



پول، مبارزه جویی، تعلیم و تربیت: گذار 1967-1972

آلبرتو توسکانو

ترجمه: صالح نجفی

خواه سر و کارمان با اقبال عام سال‌های اخیر به «زیباشناسی رابطه‌مدار یا مناسبات‌نگر»<sup>1</sup> باشد، خواه با راه‌اندازی و برگزاری نمایشگاه‌هایی که به اقرار خود مواضع ضد سیستم یا تعهد سیاسی دارند، نمایشگاه‌هایی چون *داکومنتا 11* یا نمایشگاهی با عنوانی طعنه‌آمیزتر در *پراجکت گالری* دوبلین به نام *کمونیسیم*، و خواه با گسترش آوازهٔ چهره‌هایی چون ژاک رانسیر و آلن بدیو در نشریه‌های *Art Press* و *Art Forum* باری، یک چیز مثل روز روشن است: درهم‌تنیدن زیباشناسی و سیاست یکی از دلمشغولی‌های عملی و نظری عمدهٔ سال‌های اخیر بوده است. هم در عالم هنر و هم در فضای دانشگاه‌ها – و راستش می‌توان ادعا کرد بحث در باب مضمون پیوند سیاست و زیباشناسی یکی از شیوه‌های اصلی گالری‌ها و موزه‌ها برای سازماندهی روابط متقابل‌شان با مراکز و دوائر دانشگاهی بوده است. یکی از راه‌های نزدیک شدن به این پدیده آن است که از روایت زوال تدریجی یا حتی شکست قطعی بهره بگیریم. برای مثال، پیتز آزرین، فیلسوف و منتقد انگلیسی، در مقاله‌ای در نشریهٔ *Radical Philosophy* اعلام می‌کند: «در پی افول جایگاه فرهنگ‌های سیاسی-روشنفکری چپ مستقل، جهان هنر، با وجود تمام ضعف‌هایش، همچنان آن مکان اصلی به شمار می‌آید که ورای نهادها و مؤسسه‌های آموزش عالی می‌توان دربارهٔ ابعاد فکری و سیاسی روال‌های اجتماعی و فرهنگی در آن بحث و جدل کرد و این بحث و جدل‌ها را دگرگون کرد».

<sup>1</sup> نیکلا بوریو، منتقد هنر فرانسوی، بر گرایشی در فضای هنرهای زیبای معاصر انگشت نهاده است که غالباً آن را «هنر رابطه‌مدار» یا «زیباشناسی مناسبات‌نگر» می‌خوانند. بنا به تعریف او این رهیافتی است که مبدأ کار خود را، هم در نظر و هم در مقام عمل، کل «مناسبات» یا «روابط» میان انسان‌ها و زمینه یا شرایط اجتماعی آنها می‌گیرد و نه فضایی مستقل یا خصوصی. در فضای هنر رابطه‌مدار، هنرمند دیگر نه مرکز یا کانون بلکه بیشتر نوعی «کاتالیزور» محسوب می‌شود. م

دو فیلمی که رانسیر و بدیو به بحث گذاشته‌اند (به سبک چینی و همه چیز روبه‌راه است) به یک معنی معرف آغاز و پایان دوره گروه ژینگا-ورترف است، یعنی دوره تلاش‌های گدار برای جفت و جور کردن تعهد سیاسی‌اش با صورت‌هایی از فیلمسازی که با مائوئیسم خاص و منحصر به فرد او هماهنگ باشند. همانطور که در پایان بحث نشان خواهیم داد، اینکه جز اشاراتی سرسری هیچ بحثی راجع به تجربه مبارزه‌جویی گدار در هر دو حیطه سیاست و زیباشناسی نمی‌توان یافت شاید خود علامتی باشد از غیاب قسمی اقتصاد سیاسی سینما - غیاب مسأله تولید - در قرائت‌های «سوزهمدار» بدیو و رانسیر از سیاست و زیباشناسی.

رانسیر در کتاب *حکایات سینمایی (Film Fables)* به تفصیل درباره به سبک چینی گدار بحث می‌کند. در این مقاله، به نکته‌های راهگشایی درباره تلقی خاص رانسیر از پیوند سیاست و زیباشناسی و همچنین ویژگی‌های منحصر به فرد جنبه «مائوئیستی» کار و اندیشه گدار برمی‌خوریم. رانسیر در اینجا با صحنه نهادن بر همان ناخالص بودن که خود در دیگر نوشته‌هایش به کار می‌گیرد تا زیر پای «مدرنیسم معوج» بدیو را خالی کند، زیرعنوان کلیدی فیلم گدار («فیلمی در حال تولید» یا «در دست ساخت») را گلچین می‌کند و بر اساس آن یکی از اهداف مخاطره‌آمیز این فیلم را تلاش برای ارائه ترکیبی از آشکار ساختن فرایند مونتاژ/تولید با قسمی روی صحنه آوردن خود مارکسیسم می‌خواند. مارکسیسم در به سبک چینی هم آن چیزی است که بازنمایی می‌شود و هم خود اصل بازنمایی است. اما گدار اصل بازنمایی کار خود را در کجا می‌جوید؟ در آلتوسریسم، یعنی مرجع اصلی (یا مخزن قطعه‌های منتخب) در فیلم، بگذریم که آلتوسریسم نام همان مکتبی است که رانسیر در سال 1969 (با نوشتن درس آلتوسر) به باد انتقاد گرفت و از آن گسست و بدیو نیز به طرزی جدلی و دوپهلو بدان وفادار مانده است. از نظر رانسیر، کل روش گدار را می‌توان در پاراگرافی از کتاب *قرائت سرمایه آلتوسر* بازجست، و اگر از تمایزگذاری دائم مائوئیست‌ها مدد گیریم می‌توان گفت کار گدار در سینما عبارت است از تفاوت میان سینمایی که یک را به دو بخش می‌کند و سینمایی که دو حد را در حدی واحد به هم جوش می‌دهد. از نظر گدار، سینمای نوع دوم آفت سینمای

مارکسیستی «صحیح» بوده است، چرا که همواره کلمه‌ها و تصویرها را متحد می‌سازد، آن هم با واداشتن تصویرها به تبعیت از کلمه‌ها. جور دیگر بگوییم: مارکسیسم در این نوع سینما غالباً به صورت صدای راوی مسلطی ظاهر می‌شود که آگاهی و عواطف تماشاگر را هدایت می‌کند تا بتواند در قبال تصویرهایی که بر پرده می‌بیند موضع درست بگیرد. صراحت و سهولت مکتب آلتوسر به عنوان پادزهر جزم‌اندیشی مارکسیستی تصویر می‌شود. همانطور که گذار در میزگردی در کالیفرنیا به سال 1968 گفته بود، «به سبک چینی می‌بایستی بسیار سهل و آسان باشد، چون شخصیت‌های فیلم آدم‌های خیلی ساده‌ای بودند که در کمال فروتنی تلاش می‌کردند چیزهای خیلی ساده‌ای را یاد بگیرند. پس من هم می‌بایست تا حد توانم ساده‌ساده می‌بودم. این سرآغاز الفبایی تازه بود، به همین علت من حتی نمی‌دانستم چگونه باید حرف بزنم».

می‌توان گفت فیلم‌های گذار حتی زمانی که موضوع و محتوای اصلی‌شان سیاسی نیست سیاسی‌اند، چرا که فیلم‌های او همواره این رابطه را بر هم می‌زنند. حال اگر بر فیلم‌هایی از او تمرکز کنیم که با صراحت بیشتر «سیاسی» اند می‌توان به اتصالی‌های عجیب و غریب فیلم *سرباز کوچولو* اشاره کرد. در این فیلم، گذار پیوسته توقع ما را از مشاهده تصویرهای «درست» نقش بر آب می‌کند: مثلاً با پرداختن به مضمون شکنجه از طریق نشان دادن شکنجه مبارزه‌جویی دست راستی به دست یکی از اعضای جبهه آزادی‌بخش (FLN) که گذار با نظر موافق به تصویرش می‌کشد - گذار او را در حالتی نشان‌مان می‌دهد که مشت گره‌کرده‌اش را برآورده است و به خاطر جمهوری‌خواهان اسپانیا درود می‌فرستد. نمونه صحیح‌تر، فیلم *پداگوژیکی* (=تعلیم و تربیت‌گرایی) نامه به جین یا از فیلم‌های قدیمی‌تر او *دور از ویتنام* است که در توقعات سیاسی تماشاگر اتصالی ایجاد می‌کند: این نمونه‌ها منظور بحث ما را تأمین می‌کنند. در واقع، با پیروی از تحلیل‌های راهگشای کالین مک‌کیب در کتاب *گذار: تصویرها، آواها، سیاست*، می‌توان پیشتر رفت و نشان داد چگونه آموزش‌ستیزی آموزشی گذار از طرق مختلف همواره آن شکل از سازماندهی تصویر را ناکام می‌گذارد که به کارگردان/تهیه‌کننده امکان می‌دهد معنای مورد نظر خویش را بر بیننده/مخاطب تحمیل یا به او حقه‌کند. از این لحاظ، یکی از جنبه‌های کلیدی فیلم گذار تعلیق توهم دانایی است، توهم

«غفلتی» که از اتحاد منظرهای دوربین و تماشاگر و شخصیت‌های فیلم در بیننده پدید می‌آید: گذار این اتحاد را به نحوی بحران‌زا در درون تصویر به هم می‌زند و بدین منظور بعضی از مهم‌ترین اصول فنی را زیر پا می‌گذارد، اصولی که سازماندهی تمامیت‌ساز تصویرها را ممکن می‌سازند - اصولی چون حرکت افقی دوربین به چپ و راست که در آن دوربین روی محور خود می‌چرخد یا جفت کردن نماهای معکوس به وجهی مکمل. بدین قرار، فراتر از دشواری شناسایی محتوای سیاسی فیلم‌ها (مثلاً در فیلم *سرباز کوچولو*)، از بیننده خواسته می‌شود در فیلم مشارکت جوید: گذار به شیوه‌های گوناگون از آن وحدت صوری [=فرمال] که مایه نوعی دانایی تمامیت‌ساز و تسلی‌بخش می‌شود جلوگیری می‌کند و بدین سان خواستار مشارکت تماشاگر می‌شود. در نامه به جین، می‌توان دید که چگونه این دو تحلیل (در تراز فرم و در تراز محتوا) به هم وصل می‌شوند. اصلی مشابه این را می‌توان در تلاش‌های گذار برای انتقاد از خویش مشاهده کرد، خصوصاً در کار مشترک او با میه‌ویل در *اینجا و جاهای دیگر*: برهم زدن اتحاد تصویر درست با آوای درست در ظلّ یک ایده متعالی غیرسینمایی.

به تعبیر رانسیر، وقتی کلمه «به شما امکان دیدن می‌دهد» دیگر نمی‌توانید بفهمید و وقتی تصویر به شما امکان فهمیدن می‌دهد دیگر نمی‌توانید ببینید. از نظر رانسیر، این منطق «دو در یک» را می‌توان ذیل اصل *استعاره خلاصه کرد*: به موجب این اصل، یک ایده یا فکر انتزاعی در تصویری انضمامی تجسد می‌یابد و تصویری انضمامی را می‌توان به وسیله یک «صدای راوی» مسلط انتزاعی شناسایی کرد. رانسیر به هنگام بحث درباره گذار - به رغم آنکه او را تابع همان آلتوسریسمی می‌شمارد که از آن برائت جسته بود (و شاید بدین ترتیب نوعی وفاداری زیر جلی بدان نشان می‌دهد) - یکی از اصول کلیدی تلقی خود را از هم‌گرایی کار سیاست و زیباشناسی بیان می‌کند:

«کار مشترک هنر و سیاست عبارت است از وقفه انداختن در رژه کلمات و تصاویر، در تناوب بی‌وقفه کلماتی که ما را

به دیدن وامی‌دارند و تصاویری که سخن می‌گویند، تناوبی که قسمی اعتقاد راسخ را در کسوت موسیقی جهان به ما

تحمیل می‌کند. مسأله بر سر دوپاره ساختن آن یک یا واحد اعظمی است که مانند مواد گداخته زمین همه چیز را در خود ادغام می‌کند: جدا کردن کلمات و تصاویر، وجه غریب کلمات را به گوش رساندن و وجه بی‌معنی و احمقانه تصویرها را نشان دادن.»

این است ریشه اصل جدایی حاکم بر به سبک چینی گذار، فرایندی که طی آن گفتار سیاسی از بستر واقعیت جدا می‌شود و در قلمرو آپارتمان خانواده‌ای بورژوا در پاریس قرار می‌گیرد که هیچ ربط و تناسبی با آن گفتار ندارد: هدف گذار تولید قسمی درک هنری از گفتار سیاسی است (نه بخیه کردن سیاست و زیباشناسی و به هم دوختن آن دو بلکه، به تعبیری، دیالکتیکی انتقادی-آموزشی). به قول رانسیر: «رسالت هنر عبارت است از جدا کردن و تبدیل پیوستار معنای تصاویر به سلسله‌ای از قطعه‌ها، کارت‌پستال‌ها، درس‌ها». به یاد آورید اصل جدایی و بیگانگی را در فیلم *تفنگداران (Les Carabiniers)* که در آن قساوت جنگ از طریق کنار هم نهادن شعارنوشته‌ها القا می‌شود (شعرها، نقل‌قول‌ها، اعلامیه‌ها)؛ بازنمایی‌های ساده‌سازانه مضحکه‌آمیز از جنگ؛ حضور آرشو کاملی از کارت‌پستال‌ها، از مناطق غارت شده به صورت تصویرهای خشک و خالی، در یکی از اثرگذارترین صحنه‌های فیلم. در به سبک چینی، قیاس یا انفکاک دیالکتیکی تصویرها و صوت‌هاست که، از نظر رانسیر، کار هنری بی‌امان گذار درباره سیاست را تشکیل می‌دهد (می‌توان به روندی فکر کرد که طی آن این انفصال در سیاست در نهایت بدل می‌شود به انفصالی از سیاست، توگویی گذار یکباره امیدش را به سیاستی انتقادی که در ضمن عمل انتقادی تصویر هم باشد از دست می‌دهد - می‌توان از نقد بی‌رحمانه سیتواسیونیست‌ها به موضع گذار یاد کرد که او را «بله‌ترین سوئسی طرفدار چینی‌ها» لقب دادند: آنها معتقد بودند گذار معماری است که همان خشت اول را کج نهاده بوده).

ارزیابی خود گذار از گروهی که با عنوان «ژیگا-ورترف» تشکیل داد قرابت غریبی دارد با چارچوب و مصطلحاتی که رانسیر به کار گرفته است. همانطور که گذار و گورن درباره نامه به جین می‌گویند، «این یک جور زیباشناسی است، فیلمی است

دربارهٔ زیباشناسی به مثابهٔ مقوله‌ای متعلق به سیاست. ما ترجیح می‌دهیم دیگر نه از سیاست بلکه از زیباشناسی حرف بزنیم. ما فقط مایلیم چیزهایی دربارهٔ نوعی از بیان بدانیم. اگر من در ویتنام بودم و پیکر بی‌جان کودکی ویتنامی را می‌دیدم، دقیقاً همان حالتی در چهره‌ام پیدا می‌شد که اگر نیکسن یا جان وین در آنجا بودند ابراز می‌کردند ... اصطلاح «انقلاب پرولتری» در کشور ما آنقدر در راه غلط به کار رفته که ما ترجیح می‌دهیم بگوییم فقط به زیباشناسی علاقه داریم».

بدیو در مقاله‌ای با عنوان «پایان یک آغاز» سر وقت زیباشناسی سیاسی گذار می‌رود، مقاله‌ای که اخیراً در مجلهٔ *L'art du Cinema* [لار دو سینما] به چاپ رسیده است. به نظر می‌رسد بدیو هم، مانند رانسیر، چندان که باید به کارهای گروه ژیگا-ورتف توجه نمی‌کند، برخوردی که هم‌داستانی عجیبی دارد با اتفاق نظر همگانی که می‌گوید گذار در فاصلهٔ 1968 تا 1972 فیلمسازی خود را به طور کامل تابع و مطیع اوامر سیاست گردانید و هنرش را به فعالیت سیاسی‌اش بخیه کرد.

مقولهٔ ساختاریبخش در برخورد بدیو به فیلم مقولهٔ دوره‌بندی است (به همین سبب است که او عنوان مقاله‌اش را «پایان یک آغاز» گذاشته). بنا به قرائت بدیو، همه چیز روبه‌راه است کوششی است برای مرئی ساختن هستهٔ «واقعی» [یا بازنمایی‌ناپذیر] مائوئیسم یا چپ‌گرایی فرانسوی در کوران وضعیتی که ویژگی بارزش ارتجاع شدید و انسداد سیاسی است (به همین اعتبار است که او عنوان فیلم را ارجاعی می‌داند به قول معروف چینی‌ها در هنگامه‌های بحران: «وضعیت معرکه است»). اگر به سبک چینی تلاشی بود برای نمایش دیالکتیک سینمایی پاره‌گفتارها و اعتقادهای سیاسی، همه چیز روبه‌راه است می‌کوشد مبارزهٔ طبقاتی را مرئی سازد (در آرایش کارخانه که به طرزی بامزه و غیرسیاسی در فیلم *حیات آبریزان*<sup>2</sup> تکرار می‌شود و همچنین در حرکت افقی طولانی دوربین در انتهای فیلم که با مداخله/مصادرهٔ اجناس در سوپرمارکت سر و کار دارد و همانطور که بدیو با حسرت اشاره می‌کند تکرار یکی از اعمال گروه خودش بوده). از نظر بدیو، این فیلم، سوای ارجاع‌های تاریخی به جریان چپ فرانسوی، تلاشی است برای روی صحنه آوردن همنشینی ادعاهایی دربارهٔ حقایق عینی (در

---

<sup>2</sup> مترجم فیلمی با این عنوان پیدا نکرد.

سخن‌سرایی رئیس که از لزوم ادغام دم می‌زند و در سخن‌سرایی نمایندگان حزب کمونیست/کنفدراسیون عمومی کارگران فرانسه) و قسمی امکان ذهنی [=سوبژکتیو] که در شورش کارگران مجسم می‌شود. به اعتقاد بدیو، کانون توجه گذار را مسأله تغییر آیین یا نوگروری (conversion) شکل می‌دهد و یکی از سؤال‌هایی که می‌توان پیش کشید این است که آیا به ابزارهای سینمایی بی که گذار برای این مشق آموزشی/ضد آموزشی به کار می‌گیرد توجه لازم شده است.

از نظر بدیو مهم‌ترین سؤال که همه چیز روبه‌راه است طرح می‌کند برمی‌گردد به پیوند میان ناملایمات زندگی زوج قهرمان فیلم، سیاست زیباشناسی (سینما، تلویزیون) و زیباشناسی سیاست (شیوه نمایش سیاست انقلابی)، و وضعیت سیاسی فرانسه. سؤال‌هایی که از نظر بدیو در فیلم مطرح می‌شوند بر مدار سوژه‌ها می‌گردند: وقتی آغاز دوره‌ای سیاسی تکمیل می‌شود چه امکان‌هایی برای تغییر و تحول سوژه‌های درگیر فراهم می‌آورد؟ توجه کنید به مسأله تربیت شخصیت‌های داستان: «پایان فیلم تاریخی بودن بنیادین تمامی چیزها را برانداز می‌کند، تجزیه و تفکیک هر آنچه هست، و بنابراین سرچشمه تک تک تجربه‌ها، خاصه تجربه زوج قهرمان فیلم، را در امکان‌های ملموس و انضمامی وضعیت می‌جوید». بدیو به جنبه فرمال فیلم عنایت دارد: او نیز، مانند رانسیر، این را در جنبه برشتی کار گذار می‌بیند (برشت یکی از مراجع صریح تمامی آثار گذار است).

بدیو از هفت عنصر به عنوان رکن‌های ساختاربخش فیلم یاد می‌کند: (1) مینیمالیسم استعاره‌ها (گذار در صحنه‌های فیلم دست به تقلیل سنخ‌شناسانه می‌زند و وقایع فیلم را در چند فضای کلیدی و چند شخصیت نمونه‌ما خلاصه می‌کند)؛ (2) ژست‌های سنخ‌نما (دویدن، دعوا کردن و غیره - به سبک سخریه‌های ادبی یا نمایش‌های وارپته - که پیشتر یکی از اصول تفنگداران بود اما در عین حال می‌توان گفت یکی از محورهای *از نفس افتاده* هم بود: این اصل در آنجا به کلیشه‌های نمایشی و آگهی‌های تجاری پیوند خورده بود)؛ (3) مونولوگ در مقابل دوربین؛ (4) پاره‌های مستندی که سنخ‌شناسی فیلم را به پیچیدگی فرایند تاریخ متصل می‌کنند؛ (5) صحنه‌های خارجی که فضای بیرون را نشان می‌دهند؛ (6) کاربرد نمادین رنگ‌ها که رانسیر هم مطرح می‌کند؛ (7) و باز هم دیالکتیک، تقارن‌های عظیم: اعتصاب‌ها و کار، دفتر رئیس و انزوای او، کارخانه و

ساخت آگهی‌های بازرگانی. شاید از خود پرسیم آیا بدیو از دیگر جنبه‌های دیالکتیک غفلت نورزیده – مثلاً، از اهمیت امضای چک در آغاز فیلم (نکته‌ای که بدان خواهیم گشت) و جایابی‌های از هم منفصل ایو مونتان و جین فوندا در کارخانه (و همچنین داستانی که در پس‌زمینه می‌گذرد، داستانی درباره‌ی انتخاب بازیگر برای آن نقش‌هایی که مونتان و فوندا بازی می‌کنند که به حس مبارزه‌طلبی دامن می‌زند). این دیالکتیک سینما و سیاست (بنگرید به نامه به جین) فقط از طریق (باز)گشتن به ساحت تصویر و تجزیه و تحلیل آن رفع خواهد شد. تعلیم و تربیت هم باز محل نزاع است – چرا که مضمون اصلی فیلم بازآموزی یا تربیت مجدد و تحول غیرمستقیم روال زندگی از طریق انواع مبارزات به نظر می‌آید. از نظر بدیو، جین فوندا از آن رو قهرمان مؤنث فیلم است که از بطن تجربه‌ی تازه‌ی کارگران در وضعیتی که در فیلم تصویر می‌شود امکان تجربه‌ی تازه‌ی خود در عشق را بیرون می‌کشد.

از نظر سیاسی، هم در تراز درهم تنیدن سیاست و زیباشناسی و هم به لحاظ دغدغه‌ی تعلیم و تربیت سیاسی، به نظر می‌رسد بدیو و رانسیر توجه چندانی به غلبه‌ی مضمون پول در تمامی فیلم‌های گدار و بالاخص فیلم‌های دوره‌ی ژینگا-ورث او ندارند. گدار یک چندی برای بخش تبلیغات فاکس در پاریس کار کرده بود و همواره بر محوریت گردش پول برای سینما تأکید می‌ورزید – این قضیه را به روشنی تمام می‌توان در رابطه‌ی او با نظام سینمای ستاره‌محور مشاهده کرد (محض نمونه، به کار گرفتن بریژیت باردو در فیلم تحقیر) و همچنین در رابطه‌ی تاکتیکی و فریب‌آمیز او با فرایند تهیه‌ی بودجه‌ی فیلم‌هایش – از استفاده از انگشت‌نمایی خویش برای گرفتن مجوز برای فیلم‌های گروه ژینگا-ورث از پخش‌کننده‌های اروپایی که در آن زمان از پخش آنها خودداری می‌کردند، تا نام بردن از 32 «کارگردان سیاسی» از شاخه‌های مختلف جریان چپ در لیست حقوق برای وسترن مارکسیستی-لنینیستی‌اش، باد خاور. سکانس آغازین همه چیز روبه‌راه است که امضای چک برای دست‌اندرکاران مختلف فیلم، به ویژه فوندا و مونتان، را نشان می‌دهد بارزترین شاهد این مدعاست.



شایان ذکر است که گذار در این دوره، هم در اظهارات روش‌شناختی‌اش و هم در مقام عمل، بر اولویت فرایند تولید نسبت به مراحل توزیع و مصرف فیلم‌ها تأکید می‌کرد و از تقابل آنچه خود سیاسی ساختن فیلم‌ها می‌نامید با ساختن فیلم‌های سیاسی سخن می‌گفت. تولید را در اینجا باید به معانی مختلف درک کرد - به معنای نقش «تولیدکننده» [یا همان که در اصطلاح سینمایی «تهیه‌کننده» خوانده می‌شود]؛ برحسب وجه تولید و مناسبات تولید مسلط بر خود فرایند فیلمسازی (برای مثال، نقش امر جمعی در گروه ژینگا-ورتف)؛ اما همچنین برحسب تکنیک و تکنولوژی، مثل وقتی که گذار با قوت استدلال می‌کند که مناسبات ایده‌ئولوژیکی از پیش در دستگاه‌ها و تجهیزهای مادی فیلمسازی حک شده‌اند، برای مثال در میز مونتاز. (این به معنای غفلت گذار از پیوند میان تولید و توزیع نیست: صدای راوی در فیلم *سروصداها*ی بریتانیایی یکبار به طعنه می‌گوید «اگر از فیلمی مارکسیستی-لنینیستی یک میلیون نسخه بیرون دهیم حاصلش می‌شود بر باد رفته»). - تولید به معنای بسیار مهم دیگری هم برای گذار مسأله است: اینکه فیلم، اگر از تعبیر مارکس مدد گیریم، تا چه حد می‌تواند به «نهانخانه تولید» وارد شود - مسأله‌ای که گذار از راه‌های گوناگون با آن مواجه خواهد شد، در *سروصداها*ی بریتانیایی، همه چیز روبه راه است، شور و هرکس برای خودش. از این حیث سخنان نیشدار گذار در نامه‌ای که به سال 1973 به تروفو نوشت و ریچارد برودی در آخرین شماره نیویورکر [«جنگ مؤلفان»، نیویورکر، 7 آوریل 2008] به بحث گذاشته است درخور توجه است. گذار در آن نامه از فیلمی یاد می‌کند که به نحو گویایی یک فیلم ساده نامیده می‌شود و قرار است ضد فیلم روز به جای شب تروفو باشد، یعنی فیلمی که از نظر گذار نشانه تسلیم تروفو در برابر نظام فاسد و منحط هالیوود بود. فیلم گذار که البته هیچگاه ساخته نشد قرار بود درباره «آدم‌های دیگری» باشد، «آدم‌هایی که فیلم می‌سازند» و در این باره که «آن آدم‌های دیگر چگونه فیلم می‌سازند، در این باره که انترن چطوری با تلفن شماره می‌گیرد، چگونه فلان کارگر شیرینی‌پزی بسته‌ها را جابه‌جا می‌کند، چگونه آن پیرمرد شرکت تبلیغاتی پوبلیدکور کفل مارلون براندو را در آگهی تبلیغاتی فیلم *آخرین تانگو در پاریس*

روی تابلوی آگهی‌ها نقاشی می‌کند و هر بار ما صدا و تصویر را با هم مقایسه می‌کنیم ... محصول جنسی کار پیرمرد پوبلیدکور و محصول جنسی کار مارلون براندو را.»

در میان شرط‌های تولید تصاویر سینمایی، این رابطه با پول است که به طور مشخص ذهن گذار را به خود مشغول می‌کند. همانطور که کالین مک‌کیب نقل می‌کند، در اواخر دهه 70 گذار طرح فیلمی را در سر داشت با عنوان *داستان (The Story)* با نقش‌آفرینی رابرت دنیرو و دایان کیتون، فیلمی درباره تولید پر رنج و عذاب فیلمی دیگر درباره زندگی گنگستر مشهور آمریکایی باگری سیگل (1906-1947) با عنوان *باگری* (که البته بعدها در سال 1991 با بازی وارن بیتی در نقش سیگل ساخته شد). در فیلمنامه این فیلم که موضوعش فیلمی است که ساخته نمی‌شود و خودش هم هرگز به مرحله تولید نمی‌رسد، به جمله ذیل برمی‌خوریم که تهیه‌کننده تخیلی فیلم *باگری* بر زبان می‌آورد: «بگذار گردش تصاویر سریع‌تر از گردش پول شود». همانطور که مک‌کیب گوشزد می‌کند، برخلاف تهیه‌کننده در فیلمنامه *داستان* که می‌کوشد تبعیت تصویرها را از «جبر» یا «موجبیت روابط مالی» پنهان کند، «پروژه گذار دقیقاً در جهت عکس حرکت می‌کند: آهسته کردن حرکت تصویرها، تا آن که خود پول ظاهر شود و فانتزی دقیقاً ساختار خود را عیان سازد». از نظر مک‌کیب، نخستین تصاویرهای پول در کارهای گذار – خصوصاً کنار هم نشانیدن پول به منزله عاملی که روابط اجتماعی را عادی می‌سازد و پولی که مجرمان و جانیان به کار می‌گیرند در فیلم *از نفس افتاده* – جایش را می‌دهد به دغدغه [نمایش] «پول در تصویر»، مسأله‌ای که به اعتقاد مک‌کیب در درجه اول در کار گذار به میانجی تصویر زنان و اقتصاد نگاه‌هایی (looks) که این تصویر بدان وابسته است مطرح می‌شود («مسأله نگاه را نمی‌توان از پول جدا کرد»). بر این اساس، فیلم‌های گروه ژینگا-ورتف به رغم مدعیانی که آنها را اساساً «غیرقابل تماشا کردن» می‌دانند به گذار امکان دادند با دقتی هر چه بیشتر استراتژی‌های خود را برای گسستن از راه و روشی صورت‌بندی کند که در آن نظام پول برای نظام تصاویر تعیین تکلیف می‌کند یا به بیان بهتر به گذار امکان دادند بکوشد تا راه خود را از «نظامی» جدا کند که «در مجموعه‌ای از مناسبات پولی متبلور می‌شود».

این مسأله هم به پول مربوط می‌شود هم به فرم فیلم. در تقابل با روش کلاسیک تنسيق (alignment) نگاه شخصیت‌های فیلم‌ها، نگاه دوربین و نگاه تماشاگر (که می‌توانیم مورد بسیار مهم و تعیین‌کننده میزان صدا را هم بدان اضافه کنیم)، به نظر می‌رسد فیلم‌های گذار و گورن قسمی روش مبتنی بر دررفتگی یا نابسامانی را قرار می‌دهند با مایه‌های کم و بیش آشکار برشتی. برای نشان دادن پول در تصویر، برای ممکن ساختن [تحلیل] سمعی-بصری انضمامی، برای ممکن ساختن تحلیل سمعی-بصری انضمامی شرایط سمعی-بصری انضمامی، باری، برای همه اینها این دررفتگی یا نابسامانی ضرورت دارد. پس برای آنکه فیلم ابزاری سیاسی شود - یعنی تحقق هدف اصلی گروه ژینگا-ورترف - ضرورت دارد تا ابزار شدن محض آن به حال تعلیق درآید، باید تنسيق زیباشناختی و سیاسی آن معلق شود (این روش به وضوح در فیلمی که گذار برای پروژه جمعی دور/ز ویتنام - با سازماندهی کریس مارکر - ساخت کاملاً مشهود است و همچنین در مشاجره‌اش با مارین کارمیتز، فیلمساز مائوئیست). رانه تعلیم و تربیت‌گرای فیلم‌های سال‌های مائوئیستی گذار به شکل جالب توجهی بازتابی از مشاجره و اختلاف‌نظر بدیو و رانسیر است. زیرا گذار هم از روشی آموزشی-سرمشق‌ساز استفاده می‌کند (همانطور که بدیو در مورد تیپ‌سازی یا سنخ‌شناسی‌های همه چیز روبه‌راه است تصریح می‌کند) و هم می‌کوشد از طریق آهسته ساختن حرکت تصویرها و برهم زدن نظم و ربط آنها بین زیباشناسی سیاست و سیاست زیباشناسی اتصالی ایجاد کند. اما نکته بسیار مهم این است که توجه گذار به شرایط تولید سینما - به خصوص نقش پول در تصویر - به او امکان می‌دهد، در عین هم‌داستانی با سیاست برابری طلبانه بدیو و رانسیر، دشواری‌های پرشماری را حلاجی کند که در راه تولید تصویرهای برابری طلبانه و مناسبات برابر میان تصویرها پیش می‌آید، خواه سرمشق‌ساز باشند خواه انتقادی، خواه نمادین باشند خواه مخالف‌آفرین (dissensual).

از این منظر، تجویز کنش‌های سیاسی و نقد زیباشناختی فقط از طریق نوعی روش گریز زدن [یا راه پیمودن از مسیر انحرافی] میسر یا حاصل می‌شود، یعنی از طریق تولید سیاسی فیلم‌ها که هر چند ضرورتاً به ساخت فیلم‌های سیاسی منجر نمی‌شود اما امکان می‌دهد تا درباره زیباشناسی سیاست - یعنی وجه مرئی، مسموع و خوانای سیاست [به معنای رانسیری توزیع

حس‌پذیری] – به تأملی سیاسی بپردازیم. همانطور که در فیلم *نامه به جین* می‌توان دید، این کار مستلزم نوعی موضع‌گیری شخصی (و نه سخن گفتن به نام شخصی دیگر) و همچنین طرح دعوی‌های مشخص درباره‌ی خصلت وضعیت‌مند مداخله‌های سیاسی و زیباشناختی است (چگونه همه چیز *روبه‌راه* است می‌تواند در عین ماندن در فرانسه به ویتنام برود – سؤال‌ی که گدار و میه‌ویل در فیلم *اینجا و جاهای دیگر* درباره‌ی فلسطین طرح خواهند کرد). این اثری هنری درباره‌ی سیاست است، اثری نه تجویزگر بلکه مقدماتی و زمینه‌ساز، که هدفش به گفته‌ی گدار و گورن تحقیق درباره‌ی پیش‌شرط‌های زیباشناختی مسأله‌ی بغرنج ذیل است: «چگونه می‌توان سؤال‌های سیاسی جدید پرسید؟»