تصور به بخشی از «جهان‌بینی» مولف‌های بزرگی که مورد علاقه‌ی مـــن بودند نفوذ کرد، حتی *قبل از* آنکه با بدن بازیگران آشـــتی کنم. درواقع تصور می‌کنم که اگر من عاشـــق بازیگران فرانسوی می‌شدم، مثلاً عاشق آلبر پرژان، چه خطری را به جان می‌خریدم؟ خطرِ مواجهه‌ی ناگهانی و سریع با تصویری که طلسم را می‌شکســـت. ولی در این مورد نیز فکر می‌کنم که انتخابِ سینما، یا اگر دوست داشته باشید «راه حل ســـینما،» درست به موقع از راه رسید تا این شایسته‌سالاری و برابری چیزها را تقویت کند. وقتی خیلی جوان بودم، به نظرم ســـینما *عالی‌ترین شکل* امر اجتماعی بود، فیلم ساختن به معنای دست‌کاریِ دیوانه‌وارِ جهان، دیگران، پول و زبان بود. امروز معتقدم که ســـینما علی‌رغم تمایلات بدِ تجاری‌اش، دنیایی دموکراتیک‌تر از کل دیگر هنرها بوده و خواهد بود. تصورم این اســـت که روابط قدرت، حسادت‌ها، ضربات از پشت و بی‌عدالتی‌ها در همه‌ی هنرها وحشتناک‌تر از قبل شـــده‌اند، هنرهایی که، با اینکه مدت‌هاست مدرن شده‌اند، دیگر تابع ابتذال قضـــاوت عمومی، یا قابلیـــت عظیم آنها برای بی‌تفاوتی و فراموشـــی و همچنین تابـــعِ خودخواهیِ مقدس و کین‌توزیِ خود هنرمندان نیســـتند. من اغلب راجع به قساوت سینما جاروجنجال راه انداخته‌ام بدون توجه به اینکه این قساوت، شفقتِ–میزوگوچیایی–متقابلش را نیز داشـــت. امروز در پرتو ســـینما، فضایی از مصالحه می‌بینم، حتی فضایی از باج‌دهی.

بدون شک همه‌ی اینها به این بستگی دارد که از کدام در وارد خانه شویم. من

از طریق درِ خودم وارد سینما، این خانه‌ی پدر، شدم، دری که به محض اینکه آن را شناختم انتخابش کردم: درِ ***کایه دو سینما***. می‌توانید هرچه دوست دارید درباره‌ی کایه بگویید، می‌توانید هر چیزِ بدی را که دوست دارید درباره‌ی آن بگویید، اما اگر تنها یک نقطه‌ی مشترک باشد بین آنهایی که عمیقاً تحت تاثیر ***کایه*** بودند و آنهایی که کایه را به وجود آوردند، این نقطه‌ی مشترک فقدانِ کامل یا نسبی کاربلدی اجتماعی و جاه‌طلبی است. غیر از این چیز چندانی عرضه نکرد و در طول مسیر تغییر جهت داد. ***کایه*** هرگز به کسی کمک نکرد تا «موفق شود»، یا حتی خیلی سریع به نقطه‌ای برسد که پس از آن کرانه‌های بسا دلهره‌آورترِ مدیریت یا حفظ جایگاه آغاز می‌شوند، به گمانم همان‌طور که برای تروفو اتفاق افتاد، کسی که به موفقیت اجتماعی احترام می‌گذاشت ولی خیلی سریع فقط متحمل بار سنگین و مسئولیت غمگین آن شد. انتخاب ***کایه***، پیش از هر چیز انتخابِ تمام وحشت‌ها، آلام و دهشت‌های نوجوانیِ *موسسه‌ای* بود که پیشاپیش تاریخ خودش را داشت، تاریخی که هنوز فصل‌هایی باید به آن اضافه می‌شدند. ولی همچنین به یقین انتخابِ خلوص و صداقتی خاص بود در رابطه با نیرنگ‌های اجتماعی، آداب حرفه‌ای‌های این حرفه، دل و قلوه دادن‌های ریاکارانه، مراسمِ شامِ آخر هر سال، استرس در آسانسور و خنجر از پشت. به نظرم این خلوص امروزه کاملاً خام‌دستانه است، ولی احتمالاً شرطِ امکانی بوده که مجله به واسطه آن دوام آورد و همچنان به دوامش ادامه می‌دهد.

به همین ترتیب وقتی در سال ۱۹۸۱ از ***لیبراسیونِ*** سردرآوردم، هنوز کسانی که این روزنامه را منتشر می‌کردند به آن «ایمان داشتند.» هیچ تبلیغی نداشت و ماهانه ۵۰۰۰ فرانک حقوق ثابت می‌داد. من سه ماه آزمایشی کار کردم، چون از در پشتی وارد شدم و در ۳۷ سالگی مجبور بودم توانایی‌های خودم را ثابت کنم. البته این موضوع با ایده‌های شایسته‌سالارانه‌ی من خوب جور درمی‌آمد. امروز فکر می‌کنم این مسئله احتمالاً به خیلی از آدم‌ها اجازه داد تا نسبت به من آن حس تحقیر دوستانه‌ای را داشته باشند که آدم‌های معمولی آن را برای کسانی نگه می‌دارند که «ورای این حرف‌ها هستند» یا فکر می‌کنند که «خوب است که آدم‌های این شکلی وجود دارند»–جمله‌ای که پشت آن همواره اشتیاقی حقیقی به مردن را احساس می‌کردم. ولی من از این چیزها که چندان از آنها سردرنمی‌آوردم رنج

نبردم. امروز اما غرورم، به واسطه‌ی یک‌جور تأثیر ثانویه، اندکی شاکی است. ولی هرگز نمی‌توانستم کاری *غیر از این* بکنم. گفتم که سینما جایی بود که باید در آن حضور می‌داشتم، ولی در آن لژهای عجیب و غریب است که ما با نوعی بی‌تفاوتی و جدیت یک کودک، *بدون واهمه* نتیجه را تماشـــا می‌کنیم، شتابِ تصاویر جهان را به همان‌گونه که هســـت، طوری‌که علاقه‌ای به یافتن جایگاهی اجتماعی در آنها نداریم: مکانی که هیچ خبری از کودکانِ گروه کُر نیســـت بلکه آنچه هست چیزی نیست جز قوانین خشن اجتماعی، پول، خیانت، زمان، قدرت، مصالحِ استودیو، یا مصالحِ بازیگر و غیره. من بخشی از آن تماشاگران کودکانِ گروه کُر بودم که خیلی زود با نیروی جاذبه‌ی خاص و تراژیکِ نمایشـــی که سینما عرضه می‌کرد مواجه شدم. این معصومیتی که به سرعت بی‌پناه شد، شاید داستان آرمانی یا منحرفانه‌ای باشـــد که برای خودم تعریف می‌کنم. فکر می‌کنم اکنون وضعیت برعکس شـــده است: تماشاگری که دیگر معصوم نیست و در برابر نمایشِ تبلیغاتیِ یک سینمای کودنِ پیش‌فروش‌شده زرنگ‌بازی درمی‌آورد.

اگر من پســـربچه‌ی فیلم ***شب شکارچی***[1] را به یکی از همزادهای[2] محبوبم بدل ســـاختم–جان ماهون در فیلم ***مونفلیت***[3] یکی دیگر از آنهاست–به این دلیل بود که او موقعی که فیلم در ســـال ۱۹۵۵ ساخته شـــد تقریباً ده سالش بود، بنابراین دقیقاً یکی از معاصران من بود، برادرِ «آمریکایی» من. آن شیوه‌ای که پسربچه‌ی فیلم ***شب شـــکارچی***، زیر نظرِ لافتون، نگاهِ خیره‌اش را حفظ می‌کند، که هنوز از جاذبه‌ی آن آگاه نیست، که فقط این را می‌داند که باید مراقب خواهرش باشد و خواهرش هم چیزی نمی‌داند جز اینکه یک زن است، این نگاهِ حیرت‌زده‌ی آنهایی که بلد نیستند بازی کنند، کودکان آماتوری که برای بزرگســـالان چیزی جز میمون‌هایی کوچولو نیســـتند، این آن افسانه‌ای است که من می‌خواهم بخشی از آن باشم، این چهره‌ای اســـت که دوست دارم فکر کنم که سینما در نهایت به من بخشیده است، همچون عکسی که بیست سال طول کشید تا ظاهر شود.

---

۱. Night of the Hunter (1955): فیلمی از چارلز لافتون

۲. alter ego

۳. Moonfleet (1955): فیلمی از فریتس لانگ

خیلی‌ها دقیقاً به همین دلایل فیلمساز شدند: برای اجتناب از ضربه خوردن. این چیزی اســـت که تروفو درباره‌ی هیچکاک نوشت، که فانتزی فیزیکی، ترس از مورد آزار و اذیت قرار گرفتن-تحت تأثیرِ صحنه‌ی اولیه‌ی پاسگاه پلیس که پدرش برای ترساندنش او را به آنجا برده بود-باعث شـــد او در ســـینما پناه بگیرد. تو هم در حوزه‌ی نوشتن درباره‌ی سینما پناه گرفتی.

چیزی در عملِ فیلم «ســـاختن» هست که من ندارم: میل به تحمیل کردن خود. نه از رویِ فضیلت بلکه از رویِ ناتوانی در حســـاب باز کردن روی خود، ناتوانی در باور به خود. من به سرنوشتم باور داشتم، به یک‌جور ستاره‌ی کم‌نور، ولی به خودم باور نداشـــتم. به عنوان یک پاسور، در میانه‌ی آبدره[1] ایستادم، در انتظار اینکه یکی از طرفین مرا صدا کند، یا دســـتم را بگیـــرد، و از آنجایی‌که این اتفاق هرگز روی نداد، شروع کردم به داد زدن، به ارسال پیام‌های کوتاه، هم نوشتاری و هم شفاهی، برای اینکه از یک طرف به آن یکی طرف خبررسانی کنم بدون اینکه خودم متعلق به هیچ‌کدام از آنها باشـــم. من نه طرفِ آدم‌های معمولی بودم که خنده‌زنان فیلم‌ها را مصرف می‌کنند و نه طرفِ متخصصان، عاملان و هنرمندانی که تجربه‌شـــان در نهایت ثابت می‌کند کـــه آنها هم خیلی معمولی‌اند، که یعنی دلیلی ندارد تصویری آرمانی از آنها بسازیم.

من آن‌قدر در میانه‌ی آبدره ایستادم که دستِ آخر-این چیزیست که امروز برایم اتفاق می‌افتد-کارم به برانگیختنِ کنجکاوی و به بدل شدن به بخشی از چشم‌انداز کشیده است، مثل یک مترسک نسبتاً موقر یا مجسمه‌ی هنرِ مدرن. صبورانه منتظر ماندم تا کسی مرا *ببیند* چون توانایی این کار را نداشتم که کاری کنم تا دیده شوم. منتظر ماندم تا تعدادی خطر کرده و به ســـمت من بیایند، به سمتِ سینما، که تنها سمتی است که می‌توانم به واسطه‌ی آن وجودی سودمند داشته باشم، و به محض اینکه این افراد آفتابی شدند آنها را غرق در تمام آن چیزهایی کردم که نتوانسته بودم به کسی بگویم. خلاصه اینکه هرگز مجبور نبودم شاهدی دال بر وجودم یا ارزشم ارائه کنم چون کلید وجودم تحت مراقبت تالار آینه‌های سینمایی بود، با پدری که در آنجا زندانی بود، و اینکه ارزشـــم آن چیزی بـــود که مادرم هنگام تولدم به من

1. gué (Fjord)

بخشیده بود. چه ارزشی؟ ارزشِ صفر، صرفاً همین که وجود دارم.

حلقه بسته شـــد و دوباره به نقطه‌ی اول بازگشتیم، یک کودک تقریباً مرده‌زاد، عاطل و باطل، زاده شـــده برای اینکه به اسکلتی بدل شود و به هنگام مرگ، فیگورِ جمعی یک شـــورِ غریب را نمایندگی کند، یک قدیس به سبکِ بازن، *شوری* که، دریغا، تنها می‌توانیم با نام یک بیماری صدایش کنیم: «سینه‌فیلی»، که من اینجا سعی می‌کنم پشت صحنه‌های آن را نشان دهم، با این تفاوت که پشت صحنه‌یِ آن بخشِ رویت‌پذیر در شرف تولید انبوهی از مغاک‌ها است.

علاوه بر این به نظرم ما باید، حداقل با شوخ‌طبعی، پذیرای آن چیزی باشیم که از خودش **یک** *جایگاهِ دیگری* خلق کرده اســـت، جایگاهی که من خودم نسبت به آن نقطه‌ی مقابل محسوب می‌شوم. کاری که من به واسطه‌ی نوعی اراده‌گرایی در زندگی‌ام انجام دادم هرگز نتیجه‌ای دربرنداشت و فقط اضطرابی مبهم و سوزناک در من ایجاد کرد. در عوض، در دو یا ســـه وهله به سادگی کارهایی کردم که احمقانه نبودند و برای خودم و دیگران اندکی شـــادمانی به بـــار آوردند. بگذار بگوییم که دقیقاً به اندازه‌ی کافی کار کردم–بدون نظم، دقت یا انضباط–تا شرایطی که هم‌زمان روانِ مرا به کار می‌گرفت مرا راهی تیمارستان نکند. اگر در نهایت چیزی به عنوان «شایستگی» در هنر وجود داشته باشـــد، یک شایستگی ناخالص است: هیبریدی متشکل از شجاعتِ آگاهانه–کار کردن–و سرسپردگی ناآگاهانه–به کار گرفته شدن از لحاظِ روانی. اگر یکی از این دو غایب باشد همه چیز واژگون می‌شود: شجاعت به تنهایی بدل به قدرت جنون‌آمیزِ کار می‌شود ولی کارِ یک برده، و سرسپردگی نیز به تنهایی مستعد فروپاشیدن در جنون خویش.

من همیشـــه به آنچه که انجام نمی‌دادم ارزش قائل بودم: کار شخصی. احتمالاً نقشـــم را در «بحبوحه‌ی» آفرینش انفـــرادی به خوبی بازی کـــردم، انگار که کل دنیا اضطرابِ صفحه‌ی ســـفید، شـــور و حدتِ بیانگری، یا تجربه‌ی سرحدات را می‌شـــناخت یا شـــناخته بود. همین اخیراً با خودم فکر می‌کـــردم که احتمالاً حق با کوکتو بود که توصیه می‌کرد که همیشـــه کاری را انجام دهید که دیگران شـــما را به خاطر آن ســـرزنش می‌کنند، چون ما اکنون در همین وضعیت هســـتیم، ولی اخلاق‌گرایان دوآتشه، مسیحیان، روحانیان–که من جزوی از آنها محسوب می‌شوم–دوست ندارند چیزی از این قضیه بشـــنوند، چراکه خودرأیی آسوده‌خاطرِ نبوغ و

چیره‌دستی‌اش حال آنها را به هم می‌زند، و هرآنقدر که لازم باشد منتظر می‌مانند تا تلخ و فاسد شده و در نتیجه انسانیزه شود.

سرگذشتِ تو منسجم است، چراکه امروز می‌توانی دورنمایِ دقیقی از آن بسازی. اما سوألم این است که چه چیزی در لحظه‌ای مشخص به آدم امکان می‌دهد تا سرگذشتِ خودش را بنویســـد؟ آیا اینکه به خودش بگوید: این آن چیزهایی است که من نبودم، مثلاً یک لذت‌جو، یک شـــادخوار، یا یک علاقه‌مند به شـــادمانی؟ مثلاً به دوست‌مان ژان دوشه فکر می‌کنم، که موقعی که تو به کایه پیوستی برایت شخصیت مهمی بود، سرگذشتِ او احتمالاً خیلی متفاوت است.

ژان یـــک بورژوای فراری اســـت که بـــه قواعد خودش و به برخـــی از روحیاتِ لذت‌جویانه، به سبک ساشا گیتری، وفادار ماند. اینها کسانی‌اند که عموماً از آنها به عنوان شادخوار یاد می‌کنیم. من از طریق دیگری این کار را انجام دادم، با تعلق به یک کلاسِ دیگر. کســـی که هرگز مالک چیزی نخواهد بود، که از ایده‌ی مالکیت متنفر بود، که حقیقتاً مالـــک هیچ چیزی در دنیا نبود به جز کتاب‌ها و صفحه‌های موزیک، خلاصه کسی که تنها می‌توانست *مالک* خودش باشد و با لذت‌های ساده زندگی کند–وقتی دســـت‌یابی به لذت خودش کار است–یا با *شادمانی‌های ساده*. در یک چنین سادگیِ مطلق و ابتدایی قطعیتی وجود دارد که با سهیم شدن آنها به سادگی به نوعِ بشر تعلق پیدا می‌کنی، آنهایی که به قول مادرم «شادند به زنده بودن و روشن دیدن» (که اتفاقاً برای یک سینه‌فیل هم الگویِ خوبی است). این موضوعی است که اکنون زیاد به آن فکر می‌کنم، همراه با یک‌جور قدرشناسی لجوجانه، مثل فیلم ***گل‌های سنت فرانسیسِ*** روسلینی. احتمالاً این یک حسِ فرانسیسکنی[۱] است، سرزندگی یک رَهرو[۲]، که برای آنهایی که راه نمی‌روند درک‌ناپذیر است. «نشسته‌ام، یک جذامی، پایِ دیواری که خوره‌ی آفتاب به تن‌اش افتاده[۳]»، همواره رمبو، رمبوی رَهرو.

ولی من در سرتاســـر جهان سوم حواسم بود که همه‌جا تکیه به دیوار بنشینم،

---

۱. پیروان قدیس فرانسیس آسیسی معروف به فرقه‌ی راهبانِ کهتر که از مهم‌ترین فرقه‌های مسیحیت است و اندیشه‌ی مرکزی آن بر مبنای فقر استوار است. (م)

2. marcheur (walker)

۳. از شعر خونِ بد (یا خونِ فاسد) از منظومه‌ی فصلی در دوزخ سروده‌ی رمبو. (م)

زیرِ آفتابی پرنور، مراقب بودم اخلالی ایجاد نکنم، و همه‌جا مطلقاً شاد بودم. آفتاب روی دیوارهای پاریس، «***فردا روز دیگری است***[۱]»، تنبلی مارمولکی که همه چیز را به فردا موکول می‌کند، لذت شـــمردن ذهنیِ بیست نمای اول یک فیلم برای اینکه بدانم آیا در «خانه‌ام» هســـتم یا نه. این خوشـــبختی‌ای است که برای مطلق نبودن زیادی متواضع اســـت. اینها لذت‌هایی هستند که نمی‌توانند انباشته شوند، تجمل فقرا، شگفتیِ یک بازمانده‌ی حرفه‌ای، کسی که صرفاً از بودن روی زمین شاد است، راضی از اینکه اجازه یافته تا روی زمین وجود داشـــته باشد، که حتی کسی تظاهر به پذیرفتن او کرده است.

ســـفر درواقع به کاری نمی‌آید جز همین، برای اینکه این امکانِ یک شادمانیِ بازگویی‌ناپذیر را بیشتر کند: اتفاقی سوار قطاری شدن و اطمینان از اینکه به موقع راه می‌افتد؛ موفقیت ذهنی در یک، دو، ســـه حرکتِ متوالی، مثلِ ژیمناســـتیک یا رقص؛ برای تغییر نکردن در چشـــم‌اندازی که تغییـــر می‌کند، همراهی با قطعاتی از رویدادها، تداوم‌ها، تعاقب‌ها و بدن‌هایی که شـــادمانه به جنسیت‌شان فروکاسته شده‌اند. قطعاً این کار تاوان سنگینی دارد: شکست‌های نگران‌کننده، توالی نامطلوبی از رویدادها، زیان‌های بدون ســـود، شکســـت‌های نگون‌بار و از همه عذاب‌آورتر تمسخری که این‌ها به بار می‌آورند.

این شـــادمانی محرمانه‌ســـت، همان‌طور که شـــور و شوق ســـینما برای من نیمه‌محرمانه بود. این سرنوشت همجنس‌گرایانه‌ی من است، مردِ جمعیت، نظربازِ ولگردِ یهودی، که چیزی به همراه ندارد جز بدنش و تنها بدنش از او پیروی می‌کند، بدنی که مراقبش نیســـت و همچون وســـیله‌ای دمِ دِست با آن رفتار بی‌ملاحظه‌ای دارد، بدنی مقدر به راه رفتن و خســـته کردن خویش، به پر و خالی کردن خویش، مقدر به ســـکس کردن، و نهایتاً اولین چیزی که شکســـت را می‌پذیرد. از این نظر حقیقت دارد که من شادخوار نیستم، چون به آدم‌هایی که لذت‌هایشان را با شواهد و قرائـــن بازگویی می‌کنند اعتماد ندارم، یـــا حتی بدتر از این آدم‌هایی که از کیشِ لذت‌شان یک ماشـــین جنگی یا یک جلوه‌ی ایدئولوژیک می‌سازند. من به چنین چیزی باور ندارم، یا حتی یک‌جور ابتذال طبقاتی در آن می‌بینم که متعلق به طبقه‌ی

---

۱. (1951) Tomorrow is another day: احتمالاً اشاره به جمله‌ای معروف از رمانِ برباد رفته یا اشاره به فیلمی آمریکایی به همین نام از فلیکس فایست. (م)

من نیست. از سویی دیگر، هیچ چیز به اندازه‌ی خیره‌سریِ همواره شکست‌خورده، سرخورده و انجام‌یافته مرا تحت تأثیر قرار نمی‌دهد، که به‌هرحال هر کدام از ما تلاش می‌کنیم به کمک آن به کمی شادمانی روی زمین دست بیابیم.

در رابطه با خودم باید بگویم که باورش سخت است که من زندگی‌ام را با چه *بی‌توجهی‌ای* گذراندم. هرگز برای چیزی طرح‌ریزی نکردم، هیچ برنامه‌ای برای یا هیچ میلی به چیزی فراتر از محدوده‌ی یک یا دو ماه نداشتم. هرگز. مسائلی که یک زندگی معمولی را به تسخیر خود درمی‌آورند هرگز برای من وجود نداشتند: خرج زندگی را «درآوردن»، ترقی در سلسله مراتب اجتماعی، ازدواج، بچه‌دار شدن، مالک چیزی شدن، با کسی زندگی کردن، آموختنِ رانندگی، همه‌ی اینها حتی پیش از آنکه شانس ظهور داشته باشند در درون نگاتیو تحلیل رفتند. از آنجایی‌که مادرم هرگز در زندگی من دخالت نکرد، هیچ کسی نبود که به او پاسخگو باشم. تنها تصمیمی که در کل زندگی‌ام گرفتم زمانی بود که ***کایه دو سینما*** را ترک کردم. به خودم گفتم: دیگر نمی‌توانم این کار را بکنم، دیگر ادامه نمی‌دهم، هر چه بادا باد. تنها تصمیماتی که تابه‌حال در زندگی‌ام گرفته‌ام کم‌وبیش منفی بودند، مثل استعفا دادن از بخش سینما در ***لیبراسیون*** به فاصله‌ی چند سال بعد. تنها یک تصمیم مثبت وجود دارد و آن هم تصمیمی است از جنسِ «پایانِ مسیر، همه پیاده شوند»: و این تصمیم همان راه‌اندازی مجله‌ی ***ترافیک*** بود. ولی نهایتاً از کشف اینکه قابلیت یک کار **مثبت** را دارم خیلی ذوق‌زده‌ام.

همیشه می‌دانستم که به کارت‌پستال علاقه داری، ولی قبل از کارت‌پستال‌ها و قبل از نوشتار، تصاویر و رنگ‌های کشورها به چشم می‌خورند. این موضوع با این ایده که امروز کل سینمای جهان به سادگی قابلیت مکان‌یابی دارد مرتبط است، با کشورهایی که سینما همچنان در آنجا به وجودش ادامه می‌دهد، چه خوب چه بد، و کشورهایی که سینما در آنها ناپدید شده است. و ما ابزارهای تکنولوژیک لازم برای فراخوانی کل این خاطره‌ی فیلم‌ها را در اختیار داریم.

نقشه، کارت‌پستال یا نقشه‌ی جغرافیا، نسبت به قلمرو مقدم است. نقشه نسبت به تصویرِ سینما مقدم است. نقشه اول است. شاید بهتر باشد از کلمه‌ی دوران کودکی من استفاده کنیم: «اطلس»، «اطلس کوچک» چون امکانِ خریدن اطلسِ

بزرگ را نداشـــتیم. همان‌طور که واژه‌نامه مقدم است و نسبت به کل دیگر کتاب‌ها حق تقدم دارد، یگانه نوشـــتارِ حقیقتاً مقدس که آنچه را روی داده بازگویی می‌کند و آن چیزهایی را که پیشـــاپیش روی داده‌اند نشـــان می‌دهد. قطـــعِ برابرِ تصاویرِ رنگیِ کوچکِ واژه‌نامه‌ی لاروسِ تک‌جلدی مرا به برابری‌خواهیِ دوران دبیرستان برمی‌گرداند. زیرا طلبیدگان بسیارند و برگزیدگان کم[۱]، ولی تنها یک قطع برای تمام چهره‌ها. گویی به موازات کیشِ «مردان بزرگ» قلمروای وجود داشـــت–قلمروی شـــمایل‌نگاری–که طبق آن ناپلئون حق نداشت از مارشال‌هایش چاق‌تر باشد. این درباره‌ی کارت‌پستال‌ها هم صادق است.

هیچ دوره‌ای از زندگی‌ام را به یاد ندارم که با قطعیت ندانم تگوسیگالپا پایتخت هندوراس است یا ویندهوک پایتخت آفریقای جنوب غربی قدیم. حافظه‌ی خوبم در اسامی خاص، زبان‌های خارجی و موقعیت‌های جغرافیایی از **یک** تصویر ناشی می‌شـــود، از یک تک تصویر: تصویرِ جهانِ مسطح[۲]؛ و همچنین از یک ژوئیسانسِ نستوه: نشانه‌ی قراردادی که بین شکل کشور سوئد و کلمه‌ی سوئد پدیدار می‌شود، همواره شکافی بین آنها وجود خواهد داشت و اینکه حتی واقعیتِ رفتن به سوئد نیز چیزی را عوض نخواهد کرد. وقتی بخشـــی از نقشـــه وضعیت مبهمی داشت از خوشحالی سر از پا نمی‌شـــناختم: آیا سار[۳] مستقل بود؟ اگر این‌طور بود خیلی خوشـــحال می‌شدم چون یک کشورِ بیشتر مثل یک جایزه است. در دوبروجا[۴] چه خبر اســـت؟ خوب من مسئولیت آن را پذیرفتم تا دوبروجا را از رومانی جدا کنم، از رنگ کشورِ رومانی روی نقشه، و داستانِ جعلی یک *کشورِ بیشتر* را پیش خودم نگه دارم، کشوری که پایتختش کنستانتسا[۵] باشد.

ایـــن واقعیت را که در دوران کودکی، عاری از تمام ایدئولوژی‌های سیاســـی، طرفدار استقلال الجزایر بودم–شاید دارم اغراق می‌کنم–نتیجه‌ی چنین احساساتی می‌دانم. به نظرم خیلی شگفت‌انگیز بود که الجزایر دیگر روی نقشه آن چیزِ صورتیِ

---

۱. انجیل متی ۲۲:۱۴

۲. اشاره به تصویرِ مسطحِ نقشه‌ی جهان. (م)

۳. Sarre: بخشی از اولینِ جمهوری و اولین امپراتوری فرانسه که اکنون بخشی از آلمان و بلژیک است.

۴. Dobroudja: منطقه‌ای در بالکان که در قرن نوزدهم بین بلغارستان و رومانی تقسیم شد.

5. Constantza

بزرگ متعلق به امپراتوری استعماری فرانسه و آفریقای استوایی فرانسه[۱] و آفریقای غربیِ فرانسه[۲] نباشد. به نظرم طبیعی بود که مردم باید اربابان خانه‌ی خوشان باشند، ولی همچنین ایده‌ی یک کشـــور مستقلِ جدید را دوست داشتم. شاید این کلمه‌ی کوچکِ «*مستقل*» است که اهمیت دارد. همان‌طور که همه‌ی ما در خانواده مستقل بودیم، و دائماً حواس‌مان بود که اجازه ندهیم کسی ما را «تحقیر کند».

بنابراین نقشه‌ها همواره در زندگی من حضور دارند. در خانه‌ی خودم هم یکی دارم، تنها تصویری که روی دیوار چســـبانده‌ام، مال مرکز نقشه‌نگاری IGN. من به هیچ وجه یک کاوشگر یا ماجراجو نیستم: هرگز به کشوری که روی نقشه مشخص نبود نمی‌رفتم. دلوز به من می‌گفت: «شـــما تا آخر دنیا می‌روید تا اطمینان حاصل کنید که آخر دنیا وجود دارد.» آدم می‌رود تا از عدم مادیتِ مرزها و قراردادی بودن نشانه‌ها اطمینان حاصل کند، می‌رود تا وقتی با هواپیما به لحظه‌ی این الحاق نزدیک می‌شـــود بی‌اندازه لذت ببرد، وقتی نقشه همان قلمرو ***است*** و بعلاوه، آن دو قلمرو مثل من نامی دارند!

نسبت اطلس به قلمرو مثل نسبت واژه‌نامه است به زبان، و تو از هر دوی آنها استفاده‌ی خانگی یکسانی می‌کنی: به عنوان وسیله‌ی راهنما.

واژه‌نامه مثل آسمان است، که به تعدادِ ستاره‌ها حاوی نام‌ها است، حافظه‌ی خوبی برای نام‌ها و به‌ویژه برای نام‌های خارجی و چهره‌هایی که شایستگی این را دارند که در آنجا ظاهر شوند. اینکه روزی نام‌ات در واژه‌نامه باشد یک رویایِ اذعان‌نشده اســـت و همچنین وعده‌ی بی‌کرانِ دانش و همبستگی با آثار و عواطف. اینکه کل زندگی‌ات بدانی که آلارکون[۳] *حقیقت مشکوک* را نوشته بود بدون اینکه هرگز آن را خوانده باشـــی، یا بدانی که توروالدسن[۴] یا کانوا[۵] مجسمه‌سازهای مهمی هستند بدون اینکه هرگز با چشـــمان خودت از این موضوع اطمینان یافته باشـــی. عشقی

---

۱. AEF (Afrique équatoriale française): به بخشـــی از مستعمرات فرانسه گفته می‌شد که در محدوده‌ی آفریقای مرکزی واقع شده است و از کنگو تا صحرای بزرگ آفریقا ادامه داشت.

۲. AOF (Afrique occidentale française): فدراســـیونی از مســـتعمرات فرانسه در آفریقا، در برگیرنده‌ی موریتانی، سنگال، سودان، گینه، ساحل عاج، ولتای علیا، دائومی و نیجر بود.

۳. Juan Ruíz de Alarcón: نویسنده‌ی اسپانیایی قرن هفدهم

۴. Bertel Thorvaldsen: مجسمه‌ساز دانمارکی قرن هجده و نوزده

۵. Antonio Canova: مجسمه‌ساز ایتالیایی قرن هجده و نوزده

افلاطونی به آسمان پرستاره.

مسلماً پیش از نامیدن مسئله بر سر دیدن است.

همـــواره. نام تقدم دارد. چیزی که می‌بینیم نام اســـت. باید اطمینان حاصل کرد که چیزی به این نام پاسخ بدهد و بگوید «حاضر.» همه‌ی سینه‌فیل‌ها این عادتِ بد را دارند که هرگز آنها را ترک نمی‌کند: عادتِ بدِ لیست درست کردن. اگر من لیستی درست می‌کنم، برای این است که خودم را از این واقعیت که در آن لیست حضور ندارم یا این واقعیت که دورانِ کودکی‌ام را با ترس از اینکه اســـمم در لیست ***نباشد*** سپری کردم، مبرا کنم. هر چیزی باید به نام خودش پاسخ می‌داد–کشورها، شهرها، افراد، آثار–برای اینکه بتوان به ســـراغ آنها رفت و از وجودشـــان اطمینان حاصل کرد. زندگی به همین شـــکل پیش می‌رود و اینکه نهایتاً متوجه می‌شوی که خیلی ناآگاهی، به استثنای اینکه، از یک آستانه‌ی مشخصی به بعد دیگر کسی دانشِ ما را، واقعیت انضمامیِ این دانش را، خودســـتایی و لاف و گزاف‌مان را و جنونی را که این دانش بازنمایی می‌کند، و به طور کلی این میلِ به حفظ یک رابطه‌ی شـــخصی و صمیمـــی با تمام آثارِ موجود در این موزه‌ی خیالی را زیر ســـوأل نمی‌برد. مثل نگهبانـــی که با آنچه که از آن محافظت می‌کند *و با آنچه که از او حفاظت می‌کند، زندگی می‌کند.*

این ایده‌ی لیست درست کردن مشخصه‌ی بارزِ آدم وسواسی است، که همواره نگران این است که نامی یا فیلمی از سیاهه‌اش جا بماند.

دقیقاً به همین دلیل اســـت که پیشگفتارم را با این جمله‌ی «فهرستِ فیلم‌هایی که هرگز ندیده‌ام ...» آغاز کردم، شـــیوه‌ی کبرفروشانه‌ای برای بند را به آب دادن. چه بندی؟ اینکـــه این امر اهمیتی ندارد و به محض اینکه عنوانی پدیدار می‌شـــود و فیلمی به آن عنوان پاسخ می‌دهد، ما در نهایت–و این یکی از آیرونی‌های کوچک زندگی‌ســـت–آن را می‌بینیم. به‌هرحال، فیلمی که امروز بیش از همه به آن ارجاع دادم–یعنی *فیلمِ* ***شب شکارچی***–نسبتاً دیرتر آن را دیدم و برگزیدم.

برای اینکه برگردیم به کارت‌پستال‌ها، همیشه این ایده‌ی به چنگ آوردن ارزش مصرفِ آنها مطرح است، اینکه از کارت‌پستال به عنوان وسیله‌ای برای فرستادن پیام‌های کوتاهِ

رمزگذاری شده به دوستان استفاده کنی، نشانه‌هایی که معنی‌شان شاید این باشد: «من آنجا بودم، به فکر تو بودم، خوب این تنها چیزیست که اینجا و اکنون می‌خواستم به تو بگویم.» یک شکلی از دندی‌ایسم[1] در آن وجود دارد که پشتِ میل به سهیم کردنِ دوستانِ خود در یک تجربه پنهان شده است.

پس از نقشه، کارت‌پستال تنها تصویر ممکن برای من بود. همیشه برای همه کارت‌پستال می‌فرستادم، به ترتیب مطابق با عشق‌ها، دوستی‌ها و وفاداری‌هایی که داشتم. در نهایت فهمیدم که صرفاً داشتم آنها را برای خودم می‌فرستادم، به واسطه‌ی مادرم که از همان اولین سفرهایم عادت کرد تا از طریق یک کارت‌پستال از بابت من «خاطرجمع» باشد. و در نهایت کارش به اینجا رسید که به *صندوق امانات* سینمایی نسبتاً درخودمانده[2] بدل شود که من با تکه‌های مقوا، تمبرهای رنگارنگ و آن آدرس خانه‌ی مادری که در طول این سی سال عوض نشد، ساخته بودم. یک روز که تصور خیلی مغشوشی از توالیِ گاه‌شمارانه‌ی زندگی‌ام داشتم، فهمیدم که تنها خطی که می‌توانستم برای مشخص کردنِ توالیِ سال به سالِ زندگی‌ام ترسیم کنم، چیزی در حدودِ هزار و پانصد کارت‌پستالی بود که برای مادرم فرستاده بودم، که عادت داشت آنها را روی اسباب و اثاث‌های خانه جلوی دید بگذارد تا به محض برگشتن‌ام آنها را پیدا کنم و کنار کارت‌پستال‌های قبلی بگذارم. این روزها خیلی از این واقعیت غمگینم که کارت‌پستال-مثل سینما-در حال ناپدید شدن است. اخیراً به لیون رفته بودم و به محض اینکه در ایستگاه پِراش[3] پیاده شدم سعی کردم چندتا کارت‌پستال پیدا کنم و بفرستم. ولی روی همه‌ی آنها کلمه‌ی بزرگ لیون نوشته شده بود، با قطع‌هایی زشت و زننده و زلم‌زیمبوهای خلاقانه که جزو کالاهای «شیک و *ارزان*» امروز محسوب می‌شوند، و فهمیدم که کارت‌پستالِ ***من***، کارتی که من دوست دارم، با تصاویری از نمایِ هوایی، کلیسای جامع یا بازار بدون نوشته‌ای رویِ آن، دیگر وجود ندارد. چیزی که دیگر وجود ندارد، نمونه‌برداریِ خیالی از گوشه‌ای از یک چشم‌انداز است که به یک تصویر بدل می‌شود، تصویری که روی پیش‌خوان مغازه‌ی لوازم تحریر و در مغازه‌ی سیگارفروشی ریزریز

1. dandyism
2. autistic
3. Perrache

می‌شـــود، به نزدیک من می‌آید و به پای من می‌افتد. روی این تصویر نباید چیزی نوشت، یا امضا کرد یا حروف اول اسم خود را درج کرد یا مهر و تمبری روی آن زد؛ این تصویر باید شـــبیه برگی مرده از درختانِ یک چشم‌اندازِ ناشناخته باشد. با این حال آنچه رخ می‌دهد این اســـت: همان‌طور که «سینمای فیلم‌شده[۱]،» و بیش–نشان‌گذاری‌شده و بیش–دلالتی وجود دارد، «کارت‌پستال‌های پُستالیزه» نیز وجود دارند که مرا از فانتزی‌ای محروم می‌کنند که باعث می‌شـــد کلِ عمرم را در تمامیِ جهات به دنبالِ کلکسیونِ عکس‌هایی فوری که برهانی است بر وجود من، بدوم.

یک‌جور مباهات در فرســـتادن کارت‌پستال هست: یک وجهِ «من اینجا هستم، شـــما نیستید، ولی ما همچنان دوستیم»؛ و یک وجهِ «در آخر دنیا من وجود دارم،» «من در شانگهای هستم انگار که تاکنون همین‌جا زندگی می‌کردم.» و همچنین یک چیز دیگر در فرســـتادن کارت‌پستال هست که نهایتاً تا حدی سیاسی است، اینکه کارت‌پســـتال محصول یک تولیدی تجاری محقر و گمنام اســـت که به هیچ وجه قصد تولید هنر ندارد.، و در این تولیدی‌ها تصویرِ جهان از بطنِ مردم–آن‌هم توسط فقیرترین و تباه‌شده‌ترینِ آنها–و استعداد آنها در تولید تصاویر رسمی و خام از شهر و طبیعت اطراف شهرشـــان تأمین می‌شود. اگر صادقانه بگویم عکس همواره برای من *ابژه‌ی بادِ* غایی بود. با این حال سعی می‌کردم خودم عکس بگیرم ولی این کار آن‌قـــدر مرا مضطرب می‌کرد که حتی ســـاده‌ترین عکس‌ها را هم خراب می‌کردم. تنها پس از رفتن به ***لیبراسیون*** و کار کردن با فرانسواز اوگیه[۲] و دوپاردون[۳]، پِرِس[۴]،

---

۱. cinéma filmé (filmed cinema): اصطلاحی است که برای اولین بار توسط ژان–کلود بیِه‌ت استفاده شد و دنه در نقد فیلم ***انجمن پنبه*** (۱۹۸۴) ساخته‌ی فرانسیس فورد کاپولا در توضیح آن می‌نویسد: «سینمای فیلم‌شده نه کپی و نه تقلیدِ فیلم‌های قدیمی است، بلکه بیشتر به نوعی خواندن آنهاست. فیلم‌سازهایی که در دانشگاه‌ها تربیت شـــده‌اند یاد گرفته‌اند که فیلم‌های محبوب‌شان را جلوه به جلوه بخوانند. تلویزیون برای آنها نه امکان دوباره دیدن فیلم‌ها بلکه دوباره خواندن آنها را فراهم کرد ... کاپولا برخلاف فیلم‌سازان کلاسیک که به روابط بین شخصیت‌ها علاقه‌مند بودند و در نتیجه باید به فاصله‌ی بین آنها یعنی به میزانسن فکر می‌کردند، تنها به روابط بین شـــخصیت و تماشاگر علاقه‌مند است و میزانسن برای او تنها مدیریتِ ایما و اشاره‌هایی است که به تماشاگر داده می‌شود ...» (م)

۲. Françoise Huguier

۳. Depardon

۴. Peress

لامبـــور[1] یا وینک[2] و دیدن کارِ عکاس‌های واقعی بود که من به تدریج نســـبت به این ابژه‌ی خاصِ هراس‌ام-یعنی عکس-احساس احترام کردم. مسئله همیشه همان داستانِ قدیمی است، داســـتانِ ***کاپو***، احساسِ اینکه *گرفتن* یک عکس بیش از هر چیز یک‌جور «گرفتن،» دزدیدن و اخاذی است، مسئله‌ای که بیش‌تر اوقات حقیقت دارد-کافی‌ســـت نگاهی به عکس‌های روزنامه‌ها و مجلات بیاندازید. قبلاً در این مورد تا حدودی سنت‌شکنی می‌کردم و حتی در ***کایه دو سینما*** تقریباً به راحتی از عکس‌های فیلم‌ها استفاده می‌کردم.

در دوران چپ‌گرایی این انزجار در برابرِ غارتِ عکاســـانه کمابیش دلیلی برای نفرتِ فی‌نفسه از آن بود. اواخر سال ۱۹۶۸ در یک ایستگاه قطار درب و داغون در هند منتظر قطار بودم و در شـــرایطی بودم که اگر کسی از گداها عکس می‌گرفت می‌کشتمش. مخصوصاً اینکه لاغر و تکیده بودم، با چهره‌ای پوسته‌پوسته، موهایی بلند و یک *کورتای*[3] محلی زیبا: با خود هندی‌ها مو نمی‌زدم و دیری نمی‌پایست که خودم نیز به یک گدا بدل شوم. دو توریست فرانسوی آنجا بودند، یک زوج فربه که بلند بلند حرف می‌زدند و همان لحظه نفرتم را برانگیختند. یک پسربچه‌ی واکسی آنجا بود که آنها می‌خواستند ازش عکس بگیرند و من عمداً با حالتی متعصب مابین آنها ایســـتادم تا نتوانند از او عکس بگیرند. یادم هست که در نهایت یکی از آنها با آشفتگی گفت «نمی‌توانم عکسش را بگیرم چون این یاروی قدبلند همه‌اش سر راه است» و بی‌خیال عکس شـــدند. هندی قدبلند من بودم و از این موضوع ذوق‌زده بودم. نمی‌خواستم آن پسربچه از یک آلبوم عکس سردربیاورد، و حقیقت این است که او را برای خودم می‌خواستم.

ما عکس فقرا را نمی‌گیریم تا نگاه خیره‌ی خودمان یا جلوه‌های زیبایی‌شناسانه‌مان را به آن بیافزاییم، ما *نزدِ آنها* می‌رویم و عکس‌ها و کارت‌پستال‌های‌شان را می‌خریم، تا به صنایع دستی آنها کمک کنیم-هرچقدر که این کمک ناچیز باشد-و آنها را به عنوان نشانه‌هایی از زندگی برای دوستان‌مان می‌فرستیم، همچون نامه‌هایی که درون بطری گذاشـــته و به دریا می‌اندازیم. گاهی اوقات این کار دشوار است چون ما در

1. Lambours
2. Vink

۳. Kurta: لباس محلی هندی

دورانِ فرهنگ کارت‌پســـتال زندگی نمی‌کنیم، مثلاً ده سال بعد که به هند رفتم از اینکه همان کارت‌پستالِ دهلیِ قدیم را پیدا کردم و برای بار دوم فرستادمش، که البته کمی نازک و بی‌دوام و تار بود، خیلی احساساتی شدم. به مقاومتِ بی‌اعتنا و متواضع آن اســـتودیو فکر کردم که همچنان به تولیـــد این تصاویر کوچک ادامه می‌داد. در نهایت اینکه کارت‌پستال جان می‌دهد برای پیام‌های رمزگذاری شده یا برای اطلاع دادن به دیگران مبنی بر اینکه علاقه‌مندیم تا با آنها چنین یا چنان عهدی ببندیم. این وجه *منحرفانه‌ی* کارت‌پستال است: باید قابلیت این را داشته باشد که هم پست‌چی و هم گیرنده بتوانند آن را بخوانند و هرکدام از آنها چیز متفاوتی از آن بفهمند. این تصاویر باید به طور رازآمیزی از خود واقعیت می‌آمدند، ساده و بدون جاروجنجال، و حتی به مکانِ ارتباطات خصوصی بدل می‌شدند. کارت‌پستال همزمان یک‌جور احترام به واقعیت است از خلال واضح‌ترین تصاویرش و یک‌جور کدرسازی این وضوحِ کاذب نزدِ همه برای من–برای «ما». این تردستی همواره مرا مسحور می‌کرد و تا به آخر بـــا علم کامل بر واقعیتِ آن در انجام آن مبادرت می‌کنم. این موضوع همان چیزی است که مرا به سمت سینما هل داد–به سمت سینمای عامه‌پسند.

این امر استعاره‌ای از سینما نیز اســـت: همه‌چیز می‌تواند توسط همه دیده شود، جز اینکه آنهایی که مشتاقِ آن هستند می‌توانند چیزهای بیشتری در آن ببینند. آنچه از اینجا به بعد جالب اســـت این است که چطور یک ماتریکس ساخته می‌شود، نه ماتریکس سیاســـی بلکه عاطفی، ایدئولوژیک و اخلاقی، که در آن تصاویرِ از پایین در برابر این زبان رمزگذاری‌شـــده، این امر دیداریِ تحمیل شده یا دریغ‌شده توسط جهانِ غرب مقاومت می‌کنند.

زیباترین کارت‌پســـتال‌ها مشخصاً آنهایی‌اند که در آنها گویا زیبایی نه طراحی‌شده اســـت و نه نتیجه‌ی اراده‌ی یک فرد است. می‌گویم «گویا» چون اگر مجبور باشم می‌توانم–این ایده هرازگاهی به ذهنم می‌رسد ولی حقیقتاً ایده‌ای منحرفانه است–با انواع مختلف نماها، ســـبک قاب‌بندی‌ها و تولیدکنندگان اصلی کارت‌پســـتال یک «سیاست مولف» برای کارت‌پستال بنا کنم. آیا این کاری نبود که پذیرفتیم با سینمای آمریکا بکنیم؟

من تقریباً موقعی در آستانه‌ی فاجعه بودم که کارت‌پستال، این بند نافِ *مخفیِ*

عجیب و غریب، دیگر پیدا نمی‌شـــد. چرا باید سفر می‌رفتم وقتی در طول مسیرم به هیچ تصویری برنمی‌خوردم؟ یک ســـال هفته‌ای را در ترینیداد[۱] گذراندم چون این جزیره مرا مســـحورِ خود کرده بود. هفته‌ی بدشگونی بود، از هتل بیزار بودم، به هیچ‌وجه با کســـی حرف نمی‌زدم و با بدخلقی پرسه می‌زدم. خلاصه سفری که تنها من می‌توانم بروم. اولین چیز به محض رســـیدن: کارت‌پستال‌ها کجا هستند؟ نمی‌توانم پیدایشان کنم. با خودم فکر کردم: من از اینجا می‌روم، کلکسیونم خراب شـــد و کلماتِ بندر اسپانیا[۲]، بخش ترینیداد و توباگو را کم خواهد داشت. و بعد، در یک داروخانه‌ی بزرگ و شـــلخته که توسط سرخ‌پوست‌ها اداره می‌شد، کپه‌ی کوچکی از کارت‌پســـتال‌های نامرتبی پیدا کردم و همه را یکجا قاپیدم، بیش‌تر از آن چیزی بود که می‌خواســـتم. از آن لحظه به بعد کم‌کم توانســـتم بندر اسپانیا را ببینم. گاهی اوقات حتی بازدیدِ شـــهر را با تماشـــایِ کارت‌پستال مکانی که در آن بودم شـــروع می‌کردم، پیش از آنکه با مدل واقعی آن مواجه شوم! به نظرم آدم‌های مشـــابهِ من همه‌چیز را برعکس انجام می‌دهند: آنها کارشان را با *دیدنِ زبان* شروع می‌کنند و سپس، اندک اندک، شروع می‌کنند به *حرف زدن از طریق تصاویر*. روشِ به‌خصوصی برای «یکی شـــدن» با سینما وجود دارد که از همان ابتدا خودش را به این شیوه سرِ هم می‌کند.

کارت‌پستال یک نمونه‌برداریِ فوری نیست؛ کارت‌پستال یک میزانسن ناشناخته عرضه می‌کند، یک زاویه‌ی دیدِ استاندارد. لذت تو مبتنی است بر بازی با این پیشا-میزانسن، طعنه‌زدن به کمکِ آن، یا حضور در آن نما.

من همیشـــه نمای کلی از شـــهر را ترجیح می‌دهم. نماهایی از توکیو هست که از هتل‌های بزرگِ منطقه‌ی شینجوکو[۳] گرفته شده‌اند که به همان اندازه‌ی دیدنِ واقعی برایم لذت‌بخشند.

امروزه ما از تصویر-کارت‌پستال به تصویرسازی عبور کرده‌ایم.

بـــه گمانم از تصویرســـازی متنفرم. در دوران کودکی‌ام هرگـــز تصاویر زیادی در

---

۱. Trinidad: بزرگترین جزیره‌ی کشور ترینیداد و توباگو و جنوبی‌ترین جزیره‌ی دریای کارائیب

۲. Port of Spain: پایتخت ترینیداد و توباگو

3. Shinjuku

خانه‌ی ما وجود نداشـــت جز همان دو فرهنگ‌نامه‌ی آشنا–فرهنگ پزشکی (جلد آبی) و فرهنگ آشـــپزی (جلد ســـرخ)–که به یک اندازه وحشت‌آور بودند و بوی جوهر می‌دادند، بعلاوه‌ی آن تصاویر تحقیرآمیزِ کتاب‌های توضیح‌المسائل، تصاویر سپیدآجی، سبز و آبی رنگِ مجله‌های ورزشی موقع تور دو فرانس و تصاویرِ تَن‌تَن که زمانی آنها را با ولعِ تمام مرور می‌کردم، که یعنی بدون اینکه بدانم عاشق سینما بودم–هنـــرِ پیوندزدن–که همان موقع بـــرای اِرژه[۱] و مهم‌تر از همه ژاکوب[۲] عامل تعیین‌کننده بود. ولی هرگز ذوقی برای تصاویر زیبا نداشتم.

بهتر است از ابتدا شروع کنیم: خُب، عشق تو به سینما چه موقعی شروع شد؟

من خیلی زود به ســـینما رفتم. سالن ســـینما کمی پایینِ خانه‌مان در نپش خیابان بود. ســـینماهای زیادی در محله‌ی ما بودند که همه‌ی آنها اکنون ناپدید شده‌اند: لو سینه‌فون سنت–آنتوان[۳]، لو سیرانو–روکت[۴]، لو گومون–ولتر[۵]، لو لوکس–باستیل[۶]، لو رویال وَریت[۷]، لو مجیک[۸]، لارتیستیک–ولتر[۹]. مادرم و خاله‌ام عاشق سینما بودند و آن روحیه‌ی شادشـــان را به یاد دارم که «در آخریـــن لحظه تصمیم می‌گرفتند» شســـتنِ ظرف‌ها و کارهایشان را به بعد موکول کنند و بعد فوراً خودمان را جلوی ســـینما می‌رساندیم، مردد که کدام فیلم را ببینیم، طوری که نزدیک بود تنها سانسِ شـــب را از دست بدهیم، سانسِ ســـاعت ۹، همراه با آن وحشت‌های *واقعی‌اش*–«جذابیت‌هایی» که در کتاب ***لا رامپ*** درباره‌ی آنها صحبت کرده‌ام.

ســـینما بیش از هر چیز یک امر ***طبیعی*** بود. من فیلم می‌دیدم و آنها را دوست داشتم و فکر نمی‌کنم که این فیلم‌ها روی من بیشتر از دیگر بچه‌های آن دوران تاثیر می‌گذاشتند. مادرم به‌خاطر من مجبور بود کلی فیلم ایتالیایی «شنل و شمشیر» ببیند. همان‌طور که من هم مجبور بودم کلی فیلم ملودرام ببینم که آنها هم به احتمالِ زیاد

---

۱. Hergé: کارتونیست بلژیکی و پدیدآورنده‌ی مجموعه‌ی تن‌تن

۲. Edgar Pierre Jacobs: پدیدآورنده‌ی مجموعه‌ی بلیک و مورتیمر

3. Cinephone Saint-Antoine
4. Cyrano-Roquette
5. Gaumont-Voltaire
6. Lux-Bastille
7. Royal Varietes
8. Magic
9. Artistic Voltaire

ایتالیایـــی بودند. اعتقاد[1] حاکم در خانه‌ی ما به این صورت بود: فیلم‌هایی ایتالیایی خیلی زیبا هســـتند ولی غمگین‌اند. اما ما این غمگینی کاملاً ســـاختگی را دوست داشتیم.

تولد حقیقی در سینما-که اصلاً چیزِ پیش‌پا افتاده‌ای نیست-تقریباً آگاهانه است. این تولد نتیجه‌ی اتصالِ بین افســـانه‌ی پدر و اولیـــن مواجهه با واقعیتِ تصویریِ اردوگاه‌ها در دهه‌ی ۱۹۵۰ بود. تصویری که در نهایت نسبت به دیگر تصاویر حق تقدم دارد. ســـینه‌فیلیِ من *برنامه‌ریزی* شده بود و آگاهی‌ای که نسبت به آن داشتم خیلی آشـــکارا توسط دوران جلد زردِ ***کایه دو سینما*** و آنری آَژل تقویت شده بود. ولی حقیقتاً نه سینه‌فیلیِ از نوعِ «*وقتی زندگی را دوست داریم به سینما می‌رویم*[2]» که حتی همین امـــروز هم به نظرم نخ‌نما و کاذب اســـت. درهرصورت مخدری قوی‌تر از مخدرهای دیگر بود.

نهایتاً این موضوع نباید فراموش شـــود که این برنامه‌ریزی توسطِ صدا، صدای انســـان، انجام شده بود. به من گفته بودند که پدرم در بخش «همزمان‌سازی دوبله» کار می‌کرد، کلمه‌ای که از همان ابتدا آن را بلد بودم. بدن او یک چیز بود و صدایش یـــک چیز دیگر: خیلی عجیب بود. علاوه بر این، رادیو خیلی پیش‌تر از تلویزیون وجود داشـــت و فکر می‌کنم که فرهنگِ ابتداییِ من برپایه‌ی رادیوی دهه‌ی ۱۹۵۰ بود، با برنامه‌هایی چون زیرشیروانیِ مونمارت[3]، سرگرمی‌های بانوان و دوشیزگان[4] ، مسیرِ مسابقه[5]، موسیو شامپاین[6]، زپی مکس[7]، *Signé Furax*، تئاتر اومو[8].

به‌هرحال این صداست که مهم است. صداست که بازگویی می‌کند، که می‌گوید این اتفاق افتاد، که ما فیلمی دیدیم و این فیلم فلان چیز را نشان می‌دهد. سر نهار یکشـــنبه‌ها مادرم فیلمی را که آن هفته باهم دیـــده بودیم برای مادربزرگم تعریف

---

1. doxa

۲. ارجاع به فیلم کالکتیو ســـینه‌اتیک به نام ***وقتی زندگی را دوست داریم به سینما می‌رویم*** ساخته شده در سال ۱۹۷۵، که فیلمنامه‌ی آن در سال ۱۹۷۴ در مجله‌ی سینه‌اتیک چاپ شد. (م)

3. Grenier de Montmartre
4. Le Passe-temps des dames et demoiselles
5. la route du Tour
6. Monsieur Champagne
7. Zappy Max
8. le theater Omo

می‌کرد. به نظرم او به طرز محشـــری تعریفـــش می‌کرد. گوش دادن به او به همان اندازه‌ی دوباره دیدن فیلم لذت‌بخش بود.

این تصویر پیشـــاپیش با صدای تفسیر یا پژواک مضاعف شده است: چیزی که تقریباً می‌توانیم به یک معنا آن را انتقادی بنامیم.

سینما تکنیک پخشِ تصاویر نیست، سینما هنر *نمایش* است، و نمایش یک ژست اســـت، ژستی که مستلزم نگاه کردن و تماشا است. بدون این ژست تنها چیزی که باقی می‌ماند تصویرسازی اســـت. ولی اگر چیزی نمایش داده می‌شود *باید* کسی مسئولیتِ دریافتِ آن را بر عهده بگیرد. مسلماً راه‌های دیگری برای گذرانِ زندگی با ســـینما وجود دارد ولی این شـــیوه‌ای بود که من زندگی‌ام را با آن گذراندم. این شـــیوه‌ی من خیلی شبیه تنیس اســـت، یعنی برپایه‌ی این ایده که *برنگرداندن* سِرو رسوایی به بار می‌آورد. من هرگز سِروزَنِ بزرگی نبودم، ولی معتقدم که مثل جیمی کانِرز[1] سِروبرگردانِ خوبی بودم.

چطور می‌توانیم این دو گزاره‌ی تقریباً متناقض را حداقل در ظاهر باهم سازگار کنیم: ســـینما جهانی را وعده می‌دهد (چرا یک جهانِ بهتر نه؟)، و اولین تصاویر، تصاویر نخستین، تصاویر کمپ‌ها هستند. آیا این گزاره یک خط سیر اخلاقی را مقرر نمی‌کند؟ آیا برای دیگر افراد این رابطه با ســـینما می‌تواند از خلال یک پیکربندی متفاوت زاده شود؟

وعده‌ی جهانی که با یک فاجعه شروع می‌شود متناقض نیست. گاهی اوقات فکر می‌کنم که نسل من تنها نسلی است که غیرقابل قبول بودن، پست و ناشایست بودنِ نژادپرستی را تا ابد به ارث برده است. به شیوه‌ای چنان مطلق که در واکنش به آن نوعی سرخوشـــی ناشی از سوگواری، یا در سوگواری، و همین‌طور تمایلی باطنی به *نظریه‌ی لوح سفید*[2] خلق کرد، به این صورت که «خُب، بدترین چیز اتفاق افتاد، اکنون کافیست که هیچ‌وقت فراموش‌اش نکنیم تا دیگر اتفاق نیافتد.»

---

۱. Jimmy Connors: تنیس‌باز آمریکایی، رکوردار بیشترین قهرمانی در تاریخ مسابقات تنیس

۲. tabula rasa: ایده‌ای معرفت شناختی که بر این باور است که افراد بدون محتوای ذهنی متولد می‌شوند و بنابراین تمام دانش از تجربه یا ادراک حاصل می‌شود. (م)

خیلی از فیلم‌سازانی که تو ازشان دفاع می‌کنی هرگز دست از یادآوری آن برنمی‌دارند، مخصوصاً استروب و اوییه.

البته. موج نویی‌ها تنها پانزده سال از من بزرگ‌ترند. آنها هم در دوران کودکی در معرض چیز مشابهی بودند. برای استروب و اوییه این موضوع کل کار و زندگی‌شان است. یعنی یادآوریِ اینکه از یک سو این موضوع نباید فراموش شود، و از سوی دیگر نباید بازسازی شود. چون در حال حاضر همه‌چیز روی یک جور برهم‌نگاره نوشته شده است که ردپاها، شواهد، زخم‌ها و نشانه‌ها را حفظ می‌کند: آنی که «اعتبار می‌بخشد.» هربار که درونمایه‌ی *مقاومت* سرِ راه زندگی‌ام ظاهر می‌شد، دوباره با استروب و اوییه مواجه می‌شدم. مثل زمانی که با ضربه‌ی پاشنه به کف دریا، به سطح آب برمی‌گردیم تا بتوانیم نفس بکشیم. با این حال، این همانندسازیِ سینما با ایده‌ی «مقاومت» عجیب است.

یک بخشِ کامل از سینمای فرانسه وجود دارد، بخشِ قبل از شروع موج نو، که تو خیلی نسبت به آن احساس دوری می‌کنی. چرا این چنین از آن هراسناکی؟

با اینکه سعی کردم آن را دور بزنم، ولی پیش از بدل شدن به یک سینه‌فیل حرفه‌ای، باید با بدن‌ها و صداهای بازیگران فرانسوی همذات‌پنداری می‌کردم. مادربزرگم که همیشه مردان زشت را ارج می‌نهاد، عادت داشت به هنگام حرف زدن از میشل سیمون که آن موقع هنوز زنده بود–یا اَری بور[1] که آن موقع مُرده بود و من او را خیلی دیرتر در فیلم‌های موریس تورنر[2] کشف کردم و دیگر برای من به «اریبور»[3] بدل شده بود–خاطرنشان کند که تا چه حد این بازیگران چاق و اندکی غول‌پیکر و اتفاقاً نه چندان اغواگر، در عین حال بازیگرانی استثنایی بودند. تمام این چیزهای درست به کنار، ولی مطمئن نیستم که بین زشتی و استعداد آنها ارتباطی نگذاشته باشم، انگار که این دو همراهِ هم‌اند. مثلاً زشتی موضوع بی‌شرمانه‌ی بسیاری از فیلم‌های فرناندل[4] بود. امروز می‌توانم این جمله را این‌طور بگویم: بازیگران

1. Harry baur
2. Maurice Tourneur
3. aribor
۴. Fernandel: بازیگر و کمدینِ سینمای کلاسیک فرانسه که از جمله در چندین فیلم مارسل پانیول بازی کرده است. (م)

فرانسوی بازیگران بزرگی هستند اما به لحاظ جنسی ناامیدکننده‌اند. چند وقت پیش داشتم فیلم خیابانِ لِستراپاد[1] ساخته‌ی ژاک بکر را در تلویزیون می‌دیدم. بکر را زیاد نمی‌شناسم و از این موضوع کمی شرمسارم، چرا که دقیقاً همان زمانی که من دوران کودکی‌ام را پشت سر می‌گذاشتم، او احتمالاً *تنها* فیلم‌سازی بود که عاشق بازیگران جوانِ فرانسوی آن دوران بود، مردان جوانی چون دانیل ژِلَن[2] و لویی ژوردان[3] و زنان جوانی چون آن ورنون[4] که درست در سنی بودند که بتوانند اولین ستاره‌های جوانِ پس از جنگ باشد. خوب به هر صورت این اتفاق نیافتاد. نمی‌دانم چه اتفاقی افتاد ولی ده سال بعد، قبل از موج نو، چهره‌های پرتکرار سینمای فرانسه دوباره همان *هیولاهای مقدس* دوران بین دو جنگ بودند: فرناندل، گابن، فرنِه[5]، براسور[6]، نوئل-نوئل[7]. در حدی که سینمای فرانسه به کودکی فرانسوی مثل من *پدربزرگ/مادربزرگ‌هایش* را پیشکش می‌کرد؛ آنها فوق‌العاده بودند ولی کمی عبوس و شدیداً ضدِ-جوان. باید عاشق آن چیزی می‌شدیم که آنها به واسطه‌ی آن عاشق ما نبودند! اخیراً هنگام تماشای یکی از فیلم-ستاره‌های آن دوران، ***مردی با کلیدهای طلایی***[8]، از میزانِ نفرتی که به افتخار فرسنیِ سالخورده از آن تراوش می‌کرد حیرت‌زده شده بودم، فیلمی که در آن همه‌ی جوانان همچون پسران حقیرِ پدرانِ بی‌بُته تصویر شده‌اند. پس چه بلایی سر ژِلَن‌ها، اوکلِرها[9]، پِلگرَن‌ها[10]، پریه‌ها[11] و بقیه‌ی آن آدم‌ها آمد؟ آنها مناسبِ آن جایگاه نبودند، نقش‌های دوم بازی می‌کردند، یا در تئاتر و جاهای دیگر بودند. والدین‌شان جایگزین آنها شدند. نمی‌توانم در بطنِ این جریان به چیزی جز استمرارِ دورانِ ویشی فکر کنم، نیرنگِ یک نسل، سماجتِ یک فرانسه‌ی پیر، عمیقاً بی‌کفایت، تا حدی که موج نویی‌ها نیازی نداشتند تا همان

---

1. Rue de l'Estrapade
2. Daniel Gélin
3. Louis Jourdan
4. Anne Vernon
5. Pierre Fresnay
6. Pierre Brasseur
7. Noël-Noël

۸ L'Homme aux clés d'or (1956): فیلمی از لئو ژوانون

9. Auclairs
10. Pellegrins
11. François Périer

ابتدایِ کار زبان سینما را زیر و رو کند: صرفِ استفاده از بازیگرانی که هم‌سن خودشان بودند، برژیت باردو و ژان پل بلموندو، کافی بود تا سینما را منفجر کند.

یک کودک ۱۰ ساله چطور می‌توانست با میشل سیمون هم‌ذات‌پنداری کند- مگر اینکه کودک «بدی» باشد-که زشت ولی درعین حال فوق‌العاده بود؟ البته که ژان گابن، بمبِ سکسِ قدیم با موهای مایل به سفید روی شقیقه‌اش، هنوز حضور داشت، ولی برای من گابن تقریباً فیگورِ تمام‌عیارِ آنتی-اروتیک بود، و فقط در دو یا سه نقش دوستش دارم: ***مردِ محبوبِ زنان***[۱] و ***لذت***[۲].

باید اعتراف کنم که در میانِ آن جماعتِ فرانسوی چیزی بابِ دلِ من وجود نداشت؛ چیزی که حاکی از میل باشد. از میانِ نام‌هایی که بالای پوسترها نوشته می‌شدند، نقش‌های دوم را ترجیح می‌دادم، همواره در کنارِ *بازندگان*. ولی با ژرار فیلیپ[۳] صدای قیژقیژِ کف‌پوش چوبی را شنیدم، صدای یک جعلقِ کوچک‌اندام، و کاملاً مطمئن بودم که در مسابقه‌ی مچ‌اندازیِ فرانسه-آمریکا ما شروع خوبی نداشتیم و اگر کسی فیلم ***اسکاراموش***[۴] را می‌دید از تعلق به کشورِ ***فن‌فن لا تولیپ***[۵] احساس شرم می‌کرد. این احساسِ مبهمِ خفت‌آوری که من بی‌شک نسبت به کشورم تجربه کردم، اکنون شدیدتر از پیش دوباره به سراغم می‌آید. از آن لحظه‌ای که پل تووییه[۶] تبرئه شد، دیگر به گمانم این حرفم اغراق‌آمیز نیست. تا ابد چیزی *آشتی‌ناپذیر* در این باره باقی خواهد ماند.

به همین دلیل است که سینه‌فیل شدن، آن هم به این شیوه‌ی خیلی آگاهانه، به معنای هم‌ذات‌پنداری با چیزی دیگر بود. این واقعیت که کسی پشت دوربین حضور دارد، چه این کَس یک مرد باشد، چه یک مولف، و در نهایت یک پدر. این موضوع به من امکان داد تا چندان با مسئله‌ی بازیگر مواجه نشوم، انگار که راجع به این مسئله یک بار برای همیشه تصمیم‌گیری گرفته شده بود و واقعاً هم این تصمیم

---

۱. Gueule d'amour (1937): فیلمی از ژان گرمیون

۲. Le Plaisir (1952): فیلمی از مَکس اُفولس

۳. Gérard Philipe

۴. Scaramouche (1952): فیلمی آمریکایی ساخته‌ی جورج سیدنی

۵. Fanfan la Tulipe (1952): فیلمی فرانسوی ساخته‌ی کریستین ژاک با بازی ژرار فیلیپ

۶. Paul Touvier: مسئول سازمان اطلاعات در دورانِ حکومت ویشی و همدست نازی‌ها که در سال ۱۹۹۱ به طور موقت مشروط از زندان آزاد شد ولی پس از مرگ دنه به حبس ابد محکوم شد.

گرفته شـــده بود. کافی بود در دهه‌ی ۱۹۵۰ نگاهـــی بکنیم به کری گرانت، جیمز استورات، رابرت رایان و هنری فوندا، که موهای شقیقه‌شان رو به سفیدی گذاشته بـــود، تا بفهمیم کـــه جذبه پیشِ آنها بود، که اغوا و میل به ربوده شـــدن آنجا بود. هنوز این موضوع را بین سینه‌فیل‌ها تجربه می‌کنیم: درباره‌ی بازیگرانی که دوست داریم حرف می‌زنیم، درباره‌ی آنهایی که دوست نداریم، درباره‌ی فرانسوی‌ها حرف می‌زنیم و ســـپس یک لحظه حرفِ آمریکایی‌ها می‌شـــود، و از آنجا به بعد دیگر صحبت‌مان تمامی ندارد. می‌توانم بگویم که به لحاظِ افســـانه‌ای، والدینِ سینمایی من فرانســـوی نیستند. پدرِ سینمایی‌ام آمریکایی‌ست و من کنار او هستم، مثل جان ماهونِ کوچولو در این اسطوره‌ی سینه‌فیلی که در فیلم ***مونفلیت*** تجسم یافته است: «تمرین ســـودمند بود، جناب[۱].» در مورد زنان قضیه برعکس اســـت: زنِ دلفریب، کسی که «طبیعی» باقی ماند، و نه موهایش را رنگ می‌کرد و نه صورتش را لیفت کرده بود و نه مثل کله‌های سخنگوی سی‌ان‌ان دائماً نیش‌اش تا بناگوش باز بود، او کسی نبود جز خواهر بزرگه‌ی ایتالیایی: مانگانو[۲]، بوزه[۳]، پودستا[۴] و بعدتر کاردیناله[۵]. با این اوصاف باید قبول کرد که من سلیقه‌ی زشتی در زیبایی زنانه داشتم چراکه در نگاهِ من جَنّا ماریا کاناله که در حقیقت یک بی‌ظرافتِ کریهی بیش نیســـت، تجسم زیبایی مطلق بود!

این بن‌بســـتِ فرانسوی، یعنی بدنِ بازیگران، مشخصاً توضیح می‌دهد که چطور وجه مشخصه‌ی سینمای فرانسه مبتنی بر حضوری اخلاقی است تا حضوری فیزیکی ...

بله. موعظه کردن، درس اخلاق دادن. انگار که فرانسه دقیقاً به خاطر همین امر تنبیه می‌شد. من هرگز انتظار یک «نمایش باشکوه» از کشورم نداشتم، و فیلم‌سازانِ دوران کودکی من–مثلاً ساشا گیتری–پیشاپش کاملاً پوسیده و منسوخ به نظر می‌آمدند.

اغلب به مقاله‌ی ریوت درباره‌ی فیلم کاپوی جیلّو پونته‌کوروو برمی‌گردی، فیلمی که

---

۱. "Exercise was beneficial, Sir": جمله‌ای که جان ماهون در فیلم مونفلیت چندین بار تکرار می‌کند. دنه این جمله را به نام یکی از کتاب‌هایش بدل کرد، کتابی که در سال ۱۹۹۳ پس از مرگ او منتشر شد و حاوی مقالاتی است که او بین سال‌های ۱۹۸۸ و ۱۹۹۱ نوشته بود. (م)

2. Silvano Mangano
3. Lucia Bosè
4. Rossana Podestà
5. Claudia Cardinale

اعتراف می‌کنی هرگز ندیده‌ای. از چه چیزِ این مقاله آن‌قدر خوش‌ات آمده بود؟ بُعد رتوریک؟ این واقعیت که کسی به خودش جرئت داد تا در یک مجله بنویسد که نمایِ تراولینگ به سمتِ یک سیم‌خاردار ممنوع است؟

کایه دو سینما مجله‌ای بود که تنها سه خط نوشته‌ی بی‌اهمیت را در پایان یک شماره به فیلمی اختصاص داد که کل دنیا آهنگش را با سوت می‌زدند، فیلم ***پلی روی رودخانه‌ی کوای***[1] ساخته‌ی دیوید لین! آنها یا شیاد و اسنوب بودند یا ایده، استدلال و ارزش‌های متفاوت خودشان را داشتند. و علاوه بر این، سلیقه‌ی عموم را در نظر نمی‌گرفتند. حتی به عقیده‌ی فریتز لانگ هم که آشکارا ادعا کرده بود دوگانه‌ی هندی‌اش[2] را دوست ندارد ملاحظه‌ای نشان ندادند. به عبارت دیگر، فیلم باید برای آنها بسنده می‌بود، باید *حقیقتی* راجع به فیلم وجود می‌داشت که ربطی به شرایط تولید، زمینه‌ی فیلم یا موفقیت آن در گیشه نداشت؛ حقیقتی که اجازه‌ی بیان عقیده را می‌داد و این آدم‌ها را ترغیب می‌کرد تا این ابژه‌ی خارق‌العاده یعنی ***کایه‌ی*** جلد زرد را به وجود آورند. همین موضوع باید مرا مطمئن می‌ساخت که ***کایه*** «خانه‌ی من» است، مخصوصاً آن روزی که کسی جرئت کرد این حکم را با شور و حرارتی به سبکِ شارل پگی صادر کند، حکمی که من چشم‌بسته با آن موافقت کردم. ولی حکمِ ریوت مسئله‌ی نمای تراولینگ و همچنین مسئله‌ی *قاب‌بندی* را دربرداشت و منِ به راحتی با آن موافقت کردم، به این خاطر که قاب پیشاپیش زبانِ طبیعیِ من بود، تنها زبانی که با آن احساس راحتی می‌کردم. می‌توانستم به راحتی ماجراهای قاب را با هیچکاک، لانگ، میزوگوچی و پرمینجر دنبال کنم. آگاهی تشدیدشده و اروتیک از آنچه درون و آنچه بیرون است، از آنچه وارد می‌شود و آنچه خارج، و نهایتاً جایگاه اصیلِ این «بیرون»، یعنی *بیرون قابِ* سینما، که ده سال بعد افراد ***کایه*** با آن عیاشی‌های نظری به راه انداختند. ولی با فیلم‌سازانی که به نظر تأثرات‌شان را از این اروتیزه‌کردنِ قاب برنمی‌گرفتند، چندان راحت نبودم. با روسلینی و رائول والش مشکل داشتم، و از این موضوع اندکی شرم داشتم چون اینها مولفانِ محبوب ***کایه*** بودند. در فیلم‌های آنها نقاط ارجاعم را پیدا نمی‌کردم.

---

1. The Bridge on the River Kwai (1957)

۲. اشاره به دو فیلم فریتز لانگ در سال ۱۹۵۹، ببر بنگال و مقبره‌ی هندی. (م)

ستون‌های معبد برای من–به عنوانِ یک سامسون[1] لاغر و نحیف–عبارت بودند از: قاب همچون بُرشـــی زنده، همچون تیغِ جراحی چشم، همچون سینیِ جراحی و غیره. این قســـاوت را دوست داشتم، ولی هنوز برعکس آن را ندیده بودم: شفقت. میزوگوچی، یا آن‌طور که ما می‌گفتیم «میزو»، فیلمساز محبوبم بود.

در نهایـــت چندان در بند قاب و کات نماندم. به تدریج زیبایی را در فیلم‌هایی یافتم که انرژی‌شـــان را از *وسطِ* تصویر برمی‌گرفتند، که چیزهای مهم را در مرکز تصویر می‌گذاشتند تا بتوانیم علناً آنها را ببینیم. صد البته در فیلم‌های رائول والش و به‌ویژه جان فورد. در ادامه مســـئله به تدریج رنگ باخت، چون فیلمسازانِ قاب چندان خوب نبودند، و از روسلینی به بعد، بهترین فیلم‌های سینمای مدرن از طریق تســـریع نما ساخته شدند، از طریقِ اختلال در عملکرد بصریِ فضاهای پیش‌رو که دیگر هیچ ربطی به امر اخلاقیِ قاب یا نمای تراولینگ نداشتند. به این دلیل است که استدلالِ ریوت، که آن موقع مطلقاً درست بود، باید در پرتوی ژست‌های سینمای معاصر از نو صورت‌بندی شود.

اساس این داســـتان، اگر به جرئت بگویم، *آشتی مجدد* من با سینماست. قاب قساوت است، التزام به فرار نکردن و طفره نرفتن از آنچه ***است***، و تنها سینما قادر بود آن را رام کند. ولی امروز این قساوت چندان هولناک به نظر نمی‌رسد. در مقابل، من در آن بُعدی انسانی می‌بینم، حتی بعدی انسان‌مدار، که احتمالاً در آینده از دست می‌رود. ســـینما این قابلیت را دارد–فانتزیِ بازن–که درونِ خودِ واقعیت پوست را از گوشـــتِ تصاویر جدا کند–و این کار درد دارد–ولی قابلیت جلبِ رضایتِ آنچه قاب‌بندی شده، کَنده شده و در معرض نور قرار گرفته را نیز دارد. احساس می‌کنم از یک حد غایی به حد مقابلِ آن در یک مسئله‌ی واحد گذر کرده‌ایم، یعنی مسئله‌ی نور. نوری که متهم می‌کند و نوری که نجات می‌بخشـــد. به همین دلیل اســـت که اخیراً فکر می‌کردم که قدیمی‌ترین هنرها–ادبیات، نقاشی–خشونتی را حفظ کرده‌اند که اساساً در سینما غایب است.

---

۱. Samson: در عهد عتیق سامســـون یا شمشـــون یکی از محافظان قوم بنی‌اسرائیل در برابر فلسطینیان بود. او پس از افشـــایِ رازِ قدرتش توسط معشـــوقش دلیله در نهایت توسط فلسطینی‌ها در معبدی زندانی شد و پس از بازیافتن قدرتش دو ستون سقف معبد را واژگون کرد و به همراه فلسطینیانی که آنجا بودند زیر آوارِ معبد مرد. (م)

آیا این واقعیت نیز وجود ندارد که کارمان با سینمای رُعب یا دهشت[1] تمام شده و می‌خواهیم به چیز جدیدی بپردازیم؟

سینمای دهشتی که ما می‌شناختیم و از آن حمایت می‌کردیم، آنچه را لازم بود تولید شود، تولید کرد. این سینما باید حوالی سال ۱۹۷۵ یعنی با مرگ پازولینی تمام شده باشد. بعداً باید دید که آیا رعب و هراسِ دهه‌ی ۱۹۷۰ در دهه‌ی ۱۹۹۰ از نو کشف می‌شود یا نه. هنوز خیلی زود است که بگوییم. من خودم احساس می‌کنم کمی آرام‌تر و گشوده‌ترم، ولی همچنین مسئله بر سر دورانی است که دیگر تصوری از شور و شوقِ تلخ و صادقانه‌ای که ما تجربه کرده‌ایم، ندارد.

اکنون کاری جز این ندارم که–با تعقیبِ ردپاهای گدار–به نوعی وکیل برای یک دعویِ پیروز بدل شوم، دعویِ سینما. حرفم این است که سینما چیز بسیار بزرگی بود، خیلی بزرگ‌تر از آنچه من فکر می‌کردم، حتی اگر امروز کوچک‌تر از آن چیزی است که فکر می‌کنیم. و من از سینما همچون یک دوست یاد می‌کنم، مثل موجودی که زندگی‌ام را کنار او گذراندم. امروز برایم وسوسه‌انگیز است که فکر کنم ما باهم پیر شدیم و تقریباً باهم می‌میریم. سینمای دهشت پشتِ سر ماست، و سینمای اکنون–با تعدادِ زیادی فیلمِ خوب–بیشتر یک کنکاشِ موشکافانه‌ی *موردِ* ذهنی است (به همان معنای فیلمِ اولیویرا؛ ***موردِ من***[2]). با این حال، من در این سینما هیچ بازگشتی به سویِ ارزش‌های بازیگوشانه‌ی گذشته نمی‌بینم–فیلم‌های کوچکی که علی‌رغم وجودِ فیلم‌های بزرگِ «شنبه شب‌ها» پرستیده می‌شدند. امروز دغدغه‌های تصویر نسبت به خشونت مدیا و تبلیغات بی‌اعتناست، خشونتی که به نظر می‌رسد از این پس سینما از آن مستثنی است. استراتژیِ بنتون، برنامه‌های تلویزیونیِ نمایش حقیقت[3]، جنگِ خلیج بدونِ تصاویر، موضوعاتِ مهم امروزند، چیزهایی که من آنها را جدی می‌گیرم. ولی در نهایت این کار را در مقامِ یک مشاهده‌گرِ ناهمگام، یک شهروند، یا یک *آدم خوش قلب* انجام می‌دهم. بیش از بیست سال پیش ایده‌ام این بود که تبلیغات در حکمِ اسب تروای چیزی است که به زودی چهره‌ی خودش را

---

1. terreur (terror)

۲. Mon cas (1986): فیلمی از مانوئل اولیویرا

3. reality shows

آشکار خواهد کرد. عنوانش بود «درباره‌ی سالادور[۱].»

برمی‌گردم به ترتیب زمانیِ داستان، مخصوصاً به دهه‌ی ۱۹۶۰. دوست دارم درباره‌ی سفر مشهور هالیوود که در سال ۱۹۶۴ با لویی اِسکورکی۲ رفتید برایم تعریف کنی، موقعی که تصمیم گرفتید تعدادی از مولفان برجسته و تقریباً پابه‌سن گذاشته را ملاقات کنید: آیا این کار راهی بود که بتوانی با تحویل چند مصاحبه‌ی بزرگ با آخرین پیشگامانِ هالیوود، راهت را به سمت کایه دو سینما هموار کنی؟

اصلاً نمی‌دانم آن موقع داشتم چه‌کار می‌کردم، چه فکری می‌کردم و *به طریق اولی* اینکه چه برنامه‌ای داشتم! واضح است که سفر ابتکار اسکورکی بود که آن موقع خیلی پرجنب‌وجوش بود و من همراهی‌اش می‌کردم. درواقع مسیری را دنبال می‌کردم که دست‌آویزش ورود به ***کایه*** بود. یا به بیان دقیق‌تر: *اجتناب‌ناپذیر* کردنِ خود برای ***کایه***، که ما پیشاپیش در آن راه قدم گذاشته بودیم–به این منظور که برای همیشه آنجا باشیم، کمی بیشتر از اینکه صرفاً ما را تحمل کنند. کتاب آنتوان دو بِک[۳] این امکان را به من داد تا موقعیت پیچیده‌ی آن دوران را بهتر بفهمم، شاید تنها دورانِ بحران و تصمیم در تاریخ مجله. اسکورکی و من همچنان به شدت طرفِ ژان دوشه بودیم، طرفِ مک‌ماهونی‌ها[۴]، سینمای کلاسیک و غیره. ولی ریوت یکی را لازم داشت تا کار را دست بگیرد برای اینکه مجله را به سمت دیگری ببرد، به دوران پسا–رومری. مجبورم این خاطرات را از خلالِ ظواهر امر بازسازی کنم

---

۱. Sur Salador: عنوان مقاله‌ای که سرژ دنه در شماره‌ی ۲۲۲ کایه دو سینما در سال ۱۹۷۰ نوشت و بعدتر در کتاب لا رامپ نیز چاپ شد و جزو مهم‌ترین نوشته‌های او درباره‌ی نسبت تبلیغات، تصویر و سینما است. سالادور یک برند روغن پخت و پز بوده که تبلیغ تلویزیونی چشم‌گیرِ آن دنه را واداشته بود تا به جدیت مسئله‌ی تبلیغات بپردازد. (م)

۲. Louis Skorecki: دوست نزدیک دنه که از دبیرستان ولتر همراه او بود. ابتدا به همراه دنه به کایه رفت و سپس به لیبراسیون و سپس در وبلاگ خودش نقد فیلم می‌نوشت. اسکورکی شخصیتی مرموز و شوخ‌طبع است و عمدتاً با اسم مستعار می‌نویسد. او از جمله منتقدهایی است که به طور متناقضی بیشترین کنایه‌ها و نقدها را نسبت به سینه‌فیل‌ها و منتقدهای فیلم طرح کرده است. اسکورکی چندین فیلم آماتوری نیز ساخته است که شاید معروف‌ترین آنها سری فیلم ***سینه‌فیل‌ها*** است که در آن عده‌ای جوان جوانِ سینه‌فیل قلمروی علاقه‌های سینمایی و روابط و تمایلاتِ جنسی خود را درهم می‌آمیزند و آنها را تمییزناپذیر می‌سازند.. (م)

3. Antoine de Baecque

۴. MacMahonians: اشاره به افرادی که پاتوق‌شان سینمای مک‌ماهون بود، سینمایی که عمدتاً فیلم‌های آمریکایی پخش می‌کرد. (م)

چـــون همه‌ی اینها خاطراتی گُنگ‌اند، انگار ابری وجود دارد که مانع آن می‌شـــود ببینم چگونه این «ورود به ***کایه***» را از سر گذراندم–اینکه آیا بیشتر خواسته‌ی لویی اســـکورکی و کلود دِپِش بود یا خواســـته‌ی خودم؟– ورودی که هم حتمی به نظر می‌رســـید و هم با حالتی بد طی شد. به هر صورت، دهه‌ی ۱۹۶۰، که سهل‌انگاریِ بلندنظرانه‌اش امروز تکان‌دهنده است، برای من سال‌های خوابگردی بود، سال‌هایی که احساس می‌کنم اصلاً وجود نداشتم. من از تاریخ‌ها استفاده می‌کنم تا با ناامیدی چیزهایی را به صورتِ موزون مرور کنـــم: اگر ۱۹۶۸ لحظه‌ی بیداری بود، ۱۹۶۴ سال ســـفر به آمریکا و اولین مقاله‌های منتشرشـــده‌ی من در ***کایه*** است: اسم من در ***کایه‌ی*** جلد زرد، *درســـت قبـــل از لحظات پایانی*، چهار شـــماره قبل از تغییر فرمول[۱]! نهایتاً باید گفت که ما به همین ســـادگی و بدون مقدمه نمی‌نوشتیم، بلکه قبل از اینکه به خودمان اجازه‌ی نوشـــتن بدهیم می‌بایست کلی فیلم دیده بودیم. پنج سال بین شوک ***هیروشیما***[۲] و مقاله‌ی من درباره‌ی ***جنجال در فروشگاه***[۳] ساخته‌ی فرانک تاشـــلین فاصله اســـت. به نظر طبیعی می‌آمد چون آن موقع هنوز این ایده وجود داشت–ایده‌ای که امروز غیرقابل تحمل است–که می‌توانی فیلم‌های گذشته را «بازیابـــی» کنی تا دوباره–*دقیقاً قبل از لحظات پایانی*–احســـاس کنی که معاصرِ اندکی دیررســـیده‌یِ آنها هستی. ایده‌ی «کلاسیک‌ها» و مجموعه آثار، اهمیتی برای ما نداشت: کافی بود کلامِ معتبری به ما بگوید که فویاد یا داوژنکو خوب است، تا آنها را از گذشته بیرون کَشیده و در اکنون غوطه‌ور کنیم.

ســـفر به آمریکا بخشـــی از همین باور بود که آنچه باارزش است ضرورتاً «در زمانِ حال» است. من هرگز از این باور دست نکشیدم: هر آنچه دیگر *فعال* نیست می‌تواند به دست جامعه‌شناســـان، فرهنگ‌شناسان و پژوهش‌گران سپرده شود؛ آن چیز دیگر ربطی به من ندارد. ولی بدیهی اســـت کـــه در نتیجه‌ی همین باور قادر

---

۱. اشـــاره به تغییر سیاســـت کایه از مفهوم محوری میزانسن، که از بقایای دوران بازن بود، به آنچه که پس از جایگزینی ریوت به جای رومر به عنوان سردبیر جدید شکل گرفت و به تدریج مجله را به سوی گفتمان‌های غیرسینمایی مثل فلسفه، ادبیات، نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، روانکاوی، موسیقی و در نهایت به سوی گفتمانی سیاســـی و برشتی گشود و پس از جانشـــینیِ ریوت توسط کومولی و ناربونی در سال ۱۹۶۵ شدت بیشتری به خود گرفت.

۲. ***هیروشیما، عشق من***؛ فیلمی از الن رنه

3. Who’s minding the store? (1963)

نبودیم ببینیم که کل چیزهایی که گرد آورده‌ایم تنها مجموعه‌ای است سوزناک از *دیگر هرگزها*.

فکر نکنم در برابر کیتون، رنوار، مک‌کِری یا اشترنبرگ برای حتی یک لحظه به این فکر کرده باشم که آنها قرار است بمیرند یا اینکه دیگر آنها را نخواهیم دید، با این که این امر کاملاً واضح بود. در حقیقت لویی اسکورکی و من–و گروه کوچک‌مان–آن موقع پیردوست[1] بودیم: ما با آثار متأخر استادان بزرگ مثل واپسین نقاشی‌های تیتیان[2] به وجد می‌آمدیم، با این تنهایی پالوده‌ی سبک، تهوری در میانه‌ی از رواج افتادن، روشی خاص برای نزدیک شدن به منطق ناب سینما–و فقط سینما. ***هزار چشم دکتر مابوزه***[3]، ***گرترود***[4]، ***هفت زن***[5]، مثل ***آناتاهان***[6] یا ***پادشاهی در نیویورک***[7] فیلم‌هایی هستند ساخته‌ی کهنه‌کارها، که در معرضِ منت‌گذاریِ نقدِ رسمی‌اند، فیلم‌هایی که ما به نجات‌شان می‌شتابیم و آماده‌ایم برای آنها بجنگیم. و درواقع، حتی با اینکه امروز–با توجه به سن‌ام–قبول دارم که اغلب در فیلم‌های اولِ یک مولف اساسِ مجموعه آثار او را می‌توان دید، ولی همچنان تحت تأثیر فیلم‌های کهنه‌کارها هستم: کوروساوا، اولیویرا، بونوئل. در هر دو انتهای زنجیره، بین سهل‌انگاریِ یک انرژیِ هدررفته و اقتصادِ زمانی که دیگر نباید آن را هدر داد، زیبایی سینما حضور دارد، هنری که در آن می‌توان وضعیت فیزیکی و جسمانی کسانی که آن را می‌سازند دید.

در لحظات آخر رسیدن، تقریباً خیلی دیر، و وانمود کردن به اینکه ضیافت همچنان پابرجاست، احتمالاً ذات چیزی است که ما به آن می‌گوییم سینه‌فیلی. سینه‌فیل کسی نیست که *نوستالژیِ* یک عصرِ طلایی را داشته باشد، چه آن را از نزدیک دیده باشد چه نه، عصری که به نظرش از آن به بعد هیچ چیز هم‌تراز آن نبوده است. سینه‌فیل کسی است که حتی در برابرِ فیلمی که تازه به روی پرده آمده،

---

1. gerontophile
2. Titian

۳. The 1000 Eyes of Dr. Mabuse: آخرین فیلم فریتز لانگ
۴. Gertrud: آخرین فیلم کارل تئودور درایر
۵. Seven Women: آخرین فیلم جان فورد
۶. Anatahan: از آخرین فیلم‌های جوزف فون اشترنبرگ
۷. A king in New York: از آخرین فیلم‌های چاپلین

یعنی یک فیلم معاصر، پیشـــاپیش مواجهه با وجهِ «خواهد بوده است[۱]» را احساس می‌کند. این امر را می‌توان به شـــیوه‌ای دردناک مثلاً در فیلم‌های دُمی از همان فیلم ***لولا***، احســـاس کرد. بنابراین، ممکن اســـت که این مالیخولیا، به خاطر اینکه وجه مشـــترک همه‌ی فیلم‌ها است، تفاوت بین فیلم‌های گذشـــته و فیلم‌های اکنون را برای من محو کرده باشـــد. ولی برعکس، فردِ نوســـتالژیک آرام و قرار ندارد برای اینکه بداند این امر در گذشـــته چقدر بهتر بوده اســـت، حتی اگر این به این معنی باشـــد که یک نمایش خصوصی یا حتی یـــک صحنه‌آرایی موزه‌وار برای خودش تدارک ببیند. همیشـــه وقتی کسی درباره‌ی «نوستالژیا» با من حرف می‌زند واکنش بدی نشان می‌دهم؛ مثل همه‌ی مایخولیایی‌ها، من به خودِ زمانِ حال گرایش دارم، به زمانِ حالِ فی‌نفســـه، مثل روزنامه‌نگاری که روز به روز فکر می‌کند. زمانِ حال برای من یک‌جور امر مطلق و یک‌جور مقاومت است، سرپیچی کردن از ضرورتِ طرح‌ریزی، برنامه‌ریزی، پیش‌بینی و مهم‌تر از همه کارِ شخصی به منظور دستیابی به لذت‌های شـــخصی، چیزی که مرا خشمگین و وحشت‌زده می‌کند. در حقیقت، زمانِ حال تجملِ کســـی اســـت که هیچ چیز ندارد، هیچ چیـــز جز این لذت‌های انباشت‌ناپذیر، لذت‌هایی همچون آگاهی از شروعِ یک روز جدید، آگاهی از آفتاب روی پوســـت، یک کافه تراس و عبور رهگـــذران و آدم‌هایی معمولی؛ این غرورِ کسانی است که صاحبِ هیچ چیزی نیستند، و این پیشاپیش همان نمای تراولینگ در ***کاپو*** است: نمی‌توانی این سبکِ بازی ***و*** این حرکتِ دوربین را باهم داشته باشی، باید بین آنها یکی را انتخاب کنی. نه انباشـــت و نه مدیریت، کلمه‌ای که موفقیت زیادی کسب کرده است، بلکه التزام به قرار دادنِ خود در مسیرِ چیزها وقتی دارند یکی یکی به سمت من و تنها بدنی که متعلق به من است می‌آیند، و این بدن باید چیزی–به صورتِ شفاهی، نوشتاری، یا نوشتارِ شفاهی–به آنها «برگرداند.» تزریقِ زمانِ حال.

---

۱. cela aura été: صرفِ فعلِ بودن در زمانِ فوتور آنتریور در زبانِ فرانسه که معادل آن در انگلیسی آینده‌ی کامل است که در فارسی هیچ معادلِ مستقیمی ندارد. عمدتاً برای بیانِ کاری که در آینده پیش از کار دیگری انجام خواهد شـــد، و در این مورد به چیزی در فیلم اکنون اشاره می‌کند که برای سینه‌فیل حسی از آینده در گذشته دارد. چیزی که هنوز رخ نداده ولی نسبت به یک آینده‌ی دیگر گذشته محسوب می‌شود. دنه در اینجا اســـتفاده‌ای عجیب و جذاب از یک وجهِ زمانی در زبان فرانســـه می‌کند تا تفاوت بین نگاه سینه‌فیلی و نگاه نوستالژیک را بیان کرده و سپس آن را به نگاه مالیخولیایی نزدیک کند. (م)

آیا اندیشـــه‌ی رواقی نزد تو ارزشی دارد؟ شیوه‌ی خاصی از مقاومت و در همان حال رویارویی مفتخرانه با زمانِ حال؟

من باورِ عجیبی دارم به «خدماتِ متقابل» و احتمالاً تردستی بین دو نظامِ ارزش‌ها. با این حال، نسبت به هر آنچه به خودم، به تقدیر و سرنوشتم مربوط است–همیشه باور داشـــته‌ام که هر کس سرنوشـــتی دارد، پس چرا من نداشته باشم؟–تحقیر و خوارشـــماریِ خاصی روا می‌دارم، یک *ردیه‌ی مطلق*[1]. ما علیه سرنوشت مشترک نمی‌جنگیـــم، بیماری و مـــرگ را می‌پذیریم، ولی در عـــوض درباره‌ی آنها حرف نمی‌زنیم. نزدیکیِ مرگ، آن‌طور که من به عنوان منتقدی جوان باور داشـــتم، نقشِ «معنایِ مازاد» را بازی نمی‌کند بلکه تنها تشدیدِ میل به معنایی است که قبلاً وجود داشت. هیچ فرجامی وجود ندارد، و در آخر آدم به طور قانع‌کننده‌ای *گول می‌خورد*. یک‌جور کمدیِ عینی در دیدنِ تحقق‌یابیِ *تصویری* که قرار اســـت جای شـــما را بگیرد وجود دارد، تصویری که قرار است رویِ همه‌ی دیگر تصاویر را بپوشاند–و در مورد من، این تصویری است که بی‌هیچ راهِ فراری با سرعتِ تمام برای آن کار می‌کنم، یک‌جور «سنگ‌قبرِ سینمایی[2]» برای مرشد نازنینِ سینه‌فیلی. ولی در مقابل، در رابطه با هر آنچه مربوط به دیگران است، یعنی بی‌عدالتی‌ها، سیاست، برنده‌ها و بازنده‌ها، همچنان همان اسطوره‌ی قدیمیِ پرومته در کار است که درست تا لحظه‌ی آخر کار خواهد کرد. این غرور کودک سرراهی است که می‌گوید تنها دعوی‌ای که با آغوش باز آن را نمی‌پذیرد دعویِ شخصِ خودش است، چون شِکوه کردن عمیقاً گســـتاخانه است. چرا که این امر به معنایِ پذیرفتن این است که کسی توانسته به من آسیب برساند. آنهایی را که شهامت لازم برای برپاکردن محکمه‌ای علیه کشور خودشان دارند، مثل سیبربرگ و توماس برنارد تحسین می‌کنم–بدونِ اینکه چندان دوست‌شان داشته باشم. آنها دشمنانی هم‌رده‌ی خودشان پیدا کرده‌اند. من می‌توانم خودم را یک قربانی در نظر بگیرم، مثلاً قربانیِ جنگ، ولی با اینکه به دقت گشتم، کسی را پیدا نکردم که بتوانم شخصاً از دست او عصبانی باشم.

---

۱. fin de non-recevoir: عبارتی فرانســـوی که به معنای عدم پذیرش پرونده‌ای در دادگاه برای دادرســـی به دلیل گذشتن زمان زیاد یا رضایت طرفین است. (م)

2. ciné-stèle

سوال من درباره‌ی سفر به آمریکا را جواب ندادی.

بسیارخوب، آمریکا. در سال ۱۹۶۴ بیست سالم بود، و هنوز تعدادی کهنه‌کار برجسته در لوس‌آنجلس وجود داشت. مثلاً لئو مک‌کری که هرگز با کسی مصاحبه نکرده بود، نه با ***کایه*** و نه با هیچ جای دیگری، در حدی که ما اولین کسی بودیم که با او مصاحبه می‌کردیم. مک‌کری یک کهنه‌کارِ برجسته نبود، مریض بود، یک ازمدافتاده‌ای که (در مقایسه با عکس‌هایش) خیلی تحلیل رفته بود، و همچنین خیلی عبوس بود. من و لویی همچون «پیروانِ تمام‌عیارِ مک‌کری» و همچون برهانی بر مشروعیتِ سیاست مولف، مصاحبه را در کافه‌تریایی که نمی‌دانم متعلق به کدام استودیوی بزرگ بود انجام دادیم. مصاحبه مطلقاً خام‌دستانه بود. مک‌کری داشت ماست می‌خورد و همه‌جا را ماستی کرده بود و در همان حال با بدخلقی راجع به فیلم اولش نغمه‌ی ستایش سر داده بود. ما خمودگیِ او را دیدیم. طبیعتاً برای ما هم دردناک بود که فیلم‌سازی که در دهه‌ی ۱۹۴۰ در گیشه بسیار موفق بود بیست سال بعد از آن به این بازمانده بدل شده باشد. انگار به قساوت هالیوود و سیستم اقرار می‌کردیم، و می‌دانستیم که کدام سمت ایستاده‌ایم.

ما نرفته بودیم آمریکا که با همه مصاحبه کنیم. فهرستی داشتیم از کسانی که می‌خواستیم ببینیم و خیلی از آنها تبعید یا ناپدید شده بودند. آنهایی که مسئول «مطبوعات خارجی» بودند احتمالاً با خودشان فکر کردند ما دیوانه‌ایم که می‌خواهیم با ژاک تورنر صحبت کنیم، ولی این کار را با کمال میل برای ما انجام دادند و فوراً تورنر را از دفترش در انجمن کارگردانان فرا خواندند و بعد مردی قدبلند و کمی مردد را دیدیم که به سمت ما می‌آمد، و بلافاصله به لهجه‌ی جنوبی فرانسه با ما حرف زد. هرازگاهی اتفاقی به فیلم‌سازان مدرن‌تر برمی‌خوردیم، کسانی که از موقعیت خودشان آگاه‌تر بودند. مثلاً ساموئل فولر که خیلی ذوق داشت تا در مقابل دو پسربچه‌ی اروپایی نقشی را بازی کند که هنوز در حد و اندازه‌ی آن نبود، یا جری لوئیس که در میانه‌ی فیلمبرداری با فرانک تاشلین صحنه را متوقف کرد تا شماره‌ی ویژه‌ی ***کایه*** را به همه نشان دهد که در آن اسمش بینِ ***فیلمسازها*** قرار گرفته بود!

از سوی دیگر یادم هست که کیوکر چطور با ما رفتار کرد، به خاطرِ آنچه احتمالاً از رویِ ظاهرِ ما دو نفر خوانده بود: دو تازه‌کارِ خل و چل، یکی چاق

یکی لاغر، سرشـــار از ســـتایش و با عزمی جزم برای ناامید نشدن. بعدها اغلب به این قســـمت مصاحبه با کیوکر فکر می‌کردم، مثلِ وقتی که دوباره به بخشی از یک رویداد فکر می‌کنیم که آن موقع ندیده بودیم که تا چه حد نمادین است. یک روزِ داغِ تابستانی بود در یک ویلای باشکوه، در میان تعدادی دوست و آشنای کیوکر، که احتمالاً ملازمان و معشـــوقه‌هایش بودند، و همه شـــاد و خرم بودند جز ما که خیسِ عرق بودیم و داشتیم درباره‌ی این حرف می‌زدیم که چقدر ***سیلویا اسکارلت***[۱] را که همین اخیراً در پاریس کشف کرده بودیم، دوست داشتیم. کیوکر از اینکه ما از یکی از فیلم‌های ناموفق او در اوایل حرفه‌اش تعریف کردیم چندان خوشـــحال نشـــد. درست مثل کاترین هپبورن که در خودزندگینامه‌اش بابت بازی در این فیلم عذرخواهی کرد و همان‌جا ارج و قرب‌اش را پیش من از دســـت داد. به هر حال قانون صنعتِ نمایش این است که فیلمی که شکست تجاری خورده *نمی‌تواند* فیلم خوبی باشـــد. وقتی خودمان دو تا را کنار آن پیرمردِ شکسته تصور می‌کنم که مثل میمون زیرک بود–و فیلم آخرش، ***پولدار و معروف***[۲]، ثابت کرد که هیچ‌وقت خرفت نشـــد–هنوز هم حیرت می‌کنم از آن شیوه‌ای که ما برای عشق ورزیدن به سینمای آمریکا انتخاب کرده بودیم، ولی به صورتِ وارونه، یعنی براســـاس قواعد خودمان و نه قواعد آنها.

یک جایی حرف از نیکلاس ری شد و ما به احتمالِ زیاد گفتیم که عاشق ***باد در میانِ تالاب‌ها***[۳] هستیم. کیوکر با شنیدن این حرف مثل پیرزنی عبوس و بدجنس زد زیـــر خنده و نعره‌زنان رو به بقیه گفت، «بیاید اینجا! بیاید اینجا! می‌دانید کدام فیلم را دوســـت دارند؟ ***باد در میان تالاب‌ها!*** فیلمی که جک وارنر[۴] حتی جرئت نداشت آن را پخش کند!» هنوز هم می‌توانم احساس کنم که تا چه حد برآشفته شدیم ولی با این حال حتی ذره‌ای خود را نباختیم، چون اعتقاد داشـــتیم که حق با ماست، و در حقیقت حق با ما بود. درست مثل شش سال بعد بود که من و پاسکال بونیتزر طی اولین درســـگفتارمان در سانســـیه–که در برابر جمعیتی که در سالن همایش

---

۱. Sylvia Scarlett (1935): فیلمی از جورج کیوکر

2. Rich and Famous (1981)

۳. Wind across the Everglades (1958): فیلمی از نیکلاس ری

۴. Jack Warner: رئیسِ استودیوی برادران وارنر

سرخ حضور داشتند و صرفاً به دنبال رویارویی جدی بودند و از لحاظِ سینماییِ بین سَم پکین‌پا و فرانچسکو رُزی مردد بودند، از ترس به خود می‌لرزیدیم-با صدایی بی‌احساس داد می‌زدیم که سینمای متریالیست ***باد شرقیِ***[1] گدار و گورَن و ***آشتی‌ناپذیر***[2] استروب و اوییه است و در این باره هیچ مصالحه‌ای در کار نیست. این احساس که در برابر عقل سلیم تحکم‌آمیزِ جهان بزرگسالان، همچنان کودکی صادق و کله‌شق بمانی با تمامِ تلوَن مزاج، قطعاً چیزیست که من همچنان به آن افتخار می‌کنم.

سینه‌فیل کسی نیست که در زندگیِ واقعی به ابژه‌ها و رفتارهایی که قبلاً روی پرده عاشق آنها شده بود، عشق بورزد و از آنها تقلید کند. او در عین حال هم متواضع‌تر و هم بی‌اندازه مغرورتر است: آنچه او از فیلم‌ها می‌خواهد این است که فیلم *بمانند*. شاید این امر نیازمندِ *سیاست مولف* باشد ولی مادامی‌که فیلم از یک دیدگاه پیروی کند، از یک جهان‌بینی که به آن مشروعیت داده و منطقش را به آن ببخشد. ولی در نهایت فیلم به یک نوع موجود بدل می‌شود، به یک شخصیت، یک‌جور پرتره‌ی دوریان گری که می‌توانم پیر شدنِ خودم را در آن ببینم. برای همین ما به عدم تمایلِ کیوکر به ***سیلویا اسکارلت*** بهایِ چندانی ندادیم. به همین دلیل من همیشه اندکی نسبت به دیوانگان سینمای آمریکا-این فتیشیست‌های مهربان-احساس ترحم می‌کردم، کسانی که زندگی‌شان را صرف این کردند که شبیه آمریکایی‌های کوچولوی دهه‌ی ۱۹۵۰ لباس بپوشند با آن پوتین‌ها، کاپشن‌ها و ماشین‌های‌شان. این امر روشن می‌کند که من چطور توانستم هم‌زمان یاد بگیرم- بیرون از فضای آلوده‌ی فرانسه-در سینمای آمریکا نفس بکشم و هم مشکلی با این نداشته باشم که در دهه‌ی ۱۹۷۰ از امپریالیسم آمریکا برآشفته باشم.

آمریکا به لحاظ روشنفکرانه کاملاً در صلح و آرامش بود: آمریکا جهان بسیار قدرتمندی بود که بی‌وقفه پادتن‌هایی برای شفافیت، آیرونی و شکاف را از ما طلب کرده و در خودش ترشح می‌کرد. فرانسه یک کوتوله‌ی بزرگ‌تر از حد معمول بود و آمریکا یک غول‌پیکر، که می‌توانست مخالفانِ داخلی خود را تولید کند،

1. Vent d'Est (1970)
2. Not Reconciled (1965)

مخالفانی که با این حال قهرمانان ما بودند: از ولز تا نیکلاس ری، فهرســـت شهدا[۱] هم پایان‌ناپذیر بود و هم «عادی»ترین چیزِ دنیا. شاید اکنون فهمِ این افتراقِ بهت‌آور، یعنـــی این حضور آمریکا در قلب فرهنگِ مـــن ولی عدم حضورش در رویاهایم، ســـخت باشد؛ به همان سختیِ فهمیدنِ تفوقِ «رویای کمونیستی» که به موازات آن پیش می‌رفت. افولِ زیبایی‌شناختیِ یالتا به پایانِ افولِ خود رسیده بود.

نظرت درباره‌ی این فرضیه که ســـینما دیگر ارتباطی با ایده‌ی ملی ندارد چیست؟ در واقع، جز در چند موردِ خیلی نادر، یعنی هالیوود، فرانسه، هند و تا حدی هنگ‌کنگ و مصر، امروزه دیگر سینما با قلمروهای جغرافیایی درهم‌سرشته نیست، بلکه خودش به تنهایی به کشوری کوچک بدل شده است، کشوری که در جهانِ وسیع تصاویر اقلیت محسوب می‌شود ولی با این حال کشوری است که آنجا همه همدیگر را می‌شناسند. کشـــورِ سینما همان فستیوال‌هاست، که این امکان را فراهم می‌کند که جیم جارموش به امیر کوستاریکا نزدیک باشد، با اینکه به لحاظ فرهنگی هیچ نزدیکی‌ای باهم ندارند. سوال این است که با سینمایی که قلمرواش در حد چشم‌گیری کوچک‌تر شده است، چه اتفاقی برای وعده‌ی جهان می‌افتد؟

گدار اولین کســـی بود که سینما را به کشوری جدید روی نقشه تشبیه کرد. بدیهی است که من از این ایده خیلی خوشم آمد و آن را ادامه دادم. سینما همان کشوری است که جایش روی نقشه‌ی من خالی بود. اکنون سوال این است که آیا این کشور یک امپراتوری است، یک ملت یا یک ایالت. سینما یک امپراتوری بود وقتی هنوز امپراتوری‌ها وجود داشتند. وقتی بچه بودم هرگز فیلم‌های روسی نمی‌دیدیم، ولی با وجود این پیشاپیش عاشق آنها بودیم. درواقع می‌دانستیم که فیلم‌سازانِ شوروی فیلم‌های زیادی ساخته‌اند و این امر از نظر ما خوب بود. حتی انگلیسی‌ها هم برای مدتی این کار را ادامه دادند.

حتی وقتی گدار آن استعاره‌های زیبا و ساده‌اش را درباره‌ی هالیوود–مُس‌فیلم[۲] پروراند، مسئله دیگر به پایان رسیده بود. هیچ‌چیز خنده‌دارتر–و احتمالاً «انسانی‌تر»–

---

۱. martyrologue: فهرســـتی تقویمی از نام‌های شهدایِ قدیس در سنت کاتولیک مسیحیت. اشاره‌ی دنه به فیلم‌سازانی است که در درون سیستم هالیوود به یک نحوی از شیوه و سبکِ فیلم‌سازیِ آنها ممانعت به عمل آمد یا شکست تجاری فیلم‌هایشان مانع ادامه‌ی کارِ آنها شد. (م)

۲. Mosfilm: بزرگترین مرکز تولید فیلم و تلویزیون در روسیه

از این نیســـت که ما از چیزهایی می‌ترســـیم که مدت‌های مدیدی است که دیگر ترسناک نیستند. باور به اینکه هر نسلی «همواره آماده» است تا صرفاً مسائل اسلافِ خود را حل کند. این همان «جنگ دیرهنگام[1]» معروف اســـت. ولی وضعیتِ فعلی در کشور ســـینما به اندازه‌ی کافی سرزنده نیســـت تا چیزی در حد و اندازه‌های گذشـــته تولید کند. به طور قطع یک امپراتوری وجود داشت ولی همین امپراتوری به سفیرش یعنی آیزنشتاین اجازه می‌داد تا با چاپلین تنیس بازی کند. جنگی جهانی وجود داشـــت ولی همین امر باعث می‌شـــد بونوئل و یوریس ایونس در حوالی هالیوود ول بچرخند و فیلم‌نامه‌ای برای گرتا گاربو بنویسند. در زمانه‌ای نزدیک‌تر به ما، وقتی فاسبیندر فیلم داگلاس سیرک را بازسازی می‌کرد، وقتی گدار با لانگ صحبت می‌کرد یا وقتی گلابر روشـــا پازولینی را پس *از مرگش* به شدت سرزنش می‌کرد[2]، کشوری وجود داشت چون ساکنینی راستین داشت که به یک زبان حرف می‌زدند. این زیبایی «موجِ نوهایِ» دهه‌ی ۱۹۶۰ بود که آن نیز ناپدید شـــد. بهترین فیلمســـازان معاصر به واقع «برادر» نیستند؛ آنها بیشتر با پژمردگیِ فضای مانورشان مواجه شده‌اند که باعث می‌شود شبیه همدیگر باشند، نه مثل برادرها و نه حتی مثل رقبا. این امر فقط در جشـــنواره‌ها وجود دارد. مثلاً جشنواره‌ی کن زحمت زیادی می‌کشـــد تا–از طریق نخل طلا–یک سینمای قابلِ عرضه و مستقل آمریکایی ابداع کند. این کار احتمالاً یک سبک به وجود می‌آورد، سبکِ جهانیِ «فیلم‌های کیفیت»، ســـبکِ «سینه‌فیلی»، و این امر مبینِ اتفاق نظرِ نقدِ فیلم کنونی است، نقدی که قادر به هیچ کاری نیســـت جز ادایِ مخالفـــت درآوردن. در ضمن این موضوع کمک می‌کنـــد تا بفهمم که تا چه حد وعده‌ی جهان برای من به معنایِ اطمینانِ خاطر از عضویت در اعیانِ سینه‌فیل نبود (مرا به طور حساب‌شده‌ای بیرون مناصب رسمی نگه داشتند) بلکه رویایِ جهانی «بدون وطن، بدونِ مرز» بود، دور از ملی‌گرایی.

---

1. guerre de retard (late war)

۲. سرژ دنه در مقاله‌ای درباره‌ی روشا به نام «مرگ گلابر روشا» می‌نویسد که در دفتر کایه دو سینما از روشا خواســـته بودند که برای شـــماره‌ی ویژه‌ی کایه درباره‌ی پازولینی چیزی بنویسد و روشا برای دو ساعت با یک دستگاه ضبط صدا در اتاقی در دفتر کایه درباره‌ی پازولینی حرف زده و به قول دنه با او تسویه حساب کرده بود. که البته بیشـــتر بحث او حول و حوش فیلم ***انجیل به روایت متی*** و تصویر مسیح و اختلاف نظر او با پازولینی در این رابطه بوده است. (م)

برمی‌گردم به کایه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰: نقشِ ژان دوشـــه در دســـت به کار شدنِ تو برای نوشتن درباره‌ی سینما چه بود؟

قطعاً ژان تنها کسی بود که به ما چراغ سبز نشان داد و ما را تشویق به نوشتن کرد. به این معنا وساطت او بسیار ارزشمند بود. نوشتن و انتشارِ نوشته‌ات تنها سنگِ محک بود. باقی چیزها مهم نبودند، یا اعتباری نداشـــتند. ***کایه*** همیشـــه در حدی حقوق می‌داد که صرفاً بتوانیم ســـرمان را بالای آب نگـــه داریم. افرادِ زرنگ، جاه‌طلب و معاشرانِ اعیان هرگز مدتی طولانی در کایه نمی‌ماندند. یکبار به دفترِ کایه در خیابانِ شانزلیزه رفتم و به احتمالِ زیاد رومر را از دور دیدم[1]. آدم احساس می‌کرد در یک مطبِ دندانپزشکیِ مختصِ افرادِ ثروتمند نشسته است ولی نمی‌خواست به او ادب و احترام کنند، صرفاً می‌خواست عضوی از ***کایه*** باشد.

چه موضعی در رابطه با منازعاتِ داخلی و تاثیرگذار مجله داشـــتی، مثلاً در رابطه با دوشه و ریوت که مواضع یکسانی نداشتند؟

این موضوع برای من سرمشقِ خوبی است، چون سی سال بعد از آن منازعات من باید جزو معدود افرادی باشـــم که با هر دوی آنها احســـاسِ راحتی می‌کنم. آن دو همچنین دو رویِ شـــخصیت *من‌اند* و چون آن موقع هیچ تصوری از منازعاتی که در ***کایه*** اتفاق می‌افتاد نداشـــتم، مدتی طولانی به همراه دوستی از دوران دبیرستان، تئوری‌هایی را راجع به این زوجِ ناممکن سرهم می‌کردیم، زوجی که هر کدام‌شان از یک طرف مســـیر را به ما نشـــان می‌دادند. در ســـمتِ ریوت متن‌هایی کوتاه و قاطعانه، بیماریِ ســـل[2]، «نامه درباره‌ی روسلینی» و اخلاقی تندخو وجود داشت. ســـمتِ دوشه متون پژوهش‌گرانه و تو در تو، دندی‌ایسم یک بورژوایِ عاشقِ هنر، مفسرِ دیوانه که با این حال ما را با نگرشی آشنا کرد که در ادامه ما را رها نکرد: اینکه ما حق داریم *تفسیر* کنیم. ریوت به من آموخت که از دیدن نترسم، و دوشه اینکه از خواندن نترسم. دوستِ دورانِ دبیرستانم[3]، که خیلی مرموز بود، بیشتر سمت ریوت

---

۱. در آن زمان دفتر کایه دو سینما در خیابان ۱۴۶ام شانزلیزه قرار داشت و اریک رومر و ژاک دونوال-والکروز سردبیری آن را برعهده داشتند و سرژ دنه‌ی جوان هنوز واردِ تیم نویسندگانِ کایه نشده بود..

۲. ریوت در جوانی مبتلا به بیماریِ ســـل بوده است. دنه خود نیز پس از ۶۸ دچار بیماری سل شد. اشاره‌ای او به بیماریِ مسری ریوت به طور استعاری بیانگر تأثیر او از ریوت است. (م)

۳. منظور لویی اسکورکی است. (م)

بود، و من بیشـــتر سمتِ دوشه. جالب اینکه این دو مرد از هر جهت در مقابلِ هم بودند. از آنجایی که ریوت کلی آدمِ فوق‌العاده را پیش از همه کشف کرده بود، به شـــیوه‌ی نقدِ «فیلم به فیلم» ادامه داد. درحالی‌که دوشه برای فکر کردن نیاز دارد تا مطمئن باشد *اثری* پیش چشم‌اش است، و برای این کار باید تا پس از ۱۹۶۰ منتظر می‌ماند تا این اثر–مثلاً گرل–ساخته شود. یکی درست در ابتدای امور بود، دیگری درست در انتهای آن. در نهایت اینکه تفاوت آنها به همان اندازه جنسی نیز است: قعطاً نگاه خوبی به دوشه به عنوان یک همجنس‌گرا وجود نداشت و بعلاوه اینکه او از آن نوع همجنس‌گرایانِ سرزنده است. به نظرم موجِ نو در خفا همجنس‌گراهراس باقی ماند. من شـــخصاً به ســـنتی تعلق دارم که تحت سیطره‌ی ***کایه*** بود، سنتی که آخر سر عشق را با دوستی اشتباه گرفت و شگفت‌زده شد که دوستی حتی ذره‌ای از عشق والاتر نبود.

بگذار درباره‌ی می ۶۸ حرف بزنیم: آن موقع چه کاری داشـــتی می‌کردی و آشفتگی ایدئولوژیک را چطور می‌فهمیدی؟ سوالی هست که به نظرم مهم است: این واقعیت را چطور توضیح می‌دهی که می ۶۸ برای سینمای فرانسه یک رخداد غیرفیلمیک است؟ آدم احســـاس می‌کند که هیچ فیلم‌نامه‌ای از این رخداد بیرون نیامد، انگار که ملاقات بین واقعیت و سینما از ناممکنی خودش پرده برداشت.

من با کله به میانه‌ی «رویدادهای» می ۶۸ پریدم، مثل بادو[1]ی محله که چیزی برای از دســـت دادن نداشـــت جز انجام همین کار و «اندیشیدن» به آن، که شاید منتظر این بود که چیزی–چیزی آخرالزمانی: چیزی خردکننده و مکاشفه‌آمیز–او را از این رخوت بگســـلد. پس از آن ایام، هنگام نوشتن درباره‌ی مثلاً ***مرگ در سی سالگی***[2]، به این فکر کردم که ســـینما تا چه حد در رویدادهای سال ۶۸ مشارکت نکرد. آن موقع این موضوع در موردِ من بدتر بود: این رخدادها بنا به ماهیت‌شان ما را مجبور

---

۱. badaud به معنای ناظر و تماشاچی بیکار و منفعلی که کنار خیابان می‌نشیند و ناظرِ رویدادهای روزمره‌ی شـــهری اســـت. بادو مثل همتای خودش یعنی فلانور از فیگورهای مهم ادبیات قرن ۱۹ فرانسه است با این تفاوت که فلانور با پرسه‌زدن شناخته می‌شود ولی بادو با یکجانشینی و نظاره‌گری. (م)

۲. Mourir à trente ans (1982) فیلمی از رومَن گوپیل درباره‌ی رخدادهای می ۶۸. این فیلم ترکیبی اســـت از تصاویر مستند از وقایع می ۶۸، که توسط خود گوپیل که آن موقع نوجوانی بیش نبود فیلمبرداری شده‌اند، و همچنین تصاویری از دورانِ ساختِ فیلم. (م)

کردند تا سینما را رها کنیم، یا به عبارتی به سینما پشت کنیم. من خودم را طرفِ ***کایه*** نمی‌دیدم، طرفِ «مجلس عمومیِ» سینما[۱]. من بیشتر خودم را طرفِ یک گروهِ کوچک و پرهیاهوی آنارکو-دندی‌ها می‌دیدم که برای آنها برنامه‌ی انقلابی برای سینما این بود: «شعر توسط همه سروده خواهد شد[۲].» آنها گروهِ کوچکی از افراد بودند، کسانی که در فیلم ***کلکسیونر*** رومر بودند، که حول پولِ سیلوینا بواسونا[۳] گرد آمده بودند که تعدادی از آنها می‌خواستند از این موقعیت بهره برده و به «پشت دوربین» نقل مکان کنند. ولی تنها یک نفر از آنها در این کار باقی ماند و او بهترین‌شان بود: فیلیپ گرل. ما یک کالکتیو شکل داده بودیم، چون یادم هست که در دو قدمی خانه‌ام داشتم از صفِ آدم‌ها در برابرِ دفتر مرکزیِ بانک اعتباری لیون که بین دو کپه‌ی آشغال بود فیلم می‌گرفتم. دیدنِ خانواده‌های بورژوا که داشتند پول‌شان را از بانک بیرون می‌کشیدند و وسط آشغال‌ها به خود می‌لرزیدند، ما را خیلی شاد کرده بود. این صحنه خیلی باتایی بود، و ما در دوران سینماتک خیلی باتای می‌خواندیم-مثل ***داستانِ چشم*** که به صورت محرمانه آن را می‌خواندیم. بین فعالیتِ دوباره‌ی آنارکوسندیکالیسمِ قدیمی و رادیکال-شیک[۴]هایی که کارآموزان جادوگر[۵] بودند، مسیرهای موقتی کوچکی وجود داشت. تصمیم بر این بود که هر آنچه به صورت فردی فیلمبرداری می‌شد در یک دیگِ جمعیِ «فیلم تلفیقیِ» بزرگ ریخته شود، و گرل را به یاد دارم، جوان و زودرنج، که با نفرتی تمام‌عیار چیزی

---

۱. Etats généraux du cinema:یک گروه فیلم‌سازی سیاسی که حول و حوش می ۱۹۶۸ شکل گرفت. اسم این گروه ارجاعی است به مجلس عمومی طبقات در انقلاب کبیر فرانسه. (م)

۲. جمله‌ای معروف از لوتره‌آمون

۳. Sylvina Boissonas: تهیه‌کننده‌ی فرانسویِ فیلم‌های زیرزمینی در دهه‌ی ۱۹۶۰ که تولیدِ اکثر فیلم‌های زانزیبار از جمله فیلم‌های دهه‌ی شصتِ فیلیپ گرل و جکی رینال را به عهده گرفت. (م).

۴. Radical-chic: اصطلاحی که تام ولف روزنامه‌نگار آمریکایی ابداع کرد و به گروه‌هایی از طبقات بالای جامعه اشاره دارد که به خاطر ارتقای منافع اجتماعی و فرهنگیِ خود با گروه‌های سیاسی رادیکال اعلامِ همبستگی می‌کنند. (م)

۵. اشاره به شعری معروف به همین نام از گوته که بعدها استفاده‌ها و اقتباس‌های زیادی از آن شد از جمله انیمیشنی که کمپانیِ دیزنی از آن اقتباس کرد و میکی ماوس نقشِ کارآموز جادوگر را در آن بازی کرد. ولی اشاره‌ی دنه احتمالاً به جمله‌ای است که مارکس و انگلس در بخشی از مانیفست کمونیست نوشته‌اند: «اکنون ماجرایی مشابه در برابر چشمان‌مان جریان دارد. وسائل تولید و مبادله، مناسبات مالکیت سرمایه‌دارانه، جامعه نوین بورژوایی که این چنین سِحرآمیز وسایل قدرتمند تولید و مبادله را به صحنه آورده است، یادآور آن جادوگری است که دیگر قادر به مهار ارواح زیرزمینی‌ای نبود که خود احضارشان کرده بود.» (م)

شبیه به این می‌گفت که «*آره، مثلِ سوپِ نوانخانه، مشکلی نیست، من که مخالفتی ندارم.*» مات بودنِ ۱۹۶۸ در تصویر و در سینما حیرت‌آور است. بریده‌فیلم‌های خبریِ تلویزیون نیز به ندرت فصاحت بیشتری دارند: جوانانی را می‌بینیم با موهایی کوتاه و کت و شلوارهایی تنگ که سنگ‌فرش‌های خیابان را پرت می‌کنند یا برای ساعت‌ها بحث و جدل می‌کنند، ولی با یک‌جور بی‌توجهی نسبت به تصویرشان، چیزی که امروزه بهت‌آور است!

به موازات اینها تئاتر را داشتیم. نمی‌دانم چگونه سر از آن سالنِ زردرنگ در سانسیه درآوردم، سالنی که در آن داشتیم نقشه‌ی تصرفِ تئاتر اودئون[1] را می‌کشیدیم؟ هیچ چیزی در این مورد نمی‌دانم. آنجا هم یک گروهِ کوچک وجود داشت، ولی من تنها ژان-ژاک لوبل[2] را به یاد دارم که سعی می‌کرد به دورانِ پسا رُنو-بارو[3] فکر کند یا به چیزی در این مایه‌ها. آن موقع من در حضور جمع حرف نمی‌زدم؛ در واقع همیشه همین بودم، حرف زدن در حضورِ جمع عمیقاً اذیتم می‌کرد. با این حال، یادم هست که روی یک شوفاژ نشسته بودم و با صدایی بی‌احساس با لوبل مخالفت می‌کردم با این مضمون که «نه، ما حتی نمایش‌های آرتو را هم بازی نخواهیم کرد. هیچ بازنمایی‌ای در کار نخواهد بود جز آنچه خودِ مردم برای خودشان به نمایش می‌گذارند.» روزهای اولِ اودئون به این صورت پیش رفت، البته نه بدونِ گرد و خاک؛ خلاصه، حکومتِ وحشت[4]. یک شب تئاتر را به سرعت تصرف کردیم، و یادم هست که محض احتیاط برای مقاومت در برابرِ محاصره‌ی احتمالی، باید از یک شیرینی‌پزی بیسکویت می‌خریدم. سالنِ تئاتر خالی بود و من برای مدتی آنجا ساکن شدم، و این برای من که همیشه تئاتر را همچون متضادِ «خانه‌ام» و مکانِ بی‌قراری در نظر می‌گرفتم «تنبیه» عجیبی بود. تنها عکسی

---

۱. Odeon: یکی از شش تئاتر ملی فرانسه

۲. Jean-Jacques Lebel: آرتیست و شاعر فرانسوی. از اولین آرتیست‌های اروپایی که در تولید پرفورمنسِ هپنینگ مشارکت کرد.

۳. Renaud-Barrault: ژان لویی برنارد بارو بازیگر تئاتر و سینما و همسرش مادلین رنو که در سال ۱۹۴۶ گروه تئاتری خودشان را به اسم رنو-بارو شکل داده بودند. (م)

۴. la Terreur: اشاره به سال‌های ۱۷۹۳ تا ۱۷۹۴ انقلاب کبیر فرانسه که در پیِ تشکیل جمهوری اول بسیاری از اعضای طبقات اشراف، سلطنت‌طلبان و دیگر گروه‌های سیاسی به تیغ گیوتین سپرده شدند. (م)

که از خودم در سال ۱۹۶۸ دارم در مجله‌ی ***سیاه و سفید***[1] چاپ شده بود: روی سنِ تئاتر اودئون چهارزانو نشسته‌ام و بارو و رنو مشغولِ دفاع از مواضعِ خودشان هستند. با شلواری مخملی و از همان موقع با موهای کوتاه و البته سبیل.

با وجودِ این، من آن موقع خیلی به مضامینِ روز حساس بودم–هنوز هم هستم–مثل چیزهایی که در کتابِ «جامعه‌ی نمایش» مطرح می‌شود. کتابِ دوبور را خوانده بودم و از همان موقع تبلیغات در من ترکیب عجیبی از حس نفرتِ طعنه‌آمیز و ترس برمی‌انگیخت. امروز بر این باورم که اگر من تنها کسی در ***کایه*** بودم که هرگز از تعقیب این مسیر دست نکشید، به این خاطر است که این متعلق به من بود و تصادفاً متعلق به آن دوران نیز بود. اینکه تبلیغات پیشاپیش به طور موثری کنترل *کمدیِ ایده‌آل* را به دست گرفته بود، خشم مرا برمی‌انگیخت. البته خشمی از روی ایده‌آلیسمِ «راستین.» و این ایده‌آلیسم در سال ۱۹۶۸ برای من *لوحِ سفید* بود، به معنایِ بدرودِ با فرهنگِ «خفقان‌آور» و حراج تنها گنجینه‌هایم (کتاب‌ها و صفحه‌های موزیک: مجموعه آثار کامل استیونسون[2] و ***اورفه‌ی*** مونته‌وردی). تئاتر به طور نمادین مکانِ مهمی بود، جایی که می‌توان با قضیه‌ی بازنمایی اتمام حجت کرد. سینما گویی به تمامی در قلمرو ازخودبیگانگی بود. یک روز در یک سالنِ تئاتر کوچک، عده‌ای حضور داشتند که خیلی مصمم چیزی در این مایه‌ها به ما گفتند که «اکنون، رفقا، ما داریم به سمت کارهای جدی‌تر می‌رویم، از جمله نبرد مسلحانه، آنهایی که موافق نیستند هنوز وقت دارند تا اینجا را ترک کنند.» من با یکی از دوستانم بودم، ما همدیگر را نگاه کردیم و آنجا را ترک کردیم. یک مرد کوچک‌اندام بلند شد و گفت، «من به ایده‌های شما احترام می‌گذارم، ولی عقایدِ من مرا از کشتن بازمی‌دارند.» یکی گفت که او حق دارد به عقایدش پایبند باشد و آن مرد رفت. به نظرم همه‌ی اینها کمابیش متهورانه بودند، درست مثل کتاب‌ها. آن مرد در واقع پل ویریلیو بود و ما این صحنه را بیست سال بعد دوباره با او مطرح کردیم.

من به واقع دیگر چندان سمتِ ***کایه*** نبودم. به نظرم هنوز زیادی لویی اسکورکی را می‌دیدم. اولین روزهای می ۶۸ هنوز هم برایم جادویی‌اند، مثل آدم معلولی که ناگهان درمی‌یابد که به صورت کاملاً *طبیعی* می‌تواند بخشی از تابلو باشد، بخشی

1. Noir et blanc

۲. Robert Louis Stevenson: نویسنده‌ی اسکاتلندی خالق داستان دکتر جکیل و مستر هاید.

از خیابان‌هایی که آدم‌ها در میانه‌ی آنها قدم می‌زدند، بخشی از بحث‌های فی‌البداهه، بخشی از بازیِ تفریحیِ تنیس بین کنش و واکنش، بخشی از پاریسی که زیباتر از همیشـــه بود، و من که فی‌ذاته «نه چیزی در دستانم بود و نه چیزی در جیب‌هایم.» خام‌دستیِ سیاسیِ من، تکبرِ بی‌واسطه‌ام، سهولتی که به واسطه‌ی آن با یک جنبش هم‌ذات‌پنداری کردم–شورشِ ضد–اقتدارگرایی–با جنبش دانشجویی که تا آن‌موقع احساســـی نسبت به آن نداشتم (به نظرم دانشجو یک موجود گُمبرویچی[1] شرم‌آور بـــود)، و این امکان که من هـــم می‌توانم کلمات بزرگ را غرغره کنم، کلماتی مثل «انقلاب.»

با این حال فقدان فرهنگ سیاســـی نزدِ من غیرقابلِ فهـــم بود. به همین دلیل بخشی از زندگی‌ام را صرفِ خَلط کردنِ امر اخلاقی و امر زیبایی‌شناختی کردم، و بخش دیگرش را صرف خلط کردنِ امر اخلاقی و امر سیاســـی. آنچه مسلم است این بود که من از این «انقلاب» انتظار داشـــتم که به تمایلِ من برای *سلبِ مالکیت* مشـــروعیت ببخشد، به بی‌کفایتیِ خودِ من در برنامه‌ریزی، در دستیابی به اهداف و وعده‌ی فرداها، و به طور کلی به انباشـــتن و *حساب‌گری*. انقلاب *اینجا و اکنون*[2] بود، درونماندگاریِ بیشتر در زندگیِ مردمی بیشتر، مردمی که ناگهان قادر شده‌اند گفتگو کنند، چیزی در این مایه‌ها. انقلاب نقطه مقابل پیشگویی بود، و هرچه بیشتر شـــبیهِ وعده‌ی بهشت می‌شد، حتی بهشـــتِ روی زمین، بیشتر در من بی‌اعتقادیِ کودکی را برمی‌انگیخت که تحت تأثیر شدیدِ مذهبی بود که می‌بایست برای چنین چیزهایی چاره‌ای می‌داشت. ایده‌ی یک زندگیِ بهتر همواره به نظرم بی‌ارزش بود و اگر هرگز علاقه‌ای به مذهب نداشتم، مسلماً نه به خاطر بی‌تفاوتی نسبت به امر مذهبی، بلکه بیشتر به خاطر این بود که زیستن در این جهانِ زیرین، آن‌طور که من در ســـینه–برزخ[3] آن زیســـتم، به نظرِ من تنها جهانی است که وجود دارد و به‌ویژه به این دلیل که من به خاطرِ هرگز دست نیافتن به آن زندانیِ آن مانده‌ام. سینه‌فیلی همین بیماریِ ســـلامتی‌بخش است که یکی از نشانه‌هایش این است که این جهان

---

۱. Gombrowiczian: اشاره به ویتولد گمبرویچ نویسنده‌ی لهستانی

۲. hic et nunc: جمله‌ای منتسب به کوینتوس هوراسیوس فلاکوس مشهور به هوراس، از شاعران سرشناسِ دوران امپراتوری روم. (م)

3. ciné-limbes

پیشاپیش جهانی دیگر است.

به همین دلیل من همیشـــه پدیده‌ی خلسه، هیســـتری و باورهای توده‌ای را با دیده‌ی شک می‌نگرم: تقریباً همیشه فکر می‌کنم که دارند *وانمود می‌کنند*! از سوی دیگر من بر این باورم که همه، علی‌رغم آه و ناله‌ای که برای سرنوشت‌شـــان ســـر می‌دهنـــد و نگاهی که به ســـمت «یکِ زندگی بهتر» دوخته‌انـــد (آنطور که ویلم[۱] می‌گوید)، همواره در *اینجا و اکنون* به منافعِ مادی و معنویِ ازخودگذشـــتگی‌هایی که می‌گویند انجام داده‌اند، دست می‌یابند.

زمانِ حال از همه‌چیز قوی‌تر است.

این همان زمانِ حالِ ســـینما، گاوبازی و تنیس است: سه چیزی که دوست داشتم. زمانِ حال یک امر مطلق است که دائماً در حال گذشتن است و هیچ‌کس قادر نیست تصاحبش کند. جنـــونِ زیبایی بود که بخواهی کلِ یک جامعه خودش را به مدت بیشـــتر از یک ماه در معرضِ «شـــاخِ گاوِ نر» قرار دهد، که به توخالی یا توپر بودنِ خودش پی ببرد. زشتی فوتبال به خاطرِ طرفدارانی است که برای نود دقیقه جیغ و داد می‌کنند؛ و زیباییِ گاوبازی به خاطر این اســـت که تنها چهار پاس[۲] کافیست تا جریان دوباره برقرار شود. حوصله‌ی جمعیت سررفته است، باهم حرف می‌زنند و به نظر حواس‌شان به بازی نیست. سپس یک پاسِ خوب و سکوت ملایمی برقرار می‌شـــود. ســـپس پاسِ دوم و آن وقت تمایلی خفیف حس می‌کنیم به همراهی با بخش پایانی یعنی *فائنا*[۳] که احتمالاً در راه است. سومین پاس و صدای اولین «اوله[۴]» بلند می‌شود، که یعنی دوباره. چهارمین پاس و کل تماشاگران با یک «اوله»ی دیگر وارد نمایش می‌شوند، که یعنی راضی‌ایم («*من به اندازه‌ی کافی دارم*»).

فکر می‌کنم با اینکه دهه‌ی ۱۹۸۰ به لحاظ سینمایی پوچ بود ولی در عوض در تنیس شـــبیه سینمایی حقیقی بود با قهرمانانِ خوشایندی چون بیورن بوری[۵]، کانر،

---

۱. Bernhard Willem: کارتونیســـت هلندی که برای روزنامه‌ی لیبراســـیون و بعدها برای شـــارلی ابدو کار می‌کرد. (م)

۲. passe: به حرکتی در گاوبازی اطلاق می‌شود که طی آن گاوباز به گاوِ نر جاخالی می‌دهد.

۳. faena: مجموعه‌ای از پاس‌های نهایی در گاوبازی که منجر به کشته شدنِ گاو توسط ماتادور می‌شود. (م)

4. Olé

5. Björn Borg

مک‌اِنرو[1] و لِندل[2]، تنها کسانی که می‌توانستند *عصاره‌ی زمان را بکشند* و به کل یک نسل درس تماشاگری بدهند. همیشه از تعجبِ دوستانم از توانایی من در نوشتنِ درباره‌ی تنیس تعجب می‌کردم، انگار از دست آنها عصبانی بودم که نمی‌فهمیدند که تنیس دقیقاً با *همان چیزی* سروکار دارد که سینما، یا حداقل سینمای قدیم، سینمای میزانسن و مکان‌نگاری[3]. برای من هیچ زحمتی نداشت که ضربه‌های تمام‌کننده[4] را در فیلم‌های فریتز لانگ پیدا کنم یا اینسرت‌های سینمایی را در بازیِ میروسلاو مچیر[5].

خوب برگردیم به ۱۹۶۸، آن‌طور که اکنون آن را می‌بینم، احتمالاً اندکی زیادی شفاف. پس از ماه می و ژوئن، تنهاتر از پیش، کلی «تجربه‌های» سلب مالکیت را از سر گذراندم. اول از همه با سفر، سفر اولم به هند که درواقع سفر اولم به جهان سوم بود. سپس با بیماری. اولین کشمکش‌هایم با بیماری. اولین بیماریِ سِل. سینما برایم ناپدید شده بود چون داشتم رویِ بدن خودم سینمای خودم را به عنوانِ چیزی غیرقابلِ تصاحب تجربه می‌کردم. درواقع سینما ناپدید نشده بود، این من بودم که به طریقی در یک فیلم ظاهر شده بودم، و به مدتِ چند سال نقش ستاره‌ای ناشناس را روی صحنه‌هایی بازی می‌کردم که هیچ تماشاگری نداشت که مرا ببیند. فیلم‌های بلاک‌باسترِ من که خبر آنها را با کارت‌پستال‌ها اعلام می‌کردم، تقریباً بی‌زرق و برق بودند: من بازیگرِ اصلیِ فیلم *«به یمن رسیدم»* بودم و در فیلمِ *«به هتلم در تارودانت برمی‌گردم»* کاملاً طبیعی بازی کردم.

این دوره که زیاد سفر می‌رفتی پرانتزی در رابطه‌ی تو با کایه دو سینما باز می‌کند. به نظر درست بعد از آن، در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، مسئله به صورتِ بی‌رحمانه‌ای برایِ تو مطرح شد: برگرد به مجله، ولی تنها به این شرط که وارثِ آن شوی.

بله، و به نظر می‌رسد که من از خیلی وقت پیش منتظر این میراث بودم، بدون اینکه چندان نگرانش باشم. من احتمالاً مسئولانِ ***کایه*** را کلاً گیج کرده بودم، کسانی

---

1. John McEnroe
2. Ivan Lendl
3. topographie
۴. passing-shots: ضربه‌ی تمام‌کننده‌ای که از کنار حریف که به نزدیک تور آمده می‌گذرد. (م)
5. Miloslav Mečíř

که احتمالاً به‌هیچ‌وجه متوجهِ آنچه از ابتدا برای من کاملاً گنگ و فهم‌ناپذیر بود نشده بودند. درواقع من خیلی تنها بودم و از آنجایی که اطرافم فقط جماعتی از زنان را به عنوان خانواده‌ی تحمیلی داشتم، احتمالاً دارودسته‌ای از مردان را به عنوان خانواده‌ی انتخابی برگزیدم. توضیح دادم که من چرا فوراً آنها را به رسمیت شناختم، ولی باید این را نیز بگویم که به رسمیت شناختن من برای آنها سخت بود. اینکه چرا من مجبور بودم در اواخر سال ۱۹۷۳ به *نظافت‌چیِ* ***کایه*** بدل شوم تا کم‌کم این صلاحیت را کسب کنم که بگویم «ما» قبل از آنکه ***کایه*** را ترک کنم تا بتوانم بگویم «من،» و سپس –یعنی امروز– بگویم «من، خودم.» ترجیح‌ام این بود که در این کتاب کوچک که–درست به موقع–تلاش می‌کند خودش را به یک «ما»ی گمشده مزین نکند، از ورود به جزئیاتِ «رابطه‌ام» با تک تکِ آنهایی که این ما را شکل دادند اجتناب کنم–این امر مستلزم روانکاوی می‌بود. آنچه اینجا برای من جذاب است چیزی است که آنچه را که من «راه‌حلِ سینما» خواهم نامید، به چشمِ من کمی شفاف‌تر می‌سازد.

این خانواده درواقع تنها در ذهنِ من وجود داشت که–به‌هرحال–معنایش این نیست که آرزو ندارم سرانجام به آن واقعیت ببخشم. این خانواده‌ای است بدون پدر، همان‌طور که در سینه‌فیلی باید باشد، عشقِ فرزند در قبالِ پدری غایب، مرده یا ضعیف، درست مثل بازن. رویای خانواده‌ای متشکل از برابرها و خودها[۱]، رویای «برادران متعالی» که به اشتباهات بزرگ و همان‌قدر به زخم‌های بزرگ منتهی می‌شود.

برمی‌گردم به ایده‌ی خودم راجع به سینمای فرانسه. دریافتِ من این است که این سینما همواره رابطه‌اش با واقعیت را از دست می‌دهد، و هرگز در رابطه با تاریخ خودش، تاریخِ فرانسه، همچون دیده‌بان عمل نمی‌کند. مثلاً می ۶۸ طغیانی است که سینما واقعاً خودش را درگیر آن نمی‌کند، جز در شکل‌های میلیتانت و سینمای زیرزمینی، که نهایتاً فیلیپ گرل را تولید کرد، که تنها فیلمسازی است که به نحوی ایجابی از می ۶۸ بیرون آمد. سینمای فرانسه سرشت عجیبی دارد، انگار که اصالتش به همان اندازه محدودیتِ

---

۱. d'égaux et d'egos: بازی لفظی با دو کلمه‌ای که تلفظ‌شان یکسان است ولی به لحاظ معنایی ترکیبی ناسازگار و متناقض تولید می‌کنند. (م)

آن نیز است.

این شبحی هراس‌انگیز است که من همواره از آن آگاه بودم، موضوعی که حقیقت دارد و به‌هرحال مرا آزار می‌دهد. درست است که الن رنه در نظرِ من کسی بود که کم و بیش با تاریخ همگام بود. ولی در همان حال ما طوری رفتار می‌کنیم که انگار یک موردِ خاصِ فرانسوی وجود دارد، موردِ عظیمِ کشوری که همیشه تاریخ را از دست داده است. ما می‌گوییم که فرانسه هرگز از جنگ الجزایر فیلم نگرفت و من می‌گویم: آیا تا حالا کشوری را دیده‌اید که از جنگ استعماری خودش فیلم بگیرد؟ آیا انگلیس از گاندی وقتی زنده بود فیلم گرفت؟ آمریکایی‌ها وقتی هائیتی و فیلیپین را اشغال کردند، آیا درباره‌ی این کشورها فیلم ساختند؟ نه. بزرگترین بخشِ تاریخِ بشری، یعنی همین قرن بیستمِ جنگ‌ها، فیلم نشد. و وقتی دنبال نمونه‌های «خوب» می‌گردیم، تنها دو موردِ مشخصاً فوق‌العاده وجود دارد، نمونه‌ی امریکایی و نمونه‌ی ایتالیایی. اولی چون سینما بخشی از پیکره‌ی ژنیِ فرهنگی‌شان را تشکیل می‌دهد، و دومی چون این قابلیت را داشتند تا بین سالهای ۱۹۴۵ و ۱۹۶۰ یک کشور و یک چهره را *بازسازی* کنند. با این حال این موارد چندان زیاد نیستند. و وقتی مثلاً به عظمتِ چیزهای نشان داده‌نشده و دیده‌نشده در روسیه فکر می‌کنیم، با خودمان می‌گوییم که سینما در قامتِ این نقش هرآنچه می‌توانست انجام داد و اکنون این امر را پشت سر گذاشته‌ایم. چیزها می‌توانند بازگردند ولی باید قبلاً برای بارِ اول آمده باشند. سینما هیچ بُعد بنیان‌گذارانه در دولت–ملتی به قدمتِ فرانسه ندارد. از سوی دیگر، این آگاهی وجود دارد که فرانسه یکی از دو مخترعانِ سینما است و همواره صحه‌گذارِ[1] آن بوده و جایگاه قضاوت را بر عهده داشته است. ما این آگاهی را به ارث بردیم و این چیز کمی نیست. چیزِ نفرت‌انگیز در خصوصِ سینمایِ فرانسه این است که چطور همه خودشان را به این برآوردِ گزافِ منفی مزین می‌کنند که منجر می‌شود باور کنند که در کل دنیا تنها فرانسه قادر بود داستانِ خودش را در این قرن بازگویی کند–که در ضمن داستانِ چندان باشکوهی هم

---

۱. chambre d'enregistrement: نهادی در پارلمان که قدرت دوژور و رسمی دارد ولی هیچ قدرتِ دوفکتو یا بالفعل ندارد که یعنی عملاً نقشی در حیات سیاسی ندارد. این اصطلاح معنایی منفی دارد و معمولاً به کسی یا ارگانی گفته می‌شود که کاری نمی‌کند جز تایید و صحه گذاشتن بر تصمیمات و اعمالِ دیگران. (م)

نیست. ما پس از آبل گانس و سینمایِ خندق‌ها[1] دیگر ابزارهای این کار را در اختیار نداریم. احساسی از خوشبختی، نفس‌کشیدن و واقعیتِ ساده‌ی «شاد از زنده بودن و روشن دیدن» وجود دارد که من هرگز در سینمای فرانسه به آن دست نیافتم–جز گاه و بی‌گاه با گدار، بِکِر یا دُمی. بنابراین هرگز آن را در سینمای فرانسه جستجو نکردم. برعکس، فکر می‌کنم که کودکانِ هنرمندِ آمریکا، باستر کیتون یا فرِد آستِر، امکانِ انسان بودن روی زمین را رقصیدند و این در نهایت مرا بیش از همه‌چیز تحت تاثیر قرار می‌دهد.

۱. cinéma des tranchées: احتمالاً ارجاع به فیلم ***من متهم می‌کنم*** (۱۹۱۹) اثر آبل گانس و صحنه‌ی معروفِ خندق‌ها، صحنه‌ای که بعدها رنوار نیز در فیلم توهم بزرگ آن را بازسازی کرد و همچنین صحنه‌ای مشابه مربوط به برخاستن مرده‌های جنگ از گورها در فیلمِ لئون پواریه به نام ***وردن: چشم‌اندازهای تاریخ*** (۱۹۲۸). (م)

بخش سوم

سینما و تاریخ

بحث‌مان را با مسئله‌ی تاریخ ادامه بدهیم: ما شاهد بازگشت تاریخ هستیم و سینما به‌طور تنگاتنگی با آن درآمیخته است، سینمایی که به زودی صدسالگی‌اش را جشن خواهیم گرفت. تو چطور این واقعیت را تحلیل می‌کنی که سینما در فرانسه برای به عهده گرفتنِ مسئولیتِ تاریخ خودش با مشکلات زیادی روبرو بوده است؟

فقط به شیوه‌ای پیش‌پاافتاده می‌توان پاسخ داد: دولتِ فرانسه، مثل دولتِ انگلیس، هزار سال قدمت دارد و اگر یک نقطه‌ی مشترک بین فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها وجود داشته باشد چیزی نیست جز فقدانِ دغدغه یا نگرانیِ تاریخی. چرا اسپانیا که همیشه فرانکویی نبود، مشارکتِ قابل‌توجهی در تاریخ سینما نداشت؟ از قرار معلوم در این کشورها چیزی در حد و اندازه‌ی یک نهاد وجود دارد که خودش را پدیدار نمی‌کند، یک پروژه‌ی اسطوره‌شناختی که تماماً گشوده نیست. ولی فرانسه، با بازآوردنِ چیزها به صورتِ دستِ اول (آثارِ نادر ولی نه موزه، برخلاف ایتالیا و آمریکا که موزه ساختند[1]) هم‌زمان قوم‌نگارِ تاریخِ خودش و همچنین بنیان‌گذار سینما است. بنابراین فرانسه در این زمینه چیزهایی برای گفتن دارد و از این روست که با آمریکا جدل می‌کند. برای آمریکایی‌ها بدیهی است که این ادیسون بود که سینما را ابداع کرد و نه برادران لومیر. متاسفانه با فرارسیدنِ صدسالگی سینما و مطرح شدنِ مسئله‌ی خاستگاهِ سینما، فرانسه در خطِ مقدمِ نبردی خواهد بود که در آن باید از

---

۱. احتمالاً اشاره به تصاویری که فیلمبرداران لومیر از اقصی نقاط جهان می‌گرفتند و به فرانسه بازمی‌آوردند. (م)

حقِ خود به عنوانِ مهد سینما دفاع کند، همان‌طور که مهد عکاسی بود. از جهاتی این امر با حق تقدمِ فرانسه در رابطه با تاریخِ سینما و عکاسی سروکار دارد. جز اینکه باید این فرضیه را در نظر بگیرد که مطابقِ آن پایان جنگ جهانی اول احتمالاً ناقوسِ مرگِ بسیاری از چیزها را در فرانسه به صدا درآورد. مثلاً اگر فیلمسازی به بزرگی آبل گانس امروز اصلاً به کار ما نمی‌آید و تا این حد ناشناخته و نادیده مانده است، شاید به این دلیل باشد که او متعلق به دوره‌ی کاملاً سپری‌شده‌ی فرانسه‌ی قرن نوزدهم است. سینمای فرانسه، حتی با داشتنِ آزادی و استقلال، بیشتر به فرد علاقه‌مند است. دقیقاً به همین دلایل است که هم آزارمان می‌دهد و هم عاشق آن هستیم، و درست به همین دلیل ما را با امکانِ جهانِ آینده‌ای آشنا می‌کند که احتمالاً دیگر نیازی به سینما نخواهد داشت: جهانِ فردها. این سینما مشخصاً نمایشِ توده‌ای تولید نمی‌کند و حتی خیلی سریع تکراری و کسل‌کننده می‌شود. بنابراین شاید فرانسه نمایانگرِ یک بن‌بست باشد، ولی معنایش این نیست که دیگر کشورها این بن‌بست را دور خواهند زد. شاید این طور به نظر برسد که من با این مسئله سرسری برخورد می‌کنم ولی این امر مرا متحمل رنج زیادی کرد چراکه این غیابِ دورانِ ویشی و غیابِ تصاویرِ همکاری با نازی‌ها بود که با گذشت سالیان متمادی در نگاهِ من به امری غیرقابل قبول بدل شده بود. امروز از یک نقطه‌نظرِ مرموز و آشتی‌ناپذیر، نظرم بر این است که از آنجایی‌که سینما هنرِ زمانِ حال است (در معنایی گسترده، نه فقط به معنای گزارشِ روز، بلکه همچنین زمانِ حالِ یادآوری و تداعی: مثلِ فیلم‌های استروب و اوییه)، پس وقتی رخ نمی‌دهد، یعنی رخ نمی‌دهد و نمی‌توان کاری کرد. این امر این امکان را به ما می‌دهد تا یک چیز را بفهمیم: سینما تنها برای این وجود دارد تا آنچه را که یکبار قبلاً دیده شده بازگرداند: آنچه را به‌خوبی دیده‌شده، کم دیده‌شده یا دیده‌نشده. فیلمِ ***شب و مه*** آن‌چیزی را که دیده نشده بود ده سال بعد بازگرداند، با فرض اینکه تصاویری که جورج استیونس از کمپ‌های نازی‌ها گرفته بود یا آنهایی که هیچکاک مونتاژ کرده بود، توسط مقاماتِ آمریکایی و انگلیسی پنهان نگه داشته شده بودند. سینما به عنوان هنرِ زمانِ حال یا هنرِ هوشیاری، پیشاپیش دچار شیزوفرنیِ حیرت‌آوری بود، چراکه همان کسانی که این تصاویر را سفارش داده بودند، یعنی دولتِ آمریکا و دولتِ انگلیس، دقیقاً همان‌هایی بودند که به خاطر جنگِ سرد این تصاویر را کنار گذاشتند. حتی با اینکه

این فیلم‌ها صرفاً فیلم‌هایی آرشیوی‌اند، تنها فیلم‌هایی که هم‌زمان با کشف کمپ‌ها ساخته شدند، و اکنون برای اولین بار آنها را تماشا می‌کنیم، ولی تأثیر عظیمی روی ما می‌گذارند. فیلمی که مرا تحت تأثیر گذاشت، یعنی ***شب و مه***، تقریباً پانزده سال پس از کشف کمپ‌ها ساخته شد، و خوب این فیلم این تأخیر زمانی را به شیوه‌ای هنری–با فیلمنامه‌ی از ژان کایرول[1] و موسیقیِ هانس آیزلر[2]–و دقت و سلیقه‌ای فوق‌العاده در خودش حک می‌کند. ولی ممکن بود این فصاحت و بلاغت شبیهِ همانی باشد که در نمای تراولینگ ***کاپو*** شاهدیم ... با این منطق بسیاری از چیزهای مهم در سرنوشت انسان‌ها، ملت‌ها و توده‌ها، اکیداً دیده نشدند تا بتوانند بازگردند. متأسفانه فکر می‌کنم این امر قطعی و نهایی باشد ... یادم هست که کریس مارکر را در هنگ‌کنگ دیدم و از اینکه شنیده بود گاردهای سرخ[3] فیلم گرفته‌اند خیلی هیجان‌زده بود. با اینکه همیشه از خود می‌پرسیدیم که آنها از چه چیزی می‌توانستند فیلم بگیرند، اما حقیقت این است که این پرسش امروزه ناموثق است: که یعنی اهمیتی ندارد. روزگاری به وجود آمدنِ چیزها زمان می‌بُرد، و مستلزم فرآیندهایی کند، سخت و دردناک بود: ساختن زمان می‌بُرد و این زمان ارزش داشت. امروزه همه انتظار دارند هرچه سریع‌تر به منافع کارشان دست پیدا کنند. شاید سینما این قابلیت را داشت که برش‌های همگام یا بافت‌شناسانه[4] ایجاد کند، و نتیجه‌ی کارِ زمان را به تصاحب دربیاورد–نه فقط مرگ در حالِ کار[5]، بلکه انسان در حالِ کار ... مثلاً سینمای ایتالیا طی پانزده سال بازسازیِ معمارانه‌ی کشورِ ایتالیا را به ما نشان داد، که از ویرانه‌ها به اولین قطعات بتونی، و بعد به زشتیِ پست‌مدرنیسمِ معاصر رسید: ما این گذار را از خلال حرکت‌های ناگهانی و استروبوسکوپی[6] دیدیم. در فرانسه ژاک تاتی تنها کسی بود که هر پنج سال یک بار یک‌جور گزارشِ فیزیکی می‌داد درباره‌ی چشم‌اندازهایی که در آنها زندگی می‌کردیم، این گزارش‌ها همواره

---

1. Jean Cayrol
2. Hanns Eisler

۳. les Gardes rouges (red guards): گروه دانش‌آموزان و دانشجویان مبارز چینی که بازوبندهای سرخ می‌بستند و از سال ۱۹۶۶ تا ۱۹۶۹ نیروی ضربت انقلاب فرهنگی چین به‌شمار می‌رفتند. (م)

4. histologique (histological)

۵. اشاره به جمله‌ی معروف ژان کوکتو که گفته بود «سینما از مرگ در حال کار فیلمبرداری می‌کند.» (م)

۶. Stroboscope: ابزاری که اجسامی با حرکت‌هایِ تکراری را به نظر ساکن یا با حرکت آهسته نشان می‌دهد. (م)

از آن تصاویرِ قدیمی که ما هنوز از آن چشـــم‌اندازها به یاد داشـــتیم شگفت‌آورتر بودند. در اصل، فکر نمی‌کنم سینما نبوغ یا شأن و مقامی جز این داشته باشد.

ما داریم به سینمایی برمی‌گردیم که اکیداً به عنوان هنرِ ضبط‌کردن فهمیده می‌شود.

ما تنها می‌توانیم زمانِ حال را ضبط کنیم، زمانِ حالی که گیج‌کننده است مادامی‌که آن را به عنوان یک ایده، اسطوره یا رویایِ فرآیندی در نظر بگیریم که مجبور نیستیم هر روز آن را ببینیم یا تصدیق‌اش کنیم. آیا احســـاس ناراحتیِ ناشـــی از اطلاعاتِ منتشـــر در مدیاها از این واقعیت ناشی نمی‌شود که آنچه مقارنِ امروز است، دیگر نه ســـینما به معنای دقیقِ کلمه، بلکه کسی است که این تصاویر را تماشا می‌کند و بی‌وقفه در حال تعویضِ کانال‌هاست؟ حرف قبلی‌ام را دوباره تکرار می‌کنم: ایده‌ی نتیجه‌ی کارِ زمان و کارِ بشـــر، امروزه به چیزی غیرقابل‌فهم بدل شده است. انگار آنچه به ســـینما *واسپاری* شده بود، یعنی قدرتِ کِش‌دادن یا شتاب‌دهی به چیزها و کات کردن، به تدریج از آن زدوده شد تا در نهایت سینما نیز سر از دیگِ اشتراکیِ بزرگِ جامعه درآورد. مسئله این است که سینما دقیقاً نمی‌داند با آنچه اکنون به او برمی‌گردد چه بکند. امروز این بر عهده‌ی بینندگان تلویزیون است که هوشمندانه تصاویر یوگوسلاوی را ورق بزنند. و اگر امیر کوستاریکا، که فیلمساز خیلی خوبی است، شجاعانه یک فیلم تاریخیِ داستانی می‌سازد، ***ووکوار***[1] ***شهر بی‌دفاع***، شک دارم که فیلم به جایی جز کن راه ببرد. به نظرم این حلقه، یعنی حلقه‌ی ***رم، شهر بی‌دفاع***، برای کل جهان بسته شده است، حتی اگر فرانسوی‌ها کسانی باشند که بیشتر از همه نسبت به آن آگاهی دارند، و البته *فقط* آگاهی. این امر نشان می‌دهد که چرا هویتِ فرانسوی در لحظات تعیین‌کننده تئاتری عمل می‌کند: تصمیم‌گیرنده سینما نیست. عکسی از رابرت کاپا[2] هست که همیشه مرا شدیداً تحت تاثیر قرار می‌دهد، عکسی از زنی با موهای تراشـــیده در شهر شارتر[3] در دورانِ آزادسازی. این عکس در نظرِ من یکی از زیباترین عکس‌هایی است که تابه‌حال گرفته شده است. در آن لحظه‌ی

---

۱. Vukovar: شهری در کشور کرواسی که در نبرد ووکوار در جریانِ استقلال کرواسی متحمل کشتاری بزرگ معروف به کشتار ووکوار به دست ارتش مردمی یوگسلاوی و شبه نظامیان صرب شد. (م)

۲. Robert Capa: عکاس مجاری-آمریکایی که عمدتاً از صحنه‌های جنگ عکس می‌گرفت. عکس معروف تیر خوردنِ سرباز جمهوری‌خواه اسپانیایی در جنگ داخلی اسپانیا از آثار اوست. (م)

۳. Chartres: شهری در فرانسه

مشـــخص، کاپا بیشتر یک فیلمساز بزرگ است تا یک عکاس. او چه چیزی نشان می‌دهد؟ یک شهر، صحنه‌ای تئاتری کلِ یک شهر، با جلوه‌ای از مسطح‌سازیِ فضا: در نمای اول همه به این زن اشـــاره می‌کنند، بیشتر آنها از پشت به او نگاه می‌کنند جز معدودی که نزدیک او هستند. این عکس شبیهِ یک تئاترِ معکوس است از نقطه دیدِ یک آمریکایی؛ آدم احساس می‌کند کلِ جمعیتِ شهر شارتر بیرون‌اند، فضای بزرگی هست که همه در آنجا به این زن نگاه می‌کنند، زنی که به زودی به *فضای بیرون*[1] خواهد رفت. برای من این از جنسِ تئاتر اســـت. آن نمای فراموش‌نشدنی گدار در فیلم ***اینجا و جای دیگر***[2] را به یاد بیاور که دختربچه‌ی فلســـطینی بر روی ویرانه‌ها شـــعری از محمود درویش را می‌خواند؛ و صدای روی تصویرِ گدار که می‌گوید: «این دختربچه ســـال ۸۹ را ادامه می‌دهد[3].» این صحنه تمامِ آن تصوراتی را زنده می‌کند که من با آنها بزرگ شدم و در دوران کودکی با ترس و لرز به آنها عشـــق می‌ورزیدم: تصورِ انقلاب، آن‌طور که «لائیک‌ها» آن را به ما درس می‌دادند. این شیوه‌ای است که فرانسه با آن هویت خودش را ایفا می‌کند، چون آیینی بهتر از تئاتر پیدا نکرده اســـت؛ آیینی بهتر از همواره تکرار کردنِ چیزی، که ارجاعی است به اینکه زیستِ جمعی، یادآوری و تطهیرِ جمعی چه معنایی دارد. برخلافِ سینما که هیچ تزکیه‌ی نفسی در آن وجود ندارد، تئاتر سببِ بازگشت ژست‌ها، فیگورها و نگرش‌ها و این نوع از جملاتی می‌شود که همه‌ی ما دوست داشتیم بگوییم: «*ما به واسطه‌ی اراده‌ی مردم اینجاییم*[4] ...»

در نهایت خودِ موجِ نو نیز شـــخصیت‌ها و نگرش‌های جدید یا مجموعه‌ی جدیدی از ژســـت‌ها را خلق نکرد. شاید به همین راضی بود که با تلفیقِ یک اسطوره‌شناسیِ

---

۱. off: این اصطلاح یکی از مفاهیمی اســـت که دنه زیاد از آن اســـتفاده می‌کرد و نباید آن را با مفهوم آف اســـکرین یا بیرون کادر اشتباه گرفت. این مفهوم اشاره دارد به چیزی که یک‌بار پدیدار شده و سپس ناپدید شده است و ممکن است برگردد.

2. Ici et Ailleurs (1976)

۳. ارجاع به انقلاب کبیر فرانسه

۴. جمله‌ی معروفی که کنت دو میرابو از انقلابیون فرانســـه در تاریخ ۲۳ ژوئن ۱۷۸۹ در ســـالنِ ژو دو پوم خطاب به فرستاده‌ی لویی شانزدهم گفت. جمله‌ی کامل به این صورت است: «بروید و به اربابِ خود بگویید که ما به واسطه‌ی اراده‌ی مردم اینجاییم.» (م)

مشـــخصِ آمریکایی، یعنی فیلم‌های رده‌ی ب یا «فیلم نـــوار»، نقش‌ها را تکینه کرده و بازپخش کند. امروز حتی در بهترین فیلم‌های فرانســـوی نیز چیزی هست که کار نمی‌کند یا نمی‌تواند کار کند: آدم هرگز احســـاس نمی‌کند که ماجرایِ آنها برای هر کسی می‌تواند اتفاق بیافتد. به نظر تو، همه‌ی اینها از تئاتر می‌آید؟

ما پرسش‌هایی را برای خودمان مطرح می‌کنیم که امروز ذهن ما را مشغول می‌کنند: مثلاً بازگشتِ تاریخ، به معنایی که ماله و ایساک[۱] از این اصطلاح استفاده می‌کنند. موجِ نو (در فرانسه بیشتر و به شیوه‌ای اصیل‌تر از جاهای دیگر، ولی همچنین در کلِ موجِ نوهای دنیا) به چیزهایی کاملاً متفاوت با هم گیر داده بود: یک مرد و یک زن، جنگِ جنیســـت‌ها و حل و فصلِ نهاییِ این جنگ جنسیت‌ها. بین سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۸۰ کل انرژی هنری و خلاقانه روی این موضوع سرمایه‌گذاری شد. سینمای آرمان‌ها، سینمای مذکر (تنها مردان آرمان دارند) باید جایش را به سینمایی می‌داد که به زنان اجازه‌ی ظهور می‌داد. آنتونیونی، برگمان و البته گدار کاری نکردند جز این، پیالا انرژی زیادی صرفِ این کار کرد، ریوت به شیوه‌ی خودش، رومر، فرری، کاســـاوتیس و غیره. مسئله بر سر زوج‌ها بود، و بخصوص زوج‌های دگرجنسگرا؛ سپس بعد از ۶۸ ایده‌ی زوج‌های ناسازگار، ناهمگون و دلوزی فرارسید (***آلیس در شهرها***). ایده‌ی زوج‌ها مرکزی است: به خاطر داری که می‌خواستیم یک ویژه‌نامه‌ی کایـــه را به نزاع‌های خانگی اختصاص دهیـــم ... این ایده به لحاظ محتوا همچنان مرکزیت خودش را حفظ کرده اســـت، حتی با اینکه دارد از ما دور می‌شود، چون ما در یک‌جور پسافمینیســـمِ عجیب زندگی می‌کنیم که در آن امور خودشان را به شـــیوه‌ی متفاوتی بازسازی می‌کنند. شـــوکِ بزرگ برای فیلمسازان موجِ نو، ظهور برژیت باردو، تصویرِ هریت اندرســـون[۲] یا مونیکا ویتی بود–ما فرسنگ‌ها از میشل مورگان دور شـــده بودیم–تصاویری از زنانی که بر این امر پافشاری می‌کردند که دیگر نمی‌توان مثل قبل از آنها فیلم گرفت. این امر سینما را به مدتِ پانزده یا بیست ســـال اشغال کرد؛ و در آن دوران زبانِ ســـینما را به حرکت واداشته بود، از جمله

---

۱. Albert Malet and Jules Issac: تاریخ‌دانان فرانسوی که علاوه بر چندین کتاب آموزشی تاریخ، به همراهِ هم کتاب ***تاریخ فرانسه از قرنِ ۱۶ تا ۱۷۷۴*** را نوشتند. (م)

۲. Harriet Andersson: بازیگر ســـوئدی که در بســـیاری از فیلم‌های برگمان بازی کرده است. منظور دنه از تصویرِ او در فیلم‌های دهه‌ی پنجاه برگمان و از جمله زیباترینِ آنها یعنی ***تابستان با مونیکا*** است. (م)

وجهِ نابالغانه‌ی کلود لُلوش را (***یک مرد و یک زن***.) همه‌ی اینها برای این است که بگویم دغدغه‌ی تاریخیِ امروزِ ما، در نظرِ سینمایِ آن دوران نامربوط بود و نیروی محرکه‌ی آن نبود، برای همین نمی‌توان آن سینما را به خاطر این موضوع سرزنش کرد مگر با بازنویسیِ تاریخ.

می‌خواستم به یکی از تفاوت‌های بینِ سینمای فرانسه و آمریکا، یا حتی ایتالیا اشاره کنم: شخصیت چه در فیلم‌های فورد چه در فیلم‌های کاپرا همان قدر وجود دارد که ستاره‌ی فیلم، یا حداقل اینکه تماماً با ستاره‌ی فیلم اشتباه گرفته نمی‌شود: گری کوپر، جیمز استورات، اسپنسر تریسی ... در سینمای فرانسه، شخصیت گویا خواه ناخواه یک کهن‌الگو است، حتی بلموندو در از نفس‌افتاده.

می‌فهمم، و هرگز نمی‌تواند جایگزینی برای آگاهیِ مدنی باشد. این شخصیت‌ها را می‌توان در سینمای آمریکا و ایتالیا پیدا کرد، دو کشوری که باید تأسیس یا بازتأسیس می‌شدند.

به نظرم زمانی ژان گابن قادر بود تجسم یک نوع فیگورِ قهرمان و عامه‌پسند باشد، چه در فیلم‌های ژان رنوار یا مارسل کارنه. ولی او صرفاً یک استثناست. امروز ستاره‌سازی از ژرار دوپاردیو شباهتی به آن دوران ندارد: این یکی از عناصرِ مطلقِ سینمای ماست که هرگز به ما اجازه نمی‌دهد تا با تکینگیِ واقعیِ شخصیت یا شهروند مواجه شویم. ماهیگیرِ فیلم استرومبولی واقعاً یک ماهیگیر است. در فرانسه فیلمِ مستند یا ردپایِ مستند در فیلم‌ها همواره تحقیر شده است.

نه تحقیر که اقنوم‌سازی[۱] شده است. عنصر مستند در فیلم ***تونی***[۲] وجود دارد همان‌طور که در بهترین فیلم‌های فرانسوی وجود دارند: مثلاً در آثار برسون یا گرمیون. ولی اینها *عناصرِ* مستند هستند، عناصری خالص، همان‌طور که می‌گوییم عناصر کانیِ سنگ معدن. در فیلم ***مردِ محبوبِ زنان*** که من خیلی دوستش دارم، بیست نمایِ اولِ فیلم بسیار ناهمگون‌اند و همان اول متوجه می‌شویم که گرمیون تا چه حد دیوانه است، آنچه از زیر دست او بیرون می‌آید جنون‌آمیز است. بنابراین در این بیست نما سه یا چهار نما وجود دارد که در فیلم‌های کارنه هم پیدا می‌شوند

---

۱. hypostasié (hypostasized): در نظر گرفتنِ یک ایده یا یک عنصرِ مجرد همچون واقعیتی انضمامی

۲. Toni (1935): فیلمی از ژان رنوار

و دو نمای دیگر در فیلم‌های روکیه[۱]. این عنصری است خاصِ سینمای فرانسه؛ یعنی توانایی ارائه‌ی حالت‌های صرفاً ناب و پالایش‌شده‌ی چیزها، چه از طریقِ مستند و چه داستان، و ناتوانی در درست کردنِ پاستا، این نوع شکم‌چرانیِ بزرگ[۲] که تنها ایتالیا آن هم برای مدتی کوتاه و آمریکا برای مدتی طولانی‌تر–چون این امر تماماً اروپایی است–بلد بودند درست کنند. متأسفانه این مسئله خیلی زود فیصله پیدا کرد. چرا آمریکایی‌ها؟ بگذار دو تا از مهم‌ترین فیلم‌های زندگی‌ام را مثال بزنم، که هر دو را در سال ۱۹۵۹ دیدم و همچنان شیفته‌ی آنها هستم: ***آناتومیِ یک قتل*** ساخته‌ی پرمینجر و ***شمال از شمال‌غربی*** ساخته‌ی هیچکاک. وجه اشتراک آنها در شخصیتِ مردِ گنده‌ی ساده‌لوح است: این ساده‌لوحی در موردِ یکی از آنها خیلی عمیق است، موردِ کری گرانت، و در موردِ دیگری کمی ظریف، موردِ جیمی استورات. شخصیتِ استوارت بیکار است، او صرفاً با قلاب ماهیگیری می‌کند و سپس طی دو ساعت و چهل دقیقه حرفه‌ی قدیمی‌اش یعنی وکالت را بازمی‌یابد. او حیله‌گری را دوباره می‌آموزد جز اینکه در برابر لی رِمیک[۳] دست و پایش را گم می‌کند، و دیگر نمی‌داند زن چیست. تنها آمریکا می‌توانست چهره‌ی معصومان را نشان دهد–این چهره‌ی یک رهگذر معمولی نیست، *هرکس‌گرایی*[۴] ایدئولوژیک نیست: کسی که در ابتدایِ فیلم به زیرکیِ فیلمنامه نیست ولی در *برابر چشمان ما* این تأخیر را جبران می‌کند و خودش را به آن می‌رساند، بی‌آنکه شرم داشته باشد از اینکه شهروندی مثل ما است. بنابراین جنبه‌ای ذاتی در شهروند وجود دارد: شهروند از نظرِ موقعیت اجتماعی، و نه به این دلیل که یک نقش است و بلاهای زیادی بر سرش می‌آید. سینمای آمریکا قبل از آنکه زیاد تکامل پیدا کند، پرتره‌های فراموش‌نشدنی و قیاس‌ناپذیری تولید کرد که در آنها بازیگرانی بزرگ نقشِ آدم‌های گیج را بازی کرده و منافع ما در مقامِ شهروندان را بازنمایی می‌کردند: شهروند در مقامِ کسی که ما لحظه‌ای از او می‌خواهیم تا پرونده‌ای را مطالعه کند، و اگر شهروند

---

۱. Georges Rouquier: فیلمساز فرانسوی که از جمله فیلم‌های او می‌توان به ***فَرِبیک: چهار فصل*** (۱۹۴۶) اشاره کرد که مستندی است از زندگی یک خانواده‌ی روستایی. (م)

۲. grande bouffe: اشاره به فیلم معروفِ مارکو فرری به همین نام. (م)

۳. Lee Remick: بازیگر زنِ آمریکایی

۴. qualunquisme: کلمه‌ای ایتالیایی مشتق از کلمه‌ی «هرکس» که به معنای دوری از حزب‌گرایی در حاکمیتِ ایتالیای پس از جنگ بود. ولی بعدها معنایی منفی پیدا کرد و به نوعی بی‌تفاوتی سیاسی اطلاق می‌شود. (م)

خوبی بود موضع‌گیری کرده و به مسـئله ورود کند. او به لحاظِ داستان و روایت، شخصیتی است که کمی تأخیرِ زمانی دارد و این تأخیر همان مدت زمانِ فیلم است که زمانِ کافی در اختیار او می‌گذارد تا خودش را برسـاند. این امر فرسـنگ‌ها از سینمای فرانسه دور است، سینمایی که مختصِ شخصیت‌های زرنگ است، که در آن ضرورت بر این اسـت که فیگورِ برجسته و اصلیِ فیلم یک قدم جلوتر باشد و این تقدم را حفظ کند.

سینه‌فیل در سفر

برگردیم به ســـال‌های سفر: لحظه‌ای در زندگیِ تو هســـت که سفر جایگزین سینما می‌شود. مگر اینکه سفر نیز برای تو شکلی از ضبطِ تصاویر باشد.

به شرط اینکه این تصاویر را من نگیرم.

منظورم از تصاویر «تصاویرِ ذهنی» بود. نمی‌توانم تو را به هیچ‌وجه با یک دوربین در حال قدم زدن تصور کنم.

بدیهی اســـت که آماده‌سازی کوله‌بارِ سفر ضروری است، این همان راون‌رنجوریِ مسافر اســـت: رفتن با کمترین وسیله‌های ممکن. این فانتزی مسافرِ بدون کوله‌بار اســـت، که به واسطه‌ی عدم مالکیت‌اش کاملاً خودکفا باشد. کسی که، مشخصاً در موردِ من، مطلقاً هیچ کاری بلد نیســـت. بنابراین سفر کردن یعنی پیاده‌روی، یا نگاه کردن به یک نقشه، یا رفتن از یک کافه به ایستگاه قطار، یا گشتن به دنبال یک هتل، گاهی بازدید از دو سه چیز، گم‌شدن در شهر، و همه‌ی اینها بی‌توجه به اینکه چقدر پول دارم. اواخرِ سفر تاکسی سوار می‌شدم؛ اوایل پیاده می‌رفتم. بنابراین مسافرِ بدون کوله‌بار، شهروندِ جهان: دوباره به این کلمه‌ی «شهروند» برگشتیم. شهروندِ جهان از لحظه‌ای که دیگر در خانه‌اش نیست، همه‌جا احساس در خانه بودن می‌کند. بیشتر آدم‌ها به محض اینکه خانه‌شان را ترک می‌کنند به تدریج احساسِ ترس یا نگرانی می‌کنند. برای من برعکس است: ممکن بود در مکانی که به آن تعلق دارم، یعنی در پاریس، نگران یا مضطرب باشم، ولی به محض اینکه در جایی دیگر بودم احساس

می‌کـــردم درون یک هاله یا در چنبره‌ی یک‌جور مراقبت الهی هســـتم؛ و مطمئن بودم که به واســـطه‌ی مخفی بودن، وجود نداشتن و هیچ‌چیز نداشتن هیچ اتفاقی نمی‌توانســـت برایم بیافتد. در حدی که سر از آخر دنیا درمی‌آوردم، از مکان‌هایی عجیب و غریب و حتی خطرناک، نه از سرِ شجاعت بلکه چون صرفاً نقشه و مسیرِ مشخصی بود که مرا به آنجا هدایت می‌کرد. نمی‌توانستم این واقعیت را بپذیرم که برخی از کشـــورها ممنوعه‌اند. اکنون غمگینم که نمی‌توانم به کشورهای جدیدی بروم که به تازگی تأســـیس شـــده‌اند، چه می‌دانم مثلاً اولان‌باتور[1]... خوب می‌دانم که در اولان‌باتور چه می‌کردم: هیچ، یک کارت‌پستال می‌فرستادم... ولی همین کار خیلی خوشحالم می‌کرد. هنگامِ ســـفر با انگاره‌ی تقلیل یافتن به بدن خود مواجه می‌شـــویم. گاهی این فانتزی را داشتم که بدون کوله‌بار خانه را ترک کنم و هرچه را لازم داشتم در فرودگاه بخرم. اینکه خانه‌ات را به همراه نداشته باشی و به خود بگویی: جهان کشورِ من است و فرودگاه سوپرمارکت‌های آن. اخیراً با دوستم ژرار دوپوی[2] از خودمان می‌پرسیدیم که اگر پولدار بودیم چه کار می‌کردیم، و چیزی به ذهن‌مان نرســـید جز این فانتزیِ خودخواهانه که دَه تا سوئیتِ برگزیده در سرتاسر جهان داشته باشیم، از مِی‌فِر لندن گرفته تا سنترال پارکِ نیویورک، مراکش، قاهره، توکیو، بارســـلونا، برلین، شهرهایی که دوست داشتیم در آنها زندگی کنیم و بدون جلب توجه از یکی به دیگری سفر کنیم. مهم‌تر از همه اینکه هیچ رد یا تصویری بر جای نگذاریم: مخفی بودن در این جهان.

کلمه‌ی «مخفی» به ما این امکان را می‌دهد که به سینما برگردیم: آشکارا یک‌جور خفا در خودِ سینه‌فیلی نیز دیده می‌شود، سینه‌فیلی‌ای که تو مدعی‌اش هستی.

سینما امکانِ این نوع از خفا را فراهم کرد، برخلافِ تئاتر که مجبورم می‌کند در برابرِ همســـایه‌ها و همتایانم، که آنها نیز شهروندند، ظاهر شوم. تئاتر بی‌شک نمی‌تواند ناپدید شود–حتی اگر وضعیتِ چندان جالبی نداشته باشد. دارم بی‌انصافی می‌کنم چون در دورانِ کودکی به مدتِ یکی دو سال برنامه‌ی تی‌ان‌پی[3] را دنبال می‌کردم و

---

۱. Ulan Bator: پایتخت مغولستان

۲. Gérard Dupuy: ژورنالیستِ روزنامه لیبراسیون

۳. TNP (Theatre national populaire): تئاتر ملی فرانسه که درسال ۱۹۲۰ پایه‌گذاری شد تا تئاتر را به میانِ عمومِ مردم بیاورد. (م)

حتی در همین مدتِ کوتاه نیز تأثیر زیادی روی من گذاشت. ویلار[۱] فراموش‌نشدنی بود ولی در ۱۰ یا ۱۱ سالگی کابوسم کمدی فرانسز[۲] بود: وحشت می‌کردم. عجیب اینکه سیرک هیچ حسی در من برنمی‌انگیخت (من به سیرک نمی‌رفتم و تنها مدت‌ها بعد بود که با دیدنِ ***دلقک‌های*** فلینی تحت تأثیر قرار گرفتم). ولی هرگز وحشتِ شنیدنِ آن صدایِ کف‌پوشِ چوبی و صدای پاهای بازیگران را فراموش نخواهم کرد: بوم، بوم ... همچنین احساسی اروتیک‌تر را به یاد دارم که به نحوی پیشاپیش زن‌ستیزانه بود، وقتی که دختران ملازم[۳] با پستان‌هایی برجسته جیغ‌کشان وارد می‌شدند تا در لژِ فوقانی هم بتوانند صدای آنها را بشنوند. باید بگویم که آن مقدمه‌های زمخت و لفاظانه که برای برخی آثار مولیر اجرا می‌کردند هرگز مرا نمی‌خنداند–باید شجاعت داشت و گفت که آثار کمدیِ مولیر دیگر چندان هم خنده‌دار نیستند. این دهشت، کلِ این آیینِ اجتماعی، زبانِ فرانسوی با آن جنبه‌ی فضل‌فروشانه‌اش، الزام به اینکه مثل کناردستیِ خود شق و رق بنشینی، ناممکنیِ مخفی بودن، همه‌ی اینها مایه‌ی وحشتم بودند. من به تدریج با تئاتر آشتی کردم درحالی‌که همواره تئاتر فیلم‌شده را دوست داشتم، چون مزیت‌های تئاتر را دارد بدونِ معایبش، یا به عبارتی بدونِ ذات‌اش. ساشا گیتری هرگز برایم آزاردهنده نبود، و اینکه او چیزی را ضبط می‌کند که در مقابلِ ضبط‌شدن «مقاومت می‌کند،» زیباترین جنبه در سینمایِ اوست، چیزی که خیلی برانگیزنده‌تر از سینمایِ پانیول است. من تئاتر را از طریق سینما بازپس گرفتم؛ یک پرده یا غشایِ محافظ ابداع کردم که نمی‌گذارد تئاتر مرا آزار دهد (یا برعکس، اشتیاقم را برمی‌انگیزد، مثلاً در فیلم‌های اولیویرا)، چون یک مخزنِ فرضیه‌های زیبایی‌شناختی مشترک بین تئاتر و سینما وجود دارد که سینما بدون آنها می‌میرد. تقریباً پس از ده سال فهمیدم که سینما، که به وجهِ ضبط–دهشتِ خود تقلیل یافته بود–تمام امکاناتِ وجودی‌اش را

---

۱. Jean Vilar: بازیگر و کارگردان فرانسوی که تی‌ان‌پی را به عنوانِ نهادِ موثرِ آموزشی و خلاقانه در زندگیِ فرانسوی‌ها احیا کرد. (م)

۲. Comédie-Française: از معدود تئاترهای دولتی فرانسه که قدیمی‌ترین مرکزِ فعالِ تئاتر در دنیا محسوب می‌شود. (م)

۳. soubrette: نقشی در اپرا که توسط زنانی با صدای سوپرانو اجرا می‌شود. شخصیت این نقش معمولاً خدمتکار یا محرم اسرارِ دخترِ خام و جوانِ نمایش است و معمولاً شخصیتی عشوه‌گر، سرخوش و سخن‌چین است. (م)

تا به انتها زیســـته بود و دنباله‌ای نداشت، و بنابراین منطقاً تماشاگرانش را از دست می‌داد. و اینکه می‌بایســـت ادامه می‌داد تا وجه دیگرش قوی‌تر شـــود، وجهی که توسطِ فیلمســـازانی مثل برگمان یا فاسبیندر تجسم یافته است. همچنین به همین دلیل است که فیلم‌های گاس ون سنت را دوست دارم (***آیداهوی خصوصیِ خودم***)، چون این جوان از تئاتر می‌آید و تنها در ده نما موفق به انجام کاری می‌شـــود که زفیرلّی[1] کل عمرش برای رســـیدن به آن تلاش کرد. امروز من عملاً چندان روی اسطوره‌ی ضبط حساب نمی‌کنم. برایم کاملاً روشن است که ما نمی‌توانیم پدیده‌ی آیین، هویت جمعی، تاریخِ زیسته و باززیسته را از تئاتر جدا کنیم؛ اینها در حوزه‌ی تئاتراند، چه آنها را به خوبی انجام دهد یا نه، ولی چندان برایم روشـــن نیست که اینها چگونه به ســـینما مربوط می‌شوند. قابلیت سینما برای شهادت دادن و آنجا–بودن–در–زمانِ حال، که برای مدتی تقریباً ناپدید شده بود، نهایتاً سینما را ملزم به ابداع جهان‌های خیالی و کشف امر ذهنی کرد. کوبریک برای من بزرگترین فیلمسازِ امر ذهنی است. مسئله این است که در این مسئله‌ی زمانِ حال باید بازنگری شود.

برمی‌گردم به مسئله‌ی ســـفر: آیا تجربه‌ی سفر یا راه رفتن، تو را به برخی فیلمسازان بیشتر از دیگران نزدیک می‌کند؟ مثلاً به فیلمسازانِ تنها یا آنهایی که تا حدی در حاشیه کار می‌کنند؟

با رابرت کرامر خیلی راحتم: با تماشـــایِ فیلم ***بزرگراهِ شماره یک***[2] متوجهِ شیوه‌ی نگاه کردن حین راه رفتن می‌شوم. راه رفتن برای من خیلی به گفتار نزدیک است. مـــن خیلی دیر به راه رفتنِ اصولی روی آوردم، قبل از آن به طور بیمارگونه‌ای راه می‌رفتم، مثل داســـتانِ «***مردِ جمعیتِ***» آلن پو، و نمی‌توانستم جلوی خودم را بگیرم. ســـپس فهمیدم که می‌شود مسیرهایی مشـــخص را دنبال کرد. این امر برای من به بزرگترین لذتِ ممکن بدل شـــد ولی متأسفانه خیلی دیر، لذتی که در آن کاملاً به واقعیتِ خودم دســـت می‌یابم، درحالی‌که قبلاً نوعی میلِ بی‌اختیار بود، میلی بسی

---

۱. Franco Zeffirelli: کارگردان اپرا، سینما و تلویزیون که فیلم‌هایی براساس نمایشنامه‌های مشهور می‌ساخت که از جمله‌ی آنها می‌توان به ***رومئو و ژولیت*** یا ***رام کردن زن سرکش*** اشاره کرد. (م)

۲. Route One/USA (1989): مســـتندی بلند که سفرِ رابرت کرامر و دوستش داک مک‌ایساک را در بزرگراه شـــمالی–جنوبی شماره یک که به موازاتِ ســـاحل شرقی آمریکا کشیده شده اســـت از مرز کانادا و سپس نیوانگلند تا میامی دنبال می‌کند. (م)

قوی‌تر از خودم. در فیلمِ ***شبِ شکارچی*** به وضوح تجربه‌ی راه رفتن را می‌بینم، این فیلم تجربه‌ی زمان است، تجربه‌ای مینیاتوریزه، و تقریباً کودکانه و به طرز مضحکی کوچک، از سناریوهای بزرگِ مکاشفه. از قضا من حافظه‌ی مکان‌نگارانه‌ی[1] خیلی خوبی دارم، خیلی بیشـــتر از یک حس جهت‌یابیِ درست و حسابی، در حدی که قادرم خاطره‌ی جایی را که بدنم از آنجا عبور کرده حفظ کنم. بهترین سفرم با پای پیاده را پنج ســـال پیش در توسکانی رفتم، یکی از زیباترین جاهای جهان و یکی از مناســـب‌ترین مکان‌ها برای راه رفتن. برخـــی از روزها موفقیت‌آمیزند و برخی ناموفـــق، ولی گاهی اوقات اتفاقی باران می‌آید و بعد ناگهان آفتاب بیرون می‌زند، نقشـــه همراهت است و بعد ... می‌خواهم حکایتی برایت تعریف کنم، حکایتی که دوست دارم به یکی از فصل‌های این کتاب تبدیل شود. آنجا بود که در هوشیاری کامل فهمیدم که برای من راه رفتن، ســـفر و سینما چه چیز مشترکی دارند. گاهی اوقات راه رفتن، یعنی حرف زدن با پاهایم را به حرف زدن، یعنی راه رفتن با دهانم، ترجیح می‌دادم–ولی اساساً هر دو یک چیزند.

1. topographique

شبی در روندا[1]

یک شـــب در اسپانیا بودم، سوارِ قطاری که در روندا توقف می‌کرد. در مالاگا یک جفت کفش خریدم، و در شـــهرِ بودیلا[2] از رویِ احترام به قوانین قطارم را عوض کردم. به ســـرعت به سمت آندلوس رفتم، شـــهری که در آن ماهِ سال یعنی فوریه دلگیر بود. *نه چیزی در دســـتانم و نه چیزی در جیب‌هایم*، مثل همان ضرب‌المثل کـــه باید این را هم به آن افزود: *هیچ‌چیز در ســـرم، ولی همه‌چیز در پاهایم*، چون پاها می‌خواهند راه بروند. پنـــج حرفِ کلمه‌ی روندا، پایتختِ گاوبازی، مثل قاپ درون سرم می‌چرخیدند، درســـت مثلِ پرتابِ تاس که احتمال را ملغی نمی‌کند[3]. آنجا برایم موقتاً آخرِ دنیا بود. منتظر بودم تا گذار از کلمه به چیز را ببینم، با علم بر اینکه–مدت‌ها بود که سفر می‌کردم– تمام لذت در این زمانِ حال است، زمانِ حالی که بین یک گذشـــته و یک آینده که به یک اندازه بی‌وزن‌اند *جای گرفته* است. به عنوان یک تماشاگرِ سینما، «هیچ‌چیزی در هیروشیما ندیدم[4]»؛ و به عنوانِ مسافری روی زمینِ سفت، آشکارا «هیچ‌چیزی در روندا» ندیدم.

داخلِ کوپه‌ی من چند ســـرباز با کله‌هایی تراشـــیده در سکوت نشسته بودند.

---

۱. Ronda: شهری در استان مالاگا واقع در بخش‌های خودمختار اسپانیا

2. Bodilla

۳. اشـــاره به شـــعری مشهور از استفان مالارمه به نام ***پرتابِ تاس*** که این جمله سطری معروف از آن است که بســـیاری از نویسندگان، هنرمندان و فیلسوفان به آن ارجاع داده‌اند، از جمله استروب و اوییه که فیلمی دارند به نام ***هر انقلابی یک پرتاب تاس است*** (۱۹۷۷). (م)

۴. ارجاع به دیالوگ معروف فیلمِ ***هیروشیما، عشق من*** ساخته‌ی الن رنه. (م)

روبرویم یک پسرِ خوشگل با دوست‌دخترش. آنها اصلاً متوجه من نبودند، درحدی که می‌توانستم به آنها خیره شوم طوری که انگار روی صندلیِ من هیچ‌کس حضور نداشت. هر مسافری و همچنین هر سینه‌فیلی، لحظاتی را می‌شناسد که، مثل نامه‌ی ربوده‌شده[۱]، در وسطِ صحنه است، که هم به چشم نمی‌آید و هم روی چیزی دیگر منطبق شـــده اســـت، گروگانی که از حرکتی که او را نادیده می‌گیرد راضی است. فیلم‌دیدن مثل سفررفتن نیست، سفر یعنی سوار شدن به اولین قطاری که می‌رسد، پیاده شدن در ایستگاهی که نامش خوشایند است، و تصمیم‌گیری درباره‌ی همه‌چیز به طور معکوس: اینکه ***این*** ایستگاه، *این* قطار، و *این* شبِ گرفته و دلگیر بود که در نهایت وقتی به مقصد رسیدی فرارسیده بود. چه کسی لذتِ فراموش‌کردنِ نامِ این را بیان خواهد کرد؟ آه، بله، روندا.

آن شب چنان دوپاره شـــده بودم که می‌توانستم خودم را ببینم. به جای اینکه آخرین نفری باشـــم که با نگاهِ سردرگم یک غریبه از قطار پیاده می‌شوم، به جای اینکه به نقشه رجوع کنم یا از کسی سوأل کنم، به دنبال سربازهایی راه افتادم که با قدم‌هایی استوار و با اطمینانِ خاطر به خانه برمی‌گشتند. ساکِ کوچکِ خاکستری‌ام را روی دوشم انداخته بودم تا بتوانم تندتر راه بروم، با عجله بدون اینکه به چیزی یا کسی نگاه کنم از ایستگاه بیرون رفتم، انگار که من هم از این تأخیر قطارِ کُندرو در رسیدن به ایســـتگاه روندا دلخور بودم. باید بینِ رفتن به سمت چپ یا راست یکی را انتخاب می‌کردم، و این به معنایِ تردید، از دست دادنِ ریتم، زمین گذاشتنِ ســـاک و از دست دادنِ عزمِ راسخ در دور شـــدن از مرکز شهر بود. ولی من هیچ کدام از این کارها را نکردم، جماعتِ اندکِ مسافران را دنبال کردم و حینِ حرکت متوجه شدم که آنها در سکوت و در خیابان‌های سوت و کور و انتهایِ خیابان‌های نســـبتاً تاریک ناپدید می‌شدند. فهمیدم که در *ناکجا* هستم، در *ناکجایی* که از قضا همان روندا بود، ولی می‌توانســـت همچنین ویلپَنت در فرانسه یا کولمبورگ[۲] در هلند باشد. بنابراین ۲۰۰۰ کیلومتر رفتم تا احساس کنم که به «خانه‌ام» بازگشته‌ام، در یک‌جور حومه‌ی‌شهرِ جهانی. مثل فیلم‌های فلینی، برای مدتی راه رفتم تا وقتی که احســـاس کردم دارم به مقصد نزدیک می‌شوم، موقعی که فهمیدم که «بازگشته

---

۱. اشاره به داستان نامه‌ی ربوده‌شده‌ی آلن پو. (م)

2. Culemborg

بودم.» به جهانی بازگشـــته بودم که به مرکزِ شـــهر روندا پرتاب شده و در میانه‌ی جمعیتی مبدل‌پوش در آستانه‌ی هشیار شدن بود، چون موقعِ کارناوال بود. شب را در اتاقِ کوچکِ نه چندان گرمی در هتلِ «رینا ویکتوریا» سر کردم، و تازه صبح روز بعدش بود که شـــکوهِ بی‌پیرایه‌ی این آندلوسِ دورافتاده را که روز قبل ندیده بودم کشـــف کردم. به محضِ اینکه بالاخره به کمکِ کارت‌پستال‌ها، این ترکیبِ نقشه و قلمروِ وعده داده‌شده توسط دو سیلابِ کلمه‌ی «روندا»، به «خانه‌ام در آنجا» رسیده و ساکن شده بودم، می‌توانستم شـــروع کنم مثل یک توریستِ میان‌حال نگاه‌های حیرت‌آمیز به اطرافم بیاندازم ولی خیلی زود پی بردم که من هیچ ربطی به این شهرِ بسیار زیبای روندا ندارم. سپس ســـانلوکار دِ بارامدا[1]، دیگر پایتختِ گاوبازی، که حتی ســـرّی‌تر از آن یکی بود–با آن میخانه‌ی ساحلی‌اش به نامِ «ال بیگوت»–برایم بدل به آخر دنیا شد.

آیا هیچ‌وقت این فکر به ذهنت خطور کرده است که واقعیت هدیه‌ای به تو داده بود و فقط کافی بود آن را بپذیری؟

بله، با این فرض که هیچ‌کس آنچه را من قرار بود به عنوان هدیه بگیرم کم نخواهد داشت. خشنودم که انسان‌ها و جهان وجود دارند. در عین حال، واقعاً این احساس را دارم که این جهان است که وجود دارد و نه من، اینکه من سخت تلاش می‌کنم تا در این جهان وجود داشته باشـــم. ولی من نگرانی‌ای راجع به وجود این جهان نـــدارم؛ به وضوح آن را می‌بینم، آن ایســـتگاه قطارِ کوچک و نیمه‌تاریک در روندا را، درحالی‌که یک توریست معمولی نمی‌خواهد چیزی راجع به آن بداند چون به تجربه‌اش تعلق ندارد. سینما یک چیز را به من آموخت: اینکه زیباترین صحنه‌ها یا زیباترین نماها با یک صحنه‌ی کوچکِ ناچیز و بی‌اهمیت شروع می‌شود، مثل همین صحنه‌ی ایســـتگاه روندا، که در عین حال به همان اندازه‌ی صحنه‌های چشـــمگیر اهمیت دارد. از آنجایی که من واقعاً از صحنه‌های چشمگیر خوشم نمی‌آید، همیشه به گـــذار از یکی به دیگری نیاز دارم. و راضی‌ام که، از خلالِ بدنم و این تجربه‌ی راه رفتن، پاسورِ بین آنها باشم: گذار از یک نمایِ بد به نمایی دیگر که خواهد ماند. فلینی کارگردان بزرگی اســـت چراکه هرگز صحنه‌ی چشمگیری را نشان نمی‌دهد

---

۱. Sanlucar de Barrameda: شهری تفریحی در استان کادیس، در جنوب اسپانیا

مگر اینکه نمای قبل و بعدش را نشان دهد؛ این چیزیست که یاد گرفتم در فیلم‌های او دوست داشته باشم–او فیلم‌هایش را طبقِ منطقِ یک رهرو در نظر می‌گیرد.

مثلاً، وقتی از یک مهمانی، یا یک صحنه‌ی کارناوال فیلم می‌گیرد، همواره یک تصویرِ قبل و یک تصویرِ بعد وجود دارد، همراه با یک‌جور اندوهی که پس از سرخوشی سربرمی‌آورد.

رهرو کسی است که این فرض را می‌پذیرد که نمایش همواره پیشاپیش شروع شده است. کندی‌اش او را به پذیرشِ این امر وامی‌دارد، درست مثلِ این واقعیت که هرآنچه او کشف می‌کند ریتمِ خودش را دارد: مورچه‌ای که لابلای چمنی به چشم می‌خورد که با خستگی رویش نشسته‌ای، پیش از تو آنجا بوده ولی تو صرفاً آن را نمی‌دیدی. من کلِ زندگی‌ام را صرفِ این کردم که از این احساسِ گناهِ تقریباً پارانوییک خلاص شوم، احساسی که باعث می‌شد فکر کنم باید آن را می‌دیدم. امروز ولی از شوخ‌طبعی بیشتری برخوردارم، چون بهتر می‌توانم از نقشِ متعلق به خودم لذت ببرم. ولی برای مدتی طولانی تصورِ اینکه هر روز را در یک مکانِ ثابت سپری کنی بدونِ دیدنِ آنچه آشکار بود، بدونِ دیدنِ آن نورهای نئونیِ حیرت‌انگیز یا دیگر عناصرِ صحنه، به گمانم انکار خودم بود. نیاز دارم که کسی نشانم دهد؛ به همین دلیل رابطه‌ام با تصویر نمی‌تواند ساده باشد. من به هیچ وجه آدمِ خیالبافی نیستم؛ بیشتر آدمی هستم که نیاز دارد کسی چیزها را نشانش دهد. یا آدمی هستم که برای دیدن، نیاز دارد سناریوهای پیچیده‌ای برای خودش ابداع کند، که در مواقعی از خلالِ بدنش عبور کنند. مثلاً با راه رفتن. برگردیم به مسئله‌ی قاب: دیدنِ یک چیزِ قاب‌بندی نشده خیلی برایم سخت است. کاملاً می‌فهمم که قاب به خودیِ خود ساخته نمی‌شود، بلکه خواست یا میلِ کسی را بیان می‌کند که می‌خواهد نشان دهد: «تو این را نگاه خواهی کرد!» بنابراین دوباره برمی‌گردیم به همان مشکل من با تئاتر، اینکه ربطی به قاب ندارد و برای من مترادفِ خستگیِ شنیداری–دیداری است. مشکلم با آن بر سرِ کُندیِ ادراک است، درحالی‌که از لحظه‌ای که قاب پدیدار می‌شود سرعت ادراکم بالا می‌رود.

آخرین سوأل درباره‌ی سفر: آیا تابه‌حال وسوسه نشدی که بمانی و به نوعی با چشم‌انداز یکی شوی؟

هرگز. همیشه این فانتزی را داشتم که برگردم، و در خیلی از شهرها، با خودم فکر می‌کردم: عالی اســـت، می‌خواهم برگردم و واقعاً با این شـــهر آشنا شوم تا با تمامِ جزئیاتش آن را بشناسم. مراکش تنها کشوری است که من آگاهانه به آن برمی‌گشتم، و از یک‌جور مهمان‌نوازی فیزیکیِ آن کشـــور اطمینان داشـــتم. غیر از این همواره فرضم بر این اســـت که آنچه هنوز نمی‌شناسم گزینه‌ی بهتری است. چیزهایی که نمی‌شناســـم کلمات‌اند، کلماتی که حقیقتِ خودشان را دارند: جاکارتا شهرِ بتونیِ پهناور و وحشـــتناکی است، غیرقابلِ سکونت و شـــدیداً فقیر، ولی از وقتی شش ســـال‌ام بود کلمه‌ی «جاکارتا» را می‌شـــناختم. مشکل من انتخاب بین کلمه و چیز اســـت. گاهی اوقات پس از تجربه کردنِ آن چیز، خاطره‌ی چندانی از آن در ذهنم نمی‌ماند: این مسئله هنوز پابرجاســـت و قابل بحث. انگار ژوئیسانس و تجربه‌ی چیزها همواره به فردا موکول می‌شـــدند. آنچه مهم است مواجهه است: آیا شروعِ موفقیت‌آمیزی در ... داشتم؟ رسیدنم به هاوانا را به خاطر دارم، آن ساعتِ سه صبح را، عبورِ وهم‌آلودم از میانِ شـــهر، مردمی را که از همان موقع در ایستگاه اتوبوس صف کشیده بودند، و اقامتم در یک هتلِ بزرگ را در نیمه‌های شب. انگار خوابیدن اصلاً برایم مطرح نبود، به تماشـــای سپیده‌دمان نشستم تا ببینم این شهر که تازه از میان آن گذشتم چه شکلی است. این ایده‌ی عهد و وعده‌ی یک جهان است که من تا ابد به آن متعهدم، وعده‌ای که از خلالِ کلمات، شهرها، احتمالاً پسرهای جوان، کارت‌پستال‌ها و چیزهایی که با خطی ناخوانا روی دفتر یادداشت می‌نوشتم، جریان دارد. این یک مفهوم‌پردازی شدیداً منحرفانه و مینیمال از سفر است، که به هیچ‌وجه با تصویری که دوستانم از من به عنوان یک سفررُویِ[1] بزرگ دارند مطابقت ندارد. به‌ویژه اینکه هرچه بیشـــتر زمان می‌گذرد، احســـاسِ نیاز به رفتن تا به انتهایِ دنیا کم‌رنگ‌تر می‌شود: هیچ کشوری نیســـت که اگر در دوران کودکی رویایش را در سرم داشتم، به آن سفر نکرده باشم. ناکامی بزرگی می‌بود اگر به چین، ژاپن یا برزیل نمی‌رفتم. چند وقت پیش می‌خواستم با پای پیاده فرانسه را بچرخم، چون فرانسه کشوری اســـت که کمتر از همه می‌شناسمش. مناظرِ فرانسه شبیه سینمای فرانسه اســـت: بسیار زیباست ولی باید درســـت‌ترین روش برایِ سفر به آنها را پیدا کرد:

1. voyageur (traveler)

نه با قطار و نه با ماشین، چون با مقیاسِ قطار سریع‌السیر خیلی کشورِ کوچکی به نظر می‌رسد. می‌خواستم این مسیر را بروم: ایتالیا، انگلیس، فرانسه، بلژیک و آلمان. اروپا برای من متضمن سفر با پای پیاده بود؛ برنامه‌ام این بود که در رابطه با چیزی که از من بزرگتر بود احساسِ کندی و کوچکی بکنم. به تیرانا[1] یا لیوبلیانا، پایتخت اسلوونی، نمی‌روم و چیزی هم از دست نمی‌دهم. دوست دارم دوباره برای یک هفته احساس کودکی کنم، و دوباره دور و اطرافِ اَردِش[2] را بچرخم: می‌دانم که خیلی زیباست.

آیا می‌توان درون‌مایه‌ی سفر را از زاویه‌ی نظربازی مطرح کرد؟ چنین رابطه‌ای برای تو وجود دارد؟

برخی از مواجهات عجیب و تأثیرگذارند و از آنجایی که فرّار و مقطعی‌اند، سویه‌ای حقیقی از یک رفاقتِ محزون را به خود می‌گیرند. خاطره‌ی خیلی روشنی از این موضوع دارم، با اینکه به لحاظ جنسی رقت‌انگیز بود–که البته این ربطی به سودمندبودنِ لذت ندارد. این دل‌خوشیِ غم‌انگیزِ یک لاسویِ تنها و مخفی است، ولی گاهی اوقات خیلی جذاب است. زمانی فکر می‌کردم که اندامِ جنسیِ پسرها کمکم می‌کردند تا نگاهم را قاب‌بندی کنم، که نقطه‌ی عزیمتی بودند برایِ دیدنِ چیزی دیگر، چیزی که به من امکان می‌داد جهان را اروتیزه کنم و برای آن یک شمال و جنوب متصور شوم. به محض اینکه پسری خوش‌قیافه را در گوشه‌ای از خیابان می‌بینی–در چنین موقعیتی چشم خیلی سریع می‌چرخد–بلافاصله یک مرکز و یک حومه شکل می‌گیرد و بنابراین یک نما، و این یک تصویر می‌سازد: حضور یک پسر موجبِ خلقِ یک تصویر می‌شود. در ضمن این می‌توانم همین نکته را درباره‌ی تمامِ چیزهایی که ربطی به نیروگذاری اروتیک دارند بگویم، یا درباره‌ی آنچه قبل‌تر راجع به شخصیت می‌گفتیم. در کلِ دورانِ زندگی‌ام هرگز با کری گرانت همذات‌پنداری نکردم، ولی فیلم‌هایی که در آنها کری گرانت را دوست داشتم فیلم‌هایی هستند که در آنها حضور او یک تصویر می‌ساخت: که یعنی تمامِ چیزهای دیگر خودشان را حولِ او سازماندهی می‌کردند. بنابراین این

---

۱. Tirana: پایتخت آلبانی

۲. Ardèche: شهری در جنوب فرانسه

یک اصلِ کلیِ جهت‌گیریِ اروتیک است، اصلی که در آن اروتیسم یک وسیله‌ست و نه یک هدف.

آیا پســـرها در بهتر دیدنِ یک کشور به تو کمک نمی‌کردند؟ به نوعی نقش راهنما را برای تو نداشتند؟

در جهانِ سوم آنها فی‌الذات راهنما هستند. دو دوره در سفرهایِ من وجود داشت: بین ۱۹۶۸ و پیوســـتن‌ام به ***لیبراسیون*** که دورانِ سفرهای بی‌پول بود، و دوره‌ی بعد از آن. قبـــلاً چندین ســـفر بزرگ رفته بودم، تقریباً با جیـــبِ خالی، یکی به هند و دیگری به آفریقا که تقریباً یک ســـال طول کشید، بعد سه یا چهار ماه در آفریقای ســـیاه. در ***کایه دو ســـینما*** به اندازه‌ی کافی خوش‌شـــانس بودم که کسی به خاطرِ بلیط‌های هواپیما که گاه و بی‌گاه سرمی‌رســـیدند به من گیر نمی‌داد. یک روز سر از جاکارتا درآوردم و سپس از سورابایا[1]، چون یکی از کارمندهای سفارت دعوتم کرده بود چون فکر می‌کرد من آندره بازنام ... بعدها از دریچه‌ای دیگر جهانِ سوم را دیدم، از دریچه‌ی هتل‌های شـــیک. در دورانِ ***لیبراسیون*** زیاد سفر می‌کردم ولی با جیبِ اندکی پُرتر. وقتی با جیبِ خالی ســـفر می‌کردم، پیدا کردنِ پسرهای جوان در خیابان آســـان بود، چه در جهان عرب، چه در آفریقای ســـیاه یا در آسیا. و از آنجایی‌که آنها مجبور بودند به عنوان نیمه–فاحشه تن‌فروشی کنند، نقش راهنما را بر عهده می‌گرفتند و معمولاً راهنماهای خیلی بدی بودند، ولی برای من مهم نبود چون حتی ذره‌ای به بازدید از بناهای تاریخی علاقه ندارم. مثلاً پســـران عرب در کل معشوقه‌های اسف‌باری هستند ولی خیلی پراحساس‌اند چون از همان فرهنگ استعماری برخوردارند که ما، و رابطه‌شان با دانش واقعی‌ست. با آن سویه‌ی برادرِ بزرگ و معلمی‌ام، خاطرات شـــگفتی از پســـرانِ جوان در مدینه دارم، جوانانی که به آنها انگلیســـی درس می‌دادم. در کنار هـــم روی تخت کولریج[2] می‌خواندیم ... این کار کمی شـــبیهِ سبک آندره ژید اســـت به این معنا که به لحاظ جنسی کمی طاقت‌فرساست. اساساً یک قاعده‌ی برجسته وجود دارد: کبوتر با کبوتر، باز با باز. و

---

۱. Surabaya: شهری در اندونزی

۲. Samuel Taylor Coleridge: شاعر، منتقد ادبی سبک رمانتیک، و فیلسوف انگلیسی که به همراه دوستش ویلیام وردزورث یکی از بنیان‌گذاران مکتب رمانتیسم در انگلستان بود. (م)

اغلب پیش می‌آمد که با گروهی از پسران جوان برخورد می‌کردم، چون پسرِ جوان در آن کشـــورها زیاد هست، دارودسته‌ای از پسران جوان که سروصدای زیادی راه می‌انداختند و مابین آنها همیشه یکی بود که ساکت‌تر بود. همیشه او آن کسی بود که به سمت من می‌آمد؛ و من همیشه آخر سر به او راه می‌دادم. یک نوع عمومیت وجود دارد که متعلق به کســـی اســـت که هرگز به عضویتِ گله درنمی‌آید. خیلی خودشیفتگی است که خودت را در قامتِ یک پسر جوانِ جهان سومی ببینی، ولی با این حال حقیقت دارد. راستش من هیچ‌وقت بدبیاریِ بزرگی نداشتم (در کل خیلی آدمِ اهل مخاطره‌ای نیســـتم، ولی گاهی اوقات بودم)، شاید به خاطرِ اطمینانی بود که از انطباقِ خودم با چشم‌انداز داشتم، به خاطرِ اینکه شک داشتم که واقعاً وجود دارم، که همین شـــک با این یقین که جهان بـــه نوبه‌ی خود وجود دارد همخوانی داشت. این حسِ وجودِ ناچیز در تجربه‌ی سفرور–نظرباز–پرسه‌زن چنان نیرومند است که همین حس از او محافظت می‌کند؛ احساسی که اغلب خیلی سبک است، و نویسنده‌ها چیزهای بهتری درباره‌اش نوشته‌اند–مثلاً روبرت والزر یا رمبو. سینما تنها از کسانی تشکیل شده است که مطابقِ حقیقتِ راه‌رفتن عمل می‌کنند. تصویرِ پســـربچه‌ای که، از داخلِ انبار غله که در آنجا به همراه خواهرش خوابیده اســـت، رابرت میچام را نگاه می‌کند که بی‌اعتنا به او روی اسب رد می‌شود و می‌خواهد او را بکشد[1]، این تصویر برای من همواره تصویری بنیادین باقی خواهد ماند. چون در این تصویر حقیقتِ راه‌رفتن و پیش‌روی دیده می‌شود: کودکانی که با قایق آمده‌اند، و آن‌یکی که با اسب، ولی در مجموع با ریتمِ یکسانی حرکت می‌کنند.

۱. صحنه‌ای از فیلم شبِ شکارچی ساخته‌ی چارلز لافتون که پیش‌تر به آن اشاره شد. (م)

سینما می‌تواند وعده‌ی جهان باشد

دوست دارم برگردم به مسئله‌ی فرهنگ و همچنین به شیوه‌ای که تو درونِ مجموعه‌ی گسترده‌ای که می‌تواند فرهنگ محسوب شود، به سینما یا سینه‌فیلی فکر می‌کنی. اگر درست فهمیده باشم، سینما برای تو به وعده‌ی یک جهان بدل شد، و معادل گشودگی رو به جهان بود، آن هم از خلالِ سفرهایی که معطوف بودند به رفتن به جاهایی دیگر و تصدیقِ اینکه دیگران نیز همین تجربه را با سینما دارند، اما از طریقِ زبان‌هایی دیگر. می‌توانی داستانِ این خط سیرِ فرهنگی را برایم تعریف کنی؟

برای بســیاری از هم‌نسلانِ من فرهنگ همان ایده‌ی بزرگ، فرصت بزرگ یا ابداعِ بزرگ و باور لائیکِ بزرگ بود. یادم هســت که در کتابخانه‌ی عمومی کتاب ***تاریخِ هنــرِ*** الی فور[1] و کتاب‌های آندره مالرو را ورق می‌زدم، کتاب‌هایی که وعده‌ی یک دانش بودند، چون خطی را دنبال می‌کردند که از لاســکو[2] تا گویا کشیده می‌شد و از هنر آفریقا عبور می‌کرد ... این یعنی که هر چیزی ممکن بود، که ما نجات یافته بودیم. در آن دوران من هم مثل همه در فضای پساجنگ بزرگ شده و با ایدئولوژی «آموزش همگانی» پرورش یافته بودم، که تازه امروز می‌فهمم که یک‌جور بشارت یا مایه‌ی تسلی‌خاطر بود. این امر به ما امکان داد که دیگر مذهبی نباشیم و در عین

---

۱. Élie Faure: تاریخ‌نگارِ هنر و جســتارنویس فرانسوی که یکی از محبوب‌ترین تاریخ‌نگارانِ هنر نزد گدار است که در سری فیلم‌های تاریخ‌های سینما تاثیر زیادی از او گرفته بود. (م)

۲. مجموعه‌ای از غارهای واقع در جنوب‌غربی فرانســه اســت که به خاطر وجود غارنگاره‌هایی در آن که به دوران پارینه‌سنگی می‌رسند، مشهور است. (م)

حـــال رابطه‌ای را با امر مقدس حفظ کنیم، پیشـــرفت کنیم، یاد بگیریم و کنجکاو باشیم. این نگاه به سبک *مالرو و فور* که گدار وارث آن است، اجازه داد تا از غرب بیرون بزنیم، خودمان را به آن محدود نکنیم، فهم جهانی و گشاده‌دستی از فرهنگ داشـــته باشیم، و بتوانیم با آغوشِ باز تمام چیزهایی را که بشر تولید کرده به عنوان ابژه‌هایی که بی‌تردید هنر محسوب می‌شدند، بپذیریم. این آثار می‌بایست در جایی به‌صورت همگام و هم‌نوا ثبت می‌شدند و این کار به اندازه‌ی یک عمر کار می‌برد. این چیزی بود که لابد به طورِ ناخودآگاه به خودم می‌گفتم. ایده‌ی دیگری که راجع به فرهنگ داشـــتم، بیشتر مربوط به زندگی‌نامه‌ام است: من از خانواده‌ای می‌آیم که در دوران کودکی‌ام نهایتاًی است بیست جلد کتاب در خانه داشتیم. مادرم خیلی کم کتاب می‌خواند، و با این حال احترام خیلی زیادی برای فرهنگ و دانش قائل بود. محیط خانواده بیشـــتر بی‌اراده بود تا بسته و ضدفرهنگ: محیطی منحصراً متشکل از زنانی که هیچ چیز نمی‌دانســـتند و زندگی‌های سختی داشتند. بنابراین هیچ چیز وجود نداشت. من مسئولِ روحِ فرهنگی خانواده بودم. آن روز را به خاطر دارم که ***کنســـرتوهای براندنبورگ***[1] را خریدم، یکی از بزرگترین شوک‌هایی که می‌توانی در ســـن ۱۲ یا ۱۳ سالگی تجربه کنی، و خوب هیچ‌کس در خانه هرگز آنها را نشنیده بود: مثل امر مطلق بود، امری حیرت‌انگیز ... همین امر در مورد ســـینما هم صادق بود. بازو در بازوی مادر و مادربزرگم برای دیدن فیلم‌های میزوگوچی به استودیو برِتران می‌رفتم، اســـتودیویی که بعدها منحل شـــد. به ***کایه*** اعتماد مطلق داشتم، و نویســـنده‌های کایه نوشته بودند که این فیلم‌ها عالی‌اند، و یادم هست که یک روز یکشنبه، روزِ پخشِ فیلم‌های جدید، دیر کرده بودیم و حین تعویض خط مترو گیج شدیم و وقتی به سالنِ سینما رسیدیم تیتراژِ آغازین فیلم ***اوگتسو مونوگاتاری*** روی پرده بود. دهشـــتِ مقدســـی مرا فراگرفت. آنچه در آنجا تجربه کردم به هیچ وجه پیش‌پاافتاده نبود و این امر الزامی را توضیح می‌دهد که مرا مجبور کرده بود همواره معلم خودم باشم: هیچ‌کس نقشِ معلم را در زندگی من بازی نکرده بود، و پس از آن نیز هرگز اجازه ندادم کسی به این جایگاه دست بیابد.

---

۱. شش اثر بی‌کلام ساخته‌ی یوهان سباستین باخ

مادر یا مادربزرگت هرگز راجع به تو فکرهای دوراندیشانه نمی‌کردند؟ مثلاً اینکه به فکر سرمایه‌گذاری روی تو باشند؟

تا جایی که من می‌دانم هرگز راجع به این موضوع حرفی زده نشـــد. آنها صرفاً به خاطـــر وجودم به من افتخار می‌کردند و مطمئن بودنـــد که تحصیل خواهم کرد. تحصیلات خط قرمز بود: بنابراین من در یک جهانِ خوشـــایند مشـــارکت کردم، جهانی که خوشایندِ مردم بود.

با این حال بعدها کسی راجع به کار و حرفه حرفی نمی‌زد؟

فکر نکنم مادرم هرگز برنامه‌ای برای من داشـــت، حتی به گمانم به خاطر دارم که همیشه می‌گفت کارهای یَدی خیلی خوب‌اند و من یک روز می‌توانم نجار باشم. اخیراً این خاطـــره را برایش تعریف کردم و کمی آزرده خاطر شـــد: «نه این‌طور نیســـت، من می‌خواستم تو وکیل بشوی!» یکی از معلم‌های دوران ابتدایی را به یاد دارم که لباســـی خاکستری به تن داشت، انسانِ برجســـته‌ای به نام آقای دومیک[1]، و یک روز مادرم را به مدرســـه فراخواند تا به او بگوید که پســـرش حتماً باید به دبیرستان برود و ادامه تحصیل بدهد. آن موقع مادرم چنان از وجودِ من راضی بود و خانواده‌ام چنان خوشحال بودند که بالاخره صاحبِ یک پسربچه‌ی نازنینی شده‌اند که شـــبیه پدرش بود و نمادی بود از چیزی کم‌وبیش فوق‌العاده، که واقعاً فراموش کرده بودند که مشـــوق آرمان و هدفی برای من باشند. که همین امر احتمالاً بیانگر این است که چرا من زندگی‌ام را بدون برنامه و بدونِ جاه‌طلبی سپری کردم. کاملاً بی‌خیـــال بودم چون صرفِ به دنیا آمدنم کارکـــردِ ضروری‌ام را برآورده کرده بود؛ همه صرفاً از اینکه می‌دیدند من روی زمین قدم گذاشته‌ام به طرز عجیبی خوشحال بودند. در نتیجه من بچه‌ای بســـیار فقیر و به طرزی باورنکردنی لوس بودم. بعدها متوجه شـــدم که این موضوع همه‌چیز را برایم ســـخت می‌کرد، چون همیشه باید پرسشی ابداع می‌کردم برای اینکه پاسخی برای آن پیدا کنم. مثلاً فرهنگ؛ من باید در خانه مفهومی برای آن می‌ساختم. و همچنین این فرهنگ نمی‌توانست فرهنگ بورژوایی باشـــد، بلکه باید فرهنگِ کلِ جهان می‌بود، مثلاً همان‌طور که در کتابِ ***تاریخ سینمای*** ژرژ ســـادول بود، تنها کتابی که باعث شد رویای سینما را در سرم

1. Doumick

بپرورانم، علی‌رغم بلاهت و اشـــتباهات نوشـــتاری‌اش. فرهنگ آن چیزی نبود که جامعه را به من عطا کرد–این شاید تفاوتِ بنیادین بین من و تو باشد–بلکه چیزی بود که جهان را به من عطا کرد. سپس نوبتِ سینما رسید. مسئله این نبود که جرئت داشته باشی و با خونسردی به خودت بگویی که من، به لطفِ فرهنگ، قصد دارم از این دنیایی که در مجاورتِ آن به دنیا آمده‌ام درآمدی کسب کنم. جامعه‌ی بورژوایی همواره دشمن محسوب می‌شد، یا حداقل اینکه من همیشه نسبت به آن بی‌اعتماد بودم–همان‌طور که در فیلم‌های رنوار می‌گویند: «*آنها دوستان ما نیستند.*» حتی قبل از عشـــقم به سینما، پیشـــاپیش این ایده را داشتم که بدون وعده‌ای که در رابطه با کل تمدن باشد، و در تمام جهات و تمام زمان‌ها حرکت کند، هیچ فرهنگی وجود نخواهد داشت، فرهنگی که من در آن بتوانم معلم خودم شوم: کسی که پرسش‌ها را هم‌زمان با پاسخ‌ها پیدا کند. وقتی با شور و شوق شروع کردم به خواندنِ مجله‌ی *آرت*[1]، هفته‌نامه‌ای به مدیریتِ آندره پارینو[2]، بنا کردم مثل پِله‌یاد[3] به درســـت کردنِ جدول‌های کوچک و اجمالی با ســـتون‌هایی مشخص: نقاشی، ادبیات، موسیقی و سینما. با اطلاعاتی که در مجله‌ی *آرت* فهرست شده بود طوری رفتار می‌کردم که انگار مجله همان امپراتوری بیزانس بود و من هم باید مســـئولیتِ فهرست‌بندی آن را بر عهده می‌گرفتم. اینکه کسی خودش را تا این حد «بیرونِ امر نمادین» بپروراند باورنکردنی اســـت و من تا حدی شـــگفت‌زده‌ام که فقط یک منحرفِ کوچولوی نازنین بودم و نه یک خلافکارِ بزرگ. پس از آن همه برخورداری از یک امرِ خیالیِ اودیپیِ محرم‌آمیز، منطقی بود که دنبال آن چیزی باشم که فرمان می‌راند، چیزی که قانونی اســـت. درواقع حتی یک‌جور محرم‌آمیزی مضاعف بود، چرا که مادربزرگم اقتدارِ عمیقی بر روی مادرم داشت. همه‌چیز بین زنان بررسی و حل و فصل می‌شد، خانواده‌ای بودیم که خیلی حواســـش جمع بود که شبیه همسایه‌ها نباشد (مفهوم همسایه‌ها همان *جایِ دیگرِ* مطلق بود).

یادم هست که خیلی دیر به درآمد دست یافتی، یعنی همان اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ که باهم

---

1. Arts
2. André Parinaud
۳. La Bibliothèque de la Pléiade: کلکســـیونِ ارزشمند کتاب‌های فرانسوی که آثار نویسنده‌های فرانسوی را منتشر می‌کند.

در کایه کار می‌کردیم. قبل از آن چطور زندگی‌ات را می‌گذراندی؟

آن‌موقع بورس داشتم و در خانه‌ی مادرم زندگی می‌کردم، که تا حدی شبیهِ زندگی در هتـــل بود. مادرم تا مدت‌ها پول توجیبی به من می‌داد، البته مبلغی ناچیز، و بعد دیگر نداد. لباس‌هایم را از بازار دست‌فروش‌ها می‌خریدم؛ آن موقع دوره‌ی کت‌های مخملی بود–عاشـــق آنها بودم، هرگز چیزی بهتر از آنها نبود. همیشه به‌طور مطلق و بدون تردید فکر می‌کردم که مشـــکلات مالی نمی‌توانند زندگی‌ام را نابود کنند، چون همیشه قادر بودم لذت‌ها و امیالم را برای خودم مهیا کنم. کلِ دورانِ سینماتک برای من دورانِ زندگی در بیرونِ اقتصاد بود: متروها، بلیط‌های ارزان و کافه. وقتی ساعت ۴ صبح به خانه برمی‌گشتم همیشه یک کنسروِ لوبیا و گوشت پیدا می‌کردم که مادرم برایم نگه داشـــته بود. من کاملاً بیرونِ اقتصاد زندگی می‌کردم. بدونِ این شرایط هرگز آن حقوقِ اولِ ناچیزی را که ***کایه*** به من پیشنهاد داد نمی‌پذیرفتم.

یادم هست، شبیه معجزه بود.

(می‌خندند) بله. قبل از رفتن به ***لیبراســـیون***، اصلاً نمی‌دانستم چیزی به نامِ فاکتورِ هزینه‌ها وجود دارد. من همیشه با هزینه‌ی خودم سفر می‌کردم، حتی موقعی که در ***کایه*** بودم. این موضوع آنقدر به نظرم حیرت‌انگیز بود که هرگز از آن سوءاســـتفاده نکردم؛ شـــبیه یک معجزه بود، شبیهِ لطفِ دیگری ... اغلب به این مسئله‌ی فرهنگ فکر می‌کنم، چون احتمالاً امروز دوباره می‌تواند به طور جدی مطرح شود؛ آن نوع از ایده‌آلِ فرهنگی که معصومیتِ مطلق‌اش را از دســـت داده است. در این موضوع مثلاً با ژان کلود بیِه‌ت[1] هم‌سرنوشـــتم، که مثل خیلـــی از بچه‌هایِ مردم از اعماقِ جامعه بیرون کشـــیده شدیم، که در غیر این صورت نمی‌دانیم چطور می‌خواستیم در این جنگل اجتماع سر کنیم. این موضوع مانع این نمی‌شود که نبینم تا چه حد این ایده‌آل فرهنگی تنزل یافته و از نو شـــکل داده شـــده است، و اینکه به احتمالِ زیاد استفاده‌ی غلطی از بواریسمِ[2] این مسئله می‌شود. اگر فرهنگ یک وعده است،

---

۱. Jean-Claude Biette: فیلمساز، منتقد فیلم در کایه دو سینما و از بنیان‌گذارانِ مجله‌ی ترافیک

۲. Bovaryism: بواریســـم اصطلاحی اســـت که ژول دو گوتیه در مقاله‌ای درباره‌ی رمانِ مادام بواریِ فلوبر اســـتفاده کرد. این اصطلاح به تمایلات جامعه‌گریزانه و خیالبافانه‌ای اشاره دارد که رویابین خودش را در آن قهرمانِ یک رمانس تصور می‌کند درحالی که نسبت به واقعیت‌های روزمره بی‌اعتناست. (م)

پس وعده‌ی کشفِ آثارِ بزرگ است و نه فقط کارآموزیِ دانش. وعده، درست مثلِ کارت‌پستال یا نقشـــه، همواره از آنچه که در واقعیت تجربه می‌کنی فراتر می‌رود ... برای همین همواره با نگاه کردن به یک کتابِ نفیس که پر از کپیِ نقاشی‌ها بود احساسِ یک‌جور ریاکاریِ احتمالی می‌کردم، که فقط به درد پز دادن در محیط‌هایی می‌خـــورد که ناگزیر زیاد به آنها رفت و آمد داشـــتم، محیط‌هایی که در آن هرگز نمی‌پذیریم که صرفاً فراموش کرده‌ایم به آثار اصلی نگاه کنیم. در نهایت با این ایده زندگی کردم که این وعده از نام‌های درخوری تشکیل شده بود، نام‌های درخوری که وعده‌ی تجربه بودند، صرفِ نظر از اینکه این تجربه‌ها به دســـت آمده باشند یا نه–و همه‌ی اینها منجر به گشت و گذار در جهانی شد که نمی‌خواست ببیند. مسئله بر سرِ باور است: در دورانی که مردم مذهبی‌تر بودند، کسی از آنها درباره‌ی مسئله‌ی واقعیت ســـوال نمی‌کرد یا از آنها درخواست ارائه‌ی شواهد نداشت. در آن دوران ریاکاری مطلق ممکن بود. فرهنگ، از فلوبر به این ســـو، امکانِ چیزهای مشابه و همچنین فریب‌کاری را فراهم کرده اســـت. این یکی از دلایلی است که چرا تا آن حد به فیلم‌های استروب و اوییه چسبیده بودم، نه به خاطر دهشت، بلکه بیشتر از روی حسِ تحسین در برابر کسی که می‌گوید: ما قدم به قدم پیش خواهیم رفت، و مردم را با خود به جایی خواهیم برد که هستند ...

در قلمروِ فرهنگ با پای پیاده راه می‌رویم ...

بله، با پای پیاده راه می‌رویم: صندل‌های ژان ماری استروب ... در آنجا یک حالتِ گوش‌کـــردن وجود دارد که می‌توان توصیف‌اش کرد حتی اگر چندان درخشـــان نباشـــد. در آنجا یک حالتِ گوش‌کردن، یک حالتِ چشم، یک حالتِ بدنِ انسان و یک حالتِ متون وجـــود دارد ... همه‌ی اینها می‌توانند بدون فریبکاری توصیف شوند، و سینما این امکان را فراهم خواهد کرد تا یک قدم پیش‌تر برویم. وقتی به استروب فکر می‌کنم، احساس می‌کنم کم و بیش همان چیزی را سفت نگه داشته است که من.

گویا شکلی از متریالیسمِ کلاسیک را ترجیح می‌دهی؟

بله، یا شکلی از احساس‌گرایی. در فیلم‌های استروب و اوییه باید احساس‌گرایی را حفظ و کمونیســـم را رها کرد. فیلم محبوبم از آنها ***از ابرها به مقاومت*** است فیلمی

که از چزاره پاوزه اقتباس کرده‌اند؛ این فیلمی است که مرا بیش از هر چیز نسبت به خدایانِ باستان متقاعد کرد، موضوعی که درباره‌اش تقریباً هیچ چیزی نمی‌دانم. بعد از آن فیلمِ محبوبم ***موسی و هارون*** است: یک پای یهودی و یک پای یونانی، و مسیحیانی که سنتزی بین این دو برقرار کرده‌اند. آنها بدون شک کاملاً حق دارند فکر کنند که فرهنگ به هر دوی اینها مربوط است، و این سرنوشت ماست که بارِ حرکتِ نوسانی بینِ این دو را تحمل کنیم. اگر سینمایِ استروب و اوییه نقش فراخود[1] را برای ما بازی کردند، به خاطرِ دلایلِ آموزشی بود: آن دو اساتیدِ بی‌نظیری هستند که ما دوست داشتیم شاگردشان باشیم یا خودمان جایِ آنها باشیم، کسانی که به میانجیِ وسیله‌های صوتی-تصویری، یک تجربه‌ی انسانیِ واقعی را ممکن می‌کنند، تجربه‌ای که باید قدم به قدم انجام شود و با اقتضائی فراوان. بیست سال پیش استروب و اوییه قوادهای فرهنگ را افشا کردند، مثل همین کاری که تو امروز می‌کنی و با من درباره‌ی تلویزیون و حق اربابیِ[2] عمومیت‌یافته‌اش حرف می‌زنی؛ ایده همان است، که نه تنها هنوز حقیقت دارد بلکه حتی بدتر هم شده است. کارکنان فرهنگی و سیستم‌های خبرگزاری به سمتِ یک‌جور حقِ اربابی رفته‌اند که دیگر حتی خودش را هم نمی‌شناسد.

باید بگویم که از منظرِ خاستگاه‌های فرهنگیِ «پرافتخارم»-خاستگاهی که خودسرانه مابین ***کنسرتوهای براندنبورگ*** و امپرسیونیست‌ها انتخاب کرده بودم-برگی ورق خورده است. چرا سینما را انتخاب کردم درحالی‌که بیشتر برای استادیِ ادبیات ساخته شده بودم؟ آیا در سینمای دهه‌ی شصت هنوز این ایده‌ی فوق‌العاده‌ی یک فرهنگ مخفی در درون فرهنگِ والا، که سینما پیشاپیش وارد آن شده بود، وجود نداشت؟ یک‌بار دیگر می‌بایست از جامعه اجتناب می‌کردم، یا به عبارتی این میل در من وجود داشت که از طریقِ یکی از محبوب‌ترین تولیداتِ جامعه که تماماً دست‌کم گرفته‌شده بود از میان آن رد شوم. این میل عبارت بود از: انتخابِ وسترن‌های آمریکایی، فیلم‌های بورلسک، یا هر آنچه که به عنوانِ بخشی از فرهنگ توده‌ای در نظر گرفته می‌شود و نشاندن آنها در جایگاه واقعی‌شان، که یعنی در

---

1. surmoi (superego)

۲. droit de cuissage: اشاره به یک حق قانونی در قرون وسطی که به اربابان فئودال اجازه می‌داد تا با تازه عروسان روابط جنسی برقرار کنند. (م)

جایگاهی بسیار والا. این یعنی حرف زدن از ***ورای یک شک معقول*** با ارجاع به هایدگر. یعنی همان کاری که رومر کرد و برای نوشتن درباره‌ی هیچکاک، که آن موقع کلاه‌بردار محسوب می‌شد، از کیرکگور استفاده کرد. من خودم را در میانه‌ی این شرط‌بندی می‌دیدم، شرطی که هم‌زمان هم پذیرفتنِ ذاتِ توده‌ای سینما بود و هم صیرورتِ نامحدود به سمتِ بلندی‌های فرهنگ. و من هرگز قادر نمی‌بودم این شرط را رویِ اپرا یا تئاتر ببندم.

نظرت درباره‌ی این ایده که کسانِ دیگری آن را مطرح کرده‌اند چیست، ایده‌ای که می‌گوید سینما با در اختیار گذاشتنِ بهترین نقطه‌ی دیدِ ممکن به تمامِ دیگر هنرها پیشنهاد داد تا در یک هنر متحد شوند؟

این ایده برای من غریبه است؛ از نقطه‌نظر تئوریک هیچ‌وقت چندان طرفدارِ آن نبودم. مقاله‌ای از لوک موله را به یاد دارم که می‌گفت: «سینما ما را پرورش می‌دهد.» امروز تقریباً می‌توانیم همین را در مورد تلویزیون بگوییم، هرچند این کار چندان ما را به جایی نمی‌رساند. این ایده برای من معادل این است که قبل از خواندن شکسپیر فیلم‌های ولز را ببینیم، قبل از خواندن فاکنر ***فرشتگانِ تباه‌شده***[1] را ببینیم: یعنی از خلالِ آنچه خودِ سینما می‌توانست با آن تلاقی کند، مثلِ کتاب‌های اقتباس‌شده و غیره، فرهنگی برای خودمان بسازیم.

البته مادامی‌که سینما این وعده‌ی شگرفِ فرهنگی را ممکن و عادی ساخت.

به خاطر همین است که به نظرم این عشق به سینما در قرن بیستم به اندازه‌ی کافی عجیب و زیباست. این موضوع یک تناقض واقعی است: وقتی به تدریج داشتم به سینه‌فیل بدل می‌شدم، در همه‌ی زمینه‌ها طرفِ آوانگاردها را می‌گرفتم، و به طور هدف‌مند و ورای هرگونه علاقه یا لذت شخصی طرفدار ضد-بورژواترین فرم‌ها بودم. هیچ‌وقت چندان به حوزه‌ی موسیقی وارد نشدم، ولی نام جان کیج[2] یا الیوت کارتر[3] در ذهنم حک شده بود بدون اینکه چندان با موسیقیِ آنها آشنا باشم، موسیقی‌ای که گوش نمی‌دادم (یادم می‌رفت آوانگارد بودنِ آنها را بررسی

---

۱. Tarnished Angels: فیلمی از داگلاس سیرگ براساس رمانِ ***دکل*** اثر ویلیام فاکنر.

2. John Cage

3. Elliot Carter

کنم.) خوب پس ما در همه چیز طرفِ آوانگاردها را می‌گرفتیم جز در سینما. و این موضوع همچنان تغییری نکرده است، من واقعاً ذوق چندانی برای فیلم‌های تجربی ندارم، حتی با اینکه به‌نظرم چیزهای جالبی در آن حوزه روی می‌دهد. همیشه عاشق آنهایی بودم که در حاشیه بودند، عاشقِ فیلم‌سازانی که بی‌توجه به دیگران کارِ خودشان را می‌کردند و نظرم در این باره تغییری نکرده است. سینمای زیرزمینی آمریکا، که یک بخشِ کاملاً جداست و هیچ ارتباطی با هالیوود ندارد، هرگز برای من وجود نداشته است، و البته به این موضوع افتخار نمی‌کنم. ولی سینما برای من این نبود، اینکه خودش را در انزوایی تکبرآمیز بیابد و ارتباطش را با همه‌چیز قطع کند، جایی که دیگر توسط امر خیالی تغذیه نشود. این امر نهایتاً دلیلِ این نوع کشمکش‌ها را در تاریخ ***کایه*** روشن می‌کند، کشمکشِ بین رومر–دوشه در یک طرف و ریوت–لابارت در طرفِ دیگر. به لحاظ تاریخی حق با زوج ریوت–لابارت بود: حرکت به سمت آوانگارد ضرورت داشت. جز اینکه سینما به مدتی طولانی و به شیوه‌ای تقریباً غیرمنتظره چیزی از قرنِ نوزدهم را تا قرنِ بیستم کِش داد. و سینما این کار را نمی‌کرد اگر که کل یک نسل علاقه‌ای به ایفای نقش در این کش‌دادن نداشتند. مدتی زمان لازم بود تا روایت‌های قرن نوزدهمی فرسوده شوند، حال این روایت‌ها چه ملودرام بودند، چه وودویل و یا سیرک. کاباره برای ما به‌طورقطع با فیلم ***زنگِ تفریح*** تاتی فرسوده شد، و شاید در آمریکا با وودی آلن؛ و با این حال هنوز زمان چندانی از اینها نگذشته است. به این معنا ژان لویی شفر حق دارد بگوید که سینما در درونِ ما انسانی قدیمی را متأثر می‌کند؛ به‌علاوه امروزه عشق به سینما، الان که ما دو نفر داریم درباره‌ی آن حرف می‌زنیم، شبیهِ یک‌جور میهن‌پرستی تدافعی است: نمی‌خواهیم هیچ چیزی ناپدید شود. انگار که خاطره‌ی قرنِ نوزدهم و کلِ قرنِ بیستم آنجاست، و نه در جایی دیگر، و گم‌نکردن ردِ آن خودش به مخمصه‌ای تمام‌عیار بدل شده است، اینکه می‌دانیم چه چیزی آنجاست و قرار است گشوده شود، ولی هنوز قادر نیستیم با دقت آن را مشخص کنیم.

مطابقِ این منطق، سینه‌فیلی فرمی فرهنگی است که ما ذیلِ آن تلاش کردیم، تا حدِ امکان و تا زمانی که ممکن باشد، این جایگاهِ سینما را به عنوانِ هنر توده‌ای که البته هنوز خودش را ابداً هنر به حساب نمی‌آورد حفظ کرده و به درازا بکشانیم. آیا

سینه‌فیلی بالذات تدافعی و–چه بسا–منسوخ است؟

این سینما بود که به من امکان داد تا به طبقه‌ام تعلق داشته باشم، یا درواقع بیشتر متعلق به یک جایگاه باشم تا یک طبقه: جایگاهِ فقرا. مسئله به همین سادگی بود: کسانی وجود داشتند که فقیر بودند و کسانی که ثروتمند؛ ما فقرا بودیم، که یعنی خرده‌پاها. مادربزرگم هنرِ فوق‌العاده‌ای در تمسخرِ این وضعیت داشت. این به هیچ‌وجه خاطره‌ی غم‌انگیزی نیست، برعکس احساسی کاملاً شاد و طعنه‌آمیز است که جزو خرده‌پاها باشی و به نوعی به آن افتخار کنی: ازعهده‌ی زندگی‌ات برآیی و هیچ‌چیزی را مدیون کسی نباشی. سینما این امکان را می‌داد که مسیر خود را پیدا کنیم و در هر چیزی دستی داشته باشیم و جامعه را از طریقِ دزدیدنِ یکی از تولیداتِ محبوب‌اش دور بزنیم، و آن را بدون اینکه با جامعه تقسیم کنیم برای خودمان نگه داریم. همین امر روشن می‌کند که چرا یک بین‌الملل سینه‌فیلی وجود دارد: ما بدون هیچ مشکلی با تولیداتِ محبوبِ آمریکایی ارتباط برقرار می‌کنیم، درحالی‌که هیچ‌کدام از ما آمریکایی نیستیم. این تولیدات متعلق به ما هستند همان‌طور که جَز متعلق به ماست، حتی اگر در این مورد صدق نکند (ما سیاه نیستیم) ولی چه اهمیتی دارد؟ اگر کسی بیلی هالیدی را از من بگیرد، انگار ستونی را از من می‌گیرد که همه‌ی چیزهای دیگر روی آن ایستاده بودند. و در مقابلِ این میل، دشمن همیشه همان است که بود: «آقای اومه[1]،» آنهایی که ایمان ندارند یا به دانش ایمان دارند. مسئله خیلی ساده‌ست، بشر آثاری را تولید می‌کند و ما هم کاری را با آنها می‌کنیم که باید بکنیم، یعنی از آنها به نفعِ خودمان استفاده می‌کنیم. این احساس در موردِ سینما خیلی شدید بود، به‌ویژه موقعی که سینمای فرانسه بی‌اعتبار شده بود و خودش فرم‌های خُردِ شایسته‌ای تولید نکرده بود–صادقانه بگویم فکر نمی‌کنم لازم باشد نوئل–نوئل یا ایو دونیو[2] را مدام رو کنیم.

شاید سینمایِ باشکوه فرانسه در ذاتِ خود به نوعی اشرافی بود: چه رنوار باشد، چه برسون، افولس یا تاتی، این فیلم‌سازها تا حد زیادی از خرده‌بورژوازی فاصله داشتند.

---

۱. Monsieur Homais: ارجاع به شخصیتی در رمانِ ***مادام بواری*** فلوبر. آقای اومه شخصیتی پرادعا، علم‌باورِ افراطی، آتئیست و بزدل است. (م)

۲. Yves Deniaud: بازیگر سینمای کلاسیک فرانسه

در خصوصِ سینمایِ فرانسه من همیشه طرفدار اشراف بودم، انگار که از منظرِ طبقه، این سینمای آمریکا و ایتالیا بود که ایده‌آل‌های دموکراتیک را به ما عرضه می‌کردند. ما همواره یک کیفیتِ عاطفیِ توده‌ای یا درواقع عوام‌پسند ولی همراه با نیتی به غایت خوب برایِ ایتالیا قائل شده‌ایم. همین در مورد آمریکا نیز صدق می‌کند. من با این قضیه مشکلی نداشتم که این نوع سینما نسخه‌ی فرانسوی نداشت، سینمایی که در من تنها بخش اشرافی را سر ذوق می‌آورد، بخشی که متشکل از فیلم‌سازانی بود که توانایِی امتناع داشتند. اشرافیت روشی بود برای نه گفتن به شیوه‌ای قاطعانه، همچون برسون در فیلم ***بانوانِ جنگل بولونی***، یا به شیوه‌ای دردناک همچون گرمیون، یا روشی بود برای نه گفتن به هنگام فرار مثل رنوار. ولی هرگز با روالِ عادیِ سینمای فرانسه مصالحه نکردم، من این کشور را دوست دارم ولی یک چیزهایی هرگز چنگی به دلم نزدند. شاید به این دلیل ساده که پدرم فرانسوی نبود.

سینما و کمونیسم: در دفاع از یک ضد-جامعه

وقتی از ثروتمندان و فقرا حرف می‌زنی، حرف‌هایت خیلی با رتوریک مارکسیستی که راجع به طبقاتِ اجتماعی حرف می‌زند فاصله دارد. با این حال، در دورانی که عضوِ کایه بودی، مارکسیسم یک فیگور تحمیل‌شـــده بود. در اصل هرچقدر از آن دوران دورتر می‌شویم من هرچه کمتر می‌فهمم که تو چطور می‌توانستی با آن دورانِ سیاسی پسا۶۸ همدلی کنی، با زبانی که زبانِ تو نیست و مجله را تحت سیطره‌ی خود گرفته بود. امروز آن دوران را که چند سالی هم دوام داشت چگونه بازنگری می‌کنی؟

من مطلقاً هیچ‌گونه فرهنگ سیاســـی‌ای نداشـــتم؛ در حیطه‌ی هیچ مکتبِ فلسفی، روشـــن‌فکری یا مذهبی بزرگ نشـــدم، و همه‌ی آن چیزهایی که درباره‌ی فرهنگ گفتم، که جایگزینی بود برای همه‌چیز، به یک معنا باعث شد تا مدت‌ها از خودمان در برابر این مکاتب محافظت کنیم. این مکاتب اهمیتی برای ما نداشتند، درگیر آنها نبودیم و آنها را به رسمیت نمی‌شناختیم. با این حال، به محضِ اینکه به طور جدی سیاسی شدیم، الگوی تفکر مارکسیسم بود، همچون روحِ جاریِ زمانه. فکر می‌کنم که ما، من‌جمله خودم، به شـــیوه‌ای وحشیانه وارد آن شدیم، به شیوه‌ای تمام‌عیارتر از آنچه فکرش را می‌کردیم. مارکسیســـم بازمانده‌ای همچنان قدرتمند از شیوه‌ی تفکری بود که ویژگی بسیار برجسته‌ای داشت، ویژگیِ پاسخ‌داشتن برای همه‌چیز. مارکسیسم را به این دلیل دوست داشتم که قادر بود هم‌زمان هم چیزهایی بنیادین درباره‌ی اهداف و درباره‌ی وجودِ چیزها بگوید، و هم در عین حال مشخصاً معمای خاصی را راجع به شـــناختِ فرآیندها حفظ کند. از گفتنش شرم دارم ولی فی‌نفسه

از یک نوع خاص از ادبیاتِ شـــدیداً جزمیِ متونِ مارکسیست–لنینیســـتی خوشم می‌آمد، متونی که هم می‌خواندیم و هم منتشر می‌کردیم، چون حاوی ایده‌ی دانشی بود درباره‌ی اهداف و هویت‌مان. این ایده را دوســـت داشـــتم که در هر شکلی از سخنرانی، این تجربه‌ی مبارزه علیه دشمن، تجربه‌ی رجعتِ انتقادی، و تحلیل یک فرآیند وجود داشته باشد. این امر با همان چیزی که قبل‌تر راجع به رهرو می‌گفتم مرتبط است: این ایده که نخواهی چشم‌انداز به یکباره آشکار شود، آن را به بعدتر موکول کنی و به جایِ آن ترجیحات این باشد که بدانی چگونه کسی به سمت یک تصویر یا چشم‌انداز حرکت می‌کند. دوباره و همواره همان داستانِ نمای تراولینگ ***کاپو***: چگونه به یک تصویر نزدیک شویم؟ تصورم این بود که این مضمون را حتی در برهوتِ یک تئوریِ نســـبتاً از ریخت‌افتاده نیز، که یک‌جور دیالکتیکِ دیوانه‌وارِ بدنِ خودش است و در آن می‌توان عدمِ شناخت را در فرآیند شناخت گنجاند، پیدا کرده‌ام و این امر برایم مثل یک نعوظ روشـــنفکرانه بود. من کسانی را که توانایی درســـت کردنِ ترازنامه و نقد یا خودانتقادی داشتند تحسین می‌کردم، به نظرم آنها آن‌قـــدر جدی، رقت‌انگیـــز و مضحک بودند که آن موقع بـــا خودم می‌گفتم: یک روز درباره‌ی آنها فیلم‌های کمدی می‌ســـازیم. متاســـفانه آن روز هرگز فرانرسید، جز در فیلم‌های نانی مورتی[۱]. یک‌جور غرابتِ مطلقاً گمراه‌کننده در شـــیوه‌ی فکر کردن به تضادِ فی‌نفسه، و در فکر کردن به آن به شیوه‌ای آنچنان رتوریک، دقیق و موشکافانه، وجود داشت که نهایتاً بخشِ معلق اهمیتی بیشتر از بخشِ باور، اصولِ جزمی یا کتابِ مقدس می‌یافت. به عبارت دیگر: خداوند با خطوطی کج، مستقیم و سرراســـت نوشت[۲]. چیزی که هرگز اهداف نهایی را به چالش نمی‌کشید ولی به ما ژوئیسانسی می‌بخشید ناشی از تضادی که تقریباً به امری اروتیک بدل شده بود. خاطرت هست که در آن مقاله‌مان[۳]، که گسستی بود از خط پیشینِ ***کایه***، نوشته بودم که مردم باید در ***جدل‌ها*** ایراد بنی‌اســـرائیلی می‌گرفتند، و تلویحاً به قرونِ وســـطی اشاره کردم. این به خاطرِ بی‌اطلاعیِ ما از تاریخ بود که در آن دوران فکر می‌کردیم

---

۱. اشاره به فیلم مستندی از مورتی به نام «**چیز**» ساخته‌شده در سال ۱۹۹۰ درباره‌ی نشست حزب کمونیست ایتالیا برای بازبینی سیاست‌ها و تغییر نام حزب.

۲. نقل‌قولی منتسب به سانتا ترسا (م)

3. Serge Daney et Serge Toubiana, "Les Cahiers aujourd'hui," *Cahiers du cinema, 250, March 1974.*

داریم چیزی ابداع می‌کنیم. این یک سنتِ تمام‌عیار است که مردم چیزهای زیادی درباره‌ی آن می‌دانند. من هرگز به بخشِ غایت‌شناسانه‌ی مارکسیسم، یعنی همان فردای روشن و رهاییِ بشریت، باور نداشتم، نه به خاطرِ اینکه آن را سبک سنگین کرده بودم یا چون فکر می‌کردم که بشر خبیث است، بلکه به این دلیل ساده که مطلقاً جذابیتی برایم نداشت. این امر یعنی فقدانِ مطلقِ تخیل که این ترکیبِ جدیتِ زیاد و بی‌خیالیِ زیاد را توضیح می‌دهد، در طولِ مسیر برایم روشن شد، اینکه من تنها به ظهور ناگهانی و پدیدارشناسانه‌ی چیزها باور دارم و این برای من کافی است: پس از باران آفتاب سربرمی‌آورد، پس از آفتاب، باران ... شاید این شکلی از رواقی‌گری باشد، ولی من از همان دورانِ کودکی وقتی در کلاسِ اصولِ دین درباره‌ی بهشت برای‌مان حرف می‌زدند، از اینکه کسی بتواند به چنین قصه‌های کودکانه‌ای تمسک بجوید برآشفته می‌شدم، درحالی‌که بدیهی بود که شأنِ فرجامینِ ذاتِ بشر از این جنس نبود، بلکه انجامِ کار خیر بدون انتظارِ پاداش بود. این پیشاپیش همان عصیان قدیمی بود علیهِ ایده‌ی داد و ستد بین زندگی انضمامی، *اینجا و اکنون*، و وعده‌ای که هرگز برایم جذابیتی نداشت. آنچه از من در برابر مذهب محافظت کرد این باور بود که جهانِ دیگر همین جهانِ کنونی است، و نه آنکه مردم به تو می‌گویند تا رویایش را در سرت بپرورانی یا آرزویش کنی، همان «جهان آخرت» که نیچه درباره‌اش حرف می‌زد–که او هم به آنها باور نداشت– «جهان‌های بهتر» یا فردای روشن، بهشت رویِ زمین ... این موضوع همیشه به نظرم رقت‌انگیز بود، مثلِ یک‌جور ایده‌ی شرم‌آور. این نتیجه‌ی احساسی است که بنا به آن انگار من در همین جهان *در آستانه‌ی مرگ* نجات یافته بودم، بنابراین این جهان وجود دارد و برحق است. باید ظاهر خود را حفظ کرد بی‌آنکه چندان متحملِ رنج شد، ولی این جهان *پیشاپیش* همان جهانِ دیگر است. از آنجایی‌که داستانِ تحققِ این وعده وعیدها در همین جهان یا در جهانی دیگر هرگز مطلقاً هیچ جذابیتی برایم نداشت، دوست داشتم لذتِ این فراشدها را با دیگران قسمت کنم، لذتِ وجود داشتن و درکِ اینکه چطور باید درباره‌ی واقعیت فکر کرد. این هیچ ربطی به فلسفه‌ی مارکسیسم ندارد، چون من به هیچ وجه فیلسوف نیستم ... چیز دیگری که در مارکسیسم دوست داشتم درکِ تاریخی بود. مارکسیسم معنایی کاملاً تراژیک و زنده از تاریخ را حفظ کرده بود که همواره مرا تحت تأثیر قرار می‌داد:

معنایِ سرگذشتِ خودِ من و آنچه فقدانش احساس می‌شد، معنایِ تاریخِ فرانسه و مجادله‌ای که هرگز در رابطه با فرانسه شفاف‌سازی نشده بود. مارکسیسم این حسِ رمانتیسم را به همراه داشت که من خیلی دوست داشتم.

تو با مارکسیسم همان موقعی مواجه شدی که کایه داشت آن را به خودش تحمیل می‌کرد.

وقتی با کمی بی‌طرفی گذشته‌ی سیاسی‌ام را بازنگری می‌کنم، متوجه می‌شوم که با باقیِ زندگی‌ام مطابقت منطقی دارد. چندان به آن دوران افتخار نمی‌کنم چون در دوره‌ای مشخص کمی در بی‌خیالی و سبک‌سری افراط کردم. در نهایت دلایلِ سوبژکتیوِ آن برایم روشن است، ولی باید گفت که اعضای ***کایه*** به صورت جمعی سیاسی شدند. مسئله بیشتر بر سرِ شکست و ناکامیِ یک گروه است، و پیش از آنکه سهمِ خودم در این ناکامی را بر عهده بگیرم، باید بگویم که در آن دوران همه‌ی ما احتمالاً به طور جمعی و هر کدام به نوبه‌ی خود در کارِ فردی خود ناموفق بودیم و برای همین نیاز داشتیم همچنان بچسبیم به گروه، تا هم گروه و هم خودمان را در این مسیرِ بن‌بست همراهی کنیم. چون این مسیر آشکارا بن‌بست بود: چطور می‌توانستیم به آن باور داشته باشیم؟ هرگز باور نداشتم که آن مسیر بتواند چیزی تولید کند، و حتی امیدوار بودم که هیچ چیزی تولید نکند–چون حتی تصورِ موفقیتِ خط و مشی توده‌ای[1] ما وحشتناک بود! برای من مسئله بر سر شفافیت نبود بلکه بر سر یک دورویی واقعی بود، پایبندیِ کاملاً غیرانتقادی به هرآنچه که سیاسی بود–آری‌گویی به چین، نه به شوروی، نه به حزب کمونیست–ولی مهم‌تر از همه: به شرط اینکه تحقق پیدا نکند! من در این رفتار گذار به بیماری را شاهدم، چیزی که همواره در ***کایه*** حضور داشت، و اوایل چیز مثبتی بود ولی بعدها نه چندان. به نظرم کمونیسم، مثل سینما، وعده‌ی یک ضد–جامعه است، یک ضد–جامعه درونِ جامعه، که خودش را برتر از جامعه می‌داند و آن را تحقیر و انکار می‌کند و خودش را حاملِ چیزی تصور می‌کند که جامعه آن را به رسمیت نمی‌شناسد یا علیه آن می‌جنگد، با این تصور که بعدها یک روز، همیشه بعدها، خواهیم دید که چه خواهد شد. در هر حال، این ضد–جامعه از این مزیت برخوردار است که

---

۱. ligne de masse (mass line): اشاره به خط و مشی مائوئیستی مجله‌ی کایه در دوران پس از میِ ۱۹۶۸. (م)

خودش یک جامعه اســـت، بنابراین در نگاهِ من انتخابِ ***کایه***، پذیرفتنِ راه و رسم آن برای سینه‌فیل بودن، و خواســـتِ تعلق به تاریخ (تاریخی که این مجله تجسمِ آن بود، تاریخی تقریباً متأخر و درخشـــان: یعنی موجِ نو)، خواستِ تعلق به ضد–جامعه‌ای بود که تمام مزیت‌های یک جامعه را داشـــته باشد، با دوستی‌ها، شورها و گسســـت‌هایش. در هر صورت باید این شـــرط را روی تنه‌ای که بین سینما و کمونیسم مشترک بود می‌بســـتم. برای فراتر رفتن از ملیت‌ها و وعده دادن: سینما وعده‌ی دسترسی به یک جهانِ یکپارچه را داده بود، جهانِ بشر، کلِ بشر، درحالی‌که کمونیســـم رهایی تدریجی نوعِ بشـــر را وعده داده بود. در این فاصله، یک ضد–جامعه‌ی کم‌وبیش دلیر، وفادار، شجاع و بی‌طرف برای هر کاری آماده بود، از جمله برای دروغ، حتی به بهانه‌ی یک حقیقتِ ضروری. دوباره به این داســـتانِ جهان و جامعه برمی‌گردیم: وقتی درباره‌ی جهان حرف می‌زنم، چیزی در درونِ من گشوده می‌شود (به معنایی که هایدگر یا مرلوپونتی می‌گویند)؛ وقتی درباره‌ی جامعه حرف می‌زنم همین چیز بسته می‌شود. سینما به قلمرو جامعه تعلق نداشت، و کمونیسم نیـــز همین‌طور. این دو، که تاریخِ این قرن را به طرزی هولناک شـــکل داده‌اند، در این امر مشـــترک بودند، و مارکسیســـم ابزارِ تأدیبی آن بود. برای کسی که عاشق ایده‌هاســـت و علاقه‌ای به سیستم‌ها دارد، مارکسیســـم در شکلِ تمرین روزمره‌ی دیالکتیکی‌اش به انـــدازه‌ی کافی هیجان‌انگیز بود، چندان که فیلمِ ***نبرد در ایتالیا***[1]ی گدار و گورن در آن دوران شـــاهدی بر این امر بود. چیزی ســـرد ولی نه چندان بی‌شکوه در این تأکیدِ سخت‌گیرانه و ریاضت‌کشانه بر تضادی که به بدنِ خودش بدل شـــده بود، وجود داشـــت. این امر در فیلم‌های گدار و استروب به کرات رخ می‌دهد، ولی به یاد دارم که شـــدیداً احساس می‌کردم که استروب و اوییه امیدشان را به شکل‌هایی از قدرت سیاسی بسته بودند که خودشان به اولین قربانیان آن بدل خواهند شد. به نظر اصلاً برایشان اهمیتی نداشت، به واسطه‌ی نوعی مازوخیسم که مثل همیشه نقش موثری در ژوئیسانس دارد. این ژوئیسانس از این امر ناشی می‌شد که دیدنِ دیالکتیکِ طبیعت و دیالکتیک بشریت که در برابر چشمان ما اتفاق می‌افتاد امکان‌پذیر بود، رویایی که ما هرگز چندان علاقه‌ای به دنبال کردنِ آن نداشتیم که با

1. Luttes en Italie (1969)

فیلم‌سازانی دقیقاً مثل استروب و گدار داشتیم. وجه اشتراک این دو به عنوان هنرمند الهام گرفتن از متریالیسم و مواجهه‌ی اتفاقی با یک معجزه بود. فیلم‌سازانی که در آن دوره برای ما اهمیت داشـــتند و همچنان نیز مهم‌اند (نام رابرت کرامر را هم به آنها اضافه می‌کنم)، پای‌شـــان به این جنونی که به نظرِ من خطرناک است کشانده شد، چون بدیهی است که درکِ فراشدها منحصراً به واسطه‌ی خودِ آنها خطرناک است. این امر ما را خیلی به سمتِ علم برمی‌گرداند، همان‌طور که در موردِ گدار شاهدیم، یعنی وقتی که ناگهان دیگر هیچ تفاوتی بین زن و مرد، یا یک سلول با سلولِ دیگر نیســـت. همه‌ی ما این احساسِ مازوخیستیِ نه چندان درخشان را داشتیم که با این فانتزی تغذیه می‌شـــد که می‌خواستیم با نزدیک‌تر شدن به علم یا رازورزی گردنِ هنر را بشکنیم. بله، خردکردنِ هر خواستِ هنری که در درون‌مان وجود داشت، یا هرآنچه از آن برجای مانده بود. این ترازنامه‌ی بَس خشنی است، ولی فکر نمی‌کنم هیچ‌کدام از ما میلِ هنری یا اراده‌ای چندان قوی داشت که بتواند تا انتها زیرِ بار این کار برود. ترجیح می‌دادیم به شیوه‌ای شوم به درونِ یک امرِ فداکارانه سقوط کنیم، که منجر به ناپدیدیِ ما به صورت جمعی و فردی شـــود، تا اینکه کسی مچ‌مان را بگیرد که چرا مثلِ پیشینیان‌مان آفرینش‌گرانِ مهمی نیستیم–باید بگویم که استادانِ گذشته به نوعی ما را لِه کردند.

کل این داســـتان شبیه ســـناریویی از برادران تاویانی اســـت، البته نه آن‌چنان شهامت‌آمیز. مسئله چندان بر سرِ انتخابِ چین نیست، انتخابی که به اندازه‌ی کافی عجیب و نامتعارف بود، تأســـفم بیشتر برای این است که ما چشمان‌مان را به روی بدل شـــدنِ آن به فاشیسمی ناب و بدیهی بســـتیم: انقلابِ کبیرِ فرهنگیِ پرولتاریا. مسئله‌ی آزاردهنده این است که این موضوع مانعِ ملامت کردنِ دیگران می‌شود. از آنجایی‌که با خودم روراست‌ام، هرگز فراموش نخواهم کرد که گاهی اوقات تا چه حد منافعِ روان‌رنجورانه و ضعف‌های موقتی نفس‌ام دســـتِ بالا را گرفتند، طوری که انگار از چیزهایی که راجع به موضعِ عجیب خودم در رابطه با ســـینما، جهان و دیگری گفتم، ســـوء اســـتفاده کرده بودم. در برهه‌ای از زمان تاوانِ این کار سنگین می‌شود. من تاوانِ آن را بعدها با مسئولیتم در ***کایه*** پرداختم ... از آن نقطه به بعد فهم این امر در مقیاسی بزرگ‌تر دشوار نیست که چطور افرادِ باهوش و روشنفکرهای بلندپایه تمایلِ خود به ژوئیسانســـی کم‌وبیش مازوخیســـتی را به استفاده از اندک

مقداری از عقل سلیم ترجیح دادند. به نظرم سیاسی‌شدنِ من احمقانه بود، ولی در شکلی که این امر برای من اتفاق افتاد اجتناب‌ناپذیر بود. من آن‌قدر در حاشیه بودم که تعلق به دارودسته‌ای متشکل از افراد حاشیه‌ایِ برجسته مطلقاً هیچ سختی‌ام برایم نداشت، و لذتی بیشتر از مصالحه با زمانه‌ام به من می‌بخشید. و اینکه، به عنوانِ یک سفررو، چین برایم رویایی بود. من به معنایِ واقعیِ کلمه این موضوع را در خواب دیدم: خودم را در هواپیمایی دیدم که به سمت چین می‌رفت و قلبم به سرعت می‌تپید. وقتی برای اولین بار در سال ۱۹۸۰ به آنجا رفتم، حقیقتاً احساس می‌کردم– حسی مضحک ولی واقعی–که تنها کسی در ***کایه*** هستم که به چین می‌روم تا عذرخواهی کنم، انگار که معنایِ رفتنِ من به آنجا این بود: عذرخواهی می‌کنم.

در دورانِ دهه‌ی ۱۹۷۰ کلمه‌ی «ما» در گفتار و نوشتار تو ارجحیت داشت، «ما»یی که تا حدی فداکارانه بود. این واقعاً شباهتی به سبک تو نداشت.

این موضوع هم‌زمان ترکیبی بود از یک وحشت، یک فراخود و یک‌جور رضایتِ خاطرِ بی‌ارزش. اگر کسی را کنار خودم نداشتم که بتوانم هر روز با او حرف بزنم، حتی یک هفته هم دوام نمی‌آوردم، و این کَس تو بودی. آن‌موقع دیگر حسابی حراف بودم؛ اگر کسی را نداشتم که با او حرف بزنم خفه می‌شدم. من حساب و کتاب ذهنی که بلد نیستم، با دست‌هایم هم کاری بلد نیستم بکنم، برای همین تنها قدرتی که برایم باقی می‌ماند حرف زدن است، و همیشه خیلی زیاد حرف می‌زنم. امروز این «زیاد حرف زدن» به نفع‌ام تمام شده است ولی همچنان خیلی حرف می‌زنم بدون اینکه نگرانِ عواقبش باشم. من شیوه‌ی آموختن‌ام این‌طور بود که ابتدا کاری را انجام می‌دادم و سپس در آن بازاندیشی می‌کردم. طیِ آن دوران پشت سر هم شماره‌ی جدید منتشر می‌کردیم و سپس نوشته‌های خود را بازبینی می‌کردیم. به مدت پنج سال کاری نکردم جز بازبینی، البته نه خیلی سریع، چون در این صورت اتصال کوتاه رخ می‌داد و نه چندان کُند چون در آن صورت درجا می‌زدیم. همواره همان فرآیندِ همیشگی: با چه سرعتی از بیماری بهبود می‌یابیم؟ با اینکه این کار مرا کمی فرسوده کرد، ولی این بهترین سرعتِ ممکن بود. هر شماره‌ی جدیدِ ***کایه*** چیزی را رها می‌کرد، و کلمات کم‌کم بازمی‌گشتند: «هنر،» «بدن،» «شیفتگی» ... سپس دوباره خطِ سیرِ ما فی‌نفسه جذابیت پیدا کرد. بنابراین، ازآنجایی‌که من کسی

بودم که از پیش‌رَوی انتظارِ حقیقتی مشـــخص داشتم، بدون اینکه متوجه شوم به یک ژورنالیست بدل شدم. پس سعی کردم خودم را از مدیریتِ صرفِ سینما تطهیر کنم، بدونِ هیچ افسوسی.

از تجربه‌ی کایه دو سینما به تجربه‌ی لیبراسیون

آیا به یک‌جور آرمانِ برادری باور داری؟ اساساً تو همیشه، اول در کایه و بعد در لیبراسیون، و همچنین در محیط‌هایی دیگر که به مراتب بدوی‌تر بودند، به دنبالِ ایجادِ چنین رابطه‌ای با اطرافیانت بودی.

بله، این آرمان را در ***لیبراسیون*** نیز دنبال کردم، البته با اندکی موفقیت بیشتر و بی‌شک با اقتداری بیشتر. با اینکه این اشتیاق کمی دیر در من برانگیخته شد، همیشه این میل یا آرمان را داشتم که بخشی از یک گروهِ من‌ها[1] یا یک گروه متشکل از شخصیت‌های مقتدر و متفاوت باشم، که به واسطه‌ی باوری یکسان یا داشتنِ دشمنانی یکسان به یکدیگر گره خورده‌اند. در این میل چیزی از جنسِ رویای کمونیستیِ ضد–جامعه وجود دارد: کبوتر با کبوتر، باز با باز. ولی، چون من یک فردگرایِ متعصب‌ام، به همین اندازه برایم ضروری بود که هرکس در زندگی‌اش مطلقاً تکین باشد، از جمله در زندگیِ شخصی‌اش. آنچه ما را در ***کایه*** متحد کرده بود، بیشتر یک باور بود تا دوستی. من مدت‌ها به دنبالِ این تصویر دویدم، تصویری که هرگز فرانرسید، تا جایی که متوجه شدم که خودم از آن تصویر مهم‌ترم ... برای جلوگیری از غرق شدنِ کشتی، به سکان‌دارِ کشتی بدل شدم، با تمامِ مشکلاتی که این مسئولیت به بار می‌آورد. این کار را به خاطر خودم کردم، برای اینکه خودم را نجات دهم. ولی نجاتِ خودم متضمنِ نجاتِ ***کایه*** بود. با ترکِ ***کایه*** در ۳۵ سالگی،

---

1. ego

مهم‌ترین بحرانِ زندگی‌ام را تجربه کردم و شدیداً احساس می‌کردم که زندگی‌ام را بر باد داده‌ام، که وجود ندارم و یا به واسطه‌ی اینکه می‌خواستم خودم را در یک فضای بیابینی نگه دارم کلاً وجودم را فراموش کرده‌ام. به خاطر داری که دو وهله در زندگیِ من وجود داشت که بابتِ وابستگی به چیزی احمقانه شرمنده بودم. اولی زمانی بود که لویی مارکورل[1] (که هیچ‌وقت ازش خوشم نمی‌آمد و او هم از من خوشش نمی‌آمد) این منت را بر سر ما نگذاشت که در مقاله‌اش در روزنامه‌ی ***لوموند*** به مناسبت سی‌امین سالگرد ***کایه*** اسمی از ما ذکر کند. برای همین فکر کردم که اسم من هرگز در لوموند منتشر نمی‌شود، روزنامه‌ای که روی‌هم‌رفته یک نهادِ ثبتِ احوال است، و این موضوع دوباره تولدِ نامشروع مرا یادآور شد، اینکه یک فرزند نامشروع‌ام ... دومی، سالِ پیش بر سرِ ماجرایِ کلود بری بود در رابطه با فیلم ***اورانوس***[2]. باید اعتراف کنم که در این ماجرا جبهه‌ی «یکی برای همه و همه برای یکی[3]» مشتِ محکمی خورد. امیدوار بودم که مثلِ فیلم‌ها، دوستانم بی‌درنگ از اطراف و کنار بیرون آمده و بگویند: «ماجرا چیست؟ هرکی با رفیقِ ما دهن به دهن بگذارد، له و لورده‌اش می‌کنیم.» مسئله به‌خودیِ خود چندان جدی نبود، ولی هیچ‌کس را در کنارِ خودم ندیدم. امروز اگر بیمار نبودم، قید همه‌شان را می‌زدم حتی به بهای انزوایِ بیشتر. شاید من برای تنها بودن به اندازه‌ی کافی قوی‌ام ... یک روز می‌فهمیم که هر کس به دنبال نجاتِ خودش است؛ این حقیقتِ سوژه‌هاست. این آرمانی‌سازی، مثلِ رمانِ ***سه تفنگدار***، همان چیزیست که در وجودِ من سیاسی است. سیاسی به این معنا که رویایی است برای اتحاد بین افرادِ متفاوت. پس از ۶۸ حقوقِ فرد به طور جدی پا به عرصه‌ی وجود گذاشت، و این آرمان منوط به اتحاد با کسانی نبود که زیادی شبیه تو بودند، بلکه منوط به آموختن این بود که چگونه اتحادهایی ناب‌تر حولِ آرمان‌هایی تراگذرنده‌تر برقرار کنیم. این شکوهِ

---

۱. Louis Marcorelles: منتقد فیلم و کمونیستِ فرانسوی که از اواخر دهه‌ی ۵۰ در کایه دو سینما و مجله‌های دیگر می‌نوشت و روابط بسیار نزدیکی با ژرژ سادول داشت. (م)

۲. Uranus (1990): فیلمی از کلود بری با بازی ژرار دوپاردیو درباره‌ی وقایع پس از جنگ جهانی دوم در یک روستای کوچک فرانسه.

۳. در اصل عبارتی لاتین برای بیان مضمون ازخودگذشتگی و همبستگی که مشهورترین استفاده از آن در رمانِ ***سه تفنگدار*** اثر الکساندر دوما بوده است و بعدها آیزنشتاین نیز در صحنه‌ای معروف از فیلم ***رزم‌ناو پوتمکین*** از آن استفاده کرد. (م)

دهـــه‌ی ۱۹۷۰ بود؛ چه در جنب و جوش ایده‌ها چه در تغییراتِ آداب و رســـوم، شکوهی که اندکی تندوتیز بود و نهایتاً با مرزهایِ خود برخورد کرد.

می‌توانیم به آن دوره‌ای که کایه دو سینما باید نجات داده می‌شد برگردیم؟ اکنون که از آن دوران فاصله گرفته‌ایم، چطور تحلیل‌اش می‌کنی؟

بر حسبِ اتفاق همان سالی که من سردبیری کایه را بر عهده گرفتم، یعنی سالِ ۷۴–۱۹۷۳، نقطه‌ی عطفِ واقعیِ آن دهه روی داد: بحرانِ نفت، پایانِ دوره‌ی «سی سالِ باشـــکوه»، رواجِ بی‌سابقه‌ی تبلیغات، ورودِ خمرهای سرخ به پنوم‌پن، پایان جنگ ویتنام، سولژنیتســـین[1]، مرگِ پازولینی، فیلمِ ***آخرین زنِ*** مارکو فرری، ***شـــماره‌ی دوِ*** گدار، ***مادر و فاحشه‌ی*** ژان اوستاش ... به روشنی می‌توانستیم ببینیم که برای برخی از فیلم‌ســـازان پیش‌روی در آزمون‌گری سخت‌تر و ســـخت‌تر شده بود: شادمانیِ دورانِ آونگاردیســـم دیگر تمام شـــده بود ... این فقط خلعِ ید از من یا ***کایه*** نبود. در مقایســـه با امروز، خیلی از چیزهایِ نسبتاً باشکوه سرسختی و جسارتِ زیادی را در خودشـــان حفظ کرده‌اند، چیزی که باعث می‌شود ما به‌زودی بهتر از قبل و به شـــیوه‌ای متفاوت و با همدلیِ زیاد این لحظـــات را تمییز دهیم. ترازنامه‌ی کایه در آن ســـال‌ها چندان چشمگیر نیســـت. من فکر می‌کردم که ما به واسطه‌ی تعلق به ***کایه*** وارثانِ نســـلی پرافتخار بودیم و خودمان نیز به نسلی پرافتخار بدل خواهیم شد. درواقع با تکینه‌سازی خودمان اشتباهات زیادی کردیم ... کم مانده بود کشتی را غرق کنیم. سپس شجاعانه آن را دوباره به آب برگرداندیم و مجله جانِ سالم به در برد. تناقض اینجاســـت که در هر آنچه اندکی با ***کایه*** شکســـت خورده بودم در ***لیبراسیون*** موفق شـــدم، که درواقع کاملاً نقطه مقابلِ این نوع از کارِ پرزحمت بود. ولی در کایه مجبور بودم یک‌جور آیینِ ورودِ مشـــقت‌باری را تحمل کنم تا ناگهان متوجه شوم که ... شبیه کابوس است، شبیهِ رویایی شوم که به تدریج محو می‌شود و حیرت‌زده از خودت می‌پرســـی چرا ابرها گذشتند. به زودی فهمیدم که نوشتنِ «مـــن» در ***لیبراسیون*** آسان‌تر بود، و مهم‌تر از همه اینکه حجمِ عظیمی از نوشته‌های عقب‌افتاده در دست داشتم. تمامِ آن چیزهایی که در ده سالِ گذشته باید می‌نوشتم

---

۱. آلکساندر سولژنیتسین نویسنده‌ی کتاب مجمع‌الجزایر گولاک که در سال ۱۹۷۳ منتشر شد و در ۱۹۷۴ به فرانسوی ترجمه شده بود. (م)

بالاخره نوشـــته شـــدند. این را هم باید بگویم که بخشِ فیلم که موفق شـــدم در ***لیبراسیون*** ایجاد کنم ۸۰ درصد متشکل از همجنسگراها بود و این خودش تفاوت بزرگی بود ...

کایه‌ی مبادیِ آداب ...

بله، کایه‌ی بی‌بدن. در ***لیبراسیون*** یک‌جور اظهارِ علنیِ گرایش جنسی را شاهد بودیم. دوره‌ی فوق‌العاده‌ای بود؛ همه‌چیز در یک آشفتگیِ غیرقابلِ توصیف انجام می‌شد، ولی می‌توانســـتم ایده‌هایم را به روشـــنی بیان کنم، ایده‌هایی که راجع به نگرشِ ســـینماتوگرافیک داشـــتم. آن دوران برای همه خاطراتِ خوبی به جای گذاشت، دورانی که چند ســـالی دوام آورد. ولی آن موقع دیگر خبری از این آرمان برادری نبود و وضعیت خیلی غیرقابلِ کنترل‌تر بود چون آدم‌ها به‌راستی زیادی تکین بودند.

آیا شانس‌شان در این نبود که به‌واقع تاریخی نداشتند؟

برخی‌شان، آنهایی که تازه داشتند شروع می‌کردند هیچ تاریخی نداشتند.

همین‌طور است، آنجا خبری از سوگواری نبود، درست برعکس کایه.

بله، هنوز هیچ خبری از ســـوگواری نبود ... درعوض یک ســـرزندگیِ زیبا بر فضا حاکم بود. لیبراسیون برای افرادی مثل میشـــل کرسول[۱]، الِن آزرا[۲] یا گی اوکِنگم[۳] که بی‌پـــروا کارِ تهییجِ فرهنگیِ را به‌طور غضب‌ناک و تحریک‌آمیز پیش می‌بردند، مکانی ســـرزنده بود. روزنامه‌ی لیبراسیون حق مسلم آنها بود. من به این مجموعه یک سینه‌فیلیِ جدی اضافه کردم، که البته با جدیتِ کمتری نوشته می‌شد.

پس در مجموع تو کلمه‌ی لیبراسیون۴ را به معنای تحت‌الفظی کلمه گرفته بودی.

---

۱. Michel Cressole: منتقد تلویزیون در روزنامه لیبراسیون، فعال جنبشِ همجنسگرایان. در سری فیلم‌های ***سینه‌فیل‌ها*** ساخته‌ی لویی اسکورکی نیز به عنوانِ بازیگر حضور دارد. (م)

۲. Hélène Hazera: از اعضای جبهه انقلابیِ همجنســـگرایان در فرانسه، بازیگر سینما و تئاتر که در یکی از فیلم‌های آدولفو آریه‌تا فیلمساز اســـپانیایی نیز بازی کرده است. او در لیبراسیون نویسنده‌ی ستونی درباره‌ی تلویزیون بود. (م)

۳. Guy Hocqenghem: از نویسنده‌های روزنامه‌ی لیبراسیون و فیلسوف و تئوریسینِ کوئیر. نویسنده‌ی کتابِ ***میلِ همجنسگرایانه***. (م)

۴. به معنایِ رهایی و آزادسازی. (م)

بله، این رهاییِ ***من*** بود. مثل سناریوهای فیلم‌های کودکانه، همه‌چیز خیلی سریع رخ داد. در ابتدا اصلاً خوب ظاهر نشدم ولی پانزده روز بعد همه‌چیز خوب شد. نکته‌ی اساسی این است که این امر به اتحاد تمام دیگر حلقه‌های سینه‌فیلی پاریس کمک کرد، کسانی که از اینکه می‌دیدند یک نفَر همچنان در روزنامه‌ی مورد علاقه‌شان آنها را نمایندگی می‌کند هیجان‌زده بودند. دورانِ خوبی بود، پنج یا شش سال، و خیلی بیشتر از دورانِ ***کایه*** کار کردم، چون در ***کایه*** کار چندانی نمی‌کردیم، *درواقع از ما به لحاظ روانی کار کشیده می‌شد*–به‌هرحال من که کار چندانی نمی‌کردم ... در ***لیبراسیون*** علاوه بر زمان‌بندی، یاد گرفتم که قیدوبندهای زمانِ حال را دوست داشته باشم: روزنامه‌ی بی‌نقص بی‌معناست، روزنامه بالذات ناقص است ولی با این وعده که روزِ بعد بهتر خواهد شد. من هنوز به این ایده‌ی ناقص بودنِ زندگی و یک‌جور هواشناسیِ وابسته به فراشدها باور دارم: مثل آفتاب و ابرها در فیلم‌های رنوار، آدمی در قاب‌های کوچک یا بزرگ انتظار می‌کشد، ولی به‌هرحال انتظار می‌کشد. به خاطر همین بود که در نهایت از اینکه در یک روزنامه احساس راحتی می‌کردم تعجب کردم؛ از کشفِ این موضوع بهت‌زده بودم چون هرگز فکر نمی‌کردم که کاری به کارِ روزنامه‌نگاری داشته باشم. ولی اکنون فکر می‌کنم که این هم وجهِ دیگری از همان اقتضائات رهرو بود: اقتضایِ کسی که تنها روی خودش حساب می‌کند، کسی که چیزی ندارد جز بدنش، مادامی‌که کسی به بدنش دست نزند و مادامی‌که کسی کتکش نزند، هرجا که دلش بخواهد می‌رود، چون ژوئیسانسِ مطلق یعنی رفتن به جایی که دلت می‌خواهد. یادم هست یک‌بار در کوبا بودم، جایی که خوردنِ یک فنجان قهوه به همراهِ یک پسرِ جوان کلِ یک بعدازظهر طول کشید؛ باید زیرکی به خرج می‌دادی، از شر چند مأمور خلاص می‌شدی و وانمود می‌کردی که همدیگر را نمی‌شناسید ... نیازی به داشتنِ مدارکِ اتهام مبنی بر زندانی کردن و شکنجه‌ی مردم در حکومتِ کاسترو نیست، چرا که صرفِ قهوه خوردن با یک کوبایی تقریباً ناممکن بود. ولی برای من هیچ آزادی‌ای بنیادین‌تر از این نیست: رفتن به جایی که دلت می‌خواهد، نشستن در کافه‌ای که دوست داری، بدون اینکه اجازه دهی چیزی بر تو تحمیل شود. گاهی اوقات پیش می‌آید که خودم را در سیاه‌ترین وضعیتِ روان‌رنجوری‌ام گرفتار کنم، ولی با این حال آن آزادی مقدس است. بنابراین، اگر کمی احترامِ بیشتر برای این آزادی‌های ضروری وجود می‌داشت، اگر کمونیست‌ها

جزوی از آنهایی نبودند که دنبال معنای زندگی می‌گردند به جای آنکه دنبال خودِ زندگی بگردند، فوراً این مسخره‌بازی را کنار می‌گذاشتند، به خاطرِ این دلیلِ خیلی ســـاده که کشـــوری که در آن نمی‌توانی با هرکس که دلت خواست قهوه بخوری کشوری آزاد نیست و ارزش دفاع کردن ندارد.

یک چیز ضروری هست که دوست دارم بگویم چون ارزش‌اش را دارد و کل عمرم مرا در برابر لغزش‌های واقعاً بزرگ و فجایع واقعاً بزرگ مصون داشت، چیزی که به من امکان داد تا مثل ***تومایِ گمنام***[1] بلانشو شنا کنم، نه هرگز در وسط استخر بلکه ... این حسِ مصونیتی است که از همان دورانِ کودکی داشتم، حسی که نشان می‌دهد که هر تجربه‌ای ضرورتاً متعلق به کســـی است که آن را زیسته است. این تجربه چه بی‌ارزش باشد و چه پرشور، هیچ‌کس نمی‌تواند آن را از او بگیرد؛ چون لاینفک است. حتی مواقعی که کار جالب توجهی هم انجام نمی‌دادم، این احساس هرگز مرا ترک نمی‌کرد: احســـاسِ اینکه در زمانی یکسان من تجربه‌ی یکسانی با دیگران نداشتم. مسئله‌ی اساسی حفظ غنایِ این تجربه و خوارنشماردنِ آن است؛ این تجربه تنها موهبتِ ماســـت، و اگر عمیقاً به آن قانع باشـــیم، ما را از خواهش، حسودی، کین‌توزی، فاشیسم و تمام چیزهایی که زندگی را برای خیلی‌ها ناممکن می‌کند، مصون می‌دارد. من در برابرِ حسادت مقاوم‌ام؛ شاید تقدسِ من در همین امر باشد. تنها چیزی که برایم جالب است این است که بفهمم دیگری چگونه روزگار می‌گذراند، شاخصه‌هایش را بشناسم، اینکه با چه چیزی می‌جنگد، هدفش دستیابی به چیســـت و این کار چه چیزی تولید می‌کند. این وجه مشترکِ من و توست، به واســـطه‌ی همین است که شبیهِ هم هستیم: پرسش درباره‌ی اینکه نیرویِ محرکه‌ی فرد یا سوژه چیست. این نوع خاله‌زنکیِ تئوریک بی‌اندازه برایم جذاب است. چون قدرتِ سینما در این است که به ما این دسترسیِ فوق‌العاده به تجربه‌هایی دیگر جز تجربه‌ی خودمان را می‌بخشـــد، که به ما امکان می‌دهد دست‌کم برای چند لحظه چیزی بسیار متفاوت را به اشتراک بگذاریم. و آنچه ما در اشتراک داریم دقیقاً همین چند لحظه اســـت. من بابتِ این موضوع بی‌اندازه قدردانِ ســـینما هستم چون این ایده‌ای اســـت که از دورانِ کودکی داشتم: آنچه هم‌اکنون انجام می‌دهم، تنها من‌ام

1. Thomas l'Obscur

که این کار را می‌کنم، آن را می‌بینم و از آن آگاه‌ام. و اگر بایستی علیه ایدئولوژی مسیحی بجنگیم، دقیقاً به این دلیل است که مسیحیت قصد دارد این حفاظِ کوچک را، که تنها داراییِ شخص آن چیزی‌ست که تجربه می‌کند و فقط اوست که آن را تجربه می‌کند، از انسان بگیرد. تاریخِ این قرن، با تمام وحشت‌هایش، همچنین تاریخِ کسانی است که ندیدند، که آنچه را دیدند یا شنیدند باور نکردند، و بهای این کار با میلیون‌ها کشته پرداخت شد. این کافی نیست و مانع آن نمی‌شود که اشتباه نکنیم یا فریب نخوریم، ولی خوب است برگردیم به پرسشی که گُدار غمگِنانه در ***تاریخ‌های سینما*** می‌پرسد: آیا نمی‌توانیم فقط یک بارِ دیگر آنچه را مردم نتوانستند یا نخواستند ببینند و آنچه از امتناعِ آنها برای دیدن ناشی شد، تماشا کنیم؟ این وجهِ خوبِ خودخواهی، ذیلِ متریالیسمِ کلاسیک می‌گنجد. وجهِ دیگر مذهبی است و یک پایِ من هم در این سمت است: مردم به شفاعت‌گران، به پاسورها و کشیش‌ها نیاز دارند، با علم بر اینکه ممکن است تعدادی حقه‌باز هم بین آنها باشد. از یک زمانی به بعد به کسی نیاز داریم که توانایی قضاوتِ ژوئیسانسِ خودش را ندارد.

آیا می‌توان گفت که تو از جایگاهِ یک کشیش شکست‌خورده در کایه به جایگاهِ پاسور امروز تغییر مکان دادی؟ یعنی کسی که به دیگران این امکان را می‌دهد که با یک تجربه‌ی تاریخی همبسته شوند، یعنی با تجربه‌ی سینه‌فیلی، تا در آنجا خودشان را تعریف کرده و جایگاه مناسب‌شان را پیدا کنند؟

بله، بالاخره ... اواخرِ زندگی‌ام کمی شبیهِ مرشدها شده‌ام، مثل کسی که مردم مخفیانه به دیدنش می‌روند تا دوباره سرِ حال بیایند ... قاعدتاً مشتاقِ چنین جایگاهی بودم و احتمالاً مطمئن بودم که به آن دست می‌یابم، ولی این امر فقط یک بخشِ مرا راضی کرد، بخشِ رهرویِ مخفی. در عوض بخشِ بازشناسی عمومی را به تمسخر گرفت. در کل، کسانی که به دیدار من می‌آیند مرا بازمی‌شناسند اما در خفا. این موضوعی است که سالِ قبل مرا خیلی عصبانی کرد، و درواقع تو هم از این عصبانی بودی که چرا این موضوع مرا تا آن حد عصبانی کرده بود. این آدم‌هایی که نزدت می‌آیند تا مخفیانه به تو بگویند که تو را به استادی برگزیده‌اند، تحسین‌ات می‌کنند یا به نظرشان وجود تو ضروری است، همه‌ی اینها لذت‌بخش است ولی دقیقاً همان روزی که به آنها نیاز داری دیگر هیچ خبری ازشان نیست. این تاوانی است که باید

داد، و من این تاوان را از جیبِ خودم دادم. من، یعنی شخصِ خودم تا حرف‌هایم یا چیزهایی که می‌نویســـم، نماینده‌ی یک رابطه‌ی ناب و مشخص با سینما هستم، نماینده‌ی یک اقتضای مشخص، و این موضوع برای برخی‌ها فوق‌العاده مهم است ولی من حق ندارم مشاورِ معنویِ آنها باشم تا خودم را خشنود کنم؛ این شکلی از داد و ستد است که طیِ آن چندان چیزی گیرِ من نمی‌آید.

با تو همان احساســـی را دارم که در دورانی بخصوص با گدار داشتم، احساسِ بودن کنار دوستی که تحسین‌اش می‌کنیم، که دوست داریم به او گوش بسپاریم، ولی خیلی درست نمی‌دانیم چگونه رویکرد روشـــنفکرانه‌ی او را با به شیوه‌ی خود دنبال کنیم. عملاً شکلی از تقدس را شاهدیم که اغواگرانه و جذاب است، ولی همچنین احساس می‌کنیم به تجربه‌ای تعلق دارد که به طورِ کامل به اشتراک گذاشته نمی‌شود.

امـــروز به خوبی می‌فهمم که گدار آن موقع چه می‌گفت ... این امر ایده‌ی «*اوضاع خوب نبود*[1]» را برای ما دست‌نخورده باقی گذاشت.

و کمابیش خوشحال بودیم که «اوضاع خوب نیست».

بله، از این ایده‌ی «اوضاع خوب نیســـت» خوشـــحال بودیـــم ولی هیچ برآوردی نداشتیم که تا کجا خوب نیســـت. گدار ما را در مسیرِ درست انداخت. من امروز قادرم رویه‌های روشنفکرانه یا گفتمان‌های مشابهِ گدار را بازتولید کنم–البته مشابهِ گدارِ آن موقع، چون دیگر نمی‌دانم الان چه دیدگاهی دارد. بی‌شک، در ژوئیسانسِ شـــخصی مثلِ او بخشـــی وجود دارد که انتقال‌ناپذیر است. ژاک رانسیر اصطلاحِ پاسور را راجع به گدار استفاده می‌کرد. پاسور کسی است که ژوئیسانسِ حرفِ آخر را برای خودش نگه می‌دارد. بنابراین شکلی از رقابت وجود دارد که در آن آخرین نفر بودن به معنایِ هرچه بزرگ‌تر بودن اســـت. گدار شاید آخرین فیلم‌سازِ بزرگ است، و من خودم شاید آخرین منتقدی که این قاعده درباره‌اش صادق است ... بیان عمومیِ این غرور سخت است، غروری که مبتنی است بر خواستِ نمایندگیِ یک وضعیتِ پایانی یا یک خاطره‌ی اســـطوره‌ای؛ باید یک‌جور تناقض یا یک وضعیت

---

۱. Comment ça va: اشاره‌ی کنایه‌آمیز به فیلم ساخته‌ی گدار در سال ۱۹۷۶ و موضعِ منفی و انتقادیِ کایه نسبت به سینما در آن دوران. (م)

بغرنج وجود داشـــته باشد که ما مردم را درون آن قرار دهیم، تضادی که به بهترین نحو توضیح می‌دهد که آنها مطلقاً قابلیت این را ندارند که ...

چون باید فرصتی به آنها بدهیم تا تجربه‌ی خودشان را داشته باشند، تجربه‌ای که نسبت به آن آگاه بوده و به آن افتخار کنند. از آنجایی‌که این کار زمانِ بســـیار زیادی می‌برد، آسان‌تر است که آن را به زمان دیگری موکول کنیم ...

ممکن اســـت این زمانِ بسیار زیاد همان زمانِ معمول باشد ... ما همه به شدت از ریخت‌افتاده‌ایم، و بیهوده فریاد می‌زدیم که ایدئولوژیِ ارتباطات همه چیز را شتاب می‌بخشد و این وحشتناک اســـت، اما این موضوع را در نظر نگرفته بودیم که هر چیزی که به انتقال[1] ربط داشـــته باشـــد در همین حیطه است: ابتدا با یک موسیقی اشـــباع شـــدیم، بعد با یک زبان، بعد با یک صدا و بعد شیوه‌ی پیدا کردنِ استدلال سررسید و به خودمان گفتیم: بالاخره فهمیدم، ولی درواقع همیشه آن را می‌فهمیدم.

و این می‌تواند یک عمر زمان ببرد.

ما برخلافِ میل‌مان قربانیانِ این ایدئولوژیِ ارتباطات هســـتیم، که از ما می‌خواهد خودمان را همیشـــه درونِ یک فرم خلاصه کنیم. کمی شـــبیهِ روانکاوی است: ما همیشـــه می‌فهمیدیم ولی به آن چیزی که می‌فهمیدیم دسترسی نداشتیم، همیشه هرآنچه را باید بدانیم می‌دانیم ولی به این دانش دسترســـی نداریم. آنچه دسترسی به این دانش را تسریع می‌کند خودِ زندگی است. به‌هرحال برای من همیشه به این صـــورت بود: وقت‌هایی که این احســـاسِ درک دیرهنگام را از فهمیدنِ چیزهایی داشتم که چندان سخت نبودند، درحالی‌که مدتِ زیادی در فهم آنها مشکل داشتم چون می‌خواستم آنها را به شـــیوه‌ای اراده‌باورانه بفهمم. موقعی که دیگر خواندنِ کتاب‌های لکان را کنار گذاشـــتم تازه آنچه در آنها خوانده بودم برایم قابلِ فهم‌تر شد. من تأییدیه‌ی رســـمی مبنی بر فهم نوشته‌های لکان نگرفته بودم ولی آنچه از لکان فهمیدم به کارم می‌آید و اصلاً برایم مهم نیســـت که فهمِ متعارفی نباشد. یادم هســـت که در در میانه‌ی زمستان در بلگراد در هتلِ بزرگی به نامِ «صربیا» بودم، و داشـــتم کتاب ***مکتوبات***[2] را می‌خواندم و هیچ چیز از آن نمی‌فهمیدم، و عزم‌ام جزم

1. transmission

۲. Écrits: مجموعه مقالات لکان

بودم که حتماً خودم را به دیگر اعضایِ ***کایه*** که آن را خوانده بودند برسانم. هیچ‌چیز راجع به روانکاوی نمی‌دانستم، تقریباً هیچ چیزی از فروید نخوانده بودم، و یادم هست که یک کارت را روی خطوط پایینی می‌گذاشتم تا آنها را نبینم و خط به خط می‌خواندم تا زیاد سریع پیش نروم. بیست سالی طول کشید تا بفهمم نوشته‌های لکان چندان هم سحرآمیز نبودند. افسوس می‌خورم که چرا به جای آن فلسفه نخواندم، چون با مرلوپونتی و هایدگر می‌توانستم به فهمِ عمیق‌تری دست بیابم ... می‌خواستم سینما از من مراقبت کند، از جامعه در امان باشم و از خلالِ روندی بس پیچیده در درونِ جهان گذاشته شوم، برای اینکه در نهایت در نظرِ دیگران نماینده‌ی همه‌ی اینها باشم. آنچه برای من اتفاق افتاد به طور قطع کاملاً منطقی است، اینکه در این مدت سینما به چیزی کاملاً گُنگ بدل شده است: روز به روز ضعیف‌تر در واقعیت و در عینِ حال روز به روز قوی‌تر در گنجینه‌ی نمادینِ یک فرهنگ. من به نحوی از این گنجینه بهره‌مند می‌شوم، نه به عنوان یک فرد چون زندگی‌ام کاملاً پیش‌پاافتاده است، بلکه در نتیجه‌ی یک‌جور تقدیسِ موشِ سینماتک.

سینما و تلویزیون: رفت و برگشت

به نظرم سینما استعاره‌ی ساعت‌شنی را به یاد می‌آورد: زمانی که جاری می‌شود، آنچه پیشـــاپیش گذشته و آنچه هنوز باقی‌ســـت ... در اصل سینما یک قرن زمان داشت تا داستان بگوید، و این قرن را در داستان‌اش با خود همراه کند. به دلایلی که توضیح‌شان سخت است احساس شمارش معکوس به آدم دست می‌دهد و حتی نمی‌دانیم چقدر شـــن درون ساعت باقی مانده اســـت. در این نقطه‌ای که امروز هستی، یعنی نقطه‌ی دستیابی به ماحصلِ این گنجینه‌ای که درباره‌اش حرف می‌زنی، آیا وضعیتِ سینما تو را بر آن نمی‌دارد که در مسیرِ جدیدی قدم بگذاری؟

این چیزی کـــه می‌گویی امکان می‌دهد تا پیوندی با ایـــن تاریخِ تلویزیون برقرار کنم. وقتی مســـئولیتِ ***کایه*** را برعهده گرفتم، رفتیم تا دنیل سیبونی[1]، پل ویریلیو، پیه‌ر لوژاندر[2] و ژان لویی شفر را ببینیم، متفکرانی رازآمیزتر و پیچیده‌تر از ما، و از لویی اســـکورکی خواستم تا درباره‌ی تلویزیون بنویسد و ژان-پل فارژیه درباره‌ی ویدئـــو؛ بنابراین از همـــان موقع تا حدِ زیادی روزنامه‌نگار بـــودم و به هیچ وجه از محدودکردنِ خودم به ســـینه‌فیلیِ سرسخت و دوآتشه قانع نبودم. در ***لیبراسیون*** مســـئله‌ی دائمیِ تأسیس یک بخشِ درست و حسابی به نام «بخشِ تصویر» مطرح بود، چون باید گفت که در دهه‌ی ۱۹۸۰ کلمه‌ی «تصویر» همه‌جا حضور داشـــت

---

۱. Daniel Sibony: فیلسوف و روانکاو فرانسوی-مراکشی

۲. Pierre Legendre: تاریخ‌دان و روانکاو فرانسوی

و کلمه‌ای مثبت، شاد و حامل معنا بود. کار در لیبراسیون ادامه‌ی آن چیزی بود که در ***کایه*** شروع شـــده بود، چون علاقه‌ای نداشتم به کار یکنواختِ صنعتی برگردم کـــه دیگر هیچ چیز مهمی در آن خلق نمی‌شـــد. نظرم در این رابطه چندان عوض نشده است، با اینکه دیگر با آن مصالحه کرده‌ام. دنبالِ جایی بودم که این چیزهای مهم بتوانند از آنجا نشـــأت بگیرند، جایی که روزنامه بتواند انگیزه‌ی جدیدش را در آنجا بیابد. مثلاً تلویزیـــون. ایده‌ی «بخشِ تصویر» متضمنِ این بود که ما دیگر به سینما ارجحیت فرهنگی قائل نشویم، فرهنگی که مایه‌ی دل‌زدگی ما بود–وقتی جوان بودم انتظار زیادی از فرهنگ داشتم برای اینکه فاضل‌مآبان مایه‌ی دل‌زدگی‌ام نشوند. این امر متضمنِ جدی گرفتن تلویزیون بود: تماشای آن و هروقت که نیاز بود چیزهای خوب درباره‌ی آن گفتن، در جریانِ تحولاتِ ویدئو قرار داشـــتن، و علاقه‌منـــد بودن به تمامِ تصاویر. ما چندین صفحه در اختیار داشـــتیم تا، از خلالِ سلســـله‌مراتبِ فی‌البداهه‌ای که بسته به اخبارِ روزانه تعیین می‌شد، بگوییم که این فیلم یا آن تبلیغ یک رخداد بود. این ایده‌ای اســـت که از آن چشـــم پوشیدم، وقتی در ***لیبراســـیون*** دیگر روی ســـینما کار نمی‌کردم و دیگر به خصلتِ وحدت‌بخشیِ شادِ آن باور نداشتم. امروز مسئله برگرداندنِ سینما، و فقط سینما، به تاریخی است که دیگر هم‌زمان[1] نیســـت بلکه درزمان[2] است: ایده‌ی راه‌اندازیِ مجله‌ی ***ترافیک*** از همین نگاه ناشی شد. از زمانی که تاریخ ناپدید شده، دغدغه‌ی تاریخ بازگشته است: پرسش‌های بی‌طرفانه‌ی تبارشناسی و خاستگاه در برابرِ ما مطرح می‌شوند. حقیقت این اســـت که امروز تاریخِ سینما به نظرم بسیار جذاب می‌رسد ولی ترجیح‌ام این اســـت که آن را در کنارِ لاسـکو و نادار[3] طبقه‌بندی کنیم تا در کنارِ برنار دوفور[4] و اَورتی[5]. اینها همان متحدانِ دیگرند چون سینما برای اینکه بتواند خوب کار کند باید به یک چیز دیگر جفت شود: همچنان همان ایده‌ی سینما به عنوانِ هنری ناخالص

1. synchronique (synchronic)
2. diachronique (diachronic)

۳. Gaspard-Félix Tournachon: معروف به نادار. عکاس معروف فرانسوی در قرن نوزدهم. او اولین کسی بود که عکس‌های هوایی گرفت. (م)

۴. Bernard Dufour: نقاش فرانسوی که پس از جنگ جهانیِ دوم به شهرت رسید و در سبکِ آبستره و پرتره کار می‌کرد. (م)

۵. Jean-Christophe Averty: کارگردان تلویزیون و رادیوی فرانسه. او از پیشگامان ویدئوآرت در فرانسه بود و شوهای تلویزیونی زیادی را با حضورِ خوانندگان مشهور فرانسه کارگردانی کرد. (م)

... در ضمن، مطمئن نیستم که این ایده‌ی هنری ناخالص چه معنایی برای بازن داشت، ولی می‌دانم برای من چه معنایی دارد: حقیقتِ سینما ضبط کردن است؛ دور شدن از آن یعنی دور شدن از سینما. جز اینکه آنچه ضبط شده است می‌تواند تاریخ قابلِ توجهی داشته باشد. ما نباید ترسی از این داشته باشیم که این هنرِ ضبط کردن را در رابطه با یک تاریخِ قدیمی‌ترِ تصویر در جوامع غربی قرار دهیم، یا ترس از اندیشیدن درباره‌ی آن به واسطه‌ی الهیات ... من از سینمایی که از خودش تغذیه می‌کند هیچ انتظاری ندارم، سینمایی که در بهترین موارد فیلم‌های آلن کورنو را تولید کرده است، و می‌بینیم که این کافی نیست. شاید من در ***لیبراسیون*** شخصیتی مغرور و خوش‌گذران بودم که با آزادی مطلق می‌نوشتم؛ نهایتاً اینکه می‌توانستم تا پیش از آنکه مقاله‌هایم دردسر درست کنند، با تواضع به کارم ادامه دهم، ولی احساس کردم که کم‌کم برای مردم نمایانگر یک‌جور هیبتِ یاغی و نمادین شده‌ام، و مطلقاً خارج از تصورم بود که به یک‌جور «آقای سینما» بدل شوم.

آیا تابه‌حال از دیدگاهِ هم‌ارزی به این موضوع فکر کرده‌ای: یعنی شاید بتوان تلویزیون را، مشابهِ هالیوود در دوران استودیویی، همچون صنعتی که به شیوه‌ای لجام‌گسیخته به تولیدِ نشانه‌ها مشغول است فهمید–و همیشه افرادی هستند که این نشانه‌ها را تحلیل و رمزگشایی کنند–چیزی که سینما به دلیلِ تبدیل شدن به امری زیادی فرهنگی، دیگر قادر نیست فراهم کند؟

ما می‌توانستیم به بهانه‌ی آوانگارد بودن عاشق سینما باشیم، از جایگاهی که در آن هیچ توضیحی به کسی بدهکار نباشیم. این به هیچ‌وجه سناریویی نبود که ما دنبال کردیم، چه ژان–کلود بیه‌ت، چه لویی اسکورکی یا خودِ من. ما عامدانه و با آگاهی کامل سینما را انتخاب کردیم، با آگاهی از سرنوشتِ وحشتناکِ تجاری‌اش، و همواره در برابرِ تهیه‌کننده طرفِ هنرمند را گرفتیم–هرمند برای ما همواره قهرمانِ داستان بود. و زیبایی دقیقاً از این واقعیت ناشی می‌شد که سینما موادِ ناهمگون و ناخالص را برمی‌دارد و از آنها زیباییِ غیرمنتظره‌ای بیرون می‌کشد. من همیشه این واقعیت را دوست داشتم که سینما از تمام آن چیزهایی درست می‌شد که من در کنترلِ آنها مشکل داشتم: پول، اقتضائاتِ ترسناک و مبتذلِ تجارت، دلبستگیِ میان افراد در خلالِ فیلمبرداری، ستاره‌ها و هوی‌وهوس‌شان، ضرورتِ مدیریتِ

یک تیم و تحتِ کنترل درآوردن یا اغواکردنِ آن، رابطه با زمان، پایبندی به برنامه، برنامه‌ریزی ... تمامِ اینها منجر به ساخت یک فیلم می‌شوند، هیچ‌چیز جز یک فیلم، که می‌توان عنصری از آن را ازآنِ خود کرده و هر کاری که دوست داشتیم با آن بکنیم. بنابراین این عشق به سینماست به عنوانِ هنری که حرفه‌ای ناخالص محسوب می‌شود، برپایه‌ی عدمِ اعتمادی بزرگ نسبت به دیگر هنرها که محکوم به شکل خاصی از خلوص هستند، که نتیجه‌ی کاهش تدریجیِ ابتذالِ خاصی از تقاضا و عکس‌العمل مخاطبان است. آیا من باور داشتم که تلویزیون همان «سناریو» را، ولی صرفاً در شکلی بزرگ‌تر و متورم‌تر عرضه می‌کند؟ احتمالاً، آنچه مسلم است این است که تلویزیون هیچ ربطی به ناخالصی ندارد، بلکه خودش را در اختلالِ ناخودآگاهِ بی‌حفاظ[1] جامعه جای می‌دهد. در تلویزیون به اندازه‌ی کافی عشقِ وجود ندارد برای اینکه بتوان میلی منحرف برای خواندن یا تحلیلِ نشانه‌هایِ آن داشت، برخلافِ سینما که ما را به انجامِ این کار تشویق می‌کند. امروز فکر می‌کنم که ما آن موقع هنوز زیادی نشانه‌شناس بودیم، یا حداقل تحت تأثیر نشانه‌شناسی بودیم. تأثیراتِ کم‌وبیش گسستاخانه‌ی آثار بارت مشهود بود، حتی بر روی ما: از آنجایی‌که تصاویر به نشانه‌ها بدل شده بودند، این امر به ما کاملاً حق می‌داد که بدون احترامِ چندانی آنها را دور بزنیم، یا از مسیر منحرف‌شان کنیم، چون نشانه‌ها چیزی نبودند جز یک تکه‌ی کوچک رمز. آن‌موقع، این واقعیت که تلویزیون حجم عظیمی از نشانه‌ها و رتوریک را تولید می‌کرد اهمیتی برایمان نداشت. از آنجا به بعد، این فرض که تلویزیون معادلِ سینما شده بود، به این بهانه که همان کارکردِ سینما را در سطحِ توده‌ای برآورده می‌کرد، فرضی بود که احتمالاً خیلی‌ها به آن امید بسته بودند، به قیمتِ تقلیلِ سلیقه‌ی زیبایی‌شناختی‌شان و پذیرشِ گذار از ظرافتِ بی‌نقصِ میزانسنِ هاوارد هاکس به ساده‌سازیِ کم‌وبیش رنگ‌پریده‌ی یک تله‌فیلم. ما به خاطرِ شکلی از مازوخیسم در خطرِ چشم‌پوشی از چیزی بودیم که در نهایت موهبت ما بود. در این شکل از رابطه با تلویزیون، هدفِ فعالیت نه خواستِ مدیریتِ زیبایی‌ها بلکه مدیریتِ حقیقت‌ها بود، یا به عبارتی مدیریتِ مواضعِ درست در رابطه با محتوایِ نه چندان پیچیده، شدیداً جزمی و بی‌اهمیت.

---

۱. عبارتی که فروید در رابطه با ناخودآگاهِ فرد روان‌پریش استفاده می‌کند. (م)

موقعی که به ***لیبراسیون*** رفتم، به خاطر دارم که میشل کرسول و گی اوکنگم رویه‌ی فوق‌العاده‌ای داشـــتند؛ آنها همه‌چیز را تماشا می‌کردند، بدونِ هیچ قاعده‌ای، و فقط یک معیار داشـــتند: یـــا از آن خوش‌مان می‌آید یا نه، حالتِ وســـط ندارد، از فلان گوینده متنفریم پس به او حمله می‌کنیم. آنجا هیچ رابطه‌ای با هیچ حقیقتی وجود نداشت، و تنها حقیقت این بود که تلویزیون جان می‌دهد برای تمرینِ هدف‌گیری. این رویه این مزیت را داشت که تلویزیون را به عنوانِ یک ابژه‌ی درخورِ توجه به جایگاه خودش برمی‌گرداند، با اجتناب از تحقیر و تحسین؛ دو نگرشِ هم‌دست که هیچ‌چیزی ارائه نمی‌کنند. پیروِ آنها، اســـکورکی با ناامیدی سعی کرد روشی را که قبلاً درباره‌ی سینما در ***کایه*** به کار گرفته بود برای سریال‌های تلویزیون استفاده کند. تناقضِ نوشتنِ چیزهای درست درباره‌ی سریال‌ها چیزیست که من می‌توانم درکش کنم–درحالی‌که حتی آنهایی که این سریال‌ها را تماشا می‌کردند و عاشق آنها بودند، هرچند بدون اینکه ارزشی برای آنها قائل باشند، انتظار نداشتند که کسی درباره‌ی آنها بنویسد و شریرانه از آنها به عنوانِ ماشینِ جنگ علیهِ فرهنگِ نجیبِ بورژوازی اســـتفاده کند. اگرچه این پروژه دیر رخ می‌دهد و هرکه را که به آن بپردازد به یک مردم‌گریزِ آزاردهنده بدل می‌کند.

در هر صورت من نوشـــتن درباره‌ی تلویزیون را کنار گذاشتم. عجیب آنکه از یک ســـو من از تلویزیون قوی‌ترم و از سوی دیگر تلویزیون خیلی قوی‌تر است، و این دو نیرو نامتجانس‌اند. کافیســـت یک برنامه‌ی رندومِ تلویزیون را تماشا کنی تا توانِ آن را بیابی که متافیزیکِ غربی را به جایگاهِ ازدســـت‌رفته‌اش بازگردانی، تا با مدارکِ کافی گواهی دهد که تلویزیون هرگز *کارآمد* نبوده است. ولی قدرتِ آن از این امر نشـــأت می‌گیرد که آنهایی که دست‌اندرکار تلویزیون‌اند مصونیت دارند و می‌توانند زوزه‌های یک کفتارِ ماشین‌نویس بیچاره[1] را تحمل کنند. آنها مصونیت مافیایـــی دارند، در حدی که یک جایی با خودمان می‌گوییم پیروزی در این جنگ ناممکن است، جنگی که گدار از یک زمانی به بعد رهایش کرد، زمانی که می‌گفت تلویزیون باید به عنوانِ سرنوشـــتِ جمعی ما در نظر گرفته شـــود یا به عنوانِ تنها فضایِ عمومی که بر جای مانده اســـت، حتی اگر به گند کشـــیده شده باشد، و ما

۱. اشاره به منتقدانِ تلویزیون از جمله خودش. (م)

تنها با شـــروع از این فضای عمومی می‌توانیم کار کنیم. امروز باید این رویکرد را به جامعه‌شناسان و آماردانان بسپاریم، به همه‌ی آن «آقای اومه»ها. من مجبور بودم این واقعیت را بپذیرم که دیگر نمی‌توانم جایی جز سینما دنباله‌ی تاریخ سیاسی این ناخالصی را جستجو کنم، تاریخی که ما را به شهروندان بدل می‌کند. فکر می‌کردم که ســـینما ســـوژه‌ها را خطاب قرار می‌داد، یا از خلالِ یک‌جور روانکاویِ جمعیِ بســـیار کُند به برساختن سوژه‌ها کمک می‌کرد، و اینکه تلویزیون در بهترین حالت می‌توانســـت در تقویتِ شهروندان مشـــارکت کند، چیزی که یک مسئله‌ی کاملاً متفاوت است و پرسش‌های زیبایی‌شناختی متفاوتی را طلب می‌کند.

به‌طور خلاصه، من منتظرِ دنباله‌ی سینما در خودِ سینما نماندم، جز در حاشیه‌ها: من توجهِ زیادی به فیلم‌های زیرزمینی یا ویدئو نداشتم، ولی می‌دانستم که در این حوزه‌ها چیزهای فوق‌العاده‌ای می‌توانند روی دهند ولی بدون هیچ پیوندِ دیالکتیکی با ســـینما، مگر از طریقِ چند تجربه‌ی فردی. در رابطه با تصاویرِ جدید، که در ده سالِ گذشـــته بی‌وقفه درباره‌ی آنها حرف می‌زنند، دوباره به یک مارکسیست بدل شده‌ام: چیزی هست به نامِ بازار، و این بازار باید آمادگی داشته باشد تا از کارهایِ جدیدِ برجســـته و اصیل، در زمینه‌ی تصاویر و صداها، اســـتقبال کند، بازاری که نمی‌تواند به جایگاهِ لوازمِ خانگی و رقابتِ بین سونی و فیلیپس تقلیل داده شود. این بازار در یک سطحِ اقتصادیِ محض عمل می‌کند، دقیقاً در درون این فضای عمومی نبردی بین کارتل‌ها در کار اســـت همراه با امکان‌های تصاویرِ جدید، که هیچ‌کس گوشه‌چشمی به پیامدهای سرگرم‌کننده‌ی آن ندارد، که دوباره می‌توانند عموم مردم را شـــگفت‌زده کنند درست همان‌طور که صدســـال پیش ورودِ قطار به ایستگاه لا سیوتا[1] کرد. دیگر هیچ‌جا شـــاهد اشتیاقی برای یک *قطارِ جدید در ایستگاه سیوتا* نیستیم. برخی با حالتی گستاخانه می‌گویند سینما با آن ایده‌های قدیمی و تمایلات زودگذرش بسیار زیباست، ولی در عرض پنج سال مردم صفحه‌نمایش‌های تعاملیِ[2] غول‌پیکر خواهند داشت. بله شاید، جز اینکه باید آموخت تا زمان‌بندیِ این رویداد را، که به نظرِ من خیلی کند است، رعایت کرد ... من هم مثل بازن فکر می‌کنم که میل یا نیاز به سینما قطعاً بسیار شدید بوده است، مثل آتشی در جنگل، و این امر در

1. La Ciotat
2. interactif (interactive)

تاریخِ هنر نظیر نداشته است. من خیلی با این ایده جنگیدم، چون می‌خواستم سینما خودش را در روندِ خطیِ جهان ثبت کند، یعنی پس از عکاسی و قبل از تلویزیون یا ویدئو. فکرِ رضایت‌بخشی بود و امکانِ یک دنباله را فراهم می‌کرد. خوب! یک دفعه‌ی دیگر اشتباه کردیم، مثل همه‌ی دفعاتی که به صورتِ خطی فکر می‌کنیم. در واقع، به جایِ خط یک مدارِ مارپیچی وجود دارد و امروزه مسئله از منظرِ تکنیک مطرح نمی‌شود، بلکه از منظرِ میلِ توده‌ای به دوباره شگفت‌زده شدن توسطِ امر دیداری و شنیداری. تنها باری که چنین احساسی داشتم، هنگام تماشایِ انیمیشنِ ***بعد چهارم***[۱] ساخته‌ی زبیگنیوف ریبزینسکی[۲] در کانال پلاس بود، و به این فکر کردم که این ویدئوساز ابزارهای تکنیکی را به کار گرفته بود تا یک فانتزیِ مطلقاً بنیادین و ابتدایی در هستیِ بشر را بسازد، و این قضیه مرا مات و مبهوت کرد. من به ژئود[۳] رفته بودم تا شگفت‌زده شوم ولی با ناامیدی از آن بازگشتم. امکان دارد که ما درونِ یک‌جور منحنی بی‌پایان باشیم که باعث می‌شود تا تکنولوژیِ موجود نتواند بازار را در چنگِ خود بگیرد، و اینکه به دلیلِ جنگِ اقتصادی یک‌جور انسداد وجود دارد. اگر برادرانِ وارنر در سال ۱۹۲۸ خلافِ قانونِ بازار عمل نمی‌کردند[۴]، احتمالاً سینمای ناطق به خاطرِ این شکل از *قانونِ سکوت*[۵] باید چند سالِ دیگر منتظر می‌ماند. زیبایی سینما در این است که هُنریست که گرل در آن همان ژستی را می‌گیرد که گریفیث؛ یک‌جور خاطره‌ی انسان‌شناختی ژست‌ها وجود دارد، مثل ژستِ آیزنشتاین وقتی یک تکه راش را در دستش باز می‌کند تا نگاهش کند ... ما در برابرِ این میلِ توده‌ای که بی‌وقفه جریان دارد، در توسعه‌ی رتوریک‌های

---

۱. The Fourth Dimension (1988): انیمیشن کوتاه با داستانی درباره‌ی آدم و حوا در فضا

۲. Zbigniew Rybczynski: فیلمساز و انیماتور لهستانی

۳. La Géode: گنبدی صیقلی در یکی از پارک‌های پاریس که داخلِ آن یک سالن سینما با پرده‌ی نیم‌کره‌ای قرار دارد.

۴. اشاره به سماجتِ کمپانی برادران وارنر از سال‌های ۱۹۲۷ تا ۱۹۲۸ در تولید فیلم ناطق. وارنر تنها استودیویی بود که به آینده‌ی فیلم ناطق باور داشت و اولین فیلم ناطقی که تولید کرد فیلم مشهور ***خواننده‌ی جز*** است که فقط در حد موسیقیِ فیلم و چند افکت صوتی از صدا برخوردار بود. با این حال فیلم به موفقیت بی‌سابقه‌ای دست یافت. بعد از آن فیلم ***دون ژوان*** را ساختند و در نهایت در سال ۱۹۲۸ فیلم ***روشنایی‌های نیویورک*** را به‌طور کاملاً ناطق تولید کردند. (م)

۵. omerta: کلمه‌ای ایتالیایی که به عنوانِ قانونی ضروری برای عضویت در گروه‌های مافیایی استفاده می‌شود و متضمن سکوت و عدمِ لو دادنِ تشکیلاتِ مافیایی در برابر پرسش‌های بازپرس‌هاست. (م)

فرد و فردگرایی مشـــارکت می‌کنیم، رتوریک‌هایی که از خلالِ آگهی‌های تبلیغاتی جریان می‌یابند و همچنان در حالِ تقویتِ قوایِ خود هســـتند. بنابراین ســـوژه‌ی زیبایی‌شناســـی، فرد است، کسی که باید بازشکل‌دهی شـــود و تبلیغات ابزارِ این بازشکل‌دهی است.

آیا این همان نقشِ اصلیِ تلویزیون نیست؟

تلویزیون حضورِ فرد در درونِ آیین‌های جمعی را بازشکل‌دهی می‌کند، آیین‌هایی که درواقع آیین‌های جمعیِ روستاها و ملت‌ها هستند، مثلِ مسابقه با پاهای پیچیده در کیسه‌ی نایلونی: وحشتناک است! این دو هم‌زمان پیش‌روی می‌کنند، تبلیغات به عنوانِ ماتریکسِ زیبایی‌شناسی، تلویزیون به عنوانِ مکانِ بکارگیری توده. نتیجه‌ی آن شاید وحشت باشد شاید آینده، ولی در هر صورت مناقشه‌ای است واقعی.

منظورت این اســـت که شانس چندانی وجود ندارد که سینما بتواند دوباره شانس‌اش را امتحان کند؟

نمی‌دانم ســـینما چطور می‌تواند چیزی جز یک وجه اشتراک یا یک اختلافِ نظر عرضه کند.

یا چیزی جز یک «این اتفاق روی داد» ...

این اتفاق روی داد، بله: یک نقد. آنچه شگفت‌انگیز است این است که برایِ ما این قطار پس از یک قرن همچنان دارد به ایســـتگاهِ سیوتا وارد می‌شود. هنوز می‌توان خود را جای تماشاگری که ترسیده بود گذاشت، یعنی در سینما چیزی وجود دارد که متعلق به گذشته است ولی نگذشته است.

از همین‌جاست جمله‌ی معروفِ لومیر: سینما، ابداعی بدونِ آینده.

ســـینما هنرِ زمانِ حال است که سبک و سیاقی برای گذشـــتن دارد ... آینده‌ی آن گذشـــته‌اش است، که یعنی عکاسی، و شـــاید یک‌جور حلقه و رجعتِ عجیب و غریب وجود داشـــته باشد: هر چیزی ممکن است. چیزی که دیگر اصلاً اعتقادی به آن ندارم این اســـت که به محضِ اینکه چیزی به نظر در حال ناپدیدشدن باشد بلافاصله چیزی دیگر جایگزینِ آن شود.

دو سینما

می‌توانیم مسئله را بر حسب معیار دیگری مطرح کنیم: آیا در سرتاسرِ این قرن فیلم‌سازانِ واقعی تنها آنانی بودند که در برابرِ تمایلِ ذاتیِ سینما برای بدل شدن به هنری صنعتی مقاومت کردند؟ در اصل، آیا سینما خودش استثنایی در درونِ صنعتِ نمایش نیست؟ و آیا تاریخِ سینما، از خلالِ نقطه‌ی دیدِ مجله‌ای مثل کایه دو سینما، صرفاً فیلم‌سازانی را دربرمی‌گیرد که از ایده‌ای خاص راجع به سینما در برابرِ خود سینما دفاع کردند؟ آن هم با علم بر اینکه چیزی در انتظارِ سینما نبود جز آینده‌ای صنعتی که آن را از هنرِ ضبط کردن که توسط برادران لومیر ابداع شده بود دور می‌کرد؟

مدتِ زیادی فکر می‌کردم که دو نوع سینما وجود دارد: یکی ۸۰ درصد سینما را بازنمایی می‌کند و دیگری به زور ۲۰ درصد آن را. یک بخش از سینما ضبط کردنِ ناب و ساده‌ی چیزی بود که مردم می‌خواستند به هر قیمتی شده ببینند، به این شرط که تصویر واضح باشد. درست از همان ابتدایِ تولدِ سینما، تماشاگران می‌خواستند بلافاصله به کمکِ ابزارهایِ سینما مصیبت‌های مسیح را تماشا کنند.

پیشاپیش ترکیبِ «پسرِ خدا[1] و نور» بود، که البته سینما چنین ادعایی درباره‌ی خودش

---

۱. Son: بازی لفظی با کلمه‌ای که در فرانسوی به معنای صداست و در انگلیسی با حرف اولِ بزرگ به معنای مسیح یا پسرِ خدا استفاده می‌شود. این عبارت در اصل به معنایِ نور و صداست که اجزای تشکیل دهنده‌ی سینما محسوب می‌شوند. (م)

نداشت.

بله، فیلم‌های مذهبی که از نقاشـــی‌های سولپیسی[1] نشأت می‌گرفتند، یا با ارجاع به ژســـت‌هایی بخصوص که از طریقِ فرهنگی مذهبی منتقل شده بودند. یک بخش از تماشـــاگران نسبت به این واقعیت که این دستگاه احتمالاً می‌توانست کاری جز فیلم‌گرفتن از تزارها نیز بکند کاملاً بی‌تفاوت بودند. بنابراین لومیر این نبوغِ آنی را داشـــت تا فیلم‌بردارانی را به اقصا نقاط دنیا بفرستد تا از خیابان‌های دهلی با همان کیفیت فیلم بگیرند که از اعضای خانواده‌ی ســـلطنتی رومانوف؛ تمامِ آن چیزهایی که تماشـــاگران با پایبندی یا شیفتگیِ ساده، محض و صادقانه می‌خواستند ببینند– پادشـــاهان، ملکه‌ها، مناظر اگزوتیک–از خلالِ ســـینما می‌گذشت. مثلاً در ایتالیای دهه‌ی ده و بیست آثار زیادی راجع به مردان قوی‌هیکل و پدیده‌ی کارناوال تولید شـــد، صرفِ فیلمبرداری از کسی که تردستی می‌کند رضایت‌بخش بود، فیلم‌هایی بدون داســـتان، مردم می‌خواســـتند هیولاها را ببینند. باید فهرستی از چیزهایی که مردم می‌خواهند ببینند تهیه شود، مستقل از وساطت یا به عبارتی مستقل از رسانه و مشخصه‌ی آن.

همین بخش از سینماست که تلویزیون به نحوی زمام‌اش را به دست گرفت.

دقیقاً. در کنارِ این، پدیده‌ی پیچیده‌ی ستاره‌ها مطرح است که دو گونه از آن وجود دارد: آنهایی که آفریده‌ی سینما هستند (که ناب‌ترینِ آنها گرتا گاربو است که بیرون از سینما وجود نداشت، و این گواه که خیلی زود از کار دست کشید شاید نشانه‌ای اســـت بر اینکه آن دوره محدود و کوتاه بود)، و آنهایی که توســـطِ سیرک، کاباره، خوانندگی یا اپرا ساخته شده بودند ... بخشی از سینما که ما نه آن را تماشا کردیم و نه مطالعـــه، که ذیلِ حوزه‌ی ضبط تکنیکیِ کم‌وبیش درســـتِ یک نمایش قرار می‌گیرد؛ این همان فرهنگِ عامه‌پســـند است که هیچ درکی از ماشینِ سینما ندارد: اهمیتی ندارد که مسئله بر سرِ یک طراحی باشد، یک نقاشی یا عکسی که حرکت

---

۱. Sulpice: سبک سولپیسی به یک زیبایی‌شناسی و جریان هنری کاتولیک اطلاق می‌شود که در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در فرانسه رواج یافت و نامش را از میدان سنت سولپیس در پاریس می‌گیرد که از مدت‌ها پیش مرکز فروش تصاویر و کتاب‌های مذهبی بوده اســـت. این ســـبک بیشتر برای تولید انبوه تصاویرِ هنری–مذهبی به منظور تبلیغ مذهبی استفاده می‌شد و عمدتاً به عنوانِ صفتی منفی به کار می‌رود. (م)

می‌کند. این یکی از پایه‌های فرهنگ عامه‌پسند است؛ توسل به اسطوره‌شناسی، چون اسطوره‌شناسی مستقل از رسانه‌ها است، یک جعبه‌ی سیاه است و نه یک فرآیند. هر جامعه‌ای تصاویر یا صحنه‌هایی دارد که می‌خواهد به هر قیمتی شده آنها را ببیند. لازم است بدانیم که در هند آمار فروش بلیط به تدریج رو به کاهش است، با اینکه دارنده‌ی بیشترین تعداد سالن‌های سینما در جهان است، سالن‌هایی که شبیه معابدند–و خوب، در فقیرترین روستاهای هند در هر رستورانِ ارزان قیمتی هم کاست ویدئو پیدا می‌شود. در کل آسیا وضعیت همین است: از دست رفتنِ وضوح و شکوهِ تصویر بی‌نهایت مهم است. این امر در کل حق را به بازن می‌دهد: تصاویری مذهبی و اجتماعی وجود دارند که ما تحت هر شرایطی آنها را خواهیم دید. این موضوع استدلالِ آنهایی را که سالنِ سینما، یا اصطلاحاً مکانِ ملاقات با مردم، را می‌پرستند از منظرِ جدیدی مطرح می‌کند. بله، از قرار معلوم قبلاً توازنی[1] بین مردم و سالن سینما وجود داشت، ولی من فکر می‌کنم نیاز به تصاویر در جامعه چیزی سبعانه‌تر از این حرف‌هاست. این موضوع ربطی به نقد ندارد، نیازی هم به نقد ندارد، بلکه یک کارکردِ اسطوره‌شناختیِ جامعه است که باید همان طور که هست به کار برده یا مطالعه شود. بدیهی است که همواره می‌توان گفت که زمانی چاپلین وجود داشت، چاپلینِ بازیگر و چاپلینِ کارگردان. اگر باید نوستالژیک بود بهتر است نوستالژیِ آن دورانِ سینما را داشت: چاپلین، کیتون و بورلسک آمریکایی، همراه با آن آفرینشِ مضاعفِ هم‌زمان که در آن کمدین اسطوره‌ی اجتماعی را هم‌زمان با ماشینی برای نمایشِ آن اسطوره می‌آفرید. عمرِ این آفرینش به دورانِ پس از سینمای ناطق قد نداد. اگر سخاوتمندانه حساب کنیم، ۲۰ درصد سینما جالب بود، که در آن آنچه مهم بود نه چیزی که از آن فیلم می‌گرفتیم بلکه دم‌ودستگاهِ ضبط بود: جذابیت به ماشینِ سینما منتقل شده بود، به خودِ دوربین و جلوه‌هایی که از آن منتج می‌شد، به امکانات مونتاژ، و به حرکت. این تنها بخش از سینماست که می‌توان تاریخ‌اش را ردگیری کرده و آن را دنبال کرد، از لومیر تا به امروز، از مسیرِ ژیگا ورتوف. در لحظه‌ی مشخصی در تاریخِ سینما این روندِ ضبط بود که فی‌نفسه به چیزی جذاب، مسحورکننده و دوست‌داشتنی بدل شد، و

1. osmose

برای برخی به چیزی ناخوشایند. باقی ماجرا مربوط می‌شود به ضبطِ چیزهایی که پیشاپیش پیروز شده بودند، پیشاپیش جزو اکثریت بوده و تسلط یافته بودند. نظر به سرگذشتِ خودم، من فقط با این نوع سینما می‌توانستم رابطه برقرار کنم، سینمایی که در آن کسی دست تو را می‌گیرد، کسی که نامش مولف است و به تو می‌گوید: بفرما، من جهان را این‌گونه می‌بینم، خودم را در جهان این‌گونه می‌نگرم، همراه من بیا، به زودی دیدگاهی منجسم از آن خواهی داشت.

این روشِ دیگری است برای تعریفِ چیزی که ما «سیاستِ مولف» می‌نامیدیم.

یک چیز را فراموش کردم بگویم، چیزی که به نحوی حلقه‌ی مفقوده است بین نمایِ تراولینگِ ***کاپو*** و آنچه همین الان اشاره کردیم: مسئله، پس از این آمیزه‌ی اشتیاق و وحشت در رابطه با تصویر، نزدیک‌تر شدن به تصویر و وارد شدن به درونِ آن است، در تحلیلِ نهایی فانتزیِ سینه‌فیلی همان چیزیست که در فیلمِ ***شرلوک جونیور***[1] یا ***تفنگ‌داران***[2] می‌بینیم: ورود به درونِ تصویر ولی نه مثل یک احمق که پرده‌ی نمایش روی سرش می‌افتد و نه حتی برای بدل شدن به یک قهرمان (به سبک کیتون)، بلکه انگار می‌خواهیم یاد بگیریم که چگونه در فضایی دیگر شنا کنیم. خوب، شنا کردن همان میزانسن است. به این معنا بود که از قاب همچون شرطِ *ضروریِ* همه‌چیز حرف می‌زدم؛ حرکتِ دوربین آری یا نه، مونتاژ آری یا نه، جزئیات آری یا نه، کلوزآپ آری یا نه، مدولاسیون آری یا نه، در نهایت مسئله صرفاً این است که نمایش‌دادن آری یا نه. سینه‌فیل کسی است که می‌داند اشتباه است فکر کنیم که بینِ فضایِ واقعی سالنِ سینما، که نماینده‌ی جامعه است، و فضای خیالی، خط یا مرزی وجود دارد. فقط افرادِ خام تصور می‌کنند که ما به ناگهان درونِ یک فضایِ دیگر می‌غلتیم، مثل آنچه در فیلمِ ***رزِ ارغوانیِ قاهره***[3] شاهدیم. درواقع، بینِ این دو فضا یک فضایِ سوم وجود دارد که ساختاری شبیه زمینِ تنیس دارد. وقتی خوب به این خطِ وسواس‌آمیز نگاه می‌کنیم، متوجه می‌شویم که فیگورهای مختلفی را می‌توان آنجا بازی کرد، فیگورهایی که مبتنی بر

---

۱. Sherlock Junior (1924): فیلمی از باستر کیتون

۲. Les Carabiniers (1963): فیلمی از گدار

۳. The Purple Rose of Cairo (1985): فیلمی از وودی آلن

تایید و رد هستند، فیگورهای تور: چه زمانی در این سویِ تور می‌مانیم، چه زمانی میزانسن دست ما را می‌گیرد و به ما حق می‌دهد به آن سویِ تور پا بگذاریم یا *ضربه‌ی تمام‌کننده* بزنیم؟

وقتی کسی مثلِ من از میزانسن بت‌واره می‌سازد، می‌داند که یک منطقه‌ی واسطه وجود دارد، یک برزخ، که باعث می‌شود موقع تماشایِ یک فیلم به سادگی از زندگیِ واقعی به زندگیِ رویایی گذر نکنیم، آن‌طور که سوررئالیست‌ها با اندکی ساده‌لوحی تصور می‌کنند، بلکه یک منطقه‌ی واسطه بین این دو وجود دارد. و کلِ *سیاستِ مولف* عبارت بود از ارزیابی شریکی که نامش مولف است، کسی که می‌خواهد به ما بازی کردن بیاموزد. به همین دلیل است که ***مونفلیت*** بهترین فیلمِ سینه‌فیلی است، نسخه‌ی مثبتِ چیزی که ***شبِ شکارچی*** نسخه‌ی شرورانه‌اش است: پسرکِ فیلم مونفلیت می‌خواهد یک پدر داشته باشد، او جرمی فاکس[۱] را انتخاب کرده و او را ملزم می‌کند تا نقشِ پدرش را ایفا کند، با اینکه جرمی فاکس ترجیح می‌دهد طور دیگری عمل کند، و پسرک از او انتظارِ درسِ میزانسن دارد، یعنی درسِ مکان‌شناسی[۲]، درس‌هایی مبتنی بر شناختِ قلمرو. و یکی از زیباترین جملاتِ این فیلمِ لانگ متعلق به پسرک است که می‌گوید: «***تمرین سودمند بود، جناب*** ...» جانِ ماهونِ[۳] کوچولو تصمیم می‌گیرد جرمی فاکس را دنبال کند دقیقاً همان‌طور که من تصمیم گرفتم فریتز لانگ را دنبال کنم. نتیجه اینکه تصویرِ مولف تصویری پدرانه است، ولی پدر در آنجا حضور ندارد، و بهتر است که چندان هم حضور نداشته باشد تا فیگور مولف بتواند بت‌واره شود. از آنجایی‌که هرگز علاقه‌ی چندانی به زندگی‌نامه‌ی فیلم‌سازان بزرگ نداشتم، ترجیح می‌دادم پیش خودم فکر کنم که وقتی یک مولف بزرگ را در مسیرِ یافتنِ جایگاهِ خود در جهان دنبال می‌کنیم، به ذره‌ای مشخص از حقیقت دست می‌یابیم که ماهیت آن بسته به اینکه این مولف هیچکاک باشد، یا لانگ یا برسون یکی نیست. ***سیاستِ مولف*** برای من همین است. سیاستی که خودش را در چارچوبِ پذیرش یا امتناع مطرح می‌کند: می‌توانم از ورود به یک فیلم امتناع کنم، مثلاً به خاطرِ نمایِ تراولینگِ ***کاپو؛*** من آن

---

۱. نام شخصیتی که توسط استوارت گرانجر ایفا می‌شود. (م)

2. topologie (topology)

۳. John Mahune: اسم کاراکتر پسرک در فیلم مونفلیت. (م)

آدمی نیستم که کسی دستم را به هر طریقِ ممکن بگیرد. اگر من تا این حد از دست پونته‌کوروو عصبانی‌ام، درست به این دلیل است که کسی باید دست مرا بگیرد، و مطلقاً ضروری است که کسی به من بگوید: «متاسفم ولی من این نما را دیدم، قبل از شما آن را تدوین کردم و الان آن را به شما نشان می‌دهم،» و من در جواب بگویم: «شیوه‌ای که شما آن را نشان می‌دهید در من اشتیاقِ دیدنِ آن را برمی‌انگیزد، البته با مسئولیتِ خودم، تا سپس مطمئن باشم که فیلم سرگذشتِ ***مرا*** تعریف می‌کند.» با این حال، سینما در قرنِ بیستم یکی دو چیز ابداع کرد که در حد و اندازه‌های مفاهیمِ دلوزی‌اند، مفاهیمی ناب: مثلاً مفهومِ نما، البته نمی‌دانم می‌توانیم بگوییم مفهومِ یا نه، پس بگذار بگوییم نما و بیرونِ قاب، که در ضمن هم‌زمان با نما عمل می‌کند (نما می‌تواند از بیرونِ قاب به عنوانِ نیروی محرکه استفاده کند). اگرچه ما کاملاً حق داشتیم که در دهه‌ی هفتاد به این انگاره‌ها علاقه‌مند باشیم، با این حال تصورِ خیلی فرمالیستی از آنها داشتیم، چون واضح است که این امر جلوه‌هایی از شگفتی، زیبایی و شکاف[1] تولید می‌کرد؛ ما این جلوه‌ها را در آثار آیزنشتاین می‌خواندیم که یک تئوریسینِ کم‌وبیش شادخوار[2] بود و ژوئیسانسِ آنها را برای خودش حفظ می‌کرد. ولی همین امر در فیلم‌هایِ تاد براونینگ تکان‌دهنده است، فیلم‌سازی که نقطه‌مقابلِ آیزنشتاین است و با این حال همان‌قدر فیلم‌ساز بزرگی است، و می‌توانیم بگوییم که در رابطه با عظمت و مونتاژ، فیلمِ ***عجیب‌الخلقه‌ها***[3] پاسخی است به فیلمِ ***اعتصاب***[4]. پس از هر لحاظ روش‌های مختلفی برای ساختنِ نماها وجود دارند. نمی‌توان گفت که ما در ***کایه*** ناپدیدیِ قریب‌الوقوعِ نماها را ندیدیم. امروزه این ناپدیدی چنان پیش‌روی کرده است ...

... که ما غرقِ در امر دیداری و ایدئولوژیِ امر دیداری شده‌ایم.

بله، که برایِ من از جنسِ تصویر نیست، بلکه امری پاولُفی[5] است. گاهی اوقات فیگورهایی در امر دیداری، مثلاً در کلیپ‌ها، ظهور می‌کنند که مایه‌ی شگفتی است،

---

۱. rupture: یکی از مفاهیم لکانی که هم در مورد ناخودآگاه و هم تحت عنوانِ شکاف در امر نمادین استفاده می‌شود. (م)

2. hédoniste (hedonist)

3. Freaks (1932)

4. Strike (1925)

۵. Pavlovian: اشاره به نظریه‌ی شرطی‌شدنِ کلاسیکِ پاولف. (م)

ولی کاملاً بی‌ربط به ایده‌ی نما. فکر می‌کنم که شرایط از پیش برای این تغییر فراهم شده بود، انگاره‌ی نما توسطِ سینمایِ مدرن منفجر شده بود؛ حتی یک‌جور لجاجت در برابر آن وجود داشت. اکنون این امر به وقوع پیوسته است و ما دیگر آن قدرت را در اختیار نداریم تا از دیدگاه خشونتِ فرمال آنچه را که به‌هرحال امروزه بر تصاویری که تماشا می‌کنیم حاکم است، توصیف کنیم. این چیزیست که بیش از همه متأثرم می‌کند. مثلاً تأثیر فیلم‌های هیچکاک مبتنی بر چیزی نیست جز کارآیی، این ایده که *سینما از پس‌اش برمی‌آید*: یک تعرضِ فرمالِ واقعی که اکنون کاملاً ناپدید شده است. تنها تاریخِ سینما همین بخشِ کوچک از سینماست که خودش را از طریقِ مجله‌های فیلم روایت کرده و تئوریزه می‌کند، به این دلیلِ ساده که از جایی به بعد این رویه‌ی رویکرد به امر واقعی است که خیره‌کننده‌تر یا جالب‌تر از خودِ آن چیزیست که به تصویر کشیده شده، بازتولید شده یا بازنمایی می‌شود. ولی برای رسیدن به این نتیجه باید از شرِ دیدگاهی خلاص می‌شدیم که در سال‌های دهه‌ی ۱۹۷۰ به واسطه‌ی آن به‌طور متناقض برداشتی تهاجمی و بسی خجالتی و متواضع از ایده‌ی مشهورِ خاص‌بودگیِ سینما داشتیم. سینما می‌بایست خاص‌بودگی خودش را می‌داشت ... من فکر می‌کنم که همین امر تا حدی درباره‌ی تصاویرِ جدید نیز صادق است: در نهایت فراموش می‌کنیم که مدت‌ها پیش یک وعده‌ی والا و باشکوه وجود داشت، و ما فراموش کرده بودیم که این وعده باید به دستِ میل و اشتیاق سپرده می‌شد. لازم بود که درونِ این شکل از شکافِ زمانی ساکن شویم، شکافی که درونِ آن هستیم و احتمالاً زمانِ زیادی همان‌جا می‌مانیم[1]. من سعی کردم دنباله‌ی این اقدامات را پیش‌بینی کنم و این امر در نهایت خسته‌ام کرد. در نهایت این ایده را پذیرفتم که سینما چنان فوق‌العاده بود یا بوده است که می‌توانستیم مثلاً یک فصل‌نامه راه‌اندازی کنیم که ما را همین اکنون به نوشتن درباره‌ی سینما وادارد، و به این شیوه تجربه‌ی عده‌ای را منتقل کند. چون خسته شده بودم از اینکه

---

۱. منظور دنه از شکاف در اینجا، اشاره‌ای است به دو نگاهی که در دهه‌ی ۷۰ بر سینما حاکم بود: نگاهی که باور داشت سینما چیزی نیست جز زیبایی‌شناسی و بنابراین ابژه‌ی لذت، و نگاهی که فکر می‌کرد سینما صرفا ابزار ایدئولوژیک طبقه‌ی بورژوازی است. دنه در مقاله‌ی کارکرد انتقادی که در دهه‌ی ۷۰ در ***کایه دو سینما*** نوشت و همین‌طور بعدها در مقاله‌ی بازگشت انتقادی که به همراه توبیانا نوشته بودند، بر این امر اصرار دارد که باید در فضایی بین این دو ایستاد تا نه زیبایی‌شناسی و بنابراین بعد توده‌ای سینما را از دست داد و نه نگاه انتقادی را. (م)

بیهوده چشـــم‌انتظارِ یک اتفاق باشم. ما چشـــم‌انتظارِ هیچ شگفتی‌ای نیستیم که به اندازه‌ی آنچه بخت شـــناختن‌اش را داشتیم به‌یادماندنی باشد. ما چشم‌انتظار هیچ چیزِ به‌یادماندنی نیســـتیم. ما حتی از عاقبتِ محتملِ «اورولیِ[۱]» جشن‌های باشکوه دیداری-شنیداریِ توده‌ای تا حدی بیمناکیم، از تصاویرِ غول‌پیکرِ برنامه‌های خیریه بر روی پرده‌ی بزرگ. بله، این فاشیسم است ... همین‌جا تمام کنیم؟

۱. Orwellian: اشاره به جورج اورول و رمان معروف ۱۹۸۴ (م)