

## در باب افق دیوانه‌ی سینما

فیلیپ گراندریو | آری سرازش



بخشی از پشت سراو بریده شده است. خورشید و همه‌ی جهان از طریق همان [بخشی که بریده شده] به درون سرک می‌کشند. این باعث عصبی شدن او می‌شود و حواس او را از کارش پرت می‌کند. و علاوه بر این او را از این بابت که نمی‌تواند خود شاهد چنین صحنه‌ای باشد، می‌رنجانند. (کافکا، نهم ژانویه‌ی 1920)

آینده‌ی سینما بناست آزاد و قوی باشد، و بخشی از آن آشوب طوفانی را منتقل کند که تمایل داریم خود را از آن حفظ کنیم، چنان که گویی سخت می‌خواستیم بپذیریم که جهان نظمی دارد و معقول است و ممکن. حال آنکه درست برعکس است: آن پرهج و مرج است و هذیانی، اشغال‌نشدن و متاثر از نیروی مقاومت‌ناپذیر میل. ماورای اراده و اخلاق، جهان همان چیزی است که ما می‌خواهیم، مطلقاً. به طور وحشتناک. و سینما را باید متناسب با این افق افراطی سنجید. میل فرافکنده‌شده‌ی آن نوار فیلم را تحت تاثیر قرار می‌دهد. این همان کاری است که فیلم‌برداری انجام می‌دهد، یعنی حرکت از خود به دیگران و از دیگران به خود را ممکن سازد. این همان کاری است که نور با بازتاب دادن چهره‌ای که ساکت در مقابل من است و به من نگاه می‌کند، انجام می‌دهد و من از زیبایی نفس‌گیر آن، غیرست تغییرناپذیر آن، احساس قدرت می‌کنم. این سینما است، فیلم برداشتن از آن حضور، از آنجا بودن چیزها، فیلم برداشتن از درخت‌ها و کوه‌ها و آسمان و جریان شدید رودخانه. بازیگری یعنی همین، یعنی قدرت حمل وزن واقعیت، ارتعاش هذیانی آن، تجسم آن و در زمان فیلم برداشتن، تبدیل شدن به آسمان، به کوه، رودخانه و توده‌ی طوفانی اقیانوس. و اینکه سینما بی‌کران است. ما تحت تاثیر سینما خودمان را از یاد می‌بریم، و یادمان می‌رود در حال حمل چه چیزی هستیم، و یادمان می‌رود چه چیز را نمی‌دانیم و چه چیز را نمی‌توانیم بدانیم، اگر چه در نهایت همان نیز ما را می‌فریبند، و به سمت زندگی سوق می‌دهد، زندگی‌ای که زیسته می‌شود، و بدین طریق است که فاش می‌شود.

این ریتم، قاب بندی و نورپردازی بدن، و توقف فیلمبرداری، این همان چیزی است که می آید، وجود دارد، و سینما ذاتش را لمس می کند، تجربه ی حسانی جهان، که تقدیر آن این است که از طریق احساس پیامش را منتقل کند، یعنی تنها ابزاری که بدان تعلق دارد، تا از طریق آن بخشی از جهان گذران را منتقل کند، جهان حسانی، که به سرعت فرو می پاشد، از کف می رود، زمان با خود می بردش، بخشی از زمان، و آن احساس «همبستگی ناگزیر» ممکن است در هر کدام از ما تکرار شود. این بسیار دور است از کار روایتگری که اکثر فیلمسازان بدون مقاومت، در برابر آن تسلیم می شوند. دور از روانشناسی، و دور از دسته هایی که توسط اخلاقیات مورد سوءاستفاده قرار گرفته اند. نه، آینده ی سینما نوزادی آن است، زیرکی آن، بی رحمی آن، جهانی که دوباره آغاز می شود، این تصویری اغراق آمیز است، که ما خود را روزی در برابر آن قرار دادیم، این تصویر پر جنب و جوش و ساکت، زیرا نوزاد (infans) (infans) در ریشه یعنی ناتوان از سخن گفتن [کسی است که سخن نمی گوید، چیزی جدا از قرارداد های اجتماعی، هرج و مرج محض، بیرون از زبان، از احساس، بدون فاصله، و به ناگاه گرفتار شده در رنگ ها، و این گل های سرخ بزرگ، و مزرعه و جنگل است، و این رودخانه و آبی که بیش از اندازه سرد است، و دستان کوچکی که از شدت سردی آب عقب کشیده می شوند، و نفس گرم برخورد کننده به گردن یکی و خاک مرطوب در زیر پای کسی. این نوزادی ست، که سراسر متأثر از احساسات است، و منکوب شده در شور و حال دیگران، و مشمول عواطف آن ها.

و این سینما است، آینده ی آن، آن زمان **تصاویر** خاموش شده، آن زمان قهرمانانه، شاعرانه، آن زمان کودکانه، آنجا که همه ی ما می توانیم تنها به واسطه ی میل ورزیدن [به همراه بدن امان و داستان های آن] بدان منتقل شویم. زیرا که فیلم به لرزه درآوردن مدام احساسات و عواطف است و تمام آنچه ما را دوباره به هم متصل می کند و ما را در آن عنصر مادی که در آن شکل گرفته ایم مجدداً حک می کند: همان ماده ی ادراکی سال های اول زندگی مان، لحظه های اول مان، کودکی مان. یعنی پیش از زبان. بیرون از زبان. سینما همچون کودکی است. گذشته ی آن. حال و آینده ی آن. چشمان ما در تاریکی گشوده می شود، ابتدا می ترسیم، بسیار، سپس می خندیم و پس از آن گریه می کنیم، بی نفس می ایستیم در مقابل چهره ای که به ما خیره شده است. قلب درون سینه هامان به تندی می کوبد! با چهره ای که پیشتر به ما خیره شده بود یکی می شویم و به همراه او از تپه ها بالا می رویم و فریاد می زنیم: «یوهانس ...»، صبر می کنیم، امیدوار هستیم، بسیار، در برابر باد، و در برابر آسمان ابری بزرگ، دوباره با او فریاد می زنیم. با پدر، «یوهانس ... یوهانس ...» نمی دانیم که چگونه با پدر یکی شده ایم. پدری که در جستجوی پسر گمشده اش است. سپس حیران و سرگشته با پدر دشت و دمن را زیر پا می گذاریم. این سینما است. سرنوشت آن، آینده ی آن.

در آغاز، تحلیل حرکت. گاه شناسی عکاسانه. اسب، پرندگان، مرد، زن. [آن] می دود، می جهد، می پرد و همه چیز شروع می شود. از نو.

و بلافاصله پس از این ها پورنوگرافی وارد می شود. صنعت بدن ها. اجداد مادری امان در آشپزخانه ها به زانو می شوند و می کنند. بوی سوپ و جماع! بوی قرن لوکوموتیو و ناخودآگاه. مردان عضلانی هستند و سیبیل دار، آن ها برای نقاشان بزرگ ژست می گیرند، و همینطور در برابر دوربین های عکاسی. اسمبلاژی از بدن ها، میزانشن، و تعداد بی شماری از سکان ها [که ردیف می شوند]، متن سینما از همان آغاز سادی بود. در این میان دگا بدن ها را می آراست، زنان در حمام با پاهای گوشتی در سایه ی تاریک جوهر روغنی را، بدن های موجود را، بدن های شل و ول فاحشه ها با پاهای کاملاً باز، شکم های فربه، بدن های خسته در فاحشه خانه ها، در اتاق های تاریک. دگا با دستان خود بر روی صفحات فلزی سیاه

اندود شده کار می‌کرد. با نوک انگشتان اش، با کف دست اش، تمبره‌هایش، اشک‌هایش، خراش‌هایش، دگا شب تاریک را از میان برمی‌داشت. و نور را به ارمغان می‌آورد.

چشمان اش می‌سوزند، تصویر را لمس می‌کند. او کاملاً در حال عکس گرفتن است. رقصنده‌های کم‌اندازه زیر نور چراغ‌های صحنه بالا و پایین می‌روند، با موهای بلند شانه شده، با انبوهی از تاریکی بر شانه‌هایشان، زنان چمباتمه زده با صورت‌های رنگ شده، پا در هوا، با دهان‌هایی خیس از آب [آب افتاده]، بدن‌های لش و وا رفته، با سن‌های سفت، که توسط دگا بر روی پارچه‌ی بوم ثبت می‌شوند، با شرارت جوهر، حقیقت زمانه اش.

او در اتاق، در تاریکی است. و کورکورانه و به آرامی سینما را جعل می‌کند. درست همانطور که [مارکی] دو ساد پیش از او چنین کرد. او مسیر را به ما نشان می‌دهد: سینما با دست‌ها ساخته می‌شود، با پوست، با سراسر بدن، با فرسودگی، با نفس کشیدن، با ارتعاشات خون، با ریتم قلب، با بازوها. بدن و احساس، این ماشین است، قدرت مطلق، وسواس. این شدن است. بدن‌های اختراع شده، کمیک، گروتسک، قبیح، مستهجن، موهن، بدن‌های غیرمحمول ستاره‌ها و هیولاهای، و نور، لرزش اش، و زدن شات‌ها، و در ما، القای ترس، شادی، امید، غم و اندوه، و تحقق مبهم احساسات انسانی. یک روایت و تصویر-نماهایی با سربرآوردن‌های غیرقابل پیش‌بینی. نورهای پراکنده، تا سرحدات نامتمایز شدن. از نزدیک، از بسیار نزدیک، از دور و دور دست‌ها. ساکن شدن‌ها، اما نامطمئن، جابجایی‌های کنترل‌ناپذیر دوربین. صحنه‌های روی هم افتاده که البته به هم متصل می‌شوند. توده‌هایی در حرکت و بدن‌ها، پیش از هر چیز بدن‌هایی رازآلود اما قدرت‌گرفته از درستی هولناکِ خشن عواطف و تکانه‌هایی که آن‌ها را درمی‌نوردد. چرا چنین به هم دوختن این میزان نیروهای متخاصم؟ من پاسخ می‌دهم برای مقابله با آشوب. دلوز و گتاری می‌نویسند: «کمی نظم برای محافظت مان از آشوب».

آنچه در پی آنیم، از نخستین بقایای دست‌ها که بر تن صخره‌ها نشست، پیمایش طولانی انسان‌ها در گذر زمان، آنچه شوریده‌حال می‌کوشیم تا بدان دست یابیم، با لججت و مرارتی آن چنان، از رهگذر بازنمایی، از خلال تصاویر، اگر نبود خواب شبانه‌ی بدن، توده‌ی گنگ آن، لخمی که با آن فکر می‌کنیم- و به نورش عرضه می‌داریم، به رخسارهامان، راز حیات مان. بدن و اندیشه، بدن و احساسات، همان ترتیبات ژرف سینما هستند. در سال 1927، آنتونین آرتو جادوگری و سینما را می‌نویسد، یک متن بدوی و خیال‌اندیش. او نوشت: «بهره بردن از سینما برای داستان‌گویی، رفتن به سمت دورترین امکان آن برای بیان‌گری است. من فکر می‌کنم سینما در درجه‌ی اول برای بیان مسائل ذهن ساخته شده است.»

آرتو قطعاً هذیان می‌گوید. اما نه فقط هذیان. او مرگ خودش را اجرا می‌کند. تصلیب خودش را. چیست این چیز نااندیشیده؟ ماهیت سینما اگر تصاویر را به طور مستقیم، بدون وقفه‌ها و بازنمایی‌ها ارائه دهد، چه خواهد بود؟ آرتوی جادوگر خواهان استحاله‌ی سینما بود. او به سینمایی می‌اندیشید که ماده‌ی خام اش بتواند مسائل اندیشه و وجدان درونی را بیان کند. این افقر دیوانه‌ی سینما غیرممکن است، رازی است که آن [سینما] دنبال اش می‌کند. نیرویی که آن را زنده نگاه می‌دارد و به جلو می‌راند. شخص باید شکاف مابین خودش، بدن اش و منبع احساس را از بین ببرد. سینما بدنی پیچیده می‌طلبد که از ماده‌ای غریزی ساخته می‌شود. همه دستگاه‌های تصویرساز (پرده‌ی عریض، ۳۶۰ درجه، دوربین دیجیتالی، استریو، صدای دالبی، هدفون ...) به طور فزاینده‌ای ما را در درون غار، در مرکز توهم، در آنچه که در حال حاضر واقعیت ماست، قرار می‌دهند. یک فضای مجازی. بدون شک بدن ما به زودی به فیلم وصل خواهد شد. یک ابزار

مرکب از تکنولوژی و گوشت؛ آنچه ساینس فیکشن تخیل می‌کند و علم تولید. سینمایی در «تاها»، حک شده بر بدن، در تماس مستقیم با اندام‌ها، یک نانوسینما، سینمای مولکولی، مُسری و ضروری، گام بعدی خواهد بود. اما آنچه آرتو در آن سینمای دیوانه‌وارتر پیش‌بینی می‌کند دیگری سینمای روانی سایکیک نیست، تزریق تورگی مورفین است ... آن محرکی شگفت‌آور است که مستقیماً بر روی ماده‌ی خاکستری مغز عمل می‌کند. و به همین سبب هم هست که نیازمند بدن دیگری است.

دقیقاً در سال 1947، جهان دوباره کمر راست می‌کند. در حالی که آرتو برنامه‌اش را ارتقا می‌دهد: بدن باید «با جای‌گیری دوباره‌اش»، برای آخرین بار، بر روی میز کالبد شکافی، آناتومی خود را از نو بسازد. اسپرم، آمریکایی‌ها، محصولات ترکیبی. پارانویای او کاملاً موثر است. الهام‌بخش همچون وحی. این سرعت اوست. این همان چیزی است که او از آن ساخته شده. او جملات را ویران می‌کند. واگویه می‌کند، فریاد می‌زند، در هم می‌کوبد. آرتو تحت فشار نفس خود، نظم امور را دیکته می‌کند، او در حال ترسیم بدن فرداست، او حکمرانی «محصولات مصنوعی تبلیغاتی را عُنُق‌زنان» اعلام می‌کند. زمان ساخت واقعی بدن‌ها فرا رسیده است. صدا خشن است، زمخت و حاد است، افراطی است و پرشتاب. آن از آینده خبر می‌دهد. بشر سرانجام جد و جهد مطلوبی که دو ساد در حال انجامش بود را تکمیل خواهد کرد. او قطعاً با مادیت صریح خود مواجه خواهد شد، بدون انحراف. سرهم‌بندی شده، ماشینی شده، تبدیل شده به یک کالا، او یک «ارز زنده» (پی‌یر کلسوفسکی) خواهد بود. دقیقاً نقطه‌ی مقابل واقعیت. بدن‌های شبیه‌سازی شده! آیا داستان بدن دار شده، جسمانی، از خون و ماهیچه ساخته خواهد شد؟ آیا این «چیز غیرقابل تحمل» است که آرتو رویای تصاحبش را دارد؟ که از طریق آن بی واسطه و بدون بازنمایی بتوانیم به وجدان خود دسترسی داشته باشیم، آیا این استحالی تصاویر است در یک بدن؟ البته این یک توهم است، اما فراتر از غیرممکن بودن چنین پیشرفتی، به نظر می‌رسد هذیان آرتو و داستان کلسوفسکی سرنوشت سینما را طراحی می‌کنند، سینمایی که من دوست دارم، همان سینمایی که ما را به کهن‌ترین نیروها متصل می‌کند، به آنچه از پیش در ذات و غریزه‌ی ماست، با قرار دادن ما در زیر سایه‌ی ظهور حیرت‌انگیز چیزی که نه دیده و نه شنیده می‌شود.

منتشر شده در مجله‌ی کایه دو سینما (نوامبر سال 2000)