وقت کشی: نمایش احساسات/ بازداری از نمایش احساسات

میکی بال
استاد آکادمی سلطنتی هنرها و علوم دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه آمستردام، هلند M.G.Bal@uva.nl

چکیده :

موضوع مطالعه در نمایشگاه ساموئل بکت، خود را می‌نمایاند. در این نمایشگاه، اثر بکت به نام "فیلم" نمایش داده می‌شود. "ویدئو" و "محاکمه" در کنار "فیلم"، زنجیره روایی این مقاله را شکل می‌دهند. ویژگی مشترك این ژانرها، ابهام در کیستی ابژه و چیستی ذهنیت است: موارد تاثیر گذار بر خودآگاهی به عاملیت سیاسی و احساس مسئولیت سیاسی. بکت در فیلم خود به دیدگاه تصاویر سه گانه دلوز نزدیک می‌شود؛ دلوز معتقد است که سه نوع تصویر مختلف به نام‌های تصویر درکی، تصویر احساسی (عاطفی) و تصویر عمل، در سینما وجود دارد که تماشاگر و کاراکتر با هم در تمام این تصاویر حضور دارند. تصویر احساسی، ابزار مفیدی برای توجیه فیلم "ویدئو" ساخته استان داگلاس است. این فیلم نوعی بازسازی فیلم "محاکمه" اورسن ولز است که براساس اثری از فرانسیس کافکا، ساخته شده است. عناصر بسیاری "ویدئو" را به "فیلم" مربوط می‌کند، اثر داگلاس سلسله ارتباطاتی با اثر بکت بر قرار می کند و در نتیجه، قرار گرفتن این عناصر مشابه میان این دو فیلم، نوعی "تاریخ غیر متعارف" از دو فیلم، در دو زمان متفاوت را ارائه می‌کند. از سوی دیگر، ولز که با رسانه بصری کار می‌کند، قهرمان کافکا را بازسازی می‌کند و آن را تجسم می‌بخشد. در حالی که بکت از شخصیتش، شخصیت زدایی می‌کند، حمایت داگلاس از فیلم ولز، نشانگر علاقه او به کشف رابطه میان تجسم و شخصیت است.

در عین حال، این هنرمندان، شکی سیاسی از هنر را ایجاد می‌کنند. این فیلم‌ها نمونه‌هایی از هنر سیاسی‌اند که نشان می‌دهد، چگونه یك هنر سیاسی می تواند به تله‌هایی که انتقاد از ایدئولوژی را می‌کشند، وابسته نباشد. هنر تاثیرگذار سیاسی، عاملیت را به بیننده وام می‌دهد.

فیلم‌های مورد مطالعه در این مقاله، تقریبا صامت و بی‌واژه‌اند. البته گفتگوهای زیادی در فیلم رد و بدل می‌شوند. درواقع، با نمایش بصری واژه‌ها، نقش زبان تغییر می‌کند. زبان بصری فیلم به مثابه چیزی بیش از ابزاری صرف برای تك خطی بودن و انسجام روایت، کانون توجه و اعتبار قرار می‌گیرد. این مقاله می‌کوشد تا عاملیت، درك ایدئولوژیك و تعهد در فیلمساز و تماشاگر رسانه فیلم را بازپردازی کند.

کلید واژه ها: عاملیت، ذهنیت، پیشامتنیت، بازپردازی، سیاست فرهنگی، هنر سیاسی، نهانی ماندن، به نمایش درآمدن، شخصیت مفهومی .

مقدمه و طرح مسئله:

در قلب نمایشگاه ساموئل بکت واقع در مرکز ژرژ پمپیدو پاریس در سال ۲۰۰۷، نمایش فیلم بکت، به نام "فیلم"در قسمت مرکزی نمایشگاه دایر است. نمایش این فیلم از آنجایی که تنها فیلم بکت است و در این نمایشگاه که به نیت بزرگداشت وی بر پا شده، مناسب به نظر می رسد. اما با وجود ماهیتی که فیلم دارد با شرایط نمایشگاه چندان جور در نمی آید و حالتی متناقض را پدید می آورد. فیلم بکت توسط یک صفحه نمایش بسیار بزرگ در قسمت مرکزی نمایشگاه به نمایش در آمده است صندلیهایی نیز برای نشستن علاقه مندان تعبیه شده اما جایگاه نمایش فیلم به گونه ایست که تنها تعداد معدودی از بازدید کنندگان به تماشای فیلم می ایستند و با نگاهی گذرا به آن توجه می کنند. بنابراین فیلم بیشتر تحت تاثیر صدای محیط و شرایط اطراف است.

در کنار نمایش فیلم بکت نمایشگرهای کوچکی در گوشه و کنار نمایشگاه آثار سینمای کمدی کلاسیک را نمایش می دهند. آثاری چون "چراغهای شهر" چارلی چاپلین (۱۹۳۲)، "به غرب برو" اثر باستر کیتون (۱۹۲۵)، و در این میان چیزی که شبیه یك کمدی با کمك بازی میمون‌ها است، یعنی " آزمونهای هوش بر روی میمونهای شبه انسان" (۱۹۱۷-۱۹۱٤)؛ اثر آخر به مخاطب این گونه القا میکند که در کنه کمدی چندان چیزی برای خندیدن وجود ندارد بلکه بی دست و پایی میمون هاست که ما را به خنده وا می دارد که این خود توهینی بزرگ به اساتید کمدی است. بر خلاف چاپلین و باستر کیتون، بی دست و پایی میمون ها ممکن است تا حدی خنده دار به نظر برسد اما در مجموع، عدم کنترل آنها بر رفتارشان و جایگاه نمایش آنها در این نمایشگاه به کلی بی منطق به نظر می رسد. اما زمانی که این فیلم، کنار شاهکارهای کمدی کلاسیک به نمایش در می آید این سوال کلیدی و اصلی را درباره ژانر در ذهن ایجاد میکند که ابژه کیست؛ سوم شخصی که میخندند؟ در این صورت ابژه

شامل چه کسانی میشود و یا نمیشود. فیلم به غیر از صحنه ای که در آن کاراکتر سعی در بیرون راندن سگ و گربه خویش از خانه دارد اما آنها به هر ترتیبی که هست مجددا در مقابل در خانه او قرار می گیرند فیلم خنده داری به شمار نمی آید. شاید این فیلم به نوعی یاد آور آثار اولیه کیتون باشد و به نحوی مخاطب را در حال و هوای فیلم های کمدی قرار دهد اما در کل نمی توان آن را اثری کمیک قلمداد کرد.
فیلم بکت بیشتر از آنکه خنده دار باشد فیلمی تراژیک به شمار می آید. فیلم تا به انتها به دنبال کشف تعریفی از ذهنیت است که از سنت ضد- دکارتی اسقف برکلی ریشه گرفته است. بینش کلی در این رویکرد که اتفاقا با انتقاد فرهنگی و سنت تفکری لاکان و باختین نیز نزدیکیهایی دارد بر پایه : "بودن یعنی درك شدن" استوار بود. این رویکرد بر شناختن قدرت سیاسی و اجتماعی و تسلط این قدرت بر انزوای فردی بسیار تاکید میکند. تاکید اثر سینمایی بکت، یعنی "فیلم"، بر دیدگاه فوق تا حد زیادی به احساس انفعال و اجبار می انجامد و نتیجه این امر شاید انکار عاملیت سیاسی و در نهایت عدم احساس مسئولیت سیاسی باشد. میمونهای به نمایش گذاشته شده در این نمایشگاه بیشتر از باستر کیتون و چاپلین در این دیدگاه جای می گیرند؛ یعنی شخصیتهایی تام، فرو مایه همراه با معصومیت.
مرد مسنی را می‌بینیم که به دلیلی نامعلوم از اینکه دیده بشود می‌هراسد. هر چند ترس او کمی بعد از نظر بیننده منطقی به نظر می رسد چراکه در ابتدا زوج جوانی در خیابان و سپس زن جوانی در آپارتمان این مرد مسن، زمانی که صورت این مرد را می بینند شروع به جیغ زدن میکنند و زن جوان حتی غش می کند. این اتفاق مرد را بیش از پیش به حالت ترس (پارانویا) نزدیک می کند بنابراین در آپارتمان خود شروع به بیرون انداختن سگ و گربه اش می کند و نه تنها، پنجره ها بلکه قفس پرنده، تنگ ماهی، آینه را نیز می پوشاند و در واقع او از هر چه که حالت چشم و روزنه دارد گریزان است. او حتی تحمل تصویر حکاکی شده الهه باستانی پشت صندلیش و یا حتی لوازم تحریر اتاق خود را ندارد. به خاطر نوع کلاهی که کاراکتر بر سر دارد متوجه می شویم او همان باستر کیتون، کمدین افسانه ای است. از نظر بازیگری کیتون یکی از بهترین نمایش های خود را به اجرا گذاشته است، نمایشی که شاید از نظر کمدی به چند حرکت تند و تیز و مضحك بسنده کرده باشد اما از لحاظ فن بازیگری شاید این فیلم یکی از بهترین کار های کیتون در دوران پیریش باشد، البته مدتها بعد از اینکه فیلم های ناطق، سکوتی غم انگیز را بر کیتون و استعداد بی نظیرش تحمیل کرد. در عین حال با توجه به ماهیت فلسفی ای که *" فیلم"* دارد، بازیگری کیتون در این فیلم نوعی کارکرد "نظری" پیدا می کند. بازی در نقش O (ابژه) در "فیلم"، تنها نقش به واقع تراژیک کیتون به شمار می رود. و چون کیتون با این مهارت مفهوم تراژدی را سهل الوصول می کند بازیگری او تراژدی را تبدیل به نظریه ای منحصر به فرد می نماید. این نوع تراژدی، تراژدی ضد قهرمان نیست بلکه تراژدی است **بدون** قهرمان.
همانطور که آنتونی المن یاد آور شده است، ساموئل بکت بینش و فرمول برکلی را تا آخرین حد ممکن شفاف سازی می کند. این فرمول سعی دارد به لحاظ زبان شناختی در اشکال غیر شخصی خود را معرفی کند، و نگاه عذاب آورش را از ذهنیتی معلق نشان دهد. اتفاقا همین رویکرد را رویکرد متفاوت دکارت نیز القا میکند. این رویکردها، با استفاده از اول شخصی تکراری، فیلسوف، دوم شخص لازم را سرکوب می‌کنند چرا که برای تایید اول شخص و نقشهای معاوضه ای که همراه با این کاراکتر وجو دارد به چنین سرکوبی کاملا نیاز است. از این رو، هر دو فرمول تقارنی عمیق را فاش می‌کنند: از تنهایی مطلق در اقتداری پوشالی گرفته تا انفعالی حقارت آمیز که در تبلوری عینی حبس شده است. بنابراین اثر بکت در واقع گذری از مدرنیسم به پست مدرنیسم را در حوزه ی هنر، نمایش می دهد.
نتیجه ی فلسفی "اثر بکت کشف احساسات چالش بر انگیزی است که نوعی خودآگاهی را به مخاطب القا میکند. این حس همواره به این خط فکریِ (که) بودن عبارت است از درك شدن،اشاره دارد. فیلم بیشتر از آنکه روایت گر داستانی باشد داستانی را بازگو کن مرگ سوژه غربی را به صحنه می کشد. با استفاده از بازیگری که خود مدتی است به علت ورود تکنولوژی صدا، دچار مرگی تدریجی شده است. این فیلم تاحدی بر تئوری خود مختاری اثر هنری و مرز میان واقعیت و خیال که سینما نیز مانند تاتر بر پایه تعیین این گونه تفاوتها استوار است، شبهاتی وارد میکند. این نوع رویکردها، فیلم را به نوعی مناظره فلسفی تبدیل میکند. فیلم با این مباحث در قالب یک اثر هنری قرار میگیرد. اوهلمن معتقد است که فیلم بکت درکل دیدگاه برکلی را رد نمیکند اما نظریه او را تا آخرین حد امکان به چالش می کشد و سوالاتی از قبیل تا کجا میتوان سوژه را پیش برد و در نهایت به کجا ختم می شود را مطرح میکند. اثر بکت با چشمی نابینا که به مخاطب خیره شده، به پایان میابد. (٦)
از آنجایی که رسانه بکت در این جا فیلم است میتوان او را در تلاش کشف تعلیق ذهنیت در تصاویر زیاد و پی در پی مشاهده کرد. این تعلیق برای فهم فیلم به عنوان یك رسانه که این چنین فلسفه ذهنیت را عرضه می‌کند، اهمیت بسیار دارد. این نگاه به نوعی فهم فیلم به عنوان رسانه را آسانتر میکند و به نوعی فلسفه عینیت را نشان میدهد. حتی از عنوان ساده اما اندیشمندانه ای که بکت برای فیلم خود برگزیده است نیز می توان چنین استنباطی کرد. از دیدگاه معاصر، بکت در فیلم خود به دیدگاه تصاویر سه گانه دلوز نزدیک است؛ دلوز معتقداست که سه نوع تصویر مختلف به نامهای تصویر ادراکی، تصویر عاطفی- احساسی و تصویر عمل در سینما وجود دارد که تماشاگر و کاراکتر با هم در تمام این تصاویر حضور دارند (٧).
پاولا مارتی در کتاب ارزشمندی درباره فلسفه سینمای دلوز، به کارکرد مهم تصاویر عاطفی به مثابه نزدیکترین تصویر به مادیت و ذهنیت تصویر اشاره دارد. او می نویسد: میان درکی که هنوز برای اطمینان از صحت آن زود است و عملی که هنوز واقع نشده، حس و عاطفه است که منطق صحنه را توجیه میکند (٢٠٠٣ :٤٨). او ادامه میدهد: چنین صحنه ای است که عمل ترجمه را با حفظ کیفیت آن به عمل و کنش بیان و ابراز تبدیل میکند. به همین دلیل است که تصویر احساسی-عاطفی نسبت به دو تصویر دیگر مطرح شده توسط دلوز به زمان حال، نزدیکتر است در عین حالی که از چالشی خاص برای ارتباط و رویارویی نیز بر خوردار است. این نوع تصویر معمولا در کلوز آپ ها خود را نمایان می سازد. همان طور که توضیح خواهم داد این نگاه عجیب دلوزی از کار بکت را برای توجیه فیلم "ویدیو"، ساخته استان داگلاس، استفاده خواهم کرد (٨).
در اثر بکت، "فیلم"، کلوزآپ روی شخصیت اصلی فیلم تنها در آغاز و پایان فیلم به کار گرفته میشود. در مجموع، کلوز آپ در این اثر، بیشتر روی پلك و عنبیه متمرکز می‌شود تا کل صورت کاراکتر. کلوزآپ‌های دیگر، تصاویر محوی از چشمان سگ و گربه، ماهی و عکس، و ترکهای بر روی دیوار همرنگ اتاق یعنی سفید هستند. در ابتدا، شخصیتی که توسط باستر کیتون مسن و تقریبا غیر کمیک اجرا میشود. زمانی که او از هر چیزی که شکل چشم دارد گریزان است و هر آنچه را که در آپارتمانش شکل چشم دارد را می پو شاند و تمام عکسهای خانوادگی خود را چاره میکند، از وضعیت درك شدگی مستقیماً به درون "تصویر- عمل"کشانده میشود. تمام

چشمانی که کاراکتر را می پایند و او در صدد فرار از آنها بر می آید، به ما محدودیتهای مرز نشان دادن "تصویر - درک" را نشان میدهد. پایان فیلم با به تصویر کشاندن کلوزآپی وسیع از "تصویر – احساس"، احساس را تبدیل به وحشتی ملموس مینماید، وحشتی که تنها با تصویر- احساس قابل انتقال است. این نوع تعلیق چیزی است که فیلم را تراژیک میکند، تراژدی متفاوتی که بر خلاف معمول در آن قهرمانی حضور ندارد (۹).

صورت معمولا مهمترین بخش بدن است که در کلوز آپ ها نمایان می شود اما در این فیلم به طور عمد از آن استفاده نمی شود. تنها در پایان فیلم می توانیم صورت مرد را در هنگامی که خواب است ببینیم. او از اینکه دیده شده است از خواب می پرد و با وحشت صورت خود را می پوشاند، در پلان بعدی شاهد کلوز آپ بسیار نزدیکی از پوست دور چشم کاراکتر هستیم. درکی که از برداشتهای معمولی تا کلوز آپهای بسیار دقیق و تا حدی هم آزار دهنده بوجود می آید، بیشتر به نوعی عدم پذیرش و ناراحتی از جانب مخاطب می انجا مد تا اجرایی قدرت مند و تا ثیر گذار. گرچه ایجاد چنین نمایشی چندان هم ساده نخواهد بود و باید توسط عناصر زیبا شناختی میسر شود (۱۰).

"فیلم" هر چند به طور ضعیف، اما طرح داستانی مشخصی دارد. کاراکتر همین که احساس کرد از دید چشمان مختلف (چه واقعی، چه استعاره ای) در امان است می رود و در صندلی نشویی راحتی مینشیند و خود را طوری تکان می دهد که گویا در زمان عقب و جلو می شود، سپس آلبومی از عکسهای خانوادگی را باز می کند، تصویر زنی زیبا، کودکی دوست داشتنی و جوانی جذاب که مربوط به زمان جوانی کاراکتر است. او با دو دلی به این عکس ها خیره میشود و گویی، هم از آنها می ترسد و هم آنها را دوست دارد. او عکس بچه را نوازش می کند سپس آن را پاره میکند. در حالی که خود را همانند یک کودک تکان میدهد، به خواب می رود. تنها در این صحنه هست که ما میتوانیم صورت او را ببینیم. در این لحظه "فیلم"، قانون خود را، که فیلم برداری تنها از پشت سر کاراکتر یا با لنز ٤٥ درجه است، می شکند. اما این قانون شکنی سحر انگیز سینما، ما را به این باور می رساند که در نگاه خیره ما بر روی کیتون است که او را از خواب می پراند. بالاخره او دستانش را از روی صورت خود بر می دارد اما کلوز آپ بسیار نزدیک، تنها صورتی چروکیده، و مردمکی سفید و خالی را نشان می دهد. چیزی جز ترسی که او در مواجهه با افراد مختلف در صورتش نمایان است مشاهده نمی شود. چه در آخر و چه در ابتدای فیلم. گرچه "فیلم" به صورت چرخه ای و آن طور که در نمایشگاه نشان داده می شود تهیه نشده است اما در اینجا با وجود تیتراژ اول و آخر، این گونه نشان داده می شود (۱۱).

با این نوع روایت، تصاویر و مفهومی که فیلم دارد، به نمایش گذاشتن آن در ملا عام و در نتیجه دسترسی ساده به آن، به نظر بیرحمی بزرگی در قبال این اثر منحصر به فرد می آید. اگر خیرگی مختصر ما توانایی بپدار کردن کاراکتر را دارد، این همه هیاهو و سر و صدای موجود در نمایشگاه، چه بر سر کیتون ترسیده خواهد آورد؟ بنابراین کاملا بر خلاف طبیعت روایی "فیلم" است که آن را به راحتی و محصور شده میان کمدی و نورهای روشن، به نمایش گذاشت. گرچه نتیجه عکس هم میتوان از این نمایش گرفت، فیلم، خود نیز این بی رحمی را در حق کاراکترش روا می دارد و تا او آنقدر احساس راحتی می کند که به خواب برود از او کلوزآپ می گیرد و او را می ترساند. بنابراین به درست یا به غلط هم حق داشتن و هم نداشتن و نوع نمایش صحنه ها، توجه را به اینکه درونمایه فلسفی "فیلم" چیست میکشاند (۱۲).

پشت دیواری که فیلم در آن به نمایش در می آید راهروی تیره و محقری است که به اتاق پروژکشن تاریکی منتهی می شود. در واقع اینجا جایی است که "فیلم" بایست در آن به نمایش در می آمد؛ در تاریکی همراه با نامرئی بودن مخاطب، بطوریکه قادر نباشد کاراکتر زیست ناپذیر قلب شکسته را بیش از این آزار دهد: یعنی نهانی بودن بجای نمایشی شدن. این سالن دارای ساختار یک سالن سینمای معمول است؛ سالنی سیاه که در آن مخاطبان دیده نمی شوند. در این سالن به جای فیلم بکت فیلمی از دوران معاصر به نام "ویدیو" ساخته استان داگلاس نمایش داده می شود. در این مقاله نگاه وسیعتری نسبت به آنچه در مورد کار بکت اعمال شده بر این اثر خواهم انداخت. ابتدا به رابطه این فیلم با مفهوم پیشامتنها (یا پیشامتنیت) که مورد استفاده فیلم است، به طور انتقادی و ترکیبی خواهم پرداخت. در ارتباط با این موضوع باز پردازی تحلیلی به فیلم، در باره ی مسئله عاملیت هنری بحث خواهم کرد. چنین بحثی به آنچه در عنوان مقاله ام با بکارگیری پیشوند "باز" اعلام شده، بر می گردد که هم به معنای تکرار است و هم به بازسازی زمینه های سیاست فرهنگی مربوط است، که مقاله به آن می پردازد. ارتباط میان گذشته و ارتباط افقی با حال، این زمینه ها را به عنوان مسائل پایدار بوجود می آورند و سوژه هایی می شوند که ما دوباره به آنها بپردازیم. از اینجاست که بخش بعد درباره ی مفهوم زمان و تلاش برای هدر دادن آن، در این قالب معنی می دهد.

"ویدئو"، "فیلم" و "محاکمه" : فراتر از بازپردازی

پارادوکسی که در ابتدای بحث از نما یشگاه به آن اشاره شد، خود را به خوبی در کیفیت نمایش این دو فیلم نشان می دهد. ساخت و ماهیت ویدئویی "فیلم" باعث شده تا برای نمایش آن نیازی به تاریکی نباشد. در حالی که"فیلم " اثر بکت با توجه به ساختار سینمایی خود نیازمند سالنی تاریک برای نمایش است. اما تاریکی خود به صورت عنصری از این نمایش در آمده است. در واقع حضور تاریکی آنقدر چشم گیر است که نه تنها فیلم در آن به نمایش در می آید بلکه کاملا توسط تاریکی محض سالن تغییر شکل یافته است. این هماهنگی میان عناوین این دو اثر، همچنین شرایط نمایش آنها، نوعی رابطه ظریف در عین حال نزدیکی را میان این دو اثر به تصویر می کشد. *این امر نیز هم درست است و هم غلط* از نظر طرح داستانی، ظاهرا فیلم "ویدئو" اثر داگلاس نوعی باز سازی فیلم محاکمه اورسن ولز است. فیلمی سیاه و سفید که در سال ۱۹٦۲ و بر اساس اثری از فرانسیس کافکا، به همین نام، ساخته شده است. این فیلم نیز مانند "به غرب برو" به سالهای ۱۹۲۵ باز می گردد. فیلم ولز به خودی خود در نوعی رقابت با "فیلم " اثر بکت قرار می گیرد و این مهمترین ارتباطی است که میان این دو کاری است که داگلاس در فیلم خود آنها را باز سازی می کند. "محاکمه" داستان یک ماجرای محاکمه عذاب آور است، از آن نوع محاکمه هایی که در نهایت بدبینی خاصی را به مخاطب القاء می کند. در واقع، محاکمه این باور را میرساند که کاراکتر O در فیلم بکت حق دارد، که از دیده شدن می ترسد (۱۳). همان طور که در "فیلم"، شخصیت را تنها از پشت سر می بینیم، در "ویدئو" نیز شگرد کارگردان برا ی معرفی کاراکتر خود به همین گونه است. و نوعی هویتهای متفاوت برای او تشکیل میدهد ـ گرچه فیلم "محاکه"چنین شگردی را در پیش نمیگیرد. مرد مسن سفید پوست فیلم بکت، اکنون به زن جوان سیاه پو ستی تبدیل شده است. او نیز مانند O عکسهای خانوادگی را پاره می کند، عکس هایی که او نیز، در آلبوم مشابهی، آنها را نگهداری میکند. تا جای که روایت فیلم به ما اجازه می دهد زن جوان را در حال مرور خاطرات خود و در میان

عکسهایی از کودکیش در میان خانواده خود می بینیم. او خود را به صورت دختر بچه ای می بیند که در کنار زنی مسن تر که احتمال می رود مادر ش باشد می بیند. اما ما به علت مخدوش شدن چهره او نمی توانیم چهره زن را به راحتی تشخیص دهیم. اما آنقدر می بینیم که تشخیص دهیم زنی که در عکس هست سیاه پوست است. گرچه این صحنه با صحنه مشابهی که در فیلم بکت وجود دارد تقریبا یکسان است. اما تغییری که در ماهیت کاراکتر مانند تغییر رنگ پوست و جنسیت بوجود می آید به حد کافی روایت را تغییر میدهد. این صحنه از "ویدئو"، بیشتر به یک اقتباس شبیه است تا تقلید. این داستان که فرد دنبال ریشه های خود باشد کاملا مطابق زمان حاضر است. بخش دیگر از داستان فیلم "ویدئو" که از "فیلم" بکت برگرفته نشده است به این منوال می گذرد:اولین باری که کارآگاه به دیدن k شخصیت داستان میرود او پاسپورت خود را به کارآگاه نشان میدهد. گویا بر اینکه ماندش در کشور را قانونی جلوه دهد نیاز دارد. این چنین صحنه هایی است که فیلم ویدئو را در قالب معاصر قرار میدهد. این دو روش از جمله روش های زیادیند که کار را درون قالب های زمانی و تاریخی قرار می دهند (١٤).

به عنوان تلاش در القا خاصیت معاصر فیلم، "ویدئو" تنها به صورت دیجیتالی فیلم برداری نشده است بلکه به صورت رنگی نیز فیلم برداری شده است. اما از آنجا که تمام صحنه های فیلم بسیار تیره هستند قسمتهای رنگی اثر، چندان واضح نیستند. و در نتیجه ی این تیرگی که مقابل پروژکشن بزرگ قرار گرفته است این تصویر دیجیتالی به نظر مات و بی کیفیت می رسد. این تنوع رنگ در فیلم برداری موجب می شود که کار، هم رنگی و هم سیاه سفید به نظر برسد و در واقع ملغمه ای از انواع رنگ ها و کیفیت ها به نظر میرسد. اما از نظر کیفیت بخش های رنگی کار، بخش هایی که اطراف "K " را فرا گرفته اند، به نظر قرمز و آبی می رسند. و همچنین خود کاراکتر به رنگ سبز در آمده که رنگ ژاکت و پلیور وی است. زمانی که تمام صحنه ها به صورت ساده نمایش داده میشوند هنوز ژاکت سبز کاراکتر را می بینیم. استفاده از ویدئو و رنگ در حالی که برای خود اثر کارکردهای متفاوتی دارد نوعی به روز شدگی کامل "فیلم" است به خصوص برای هنر مندی مانند بکت که فیلم های سیاه و سفید بسیاری به نام او ثبت شده است. این نحوه ارائه، در نوع رسانه و نمایش برنامه ریزی شده است. چنین برنامه ریزیی مسائل مهمی را در باره ویدئو نشان می دهد (١٥).

در این جا روایت هم وجود دارد. اولین باری که من وارد یک جای تاریک شدم احساس کردم که دستی دیدم که پایین می رود سپس صدای تیر و بعد صدای آهنگ. حرکات دست و صدای شلیک با هم هماهنگی چندانی ندارند. طی چند دقیقه موزیک دیسکو نیز پخش میشود البته به یاد آوردن ترتیب این وقایع چندان هم کار ساده ای نیست. دوربین مدار بسته متحرکی از یک سمت تصویر به سمت دیگری در حرکت است. تصویر زمانی که رو به تاریکی می گذارد، تنها چشمی قرمز، قابل دیدن است و خطوطی را در طول صفحه ترسیم میکند. رنگ قرمز :رنگ دیگران و محیط اطراف "K ". بعد از مدتی موزیک قطع می شود و دور بین مجددا نمایان می شود. این جسم مکانیکی برای ترساندن کاراکتر متوحش "فیلم"، ایده آل است. زمانی که بیننده از بالا به صحنه نگاه می کند و زن را در حال ورود به میدانی در اطراف پاریس در یک شب بارانی می بیند، گمان میکند او شلیک کرده است. به خصوص وقتی که کاراگاهان شبانه به دیدن او می روند و شروع ماجرای عذاب آور زن را رقم می زنند. این فیلم کاملا بدون تیتراژ شروع یا پایان به صورت دورانی در نمایشگاه نشان داده می شود. بنابراین هرگاه وارد سالن نمایش شوید این شانس را دارید که فیلم را ببینید، در واقع فیلم با این روش با پدیده زمان *خطی* به مقابله بر میخیزد. زمانی که فیلم با "محاکمه" اورسن ولز مقایسه شود (که یکی دیگر از آثاری است که داگلاس به آن توجه دارد) به این نتیجه می رسیم که احتمالا این زن جوان است که مورد اصابت گلوله قرار گرفته است. اما این صحنه را در فیلم نمیتوانیم ببینیم (١٦).

عناصر بسیاری "ویدئو" را به "فیلم" مربوط می‌کند، اثر داگلاس سلسه ارتباطاتی با اثر بکت بر قرار می کند و در نتیجه، قرار گرفتن این عناصر مشابه میان این دو فیلم، نوعی "تاریخ غیر عقلانی" جذابی از دو فیلم در دو زمان متفاوت است. و این محور فکری اصلی نمایشگاه ساموئل بکت است، بکتی که بسیاری از هنر مندان معاصر از او تا ثیر گرفته اند. گرچه کلمه تاثیر، شاید آن استفاده ای نباشد که داگلاس از اثر بکت کرده است چرا که ردپای فیلم محاکمه و اورسن ولز نیز بسیار در این فیلم با اهمیت است. در صحنه‌ای از فیلم "ویدئو"، جایی که زن در دادگاه مورد تمسخر قرار می‌گیرد، صورتهای ترسان زوج جوانی را به خاطر می آورد که در خیابان به خاطر دیدن چهره o جیغ زدند. و زمانی که زن با اشاره به لبان خود، حضار را دعوت به سکوت میکند نیز بر گرفته از فریاد ترس همان زوج جوان اثر بکت است که اتفاقا صدای جیغشان تنها صدای فیلم را تشکیل می دهد.

اما، این، محاکمه (پیشین) k و انزوای او از دایرة اجتماعی خود را منعکس می‌کند. همچنین این زن در یك صحنه با ترس از بیرون مواجه می‌شود، جایی که تصویر مسیح به نوعی به سخره گرفته می شود. تکه پاره شدن عکس‌ها، خطری که همواره از آن بیرون، کاراکتر را تهدید میکند ، نمای کوتاه، یك شهر رها شدة متروك، و خواب، همگی شباهتهایی را میان این دو کار نشان می‌دهند. البته با تفاوتهایی که قابل توجه‌اند اما بدیهی است که تفاوتهای میان این دو اثرند که اهمیت دارند.

در پایان، "فیلم"، نهایت ترس از دیدن چشم است ـ در واقع آنقدر این مسئله برای کاراکتر وحشت زا است که دیدن یا دیده شدن برایش فرقی ندارد، او از هر آنچه به چشم مربوط باشد واهمه دارد حتی اشکال دورانی، واهمه دارد. در "ویدئو"، مانند "محاکمه"، زن توسط دو پلیس مرموز دستگیر میشود. این اتفاق، درست بعد از اینکه او عکس‌های کودکی و خانوادگی خود را پاره می‌کند، می افتد؛گویا نیاز دارد هویت خود را به کلی انکار کند. مانند اعدام کنندگان فیلم "محاکمه"، در اینجا دو پلیس مرموز به طور مداوم در حال رد و بدل کردن اسلحه (در اثر کافکا و ولز چاقو، در اینجا تفنگ) با هم هستند تا اینکه در نهایت آن را به دست زن می دهند و او را وادار به خود کشی می نمایند. که حال معلوم نمی شود که زن بلاخره دست به این کار زده یا نه. ضد قهرمان کافکا، با پریشانی به گناهش اقرارمی کند و اعدام را می پذیرد. اما ولز که فیلم خود را در دوره اگزیستنسیالیسم ساخته است، از اقرار، سر باز میزند و ماموران را وادار به استفاده از زور می کند تا او را مانند سگ بکشند. کاراکتر در مقابل آنها می ایستد و فریاد می زند"تو، ،تو" گویا قصد تحریک و عصبانی کردنشان را دارد ؛تا حدی که آنها در نهایت از بمب استفاده می کنند و k اثر ولز را درست مانند " سگ " می کشند. تعبیر سگ و استفاده از بمب، بی شک کنایه ای است به آنچه در آن روز ها در ویتنام می گذشت.

از آنجایی که ما این اتفاق را نمی بینیم، صدای شلیک و موسیقی شادی که می شنویم، موجب می شود این باور را در ذهن بپرورانیم که شاید زن یکی از پلیس ها را به قتل رسانده است. این خیال پروری مخاطب در فیلم اورسن ولز نیز امکان پذیر است. آنجا که ژوزف کی. بمبی را برمی‌دارد در حالیکه ماموران از ترس خم میشوند و گوشهای خود را میگیرند. ممکن است k درست هنگام پایان یافتن فیلم در میان ابرهای انفجار پرتاب کرده باشد. ابهامی آشکار- اگر چه بازنمایی ِ شمایلی‌ای از – دود قارچ مانند بمب هسته‌ای که در آن زمان بحث‌های

فراوانی درباره آن رایج بود، نیست. اگر در فیلم "ویدئو" زن جوان، دو پلیس را کشته باشد این گمان میرود، دوربین مدار بسته ای که او را تا داخل آپارتمانش تعقیب میکرد ماجرا را بر ملا کرده است. و شاید همین دوربین عهده دار نمایش بی رحمی دو مامور و سایر ماجراهای فیلم باشد به عبارت دیگر، سلسله اتفاقات فیلم با توجه به سبکی که داگلاس /آنها را به تصویر می کشد به عنوان روایتی منسجم تعبیر میشود.
شاید تحلیل من کمی عجولانه باشد، اما این به معنای مخالفتم با اساس اثر داگلاس نیست. داگلاس استاد آفرینش تعلیق روایت وآشوب خلاقانه است که به دنبال عدم قطعیت در آثارش نمایان می شود. این تعلیق در پایان فیلم بخشی از ارتباط داگلاس با گذشتهٔ سیاسی و فرهنگی است. ارتباطی که عنوان نمایشگاه برپا شده در اشتودگارد به نام گذشتهٔ ناقص، به درخشانی آن را نمایان ساخت. در ضمن اینکه شلیك از پشت در "ویدئو" در ادامه پارانویای موجود در "فیلم" است، تاریکی تصویر به نوعی بازگشت به فیلم نوار فرانسه را در ذهن ایجاد میکند. داستان و تصاویر فیلم نیز به طرز جالبی، آثار کافکا و اورسن ولز در مورد محاکمه های غیر قابل درک را به تصویر می کشند. آیا این دو نماینده جریان اجتماعی واحدی هستند ؟و آیا می توان گفت که اثر داگلاس، پرسشی را از فیلم های قدیمی تر باز تاب می دهد؟ (۱۷)

نویسندگی، عاملیت و هنر سیاسی

درقدم نخست، داگلاس دیدگاهی را دربارهٔ نویسندگی در عصر عاملیت محدود ارائه می دهد؛ در قدم دوم، تأملی دارد بر امکان بودن هنر سیاسی. این مسئله، ذهنیت را چنین در نظر می گیرد که هم از درون و هم از برون شکل می گیرد. از این رو، نهانی ماندن یا به نمایش درآمدن، دو شیوه‌ای هستند که در آنها "ذهنیت" مورد نظر می‌تواند مورد کنکاش قرار گیرد. من مدعی‌ام که هر دو پیشامتن "فیلم" و" محاکمه"، و رابطه میان این دو با یکدیگر، برای بیان مقصود داگلاس در فیلم خود بسیار با اهمیتند. در واقع جان کلام داگلاس در فیلم خود در رابطه و فاصله این دو کار با یکدیگر نمایان میشود. در واکنش به این دو متن که تا این حد با هم متفاوتند، کار داگلاس نمایشی است جدید از تلاش پی در پی او برای پاسخ به این سؤال که چگونه یك هنر سیاسی می‌تواند وابسته نباشد به تله‌های بسیاری که موجب مرگ انتقاد از ایدئولوژی میشوند. البته، آشکارترین ابهام، این است که شخص می‌تواند از ایدئولوژی پرهیز کند؛ اعتقادی اخلاقی و آموزنده به برانگیختن- هوشیاری؛ گذری بدون تأمل میان مسائل اجتماعی و روانکاوانه؛ تحقیر زیباشناسی مبتنی بر یك ایدئولوژی بی تضمین در مورد اقتدار هنری؛ و شکست روایت شناختیِ ایدئولوژی شخصیت و هنرمند (۱۸).
در "ویدئو"ی داگلاس الزام در میان بودگیِ این بینامتنیت دوگانه است که ما را به خانه بازمی‌گرداند. بنیامتنیت دوگانه در همه ی سطوح ممکن در فیلم پرداخته شده است، از تعلیق و تعلیق روایت گرفته، تا وضعیت هر تماشاگر. از طریق یك حرکت برگشتی چندگانه ("باز" در عنوان این نوشته) است که هنرمند پیش می‌رود تا شکی سیاسی از هنر را بدست دهد که فراتر از مدرنیسم و جهان اوتوپیایی آن است. این به صف کشیدن چندگانهٔ "باز" اولین ابزار در این پروژه است و مشخصاً به اهمیت کشتن زمان خطی اشاره دارد. تحقیق، در تاریخ سینما؛ شبح، اشباح سیاستهای گذشته که امروز را تعقیب می‌کند؛ و بقایا، ابهامات به جا مانده از دههٔ شصت: تنها اینها مربوطترین و مشخص‌ترین اشکال بازنگری او به تاریخ، فرهنگ و تکنولوژی است. همه اینها درکنار: سرکوب، افکت از طریق روایت؛ یادآوری، در مقام تکلیف الزامی هنر، و دو سویگی میان آثار هنری و میان خود اثر و مخاطبانش، فعالیتهایی که عاملیتشان فلج شده، در اینجا بازنگری می‌شوند تا بر روی آنها از طریق تکرار- مطالعه ی نحوهٔ فیلم گرفتن، طرح داستان و امکانات نقد- کار شود. در نتیجه، رستاخیز (زنِ گلوله خورده، به خاطر گره)، ارتباط (میان فیلمهای گذشته و فیلم کنونی)، و ترکیب‌بندی دوباره (جایگزینِ دگلاس از بازنمایی) ابزارهای مؤثری هستند برای ایجاد هنری که موثر واقع می شود.
در ضمن بازسازی دو فیلم بسیار متفاوت، جستجوی داگلاس برای اثرگذاری (سیاسی، فلسفی، و در کنار آن زیبایی شناختی)، فیلم سیاسی را از همان دوران دههٔ شصت مخاطب قرار می‌دهد. اما بینامتنیت سومی نیز در کار است، و "آن دو سه چیزی که دربارهٔ او می‌دانم" ساختهٔ ژان لوك گدار و جامانده از ۱۹٦٦ است. این بینامتن، وضعیت متفاوتی نسبت به دوتای دیگر دارد. این فیلمی است که داگلاس سعی می‌کند آن را از لحاظ سیاسی به گونهٔ اثرگذارتری (باز)سازی کند. فیلم ژان لوک گدار، مسائل زیادی را برای بکت و ولز می‌گشاید، مسائلی که من آنها را مشخصهٔ وضعیت موجود در شهری فرانسوی، حضور تاریخ جهانی خشونت آنچنان که با کاپیتالیسم تلاقی می‌یابد (که متشکل است از ترافیك جنسی زن، که برای گدار این بیشتر تمثیل گونه‌است)، و رابطهٔ به مخاطره افتادهٔ میان زبان و تصویر، می خوانم. مشارکت "ویدئو" با این فیلم توسط رنگ مصر ژاکت و بلوز، و به همراه آن قرمز، سفید و آبی، که در فیلمهای گدار رنگهای مسلط هستند، قابل توجه است، رنگهایی که در این فیلم، کثیف شده‌اند تا با رنگهای ساختمان ست شوند. در دو سه چیز، رنگ بلوز (راه راهِ) آبی ژولیت نمایانگر پریشان فکری مکرر ژولیت و نیز مردی که نظراتش را در طول فیلم زمزمه می‌کند، است (۱۹).
در دههٔ ۱۹٦۰ میلادی، مخاطب بین زمانی "ویدئو"، هنر سیاسی، در وهلهٔ اول انتقاد بود. دو سه چیز، نمونه‌ای بی‌نظیر از این انتقاد است، مخصوصاً به خاطر اینکه آنچنان قدرتمند است که اشاره واضح و قوی به منطق استعمار جنسی کاپیتالیستی و خشونت جهانی دارد، و در عین حال مقصود خود را به طریقی زیباشناسانه، یعنی از طریق زبان بصری تبلیغات و نقاشی‌های کمیك، بیان می‌کند. پیش‌تر، منتقدان فیلم گدار محدودیت‌های این رویکرد را خاطر نشان کرده‌بودند. در حالیکه نقدی فمنیستی، فیلم را به خاطر در سطح ماندن محکوم می‌کند، و از این رو، ذهنیت زن، یعنی ژولیت را انکار می‌کند، منتقدان سیاسی آن را به خاطر نخبه‌گرایی‌اش متهم می‌کنند، زیرا فیلم را برای مردمی که به وضوح در پشتیبانی از آنان صحبت می‌کند، غیرقابل فهم می‌داند. در کل، این رویکردِ سیاسی کردن هنر همچون فرضی در احتمال فرانهادن گام از ایدئولوژی و پرهیز از تکرار آنچه که فرد دنبال به نقد کشیدن آن است، باقی می‌ماند. فکر نمی‌کنم هنر تا به حال واقعاً بر اینها و دیگر محدودیت‌های رویکرد هنر سیاسی به مثابه نقد غلبه کرده‌باشد (۲۰).
ضمن آنکه، هنر تنها به شرطی کارگر است که هنرمند از مخمصهٔ دوم سیاسی، یا "هنر متعهد" رها شود، هنری که خیلی پیش آدورنو به توصیف آن پرداخته است. پیام این هنر، سیاسی است اما به شکل پروپاگانداست، شکلی از گفتمان متقاعدکننده که به جای آنکه مخاطبش را رهایی بخشد به انحصار می‌کشد. مخاطب خود را منفعل می‌سازد، درست مثل ضدقهرمان کافکا که به انفعال واداشته می‌شود. از طرف دیگر، هنری که سعی می‌کند از پروپاگاندا دوری کند تقریباً آنچیزی می‌شود که آدورنو به طور مبتذلی "اثر (هنری) که چیزی بجز باقی ماندن نمی‌خواهد" می‌خواند. این اثر هنری است که خواستار خودمختاری هنری است. چنین اثری ما را وامی‌دارد تا فراموش کنیم که این بت‌واره کردن زیباشناسی "یك موضع سیاسی است که در واقع به شدت

سیاسی است" (۲۰۰۳ :۲٤۰). آدورنو چنانکه می‌بینیم، بکت را در مباحث خود درباره ی هنر متعهد وارد می‌کند (۲۱).
داگلاس ارتباط طولانی مدتی با اثر بکت دارد. بیست سال پیش از آنکه "ویدئو" را بسازد او سرپرست ترتیب دادن نمایشگاهی از نمایش‌های تلویزیونی بکت بود. در مقالهٔ درخشانی که برای کاتالوگ نمایشگاه نوشته شده‌بود، داگلاس نشان داد که چطور آدورنو که همراه دیگر منتقدان، بکت را به اشتباه درك کرده‌اند زیرا آخرین کار وی و رادیکال‌ترین کارش را مورد غفلت قرار داده‌اند. به نظر می‌رسد که آنها "فیلم" را که بعد از نوشتن مقالهٔ آدورنو ساخته شده است، مورد غفلت قرار داده‌باشند. این منتقدان در تلاش خود برای کنار آمدن با اگزیستانسیالیسمی گیر افتاده بودند که بجای جستجوی قهرمانه مدرنیستی موجود، به شرح ضد قهرمانها می‌پردازند، و از این منظر این یعنی یك نادیده انگاری مشخص و اجتناب ناپذیر. همانقدر که با داگلاس روی این موضوع موافق هستم، معهذا، مقاله آدورنو بلاتصمیمی‌ای را مورد توجه قرار می‌دهد که بهمراه مسائل مربوط به اثرگذاری سیاسی در هنر امروز تشدید می‌شود. به طور خلاصه، حتی اگر کسی موفق بشود تا از اثر تله‌هایی که برای انتقاد گشوده شده‌اند پرهیز کند (مخمصهٔ اولین که در بالا به آن اشاره شد)، مخمصهٔ دوم لاینحل باقی می‌ماند، برای مثال انتخاب غیرممکن میان بت‌وارگی. زیباشناختی که هنر را به لحاظ سیاسی بی‌قدرت می‌کند و اخلاقی‌گرایی سیاسی که اثر هنری را زائد می‌کند. برای برخورد با این دو مشکل، وجود هنر سیاسی جدیدی ضروری‌ست (۲۲).
در تلاش برای فائق آمدن بر این بلاتصمیمی‌ها یکی از مشکلات موجود، اعتقاد سرسختانه به نیت هنرمند است. میان ، ترس شی‌شده و مهجورO ی بکتی و ضدقهرمانِ تراژیك ولز، که قرینه ی O است، داگلاس، هنرمند معاصر به مسئله‌ای با پیچیدگی‌ای عمیق و جدا نو می‌پردازد. در اینجا یکی از اهمیت‌هایی که انتخاب بین متنها برای "ویدئو" داشته، مطرح است- پاسخی آشکار به متنهای پیشین در کنار انتخاب این خاص‌ها. نیت، با رویکردی غیر جزمی به هنر، با عاملیت محشور است، شما تسلیم یکی شده و دیگری را از دست می‌دهید. این ایدئولوژی، غلط اما همچنان قدرتمند است. عاملیت هنری، در این نگاه، در رابطه با یك نیت قدرتمند و خودمختار تعریف می‌شود- تلفیقی از دو عبارت کانتی و دکارتی که در آن عبارت بی علاقگی و نبوغ
رمانتیسیستی از آنِ کانت است، و ذهنیت پیش روانکاوانه مربوط به دکارت است. واضح است که اثری که از یك طرف، مبتنی بر دو فیلمی است که امکان وجود هر سوژه خودمختار را زیر سوال می‌برد، (فیلم و محاکمه) و، از سوی دیگر، مبتنی بر فیلمی ساخته شده که تلاش می‌کند تا از طریق رد اصالت نویسندگی و گام نهادن به درون زیباشناسی و منطق تبلیغات، نمی تواند چنین دیدگاهی را پایدار بدارد. اما چه عاملیتی را می‌توان از این کشتی شکستهٔ سرخوردگی بدست آورد و معرفی کرد؟
چنین عاملیت پساقصدمندی با کمك سه نمود نمایشی قابل فهم است: شکافها، مشخص‌بودگی تصویر، و شکل مفهومی. با در نظرگرفتن اول- آنچنان که المان در فیلم بکت اشاره می‌کند- شکافی الزامی و نه اتفاقی میان نیت و اثر هنری، و، از طریق القاء میان عاملیت آن وجود دارد.
بکت زمانی که روی معنای تکامل، بعد از آنکه تلاش‌های روزمره را دیده و احساس کرده‌بود، تأمل می‌کرد، این شکافها، یا تفاوتها را موشکافانه در اثر ناکامی وی در به انجام رساندن آنچه قصد انجامش را داشت در پاره ی لذت بخش ذیل به توصیف می‌کشد:
.... فکر می‌کردم که واقعاً چیزی است. نه دقیقاً به آن نحوی که قصدش بود، اما همچون تصویری از زیبایی محض، قدرت و غریبگی.... به عبارت دیگر.... از به دردسر افتادن به واسطه ناکامی در رساندن نیت اولیه به طور کامل بوسیلهٔ ابزار بصری، اکنون احساس می‌کنم که رساندن نیت مهم است و تصویر بدست آمده احتمالاً با از دست دادن آنچه ایدئوگرام آنهاست، نیرو می‌گیرند..... (۲۳)
در سطح عمیق بین گفتمانی، این گفته، بیان و حامل، بینان‌های اصلی ایدئولوژی مدرنیستی است. با عبارت "تصاویر... با از دست دادن ایدئولوگرامهایشان نیرو می‌گیرند"، بکت برتری یك کنشگر ("نیرو") بر تناسب ایدئولوژیك، بازنمایاننده ("ایدئولوگرامها") تصاویر فرامی‌نهد. اینجا اهمیت شکافهای ذکر شده مطرح است (۲٤). این عبارت، همچنین ورود دقیق‌تری را به پرسش عاملیتِ، مخصوصاً عاملیت هنر بصری فراهم می‌کند. چرا که سؤال قصدمندی به مثابه یك رسانه- خاص را وارد می‌کند و آن را به تصاویر پیوند می‌زند. اینجاست که اهمیت دومین مسئله‌ای که من از این نقل قول جمع‌بندی کردم مطرح می‌شود. در دو سه چیز جستجوی مصرانهٔ گدار، به درون تفاوتهای میان زبان و تصویر نیز این مسئله را بسط داده‌است. در اینجا، مجادلهٔ دلوز و گوتاری بروی شخصیت مفهومی در "فلسفه چیست" آشکار خواهد گشت- سومین مسئله‌ای که از گفتهٔ مشتاقانه بکت گرفته شده و ذیلاً درباره آن بحث شده‌است (۲۵).
برای فردی همچون بکت، که در وهله نخست یك نویسنده بود اما بعدها در دوران فعالیت هنری‌اش بیشتر و بیشتر با تصاویر کار کرد، تجربه‌ی دیدن تلاش و بماسبق آن دیدن موفقیتِ موفق نشدن، آنچنان که در پاره ی نقل قول شده از او، توصیف کرده، اهمیت داشت.
کافکا می‌تواند کمك کوچکی در فهم تجسم بکند، چرا که او عمیقاً نویسنده‌ای ضدتجسمی بوده است. از سوی دیگر ولز، در حالیکه با رسانه بصری سر و کار دارد، به شخصیت زمان کافکا قهرمان سازی دوباره‌ای می‌دهد.
برای هنرمند بصری چون داگلاس، شخصی که با صدا چون پاره‌ای از تجسم کار می‌کند، به قولی می‌توان گفت، تنش درون رسانهٔ فیلم به شدت بهم وابسته است. این تنش شخصاً توجه‌اش به رابطهٔ میان تصویر و نیت است.
اما در حالیکه بکت از شخصیتش شخصیت‌زدایی می‌کند، حمایت داگلاس از فیلم ولز آشکارا بیانگر علاقه‌اش برای کشف رابطه میان تجسم و شخصیت نیز است. به لحاظ بصری، تصاویر قادرند تا نمادها راکه زیر آستانهٔ تفکر منطقی‌اند، تردستانه پدیدار کنند؛ نمادهای جدیدی که، در تلاش خود برای "دیگری شدن"، با آنچیزی تماس برقرار می‌کنند که ما آن را بدون آنکه بدانیم، در می‌یابیم که می‌شناسیمش؛ خودآگاهی، یا به بیان بهتر، آنچه "شناخته شدهٔ تفکر نشده" (بالاس، ۱۹۸۷) خوانده می‌شود.
شخصیتها و وضعیت‌های سینماتیكِ همذات‌پنداری- "شخصیت‌های زیباشناختی"- از نزدیك از آنچه که از قبل شناخته شده، تبعیت می‌کنند و به راحتی جذب می‌شوند. از سوی دیگر، تیپ‌های اجتماعی یا هویتها، خود را به کلیشه‌سازی وام می‌دهند، اما همچنین می‌توانند وضعیت‌های اجتماعی‌ای را نشان دهند که ما از آنها بدون آنکه نسبت به آنها آگاهی داشته باشیم پرهیز می‌کنیم، و بنابراین، فضایی را فراهم می‌آورند برای نگاه کردن و تفکر کردن دربارهٔ شیوه‌هایی که شخصیت زیباشناختی و تیپ اجتماعی در هماهنگی ناکام می‌مانند. در فیلم گدار، شخصیت زیبایی شناختیِ ژولیت در تیپ اجتماعی فاحشه ادغام می‌شود. در کارش به عنوان شخصیت زیبایی شناختی، او در به تحقق رسانیدن تیپ اجتماعی‌اش یعنی کامل کردن چرخهٔ بت وارگی کالا، از طریق

تبدیل به یك كالا شدن در پاسخ به تمایلش به كالاها، ناكام می‌ماند. دلوز و گاتاری از طریق متفاوتی به این مسئله می‌رسند و آن فلسفه است. آنها اقتدار/نویسندگی شخص فیلسوف را از طریق مفهوم "شخصیت مفهومی"، شخصیتی كه به آنها كمك می‌كند تا همچنانكه فكر می‌كنند، "دیگری هم بشوند"، می‌زدایند. این واژه "به شخصیت‌های در حال تغییری اشاره دارد كه پیش‌فرضها یا اِتوس فلسفهٔ خود را بیان می كنند و از طریق حضور و وجودشان، صرفنظر از اینكه چقدر ناپایدار و موقتی اند، به مفاهیم در یك عرصه همه جانبه زندگی می‌بخشند". چنین شخصیت مفهومی را می‌توان در شخصیت‌های سینماتیك شكل داد. آنچه مهم است این است كه این شخصیتها تمثیلی نیستند، آنها به جای یك ایده، مفهوم یا فكر قرار نمی‌گیرند. اما به جستجو برای ایده‌های هنوز شكل نیافته، جهت و شكل می‌بخشند. در پایان باید عرض كنم كه من داگلاس K را اینطوری تفسیر می كنم: شكل اندام او كه از پشت، فیلم‌برداری شده، سطح بدنش با آن ژاكت سبز دائمی كه گاهی نه تنها در چارچوب تاریك تكان می‌خورد، و روایت لرزان او میان قربانی و ناقربانی قرار می‌گیرد (٢٦).
دقیقاً بخاطر اینكه تصویر ثابت نمی‌ماند، است كه خود را به كاركرد میزبانی از ادغام موقتیِ تیپ اجتماعی، شخصیت زیبایی شناختی و شخصیت مفهومی وام می‌دهد. پس آن ادغام، مكان یا زمانی است كه می‌توان از نویسندگی چشم‌پوشی كرد بدون آنكه آن را به قهقرای بی‌قدرتی فرستاد. المان در مقاله‌اش با خلاصه‌ای كه پیش رو دارید نتیجه می‌گیرد كه چگونه، به دنبال وابستگی دلوزی میان برگلی، برگسون و بكت تصویر، نیت را تضعیف و متزلزل می‌كند. من این خلاصه را نقل می‌كنم چون به طور موجز به این جمع‌بندی می‌پردازد كه چرا تصویری این چنین، به طور سیستماتیك و ثمربخشی با قصدمندی ناهماهنگ است، ناهماهنگی‌ای كه لشكر مجهز مدرنیستی، یعنی رسانهٔ خاص بودگی را، در زاویهٔ جدیدی قرار می‌دهد. او می‌نویسد (٢٧):
آنچه تا حدودی فیلم پیش می‌نهد كشف رسانه‌ای است كه قدرت خود را – قدرتِ ایجاد احساسات را- از شكافها می‌گیرد. اما، تصاویر جرقه‌هایی فراهم می‌آورند كه از سمتی به سمت دیگر می‌پرند، همانند پیامهایی در طول سیناپس‌ها می‌پرند و در نتیجه اجازه ایجاد یكپارچگی در میان تفاوت را می‌دهند: حس پنهان و احساسات، حس پنهان و ایده، نیت و دریافت، فلسفه و ادبیات (٢٠٠٤؛ ١٠٣؛ تاكیدها اضافه شده‌اند).

المان سه پارادوكس در اینجا عرضه می‌كند. او از گفتمان رسانهٔ محوری استفاده می‌كند تا نقبی دربارهٔ ظهور قلمروها داشته باشد؛ گفتمانِ تجسم، اكثراً با اعتقاد پوزیتیویستی به دیدن پیوند داده می‌شود، تا رخدادهای تهی‌بودگی را (سیناپس‌ها را) نشان دهد؛ و گفتمان تجسم بخشیدن- به احساسات- برای ایجاد شكافها (٢٨). شكافها همچون مدخلهایی به احساساتی كه به معنایی قرض گرفته شده‌اند، یعنی، در بدن دیگری جای دارند، دری به آنچه من در جای دیگر پایانهٔ مورد نیاز برای رسیدن به شایستگی سیاسی خوانده بودم باز می‌كنند (٢٠٠٦). تصویر ـ حس دلوزی مكان آن پایانه است. شكافها، از نظر المان، كلید راهبردن به هنری هستند كه به لحاظ سیاسی مؤثر است و ناكجاآبادگرایی رمانتیك را فدای پایانه‌ای دشوار، و به زحمت به پیروزی رسیده اما ضروری، می‌كنند، پایانه‌ای كه یك شرط برای چنین هنری به حساب می‌آید.
من مدعی‌ام، داگلاس در این شكافها بیننده را در تماس با شخصیت مفهومی خود قرار می‌دهد، و بنابراین به بیننده عاملیت را وام می‌دهد و او را وادار به بكار گرفتن آن می‌كند. چنین تضعیف بصری خاصی از نیت به مثابه الزامی برای هنر تأثیرگذار سیاسی در دلیل سادهٔ دومینی نهفته شده‌است: ترك گفتن قصدمندی هنری. این اثر فلج‌كنندهٔ ساخت‌شكنی از نویسندگی است كه در كل بیشتر حل ناشدنی باقی مانده‌است. چنین اثر ضدسیاسی‌ای نیازمند كیفیتی و از این رو تعمقی از آنگونه است- "نویسنده چیست؟"- كه ادعای مشهور فوكو را دربارهٔ ایدهٔ نویسنده به عنوان نیروی مختار و كلیت دهنده (١٩٧٩) برمی‌انگیزد. رویكرد انتقاد رسانه‌ای به هنر، همانطور كه ابزار مكانیكی‌ای را كه داگلاس اغلب از آنها استفاده می‌كنند، در تقابل با تصور نویسندگی جلوه می‌دهد، به طور كل همچنان استفاده می‌شود كه شامل ایدهٔ نمایش هنرمند تنها نیز می‌گردد. اما من متوجه‌ام كه چقدر وضعیت داگلاس از نظر عاملیت اهمیت دارد. آنچنانكه او میان نقد نویسندگی و این پیشنهاد كه "كار" او "متعلق به اوست" پرسه می‌زند، آنچنانكه او در عین اشاره به واقعیت نمایش گاه و به شیوهٔ متفاوت كاركردن برای اثر خود در عرصهٔ رسانه و پیشینیان فرهنگی‌ای كه او در كار خود به آنها تكیه می‌كند، نیز اشاره می‌كند.
در اینجا اشاره به تفاوت موجود میان اقتدار و تعهد است؛ چیزی كه فوكو و بارت، شاید از روی اشتیاق بیش از اندازه- ولی باز هم با توجه به نقطه زمان تاریخی آنان، الزاماً – در برابر بعد اقتدار در نویسندگی به مبارزه برخاستند، ولی نتوانستند به حد كافی آن را كانون توجه قرار دهند. در بازنگری داگلاس از تعمقی كه در عنوان كار فوكو بیان شده بود، تنزل نویسندگی در دام یا پرتگاه تضعیف سهل و آسان تعهد نمی‌افتد، دستانش را نیز جلو نمی‌برد تا با بی‌اقتداری به عنوان دلیل به اتحاد درآید. نقد فمنیستی از فیلم گدار بر پایه چنین نگاهی اختصاصی به فیلم است. اگر فیلمسازی، زیباشناسی اثر را تسلیم بازنمایی آن كند، به بیانی آن را تسلیم نمایش آنچه كه استعمار می‌كند سازد، از طبیعت وحشی و استعماری دوربینش غفلت كرده‌است (گرین، هیگین و هیرش ١٩٧٩: ٤٤٧). به همین دلیل است كه مرگ نویسنده در لباس نیتش نه تنها عاملیت را با قابلیت نمی‌كند بلكه به شدت نیازمند حمایت او می‌ماند. و "حمایت" چیزی بیش از دوام آوردن است؛ یعنی بازبینی، توان بخشی به عنوان نوعی "بالای دست نگه داشتن" نیز می‌باشد.
هر چه اقتدار در نویسندگی كمتر باشد نیاز بیشتری به عاملیت وجود خواهد داشت. بیش از آنچه كه تنزلِ "كار هنری" به ضد مادی شدن منتهی شود، یك هنرمند بازدارنده یارای تحمل منفی‌گرایی را ندارد كه سعی دارد تا سرانجام انشقاق ذهن- بدن را به زیر سؤال ببرد. همانطور كه بافت شكنی آزاد داستان كافكایی دیگر نمی‌تواند از واقعیت سیاسی معاصر بافت‌سازی دوباره‌اش جدا شود، دقیقاً به خاطر اینكه دیگر خود را تنها در بند یك مسئلهٔ سیاسی نمی‌كند. همانطور كه تصویر ویدئو نمی‌تواند از زمانی كه بواسطهٔ آن توصیف نشده، اما می‌توان تصور كرد كه شده، جدا شود؛ زبانی كه نمی‌توانیم بخوانیم، اما تنها می‌بینیم. این است كاركرد سخن قاطع دراماتیك، صدایی كه در آن خاموش شده‌است.
در واقع، به مسئله تعهد از جهات بسیاری شكل داده شده است، كه یكی از آنها زبان و سركوب آن است. با ارجاع به تاریخ رسانهٔ فیلم، "ویدئو" فیلمی تقریباً غیرصامت است. اما، گفتگوهای زیادی در فیلم رد و بدل می‌شود. ما هیچ دسترسی به آن نداریم.
خدا را شكر حتی از میان عناوین موجز، آنطور كه در فیلم صامت تاریخی موجود است، خبری نیست، ابزاری كه داگلاس در فیلمهای "تعقیب"، "ترس"، "فاجعه: راسكین بی. سی" استفاده می‌كند (١٩٩٣). "ویدئو" نه تنها تقریباً غیرصامت است بكله مصرانه بی‌واژه است. به این لحاظ، "ویدئو" رقیب تقارنیِ دو یا سه چیز است، جاییكه در آن سخنرانی نه بوسیله حذف صداها بلكه بوسیله دو وسیلهٔ متضاد، غیر طبیعی شده‌است. یكی از

این صداها، زمزمهٔ صدای مردانهٔ بدون چهره است. دیگری صدای زنی است که از روبرو با دوربین صحبت می‌کند، و فیلمساز و بینندهٔ بیرون از دنیای دایجتیك را مخاطب قرار می‌دهد.
اما، در بازبینی او از چینش زبانی گدار است که داگلاس k را به شخصیت مفهومی بدل می‌کند. سومین مسئله‌ای که از پاسخ مشتاقانهٔ بکت به تلاشهای روزمره مورد بحث قرار دادم. تصمیم به نمایش بصری صحبت او نقش زبان را تغییر می‌دهد. زبان "بصری" فیلم به مثابه چیزی بیش از ابزاری صرف برای تك خطی بودن و انسجام روایت، کانون توجه و اعتبار قرار می‌گیرد. مشهور است که برسن به فیلمسازان توصیه می‌کرد که به عدم تحرك و سکوت تصاویر گوش فرا دهند تا زبان قابل بینش بدنها، اشیاء، خانه‌ها، جاده‌ها، درختان و مزارع قابل درك شود.
در "ویدئو" سخن‌رانی فصیح با حرکات دست و بدن شخصیت اصلی در دادگاه – لحظه کوتاه موفقیت یا حقیقت او، زمانی که با خنده دیگران برخورد می‌کند، فروکش می‌کند- گوش‌زدی قوی از این است که زبان منحصراً مسئله صدا نیست. حرفهای K داستان داگلاس با بدنش ـ بدنی که جوان، زنانه و سیاه است ـ و لحظه‌ای که این چنین می‌کند، دوربین نزاع برای قدرت در وضعیت را به تصویر می‌کشد. اول آنکه، دوربین زبان بدن او را درحالیکه از بالا او را در بر گرفته است، به نحوی که یادآور نماهای بسیاری از فیلم محاکمه است، پررنگ می‌کند و آن وقتی است که در لحظه‌ای که او به کارآگاهان ناسزاگو اشاره میکند، نماها تا حدممکن به او نزدیك می‌شوند (۲۹).
K در حالیکه قدم می زند به صحبت خود به شیوایی ادامه می دهد. در حالیکه در فیلم محاکمه، مردان متهم به نوبت شکنجه می شوند. اما وقتی K از پله‌ها بالا می‌رود تا از دادگاه خارج شود، خود را جمع می‌کند تا بتواند از میان پلیس‌ها عبور کند، وارد فضای جدیدی می‌گردد- احتمالاً دفتر یك وکیل، که او با کارت نمره آپی در دستش ظاهر می‌شود (دیگران کارتهای قرمز دارند). این کارت او را در حالیکه اظهارات تحقیرآمیز ـ احتمالاً نژادپرستانهٔ ـ شنیده می شود و در میان عدهٔ بیشمار دیگری، به پیش می برد. رانده شده از سوی افرادی که منتظر نوبتشان هستند، تنهایی اجتماعی او یاد آور جدایی ایالات متحده و آفریقای جنوبی آپارتاید است، که هر دو چه در دههٔ شصت و چه در حال حاضر در بسیاری از شهرهای غربی دفتر مهاجرت دارند. فیلم در حالیکه او را دنبال می‌کند، انبوهی از دادگاهی برای دیگرانِ متخاصم را پشت سر می‌گذارد.
K باید بی‌حرف باقی بماند. حضور مادرش به او اجازه می‌دهد تا شخصیت مفهومی باشد که داگلاس به عنوان واسط یا مخاطب به آن نیاز دارد. با سکوتش به او اجازه می‌دهد تا تفکر بصری را بسازد. او سؤالات "شاهد کر و لالی" را به میان می‌آورد که بدون رعایت سلسله مراتب "تناقضی را که آنچه قابل دیدن است برای دلالت روایی ایجاد می‌کند" نگاه می‌دارد (رانسیر، ۲۰۰۱: ۲۲) همچنین او با حرف زدن بدون کلمات شخصیت زیبایی شناسانهٔ تعادل ذهنی لال باز روانشناسانه‌ای را رها می‌کند که هنر مدرن را به آفت کشیده است. نهایتاً، اهمیت این شخصیت در شیوه‌ای منعکس می شود که او در آن ارتباط میان صحنه پردازی ناتوان کنندهٔ "فیلم" و "محاکمه" را معلوم می‌کند، اما پاسخ‌گو و اصطلاح‌گر نیز می‌باشد. در عین حال، او نادرست بودن نقد ایدئولوژی را تجسم می‌بخشد آنچنان که به سوی مخالفش بازمی‌گردد، همان‌طور که در "دو یا سه چیز" داریم. پیچیدگی این ایده نیازمند شخصیت مفهومیِ فیلسوفانه است: یعنی همان K (۳۰).
پس با به صحنه کشیدن شخصیت مفهومی به این شکل، هنرمند تعهد را عین علم به مرگ ذهنیت برگردن می گیرد. او این تعهد را در زمان حال قرار می‌دهد. داگلاس زیبایی شناسی سیاه و لابیرنت گونهٔ فیلم ولز، تنهایی رو به ازدیاد را در مقابل شکنجه غیرقابل درك متن کافکا و همچنین از بکت شلم شوربایی را که فرد را در آن رها می‌کند بازپردازی می‌کند. از این رو داگلاس به روایت اجازه می‌دهد تا سوی دیگر بگیرد- تا باز به سمتی حرکت کند- وزن جستجویِ دیگری را بر عهده گیرد- جستجوی دوباره را.
میان عدالتها و ریشه‌ها، او مثل دوایری یا پیچه‌هایی می‌چرخد. هنرمند فیلمی می‌سازد- فیلمی که متعلق به اوست. و با اینکار، مسائلی را تا حد امروزی بودگی خاصی به روز می‌کند، مسائلی که به طور دردناك اما قدرتمندی، حضور گذشته در خود را اعتبار می‌بخشند. زیرا، آنچنان که عنوان نمایشگاه استن داگلاس می‌باشد، زمان عصر کنونی "ماضی نقلی" است.
درست این جاست که گدار وارد می‌شود. پیشتر در "دو یا سه چیز"، شوهر ژولیت و دوستش به برنامهٔ رادیویی که ادعاهای جانسن رئیس جمهوری ایالات متحده را دربارهٔ بمب‌اندازی در ویتنام شمالی به لودگی گرفته، گوش می‌دهند. در ادعاهای مشابه موجود در عصر ما دربارهٔ جنگ بر علیه ترور که رو به ازدیاد است، انهدام گذشته و حال گیج‌کننده است. داگلاس از عنصر صدا استفاده نمی‌کند؛ او گول گدار را با چنین بیان آشکاری نمی‌خورد. در عوض، تهدیدهای بی‌واژهٔ خطاب به زن جوان در پلکان تصریح می‌کند که میان گمانه‌زنی ۱۹۲۵ کافکا در مورد وحشت از نازی‌ها، جنگ بی‌پایان دههٔ هزار و نهصد و شصت بر علیه کمونیسم، و امتداد امروزین آن، هر از چندگاهی بیگانه هراسی ممکن است هدف خود را تغییر دهد ولی نه خود را تغییر می‌دهد، و نه اینکه از بین می‌رود.
واضح‌ترین شیوه‌ای که نویسندگی متناقض گونهٔ داگلاس آشکار می شود، در نحوهٔ قرار دادن شخصیت اصلی در ارتباط با ذهنیت است. همانطور که قبلاً اشاره کردم، در جایی از فیلم ولز یعنی زمانی که k با صدای بلند از امضای سند محکومیتش خودداری می‌کند، او که یك ضدقهرمان است، به ذهنیتی قهرمانانه متصل باقی می‌ماند، معنایی وجود دارد. او شخص اول است، کسی که تخریب تدریجی‌اش با محصورشدگی بوروکراتیك آشکار، و نه تنها از طریق گفتمان کسانی که بر او اقتدار دارند، بلکه از طریق یك معماری مدرن الهام گرفته از پیرونیز همراه است. در فیلم ولز جریان زیرین شهوانی پرقوتی نیز وجود دارد. در آنجا، با توجه به زن ستیزی تیپیك آن زمان، k از سوی یك عده زن جوان که به نظر می‌رسد به خطرناکی بوروکرات‌های غیرقابل تفهم باشند، ترغیب می‌شود. او به آتلیه نقاشی تینتورلی پناه می‌برد، که گفته می‌شود می‌تواند او را نجات دهد کسی که طوفان لذت جویی اش باعث می‌شود او دوباره دست به فرار بزند، و وارد آرشیوی می‌شود که ناگهان از انسانها پر می‌شود.
قبل از اینکه از آنها بگریزد، به آنها خطاب کرده و آنها را به خاطر متهم کردن او متهم می‌کند. در طول فیلم محاکمه، به غیر از چند نمای نزدیك، همه ی نماها از پایین و از بالا و به ندرت از افق گرفته شده‌اند. بنابراین ذهنیت او معلوم می‌شود، سپس قاب گرفته شده و نهایتاً از طریق نیروهای برتر از او ویران می‌شود، و یکی از آنها همان دوربین فیلم‌برداری است. در لحظه‌ای که او از آدمهایی که در آرشیو هستند فرار می‌کند، به لحاظ بصری، از طریق سایه‌های افقی قطعه قطعه می‌شود. این سایه‌ها، مانند سایر سایه‌هایی که در فیلم از آنها بسیار است، ردپاهایی برآمده هستند. دلوز و گاتاری این سایه‌ها را متهم به توصیف مفهوم "ادبیات خرد" می‌کنند، مفهومی که نزدیك به مفهوم دلوزی از انتزاع است و او آن را از طریق کافکا مفهوم سازی کرده‌است.

آنها درباره فیلم ولز می‌نویسند: "سایه حقیقت خود را فرا می‌نهد". این موجب شکل‌گیری ادبیات خرد می‌شود که در برابر تقدم معنای یك بیان و خالصانه شدید، قرار می‌گیرد (۱۹۸٦: ۳۵). کلمه بیان در اینجا، باید از هر نگاه اکسپرسیونیستی یا رمانتیکی که در آن بیان، محتوایی نظیر احساسات هنرمند یا خود را دارد، جدا گردد. در عوض، بیان به خود تکیه دارد، شدت را تجسم می‌بخشد، گفتار کلاسیك فصیحی را که بی‌دلالت است. اما قبلاً ذکر کرده‌ام که سایه‌هایی که K ولز را تکه تکه می‌کنند در امتداد روایی شخصیت، دوباره با تعقیب او توسط شکنجه‌گران دلالت می‌یابد. این او را به ضد قهرمانی بدل می‌کند که به طور ممتد به ذهنیت قهرمانانهٔ تراژدی کلاسیك ارجاع می‌دهد.

بازی بر این می‌افزاید، آنتونی پرکینز به تازگی به طور درخشانی در نقش یك روانی در فیلمی از هیچکاك با همین نام بازی کرده بود. گویی K در سلامت روان و رد اتهام دیوانگی "توضیح می‌دهد" چرا نورمن بیتس می‌بایستی دیوانه می‌شد. اما در همین حال نیز بازیگر خوش چهره تقریباً شبیه کافکا می‌باشد. Oی بکت، در تضادی سیستماتیک، هرگز "کامل" نیست، هرگز در جایگاه اول شخص قرار ندارد. او بر لبهٔ جدایی میان دیوانگی و سلامت روان باقی می‌ماند. اگر چه به وضوح مشکلاتی دارد، اما راهی برای ارزیابی سلامت ذهن او وجود ندارد. اما مشخصاً، با توجه به "خستگی" فلسفی‌ای که فیلم به تصویر می‌کشد، چنین چیزی به او هیچ شکل عاملیت دیگری جز خوابیدن نمی‌دهد. ذهنیت زن در فیلم گدار در منطق کاپیتالیستی مردی که آنها را به استثمار می‌کشد باقی می‌ماند. Kی داگلاس میان دو وضعیت نخست معلق باقی می‌ماند و وضعیت سوم به عنوان پیامدی از حذف خیلی قابل پیش‌بینیِ شهوانی، حذف می شود. بازی در اینجا نیز بدون دلالت باقی نمی ماند. به عنوان زن جوان سیاهی، آبسیامایگا مانند داگلاس هم می‌تواند قادر به بودن در مقام خود و در مقام مخاطبش نباشد و هم نمی‌تواند. از این رو، داگلاس شخصیت مفهومی ساخته است که پاسخ و مقاومتش در برابر نویسندگی‌اش او را قادر کرده‌است تا تلویحاً تعهدی بر گردن گیرد (۳۱).

دوباره (باز-): درون/ بیرون/ درون

نویسندگی بازنگری شدهٔ داگلاس دخالت او را در شیوه ی زیبایی شناختی اولیه اش نشان می‌دهد، مانند نحوه ای که او قطعه‌های قرض گرفته شده در فیلم‌اش را به عنوان اشکال تکرار در کنار سایر اشکال به صف می‌چیند. k نیز مانند O قفس پرنده اش را می‌پوشاند، اما نه از روی ترس از چشم او، او اول با حیوان حرف می‌زند و با او بازی می‌کند، و سپس او را به خاطر خودش می‌پوشاند، برای اینکه به او اجازه دهد تا بخواب رود. این تمثیلی روایی است، نه تمثیلی روانی؛ پاسخی سیاسی، نه تکراری رسمی. همینطور، او همانند O، آیینهٔ دردارش را می‌بندد، اما این کار را تنها بعد از نگاه کردن به صورتش در آن انجام می‌دهد، بدون اینکه در صورتش آثاری از ترس و گریز وجود داشته باشد. مانند کارهای کافکا و ولز، به خانه‌اش تجاوز می‌شود. خانه‌ای که در آپارتمان خالی‌ای در حومهٔ شهر جایی که فیلم در آن گرفته شده‌است قراردارد، "خانه" از منظر گدار زیر سؤال است. اما زن، بیش از آنکه مانند k قربانی غیرقابل فهمی باشد، با رفتار تحقیرآمیزی که با او می‌شود، بهمان گونه تحقیرآمیز رفتار می‌کند. او به درهم برهمی از بالا نگاه می‌اندازد اما بعد از کارآگاه چشم برنمی‌دارد. او به سادگی بعد از رفتن کارآگاهان برمی‌گردد تا بخوابد. در دادگاه، با نشان دادن آنها با انگشت با حالتهای پرتوانی که از ملودرام وام گرفته شده، مجازاً علیه آنها کیفر خواست می‌کند. در این بخش، پیوند میان دو معنی پیشوند باز- تکرار به عنوان حالتی از بیان دغدغه‌های گذشته که همچنان در زمان حال معتبرند- بر اساس الفاظی که تا به حال گسترش پیدا کرده‌است، مورد اکتشاف قرار می‌گیرد.

او همچنین مانند k ، در قاب قرار گرفته شدنش بوسیلهٔ تصویر و معماری، بی‌قدرتی را به ذهن متبادر می‌کند. زمانی که مأموران او را با خود می‌برند، مرکز خرید او را در سایه‌هایی به عمق و به ظرافت تمثیلی سایه‌هایی که در فیلم ولز از آن صحبت رفت، فرد می‌برد. اما بعد، وقتی که او در دادگاه به جر و بحث می‌پردازد، فیلمبرداری جلوتر و افقی‌تر است چنان چه گویی او شانس این را داشته که در دادگاه با او با حقوق برابری رفتار شود، به نظر می‌رسد محکومیت اهانتی که بر وی شده‌است، اثر سریعی دارد. چندانکه وقتی او دادگاه را به مقصد دفتر وکیل ترك می‌کند، برمی‌گردد تا کارآگاهانی را ببیند که در حال نزاعند و پیشانیشان خونی شده است. کارهای او در حالیکه از نزدیك بین متن را تعقیب می‌کند، در وضعیت دیالوگ گونه بیشتری قرار دارد تا آنهایی که توسط شخصیت کافکا، k ولز و o بکت پرداخته شده‌است.

قسمتی از این گشودگی دو طرفه ناشی از شیوهٔ درخشانی است که داگلاس دائماً به آزمودن، و بازنگری روایت می‌پردازد. در فیلم داگلاس، روایت‌گونگی از روی امتداد فضایی پیش‌بینی می‌شد (گازتی، ۱۹۷۵: ۳۸٤-۳۷۹). در "محاکمه"، گذر دائم و ممتد فضاها را داریم، و آنها نیز، ممتد به نظر می‌رسند، اما به بهای شکل کابوس‌وار فریب تقریبی. چنین چیزی را می‌توان برای مثال در صحنه‌ای که در بالا ذکر شده دید، جایی که بعد از تعقیب شدن از سوی زنان وهمناك و وارد شدن به زیر شیروانی که نقاش، استودیویی در آنجا دارد، او خارج می‌شود و خود را در راهروی طویلی از آرشیوها می‌یابد. این تغییر فضایی در "ویدئو" اقتباس شده‌است، اما به جای انبوهی از آدمهای ترسناك کابوس وار که k ولز با آنها مواجه می‌شود، او وارد آرشیوی خالی می‌شود، از آن خارج شده و وارد مرکز خرید می‌شود و درآنجا تنها می‌نشیند، در اینجا، امتداد به وجود آورندهٔ انسجام روایی نیست بلکه برعکس، به نظر می‌رسد که به جهانی موازی منتهی می‌شود؛ جهانی که k در آن قادر است تا جستجوی خود را تا مرحله بعد برد، و نتایج ژرف آن را بسنجد، تا آنکه گذشته‌ای را که امیدوار بود تا آن را بیابد رها کند.

به نظر می‌رسد داگلاس با به صحنه درآوردن دنیای موازی در عوض گریز به درون کابوس و یا دیوانگی، عاملیت خود را نگه می‌دارد تا کاری کند که، ضمن آنکه منتقدانه ابعاد (ناقص) حل نشدهٔ تلاشهای (گذشته) پیشین (گدار)، مفاهیم (بکت)، یا روایت‌ها (ولز) را مخاطب قرار می‌دهد، هنر سیاسی را به شیوهٔ متفاوتی ممکن سازد. داگلاس در مقالهٔ کاتالوگ ۱۹۸۸ خود نوشت: "بکت قبول می‌کند که محدودیت فرهنگ او، محدودیت‌های امر محتمل نیستند". (چاپ دوباره، ۱۹۹۸: ۹۲، تأکیدها افزوده شده‌اند). این جمله در قلب مشارکت صمیمانهٔ او، البته، بازنگری او از نگاه بکت آنچنانکه در فیلم به صحنه درآورده شده‌است، می‌باشد. نقد مخرب یك وضعیت فرهنگی که ما از آن اجتناب می‌کنیم- یك لحظه و یك مکان- الزامی است اما نباید به طور کامل شرکت‌کنندگان آن را بی‌توان کند. در عوض، تا آنجا که امکان آن هست، همان طور که داگلاس هم در این‌جا آورده است، کار سیاسی می‌تواند از طریق هنر انجام شود. امکان بدون پاسخ، باعث پیچیدگی می‌شود که گدار به دنبالش بود اما به طور کامل به آن دست نیافت.

حال که دیدیم داگلاس با روایت چه می‌کند، آن کمبود را در حالت ضدروایی گدار قرار می‌دهم. چرا که، ضمن

اینکه گدار نه توانست پا به پای استثمار بصری‌ای برود که محکومش می‌کرد، و نه آنکه توانست روایت کند؛ روزی از روزهای زندگی ژولیت توصیف شده است، روایت نشده است. در مقابل، تحرك دو وجهی وضعیت در ویدئو از طریق روایت شکل گرفته است. در اینجا، ویدئو نیز به گونه‌ای دو وجهی میان فیلمهای ولز و بکت قرار داده‌شده‌است. به طور مشخص نمی‌توانیم بفهمیم ویدئو یك واقعه‌نگاری است یا یك طرح است. توالی وقایع میان لحظه‌های ناتوانی و عاملیت قوی تغییر می‌کند، توالیی که روایت را می‌رساند. این به معنی عدم استمرار فضایی است، که البته فیلم به صورت توالی روایت گرفته شده‌است، وقتی که دقیقاً بعد از ایفا در نقش مجاز مسیح به سخره گرفته، دیگران دنبالش می‌کنند که این یادآور تعقیب k ولز توسط زنان است، K وارد آرشیو می‌شود، سپس وارد مرکز خرید می‌شود در آنجا می‌نشیند، به عکس‌هایش نگاه می‌کند نظیر o بکت و آنها را پاره پاره می‌کند. اینکه به دنبال این صحنه دو مرد شرور او را سریعاً با خود می‌برند نشان از علیتی دارد که در عین حال کاملاً پوچ است. از این رو، این سکانس روایت قوی را پیش‌رو می‌گذارد، روایتی که در عین حال کاملاً تضعیف شده‌است. منطق این کار چیست؟ آیا رد ریشه‌هایش به این معنی است که او تبعیت از قوانین جامعه به اصطلاح چندفرهنگی را، این واژهٔ شاد برای یك سازمان اجتماعی به شدت نژادپرست، رد می‌کند؟ در اینجا، جاذبهٔ "فیلم"، "ویدئو" را از شر منطق روایی سنتی خلاص می‌کند. زیرا، در عین آنکه حس تعلیق ایجاد می‌کند، به راحتی نیز به روایت گسترش حوادثی را که به ما اجازه می‌دهند تا داستانی را دوباره بازسازی کنیم، نمی‌پردازد. در عوض، این سکانس شامل جلو و عقب رفتن دو وضعیت است که هرگز با مسئله حرکت کنار نمی‌آید. به همین علت است که حدس می‌زنم شلیك گلوله خارج از تصویر و دقیقاً قبل از آنکه شلیك صورت بگیرد اتفاق می‌افتد و دست k پایین می‌آید. نیز به همین علت است که دوربین‌های مخفی، که در سیاهی فرو رفته‌اند تا حدی که تنها چشم قرمز باقی مانده‌است، جایگزین تصویر ولز از ابر انفجار می‌شود. این فرسودن پایان فیلم ولز از طریق فیلم بکت است؛ سعی‌ای بر اینکه چقدر می‌توان به بازگویی یك عنصر بدون اینکه به تله‌های قبلی‌اش افتاد ادامه دارد. K فریاد نمی‌زند، اما صدای موسیقی دیسکو از پس این لحظهٔ آخر از ابهام روایی می‌آید. نه تنها بر ماست که روایت را بسازیم- همیشه باید در چنین تلاشی با شکست مواجه شویم. علاوه بر این، جایی که فیلم از طریق فیلمبرداری مداوم از عقب بر ما در نظر می‌گیرد جلوی امکان تماس چهره به چهره با شخصیت را می‌گیرد. در عین حال، این تکنیك سینما ما را به او متصل می‌کند، ذهنیت ما را در شکست بازسازی روایت در عین اینکه اجبار می‌کند تا سعی در این کار کنیم، در خود دارد. ما نه تنها از طریق همذات‌پنداری با k پیوند داریم- جرقه‌ای که از جاذبهٔ ظن‌آلود احساسی‌ای برخوردار است- بلکه از طریق اتصال زیباشناختی به شخصیت مفهومی نیز با او پیوند می‌خوریم. این رهایی دوگانه- رهایی از روایت و رهایی از ذهنیت- در کنار امتناع از چشم‌پوشی از تعهد و دست و پا زدن در انفعال، "ویدئو" را تبدیل به امری می کند که به شدت امری معاصر است. اینبار، این خود داگلاس است که مناسبترین جمله را برای نشان دادن تفاوتی بکار می برد که ویدئو را از هر دوی روایتهای قبل از خود جدا می‌کند. در این مقالهٔ کاتالوگ که برای نمایشگاه تِلِه تئاترهای بکت نوشته شده، او با دقت تمام می‌نویسد که چگونه وضعیت میان "من" و "آنها" – یعنی، میان قول دکارت و برکلی- غیر قابل دفاع است. او مدعی است کارهای تئاتری بکت از وضعیتهای توصیف‌گر به سمت وضعیتهای ساکن حرکت می‌کنند (۱۹۹۸ :۹۳). در "فیلم" این سکون محقق می‌شود O - خود را در اتاقی حبس می‌کند. در مقابل، حرکت آسان k ی داگلاس در مکانهای ژرفی که او در آنها سکونت می‌کند، زننده است. برای مثال در آپارتمان او نماهایی از راهرو گرفته شده‌است که یادآور فیلم قبلی هنرمند یعنی در معرض یك فیلم قرار گرفتن: مارنی (۱۹۸۹)، که تصحیح و ابهام سازی مارنی هیچکاك (١٩٦٤) است. ویدئو موضوعی را به نمایش می‌گذارد که از پیروی قربانی بودنش خودداری می‌کند، حتی اگر (شاید) نتواند در انتهای کار از آن گریز جوید. وقتی آزاردهندگان او در عوض مشت مالی می‌شوند، احساس بی‌عدالتی در شیوه‌ای که مأموران درجه پایین از سوی "سیستم" سپربلا می‌شوند، قوت بیشتری می‌یابد. سیستمی که نیاز به حفظ ظاهر دروغین عدالت است تا آن را در جای خود نگه دارد. این در واقع درون‌مایهٔ بسیار امروزینی است. اما، گویی به امکانی که سکونت وضعیت ارائه می‌کند اشاره داشته باشد، در عوض دنبالروی یا اعتراض، شاهد صورت‌های ناراحت مردان هستیم، یا اینکه او دستش را پایین می‌آورد (۳۲).

"ساکن کردن یك وضعیت" فرمول دقیقی برای وضعیت هنرمند بعد از "مرگ نویسنده" و مرگ همزمان (ضد) موضوع مدرنیستی است. مانند k ی ولز، عاملیت داگلاس به عنوان یك هنرمند تاریخ زمان او را سکونت می‌دهد. فیلم پیشین او با نام بازگشایی، ساختهٔ ۱۹۸٦، کلاژی است از نماهای شبح مانندی از ورود و خروج از تونل‌های راه‌آهن، که صدای مرد بالغی روی آن گذاشته شده، که ورود و خروج خواب بچه خویشتن پروست را می‌خواند، به ظرافت آن وضعیت را به نمایش می‌گذارد، چه به طور بصری، و به صورت حرکت تکراری در میان تونل‌ها، چه به طور صوتی، به صورت متن دو ترجمه‌ای. اما این مسافران، اشباحی هستند که مشخصاً با دست ساخته نشده‌اند، و در معرض شانس قرار گرفته‌اند؛ و متن، اگر چه از یك شاهکار ادبی جهان گرفته شده‌است، چیزی جز تکه‌ای قیچی و چسباندن،نیست که توسط شخص دیگری نوشته‌شده و برای ساکن شدن تصحیح شده، نه برای یك "اول شخص" جدید. ورود و خروج. هر دو ورود و خروج. اختلافات و تبانی، هر دو، دست به دست یکدیگر پیش می‌روند (۳۳).

هر چند اشباح سواری کاملاً در معرض شانس قرار نگرفته‌اند بلکه بیشتر در برابر راه‌آهن قرار دارند. در امریکای شمالی مانند جاهای دیگر، راه‌آهن به عنوان ابزاری سه‌گانه برای سیستماتیك کردن روابط اجتماعی- سیاسی کاربرد داشته است. راه‌آهن ابزاری بوده برای ایجاد سلسله مراتب اجتماعی‌ای که مبتنی بر سرمایهٔ فرهنگ مسافرتی است که امروز تبدیل به فرهنگ مهاجرت شده‌است، و در امریکای شمالی مبتنی بر تسلط "غرب" می‌باشد. سلسلهٔ غرب اثر خود را هم بر روی فرهنگ رسانه و هم فرهنگ سیاسی گذاشته است، ترکیبی که در کار داگلاس از اهمیتی مرکزی برخوردار است. پس گشایش را می‌توان برای عاملیت فلسفی سمعی- بصری داگلاس برنامه‌ریزی شده به حساب آورد (۳٤). بنا براین، با توجه به معنای دوم "دوباره" (باز-) درمقالهٔ من- در جهان معاصر، نباید از عاملیت چشم‌پوشی کرد، حتی اگر ذهنیت همه چیز باشد به جز غیرممکن. از نظر آدورنو، کار بکت "درباره اوضاع تاریخی به شدت قابل لمس می‌باشد، یعنی بر چیده شدن بساط موضوع" (۲۰۰۳: ۲٥٤). این مسئله‌ای را برمی‌انگیزد که در عین حال بصریت را متأثرمی‌کند. واقعیت‌های اجتماعی، عملیات رونی را سازمان می‌بخشند و برعکس، همچنانکه واقعیت‌های مادی و خیالی چنین‌اند. اما همچنانکه این پیچیدگی‌ها می‌بایست شناخته شوند و بروی آنها کار شود، شکافی که میان خود ایجاد می‌کنند، قابل چشم‌پوشی نیست.

داگلاس مرتباً با بلاتکلیفی که این شکاف ایجاد می‌کند دست و پنجه نرم می‌کند. گاهی، همانطور که در بازگشایی و عنوانش که به طور سربسته به موسیقی اشاره می‌کرد، داریم، او آن شکاف را بین زبان و تصاویر به

تصویر می‌کشد. در اینجا او به گدار پاسخ می‌دهد، کسی که این مسئله را در طول فیلم "دو یا سه چیز" مورد توجه می‌دهد.
در فیلم "ببر، قرار بده یا نشان بده" (۱۹۹۸)، یکی از کارهای داگلاس که بطرز گسترده‌ای شناخته شده‌است، خط عمودی‌ای صفحه نمایش را از تصویر جدا می‌سازد، تکنیکی که قبلاً با اثر بخشی زیادی از آن استفاده کرده بود (در ساندمن، ۱۹۹۵). در میان کارهای زیادی که انجام می‌دهد به نظر می‌آید شکاف ایجاد شده، آیینه‌ای را که فیلم از آن می‌ترسد و ویدئو به تحقیر آن را می‌پوشاند، به تصویر درمی‌آورد. در این کار، عینیت تحلیل شدهٔ دو مرد که در فضای سکونت طبقه کارگر حس شده‌اند، به عصبانیت و خشونت منتهی می‌شود. نگاهی سریع به شب بارانی بیرون از آپارتمان محبوس کننده که دو مرد در آن مشغول پاگذاشتن روی اعصاب یکدیگر هستند کافیست تا بفهمیم که دو مرد باطناً غیرقابل تحمل نیستند؛ بلکه این مکان زندگی‌شان است که غیرقابل تحمل است. ظاهر خالی بیرون کاملاً شبیه ظاهر بیرون در "ویدئو" است. جایی که، در تکرار جایگذاری قاطعانهٔ گدار، نقش برجسته‌تری را بازی می‌کند. اما حتی نگاهی کوتاه به بیرون به ظرفیت نداشته مردان آسودگی آن را می‌بخشد تا در صمیمیتی زندگی کنند که به انتخاب خودشان نیست. اما سپس، همانطور که یکی از آنها می‌گوید، نمی‌توانی واقعاً حق انتخاب داشته باشی (۳۵).
یك لحظه از فیلم ویدئو، جایی که انتخاب واقعاً در تناقض شدیدی افتاده است، به رابطهٔ میان صمیمی و "اکستیمیسی"- اثر بازدارندهٔ بیرون بر روی صمیمیت- و جنسیت اشاره می‌کند. این در لحظهٔ "بازدارندگی" رخ می‌دهد، زمانی که آن دو کارآگاه به صورت یك صحنهٔ آیینه‌ای وارد آپارتمان k می‌شوند، یك در را بازی می‌کنند، سپس در دیگری را در سمت راست که قبلاً در آنجا نبوده‌است. این بازی با درهایی که دور تا دور فضای زندگی را فرا گرفته‌اند، صحنهٔ مشابه‌ای را در فیلم "دو یا سه چیز" تکرار می‌کنند، جایی که ورود تکراری ژولیت و ماریان، دوستش، از درهای باز داخل آپارتمان جان، عکاس خبرنگار "آمریکایی"، گفته ژولیت را که آپارتمان بزرگ است را تایید می کند، در حالیکه پاگردهایی را که به طور دایره‌وار هستند را به تصویر می‌کشد. کارآگاهان با انداختن ته سیگاری با حالت توهین‌آمیز داخل فنجان قهوهٔ او، به زندگی خانوادگی k توهین می‌کنند، همانطور که در بالا اشاره کردیم، قیافهٔ k به خاطر آشفتگی‌ای که آنهابه جا می‌گذارد هیچ پاسخ روانی‌ای ندارد؛ تنها پاسخ عاملیت محدود هر چند حیاتی اوست.
اما اینکه وقتی در همان حال به خاطر وضعیت غیرقابل گریز ما در بیرون و درون، عاملیت را نمی‌توان از دست داد، به چه معناست؟ اگر ایدئولوژی نه تنها الزاماً به اجرا در آمده است، بلکه ساخته شده‌است- به طرزی مجازی، از طریق معماری و طراحی شهری- پس چگونه می‌توان آن را از درون تضعیف کرد؟ این جاست که زیباشناسی و تکنیك داگلاس وارد کار می‌شود. فیلمهای او بر اساس ترکیبی از تکرار- گره- و استقرار- محل اقامت می‌باشند (۳۶).

وقت کشی

در اثر استان داگلاس، نمایش تمرین استفاده از گره‌انداختن و استقرار دو روی – زمانی و فضایی- یك سکه‌اند: ساخت اشکالی از تکرار (-re) که دغدغه‌هایی (:re) را به دنبال دارند که مسائل سیاسی و زیباشناختی را به شدت به یکدیگر متصل می‌کنند. تکرار، کاری برای خود نیست؛ تکرار تنها ارزش سیاسی- فرهنگی را به تلاش جمع، می‌افزاید تا دستگیری بهتری دربارهٔ جهان معاصر در صورتی که مسائل خاصی را مورد نظر داشته باشد، داشته باشیم. در عوض، استقرار، حالی هنری است که غیرممکن بودن آن بیرون ماندن را – اینکه از انتقاد درباره چیزی که "آن بیرون" است خشنود شویم- تجسم می‌کند. تکرار، برعکس، فرض را بر این می نهد که کسی نمی‌تواند بیرون از فرهنگ به جا مانده‌ای که پیش از ماست و مسائل بزرگی را لاینحل گذاشته است بماند. پس، هر دو معنی پیشوند "re" که داگلاس با نیروهای مستمری به روی آن کار می‌کند تا هنری بسازد که به طرز افراطی در عین اینکه آن بیرون است، در درون نیز باشد. کار به اندازهٔ کافی روشن هست که به دیدگاهی انتقادی دست یابد؛ به اندازهٔ کافی نیز در درون هست تا استفادهٔ سازنده‌ای از این تبانی غیرگریز فراهم آورد (۳۷).
داگلاس همچنانکه با تکرار، با درون بودگی یا درون‌مندی از جهات بسیار گوناگونی کار می‌کند. از این رو تکنیك گروه و استقرار دو شکل از نقطهٔ شروع اولیه این پروژهٔ جستجوکنندهٔ، اکتشاف‌گر و آزمایشی ("فرسودگی")هستند، چیزی که می‌تواند هنر سیاسی معاصر باشد. که به همین علت نیز با معاصرین چنین پیوند دارد- به قولی با هم سکونی موقتی. داگلاس زمان را با تبدیل خود زمان به مکانی مسکونی می‌کشد. از این رو، لوکیشن به وضوح بی پیرایه "ویدئو"- در حومهٔ پاریسی که به طرز نابرابری موجب شورش‌های نژادی شده‌است؛ با فضای تاریك همجوار "فیلم" در نمایشگاهی که به بکت اختصاص داده شده‌است- رگه‌های سیاسی تحریك آمیزی را به خود می‌گیرد. در استقرار ویدئویی یك کانالهٔ ویدئو، همین عنوان تنها در ارجاع به "فیلم" و داشتن رسانهٔ مخصوص متناقضی معنی می‌یابد؛ فضای تاریك بعد از راهروی تنگ، این زاویه از محل زندگی را در هوای گرگ و میش پررنگ می‌نماید، همچنان که در عوض، وضعیت بیرونی- درونی را در ارتباط با ایدئولوژی تجسم می‌بخشد. تکنیك استقرار با عنوان رسانه‌ای که به اهمیت مکان زمان اعتبارمی‌بخشد- و عنوان اثر از رسانهٔ خودش، یعنی زبان استفاده می‌کند تا این اهمیت را به‌وسیله آن لهجه ی ظاهرا ناچیز تصریح می‌کند (۳۸).
تکنیك تکرار- بازگشت انتقادی به رسمیت هنرمندان پیشین، نظیر بکت، پروست، کافکا، ولز و گدار- شکل دیگری از سکونت است، سکنی گزیدن فرهنگی که، امروزه "ویدئو" را ساخته است. اما در پرتو گفتهٔ او دربارهٔ امرمحتمل که پیش‌تر آمد، مهم این است که تکرار، آنچنانکه داگلاس روی آن کار کرده‌است، دلوزی است. تکرار، تفاوتها را و اول از همه آنهایی که الگو هستند، ایجاد می‌کند. در کنار استقرار به عنوان رسانه، تکرار به بیننده اجازهٔ گشتن در میان تاریخ و ارتباط میان حال به آن می‌دهد. تفاوتها، از سوی دیگر، ساختهٔ ماشین هستند، همچنانکه در کارهایی که یك ماشین به طرز مجازی تفاوتهای گوناگونی را به طور تصادفی باعث می‌گردد. از سوی دیگر، وقتی اثر هنری، یك فیلم گروه‌دار باشد، همانطور که در مورد "ویدئو" شاهد آنیم، لحظه‌ای که تماشاگر وارد فضای فیلم می‌شود خوانش اولیه‌ای را تعیین می‌کند که تفاسیر گوناگونی در تماشای تکراری به دنبال آن می‌آید. تفاوتهای پیشین، عدم وجود انتخاب را معلوم می‌کند؛ تفاوت آخری، میزانی از احتمال را ثبت می کند. تفاوت های پیشین، انواع و اشکال شبیه همند، بدون هسته مرکزی سخت. تفاوت آخری، آهنگ‌های متعدد و شدت در تجربه هستند. این جایی است که روایت‌گری- یکی از ابزارهای گفتمانی‌ای که اثر داگلاس به

طور پیاپی به صف می‌کند- تا حدی منعطف می‌شود تا کاملاً از ابزارهای اولیه‌ای که از طریق آنها به لحاظ فرهنگی عمل می‌کند جدا شود، ابزاری نظیر پیوستگی صحنه‌ها، تمایل به پایان بسته برای فیلم، و تعلیق. از این رو روایت‌گری ساکن، مطمئن‌ترین راه دست کشیدن از روایت است. به این ترتیب، اینکه صحنه‌های اثر اغلب تنها در داخل محل زندگی، خانه‌های ناراحت و اجباری، نیستند، بلکه همچنین صحنه‌ها در فضاهایی استقرار یافته‌اند که منازل موقتی را عرضه می‌کنند، با اهمیت است (۳۹).
در "ویدئو"، داگلاس از تکنیك مبتنی بر اتفاقِ تکرار- با- تفاوت استفاده نمی‌کند. اما این تفاوت زیادی را هم ایجاد نمی‌کند. مدت فیلم ۳۲ دقیقه است و به طور یکدست خودش را تکرار می‌کند. این یکدستی برای ایجاد امکان باز روایتهای متفاوت از تصاویری که هر بار آنها را می‌بینیم بنیادین است؛ تا بازآمیزشی ساختگی تماشاگر را ممکن سازد. به این ترتیب، عنوان روی دیوار "ویدئو" در ارجاع به "فیلم"، با توصیف فیلم به مثابه "سکوت (یك صدا)" در ارتباط است- که دقیقاً همانگونه است که "فیلم" توصیف شده‌است. اما در پاسخ به کافکا و ولز یا در میانه اینها، معاصرسازی "ویدئو" و بازنگری انتقادی آن از روش هنر سیاسی گدار، قرار دارد.
علیرغم "محدودیت‌های فرهنگ وی"، این فهم و حتی تولید امر ممکن، می‌باشد. این تمایز در انتها، یا در کناره، یا در لحظه امتداد- امتدادی که به تنهایی پیچش فضایی نیست بلکه پیچش زمانی نیز دارد، تاثر دارد. تصویر K که تفنگ را برمی‌دارد (یا تفنگ به او داده می‌شود)، آن را به طرف سرش می‌گیرد، سپس سیاهی‌ای که در طول آن شلیك گلوله صورت می‌گیرد، به طرز سرسختانه‌ای از اینکه تمایل تماشاگر را برای یك پایان به انجام برساند، سرباز می‌زند. بسته به اینکه چگونه این (نا) پایان را خوانش کنیم، صدای تفنگ و موسیقی دیسکو یا "یك صدا" هستند با دو صدا. اگر مرد گردن کلفت K را بکشد، موسیقی بر پایان نقطه می‌گذارد، و چشم دوربین مخفی شکست او را دوباره تأیید می‌کند. پس موسیقی یك مقدمه است که به فیلم تعلق ندارد (یا اینکه دو صدا وجود دارد و نه یك صدا). اگر K ، شلیك بکند، موسیقی آن را تأیید می‌کند و قدرت او را در شکست آنها جشن می‌گیرد. پس گلوله تنها ابزار اندازه‌گیری اولیه است، شروع موسیقی، با همدیگر یك صدا هستند.
بی‌انتها بودن گره برای ساخت امر ممکن مهم است. به این نحو، گره، همچنانکه داگلاس آن ژانر را بازبینی می‌نماید، شبیه بازسازی می‌باشد- از این رو یك گره فرهنگی می‌باشد. فیلم اول (بیشتر غالباً تا آنکه اخیراً، بر اساس رمان قدیمی ساخته شده‌است)، آنطور که لوتیکان می‌گوید، "نه همانند یك فیلم اصیل که دنبال شد.... بلکه همانند چیزی که باید مورد سؤال قرار گیرد، و در عوض زمان حال را مورد سؤال قرار می‌دهد. " می‌باشد. بعد از شلیك گلوله بکت، ولز، کافکا و گدار به یکدیگر می‌پیوندند. اکنون، چشم چرخان دوربین این ظن را دربارهٔ "بودن، درك کردن" است تجسم بخشیده و تصدیق می‌کند. سپس صورت دوربین دوباره از پس تاریکی ظاهر می‌شود و جهانی را تجسم می‌بخشد که کافکا تصورش را می‌کرده و قرار بوده به زودی به حقیقت بپیوندد. این به دنبال نمای تاریکی از مرکز خردی می‌آید، که به تاریکی فضای داخلی شهرهای اروپایی‌ای است که ولز در "محاکمه" فیلمبرداری می‌کرده‌است. تنها بعد از آن نما است که چراغهای خیابان روشن می‌شوند و می‌توانیم Kرا درحالی ببینیم که از مرکز خرید می‌گذرد و وارد ساختمانی که آپارتمانش در آن واقع است می‌شود و در جای پای ورودی ژولیت در منزلش در حوه ی شهر، که متعلق به دهه ۱۹۶۰ است قدم برمی‌دارد.
اما ما در عین حال هم در بیرون و هم در درون آن زمان یوتوپیایی هستیم که زمانی که جنگ ویتنام شدت گرفت و کاپیتالیسم سبب شد زنان خانه‌دار به فاحشه‌گری مشغول شوند، واجب می‌نمود. راستی این زمان چه بود/ هست؟
مباحثهٔ فیلیپ مانك دربارهٔ ”حلقه“ موضوع یك فیلم واقع شده" که نحوه‌ای را که حلقه یك تعلیق زمانی را در بر می‌گیرد، پررنگ می‌کند. او می‌نویسد:
آیا حلقه یك قضاوت بیرونی نسبت به تصمیم کاراکتر است یا یك تعلیق در تصمیم، یا آنکه حتی تعلیق در پرسش دربارهٔ تصمیم؟ گره بیرون و درون را دربرمی‌گیرد و بخیه آن را از طریق در تعلیق نگه‌داشتن تکنیکش از هم باز می‌کند. با انحراف از روایت، گروه نسبت به در دام افتادن هشدار می‌دهد (۲۰۰۶ : ۳۶).
اگر با چنین اثر زمانی نفس‌گیری از گره و به همان اندازه با اثر فضایی نفس‌گیر گروه، آن هم با برش عمودی‌اش در "ساندمن" و به ویژه، "ببر، قرار بده یا به نمایش بگذار" مواجه شویم، پیوند ناز و درونی میان شکافهای فضایی و زمانی (بیش از امتداد کلاسیك) رخ می‌نماید. آنها تبانی می‌کنند تا یك چیز را به اجرا درآورند. آنها هر دوشان ما را از آن بیرون می‌رانند. هیچ هویت صریحی از k در دسترس نیست- با وجود تمام مصیبتهایی که k می‌کشد، تا حالا صورت k را ندیده‌ایم، صدایش را نیز نشنیده‌ایم- اما "امکان" ضمیمیت پیچیده و ناموضعی وجود دارد. در اینجاست که ادعا می‌کنم داگلاس شایستگی سیاسی خود را به لنگر می‌نشاند (٤٠).
چگونه این سیاسی‌گری در ویدئو عمل می‌کند؟ اگر سکانس‌های معدودی را که در طول آنها پایان در درون آغاز متبلور می‌شود را در نظر بگیریم، امکان بقای K در آنچیزی قرار می‌گیرد که داگلاس آن را در مصاحبه‌ای یك "چند صدایی زمانی" می‌خواند. آن واژه که از واژگان موسیقی می‌آید در اینجا از دو منظر مناسب است. مجازاً، شلیك گلوله و موسیقی هر دو با یکدیگر ادغام شده و مشخص می‌گردند. تمثیلاً، زمان قبل از این درام برانگیخته می‌شود. این حیطه زمانی سبك گوتیك، در کنار حیطه زمانی فیلم سیاه را، دو حیطهٔ زمانی داستانی را که در ویدئو مرتباً حضور دارند، در بر می‌گیرد. برانگیخته شدن دوگانهٔ اجباری ژانرهای داستانی برای گشایش امکان تغییر لازم می‌باشد تا به این ترتیب از ژانری غیر داستانی نظیر مستند جلوگیری شود. بنابراین، داستان از واقعیت راست‌تر- و به لحاظ سیاسی مربوطتر- است. برای تاثیر سیاسی اثر، این اصوات چند صدایی نیروهایشان را در حضور همزمان امکانات پایان فیلم با یکدیگر یکی می‌کنند (٤١).
و این باعث تأمل بی‌نظیری من باب تفسیر می‌شود. قدری پیش از ویدئو، داگلاس تنگنای موجود در تفسیر را، انعطاف‌پذیری و در همچنین خطاپذیری روایت به عنوان پشتیبان خاطره و تاریخی، در اثری که، برخلاف ویدئو اما مانند بسیاری از کارهای دیگر او، بر اساس تکنیك آمیخته وی ساخته شده بود، توضیح داده بود. با استفاده از نام رئیس قبیلهٔ بومی استرالیا که توسط بریتانیایی‌ها اعلام شده بود، به عنوان فیلم، "کلاتساسین" (۲۰۰٦)- عنوانی که همچنین با واژهٔ اسَسین (قاتل) هم‌آواست و بنابراین مسئله جرم و گناه و همچنین ابهامات زبان‌های بابلی را بر می انگیزاند- هنرمند ما را با این تنگنا مواجه می کند که یك چیزی می‌تواند از نظر مشاهداتی و واقعی بودن، درست باشد اما او ما را بدون دسترسی و حتی شناختی که مشخص باشد، رها می کند.
این دسترسی نامطمئن که روایت را به عنوان حالتی فرهنگی از ارتباط برقرار کردن با آنچه که فرض می‌کنیم "حقیقت" باشد یا "تاریخ" یا حتی طرحی از داستان یك فیلم، مبتلا می‌کند، از طریق استفادهٔ گره‌ای که ابتدا و انتها را به هم پیوند می‌زند و از این رو، اواسط فیلم را هم پیوند می‌زند، بیمه می‌کند (٤٢).
در مجموع، گره مشخص‌ترین نمود استقرار ویدئو، یا به طور کلی‌تر، نمایش ویدئو، که متفاوت از نمایش‌های یك مرتبه‌ای است می‌باشد. بنابراین، در سطح جهانی سازمان عرضهٔ هنر، فضا و زمان با یکدیگر برخورد می‌کنند.

اما هیچ چیز در کار داگلاس از فیلم نیفتاده و پردازش ناشده باقی نمانده است. از این رو، او قبل از هر ترکیب ممکن زمان و مکان می‌ایستد. روش‌های متعددی که او اشغال انسانی از مناظر (نو، نگاه، تعقیب، ترس، فاجعه: راسکین بی. سی. ، کلاتساسین) یا، به بیانی، ضدقهرمانی، ضدانسانی کردن منظره شهری (ببر، قرار بده یا نشان بده، ویدئو) یا حتی سیاهچال (سوسپیرا، ۲۰۰۳) بیرحمانه اما هر بار به نحو متفاوتی حاشیه پیشرفتی را که تلاش‌های انسانی را بر سکونت در مکان‌ها به ویرانی می‌کشاند، وارسی می‌کند.
این زمانی است که باید کشته شود. ساختار روایتی انگلك شده، راهی است برای مقابله با آن بلدزر. زمان نیز همچنین رابطه با زبان دارد. این یکی از ویژگی‌های اولیه‌ای است که فیلم را از تصاویر ساکن متفاوت می‌سازد. بارهای متعددی که زبان در تناقض قرار داده می‌شود همانند گره‌ای از پیوند فشرده خفه کننده آنها به نظر می‌رسد، همانند زمانی مکان یا دیستوپیای زمان محور. در فیلم "سفری به درون ترس" و "درساندمن" کلمات بر زبان آورده شده با هم انطباق ندارند. در "سوسپیرا"، داستانهای جن و پری گریم، به دهان‌ها مرتبط نشده‌اند، اما آنها به نحو دیگری با هم همگاه نیستند، با یکدیگر برخورد می‌کنند، اما به روانی با سخنان مارکس پیوند می‌خورند.
صحنه‌های ترجمه در "کلات سین" به قدری ناشیانه‌اند که زبان و عدالت بایستی راهشان را از یکدیگر جدا کنند. به همراه تکرارهای آمیخته، روایت خود تبدیل به یك گروه می‌شود، و دور خودش می‌گردد، با هر تحولی فیلم به منظره یا مکانی می‌رسد که همان است منتها با قدری تغییر.
همانطور که دیدیم، در "ویدئو" زبان قاطعانه حضور دارد ولی نمی‌توانیم آن را بشنویم. به نظر می‌رسد داگلاس به امکان زبان، به عنوان ابزاری برای برقراری ارتباط تسلیم می‌شود. این به نظر یك رقیب ناموهن برای فیلم قبلی او "گشایش"، با آن نثر قدرتمند از پروست که وضعیت میان خواب و هشیاری را به صحنه می‌کشد، می‌باشد.
آن وضعیت می‌تواند تمثیلی از سکون اجتماعی باشد- نوعی از سکون که بازسازی‌های تلویزیونی پیشین او را(مونو درامار، ۱۹۹۱؛ اما همچنین هورس- شامبز، ۱۹۹۲؛ و بعدازظهر، ۱۹۹٤) به صحنه درآورده، مورد توجه قرار می‌دهد و دوباره به بازی درمی‌آورد تا ببینید که آیا این کار ما را از خواب بیدار می‌کند. پس از قبل، او هرگز کلیشه‌های فرهنگی را به نقد نکشیده‌است بلکه درکنار آنها گام برداشته است. مجازاً، او فیلمهای کوتاهش را وارد پخش مستقیم (تلویزیون) کرده‌است. علاوه بر این، با در نظر گرفتن این که عادات فرهنگی که در آنها شکل و محتوا جدانشدنی هستند او سعی کرده است تا "شنونده یا تماشاچی را مدل قرار دهد که فعالانه در جستجوی الگو است و تغییرات رابه طور حسی، حتی در تکرار وسواس‌آمیز یك یادداشت، نما یا عبارت یکسان، بدرون خود جذب می‌کند" (وود، ۱۹۹۹: ۱۱۵).
پس، در "ویدئو" از یك سو چه رابطه‌ای میان عکس‌العمل پر طمطراق سه فیلم دهة شصت و از سوی دیگر، غیبت واژه‌ها، گروه و استقرار دوربین وجود دارد؟
در ارتباط با هر سه فیلم قبلی، داگلاس هم بیشتر رادیکال و هم اینکه از لحاظ سیاسی بلندپرواز می‌باشد. تفاوتهای- ممکن است کسی آنها را به لحاظ فلسفی نامنطبق بنامد- "دو یا سه چیز" در معنای عمیقشان مورد تحقیق قرار گرفته‌اند. ژولیت صحبت می‌کند، اما عمدتاً هیچ‌کس طرف صحبتش نیست. گدار صحبت می‌کند، اما نجوا می‌کند، و برای اینکه او را بشنویم باید صدا دوتایی را از میان ببرد. وقتی او نجوا می‌کند، سکوت قابل شنیدن تبدیل به صدای آزاردهنده می‌شود. به همراه آن، میان این دو نقص زبان – بی مخاطبی، بی‌صدایی- زبان به واقع از گفتن بازمی‌ماند و به همین ترتیب، تحلیل گدار از منطق کاپیتالیستی اخیر، تحلیلی که در زبان لنگر انداخته است.
حالتهای K ، زبان بدن، حرکات او به صداهای کلامی نیازی ندارند. همه صداها در رساندن پیچیدگی وضعیت اجتماعی امروزین که او در آن سکونت دارد، شکست می‌خورند. در جایی که گدار از صدای آزاردهنده- صدای شنیدنی اما همچنین صورت بصری- برای رساندن پیچیدگی استفاده می‌کند، داگلاس از ابزار بصری و مخصوصاً آنهایی که شیوة خاص روایتگری وی، نظیر گروه و استقرار، و همچنین بهم بافتن سه فیلمی که او برای پیچیدگی ممتد بیشتر آنها را بازسازی می‌کند، استفاده می‌کند. اما به جای صدا، او یك شخصیت مفهومی ساکت را به صحنه می‌کشد تا این پیچیدگی را، در شباهت به روایت، متحرك نگاه دارد (٤۳).
در نتیجه، کار در حرکتی کارهای خلاقانه پیشینیان، نقد آنها و امکانات بکتی را که خالی مانده بودند را به عنوان یك باقی‌ماندة فضایی، که تا هنگامی که قابل دیدن شود، نادیدنی باقی مانده‌بود به صحنه در می‌آورد.
همچنان‌که از تماشاگران یا اشیاح شاکریم، از گروه و طرز استقرار آنها که تماشاگران را وادار می‌کنند تا در زمان و فضای "ویدئو" سکونت یابند، شاکریم، این امکانات که بر بالهای تاریخی منتظر بودند در این لحظه برانگیخته می‌شوند. لحظة کوچك دست در حال افتادن که شبیه و متفاوت از پایان "محاکمه" می‌باشد، لحظه‌ای کلیدی است، شاید یك میزان ابیم، از خلق امکاناتی که تفاوتهای مدل در تکرار به آن اجازه می‌دهند، زیرا آنها خطی بودن زمان را از میان می‌برند.
بنابراین، با بازبینی تاریخی، و یافتن بقایای تنش‌های به خواب رفتة حل نشده آن که همچنان پابرجا هستند، داگلاس آنها را با دستان محتاط‌آمیز می‌گیرد تا به آنها سلامتی را بازگرداند. برای دست یافتن به این هدف، اما باید سرکوفتگی‌ها و نظمها را معتبر بشمرد یعنی آنها را مانند اشباح و ارواح برگرداند تا آنها گذشتة ناقصی را به ما یادآور شوند که نمی‌توانیم بدون آن زندگی کنیم اما همچنین نیز نمی‌توانیم با آن زندگی کنیم. یعنی مگر اینکه انشعابی باشد که نیمة دیگرش همچنان کشف نشده باقی مانده‌است، همچنان باز مانده‌باشد.
بازگشت به آن انشعاب ترسناك و تهدیدآمیز است و شاید تنها در حالت خواب و بیدار است که جرئت می‌کنیم به آنها برویم. آن حالت از فرمت استقرار، مخصوصاً این حالت تاریکی که ما در درون، بیرون و دوباره در درون آن هستیم، تغذیه می‌کند.

منابع فارسی

یادداشت‌ها

۱- برای جلوگیری از قطع جریان خوانش متن، و نیز برای آزاد گذاشتن خواننده در گذشتن از یادداشتها، شمارهٔ تمامی یادداشتهایی که در این مقاله موجودند در انتهای پاراگراف‌های مربوط گذاشته شده‌اند.

۲- فیلم، ۱۹٦۵، بی/دبلیو، کارگردان: آلن اشنایدر، ۲۱؛ نمایشگاه سموئل بکت موزهٔ ملی هنر مدرن، مرکز ژرژ پمیدو، پاریس، مارس ١٤- ژوئن ٢٦، ۲۰۰۷ (با همکاری ماریان آلفان و ناتالی لژه). برداشتی بسیار غیر کمیك از این صحنه در "دو یا سه چیز که دربارهٔ او می‌دانم" گدار روی می‌دهد، هنگامی که ژولیت دختر کوچکش را به مرکز مراقبت روزانه می‌آورد که مردی با کلاهی ناهماهنگ کارمند آنجاست (ابهامی به چاچین و کیتون کماین، و نیز انواع خاص مافیا). کودك گریه کرده و سعی می‌کند آنچه که سگ و گربه انجام می‌دهند، انجام دهد: وقتی مادر در را بازمی‌کند از میان در بگذرد. اما موفق نمی‌شود فرار کند.

۳- سنتی دکارتی به طرز گسترده‌ای مورد انتقاد قرار گرفته است و در اینجا تنها به تحلیل مربوط کود (۱۹۹۱) اشاره می‌کنم. نظر لاکان دربارهٔ نگاه خیره، هر چند به عنوان یك اخلاق بصیرتی سیاسی که از افتادن به دام بی‌قدرت کردن به طرز درخشانی از سوی سیلورمن (۱۹۹٦) طرد شده است، از سوی دیگران و بریسون (۱۹۸۸) به خاطر پیامدهای ناخوش بینانه‌اش پذیرفته شده‌است. وان آلفن نگاه باختین به ساخت هویت را از طریق نگاه خیره دیگران در فصل "گریزهای بدنی" مطالعه‌اش دربارهٔ فرانسیس بیکن و تئوری فرهنگی مورد بحث قرار داده است (۱۹۹۲)؛ و اخیراً پیرن ایدهٔ شکل‌گیری هویت بین‌ذهنی را به عنوان یك مفهوم کلیدی برای تحلیل فرهنگی پرورانده است(۲۰۰۷).

٤- نقش کیتون به واقع در فیلم دوگانه است. اغلب، او را به عنوان شخصیت o از پشت یا از زاویه‌ای تا حدود ٤٥ درجه می‌بینیم، گاهی او را به عنوان E (چشم) از جلو با چشمانی که به طرز عجیبی تهی می‌باشند می‌بینیم.
از آنجا که هر دوی اینها توسط کیتون به بازی درآمده‌اند، دو نقش در عین حال دو وجه از نوع نگاه غیر مثبت می‌باشند. برای تحلیلی عالی از نقش کیتون در فیلم به عنوان غیرشخصیت به داگلاس (۱۹۹۸) مراجعه کنید. عبارت "ابژهٔ تئوریك" به آندسته از اشیاء فرهنگی اشاره دارند- که به وضوح ابتکار تئوریك را به کار انداخته‌اند- یا می‌توانند به کار بی‌اندازند. این عبارت (که امروزه به نوعی زیاده از حد مورد استعمال قرار گرفته) باطناً حاکی این نکته است که تئوری نمی‌تواند از بیرون وارد هنر شود، میزانهای آن را در معرض خود قرار می‌دهد بلکه باید طی محاکمه با آثار هنری واقعی پروارنده شود.

٥- من این نکته دربارهٔ دکارت، که در اینجا به شدت به طور موجز آورده شده‌است، مرهون کتابی فوق‌العاده- یك خوانش فرویدی از فروید- نوشته روانکاو فرانسوی ماری بال مری هستم (۱۹۸۲).

٦- انتقاد اصلی اولمان برای این است تا برکلی را از این فرمول ساده‌انگارانه از طریق گسترش بافت فلسفی کارش نجات دهد- نگاه برکلی به ایده‌ها به عنوان وجود کاملاً درك شده (۲۰۰٤: ۹٥)، پیامدهای آن (در تئوری برگسن دربارهٔ تصویری که از طریق حس ششم ایجاد شده‌است)، و زندگی پس از این کنونی‌اش در تئوری دلور دربارهٔ سینما. اما اشتباه خواهدبود که "فیلم" را به انتقاد فلسفی‌اش تقلیل دهیم. مسئله زیبایی شناختی عمق در مقابل بی‌عمقی، که در حال حاضر بسیار مورد جدل است، حداقل به همان اندازه بااهمیت (و در عین حال مربوط) می‌باشد. برای بحثی کامل دربارهٔ این نگاه، نگاه کنید به آکرمن (۲۰۰۳).

۷- موجزترین فرمولیزاسیون این سه نوع "تصاویر- حرکت" در سینما ؟ وجود دارد (۱۹۸٦:

.(٦٦-٧٠

٨- این نگرش دربارهٔ تصاویر دلوز از جانب ماراتی (٢٠٠٣: ٦٦-٧١) مطرح می‌باشد. برای توضیحاتی عالی من باب تصاویر- احساس، نگاه کنید به پیترز (٢٠٠٣: ٦٦-٧١) و هانسن (٢٠٠٣). من تصویری دربارهٔ تاریخ معکوش شده یا "مهمل" در جایی دیگر پرورانده‌ام (١٩٩٩).

٩- خراش‌های روی دیوار نقش برجسته‌ای را فرافکنی می‌کند که به طرز آزاردهندگی در طرفی از فرافکنی دو- صحنه‌ای داگلاس در لودتروا، زمانی که رنگ تصویر نگاتیو می‌شود برانگیخته می‌شود (٢٠٠٠) همچنین نقش برجسته بسیار ظریف کارکرد دیوار را در دلالت کردن به پرسپکتیو خطی متقابل و و ایهام برگرفته از عمق آن برجسته می‌کند.

١٠- برای الان من واژه زیبایِ شناسی به جای این معنای سردستی پیوند زدن از طریق حواس استفاده می‌کنم. معنای آن همچنان که جلو می‌رفتم به طور آشکارتری شکل می‌گیرد.

١١- سوالی در این مورد باقی می‌ماند که آیا این خلاصه متناسب است یا پریشان کننده‌است؛ اینکه آیا این توالی حوادث کوچك طرحی را می‌سازد (این اتفاق افتاد، و بنابراین آن اتفاق روی داد) یا تنها یك واقعه‌نگاری است (این اتفاق افتاد و بعد از آن اتفاق افتاد).

١٢- این ماجرای اجمالی درباره ی "فیلم" را طوری جمله‌بندی کرده‌ام که در ارتباط با کار داگلاس پرورانده خواهدشد. ایجاز کم و بیش مثله شده تا اینجای کار از همین روست. برای مطالعه درباره ی عمل نمایشگاه که شامل "خوانش‌های بسته" نمایش‌ها ست نگاه کنید به بال (١٩٩٦).

١٣- آنچنانکه فروید اشاره کرده‌است، روان پریشی دلیلی بر این نیست که مردم آن بیرون شما را نمی‌فهمند، کار فرید اغلب در کار داگلاس حضور دارد. داگلاس کاری را برا اساس متن فروید درباره انسانهای محیرالعقول، یا حتی، بر اساس ضد متن فروید، یعنی "ساندرمن" ای. تی. ای هومفن به نام در ساندرمن (١٩٩٥) ساخته است. در بین دیگر متون انتقادی، نگاه کنید به تحلیل روشنگر دنی مانك دربارهٔ مهمترین کارهای داگلاس تا آن تاریخ (٢٠٠٦: ١٩-٢٥). در میان پیشنهادات انتقادی بسیار موجود دربارهٔ بدنام‌ترین شاهکار کافکا، که بیشترین ارتباط را با برداشت داگلاس از آن دارد، دلوز و گاتاری فیلسوف که ایدهٔ "ادبیات اقلیت" را از طریق آن پرورش می‌دهند (١٩٨٦)، و شوشانا فیمن منتقد ادبی که مفهوم بسیار مهمی را دربارهٔ داستان‌گویی در ارتباط با عدالت دربارهٔ داستان تمثیلی کافکا شکل داده‌است، می‌باشند (٢٠٠٤).

١٤- لطفاً به تفاوت میان k داگلاس و k ولز و کافکا دقت داشته باشید. (با یك نقطه). جایگزین کردن یك زن جوان سیاه‌پوست به جای یك مرد مسن سفیدپوست یك حالت تیپیك می‌باشد. داگلاس قبلاً در فیلم سفر او به ترس (٢٠٠١) جنسیت را تغییر داده بود. سه تغییر صورت گرفته در شخصیت موجود در ویدئو- در مقایسه با محاکمه دو تغییر- از طریق معاصر بودگی دقیق کار قابل درك است. علاوه بر این، تقارن از طریق ارجاع به فیلم گدار، سومین بین‌متن، برجسته می‌شود، جایی که شخصیت اصلی یك زن جوان سفیدپوست است. این تقریباً سیاههٔ هویت‌های ممکن را به لحاظ نژادی، سن و جنسیت کامل می‌کند. تنها چیزی که از قلم افتاده‌اند مرد سیاه‌پوست جوانتر و پیرتر می‌باشند.

١٥- اطلاعات بدست آمده از استودیو ضبط فیلم داگلاس دربارهٔ ساخت ویدئو حاکی از آن است که کیفیت نقطه نقطه فیلم پر خاطره بوده که برای تمام صحنه‌های فیلمبرداری فاصلهٔ دوربین ویدئویی) HD وضوح بالا) روی ١٢+ دی بی تنظیم شده‌بود. این به دوربین ٣ مکث پرفشار می‌دهد، اما همچنین صدای برآمده از ccd را رو می‌آورد- این صدا همیشه وجود دارد، حتی زمانی که هیچ نوری در کار نیست، گویی پانل تصویربرداری خودش را که در حال نگاه کردن بوده نگاه می‌کرده‌است. سه رنگ- سبز، آبی و قرمز- رنگهای اولیه‌ای هستند که ویدئو برای ساختن تمام رنگها استفاده می‌کند.

١٦- از نظر داگلاس، K زمانی که مزاحمان با تفنگ ور می‌روند آن را می‌گیرد، تا آنکه نگاه داشتن آن به طرف سرش راهی برای آموزش به آنها در نحوه استفاده از تفنگ باشد. برای هنرمندی کانادایی بر حسب تمرین مکان و زبان تقریباً مسائل اصلی می‌باشند. مکان مانند

زبانِ عنوانِ فیلم همواره از اهمیت ویژه‌ای در کار داگلاس برخوردارند. بعضی عناوین از اسامی بومی (نوه‌تکا، کلاساسین) استفاده می‌کند. ویدئو صحنه را در لاکورنو، حومه‌ای فرانسوی که به خاطر شورش‌های نوامبر ۲۰۰۵اش شناخته شده‌است، قرار می‌دهد. همچنین این شهر جایی است که گدار از آپارتمان ژولیت در فیلم دو یا سه چیز فیلمبرداری کرده‌است. بنابراین آکسان موجود در عنوان فیلم ویدئو (Video) از اهمیت برخوردار است. برای موسیقی، داگلاس ملوین کیپس، جی‌تی لویس و جان مدنسکی را مأمور کرده تا سه واریاسیون از آواز "همگی برقصید" از شیکا ضبط کنند. صدای الگوی نواخته طبل آشکارا بر دیسکو دلالت دارد- از دهه هفتاد صحنه‌های تعقیب سریالهای پلیسی گرفت تا ترك پیست رقص.

۱۷- برای وصفی از محاکمه در ارتباط با سنت فیلم سیه و کافکایی (عبارتی که بیشتر به طور سردستی مورد استعمال است) نگاه کنید به آدامز (۲۰۰۲).

۱۸- آنچه اینجا "تلاش داگلاس" می‌نامم وصفی از نیت نیست بلکه فرافکنی است از خوانش شخصی خودم دربارهٔ کار او. برای رعایت اصول، من نامه‌نگاری هایم را با هنرمند تا زمانی که این نامه‌نگاری‌ها به پایان برسد مورد بحث قرار نمی‌دهم، و در آن عرصه تنها اطلاعات فنی را وارد می‌کنم.

۱۹- برای رساله‌ای دربارهٔ این فیلم و نیز تحلیلی برای روایتگری خاص آن مدرنیت آن نگاه کنید به گازتی (۱۹۸۱ ؛ ۱۹۷۵)؛ و برای مبحثی مرتبط درباره نزدیکترین نگرش به ویدئو، یعنی مسدود کردن معنا نگاه کنید به موری. موری ادعا می‌کند که "عملکرد صدای بلند روی فیلم به منظور قطع جستجوی معنا در این فیلم می‌باشد که دقیقاً درباره شناخت و دانش است، می‌باشد، دانش و شناختی که تصویری از فکر به عنوان جریانی غیرقابل پیش‌بینی و کنترل نکردنی ایجاد می‌کند" (۲۰۰۵ : ٦١). این صدا توسط سکوت‌های منقطع تغییر می‌کند و فضایی آکوستیك برای زمزمه‌های صدایی مردانه عرضه می‌کند.

۲۰- گرین، هیگینز و هیرش نقدی فمنیستی را در حاشیهٔ این خطوط ارائه کرده‌اند (۱۹۷۹). نقد دوم از سوی گراس و گل قالب‌ریزی شده است.

۲۱- تمامی نقل قولها بیشتر از آدورنو از مجموعهٔ جدید نوشته‌های او گرفته شده‌است که به طور سردستی با اتهام اولیه او (نوشته شده به سال ۱۹٤۹، انتشار اول به سال ۱۹۵۱) درباره "شعری پس از آشوتیس" (۲۰۰۳) در ارتباط می‌باشند. "تعهد" متعلق به ۱۹٦۲ است.

۲۲- علیرغم نقد موجه داگلاس به آدورنو، با در نظر گرفتن نقد او از بکت، و البته، موسیقی جاز، مقالات "انتقاد فرهنگی و اجتماع" و "تعهد" همچنان به عنوان نقاط شروع (و نه نقاط پایان) بحث درباره هنر سیاسی مربوط می‌باشند. برای مدعاها نگاه کنید به ۲۰۰۷.

۲۳- در اینجا بکت به اشنایدر نامه می‌نویسد، از بکت و اشنایدر (۱۹۹۸) به نقل از المان (۲۰۰۳: ۱۰۱-۱۰۲). تأکید اضافه شده‌است. برای پیش‌زمینه بیشتر دربارهٔ "فیلم" بکت، نگاه کنید به بکت (۱۹٦۹).

۲٤- بین گفتمانیت امری است که از دیگر گفتمانها وام گرفته شده است. در مورد هنرمندی مثل داگلاس، نگاه داشت تفاوت میان این عبارت از عبارت بینا متنیست که اکثراً با دیگری ادغام می‌شود اهمیت دارد. بینامتنیست به متن‌های خاص دیگر بازمی‌گردد. بین گفتمانی موجب درهم تنیده‌شدن گفتمان‌های گوناگون می‌شود؛ بین متن در مورد نقل قول‌هاست. در ویدئو، با اشکال رابطه گفتمانی با فیلم سیاه شبیه به رابطه‌ی بین متنی با محاکمه نیست، حتی اگر هر دو فیلم در داشتن گفتمان سیاه اشتراك داشته باشند.

۲۵- دربارهٔ نیت نویسنده در جاهای گوناگون بحث کرده‌ام، علی‌الخصوص در ۲۰۰۲ (۸۵-۲۵۳). برای خود مفهوم مفهوم، به اضافه ارتباط با بحث دلوز و گاتاری در فلسفه چیست؟ به اولین فصل کتاب من نگاه کنید.

۲٦- این صورت بندی از شخصیت مفهوم نقل شده از رودُ ویك (۲۰۰۳) می‌باشد.

۲۷- در مورد این نگاه، به نظر کنایه‌آمیز می‌آید که "فیلم" در نمایشگاه بکت در ویدئو به

نمایش درآمده است.

۲۸- البته کلمه "شکافها" بسیار به فیلم مربوط است، جایی که سیاهی قبل از قطع فیلم تصور تماشاگر را به تحرك وا می‌دارد.

۲۹- توصیهٔ برسن به نقل از گارنو (۱۱۰: ۲۰۰٤) می‌باشد.

۳۰- حال استفادهٔ سردستی از واژهٔ زیبایِ شناسی می‌توان قدرت بیشتری بگیرد: زیبایِ شناسی حاصل از پیوند حراس، آنطور که بیشتر نامیده بودمش، در عین اینکه "دیگری" بازنمایی است (شفر ۱۹۹۹)، تولید کننده و منتقل کنندهٔ تأثیر نیز می‌باشد (وان آلفن، زیر چاپ).

۳۱- "نگاه آزاد غیر مستقیم" عبارتی که با "گفتمان آزاد غیر مستقیم" در نظریه ی ادبی آمیخته است، به جایگزینی دلوزی مونولوگ درونی اشاره دارد.

۳۲- در حال حاضر، نمی‌توانم از به یاد آوردن بلاگردان شدن افسران پایین رتبه در رسوایی حاصل از عکس‌های آبوگریب خودداری کند. نگاه کنید به میشل (۲۰۰۷).

۳۳- برای تحلیل بافتی و روشن‌شناختی از حرکات اشباح، نگاه کنید به ورهوف (۲۰۰٦، ۲۹۵-۲۸۲) درگشایش، این دوگانگی، همچنانکه کیفیت برفکی بریده‌های قدیمی بر برف موجود در مناظر غلبه می‌کند، لایه دیگری نیز به خودگرفت.

۳٤- ورهوف (۲۰۰٦) شرحی جز به جز از این تلاقی‌های میان تاریخ سیاسی ("پیشرو") و تاریخ رسانه ارائه می‌کند.

۳۵- در خوانشی لاکانی از ببر، جادهٔ یا نمایش بده که با گزینشی پیشنهادی عالی از مکث‌ها همراه شده است، گوردن لبرت تعدادی پرسپکتیو در حاشیهٔ عمودی ارائه می‌کند که در میان آنها "هیچ چیز که موضوع است"، نقطهٔ مجازی رو به محو شدنی از موضوع (۳۳)، غیبت یا لکه، و سایه وجود دارد (۲۰۰۱: ۳۲). صمیمیت در رابطه‌ی پیچیده‌اش با خشونت (درون مردانه)- مشغلهٔ اساسی در ببر، جای ده یا نمایش ده- در نظریه جنسیت مسئلهٔ بسیار پراهمیتی است. برای مثال نگاه کنید به دان آلفن (۱۹۹٦).

۳٦- با توجه به اهمیت زبان و اشتباهات آن در دو یا سه چیز و همچنین در کار داگلاس، این واقعیت که جانی انگلیسی را با لهجهٔ فرانسوی غلیظی صحبت می‌کند در عین اینکه پرچم آمریکا را بروی تی‌شرتش نمایش می‌دهد نشانهٔ دیگری است از مشارکت بی‌زبانی ویدئو با فیلم گدار.

۳۷- هیچ کس مورد مستندتری برای چنین نگاهی به مشارکت سازنده نظیر گایاتری اسپاویك نیاورده است (۱۹۹۹).

۳۸- سکنی، به عنوان مسئله‌ای فلسفی ناگزیزانه مقالهٔ هایدگر "ساختن، منزل گزیدن، فکر کردن" (۱۹۷۱) را به یاد می‌آورد که کار داگلاس با آپارتمانها (ببر، جای‌ده یا نشان بده، ویدئو)، کابین‌های موجود در کشتی‌ها (سفر درون به ترس) یا کابین مسافرین (تعقیب، ترس، فاجعه: راسکین بی. سی) سؤال تردیدآمیزی را پیش می‌نهد.

۳۹- برای بحث روشنگرانه دربارهٔ اشکال گوناگون "راماسکا" نگاه کنید به لوتیکان (۲۰۰٤). این نویسنده کارهای داگلاس را متهم می‌کند تا آنچه را که هنر موفق را بر اساس فیلم اصطلاح‌گر از محصولات پولساز هالی‌وود که همیشه چیز را مگر تاریخی بودن که دربازسازی موجود است یا باید موجود باشد، متمایز می‌کند تعریف کند. تفاوت‌های مدال، آنطور که توسط دلوز تعریف شده‌است (۱۹۹٤: ۵) گونه‌هایی از شدت و درجات مجزا کننده‌اند که در تقابل با تفاوت‌های رسمی وابسته به ویژگی‌ها و کیفیات قرار دارند. برای بحثی در ارتباط با ببر، جای ده یا نمایش ده نگاه کنید به نگای و شاو (۱۹۹۹).

٤۰- در واقع حاشیهٔ افقی موجود د فیلم ساندرمن تأثیری زمانی نیز دارد. فاصله‌ای بیست ساله میان نیمه چپ و نیمه راست تصویر وجود دارد. این بی‌مکانی زمانی را فراهم می‌کند

که کاملاً با داستان جور درمی‌آید اما معهذا متمرکز کردن آن دشوار است تا به این ترتیب تماشاگر نتواند به همذات‌پنداری روایتی گذری داشته باشد.

۴۱- داگلاس در مصاحبه‌ای با رابرت استور از عبارت پرمعنای "چند صدایی زمانی" استفاده می‌کند. در آنجا، حاوی تلویحات هویتی نیز می‌باشد. استور به سختی پافشاری می‌کند تا داگلاس را وارد به ابزار هویت خود کند، پافشاری که هنرمند با مهارت در حین اینکه نکته‌ای تئوریك در برابر چنین فشاری‌ای می‌سازد از زیر آن شانه خالی می‌کند.

۴۲- این جملات حاوی اشارات غیر مستقیمی به نقدی از گلات سین توسط جاناتان نیل (۲۰۰۷) می‌باشد. این کار هم با نو. تکا. با منظرة جدا شده و غیبت بومی‌ها در ارتباط است و هم با تعقیب، ترس، فاجعه: راسکین بی. سی. با برجسته سازی‌های پیچیده‌اش از نژادپرستی در ارتباط می‌باشد. در مورد درهم آمیختگی زبان‌ها: اضافه بر زبان آلمانی و چینی، یکی از مفسران حاضر در دادگاه زبان هندی می‌داند، اما فرانسه صحبت می‌کند. ار از این رو ابزار انتقال سه‌گانه‌ای وجود دارد، ماهیت تقریبی قسمتی که (انگلیسی- فرانسه) اکثر ما می‌توانیم ایجاد اشارات را بیشتر به طرز شوخی بفهمیم تا قسمت فرانسوی- هندی. تمام اینها کلات سین را با آزمایش داگلاس از طریق دو یا سه چیز، با اجتناب آزاد زبان شناسی در ویدئو پیوند می‌زند.

۴۳- دربارة مطالعات جدی گدار دربارة پیچیدگی، نگاه کنید به موری (۲۰۰۵). از نظر گدار، صدا به ویژه یکی از ابزار رسیدن به پیچیدگی است.

منابع انگلیسی

- Ackermann, Alan, 2003, Samuel Beckett's 'Spectres du noir': The Being of Painting and the Flatness of 'Film, *Contemporary Literature* 44, 3: 399–441.
- Adams, Jeffrey, 2002, Orson Welles's The Trial: Film Noir and the Kafkaesque, *College Literature* 29, 3: 140–56.
- Adorno, Theodor W, 2003, Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader, Translated by Rodney Livingstone et al, Edited by Rolf Tiedemann, Stanford: Stanford University Press.
- Bal, Mieke, 1996, Double Exposure: The Subject of Cultural Analysis, New York: Routledge.
———, 1999, Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History, Chicago: The University of Chicago Press.
———, 2002, Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide, Toronto: University of Toronto Press.
———, 2006, The Pain of Images, In *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain,* Edited by Mark Reinhardt, Holly Edwards, and Erina Duganne, 93–115, Chicago: University of Chicago Press.
———, 2006, Facing Severance and Nothing is Missing (artist dossier), *Intermédialités* No 8, Automne: 189–224.
- Balmary, Marie, 1982, Psychoanalyzing Psychoanalysis: Freud and the Hidden Fault of the Father, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Beckett, Samuel, 1969, Film: Complete Scenario, Illustrations, Production Shots, With essay On directing *Film* by Alan Schneider, New York: Grove.
- Beckett, Samuel and Alan Schneider, 1998, No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider, Edited by Maurice Harmon, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bollas, Christopher, 1987, The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known, New York: Columbia University Press.
- Bryson, Norman, 1988, The Gaze in the Expanded Field, In Vision and Visuality, Edited by Hal Foster, 87–114, San Francisco: The Dia Foundation.

- Code, Lorraine, 1991, What Can She Know? Feminist Epistemology and the Construction of Knowledge, Ithaca and London: Cornell University Press.
———, 1995, Rhetorical Spaces: Essays on Gendered Locations, New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles, 1986, Cinema 1: The Movement-Image, Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Hammerjam, London: The Athlone Press.
———, 1989, Cinema 2: The Time-Image, Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, London: The Athlone Press.
———, 1994, Difference and Repetition, Translated by Paul Patton, New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari, 1986, Kafka: Toward a Minor Literature, Translated by Dana B, Polan, Foreword by Rena Bensmaia, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Douglas, Stan, 1998, Goodbye Pork-Pie Hat, In Stan Douglas, Edited byScott Watson, Diana Thater, and Carol J, Clover, 92–98, London: Phaidon.
- Felman, Shoshana, 2004, The Storyteller's Silence: Walter Benjamin's Dilemma of Justice, In *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies,* Vol, IV, 11–57, Edited by Mieke Bal, New York: Routledge.
- Foucault, Michel, 1979, What is an Author? In Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism, Edited by Josué V, Harari, Translated by Donald Bouchard and Sherry Simon, 141–60, Ithaca: Cornell University Press.
- Garneau, Michèle, 2004, Film's Aesthetic Turn: A Contribution from Jacques Rancière, *SubStance* 33, 1: 108–125.
- Grossvogel, David I, 1980, The Wake of Daedalus: Further Discontents of an Ever More Pervasive Civilization, *Diacritics* 10, 3: 67–75.
- Green, Mary Jean, Lynn Higgins, and Marianne Hirsch, 1979, Rochefort and Godard: Two or Three Things about Prostitution, *The French Review* 52, 3: 440–48.
- Guzzetti, Alfred, 1975, Narrative and the Film Image, *New Literary History* 6, 2: 379–92.
———, 1981, Two or Three Things I Know About Her: Analysis of a Film by Godard, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hansen, Mark B,N, 2003, Affect as Medium, or the digital-facial-image, *Journal of Visual Culture* 2, 2: 205–28.
- Heidegger, Martin, 1971, Building, Dwelling, Thought, In Poetry, *Language, Thought,* Translated by Alfred Hofstaedter, 145–62, New York: Harper Colophon Books.
- Lebredt, Gordon, 2001, Living the Drive, *Parachute* 103, 7–9: 27–40.
- Lütticken, Sven, 2004, Planet of the Remakes, In *Secret Publicity,* 119–37, Rotterdam: NAI,
- Marrati, Paola, 2003, Gilles Deleuze, Cinéma et philosophie, Paris: PUF.
- Mitchell, W,J,T, 2007, Image and Archive: The Case of Abu Ghraib, Clark Institute Lecture, April 28, 2007.
- Monk, Philip, 2006, Disconant Absences, In Stan Douglas, Edited by the Friedrich Christian Flick Collection, 9–156, Cologne: Dumont Verlag.
- Morrey, Douglas, 2005, The Noise of Thoughts: The Turbulent (Sound-) Worlds of Jean-Luc Godard, *Culture, Theory and Critique* 46,1: 61–74.
- Neil, Jonathan, 2007, Stan Douglas: Klatsassin, *Art Review* March: 143.
- Ngai, Sianne and Nancy Shaw, 1999, Site/Stake/Struggle: Stan Douglas's Win, Place or Show, In *Double Vision: Stan Douglas and Douglas Gordon,–30, New York: Dia Center for the Arts.* Edited by Lynne Cooke, 13
- Peeren, Esther, 2007, Identities as Intersubjectivities in Popular Culture: Bakhtin and Beyond, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Pisters, Patricia, 2003, The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Rancière, Jacques, 2001, La fable cinématographique, Paris: Editions du Seuil.
- Rodowick, David N, 2000, Unthinkable Sex: Conceptual Personae and the Time-Image, *In[]Visible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies* 3: n,p.
- Schaeffer, Jean-Louis, 1999, Images mobiles, Récits, visages, flacons, Paris: POL.
- Silverman, Kaja, 1996, The Threshold of the Visible World, New York: Routledge.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, 1999, A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Storr, Robert, 2000, Stan Douglas: L'Aliénation et la proximité / Alienation and proximity, *Art Press* 262, November: 23–29.
- Uhlmann, Anthony, 2004, Image and Intuition in Beckett's Film, *Substance* 33, 2: 90–106.
- Van Alphen, Ernst, 1992, Francis Bacon and the Loss of Self, London: Reaktion Books.
———, 1996, The Homosocial Gaze According to Ian McEwan's The Comfort of Strangers, In *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight,–86, New York: Routledge.* Edited by Teresa Brennan and Martin Jay, 169

———, (in press) Affective Operations in Art and Literature, *Res.*
- Verhoeff, Nanna, 2006, The West in Early Cinema: After the Beginning, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Watson, Scott, Diana Thater, and Carol J, Clover, 1998, Stan Douglas, London: Phaidon.
- Wood, William, 1999, Secret Work, In Stan Douglas, Edited by Daina Augaitis, 107–20, Vancouver: Vancouver Art Gallery.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی