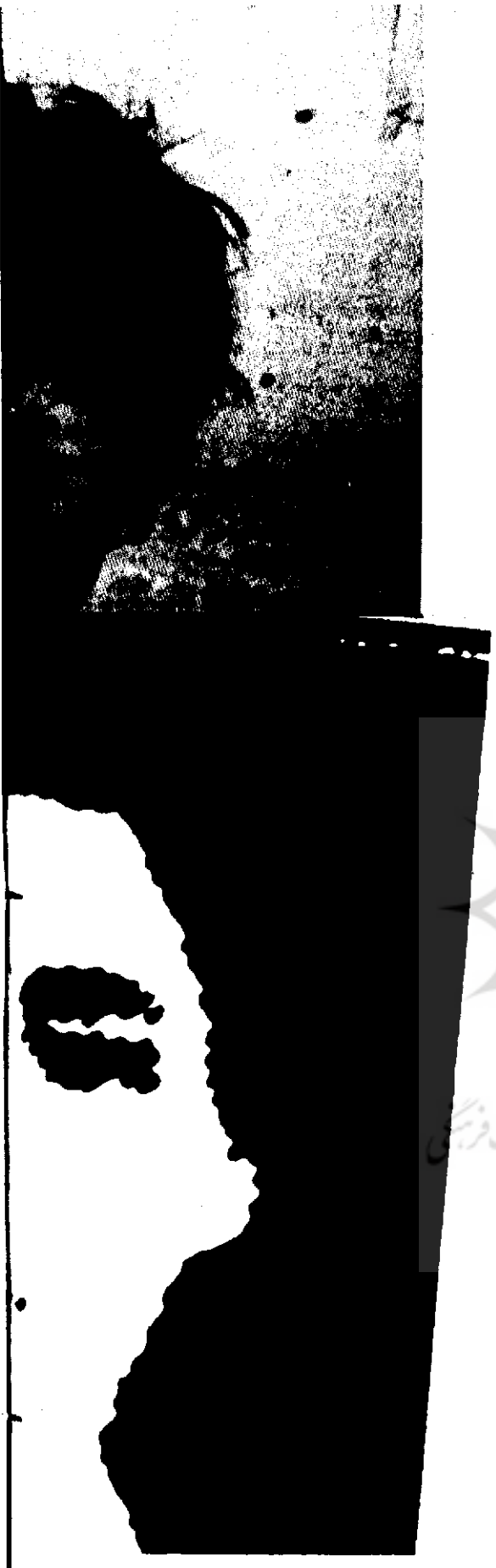
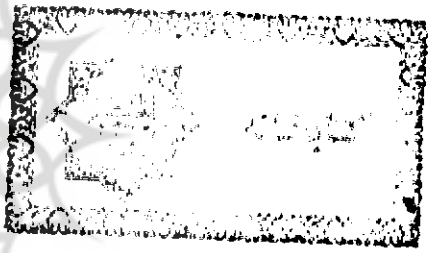


در دههٔ ۱۹۲۰ تعداد زیادی از نقاشان به فیلمسازی روی آوردند. در کنار آنها مجسمه‌سازان، آهنگسازان، نویسندگان، معماران، عکاسان نیز بودند که به باشگاه‌های سینمایی ـ که نخستین آنها در ۱۹۲۴ در پاریس تأسیس شد ـ پیوستند. باشگاه‌های سینمایی به نوبهٔ خود به صورت محلی برای طغیان علیه تجارت‌گرایی سینما درآمدند، علاوه بر آن، این باشگاه‌های محلی برای بحث‌های سینمایی، نقد و صدور بیانیه و نیز جایی برای شناخت نیروی تأثیر فیلم بر انسان بودند.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقاش در جایگاه مستندساز

سینمای مستند تجریدی اروپای غربی (۱۹۲۰ - ۱۹۳۰)

اریک بارنو
ترجمه: احمد ضابطی جهرمی

نقاشان اندیشه و شیوه‌های متفاوتی را در مقایسه با دیگر فیلمسازان با خود به سینما آوردند. طرح داستانی و اوج هیجان در زمرهٔ دل‌مشغولی‌های آنها نبود. نقاشان به فیلم به مثابهٔ هنری تصویری می‌نگریستند که در آن نور رسانه است و در آن مسایل ترکیب‌بندی جالب توجهی وجود دارد که نقاش را با مقولهٔ پیوستگی متقابل اشکال به‌طور دایم درگیر می‌کند و با پویایی‌های مرموز غیر منتظره و در حال گسترش مواجه می‌سازد. نقاشان هم‌چنین به مقولهٔ بافت و تأثیر متقابل آن بر نور نیز علاقه داشتند.

در سال ۱۹۲۱ دو نقاش با نام‌های وایکینگ اگلینگ از سوئد و هانس ریختر اهل آلمان فیلم آبستره، تجربیات خود را در این زمینه آغاز کردند. ریختر "نظم کامل" موجود در نقاشی‌های آبستره اگلینگ را که "شفافیت موسیقی باخ" را داشت می‌ستود. آن دو امید داشتند که احساس باخ گونه را از حرکات کنترپوانی[۱] را روی پرده، مطابق الگوهای فوگ[۲] شبیه باخ بیافرینند.

در ابتدا، تجربهٔ آنها با مستندسازی فاصلهٔ زیادی داشت. اما سرانجام آنها به مستند پیوستند این دو هنرمند نقاش، اغلب از اشیاء معمولی - و به قول زیگاورتوف: "تکه‌هایی از واقعیت" - فیلم می‌گرفتند و از آنها به عنوان پایه‌ای برای تأثیر متقابل در تصویر استفاده می‌کردند. بدین ترتیب، آنها اندیشه‌های ورتوف، مستندساز کلاسیک روسی را به نتیجهٔ غایی رساندند: هنرمند (نقاش) با واقعیت آغاز می‌کرد و آنگاه سنتزهای بیانی خود را می‌آفرید.

هرگونه واقعیتی را می‌توان برای چنین تجربه‌هایی به کار گرفت. ریختر فیلم "سمفونی مسابقه" را با تصاویری از مسابقه اسب‌دوانی ساخت و در آن تداخل پیچیده‌ای از الگوها را سازمان بخشید - در این فیلم، تأثیرات ادوارد موپتریج با تجریدگرایی در آمیخته بود.

نمونه جالب دیگر این نوع گرایش به مستند انتزاعی، فیلم "بالهٔ مکانیک" (۱۹۲۵) اثر فرنان لژه، نقاش فرانسوی و دارلی مورفی نقاش امریکایی است. این فیلم چنان با استقبال مواجه شد که لژه نقاشی را به خاطر سینما رها کرد. قسمت‌های زایدی از "بالهٔ مکانیک" ترکیب‌بندی‌هایی است که از چرخ‌دنده‌های در حال حرکت، اهرم‌ها، آونگ‌ها، دستگاه تخم‌مرغ زنی و نظایر آن فیلمبرداری شده است. چشم‌گیرترین فصل این فیلم زن رفتگری را نشان می‌دهد که از یک رشته طویل بالا می‌رود. این فصل طوری تدوین شده است که تا زن به پلهٔ آخری می‌رسد، مجدداً روی اولین پله پایینی دیده می‌شود. این نما به دفعات تکرار می‌شود و تأثیر عذاب‌آوری بر تماشاگر دارد طوری که تماشاگر آرزو می‌کند بالاخره این حرکت صعودی پایان پذیرد.[۳] این فصل فیلم، نمایش‌گر تحقیری است که در کار تکراری وجود دارد - البته فیلم دارای مایه‌های فلسفی نیرومندی نیز هست. فیلم‌های ژان پنلو پیوندی بین فیلمسازان پیشرو و دانش ایجاد کرد. او در مقام زیست‌شناسی مجرب، تجربیاتی در زمینهٔ فیلمبرداری از حیات در زیر آب انجام داد که گاه با شیوهٔ حرکت آهسته و گاه سریع، و اغلب با بزرگ‌نمایی غول‌آسا، تصویر شده‌اند و همه نیز از نورپردازی ماهرانه‌ای برخوردارند - این آثار را می‌توان مطالعات جالبی در سوررئالیسم پدیده‌های طبیعی، که از شکل‌ها و حرکات عجیبی برخوردارند، به شمار آورد. نخستین فیلم‌ها در این زمینه عبارتند از "هشت پا"، "ماهی آبنوس" و "خارپشت دریایی". ژان پنلو چندی بعد با فیلم "اسب دریایی" (۱۹۳۴) که موسیقی متن آن را داریوس میو ساخته، شهرت فراوانی به دست آورد.

نتیجهٔ چنین تجربیاتی، غالباً در باشگاه‌های سینمایی به نمایش درمی‌آمد. اما در سال ۱۹۲۷ یک نقاش مستندساز به نام والتر روتمن، فیلمی با چنان تأثیری ساخت که باعث پیدایش "نوعی" (ژانری) شد که اکران سینمایی گرفت.

والتر روتمن (۱۸۸۷ - ۱۹۴۱) در فرانکفورت آلمان به دنیا آمد. به موازات نقاشی، به مطالعاتی در زمینهٔ موسیقی و معماری پرداخت و یک طراح موفق پوستر شد. وایکینگ اگلینگ را می‌ستود و خود جزو نخستین تجربه‌گران فیلم بود، روتمن در سال ۱۹۲۴ فصل کابوس شبانهٔ افسانهٔ "نیبلونگن" اثر فریتزلانگ را که به لاشخورهای سیاه مربوط می‌شد، طراحی می‌کرد. روتمن هم چنین ستایشگر ایزنشتین و ورتوف بود. به نظر می‌رسد که کلیهٔ این تأثیرات در فیلم "برلین: سمفونی یک شهر" (۱۹۲۷) که روتمن آن راکارگردانی و تدوین کرده و کارل فروند نیز فیلمبردار آن بوده، تجمع کرده‌اند. البته این فیلم به هیچ‌وجه نخستین فیلم درباره یک شهر بزرگ نبود، بلکه پیشینیان، از جمله کوفمن و کوپالین در فیلم "مسکو" و چندین فیلم کوتاه هم‌چون "ماناهاتا" (۱۹۲۱) ساختهٔ پل‌استراند و چارلز شیلر امریکایی و درنخستین اقدام توسط یک جهانگرد سوئدی به نام ژولیوس جانزون در فیلم "نیویورک" (۱۹۱۱) انجام شده بود. لیکن هیچ‌یک از این آثار به‌طور چشمگیر برخوردار از میراث نقاشی نبودند، بلکه بدون انگیزه و آمیخته با تقلید به نظر می‌رسیدند. "برلین" آغازگر موج "سمفونی شهرها" بود و روتمن خود نیز بعداً در ساخت فیلم‌هایی دربارهٔ دوسلدورف، اشتوتگارت و هامبورگ مشارکت کرد.

در "برلین: سمفونی یک شهر" واژهٔ "سمفونی" حایز اهمیت است. روتمن به ریتم‌ها و الگوها دلبستگی داشت. مردم بخشی از الگوها را تشکیل می‌دهند، لیکن روتمن به‌طور خاص به خود مردم دلبسته نیست. این فیلم یک روز از زندگی یک شهر را تصویر می‌کند: روند حرکت از بام تا شام، تنها "طرح" موضوعی فیلم است. فیلم با ضمیمهٔ ورود قطار به شهر در صبح زود، آغاز می‌شود. این آغازی فوق‌العاده پویا است و به‌طرز ویژه‌ای خالی از حضور انسان است. صحنه ترکیبی است از خطوط تلفن که در مسیر خط‌آهن به بالا و پایین کشیده شده‌اند. الگوهای استربوسکوپی از تیرآهن‌های پل‌های راه‌آهن، هم چنان‌که قطار در حرکت است، در پیشاپیش آن خطوط آهن از هم جدا می‌شوند و سپس به هم می‌پیوندند، حرکات آهسته اتصالات واگن‌ها - همهٔ اینها به نماهایی از چشم‌اندازها، که از نواحی روستایی به شهری و مناطق صنعتی تغییر می‌کند، برش می‌شود. در شهر، ما ابتدا فصل آرامی از خیابان‌های خالی و خلوت، که به آرامی در هم رفته‌اند می‌بینیم، آنگاه شهر با فهرستی از باز شدن چیزهای مسدود شده: کرکره‌ها، پرده‌ها، پنجره‌ها و درها از خواب برمی‌خیزد. همه وسایل ماشینی به تدریج به کار می‌افتند. ماشین‌ها در این میان خیلی مورد توجه‌اند و اغلب بدون عامل انسانی دیده می‌شوند. فصلی از کار در یک اداره، ترکیب جنون‌آمیزی است از ماشین‌های تحریر و تماس‌های تلفنی. شیوه‌های تدوین ایزنشتینی - ایجاد "شوک" یا ایجاد ضربه - به این فصل تزریق شده است: در حین تماس‌های تلفنی، فک میمون‌ها می‌بینیم که به هم می‌خورند، سگ‌ها به یکدیگر می‌پرند. در چندین نقطه، نماهای انسان - حیوان به یکدیگر برش می‌شوند. آهنگ سمفونیک، ساخته ادموند مایزل، به منظور همراهی با این فیلم تصنیف شد که در موقع نمایش فیلم، در شهرهای بزرگ به اجرا درآمد.

در همین زمان، در فرانسه، آلبرتو کاوالکانتی، هنرمند برزیلی، فیلم بسیار جالبی به نام "فقط ساعت‌ها" (۱۹۲۶) دربارهٔ زندگی در پاریس از بام تا شام، ساخت. کاوالکانتی در برزیل در رشتهٔ معماری تحصیل کرده بود، لیکن در پاریس به طراحی صحنه روی آورد و در این شهر بود که به تجربه فیلمسازی پرداخت. فیلم پاریسی او که پس از "برلین" اثر روتمن شروع شد. اما پیش از آن تکمیل و آمادهٔ نمایش گشت، به این شدت تقطیع نشده است و دارای لحظات طنز است که در کار روتمن چنین لحظاتی نادر است. شروع فیلم "فقط

ساعت‌ها" یادآور یکی از ترفندهای ورتوف است: خانم‌های شیک‌پوشی را می‌بینیم که از پلکان پایین می‌آیند، گویی داریم یک فیلم هالیوودی از زندگی افراد مرفه را شروع می‌کنیم. اما حرکت فیلم متوقف می‌شود: دو دست وارد قاب شدهٔ تصویر که اکنون به صورت یک عکس درآمده می‌شود و آن را تکه و پاره می‌کند، پاره‌های عکس در خیابان به صورت زباله درمی‌آید. کاوالکانتی به ما گوید که این یک فیلم رؤیایی هالیوودی نیست، بلکه مضمون آن واقعیت است.

تصاویری از آدم‌های غنی - فقیر در فیلم به نمایش درمی‌آید. اما هیچ مفهومی از آنها به دست نمی‌آید: فقیر و غنی فقط نخ‌هایی در پارچه زندگی شهری‌اند. هم‌چون کار روتمن، الگو و طرح، جنبه‌های مسلط مورد علاقهٔ کاوالکانتی هستند. روی نمای دختری در حال فروش روزنامه، کاوالکانتی نماهای چرخشی باله مانندی از عناوین و سرتیترهای روزنامه سوپرایمپوز[۴] می‌کند. پاریس آنطور که از نگاه نقاشان مختلف دیده شده، شکل دهنده این نوع مونتاژ ترکیب‌بندها است. ترکیب‌بندی دیگری از پوستر فیلم‌های سینمایی شکل می‌گیرد. کاوالکانتی به ترفندهای فیلمی دلبستگی نشان می‌دهد: نجیب‌زاده‌ای را به وقت نهار مشغول خوردن استیک می‌بینیم، کاوالکانتی روی مرکز بشقاب او با سوپرایمپوز کردن صحنه‌ای کشتکارگاه را جایگزین می‌کند. طرح تزیینی حاشیهٔ بشقاب روی پرده باقی می‌ماند و لاشهٔ خونی حیوان را هم چون قابی مدور در میان می‌گیرد. کاوالکانتی از موضوعی به موضوع دیگر می‌پرد، از صحنه نمایشی نیز استفاده می‌کند، و گاهی هم صحنه‌ها ناشیانه جلوه می‌کنند. او فاقد احساس روتمن در سازماندهی تصاویر است، اما بسیار خوش طبع و با استعداد به نظر می‌رسد. در رشته فیلم‌های سمفونی شهر، به اثر دیگری که در آن از دید یک بیگانه به پاریس نگاه شده می‌توان اشاره کرد. این بیگانه بوریس کوفمن، برادر زیگاورتوف و میخاییل کوفمن است که از نظر سنی از آن دو کوچک‌تر است.

در خلال هرج و مرج‌های جنگ‌های داخلی (روسیه پس از انقلاب ۱۹۱۷)، والدین بوریس کوفمن او را با خود به لهستان بازگرداندند، و چند سال بعد، بوریس برای ادامه تحصیل به پاریس رفت. او با میخاییل، که سعی می‌کرد سینما را از طریق پست و با مکاتبه آموزش دهد، در ارتباط بود. بوریس در پاریس توانست تعدادی از فیلم‌های زیگاورتوف را به بیند. او موفق شد که زیگا را طی دیداری که از فرانسه داشت ملاقات کند. بوریس که ناگزیر جذب سینما شده بود، مطالعات سینمایی تحسین‌انگیز و جالبی را روی رود سن و میدان الیزه کرد. این مطالعات او را به همکاری با سینماگر جوانی به نام ژان ویگو سوق داد.

ژان ویگو (۱۹۰۵ - ۱۹۳۴) پسر روزنامه‌نگاری رادیکال از تبار باسک‌ها بود که پدرش به‌طرز مرموزی در زندان درگذشت. ژان در مدارس شبانه‌روزی مختلفی تحصیل کرد. شیوع بیماری سل سبب شد که در شهر نیس اقامت کند. نیس جایی بود که ویگو را مجذوب و منقلب کرد. او در آنجا به عنوان دستیار عکاس در استودیو کارکرد و به صورت نیروی پیشرو در باشگاه سینمایی نیس درآمد. در نتیجه تماس وسیع و زیاد با تجربه‌گران فیلم، به منظور تأمین فیلم برای برنامه‌های باشگاه سینمایی، ویگو از نظریه‌های سینمایی سیرآب شد و تصمیم گرفت که شخصاً به فیلمسازی اقدام کند. در سال ۱۹۲۹، ویگو بوریس کوفمن را به نیس دعوت کرد تا با او در زمینهٔ فیلمبرداری همکاری کند و این همکاری منجر به خلق فیلم "دربارهٔ نیس" شد که در همان سال نیز به نمایش در آمد.

کوفمن فیلمبردار و ویگو کارگردان بود. ویگو اکثراً کوفمن را روی یک صندلی چرخدار، در حالیکه کوفمن دوربین را روی زانوی خود در یک پوشش

استتاری قرار داده بود، در طول ساحل نیس به این طرف و آن طرف می‌برد. در نیس حرکت روی صندلی چرخدار امری عادی بود و جلب توجه نمی‌کرد و این تدبیر امکان گرفتن نماها را بدون اینکه موضوع (سوژه) متوجه شود تسهیل می‌کرد. کوفمن و ویگو هر دو به این شیوه "سینما - حقیقت" متعهد بودند، چنانچه کسی هم متوجه می‌شد که دارند از او فیلمبرداری می‌کنند، آنها بی‌درنگ فیلمبرداری متوقف می‌کردند. ویگو در عین حال می‌خواست یک فیلم شخصی بسازد که خود آن را اصطلاحاً "دیدگاه مستند" می‌نامید. ویگو بعداً به تماشاگری در پاریس گفت که "سازندهٔ این نوع فیلم‌های مستند باید آنقدر لاغر باشد که بتواند از سوراخ کلید رد شود و فیلمبرداری کند آنها در آغاز فلیم‌شان از شیوه‌ای که مختص فیلم‌های سمفونی شهر است استفاده کردند: روی یک صفحه شطرنجی، ما عروسک‌های کوچکی را در لباس شب می‌بینیم - چیزی شبیه آدمک‌هایی که روی کیک ازدواج می‌گذارند. ناگهان چوب شن‌کش، آنها را به گوشه‌ای می‌راند. این حرکت بی‌درنگ به یک حرکت مشابه از رفتگری در خیابان که زباله‌های را جارو می‌کند برش می‌شود: در نیس جهانگردان و گردشگران، به زودی تبدیل به زباله می‌شوند.

فیلم مستند "دربارهٔ نیس" شباهت‌های زیادی به دیگر فیلم‌های شهری دارد، اما مایه‌های هجو گزنده نیز به آن افزوده شده است. ویگو چنین می‌اندیشد که دارد آخرین سرزنش‌هارا نسبت به جامعه‌ای که از انجام مسؤولیت‌های خود تا سر حد ایجاد تهوع غافل مانده" تصویر می‌کند "و از تماشاگر می‌خواهد که در یافتن راه‌حل‌های انقلابی برای آن، هم داستان شود."

ویگو با فیلمبرداری کوفمن، بعداً دو فیلم درخشان داستانی ساخت - یکی فیلم "نمرهٔ اخلاق صفر" و دیگری فیلم "آتلانت". اما نخستین کار ویگو به عنوان مستندساز، برجسته‌تر در تاریخ سینمای مستند باقی ماند. ویگو در سن بیست‌ونه سالگی چشم از جهان فرو بست.

سمفونی‌های شهر را گرچه نقاشان ساختند، اما این آثار نمایشگر پیوند همه هنرها است. و این یکی از فواید طبیعی جوش و خروش باشگاه‌های سینمایی بود که در آنجا مدام درباره ارتباط و تأثیر متقابل هنرها بحث و گفت و گو می‌شد. باشگاه‌های سینمایی با یکدیگر در تماس بودند و اغلب به‌طور موازی دوش به دوش یکدیگر پیش می‌رفتند. بسیاری از فیلمسازان با فیلم‌های خود به سیر و سفر در این باشگاه‌های می‌پرداختند.

در شهر ساحلی اوستند بلژیک، جایی که هنرمندان زیاد فعالیت می‌کردند، هنری استروک پسر یک کفاش متفکر و پیشرو بلژیکی، اقدام به تأسیس یک باشگاهی سینمایی کرد. از آنجاکه افراد گوناگونی به مغازهٔ کفاشی پدر رفت و آمد داشتند، استروک از همان اوان کودکی با بسیاری از هنرمندان اوستند آشنا شد و شغل نقاشی را برای خود برگزید. مغازهٔ روبه‌روی کفاشی آنها، تبدیل به تماشاخانه شد و هنری استروک نوجوان هر شب داخل مغازه می‌خوابید تا به صدای خنده‌های دسته‌جمعی و نوای پیانو که از آن طرف خیابان می‌آمد گوش دهد. رفتن به آن مغازه - تماشاخانه به زودی او را از فیلم‌های ملودرام و کمدی اشباع کرد. استروک آنگاه طی دیداری از بروکسل و باشگاه سینمایی این شهر - که اولین باشگاه سینمایی بلژیک بود - با انواع دیگر فیلم نیز آشنا شد. یک برنامهٔ نمایش فیلم، که در آن فیلم‌های "موآنا"ی فلاهرتی نیز گنجانده شده بود، برای استروک مایهٔ الهام شد. واکنش آنی وی، تأسیس یک باشگاه سینمایی دراوستند بود که نقاشان، مجسمه‌سازان، نویسندگان و موسیقی‌دانان محلی را به عضویت درآورد و از باشگاه‌های سینمایی دیگر نیز رهنمود می‌گرفت. استروک مکاتبات بی‌وقفه‌ای را با ژان ویگودرنیس آغاز کرد. سرانجام در سال ۱۹۳۰،

استروک فیلمی با نام "تصاویری از اوستند" ساخت و در باشگاه‌های سینمایی به نمایش درآمد. استروک شخصاً فیلمش را با خود به این باشگاه‌ها می‌برد و با فیلمسازان مختلف دیدار می‌کرد. در پاریس از بوریس کوفمن رهنمودهایی گرفت. هم‌چنین بوریس ایونس جوان (مستندساز برجستهٔ هلندی) را که عامل تحرک در باشگاه‌های سینمایی آمستردام - معروف به فیلم لیگایا انجمن فیلم بود - ملاقات کرد.

بوریس ایونس، شعبهٔ مغازهٔ عکاسی پدرش در آمستردام را ضمن اشتغال به تحصیل در دانشگاه اداره می‌کرد. ایونس نخستین‌بار در انجمن فیلم آمستردام شیفته فیلم‌های تجریدی شد که از آلمان توسط والتر روتمن، اگلینگ و ریختر برای انجمن فرستاده می‌شد - البته در مواردی آنها خودشان فیلم‌ها را به آمستردام می‌آوردند. ایونس در نخستین فیلمی که ساخت نیز جهت مشابهی در پیش گرفت: وی در فیلم "پل" (۱۹۲۸) روی حرکت پیچیده‌ای که یک پل راه‌آهن در روتردام دارد متمرکز شده است. بخش وسط این پل متحرک، بالا و پایین می‌رود تا کشتی‌ها از زیر و قطارها از بالای آن بگذرند. هر گاه که پل حرکت می‌کند، وزنه‌های تعادل آن نیز در طرف دیگر به حرکت درمی‌آید. این حرکات به اضافهٔ خط قطارها، کج و معوج شدن، قایق‌ها، جریان دود، امواج و ترافیک شهر در آن سوی پل، از این پل «آزمایشگاهی از حرکات، تنالیته‌ها، شکل‌ها، کنتراست‌ها، ریتم‌ها، مضافاً رابطه‌ای که همهٔ اینها دارند»، پدیدآورده است. ایونس روزها، در فواصل وقت ناهار، از پل برای پیدا کردن زاویه‌های مناسب بالا می‌رفت. تکرار و مداومت نگاه کردن (از فراز پل) نوعی لذت و پاداش به او می‌داد: «شما همیشه می‌توانید چیز جدیدی را در حرکت معکوس سایه‌ای که می‌خرامد و یا نکته‌ای را در ارتعاش سیم‌هایی که دارند بی‌حرکت می‌شوند و یا یک بازتاب تصویری مؤثر، بیابید ...». (ایونس)

فیلم پل، ایونس را برای فیلم بعدی‌اش "باران" (۱۹۲۹) آماده کرد - کار جواهرگونه‌ای که با همکاری نویسنده‌ای به نام مانوس فرانکن و با کمک جان فرنهاوت - که بعداً به فرنو معروف شد - خلق شده است. این فیلم ظاهراً یک باران زودگذر را در آمستردام نشان می‌دهد، اما فیلمبرداری آن چهار ماه طول کشیده است.

بوریس ایونس با زیبایی و دقتی فوق‌العاده الگوهای بصری که باران به وجود می‌آورد تصویر می‌کند - باران ابتدا نرم می‌بارد، سپس به تدریج شدت می‌گیرد: در چاله‌ها، ناودان شیروانی‌ها، آب‌روها و رودها باران می‌بارد و روی چترها، واگن‌ها، اتوموبیل‌ها، دوچرخه‌ها فرو می‌ریزد. آب از ناودان‌ها و لوله‌ها بیرون می‌زند، روی پرهٔ سایبان‌ها و هیکل مجسمه‌ها و... می‌بارد.

فیلم ابتدا با حالت متعادلی آغاز می‌شود اما به تدریج به غنا و پیچیدگی می‌رسد. ما در حال تماشای شهری از ورای عدسی باران هستیم. این فیلم که تحت تأثیر ژانر مستندساز در جایگاه نقاش ساخته شده است، شاید که کامل‌ترین اثر در بین فیلم‌های این ژانر (یا این‌گونه فیلم) باشد.

در اواخر سال‌های ۱۹۲۰، چند فیلم ریز و درشت دیگر در این زمینه ساخته شد، در پاریس من‌ری فیلم "اماک باکیا" (۱۹۲۷) را برپایهٔ الگوهای نور اشیاء در حال چرخش ساخت. شارل دوکوکلر فیلم "مسابقهٔ مشت‌زنی" (۱۹۲۷) را در بلژیک ساخت که مواد آن از یک مسابقهٔ مشت‌زنی گرفته شده بود به صورت مادهٔ خامی برای تجربهٔ تدوینی کارگردان درآمده بود.

رال اشتاینر در ایالات متحده فیلم «فرمول شیمیایی آب H2o» (۱۹۲۹) را کارگردانی کرد که آن هم تدوینی از الگوهای بصری آب بود. در آلمان، ویلفرید باس فیلم "بازار در میدان ویتنبرگ" (۱۹۲۹) را ساخت که در آن با بر پا کردن و آنگاه جمع‌کردن غرفه‌های بازار،

به‌طور دراماتیک از طریق شیوهٔ فیلمبرداری با وقفه زمانی (به صورت تک فریم) تصویر شده است.

در فرانسه اوژن دسلاو فیلم "شب الکتریکی" (۱۹۳۰) را کارگردانی کرد که یک سمفونی کوچک از درخشش نور چراغ‌ها شب در پاریس بود. و این نوع فیلم مستند دوام آورد (و در دهه‌های بعد نیز قویاً به حیات خود ادامه داد).

اما نقاش به مثابهٔ یک مستندساز فقط لحظات کوتاهی افتخار نصیب‌اش شد و این دلایلی دارد: تحرک ناگهانی آن مقارن با آخرین لحظات دوره فیلم صامت بود. با ورود گفتار به سینما، تصاویر ناگهان رو به افول گذارند. بازی با حرکات و بافت تصویر، برای مدتی، تقریباً فراموش شد، نبردهای خشم‌آلود زیبایی‌شناسی، در مورد نحوه استفاده از صدا، درگرفت. این دوره انتقالی، با واقعه دیگری نیز توأم بود: رکود اقتصادی و کسادی ناشی از آن عالم‌گیر شد. انتقال سینما به دورهٔ فیلم ناطق، هم چون قمار یأس‌آوری بود که تهیه‌کنندگان فیلم، در این اقتصاد نابسامان و ویران، دست به انجام آن می‌زند.

این نوع انتقال، فیلم مستند را با دگرگونی‌های عمیقی مواجه ساخت. طی دههٔ ۱۹۲۰، کاشفان، ژورنالیست‌ها، نقاشان و دیگر هنرمندان، با "تصاویر متحرک" همواره با روحیه‌ای آمیخته با ذوق و خوش‌بینی تجربه می‌کردند. آثار آنها به ندرت باعث مشاجره و نزاع می‌شد. اما رکود اقتصادی باعث تنش و ستیز شد. نبرد ایدئولوژیک تمام رسانه‌ها را تحت تأثیر قرار داد. فیلم مستند نیز که در این لحظهٔ خاص داشت از کلام یا گفتار بر خوردار می‌شد، ناگزیر به میدان نبرد آمد. در حوزهٔ سینمای مستند، واژهٔ فیلم تبدیل به ابزاری برای مبارزهٔ ایدئولوژیک شد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- هنر ترکیب خطوط ملودی را در موسیقی کنترپوان (Counterpoint) گویند. مترجم

۲- فوگ (Fugue) یک از شکل‌های کنترپوانی موسیقی است که برای بخشی از صداهای مختلف انسان (مثل آلتو، سوپرانو و باس) یا دسته‌ای از سازهای ارکستر نوشته می‌شود. فوگ در موسیقی آوازی به خصوصی در زمان باخ بسیار استفاده می‌شد. شکل آوازی آن برای دو یا چند صدا تصنیف می‌شود که اساس آن تقلیدی است که صداها متوالیاً از یکدیگر به عمل می‌آوردند. مترجم

۳- جنبهٔ عذاب‌آور این قسمت از فیلم که یک نمای تکراری ده‌بار به هم برش می‌شود، با توجه به چاق بودن زن، حرکت کند او روی پله‌ها و حمل یک کیسه سنگین، نمایه نما تشدید می‌شود. مترجم

۴- چاپ چند تصویر با تعدادی نما را روی هم در اصطلاح سینمایی سوپرایمپوز گویند. مترجم