پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK

سینما تک
CINEMA TEQUE

ویژه‌نامه سینما تک قلهک
شماره ۸، دی ۱۳۹۳

Designed by: www.mirmotahari.com

مروری بر سینمای کمدی

(بخش دوم)

ویژه نامه سینما تک قلهک

شماره ۸، دی ۱۳۹۳

۶۹ **آکی کوریسماکی** مجید میرجمالی

۷۱ **امکان رهایی در آیندهٔ «مردی بدون گذشته»** بهزاد لطفی

۷۷ **ارنست لوبیچ** مجید میرجمالی

۷۹ **«بودن با نبودن»؛ هملت با نقاب هملت** الهام معدنی

۸۵ **وودی آلن** مجید میرجمالی

۸۷ **عاشقانه ای عصبی؛ آنی هال** فرناز ربیعی

۹۱ **باستر کیتون** مجید میرجمالی

۹۳ **کمدی، یک ژانر جدی!** اشکان جباری

۹۵ **کیتون، متولد سینما** اشکان جباری

دبیر ویژه نامه:
پیمان حقانی
حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:
سعید رحیمی

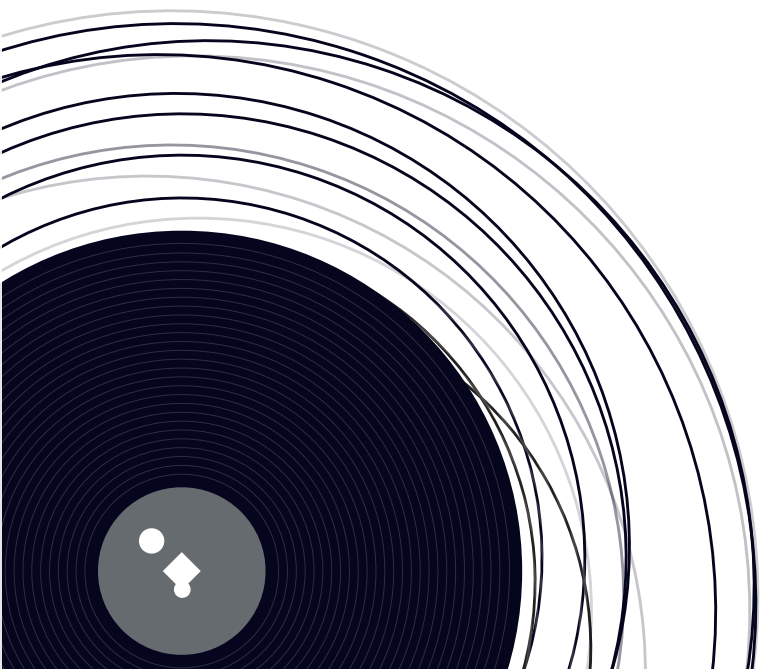
دبیر اجرایی:
اشکان جباری

گروه تحریریه:
محمد رضا برادری
اشکان جباری
فرناز ربیعی
آرمین ریاضی
مژگان شعبانی
سمیه کرمی
عرفان س گلپایگانی
بهزاد لطفی
الهام معدنی
مجید میرجمالی

ویرایش متن:
احمدرضا شعبان زاده

طراح و صفحه آرایی:
سارا محمدی فتح

طراح جلد:
سید محسن میرمطهری



آکی کوریسماکی

نویسنده: مجید میرجمالی
majidleave@yahoo.com

متولد: ۴ آوریل ۱۹۵۷

آکی کوریسماکی تا این تاریخ که این مطلب نوشته می‌شود ۵۷ ساله است. اگر بخواهیم دقیق‌تر بشویم تقریباً ۲۱ هزار روز زندگی کرده است. دیگر خیلی بخواهیم روی موضوع فوکوس کنیم می‌شود ۵۰ هزار و خرده‌ای ساعت! خلاصه این‌ها را گفتیم که پس فردا انگ کپی کردن سال تولد خشک و خالی را به ما نزنند! متولد فنلاند است. می‌گویند خشک هستند و بی‌روح. فیلم‌های آقای کارگردان هم بین سبک واقع‌گرایی و میزانسن‌های دقیق سینمایی قرار دارد. لحن فیلم‌های او از یک طرف به یک کمدی خشک و بی‌روح شبیه است و از طرفی گرما و احساسات خاصی از شخصیت‌هایش وجود دارد که همین باعث شده بازیگران فیلم او سبکش را آکی لند بنامند. به تنهایی سینمای فنلاند را در دهه ۸۰ به جهان شناساند. البته منظورمان از جهان همان مخاطب‌های خاص جشنواره‌های سینمایی است. با این‌که کمدی‌های زیادی هم ساخته، اما در کل بینندگان زیادی (به معنای عام) نداشته است. که عجیب هم است. او بر کارگردانان زیادی از جمله جیم جارموش، کوانتین تارانتینو و وس اندرسون تاثیر به سزایی گذاشته است. کوریسماکی به زیرکی تمام سینمای به اصطلاح هنری را به سخره می‌گیرد. با ادبیات کلاسیک هم شوخی می‌کند و اقتباس‌های زیرکانه او از **جنایات و مکافات** و **هملت** حسابی در جشنواره برلین خوش درخشید. در زندگی آدم به شدت بدبینی است. در فیلم‌هایش همین‌طور، اما در آخر اکثر فیلم‌هایی که ساخته، سرانجام داستان را با خوشی به پایان می‌رساند. بالاخره راه فرار اصلی در دسترس او است: سینما.

۱.

با برادر بزرگ‌تر خودش در سینما همکاری داشت. همکار فیلم‌نامه نویس او بود و برایش بازی هم می‌کرد. نام برادر او میکا است. این همکاری ادامه داشت تا اینکه آکی پروژه مستقل خود را شروع کرد. یک فیلم کمدی و اقتباسی مدرن از **جنایات و مکافات** داستایفسکی. خودش گفته علت انتخاب این کتاب این بود که در مصاحبه‌ای

از هیچکاک خوانده بود که او گفته بود این کتاب را نمی‌توان اقتباس کرد!

۲. تاثیرهای زیادی از ژان پیر ملویل و روبر برسون گرفته است. طنز خفته فیلم‌های جارموش را به کارهای او شبیه می‌دانند و اتفاقاً جارموش در یکی از معروف‌ترین فیلم‌های او در نقشی کوتاه ظاهر شده است. فیلم **کابوی‌های لنینگارد به آمریکا می‌روند** فروش بسیار زیادی داشت و باعث شناخته شدن کوریسماکی در سطح جهانی شد.

۳. خودش البته فیلمش را دوست ندارد و اعتراف کرده است " که **کابوی‌ها**... بدترین فیلم تاریخ سینما است، البته اگر فیلم‌های سیلوستر استالونه را حساب نکنیم! "

۴. با فیلم‌سازی دیجیتال به شدت مخالفت می‌کرد. گفته بود در این زندگی به هیچ عنوان سراغ دیجیتال نخواهد رفت. اما زمان بدترین دشمن نوستالوژی است و در سال ۲۰۱۴ کوریسماکی اعلام کرد که به خاطر دستیابی به مخاطب‌های بیشتر به سمت سینمای دیجیتال رفته است.

۵. در فنلاند مشروبات الکلی زیاد رواج دارد. مردم عادی کوچه و بازار روزشان را این گونه شب می‌کنند. کوریسماکی هم از این قاعده مستثنی نیست و گفته که فیلم‌هایی که ساخته را نصف با حالت عادی ساخته و نصف هم با حالت غیرعادی!

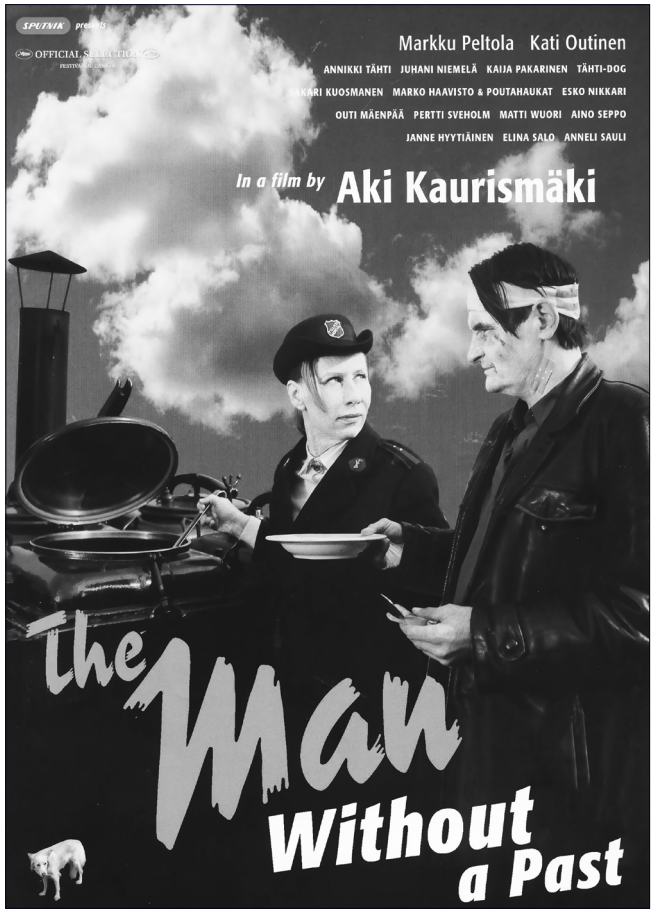
۶. به جشنواره فیلم نیویورک نرفت. اسکار را هم تحریم کرد. ولی ماجرای جشنواره نیویورک از این بابت برای ما جذاب است که کوریسماکی روحیه لوطی و مرام‌گرای ایرانی برای یک ایرانی به جا آورد! وقتی در فرودگاه بود و فهمید که آقای کیارستمی اجازه ورود به خاک آمریکا را ندارد، برگشت و گفت اگر آنها یک کارگردان ایرانی را نمی‌خواهند حتماً با یک کارگردان فنلاندی هم کاری ندارند.

۷. جزو آنهایی است که همیشه غر زده‌اند که سینما مرده است. اعتقاد دارد که از سال ۱۹۷۰ به بعد هیچ شاهکاری ساخته نشده. مارتین اسکورسیزی بعد از گاو خشمگین را آماتور می‌نامد و ترنس مالیک را یک مذهبی ساز مضحک! البته خودش را هم هیچ وقت تافته جدا بافته نمی‌داند. به شدت از فیلم‌هایی که ساخته متنفر است و می‌گوید آخرین فیلمی که ساخته را نه دوست دارد و نه از آن متنفر است! در کل نمی‌دانیم. شاید این ادا و اصول‌های خاص کمیک او است. بالاخره تو را کارگردان مولف بدانند و جشنواره‌های مختلف زیر بال و پرت را هم بگیرند؛ باید یک پرسوناژ خاص از خودت درست کنی دیگر.

۸. فیلم او بیشتر سراغ شغل‌های معمولی می‌رود. شخصیت‌هایش هم همین‌طور هستند. قهرمان‌های فیلم‌های او طبقه کارگر هستند و حتی بازیگرانی هم که انتخاب می‌کند نابازیگران کارمند و کارگری هستند که سر راه فیلم‌سازی قرار می‌گیرند.

امکان رهایی در آیندهٔ «مردی بدون گذشته»

نویسنده: بهزاد لطفی
bhzd.ltf@gmail.com



خلاصه داستان

مردی (مارکو پلتولا) با قطار از شـهری به شـهر دیگر در سـفر اسـت. در بدو ورودش به شهر مقصد، چند مرد شرور او را به باد کتک گرفته و پول ها و اوراق هویت او را می دزدند. در بیمارسـتان معلوم می شـود که او گذشته خود را از یاد برده و چیزی هم در چنته ندارد؛ ولی به زودی یک دوسـت پیدا می کند.

THE MAN WITHOUT A PAST

Directed By	:	Aki Kaurismäki
Produced By	:	Aki Kaurismäki
Written By	:	Aki Kaurismäki
Starring	:	MarkkuPeltola Kati Outinen JuhaniNiemelä
Music by	:	LeeviMadetoja
Cinematography	:	TimoSalminen
Editing By	:	TimoLinnasalo
Release Dates	:	March 1, 2002
Running Time	:	97 Minutes
Country	:	Finland
Language	:	Finnish

رویارویی هویت و رهایی، برخورد زندگی و زوال، هم آمیزی زشتی و شوکت، حمله ایقان به امکان و بازآفرینی زیبایی از دامان فقر در درون جهانی به بزرگی روزمرگیِ یخ زده در دل زمهریر زاغه نشینانِ هلسینکی فنلاند. در حاشیه هلسینکی، جفت و تک انسان‌هایی زیست می‌کنند که برای کمک به دیگری نیاز ندارند از هر نیکی، در ذهن خود اسکناسی چاپ کنند و آن را طلب کنند. همه در کانتینرهایی زندگی می‌کنند که دربرابر سرما آن‌چنان هم مقاوم نیست و هر زمستان قربانی می‌گیرد و به گور آهنی آن‌ها بدل می‌شود. روی هیزم آب را گرم می‌کنند و سوخت بخاری‌ها را می‌بایست از فاصله‌ای دور تا خانه زنگ زده شان بیاورند. یک پلیس فاسد هم هست که در زمان فراغت خود دست به استثمار رنجبران تهی دست می‌زند تا با دولت در دزدی رقابت کند!

- می‌تونم برای شنبه شب ماشینت را قرض بگیرم؟

- من در تمام طول عمرم به کسی چیزی قرض ندادهام. برای هر ساعت ۲۰ تا، به اضافه پول بنزین.

- حرص گناه کبیره است.

- من کاسبم. دولت از کسب و کار حمایت می‌کند. دولت گناه نمی‌کند.

زندگی در این منطقه را چه کسی ممکن است انتخاب کند؟ هیچ کس، مگر کسانی که به آنجا عقب رانده شده‌اند، به حاشیه، و در آستانهٔ بیرون افتادن از شهر و احیاناً تمدن. فیلم مردی بدون گذشته در نشان دادن تصاویر جامعه صنعتی بسیار خسیس است، به جز دو سه تصویر گذرا و حاشیه‌ای از کشور جهان اولی فنلاند چیزی نمی‌بینیم؛ برج‌های سر به آسمان رسیدهٔ آن طرف رودخانه و کشتی کروز لوکس عظیم الهیکل! کارگران در حاشیه زندگی می‌کنند، گروه موسیقی ساده و صادق در حاشیه است، کارفرمای شریف هم که نگران دستمزد عقب افتاده کارگران است در حاشیه است، شرافت در حاشیه است و همین‌طور همه چیز های خوب در فیلم در حاشیه هستند، آن‌قدر که به نظر می‌آید طرف دیگر به حاشیه رفته است. اینجا مسیح هم حتی در حاشیه است. در فنلاند دین عمده مردمان، مسیحی لوتری است ولی ۲۰ درصدی هم هیچ دینی ندارند. در فیلم جایی با مسیح شوخی لطیفی می‌کند و او را در قرینه با مرد بی نام نو نوار شده در اتاق پرو می‌گذارد.

در قطار، بلیط مرد را چک می‌کنند و آن را با پانچ سوراخ کرده و مجوز ورود او به مرحله‌ای جدیدی در حیاتش صادر می‌شود. هر لحظه که به آنِ جدایی خود از گذشته‌اش نزدیک‌تر می‌شود، مرد بی‌نام زندگی قورت داده را کمتر از پیش می‌چشد و مزه‌اش را باز می‌شناسد. همه چیز تکراری است و آشنا، از عادات نشستن بر روی صندلی، تا ترکیب کلمات انتخابی، صورت و چهره‌ای که هر روز در آینه ملال می‌بینند، و همین طور پیشه و منش و روش گذران زندگی.

از قطار پیاده شده و وارد یک پارک می‌شود، روی صندلی پارک می‌نشیند و به ساعتش می‌نگرد که به خواب

رفتـــه اســـت، گویـــی عقربـــه ســـاکن بـــه پیشـــواز یـــخ زدگـــیِ حافظـــه و خاطـــرات رفتـــه اســـت. او احتمـــالاً یـــک کارگـــر جوشـــکار اســـت چـــرا کـــه در چمدانـــش یـــک ماســـک جوشـــکاری اســـت و وقتـــی کـــه بـــه دســـت اوبـــاش بـــا چـــوب بیـــس بـــال مضـــروب شـــده و نقـــش زمیـــن می‌شـــود از چمدانـــش بیـــرون می‌افتـــد، بـــرای دقایقـــی بازیچـــه دســـت دزدهـــا می‌شـــود و بعـــد از برداشـــتن پول‌هـــا و چپانـــدن کیـــف پولـــش در ســـطل آشـــغال همـــان حوالـــی - کـــه اوراق هویـــت اش در آن اســـت - چنیـــن تابلـــوی نقاشـــی را از خـــود بـــه جـــای می‌گذارنـــد. گویـــی یـــک آدم فضایـــی اســـت کـــه از جهانـــی دیگـــر بـــر زمیـــن پرتـــاب شـــده و بـــدون چتـــر نجـــات در نقطـــه‌ای ســـقوط کـــرده اســـت، لای چمدانـــش کـــه چـــون کتابـــی گشـــوده اســـت و او علامـــت نشـــانگر مابیـــن صفحـــات آن!

در صحنـــه بعـــد دوربیـــن ســـوبژکتیو تلـــو تلـــو خـــوران بـــه راه می‌افتـــد و بـــه ســـمتی مـــی‌رود. همـــه از آن‌چـــه می‌بیننـــد بـــه تلواســـه و دســـتپاچگی می‌افتنـــد و از او دور می‌شـــوند ولـــی او فقـــط می‌خواهـــد بـــه دستشـــویی بـــرود و ایـــن بـــار لای درب توالـــت گیـــر کنـــد. در صحنـــه بعـــد روی تخـــت بیمارســـتان، او هم‌چـــون یـــک مومیایـــی بـــا باندهـــای بهداشـــتی کادوپیـــچ شـــده، و دم و بازدمـــش بـــه شـــماره افتـــاده اســـت. دکتـــر از او قطـــع امیـــد کـــرده و بـــه بخـــش زایمـــان مـــی‌رود، پرســـتار روی او را بـــا پارچـــه بیمارســـتان می‌پوشـــاند، روی صـــورت را نیـــز.

لحظـــه‌ای بعـــد، نشـــانگر قلـــب او یـــک خـــط ممتد شـــده و پرســـتار هـــم رفتـــه اســـت کـــه بـــه نـــاگاه و بـــی هیـــچ دلیـــل واقـــع گرایانـــه‌ای از جـــای بـــر می‌خیـــزد. ایـــن بـــار از هیـــچ و در هیـــچ بـــه دنیـــا می‌آیـــد. روبـــروی آینـــه بـــه صـــورت خـــود می‌نگـــرد کـــه حتـــی اگـــر بانـــد پیچـــی هـــم نبـــود آن‌چـــه کـــه زیـــر آن می‌دیـــد را بـــرای بـــار اول دیـــده بـــود. بینـــی شکســـته خـــود را بـــا یـــک دســـت جـــا انداختـــه و اتصـــال خـــود را از دســـتگاه بـــا پـــاره کـــردن ســـیم هـــا قطـــع کـــرده و خـــارج می‌شـــود. در صحنـــه بعـــد در کنـــار آب، بیهـــوش افتـــاده اســـت کـــه دو کـــودک در حـــال جابجـــا کـــردن گالـــن ســـوخت او را پیـــدا کـــرده و بـــه خانه‌شـــان می‌برنـــد و در دامـــان مـــادر آن دو و محظـــوظ از دوســـتی پـــدر آنهـــا از محبـــت ســـاده انســـانی بهـــره منـــد می‌شـــود. بـــه او جـــای گـــرم و ســـوپ داغ می‌دهنـــد و خواســـته و دانســـته در

حالی که خودشان برای هر هزینه پیش بینی نشده نگران و مضطرب می‌شوند او را تا بهبودی کامل از خود نمی‌رانند.
در جهان برساخته این فیلم همه آدم‌ها تا منتهای مورد تصور، تا آن‌جا که مرز میان ایثار و بخشندگی معین می‌شود عزیز و شریف هستند و تهی از رذایل اخلاقیِ گره خورده با زندگی شهری و مدرن. آدم بدهای داستان به قرینه نیاز دراماتیک حذف شده یا به هیبت کاریکاتورهایی زشت و عبوس تصویر شده‌اند با نوعی شلتاق و شقاوت سترون. فضای کارگری، زندگی‌های سخت و جان گزا، سرمای بی‌امان، آوارگی و خانه به دوشی و بی پناهیِ استوار، زندگانی در زندان‌هایی اغلب انفرادی و بی‌همدم و یاور. به تصویر کشیدن این حال و روز به طوری که تلخی منتشر در پس زمینه بیش از آنچه هست آزار ندهد از چه گونه نمایشی بر می‌آید؟ بی‌شک کمدی ولی یک کمدی کم تحرک، کم دیالوگ، کم اوج و فرود با طنزی که به صورتی قطره چکانی به بیننده عرضه می‌شود. تأکید بر مضامین دینی (مسیحی) به شیوه‌ای انسانی که هرچه ساده‌تر بیان شوند بیشتر وجهه انسانی به خود می‌گیرند و از هر حب و بغضی خالی هستن و این قوت رویکرد کوریسماکی است. فیلم به رغم فضاهای سرد و ظاهراً بی روحی که مشخصه آن منطقه است موفق می‌شود حس سرزنده و شاداب زندگی و روابط میان آدمیان را در جایی دور از مشکلات و فرهنگ خاص شهرنشینی از کار در بیاورد. بازیگرانی که حرکات اضافه دست و پا و سر از آنها گرفته شده و به شکل آدم کوکی‌هایی در آمده‌اند که از یک نقطه به نقطهٔ دیگر رفته و کلماتی به زبان می‌آورند و خاموش می‌شوند. کم‌ترین حرکت دوربین و در یک کلام، یک برسونیِ دیگر.

آکی کوریسماکی

کارگردان، فیلمنامه نویس، تهیه کننده و تدوین گر (۱۹۵۷، اوریماتیلا - فنلاند)
کارش را به عنوان فیلمنامه‌نویس و کارگردان برای فیلم‌های برادر بزرگترش، **میکا کوریسماکی** آغاز کرد. در سال ۱۹۸۱ به اتفاق میکا، **اشاره و حرکت سایما** را کارگردانی کرد و دو سال بعد نخستین فیلم داستانی بلند خود را با نام **جنایت و مکافات** ساخت. در سال ۱۹۸۶ به اتفاق میکا کمپانی فیلم خودشان، ویله آلفا را تأسیس کرد، سینه کلوپ‌هایی در هلسینکی به راه انداخت و جشنواره فیلم خورشید نیمه شب را پی ریخت. سینمای آکی کوریسماکی، سینمای ابزورد است همراه با سبک خاص سرد و یخ زده و مضحک و لوده وارش! او و برادرش، میکا تبدیل به دو تن از بی‌پرواترین و پرکارترین فیلم‌سازان دنیا شده‌اند. در ابتدای راه، از آن‌جا که با هجویه‌ها و فارس های خود قواعد جامعه‌ی خود را دست می‌انداختند، کاملاً در حواشی تشکیلات رسمی فنلاندی فیلم‌هایشان را می‌ساختند. اما به محض آن‌که معروف شدند و در عرصه‌ی بین المللی سینما ارج و قربی یافتند، به عنوان مهم‌ترین و با استعدادترین فیلم‌سازان صنعت کوچک سینمایی کشورشان به رسمیت شناخته شدند. بی شک، موفقیت برادران کوریسماکی به سینما دوستان ودست اندرکاران سینمای دنیا نشان داد که سینمای اسکاندیناوی فقط به سینمای سوئد و نروژ خلاصه نمی‌شود. آکی و میکا کوریسماکی، همکاریشان را در اوایل دهه ی ۱۹۸۰ آغاز کردند ولی آکی بیش از میکا توانست موقعیت خود را در عرصه ی بین المللی تثبیت کند. آنچه

فیلم های وی را به هم پیوند می زند، بی غل و غش بودن و نگرش جدی کمیکشان است که حس و حال مسخره و ابلهانه نیز در آنها دمیده شده است. شخصیت هایش کاملاً از جریان اصلی اجتماع به دور افتاده و در برخی موارد، به شدت تنها و تک افتاده اند؛ گه‌گاه به جاده می‌زنند و هم‌چون غریبه‌هایی ابدی، در مناظر پیرامونی پرسه می‌زنند. اما به ندرت احساس غم و ناامیدی یا از خود بیگانگی شان تبدیل به موتور جلو برنده‌ی داستان می‌شود. در عوض، این خود کوریسماکی است که موقع پیگیری زندگی شخصیت‌ها و با تکیه خاصش بر طنز و شوخی- به عنوان نمادی از شرایط به شدت پوچ و احمقانه‌ی آن‌ها- موجب این غم و اندوه می‌شود. تعدادی از قهرمانان کوریسماکی، کارگران تک‌رو و تنهایی هستند که به واسطه‌ی فشارهای یک جامعه سرکوب‌گر به انجام اعمال و رفتاری نومیدانه و وحشتناک کشانده می‌شوند. این نکته در مورد **اریل** (۱۹۸۸) یک فیلم جاده‌ای اگزیستانسیالیستی کمیک درباره‌ی یک کارگر معدن که کارش را از دست می‌دهد، سپس به جاده می‌زند و در سفری پر فراز و نشیب سراسر فنلاند را زیر پا می‌گذارد. با زنی که برای اولین بار ملاقات کرده پیمان دوستی می‌بندد که تا آخر با او باشد. **اریل**، نمونه‌ی بارز سبک لطیف و کمیک کوریسماکی در توصیف زندگی شخصیتی است که اصولاً وجود و هستی‌اش اندوه‌بار و غم انگیز است. **دختر کارخانه‌ی کبریت سازی** (۱۹۹۰) نیز در همین مایه است. یک کمدی سیاه در باب روزگار اندوهبار و غم افزای زنی جوان، با کاری کسالت بار و زندگی بی هدف؛ ولی بعد با مردی رابطه‌ای برقرار می‌کند که در نهایت او را رها خواهد کرد. مرد انتظار دارد که زن، گوسفندوار، آرام و با متانت، به لاک خود برگردد، ولی واکنش زن- و انتقامش- چیزی است که از این شخصیت انتظار نمی‌رود. این دو فیلم به همراه فیلم **سایه ها در بهشت** (۱۹۶۸) سه گانه پرولتاریای وی را می سازد.

انتقام و مقابله به مثل در **جنایت و مکافات** (نخستین فیلمی که کوریسماکی به تنهایی کارگردانی کرد) نیز درون مایه‌ی اصلی را تشکیل می‌دهد؛ ماجرای **جنایت و مکافات**- که نوعی بازنگری رمان داستایوفسکی ست- در هیلسینکی دهه‌ی ۱۹۸۰ می‌گذرد؛ قهرمان آن تاجر قدرت‌مندی را می‌کشد که در یک تصادف، نامزد او را کشته و فرار کرده است. **جنایت و مکافات** تیره‌ترین و غم انگیزترین فیلم کوریسماکی تا به امروز است. به لحاظ احساسی **من یک قاتل حرفه‌ای را استخدام کرده‌ام** (۱۹۹۰)، فیلمی است متفاوت، چرا که کوریسماکی قهرمان از خود بیگانه‌اش را در وضعیت به شدت قریب و کمیکی می‌اندازد. اینجا او داستان مردی (**ژان پیر لئو**) را تعریف می‌کند که زندگی‌اش به هیچ چیز بند نیست و از بخت بد، حتی خودش را هم نمی‌تواند بکشد.

بنابراین یک آدم خبره اجیر می‌کند تا این کار را برایش انجام دهد؛ ولی وقتی ناغافل، عاشق می‌شود، تغییر عقیده می‌دهد وبنابراین باید هرچه زودتر قرارداد خود را با قاتل فسخ کند.

یکی دیگر از دغدغه‌های کوریسماکی روش زندگی خلاقانه است. او در **زندگی کولی وار** (۱۹۹۲) به این موضوع می‌پردازد: یک کمدی رئوفانه و دلچسب، در این باره که وقتی - گذشته از پیامدها و از خودگذشتگی‌ها - کسی زندگی‌اش را لجوجانه وقف هنر می‌کند، چه پیش می‌آید. فیلم، به توصیف بخش‌هایی از زندگی سه مرد می‌پردازد: یک نویسنده، یک نقاش و یک سراینده - نوازنده. هر سه آنان دارند پیر می‌شوند، از نظر مالی یا پولی در بساط ندارند یا اگر دارند دستشان را نمی‌گیرد و هیچ‌کدام هم تا به امروز نه موفقیتی تجاری داشته و نه از سوی منتقدان به رسمیت شناخته شده‌اند.در واقع هیچ همینگوی، پیکاسو یا موتزارت کشف نشده‌ای در بین این سه نفر وجود ندارد؛ بنابراین ناعادلانه نخواهد بود اگر هر سه آنان را هنرمندانی معمولی و متوسط تلقی کنیم. اما در عین حال هر سه آنان قاطعانه زندگی خود را وقف کار و ایده آلشان کرده‌اند و ادامه می‌دهند. زن در زندگی آنان نقشی حاشیه‌ای به عهده دارد و ارزش پیانو، کتابخانه و وسایل نقاشی برای آنان، برتر و بالاتر از هرچیز دیگری قرار می‌گیرد. این هنرمندان بزرگ و سازش ناپذیر در شرایطی سخت و در حالی که همگی به دنبال یک هدف واحد ـ یک پنج فرانکی ـ هستند، با یکدیگر آشنا می شوند.

آکی کوریسماکی تحت تأثیر دو کارگردان فرانسوی ژان پیر ملویل و روبر برسون است، برخی از منتقدان رگه‌هایی از سینمای راینر ورنر فسبیندر را نیز در فیلم‌هایش خاطرنشان کرده‌اند ولی او می‌گوید تا به حال هیچ فیلمی از وی ندیده است. آن بخش فکاهی و طنز کارهای کوریسماکی نزدیک به شیوه‌ای است که جیم جارموش در فیلم‌هایش دارد (در فیلم **شب بر روی زمین**(۱۹۹۱)، جیم جارموش از بازیگران

فیلم‌های کوریسماکی برای آن قسمتی که در هلسینکی می‌گذرد استفاده کرده است. او در فیلم **کابوی‌های لنینگراد** در نقش دلال ماشین نقش کوتاهی بازی کرده است).

یکی از مضحک‌ترین فیلم‌های کوریسماکی، **کابوی‌های لنینگراد به آمریکا می‌روند** (۱۹۸۹) است که شخصیت‌هایش استعدادهای تحریف شده خود را دارند. اما در این‌جا از بی‌خودی و افتضاح بودن خود حظ می‌کنند و با افتخار، پرچم بدترین گروه راک اندرول دنیا را بالا می‌برند. **کابوی‌های لنینگراد...**، فارس دیوانه‌واری است که نشان می‌دهد که چطور زشت‌ترین و بدقواره‌ترین جنبه‌های فرهنگ پاپ آمریکایی، حتی بر دورترین نقاط فنلاند تأثیر گذاشته و به هجو و دست انداختن همین جنبه‌ها می‌پردازد. کابوی هایش، تعدادی نوازنده وحشتناک لوس و بی‌مزه‌اند که از دشت‌های یخ زده فنلاند به آمریکا آمده‌اند تا به خیال خود در مدیسن اسکوئر گاردن کنسرت دهند ولی در عوض، سر و کارشان به شهری کوچک در میانه بیابانی خشک و لم یزرع می‌افتد. کوریسماکی تازه با این فیلم به منابع و امکانات کمیک کابوی‌های لنینگرادی نقب زده بود؛ چراکه پس از آن دو فیلم کوتاه ساخت و از همین کابوی‌ها در دو اجرای ترانه‌های پاپ استفاده کرد: **چه روزگار خوشی بود** (۱۹۹۱)، یک مجموعه کوچک شش دقیقه‌ای از پرسه‌زدن‌های یک کابوی تنها با الاغش در شهر نیویورک است؛ و **این چکمه‌ها** یک تاریخچه پنج دقیقه‌ای از کشور فنلاند بین سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۹ از دیدگاه کابوی‌ها.

سپس فیلم بلند **کابوی‌های لنینگراد با موسی ملاقات می‌کنند** (۱۹۹۴) را ساخت؛ آن هم زمانی که حالا دیگر واقعاً یکی از ترانه‌های کابوی‌ها از پرفروش‌ترین ترانه‌های روز شده بود. آنان سفرشان را از مکزیک آغاز می‌کنند، سری به کنی آیلند می‌زنند و سپس به اروپا بر می‌گردند. در پایان، کوریسماکی در مستند شوی **بالالایکای تمام** عیار، کابوی‌های لنینگراد را در کنسرتی در حضور پنجاه هزار نفر از طرفدارانشان در میدان سنای هلسینکی نشان می‌دهد - آن هم با همراهی گروه رقص و کُر الکساندروف ارتش سرخ شوروی که این یکی را منتقد ورایتی به عنوان «ناهماهنگ‌ترین - و هوشمندانه‌ترین - جوروجفت کردن میان فرهنگی، از زمان رقص ردولف نوریف با **میس پیگی** (کارتون) به این سو»، توصیف کرده است!

کوریسماکی صدای بلند مخالفت با سینمای دیجیتال را سر می‌دهد و ادامه می‌دهد که هیچ‌گاه از این اختراع شیطان استفاده نخواهد کرد و فیلم دیجیتال نخواهد ساخت. « من یک فیلمساز هستم و نه یک پیکسل ساز.» هرچند که در مارس ۲۰۱۴، اعتماد کوریسماکی به کیفیت و جنبه‌های مثبت دیجیتال جلب شد و اعلام داشت: « برای نگهداری از کارنامه فیلمسازی محجور و حقیرم، و دردسترس قرار دادن آن برای تماشاگران بالقوه، فیلم‌ها را به نسخه‌های دیجیتال تبدیل می‌کنم؛ با هر کیفیتی که در حال حاضر دارد و یا هر جنبه‌ای از آن که هنوز ناشناخته مانده است و بعدها یافته خواهد شد.» کوریسماکی به سینمای صامت علاقه‌مند و معتقد است. او فیلم **یوها** (۱۹۹۹) را این چنین ساخت که آخرین فیلم صامت قرن بیستم لقب گرفت؛ در آن هیچ دیالوگی وجود ندارد و بازیگران با ایما و اشاره منظور خود را به یکدیگر منتقل می‌کنند. کوریسماکی سودای ساخت فیلمی را در سر دارد که بدون نیاز به زیرنویس بشود از اروپا تا چین از مضمون آن سر در آورد و با آن همراه شد. تمهید استفاده از موسیقی در فیلم‌های او برای اجتناب از بکارگیری دیالوگ است، « چرا که موزیک بیشتر از گفتگوها حرفِ گفتنی دارد و بالانس و تعادلی در قصه به وجود می‌آورد. با موسیقی شما می‌توانید کمدی را در دل تراژدی قرار دهید و یا بر عکس.» او اغلب در فیلم‌هایش اجرای صحنه‌ای یک گروه موسیقی را می‌گنجاند.

کوریسماکی به عنوان یک فیلمساز متعهد و آگاه به موضوعات زمان خود یک بار هم به دفاع تمام قد از **عباس کیارستمی** بر خواست؛ آن زمانی که ایالات متحده برای کیارستمی ویزا صادر نکرد تا او نتواند در آمریکا حاضر شده و در چهلمین جشنواره فیلم نیویورک ۲۰۰۲ حضور یابد. کوریسماکی به نشانه اتحاد با او جشنواره را تحریم کرد و در آن حضور نیافت. نیویورک تایمز با این تیتر این خبر را منتشر کرد: « مشکل یک ویزا برای جشنواره ای، به قیمت دو فیلمساز تمام شد» یک بار هم در سال ۲۰۰۳ از حضور در مراسم اسکار سر باز زد؛ با اینکه فیلم **مردی بدون گذشته** نامزد دریافت جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی بود. او گفت: «من احساس نمی‌کنم به یک مهمانی دعوت شده‌ام با توجه به اینکه این کشور در حالت جنگ افروزی است.» او برای فیلم **روشنایی‌های غروب** (۲۰۰۶) نامزد دریافت جایزه بهترین فیلم خارجی جشنواره فنلاند شده بود که این بار هم در این مراسم شرکت نکرد و کاندیداتوری فیلم خود را رد کرد و این بار در اعتراض به سیاست‌های جنگ طلبانه دولت بوش صدای خود را بلند کرد، بلکه کسی در آن حوالی بشنود. فنلاند از اعضای اتحادیه اروپا و از حامیان حمله نظامی به عراق و افغانستان بود، هرچند که هیچ‌گاه از کشور های عضو ناتو نبوده است..

اصولاً نگاه کوریسماکی به کشورش عمیقاً انتقادی و مطلقاً غیر رمانتیک است. در فیلم **اریل**، شخصیت اصلی به زندان می‌افتد و در آنجا با کسی هم سلول می‌شود که او به ناحق به زندان افتاده، به کمک همسرش و به همراه هم سلولی‌اش از آن‌جا می‌گریزد و از چنگال قانون فرار می‌کند، و در ادامه یک بانک را سرقت کرده و به همراه زن و ناپسری‌اش به صورت قاچاقی از کشور مهاجرت می‌کنند و به مکزیکو می‌روند! شخصیت‌های کوریسماکی عمدتاً درباره پیدا کردن راهی برای فرار از هلسینکی به هم راهکار می‌دهند و با هم گفتگو می‌کنند. در فیلم‌های **سایه‌ها در بهشت** (۱۹۸۶)، **اتحادیه کالاماری** (۱۹۸۵) و **مراقب شالت باش تاتیانا** (۱۹۹۴)، سرزمین موعود استونی معرفی می‌شود.

مردی بدون گذشته

این فیلم دومین بخش از سه گانه فنلاندِ کوریسماکی (بخش اول : **ابر های روان** - ۱۹۹۶ و بخش سوم : **روشنایی های غروب** - ۲۰۰۶) به شمار می‌آید که مورد استقبال بسیاری قرار گرفت؛ از جمله در جشنواره کن برنده جایزه بزرگ هیئت داوران و بهترین بازیگر نقش اول زن (کاتی اوتینن) شد و در جشنواره فجر برنده جایزه بهترین فیلمنامه. فیلم داستان شوخ و با مزه فراموشی و هویت تازه مرد میانسالی در اطراف هلسینکی را همان‌قدر سرد و ساده و بی‌انعطاف تعریف می‌کند که از یک فیلم اسکاندیناویایی انتظار می‌رود. در ژرفای این سرما، آدمیانی که اعضای یک پیکرند به داد یکدیگر می‌رسند و انسانیت و همزیستی ساده، صادقانه و بی تکلف را از نو بر می‌سازند، بافتاری نو از شرافت و شعورِ معطوف به مدارا و رواداری. این مرد که خود را یک قبر بی‌نام می‌داند، بدون هویت به هیچ کجا راهی ندارد. نه می‌تواند کاری دست و پا کند و نه می‌تواند - وقتی بی‌گناه به دست پلیس می‌افتد - از چنگال آنان رهایی یابد. در جریان بازپرسی، به ناگاه وکیلی از در وارد می‌شود و با اشرافی که به قانون دارد او را از زندان خلاص کرده و با خود به بیرون می‌برد. وقتی مرد بی نام از او می‌پرسد چه کسی او را فرستاده است وکیل (به شوخی) در جواب می‌گوید: « ارتش رهایی بخش.»

اما رهایی اصلی زمانی رخ می‌دهد که هویت قبلی در قیاس با آن‌چه که در این مدت کوتاه از هیچ ساخته، چون نسبت کف بر روی امواج با خود دریا می‌شود. در گذشته، او یک قمارباز حرفه‌ای بوده است، در همه انواع بازی‌ها؛ به طوری که اعتیاد او به قمار اعتماد همسرش را زایل کرده و کارشان به طلاق کشیده است.هیچ کس ناپدید شدنش را گزارش نکرده است اما امروز در کنار کانتینرش سیب زمینی کاشته و در بهار به ثمر رسیده است، برای یک گروه موسیقی ایده‌های نمایشی پیشنهاد می‌دهد و برای آن‌ها کنسرت‌هایی ترتیب می‌دهد، به زنی دل بسته و با او، نیکی را دوباره چشیده است و باز عاشق شده است. همه آن‌چه که می‌بیند تازه است، از چهره‌اش در آینه تا شیوه به دست گرفتن سیگار، قلم یا قاشق.

او شانس این را داشته که دوستانی دلسوز و همساز یافته ولی شانس بزرگترش به نظر، همین محو شدن گذشته‌اش بوده است که در ابتدا بسیار هولناک و دلهره‌آور می‌نمود. این اصرار و ابرام گذشته برای سُر دادن انسان‌ها به مسیر مشخص و از پیش تقدیر شده، با وقفه و گسست و شکافی سد شده و «اِم» (مرد بی نام) را در بازسازی خود از تنها منبع موجود یعنی جامعه پیرامونش آزاد گذاشته است. او توانسته با تکیه بر یک هیچ عزیز، زایا و زیبا شود و امکان رهایی را در برابر دیدگانش فراچنگ آورد.

منابع:

۱. رحیمیان، بهزاد (۱۳۸۹). دانشنامهٔ سینمایی، جلد سوم: کارگردانان. انتشارات روزنهٔ کار.

1. Nestingen, Andrew (June 2013). The Cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian Stories. Columbia University Press.

2. Concannon, Philip (2 April 2012). «I am a filmmaker not a pixelmaker» - An interview with Aki Kaurismäki». Phil on Film.

3. Bohlen, Celestine (01-10-2002). «One Visa Problem Costs a Festival Two Filmmakers». New York Times.

ارنست لوبیچ

نویسنده: مجید میرجمالی
majidleave@yahoo.com

تولد: ۲۹ ژانویه ۱۸۹۲، وفات : ۳۰ نوامبر ۱۹۴۷
((فقط ۵۵ سال عمر کرد. ۲۵ سالش را به سینما خدمت کرد، هر چند که تاثیرش از عدد و ارقام مهم‌تر است.))
در کتاب مصاحبه با بیلی وایلدر که توسط کامرون کرو، کارگردان سینما، انجام شده است (کتاب توسط نشر پنجره و ترجمه گلی امامی منتشر شده است.) می‌خوانیم که در دفتر بیلی وایلدر تابلویی بالا سر میزش است که نوشته لوبیچ چه کار می‌کرد؟! فکر می‌کنم اگر بیلی وایلدر را بشناسید و تاثیرش را در سینما در نظر بگیرید، متوجه عظمت بیش از حد لوبیچ هم بشوید. البته کورکورانه رابطه استاد و شاگردی را هم قبول نکنید. ممکن است خیلی مواقع شاگرد از استادش پیشی بگیرد و در این مسئله شکی نیست. ولی مسئله بیلی وایلدر و لوبیچ استادی و شاگردی نیست، مسئله یک تاثیر عمیق و درونی در نحوه فیلم‌سازی و مخصوصاً فیلم‌نامه نویسی است. مثلاً آنجلوپولوس بهترین فیلم زندگی‌اش **روزی روزگاری در غرب** سرجیو لئونه بوده حالا بیایید ربط سینمای لئونه با آنجلوپولوس را؟
لوبیچ اولین کارگردان آلمانی بود که در هالیوود استخدام شد و از همان زمان لحن مشخص خود را پیدا کرد. تاثیرهای فراوانی گذاشت. اصطلاح حس لوبیچ مدت‌ها بین سینماگران رواج داشت. اینکه این حس را چگونه در فیلم‌هایشان پرورش بدهند هم برای سینماگران مبهم و سخت بود و هم منتقدان با انواع و اقسام نقدها و تحلیل‌ها و تفسیر می‌خواستند این حس را پیدا کنند. حالا این حس چه بود؟ هنوز معلوم نیست یکی از مورخان سینمایی به نام اسکات مارکز در این باره گفته است که اصطلاح حس لوبیچ را مدیران استودیوها اختراع کردند تا از کارگردانشان یکی برند معتبر خلق کنند. این اصطلاح به بیرون از دروازه‌های استودیو رسوخ کرد و تا به امروز مبهم مانده است.

۱.

کم‌کم خودش را در عالم نمایش و سینما بالا کشید. پله به پله. اول از همه وارد گروه تئاتر معروف مکس راینهارت شد. از نقش‌های حاشیه‌ای رسید به شخصیت‌های اصلی. مدتی در استودیو بایوسکوپ برلین کار کرد. در سری فیلم‌های کمدی کوتاهی در نقش شخصیتی به نام می یر بازی کرد. اولین فیلم کوتاه خودش را در سال ۱۹۱۴ ساخت

(نام فیلم کوتاه او **خانم سوپسادز** بود) و در نهایت رسید به ساخت اولین فیلم بلند خود در آلمان، **همانطور که مُرده بودم**.

۲. البته با کارگردانی **چشمان مومیایی** بود که خودش را به عنوان یک کارگردان جدی به عالم سینما معرفی کرد. در همان سال هم **کارمن** را ساخت که موفقیت عظیمی از بابت فروش در گیشه داشت.

۳. اشاره کردیم که اولین کارگردان آلمانی بود که در هالیوود استخدام شد. در اصل مری پیکفورد (یکی از بنیان‌گذاران یونایتد آرتیستز) او را به هالیوود آورد. قرار بود فیلم **هادون هال** را برای پیکفورد بسازد که این پروژه را قبول نکرد. در عوض **رزیتا** را ساخت. پیکفورد از فیلم خوشش نیامد ولی رزیتا از طرف منتقدان حسابی تحویل گرفته. لوبیچ دوباره در آمریکا فیلم ساخت. **دایره ازدواج** او اصطلاح حس لوبیچ را جهانی کرد. هم فروش فیلم‌هایش بالا بود و هم رسانه‌ها دوستش داشتند.

۴. بسیار شوخ طبع و دوست داشتنی بود. سر صحنه فیلم‌هایش با همه عوامل شوخی می‌کرد و اصلا بدخلق نبود. طنز خاص فیلم‌هایش هم از همین چیزها سرچشمه می‌گرفت. خودش عقیده داشت که اگر می‌خواهید کمدی بسازید باید درون ذهنتان مثل سیرک باشد!

۵. لوبیچ در مسیر درستی قدم برداشت و در هر فیلمش بهتر از قبل می‌شد. زمانی از فیلم‌سازی دست کشید که دیگر سلامتی‌اش رو به افول بود و نمی‌توانست فیلم بسازد.

۶. در سال ۱۹۴۷ اسکار افتخاری به او دادند. در همان سال از دنیا رفت. بیلی وایلدر در مراسم ختم او گفت : دیگر لوبیچ نداریم و ویلیام وایلر در ادامه‌اش گفت: بدتر اینکه دیگر فیلمی از لوبیچ نداریم.

۷. یک فیلم صامت بعد از سالها مرگش از او پیدا شد. نام فیلم **عشق فرعون** بود. یک اثر حماسی که لوبیچ در آلمان ساخته شد. در سال ۲۰۱۱ نسخه ترمیم شده آن در آمریکا به نمایش در آمد .

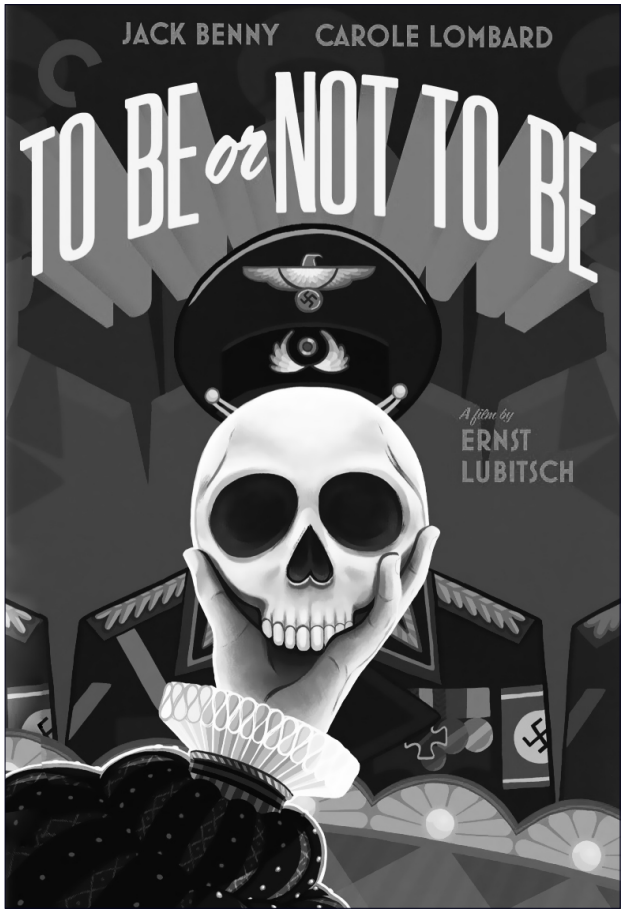
۸. از گوشه کنار دنیا از فیلم‌هایش و اسمش الهام گرفته شده. مثلا فیلم کمدی معروف تام هنکس و مگ رایان ، **شما نامه دارید** بر اساس یکی از کلاسیک‌های لوبیچ به نام **مغازه‌ای در گوشه خیابان** است. یک سینما در ایتالیا وجود دارد که نامش سینما لوبیچ است. ستاره هالیوودش هم در سال ۲۰۱۱ بر روی زمین حک شد. هر سال در جشنواره برلین جایزه‌ای به نام تندیس ارنست لوبیچ به برندگان داده می‌شود که توسط منتقدان برتر آلمان انتخاب می‌شوند. یک کافه معروف در کالیفرنیا آمریکا به نام لوبیچ است و خلاصه اگر بخواهیم ادامه بدهیم تا آخر مجله باید به ادای دین‌ها، الهام‌ها، بازسازی‌های غیر رسمی و ... از لوبیچ اشاره کنیم!

۹. یک نقل قول کوتاه از او به نظرم دنیایش را کاملا توضیح می‌دهد. انگار که خودش را در این جمله خلاصه کرده است: « می‌شنوم و فراموش می‌کنم، می‌بینم و به یاد می‌آورم ، می‌نویسم و درکش می‌کنم»

۱۰. درباره‌اش زیاد گفته‌اند. وودی آلن او را بهترین کارگردان کمیک دانسته است. اسکورسیزی اعتقاد دارد لوبیچ با یک نما از در بسته هم می‌توانست درست کارگردانی کند. جان فورد اعلام کرد که زمانی که همه ما داشتیم فقط برای سرگرمی فیلم می‌ساختیم، لوبیچ می‌دانست که دارد برای هنر کار می‌کند. هیچکاک او را مرد خالص سینما نامیده است. ترفو درباره‌اش گفته که او پرنس سینماست. ولز اعتراف کرده است که لوبیچ یک غول بود و استعداد و خلاقیت منحصر به فردش آدم را متحیر می‌کرد و... دیگر چقدر بگوییم که لوبیچ شاهکار است. هر سند و مدرکی در توان و حجم صفحه‌مان بود در ستایش استاد گفتیم.

«بودن یا نبودن »؛ هملت با نقاب هملت

نویسنده: الهام معدنی
right.wing.em@gmail.com



خلاصه داستان

ورشـــو پایتخت لهستان،ســـال ۱۹۳؛ یوزف تورا (جک بنی) و همســـرش ماریا (کارول لومبارد) بازیگران مشـــهور تئاتر مشغول بازی در نمایش هملت هستند و نیز همزمان در حال تمرین و آماده ســـازی اجرای نمایش دیگری با محتوای ضد نازیسم. ماریا دلبسته‌ی سوبینسکیِ خلبان (رابرت استاک) شده است؛ مرد جوانی که در خدمت نیروهای زیرزمینی لهســـتان علیه آلمان است...

TO BE OR NOT TO BE		
Directed By	:	Ernst Lubitsch
Produced By	:	Ernst Lubitsch
Written By	:	Melchior Lengyel Edwin Justus Mayer
Starring	:	Carole Lombard Jack Benny Robert Stack Felix Bressart Sig Ruman
Cinematography	:	Rudolph Maté
Editing By	:	Dorothy Spencer
Release Dates	:	March 6, 1942 (US)
Running Time	:	99 Minutes
Country	:	United States
Language	:	English

روزگار نابســـامانی اســـت. آه، لعنـــت بـــر ایـــن سرنوشـــت کینـــه تـــوز کـــه مـــن بـــرای اصـــلاح روزگار از مـــادر زاده شـــدم.

هملت،پایان پرده‌ی اول

هملـت کـه بزرگتریـن و رسـاترین فریـاد شکسـپیر علیـه یـک حکومـت نامشـروع اسـت بـا همـه‌ی پیچیدگی‌هـا و ویژگی‌هـای نابـش همـواره بسـتر مناسـبی بـرای خلـق درام‌هـای بی‌شـماری بـوده و بـه میانجـی پویایـی بـی بدیلـش راه را بـرای زایـش هنـر از دل پـر رمـز و رازش گشـوده اسـت، درامـی کـه درام می‌زایـد. بـرای ارنسـت لوبیچـی کـه نقطـه‌ی شـروع فعالیـت هنریـش تئاتـر بـوده و حـالا - یعنـی سـال ۱۹۴۲کـه جنـگ دوم جهانـی هم‌چنـان ادامـه دارد - ایـن نمایشـنامه‌ی تمـام عیـارِ شکسـپیر دسـتمایه‌ی سـاخت فیلـم او قـرار می‌گیـرد؛ **بـودن یـا نبـودن...**

در ســال ۱۹۳۳ کــه کنتــرل مجلــس قانون‌گــذاری آلمــان بــه دســت حــزب ناســیونال سوسیالیســت کارگــران آلمــان مشــهور بــه حــزب نــازی افتــاد و آدولــف هیتلــر صــدر اعظــم آلمــان شــد؛ حــزب نــازی تنهــا حــزب قانونــی کشــور اعــلام شــد و هیتلــر ...

ایدئولــوژی نــازی بــر ناسیونالیســم افراطــی اســتوار بــود: بــر ایــن اعتقــاد کــه آلمــان بــه طــور طبیعــی از باقــی دنیــا برتــر اســت. ایــن دیــدگاه بــه نوبــه‌ی خــود از دیدگاهــی ناشــی می‌شــد کــه معتقــد بــود آلمانی‌هــا بــه یــک نــژاد نــاب آریایــی تعلــق دارنــد و دیگــر گروه‌هــای قومــی، بــه خصــوص یهودی‌هــا، پســت‌تر و خطرناک‌ترنــد. زن‌هــا ذاتــاً تابــع مردانــد و شــهروندان موظفنــد بــی چــون و چــرا از رهبــران سیاســی کشــور اطاعــت کننــد.

حکومــت نــازی تأثیــر عمیقــی بــر صنعــت فیلمســازی گذاشــت. بــه واســطه‌ی اتفاقاتــی کــه در جریــان بــود، حــزب نــازی درصــدد پاکســازی صنعــت ســینما از وجــود یهودیــان برآمــد. بســیاری از یهودیــان از کشــور گریختنــد؛ از جملــه ماکــس افولــس، بیلــی وایلــدر و رابــرت ســیودماک. حتــی ســمت بســیار مهمــی بــه فریتــس لانــگ پیشــنهاد شــد، امــا او تبعیــد را برگزیــد؛ نخســت بــه فرانســه و بعــد بــه ایــالات متحــده رفــت.

در حــدود ده ســال پیــش از ایــن جریانــات، ارنســت لوبیــچ کــه درام‌هــای تاریخــی‌اش - بــه خصــوص **مــادام دوبــاری** - مــورد توجــه قــرار گرفتــه بــود از آلمــان بــه ایــالات متحــده مهاجــرت کــرده و بــه عنــوان کارگردانــی صاحــب ســبک بــه کار خــود ادامــه داد. بــرای فیلمســازی متعهــد و آگاه همچــون لوبیــچ کــه نســبت بــه مســائل پیرامــون خــود هرگــز ســکوت و لاقیــدی اختیــار نکــرده، پرداختــن بــه نازیســم و مســئله‌ی جنــگ خیلــی دور از انتظــار نبــود.

او کــه بــا کمــدی درام‌هــای خــوش ســاخت خــود دســت روی تاریکــی و فضــای پرســش برانگیــز زندگــی می‌گــذارد و مخاطبــش را بــه پوزخنــدی آگاهانــه دعــوت می‌کنــد، این‌بــار بــا هــم آمیــزی هوشــمندانه‌ای از نمایشــنامه‌ی پــر مغــز و مانــای هملــت و داســتان خــود، کمــدیِ **بــودن یــا نبــودن** را می‌ســازد.

هملت برای پی بردن به حقیقت قتل پدر و رهایی از شک و شبهات آن، از گروه نمایشی‌ای که به قصر آمده می‌خواهد تا صحنه‌ی به قتل رسیدن شاه پیشین دانمارک را در برابر چشمان کلادیوس (شاه کنونی) بازی کنند؛ زیرا به خوبی می‌داند کشتن شاه آن‌هم در صورتی که عملش درست و قانونی و مشروع به نظر بیاید کار آسانی نیست. این نخستین بار است که در تاریخ تئاتر نمایش در نمایش اتفاق می‌افتد؛ و این اتفاق مسئله ی کم اهمیتی نیست چرا که این شیوه وسیله و ابزار بیان واقعیت می‌شود. عنصری که لوبیچ زیرکانه از آن بهره می‌گیرد و پیرنگ فیلم خود را بر اساس آن می‌نویسد.

او که در خلال فیلمش به وضعیت تئاتر جنگ پرداخته، بازیگران را مماسِ حقیقت می‌گیرد؛ و به وضوح نشان می‌دهد نقش بازیگر تنها به وجود آوردن لحظات خوش و سرگرم کننده نیست بلکه همان‌گونه که در نمایشنامه‌ی هملت نیز می‌بینیم افشاگری می‌کند و حتی تا جایی پیش می‌رود که از خود نمایشنامه فراتر رفته دست به عمل می‌زند. در نمایشنامه، هملت به پولونیوس دستور می‌دهد که به شایستگی با هنرپیشگان رفتار کند، زیرا: « آن‌ها تاریخچه و خلاصه‌ی رویدادهای زمانه اند. اگر پس از مرگت نفرین نامه‌ای بر گورت داشته باشی بهتر از این است که آنان در زندگیت از تو به بدی یاد کنند.» لوبیچ نیز در فیلم خود اهمیت بازیگر را به درستی به تماشاگر می‌نمایاند.

هملتِ شکسپیر، جوان و فیلسوف مسلک است و یکسر شک و دو دلی؛ کسی که برای گرفتن انتقام پدر و اجرای عدالت تعلل می کند. شخصیت او بارها و بارها از جانب روانکاوان مختلف مورد نقد و بررسی قرار گرفته است، از جمله فروید، لکان و... که هر یک از منظر و دیدگاه خود به این شخصیت نمایشی می‌پردازند و علل رفتار منفعلانه هملت را توضیح می‌دهند. کمدی لوبیچ چنین فرصتی در اختیار هملتش نمی‌گذارد؛ بنابراین او عملگراتر است از هملتِ تراژدی شکسپیر و در تغییر وضعیت موجود نقشی اساسی دارد. در نمایشنامه، هملت از جایگاه ویژه‌ای در نزد مردم برخوردار بوده و به دلیل اخلاق اجتماعی و انسانیش محبوب همگان است. این انسانیت در هملتِ بودن یا نبودن تا جایی پیش می‌رود که یوزف تورا، همسرش ماریا و سوبینسکی را به خاطر رابطه‌ای که داشته‌اند می‌بخشد و به مسئله‌ی حمله‌ی نازی‌ها به کشورش و مسئولیتی که این اتفاق بر عهده‌اش می‌گذارد بهای بیشتری می‌دهد.

شخصیت‌های نمایشنامه همگی ناچارند خودِ واقعی شان را پنهان کرده و برای رسیدن به هدف خود نقاب به چهره بزنند؛ کلادیوس که برادر خود را کشته و گرترود را به همسری گرفته، مجبور است نقش شاهی نجیب و اصیل را بازی کند. گرترود هم نقاب خودش را دارد، از سویی در سوز و گدازی درونی، خود را به خاطر بی‌وفایی به همسر و فرزندش سرزنش می‌کند و سعی در پیدا کردن راهی است تا وجدان خود را آسوده‌تر کند و از سویی دیگر مستِ زندگی جدید و خوش گذرانی هایش است. افلیا که عاشق هملتِ جوان است به خواست پدر و برادرش، این عشق را در دل پنهان می‌کند که سرانجامش جنون است و خودکشی. از همه مهم‌تر نقاب خود هملت است که برای رهیافتِ به حقیقتِ قتل پدر خود را به دیوانگی می‌زند و نمایشی ترتیب می‌دهد. شخصیت‌های بودن یا نبودن درست بازتاب شخصیت‌های نمایشنامه هستند؛ باید گفت این رویکرد زیرکانه‌ی لوبیچ به متن شکسپیر در خور تحسین است. ماریا عشقش به خلبانِ جوان را از همسرش پنهان می‌کند که البته لوبیچ

آینده‌ای را برای آن در نظر نمی‌گیرد و قضیه کم‌کم در طول فیلم تبدیل به یک داستان فرعی می‌شود و نقش آن کماکان به عنوان محرک داستان و پیش برنده‌ی آن عمل می‌کند. یوزف تورا که بیرون از نقشش در تئاتر، در دنیای خود فیلم به هملت واقعی‌تری بدل می‌شود و ویژگی‌های شخصیتی‌اش به هملتِ نمایشنامه نزدیک‌تر است، به منظور دفاع از نیروی زیر زمینی لهستان که علیه آلمانِ نازی در انگلستان به سر می‌برد، نقاب پروفسور سیلتسکی را به چهره می‌زند؛ پروفسوری که جاسوس نازی هاست و به دست گروه نمایش کشته شده است.

موضوع جاسوسی و این فضای نا امن نیز در جهانِ نمایشنامه دیده می‌شود. پولونیوس، جاسوس کلادیوس است؛ او وظیفه دارد هملت را زیر نظر بگیرد. از طرفی پولونیوس خود، رینالدو، خدمتکارش را به فرانسه می‌فرستد تا گزارش کارهای پسرش را به او بدهد. شاه - کلادیوس- دوستان قدیمی هملت، یعنی روزن کرانتس و گیلدن استرن را برای پی بردن به افکار و اندیشه‌های هملت مأمور کرده است. پروفسور سیلتسکی در فیلم لوبیچ مأموریت دارد با نفوذ در بین نیروهای لهستانی اسامی خانواده‌های آنان را به دولت نازی تحویل دهد. ماریا تورا از طرف پروفسور دعوت به همکاری و جاسوسی می‌شودو به این ترتیب، بافتارِ کمدی درام بودن با نبودن به تراژدی هملت وفادار می‌ماند.

در نمایشنامه، کشته شدن پولونیوس به دست هملت تصادفی و ناخواسته اتفاق می‌افتد و خارج از اراده و برنامه ریزی، که در واقع اشاره‌ای است به نقش تقدیر و فضای حاکم بر تراژدیِ شکسپیر. در فیلمِ لوبیچ هم این اتفاقات رخ می‌دهند که پیش بینی نشده و غیره منتظره‌اند و دست بازیگران را رو می‌کنند. این موضوع، بازی گروه نمایش را به سمت دیگری می‌برد و آنان را وارد بازی ناخواسته و مشکل‌تری می‌کند،که در نهایت از پسِ آن بر می‌آیند. همه‌ی این‌ها با طنزِ ظریفِ لوبیچ می‌آمیزد و داستانِ کمدی‌اش را غنی‌تر می‌کند.

بودن یا نبودن؟ مسئله این است!

«آیا شریف‌تر آنست که ضربات و لطمات نامساعد روزگار را متحمل شویم یا آن‌که سلاح نبرد بدست گرفته با آن مشکلات بجنگیم تا آن ناگواریها را از میان برداریم؟...» این تک گویی که معروف‌ترین تک گویی تاریخ تئاتر است، حاوی بزرگ‌ترین پرسش شکسپیر است پیرامون چیستیِ هستی. لوبیچ نام فیلمش را از ابتدای همین پرسش وام می‌گیرد و با آن شوخیِ بامزه و ظریفی می‌کند، که به زیبایی به قامت فیلم می‌نشیند. ماریا تورا که چند شبِ پیاپی از فرد ناشناسی گل دریافت می‌کند، در پاسخ به پیام فرستنده، از او می‌خواهد تا زمانی که بازیگر نقش هملت یعنی همسرش یوزف تورا، روی صحنه جمله‌ی بودن یا نبودن را می‌گوید، برای دیدنش به اتاق گریم برود. این جمله تبدیل به موتیفِ لطیفی می‌شود که می‌تواند علاوه بر طنز ظاهریِ خود تأمل برانگیز نیز باشد.

ارنست لوبیچ که پیش از کمدیِ بودن یا نبودن، در فیلم دیگر خود، **نینوچکا** به نقد جامعه‌ی کمونیستی پرداخته بود، حالا در این فیلم بیشتر و جدی‌تر به سیاست و نقد حکومت نازی می‌پردازد. لوبیچ در دقایق پایانی فیلم، آن‌جا که یکی از اعضای گروه نمایش،که نقش هیتلر را بازی می‌کند، برای خلاص شدن از شر خلبانان نازی، به آن‌ها دستور می‌دهد خودشان را از هواپیما به پایین بیندازند و هر دو آن‌ها بدون هیچ پرسش یا مقاومتی این کار را می‌کنند، اطاعت بی چون و چرا از یک حکومت فاشیست را به نقد می‌کشد. تماشاگر به این صحنه می‌خندد و به فکر فرو می‌رود. هنر لوبیچ در همین است. به جدی‌ترین موضوعات بشری می‌آویزد و طنز گزنده‌ی خود را به آن تزریق می‌کند و بعد جلو چشمان همگان از تصویری که ساخته پرده برداری می‌کند؛ و این همه به دور از هر نوع تعصب سیاسی صورت می‌گیرد.

یکی از صحنه‌های زیرکانه‌ی بودن یا نبودن صحنه‌ای است که پروفسور سیلتسکی به دیدن سرهنگ ارهارد برای تحویلِ اسامی افراد نیروی زیرزمینیِ ورشو می‌رود؛ سرهنگ قلابی‌ای که یوزف تورا نقشش را بازی می‌کند تا مانع افتادن لیستِ اسامی به دست نازی ها شود. عکس العملی که تورا به شوخیِ بازداشتگاه اسرای ارهارد از خود نشان می‌دهد همان رفتاریست که در چند صحنه‌ی بعد، سرهنگ ارهارد واقعی

در مورد همین شوخی از خود بروز می‌دهد؛ صحنه‌ای که این‌بار تورا در آن نقش سیلتسکی را بازی می‌کند. قرینه‌ی به جایی که لوبیچ از این صحنه‌ها می‌سازد فقط از یک فیلمسازِ خوش فکر بر می‌آید.

در دقیقه‌ی سی‌وپنجم فیلم وقتی ماریا برای کمک به نیروی زیرزمینی ورشو به یک کتابخانه می‌رود، از فروشنده کتاب آناکارنینایِ تولستوی را طلب می‌کند؛ کتابی که داستانش بی شباهت به داستان آشنایی خود او با خلبانِ جوان نیست. در شبی که ماریا با سیلتسکی قرار شام دارد ما او را در همان لباسی می‌بینیم که در ابتدای فیلم به عنوان لباسِ نمایش آن را به تن کرده و نظر کارگردانِ گروه را می‌پرسد و با اشتیاق به شکوه شب اجرا می‌اندیشد؛ ماریا دارد در برابر سیلتسکی بازی می‌کند. توجهی که لوبیچ به این جزئیات می‌کند ثابت می‌کند کمدی‌های او تا چه اندازه از کمدی‌های دم دستی و کم مایه به دور است.

در مورد صحنه‌پردازی‌های فیلم، به نظر می‌رسد در آن به خاطر پیوندی که با تئاتر وجود دارد، سعی لوبیچ بر این بوده تا اندازه‌ای سنجیده و حساب شده باشد که مرزی بین بخش‌های مربوط به کار گروه نمایش و دنیای فیلم به وجود نیاید و مخاطب مدام در حال رفت و برگشت از یک فضا به فضای دیگر نباشد. بنابراین تصاویری به تماشاگر ارائه می‌شودکه دارای فضایی یک دست و ملموس و روان است.

فیلم لوبیچ زمانی به پایان می‌رسد که یوزف تورا بر صحنه در حال بازی در نمایشنامه‌ی هملت و اجرای مونولوگ بودن یا نبودنِ به یاد ماندنیِ خود است؛ خلبانِ جوان اینبار از جای خودبرنمی‌خیزد ولی مرد جوان دیگری به جای او سالن را ترک می‌کند و در نهایت کمدی درامِ بودن یا نبودن در ساختار دایره‌ای خودِ به اوج معنایش می‌رسد.

دقت و وسواس لوبیچ در پردازش و روایت داستان‌های هدف دار از او کارگردانی می‌سازد که الگوی کارگردانان بعد از خود می‌شود. هیچکاک او را مرد سینمای ناب می‌داند و اورسن ولز او را غول سینما با استعدادی حیرت آور می‌شناسد. بیلی وایلدر که بیش از همه متأثر از سینمای لوبیچ است، سال‌ها در اتاق کارش تابلویی می‌آویزد با این نوشتار که:« لوبیچ، چطور از عهده‌ی اون نوع فیلمسازی بر می‌اومدی؟»

کارگردان، تهیه کننده، فیلمنامه نویس و بازیگر (۱۸۹۲، برلین آلمان - ۱۹۴۹).

از نوجوانی روی صحنه می‌رفت و در شانزده سالگی ترک تحصیل کرد. در ۱۹۱۱ به گروه تئاتری ماکس راینهارت پیوست. یک سال بعد، برای کمک خرج، به عنوان کارگر صحنه در استودیوهای فیلمسازی بیوسکوپ در برلین مشغول به کار شد. خیلی زود جلوی دوربین رفت و بانقش‌های کمدی مورد توجه قرار گرفت. پس از چندی، برای تمرکز بیشترِ بر کارش، بازیگری را رها کرد و صرفاً به فیلمسازی روی آورد. با **چشم های مومیایی ما** (۱۹۱۸) در مقام کارگردان فیلم‌های جدی مورد توجه قرار گرفت و با **کارمن** (۱۹۱۸) به شهرت رسید. به لطف درام های تاریخی موفقی مثل **مادام دوباری** (۱۹۱۹) به هالیوود دعوت شد و در ۱۹۲۳ به آمریکا مهاجرت کرد. در هالیوود در دوران صامت و ناطق، با کمدی‌هایش با استقبال بسیاری روبرو بود. در ۱۹۴۷ اسکاری ویژه (به خاطر دستاوردهایش در صنعت سینما) دریافت داشت. همسر دومش، ویوین گی (۱۹۳۵-۱۹۴۳)، بعد از این سال ها، بازیگر بود. زندگی حرفه‌ای متنوع لوبیچ، از بازیگری در گروه تئاتری ماکس راینهارت در برلین تا مدیریت تولیدات کمپانی پارامونت را غالباً به دوره‌هایی تقسیم می‌کنند تا طیف گسترده‌ی قابلیت‌هایش را نشان دهند؛ هر یک از این دوره‌ها آن‌قدر مصالح در اختیار می‌گذارند که می‌توان بر اساسشان، کتابی پر و پیمان نوشت. اما شاید راحت‌تر باشد تولیدات لوبیچ را به سه دوره تقسیم کرد: فیلم‌های آلمانی‌اش بین ۱۹۱۳ تا ۱۹۲۲؛ فیلم‌های هالیوودی‌اش ۱۹۲۳ تا ۱۹۳۴؛ و فیلم‌هایی که از ۱۹۳۵ تا زمان مرگش در ۱۹۴۷ در هالیوود ساخت. لوبیچ در پنج سال اول فیلمسازی در آلمان ۱۹ تا فیلم کوتاه ساخت. بیشتر این فیلم‌ها، کمدی‌هایی بزن بکوب بودند که خود در آن‌ها نقش شخصیتی را به نام مایر را بازی می‌کرد. امروزه فقط سه تا از فیلم‌های یک تا پنج حلقه‌ای باقی مانده‌اند. او پیش از مهاجرت و در پنج سال بعدی

در آلمان، ۱۸ فیلم دیگر ساخت که به طور مساوی، از کمدی (که برخی همان مضامین هالیوودی‌اش را دارند) و درام‌های تاریخی تشکیل شده‌اند. در اغلب این درام‌های تاریخی، پولانگری بازی می کرد که قدرت بازیگری او از یک طرف و کیفیت بالای کارگردانی لوبیچ از طرف دیگر، باعث شد مورد توجه بین المللی قرار گیرند. فیلم مشترک آن دو، مادام دوباری علاوه بر آن که باعث شکستن تحریم واردات فیلم‌های آلمانی شد که پس از جنگ جهانی اول وضع شده بود، به هجوم استعدادهای آلمانی به هالیوود نیز کمک کرد. لوبیچ به دعوت مریپیک فورد به هالیوود رفت. او امیدوار بود بتواند **فاوست** را با شرکت پیک فورد بسازد؛ ولی در نهایت در مورد **رزیتا** (۱۹۲۳) توافق به دست آمد که رمانسی تاریخی بود در مایه‌های آن‌چه در آلمان می‌ساخت. لوبیچ پس از پیوستن به برادران وارنر، پنج فیلم کارگردانی کرد که به طور واضح علایق مضمونی اش را مشخص کردند. اینها فیلم‌هایی جمع و جور بودند و به روابط عاطفی بین زنان و مردان می‌پرداختند و از صدور پیام‌های اخلاقی مرسوم پرهیز داشتند و توصیفی ملموس و واقعی از زن ارائه می‌دادند. لوبیچ، تصویر پیچیده‌ای از شخصیت‌های زن عرضه کرد که تهاجمی و غیر احساساتی بودند و می‌توانستند بی‌واهمه از مرگ یا مطرود شدن، امیال و خواسته‌های خود را مطرح سازند. لوبیچ دیدگاه جدید و سالمی از روابط انسانی ارائه داد و درک و فهم آمریکایی‌ها را از نقش زن در جامعه بالا برد؛ ولی این کار را به روشی سطحی انجام داد: زنانش در نهایت، بر تداوم وضعیت موجود صحه می گذاشتند. **محفل ازدواج** (۱۹۲۴)، یعنی معروف‌ترین فیلمش در این دوره، ضمناً، اساس الگویی روایی را پایه گذاشت که در بیشتر کارهای لوبیچ یافت می‌شوند: شخص سومی که به عنوان عامل شتاب دهنده عمل می‌کند. پیدا شدن سرو کله نفر سوم، یک رابطه محکم عاطفی را به طور موقت مورد تحلیل قرار می‌دهد و احتمال بی‌وفایی، فرصتی به وجود می‌آورد تا زوج اصلی به ارزیابی رابطه‌شان بپردازند. آن‌ها به یک خودآگاهی جدید دست

می‌یابند و مسئولیت‌هایی را که نسبت به یکدیگر دارند، درک می‌کنند. لوبیچ تا **بیوه شادان** در ۱۹۳۴، به گونه‌های مختلف روی همین مضمون کار کرد. اواخر دهۀ ۱۹۲۰، سال‌های پرتنشی بود چون هر کمپانی در تکاپو بود تا خود را با شرایط سینمای ناطق وفق دهد، اما لوبیچ ظاهراً هیچ مشکلی در این زمینه نداشت؛ او کیوسک صدا را در گوشه استودیو، صرفاً دردسری تلقی می‌کرد که می‌شد راحت آن را رفع کرد. هفت تا از فیلم‌های او بین ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۴، موزیکال بودند ولی نه از آن انواع تئاتری از اول تا آخر رقص و آوازی. در این دوره، موزیکال‌ها چنان بازار را اشباع کردند (چه راهی بهتر از ساختن موزیکال برای بهره گیری از آن تکنولوژی جدید؟) که پس از مدتی دل مردم را زد. در تاریخ سینما، سال‌های سینما بین ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۳ را به منزله‌ی خلأیی موزیکال تلقی می‌کنند؛ حال آن‌که در همان سال‌ها بود که لوبیچ سهم بزرگی در غنا بخشیدن به این ژانر بازی کرد. او نخستین فیلمسازی بود که کوشید قطعات موزیکال را با طور طبیعی در دل پیرنگ جا بیندازد. لوبیچ، ابتدا با **رژه‌ی عشق** (۱۹۲۹) با استفاده از دوربین متحرک، تدوین هوشمندانه و ادغام قطعات موزیکال مناسب و جذاب، حالت تئاتری و تصنعی را از داستان گرفت و بدین ترتیب، قالبی برای فیلم‌های موزیکال جا انداخت که تا به امروز استفاده

می‌شود. در ۱۹۳۲، لوبیچ نخستین فیلم ناطق غیر موزیکال خود، **دردسر در بهشت** را ساخت. بسیاری از منتقدان حتی اگر این فیلم را بهترین کار لوبیچ ندانند، مظهر تمام عیار تمامی آن‌چه می‌دانند که لوبیچ با آن باز شناخته می‌شود: گفتگوهای هوشمندانه، پیرنگ‌های جالب، شخصیت‌های پیچیده و شاد و شنگول، و ادب و نزاکتی که بر رفتار شخصیت‌ها حاکم است. یعنی آن‌چه که در کل، به اثرهای لوبیچی شهرت یافت. حال اینکه اثر لوبیچی دقیقاً از چه قرار است، این را طرفدارانش مدام مورد بررسی قرار داده و لوبیچ و روش کارش را با توصیفات شاعرانه در زرورق های ستایش آمیز پیچانده اند. به گفته‌ی اندروساریس، قلق لوبیچی، رو کردن لحظات شاد در غم انگیزترین و کوبنده‌ترین دقایق فیلم است. از دیدگاه لیلاندپواگ، سبک لوبیچ، به طرز باشکوهی جذاب و روان است و قابلیت هوشمندانه‌ای برای انتقال تلویحی چیزهایی بیش از آن‌چه نشان می‌دهد، دارد. اظهار نظرهایی چون این آخری، باعث شد لقب تأسف بار کارگردان درها به لوبیچ اطلاق شود چون تعدادی از شوخی‌هایش به فعالیت‌هایی بستگی داشت که به طور ضمنی پشت درهای بسته اتفاق می‌افتادند. حال، بدون در نظر گرفتن این مسئله که کدام یک از این توصیف‌های رمانتیک را انتخاب می‌کنیم، قلق لوبیچی می‌تواند عملاً به عنوان تمهید روایی رایجی نگریسته شود که از دوران سینمای صامت سرچشمه گرفته: قطع کردن از بده بستان دراماتیک و پرداختن به چیزها یا جزئیات کوچکی که تعبیری شوخ و شنگ یا افشاگرانه درباره‌ی اکشن اصلی ارائه می‌دهند. توضیح و تفسیر هر چه که باشد، سبک لوبیچ به یک اندازه به مذاق منتقدها و سینما رو ها خوش آمد. ده سال پس از مهاجرت به آمریکا، ۱۸ فیلم بلند و قسمت های از دو فیلم اپیزودیک را ساخت و به عنوان یکی از مهمترین کارگردانان هالیوودی شناخته شد.

آخرین دوره‌ی زندگی حرفه‌ای لوبیچ زمانی آغاز شد که در ۱۹۳۵ به سمت مدیر تولیدات پارامونت منصوب شد؛ مقامی که فقط یک سال دوام آورد. او که عادت داشت تمامی انرژی‌اش را صرف پروژه‌ای کند و بعد سراغ پروژه ی بعدی برود، همزمان از عهده‌ی چند کار بر نمی‌آمد. لوبیچ را متهم کردند که از زمانه‌اش عقب افتاده و از این رو هجویه‌ی سیاسی خود، **نینوچکا** (۱۹۳۹) را ساخت که امروزه، احتمالاً معروف‌ترین اثرش تلقی می‌شود. او در سیاه‌ترین کمدی‌اش، **بودن یا نبودن** (۱۹۴۲)، به استفاده از شوخی و طنز ادامه داد؛ فیلمی که در زمانه‌ی خود با استقبال مردم روبرو شد و امروزه نیز دوباره در کانون توجه مردم و منتقدان قرار دارد. اگر بزرگترین استعداد لوبیچ را قابلیتش در خنده گرفتن از تماشاگر درباره‌ی جدی‌ترین وقایع و نگرانی‌های بشری بدانیم و او را سینماگری تلقی کنیم که از کمدی بهره می گرفت تا تماشاگر را نسبت به شرایط زندگی خود آگاه سازد، بنابراین میتوان **بودن یا نبودن** را پخته‌ترین کارش در تمامی زندگی حرفه‌اش قلمداد کرد. لوبیچ، که جرالدمست، او را پس از دیویدوارک گریفیث، بزرگترین تکنسین سینمای آمریکا، توصیف کرده، فقط دو فیلم دیگر به پایان رساند. در ۱۹۴۷، در مجلس ترحیم او مروین لیروی چنین از استاد ستایش کرد: «لوبیچ تکنیک کمدی را بیش از هر کس دیگری تکامل بخشید؛ ناگهان زمین خوردن و جا خوردن کنار گذاشته شد و از منبع خنده های عمیق درونی بهره برداری شد.»

منابع:

۱. رحیمیان، بهزاد (۱۳۸۹). دانشنامهٔ سینمایی، جلد سوم، انتشارات روزنه کار

۲. بوردول، دیوید، تامسون، کریستین (۱۳۸۶).ترجمه ی روبرت صفاریان، تاریخ سینما، انتشارات مرکز

وودی آلن

نویسنده: مجید میرجمالی
majidleave@yahoo.com

متولد : ۱ دسامبر ۱۹۳۵
قطعاً درباره وودی آلن دیگر مطلبی نیست که گفته نشده باشد. اگر دست من بود که بعد از کلمه (باشد) سه نقطه قرار می‌دادم و صفحه را خالی نگه می‌گذاشتم مثل همان کاری که ست مک فارلن در مراسم اسکار هنگام معرفی مریل استریپ انجام داد و بدون مقدمه چینی صحنه را ترک کرد.
در حقیقت وودی آلن در دنیای سینما یکی از یگانه‌هاست. از همین اول تکلیف را مشخص کنیم که هیچ کاری به رسوایی‌های جدید و اخیر و قدیمی و ... او نداریم اصلاً به ما چه ربطی دارد که او با دختر خوانده‌اش ازدواج کرده است و برای همین رابطه‌اش را با میا فارو بهم ریخت و ...
ژان رنوار گفته بود که دیدن فیلم‌های وودی آلن باعث شده بود که دوره‌ای از افسردگی نجات پیدا کند.
همین و بس. وودی آلن شاید شخصیت ضد اجتماعی داشته باشد و ضد مراسم اسکار و غیره و ذالک. ولی فیلم‌های او امیدوارکننده و زنده است. بدترین فیلم وودی آلن یکی از فیلم‌های خوب سینما است. وودی آلن را به خوب، عالی و شاهکار تقسیم می‌کنیم و هر کس با سلیقه خودش می‌تواند فیلم‌های او را در این سه طبقه جا دهد. اگر می‌گویید فیلم بد هم دارد خودتان خبر ندارید و نمی‌دانید در اصل دارید یک فیلم خوب می‌بینید البته چرا... دروغ نگوییم بدترین فیلم وودی آلن اولین فیلمش یعنی **تایگر لیلی ،چه خبرا** ؟ است. که ما ترجیح می‌دهیم آن را فراموش کنیم. باید هم فراموش کنیم، چون وودی آلن از **پول را بردار و فرار کن** شکل گرفت و تکمیل شد.
در نهایت پیشنهاد دلی برای شما داریم. هر چه فیلم از از وودی آلن موجود است را جمع آوری کنید. هر ۵۸ تا را خیالتان جمع که همه آنها در نت موجود است و یا خودتان می‌توانید آن را دانلود کنید و یا سفارش بدهید برایتان رایت کنند (منهای فیلمی که در سینماتک پخش می‌شود) بعد از اول شروع کنید فیلم‌های او را دیدن. (حتی آن‌هایی را هم که قبلاً دیده‌اید). اصلاً یک ماه و نیم را فقط اختصاص بدهید به آلن . هر شب یکی از فیلم‌های او را ببینید. قول می‌دهم بعد از یک ماه هر چه مشکل و بدبختی و ناامیدی است را فراموش کردید و زندگی طعم تازه‌ای می دهد. جدی!

۱.
وودی آلن بر عکس پرسوناژ مشخصی که از خودش در فیلم‌هایی که ساخته ارائه داده، آدم بازنده و بدبختی نبوده است. او در دوران دبیرستان دانش آموز بسیار محبوبی بود و اتفاقاً در رشته‌های ورزشی مثل بیسبال و بسکتبال شرکت می‌کرد و حسابی در جنب و جوش بود و در حال حاضر هم جزو یکی از تماشاگران همین ورزش‌ها به حساب می‌آید. در **امتیاز نهایی** شخصیت اصلی تنیس بازی می‌کند که یکی از مهم‌ترین ورزش‌های مورد علاقه آلن است.

۲.
در سه سالگی با دیدن **سفید برفی و هفت کوتوله** عاشق سینما شد و در ۵ سالگی یک سینما رو حرفه‌ای به حساب می‌آمد مثل خیلی‌ها گفته که سینما خانه دومش بود. همه جور فیلمی هم می‌دید. از کمدی‌های برادران مارکس و پرستون و استرجس و چاپلین، تا فیلم‌های جنایی و نوآر از بوگارت و جمیز کاگنی و ...

۳.
مانند اکثر هنرمندان به ماندگاری اثرش در طول گذشت زمان بیشتر اهمیت می‌دهد تا تاثیر آنی و لحظه‌ای. او تلویزیون را به خاطر همین رها کرد زیرا معتقد بود که آثار بی‌ارزشی هستند که طی گذشت زمان محو می‌شوند.

۴.
اصلا آدم پرحرفی نیست. درونی کار می‌کند و می‌نویسد و می‌سازد و جلو می‌رود. زیاد با بازیگران درباره نقش صحبت نمی‌کند. با عوامل صحبتی ندارد مگر این‌که کار به خصوصی با فیلم‌بردار اصلی یا بازیگران داشته باشند. عوامل تدارک و دستیاران هم فقط آدم‌هایی هستند که در جلو وودی آلن راه می‌روند و حقوقشان را می‌گیرند و نه آنها با آلن کاری دارند و نه او با آنها در دوران دانشجویی هم چنین اخلاق خوبی داشت و مثلاً از بحث و تحلیل بعد از نمایش فیلم‌ها فراری بود و همین باعث شد از دانشگاه اخراج شود.

۵.
با جشنواره‌ها مشکل دارد ولی در هر حال هر کارگردان و بازیگر مخالف این جشنواره‌ها در مقطعی در این مراسم ها حاضر می‌شوند. وودی آلن برای اولین بار در سال ۲۰۰۲ در جشنواره کن حاضر شد و در همین سال هم برای اولین بار در مراسم اسکار آمد که البته دلیل مهمی داشت و می‌خواست با تهیه کنندگان مذاکره کند تا بعد از حوادث ۱۱ سپتامبر فیلم‌برداری را در نیویورک ادامه بدهند.

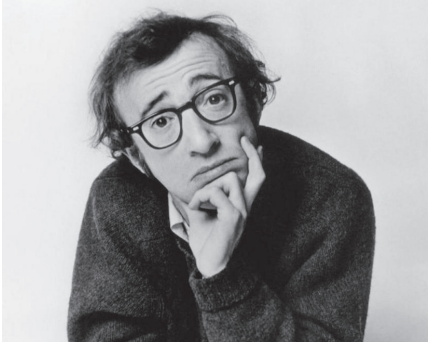
۶.
علاقه‌ای به قسمت‌های ویژه مخصوص دی‌وی‌دی و بلوری فیلم‌ها ندارد و عقیده‌اش این است که فیلم خودش با تماشاگر صحبت می‌کند. در هیچ‌کدام از دیسک‌های آثارش مصاحبه و توضیحات مربوط به فیلم (کامنتری) وجود ندارد.

۷.
چند آمار: از مجموعه فیلم‌هایی که ساخته، در ۳۲ مورد آنها بازی کرده است. ۲۴ بار نامزد جایزه اسکار شده است و ۴ بار این جایزه را برده است. با دایان کیتون در ۸ فیلم همکاری کرد و همچنین میا فارو را در ۱۳ فیلم کارگردانی کرد و ۱۷ بازیگر مختلف در فیلم‌های او کاندید اسکار شده‌اند. پیرترین شخصی است که تا به حال برای یک فیلم‌نامه اوریجینال (**نیمه شب در پاریس**) جایزه اسکار برده است.

۸.
سنتی است و می‌گوید اصلا نمی‌تواند با کامپیوتر و تکنولوژی کار کند. تمام فیلم‌نامه‌های خود را با دستگاه تایپ قدیمی آلمانی که سال‌ها قبل تهیه کرده بود می‌نویسد. یک قیچی، چسب، منگه و منگه کش جزو وسیله‌های ثابت اوست که اگر خواست قسمتی از فیلم نامه را عوض کند با چسباندن ورقه‌ها به یکدیگر کار خودش را پیش ببرد. ایمیل‌هایش را از طریق دستیارانش بررسی می‌کند.

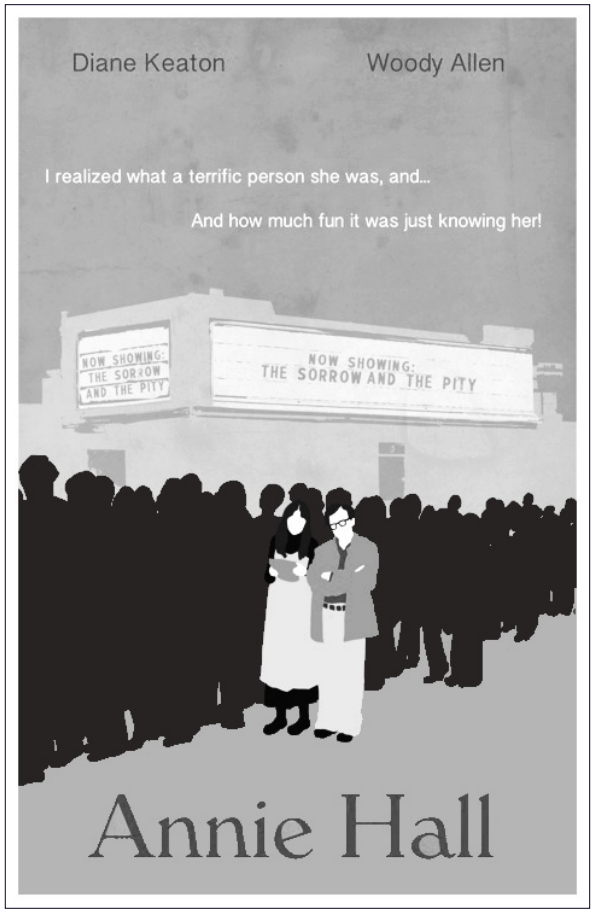
۹.
ده فیلم برتر سینما از نظر او: **توهم بزرگ، همشهری کین، دزد دوچرخه، راشومون، مهر هفتم، راه های افتخار، ۴۰۰ ضربه، هشت و نیم، جذابیت های پنهان بورژوازی، آمارکورد**

۱۰
در کارنامه طویل خودش به همه ژانر (به جز وسترن و ترسناک) ادای دین کرده است و گاهی فیلم‌های مورد علاقه خودش را به زبان خودش کپی کرده است مثلا فیلم‌های **داخلی و سپتامبر** به وضوح یادآور فیلم‌های برگمان است. **روزهای رادیو** تماماً فیلم‌های فلینی و مخصوصاً آمارکورد را به یادمان آورد. **خاطرات استارداست** هم که یک نسخه وودی آلنی از فیلم هشت و نیم فلینی است. آلن فیلم‌های روستایی و با فضایی که یادآور داستان‌های جین آستین را دست انداخته است (**یک کمدی جنسی برای بعد از ظهر**). با ژانر موزیکال بازی کرده است (**همه می‌گویند دوستت دارم**). نوآر و اکسپرسیونیسم را همینطور (**سایه ها و مه**).



عاشقانه ای عصبی؛ آنی هال

نویسنده: فرناز ربیعی
rabiee@pardis-gholhak.com



خلاصه داستان

داستان فیلم مربوط به زندگی الوی سینگر (وودی آلن) است که یک بازیگر طنز و یک شو من می‌باشد. الوی سینگر سعی دارد بفهمد چرا رابطه‌اش با دختری به نام آنی‌هال (دایان کیتن) که یک خواننده است یک سال قبل قطع شده است.

ANNIE HALL	
Directed By	: Woody Allen
Produced By	: Charles H. Joffe
Written By	: Woody Allen Marshall Brickman
Starring	: Woody Allen Diane Keaton Tony Roberts Carol Kane
Cinematography	: Gordon Willis
Editing By	: Ralph Rosenblum
Distributed by	: United Artists
Release Dates	: April 20, 1977
Running Time	: 93 Minutes
Country	: United States
Language	: English

نقد و تحلیل فیلم

آنی‌هال یکی از آیکونیک‌ترین فیلم‌های وودی آلن است؛ در عین حال برای هوادارانش، که کمدی‌های موفق او را در دهه ۷۰ دنبال می‌کردند، اتفاق عجیبی بود. کسی فکرش را نمی‌کرد این اثر نقطه عطفی در کارنامه او محسوب شود و او این سبک خود را تا دو دهه بعد با سماجت ادامه دهد. اما همه بر این موضوع توافق دارند که **آنی هال** مقدمه‌ای برای سینمای پست مدرن دهه‌های بعدی است.

فروش خوبش در گیشه و ربودن ۴ جایزه اسکار برای بهترین فیلم، بهترین فیلنامه، بهترین کارگردانی و بهترین بازیگر زن تنها بخشی از امتیازات خوب آن محسوب می‌شود.

وودی آلن با ساخت فیلمی همچون **آنی‌هال** نوعی سبک شخصی را پایه‌ریزی کرد که بتواند به عنوان یک روشنفکر نیویورکی دغدغه‌هایش را درباره هنر، سینما، روابط و جامعه به آسانی هم بیان کند و هم هجو کند. این سبک را اکنون با قهرمان نمونه‌ای‌اش الوی سینگر آنی هال به یاد می‌آوریم. آنی‌هال موفقیتی بزرگ بود که از آراستگی واقعیات اجتماعی با طنزی متفاوت بدست آمده بود. الوی سینگر، قهرمان داستان، دیدگاه‌های جالبی را بیان می‌کند و در اول فیلم هم قصد دارد تکلیف خود را با مخاطبش مشخص کند، او در اول فیلم به معرفی خود می‌پردازد. او می‌خواهد بگوید با فیلمی طرفید که می‌خواهد با شما صحبت کند، قصدش طنز نیست ولی طنز چاشنی آن شده است. شاید اول برایمان معلوم نباشد وودی آلن واقعی است که در حال حرف زدن با ماست یا شخصیت اصلی فیلم؛ به خصوص با توجه به لحن جدی‌اش در هنگام صحبت.

گفتار آغازین الوی سینگر و صحنه‌های متعاقب آن، نمایش‌گر سرشت پیچیده روایت‌گری در گفتمان جهان اوست.

پس از آن که الوی سینگر به‌طور مستقیم تماشاچیان را مخاطب قرار می‌دهد، شاهد سکانسی از صحنه‌های مختلف هستیم که در ترتیب زمانی‌شان، جابه‌جایی‌های افراطی صورت گرفته است. این جابه‌جایی تاریخی، عملکرد کلی فیلم را در رابطه با زمان و مکان ترسیم می‌کند. به این طریق، در این صحنه‌های اولیه، ما مستقیماً از موضع مخاطب الوی به مطب دکتر خانوادگی او که الوی خردسال را معاینه می‌کند، به خانه دوران کودکی‌اش که اظهار دارد زیر یک چرخ و فلک قرار داشته، به صحنه پیاده‌روی کنار اسکله، به تصادف‌های ماشین‌های برقی، کلاس مدرسه‌اش و زندگی‌نامه‌های مختصر همکلاسی‌هایش که در آن کودکان می‌گویند که سرنوشتشان چه خواهد بود، می‌رویم و بالاخره الوی بزرگسال را در یک شوی تلویزیونی و بعد بازگشت به خانه الوی کم سن و سال و در آخر صحنه‌ای از زمان حال احتمالی که الوی و بهترین دوستش راب، با بازی تونی رابرتز، در یکی از خیابان‌های منهتن قدم می‌زنند. این استفاده درهم و برهم از زمان و مکان در آنی هال، ترتیب معمول رویدادها و

ارتباط مکانی سنتی وقایع در ریخت و ساختار متعارف داستان است را دگرگون می‌سازد. الگوی جابه‌جایی بیان‌گر تمایزی است که منتقدان معاصر میان زمان تقویمی _ترتیب رویدادهایی که داستان به آن‌ها اشاره می‌کند_ و گفتمان روایی _رویدادهایی که براساس سازماندهی طرح در گفتمان می‌آیند_ قائل می‌شوند.

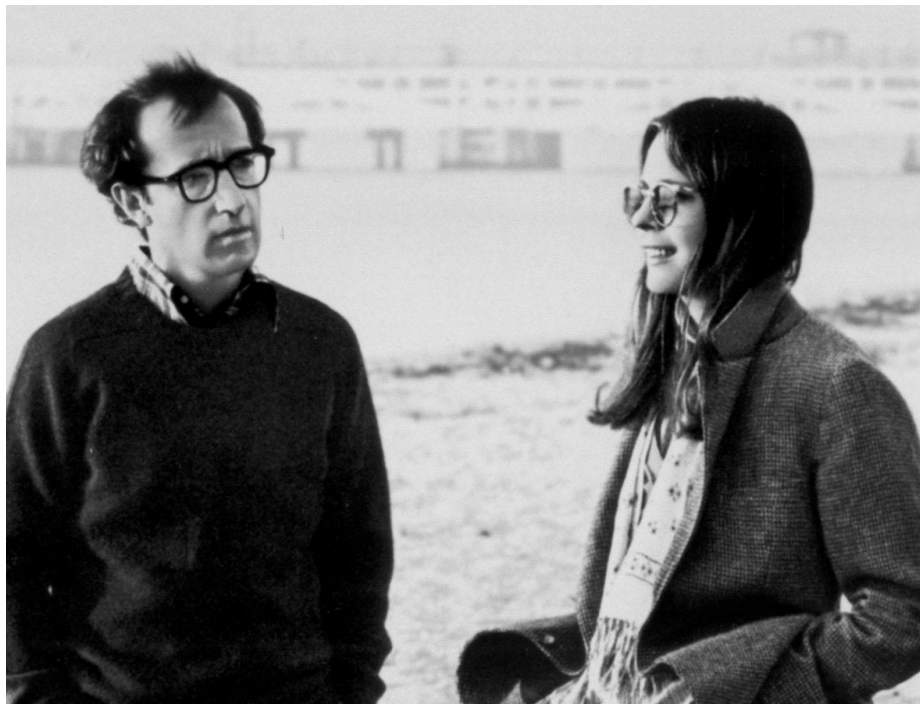
در واقع می‌توان همه این‌ها و حتی کل فیلم را رویای خود وودی دانست. چراکه در تفاسیر فرویدی (که وودی الن نشان داده به شدت پیگیر و تحت تأثیر نظریات اوست) رویاها به معنی واقعی کلمه رویدادهای فیزیکی جابه‌جا شده و نامنظمی هستند که در ارتباط با تجربیاتی قرار می‌گیرند که به نوبه خود در ناخودآگاه جابه‌جا شده و بی‌نظم‌اند. در روایت‌های رویا هیچ نظم طبیعی وجود ندارد. زمان، تاریخ و مکان نیز در رابطه‌شان با ناخودآگاه و تشکل رویا به شدت درهم شکسته‌اند. در نتیجه، ترتیب تاریخی حوادث که می‌کوشند خود را واقعیت بنمایانند، درواقع مشتق از یک روایت هستند، و مساوی گرفتن آنها با عین واقعیت تا اندازه‌ای ساده‌انگاری به نظر می‌آید.

میل ذاتی روایت به پایان‌بخشی، خود را در حدود دو سوم مونولوگ آغازین الوی سینگر، نشان می‌دهد. «من و آنی به هم زدیم و من _ من هنوز نمی‌تونم از سرم بیرونش کنم.» بنابراین الوی پیش از آن که واقعا فرایند داستان‌گویی‌اش را شروع کند، پایان‌بندی‌اش را به ما می‌گوید. درواقع در ادامه فیلم یک نوع پیش‌بینی پس‌نگری در تلاش برای فهم چرایی شکست این رابطه عشقی آشکار می‌شود.

شوخی‌ای که او از قول گروچو مارکس نقل می‌کند، پاسخگوی بخش مهمی از تناقض‌های شخصیت الوی است: این‌که او حاضر نیست عضو کلوبی باشد که او را به عضویت می‌پذیرد. معادل این تناقض در دنیای الن این است که او حاضر نیست با زنی رابطه داشته باشد که حاضر به ارتباط برقرار کردن با اوست. این جاذبه و دافعه هم‌زمان، می‌تواند دلیلی بر تمام زیاده‌خواهی‌ها، بهانه‌جویی‌ها و اقناع‌نشدگی‌های او باشد. در آنی هال، در خلال یکی از جالب‌ترین صحنه‌های کارنامه سینمایی‌اش، برای گریز از ملزومات مناسبات جنسی به تئوری توطئه قتل کندی پناه می‌برد. (با یک تیر، دو نشان؟ تمسخر سیاست به عنوان سرپوشی بزرگ بر بسیاری ناهنجاری‌ها و اختلال‌های کوچک‌تر که به چشم نمی‌آیند؟)

ویژگی دیگر فیلم وجه اتوبیو گرافیک آن است: کاراکتر الوی سینگر که الن نقشش را بازی می‌کند چنان به وودی النِ فیلمساز شبیه است (پس‌زمینه کاریِ یهودی بودن، دغدغه‌ها، عشق به نیویورک و غیره) که به سختی می‌توان آن‌ها را از هم جدا کرد. نقش آنی هال را هم دایان کیتن باز می‌کند که می‌دانیم در زندگی واقعی نیز با الن رابطه نزدیکی داشته است. حتی اسم واقعی او دایان هال و اسم مستعار او در گذشته آنی بوده است و حتی نوع لباس پوشیدن او در فیلم هم شبیه زندگی واقعی خو اوست. با این حساب فیلم با توجه به لحن هجوآمیزش یک خودافشاگری آشکار است. به لحاظ روایی، فیلم تشکیل شده از صحنه‌های

پراکنده از رابطه عاطفی این زوج است، که نریشنی (از زبان مرد) به سادگی آن‌ها را به هم متصل می‌کند.
می‌گویند کمدین ها ایده‌آلیست‌هایی سرخورده‌اند. در آنی هال این الوی سینگر بدبین، کمدینی چهل ساله مطلقه که با بحران میانسالی و ترس از مرگ، دست و پنجه نرم می‌کند رابطه خود با معشوقه سابقش را مورد بازبینی قرار می‌دهد؛ حتی پرش‌های ذهنی الوی به دو ازدواج ناموفق قبلیش هم می‌رسد و رابطه او با آدم‌های اطرافش و حتی گذشته‌اش، را هر لحظه روشن‌تر و واضح‌تر می‌کند.
البته خود وودی الن آن‌قدر هم مانند شخصیت کارهایش ناموفق نیست. ولی همین کاراکتر در واقع اغراق شده خود اوست. اغراقی که در **آنی‌هال** به کمترین میزان خود می‌رسد. هرچند نمی‌توان گفت که فیلم زندگینامه خود اوست ولی به نحوی در آن بازی می‌کند که انگار تمامی رویدادها را یکبار تجربه کرده است. درجایی از فیلم الوی به او می‌گوید که انگار مرگ اثر ارنست بکر را بخوان. در دیگر فیلم های آلن نیز از این کتاب نام برده می‌شود. درواقع هنر راهی است به جاودانگی. مخلوقی که خود درگیر مرگ است، شخصیت‌هایی را در آثارش می‌آفریند. الوی حتی برای فرار از واقعیت پایان یافتن رابطه‌اش با آنی نمایشنامه‌ای می‌نویسد که در آن عشق آنی به او از میان نمی‌رود.
آنی‌هال، خود نمایشنامه‌ای است که پایانِ غم‌انگیزش یک دروغ است. چون ما می‌دانیم که این رابطه ادامه پیدا می‌کند، یا اگر داستانِ فیلم عیناً بازسازی رابطه ی آلن و کیتن باشد و پایان فیلم هم دست‌نخورده بماند مخاطب می‌تواند مطمئن باشد که پس از آخرین دیدار آلوی و آنی باز هم یکدیگر را می‌بینند؛ چون حالا با هم این فیلم را ساخته‌اند.
نکته جالب توجه دیگر فیلم، در ابتدای آشنایی آنی والوی به چشم می‌خورد. آن‌ها نیازمند آن هستند که ابزار ارتباطی دیگری را برای حفظ هر امکانی جهت رابطه‌ای بامعنا ایجاد کنند. در صحنه پس از بازی تنیس شاهد پشتیبانی بصری فیلم از عناصری خاص هستیم، به عنوان نمونه لباس شاخص آنی، زبان بدن فوق‌العاده هر دو بازیگر، نمایش جسمانی درخشان کیتون از عدم امنیت و نیز تمهیدات دیگری مثل دسته راکت تنیس در کیف الوی که تقریبا به پاهای آنی می‌خورد. در آپارتمان، پشتیبانی بصری از استفاده جذاب آلن از زیرنویس برای بیان تفکراتِ درونی آنی و الوی، که ایده‌ای کاملاً بدیع در سینمای آن دوران بود، به چشم می‌خورد. در بده بستان شگفت‌آوری درباره عکس‌های آنی، حرف زدن الوی شبیه به همان استاد دانشگاه توی صف سینما می‌شود که الوی از او بی‌زار بود. او شروع می‌کند به یاوه‌گویی درباره ضرورت مجموعه‌ای



از معیارهـــای زیبایی‌شناســـی.
تدویـــن ساختارشـــکنانه و جـــذاب فیلـــم بـــه هرچـــه ماندنی‌تـــر شـــدن فیلـــم کمـــک می‌کنـــد. بـــه طـــور مثـــال، در حالـــی کـــه شـــکل ظاهـــری آنـــی هـــال بـــه بیننـــده‌اش ایـــن تأثیـــر را منتقـــل می‌کنـــد کـــه ایـــن فیلـــم یـــک فیلـــم کامـــلاً روایتگرانـــه و سرراســت اســت، امــا در **آنـــی هـــال** تقریبـــاً هیـــچ دو صحنـــه‌ای بـــا هـــم تـــداوم ندارنـــد و می‌شـــود در یـــک تدویـــن مجـــدد تمـــام صحنه‌هـــای فیلـــم را بـــا هـــم جابه‌جـــا کـــرد. بـــه عبـــارت دیگـــر شـــیوه روایـــت ایـــن فیلـــم کامـــلاً غیرکلاســـیک اســـت. فلاش‌بک‌هـــای **آنی‌هـــال** ســـاختاری کامـــلاً نامتعـــارف در هالیـــوود کلاســـیک دارد و اگرچـــه الهـــام گرفتـــه از **تـــوت فرنگی‌هـــای وحشـــی** (۱۹۵۸) اینگمـــار برگمـــن اســـت امـــا در ســـینمای آمریـــکا تـــا ســـال ۱۹۷۷ نمی‌تـــوان نمونـــه مشـــابهی برایـــش پیـــدا کـــرد.
آنی‌هـــال در بســـیاری از صحنه‌هـــا، قـــاب را بـــه دو قســـمت مجـــزا تقســـیم می‌کنـــد و در هـــر نیمـــه چیـــزی را نمایـــش می‌دهـــد. ایـــن ترفنـــد اگرچـــه متعلـــق بـــه ســـال‌های اول تاریـــخ ســـینما (مثـــل **ناپلئـــون** ابـــل گانـــس) می‌باشـــد، امـــا در ســـینمای کلاســـیک آمریـــکا چنـــدان رایـــج نیســـت.
لازم می‌نمایـــد اشـــاره‌ای هـــم بکنیـــم، بـــه انبـــوه تأثیـــرات سرچشـــمه‌های هنـــری در ســـینما و ادبیـــات کـــه الـــن بـــرای خلاقیـــت ســـینمایی خـــود بـــه کار می‌بنـــدد. گســـتره وســـیع ایـــن تأثیـــرات دربرگیرنـــده گـــروه متنـــوع آمریکایی‌هایـــی همچـــون اورســـن ولـــز، گروچـــو مارکـــس اســـت تـــا کارگردانـــان اصلـــی اروپایـــی، از فلینـــی و دســـیکا تـــا برگمـــان اســـت.چارلی چاپلیـــن انگلیســـی و آمریکایـــی تأثیـــر مهمـــی بـــر شـــکل‌گیری تخیـــل ســـینمایی الـــن داشـــته اســـت. امیـــد و آرزوی الـــن، کـــه طـــی مصاحبه‌هـــای متعـــدد در دوران مختلـــف کاری‌اش بـــه آن‌هـــا اشـــاره کـــرده، بـــرای آن‌کـــه دســـت‌کم بعضـــی از آثـــارش در ردیـــف آثـــار فیلم‌ســـازان بـــزرگ قـــرار بگیـــرد، قابـــل توجـــه اســـت.
آنی‌هـــال تـــا آن مقطـــع از ســـیر حرفـــه‌ای الـــن، مهیج‌تریـــن و مبدعانه‌تریـــن بازیابـــی فراینـــد میـــل روایـــی محســـوب می‌شـــود. دســـتاورد چشـــم‌گیر روشـــنفکرانه، هنرمندانـــه و تکنیکـــی **آنی‌هـــال**، راه را بـــرای فیلم‌هـــای دیگـــری بـــاز کـــرد کـــه در آن‌هـــا الـــن ســـرانجام از آن خودشـــیفتگی کـــه برخـــی از منتقـــدان را آن همـــه آزرده بـــود، فاصلـــه گرفـــت. در فیلم‌هـــای متعاقـــب **آنی‌هـــال**، منظـــر فیلم‌هـــا گســـترش یافـــت و پرداخـــت و درک عمیق‌تـــری از دیگـــر کاراکترهـــا، چـــه مذکـــر و چـــه مؤنـــث، را شـــامل شـــد تـــا ایـــن کـــه وودی الـــن ســـرانجام بـــه هـــدف نهایـــی‌اش دســـت یافـــت؛ ســـاخت فیلم‌هایـــی منحصربه‌فـــرد دربـــاره زنـــان.

منابع:
۱. فیلمنامـــه آنی‌هـــال از مجموعـــه صـــد فیلـــم، صـــد فیلمنامـــه- مقدمـــه مجیـــد اســـلامی
۲. مقاله‌ای از سم گیرگوس
۳. نقد فارسی

باستر کیتون

نویسنده: مجید میرجمالی
majidleave@yahoo.com

تولد: ۴ اکتبر ۱۸۹۵. وفات : ۱ فوریه ۱۹۶۶
((بر اثر سرطان ریه از دنیا رفت. ۷۰ سال عمر کرد. قدرش را آن‌چنان ندانستند))
لقب معروف کیتون را فاکتور می‌گیرم. اصلاً اگر لقبش را نمی‌دانید کاری با شما نداریم. مگر می‌شود اسم باستر کیتون را شناخت و لقبش را نشناسیم؟
اورسن ولز با آن همه دبدبه و کبکبه درباره معروف‌ترین فیلم کیتون یعنی ژنرال گفته است: « فیلم ژنرال بهترین کمدی است که تا به حال ساخته شد، و همچنین بهترین فیلم درباره جنگ مدنی و شاید بهترین فیلمی که تا به حال ساخته شده است.»
هر چند دوره‌ای که قدرش را دانستند کم بود. اما دوره‌ای که قدرش را ندانستند زیاد بود حتماً می‌دانید که در سال ۱۹۵۸ یک اسکار افتخاری به او دادند. ولی باور کنید که این فقط یک جمله الکی خوشی است. این که کیتون رو به افول رفت و محبوبیتش کم شد و الکلی شد و دوباره زندگی‌اش را ساخت با یک مجسمه جبران نمی‌شود. این جمله‌های رسانه مثل (اما با یک اسکار از او تقدیر کردند) هیچ صورت مسئله ای را پاک نمی‌کند. البته لیست طویلی از سینماگرانی که با این الکی خوشی‌ها صورت مسئله شان پاک شد (مخصوصاً از طرف آکادمی اسکار) زیاد است. بگذریم ... به اندازه چاپلین معروف نیست ولی از لحاظ استفاده از کمدی فیزیکی تنها رقیبش محسوب می‌شود. بین خودمان باشد که کارگردانی فیلم‌هایش خیلی اصولی‌تر و قوی‌تر از چاپلین است. البته زبانم لال من نمی‌گویم. پیتر هوگ هم در قسمتی از مقاله‌اش در فیلم کامنت این حرف گفته است: « کیتون نه

تنها به عنوان یک بازیگر در قاب تصویر دیدنی است، بلکه کارگردانی این قاب را هم خارق العاده انجام می‌دهد و بسیار از چاپلین کامل‌تر است.»
در نهایت یک فرصت کوچک به کیتون بدهید ، اصلاً همان ژنرال را ببینید کافی است . بقیه شاهکارهایش مثل **شرلوک جونیور**، **سفر به غرب**، **مهمان نوازی ما** و ... به کنار.

۱.

نام اصلی او جوزف فرانک کیتون است. فقط ۶ ماه داشت که از پله‌های خانه‌شان افتاد اما حتی یک خراش هم برنداشت. القضا هری هودینی (شعبده باز معروف،

که اتفاقاً یک مینی سریال هم با بازی آدرین برودی در نقش او پخش شده است) همانجا بوده و جوزف ۶ ماهه را از زمین بلند می‌کند و به پدر و مادرش می‌گوید: « این بچه یا یه چیز عجیب غریب عالی میشه یا سریع داغون میشه!»، عجیب غریب و شگفت انگیز معنی کلمه باستر است و از همان زمان جوزف خان به باستر معروف شد. (هر چند روایت‌های دیگری هم برای نامش وجود دارد. یک سری می‌گویند مادرش او را باستر نامیده و یک سری اعتقاد دارند پدرش)

۲. کمدی‌های پر جنب و جوش او از دوران کودکی‌اش سرچشمه گرفته. سرگرمی باستر کوچک توپ بازی یا قایم موشک نبود. او همیشه یا در حال افتادن روی زمین بود، یا از پنجره خودش را به بیرون پرتاب می‌کرد و یا مخصوصاً خودش را از پله ها به پایین می‌انداخت!

۳. کیتون هنگام بازی در فیلم **شرلوک جونیور** گردنش شکسته شد. اما جالب اینجاست که خودش متوجه نشد و ده سال بعد در یکی از چک آپ های روتین، دکتر او متوجه شکستگی شد. این شکستگی هنگام فیلم برداری در سکانسی بود که باستر از منبع آبی آویزان شده بود، حدودا دقایق ۱۵ فیلم.در کل اشاره کنیم که نه تنها بدلکاری فیلم‌هایش را خودش انجام می‌داد، بلکه برای بازیگران دیگر فیلم هم بدلکاری انجام می‌داد.

۴. برعکس خیلی از کمدین‌های زمان خود (مثل چاپلین) به هیچ عنوان مخالف ورود صدا به سینما نبود. با اینکه کارنامه درخشان او بیشترش فیلمهای صامت را شامل می‌شود.

۵. یکی از اشتباهات او این بود که کمپانی خود را به MGM فروخت. در حالی که دو کمدین معروف آن دوره (چاپلین و لوید) کمپانی خود را نگه داشتند. هر دو این نفر پولدار شدند، اما کیتون نه تنها با مشکلات مالی دست و پنجه نرم کرد، بلکه خیلی از خلاقیت و کنترل او بر فیلم‌های بعد از دوره MGM از او گرفته شد.

۶. در حقیقت خیلی شانسی سمت سینما رفت. او با پدر و مادرش کارهای نمایشی انجام می‌دادند و اسم گروهشان هم (سه کیتون) بود. اما پدرش الکلی شد و دیگر قابل کنترل نبود. باستر ۲۱ ساله در خیابان راه می‌رفت که لو انگر را دید. لو در سال‌های قبل جزو دوستان خانوادگی کیتون‌ها بود و باستر جوان را برای بازدید از استودیو سینمایی فتی آرباکل به همراه خود برد و از همین جا تاریخ شکل گرفت.

۷. همیشه گفته که تنها استاد و مشوق او برای بازیگری و فیلم سازی، فتی آرباکل بود. باستر اولین بار که فتی را دید از او دوربین فیلم برداری قرض گرفت. باستر با اینکه هیچ چیزی از دوربین و مسائل فنی آن نمی‌دانست یک روز تمام در اتاق هتلش با این وسیله سرگرم بود. فردای آن روز دوربین را به فتی پس داد و به او گفت می‌خواهد در این حرفه کار کند و اولین فیلمی که بازی کرد نامش پسر قصاب بود و در همین زمان بود که شد دستیار کارگردان اول فتی آرباکل.

۸. در زمان کودکی علاقه داشت تا مکانیک شود. بسیار هم با قطارها سرگرم می‌شد. نتیجه این علاقه‌ها را در ژنرال به ما نشان داد.

۹. فیلم **شرلوک جونیور**، اولین فیلم تاریخ سینماست که یک شخصیت سینمایی وارد دنیای واقعی می‌شود. کاری که بعدها افرادی مثل وودی آلن در فیلم **رنگ ارغوانی قاهره** انجام دادند.

۱۰. صورت سنگی لقبش بود. ولی همان‌طور که هارپو مارکس در آن زمان هیچ وقت جلوی دوربین صحبت نمی‌کرد، ولی دلیلی بر لال بودنش نبود و باستر کیتون هم شوخ بود و هم شنگ اطرافیانش او را با تمام مشکلاتی که در طول زندگی‌اش داشت یک انسان شاد توصیف کردند که بلد بود چگونه از زندگی خودش لذت ببرد. اگر می‌خواهید خنده و گریه حسابی از باستر کیتون ببنید سراغ فیلم‌های اولیه او بروید که هنوز پرسوناژ صورت سنگی ثابت نشده بود. فیلمی مثل **اوه دکتر !** محصول ۱۹۱۷. در آخر این‌که راحت از دنیا رفت. هنگام خواب. قبل خواب هم با همسرش ورق بازی کرده بود.

کمدی، یک ژانر جدی!

نویسنده: اشکان جباری
ashkanjabbari@yahoo.com

با اینکه ماهیت کمدی، خنداندن و سرگرم کردن مخاطب است اما این بدان معنی نیست که این ژانر سطحي و گذراست. گاهی خندیدن می‌تواند ابزاری باشد برای فکر کردن.

ژانر کمدی از همان بدو تولد سینما برای همگان محبوب بوده است و همیشه یکی از پرطرفدارترین ژانرها به حساب مي‌آید. هنرمندان بزرگی از جمله: باستر کیتون، چارلی چاپلین، برادران مارکس، جری لوئیس، وودی آلن، بیلي وایلدر و... به صورت جدی‌تری به این ژانر پرداخته‌اند و باید به این نکته اشاره کرد که کمدي فقط مختص سینما نیست و سال‌ها قبل از پیداش هنر سینما، در ادبیات نمایشی وجود داشته است. در نمایشنامه‌های چخوف، شکسپیر و... در نظریات ارسطو و...می‌توان به این مهم دست یافت.

عده‌ای ماکس لندر فرانسوی را اولین کمدین تاریخ سینما می‌دانند. اما تاثیرات، مك سنت،کیتون و چاپلین را در این امر نباید نادیده گرفت.

مك سنت پایه گذار فیلم‌های صامت کمدی در آمریکاست. وی که سابقه‌ی بازی در فیلم‌های گریفیث را دارد، فیلمسازی را نزد او آموخت و بعد از ساختن تعداد زیادي فیلم در تاریخ سینما، توانست در این ژانر گونه‌ای را به نام اسلپ استیك خلق کند. این گونه‌ی کمدی از پانتومیم، سیرك و... وام گرفته است. فضایی که او خلق می‌کند سرشار از تحرک است و همه چیز در آن به شوخی گرفته می‌شد. این سبک کمدی با ظهور چهره‌های مطرح و نامداری چون چارلی چاپلین ، باستر کیتون، هری لنگدون و هرولد لوید، توسعه یافت. هر یک از این چهره‌ها شخصیتی خاص را از خود به نمایش گذاشته اند و سینمای کمدی را ارتقاء داده‌اند و به این ترتیب عصر طلایی کمدی شکل گرفت. هنر پانتومیم به خاطر صامت بودن سینما، از اهمیت زیادي برخوردارشد.

با ظهور سینمای ناطق، معنای کمدی کمی در سینما تغییر کرد و ما علاوه بر شوخی‌های موقعیتی، شاهد شوخی‌های کلامی هم بودیم. اکثر کمدین‌های بزرگ از جمله چاپلین هم در دوران صامت سینما فعالیت داشتند و هم در دوران ناطق. اما دوران صامت برای کمدین‌هایی از جمله برادران مارکس، لورل و هاردی و... موفقیت آمیز بود. برادران مارکس، چهار کاراکتر بودند به نام های هارپو ، گرچو ، زپو و چیکو که فیلم‌های آن‌ها علاوه بر برخورداری از صحنه‌های کمیک ناشی از هرج و مرج و بی‌نظمی، سرشاز از دیالوگ‌های سخیف، بی سروته و در عین حال بسیار طنز آمیز بود. از جمله فیلم‌های مطرح برادران مارکس می توان به **سوپ اردک** و **شبی در اپرا** اشاره کرد.

در این دوران می‌توان به فیلم‌های خوب کمدی از جمله: **بزرگ کردن بیبی** ساخته‌ی هاوارد هاکس، **دردسر در بهشت** ساخته‌ی ارنست لوبیچ اشاره کرد.

وقتی مدتی از دوران ناطق سینما سپری می‌شود، جنگ جهانی دوم شکل می‌گیرد و کشورهای زیادی را درگیر خودش می‌کند. اصالت کمدی ایجاب مي‌کند تا با عنصر جنگ شوخی شود و آن را به بار نقد بگیرد. شاید یکی از مهم‌ترین فیلم‌ها در این مورد، فیلم **دیکتاتور** بزرگ چاپلین باشد. چاپلین که به گفته‌ی خودش هم سن هیتلر است، در این فیلم سیاست‌های هیتلر را به سخره می‌گیرد و تفکر و ظلم اورا به چالش می کشد. شاید وجود همین فیلم‌هاي کمدي بود که خیلي‌ها را در دوران تلخ جنگ، از افسردگي نجات داد.

مدتی بعد از جنگ بود که کارگردان توانایی توانست هنرش را به دیگران ارائه دهد، بیلي وایلدر. فیلمسازی که توانست با بازی گرفتن از بازیگر توانایی به نام جك لمون فیلم‌های **آپارتمان** و **بعضي‌ها داغشو دوست دارند** را بسازد. این فیلم‌ها با

دست مایه‌های کمیک ساخته شد و مطابق فیلم‌های دیگر وایلدر، پر دیالوگ بود. اما در این دیالوگ‌های زیاد ما هم شوخی‌های کلامی خوبی می‌بینیم هم موقعیت‌های کمیک بی‌نظیر.
فیلم‌سازان دیگر با اینکه دغدغه‌ی اصلی‌شان ژانر کمدی نبود اما در این ژانر آثار خوبي را به جا گذاشتند. از جمله استنلی کوبریک که علایقش کار کردن در ژانر های مختلف بود. او فیلم مهمي را به نام **دکتر استرنج لاو** را در این ژانر ساخت. در این فیلم بازیگر بزرگی به نام پیتر سلرز، چندین نقش را بازی کرد. این فیلم با شوخی‌ها و هجوه‌های خودش توانست جنگ طلبی قدرت‌های بزرگ را نقد کند وکارگردانان دیگری از جمله وودی آلن، برادران کوئن و... با فیلم‌هایی مثل **پول رو بردار و فرار کن، ای برادر کجایی** و... به کمدی پرداختند و با ظرافت و تکنیک خاصی کمدی را به نمایش گذاشتند.

انواع کمدی در سینما:

کمدی در سینما از انواع مختلفی برخوردار است که پیش‌تر به تعدادی از آن‌ها اشاره کردیم.
۱. اسلپ استیک ۲. فارس ۳. اسکروبال ۴.کمدي سیاه
۱. اسلپ استیک: همان‌طور که گفتیم بیشتر این گونه کمدي را با نام کمدینی به نان مك سنت می‌شناسند. اما این گونه کمدی خواص دیگری هم دارد: مقدار قابل توجهی حرکات پرخاشگرانه و خشن که دست مایه خنده قرار می‌گیرند. در این نوع کمدی‌ها بازیگران با مشت و لگد و پرتاب چیزها به هوا و به سوی بازیگران دیگر ، صحنه را به شکلی مضحک به آشوب می‌کشند و علت کمیک بودن آن‌ها، بی‌انگیزه بودن درگیری آدم‌هاست که ناخواسته در زد و خورد و بزن و بکوب شرکت می‌کنند و به اصطلاح کافه را به هم می‌ریزند.
واژه اسلپ استیک درواقع به دو تکه چوب متصل به هم اطلاق می‌شد که در سیرک‌ها ، دلقک‌های سیرک از آن استفاده می‌کردند و با زدن آن‌ها به هم، صدای بلندی ایجاد می‌کردند.
۲. فارس: شکلی از کمدی است که در آن شخصیت‌های اغراق شده در موقعیت‌های اغراق آمیز قرار می‌گیرند و خنده می‌آفرینند. فارس همیشه یکی از عناصر اصلی در تئاترهای کمدی و از فرم‌های رایج سینمای صامت بود که طی آن شخصیت‌ها با کارهای اغراق آمیز خود موقعیت دراماتیکی پدید می‌آورند و در تماشاگر، واکنش ایجاد می‌کنند. چارلی چاپلین ، باستر کیتون، هری لنگدون، هارولد لوید در این دسته قرار می‌گیرند.

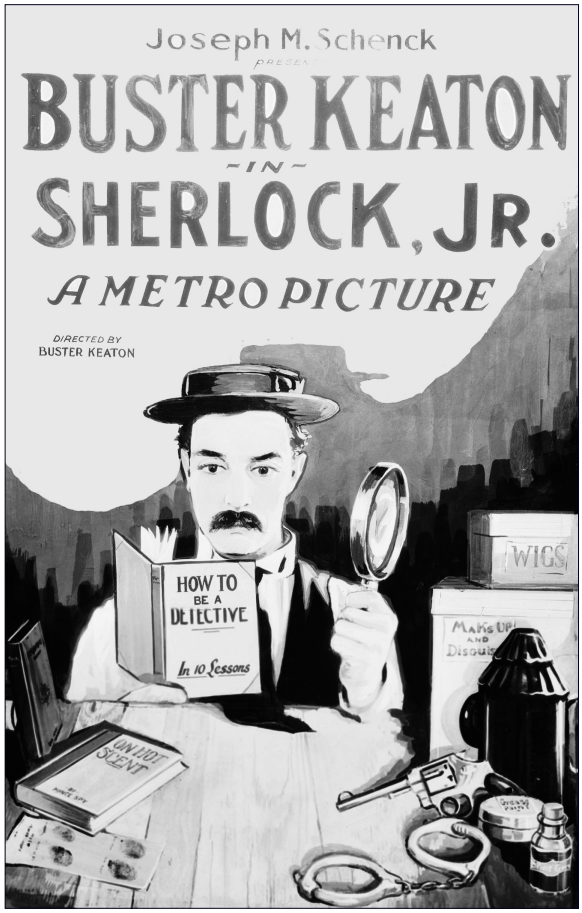
۳. اسکروبال: این کمدی که در ابتدای دهه ۳۰ خودش را پیدا کرد تا اوایل دهه‌ي ۵۰ کارش را ادامه داد و به یکی از گونه‌های پرطرفدار در آمریکا تبدیل شد. یکی از ویژگی‌های بارز کمدی‌های اسکروبال ، شخصیتی بود که قهرمان زن این فیلم‌ها ارائه می داد. این زنان آزاد و مستقل بودند و همتای مردان، پرخاشگر و خود رای بودند. شخصیت‌های این

نوع کمدی شاد و شنگول بودند که با بی‌خیالی در دنیایی پر از ثروت و شکوه به سر می‌بردند، گریز گاهی بودند برای مردم خسته، و برای مدتی کوتاه آن‌ها را از مسائل و مشکلاتی که پیش رویشان بود، دور می‌کردند. فیلم‌های این گونه‌ی کمدی درعین حال، تلخ و گزنده‌ای بودند براي طبقه ثروتمند و بی خیال و در پایان هم، با ازدواج بین دختر ثروتمند و پسر طبقه فقیر یا متوسط تمام می‌شدند. اساس این کمدی‌ها مبتنی بر لودگی بود و بسیار پر هرج و مرج بودند. در این کمدی‌ها مهمل گویی بسیار رواج داشت و جالب آن‌که این مهمل گویی‌ها در عین بی‌منطقی، منطقی جلوه می‌کردند.
برخی از این فیلم‌های این گونه‌ی کمدی:
بزرگ کردن بیبی ساخته‌ی هاوارد هاکس، **قرن بیستم** ساخته‌ی هاوارد هاکس و...
۳. کمدی سیاه: همان طور که از اسمش پیداست کمدی در این گونه به زبان تلخ و سیاهی بیان می‌شود. شاید درون مایه‌ی همه‌ی گونه‌های کمدی تلخ باشد، اما این گونه تلخ‌تر از بقیه است. او با زبان کمیک خودش به مسائل مهمی از جمله جنگ می‌پردازد و سعی می‌کند بدی‌ها آن را افشا کند. فکر می‌کند باز هم بشود از فیلم دکتر استرنج لاو کوبریک نام برد و آن را هم از در این دسته قرار داد.
گونه‌های دیگری در کمدی وجود دارد از جمله هجو و...که این گونه‌های مذکور، رایج‌ترین آن‌ها هستند.

منبع:
www.hamshahrionline.ir

کیتون، متولد سینما

نویسنده: اشکان جباری
ashkanjabbari@yahoo.com



خلاصه داستان

یک آپاراتچـی، از طرف پدر نامزدش متهم به دزدی می‌شـود. روزی در حین نمایش فیلم به خواب می‌رود، روحش از بدنش جدا می‌شـود و همچون شبحی به حرکت در می‌آید. اتاقک نمایش را ترک می‌کند و وارد تصویری می‌شـود که بر پرده سـینما است. او به این ترتیب جزئی از داستان فیلم می‌شود.

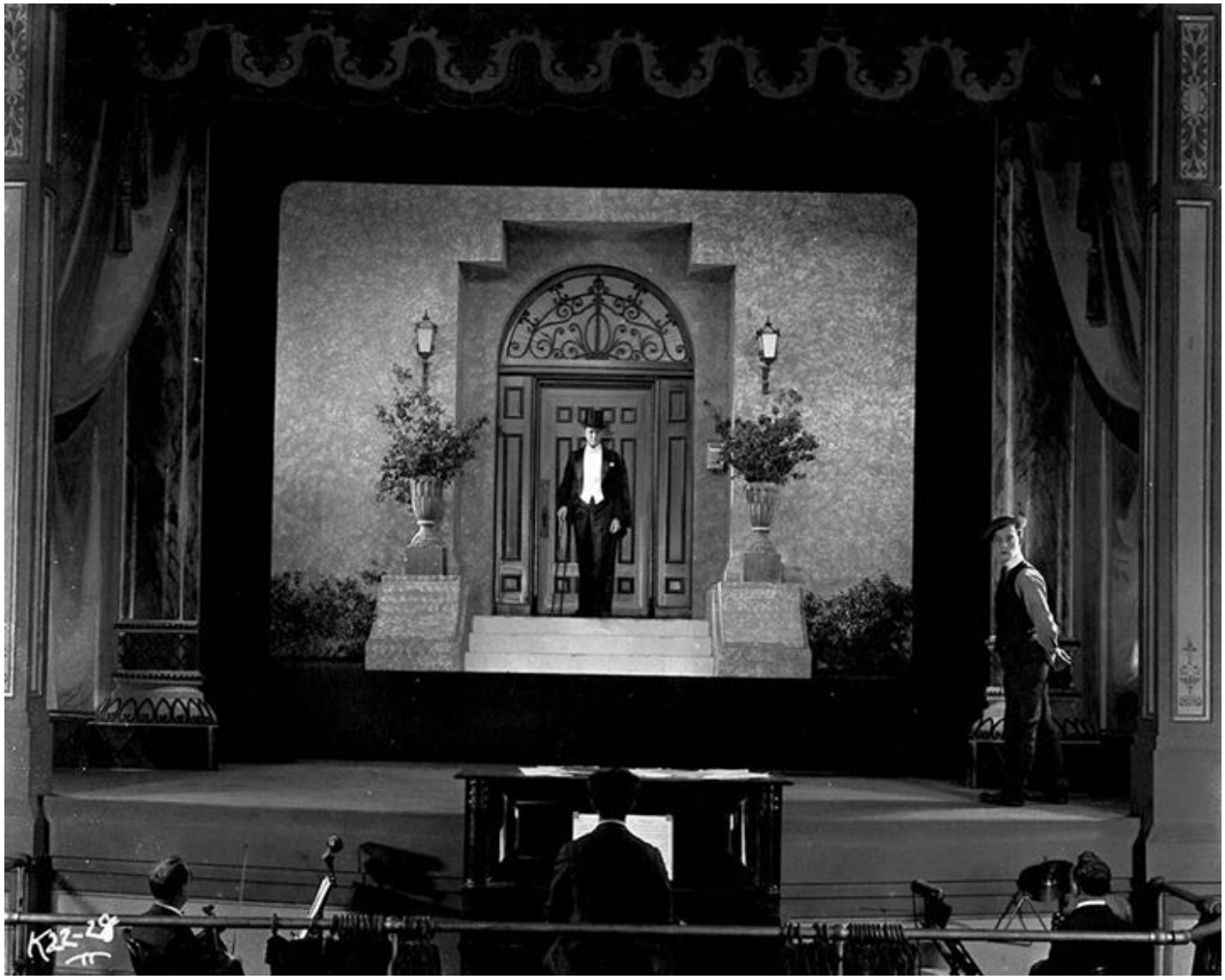
SHERLOCK, JR.		
Directed By	:	Buster Keaton
Produced By	:	Joseph M. Schenck Buster Keaton
Written By	:	Clyde Bruckman Jean Havez Joseph A. Mitchell
Starring	:	Buster Keaton
Music by	:	Film re-scored Club Foot Orchestra
Cinematography	:	Byron Houck Elgin Lessley
Editing By	:	Buster Keaton
Release Dates	:	April 21, 1924
Running Time	:	45 Minutes
Country	:	United States
Language	:	Silent film

اورسـن ولـز: در صـورت کیتـون رازی بـود کـه هرگـز فـاش نشـد.

باسـتر کیتـون متولـد سـال ۱۸۹۵همزمـان بـا اختـراع سـینما، در ایالـت کانـزاس آمریـکا متولـد شـد. بـه همیـن خاطـر عـده‌اي او را متولـد سـینما می‌داننـد.

باسـتر در خانـواده‌ای هنرمنـد بـه دنیـا آمـد و هـم پـدر و هـم مـادرش در کار نمایـش بودنـد کـه بعدهـا وقتـی بزرگ‌تـر شـد او هـم در کنـار آن‌هـا مشـغول بـه کار شـد. وقتـی ۶ ماهـه بـود از روی پله‌هـا سـقوط می‌کنـد و هیـچ آسـیبی نمی‌بینـد. شـاید ایـن عـدم واکنـش بـراي اولیـن بـار بـراي باسـتر اتفـاق افتـاده اسـت و بعدهـا بـه چهـره‌اش رسـوخ کـرده و از صورتـش تصویـری خشـك و بـی‌روح سـاخته اسـت! عـده‌ای هـم می‌گوینـد بـه خاطـر همیـن اتفاقـات غیـر معمـول اسـت کـه پـدر و مـادرش اسـم او را باسـتر یعنـی عجیـب گذاشـتند.

او از همـان ابتـدا بدنـی نـرم داشـت و قـادر بـود حـرکات آکروبـات را بـه خوبـي انجـام دهـد. بـه همیـن خاطـر می‌توانسـت از پـس نمایش‌هـای پـر برخـورد بـه خوبـی برآیـد. او کـم کـم مـورد توجـه تهیـه کننـدگان سـینما قـرار می‌گیـرد و در چنـد فیلـم کوتـاه بـازی می‌کنـد کـه از فیلم‌هـای ابتدایـی او چیـزی در دسـترس نیسـت. هـر چـه زمـان مـی گـذرد تعـداد بازهـای او در فیلم‌هـای کوتـاه بیشـتر می‌شـود. او کـه از نمایـش وارد سـینما شـده بـود اعتمـاد همـه را بـه خـودش جلـب می‌کنـد و در فیلم‌هـا، بـرای خلـق برخـی از موقعیت‌هـای کمیـک از آزادی کامـل برخـوردار می‌شـود. کـه او ایـن کار را بـه صـورت بداهـه انجـام می‌دهـد. یکـی از فیلمهـای ایـن دوران **یـك هفتـه** نـام دارد کـه کیتـون در آن نقـش تـازه دامـادی را بـازی میکنـد کـه بـه همـراه عروسـش بـرای سـاختن خانـه یشـان اقـدام مـی کننـد. مـرد دیگـری کـه دلبسـته دختـر بـوده، بـا کارشـکنی و تغییـر برنامـه سـاخت خانـه، باعـث میشـود تـا سـرانجام ایـن



خانه شکل عجیب و غریبی به خود بگیرد. آنها مجبور میشوند خانه یشان را به جای دیگری منتقل کنند و کیتون برای این کار، خانه را بکسل ماشینش میکند اما در راه قطاری از راه میرسد و با له کردن خانه، خیال عروس و داماد را راحت میکند. در این فیلم کیتون تنها بیست و پنج سال دارد. او که براي همه‌ی عناصر فیلم وسواس داشت، در سکانسی برای اینکه در سانسور کردن آن صحنه نقش داشته باشد و ابتکار به خرج دهد، دست خودش را وارد کادر می‌کند و روی دوربین قرار می‌دهد تا هیچ تصویری مشخص نشود. شاید این مدل سانسور یکی از خلاقانه‌ترین سانسورهای تاریخ سینما باشد که توسط کیتون انجام شده است.

در سال ۱۹۲۱ کیتون اولین ازدواجش را کرد و حاصل این ازدواج دو پسر بود با نام های جمیز و رابرت.

در این سالها **خانه جنزده**، **بز**، **کشتی**، **همسایه ها** و **بدشانس** است که دقایق کوتاه از این فیلم‌ها، سالها پس از مرگ کیتون پیدا شد و در معرض دید علاقه مندان قرار گرفت. موفقیت فیلمهای کوتاه کیتون در اوایل دهه بیست میلادی انگیزههای او را برای بازی در فیلمهای بلند تقویت کرد.

کیتون که در خلق موقعیت‌هایش بداهه بود، در فیلم‌هایی که کارگردان هم نبود، در طراحی و ساختشان نقش داشت.

دومین فیلم مستقل کیتن، **میهمان نوازی ما** (۱۹۲۳) بود که نسبت به فیلم قبلی پیشرفت فوق العاده‌ای را نشان می‌داد. داستان این فیلم ماجرای مرد جوانی بود که در نخستین روزهای راه اندازی راه آهن در وسط دعوای دو گروه جنایتکار گیر می‌افتد. این فیلم یکی از بهترین فیلم‌های او شناخته شد، و نمونه نسبتاً کاملی از توانایی‌های کیتن را در خلق موقعیت‌های جدی و در عین حال کمیک ارائه داد.

او در سال ۱۹۲۴ فیلم مهمی را به نام **شرلوک جونیور** ساخت.

این فیلم قبل از هر چیزی ما را یاد فیلم سینما پارادیزو می اندازد و شاید با وجود یک آپاراتچی، مطابق آن فیلم ادای دینی به سینما باشد البته با زبانی متفاوت. همچنین می‌تواند آغارگر فرم‌گرایی کیتون

باشـد. از فیلم‌نامه،کارگردانـی و... همـه‌ی این‌هـا بـر اسـاس فـرم درسـتی سـاخته شـده اسـت. اگـر طبـق درام ارسـطویی بخواهیـم فیلم‌نامـه را بررسـی کنیـم، بیـن شـخصیت‌ها یعنـی آپارتچـی تقابـل و تضـادی وجـود دارد کـه ایـن باعـث کشـمکش و درام می‌شـود کـه مـا را بـه سـمت جلـو هـل می‌دهـد. کنش‌هـای شـخصیت‌ها درسـت اسـت. یـک آپارتچـی می‌توانـد در ذهنـش وارد تصویـر سـینما شـود چـرا کـه همـه‌ی دایـره‌ی دیـدش، همـان پـرده‌ی سینماسـت. رونـد داسـتانی فیلـم درسـت و منطقـی اسـت و شـوک‌های جالبـی بـرای بیننـده ایجـاد می‌کنـد. کیتـون حـالا کـه فیلم‌نامـه‌ی اسـتخوان داری در دسـت دارد، سـراغ سـاخت مـی‌رود. او بـر روي ميزانسـن‌ها دقیق‌تـر می‌شـود و هیـچ میزانسـنی را بـدون دلیـل بوجـود نمـی‌آورد. بـرای انتقـال فضـای ایجـاد شـده بیـن خیـال و واقعیـت عناصـر را طـوری کنـار هـم می‌چینـد کـه ایـن اتفـاق بـه آرامـی هـر چـه تمام‌تـر صـورت گیـرد. واقعیـت کـدام اسـت؟؟؟چرا کیتـون وارد تصویـر نمایـش داده شـده مي‌شـود؟؟ آیـا بـا ایـن کار مي‌خواهـد تصویـری سـورئال را بـه مـا نشـان دهـد؟

امـا چیـزی کـه واضـح اسـت اهمیـت کیتـون بـه تکنیـک و فـرم ایـن فیلـم

اسـت. اگـر تصویـری بیـن خیـال و واقعیـت در حرکـت اسـت و بـه خوبـي ایـن انتقـال اتفـاق می‌افتـد ایـن نشـانه‌ی دقـت و وسـواس کیتـون اسـت. او دیگـر فقـط بازیگـر توانـای تئاتـر یـا سـینما نیسـت، او حـالا ثابـت کـرده اسـت کـه در کارگردانـی هـم چیزهـای زیـادی می‌دانـد. وقتـی شـخصیت ایـن فیلـم بـه خـواب مـی‌رود گویـا سـکوت در تصویـر بـه خوبـي دیـده می‌شـود و میزانسـن جـوری چیـده شـده اسـت کـه مـا ایـن آرامـش و سـکوت را درك مي‌کنیـم. طراحـی صحنـه‌ی درسـت، تدویـن خـوب، بـازي خـوب و... همـه اینهـا گـواه ایـن اسـت کـه فیلـم مـا فـرم خوبـی دارد.

وقتـی فـرم بـه درسـتی کارش را انجـام دهـد، حـالا می‌توانیـم سـراغ محتـوا برویـم. تـا وقتـی فـرم خوبـی نداشـته باشـیم محتـوا نمی‌توانـد خـودش را نشـان دهـد. شـاید بـه همیـن خاطـر اسـت کـه ایـن فیلـم روی فـرم متمرکـز می‌شـود و محتـوا را می‌سـازد.

از عرش تا فرش

فیلـم بعـدي را کیتـون در سـال ۱۹۲۴ سـاخت. نـام ایـن فیلـم **دریانـورد** بـود. یـك روایـت خـوب در یـك اثـر کمیـك. کیتـن خـود دربـاره ایـن فیلـم گفتـه اسـت: «دو موجـود زیبـای لـوس- بیچـاره تریـن مـردم جهـان - قـرار اسـت در شـرایطی مضحـک راه خـود را در دریـا بجوینـد.» در سـال ۱۹۲۵ و ۱۹۲۶ دو فیلـم سـاخت کـه بـه خاطـر نداشـتن موقعیت‌هـای کمیـك، خـوب از آب در نیامدنـد. در ایـن فیلم‌هـا نویسـنده‌های همیشـگی کیتـون را همراهـی نمي‌کردنـد و شـاید دلیـل ضعـف ایـن فیلم‌هـا همیـن باشـد.

امـا سـپس در سـال ۱۹۲۷ فیلـم **جنـرال**

را ساخت که باعث دیده شدن دوباره کیتون شد.
باستر کیتن در این فیلم با واقع نمایی بی‌نقص و طراحی زیبای لباس و دکور توانسته به بهترین وجه فضای آن دوران را بازسازی کند. **جنرال** در سال نخست پخشش، مورد استقبال چندانی قرار نگرفت، ولی امروزه بسیاری از منتقدان آن را شاهکار باستر کیتن می‌دانند.
آخرین فیلم بلند صامت کیتن، **ازدواج لجبازانه** (۱۹۲۹) نام داشت که در اوج تب فیلم‌های ناطق پخش شد، ولی مورد استقبال فراوان قرار گرفت. این فیلم داستان ازدواج یک کارگر ساده اتوکش با بازیگری زیبا بود. در این فیلم کیتن تمهیدات بسیاری به کار برد، اما این فیلم به دلیل دخالت‌های بی‌جای مدیران کمپانی ام جی ام تا حدی فاقد مهارت‌های خاص کیتن و خلاقیت و نبوغ او بود.
شروع سینمای ناطق براي كيتوني كه در حركات نمايشي و موقعيت‌هاي كميك بي نظير بود، خوشايند نبود. او با آغاز سینمای کمیک دیگر علاقه‌ی چندانی به کار کردن نداشت. فیلم‌های **پیاده نظام** و **لوله کش احساساتی** شاید از نظر فروش بد نبودند اما خوب به جرات می‌توان گفت به اندازه‌ی کارهای قبلی کیتون خوب نبودند .او با اخراج شدنش از کمپاني، زندگی‌اش از هم می‌پاشد. او در فیلم **لایم لایت** چاپلین و **بلوار سانست** بیلی وایلدر ایفای نقش می‌کند که موفقیت چندانی نصیبش نمی‌شود. گویا زندگی هنری‌اش سال‌ها پیش از بین رفته است.
مارتین اسکورسیزی، کارگردان بزرگ سینما در بررسی تاریخی خود از سینمای کشورش، تاریخچه متروگلدوین مایر را مرور میکند و نقش تهیه کنندگان این کمپانی را تحلیل میکند. به اعتقاد او فشار زیاد این تهیه کنندگان بر فیلمسازان، گاه آنان را در سخت ترین شرایط قرار میداد؛ به طوریکه با سلب آزادی عمل آنان، استعداد کارگردانی را در درون این هنرمندان میکشت. اسکورسیزی با تجلیل از فرانک کاپرا کارگردان بزرگ سینمای کلاسیک، او را جزو معدود

کارگردانهایی میدانند که با استقامت زیاد توانست اقتدار خود را به تهیه کنندگان کمپانی متروگلدوین مایر دیکته کند و از سوی دیگر دریغ میخورد از تباه شدن استعدادهای ناب و شگرفی همچون باستر کیتون که در این سیستم خردکننده، فرصتی برای آزادی عمل پیدا نکردند. به این ترتیب کیتون که او را بزرگترین نابغه سینمای کمدی میشناسند، سالهایی را در اسارت این کمپانی به سر برد و بتدریج در اثر فشارهای فراوان از آنجا اخراج شد و سپس همسرش ناتالی تالماج از او جدا شد و پیامد این رویدادهای تلخ، ورشکستگی او بود. نکته غم انگیز این است که چند سال بعد برخی از مدیران متروگلدوین مایر از سر دلسوزی بار دیگر کیتون را استخدام کردند و این بار برای ویرایش متنهای کمدی با حقوقی بسیار ناچیز و شرم آور. کیتون در سالهای فعالیتش با شرایط بسیار سختی دست به گریبان بود اما هیچوقت این تجربیات دردناک در آثار او بازتاب نیافتند.
کیتون هیچ وقت در فیلم‌هایش از بدل استفاده نکرد. فیلم‌های او از نظر میزانسن، طراحی صحنه و... از امتیازات زیادی برخوردار است. او بعد از جدا شدن از زن اولش هیچ وقت نتوانست پسرانش را ببیند. در سال ۱۹۴۰ برای دومین بار ازدواج کرد.
خیلی‌ها کیتون را با کمدین‌های بزرگی از جمله چاپلین مقایسه می‌کنند. این دو از نظر سني با هم تفاوت چندانی ندارند. اگر به آثار این دو هنرمند رجوع کنیم، می‌بینیم هر دوی آن‌ها فیلم‌های با ارزشی ساخته‌اند و شاید قیاس در این مورد جایز نباشد.
کیتون در یکم فوریه ۱۹۶۶ و در سن (در ۷۰ سالگی) به دلیل ابتلا به بیماری سرطان ریه درگذشت. اما قبل از مرگش در مورد بیماری‌اش با کسی صحبت نکرد. چهره ی سرد و بی روح او، همیشه در ذهن طرفداران سینما نقش بسته است.

منابع:
1.www.vifoxs.blogfa.com
2. www.forum.cinemacenter.com