خوش‌بینی، بدبینی و سفر

نامه به سرژ دنه

ژیل دلوز/ ترجمه‌ی مهدیس محمدی

[این ترجمه اولین بار در شماره 13 ماهنامه شبکه آفتاب و زمانی به چاپ رسید که مترجم به متن اصلی دسترسی نداشت. آنچه پیش‌رو دارید نسخه‌ی ویرایش‌شده‌ی همان ترجمه و حاصل مقابله با متن فرانسوی است.]

کتاب قبلیِ شما، *چراغ‌های صحنه*[1]، مجموعه مقالاتی بود که برای *کایه دو سینما* نوشته بودید. آنچه این مجموعه را به یک کتاب واقعی بدل می‌کرد، شیوه‌ی خاص تنظیمِ مقالات توسط شما بود، شیوه‌ای مبتنی‌بر تحلیلِ دوره‌های مختلفی که کایه از سر گذرانده بود، و به طور اخص، مبتنی‌بر تحلیلِ شما از کارکردهای گوناگونِ تصویر سینمایی. تحلیلگر فقید و برجسته‌ی هنرهای تجسمی، ریگل، میانِ سه گرایش یا غایت در هنر تمایز قائل شده است: زیباسازی طبیعت، معنوی‌کردن طبیعت، و رقابت با طبیعت (و «زیباسازی»، «معنوی‌کردن»، و «رقابت» نزد او معنایی تعیین‌کننده، تاریخی و منطقی می‌گیرند). شما در *دوره بندی‌ای* که ارائه می‌دهید، کارکردِ اولیه‌ای را برای تصاویر تعریف می‌کنید که به میانجی این پرسش بیان می‌شود: چه چیزی برای دیدن در پشت تصویر وجود دارد؟ و البته آنچه در پشت تصویر برای دیدن وجود دارد تنها در تصاویرِ بَعدی است که ظاهر می‌شود، به مثابه چیزی که در عین حال ما را از تصویر اول به باقی تصاویر می‌بَرد و حتی هنگامی که «وحشت» رکنی از این انتقال است تصاویر را در کلیتی نیرومند و زیبایی‌بخش به هم متصل می‌کند. این امر به شما اجازه می‌دهد که بگویید دوره‌ی ابتدایی دوره‌بندی‌تان اصل خاص خود را دارد: *رازِ پشتِ در*، «میلِ به بیشتر دیدن، پشت چیزها را دیدن، از میان چیزها دیدن»، آنجا که هر شیء‌ای می‌تواند نقش یک «نقاب موقّتی» را ایفا کند و آنجا که هر فیلم با انعکاسی ایده‌آل به باقی فیلم‌ها متصل می‌شود. این اولین دوره‌ی سینما با هنر مونتاژ است که تشخص می‌یابد که می‌تواند در پرده‌های سه‌لَته‌ای بزرگ به اوج خود برسد و متناظر است با زیباسازی طبیعت یا دایره‌المعارف جهان. درعین حال، همه‌ی این موارد نیز جزو ویژگی‌های این دوره هستند: عمق‌بخشیدن به تصویر در مقام هارمونی یا آکورد؛ توزیع موانع و پیشروی‌ها، دیسونانس‌ها و حلّ[2] آنها در این عمق؛ و نقشِ به‌طورخاص سینماییِ بازیگران، بدن‌ها و کلام در این صحنه‌آراییِ جامعی که همواره در خدمت پیش‌بُردِ دیدی تکمیلی یا «بیشتر دیدن» عمل می‌کند. شما در کتاب جدیدتان کتاب‌خانه‌ی آیزنشتاین یا دفتر کار دکتر آیزنشتاین را نمادی از این دایره‌المعارف معرفی می‌کنید.

با وجود این، شما متذکر شده‌اید که این فرم از سینما به مرگِ طبیعی نمرده است بلکه در جنگ کشته شده (در واقع، دفتر کارِ آیزنشتاین در مسکو به مکانی مُرده، بی‌صاحب و متروک تبدیل شده‌است). سیپربرگ به‌تفصیل بعضی اشاراتِ والتر بنیامین مبنی‌بر فیلمساز شمردنِ هیتلر را بسط داده است ... شما خود اشاره می‌کنید که «میزانسن‌های سیاسیِ عظیم، یعنی پروپگانداهای دولتی‌ای که به تابلوهای زنده[3] بدل شده‌اند، اولین انبارهای جمعیِ انسانی» رؤیای سینماتوگرافیک را محقق کردند، [اما] در شرایطی که وحشت به همه چیز رخنه می‌کرد، که پشتِ تصویر چیزی جز اردوگاه‌های کارِ اجباری وجود نداشت و تنها اتصّال باقی‌مانده‌ی بین بدن‌ها شکنجه بود. پل ویریلیو نیز به نوبه‌ی خود نشان می‌دهد که فاشیسم از ابتدا تا انتها در رقابت با هالیوود بوده است. دایره‌المعارف جهان، زیباسازی طبیعت، و به تعبیرِ بنیامین سیاست به مثابه «هنر» به وحشت ناب بدل شده بودند. کلّ ارگانیک در واقع تمامیت‌خواهی بود و قدرت اقتدارگرا دیگر نه نشانه‌ی *مؤلف* یا *کارگردان*، بلکه نشانگرِ مادیت‌یافتنِ کالیگاری یا مابوزه بود (گفته‌اید «حرفه‌ی قدیمیِ کارگردانی، دیگر هرگز نمی‌توانست حرفه‌ای بری ازگناه باشد»). و اگر قرار بود سینما پس از جنگ احیا شود می‌بایست بر پایه‌ی اصول جدیدی بنا شود، برپایه‌ی کارکرد جدیدی از تصویر، «سیاستی» جدید، و غایت هنریِ جدیدی. احتمالاً آثار آلن رنه عالی‌ترین و سمپتوماتیک‌ترین نمونه از چنین سینمایی باشند: او سینما را از جهان مردگان بازمی‌گرداند. رنه از آغازِ دوره‌ی کاری‌اش تا همین فیلمِ اخیرش *عشق تا سرحد مرگ*، تنها یک سوژه‌ی سینمایی را در نظر داشته‌است: بدن یا بازیگر، انسانی که از جهان مردگان بازمی‌گردد. بدین سان شما در همین کتاب، رنه را با بلانشو مقایسه می‌کنید، *نوشتار فاجعه*.

پس از جنگ، کارکرد ثانوی تصویر به‌واسطه‌ی پرسشِ تماماً نویی بیان شد: در سطح تصویر چه چیز برای دیدن وجود دارد؟ دیگر پرسش نه این که «چه چیزی پشت تصویر برای دیدن وجود دارد؟» بلکه آن بود که «آیا من می‌توانم نگاهم را بر چیزی که به هر حال می‌بینم حفظ کنم؟ بر چیزی که روی تنها یک سطح صاف [یک پلان] نمایان می‌شود؟» این مسئله روابطِ بین تصاویر سینمایی را به کل تغییر داد. مونتاژ جنبه‌ی فرعی و ثانوی گرفت و اینگونه، نه تنها برای «پلان‌سکانس» معروف، بلکه برای اشکال جدیدی از کمپوزیسیون و تداعی نیز راه را باز کرد. عمق به جُرمِ «فریبندگی» محکوم شد و تصویر همچون یک «سطحِ بدون عمق» صاف و هموار شد یا *عمقی ناچیز* به خود گرفت، کم و بیش مانندِ آنچه در علم اقیانوس‌نگاری به آن آبتل یا آب‌های کم عمقِ می‌گوییم (و هیچ تناقضی بین این موضوع و عمق میدان نیست، برای مثال ولز، یکی از استادانِ این سینمای جدید، همه چیز را در نگاه سریعِ گسترده‌ای نشان می‌دهد و آن نوع عمق قدیمی را کنار می‌نهد). تصاویرْ دیگر با نظمِ روشنگرِ برش‌ها و تداوم‌ها به هم متصل نبودند، بلکه در معرضِ اتصالاتِ مجدد بودند و به طور مستمر ورای برش‌ها و درون راکوردهای اشتباه اصلاح و ازنو ساخته‌وپرداخته می‌شدند. رابطه‌ی بین تصویر و بدن‌های سینمایی و بازیگران نیز تغییر کرد: بدن‌ها بیشتر دانته‌ای شدند، بدان معنی که دیگر نه در تسخیرِ کنش‌ها، که در تسخیرِ وضعیت‌ها[4] و شیوه‌ی اتصالشان به همدیگر بودند (شما نیز در کتاب حاضر، در رابطه با آکرمن و استروب همین را نشان می‌دهید و در قطعه‌ی برجسته‌ای از این کتاب می‌گویید که نیازی نیست بازیگر در صحنه‌ی مستی حرکت کند و همچون فیلم‌های پیشین تلوتلو بخورد، بلکه بایستی به یک وضعیت بدنی دست یابد، وضعیتی که به یک مستِ واقعی امکانِ سرپا ایستادن می‌دهد...). رابطه‌ی بین تصاویر، کلام، صداها، و موسیقی نیز تغییر کرد و در نتیجه تقارن‌های معیوب و اساسی بین حس‌های شنیداری و بینایی به چشم اجازه می‌دادند تصویر را بخواند و به گوش اجازه می‌دادند ناچیزترین صداها را تخیل کند. در نهایت، این عصرِ نوین سینما، این کارکرد نوی تصویر، در واقع نوعی آموزشِ [پداگوژی] ادراک بود که جای دایره‌المعارف جهان را می‌گرفت که دیگر فرو ریخته بود: سینمایی نهان‌بین و ژرف‌بین که دیگر به هیچ روی به زیباسازی طبیعت نمی‌پرداخت، بلکه با بالاترین درجه و شدت بدان معنویت می‌بخشید. چگونه می‌توانیم از خود بپرسیم چه چیز پشتِ تصویر است (یا چه چیز به دنبال آن می‌آید...)، وقتی بدونِ نگاه کردن با چشمِ ذهن‌مان حتی نمی‌توانیم ببینیم چه چیز در تصویر یا در سطح آن است؟ می‌توانیم قله‌های مرتفعِ زیادی را در این سینمای نو شناسایی کنیم، البته همواره یک آموزش یا پداگوژی ما را به این قله‌ها می‌رساند: آموزشِ روسلینی، و همان طور که شما در کتابِ *چراغ‌های صحنه* گفته‌اید، «آموزش استروب، آموزشِ گدار»؛ و اکنون آنتونیونی را نیز به آنها اضافه می‌کنید و چشم و گوشِ مرد حسود را به عنوانِ «پوئتیکی» تحلیل می‌کنید که تمام چیزهای محوشونده، تمام چیزهایی که ممکن است ناپدید شوند، به ویژه زنی در جزیره‌ای متروک را . . . ثبت می‌کند.

اگر قرار باشد شما به یک سنّت نقد تعلق داشته باشید، آن سنّت° سنّتِ بازن و *کایه* است، مانند بونیتزر، ناربونی، و شفر. شما هنوز به دنبال اتصالِ بنیادینی میان سینما و اندیشه هستید، و همچنان به نقد فیلم همچون پوئتیک و فعالیتی زیبایی‌شناختی می‌نگرید (حال آنکه بسیاری از معاصرین ما برای حفظِ جدیت و اهمیت نقد سینمایی، اتکا بر زبان و یک فرمالسیم زبان‌شناختی را ضروری دانسته‌اند.) بدین ترتیب، شما همچنان ایده‌ی والای اولین دوره‌ی سینما را تصدیق می‌کنید: سینما به مثابه هنری جدید و اندیشه‌ای جدید. تنها برای فیلمسازان و منتقدینِ اولیه، از آیزنشتاین یا گانس گرفته تا الی فور، است که این ایده با خوش‌بینی متافیزیکی درهم تنیده شده‌است: هنر تام توده‌ها. با وجود این، جنگ و آنچه مقدمات آن را فراهم کرد موجد بدبینی متافیزیکیِ رادیکالی بود. شما موفق شده‌اید گونه‌ای خوش‌بینی انتقادی را حفظ کنید: سینما برای شما، دیگر نه به یک اندیشه‌ی پیروزمندانه و جمعی، که به تفکرِ پرمخاطره‌ی تکینه‌ای متصل باقی مانده که تنها به‌واسطه‌ی «بی‌قدرتی»اش[5] است که به چنگ می‌آید و حفظ می‌شود، چراکه از میان مردگان برمی‌خیزد و با بی‌ارزشیِ اغلبِ فعالیت‌های سینمایی مواجه می‌شود.

این امر به ظهورِ دوره‌ی سوم منجر می‌شود، کاردکرد سومی برای تصویر، و دسته‌ی سومی از روابط و مناسبات. پرسش دیگر نه بر سر آن است که پشت تصویر چه چیزی برای دیدن وجود دارد، و نه بر سر آنکه چگونه می‌توانیم خودِ تصویر را ببینیم، بلکه سؤال آن است که چگونه می‌توانیم راهی به درونِ تصویر بیابیم، چگونه می‌توانیم به درونِ تصویر سُر بخوریم، زیرا اکنون هر تصویر روی تصاویر دیگر سُر می‌خورد، زیرا «پس‌زمینه در هر تصویر، همواره تصویر

دیگری است»، و نگاه تهی و توخالی یک لنز تماسی؟ و در اینجا می‌توانستید بگویید بدین منوال همه چیز به نقطه‌ی اولش بازگشته، که ما با سیبربرگ به ملی‌یس بازگشته‌ایم، اما ماتم اکنون بی‌پایان و تهییج و تحریک[6] نابه‌جا و بیهوده شده و ممکن است خوش‌بینی انتقادی‌تان را به سراشیبیِ بدبینیِ انتقادی سوق دهد. در واقع، در این رابطه‌ی جدید بین تصاویر، دو عامل متفاوت با یکدیگر تلاقی می‌کنند: از یک سو، تکاملِ درونیِ سینما در جستجویِ ترکیباتِ جدیدِ شنیداری-دیداری و خطوطِ آموزشیِ جدید است (نه تنها روسلینی، رنه، گدار، بلکه استروب، سیبربرگ، دوراس، اولیویرا...) و در تلویزیون زمینه‌ای خارق‌العاده با امکاناتی خارق‌العاده را کشف می‌کند؛ از سوی دیگر، تلویزیون، ضمن آن که با سینما به رقابت می‌پردازد و در واقع آن را «محقق می‌کند» و بدان «عمومیت می‌بخشد» خود نیز تکامل می‌یابد. گرچه این دو جنبه از درون به هم مرتبطاند اما اساساً متفاوت بوده و *در یک سطح عمل نمی‌کنند*. زیرا اگر سینما در انتظار آن بود که تلویزیون و ویدئو نوعی کارکردِ جدیدِ زیبایی‌شناختی یا پوئتیکی را «رله کنند»، تلویزیون به نوبه‌ی خویش (علی‌رغمِ معدود تلاش‌های نخستین) *کارکردی اساساً اجتماعی* را اتخاذ کرد که پیشاپیش هر رله‌ای را مختل می‌کرد، ویدئو را به تصرف خود درآورد، و نیروهایی یک‌سر متفاوت را جایگزین بالقوگیِ زیبایی و اندیشه کرد.

بدین سان، تکاملی آغاز شد که یادآورِ دوره‌ی ابتداییِ سینما بود: درست همان‌گونه که قدرتِ اقتدارگرا که در فاشیسم و مداخلاتِ گسترده‌ی دولتی به اوج خود رسیده بود تداومِ اولین فرمِ سینما را ناممکن ساخت، قدرتِ جدیدِ دوره‌ی پس از جنگ، یعنی قدرتِ نظارت یا کنترل، تهدیدی برای نابودیِ دومین فرمِ سینما شد. کنترل نامی‌ست که باروز بر قدرت مدرن نهاد. حتی مابوزه شیوه‌اش را تغییر می‌دهد و از طریق دستگاه تلویزیون عمل می‌کند. یک بار دیگر سینما با مرگی غیرطبیعی روبه رو شد در حالی‌که تازه در آغازِ مسیرِ اکتشافات و آفرینش‌هایش قرار داشت. اما این مرگ فجیع و ناگهانی این‌چنین بود: به‌جای آنکه تصویر همواره تصویری دیگر را در پس‌زمینه‌اش داشته باشد و هنر به مرحله «رقابت با طبیعت» برسد، همه‌ی تصاویر فقط یک تصویر را برای من انعکاس می‌دادند، تصویر نگاهِ خیره‌ام را در تماس با یک ناطبیعت؛ نگاه خیره‌ی من در مقام تماشاگری که کنترل و بازرسی‌شده و به پشت صحنه راه داده شده، در تماس با تصویر قرار گرفته، و به درون تصویر داخل شده است. نظرسنجی‌های جدید نشان می‌دهد که یکی از محبوب‌ترین فرم‌های سرگرمی حضور دراستودیوهای شوهای تلویزیونی است: این چیزی نیست که به زیبایی یا اندیشه مرتبط باشد، بلکه به معنای در تماس بودن با تکنولوژی و لمسِ ماشین‌آلات است. زوم-تماس از دستِ روسلینی گرفته شد تا به تکنیک استانداردِ تلویزیونی بَدَل شود؛ اصل تداوم [راکورد] بین تصاویر که هنر از خلالِ آن به طبیعت زیبایی و معنویت بخشید و سپس به رقابت با آن پرداخت، تبدیل شده است به واردکردن و فرورکردن تصاویر به درون تلویزیون. بازدید از کارخانه، با آن نظمِ سخت‌گیرانه‌اش، به سرگرمیِ ایده‌آل بدل شده (دیدنِ آنکه چطور یک برنامه را می‌سازند)، و پربار و مفیدبودن به عالی‌ترین ارزشِ زیبایی‌شناختی («دیدنِ آنکه چطور یک برنامه ساخته می‌شود تجربه‌ی پرباری‌ست...»). دایره‌المعارفِ جهان و پداگوژیِ ادراک فروپاشیده‌اند تا راه را باز کنند برای تربیتِ حرفه‌ایِ چشم، برای جهان کنترل‌کنندگان و کنترل‌شدگان که با تحسینِ تکنولوژی با یکدیگر تبادل نظر می‌کنند، صرفاً تکنولوژی. لنزهای تماسی همه جا را گرفته‌اند. اینجاست که خوش‌بینی انتقادیِ شما به بدبینیِ انتقادی بدل می‌شود.

کتابِ شما امیدوارنه رویکردِ خوشبینانه را پی می‌گیرد. اکنون، مسئله بر سرِ پرداختن به مواجهه‌ی تلویزیون و سینما در دو سطح متفاوت‌شان است. و اگرچه شما اغلب در کتابتان به چنین موضوعاتی گریز می‌زنید، اما این مسئله را به مقایسه‌ی انتزاعیِ تصویر سینمایی با انواعِ جدیدترِ تصویر محدود نمی‌کنید. خوشبختانه کارکردگراییِ شما مانعِ چنین عملی می‌شود. و البته شما بنابر نظرگاهِ کارکردگرایانه‌تان آگاه‌اید که تلویزیون، به طور بالقوه، درست به اندازه‌ی هر فرمِ بیانیِ دیگری دارای کارکردِ زیبایی‌شناختی است و سینما، بالعکس، همواره با نیروهای درونی‌ای مواجه بوده که سدّراه هرگونه غایتِ زیبایی‌شناختی آن می‌شدند. اما آنچه در مورد *سینه‌ژورنال*[7] برای من بسیار جالبِ توجه است، آن است که شما سعی دارید دو «واقعیت» را به همراه عواملِ تعیین‌کننده‌شان جا بیندازید. واقعیت اول آن است که علی‌رغمِ تلاش‌های حائزاهمیتِ فیلمسازانِ بزرگ تلویزیون هویتِ خاص خود را نه در کارکردِ زیبایی‌شناختی‌اش، که در کارکرد اجتماعی‌اش جسته است، کارکردِ کنترل و قدرت، سلطه‌ی نمای متوسط که به نامِ چشمِ حرفه‌ای هرگونه ماجراجوییِ ادراک را نفی می‌کند. بنابراین، اگر نوآوری‌ای در تلویزیون روی دهد، ممکن است در گوشه‌ای غیرمنتظره یا شرایطی استثنایی باشد:

شما موردِ ژیسکار[8] را ذکر می‌کنید که با خارج شدن از صحنه نمایی خالی را به وجود آورد، و یک برند کاغذ توالت که کمدیِ آمریکایی را احیا کرد. واقعیت دوم آن است که سینما، برعکس، علی‌رغم تمام نیروهایی که در خدمت آنها بوده است (یا حتی آنها را آزاد ساخته است)، همواره کارکردی زیبایی‌شناختی و معرفتی را، هرچند شکننده و بدفهم‌شده، «حفظ» کرده است. پس ما نه انواعِ مختلفِ تصویر، بلکه باید کارکرد زیبایی‌شناختی سینما و کارکرد اجتماعیِ تلویزیون را با یکدیگر مقایسه کنیم: شما می‌گویید که این مقایسه نه تنها نامتوازن و نامتقارن است، بلکه باید نامتقارن باشد و تنها به شیوه‌ای نامتقارن است که واجد معنا می‌شود.

پس باز هم باید شرایط این کارکرد زیبایی‌شناسیِ سینما را تعیین کنیم. اینجا با پرسیدن این سؤال از خودتان که «منتقدِ فیلم بودن به چه معناست؟»، به نتایج و نکاتی می‌رسید که من آنها را بسیار جالب توجه می‌یابم. شما مثالِ فیلمی همچون *لاشخورها*[9] را می‌آورید که زیر بار برگزاریِ جلسه‌ی اکرانِ مطبوعات نمی‌رود، نقد را همچون چیزی تماماً بیهوده رد می‌کند، و خواستار تماس مستقیم با مخاطب به‌عنوان «اجماع اجتماعی» می‌شود. کاملاً منطقی است زیرا این نوع سینما برای پُر کردنِ نه تنها سالن‌های سینما که کلّ حوزه‌ی کارکردهای اجتماعی‌اش نیز به منتقدان نیاز ندارد. نقد آنجا معنا دارد که فیلم حاملِ یک افزوده یا مکمل[10] باشد، یعنی نوعی شکاف بین خودش و مخاطبی هنوز بالقوه/مجازی که بنابراین ما را وادار می‌کند وقت بخریم و همان‌طور که انتظار می‌کشیم ردّ پاها را حفظ کنیم. بی‌شک این انگاره‌ی «مکمل» چیز ساده‌ای نیست، شاید شما آن را از دریدا وام گرفته‌اید و به شیوه‌ی خودتان آن را بازتعبیر می‌کنید: منظور از مکمل همان کارکردِ زیبایی‌شناختیِ فیلم است، چیزی ظریف و متزلزل که به هر حال می‌تواند با ذرّه‌ای مهارت و تفکر، در بعضی موارد و در بعضی شرایط، مجزا وتفکیک شود. بنابراین هانری لانگلوآ و آندره بازن، برای شما دو فیگورِ کلیدی هستند. چرا که یکی از آنان «به طرز وسواس‌گونی دغدغه‌ی نمایش و حفظِ فیلم را داشت»، و دیگری «همین وسواس را، در جهتِ عکس»، یعنی در نشان دادنِ این امر داشت که فیلم چیزها را حفظ می‌کند، هر چیز واجدِ اهمیتی را حفظ می‌کند، «آیینه‌ای غریب که لایه‌ی پشتیِ نقره‌اندودش تصاویر را نگاه می‌دارد.» چگونه کسی می‌تواند ادعا کند که چنین ماده‌ی شکننده‌ای چیزی را حفظ می‌کند؟ و حفظِ چیزها، که کارکردِ نسبتاً بی‌اهمیتی به نظر می‌رسد، به چه معناست؟ این کارکرد هیچ ربطی به ماده ندارد، بلکه به نحوی با خودِ تصویر مرتبط است: شما نشان می‌دهید که تصویر سینمایی در خود چیزی را حفظ می‌کند، در *گرترودِ* درایر تنها دفعه‌ای که یک مرد در زندگانی‌اش می‌گرید را حفظ می‌کند؛ در فیلم‌های شوستروم یا استروب بادها را حفظ می‌کند، نه طوفان‌های عظیم با کارکردِ اجتماعی‌شان را، بلکه لحظاتی را که «دوربین با باد بازی می‌کند، جلوتر از آن می‌دود، دوباره به عقب بازمی‌گردد»؛ مثلاً در *خانه‌به‌دوش* واردا، و در تمامیِ کارهای اُزو هر چیزی را که می‌تواند حفظ یا نگهداری شود—بچه‌ها، خانه‌های خالی، درختانِ چنار— حفظ یا نگهداری می‌کند؛ تصویر چیزها را حفظ می کند، اما همواره ناهمگام با آنهاست، چرا که زمانِ سینمایی زمانِ جاری نیست بلکه زمانی‌ست که طول می‌کشد و با زمان‌های دیگر همزیستی می‌کند. بنابراین، حفظ، از این لحاظ به هیچ وجه کار کم‌اهمیتی نیست، بلکه به‌معنای آفرینش است، آفرینشِ مستمرِ یک مکمل (چه برای زیباساختن طبیعت، چه برای معنویت‌بخشیدن به آن، و چه برای رقابت با آن). مکمل طور دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد و فقط باید آفریده شود است، و کارکرد زیبایی‌شناختی یا معرفتی که خودش نیز چیزی تکمیلی محسوب می‌شود در همین جاست. شما ممکن بود این امر را در قالبِ نظریه‌ی استادانه‌ای بسط دهید اما تصمیم‌تان این است که کاملاً انضمامی سخن بگویید و تا حد ممکن به تجربه‌ی خودتان به عنوان منتقد نزدیک بمانید، تا بدان جا که منتقد را کسی می‌داند که «کشیک» مکمل را می‌کشد و بدین ترتیب کارکردِ زیبایی‌شناختیِ سینما را استخراج می‌کند.

چرا همین نیروی تکمیلیِ یا آفرینشِ حفظکننده را به تلویزیون نیز نسبت ندهیم؟ اصولاً هیچ چیز مانع آن نمی‌شود که تلویزیون منابعِ متفاوتش را برای تحقق همین هدف تعدیل نکند، جزآنکه کارکردهای اجتماعی‌اش (مثلاً در مسابقاتِ تلویزیونی یا اخبار) کارکردهای زیبایی‌شناختی بالقوه‌اش را در نطفه خفه می‌کنند. تلویزیون در فرمِ کنونی‌اش اجماعِ تمام‌عیار است: تلویزیون نوعی مهندسیِ اجتماعیِ بی‌واسطه است که هیچ شکافی بین خود و حوزه‌ی اجتماعی باقی نمی‌گذارد، مهندسیِ اجتماعی در ناب‌ترین فرمش. زیرا که چگونه می‌شود تربیتِ حرفه‌ای، و چشمِ حرفه‌ای، چیزی تکمیلی را همچون ماجراجوییِ ادراک باقی بگذارند؟ و اگر من قرار بود شگرف‌ترین بخش کتاب شما را انتخاب کنم، قطعه‌ای را انتخاب می‌کردم که در آن نشان می‌دهید که «بازپخش»، بازپخش فوری، جانشین تلویزیون برای مکمل یا صیانت از نفس

است، که در واقع عملی در تضاد با این دو است؛ من آن قطعاتی را برمی‌گزیدم که در آنها شما هر گونه امکانِ *پرش* از سینما به ارتباطات، و یا ایجاد هر گونه «رله» بین این دو را رد می‌کنید، چرا که رله تنها در فرمی از تلویزیون ممکن است که یک مکملِ غیرارتباطی داشته باشد، مکملی به نامِ ولز؛ من آن قطعاتی را انتخاب می‌کردم که در آنها توضیح می‌دهید که چشمِ حرفه‌ایِ تلویزیون، چشمِ معروفی که از منظر اجتماعی مهندسی شده و از خلالِ آن بیننده خودْ به نگاه کردن دعوت شده، کمال فوری وخودپسندانه‌ای را تولید می‌کند که درجا قابل کنترل است و کنترل می‌شود. چراکه شما مسیر آسان را پی نمی‌گیرید و تلویزیون را نه به خاطر نقصان‌هایش که صرفاً و به‌سادگی به دلیل کمالش نقد می‌کنید. تلویزیون راهی برای دست‌یابی به نوعی کمالِ تکنیکی یافته که منطبق است بر همان خلاء زیبایی‌شناختی و معرفتی‌اش (این گونه است که بازدید از کارخانه به فرمِ جدیدی از سرگرمی بدل می‌شود). و این برگمان است که با شور و بازیگوشی فراوان و عشق برای آنچه تلویزیون می‌توانست برای هنر به همراه بیاورد، حرف شما را تأیید می‌کند: *دالاس*[11] مطلقاً پوچ و بی‌معنی، اما نمونه‌ی کاملی است از مهندسی اجتماعی. در سطح دیگر، همین را می‌توان در مورد *آپوستروف‌ها*[12] هم گفت، از منظر ادبی (زیبایی‌شناختی، معرفتی) تهی، اما از نظر تکنیکی کامل است. گفتن این که تلویزیون روح ندارد، به معنای آنست که مکملی ندارد، به جز آن مکملی که شما بدان نسبت می‌دهید وقتی منتقدِ خسته‌ای را توصیف می‌کنید که در اتاقش در هتل یک بار دیگر تلویزیون را روشن می‌کند و تشخیص می‌دهد که همه‌ی تصاویر هم‌ارز یکدیگرند، و زمانِ حال، گذشته، و آینده را فدای زمانِ جاری کرده‌اند.

از سینماست که رادیکال‌ترین نقدِ اطلاعات نشأت می‌گیرد، برای مثال از گدار، یا به شیوه‌ای متفاوت از سیبربرگ (نه تنها در گفته‌های ایشان، که به طور انضمامی در کارهایشان)؛ از جانبِ تلویزیون است که تهدید تازه‌ای برای مرگ سینما روانه می‌شود. بنابراین شما «نگاه» دقیق به این تقابلِ ذاتاً نابرابر و نامتقارن را ضروری می‌یابید. سینما مرگِ نخستین خود را در دستانِ قدرتِ اقتدارگرایی یافت که در فاشیسم به اوجِ خود می‌رسید. چرا دومین تهدیدِ مرگِ سینما به تلویزیون وابسته است، درست همان طور که مرگ نخستین به رادیو مرتبط بود؟ زیرا تلویزیون فرمی است که در آن قدرت‌های «کنترلیِ» جدید، بی‌واسطه و مستقیم می‌شوند. برای رسیدن به قلب این تقابل باید این پرسش را مطرح می‌ساختید که آیا این کنترل نمی‌تواند معکوس شود و به خدمت کارکردِ تکمیلی‌ای درآید که با قدرت مخالفت می‌ورزد؟ یعنی آیا می‌توان هنری کنترلی ابداع کرد که فرم جدیدی از مقاومت باشد؟ کشاندنِ نزاع به قلب سینما و وادارکردنِ سینما به نگریستن به آن به عنوان مسئله‌ی *خویش*، به جای مواجه‌شدن به آن از بیرون: این کاری‌ست که در ادبیات، باروز با جایگزین کردنِ نظرگاهِ کنترل و کنترل‌کنندگان با مؤلف و اقتدار[13] انجام داد. اما آیا این، همان طور که شما می‌گویید، همان کاری نیست که کاپولا به نوبه‌ی خود، با وجودِ تمامیِ تردیدها و ابهام‌هایش، و البته درعین حال که واقعاً برای رسیدن به چیزی مبارزه می‌کرد، سعی داشت در سینما انجام دهد؟ و شما نامِ شایسته‌ی *منریسم* را بر فرم برآشفته و متشنجِ سینمایی‌ای می‌گذارید که برای تغییرجهت و بهبودیافتن بر همان سیستمی تکیه می‌کند که به دنبال کنترل یا جایگزین‌کردنِ آن است. شما از پیش در *چراغ‌های صحنه*، وضعیت سومِ تصویر را تحت عنوان «منریسم» توصیف کرده‌اید: وقتی هیچ چیز برای دیدن پشت تصویر وجود ندارد، درون یا روی سطح نیز چیز زیادی وجود ندارد، بلکه تنها تصویری در کار است که پیوسته روی تصاویرِ ازپیش موجود و ازپیش مفروض سُر می‌خورد، وقتی «پس‌زمینه در هر تصویری همواره تصویری دیگر است»؛ این روند تا بی‌نهایت ادامه دارد و این آن چیزی‌ست که ما باید ببینیم.

این مرحله جایی است که هنر دیگر به طبیعت زیبایی و معنویت نمی‌بخشد، بلکه با آن به رقابت می‌پردازد: جهان از دست رفته است، خود جهان است که دارد به فیلم تبدیل می‌شود، هر فیلمی که فکرش را بکنید، واین همان چیزی‌ست که تلویزیون را شکل می‌دهد، جهان شروع می‌کند به تبدیل‌شدن به هر فیلمی که فکرش را بکنید و همان طور که شما در این کتاب می‌گویید «دیگر هیچ اتفاقی برای بشر نمی‌افتد، بلکه تمام اتفاقات تنها برای تصاویر روی می‌دهند.» اینطور می‌توان گفت که زوج طبیعت-بدن و یا چشم‌انداز-انسان جای خود را به زوج شهر-مغز داده است: پرده‌ی سینما دیگر نه یک در یا پنجره (که پشتش...) و نه یک قاب یا سطح (که داخلش...)، بلکه یک صفحه‌ی نمایشگرِ اطلاعات است که تصاویر به عنوانِ «داده» روی آن سُر می‌خورند. اما چگونه می‌توان همچنان از هنر سخن گفت اگر این جهان است که دارد تبدیل به فیلم می‌شود، فیلمی که مستقیماً توسط تلویزیون کنترل، بلاواسطه پردازش، و هرگونه کارکرد تکمیلی‌اش حذف می‌شود؟

سینما باید از «سینمایی‌بودن» دست بردارد و مناسبات ویژه‌ای را با ویدئو، با تصاویر الکترونیک و دیجیتال برقرار کند تا فرمِ جدیدی از مقاومت و مبارزه با کارکردِ تلویزیونیِ نظارت و کنترل را شکل دهد. مسئله دورزدنِ تلویزیون نیست، چطور چنین چیزی ممکن است؟ مسئله درعوض آن است که نگذاریم تلویزیون مانع تکامل سینما در تصاویر جدید شود یا آن را دور بزنند. زیرا همان طور که شما نشان می‌دهید، «از آنجایی که تلویزیون بالقوگی ویدئو را —یعنی تنها شانسش برای آنکه بتواند به‌طریقی وارث سینمای مدرنِ پس از جنگ شود. . . وارث اشتیاق مفرط آن سینما به تجزیه تصویر و ترکیب دوباره‌ی آن، گسست آن از تئاتر، ادراک متفاوتش از بدنِ انسان، و حمام تصاویر و صداهایش— حقیر شمرده، به حاشیه بُرده، و سرکوب کرده است، باید امیدوار بود که خودِ تکاملِ ویدئوآرت° تلویزیون را تهدید کند...» در اینجاست که نمای کلّی‌ای از هنر جدیدِ شهر-مغز یا رقابت با طبیعت را مشاهده می‌کنیم. و از پیش می‌توان در این منریسم راه‌ها یا مسیرهای متفاوتی را دید که بعضی مسدودند و باقی به شکلِ نامطمئنی رو به جلو رهنمون می‌شوند و امیدهای بزرگی را وعده می‌دهند. مانند منرسیمِ «تصویرسازی پیشینیِ»[14] از طریق ویدئو در کار کاپولا، که در آن تصویر ازپیش بدونِ دوربین ساخته می‌شود. و یا منرسیمِ کاملاً متفاوتی با تکنیک‌هایی سفت‌وسخت و البته ساده نزد سیبربرگ، که در آن خیمه‌شب‌بازی و تکنیک نمایش فیلم از روبه‌رو[15] موجب می‌شوند تصویر مقابل پس‌زمینه‌ای از تصاویر دیگر شکل بگیرد. آیا این همان جهانی است که ما در کلیپ‌ها، جلوه‌های ویژه، و فیلم‌های فضایی می‌بینیم؟ شاید کلیپ، پیش از ازدست‌دادنِ کیفیتِ رؤیاگونِ خود، می‌توانست در پیش‌بردنِ ایده‌ی «تداعی‌های جدید» که سیبربرگ مطرح می‌کند نقشی داشته باشد؛ شاید کلیپ می‌توانست مدارهای مغزیِ سینمای آینده را ترسیم کند اگر فوراً تحتِ سلطه‌ی بازار ترانه‌های کوچک و پیش‌پاافتاده، الگوهای عقیمِ ناشی از ضعف ذهنی، و حمله‌های صرعی‌ای قرار نگرفته بود که به‌دقت کنترل شده بودند (تقریباً مانندِ دوره‌ی پیشین که سینما با «نمایشِ هیستریکِ» پروپگانداهای عظیم ربوده شده بود). و شاید فیلم‌های فضایی می‌توانستند در آفرینشِ زیبایی‌شناختی و معرفتی نقشی ایفا کنند، اگر همان‌طور که باروز می‌خواست، موفق شده بودند دستِ آخر دلیلی برای مسافرت ارائه دهند، اگر موفق شده بودند خود را از کنترلِ «آدم خوب و ساده‌ای روی ماه که فراموش نکرده کتابِ دعایش را به همراه ببرد» آزاد سازند و درسِ بسیار پُرمغزِ *منطقه‌ی مرکزی*[16] را بهتر درک کنند که در آن مایکل اسنو با استفاده از تکنیک بسیار ساده‌ای یک تصویر را روی تصویری دیگر، و طبیعتِ وحشی را روی هنر می‌چرخاند و بدین سان سینما را تا سرحداتِ یک اسپاتیوم[17] ناب پیش می‌بَرد. و آیا اکنون می‌توانیم پیش‌بینی کنیم آزمایش‌ها و تجربه‌های رنه، گدار، استروب، و دوراس با تصویر، صدا، و موسیقی به کجا منتهی خواهد شد؟ و چه کمدیِ جدیدی از دلِ منریسمِ وضعیت‌های بدن ظهور خواهد کرد؟ مفهومِ منریسم نزد شما بالأخص هنگامی متقاعدکننده می‌شود که درمی‌یابیم چقدر منریسم‌های گوناگون با هم‌دیگر متفاوت‌اند، چقدر متابین‌اند، مهم تر از همه اینکه چگونه هیچ مقیاس و میزانِ مشترکی برای سنجشِ همه‌ی آنها به کار نمی‌آید و این مفهموم تنها بر میدانِ نزاعی اشاره دارد که در آن هنر و اندیشه همراه با سینما به قلمروی جدیدی پرتاب می‌شوند و در عین حال نیروهای کنترلی تلاش می‌کنند این قلمرو را از آنان بربایند، پیش از آنها آن را به اختیار گیرند، و کلینیک جدیدی برای مهندسیِ اجتماعی بر پا کنند. منریسم، در تمام این معانی متعارض، مواجهه‌ی متشنجِ سینما با تلویزیون است، آنجا که امید و بدترین احتمالات هم‌نشین یکدیگراند.

شما باید می‌رفتید و این مواجهه را «می‌دیدید». پس بدونِ آن‌که حس خویشاوندی خود نبست به *کایه* را از دست بدهید در *لیبراسیون* مشغول به کار روزنامه نگاری شدید. و آز آنجا که یکی از جذاب‌ترین دلایل برای روزنامه‌نگار شدن میل به سفر است، مجموعه‌ی جدیدی از مقالات انتقادی را در قالبِ مجموعه‌ای از تحقیقات، گزارشات، و سفرها گردآوری کرده‌اید. اما اینجا هم آنچه این کتاب را به کتابی واقعی بدل می‌کند این واقعیت است که همه چیز حولِ مسئله‌ی متشنجی شکل گرفته و تنیده شده است که *چراغ‌های صحنه* به شیوه‌ای کمابیش مالیخولیایی آن را جمع‌بندی کرده بود. هر گونه تأملی بر سفر احتمالاً چهار ملاحظه‌ی متفاوت را مدنظر قرار می‌دهد، یکی متعلق به فیتزجرالد، دیگری به توین‌بی، سومی به بکت، و نهایتاً آخری به پروست. اولی ذکر می‌کند که سفر، حتی به جزایرِ ناشناخته وطبیعتِ پرت و خارج از سکنه، هیچ گاه با «گسستِ» واقعی برابر نمی‌شود، اگر فرد انجیلش، خاطراتِ کودکی‌اش، و عادات فکری‌اش را با خود همراه ببرد. دومی بر این نکته اشاره دارد که سفر در تمنای رسیدن به ایده‌آل کوچ‌نشینی است، اما این آرزویی مضحک خواهد بود، چرا که کوچ‌گرها[18] برعکس، مردمانی هستند که رو به پیش نمی‌روند، که نمی‌خواهند جایی را ترک کنند، که بر زمینی که از آنان گرفته شده، چنگ می‌زنند، همان *منطقه‌ی مرکزی*‌شان (شما خودْ حین صحبت راجع به فیلمی از فان دِر

کوکِن[19]، می‌گویید به جنوب رفتن لاجرم به معنای رودررو شدن با مردمی است که می‌خواهند همان جایی که هستند *بمانند*). زیرا طبقِ سومین و ژرف‌ترینِ این اظهارنظرها، یعنی ملاحظاتِ بکت، «تا جایی که من می‌دانم، ما به خاطرِ لذّتِ سفر مسافرت سفر نمی‌کنیم؛ ما کودنیم، اما نه آنقدر کودن.» پس نهایتاً چه دلیلی وجود دارد غیر از *به چشمِ خود دیدن*، رفتن برای مطمئن‌شدن از چیزی، از چیزی بیان‌ناشدنی که از روح، از یک رؤیا یا از یک کابوس می‌آید، حتی اگر این چیز تنها فهمیدنِ این واقعیت باشد که آیا چینی‌ها به همان زردی‌ای که گفته می‌شوند هستند، یا آیا رنگی غیر محتمل، اشعه-ای سبز[20]، فلان هوای آبی‌رنگ یا ارغوانی‌رنگ واقعا در جایی وجودِ خارجی دارند یا نه. پروست می‌گفت، رؤیابینِ واقعی کسی است که می‌رود تا چیزی را به چشمِ خود ببیند . . . و در موردِ شما، آنچه قصد دارید در سفرهایتان از آن یقین حاصل کنید آن است که جهان واقعا دارد به فیلم تبدیل می‌شود، پیوسته بدان سمت در حرکت است، و اینکه این همان کاری‌ست که تلویزیون انجام می‌دهد، یعنی تبدیل‌کردنِ سرتاسرِ جهان به فیلم: بنابراین سفر کردن دیدنِ این واقعیت است که شهر، یا یک شهرِ خاص، به «چه نقطه‌ای از تاریخِ رسانه‌ها» تعلق دارد. بدین ترتیب شما سائو پائلو را به عنوان شهر-مغزی توصیف می‌کنید که خود را می‌بلعد و مصرف می‌کند. شما حتی به ژاپن می‌روید تا کوروساوا را ببینید و به چشم خود ببینید که چگونه در *آشوب* باد در بیرق‌ها می‌پیچد؛ اما از آنجایی‌که در آن روزِ به خصوص بادی نمی‌وزد، به جای بادْ توربین‌های بادیِ تأسف‌باری را می‌بینید که البته به‌طرز معجزه‌آسایی آن مکملِ درونیِ جاودانه را به تصویر می‌بخشند، یعنی همان زیبایی یا اندیشه‌ای که تصویر تنها به این دلیل حفظشان می‌کند که فقط درونِ تصویر است که وجود دارند، چرا که تصویر آنها را خلق کرده است.

به بیان دیگر، سفرهایتان احساساتِ درآمیخته‌ای را در شما به یادگار گذاشته‌اند. از یک سو، در همه جا می‌بینید که جهان در حالِ بدل‌شدن به فیلم است و همچنین درمی‌یابید که این همان کارکردِ اجتماعیِ تلویزیون، کارکرد اصلی‌اش یعنی کنترل است: بدبینی و حتی ناامیدیِ انتقادی‌تان از همین امر منتج می‌شود. از سوی دیگر، درمی‌یابید که فیلم خود به‌تنهایی همچنان دارای امکاناتِ بی‌شمار است و اکنون که تمامِ سفرهای دیگر فقط در تأیید وضعیت تلویزیون خلاصه می‌شود، فیلم خودْ آن سفر غایی است: خوش‌بینی انتقادی شما از اینجا می‌آید. محل تلاقی این دو مسیر متفاوت: تشنج، شیدایی/افسردگی شما، سرگیجه، منریسمی به‌مثابه جوهر هنر و البته میدان یک نزاع. و گاهی اوقات به نظر می‌رسد بین طرفین تأثیروتأثری هم وجود دارد. بنابراین، مسافر، پرسه‌زنان بین شبکه‌های تلویزیونی، نمی‌تواند فکر نکند و به سینما چیزی را که به آن تعلق دارد بازنگرداند و آن را از مسابقه‌ها و اخبار تلویزیونی جدا نکند: نوعی انفجارِ درونی که کمی و قطره‌ای سینما را از دل مجموعه‌های تلویزیونی‌ای که شما خودتان سرهم می‌کنید رها می‌کند، برای مثال، مجموعه‌ی سه شهر یا سه قهرمان تنیس. و برعکس، وقتی به عنوانِ منتقدِ فیلم به سینما بازمی‌گردید خیلی بهتر می‌توانید متوجه شوید که مسطح‌ترینِ تصاویر تقریباً به‌طور نامحسوسی چین می‌خورند، شیارشیار می‌شوند و لایه‌های گوناگونی را درون خود شکل می‌دهند که شما را وادار می‌سازد به درونِ آن سفر کنید، اما سفری تکمیلی و بدون کنترل: سه نوع سرعت در سینمای وایدا، سه نوع حرکت در سینمای میزوگوشی، سه سناریو در سینمای ایماموورا، ردّ سه دایره‌ی بزرگ در *فانی و الکساندر* که همان سه مرحله و سه کارکرد سینما را در آنها و نزد برگمان بازمی‌یابید، یعنی تئاترِ زیباسازی زندگی، ضد-تئاترِ معنویِ چهره‌ها، و عملکردِ رقابتیِ جادو. چرا عددِ *سه* اینقدر در اشکال گوناگون در تحلیل‌های کتاب شما وجود دارد؟ شاید به این دلیل که عددِ *سه* گاهی همه چیز را می‌بندد و خاتمه می‌دهد، *دو* را به *یک* برمی‌گرداند، اما از سوی دیگر گاهی هم *دو* را با خود می‌برد و آن را از یگانگی دور می‌کند، آن را باز و حفظ می‌کند. عنوانِ «*سه*، یا مورد مبهم ویدئو: خوش‌بینی و بدبینیِ انتقادی» برای کتابِ بعدی‌تان چطور است؟ خودِ این نزاع آنقدر فرم‌های متنوعی دارد که در هر زمینی می‌توان آن را پیش برد. برای مثال، نزاعِ مابینِ سرعتِ حرکت که سینمای آمریکا آن را مدام بیشتر و بیشتر می‌کند، و آهستگی و کُندیِ مواد و مصالح که سینمای شوروی آنها را وزن و حفظ می‌کند. شما در قطعه‌ی فوق‌العاده‌ای از کتابتان می‌گویید «آمریکایی‌ها مطالعه در این زمینه‌ها را بسیار جلو برده‌اند: حرکت مستمر، سرعت و خطوطِ گریز، حرکتی که تصویر را از وزن و مادیتش تهی می‌کند، بدنی در حالتِ بی‌وزنی [...] اما در اروپا، حتی در اتحادیه‌ی جماهیرِ شوروی، بعضی افراد، حتی با به جان خریدنِ خطر به‌حاشیه‌رفتن، لذت کشفِ جنبه‌ی دیگری از حرکت، یعنی کندی و ناپیوسگی، را به خود هدیه می‌دهند. پاراجانف و تارکوفسکی، همچون پیشینیانشان، آیزنشتاین، داوچنکو، و بارنت، تجمع و انباشتگی ماده را به نظاره می‌نشینند، یعنی نوعی زمین‌شناسیِ تکه‌ها و قطعاتی از زباله‌ها و گنجینه‌ها که به آرامی شکل می‌گیرند: سینمای آنان

سینمای استحکامات شوروی است، آن امپراطوریِ ساکن . . .» و اگر آمریکایی‌ها درحقیقت از ویدئو برای حتی سریع‌تر رفتن از این (و کنترلِ بالاترین سرعت‌ها) استفاده کرده‌اند، چگونه می‌توان ویدئو را به آن کندیِ غیرقابلِ کنترلی بازگرداند که چیزها را حفظ می‌کند، چگونه می‌توان بدان آموخت که همان طور که گداربه کاپولا «توصیه» کرده است، از سرعت خود بکاهد؟

این مقاله ترجمه‌ای است از:

'Gilles Deleuze: Negotiations 1972-1990' (New York: Columbia University Press, 1995), translated by Martin Joughin.

---

[1] La Rampe

[2] resolution

[3] tableaux vivants

[4] postures

[5] Impouvoir/powerlessness

[6] provocation

[7] این نامه در اصل مقدمه‌ی کتابِ سرژ دنه، *سینه-ژورنال*، است.
Ciné journal 1981-1986, *Cahiers du cinéma*, 1986.

[8] والری ژیسکار دستن، بیستمین رئیس جمهورِ فرانسه از سال1974 تا سالِ 1981.

[9] *Les Morfalous (1984*

[10] supplement

[11] سریالِ تلویزیونی آمریکایی که درواقع نسخه‌ی آمریکایی سریال *صحنه‌هایی از یک ازدواج* ساخته برگمان بود.

[12] Apostrophes: تاک شوی تلویزیونی متعلق به دهه‌های 70-80.

[13] authority

[14] Previsulization
عملِ به تصویر کشیدن و بصری کردنِ صحنه‌های پیچیده‌ی فیلم، قبل از شروع فیلم‌برداری، که در تکنیک‌هایی مثل کشیدنِ استوری-بورد به کار می‌رود.

[15] front-projection

[16] La Région centrale (1971)

[17] Spatium

[18] nomad

[19] *The Way South* (1981, Johan van der Keuken)

[20] اشاره دارد به کتابی از ژول ورن به همین نام، که در آن قهرمانان در جستجوی اشعه‌ی سبز عازم سفر پرماجرایی می‌شوند. اریک رومر در سال 1986 فیلمی به همین نام ساخت.