Tajrishcircle.org
نوشتار دریافتی

از ریل‌های کاپو تا آشوب بیسائو:

اخلاق نگاه و بحران مواجهه در سینمای پدرو پینهو

سپید قائمی

دوربین کجا می‌ایستد؟

ژاک *ریوت* در مقاله‌ای تحت عنوان «درباب فرومایگی»[۱] که در ژوئن ۱۹۶۱ در کایه دو سینما نوشت، در نقد فیلم *کاپو*[۲] ساخته‌ی *جیلو پونته کوروو* فقط به توصیف یک نما می‌پردازد:

«فقط نگاه کنید به نمایی در *کاپو* که در آن *امانوئل ریوا* خودش را روی سیم‌های خاردار برقی پرت کرده و خودکشی می‌کند: مردی که در این لحظه تصمیم می‌گیرد دوربین را در نمایی تراولینگ جلوتر ببرد و جسد را در یک نمایِ از پایین بازقاب‌بندی کند، و با دقت دستِ برافراشته‌ی او را در گوشه‌ی قابِ نهایی‌اش ثبت کند، سزاوار چیزی نیست جز عمیق‌ترین تحقیر.» بنابراین یک حرکتِ ساده‌ی دوربین همان حرکتی بود که نباید انجام می‌شد. حرکتی که برای انجامِ آن - مسلما - باید فرومایه بود.»[۳]

اما برای ریوت، مسئله فقط حرکت دوربین نیست؛ مسئله این است که دوربین با انتخاب جایگاه خود، چه نوع رابطه‌ای با رنجِ دیگری برقرار می‌کند. *سرژ دنی* در خوانش خود از متن تند ریوت درباره‌ی *تراولینگ کاپو*، آن را به اخلاق نگاه در سینما و مسئولیت بازنمایی فجایع تاریخی پیوند می‌زند. گدار هم عبارت معروف لوک موله «*اخلاق مسئله‌ی تراولینگ‌هاست*» را وارونه می‌کند و می‌گوید «*تراولینگ مسئله‌ای اخلاقی است*»[۴]

به این‌ترتیب، مسئله‌ی تراولینگ به مسئله‌ی جایگاه بدل می‌شود؛ زیرا این حرکت، به تعبیر دنی، فیلم‌ساز و تماشاگر را در موقعیتی قرار می‌دهد که به آن تعلق ندارند؛ موقعیتی که تماشاگر نه می‌تواند و نه می‌خواهد خود را در آن ببیند. دنی در ادامه، با اشاره به فرمول گدار درباره‌ی اخلاقی‌بودن تراولینگ، معنای آن را چنین صورت‌بندی می‌کند: آدم هرگز نباید خود را در جایگاهی قرار دهد که در آن نیست، یا به جای دیگران سخن بگوید.

اخیرا مسئله‌ی جایگاه دوربین و اخلاق نگاه توجه مرا به فیلم *من تنها در طوفان آرام می‌گیرم*[۵] ساخته‌ی پدرو پینهو، فیلم‌ساز پرتغالی، جلب کرد. پینهو فیلم‌سازی اروپایی است که به پیشنهاد یکی از دوستانش به گینه‌ی

بیسائو می‌رود، کشوری که در رسانه‌های پرتغال تصویر مثبتی از آن مخابره نمی‌شود. اما تصور پینهو به واسطه‌ی مواجهه با بیسائو سریع تغییر می‌کند. برای او بیسائو دیگر جغرافیایی دوردست و گرفتار فقر و قاچاق نیست، بلکه جامعه‌ای است که تاریخ مبارزه‌ی ضداستعماری در آن هنوز پویاست و به شکل تنگاتنگی با تاریخ سیاسیِ پرتغال پیوند خورده است.[۶]

او هم‌زمان با سفر به بیسائو، دوربینش را نیز با خود می‌برد و در اولین برخورد در روستایی دورافتاده با چند کارمند سفیدپوستِ سازمانی غیردولتی مواجه می‌شود که برای مردم روستا توالت درست می‌کنند. آن افراد به بهانه‌ی بازرسی از این توالت‌ها به سراغ تک‌تک خانه‌ها می‌روند و با شرمنده‌کردنِ اهالی سعی می‌کنند، عادات بهداشتی آنان را به خیال خودشان تغییر دهند. پینهو این تجربه را به‌شدت تحقیرآمیز و خشونت‌بار می‌بیند و بلافاصله دوربینش را خاموش می‌کند. از نظر او نمی‌توان از کنار چنین رفتار متکبرانه‌ای که از سفیدها برمی‌آید، به سادگی گذشت. او این تجربه را در ذهن نگه می‌دارد و ده سال بعد، به آن روستا برمی‌گردد و از اهالی می‌خواهد تا آن تجربه‌ی تحقیرآمیز را دوباره به‌شیوه‌ی خودشان بازسازی کنند. از همین‌جا ایده‌ی ساخت فیلم بلند داستانی‌اش شکل می‌گیرد، فیلمی در تلفیق با سینمای مستند و با دوربینی مردد که از پیش نمی‌داند دقیقا کجا باید قرار بگیرد.

فیلمِ او داستان سرژیوست که سوار بر ماشینش سر از بیابان‌های گینه‌بیسائو درمی‌آورد، از ایست بازرسی عبور می‌کند، اما کمی بعد ماشینش خراب می‌شود و آن را رها می‌کند. ورود سرژیو به بیسائو از همان ابتدا با دردسر شروع می‌شود، دردسری که از اول تا آخر گریبانگیر اوست. پشه‌ها و موسیقی بلندِ اتاق‌های هتل نمی‌گذارند استراحت کند و اتاق و وسایلش بدون اجازه‌ی او جابه‌جا می‌شوند. اگرچه در ابتدا، او به راحتی و خیلی سریع پذیرفته می‌شود - مثل وقتی‌که زنی محلی او را به چادرش راه می‌دهد و به او غذا می‌دهد - اما پس از آن، حضور او وضعیت را کمی پیچیده و بحرانی می‌کند. پذیرش او هم‌زمان، با نوعی عدم پذیرش همراه است.

سرژیو برای انجام یک پروژه‌ی زیست‌محیطی به بیسائو سفر کرده تا با پول صندوق‌های اروپایی و با مشارکت چینی‌ها، درباره‌ی توسعه‌ی یک جاده گزارشی فوری تهیه کند. او روزها برای بررسیِ وضعیت، با افراد محلی روبرو می‌شود و شب‌ها هم در شهر پرسه می‌زند و سر از کافه‌ها و بارها درمی‌آورد.

پینهو برای روایتش، هم‌زمان دو مسیر را پی می‌گیرد. زمانی‌که سرژیو در روستاها یا در زمین‌های کشاورزی با اهالی گفتگو می‌کند، دوربین فرمی مستندگونه به خود می‌گیرد و زمانی‌که سرژیو را در فضای شهری و یا در لحظات تنهایی دنبال می‌کند، فرمی روایی را انتخاب می‌کند. این دوسویه‌بودن در کلیتِ سینمای پینهو به‌چشم

می‌خورد. او در اکثر مواقع به‌گونه‌ای عمل می‌کند که مواجهه‌اش با پیرامون همچون خودِ سرژیو ناشناخته و کاملا تصادفی باشد، انگار او هم برای اولین بار است که دارد آن فضا را تجربه می‌کند. دوربین او مشاهده‌گر، تجربه‌گرا و هم‌زمان ماجراجوست. این مسیری‌ست که پینهو از مرحله‌ی نوشتن فیلم‌نامه دنبال کرده است. چنان‌چه خودش می‌گوید قصد نداشته فیلمنامه‌ای با دیالوگ‌های کامل در اختیار بازیگرانش قرار بدهد. بازیگران صرفا نیتِ دراماتیک هر صحنه را می‌دانستند تا با حافظه‌ای ناقص، کنش صحنه را پیش ببرند و به شکلی بداهه، با انگیزه‌هایشان به فیلم ساختار ببخشند. این حافظه‌ی ناقص دقیقا هسته‌ی اصلی سینمای اوست، چون در این وضعیت، دوربین هیچ‌وقت از پیش نمی‌داند چه اتفاقی قرار است بیفتد و صرفا به وضعیت‌ها، حرکت‌ها، مکث‌ها و ریتم بدن‌ها واکنش نشان می‌دهد. پینهو می‌خواهد سیستمی ایجاد کند که در آن دوربین و گروه فیلمبرداری خودشان را با لحظه‌ی حال هماهنگ کنند؛ شبیه به نوعی تمرینِ جمعی که او اسمش را می‌گذارد *رقص آشوب*[۷]. البته فیلم به شکلی بسیار تماتیک هم پر از صحنه‌های رقص با ریتم بالا و پر شتاب است و حتی بخشی از مواجهات، ارتباطات و نسبت میان بدن‌ها در صحنه‌های رقص صورت می‌گیرد.

علت این کوروئوگرافیِ آشوب، بیشتر به نیت فیلم‌ساز و حضورش در جهانی مربوط می‌شود که کاملا آن را نمی‌شناسد. طبق این الگو او جایگاه خودش به‌عنوان فیلم‌ساز را هم در معرض نوعی نادانستگی قرار می‌دهد، چون بهرحال او هم یک اروپایی‌ست که می‌خواهد در آفریقا فیلم بسازد. از آن‌جایی‌که پینهو از طریقِ سرژیو - شخصیتی که شناخت چندانی از گذشته‌اش نداریم - با بیسائو روبرو می‌شود، خط روایی فیلم هم از مسیر مواجهه‌هایِ تصادفی و برخوردهای آنی می‌گذرد. پینهو خودش اصرار دارد که نمی‌خواسته هدف تمامیِ موقعیت‌ها و مواجهه‌ها را برای بازیگران توضیح دهد چون دوست داشته همه چیز با نوعی سردرگمی آمیخته باشد[۸]. این شیوه خصوصا وقتی پایِ تاریخی مسئله‌دار و مناقشه‌برانگیز در میان باشد، اقتدار انحصاریِ فیلم‌ساز را محدود می‌کند و به تجربه‌ی زیسته و کنش‌های جمعی فضای بیشتری می‌دهد. از این نظر شاید بتوان حتی آن را با شیوه‌ی تولید خورخه سانخینس و گروه یوکومائو در جریان سینمای سوم مقایسه کرد[۹].

سانخینس چگونگیِ بازسازیِ صحنه‌ها را به مردمی واگذار می‌کرد که خودشان قهرمانانِ واقعیِ رویدادهای تاریخی و سیاسی بودند تا به‌واسطه‌ی کنشِ خلاقانه‌ی آن‌ها، واقعیت سینمایی و واقعیت زیسته را درهم‌آمیزد. آن چه پینهو را به این ساختار نزدیک می‌کند، تلاش برای واگذاریِ بخشی از اقتدارِ تولیدِ تصویر است. در این تجربه، صحنه‌ی فیلمبرداری بیشتر به یک چهارراه شبیه است. به‌خصوص که گروه مدام در حال حرکت است و در برخورد با آدم‌ها و مکان‌ها ماده‌ی تازه‌ای برای درام فیلم فراهم می‌کند. پینهو می‌گوید: *اغلب به جایی می‌رسیدیم و می‌پرسیدیم*

آیا می‌توانیم همین‌جا، همین حالا فیلمبرداری کنیم؟ و گاهی دقیقا همان چیزی را که لحظاتی پیش اتفاق افتاده بود، دوباره اجرا می‌کردیم؛ انگار دوربین از همان ابتدا روشن بوده است [۱۰].

به این صورت، بازسازی دیگر بازنماییِ رویدادی از پیش‌موجود نیست؛ بلکه فرایند فیلمبرداری بستری برای بازآفرینیِ لحظه‌ها و شکل‌گیریِ واقعیت فراهم می‌کند. در چنین وضعیتی، پینهو در مقام یک *استاد نادان* قرار می‌گیرد. او بخشی از کنترل را به خلاقیتِ حاضرانِ در صحنه واگذار می‌کند و ناآگاهیِ برخاسته از موقعیت تاریخی‌اش را به روشی برای تولید فیلم بدل می‌کند. در اندیشه‌ی ژاک رانسیر، استاد نادان دانشی ندارد که در اختیار دیگری بگذارد، بلکه صرفا شرایطی فراهم می‌کند که دیگری را به جست‌وجو وامی‌دارد و موتور اراده‌اش را به‌کارمی‌اندازد. پینهو نیز می‌کوشد با تکیه بر بداهه‌پردازی، هوش و اراده‌ی مستقلِ بازیگران صحنه‌های پیچیده‌تری خلق کند. به همین‌دلیل دوربین پرآشوب و واکنشیِ او به جای کادربندیِ مهندسی‌شده، میدان بیشتری به بازیگران می‌دهد تا خودشان میزانسن را پیش ببرند. این پویایی و سیالیت علاوه بر پرسه‌زدن در جغرافیا و ثبت مواجهه‌های آنی، از فروکاستن مناسباتِ پرپیچ‌وخم و مناقشه‌برانگیزِ بیسائو به یک بیانیه‌ی یک‌دستِ ضداستعماری پرهیز می‌کند و زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا تناقض‌های درونیِ این مناسبات مجال بروز پیدا کنند. چون همان‌طور که از زبان سرمایه‌دارِ جوان بیسائویی در کلاب می‌شنویم: «بیسائو کشوری عجیب‌وغریب و به‌شدت متناقضه و هیچ چیز اینجا به این سادگی‌ها نیست»

پینهو نه تنها این تناقض‌ها را در بستر تاریخی‌شان نشان می‌دهد، بلکه می‌کوشد از دل لحظات روزمره و ظاهراً ساده، شوکی ناشی از مواجهه با دیگری بیرون بکشد، از این‌رو حتی گفتگوهای ساده هم عادی پیش نمی‌روند و تناقض‌های تاریخی را دوباره به سطح تجربه‌ی روزمره می‌آورند. برای مثال، حضور سرژیو در کافه‌ی دیارا (زن جوان بیسائویی) مسئله‌ی رنگ پوست را میان گیلرمی (زن ترنس برزیلی) و مردی بیسائویی پیش می‌کشد. آن دو در حضور سرژیو - پرتغالیِ سفیدپوست - وارد مسابقه‌ای کمیک می‌شوند تا سیاه‌بودن خود را به رخ بکشند. وقتی مرد بیسائویی می‌پرسد: «مگه بین یه برزیلی و یه پرتغالی چه فرقی هست؟ هر دوتاتون که سفیدید؟» گیلرمی در پاسخ به تفاوت میان استعمارگر و استعمارشده اشاره می‌کند و جدل را به سطحی تاریخی می‌کشاند. این تعارضات نژادیِ ریشه‌دار، در صحنه‌ای دیگر با پوسته‌ای شخصی‌تر سر برمی‌آورند؛ آن‌جا که سرژیو پس از بوسیدن گیلرمی، ردِ رژ لب را از دهانش پاک می‌کند و با پرسش گزنده‌ی او روبه‌رو می‌شود: «چرا دهنت رو پاک کردی؟ این کارا، کارای سفیدپوست‌هاست.»

این مواجهه زمانی برای سرژیو تکان‌دهنده می‌شود که برای نخستین بار می‌فهمد، حضورش می‌تواند هراس‌آور باشد. او وقتی به قضاوت‌شدن بر مبنای رنگ پوستش اعتراض می‌کند، گیلرمی پاسخ می‌دهد: «من نگاه نمی‌کنم، حس می‌کنم. با پوستم حس می‌کنم. این چیزیه که تو بلدش نیستی.... خون تو آسیب می‌زنه ... شما با اون نگاه مهربون پیشِ ما میاید، انگار که می‌خواید زخم‌هایی رو که بهمون زدین درمان کنید.»

اما این بحران فقط در مواجهه‌ی سرژیو با تعارض‌های نژادی بروز نمی‌کند. وقتی او برای تهیه‌ی گزارشی به روستا می‌رود، هنگام کمک به شالیکاران، پایش در گل‌ولای زخمی می‌شود و کار دیگران را هم مختل می‌کند. این موقعیت، حضور او را هم‌زمان پیچیده و خنده‌دار می‌کند. سرژیو می‌خواهد مفید باشد و خودش را در جمع‌ها جا بدهد، به‌ویژه آن‌که عضو یک سازمان غیردولتیِ انسان‌دوستانه هم هست؛ عضویتی که البته بیش از همه برای اهالی بیسائو خنده‌دار به‌نظر می‌رسد. اما حضور او، برخلاف تصورش، نه تنها تغییری در مناسبات موجود ایجاد نمی‌کند، بلکه فضا را نیز به‌هم می‌زند. پینهو از خلال این مواجهه‌ها می‌کوشد در فهم سوژه‌ی اروپایی از موقعیت خود گسست ایجاد کند و شکاف میان تصور اتوپیاییِ تغییر جهان از طریق مداخله‌ی خیرخواهانه و تجربه‌ی واقعیِ حضور در بیسائو را آشکار سازد.

پاسکال اوبا، اتوپیا را نه تصویری از آینده‌ای مطلوب، بلکه امکانی برای دگرگونیِ سوژه می‌داند؛ امکانی که اهمیتش در ظرفیتِ آن برای تحول سوبژکتیو، مقاومت و خروج از ساحت هنجارین نهفته است[۱۱]. از این منظر، نیروی اتوپیاییِ حضور سرژیو در بیسائو را باید در فاصله‌ی میان میل او به تغییر و محدودیت‌هایِ عملیِ آن جست‌وجو کرد. این شکاف در پرسش همکار میانسال سرژیو نیز نمایان می‌شود که می‌پرسد: «برای چی اومدی اینجا؟» و ادامه می‌دهد: «فکر کردی اینجا الدورادوئه؟..... خودتو نجات بده، اینجا هیچی نداره.»

این گسست به فرم روایی فیلم نیز وارد می‌شود. نمونه‌اش ماجرای ناپدیدشدنِ مهندس اروپاییِ پیشین است که گویی در مقام معمایی دراماتیک طرح می‌شود، اما روایت آن را در ابهام رها می‌کند تا به‌جای تن‌دادن به الگوهای متداول درام و گشودن این معما، سرژیو را همچنان در وضعیتِ شوکِ ناشی از مواجهه‌ی نخستین نگاه دارد. همین گسست در منطق روایت، در صحنه‌ی مهمانی مجللِ سرمایه‌دار گینه‌ای نیز رخ می‌دهد. دوربین پیش از ورود سرژیو به مهمانی، با پیرمردان و پیرزنانی همراه می‌شود که در حاشیه‌ی مهمانی، از تاریخ مبارزات ضداستعماری حرف می‌زنند و گویی گفت‌وگوی آن‌ها بخشی از معاشرت‌های روزانه‌شان است. در واقع پینهو به روایتی تاریخی مجال بروز می‌دهد که با ورود سرژیو آغاز نشده و با خروجش هم پایان نمی‌پذیرد. او صدایِ این خاطره‌گویی‌ها را بر تصاویری از خوش‌وبش‌کردن مهمان‌ها، عکس‌گرفتن و پرسه‌زدن‌های سرژیو در فضا ادامه می‌دهد و سپس با

حرف‌های سرمایه‌دار گینه‌ای درباره‌ی لزوم توسعه و نادیده‌گرفتنِ باورهای محلی درهم می‌آمیزد. او با این کار می‌کوشد چندپارگیِ واقعیتِ بیسائو را بدون فروکاستن به تصویری یک‌دست عیان کند و با کنار زدن شخصیت اصلی از مرکز انحصاریِ روایت، به صداها و تجربه‌هایی که مستقل از او جریان دارند فرصتی برای شنیده‌شدن بدهد.

اما مسئله‌ی جایگاه و مواجهه به نسبت دوربین با تاریخ محدود نمی‌ماند و در برخورد بدن‌ها و شکل‌گیری میل نیز خود را نشان می‌دهد. بدن را در اینجا نمی‌توان صرفا نشانه‌ی هویتی ثابت یا نماینده‌ی یک گروه اجتماعی دانست؛ بدن در نسبت با بدن‌های دیگر و درون مناسبات تاریخی و اجتماعی معنا پیدا می‌کند. از این منظر، مواجهه‌ی تنانه در فیلم پینهو آن‌جایی اهمیت پیدا می‌کند که نسبت‌های ازپیش‌تعریف‌شده میان سوژه‌ها را مختل می‌کند و آن‌ها را در موقعیتی پیش‌بینی‌ناپذیر نسبت به یکدیگر قرار می‌دهد. این مسئله در رابطه‌ی سرژیو و دیارا به‌روشنی ظاهر می‌شود. در صحنه‌ای که میان آن‌ها صمیمیتی شکل گرفته است، دیارا برخلاف انتظار سرژیو، او را به خانه‌اش دعوت می‌کند تا شاهد سکسِ او با دوست گینه‌ای‌اش باشد. این موقعیت، فانتزیِ سوژه‌ی غربی برای تملک دیگری یا حل‌شدن در جهان او را به چالش می‌کشد و سرژیو را در جایگاه ناظری منفعل قرار می‌دهد. بااین‌حال، او در این جایگاه باقی نمی‌ماند و می‌کوشد با ورود به رابطه، موقعیت خود را تغییر دهد و آن را به مواجهه‌ای سه‌نفره تبدیل کند. به این ترتیب، پینهو جایگاه سرژیو را تغییر می‌دهد و هم‌زمان سلسله‌مراتب میل را به پرسش می‌کشد؛ سلسله‌مراتبی که در آن، جایگاه فرد و امکان برقراری رابطه با بدن‌های دیگر بسته به موقعیت جغرافیایی و تاریخیِ سوژه دگرگون می‌شود. پینهو در توضیح این سلسله‌مراتب می‌گوید: *کسی‌که در پرتغال به‌عنوان آهنگر یا کارگر ساختمانی کار می‌کند، ممکن است در پایین‌ترین سطوح سلسله‌مراتب میل قرار داشته باشد، اما در گینه‌بیسائو ناگهان جایگاهش تغییر می‌کند و امکان برقراری رابطه با بدن‌های دیگر برایش فراهم می‌شود*[۱۲]. از این منظر، جغرافیا صرفا پس‌زمینه‌ی مواجهه نیست، بلکه در شکل‌گیری میل و جایگاه فرد در مناسبات قدرت نقش دارد. البته جابه‌جاییِ جایگاه به معنای از میان رفتن سلسله‌مراتب نیست؛ بلکه نشان می‌دهد موقعیت سوژه درون آن ثابت نیست. به نظر می‌رسد فیلم سعی دارد از خلال این روابط، هویت‌های تثبیت‌شده و مناسبات برآمده از میراث استعمار و مردسالاری را هم‌زمان به پرسش بکشد.

از همین منظر می‌توان سینمای پینهو را با مفهوم سوژه‌ی اقلیت در اندیشه‌ی *ژیل دلوز* و *فلیکس گتاری* درک کرد. اقلیت در اینجا نه هویتی مشخص و نه صرفا موضوعی برای بازنمایی، بلکه نیرویی است که درون زبان اکثریت، یعنی منطق مسلطِ روایت و نگاه غربی، اختلال ایجاد می‌کند و محدودیت‌های آن را آشکار می‌سازد[۱۳]. در فیلم، این اختلال نه‌فقط در آن‌چه روایت می‌شود، بلکه در چگونگیِ شکل‌گیری موقعیت‌ها و رابطه‌ی دوربین با بدن‌ها

نیز خود را نشان می‌دهد. حرکت پیش‌بینی‌ناپذیر بدن‌ها، بداهه‌پردازی بازیگران و مواجهه‌های جنسیِ غیرکلیشه‌ای، میزانسن را از کنترل کامل خارج می‌کنند و امکان تثبیت جایگاه‌ها و پیش‌بینی کنش‌ها را کاهش می‌دهند. در این میان، دوربین پینهو در برهم‌زدن این نگاه مسلط نقش کلیدی دارد. موقعیت دوربین در این‌جا، به تکنیک *سوبژکتیو غیرمستقیم آزاد*[۱۴] در سینمای پیر پائولو پازولینی نزدیک می‌شود. در این تکنیک دوربین نه صرفا ناظری ابژکتیو است و نه عینا جای نگاه سوبژکتیو شخصیت می‌نشیند، بلکه از شیوه‌ی ادراک او تاثیر می‌پذیرد. چنان‌که نینتو داوولی درباره‌ی پازولینی می‌گوید: «وقتی من به برف می‌نگریستم، پازولینی نه به برف، بلکه به چهره، به چشمان و به چگونگی به وجد آمدنم از نگریستن، می‌نگریست.[۱۵]»

بنابراین دوربین صرفا آن‌چه را سرژیو می‌بیند ثبت نمی‌کند، بلکه به واکنش‌های او و تاثیر جهان بر ادراک و بدنش نیز حساس است. جهان فیلم از خلال تجربه‌ی جسمانی سرژیو ظاهر می‌شود؛ تجربه‌ای که لذت، ناخوشی و دگرگونیِ ادراک را برایش در پی دارد، بی‌آنکه لزوما به شناختی کامل از جهان پیرامونش بینجامد. به این ترتیب سرژیو از مواجهه با دیگری تاثیر می‌پذیرد، اما این تاثیرپذیری به معنای شناختن تجربه‌ی او یا درک کامل موقعیتش نیست.

دقیقا در فاصله‌ی میان تاثیرپذیری سوژه از جهانِ پیرامون و ناتوانی او از درکِ کامل آن است که فرم سینمایی پینهو نهایتا با مسئله‌ی شکست در مواجهه پیوند می‌خورد. فرم او نیز در سراسر فیلم این ناکامی را بازتاب می‌دهد: دوربین در دل موقعیت حضور دارد، اما بر آن تسلط کامل ندارد؛ سرژیو نیز وارد جهانی تازه می‌شود، بی‌آنکه بتواند آن را به‌تمامی بشناسد یا در اختیار بگیرد. او در معرض تجربه‌ای قرار می‌گیرد که جایگاهش به‌عنوان سوژه‌ای اروپایی و سفیدپوست را به چالش می‌کشد، بی‌آنکه بتواند از این جایگاه فاصله بگیرد. مواجهه با جهانی که از چارچوب ادراک و کنترل او فراتر می‌رود، تناقض‌های این جایگاه را آشکار می‌کند. نقطه اوج این وضعیت در گفت‌وگوی دیارا و سرژیو درباره‌ی امتناع سرژیو از پذیرش رشوه دیده می‌شود. در این صحنه، سرژیو با افتخار از رد کردنِ رشوه‌ی سرمایه‌دار بیسائویی می‌گوید، چون آن را پولی کثیف می‌داند. اما بلافاصله دیارا موقعیت او را زیر سوال می‌برد: «واقعا می‌دونی چی حالم رو بهم می‌زنه؟ ...اینکه تو نمی‌فهمی که حقوق خودتم کثیفه؟ که پستی که داری کثیفه؟ فکر می‌کنی پولی که از بانک جهانی و اروپا میاد تمیزه؟ به این میگن راحت کردن وجدان..... این‌که یکی رو از خارج بیارن تا درباره یه جاده گزارش تهیه کنه، بعد بهش پول پیشنهاد بدن و اون آدم قدرتِ پاکِ نه گفتن رو داشته باشه» برای دیارا، مسئله تصمیمی نیست که سرژیو می‌گیرد؛ بلکه جایگاهی است که از آن چنین تصمیمی گرفته می‌شود.

پینهو در پاسخ به این سوال، که آیا او سرژیو، نیت‌های خیر و موقعیتش را به سخره می‌گیرد می‌گوید: *من احساس نمی‌کنم که دارم او را به سخره می‌گیرم؛ مگر اینکه بگویید در واقع دارم خودم را مسخره می‌کنم. سرژیو از خود من می‌آید و روی همان زمینی ایستاده که من ایستاده‌ام. شرایطی که او در آن قرار دارد، پیش از خود او وجود داشته؛ یعنی علی‌رغم خواست و اراده‌ی او. این یک تاریخ است، یک میراث تاریخی*[۱۶].

بنابراین، مسئله صرفا نیت فردی سرژیو نیست، بلکه این است که نیت خیرخواهانه به‌تنهایی نمی‌تواند موقعیت تاریخی‌ای را که او درون آن عمل می‌کند تغییر دهد. میلِ به کمک‌رسانی لزوما به معنای نیاز دیگری به آن کمک نیست و می‌تواند همان مناسباتی را تداوم ببخشد که نیاز به این کمک را به وجود آورده است. همان‌طور که دیارا می‌گوید: «دست از کمک کردن به ما بردارید! کمک شما دارد ما را می‌کشد!»

پینهو تناقض‌های این منطقِ خیرخواهانه را در رفتارِ همکارانِ سرژیو نیز به نمایش می‌گذارد؛ جایی که آن‌ها در دو صحنه‌ی تکان‌دهنده حاضر نیستند به کارگران محلی آب بدهند یا با وجود فریادهای سرژیو، برای دوچرخه‌سواری که در جاده بر زمین افتاده توقف کنند. در اینجا شکاف میان زبان خیرخواهانه‌ی توسعه و رفتار واقعی عاملان آن آشکار می‌شود. این مسئله هم اعتراضِ زن کارگر جنسی را برمی‌انگیزد، وقتی که به سرژیو می‌گوید: «چیزی که بیشتر از همه حالم را به هم می‌زند، آدم‌های خوبی مثل تو هستن» و هم در کلام زن روستایی بازتاب می‌یابد، وقتی‌که تاکید می‌کند: «من کاری با این جاده ندارم، من با دست‌های خودم زندگی می‌کنم»

برای پینهو، مسئله به پرسش کشیدنِ جایگاهی است که سوژه‌ی مداخله‌گر از آن به دیگری نگاه می‌کند و از جانب او سخن می‌گوید. او دوباره ما را به همان پرسش اساسی بازمی‌گرداند: هرگز خود را در جایگاهی قرار نده که در آن نیستی و به جای دیگری سخن نگو.

---

[1] Jacques Rivette, “De l’abjection” [“On Abjection”], Cahiers du cinéma, no. 120, June 1961, pp. 54–55

[2] Kapo (1960) Directed by Gillo Pontecorvo

[۳] سرژ دنه، استقامت، ترجمه‌ی البرز محبوب‌خواه، ص ۴۸

[4] Brad Stevens, “So Nobody Can Lie: Sam Fuller’s Falkenau and the Morality of Tracking Shots,” *Sight and Sound*, 11 June 2019, https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/so-nobody-can-lie-sam-fullers-falkenau-morality-tracking-shots.

[5] I Only Rest in the Storm (2025), Directed by Pedro Pinho

[6] Gary M. Kramer, “An Interview with Pedro Pinho,” *Senses of Cinema*, no. 114 (July 2025), https://www.sensesofcinema.com/2025/interviews/an-interview-with-pedro-pinho/.

[7] choreography of chaos

[8] Pedro Pinho, “O Riso e a Faca (I Only Rest in the Storm), as Seen by Pedro Pinho,” *Festival de Cannes*, 17 May 2025, https://www.festival-cannes.com/en/2025/o-riso-e-a-faca-i-only-rest-in-the-storm-as-seen-by-pedro-pinho/.

[9] Jorge Sanjinés and Ukamau group

[10] Pedro Pinho, “O Riso e a Faca (I Only Rest in the Storm), as Seen by Pedro Pinho,” *Festival de Cannes*, 17 May 2025, https://www.festival-cannes.com/en/2025/o-riso-e-a-faca-i-only-rest-in-the-storm-as-seen-by-pedro-pinho/.

[۱۱] پاسکال اوبا، «گفتار سرگردان بدن؛ پراتیک سینمای اقلیت»، ترجمه‌ی بریر بوجار، ص. ۶

[12] Gary M. Kramer, “An Interview with Pedro Pinho,” *Senses of Cinema*, no. 114 (July 2025),https://www.sensesofcinema.com/2025/interviews/an-interview-with-pedro-pinho/.

[۱۳] پاسکال اوبا، «گفتار سرگردان بدن؛ پراتیک سینمای اقلیت»، ترجمه‌ی بریر بوجار، ص. ۶

[14] libre indirecte subjective

[۱۵] همان، ص. ۷

[16] Ibid

Tajrishcircle.org
نوشتار دریافتی