

داستان یک اسطوره: «تراکینگ شات در کاپو»

ژان-مارک لوراتولون ژولیه | معین رسولی



در فرانسه، گفتن عبارت تراکینگ شات در کاپو، که امروزه آن را TSK می‌نامند، لزوماً به این معنی نیست که شخص به یک منظره‌ی فیلمبرداری شده‌ی واقعی از فیلم ایتالیایی کاپو محصول 1960 اثر جیلو پونته کورو اشاره دارد، بلکه این کلمه به افسانه یا اسطوره‌ای (در معنای عملی که رولان بارت به این اصطلاح داده است) تبدیل گردیده است. در واقع چنین افسانه‌ای به طور کلی برای انحراف قطب‌نمای اخلاقی در باب مصرف فیلم، طراحی شده است. این قطب‌نما، نکاتی را برجسته می‌سازد که همیشه اشتباه هستند و باید از آن‌ها در امور فیلم‌سازی اجتناب شود. یعنی کدام انتخاب فنی باید در حین ساخت فیلم ممنوع باشد و در نتیجه، تحلیلی که تماشاگر انجام می‌دهد، بدیهی است که باید در عدم حضور چنین قطب‌نمای اخلاقی به وجود آید. به هر حال این افسانه، ریشه در شات یا نمای خاصی از فیلم کاپو دارد و هنوز هم این شات به عنوان مترادفی برای بیان ناسازگاری متقابل بین سینمای هنری و سینمای سرگرمی استفاده می‌شود. بیش از نیم قرن است که خوانش‌های مداوم از چیزی که امروزه با نام ژست هنری بدنام پونته کورو قلمداد می‌شود، به یک ابزار مفید تئوریک و آماده برای استفاده در حوزه‌های عمومی فرانسه، از جمله رسانه، آموزش و گفتمان‌های دولتی در مورد سینما تبدیل گردیده است. در واقع این مکان به یک جایگاه مشترک هنری تبدیل شده که اغلب توسط متخصصان برای ترویج سینه‌فیلیای روشن‌فکرانه و توجیه ضرورت «آموزش عمومی» در هنر فیلم استفاده می‌شود.

در چهاربخش اول این مقاله، اولین مراحل عمومی TSK را به طور خلاصه توضیح می‌دهیم و تفاسیری که باعث شهرت آن

شده و بعدها رو به زوال رفتند را شرح می‌دهیم. در بخش پنجم می‌کوشیم نشان دهیم چه موانع معرفت‌شناسانه‌ای برای جلوگیری از تبدیل شدن TSK به یک تئوری آکادمیک درست و معتبر وجود دارد. در نهایت، بخش پایانی به ما یادآوری می‌کند که چگونه وضعیت و چارچوب (به نقل از روینگ گافمن)، نقشی اساسی را در مشاجرات تئوریک درباره‌ی درست بودن ژست‌های هنری بازی می‌کنند.

آغاز TSK

در ابتدا، TSK در واقع (هنوز) TSK نیست. درکایه دوسینما شماره‌ی 120، ژاک ریوت تنها کاپو را مرور و از آن انتقاد کرد. او به وضوح از فیلم خوشش نمی‌آمد و یکی از شات‌های فیلم، همان تراکینگ شات معروف، به عنوان مجاز جزا کل را در آنچه او معتقد بود شکست اصلی فیلم می‌باشد، به کار برد. این نقل قول، که از آن زمان به عنوان meme در فرانسه استفاده شده است و از سال 1962 تاکنون مورد مغالطه‌ی تکرار قرار گرفته است. متأسفانه اکنون باید بار دیگر یادآوری شود:

«به کاپونگه کنید، به آن شاتی که ریوا با کشیدن خودش روی سیم خاردار الکتریکی، مرتکب خودکشی می‌شود: مردی که تصمیم می‌گیرد تراکینگ شات رو به جلویی برای قاب‌بندی دوباره‌ی جنازه انجام دهد - با قراردادن دستان باز ریوا در گوشه‌ی قاب - این مرد سزاوار شدیدترین تحقیرهاست.»

در اولین قدم، اگر نحوه‌ی بیان وی را کنار بگذاریم، اما خشونت کلامی‌ای که در آن زمان در بین منتقدان پارسی فیلم کاملاً رایج بود (در ژوئن 1962) را نمی‌توان نادیده گرفت. این خشونت کلامی به سادگی به وجود نیامده است! در حقیقت چند سال پیش‌تر، در مارس 1959، لوک موله ادعا کرده بود که «موضوع تراکینگ شات، اخلاقیات است»، ادعایی که در رابطه با اثر ساموئل فولر مطرح شد، اما آن‌طور که از ظواهر امر پیدا بود حدود پنجاه سال بعد موله به تلخی اشاره کرد که «(این فیلم) بیشتر از کل آثار فولر، برای او شهرت به وجود آورد». چیزی که درست به همین اندازه معروف است، واکنش ژان لوک گدار بود که یک ماه بعد در همان مجله به موجب بحث در مورد فیلم هیروشیما عشق من اثر آلن رنه اتفاق افتاد. واکنش گدار به تراکینگ شاتی بود که برای نشان دادن رفتار و اخلاقیات مشکوک و نامشخص مورد استفاده قرار می‌گیرد. اما این بار متن و زمینه، درباره‌ی سینمای متمرکز بود چراکه سوژه‌ی مورد نظر، فیلم شب و مه بود. اگر این استدلال (چه با در نظر گرفتن این واکنش و چه بدون در نظر گرفتن آن) با TSK در آینده سازگار باشد، آن وقت گدار چیزی اضافه می‌کند که توسط ژاک ریوت و سرژ دنی مورد توجه قرار نگرفته بود، یعنی ویژگی سوژه:

«برای من فرقی نمی‌کند که فیلمی متمرکز بر اردوگاه‌های کار اجباری یا شکنجه کردن توسط رنه کازینه ساخته شود یا ویسکونتی. مشکلی که هنگام نمایش صحنه‌های وحشتناک به وجود می‌آید این است که قصد و منظور کارگردان خود به خود فراتر از درک ما است و ما تقریباً همان‌طور که از تصاویر پورنوگرافی شوکه می‌شویم، از این تصاویر نیز شوکه می‌شویم.»

بعداً به این نکته باز خواهیم گشت که احتمالاً توضیح می‌دهد چرا منتقد فیلم لوموند هنگام اکران فیلم کاپو در پاریس در مه سال 1961 احساس آرامش می‌کند: او از فرم سینمایی فیلم لذت برد (اینجا هیچ سندرومی از TSK وجود

ندارد)، اما مایل نبود آنچه را که «اصل» کاپو می خواند، یعنی روایت یک داستان (حتی بیشتر از آن؛ یک داستان عاشقانه) که در یک اردوگاه کار اجباری اتفاق می افتد، را تأیید کند:

او می نویسد که در وحشتی که از فکر کردن در مورد اردوگاه ها احساس می کنیم، امر مقدسی وجود دارد و آمیختن این ترس و وحشت با یک فیلمنامه کیشوتی (منطور آرمان گرا چون دون کیشوت)، به نظر من به همان اندازه که قابل اعتماد و مستحکم است، به همان اندازه دچار کم سلیقگی یا دست کم جسارتی غیر ضروری است.

با این حال، این بخش به طور کامل تولد TSK محسوب نشده و این بحث برای مدتی بسته می شود. بدون شک آناتما اثر ژاک ریوت در حال حاضر در میان گروه های متوالی نویسندگان کایه دوسینما به خوبی شناخته شده است. اما حوزه ی عمومی، رسانه ها و آموزش دهندگان هنوز از منبع قدرتمندی که در اختیار دارند، بی اطلاع هستند. در دفاع از ریوت و تا آنجا که مقاله ی کوتاه او روشن می کند، هدف او کمتر تخریب طرفداران کاپو و بیشتر نوعی انتقاد از خود و شرکایش یعنی گذار و تروفو و نوع نقد آن ها بود. یعنی انتقاد از هم نسلانش که در کایه دوسینما می نوشتند. طبق گفته ی ریوت، فقط متخصصان واجد شرایط «تاریخ را می سازند»، بنابراین هیچ کس آنتونیونی را بهتر از رنه، رنوآرا بهتر از تروفو، روسلینی را بهتر از گذار و ویسکونتی را بهتر از ژاک دمی نمی فهمید. (و همانطور که پل سِزان، برخلاف میل همه ی مقاله نویسان و روزنامه نگاران، به تدریج توسط خود نقاشان تحمیل شد، کارگردانان سینما نیز اکنون مورنائو یا میزوگوچی را در تاریخ سینما تحمیل می کنند). به طور خلاصه، ریوت، که به ژاک پِکر در فیلم علی بابا و ژان رنوآر در رقص کن کن فرانسوی کمک کرده بود و قبل از آن تا سال 1962، همسر احمق [1] (فیلم کوتاهی به تهیه کنندگی پیر برونبرگر) و پاریس از آن ماست² (به تهیه کنندگی فرانسوا تروفو و کلود شابرول) را کارگردانی کرده بود، به وضوح نقش خود را در کایه دوسینما به عنوان یک «متخصص واجد شرایط» می دید، و علاوه بر آن به عنوان شخصی که بیشتر به هنر فکر می کرد تا عملگرایی، تعهدات ساده دلانه ی سیاسی پونته کورو در فیلم و در ذهن خود فیلمساز برای او مردود بود.

بیداری و جنبش واقعی TSK بعدها، با قلم سرژ دنی رخ می دهد. در سال 1990، دنی، نوشتن کتاب زندگی نامه ای را آغاز می کند، که بخش های آن به طور جداگانه در فصلنامه ای به نام ترافیک اثر ژان کلود بیتت در سال 1991، منتشر می شود. این همان بیداری است: نسخه اصلی TSK، فقط چند هفته قبل از مرگ دنی، در ماه مه سال 1992 منتشر شد. در این بخش، دنی، دیدگاه ریوت را تأیید می کند. او تأیید می کند که حرکت دوربین پونته کورو «حرکتی بود برای شکل نگرفتن». برای او، پورنوگرافی هنری کاپو از این واقعیت ناشی می شود که تراکینگ شات «می خواهد زیبا باشد، اما نیست» یا به بیان واضح تر، زیباست اما درست نیست و این فقط به این دلیل نیست که به مجموعه ی سینمای کلاسیک هالیوود تعلق دارد که یعنی سبکی از قاب بندی، تدوین و معیارهای امتیازدهی که به دنبال ثبت دلسوزی ها و همدردی های مخاطب، با قرار دادن آنها در جایگاه شخصیت اصلی است. هیچ کس نمی خواهد در یک اردوگاه کار اجباری باشد. دنی می نویسد که «تراکینگ شات بسیار زیبا ما را در مکانی قرار می دهد که ما متعلق به آن نیستیم، جایی که من نمی توانم یا نمی خواهم باشم». وقتی داستان در یک اردوگاه کار اجباری اتفاق می افتد، شرم آور است که «در نگاه کسی دیده شود که باید از نظر زیبایی شناسی اغوا شود و فریب بخورد». اما باید توجه داشت که از ریوت به دنی، تغییر چشمگیری در چشم انداز TSK رخ داده است: ما از یک نقطه نظر تخصصی که به سوء استفاده از دوربین واکنش نشان می دهد، به سمت یک مصرف کننده / تماشاگر که صرفاً مشتاق محافظت از شرافت و عزت نفس خود است، حرکت می کنیم.

کلید شهرت TSK در آینده، تبدیل یک نشانه (حرکت دوربین غیرقابل قبول و نادرست) به یک سبک (تمام ترکیبات غلط و غیرقابل تحمل بین یک رخداد و نمایش یا بازنمایی هنری آن) است. تبدیل یک ابزار به ابزاری در جهت سنجش مقام اخلاقی مصرف‌کننده و در نتیجه سنجش تخصص سینمایی او. این تخصص نه تنها در توانایی تشخیص کیفیت هنری هر فیلمی است که در بازار بومی و محلی توزیع می‌شود بلکه شامل ترویج و پیشرفت فعالانه‌ی هنر خاصی از کارگردانی فیلم و رد کردن همه جلوه‌های مهیج نیز می‌شود. دنی می‌نویسد «در طی سالیان، تراکینگ شات در فیلم کاپو تبدیل به عقیده‌ی همیشگی و مداوم من شده است، حقیقتی که قابل بحث نیست، نقطه‌ی پایان هر بحث». با ایجاد کیفیت هنری فیلم، هم از لحاظ اعتقادی (Dogma) و هم از لحاظ علمی (Axiom) در مورد نوعی از فیلمسازی غیراخلاقی یا نامشروع، رفتار دنی نوعی از سینه‌فیلیای مدرن و به عنوان سبکی از مصرف فیلم به حساب می‌آید.

یکی از آنها مورد تمسخر قرار گرفتنش توسط پیر بوردیو در کتاب تمایز مندان علاقه» او که وقتی، بود (La Distinction)) به فیلم [را به عنوان افرادی] توصیف می‌کند که همه چیز را درباره فیلم‌هایی که ندیده‌اند، می‌دانند. در نتیجه، اشتراک یک اعتقاد هنری در نوع خاصی از کارگردانی فیلم بین کارگردان و تماشاگر، به تماشاگر (مصرف‌کننده) این امکان را می‌دهد تا به هرکسی که همان اعتقاد را تبلیغ می‌کند، اعتماد کرده و دیدگاه او را قبول کند.

این یک واقعیت است که دنی هرگز فیلم‌کاپو را ندیده است. با این وجود علاوه بر عذرخواهی نکردن، او این تجربه‌ی مبهم را به یک مزیت تبدیل کرده است، مزیتی که به واسطه‌ی ریوت به او و سایر خوانندگان کایه دوسینما اعطا شده؛ اینکه به واسطه‌ی یک فیلم وحشتناک، از رنج و مصیبت معاف شود. بنابراین، فرمول تکنیکال دیکته شده‌ی ریوت به افشاگری [3] زیباشناسانه تبدیل می‌گردد، دیدگاه حرفه‌ای او به هر بیننده‌ی فیلمی که مشتاق کنترل کیفیت هنری مصرف خود است و وقت خود را برای دیدن یک فیلم افتضاح تلف نمی‌کند، کمک می‌کند. این تفسیر از اوضاع به دنی اجازه می‌دهد تا حق خود را در ادعای کیفیت فیلمی که هرگز ندیده توجیه کند: «من کاپو را ندیده‌ام و در عین حال دیده‌ام. من آن را دیده‌ام چرا که کسی این فیلم را با کلمات به من نشان داده است.» با این کار، دنی بر کارایی از او تحسین که را نقشی و کندی تأکید هنری انتقال برای ای‌وسیله عنوان به (هنری ادبیات یا) Kunstliteratur مهارت‌های ادبی ریوت در تولد پیشه‌ی حرفه‌ای خود داشته است، به یاد می‌آورد. باید یادآوری شود که دنی پس از خواندن تکه‌ای از نوشته‌ی ریوت در هفده سالگی در مورد کاپو، «اولین عقیده‌ی خود را به عنوان منتقد آینده‌ی فیلم» به دست آورد.

بنابراین مقاله‌ی دنی در عین حال که ادای احترام به نویسنده‌ی یک تحلیل به یاد ماندنی از کاپو می‌باشد، یک وصیت‌نامه‌ی هنری (و کاملاً زندگینامه‌ای) در جهت نوع خاصی از نقد فیلم نیز است. این مقاله علاوه بر پرداختن به برخی از افراد خوشحال مرموز (اصطلاح جان-لوئیس سیلوی)، با مالیخولیا نیز در ارتباط است: دنی می‌داند که به زودی خواهد مرد و به عنوان سردبیر سابق کایه دوسینما عاشقانه، اما با احتیاط، می‌نویسد: «مالیخولیا او را ترغیب کرده که مرگ خود را با مرگ سینما مطابقت دهد». بنابراین دنی می‌تواند نتیجه بگیرد که دنیایی که او در آن زندگی می‌کرده دیگر قابل زندگی کردن نیست چرا که به جهانی تبدیل شده که «تراکینگ شات‌ها دیگر مسئله اخلاقی نیستند و [این جایی است که] سینما برای پذیرش چنین سوالی ناتوان می‌باشد.»

اقدام بعدی نمایش TSK: مسخ و تغییر شکل عقیده شخصی به یک نظریه مشترک است. خود دنی این اقدام را در مصاحبه معروفی که بعد مرگش چاپ شد، آغاز کرد و در این مصاحبه TSK را دوباره بررسی کرد. در آن مصاحبه وی نشان می‌دهد که عقیده (Dogma)، تا چه اندازه هنگام استفاده از محصولات مختلف فرهنگی، مفید واقع می‌شود. او به شکل قابل توجهی از آن برای رد کردن یک موزیک ویدئو که به مراتب بهتر از فیلم مبهم پونته کورو در فرانسه شناخته می‌شود، استفاده می‌کند: ما در جهانی هستیم که کودکان آفریقایی گرسنه، جایگزین تبعیدشدگان جنگی و لاغر فیلمساز ایتالیایی می‌شوند. درک این اصل، بدین طریق آسان‌تر شده است چرا که تعداد زیادی از مقاله‌نویسان و روشنفکران نیز این امر را نقل و یا به نوعی بازتولید کرده‌اند.

انتشار نسخه‌ی فرانسوی فهرست شیندلر، در مارس 1994، اولین محبوبیت را برای TSK رقم زد، ناگفته نماند که مرگ اخیر دنی نیز باعث شد هرگونه انتقاد از عقاید وی بی‌جا یا حتی بی‌احترامی به نظر برسد. حتی با اینکه دنی هرگز از تکرار اینکه عقیده‌ی او یک عقیده‌ی شخصی بود، که به سرعت به یک عقیده‌ی عمومی تبدیل شد، دست نکشید. در میان منتقدان فرانسوی، اسپیلبرگ اکنون به عنوان کارگردانی شناخته شده که چیزهای منفور را زیبا ساخته است. ابتدا به این دلیل که او داستانی را با پایان خوش تعریف کرده و سپس به خاطر اینکه در پردازش خود تصویر هم دریغ نکرده است، در واقع تصویر را سیاه سفید انتخاب کرده و دختری که اسکار شیندلر را به بیداری اخلاقی خود سوق می‌دهد، با رنگ قرمز در تصویر قرار داده است. علی‌رغم مقاله‌ی تأثیرگذار میشل شیون که ادعا میکرد توجه زیاد به جزئیات، «نقد فیلم را می‌کشد»، دخترچه‌ی قرمزپوش، همان وظیفه‌ی تراکینگ شات‌ترز را در کاپو به عهده دارد. کلود لانژمن، کارگردان فیلم مستندشوا (هولوکاست)، در روزنامه‌ی لوموند، مخالفت و اعتراض ریوت را فرومایه خواند، البته - تعجب آور نیست که بی‌میلی منتقد فیلم لوموند را نسبت به موضوع کاپو به یاد آوریم - او موضع اخلاقی بسیار ادیکال‌تری را اتخاذ کرد که به موجب آن یک فرد به سادگی نمی‌تواند وقایعی مانند هولوکاست را نشان دهد. رد اخلاقی یا شرعی نمایش نوع خاصی از سوژه، همانند امروز که مسلمانان هرگونه صورتگری [4] از محمد را رد می‌کنند، مسئله بسیار متفاوتی از تحلیل حرفه‌ای یک سوءرفتار تکنیکی در امور فیلم‌سازی را ترسیم می‌کند. فرانسوا گارسون، مورخ فرانسوی، که بعدها با تفسیر «کابوس داروین» (جدال دیگری درباره‌ی تصویر و واقعیت) در فرانسه مشهور شد، مثالی از دیدگاه اخیر را ارائه می‌دهد. اگرچه او اشاره‌ای به TSK نمی‌کند، اما در اظهارات تحقیرآمیز خود در مورد فهرست شیندلر، از استدلال مشابه با سرژ دنی استفاده می‌کند و اظهار می‌دارد که زندانیان زنی که منتظر دوش گرفتن در اردوگاه کار اجباری می‌باشند «بیشتر چاق هستند» و این نشانه‌ی سلامتی آنها است که با حقیقت تاریخی سازگار نیست.

با این حال تاثیر «صنعت هولوکاست»، یعنی بحث‌های سیاسی با موضوع احترام به قربانیان به وجود آمده از این حرفه‌ای‌گرایی [5] در مورد این واقعه‌ی تاریخی، نباید با مسئله TSK اشتباه گرفته شود، حتی اگر سازندگان فیلم نیز به همان اندازه از آن نگران باشند. چند سال بعد، در سال 1998، لانژمن تا آنجا پیش رفت که اعلام کرد اگر یکی از فیلم‌هایی که در اردوگاه ساخته شده است (نوعی حلقه‌ی فیلم گران‌بها که هیچ کس تاکنون پیدا نکرده است) را پیدا کند، آن را نابود خواهد کرد. او ادعا کرد که وظیفه‌ی ما این است که از هر حقیقتی در مورد کشتار جمعی هولوکاست بسته به یک تصویر، صرف نظر کنیم چرا که تصاویر بیش از حد ناتوان هستند. حتی اگر کسی متقاعد شود که آنچه که آنها نمایش می‌دهند یک تصویر معتبر است اما با این حال این تصاویر می‌توانند مورد بحث و تردید قرار گیرند و تحریف شوند. ژان-لوک گدار با این موضوع مخالفت کرد و رسانه‌های فرانسوی بر اختلاف بین این دو فیلمساز تأکید کردند. از نظر گدار چنین فیلم‌های بایگانی شده و پنهانی وجود دارند و لانژمن صرفاً نقش «موسی» را در حال پایین آمدن از کوه

سینا و با ارائه‌ی ایده‌ی نمادین منع هرگونه بازنمایی مقدس، ایفا می‌کند. با این حال، موقعیت گذار بسیار خطرناک به نظر می‌رسد، از آنجا که این استدلال، که قبلاً نفی شده بود، با استدلال رابرت فوریسون، منفی‌نگر فرانسوی مطابقت دارد: واقعیت این است که هیچ کس، این فیلم‌های آرشیوی را پیدا نکرده است، دلیلش هم این است که هرگز اتاق گازی وجود نداشته است. ما از بحث زیبایی‌شناسی در مورد کیفیت هنری فیلم‌ها و استفاده از TSK به عنوان سوژه‌ی مورد علاقه‌ی طرفداران سینما فاصله داریم.

در سال 1998، اکران فیلم‌زندگی زیباست از روبرتو بنینی در فرانسه، فرصتی جدید برای بحث در مورد مسئله‌ی احترام و عزت نفس تماشاگران فیلم ارائه داد. ژان میشل فرودون در روزنامه‌ی لوموند، از TSK برای رد کردن فیلم استفاده کرد، اما با این وجود، ایده‌ی فاشیسم را به بحث تفسیر و قدردانی از فیلم تبدیل کرد: فاشیست‌های واقعی در اینجا تماشاچسانی هستند که از ورود به TSK امتناع می‌ورزند - مانند بحثی که فیلم‌زندگی زیباست برانگیخته است - آن هم به بهانه‌ی اینکه آنها عمیقاً فیلم را دوست داشتند و داستان فیلم، آن‌ها را تحت تأثیر خود قرار داده بود. «خشونت نمادین» این گفتمان، تجسم نهادینه شدن آن چیزی است که ما «سینه‌فیلیای مدرن فرانسه» می‌نامیم و نتیجه‌ی ارتقای فرهنگ فیلم از طریق آکادمیک و براساس امتناع از فیلم‌های سرگرمی و عامه‌پسند میشود. زمان آن فرا رسیده است که آلن رنه به‌طور منطقی، سهم هنری اشاره شده توسط ریوت را یادآوری کند. رنه می‌گوید: «من به خوبی می‌توانم ببینم که چه زمانی دوربین روی داستان امانوئل ریوا حرکت می‌کند. کسی نمی‌تواند از این تصاویر، میزانشن بسازد.»

تصمیم‌گیری در مورد اینکه کدام مفهوم باید به هریک از شات‌های نمایش هولوکاست اختصاص یابد، اکنون به یک مسئله‌ی مهم تبدیل شده است. حتی بسیار مهم‌تر از رفتار غیرحرفه‌ای پونته کورو که این سوال را از خود نپرسید تا بفهمد تراکینگ شات او اخلاقی بوده یا خیر. نمایشگاه اردوگاه‌های معماری و عکاسی با تمرکز بر نابودی نازیسم (1933-1999) در پاریس که از ژانویه 2001 آغاز شد، جدال فرانسوی جدیدی را درباره‌ی مسیر و ضرباهنگ تصویری وحشت آغاز کرد. ژرژ دیدی هوبرمن، در فهرست نمایشگاه، خواستار «اقدامات احتیاطی معرفت‌شناسانه» در مورد چهار عکس شد که به‌طور مخفیانه در اوت 1944 در داخل آشویتس-بیرکنا با دستورات ویژه گرفته شد. این تصاویر ادعایی ساده ندارند بلکه شواهدی واقعی هستند. وی می‌نویسد «خوانا بودن این تصاویر به معنای آشکار ساختن آن‌هاست». اما چنین نگرشی او را مستعد تجدیدنظرطلبی می‌کند. فیلسوف فرانسوی ژان لوک نانسی تأیید می‌کند: «در رابطه با هولوکاست، تصاویر با تماشاگری جنسی (و ویرستیکی) و نگاه‌های چشم‌چرانه وجود دارد». اما آنچه که این مواضع را با یکدیگر مشترک می‌کند، از بین رفتن وساطت تماشاگران است: آنها همیشه تمامی بار اخلاقی را درست مانند TSK فقط بر روی دوش تصویر می‌گذارند.

از این زمان به بعد، وضعیت معمول هنری که TSK در فرانسه به وجود آورده بود، به گونه‌ای بود که به‌طور مداوم صداها و خواسته‌های جدیدی را ایجاد می‌کرد که هدف آنها، ارتقا و افزایش معنای زیبایی‌شناسانه در قیاس با معنای حرفه‌ای و تخصصی آن یا عملکردش به عنوان نشانه‌ای از حقیقت هنری یک فیلم برای یک علاقه‌مند به فیلم بود. بنابراین، چند سال بعد، ناتالی هاینیش، جامعه‌شناس فرانسوی، با همان استدلال‌ها توضیح می‌دهد که او به دلیل عدم واقع‌گرایی از زندگی زیباست لذت برده است زیرا زندانیان اردوگاه فیلم «نه لاغرو نه اصلاح شده بودند». در اینجا، همان استدلال مورد استفاده توسط دنی برای انتقاد از کاپو به عنوان ابزاری برای افزایش تطبیق هویت تماشاگر با

شخصیت فیلم، تبدیل به بحثی مثبت می‌شود: خدا را شکر هیچ اسکلت انسانی در این فیلم مورد بازی قرار نگرفته است... با توجه به این دیدگاه، فیلم هنری با نشان دادن اینکه این فیلم یک محصول هنری و یک داستانی است که به بینندگان ارائه شده است، از تقلید و از «دام تشبیه» فرار می‌کند (که برطبق آن رئالیسم مطلق شامل دوباره انجام دادن کارهای واقعی است). بنابراین این فیلم یک اثر نمایشی است معادل با بازنمایی‌های غیرمکانیکی مانند نقاشی یا کتاب‌های کمیک (برای مثال آثار هنری اشیپگلن را در نظر داشته باشید).

با همان اهداف قبلی که در ذهن داریم، از اوایل سال 1998 ناتالی نریک به محققان و منتقدان در مورد خطر «ویروسی بودن متن» برای فاسدکردن TSK هشدار می‌دهد. در واقع یعنی استفاده از TSK با بی‌دقتی و در نظر نگرفتن زمینه‌های آن و جمع‌بندی آن بدون هیچ احتیاطی. با این حال، محبوبیت این فرمول، توسط مجریان مشهور برنامه‌های گفتگومحور از طریق رسانه‌های فرانسوی به قدری شدید بود که در اواخر دهه نود از TSK به عنوان مترادف زیبایی‌شناسایی وحشت استفاده می‌شد. نویسندگی فرانسوی برتراند پوآرو دلپک، از آکادمی فرانسه، از TSK در مقاله‌ای عمومی استفاده می‌کند که در آن از اهمیت بیش از حد فتوژنی [6] در حوزه‌ی عمومی فرانسه ابراز تاسف می‌کند. از دید او یک شخص باید «فتوژنیک (خوش عکس) به نظر برسد» تا بتواند به عنوان یک سیاستمدار یا یک فیلسوف موفق شود.

شودمی نمایشی TSK

در سال 2002 زمان آن فرا رسید که TSK به سنگ بنای سیاست دولت فرانسه در زمینه‌ی سانسور فیلم تبدیل شود. گزارش کریگل که عنوان آن «خشونت در پرده‌ی نمایش» بود، در تاریخ 14 نوامبر به طور جدی در اختیار وزارت فرهنگ و آقای آیلگون قرار گرفت و نتیجه‌گیری‌های آن منجر به اصلاح سیستم طبقه‌بندی فیلم‌ها در مارس 2004 گردید. این امر به خصوص در مورد فیلم‌های دارای امتیاز بزرگسالان، بسیار شدیدتر از دیگر فیلم‌ها اعمال شد. در میان ده‌ها اشتباه غافلگیرانه و ادعاهای بحث‌برانگیز، این گزارش از TSK به شیوه‌ای سست و الکن استفاده می‌کند. هیچ یک از 36 امضاکننده‌ی گزارش به وضوح فیلم کاپو را ندیده بودند، اما آنها به خوانندگان خود اطمینان دادند که «دوربین پونته کورو به طور بی‌وقفه بر روی چهره‌ی زنی پابرجا مانده است که پس از تلاش برای فرار از اردوگاه کار اجباری، آرام آرام می‌میرد». واقعیت این است که ترز در تلاش برای فرار نیست (او خودکشی می‌کند) و دوربین روی او پابرجا نمی‌ماند و در زمان مرگ او، قبل از شروع تراکینگ شات، دوربین ساکن کمتر از 3 ثانیه طول می‌کشد (به طور دقیق 61 فریم) ... گزارش اوکلر، چند سال بعد کمی جدی‌تر بود اما نه آنقدرها هم جدی. یک بار دیگر، گزارش با افتخار به وزیر فرهنگ سال 2008 خانم آلبانل ارائه شد. آن گزارش قبل از حمایت از مشروعیت آن، TSK را به روشی معمول خلاصه کرد: «ژاک ریوت در مورد یک صحنه‌ی شرم‌آور در فیلمی به نام کاپو صحبت می‌کند که در آن تراکینگ شات، یک امر اخلاقی می‌باشد». در واقع این حرف، حرف گذار است، نه ریوت، اما باز هم چه کسی اهمیت می‌دهد، زیرا TSK با «ویروسی شبیه به خود، زندگی می‌کند (ناتالی نریک)».

سال 2004، لحظه‌ی بین‌المللی شدن TSK می‌باشد. ژورنال مشهور فیلم آنلاین استرالیا با نام احساس سینما [7] ترجمه‌ی انگلیسی مقاله‌ی دنی را منتشر می‌کند. سردبیران اگرچه در مورد درستی اخلاقی مقاله هیچ مشکلی ندارند، اما این مقاله را از نظر تاریخی تنظیم می‌کنند:

جدای از مسئله‌ی آزمایش TSK، به منظور اهمیت این مقاله در کارهای دنی و هیجان‌های مشکوکی که از لحن مبهمش برداشت می‌شود، تراکینگ شات در کاپو، یک روایت کاملاً واضح و محبوب از یک لحظه‌ی تعیین‌کننده‌ی نقد فیلم است که در نیمه‌ی دوم قرن بیستم از بازن و کایه دوسینما گرفته تا ژان لوک گدار، از تاریخچه‌ی آثار سینمایی تا سینمای دلوز را در بر می‌گیرد.

با توجه به تاریخچه‌ی سینماتک فرانسه، TSK به «معروفترین متن سرژ دنی» تبدیل شده است. هنگامی که در آگوست 2006، فیلم کاپو توسط خانه‌ی معتبر فیلم شارلوت با دی‌وی‌دی در فرانسه دوباره بیرون آمد، اظهارنظرهایی مبنی بر مقابله با این واقعیت مطرح شد که دنی هیچ وقت این فیلم را ندیده بود و و اینکه اکنون می‌توان ترویج ادعاهای ریوت توسط او را از نظر عدالت و قضاوت، مورد بحث قرار داد. به عنوان مثال، خانه‌ی فیلم شارلوت، مصاحبه‌ی اضافی‌ای را با رونی براومن، بنیانگذار سازمان monde du Médécins به فیلم اضافه کرد. ژاک مندلباوم، منتقد فیلم لوموند، با مرور دی‌وی‌دی فیلم، برای این واقعیت اصرار داشت که کاپو «سزاوار شهرت منفورش است»، مانند کایه دوسینما که سرمقاله‌ی اصلی آن به خوانندگان خود گفته است: «شما کافی است به دی‌وی‌دی نگاه کنید تا متوجه شوید که ریوت در تماشا کردن و فکر کردن چگونه موفق شده است چرا که در آن تراکینگ شات و قاب‌بندی وجود دارد، حتی اگر مقاله‌ی ریوت تنها در مورد این شات نباشد، بلکه در مورد کل فیلم باشد. فیلمی که واقعاً فرومایه است». همچنین نویسنده توصیه می‌کند: «این انتخاب‌های زیبایی‌شناسانه‌ی پونته کورو بود که عمیق‌ترین تحقیرها را به ریوت الهام کرد»... البته می‌توان در اینجا دو خطا را تشخیص داد: 1) مقاله‌ی ریوت مربوط به کل فیلم نیست (نگاه کنید به قسمت پایین) و 2) تحقیر او نسبت به پونته کورو یک تحقیر حرفه‌ای در برابر نحوه‌ی کار فیلمبردار از دوربین می‌باشد، نه مخالفت اخلاقی با نشان دادن اردوگاه‌های کار اجباری روی پرده نمایش. مهم‌تر از آن، موضوع اصلی سرمقاله‌ی کایه دوسینما در سال 2006، اعتراض علیه «گرایش قدرتمند به از بین بردن تمام تفکرات آغاز شده توسط منتقدان فیلم» بود، گرایشی که توسط برخی از تحلیلگران، متخصصان و جامعه‌شناسان مرموز (و ناشناس) هدایت می‌شد.

مجله‌ی فرانسوی Classik DVD، محتاطانه ترکیبی از همبستگی ژورنالیستی با کایه دوسینما را در عین شناخت ضعف انتقادات ریوت در فیلم انتخاب کرد. این مجله به خوانندگان خود هشدار می‌داد که کاپو «شکافی غیرقابل در بین دو جناح آشتی‌ناپذیر ایجاد می‌کند: به گونه‌ای که شما یا با TSK موافق هستید یا برضد آن می‌باشید.»

پایان هژمونی [8]

نشانه‌ای واضح وجود دارد از اینکه TSK اکنون به عنوان یک کلیشه‌ی مبتذل تلقی می‌شود - حتی توسط آن دسته از منتقدینی که مشتاقانه به تجلیل از سینمای هنری و حق مطلق «زندگی و مرگ» کارگردان می‌پردازند و این نشانه را میتوان در «فرهنگ لغات کوچک ایده‌های منتقد فیلم»، که توسط چارلز تسون، سردبیر سابق کایه دوسینما نوشته شده، ملاحظه کرد که بدین گونه است: «تراکینگ شات: آن را یک مسئله اخلاقی بنامید. به عنوان مثال، یکی از آنها را در کاپو ببینید.»

یک نشانه‌ی دیگر رو به زوال رفتن TSK، درخواست احتیاط حرفه‌ای بود که در همان زمان توسط گاسپار نوئه، فیلمساز فرانسوی ارائه شد: «نمی‌توانم متوجه شوم که چرا یک نفر باید از تراکینگ شات فیلم کاپو خشمگین و ناراحت شود،

اما از موسیقی پیانو در فیلم شب و مه عصبانی نشود؟». در واقع، اکنون می‌توان به طور علنی از TSK به عنوان اثباتی برای فقدان فرهنگ فیلم یاد کرد، همانطور که میشل سیمنت مجموعه مقالاتی را درباره هولوکاست و سینما ارائه کرد: حال که یک نویسنده بار دیگر TSK را تأیید کرد، سیمنت از تفسیر ناعادلانه‌ی کاپو انتقاد کرد، خواه تفسیر «مثبت» باشد یا «منفی». همانطور که در بحث قبلی در مورد فهرست شیندلر اشاره شد، TSK اکنون بیشتر از آنکه نشانه‌ای از یک فرهنگ واقعی سینمایی باشد، یک مکان رایج گفتمان سیاسی است که مورد استفاده قرار می‌گیرد تا قداست خاطره‌ی هولوکاست را اعلام کند. اکران فیلم ردیاب ضربان قلب در سال 2007، فیلمی که در زمان حال سپری می‌شود اما طرح آن شامل پرسش‌ها و مسائلی در مورد اردوگاه‌های کار اجباری به عنوان یک دلیل بعید است، با دادن فرصت کافی به منتقدان و بینندگان، برای کارایی مجدد TSK، این موضوع را تأیید کرد. همین مورد، در سال 2007، برای استفاده از TSK توسط مورخ فرانسوی، برنارد آیزنشتیتس در دفاع از لنی ریفرنشتال نیز اعمال شد - جلسات بحث‌های او چند ماه بعد در مجله دانشگاهی تاریخ فیلم 1895 برچیده شد.

در سال 2010، بحث در مورد جزیره شاتر اثر مارتین اسکورسیزی مثال بارز دیگری در استفاده از TSK به عنوان ابزاری برای نکوهش سیاسی ارائه داد. چهره و فیلسوف مشهور رسانه‌ای، برنارد هانری لوی، در مقاله‌ای با خوانش از TSK از آن‌ها علیه پونته کورو به عنوان الگوی رفتار مدنی استفاده کرد: «این انتقادات تا روز مرگ پونته کورو ادامه داشت، او به خاطر فقط یک شات نفرین شده، طرد شده بود. بنابراین آیا ما باید از انبوه آب‌نبات‌های رنگی یا جسدهای فتوشاپ شده در جزیره شاتر غافل شویم که گویی آنها از ترکیب بندی کارهای جف کونز (عروسک‌ساز معروف آمریکایی) بیرون آمده‌اند؟». آنچه در اینجا مهم است، تراکینگ شات به خودی خود (یا هر وسیله سبکی دیگر) نیست بلکه واقعه‌ی تاریخی است. اگرچه این تفسیر در مورد جزیره شاتر از نظر فنی غیرمنصفانه می‌باشد (در واقع، صحنه‌ای که در یک اردوگاه کار اجباری اتفاق می‌افتد باید به عنوان یک چشم انداز سوژکتیو از یک فرد از نظر روانی به هم ریخته درک شود و نه مانند کاپو به عنوان دیدگاه «واقعی» یک اردوگاه) اما نشان می‌دهد که چگونه TSK به ابزاری کارآمد برای سازماندهی مخاطبان روشن فکر حساس به یهودیت ستیزی تبدیل شده است. یا به طور خلاصه، TSK چطور معادل «پاکسازی فیلم» از نظر سیاسی شده است.

بنابراین، افسانه‌ی TSK به «حرفه‌ی علمی» خود پایان داد و این امر دقیقاً به این دلیل بود که از آن به عنوان یک افسانه یا حکایت استفاده نمی‌شد، بلکه به عنوان یک واقعیت مورد استفاده قرار می‌گرفت. در سال 2014، مشاخره‌ی زیباشناسانه‌ای که به واسطه فیلم ۱۲ سال بردگی اثر استیو مک‌کوئین صورت گرفت، این فرصت را به وجود آورد تا تعامل شخصی تماشاگر را به عنوان مبنای معنای اخلاقی نمایش و در نتیجه کیفیت فیلم به بحث بکشد. در مجله پوزیتو، آلن ماسون ابراز تاسف کرد که «حقیقت بار دیگر توسط عقیده مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد». در واقع، به رغم شکست‌های آن (حداقل مواردی که الیویه تیرارد بر روی آنها تأکید کرده است) تعدادی از منتقدان فرانسوی به عنوان مثال سرژ کاکانسکی در مجله Inrockuptibles Les برای TSK برای به چالش کشیدن و تخریب فیلم 12 سال بردگی استفاده کردند. با این حال، فیلم مک‌کوئین دقیقاً نوعی فیلم است که، به گفته ماسون، نمایشی عملی از نادرستی نگاه زیبایی‌شناسانه را به ارمغان می‌آورد و به عنوان قفسی آهنی تفهیم می‌شود که تماشاگر عادی را با احساس ترجم زندانی می‌کند و مانع شناخت دانش و مهارت کارگردان می‌شود.

سرانجام، سال 2014 نیز سالی بود که برای اولین بار در بحث آکادمیک فرانسه، نویسنده‌ای دو صفحه به خوانندگان

خود در مورد خلاصه داستان کاپو ارائه داد. در حقیقت اکنون به نظر می‌رسد نوعی وضع موجود [9] به راه افتاده است به طوری که در وبلاگ‌های سینه‌فیل‌های آماتور دیده می‌شود: به طور خلاصه، اکنون به همان راحتی که می‌توان به خود خوانندگان به احتیاط با هافیل‌سینه از برخی - کشید چالش به آن توان می‌نیز راحتی همان به داد اعتبار TSK، لزوم ارجاع آن به پروژه‌ی شخصی و زندگینامه‌ای سرژ دنی را یادآوری می‌کنند، یا گروهی دیگر تشخیص می‌دهند که توصیف ریوت از کاپو چندان دقیق نیست و یا برخی جهت‌گیری‌های معرفت‌شناسانه‌ی موجود در فیلم را در استفاده‌های متناقض و گوناگون از TSK افشا می‌کنند. دو نمونه از مهم‌ترین این جهت‌گیری‌ها را بررسی کنیم:

دو جهت‌گیری معرفت‌شناسانه TSK

جهت‌گیری واضحی که ریوت در اظهارنظر خود درباره TSK به آن متوسل می‌شود در توجه به فیلم، در درجه اول از نظر استفاده‌ی حرفه‌ای و تخصصی از دوربین است. با این کار، او به ابژه‌های فنی، از جمله بازیگران به عنوان ابژه‌های مادی، برتری هستی‌شناسانه می‌بخشد و هرگونه تماشای «معمول» فیلم و همچنین احساس همدردی اخلاقی که تماشاگران نسبت به شخصیت‌های فیلم دارند به عنوان مدرکی برای ناآگاهی آنها (یعنی عدم آگاهی از عمل حرفه‌ای سینما و استفاده‌ی اخلاقی یا صحیح از آن) تحلیل می‌کند. با این حال، از دیدگاه «ناتورالیسم هستی‌شناسانه» که مشخصه‌ی علوم غربی است (فیلیپ دسکولا)، هیچ تداوم اخلاقی بین انسان و ابژه‌ها وجود ندارد. اما یک پیوستگی مادی وجود دارد چرا که هر دو به یک مکان و زمان یکسان تعلق دارند. ایده‌ی کیفیت اخلاقی این ابژه، از منظر هستی‌شناسانه همانند پرستش ستارگان فیلم، رفتاری جادویی می‌باشد. بر این اساس، استراتژی ریوت این است که آشفتگی تماشاگر ساده‌لوح را در هنگام تماشای کاپو افشا کند.

استراتژی مشابه دیگر را دنی ارائه می‌دهد که می‌گوید «ریوا برای این صحنه بسیار چاق بود»، این ناسازگاری دلیل جدیدی برای تحقیر فیلم است که یعنی عدم حرفه‌ای‌گری در انتخاب بازیگرانی که به بیننده‌ی سمپاتیک (یا به اعتبار) احتیاج دارند. با این حال، چنین انتقاداتی به دلیل انکار آشکار جذب معمول تماشاگر، مداوم یا معمول به حساب می‌آیند که به معنی انکار حواس‌پرتی لازم (والتر بنیامین) برای وجود رویداد فیلم است. علاوه بر این، چنین جاذبه‌ای توسط دنی به عنوان اثبات سو قصد هر فرد حرفه‌ای تصور می‌شود که میدانند چگونه می‌توانند به واسطه‌ی دانش فنی خود از حسن نیت تماشاگر محروم از نگاه فنی، سوءاستفاده کنند. بنابراین TSK برای دنی می‌تواند جهت خوار شمردن پخش تلویزیونی «خوانندگان ثروتمندی (ما دنیا هستیم، ما بچه‌ها هستیم) که تصویر خود را با تصویر بچه‌های لاغر یکی می‌کنند» استفاده کند - حتی اگر کودکان آفریقایی جلوی دوربین‌های تلویزیونی واقعاً گرسنه باشند و با در نظر گرفتن اینکه که امانوئل ریوا واقعاً در کاپو نمی‌میرد. بنابراین، مشاهده‌ی یک روزنامه‌ی خبری و تماشای یک فیلم داستانی - و در واقع دو فعالیتی که، به گفته گافمن، مربوط به دو حوزه‌ی متمایز از زندگی اجتماعی یا دو گونه‌ی مختلف مربوط به تجربه‌ی جمعی هستند (سیاست و سرگرمی) - در حال حاضر با مغالطه، هم‌معنی و معادل در نظر گرفته می‌شوند. اما اگر چنین باشد، پس ژان لوک گدار چقدر باید تحقیر شود به خاطر اینکه در فیلم‌های خود، به عنوان مثال برنده‌ی یک مسابقه زیبایی در فیلم مذکر، مونث یا یک کارمند خوابگاه دردو در پنجاه سال سینمای فرانسه محصول 1995، بی‌ادبانه افراد واقعی را مسخره می‌کند؟

دومین جهت‌گیری معرفت‌شناسانه‌ی TSK پیوند نزدیک آن با هرمنوتیک است: ریوت و دنی طوری رفتار می‌کنند که

گویی معنایی درون تصویر حک شده، در حالی که آنچه در اینجا اهمیت دارد نحوه‌ی تفسیر آن تصویر است و این امر بستگی دارد که فرد از کدام الگوی سینه‌فیلی و باور فلسفی استفاده کند. پژوهشگران سینما در خارج از فرانسه گاهی سعی در جلب توجه به این موضوع داشته‌اند. برای مثال، دیوید بوردول، به ما یادآوری می‌کند که لوک موله، در میان ویراستاران کایه‌دوسینما، قهرمان تاریخ‌زدایی از «فیلم‌های بزرگ» بود. دادلی اندرو، که به هر حال، TSK را با اصطلاحات تاریخی توصیف می‌کند، خاطرنشان می‌کند که «کایه‌دوسینما همیشه اخلاق را به زیبایی‌شناسی گره زده و شاید مورد اول را خیلی عمیق در مورد غرق کرده است». اما همه‌ی نویسندگان چنین احتیاطی از خود نشان نمی‌دهند. به طور مثال ژاک لیزرا، تفسیری کاملاً امپرسیونیستی را ارائه کرده و با قاب‌های یخ‌زده (ساکن) از کاپو که چراغ سبز را به نشان می‌دهد، تفسیرش را کامل می‌کند. به نظر می‌رسد این فیلم می‌گوید «ببینید، من مرگ ترزا را از منظر آنچه او می‌خواهد، یعنی آزادی، به شما نشان می‌دهم طوری که شما نیز می‌توانید خود را به آنچه او برای انجام آن سوق داده شده، تصور کنید و جای او را در کنار مکانی که وی اشغال می‌کند، بگیرید». نه تنها تفسیر او متناقض است (چون اگر پونته کورو می‌خواست «مرگ ترزا را از منظر آنچه او می‌خواهد» نشان دهد، شاید بهتر بود که محور دوربین را معکوس می‌کرد، تراکینگ‌شات نیز باید پس از آن در داخل اردوگاه می‌بود و ما می‌توانستیم یک صحنه از پشت شانه‌ی او یا نمای نقطه‌نظر را ببینیم که مزارع و زیبایی‌های حومه‌ی لهستان را از طریق سیم‌های خاردار نشان می‌دهد) بلکه به وضوح می‌توان این شات و حرکت دوربین را به روشی دیگر نیز تفسیر کرد.



تصویر آغاز

و پایان تراکینگ‌شات «بدنام» / مسیرهایی که دوربین در آن‌ها با شات لوانگِل حرکت می‌کند (مسطح و عمودی)، با حصار (مسطح و افقی)، زاویه‌ی 45 درجه تشکیل می‌دهند. چرا 45 درجه و چرا یک تراکینگ‌شات، و چرا یک زاویه‌ی بسته؟ یکی از تفاسیر احتمالی این سه تنظیم فنی دوربین، روش «نئوفرمالیسم» است: آنها هدف زیبایی‌شناسانه‌ای دارند، نه به معنای کانت و نه هگل بلکه به معنای باومگارتن، زیرا هدف آنها انتقال اطلاعات است. زاویه‌ی 45 درجه، مانند تصمیم برای تراکینگ، می‌تواند ترزا را از زندانیان جدا کند و به منظور دستیابی به تصویری کلاسیک (حداقل در فرهنگ کاتولیک) از سفر به بهشت، سر خود را در جلوی آسمان (بیشتر در نور پس‌زمینه) ثبت کند. در حالی که زندانیان هنوز متعلق به زمین هستند (در انتهای تراکینگ‌شات، آنها در افق فرو می‌روند)، ترز به «ملکوت» می‌رسد. اریک فون اشتروهایم، وقتی ماروشکا در همسران احمق خودکشی می‌کند، یا پی‌یرپائولو پازولینی در آخرین شات پنیربی نمک، هر دو ژست یکسانی را انجام دادند. آنچه که هر کسی که اخلاق را به زیبایی گره می‌زند، می‌تواند به واسطه‌ی آن پونته کورو را مورد سرزنش قرار دهد، موسیقی در پس صحنه است چرا که فرار ترزا با اوج گرفتن تدریجی موسیقی از آکوردهای کامل با یک سرعت منظم همراه است و مرگ او با یک موسیقی ارکسترال همگانی ناهماهنگ و کوک نشده موازی می‌شود. نگه داشتن آکوردهای کامل برای لحظه‌ای که او آزاد شده و آهنگ‌های ناهماهنگ برای فرار از زندان، یعنی در لحظه‌ای که او هنوز در محدودیت‌های نامنظم اردوگاه زندگی می‌کند، منطقی‌تر بود.

همانطور که گریسلدا پولاک متذکر می‌شود سیاست مؤلفان [10] از تمایز بین فرم و محتوا امتناع می‌ورزد و در عوض می‌خواهد حیطه‌ی اخلاقی یک فیلم را به طور کلی شناسایی کند. به نظر می‌رسد از آن زمان به بعد، هنگامی که اردوگاه‌های کار اجباری به داستان تبدیل می‌شوند، «در معرض چشم‌چرانی تماشاگر و بدتر از آن، امکان پورنوگرافیک شدن قرار می‌گیرند» خصوصاً به این خاطر که «سینما باید لذت‌هایش را به مشتریان بفروشد» پس باید رویدادهای قابل تحمل را بر روی صفحه‌ی نمایش نشان دهد. این امر به معنای اصلاح هر حقیقت وحشتناک به عنوان سوژه‌ی اصلی و باز گذاشتن «یک استراتژی خروج برای تماشاگر» می‌باشد. اما آیا فقط دو استراتژی چشم‌چرانی و خروج وجود دارد؟ همه‌ی این‌ها کمی رفتارگرایانه به نظر می‌رسد، همان‌طور که لیبی ساکستون پیشنهاد می‌کند:

اگر از منظر کانتی بنگریم، تراکینگ‌شات‌ها و سایر تکنیک‌های مرسوم فیلم، به عنوان «تعلیمات مقدماتی اختیار در اخلاقی عامل عنوان به که را آزادی از ای تجربه که در صورتی اما، کندی عمل اخلاقی» (propaedeutic) تماشاگر قرار دهند، داشته باشند. هرچند که چنین تصویری از اختیار، برای منتقدان قرن بیست و یکمی مشکل‌ساز است. چنین خودمختاری‌ای که از پاسخ ربوت به پونته کورو نشات می‌گیرد، مسیر کاپو را به ناهواری متهم می‌کند و تلاشی است که در آن بینندگان خود را وادار به پذیرش موقعیتی می‌کنند که مشمول یک قانون خارجی باشند. یعنی مفهومی که از خارج تحمیل می‌شود و آنها را از آزادی به عنوان سوژه‌ی اخلاقی منحرف می‌کند.

نوع خاصی از زیباشناسی قرار است که با این اجبار رفتارگرایانه مبارزه کند. مفهوم کالوس هگل (1807)، که به معنای زیبا و قابل تحسین می‌باشد (هگل ترجیح می‌داد نام زیباشناسی، کالیستیک باشد)، به نظر می‌رسد گزینه‌ی خوبی برای شرکت در این بخش باشد زیرا زیبایی را از دیدگاه ابژکتیو به «تجلی معقول ایده» می‌رساند. اما این امر در بحث ما چندان مفید نیست، زیرا ما با این مسئله روبه‌رو هستیم که ایده را پیدا کنیم، زیرا می‌دانیم که این ایده در ویژگی‌های ابژکتیو فیلم نیست بلکه بیشتر در قرائت تفسیری ما از آن است. علاوه بر این، هنوز مشکل تعادل بین زیبایی و درستی اخلاقی وجود دارد چرا که یک اثر هنری می‌تواند از طریق زیبایی، «جلوه‌ای معقول» از یک ایده‌ی نفرت‌انگیز سیاسی ارائه دهد. همانطور که هنگام خواندن هنرآرتور سیویل، که به نوعی هگل را رادیکالیزه می‌کند، می‌توان درک کرد که هزینه‌ای که برای دسترسی به آزادی زیبایی‌شناسی هگلی پرداخت می‌شود، محو شدن محتوا می‌باشد تا فضا برای «بازی آزاد فرم خالص» فراهم شود.

فیلسوف فرانسوی ژاک رانسیر اذعان می‌کند که در گفتمانی مثبت درباره‌ی «نگاه زیباشناسانه» سعی در تطبیق هر دو فرم و محتوا داشت که به تماشاگر اجازه می‌دهد هنگام تماشا یک نمای وحشتناک، توسط یک هنرمند واقعی تحت تأثیر قرار بگیرد. رانسیر از عکس Bath Her In Uemura Tomoko که در سال 1971 توسط وی‌ایگن اسمیت گرفته شده، به عنوان مثال استفاده می‌کند که تحسین برانگیزترین عکس از مجموعه Minamata می‌باشد. رانسیر اطمینان می‌دهد که این ترسناک بودن - دختر برهنه‌ای که به دلیل مسمومیت با جیوه تغییر شکل داده است - نه تنها قابل تحمل می‌باشد، بلکه سازنده نیز می‌باشد و همچنین به حدکمال می‌رسد. زیرا هنگامی که هنرمند دست چپ ضعیف توموکو را به تصویر می‌کشد که «گوشه‌ی منقار عقاب» را می‌گیرد، موفق می‌شود لحظه‌ی زیبایی را به تصویر بکشد. بنابراین، هنگامی که اسمیت این تصویر را می‌کشد، زیباسازی به نوعی اخلاقی و تقدیس می‌شود، زیرا او نشان می‌دهد که مشتاق نمایش ژست هنری خود به تماشاگر است اما وقتی پونته کورو این کار را می‌کند، این طور نیست چرا که پیامدهای احساسی‌ای که ایجاد می‌کند، نیازمند آن است که تماشاگر از ژست هنری آگاه نباشد. مسئله به وضوح در استاندارد

دوگانه‌ای است که در این استدلال استفاده شده است. بدیهی است که ممکن است در مخالفت با رانسیر، از اسمیت انتقاد شود زیرا او با نشان دادن بدن وحشتناک یک دختر برهنه، احساسات تماشاگر را دستکاری می‌کند، حتی اگر بتوان از عکس او به عنوان نمایشی از آسیب‌های وارد شده به قربانیان توسط افراد مسئول این فاجعه خوشحال بود. علاوه بر این، تحقیق رانسیر در مورد تأثیرات فرمال یا پلاستیکی اثر می‌تواند نشان‌دهنده‌ی عدم حساسیت شخصی او نسبت به تراژدی قربانی باشد. به محض آنکه یک ابژه‌ی قابل مشاهده به یک ابژه‌ی مورد بحث تبدیل شود، معنای آن را نمی‌توان از کانتکتست مبادله جدا کرد و بنابراین، آنچه در هنگام استفاده از آن به عنوان نمونه در بحث و گفتمان مطرح می‌شود، در معرض خطر قرار می‌گیرد.

بازگشت به وضعیت

تجزیه و تحلیل ما از افسانه‌ی TSK به ما این فرصت را داد تا این پدیده‌ها را در مورد خود دنی و در رفتار حرفه‌ای ریوت در رابطه با کاپو مشاهده کنیم. همانطور که دیدیم، از نظر دنی، عمل نمایش بر روی پرده‌ی تصویر فیلم کاپو اصلاً مهم نبود. در واقع، آنچه برای او واقعاً در معرض خطر بود، حمایت از الگویی رفتاری در تماشای فیلم بود؛ در واقع اشتراک اعتقادی خاص با کارگردانی متعال، اعتقادی که به واسطه‌ی تبدیل فیلم به یک درس هنری در جهت برداشت خاصی از فیلم‌سازی، چشم و درک دوربین را به تنهایی واجد ارزش می‌داند. در حقیقت، در تحلیل دنی، بررسی ریوت از کاپو و واکنش او به صحنه‌سازی تراکینگ شات پونته‌کورو، به معنای قرون وسطایی از حکایت اخلاقی مورد استفاده برای شرح این مفهوم، به تمثیلی نمونه‌ای تبدیل می‌شود. درست همانند مبلغان قرون وسطایی، دنی از تحلیل ریوت برای زینت بخشیدن به گفتمان خود، برای نشان دادن نکته‌ای از آموزه‌ها و تأکید بر یک قاعده‌ی اخلاقی استفاده می‌کند: تعهد کسانی که هنر فیلم را دوست دارند در برابر استفاده از جلوه‌های مرسوم توسط کارگردانان (خصوصاً آن‌هایی که تماشاگران را جذب داستان فیلم می‌کنند). از این نظر، هر درک خود به خودی که خواننده‌ی دنی ممکن است از عملکرد شخصیت و ریشه‌های آن در واقعیت داشته باشد، کافی است تا این احساس را در او ایجاد کند که کارگردان می‌خواست با دستکاری نگاهش، احساسات او را نیز افزایش دهد.

از این رو، گفتمان دنی را نمی‌توان جدا از زمینه‌ی عملی دانست که به امتناع افتخارآمیز وی از تماشای کاپو مشروعیت می‌بخشد. امتناعی که در غیر این صورت می‌تواند اثبات ناآگاهی و عدم ویژگی فردی وی باشد. ادبیات هنری (The) درک به کمک و هنری آثار از خاصی نوع در مورد مفید اطلاعات انتشار هدف با صریح گفتمان یک تولید (Kunstliteratur) آن آثار، تبدیل به یک چارچوب شناخت اجتماعی می‌شود که باعث ایجاد انگیزه در رفتار فردی دنی می‌شود، کاربرد فرهنگی آن را ارتقا می‌بخشد و لذت زیبایی‌شناسانه را توضیح می‌دهد. بنابراین TSK تصویری عالی از ویژگی سینه‌فلیای مدرن است. درست همانطور که ما پیشنهاد و نقشی که گفتمان آکادمیک در ارتقاء فرهنگی آن بازی می‌کند را توصیف می‌کنیم. TSK به ما کمک می‌کند تعصبات موجود در گفتمان در مورد فیلم‌های انتخاب شده از قبل و برپایه‌ی حقیقت را تشخیص دهیم، فیلم را به ابژه‌های مادی تبدیل کنیم و آنها را از نوعی سازماندهی تجربه جدا کنیم - فراغت - که در غیر این صورت تماشاگر را قادر می‌سازد فیلم‌ها را تجربه و احساس کند. به عبارت دیگر تماشاگران درجه‌ی کیفی (بالتر یا پایین‌تر) از نمایش‌هایی که دیده‌اند را احساس کنند. در این فرصت فراغت، به عنوان قابی برای تجربه‌ی فیلم، از بدن تماشاگر به عنوان ابزاری برای سنجش کیفیت تماشا استفاده می‌شود. ارزیابی خود به خودی از کیفیت فنی فیلم، بر اساس عادت مصرف، با ارزیابی ارزش اخلاقی آن بر اساس تجربه‌ی تماشاگر و سمپاتی یا آنتی‌پاتی آنها نسبت به رفتار

واقعی به تصویر کشیده شده در فیلم، آمیخته می‌شود. و این ارزیابی صرفاً بر اساس سمپاتی و آنتی‌پاتی تماشاگر نسبت به تکنیک و فن فیلم نیست. به طور خلاصه در فیلم، باید بین قاب‌های مختلف تجربه، تفاوت قائل شد: چارچوب مصرف فیلم با گفتمان انتقادی و گفتمان آکادمیک که جهت‌گیری آن عمدتاً علمی می‌باشد، متفاوت است.

ادبیات هنری، با ترجمه به زبان تجربه‌ی تماشای فیلم و تمرکز بر فیلم به عنوان یک اثر هنری، هر درک درست از معنای فیلم را که ناشی از تجربه‌ی بدنی تماشاگر است، خنثی می‌کند. تجربه تماشاگری که ابژه‌های لذت‌ش در حال تبدیل به ابژه‌های دانش هستند و نه برعکس. از طرف دیگر، گفتمان آکادمیک با تمرکز بر توضیح مصرف فیلم به طور کلی، از فیلم‌ها به عنوان نشانه‌هایی از وضعیت اجتماعی، سیمپتوم‌های ذهنیت جمعی و الگوهای مهارت‌های تکنیکی بهره می‌گیرد. به همین ترتیب، تفسیرهای پراز معنا و مفهوم می‌شوند که معنای مصرف فیلم را برای افراد و جوامع ترجمه کنند. این دو چارچوب، شناخت اجتماعی را نادیده می‌گیرند و گاهی با صراحت آن را رد می‌کنند - به خاطر شخصیت بدنی‌شان - جادوی سینما به عنوان یک «تکنیک بدن» تماشایی درک می‌شود، روشی که در تمرین آرام تماشای فیلم و ساخت لحظه‌ی لذت‌بخش و شخصی تماشا کردن کارایی دارد.

جامعه‌شناسی فرهنگ فرانسه به این نوع از طرد سینما به عنوان «تکنیک بدن» تماشایی کمک کرده است. در کنار آن سینه‌فیلیای مدرن را به عنوان روش مناسب برای مصرف هنر فیلم، مشروعیت می‌بخشد که منجر به ایجاد تعهد اخلاقی مصرف‌کننده برای انتخاب فیلم‌های هنری به جای فیلم‌های سرگرمی می‌شود. این جامعه‌شناسی فرهنگ همچنین برای تماشاگر به ایجاد یک التزام فکری برای اعتراف به برتری تخصص و خبرگی متخصص، هنرمند، منتقد و دانشمند نسبت به تخصص خود به عنوان یک فرد عادی مصرف‌کننده منجر می‌شود. همچنین با پیشنهاد وجود پیوندی بین سطح آموزش و توانایی ارزیابی کیفیت هنری فیلم، که بر اساس آن مصرف‌کنندگان عادی (و کمتر تحصیل کرده) از هرگونه تخصص محروم هستند، به ارتقاء این سینه‌فیلیای مدرن در سازمان‌های فرهنگی کمک کرده است.

همان‌طور که دیدیم، بیشتر اوقات با تمرکز بر روی دوربین و کاهش تجربه‌ی فیلمسازی در مواجهه با یک کارگردان است که این ایدئولوژی فرانسوی به رسمیت شناخته می‌شود. و امروزه برای مشروعیت بخشیدن به سینما به عنوان «هنر طبقه‌ی متوسط» مورد استفاده قرار می‌گیرد. در نتیجه، فرهنگ فیلم در فرانسه به عنوان روند از بالا به پایین آموزش توده‌ی مردم ظاهر می‌شود. نتیجه این میشود که تنها با در نظر گرفتن حس روزمره‌ی حاصل از تجربه‌ی فیلم در زندگی تماشاگران عادی است که این برداشت مغالطه‌آمیز از فرهنگ فیلم را اصلاح خواهیم کرد. این ایدئولوژی برای سینه‌فیلیا، از طریق تجربه‌ی جمعی لذت حاصل از داستان‌های سینمایی و بحث‌های آزاد از کیفیت‌های مختلف فیلم‌ها در بازار رقابتی، ایجاد شد و امروزه هنوز هم وجود دارد.

Le Coup du Berger [1]

Paris nous appartient [2]

whistleblowing [3]

portraiture [4]

professionalization [5]

photogeny [6]

Senses of Cinema [7]

hegemony [8]

statu quo [9]

politique des auteurs [10]

<https://apparatus.com/>