جوانی رنوار

اریك رومر

امسال از سینمای جوان بسیار صحبت شد. مادر ۱۹۵۹ در عناوین فیلمها بیش از تمامی دهه پیش شاهد نامهای جدید فرانسوی بودیم. برخی از اعضاء گروه «کایه» در شمار این نامها هستند. این دسته از اقبال خوش خود ذوق زده می شوند. آنها از همگان به خاطر توجه ای که از سرمحبت نسبت به اولین تلاشهایشان مبذول داشته اند سپاسگذارند. آنها از اینکه مأموریتشان را، که ما تنها جنبه های منفی آن را می توانستیم ببینیم، تا یک دوره سازنده پی گرفتند احساس مسرت می کنند. تا کنون، تمام تقلاها به گذاشتن چوب لای چرخهای یک ماشین زهوار دررفته اما جان سخت یعنی هیولای پرتقدس «سینمای کیفیت» محدود می شد.

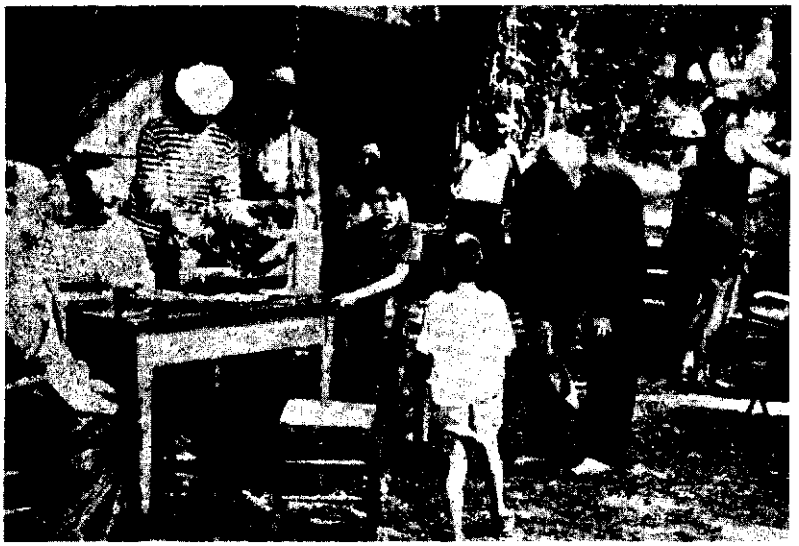
اما این خوش اقبالی مانع از آن نمی شود که ما حق شناسی از استادانی که ما را سرگرم کردند و آموزش دادند را به فراموشی بسپاریم. حال که خود وارد گود شده ایم، فاصله ای که محصولات ما را از ساخته های آنها جدا می کند حتی عظیمتر می نماید. سال آغاز موج نو ۱۹۵۹ است، اما این واقعیت ممکن است تنها به درد مطبوعات محلی بخورد. تاریخ بزرگ سینما برای همیشه سالی را به خاطر خواهد سپرد که به طور اخص از نظر شاهکارها پُربار است. من حتی از دو فیلمی که اینک دیرهنگام پخش می شوند، *ایوان مخوف* و *اوگتسومونوگاتاری*، آثاری که اکنون دیگر زنگار معینی به رویشان نشسته و در لیست بهترین دوازده فیلم تمامی دورانهای ما جای دارند، صحبت نمی کنم. شاید در یکی دو ماه آینده دو فیلم از هیچکاك، یک فیلم از هاکس، دو فیلم از روسلینی، و دو فیلم از رنوار ببینیم، یا قبلاً دیده باشیم ـ کارگردانهایی که ما، همان طور که می دانید، همیشه به عنوان چراغهای راهنمای خود برگزیده ایم. *سرگیجه* یا *شمال از شمالغربی*، *هندوستان*، و حتی *ژنرال دلا روورو*، *دکتر کوردلیه*، *ناهار روی چمن* نه به خاطر کمالشان بلکه به خاطر نوآوریشان بهت انگیزند ـ بداعتی بیشتر در رابطه با آینده سینما به طور کلی تا در رابطه با تکامل فردی کارگردانان خود. نسیم تازه ای که این فیلمها می دمند شاید تنها توسط خبرگان حقیقی احساس خواهد شد. این به آسانی نمی تواند به سطح یک مفهوم یا یک فرمول تنزل داده شود. این فیلمها، البته، به نحوی کاملاً مشهود، به سنت وفادار می مانند، اما این امر مورد علاقه ما نیست. آنچه اهمیت دارد شیوه ای است که آنها برخی از تواناییهای دوربین را گسترش می دهند، شیوه ای که آنها ما را وامی دارند که خود هنر را مجدداً بررسی کرده و دانش خود پیرامون آن را غنا بخشیم. صادقانه بگوییم، آنها هیچ چیز نوی از نظر جوهره یا سبک مطرح نمی کنند. اما کار ارزشمندتری را به انجام می رسانند: آنها اندیشه رابطه میان جوهره و سبک را، ایده ای که تا این زمان نمی توانسته پرورانده شود، پیش می کشند.

با این وجود، شایسته است که از میان این چهارتن سیر تحولی ژان رنوار به طور جداگانه بررسی شود. نوآوری *ناهار روی چمن*، بدون اینکه کمترین نشانی از خودنمایی داشته باشد، حتی برای یک بیننده عادی، بلافاصله نمایان می شود. این نوآوری از نظر ماهیت تکنیکی است. در این مورد باید اندیشه های خود کارگردان که در کایه شماره ۱۰۰[1] به طبع رسیده خوانده شود. سخن گفتن از رنوار هم بسیار ساده و هم بسیار دشوار است، و هردو به یک دلیل: او همه چیز را درباره هنر خود گفته، و بهتر از هر کس دیگری از عهده آن برآمده. رنوار به این بسنده نمی کند که بزرگترین فیلمساز تاریخ فیلمهای ناطق باشد، او نگره پرداز بسیار هوشمند سینما نیز هست. دیگران توانسته اند از خود و مسائلشان با دقت و ظرافت سخن بگویند: تنها او دارای آن شم فاصله گذاری است که فقط منتقدین حرفه ای از آن برخوردارند، یا ما چنین می پنداریم. پس اجازه دهید صرفاً همصدا با او تکرار کنیم که اهمیت فیلمبرداری با چند دوربین در این است که مفهوم صحنه را جایگزین مفهوم نما می کند.

ارزش یک روش تنها به کاربردیست که از آن به عمل می آید. من نمی دانم سرنوشت این یکی چه خواهد بود. از سوی دیگر، اطمینان دارم که این روش ما را وامی دارد که به فیلمهای فردا با چشمی متفاوت با قبل نگاه کنیم، خواه نتیجه بهتر و یا بدتر باشد. *دکتر کوردلیه* و *ناهار روی چمن*، درست مانند همشهری *کین*، *طناب*، یا *خرقه*، فصل تازه ای را می گشایند. آنها به نحو فریب دهنده ای ساده می نمایند. درست همان طور که عدسی آنامورفیک[2] حدود بیست وپنج سال پیش از آن که فوکس آن را خریداری کند وجود داشت، و پردهٔ عریض شور و حال تازه ای در بهترین فیلمهای دهه ۱۹۴۰ دمید، روش نماهای دوربینهای متعدد همواره در تلویزیون مورد استفاده قرار می گرفته، اما این به ما کمک می کند تا اصالت تمامی آثار رنوار را بهتر تشخیص دهیم. ما بدون تردید کیفیت غیرمعمول آن را درك می کردیم اما هرگز نمی توانستیم دلیل آن را کشف کنیم. شاید دلیل به سادگی آن باشد که روش یاد شده قادر بود در کمال متانت یک شرط بیان سینمایی را به ریشخند گرفته ورد کند، بیانی که برای سایر کارگردانها همان قدر ضرورت دارد که جمله برای نویسنده، بوم برای نقاش و خط میزان برای آهنگساز. درست است که نماهای زیبا و تحسین انگیزی در آثار رنوار یافت می شود، اما حواشی مکانی یا زمانی آنها بر ماده ای که در بر می گیرند همان استبدادی را اعمال نمی کنند که سایر نماها. محدودیت مضاعف قاب و مکان، به درستی، به عنوان بنیان ضروری برای تمامی زبان سینمایی در نظر گرفته می شد. بارها و بارها گفته شده که محصور کردن یک تکه از واقعیت در مکان و زمان (خواه این محدودیتها ایستا باشند و خواه سیال، نزدیک باشند یا دور) به آن قطعه واقعیت مرتبتی والا بخشیده و به یک ابزار ساده بازتولید منزلت یک هنر را اعطاء می کند. رنوار، مانند هرکس دیگری، از این قاعده ضروری پیروی می کند؛ قاعده ای که نه عمق میدان، یا برداشت

بلند، یا پرده عریض نتوانسته اند از اعتبار ساقطش کنند، اما او در عین حال هیچگاه از نشان دادن آنچه که می تواند یک مورد افراطی باشد دست نکشیده است ـ امکان سینمایی که از بند ارباب خود رها شده و به امتیازات فیلمبرداری و تدوین به دیده تحقیر می نگرد.

اگر او تمایل دارد اصطلاح فیلمبرداری را به کار ببرد، برخلاف دیگران، به این دلیل نیست که می خواهد یک ناب گرا باشد بلکه به این خاطر است که «سینما» برای او وجود ندارد. او به ابزار دلبستگی دارد، ابزاری با امکانات بی حدومرز، اما نه به محصول تمام شده، مذهب استقرار یافته، و هنر رسمی. فیلمهایش همواره به نحوی تشریفات یک آیین را درهم می شکنند درحالی که دیگران پیوسته به پایش قربانی نثار می کنند، گرچه ممکن است وانمود کنند که شمایل شکن هستند. در آثار رنوار، آدمها، صحنه ها، اشیاء و چشم اندازها در حالت حقیقی شان نشان داده می شوند، سرشار از آغازهای ناگهانی، واکنش های غیرقابل پیش بینی، سرمست از آزادی. در مقام مقایسه، تمام فیلمهای دیگر، بدون استثناء، حتی آن فیلمهایی که رئالیستی فرض می شوند، تنها روشنایی دلگیر و زندگی خاموش یک آکواریوم را فرامی خوانند. پیش از فیلمبرداری، یک استحاله مقدماتی در نظم طبیعی اشیاء صورت می گیرد تا به نظم سینمایی درآیند حتی چنانچه دومی به معنای بازتولید مویه موی اولی باشد. بافت دانه دار پوست، که توسط یک عدسی بدون فیلتر و تاحد ممکن از فاصله نزدیک گرفته می شود، می تواند جایگزین برافروختگی خوش ظاهر گریم در زیر منابع نوری چندگانه شود: هیچ چیز تغییر نمی کند. شیوه بازیگری می تواند حالت تئاتری کمتری پیدا کند؛ آدمهای غیرحرفه ای می توانند به جای بازیگر قرار گیرند؛ و پیوندها می توانند از قابل رؤیت به نامرئی سوق داده شوند، اما این نیز تأثیر چندانی ندارد. دوربین به نحوی غیرمستقیم، پیوسته حضور خود را اعلام خواهد کرد. به شکرانه این اعلام عمومی وفاداری به واقعیت، دوربین تمام تصرفات خود را به مُهری کم وبیش اصیل مهمور می کند. و ما به معابد تاریک خود می رویم تا چیزهایی را ستایش کنیم که در روشنایی روز از نسخه اصلیشان غافل می مانیم.



پشت صحنه *ناهار روی چمن*

رنوار هیچ یک از توانایی های دوربین و ضبط صوت را نیز نادیده نمی گیرد. او در پی آن نیست که آنها را خاموش کند بلکه تمامی شیوه هایی را که توسط ناتوانی هنرش در بازتولید دقیق واقعیت عرضه می شود رد می کند. اگر او نسبت به شکوه غیروفادارانه فیلم اورتوکروماتیک (تک رنگ) حساسیت نشان می دهد، این دال بر آن است که دوران اتکای محض به جاذبه خود نوار فیلم دیگر سپری شده رنوار، برخلاف اکثریت همکارانش که ناخواسته مدرن هستند، قادر بود در موارد بسیار پیشاپیش زمانه خود باشد و سیر تحول شخصی خود را با سیر تحول سینما به طور کلی همتراز کند، هنری همواره با شیفتگی بیشتر نسبت به حقیقت، هرچند که حقیقت، با گذشت سالها، هرگز به یک صورت تعریف نمی شود(زمانی توسط رئالیسم، گاهگاهی توسط واکنشی حق به جانب در برابر ابتذال رئالیسم). سایرین، بالعکس، گرچه ممکن است مشتاق استفاده از نوآوریهای تکنیکی بوده باشند، آنها را عمدتاً قیدوبندی اضافی می یافتند که به درد تحریک سرزندگیشان می خورد.

این نکته شایسته بررسی بیشتری است. قصد ندارم بگویم ژان رنوار واقعگراتر از دیگران است. موضوع چیز دیگریست. درواقع، *ناهار روی چمن* یکی از غیرواقعگراترین فیلمهایی است که تا کنون ساخته شده اند. این فیلم یک جنبه تئاتر پیشرو و عامیانه دارد: بی پیرایگی، ساده لوحی تعمدی، آموزشی بودن، درست تا آن فاصله گذاری مشهور که، به طور مثال، *ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی* [اثر برشت] را به نمونه ازلی مطلق ضدسینما تبدیل می کند. اما مگر هدف سینما پیوسته آن نبود. که هرآنچه را در طبیعت یا آفرینش انسان شامل شود که نسبت به آن بسیار بیگانه می نماید؟ فیلمهای رنوار به ما می آموزد که از اشتباه گرفتن آنچه تصادفی است با آنچه که بخشی از جوهره است، از درآمیختن زیبایی حقیقی اثر سینمایی با آن نوع جاذبه ای که می توانیم، بدون اینکه چندان تمسخرآمیز بنماید، «ناشی از حلقه فیلم»[۳] بنامیم، اجتناب کنیم ـ به هرحال، حتی سوربن دست به عصا از ابداع واژه های ناپالوده ابایی نداشت. درست همان طور که نارووپود بوم نقاشی بخش ضروری و جدایی ناپذیر لذتی است که یک عاشق نقاشی کسب می کند، یک شیفته سینما مجذوب خود ماده پوششی فیلم خام یا ترکیب ژلاتینی آن می شود ـ حتی اگرچه تنها به طور غیرمستقیم به این امر وقوف پیدا کند. به همین دلیل است که صفحه تلویزیون او را از خود می راند و عصبانیش می کند.

آثار بزرگ پرده سینما، برخلاف آنچه که ممکن است پیش از این گفته شده باشد، با گذشت زمان بهتر می شوند. بر آنها، درست مانند یک تابلو نقاشی یا یک تندیس، زنگاری، که در موارد بسیار بدان اشاره ای نمی شود، می نشیند، اما ناراحتی سالن نمایش، خراشهای روی فیلم، پرشهای هنگام نمایش ـ تا آنجا که به این زنگار جوهره می بخشند ـ چنانچه لازم

باشد، در تقویت احترام الهام شده شرکت می کنند. یک فیلم رنوار به این شیوه کهنه نمی شود. احساس حسرت برای گذشته را برنمی انگیزد بلکه به چشم همعصرانش همواره نوتر می نماید. هیچ وجه اشتراکی با گلهای خشک شده موزه گیاه شناسی ندارد. فیلم رنوار میوه ایست که کمی زود چیده شده و در قفسه به آهستگی می رسد. یک روند غنا یافتن، و نه پالایش، صورت می گیرد. زیباییهای فراوان، که در نمایش اول تحت الشاع توده ای نسبتاً بی سامان بودند، خود می نمایند. ته رنگها، که پیش از این درهم آمیخته بودند، از یکدیگر تمایز شده و رنگهای چشمگیر را تشکیل می دهند. ما از این که قبلاً متوجه آنها نشده ایم شگفت زده می شویم.

می دانم که این مقایسه میان رنوار و فیلمسازان دیگر عاری از ساده انگاری نیست. فیلمهای بسیاری یافت می شوند، که، به خاطر کمالشان، نه تنها مرزهای ژانر که مرزهای هنر خود را نیز گسترش داده اند. اما آنچه که در هر جای دیگری استثناست در اینجا قاعده است. رنوار هرگز نمی خواست مستغرق سینما شود. اگر او تمایل دارد فاصله خود را حفظ کند، به این دلیل است که سینما را بهتر از هر کس دیگری می شناسد. او می داند که موهبت اصلی این هنر آن نیست که تفسیر تازه ای از طبیعت را به آنچه قبلاً توسط نقاش یا نویسنده به عمل آمده اضافه کند؛ که آنچه ویژه این هنر است نه تنها ابزار، پرسپکتیو، و نوشتن آن، بلکه همچنین آن رابطه اصیلی است که میان طبیعت و هنرمند برملا می کند. او به این نکته آگاهی دارد که شایسته است سرکش ترین جنبه های طبیعت را تسخیر کنیم، آن جنبه هایی که کمتر از همه می توانند به سطح کانونهای زیبایی شناسی تنزل داده شوند، یعنی آزادترین جنبه های طبیعت.

به همین دلیل است که رنوار به رابطه بنیادین میان ظواهر و هستیها، میان آزادی و قواعد توجه خاص داشته است، به ویژه در آن دسته از آثارش که من با کمال مسرت بازتابی می خوانم(اگرچه همگی آنها، به مفهومی، چنین هستند) و او در آنها روایت خاص خود از [هنر شاعری، اثر هوراس] را بر ما عرضه می کند: *مادام بوواری*، *کالسکه زرین*، و حالا *ناهار روی چمن*. ما بارها از شباهتهای میان رگه کمیک او وهوارد هاکس دچار حیرت شده ایم. هاکس پیشاهنگ آن چیزیست که می توانیم مکتب غریزی سینما بنامیم ـ به هر هوشمندی و انسجامی که ممکن است باشد ـ یعنی، مکتبی زاده شده از آثار خود و بی نیاز از هر ارجاعی به شکلهای هنری دیگر. شباهت با *مسخره بازی*، که ما در رابطه با النا بدان اشاره کردیم در اینجا کاملاً مشهود است. و من فکر نمی کنم مفاهیمی یافت شوند که بیش از علم و طبیعت، یکی نمادی از روشهای سینما و دیگری نمادی از مضمون آن، شایسته دلبستگی سینما باشند ـ و در نتیجه، برای برانگیختن قریحه مضحکه سازی آن مناسبتر باشند. حکایت *ناهار روی چمن* را می توان هم زیبایی شناختی و هم اخلاقی تلقی کرد. من از خود چیزی جعل نمی کنم: صرفاً نکته ای از مصاحبه ای را که دو سال پیش در اینجا چاپ شده را نقل می کنم[۴]:

بی پیرایگی برای آفرینش ضرورت تام دارد. آدمهایی که در حین عشقبازی می گویند: «می خواهیم یک بچه خیلی عالی درست کنیم.» خب، ممکن است آن شب اصلاً بچه ای درست نکنند. بچه خیلی عالی به نحوی غیرمنتظره می آید، روزی پس از یک خنده حسابی، پس از یک پیک نیک، پس از تفریح در بیشه زار، پس از غلت زدن در چمنزار، آن گاه یک بچه عالی متولد می شود!

می پذیرم که می توانیم از این تفسیر از فیلم دست کشیده و بدون آنکه طنز پیرامون علم را خیلی جدی بگیریم از تماشای آن لذت ببریم. رنوار قبل از هرچیز یک هنرمند است، نه یک فیلسوف، یا حتی یک اخلاقگرا. معهذا تا آنجا که به من مربوط می شود، به این طنز بیشترین امتیاز را می دهم، هرچند که، همانند طنزهای دیگر، چیزی را اثبات نمی کند. *ناهار روی چمن* علم گرایی علمی قرن بیستم را رد می کند امانه بیش از آنچه که «Le Souris et le chathuant[۵]» نظام دکارتی را. اما ما نمی توانیم از فیلمسازی که در آثار اخیرش دل به اخلاقیات خوش کرده احساس انزجار کنیم و به همین ترتیب از قصه گویی که همین کار را در آخرین کتابهایش کرده ـ کتابهایی که، اگرنه در چشم بچه های مدرسه ای، که به چشم بزرگسالان بسیار زیبا می آیند. من بر این اعتقاد نیستم که گرایش به آموزشی بودن در سینما کمتر از شعر قابل قبول است. اختراع برادران لومیر در آغاز، همانند شعر، آموزشی بود، و از جهات بسیار این چنین باقی مانده است. ممکن است گفته شود، بله، مانند یک سند، به خاطر شهادتی که تصاویر می دهند. چرا فقط به این طریق؟ اگر ما به نوبه خود تنها عشق سینما به ملموس را با مقایسه آن با رمان می ستاییم، چرا سینما را با تئاتر مقایسه کنیم؟ رمان و سینما، بدون شک، خویشاوندان نزدیک هستند، اما ما همچنین درمی یابیم که اولی سیطره بسیار گسترده ای را بر دومی اعمال می کند، تا بدانجا که ما آن گاه که واژه رمانی مناسبتر است غالباً از کیفیت سینمایی سخن می گوییم. عمر قصه ها دراز باد، هرچند که ذره ای ناخالصی هم عرضه می کنند! این نوع ناخالصی مسلماً از بسیاری انواع دیگر، که با ظرافت بیشتری تغییر چهره داده اند، خطر کمتری دارد.

این فیلم ما را از یک خطر دیگر نیز می رهاند: خطر اعتراف. سینما در طول زندگیش، به خاطر تواناییهای خاص خود و نیز محدودیتهایش، قادر بوده است عینیت معینی را کسب کند. تسخیر ذهنیت، اگر پیشاپیش نتواند محکوم شود، تنها نوعی پیروزی افتخارآمیز را باز می نماید. چرا که در اینجا سینما می تواند به این حداقل بسنده کند که دنباله رو مدلهایی باشد که توسط هنرهای دیگر، که از این نظر

النا و مردان

مجهزترند، تدارك دیده می شوند. حتی چنانچه سینما موفق شود آنها را در این عرصه مغلوب کند، آیا از ابتلاء به آن بیماری ای که امروز تقریباً تمامی آنها را به کام خود کشیده پرهیز خواهد کرد؟ بنابراین ما باید رنوار را ستایش کنیم، به خاطر اعلان جنگی که در مصاحبه ها و کنفرانسهایش به سرابهای ذهنیت می دهد و به همین ترتیب به سرابهای روان شناسی. اگر ما در سراسر آثار او می توانیم مردی را که در پشت آنها ایستاده ببینیم، همان طور که او خود می گوید، به این خاطر است که گُل سرخ بهترین پرتره هنرمند است. ما حق نداریم کارگردانمان را به خاطر اینکه سفره اندیشه های خود را، و نه سفره دل را. بر ما می گشاید سرزنش کنیم، زیرا هنری که او با آن سروکار دارد همچنان تنها هنری است که اندیشه ها می توانند در آن به وضوح و سادگی بیان شوند، گرچه گاهگاهی صراحت آنها را بیش از حد ساده می یابیم.

هرکس که آثار رنوار را خوانده یا پای صحبت او نشسته باشد از درك فوق العاده ای که این مرد دوست داشتنی و خوش سخن از مسائل هنرش و نیز از زمانه خود دارد دچار شگفتی می شود. این بدان معنا نیست که او یک استاد اندیشه یا یک پیامبر است. اما اظهار نظرها یا حکایتهای او غالباً منظره های درست تر و روشنتری را بر روح جهان معاصر می گشایند تا رساله های پرطول و تفصیل کارشناسان علوم اجتماعی. خدا ما را از شر یک سینمای آموزشی حفظ کند، اما در مورد فعلی، خلق وخوی کارگردان بهترین پادزهر ملانقطی بازی است. من اعتقاد دارم که هنرمند این حق را دارد که به اطراف خود نگاه کند بدون اینکه، به قول معروف، درگیر شود. او درحالی که از مسائل بزرگ امروز سخن می گوید ـ مسائلی که اساتید فلسفه مان به طور مفرط سیاسی شان کرده اند ـ به ندای درونی خود وفادار می ماند. یکی از این مسائل، یک مسئله اصلی، مستقیماً به او مربوط می شود، چونکه بنا به تعریف از زیبایی شناسی نشأت می گیرد: مسئله خوشبختی، یعنی L'art de vivre (هنر زیستن). اگرچه متخصصین دیالکتیک، بردگان جدلهای قلمی، تنها کشمکش های میان انسانها را می بینند، این نبرد بزرگ میان نوع ما و طبیعت است که توجه رنوار را به خود می خواند.

البته آنچه که من در اینجا گفته ام چیزی را درباره ارزش *ناهار روی چمن* اثبات نمی کند. معهذا، بر این باور بودم که نقل به معنی برخی از اندیشه های رنوار مفیدتر از یک تحلیل مفصل باشد، تحلیلی که مسلماً برای برجسته کردن بسیاری جنبه های کمال فیلم ضروری است اما این خطر را دارد که نوآوری عظیم آن را از قلم بیندازیم. بگذارید صرفاً چنین شناخته شود که من *ناهار روی چمن* را از *النا*، که فیلم حال و هوای آن را پی می گیرد، برتر می دانم، از این جهت که مضمون گسترده تر به نظر می رسد و بیان آن به میزان کمتری در قیدوبند واقعیات تجارتی می ماند. تعیین جایگاه و منزلت دوره پایانی و دوره آمریکایی رنوار، یا اولین دوره فرانسوی او کاری عبث خواهد بود. اجازه دهید فقط بگوییم که کارگردان ما همان کهنسالی پرثمری را داشته است که آدمهایی نظیر تیتیان، بتهوون، یا گوته، یا حتی سزان، ماتیس، یا پدرش اگوست رنوار. این هنرمندان قلب توده های معاصر خود یا آیندگان را با آخرین آثارشان تسخیر نکردند؛ این آفرینشهای پایانی نه تنها مایه شعف خبرگان هستند بلکه هرشک و شبهه ای پیرامون آثار پُرزرق وبرق تر این هنرمندان را نیز می زدایند. آنها ممکن است فاقد لطافت جوانی یا میانسالی باشند، اما من اعتقاد دارم که از شایستگی هایی چون اعتماد به نفس بیشتر، کیفیت جاودانگی بهتر، و پرهیز از بوالهوسیهای سلیقه روز برخوردارند و نیز به همین دلیل است که آنها به واسطه کیفیت کسالت بار، جنبه تارك دنیایی، حتی تیره و گنگ بودن برخی از تکه ها، و آشفتگی ظاهربشان در ابتدا ما را از خود می رانند. آنها به ظاهر از گوشت و خون بی بهره اند، حال آنکه پس از گذشت سالیان این عمدتاً کیفیت سکرآور غنی آنهاست که ما را تحت تأثیر قرار می دهد، تا بدانجا که آثار قبلی در مقایسه سست و کم مایه جلوه می کنند. و این، همان طور که در مورد رنوار می توانیم تصور کنیم، کاربست کارستان. ■

کایه دوسینما، شماره ۱۰۲، دسامبر ۱۹۵۹

ترجمهٔ محمدرضا لیراوی

---

۱. کایه دو سینما، شماره ۱۰۰، اکتبر ۱۹۵۹، «چرا کوردلیه را ساختم؟» (ژ. ر.)

۲. عدسی ای که در فیلمبرداری و نمایش به طریقه سینماسکوپ مورد استفاده قرار می گیرد. (م.)

۳. reellistic، واژه‌ای ساختگی از ریشه reel (حلقه فیلم). مؤلف در ابداع آن واژه realistic (واقعگرایانه) را مدنظر داشته است. (م.)

۴. کایه دو سینما، ۷۸، ۱۹۵۷.

۵. «موش و جغد» اثر لافونتن