

برای و اندا

برنیس رنو

ترجمه مهدیس محمدی

[به مناسبت نمایش نسخه‌ی ترمیم‌شده‌ی فیلم در ژوئیه‌ی 2018]

شاهکاری کوچک و فراموش‌شده

به تعبیر احترام‌آمیز نیویورک تایمز، *واندا* (1970)، ساخته‌ی باربارا لودن، برنده‌ی جایزه‌ی منتقدان جشنواره‌ی ونیز، «موفقیتی شاخص [بود] که در به راه انداختن شور و هیجان در گیشه ناکام ماند»¹.

فیلم که به سبک سینما-ورپته و به شیوه‌ی 16 میلیمتری و دانه‌دار [grainy] ساخته‌شده، روایتگر داستان شراکت غیرمحمولی است مابین همسر یک معدنچی ذغال‌سنگ اهل پنسینوالیا (این نقش با شور و حساسیت ویژه‌ای توسط خود فیلمساز ایفا می‌شود)، و یک کلاهبردار خُرده‌پا؛ زن که شوهرش و سپس مردانی که در مسیر و در حین چرخیدن‌های بی‌هدفش با آنها آشنا شده همگی رهایش کرده‌اند، سرخورده از تمامی روابط قبلی‌اش، با آقای دنیس (مایکل هیگینز) ملاقات می‌کند و این کلاهبردار زن را متقاعد می‌کند تا همراه او به یک «سرقت بزرگ از بانک» دست بزند. فیلم تنها در یک سالن سینما در نیویورک، Cinema II، اکران شد و هیچ‌گاه در هیچ‌جای دیگری از کشور نمایش داده‌نشده². ده سال بعد، *واندا* «دیگر در ایالات متحده به فراموشی سپرده‌شده‌بود»، اما در اروپا «بسیار مورد تحسین واقع شده‌بود»³. در سال 1979 در بخش «زنان و سینما» در جشنواره‌ی فیلم ادینبرو و در سال 1980 در دوویل نمایش داده‌شد. لودن در 5 سپتامبر 1980 بر اثر سرطان درگذشت، «همان روزی که بلیتی برای پرواز پاریس-دوویل برایش رزرو شده‌بود. مرگ وی در سالن برگزاری جشنواره اعلام شد»⁴.

بدین ترتیب باربارا لودن فرصت ساختن فیلم دیگری را نیافت. مانند مورد رمبو، رسوایی تراژیک نه تنها جوانمرگ شدن هنرمندی بااستعداد (لودن 48 سال داشت)، بلکه به محاق رفتن چنان دوره‌ی کاری نویدبخشی بود. با این وجود، برعکس آن شاعر نفرین‌شده که بسیار در یادها مانده‌است، به نظر می‌رسید صدای لودن محکوم بود به پاک شدن از صفحه‌ی تاریخ. در واقع، *واندا* «موفقیتی شاخص» بود- اما تنها در روزنامه‌های یومیه‌ی نیویورک. وینسنت کنبی، هنگام اکران تجاری کوتاه مدت فیلم بر «دقت و صحت

بی چون و چرای آن، درستی زاویه دید و نوعی خلوص تکنیکی که تنها می‌تواند نتیجه‌ی دیسپلینی آگاهانه باشد»⁵، انگشت نهاد. راجر گرینزپان افزود: «مشکل بتوان اثری بهتر و سنجیده‌تر و در عین حال دشوارتری را به عنوان فیلم اول متصور شد. گمان می‌کنم که این اثر از هم مهم‌تر فیلمی زنانه است چراکه هیچ‌گاه قهرمان زنش را بزرگ نمی‌کند یا از موضع بالا و با دلسوزی با او برخورد نمی‌کند، و با این حال او را شخصیتی جالب و گیرا می‌داند»⁶. سپس ماریون مید مقاله‌ی بلندی نوشت راجع به دو فیلم «به نویسندگی و کارگردانی زنانی که نقش اصلی فیلم را هم خود بازی می‌کنند»، برگه‌ی تازه (1970) [A New Leaf] ساخته‌ی ایلین می و واند. مید در همان حال که این «رخداد قابل توجه [را] که که نگرشی غیرمعمول در مورد واقعیت‌های زندگی و احساسات زنان [به ما ارائه می‌دهد]» تحسین می‌کند، به نظر می‌رسد از «پیامی» که از واند دریافت می‌کند معذب است: «اما اکنون باربارا لودن به پیچ مسئله می‌رسد: کجا خواهید رفت وقتی تنها زیستی را که جامعه مجاز می‌شمارد رد می‌کنید؟ و آنگاه که زنی آزادی‌اش را باز می‌یابد، با آن چه کاری می‌تواند انجام دهد؟ پاسخ این است: هیچ‌جا و هیچ‌چیز»⁷.

احتمالا همین زمان است که فرآیند پاک شدن واند از صفحه‌ی تاریخ کلید خورده‌است. دست کم در ایالات متحده، واند با نقد «جدی» مواجه نشد⁸. در نمایه‌ی متون انتقادی تنها یک مدخل برای واند وجود دارد: مصاحبه‌ای با لودن که در تابستان 1971 در مجله‌ی *Film Journal* (که دیگر منتشر نمی‌شود) چاپ شده‌است⁹. مالی هسکل در کتاب *از تقدیس تا تجاوز*، اشاره‌ی مختصری به لودن می‌کند و او را در فهرست «زنان آمریکایی‌ای که به عنوان کارگردان فیلم شناخته می‌شوند» و «ایفای نقش قابل توجه زنان» جای می‌دهد. هسکل با مقابل هم قرار دادن «زامبیسم باربارا لودن در واند که کمتر تابع معیارها و استانداردهاست» و «زیبایی زامبی گونه‌ی دومینیک ساندا یا کندیس برگن»¹⁰، اضافه می‌کند: «سپس باربارا لودن از راه می‌رسد تا به ما بگوید که دهاتی‌های روستایی آنقدرها هم از هفت خط‌های شهری بهتر نیستند... [و] درست به اندازه‌ی قهرمانان شهرهای بزرگ مستعد ناهنجاری هستند»¹¹ و وقتی ویراستاران یک گزیده‌ی فمینیستی از اندرو ساریس دعوت کردند تا تصحیحی بر تلقی اهانت‌آمیزش از زنان در *سینمای آمریکا*¹² بنویسد، او تنها یک بار از لودن نام برد¹³.

سپس فیلم با بیست سال سکوتی عجیب مواجه شد، که گاهی توسط ریموند کارنی شکسته می‌شد، او در دو کتابی که راجع به کاساویتس نوشته‌است از لودن به عنوان کارگردانی نام می‌برد که در مسیری مشابه مسیر کاساویتس کار می‌کند¹⁴، یعنی «کاودین واقعیت‌هایی که در دسترس کارگردان هستند»¹⁵ همچون

کاساویتس یا رابرت کریمر، از او بیشتر در اروپا تقدیر شد تا در ایالات متحده. کارنی دلیل این امر را «سنت نقد آمریکایی» می‌داند، سنتی «که این را بدیهی فرض می‌کند که هنر اساساً عملی متهورانه و فاوستی است- نمایشی از قدرت، کنترل و درک».¹⁶

همزمان با تغییرات هالیوود در دهه‌ی 70 و عملاً ناپدید شدن بی-مویی‌ها، «سینمای غیر-استادانه»، یا سینمای نقص به نحوی به حاشیه رانده‌شد، و در همان حال که سینمای جریان اصلی همچنان به کند و کاو زیر و بم‌های تجربه‌ی آمریکایی می‌پرداخت، رویکردش نیز تغییر یافت: ماهرانه‌تر شد، و مفهوم‌پردازی‌اش از عنصر بیگانه [outsider] از داستان‌های عامه‌پسند تیره و تار به فرهنگ خوش آب و رنگ پاپ تحول پیدا کرد. در حالیکه فیلم نوآرهای دهه‌ی 30 و 40 به حاشیه رانده‌شده‌ترین بیگانه‌های فضای شهری را خلق کرده‌بودند، «هالیوود جدید» از دهه‌ی 60 به بعد، شروع کرد به جذاب جلوه دادن فرد بیگانه و اغراق‌آمیز کردن خشونت. زمینه‌ساز این کار، نسخه‌ی 1967 آرتور پن از داستان بانی پارکر و کلاید برو بود¹⁷ که با ستارگان گیشه، وارن بیتی و فای دانوی درخشید.¹⁸ بنابراین هنگامی که *واندا* اکران شد، لودن مجبور بود پاسخ‌گوی مقایسه‌هایی باشد که بین این دو فیلم صورت می‌گرفت. به زعم کنبی، *واندا* «چیزی شبیه یک ماجراجویی را با یک کلاهبردار خرده‌پا، آقای دنیس، از سر گذرانده‌است و در این بین کلاهبردار تلاش کرده (و البته موفق نشده) تا او را برای خودش (کلاید) به یک بانی تبدیل کند». اولین پرسش روبی ملتین از لودن این بود که آیا متأثر از فیلم پن بوده‌است. لودن پاسخ داد: «من فیلم‌نامه‌ام را حدوداً ده سال قبل از آنکه آرتور پن *بانی* و *کلاید* را بسازد، نوشتم. من از فیلم پن خوشم نیامد چون غیرواقع‌گرایانه بود و شخصیت‌ها را جذاب جلوه می‌داد... چنان افرادی هیچ‌وقت دچار چنان موقعیت‌هایی نمی‌شدند یا چنان زندگی‌ای را از سر نمی‌گذراندند- آنها زیادی زیبا بودند... *واندا* ضد-بانی و کلاید است».¹⁹

بدین‌سان کارنی در صحه نهادن بر «زیبایی‌شناسی غیر-فاوستی»²⁰ *واندا* و ستایش از آن به عنوان «شاهکاری کوچک و نادیده‌گرفته‌شده»²¹، تنها ماند. قلع و قمع فیلم لودن در تاریخ سینما تا بدان درجه است که جدیدترین ویرایش *راهنمای فیلم هالیول* مدخلی برای *واندا* ندارد، گرچه فیلم گهگاه در کانال‌های تلویزیون کابلی مانند کانال زد (که امروز دیگر وجود ندارد)، براوو، و کانال ایندپندنت پخش می‌شود.²² حتی کتاب *فمینیستی زنان در سینما: راهنمای بین‌المللی* تنها یک بار حین توضیح فعالیت کمپانی توزیع فیلم سینه‌مین آمستردام به نام فیلم اشاره می‌کند: «با احتساب 350 فیلمی که در حال حاضر توزیع

می‌شوند... عملکرد سینه‌مین در توزیع فیلم‌های فمینیستی ... بی‌نظیر است... حدود ده درصد از این مجموعه هیچ‌جای دیگری در جهان توزیع نمی‌شوند- اغلب نه حتی در کشور مبدا خود فیلم‌ها، [مانند] *واندا*.²³ این چشم‌پوشی بسیار حیرت‌انگیزتر می‌شود وقتی سرویراستار کتاب، فمینیست بریتانیایی، آنت کون به تفصیل راجع به «سینمای جدید زنان» در دهه‌ی 70 می‌نویسد، سینمایی که در آن «شخصیت‌های مرکزی زنان‌اند، و اغلب زنانی که به معنای مرسوم جذاب و دلربا نیستند. علاوه بر این، روایت غالباً حول فرایند کشفِ خویشتن و مستقل شدن زنان سامان می‌یابد.»²⁴ فیلم‌هایی که وی تحسین می‌کند در سینمای هالیوود، *دوستان دختر*²⁵ (1977) ساخته‌ی کلودیا ویل و *جولیا*²⁶ (1977) ساخته‌ی فرد زینه‌مان هستند، و در سینمای تجربی، *تریلر*²⁷ (1979) ساخته‌ی سالی پاتر، *زندگی‌های رقصنده‌ها*²⁸ (1972) ساخته‌ی ایون رینر، *آداب دختر بودن*²⁹ (1978) ساخته‌ی میشل سیترون و *ژان دیلمان*، شماره‌ی 23 که *دو کومرس*، 1080 *بروکسل* (1975) ساخته‌ی شانتال آکرم- «فیلم‌هایی که امکان رسیدن به "زبان زنانه" در سینما را مطرح می‌کنند.»³⁰ در حالیکه *واندا* در تمامی متون اصلی نظریه‌ی فیلم فمینیستی که در بیست سال گذشته به زبان انگلیسی چاپ شده‌اند، نادیده گرفته‌شده، آکرم، پاتر و رینر به نام‌هایی آشنا در این حوزه بدل گشته‌اند. بله، آکرم فیلمساز بسیار موثقتری از لودن است، اما می‌توان فرآیند بیگانه‌شدن زن خانه‌دار- و فاحشه‌ی بلژیکی در فیلم او را همچون عکس فرآیند بیگانه‌شدن زن خانه‌دار- و سپس- زن سرگردان پنسیلوانیایی فیلم لودن خواند: یکی در خانه‌داری *بیش از حد خوب بود*، و دیگری به حد کافی خوب نبود. «ارزش بازار» هر دوی آنها بسته به این بود که چقدر در خانه‌داری و راضی نگه‌داشتن مردان خوب عمل می‌کردند. هر دو این معادله را طاقت‌فرسا یافتند و تدابیر متفاوتی را برای دفع اضطراب‌شان اتخاذ کردند. یکی خود را در آپارتمان و زندگی روزمره‌اش حبس کرد و خودش را خاطر جمع می‌کرد که کوچکترین ذره‌ی گرد و غباری رو میز خانه‌اش نیست یا هیچ ایرادی در برنامه‌ی روزانه‌اش وجود ندارد؛ دیگری خود را وانهاد به سرگردانی در دریایی از صفات و وجود ناچیز و کم‌اهمیت‌اش و برای اجتناب از غرق شدن به هر مرد بی‌ارزشی آویزان شد. هر دو زن در لحظاتی پیش‌بینی‌ناپذیر و غیرمنتظره، نشانه‌هایی از بهبود و ذخایری پنهان از توان و نیرو را از خویش نشان دادند که البته در نجات دادن آنها موثر نبود، چرا که تاس از پیش دست‌کاری و همه چیز تعیین شده‌بود. با این وجود تفاوتی عمده و دردناک بین این دو فیلم وجود دارد، تفاوتی که می‌تواند توضیح دهد چرا ژان در نبود گزینه‌های دیگر، به قهرمانی فمینیستی بدل شد و *واندا* به سادگی به فراموشی سپرده‌شد. در فیلم آکرم مردان نقشی حاشیه‌ای دارند، دهان‌هایی برای غذا دادن، اندامی تناسلی برای ارضا کردن، اما فیلم

به طور غیرمستقیم به فضایی اتوپییایی اشاره می‌کند که با امیال، داستان‌ها و نیازهای زنان ساخته شده است. ژان هیچ‌گاه هیچ‌یک از مشتریان‌اش را «آقا» خطاب نمی‌کرد، و آکرمن فیلم‌اش را زیر نگاه خیره و وحشتناک یکی از هیولاهای مقدس هالیوود نساخت. با این وجود، در *واندا*، مردان سایه‌ی غول‌آسایی بر فضای روایی فیلم می‌افکنند.

داستان توده

«زن سمیتوم مرد است.»

ژک لکان

باربارا لودن در یک‌سوم پایانی خود-زندگی‌نامه‌ی حجیم الیا کازان ظاهر می‌شود، و بارها و بارها به طریقی از وی نام برده می‌شود که تلاش‌های خواننده برای مجسم کردن زن واقعی‌ای که پشت نثر خود-محور کازان قرار دارد، ناکام می‌مانند: «بازیگر جوانی را ملاقات کرده‌بودم که سال‌ها بعد قرار بود همسر دوّم شود... باربارا که در دشتی از گل مینا متولد شده بود، ضد ارزش‌های آبرومند و نجیبانه بود... با مردها اهل بحث و جدل بود، در خیابان نترس بود، به تمام اصول اخلاقی بدگمان بود...»³¹ این داستان ممکن است آشنا به نظر برسد، و در واقع آشنا هم هست: مرد موفق 44 ساله‌ای که زندگی متاهلی خوش و خرمی دارد، از بحران میان‌سالی رنج می‌برد و زنی جوان‌تر را منبع الهام خویش قرار می‌دهد. بعدها کازان رابطه‌اش با لودن را (که گهگاه دچار گسست هم می‌شده) در رمان *پرفروش‌اش، سازش* (1967) بازسازی کرد و آن را به صورت داستان درآورد و کمی بعدتر هم در سال 1969 آن را به فیلم تبدیل کرد. با این وجود، کازان درباره‌ی سوابق و گذشته‌ی لودن، امیال و نیازهایش و حتی فعالیت هنری‌اش چیز زیادی نمی‌گوید. باز این احساس هراس‌انگیز به سراغ آدم می‌آید که انگار یک زندگی آرام آرام زیر حگاک‌های مصنوع و متکلف تاریخ رسمی محو شده است. کازان اغلب لودن را «سلیطه» صدا می‌زند، و او در نظرش فردی جسور، نترس و یک ماجراجوی سکسی بود، و شاید زنی حریص که در پی مردان ثروتمند است، حال آنکه از نظر همکاران نزدیکش، نیکلاس (نیک) تی. پروفِرز، فیلمبردار و تدوین‌گر فیلمش، و مایکل هیگینز، بازیگر نقش آقای دنیس، او زنی «حساس» بود که احساس «ناامنی» می‌کرد.

بار دومی که در کتاب کازان از لودن نام برده می‌شود، می‌تواند به عنوان نمونه‌ی اصیلی از مفهوم آشناغریبی [uncanny] فروید در نظر گرفته‌شود. چند سال بعد، کازان در سن 48 سالگی به روانکاوی به نام دکتر کلمن مراجعه کرد و در مورد ناحیه‌ی دردناکی زیر قفسه‌ی سینه‌اش صحبت کرد. روانکاو گفت: «چیزی که درون شماست، توده‌ی بزرگی از خشم رهاننده است.»³² کازان در تنهایی خود، به باربارا فکر کرد: «او به یک بازیگردان سینما در خیابان و جلوی چشم مردم حمله‌ی فیزیکی کرده‌بود، آنقدر او را سیلی زده‌بود تا سرآخر از انکار حرف‌هایش دست برداشته‌بود، حرف‌هایی که باربارا را اینقدر عصبانی کرده‌بود (بدگویی‌هایی راجع به شخصیت و استعداد او)... این چیزی بود که من آن دختر را به خاطرش تحسین می‌کردم... باربارا هیچ توده‌ای نداشت... به او غبطه می‌خوردم؛ او باعث شد منظور کلمن را بفهمم.»³³

فارغ از اینکه تشخیص کلمن در مورد کازان تا چه حد بصیرتمندانه بوده‌است،³⁴ این تشخیص در خصوص رابطه‌ی بین دال‌ها و ناخودآگاه نقطه‌ی کوری برای او باقی گذاشت چرا که کازان آگاه نیست که تکرار واژه‌ی «توده» توسط خودش واجد چه معنایی است. «روزی او برهنه مقابل من ایستاد، دست مرا گرفت و روی پستان چپش گذاشت. پرسید: "حس‌اش می‌کنی؟" یک توده آنجا پیدا کردم. ژانویه‌ی 1978 بود. در پنجم سپتامبر 1980، او مرد.»³⁵ او 48 ساله بود، همسن کازان وقتی که برای اولین بار به دکتر کلمن مراجعه کرد (یک دال ساختاردهنده‌ی دیگر). اگر کازان گوش کرده‌بود، ممکن بود بفهمد که خشم لودن همیشه به همان شکل شجاعانه، خود-انگیخته، و تماشایی‌ای که او زمانی بدان غبطه می‌خورد، رها نمی‌شد. لودن گفته‌بود: «من درد و خشم سرکوب‌شده‌ی زیادی درونم دارم، درست مثل واندا،»³⁶ و توضیح داده‌بود که "بی‌احساسی" ظاهری شخصیت فیلم‌اش راهی است برای مخفی کردن تشویشی درونی و پنهان (که او آن را عمدتاً سمپتومی فیزیکی می‌داند): «مثال دیگری در فیلم در صحنه‌ای رخ می‌دهد که واندا به کارخانه می‌رود تا مقداری پول بگیرد و برگردد سر کار. رئیس کارخانه درخواست او را رد می‌کند، و واندا فقط تشکر می‌کند... بسیاری اوقات هنگامی که مردم خبرهای وحشتناکی به ما می‌دهند یا کاملاً طردمان می‌کنند، ممکن است دچار دل‌آشوبه شویم، اما چیزی نشان نمی‌دهیم... واندا به واسطه‌ی تجربیات‌اش کرخت شده و برای محافظت از خودش منفعل رفتار می‌کند؛ بی‌هدف در مسیر زندگی پرسه می‌زند و احساسات‌اش را مخفی می‌کند.»³⁷

سپس، لودن باخبر شد که سرطان دارد کبدش را هم "دربرمی‌گیرد". «به باربارا نگاه کردم. هیچ واکنشی نداشت، همان نقاب همیشگی را به چهره داشت، همان حفاظ. بعداً به من گفت که به او گفته‌شده‌بود که

مشککش کبدش است، نه پستان... به من گفت: "بله، تمام خشم من اینجا انبار شده."»³⁸ کازان اضافه می‌کند که لودن وقتی که مُرد عصبانی بود و وقتی کبدش از کار افتاد، فریاد می‌زد «آه! آه! آه!».³⁹

باربارا لودن در سال 1932، در شهر ماریون در ایالت اوهایو به دنیا آمد و کودکی سختی را از سر گذراند. «او یک وایت تِرش⁴⁰ بود... از محله‌های فقیر نشین. پدرش ترکش کرد و او با پدر بزرگ و مادر بزرگش زندگی کرد. پسرها از همان سنین بچگی و نوجوانی دنبال‌اش بودند.»⁴¹ کازان او را اینگونه توصیف می‌کند: «از طبقه‌ی کارگر است. پدر و برادرهایش وقتی شب برای مشروب خوردن از خانه بیرون می‌روند، با خود هفت‌تیر حمل می‌کنند. او خود-آموخته و زرنگ است. و برای اینکه دوام بیاورد، باید اینطور می‌بود.»⁴² در هفده‌سالگی به نیویورک آمد، و مدتی در کلابِ کوپاکابانا رقصید. «شوهر اولش، لری یواخیم او را در خیابان چهل و دوم ملاقات کرد. باربارا به همراه یک موزیسین به آنجا آمده‌بود... لری از او پرسید که چرا به نیویورک آمده، و او پاسخ داد که "می‌خواهم مشهور شوم..." با لری ازدواج کرد، مرد خوبی بود و مراقب او بود.»⁴³ طبق گفته‌ی پروفِرز، یواخیم بود که لودن را به کازان معرفی کرد؛ و این اتفاق زمانی روی داده‌است که لودن 23 ساله بوده، یعنی در سال 1955. نهایتاً در سال 1967 کازان با او ازدواج کرد. در همین فاصله، لودن اولین پسرش (لئو)، و بعدتر، پسری از یواخیم (مارکو) را به دنیا آورد.

حتی پس از آنکه لودن به عنوان بازیگر به شهرت رسیده‌بود، همچنان در کلاس‌های بازیگری استادش، پل مَن، شرکت می‌کرد. در بیست و پنج سالگی برای اولین بار برای بازی در نمایشی در بردوی (*Compulsion* (1957)) انتخاب شد. عضو گروه تئاتر نمایش‌های کوتاه مرکز لینکلن شد، و برای "بازی درخشان" اش در نمایش *پس از سقوط*⁴⁴ نوشته‌ی آرتور میلر، جایزه‌ی تونی را از آن خود کرد؛ این نمایش در سال 1964 نوشته‌شده‌بود و لودن در آن نقش «مگی، بازیگر سکسی و محبوب را بازی می‌کرد که ناگزیر با مرلین مونرو (همسر دوم میلر) مقایسه می‌شد.»⁴⁵ کازان که نمایش را کارگردانی کرده‌بود، مطمئن بود که لودن "مناسب نقش" است چون «جزئیات گذشته‌ی او و همین‌طور زندگی شخصی مرلین را می‌دانست. آنها هر دو "بی جا و مکان" بوده‌اند و تجربیات یکسانی در کودکی داشتند که آنها را به زنان روان‌نژند و اغلب سرکش‌ی تبدیل کرده‌بود که مهار شور و هیجان‌شان دشوار بود.»⁴⁶

در سال 1960، کازان از اصل و نسب «دهاتی» لودن استفاده کرد و نقش کوچکی را در مقابل مونتگومری کلیفت در *رودخانه‌ی وحشی* به او داد.⁴⁷ یک سال بعد، او را برای بازی در نقش خواهر

آشفته‌حال و خود-ویرانگر وارن بی‌تی در شکوه *علفزار* انتخاب کرد. اجرای او زنده، سرگرم‌کننده، پرشور، تراژیک و بیش از حد دراماتیک است، و او از چشمان آبی شفاف‌اش، پوست سفید و رنگ‌پریده‌اش و پاهای فوق‌العاده‌اش حداکثر استفاده را می‌برد. البته نقش او قرار بود نقطه‌ی مقابل نقش ناتالی وود باشد، یعنی نقش دختر خوبی که از خواهش‌های جسمانی در عذاب است، و تقدیر چنین بود که این نقش مقابل در اذهان باقی بماند. به هر روی، این نقش جایگاه لودن را در فانتزی‌های جنسی کازان تصدیق می‌کند: او بد بود، کودن [trash] بود، سکسی و بسیار سرگرم‌کننده بود، اما کسی بود که می‌داند. در شکوه *علفزار*، به برادر ضعیفش می‌گوید که با اطاعت از پدرشان که واجد مردانگی و نرینگی بیش از حد است، زندگی خویش را ویران می‌کند. در *رمان سازش*، شخصیت گون بدون تعارف برای ادی اندرسون توضیح می‌دهد که زندگی کسالت‌باری دارد و باید از نوشتن برای کارزارهای تبلیغات سیگار دست بردارد.⁴⁸ لودن در زندگی کازان حضوری موثر داشت و سبب شد تا اثر را رها کند و فیلمنامه‌های خودش را بنویسد. در جهان‌بینی کازان، چنین زنانی در جایگاه لکانی «سوژه‌ای که قرار است بداند» قرار دارند، جایگاه دیگری مطلق. با این وجود، دانش این زنان محدود است و تنها به مشکلات درونی پروتاگونیست مرد مربوط می‌شود، مشکلاتی که آنها به حل و فصل‌شان کمک می‌کنند. «دانش» آنها بیشتر غریزی است تا عقلانی. آنها فقط می‌توانند به طور کنایی و غیرمستقیم به حقیقت اشاره کنند. تجزیه، تحلیل، درک و نتیجه‌گیری بر عهده‌ی مرد است. وانگهی، آنها هیچ دانشی از خویش ندارند؛ مخلوقات سراسر شور و هیجان‌اند و با خرد متعالی زن دیوانه (یا خرد مبهم و دست‌نیافتنی مادر) و به طور غریزی رفتار می‌کنند و این مرد زندگی‌شان است که با رام کردن این زنان سرکش داستان‌شان را از نو نقل خواهد کرد.

و کازان هم با نوشتن *رمان سازش* که «در اصل مطالعه‌ی حسب حال گونه‌ی زندگی او و همسرش»⁴⁹ بود، همین کار را انجام داد. وقتی برای تبدیل این کتاب به فیلم با کمپانی برادران وارنر قرارداد امضا کرد، لودن قرار بود «نقش خودش» را مقابل مارلون براندو (در نقش ادی اندرسون) بازی کند. وقتی براندو در نهایت نقش را رد کرد، قرار شد کرک داگلاس آن را بازی کند. و این به معنای حذف لودن از فیلم بود، چرا که «استودیو گفت "کرک داگلاس و باربارا لودن؟ هیچ کس به دیدن این فیلم نخواهد رفت." و به این ترتیب آنها فای دانوی را انتخاب کردند.»⁵⁰ آنطور که کازان می‌گوید، «باربارا هیچ‌وقت او را نبخشید».⁵¹ لودن لابد نگران نحوه‌ی به تصویر کشیده شدن شخصیت‌اش در کتاب هم بوده‌است. در حالیکه برای نقش اندرسون مونولوگ درونی پیچیده، ولو به طرز غیرقابل تحملی خود-

محور در نظر گرفته شده، وجه درونی شخصیت گویون انکار شده، و هویت و ارزش وجودی او، تماماً با ظاهرش تعریف می‌شوند: «گویون برای برساختن عزت نفس‌اش به تحلیل‌گر نیاز نداشت. تمام آنچه نیاز داشت، یک آینه بود.»⁵² این داستان ما را به یاد شخصیت جنی در *امتیاز*⁵³ (1990) ساخته‌ی ایون رینر می‌اندازد: وقتی معشوق‌اش به او می‌گوید: «همیشه با نگاه کردن به پاهای یک زن، می‌توانی بفهمی احساس‌اش در مورد خودش چیست.»⁵⁴ جنی به نگاه تبعیض‌آمیز او پی می‌برد. گرچه، همان‌گونه که رینر نشان می‌دهد، جنی آن زمان اهمیت نمی‌داد چون از نظر جنسی جذب آن مرد شده بود. کازان فهمید که گویون او تا سر حد جنون عاشق ادی است، و اینکه چقدر لودن صبور بوده است. سالها هم معشوقه‌ی پنهانی و هم رفیق حامی و همراه او بود. اما همان‌طور که بعد از مرگ لودن ثابت می‌شود، مسئله‌ی میل زنانه از دید کازان مغفول می‌ماند، او سعی می‌کند لودن را درک کند: «مثل بسیاری از دختران زیبایی که در زندگی‌ام شناخته‌ام، او احساس بی‌ارزش بودن می‌کرد، حس می‌کرد که تنها چیزی که به او ارزش می‌دهد، میل یک مرد به او است.»⁵⁵ البته به جز ساختن *واندا*.

فیلمی از آن خود

چه گنگ بود تونکا! نه می‌تواست سخن بگوید و نه بگیرد. اما آدم چطور می‌تواند چیزی را تعریف کند که نه می‌تواند صحبت کند و نه صحبتی از آن می‌شود، چیزی که خاموش و به تدریج در توده‌ی گمنام بشریت محو می‌شود، چیزی که همچون خراش خط باریکی است روی الواح تاریخ؟

روبرت موزیل⁵⁶

ایده‌ی فیلم وقتی کلید خورد که *واندا* مقاله‌ای در روزنامه خواند راجع به «دختری [واندا گورانسکی] که به جرم معاونت در سرقت از بانک به بیست سال زندان محکوم شده بود... وقتی قاضی حکم را خواند، دختر از او تشکر کرد.»⁵⁷ دلواپسی و عدم اعتماد به نفس باعث شد مدتی طول بکشد تا لودن با میل خودش به کارگردانی کنار بیاید. او می‌خواست «هنرمند باشد... تا وجود خودش را توجیه کند... راهی بود برای کم کردن از فشار- فشار برای خلق یک اثر هنری- اگر نصفه و نیمه از آب در نمی‌آمد و کار آبرومندانه‌ای می‌شد.»⁵⁸

حدوداً شش سال طول کشید تا بودجه‌ی فیلم تامین شود،⁵⁹ و نهایتاً هری شاستر (که اسمش به عنوان تهیه‌کننده در تیتراژ می‌آید) بود که هزینه‌ی تولید فیلم را به عهده گرفت، «او فقط یک دوست بود... در آفریقا با یکدیگر آشنا شدند... به نظرم حتی در حوزه‌ی سینما کار نمی‌کرد.»⁶⁰ کازان و لودن تصمیم گرفتند یک همکار مناسب پیدا کنند. یک دوست مشترک که اوایل به عنوان مدیر تولید *واندا* با آنها همکاری می‌کرد و بعداً کار را رها کرد (و بنابراین اسمش در تیتراژ نیامد)، پروفرز را به آنها معرفی کرد و آنها توانستند از اتاق نمایش فیلم او برای بررسی کار کاندیداهای بالقوه استفاده کنند. پروفرز می‌گوید: «[دوستم] گفت "می‌خواهم یکی از فیلم‌های تو را به آنها نشان دهم تا امکان‌ها و انتخاب‌های [بیشتری] به آنها بدهم." و آنها من را انتخاب کردند. خیلی بی‌میل بودم. تا به حال فیلم بلند فیلمبرداری نکرده‌بودم... و همچنین کار کردن با یک زن، با یک بازیگر زن، فکر خوب یا حتی فکر جالبی به نظر نمی‌رسید. نمی‌دانم چه چیز باعث شد آن کار را انجام دهم.»⁶¹

پروفرز که در سال 1936 در منطقه‌ی روستایی شمال ایالت نیویورک به دنیا آمده‌بود، در 25 سالگی به نیویورک نقل مکان کرد و از طریق یک دوست با دی.ان.پنی‌بیکر آشنا شد. تهیه‌کننده‌ی پنی‌بیکر، رابرت درو کمپانی‌ای را اداره می‌کرد که ریچارد لیکاک و برادران میزلز هم با آن همکاری می‌کردند، و مبلغ قابل توجهی از سوی شرکت *تایم/لایف* برای ساختن مجموعه‌ای مستند به سبک سینما-وریته دریافت کرد. پروفرز به عنوان تدوین‌گر کارآموز استخدام شد و بعدها فیلمبرداری را یاد گرفت: «با لیکاک هیچ فرقی [بین این دو حرفه] وجود نداشت. ما فقط فیلمساز بودیم و همه کار می‌کردیم.»⁶² فیلم‌های دوران‌سازی به سبک سینما-وریته تولید کردند. تقریباً همچون یک روایت دراماتیک، آنها می‌خواستند آثاری خلق کنند که هالیوود را فتح کنند. خب خیلی هیجان‌انگیز بود، دوران سرمست‌کننده‌ای بود.»⁶³ پروفرز در نهایت کمپانی خودش را راه انداخت و فیلم *سرانجام آزاد*⁶⁴ را در مورد مارتین لوتر کینگ (که همان زمان که پروفرز سرتاسر امریکا به دنبالش می‌رفت، مورد اصابت گلوله قرار گرفت) ساخت که در جشنواره‌ی فیلم ونیز در سال 1969 جایزه‌ی بهترین مستند را از آن خود کرد.

لودن از سر احتیاج و با هدف کم کردن هزینه‌ها، فیلم را با دوربین 16 میلی‌متری ساخت؛ این تمهید همچنین به او اجازه داد روش‌های جدید ترکیب کردن قصه و مستند را مورد بررسی قرار دهد و انگیزه‌ی ناگهانی‌ای را که پشت مفهوم‌پردازی *واندا* قرار داشت، زیر سوال ببرد. به نظرش رسید که پروژه‌ی ابتدایی‌اش «در سبک و سیاق داستان‌گویی قدری کهنه و یمده است.»⁶⁵ در طول ساخت *واندا*، فهمید که روایت سنتی نمی‌توانست فرم ایده‌آلی باشد برای بیان آنچه در سر داشت: «حالا می‌دانم چرا

مردم آن فیلم‌های به اصطلاح آوانگاردی را می‌سازند که بدون هیچ قصد و ربطی از یک چیز به چیز دیگر می‌پرند. چون خیلی آسان‌تر است.»⁶⁶

کارنی تاثیر رویکرد بدیع *واندا* نسبت به روایت را در بعضی از فیلم‌های کاساوتیس ردیابی می‌کند: «فیلم لودن راهگشای دستاورد سبکی و بسیار مهم‌تر روش‌های جدید تدوین و کار با صدا بود که بعدها کاساوتیس در مینی و موسکوویتز⁶⁷ به کار گرفت. *واندا* از یک باند صدای فوق‌العاده پُر و چندلایه استفاده می‌کند تا جهانی به‌غایت متراکم و پیچیده را حول شخصیت‌های مرکزی خلق کند، و در تدوین از مدل‌های خاصی از تمهیدات حذفی استفاده می‌کند تا سریع و به طرز پیش‌بینی‌ناپذیری بین صحنه‌ها بپرد و حسّی از هول و شتاب مفرط ایجاد کند.»⁶⁸

با این وجود، تحلیل کارنی از هر گونه ملاحظه‌ای در باب سیاست جنسی پرهیز می‌کند؛ حتّی *واندا* را به یک داستان عاشقانه بدل می‌کند⁶⁹ و اینگونه از تمرکز بر تنهایی *واندا* ناکام می‌ماند. در حالیکه مینی دست آخر سر و کارش به یک مرد و یک مشّت بچه می‌افتد، *واندا* بچه‌هایش را پشت سر رها می‌کند و نهایتاً کارش به سیگار کشیدن و مشروب خوردن ختم می‌شود و افسردگی خاموش‌اش در بزم پرهیاهویی که احاطه‌اش کرده، گم می‌شود. سبک جدید فیلمسازی لودن، وی را با خود به قلمروی تار و مبهم سرکوب ناگفته بُرده‌بود، همان قلمرویی که اغلب شرایط زنان را تعریف کرده‌است و تنها گاه به گاه، *از بیرون*، توسط نویسندگان مذکر سخاوتمندی همچون موزیل، گوشه چشمی بدان انداخته شده‌است. آنچه لودن را به یک فیلمساز زن پیشگام بدل می‌کند آن است که او تجربه‌ی فیلمسازی را همچون راهی برای بیان «امر ناگفته» دید. همان‌گونه که شاعر افریقایی-امریکایی، اودره لورد⁷⁰ خاطر نشان کرد، خانه‌ی ارباب نمی‌تواند با ابزار ارباب تخریب شود. اهمیت تاریخی *واندا* دقیقاً در این تقاطع قرار دارد: لودن می‌خواست از نظرگاه تجربه‌ی خودش، نشان دهد زنی آسیب‌دیده و بیگانه بودن به چه معناست، و نمی‌خواست یک «زن جدید» یا یک «قهرمان زن مثبت» طراحی کند.

واندا در طی مدت زمانی بیش از ده هفته در کانتیکت و پنسیلوانیا فیلمبرداری شد، با گروه کوچک چهار نفره مرکب از پروفرز و لودن که «همه کار می‌کردند، حتی تهیه‌ی لباس‌ها»⁷¹، یک تکنسین نور و صدا (لارس هدمن) و یک دستیار (کریستوفر کرامین). آنطور که مایکل هیگینز به خاطر می‌آورد، وقتی نزدیک محل اقامت کازان در کانتیکت فیلمبرداری داشتند، لودن برای گروه آشپزی می‌کرد.⁷² پروفرز با تاکید بر اینکه «*واندا* فیلم باربارا بود»، توضیح می‌دهد که «واقعا با هم کارگردانی می‌کردیم... او هر

از چند گاهی از ویزور نگاه می‌کرد. اما اغلب اوقات به من اعتماد داشت... من مسئول قاب‌بندی و ترکیب‌بندی 99% نماها بودم. بعداً و در پایان روز با هم به فیلمی که گرفته‌شده بود، نگاه می‌کردیم.»⁷³ با این حال، تنها خود لودن بر اجراها (که شامل بازی درخشان خودش در نقش قهرمان زن هم می‌شود) نظارت داشت.

فیلم به صورت 16 میلی‌متری و ریورسال ساخته‌شد تا راحت‌تر به نسخه‌ی 35 میلی‌متری آگراندسیمان شود. پروفِرز به کار با فیلم ریورسال عادت داشت: «با ریکی [لیکاک] و خیلی‌های دیگر با ریورسال فیلم می‌گرفتیم و برای در آوردن حلقه‌ی ای و بی سراغ اینترنگاتیو می‌رفتیم.»⁷⁴ فیلم به سبک مستندگونه، دوربین روی دست فیلمبرداری شد و نورپردازی اضافی چندانی اعمال نشد: پروفِرز مجبور بود ASA [مقیاس سنجش سرعت فیلم م.] را «بیشتر کند» که این کار هم به نوبه‌ی خود کیفیت دانه‌دار [grainy] به تصویر می‌داد. در سکانسی که وندا در یک سالن سینمای اسپانیایی پناه می‌گیرد، ASA به عدد 1000 افزایش داده‌می‌شود. هیچ استوری برد و تمرینی در کار نبود و اختلاف زمانی نسخه‌ی نهایی فیلم و فیلم خام بالا بود، در اصل «15 تا 20 ساعت»⁷⁵ فیلم گرفته‌شده‌بود. فیلم‌سازان از موقعیت‌های غیرمنتظره بهره می‌بردند و صحنه‌ها جلوی دوربین بداهه‌پردازی می‌شد.⁷⁶ زمانی هیگینز به پروفِرز گفته‌بود: «پیش و پس از این فیلم، هرگز دیگر چنین آزادی عملی را تجربه نکردم»،⁷⁷ هیگینز کار با دوربین سیال و استادانه‌ی پروفِرز را یکی از عواملی می‌داند که این آزادی عمل را ممکن ساخته‌بود: «در صحنه‌ای که من دور ماشین‌ها می‌چرخم و لباس می‌زددم، نیک فقط به من گفت: «هر کاری که لازم است را انجام بده و من دنبالت می‌کنم.» لباس‌ها و کفش‌ها را در ماشین‌های مختلف قرار دادم، و سریع استارت زدم... تحرک آن تصویر تا حدّ زیادی حاصل کار پروفِرز بود. کارگردان‌های انگشت شماری این کار را می‌کنند. البته با دوربین 35 میلی‌متری، نمی‌شود این کار را کرد.»⁷⁸

برخی از برجسته‌ترین لحظات *وندا* از برخوردهای تصادفی حاصل می‌شد. همان گونه که هیگینز نقل می‌کند: «آن طرف داشت، پسر و پدری بودند که با یک هواپیمای کنترلی بازی می‌کردند. و باربارا گفت «می‌توانی با آن کاری کنی؟» از فکرش خیلی خوشم آمد و گفتم «بله، می‌توانم». بدین ترتیب وقتی هواپیما در حال پرواز بود، من می‌گفتم «برگرد» و به سمت آن دست تکان می‌دادم. بعد پریدم روی سقف ماشین، و دستانم را را به سوی آسمان بلند کردم.»⁷⁹ این سکانس همچنین نشان‌دهنده‌ی بعضی از معدود لحظات بروز محبت واقعی، ولو ناگفته‌ی بین دو پروتاگونیست است. در ساعات پایانی بعد از

ظهری رخوتناک، واندا و آقای دنیس در حال غذا خوردن و آبجو نوشیدن در دشتی سوت و کور هستند. آقای دنیس دور می‌شود و دوباره به سمت ماشین و واندا باز می‌گردد، ژاکتش را در می‌آورد و روی شانه‌ی واندا می‌اندازد. در همین حین که واندا اشاره می‌کند که «خورشید دارد پایین می‌آید»، آقای دنیس به پشت سرش می‌رود و با علاقه به موهایش نگاه می‌کند. نگاه خیره‌اش و طرز برخوردش همچون عاشقی و سواسی است و با حرف‌های خشن‌اش در تناقض است: «موهایت افتضاح به نظر می‌رسند.» واندا زیاد ناراحت به نظر نمی‌رسد اما وقتی آقای دنیس پیشنهاد می‌دهد که می‌تواند با یک کلاه آن‌ها را ببوشاند، می‌گوید که پولی برای خریدن کلاه ندارد. آقای دنیس او را «احمق» می‌خواند، و به تفصیل به شرح نظرات‌اش راجع به پول می‌پردازد (خرید تلخ مردی که هیچ‌گاه پولی نداشت): «اگر پول نداشته‌باشی، هیچ چیز نیستی.» به نظر نمی‌رسد واندا به «هیچ چیز» نبودن اهمیتی بدهد، و این موجب عصبانیت آقای دنیس می‌شود. همین حین که پروتاگونیس‌ها برای یکدیگر از آسیب‌پذیرترین نقاطشان پرده برداشته‌اند، سر و صدای آزاردهنده‌ی هواپیمای اسباب‌بازی به فضای فیلمیک تجاوز می‌کند، تا وقتی که آقای دنیس بالای ماشین می‌پرد و برای هواپیما دست تکان می‌دهد و بر سرش فریاد می‌کشد. و صحنه اینگونه پایان می‌یابد: آقای دنیس نگاهی به واندا می‌اندازد و از وی می‌پرسد: «چرا یک کلاه نمی‌گیری؟» این سکانس برای لودن، «تصویری دون کیشوت‌وار است که در آن آقای دنیس دست‌هایش را برای چیزهای خیالی مقابلش در هوا تکان می‌دهد و یا به سوی چیزی دست‌نایافتنی دست دراز می‌کند».⁸⁰ این لحظه‌ی زیبای سینمایی، یکی از موقعیت‌های نادری است که در آن لودن اشاره‌ی مختصری می‌کند به رومان‌تیسیزم دو وصله‌ی ناجورش و جستجوی آقای دنیس برای به دست آوردن منزلت انسانی.

جایزه‌ای که لودن در ونیز گرفت، «کاملاً تغییرش داد. در ذهن خودش کارگردان شد. این تصدیق و تایید را به دست آورده‌بود».⁸¹ با این وجود، کازان که در بسیاری از مراحل آماده‌سازی فیلم به لودن کمک کرده‌بود تا «از او محافظت کند»،⁸² روی هم رفته خوشحال نبود: «اوایل وقتی با او آشنا شدم، تقریباً جز تکیه بر جذابیت جنسی‌اش گزینه‌ی دیگری نداشت. اما بعد از واندا، دیگر لازم نبود آن گونه باشد، دیگر لباس‌هایی نمی‌پوشید که جذابیت‌اش را بیش از پیش نمایش دهند، دیگر تصویر زن شکننده و نامطمئنی را که به مردان قدرتمند وابسته بود، از خود ارائه نمی‌داد... فهمیدم که دارم او را از دست می‌دهم، اما علاقه‌ام را هم به تلاش‌هایش داشتم از دست می‌دادم... به کارهای خانه بی‌توجه بود، خانه را رها کرد تا از هم بپاشد، و من مرد امّلی هستم.»⁸³ (نکته‌ی جالب توجه اینجاست که این سرزش‌های آخر

مشابه گله و شکایت‌هایی است که از دهان شوهر و اندا خارج می‌شود وقتی در دادگاه منتظرش است.) گرچه کازان از توجهی که پاپاراتزی‌ها در ونیز به همسر زیبایش نشان داده‌بودند، به خود می‌بالید، کاملاً نسبت به تلاش‌های لودن برای ساختن یک فیلم دیگر بی‌اعتنا بود: «واقعا گمان نمی‌کردم که او تجهیزات لازم را برای تبدیل شدن به فیلمسازی مستقل داشته‌باشد، اما او و نیک تیم خوبی بودند.»⁸⁴ ویرجینیا وولف می‌نویسد: «چه دشوار است که لودن نسبت به آن صدای سمج، که حالا غرولند می‌کند، که حالا حمایتگر است، که حالا غمگین است، که حالا منقلب شده، که حالا نقش یک عمو را بازی می‌کند، آن صدایی که نمی‌تواند زنان را به حال خویش رها کند، بلکه باید همواره چیزی را به آنان گوشزد کند، مانند یک معلم سرخانه‌ی بیش از حد وظیفه‌شناس...»⁸⁵ در نهایت، چون «او کاملاً موفق شده‌بود زندگی مستقلی برای خود بسازد»⁸⁶ زندگی‌ای مستقل از کازان، او لودن را (همچون گورانسکی و واندان) متقاعد کرد طلاق بگیرند. کمی بعد، لودن آن توده را در پستانش کرد. در سینمای جریان اصلی، ارباب کارخانه‌ی ابزار و انبار ابزار را در تملک خود دارد. شکاف‌های موجود در گفتار ارباب به سرعت بسته می‌شوند. لودن هیچ‌گاه فیلم دیگری نساخت.

با این حال، او ده سال آخر عمرش را به تلاش و مبارزه گذرانده‌بود. پس از مرگ او، کازان در اتاق مطالعه‌اش «سه دسته دست‌نوشته‌ی زیراکس شده» پیدا کرده‌بود، «فیلمنامه‌های کاملی که با نیک پروفورز نوشته‌بود.»⁸⁷ «دیده‌بودم که چطور ماه‌ها و ماه‌ها او و نیک به سختی کار می‌کردند.» پروفورز به یک پروژه‌ی خاص در مورد یک ستاره‌ی الکلی اشاره می‌کند که قرار بوده او کارگردانی و لودن بازی کند: «خیلی بداهه‌پردازی کردیم. همزمان فیلمنامه را می‌نوشتیم و آن را اصلاح می‌کردیم.»⁸⁸ او اضافه می‌کند که این فیلمنامه‌ها ممکن است «از لحاظ دراماتیک ضعیف بوده‌باشند» اما مانند *واندا* «نوعی صداقت در آنها بود.» با این وجود، «هیچ کس واقعا علاقه‌ای به کار باربارا و کارگردانی این فیلم‌های کوچک نداشت. آنها هنوز با او- یا من- به هیچ وجه محترمانه رفتار نمی‌کردند. شاید تنها به خاطر کازان بود که ما می‌توانستیم با یک سری از آدم‌ها ملاقات کنیم.»⁸⁹ مع الوصف، کار در *واندا* برای حرفه‌ی پروفورز سودمند بود: کازان او را برای *فیلمبرداری ملاقات‌کننده‌ها* (1972) استخدام کرد، فیلمی که به طور مستقل و بدون کمک اتحادیه ساخت.⁹⁰

پس از ونیز و درست تا زمان مرگش، لودن به 12 هنرجو که " او را یک قدیس می‌دیدند"⁹¹ درس بازیگری داد، و اغلب با همکاری پروفورز، تعدادی تئاتر کارگردانی کرد. هیگینز که بیشتر تئاترهای لودن را می‌دید و در پروژه *جعبه‌ی پاندورا*ی وِدیکن (که هیچ‌گاه محقق نشد) با او همکاری می‌کرد،

تحت تاثیر شیوهی ارتباط او با بازیگران بود، یعنی استفاده از «تنها چند کلمه که از دل و احساسش سرچشمه می‌گرفتند».⁹² پروفِرز تایید می‌کند که «او روابط بسیار خوبی با بازیگران (که بیشترشان هنرجویان کلاس بازیگری‌اش بودند) داشته‌است»، و علیرغم شرایط مالی دشوار سالن‌های کوچک برادوی، کارهای او «لحظات حقیقتاً درخشانی داشتند».⁹³ چند ماه قبل از مرگش، با دیوید هینفر به فروشگاه اشیای ارزان‌قیمت بازگردد، جیمی دین، جیمی دین⁹⁴ را کارگردانی کرد و «به طرز خیره‌کننده‌ای هم در آن به ایفای نقش پرداخت»، گرچه «منتقدین استقبال سردی از نمایش کردند».⁹⁵ در همین فاصله، میلوش فورمن که از بیماری سرطان او آگاهی نداشت، شغلی در دپارتمان فیلم دانشگاه کلمبیا به او پیشنهاد داد. او از سر لطف و نزاکت پروفِرز را به جای خودش پیشنهاد داد. این پیشنهاد هدیه‌ای شد برای تمام عمر پروفِرز: او هنوز آنجا تدریس می‌کند.⁹⁶

پرسه‌زن⁹⁷

فیلمی که هیچ ضدیتی را در تقابل با خود ترسیم نمی‌کند و هیچ فرمی را حدگذاری نمی‌کند.

فیلمی که با خوانش‌های شناور و معلق راحت است.

فیلمی که هم تماشاگران را جذب می‌کند و هم هرگونه جایگاه امن و آسایشی را از آنان دریغ می‌کند.

فیلمی که در آن عناصر پیشا-فیلمی بیشتر الهام‌بخش یوده‌اند تا دقیق.

فیلمی که سرخوش است به یک نرّه بودن، به یک جوانه بودن، به یک آهنگ ناتمام بودن.

تشومه گابریل⁹⁹⁹⁸

مضمون *واندا* در دقایق نخست فیلم به گونه‌ای ظریف آشکار می‌شود: ما با زنی مواجهیم که صرفاً با محیط زندگی‌اش جفت و جور نمی‌شود، به هیچ جا تعلق ندارد (او هیچ وقت در خانه‌ای که متعلق به خودش باشد، نشان داده نمی‌شود)، صرفاً حضورش معمولاً برای مردان دور و برش منظره‌ای کریه است (چیزی که باعث نمی‌شود به ابژه‌ی سکس بدل نشود). فیلم با یک نمای خیلی دور [1] آغاز می‌شود: حرکت دوربین از راست به چپ در یک میدان ذغال سنگ، تپه‌های سرباره، جرثقیلی در فاصله با آنها،

سروصدای مستمر عملیات استخراج ذغال سنگ. در نمای شماره‌ی [2] فیلم قطع می‌شود به نمای دور دو کامیون زباله که تپه‌ها را زیر و رو می‌کنند؛ نمای شماره [3] ما را به گوشه‌ای از خانه‌ای محقر می‌برد. در نمای شماره [4] ما درون خانه‌ایم، جاییکه مادر بزرگی در تنهایی غرق دوخت و دوز شده‌است. در نمای [5]، از پشت دری شیشه‌ای کودکی را می‌بینیم که راه می‌رود و صدای گریه‌اش را می‌شنویم. نمای [6] ما را به آن طرف در شیشه‌ای می‌برد و در یک نمای متوسط زنی با موهای بلوند-قرمز را می‌بینیم که پشتش به ما است و لباس خواب سفیدی بر تن دارد. یک نمای بسته‌تر [7]، نوزادی را در نشان می‌دهد که در تخت خواب گریه می‌کند.

دو نمای بعدی مشخصه‌ی سبک مستندسازی پروفوز هستند. در نمای شماره‌ی [8]، زن در حالیکه نوزاد را در آغوش دارد، به سمت یخچال می‌رود، در آن را باز می‌کند و سپس به سمت اجاق گاز می‌رود؛ دوربین او را رها می‌کند و به صورت افق گرد به سمت راست حرکت می‌کند و مردی را قاب می‌گیرد که یک تی-شرت پوشیده و از در آشپزخانه داخل می‌شود در حالیکه کتتش را از گوشه‌ای برمی‌دارد با بدخلقی به زن (که خارج از قاب نیست) نگاه می‌کند؛ دوربین دوباره به صورت افق گرد به سمت زن برمی‌گردد و مرد را رها می‌کند، زن به مرد قهوه تعارف می‌کند و سپس مرد از سمت راست تصویر از میدان دید ما خارج می‌شود. نمای شماره [9] مرد را نشان می‌دهد که بدون اینکه چیزی بگوید از خانه خارج می‌شود؛ دوربین سپس به سمت راست و پایین حرکت می‌کند و زنی را نشان می‌دهد که روی کاناپه دراز کشیده و همه‌ی بدنش (به جز یکی از پاهای برهنه‌اش) با ملحفه پوشانده شده است. بعد از این، یک سری نماهای معکوس داریم: نمای نزدیک متوسطی از زن که نوزاد را در آغوش دارد [10]؛ نمایی از زن (واندا) روی کاناپه، که زیر ملحفه غلت می‌زند و سرش و انبوهی موی بلوند را از ملحفه بیرون می‌آورد و صدای گریه‌ی نوزاد از خارج از قاب شنیده می‌شود [11]؛ نمای نزدیک متوسطی از زن و نوزاد [12]؛ نمای بسته‌تری از واندا که سرش را بلند می‌کند و می‌گوید «به خاطر اینکه اینجام ازم منتفره». [13]؛ سپس دوربین به تناوب زن اول [14] و واندا را نشان می‌دهد که دوباره سرش را بلند می‌کند و به جلو نگاه می‌کند [15]. نمای بعدی معلوم می‌کند که او چه چیزی را از پشت پنجره می‌بیند: دو کامیون زباله، که سر و صدای خاص خود را تولید می‌کنند، در حالیکه درون خانه نوزاد گریه می‌کند [16]. سپس ما به کاناپه و واندا برمی‌گردیم که کم کم از جا بلند می‌شود و سینه‌بند مشکی‌اش آشکار می‌شود [17].

یکی از تدابیر حذفی که مورد تحسین و ستایش کارنی قرار گرفته است، نمای بعدی [18] است که همان میدان‌های ذغال سنگ مُرده و غمزده را نشان می‌دهد و ما انتظار داریم که نمایی مشابه نمای [16] و از زاویه دید و اندا باشد. در واقع، همان‌طور که بعداً می‌فهمیم، مدت زمان زیادی از نمای پیشین سپری شده و واندای دیگر در حال نگاه کردن به چشم‌انداز نیست بلکه درون آن قرار دارد. نمای شماره‌ی [18] که طولانی‌تر از حد معمول است، با منظره‌ای به غایت وسیع شروع می‌کند، سپس به آهستگی به فیگور ریز، سفید و تقریباً تابناکی زوم می‌کند که در آن فضای خاکستری گم است. وقتی زوم متوقف می‌شود، ما هنوز آنقدر از آن فیگور دور هستیم که قادر نیستیم آن را شناسایی کنیم و به این ترتیب مرموز و نیمه-جادویی باقی می‌ماند؛ سپس دوربین یک حرکت افق گرد را شروع می‌کند و فیگور را از چپ به راست تعقیب می‌کند. صدای پارس سگی را از خارج از قاب می‌شنویم.

برش بعدی سکانس جدیدی را کلید می‌زند: ماشینی زیر پل حرکت می‌کند [19]؛ ماشین به یک ساختمان صنعتی می‌رسد [20]؛ نمای متوسطی از ماشین که دو کودک در آن نشسته‌اند و دو بزرگسال هم در صندلی عقب؛ مردی (گورانسکی) از ماشین پیاده می‌شود [21]؛ نمای بسته‌تری از گورانسکی که با فریاد به یک مرد (استیو در خارج از قاب) می‌گوید که دارد به دادگاه می‌رود [22]؛ نمای دوری از استیو که در بالای ساختمان و محل بارگیری ذغال سنگ ایستاده است [23]؛ نمای معکوسی از گورانسکی که برای استیو دست تکان می‌دهد و دوباره سوار ماشین می‌شود [24].

دوباره برشی داریم به فضای نمای 18: همان چشم‌اندازی که از گرد و غبار ذغال سنگ تیره و تار شده، دوربین به سمت راست حرکت می‌کند و یک کامیون را دنبال می‌کند و همان فیگور سفید پدیدار می‌شود که هنوز با فاصله از ما راه می‌رود [25]. نمای [26]، نمای دوری است از پیرمردی در حال جمع‌آوری ذغال سنگ. نمای [27] او را در زاویه‌ای بسته‌تر نشان می‌دهد و صدای زنی را می‌شنویم که با او احوالپرسی می‌کند؛ دوربین به سمت راست به صورت افقی حرکت می‌کند تا اینکه آن «فیگور» که حالا نزدیک‌تر و قابل تشخیص است، پدیدار می‌شود: واندای که بلوز و شلواری با رنگ روشن پوشیده و موهایش را بیگودی پیچیده و روسری سفیدی سر کرده است. دوربین دوباره به صورت افق گرد به سمت پیرمرد حرکت می‌کند و سپس او را که به واندای نزدیک می‌شود، دنبال می‌کند، تا نهایتاً هر دوی آنها با هم در یک قاب قرار می‌گیرند. سپس واندای او درخواست می‌کند «میشه لطفاً کمی پول به من قرض بدین؟»

دو دیالوگِ اوّل واندرا در فیلم نوع رابطه‌ی او با مردها را تبیین می‌کند. شوهر خواهرش «از او منتظر است» تنها به این دلیل که او آنجا در خانه‌ی آنهاست. بعد از ترک شوهرش، تا وقتی که خانه‌ای پیدا می‌کرد باید نزد خواهرش می‌ماند. بعدتر در دادگاه گورانسکی او را به «رها کردن» او و بچه‌ها محکوم می‌کند. به نظر بی‌صبرانه منتظر است تا هر چه زودتر با خانم جوانی «که در نگهداری از بچه‌ها [به او] کمک می‌کند»، ازدواج کند. واندرا که با اتهامات او زبانش بسته‌شده، می‌گوید: «گوش بدین قاضی، اگه اون طلاق می‌خواد، خب این حقّ را بهش بدین.» آنچه در دادگاه در مخاطره است، میل گورانسکی است و نه میل واندرا. او چه می‌خواهد؟ مسلماً شوهرش را نه چرا که وقتی دوربین هر دوی آنها را در دادگاه قاب می‌گیرد، حتی یک بار هم به شوهرش نگاه نمی‌کند؛ بچه‌هایش را هم نه: پروفز با یک شوک ناگهانی و استادانه- که هر فیلمساز کوچکتتری به جای او بود از نره‌ای احساساتی‌گری دریغ نمی‌کرد- بچه‌ها را در دادگاه خارج از قاب نگه می‌دارد و لودن حتی لحظه‌ای هم به سمت آنها نگاه نمی‌کند.

نمای دوری که واندرا را همچون فیگوری شکننده و گمگشته در آن چشم‌انداز خاکستری به تصویر می‌کشد، بر خلاف سنت روایی هالیوود است. علیرغم این واقعیت که فیلم‌های کازان مردی را در حال گذار و تحول (مانند استاوراس در *آمریکا، آمریکا*) یا مردی را که زندگی‌اش را پشت سرش رها می‌کند (مانند ادی در *سازش*)، نشان می‌دهند، پروتاگونیست او همواره ریشه‌های عمیقی در یک سرزمین، یک خانه دارد و تصمیم او برای ترک آنها یا «قهرمانانه» است یا «اخلاقی». به هر روی، مرد بر محیط پیرامونش تسلط دارد. به طور مشابه، در یک «فیلم جاده‌ای» استاندارد، پروتاگونیست ممکن است فردی سرگردان باشد، اما توجه‌ها را به خود جلب می‌کند، فضای نامتناهی حول یک نقطه‌ی گریز [vanishing point] سامان می‌یابد که توسط اراده، میل و نگاه خیره [gaze] او متعین می‌شود. و این قابل قیاس نیست با تنهایی و فلاکتی که پیاده‌روی نیمه-سوررئالیستی واندرا بی‌خانمان به ما القا میکند، همو که هیچ‌گاه کاملاً موفق نمی‌شود خود را در مرکز نمای دور قرار دهد (حرکت دوربین گام‌های مردّد خود او را تقلید می‌کند)، همو که تو گویی توسط محیطش بلعیده می‌شود، محیطی «قویاً کریه و ویرانگر».¹⁰⁰

در فیلم‌هایی که مردان کارگردانی می‌کنند، زنان با خانه‌ای پیوند داده می‌شوند که در آن اقامت دارند، در آن چشم انتظار پروتاگونیست مرد نشسته‌اند و بازگشت وی را همچون پنهلوپه خوش‌آمد می‌گویند. بنابراین، گرچه صداها تک افتاده‌ای مثل مورخ آمریکایی-آفریقایی سینما، تشومه ایچ. گابریل، ادعا می‌کنند که «حماسه‌ی ایللیاتی در منتهای درجه‌اش، حقیقتاً حماسه‌ی یک زن است»،¹⁰¹ اما سنت چندانی

پشت سر زنان پرسه‌زن وجود ندارد («زن بد»، «زن سرگردان»، کالا هستند و نه یک شخصیت تمام عیار)، مگر اینکه همچون فانتزی‌های بانی و کلاید، زن نقش ملازم مرد را داشته‌باشد. گابریل که از هزار فلات¹⁰² دلوز و گوتاری الهام می‌گیرد، تقریباً در خصوص نقشی که زنان در زیبایی‌شناسی ایللیاتی ایفا می‌کنند، نظرات مبهمی دارد و آنان را به فیگورهای اساطیری تقلیل می‌دهد. به طور مشابه، دلوز و گوتاری علیرغم تحلیل درخشان‌شان از نظرات ویرجینیا وولف در خصوص نوشته‌های زنان،¹⁰³ وقتی آن تمایز معروف‌شان را بین فضای هموار¹⁰⁴ (یا ایللیاتی) و فضای شیاردار¹⁰⁵ به بحث می‌گذارند، سیاست جنسی را نادیده می‌گیرند. شاید تقابل فضای تقسیم‌بندی‌نشده‌ی کشت و زرع و پرورش حیوانات و فضای بسته و تقسیم‌بندی‌شده‌ی شهرنشینان و کشاورزان یکجانشین،¹⁰⁶ بیشتر به جنگ بین جنسیت‌ها مرتبط است تا جنگ قبایل، همان‌گونه که گابریل خود با نقل قولی از یک شیخ موریتانیایی در زمان‌های دور، تصدیق می‌کند: «زنان‌اند که ما را مجبور می‌کنند در بیابان زندگی کنیم. می‌گویند بیابان برای خودشان و بچه‌هایشان شادی و سلامتی می‌آورد.»¹⁰⁷ ظاهراً باستان‌شناسی ادیان این فرضیه را تایید می‌کند: با شکل‌گیری کشاورزی یکجانشینی بود که خدایان مونث باستانی توسط خدایان مذکر جایگزین و آواره [displaced] شدند.¹⁰⁸

گابریل در «تفحصی در باب یک زیبایی‌شناسی آلترناتیو برای سینمای مستقل سیاهان» (بسط و ادامه‌ی اثر دوران‌ساز پیشین‌اش در مورد «سینمای سوم»)، علاقه داشت از مفهوم «هنر ایللیاتی» استفاده کند، چرا که هم ایللیاتی‌ها و هم سیاهان «مردمانی به حاشیه رانده‌شده‌اند که از آنها قلمروزدایی شده‌است (یا در قلمروی معینی ساماندهی شده‌اند)».¹⁰⁹ او همچون دلوز و گوتاری «فضای ایللیاتی» را به مثابه بدیلی (آلترناتیو) برای آپاراتوس دولتی سرمایه‌داری غرب می‌خواند، اما هیچ‌چیز مانع از آن نمی‌شود که ما آن را به مثابه پاد-فضای زیرینی رمزگشایی کنیم که نظم شیاردار پدرسالاری را تعدیل می‌کند.¹¹⁰ در حقیقت، توصیف گابریل از سینمای ایللیاتی کاملاً با *وئندا جور درمی‌آید*: «سفر حلقه‌ی رابط (اتصال) است؛ بدون آن هیچ فیلمی در کار نیست. هیچ فیلمی فی‌نفسه و برای خودش وجود ندارد. بنابراین فیلم به تنهایی بی‌معناست- هیچ منظوری را نمی‌رساند. فیلم وجود دارد تا سفر وجود داشته‌باشد، و بالعکس.»¹¹¹ برای او زیبایی‌شناسی ایللیاتی فضاها را آزاد خارج از هالیوود و پاد-سینما را تاگشایی می‌کند، فضاها را که در آن سینمای نوین تازه متولد شده‌ای در حال ظهور است، سینمایی که هنوز اینجا نیست اما دیگر آنجا هم نیست، سینمایی در سفر- سینمای ایللیاتی.¹¹²

حساسیت ایلپاتی *واندا* در وهله‌ی اول در ساختار روایی‌اش مشهود است: مایکل هیگینز در خلال یک مصاحبه تاکید می‌کند که از میدان‌های ذغال سنگ پنسیلوانیا تا بزرگراه‌های کانکتیکت، از واتربری که آقای دنیس آنجا با پدرش ملاقات می‌کند تا اسکرنتین که عملیات دزدی آنجا انجام می‌شود، پروتاگونیست‌ها به حرکتی دایره‌وار ادامه می‌دهند و «هیچ جا نمی‌روند». همان‌طور که در *هزار فلات* می‌خوانیم، «ایلپاتی‌ها حرکت نمی‌کنند. آنها به خاطر حرکت نکردن و کوچ نکردن است که ایلپاتی‌اند».¹¹³ به قول آن اصطلاح آمریکایی، *واندا* به جایی نمی‌رسد [does not go places]، او به لحاظ اجتماعی دارای تحرک نیست، و داستان او غیر-جهت‌مند است: در پایان، او هنوز تنها، بی‌پول، سرگردان، و همچون آغاز فیلم در حال سکندری خوردن است. به‌علاوه، فضای دایجتیک فیلم بدون نقطه‌ی گریز سامان داده‌شده و نوع معماری نماهای معکوس از قواعد فیلمسازی روایی سنتی پیروی نمی‌کند. در تحلیل لکانی، در یک تصویر بازنمایی‌کننده نقطه‌ی گریز [vanishing point] دقیقاً همان چیزی است که مکان سوژه را علامت‌گذاری می‌کند.¹¹⁴ این امر به نوبه‌ی خود، با استنباط دلوز و گوتاری از فضای شیاردار (که آن هم حاکی از نوعی تعیین موقعیت سوژه است) در تناقض نیست؛ فضای شیاردار «به عنوان لازمه‌ی دید از فاصله‌ی دور تعریف می‌شود: ثابت بودن جهت‌گیری، عدم تغییر فاصله از طریق جابه جایی نقاط مرجع اینرسی، اتصال به واسطه‌ی غوطه‌ور شدن در محیطی دربرگیرنده [ambient]، ایجاد یک پرسپکتیو مرکزی».¹¹⁵ نه تنها نقاشی کلاسیک، که میزانشن کلاسیک هالیوود هم نمونه‌ی تمام عیاری از فضای شیاردار است، که البته *واندا* آن را بر هم می‌زند. کارنی حین اشاره به «غیاب نقطه‌دید و نما-نمای معکوس» در فیلم، نقل قولی از لودن می‌آورد که در پاسخ به یک مصاحبه‌کننده گفته بود که او همیشه «*واندا* را در چیزی، احاطه‌شده با چیزی می‌بیند»،¹¹⁶ و این بسیار به تعریف دلوزی از فضای هموار نزدیک است. به‌علاوه، کار با دوربین پروفز به سبک سینما-وریته، یعنی دنبال کردن سوژه‌ها (حتی وقتی در فاصله از دوربین قرار دارند) به شیوه‌ی قابل لمس و ادغام کردن پیش‌زمینه و پس‌زمینه، مثال خوبی است برای فضای بسا‌آوایی دید از فاصله‌ی نزدیک که *هزار فلات* به زیبایی‌شناسی ایلپاتی نسبت می‌دهد. در *واندا* این نزدیکی صرفاً زیبایی‌شناسانه نیست بلکه بازتاب‌دهنده‌ی همدلی درونی- و نه موضع قضاوت‌گر و صرفاً نظر‌بازانه‌ی [scopophilic]- فیلم‌سازان نسبت به قهرمان‌شان است. همان‌طور که لودن به صراحت اذعان کرد: «به نظر من، حق با *واندا*ست و همه‌ی آدم‌های اطرافش اشتباه می‌کنند».¹¹⁷ مع الوصف، فضاهای هموار و شیاردار مدام با هم هم‌پوشانی می‌کنند و به یکدیگر

تغییر شکل می‌یابند؛ در این مورد، تدوین پروفرز با «تقطیع» و شکل دادن فیلم خام، آن را روی «فلات» دیگری ترسیم [project] کرد و بنابراین به ترکیب [سنتر] ظریف، زیبا و فوق‌العاده‌ای از دو فضا رسید.

با این حال، حتی با وجود خدمات بسیار باارزش پروفرز، لودن تنها بود، به تنهایی نویسندگان زن قرن نوزدهمی‌ای که ویرجینا وولف توصیف می‌کند: «تمام تاثیراتی که عدم تاییدها و انتقادها بر نوشته‌های آنها داشت، در مقابل دشواری دیگری که پیش رو داشتند ناچیز بود... هنگامی که تصمیم گرفتند افکارشان را روی کاغذ بیاورند، هیچ سنتی پشت سرشان نداشتند، یا هر آنچه بود آنقدر کوتاه و محدود بود که کمک چندانی نمی‌کرد.»¹¹⁸ لودن به عنوان یک فیلمساز زن پیشگام بدون پشتوانه کار می‌کرد، بدون سرمشق، بدون شبکه‌ای از همکاران زن (واژه‌ی «خواهری» هنوز در آن زمان ابداع نشده بود)، او در خلاء کار می‌کرد. ما عملاً از مبارزه‌ی تنهای لودن چیزی نمی‌دانیم چون او خجالتی بود و صحبت کردن راجع به خودش، به خصوص به صورت عمومی و در مصاحبه‌ها برایش دشوار بود. آنچه ما از زندگی او می‌دانیم توسط همکاران مردش نقل شده‌است، بنابراین باید در داستان‌هایی که نوشته‌است به جستجوی صدای واقعی‌اش پردازیم. به جز *واندا* - که پیدا کردن و دیدنش سخت است - کارهای او یا از بین رفته‌اند یا در دسترس نیستند. تعجبی ندارد که زندگی زنان اغلب چیزی جز «خراش خط باریکی روی الواح تاریخ نیست». پس دوباره به *واندا* باز می‌گردم به عنوان داستان تربیت احساسی زنی که علیرغم تفاوت نام، سن، طبقه یا نژاد می‌تواند بار ابار لودن باشد، یا شما، یا من.

وقتی *واندا* همه‌چیز را از دست داده: سرپناه‌اش در خانه‌ی خواهرش، شوهرش، بچه‌هایش، شغلش، تهمانده‌ی عزت نفس‌اش وقتی که مرد فروشنده ترکش کرد، و در نهایت آخرین دلارهایش را در سالن فیلم - وقتی هیچ‌چیز برای از دست دادن ندارد، اینجاست که با آقای دنیس آشنا می‌شود.

مشخص است که گام فیلم و استراتژی‌های فرمال آن با ورود آقای دنیس تغییر می‌کند. کمبود بودجه و البته جستجوی آدم‌های «واقعی» باعث شد لودن «مردم معمولی ساکن آن منطقه»¹¹⁹ را برای نقش‌های جزئی انتخاب کند. از طرف دیگر، هیگینز بازیگر حرفه‌ای کارآموده‌ای بود با سابقه‌ی طولانی کار در تئاتر. لودن سر صحنه‌ی *سازش* با او آشنا شده بود، او نقش برادر کرک داگلاس را بازی می‌کرد. هیگینز از نظر تجربیات زندگی و حساسیت‌اش، بسیار به لودن و پروفرز نزدیک بود. این بچه‌ی اهل بروکلین که «آرزوی انجام کاری بزرگ را در سر داشت»¹²⁰ وقتی 17 ساله بود به یک گروه تئاتر محلی که نمایشنامه‌های شیکسپیر را روی صحنه می‌برد، ملحق شد و چهار سال با آنها ماند: «همه کار

می‌کردم، حتی طراحی لباس.»¹²¹ او که در جنگ جهانی دوم به شدت مجروح شده‌بود، اولین دانش‌آموزی بود که در American Theater پذیرفته‌شد، « برنامه‌ی آموزشی حرفه‌ای برای بازیگران و کارگردانانی که از ارتش بیرون آمده‌بودند. و همان وقت که دانش‌آموز بودم، در برادوی هم کار می‌کردم.»¹²²

وقتی هیگینز به سر صحنه رسید، تکلیفش را انجام داده‌بود و شخصیت آقای دنیس را آماده کرده‌بود. «این مردی است که چند سالی را در زندان سپری کرده‌است. این باعث شد به این فکر بیفتم که او چه آدمی است، چه چیزهایی می‌پوشد، چه مدل مویی دارد، و البته چطور لابد نسبت به همه چیز بدگمان است.» باربارا عینک تیره را پیشنهاد داد. از بعضی از لباس‌های قدیمی کازان هم استفاده کردیم (او هیچ‌وقت هیچ‌چیز را دور نمی‌انداخت)، و من تصمیم گرفتم آن زخم را روی پیشانی‌م بگذارم. هیچ‌کس را برای گریم نداشتیم. بنابراین مجبور بودم هر روز موقع فیلمبردای زخم را روی پیشانی‌م بگذارم. این آدم خصوصیات بامزه‌ای هم داشت. او کلاهبردار خوبی نبود. می‌دانست قرار است توی دردرس بزرگی بیفتد.»¹²³

رابطه‌ی وندا با آقای دنیس چه مبارزه‌طلبانه باشد و چه زامبی‌وار، مسلماً به هیچ وجه منفعلانه نیست. لودن با عمیق‌تر شدن در شخصیت وندا، مضمون اولیه‌اش را که به نظرش «کشکی» می‌آمد رها کرد، یعنی همان «مضمون پیگمالیون که مرد دختر را از نو می‌سازد و او را به چیزی تبدیل می‌کند».¹²⁴ در نماهایی که اولین برخورد وندا با آقای دنیس را به تصویر می‌کشند، وندا کسی است که حضور خود را به آقای دنیس تحمیل می‌کند، نه دختری که آقای دنیس «بلند می‌کند».¹²⁵ در ابتدا وقتی وندا وارد بار می‌شود، آقای دنیس با گفتن اینکه «تعطیل کرده‌ایم»، سعی می‌کند او را از سر خود باز می‌کند. وندا به طور فیزیکی با او وارد کشمکش می‌شود تا به بار راه پیدا کند و درخواست می‌کند از دستشویی استفاده کند. سرسختی او با برخورد از سر استیصالش برای «آویزان شدن» به آن فروشنده‌ی سیار متفاوت است. این اولین بار است که می‌بینیم وندا میل‌اش را بیان می‌کند و در جهت آن کنش می‌کند. در آغاز، به نظر می‌رسد این میل تهی از مؤلفه‌های اروتیک باشد. سپس روشن می‌شود که وندا به صورت آگاهانه یا ناخودآگاه، آقای دنیس را به عنوان شریکش انتخاب کرده‌است. ادامه‌ی این صحنه نشان می‌دهد که چطور او خود را در محدوده‌ی نگاه [gaze] مرد مستقر می‌کند تا از ابژه‌ی خشم به ابژه‌ی میل تکامل یابد. این امر از خلال مجموعه‌ای از درخواست‌ها بیان می‌شود. وقتی از دستشویی برمی‌گردد، اول حوله می‌خواهد- که نمی‌گیرد: دوربین از چهره‌ی آقای دنیس به سمت پایین و پشت بار حرکت می‌کند و تنها

حوله‌ی موجود را نشان می‌دهد که برای بستن دهان مسئول بار که خارج از دید و اندا پشت بار با دست و پای بسته روی زمین افتاده، استفاده شده است. در این نما است که میل و اندا به طور ظریفی پیوند می‌خورد با آن قسمت از روایت که به آقای دنیس مربوط است. آقای دنیس به این دلیل که در فرآیند انجام یک دزدی کوچک است، نمی‌تواند به درخواست و اندا پاسخ دهد. بنابراین، آقای دنیس که قادر نیست حوله‌ای را که *واندا می‌خواهد*، به او بدهد، به گرفتن آنچه خود می‌خواهد، ادامه می‌دهد: پول از صندوق بار. برآورده نکردن درخواست و اندا توسط آقای دنیس، فضایی را می‌گشاید که در آن میل و اندا بیان [articulate] خواهد شد.

پیش از این، رابطه‌ی و اندا با مردها توافقی برپایه‌ی تقاضا و نیاز بود. و او کم و بیش، آنچه را می‌خواست، به دست می‌آورد: یک مقدار پول، شغل، آجو. با این وجود همیشه حقتش پایمال می‌شد: پول کمتری از آنچه انتظار داشت، شغلی که تنها دو روز دوام داشت، آجو برای یک ماشین سواری کوتاه و یک سکس سریع. اینکه آقای دنیس حتی کوچکترین چیزهایی را که و اندا عادت داشت از مردهای دیگر دریافت کند، به او نمی‌دهد، موجب می‌شود او بیشتر بخواند. او پشت پیشخوان بی هیچ خجالتی شروع می‌کند به خوردن چپس سیبزمینی، بعد نوشیدنی می‌خواهد، آقای دنیس مقداری آجو برایش می‌ریزد، و بعد چیزی را به دست می‌آورد که هیچ گاه نداشته است: توجه به صحبت‌هایش. با حالت خشک و عادی‌ای به او می‌گوید که «یک نفر تمام پولم را دزدید». سپس چیزی شخصی و تقریباً خصوصی از مرد می‌خواهد: «شانه‌ای، یا چیزی». آقای دنیس با بی‌میلی لطف می‌کند و شانه‌ای از جیب کتتش بیرون می‌آورد.

سرسختی قاطعانه‌ی و اندا من را به یاد بخش سوم *من، تو، او* (1974) انداخت، در آن فیلم می‌بینیم که پروتاگونیست (با بازی خود کارگردان، شانتال آکرمن) عملاً به زور راه خود را به خانه‌ی معشوق سابقش باز می‌کند که هنوز به طرز وسواس‌گونه‌ای درگیرش است. مسئله‌ی آکرمن یافتن راهی برای گذراندن شب (و نهایتاً هم‌آغوشی) با زنی است که قاطعانه تصمیم دارد او را وادار به ترک خانه‌اش بکند. آکرمن به جای گفتن «می‌خواهم مرا دوست داشته باشی»، رک و راست می‌گوید «من گرسنه‌ام»، و زن انتخاب دیگری جز غذا دادن به او، ندارد. می‌گوید «بیشتر». و سپس وقتی با اشتهای زیاد غذایش را تمام کرده است، می‌گوید «تشنه‌ام». در صحنه‌ی بعدی، دو زن در حال هم‌خوابگی اند.¹²⁶

با بیان این درخواست‌ها، واندا آقای دنیس را به شریک خود تبدیل می‌کند. مرد این را می‌فهمد چرا که دفعه‌ی بعد خودشان را «ما» می‌خواند: «بیا بریم!» در صحنه‌ی بعد آنها دیگر مانند زوجی قدیمی رفتار می‌کنند: او واندا را برای شام بیرون برده‌است، اسپاگتی می‌خورند، او از «شلختگی» واندا ایراد می‌گیرد. او چنین مردی است، یک «فلج احساسی» که چون قادر نیست حرف خوبی به معشوقه‌هایش بزند، مدام از آنها ایراد می‌گیرد و بدین طریق به آنها توجه می‌کند. صحنه با نمای متوسطی از آقای دنیس بسته می‌شود که نگاهی میل‌ورزانه به سمت واندا که خارج از قاب است می‌اندازد. نمایی از واکنش واندا در کار نیست، اما برش بعدی آنها را در تخت‌خواب نشان می‌دهد، جاییکه تلاش‌های غلط (بلکه بیشتر تهاجمی) واندا برای مکالمه با آقای دنیس، یا حتی صرفاً لمس کردن‌اش، باعث عصبانیت وی می‌شود و او به واندا دستور می‌دهد که در نیمه‌های شب بیرون برود و سه عدد همبرگر بخرد.

در این لحظه، زاویه دید آقای دنیس طوری برساخته می‌شود که با زاویه دید تماشاگر منطبق شود، و او از خوانش بیان [articulation] میل واندا ناکام می‌ماند: وقتی او را برای خرید بیرون می‌فرستد، «پول بیش از حد زیادی» به او می‌دهد و واندا اعتراض می‌کند (چیزی که او می‌خواهد، پول نیست). کمی بعدتر آقای دنیس با شنیدن صدای آژیر پلیس، از پنجره به بیرون نگاه می‌کند و واندا را می‌بیند که سرگرم صحبت با یک مرد است و بعد هم با او می‌رود. از نظر بصری، این تصویر مشابه تصویر پیاده‌روی واندا در میدان ذغال سنگ است که در آن مخاطب نمی‌توانست او را شناسایی کند: او فیگور کوچکی است که در تاریکی اطرافش گم شده. آقای دنیس اهمیتی نمی‌دهد، پنجره را می‌بندد، چراغ‌ها را خاموش می‌کند، در را قفل می‌کند و به تخت‌خواب می‌رود: او چنین دختری است، مقداری پول به او می‌دهید و با یک آدم دیگر می‌رود. وقتی واندا باز می‌گردد و آقای دنیس به او سیلی می‌زند، اوضاع عوض می‌شود: واندا به واسطه‌ی غیابش به فضای آقای دنیس وارد شده، آقای دنیس دیگر یک تماشاچی نیست، بلکه درگیر چیزی شده‌است که بسیار به شور و شیفستگی نزدیک است: حسادت.

با این حال *واندا* یک داستان عاشقانه نیست. وقتی قهرمان زن آقای دنیس را از دست می‌دهد، قضیه «صرفاً بخت بد» نیست، بلکه این پی‌آمد از پایه و اساس در دینامیک رابطه‌شان حک شده‌بود. در آن صحنه‌ی تاثرانگیز ملاقات با پدر، آقای دنیس را همچون مردی می‌بینم که به خاطر یک عمر زندگی پر از جرم‌های کوچک و ناکامی، حتی شأن و جایگاه «فرزند خوب بودن» هم از وی دریغ شده‌است (پدرش پولش را قبول نمی‌کند). این ضرورت درونی‌ای است که او را وا می‌دارد علیرغم همه‌ی احتمالات و خطر‌ها، نقشه‌ی سرقت از بانک را طرح‌ریزی کند. با این حال، او محکوم به شکست است، و این را هم

می‌داند. و سپس واندا برای او «واندا» می‌شود، البته برای مدت زمان کوتاهی: تنها وقتی که او را ترغیب به همدستی می‌کند، به جای آنکه «احمق» خطابش کند، او را با اسم کوچکش صدا می‌زند. بله، می‌خواهد از او استفاده کند، اما این مردی در حال غرق شدن نیز است که حرفی عاشقانه می‌زند. «گوش بده واندا، شاید قبلاً هیچ‌وقت هیچ‌کاری نکردی. شاید هیچ‌وقت کاری نکردی. اما این کار را انجام خواهی داد.» در این لحظه، آقای دنیس پشت سر واندا ایستاده و شانه‌هایش را نگهداشته، و با صدایی آهسته، تقریباً در گوشش حرف می‌زند. یک نمای معکوس آشکار می‌کند که آنها جلوی یک آئینه ایستاده‌اند، و مانند مرحله‌ی آئینه‌گی لکان، آقای دنیس با نگاه به تصویر انعکاس‌یافته‌اش با واندا، تصدیقی از وجود و هویت خودش به دست می‌آورد. حتی در لحظه‌ی نیرومندترین پیوندشان، او واقعا در مورد واندا صحبت نمی‌کند، درباره‌ی خودش صحبت می‌کند. او که زندانی بن‌بست جنسی‌ای بود که همه‌ی ما در آن قرار داریم، فکر می‌کرد که می‌تواند شراکتی حقیقی با یک زن بنا کند، اگر از او بخواهد (به او التماس کند، او را قانع کند، او را وادار کند) که کاری را به همراه او انجام دهد که خودش می‌خواهد انجام دهد. در حاشیه، متوجه می‌شویم که وقتی آقای دنیس به همراه واندا در حال تدارک دزدی است، رفتاری همچون رفتار یک کارگردان با یک بازیگر بی‌انگیزه دارد، به او می‌گوید که مثل یک زن حامله لباس بپوشد و «متنی [script]» را به او می‌دهد که باید حفظ کند. واضح است که لودن در مورد تجربه‌ی خودش به عنوان بازیگر نظر می‌داد (و این حقیقت که هیگینز کت و شلوار کازان را پوشیده‌بود، به تنهایی مؤید این تفسیر است). *واندا* همچنین این موضوع را به بحث می‌گذارد که چطور زنان مجبورند مدام نقشی را در فیلمنامه‌ای بازی کنند که توسط مردانی نوشته‌شده که به این زنان میل می‌ورزند، تا مجیز این میل را بگویند و شانسی برای دوست داشته شدن داشته باشند. همان‌طور که آقای دنیس بیشتر خودش را آشکار می‌کند، میل واندا که زمانی در حال سربرآوردن بود، دوباره به محاق می‌رود. بله او این مرد را می‌خواهد. اما پول نمی‌خواهد. مرد هیچ‌گاه فرصتی به او نداد تا اسم کوچکش را بداند. شاید می‌خواست، یک بار، فقط یک بار، آن را به زبان آورد.

و او همچون بسیاری از زنان، خود را مقصر ناکامی‌اش می‌داند. او در بخش اول دزدی «خوب کار کرد»، اما وقتی پلیس او را متوقف کرد، همه‌چیز را خراب کرد. ما می‌دانیم (اما/ونمی‌داند) که مرگ آقای دنیس به دلیل اشتباه خودش (او نقشه را چند دقیقه زودتر از آنچه باید طراحی کرده‌بود) و سرسختی انتحاری‌اش (ترجیح می‌داد گلوله بخورد تا به زندان برود) است. واندا وقت تلف کرد، ماشین را دیر به مقصد رساند و نقشه‌ی فرار به‌موقع عملی نشد، هرگز خود را نخواهد بخشید. هرگز نخواهد فهمید که

حتی با آقای دنیس، از همان اول به او خیانت شده است. بنابراین، در این قاب پایانی فریز شده‌ای که تحت تأثیر 400 ضربه‌ی ترفو است،¹²⁷ و اندا هم می‌توانست همچون شخصیت آن [Anne] در روز خشم (1943-درایر)، که عاشقش به او خیانت کرده و در انتظار مرگ و سوختن در آتش به سر می‌برد، بگوید: «تو را از پشت اشک‌هایم می‌بینم، اما هیچ‌کس نمی‌آید آنها را پاک کند.»

تشکر ویژه از تام اندرسن، مارچی هفت و کارکنان کتابخانه‌ی موسسه‌ی هنر کالیفرنیا، مایکل هیگینز، الکس هورواس، کنت جونز، و نیک پروفرز، و با سپاس از شانتال آکرمن، نینا منکس، ایون رینر و ویرجینیا وولف به خاطر آثار الهام‌بخش‌شان.

¹ *New York Times*, September 6, 1980, 261.

² Interview with Nickolas T. Proferes, February 12, 1995.

³ Elia Kazan, *A Life*, Alfred Knopf, New York, 1988, 807

⁴ *Ibid*, 809

⁵ *New York Times*, March 21, 1971, Section II, 1.

⁶ *New York Times*, March 1, 1971, 22.

⁷ *New York Times*, April 25, 1971, Section II, 11.

⁸ در اروپای قاره‌ای استقبال بسیار بهتری از فیلم شد. لودن چند ماه پیش از مرگش با یک کانال تلویزیونی آلمان مصاحبه کرد (Kasan, p. 807). اینجا به برخی از مقالاتی که در اروپا راجع به فیلم نوشته شده اشاره می‌کنیم:

-مصاحبه‌ای با میشل سیمان (Positif, No 168, April 1975, 34-39)، یک ریویو نوشته‌ی جوئل منی (Téléciné, No 198, April 1975, 23)، متنی نوشته‌ی ژان-لو پسیک (Cinéma, No 196, March 1975, 133-35)، یک ریویوی کوتاه نوشته‌ی کلود بیللی (Ecran, No 34, March 1975, 70)، یک ریویو در مجله‌ی پوزیتیف (No 168, April 1975, 31-33)، مکالمه‌ی بسیار جالبی بین مارگریت دوراس و الیا کازان (Cahiers du Cinéma, No 318, December 1980, 5-7)، متنی نوشته‌ی ابرت یورگن (Filmkritik, Vol XXV No 3, March 1981, 120-130)، متنی نوشته‌ی بیان لردو (Cahier du cinéma, No 342, Dec 1982, 49-50)، متنی نوشته‌ی ژاکلین نکش (Cinéma, No 288, Dec 1982, 66-67)، متن کوتاهی در (Cinématographe, No 84, Dec 1982, 51)، مقاله‌ی کوتاهی نوشته‌ی هلن ون در مویلن (Skrien, No 148, Summer 1986, 21)، یک ریویو در مجله‌ی تلویزیونی Télérama (No 2301, Feb 16, 1984).
و این هم فهرستی است از مطالبی که در آمریکا راجع به فیلم نوشته‌شده‌است:
یک ریویو در Take One (Vol III, No 2, Feb 1972, 3)، مصاحبه‌ای در Women and Film (Vol 5-6, 1974, 67-70)، و متنی نوشته‌ی چاک کلینهناس (Jump Cut, May-June 1974, 14-15).

⁹ Ruby Melton, "An environment that is overwhelmingly ugly and destructive: an interview with Barbara Loden," *The Film Journal*, Vol I, No 2, Summer 1971, 10-15.

¹⁰ Molly Haskell, *From Reverence to Rape*, Penguin Books, Baltimore, 1974, 18.

¹¹ *Ibid*, 336

¹² Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions 1928-1968*, E.P. Dutton & Co. New York, 1968.

¹³ *Women and the Cinema: A Critical Anthology*, Karyn Kay and Gerald Peary ed., E.P. Dutton, New York, 1977, 385.

¹⁴ Raymon Carney, *American Dreaming: the Films of John Cassavetes and the American Experience*, University of California Press, Berkeley, 1985, and *The Films of John Cassavetes*, Cambridge University Press, Cambridge.

¹⁵ Carney, 1994, 146-7.

¹⁶ *Ibid*, 271.

¹⁷ Fritz Lang's *You Only Live Once* (1937), Nicholas Ray's *They Live By Night* (1948), Joseph H. Lewis's *Gun Crazy* (1950).

¹⁸ فیلم مستقل *The Honeymoon Killers* (1969) ساخته‌ی لئونارد گسیل یکی از استثناهای این روند است که مانند *واندا* در اروپا به یک فیلم کالت تبدیل شده‌است.

¹⁹ Melton, 11

²⁰ Carney, 1994, 307, Note 220.

²¹ Carney, 1985, 152.

²² نهایتاً Castle Hill Productions در نیویورک فیلم را به دست آورد.

²³ *Women in Film: An International Guide*, Annette Kuhn and Susannah Redstone ed., Fawcett Columbine Books, New York, 1990, p.82-83.

²⁴ Annette Kuhn, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, Routledge and Kegan Paul, London, 1982, 135.

²⁵ Girlfriends

²⁶ Julia

²⁷ Thriller

²⁸ Lives of Performers

²⁹ Daughter Rite

³⁰ *Ibid*, 174-5.

³¹ Kasan, 1988, 571-2.

³² Kasan, 1988, 587.

³³ Kasan, 1988, 558-9.

³⁴ Kasan, 1988, 723-4.

-
- 35 Kasan, 1988, 795.
- 36 Melton, 14.
- 37 Melton, 11.
- 38 Kasan, 1988, 801-2.
- 39 Kasan, 1988, 793.
- 40 white trash اصطلاحی تحقیرآمیز که در مورد گروهی از سفیدپوستان ایالات جنوبی آمریکا به کار برده می‌شود که از طبقات اجتماعی پایین و اغلب کم‌بضاعت هستند-م
- 41 "Proferes".
- 42 Kasan, 1988, 723.
- 43 "Proferes".
- 44 After the Fall
- 45 *New York Times*, Jan 24, 1964, 18.
- 46 Kasan, 1988, 668.
- 47 *Ibid*, 559-600.
- 48 Kasan, 1988, 736 and 738.
- 49 Interview with Michael Higgins, Feb 19, 1995.
- 50 "Proferes".
- 51 Kasan, 1988, 754.
- 52 Elia Kasan, *The Arrangement*, Stein and Day, New York, 1967, 53.
- 53 Privilege
- 54 Quoted in Scott McDonald, *Screenwriting, Scripts and Textes by Independents Filmmakers*, University of California Press, Berkeley, 1995, 230.
- 55 Kasan, 1988, 793-4.
- 56 Robert Musil, *Five Women*, Godine Publisher, Boston, New York, 1986, p.84.
- 57 Melton, 11.
- 58 "Proferes".
- 59 مبالغ اعلام شده توسط کازان، لودن و پروفرز تفاوت اندکی با هم دارند.
- 60 "Proferes"
- 61 "proferes"
- 62 "proferes"
- 63 "Proferes".
- 64 Free at Last
- 65 Melton, 12.
- 66 *Ibid*.
- 67 Minnie and Moskowitz
- 68 Carney, 1985, 152.
- 69 *Ibid*.
- 70 Audré Lord
- 71 "Proferes".
- 72 "Higgins".
- 73 "Proferes".
- 74 "Proferes".
- 75 "Proferes".
- 76 نگاه کنید به:
- « Al Ruban : Tout, plus le reste », *Cahiers du cinéma*, No 417, March 1989, 23-24 .
- 77 "Proferes".
- 78 "Higgins".

- 79 "Higgins".
- 80 Melton, 14.
- 81 "Proferes".
- 82 "Higgins".
- 83 Kasan, 1988, 794.
- 84 Kasan, 1988, 794.
- 85 Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Harcourt Brace Janovitz, New York, 1989, 75.
- 86 Kasan, 1988, 794.
- 87 Kasan, 1988, 815.
- 88 "Proferes".
- 89 "Proferes".
- 90 Kasan, 1988, 754-6.
- 91 "Proferes".
- 92 "Higgins".
- 93 "Proferes".
- 94 Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean
- 95 Kasan, 1988, 806-7.
- 96 "Proferes".
- 97 The Wand-erer بازی کلامی نویسنده با اسم شخصیت اصلی فیلم (Wanda) و فعل پرسه‌زدن (wander). م.
- 98 Teshome Gabriel
- 99 Teshome H. Gabriel, "Thoughts on Nomadic Aesthetics and the Black Independent Cinema: Traces of a Journey", in *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema*, Mbye B. Cham and Claire Watkins, ed., MIT Press, Cambridge, 1988, 76.
- 100 Melton, 10.
- 101 Gabriel, 76.
- 102 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus- Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi trans. University of Minnesota Press; Minneapolis, 1987.
- 103 *Ibid*, 276.
- 104 Smooth Space
- 105 Striated Space
- 106 *Ibid*, 497.
- 107 Gabriel, 67.
- 108 سفر پیدایش نسخه‌ی عجیب و همجنس‌گرایانه‌ای از این گذار را به ما می‌دهد: فیگور مونث هابیل چوپان توسط قابیل کشاورز قربانی می‌شود. هابیل بدون فرزند و میراث می‌میرد، در حالیکه این قابیل است که اگرچه به واسطه‌ی خطایش «نشان‌دار»/ مخطط [striated] شده، حامل قانون یک خدای واحد و «حسود» است.
- 109 Gbriel, 70.
- 110 این موضوع توضیح مفصل‌تری را طلب می‌کند. من تنها می‌توانم از میان همسفرهایی که این فضا را می‌کاوند، به نام‌های زیر اشاره کنم:
- Nina Menkes (*The Great Sadness of Zohara, Magdalena Viraga, Queen of Diamonds*), Leslie Thornton (*ADYNATA and There Was an Unseen Cloud Moving*), Trinh T. Minh-ha
- 111 Gabriel, 72.
- 112 Gabriel, 73. گابریل اینگونه ادامه می‌دهد: «تنها در فضاهاى باز و آزاد است که یک سینمای نو می‌تواند این سینما را هم و اساسی کند و هم برسازد. تنها از طریق حساسیت ایلیاتی است که سینمای سیاه، مستقل، فمینیستی، تبعید و سینمای جهان سوم می‌توانند محور این سینما را به دست بگیرند.
- 113 Deleuze and Guattari, 482.

114 نگاه کنید به:

Jacques Lacan, "The Line and the Light", in *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, Alan Sheridan trad., Norton, New York, 1977, 91-102.

115 Deleuze and Guattari, 494.

116 Carney, 1985, 130.

117 Melton, 11.

118 Woolf, 76.

119 Melton, 13.

120 "Higgins".

121 "Higgins".

122 "Higgins".

123 "Higgins".

124 Melton, 11.

125 یا همان طور که در خلاصه‌ی فیلم به اشتباه نوشته شده، «او را می‌زدند».

126 عجیب آنجا است که *واندا* و *من، تو، او* علیرغم شیوه‌های روایی و فرمال متفاوت‌شان، ساختار مشابهی دارند: افسردگی در فضایی بسته (در *واندا* این بخش به ندرت نشان داده شده)، پرسه زدن در جاده، همراه با یک تجربه‌ی جنسی مختصر که در آن آنچه در مخاطره قرار دارد، بیشتر ژوئیسانس مرد است تا ژوئیسانس زن (گرچه راننده‌ی کامیون فیلم آکرمن در قیاس با فروشنده‌ی سیار لودن نرمی و ملاطفت بیشتری دارد)، و نهایتاً، رابطه‌ای میل‌ورزانه با شریکی بی‌رغبت (در *واندا* این بخش بیشتر فیلم را اشغال می‌کند، در حالیکه در *من، تو، او* به یک سوم پایانی فیلم محدود می‌شود). در هر دو مورد این رابطه به شکل رابطه‌ای کوتاه مدت نشان داده می‌شود. آکرمن صبح روز بعد باید آن خانه را ترک کند، و آقای دنیس کشته می‌شود. اما هر دو زن راهی برای بیان میل‌شان یافته‌اند. احتمالاً به هیچ وجه تصادفی نیست که این بیان از طریق تاکید سرسختانه بر حضور فیزیکی بدن فیلمساز روی پرده صورت می‌گیرد، بدنی که انگار می‌گوید «اینجا آمده‌ام تا بمانم». گرچه آکرمن قبلاً تعدادی فیلم کوتاه کارگردانی کرده بود، و هر دوی این فیلم‌ها فیلم اول کارگردان‌هایشان هستند، و هر دو کارگردان در گرفتن تصدیق و اعتبار از سوی دیگران با مشکلاتی روبه‌رو بودند. *من، تو، او* که به شیوه‌ی 16 میلی‌متری و گرینی و سیاه و سفید، با گروه بازیگران گمنام (نیلس ارستروپ، راننده کامیون، در آن زمان بازیگر تئاتر بود) ساخته شده بود، تنها زمانی توزیع شد که *ژان دلیمان* (که با فیلم 35 میلی‌متری و با حضور یک ستاره‌ی سینما، دلفین سریگ ساخته شده بود) موفقیت هنری به دست آورده بود. اصرار من به مقایسه‌ی کار لودن و آکرمن در دهه‌ی 70، از این واقعیت نشئت می‌گیرد که اعتقاد دارم هر دوی آنها کوشیدند تا برخی از عناصر مهم سوژکتیویته‌ی زنانه را بیان کنند که در آن زمان به ندرت از آن پرده برداری می‌شد. هیچ کدام از این دو کار «زاهدانه» یا "از نظر سیاسی بی‌اشتباه" نیستند. من همچنین گمان می‌کنم که در عین حال که آکرمن، شاید یکی از ده فیلمساز مهم 25 سال گذشته، کاملاً استحقاق توجهات نظری و انتقادی‌ای را که دریافت می‌کند دارد، فقدان توجهی مشابه به لودن، غیرمنصفانه است.

127 Melton, 12.