

آرمان های بزرگ یا آب و هوای خوب؟

نینوچکا / ارنست لوییچ / ۱۹۳۹

چاپ شده در : ضمیمه فرهنگی روزنامه اعتماد به سردبیری احمد غلامی

زمان انتشار : ۱۳۸۸

وب سایت نوشته های امیر پوریا منتقد و مدرس سینما : www.amirpouria.com

شاید هشتاد سال پیش، در زمان نخستین نمایش عمومی «نینوچکا» که سرفصل دو گنجینه جاودانه

تاریخ سینما (هم کارنامه سرشار از شاهکارهای ارنست لوییچ و هم اقیانوس غنی و وسیع «کمدی

رومانتیک»های بیلی وایلدی) به حساب می‌آمد، طبیعی بود که ناقدان و مورخان آن را اثری با خمیرمایه باب طبع آمریکایی‌ها در نقد و نکوهش آداب جامعه‌شناسی سوسیالیستی روسیه شوروی بدانند. البته این هم بخشی از دستاوردهای مضمونی «نینوچکا» است؛ اما محدود کردن فیلم به این ویژگی‌اش مثل برخوردی که ممکن است با هر اثر دارای ارجاع‌های سیاسی - اجتماعی مشخص صورت گیرد، نوعی کوتاه‌نگری و سطحی‌اندیشی است که به خصوص در رویارویی با منشوری چندوجهی چون «اثری از ارنست لوییچ»، گناهی نابخشودنی می‌نماید. امروز که فروپاشی شوروی و تئوری‌های پوسیده اقتصاد کمونیستی به بخشی از تاریخ نیمه دوم قرن بیستم بدل شده و همه آن را به عنوان اتفاقی محتوم و گریزناپذیر، در جایگاه سرنوشت آن همه اصرار دوران استبداد استالینی و اختناق چین بعد از مائو پذیرفته‌ایم، دیگر خندیدن به گرایش‌های طبیعی آدم‌های فیلم لوییچ که به تدریج جرأت پیدا می‌کنند تا علیه قید و بندهای حکومت سوسیالیستی و آرمان‌های شعاری و تحمیلی‌اش رفتار کنند و عاشق شوند و خوش بگذرانند، نشانه‌یی از ترویج دیدگاه‌های کاپیتالیستی در «نینوچکا» نیست. بلکه پیام‌آور این واقعیت بشری و ازلی/ابدی است که سرسپردگی به هر مجموعه تئوری وضع شده به دست معاصران یا به‌ارث رسیده از پیشینیان، تنها به ضرب و زور تحمیل و تحمیق دوام موقتی می‌آورد و بعد جایش را به تمایلات طبیعی هر آدمی‌زاده‌یی در زیست جاری و معقول و معمولش می‌دهد. و بدین معنا، «نینوچکا» نه درباره مهاجرت چند روس ناراضی و فریفته زندگی به سبک غربی‌ها، بلکه درباره نیاز بشر به نجات خود از آن چیز و چیزهایی است که در اصل و ذات او و زندگی مطلوب و دلخواه جان و جسمش جایی ندارند؛ اما با تأثیرپذیری از مثنی شعار زودگذر و از یاد رونده، گاه مدتی او را به تخدیر و سرسپردگی کورکورانه و درج‌ازدن وا می‌دارند .

آن بخشی از تاریخ‌نگاری چپ‌گرایانه سینمایی نویس‌ها که لوییچ را به همسویی با تئوری‌های مطلوب آمریکایی‌های ضدروس متهم می‌کند و طرح این نوع دیدگاه‌های کاپینالیستی را باج دادن لوییچ به هالیوود و

دلیل اصلی علاقه استودیوی مترو گلدوین مهیر به این اولین همکاری اش با لوبیچ (بعد از چند فیلم آمریکایی قبلی او همه را برای کمپانی پارامونت ساخته بود) می داند، به این نکته توجه نمی کند که لوبیچ سه سال بعد نسبت به ملیت و زبان مادری خود آلمان هم همین کار را در «بودن یا نبودن» کرد. اگر به شکلی سطحی و کلیشه‌یی، این را نشانه‌یی از «وطن‌فروشی» یا تعابیری از این دست می‌گیرید، برایتان متأسفم و عرض می‌کنم که پس می‌فرمایید لوبیچ باید در میانه جنگ جهانی دوم و همزمان با آتش سوزانی که رایش سوم در سراسر اروپا افروخته بود، فقط به دلیل تبار ژرمن، از کشور خود و عملکرد ارتش هیتلر دفاع و حمایت می‌کرد و در هجویه درخشانی چون «بودن یا نبودن»، از او و نیروهای گشتاپو، مضحکه‌یی نمی‌آفرید؟ حقانیت لوبیچ در این کار و در این فیلم، به ویژه از آن حیث که تئوری شخصی همیشگی مرا در باب این که «آدمی اصیل‌تر است که بدی‌های قوم خود را بهتر بشناسد» بار دیگر یادآوری می‌کند، ضمناً نشان‌دهنده این نکته است که گرایش لوبیچی در زدودن هر نظرگاه افراطی شبه‌ایدئولوژیک، دغدغه‌یی اصیل و موتیفی تکرارشونده در آثار اوست که از دست انداختن سرسپردگی به تعهدات خلقی / سوسیالیستی در «نینوچکا» تا کاریکاتورسازی از نظم و فرمانبرداری نازی‌ها در «بودن یا نبودن» تا شوخی با افراط‌های کاتولیکی در «بهشت می‌تواند منتظر بماند»، همیشه به شکلی تازه و شیطنت‌آمیز و باطراوت در فیلم‌هایش پدیدار شده و جالب‌تر این که همواره هم در تقابل با احساسات عاشقانه آدم‌ها قرار گرفته و به نفع اصلی‌ترین عنصر حیات بخش زندگی انسانی یعنی رومانس، کنار رفته یا از شدت و تعصب آن کاسته شده است. آن لحظه روده‌برکننده «بودن یا نبودن» که لهستانی‌ها برای نجات از دست دو خلبان هواپیمای ویژه هیتلر که دزدیده‌اند، راهی نمی‌یابند جز آن که به اطاعت محض و ولایت‌پذیری کورکورانه آلمانی‌ها در برابر پیشوا تکیه کنند، عملاً به طور تاریخی و برای همیشه، نسخه هر نوع فرمانبرداری از هر مسند زمامداری مطلق را می‌پیچد: هیتلر بدلی گروه تئاتری لهستانی، دو خلبان نازی آلمانی را صدا می‌زند و در هواپیمای در حال حرکت که کنترلش به ستوان لهستانی (رابرت

استاک) سپرده شده، در را باز می کند و دستور می دهد «بپرا!» و هر دو خلبان هم به دلیل اطاعت بی چون و چرایی که از هیتلر دارند، به سرعت می پذیرند و بی چتر و بی مکث، خود را از پنجره به هلاکت می افکنند. این سرنوشت مضحکی است که لوییج برای کرنش کور قائل می شود و آدم های «نینوچکا» به جای ابلهانه ایستادن بر سر آن، به ریشه های انسانی شان برمی گردند و ارزش و شفا و شور و عیش عاشقی و سرخوشی را باز می یابند تا زنده و سرزنده بمانند. تردیدی نیست که فیلمنامه کامل و سرشار از جزئیات وایلد و براکت (همکار او در نگارش «سانست بلوار») و والتر رایش، به ویژه در آن خصلت بی بدیل کمدی رومانیتیک به سبک وایلد که هر اتفاق تصادفی را به منطقی ترین رخداد فیلم در نظر تماشاگر بدل می کند، از سرچشمه های اصلی جاودانگی «نینوچکا» به شمار می رود. در تصادفی ترین کنش فیلمنامه، وقتی رفقای روس به ائون زنگ می زنند و این با مقطع حضور نینوچکا در خانه او درست همزمان می شود و زن و مرد در استانه رابطه عاطفی درمی یابند در پرونده جواهرات دوشس، دشمن و نیروی مقابل همدیگرند، سیر اتفاقات به قدری طبیعی و سنجیده و معقول است که کمتر بیننده یی (حتی آن مبتلایان به بیوست مزاج در رویارویی با آثار هنری داستانگو که هیچکاک نام شان را «دوستان استدلالی ما» می گذاشت) به عجیب بودن این تصادف فیلمنامه یی اشاره می کند. بیرون زدن نینوچکا از هتل برای تحقیقاتی که می خواهد درباره پاریس و فرانسوی ها انجام دهد، رفتن لئون به هتل برای ادامه کاری که دارد روی ذهن آیرانف، بولیائف و کوپالسکی می کند، برخورد تصادفی آن دو در وسط خیابان جلوی هتل، پرسش زن از مرد درباره فاصله شان با ایفل، جذب شدن مرد به زن به دلیل دقت نظری که در اشاره به زمان تلف شده آدم ها در پشت چراغ قرمز دارد، جذب شدن زن به مرد به دلیل مهارت و چرب زبانی و هوش و سرعت عمل و سرعت انتقالی که در همراهی و ستایش او دارد و در نهایت، تماس سه رفقای روس با مرد که می خواهند ورود مأمور جدید یعنی خود نینوچکا را به او خبر بدهند، همه به قدری منطقی است که در واقع رخ دادن

اتفاقی به غیر از اینها می توانست عجیب جلوه کند. به این ترتیب، درست مثل سیر بسیار متوالی و به هم پیچیده تصادف های فیلمنامه یی در اغلب کمدی رومانتیک های نوشته وایلدر و آی.ای.ال (یال) دایموند همچون «عشق در بعدازظهر» و «بعضی ها داغشو دوس دارند» و «آپارتمان» و «احمق مرا ببوس» و «آوانتی!» و بقیه، همه چیز طوری پیش می رود که مثلاً در مقایسه با فیلم ها و فیلمنامه های ایرانی متکی به عنصر تصادف (از بدترین نمونه ها مثل فیلم های ایرج قادری تا نمونه های درست و درمان تری مثل کارهای فریدون جیرانی یا حتی کیومرث پوراحمد) حتی زورمان می آید که به رخدادهای فیلمنامه های وایلدر نام «تصادف» بدهیم؛ چون از اتفاقات منطقی و متوالی و مقدمه چینی شده فیلم های دور و برمان هم منطقی تر به نظر می رسد .

اما این بهادادن به فیلمنامه حساب شده و سرشار از ایده ها و شوخی های بدیع گاه در مورد «نینوچکا» و فیلم دیگری که او از روی فیلمنامه وایلدر و چارلز براکت ساخته یعنی «هشتمین زن ریش آبی»، بیش از حد مطرح شده و رفته رفته موجبات معصیت بزرگی چون نادیده گرفتن کارگردانی ممتاز و درس آموز لوییچ را فراهم آورده است. این در حالی است که اولاً خود وایلدر تابلوی نوشته یی به مضمون «لوییچ، چطور از عهده اون نوع فیلمسازی برمی اومدی؟» را سال های سال به دیوار دفتر کارش آویخته بود و با تکرار این عبارت در طول مصاحبه عمری و مفصل فولکر شلندورف با او، چنان بر این که هنوز شاگردی لوییچ را می کند تأکید داشت که در نهایت شلندورف نام مستند سه ساعته حاوی آن مصاحبه را «بیلی، چطور از عهده اون نوع فیلمسازی برمی اومدی؟» گذاشت تا بگوید برای ما و سینمای بعد از وایلدر، خود وایلدر هم به استادی در همان ابعاد بدل گشته که لوییچ برای وایلدر بود. و ثانیاً هنوز بسیاری از شوخی های کلیدی آثار وایلدر، رگ و ریشه یا آبا و اجداد شناخته شده یی در فیلم های لوییچ دارند و تأثیرات لوییچ بر وایلدر، نه فقط در کلیات (آن گونه که مثلاً ژاک بکر از استادش ژان رنوار برگرفته بود) بلکه حتی در جزئیات مشخص و آشکار قابل شناسایی است. از دل همین «نینوچکا» شوخی های مشهوری به متن فیلمنامه های وایلدر-دایموند و کمدی

رومانتیک‌های خلق‌شده بر مبنای آنها راه یافته‌اند که از جمله آنها می‌توان به این مورد اشاره کرد: این که تفاوت رفتار و جایگاه سی.سی.باکستر (جک لمون) در «آپارتمان» از طریق تغییر مدل کلاهش نشان داده می‌شود و هم نینوچکا و هم سه رفقای روس در «نینوچکا» نیز با تعویض کلاه‌های روسی‌شان، گرایش به عیش و آراستگی غربی را به نمایش می‌گذارند و به ویژه، ایده تغییر سه کلاه روی رخت‌آویز در دیزالوی که یکی از مشهورترین شوخی‌های بصری «نینوچکا» را می‌سازد، اصلاً متعلق به لوییچ است و در فیلمنامه وایلد و برکت و رایش وجود ندارد. این که تغییر حال و هوای آقای فلانیگان (گری کوپر (و آریان (آدری هپورن) در سوئیت ۱۴ هتل ریتس در «عشق در بعدازظهر» یکی دو بار با ماندن دوربین در راهروی هتل و فقط از طریق نمایش رفت و آمد گارسون‌ها و اعضای گروه موسیقی کولی‌ها و شنیده شدن صداهای توی سوئیت به بیننده منتقل می‌شود و در «نینوچکا» هم تغییر حال و هوای رفقا در سوئیت هتل با ورود هر گروه از گارسون‌ها و دخرکان سیگارفروش و غیره به سوئیت، با ماندن دوربین در راهرو، منبع الهام وایلد در نوع کارگردانی آن سکانس‌های شاهکارش «عشق در بعدازظهر» را شکل می‌دهد.

جایی از فیلم که نینوچکا تازه پا به سوئیت مجلل گذاشته و با بهانه رفقا درباره امنیت آن روبه‌رو می‌شود و با انگیزه‌بی‌نامعلوم به سمت انتهای سوئیت سلطنتی پیش می‌رود، لوییچ و فیلمبردارش ویلیام دانیلز (فیلمبردار ثابت لوییچ در آن سالها و برنده اسکار به خاطر فیلمبرداری «شهر عریان» جولز داسین) دوربین را در ارتفاعی بالا و از پشت سر شخصیت‌ها به حرکت در می‌آورند. نمای تعقیبی، دنباله‌روی رفقا از نینوچکا را دنبال می‌کند تا به انتهای سوئیت برسد. کنجکاوی بیننده به دلیل مشارکت در حس تعقیب و دنباله‌روی به اوج می‌رسد: نینوچکا برای چه تا آن انتها می‌رود؟ یعنی می‌خواهد با استناد به فقرستایی‌های کمونیستی، شکوه سوئیت را مثل همان کلاه بندی که پیشتر دید و بعدتر شیفته‌اش شد، نشانه تباهی تمدن غربی بیانگارد و چمدانش را بردارد و بیرون برود؟ او و رفقا و دوربین پشت سر هم تمام طول سوئیت را طی می‌کنند و اتفاقاً

به همان چمدان هم می‌رسند. ولی به جای برداشتن و بیرون رفتن، نینوچکا عکس لنین را از آن بیرون می‌آورد تا روی میز بگذارد! او با آن که قیافه‌ی ناراضی به خود گرفته، مثل هر آدم طبیعی و سالم دیگری از رفاه و زیبایی جاری در تمام نقاط سوئیت لذت می‌برد و فقط می‌خواهد احتمال پشت کردن به آرمان‌های خلق را با مزین این سوئیت به عکس شخص شخیص لنین، از بین ببرد. در اواسط فیلم، جایی که همین تصویر لنین در نظر نینوچکای میان خواب و بیداری، از عیش او خوش است و به رویش لبخند می‌زند، تأثیر کلیدی این حرکت دوربین بیشتر رخ می‌نماید: لوبیچ صحنه جای گرفتن نینوچکا در سوئیت را آن طور دکوپاژ کرده بود تا نشان دهد تنها قدم زدنی هر چند معترضانه در دل فضای رهایی و سرزندگی و رفاه و طراوت و آراستگی کافی است تا همه انگیزه‌های آدمی با تعصب منجر به مخالفت با این آراستگی و لذت را یکجا و یکباره از میان بردارد و به پذیرشی هرچند نهان در پس چهره عبوس او بدل کند. چهره‌ی که با وجه افسانه‌ی صورت سنگی گاربو همنشین شده بود و قهقهه او در اواسط فیلم، از فرط اهمیت، به بخشی از تبلیغات عمده «نینوچکا» بدل شد که در پوسترش آمد: «گاربو می‌خندد» تنها عبارتی برای توصیف تفاوت تصویر یک ستاره سینما در این فیلم به نسبت فیلم‌های قبلی و دیگرش نبود؛ به معنای راهگشای اصلی بشر برای رهایی از قیود ساختگی و دست و پاگیری که مانع سرزندگی و سرخوشی‌اش می‌شوند هم بود.