اعترافات

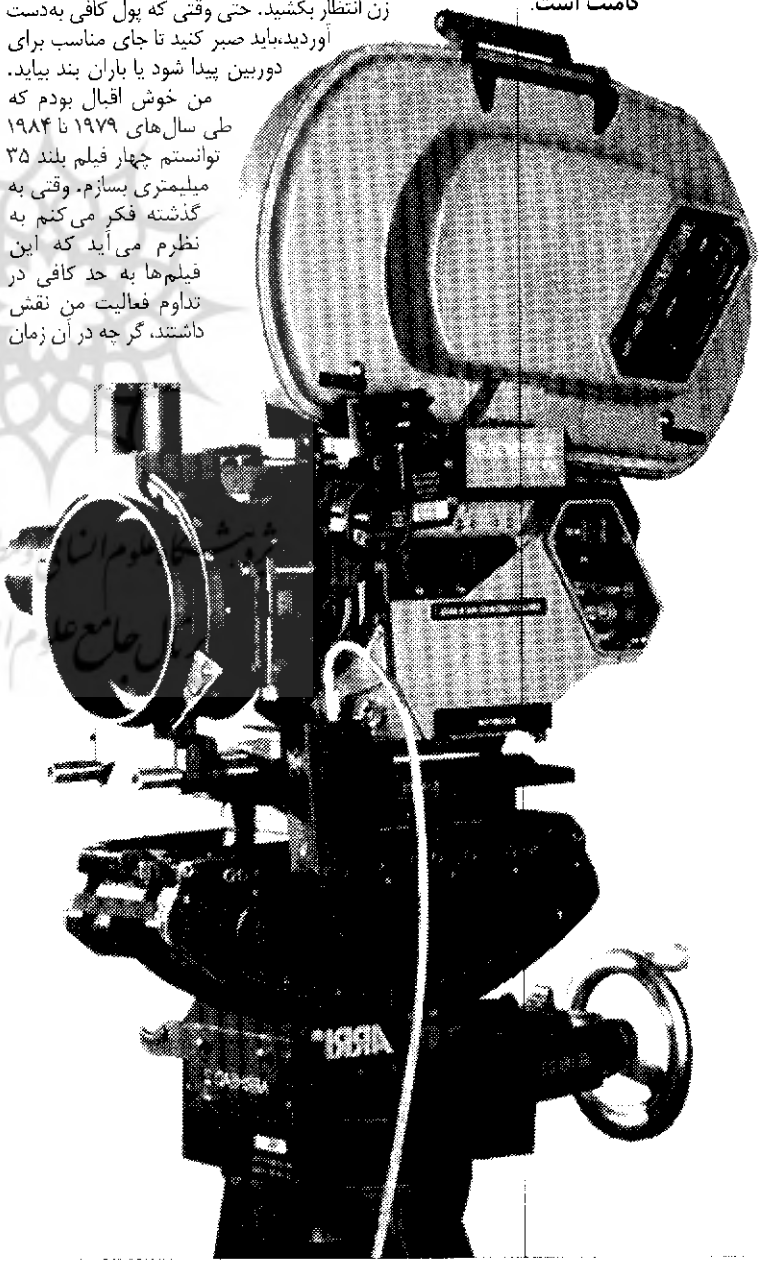
ترجمه:
علی‌عامری

کریس پتی - فیلمساز انگلیسی با سال‌ها سابقه کار تلویزیونی در یک مطلب اعتراف گونه، مزایا و نقایص کار با دوربین‌های ویدیویی قدیمی و دوربین‌های دیجیتالی فعلی را شرح می‌دهد و آن را با شیوه فیلمبرداری ۳۵ مقایسه می‌کند. این مطلب برگرفته از ماهنامه فیلم کامنت است.

فرقی نمی‌کند، فیلم دیجیتال، آنالوگ، ۳۵ میلیمتری، ۱۶ میلیمتری و سوپر ۸، بالاخره فیلم است. اگر به شفافیت تصاویر فیلمبرداری شده علاقه دارید،شاید احساس خاصی درباره ارزش فیلم ۳۵ میلیمتری داشته باشید. ولی خاطرات من از ساختن فیلم‌هایی بلند نشان می‌دهد که این سیستم بیش از حد منسوخ و قدیمی شده است. چنان که می‌توان گفت از نظر شیوه‌کار و استفاده از ماشین‌آلات دست و پاگیر یادآور دوران ملکه ویکتوریاست. گر چه شاید کار با روشی که از دوران اشنروهایم یا گریفیث تغییر چندانی نکرده است، امتیاز محسوب می‌شد ولی در عین حال اسباب زحمت نیز بوده است با این شیوه هر کار وقت زیادی می‌برد. زمانی رودي ورلیتسر فیلمنامه‌نویس گفت که در روند فیلم‌سازی معمولاً انتظار نقش مهمی دارد.

باید منتظر بمانید تا راجع به فیلم‌نامه‌تان نظر بدهند، باید منتظر بمانید تا تهیه‌کننده‌ای پیدا کنید یا برای یافتن یک بازیگر زن انتظار بکشید. حتی وقتی که پول کافی به‌دست آوردید،باید صبر کنید تا جای مناسب برای دوربین پیدا شود یا باران بند بیاید.

من خوش اقبال بودم که طی سال‌های ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۴ توانستم چهار فیلم بلند ۳۵ میلیمتری بسازم. وقتی به گذشته فکر می‌کنم به نظرم می‌آید که این فیلم‌ها به حد کافی در تداوم فعالیت من نقش داشتند، گر چه در آن زمان عمدتاً خودم را بیکار می‌دیدم تا منتظر. نکتهٔ مهمی که به‌خاطر دارم، عدم شباهت بین آثاری است که می‌ساختم. قبل از آنکه سینما مرا کنار بگذارد، من سینما را کنار گذاشتم. من کارگردان تجاری ساز خوش آتیه‌ای نبودم. آنقدرها نیز «هنری» نبودم که جذب سایر گروه‌های آوانگارد فیلم‌سازی شوم. علت کنار گذاشتن سینما تا حدی آن بود که همه چیز وقت زیادی می‌برد. من دنبال سرعت عمل بودم. دوست داشتم همه چیز در حداقل زمان و ایجاز انجام شود. زیرا شرایط طوری بود که حین انجام یک طرح، طرح دیگری مطرح می‌شد. می‌خواستم تا سریع‌تر از آنچه سیستم اجازه می‌داد کار کنم، با سرعتی که گدار یا فاسبیندر فیلم می‌ساختند. ولی خمیره لازم، پول کافی، یا شاید شجاعت نداشتم و احتمالاً در کشور مناسبی کار نمی‌کردم. وقتی در انگلستان فیلم می‌سازی کمتر امکان سرعت عمل پیش می‌آید و فیلم‌سازان انگلیسی به‌خاطر وفقه‌ها و مکث‌هایشان زبانزد هستند. نمونه آشکار مایکل پاول است. زمانی که من کارم را رها کردم، کن لوچ به سختی قادر به ادامه فعالیت‌هایش بود. این موضوع در مورد لیندسی اندرسون هم صدق می‌کند. اکنون می‌توانم ببینم که سرعت‌کار مورد نظر من را صرفاً در تلویزیون می‌شد اعمال کرد ولی نمایش‌هایی تلویزیونی برای فیلم‌سازانی که از بیرون می‌آمدند، حکم جعبه در بسته را داشت. هه چیز وابسته به قواعدی مبهم بود و باید مورد لطف قرار می‌گرفتید تا به شما امکان کار بدهند. طی چند سال کار در تلویزیون تنها توانستم یکی از قسمت‌های مجموعه خانم مارپل (براساس نوشته آگاتا کریستی) را برای بی.بی.سی کارگردانی کنم. تجربهٔ من نشان می‌دهد که سیستم فیلم‌سازی در آنجا هنوز چیزی شبیه به سیستم قدیم فیلم‌سازی در استودیو بود: یافتن کار و عقد قرار داد در تقابل با سینمای حرفه‌ای (که در آن نخست باید فیلم‌نامه بنویسید، تهیه کننده و پول فراهم کنید و بعد از شرکت در چند جشنواره، برای فیلم‌تان که امکان نمایش پیدا نمی‌کند اکران بگیرید) جای خوشوقتی داشت. در ۱۹۸۹ بی.بی.سی هنوز سازمانی انعطاف ناپذیر بود و با استودیوهایی خاص خود، گروهی که تمام وقت کار می‌کردند و مجموعه‌ای بازیگر داشت که اغلبشان چندان قابل نبودند. از جنبهٔ سازماندهی بی.بی.سی بسیار سلسله مراتبی، پدر مآبانه و تاحدی آزاردهنده بود. همه چیز دارای رده‌بندی و تبعیض‌آلود به‌نظر می‌رسید. می‌شد کوته نظری عجیب و کیفیتی را دید که شبیه تبعیض نژادی در مستعمرات انگلستان بود. خانم مارپل به صورت ۱۶ میلیمتری فیلمبرداری شد. شاید از نظر من قضیه مهم بود، ولی برای گروه جاهل مسلک فیلمبرداری که نتوانسته بودند فیلم فارغ‌التحصیلی‌شان را به صورت ۳۵ میلیمتری بسازند اهمیتی نداشت. در نتیجه با کلیت کار برخوردی سطحی داشتند. (مثلاً می‌گفتند «آقا می‌خوان دوربین را اونجا بذارن!» علاوه بر این بخش‌های مختلف سازمان به‌طور معمول با یکدیگر مسابقه طناب‌کشی داشتند و زبان خاص فراماسونری



فرآیند دیجیتال سرعت تولید را بالا می‌برد و باعث کاهش هزینه می‌شود. برای اولین‌بار استانده‌هایی حرفه‌ای در دسترس فیلم‌ساز منفرد قرار گرفته است و این امکان وجود دارد که بدون سرمایه بتوان کار کرد.

فیلمبرداری دیجیتالی؛ آری یا نه؟

یک کارگردان تلویزیونی

و رمزدار حاکم بر آنجا این قضیه را تشدید می‌کرد.)

حتی مدتی کارگزار عجیب و غریبی پیدا کردم که مرا فیلمسازی پیشرو می‌دانست ولی عملاً نتوانست کمکی به تداوم کار بکند. یک سال گذشت تا توانستم امکان ساختن یک فیلم ده دقیقه‌ای تلویزیونی براساس نوشتهٔ ج.ج.بالارد را پیدا کنم و کلی هم از بابت آن ممنون باشم. طی این دوران وقفه به چیزی علاقمند شدم که شاید بتوان آن را ترجمهٔ همزمان تصاویر نامید. من از دیدن تابلوی تصاویر تلویزیونی لذت می‌بردم. تصاویری که چیزهایی مختلف از جمله پمپ‌بنزین، پرچینی که تا چند لحظه پیش در آن ایستاده بودم و سایر تصاویر زندگی روزمره را نشان می‌داد و کیفیت مغشوش و لذت‌بخشی داشت.

در اوایل دهه ۱۹۹۰ به ساختن فیلم مستند روی آوردم و به‌جای فیلم از نوار ویدیویی استفاده کردم، هر چند در آن زمان بیشتر آثار مستند با استفاده از فیلم ۱۶ یا ۳۵ ساخته می‌شدند. در واقع روندکار با استفاده از نوار ویدیویی سریع‌تر و کم سروصداتر بود. همچنین لزومی نداشت تا منتظر بازگشت فیلم از لابراتور باشیم. به‌علاوه این امکان وجود داشت که تصاویر ضبط شده بر روی نوار را به‌راحتی مشاهده کنید. V.C.R (دستگاه ضبط ویدئویی) همراه با A.T.M جزو انقلابات بزرگ دههٔ هشتاد بود. طوری که شیوهٔ مشاهده فیلم را اساساً تغییر داد: می‌توانستید فیلم را عقب و جلو ببرید، آن را با بازبینی کنید و به بررسی قطع‌های لازم بپردازید و نهایتاً اثر را ساخت‌شکنی یا بازسازی کنید. دیگر وجود بیست‌وچهار نما در یک تأثیر یا خطای حافظه‌کارتان را محدود نمی‌کرد.

تاکنون یکی دوبار به کنفرانس‌هایی رفته‌ام که راجع به تکنولوژی دیجیتال در سینما بر پا شده و هرگز واقعاً نتوانسته‌ام آنها را درک کنم، چون همیشه تأکیدشان بر جنبه‌های زیبایی شناسانه است و از نکته اصلی غافل می‌مانند. تکنولوژی، امری بدیهی محسوب می‌شود، پس بحث درباره کیفیت تصویر همواره نامربوط به‌نظر می‌رسد. قسمتی از بحث‌های معمول پیرامون جایگزینی یک تکنولوژی به وسیله دیگری مطرح می‌شود (مثلاً ویدیو به‌خوبی فیلم نیست، فیلم ۱۶ میلیمتری به‌خوبی فیلم ۳۵ میلیمتری نیست و...) نکته قابل ذکر (اگر چه معمولاً ذکر نمی‌شود) آن است که انقلاب دیجیتال، انقلابی زمانمند است. تکنولوژی ویدیو و دیجیتال اساساً با زمان ارتباط می‌یابد. اگر بخواهیم مثال واضحی ارائه دهیم باید به برنامه‌های خبری تلویزیونی اشاره کنیم که در ساعت مشخصی پخش می‌شود و تابع قواعد سخت زمانی نیست. تلویزیون‌هایی که مجهز به آنتن‌های ماهواره‌ای هستند، امکان می‌دهند در بیست‌وچهار ساعت به شبکه‌های فراوانی دسترسی داشته باشید، پس برنامه‌های تلویزیونی مثلاً در سالن هتلی در قاهره عملاً شبیه به برنامه تلویزیونی در کوالالامپور یا آتلانتا است. در واقع امکان ارتباط نزدیک دسترسی به ده‌ها شبکه مختلف فراهم آمده است. شمارش معکوس تلویزیون برای رسیدن به هزاره سوم عملاً با این تکنولوژی در پیوند با زمان مربوط می‌شود و بر این گفته پل ویرلیو صحه می‌گذارد که: «ما از گستره زمان طی قرون مختلف و وقایع نگاری تاریخ به دورانی رسیده‌ایم که زمان فشرده‌تر از قبل شده و می‌شود، در جهانی زندگی می‌کنیم که در آن واحدهای کوچک زمان شدیداً فشرده شده است. دیگر جهان واقعی و تصویر از جهان با هم تلاقی نمی‌کنند».

به‌علاوه فرآیند دیجیتال سرعت تولید را بالا می‌برد و باعث کاهش هزینه می‌شود. برای اولین‌بار استانده‌هایی حرفه‌ای در دسترس فیلم‌ساز منفرد قرار گرفته است و این امکان وجود دارد که بدون سرمایه بتوان کار کرد. تدوین برنامه‌ها به شکل حرفه‌ای که قبلاً بسیار پر هزینه بود، اکنون کم‌هزینه‌تر شده و می‌توان آن را پشت‌میزی کوچک انجام داد. هفت سال پیش هنوز مجبور بودم که نوار را با استفاده از تجهیزات دست و پا گیر وطی فرآیندی طاقت‌فرسا تدوین کنم. ابداً امکان قطع کردن و چسباندن وجود نداشت. پس برای گنجاندن یک نمای اینسرت (لایی) باید کل نوار ویدیویی از نقطهٔ اینسرت مجدداً پخش می‌شد. در ادامه تدوین لازم بود تا تکنیسینی قابل با مجموعه‌ای از تکمه‌های کنترل زورآزمایی کند، کاری چنان پیچیده که برای فرستادن فیلم به فضا کافی بود. امروز کامپیوترهای شخصی در خانه امکان می‌دهد تا بدون زحمت جلوه‌های مورد نظر را ایجاد کنیم، که سابقاً برای انجام آنها نیاز به اتاق مخصوص برای مراحل بعد از تولید بود: مثلاً پرده چند تکه، جلوه‌های نوری و شرح تصویر. نرم‌افزار تدوینگری که پارسال حدود هزار و پانصد دلار خریده، اکنون با نصف این قیمت به فروش می‌رسد. سیستم تدوین «پر پل» حدود هشت‌هزار دلار قیمت داردو قابل رقابت با سیستم‌های حرفه‌ای است که چند سال پیش حدود هفتادوپنج هزار دلار می‌ارزید. البته در مقایسه با روش قدیمی تدوین فیلم کاستی‌هایی نیز وجود دارد. شیوه تدوین خطی (فیلم) شبیه به نوشتن با ماشین تحریر است (رفع اشتباهات زمان بیشتری می‌برد) ولی تدوین غیرخطی بیشتر شبیه نوشتن بر صفحه کامپیوتر است و همه چیز تر و تمیز از کار در می‌آید. پس شلوغی و آشفتگی در فرآیند تدوین از بین می‌رود. در نتیجه شاید گمراه بشوید و فکر کنید که کار را به بهترین نحو انجام داده‌اید. مساءله دیگر آن است که تدوین غیرخطی اغلب بسیار سریع انجام می‌شود. حین تدوین خطی همواره این احساس وجود دارد که «قطعی» انجام می‌شود. تدوینگران با حلقه‌های فیلم ارتباط فیزیکی دارند و نهایتاً به مرحله‌ای می‌رسند که تدوین نهایی فیلم است. تدوین غیرخطی بسیار سریع و آسان انجام می‌شود. محتمل است که در جایی قطع را انجام

ندهید و بسیاری از صحنه‌ها بدون نقطه پایان و بدون ترتیب مشخص ردیف شود. این موضوع به وفور در تلویزیون انگلستان دیده می‌شود. در واقع تعداد زیادی از تهیه‌کنندگان مدام برنامه‌ها را می‌بینند و خواهان تغییر فوری می‌شوند. عبارت قدیمی «بستن برنامه» اکنون عملاً فراموش شده است.

در مرحلهٔ بعد از تولید مسألهٔ مهم دیگری پدید می‌آید که ناشی از ارتباط زمان با هزینه است. شرکت‌های منفعت‌طلب اکنون در بیشتر موارد دو نوع بودجه تدارک می‌بینند: یکی بودجه‌ای که به شرکت‌های تلویزیونی ارائه می‌شود و بودجهٔ کمتری که برای تولید برنامه مورد استفاده قرار می‌گیرد. شاید بودجه‌ای که برای چهارده روز فیلمبرداری در نظر گرفته شده کمتر شود و فیلمبرداری عملاً ده روز بیشتر به طول نینجامد. برنامه‌هایی که قبلاً تدوین آنها به هشت هفته زمان نیاز داشت اکنون طی چهار یا پنج هفته تدوین می‌شود. بسیاری از شرکت‌های تولیدکننده تسهیلات و شرایطی ارائه می‌دهند که کار را بسیار آسان‌تر می‌کند. تدوین که زمانی مهارتی خاص قلمداد می‌شد اکنون در حد کار با صفحه کلید پیدا کرده است. امروزه تدوین کاری معادل با منشی‌گری شده و هزاران سال نوری با شیوه‌کار آخرین تدوین‌گر واقعی آثار من، آقای آلفرد سرپ تفاوت دارد. وی آنقدر پیر بود که فریتس لانگ را طی دوران کار در استودیو برلین دیده بود و در مرحله تدوین نهایی عملاً حلقه‌های فیلم را لمس و ریتم تدوین را زیر دستش احساس می‌کرد. چون تدوین غیرخطی زمان بسیار کمتری می‌برد، برنامه‌ها اغلب شبیه به اسمبلی (نسخه تدوین اولیه) و نه نسخه‌های تدوین نهایی به نظر می‌رسد.

تدوین غیرخطی به دلایلی که کاملاً درک نمی‌کنم احساس بی‌تابی به‌وجود می‌آورد. شاید علت این باشد که تکنولوژی مذکور بسیار سریع است و هر کسی سعی دارد تا آن را دنبال کند. تأثیر آن شبیه فشرده کردن نماها است و گرایش دارد تا نماها را بسیار سریع قطع کند. فیلم Falconer که برای شبکه چهار بی.بی.سی ساختم مطابق با مختصات صفحهٔ تلویزیون تدوین و بر روی مانیتوری بازبینی شد که در آن قطع‌ها مناسب و درست به‌نظر می‌رسید. ولی هرگاه آن را بر پردهٔ سینما می‌دیدم، به‌نظر شتابزده و غریب می‌آمد.

این تکنولوژی جدید، نوعی انقلاب در وزن تجهیزات نیز محسوب می‌شود، خصوصاً با توجه به ویژگی‌هایی که دوربین‌های جدید Mini DV دارند. دستاوردهای اخیر در زمینهٔ حرکت دوربین شگفت‌انگیز است. بیست سال پیش لازمهٔ چنین تحرکی آمادگی فراوان و استفاده از فرآیند پیچیده‌ای بود تا با توجه به وزن سنگین دوربین ۳۵ میلیمتری بتوان نورپردازی کرد. امروز می‌توانم همان نما را با کیفیتی یکسان با استفاده از دوربینی بسازم که می‌توان به راحتی آن را در دست گرفت. دوربین سینما را نمی‌توان به راحتی حرکت داد، مثلاً نکته‌ای که درباره فیلم‌های هیچکاک توجه من را جلب می‌کند، اندازه حرکت آنها با توجه به وزن زیاد تجهیزات است. فیلمی چون چشم که بر نوار مغناطیسی ضبط شده درست نقطه مقابل آثار هیچکاک به‌نظر می‌رسد؛ ابداً حالت تمرین شده ندارد، حس معمول فاصله و مانع‌بین مخاطب و پرده محو شده و به‌نظر می‌آید که همه چیز با سبکی و ملایمت پیش می‌رود.

نکته آشکار دیگری که درباره نوار ویدیویی می‌توان گفت این است که برخلاف فیلم، صدا و تصویر از هم جدا نیستند. یکی از معایب این روش از بین رفتن حالت تمرکز در برداشت سینمایی است که از طریق کلپ‌برد (تخته تقه) مشخص می‌شود، جای آن را حالتی می‌گیرد که تواءم با تمرکز کمتری است. صرفاً بعد از استفاده از نوار بود که با اعتماد به نفس بیشتری شروع به تجربه با صدا و ضبط تصاویر اتفاقی کردم. تلفیق صدا و تصویر حین تدوین فیلم همواره باعث می‌شود تا نتوان بعداً همه چیز را به هم ریخت. فیلم حتی در اولین مراحل تدوینش به‌نظر کامل تراز نوار می‌رسد.

مطلب را با این استدلال شروع کردم که بین فیلم و نوار تفاوتی نیست یا اندک تفاوتی وجود دارد. حالا می‌خواهم حرف خودم را نقض کنم، صدالبته تفاوت زیادی بین آنها دیده می‌شود. فیلم همچنان کیفیتی جادویی دارد و به منزلهٔ شکلی اصلی از بازنمایی متحرک جلوه می‌کند. فیلم‌های برادران لومیر از جهاتی بی‌نظیر هستند، تازه باید شگفتی اولیه از دیدن تصاویر متحرک را به آن اضافه کنید. فیلم همواره شوق‌انگیز بوده و هست - هر چه نباشد کارخانهٔ رویاسازی است و معمولاً فرض می‌شود که بعد از تماشای فیلم احساس بهتری نسبت به قبل دارید یا حداقل مبهوت شده‌اید. از سوی دیگر نوار اجزاء بیشتری را در بر می‌گیرد و نیاز به کنترل بیشتری دارد (مثلاً از جنبه امنیت، نظارت و غیره) بدین ترتیب مشاهده آن تفاوتی اساسی ازنظر نوع و سطح دارد.

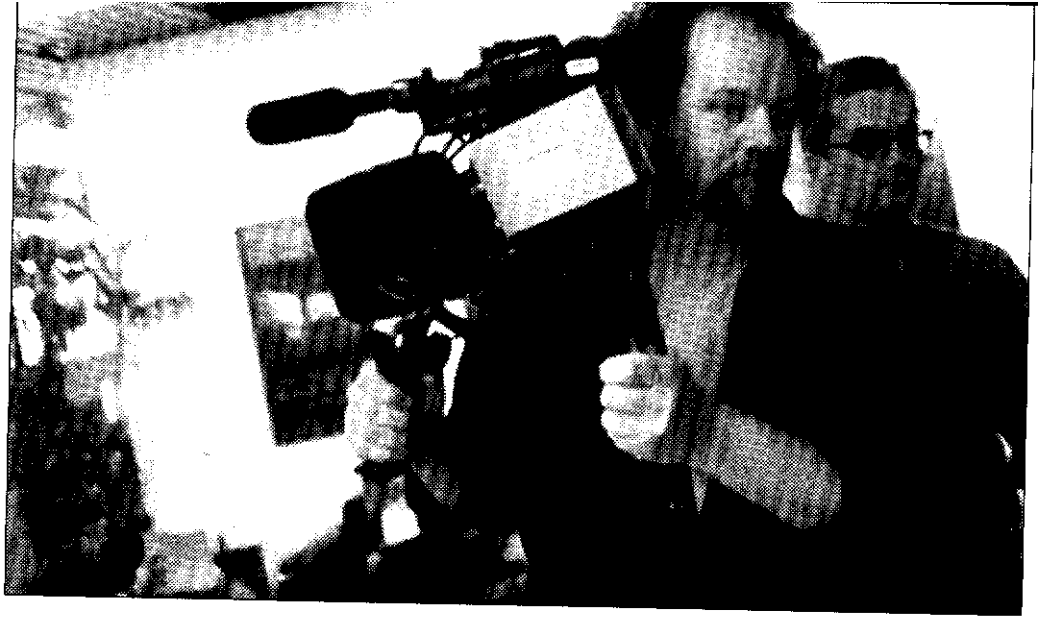
می‌توان کیفیات شیمیایی فیلم را هم در نظر گرفت. گر چه فیلم فرآیند مکانیکی محسوب می‌شود، بالقوه دارای کیفیت درخشندگی خاصی است که نوار طبیعتاً از آن برخوردار نیست. پس فیلم از جنبه‌ای به نقاشی نزدیک‌تر است. آنی هالندر در کتاب تصاویر متحرک اشاره می‌کند که «بین نمایی از یک فیلم تجاری و معمول آمریکایی و تابلویی از ورمیر شباهتی وجود دارد و می‌توان آن را به منزلهٔ نوعی تداوم فرهنگی و سنت تصویری دانست که جنبهٔ درونی و طبیعی یافته است» ضمن فیلمبرداری با ویدئو تصویر معمولاً به صورت متعارف قاب‌بندی نمی‌شود بلکه موضوع در وسط نما قرار می‌گیرد. در واقع ارتباط نما با نماهایی قبلی و بعدی‌اش اهمیت بیشتری دارد. این رهیافت نزد سازندگان فیلم‌های تبلیغاتی و کلیپ‌های ویدیویی محبوبیت زیادی دارد، دلایل امر واضح است از جمله سرعت، ایجاز، سرعت در انتقال پیام و قدرت تحریکی که در این رهیافت دیده می‌شود.

نوار معمولاً بیش‌تر مسطح و تمیز است و قابلیت کار با سرعت بالا را فراهم می‌آورد ولی نورپردازی در آن دشوارتر است که همین بزرگترین مساله را ایجاد می‌کند. فیلم شبیه به چیزی دیگر به‌نظر می‌رسد در حالی که نوار به چیزی جز خود شبیه نیست ،کیفیت آن بیشتر به عکس فوری می‌ماند تا عکس حرفه‌ای. در تصاویر ویدیویی گذار از بچه‌ها یا ساحل دریاچه و آسمان آبی کیفیتی می‌بینیم که درست به اندازه برخی از نماهای ۳۵ میلیمتری او در فیلم‌هایی چون اسلوموشن با شور (Passion) به یاد می‌ماند؛ فیلم‌هایی که در نور طبیعی فیلمبرداری شده است.

هر چقدر کیفیت باز نمایی بهتر شود، بیشتر تمایل می‌یابیم تا به روش‌های اکسپرسیونیستی یا امپرسیونیستی کار کنم. این کیفیت شامل وضوح بیشتر و شفافیت تصویر می‌شود. در نوارهایی ویدیویی و دیجیتالی جدید می‌توان با چنان نور کمی فیلمبرداری کرد که مثلا در مقام مقایسه بری لیندون ساخته کوبریک، اوراکسیوز (بانوردهی بیش از حد) به‌نظر می‌رسد. پس به چیزی گرایش دارم که ورای بازنمایی عینی است.

هرگز علاقه نداشته‌ام تا خودم از موضوع فیلمبرداری کنم. همواره وقتی از منظره‌یاب دوربین نگاه می‌کنم احساس خود آگاهی بیشتری دارم. این وضعیت با ورود دوربین جدید Hi-8 شارپ تغییر کرد زیرا دوربین فوق در آن زمان امکان می‌داد تا از طریق مانیتور ال.سی.دی بتوان تصاویر را مشاهده کرد.

این تکنولوژی جدید نوعی انقلاب در وزن تجهیزات نیز محسوب می‌شود، خصوصاً با توجه به ویژگی‌هایی که دوربین‌های جدید Mini DV دارند. دستاوردهای اخیر در زمینهٔ حرکت دوربین شگفت‌انگیز است. بیست سال پیش لازمهٔ چنین تحرکی آمادگی فراوان و استفاده از فرآیند پیچیده‌ای بود تا با توجه به وزن سنگین دوربین ۳۵ میلیمتری بتوان نورپردازی کرد.



بدین ترتیب دست نیز به اندازه چشم کار می‌کرد خصوصاً دی‌وی‌کم مؤلفه‌های فراوانی داشت که امکان می‌داد تا حین فیلمبرداری با نوار ارتباط فیزیکی داشته باشم. من با این وضعیت راحت‌تر کنار آمدم و احساس نمی‌کردم با حرفه‌ای‌هایی رقابت دارم که چشم‌هایشان بسیار آموخته‌تر از من است. همچنین به‌طور غریزی تشخیص دادم که این شکل موجب تغییر اساسی در الگوی کار خواهد شد و نقطهٔ شروع فرآیندی است که به اندازهٔ پیدایش سینما انقلابی است. اگر فیلم‌هایم بیش از پیش تجربی به‌نظر می‌آمد، علت دسترسی سریع به امکانات جدید بود. به‌این ترتیب کلیت کار بیشتر به طرح می‌مانست و این امکان را دارد تا بتوان همه چیز را تجربه کرد و دست به اشتباه زد. این وضعیت فیلمسازان، خصوصاً در سینمای تجربه‌ای از قیدوبند رها می‌کرد. در واقع آنها مجاز نیستند که اشتباه کنند گر چه بیشتر پیشرفت‌ها در اثر اشتباه حاصل شده است. برای نخستین بار ناچار به تفکر نبودم. همیشی نداشت که فیلمی داستانی می‌ساختم یا مستند و دیگر مسألهٔ امکان یا عدم امکان کار مهم نبود. شکل، محتوا و روند کار از هم تفکیک ناپذیر شده بود.

یکی از معدود گفته‌های فیلمسازان که آن را بسیار مفید می‌دانم، جمله‌ای است از گدار که اشاره می‌کند در دوران اولیهٔ سینما فیلمسازان صرفاً فیلمبرداری می‌کردند. فیلم‌نامه بعداً مطرح شد، در واقع آن را شرکت‌های فیلم‌سازی ابداع کردند تا بتوانند هزینه‌ها را تقسیم‌بندی کنند و کاهش بدهند. مثلاً خود من برای فرار از فیلم‌نامه به ساختن مستندهای ویدیویی پرداختم. همچنین دو برنامه تلویزیونی ساختم و در آنها از تکه فیلم‌هایی پراکنده استفاده کردم تا بتوانم مرحلهٔ فیلمبرداری را دور بزنم. تراکم تصاویر به حدی رسید که امکان پیدا کردم تا آن‌ها را بازیافت کنم، وضعیتی که اجتناب ناپذیر و حتی ضروری بود. در این بین شیوهٔ کریس مارکر برایم جالب توجه بود، روش، سبک و تلاش فردی او بیش از پیش برایم تأثیرگذار می‌شد. مهم‌تر از همه هوشیاری مارکر نسبت به دورانی بود که در آن کار می‌کرد. از دیدگاه عملی او مرا به دلیل پرهیز از روند تولید قراردادی تحت تأثیر قرارداد. به‌علاوه در کارش نکته گمراه کننده‌ای وجود داشت: نمی‌توانستید درست تصور کنید که او چگونه تصاویر فیلمبرداری شده را کنار هم می‌گذارد و چگونه از قطع استفاده می‌کند، با توجه به فواصل مکان‌های فیلمبرداری، شیوهٔ کار و سفرهای او، درواقع پیش درآمدی برامکانات فردی و انعطاف‌پذیر دیجیتال بود.

در نظارت (۱۹۹۳) تا حدی از اسکله ساختهٔ کریس مارکر الهام گرفتم. نظارت فیلم کوتاهی درباره دوربین‌هایی ناظر است و ادای دینی به این شکل جدید از سینمایی خاص دارد که تصاویرش مرا به یاد فیلم‌هایی تجربی می‌اندازد فکر می‌کنم که شاید بین تصویربرداری خودکار، محور نوع جدیدی از سینمایی وانگارد را شکل بدهد. ضمن تفاسیر فیلم نقل قولی از گدار درباره همین موضوع می‌آید: «تصاویر دوربین‌های ناظر هم یادآور نخستین فیلم‌های سینما است، یادآور دوره‌ای از سینما است که هنوز داستان و برنامه تولید در کار نبود، دستمایهٔ کار ساماندهی نمی‌شد و بیننده بدون روایت می‌توانست درباره تمام جزئیات زندگی روزمره تأمل کند، جزئیاتی که بعداً تبدیل به پس زمینه‌ای برای داستان‌های فیلم شد.» نکته متناقض آن که به رغم علاقه برای تصویر کردن فضاهایی خالی، فیلم‌هایی ساختم که به نحوی متضاد، شلوغ، غیرقابل اعتماد، چند لایه، بی‌دقت و چند بافتی بودند و معمولاً از روی آنها فیلم دیگری می‌گرفتم. Falconr و تیمارستان بیشتر در حکم آثاری طرح شدند که به تعمق در شکل می‌پردازند و کمتر شباهتی به فیلم‌هایی رایج دارند.

در تیمارستان مفهوم نسیان فرهنگی برجسته می‌شود. جامعه‌ای نشان داده می‌شود که هیچ خاطره فرهنگی‌ای ندارد. صحت این نظریه، حاضر شاهدان متعدد اثبات می‌شود که چند نویسنده و یک شاعر جزو آنها هستند و همگی در خطر فراموش شدن قرار دارند، عملاً نیز فرهنگ امروز آنها را حذف کرده است. در تیمارستان صدا و تصویر حتی بیش از Falcuner آشفته است و بدین ترتیب تظاهر ادبی فیلم از بین می‌رود. پس کلیت‌کار در تضاد با واقعیت تلویزیونی قرار می‌گیرد. نکاتی که رو بر برسون درباره سینما مطرح می‌کند، نقل قول از یک ژنرال فرانسوی است که می‌گویند چگونه تمام نبردهای بزرگ در نقاط پنهان نقشه‌های جنگی در می‌گیرد، همان چیزی که در فرهنگ عامه‌پسند معاصر رخ می‌دهد موسیقی کوتاه شده و آشفته و مخفیانه شده است. اینترنت امکان فراوانی برای کشفیات گسترده فراهم آورده است. نتیجه طبیعی شهرت (یکی از بدترین بیماری‌های قرن بیستم و بیست‌ویکم) حرکت به سوی کار مخفیانه است: این فکر که کار ارزشمند در شرایط شبیه آزمایشگاه انجام می‌شود و عده کمی از آن خبر دارند. ما در آستانهٔ فروپاشی یک فرآیند صنعتی قدیمی قرار داریم که همه چیز را جالب می‌نمایاند. شاید انواع جدیدی از فیلمسازی با شیوه چریکی ظهور کند. سام فولر یا آدگار اولمر آینده از طریق جشنواره ساندنس ظهور نمی‌کند او در ریود و ژانیرو یا تردام شروع به ساختن فیلم‌های هرزه‌نگار برای چند شبکه پنهان ماهواره‌ای خواهد کرد. سیر نزولی تمام این‌ها زمانی آغاز می‌شود که شرکت‌های نوظهور مفهوم سینمای پیشرو یا متفاوت را در لحظهٔ ظهور دربایند. به همین علت است که در حال حاضر ساختن آگهی‌هایی تبلیغاتی متاسفانه شکلی از فیلمسازی پیشرو شده است. مفهوم ساختن فیلم بدون پول با هزینه اندک از سوی همین شرکت‌ها به تمسخر گرفته می‌شود. آنها تکنولوژی مشابه‌ای را برای ساختن فیلم‌های به ظاهر کم هزینه، خیابانی و شیک می‌گیرند، فیلم‌هایی که البته بسیار پرهزینه است.

در دوران اولیهٔ سینما فیلمسازان صرفاً فیلمبرداری می‌کردند. فیلم‌نامه بعداً مطرح شد. در واقع آن را شرکت‌های فیلم‌سازی ابداع کردند تا بتوانند هزینه‌ها را تقسیم‌بندی کنند و کاهش بدهند.

ماخذ:
کریس پتی فیلمساز و رمان‌نویس است از جمله فیلم‌های او می‌توان رادیو روسن (۱۹۷۹) و جعبه‌های چینی (۱۹۸۴) را نام برد. فیلم‌های ویدئویی او شامل پرورش‌دهنده قوش (۱۹۹۸)، فضای منفی (۱۹۹۹) و تیمارستان (۲۰۰۰) است. از جمله رمان‌های منتشر شده او می‌توان به رابینسون (۱۹۹۳) و بازگشت از مرگ (۲۰۰۱) اشاره کرد. رمان بعدی او شانهٔ سخت در پاییز امسال منتشر خواهد شد.