



زمانسیاستِ سالومه شدن the chronopolitics of becoming salome

رناته لورنز

ترجمه: بابک سلیمی زاده

کسی با موهای بلند سیاه بافته شده از در وارد اتاق می شود. دوربین او را دنبال می کند تا آنجا که پشت یک میکروفون می ایستد. تی شرتی به تن دارد که یک چهره به رنگ سیاه روی آن چاپ شده. رو به دوربین صحبت می کند:

نام من اسکار وایلد است.

همه توی این کشور من را می شناسند.

من دوستانم را بخاطر زیبایی شان انتخاب می کنم

و دشمنانم را به خاطر ذکاوت شان.

بر روی مزارم در پاریس نوشته شده است:

«مشهور به خاطر نمایشنامه‌ی سالومه و سایر کارهای ادبی اش»

معشوق‌های مرد ام را پنهان نمی کنم. وقتی که اینجا شرایط دشوار می شود، به مستعمره‌ها می روم.

زمستان را در مراکش می گذرانم. آنجا که هر کار بخوایم می توانم انجام دهیم.

من آلا نازیموا هستم.

دارم فیلم سالومه را کار می کنم.

۴۵ سال دارم، و همانطور که احتمالاً از لهجه‌ام متوجه شده‌اید، یک مهاجر روس هستم.

من ثروتمندترین بازیگر زن در هالیوود هستم.
زن‌ها را دوست دارم. این را پنهان نمی‌کنم. این فیلم را کارگردانی می‌کنم، تهیه‌کننده‌اش بوده‌ام، و
نقش اصلی را در آن بازی می‌کنم.
من سالومه هستم. تازه چهارده ساله شده‌ام.
شاهزاده‌ی یهودیِ جلیله‌ام، که امروز شمال اسرائیل است.
برای پدرخوانده‌ام ایوان خواهم رقصید
و در عوض می‌توانم هر آنچه می‌خواهم را به دست آورم. من خون می‌خواهم.

گوینده اتاق را از همان در ترک می‌کند. دوربین او را در یک خیابان هنگام غروب با نمایی از خانه‌ها،
بیلبوردها، درختان نخل، و سایه‌ی آبی کوه‌ها در پس‌زمینه دنبال می‌کند.^۱

فیگور سالومه و تصویر رقص او در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم جاذبه‌ی خاصی داشت. به طور گسترده‌ای
دست‌به‌دست می‌شد و به گردش می‌افتاد. طیف زیادی از تولیدکنندگان فرهنگی شناخته‌شده نظیر اسکار وایلد، آلا
نازیموا، لویی فولر، و آیدا واکر داستان او را اقتباس کردند. در انگلستان، زن‌ها به‌طور خصوصی دور هم جمع
می‌شدند و رقص سالومه را اجرا می‌کردند. حرکتی که «سالومانیایا» نامیده می‌شد. انگار که نوعی بیماری باشد.
خلاصه، بعد از نخستین ظهور اپرای سالومه‌ی ریچارد اشتراوس (۱۹۰۴) حتی یک مقاله در نیویورک تایمز چاپ
شده بود که از پرزیدنت تئودور روزولت می‌خواست که نگذارد بدر این هوس بر همه‌جای آمریکا پاشیده شود.

(New York Times, August 16, 1908)

متن‌ها و اجراهای مختلفی که صورت گرفتند بر پایه‌ی داستان سالومه در کتاب مقدس هستند که در نسخه‌ی اسکار
وایلد هم آمده است. هرود شاه به دخترخوانده‌ی جوانش سالومه تمایل دارد. سالومه در عوض می‌خواهد یوحنا
(تعمیددهنده) را ببوسد، و یوحنا خواسته‌ی او را رد می‌کند. سالومه دسیسه‌ای به کار می‌بندد که به نظر می‌رسد از
خواست هرود تبعیت می‌کند. یک رقص اغواگرانه را برای او اجرا می‌کند، تا به ناگهان و با سنگدلی سر یوحنا را به
دست آورد. تا به خواسته‌اش برسد و سر بی‌تن او را ببوسد.

با بازگشت به فیگور سالومه، من گمان می‌کنم علیرغم وقایع اجتماعی خشونت‌بار اواخر سده نوزدهم و اوایل و
میانه‌ی سده بیستم - از قبیل تاریخ استعمار، هموفوبیا، و تیلوریسم - سالومه فرصتی را فراهم می‌کرده تا زندگی کنیم
و در مورد سکسوالیته و جنسیت بیرون از دوگانگی جنسیتی و دگرجنس‌گرانه‌جاری (heteronormativity) فانتزی
بورزیم، بدون متوسل شدن به صورت‌بندی‌های هویتی تعیین‌شده‌ی جدید. مشخصاً معنای تاریخی، منافع، و کاربرد

این فیگور در طی دوره زمانی طولانی و طی دهه‌های مختلف همواره «در حرکت» بوده است. من مایلم نقطه‌نگاهی را طرح کنم که با آن بتوان کاربرد هنجارزادینده‌ی مجسم‌شدن‌های سالومه را ردیابی کرد؛ کاربردی که گذشته و حال را به طور همزمان اختیار می‌کند، و برون‌فکنی‌ها و آرزوهای یک زندگی آینده را تولید می‌کند. مایلم این کاربرد را به عنوان «درگ» بفهمم، یا به بیان مشخص، به عنوان «درگِ زمانی» (temporal drag) که مداخله‌ای جسمیت‌یافته در زمان و زمان‌مندی است.

گردش

Scene 5 (6:15 min.)

جلوی یک دیوار سفید که با یک پنکه‌ی آرت‌دکو سیاه‌وسفید تزئین شده، دو اجراگر را می‌بینیم. وو اینگرید تسانگ (Wu Ingrid Tsang) و ایوان رینر (Yvonne Rainer)، به عنوان «خودشان». ایوان لباس رسمی‌اش را درآورده. پیراهن سفید بر تن دارد و پاپیون شل و وارفته‌اش از گردن آویزان است. وو لباس‌هایش را عوض کرده و حالا یک شلوار راحتی سیاه شل و ول با یک تاپ کوتاه پوشیده. گذشته از سن‌وسال‌شان، به نظر می‌رسد که بازنمایی جسمانی این دو اجراگر نیز دو پهلو و مبهم است - جنسیت و سکسوالیته را نمی‌توان به هیچ مقوله‌ای نسبت داد - در واقع نشانه‌های جنسیتی معمول نظیر اسم، لباس و غیره به کار برده می‌شوند اما مشخصاً از نقطه‌نظر جنسیت‌گذاری اهمیتی ندارند. با اینحال این بازنمایی تنانه تبدیل نمی‌شود به نوعی سرفصل برای این فیلم که بخواهد یکجور «دوپهلوسازی» را القا کند. (Engel, 2002) می‌توان گفت ناممکن بودن مقوله‌بندی در اینجا اصلاً طرح نمی‌شود. ایوان می‌گوید که او «رقص سالومه»ی آلا نازیموا را در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ دیده و اینکه رقص خودش هم با ارجاع به آن بوده است. وو از او می‌پرسد که آیا به نظرش خصیصه‌های اروتیک و کمپی رقص هفت‌حجاب نازیموا در تناقض نیست با نقطه‌نگاه مانیفست‌گونه‌ی ایوان در مورد رقص، آنطور که در دهه‌ی ۱۹۷۰ فرمول‌بندی شده («نه به اغوا... نه به کمپ»؟) ایوان شروع می‌کند بخش‌هایی از سولوی رقصنده والدا سترفیلد را به وو آموزش می‌دهد.

فیگور سالومه به گردش می‌افتد: آلا نازیموا، مهاجری از روسیه که اولش در برادوی در تیاترهای معمولاً با مضامین آزادی زنان (بخصوص کارهای هنریک ایبسن) نمایش بازی می‌کرد، و بعداً با Metro-Goldwyn-Mayer قرارداد بست و عملاً به گران‌قیمت‌ترین بازیگر زن دوران اولیه‌ی هالیوود تبدیل شد. ماجراهای گوناگونِ عاشقانه‌اش با ستاره‌های زن هالیوود نظیر Mercedes de Acosta و Dorothy Arzner راز پنهانی نبود. او در تلاش برای مقابله با اگزوتیسم و دگرجنسگرایی معمول در نقش‌هایی که به او پیشنهاد می‌شد، خودش در سال ۱۹۲۳ دست به تولید و کارگردانی سالومه زد. فیلمی که به لحاظ خصیصه‌ها و لوکیشن‌اش به مجموعه‌ای مهم از متونِ خاور نزدیک اشاره دارد که همزمان مبنای مسیحیت و یهودیت بوده است: کتاب مقدس. لباس‌ها بر اساس طراحی‌هایی رسوایی‌آمیز کار یک هنرمند جوان به نام اوبری بردسلی است که برای اولین نسخه‌ی انگلیسی نمایش سالومه‌ی اسکار وایلد (۱۸۹۴) طراحی شده بود. نوک پستانهای تزئین‌شده و شلوارهای آرایشی‌گوشتی‌رنگِ سوریه‌ای؛ سیمای ترسناک و در عین حال سادومازوخیستی و جذابِ جلاد، زهدِ وهمناک و لاغرِ یوحنا‌ی تعمیددهنده؛ و دسته‌ای از درگ‌کوبین‌های گوناگون در دربار هرود. فیلم نازیموا که امروز به عنوان اولین «فیلم هنری» در آمریکا شناخته می‌شود، در زمان بیرون آمدنش یک شکست مالی عظیم بود. یادداشت‌های تندی درباره‌اش نوشته شد، که بلافاصله به گام نازیموا به سمت فیلمسازی تجربی پایان داد و به کار او به عنوان بازیگر هم ضربه‌های جدی وارد کرد.

ایوان رینر، طراح رقص و فیلمساز، فیلم نازیموا را احتمالاً در اواخر دهه شصت دید. او با استفاده از عناصر این پرفرمنس، قطعه‌ای را برای والدا سترفیلدِ رقصنده طراحی کرد. پرده، که نقش مهمی در رقص نازیموا ایفا می‌کند در قطعه‌ی رینر جای خود را به یک توپ کوچک قرمز می‌دهد که اشاره دارد به سرِ یوحنا‌ی تعمیددهنده که رقص سالومه می‌خواهد آن را بزند. رقص اغواگرانه و خواستِ تهاجمی برای سر، که در فیلم نازیموا دو صحنه‌ی مجزا را تشکیل می‌دهند، در اینجا در یک تصویر واحد به هم رسیده‌اند. «سولوی والدا» بخشی از فیلم زندگی اجراگران (1972) ساخته‌ی ایوان رینر بود. و در سال ۲۰۰۰ دوباره توسط میخاییل باریشنیکف اجرا شد که آن را با لباس‌هایی به لحاظ جنسیتی مهم اجرا کرد که جامه‌ای در جلو داشت و شلواری در پشت.

سالومه نمایشنامه‌ی اسکار وایلد که در ۱۸۹۱ به فرانسه نوشته شد، در ۱۱ فوریه ۱۸۹۶ در پاریس توسط و با بازی سارا برنارد برای نخستین بار به صحنه آمد. وایلد سالومه را به شخصیت اصلی این داستان کتاب مقدس تبدیل کرد و نگاه و امیال مختص به او را شکل داد. نقش اصلی به طور خاص برای سارا برنارد نوشته شده بود، بازیگری که

معمولاً در نقش‌هایی با لباس مردانه ظاهر می‌شد. خود اسکار وایلد در زمان اجرا در زندان به سر می‌برد. پدر معشوق دیرینه‌اش آلفرد داگلاس از او به عنوان «لواط‌کار» شکایت کرده بود. با اینکه وایلد سعی کرد در دادگاه از خود در برابر اتهامات دفاع کند، اما در نهایت کیفرخواست به نفع شاکی و به ضرر وایلد صادر شد. در طی محاکمه نه تنها نوشته‌هایش «لواط‌کارانه» و «منحرف» قلمداد شدند بلکه پیگردها و پرس‌وجوها حتی به جزئیات روابط او با مردهای جوانی هم کشیده شد که معمولاً به طبقات فرودست متعلق بودند. عاملی که در محکومیتش نقش کمی نداشت. (Coates 2001)

اسکار وایلد در سال ۱۸۹۷ آزاد شد. اما سلامتش بعد از دو سال کار سخت دچار مشکل شده بود و سه سال بعد در پاریس درگذشت. در حالی که تنها ۴۷ سال داشت. آنچه از این دوره به ما رسیده نه فقط نمایشنامه‌ی *سالومه* بلکه یک عکس هم هست که می‌شود آن را برای مثال در بیوگرافی ریچارد المن از وایلد یافت. این عکس اسکار وایلد را در درگ *سالومه* نشان می‌دهد. می‌شود آن را امروز در اینترنت هم پیدا کرد با یک زیرنویس که اضافه شده و می‌گوید شخصی که در تصویر ملاحظه می‌کنید اصلاً اسکار وایلد نیست بلکه آلیس گوژالوویچ خواننده است در اجرای کُلن اپرای *سالومه*ی ریچارد اشتراوس که حدود ده سال بعد از مرگ اسکار وایلد گرفته شده. ظاهراً این عکس در یک بنگاه عکاسی فرانسوی بوده و آنجا اشتباهی طبقه‌بندی شده و بعد به دست نویسنده‌ی زندگی‌نامه‌ی اسکار وایلد می‌افتد. در دهه‌های بعد، علیرغم این اشتباه، یا مشخصاً به خاطر این اشتباه، این عکس بسیار سودمند واقع شد. برای مثال این عکس در کتاب *ماریوره گاربر با عنوان علائق واگذارده: مبدل‌پوشی و اضطراب فرهنگی* به عنوان نمونه‌ی اولیه‌ای از مبدل‌پوشی چاپ شده. طی شرحیات جدید، این عکس اشتباه به پژوهش‌ها و تولیدات فرهنگی‌ای دامن زد که فیگور *سالومه* را به عنوان یک «تراجنس‌پوش» (transvestite) معرفی می‌کنند. «مایلم عنوان کنم که رقصنده نه مرد است نه زن، بلکه تراجنس‌پوش است (...). تراجنس‌پوشی به عنوان فضای امکانی که فرهنگ را ساخت می‌دهد و آشفته می‌کند. این همان تابویی است که چشم‌های غربی بر آن پرده پوشانده است.» (Garber 1997: 342)

گوستاو فلورن نویسنده طی یادداشتها و روزنگاری‌های سفرش به مصر در ۱۸۴۹ و ۱۸۵۰، به ماجرای که با یک رقصنده به نام کوچوک هانوم داشته اشاره می‌کند. او بعدها در داستانش *هرودیاس (در سه داستان ۱۸۷۷)* توصیفی از رقص *سالومه* نوشت. احتمالاً با الهام از آن رقصنده‌ی مصری. این واقعیت که فلورن بدن مادّی کوچوک را به فرصتی برای تولید تصاویر شاعرانه تبدیل کرد، از نظر ادوارد سعید نشان‌دهنده‌ی نمونه‌نمای مکانیسم‌های شرق‌شناسانه است: غرب متجاوز مردانه خود را با امر زنانه، با حسانیت «شرقی خاص»، به جهت اهداف خود

سازگار می‌کند. (Said 1979; Boone 1995) جوزف بونه پانزده سال بعد شرحی بر این نقد نوشته و در آنجا اشاره می‌کند که ادوارد سعید این نکته را در نظر نگرفته که آن رقص آگروتیکی که فلور دیده بود نه از یک رقصنده‌ی زن، بلکه یک ترنسِ مردبه‌زن معروف بوده. جاذبه‌ی چنین مواجهه‌ای به قول بونه فقط این نیست که ایده‌ی غربی جنسیت‌های دوگانه را شکل می‌دهد یا متبلور می‌کند، بلکه مشخصاً فرضیاتی را به بحران می‌کشد که در مورد میل جنسی مردانه، مردانگی و دگرجنسگرایی وجود دارد و خاصاً فرهنگ غرب است.

آیدا اورتون واکر یک کارگردان، طراح رقص و بازیگر بود که در میان کارهای دیگرش، نقش عمده‌ای هم در تکامل «ویلیامز و واکر» نمایش کمدی دونفره‌ی همسرش داشت. او در سال ۱۹۰۸ نسخه‌ای از سالومه را ارائه داد، به عنوان بخشی از نمایش *Bandanna Land* که در فهرست کار گروه بود. برای یک نمایش سیاه در برادوی معمول نبود که رقص مدرن را در فهرست کارهای گروه قرار دهد. اما واکر به خوبی توانست شخصیت سالومه را معرفی کند و به این ترتیب خودش را در زمره‌ی کارورزان سفید رقص مدرن جای دهد. حتی اگر سهم عمده‌اش معمولاً در نظرهای اجمالی ناگفته باقی مانده و تنها اخیراً در مورد آن نوشته‌اند. (Elam and Krasner 2000)

به‌علاوه، آیدا واکر ترانه‌های سنتی و رقص‌های سیاهان را به درون قالبی از سرگرمی وارد کرد که عمدتاً تحت سیطره‌ی شوهای شادمانی مبتدل بود. (cf. Kusser 2008) آیدا واکر و همسرش به خاطر اجرای cakewalk شناخته‌شده بودند. رقصی که توسط برده‌های آفریقایی به وجود آمد که استایل‌های رقص اروپایی، مثلاً minuet [رقص‌های گام‌آهسته اروپای قرن هفدهم] را با گام‌های رقص خودشان ترکیب کرده و برای صاحبان برده‌ها اجرا می‌کردند (درعین حال که به نحوی خرابکارانه ادای آنها را درمی‌آوردند). آیدا واکر به این شیوه رابطه‌ی میان تعلق‌اش به اجتماع هارلم و تعلق‌اش به سیر تکامل رقص مدرن (سفید) را به گردش درآورد. وقتی که جرج واکر در ۱۹۰۸ بیمار شد، آیدا واکر لباس‌های مردانه‌ی همسرش را پوشید و نقش خودش و او هر دو را بازی کرد. ولی در سالهای بعد، حتی وقتی که آن قطعه‌های ویژه دیگر اجرا نمی‌شدند، آیدا واکر هنوز دوست داشت در لباس و کلاه استوانه‌ای مردانه ظاهر شود، با گروهی از دخترانِ نمایش که دورش هستند. (Elam and Krasner 2000)

رقصنده لویی فولر از آمریکا به اروپا مهاجرت می‌کند. بیست سال با پارتنر یهودی-فرانسوی‌اش گابریلا بلاک (که لباس مردها را می‌پوشید) زندگی می‌کرد بدون آنکه در کارش خللی وارد شود. لویی فولر به خاطر جامه‌های تندیس‌گونه و طراحی نور مبتکرانه شناخته‌شده بود و در این زمینه برای خود جایگاهی داشت. او با به حرکت

در آوردن شمار زیادی پارچه با کارکردهایی خاص، و با ارائه‌ی هر حرکت با رنگ نور خودش، به اثراتی سینماتیک دست می‌یابد و اتصالاتی تولید می‌کند میان بدن انسانی (زنانه)، ماشین، تندیس، و حیوان. برادران لومیر در فیلمی به سال ۱۸۹۶ رقص “Danse Serpentine” او را ضبط کردند. با تأکیدی بر خصیصه‌ی سینماتیک پیوندهایی که میان حرکت و نور ایجاد می‌کند.

در *Exposition Universelle* (نمایشگاه جهانی) به سال ۱۹۰۰ در پاریس، لویی فولر تنها شرکت‌کننده‌ای بود که تیاتر خودش را داشت. آنجا در حالیکه بناها و خانه‌هایی از مستعمره‌ها در محیط بازسازی شده بود و مبلغی به زنانی از شمال آفریقا پرداخت شده بود که زندگی روزمره‌شان را در نمایشگاه نشان دهند و رقص‌های سنتی اجرا کنند، لویی فولر آنجا بخشی از سالومه را اجرا کرد. ابتکارات فناورانه‌ی او کاملاً مناسب نمایشگاه جهانی بود که نه تنها سعی داشت مردم را با «بیگانه‌بودگی» مستعمره‌ها آشنا کند بلکه همچنین سلطه‌ی استعماری را با به‌نمایش‌درآوردن راه‌آهن‌ها، تلگرام‌ها و (بخصوص مهمتر) الکتریسیته، توجیه نماید. اگر در اجرای لویی فولر به دنبال یک ترفند حسّی برای سبعت قتل باشیم، می‌شود دید که این کار را صرفاً با نور خونی-قرمز نمایش داده است. او همچنین سفر کوتاهی داشت با رقصنده مواد الن، و به او در به صحنه آوردن رقص سالومه‌اش کمک کرد. (Garelick 2007: 93)

دید سالومه اثر مواد الن نخستین بار در ۱۹۰۶ در انگلیس اجرا شد. در سالهای بعد، درگ‌کوین‌ها در انگلستان معمولاً خودشان را مواد الن یا سالومه می‌نامیدند. رقص مواد الن رسوایی‌آور تشخیص داده شد. چون در کنار بدن زنانه‌ی خودش که در حرکت بود، یک ابژه‌ی بی‌حرکت را روی صحنه قرار داده بود که سر یک مرد یعنی سر جداشده‌ی یوحنا تعمیددهنده بود. الن به عنوان یک رقصنده‌ی کانادایی، در انگلیس و آلمان وقتی که تازه آمده بود خارجی محسوب می‌شد. در ۱۹۱۸ وقتی که به نظر می‌رسید آلمان دارد در جنگ جهانی اول به پیروزی دست می‌یابد، مواد الن در حالی که داشت در سالومه‌ی وایلد نقش اول را بازی می‌کرد، درگیر پرونده‌ی دادگاهی شد که به کارش ضربه وارد کرد - شبیه به مورد اسکار وایلد. ماجرا این بود که نوئل پمبرتن بیلینگ، عضو محافظه‌کار پارلمان بریتانیا، در روزنامه‌اش *Vigilante* مدعی شده بود که لیست سیاهی در آلمان وجود داشته حاوی اسامی ۴۷۰۰۰ تن از «منحرفان» عالی‌رتبه که نام‌شان ثبت شده. طبق ادعای بیلینگ این فهرست همچنین حاوی شماری مرد انگلیسی است که تمایلات جنسی‌ای نظیر وایلد داشته‌اند و به همین خاطر ممکن است که به سادگی قربانی لیست تهدید عوامل آلمانی قرار گیرند. این مردها می‌توانند به عنوان لواط‌کار مجرم شناخته شوند اگر مشخص شود که سالومه‌ی مواد الن و رقص «منحرفانه»‌ی هفت‌حجاب را دیده‌اند. پرونده‌ی دادگاه مواد الن نخستین باری بود که، در کنار تمام

انحرافات‌ی که در مضمون سالومه وجود داشته - مثل زنای با محارم، میل، قتل و مرده‌گرایی - الن همچنین «به عنوان یک لژیون» مورد اتهام قرار گرفت. به طرزی پارادوکسیکال، این یکی از معدود رفتارهای جنسی است که در نمایش اسکار وایلد به آن اشاره‌ای نشده. (Bentley 2005: 47ff.)

چه سیاست‌های زمانی کوییری - یعنی مداخله در مفاهیم بهنجارسازِ زمان - رویت‌پذیر می‌شود یا ممکن به نظر می‌رسد وقتی که این نمونه‌ها را گرد می‌آوریم و در معرض یک بازیگر بندی قرارشان می‌دهیم؟ پولین بودری (Pauline Boudry) و من از خود اینگونه پرسیدیم وقتی که داشتیم «سالومانیا» (۲۰۰۹) را کار می‌کردیم. این اینستالیشن که در اینجا مورد اشاره قرار می‌گیرد، شامل یک فیلم (HD/Super 8 film, 16 min.) و ارائه‌ی مستندات می‌شود. اجراگرانِ فیلم عبارتند از اکتیویست و هنرمند ترنس، وو اینگرید تسانگ؛ و فیلمساز فمینیست و طراح رقص، ایوان رینر. این فیلم در مورد فیلم صامتِ نازیموا و بازسازی آن توسط ایوان رینر است. شش صحنه‌ی متوالی را نشان می‌دهد که پیوند چندانی با هم ندارند و ژانرهای مختلف فیلم (مستند، فیلم رقص، داستانی) و استایل‌های متفاوت پرفرنس را استفاده می‌کند. زمان‌های متفاوتِ فیلمِ تاریخیِ نازیموا را به هم متصل می‌کند. نازیموا که رقص‌اش در یک صحنه پروجکت می‌شود، همراه با تمرین دوباره‌ی آن رقص، و نیز در پیوند با یک پرفرنس معاصر. این فیلم در یک استودیوی رقص در لس‌آنجلس ضبط شد (شهر در دو صحنه دیده می‌شود. از قابِ یک درِ باز) و همچنین در Los Angeles County Arboretum و Botanic Garden پارکی با طاووس‌های ول و آزاد و یک دریاچه که با نخل‌ها احاطه شده، که خیلی از فیلمها آنجا ضبط شده‌اند. مثلاً نسخه‌های مختلف تارزان و بخش‌هایی از دو فیلم پارک ژوراسیک، و بسیاری از فیلمهای B که احتمالاً در جنگلِ آن دورتر که «آگزوتیک» است اتفاق افتاده‌اند.

زمان مندی درگِ سالومه

Scene 3 (4 min.)

دیوار پس‌زمینه با تصاویری از رقص هفت‌حجاب از فیلم آلا نازیموا پر می‌شود. آلا نازیموا در لباس سالومه: جامه‌ی سفید کوتاه تنگی پوشیده است، با پاهای عریان و کلاه‌گیس پلاتینی تا روی چانه، با موهای بلند و آرایش چشم‌ها تیره‌ی غلیظ. او می‌رقصد. نخست با دو پرده‌ی کوتاهی که به موازات بازوهایش حرکت می‌دهد، بعد آنها را در جای کمرش قرار می‌دهد. سپس در جریان رقص آنها را مچاله می‌کند و دور می‌اندازد. بعدتر، رقصنده‌هایی با جامه‌های عظیم زاویه‌دار به شیوه‌ی آرت‌دکو که آنها را کاملاً تا سر پوشانده است، یک پرده‌ی بلند را به روی نازیموا می‌اندازند.

به‌نظر می‌رسد رقص نازیموا به طور فی‌البداهه با عناصری از رقص بیانگرانه اجرا می‌شود. آنجا که او - در نمایی کلوزآپ - با چشم‌ها و دهان‌بازش به دوربین نگاه می‌کند. در جلوی این تصویر فیلمی تاریخی، وو اینگرید تسانگ، اجراگر، هنرمند و اکتیویستِ ترنس، همان رقص را مطابق با فیلم اجرا می‌کند. جامه‌ی سفید و حجابِ پرده‌ی او به صفحه نمایش فیلم تبدیل می‌شود در عین حال که بدن‌اش به عنوان یک سایه بر تصویر فیلم دوتا شده است. در فیلم نازیموا رقص همواره با کانترشات‌هایی قطع می‌شود که اعضای دربار و یا هرود را در اکستریم کلوزآپ در حالی که کج‌کج نگاه می‌کند نشان می‌دهند. در فیلم سالومانیای این سرهای بزرگ را در یک نمای باز می‌بینیم که به رقص اجراگر معاصر در پایین نگاه می‌کنند. کلوزآپ‌هایی که از اجراگر در جلوی پرفرمنس نازیموا می‌بینیم گذارهایی میان عناصر فیلم تاریخی و پرفرمنسِ بازسازی‌شده‌ی سالومه در فیلم جدید ایجاد می‌کنند.

در کانترشات، اجراگر دوم - ایوان رینر - را در جایگاه هرود می‌بینیم که رقص سالومه و نیز فیلم تاریخی را تماشا می‌کند، و در نمایی اکستریم کلوزآپ حرکات نازیموا-هرود را تقلید می‌کند. ایوان رینر کنار یک آینه نشسته است. ازینرو یک تصویر جدید ابداع می‌شود که زمان‌های متفاوت را به هم پیوند می‌زند. بطوری‌که فیلم تاریخی، بازسازیِ رقص، و نگاه خیره‌ی ایوان رینر به عناصری ناهم‌زمان-هم‌زمان تبدیل می‌شوند. فیلم تاریخی در رابطه‌ی میان دو اجراگر عنصرِ سومی را تشکیل می‌دهد. کارکترها نه تنها به بیرون فیلم نگاه می‌کنند، و توسط اجراگران دیده می‌شوند، بلکه علاقه‌ای مشترک را در مورد این فیلم و بازسازی‌اش با هم به اشتراک دارند. امری که مشخصاً نگاه آنها به یکدیگر و اینکه چگونه خود را به دیگری نشان دهند را تعیین می‌کند.

با نگاهی به اجراهای متفاوت سالومه، کافی به نظر نمی‌رسد که اشتیاق به فیگور سالومه و نیز تاثیرات هنجارشکن و سوژگی‌زداینده‌ی استفاده از داستان سالومه در اوایل قرن بیستم را صرفاً به میانجی توصیف کتاب مقدس از او و یا بازسازی آن توسط اسکار وایلد و معانی پیوسته به آن در متون مختلف (مثلاً اینکه یک زن نقش یک مرد را بازی می‌کرد، استقلال اقتصادی، خودآیینی جنسی) توضیح دهیم.^۲ اگرچه همه‌چیز گویای این است که معمولاً یک رقصنده‌ی لزبین یا ترنسکچوال رقص سالومه را اجرا می‌کرد، و اینکه اسکار وایلد سارا برنارد را که معمولاً در جامه‌ی مردانه ظاهر می‌شد برای نقش اول در نظر داشت. با اینحال این نوع گزاره در مورد نگاه به سالومه به عنوان شمایی از سکسوالیته‌ی لزبین یا ترنسکچوالیته دچار پرگویی و کم‌گویی توامان است. اگرچه نشان می‌دهد که فیگور سالومه بیش از فیگورهای دیگر مناسب چنین بحثی بوده ولی پیچیدگی تاریخ‌های کاربرد سالومه و چندگانگی نقاط گوناگون نسبت را دست کم می‌گیرد. پیشنهاد من طرح این مسئله‌ی اساسی است که کدام نظریه‌پردازی‌ها و مفهوم‌پردازی‌هایی از امر سیاسی می‌توانند اهمیت ببخشند به کاربرد تاریخی این داستان در تولیدات فرهنگی و استراتژی‌های هنجارزداینده‌ی آنها، و مهمتر، می‌توانند این استراتژی‌ها را برای ما امروز قابل دسترس کنند؟

آلا نازیموا، که در آن زمان ۴۵ سال داشت، در درگ سالومه به عنوان نازیموای بازیگر ظاهر شد. به‌طوری‌که اجازه داد برخی جنبه‌های شخصیت خودش به شیوه‌ای خاص بخشی از درگ را تشکیل دهد. اگر بخواهم ارجاعاتی که به ذهنم می‌رسد را نام ببرم - ارجاعاتی وجود دارد به زمانی قبل از ۱۹۰۳ که او «به عنوان یهودی» یهودستیزی را در روسیه تجربه کرد یا به زمانی بعد از ۱۹۰۴ که مهاجرت می‌کند؛ نه با کنار گذاشتن تبار یهودی‌اش، بلکه با کارکردن در آمریکا به عنوان «یک بازیگر خارجی که لهجه دارد.» اینها شاید ارجاعاتی باشند به روایت‌های دگرجنسگراهنجار و شرق‌شناسانه‌ی فیلم‌های اولیه‌ی هالیوود و رویارویی این روایت‌ها با زندگی خودش، که در آن رابطه‌ی کار و عشق به‌زن‌ها نقش مهمی ایفا می‌کند. رقص هفت‌حجاب از شیوه‌ی رقص مدرن ایزادورا دونکن استفاده می‌کند که نه تنها علناً در منظر عام علیه ازدواج صحبت می‌کرد، بلکه عموماً به خاطر رقص‌های بولشویکی‌اش مورد انتقاد قرار می‌گرفت. کسی که در تور آمریکا 23-1922 به عنوان بایسکچوال «کامینگ اوت» کرد، و آنجا افتضاحی به بار آورد وقتی که سینه‌های برهنه‌اش را بیرون می‌انداخت، یک شال قرمز را تاب می‌داد، و فریاد می‌زد «این سُرخه! من هم سرخه!»

و در عین حال، نازیموا در درگ سالومه خود سالومه است. پرنسس چهارده ساله‌ی یهودی‌ای که گفتار و کردارش از متن سی ساله‌ای نوشته‌ی اسکار وایلد می‌آید. در دادگاه اسکار وایلد این کلمات بخشی از محکومیتش به خاطر

انحراف در نوشته‌هایش را تشکیل دادند که به عنوان نشانه‌ای از بیوگرافی لواط‌کارانه‌اش تشخیص داده شد. در عین حال، آنچه در درگِ نازیموا به کار انداخته می‌شود زمینه‌ی بسیاری از پرفرنس‌های سالومه را تشکیل می‌دهد؛ اغلب توسط اجراگرانی که - مثل خود نازیموا - به روابط همجنس‌خواهانه یا کردارهای تخطی‌گرایانه‌ی جنسیتی معروف بودند (برای مثال، نازیموا توسط دوستانش «پتر» خوانده می‌شد). همه‌ی اجراها موضوعشان مرگ یوحنا است و سر بریده معمولاً تکیه‌گاه مرکزی است؛ بسیاری از این پرفرنس‌ها، برای نمونه آن که در فیلم نازیموا آمده، همچنین با مرگ سالومه پایان می‌یابند، که باید زندگی‌اش را به بهای اشتیاق‌اش از دست بدهد.^۳

درگِ سالومه به این ترتیب یک همبودگی را میان مفاهیم جنسی و جنسیتی گوناگون تولید می‌کند که وابسته است به یک «تلاقی پرزحمت میان زمان.»^۴ من مایلم این همبودگی بالقوه میان این عناصر متباین و به لحاظ زمانی ناهمخوان را در تناسب با الگوی هتروتوپیی میشل فوکو به عنوان «دگرزمانی / heterochrony» (۱۹۸۶) توضیح دهم. یک دگرزمان‌سنجی / heterochronology که امکان تصور یک چندگانگی از مفاهیم زمانی را که قابل زیستن‌اند می‌گشاید، و سازماندهی دگرجنس‌گرایانه و سرمایه‌دارانه از زمان را به چالش می‌کشد. با تاملاتی که بر فهم و اجرای درگ صورت دادم، اکنون مایلم به بحثی گریز بزنم در مورد «زمان‌سیاست کوییر / queer chronopolitics» که در انگاره‌های زمانی دگرجنس‌گراهنجار و (پسا)استعماری مداخله می‌کند.

جودیت جک هالبرستام (۲۰۰۵) بررسی کرده که چقدر انگاره‌های هنجار و احترام بر پایه‌ی منطق زمان‌مندی بازتولیدی (reproductive temporality) شکل گرفته‌اند. دوران پرخطر و سرکش جوانی، همواره منجر می‌شود به دوره‌ی مطلوب بالغ‌شدن که عبارت است از زود از خواب بیدار شدن، مراقبت از فرزندان، ساختن یک زندگی، و در نتیجه شب‌ها زیاد بیرون رفتن. در مقابل، لایف‌استایل‌هایی که دارای ثبات نیستند - که قابل تطابق با یک «زندگی درازمدت» نیستند یا نمی‌توانند باشند - آسیب‌زا تلقی می‌شوند. به همین نسبت، بدیهی است که فرایند هنجارزدایی می‌تواند از طریق تمرین‌های زمان‌سیاسی (chronopolitical practices) به جریان انداخته شود. علاوه بر این، زمان‌مندی بازتولیدی نه تنها زندگی‌های فردی را تنظیم می‌کند بلکه حتی یک ساحت زیست‌سیاسی دارد که جمعیت را متاثر می‌سازد. همانطور که الیزابت فریمن می‌گوید: «به برخی کردارهای فرهنگی ابزار ادامه‌یافتن داده می‌شود، بقیه خرد می‌شوند یا بر درخت می‌پژمرند. برخی رویدادها به لحاظ تاریخی حائز اهمیت شمرده می‌شوند، برخی دیگر نه. برخی در همان وهله‌ی اول به رقص طراحی شده و بدین ترتیب از دیگران پیش افتادند، و بسیار بامعناتر، برخی تجربه‌های انسانی به طور رسمی به عنوان یک زندگی یا بخشی از یک زندگی به حساب آمدند، و برخی دیگر نه. آنها که مجبور به انتظارکشیدن‌اند یا با خشونت طرد شده‌اند. آنها که فعالیت‌هایشان در خط زمانی رسمی

پدیدار نمی‌شود. که خطوط زمانی‌شان با آن میزان نمی‌شود. که گوناگون‌اند و معمولاً همزمان سیاه، زن، و کوئیر اند.» (57: 2005) مداخله‌ی زمان‌سیاسی، به این ترتیب، نه تنها به سرنوشت‌های فردی و انضمامی یا فیگورهای تاریخی خاص اشاره می‌کند، بلکه یک زمینه‌ی کلی فرهنگی-اجتماعی را در امتداد آنها به جریان می‌اندازد.

زمان‌مندی بازتولید در پیوند است با یک طرح‌ریزی سازماندهی‌شده از توالی نسل‌ها - که با گروه‌های خانوادگی محافظت و حمایت می‌شود. - این طرح‌ریزی نه تنها ثروت و کالاها را از نسلی به نسلی گذر می‌دهد، بلکه ارزش‌ها و قواعد را منتقل می‌کند. بنابراین خانواده تنها مربوط به کسب ثبات و امنیت خانوادگی در آینده نیست بلکه با پایداری ملی در ارتباط است - سرنوشت خانواده و ملت به هم پیوسته است. یک نوع آینده‌گرایی آشکار نیز در این سیاست حک شده که برای مثال در مراقبت از بچه‌ها یا «نسل بچه‌ها» قابل مشاهده است.^۵ هالبرستام در مورد یک زمان‌مندی پنداری می‌نویسد، و آن را «زمان چه می‌شود اگر» می‌نامد. زمان‌مندی‌ای که حمایت بیمه، تمهیدات سلامت، و تنظیمات سیاسی‌ای را طلب می‌کند که یک آینده‌ی ایمن را تضمین می‌نمایند. الیزابت فریمن همچنین نشان می‌دهد که مفاهیم مربوط به زندگی همراه‌اند با انگاره‌هایی هژمونیک در مورد آنچه یک زندگی را محسوس می‌کند. رویدادهایی مثل تولد، ازدواج، و مرگ دارای اهمیت مرکزی دانسته می‌شوند (می‌توان دوره‌های شغلی را هم به این فهرست افزود). برنهادی فریمن این است که یک سیاست کوئیر امروز باید در مسیر یک زمان‌سیاست به جریان افتد: به دنبال تولید آلترناتیوی باشد برای مفهوم زمانی پیشرفت و در تقابل با چرخه‌های زمانی دولت و بازار به هر دو مفهوم سرمایه‌دارانه‌ی نئولیبرال‌اش و نیز نژادپرستانه و پسااستعماری‌اش که برخی گروه‌ها را به عنوان پیشرفته و برخی دیگر را به عنوان عقب‌مانده می‌بیند. (2005)

فریمن اصطلاح «درگ زمانی» (temporal drag) را مطرح می‌کند تا بتواند سیاست زمانی‌ای از درگ را توضیح دهد که از زمان فرا می‌جهد و با ناپهنگامی‌اش، آنچنان که هالبرستام فرمول‌بندی می‌کند، در برابر الگوی بازتولیدی زمان قرار می‌گیرد و در تضاد با تاکید بر فهم انحصاری از درگ به عنوان انحرافی از هنجارهای جنسیتی است. این اصطلاح به شیوه‌های مختلفی اتخاذ شده است. (Bryan Wilson 2006; Schneider 2009, Boudry and Lorenz, 2011) اما فریمن آن را در اصل برای این به کار بست تا یک لحظه‌ی ناپهنگام در سیاست کوئیر را نشان دهد که در طی این همان‌شدن‌ها با (طبق مثال او) سیاست لژیون و تجسم‌های گذشته اتفاق می‌افتد. (مثلاً، وقتی که کسی در دهه‌ی ۱۹۹۰ با تجسم‌های لژیون دهه‌ی هفتاد یا هشتاد اینهمان می‌شود به جای دوره‌ی کوئیر پُست‌پانک خودش). طبق نظر فریمن، «درگ زمانی» در تقابل با خصوصیت‌دهی به این فرمت‌های گذشته به عنوان یک سیاست

ذات‌دهی به بدن‌ها و بهنجارسازی سکسوالیته‌ی زنانه و درک محدود از سیاست قرار می‌گیرد. (2000: 728)

به‌این ترتیب، درگِ زمانی بخشی سازنده از سوژکتیویته‌ی کوییر است و به وسیله‌ی چنین نابهنگامی‌هایی، پرفرماتیویته‌ی کوییر را به تاریخ سیاسی‌ای پیوند می‌زند که همواره انکار شده و یا حتی غیرکوییر یا غیرروزآمد تلقی می‌شود.

شاید این به نظرگاه من بیشتر کمک کند که نه از درگِ «زمانی» بلکه از «درگِ ترازمانی»/ transtemporal drag صحبت کنم. درگ چیزی بیش از یا متفاوت از یک کردار خرده‌فرهنگی است. یک تعویقِ ترازمانی است در (و بدیلی است برای) پیروی از مفاهیم زندگی‌نامه‌ای و تاریخیِ زمان. به علاوه، یک تنش پارادوکسیکال است میان ناپیوستگی و هم‌بودگی که شاید باید جایگزین رویکرد احساساتیِ بازگشت به تاریخ شود؛ به‌میانجی کردارِ درهم‌تافته‌ی جسمیت‌یابیِ ترازمانی، که می‌خواهد مداخله کند و در میان کشاکش‌ها و وقایع خشونت‌بار کار کند، به جای آنکه از آنها دوری گزیند. درگِ ترازمانی بدن را به یک «ابزارِ تاریخ‌نگارانه» تبدیل می‌کند؛ عملکردی از بدن‌ها که فریمن (در متن اخیرش) به عنوان کردارِ هم جسمیت‌یافته و هم نمادینِ سکسوالیته‌ی سادومازوخیستی تحلیل می‌کند. سادومازوخیسم «وراسگزارشی ارائه می‌دهد از ظهور دوگانه‌ی مدرنیته و دیگران‌اش، بر روی تاریخ‌های درهم‌بافته‌ی نژاد، ملیت، امپریالیسم و نیز سکسوالیته. (Freeman 2008: 34)

درگِ سالومه پیوسته به میانجی دروغ‌ها، فریب‌ها، جهش‌های زمانی، عناصرِ تصنعیِ جسمیت‌یابی، کنش‌های متباین، و اقتصادهای آلترناتیو (دسیسه‌ای که سالومه را بر آن می‌دارد تا رقصی را اجرا کند به منظور یک قتل) طرح‌ریزی می‌شود. از آنجا که الیزابت فریمن می‌خواهد کانون توجه بر مفهوم درگ به عنوان سربچی/ از جنسیت را به مفهوم تازه‌تری از درگ که/ از زمان سرمی‌پیچد تغییر دهد، نمونه‌ی اینکه فیگور سالومه چگونه به جریان می‌افتد گویای این است که چطور این دو مفهوم از درگ با یکدیگر در ارتباط‌اند. یک کلاه‌گیس بلوند، یک توپ کوچک قرمز، یا یک سر جداشده‌ی مودار، کلامی از اسکار وایلد، و نوک پستانِ برجسته‌شده: سالومه، داستانش، و نمایش‌هایش. نمی‌توان آن را همچون فیگوری واحد در نظر گرفت که توسط اجراگرانِ مختلف به کار گرفته شده، بلکه اینها تشکیل مجموعه‌ای از عناصر را می‌دهند که به همان میزان با محکومیتِ هموفوبیک و ظالمانه‌ی اسکار وایلد و نوشته‌هایش به منزله‌ی «لواط‌کارانه» پیوند می‌خورند، که با تاریخ رقص مدرن یا سنت «نقش‌آفرینان زنانه».

ازینرو نازیموا-سالومه هیچ تمایز روشنی را میان اصل و کپی مشخص نمی‌کند. هیچ رابطه‌ی میان هویت و تفاوت، یا سوژه و ابژه. رقص و پرفورمنس‌های درگ کویین‌ها، رقصنده‌ها، و بازیگران به عنوان سالومه، نقشی دیگر را یا

یک جنسیت دیگر را طبق یک الگو ارائه نمی‌دهند. آنها چیزی را بازنمایی نمی‌کنند. «جایگزین» نمی‌کنند. بدن‌های بازیگران را «بسط» نمی‌دهند، بلکه در فرایند مواجهه با یکدیگر چیزی تازه را تولید می‌کنند. بدین ترتیب این الگوی درگ در هیچ منطقی از هویت باقی نمی‌ماند به طوری که اجراگرِ سالومه به نیمه‌اجراگر/نیمه‌شخصیت تبدیل شود. در عوض، آنها درگِ ترازمانیِ سالومه را به جریان می‌اندازند که باید همچون یک سالومه-شدن فهم گردد. کنشی که در طی آن فیگور سالومه کارکرد اجتماعی می‌یابد تا اتصالاتی تولید کند میان مجموعه‌ای از کنش‌ها، حرکت‌ها، جامه‌ها و زمینه‌ها (cf. Deleuze and Guattari 1987: 256). سالومه‌شدن یک چندگانگی را تولید می‌کند از اتصالاتی منحصربفرد. هر کاربرد آن (سالومه-وایلد، سالومه-فولر، سالومه-تسانگ/رینر) یک نمونه‌ی تکین است، که نمی‌تواند صرفاً بر حسب متن داستان یا پیرنگ آن بررسی گردد. همانطور که الیزابت فریمن تأکید می‌کند، سیاستِ زمانیِ منحرفانه سیاستی جسمیت‌یافته است و نیز کارکردهای مهمی برای اتصالات بر حسب میل و لذت دارد. «کویبر می‌زید با توان ابداع یا با دربودنِ روابط لذت‌مندانه میان بدن‌ها. من می‌گویم ما این کار را در طول زمان می‌کنیم.»^۷ (Freeman 2005: 58)

بدین ترتیب درگِ سالومه از یک سو امری جسمیت‌یافته و جنسی است و از دیگر سو نظرگاهی غیرشخصی و ماهیت‌زداینده در مورد سکسوالیته و جنسیت را موجب می‌شود که (همانطور که الیزابت فریمن در نسبت با الیزابت گروس می‌گوید) رابطه‌ای با این دست پرسش‌ها ندارد که «یک بدن چیست» یا «یک بدن چه می‌تواند بکند» بلکه یک دگربودگی، یک تفاوتِ فریکی (freaky difference) تولید می‌شود، به میانجی‌تمرین‌های جسمیت‌یافته و اتصالات، و در عین حال به میانجی یک سیاستِ زمانیِ فریکی که با کنار هم گذاشتن مفاهیم متفاوت، حتی داستانی، اتویایی و متباین از زمان امکان‌پذیر می‌شود.

اتصالات

Scene 2 (1:40 min.)

این صحنه با یک کلاکت که بلافاصله کنار می‌رود شروع می‌شود. دو نفر، یکی نشسته و یکی ایستاده، پشت به بیننده دارند. با اینحال می‌توانیم چهره‌ی آنها را در یک آینه‌ی بزرگ که قاب تصویر را پر کرده مشاهده کنیم. در پس‌زمینه، که آن هم با آینه دوتا شده، یک چراغ پایه‌دار آرت‌دکو و یک پنکه‌ی بزرگ به شکل نخل قرار دارد که برگ‌هایش با پرهای سیاه و سفید شترمرغ جایگزین شده‌اند. وو اینگرید تسانگ ایستاده است. موهایش را زیر یک نوع تور که برای ساخت موی مصنوعی استفاده می‌شود پوشانده است. نفر دوم که مسن‌تر است، ایوان رینر، طراح رقص و فیلمساز، با موهای کوتاه سیاه نشسته است. پیراهن سفید و یک لباس رسمی به تن دارد. عینکش را درمی‌آورد. وو شروع می‌کند با حرکات ملایم انگشتانش صورت ایوان را آرایش کردن. ایوان پوشش‌اش را با تنظیم گره پاپیون و به انگشت کردن یک حلقه کامل می‌کند، بعد برمی‌گردد و به دوربین نگاه می‌کند: «مخاطبان عزیزم، مایلم از روی احتیاط هشدار می‌دهم که قرار است مشاهده کنید بدهم. این رقص ممکن است شما را به سمت هموسکسوالیته، ترنس سکسوالیته، ترنس جندر، انحراف و لژیونیسیم سوق دهد.»

با این وجود، هر درگی از سالومه یک «عمل کوپیر» نیست. هر کدام باید به شکلی لحاظ شوند. هر کدام باید بنا بر اینکه چه هنجارهای اجتماعی، سلسله‌مراتب، و/یا خشونت‌ی در آنها حفظ، تولید، و/یا تقویت می‌شود ملاحظه گردند. لویی فولر که می‌گویند با دوست‌دخترش زندگی می‌کرد، می‌تواند میل لژیون‌اش را در رقص سالومه جستجو کند بدون آنکه آن را به عنوان یک هویت تثبیت نماید. ولی در عین حال تصویر سالومه، آنچنان‌که به کار رفته، می‌تواند بر زمینه‌ای استعماری قرار گیرد و در ساخت آن زمینه نقش ایفا کند. همانطور که فولر تنها اجراگری بود که در نمایشگاه جهانی ۱۹۰۰ در پاریس این فرصت را یافت که تتاثر خودش را داشته باشد. روشن است که اینجا رقص سالومه همچنین پیوندی برقرار می‌کند با مقاصد سیاسی کشور استعمارگر فرانسه که نمایشگاه جهانی را برای آن به کار بست تا مردم را با آداب و رسوم و زیبایی‌شناسی سرزمین‌های استعمارشده آشنا کند و به عنوان اموری «اگزوتیک» خیال‌پردازی نماید. به علاوه، دانش مبتکرانه‌ی فولر در زمینه الکتریسیته و نور که آن را به بهترین نحو در رقص‌هایش به کار گرفت نیز (از نگاه پروژه استعماری فرانسه) خوشایند بود، تا بر ساخت غرب به عنوان

«پیشرفته» را در برابر کشورهای «عقب‌مانده»ی بیرون از غرب تصویر کند. یک فعالیتِ هنجارزداینده در مورد جنسیت و سکسوالیته می‌تواند در عین حال در تقویت پیش‌فرضهای نژادپرستانه و دعوی‌های استعماری مالکیت نقش ایفا کند. برای آیدا واکر اما شرق‌شناسی در داستان سالومه به طرزی شگفت‌انگیز وسیله‌ای شد برای آنکه او جایگاهش را در تاریخ رقص مدرن پیدا کند و با این کار در تاریخ منحصراً «سفید» رقص مدرن گره‌ای بیافکند.

نا/شدن

Scene 5 (1:20 min.)

ماتریال فیلم عوض می‌شود. به جای تصاویر با کیفیت بالا و فرمت 16:9، تصاویر بازیگوشانه‌ی رنگارنگی را داریم که با دستگاه سوپر ۸ و با فرمت 4:3 ضبط شده. موسیقی - پانک - با صدای بلند شنیده می‌شود. آهنگی فرانسوی از اوایل دهه ۱۹۸۰. یک طاووس در خیابان راه می‌رود و به دوربین نگاه می‌کند. یکی از اجراگران، وو اینگرید تسانگ، روی چمن دراز کشیده. لباس قرمز به تن دارد، با سرپوش سفید و عینک آفتابی بزرگ. چند طاووس دیگر اطراف او قدم می‌زنند. نوک می‌زنند و نگاه می‌کنند. وو اینگرید تسانگ کنار یک دریاچه ایستاده است. بر کناره‌ها درخت‌های بلند نخل. بازی بیکران نور و سایه‌ها. وو اینگرید تسانگ، که حالا دیگر لباس قرمز به تن ندارد بلکه همان تی‌شرت صحنه‌ی اول را پوشیده است، در محوطه‌ی یک پارکینگ واقع در شهر راه می‌رود. اطراف محوطه ساختمان‌ها، بیلبوردهای بزرگ، ماشین‌ها، و درخت‌های نخل قرار دارند. وو اینگرید تسانگ محوطه‌ی پارکینگ، کنار دریاچه، و مک‌دونالد را نشان می‌دهد و می‌گوید این همان جایی است که آلا نازیموای بازیگر زندگی می‌کرد. یک ویلای بزرگ با استخر شنا داشت که شکل دریای سیاه بود. چند شات از این مکان با دوربین تجربی گرفته می‌شود.

تجسم‌یابی‌های ممکنِ خودمان و دیگران «به عنوان دیگری‌ها». لحظه‌ای که جودیت باتلر نیز در متن‌های اخیرش به نحوی به اصطلاح «شدن» می‌گراید که ایده‌های اولیه‌اش در مورد «پرفرما تیویته» را تغییر می‌دهد.^۸ «شیوه‌ی شدن» و «دیگرگونه‌شدن» برای او عبارت از امکان پشت‌سرگذاشتنِ وسواسِ جسمیت‌یابی و هنجارها، یا امکان برنهادنِ یک آینده‌ی متفاوت از هنجارها است. (2004: 29) به پیروی از باتلر می‌توان گفت درگ سالومه «به جای دیگر اشاره می‌کند؛ و وقتی که جسمیت می‌یابد، جای دیگر را به خانه می‌آورد.» (همان) ازینرو درگ به عنوان جسمیت‌یافتنِ دیگری‌ها یا جاهای دیگر در اندیشه‌ی باتلر یک امکان را فراهم می‌کند برای پیوند یا ارتباط‌یافتن با

خارج بر سازنده‌ی واقعیت، که می‌تواند به حیات بخشیدن به شیوه‌ی تازه‌ای از واقعیت منجر شود. پس در عین حال درگ می‌تواند یک تمرین باشد، که عملی فردی نیست بلکه همواره پیشاپیش اجتماعی است، و بدین ترتیب یک «عموم» را دسترس‌پذیر می‌کند که شیوه‌های تازه‌ی واقعیت در آن فعال شده‌اند.

از آنجا که درگ ترازمانی بدین نحو زمان را درمی‌نوردد، مشارکت‌کنندگان را همچون یک عموم-سرهم‌بندی به یکدیگر پیوند می‌زند. در حالی که معاصر هم نیستند اما درگیری با اتصالاتِ منحرفانه را با هم به اشتراک دارند. این سرهم‌بندی‌ها با «تاریخ» فرق دارند. چراکه مشخصه‌ی داستانی، جسمیت‌یافته، و اکتیویستی‌شان به پیش‌زمینه آمده، و علاوه بر این، تنها به میانجی روابط میل می‌توانند فراهم گردند. به همین نحو، درگ سالومه - یعنی باز ترکیب ترازمانی و تولید عناصری که یک سالومه‌شدن را فراهم می‌کنند - پیش‌شرط یک «دیگرگونه خیال‌ورزیدن» است. طبق قانون تولید تصاویر متحرک یا Hays Code، سکس خارج از ازدواج، هوی و هوس، رقص‌های شهوت‌انگیز، بوسه‌های همجنس‌انه، یا بوسه‌های میان «سفیدها» و «سیاه‌ها» نباید نمایش داده می‌شدند - آنچه «خودسانسوری» تمام فیلمسازان هالیوود خوانده می‌شود تا تولید تصاویر بهنجار از جنسیت، لذت جنسی، و سفیدبودگی انجام گیرد.^۹ این نظام‌نامه سعی داشت به این شیوه این تصاویر را از آرشیو اجتماعی تصاویر (و نیز از فعالیت‌های اجتماعی) ناپدید کند. ازینرو یک «دیگرگونه خیال‌ورزیدن» عبارت از یک تخطی است که در کنار یا به‌رغم نظم اجتماعی، شیوه‌ی دیگری از زندگی، ارتباط، و بدن‌مندی را مجسم و تمرین می‌کند (و در عین حال انتقال می‌دهد).

در حالی که درگ سالومه اتصالات تولید می‌کند، فعالانه برخی دیگر از اتصالات را فسخ می‌نماید، که احتمالاً می‌تواند با مجموعه‌ای از ارکان آشکار مجسم شود: خشونت، قتل، سر بریده، و خون. اینجا درگ سالومه اتصالات را تولید نمی‌کند بلکه منحل می‌کند، یا به بیانی که می‌پسندم، اتصالات با اموری نظیر سیستم دوگانه‌ی جنسیتی، تقسیم جنسیتی نقش‌ها، دگرجنسگرایی، آمریکایی سفید بودن و غربی بودن را خراب می‌کند: ناشدن.

زمانسیاستِ شدن

Scene 6 (1:45 min.)

وو و ایوان در یک استودیوی رقص. دیوار سمت راست با آینه پوشانده شده و پشت‌اش به خیابان باز می‌شود. ایوان گوشه‌ای ایستاده به دیوار تکیه داده است و وو را تماشا می‌کند. وو که شلوار سیاه و یک تاپ کوتاه مثل صحنه‌ی قبل پوشیده، بخشی از رقص ایوان رینر «سولوی والدا» را با یک توپ قرمز کوچک اجرا می‌کند. در خیابان، که از قابِ درِ کشویی باز نمایان است، ماشین‌ها می‌گذرند. رهگذران از پیاده‌رو عبور می‌کنند. برخی نگاهی گذرا به داخل استودیو می‌اندازند. در این صحنه یک بازسازی از رقص ۱۹۷۳ صورت می‌گیرد و برای مخاطبان تصادفی در روزی از نوامبر ۲۰۰۸ اجرا می‌شود.

مایلم روشی را که به کار برده‌ام تا تلاقی‌های ترازمانی تصویر سالومه را از چشم‌اندازهای امروز و به میانجی کار هنری ردیابی کنم، یک «دیرینه‌شناسی کوپیر» بنامم. «حفاری‌ها»یی که این اصطلاح بدان اشاره دارد قصد دارند یک بالقوه‌گی را جستجو کنند در عناصر مخربیی که در هیچ نوشتاری از تاریخ تثبیت نشده‌اند.^{۱۰} اصطلاح «دیرینه‌شناسی کوپیر» اشاره دارد به ماتیاس هاس (۲۰۰۶)، با اینحال به آن خلاصه نمی‌شود. برای آنکه این روش را جلوتر ببریم، مایلم با نکته‌ای از ژیل دلوز (۱۹۹۰) شروع کنم: او می‌گوید همواره برایش روشن‌تر می‌شود که چقدر مهم است که میان «شدن» از یکسو و تاریخ از سوی دیگر تفاوت قائل شویم. شدن بخشی از موقعیت تاریخی نیست، بخشی از موضوع تاریخ هم نیست. بلکه آن چیزی است که موقعیت تاریخی آزاد می‌کند. آن چیزی که امری تازه تولید می‌کند. شاید بتوان گفت آنچه انقلابی می‌شود. «آنچه تاریخ در یک رویداد به دست می‌آورد شیوه‌ای است که آن رویداد به میانجی وقایعی بخصوص فعلیت یافته. شدن رویداد اما فراتر از نظرگاه تاریخ است. تاریخ امری آزمایش‌گرانه نیست، صرفاً مجموعه‌ای از پیش‌شرط‌های کم و بیش منفی است که شرایط آزمایش‌گری با چیزی فراتر از تاریخ را ممکن می‌کند. آزمایش‌گری بدون تاریخ نامعین و فاقد شرایط اولیه باقی می‌ماند. با اینحال آزمایش‌گری امری تاریخی نیست.» (همان) دلوز شیوه‌های نامربوطی که در بحث از اصطلاح «انقلاب»، مثلاً انقلاب ۱۹۶۸، معمولاً جریان دارد را مورد انتقاد قرار می‌دهد. «دائماً دو امر متفاوت را با هم اشتباه می‌گیرند: شیوه‌هایی که انقلاب‌ها به طور تاریخی اتفاق افتاده‌اند، و شدن انقلابی مردم. اینها به دو دسته‌ی متفاوت از مردم اشاره دارد.» (همان)

پیرو این بحث، یک دیرینه‌شناسی کوپیر می‌تواند عبارت باشد از یافتن استراتژی‌های مخرب یا هنجارزداینده‌ی شدن در گذشته، و بازترسیم این استراتژی‌ها بر بستر سیاست و لذت جنسی. و دشواریِ روش‌شناختی برای پژوهش مشخصاً در همینجاست. زیرا همانطور که ماتیاس هاس مطرح می‌کند، فرم‌های کوپیر بیان در گفتمان زیباشناختی معمولاً یک «ناپدیدی» را تشکیل می‌دهند. «آنها تا آن حدی مرئی می‌شوند که دیگر به عنوان یک مفصل‌بندی از انحراف جنسی ظاهر نشوند.» (Haase 2006: 174) و یا در عوض، برای مثال، به درون تاریخ رقص مدرن یا تاریخ شرق‌شناسی در فیلم منتقل شوند. دلوز به کارهای فلسفی شارل پگی اشاره می‌کند تا نشان دهد چگونه هنوز می‌توان به «شدن» پرداخت. «پگی در یک اثر فلسفی برجسته، *Clio*، نشان داده که به دو روش می‌توان رویدادها را توضیح داد. یکی آنکه مسیرهای رویداد را دنبال کنیم، گردآوری اینکه چگونه به طور تاریخی اتفاق افتاده، چگونه به بار می‌نشیند و سپس در تاریخ فرومی‌باشد. شیوه‌ی دیگر این است که به خود رویداد بازگردیم. مکان واقع شدن خود را در آن، چنانکه در یک شدن، پیدا کنیم. در آن توامان جوان و پیر شویم، مولفه‌ها و تکنیکی‌هایش را بیماییم.» (Deleuze 1990)

درگِ ترازمانی می‌تواند همچون روشی نگریسته شود که با آن می‌شود «به خود رویداد بازگشت، و مکان واقع شدن خود را در آن، چنانکه در یک شدن، پیدا کرد.» که مواجهه‌ای را دامن می‌زند میان بدن‌های معاصر و بدن تاریخی با تمام اتصالاتش، که عدالت را در مورد «دیگربودگی» تصاویر تاریخی به جا می‌آورد در عین حال که آنها را برای شدن‌های آینده دسترس‌پذیر می‌کند.

یادداشت‌ها

¹ - Filminstallation by Pauline Boudry and Renate Lorenz (17 min., 2009). The installation includes 13 photographs. Performers: Yvonne Rainer and Wu Ingrid Tsang. Camera: Michelle Lawler.

^۲ - برای ملاحظه‌ی متنی که چنین رویکردی را اتخاذ کند و در عین حال محدودیت‌های بازنمایی جنسیت و سکسوالیته در فیلم را در نسبت با صورت‌بندی‌های نژادی و قومی ردیابی نماید، نگاه کنید به Studlar 1997. او می‌نویسد: «در رقص، کیفیت‌های زن نوین اغلب همزمان و هم‌رنگ بود با شرایطی که در آن هنجارهای فرهنگی زنانگی سنتی متصل شده بود به جنبش احساسات و تشریفات نفسانی، و نمایش هویت‌های استعمار شده همراه با نیروی مبهم زنانه. آزادی‌های اجتماعی و جنسی‌ای که زنان تازه کسب کرده بودند، در رقص با فیگور سالومه متبلور می‌شد. (Studlar 1997: 106) در مورد بیوگرافی اجراگران مختلف سالومه و جنبه‌های آزادی‌خواهانه‌اش، همچنین نگاه کنید به Bentley 2005.

^۳ - مرگ خشونت‌بار همچنین می‌تواند به عنوان باز-استقرارِ نظم دگرجنس‌گراهنجار تلقی گردد. چون سالومه به خاطر تعادل شکنی‌اش با مرگ مجازات می‌شود.

^۴ - اصطلاح «تلاقی» را در اصل به این خاطر مطرح کرده‌ام که به بی‌ثباتی موقعیت‌یابی‌های اجتماعی اشاره کنم که همزمان اشغال و ترک می‌شوند، نه فقط از پس یکدیگر، بلکه همچنین و در عین حال در مغایرت با یکدیگر. به طوری که افراد بتوانند - به عنوان مثال در محل کار - همزمان «به عنوان مونث» و «به عنوان مذکر» مورد خطاب قرار گیرند. این از یک سو دستاوردهایی را در آزادی موجب می‌شود که توسط جنبش‌های فمینیستی، لزبین-گی، و آنارشویستی برای آن مبارزه شده، اما از سوی دیگر با خواستِ پرزحمت و گاه خشونت‌بار برای پیوسته به گفتگو گذاشتن این موقعیت‌یابی‌ها نسبت دارد. در حیطه‌ی اقتصاد نئولیبرال نیز می‌توان گفت که «تلاقی» به سازوبرگ تازه‌ای از قدرت تبدیل می‌شود. (ن. ک. Lorenz 2009a)

^۵ - لی ادلمن در کتاب *No Future* (2005) بررسی می‌کند که آیا می‌شود سیاست را بدون این عنصر آینده‌گی خیالین فهمید؟ و نتیجه می‌گیرد که در این صورت دیگر سیاستی وجود نخواهد داشت.

^۶ - Cf. also Elizabeth Freeman's recent publication *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (2010), as well as the book *Temporal Drag* (Boudry and Lorenz 2011), which includes Elizabeth Freeman's text "Normal Work: Temporal Drag and the Question of Class."

^۷ - فریمن پافشاری‌اش بر «لذت» را به عنوان نقدی بر سیاست کویری توضیح می‌دهد که هرچه بیشتر بر «شکست، شرم، منفیت، سوگ، و سایر ساختارهای احساس تاریخی تکیه می‌نماید. درحالی که این از نظر او گویای یک اخلاق پروتستانی است که قادر نیست لذت را به عنوان اصلی تولیدی درک کند، و به هیچ عنوان برای تمرین‌های میل‌ورزانه بار تاریخی قائل نیست. (58: 2005)

^۸ - در مورد این که آیا باتلر اصطلاح «شدن» را از دلوز و گتاری وام گرفته است، ن. ک. Hickey-Moody and Rasmussen 2009: 42ff

^۹ - ویل هایز وقتی به هالیوود آمد که فیلم سالومه نازیموا داشت ساخته می‌شد. او ایده‌هایی را مطرح کرد که برای بار نخست تحت عنوان قانون تولید تصاویر متحرک در اوایل دهه ۱۹۳۰ منتشر شد. این قانون طی دهه‌ها لازم‌الاجرا باقی ماند و تا ۱۹۶۷ هنوز لحاظ می‌شد.

^{۱۰} - Verena Andermatt Conley با اشاره به دلوز و گتاری می‌نویسد: «باید ژرف‌تر و وسیع‌تر به درون تاریخ هموسکسوالیته راه گشود تا بتوان آن دیگربودگی را که دربردارد ارائه داد، به جای آنکه از آن دیگربودگی عاری‌اش کنیم. این را نمی‌شود در ناخودآگاهی یافت که توسط یک روانکاوی سرکوبگر اداری ساخته شده، بلکه فقط به میانجی پیشروی یک شدن جنسی که همواره می‌آید قابل درک است.» (28: 2009)

