



«متراذفها» و «بهشت حتماً همین است»

تاریخ ناگزیر و سیاست خیرگی

صدرا سزاوار، سبحان میر مقدم

مهر ۹۹

«شما فلسطینی‌ها عجیب هستید. تمام مردم دنیا برای فراموش کردن می‌نوشند اما شما برای به یاد آوردن.»

از دیالوگ فیلم «بهشت حتماً همین است»

ایده نوشتن این مقاله از نقطه‌ای آغاز شد که به صورتی تصادفی دو فیلم «بهشت حتماً همین است» و «مترادف‌ها» را در دو روز متوالی تماشا کردیم.

در آن نقطه با پیوندی آبرونیک میان سوژه‌های این دو فیلم مواجه شدیم که ما را به این فکر فرو برد تا با تحلیل سوژگی آن‌ها و برخوردشان با نظام زبانی به بررسی دو مواجهه متفاوت با عرصه‌هایی چون تاریخ و زبان پردازیم.

صدرا سزاوار، سبحان میرمقدم

تهران، تابستان ۹۹



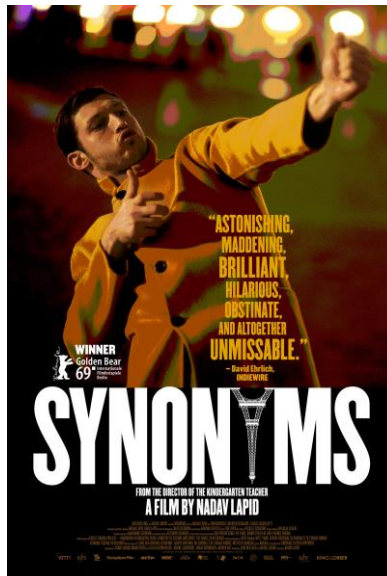
FESTIVAL DE CANNES
COMPETITION
SELECTION OFFICIELLE 2018

It Must Be Heaven

UN FILM DE
ELIA SULEIMAN



۳



«مترادف‌ها» روایت جوان مهاجری است بانام یوآف که از اسرائیل و اسرائیلی بودن گریخته و تلاش می‌کند به کمک یک دیکشنری فرانسوی یا دقیق‌تر بگویم زبان فرانسوی، ملیت و تاریخ خود را به فراموشی بسپارد.

یوآف مهاجر، برهنه و در معرض سرما پشت درهای بسته فریاد استیصال سرمی‌دهد و ناامید از یاری همسایگان جدیدش برای چند ساعتی به آغوش مرگ می‌رود. این آغاز «مترادف‌ها»ی ندا و لپید است. ساده‌انگارانه است اگر بخواهیم از همین ابتدا و با چنین شروعی تکلیف بدن کاراکتر مهاجرمان را روشن کنیم. این بدن هنوز باید بدود، هنوز درهای زیادی باقی‌مانده‌اند که خود را با نیرویی بیشتر به آن‌ها بکوبد و فرم‌های تازه‌ای به خود بگیرد.

یوآف پس از رفتن تا آستانه مرگ و یخ‌زدگی، شانس این را پیدا می‌کند که بار دیگر به زمین برگردد. در همان نیمه هشپاری پس از برگشتن رو به همسایگان تازه‌اش اعلام می‌کند که دیگر چیزی ندارد. او با خوش‌خیالی تصور می‌کند هرچه را که داشته در اسرائیل رها کرده و با باری سبک به پاریس رؤیایی آمده. معضل یوآف در همین جاست، در همین خوش‌خیالی همیشگی. خوش‌خیالی که بارگه‌هایی از عصبانیت و انزجار آمیخته‌شده. او آسوده خود را از بندها می‌رهاند و محبوس شدن خود را در بندهایی تازه نمی‌بیند.

یوآف در پی دیگری شدن است. در پی ادغام است. به خیال خودش می‌خواهد اسرائیل و تاریخ اسرائیلی خود را در گور کند و فرانسوی شدن را در پیش گیرد؛ غافل از آن‌که تاریخ به گور نمی‌رود مگر با قاتلش. به یک معنا سوژه بر سر گور تاریخ خود نمی‌رود مگر آنکه در آن مزار با جنازه خودش روبرو شود. یوآف از سیاست خیرگی هیچ نمی‌داند و به همین سبب از روبرو

شدن سرباز می‌زند. با همان خوش‌بینی همیشگی قصد دارد که رقیب را بدون خیرگی در چشمانش شکست دهد. او تجسم شکست "ایده" در برابر ابژکتیویته است؛ چراکه نمی‌داند ایده، سوژگی و سوژکتیویته وی پیوندی قوی دارد با آنچه او میل دارد به دور بیاندازد؛ خواه از فرط زیبایی و خواه از فرط زشتی. در این معنا او نه خود را در معرض مواجهه با پاریس قرار می‌دهد و نه در معرض مواجهه با اسرائیل (در مقام تاریخی) و نهایتاً از هر دو سیلی می‌خورد.

مسیری که یوآف در پیش‌گرفته برخلاف آنچه به نظر می‌رسد تلاشی برای آشتی با گذشته است. آشتی با گذشته به معنای شروعی از خلأ و زدودن امر تاریخی از حافظه. زدودن ساحتی چنان دهشتناک تا آنجا که سوژه قصد دارد تا مرز فراموشی زبان برود، تا بدین طریق حتی دست به حذف زبانی بزند که در مرزهای آن تروما را تجربه نموده.

این تاریخ هیولوار اما قدم‌به‌قدم با او حرکت می‌کند و در همان دم که سوژه سریع‌تر می‌دود، تاریخ همچون سایه‌ای ناگزیر از او جدا نمی‌شود.

اما یوآف حضور زنده این هیولا را نمی‌بیند. چرایی‌اش در همان عدم خیرگی است، در همان قدم‌زدن‌های شبانه‌روزی در پاریس بدون لحظه‌ای خیره‌شدن به اماکن، زن‌ها و زیبایی‌های پاریس و به همین ترتیب ندیدن سیاست و اقتصاد شهری که در برابرش قد علم کرده است؛ اما یوآف به پشت سرخود نیز اعتنایی ندارد و میل دارد تا تصویری تخت و عاری از گذشته از خود به پاریس ارائه دهد. به معنایی می‌توان گفت او دست به انهدام خاطره می‌زند.

چه آن هنگام که می‌خواهد خاطرات اسرائیلی‌اش را بفروشد و چه آن هنگام که اسرائیلی بودگی خود را انکار می‌کند.

آیا می‌توان گفت که سیاست انهدام خاطره یوآف، درنهایت به برساخته شدن توهم می‌انجامد؟ پاریس موهوم یوآف و اسرائیل منهدم او را می‌توان متصور شد؟

در این میان اما گذشته حقیقی و هراسناک یوآف، او را به ورطه انفعالی مالیخولیایی نمی‌اندازد و اتفاقاً مخاطب با تصویر سوژه‌ای روبرو می‌شود که مدام در حال فعالیت و کنش است. در این نقطه باید درباره خود معنای کنش پرسش کنیم. آن روندی که یوآف در پیش گرفته به واقع فعالیتی کاذب است. یک کنش مندی انفعالی. او حرف نمی‌زند که چیزی را به پیش ببرد بلکه سخن گفتنش در جهت تعلیق حقیقت نهفته خودش است. یوآف مدام حرف می‌زند. در هر موقعیتی کلمات را پرتاب می‌کند تا مبادا به لحظه سکوت برخورد کند. لحظه‌ای که تنش نهفته در اندیشه‌اش، سوژگی او را برملا کند. او انبوه داستان‌ها و خاطراتش را بر سر اطرافیان‌ش می‌ریزد تا مبادا لحظه مواجهه و خیرگی سررسد.

مفهوم سوژه در تاریخ، خود همواره آستن تثنی بی‌پایان است. این تنش درگرو دو معنای متفاوت از سوژگی است و درنهایت این پارادوکس، حقیقت سوژه را شکل می‌دهد. از یک سمت ما با یک سوژگی فعال و اکتیو مواجه هستیم و در سمت دیگر با یک سوژگی انقیاد یافته و منفعل. الهیات، یکی از دست‌اندرکاران برساخته شدن این سوژه منفعل است. الهیات مسیحی و در این مورد الهیات پروتستانی از موتورهای محرک فعالیت کاذب و کنش مندی

انفعالی جاری در میزانشن‌های فیلم مترادف است. پروتستان‌یسم در میدان ساز و کارهای اجتماعی سیاسی، دچار پارادوکسی عمیق می‌شود. این شاخه از الهیات مدعی است که سرنوشت انسان‌ها به‌صورت پیشینی رقم خورده و اعمال و کردارهای انسانی تفاوتی در سرنوشت از پیش معین آن‌ها ایجاد نمی‌کند. در این نقطه واضح است که ما با سطحی از انفعال ناگزیر روبرو هستیم. اما آنچه الهیات پروتستانی را دچار تناقض آشکاری می‌کند، همدستی تاریخی آن با وحشیانه‌ترین نظام فعالیتی یعنی سرمایه‌داری است. نتیجتاً در این لحظه تاریخی با درهم‌تنیدگی انفعال و فعالیت و بی‌کنشی و کنش‌مندی سروکار داریم. درهم‌تنیدگی که کاراکتر یوآف در طی فیلم دقیقه‌به‌دقیقه با آن درگیر است.

این نقطه همان مکانی است که به پیروی از سنت روانکاوی می‌توان آن را فعالیت کاذب سوژه نامید. شاید بتوان در این معنا یوآف را سوژه‌ای الهیاتی ترجمه کرد.

سوژگی الهیاتی یوآف را شاید بتوان در معنایی دیگر نیز مراد کرد. می‌توانیم او را پیغمبری و امانده قلمداد کنیم. پیغمبری که داستان‌ها و افسانه‌هایش از سرزمین اسطوره‌ای ابراهیم با دیگری‌ها در میان گذاشته می‌شود و همچون دیگر پیامبران ابراهیمی قرار است کتابش را دیگری‌ها بنویسند. یوآف، پیغمبر از مرگ رسته‌ای که با بدن خود، تناقضات وضعیت داعیه‌دار دموکراسی در جهان سرمایه‌داری (مشخصاً فرانسه) را آشکار می‌کند و فریادهایی هشدارآمیز با ابزارهای زبانی مختلفی سر می‌دهد.



یوآف در پی ترجمه شدن است. از اسرائیلی بودن به فرانسوی شدن. او پناهندهٔ زبان است. مأمّن وی بیش از آنکه سرزمین فرانسه یا پاریس باشد، زبان فرانسوی است. اما معنایی که او از ترجمه می‌شناسد فقط معنایی محدود از واژه‌هاست و همین‌جاست که بازهم شکست می‌خورد. مواجهه یوآف با مبحث زبان و ترجمه صرفاً برخوردی است در سطح ایده. به همین دلیل است که بدن یوآف سر آخر تبدیل به توده‌ای شکل‌پذیر می‌شود. غافل بودن وی از قدرت گفتارها نتیجه‌ای جز فرم بخشی به یک بدن بی‌میل از تاریخ ندارد. گام‌به‌گام فرآیندی که در سکانس‌های مربوط به کلاس تاریخ فرانسه برداشته می‌شود مؤید چنین روندی است؛ تولید گفتاری هویت‌ها. گفتار در این کلاس‌ها همان اصل سامان‌بخشی است که سعی دارد تا هویت‌هایی منسجم و منقاد از سوژه مهاجر بسازد. در این جا بر همه روشن می‌شود که کلاس‌های اجباری فرانسوی برای مهاجران، برخورد ابژکتیوی با مسئله زبان و تاریخ دارد. سرنوشت این نگاه ابژکتیو و برخورد عاری از تاریخ با بدن در سکانس مدلینگ یوآف به اوج خود می‌رسد. دقیقاً نقطه حادی که بدن پناهنده یوآف در زیر فشار پاریس، از گذشته خود آستن می‌شود. در اینجاست که بدن او همچون مایعی تازه ذوب‌شده داخل ظرفی فرانسوی ریخته می‌شود. عکاس فرانسوی آن‌قدر با بدن او ور می‌رود که درنهایت

ایمانش را به‌زانو درمی‌آورد. یوآف در موقعیتی خشن در برابر دوربین عکاسی، بالاخره عبری صحبت می‌کند.

یوآف عاری از تاریخ و خاطره جمعی نیست. برخلاف آنچه سعی می‌کند فرانسوی بشود و سراسر به دنبال فراموشی تاریخ پشت سرش است اما همواره هویت اسرائیلی‌اش را سبزیف‌وار بر دوش می‌کشد. داستان‌هایی اسطوره‌ای از زمان حضورش در ارتش اسرائیل و خاطرات پدر و پدربزرگش از مبارزات و استقلال یهودیان نقل می‌کند که سرشار از ذوق و تخیل ادبی است. یوآف افسانه‌های اسرائیلی‌اش را به فرانسوی تعریف می‌کند. تاریخ او ناگزیر است و زبان او ناگزیرتر. یوآف مشخصاً به زبان عبری فکر می‌کند و به فرانسوی صحبت می‌کند گویا شکافی میان مغز و دهان او ایجادشده. برای عبور از این شکاف به جنون متوسل می‌شود جنونی که از قول بلانشو در غایت امر ترجمه به دیوانگی می‌رسد. یوآف مترجم خود است. دیوانه‌وار میان واژه‌ها می‌گردد تا با مترادف‌ها آرام بگیرد. شکاف میان زبان مبدأ و مقصد را می‌خواهد با واژه‌های مترادف پر کند و همچون هرکول دو دریا را به یکدیگر نزدیک کند. اما ذات او ناگزیر است. یوآف هرکول نیست، یوآف هکتور است و به دور تروآ از آشیل فرار می‌کند. یوآف از این شکاف به حقیقت نمی‌رسد چراکه نه‌تنها حقیقت را نپذیرفته بلکه همواره در حال سرکوب حقیقت و زبان و تاریخ خود است که متقابلاً از سرکوبی از سوی تاریخ و زبان مقصد (فرانسه) را نیز متحمل می‌شود.

در آخر می‌توان گفت یوآف در این فرآیند از نکته‌ای اساسی غافل است: مادّیتی ناگزیر و نهفته در ساحت زبان که یوآف (و فرانسه هم‌زمان به‌صورت واکنشی) بر آن است تا از آن بگریزد.

در آن سوی ماجرا در «بهشت حتماً همین است» ما با فیلم سازی فلسطینی طرف هستیم که به پاریس و نیویورک سفر می کند و در خلال این سفر به دنبال تهیه کننده برای ساخت فیلم فلسطینی خود می گردد. آنچه فیلم سلیمان را در مقام مقایسه ای با فیلم لپید برجسته می کند، نحوه مواجهه سوژه فلسطینی است با جهان سیاسی پیرامون خود.

میزانسن ها و دیالوگ های «بهشت حتماً همین است» مدیون دنیروی عظیم آیرونی و جدل هستند. یکی مشوق فکر کردن و دیگری غایت سینماست. آیرونی در این فیلم همان نیروی نفی است. نفی آنچه می بینید و آنچه نباید فراموش کنید. الیا سلیمان تاریخ حقیقی را در نیروی نفی جست و جو می کند. سلیمان فیلم را با آیرونی آغاز می کند و شاید می اندیشد که جدل تاریخی نیز از همین نقطه آغاز می شود. مسیحیان فلسطینی سرود رستاخیز را به زبان عربی می خوانند و در مسیر اجرای مناسب در موقعیتی کمیک گرفتار می شوند. این صحنه از آن موقعیت هایی است که نه تنها آشنا نیست بلکه عجیب نیز هست. مسیحیت سالهاست که به لاتین مصادره شده. مشخصاً شنیدن سرودی مسیحی به زبان عربی نامتعارف ترین شنیداری ست که به گوش برسد. اما سلیمان ما را با این صحنه مواجه می کند تا در همان ابتدا مشخص کند که باید به آیرونی تن دهیم و به چیزهایی خیره شویم که فراموش شده اند.

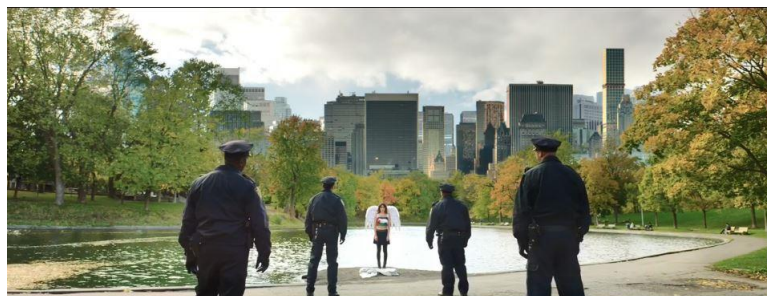
در «بهشت حتماً همین است» برخلاف «مترادفا» با سیاست خیرگی طرفیم. خیرگی الیا سلیمان در «بهشت حتماً همین است» به بدنش بازمی گردد. بدنی که مهاجرت می کند اما آزاد است. بدنی که خود مولد آیرونی است. بدنی فلسطینی که خانه پدری و مادری اش اکنون در فلسطین

اشغالی قرار گرفته اما حق بازگشت به فلسطین دارد. بدنی که سیاست و تاریخ بر ساخته امروز حکم می کند در موقعیت های مضطربی قرار بگیرد اما در چشمانش ذره ای اضطراب نمی بینیم و برخلاف آنچه انتظار داریم چشمانش دائماً خیره شده اند. خیرگی به زن ها، فضاها، اقلیت ها، کانسپت ها و همه چیز در چشمان سلیمان است. این خیرگی در پاریس به اوج خود می رسد. پاریسی که در آغاز شبیه به همیشه نیست. پاریس سلیمان خلوت است و ناگهان در مقابلش تانک ها رژه می روند، همه چیز غیر عادی است به جز بدن سلیمان. بدن او پرسه زن است و پرسه زنی را همچون کنشی فعال تعریف می کند که در قدم به قدم هر جغرافیایی از فلسطین تا پاریس و نیویورک، در یک وضعیت ثابت قرار دارد، وضعیتی تاریخی و جهان شمول که نسبت به امر ترجمه خود آگاه است. گویا می داند ترجمه می تواند افترا بزند و باز تولید کننده جدلی تاریخی باشد. پس سکوت می کند تا سکوت او ترمزی باشد بر هر نوع گفتمانی کاذب. سلیمان می داند که ترجمه می تواند لذت دلخواهی بودن زبان را تحقق بخشد و می تواند از وضعیت تأثر آوری طفره رود که می خواهد آدمی را به اصالتی فریب کار متعهد کند. پس از ترجمه کردن و ترجمه شدن دوری می کند تا بیش از این به زبان لطمه نزند.

اما سکوت او نافی حضور او در موقعیت ها نیست. سلیمان در همه جا حضور دارد. حضور او که در فرم یک بدن پرسه زن بازنمایی شده دائماً در حال سوژه بخشیدن به اوست. پرسه زنی او نافی فراموش شدن اوست و بدن او همواره در حال کنش کردن میان موقعیت هاست. او در برابر این تاریخ احضار شده می - ایستد و تماماً به آن خیره می شود. بدن الیا سلیمان با تمام ویژگی های شخصی و تاریخی که داراست باز هم عامل نیروی نفی در

موقعیت‌های برساخته فیلم است. موقعیت‌هایی برگرفته از خیرگی که نهایتاً به سکوتی مطلق منتهی می‌شوند تا محرک و مشوق فکر کردن باشند. در این انتهاست که ترانه به میدان جدل پا می‌گذارد و در مثالی به یادماندنی در «بهشت حتماً همین است» صدای نجاه‌الصغیره برفراز تاریخ حقیقی به آواز درمی‌آید.

سکوت او نتیجه بالقوه تاریخ فلسطین است و خیرگی او معلول فهم سیاسی او از موقعیت تاریخی بدنش در جایگاه جهانی.



مسئله درخت لیمو

همسایه الیا سلیمان با اطمینان به خاطری معتقد است که هر بار به حیاط خانه او می‌آمده اجازه گرفته اما آن روز صبح هرچه صدا زده کسی جواب نداده، پس ایرادی در بدون اجازه وارد شدن به حیاط خانه پدری و مادری سلیمان ندیده و از درخت داخل حیاط لیمو می‌چیند و می‌رود.

روز بعد دوباره سلیمان متوجه صداهایی از حیاط خانه می‌شود. با احتیاط به سمت صدا می‌رود و آنچه از تراس خانه می‌بیند همان همسایه روز قبل است که در حال حرص کردن درخت لیموست و پس از آن‌که متوجه حضور

سلیمان می‌شود شروع می‌کند به توضیح دلایلش برای حرص کردن درخت لیمو و اظهار می‌کند که دفعه بعدی درخت، لیموهای بزرگ‌تری به بار می‌دهد. این بار سلیمان واکنش نشان می‌دهد و به سمت حیاط می‌دود اما وقتی به درخت لیمو می‌رسد در حالت اغراق آمیزی می‌بینیم که همسایه غیب شده.

یک روز دیگر که سلیمان در حال پرسه‌زنی در خانه پدری و مادری خود است بار دیگر متوجه صدای داخل حیاط می‌شود. سلیمان را از نمای پایینی می‌بینیم که علاقه‌ای ندارد با همسایه مواجه بشود اما همسایه متوجه حضور او می‌شود و درحالی‌که درخت لیمو را آب می‌دهد به بزرگ شدن لیموها اشاره می‌کند.

سلیمان روزهای پایانی اقامت خود در فلسطین یک نهال کنار درخت لیمو می‌کارد و پس از آن به پاریس می‌رود و به پرسه‌زنی درجایی دورتر در ادامه آنچه در فیلم می‌بینیم می‌پردازد. در بازگشت به سرزمین مادری در انتهای فیلم دوباره سروکله همسایه پیدا می‌شود که دارد به شکل مسخره‌ای به نهال و درخت لیمو آب می‌دهد.

این چند سکانس درباره درخت لیمو می‌تواند در کنار هم یک فیلم کوتاه در مورد مسئله فلسطین باشد. وارد جزئیات سیاست‌گذاری‌های طرفین مسئله نمی‌شویم اما بهتر است نگاهی به فصل هفتم درباره فلسطین نوآم چامسکی بیندازیم: «زمان‌هایی که رفتار فلسطین خوب است و جنگی در میان نیست، هر هفته دو کودک فلسطینی کشته می‌شود و این الگو طی چهارده سال گذشته به‌طور منظم تکرار شده. علت اصلی و ریشه تمام این فجایع، اشغال

ظالمانه سرزمین‌های فلسطینی و برنامه‌های اسرائیل برای نابود کردن زندگی فلسطینیان در نوار غزه است. تمام این‌ها با زیرپا گذاشتن آشکار قوانین بین‌المللی و قطعنامه‌های صریح شورای امنیت سازمان ملل متحد صورت می‌گیرد دیگر حتی حفظ ظاهر هم نمی‌کند...»

آنچه باید توجه کنیم این است که در مسئله درخت لیمو هیچ‌یک از سوژه‌ها، اسرائیل یا طرف شر را نمایندگی نمی‌کنند. درخت لیمو به موقعیت فلسطین در برابر جامعه جهانی اشاره دارد. به موقعیت ذهنی که درباره فلسطین ترسیم شده و عمدتاً با آنچه باید خاطره جمعی فلسطینیان محسوب کنیم تا حد زیادی فاصله دارد.

بازنمایی‌های رسانه‌ای، مواضع جامعه جهانی، دخالت خارجی در سیاست‌گذاری و اکثر آن چیزی که بر موقعیت ذهنی فلسطین و در امتداد آن موقعیت ژئوپولیتیک فلسطین تأثیر می‌گذارد، هیچ فرصتی برای واکنش از سوی خاطره جمعی و تاریخ در حال حذف، برای اثبات خود و پیشروی در اذهان نمی‌گذارد که البته از دید الیا سلیمان این موقعیت گاهی آن‌قدر کمیک می‌شود که عدم واکنش و سکوت، خود کنشی پیشروتر و برخورد جدی‌تری است.

خاطره جمعی نه امری خنثی و منفعل، بلکه میدان عملی است که وقایع گذشته در آن گزینش، بازسازی، دگرگون و بامعنایی سیاسی عرضه می‌شوند. شبیه به برخوردی که با درخت لیمو حیاط خانه پدری سلیمان در فلسطین می‌شود. این مسئله مدلول تاریخ و خاطره جمعی فلسطینیان است. ادوارد سعید در ابداع، خاطره و مکان در این‌باره می‌گوید: «کنش میان جغرافیا،

خاطره و ابداع و به یک معنا اینکه هرکجا یادآوری وجود داشته باشد، به طور حتم ابداع نیز وجود خواهد داشت- مختص قرن بیستم است و فلسطین نمونه‌ای از تعارض دو خاطره، دو گونه ابداع تاریخی و دو نوع از تخیل جغرافیایی است. معتقدم که ما می‌توانیم از سرتیترها و گزارش‌های تکراری رسانه‌ها از تعارضات موجود در خاورمیانه فراتر رفته و در مقابل بحث‌های همیشگی و معمول، تصویری زیرکانه‌تر و شایان تامل‌تر از این تعارض ارائه دهیم. تنها با درک سازوکار ادغام جغرافیا به معنای عام و چشم‌اندازی به معنای خاص با خاطره تاریخی و به عقیده من، شکل جذاب و فریبده‌ای از ابداع است که می‌توان به حل تضادها و دشواری‌های آن برسیم.»

سعید سال نکبت را خاطره فلسطینی و پنجاهمین سالگرد استقلال اسرائیل را خاطره اسرائیلی در نظر می‌گیرد. بنابراین می‌بینیم که از یک واقعه واحد، دو خاطره کاملاً متفاوت شکل می‌گیرد. سعید معتقد است این سازش‌ناپذیری بنیادین در ریشه تضاد اسرائیلی-فلسطینی به صورت پیوسته از حوزه خاطره جمعی، تحلیل جغرافیایی و اندیشه سیاسی کنار گذاشته می‌شود.

«بهشت حتماً همین است» فقط فیلمی درباره فلسطین نیست بلکه بیشتر فیلمی فلسطینی است. مسئله‌ای تاریخی و جهان‌شمول که ظرفیت بازنمایی در فلسطین، پاریس و نیویورک و هر جغرافیای دیگری را دارد.

الیا سلیمان به ما می‌گوید به تصویر کشیدن این گفتمان، ضرورتی در بازنمایی مکان ندارد. حتماً لازم نیست سکانشی در فلسطین فیلم‌برداری شود بلکه با میزانشن‌های دقیق در پارک اصلی نیویورک می‌توانیم فلسطین را تخیل کنیم. همچنین می‌توانیم به شرکت فیلم‌سازی پاریسی* که طرح فیلم

جدید سلیمان را به علت ناکافی بودن درباره فلسطین، رد می‌کند ثابت کنیم که هر تصویری می‌تواند به اندازه کافی فلسطینی باشد.

دهه هفتاد میلادی ژان لوک گدار ویدیو تبلیغاتی برای تیغ اصلاح ساخت تا درآمد حاصل از آن را خرج فیلم‌هایشان در گروه ژینگاورتوف کند. در این ویدیو با زن و مردی مواجه می‌شویم که پس از بیرون آمدن از تخت در حال مجادله شخصی هستند و در همان حال رادیو با صدای بلند در حال پخش گزارش خبری در مورد فلسطین است. مجادله این زوج تا جایی ادامه پیدا می‌کند که مرد صورت خود را با تیغ اصلاح می‌کند. پس از اینکه مرد صورت خود را پیرایش می‌کند دیگر صدای رادیو به گوش نمی‌رسد و همه چیز میان آن دو عادی می‌شود.

۱۶ سرمایه حاصل از این ویدیو، در ساخت فیلم بلندی در مورد فلسطین و گروه الفتح هزینه شد اما چیزی که ژان لوک گدار در آن زمان ثابت کرد این بود که می‌توان از قلب اروپا در یک خانه کوچک و با رادیو فیلمی فلسطینی ساخت.

در نهایت باید توجه کنیم که تصویر می‌تواند با به یادآوردن خاطره جمعی به حفظ تاریخ حقیقی کمک کند و شاید در انتها به مناقشات و جدل‌ها نیز پایان دهد.

منابع:

[مقالاتی از] آدورنو، تئودور؛ هابزبام، اریک؛ سعید، ادوارد؛ گیلوچ، گرام؛ کیلی، جین ۱۳۹۶، خاطره، تاریخ و تروما، ترجمه: سپیده برزو، تهران، خرد سرخ

بلانشو، دومان، باتلر ۱۳۹۳، لذت خیانت، ترجمه و گردآوری: نصرالله مرادیانی، تهران: بیدگل

چامسکی، پایه ۱۳۹۶، درباره فلسطین، ترجمه: محسن عسکری جهتی، تهران: ثالث

ژیژک، اسلاوی ۱۳۹۰، لاکان به روایت ژيژک، ترجمه: فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم

کامی، ربکا ۱۳۹۵، جشن ماتم: هگل و انقلاب فرانسه، ترجمه: مراد فرهادپور، تهران: لاهیتا