

ماهنامه ستاره سینما

درباره «سینمای نو»

شماره سوم - دی ۴۵ - بهار ۲۰ ریال



حاوی :

حرف ها	—	صفحه ۳
ماه گذشته	—	» ۴
فستیوال کودکان (هژیر داریوش)	»	۱۰
يك نفر روی نیمکت (ك. وجدانی)	»	۲۲
گفتگو با جری لوئیز	—	» ۳۴
پرنس توتو (اوریا نافالاجی)	»	۴۲
ژاك تاتی	—	» ۵۰
دانی جان (ژاك تاتی)	»	۵۱
فرانکلین شافنر	—	» ۶۷
چارلتون هستون	—	» ۸۰
چگونه کارگردان شدم (ایزشتاین)	»	۸۲
فیش فیلموگرافیک	»	۹۱
راهنمای فیلم (شمیم بهار)	»	۹۲
انتقاد فیلم ها	—	» ۹۴
در پیدایش يك هنر (پیرو بالاتیه)	»	۱۱۲
سراب گذشته ها (ك. و)	»	۱۱۳

حرف ها

● خواننده عزیز - اکنون که سومین شماره ماهنامه ستاره سینما (سینمای نو) بدست تو میرسد ، فکر میکنیم که يك قدم دیگر توانسته ایم بهر آنچه که خواست ما هر دو بود ، نزدیکتر شویم ..

در این شماره بقسمت «انتقاد فیلم» بیشتر توجه شده ، و علاوه قسمتی از سناریوی يك فیلم معروف را - همچنان که قرارمان بود - چاپ کرده ایم ، و برای آنکه از مطالب معمول مجله کم نشود ، با افزودن ۱۶ صفحه به مجله و جدا کردن ظاهری آن ، این مورد را حل کرده ایم و باین ترتیب این شماره در ۱۱۶ صفحه بهمان قیمت بدست خوانندگان میرسد . در این شماره ، اولین قسمت از «مجموعه کمدین ها» چاپ شده است ... مبحث کمدین ها ، مبحث طولانی و شیرینی است که چاپ تمامی آن در يك شماره امکان پذیر نیست ..

باین ترتیب ما : يك تجزیه و تحلیل از يك هنرپیشه و کارگردان کمدی (جری لوئیز) - يك مصاحبه با يك کمدین (توتو) - و قسمتی از يك سناریوی معروف يك کارگردان کمدی (ژاك تاتی) - را گرد آورده ایم و آنچه در درجه اول مورد نظر ما بوده ، معرفی هنرمندانی است که تا بحال بعلمی در اینجا مهجور مانده اند .

مسئله بحث درباره این اشخاص ، درهمین يك شماره تمام نمیشود ، و هر يك بمناسبت و بموقع ، مورد رجوع قرار خواهند گرفت ..

امید داریم پس از اتمام «مجموعه کمدین ها» که بتدریج و با فاصله ، در چندین شماره درج خواهد شد ، این کار ما نیز مقبول نظر واقع افتد ..

در زمینه های دیگر نیز کوشش هایی داشته ایم ، که مسلماً بچشم خواهد خورد ، .. و بهر حال ما همچنان در انتظار نامه ها و نظرات خوانندگان عزیز خود هستیم ..

ماهنامه

ستاره سینما

تک شماره ۲۰ ریال

صاحب امتیاز: پ- گالستان

زیر نظر: بیژن خرسند

شماره سوم - دی ۱۳۴۵

نشانی : چهارراه شاه - پاساژ

دیبا - آمارتمان ۸

تلفن ۶۴۰۷۳

چاپ سکه - تلفن ۴۴۹۱۲

گزاره سازی جواهری

تلفن ۳۲۴۱۱

روی جلد : رزمی فورسایت آکتریس فیلم «سردار

سر نوشت» اثر فرانکلین شافنر

پشت جلد : شارون تیت آکتریس فیلم «چشم شیطان»

اثر جی- ای- تامسون

ماه
گذشته



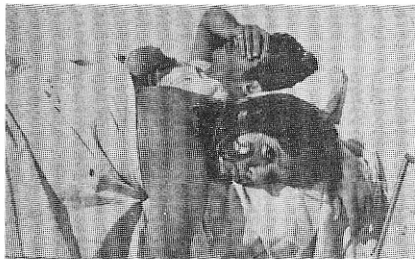
■ «ژان لوک گودار» پشت دوربین

« من کسانی را دوست میدارم که وقتی عاشق میشوند سر از پا نمی‌شناسند... »
(« لوئی آراگون » درباره: ژان لوک گودار)

■ ماه گذشته باهتمام انستیتو ایران و فرانسه فیلم «پیروی دیوانه» اثر «ژان-لوک گودار» يك سناریس به‌عرض نمایش گذارده شد . به‌حاظ اهمیت این فیلم ، این میحث را بمقاله دوستان «پیام» اختصاص داده‌ایم .

پیام

پیروی دیوانه



گودار منطقی باشم. اگر باید درباره او سخنی گفت شاید لازم است قبل از هرچیز شاعر بود.

خط داستان در فیلم گودار به‌منتهای درجه کمرنگی خودش میرسد. لحظات فیلم او خیزاب‌های يك دریای گسترده هستند، خیزاب‌هایی بدون پدر و مادر، از يك جاب‌جاسته‌اند و درجائی دیگر فرو خواهند خفت، یا بهتر، به‌خیزاب‌های

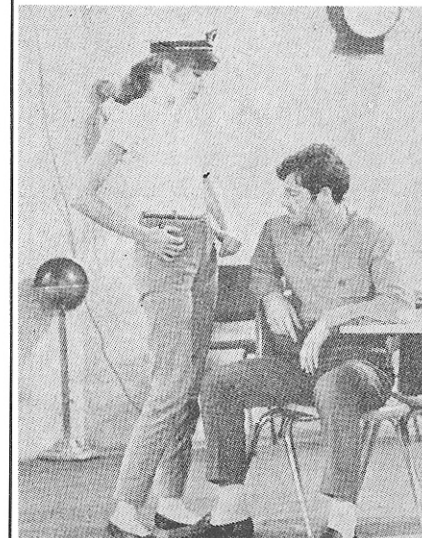
● مثل هر مورد دیگر در مقابله با يك هیولا خودم را در برابر «پیروی دیوانه» زبان بسته می‌بینم . این فیلم اولین معارفه من با گودار است: «يك تازه آمده» (نه باین شهر وقیح)، کسی که زیاده‌تر از آنچه برای ریه‌هایش مفید باشد در زندان خفه کننده بین‌تیراز و Thd End اسیر بوده است.
من نمی‌خواهم ، نمی‌توانم درباره



دیگر خواهند پیوست. اگر در «لحظه» فیلم گودار، به مبداء منطقی لحظه، به پیوند لحظه با آغاز و انجایی فکر کنیم از تمام حرف و هستی فیلم غافل مانده ایم این است آنچه هست، «لحظه»، درخشنده، پرشکوه، و بر این خیزاب تک باید به پیش لغزید و گذاشت تا هر لحظه مارا به لحظه دیگر تحویل دهد.



سینما، شاید در هیچ دوره عمر خودش تا این حد آزاد نبوده است، سینما در یک فیلم گودار «پرپر» میزند، فریاد میکشد، بازیگوشی میکند زمین میخورد و بمادست تکان میدهد، هوای پاک فیلم او تا آخرین حفره های عاطل مانده مغز



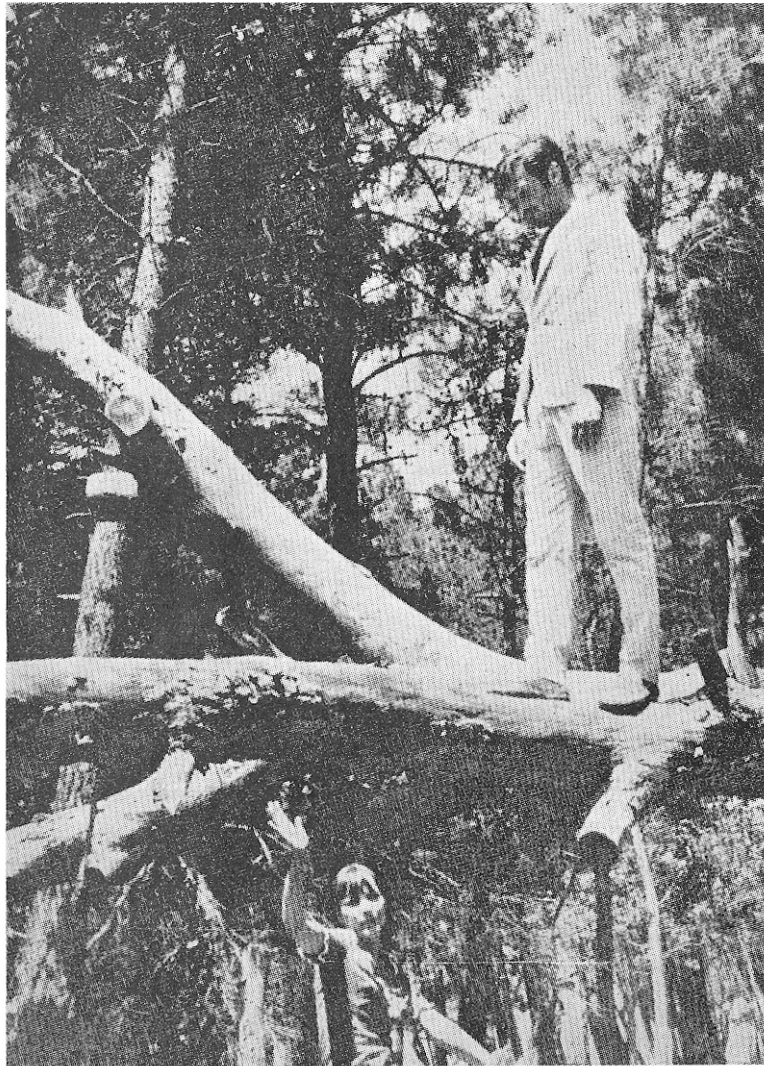
ما نفوذ میکند و با خود نشاط و هیجان میآورد.. فیلم او مثل همان دریا و آسمان که در هر جدائی کوتاه باز بی صبرانه بسوی آن میسدود، میسر آزادی است. آزادی يك پرندۀ از قفس میله های مرتب دکوپاژ - کادر آژ - مونتاژ رسته ... فیلم او انتقال سریع و صریح احساس است روی پلیکول ... و اعجاب آور است که واسطه سینما (بادنگ و فنگ دستگاہی که «باید» از آدم و وسیله گرد بیاید تا در حاصل هفت روز کار هفته دقیقه فیلم حساس را آلوده کند) در این میان هیچ حائل و ردائی نیست. بنظر میرسد که اندیشه این مرد از يك گوشه جمجمه اش بصورت نوار تصویرهای متوالی خارج می شود، روانی بی منازع (وبی فشار تفکر) اندیشه در توالی لحظه های فیلم او با تمامی وجود قابل لمس است.



باز گشت بسراغ داستان (ایسن طلسمی که يك عمر سینما و تماشاچی را در بند خود داشته است) جدا شدن و پرت افتادن از مسیر اندیشه فیلمساز است. «بهانه» پیش برد حوادث در «پیه روی دیوانه» چیست؟ دو موجود متحرک، در حال حرکت بر زمینه های زیبا... و در این خلال حرفهائی در باره چیزهائی که آدم دوست دارد، فیلمها، کتابها، زنها، فیلمسازها، وضع دنیا، سیاست، مرگ، و حرف زدن، که ساده ترین ابزار وجود لذت عشق آدمی باشد: «فر دینان» دست

«ماریان» دختری را که دوست میدارد میگیرد، از قید زن و بچه میگریزد و بسوی دریا می رود که نوید فرار و آزادی است. این پیوند مثل همه پیوندهای این روزگار چیزی جز توهم و تمنای پیوند نیست، پس جائی باید بریده شود و بریده می شود و فیلم به ابدیت آسمان می پیوندد...

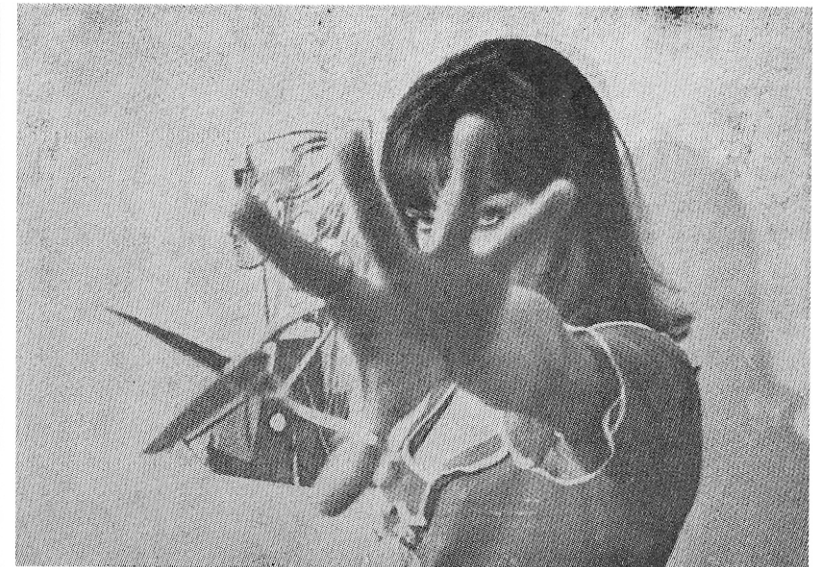
آیا برای بیشتر دوست داشتن «گودار» باید از داستان او بیشتر سردر آورد؟ از کدام داستان؟ سرگذشت او عشق به «ماریان» است، عشق به فرانسه ی دختر های بلند بالای نازنین تهی مغز، عشق به درختستانها، بیشه ها، خلوتکده های حنك-سبز، عشق به آفتاب، آسمان، دریا... که پیش میخوانند. عشق به ساده بودن،



«دیدن» در سیمای گودار به نهایت خودش میرسد: در چپه مستقیم دریافت هستی... و ذهن او در تخیلی غنی و جوشان، فاصله بین جرمه‌های نگاه را با عاطفه‌ای که هاله هر جسمی را برای ذهن بیننده در بر دارد پرمیکند، باین درخت نگاه می‌کنم، در «این» لحظه به «این» درخت نگاه می‌کنم و این درخت چیزی از هستی مرا می‌گیرد، چیزی از مرا می‌مکد و از پل نگاه من به ذهن من پس می‌دهد، دیگر نمی‌خواهم و رای این نگاه بیا ندیشم، جز اینکه در این لحظه من با تمام آنچه که زندگی است ریشه پیوند بسته‌ام. اگر نگاه من جا بجا خون می‌بیند

خوردن، خفتن، لودگی کردن، تنبلی کردن، و راجی کردن، هیچ کاری نکردن، الکی خوش بودن، سر بهوا بودن، دویدن، آواز خواندن، بوسیدن، سنگ در آب پراندن، متلك گفتن، و بال لحظه معنای بی معنای بزرگ هستی را انباشتن؛

خوش باش که عمری که اجل در پی اوست... فکر کردن را برای فکر کننده های حرفه‌ای و اغداشتن، باندازه يك ثانیه از هر دقیقه خوشیخت بودن، در عمری که - از هر چه بگذریم - از تپش قلب ثانیه‌ها تشکیل می‌شود...

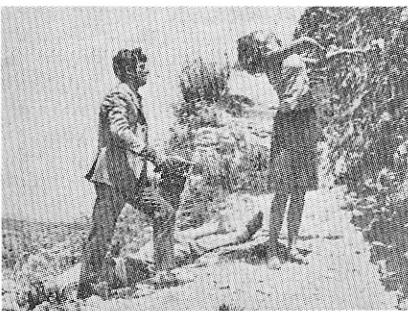
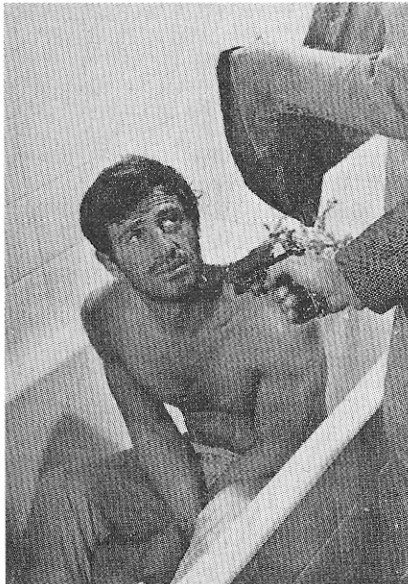


اگر نگاه من جا بجا افسرده است و اگر نگاه من جا بجا، به منظره رنگ سرخ و سیاه می‌زند، برای این است که نمی‌توانم گوشه‌ها به پاوه‌ای و چشم‌ها به پاوه‌ای که زندگی «باهدف» دیگران در اطراف من برانگیخته است، ببندم؛ يك ویتنامی بيك ویتنامی دیگر لگدمیزند، يك قتل حروف سربی روزنامه را خونی کرده است، يك مرد خرخره مرد دیگر را در جایی زیر این آسمان جویده است، يك تصادف خنده دار هستی زن و مردی را متوقف کرده است...

پیه روی دیوانه‌ی دیوانه‌ی دیوانه...
Merdel - چه جنون لذت بخشی ... چه مهمل زیبایی!

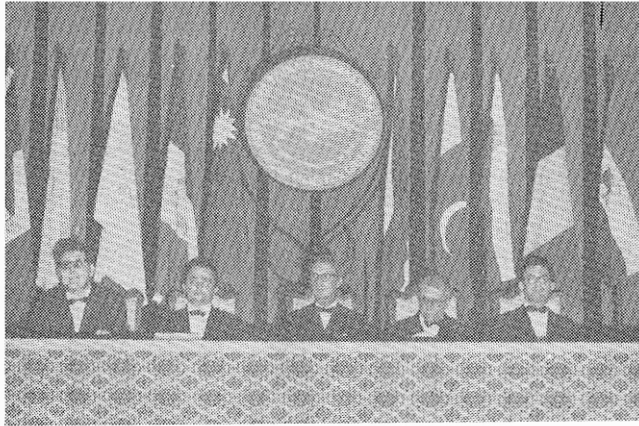
این است آنچه که سینما روزی باید بشود و خواهد شد.
زنه، آزاد، پاك، زیبا...

هنرپیشگان این فیلم «آنا کارینا» و «ژان-پل بلمو ندو» هستند.



نخستین فستیوال بین‌المللی فیلمهای کودکان در تهران

● نخستین فستیوال فیلمهای کودکان در آبان‌ماه با انجام رسید و خبر آن را در شماره قبل نوشتیم. اینک، پس از درجافت نامه‌های خوانندگان و خواستن اطلاعات بیشتری در این باره، مقاله دوستان «هژداریوش» را که خود دبیر این فستیوال بود، چاپ میکنیم. باشد که مفید و مقبول افتد.



● ژوری بین‌المللی لحظه‌ای قبل از اعلام نتایج فستیوال

«بزرگ اجتماعی که نقش اساسی در رشد و صعود فکری و معنوی انسان امروز دارد جلب گردد».

«نمایش عمومی فیلمهای فستیوال در سینماهای شهر فرصت مغتنمی برای کودکان و نوجوانان خواهد بود تا (شاید برای اولین بار) با آن نوع سینمای مفید و مفرح و سرشار از زیبایی که فقط بخاطر آنان بوجود آمده آشنا شوند. تماشای این آثار برای آنان تفریحی سالم و مایه رشد شخصیت و جهان بینی فردیشان خواهد بود و ضمناً ارزشهای سینمایی و هنری جدیدی برایشان برملا خواهد کرد که آشنائی با آنها از طریق برنامه‌های روزمره سینمای تجارتنی هرگز میسر نمیشود».

این تفسیر که مورد موافقت شورای فستیوال قرار گرفت، اساس همه کارهای بعدی‌اشد و نیز دو نکته را بوضوح روشن کرد:

۱- منظور اصلی از برگزاری فستیوال کمک به تربیت کودکان است. ۲- منظور از «تربیت» نه فقط تعلیم ارزشهای اخلاقی، بلکه همه‌چنین ارزشهای ذوقی و هنری است.



بیست و پنج کشور، مجموعاً ۱۴۰ فیلم برای فستیوال فرستادند، از این میان ۴۰ فیلم بکلی طرد شد. ۴۰ فیلم در برنامه‌های مخصوص «رترو سپکتیو» (نرم‌ن مک‌لارن - یون پيسكوگو پو - هانری گروئل - آلبر لامورس) بنمایش درآمد و از میان باقیمانده ۵۴ فیلم در مسابقه بین‌المللی و ۴۶ تا در «قسمت اطلاعات» بنمایش درآمدند.

بسیاری از فیلمهای واجدارزش، به این خاطر که چندسالی از تاریخ تهیه‌شان میگذشت، در «قسمت اطلاعات» گنجانده شدند، از قبیل «سگ سیاه» مجارستان، «ماشین خانگی» انگلستان و «باغ وحش» هلند.

در مجموع این کشورها بالاترین تعداد فیلمها را در فستیوال نمایش دادند: کانادا ۱۹ فیلم - آمریکا با ۱۴ فیلم - فرانسه با ۱۳ فیلم - رومانی

● هنگامیکه برگزاری نخستین فستیوال بین‌المللی فیلمهای کودکان در تهران هنوز در مرحله «پروژه» بود و فقط مقرراتش، که می‌بایست برای کشورهای فیلمساز جهان فرستاده شود، بروی کاغذ آمده بود، لازم بنظر رسید که خطمشی و هدف اساسی این فستیوال برای کلیه افراد و سازمانهایی که همکاریشان در برگزاری این رویداد مورد نیاز بود بطور اجمال توضیح داده شود. در آن موقع (مرداد ۱۳۴۵) متن کوتاه زیر توسط نگارنده این سطور تهیه شد:

هدف فستیوال فیلمهای کودکان

«هما‌نطور که ماده دوم مقررات فستیوال میگوید: «هدف فستیوال» انتخاب و ارزیابی فیلمهای برجسته‌ای است که در سراسر دنیا برای کودکان و نوجوانان ساخته میشوند و از طریق شکل و محتوایشان به تربیت کودکان و ورشد فکریشان کمک می‌کنند».

«به این ترتیب، برنامه فستیوال باید شامل آثاری باشد که نه تنها «بخاطر مضامین ارزنده آموزشی یا تربیتی یا اخلاقی که واجدند، بلکه» همچنین بخاطر فرم و شکل هنریشان در پرورش فکر، روحیه و بخصوص نحوه ذوق و پسندمبتهی برزیبائی‌شناسی خردسالان مؤثرند».

«فستیوال نه تنها بتوسط بک‌هیئت داوران صالح بهترین فیلمهای «امروزی برای کودکان را در بک سطح جهانی تعیین و معرفی خواهد کرد» بلکه همچنین کوشش خواهد نمود که ارزش سینما بمثابه یک وسیله مؤثر «در راه تربیت، گسترش افق دید، و پرورش فکری و ذوقی نسل آینده با ثبات» برسد».

«برای نیل به این منظور، تشکیل نخستین فستیوال بین‌المللی» فیلمهای کودکان در تهران نه تنها موجب گردآوری مجموعه بی‌ظیری از فیلمهای مخصوص خردسالان که در کشورهای مختلف تهیه میشوند خواهد بود، بلکه ضمناً فرصتی خواهد شد برای آنکه از طریق مباحثات، مصاحبات و «سخنرانیها توجه عمومی هرچه بیشتر به تأثیر سازنده فیلم بمثابه یک هنر»

با ۹ فیلم - شوروی با ۸ فیلم - چکسلواکی با ۷ فیلم - آلمان با ۶ فیلم و انگلستان با ۵ فیلم .

فقط در قسمت مسابقه بین المللی ، از این کشورها بترتیب بالاترین تعداد فیلمها پذیرفته شده بود: آمریکا ۸ فیلم - شوروی و چکسلواکی ۵ فیلم - فرانسه و لهستان ۴ فیلم - کانادا و آلمان و انگلستان و رومانی ۳ فیلم .



در بحث زیر نگارنده فقط به فیلمهای مسابقه بین المللی خواهد پرداخت ، چون از یکطرف قسمت اطلاعات را اکثر علاقمندان سینما ندیدند ، و از طرف دیگر فیلمهای رترو سبکتهوها احتیاج به شرح و بسط و تفصیل فراوان دارد که در این مجمل نمی گنجد .

فیلمهای دایره سیاه (● : فاقد ارزش)

« یوسف رؤیائی - اسرائیل » سنگین وزشت بود و بهر صورت تهیه فیلمهای دوساعته عروسکی که تماشايش تحمل پذیر هم باشد ، شاید فقط از استاد این حرفه ، جیری ترینکای چکسلواکی ، برآید و بس - این داستان زیبای یوسف و زلیخا میتواند ما به فیلمهای پرمايه و زیبایی باشد ، اما اینطور برمیآید که تا بحال در سینما فقط بدشانسی آورده است .

« دنیائی پراخانه - آمریکا » کاملترین نمونه فیلمهای دیداکتیک بدآموزیگانی است . خودش را خیلی خشک و جدی میگرد (که نباید بگیرد) و اطلاعات علمی یا تاریخی سطحی است (که نباید باشد) .

فیلمهای يك ستاره (* : متوسط)

« دل موش پوست پلنگ - ایران » تا آنجا که من دیده ام و میدانم ، اولین محصول سینمایی ایران برای بچههاست که میتوان « فیلم » نامید . گفتگوها ، که اگر شعر هم نباشند لااقل وزن و قافیه ای دارند ، باهز دارند و انتخاب آهنگها و ضربهای ایرانی برای آنها کار بسیار بجائی بوده است . خود داستان هم که گویا ریشه های سانسکریت دارد ، جالب است . متأسفانه فیلم دچار ضعف فنی شدید است و فاقد يك کارگردانی بیعیب - (بعنوان جمله معترضه : هنگامیکه هیئت داوران کودکان در باره این فیلم بحث میکردند ، بر حسب اتفاق ، این نگارنده هم در کنارشان نشسته بود و قهوه میخورد ، و در حین استراق سمع به این ایراد یکی از بچهها برخورد که ارزش نقل کردن دارد : اینکه موش فیلم ، حتی وقتی بشکل سگ یا پلنگ در میآید ، باز از گریه میترسد طبیعی است - و جای تعجب ندارد . نکته مهم اینست که آن گر به سیاه چرا از سگ یا پلنگ نمی ترسد و باز حمله می کند ؟ موضوع اصلی فیلم میبایست این باشد که کارگردان اصلاً به آن توجه نکرده . ایراد کاملادرستی است ، درود ما به زوری کودکان این فستیوال) .

« وقتی آسمان خشمگین میشود - فرانسه » این عزیز را دارد که بچهها را با بدیده های طبیعت آشنا میکند . از این که بگذریم ، فیلم فاقد تدوین است و شباهت به کار آدمی دارد که برای اولین بار امکانات ساده و اولیه دوربین فیلمبرداری را کشف کرده است .

در « جانی و آدم مصنوعی - انگلستان » اختلاط صحنه های زنده و نقاشی متحرک برای نمایش حقیقت و رؤیای کودکان جالب بود . افسوس که فیلم خیلی حالت نوارهای تبلیغاتی تلویزیونی را دارد .

« کودکان جزایر - فرانسه » صمیمیت و صداقتی داشت که متأسفانه گفتار بزبان فرانسه و با لهجه افریقای شمالی تا حدود زیادی بر آن خدشه وارد میآورد . اگر این فیلم سالم قدری بهتر کارگردانی شده بود ، میتوانست در ردیف بهترین آثار فستیوال بشمار آید .

« کید - آمریکا » نمونه منحصر بفردی بود در این فستیوال از تکنیک استفاده از نقاشی های ساکن برای بیان يك داستان - نقاشی ها متأسفانه خیلی رنگ و بوی کارهای « ساتردی ایوینینگ پست » را داشتند ، و داستان خوشبختانه غنی و شاعرانه بود .

« جکی به باغ وحش میرود - کانادا » پیام اخلاقی با ارزشی داشت . اما این پیام ، بجای آنکه ساده و روان بیان شود ، دچار غلوهای بیمورد يك کارگردان ضعیف پنجه شده بود .

« فردینا نند لنگ و موشك - چکسلواکی » برای بچهها مفرح بود که بخاطر وجود يك « دلقك » در آن طبیعی و در عین حال زیاده از حد آسان است . بزرگترها یامی بايست چك باشند که از طنز بخصوص این فیلم استفاده ببرند ، و یا آنکه حوصله شان بی حد سر برود .

« گل كوچك طلایی - فرانسه » شاعرانه بود بمفهوم ابتدائی كلمه - نکته هم در این فیلم گفتار زیاده منطوقش بود که در عین حال تصاویر را فقیرتر از آنچه بودند جلوه میداد .

فیلمهای دو ستاره (* * : خوب)

« زمان ، خطوط و رویدادها - آمریکا » نمونه جالبی از فیلمهای مفید دیداکتیک بود که در کلاسهای درس میتوانند کمک و تری برای کار معلم باشند . اطلاعات دقیق علمی میداد ، و آنهم بنحویکه برای تماشاگر خسته کننده نبود .

« دختر يك انگشتی - شوروی » را بچهها خیلی پسندیدند . شك نیست که اگر این فیلم نقاشی متحرک دارای مضامین و مفاهیمی تا اینحد گشدار نبود و سعی نمیکرد که اینهمه حرف در باره جامعه ، مباحثی ازدواج بورژوا و از این قبیل را در قالب يك افسانه بگنجاند ، ماهم آنرا اثر بی نهایت جالبی تلقی میکردیم .

« تاخت - کانادا » ساده و پر تخیل بود و به يك نکته خوب اشاره میکرد : آنکه ذاتاً ارباب است ، و آنکه ذاتاً نوکراست ، در هر وضعیت غیر قابل تصویری هم همچنان ارباب یا نوکر خواهد بود !!

خیلی از دوستان نگارنده ، منجمله دوسه تن از افراد کمیته انتخاب فستیوال ، « کاترین و تمساح - چکسلواکی » را یکی از بهترین فیلمهای بلند این رویداد بین المللی میدانستند . قدر مسلم آنکه این فیلم در این فستیوال بدشانسی آورد ، چون از طرفي يك « مانسیون مخصوص » از طرف زوری بین المللی برای بازی دسته جمعی بچهها از بغل گوشش گذشت ، و از طرف دیگر زوری



■ یون پيسكوگو پووها نری گروئل (از ژوری) با هژ بردار یوش منتقدین آنرا بعنوان بهترین فیلم بلند در نظر گرفته بود که بعد بنفع «دزدان ماه» کنارش گذارد. نگارنده شخصاً معتقد است که صرف نظر از همه مهارت و تسلط فنی، فیلم زیاده از حد طولانی بود، و خیلی چیزها میخواست بگوید که نتوانست.

برعکس، «غول خودخواه-آلمان» را کمتر کسی پسندید. اما این نگارنده آنرا از لطافت و فکر شاعرانه غنی دید، گویا اینکه تکنیک ابتدائی فیلم کمکی به تجلی هرچه بیشتر لطافت مضمونش نمیکرد.

«مکن است و ممکن نیست-شوروی» نشان دهنده پیشرفت نقاشی متحرک این کشور در جهت سادگی و وضوح بیشتر نقشهاست. متأسفانه این فیلم (که متخصصین آموزش و پرورش گویا بسیار پسندیدند) علی رغم و با شاید درست بخاطر-گفتار فارسیش، فاقد روشنی و بیان مستقیمی بوده که از فیلمی برای کودکان باید انتظار داشت.

«چشم جویا-آمریکا» اثر ساوِل یاس در حالی به فستیوال تهران آمد که مجسمه بزرگ طلای شیرسن مارک از فستیوال و نیز زیر بغل داشت. در تهران، برعکس و نیز، کمتر کسی آنرا جدی تلقی کرد و همه بد رستی گفتند که این سفارش کارخانه کدک به یک نمایش عظیم یا یک سالن نمایشگاه عکاسی بیشتر شبیه است تا بیک فیلم. بهر صورت «چیز» خیلی قشنگی بود.

«روز برفی-آمریکا» هم درو نیز مجسمه طلا برده بود. طرحها ساده بودند و دلنشین، و مضمون کاملاً بی ادعا و مطبوع-متأسفانه فیلم بی تخیل ساخته شده بود و گفتار بی وقفه و صد در صد اضافیش تماشاگر را ناراحت میکرد.

«و بعد-رومانی» بجای آنکه برای بچهها باشد، درباره بچهها بود. این بجای خود، برداشت سینماگر از نقاشی کودکان تازه بود و در



■ یان باتوری، فاتح بزرگ فستیوال با توافق آلبر لاموریس و داریوش

تماشاگر تأثیر خوبی میگذارد.

«نجوای کوچک-ژاپن» اثر یوجی کوری (بازدار باره نقاشی بچهها) دقیقاً آن چیزی نبود که از بزرگترین نقاشی متحرک ساز ژاپنی انتظار میرفت. با این همه، کار لطیفی بود و شاید اگر گفتاریک بند دخترک ژاپنی فیلم ترجمه شده بود، لطف کار را بیشتر درک میکردیم.

«بچهها و دنیا-چکسلواکی» (باز هم نقاشی بچهها) بیشتر از دو فیلم بالا در میان تماشاگران، موفقیت یافت، فیلمهای در باره نمايشگاهها غالباً سهولت به فرم کاتالوگهای مصور درمی آیند. اما این فیلم توانسته بود خود را تا حد زیادی از این خطر نجات دهد.

«کودک و هواپیما-فرانسه» را خیلی از دوستان بعنوان یک «باد کنک قرمز» آما توری تحقیر میکردند. نگارنده با این عقیده موافق نیستم و فکر میکنم که این فیلم تجسم صمیمانه و روحناواری بود از عالم تخیلات شیرین بچگان.

مزیت عمده «ترن فراری-انگلستان» اینست که در شرایط صد درصد حرفه ای، مثل یک فیلم تجارتي معمولی، اما فقط برای کودکان ساخته شده-فیلم کارگردان مسلطی داشته که بخصوص بیست دقیقه هیجان انگیز پایان کار را خیلی خوب از آب در آورده است.

«موروسکو-شوروی» (برنده پلاک تهره ژوری بین المللی و دیپلم ژوری کودکان) را یک حرفه ای قدیمی سینما، الکساندرو، ساخته که در تهیه فیلمهای پرخرج افسانه ای برای کودکان یسد طولانی دارد. در این پانزدهمین فیلم حاویل افسانه ای این کارگردان، صرف نظر از سکانسهای آواز که خیلی خوب و سبک ساخته شده اند، بیشتر قسمت ها بنظر این نگارنده سنگین و کند آمد. با این حال، شک نیست که موفقیت عمومی فیلم در میان کودکان تبرئه موجهی برای سبک کار الکساندرو است.

«روزگاری روی تپه‌ای - آمریکا» از این نظر جالب است که به‌شیوه‌ای نزدیک به «سایه‌های چینی» ساخته شده - شک نیست که یکی از وظایف هر فستیوال بین‌المللی آنست که سبکهای مختلف نمایشی را که در سراسر جهان مورد استفاده هستند عرضه کند، و از این نقطه نظر، گنجینه‌ای از فیلم‌های از قبیل «کید» و «روزگاری روی تپه‌ای» در برنامه کار لازمی بود.

«تبرطالائی - هندوستان» محصول انستیتوی دولتی فیلم این کشور است. فیلمهای این انستیتو با توجه به‌شیوه‌های مداول آثار تجارتي سینمای هند حقیقتاً غنیمت است. در همین «تبرطالائی» بازی هنرپیشه‌ها خیلی طبیعی‌تر، ریتم کلی فیلم خیلی سریع‌تر و شیوه‌بیا نش خیلی سلیس‌تر از آنچه‌یست که معمولاً از فیلمهای ساخت هندوستان انتظار داریم.

برای کسانی که افسانه «دختر کدریا»ی هانس کریستین آندرسن و یا ترجمه فارسی علی‌احضرت شهبانوی ایران را از همین کتاب خوانده‌اند، تماشای «دختر کدریا - آلمان» از این نظر جالب است که مشاهده شود چطور این داستان لطیف شاعرانه به تابعیت از طبع و روحیه خاص سازندگان و اجراء کنندگان نمایش خیمه‌شب بازی و فیلم، چیزی‌خشن و «آگنرین» از آب درآمده است، بخصوص قیافه‌خشن وجدی آن دختر جوان آلمانی که متن قصه را میخواند فراموش نشدنی است.

«پهلوان دوزخواری - پاکستان» نمایش دهنده ضعیف‌ترین تکنیک انیماسیون و ضعیف‌ترین طرحهای نقاشی بود. با اینحال؟ داستان آنقدر عمیق و زیباست که خاطره این فیلم ه دقیقه‌ای، تا مدت‌ها بعد از نمایش در ذهن تماشاگر میماند.

«ماجرای بوبو - رومانی» یکی از چندین فیلم سری آثار مربوط به میمون مهربان و کوچکی موسوم به بوبو که گویا بین کودکان رومانی طرفداران زیادی دارد. فیلم نمایشگر تکنیک انیماسیون مطمئن و پیشرفته رومانی است. با سلیقه‌وظرافت تهیه شده، اما حرفی و نتیجه‌ای ندارد.

«تبله شیشه‌ای - چکسلواکی» تکنیک عروسکی جالبی داشت، بین دوستان خیلی در باره مفهوم «سمبولیک» این تبله گفتگو شد. گویا باید به همین تفسیر قناعت کنیم که این «تبله» سمبول دنیاست و فلسفه و پیام فیلم اینست که اولاً: دنیا هر دم به کام یکی است، ثانیاً: آخر سر حق به حق دار میرسد!

«شگفتی‌ها - لهستان» راعده‌ای يك هجو به از زندگی ماشینی تلقی کردند. نگارنده باید اقرار کند که این جنبه قضیه هرگز به فکرش خطور نکرد. بنظر من، این فیلم فقط میخواست با بسرداشتی مفرح اصول اولیه طرز کار وسائل مکانیکی را به کودکان بیاموزد و در این هدف موفق هم بود.

«ماجرای شاد - شوروی» فیلم طولی بود شامل اپیزودهای مختلف که هر کدام بیک نتیجه اخلاقی میرسیدند. خوب ساخته شده بود اما بنظر ما قدری طولانی و کشدار آمد، شاید باین خاطر که روسی نمیدانیم و فیلم زیر نویس هم نداشت. اپیزود رنگها و نگرها بی نهایت مفرح بود.

«تعطیلات با اسب مینکا - چکسلواکی» قبل از آمدن فستیوال تهران، در فستیوال فیلمهای کودکان و نوجوانان در شهر هیخون (اسپانیا) چهار جایزه برده بود، اما در تهران بابتی اعتنائی عمومی مواجهه شد. فیلم علی رغم همه معایبش (پرداخت آماتور - طولانی بودن زیاده

از حد - عکاسی بد - بازیهای بد) يك حسن بزرگ دارد و آن اینست که از زندگی کودکان در تعطیلات، تصویری بسیار انسانی و سالم ارائه میدهد.

فیلمهای سه‌ستاره (* * * : خیلی خوب)

«هدیه شگفت درنا - ژاپن» بهترین فیلم عروسکی فستیوال بود. سازنده اش، کاروهیکو واتانابه، يك داستان بسیار زیبا را برپا ترین و با سلیقه ترین شکل تجسم داده است. در ژوری بین‌المللی، فیلم برای احراز یکی از جوایز فستیوال فقط يك رای کم آورد.

«ستاره کوچک - بلغارستان» را نگارنده خیلی بیشتر از سایر دوستان پسندیدم. داستانش زیبا و پرتخیل بود. طرحها و رنگها دلفرب بودند. اما از حق نمیشود گذشت، شباهتی يك قسمت از «آتش بازی کریسمس» اثر نرمن ملک‌لارن داشت، و این البته بنفعش نبود.

«سرسخت - ایتالیا» تا موقع نمایش در فستیوال تهران هنوز در کشور اصلی به‌عرض نمایش عمومی در نیامده بود و فقط در فستیوال فیلمهای کودکان و جوانان و نیز عرضه اش کرده بودند که در آنجا «جایزه بزرگ» را هم برده بود. اما باز در تهران، نه ژوری‌ها و منتقدین، و نه تماشاگران آنرا پسندیدند. با همه اینها، کمیته انتخاب فستیوال پس از رویت فیلم چنین حدس میزد که یکی از جوایز فستیوال به آن تعلق خواهد یافت و نگارنده هم در این حدس بادیگران همراه بود. فیلم خوب و محکم (و متأسفانه قدری آکادمیک) ساخته شده، و داستانش (که ارتباط پندامی کند با بیسوادی و مبارزه با بیسوادی) مسائل مهم و لازمی را مطرح می‌کند. سکانس بازی در باررس از کلاس درس و سکانس آخر فیلم، بخصوص، خیلی خوب ساخته شده.

«تغلب‌ها و عشق من - چین هلی» (برنده مان‌سیون مخصوص ژوری بین‌المللی) را نگارنده، علی رغم همه جنبه‌های ملودراماتیک و «دستمال سفید»ش، خیلی پسندیدم. اولاً: قشنگ بود، که خودش خیلی مهم است. ثانیاً: تا نیک پائو یونگ در آن بهترین بازی فستیوال را ارائه داد. ثالثاً: فیلم بنحو خیلی مؤثری القاء می‌کرد که حتی با وجود يك نقص مهم بدنی می‌توان به زندگی دل‌بست، هدفی داشت، و برای نیل بآن هدف کار کرد.

«صخره عقاب - انگلستان» تنها فیلمی بود که میتوانست باعث شود که بریتانیای کبیر دست خالی از این فستیوال برنگردد. اما شانس همراهش نبود (در ژوری بین‌المللی و ژوری کودکان، این فیلم طرفدارانی داشت). این اثر آقای هنری گنر بی نهایت خوب فیلمبرداری شده، داستان آموزنده‌ای دارد که با هوشمندی بیان می‌شود، و بالاخره تصویر دلپذیری از زندگی نوجوانان در دامان طبیعت ارائه می‌دهد.

«زندگی تازه برای جنیفر - آمریکا» برنده پلاک تهر ژوری بین‌المللی ادعای کسانی را ثابت می‌کند که معتقدند ایالات متحده بهترین فیلمهای «تبلیغ ایده» را می‌سازد. برداشت کارگران و - ه - موری از موضوع مشکل تربیت بچه‌های گروال در این فیلم بنظر بسیار صحیح و وصیمی می‌آید، و مهم‌تر آنکه در برابر اینهمه فیلم که در همه جای دنیا ساخته

میشوند و بهیچ دردی نمیخورند ، این فیلم با هدف مشخصی (جلب كمك مادی مردم بیک مدرسه كودكان علیل) ساخته شده و ظاهراً باید در این هدف توفیق هم یافته باشد .

موضوع « حادثه‌ای در كوهستان - كهستان » يك مداد جادو است كه بهر دردی میخورد ، و بهمه چیز سرو صورتی میدهد. خوب كه فكر میکنیم ، سازنده فیلم نفس وذات كار « انیماسیون » را در این فیلم نقاشی متحرك مطرح کرده ، و مداد جادوی فیلم در حقیقت همان مدادی است كه همه نقاشان این « هنر هشتم » بكار می برند .

اما در فیلم نقاشی متحرك، طرح مدادی بدون وجود رنگ كامل نیست . این نکته را « خروس و رنگها - شوری » بخوبی بیان میکند. این بهترین فیلم روسها در این فستیوال بود. هرچه بقیه سنگین یا غامض یا كشنده بودند، این یکی ساده بود و واضح و سبك، و البته زیبا .

« خرس كوچك - آتیش » بی ادعایترین ، و بی سروصدا ترین ، فیلم بود در این میان آثار موفق فستیوال - در این نقاشی متحرك خیلی كوتاه يك بچه خرس بربان سروكارش با « راهشیری » میافتد و همه عسلا كم ستاره شناسی - آنها كه با « زودیاك » سروكار دارند معنی این فیلم را بهتر میفهمند ، و از آن بیشتر لذت میبرند .

« پسر و لگد - اسرائیل » (برنده پلاك طلای ژوری بین المللی) از پس این برمیاید كه همه عناصر مهم ترین فیلم ملودراماتيك پدرشرا بخوار - دختر علیل - سوء تفاهم در مدرسه - سگ وفادار - دوستان بد - دزدی - و...) را بكار بگیرد ، و از آن اثری سازد كه از نظر عاطفی تماشاچی هوشمند را تكان بدهد. راز این معجزه در كارگردانی جوزف شالین نهفته است ، كه بلد است هر حرفش را طوری بز ند كه خیلی سها تيك جلوه كند .

« گوشو دروغگو - بلغارستان » نمایش دهنده ماجرا نیست كه يك بچه مدرسه روی تخته سیاه تعریفی كند ، و بهمین جهت تمام صحنه های این نقاشی متحرك مركب از خطوط رنگی هستند روی زمینه كاملا سیاه - این نو آوری بدیعی است كه باعث میشود این فیلم بلغاری را در شمار بهترین نقاشی متحرك های فستیوال بحساب آوریم .

« عقابها سحر پرواز میکنند - یوگوسلاوی از جمله فیلمهای طویل خیلی خوب فستیوال بود كه متأسفانه بخاطر نداشتن زیر نویس و سر درگم بودن ظاهری اپیزودهای دوگانه فیلم چندان گل نكرد . در اپیزود اول بازیهای بچه گانه جمعی از كودكان روستائی را داریم ، و در اپیزود دوم مبارزه شان را علیه نازیها - ارزش فیلم موقعی روشن می شود كه در یابیم بدون وجود حوادث اپیزود اول ، اپیزود دوم مقدار زیادی از مفاهیمش را از دست می دهد . این از آن فیلمهاست كه لااقل باید دوبار دید .

« سنگتراش - آمریکا » را میتوان بخاطر طرحهایش یا بسیار پسندید ، و یا بكنلی نفی كرد ، و این نگارنده طرحها را بسیار ابتكاری و تخیلی یافت . داستان همان قضیه مشهور آدمی است كه میخواهد از همه كس و همه چیز قویتر باشد ، و البته هر بار دست بالای دست بسیار است . این قضیه در همه زبانها و فرهنگها بصور مختلف وجود دارد كه در اینجا نسخه ژاپنی اش را مطرح کرده اند .

فیلمهای چهار ستاره (**** : عالی)

اهمیت فوق العاده و استثنائی « جك و سگهایش - كهستان » (برنده مجسمه فستیوال برای بهترین فیلم مخصوص كودكان) در اینست كه يك پیام بزرگ و انسانی را به تریز ترین طریق ، در قالب ده دقیقه فیلم نقاشی ، بدون يك كلمه گفتار ، بروشنی بیان میکند : جاندار و ماشین میتوانند ، و باید ، در كنار هم زندگی كنند . و البته فیلم ، هما نظوركه ژوری بین المللی هم بدرستی اشاره كرد : « ایده آل های شریك وفاداری و حقیقت شناسی را القاء میکند » .

« سیاه و سفید - رومانی » (برنده پلاك نقره ژوری بین المللی) یکی از « شيك ترین » فیلمها نیست كه من تا بحال دیده ام . كنتراستی كه فیلم بردار طراز اول یون آنتون در تصاویر بوجود آورده از آغاز تا پایان فیلم حساب شده ، يك دست و بی نهایت زیباست . از طرف دیگر ، كارگردان ساول استیو پول موفق شده كه از يك داستان ساده عشق دوران كودکی ، شعری زیبا و عمیق بسازد ، و بالاخره ، این دختر كی كه نقش اول فیلم را بازی میکند چه قیافه غریب و دلنشین ، و چه نگاه فراموش نشدنی ای دارد !

مشهورترین كارگردانانی كه به فستیوال تهران فیلم فرستادند (بفر از مك لارن - گروئل - گوپو و لاموریس كه بر نامه های رترو سبك تیبوداشتند) ساول باس آمریکائی و دو هنرمند بزرگ سینمای هلند (برت هانسترا و هرمان واندرهوست) بودند . فیلم برت هانسترا (باغ وحش) را كمیته انتخاب برای مسابقه قبول نكرد و در « قسمت اطلاعات » نمایش داده شد و فیلم ساول باس (چشم جویا) موفقیتی را كه انتظار معرفت بدست نیاورد . اما در عوض هرمان واندرهوست فیلمی عرضه كرد كه احتمالا بهترین كار او تا با امروز است .

« بان - هلند » (برنده مجسمه فستیوال برای بهترین فیلم مخصوص نوجوانان و جایزه كانون فیلم ایران) نشان دهنده تسلط فنی غریب این هنرمند و قدرت پنجه كارگردانی او ، و بیان كننده داستان ساده و زیبای پسر است كه كنچكوا نمایش طبیعت بكر و دست نخورده است ، و هنگامیکه بقوانین این طبیعت گردن میبندد جزئی از آنها می شود . اما بهر حال ، « طلسم » زود می شكند و او باز باید بتمدن و زندگی آدمها برگردد . (بان در علم الاساطیر یونان نوعی رب النوع طبیعت است) .

« در دهكده لك لك های سفید - آلمان » (برنده پلاك طلای ژوری بین المللی) فیلمی است از هاینس زیلمان كه در زمینه تهیه اسناد سینمائی از زندگی حیوانات شهرت بین المللی دارد . از زیلمان « موش بزرگ سحر » را هم در « قسمت اطلاعات » فستیوال تهران نمایش دادند . هر كس كه با سینما و دوربین فیلمبرداری سروكار داشته باشد ، با آسانی درك می كند تا چه حد در تهیه این « لك لكها » دقت و زحمت بكار رفته و چقدر وقت توأم باشكیپ فراوان صرف شده است . اما ارزش واقعی این فیلم موقعی آشكار می شود كه آنرا با آثار دیگری كه در همین زمینه تهیه شده اند ، از قبیل فیلمهای « مستند » و « آلت دیسنی درباره زندگی حیوانات مقایسه كنیم . هرچه در آثار و آلت دیسنی همه چیز باستعانت حیل های فیلمبرداری و مسوئلتاژ دروغگو ، بیان شده و « آفه » های هیجان انگیز نجیب و بچگانه ترتیب داده میشود ، در فیلم زیلمان نه دوربین و نه مسوئلتاژ كاری جز ضبط و انتخاب صریح و مستقیم نمیکند . برای اثبات ارزش آموزشی سینما ، می توان فیلمهای از

قبیل « در دهکده لك لك های سفید » استناد کرد.

« زاغ دزد - ایتالیا » (برنده پلاك طلای ژوری بین المللی و دیپلم ژوری کودکان) بیشک بهترین فیلم نقاشی متحرک فستیوال تهران بود طرحها و رنگها فوق العاده بودند، واینها بسیار درخشان - و تکنیک کار باهمه نقاشی متحرکهای دیگر تفاوتهای کلی داشت . سمفونی روسینی هم (که فیلم از روی آن ساخته شده) البته کمک بزرگی بود که بخصوص بامونتاژ استناد نه جولیو جانینی خیلی جلوه می کرد . خیلی ها گفتند که « زاغ دزد » فیلم بدجنسی است، و این يك تكذيب مختصر لازم دارد : هیچ فیلمی تا بحال اینقدر نسبت به « پرندگان » ابراز خوش جنسی نکرده است ! بقول یکی از دوستان منتقد ، ده دقیقه این فیلم حرفی رازد که دو ساعت « پرندگان » هیچکاک خواست بزند ، و ... !

« رقص مربع - کانادا » (برنده پلاك نقره ژوری بین المللی) کوتاهترین فیلم مسابقه بود (سه و نیم دقیقه) و با اینحال موفقیتش آنچنان بود که روزنامه اطلاعات نوشت : « بعنیده جمعی از صاحبزنان ، جایزه بزرگ باید باین فیلم داده شود . » ! این اثر زیبای رنه ژود و آن دارای يك هدف آموزشی است :

نمایش مشخصات و امکانات يك مربع ساده - این هدف علمی به تخیلی ترین طریق بدست آمده ، و حرکات و شکلهایی که از روی فیگورهای « رقص چهار گوش » تنظیم شده اند در مجموع یکی از زیباترین اشعار بصری خالص را بوجود می آورند که در سالهای اخیر بروی پرده سینما دیده ایم .

موفقیت « پسر و قیچی - بلغارستان » (برنده پلاك طلای ژوری بین المللی و دیپلم منتقدین فیلم) بنظر بسیاری از دوستان خیلی بیشتر از ارزش واقعیش بود ، بعدی که آدم بدش نمی آید برای ایجاد تعادل ، اندکی به آن بتازد !! و با اینحال ، از حق نباید گذشت . هر یستو توپوزانو با این فیلم نشان می دهد که چقدر ایده و تخیل در کار فیلم سازی ، ارزشی بالاتر از وسائل و امکانات دارد . باز در اینجا هدف صد درصد آموزشی است : با يك قیچی و چند ورق مقوای رنگی ، بچه ها می توانند شکل های زیبایی بسازند ، هما نظور که توپوزانو با همین وسائل و با يك تکنیک اینماسیون ساده فیلم بسیار جذابی ساخته . « دزدان ماه - لهستان » (برنده جایزه بزرگ ژوری بین المللی برای بهترین فیلم مفهوم مطلق - جایزه وزارت آموزش و پرورش ، و دیپلم منتقدین فیلم) قهرمان بالمازاع این اولین فستیوال تهران بود . محیطی که این فیلم در چهار چوب فستیوال ، هنگام بروی پرده آمدنش ، ایجاد کرد دقیقاً همان است که بنجو « تپیک » در هر فستیوالی از فیلمی که برنده جایزه بزرگ خواهد شد انتظار می رود : جذب شدن سائلن پراز تماشاچی ، موفقیت عمومی و ابراز احساسات بسوای کارگردان ... یکی دو عضو ژوری که برای چند لحظه فراموش میکنند که باید عقاید شان را محرمانه نگهدارند و به کارگردان فیلم خیلی صمیمانه تبریک می گویند ... منتقدین که دیگر منتظر فیلمهای بعدی نمی شوند و بلافاصله در روزنامه ها نشان این فیلم را کاندید جایزه اول می کنند ... و و و

بهر صورت ، همه اینها حق مسلم فیلم باتوری بود . درست است که در این فیلم نه نبوغ « زاغ دزد » بچشم می آمد ، نه قدرت عظیم فنی « پان » ، نه ظرافت « سیاه و سفید » ، نه تخیل غنی « رقص مربع » ، نه ارزش آموزشی

« دهکده لك لك ها » ، نه جنبه ابتکاری « پسر و قیچی » و نه عمق « جك و سگهایش » - اما در عوض ، فیلم یان باتوری همه آن چیزهایی را داشت که ایده آل و نمونه کامل « يك فیلم کودکان و نوجوانان » و نیز ایده آل و هدف فستیوال تهران بود ، یعنی « فیلمی که هم از طریق محتوی و هم از طریق شکل به تربیت و پرورش فکری کودکان و نوجوانان کمک می کند ، »

« دزدان ماه » در مقام مقایسه با سایر فیلمهای مخصوص کودکان فیلم بسیار یر خرجی است ، و با وسائل و امکانات وسیع ساخته شده - این بودجه و امکانات غیر عادی بهدر گرفته زیرا در اختیار کارگردان بسیار هوشمند و انسان دوستی بوده . بهر صورت باید به کشوری که با تهیه این قبیل فیلمهای پرخرج نشان می دهد که تا چه اندازه به تربیت نسل آینده از راه سینما اهمیت می دهد تبریک گفت .



فستیوال اول عمرش را بشمارد . زنده باد فستیوال دوم ! اینطور برمی آید که از این پس هر سال در تهران این تجمع بین المللی فیلمهای کودکان تکرار خواهد شد . با زمینه ای که فستیوال اول ایجاد کرد همه امکانات برای آنکه فستیوال ۱۳۴۶ با تشکیلاتی بازم بهتر ، ارزش هنری بازم بالاتر ، برگزار شود موجود است .

هدف باید این باشد که تهران بعنوان مرکز بین المللی فیلمهای کودکان مورد قبول همه دنیا قرار گیرد .

نیل باین هدف وسیله و امکانات می خواهد ، و وقت کافی ، و آدماهای علاقمند و فعال که از خودشان و گوشت و پوستشان روی این کار بگذارند . فستیوال اول فقط در ظرف سه ماه ساخته شد ، و نگارنده اطمینان دارد که این رکوردی است در تمام تاریخ سینما .

برای فستیوال دوم از همین حالا باید کار شروع شود . شانس بزرگ این فعالیت فرهنگی در سطح بین المللی ، ریاست عالی است که شهبانوی ایران پذیرفته اند . باید از این شانس ، از این موقعیت منحصر بفرد و بی نظیر در تمام تاریخ سینما ، نهایت استفاده بشود .

هژیر داریوش

يك نفر روی نیمکت

سه نفر روی نیمکت!



سیال و فرار آماده کنیم. در برابر جریان حوادث بساییدی تفاوتی خود را بدور بیندازیم و صورت فعالی بخود بگیریم. ولی قبل از هر چیز دیگر برای مقابله با «جری لوئیز» باید بزرگترین سلاح او را خوب بشناسیم. سلاح خنده را.



● خنده ما اساساً دو علت دارد یا به اشتباه خود می‌خندیم و یا به اشتباه دیگران. در مورد کاراکتر «جری لوئیز» با آن ندانم کاریها و اشتباهات پی‌درپی، حالت اخیر صدق میکند، تماشاچی در برابر این کاراکتر خجول، پیمعرضه و بی‌دست‌وپا احساس برتری میکند و همین احساس برتری سرچشمه خنده‌های او را تشکیل میدهد. ما به اشتباهات «لوئیز» می‌خندیم ولی اگر بتوانیم خود را بجای «لوئیز» در آن طرف پرده قرار دهیم متوجه نکته جالبی در جبهه مقابل میشویم. در جبهه لوئیز نیز عین همین جریان‌ات وجود دارد. «لوئیز» نیز بهمین اشتباهات وضعف‌ها می‌خندد. «لوئیز» با خلق یک کاراکتر ضعیف و قراردادن او در برابر موقعیت‌های طاقت‌فرسا و ایجاد حوادث خنده‌آور از برخورد ایندو، عملاً تلخی‌های زندگی خود را بباد شوخی و در نتیجه بی‌اعتنائی می‌گیرد. زیرا این کاراکتر ضعیف بجز مراحل قبلی شخصیت «جری لوئیز» قبل از رسیدن به حد پختگی فعلی، و آن موقعیت‌های طاقت‌فرسا بجز همان تلخی‌هایی که باعث این پختگی شده‌اند، چیز دیگری نیست. پختگی فعلی «جری لوئیز» باعث شده است که او رنج‌های گذشته خود را بصورت خنده برگرداند. رنج‌هایی که از فشار محیط بر او بوجود آمده‌اند. زیرا

● در پس این چهره ساده و معصومانه که تا چهل سالگی حالت کودکانه خود را حفظ کرده است و شاید تا آخر عمر نیز این حالت را حفظ کند. دنیای بغرنجی نهفته. دنیائی که «جری لوئیز» نه بعلمت صداقت او اصراری در پنهان کردنش دارد و نه بعلمت تواضع بی‌حد و حصر وی اصراری در به رخ کشیدنش. و همین بسی تفاوتی ناشی از فروتنی «جری لوئیز» دسترسی به دنیای او را مشکل می‌سازد. جریان وقایع در فیلم‌های «جری لوئیز» عادی تر از آنست که به تماشاچی فرصت مکث روی آنها را بدهد. و تا بخود بیاید درس‌اشی بی‌یک قهقهه، یک مرحله بجلورانده شده و فرصت و توانائی بازگشت بمرحله قبلی و بررسی آن از او سلب شده است. و بهمین جهت وقتی که از سینما بیرون آمده‌ایم از «جری لوئیز» جز یک «جری» شوخ و ولوده، خوشمز و دوست‌داشتنی تلقی دیگر و طبعاً انتظار دیگری نداریم. ما حاصل کار «جری» هنرپیشه در روی پرده در بالاترین حد خود از موجودی با صورت و بدنی از جنس پلاستیک تجاوز نمی‌کند، برای شناخت دنیای «جری لوئیز» باید به «لوئیز» فیلم‌ساز و مولف پرداخت. باید وارد منطقه فیلم‌های آفریده شده توسط «لوئیز» کارگردان (که در برابر فیلم‌های «جری» هنرپیشه اقلیت ناچیزی را تشکیل میدهد) گردید. ولی برای ورود باین دنیا باید خود را در برابر این پدیده

تئوریك باشد عملی است . چه کسی می‌تواند کاپیتالیسم جامعه امریکائی را به آن گویائی بوسیله تلفن نصب شده روی کیسه عصاهای گلف نشان دهد ؟ فقط کسی که يك عمر در چنین اجتماعی غوطه خورده باشد و نیز به غوطه‌ور بودن خود واقف باشد .

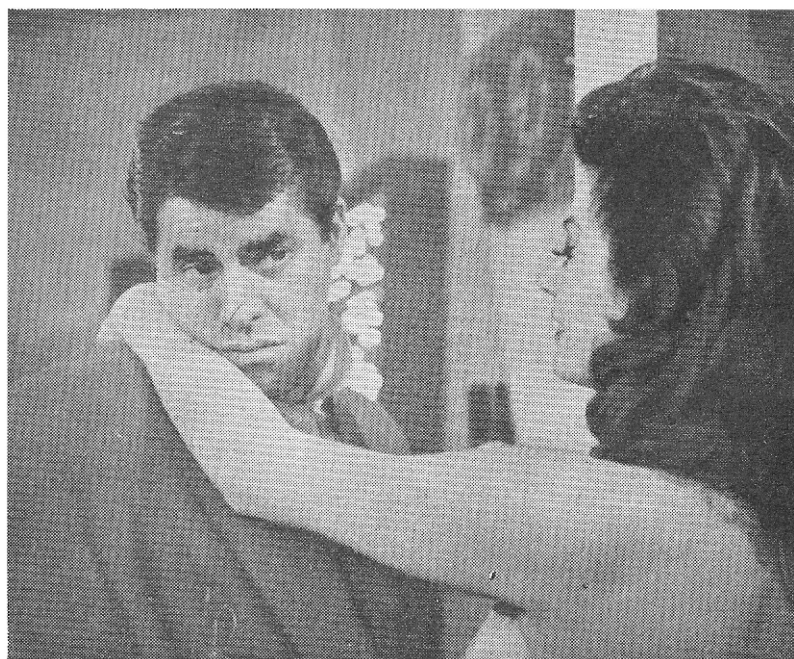


● فیلمهای اولیه « جری لوئیز » فیلمهایی که بدوره آثار « شوخیهای پراکنده و نامربوط بهم » وی تعلق دارند، صرف خلاص شدن او از شرعده‌های ناشی از رنجهای زندگی روزمره شده‌اند، با تکامل ایندوره از مسیر هنری « جری لوئیز » بتدریج که او از شر این عقده، ورنج های کوچک زندگی خلاص می‌شود، ذهن وی بر روی مسئله خاص و رنج بزرگتری متمرکز می‌گردد. رنج زندگی و کار در محیط استودیوها ، آخرین مرحله رنج آوری که « لوئیز » در تلاش مادی زندگی به آن رسیده است . فیلم « خونه شاگرد » مملو از این رنجهاست . رنج گمنامی، دوندگی بی‌حاصل، سرخوردگی آرزوی نومیدانه « بجائی رسیدن » ... و خلاصه افسانه قدیمی از يك موجود گمنام يك هنرپیشه بوجود آمدن (که البته شرط اساسی آن میل موافق سران هالیوود است) .

اگر کاراکتر « جری » در فیلمها کاراکتر ضعیفی است فقط و فقط باین علت است که بحقوق خود و آنچه که اجتماع به وی ارزانی داشته قانع است و حاضر نیست پا را از حد خود فراتر بگذارد. و آنوقت مشاهده تجاوز سایرین بحقوق او باعث رنج و ناراحتی وی می‌شود و آنچه به این رنج و ناراحتی دامن می‌زند، برتری اخلاقی اوست که باعث میشود وی نتواند با آنها مقابله بمثل نماید. ناچار در برابر این فشارهای محیط سکوت می‌کند (و چقدر خوب صحنه بدون دیالوگ فیلمهای او معرف این سکوت هستند) و در عوض رنج درونی خود را بکمک پرداخت تصویری اغراق آمیز نشان میدهد . در این ترکیب رنج و خنده، قبل از هرچیز پرداخت سوژ کتیو « لوئیز » جلب نظر میکند. بکمک همین پرداخت سوژ کتیو، « لوئیز » کلیه جنبه های زندگی اجتماعی را مورد طعنه قرار میدهد. هیچیک از جنبه‌های تمدن امروزی جامعه امریکائی ، از سوار آسانسور شدن و آدامس جویدن و سلمانی رفتن گرفته تا آفرینش بت‌های يك جامعه ویا نبرد سرمایه‌ها، از نیش « لوئیز » درامان نیستند . نیش های « لوئیز » به روشنفکرانه ترین صورت خود هستند. زیرا « جری لوئیز » بکلیه جنبه‌های اجتماع خود آشنائی و تسلط کامل دارد. و این آشنائی بیش از آنکه



خیلی خیلی پرت (با آنیتا اکبرک)





■ جواهرات خانوادگی

کادر، خلاء ایجاد شده در وجود این دختر را بر اثر از دست دادن نقطه اتکاء زندگی خود، به تمامی به تماشاچی منتقل میکند. این سمپاتی شدید را فقط بیک نحو میتوان تعبیر کرد. «جری لوئیز» عملاً خود را بجای این دختر فرض نموده و یا بهتر بگوئیم درحقیقت این دختر و با این سه دختر و اصولاً کلیه کارآکترهای بیمار فیلمهای «جری لوئیز»، جنبه های مختلفه فراز و نشیب های کاراکتر خود او در گذشته و در طی سیر تکاملی خود میباشند. بکمک بررسی این کاراکترها «جری لوئیز» با بررسی گذشته خود، ضمیر خویش را مورد روانکوی قرار میدهد. او در فیلمهایش همیشه يك نقش مضاعف «بیهار - روانپزشك» را ایفاء می کند. درحقیقت بجای آن سه دختر این «جری لوئیز» است که بر روی نیمکت روانکوی قرار گرفته، و نیمکت روانکوی او

از سایرین جلب نظر میکنند. سه دختر بیمار که علت بیماری آنها شکست در عشق میباشد. با وجود اینکه از نظر سوژه این سه دختر، جدا از یکدیگر و نسبت بهم بیگانه اند و حتی تا اواخر فیلم با یکدیگر رو برو نیز نمیشوند، مع هذا «جری لوئیز» بکمک تکنیک و فرم اثرش، از طریق ارتباطات مکانی (چرخش دوربین بجای قطع) و زمانی (پارالل آکسیون) و روحی (تشابه حرکات) بین آنها یکنوع هم بستگی بوجود میآورد بطوریکه این سه نفر در نظر انسان جلوه های مختلف يك وجود واحد بحساب می آیند. و بعد نکته دیگری جلب نظر میکند. در صحنه ای که روانپزشك بیکی از این سه دختر اطلاع میدهد که بزودی خیال دارد او را ترك کند، بمحض آگاهی دختر از این موضوع، میزانسن «جری لوئیز» بوسیله ایجاد فاصله بین او و روانپزشك در داخل



■ پتسی

از حد قراردادی معمول در سایر کمدها (و نیز طبعاً واقعیت) می باشد.

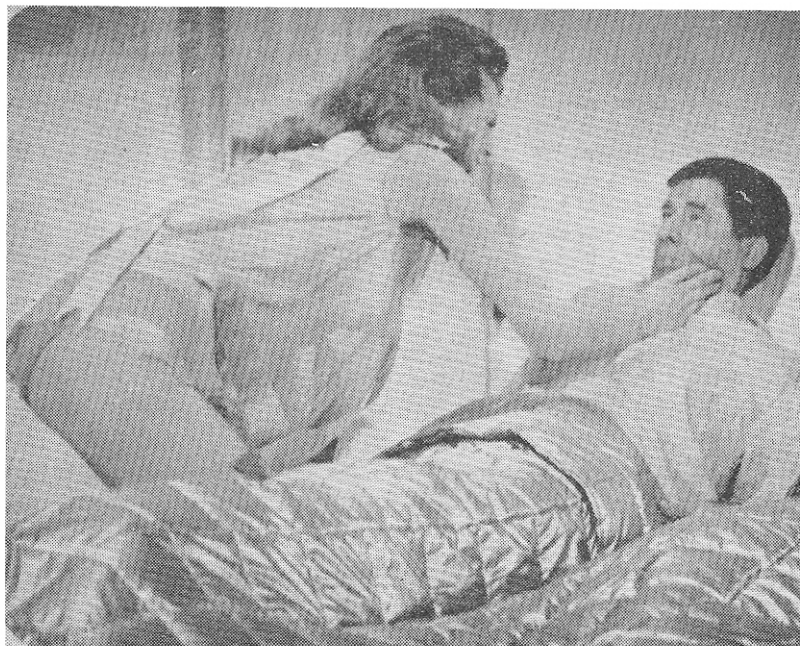
«جری» از زنی قصد دعوت برقص را دارد و در لحظه ای که او رویش را برگردانده آن زن از آنجا دور می شود. طبق قراردادهای معمول هنگامی که «جری» با آغوش باز رویش را برمیگرداند باید از ندیدن آن زن در آنجا یک به بخورد و کار افه کمدهی بهمین یک به خوردن تمام شود. ولی «جری» باین حد قانع نیست. بدون یک به خوردن با آغوش باز پیش میرود... و محکم بدیوار اصابت می کند! در اینموارد فقط زمان و مکان قادر بمحدود ساختن «جری لوئیز» می باشد. ولی او برای رسیدن به آزادی مطلق بمبارزه با این مانع نیز برخاسته است. کافی است صحنه هایی چون طویل شدن دستها در جریان وزنه برداری، روشن شدن يك لامپ در سبمنزله پیدایش يك فکر بکر در مغز، و یا رویش مو در کنار ناخنهای دست را بخاطر آوردیم تا هدف نهائی این تلاش برایمان روشن شود. پدیده ای «لوئیز» را به آزادی کامل از قیدزمن و مکان میرساند ۱ کارتونیسیم.



● این گسترش بسوی محیط در حقیقت تصویری از گسترش «جری لوئیز» بسوی درون میباشد. از مشخصات فیلم های او یکی وجود کاراکترهای مرضی بيشمار در فیلم میباشد. کاراکترهایی که مشابهن آنها را فقط در کلینیک های بیماران روانی میتوان پیدا کرد. و دو فیلم اخیر او با استفاده از کلینیک بیماری های روانی بعنوان مکان اصلی وقوع داستان، ارائه کاراکترهای مرضی صورت مستقیم و آشکاری بخود گرفته است. در میان این بیماران سه نفر هستند که بیش

«پاتسی» از این لحاظ فرم تکامل یافته «خونه شاگرد» محسوب می شود. «خونه شاگرد» با گمنامی شروع میشود و با هنرپیشه ساخته شدن از این موجود گمنام خاتمه میابد. ولی ماجرای «هنر پیشه شدن» او در «پاتسی» در واسط فیلم حل میشود. در اینجا فیلم با استقلال فکری «لوئیز» خاتمه میابد. نقطه اولیه این میل به آزادی را در «خونه شاگرد» در صحنه خراب شدن نتیجه کار فیلمبرداری بعلمت حرکات خارج از برنامه و دلخواهی «جری» بچشم میخورد. میل به آزادی مزبور در وراء تمام صحنه های مربوط به رنج «جری» از فشارها و تجاوزات محیط دیده می شود.

بعلاوه این میل به آزادی نه تنها در محتوی فیلمهای «لوئیز» بلکه در فرم آثار او نیز بچشم میخورد. از مشخصه شوخیهای «لوئیز» تجاوز آنها



خیلی خیلی پرت

دارد ولی بالاخره آنرا نشان می‌دهد .
حجب ذاتی «جری لوئیز» اکثراً او را به سکوت وامیدارد و ما تجلی این سکوت را در شوخیهای تصویری و بدون دیالوگ او می‌بینیم . این صحنه‌های صامت از صحنه‌هایی هستند که می‌توانند ما را در شناخت دنیای «جری لوئیز» و نفوذ در آن راهنمایی کنند ، سکوت این صحنه‌ها ، هم معرف کارآکنج خجالتی و محجوب او و نیز عجز وی در اعتراض به تجاوزات محیط ، و هم معرف میل او به بازگشت به گذشته می‌باشد . بازگشت به دوران سینمای صامت و نیز همزمان و همگام با آن بازگشت به دوران کودکی ، بازگشتی که برای روانگوی او یک عمل حیاتی و یک اقدام اساسی بشمار میرود (و-اینجاست که نقش مهم «فلاش بک»های فیلم‌های «جری لوئیز» معلوم می‌شود) .

غایت این بازگشت به گذشته که انگیزه اصلی آن فرار از چنگال مشقت‌های زمان حال می‌باشد ، رسیدن به مرحله قبل از وجود و تولد است . خواب که خود نشانه‌ای از تمایل همگی ما به بازگشت به این زندگی قبل از تولد است ، در فیلم‌های «جری لوئیز» نقش عمده‌ای را ایفاء می‌کند . «جری» پس از هر فعالیت طاقت فرسا بخواب پناه می‌برد . (خوابیدن او پس از ورزشهای متوالی در «نا بغه» و نیز در وسط مجلس رقص در «سه نفر روی نیمکت» که در مورد اخیر حالت خمیده و پاهای جمع شده او شباهت وی را بیک موجود داخل رحم بیشتر می‌سازد . و بخصوص گرایش تدریجی و بی‌اراده او پس از اتمام رقص باین وضعیت ، بوضوح معرف این میل او می‌باشد) .

در یک حد کلی تر این تمایل بگرایش «جری لوئیز» بسوی مرگ منجر می‌شود . صحنه سقوط هواپیما و مرگ هنرپیشه معروف در ابتدای «پاتسی» با آن سمپاتی مشهود در پرداخت «لوئیز» و هاله‌ای از

چیزی بجز فیلمهایش نیست .



● ماحصل این روانگوی ارائه ترسهای کودکی «جری لوئیز» در قالب یک کارآکنج ضعیف می‌باشد . این کارآکنج معجونی است از دستپاچگی ، عدم اعتماد ، احساس گناه و احساس حقارت . حالت «جری» در این کارآکنج همانند کودکی است که بعلمت یک شیطن قدیمی مدام در انتظار یک تنبیه به تعویق افتاده باشد (صحنه تیرباران شدن سوررئالیستی او را در «پاتسی» بخاطر بی‌آواریم) همیشه کارآکنج خود را در برابر یک شخصیت قوی و حاکم مورد تحقیر قرار می‌دهد (که بهترین نمونه این تحقیر در رابطه بین او و مدیر کالج در «نا بغه» بچشم می‌خورد) .

در عین حال برای «جری لوئیز» مانند هر انسان دیگری اعتراف به ضعف‌های خود و نشان دادن آنها کار مشکلی است . از مشخصات شوخیهای فیلمهای او اینست که تا مدتی طولانی بر روی عکس العمل ناظرین مکت می‌کند و تا آنجا که میتواند آکسیون اصلی را به تعویق می‌اندازد . این آکسیون همیشه به نحوی بیکی از ضعفهای کارآکنج او مربوط می‌شود . با این تعویق آکسیون مثل اینست که «جری لوئیز» در نشان دادن ضعف خود تردید

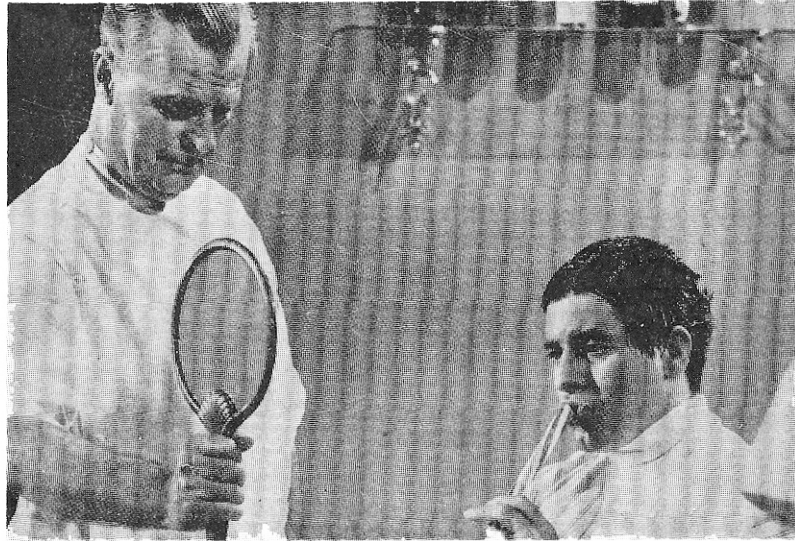
غم که این صحنه را در بر گرفته است ، چیزی بیش از یک مقدمه ای چنین ساده برای بقیه داستان بنظر نمی‌آید . در این صحنه «جری لوئیز» تصور مرگ خود را نموده است . (و بدین ترتیب مسیر داستان فیلم «پاتسی» یک دایره کامل را تشکیل می‌دهد) .



● این طغیان علیه محیط و آن تحقیر شخصیت خود معرف دو جنبه متضاد شخصیت «جری لوئیز» می‌باشد . کارآکنج ضعیف «جری» همواره در آرزوی خلق و استخراج یک شخصیت قوی از وجود خود می‌باشد . و بالاخره نیز در عالم رویاها موفق به انجام اینکار میشود .

فیلمهای «جری لوئیز» همیشه از دو قسمت تشکیل شده‌اند . یک مقدمه که در آن آرزوی خلق یک شخصیت برتر نشان داده میشود ، و پس از آن قسمت اصلی فیلم که عبارت باشد از تحقق این رویا و موجودیت یافتن شخصیت مورد بحث . و همیشه به محض آفریده شدن این موجود ، فیلم ، نمای یک

قاعداً باید این گرایش بمرگ «جری لوئیز» را بسوی نابودی بکشاند ولی عشق شدید او بزندگی باعث میشود که این مرگ گرائی بجای اینکه بوجود «جری» متمرکز شود برعکس از وی فرار کند و بسوی محیط پیشروی نماید . و نتیجه این تهاجم مرگ بسوی محیط همان غریزه انهدام همیشگی «جری لوئیز» است که در محیط طوفانی بها میکند و تا تمام اساس آنرا زیر و رو نکند آرام نمی‌گیرد . و ما این طغیان علیه محیط را در شدیدترین صورت خود در صحنه ویران شدن آپارتمان



پاتسی

در اینجا مقایسه دو صحنه ملاقات «پروفور» و «بادی لاو» بامدیر کالج در دفتر کاراو، نکته جدیدی را برای ما روشن میسازد.

هردوی آنها تا آنجا که میتوانند به مدیر کالج اذیت و آزار میسازند. منتها در حالیکه از «پروفور» اینکارها بطور غیر ارادی سر میزند، «بادی لاو» آنها را عمدتاً انجام میدهد. بنا بر این میتوان نتیجه گرفت که «بادی لاو» در حقیقت چیزی نیست بجز ضمیر ناخود آگاه «پروفور» و یا بهتر بگوئیم شخص «جری لوئیز». تمام آن چیزهایی را که پروفور آرزو میکند، «بادی لاو» انجام میدهد. کلیه فانتاسم‌هایی نظیر تجسم دختر مورد توجه در لباس‌های سکسی به «پروفور» تعلق دارد. و شخصیت‌های قوی و حاکمه‌ای چون مدیر کالج که کاراکتر «جری لوئیز» همیشه در برابر آنها احساس ضعف میکند، مظهر قواعد و مقررات انعطاف ناپذیر اخلاقی و اجتماعی هستند که بر وجود او تحمیل شده‌اند. کار اکثر ضعیف «جری» از این شخصیت‌ها متنفذ است و همیشه ناخود آگاه باعث ناراحتی و اذیت او میشود. طنینان «جری» نیز از همین تنفر سرچشمه میگیرد. تمام چیزهایی که برخلاف خواسته‌های باطنی «جری لوئیز» باشند بی‌اراده و سهواً بدست او نابود میشوند.

ولی «بادی لاو» برعکس «پروفور» در برابر مدیر کالج این مظهر قراردادهای اخلاقی، عاجز نیست و او را ببازاری میگیرد. در حالیکه «پروفور» در دفتر کار مدیر کالج با آن طرز سوررئالیستی در صندلی فرو میرود، «بادی لاو» با زرنگی بروی لبه آن صندلی می‌نشیند و از فرو رفتن در آن محفوظ میماند «بادی لاو» تجسم آرزوهای عنان‌گسیخته «جری لوئیز» است. میل ب جلب توجه همگی مردم (تراولینگ سوئیت) دور بین را، در

فانتزی بخود میگیرد (و همیشه ترکیب میمیک و موزیک، بر عکس میمیک و سکوت که نشان دهنده رنج‌های اعماق ضمیر «جری لوئیز» بودند. معرف فانتزی‌ها و وریوهای او میباشند).

در «سه نفر روی نیمکت» پس از این که «جری» تصمیم میگیرد نقش‌های سه گانه معبودهای سه دختر را ایفاء کند، بلافاصله در صحنه بعد در فروشگاه لباس، رنگ‌ها حالت و نمای فانتزی بخود میگیرند.

(و این تغییر شخصیت چیزی عمیق‌تر از تظاهر و رل بازی کردن است. بخاطر بی‌آواریم صحنه مکالمه تلفنی او را با سه دختر که هم‌آهنگ با مکالمه‌ها در قالب شخصیت مربوطه فرو می‌روند).

در «پاتسی» نیز بمحض ورود «جری» با سینی مشروب بداخل اطاقی که در آنجا از او یک هنرپیشه ساخته میشود، فیلم آن جنبه راستانسرائی ساده خود را از دست میدهد و نمای سوئیت کتیو بخود میگیرد.

در «نابنه» مسئله تعدد شخصیت «جری لوئیز» صورت بغرنج‌تری بخود گرفته است. با معکوس نمودن داستان «رابرت لوئی استیونسون» زشتی مادی را همراه زیبایی معنوی و زیبایی مادی را همراه زشتی معنوی فرض نموده است. و با این ایجاد تضاد بین زشتی‌ها و زیبایی‌های دودنیای مادی و معنوی، عمل‌آیین موجود موفق‌تر و موجود بهتر فرق قائل شده است.

حالیکه ناظرین وحشت‌زده و حیرت‌زده بآن خیره میشوند، بخاطر بی‌آواریم (میل به تصاحب هر چه که مورد علاقه اوست و میل به تجاوز به حقوق هر کس که بر سر راه او قرار میگیرد.

حال میتوان علت اصلی ضعف کار اکثرهای «جری لوئیز» را حدس زد. این ضعف بر اثر برخورد و تلاقی دو نیروی قوی بوجود آمده است. برخورد یک خود آگاه قوی بایک ناخود آگاه غول‌آسا. (و از اینجا میتوان به راز پیدایش عنصر سوررئالیزم در فیلم‌های «لوئیز» پی برد). و تمام انرژی «جری لوئیز» صرف کنترول این هیولا میشود. و نتیجه مستقیم این کنترول عبارتست از زنجیر شدن دست و پای «جری» در برابر محیط.



در «پاتسی» نطفه اولیه این آرزوی تبدیل بیک موجود برتر (صحنه تصویر

«جرج رافت» در آینه در برابر «جری» و تحقق این آرزو در منطقه فانتزی‌ها (نمایش تلویزیونی که در آن جری با ساختن یک لباس اسمو کینگ از طریق تغییر و تبدیل و پشت و رو کردن‌های لباس عادی خود، در حقیقت موفق بعبور از آستانه درب موفقیت میشود) را بصورت یک تم فرعی می‌یابیم. ولی در «نابنه» و «سه نفر روی نیمکت» مسئله تغییر ماهیت بصورت یک تم اصل هسته مرکزی اشتغال ذهنی «جری لوئیز» در آمده است. این تغییر ماهیت در هر دو فیلم‌ها یک نتیجه مستقیم دیگر نیز بدنبال دارد. ترس «جری لوئیز» از شناخته شدن و ناشی شدن، ماهیت اصلی و سرمنشأ عوسپانر فیلم‌های «جری لوئیز» همین ترس میباشد. در واقع طوفان محیط چیزی بجز انعکاس طوفان درونی او نیست. در میهمانی انتهای فیلم «سه نفر روی نیمکت» هنگامیکه نامزد «جری» از دوست او سؤال میکند «یعنی ممکنست جری اعصابش ناراحت هم بشود؟»، بلافاصله

با وجود این سرنوشت و جبر محیط در آخرین لحظه چهره واقعی او را به مردم نشان می‌دهد. فاتا لیست بودن «جرى لوئیز» را بهتر از هر موقع دیگری در مهمانی انتهای فیلم «سه نفر روی نیمکت» می‌توان احساس کرد. این صحنه مهمانی چکیده و فشرده فلسفه «جرى لوئیز» را در بر دارد. هج-وم میهمانها از میان تاریکی‌ها بمحضر روشن شدن چراغ و غافلگیر شدن «جرى» توسط این عوامل سرنوشت، طوفان محیط ناشی از این غافلگیری، بسته شدن تمام درها بروی «جرى» و هزاران مانع دیگر بر سر راه او که خروج وی را غیرممکن می‌سازد، نتیجه نهائی اش فاش شدن هویت اصلی «جرى لوئیز» است. در «نابغه» نیز يك سلسله تصادفات (خورده شدن فرمول توسط طوطی و....) بالاخره منجر به تغییر شکل «پروفسور» در حضور جمع و فاش شدن راز او می‌گردد.

ولی از آنجائیکه تظاهرات محیط در فیلمهای «جرى لوئیز» انعکاسی از خواسته‌های باطنی اوست (و بعبارت دیگر وجود ما تماماً در ذهنیات «جرى لوئیز» سیر می‌کند) می‌توان پذیرفت آنچه که باعث فاش شدن ماهیت اصلی وی می‌گردد در حقیقت يك خواسته درونی است. زیرا نشان دادن چهره واقعی تنها راه ارتباط «جرى لوئیز» با سایرین می‌باشد. همیشه «جرى لوئیز» در آخرین لحظه (قبل از اینکه فیلم تمام شود و کاراز کار بگذرد) دست از تظاهر برمیدارد، و چهره واقعی خود را آشکار می‌سازد و هیچگاه تماشاچی را فریب خورده از سالن سینما بیرون نمی‌فرستد. (درهم شکستن توهم سینمائی در انتهای «پاتسی» و همچنین معرفی هنرپیشگان در انتهای فیلمهایش نیز شاید به همین علت باشد). در انتهای فیلم «سه نفر روی نیمکت» صدائى که در عذر خواهی

شاخه‌های درختی را می‌بینیم که بشدت تکان می‌خورند. گوئی در معرض باد و طوفان شدیدی قرار گرفته‌اند. و بعد پس از چرخش دوربین به پائین متوجه می‌شویم که علت تکان خوردن آنها رعشه اعصاب «جرى لوئیز» است که از شدت ناراحتی محکم با دودست به آن شاخه‌ها چسبیده و پشت آنها پنهان شده است. و نیز در همان صحنه، انتقال تکانهای مهمانها در ضمن رقص به پیکر «جرى»، هنگام عبور از کنار او و اصطکاک باوی، به بدن او تکانهایی شبیه لرزش ناشی از ترس و اضطراب می‌دهد. در این دو صحنه رابطه طوفان محیط را با طوفان درونی «جرى لوئیز» به وضوح بیچشم می‌بینیم.

«جرى لوئیز» با اصرار عجیبی سعی دارد چهره واقعی خود را از ما پنهان سازد. در چهره واقعی اوست که رنجهایش را بصورت عریان خود می‌بینیم. در صحنه‌هایی که فضای محیط از این رنجها اشباع می‌شود «جرى لوئیز» عاطفی‌ترین پرداخت خود را بکار می‌برد. زیرا خود او نیز در این صحنه‌ها از عاطفه اشباع شده است. و جالب آنکه در همین صحنه‌هاست که «جرى لوئیز» به طرق مختلف از نشان دادن چهره خود طفره می‌رود. در صحنه رقص «جرى» و نامزدش، ما در تمام مدت او را از پشت سر می‌بینیم، «جرى لوئیز» با پنهان کردن چهره واقعی خود رنجهایش را نیز پنهان می‌سازد.

«جرى» از سه دختر بخاطر فریب دادن آنها وجود دارد، آنرا بصورت چیزی عمیق‌تر از بازی جلوی دوربین در می‌آورد. در حقیقت «جرى لوئیز» این عذر خواهی را از تماشاچی می‌کند. و ما این اصالت را می‌بینیم این چهره واقعی هستیم. این چهره متعلق به موجودی است که بخاطر آرزوهای نامزدش آن همه دردسر را برای خود ایجاد می‌کند، رفقای حیلله گرش را پس از آن همه بدی می‌بخشد، سربلای این و آن می‌شود... و خلاصه معیارهای اخلاقی اجتماع را می‌پذیرد و آنها را در فلسفه ساده خوبی و بدی خلاصه می‌کند. وجود «جرى لوئیز» را می‌توان در کلمه متواضع خلاصه کرد. همیشه در فیلمهای «جرى لوئیز» عشق به چهره واقعی او می‌رسد.

جالب اینست که چهره‌های واقعی و مجازی کاراکتر فیلمهای «جرى لوئیز» درست برعکس چهره‌های واقعی و مجازی خود او می‌باشند. «جرى لوئیز» مسیری عکس مسیر سوژه‌های خود را طی می‌کند. در پرداخت سوژه، چهره واقعی را، چهره يك موجود خو گرفته با اجتماع، نظیر «پروفسور» میدانند، در حالیکه فرم اثر او «بادی لاو» عصیانگر را بعنوان چهره واقعی «جرى» معرفی می‌کند. و این علتش نه دروغگوئی بلکه جنبه دوگانه شخصیت «جرى لوئیز» می‌باشد. وجود «جرى لوئیز» مانند شیشه شفافى است که در هر طرف آن که قرار گرفته باشیم طرف دیگر آن بنظرمان يك محیط بیگانه جلوه می‌کند. ولی در حقیقت آنچه که مهم است محیط‌های طرفین شیشه نیست، بلکه خود شیشه است. وجود «جرى لوئیز» است با جنبه دوگانه و کلیه مشخصاتش. چهره واقعی «جرى لوئیز» همین است. این چهره وقتى که ما با بیخیالی فیلمهای «دین مارتین - جری لوئیز» را تماشا می‌کردیم بوجود آمد و تکامل یافت.



■ جواهرات خانوادگی

«جرى لوئیز» بتدریج و با زحمات زیاد موفق به شناخت این چهره شد و بدنبال شناخت آن پس از اینکه بر ترسهای خود فائق شد آنرا صادقانه به سایرین نشان داد. کمتر کسانی شهادت نشان دادن چهره واقعی خود را دارند. ولی «جرى لوئیز» یکی از آنهاست. و تازه برای این شهادت خود از تماشاچی پوزش نیز می‌طلبد.

کیومرث وجدانی

گفتگو با جری لوئیز

۲- این مصاحبه توسط آکسل مادن و با حضور جیم فلاد (رئیس امور تبلیغاتی جری لوئیز) در دفتر کار لوئیز بعمل آمده است.. متن مصاحبه را از شماره چهارم نسخه انگلیسی مجله فرانسوی «کایه دو سینما» گرفته ایم.



بنظر خودت درجه مرحله ای قراردادی؟
لوئیز - در مرحله جنینی ، خیال می کنم هنوز خیلی زود باشد. فکر میکنم که از لحظه شروع تا بحال تجارب کمی کسب کرده باشم ولی صادقانه باید اعتراف کنم که کار من هنوز در مرحله جنینی است آدم برای این که کارگردانی شود که میل دارد بشود باید وقت زیادی صرف کند، وقت زیادنه فقط در تهیه تدارک فیلم بلکه در بررسی و ارزیابی فیلمی که ساخته است . بنظر من کارگردانی واقعی ، اعم از قدیم یا جدید ، تشکیل می شود از برگرداندن اولین صفحه سناریو و ادامه پیدا می کند تا برش آخرین تصویر در مونتاز. من باید چند دقیقه دیگر به اطاق مونتاز بروم و باید فیلم را شخصاً در « موبیولا » (۳) تماشا کنم . نمی توانم اینکار را بدست متصدی های مونتاز بسپرم اینکار را باید خودم انجام بدهم چون فقط خودم دقیقاً میدانم که کجا باید پارا روی ترمز بگذارم . فقط خودم کادری

مادن : بیائید صحبت را از وسط قضایا شروع کنیم . در شماره گذشته تجدید نظری در تلقی ها بعمل آمد . ده سال از عمر تئوری مؤلف (۱) می گذرد و ما با نظر انتقادی دیگری به سینما نگاه می کنیم. آخرین تلقی انتقادی از دو نظریه مجزا تشکیل میشود. فیلمساز میتواند به دو نحو مدرن باشد ، با بازی بادوربین بسبک «لستر» در فیلم «فوت و فن ونحوه فراگیری آن» و امثال او ...

لوئیز - دیک لستر ؟ (۲)

مادن - بله ، دیگران معتقدند فیلمساز مدرن کسی است که وجود دوربین در فیلم های او حس نشود. وقوف به دوربین مدرن بودن بی ارزشی است و متوجه دوربین نشدن بهتر است .

لوئیز - با این نظر موافقم . تو گفتگورا با بیان یک حقیقت شروع کرده ای آکسل .

مادن - خودتو ، امروز چند سالی بعد از شروع کار بعنوان یک کارگردان ،

فرانسویها کشف کرده اند و من گفتم: «باین خاطر است که آنها کمی بیشتر از شما دقت می کنند، کمی بیشتر بررسی و مرور بعمل میاورند، خیال میکنم منتقدان خارجی متوجه هستند که من در کارم خیال دارم چه چیزی را ارائه بدهم»

مادسن: سد و دیوار بین سینمای تجارتي و سینمای هنری سالها پیش شکسته شد، باین معنی که يك و سترن قدیمی راول والش میتواند به همان خوبی يك فیلم جدید «اورسن ولز» باشد. ضمناً موفقیت تجارتي هم ملاک و معیار نیست، این امر ربطی به سینما ندارد.

لوئیز: درست است ولی در آمریکا اینطور فکر نمیکنند. اوضاع قابل تأسفی در اینجا حکمفرماست. سالها پیش در استودیو پارامونت فیلمی ساخته شد باسم «وارثه» با شرکت رالف ریچاردسون و الیویا دهاویلند. فیلمی بسیار پر معنی، سینمای واقعی، سازندگان این فیلم حتی نتوانستند قیمت نسخه منفی فیلم را در بیاورند، یکشاهی دستشان را نگرفت، آنهم چه فیلمی. فیلمی با شرکت مونتهگمری کلیفت، الیویا دهاویلند، رالف ریچاردسون و بکارگردانی خیال میکنم جرج استیونس (اشتباه گوینده - کارگردان ویلیام وایلر بود) باین شاهکار زمان هیچکس اعتنائی نکرد. این امر چقدر مایه تأسف و ناامیدی است. بجای فیلم ساز واقعاً من احساس توهین میکنم. من حتی وقتی می شنوم که مثلاً بقول خود چقدر از فیلم «دکتر

را که باید رشته تصویر در آنجا قطع شود میشناسم، بهر حال اگر خواسته باشم از تحول کار خود صحبت کنم باید بگویم قدرت و استعداد موجود است. پشتیبانی اروپائی ها از کار من فوق العاده برایم مؤثر بوده است. این پشتیبانی بمن کمک کرده که بخوام تادر زمینه کارم پیش بروم. اگر به طرز فکر آمریکائی ها اعتنا کرده بودم دست از همه کار میکشیدم نه فقط کارگردانی، بلکه همه چیز. میرفتم و شغل راحتی در یک فروشگاه پیدا می کردم و صدایم هم در نمی آمد!

مادسن: ولی گویا در تلقی منتقدان سینمایی آمریکا نیز تحولی پیدا شده باشد.

لوئیز: میگویند که منتقدان آمریکائی کم کم دارند وارد مرحله می شوند ولی ازین بابت قدری دلخورند چون می بینند این فرانسویها بودند که راه را بآنها نشان دادند. این اواخر منتقدی باسم هالیس آلپرت با من مصاحبه ای کرد. من خیال میکردم او وابسته به «نیویورک تایمز» است بعد فهمیدم که برای «سانتردی ریویو» و «لیترچر» کار می کند.

فلاد: او نویسنده آزاد و بدون کنترات است.

لوئیز: آلپرت خیال دارد مطلبی درباره من برای نیویورک تایمز بنویسد و میگفت: بمن بر می خورد که ترا اول

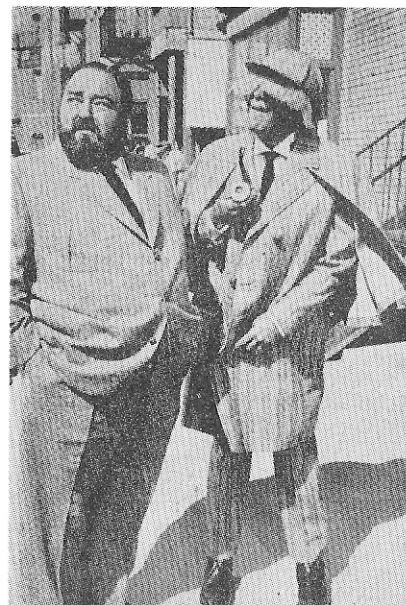


بوئینگ، بوئینگ

ژیواگو» بدست آمده ناراحت می شوم. من دلم می خواهد مردم به فیلم هایی که ساخته میشود علاقه و اعتنائی بیشتری نشان بدهند و این توجه برای سلامت سینما مفید است. من میل دارم فیلم ها را اکثریت مردم ببینند، يك سالن سینمای خالی اهانتي به فیلم ساز است.

مادسن: گویا شما میل دارید که روح کمدی اسلپ استیک را دوباره کشف کنید (۴)

لوئیز: این احساس همیشه هست. احساسی که با طرح و نقشه نمیشود ایجاد کرد. خیال نمیکنم يك روز بخودم گفته باشم: خوب، بیائیم و از امروز کیک های خامه ای را به فیلم ها برگردانیم. اگر آدم اساساً يك اسکلت پر جوش و خروش



جواهرات خانوادگی

می کردم می توانستم نیمی از آنچه را که در باره رنگ وجود دارد بیاموزم... رنگ چیز فریب دهنده است، خیال می کنم که با غدد چشائی سرو کار دارد. چرا من از این رنگ خوشم می آید و از آن رنگ خوشم نمی آید؟ نمی دانم. فقط می دانم که رنگ را دوست دارم. حتی رنگ بد را.

مادسن: از رنگ استفاده دراماتیک کرده اید؟

لوئیز: بله. هر کس می گوید که از رنگ نمی شود استفاده دراماتیک کرد مهم می گوید. هیچ چیز دراماتیک تر از صحنه مردی نیست که زیر ماشین رفته و در کف جاده افتاده و خون از بدنش جاری باشد. وقتی کشیش دارد بالای سر او آخرین مراسم را انجام می دهد صحنه بسیار دراماتیکی ایجاد می شود. بنابراین اگر کسی بگوید که رنگ نمی تواند دراماتیک باشد می گویم بروم رنک

باشد این احساس در او عمیق تر وجود دارد.

من همیشه دوست داشتم با سربزه زمین بخورم (البته نه از نظر حرفه ای). **مادسن:** فیلم «پادوی هتل» برای شما یک کار تجربی بود؟

لوئیز: بله اگر توهم با مقاومتی که من در ساختن این فیلم و پروشدم و برومی شدی، فیلم نمی توانست حرفه ای یا هیچ هیچ چیز دیگری باشد. همه می گفتند که اینکار را نکنم ولی ساختن این فیلم برای من در حکم این بود که به همه شان بگویم بدرک واصل شوید!

مادسن: انتقال از سیاه و سفید به رنگی در فیلم «محبوب زن» برای شما مسئله ای ایجاد نکرد؟ **لوئیز:** چرا.

مادسن: از کار کردن با «والاس کلی» (فیلمبردار فیلم های لوئیز) راضی هستید؟

لوئیز: بسیار. او از آن فیلم به بعد با من همکاری می کند. خیال می کنم من در هالیوود تنها کارگردانی باشم که پنجاه و دو هفته در سال یک فیلمبردار اختصاصی در اختیار خودم دارم، چونکه نمی خواهم مردی را که در کار سینما بیش از هر کس به رنگ وارد است از دست بدهم. پدر «کلی» کسی بود که فیلم تکنی کار با سه نوار حساس را بوجود آورد و پنج سال وقف تحقیق در رنگ کرد. وقتی که می مرد گفت: اگر پنجاه سال دیگر عمر



جواهرات خانوادگی

مادسن: درباره قهرمان فیلم های خودتان حرف بزنید، قهرمان را دیده شده از اجتماع.

لوئیز: در این مورد قصد و تعمد هست. قهرمان طرد شده از اجتماع یک آدم بسیار عادی مثل آدمهای دیگر است، نه آدمی مثل «برنارد باروخ» و «اوتانت»، بلکه یک کارگر معمولی، نظیر ۱۷۰ میلیون کارمند و کارگر دیگر است که در قبال آنها مافوق ده میلیون آدمهای خاص مثل سناتور «کسون» داریم. اغلب این افراد وابسته با کثرت می دانند که در اجتماع گم و گور هستند. که اجتماع را غم آنها نیست. در فیلم که دی مایه اصلی، انسان گرفتار در دراست. انسان چه موقع گرفتار در درس می شود؟ موقعی که خودش برای خود در درس درست کند، خودش اوضاع را طوری ترتیب بدهد که این اوضاع علیه او برانگیخته شود و پدرش را در بیاورد. اما یک چیز هم گفتنی است و آن اینکه

یک نفر یا تولد یک کودک را ببین. **مادسن:** ولی آیا این صحنه ها زیادی رئالیستی نیست؟

لوئیز: هرگز نمی شود صد درصد از رئالیزم جدا شد.

آنچه باعث حیرت «هالیس آلپرت» شد این سؤال من بود: «تا بحال فیلم سیاه و سفید دیده ای؟»

گفت: البته. گفتم: نه، آنچه تو دیده ای فیلم سیاه و سفید نبوده بلکه فیلم خاکستری و خاکستری بوده. اگر بخواهی یک فصل سیاه و سفید فیلمبرداری کنی باید آنرا بطریقه رنگی بگیری. گفت: اوه، سرا بخدا دست بردار... این مردی است که سی سال است درباره سینما چیز می نویسد. همین قضیه اول بار برای خود من هم پیش آمد.

مادسن: شما در کارگردانی هنر پیشه ها و اشیاء سعی دارید که یک جور حالت کوروگرافی (رهبری رقص) به صحنه بدهید.

لوئیز: نمیدانم در این حرف تا چه حد جدی هستی ولی من آنرا تعریف با ارزشی از کار خودم تلقی می کنم چون معنی حرف شما این است که کارگردانی من روان است. ولی اینکار را با وقوف و تعمد نمی کنم اینکار بطور غریزی و بدون نقشه قبلی صورت می گیرد. یک منتقد فرانسوی از من پرسید که آیا میدانم که در آن صحنه از فیلم «پاتسی» که کارتون و هنر پیشه ها همه در هم می لویدند یک جور حالت باله «دریاچه قو» ایجاد شده بود؟ دلم میخواست می توانستم با جواب بدهم که خیلی خوشوقتم که شما منظور باطنی مرا متوجه شده اید اما بدبختی اینجاست که خودم نمیدانستم چکار دارم میکنم و صادقانه بگویم که قصد من این نبود که به صحنه حالت رهبری رقص بدهم.



جواهرات خانوادگی

من این پیام را خطاب به تماشاچی نوشتم ولی جرئت نکردم در فیلم بگنجانم. **مادسن:** بنظر ما کاملترین فیلم شما تا حال حاضر «نابغه» است. چطور شد که این فیلم را ساختید؟ **لوئیز:** راستش را می‌خواهی بگویم یا دروغ بگویم؟ **مادسن:** هر دو را.

لوئیز: راستش این است که من خلاصه سوزه این فیلم را ده سال قبل نوشته بودم ولی این سوزه برای من هنوز خیلی بزرگ بود و از آن می‌ترسیدم. می‌شود گفت که من هنوز برای این سوزه ناپخته بودم. اگر در طی این مدت پخته و عقل رس شده باشم بخاطر این است که حالا می‌فهمم در وجود هر کس دوا انسان هست. در طی سالها راجع باین دوجنبه شخصیت افراد اطلاعات زیادی کسب کرده‌ام. در اغلب اشخاص دقت کرده‌ام. تا این جا راستش را می‌گفتم. در غرض قضیه را می‌توان گناه غفلت دانست. نمی‌توانم بشما بگویم که دقیقاً چه شد که دست بساختن این فیلم زدم. چون این کار همانقدر نادرست است که روزنامه نگاری منبع خبر خودش را فاش کند، و من باین ترتیب به دو سه نفری که در باره شخصیت های مضاعف انسانی بیش از هر کس اطلاعات از ایشان گرفته‌ام لطمه خواهم زد بهر حال این فیلم را دوست داشتم چون خیال می‌کنم سرگذشت همه افراد بود، فقط به شکل مجلل و قشنگ هالیوودی بیان شده بود.

مادسن: «نابغه» همچنین اولین فیلمی بود که در آن شما از قالب کاراکتر همیشه‌گی خود خارج می‌شوید.

لوئیز: دیگر هرگز نمی‌خواهم این کار را تکرار کنم. برای من کار فوق‌العاده مشکلی بود، آن دوره مشکل‌ترین دوره زندگی زن من بود. من خیال نمی‌کردم که بکارم

در فیلم، کسی که دوساعت پیاپی گرفتار در درس باشد، حوصله تماشاچی را سر می‌برد. این است که معمولاً یک قطعه موزیکال بالحنه‌ای از فانتزی یک نواختی دراماتیک را بهم می‌زنند و بعد آدم قضیه را دوباره ادامه می‌دهد.

مادسن: باین ترتیب شما باید دائم روی سناریوی فیلم‌های خودتان کار کنید. **لوئیز:** درست است. تنها عیب سناریو نوشتن برای من این است که در کاره آکتری که خلق می‌کنم غرق می‌شوم و تلقی واقع بینانه‌ام را نسبت باواز دست می‌دهم و در دهان او حرف‌ها و پیام‌هایی می‌گذارم که ربطی به ایده اصلی از فیلم ندارد. این مسئله بسیار حساس است چون من تک تک کارهای تصویر فیلم خود را دوست دارم و علیرغم فکر و حرف مردم، یک تکه از قلب من در هر اثر من هست.

مادسن: مثل اینکه «خونه‌ها گرد» غم‌انگیزترین فیلم شما باشد. فیلمی که در آن رویا و خاطرات دروغ‌آلود کودکی رل مهمی را بازی می‌کرد. آیا در این امر تعمدی داشتید؟

لوئیز: تعمداً؟

مادسن: بله، در این‌که این فیلم شاعرانه‌تر از سایر فیلم‌های شما بود. **لوئیز:** بعد از اینکه ساخته شد بله. خیال نمی‌کنم در عمرم با قصد قبلی خواسته باشم در فیلم یک نکته مهم وجدی را بگنجانم. فقط یادم هست که یکبار نشستم و هشت صفحه دیالوگ (گفتگو) نوشتم تا با این گفتگو فیلم را تمام کنم. از آن قبیل پیام‌ها بود که «ساموئل گلدوین» در مورد آن یکبار به یکی از کارگردانها گفته بود «اگر پیام داری برو به تلگرافخانه!».

خیلی عالی بود!

۱- «تئوری مؤلف» که توسط منتقدان سینمایی مجله کایه ابتدا با گرفت، فیلم سازانی را که خود از ابتدا تا آخر خالق و مؤلف اثر خویش هستند، پشتیبانی می‌کند؛ هیچکاک، فورد، نیکلاس ری، پره مینجر، مینلی و امثالهم.

۲- منظور ریچارد لستر کارگردان آمریکایی است که در انگلستان فیلم می‌سازد و دوتا فیلم با شرکت بیتل‌ها ساخته با سبک کمدی هزلی بسیار جوان و مدرن.

۳- موویولا MovioIa دستگاه مونتاژ فیلم - بایک صفحه کوچک نمایش و دکمه‌هایی برای جلو بردن، به عقب برگرداندن و متوقف کردن تصویر در هر لحظه

۴- اسلب استیک کمدی پر حرکت و هیجان (زمین خوردن و شکستن و پرتاب کیک خامه‌ای) به سبک فیلم‌های قدیم چارلی ولورل و هاردی. ترجمه: پیام

بتوانم آنقدر دل بسته باشم و آنرا آنقدر جدی و عمیق تلقی کنم که مسائل و مشکلاتش را با خودم بخانه ببرم. در خانه من نیز مثل فیلم دوشخصیت جدا، یک دکتر جکیل و یک مسترها ید، زندگی می‌کرد. وقتی رل آن دانشمند را بازی می‌کردم عیبی نداشت. وقتی رل آن قهرمان دیگر را بازی می‌کردم اوضاع در خانه یک جور خاصی ناراحت کننده بود. بچه‌های من تا با امروز این فیلم را ندیده‌اند. این تنها فیلم من است که زخم اجازه دیدن آنرا بآنها نداده است. وقتی بزخم گفتم دلت نمی‌خواهد تبدیل روحیه مرا، بهترین بازی مرا ببینی؟ جواب داد: هرگز، این تبدیل روحیه یک چیز مخوف است. من دلم نمی‌خواهد بچه‌ها ترا در نقش آن هیولا ببینند. این حرف مرا تکان داد و باو گفتم هیچ میدانی که داری با این حرف از بازی من تعریف می‌کنی؟ گفت بله، بازی تو در رل پست‌ترین مخلوق روی زمین



پرنس توتو

از: اوریانا فالاجی

● «توتو» از کمدین‌های قدیمی و معروف سینمای ایتالیا است که تا بحال در بیش از صد و بیست فیلم بازی کرده است و اخیراً فیلم «پرنده‌گان کوچک، پرنده‌گان بزرگ» با شرکت او در فستیوال کان برنده جایزه‌ای گردید... در واقع کمتر سابقه داشته که تا بحال کسی در این تعداد فیلم بازی کرده باشد.

«توتو» با وجود سن زیاد و ناراحتی‌های پیری، هنوز دست از بازی در فیلم‌ها برنداشته است و شاید هم این خواست مردم است که می‌خواهند باز هم توتو را ببینند. در این مصاحبه که توسط «اوریانا فالاجی» خبرنگار زن مجله «اُورو په‌ئو» چاپ رم بعمل آمده، نکات جالب و حتی تأثر انگیزی درباره این کمدین بر می‌خوریم...

اوریانا فالاجی - شما واقعاً پرنس هستید، آقای توتو؟

- بله، عالیجناب پرنس آنتونیو دکورتیس، ملقب به توتو، دختر خانم عزیز نکند شما هم مثل سایرین خیال میکنید که من یک پرنس قلابی هستم و تصاویر و تابلوهایی که از اجداد من باقی مانده، از آنتیک فروش سرخیابان خریدهام، عنوان را که نمیشود خریداری کرد، عنوان پرنس من ارثی است و از روزیکه متولد شده‌ام بمن تعلق گرفته، همین‌طور پدرم، جدم، پدر جدم، پدر جدم و باز هم جلوتر که به ۳۶۲ بعد از میلاد مسیح می‌رسد و این تاریخ روی انگشت من حکاکی شده.

- پس شما یک پرنس هنرمند هستید؟ توتو - چه هنرمندی؟ من فروشنده پرچانگی هستم. یک نجار بیشتر از ما آرتیست‌ها ارزش دارد، اقلایک مین میسازد که قرن‌ها از آن استفاده میشود. ولی ما، ترا بخدا بگوئید ببینم ما چکاره هستیم و چقدر میتوانیم دوام بیاوریم؟ یک نوشته یا کتاب، یک تابلو، حتی یک دست شوئی، سالها باقی میماند در حالیکه کاری که ما انجام میدهم چیزی از آن باقی نمی‌ماند. درست می‌گوییم؟ دختر خانم عزیز...

- پرنس، فروتنی شما ما را ناراحت می‌کند، نکند دارید دل بازی میکنید؟ توتو - به شما درم قسم می‌خورم که حقیقت را می‌گویم، من بتنها چیزی که میتوانم افتخار کنم، اینست که آدم صادق و واقع بین هستم و رل هم بازی نمی‌کنم بلکه اعتراف میکنم، و برای اولین مرتبه هم هست که این حرفها را می‌زنم. من از انسان و جامعه بشری متنفرم علتش هم اینست که شدیداً خجالتی هستم. وقتی وارد یک رستوران می‌شوم چشم‌هایم را پائین می‌اندازم سعی می‌کنم که هیچ‌کس متوجه

من نشود برای اینکه وقتی مردم بمن نگاه می‌کنند خجالت می‌کشم. من هیچ وقت نخواسته‌ام که خودم را بمردم نشان بدهم، آخه خانم عزیز من، فیلم‌های من تمامشان مزخرف هستند و من نمی‌خواهم آکتور چنین فیلم‌هایی باشم.

- خوب پس بگوئید ببینم چرا در این فیلمها بازی می‌کنید؟

توتو - خانم عزیز، من صد یا شصت یا پنجاه میلیون لیری که سایرین برای بازی در هر فیلمی میگیرند از تهیه کننده‌ها مطالبه نمی‌کنم. وقتی میشنوم که فلان هنرپیشه از فلان تهیه کننده ۶۰۰ میلیون لیر (برابر ۸ میلیون تومان) برای بازی در فیلمی گرفته، از تعجب می‌خواهم شاخ در بیاورم. من هیچ وقت نخواسته‌ام رقم‌های بزرگ و سرسام‌آوری از تهیه کنندگان



توتو در پاریس

می کنید؟!
توتو - دختر خانم عزیز ، يك سك

در این دوره وزمانه از يك آدم بیشتر ارزش دارد ، شماسك را اگر كتك بزنی ، باز او باشما مهربان است ، اگر باو غذا ندهی ، او هم چنان شمارا دوست دارد ، اگر او را ترك كنید ، او هم چنان بشما وفادار است . سك يك آقای بتمام معنا است ، درست برخلاف انسان . شما را بخدا به این آدمها و انسانها نگاه كنید كه چطور از يكديگر نفرت دارند ، مثلاً درخیا بان كافیست كه دو اتومبیل تصادف جزئی بكنند ، آنوقت است كه دو هرنفرازا تومبیلها پیاده می شوند و با دندانهای بیرون آمده بسر همدیگر داد و فریاد می زنند . در حالی كه سك هیچ وقت از این كارها نمی كند .

انسانها بوئی از وفاداری نبرده اند و امروزه روز سكها نمونه ای از وفاداری شده اند و ما آدمها هنوز نتوانسته ایم بیای سكها برسیم . رفیق روز نامه نویسی داشتم كه همیشه می آمد منزل من و غذا را با هم می خوردیم ، يك روز از من يك ماشین تحریر بقرض می خواهد و من يك ماشین تحریر بعنوان هدیه برای او می خرم ، او فوراً بمنزلش می رود و با نوشتن مقاله ای بر علیه من ، ماشین تحریر را افتتاح می كند . مقاله او بی رحم ترین و بدترین مقاله ای بود كه تا بحال برضد من نوشته اند ، فكرش را بكنید این آدم اصلاً بوئی از وفاداری نبرده و مضحك اینكه روز بعد از چاپ مقاله اش بمنزل من آمد و هنگام صرف نهار راجع به مقاله اش صحبت می كردیم و میخندیدیم ، آنهم چه خنده هایی...

- آقای پرنس ، من هیچ وقت خنده شما را ندیده ام ، صرف نظر از اینكه غمگین بودن از قوانین كم دین هاست ولی من فكر می كنم كه خیلی كم اتفاق افتاده

فیلم هایم درخواست كنم زیرا فكر می كنم تهیه كننده فیلم هم باید پولی بجیب زنند و گرنه ممكن است ورشكست بشود و اگر او ورشكست بشود من دیگر كار نمیتوانم بكنم و اگر همه به من منوال ورشكست شوند ، آنوقت من چكار باید بكنم ؟ فیلمهایی كه من بازی می كنم ، تجارتی هستند ، فیلمهایی هستند كه برای سینماهای درجه دوم و مردم طبقه پائین ساخته میشود و قیمت بلیط این سینماها ارزان است ، درست مثل پولی كه صرف تهیه فیلم میشود و وقتی من جلوی دوربین مشغول كار هستم برای اینکه فیلم بهتر از كاردر آید مگر میتوانم دائم بگویم ، نه اینكار را من نمی كنم ، یا اینکه من از این كار خوشم نمی آید و باید فلان كنیم ، بهمان كنیم .. فكر می كنم كار غلط و بی لطفی باشد . از طرف دیگر نمیتوانم از بازی در این فیلمها صرف نظر كنم ، برای اینکه بدون كار كردن قادر به ادامه زندگی نیستم ، اگر میخواهند مرا بكنشند ، كافیست كه مانع تفریح من كه اسمش كار است بشوند . بعد از همه این حرفها میدانید خانم عزیز زندگی كردن خیلی گران تمام میشود ، من از ۲۵ نفر آدم و ۲۲۹ سك نگهداری می كنم . نگهداری سكها كار آسانی نیست .

- دو یست و بیست و نه سك؟! به چه درد می خورند؟ بادو یست و بیست و نه سك چكار



■ سلطان كاپری



■ خواهر روحانی

■ توتو و كلثوپاترا





قانون قانوست

شب که بیدار میمانید چکار میکنید؟

توتو - هیچ و خیلی کارها . شبها تا ساعت ۲ صبح همسرم فرانکا پهلوی من است و با من صحبت می کند و برایم روزنامه و مجلات را میخواند. چون هما نظوریکه میدانید من نیمه کور هستم و نمیتوانم چیزی بخوانم . بعد همسرم هم می رود بخوابد و من به تنهایی دور منزل راه می افتم. تمام شیرهای گاز و کلیدهای برق را امتحان میکنم که بسته باشند. برای اینکه همیشه از آتش سوزی ترس داشته ام. بعد یک رادیو دارم که تمام ایستگاه های فرستنده را میگیرد و من با آن به مخابرات کشتی ها گوش میدهم کسه مثلا میگویند : « کشتی فلان از بندر فلان با شش تن موز فردا وارد ناپل میشود » . مسخره است نه ؟ خوب دیگر خود من هم یک مرد مسخره ای هستم.

- نه شما یک مرد تنها هستید، آقای پرنس شما باید بطور وحشتناکی گوشه گیر و تنها باشید .

توتو - بله خیلی تنها هستم؛ ولی نه بطور وحشتناکی . برای اینکه من تنهایی را میپرستم ، من برای اینکه بتوانم فکر کنم احتیاج به تنها بودن دارم . بعضی وقت ها حتی اشخاصی را هم که دوست دارم ، باعث ناراحتی ام میشوند ؛ مثلا امروز در منزل تنها هستم و زنم به « لو گانو » رفته، و من از این بابت خیلی راضی و راحتم . بله دختر خانم زندگی کردن با من خیلی مشکل است و صبر و تحمل میخواهد .

- شما ، آقای پرنس، فکر میکنید که شوهر وفاداری هستید ؟

توتو - الان بله . ولی اول نه ، درمورد مرد فرق میکنم ، مرد بزرگ شوهر چند زنه است . شما هیچوقت صد تا برده را با صد تا قوچ و ده تا خروس را باده تا

که خنده بر لبان شما دیده شود . شاید نمیدانید یک خنده و قهقهه حسابی چه طعمی دارد.

توتو - نه، من هیچ وقت نمیشنم ، بلکه لبخند میزنم که آنهم خیلی بندرت اتفاق می افتد. و حالا اگر می بینید که بشما لبخند میزنم برای اینست که زن هستید و بایک زن هم نمیشود با قیافه عبوس صحبت کرد . با تمام این حرفها، درست نیست که بگوئید من همیشه غمگین هستم، من آرام هستم که علت آنهم پیری است که با تمام قدرتم میکوشم که بر آن غلبه کنم ، من ساعت ها بدون کوچکترین حرکتی در گوشه ای تنها می نشینم و به آسمان و ماه نگاه میکنم. اگر بدانید من چقدر راه رادوست دارم حتی میتوانم بگویم خیلی بیشتر از خورشید . من از شب، از خیابانهای خلوت و بی سرو صدا لذت می برم. شب واقعا زیباست ، درست بهمان اندازه که روز و قیج و زشت است . آه اگر بدانید چقدر از روز متنفرم ، از آنهمه سرو صدا ، از آنهمه اتومبیل و کامیون ، از مردم... من از تاریکی لذت می برم از جای آرام و بی سرو صدا . روز مثل یک خنده و قهقهه صدا دار است .

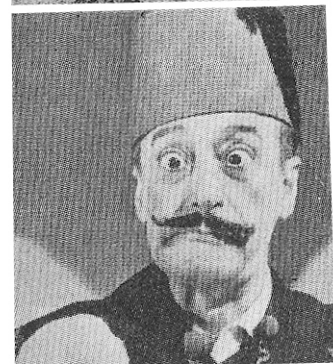
- پس شما یک حیوان شبانه هستید ، میدانم که شما نزدیک سحر به رختخواب می روید و وقتی خورشید طلوع می کند از خواب بیدار می شوید ولی در این مدت

سرباز بودم دسته مارا به مرز فرانسه - ایتالیایی فرستند و در آنجا بهمه ما یک کارد میدهند . یکنفر از سربازها باترس ولرز از گروهان می پرسد « جناب سروان ممکنست بگوئید این کارد را برای چکاری بما می دهید ؟ » گروهان جواب میدهد : « برای مراکشی ها ، شما باید همیشه این کاردها را همراهتان داشته باشید ، برای اینکه در چند کیلومتری، مراکشی ها منتظر شما هستند که یک « خدمت » حسابی بشما بکنند» یا حضرت مسیح ! یا مریم مقدس ! چه چیز کشیفی ! اینقدر از این حرف سرگروهان ترسیدم که تمام گوگرد های کبریت هایم را خوردم تا آنجائی که حال خراب شد و مرا به بیمارستان بردند و از سر خدمتی که مراکشی ها بس سربازان می آوردند ، راحت شدم ! دختر خانم عزیز ، من از اینکارها بدم

مرغ دیده اید ؟ من اگر مسلمان بودم آنوقت بشما نشان میدادم که چطوری باید زندگی کرد . راستی بگوئید ببینم آن مردهائی که از زن خوششان نمی آید چکار می کنند ؟ آخه چطور چنین چیزی ممکنست که یکمرد از زن خوشش نیاید من که چیزی سردر نمی آورم . وقتی بمن میگویند « اون یارو هموسکسوال است اون یارو نیست » حالت استفراغ بمن دست میدهد و خودم را مریض حس می کنم ، وای مریم مقدس چه کثافتکاری بزرگی ، چه کثافتکاری بزرگی ، آخه اینها چکار میکنند ؟ ! بگوئید ببینم دختر خانم، شما میدانید ؟

- قسم میخورم که نمیدانم ، پرنس قسم میخورم ؟

توتو - گوش کنید تا برایتان تعریف کنم : در جنگ اول جهانی موقعیکه من



فیلمهای کمیک بدم می آید، نه برعکس خیلی هم از دیدن فیلمهای کمیک لذت می برم و از آلبر توسوردی، اوگو تونیاسی و چارلی چاپلین خیلی خوشم می آید، اما از این توتو. بشرفم قسم که از دیدن او لذت نمی برم و اگر من بجای مردم بودم نمی رفتم او را در فیلمها ببینم...

- پرنس... چرا اینقدر شکسته نفسی میفرمائید، شما خوشگل ترین و باهوش ترین مردی هستید که من تا بحال با او مصاحبه کرده ام... ترجمه: هوشنگ بهارلو

کشیش ها نمیتوانند زن بگیرند این بود که چاکر شما، توتو دست از کشیش شدن برداشت. چون نمیتوانستم بخاطر اینکار از ازدواج صرف نظر کنم. ولی اگر کشیش ها نمیتوانستند ازدواج کنند، بدون شک کشیش خوبی میشدم.

- آقای توتو میتوانم يك سؤال از شما بکنم؟

توتو - بهر مائید، خواهش میکنم. - میخواستم بپرسم که شما... شما از توتو خوشتان می آید؟

توتو - يك جوابی میدهم که هرگز بکسی نگفتم، يك چیزی که شاید باورتان نشود؛ ولی من میخواهم که آنرا باور کنید. برای اینکه چاکرتان از صمیم قلب حرف می زند، بلکه دختر خانم، من به مرگ مادرم قسم میخورم که حتی يك ذره هم از این «توتو» خوشم نمی آید! قبل از هر چیز اصلاً از او بعنوان يك مرد خوشم نمی آید، از نظر جسمانی بهتر است حرفش را هم نزنیم... شما هیچ وقت او را دیده اید؟ با آن هیکل کج و کوله و قناسش، با آن صورت دراز و افسرده که طرف راست آن، یا حضرت مسیح یا حضرت مریم، چه قیافه وحشتناک و زشتی... وای، وای اگر بدانید از طرف راست صورت این مرد چقدر بدم می آید. خوب داشتم میگفتم که از نظر جسمانی از توتو خوشم نمی آید، بعد از نظر پرسوناژ هم از او متنفرم، وای حضرت مسیح، این توتو آنتی پاتیک است. من وقتی خودم را می بینم و یا بهتر بگویم وقتی خودم را در سینما می دیدم که آنهم بندرت اتفاق می افتاد که به سینما بروم، پیش خودم میگفتم، یا حضرت مسیح، چقدر آن مردك آنتی پاتیک است. بعد از همه اینها، من از توتو بعنوان آکتور و از طرز بازی کردنش اصلاً خوشم نمی آید. شاید شما بگوئید؛ چرا؟ منم جواب میدهم برای اینکه، نمیدانم، برای اینکه مرا نمی خنداند. یکوقت خیال نکنید که من از



قانون شکن ها

پول بدستم رسید فوراً يك تابوت برای خودم خریدم و الان حاضر و آماده است و روی آنهم تاریخ تولدم و اسم را نوشته ام که هر وقت مردم بروم توی آن مسکن کنم! نه، نه، دختر خانم عزیز من هیچ وقت از مردن ترس نداشتم، من همیشه از پیر شدن وحشت داشتم، اگر بدانید چه درام بزرگی است. انسان خودش را جوان بداند و بعد در آئینه نگاه کند و ببیند موهای سرش سفید شده و صورتش پراچین و چروک است، یا حضرت مسیح، چه چیز کثیفی چقدر دلم میخواست نمیتوانستم تمام ثروتم را بدهم و يك جوان شانزده ساله، پانزده ساله، سیزده ساله حتی نه ساله بشوم.

- به بینم آقای توتو، شما روی عادت اسم مسیح و مریم را می آورید یا اینکه آدم متدین و مذهبی هستید؟

توتو - مذهبی؟ خیلی مذهبی هستم. فکرش را بکنید من میخواستم کشیش بشوم، حتی درسش را هم خواندم، اما چون

می آید، شاید بخاطر اینکه طرز فکرم قدیمی است ولی من از این کارها بدم می آید.

- حالا صرف نظر از مراکشی ها؛ بفرمائید ببینم از اینکه در این دوره و عصر زندگی می کنید ناراحت هستید؟ توتو - بلکه همینطور است که میفرمائید. من درست همینطور است که میفرمائید. من اشتباه دارم این دوره و زمانه زندگی میکنم، فکرش را بکنید من تا بحال سوار هواپیما نشده ام درست مثل این که در عصر لئوناردو داوینچی بسر میبرم. از وسائل سریع خوشم نمی آید، من همیشه راننده هایی برای اتومبیل انتخاب میکنم که بچه های زیادی داشته باشند، اینطوری راننده همیشه بفکر بچه هایش است و سریع رانندگی نمیکند.

- برای چه، پرنس؟ از مردن میترسید؟ توتو - نه از مردن نمی ترسم. مرگ يك چیز طبیعی است و احمقها از آن می ترسند. من در اولین فرصت که کمی

اشاره‌ای به

ژاک تاتی

خالق فیلم دای جان

● «ژاک تاتی» کمدین بزرگ فرانسوی در تاریخ ۹ اکتبر ۱۹۰۸ در «پک» نزدیک «ورسای» متولد شد.

پدرش روس و مادرش فرانسوی بودند... وی پس از تحصیلات در رشته‌های هنری، کار خود را با «میم» در کاباره‌ها آغاز کرد. و این در حدود ۱۹۳۱ بود...

و چون از پانتومیم تا سینما، یکقدم بیشتر فاصله نیست، تاتی با ساختن فیلم‌های کوتاه، در این عرصه قدم نهاد...

و بعد در چند فیلم معروف طویلش، آقای اولو Hulot را بوجود آورد. (برای سهولت تلفظ در صفحات سناریو، «هولو» نوشته‌ایم.) و با این پرسوناژ بود که شاهکار کلاسیکش «دای جان» Mon Oncle پدید آمد. فیلم‌گرافی او از این قرار است: از ۱۹۳۷ تا ۱۹۴۷، ۸ فیلم کوتاه که در تمام آنها خودش بازی کرده است...

و بعد سه فیلم طولانی بدین قرار:

۱۹۴۹- روز عید.

۱۹۵۳- تعطیلات آقای اولو.

۱۹۵۸- دای جان.

دای جان

(منتخب از د کوپاژ)

۱- خواهرزاده

صحنه خارجی، روز، زمین متروک- تیر چراغ برق

۱۶۲- ۱۶۱- خیابانی در یکی از محلات حومه

این محله بخصوص از زمینهای متروک تشکیل شده است، یکطرف خیابان یک تل کوچک و شروع یک نرده بندی دیده میشود. در کنار آن، و کمی پایین تر، درحاشیه پیاده رو یک تیر چراغ برق هم دیده میشود. چهاربچه قبلی با «ژرار» پسر «آرپل» بالای این تل کوچک و پشت نرده‌ها هستند. پسر آرپل لباس کوچک و تمیزی دارد که رنگ و دوخت آن در بین دیگران مثل یک لکه مشخص است. کلاهی را روی زمین گذاشته‌اند و هر کدام سکه‌ای در آن می‌اندازند،

ژرارهم در بازی شرکت می‌کند، پسر کوچکتر قبل از همه عابری را می‌بیند که در همین پیاده‌رو پیش می‌آید.

پسر بزرگتر درحالی که بدیگرا را علامت می‌دهد خم‌شوند می‌گویند:

هیس!

ورو به پسر کوچکتر اضافه می‌کند:

نوبت توست.

پسرک، عابرا زیر نظر می‌گیرد و وقتی که او کاملاً به تیر چراغ نزدیک می‌شود، دو انگشت خود را بین لبها می‌گذارد و سوت تیزی می‌کشد. رهگذر برمیگردد که ببیند چه کسی برایش سوت زده و در اینجا از پهلوی به تیر می‌خورد. پسرک پولهای داخل کلاه را جمع می‌کند و بچیب می‌ریزد.

۱۶۳- چهار بچه دور کلاه جمع شده‌اند.

یکی یک سکه داخل کلاه می‌اندازد.

پسر بزرگ به یکی دیگر می‌گوید:

یا الله!

آقای مرتبی روی پیاده‌رو دیده می‌شود. وقتی نزدیک تیر چراغ می‌رسد پسر یکی نوبت اوست، سوت می‌زند. اما سوتش آنقدر بد صداست که آقای رهگذر از کنار تیر چراغ برق بدون مانع می‌گذرد.

یک پسر می‌گوید:

خیط کردی!

پسر بزرگ می‌گوید:

خیلی شل بود. حالا ببین من نشانت میدهم.

دو باره همه پول داخل کلاه می‌اندازند.

مردی در پیاده‌رو رو بچلو می‌آید. آدم محکمی است. چهارشا نه‌است و حالت بکسورها را دارد. وقتی فاصله مطلوب می‌رسد، پسر بزرگ سوت دقیق و موج‌داری شبیه علامت می‌کشد. مرد درشت هیکل بی‌توجه از کنار تیر می‌گذرد.

پسر بزرگ می‌گوید:

با ختم.

و همه پول در کلاه می‌گذارند. اما مرد عابر متوقف می‌شود، فکر می‌کند و رو به عقب برمیگردد که به‌تور اصابت می‌کند. پسر بزرگ پول برد را جمع می‌کند.

۱۶۴- در خیابانی مجاور..

«هولو» دو چرخه‌موتوری بدست، دنبال ژرار می‌گردد.

۱۶۵- پلان بچه‌های مخفی شده.

یکی از بچه‌ها بدیدن خانم چاقی با پاکتی شیرینی در دست افسار می‌دهد.

اما خانم در پیاده‌روی مقابل است. بچه‌ها بهم نگاه می‌کنند که چکار باید کرد.

پسر بزرگ می‌گوید:

تکان نخورید.

در همین حال مثل رئیس که بخواهد تصمیم بگیرد با لبهای فشرده و چشمان تنگ شده، مشغول فکر می‌شود. بعد به پسر کوچکتر می‌گوید:

جو، تو برو سوزن خط را عوض کن. ما اینجا بقیه کار را می‌کنیم.

پسرک بلند می‌شود و بطرف خانم می‌دود. زن چاق در حالیکه پاکت شیرینی را با اطمینان کامل بخود بدست گرفته پیش می‌آید. پسرک در حال تقلید لکوموتیو بطرف او می‌دود و با حالتی معصوم گرد و خاک فراوان به‌ها بلند می‌کند. خانم مجبور می‌شود عرض



خیابان را رو به طرف طی کند و بجلو تیر چراغ میرسد.

۱۶۷-۱۶۶- خانم درست نزدیک چراغ رسیده است.

سوت طویل و تیزی از بالای تل کوچک که بچه‌ها را مخفی کرده شنیده میشود. خانم با پاکت شیرینی بر اثر ضربه بکلی تغییر حالت داده. وقتی سر بلند می‌کند، هولو را می‌بیند که دو چرخه موتوری در دست دنبال برادرزاده‌اش می‌گردد. مرد او را برانداز می‌کند. خانم با اوقات تلخ شانه‌ها را بالامی‌اندازد، هولو بدون آنکه چیزی بفهمد او را نگاه می‌کند.

۱۶۸- بچه‌ها با سرعت از خیابان فرار می‌کنند.

کمی بعد هولو در دنبالشان دوان‌دوان با موتور خود میرسد. بچه‌ها بطرف زمین متروکی که در آن، یک پیراشکی فروش دوره‌گرد با چهار چرخه‌اش دیده میشود دور میشوند.

صحنه خارجی. زمین متروک. پایان بعد از ظهر

۱۶۹- یک چهار چرخه فروشنده پیراشکی وسایل تنقلات.

فروشنده پیش‌بندی بسته که سابقاً سفید بوده است، با هر حرکت خود برای جلب مشتری سوتی می‌زند بسبب سوت‌زن‌های سابق موزیک‌ها. فروشنده پیراشکی‌هایی با مر با درست می‌کند. اما چربی زیادی دارد و مر باش هم غلیظ است.

۱۷۰- ژرار از دانی خود، هولو کمی پول گرفته است.

میرود پیراشکی بخرد.

بقیه پیراشکی خریده‌اند و در حال خوردن در زمین متروک دور میشوند و گاهگاه با ضربه‌هایی به قوطی‌های خالی گیسرو می‌زنند.

۱۷۱- ژرار هم که پیراشکی خریده بطرف آنها میرود.

بچه‌ها اورا هم به‌گودی که در آن نشسته و بالنت پیراشکی‌های خود را می‌خورند راه می‌دهند. سگ بزرگی آنها را تعقیب می‌کند. وقتی همه داخل گودی جا بجا شدند، صداها می‌گویند که از خارج بگوش میرسد، مثل اینکه از خود گودی بلند شده باشد.

۱۷۲- در حفره، ژرار آرپل می‌خواهد گردوئی را که از فروشنده

گرفته بخورد.

چون پیراشکی هنوز در یک دستش باقی‌است نمیتواند گردو را بشکند. اینست که آنرا در دهان سگ بزرگی و مغمومی که آنجا نشسته می‌گذارد، سگ آنرا می‌شکند، آرپل گردو را از دهان سگ درآورده پوست آنرا جدا می‌کند و می‌خورد.

۱۷۴-۱۷۳- در همین موقع هولو گرم صحبت با پیراشکی فروش است.

فروشنده با حرکات طرز درست کردن پیراشکی را توضیح می‌دهد، در پایان هولو از او بمناسبت دقتش تشکر می‌کند، و بعد از خدا حافظی، با نگاه در جستجوی ژرار برمی‌آید.

ژرار می‌آید و درگوشی ازدانی بازمی‌پول می‌خواهد که پیراشکی بخرد. هولو پول را باو می‌دهد.

ژرار میرود پیراشکی را می‌خرد. برمی‌گردد دست‌دانی را می‌گیرد و هر دو دنبال پسر ها که جدا از هم راه می‌روند، راه می‌افتند.

۳- ویلای آرپل

صحنه خارجی. روز. نمای ویلا و باغ آرپل

۱۹۴- باربر میرسد.

زنگ می‌زند. بسته‌هایی زیر بازوها دارد. در داخل، فوران آب فواره‌ها شروع میشود. در بازمی‌گردد.

۱۹۵- پلان باغ ویلا از دید خانم آرپل روی پلکان

باربر روی تنش می‌شود و سقوط جهش آب را می‌بیند. خانم آرپل به «ژرژت» اشاره می‌کند که پاکت‌ها را بگیرد.

۱۹۶- آقای آرپل روی پلکان جلو ویلاست

با بدقتی به سبک هنرمندان، لباس خانه پوشیده است، بایک شال ابریشمی و یک بلوز که روی تنش بدجوری ایستاده است. زنش را در حال کار نگاه می‌کند و انعامی به باربر می‌دهد.

۱۹۷- باربر میرود

هر سه قدم برمی‌گردد و با حالتی متعجب مجموع باغ را برانداز می‌کند. خارج می‌گردد و در بسته میشود.

۱۹۸- خانم آرپل آخرین کارهای مقدماتی را انجام می‌دهد

ژرژت، مستخدمه با کمک می‌کند. فنجان‌ها را می‌آورد، آنها را در نعلبکی‌ها می‌گذارد، قاشق چایخوری را در می‌آورد اما خانم آرپل همه را از دستش می‌گیرد که خودش انجام دهد. در پایان ژرژت دیگر اصرار نمی‌کند فقط گوشه‌های میز را صاف می‌کند. در همان حال خانم آرپل در ذهن حساب تعداد مهمان‌ها را میکند و صندوقها را تقسیم بندی می‌نماید و می‌گوید که شتاب زده نباشد. زنگ می‌زند و او واقعاً دستپاچه میشود.

۱۹۹- پلان عمومی باغ و در ورودی

آب فوران می‌کند و در باز میشود. شخص غریبه‌ای ظاهر می‌گردد. نقطه دید از داخل خانه، مثل اینست که این غریبه یک قالی فروش دوره‌گرد است. روی سر کلاه فینه‌دارد و چیزی حمل می‌کند شبیه به قالی تاشده. در دست دیگر هم چیزهای درازی شبیه مداد دارد.

خانم آرپل شیر فوران آب را می‌بیند. پیش می‌رود و با لحن خشک و کمی مضطربی می‌پرسد:

چه خبر است؟! .. نمی فهمم! .. شما چی میخواستید؟
مرد جواب میدهد، اما دورتر از آست که صدایش را بشود فهمید.

... شارل! ببین چه میگویی!
آقای آرپل از پشت درخت میگوید:

ما بهیچ چیز احتیاج نداریم!

اما حالا دیگر صدای غریبه ای که وارد شده است شنیده میشود. ملاحظه میگردشخص غریبه ای که در حال جلو آمدن است، درواقع دختر همسایه است که لباسی مطابق آخرین مد خیاطهای بزرگ پوشیده است لباس و همچنین فرم آرایش موی سرش و دوخت مانتویش بطور فوقی اعاده ای مدرن است. آنچنانکه تو لید آن اشتباه را نموده است. اما آنچه که دردست داشت و مثل مداد بود، درحقیقت یک دسته گل وارونه است.

۲۰۰ - خانم آرپل با شتاب فواره را باز میکند.

بر اثر فشار زیاد، آب باجهش مقطع بالا می رود. خانم آرپل با حرکات نمایشگر دوستی و محبت جلو دختر می رود و مدعویش را برای او می شمرد. با هر نام، حرکت اغراق آمیزی با دست راست میکند و هر یک از حرکاتش باجهش های متوالی و متقطع آب هماهنگ است. بعد دختر را دعوت میکند که در محلی که صندلی ها را گذاشته بنشیند. خانم می خواهد ژرار را به همسایه اش معرفی کند.

فریاد میزند:

ژرار

و همه جا را نگاه میکند بدون آنکه او را ببیند

۲۰۱ - صحنه خارجی باغ

ژرار روی درخت نزدیک دیوار باغ بالا رفته است. سرش دیده میشود. سوت کوتاهی میکشد شبیه آنچه که دیروز باعث تصادف مردم به تیر چراغ برق میشد. بعد فوراً خود را پنهان می کند و آهسته بلند میشود که نتیجه سوت خود را ببیند. دوباره سوت میزند اما این دفعه باید موفق شده باشد چون از درخت پایین می آید و سرعت بطرف ویلا می رود.

۲۰۲ - صحنه خارجی ویلا

خانم آرپل میگوید:

ژرار! پس کجا بودی! همه جا را دنبال گشتم بیا به مادام وازل سلام کن..

با آن یکی دست!..

ژرار با اوقات تلخی جلو می رود و همین جوری سلامی میکند.

خانم آرپل میگوید:

معذرت میخواهم. باز هم یخ کاری....

(بادست نشان میدهد که میخواهد نان مر بانی درست کند)

شمارا با هم تنها میگذارم

خانم آرپل می رود. دختر سعی میکند ژرار را رام کند. اما کاری نمیداند جز آنکه درحین مرتب کردن گواش با مهر بانی، بلحنی احمقانه بگوید:

خوب! پسر بزرگی شده ای! عاقل شده ای!.. من قصه های قشنگی بلدم...

چیزهای قشنگی با کاغذ درست میکنم!

ژرار او را با حالتی تقریباً تحقیرآمیز نگاه می کند، مثل اینکه بی ارزشی حرفهای او را بخواند بسنجد. زنگ نواخته میشود.

۲۰۳ - در باز میشود

یک زوج «یکشنبه زده» وارد میشوند. شوهر، آقای پشار، رئیس سرویس درکارخانه است. زنش یک دسته گل پیچیده شده بدست دارد.

خانم آرپل خیلی مشغول از ویلا خارج میشود و بپذیرایی آنها می رود.

۲۰۴ - دیدار خارج. پلان عمومی و پلان ویژه مهمانی. در جلو پلان، در ورودی

باغ. آرپل هاکنار خیابان

در باغ زوج تازه رسیده به آرپل ها سلام و تعارف میکنند، دسته گل را میدهند و احمقانه کراوات ژرار را تحسین می کنند. در خیابان زوج دیگری با دسته گل کدائی سر می رسند. جلودر شوهر از نش می خواهد که وضع ظاهر او را نگاه می کند. خودش هم همینکارا بازن انجام می دهد. زنگ می زنند، در باز میشود و نگاه اشخاص داخل باغ بطرف آنها بر می گردد. آنها وارد می شوند و بشیوه زوج اول ورود خود را برگزاری می کنند.

۲۰۵ - صحنه خارجی باغ

تازه واردین ژرار را تحسین میکنند.

او! مرد کوچولوئی شدی!...

و آنها هم احمقانه مثل دیگران دست بکراوات او میزنند.

۲۰۶ - ژرار بمحض آنکه مهمانان دیگر دست از سروا بر میدارند آنها را ترک میکند.

به مخفیگاه خود بر می گردد.

۲۰۷ - در همین زمان مهمانها بالاخره دایره وار در باغ می نشینند

مرتباً صندلی های خود را بعزت ناهمواری زمین جا بجا و درست می کنند. چون هم دیگر را هنوز نمی شناسند، مکالمه بسیار خسته کننده است. هیچکس سوژه صحبت مشترکی برای همه نمیتواند پیدا کند. بجز چند انعکاس کوچک و آهسته، هیچ چیز بغیر از صدای یکنواخت آب شنیده نمیشود.

خاکستر سیگار یکی از مهمانان در شرف افتادن است و او در برابر تمیزی چمن جرات نمی کند آنرا بزمین بیاندازد. خانم آرپل فاجعه را پیش بینی کرده و جاسیگار را جلوی او می گذارد.

در خارج صدای دو چرخه موتور شنیده می شود. زنگ می زنند. در باز می شود. هولو با دو چرخه اش ظاهر می گردد، گیره های پاچه شلوارش را در می آورد.

۲۰۸ - مهمانها که پائین تر، در انتهای دیگر تصویر کادر شده اند از جا بلند میشوند که او را استقبال کنند.

اما هولو نصفه راه بطرف موتورش بر می گردد که ببیند همه چیز طبیعی و درست است یا خیر. مهمانها می نشینند و در لحظه ای که هولو دوباره بطرف آنها بر می گردد ژرار با سرعت پیش او می آید. هولو دستی بسروموهای ژرار می کشد.

۲۰۹ - هولو توسط خانم آرپل بهمهمانها معرفی میشود

۲۱۰ - هر مهمان از جا بلند می شود که با او دست بدهد و لی اوجتن آنها را نگاه هم نمی کند درحالی که خم شده و بچرفهائی که ژرار در گوشش می گوید گوش می دهد باهمانها سلام و تعارف می کند. وقتی جلو دختر همسایه می رسد از تمام هیکل او بجز کلاه عجیب و غریبش چیزی نمی بیند

بعد از سلام و معرفی، ژرار داتیش را بجانب انتهای باغ می کشد. در آنجا شاخه ای را که از یک درخت گلابی تزیینی شکسته باو نشان می دهد. حادثه کاملاً واضح و آشکار است. پسرک در گوش دانی چیزی می گوید و او بجهتجوی قیچی باغبانی می رود.

۲۱۱ - ۲۱۲ - ۲۱۳ - ۲۱۴ - ۲۱۵ - هولو قیچی باغبانی را در دست

می گیرد.

از برداشتن شاخه آویزان درخت گلابی شروع می کند. پشت سروا کمی دورتر جمع مهمانها قرار دارند اما مازایه ویلا او را از نظر آنها پنهان کرده است. فقط آقای آرپل لحظه بلحظه

پسر بدیدن حرکت پدر با حالت مجرمانه به طرف خانه می‌دود. هولو دستی را که قیچی باغبانی در آنست پشت سرمخفی می‌کند. آرپل با حالت شخصی که تصمیم مهمی گرفته بجای او می‌آید و دوستانه دستی ببازویش می‌زند و او را باخود میبرد که قدمی باهم بزنند. هولو هر کار از دستش برمی‌آید می‌کند که آرپل را از رو بروشدن با درخت زخمی شده مانع شود. قیچی همچنان پشت سرش است. دور بین آنها تعقیب می‌کند و قسمتهایی از حرفهای آرپل شنیده می‌شود.

۲۱۸ - ۲۱۷ - پلان آرپل و هولو که قدم می‌زنند.

من خیلی فکر کردم... کارهایم خوب پیش می‌رود... اما درباره شما، باید بچین های جدی فکر کرد... وقتی که موقعیتی در اختیار شما بگذاریم... نزدیک آقای «پیشار» می‌رسند. آرپل درحالی که بازوی او را گرفته و می‌کشد باو می‌گوید:

آرپل بچه‌ها گوش کنید! فکری بخاطر من رسیده است... «لوروآ» بقسمت تحویل می‌رود، «کورنو» که در قسمت تحویل بود به قسمت حفاظت می‌رود، «روایه» بجای او بقسمت تولید می‌رود و شما، پیشار، دست راست من می‌شوید...

پیشار فکری کرده و می‌گوید:

رئیس، پس یست «کوروان» چه میشود؟

آرپل محیلاً نه می‌گوید:

درست است. باینجا هم می‌رسیم.

بازست خلاصه‌کننده هولورا نشان می‌دهد.

پیشار با ملاحظه می‌گوید:

بله! تقریباً متناسبتر است

۲۱۹ - دور میشوند

حرکت آنها از پنجره خانم آرپل، خانم پیشار و دختر همسایه را نشان می‌دهد. خانم آرپل درحالی که هولورا نشان می‌دهد بالحنی خودمانی بدختر همسایه می‌گوید:

شوهرم او را وارد کارهای خود میکند.

بعد کار نشان دادن ویلا را از سر می‌گیرد. دختر همسایه نگاهی ارزیابی کننده بطرف هولو می‌اندازد.

خانم آرپل: اینجا حال است

مهمان: اوه! ولی هنوز تمام نشده است.

دختر همسایه، خانم مهمان را با نگاهی تحقیر آمیز برانداز می‌کند

خانم آرپل: و آنجا آشپزخانه است، آنجا را نشانانتان نمیدهم

دو نفر دیگر می‌گویند:

چرا! چرا!

خانم آرپل راضی می‌شود و سه نفری داخل آشپزخانه می‌شوند

۲۲۰ - صحنه داخل ویلا

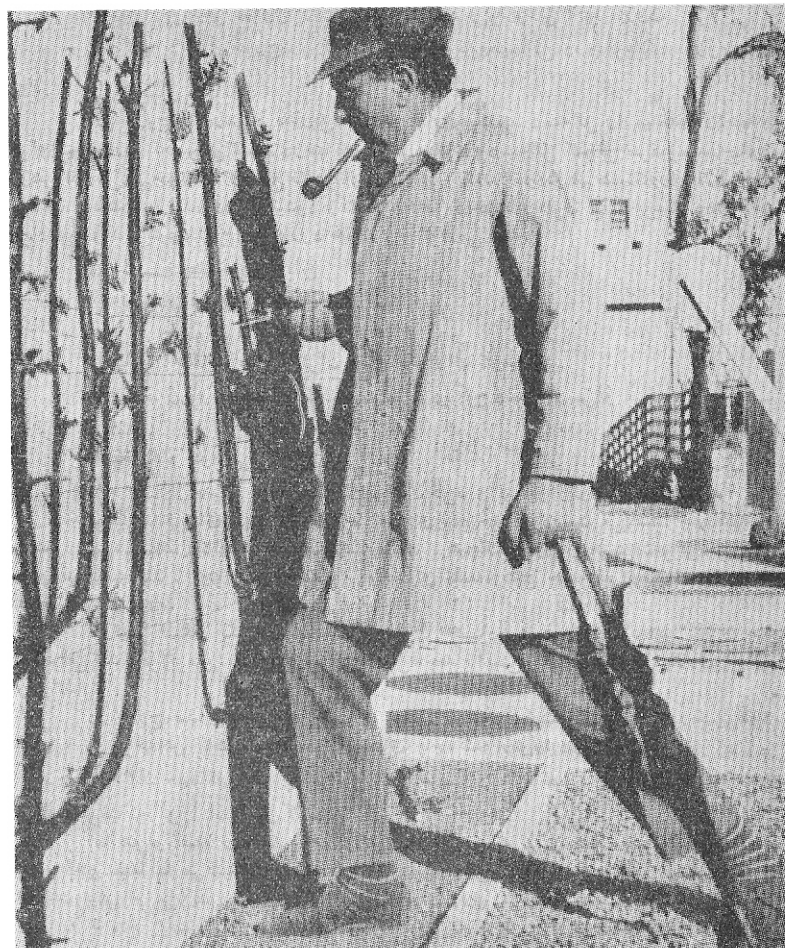
دوربین باتراو لینک آنها را تعقیب می‌کند داخل آشپزخانه می‌شوند و دو مهمان ندای تحسین برمی‌آورند: اوه!

خانم آرپل: دوستان، اینجا مثل خانه منست در اینجا بدون تکان خوردن

همه کار میتوانم بکنم. اینجا بازی میکنم... اینجا را فشار میدهم... اینجا را

میبندم... اینجوری... آنجوری...

خانم آرپل درحالی که دستگاههای آشپزخانه خود را بکار می‌اندازد، آنها را



که روی صندلی راحتی متحرک خود جلو و عقب می‌رود پیدا می‌شود. هولو از لحظات جلورفتن صندلی که آرپل را پنهان می‌کند استفاده کرده و هر بار با قیچی ضربهای می‌زند و هر دفعه صدای تق قیچی بلند می‌شود، آرپل حرکت صندلی را در عقب متوقف می‌کند. در اینحال اگر سر برگرداند، هولو را می‌بیند. اما اینکار را نمی‌کند. هولو قیچی را پشت سر نگهداشته و منتظر غایب شدن آرپل است. بالاخره صندلی دوباره برآه می‌افتد و هولو کار بریدن شاخه را ادامه می‌دهد. اما از فرط عجله، شاخه سالم دیگری را هم بریده که نتیجه کار را خرابتر می‌کند. آرپل مثل آنکه بخواهد برود از جا بلند می‌شود. اما در همین حال با شخصی که دیده نمی‌شود شروع بصحبت می‌کند. هولو از این فرصت برای پرت کردن شاخه‌ها با نظرف دیوار استفاده می‌کند

۲۱۶ - آرپل بلند میشود و بطرف هولو می‌آید.

بازدید می‌کند و با بکار افتادن هر دستگاه سروصدای داخل آشپزخانه زیاد می‌شود. از پنجره فوران آب دیده می‌شود. خانم آرپل روی دگمه آسیاب قهوه فشار می‌آورد و صدای بکار افتادن آن بلند می‌شود

۲۲۱ - صحنه خارجی ویلا، نما با فوران آب

پلان عمومی از مهمانان و گروه آرپل که سروصداهای مختلف دستگاههای آشپزخانه را پشت سرهم می‌شنوند و همچنین صدای خانم آرپل را. سرها بطرف ویلا برمی‌گردند.

... برای ظرف شوئی ... برای لباسشوئی ... برای تهویه ...

اینها همه هیاهوئی شبیه کارخانه ایجاد کرده‌است

۲۲۲ - آشپزخانه از دید پنجره

از دستگاه تهویه آشپزخانه دود بیرون می‌آید. خانم آرپل ماشین مخلوط کن را در حال کار در دست گرفته است. اما ارتعاشات موتور صدای خسار را همراه با خود او می‌نرساند

سرعت اول ... برای همه سبزیها، سیب‌زمینی، هویج، شلغم...

بعد درحالی‌که سرعت دستگاه را زیاد کرده و بهمان نسبت سرعت و بلندی صدایش بیشتر شده:

... سرعت دوم ... آب میوه، آناناس، نارنج، لیمو ...

بعد با سرعت سوم صدایش خیلی سریع‌تر و تیزتر شنیده می‌شود:

... آخرین سرعت ... چهار هزار و هشتصد دور در دقیقه برای همه جور خاها، مایونز، سوس‌باشیر و غیره.

خانم آرپل آنگاه بالاخره ماشین را خاموش می‌کند درحالی‌که مثل کسی که تلاش بدنی شدیدی را انجام داده باشد بنفسی نفسی افتاده است.

۲۲۳ - ۲۲۴ - نگاهش بباغ میافتد

مهمانها را بیکار می‌بیند، شوهرش را صدا می‌کند:

شارل، گوش کن، تو بدوستانمان نمی‌پردازی!

بعد رو بدختر همسایه که عصبی اما مجذوب است:

اوه! با این کارخانه‌اش!..

سه زن از ویلا خارج می‌شوند و خانم آرپل آنها را بطرف میز باغ می‌آورد.

۲۲۵ - مهمانها دور میز می‌نشینند

هولو با خانم چاقی که بحرقلایش بافته‌ها می‌خندد، صحبت می‌کند.

حرفها همچنان بیمزه‌است حس میشود که این آدمها هنوز چیزی برای گفتن ندارند

۲۲۶ - خانم آرپل

هولو را می‌بیند که نشسته است. با نزدیک می‌شود که سعی کند او را به صحبت با دختر همسایه وادارد ولی مشاهده می‌کند که خانم پیشار از تعریفهای او خیلی سرگرم شده است.

وارد صحبتشان نمیشود و بدون آنکه حالت بهم زدن آنرا داشته باشد ترتیبی می‌دهد که آنها از هم جدا کنند.

چاهایشان را معلوم می‌کند، لیوانهایشان را کنار هم میگذارد و با لبخندی مزورانه ابراز تقدیر آنها می‌کند. بعد برای آماده کردن سایر چیزها به ویلا می‌رود

۲۲۷ - دختری همسایه با هولو شروع بصحبت می‌کند

برای آنکه مشخص‌تر جلو کند، خود را مجبور می‌بیند که از اینطرف و آنطرف لغتهای انگلیسی بکار برد. لهجه‌اش هم تقلید مدعیانای از استیل اشرافی انگلیسی است. خاکستر سیگارش در حال افتادن است. هولو متوجه می‌شود و جاسیگاری پایه بلند را برمی‌دارد

که جلو او بگذارد اما بدفعات پایه آن در زمین مستقر نمیشود.

۲۲۸ - هولو زمین را در نقاط متعدد آزمایش می‌کند.

بالاخره کنار صندلی دختر، کمی روبه‌عقب، جاسیگاری قرار می‌گیرد

۲۲۹ - دختر، پرمدها به حرفهای خود ادامه میدهد

فوران آب فواره حوض قطع می‌شود اما از جای دیگر در چمن شروع می‌شود و

لحظه بلخظه قدرت می‌گیرد و بمحلی که هولو جاسیگاری را جاداده نزدیک می‌شود. مهمانها آنقدر سرگرم خود هستند که متوجه جهش يك رشته آب پشت دختر نمی‌شوند فقط هولو آثار آب را می‌بیند. برمی‌گردد و جریان آب را می‌بیند.

۲۳۰ - هولو بطرف ویلا میدود که جریان آب را قطع کند.

با پلنگ تیب دختر را با جمله پردازیهایش باقی می‌گذارد

۲۳۱ - آب قطع میشود. هولو در داخل ویلا باقی مانده‌است.

در این خلال، آب راه خمیده‌ای را که به پلکان منتهی میشود خیس کرده‌است آرپل با یکی از مهمانها، آقای والتر، بلند می‌شود. و او را به ویلا می‌برد که سندی را نشان بدهد. والتر و آرپل که در خیابان خیس باغ راه رفته‌اند گرم صحبت درباره کاری که مورد علاقه هر دو شان است به پلکان میرسند. پیش از ورود شروع بخت کردن کف کفشهای خود می‌کنند. این عملیات را همچنانکه مشغول حرف زدن هستند ادامه می‌دهند بدون آنکه متوجه باشند مدت‌هاست کفششان تمیز شده. در طول این مدت، حرکات پاهایشان بنظر میرسد که نا خود آگاه با سوژه بحث و حرکات مکالمه‌شان، گاهی، همان ریتم و گاهی باریتم مخالف هماهنگی دارد

۲۳۲ - مهمانها برمیگردند و ناظر این رقص روی کفش خشک کن جلو ویلا میشوند.

بالاخره آرپل با هولو که میخواهد از ویلا خارج شود رو برو می‌شود. سه نفری شروع به صحبت می‌کنند. آرپل و والتر دوباره کار پاک کردن کفشها را ادامه می‌دهند. و هولو هم از آنها تقلید می‌کند. بالاخره هم سر برمیگرداند و آرپل و والتر را می‌بیند که وارد ویلا می‌شوند. هولو بدنبال آنها چند حرکت با پاشنه پاروی کفش پاک کن بسبک یخ بازی میکند.

۲۳۳ - مهمانها در دایره تنگ نری جمع شده‌اند

زمین خیس پشت سردختر جوان، یکی دو پایه فلزی صندلی او را در خود فرو می‌برد و حالت خم شده ناراحتی باو می‌دهد. پیشار مؤدبانه باو کمک می‌کند که راست بنشیند صندلی را در قسمت خشک زمین عقب می‌برد و پیشنهاد می‌کند که دایره را وسیع تر کنند. آرپل و والتر برمی‌گردند و سرچاهای خود می‌نشینند.

خانم آرپل در ویلا مشغول تهیه دسر است.

۲۳۴ - دید از داخل ویلا

خانم آرپل می‌بیند که فواره‌ها کار نمی‌کنند. این امر عکس العمل مختصری در او می‌گذارد. می‌گوید:

کی جریان آب را بسته!

می‌رود که شیر فلکه را باز کند.

۲۳۵ - پلان عمومی باغ از داخل ویلا

خانم آرپل خم میشود که ببیند فوران آب خوب کار می‌کند یا نه. حیرت زده متوجه می‌شود که فواره حوض کار نمی‌کند. اما درست در وسط دایره مهمانان جریانی شروع بفوران کرده و آب هرچه بالاتر میرود.

مهمانها ساکت و متحیر به نقطه بالای این فواره غیر منتظره نگاه میکنند.

خانم آرپل فلکه را می‌بندد. هنوز مختصری آب از فواره بالا می‌آید آقای آرپل بلند می‌شود.

۲۳۶ - پلان مهمانها . صحنه خارجی . باغ
آقای آرپل می گوید.

خسراب شده است . فردا درستش میکنیم .
پیشار می گوید :

رئیس ، فکرش را نکنید . من بعنوان يك كارمند خوب همین حالا درستش می کنم .

آرپل از لحاظ تشریفاتی قبول نمی کند اما پیشار اصرار می ورزد و همه تصمیم میگیرند که در این کار شرکت کنند . این پیشنهاد غیر منتظره برای بعضی از مهمانها بعنوان مفری تلقی می شود و برای فرار از کسالت مهمانی با استقبال قبول می کنند . سرعت همه سازمان می گیرند . در آنحال که پیشار کتشر را درمی آورد مدعوین محل فوران آب را تخلیه میکنند صندلی ها را برمی دارند و حاضر می شوند که دنبال هم بجستجوی محلی خشک و راحت بروند .

۲۳۷ - پلان عمومی ملک آرپل . باپلونه
مهمانها باصندلیهاشان بصف دنبال محلی برای استقرار میروند . اما باغ آنچنان براست که جانی پیدا نمی کنند

۲۳۸ - هولو روی پلکان ، مانند ژنرالی که صحنه نبرد را تماشا کند ، ماجری را از زیر نظر میگذارد .
درعین حال رژه مدعوین را می بیند و آقای پیشار را و ژرار که با بیل کوچکش میخواهد درکارها شرکت کند .

هولو حالت خشنودی دارد . ساعتش را نگاه می کند بعد پیشار را نوازش می دهد و یکی بآن میزند . قهقهه خنده شنیده می شود . این اکتشاف چند متری ، حاضران را مجذوب کرده است .

۲۳۹ - پلان نزدیک ترازهمین صحنه
خانم آرپل در رأس صف مهمانهاست و در عبور از جلو هولو باومی گوید که ازدختر جوان توجهی بکنند .
هولو صندلی راحتی دختر را بر میدارد و دختر هم صندلی او را . و در همانحال به هولو می گوید :

شما خانواده «دوشامپار» را می شناسید؟
آنها برای خود يك باتکالو (نوعی خانه) کوچک ترتیب داده اند . خیلی خیلی چارمینگ (زیبا) در محلی کاملاً دلپذیر ، درست در کنار يك کانتری - کلاب .

۲۴۰ - صف مهمانها روی سنگ فرشهای میجنای خیابان باغی پیش میروند . صف ، حوض را دور می زند اما هولو که صندلی راحتی جلوش را گرفته صاف برآه ادامه می دهد و بر گهای گسترده نیلوفر آبی حاشیه حوض را بجای سنگفرشهای راه می گیرد و پاروی آنها میگذارد عجله می کند که بدختر که جلوتر رفته است برسد اما خود را در حوض می بیند که آب تا زیر ساق پایش قرار دارد . هیچکس او را ندیده و برای آنکه جلب توجه نکند ، صندلی را جلوی پای خود ، روی حاشیه حوض می گذارد .

۲۴۱ - پلان هولو از جلو
پاهایش که در آب قرار دارد بوسیله صندلی و حاشیه حوض مخفی شده است . یکی از مهمانها باوسیگاری تعارف می کند اما او نمی پذیرد .
دختر جوان همانطور در حال ادامه مکالمه نیمه انگلیسی خود يك فنجان چای باو می دهد که می گیرد .

هولو فنجانش را در دست گرفته و آنرا باقاشق هم میزند هیچکس نمی داند که پاهای او در آب است گاهگاه بصدلی جلوی خود تکیه میدهد کمی دورتر مهمانان در این گوشه فشرده باغ ، باراحتی نزدیک میز مستقر شده اند یکی از آنها ایستاده و پشتی صندلی

خود تکیه داده و درحالی شبیه وضعیت هولو مشغول صحبت است .

۲۴۲ - ۲۴۳ - هولو و دختر همسایه
هولو از يك لحظه که خانم آرپل دختر همسایه را میبرد تا ظرف شکر را باو بدهد استفاده کرده پاهایش را از آب بیرون می آورد و نگاه می کند
از ترس اینکه پاهای خیس شده اش دیده شود ، کمی دورتر می رود و پاهارا پشت يك شمشاد پنهان می کند و دختر همسایه برمی گردد و با ظرف شکر جلوی صندلی خالی هولو می رسد .
هولو را می بیند که پشت ردیف شمشادها ایستاده ، میخواهد برایش شکر ببرد اما یکی از مهمانها او را متوقف می کند ، که شکر بردارد . هولو کمی دورتر عقب نشینی می کند . دختر جوان بطرف محلی که فکر می کند هولو آنجاست می رود و چون او را نمی بیند بجستجوی پدازده پیدا می کند ، بطرفش راه می افتد . لحظه ای برای جا بجا کردن اشیاء توی سینی توقف می کند و وقتی سر بلند می کند هولو غیبش زده . ناراحت بطرف دیگران بر میگردد .

۲۴۴ - پیشار از کارگاهش بر میگردد
بین مهمانها پیش زنش میروند . بايك حرکت چانه از او خواهش می کند که گره کراواتش را محکم کند . دستهایش بعلت کارکنف شده و آنها را دور از لباس سیاه یکشنبه خود نگهداشته است . زنش متعجب از این وضعیت کراواتش را محکم میکند پیشار باگردن کشیده رام و آماده جلوی او ایستاده است .

ژرار هم مثل يك کارگر خوب کنار او می آید . و در بازگشت به محل کار هم از او جلو می افتد .
والتر در محل منتظر پیشار است که وسیله ای برای تعمیر باو بدهد . شب نیز همچنان آنجاست .
۲۴۵ - در این لحظه صدای سوت هولو شنیده میشود که آهنگ خود را میزند .
دیده میشود که کفشها و جورا پهایش را بيك پنجره آویخته که خشک شود .
از بیرون صدای بوق مصرانه ای که یقیناً از اتومبیلی در حال توقف است شنیده می شود .

۲۴۶ - دختر جوان بلند میشود .

میگوید :

دنبال من آمده اند

خانم آرپل متأسف است که او باین زودی می رود پیشنهاد می کند شخصی را که بیرون منتظر اوست بخانه دعوت کند . همسایه جوان از خانه خارج میشود در حالیکه علامت میدهد بزودی بر میگردد .

۲۴۸ - ۲۴۷ - آقایان کار خود را تمام کرده اند
حفره پوشیده شده و خانم آرپل می رود شیر فلکه را باز کند . همه مهمانها منتظر تماشای نتیجه هستند بالاخره آب فواره بالا می رود و همه کف میزنند در ابتدا آب زرد رنگ است ولی کم کم شفاف میشود .

در این لحظه دختر بايك مرد جوان درشت هیکل که ظاهر پرمعنائی دارد وارد میشوند . مرد شلوار سواری پوشیده بادست راستش که دستکش دارد سگی را گرفته و قلاده سگ در دست چپش است .

در حال ورود ابتدا با تعجب و سپس با تحقیر این اشخاص را می بیند که برای فوران يك آب زرد رنگ کف میزنند .

چند نفر از مردها پاچه های شلوارشان را ببالا تازده اند و کفشها و جورا پهای هولو هم به پنجره و یلا ویزان است . سوت او همچنان ادامه دارد .

۲۴۹ - مرد جوان حالت سرد و خشکی بخود میگیرد

نیخواهد داخل جمع این آمدهای مبتدل شود .

بالحن متفرعنی میگوید :

برو با اینها خدا حافظی کن من منتظر ت هستم



خانم: همسایه کوچولو مان چطور بنظرت آمد؟
 آقا: خوب، خوب، خیلی خوب!
 (یک صدای دیگر قیچی باغبانی بگوش میرسد)
 اماراجع به برادرت نمیدانم برای چه کاری اینجا آمده بود.
 هو لو همچنان روی پنجه پا بطرف در خروجی میرود.

دختر میرود تا از میز با نا نش خدا حافظی کند. آ مادر این لحظه سگ آرپل ها که حضور سگ دیگری را حس کرده بوسط باغ میپرد.

۲۵۰- سگ مرد جوان فرار می کند.
 بایک جست موفق میشود خود را آزاد کند و در باغ به تعقیب سگ آرپل ها میپرد. دزد دو سگ باغ را صحنه تاخت و تاز خود قرار میدهند. مرد جوان و دختر همسایه در نگرانی شدید بسر میبرند.

۲۵۱- هو لو با کفش راحتی سر میرسد.
 زنجیر سگ را بر میدارد و دنبال آنها میدود که سگ مرد جوان را گیر بیا نندازد. این مسابقه، تبدیل به یک شکار واقعی میشود. دو مهمان نقش چرگه چپ شکار را بعهده میگیرند و با تکان دادن دستها، سگ ها را رام میدهند. ژرار مجذوب این صحنه شده است.

۲۵۲- او هم وارد میدان میشود.
 ژرار که لباس و لوازم سرخپوستها را دارد از خانه درآمده و دنبال دانی خود میافتد.

۲۵۳- هو لو سگ را میگیرد و پیش مرد جوان میبرد.
 ۲۵۴- دختر همسایه بطرف سگ خم میشود و حالت سرزنش باور میگیرد. اما سگ از نژاد پرجنب و جوش و شوری است. شروع میکنند به جنبیدن و مالیدن سر خود به گردن دختر که روی او خم شده است. هو لو میخواهد زنجیر را به قلاده گردن سگ بیا نندازد اما سگ مرتباً تکان میخورد و هو لو موفق نمیشود. وقتی هو لو تصویر می کند قلاده را بدست آورده حیوان یکبارہ میگریزد. هو لو متوجه میشود که زنجیر را به حلقه درشت گوشواره دختر انداخته است. هو لو که از موقعیت خود ناراحت شده و چون وظیفه دارد سگ را دوباره بگیرد سر زنجیر را بدست مرد جوان میدهد و دنبال سگ میدود.

مرد در حالی است که زنجیر متصل به گوشواره دختر را در دست دارد. دختر، در همین حال معذب پس از خدا حافظی عجولانه با همسایه ها و پس از آنکه زنجیر را بسخی از گوشواره چدام میکند با جوان میروند.

دو سگ هم با استفاده از باز بودن در سرعت بیرون میدوند.

۲۵۵- مهمانهای دیگر از خانم آرپل اجازه مرخصی میگیرند
 لباس خود را مرتب می کنند و آقای آرپل آنها را بطرف در همراهی میکند.
 خانم آرپل اشیاء پراکنده در باغ را بر میدارد و به ویلا میرود.

۲۵۶- خانم آرپل به ویلا داخل میشود
 شروع به بستن فواره می کند اما در این لحظه دو نفر از همسایه ها که هنوز خارج نشده اند از یک گوشه ویلا سر درمی آورند.

خانم آرپل آنها را می بیند و با عجله تمام شیر فلکه را تا آخرین حد باز می کند. بده منتظر میشود که آنها خارج شوند تا آب را بالاخره قطع کند.
 در این حرکت صحنه فو نو میشود.

صحنه خارجی - شب - ویلا و باغ

۲۵۶ مکرر. فوران آب قطع شده است

پنجره گرد اتاق آرپل ها روشن و نیمه باز است هو لو آهسته در باغ قدم میزند و روی پنجه پا در حالیکه قیچی باغبانی را در دست دارد بطرف آلاچیق درختها میرود. صدای مکالمه آقا و خانم آرپل شنیده میشود.

خانم: توجیزی نشنیدی؟

آقا: نه، هیچ چیز.

و صدای یک ضربه قیچی هم شنیده میشود ... بعد سکوت ... و دوباره صدای ضعیف.

فرانکلین شافنر

کارگردان فیلم سردار سرنوشت

این مطلب (نوشته دیوید ویلسون) از شماره بهار سال ۱۹۶۶ مجله انگلیسی «سایت اند ساند» Sight and Sound گرفته شده است.

● فرانکلین شافنر و هنری فاندانا هنگام تهیه فیلم «بهترین مرد»



۲۵۷- هولو برای گشودن دریاغ دچار مشکلاتی میشود. سعی میکند آرامی آنرا باز کند اما در غزه غزه میکند. پس از چند تلاش بیهوده تصمیم میگیرد آنرا در حالیکه بلندش میکند بشکند بطوریکه مانع ساییده شدن در روی شنهای زهین بشود. اما بقدری آنرا محکم بلند می کند که دراز پاشنه در می آید. هولو اینک یک لنگه در روی دستها دارد و نمی تواند آنرا جابجا نندازد. ناچار خسته شده و آنرا بدیوار تکیه میدهد.

۲۵۸- هولو بطرف ویلا میرود که وسیله ای پیدا کند با قدم دو خیابان باغی را که بشکل S است طی میکند و بهمان سرعت بر میگردد اما از چمن و از راهی درست قریه راه اول (مسیر کلی در نتیجه فرم ۸ را پیدا می کند) یک قطعه چوب بلند باخود آورده و سعی می کند با آن در را جابجا نندازد اما موفق نمیشود.

۲۵۹- روشنائی در خانه آرپل خاموش میشود
۲۶۰- چراغ خانه دوباره دوباره مدور را روشن میکند از یکی از آنها، سایه خانم آرپل و از دیگری آقای آرپل نمودار میگردد. این دو لکه سیاه در زمینه دودایره روشن بطرف راست خم میشوند و شبیه دودمردمک بزرگ چشم که مراقب صحنه ای هستند می نمایند. هولو از ترس سرو صدا کردن در حوض بی حرکت میماند.

خانم: من صدائی شنیدم!

آقا: نه! باد است.

سایه ها محو میشوند هولو راه خود را ادامه میدهد. بسه گاراژ میرود و بایک طناب برمی گردد.

۲۶۱- چراغ بزودی روشن میشود.
دو سایه دوباره در دایره های روشن خود ظاهر میشوند و این بار بطرف هم نزدیک میگرددند، مثل دو چشم بزرگ و لوچ.
خانم (مضطرب): همین حالا چیزی نشنیدی؟
آقا (کسل): نه، هیچ چیز نمی بینم.
دودمردمک بطرف بالا میروند. هیچ چیز ندیده اند...

ترجمه: جمشید ارجمند



دانی جان- ۱۹۵۸- کارگردان: ژاک تاتی- کمک کارگردانان: هانری مارکه، پی براته- سناریو و دیالوگ: ژاک تاتی، با همکاری: ژاک لاگرانژ، ژان لوت- دکور: هانری اشمیت- فیلمبردار: ژان بورگوان- آهنگساز: بارچلینی رومانس- صدا بردار: ژاک کار- مونتاژ: سوزان بارون- تهیه کننده: برنار موریس- هنرپیشگان: ژاک تاتی (آقای هولو) - ژان پی یروزولا (آرپل) آلی بکور (ژرار کوچک)- لوسین فرهژی (پیشار) - آدلایدانیلی (خانم پیشار)..

- برنده جایزه مخصوص ژوری در کان ۱۹۵۸

- برنده جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی ۱۹۵۹

- برنده جایزه منتقدین سینمایی نیویورک ۱۹۵۹



● هنری فاندل در «بهترین مرد»



● جوآن وود و اردور یچارد بېم در «رقاصه‌های سرگردان»

میرود، ولی خصیصه جلب نظر کننده و موثر اصلی «سردار جنگ» و کیفیت بازیها نیست بلکه شکوه تصویری، عمق ترکیب‌های تصویری (کمپوزیسیون‌ها) و حرارت صحنه‌های آکسیون است. بنا «سردار جنگ» شافنر خود را به مراتب پیش از یک رهبر خوب هنرپیشه‌ها نشان میدهد و استعداد او بمنزله یک کارگردان سینما در دو فیلم اولیه‌اش نیز وجود داشت و محسوس بود.

استعداد شافنر در اداره هنرپیشه‌ها و احساس آنی و صریح و مستقیم بودن که او در دو فیلم اولیه‌اش دمیده است تا حدودی مدیون تجربه کارگردانی او در تئاتر و تلویزیون است.

«شافنر» ابتدا بعنوان هنرپیشه در تئاترهای محلی بکار پرداخت و مقارن با تحصیل در دانشگاه بعنوان تهیه‌کننده

اظهار نظر کرد: «یک رهبر خوش آتیه هنرپیشه‌ها، با استعدادی برای دریافت و نشان دادن زیر و بم رفتار آدمی».

فیلم دومش یک کمدی - درام سیاسی

باسم «بهترین مرد» *The Best Man* بار دیگر این نظر را برانگیخت که تخصص «شافنر» در اخذ بازیهای هوشمندانه از هنرپیشگان خویش است. خوب پس شافنر یک کارگردان هنرپیشه‌هاست. این خصوصیت بی‌ای کارگردانی که از تئاتر و تلویزیون به سینما روی آورده تقریباً یک خصوصیت طبیعی است و در واقع نیز اولین چیزی که در مورد دو فیلم اول او جلب نظر میکند ذکاوت و حساسیت بازیهاست. اما پس «سردار جنگ» چه؟ بازی فیلم قطعاً هوشمندانه و بسیار تمیزتر از آن چیزی است که در حدود یک فیلم حماسی - مجلل آمریکائی انتظار

«سردار جنگ» *The War Lord* (در تهران: «سردار سرنوشت») ، حماسه‌ای از نورماندی قرن یازده با فیلمبرداری زیبا با رنگ‌های سردومات، سرشار از بینش و توجهی است به جزئیات که در سراسر فیلم بشدت رواج دارد. مراسم محلی عجیب دروئیدها *Druid*، فصل‌های آکسیون ساخته شده با باریک بینی شگرف و با نظم و آرایشی حیرت آور، بازی و سناریو در کیفیت آن بنحوبارزی از ابتدالات مهم‌ولی و مرده فیلم حماسی های آمریکائی بدور است. کارگردانی شافنر در تمام فیلم از فعالیت یک ذهن هوشمند غیرعادی نشان دارد. و معدلت این فقط سومین فیلم «شافنر» است. فیلم اولش رقاصه استریپ تیز *Stripper* (در تهران: «رقاصه سرگردان» - م) با استقبال متوسطی روبرو شد. یک منتقد

● یک دسته سوار از درون مه مناطق باطلاقی سرزمین «نورماندی» (مغرب فرانسه) نمودار می‌شوند. گروهی پرنده، هراسان به پرواز در آمده آسمان را می‌پوشانند. سوارانی از میان جنگلی خاموش و پیچیده درمه و بخار آب می‌گذرند. آنها بیک درخت بلوط کهن رسیده از حرکت باز می‌ایستند. به شاخهای پرگه این درخت انواع دخیل و نیاز و طلسمات غریب و ماسک‌های چوبی آویخته شده است. مکان مرطوب و مشغومی است. مکانی است که خبر از مرگ میدهد. یکی از سواران می‌گوید:

«در اینجا بوی کفر و بدعت بمشام میرسد» .. آنها صف سواران بار دیگر بحرکت درمی‌آید.

فصل افتتاحیه فیلم اخیر «فرانکلین شافنر» *Franklin Schaffner*

فرانکلین شافنر

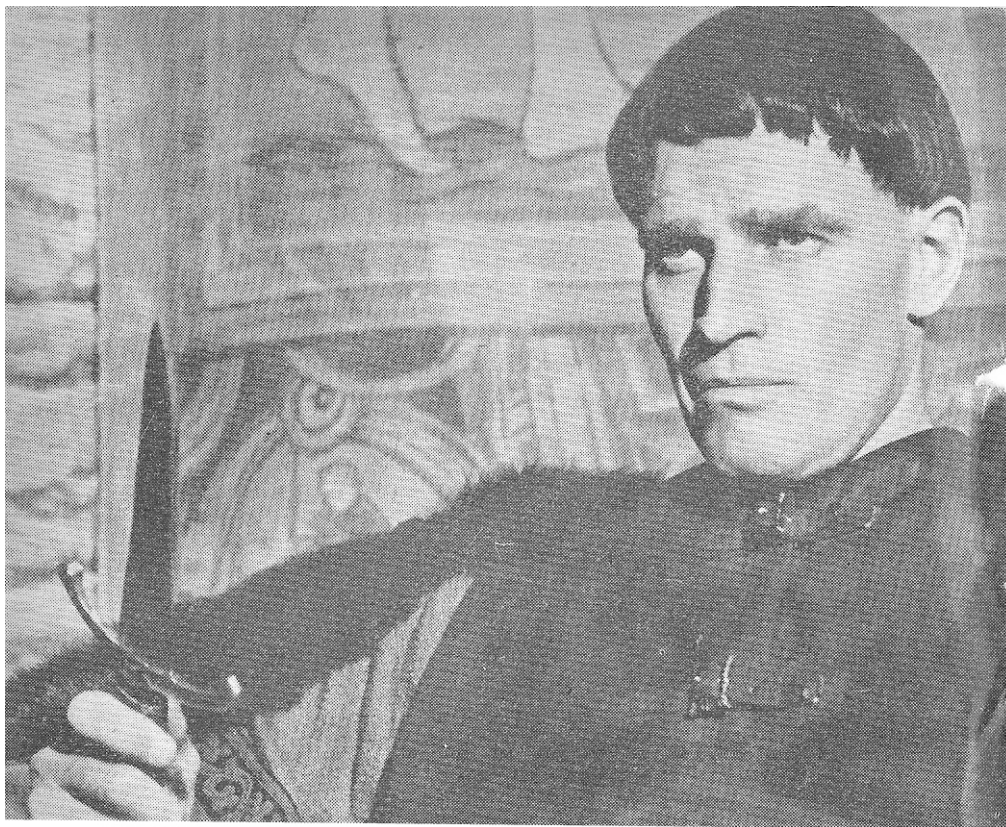
نشان دادن مجمع سیاسی فیلم «بهترین مرد» طی يك برنامه تلویزیونی آن دقت و اصالت بی نظیر را اعمال کند.

«شافنر» بعد از مدتی دیگر کار در يك شرکت تلویزیونی مستقل بهالیوود رفته دو سال در برنامه «تماشاخانه شماره ۹۰» کار کرد. کارگردانی پیس «اطلاع و رضایت» -Advise and Consent- توسط اودر تئاتر برود وی توفیق عظیمی یافت و بدنبال این توفیق بود که کمپانی فیلمسازی فو کس قرار دادی برای کارگردانی سه فیلم با «شافنر» منعقد کرد. وی کار روی اولین فیلمش را که قرار بود «دنیای تابستانی»

A Summer World- نام بگیرد شروع کرد ولی فیلم به دلایلی هرگز با انجام نرسید و «شافنر» به تلویزیون بازگشت. بین کارهای موفقیت آمیز اودر این دوره يك سری فیلم تلویزیونی با سم «مدافعان» -The Defenders- بود که پیرامون فعالیت های يك وکیل دعاوی دور میزد و تقریباً يك جور برنامه «پری میسون» روشنفکرانه محسوب میشد و هر چند لحن اخلاقی و نتیجه گیری های اخلاقی، این فیلم ها را سنگین و متین و می کرد ولی فیلم سبك داشت و متین و ادیبانه بود و در کارگردانی اش ذوق و حرارت اعمال میشد. از سایر کارهای موفق تلویزیونی «شافنر» برنامه معرفی بود که طی آن «ژاکلین کندی» کاخ سفید را بعنوان راهنما به تماشاگران تلویزیون نشان میداد. «شافنر» به هالیوود برگشت و کار روی دومین فیلم مورد قرار داد خود با فو کس را شروع کرد، فیلم «رقاصه استریپ تیز».

«رقاصه استریپ تیز» داستان سقوط و انحطاط «لی لا» است که در کارها بعنوان دستیار يك شعبده باز کار می کند. یکی از موجودات سرگردانی است که

و اجرا کننده يك برنامه پخش صفحه Disc Jockey- و همچنین با مقام اعلام کننده برنامه ها در رادیو کار می کرد. بعد از جنگ مدتی با مقام دستیار کارگردان با واحد فیلم سازی «پیشرفت زمان» -March of time- کار کرد و سپس به استودیو تلویزیونی CBS پیوست و کارآموزی اولیه خود را در تلویزیون با تهیه فیلم های خبری از اوضاع روز، مسابقات بیس بال و مجمع سیاسی گذراند و آشنائی اودر این قسمت اخیر محتملاً باعث شده که بتواند در



چارلتون هستون در «سردار سر نوشت»

معروفی در هالیوود پیدا است. زمان، وسط روز است و بنا بر این «بولوار» با نئون های خاموش و تابوهای رنگ باخته اعلان ها «شما» ی توخالی آن چیزی است که در شب ظاهر می گردد. اتوموبیلی پر از توریست متوقف می شود و در همین حال «لی لا» با ژست متفرعانه ای از خیابان می گذرد. دور بین او را دنبال کرده از جمع توریست ها که با دهان باز از پنجره اتوموبیل بوی خیره مانده اند جدایش می کند. بعد دور بین برگشته و یکی از توریست ها را نشان میدهد که می پرسد آیا این پری موطلائی هنرپیشه معروفی است؟

راننده می گوید: خیر خانم، آدم

جنبه مفلوکانه دنیای نمایشات رادر آمریکا تشکیل میدهند، تپیی که مثل «دل قك» نمایشنامه «مطرب» -Entertainer اثر «جان آزر بن» هیچوقت به توفیق دست نمی یابد و در تلاش معاش، در برنامه های نمایشی، يك شبه از شهری به شهری سرگردان است. بخورو نمیرنانی در می آورد. فصل افتتاحیه فیلم بخودی خود کافی است نشان بدهد که «شافنر» بجای آن که بگذارد هنرپیشه ها خود حالات مربوط به خویش را ایجاد کنند برای ایجاد فضای فیلم میدانند که چگونه از دور بین استفاده کنند.

پشت نوشته های اول فیلم منظره پرطمطراق «سانست بولوار» (خیابان

فرانکلین شافنر

شهری کوچک در کانزاس برمی گردد که در آن پس از یکبار اجرای برنامه شعبده سربردن (که بارزیه کاری کامل نشان داده شده) «لی لا» از شعبده باز جدا می شود و در منزل زن بیوه ای که از بچگی می شناخته اقامت می گیرند. این زن پسر جوانی دارد که در یک گاراژ مکانیک است و قبلاً با «لی لا» همدیگر را دیده اند. بقیه فیلم دورمیزند و در اطراف درهائی که بین «لی لا» و این جوان بوجود می آید.



فیلم هرگز از منبع اصلی خودش که یک نمایشنامه تاتری باشد بطور کامل جدا نمی شود ولی این امر را شاید نتوان خللی در محیط خفقان آور منزل و شهر کوچکی که منزل جزئی از آن است و کاباره درجه هشتم صحنه پایان فیلم به حساب آورد که باید همین حالت تئاتری را از محیط های مسدود القاء کنند. کارگردانی «شافنر» در آن واحد آزاد و بی فشار و کیپ و فشرده است. وی بیشتر روی هنرپیشه ها متمرکز می شود ولی برای نشان دادن جدائی آنها از یکدیگر از دکور و دوربین استفاده می کند. مثل «بهترین مرد» در اینجا نیز صحنه های شلوغ را با فضا های باز بطور متناوب در پی هم آورده تا زیر و بم های گفتگو را برساند.

وقتی «کنی» (پسرک) اولین بار نسبت به «لی لا» احساس گرایش می کند احساس اواز نقطه نظر «لی لا» نشان داده می شود که در اطاق ایستاده و «کنی» را نگاه می کند که پشت به پلکان قرار گرفته است. اما در پایان فیلم وقتی «کنی» عشق «لی لا» که تمام آینده خود را بر محور آن نهاده طرد می کند، این بار «لی لا» است که پشت به پلکان نشان داده می شود، اسیر در پیچیدگی دام زندگی ای

مهمی نیست، طی چند تصویر بعدی بخوبی می فهمیم که «لی لا» یک موجود شکست خورده است که هاله زیبایی و شکوهی که وی در اطرافش ایجاد کرده مصنوعی و تصور شخصی خود اوست در نقشی که میل دارد بازی کند و بعدها از طریق یک قطعه فیلم آزمایشی که همه جا همراه دارد، می فهمیم که چیزی نمانده بود بازی کند (مطابق معمول البته برای مشاهده نسخه کامل این فیلم خیلی نابالغ و نا پخته بودیم و نسخه جراحی پلاستیک شده اش را دیدیم - م) «لی لا» و بقیه ادا هایش به



● از مری فورسایت در «سردار سرشونت»

میشود. «جوان وود وارد» در نقش «لی لا» با راه رفتن توأم با «قر» و کلاه گیس بلوند، و «ریچارد بیم» در نقش «کنی» هر دو بازیهای را ارائه میدهند که میسراند بین کارگردان و هنر پیشه ها پیوندی قوی وجود داشته است. اگر فیلم آنطور که باید و شاید از کاردر نمی آید، عیب بیش از آنچه معلول بازی یا کارگردانی باشد معلول سناریوست.

در «بهترین مرد» شافنر قدم به حیطه ای می گذارد که با زمینه فیلم قبلی ارکاملاً متفاوت بنظر میرسد، میدان مبارزه سیاسی در جریان برگذاری یک مجمع سیاسی ملی. بهر حال هر دو فیلم بیک معنا سوژه خاص روز سینمای آمریکا

که مستأصلانه میخواهد از دست بدهد. صحنه هایی این چنین که در آن قهرمانان در میان محیط و عواطف خودشان محصور شده اند، آنجا که گفتگوها بریده و مردد و انتظار آمیز است با صحنه هایی که در آن احساس گشادگی روحی حکمفرمایی می کند در تضاد قرار دارد، صحنه هایی که شافنر برای نشان دادن احساس «لی لا» و «کنی» نسبت به هم بوجود می آورد. (تصاویر دور از آندو در حالی که در کریدورهای خالی یک مدرسه میگردند، «لی لا» پریوار در باغچه منزل قدم می زند)، این حالت تضاد در «بهترین مرد» و «سردار جنگ» نیز تکرار

فرانکلین شافنر

«برا» وگزنده نهفته درسناریوی ویدال مورد تحسین قرار گرفته و سناریو نیز واقعا تمیز و هوشمندانه و آمیخته باطنزی بدبینانه است که به روح واقعی سیاست خیلی نزدیک می شود. «جو کنت ول» (کلیف رابرتسون) یک «دموکرات گلدواتر»ی است که در جریان انتخابات نامزدهای ریاست جمهوری در برابر یک رقیب آزادپخواه بنام «ویلیام راسل» (هنری فاندانا) قرار می گیرد که به نظر مطلعین واجد شرایط لازم است. این هر دو نفر مدارکی در اختیار دارند که پخش و تبلیغ آن برای لوٹ کردن طرف دیگر کافی است و هر دو برای پیشبرد کار خویش به تایید گرفتن از رئیس جمهور سابق که در حال احتضار است احتیاج دارند. «شافنر» در حدود این قالب یک بیانیه نیمه مستند بر نهاده و پرشور از مبارزه انتخاباتی بوجود آورده است. فیلم مثل یک کنوانسیون واقعی انتخاباتی ریتم فوق العاده سریعی دارد و این ریتم از اظهارات تند و تیز راسل خطاب به مخبرین تا جنب و جوش آشفته مقدمات کنوانسیون واسطکاک اندکی آرامتر ولی باز هم چنان پر جنب و جوش بین راسل و همسر حفظ شده است.

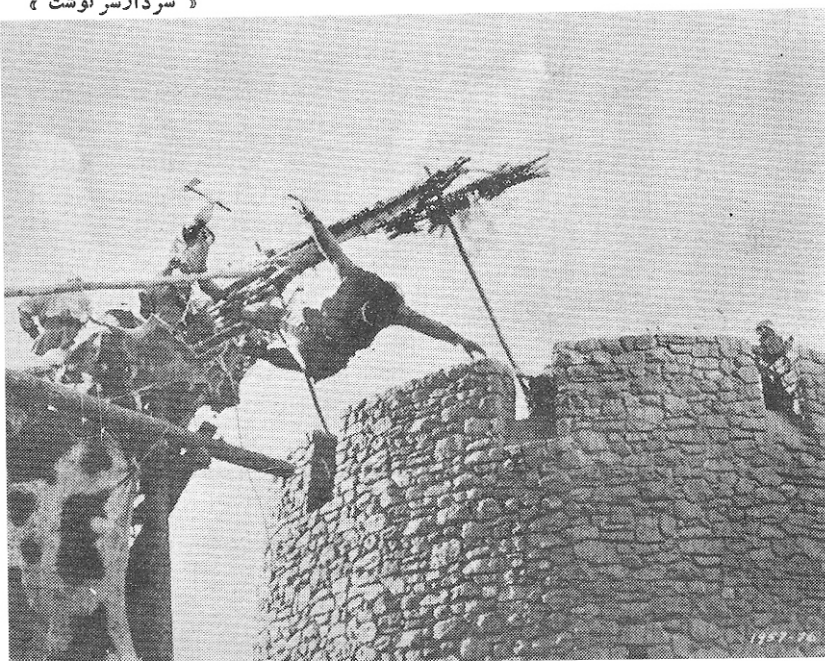
«شافنر» و نیز مثل جان فرانکن هایمر، گرایشی به چیزهای مکانیکی، به بساط بی روح عالم رادیو و تلویزیون و سایر وسایل ارتباطی دارد، در اینجا وی ترسناکانه از صحنه مربوط به دستگاه سیاست بازی (کنت ول)، در خلال پرواز با هلیکوپتر روی لوس آنجلس بین اطرافیان رشوه توزیع می کند) به سراغ صحنه ساکن و آرام ملاقات «راسل» از رئیس جمهور محض می رود. قطع سریع و آنچه ظاهر آتصاویری از یک فیلم خبری واقعی از مراسم کنوانسیون بنظر می رسد جای خود را به صحنه برخورد مستقیم و وحریف در زیر زمین میدهد که حکم پناهگاه ضد حمله اتمی را دارد،

را دارند (همه سقوط می کنند - کشتن مرغ مقلد - هفت روز در ماه مه - اطلاع و رضایت - دکتر استرنج لاول) که از این وقوف در دوران بعد از مک کارتی در آمریکا سرچشمه می گیرد که در باغ بهشت «عمواسام» اوضاع زیاد بر وفق مراد نیست. قابل توجه است که هم «شافنر» و هم «گوروی دال» (نویسنده سناریوی «بهترین مرد» جزو اکیمپ روشن فکران مورد نظر «جان کندی» فقید بودند.

دومین فیلم «شافنر» بخاطر ذکاوت



● دو صحنه از فیلم
«سردار سر نوشت»



فرانکلین شافنر

در این پناهگاه ردیف قوطی‌های برچسب‌دار آب آشامیدنی زمینه خوبی را برای برخورد دو کاندیدا تشکیل می‌دهد. ولی قهرمانان چیزی بیش از علائم رمز جلوه می‌کنند که دیواروار بر زمینه یک کنوانسیون سیاسی درحرکتند... شافنر از درون این جنب و جوش، بازیهائی از فاندایا، رابرتسون ولی تراسی (در نقش رئیس جمهور فقید) گرفته است که به قهرمانان درست همان رنگ واقعیت و اغراق مناسب را می‌زنند که ایشان را سیاستمداران غول‌پیکر کردن کلفتی که واقعا هستند جلوه می‌دهد. (تنها نقطه ضعف فیلم، بازی «شلی برمن» در رل مردی است که از سوابق سوءکنترول در جنگ اطلاعاتی در اختیار دارد و می‌باید او کار را به تجسمی کاریکاتور مانند می‌کشد). با قطع ماهرانه از تصویر درشت نیم‌تنه کاندیدها (مخصوصاً در آنگهی‌های انتخاباتی و تصاویر فوق‌العاده بزرگ شده جلد مجله «تایم») به تصاویری از بالای محیط پیرالتهاب میدان مبارزه انتخاباتی. با استفاده معنی‌دار از زوایای دوربین (تصاویر با زاویه سربالا از فاندایا و رابرتسون که بر محیط اطراف خود مسلط نشان داده می‌شوند، تصاویر با زاویه سرازیر برای نشان دادن لحظات تحقیق و کوچکی) کارگردانی «شافنر» به قهرمانان تاثیر و قاطعیتی می‌بخشد که از حدودی که در سناریو برای آنها در نظر گرفته شده تجاوز می‌کند.

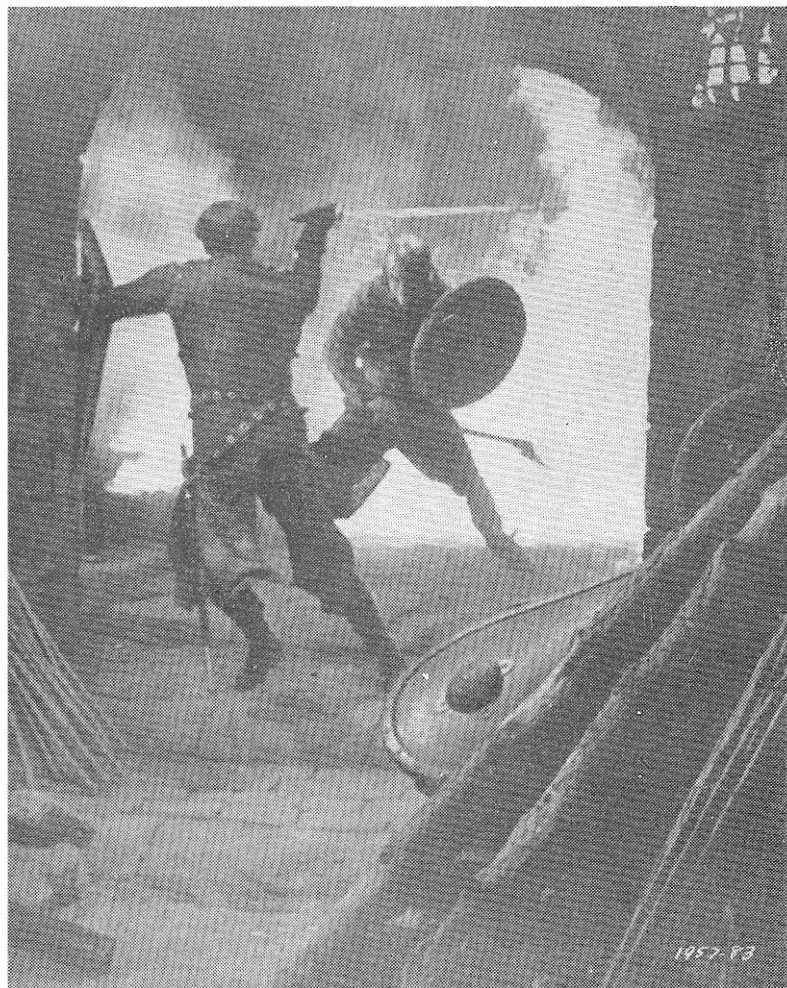
با «سردار جنگ»، شافنر از زمینه آمریکای معاصر به حیطه‌ای پانهاد که قدم گذاشتن در آن برای بسیاری از کارگردانان مستعد قبل از او نتایج غم‌انگیزی به بار آورده است. آنچه در

مورد این فیلم مؤثر است فقط این نیست که بمنزله یک حماسه به قهرمانی می‌پردازد که یک موجود شکست خورده از کار درمی‌آید، و نیز بخاطر سناریویی (نوشته میلارد کوفمن و جان کالیپر) نیست که در آن لحنی هوشمندانه و روشنفکرانه بطور یکدست و مداوم حفظ شده است، و نیز بخاطر آن نیست که فیلم این چنین پرشکوه بنظر می‌رسد، بل از آن روست که «شافنر» در قالب محدود یک حماسه توانسته است روح و جوهر یک دوره و یک وضعیت را گرفته و ارائه دهد.

این است گوشه‌ای از اروپای اوایل قرون وسطی با تمام شکوه و رمز و رازش، اروپا در چهار راهی بین شکفتی و غرابت مرموز «عصر تاریک»، و نظام جدیدی که فتح «نورمن» ها با خود بارمغان آورد. «شافنر» در هتن سرگذشت «کریزاکون» (چارلتون هستون)، یک فرمانده سپاه «نورمن» که از دهکده و دژ تحت فرماندهی خود در برابر مهاجمین «فریزی» دفاع می‌کند، طرح و نقشی از جزئیات غریب و جذاب بافته است.

سکانس افتتاحیه فیلم، آنجا که نورمن‌ها از درون مه سرداب‌ها قدم بیرون نهاده و از میان جنگل مرطوب می‌گذرند، احساسی از بدویتی مرموز را بیدار می‌کند که لحن آن در تمام طول بقیه فیلم طنین انداز است.

«شافنر» از روی نمای چشم انداز دهکده به درون برج مدور می‌رود که یگانه نشانه قدرت «نورمن» در تمام دهکده است. «فریزی» ها همین چند ساعت پیش به برج حمله برده‌اند و در آن حال که فرمانده از پله‌های سنگی مارپیچ بالا می‌رود دوربین جا بجا نشانه‌های حمله را در میزهای واژگون و اجساد پراکنده بر زمین نشان می‌دهد



خارج می‌شود، پرندگانی که جیغ زنان از لای شاخ و برگ درخت به پرواز می‌آیند در آن حالی که کریزاکون می‌خواهد دخترک را باغوش بکشد، ماسک‌های آن دنیائی که در مراسم ازدواج «دروئید» ها دیده می‌شود، طلسم و تمثال‌های چوبی که بر سر تاپای درخت آویخته شده است. «شافنر» سرتاسر فیلم را با علاقه‌ای شدید نسبت به جزئیات دقیق مراسم و خرافات بت‌پرستی با جزئیات نقطه‌گذاری می‌کند،

تا بالاخره روی تصویری از اجساد فرمانده جنگی سابق و معشوقه‌اش که بر بستری مگس‌آلود، در حیره‌ای بر بام برج افتاده‌اند، متوقف می‌شود.

صحنه بوی شئامت می‌دهد. «شافنر» بعدها بر این احساس بی‌آرایی چندبار انگشت می‌گذارد، جا بجا تصویر شاهیینی که فرمانده در برج نگهداری می‌کند، زنبوری که از درون تاج گل «برانوین» (روزمری فورسایت) عروس با کره

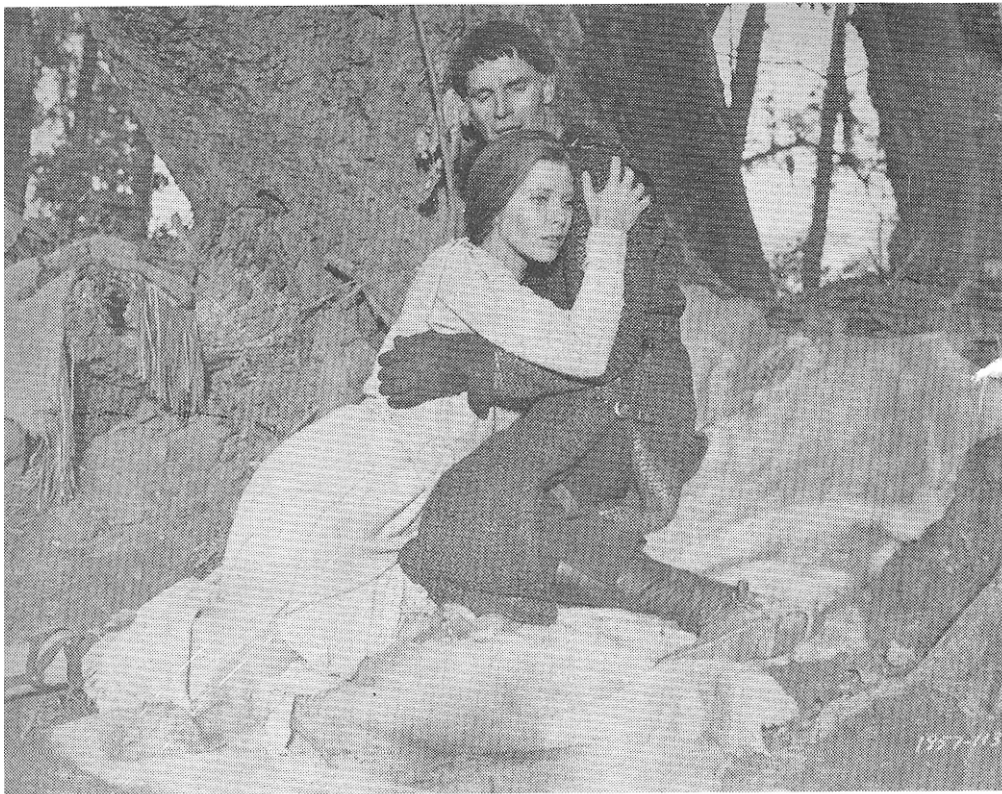
فرانکلین شافنر

اما این جزئیات خیلی پیش از آنچه صرفاً قطعات اختیاری آرایش صحنه باشد، از مفاهیم مشغوم سرشار و سنگین است. احساس ناراحتی و تشویش، احساس چیزی زیر سطح پدیده‌ها، هم‌چنین در طرز اجرای صحنه‌های بین کریزاگون و برانوین القاء می‌شود. کریزاگون از طریق کشیش دهکده متوجه می‌شود که سردار علی‌الرسم می‌تواند نسبت به هر عروس با کره‌ای در سرزمین تحت فرماندهی خویش، «حق شب اول» را طلب کند. وی تبار از زخمی چرک کرده، برانگیخته از تن یک برادرش که می‌گوید «برانوین» او را جادو کرده است، حق خویش را طلب می‌کند. وی نخستین بار برانوین را هنگامی دیده است که او را از چنگ و دندان سگهای شکاری خویش رهانیده است، و بعد دخترک از وی می‌گریزد و کویزاگون بدنبالش می‌شتابد، کریزاگون از اسب بزیر می‌آید و ما برانوین را در تصویر دور، از زیر دهانه اسب سردار مشاهده می‌کنیم. این تصویر هنگامی که سردار جلو رفته به سه کریزاگون می‌رسد باز نشان داده می‌شود، سپس بار دیگر به شکلی دیگر، از زیر شاخه‌کمانی یک درخت تکرار می‌شود. این سکانس (فصل) پایان می‌پذیرد در حالی که کریزاگون و برانوین در زیر درختان گام بر میدارند و دور بین ایشان راندن بال می‌کند. دور بین بالاخره بالا رفته و پرده از پرندگانی که از لابلای درخت بال و پر گرفته به پرواز درمی‌آیند پر می‌شود. در اینجا گفتگوها نیست که انتزاع کار آکترها را موکد می‌سازد بلکه نحوه گردآوری پلان‌ها توسط «شافنر» است، این حالت در صحنه‌ای که برانوین با فاصله

بعد از عروسی، در برج به نزد سردار آورده می‌شود نیز تکرار می‌گردد. سکانس با تصویری درشت از پرنده در برج شروع می‌شود. بعد دور بین قطع کرده، تصویری از دسته متحرک اهالی دهکده را نشان می‌دهد که مشعل در دست «برانوین» را به برج می‌آورند. آنگاه یک سری پلان متناوب هست: از چهره کریزاگون در حالی که پیش آمدن گروه را تماشا می‌کند، از یک ردیف شمع روی میز دراز چوبی در برج، از گروه در حالی که پیش می‌آید. وقتی «برانوین» به برج می‌رسد اولین تصویری که از او و «کریزاگون» با هم دیده می‌شود آن دورادرمیان تیرهای پایه سقف نشان می‌دهد. در تمام طول سکانس نور پردازی و کادر بندی، به‌خارخارش و تردیدی که «کریزاگون» در طلب حق بدوی خوش احساس می‌کند تاکید دراماتیک می‌بخشد. کریزاگون دخترک را بدرون هجره خویش می‌برد و سکانس با تصویری از زاویه سربالا از برج سر به آسمان تیره کشیده، به نشانه قدرتی موقت پایان می‌یابد.

در این قسمت فیلم تضادهای رنگ، سرخ‌های گرم و قهوه‌ای‌های داخلی، در برابر آبی پولادی باروها تکان دهنده است، بهر حال این تضاد دراماتیک رنگ در تمام فیلم وجود دارد.

شافنر با داشتن فیلمبرداری چون «راسل متی» شانس آورد، فیلمبرداری که می‌توانست هم‌رنگ‌های باطلاق را با زیبایی آرامش بخوبی در بیاورد و هم «تن» های رنگی صحنه‌های داخلی را (مخصوصاً در چند تصویر با عمق آنجا که رنگ‌های تضاد دار یک پلان با چند آدم، به‌کادر، «بعد» ی اضافی می‌بخشد). اما لطیف و تأثیر صحنه‌های آکسیون با تنظیم عالی و فوق‌العاده‌اش را صرفاً باید مدیون «شافنر» دانست. «کریزاگون» و



است که اقتباسات هوشمندانه‌ای از نمایشنامه‌های تئاتری ارائه دهد («سردار جنگ» از روی یک پیس تئاتری گرفته شد؛ در اقتباسی که می‌شود حدس زد تا حدودی آزادانه بوده است)، بلکه می‌تواند از این اقتباسها چیزی بسازد که نشان بسیار شخصی او را در برداشته باشد. وی اخیراً در اروپا روی فیلمی کار می‌کرد که حکم مقدمه و فیلم اول برای یک سری تلویزیونی را داشت. امیدوار باشیم که «سردار جنگ»، طبع آزمائی بعدی او در سینما چیزی جز جالب نمی‌تواند باشد.

(گویا «شافنر» مقدمات ساختن فیلمی را با شرکت چارلتون هستون با اسم «سیاره میمون‌ها» - The Planet of the Monkeys - فراهم می‌آورد - مترجم)

ترجمه: پیام

چارلتون هستون

● چارلتون هستون، که برای خواندن قسمت‌هایی از رابرت فراست و مارک-تواین و توماس وولف برای وزارت کشور به سیدنی آمده بود، بیش از حد مایل بود که درباره تمام فیلم‌هایش صحبت کند، از اولین تجربیاتش در زمینه آثار شکسپیر با دیوید بردلی در بیشه‌های درهم میشیگان تا «خارطوم». میگفت او یونیورسال را وادار کرده بود ارسن وولز را برای کارگردانی «ضربه شیطان» استخدام کند، در اصل واز فقط برای بازی شخصیت منفی فیلم در نظر گرفته شده بود. او اضافه کرد که فیلم بسیار کمتر از آنچه بعضی از مصاحبه‌های وولز نشان می‌داد تحریف شده بود. من علاقه‌ام را به «روبی جنتری» («جدال در مرداب») ذکر کردم :

ضعفی اصلاح نشده، شاید درخور سرزنش، اما... «بله، من آنرا هم دوست داشتم. از راندن آن اتوموبیل رو باز بداخل دریا آنقدر لذت بردم که از آن به بعد همیشه خواسته‌ام باردیگر این کار را انجام دهم. و آن صحنه آخر- که جنیفر (جونز) و من در باتلاق به یکدیگر تیراندازی می‌کنیم-اگرچه او به اندازه شش برابرش را در «جدال در آفتاب» تمرین کرده بود، از اسلحه می‌ترسید. ما در آنجا بودیم، در آن مه وحشتناک استودیو، و من فکر می‌کردم که او نخواهد توانست ماشه را بکشد... ولی کشید...» برای «جنگل برهنه»، در حالیکه از سر تا به پا به پنج گالن شیر قند آلوده بود، مجبور شده بود ارتشی از مورچه‌های جنگلی کالیفرنیا را بدنبال خود

بکشد. برای «ده فرمان» دومیل او را واداشته بودند پای برهنه از کوه سینا بالا رود، و برای «بن‌هور» ناچار شده بود تا گردن در مدیترانه سردرستان فرو رود. ولی این شکنجه‌ها در مقابل رنجی روحی که در مورد «سردار سر نوشت» کشیده‌یچ بود. او میگفت فیلم چنان توسط استودیو خراب شده بود که هنوز هم او را دچار غیظ بی‌فایده‌یی میکرد. «جان کالیر، فرانکلین شافنرو من آنرا بصورت يك داستان عشقی ساده، در قبال مطالعه‌یی روی اعمال جادوگری قرون وسطی، طرح کردیم. اما یونیورسال آنرا بصورت دیگری میدید - بصورت «ال‌سید» کوچکتری.»

صحنه محاصره پایان فیلم را چنان بتفصیل ساخته بودند که، بنظر هستون، صمیمیت داستان را خراب کرده بود. «وجان کالیر، که يك متخصص چیره‌دست در زمینه قرون وسطی‌ست، چند صحنه خوب جادوگری، با آن ابهام سبك برگمن، نوشته بود. رئیس مسئول این طرح در استودیو يك کاتوليك پرو کلیسای رم بود. وقتی او قسمتهای جادوگری را را دید... خوب، بیشتر آن روی کف اتفاق تدوین توده شد.» و اگر چه هستون، شافنر را - که در تلویزیون کارگردانی او را در «جین‌ایر» و «مکبث» بهمه داشته - بسیار تحسین میکند، دلسردیش در آخر از این بود که منتقدین فقط شافنر را بخاطر زیبایی مراسمی که باقی مانده بود از قبیل يك عروسی Druid ستوده بودند؛ تماشش بوسیله کالیر طرح شده بود.

بمجرد ذکر «سرگرد دندی» سام پکین‌پا، صورت هستون به دلائل قابل درکی تیره شد. آن فیلم، نیز، بصورت يك فیلم کوچك در نظر گرفته شده بود، و بر زندگی تلخ و پراز محرومیت سواره نظام د. جنگهای داخلی، که میبایست برای اولین بار بطور کامل بدون جلوه و جلال مرسوم به نمایش درآید، متمرکز میشد..

اما سام پکین‌پا... در اولین روز فیلمبرداری با جری برسلر، تهیه کننده دعوا کرد، و بتدریج فیلم برخلاف میلی پکین‌پا، گسترش یافت و گسترش یافت، بخصوص، هستون حس میکرد که صحنه طولانی در قصبه-مکزیکي بیش از حدی که برای فیلم مفید باشد کش داده شده بود، و قصد اصلی بتدریج از بین رفته بود.

برنامه هستون برای آینده چه بود؟ انسان از شنیدن اینکه قصد داشت فیلم دیگری با شافنر بسازد خوشحال میشد، «حرفه‌یی» داستانی درباره يك بازیگر

پیر حرفه‌یی فوتبالی که بوسیله غولهای جوانی که در تیم برمیخیزند خرد میگردد. هستون باتریدید اضافه کرد که این فیلم نیز بصورت اثری كوچك و شخصی منظور شده بود. ولی انسان میل میکرد بپرسد که آیا او اکنون برای اینکه بتواند از عهده برداشتن قدمهای کوتاه برآید، بیش از حد بزرگ نبود؟

(از :
«Sight and Sound»
نوشته :
Charles Higham
ترجمه مهران رهگذار



تهیه کننده فیلم «سردار سر نوشت» چارلتون هستون و والتر آنجر

اول نمایشنامه Turandot بکارگردانی کمیسیونر یفسکی
Kommissarjefski (در تئاتر «نزلوبین» Nezlobine) در
ریگا در سال ۱۹۱۳).
تئاتر کم داشت مورد توجه بسیار و خشم بسیار من
میشد.

در این مرحله ، بدون آنکه شخصاً هیچگونه قصدی برای
اشتغال به تئاتر داشته باشم معقولانه خودم را آماده میکردم که راه
پدری را پیش گیرم-شغل مهندسی امور عامه-و از سنین کودکی در
راه این هدف میکوشیدم.

و ضربه دوم ، که این یکی خردکننده و همیشگی بود و
باعث شد که تصمیم الزامی من برای ترک ساختمان و وقف کردن
تمام وجودم برای هنر ، قطعی شود ، نمایشنامه «ماسکاراد» بوددر
تئاتر سابق آلکساندرا.

بعدها از سر نوشت متشکر شدم که این ضربه را در لحظه ای
وارد آورده که من تمامی امتحانات ریاضی خودم را و از جمله حساب
انتگرال و دیفرانسیل را گذرانیده بودم-و الان مثل همهرشته های
دیگر-چیزی از آن بیاد ندارم.

با وجود این میل من باندیشه منطقی ، و عشقم به صحت
«ریاضی» و دقت ، بر این پایه استوار شده است .
شاگرد مدرسه ساختمانی بودم و در گرداب جنگ داخلی
بیکباره کشتی های گذشته را سوزاندم.

دیگر بمدرسه بازنگشتم ؛ با سر در تئاتر فرو رفتم!
اول با سمت دکوراتور در تئاتر کارگری «پرولت کولت» و
بعد بعنوان کارگردان.

و بعد از آن باز با همان گروه و برای اولین بار در زندگی
بعنوان کارگردان سینما.

این مطلب مهم نیست.
مهم اینست که کشش من بسوی حرفه مرموزی که هنر نام
داشت شکست ناپذیر ، سیری ناپذیر ، و تسکین ناپذیر بود. هیچ
فداکاری مرا نمی ترسانید.

برای آمدن بمسکو در موسسه زبانهای شرقی وابسته به
آکادمی شورای عالی نام نویسی کردم.
باین منظور هزار تائی لغت ژاپونی از بر کردم و چندین
صد هیر و گلیف عجیب و غریب آموختم.

آکادمی ، معنایش تنها آمدن بمسکو نبود ، بلکه امکان
شناختن مشرق زمین و فرورفتن در اولین سر چشمه «افسون» هنر
بود ، که برای من بطریقی جدائی ناپذیر با ژاپن و چین بستگی
داشت .

چه شبهای بیخوابی را با کلمات زبانی بیگانه سر کردم که
هیچ چیز آن ربطی با زبانهای آشنای اروپائی ما نداشت.



(طرح از: آیدین آغداشلو)

چگونه کارگردان شدم از : ایزنشتاین

این قضیه مال خیلی وقت پیش است . سی سال پیش . ولی
مثل اینکه دیروز باشد آنرا بیاد دارم.
داستان اولین تماس خودم را با هنر میخواهم بگویم.
دو تأثیر مستقیم-دو ضربت صاعقه آسا باعث اقدام من در
این مورد شدند.

چه حیل‌های ظریفی که بیاری حافظه‌ام طلبیدم؛
Senaka «سه‌ناکا» یعنی پشت.

چطور اینرا بخاطر بیاورم؟
آه بله «سه‌ناکا» مثل «سه‌نک»، فردایش تأثیر این شیرین
کاری را امتحان میکنم؛
با یکدست روی ستون کلمات ژاپونی را میگیرم و دفتر چهام
را میخوانم؛
پشت؟
پشت؟؟
پشت ???
حتماً یعنی پس گردن!!!
و همینطور الی آخر.
زبانی که بطرز غریبی فرار است.

اول بعلت نداشتن وجوه مشترک صوتی با زبانهای که ما
میشناسیم و بخصوص چون اندیشه جمله‌بندی آن بکلی با زبانهای
اروپائی مافرق دارد. آنچه بیش از همه مشکل است دریادنگهداشتن
کلمات نیست بلکه درک پیچ و خم فکری است که برای ما غیر عادی
است و ترکیب کلام، ساختمان جملات، گروه بندی کلمات و شکل
نمایش آنها که بر حسب آن نباشده. بعدها از سر نوشت تشکر کردم از
بقیمت اینهمه رنج مرا باطریق اندیشه و نگارش زبانهای پرارج
شرقی آشنا کرد. چون غیر عادی بودن این طرز اندیشه بود که
بعدها در کشف طبیعت مونتاز کمک کرد و بمن فهمانید که این
عبارت از سیر طبیعی یک منطق حسی درونی است و متفاوت با آن
چیزی است که منطق می‌نامیم، در راه جستن به مرموزترین رشته‌های
طریق هنرم کمکم کرد.

باز باین موضوع بر خواهیم گشت.

این اولین مایه خشم من تبدیل به اولین عشق من شده بود.
عشقی که هیچ عذاب‌ی کم نداشت. پر حدت و فاجعه آمیز بود.

تصویر اسحاق نیوتون در حالیکه به سقوط یک سیب میانندیشد
وبسی استنتاج و نتیجه و قانون از آن فراهم میکنند همیشه مسحورم
کرده است، مسحور تا بدان حد که بامجبور کردن **الکساندر نوسکی (۱)**
این قهرمان دوران گذشته باینکه اساس مانور جنگی خود را در نبرد
پیپوس، از داستان قدیمی موش کوچک و خرگوش که ایگناس
مهما نخوانده‌دار برایش میگوید اخذ کند، سیبی کاملاً نظیر سیب نیوتون
هدیه‌اش کردم.

در ابتدای شروع به حرفه‌ام این چنین سیمی خدمتی شیطنت-
آمیز بمن کرد.

ایندفعه سیب، گونه چاق و سرخ پسر هفت ساله‌ای بود. فرزند
زنی دربان، در اولین تئاتر «پرولت کولت»

پسرک عادت داشت به مرکز تمرین بیاید و هنگام کار در بک
نظری توجهم را جلب کرد. او مثل آئینه‌ای آنچه را که در صحنه
میگذشت منعکس میکرد. نه تنها حالات چهره و حرکات هنر فر را
بلکه مجموعه همه را.

و بخصوص همزمان بودن این جریان بود که بیشتر مرا
بشگفت آورد و حالا بیاد ندارم این حالت تقلیدی نمایش شامل
اشیاء بی حرکت هم بود یا نه، چنانکه توستوی در مورد خدمتکاری که
هنگام بیان یک داستان با حالت چهره‌اش موفق میشد حتی اشیاء را هم
مجسم کند، گفته است.
بهر حال من جداً با ندیشه فرورفتم و اینبار نه تنها درباره
همزمانی تقلید پسرک از آنچه که دیده بود بلکه در باره طبیعت این
پدیده.

سال ۱۹۲۰ بود. تراموا کار نمیکرد.

از صحنه آن تئاتر مشهور در خیابان «کارتنی ریاد Karterny Riad»
که بسی افکار صحنه‌ای شگفت در آن زده شد. تا اطاق بیخ زده
من در خیابان (چیستیه پرودی) راهی دراز بود، و این برای اندیشیدن
در باره ملاحظات فراری که در حافظه مانده بود، خیلی مفید بود.

من فرمول مشهور ویلیام جیمز (۲) را میدانستم؛
«ما بعلت اندوهگین بودن نمی‌گیریم، چون گریه میکنیم
اندوهگینیم» ظرافت این «پارادوکس» و اینکه با اجرای صحیح
عبارت میتوان به هیجان مورد نظر رسید همیشه جلبم کرده بود.
ولی اگر سیر قضایا چنین است پسرک با تقلید حرکات خارجی
پرسوناژها میباید آنچه را که هنرپیشگان حس میکنند یا لااقل
آنچه را که سعی در انتقالش دارند، حس کرده باشد.

تماشاچی بالغ با خودداری بیشتری حرکات هنرپیشگان را
تقلید میکند ولی بهمین دلیل باید باشدتی بیشتر و بطور خیالی
- یعنی بدون تظاهر مجسم خارجی و بدون عمل بدنی واقعی - تسلیم
هماهنگی مجموع شگفت‌انگیز بزرگی و قهرمانی بشود که نمایش
برایش فراهم میکند. و با بطور خیالی به احساسات پست و تمایلات
خییالانه طبع تماشاگر خویش میدان بدهد و در اینجا باز هم نه بشکل
عمل بلکه بیاری بازی احساسات واقعی که با شرکت جرم بودن
خیالی آنان با وحشت‌های جاری روی صحنه همراه است.

این عنصر «تصنع» ذهن مرا اشغال میکرد.

پس هنر بکمک پدیده سمپاتی- فعلاً بخصوص در مورد تئاتر
با انسان این امکان را میداد که «بطور خیالی» اعمال قهرمانی انجام
دهد. بطور خیالی بالاترین بحرانیهای وجدانی را بگذرانند، بطور
خیالی کارل مور دست و دل باز باشد و بتواند در حالیکه یگانگی
با پرسوناژ نمایش او را از بار غرایز پست خودش رها کرده، همراه
فاوست به یک حکیم، باموسل اورلئان به یک شخص مرموز، بارومو به

يك عاشق، با كنت ريزوربه يك وطن پرست تبديل شود و بلطف و ساطت كارنو، براند، روزمر، و يا هاملت شهزاده دانماركي، از تمامي مسائل دروني خویش خلاص گردد.

و بدتر از آن اين اعمال لذتي كاملا واقعي به تماشاچي ميدهد، بعد از نمايش سميده دمان اثر Verhaeren (۳) خود را يك قهرمان حس ميکند.

با «اصل پايدار» اثر کالدرون (۴) حس ميکند که هاله شهادت بدور سړاوحلقه زده بعد از «دسيسه و عشق» از احساس جوانمردی و ترجم بخود نفسش ميگيرد.

نزد يك ميدان تروبنيا هيچان مرا فرا گرفت
چه کشف ترسناكي. چه مکانيك وحشتناكي در اين هنرپاك
و سالم که پيشه کرده ام پنهان است
و فقط دروغ نيست. فقط کلاهدرداري نيست. زهر است.

زهري ترسناك، دهشتناك. چون وقتيکه انسان بتواند بطورخيالي لذت ببرد چه کسی سعي خواهد کرد دريك عمل واقعي آنچيزي را بدست آورد که تقريباً بدون هيچ خرجي بدون تکان خوردن از صندلي تئاتر، که انسان بالذات کامل از آن برميخيزد، ميتواند بچنگ آورد.

بقول پوشكين احمقي جوان چنين مياندشيد.
ازخيابان مياسميتسکايا تادروازه پاکروفسکي- تقريباً تمام بولوارهاي بزرگ را پياده طی کردم اين فکر تبديل به کابوس شد.

فراموش نکنيم که مؤلف بيست و دو سال داشت. و جوان تمايل به مبالغه دارد. بايد اين فکر را کشت. نابودش کرد.
نميدانم بعلت خاطرات شواليه آساي همانند بودياملاحظات نارس، که اين ميل شديد به نابود کردن، نظير اسکولينکوف (۵) تنها در سر من يکي نبود.

اين فرايد خشمگين ضد هنري از همه سو برميخواست:
حذف مظهر آن «تجسمي بودن» بوسيله مدارک نساخته و نپرداخته حذف مواد آن بوسيله عدم سوژه، حذف قوانين آن بوسيله طرز بنا. حذف وجود خود آن حتي بوسيله تجديد بنای مادی و واقعي زندگي بي توسل به تخیل و افسانه.

و گروه نويسندگان و هنرمندان «جبهه چپ هنر» دريك برنامه عمومي جنگ ضد هنري، متفاوت ترين سرشتها، مختلف ترين فرهنگها و متباين ترين عقايد را يکجا جمع ميکند.

ولي بچه شيطاني که هنوز جای کوچکي هم درسير سريع هنر نيافته، هرچه هم فرايد گوشخراش لرزان را بصد هنر، بنيادی اجتماعي که درطی قرن ها نهاده شده بلندتر سر بدهد چه ميتواند از پيش ببرد.

فکری بخاطر ميرهسد. اول تسلط يافتن بر آن. بعد نابود

کردنش. همه پرده هايش را بر گرفت. تسلط يافتن بر آن. استاد شدن. بعد ماسک آنرا بکنارزدن، عريان و بي اعتبار کردنش. دوره جديدي در روابط ما شروع ميشود.

قائل با قرباني بازی عشق را شروع ميکند. اطمینان او را جلب ميکند. مواظبتش است او را تحت نظر دارد. مانند چنایتيکاري از ترتيب وقتش سردمي آورد. در باره رفت و آمدهای روزانه اش تحقيق ميکند، عاداتش را بخاطر مي سپارد مکانهاي که توقف ميکند ملاقاتهاي که بعمل مي آورد. بالاخره سر صحبت را با او باز ميکند. با او ارتباط مي يابد. حتي قدری با او خصوصي ميشود. و برای آنکه مغلوب اين دوستي نشود، برای آنکه سردی تيغه خون سردی او را حفظ کند، پنهانی دشنه را نوازش ميکند...

هنرمند يدين ترتيب دوره هم ميگرديم..
او مرا در جنبه بيحد خود فروميپوشاند، غرق ميکند..
من، پنهانی کردم را نوازش ميکنم.
کاردی که بر حسب موقعيت چاقوی جراحي «آناليز» بجايش خدمت ميکند. برای مشاهده نزديکتر تازمانيكه:
«لحظه آخرين عمل فرا برسد» برای «يک دوره موقتي» الهه تاج برگرفته ميتواند بدر «منافع مشترک» بخورد. او لايق آن نيست که نيمتاج بر سرش باشد

ولي چرا بنيادش را بر نميکند.
چون بالاخره قدرت هنر يك وسيله عمل است و بي آن حکومت پرولتارياری جوان برای انجام وظايف فوري خود هرگز تأثير زيادی بر افکار و قابله نخواهد داشت.

من رياضيات خوانده ام، ظاهراً کاملاً بيهوده (آنوقت چندان حدس نميزدم که بعد ها اين موضوع بدردم بخورد)
من در هيروگليفيهای ژاپوني هم کند و کلو کرده ام.
باز هم بيهوده؟

(در آن موقع فايده آنرا خوب تشخيص نميدادم، متوجه شده بودم که طرز فکرهای متفاوتی وجود دارد ولي تصور نميکردم که اين، روزی بدردم بخورد)

باز هم بگرديم و طريق هنر را بيايموزيم.
اينجا لااقل آدم اين شانس را دارد که از اين جستجو سود آني ببرد.

باز هم کتاب و دفتر را باز کنيم..
آناليز در لابراتوار - رسم فني. جدول مندليف. قانون ماريوت و گي لوساک، اينها همه را منتقل کنيم به زمينه هنر.
ولي همه چيز را نميشود پيش بينی کرد.

مهندس جوان شروع بکار ميکند و سرش گيچ ميروند.
در جريان اعمال ثوريك نزديک شدن و روشن کردن آنچه که

تئوری هنر، این علم جدید، در ته قلب خود نهان دارد.
زیبای ناشناس اسرار خود را پیچیده در هفت پرده عرضه
میکند.

اقیانوسی از حیر.

این موضوع واضحی است، هیچ شمشیری که بالش از پر را
تا آخر نمیرد. هیچ ضربه برنده‌ای از این اقیانوس حریر رد
نخواهد شد حتی اگر با تمیزترین شمشیر بسراغش بروند.
یک بالش از پر فقط پالیه تیز و خمیده یک خنجر شرقی-
برینده میشود و برای اینکار چابک دستی صلاح‌الدین یاسلیمان لازم
است.

خمیدگی خنجر مظهر راه دراز و پرپیچ است که باید برای
تشریح اسرار نهان اقیانوس حریر طی کرد.

هنوز جوانم. وقت دارم. تمام زمان در پیش است. در همه جا فعالیت
تب‌آلود و باشکوه آفرینندگی «سالهای بیست» در جوش است و بصورت
جنون نسل جوان در میاید، جنونی از غرایب و تهو و لجام گسیخته که
بامیلی بسیار شدید مایل است وجود خود را با تصاویر نو و باوسایلی نو
بازگو کند.

با وجود اعلامیه‌ها و با آنکه کلمه «اثر» را تکفیر کرده اند تا
«کار» را جانشینش «ازند و در عین ریشخند کردن «طرز بنا» که دارد
«تجسم بخشی» را در انگشتان استخوانیش خفه می‌کند، از
سر مستی که در این دوره هست، اثر زاده میشود. کاملاً یک اثر -
بهر حال.

هنر و قاتل بسالقه آن، در سیر سلسله حوادث و در
محیط فراموش نشدنی و یگانه سالهای ۱۹۳۰-۱۹۲۰ موقتاً به توافق
میرسند.

با اینهمه قاتل فراموش نمیکند که دشنه را در دست بفشارد.
در موقعیت فعلی گفتیم که دشنه همان کار در جراحی «آنالیز»
است.

چون نباید فراموش کرد آن کسی که کمی به روشن کردن علمی
رازها و اسرار بسته، مهندسی جوان است.

از اصول مختلفی که آموختن یک قاعده برایش مسلم شده
است:

علم وقتی آغاز میشود که بتوان واحدهای اندازه‌گیری را در
تحقیق بکار بست.

پس باید واحدی جست که بتواند قدرت هنر را بسنجد.

درفین یک یونها، الکترونها و نوترونها کشف شده‌اند و در
هنر «جاذبه یا آتراکسیون» کشف خواهد شد.

کلمه‌ای هست که از صنعت وارد زبان جاری شده.

این کلمه برای نامیدن قطعات ماشینها و مصالح لوله‌سازی
بکار میرود.

کلمه زیبایی مثل «مونتاژ».

این کلمه هنوز مد نشده ولی بزودی اشتهار خواهد یافت.

«مجموع واحدهای نیرو در یک دستگاه مفروض» اسمش را
از این دو کلمه‌ای عاریت خواهد گرفت که یکی در صنعت و آن یکی در
موزیک هال بکار میرود (۶)

در واقع هر دو کلمه ریشه از تشکیلات شهری دارند. و در
آن سالها ما دیوانه‌وار به امور اجتماعات شهری می‌پرداختیم.

و بدین ترتیب «مونتاژ آتراکسیونها» بوجود آمد.
اگر در آن موقع پاولف را بهتر می‌شناختم اسم (تئوری
تحریکات استتیک» را بر آن می‌گذاشتم.

موضوع قابل توجه اینکه در این ماجرا کلید اصلی تماشاچی
بود و در نتیجه اولین کار عبارت میشد از کوشش برای تعیین نفوذ
هنر، و انتقال انواع تأثیرات آن در هر زمینه و مقداری که باشد،
بر روی تماشاچی همانند نوعی مخرج مشترک.

و بعد این موضوع ما را در برابر اختصاصات سینمای
ناطق در وضعی نامطلوب قرار میداد، لازم بود که بنای طرز بیان
اصلی فکر، بر تئوری مونتاژ عمودی نهاده شود.

بدین ترتیب برای من یک «زندگی مضاعف» شروع شد که در
هر لحظه آن فعالیت آفرینندگی و تجزیه و تحلیل کردن من، یکی
میشد. اثر را توسط آنالیز تفسیر میکردم و فرضیات تئوریک خودم
را بوسیله اثر می‌آزمودم.

برای درک ویژگیهای هنر مدیون هر دو هستم، برای لذاتی
که موقعیتها بمن میداد و رنج بسیاری که از شکستها میبرد و این
برای من مهم است.

سالها است که درسهای را که از تجربیاتم آموخته‌ام در
«سرلوحه» قرار میدهم که اینجا نه وقت و نه جای صحبت از آنست.

ولی منظورهای قاتل منشا نه من چه شده بود.

قربانی زیرک‌تر از قاتل از آب درآمده بود.

و در عین حیل ساختن قاتل، او جلادش را بخود می‌فروخت.
اورا مسحور کرد، فریفت، عاشق خودش کرد و بعد برای مدت طولانی
بر او غلبه یافت.

بعد از اینکه تصمیم گرفتم «موقتاً» هنرمند بشوم با سر در
آنچه که اثر هنری باید گفت، فرو رفتم.

و چون مغلوب شهزاده‌ای شدم که سرفریفتنش را داشتم و
«سوخته از آتشی که نی‌فروختم» هنگامیکه برای یکی دوروز اجازه
یافتم در اطاق کارم بنشینم و دو سه فکر کوچکی را یادداشت کنم
که موافق طبیعت مرموز آن بود، گوئی دنیا را بمن دادند.

ساختن «زره دار پوتمکین» سرمستی واقعی آفرینش را بما
چشانید. آنکه یکبار چنین لذتی چشید دیگر هرگز به دل کندن از
آن راضی نخواهد شد. ۱۹۴۵

ترجمه: منوچهر درفشه

فیش فیلموگرافیک فیلمبرداران (۳) بوریس کافمن Boris Kaufman

متولد: بیالیستوک، لهستان
(اکنون قسمتی از روسیه). تحصیلات:
سوربن، پاریس.

فیلمهای مستند با سمت

مدیر فیلمبرداری

۱۹۲۸ حرکت ماشینها (کارگردان:
اوژن دسلا)
۲۴ ساعت در ۳۰ دقیقه (ک:
ژان لو)

۱۹۲۹ درباره نیس (ک: ژان ویگو)
تالارها (ک: آندره گلیتین)
۱۹۳۱ ژان تاری، قهرمان شنا (ک:
ژان ویگو)

۱۹۳۲ میل با ژولادومگ (ک: ژان لو)
۱۹۳۳ رودخانه سن (ک: ژان لو)
۱۹۴۵ فردای بهتر (ک: الکساندر
هکنشمید)

داستان پایتخت (ک: هنوار
روداکیویتز)
جنوب غربی (ک: هنوار رود-
اکیویتز)

۱۹۴۷ سفر بدرون دارو اک: ویلارد
وان دایک)
۱۹۵۰ داستان بیشه درهم

فیلمهای سینمایی با سمت مدیر فیلمبرداری

۱۹۳۳ نمره اخلاق صفر (ک: ژان ویگو)
۱۹۳۴ آتلانت (ک: ژان ویگو)
۱۹۳۵ لوکس بورژیا (ک: آبل گانس.
فیلمبرداری با همکاری: روزه

هوبر)
۱۹۴۵ باغ بهشت (ک: ماکس ناسک.
ایستمن کالر)

۱۹۵۵ دربار انداز (ک: الیا کازان.
برنده جایزه اسکار برای بهترین
فیلمبرداری سیاه و سفید)

۱۹۵۶ طرحها (ک: فیلدر کوک)
بیبی دال (ک: الیا کازان)
بهشت پر ازدحام (ک: فرد
پرسبرگر)

۱۹۵۷ دوازده مرد خشمگین (ک:
سیدنی لومت)

۱۹۵۹ آن نوع زن (ک: سیدنی لومت.
در ایران: زن اونجوری)
نسل فراری (ک: سیدنی لومت.
در ایران: نسل دیوانه)

۱۹۶۱ شکوه علفزار (ک: الیا کازان.
تکنی کالر)

۱۹۶۲ سفر طویل روز بدرون شب (ک:
سیدنی لومت)

۱۹۶۳ در تمام راه خانه (ک: الکس
سیگال)

روزها رفته اند (ک: نیکلاس
وبستر)

۱۹۶۴ دنیای هنری اورینت (ک: جرج
روی هیل. دولوکس کالر)
سمسار (ک: سیدنی لومت. در
ایران: مردی از گذشته)

● در ۱۹۳۱ کافمن بعنوان فیلم-
بردار برای پارامونت در پاریس، و از
۱۹۴۲ تا ۱۹۴۳ برای سازمان فیلم
کانادا، کار می کرد، هیچگونه جزئیاتی
درباره این دو دوره در دست نیست.
ترجمه: ف — پامی

۱- اشاره به فیلم الکساندر نوسکی که بعدها ساخت.

۲- فیلسوف آمریکائی متولد نیویورک (۱۹۱۰-۱۸۴۲)
و برادر هنری جیمز نویسنده که تبعه انگلستان شد
۳- امیل ورهارن شاعر بلژیکی فرانسه زبان (متولد سنت آمان)

۱۹۱۶-۱۸۵۵

۴- پدرو کالدرون دولابارکا - شاعر درام نویس اسپانیولی
متولد مادرید (۱۶۸۱ - ۱۶۰۰) در آثار وی اوضاع اسپانیای
آن زمان، و عشق به افتخار بازگو شده است.

۵- قهرمان کتاب جنایت و مکافات اثر داستایفسکی

۶- اشاره به کلمه آترواکسیون که در عین حال جاذبه و تفریحات
معنی میدهد.

راهنمای فیلم

● بی ارزش
● متوسط
● خوب
● خیلی خوب
● عالی

شمیم بهار

● باعشق ولی تنها (فلورستانو وانچینی)

گذشته از صحنه های بی اثر و زائد مقدمه و موخره ، فیلم میکوشد نمايشگر روابط چهار آدم در جزیره ای تنها باشد؛ نمايشگر اینکه اگر مرد ميتواند بسادگی دوبسر جوان را خرد کند و برتری خود را بنمایاند ، در رابطه اش با دختر فاتح موافقی نیست. اما کارگردان، با همه دقتش روی آدمها، بزحمت طرحی از شخصیت های آنان بدست میدهد، و نتیجتاً از مایه اصلی و بسیار جالب فیلم، برخورد دو دنیا و فروریختن دنیای جوان را بشکلی معمولی و گاه احساساتی - میسازد و در تشریح شکست مرد در میماند. از طرف دیگر، نحوه کارش در یک جزیره خالی ضعف کارگردانش را بخوبی نمایان میسازد، و بهترین محک لحظه های است که میکوشد سکون و ملال آدمهایش را نشان دهد و بخلق سینمایی ساکن و ملال آور بپردازد.

(The Wrong Box)

● جعبه عوضی (براین فوربس)

کمدی - باصطلاح - سیاه فوربس اکثر آن که کم دینست و نه سیاه (تنها بتوسط شوخی با حرص پول و مرغی، کمدی نوع ایلینگ ساخته نمیشود؛ و فوربس را برت هم نیست). از سناریوی پیچیده، شامل تقریباً همه سوء تفاهمهای ممکن، و بکار گرفتن تقریباً هر عاملی که تا امروز در سینمای کمدی دیده شده و هنر پشه های مشهور حتی در نقشهای کوچک، کارگردان کمترین استفاده را میبرد؛ فیلم از آنجا که مرتباً از اختیار کارگردان در میرو دست آشفته است و سخت گذار؛ عوامل سینمایی (مثلاً: عنوانهای وسط صحنه ها، یا صحنه عاشقانه) از حد

حیله هایی سطحی در نمیگذرند؛ و لحظه های خوب بخاطر شخصیت اصلی چند هنر پشه توانای فیلم است، و احتمالاً برغم کارگردانی فوربس (مثلاً: دو صحنه پیتزاسلرز).

(La Calda Vita)

● چگونه ميتوان يك ميليون دلار دزدید (ویلیام وایلر)

آدری هپبورن و پیتراوتول در کار یک دزدی بسیار معصومانه، و مطلقاً برای دوستداران نشان؛ اما برای دوستداران وایلر (اگر پس از چند فیلم اخیر برای وایلر دوستداری باقی مانده باشد) فیلم هیچ ندارد - نه تنها اثری از وایلر بچشم نمیخورد، بلکه فیلم اساساً کارگردانی نشده، می نماید. کند و کشدار و کسل کننده، که برای بیان هر چیز ساده نیازمند صحنه هایی طولانیست، برآزشوخیایی که خنده دار نیست (مثلاً: موسساتش در نقش موسساتش) و ظرافتهایی که ظریف نیست (مثلاً: ایالات و الاک در تعقیب هپبورن در آینه)، و بایک صحنه دزدی نسبتاً جالب که در دست وایلر - برغم همه توضیحات - مایه اصلیش را (که مبارزه، یک مبارزه اعصاب است) از گف میدهد... و بسیار بد.

(How To Steal A Million)

● در راه خطر (آو پره مینجر)

فیلم جدید پره مینجر، درباره جنگی که بدنبال حمله به پول هاربر در میگیرد در بساطه یک رشته آدم با ماجراهای مختلف، اثری بسیارست است. با سناریوی آشفته و نامربوط و شخصیت هایی مقوایی، و اخلاق به شیوه ها لیوود (همه خطاکاران باید پیش از پایان فیلم بمکافات اعمال ناشایست

خود برسند) و محققاً فاقد میزانسن مشهور پره مینجر و فاقد عظمتی باطنی که قرار است در پس عظمت ظاهری فیلمهای پره مینجر وجود داشته باشد و اساساً فاقد حتی يك فكر در پس ۱۹۶۷ دقیقه (در اصل) و کارگردانی بی که تا حد قدرت فنی صرف تنزل میکند (صحنه های جنگ در خشکی، و خصوصاً صحنه های جنگ در یابی که در کارگاه و با نمونه های کوچک ساخته شده اند)...

(In Harm's Way)

سردار سرو نوشت (فرانکلین شفر) با کمک طراحهای صحنه و لباس و مشاورین و فیلمبرداری رنگی (گذشته از لحظه هایی که غلو در رنگ از حد میگردد)، شفر موفق میشود برخورد رسوم بدوی با مسیحیت و ترس از جادوگری و رویهم رفته فضای نرماندی در قرن یازدهم میلادی را بنحوی تقریباً کامل روی پرده بیاورد. اما گذشته از فضا (شامل محیط داخل برج و صحنه جنگی بسیار دقیق و پایان خوبی برای فیلم)، کار شفر سخت در قید تصنع قرار دادهای امروزی هالیوود است؛ و این در قالب بظاهر صحیح اما توخالی فیلم و در طرح دو بعدی شخصیت آدمها (مثلاً: رابطه چارلتون هستون با ریچارد بون) و در کوشش ناموفق کارگردان برای خلق میزانسنی که بکار بسط بیان سینمایی بیاید (مثلاً: صحنه بحث گای استاکول با کشیش) ميتوان دید.

(The War Lord)

● شورش بی دلیل (نیکلاس ری)

«شورش بی دلیل» (هر چند ری آنرا بدفعات بهترین اثر خود خوانده) فیلمی ناموفق است؛ اما سینمای قابل توجه و بغرنجی هم هست.

چرا که نمايشگر همه خصوصیات ری میباشد: مایه همیشگی ری (مقتبس از داستانی نوشته خود او) و تلاشش برای خلق بیانی روشن. اما پس از یازده سال، سینمای ری (گذشته از مثلاً میزانسن صحنه اول) سخت ناتوان و فرسوده مینماید؛ بخاطر کوشش ناموفقش برای بیان احساسات درونی توسط تصاویر - مثلاً جورابهای سال مینو (؟)؛ بخاطر بیان اکثر آستقیم و غیر سینمایی، و بخاطر پناه در گفتگو جستن و تنها به پیام فیلم پرداختن. نتیجتاً با کهنه شدن حرف اصلی کارگردان، از فیلم فقط روانشناسی هالیوودی و شخصیت های غلو شده سطحی و جسیدی انگاشتن احساسات رقیقه و شعارها باقی مانده اند.

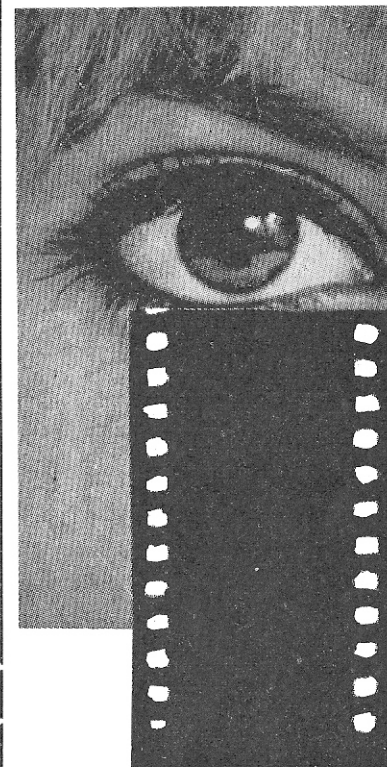
(Rebel Without a Cause)

● ماجرای ونیز (جری تورپ)

اگرچه، مطابق رسم روز، باید فقط منتظر مجموعه ای از تعقیب و زدو خورد و گشتار در راه مبارزه با عامی که صلح جهان را بخطر انداخته اند بود، تورپ جلوتر می رود. قهرمان اصلی نهروین تن است و نه هجو میشود؛ بلکه همه کوشش بر اینست که دارای شخصیتی هرچه بیشتر انسانی باشد؛ و این تلاش در ظاهر آشفته و «ضد قهرمان» او در انگیزه خصوصی اش نمایان است. باین ترتیب نقطه مرکزی فیلم بر مبنای ناتوانی و عدم عاملیت مرد بنامیشود (مثلاً: رابطه مرد با رئیس سابقش که از ضعف او باخبر است و رابطه اش با زنی که دوست میدارد اما نمیتواند مانع بقتل رسیدن او شود). و اگر فیلم نمیتواند از این حدهمقتر برود، حداقل کوتاه و سریع و ساده است، و گاه گاه از دید دقیق یک کارگردان برخوردار.

(The Venetian Affair)

انتقاد فیلم



کلکسیونر



■ «وایلر» يك كارگردان تجارت ساز است ، و این امر را نمایش دوفیدل اخیر او درماه گذشته : «کلکسیونر» و « چگونه میتوان يك ميليون دلار دزدید » ثابت میکند.

در این مبحث به نقدی درباره فیلم «کلکسیونر» اکتفا میشود...



■ «کلکسیونر» که از يك نوول موفق اثر « جان فاولز » اقتباس شده ، سرگذشت جوان محروم و تنهائی است که در اثر يك اتفاق (بردن جایزه مسابقه فوتبال) پول زیادی بدست میآورد و حالا میتواند با آرزوهای انجام نشده خود برسد .

این آرزوها چون در يك مخیلۀ

ریض و غیر طبیعی پرورده شده، مریض غیر طبیعی هستند . برای او دزدیدن يك دختر و محبوس کردن او ، همانند افزودن يك پروانه به کلکسیون گرانبهای خود میباشد.

او دختر را يك موجود رؤیائی و احترام برانگیزی میداند که از مناسبات جسم و خواهشهای تن بدور است.

بسیار محتمل است که يك مقدار ناتوانی و هموسکسوالیته او را باین افکار کشانیده باشد.

می بینیم که وقتی دختر برای نجات خود باو اظهار عشق می کند و تن خود را باو عرضه میدارد ، جوان بشدت منزجر میشود و حتی تصویر او را - که برایش عزیز و گرانبها است - پاره میکند و بدور می ریزد .

زیرا که او خود نمیداند از دختر چه انتظاری دارد . و در زیر دلائلی که

می آورد ، فقط این میل پنهان گشته او بچشم میخورد که دختر را نیز - چون پروانه ای کمیاب - به کلکسیون خود بیافزاید .

دختر در آخرین تلاش خود برای فرار ، بر اثر سرما و برودت ذکام میشود و جان می سپارد.

جوان لحظه ای بر بالین او می نشیند و می بیند که بی تفاوت است و آن میل درونی اش ارضاء نشده .

اینست که دوباره سوار اتومبیلش میشود ، و این بار بدنبال پرستاری که اخیراً او را درمان می کرده ، میرود تا با دزدیدن او به این دور و تسلسل کلکسیون زندگی خویش ، ادامه دهد .

آنچه در وهله اول بچشم میخورد ، وحشتناک بودن و تکان دهنده بودن سوژه اصلی است و اینکه چنین انجामी دارد..

کلکسیونر
سر داد . سر نوشت
هدف متحرك
ماجرای و نیز
با عشق و لی تنها
شورش بیدلیل

کلکسیونر

صحنه مکالمه بر سر نقاشی و کتاب بین دختر و پسر است، که به نامفهوم ماندن موضوع بیشتر کمک میکند و کاملاً ناموفق است. و یا اینکه پسر بهنگام توجیه انگیزه در آغوش گرفتن ناگهانی دختر، میگوید «نمیتوانم توضیح بدهم» در حالیکه ما این انتظار را با شدت از کارگردان داریم.

با اشاره‌هایی می‌فهمیم که پسر در گذشته کارمند بانک بوده، از تفریحات معمولی و خانواده خوب محروم بوده، و تنها دلخوشی او در تمام زندگی جمع‌آوری پروانه است، و در این راه، هر چه بیشتر بدنبال کمیاب‌ترینشان رفته است.

اما این میل به جمع‌آوری، در او حالت گسترش و ترقی دارد. پس از بدست آوردن ناگهانی پول هنگفت جایزه، اولین چیزی که بفکرش میرسد، زن است. و اولین زن، دختری است که چند سال قبل چندین بار در اتوبوس کنار او نشسته و راهشان یکی بوده است، بدون آنکه با هم آشنا باشند. و فکر میکند که این دختری دوست دارد. و در نتیجه بسبب خود این فکر را عملی میکند.

او را می‌دزد، بخانه‌ای که برای این کار آماده کرده میبرد، تا بگفته خودش او را وادار بدوست داشتن خود میکند.

اما حالت بی‌تصمیمی و فرار او در لحظه‌های عشق‌بازی و مجاورت با دختر، نشان می‌دهد که بدختر نیز بچشم یک پروانه قشنگ - که از آن خوشش می‌آمده نگاه میکند، و همانطوریکه با یک پروانه قشنگ کاری نمیکند بجز کلکسیون کردن آن، در مورد دختر نیز به همین ترتیب دارد پیش میرود.

هنگام نشان دادن کلکسیون پروانه خود به دختر، در برابر اعتراض او میگوید «بین این همه موجودات زیبا، یکی کمترین زیاده‌تر چه فرقی میکند».

و سر نوشت دختر همین است، و دختر

خود، این را احساس میکند.

یک زیبایی مادی را از طبیعت خارج کردن و او را بمرگ کشاندن، و در این حال ارضاء شدن و آرام گشتن.

عنصر وحشتناک همین است. اما وایلر چون نخواسته یا نتوانسته این وحشت را در فیلم ایجاد کند، پرداخته به زوایای مختلف از سرداب و سقف و پله‌ها، و به موزیک و حشتناک... مثل هنگامی که دختر بخیال باز بودن راه، میخواهد فرار کند و پسر ناگهان در بالای پله‌ها در را می‌بندد و باو خیره میشود... از این صحنه بیاد «دراکولا» می‌افتیم که با آرامش مرگبارش برای کشتن کتس‌بدر از پله‌ها فرود می‌آید!

و برای وحشت و دلهره در این سوژه، وایلر فقط همین نوع صحنه‌ها را دارد. و مثل صحنه ورود مرد همسایه و مزاحمت او و باین وسیله ایجاد هیجان کردن، که چقدر مصنوعی و قراردادی است.

باین ترتیب، وایلر این سوژه سنگین و مخوف را - که بادو پرسوناژ اصلی، بهترین میدان برای نشان دادن قدرت کارآکتریزاسیون است - فدای موفقیت تجاری فیلم کرده است و نتیجه آنکه کلکسیونر فقط یک فیلم جنجالی مردم‌پسند از کار درآمده، هر چند که بعضی نکات آن برای مردم نامفهوم باقی‌ماند، و یا اینکه پرسوناژها دوبعدی و بدون عمق باشند.

بعلاوه بطوری که می‌بینیم کارگردان خواسته جوان را تبرئه کند، زیرا دختر خود را باو تسلیم می‌کند اما جوان او را پس‌میزند و می‌گوید «من در لندن هم می‌توانم هر نوع احتیاج خود را رفع کنم» در ضمن دختر نیز که نمی‌تواند واقعاً او را دوست داشته باشد، برای نجات خود حاضر به عشق‌بازی با او هست!

این قسمت را نیز که کارگردان خود بوجود آورده، بی‌انجام رهایش می‌کند، و شاید بخاطر آن که موجب رنجش احتمالی خانم هانگردد.

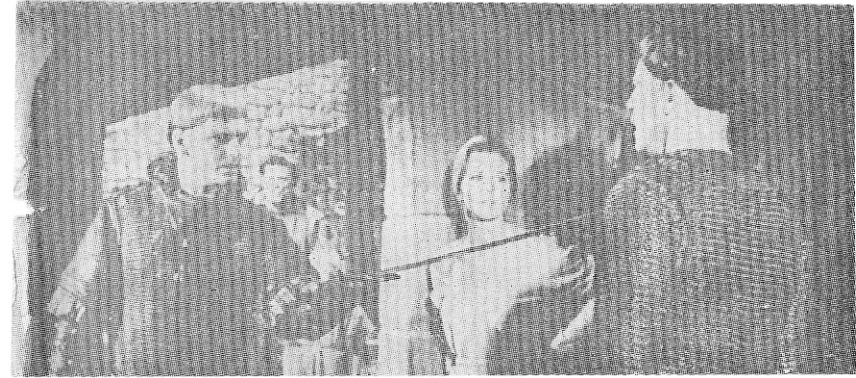
وجه امتیاز فیلم، فیلمبرداری دو فیلمبردار ورزیده: رابرت سرتیس و رابرت کراسکر است، و موزیک بسیار زیبای موریس ژار که می‌توان چندتم از این فیلم را از شاهکارهای او بحساب آورد.



هنرپیشگان: سامانتا آگار، ترنس استمپ - سناریست: استنلی مان، جان کان - آهنگساز: موریس ژار - فیلمبردار: رابرت سرتیس، رابرت کراسکر - کارگردان: ویلیام وایلر. بیژن خرسند



سردار سرنوشت



● آنچه که به داستان ساده این اثر «فرانکلین شافنر» عمق می بخشد ابهامی است که از پرداخت دو پهلوی آن سرچشمه گرفته است. پرداخت تصویری شاعرانه و تغزلی «شافنر» نیز، مانند محتوی فیلم هم میتواند معرف يك حماسه باشد و هم معرف يك تراژدی و روش محافظه کارانه ای که «شافنر» در برابر این دو پدیده غول آسا و نیز متضاد در پیش گرفته (چیزی که در نظر اول شاید به سرگردانی «شافنر» بین دو قطب حماسه و تراژدی تعبیر شود) و بالاخره منجر به آشتی و مصالحه آیندو نیرو شده امتیاز عمده فیلم را تشکیل میدهد.

در اولین برخورد ما با قهرمان فیلم، با آن ظاهر با شکوه سوار بر اسب، اندام رشید، زره خیره

کننده، و قیافه مغرور، «شافنر» نمای يك قهرمان حماسی را بما ارائه میدهد و صحنه مبارزه با بربرها در تأیید همین موضوع و نیز معرفی ایده آلی است که ضامن اصلی آفرینش يك قهرمان حماسی میباشد. ظاهر ایده آل «کریناگان» دلاکرو «حفاظت از سرزمینی است که فرمانروایش به او بخشیده و نیز «مهربانی با اهالی این سرزمین» میباشد. و تا وقتی که او به ایده آل خود وفادار است برای تماشاجی يك قهرمان حماسی باقی میماند.

ولی این مدت زیاد طول نمیکشد. از اولین برخورد «کریناگان» و «برانوین» به بعد ما موفق به مشاهده جنبه دیگر این قهرمان (و نیز فیلم) میشویم موجودی را می بینیم که

بعلمت اسارت در چنگال و سوسه نفس در سراسیمگی سقوط افتاده است. و با توقعی که از قراردادهای يك اثر تراژدی داریم و نیز بانویدی که فیلم در همان ابتدا، با نمایش جسد سردار قبلی این سرزمین و معشوقه اش، و یا بهتر بگوئیم سرنوشت آتی «کریناگان» و «برانوین» بماند، میتوانیم در انتظار سقوط و نابودی این قهرمان نیز باشیم. ولی این حدس ما نیز به تحقق نمی پیوندد و در انتهای فیلم بجای سقوط قهرمان ناظر رستگاری او هستیم. هر دو مسیر حماسه و تراژدی قبل از خاتمه یافتن قطع میشوند، هر کدام نقائص دیگری را تکمیل میکنند. زیرا «شافنر» در میان دو مسیر حماسه و تراژدی باریکه راه حدفاصل آندو

را انتخاب کرده است. قهرمان «شافنر» نه يك قهرمان ابدی تاریخ است و نه يك بت سرنگون شده. انسانی است مانند سایر انسانها. انسانی که گذشته اش او را بواسطه دلاوریهایش بصورت يك قهرمان درآورده و آینه اش بعلمت اراده او در تحقق بخشیدن به خواسته های باطنی اش مبهم و متزلزل است.

در اینجا این سؤال پیش می آید که آیا ارائه این انسان واقعی با پرداخت تصویری شاعرانه «شافنر» منافات ندارد؟

جواب این سؤال منفی است. زیرا گذشت زمان بین ما و رئالیسم فاصله می اندازد. رئالیسم فیلم رئالیسم زمانهای گذشته است توجه «شافنر» جزئیات فولکلوریک و زمانی و مکانی بجای اینکه بین ما و این ترکیب «حماسه-تراژدی» فاصله بیاندازد، پیش از پیش ما را به اعماق این معجون سوق میدهند. بین انسانها و محیطشان هم آهنگی و تشابه برقرار است.

پله کان مارپیچ برج مشابیه لایبرنت زندگی است که «کریناگان» در امتداد آن مدام بالا و پایین می رود.

دیوارهای سنگی

راهروها و فضاهای تنگ قلعه از هر طرف پیکر «کریناگان» را محاصره کرده و گوئی آنرا تحت فشار قرار داده اند معرف فشار معنوی محیط بر «کریناگان» میباشد. در ضمن از همین محیط کلیدی جهت حل معمای شخصیت مبهم و چند پهلوی «کریناگان» بما ارائه میشود. این کلید عبارتست از تابلوی آدم و حوایی که بیکی از دیوارهای اطاق «کریناگان» آویخته شده است. در لحظه ای که این تابلو توسط «کریناگان» پاره میشود متوجه تشابه ماجرای او با آن افسانه قدیمی میگردیم و صحنه پوسه «کریناگان» و «برانوین» در زیر درخت و بلافاصله پرواز پرندگان وحشت زده از لابلای شاخه های آن برایمان مفهوم پیدا میکند. میوه ممنوعه «کریناگان» چیزی بجز وصال «برانوین» نیست. و برادرش که مدام او را به اینکار تشویق می کند در اینجا عملاً نقش شیطان را بعهده گرفته است سرزمینی که به «کریناگان» سپرده شده بجای بهشت و «دوک» که این سرزمین را به او سپرده در حکم خدا میباشد.

در اینجا پرداخت تصویری تیره و غمناک

«شافنر» از آتسفر این سرزمین مه گرفته پر از مرداب و باتلاق، این «بهشت» است که لبه دیگر این چاقوی دو تینه را برخ ما میکشد.

رانده شدن «کریناگان» و «برانوین» از این بهشت نه تنها باعث بدبختی آنها نمیشود بلکه تنه اراه نجات و سعادت احتمالی آنهاست. رنگ خاکستری محیط فقط پس از اینکه «کریناگان» موفق به پذیرش عشق «برانوین» میشود جای خود را به رنگهای روشن و زنده میدهند. و فقط پس از پذیرش این عشق است که «کریناگان» میتواند شیطان، یعنی، برادرش را بکشد. و نیز پس از این پذیرش است که برادر «کریناگان» مبدل به دشمن و دشمن او مبدل به دوست شده است. این تغییرات در واقع معرف تغییر جهت زندگی «کریناگان» در لحظه این پذیرش است. قبل از این لحظه «کریناگان» در خلاف جهت مسیر زندگی خود سیر مینمود و بعد از آن در جهت موافق این مسیر سیر مینماید. زیرا دیگر به مبارزه با نفس خود خاتمه داده است. اکنون متوجه میشویم که آنچه که تا بحال سقوط «کریناگان» فرض کرده



بودیم در حقیقت چیزی نیست
بجز يك مرحله بحرانی
ناشی از تغییر جهت مسیر
زندگی او. و دوپهلوی بودن
کلیه جریانات فیلم نیز
ناشی از همین تردید زائیده
این مرحله بحرانی است.
«کریز اگان» (و نیز
تماشاچی) در برابر کلیه
کاراکترها (بخصوص برادر
«کریز اگان») تحت تاثیر
دو نیروی متضاد محبت و
نفرت قرار میگیرد. این
دوگانگی عواطف زائیده
بر خورد و مبارزه دنیای
درونی «کریز اگان» با
دنیای خارج می باشد.
هنگامیکه «کریز اگان»
تصمیم گرفت «پرانوین»
را به نزد شوهرش باز نفرستد
علیرغم جمله او که «اینکار
تا بحال سابقه نداشته است»
این تصمیم را عملی ساخت.
مشکل بزرگ «کریز اگان»
مبارزه با قراردادها و سنت
های اجتماع است. وقتی
این قراردادها را شکست
میدهد در دنیای درونی

خویش خوشبختی خود را
باز میابد. در حالیکه از
نظر دنیای خارج باشکست
مواجه شده است. وضع
«کریز اگان» در این لحظه
وضعیت قهرمان فیلم قبلی
«شافنر» را قاصه سرگردان
را بخاطر میآورد. مثل
اینکه تم شکست دادن سنت
های بوسیده بقیمت قربانی
شدن انسان قسمت عمده ای
از ذهن «شافنر» را بخود
مشغول داشته است.

هدف متحرک

● سیل فیلمهای
جیمز باندى، قراردادهای
جدیدی برای قهرمان و
کاراکتر اصلی تراشیده
و آن چنانکه دیده ایم از
خصوصیات حتمی این نوع
فیلمها شده است. از جمله:
قهرمان - که حتماً یکی
از مأموران شماره دار
سازمانهای رسمی است -
باید بلند قامت و خوش
هیکل و در ضمن با قدرت
باشد .. با حریفهای خود
- اگر چه تعداد آنها زیاد
باشد - در بیفتد و پیروزمند
خارج شود .. و يك دون
ژو آن تمام عیار بحساب آید
بطوری که برخورد او با هر
زن خوشگلی، یعنی رسیدن
بپایان ماجرا! .. و همچنین
این قهرمان معمولاً اشتباه
نمی کند و رودست نمی خورد.

۹۰۰

متحرک «باسوژه ای که
دارد، در واقع میتواند
نوید خوبی باشد، اما آن
انتظار را برآورده
نمیسازد..
در واقع در «هدف
متحرک» بیشتر خصوصیات
و حتی معماها و اشخاص
فیلمهای پلیسی قدیمی
گرد آمده، باضافه آنکه
«پل نیومن» خیلی خوب
به چنین نقشی خورده
است..
«لوهارپر» کار آگاه
خصوصی، آدمی است تنها،
که بهیچکس اعتماد ندارد -
با هوش است و از تمام
فرصتها می خواهد بنبفع خود
استفاده کند، و البته مسلم
است که در بسیاری از
موارد هم رودست می خورد -
يك آرتیست و قهرمان نیست،
و لزوماً دارای هیكل
بزرگ و گنده ای هم
نمی باشد، و طبعاً در مواجهه
با اشرار مغلوب آنها
میشود، و راه نجات
احتمالی را با هوش خود
و اندکی شانس پیدا میکند
در مقابل زنها بی تفاوت
است، و برایش مطرح
نیستند، و بعلاوه خود،
زن جدایی دارد (جنت لی) که
در آستانه جدائی از هم
هستند، و در پایان يك
مبارزه، چون باغوش او
احتیاج دارد، شب هنگام
بسراغش میرود و قولهایی
هم میدهد که صبح روز بعد
تماماً از یادش میرود - يك آدم
مادی و هفت خط است و با
خصوصیاتی که دارد اندك
گرد آمدن عوامل مساعد
در گذشته، بخوبی از او يك
تبهکار بوجود میآورد اما
حالا که بنام قانون کار
میکند، باز هم يك راه
فرار دارد، زیرا او کار آگاه
خصوصی است و خیلی
راحت تر از پلیس - قانوناً -
آدم میکشد و با تبهکاران
مبارزه میکند - و با تمام
اینها دوست خود را که
مجرم است، به قانون تحویل
میدهد..
هارپر - که می بینیم تا
چه اندازه باید انتی پاتیک

ماجرای ونیز

شکست در رابطه زناشویی، عازم «ونیز» می‌شود تا راز یک جنایت جنجالی و مهم سیاسی را کشف کند. نماینده آمریکا در کنفرانس خلع سلاح جهانی با انفجار یک بمب خود و حاضران را از بین برده است.

کوره راه تجسس بدنبال علت اصلی این واقعه، قهرمان ماجرا را با زنها و مردهایی روبرو می‌کند که کما بیش بخاطر این مسئله با او ارتباط می‌یابد از جمله زن، مطلقه خود را باز می‌یابد، زنی که با خیانت بشوهر رابطه با کاراکترهای مشکوک باعث اخراج وی از CIA شده است...

... ما حصل قضیه، کشف عاملین ماجراست (وابسته‌های «پکن») که با شششوی مغزی افراد را وادار به انجام همه‌گونه عمل (از جمله قربانی ساختن خویش) می‌کردند.

عده‌ای از هر دو طرف (از جمله همسر قهرمان) کشته می‌شوند، ماجرا با انجام

■ با ناامیدی کامل و با انتظاری در حدود «شاهکار» های اخیر مستر ناپلئون سولو (مأمور دوصفریک-جاسوس گمشده) بدیدن این فیلم رفتیم. (هرچند فیلم ادعای ناپلئونی بودن نداشت). باری غیر منتظره دلپذیری در انتظار ما بود، فیلمی روان، باروح و فضای خاص، تاحد زیادی دور از قرارداد.

این «جری تورپ» کیست؛ سابقه‌اش را در دست نداریم، اما سبک کار و وجود یک عده چهره‌ها (بخصوص چهره‌های فرعی) می‌رساند که باید دوره کارآموزی را در تلویزیون دیده باشد. این فیلم کارگردانی را عرضه می‌کند که در جبهه روشنفکری و هوش در مقابل اکثریت قدیمی «تفنن‌پرداز» سینمای آمریکا قرارداد.

کاراکتر اصلی فیلم وابسته به آژانس خبرگزاری-جاسوسی WIR - با سابقه اخراج از سازمان CIA، و با تلخی

طولانی بودن و پراکنده بودن، فیلم خود را کند کرده است. شروع فیلم و تیتراژ، که هارپر هفت تیر خود را بدوش می‌اندازد، خوبست. تمام سکنس های برخورد های تلفنی و یا حضوری او با زنش خوبست. مخصوصا آن ملاقات نیمه شب و امتناع اولیه زن... صحنه‌های فرار و زد و خورد که در یک پالایشگاه، و یک گورستان بزرگ فلزی روی میدهد، و یادآور فیلم های فراموش نشدنی همفری بوگارت و آلن لد هاستند، آن هیجان لازم را ندارند.

سکنس های کافه و رقص و شلوغی بکلی ناموفق است. همراهی موزیک «جانی مندل» در این صحنه‌ها نیز تقلید کاملی از فیلم های پلیسی قدیمی

باشد - بسیار سمیاتیگ و دوست داشتنی است. زیرا که این پرسوناژ برای ما قابل لمس است، و با احتمال زیاد، تا اندازه‌ای از این شرارت و خیانت در وجود بعضی از مایافت میشود... بکار انداختن این شرارت در راه درست معجزه‌ونی چون هارپر می‌سازد، که هیچ دوستی ندارد و همیشه تنها است (چون خودش اینطور میخواهد)، و اگر در کوچه پس کوچه‌ای گلوله بخورد زنش فقط یک ذره دلش برایش می‌سوزد. این پرسوناژ را بدرجات مختلف، خود ما هستیم و یا میل داریم که باشیم و اینست که او را دوست می‌داریم.

سوژه خوب این فیلم را متأسفانه «جک اسمایت» کارگردان نتوانسته در بیاورد، و با عیب های

ماجرای ونیز

ماجرای ونیز

میرسد و قهرمان وظیفه خود را انجام میدهد .

جالب توجه ، تیپ قهرمان است اولاً که هیچ شباهتی ، به برادران و برادر زاده های خونسرد و «کچ» کار و «کراته» کار و قهار و حرامزاده و زرنگ و قوی و زن باز «جیمز باند» ندارد . مردی است شکست خورده و اگر کار خود را خوب با انجام میسرساند ، یکمقدار بخاطر دیسیپلینی است که جزو ذات او شده است . به علاوه ، او تقریباً در تمام موارد ، اول یک آدم است ، بایکمقداری ضعف و یکمقدار عواطف غیر قابل پیش بینی تلخکامی او هر چه بیشتر ویرا برای محیط سرد و خصمانه و بیرحم دنیای جاسوسی ، کار آکترایده آل می سازد .. همین توجه به انسانی بودن (نه بمعنی عمیق و فلسفی اش) رفتار آدمها ، سایر کارآکتورها را نیز ، از آن مرد چاق سبیل و منشی و معشوقه اش ، تاریک شعبه CIA در ونیز و دختری که باید شب را تنها بگذراند ، سمپاتیك و آشنا و نزدیک

جلوه میدهد .

... و بعد ، جالب است تلقی فیلمساز در پرداخت به حادثه از اول تا آخر ، حادثه ای که به اقتضای شکل خاصش در آن ، یکمقدار لحظه خشن با ریتمی تندتر از لحظات عادی هست . ولی برخلاف سایر فیلم های جاسوسی - پلیسی تمام لحظه های عادی فیلم بصورت مقدمه و موخره ، قریبانی آن چند لحظه خشن شده است ... با حفظ یکدستی زندگی در سر تا سر فیلم و استفاده از عوامل ساده برای ایجاد یک محیط رمز و هیجان و انتظار ، فیلم بسا تلاش و تعمد خود را از قالب قرارداد بمقدار زیاد دور نگهداشته است . توجه کنیم به صحنه آغاز فیلم و حرکت قایق بسوی کانال که عمل ساده تحویل گرفتن محتویات جیب یک مرد ، بعد نشان دادن نقطه دید محو و غیر واضح مردی که عینک ذره بینی بچشم دارد ، چه حالتی از انتظار و تعلیق بوجود می آورد .

توجه بجزئیات (پاك کردن جای

گیلاس مشروب از روی میز ، روشن کردن پپ و یلسون (آل کاپون) به ذهن بسپاریم و باشمع ندیری کلیسا ، انعكاس آتش بخاری فراموش نکنیم .

پیام

در لیوان مشروب (و سعی در حفظ پیوند نزدیک با واقعیات حتی در لحظات خاص و استثنائی یک ماجرای جاسوسی (نحوه نمایش فیلم در زیر زمین شعبه CIA - مردی که با قلم تراش حمله میکنند - نحوه کشته شدن آن زن و مرد روز روشن در اداره - جای فشار لوله هفت تیر روی شقیقه مردی که به رابرت وان کاردمینند - سه جسد آویخته از سقف) دنیای بی عاطفه جاسوسی راهر چه سردتر و موثر تر نشان میدهد .

در مجموع فیلم «ماجرای ونیز» بخاطر تلاش در ارائه يك اثر هوشمندانه و غیر قراردادی قابل توجه است ، تا آن اندازه که نام «جری تورپ» را در کنار نام فیلمسازان باسلیقه و گمنام دیگری چون مارک لارنس (وحشت در آفتاب) ، کوستا گاورا (حادثه ای در ترن) و ریچارد

هنر پشه ها : رابرت وان - الکه زومر - فلیسیا فار - کارل بوئم - بسورس کارلوف - کارگردان و تهیه کننده : جری تورپ - سناریو : جک نیومن - موزیک : لائوشیفرین - فیلم بردار : میلیتون کراسنر - ۱۹۶۶ - آمریکائی .



سردار سر نوشت

■ بسیاری از کارگردانان در بعضی یا تمام فیلم‌های خود رمانتیسزم را به خدمت گرفته‌اند. و این از دو جهت می‌بوده، یا بخاطر میل تهیه‌کننده و میل جماعت تماشاچی، و یا بخاطر میل شیوه شخصی خود.

و از این میان نیز، آن دسته که کمتر صاحب دید خشک و مادی و امروزی بوده‌اند، موفق گردیده‌اند. بغیر از فیلم‌های چارلی چاپلین، که رمانتیسمی خاص خود دارد، کارگردانی که در این زمینه بسیار موفق بوده باشد، و از این بابت صمیمت و احساس شود، کم بوده است.

۱۰۶

وایلر رمانتیک هست، اما حد و حدود را نگاه میدارد، و مثلاً خود را در چهارچوب لباس‌های آخرین مد پناه میدهد.

اما حالا، یک کارگردان تازه‌کار - فرانکلین شافنر - که پیش از این «رقاصه‌های سرگردان» را از او دیده‌ایم، بایک دید و برداشت درخشان از رمانتیسمی اصیل، پیش می‌آید.

«رقاصه‌های سرگردان» او موفق نبود، چرا که رمانتیسزم را برگردان ماجرای یک رقاصه «استریپ - تیز» کرده بود. و این چیزها را امروزه نمی‌توان باور داشت.

اما فیلم اخیرش «خدای جنگ» (سردار سر نوشت)، میدان بازوحتی بکری برای رمانتیسزم دارد؛ قرن یازدهم میلادی در اروپای ملوک - الطوائفی.

دوره‌ای که معیارها کاملاً متفاوت است...

اینست که براحتی می‌توان باور داشت که از میان مرداب‌های یک دهکده بدبخت، دختری به زیبایی سحرانگیز «رزمی فورسایت» بیرون آید، و عشقی نابودکننده را موجب شود.

«چارلتون هستون» رادر نقش‌های تاریخی بسیار (و حتی اکثراً!) دیده‌ایم و نیز با عشق‌های همان دوره‌ها با سوفیا لورن و هاپاها رارایت مثلاً..

اما مسئله تفاوت کارگردان و برداشت شخصی او از رمانتیسزم، از اینجا ناشی میشود...

شافنر با زمینه اصلی یک عشق، یک فیلم جنگی لطیف ساخته است، و عنصر جنگ نیز طبعاً بخاطر دخالت تهیه‌کننده بوده است..

اصل داستان «دلدادگان» اثر «لزلئ استیونس»، یک حکایت عشقی است. اما چون هالیوود آکسیون لازم دارد، شافنر چند صحنه جنگ گذاشته که نیز مهیج است و البته فیزیک چارلتون هستون در آن بی‌تأثیر نبوده است..

ولی داخل یک برج پرت افتاده از دنیای، در ناحیه‌ای مملو از مرداب و جنگل، با باران و مه دائمی، و بررنگ هائی رنگ پریده و وحشی، فقط رمانتیسزم فیلم باید جان بگیرد..

اولین برخورد سردار و دختر را بیاد آوریم: هنگامیکه سگ‌ها دختر

را نیمه‌عریان کرده‌اند، و بعد دختر، این زیبائی بکر و رسیده را در آب مرداب می‌پوشاند و در اینحال سردار سر میرسد و تامل میکند تا اندام او را ببیند.

تمام اینها یک داستان شاعرانه عشقی است با چاشنی جنگ..

قراردادهای تهیه‌یلى موفق است و به فیلم لطمه نمیزند؛

تصویر آدم و حوا و درخت سیب، که سردار پاره میکند - سمبل‌های درخت و پرندگان، و شکاف‌های عمودی برج - برادر طغیانگر - کوتوله خائن - و غیره...

در فاصله بین دو نبرد هنگامیکه سردار خسته باطاق وارد میشود، بکنار بخاری دیواری میرود و بر زمین مینشیند. بانویش باو نزدیک میشود، سردار باو لبخند میزند. و بانو با بوسه‌ای طولانی میخواهد که این خستگی نبرد و سرما را از او بدرکند..

فیلمبرداری راسلمتی و موزیک جروم موروس در راه تکمیل تأثیر فیلم است.

با یک فیلمبرداری محو و بارنسک هائی غم‌آور، و نیز با ایجاد سایه روشن بسیار، «متی» در ایجاد حالت دلخواه کارگردان از این دوره از قرون وسطی بسیار موفق است.. و در این راه موزیک جروم موروس نیز سهم بزرگی دارد با تم‌های نبرد - جادوگری و خرافات - جشن‌های قرون وسطائی و تم عشقی.. که از زیباترین ملودی‌های سینمائی است.

شافنر از قرارداد آخرین خوب فرار کرده و سردار را مجروح و محافظ‌ش را از

یکسو و بانو را از سوی دیگر روانه میکند، تارمانتیسیم خود را از سقوط نجات دهد .. باید گفت که در ارائه موفقانه این رمانتیسیم، دوجاذبه کامل مذکورم- و نث (هستون - فورسایت) سهم عمده را داشته اند .



شورش بیدلیل با عشق ولی تنها

★ نتیجه یک مقایسه سطحی بین «شورش بیدلیل» و «باعشق ولی تنها» درک این حقیقت ساده و مسلم است که در عرض این ده سال، خیلی بیشتر از خود جوانها، فیلمسازانی که بدنیای آنها و مسائل مربوطه آن میپردازند، عمیق ترو فکورتی شده اند، و این را از تفاوت بین پرداختهای بدوی و خامی که «شورش بیدلیل» جزو بهترین آنها بود، و پرداختهای عمیق و هوشمندانه امروزی که «باعشق ولی تنها» نمونه متوسطی از آن بشمار میرود، میتوان دریافت .

علت اساسی این تغییر و تکامل را مطابق معمول باید در عامل زمان جستجو نمود. در دهه پنجم قرن بیستم (و یا بهتر بگوئیم دوره «جیمز دین» ها) طغیان نسل جوان علیه نسل گذشته مسئله روز را تشکیل میداد.

مسئله مزبور صورت حادی را داشت و طبعاً قدرت این را نیز داشت که فیلمسازان را در گرداب هیاهوی خود فروبرد.

با سابقه ای که از سبک کار «نیکلاس ری» داریم قاعدتاً باید متوقع باشیم که پرداخت او بر کیتو و بی طرفانه او وی را در برابر این گرداب مصون نگاهدارد . ولی اگر بخاطر بیآواریم که صفت مشخصه دیگر «نیکلاس ری» حساسیت اوست، بهتر میتوانیم درهم شکسته شدن سد مقاومت او را در برابر وسوسه تسلیم به این پدیده جنجالی درک کنیم، بخصوص که «نیکلاس

ری» این فیلم هنوز در نیمه راه تکامل بین «گمراه» و «فروغ بی پایان» قرار دارد . هنوز بصورت آن فیلمسازی که حساسیت او تحت کنترل پرداخت او بر کیتو وی باشد، در نیامده است . حساسیت «نیکلاس ری» در اینجا یک حساسیت لیجام گسیخته است . و با وجود آنکه «نیکلاس ری» مطابق معمول سعی دارد از دید یک فرد واقع بین و بیطرف (در اینجا رئیس پلیس) به وقایع بنگرد و با وجود اینکه تکنیک او بر کیتو او در خدمت این کوشش قرار گرفته است، معذرت حساسیت کنترل نشده او از رسیدن وی به غایت این او بر کیتو بیسم ممانعت میکند . «ری» آنقدر به کاراکترهایش سمپاتی میورزد که دیگر جایی برای سمپاتی تماشاچی باقی نمیگذارد . و نتیجه این سمپاتی افراطی یکمشت کار آکترهای دو بعدی است که نه تماشاچی قادر (و یا علاقمند) به نفوذ بدرون وجود آنهاست و نه آنها قادر به پذیرفته شدن بعنوان یک موجود قابل قبول در نزد تماشاچی.

«نیکلاس ری» علیرغم عنوان فیلم (و بر خلاف سبک او بر کیتو همیشه خود) بجای نمایش بیطرفانه وقایع، مدام بدنبال دلیل این شورش میگردد. و در تعقیب این جستجو بیگمشت سؤال میرسد . سؤالاتی که «ری» میکوشد جواب آنها را با تعدادی موقعیتهای سانتی مانتال بدهد. و با اینکار خود ملودرام میآفریند . چیزی که مقایسه این اثر «نیکلاس ری» را با آثار فعلی او (و حتی خیلی از آثار قبلی وی) بصورت عملی بیهوده و نامعقول در میآورد .

تنها ارزش «شورش بیدلیل» در وجه اشتراک و ارتباط ناچیزی است که این اثر «نیکلاس ری» را بعنوان یک فیلمساز شخصی به سایر آثارش پیوند

میدهد. صحنه قرار گرفتن «جیمز دین» در برابر دسته جوانها، پس از اینکه ماشین او را پنچر میکنند، و نیز صحنه قبل از شروع مسابقه هولناک اتوموبیلها با آن روشن ردیف چراغهای ماشین هادر تاریکی شب، از زیبایی پرداخت خاص «نیکلاس ری» برخوردار است، زیرا حاوی تم مورد نظر او یعنی تاثیر متقابل یک فرد و انسانهای اطراف او میباشد . و نیز شروع زیبای فیلم که در حقیقت تابلوی تنهایی نسل جوان را تشکیل میدهد .

آنچه در این تابلوی تنهایی بطور وضوح در این کادر منحصر بفرد به چشم میخورد، شیخ محسو و رنگ پریده اش بر سر تاسر فیلم «باعشق ولی تنها» گسترده شده است . پس از ده سال دیگر مسئله «جوانان و خواسته های آنها» نمای حاد خود را از دست داده و بصورت یک مسئله قدیمی و مانوس درآمده است . بتدریج برائش گذشت زمان تفکر جان نشین احساسات شده . امروزه آنچه که مهمتر از مطرح کردن مشکلات جوانان و عناصر متشکله آن میباشد، عبارتست از ارائه کاراکتر جوانها و دنیای مختص آنها. امروزه بجای پیامها با انسانها سر و کار داریم. بهمین جهت است که در «باعشق ولی تنها» انرژی کارگردان در چهارچوب یک داستان ساده (که از شدت سادگی به یکنواختی میگراید) صرف پرداخت انسانها شده است. انسانهایی سه بعدی، جوانهایی واقعی، که برخلاف جوانهای سینمای ده سال قبل فاسد نمایی نیستند و آرטיست بازی در نمیآورند. جوانانی که مشکلاتشان، نه مشکلات فانتزی و بلکه مشکلاتی از لابلای اجزای زندگانی روزانه آنها استخراج شده و صادقانه بر روی پرده منعکس شده است. تنهایی آنها، سرگشتگی های شان، رنجهای شان،

و عکس العمل آنها در برابر آنها بی آنکه خود (و حتی تماشاچی) از علت این عکس العمل‌ها اطلاعی داشته باشند، شورش بیدلیل واقعی اینست، شورش آرام و در ابعاد واقعی خود که در زیر ذره بین اغراق عاطفی قرار نگرفته است. این چنین انسانهایی نمی‌توانند قابل قبول نباشند.

در «عاشق ولی تنها» با سه نفر از این جوانها روبرو هستیم. و واقع بینانی «وانچینی» آنها را همانطور که هستند (و هر جوان دیگری هست و باید باشد) نشان میدهد. موجوداتی حساس، مغرور، خشمگین، فراموشکار، تابع لحظه و دمدمی مزاج، که غم و شادی يك لحظه قبل را آنآ می‌توانند فراموش کنند. ظاهراً جیدی و در حقیقت پرمسئولیت، که زندگی را فقط در مناطق غیر جدی خود جدی می‌گیرند، موجوداتی بد و در عین حال خوب خوشحال و نیز غمگین. جولانگاه کلیه تضادها زیرا در مرز بین کودکی و بلوغ قرار گرفته‌اند. خلاصه موجوداتی در تریک کپی خود در قوت انگیز و در عین حال مضحك در هر صورت دوست داشتنی. و «وانچینی» در ارائه کاراکترها و سیتوآسیون رئالیستی خود و ظرافت‌های قابل تحسین تشکیل دهنده آنها منتهای کوشش را در حفظ تعادل درامی نموده است.

در اینجا نیز حکایت برخورد دو نسل است و ناراحتی‌هایی که نسل گذشته برای نسل جوان ببار می‌آورد. منتها برعکس «شورش بیدلیل» که مشکل را در عدم کوشش نسل گذشته در شناخت نسل فعلی دانسته بود (و بالاخره نیز جریان به آن آشتی مصنوعی خاتمه یافت)، در اینجا مزاحمت بالغین عبارتست از تجاوز آنها به منطقه جوانان (و جالب آنکه این انسان بالغ نیز مانند هر

انسان قابل قبول دیگر سمپاتی ما را جلب می‌کند). زیرا امروزه دیگر جوانها بیش از برقراری تفاهم با نسل گذشته بشناخت خود احتیاج دارند. تا بموقع خود وارد دنیای بالغین بشوند (و یا بهتر بگوئیم «دنیای بالغین» جدیدی را تشکیل بدهند) و در اینجا دخالت نابجای بالغین نتیجه‌اش برای جوانها فقط وقف بلوغ زودرس (و دردناک) و یا دادن قربانی است.

متاسفانه مرگ «مارک» بعنوان نمونه این قبیل قربانی‌ها، گذشته از آنکه (علیرغم پرداخت تعادل «وانچینی») بعنوان يك عنصر ملودراماتیک به وحدت دراماتیک فیلم لطمه می‌زند، اساس تم کلی فیلم را نیز متزلزل می‌سازد. در حالیکه تمام معیارهای ما در يك حد رئالیستی و دور از آرتیست بازیهای افسانه‌ای دوره «جیمز دین» میباشد. صحیح نیست که برای نشان زندگی قربانیهای نسل جوان به مرگ مادی متوسل شویم، زیرا خودکشی تعدادی معدود در برابر اندوه اکثریت، واقعه قابل ذکری نیست و این مرگ مادی نمی‌تواند معرف این شکاف معنوی بین دو نسل باشد.

کیومرث وجدانی



در پیدایش يك هنر

تاریخچه «شیرین» سینما

پی‌یر بارلاتیه

۳

به انحصاری بودن آن در دست خود متمایل بودند. امتناع آنها از فروش سینما توگراف دلیل این امر است.

در حقیقت از بعد از کشف عکاسی توسط «نیه فورنیه» (۱۸۳۳-۱۷۶۵) و «مانده داگر» (۱۷۸۷-۱۸۵۱) عده زیادی از دانشمندان به مسأله عکس متحرک علاقمند شده و روی آن تحقیق میکردند. تجربیات «می‌بریج» انگلیسی و «ماره» فرانسوی و «دمه‌نی» مجارستانی و بسیاری دیگر زمینه را آماده کرده بود.

در ایالات متحده آمریکا، «توماس آلو ادیسون» (۱۹۳۱-۱۸۴۷) که در حاشیه کارهایش روی تلفن «گراهام بل» در سال ۱۸۸۷ موفق به ساختن اولین «فونوگراف» شده بود، در ۱۸۹۴ بکرمک آسیستان انگلیسی خود و.ک. ال دیکسون دستگاه ساده‌ای

چند ماه بعد علیرغم موفقیت اختراع خود و با آنکه فیلمبرداران زیادی برای لایسه کردن سینما توگراف به فتح همه کشورها فرستاده بودند و این فیلمبرداران اظهار عقیده می‌کردند که «سینما توگراف» میتواند دارای استفاده تجارتي بشود، نظر لومیرها هم چنان همان بود که ابتدا بود. لومیر در ۱۸۹۶ به فلیکس مه‌گیش که پس از پایان خدمت سر بازی خود برای فیلمبرداری می‌خواست با استخدام او در آید، چنین گفت: «میدانید این شغل آتیه داری نیست که ما بشما واگذار می‌کنیم. بیش از هر چیز کاری موقتی مثل دوره گردشگری است. ممکن است شما تا یک سال طول بکشد شاید هم کمتر.»

اما اگر لومیرها به آتیه اختراع خود اعتقادی نداشتند، در عوض شدیداً

به شکل يك صندوق چوبی ساخت که مجهز به يك حفره چشمی بود و نام آن را «کینه توسکوپ» گذاشت. ایده ادیسون اختراع ماشینی بود که در مورد تصویر همان کار فونوگراف را در مورد صدا انجام دهد. از حفره چشمی کینه توسکوپ که مثل عینک درست شده بود، میشد تصاویری را در حال حرکت دید. این تصاویر، عکسهایی بودند که در ۳ سانتیمتر که روی يك نوار سلولوئیدی شفاف بطول ۱۷ سانتیمتر چاپ شده بود. داخل جعبه را يك لامپ برقی روشن میکرد. تصاویر فیلم شده بدستور ادیسون توسط شرکت محصولات عکاسی ایستمن کداک تهیه شده بود. این دستگاه در آوریل ۱۸۹۴ در سالنی واقع در خیابان سینزدهم نیویورک بمعرض تماشا و استفاده گذاشته شد و بزودی سالنهای دیگری هم بزرگ بنوبه خود دست‌باز

کار زدند. مدیر یکی از این سالنها که در آن زمان بنام «Penny Arcades» معروف بودند، مردی بود اصلاً مجارستانی بنام «آدولف زوکور» که قبلاً تاجر پوست خرگوش بود و بعدها یکی از برجسته ترین تهیه کننده‌های آمریکاشد و «مستر موز» («آقای سینما») لقب گرفت.

زوکور تعداد زیادی «کینه توسکوپ» در سالنها نصب کرده بود که با انداختن يك سکه پنج سنتی کار می‌کرد و این کینه توسکوپها در کنار فونوگرافهای آن زمان، دستگاههای امتحان زور بازو و ماشینهای اتوماتیک آب‌نبات و شکلات و نوشابه‌های گازدار قرار داشت!

این سالنها کم‌کم موند مخصوص و فراوانی پیدا کرد که غالباً از طبقات مختلف و متضاد بودند. باین ترتیب بود که قاچاق ماشینهای سکه‌ای (کینه توسکوپ) یکی از رشته‌های مهم فعالیت گانگسترها شد. سالنهای «سینمای سکه‌ای» یا Penny Arcade شبیه سالنهای مورد علاقه ششلول بندهای و سترن شده بود. بجای بازی «رولت» هم دستگاههای دیگری جانشین

گشتند که امید بر گشت پول را برای قمار باز همراهِ می‌آوردند. سکس اپیل هم در ظهور خود تأخیر نکرد؛ اولین فیلمهای کینه توسکوپ صحنه‌هایی بود از پلیسی که در حال دستگیری دزدی است، يك مسابقه بکس، دخترکی که از درخت سیب بالا میرود، یا پس شیطانی که میخواهد روزنامه‌ها را بزرگش را آتش بزند. اما بلافاصله بعد از اینها تصاویر زنان عریان با يك اروتیسم ساده لوحانه جایگزین شد. دخترانی که دامن را بالا میزدند که «فرنچ کان‌کان» برقصند، یا رقصهای شکم و یا خوابیدن عروس و هم چنین فیلم معروف بوسه که رافو گامون در ۱۸۹۵

کارگردانی کردند، و يك بوسه روی لب‌ها با پلان درشت نشان می‌داد. این فیلم ماجراها و رسواییهای زیاد برانگیخت اما بعدها مشابه آن، صحنه فینال همه فیلمها قرار گرفت. اما همه فیلمهای کینه توسکوپ زندانی جعبه خود بودند. ادیسون سیستم تماشای انفرادی را بر نمایش روی پرده و جلوه جمعیت ترجیح داده بود. زیرا فروش دستگاه را سودمندتر از فروش فیلمها میدانست. همچنانکه چندین سال قبل از آن هم بعلل تجارتی مشابیهی بجای بلندگوی بوقی شکل فونوگراف، گوشی‌های انفرادی میساخت.

ادامه دارد

سراب گذشته‌ها

■ خبر نمایش فیلم «بلای جان جاسوسان» برای هر کس دیگری هر مفهومی داشته باشد برای من فقط يك چیز محسوب میشد. فرصتی برای بازگشت به گذشته‌ای دور. فرصتی برای تجدید دیدار با قهرمانان رو باهای کودکیم. و بالاخره فرصتی برای ارزیابی خود و معیارهایم و اینکه این معیارها تا چه اندازه مقهور زمان شده‌اند. و وقتی فیلم را دیدم جواب سئوالات خود را یافتم. و یافتن این جواب برای من نتیجه‌اش يك شادی و اندوه مشترک بود.

وقتی وارد سالن تاریك سینما شدم تقریباً اواسط فیلم بود. مطابق معمول از اینکه فیلم را از نصفه میبینم احساس ناراحتی کردم ولی بزودی متوجه شدم که این ناراحتی بی‌اساس است. زیرا در اینجا دیگر داستان با آن مفهومی که يك مسیر مشخص با يك ابتدا و يك انتهای معین داشته باشد وجود نداشت. بزودی با این جریان در هم و برهم حوادث خو گرفتم و خود را در تاریکیهای سالن موجودی آشنا یافتم. و تازه پادم آمد که در گذشته هم نسبت به از ابتدا و با از نیمه دیدن فیلمهای سرنال بی تفاوت بودهام ... و در



■ « سرژ بورگنیون »
کارگردان جوان فرانسوی ،
در لندن مشغول ساختن فیلمی
است موسوم به « باقلب شاد » .
هنر پیشگان این فیلم « بریژیت
باردو ، و « اوران تریزیه »
هستند (تصویر) .

اینجا اولین پیوند من با گذشته ام برقرار گردید بسی آنکه
کوششی برای برقراری این پیوند بکار برده باشم . در این
فیلم اثری از منطق بچشم من نخورد نه از آن جهت که مانند
آثار « هیچکاک » منطق در آن محکوم باشد بلکه بدینجهت
که اساساً منطقی در آن وجود نداشت... و زمان بمن خوگرقتن
با منطق را آموخته است . و در اینجا بود که فاصله و سدی را
که بین من و فیلم (و در حقیقت گذشته خودم) بوجود آمده بود ،
احساس کردم . دیدم دیگر نمیتوانم مانند دوران کودکی
برای سر بزنگاه رسیدن « آرتیسته » کف بزیم و سوت و هورا
بکشم درحالی که چند کودک خردسال که در سالن خلوت سینما
یک ردیف جلوتر از من نشسته بودند ، در موقع پیروزی معبود
خود اینکار را میکردند و نیز در لحظه بخطر افتادن او از
شدت اضطراب بخود می پیچیدند . در وجود این کودکان گذشته
خود را دیدم .

برای دنیای بی منطق این فیلم اطلاق صفت « احمقا نه »
خیلی بیرحمانه است . کلمه کودکانه مناسب تر است . از آن
بالا تر ، متناسب ترین کلمه است . دنیای این فیلم دنیای
معصومیت یک کودک است . که هر باور نکردنی را به سولت
باور میکند . آزادانه بهر نقطه ای از تصور که بخواهد پرواز
می کند . برای خود و در وجود خود یک قهرمان می آفریند و
به پیروزی این قهرمان امیدواری (و از آن بالاتر اطمینان)
دارد . و علاقه ای به زشتی های دنیای مادی ندارد . حتی
سکس برای او بساده ترین صورت خود خلاصه میشود . از
خونریزی متنفر است و اگر از مرگ دارودسته دزد ها
خوشحال می شود . بخاطر تمایل او بنا بودی بدیها و پیروزی
خوبیهاست (و بهمین جهت از هزاران گلوله ای که در بین
معرکه ها خالی میشود حتی یکی هم بطرفین دعوا اصابت
نمی کند) و در عوض طالب هیجان است . هیجان در صورت و
ترکیب سالم خود . مبارزه قهرمان فیلم همیشه یک مبارزه
جوانمردانه است . آکسیو نه ای این فیلم (و مشا بهیش) اصالت
دارد . در آنها برای نمایش عملیات خطرناک کمتر از حقه های
سینمایی استفاده میشود تا شهادت باز یکنان . فیلم در عین فانتزی
بودن از دروغ گفتن طفره می رود . دنیای این فیلم صداقت
یک کودک را دارد

... و من دیگر این دنیا را از دست داده ام زیرا
دست و پا یم بوسیله منطق زنجیر شده است . دیگر به این دنیا
تعلق ندارم

... و دیدن این فیلم رنج از دست دادن این دنیا را
در من برمی انگیزد و نیز شادی تجدید خاطره خوش دورانی
را که این دنیا را در اختیار خود داشتم .
... و چقدر خوشحال شدم وقتی که دیدم که دوستانم
نیز در این احساس ، در این رنج و شادی توأم ، با من شریک
هستند .

و باز خوشحال تر شدم وقتی که شنیدم تعداد دیگری
از این بادگزارهای دوران کودکیم قرار است نمایش داده شوند .
ک و

