واپلدر

کتابی که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی کتاب‌های قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است.

"باشگاه ادبیات" در نهمین سال فعالیتش بیش از هر زمان دیگر به همیاری شما نیاز دارد. چون "باشگاه ادبیات" از هیچ درآمد خصوصی یا دولتی برخوردار نیست و برای نیل به اهداف خود صرفاً به امکانات مادی و فعالیت داوطلبانه موسس و مدیر آن وابسته است. گسترش فعالیت‌های "باشگاه ادبیات" و ارتقاء سطح کیفی آن و در عین حال حفظ اصل رایگان بودن کامل تمام کتب و نشریاتی که در این کتابخانه مجازی بازنشر می شوند، نیازمند کمک‌های شما است. از این رو اهدای حتی یک کتاب یا مبلغی اندک می‌تواند نقشی بزرگ در بقا و غنی‌تر شدن این کتابخانه مجازی ایفا کند. عزیزانی که در خارج از ایران به سر می‌برند، می‌توانند کمک‌های خود را با استفاده از نشانی ایمیل –amir.ezati@gmail.com– به حساب پی پال ما واریز کنند.

دوستان داخل کشور برای دریافت شماره کارت لطفاً با من تماس بگیرند.

افرادی هم که مایل به اهدای کتاب یا نشریه هستند، خواهشمندم برای هماهنگی با من مکاتبه کنند.

فراموش نکنید که کمک هموندان و علاقمندان به فرهنگ و هنر برای ادامهٔ حیات "باشگاه ادبیات" ضرورتی حیاتی دارد.

در صورت تمایل به بازپخش این کتاب، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
به زودی:
http://bashgaheadabiyat.com/

وایلدر

«Billy Wilder»
نوشته‌ی Axel Madsen ، ۱۹۶۸
(در رشته کتابهای Cinema One ، شماره‌ی ۸)
از انتشارات
Secker and Warburg

تهران، ۱۳۵۲
سازمان چاپ و پخش پنجاه‌ویك
کریمخان‌زند، چهارراه ویلا

همه‌ی حقوق محفوظ است
برای «پنجاه و یك»

چاپ و صحافی: شرکت افست (سهامی خاص)
چاپخانه‌ی بیست‌وپنجم شهریور

وایلدر

نوشته‌ی اکسل مدسن

به‌ترجمه‌ی فیض‌اله پیامی

وایلدر

وایلدر

۱ـ سیما/ ۹
۲ـ تاریخچه/ ۲۲
۳ـ نگارش/ ۳۶
۴ـ صحنه‌پردازی/ ۴۹

فیلمها

۵ـ شش فیلم با «برکت» / ۶۲
۶ـ سه‌بار سیاه/ ۸۲
۷ـ عشق با مردمسالاری، یکی با مریلین، سرگشتگی‌ی لیندبرگ و دیدار مجددی از لوبیچ / ۹۲
۸ـ جنایت با مارلن و بکوب بکوب با مریلین / ۱۰۱
۹ـ ترقی‌ی یك آدم دغل، جنگ سرد و کوچه‌ی کازانوا/ ۱۰۸
۱۰ـ سپونر، گینگریچ و هلمز/ ۱۱۷
۱۱ـ نتیجه/ ۱۲۶

فیلمشناسی/ ۱۳۱

جداگانه

۱ـ وایلدر از دیدگاهی انتقادی/۱۷۲
۲ـ «زندگی‌ی خصوصی‌ی
شرلوك هلمز»/۲۰۹
۳ـ «بفرمایید!»/۲۱۴

یادداشتها/۲۲۵

چند واژه/۲۳۰

* از آنجا که کمابیش هیچ اطلاعی درباره‌ی «Mauvaise Graine» در دست نیست، باید توجه داشت که نام فیلم را همچنین میتوان «تخم بد» ترجمه کرد.

۱

سیما

«شما نرما دزموندین. قبلا توی فیلمها
بودین. قبلا هنرپیشه‌ی بزرگی بودین».
«من هنوزم بزرگم. این فیلمهان که
کوچك شده‌ند.»
«سانست بولوار»

بیلی وایلدر مرد جمع‌وجوری‌ست که از پس عینك و دود مـدام سیگار به‌دنیا اخم میکند. اولین‌باری که او را دیدم داشت صحنه‌ی عروسی‌ی «ایرمای شیرین» را فیلمبرداری میکرد.

صحنه‌ی فیلمبرداری‌ی کارگاه گلدوین را سیاهی لشکرها در لباس نمونه‌هایی از بشریت کوچه‌ی «سن‌ـدنی»[۱] شلوغ کرده‌اند، شامل «پاسبانها»[۲] و سپورها[۳] ـ بدون جارو ولـی با کـلاههـای نشاندار شهر پاریس. همه کالیفرنیایی‌ی آرامی صحبت میکنند. در صحنه‌ی مجاور، کوچه‌ی کازانوا[۴]، کوچه‌یی ساختگی در له‌هال[۵] که الکس‌ترنر، طراح صحنه، باز ساخته، در ایـن بعد از ظهـر خالی‌ست، و قدم زدن در این پاریس خاموش دوبـاره خلق شده‌ـ

---

۱) Rue Saint-Denis
۲) flics
۳) boueux
۴) Rue Casanova
۵) Les Halles

تماشاگاه رسم روز هالیوود در زمستان ۱۹۶۲/۶۳ ــ وهم‌انگیز است. شایعه‌نویسها زمزمه‌میکنند که ترنر با پشتکار این‌بارکاری برتر از کارهای پیشینش انجام داده است. اصالت اولین فرمان وایلدر برای تظاهر کردن است.

ولی در این آخرهای بعد از ظهر فیلمبرداری در نتردام سربریده انجام میشود. وایلدر که خسته به‌نظر میآید، نشسته بالای یك نردبان دوطرفه، جای مورد علاقه‌اش کنار صحنه، در گوشه‌یی خلوت است، در حالی که جوزف‌لاشل و دستیارانش سرگرم تنظیم نور صحنه‌ی کلیسا هستند. سیاهی لشکرها گروه گروه دور هم جمعند، بعضی‌هایشان روی یك جعبه‌ی ایستانده‌ی نوشابه‌های غیرالکلی ورق‌بازی میکنند، و دستیار وایلدر ازهمین حالا شروع کرده است به‌پخش برنامه‌ی کار فردا. جك‌لمون، در حالی که دختری از قسمت لباس‌شانه‌ی کت رسمی‌ی شماره‌ی یك عروسی‌ی نستورش را بخیه میزند، پشت هم سیگار میکشد. شرلی مك‌لین در اتاقك یدك کشش در حال استراحت است. چندتایی از سیاهی لشگرها به‌ساعتهایشان چشم دوخته‌اند، به‌فکر ــ اگر نه به امید ــ این که صحنه به‌اضافه‌کاری خواهد کشید.

وایلدر، درحلی که از نردبانش پایین میآید، خمیازه‌کشان به‌فرانسه میگوید «بله، ماموج‌کهنه هستیم...[۶]» چشمان‌قهوه‌ییش از پشت عینك برق میزند و در حالی که از بازی‌یی که با لغات کرده لبخندی به‌لب دارد، خوشحال است که هنوز میتواند با فرانسه‌ی وینی‌ی کمابیش زنگ‌زده ولی آهنگینش ترکیبهای جدیدی بسازد. «فیلمهای من به‌قصد اصلاح مردم ساخته نمیشوند؛ امیدوارم داستانهایی تا آن حد فریبنده باشند که تماشاگران چس فیل را فراموش کنند.»

لاشل آماده است و نتردام را که سقفی تخت دارد با ۲۰۰۰۰

---

۶) «De la moyenne vague tirant sur la vieille»

وات سرشار از نور میکند، و ناگهان به‌ستونهای گچ‌بری‌شده و دیوارهایی که نقش سنگ برویشان نقاشی شده سایه روشن و برجستگی می‌بخشد. وایلدر به‌طرف دوربین میرود و دستیارانش سیاهی لشگرها را رمه‌وار در ردیفهای نیمکتهای کلیسا جامیدهند و یك نفر را به‌دنبال «ایرمامك‌لین» میفرستند. وایلدر چرخی میزند و روی صندلی‌ی گردان پشت دوربین مینشیند و، از پشت منظره یاب، جمعیت کلیسا را به‌صورت دلخواهش گروه بندی میکند. دستور میدهد در یکی از ردیفها قصاب گردن‌کلفتی بایستد، خانمی کلاه برسر بنشیند، و جمعیت ایستاده در پسزمینه*ی پشت ردیف نیمکتها فشرده‌تر قرار گیرند. طبق مسیر داستانی بازرس لفور (هرشل برناردی) درحالی‌که دو پاسبان با لباس همشکل به‌دنبالش هستند با عجله به‌داخل کلیسا میدود ــ آشکارا برای متوقف ساختن مراسم ازدواج چند ثانیه دیر رسیده است، مراسمی مختصر که به‌محض این که انجام میشود ایرما از درد زایمان بیهوش شده است و نستور او را به‌نمازخانه‌ی کلیسا میبرد و، همزمان با بسته شدن تدریجی‌ی تصویر، ایرما نوزادی سالم میزاید.

وایلدر یکبار تمرین میکند، بابرناردی که، کلاه ملون برسر، به‌زحمت راه خود را از میان جمعیت ایستاده در عقب صحنه باز میکند و بادیدن مراسم خشکش میزند. از آنجا که معلوم است سیاهی لشگرها نمیدانند به‌کجا باید نگاه کنند، وایلدر دستور میدهد یك نورافکن کوچك را روی محراب و خارج از میدان دید دوربین برپا کنند و دستور میدهد پاریسی‌هایش دست‌جمعی به‌آن خیره شوند. کشیش وارد میشود، و به‌دنبالش ایرمای نه‌ماهه‌آبستن در لباس عروسی‌ی بلند.

بقیه‌ی کارها به‌سرعت و بدون زحمت انجام میشود. صدای

---

* با این ستاره، هر کجا بیاید، نگاهی بیاندازید به بخش «چندواژه» در آخرکتاب.

زنگ صحنه را ساکت میکند، و با «دوربین بـرو!»ی دستیـار، کشیش درجای خودش پشت‌به‌دوربین‌می‌ایستد. با«سرعت!»خفه‌ی متصدی‌ی صدا، ایرما و نستور در پیشزمینه* زانو میزنند؛ بـا «رفتم!»، لمون سیگارش را له میکند و حـالت مناسب صحنـه در چهره‌اش پدیدار میشود؛ و با «حـرکت!» آرام وایلدر، بـازرس لفور شروع میکند به‌پس زدن جمعیت. در پسزمینه خشکش میزند و کلاهش را از سر برمیدارد... آهسته. «قطع!»

یك برداشت. فقط یکی.

از حرکات مسخره‌آمیز، حرفهای نیشدار، زخم زبـانهـا و ریشخندهای وایلدر سر صحنه قصه‌ها میگویند، و زبانهایی بـه تندی‌ی زبان او گفته‌اند که تماشای وایلدر در حال کارگردانی اغلب سرگرم کننده‌تر از تماشای یکی از فیلمهای اوست.

وایلدر جریانی پایان ناپذیر از حرف است و بازی‌ی مورد نظرش را با توهین‌هـا، بازی با کلمه‌هـا و شوخی‌هـای تند از بازیگرانش اخذمیکند. ولی، مانند هرقصه‌ی دیگر، دلقك‌بازیهای او اغلب مبالغه‌یی‌ست توسط روزنامه‌نگارانی که در پی‌ی مطالب شیرین هستند. وایلدر آن روز سر صحنه‌ی «ایـرمای شیریـن» نمونه‌یی از صرفه‌جویی درحرکات وکارایی بود. زندگی‌ی وایلدر به‌طور قطع نمونه‌یی‌ست ازدولتمندی‌ی بلندمرتبه‌ـواپس‌کشیدنی نامتظاهرانه و جهندگی‌ی طعنه‌آمیز.

به‌عنوان مردی که فیلمهایش به‌طور تقریب هشتاد میلیون دلار فروش داشته است، این آدم خروشان و مردم گریز که رو به طاسی میرود در شکوهی بی‌پیرایه زندگی می‌کند. اگر چه وایلدر و همسرش، ادری، را گروه بزرگی از برگزیدگان دنیای سینما رهبران اجتماعی‌ی خود به‌حساب میآورند، این دو در ملك خوش منظره‌یی در بورلی‌هیز[۷] با استخر شنای قاوه‌یی شکـل و تـالار

---

۷) Beverly Hills

خصوصی‌ی نمایش فیلم زندگی نمیکنند ـ خانه‌های آنها آپارتمانی‌ست در ویلشایربولوار[8]. دفتر وایلدر در کارگاه فیلمسازی‌ی گلدوین جای راحتی‌ست، ولی در آن از بیماری‌ی سنتی‌ی خود بزرگ پنداشتن که غولهای سینمایی به‌آن دچارند اثری به‌چشم نمیخورد. باوجود تمام اهمیت مقامی‌اش، ملازمینی ندارد، و ارتباط بسیاری از دوستانش با دنیای نمایشها ـ اگر اصلا ارتباطی داشته باشند ـ رابطه‌یی‌ست غیر مستقیم. بیلی و ادری بسیار اهل گردش‌اند، ولی اگر در خانه میهمانی بدهند، میهمانی بیشتر در یك دست بریج جانانه خلاصه میشود.

وست وود تاورز[9] آسمانخراشی‌ست در بخش زیبا ولی نه‌رسم روز لس‌انجلس غربی، و آپارتمان وایلدر در طبقه‌ی دوازدهم راحت و دنج است. دراصل، اینجا برای دو نفر خیلی بزرگ بود، ولی وایلدر با خرید مدام آثار هنری به‌تدریج اتاقها را انباشته است. مهتابی‌ی خانه نمایشگاه مجموعه‌ی وایلدر از درختهای کار بنسای[10] است و اتاق نشیمن با پرده‌های نقاشی آراسته شده. هنگامی که در ۱۹۳۳ از برلین می‌گریخت، پرده‌های لوله‌شده‌ی نقاشی زیر بغل داشت، و دوستان طعنه‌زن برایش مضمون کوك کرده‌اند که پیش از این که پول جمع کند نقاشی جمع میکرد. علاوه برکارهایی از کله، کرچنر و یاولنسکی[11]ـ که انعکاسی از ریشه‌های اروپای مرکزی‌ی اوست ـ کارهای وویار، دوستال، روئو[12]، پیکاسو، شاگال، ودوفی که از دیوارها جوانه میزنند، نمایشگر عشق تمام عمر او به‌چیزهای فرانسوی‌ست. شان، ریورز، کورنل و جانسن[13] امریکایی شدن اورا منعکس میسازند؛ بالتوس، شیل، وپاسن[14] آزاداندیشی‌ی او را درآثارهوسانی*، و

---

۸) Wilshire Boulevard
۹) Westwood Towers
۱۰) Bonsai
۱۱) Jawlensky, Kirchner, Klee
۱۲) Rouault, de Stael, Vuillard
۱۳) Johnson, Cornell, Rivers, Shahn
۱۴) Pascin, Schiele, Balthus

بومبوآوویوین[۱۵] استعدادش را در جهت شوخی.

وایلدر بریج را فوق‌العاده خوب بازی میکند، و عضو گروه بریج بازی‌ست که هرشنبه ویکشنبه و گاهی هم در این فاصله دور هم جمع میشوند. بازی شلوغ و باشوخی‌های فراوان همراه است. آلفردشین‌ولد[۱۶] که بریج باز حرفه‌یی‌ست میگوید «بیلی مرتب در بازی برنده میشود و این به‌خاطر این نیست که از نظر فنی قوی‌ست. فن برایش اهمیتی ندارد. فن بازیش خوب هست، اما بیش از هرکس دیگر، باآدمها و نه باورقها بازی میکند. بریج بازها اصطلاحی دارند: فلانی همیشه میداند بی‌بی‌پیك کجاست.» وایلدر علاقمند جدی‌ی ورزشها و شطرنج‌باز خوبی‌ست، و در شمال مالیبو[۱۷] در خانه‌ی ساحلی‌اش بادبادك هواکردن را در روز های بادی بسیار دوست دارد. لیکن، مدتی‌ست دیگر شطرنج‌بازی نمیکند، چون زیاد وقت میگیرد.

در حقیقت، بیقراری برجسته‌ترین مشخصه‌ی جسمانی‌ی وایلدر است. فیلمنامه‌هایش در حالی که او در اتاق راه میرود نوشته میشوند، و یکی از عاداتش هنگام فیلمبرداری این است که به‌گوشه‌یی میرود و کارهایی را که در صحنه‌ی بعدی از بازیگرانش خواهد خواست انجام دهند خود امتحان میکند.

والتر ریش، نویسنده‌ی فیلمنامه‌ها، که وایلدر را از زمانی که در وین بود می‌شناسد، میگوید «سرعت مطلقاً جوهر ذاتی‌ی اوست. نمیتواند هیچ‌کاری را آهسته انجام دهد. اگر به‌مهمانی‌یی وارد شود و همه آهسته مشغول صحبت باشند، بند نمیشود. اشخاصی که اصرار دارند جملات خود را تمام کنند دیوانه‌اش میکنند ــ میخواهد خودش بقیه‌اش را بنویسد. برای این است که پرده‌های نقاشی را دوست دارد ــ آنها جواب پس نمیدهند. تنها

---

۱۵) Vivin, Bombois

۱۶) Alfred Sheinwold

۱۷) Malibu

ترس او در زندگی همین است... که حوصله‌اش سر برود. بودن باآدمهایی که حوصله‌اش را سر میبرند برایش قابل تحمل نیست ... نه به‌این معنی که از آن‌ها خوشش نمی‌آید یابرایشان احترام قایل نیست ــ فقط با آنها نمیجوشد.»

وایلدر به‌ندرت زودتر از دوی بعد از نصف شب میخوابد، ولی صبح زود در دفتر کارش است، و بیشتر روز را با راه رفتن در اتاق میگذراند. مجموعه‌ی بسیار بزرگش از عصاها، شلاق‌ها، چماق‌ها، گرزهای جنگی‌ی سرخپوستان و حتی تبرهای تیغه سنگی هنگام این راه رفتن مداوم مورد استفاده قرار میگیرند. به‌خاطر پشت دردی که دارد، ازعصا برای خاراندن یاضربه زدن به‌پشتش استفاده میکند. اگر کسی در این‌باره سوآلی کند، میگوید «این دردها روانتنی* نیست، بلکه نتیجه‌ی عشقبازی با دخترها توی درگاهها در زمان جوانیم است، ایستاده.»

در چنین مواردی ادری لبخند میزند به‌نوبه‌ی خود با حرفهای کوبنده‌اش در صحبت شرکت میکند، همراه‌اشاراتی درباره‌ی نیروی مردانگی‌ی‌کنونی‌ی وایلدرکه نتیجه‌ی مقاربت‌قائم سالهای جوانی‌ست. وایلدر با ادری‌یانگ[۱۸] در ۱۹۴۴، هنگام‌فیلمبرداری‌ی «تعطیلی‌ی از دست‌رفته»، آشنا شد. در این فیلم، ادری نقش دختر متصدی‌ی رختکن را بازی میکرد که وقتی ری میلاند را از میخانه بیرون میانداختند کلاهش را به‌او میداد. وایلدر صحنه را به‌شکلی تدوین کرد که فقط ساعد ادری در تصویر پیدا بود، و زن و شوهر هم‌عقیده بودند که ساعد بازی‌ی درخشانی ارائه داده. همسر اول وایلدر، که بیلی از او طلاق گرفته، دختر وکیل دعاوی‌ی برجسته‌یی‌ست و اکنون با تنها فرزند وایلدر ــ یك دختر ــ در سانفرانسیسکو زندگی میکند. ماکس وایلدر، پدر بیلی، در ۱۹۲۶ در برلین مرد و مادرش دوباره ازدواج کرد.

---

۱۸) Audrey Young

وایلدر پس از آمدن به‌امریکا هیچ‌وقت خانواده‌اش را ندیدچون مادر، مادر بزرگ و ناپدری‌اش در اردوگاههای اسیران یهودی جان سپردند. «مادرم حدودسالهای ۱۹۴۰، ۱۹۴۱ مرد ــ هیچوقت نتوانستم تاریخ دقیقش را بفهمم ــ ولی از طریــق صلیب سرخ خبر دارم که در آشویتس وسیله‌ی گاز کشته شده.»

در اواخر جنگ جهانی‌ی دوم، وایلدر به‌سمت رئیس‌دایره‌ی جنگ روانی‌ی ارتش ایالات متحده گمارده شد.

سال ۱۹۴۵ را در آلمان گذراند و، بادرجه‌ی سرهنگی، بر محتوای تمام برنامه‌های تآترها وفرستنده‌های رادیویی درمنطقه‌ی تحت اشغال امریکا نظارت داشت. ریچــارد لمــون در مقاله‌یــی درباره‌ی وایلدر (۱) نوشته نزدیکتریــن درگیــری‌ی او با میدان نبرد موقعی بود که یك نفر شامپانی به‌چنگ آورده بود و بطری ترکید. وایلدر به‌خیال این که دشمن آنها را به‌زیر آتش گرفتــه فرمان داد تمام افرادش زیر جیپ‌شان دراز بکشند.

«بعد از جنگ، عده‌یی آلمانی میخواستند نمایشی درباره‌ی مصائب مسیح روی صحنه بیآورند، و نجاری بانامه از من تقاضا کرد اجازه بدهم در این نمایش نقش مسیح را بازی کند. بعداز این که از آنها تحقیق کردیم فهمیدیم شش تا از حواریون افراد گشتاپو هستند و آن نجار هم از پیراهن قهوه‌یی‌پوش‌های هیتلر است. من‌گفتم «بله، بشرطی که میخهای صلیب حقیقی باشد.»

آن قسمت از زندگی‌ی وایلدر که در آلمان گذشته داستانی طولانی‌ست، و با این وصف به‌عنوان یك یهودی‌ی اتریشی کــه افراد خانواده‌اش در کوره‌های نازی دود شده‌اند، وایلدر به‌مقدار فوق‌العاده اندکی‌کینه یا تنفردارد. در ۱۹۴۷ برای فیلمبرداری‌ی «یك‌ماجرای خارجی» به‌برلین برگشت، فیلمی که بــه‌روحیــه‌ی ارتش امریکا بیش از ملت مغلوب ضربــه وارد آورد، و مارلــن دیتریش را داشت که تمام تشخص جهان‌بینانه‌ی آلمانیهای‌خسته

از جنگ را مجسم میساخت و به‌یك زن‌عضو کنگره‌ی امریکامیگفت زنان امریکایی چه‌آدمهای بدلبـاس و املـی هستند. در ۱۹۶۱، وایلدر با به‌کارگرفتن هیوبرت‌فن میرینك، کارل لودویـك‌لینت و چند دوست قدیمی‌دیگر«یك،دو،سه» را در برلین فیلمبرداری کرد. فقدان کامل احساساتیگرایی‌ی مبتذل در وجود وایلدر باعث میشود که درباره‌ی بازداشتگاهها و نازیسم نیز شوخی بسازد. اتوپره مینجر یکی از دوستان وایلدر است، و گرچه یهودی‌ست آنقدر به‌یك‌نازی‌ی سنتی‌ی هالیوودی شباهت داردکه وایلدر نقش فرمانده را در «بازداشتگاه ۱۷» به‌او داد. پس از فیلمبرداری، که پره‌مینجر ازهالیوود رفته و درمسافرت بود،یك‌نفر از وایلدر سراغ او را گرفت، وایلدر جواب داد «به‌خانه‌ی تـابستانـی‌اش رفته ــ در بلسن [(۲)].»

وایلدر روزی چهار پـاکت سیگـار میکشد، و یکبـار گفت فقط به‌این علت سیگار را ترك نمیکند که امکان دارد یك روز توی خیابان اتومبیلی به‌او بزند و نفرت‌انگیـز خواهد بـود که افتاده در جوی در حالی که از شدت خونریزی مشرف به‌موت‌است فکر کند به‌خاطر سیگار نکشیدن چه‌لذت‌هـا را از دست داده. در تعریف خوشبختی گفته، خوشبختی داشتن طبیبی‌ست که خودش روزی چهارپاکت سیگار دود کند. باقیمانده‌ی موی سر بیلی بـه شکلی اصلاح میشود که احتمالا خودش آن را مدل جدید سربازی‌ی پروسی می‌نامد، و لباس مورد علاقـه‌اش شلـوار و پشمبافهـای گشاد و آویزان است.

بدخواهی‌ی وایلدر شهرت بسیار دارد. جورج‌اکسلراد، که نمایشنامه‌ی «خارش هفت‌ساله» رانوشت و سپس روی نسخـه‌ی سینمایی‌ی آن با وایلدر کار کرد، یکی از کسانی‌ست که ناکسی‌ی وایلدر شامل حالش شده. وقتی اکسلراد به‌وایلدر مراجعه کرد، نمایشنامه‌ی اصلی‌ی «خارش هفت‌ساله» زیر بغلش بـود. گفت

«فکر کردم میتوانیم از این به عنوان یك راهنما استفاده کنیم.» وایلدر در حالی که نمایشنامه را روی زمین میانداخت جواب داد «عالی‌ست، از این برای بسته نشدن در استفاده میکنیم.»

والتر ریش میگوید «بیلی بیشتر از هرکسی که من می‌شناسم از زندگی لذت میبرد. البته، ظالمانه بددهن است. تقریباً هیچ اثری از مدارا در وجودش نیست. ولی این ناشی از موفقیت در کارش نیست. زنش یکبار گفت مدتها پیش از این‌که بیلی‌وایلدر بیلی‌وایلدر شود طوری رفتار میکرد که انگار بیلی وایلدراست.»

ضمن بحث درباره‌ی نابودی‌ی حتمی‌الوقوع جهان کنونی، هنگامی که «تلویزین یا انفجارات اتمی، هرکدام که کشنده‌تر از کار درآید» بشر را مجدداً به‌دوران غارنشینی برمی‌گرداند، از وایلدر سوآل شد در این صورت انسان چطور تغذیه خواهد کرد... چطور امرار معاش خواهد کرد. وایلدر جواب داد «با فروش نقاشی‌های اوتریلو[۱۹] و سگ‌های پیش از کشف امریکا به همدیگر زندگی خواهیم کرد.» جمله‌ی «بگذار از این لباسهای خیس در آیم و بروم توی یك مارتینی‌ی خشك» از ساخته‌های وایلدراست، گرچه این بداهه‌گویی را همیشه به‌رابرت بنچلی[۲۰] نسبت میدهند. اگر آنطور که گفته شده مغز وایلدر پراز تیغ های دلاکی باشد، یك دستگاه تبدیل‌کننده‌ی کاملا همزمان نیز هست زیرا او میتواند استعارات را در وسط زمین و هوا تغییر دهد و علاقه‌ی بسیار دارد از گفتن بدیهیات بپرهیزد.

هیچ‌کس از زخم‌زبان وایلدر درامان نیست. ادری،که زمانی در گروه تامی دورسی[۲۱] آوازخوان بود و ریش او را «درخشان، زیبا و به‌سرسختی‌ی شوهرش» توصیف میکند، پانزده سال از بیلی جوانتر است، و در اولین سالگرد ازدواجشان صبح از بستر

---

۱۹) Utrillo

۲۰) Robert Benchley

۲۱) Tommy Dorsey

برخاست و دید بیلی در حال صبحانه خوردن و خواندن «هالیوود ریپورتر»[۲۲] است. وقتی ادری با چشمان اشك‌آلود وارد اتاق شد بیلی سرش را از روی روزنامه بلند نکرد.

«میدانی امروز چه‌روزیست عزیزم؟»

وایلدر جواب داد «سی‌ام ژوئن.»

ادری درحالی‌که لب‌ور میچیدگفت «امروز سالروز عروسی‌ی ماست.»

بیلی شکلکی ساخت و جواب‌داد «خواهش میکنم، نه‌سرغذا.»

ادری، مانند اکثر همسرها، وقتی شوهرش جایی به‌مسافرت میرود یك صورت خرید هدایا به‌او میدهد. وقتی بیلی برای فیلمبرداری‌ی صحنه‌های خارجی‌ی «ایرمای شیرین» میخواست به پاریس برود، ادری گفت برای یکی از دوستانش که قصد دارد هدیه‌یی به‌شوهرش‌بدهد چندکراوات شاروه[۲۳] میخواهد؛ و اضافه کرد «از دفعه‌ی اولی که به‌پاریس رفتم، همیشه دلم خواسته یك «بیده»[۲۴] داشته باشم.» وایلدر اخم کرد و جواب داد احتمالا در مورد بیده به‌مشکل برخواهد خورد، ولی سعی خودش را خواهد کرد. چند روز بعد تلگرامی از وایلدر رسید. «کراواتهای شاروه در راه نقطه تهیه‌ی بیده غیر ممکن نقطه وارو زدن روی دست زیر دوش پیشنهاد میکنم.» زمانی که قرار بود با ادری عروسی کند، گفته میشود بیان عشق خویش را به‌درجه‌یی از اوج احساساتیگرایی‌ی شاعرانه رساند که تاکنون شنیده نشده و گفت: «زمینی را که برآن پا مینهی می‌پرستیدم، اگر درمحله‌ی بهتری زندگی میکردی.»

گفته‌های دیگری که از وایلدر نقل میکنند:

درباره‌ی فیلمهایش: «چندتایی هست که بیزاریم از آنها

---

۲۲) «The Hollywood Reporter»
۲۳) Charvet
۲۴) bidet

کمتر از بقیه است.»

درباره‌ی منتقدین: «آنچه در فیلمهای ما اسمش را میگذارند کثیف، در فیلمهای خارجی اسمش را میگذارند شهوت‌انگیز.»

درباره‌ی صحنه‌پردازی*: «هرکس که به‌جای در از پنجره به اتاق میآید در جا مرکز توجه میشود، درست است؟» «خواهید دید که موج نو محوتدریجی را ده دوازده سال دیگر کشف خواهد کرد.»

درباره‌ی فرانسه: «جایی که پول از هم میپاشد و با این حال کاغذ مستراح را نمیتوانی پاره‌کنی.»

درباره‌ی زبان انگلیسی و تبحرش در آن: «اگر فکر میکنید من لهجه دارم، می‌بایستی صحبت کردن ارنست لوبیچ را می شنیدید. ولی او درك شگفتی‌انگیزی در مورد اصطلاحات‌وگفتگوی امریکایی داشت. همانطور که ون‌گوگ گفته، آدم یا گوش دارد یا ندارد.»

انگلیسی‌ی وایلدر مورد مطالعات فاضلانه قرار گرفته و همیشه باعث ترسی آمیخته با احترام بوده است. توضیح خود او ساده است: «وقتی من به‌امریکا رسیدم حتی یك کلمه انگلیسی‌بلد نبودم. خب، میشود گفت یك دوجین لغت بلد بودم که در نظر قسمت بازبینی قابل اغماض نبود. من با معاشرت نکردن با جوامع مهاجرین اروپایی، با آمدوشد با رفقای جدید امریکایی، و با گوش‌دادن به‌رادیو زبان را یاد گرفتم. شاید اگر آدم بدون هیچ مقدمه و مستقیماً بازبانی روبرو شود یاد گرفتن آن برایش آسانتر باشد. در این صورت زبان به‌درون آدم میریزد و همانجا باقی میماند.»

وایلدر هرگز هالیوودی نشده است. آدمها را «عزیز» یا «جیگر» صدا نمیزند، بلکه بیشتر احتمال دارد با رفتار رسمی و طعنه‌آمیز یك استاد دانشگاه بگوید آقای واتسون یا آقای گرین. به

تبلیغات پیرامون شخص خودش، به‌جز هنگامی که به‌شناساندن و فروش‌فیلمش کمك‌کند، اهمیت چندانی‌نمیدهد، و مسئول روابط عمومی و کارگزار هم ندارد. هنگامی که به او گفتم این کتاب در شرف نوشته شدن است، مقاله‌ی کاملی را کـه ریچارد لمـون در «..پست» درباره‌ی او نوشته‌بود توصیه کرد و، در پایان‌صحبتمان، در حالی که فقط کمی نرمتر شده بود، گفت امیدوار است کتاب خیلی بر او سخت نگیرد.

زندگیش را به‌این شکل خلاصه میکند:

«وقتی در آغاز در برلین تقلا میکردم وارد کار سینما بشوم، در یك اتاق اجاره‌یی توی یك آپارتمان منزل داشتم. دستشویی‌ی ساختمان بغل اتاق من بود و مستراح یك مرگش بود. تمام شب تا صبح آب جاری بود. من توی اتاقم دراز میکشیدم و به‌صدای آب گوش میدادم و چون جوان بودم و احساساتی، این صدا را صدای آبشار زیبایی تصور میکردم ــ فقط به‌خاطر این که ذهنم را از یکنواختی‌ی این فکر که این مستراح است منحرف کرده باشم. حالا محو تدریجی داریم به‌بیست‌وپنج‌سال بعد و من بالاخره آنقدر پولدارم که می‌توانم برای آب‌تنی‌ی درمانی به بادگاستین[۲۵] بروم، آب‌معدنی‌ی اتریش که زیباترین آبشار تمام دنیا آنجاست. در آنجا توی تختخواب دراز میکشم و به‌این آبشار گوش میدهم. و بعد از گذراندن تمام این مراحل، تمام سختی‌ها و تمام پولهایی که در آورده‌ام ــ تمام جایزه‌ها و همه چیزهای دیگر ــ بالاخره در این استراحتگاه هستم و به‌تنها چیزی که می‌توانم فکر کنم آن مستراح لعنتی‌ی برلین است. این است، به‌قول معروف، داستان زندگی‌ی من.»

---

۲۵) Badgastein

۲

تاریخچه

«اگر مردم بیشتر همدیگر را دوست
داشتند، کمتر همدیگر را میکشتند.»
«تو مذهبی‌ی متعصبی چیزی هستی؟»
«عشق در بعد از ظهر»

«آدم دراز و شل چهل ساله‌یی که توی مخش پر از تیغ‌های دلاکی‌ست.» شایع‌است این توصیف که در فیلمنامه‌ی «شیرینی‌ی شانسی» درباره‌ی یکی از شخصیتهای این فیلم نوشته شده در اصل توصیفی‌ست که ویلیام هولدن از بیلی‌وایلدر کرده.

توصیفاتی که از وایلدر شده هیچ‌وقت تمامی نداشته است. راسپوتین روی نوار سلولوییدِ نامیده شده، ریلکه برای آدمهای بی‌بضاعت، مردم‌گریزی که فقط جنبه‌ی بد هر چیز را می‌بیند و باید حتماً بدلش سازد به‌شوخی‌ی بیمارگونه‌یی، آمیزنده‌ی اسید و گلاب، به‌طور خلاصه، مردی که به‌خاطر تفریح و نفع شخصی از مردم متنفر است.

بیلی وایلدر تقریباً تنها «مؤلف» هالیوود است. فیلمسازی ست که داستان تمام فیلمهایی را که تاکنون ساخته خودش نوشته، گرچه با همکاری‌ی دیگران؛ و از ۱۹۵۹ به‌این طرف بر کارش ــ چه از جنبه‌ی هنری و چه از جنبه‌های دیگر ــ نظارت کامل داشته است. وایلدر، گاه بااختصاص‌دادن استعداد خود به‌ساختن کمدی

های هرزه اما ظریف، و گاه با کندوکاو در انسانیت ناسازگار انسان امریکایی، توانسته است به‌طور متوسط هر پنج سال یك بار یك جایزه‌ی اسکار را از آن خود سازد ــ فیلمهای او به‌طور تقریب هشتاد میلیون دلار فروش داشته است، و در سراسر دنیا با بر گزاری‌ی برنامه‌های مرور در آثار و جشنواره‌ها تجلیلش کرده‌اند.

وایلدر، که‌نه نسخه‌ی شخصی‌ی فیلمهایش را در منزل دارد و نه نسخه‌های جلدچرمی شده‌ی فیلمنامه‌هایش را، به‌خاطرداشتن یك نقطه‌نظر ویژه یك مؤلف به‌حساب می‌آید ــ نقطه‌نظری که البته دقیق، زیرکانه و پر کنایه است. در نمایشنامه‌ی «بازداشتگاه ۱۷»، قهرمان نمایش مردی درهم شکسته و دلمرده، گرچه در عین حال مضحك، بود که فقط هنگامی که حس وطن‌پرستی و شرافتش جریحه‌دار می‌شد قد علم می‌کرد. قهرمان وایلدر در «بازداشتگاه ۱۷» آدم نخاله‌ی بی‌عاطفه‌یی بود که از طریق فراهم‌کردن وسایل ارضای پست‌ترین تمایلات اسرای جنگی‌ی دیگر ثروتی به‌صورت جورابهای ابریشمی‌ی زنانه، انواع سیگار، بطری‌های شراب و ساعت برای خود میاندوخت. یك مسابقه‌ی اسب‌دوانی با موشها ترتیب می‌داد (که در نمایشنامه نبود)؛ کارخانه‌ی عرق‌کشی بر پا میکرد (که در نمایشنامه نبود)؛ و دوربین نجومی میساخت، نه برای ریختن نقشه‌ی فرار بلکه برای دید زدن بخش زنان (که در نمایشنامه نبود). نتیجه‌ی‌اخلاقی‌ی «آپارتمان» این‌است‌که موفقیت اجتماعی میسر نیست مگر با تن دردادن به‌پست‌ترین سازشها. در آخرین نمای فیلم، پس از بسته‌شدن تدریجی‌ی تصویر، جك‌لمون و شرلی مك‌لین خوشحال ولی بیکار خواهند بود.

هنگام افتتاح برنامه‌ی مروری در آثار وایلدر که «موزه‌ی هنر نو»ی نیویرك برگزار کرد، ریچارد گریفیث[1]، سرپرست موزه، گفت: «وایلدر، چه در سایه چه در روشنا، دقیق‌ترین، و در

---

۱) Richard Griffith

حقیقت سخت‌دل‌ترین، وقایع‌نگار امریکای پس از جنگ است که سینما پدید ساخته».

ریش می‌گوید «او همیشه همانطور بوده که امروز است. هرگز احساساتی نبود، همیشه نترس بود... حتی هنگامی که هیچ چیز نداشت. در جواب درنمی‌ماند و متهاجم بود؛ ترجیح میداد کاری را از دست بدهد تا این که سازش کند یا بله بگوید. و کارهای بسیاری را نیز از دست داد. در دوره‌ی اولیه‌ی کارش شخصیتش باعث عدم محبوبیت او گشت ــ متکبر و زورگو بود و تا اندازه‌یی هنوز هم هست.»

سمیوئل وایلدر در وین متولد شد، ۲۲ جون ۱۹۰۶. سالهای افول امپراتوری‌ی هابسبورگ در دوران کودکی‌اش و برلین پس‌از جنگ در دوران جوانیش که منزلگاه آزاداندیشان بیقرار و سر خورده بود به‌اندازه‌ی اصل یهودیش بر او اثر گذاشته است.

پدرش، ماکس وایلدر، مهمانخانه‌داری‌ست که از شغلی به‌شغل دیگر روی میآورد: مالك یك محل مخصوص پرورش ماهی‌ی قزل‌آلا و یك کارخانه‌ی ساعت‌سازی، اداره‌کننده‌ی چندین رستوران و صادرکننده‌ی کیف‌های چرمی. به‌امید این که سمیوئل وکیل‌دعاوی شود، پسرش را به مدرسه[۲] میفرستد و وامیداردش نامش را در دانشگاه وین بنویسد. لیکن، تحصیل وایلدر در دانشگاه به‌یك‌سال نمیکشد، و در نشریه‌یی[۳] با سمت خبرنگاری کار میگیرد. برای یك شماره‌ی مخصوص کریسمس، فقط در فاصله‌ی یك صبح تا ظهر، با زیگموند فروید، آلفرد آدلر[۴]، ریچارد اشتراوس و آرتور شنیتزلر مصاحبه می‌کند.

ولی قطب‌جذب‌کننده‌ی دنیای آلمانی زبان پس از جنگ برلین است، و وایلدر نیز مانند بسیاری‌از روشنفکران‌جوان‌امپراتوری‌ی

---

۲) Real Gymnasium
۳) «Die Stunde»
۴) Alfred Adler

از هم پاشیده‌ی اتریش ــ مجارستان در آرزوی رفتن به این محل پرجاذبه‌ی آمیزش «مردم‌آگاه» دهه‌ی ۱۹۲۰ است. نقد مساعدی که درباره‌ی برنامه‌ی «ارکستر جاز سمفونیك» پل ویتمن[۵] در وین مینویسد وسیله‌ی مسافرتش به برلین میشود، در آنجا برای بزرگترین روزنامه‌ی بعدازظهر برلین[۶] که اریخ ــ ماریا رمارك[۷] هم در آن کار میکند مشغول به‌کار می‌شود. کار بعدیش چیزی‌ست که اغلب از آن به‌عنوان رقاص تالارهای رقص نام برده می‌شود، ولی او این حسن تعبیر را مسخره‌میکند. «من یك ژیگولو بودم، مدتی در میهمانخانه‌ی ایدن[۸] میرقصیدم. کار من مصاحبت با خانمهای تنها هنگام صرف چای بود.»

در کنار این کار، وایلدر فیلمنامه مینویسد و سعی میکند به هر زحمتی هست به‌سینما راه یابد. یك رشته پیشامدهای موافق اولین موفقیت را نصیبش میکند. دختر صاحب خانه‌اش زن صاحب یك باشگاه شبانه است، یك پروسی‌ی صدوهشتاد سانتیمتری که در خواب خرناس میکشد. زن برای تسلی‌ی خویش فاسق‌هایی میگیرد که گرچه به‌قدر شوهر پول ندارند ولی زن نوازترند، و یك شب به‌طرز اجتناب‌ناپذیری شوهر زودتر از همیشه به‌خانه میآید. بیلی متوجه مردی روی‌لبه‌ی پنجره‌ی اتاقش میشود ــ مردکه کاملا معلوم است قصد ندارد برای دفاع از معشوقه‌اش در برابر شوهرگردن کلفت به‌اتاق او برگردد روی پنجره‌ی وایلدر میزند.

وایلدر مرد راکه تهیه‌کننده‌ی مشهوری‌ست می‌شناسد. وقتی می‌بیند مرد در آن لحظه‌کاری جزگوش‌کردن به‌صدای داد و دعوای اتاق پهلویی ندارد، یکی از فیلمنامه‌های خود را به‌او میدهد. مرد آهی میکشد و، طبق یکی از چند روایت این واقعه‌ی آموزنده،

---

۵) Paul Whiteman
۶) «B.Z. am Mittag»
۷) Erich-Maria Remarque
۸) Eden

در جا قراردادی با وایلدر امضا میکند. در روایت دیگر آمده است که وایلدر اول به‌تهیه‌کننده اجازه میدهد داخل‌اتاقش شود و بعد فیلمنامه‌را به‌او تحمیل میکند. داستان بارفتن‌فاسق از اتاق‌وایلدر در حالی که همسایه با نوای خرناس خویش او را همراهی میکند پایان می‌پذیرد.

در طول چهار سال بعدی، وایلدر فیلمنامه‌ی حدود بیست‌فیلم را مینویسد، که اولین آنها کلاسیك کوچك سینما «مردم در روز یکشنبه» بود، فیلمی متعلق به‌اواخر دوران صامت که در ساخت‌آن استعدادهای رابرت‌سیو دماك، یوجین شوفتان، ادگار المر، فرد زینه‌من، موریتس سیلر[۹] و وایلدر یکجا به‌کار رفته بود. «مردم در روز یکشنبه»، که اگر عملا در کافه‌ی رومانی[۱۰]، پاتوق هنرمندان نامدار برلین در دهه‌ی ۱۹۲۰، نوشته نشده باشد، به طور قطع طرح آن در آنجا اندیشیده شده، با ۵۰۰۰ مارك دچار تورم رایش در روزهای یکشنبه فیلمبرداری شد و، آنطور که در کتاب «از کالیگاری تا هیتلر»(۳)توصیف‌میشود، تصویری واقعی بود از«مردم‌کوچك»برلین، یك‌دختر فروشنده، یك‌مردفروشنده‌ی سیار، یك سیاهی لشگر سینما و یك راننده‌که «یکشنبه‌هایشان‌را کنار دریاچه‌یی میگذرانند، به‌آبتنی، پخت وپز، درازکشیدن روی ساحل، و برقرار ساختن تماسهایی عبث با یکدیگر و با اشخاص نظیر خود».

هنگامی که رایشتاك میسوزد، وایلدر در میهمانخانه‌یی[۱۱] مشغول صرف شام است، و هنگامی که در فوریه‌ی ۱۹۳۳ هیتلر به قدرت میرسد وایلدر، همراه ریش، رهسپار پاریس میشود. سالها بعد نظر موجزش‌این‌است‌که «برای یك‌یهودی‌کار عاقلانه‌یی

---

۹) Moritz Seeler, Edgar Ulmer, Eugen Schüfftan
۱۰) Romanisches Café
۱۱) Kempinski

به‌نظر میرسید.»

پاریس به اندازه‌ی برلین مهمان نواز نیست. وایلدر در تکاپوی زندگی انگل مهاجرین آلمانی- یهودی‌میشودکه پول برای قرض‌دادن دارند، و به‌این‌ترتیب در «هتل» غم‌آورکوچکی وضعی را تحمل میکند که بعدها «گرسنگی کشیدن محترمانه» نامیده. همچنان دوره میافتد و به‌این و آن فیلمنامه میفروشد و سرانجام با همکاری‌ی الکساندر اس‌وی «گرین بدجنس» را کارگردانی میکند، اولین فیلم از شش فیلمی که دانیل داریو در ۱۹۳۳ بسازد.(۴)

«گرین بدجنس» دومین کار اس‌وی در حد کارگردان است؛ او متولد مجارستان وبازیگر سابقی‌ست‌که در فرانسه‌کارگردانی‌ی چند فیلم بی‌اهمیت را به‌عهده میگیرد، و ازجمله چند کمدی‌ی فرناندل و«تربیت شاهزاده»[۱۲]، با ژووه و پوپسکو[۱۳]، و در سال ۱۹۴۷ میمیرد. فیلمنامه‌ی «گرین بدجنس» به‌قلم وایلدر و ه.ج. لاستیگ، خبرنگار و همکار وایلدر در برلین، براساس داستانی از وایلدر نوشته شده است. این فیلم توجه مهاجری دیگر به‌نام جومی[۱۴] را نسبت به‌وایلدر جلب میکند، او از یك فیلمنامه‌ی بکر وایلدر[۱۵] خوشش میآید و آن را با خود به هالیوود میبرد که در آنجا توسط کلمبیا خریداری میشود ولی هرگز فیلمی از آن نمیسازند. پول آنها وایلدر را، از طریق مکزیك، به هالیوود منتقل میکند، ولی در سرزمین جادو وضع حتی از پاریس هم دشوارتر است.

فیلمنامه‌نویس نترس با سرمایه‌هایش که پول کم، معلومات انگلیسی‌ی کمتر و بیکاری‌ست، هفته‌ها در یك مستراح خالی‌ی

---

۱۲) «Education de Prince»
۱۳) Elvire Popesco, Louis Jouvet
۱۴) Joe May
۱۵) «Pam-Pam»

بانوان در «شاتومارمون»[۱۶]، یك میهمانخانه‌ی هنرپیشگان در سانست ستریپ، زندگی میکند، بعد برمیخورد به پیتر لور[۱۷] و در مقابل روزی پنجاه سنت با او هم‌منزل میشود. وایلدر با نوشتن دو فیلمنامه به زبان آلمانی به‌مشکل بقا حمله‌ور میشود. این فیلمنامه‌ها ترجمه میشوند ولی به‌فروش نمیرسند. این موقعیت بینوایی‌ی متعالی دو سال به طول میانجامد، ولی از طریق این شکست‌ها و عدم قبولهای مداوم، تسلط مبهوت‌کننده‌یی برآنچه از آن پس زبان اصلی‌ی او میشود به‌دست میآورد. برای مطلع نگاه‌داشتن افراد خانواده‌اش از حال خود بریده‌های جراید را درباره‌ی تورنتون وایلدر[نویسنده‌ی آمریکایی] به‌وطن میفرستد و توضیح میدهد که ناشرین اصرار داشته‌اند نام متشخص‌تری برای خود انتخاب کند.

پس‌ازاین سالهای بی‌رونق‌که فقط‌گاه‌گاه‌باهمکاری‌ی‌دیگران فیلمنامه‌هایی مینویسد، بادختر یکی‌از وکلای دعاوی‌ی برجسته‌ی کالیفرنیا ازدواج میکند و در پارامونت شغلی به‌عنوان نویسنده به‌دست میآورد ــ پارامونت در آن زمان آنقدر مهاجر استخدام میکند که ساختمان محل کار نویسندگانش را برج بابل اسم میگذارند. وایلدر در این شغل ابتدا اصلا جلوه نمیکند و به‌طور جدی در حال مطالعه‌ی آگهی‌های استخدام روزنامه‌هاست‌که تهیه کننده‌یی هوس میکند او با چارلز برکت، یك نیواینگلندی‌ی[۱۸] ملایم، مشترکاً کار کنند.

همکاری‌ی این دو تعدادی از بهترین فیلمهای اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ را در سینمای امریکا پدید خواهد آورد. ولی، عجالتاً، به پیروی ازسیاست‌کارگاه فیلمسازی در این‌دوران بحران‌اقتصادی، که از طریق نمایش زندگی‌ی اشرافی‌ی اروپایی هدفش ساختن

---

۱۶) Chateau Marmont
۱۷) Peter Lorre
۱۸) New England

سرگرمیهایی گریزطلبانه* است، ناچارند فیلمنامه‌هایی به‌سبك اپراهای وینی بنویسند ـ داستانهایی درباره‌ی میلیونرها، دختران خدمتکار میهمانخانه‌ها، قاتلین، دائم‌الخمرها، تاکسی‌رانان پررو و تازه به‌دوران رسیده‌ها. مشهورترین فیلمنامه‌ی مشترك وایلدر و برکت «نینوچکا»ست برای ارنست لوبیچ که گرتاگاربو در آن نقش یك «کمیسر» روسی را دارد که عطریات و زن‌بازان جذاب غربی او را به‌تباهی میکشانند.

با شروع جنگ دوم جهانی این نوع فیلمها دیگر خنده‌دار نیست، و وایلدر و برکت ناپدید شدنش را در فیلمنامه‌های دو فیلمی که میچل لایزن کارگردانی میکند نشان میدهند ـ «برخیز عشق من»، که وقایعش در اروپای درحال سقوط روی میدهد، و «نگذار سپیده بدمد»، که در آن یك ژیگولو (شارل بوایه) سعی دارد از راه مکزیك و با ازدواج بایك معلمه‌ی امریکایی به‌ایالات متحده بیآید.

نخستین فیلمهای وایلدر با سمت کارگردان «بزرگ و کوچك» و «پنج قبر تا قاهره» است، که فیلمنامه‌ی هردو با همکاری‌ی برکت نوشته میشود. همراه با موفقیت تجاری‌ی این دو فیلم‌که زوج وایلدر ـ برکت را شکست‌ناپذیرمیسازد، میل شدید وایلدر به‌انگشت‌گذاردن روی‌نقاط حساس‌اعصاب ودرهم‌شکستن اوهام و تلخ‌اندیشی* نیز شدت می‌یابد. «غرامت مضاعف» که اداره‌ی هی‌ز [(۵)] آن را «نقشه‌ی دقیقی برای جنایت کامل» نام میگذارد، نمایشی‌ست از زوال‌که محل اتفاق آن خانه‌ی یك‌طبقه‌ی کهنه‌یی در لس‌انجلس و دفتر بیمه‌یی بدمنظر است. تصویری‌که «تعطیلی‌ی از دست رفته» از شهر نیویرك ارائه میدهد هنوز هم یکی از بیرحم‌ترین تصاویری‌ست که تا به‌امروز روی فیلم ضبط شده، کابوسی از خیابانهای آشغال ریخته، آپارتمانی‌کثیف مشرف بربرهوت متروکی سنگلاخ، قطاری که در نور کثیف یك صبح

تابستانی روی پایه‌هایی بلند برفراز خیابـان سوم با سروصدا میگذرد. ولی حتی این نگاه خشونت‌بار به‌مسأله‌ی دائم الخمربودن موفقیت مالی به‌بار میآورد، و وایلدر و برکت این‌بار نیز به‌راه خطا نمیروند.

«والس امپراتوری»، که نوعی موزیکال قـدیمی و پیش پا افتاده‌ی وینی‌ست و بـرای بینگ‌کرازبی نـوشته شده، نخستین شکست آنهاست و این دو با عجله کـالای تجاری‌ی ماهرانه‌یی ــ «یك ماجرای خارجی» ــ را روانه‌ی بازار میکنند که در آن وایلدر در مکـانی بعید ــ حداقـل بـرای سال ۱۹۴۷ ــ وقایـع بسیار خنده‌آوری میآفـرینند، یعنی در خرابـه‌های بـرلین. کار بعدی شاهکارشان است، «سانست بولوار». در این داستان هالیوودقدیم که سوسك‌ها در شکافها لانه کرده‌اند، و «سرزمین جادو»ی جدید به‌شکلی‌گیج‌کننده مبتذل و بیشرم است، وایلدر تصاویری چنان سوزان روی نوار سلولوییدنقش میزند کـه سالهای بسیار در چشم ذهن پابرجا میمانند. کراوتر[۱۹] هنگـام نمایش ایـن فیلـم نوشت «عجیب است که حتی این فیلم گزنده و تباه‌کننده نیز این چنین مقبول همگان قرار گرفته».

ولی وایلدر وبرکت پس از «سانست بولـوار» از هم جـدا میشوند، و نخستین فیلم تنهای وایلدر، «تکخال در حفره»، خشن ترین فیلم اوست. هدف فیلم حمله به‌جنجال برانگیزی‌ست ــ حمله به طریق وحشیانه‌یی که مطبوعات و برگـزارکنندگان کارناوال از مدفون‌شدن ناگهانی‌ی کارگری در غاری در نیومکزیکو به‌سود خویش بهره‌برداری میکنند. یك خبرنگـار (کرك‌داگلاس) کـه دوران موفقیت‌های بزرگ مطبوعاتیش سپری شده ایـن داستان زنده‌به‌گور شدن را فرصتی مییابد برای بازگشت به موقعیت از دست رفته‌اش. او بازی را شروع میکند، به‌مدت یك هفته هیجان

---

۱۹) Bosley Crowther

مردم را نسبت به سرنوشت مرد پایدار نگه میدارد، و برمبنای این نظریه‌ی منطقی که هنوز وقت کشتن غاز طلایی نرسیده، به عمد نجات مرد را به تعویق میاندازد. فیلم پایانی خوش به‌شکل نجات ثانیه‌ی آخر ندارد. مرد زنده‌به‌گور میمیرد و همسرش به خبرنگار حمله میکند و با کارد او را میکشد. کارگردانی دیگر احتمالا تماشاگران را در عذاب مرد در غار و احساس درماندگی‌ی افزاینده‌ی اوشریك میکرد؛ ولی وایلدر توجه خودرا روی جمعیت فراز غار متمرکز میکند، هیولایی گرد آمده که برسر گور مرد کارناوالی به‌راه میاندازد ــ چرخ‌فلك، دکه‌های فروش سوسیس سرخ‌کرده، دوربین‌های تلویزین، چادر مطبوعات، و آهنگی به‌نام «داریم میآییم، لئو»، به‌افتخار مرد در حفره.

این فیلم تقریباً خود وایلدر را مدفون میکند. مخالفت با فیلم آنقدر شدید است که پارامونت مجبور میشود نام آن را به «کارناوال بزرگ» تغییر دهد و نماینده‌های تبلیغاتی‌ی ترغیب کننده‌یی به‌اداره‌ی روزنامه‌های شهر بفرستد تا توضیح دهند وایلدر به‌هیچ‌وجه قصد توهین به‌عموم آقایان ارباب جراید را نداشته. این‌ها همه بیفایده است. این مردم هستند که از تصویر خود در فیلم خوششان نمیآید، نه مطبوعات.

فیلم شکست تجاری‌ی بزرگی‌ست، ولی وایلدر بلافاصله فیلمبرداری از نمایش پرموفقیت برادوی، «بازداشتگاه ۱۷»، را میآغازد و آن را به‌کمدی‌ی خشنی درباره‌ی اسرای جنگی تبدیل میکند که نمایش آن شش سال در آلمان و یازده سال در اسپانیا ممنوع میشود. با «سابرینا» وایلدر تغییر جهت میدهد و با معرفی‌ی نا هماهنگ‌ترین زوج سینمایی ــ ادری هپبرن و هامفری بوگارت ــ موفق میشود نشان دهد که عشق و پول به‌آسانی باهم میآمیزند. وبانسخه‌ی سینمایی‌ی «خارش هفت‌ساله»، نمایشنامه‌یی به قلم جورج اکسلراد در باره‌ی زندگی‌ی زناشویی، وایلدر

همچنان ثابت میکند در یك فیلم وایلدر لزومی ندارد هیچ‌چیز واقعاً زناکارانه اتفاق بیافتد. فیلمبرداری‌ی هردوفیلم برخوردهای تاریخی‌ی شخصیت‌ها را به‌همراه دارد، دریك مورد وایلدر میخواهد بوگارت را بکشد و مریلین مونرو اوقات تلخی‌های بزرگش را به‌راه میاندازد.

وایلدر شخصاً «روح‌سن‌لویی»، شکست‌شش میلیون دلاریش، را «یك تصمیم بد» میخواند، و برای فیلمبرداری‌ی «عشق در بعد از ظهر» به‌اروپا میرود، فیلم تقلید پرخرجی‌ست از لوبیچ که هزینه‌ی آن، به‌علت فیلمبرداری در مکانهای گرانقیمت حومه‌ی پاریس، از حد پیش‌بینی شده بالاتر میرود. و برای «شاهد برای تعقیب» درامریکا میماند والکساندر ترنر برایش المثنای‌هفتادو پنج‌هزار دلاری‌ی دادگاه‌جنایی‌ی لندن[۲۰] رادرصحنه‌ی‌شماره‌ی‌چهار کارگاه فیلمبرداری‌ی‌گلدوین میسازد. «بعضی‌ها داغش‌را دوست دارند»، که بااوقات‌تلخی‌های جدید مریلین‌مونرو وفیلمنامه‌یی‌که‌تا چهار روز پیش ازپایان‌فیلمبرداری‌به‌آخر نرسیده‌ساخته‌میشود، با فروش چهارده میلیون دلار در امریکا، موفقیتی کوبنده است. «آپارتمان» ــ به گفته‌ی نویسنده‌ی جدید وایلدر، ی. الف. ل. دیاموند ــ موفق‌ترین «افسانه پریان کثیف» بیلی‌ست. دیاموند روی فیلمنامه‌ی «عشق در بعداز ظهر»، اما نه «شاهد برای تعقیب»، کارکرده؛ ولی از «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» تا «شیرینی‌ی شانسی» این دانشجوی سابق رشته‌ی مهندسی‌که قامتی بلند وچهره‌یی همیشه نگران دارد شریك‌کار نویسندگی‌ی‌وایلدر بوده است. نخستین طرحهای فیلم بعدی‌ی وایلدر، «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز»، راکه‌از مدتها پیش تصمیم‌به‌ساختنش داشته نیز این‌دو به‌اتفاق مینویسند، ولی برای فیلمنامه‌ی‌نهایی، کارگردان میرود به سراغ دوست قدیمی‌اش هری کورنیتز، با

---

۲۰) Old Bailey

چشم‌های پرآب‌وقامت خمیده، نویسنده‌ی‌فیلمهایی نظیر «مردی‌در میان»[۲۱] (کارول‌رید)، و، همراه با ویلیام فاکنر، «سرزمین فراعنه»[۲۲]، و نیز «شاهد برای تعقیب». کورنیتز با شهرتی افسانه‌یی در بذله‌گویی، پیش از آغاز فیلمبرداری‌ی فیلم شرلوك هلمز درگذشت.

وایلدر فکر میکند کمدی یعنی ضرب*، و «یك، دو، سه» فیلمی‌ازآب‌درمیآید باشوخیهای بریده‌بریده‌یی‌درباره‌ی‌جنگ سرد و طرح داستانی که در آن تقوی به‌مجازات میرسد و فساد وحماقت پاداش میگیرند. فاحشگی نخستین حرفه‌ی عالم است، و نوشتن درباره‌اش دومین‌حرفه‌است. گرچه این مایه به‌تدریج‌دارد مقداری از تازگی‌ی‌صبحگاهیش‌را ازدست میدهد، وایلدر دوفیلم‌بعدی‌اش را از همین مایه بیرون میکشد.

«ایرمای‌شیرین» تنها در ایالات متحده وکانادا هیجده میلیون دلار فروش دارد، و با «احمق، مرا ببوس» وایلدر پس از هفت سال طعم شکست را میچشد. «ایرمای شیرین»، که در اصل برای الیزابت تیلور و چارلز لاوتون در نقشهای اول نوشته میشود، برگردان بدون‌رقص وآوازی‌ست از موزیکال‌فرانسوی، باشرکت زوج «آپارتمان»، شرلی مك‌لین و جك لمون. داستان «احمق، مرا ببوس»، که فیلمبرداری‌اش در حقیقت با شرکت پیتر سلرز در نقش آهنگساز حسود شروع شد، در امریکای روستایی میگذرد. در حالی که برای منتقدین اروپایی نمایش این‌فیلم فرصتی‌میشود برای به‌استهزاگرفتن عادات و رسوم امریکایی («تایمز» لندن مینویسد «در دنیایی که مردمانش بیش از حد گرفتار مشغله‌ی ذهنی‌ی پرستش خوش سلیقگی‌ی هولناکی هستند، خدای را باید به‌خاطر آقای بیلی وایلدر سپاس گفت.»)، مردم و منتقدین

---

۲۱) «The Man Between»
۲۲) «Land of the Pharaohs»

امریکایی عقیده دارند که وایلدر، پس از بندبازی روی طناب لرزانی میان آزاد اندیشی و هرزگی، سرانجام سقوط کرده‌است. این داستان درباره‌ی تصنیف‌نویسی بی‌اهمیت (با حمله‌ی قلبی‌ی بسیار خطرناك پیتر سلرز، ری والستون نقش او را به عهده میگیرد)، که سرنوشت و یك علامت جاده‌ی فرعی‌ی موقت دینو (دین مارتین) را نزد او میآورد، بیش از اندازه به سنت بزرگ امریکایی- زنا برای پیشبرد کارهای مهم آزاد- نزدیك است.

وایلدر را حمله‌ی سختی که به‌رهبری‌ی کلیسای کاتولیك است غافلگیر میکند (او میگوید «فیلم من مشکل از [در ایران:] «هوسبازان»[۲۳]، دوره‌ی آبی‌ی جولوین[۲۴]، کثیف‌تر باشد»)، و نیاز به ساختن یك فیلم موفق تجاری او را متوجه یك نمایشنامه‌ی اخلاقی‌ی دیگر میکند. آنطور که یونایتدآرتیست اعلام میکند «شیرینی‌ی‌شانسی» درباره‌ی «سرگرمی‌ی آشنا وجزئی از زندگی‌ی سبك امریکایی‌ست... فریب‌دادن شرکتهای بیمه»، گرچه فیلم ضربه‌یی چند برحرفه‌ی حقوقدانها، عشق و محبت مادری وارد میکند، در پایان نیکی بربدی پیروز میشود.

در ۱۹۶۸ وایلدر قصد دارد نخستین فیلم انگلیسی‌اش را در انگلستان بسازد- نسخه‌ی وایلدری‌ی ماجراهای شرلوك هلمز. طرح این فیلم باز میگردد به ۱۹۵۷، هنگامی که وایلدر حقوق استفاده از شخصیت‌ها و داستانهای آرتورکانن دویل را از ورثه‌ی او خرید، و در آغاز وایلدر تصمیم داشت از روی آن یك نمایش موزیکال برای برادوی بسازد. ولی این طرح دچار اشکالات یافتن هنرپیشه شد، و وایلدر در پیداکردن شرلوك و دکتر واتسون سینمایی‌اش نیز با مشکل روبرو شد. قبل از تهیه‌ی فیلم، از پیتر اوتول و پیتر سلرز بیش از دیگران برای این دو نقش نام برده

---

۲۳) «The Carpetbaggers»
۲۴) Joe Levine

میشود؛ فیلم ارتباط چندانی با اثر ادبی نخواهد داشت. «فیلم دوستی‌ی بین هلمز و واتسون را در زمان جوانی‌شان نشان خواهد داد؛ ایز (دیاموند) و من داستانی از خود ابداع کرده‌ییم که متعلق به دویل نیست. ما فقط شخصیت‌ها و فضای خیابان بیکر[۲۵] را در لندن آغاز قرن بیستم نگه میداریم.» وایلدر آغاز فیلمبرداری‌ی «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز» را ژانویه‌ی ۱۹۶۹ تعیین کرده، و پس از دیدن رابرت ستیفنز در قسمتهای تدوین نشده‌یی از «جین برودی»[۲۶]، او را برای‌نقش‌کارآگاه خیابان بیکر انتخاب کرده است، و برای نقش دکتر واتسون از ریچارد اتن‌بارو[۲۷] نام برده میشود.

وایلدر چند طرح انجام نشده هم دارد. در ۱۹۵۷، در نظر داشت فیلمی مقتبس از کمدی‌ی لویی ورنوی[۲۸] به‌نام «من و خواهرم»، با شرکت ادری هپبرن در نقش اول تهیه کند، ولی فیلمبرداری‌ی «داستان راهبه» اثر فرد زینه‌من بیش از مدت پیش بینی‌شده به‌طول انجامید و تعهدات قبلی مانع از به‌اجرا درآمدن این طرح شد. پیش از این فیلم دو فیلم دیگر هم بود که هرگز ساخته نشد، «ادیپ شهریار»[۲۹]، که قرار بود به دنبال «تکخال در حفره» بیاید، و «رفیق‌جویی»[۳۰]،که سرانجام جورج سیدنی[۳۱] در ۱۹۵۷ آن را کارگردانی کرد.

---

۲۵) Baker Street
۲۶) «The Prime of Miss Jean Brodie»
۲۷) Richard Attenborough
۲۸) Louis Verneuil
۲۹) «Odipux Rex»
۳۰) «Pal Joey»
۳۱) George Sidney

۳

نگارش

«خفه شو و ورق‌بده.»
سطر آخر «آپارتمان»

وایلدر میگوید «هشتاد درصد یك فیلم نوشتن آن است، بیست‌درصد بقیه به اجرا در آوردنش، مثل گذاشتن دوربین در جای صحیح و قدرت مالی‌ی‌استخدام هنرپیشگانی خوب برای‌تمام نقش‌ها داشتن.» زمانی وایلدر به‌طعنه گفت علت کارگردان شدنش این بود که از دست کسانی که به داستانهای سینمایی‌اش «کثافت میزدند» خسته شده بوده. همچنین‌گفته است‌که‌هرچه داستان اصلی‌جدی‌تر باشد، شوخی‌ها بهتر از کار در میآیند. «من فکر میکنم خنده‌دارترین فیلمی که برادران مارکس تا به‌حال ساخته‌اند «شبی در اپرا»ست، چون اپرا پسزمینه‌یی‌ست به‌نحو مرگباری جدی.»

وایلدر با داشتن این عقیده که دو مغز بهتر از یکی کار می کنند، همیشه فیلمهای خود را با همکاری‌ی دیگران مینویسد. همکاران او را منشی‌های پنجاه هزار دلاری اسم گذاشته‌اند، ولی وایلدر میگوید این کاری‌ست که مشترکاً انجام میشود، «مثل چهار دستی نواختن یك قطعه‌ی پیانو. پس از این که یك فیلمنامه نوشته شده، نمیشود گفت این فکر از او بوده، این فکر از من.»

مشهورترین‌همکارنویسنده‌ی وایلدر چارلز برکت است، که وایلدر در سال ۱۹۳۶ با او آشنا شد و در طول چهارده سال بعد

به اتفاق برای سهامداران پارامونت بیشترین پول را ساختند. ی. الف. ل. دیاموند از «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» به بعد نیمه‌ی بهتر وایلدر بوده است، ولی کسانی هم بوده‌اند که فقط در یك فیلم با او همکاری داشته‌اند مانند جورج‌اکسلراد یا هری کورنیتز ،یا «گروه‌های سه نفری» مانند وایلدر، سمیوئل تیلور و ارنست لهمن که «سابرینا» را نوشتند، یا وایلدر، لسر سمیوئلز و والتر نیومن که «تکخال در حفره» را نوشتند.

اسم ماشین تحریرهای وایلدر و برکت را کارخانه‌های تولید اسکناس گذاشته بودند، ولی وایلدر در حقیقت از نوشتن هر چیز روی کاغذ متنفر است. از هر چه که‌نوشته میشود و قطعیتش‌هراس دارد، و اگر به اختیار او بود هیچ چیز روی کاغذ نمی‌آمد. در حالی که عصا یا شلاق سواری به‌دست دارد، در اتاق بالا و پائین میرود و فکر میکند، و همکارش می‌نشیند. برکت یکبار شکایت کرد که کار کردن با او مثل تماشای مسابقه‌ی تنیس است ــ باعث گردن درد میشود. وایلدر آه میکشد، «نوشتن عذاب بزرگی‌ست و کارگردانی لذتی بزرگ.»

در ۱۹۳۱ هنگامی که جورج ابوت[۱] از برکت میپرسد آیا میل دارد فیلمی برای کلودت‌کلبر بنویسد، این نیو اینگلندی‌ی نجیب زاده، داستان‌نویس معتبر «.. پست»، نویسنده‌ی داستانهای بلند، و منتقد سابق قسمت تآتر مجله‌ی «نیویرکر»[۲] است. برکت، متولد ۱۸۹۲ در ساراتوگا[۳]، نیویرك، و فرزند یك وکیل دعاوی‌ی برجسته، پیش از روی آوردن تدریجی به‌ادبیات در طول جنگ جهانی‌ی اول، در دانشگاه هاروارد درس حقوق میخواند. آبوت و برکت این فیلم کلودت کلبر، با نام «رازهای یك منشی»[۴] را همراه بهترین سنتهای ولخرجی‌ی روزمره در کوبا می‌نویسند،

---

۱) George Abbott
۲) «The New Yorker»
۳) Saratoga Springs
۴) «Secrets of a Secretary»

و برکت در ۱۹۳۴ در هالیوود مستقر میشود. پس از همکاری در نوشتن ده فیلمنامه، نخستین کار فردی‌اش اقتباس سینمایی‌ی یك نمایش برادوی[۵] است. این‌فیلم به‌کارگردانی‌ی ناجنت[۶] و باشرکت لندی[۷] به‌نقش زن آوازخوان مشهور و کری‌گرانت نپخته در نقش مرد اولش تهیه میشود.

وایلدر هم، پیش از به‌دست آوردن شغل در پـارامونت، در نوشتن چند فیلم همکاری داشته است. به اتفاق هواردیانگ‌اقتباس سینمایی‌ی «اپرت» جروم‌کرن ــ اسکار همرستاین[۸]، «موسیقی در فضا»، را نوشته که نخستین کار جومی‌درسمت کارگردان برای فوکس قرن بیستم است؛ گلوریا سوانسون نقش اول آن را بازی میکند. به اتفاق فرانتز شولتز، فیلمنامه‌ی «یك‌ماجرای‌مهیج» را تهیه‌کرده، فیلم‌اول بینی‌بارنز و به‌کارگردانی‌ی ارنست ل. فرنك، و در نوشتن «عاشق قرعه» همکاری داشته است، به‌کارگردانی‌ی همشهری‌ی وینی‌اش ویلیام‌تیل، هر سه‌فیلم‌ناموفق هستند؛ وایلدر با ه. س. کرافت، «شوخی‌ساز»ی برجسته اصل داستـان «والس شامپانی» را نوشته است، به کارگردانی‌ی ا. ادوارد ساترلند.

برکت و وایلدر در نوشتن «هشتمین زن ریش آبی» بـرای ارنست لوبیچ همکاری میکنند، اقتباسی‌ست از نمـایش خنده‌آور فرانسوی به همین نام نوشته‌ی الفرد ساوآر[۹]. این فیلمنامه چنگی به‌دل نمیزند، ولی‌صحنه‌یی داردکه‌جورج اکسلراد درنمایشنامه‌اش به‌نام «آیا موفقیت راك‌هانتر را تباه‌خواهدکرد؟»، که‌توسط‌فرنك تشلین‌فیلم‌شده، از آن‌به‌عنوان‌نمونه‌ی‌کلاسیکی‌از «برخوردبانمك» قهرمانان‌مردوزن‌داستان‌نام‌میبرد. گری‌کوپر، درقالب یك‌میلیونر امریکایی‌ی بسیارازدواج‌کرده‌ومبتلا به‌صرفه‌جویی‌های‌عجیب، مشغول

---

۵) «Enter Madame»
۶) Elliott Nugent
۷) Elissa Landi
۸) Jerome Kern - Oscar Hammerstein
۹) Alfred Savoir

خرید پیژامه از یك فروشگاه بزرگ فرانسوی‌ست. هنگامی‌که‌سعی میکنند فقط نیمتنه‌ی این پیژامه را بخرد خانم فرانسوی‌ی جوانی، که چانه‌زدن او را میشنود، حاضر میشود شلوار پیژامه را بـرای پدرش بخرد. این‌صحنه‌ی «برخورد با نمك» نخستین افسانه‌یی‌ست که از زوج برکت ــ و ــ وایلدر نقل میکنند. در نسخه‌ی دیـگر این روایت آمده است که فکر این «برخورد با نمك» تنها محصول ذهن وایلدر بوده، و تهیه‌کننده‌ی فیلم، آرتور هـورن‌بلو، پسر، فریفته‌ی این الهام فی‌البداهه شد. هورن‌بلو کـه خبر داشت در انگلیسی‌ی مشتاق وایلدر از نظر قواعد دستورزبـان و تـرکیب شکافهای قابل توجهی وجود دارد، با خوشحالی به‌یاد آورد که در ساختمان نویسندگان برکت هم لنگرانداخته که نثر صیقل یافته و ظریفش شاید زینت‌بخش مجله‌ی «نیویرکر» شده باشد ولی ــ مانند وایلدر ــ در کارگاه فیلمسازی کار چندان مهمی انجام نمیدهد. هورن‌بلو مصمم شد این دو استعداد وازده را با هم بیامیزد.

پس از «هشتمین زن‌ریش‌آبی»، برکت و وایلدر نمایشنامه‌ی دبیرستانی‌ی کلیفورد گلدسمیت به‌نام «چه زندگی‌یی» را اقتباس میکنند، به کارگردانی‌ی تـدرید، و بـه دنبالش «نیمه‌شب» را می‌نویسند. میگویند وقتی میچل لایزن کارگردانی‌ی «نیمـه‌شب» را شروع میکند، فیلمنامه‌ی آن آنقدر جان باریمور را سرگـرم میکند که تقاضا میکند نه فقط سطور مربوط به‌نقش خودش بلکه تمام متن را بخواند. بعد، وایلدر و برکت نزد لوبیچ بازمیگردند و، با همکاری‌ی ریش به عنوان سومین نفر گروهشان، «نینوچکا» را می‌نویسند.

«در عنوان‌بندی‌ی فیلم جزو نویسندگان اسمی از لوبیچ نبود، ولی او خیلی کـارها کرد. ما فکرهـا را مطـرح میکردیـم و او «پرداخت»ش را اضافه میکرد. مثلا، برکت، ریش و من هفته‌ها مانده بودیم چطور نشان دهیم سرمایه‌داری گرتاگاربو، نینوچکای

«کمیسر» کمونیست را از راه به در میکند. چیزهای زیادی ابداع کرده بودیم، تا این که یك روز لوبیچ گفت «این کار را با یك کلاه خواهیم کرد.» بنابراین وقتی می‌بینید که در اول فیلم گاربو، در حالی‌که با سه «کمیسر» دیگر وارد میشود، جلوی جعبه‌آینه‌ی دکانی میایستد و به کلاهی نسبتاً تجملی نگاه میکند و میگوید «چطور تمدنی میتواند دوام بیاورد وقتی زنها شروع کرده‌اند کلاه‌هایی از این قبیل به‌سر بگذارند! نابودی‌ی‌سرمایه‌داری‌نزدیك‌است!» ــ و در صحنه‌یی بعدی، سه صاحب منصب روسی‌ی همکارش را از اتاق میهمانخانه‌اش بیرون میاندازد، در را می‌بندد، در گنجه را باز میکند، همان کلاهی را که در جعبه‌آینه دیده بود بیرون میکشد، آن را سرش میگذارد و جلوی آینه می‌نشیند ــ این پرداخت لوبیچ است... خیلی ساده.»

در آغاز جنگ دوم جهانی برکت و وایلدر به نوشتن «برخیز عشق من» سرگرمند، داستانی درباره‌ی یك هوانورد امریکایی با میهن‌پرستان اسپانیایی، و به دنبال آن «نگذار سپیده بدمد» را می‌نویسند که، مانند «برخیز عشق من»، توسط میچل لایزن کارگردانی میشود.

زوج برکت ــ وایلدر با موفقیت روبرو میشوند، و هورن بلو چنان اعتقادی به‌کار آنها دارد که گاه تهیه‌ی فیلمی را پیش‌از تمام‌شدن فیلمنامه‌اش آغاز میکند، با اطمینان به این که این دو پایانی مؤثر برای فیلم پیدا خواهند کرد. دومین افسانه‌ی برکت ــ و ــ وایلدر نشان میدهد که تنها پس از نوشتن پنج فیلم چه قدرتی به‌هم زده‌اند.

آنطور که در اصل نوشته شده بود، در «نگذار سپیده بدمد» شارل بوایه باید با یك سوسك صحبت میکرد. برای نشان‌دادن تنهایی‌ی پناهنده‌یی که در یك میهمانخانه‌ی کثیف مرز مکزیك در انتظار موقعیتی برای رفتن به ایالات متحده است، بوایه باید به

سوسکی که از دیوار بالا میخزد بگوید: «نه، تو نمیتوانی به آنجا برسی؛ گذرنامه که نداری»، و از دیوار پرتش کند پایین. یکروز وایلدر بوایه را با ریش نتراشیده و لباسهای منـدرس می‌بیند. با لبخند به او میگوید: «لابد داری صحنـه‌ی سوسك را بـازی می‌کنی.»

بوایه مغرور جواب‌میدهد «صحنه‌ی سوسك را حذف‌کرده‌ییم. آدم که با سوسك حرف نمیزند.» آدم با وایلدر هم اینطوری حرف نمیزند. وایلدر با عصبانیت شدید برگشت پیش برکت و بـا هم تصمیم گرفتند در بقیه‌ی فیلمنامه بوایه دیگر با هیچکس صحبت نکند. بعد از آن، هرچه صحنه‌ی خوب بود مال اولیویا دوهاویلند شد، و بوایه کاری نداشت مگر این کـه نقطه‌یی را در پسزمینه پر کند.

پس از «نگذار سپیده بدمد»، برکت و وایلدر برای سمیوئل گلدوین و هوارد هاوکز «گوله‌ی آتش» را نوشتند، یك کمـدی‌ی به شدت متأثر از «پیگمالیون»[10] اثـر برنارد شاو، و در ۱۹۴۸ آقایان گلدوین و هاوکز آن‌را نما به‌نما بازسازی میکنند، و نامش را میگذارند «آوازی به وجود میآید».

وایلدر میخواهد کوشش‌های برکت ـ وایلدر را کارگردانی کند، و پارامونت هم با این فکر مخالف نیست. هورن‌بلو با «بزرگ و کوچك» این فرصت را به او میدهد، اقتباسی از کمدی‌ی گریز طلب ادوارد چایلدز کارپنتر که در آن یك زن کارمند سرخورده از زندگی (جینجرراجرز) لباس‌دختربچه‌ها را به‌تن‌میکند تا بتواند با استفاده از بلیت نیم‌بها خود را از نیویرك به آیوا[11] برساند. به دنبال فیلم جنگی‌ی «پنج قبر تا قاهره» دوره‌یی پیش میآید که آنها آن را «سال بی‌وفایی‌ها» می‌نامند. در حالی که برکت «ناخوانده»[12]

---

۱۰) «Pygmalion»
۱۱) Iowa
۱۲) «The Uninvited»

را تهیه میکند، وایلدر با کمك ریموند چندلر «غرامت مضاعف» را می‌نویسد و کارگردانی میکند. برکت به طعنه میگوید «بیلی از نبودن با من بکلی پکر بود، و بنابراین «تعطیلی‌ی از دست‌رفته» را باهم نوشتیم.»

یکی از دلایلی که گروه وایلدر ــ برکت تا این حد موفق بود این بود که آنها به اندازه‌ی کافی وقت صرف میکردند تا به تمام زوایا و مفاهیم ضمنی‌ی یك صحنه بیاندیشند. مجله‌ی «لیبرتی»[۱۳] در مقاله‌ی بی‌امضایی روی فعالیت این زوج درباره‌ی آنها چنین قضاوت‌میکند: «در آن روزها هیچ‌کس بالای سرشان نایستاده بود و صفحات فیلمنامه را به محض نوشته‌شدن برای فیلمبرداری نمیفرستاد. پس از آن‌که وایلدر هر صحنه‌یی از فیلم آینده‌شان را بازی کرده و همه چیز تا آخرین جزئیاتش روشن است، برکت روی نیمکت راحتی چمباتمه میزند و شروع میکند به نوشتن فیلمنامه روی کاغذ زرد با خطی که فقط خانم هرناندز[۱۴]، منشی‌شان، میتواند از آن سر در بیاورد. آنها با روزی یك ساعت کار شروع میکنند و به تدریج آن را به بیست و سه ساعت میرسانند. این وضع تا تمام‌شدن فیلمنامه، که چهار تا شش‌ماه طول میکشد، ادامه پیدا میکند. درباره‌ی هر صحنه، هر کلمه از گفتگو، هر زاویه‌ی دوربین در این اتاق تصمیم گرفته میشود. غالباً از داخل اتاق فریادهای وحشیانه‌یی شنیده میشود و خانم هرناندز پنجره را می‌بندد که همسایه‌ها گوش نکنند. وایلدر در اتاق بالا و پایین میرود در حالی که برکت در صندلی‌ی راحتی می‌نشیند، و سکون یك فارغ‌التحصیل مکتب یوگا را به نمایش میگذارد.»(۶)

همین سبك کار، حتی روابط به شوخی نفسانی‌اش، در همکاریهای بعدی ادامه پیدا کرده است. هنگام فیلمبرداری‌ی «شیرینی‌ی شانسی» به وایلدر یادآور شدند که این هفتمین

---

۱۳) «Liberty» ۱۴) Hernandez

دفعه‌یی‌ست که با دیاموند همکاری میکند. وایلدر جواب داد «ولی مثل دفعه‌ی اول است، هنوز تجربه‌ی باشکوه و بکری‌ست.»

چرا وایلدر و برکت از همدیگر جدا شدند؟

این زوج در اواسط دهه‌ی ۱۹۴۰ به‌صورت افسانه‌هایی زنده درآمدند. مشهور بود که قادرند در هـر نقطه‌یی ــ در صندلی‌ی سلمانی، در مهمانی‌ها ــ کار کنند و مشهور بودکه درقبال صاحبان صنایع گرداننده‌ی هالیوود مطلقاً رفتاری چاپلوسانه نداشتند. در جایی که نویسندگان دیگر رفتاری همچون بردگان داشتند، آنها برای حفظ حقوق خود ایستادگی میکردند، و سرانجام به صورت زوجی درآمدند که هرگز به راه خطا نمیروند. در ۱۹۵۰، در اوج همکاری‌شان، از هم جدا شدند. «خوشبخت‌ترین زوج هـالیوود»، اسمی که لینکلن بارنت[۱۵] فیلمنامه‌نویس روی آنها گذاشته بود، از هم طلاق گرفتند. هیچ‌کدام هرگز دقیقاً نگفته‌اند چرا، و قـابل قبول‌ترین توضیح به سادگی این است که وایلدر بزرگتر از آن شده بود که بتواند در محدوده‌ی شهرتی مشترك بگنجد. عجیب این است که «سانست‌بولوار» پس از آن‌که تصمیم گرفتند همکاریشان را قطع کنند نوشته شد.

از زمان جدایی‌شان تاکنون وایلدر، البته، بسیار موفق‌تـر از برکت بوده، ولی در آغاز چنین به‌نظر نمیآمـد. در حالی‌کـه وایلدر با ساختن «تکخال در حفره» سخت به‌زمین خورد، بـرکت «فصل جفتگیری»[۱۶] را تهیه کرد، که توسط خودش و با همکاری‌ی والتر ریش و ریچارد برین[۱۷] نوشته و به‌کارگردانی‌ی لایزن فیلم شد. این فیلم کمدی‌ی سرگرم‌کننده‌یی درباره مشکلات زنـدگی‌ی زناشویی و دخالت‌های بیجای خانواده‌های‌عروس و داماد بـود، و بخصوص بازی‌ی تلماریتر[۱۸] در نقشی به‌سبك ماری‌درسلر[۱۹] جلب

---

۱۵) Lincoln Barnett ۱۸) Thelma Ritter
۱۶) «The Mating Season» ۱۹) Marie Dressler
۱۷) Richard Breen

توجه می‌کرد. برکت، که با سمت تهیه‌کننده به فوکس قرن بیستم رفت ــ به اتفاق ریش، و برین ــ آخرین فیلم سیاه و سفید و پرده‌ی کوچك (۷)فوکس، «تایتنیك»[۲۰]، را نوشت، که نگولسکو[۲۱] آن‌را کارگردانی‌کرد. تعدادبسیارکمی ازمحصولاتی‌که برکت از آن‌پس تهیه کرد فروش خوبی داشتند، به استثنای «سلطان ومن»، کـه ارنست لبمن به‌تنهایی آن را نوشت و والترلنگ[۲۲] کارگردانیش کرد. آخرین فیلمهای برکت عبارتند از «سفر به مرکز زمین»، و نسخه‌ی جدید «بازار مکاره»[۲۳]، به کارگردانی‌ی خوزه فرر[۲۴] در ۱۹۶۲. [(۸)]

فیلمنامه‌های وایلدر ــ دیاموند نمونه‌های صرفه‌جویی‌هستند. حتی یك «اگر»، «و» یا «اما»ی زیادی آنها را خراب نمیکند، و هنرپیشگان به‌ندرت میخواهند سطری از آنها را عوض کنند.

دیاموند میگوید «هردوی‌ما در یك‌دفتر کارمی‌نشینیم، هفته‌ها، ماهها، هفته‌یی پنج روز، از نه صبح تا شش بعدازظهر. بعد حتی صبح‌های شنبه و یکشنبه را هم کار میکنیم. روی همه چیز سطر به سطر کار میکنیم. در طول نوشتن یك فیلمنامه، مواردی پیش میآیدکه او میخواهد یك‌شوخی را به‌متن اضافه‌کند و من صددرصد مخالف هستم، یا برعکس. بر سر استخوان‌بندی‌ی داستان کارمان به دست‌به‌یخه شدن و دعوا هم کشیده است. فیلم کم و بیش از قبل کارگردانی میشود ــ او همان توی دفتر کار میداند دوربین راکجا میخواهد بگذارد. تا به حال حتی یك دفعه هم نشده کـه با یـك فیلمنامه‌ی تکمیل فیلمبرداری را شروع کرده باشیم. معمولا باید یك‌سوم آن را بعد ازشروع‌فیلمبرداری بنویسیم. سه‌ماه‌فیلمبرداری و سه ماه‌کارهای بعدی ــ تدوین و پیاده‌کردن موسیقی‌ی متن ــ بعد

---

۲۰) «Titanic»
۲۱) Jean Negulesco
۲۲) Walter Lang
۲۳) «State Fair»
۲۴) José Ferrer

یك تعطیلی‌ی کوتاه، و از نو شروع میکنیم.»

وایلدر برای تمام‌نکردن یك فیلمنامه پیش از فیلمبرداری حرفهای خودش را دارد. «وقتی که شروع میکنیم به فیلمبرداری پرده‌ی سوم هرگز به‌طور قطعی شکل نگرفته»، و با لبخند اضافه میکند «شوخی‌یی‌که در این مورد داریم این است‌که اگر پرده‌ی سوم را جلو جلو به اربابها بدهی، هر لحظه بخواهند میتوانند بیرونت کنند.»

یك فیلمنامه‌ی نهایی‌ی وایلدر برای خواندن نوشته‌ی درخشانی‌ست، و دو فیلمنامه از کوششهای وایلدر ــ دیاموند، «ایرمای شیرین» و «بعضی‌ها داغش را دوست دارند»، تاکنون به شکل کتاب چاپ شده، گرچه وایلدر ادعا میکند با این کار کاملا مخالف است. اومیگوید «اگر آدم برای یك کارگردان چیز مینویسد، مقدار زیادی جزئیات میآورد و امیدوار است طرف بفهمد منظور آدم چیست. ولی در آشپزخانه‌ی کوچولوی ما، ما هم میپزیم و هم میخوریم. از تولیدکننده به مصرف‌کننده.»

«مشکل پیدا کردن فکرها نیست ــ به آسانی میشود آنها را از هیچ و پوچ ساخت. میلیونها فکر به‌ذهن آدم میرسد که اغلب هیچ ربطی به آنچه آدم میخواهد انجام بدهد ندارد. اولین کار بزرگ و مهم یك نویسنده این است که تمام فکرهای بیفایده را توی سطل آشغال بریزد.»

وایلدر به صحت بسیار اهمیت میدهد. نام بسیاری از شخصیت‌های فیلمهایش از زندگی‌ی واقعی‌گرفته‌شده‌است، معمولا از چهره‌یی مشهور و بی‌ارتباط. شرلی مك‌لین در «آپارتمان» اسمش را خانم کوبه‌لیك، از یك ویلن‌زن گرفت؛ و در «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» نام‌کوالچیك را که‌متعلق به‌یك «هاف‌ــبك» دسته‌ی راگبی‌ی دانشگاه ایالتی‌ی میشیگان بود، روی مریلین مونرو گذاشتند. وایلدر، در تعقیب دادن ظاهری واقعی به فیلمهایش،

مبارزات بسیاری با دوایر تهیه‌ی شرکتهای فیلمبرداری داشته‌است. «آنها همیشه سعی میکنند لاکی چستر[۲۵] یا کمل‌سترایکز[۲۶] را به‌آدم تحمیل کنند، و من زیر بار نمیروم. یا اسمهای قلابی برای روزنامه ها[۲۷]، مثلا. کافی‌ست چنین چیزی داشته باشید، میدانید، و فیلم دیگر باورکردنی نخواهد بود.»

به‌همین دلیل است که در «یك، دو، سه» جیمزکگنی بـرای کوکاکولا کار میکند و نه یك شرکت نوشابـه‌سازی‌ی غیرالکلی‌ی موهوم... و در «شیرینی‌ی شانسی» جك‌لمون یك متصدی‌ی دوربین شبکه‌ی‌تلویزیونی‌ی‌سی‌بی‌اس[۲۸] است‌که بازی‌ی راگبی‌ی کلیولند[۲۹] را پخش میکند و «سانست بولوار» دقیقاً سانست بولوار است. در «احمق، مـرا ببوس» بین کـلایمکس[۳۰] که نام دو پـهلوی شهر صحرایی‌ست با این واقعیت که این فیلم یکی از شکست‌های واقعاً پرطنین وایلدر است احتمالا ارتباطی وجود دارد.

وایلدر و دیاموند هنگامی به‌هم پیوستند که دیاموند در طول پانزده سال کار در هالیوود روی ده‌ها فیلمنامه برای کارگاههای مختلف فیلمسازی کار کرده بود، و دو مرد به این نتیجه میرسند که کاملا مکمل هم هستند. دیاموند ــ وایلدر او را «ایز» صدا میزند ــ اول میخواست مهندس شود. در رومانی، در شهر یـوگنی[۳۱]، متولد شد و در ۱۹۲۹ همراه پدرش به امریکا مهاجرت کرد. پس از استقرار در بروکلین، در دانشگاه کلمبیا مشغول تحصیل شد، با این تصمیم که تخصصش را در ریاضیات بگیرد. در نخستین سال تحصیلی، کك نویسندگی به جانش افتاد، و با یك آهنگساز بعد از این نمایش پایان سال تحصیلی‌ی‌کلمبیا را روی صحنه آوردند. این زوج با نوشتن نمایش سالانه‌ی دانشگاه در سه سال آینده به حدی از موفقیت دست یافتند که حتی فارغ‌التحصیلان مشهور کلمبیـا

---

۲۵) Lucky Chester ۲۶) Camel strikes ۲۷) «The N. Y. Blade» ۲۸) CBS ۲۹) Cleveland Browns ۳۰) Climax ۳۱) Ugheni

نظیر ریچارد راجرز[۳۲]، اسکار همرستاین و هرمن منکه‌ویچ[۳۳] به آن نرسیده بودند.

دیاموند به‌عنوان نویسنده‌ی جزء به‌مترو گلدوین‌مایر پیوست، و پس از دو سال کار با پارامونت، در ۱۹۴۴ با نوشتن موزیکال جنایی به نام «جنایت‌در اتاق‌آبی»[۳۴]، به‌کارگردانی‌ی لزلی گودوینز[۳۵] کمابیش خود را شناساند. معهذا، در ۱۹۵۶ که وایلدر او را برای همکاری در نوشتن «عشق در بعدازظهر» استخدام میکند، هنوز نویسنده‌ی گمنامی‌ست.

ایز عقیده دارد مشکل‌ترین کار او و وایلدر «یك، دو، سه» بوده زیرا اوضاع جهان سریعتر از آن در حال تغییر بود که آنها بتوانند فیلمنامه‌شان را همپای حوادث تغییر دهند. دیاموند در روزنامه‌ی «نیویرك‌تایمز»(۹) نوشت «یك نمایشنامه‌نویس‌میتواند در زمانی که نمایشش روی صحنه است هر سطر از گفتگوهایش را مطابق جریانات روز تغییر دهد، و یك بازیگر کمدی‌ی باشگاههای شبانه میتواند دستمایه*اش را با خبرهای مهم روز وفق دهد. ولی هنگامی که یك شوخی روی فیلم نقش بست، هر حادثه‌یی رخ دهد، دیگر هیچ کاری از نویسنده ساخته نیست.»

«شاید حالا تاحدی پرت به‌نظر بیآید، ولی زمانی‌که ما شروع به‌نوشتن فیلمنامه کردیم، شوخی‌های مردم درباره‌ی کفش روی‌میز کوبیدن خروشچف در سازمان ملل و مرغ پرکندن کاسترو در اتاق هتلش بود. همان‌طور که آب و هوای سیاسی تغییر کرد، موضوعات خاصی که زمانی مردم را میخنداند ناگهان جنبه‌ی فکاهی‌ی خودرا ازدست داد. تجاوز به‌کوبا، مرگ لومومبا، پرواز یوری‌گاگارین ــ تمام این اتفاقات به‌ناچار تجدید نظرهایی را در فیلمنامه ایجاب کردند.»

---

۳۲) Richard Rodgers ۳۵) Leslie Goodwins
۳۳) Herman Mankiewicz
۳۴) «Murder in the Blue Room»

«برای این که فیلم را تاحد ممکن مطابق با وقایع روز کنیم، زمان وقوع داستان را بین جون و اوگست ۱۹۶۱ قراردادیم ــ یعنی درست همان سه‌ماهی که قرار بود درآلمان فیلمبرداری‌کنیم. صحنه‌های داخلی در مونیخ فیلمبرداری شد... و هرصبح، قبل از رفتن به‌کارگاه، با نگرانی رادیو را میگرفتیم تا به‌آخرین تحولات بحران برلین گوش کنیم. بعد از ظهر روز شنبه۱۲اوگست، برای فیلمبرداری در دومین محل خارجی وارد برلین شدیم. روز بعد وقتی صبح‌زود باماشین‌به‌دروازه‌ی براندنبورگ رفتیم هزارن‌نفر از مردم برلین غربی را دیدیم که در طول مرز که شب پیش بسته شده بود، در سکوت گرد هم جمع شده بودند.»

وقتی که دیوار برلین برپا شد، وایلدر و دیاموند مجبور شدند قسمتهای بزرگی از پایان فیلم را از نو بنویسند، و نیز مجبور شدند سمت شرقی‌ی دروازه‌ی براندنبورگ را در محوطه‌ی پشت کارگاههای فیلمسازی‌ی با واریا در مونیخ بسازند.

در طول تهیه‌ی یك فیلم، همکاری‌ی وایلدر ــ دیاموند هفته‌یی هفت روز ادامه دارد. وایلدر میگوید «حالا این نعمتی‌ست که میتوانیم فقط هفته‌یی پنج‌روز فیلمبرداری کنیم ــ به‌عکس سابق، که هفته‌یی شش‌روز فیلمبرداری میکردیم. معنی‌اش این است که شنبه و یکشنبه جلسه‌های جدی داریم برای بررسی‌ی مجدد آنچه انجام داده‌ییم، و از نو نوشتن.»

«دادن یك فیلمنامه به‌دست یك خواننده‌ی عادی به این میماند که نقشه‌ی یك ساختمان را به او بدهی و ازش بخواهی ساختمان تمام شده را پیش خود مجسم‌کند. در یك فیلمنامه آدم میتواند تا جایی که دلش میخواهد خوشمزگی کند، ولی اگر این همه روی پرده نمایشگر نشود، یك پول سیاه هم ارزش ندارد.»

۴

صحنه پردازی

«خیلی‌خب، آقای دومیل، من برای
نمای نزدیکم حاضرم.»
«سانست‌بولوار»

به‌عنوان مردی که کارش در سینما باگرفتن خشتك شلوار یك فاسق و کشیدنش به‌داخل اتاق و گرفتن حق‌السکوت از او، گرچه بسیار با ملایمت، آغاز شد، وایلدر بسیار پیش‌آمده است، و احتمال دارد پیشتر برود. بعد از «تکخال در حفره» بسیاری از منتقدین توجه خود را از او بریدند، گویی انتقاد مخرب از مردم و گفتن اظهاراتی علیه زندگی تنها راهی‌ست که برای این سر سخت‌ترین فیلمساز نقاد سینمای انگلیسی‌زبان گشوده است. آیا روی‌آوردن به‌کمدی مفهومش لزوماً پشت‌پازدن به اعتقادات شخصی‌ست؟

فیلمهای وایلدر بسیار پرخرجند، و به‌نحوی سنتی برای پخش‌کنندگان عمده‌ی فیلم هجویه همیشه تجارت پرخطری بوده است. بااین‌وصف او تقریباً تنها فیلمساز بزرگ امریکایی‌ست که سعی دارد از طریق طنز و اظهار نظرهایی مخرب نقاط ضعف بشر را بررسی کند.

وایلدر میگوید «آنها نه به‌ابتذال درهنرمن بلکه به‌عدم وجود هنر درابتذال من اعتراض دارند. ابتذال، سالهاست‌که این‌کلمه‌ی

نفرت‌انگیز مرا دنبال میکند. آنها توی تالار سینما می‌نشینند و فیلم را می‌بینند و از شدت خنده نزدیک است بترکند و بعد میآیندبیرون ومیگویند «پست! مبتذل!» بعدمیروند و[درایران:] «مشکل اتاق‌خواب»[1] را می‌بینند و اظهار لحیه میفرمایند که این طنز متمدن است. شاید کار من کمی خشن باشد ولی هرآدمی باید با آن چیزی کار کند که در وجودش هست. من اگر از قندگیر استفاده میکردم و سعی میکردم خودم را در چیزی که برایم غیر طبیعی‌ست مقید کنم فاجعه‌یی به‌بار میآوردم.»

«من واقعاً اهل پیام نیستم. فیلمهایی مثل «عشق در بعد از ظهر» و «سابرینا» به‌هیچ‌وجه نظریه‌هایی درباره‌ی دنیا نیستند. شاید ما پیام قاچاق کوچکی را مخفیانه وارد فیلم می‌کنیم، ولی‌سعی ولی هد ف‌فیلم این نبود که درباره‌ی این‌که ماچگونه‌ییم کاوشی عمیق به‌عمل بیاورد. در سطح‌هایی معین، هرچند وقت‌یک‌بار، شاید ما پیام قاچاق کوچکی را مخفیانه وارد فیلم کنیم، ولی سعی داریم هرگز باادعاهای برهنه‌ی نمایان نپریم توی شکم تماشاگران چون آنها عقب خواهند نشست. در فیلمهای معینی امیدوار هستم که تماشاگران با کمی اندوخته از سینما بیرون بروند، ولی هیچ وقت وادارشان نمیکنم یک دلار و نیم بدهند و بعد خطابه‌یی را به‌اشان حقنه کنم.»

اگر وایلدر تکیه‌اش به‌فیلمهای متهورانه و نامطمئن است، این فیلمهارا باپرداختی استادانه به‌دست میدهد. هرگز سعی نمیکند علاقه‌ی تماشاگر را با دیدی از بشریت که برمبنای یک تک‌شوخی‌ست به‌دست بیاورد؛ به‌سادگی با شلیک بی‌پایانی از شوخیهای یک سطری و ارائه‌ی شخصیت‌های فکاهی‌ی غیر معمول و تغییر شکل یافته به‌مقدار زیاد، مقاومت تماشاگر را در هم می شکند، چنان که گویی یک بن‌جانسون[2] امروزی‌ست.

---

۱) «Pillow Talk» ۲) Ben Jonson

در اکثر میهمانیهای تلخ و شیرین وایلدر فضا اغلب سخت دشوار است، و کمدی نیز به‌همان شکل کارگردانی میشود ــ سخت، صریح و بیرحمانه. یکی از شیوه‌های ویژه‌ی وایلدر شروع کردن به‌فیلمبرداری‌ی یك فیلم پیش از تمام کردن فیلمنامه‌ی آن است. فیلمنامه‌ی «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» تا چهار روز پیش از پایان فیلمبرداری هنوز تکمیل نشده بود، و آخرین صحنه‌ی «آپارتمان» پانزده دقیقه پس از رسیدن صفحات نسخه‌برداری‌شده از فیلمنامه به‌سر صحنه، در حالی که جك‌لمون و شرلی‌مك‌لین گفتگوهایشان را از روی نسخه‌های خیس آن حفظ میکردند، فیلمبرداری شد.

وایلدر یکبار به‌دقت در این‌باره توضیح داد «شاید اینطور به‌نظر بیاید که ما نمیدانیم چکار داریم میکنیم، ولی اینطور نیست. ما همیشه میدانیم کجا مخواهیم برویم. فقط موضوع این است که مطمئن نیستیم چطور به‌آنجا خواهیم رسید... تا این که وقت رفتن برسد.»

قاعده‌ی اساسی‌ی وایلدر، تنها قاعده‌یی که به‌نحوی «قاطع و پایدار» رعایت میکند، این است که هرگز نباید هوشمندی‌ی تماشاگران را دست‌کم گرفت. قاعده‌ی دوم این است که هرگز نباید حوصله‌ی آنها را سربرد.

وایلدر به‌ریچاردگهمن (۱۰) گفت «از نظر من، کارگردانی که از صحنه‌سازیهای شگفت‌انگیز که برق‌ازکله‌ی آدم میپراند، و تصاویر زیبا در همه‌جا، استفاده میکند به‌لعنت خدا هم نمیارزد. در حال انجام کاری که باید بکند نیست: گفتن داستان. «در گفتگویی (۱۱) با ژان‌دومارشی و ژان‌دوشه[۳]، وایلدر توضیح داد که به‌ندرت سرصحنه دچار اشکال میشود چون فیلم از قبل به‌خوبی آماده شده است. «موقعی که یك کارگردان فیلمش راخوب آماده

---

۳) Jean Douchet, Jean Domarchi

نکرده باشد، گاهی مجبور میشود گفته‌یی را حذف کند یا گاهی سطوری به‌آن اضافه کند. آنچه حذف میکند بسیارمهم بوده وآنچه اضافه میکند احمقانه است. باید از قبل آماده باشی.»

وایلدرمعتقداست‌که کارروی فیلمنامه دردقایق آخر شرایطی انعطاف‌پذیر فراهم میآورد و به‌بازیگران کمك میکند تعبیری را که از نقش‌های خود دارند به شکلی واقعی‌تر بپرورانند، وهنگامی که به‌سر صحنه می‌آید، وقت را بیشتر صرف دستمایه‌ی انسانیش میکند تا صرف جزئیات فنی.

«من از تآتر نمیایم؛ من مکتب ماکس راینهارت یا لی ستراسبرگ[۴] بانی‌ی «باشگاه‌بازیگرها»[(۱۲)]را مطالعه نکرده‌ام. فکر میکنم کمابیش خوب میدانم یك بازیگر چیست، گوش خوبی هم برای‌گفتگوهای فیلم دارم، و مواظبم و سعی میکنم حوصله‌ی تماشاگر را سرنبرم. من فقط یك داستان‌گو هستم.»

رابطه‌ی وایلدر با بازیگرانش، چه سرصحنه و چه‌خارج، بی‌پیرایه و در حد وظیفه است، و اگر او زمانی دوباره به‌آنها احتیاج پیدا کند اکثرشان نزد او باز میگردند.

جك‌لمون میگوید «مهمتر ا زهرچیز مساله‌ی انتخاب و سلیقه در فیلمنامه است. بیلی از این نظر فوق‌العاده است ــ تا نبیند بازیگر چه‌ارائه خواهد داد، خودش را براو تحمیل نمیکند. و او چشم و گوشی تیز مانند قوش دارد. آن صحنه‌ی «آپارتمان» یادتان هست که من وارد میشوم و شروع میکنم به‌جمع‌وجور کردن اتاق، چنان‌که گویی هرشب سالهاست این‌کار را کرده‌ام؟ هرکارگردان معمولی به‌جای بیلی‌بود جرأت نمیکرد این‌صحنه را مانند او اجرا کند. چنین کارگردانی میگفت «زودتر برسیم به‌هیجان بیشتر.» ولی بیلی گذاشت صحنه دوسه دقیقه‌یی طول بکشد. و همانطور که پیش میرفت فکرهایی ابداع میکرد مثل موقعی که من داشتم

---

۴) Lee Strasberg, Max Reinhardt

آشپزی میکردم، مجبورم کرد برای آبکش سپاگتی از راکت تنیس استفاده کنم. بعد به‌من گفت این درست همان «پرداختی» بود که صحنه لازم داشت.»

«ببینید، مثلا یك‌نفر میآمد پیش شما و خط داستانی‌ی «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» را برایتان تعریف میکرد: «دوتا آدم سعی دارند از دست گنگسترها فرار کنند و لباسهای زنانه تنشان میکنند، متوجه شدید» ــ شما هم حتماً میگفتید «اه، دست وردار!» همینطور در مورد «آپارتمان»: «این جوان برای این که در کارش ترقی کند آپارتمانش را به‌رؤسای شرکتش قرض میدهد.» به‌نظر پیش‌پا افتاده میآید! ولی نحوه‌یی که بیلی آن را پروراند! فیلمنامه‌ها رامی‌بیند. یك‌فیلمنامه برای‌اجراست نه‌برای مطالعه. در فیلمنامه‌هایش، یادم نمیآید یك کلمه پیدا کرده باشم که گفتنش احساس ناراحتی درمن به‌وجود آورده باشد. در یك فیلمنامه‌ی خوب، آدم تحت تأثیر چیزهایی قرار میگیرد که در آن نوشته نشده است.»

پیش از این که‌وایلدر آرلین‌فرانسیس‌را برای نقش همسر جیمزکگنی در «یك، دو، سه» انتخاب کند، آرلین سابقه‌یی طولانی به‌عنوان بهترین نمونه‌ی زنانگی در تلویزین امریکا داشت، ولی هنگامی که برای بازی در این فیلم وارد برلین شد احساس کرد مبتدی‌ست. اومیگوید «این نقش هیچ‌ربطی‌باشخصیت تلویزینی‌ی من نداشت. وایلدر میخواست این هویت را بکلی از بین ببرد، او حتی اجازه نمیداد قلب الماسم را ــ که نوعی علامت مخصوص من‌است ــ به‌گردن بیاندازم. شخصیت من در این فیلم گرم و صمیمی بود ــ زنی که زندگی‌ی زناشویی‌ی خوبی دارد ــ نوعی میرنالو[۵]ی امروزی. بیلی حس کرد که من احساس یك تازه

---

۵) Myrna Loy

وارد را دارم. وقتی وارد شدم، گفت «حالا که رسیدی، میتوانیم شروع کنیم.»

وایلدر با مریلین مونرو دعواهایی تاریخی داشته، و هامفری بوگارت فکر میکرد ویلیام هولدن، ادری هپبرن و وایلدر در طول فیلمبرداری‌ی «سابرینا» علیه او با هم دست‌به‌یکی کرده‌اند. فردمك موره‌ی نمیخواست نقش یك قاتل را بازی کند و چندین ماه دربرابر درخواستهای وایلدر مقاومت کرد.

مك‌موره‌ی به‌خاطر میآورد که «فیلمبرداری‌ی «غرامت مضاعف»، پس از این که همه‌ی ما گرم شدیم، تقریباً بدون‌زحمت انجام شد. باربارا‌ستنویك و ادوارد ج. رابینسون هم همکارهای خیلی خوبی بودند. کارگردانی‌ی وایلدر به‌نظر من کامل بود. یکبار، وقتی سعی می‌کردم یك صحنه‌ی دلهره‌دار را کوتاه کنم، او اصلا توجهی به‌اعتراضات من نکرد. فریاد زد «کشش بده!» صحنه را کش دادم، اگر چه‌فکر میکردم نظر من صحیح‌تر است، و این صحنه بیش از هرصحنه‌ی دیگر در فیلم مورد توجه قرار گرفت ــ که شاید کمکی باشد برای توضیح این که چرا وایلدر یك کارگردان است و من فقط یك هنرپیشه.»

تونی‌کرتیس میگوید «ولی بیلی وایلدر چیز دیگری‌ست.»

وایلدر هر فیلمنامه را برای هنرپیشه‌های معین تهیه میکند. او و ارنست لهمن هنگام نوشتن «سابرینا»، یکی از نقش‌ها را برای کری‌گرانت در نظر داشتند، ولی گرانت پس از موافقت با بازی‌ی این نقش، تصمیمش را عوض کرد. وقتی بوگارت به جای او آمد،لهمن و وایلدر شروع‌کردند به‌بازنوشتنی دیوانه‌وار و برای این که بتوانند چند صفحه‌یی را برای روز بعد حاضر کنند هرشب‌تقریباًتاصبح بیدارمیماندند. در اواسط فیلمبرداری، وایلدر نزد دوان‌هریسن، تدوین‌کننده‌اش، رفت و از او خواست متصدیان نور را وادارد برای صحنه‌ی بعدی اثرات نوری‌ی

مشکلی ابداع‌کنند ــ کاری‌که احتیاج به‌وقت داشت. وقتی‌هریسن با تحیر دلیل این کار را پرسید، وایلدر گفت هنوز گفتگوها را ننوشته است.

وایلدر میگوید «فیلم وسیله‌یی برای ارائه‌ی یك ستاره است. چه‌فایده‌یی دارد که فیلساز تجسم باشکوهی داشته باشد ازفیلمی با شرکت لارنس اولیویر و ادری هپبرن ولی به‌این دو دسترسی نداشته باشد؟»

فیلمبرداری‌ی‌یك‌فیلم وایلدر با آرامش ولی باکارآیی همراه است، و بسیاری از اعضای گروهش همان کهنه‌کاران فیلمهای دیگرش هستند. هریسن تدوین‌کننده بیش‌از بیست‌وپنج‌سال‌است که برای وایلدر کارمیکند، وبرخلاف اکثر تدوین‌کننده‌ها همیشه سرجلسات فیلمبرداری حضور دارد، برای مشاوره و جلوگیری از اتلاف فیلم خام. الکساندر ترنر از «عشق در بعدازظهر» به‌بعد تقریباً صحنه‌های تمام آثار وایلدر را ساخته است؛ اندره‌پره‌وین موسیقی‌ی متن چهارفیلم وایلدر، و میکلوش روزا موسیقی‌ی سه تای آنها را نوشته است؛ چارلزلنگ، پسر و جان سایتز هریك در چهار فیلم وایلدر مدیر فیلمبرداری بوده‌اند.

وایلدر، این بدعت‌گذار بیرحم محتوا، درمورد قالب باستانیگراست، بی‌اعتنا و مفتخر به‌استادی‌ی فنی.

میگوید «بین تماشاگر و کارگردان به‌مرور زمان زبانی‌ایجاد شده و بسط پیدا کرده بود، که حالا نوعی اسپرانتو جانشین آن میشود. محوهای تدریجی و باز و بسته شدن تصاویر فراموش شده‌اند؛ فیلمبرداری‌ی پرقروقنبیل دارد کارگردانهای جوان را تسخیر میکند. در مورد زاویه‌های دوربین جنونی به‌وجود آمده است. نماهایی که از داخل هلیکپتر فیلمبرداری میشوند اشکالی ندارند ــ ولی، لطفاً، نه‌توی اتاق‌نشیمن. یکجور بی‌توجهی به‌شسته رفتگی در کارگردانی پیدا شده است. تمیزی‌ی کارگردانی را به

عنوان رنگ و لعاب توخالی‌ی هالیوودی بی‌اهمیت میشمرند. به محصولات هالیوود دائماً فحش میدهند و ارزششان را پایین میآورند؛ این کار را اکثراً کسانی میکنند که تمامی‌ی محصولات ژاپنی، فرانسوی یا ایتالیایی را نمی‌بینند.»

«من میل‌دارم این فکر را مطرح کنم که بهترین کار گردانی آن است که نمیبینیدش. تماشاگران باید فراموش‌کنندکه جلوی یك پرده نشسته‌اند ــ باید آنها را تا آن حد به‌داخل پرده کشید که فراموش کنند تصویری که می‌بینند فقط دو بعد دارد.»

وایلدر در استفاده از نماهای نزدیك صرفه‌جوست.

«من فکر میکنم یك نمای نزدیك چیز بسیاری با ارزشی‌ست ــ مثل یك «آتو» در بازی‌ی بریج.» او صحنه‌سازی‌هایی را که تعجب‌انگیز است دوست دارد و این قدرت مالی را داشته که از ترنر بخواهد صحنه‌هایی بسازد که فیلمبرداری‌ی ۳۶۰ درجه در آنها ممکن باشد. صحنه‌ی کوچه‌ی کازانوا در «ایرمای شیرین» نخستین صحنه از این نوع بود، و فیلمبرداری در آن در هرجهتی امکان داشت، و خیابان اصلی‌ی شهرکلایمکس، در ایالت نوادا،در «احمق، مرا ببوس» نیز صحنه‌یی همه جانبه بود.

وایلدر تا زمانی که امکان داشت در برابر استفاده از رنگ مقاومت کرده بود و حتی جرأت کرد «شیرینی‌ی شانسی» را به صورت سیاه و سفیدی «راحت» بسازد. او یکبار گفت «من از رنگ متنفرم؛ وقتی فیلم رنگی ست حتی کلمه‌ها به‌گوش قلابی میآیند. همه‌ی آدمها آبی یا قرمز به‌نظر میرسند ــ مثل این است که آدم از «جوك‌باکس»[۶]، از شربت‌های رنگارنگ فیلم بگیرد؛ تهوع‌آور است.»

از تلویزین حتی بیشتر از رنگ بیزار است، و آن را زندان بیست‌ویك اینچی مینامد. «من خوشحالم که وسیله‌ی

---

۶) Juke Box

بیانی‌یی به‌اسم تلویزین وجود دارد، چون روزگاری بود که ما در کار فیلم پست‌ترین شکل هنر محسوب میشدیم. ولـی حـالا ما هم چیزی داریم که به‌نظر حقارت نگاهش کنیم.» درباره‌ی نمـایش فیلمهای خودش در تلویزین، همراه با آگهی‌های تبلیغاتی، گفته است که اگر شبکه‌های تلویزینی آنقدر با ملاحظه بودند که برای این‌کار به‌خود اومراجعه میکردند،ممکن بود در بریدن فیلمهایش برای پخش تلویزینی کمکشان کند. «اگر هشتاد صفحه از داستان بلند یك نویسنده را میکندند و هر دوازده صفحه هم یك ضدبوی زیر بغل توی متن آن می‌تپاندند چه‌احساسی به‌این نویسنده دست میداد؟»

«تنها چاره‌ی اجتناب‌ناپذیر تلویزین پولی‌ست. وقتی هیچ پولی‌ندهی، هیچ‌چیز به‌ات نمیدهد. وقتی‌چندسکه‌یی‌توی‌یك سوراخ بیاندازی، دیگر یك تماشاگر حوصله سررفته و بی‌اعتنا نیستی. میخواهی به‌اندازه‌ی پولی که داده‌یی چیزی ببینی و اگر ندیدی میخواهی علتش را بدانی.»

وایلدر احساس میکند که فیلم یعنی شرکت‌جستن تماشاگران و دلار و سنت. «فکر میکنم تمامی‌ی منظور از ساختن یك‌فیلم این است که تماشاگران را به‌داخل بکشی و وادارشان کنی کارت را برایت انجام دهند... وادارشان کنی در فیلم شرکت بجویند. باید نظرشان را جلب‌کنی وآنها باید دربازی‌ی توشرکت‌بجویند. طبیعی به‌نظر رسیدن کاری از پیش حساب شده است. من فیلمبرداری‌ی زیبا را تحسین میکنم، ولی نه‌کارهای غریب ــ عجیب را. ثـانیاً، مسأله دلار وسنت است. این فقط به‌هالیوود مربوط نمیشود ــ این مربوط میشود به‌شیوه‌ی روبروشدن یك آدم با مسألـه‌ی بـه چنگ‌آوردن دلارها و سنت‌ها. فللینی را در نظـر بگیریـد. بـا «زندگی‌ی شیرین» حسابی پول درآورد. وقتی این فیلم را دیدم، نمیتوانستم تصمیم بگیرم آیا بزرگترین فیلمی‌ست که دیده‌ام یا

خسته‌کننده‌ترینشان، و بالاخره تصمیم گرفتم که هم این است و هم آن. یك فیلم برجسته و عالی، چون فللینی به‌اصول خود وفادار مانده بود.»

وایلدر، یك تلخ‌اندیش. وایلدر را همیشه به‌خاطر فقدان سلیقه و اخلاق سرزنش کرده‌اند. قهرمانان او به‌شکل موجوداتی ضعیف و گناهکار دیده میشوند و داستانهایش را به‌شکل هجویه هایی پایین تنه‌یی، متصل به‌پایانهایی خوش.

اکثر نویسندگان از مخالف اعتقادات عموم بودن وایلـدر، برای نوشتن مطالب تندی درباره‌ی او استفاده میکنند. («وایلدر نوع آدمی‌ست که واقعیت‌گویی را بدل به‌فحاشی میکند») (۱۳) و تعداد بسیار کمی زحمت پیدا کردن کوچکترین توضیحی در این باره را به‌خود داده‌اند. آن تعداد کم که در این راه کـوشیده‌اند سرچشمه‌ی نقطه‌نظر او را از جهان در دوران کودکی و جوانیش که در طول آخرین سالهای زوال امپراتوری‌ی هابسبورگ سپری شد یافته‌اند. این مبدأ اورا (جوانترین) برادر خونی‌ی جوزف فن سترنبرگ[۷]، اریخ‌فن‌شتروهایم، فریتزلانگ، اتوپره‌مینجر، ادگار المروماکس‌افولس[۸] میسازد، فیلمسازانی که به‌نظر میآید بهتر از دیگران شکاف‌های موجود در قشر جامعه را می‌بینند ــ به‌گفته (۱۴)ی ژان‌دوشه[۹]ــ مردانی‌که پرده‌ی سینما را با آمیزه‌هایی تباه کننده وغالباً تند وزننده ازگلبرگ‌های گل‌سرخ شناور در اسید انباشته‌اند. «مکتب‌وینی»، تقریباً تماماً یهودی‌الاصل و بورژوا، فعالیت خودرا درسینما با«چرخ‌فلك»[۱۰] ساخته‌ی‌ماکس‌افولس آغاز کرد، نوشته‌ی آرتور شنیتزلر که‌درآن صبح سمیوئل وایلدر جوان با او، و فروید و آدلر و ریچارد اشتراوس، مصاحبه کرد.

---

۷) Josef von Strenberg
۸) Max Ophuls, Edgar Ulmer, Fritz Lang
۹) «les lézardes des civilisation»
۱۰) «La Ronde»

دوشه میگوید « وجه اشتراك آنان این دید بدبینانه از جهان است. شاید بتوان علت پیدایش چنین دیدی را، حداقل به‌طور سطحی، با گفتن این واقعیت تشریح کرد که کودکی‌ی آنان در جامعه‌یی کاملا منحط گذشته... آنان، که درخشان‌تر از دیگرانند، شکافهای موجود در یك تمدن را به‌رغم تمام شکوهش می‌بینند؛ اجباری ندارند ضعف‌ها را ببخشند، و نیز اجباری ندارند برای آنها عذری بتراشند. برعکس، این ضعف‌ها را شدیداً محکوم میکنند. آنان میدانند که بشر بدکار است زیرا ساختمان جامعه او را مجبور میسازد چنین باشد. بنابراین، برای این‌که بتوان میل به ارزشهای شریفتر را به‌وجود بشر باز گرداند باید او را گوشمالی داد.»

ولی لوبیچ، کارگردانی که وایلدر اورا استاد خود میداند، اهل برلین بود، و وایلدر سالهای جوانیش را که طی‌ی آن شخصیتش شکل گرفت در پایتخت پرجوش و خروش جمهوری‌ی ویلمار، بوته‌ی سرخوردگی، گذراند. از هنر وحشی‌ی گئورگ گروس[۱۱] تا نمایشنامه‌های آزارنده‌ی برتولت برشت، برلین دهه‌ی ۱۹۲۰، مرکز هنرمندان پیشتاز، حماقت اصلی و اساسی‌ی بشر را تنها به‌تلخی در نظر میگرفت.

معهذا وایلدر، هنگام یادآوری‌ی گذشته، احساس میکند گروهی که در ادبیات آمریکا با نام «نسل گمشده» شهرت دارند بیش از گروس، برشت و سایر مشتریان همشیگی‌ی کافه‌ی رومانی‌براو تأثیرگذاشتند. وایلدر برشت‌را می‌شناخت، همانطور که توماس‌مان، فرانتس ورفل وماکس‌برود[۱۲] را می‌شناخت (لوییجی پیرآندللو نیز قسمت بیشتر سالهای آقامتش در برلین را در کافه‌ی رومانی می‌گذراند)، ولی آثار آپتن سینکلیر و سینکلرلوییس[۱۳] میخواند. «اگرکسانی درمن‌تأثیرگذاشته باشند،

(۱۱ George Grosz
(۱۲ Max Brod, Franz Werfel
(۱۳ Sinclair Lewis, Upton Sinclair

فن شتروهایم و لوبیچ بوده‌اند. ولی من به‌هیچ یك از این مزخرفهای «انگیزش‌های روشنفکرانه» معتقد نیستم. کنفوسیوس را در نظر بگیرید ــ او چیزهای فوق‌العاده انگیزنده‌یی میگفت، ولی در عمرش هرگز پایش به‌پاریس نرسید.»

افسانه‌ی وایلدر و هالیوود، که اکنون دومین ربع قرن‌خود را طی‌میکند، یکی‌از ماجراهای عاشقانه‌ی پایدار غرب است، واویکی از معدود کسانی‌ست که کارخانه رؤیاسازی‌ی کالیفرنیا را همچنان عزیز میدارد. «من اینجا را دوست دارم؛ احساس آسایش میکنم؛ با دوستانم کار میکنم. آدم بیشتر از این چه میخواهد؟»

وایلدر حتی نسبت به‌جامعه‌ی فیلمسازان کمی حالت تملك پیدا کرده است، و از کسانی که آن را بی‌اعتبار میسازند یا با بدرفتاری میکنند سخت میرنجد. هنگامی‌که در ۱۹۶۳ داریل‌زانوك اداره‌ی فوکس قرن بیستم را به‌دست گرفت و عذر تعدادی از کارکنان قدیمی، از جمله یکی از همکاران پیشین وایلدر، را خواست، وایلدر در تلگرامی که رونوشت آن‌را در اختیارمطبوعات گذاشت، به‌او گفت این بیرون کردن‌ها نشانه‌ی بی‌عاطفگی‌ست و کارگاه فیلمسازی‌ی او را باید با خاك یکسان کرد. هنگامی که در یکی از دوره‌های جشنواره‌ی فیلم مسکو ابی‌من[۱۴] فیلمنامه‌نویس از هالیوود عیبجویی کرد، وایلدر بلافاصله به‌روزنامه‌های «ورایتی»[۱۵] و «هالیوود ریپورتر» تلگراف زد و پرسید چه کسی ابی من را به‌سمت سخنگوی «جهان سینمای امریکا» در مسکو منصوب کرده است.

این عشق وایلدر نسبت به‌شهری که به‌عنوان موطن دومش برگزیده او را وادار کرده با ابزار نظراتی تند به‌فیلم‌ها و فیلمسازی‌ی اروپایی حمله کند، ولی همچنین به‌این نکته معترف بوده که فیلمسازهای امریکایی اساساً شناخته شدنشان را باید

---

۱۴) Abby Mann ۱۵) «Daily Variety»

مدیون منتقدین اروپایی باشند.

«و اما آزادی، تمام آنچه شرکت میریش از من میخواهد طرح مبهم اولیه‌یی از داستان فیلم است و این‌که چه کسانی در آن بازی خواهند کرد. بقیه‌اش به‌عهده‌ی خودم است؛ آیا بیشتر از این هم میشود آزادی داشت؟» رابطه‌ی با میری‌ها ــ این اسمی‌ست که در گفتگو برادران صاحب میریش با آن نامیده میشوند ــ صمیمانه بوده، و وایلدر یکبار چنان تحت تأثیر قرار گرفت که هارولد، مروین و والتر، بعلاوه‌ی برادر بزرگ‌شان ایروینگ، یکی از سهامداران شرکت، پاپاماکس، پدرشان که حالا بیش از نود سال دارد، و یکی از پسران مروین که از کارکنان امور حقوقی‌ی میریش است، را براساس یکی از فیلمهای بهترشان «هفت مرد با شکوه» نامید. معهذا، در ۱۹۶۸ وایلدر ساختن فیلمهایی برای دیگران را مورد مطالعه قرار می‌داد.

باشگاه ادبیات

۵

شش فیلم با «برکت»

«بزرگ و کوچك» از نوع کمدی‌های گریزطلبانه‌یی‌ست که در سالهای نخستین جنگ ساخته میشد، با اندودی ضخیم از میهن پرستی و «ما در حال انجام وظیفه‌ییم». «نیویرك هرالدتریبیون» نوشت: «مانند اکثر فیلمهای فکاهی‌ی جذاب، «بزرگ و کوچك» همانقدر در مورد حوادث فرعی‌ی نامعقول جدی‌ست که‌در موردخط مستقیم داستانی. از آنجا که خانم جینجر راجرز در جهت به‌دست آوردن مقام انعطاف پذیرترین و گیراترین بازیگر زن سینما گام بسیار بلندی برمیدارد و کارگردانی با نقطه نظری نو وارد گود شده، «بزرگ و کوچك» نمایش سینمایی‌ی بسیار خنده‌آور و افسون کننده‌یی‌ست.» (۱۵)

با آرتور هورن بلو، پسر، در سمت تهیه کننده، وایلدر و برکت براساس نمایشنامه‌ی ادوارد چایلدز کارپنتر و داستانی در مجله‌ی «.. پست» به‌قلم فنی کیلبورن، فیلمنامه‌یی سرزنده نوشته بودند، و بار دیگر ثابت کردند که میتوانند هرچیز را به‌طلا تبدیل کنند. نمایشنامه‌ی کارپنتر با نام «کانی به‌خانه میرود» با موفقیت روبرو نشده بود؛ ولی از فیلم که عنوان زیرکانه‌تری داشت استقبال بسیار خوبی شد.

فکر داشتن زن کارمندی سر خورده در نیویرك که لباس‌دختر بچه‌ها را میپوشد تابتواند با یك‌بلیت نیم‌بها خود را به ایوآ برساند فکرخوبی‌بود، وفیلمنامه‌ی وایلدر–برکت، به‌قول «ورایتی»ثابت

کرد که «ظاهر شدن بچه‌ها در نقش آدم بزرگ‌ها به‌اندازه‌ی نصف ظاهر شدن آدم بزرگ در نقش یك بچه خنده‌دار نیست.» (۱۶)

جینجر راجرز (که به‌تازگی یك اسکار برده بود (۱۷)) بدون بزك ــ حقیقتی که‌مجلات‌خاص دوستداران ستاره‌ها در همان زمان از آن یاد کردند ــ به‌نقش سوزان اپل گیت و وایلدر تقریباً تمام صحنه‌های فیلم را با شلوغ بازیهای مجذوب‌کننده پرکردند، از سر آغاز و مظنون شدن بازرس قطار تا پناه آوردن او به‌اتاقك ری‌میلاند، یك سرگرد ارتش مأمورخدمت در دانشکده‌ی افسری‌ی پسران. صحنه‌یی که سرگرد سوــسو[1] را دلداری میدهد ــ سوسو نامی‌ست که وقتی جینجر راجرز به‌سن دوازده‌سالگی باز میگردد خود را بدان مینامد ــ چنان‌خنده‌آور است‌که نشان میدهد هورن بلو با دادن فرصت کارگردانی به‌وایلدر اشتباه نکرده. سرگرد، که مطلقاً سن حقیقی‌ی سوــسو را حدس نزده، طبیعتاً اصرار میکند سوــسو به‌جای آن‌که تمام شب را در اتاقکهای درجه‌ی دو بیدار بنشیند در تخت پایین اتاقك او بخوابد. صبح روز بعد نامزد سرگرد سوزان را در اتاقك او پیدا میکند (بیست سال بعد، وایلدر احتمالا نامزد را به‌همسر تبدیل میکرد)، و سوزان ناچار میشود شخصیت قلابی‌اش را در دانشکده‌ی افسری‌ی پسران ادامه دهد تا آبروی سرگرد نریزد.

وایلدر حداکثر شوخی‌های ممکن را از این دانشکده اخذ میکند. دانشجویانی که همه بیشتر از سنشان سرشان میشود ثابت میکنند که از هر رومئوی اداری که سوزان تاکنون در نیویرك فاسددیده‌گرگ‌صفت‌ترند، و، البته، یك‌کودك‌واقعی (دایانالین) ست که شخصیت حقیقی‌ی سوزان را کشف میکند. لحن فیلم تاحدی با احتیاط است، ولی دقایقی که جینجر راجرز ولگرد بیحال زوار در رفته‌یی را برای ایفای نقش پدرش اجیر میکند، و با ظاهری

---

۱) Sue-Sue

جدی مینشیند تا به‌سرگرد فرصت دهد با ناشیگری نطقی درباره‌ی حقایق زندگی سرهم کند، آنقدر شیرین است که مشکل میتوان در برابر آن مقاومت کرد. در نقش دانشجویان چشم و گوش باز، یك رشته بازیهای سرگرم‌کننده ارائه میشود، و در بررسی‌هایی که در مجله‌های سینمایی‌ی هالیوود درباره‌ی فیلم نوشته شدگفتگوی پسرها راجع به‌تدابیر جنگی‌ی خط «ماژینو» به‌عنوان «صحنه‌یی که موفقیت آن حتمی‌ست» مشخص شد. میلاند نقش سرگرد گیج را با درکی واقعی از قالب کاریکاتور بازی میکند، و دایانالین، که در نقش بچه فوق‌العاده است، با وجود پی بردن به‌حقه‌ی سوزان از او حمایت میکند تا بتواند از اجرای نقشه‌ی خواهر بزرگتر حریصش (ریتا جانسون)، که میخواهد مانع اعزام نامزدش به جبهه‌شود، جلوگیری‌کند. خانم لولا راجرز، مادر واقعی‌ی جینجر، در فیلم نیز نقش مادر اورا بازی میکند.

«بزرگ و کوچك»، در حقیقت، همه آنچیزی‌ست که یك کارگردان تازه‌کار میتواند امید به‌دست آوردنش را داشته باشد: نقدهای خوب و فروش بهتر، که به‌او امکان میداد پیش‌بتازد. فیلم با سرگردی که در آرزوی رفتن به‌جبهه‌است، پسزمینه‌یی ارتشی ـ خانگی داشت. یك فیلم جنگی‌ی واقعی چطور بود؟

«بزرگ و کوچك» آخرین فیلم قرارداد هورن بلو با پارامونت بود، وهنگامی‌که‌او به‌متروگلدوین‌مایر پیوست، ناگهان‌برکت‌خود را در سمت یك تهیه کننده یافت. «پنج قبر تا قاهره» نخستین تلاش وایلدر ـ برکت است که برآن نظارت مطلق دارند.

«پنج قبرتاقاهره» فیلم جاسوسی‌ی دلهره‌آوری‌ست‌که وقایعش در صحراهای برهوت لیبی پس از سقوط طبرق در ۱۹۴۲ اتفاق میافتد. این فیلم پیش از دوم فوریه۱۹۴۳ آماده بود ـ یعنی سه

ماه پیش از این که فیلد مارشال اروین رومل تونس را از دست بدهد و «سپاه افریقا»یی‌اش مجبور شود به‌سیسیل پناه برد. وایلدر ــ برکت همچنین میدانستند چطور سریع عمل کنند.

فکر بهره‌برداری از لشگرکشی‌ی رومل در افریقا که هنوز به‌شدت ادامه داشت، و ساختن فیلم تجاری‌ی مهیجی از آن بـه بریو[۲] تعلق داشت، ولی این فکر که اریخ فن شتروهایم شخصیت «فیلد مارشال» را نمایشگرکند مال وایلدر بود، گرچه نویسندگان شرح حال شتروهایم ادعا میکنند او آخرین کسی بود که پس از آن که پارامونت یك دوجین بازیگر را آزمایش‌کرد انتخاب شد. (۱۸) بیرویکی دیگر از افراد امپراتوری‌ی اتریش ــ مجارستان بود، نویسندیی که تعدادی از کمدیهای لوبیـچ، از جملـه «بهشت ممنوع»[۳] را با شرکت پولانگری[۴] محصول ۱۹۴۲، نوشته بـود. بیرو، که‌یکی‌از دوستان‌الکساندرکورداه[۵] بود، فیلمنامه‌ی«زندگی‌ی خصوصی‌ی هنری‌ی هشتم» را نوشته بود، و پیش از مرگش در ۱۹۴۸ فیلمی[۶] برای اتوپره‌مینجر نوشت. بیـرو فیلمنامـه‌یـی جاسوسی که وقایعش در جنگ جهانـی‌ی اول میگـذشت بـرای پولانگری نوشته بود، ولی هنگامی‌که پیشنهاد کرد داستان باجنگ جاری تطبیق داده شود وایلدر و برکت نشستند و با علاقه گـوش کردند.

یك تانك انگلیسی به‌تنهایی وبدون داشتن‌هدایت‌کننده روی توده‌های شن حرکت میکند: تمام افراد کشته شده‌اند، به‌استثنای یك نفر. فرنچوتون نقش تنها بازمانده را بازی میکند، که به زحمت خود را به‌شهری در مرز لیبی میرساند ولی میفهمد کـه هنگش از آنجا رفته است و آلمانی‌ها شهر را تصرف کرده‌اند.

---

۲) Lajos Brio
۳) «Forbidden Paradise»
۴) Pola Negri
۵) Alexander Kordo
۶) «A Royal Scandal»

اداره‌ی مسافرخانه‌ی شهر به عهده‌ی مالك مصری‌ی آن (اکیم تامیروف) و یك دختر خدمتکار آلزاسی (ان باکستر) ست که پس از فرار سایر کارکنان مسافرخانه به‌اتفاق انگلیسی‌ها باقی مانده‌اند. وقتی افسر انگلیسی وارد میشود، آن دو ابتدا تصمیم میگیرند او را به‌اشغالگران تحویل دهند، ولی بعد موافقت میکنند پناهش دهند. یك پیشخدمت چلاق به‌تازگی در یك حمله‌ی هوایی کشته شده است، وتصمیم گرفته میشود تون از هویت این‌مرد استفاده کند. هنگامی که رومل (فن شتروهایم) سر فرماندهی‌ی ستادش را در این مسافرخانه مستقر میکند، تون پی میبرد مرد چلاقی که او نقشش را ایفا میکند جاسوس نازی‌هاست.

فیلد مارشال، با خودستایی‌ی قابل ملاحظه‌یی، فاش میکند که پنج سال پیش از آغاز جنگ، آلمانی‌ها ذخایر بزرگی از بنزین، مهمات و آب در صحرا پنهان کرده‌اند و کلید این نهانگاهها پنج حرفی‌ست که روی نقشه کلمه‌یی[۷] راتشکیل‌میدهد. اکنون وظیفه‌ی تون است که به‌انگلیسی‌ها در قاهره خبر دهد آلمانی‌ها به خطوط رساننده‌ی مواد مصرفی‌شان متکی نیستند، و طرح داستان به‌دور این محور تنیده میشود که آیا نقشه‌ی آلمانی‌ها برای استفاده از «پنج قبر تا قاهره» موفقیت‌آمیز خواهد بود یا نه. دختر آلزاسی، پس از آن که سرانجام متقاعد میشود ارتش انگلیس برادرش را، که در نبرد دانکرك کشته شده، تنها رها نکرده بوده، خود را به نیروهای متفقین میرساند و جان خود را در راه کمك به قهرمان فدا میکند.

نکته‌ی شگفتی‌انگیز درمورد چنین‌فیلم پرتحرکی وجود حداقل صحنه‌های عملا جنگی‌ی آن‌است؛ فیلم در سالتون[۸] نزدیك ایندیو[۹]، کالیفرنیا، در انتهای جنوبی‌ی صحرایی[۱۰]، در پناهگاهی برای

---

۷) «EGYPT» ۹) Indio
۸) Salton Sea ۱۰) Mojave

جانوران وحشی فیلمبرداری شد. سه تن از بازیگران اصلی‌ی فیلم- تون، تامیروف و فورتونیوبونانووا، که آخری نقش یك ایتالیایی‌ی به‌ستوه‌آمده را همراه ستادرومل بازی میکند- هنگام فیلمبرداری مقداری فیلمهای رنگی‌ی ۱۶ میلیمتری شخصی میگرفتند. پس‌از فیلمبرداری‌ی یك‌صحنه‌ی نبرد با شکوه، وایلدر فریاد میزند«خوب‌است!»، بعد رومیکند به‌سه‌علاقمند غیرحرفه‌یی که سخت مشغول کار بودند و مؤدبانه میپرسد: «آقایان، برای شما چطور بود؟ اجازه میفرمایید چاپش کنیم؟»

فیلم با موفقیت روبرو شد، و روملی که شتروهایم تجسم بخشید هم در بررسی‌های مطبوعات و هم در تبلیغات‌فیلم به‌عنوان «مردی‌که دوست‌دارید از او متنفر باشید»برگزیده‌شد. در ۱۹۵۹ برکت «پنج قبر تا قاهره» را در تلویزین دید و درباره‌ی آن‌گفت: «یك نمایش احساساتی‌ی درجه‌ی یك که رایحه‌ی تبلیغاتی‌ی وحشتناکی‌ازآن برمیخیزد.» همچنین شنیدن‌گفتگوهای‌انگلیسی‌یی که او و وایلدر برای فرنچر تون ساخته بودند او را سخت معذب کرد. «حالا میفهمم سامرست‌مم[۱۱] که هرگز حاضر به نوشتن گفتگوهای امریکایی نشده چقدر عاقل بوده است.»

پس‌از «غرامت‌مضاعف» (نگاهی بیاندازید به‌فصل بعد)، وایلدر «تعطیلی‌ی از دست رفته» را ساخت، فیلمی که، در سن سی‌و هشت سالگی، او را به‌صف کارگردانان درجه‌ی اول رسانید. وایلدر میگوید: «پس از این فیلم بود که مردم شروع کردند متوجه من شوند.»برکت به‌یاد می‌آورد «عجیب این‌است‌که «تعطیلی‌ی‌از دست رفته» آسانترین فیلمنامه‌یی بود که ما نوشتیم، به‌دلیل داستان

---

۱۱) Somerset Maugham

فوق‌العاده‌یی که فیلمنامه را از آن اقتباس کردیم.»

داستان برانگیزاننده‌ی چارلز ر. جکسون درباره‌ی مردی معتاد به‌الکل چیز دلنشینی نبود. فیلم نیز، که درطول پاییز ۱۹۴۴ فیلمبرداری شد و پارامونت تمام وقت احساس نگرانی میکرد، چنین نبود. وایلدر میگوید: «پارامونت از همان آغاز با این فیلم مخالفت داشت، ولی نقدهایی که روزنامه‌های سینمایی‌ی هالیوود درباره‌ی آن نوشتند مساعد بود و فیلم عاقبت تبدیل به یکی از آن موفقیت‌های عجیب و غیرمنتظره‌یی شدکه‌فقط هرده دوازده سال یك دفعه پیش میآید.» نمایندگان کارخانه‌های ویسکی‌سازی به این دلیل که هرگونه نمایشی از یك میگساری‌ی پنج روزه نظر تماشاگران را نسبت به‌محصول آنها مشوب‌میکند اعتراض‌کردند. در همین زمان، گروه‌های «تحریم مشروبات الکلی» به‌این دلیل که فیلم مشروب‌خواری را ترویج میکند اعتراض کردند. وایلدر و برکت به‌این معترضین اعتنایی نکردند، و نیز به‌سایر نمایندگان همین گروه‌ها. کارخانه‌های ویسکی‌سازی اعلام کردند که فیلمی نظیر «تعطیلی‌ی ازدست‌رفته» به‌حال سازندگان‌انواع‌بهتر بسیار مفید خواهد بود، چراکه دان‌بیرنم ارزانترین مشروبی را که میتواند بخرد مینوشد، وگروه‌های‌تحریم مشروبات‌الکلی خوشحال بودند زیرا فیلم در واقع درسی درباره‌ی پلیدیهای مشروب بود. برکت و وایلدر هیچ وقت خودشان کاملا تصمیم نگرفتند که آیا فیلم از رعایت اعتدال در خوردن مشروب جانبداری میکند یا نه.

تصویری که ری میلاند از دان‌بیرنم، دائم‌الخمر مادرزاد و رقت‌انگیز ارائه داد، تا آن زمان بهترین بازی‌ی او در کار سینمایی‌اش بود، و مجبور شد سالها باآن زندگی‌کند. دوسال پس از فیلمبرداری، در مصاحبه‌یی با مجله‌ی «لایف»(۱۹)، میلاند از نتیجه‌ی دلخراش بازی در این فیلم صحبت کرد از برخوردهایی با میخانه‌داران، ملوان‌ها و رهگذرانی که شماتتش میکردند و

دستش میانداختند، از روزنامه‌نگارانی که مضمون‌هایی پی‌درپی برایش کوك میکردند، از قبیل «میلاند نوع جدیدی بـار خانگی اختراع کرده است». همچنین نامه‌هایی رقت‌انگیز که از معتادان به‌مشروب میرسید.

وایلدر در «تعطیلی‌ی‌از دست‌رفته» باضرب فیلم تجربه‌کردـ کندی را و نه، مانند «یك، دو، سه»که شانزده‌سال بعد ساخته شد، اجرایی بریده بریده را. «تعطیلی‌ی از دست رفته» با ضربی کند پیش میرود تا تأثیر نمایشی‌ی این‌تعطیلی‌ی بیرنم‌را تشدیدکند. این که در بعضی لحظات که آرامتر است با نیاز شدید خویش به مشروب مبارزه میکند، بعد تسلیم‌میشود. هنگامی‌که تسلیم‌میشود، از هیچ‌کاری رویگردان نیست. پولی را که برای خدمتکار خانـه گذاشته‌اند کش میرود، سعی میکند ماشین تحریرش را بفروشد، و در یك‌میخانه سعی میکندکیف پولی‌را برباید. سرانجام، پالتوی دوست دخترش را گرو میگذارد تا هفت‌تیری را از نـو بـاز پس بخرد. دختـر (جین وایمن) او را از خودکشی منصرف میکند، و مرد تامنتها درجه سقوط میکند. رهایی‌ـکه درکتاب‌وجود نداردـ رویهمرفته قانع‌کننده نیست و به‌استخوان‌بندی‌ی واقعیگرایی*ی خشن و محکم لطمه میزند، همانطور کـه صحنـه‌ی درد دل بیرنم برای یك متصدی‌ی میخانه، هنگامی که از تمـام سرخوردگیهـا و رؤیاهای بربادرفته‌ی زندگی‌ی خود حرف میزنـد، بیش از حـد طولانی و با لحن فیلم ناهماهنگ است.

«تعطیلی‌ی‌از دست‌رفته» صحنه‌هایی خارجی در نیویرك دارد، کار بی‌سابقه‌یی که وایلدر به‌خاطر آن سخت مبارزه‌کرد. درکتاب، دوره افتادن نومیدانه‌ی بیرنم برای گروگذاشتن ماشین تحریرش درطول خیابان‌دوم نیویرك انجام‌میشد، اشتباهی‌که جکسون مدتی بعد به‌آن اعتراف کرد. بیرنم می‌بایستی در خیابان سوم، مرکـز بزرگ‌دکان‌های سمساری، راه‌می‌پیمود، وایلدر این«راه‌پیمایی‌ی

طولانی» را در این خیابان با دوربین‌هایی که در اتومبیلهای بارکش لباسشویی‌ها و فروشگاه‌های خالی پنهان کرده بودند فیلمبرداری کرد. درمدت سه هفته فیلمبرداری، فقط یکبار میلاند را شناختند. رنگ ضدیهودی‌ی موجود در کتاب جکسون، در فیلم نیز حفظ شده، و در فیلم نیز تمام سمساریها تعطیل هستند زیرا روزی که بیرنم انتخاب می‌کند برای دوره بردن ماشین تحریرش از یك عمارت در خیابان به عمارتی دیگر «یوم کیپور» است. در فیلم، او پنجاه دستگاه عمارت را پشت سر میگذارد تا متوجه میشود این روز تعطیل کلیمی‌هاست.

در پایان همین روز، بیرنم از پلکانی سقوط میکند، و این حادثه یکی از تلخ‌ترین صحنه‌های فیلم را به‌دنبال میآورد: بخش معتادان به‌الکل بیمارستان بله‌وو[۱۲]. وقتی چراغهای بخش خاموش میشود و فریادها برمیخیزد، وایلدر تمامی‌ی نیروی وحشتبار خوفهای هذیانی را برتماشاگرانش فرو می‌بارد. پرستار مرد (فرنك فلن) میگوید: «هفته‌ی پیش خیلی سنگین بود. یك شب بیست نفر را به‌بخش آوردند. معمولا آنها بین سه‌ی بعد از ظهر و هشت صبح به‌اینجا میآیند.»

جورج سیتن[۱۳]، که کوشید چندین صحنه از «معجزه در خیابان ۳۴م»[۱۴] را در بله‌وو فیلمبرداری کند، یادآوری میکند که «به‌سختی میشود پشت سر وایلدر به‌جایی رفت. مدیر بیمارستان عملا مرا از آنجا بیرون انداخت چون به‌خاطر این‌که به وایلدر اجازه‌ی فیلمبرداری داده بود هنوز از دست خودش خشمگین بود. چیزی که بخصوص او را عصبانی میکرد این بود که فیلم وایلدر پرستار مردی را نشان میداد که با یکی از الکلی‌ها مانند حیوان رفتار میکند.»

---

۱۲) Bellevue Hospital
۱۳) George Seaton
۱۴) «The Miracle on 34th Street»

«تعطیلی‌ی از دست‌رفته» در ۱۹۴۵ فیلمی جسورانه بود. اعتیاد به‌الکل به‌این‌شکل پیش از این بر پرده‌ی سینما مطرح نشده بود و فیلم به‌هیچ‌وجه تلخی‌ی قصه‌ی مردی را که مشروب‌شکنجه‌اش میداد با اندودی شیرین نمی‌پوشاند. فیلم موعظه نمیکرد، فقط موردی را بیان میکرد.

در طوم فیلمبرداری، شرکت سازنده، روزنامه‌ها و دوستان افراد اصلی با فیلم مخالف بودند. «تایمز» لس‌انجلس احساس میکرد وایلدر آینده‌اش را، هم از نظر مالی و هم هنری، به‌خطر انداخته(۲۰)، و دوستان میلاند میگفتند با بازی در چنین فیلمی دست به‌خودکشی‌ی حرفه‌یی زده است. ولی هنگامی که فیلم پخش شد، حرفها تغییر کرد. «لایف» آن را بهترین فیلم ۱۹۴۵ نامید، و «تعطیلی‌ی‌از دست‌رفته» چهار جایزه‌ی اسکار به‌دست آورد ــ به خود فیلم به‌عنوان بهترین فیلم سال، به میلاند به‌خاطر بازیش، به‌وایلدر به‌خاطر بهترین کارگردانی، و به وایلدر و برکت به خاطر بهترین فیلمنامه.

فیلمبرداری‌ی نخستین فیلم رنگی‌ی وایلدر قصه‌هایی را که سالها بعد درباره‌ی آنتونیونی گفتند که برای اولین کار رنگی‌اش، «صحرای‌سرخ»، مقداری سبزه‌را رنگ‌کرد یادرباره‌ی ویسکونتی که به‌خاطر «یوزپلنگ» آنتن‌های گیرنده‌ی تلویزیون را در یك دهکده پایین کشید، بی‌اهمیت میگرداند. صحنه‌های خارجی‌ی «والس امپراتوری» در «صخره‌های کانادایی» فیلمبرداری شد، و این است ــ آنچنان که «استاد» شخصاً نقل میکند ــ شرحی از اقداماتی که برای فیلمبرداری‌ی یك صحنه‌ی دو دقیقه‌یی از دو سگ انجام شد. وایلدر دستور داد یك سمت کوهی را از بالا تا

پایین رنگ کردند («نه این که ما با طبیعت مخالفتی داشته باشیم: ولی تکنیکالر را گاهی وقتها کمی سخت‌تر میشود راضی کرد»). درختهای تازه‌یی به‌چشم‌انداز اضافه کرد («درختهای قبلی در جاهای درست نبودند»)، وسط دریاچه‌ی لیچ[۱۵] روی بشکه‌های عظیمی پر از گاز جزیره‌یی بنا کرد، کف جاده‌ها را از نو رنگ کرد («جاده‌ها همیشه یا خیلی تیره‌اند یا خیلی روشن»)، و از کالیفرنیا ۴۰۰۰ گل داودی وارد کرد و بعد به‌آنها رنگ آبی زد («رنگ سفید توی عکس چشم را میزند»)ـ تمام این کارها برای صحنه‌یی بود که درآن دو سگ همدیگر را می‌بینند، همدیگر را گاز میگیرند و عاشق هم میشوند. مخارجـ ۹۰۰۰۰ دلار.

این بازسازی در باغ ملی‌ی یاسپر[۱۶] با صخره‌هایی که به‌جای سلسله جبال آلپ مورد استفاده قرارگرفت، برای‌طبیعی جلوه‌دادن قصه‌یی دیوانه‌وار بود درباره‌ی یك فروشنده‌ی «قصر به‌قصر» امریکایی‌ی گرمافن به‌نام سمیت که در ۱۹۰۱ به قصد فروش این اختراع‌جدید به‌امپراتور فرانتس ژوزف(ریچارد هیدن) به‌اتریش میرود. بینگ‌کرازبی نقش یانکی در شونبرون[۱۷] را که وقت کار عاشق میشود بازی میکند.

خط اصلی‌ی داستان بدین گونه است‌که سمیت توله‌یی همراه داردکه بااستعداد وجذاب وشبیه به‌آن‌سگ روی صفحه‌ها[۱۸]ست. توله به‌سگ کوچك پشمالو و اصیلی که مال یك کنتس زیبا (جون فونتین)ست تعلق خاطری پیدا میکند؛ دوستی بدل به‌عشق میشود، و به‌این ترتیب نقشه‌های امپراتور ژوزف را برای یك ازدواج مصلحتی‌ی سگانه نقش برآب میکند. مترادف این عشق میان صاحبان سگها نیز عشقی پدید میشود، و تمامی‌ی این معما ثابت

---

۱۵) Leach
۱۶) Jasper
۱۷) Schönbrunn
۱۸) His Master Voice

میکند که عشق حقیقی، سگانه یا انسانی، بنیادی مردمسالارانه است که میتواند ازحد سنت‌ها، موقعیت اجتماعی و موانع جغرافیایی درگذرد.

با «والس امپراتوری» وایلدر و برکت نخستین طعم شکست را می‌چشند. این فیلم پرخرج نه‌چندان زیاد و فقط گاه‌گاه سرگرم کننده است، و گرچه پارامونت برای فروش آن تبلیغات وسیعی میکند، فیلم شکست میخورد. معهذا «والس امپراتوری» نخستین قطعه صحنه‌پردازی‌ی جسورانه‌ی وایلدر را داراست: صحنه‌ی افتتاحیه‌ی تالار رقص که قطعه‌ی معرکه‌یی‌ست از شوخی با داستانهای عاشقانه‌ی وینی وترکیبی از جلال، سبکی و فیلمسازی‌ی زیرکانه. ولی، همانطورکه کراوتر خلاصه کرد، فیلم «چیزی نیست جز مقدار کمی از «زندانی‌ی زندا»، بازسازی‌ی تازه‌یی از کمدی موزیکالهای پیش‌پا افتاده‌ی وین قدیم ومقدار زیادی از هرنمایش سیار.»(۲۱)

با «یك ماجرای خارجی»، وایلدر خنده را در مکانی بعید مییابد ـ خرابه‌های برلین. در حالی که در طول زمستان ۴۸ـ۱۹۴۷ فیلمبرداری شد، این بررسی‌ی هجوآمیز در این مساله که در خرابه‌های اروپا یك سرباز امریکایی با داشتن یك تکه شکلات تا چه حد میتواند مورد لطف قرار گیرد، کالای تجاری‌ی سخت حساب شده‌یی‌ست، چرب‌زبان و بی‌حوصله. کنگره‌ی امریکا از «یك ماجرای خارجی» خوشش نیامد، و فیلم برای وزارت دفاع نیز تا حدی ناراحت‌کننده بود زیرا به‌شیوه‌یی شیطنت‌آمیز و ملایم قوانین و مقررات خشك اداری را هجو میکرد.

داستان فیلم، به‌قلم وایلدر، برکت و ریچارد برین، درباره‌ی

«مالاریای اخلاقی»یی‌ست که ادعا میشود ۱۲۰۰۰ نفر افراد ارتش ایالات متحده را در برلین مبتلا ساخته و سبب شده از طرف کنگره هیأتی برای تحقیق در این مورد مأمور شود. جین‌آرتور، عضو کنگره‌ی امریکا، در حالی که با گیس‌های بافته و کیف در دست کاملا و به‌شکلی مشکوك به‌کلیر بوت لوس[۱۹] شباهت دارد، به‌برلین میآید و با دیدن میزان صمیمیت موجود بین سربازان امریکایی و آلمانی جماعت به روحیه‌ی پیر دخترانه‌اش ضربه‌یی سخت وارد میآید. وقایعی که به‌آگاهی‌ی‌او از این نکته‌منجر میشود که علامتهای یك ملك مقرب را نمیتوان روی شانه‌های یك گروهبان متصدی‌ی اخلاق دوخت از مضحك‌ترین لحظات فیلم است. یکی از لحظه‌های در یادماندنی‌ی بسیار تند دیگر صحنه‌یی‌ست که جین درباره‌ی‌طرز تفکر اشغالگران در مورد هموطنانشان در امریکا به چند نکته‌ی دستپاچه‌کننده پی میبرد. او مردش (جان‌لاند) را به‌چنگ میآورد، ولی هنگامی که مارلن دیتریش را ارتشی نسبتاً بزرگ تا زندانی برای «پالایش نازیها» همراهی میکند، این سوآل مهم مطرح میشود که در نهایت کدام یك از آنها خوشبخت‌تر است. آرتور و دیتریش در اجرای نقش‌های خود سنگ تمام میگذارند و در یك صحنه به‌اوج میرسند، صحنه‌یی که مارلن، نمایشگر جهان‌بینی‌ی متشخص اروپایی‌ی خسته ازجنگ، استهزاکنان به‌زن عضوکنگره میگوید زنان امریکایی چه سلیطه‌های ابلهی هستند. لاند ازنقشی که برعهده دارد ــ افسر مأمور پالودن‌نازیهاکه‌تمایلات‌نفسانی‌اش برانجام‌وظیفه چیره‌میشود ــ بهره‌برداری‌ی‌کامل‌میکند، و وایلدر با دادن نقش یك آوازه‌خوان باشگاه شبانه که در زیر زمینی به‌نام لورلالی[۲۰] کار می‌کند به‌خانم دیتریش امکان میدهد در لحظاتی صحنه را از دست دیگران برباید و دقایقی چشمگیر داشته باشد.

---

۱۹) Clair Booth Luce
۲۰) The Lorelei

پسزمینه‌ی «یك ماجرای خارجی» در برلین توسط وایلدر و چارلز لانگ فیلمبرداری شد، و فیلم در حد یك سرگرمی‌ی مشغول کننده و سبك درباره‌ی مساله‌ی جدی‌ی اشغال کشورهای مغلوب، برای هرتماشاچی چیزی برای عرضه داشت.

سانست‌بولوار از نظر طول دومین‌گذرگاه پررفت وآمد لس‌انجلس است ــ خیابانی‌که بیش‌از هرپیاده‌روی دیگری در امریکا آکنده از شکل‌های مختلف زندگی‌ی انسانی‌ست. ابتدای‌آن ایستگاهی[۲۱] در مرکز شهر است، جایی کــه لس‌انجلس[۲۲] برفــراز یك دهکــده‌ی سرخپوستی متولد شد. مانند اکثر شهرها، زندگی در اطــراف ایستگاه بی‌ثبات است ــ دکان‌های کوچك و آدمهایی بی‌خانواده، حول وحوشی‌که باحسن تعبیر آن‌را «قسمتهای‌قدیمی‌تر» مینامند. بولوار در جهت شمال غربی ازمیان گونه‌یی محله‌ی هالیوود «پیش از این» میگذرد، سپس از وسط یك ردیف «متل» و ساختمانهای کارگاههای رادیو وتلویزین مستقیماً به‌سمت غرب امتداد می‌یابد تا بدل‌میشود به«ستریپ»[۲۳] ــ سرزمین پرزرق وبرقی ازچراغهای نئون... هنگامی که لس‌انجلس به‌یکباره بــه بورلی هیلــز تبدیل میشود، سانست تبدیل به بولواری میشود با شهرت سینماییش. زندگی مرئی نیست؛ در پس پرچین‌ها و راههای ماشین‌روی پیچ خورده‌است‌که جریان دارد ــ نه‌دکانی، نه‌اداره‌یی، نه‌پمپ‌بنزینی. بولوار از جلوی بل‌ایر[۲۴] پیچ میخــورد، دانشگــاه کالیفرنیــای لس‌انجلس[۲۵] را به‌چند بخش تقسیم میکند، و در تمام طول راه تا

---

۲۱) Union Station ۲۵) UCLA
۲۲) el Pueblo de la Reinade Los Angeles
۲۳) The Strip
۲۴) Bel Air

لبه‌ی خط پرتگاه اقیانوس آرام وقار خود را حفظ میکند، در ته دره‌های باریك این نقطه پیچ میخورد و در کنار اقیانوس به آخر میرسد ــ بیست مایل وخرده‌یی دورتر از ابتدایش درکنار ایستگاه راه‌آهن.

سانست بولوار حرکتی در زمان و در فضا، هردو، دارد، از کنار هالیوود تاریخی وافسانه‌یی میگذردکه ف. سکات فیتز جرالد میکوشید در کتابش[۲۶] (یکی از معدود داستانهای بلند درباره‌ی هالیوود که برپایه‌ی خشم و دلسوزی به‌حال خویش بنا نشده) درباره‌اش بنویسد، از کنار مخلوطی از حقیقت و افسانه که باد شالبرگ[۲۷] در آثارش[۲۸] جاری ساخت، ازکنار چشم‌اندازهای بدمنظر و روبه‌زوال گذشته‌ی‌کتاب[۲۹] ناتانائل وست[۳۰]: هالیوود وسیعی به سبك «باروك» جعلی‌ی اسپانیایی. ولی بولوار از کناره‌های دنیای هیپی‌های‌امروزی نیز میگذرد، سرزمین رؤیایی‌ی بنزدرین[۳۱] و جایی که فردا یك رشته دختران صندل پوش، باشگاههای نوجوانان وهرج‌ومرج خواهد پرورد. «سانست‌بولوار» بهترین فیلمی‌ست که تا به‌امروز درباره‌ی هالیوود ساخته شده است، یك فاجعه‌ی امروزی که به‌همه‌گونه توصیفش کرده‌اند: از یك‌تکه یخ‌خشك‌گرفته تابرش متظاهرانه‌یی از [پنیر] روکفور[۳۲].

مشهورترین فیلم وایلدر کاری سرسری و یك شبه نبود. برکت و وایلدر دوسال بود روی فکر داستانی از نوع «هالیوود درباره‌ی هالیوود» کار میکردند. برکت میگوید: «ما درها را بسته بودیم و گفته بودیم: چه نوع داستانی بنویسیم؟ کسی رابطه‌ی بین یك الهه‌ی دوران صامت و مردی جوان را پیشنهاد کرد؛ زن

---

۲۶) «The Last Tycoon»
۲۷) Budd Schulberg
۲۸) «The Disenchanted», «What Makes Sammy Run»
۲۹) «The Day of the Locust»
۳۰) Nathanael West
۳۱) Benzedrine
۳۲) Roquefort

در گذشته زندگی میکند، حاضر نیست بـاور کنـد دوران ستاره بودنش تمام شده و در یکی از آن عمارات بسیار بزرگ و نیمـه خراب در تلاش بازنگاه‌داشتن دنیایش است. ما مرد را که فیلمنامه نویس است در حد جوانی خوب در نظر گرفتیم، شاید اهل باختر میانه‌ی امریکا، مردی که نمیتواند در هالیوود از موانع گـذشته مقامی به‌دست بیاورد و واقعاً روی بدبیاری‌ست.»

دراینجا نویسندگان فیلم‌گیرکرده بودند، نمیتوانستند حدس بزنند آنچه باید بعد از این اتفاق بیافتد چیست، تا این که روزی هنگام بحث درباره‌ی «باباگوریو»ی بالزاك، یکی‌از آنها نظر داد: «چطور است پیرزنك جوان را با تیر بزند؟»

«سانست بولوار» باجنازه‌یی شناور دریك‌استخر شنای بورلی هیلز آغاز میشود و صدای مرد مرده که حوادث چند مـاه پیش از مرگش را نقل میکند. در اصل، آغاز مهیب‌تری فیلمبرداری کرده بودند؛ فیلم با صحنه‌یی در مرده‌خانه‌ی استـان لس‌انجلس آغـاز میشد، در عمارت باریك بلندی با ردیف سکوهای فلزی که روی هریك قامتی انسانی پوشیده در پارچه با تنها دوپـای برهنـه‌ی نمایان قرار داشت. در خبری‌که پارامونت در ۲۲ی اوگست۱۹۴۹ منتشر کرد، این صحنه چنین توصیف شده: «حـدود سه دوجیـن سیاهی لشگر برای اجرای نقش نعش‌ها احضار شدند. این گـروه روی سکوهای فلزی که مجهز به‌زیرسری برای ممانعت از حرکت سرآنان‌بود درازکشیدند و، هنگامی‌که وایلدر فریاد زد«حرکت!»، به‌نحوی تناقض‌آمیز، برجای خود خشك شدند.» در انتهای ردیف، نعش مرد سربلند میکرد و مینشست و آغاز به‌نقل ماجرای خـود میکرد.

شخصیتهای «سانست بولوار» عبارتند از الهه‌ی محوشده‌ی مبتلا به‌اختلال روانی‌ی سینمای صامت، نورما دزموند، که بـا شرارت و بی‌هیچ کوششی برای جلب همـدردی توسط گلوریـا

سوانسون بازی میشود، و نویسنده‌ی جوان، جو (ویلیام هولدن)، که نورما به‌دامش می‌اندازد. هردو شکست‌خورده‌ها وآب‌آورده‌هایی هستند که به ساحل عقبی‌ی هالیوود کشیده شده‌انـد، زن معبـود ناخوشی‌آور و پا به‌سن گذاشته‌ی سینماست، که اکنون از یادهـا رفته و همه‌چیز را پاك پشت سرگذاشته، و مـرد واخـورده‌یی‌ست معترف به‌شکست خویش که قادر نیست فیلمنامـه‌یی بـا ارزش بنویسد. مرد، پیش از آن که به‌این خواری که نشانده‌ی نور مـا باشد تن در دهد، به کوششی عبث برای فروختن یك فیلمنامه‌ی بد دست میزند، و بعدتر، با کمك متصدی‌ی خواندن فیلمنامه‌هـای کارگاه فیلمسازی، دختری جـوان و امیـدوار به آینـده (ننسی اولسون)، آخرین تیر ترکشش را به‌سوی نوشتن یك داستان رها میکند، ولی این تلاش نیز محکوم به‌شکست است. بـه دور آنـان دارودسته‌یی از وازده‌ها وستاره‌های غروب‌کرده تار می‌تنند؛حتی دخترك سرزنده و سالم نیز فرزند خانواده‌یی‌ست که «زمانی» در سینماکار میکرده‌اند. اریخ فن شتروهایم در نقش ماکس‌فن مایر لینگ‌ نوعی«همسرایان یونانی»ی یك‌نفره‌است، راننده‌ـ پیشکار کنونی‌ی نورما دزموند و کارگردانـ شوهر پیشین او.

صحنه‌های بیرحمانه فراوان است. در بازیهای بریج دو هفته یك‌بار نورما با دوستان صمیمی و قدیمی‌اش، که نقششان توسط آنا ك. نیلسن، ه. ب. وارنر و باستر کیتون بازی میشود، جو آنها را در ردیف «مجسمه‌های مومی» می‌گذارد. نورما، برای آن کـه عاشق‌کسل و نازپروردش را سرگرم‌کند، با چتر آفتابی‌ی زنانه‌یی که در دست میچرخاند ادای یك زیبای استحمام‌گر مك‌سنت[۳۳] را درمیآورد و هیأت و حرکات چارلی چاپلین را تقلید میکند. در این لحظه است‌که ماکس موقع‌را برای‌مطلع‌ساختن‌او از تلفن پارامونت مناسب می‌بیند. سبیل و کلاه «ملون» باقی میمانند، ولی چاپلین

(۳۳ Mack Sennett

محو میشود؛ نقاب مدوزا[۳۴] بـه‌صورتش باز میگردد و میگوید: «پارامونت. به! بگذار منتظر بمانند. من به‌اندازه‌ی کافی انتظار کشیده‌ام!» گفته‌ی بسیار نقل شده‌ی دیگری از فیلم با استادی‌ی استثنایی بازی میشود: گلوریا سوانسون چهره‌ی جوانش را در یك فیلم قدیمی که در اتاق نمایش خصوصی‌ی خانه‌اش نمـایش داده میشود تماشا میکند، و در سر راه‌تابش خیره‌کننده و بیرحم دستگاه نمایش میایستد تا فریاد زند: «دیگر چهره‌هایـی ماننـد ایـن نمیسازند!»

وایلدر خانه‌ی ویلایی‌ی نورما را نه در سانست بلکه در بولوار ویلشایر[۳۵]، سر پیچ خیابان لورین[۳۶] پیدا کرد، جایی که خانواده‌ی پل گتی خانه‌یی بی‌استفاده مانده داشتند (که در ۱۹۶۰ ویـران شد). قلعه‌یی بیست و پنج اتاقه به‌سبك فرانسوی‌ـ ایتالیایی بود که در ۱۹۰۸ یك میلیونر مکزیکی ساخته بود، و وایلدر استخر شنا را، به‌جای کرایه‌ی استفاده از ملك به ساختمان اضافه کرد. تختخواب با شکوه کشتی شکلی که الهه‌ی سینما در آن میخوابـد زمانی به گبی[۳۷] تعلق داشت، و اتومبیل مجللش یك ایزوتا[۳۸] بود که، نو، ۳۰۰۰۰ دلار تمام شده‌بود. تکه فیلمی‌که نورما از خودش تماشا میکند از فیلم «ملکه کلی»[۳۹] محصول ۱۹۲۸ بود، یکی از «فیلمها ی‌لعنت شده»ی تاریخ، که به‌کارگردانی فن شتروهایم، و به‌سرمایه و باشرکت گلوریا سوانسون ساخته شـده. سیسیل ب. دومیل، همکار وایلدر در پارامونت، درنقش‌خودش ظاهر میشود، کارگردانی‌که به‌نورما تلفن میکند تا بپرسد آیا میتواند اتومبیلش را کرایه کند. نورما متقاعد میشود که دومیل او را میخواهد، نه

---

۳۴) Medusa
۳۵) Wilshire
۳۶) Lorraine
۳۷) Gaby Deslys
۳۸) Isotta - Fraschini
۳۹) «Queen Kelly»

اتومبیل را، و هیچکس جرأت نمیکند حقیقت را به‌او بگوید.

داستان خرد میکند و پیش میرود تا این‌که، به‌شکلی غیرقابل اجتناب، دربرخورد رویا روی تخیلات با واقعیت، بامرگی غیر طبیعی و جنون مطلق پایان می‌یابد. نورما، که احساس‌میکند عاشق جوانش میخواهد ترکش کند، او را به‌قتل میرسانـد. آنگـاه، در برابر سدی ازخبرنگاران، افراد پلیس ودوربین‌های‌فیلمبرداری‌ی خبری، واقعاً دیوانه میشود و در حالی که باور دارد در حال اجرای نقش سالومه در یکی از فیلمهایش است از پلکان خانه‌پایین‌میآید.

«سانست بولوار» فیلمی نادر است، مملو از دقت، ذکاوت، استادی و لذت، فیلمی آزاردهنده، تسخیرکننده‌ی ذهن و بیرحم، با رایحه‌ی چندش‌آوری از اوهام تباه‌کننده که برفراز آن معلـق است. فیلم با موفقیتی جهانی‌روبرو شد، منتقدینی‌که از هالیوود دور بودند فیلم را تصویر دقیقی میدیدند که هالیوود از خودش ساخته است، و آنهایی که نزدیکتر بودند این کار سیاه قلم روی حواشی‌ی هالیوود را تحسین می‌کردند. «نیوزویك» فیلم را روی جلد ومطلب اساسی‌ی‌آن هفته‌ی‌خود قرار داد(۲۲)،ژرژ سادول‌آن را مطالعه‌یی مطنطن در فرتوتی‌ی هالیوود نامید(۲۳)؛ فرانسوا شاله[۴۰]، در بررسی‌ی فیلم در نخستین شماره‌ی «کایه‌دوسینما»، نوشت این فیلم آنچه را که در دنیای سینما میگذرد بیرون ریختـه است. کراوتر تأکید کرد که وایلدر با دقت بسیار داستان را روی حواشی‌ی روزانه‌ی هالیوود نگهمیدارد و موفق میشود «درباره‌ی هسته‌ی بزرگ‌فیلمسازی‌ی‌کنونی هیچ‌چیز نگوید»(۲۴)، درحالی که جیمز ایگی‌گفت بااعطاکردن نوعی‌شدت بربر به‌دوران‌صامت، «معاصرین، در قیاس، کوچك، زیرك، محافظه‌کار و عاری از هر نوع‌شکوه، خوب یا بد، میشوند» (۲۵)، که رویهم احتمالا مبین خشن‌ترین‌ادعانامه‌ی وایلدر علیه هالیوودش‌است. دربرابرکسانی

---

۴۰) François Chalais

که ادعا میکردند «سانست بولوار» یك «تراژدی» به‌معنی ارسطویی‌ی آن نیست زیرا به‌هیچ تطهیری نائل نمیشود به‌این شکل از فیلم دفاع کرد: «برای نوعی دیگر از تراژدی هم سابقه‌ی باستانی وجود دارد، تراژدی‌ی آدمهای بیقلب‌که احساسات‌تندشان به‌فنا میکشاندشان، احساساتی که سرکش است چون اراده‌یی‌برای مهارکردنش وجود ندارد. احساسی که این نوع‌تراژدی پدید میآورد وحشت است. از این نقطه نظر، و نیز از نقطه نظر «لحظه‌ی نهایی»، «سانست بولوار» شرایط لازم تراژدی را داراست. در پایان فیلم، جو به‌قتل میرسد؛ نورما دیوانه میشود. سنکا[۴۱] از این اثر خوشش میآمد.»(۲۶)

در چشم‌اندازی‌وسیعتر، «سانست‌بولوار»،که باآن همکاری‌ی وایلدر ــ برکت پایان می‌یابد، «فیلم‌سیاه» امریکایی‌را به‌نقطه‌ی اوج خود رسانید. همچنین در ۱۹۵۰، جان هیوستن در «جنگل اسفالت»[۴۲] یك ضد قهرمان فقیر آفرید؛ الیا کازان در «وحشت در خیابان»[۴۳] دنیای زیرزمینی با عصبهای کشیده را مورد بررسی قرار داد؛ جوزف لوزی در «بی‌قانون»[۴۴]... تعصب نسبت به امریکاییهای مکزیکی‌الاصل فقیر را مطرح ساخت؛ و ژول‌داسن، که به‌عنوان یکی از «ده فرد غیرصمیمی» به‌لندن تبعید شده بود، در «شب‌وشهر»[۴۵] فساد موجود در ورای ورزش‌حرفه‌یی‌راتصویر کرد. در چشم‌انداز حتی وسیعتر تاریخ سینما، «سانست بولوار» نگرش یگانه‌یی‌ست در آینه.

---

۴۱) Seneca ۴۲) «The Asphalt Jungle» ۴۳) «Panic in the Street»
۴۴) «The Lawless» ۴۵) «Night and the City»

٦

سه بار سیاه

در طول سالهای همکاری با برکت «غرامت مضاعف» فیلمی استثنائی‌ست؛ «تکخال در حفره» نخستین فیلم تنهای وایلدر است و صنعت فیلمسازی در قبالش به‌تأسف سرتکان می‌داد؛ و «باز داشتگاه ۱۷» یکی از فیلمهای محبوب بیلی‌ست.

«غرامت مضاعف» نخستین فیلم حقیقتاً جاه‌طلبانه‌ی وایلدر است، داستانی پراز التهاب که باید به‌میزان زیاد به‌حساب کار کارگردان فیلم گذاشتش. وایلدر و ریموند چند لر چیزی ابداع کرده بودند که اداره‌ی هیز «نقشه‌ی دقیقی برای جنایت» نامید، ولی اداره‌ی ممیزی در برابر صحنه‌پردازی‌ی فیلم سر فرود آورد که بسیار غریب مینمود و نسخه‌ی نهایی‌ی فیلم را ترخیص کرد، گویی نه‌داستان بلکه طرز بیان آن بود که اهمیت داشت.

«غرامت مضاعف»، داستانی که جیمز م. کین در مجله‌ی «لیبرتی» نوشت، ظاهراً از یك قتل احساسات‌برانگیز سالهای ۱۹۲۰ اقتباس شده بود، و فیلم وایلدر روی این تشابه تأکید میکند. در قتل سنایدر ــ گری[۱] در ۱۹۲۷، البرت سنایدر[۲]، در خانه‌اش در نیویرك[۳]، به‌دست همسرش، روت[۴]، و معشوق همسرش، گری[۵]، با کمربند حلق‌آویز و کشته شد. انگیزه‌ی قتل

---

۱) Snyder-Gray
۲) Albert Snyder
۳) Queens Village
۴) Ruth
۵) Judd Gray

واقعی و قتل در داستان هردو به‌خاطر دریافت حق بیمه‌ی مردان مقتول بود، هردو قتل نیز به‌دست همسران و معشوق‌ها صورت میگرفت.

فیلم وایلدر، که وقایع آن در لس‌انجلس میگذرد، بیشتر روی شخصیت‌پردازی‌ی فردمك مورەی، باربارا ستنویك و ادوارد ج. رابینسون میچرخد ـ دوتای اولی به‌نقش عشاق، و رابینسون به نقش یك مأمور بازرسی‌ی بیمه که مانع میشود «جنایت کامل» این زوج به‌شکلی که نقشه کشیده‌اند جلوه داده شود ـ یعنی مرگ تصادفی در اثر سقوط از قطاری در حال حرکت، که در صورت موفقیت برای آن غرامت مضاعفی پرداخت میشد.

باربارا ستنویك نقش همسر یك سهامدار نفت[۶] را بازی میکند، وهنگامی‌که مك مورەی، به‌نقش والترنف نماینده‌ی‌فروش شرکت بیمه، معشوق زن میشود، این دو یك بیمه‌نامه‌ی مرگ در اثر تصادف را به‌شوهر میفروشند. سپس او را میکشند و جسدش را روی خط‌آهن قرار میدهند. ولی، هنگامی که مك‌مورەی میفهمد با ساده‌لوحی آلت دست ستنویك قرار گرفته، و با گلوله او را از پای در میآورد، نقشه‌هایشان نیز نقش برآب میشود. داستان به‌صورت رجعت به‌گذشته بیان میشود، با صحنه‌ی افتتاحیه‌یی که مك‌مورەی برای استفاده‌ی همکارش رابینسون در برابر یك «دیکتافون» به‌تمام نقشه‌ها اعتراف میکند.

چند لر از فیلم به‌شدت بدش آمد و درباره‌ی همکاریش با وایلدر با لحن تندی صحبت می‌کرد. در ۱۹۵۰ به‌ناشر انگلیسی‌اش[۷] نوشت: «کارکردن با بیلی وایلدر روی «غرامت مضاعف» برای من تجربه‌یی عذاب‌آور بود که احتمالا عمرم را کوتاه کرده، ولی من از این همکاری تقریباً تمام چیزهایی را که میتوانم درباره‌ی فیلمنامه‌نویسی یاد بگیرم یاد گرفتم، که‌اطلاعات

---

۶) «Los Feliz Boulevard» ۷) Hamish Hamilton

چندان زیادی نیست. مانند هر نویسنده‌یی، یا تقریباً هر نویسنده‌یی که به‌هالیوود میرود، در ابتدا متقاعد شده بودم کـه برای کار کردن در فیلمها باید روش قابل کشفی وجود داشته باشد تا آن مقدار استعداد خلاقه‌یی که احتمالا یك نویسنده داراست به‌طـور کامل خنثی نگردد. ولی من هم، مانند سایر کسانی که پیش ازمن به‌این تجربه دست زدند، دریافتم که چنین روشی رؤیایی بیش نیست.» (۲۷)

«غرامت‌مضاعف»، که باکمك چندلر در مدت هفت هفته نوشته ودر پاییز ۱۹۴۳ در مدت چهل روز فیلمبرداری شد، فیلمی از کار گردان است، و اعتراضات چندلر هرچه باشد، نویسنده‌ی داستان بلند اصلی، کین، آن را پسندید. همچنان که یك متخصص ایـن نوع خاص فیلم ــ آلفرد هیچکاك، به‌شوخی و با استفاده از شعار تبلیغاتی‌ی‌خود وایلدر («غرامت‌مضاعف»ــ مهمترین‌دو کلمه‌ی‌دنیای فیلم از «شکوفه‌های شکسته»[۸] اثر د. و. گریفیث تاکنون»)، به وایلدر تلگراف زد که «از «غرامت‌مضاعف»تاکنون مهمترین دو کلمه‌ی دنیای فیلم بیلی وایلدراست.» وفیلم صحنه‌هایی شایسته‌ی «استاد» دارد. نمونه: عشاق تازه جسد قربانی‌شان را روی خط آهن گذاشته‌اند و آماده میشوند این نقطه را ترك کنند. التهاب صحنه سخت نافذ است، معهذا هنگامی کـه این دو سوار اتومبیل میشوند تا از محل دور شوند، التهاب همچنان شدیدتـر میشود. بابارا ستنویك پا را روی روشن‌کننده‌ی موتور میگذارد ولی هیچ اتفاقی نمیافتد. ترس سرد روی‌چهره‌ی هردو. بی حتی یك کلمه. سرانجام، مك‌موره‌ی دست دراز میکند وکلید اتصال راکه ستنویك فراموش کرده می‌زند.

برای اداره‌ی هی‌زآن زمان ــ سال ۱۹۴۴ ــ وایلدر مرتکـب تخلفی مضاعف شده بود. فیلم اوعملا به‌انجام رساندن یك‌جنایت،

---

۸) «Broken Blossoms»

و بخصوص یك جنایت برمبنای شهوت،را به‌تفصیل ترسیم‌میکند، و قاتل مردی هوشمند است. وایلدر با جسارت، فیلم را رو به‌عقب میآغازد، و درهمان اول طرح داستان را آشکار میکند، مك‌موره‌ی، در حالی که در«دیکتافون» صحبت میکند، میگوید «من مردی را کشته‌ام»، و بعد به‌شرح چگونگی‌ی جنایت میپردازد.

مك‌موره‌ی مدتها در برابر این نقش مقاومت میکرد، و پارامونت نیز با سپردن این نقش به‌او مخالف بود، زیرا مسئولین کارگاه فیلمسازی نمیتوانستند او را به‌جز در قالب یك پسر خوب شیپورنواز در قالب دیگری مجسم کنند. هنگامی که موره‌ی با فوکس قرن بیستم قرارداد بست، پارامونت تسلیم شد؛این‌آخرین کار او به‌عنوان هنرپیشه‌ی تحت قرار داد پارامونت بود، بنابر این دلیلی نداشت این نقش را به‌او ندهند. وایلدر در شب افتتاح فیلم به‌روزنامه‌نگاران گفت: «من همیشه احساس کرده‌ام که غافلگیری به‌اندازه‌ی التهاب مؤثر نیست. با آشکار ساختن هویت جنایتکارها در آغاز ــ ویکی دانستن خودمان با آنها ــ میتوانیم ذهنمان را روی اتفاقاتی که به‌دنبال میآید، یعنی کوششهای آنها برای فرار، و حلقه‌ی محاصره‌یی که تنگ و تنگ‌تر میشود، متمرکز کنیم. جورج رفت نقش اول این فیلم را تخت رد کرد و در این موقع بود که فهمیدیم داریم فیلم خوبی میسازیم.»

تعداد فیلمهایی را که هالیوود تاکنون بابی‌اعتنایی‌ی مطلق نسبت به ارزشهای تجاری و احتمالات فروش بیرون داده با انگشتان‌یك دست میتوان‌شمرد. دراین‌گروه «طمع»[۹] فن‌شتروهایم بوده است، «خبرچین»[۱۰] جان‌فورد، «گنج سییرامادره»[۱۱]ی

---

۹) «Greed»
۱۰) «The Informer»
۱۱) «The Treasure of Sierra Madre»

جان هیوستن، و شاید یکی دوتای دیگر. «تکخال در حفره» انسانها را در اوج بدی شان شادمانه کالبد شکافی میکند. فیلم، برمبنای داستان اصلی‌ی زیرکانه‌یی که گاه‌گاه نیش گزنده‌یی از حقیقت همراه دارد، طعم بدی در دهان به‌جای میگذارد. کرك‌داگلاس نقش خود را به‌شکلی مبالغه‌آمیز و با تأکید بسیار بازی میکند، و فیلم در پایان تلخی‌ی خود را از دست میدهد، داگلاس را به‌زحمت به صورتی تغییر میدهد که در شخصیتش نیست، با آمیختن مقداری خشونت تصادفی با ماجرا او را به‌مکافات گناهانش میرساند، و پایان داستان را به‌خاطر یك تأثیر کهنه‌ی تآتری کش میدهد. ولی «تکخال در حفره» در شیوه‌ی بی‌پروا، شدید، و توهین‌کننده‌ی خود چنان نیرومند است که لحظه‌یی فوق‌العاده در تاریخ سینما باقی‌میماند ــ یك «فیلم لعنت شده»‌ی‌تجاری. درتاریخ فیلمسازی‌ی تجاری، این فیلم به‌عنوان بیانیه‌یی در مخالفت با زندگی، به عنوان انتقادی ویرانگر، و به‌عنوان گزارشی که با سبکی سرد و نظاره‌گر بیان میگردد، به‌ندرت همتایی داشته است.

«تکخال د رحفره» سرگذشت چاك (کرك‌داگلاس) است، خبرنگار دائم‌الخمری که در البوکرکی[۱۲]، نیومکزیکو، کار میکند، تا این که بتواند دوران موفقیت خود را دوباره باز یابد. این فرصت هنگامی برای او فراهم میشود که کشف میکند مردی در غاری زنده گرفتار آمده است. داگلاس، با به‌یاد آوردن ماجرای فلوید کالینز[۱۳] که در ۱۹۲۵ مردم سرتاسر امریکا را به‌هیجان آورد (و به‌احتمال بسیار وایلدر تمامی‌ی فیلم را از آن الهام گرفته)، خود را آماده میکند این خبر را موضوع داغ روز سازد. گروه‌های نجات میتوانند با شمع‌زدن دالان‌های فروریزنده در عرض چند ساعت لئومینوسا (ریچاردبندیکت)ی زنده به‌گور را رهایی بخشند؛ ولی داگلاس‌کلانتر محلی را متوجه این نکته میکند

---

۱۲) Albuquerque ۱۳) Floyd Collins

که طولانی کردن تبلیغات مربوط به‌این حادثه تا چه‌حد میتواند در مبارزه‌ی انتخاباتی‌ی آینده‌ی او مفید واقع شود، و ترتیبی میدهد که عملیات نجات به‌جای طی‌کردن سیر عادی‌ی خود را از طریق یك جریان سوراخ کردن طولانی انجام گیرد. خبر پخش میشود. هیجان‌طلبان بنا می‌کنند به‌جمع شدن، سیل شخصیتهای رادیو، تلویزین و خبرگزاریها به‌سوی منطقه روان میشود، و داگلاس قهرمان روز است. پیش از این که مأمورین نجات بتوانند خود را به‌لئو برسانند، او میمرد.

تمامی‌ی این داستان با تلخ‌اندیشی‌ی شدیدی که نشانه‌ی ویژه‌ی «غرامت مضاعف» و «تعطیلی‌ی از دست‌رفته» بود بیان میشود. آدمهای وایلدر از روی اضطرار به‌حرکت در میآیند، و اعمالشان ناشی ازانگیزه‌هایی‌کثیف‌است. لورین (جن‌سترلینگ)، همسر لئو، پس از درگیر افتادن شوهرش میخواهد بگریزد، ولی داگلاس، با اشاره به‌منافعی که لورین میتواند با فروش نوشابه های غیر الکلی به‌گروه شکارچیان جنجال به‌دست بیاورد، اصرار میکند بماند. لورین میماند. داگلاس او را فقط برای داستانش میخواهد ــ همسر وفاداری که برای سلامت شوهرش دعا میکند. از لورین میخواهد به کلیسای نزدیك برود تا بتواند برای روزنامه‌اش عکسهایی از او بگیرد. لورین به‌او میگوید: «من دعا نمیکنم، زانوزدن جورابهای نایلونم را شل میکند.»

مقاومتی که در برابر «تکخال در حفره» نشان داده شد آنقدر شدید بود که پارامونت ناچار شد نام آن را به «کارناوال بزرگ» تغییر دهد؛ ولی تحت هرعنوان فیلم تندی‌ی متمایز خود را از دست نمیداد، و شوخی‌ی بیمارگونه‌ی حول وحوش خیابان ماراتن[14] این بود که وایلدر باید نام فیلم را «ماتحت درمنگنه»[15] بگرداند. پارامونت، برای آن که لااقل پول فیلم خام را به‌دست

---

(۱۴) Marathon (۱۵) «Ass in the Wringer» (=«Ace in the Hole»)

بیاورد، متوسل شد به‌اعزام‌گروه‌های پی درپی‌ی‌مأموران تبلیغاتی نزد روزنامه‌نگاران تا باتوضیحات‌خود آنان رامتقاعدکنند‌هدف از تصویری‌که‌فیلم از روزنامه‌نگاری‌ی‌جنجالی ارائه‌میدهد ضدیت‌با «رکن‌چهارم» به‌طورکلی نیست. هیچ‌تدبیری مؤثرواقع‌نشد، وحتی کراوترخود را موظف میدید برای خوانندگانش توضیح دهد هیچ خبرنگاری نمیتواند چنین جنایت پرنخوتی مرتکب شود و از مکافات آن‌بگریزد، و در نقدی که نوشت تندی نشان داد. «اصل مسئولیت چنین چیزی را اجازه نمیدهد، و بنابراین وایلدرنه‌تنها فیلمی بیرحم وهولناك به‌ما ارائه داده است، بلکه همچنین‌تحریفی به‌دست داده که تقریباً به‌اندازه‌ی حیله‌گری‌ی روزنامه‌نگارانه با شرارت همراه است.» (۲۸)

فیلم یك فاجعه بود.

هالیوود عاقلانه سر تکان داد. همانطور که پیشبینی شده بود، از هم پاشیدن گروه وایلدر ــ برکت آنچه را که مضمون سازها در تمام مدت میدانستند ثابت کرد ــ وایلدر بی‌قلب بود و سلیقه‌ی کمتری داشت. آدم بی‌شفقت و تلخ‌اندیشی بود که فقط برکت پیرو دانای ظریف طبع تحقیر بیش از حد او را نسبت به بشریت لجام زده بود و از تندی‌اش کاسته بود.

«تکخال در حفره» در ۱۹۵۱ در جشنواره‌ی فیلم ونیز به نمایش درآمد، و در سنگاپور به‌خاطر نمایش جنبه‌یی از زندگی‌ی امریکایی «که امکان دارد ایجاد سوءتفاهم کند» توقیف شد.

مویر[۱۶] در ستونش (۲۹) نوشت: «شب گذشته در سینمای بورلی هیلز برادران وارنر، چهارده مرد باچیزی بیش از یك علاقه‌ی

---

۱۶) Florabel Muir

گذرا در جشن افتتاحیه‌ی ساحل غربی‌ی «بازداشتگاه ۱۷» شرکت کردند. آنها همه یك وجه مشترك دارند: همگی زندانیان جنگی بوده‌اند؛ یازده تن از آنها در طول جنگ جهانی‌ی دوم در پشت سیمهای خاردار اسیر بودند؛ سه‌تن دیگر ماه می‌ی‌گذشته از اسارتگاههای کره آزاد شده‌اند». این نویسنده در میهمانی‌ی شامی که پس‌از نمایش فیلم برپا شد شرکت داشت. «گوشه‌یی نشستن و گوش دادن به‌نظرهای زندانیان جنگی‌ی سابق که در حال تکه‌پاره کردن فیلم بودند جالب بود. تعدادی از آنها عقیده داشتند که این چیز غلط بود یا آن چیز غلط بود. یکی میگفت هرگز نشنیده بود مردها با هم برقصند، دیگری میگفت فیلم اثر سرگرم‌کننده‌ی بسیار خوبی‌ست، ولی توجه همه را به‌این حقیقت جلب می‌کرد که افسر آلمانی لباس نظامی‌ی عوضی به‌تن داشت؛ سومی میگفت نمیتوانست به‌اندازه‌ی دیگر فیلمها از این کمدی لذت ببرد زیرا تمام ماجرا خاطرات غم‌انگیزی را برایش زنده می‌کرد و هنوز نمیتوانست به‌این اتفاقات بخندد.»

وایلدر پس از «تکخال در حفره» به‌یك برگ برنده احتیاج داشت ولی بی‌آن‌که ازگذشته پند بگیرد به‌کارادامه‌داد. در مصاحبه هایش غریدکه: «ما ملتی متشکل از متهاجم‌ها هستیم. بی‌عاطفه ترین و بی‌انضباط‌ترین مردم جهان. یك زمانی قهرمانهایمان با توسرخ توی صورت دوست دخترشان میزدند، بعد با لگد مادرهای روی صندلی‌ی چرخدار نشسته‌شان را به‌پایین پله‌ها پرت میکردند، و حالا باحوله‌های خیس توی صورت معشوقه‌هایشان میزنند. چقدر جلوتر میتوانیم برویم؟»

وایلدر مستقیم جلو رفت، و اقتباس او از نمایش موفقیت آمیز برادوی نوشته‌ی دانالدبیون و ادموندترزینسکی اثر فکاهی‌ی جسورانه‌یی‌ست، که در آن ویلیام هولدن شخصیت متهاجم و بی عاطفه‌یی را بازی میکند که چهارده سال بعد جورج‌سیگال[۱۷] در

[در ایران با نام:] «سلطان بازداشتگاه»[18] اثر بریان‌فوربس[19] تصویر میکند.

وایلدر برای نزدیك شدن به‌این نمایش احساساتی راه التهاب را انتخاب میکند، همراه با بسیاری بازی‌های حاشیه‌یی و مؤثر در لحن فیلم در شوخیهای ناشی از زندانی بودن مردهای جوان. نکته‌ی اصلی‌ی طرح داستان کشف هویت یك خبر چین در بین سربازان امریکایی‌ی محبوس در بازداشتگاه است (بازداشتگاه ۱۷ واقعی در نزدیکی‌ی کرمز[20]، در اتریش، قرار داشت)؛ تا زمانی که هویت این‌خبر چین معلوم میشود فیلم براعصاب فشار میآورد. وایلدر در این نقطه میگذرد التهاب تخفیف پیدا کند، اجازه میدهد خبرچین بدل شود به‌یك شخصیت باسمه‌یی‌ی آشکار، با چشمهای نگران ــ تغییری که با حالت پیشین همگام نیست. در نقطه‌ی‌اوج فیلم هولدن، مظنون اصلی، هویت‌خائن‌واقعی‌را آشکار میسازد، و خائن برا ی‌ممکن ساختن فرار هولدن و دان‌تیلور به‌زیر رگبار مسلسل نازیها پرتاب میشود.

قرار بود چارلتون‌هستون‌نقش سفتون را بازی‌کند، شخصیت تلخ‌اندیشی که سعی دارد از دوران محبسش نهایت استفاده را ببرد، ولی هولدن به‌خوبی از عهده‌ی این نقش برمیآید ــ یك سفتون بد خلق خوب. اتوپره مینجر نقش فرمانده اردوگاه را با لذتی آشکار بازی میکند، و رابرت ستراس و هاروی‌لمبك نقش های ستاش‌خنگ و رفیق فقط کمی با هوشترش هری را که در صحنه‌ی تآتر نیز بازی میکردند در فیلم تکرار میکنند. پیترگریوز خائنی آشکار است.

وایلدر برای «بازداشتگاه ۱۷ » نوعی رجحان قائل‌است،زیرا

---

۱۷) George Segal
۱۸) «King Rat»
۱۹) Bryan Forbes
۲۰) Krems

آن را حاوی‌ی بسیاری چیزهای خوب میداند. «پنج یا شش دقیقه، گاهی فقط سی‌ثانیه، در فیلمهایم هست که دوست دارم. «باز داشتگاه ۱۷» همراه «سانست‌بولوار»، یکی از فیلمهای محبوب من است، شاید به‌این خاطر که هشت دقیقه‌یی بدرد بخور در این‌فیلم وجود داشت.»

باشگاه ادبیات

۷

عشق با مرد مسالاری، یکی با مریلین، سرگشتگی‌ی لیندبرگ و دیدار مجددی‌ازلو بیچ

«سابرینا» آخرین فیلم وایلدر برای پارامونت است ــ یک هدیه‌ی خداحافظی که میلیونها سود به‌بار آورد، تا به‌اندازه‌یی‌که سفرهای پیشین وایلدر را در عمق آلودگی‌ی «انسان امریکایی» جبران کند. به‌دنبال این فیلم وایلدر چندسال کوتاه سرگردان میماند: «خارش هفت ساله» برای فوکس‌قرن بیستم ساخته میشود، «روح سن‌لویی» برای برادران وارنر، و «عشق در بعدازظهر» برای آلایدآرتیست. «شاهد برای تعقیب» برای یونایتد آرتیست ساخته میشود، و با «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» وایلدر در «شرکت میریش»، که محصولاتش را منحصرا از طریق یونایتد آرتیست پخش میکند، ماندگار میشود.

«سابرینا» مایه‌ی سیندرلایی‌ی کمدی‌ی سمیوئل تیلور، «سابرینای زیبا»، را که مدتها برصحنه‌های برادوی بود، به‌کار میگیرد، ویکی ازناجورترین زوجهای سینمای‌ی وقت را دربرابر هم قرار میدهد ــ ادری‌هپبرن و هامفری بوگارت. «نیوزویک» نوشت: «این‌دو، سرزنده و شاد، پیشقراولان تعدادی بازیگر برنده‌ی اسکار در فیلمی بسیار مفرح که تحت کارگردانی‌ی بیلی وایلدر به مقدار قابل ملاحظه‌یی مفرح‌تر از نمایش اصلی‌ی برادوی‌ست.» (۳۰)

نمیتوان انتظار داشت که وایلدر به‌شیرینی‌ی تیلور باشد؛

زمینه‌ی نمایش تیلور این بود که مرد مسالاری* باید خیابانی دو طرفه باشد و این که دختر یك راننده باید بتواند با پسر ارباب مافوق میلیونر پدرش ازدواج کند. وایلدر طرح داستان را وارو میکند، و در حقیقت میگوید که دختر راننده باید خواهان قبول پیشنهاد ازدواج هریك از دو پسر ارباب پدرش باشد. زیرا دختر راننده (ادری هپبرن) عاشق پسر خوشگذران کوچکتر خانواده (ویلیام هولدن) است، و هنگامی که میلیونرزاده متوجه گلی میشود که در گاراژ پدرش در حال شکوفایی‌ست، برادر بزرگتر (بوگارت) برای گسستن این رابطه قدم به‌جلو میگذارد.

«سابرینا» یك فیلم هالیوودی‌ست ـ شخصیتهای ثروتمند، ملك لانگ‌آیلند[1]، شرکتهای «وال‌ستریت»، رولز رویس و لباسهای پاریسی. وایلدر نمایشنامه‌ی تیلور را میگیرد و آن را در محیط غنی و تجملی که روی صحنه فقط به‌آن اشاره‌یی‌میشود میگستراند، و از این راه به‌میزان زیادی فضا به‌آن میافزاید و باورکردنی‌اش میسازد. بذله‌های زیرکانه در فیلم فراوان است و وایلدر با شادمانی میگذارد تماشاچیانش مدتها پیش از شخصیت های فیلمش نتیجه‌ی ماجرا را دریابند.

فیلمبرداری‌ی «سابرینا» چندان به‌خوبی پیش نمیرفت. بوگارت فیلم را با عبارت «یك کوزه پراز مدفوع» توصیف کرد، و ازرا گودمن (۳۱) به‌نقل از او وایلدر را اینگونه مینامد: «از آن آلمانی‌های پروسی با شلاق‌سواری. از آن نوع کارگردانهایی‌ست که من دوست ندارم با آنها کار کنم. با نویسنده کار میکند و بازیگر را کنار میگذارد. من نمیدانستم آخر فیلم چه‌اتفاقی میافتد، و کی سابرینا را صاحب میشود. این موضوع کلافه‌ام میکرد بنابراین من هم شروع کردم. یکروز صبح وارد شدم و او یك صحنه‌ی دوصفحه‌یی به‌دستم داد. صحنه خیلی مرا نگرفت.

---

۱) Long Island

گفتم: «بیلی، تو بچه داری؟» گفت: «یك دختر دوساله‌دارم.» گفتم: «دخترت این را نوشته؟» بعد او یك چیزی گفت و من یك‌چیزی گفتم و...»

وایلدر، معترف به‌این نکته که بوگارت «بازیگری بی‌نهایت شایسته» بود، مدعی بود که بوگارت از ایجاد دردسر بی‌نهایت لذت‌میبرد. «بوگارت پیش‌من میآمد ومیگفت «هیوستن به‌من‌گفته به‌عقیده‌ی او چه‌کسانی ده کارگردان بزرگ عالم سینما هستند و اسم تو در این فهرست نبود. این هیوستن آدم‌لشی نیست؟»... بوگارت آدم کسالت‌آوری بود. آدم برای بدجنس بودن‌باید خیلی بیشتر از این بذله‌گو باشد، مثل اریخ‌فن شتروهایم.»

«خارش هفت‌ساله»، که فیلمبرداری‌ی آن چهار ماه پس از اتمام «سابرینا» آغاز شد، اقتباسی دیگر از یك نمایشنامه‌ی برادوی است. در کمدی‌ی جورج اکسلراد درباره‌ی دوره‌ی تجرد موقت یك شوهر خجالتی، تأکید روی شوهر بود، که تام‌ییوئل نقش او را به‌شیرینی بازی میکرد، و لعبت کوچولوی طبقه‌ی بالا تنها شریك حقیقی‌ی ماجراهای عاشقانه و خیالی‌ی شوهر در غیبت همسرش بود. دخترك شخصیتی طبیعی و اصیل بود، و عناصر عقل سلیم و رك‌گویی‌ی سالم را به‌این نمایشنامه‌ی سبك و کوچك میآورد.

در فیلم، ییوئل‌باصورت ماهی‌کپوری‌اش نقش‌عزب تابستانی را بازی میکند، ولی دخترك طبقه‌ی بالا توسط غول مقدس وقت‌ـ مریلین مونرو ـ بیش از اندازه توسعه یافته و انتخاب این هنر پیشه‌ی پرتلالو فیلم را ضایع میکند. مریلین مونرو یك تله مرد گیر بنیادی‌ست، بدون هیچ مطایبه و بدون هیچ پرده‌پوشی. «نیویرکر» دادسخن داد که «وقتی خانم مونرو در نقش دختری

جوان که برای زن رؤیاها بودن بیش از حد واقعی‌ست ظاهر میشود، فیلم تا سطح یک پیشپرده‌ی مسخره تنزل میکند، و کوشش‌های آقای ییوئل برای به‌آرامی خوشمزگی کردن در این گیرودار از دست میرود.» (۳۲)

یکی از معدود کارگردانهایی که به‌مریلین مونرو گفته بودند میتواند به‌آنان اعتماد کند وایلدر بود؛ و فوکس قرن‌بیستم به مونرو گفته بود در صورتی میتواند در فیلمی کمدی که وایلدر تدارك می‌دید نقش اول را به‌دست آورد که در «هیچ‌کاری مثل‌کار نمایش نیست»[۲] بازی کند. مریلین در طول فیلمبرداری‌ی این فیلم ثابت کرده بود که ناسازگار است؛ شکایت میکرد که دانالد اوکانر[۳] ایفاگر نقش اول مرد، از او جوانتر به‌نظر میآمد و سه اینچ هم کوتاهتر بود، وهمچنین به‌کارگردانش، والترلنگ، اعتماد نداشت. با وجود این، برای این که بتواند با وایلدر کار کند، این فیلم را به‌پایان رسانید، و فیلمبرداری‌ی «خارش هفت‌ساله» بلافاصله پس از پایان فیلمبرداری‌ی فیلم والترلانگ آغاز شد.

وایلدر برای صحنه‌های خارجی‌ی «خارش هفت‌ساله» به نیویرك رفت، ولی در مورد مردم خیابان کمتر از «تعطیلی‌ی از دست رفته» خوش اقبال بود. یك صحنه‌ی فیلم ایجاب میکرد که مونرو و ییوئل در خیابان لگزینگتن[۴] قدم بزنند. شب تابستانی‌ی گرمی‌ست و این دوتازه از سینما بیرون‌آمده‌اند. مریلین، برای‌این که خنك شود، پا میگذارد روی شبکه‌های بالای قطار زیرزمینی— در لحظاتی که قطاری از دالان زیرین به‌سرعت میگذرد و جریان هوا را از میان شبکه‌ها چرخ‌زنان به‌بالا میفرستد. نتیجه پرواز پیراهن‌مریلین‌تا بالای‌شانه‌هایش‌است. این صحنه درساعت۲صبح، زمانی‌که درحالت عادی‌زندگی درطول خیابان‌لگزینگتن آرام‌است،

---

۲) «There's No Business Like Show Business»
۳) Donald O'Connor
۴) Lexington

فیلمبرداری شد. ولی حتماً یك نفر خبر فیلمبرداری را پخش کرده بود چون چهار هزار نفر برای دیدن به‌هوا رفتن دامن مریلین اجتماع کردند.

در طول فیلمبرداری مریلین بازیگر همکار خوبی بود. برنامه‌یی دوجانبه برای اصلاح خودش آغاز کرده بود، هفته‌یی پنج‌بار برای روانکاوی نزد پزشك میرفت و نزد پاولاستراسبرگ به‌طور خصوصی هنرپیشگی میخواند؛ ولی از جودیماگیو[۵] نیز میخواست‌طلاق بگیرد وتازگی به‌مسائل مذهبی علاقمند شده بود. معهذا، برخوردهای شدید او با وایلدر تا «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» به‌تعویق افتاد.

مراسم نمایش افتتاحیه‌ی «خارش هفت‌ساله» در اول جون ۱۹۵۵ ــ سالروز تولد مریلین ــ در سینمای «لوئز»[۶] انجام شد، و برادوی تا چندین عمارت آنطرفتر از ازدحام مسدود گردید. فیلم با موفقیت تجاری روبرو گشت، و از نظر زندگی‌ی هنری برای مریلین مونرو بیش ا زوایلدر مفید واقع شد. مریلین در فوکس قر ن‌بیستم ماندگار شد، و به‌اتکای «خارش هفت ساله» قراردادی امضاء کرد که به‌موجب آن فیلمنامه‌ها و کارگردانهای فیلمهایش با موافقت او تعیین میشدند. در بیست‌وسه‌فیلم ظاهر شده بود و با بیست کارگردان مختلف کارکرده بود. در میان این عده،مریلین فقط سه‌نفر را قابل قبول تشخیص داد، و هیچ‌یك از اینها کارگردانهایی نبودند که او بیش از یك فیلم با آنها ساخته‌باشد. این سه‌تن عبارت بودند از هیوستن، جوزف مانکه‌ویچ و وایلدر.

---

۵) Joe DiMaggio
۶) Loew's State Theatre

وایلدر از فوکس قرن بیستم جدا شد، و برای برادران وارنر یك شکست شش میلیون دلاری ساخت. «روح سن‌لویی» زندگینامه‌ی سینمایی‌ی چارلز الف. لیندبرگ بود، با جیمز ستیوارت چهل و هفت‌ساله در نقش خلبان بیست‌و پنج ساله‌ی حنایی‌مو که، در بیستم ماه می‌ی ۱۹۲۷، در میدان پروازی گل‌آلود در لانگ‌آیلند نیویرك، در صندلی‌ی جگنی‌ی یك هواپیمای تك‌ملخی‌ی بیست‌و هفت‌پایی نشست و سوی پاریس پرواز کرد.

این هواپیمای تاریخی که روح سن‌لویی نام داشت اکنون در انستیتویی[۷] در واشینگتن ازسقف آویزان است. هزینه‌ی‌ساختن‌آن ۱۳۰۰۰ دلار بود. المثنای سینمایی‌ی این هواپیما و دو بدل آن ده برابر این مبلغ تمام شد. برای از زمین بلند شدن تاریخی‌ی لیندبرگ، وایلدر در فرودگاه سانتامونیکا[۸] نواری به‌طول ۴۰۰۰ پا بناکرد. آنگاه صحنه‌های‌فیلم در لانگ‌آیلند، مرکز شهر نیویرك، و در طول خط پرواز «مدار بزرگ» فیلمبرداری شد ــ بر فراز لانگ‌آیلند، بوستون، نووا سکوشیا، نیوفاوندلند، خلیج دینگل[۹]، در ایرلند، به‌سوی پایین ساحل کورنوال[۱۰]، و از کنار جنوبی‌ترین نقطه‌ی جزیره‌ی انگلستان، از روی دریای متلاطم مانش، و تا حومه‌ی‌پاریس و یك فرودگاه لوبورژه[۱۱]ی بازسازی شده.

فیلم حاوی‌ی قطعات‌درخشانی‌از کار فیلمسازی‌ست، بخصوص صحنه‌ی برخاستن هواپیما از میدان پرواز روزولت، جایی که تمامی‌ی کشش و هیجان آن موقعیت به‌یادماندنی القاء می‌شود: لیندبرگ پنج ساندویچ گوشت خوکش را توی جیبی می‌تپاند، با تکان‌دادن دست با مشتی نظاره‌گر وداع می‌کند، کلید روشن‌کننده‌ی موتور را میچرخاند، ایستاده در جا ۲۰۰ اسب بخارش را به‌راه میاندازد، و هواپیمای کوچك لرزانش را ــ بار شده با ۴۵۰ گالن

---

۷) Smithsonian Institute
۸) Santa Monica
۹) Dingle Bay, Newfoundland, Nova Scotia
۱۰) Cornwall
۱۱) Le Bourget

بنزین ولی بدون رادیو ــ از میان قشری از باران و مه از زمین بلند می‌کند، و از فاصله‌ی ده پایی از روی تیرهای تلفن میگذرد. با رسیدن به‌آسمان، وایلدر با تصاویری روشن و نافذ ترس و التهاب و نیز شکنجه‌ی جسمانی‌ی نخستین پروازهواپیمایی‌ی بدون توقف یك‌نفره برفراز اتلانتیك را بیان می‌کند.

وایلدر برای گریز از یکنواختی‌ی سی‌وسه ساعت در صندلی‌ی خلبان بودن، به‌شیوه‌ی بازگشت به‌گذشته زندگی‌ی اولیه‌ی لیندبرگ را نشان می‌دهد، و در اینجاست که فیلم افت می‌کند. لیندبرگی که فیلم تصویر میکند همانقدر یك بعدی و باسمه‌یی‌ست که هر قهرمان پرواز هالیوودی‌ی دیگر میتواند باشد. وایلدر او را در سمت خلبان هواپیمای پستی در حال پرواز از میان یك توفان نشان میدهد (پیام این است که پست باید به‌مقصد رسانده شود)؛ او را در حال خرید یك هواپیمای کهنه‌ی اسقاط و کوشش درجهت فراهم کردن پول برای خرید هواپیمایی برای پروازش بر فراز اتلانتیك نشان می‌دهد ــ تمام اینها با سرسختی و ثبات عزم یك قهرمان جیمز ستیوارتی‌ی تردیدناپذیر.

وایلدر با صراحتی کمیاب «روح سن‌لویی» را مورد ارزیابی قرار داد. «یك تصمیم بد. من چند لحظه‌یی موفق بودم، ولی در خلق شخصیت لیندبرگ موفق نشدم.» جك ل. وارنر، در زندگینامه‌اش، با شگفتی اعتراف میکند: «ناله‌های نمایش‌دهندگان این فیلم هنوز قطع نشده، و من هرگز نتوانسته‌ام بفهمم دلیل شکست این فیلم چه بود.» (۳۳)

«عشق در بعدازظهر» یك داستان عاشقانه‌ی رؤیایی به‌عطرآگینی‌ی یك بعدازظهر تابستان در پاریس است، مطابق سنت دستمایه‌های سینمایی‌ی مطایبه‌آمیز و متشخص لوبیچ. حتی گری کوپر در نقش

یك کازانووای امریکایی بازسازی‌ی نوع نقشهایی‌ست که نخستین بار او را به‌شهرت رسانید ـ کمدی‌های شاد لوبیچ نظیر «هوس»[۱۲] با مارلن دیتریش، «هشتمین زن ریش‌آبی»[۱۳] با کلودت کلبر، و «طرح برای زندگی»[۱۴] با میریام هاپکینز.

کوپر از زمانی که ادری هپبرن را در «تعطیلی‌ی‌رمی»[۱۵] دیده بود مایل بود در فیلمی با او همبازی شود، و هنگامی که وایلدر کتاب کوچك کلود آنه را به‌نام «آریان»(۳۴) یافت اجرای چنین فکری ممکن گشت. وایلدر، در حالی که برای نوشتن فیلمنامه برای نخستین‌بار از ی. الف. ل. دیاموند کمك می‌گرفت، کتاب را به‌حباب صابونی ناپایدار تبدیل کرد که از طنزو عشق میدرخشید. هنگامی که فیلمبرداری‌ی این فیلم در کارگاههای بولونی[۱۶] آغاز شد، وایلدر در یك مصاحبه‌ی مطبوعاتی در پاریس اظهار داشت «موقعیتی برایم پیش آمد که می‌توانستم با ادری هپبرن کار کنم و فکر کردم فیلم می‌تواند چیز خوبی شود، با احساسات، طنز و همه‌چیز.» ترنر پرخرج‌ترین‌صحنه‌هایی‌راکه‌یك‌کارگاه‌فیلمسازی‌ی ناطق فرانسوی تا آن زمان به‌خود دیده بود در آنجا به‌پا کرد، از جمله المثنایی به‌مقیاس اصل از طبقه‌ی دوم مهمانخانه‌ی ریتس با راهروها و آسانسورهایی که کار میکردند، تمامی‌ی طبقه‌ی اول کنسرواتوار پاریس، و یك دست اتاقهای تجملی در میهمانخانه.

لازم بود ادری هپبرن، در نقش هنرجوی نوازنده‌ی ویلن‌سل، حرکات انگشتان را برای قسمت تکنوازی‌ی سمفونی‌ی شماره‌ی هشتادوهشت هایدن بیآموزد. یکی از صحنه‌های پرخرج‌تر در اپرای پاریس اتفاق میافتاد؛ وایلدر در این صحنه برای فیلمبرداری‌ی شب افتتاح اجرای «تریستان وایزولت» صندلی‌های

---

۱۲) «Desire»
۱۳) «Bluebeard's Eight Wife»
۱۴) «Design for Living»
۱۵) «Roman Holiday»
۱۶) Studios de Boulogne

لژها و ردیفهای پایین تالار را با ۹۶۰ سیاهی لشگر که لباسهای رسمی‌ی شب بتن داشتند پر کرد. استفاده‌ی وایلدر از والس در یاد ماندنی‌ی «افسون» به‌عنوان مایه‌ی اصلی‌ی موسیقی‌ی صحنه های عاشقانه‌ی بین‌آریان شه‌واس وفرنك‌فلنگن، ستایشی بود از آهنگ محبوب دوران دانشجوییش در وین. هوای نامساعد به فیلمبرداری‌ی صحنه‌های خارجی، بخصوص صحنه‌ی پیك‌نیك روی دریاچه که در شاتودویتری[۱۷]، در چهل‌مایلی‌ی‌پاریس، فیلمبرداری شد، لطمه زد و هزینه‌ی تهیه‌ی فیلم را بالا برد.

«عشق در بعدازظهر» با عنوان دو پهلوی وایلدریش درباره‌ی عشق بین یك دختر بسیارجوان و یك مرد کامل، سطحی‌ترین طرحهای داستانی و ساخته و پرداخته‌ترین‌صحنه‌پردازیها را دارد، با حرکات فریبنده و شهوانی‌ی دوربین، با تصاویر کمی محو برای ترکیب‌های عاشقانه و تصاویر دقیق برای صحنه‌های کمدی‌ی درخشان‌تر.

باشگاه ادبیات

---

۱۷) Château de Vitry

۸

جنایت با مارلن و بکوب بکوب بامریلین

اگر «عشق در بعدازظهر» در بوم* طبیعی‌اش فیلمبرداری شد، «شاهد برای تعقیب» در صحنه‌ی شماره‌ی‌چهار کارگاههای‌گلدوین در «دادگاه جنایی‌ی لندن» که ترنر ساخت فیلمبرداری شد.

این طراح صحنه‌ی کوچك‌اندام و صمیمی یك‌مجارستانی‌ست، که بدون سگ[1] دست‌آموزش هرگز هیچ‌جا نمی‌رود ــ مردی که، آنطور که وایلدر میگوید، «ذهنی‌نقشه‌بردار» دارد، و در کار روی جزئیات خستگی نمی‌شناسد. «دادگاه جنایی‌ی لندن» ترنر تا آن تاریخ شاهکار او بود. پس از آن‌که روزهای‌بسیار در لندن صرف مطالعه‌ی مدارك و طرح‌برداری از معماری شد (اجازه داده نشد از تالار دادگاه عکسبرداری کند)، یك ماه دیگر را نیز صرف یافتن و طراحی‌ی راههایی کرد که تالار را برای حرکات دوربین انعطاف‌پذیرتر سازد. «دادگاه جنایی‌لندن» ۷۵۰۰۰ دلاری‌ی ترنر گرچه از چوب بلوط اتریشی و با استحکام ساخته شده بود، ولی پیاده‌شدنی و توسعه‌پذیر بود. شصت تخته‌یی که محل نشستن دادرسان را دور میکرد تماماً برداشتنی بود، و فیلمبرداری را از تمام زوایا ممکن میساخت، و کف دادگاه از نوزده پاره تشکیل می‌یافت که بخواست کارگردان میتوانستند آن را افزایش یا حرکت دهند.

---

۱) Dachhund

«شاهد برای تعقیب» وایلدر و هورن بلو را برای نخستین بار پس از «بزرگ و کوچك»، و وایلدر و دوست دیرینه‌اش مارلن دیتریش را برای نخستین بار پس از «یك حادثه‌ی خارجی»، دوباره در کنار هم قرار داد؛ ولی درخشش این اقتباس از آگاتاکریستی در التهاب دادگاه است که به‌چارلز لاوتون تعلق دارد. به‌نقش وکیل مدافع رنجور، با تمامی‌ی غرغرها، نالیدن‌ها، خره‌کشیدن‌ها، باد به بینی‌کشیدن‌ها و کف به دهان آوردن‌هایی که فیلمنامه میتواند متحمل شود، وظایف دادگاهی‌ی خویش را بـه‌انجام میرسانـد، و معهذا آنچنان وکیل‌دعاوی‌یی از کار درمی‌آید که هرکس‌درمیان تماشاچیان می‌خواهد اگر، مانند قهرمان داستان (تایرن پاور)، به دادن قرص‌های مرگ‌آور به‌خانم پیر ثروتمندی متهم شد، او را به‌خدمت بگیرد. هنگامی که وکیل پر اداواصول موکل‌بی‌پروایش را با عبارت «غریقی که برای نجات خود در تیغ چنگك انداختـه است» توصیف میکند لحن کلی‌ی ماجرا روشن میشود.

ولی، این کارگرانی‌ی وایلدر است که دیگر هنرپیشه‌ها را باورکردنی میسازد. پاور به‌نقش لئونارد ول، و دیتریش به‌نقش همسرش کریستین، که در نیمه‌راه محاکمه‌ی شوهرش با شهادت دادن در دادگاه همه را مبهوت میکند، موفق میشوند متقاعدکننده بمانند، حتی به رغم رازها و تزویرهای گوناگونی که تا قبل از این که خانم کریستی یك رشته پرده را بالا زند هرگز درباره‌شان توضیحی داده نمیشود، افشاهایی که هر یك استادانه‌تر از قبلی ست، و در حالی که همه چیز را روشن می‌کند تماشاچی را به‌خاطر ندیدن حقایق در طول ماجرا با پوزخند ابلهانه‌یی برلب به‌جـای میگذارد.

وایلدر نسخه‌ی‌سینمایی‌ی «شاهد برای‌تعقیب» را با همکاری‌ی هری کورنیتز نوشت، نویسنده‌یی که در سال ۱۹۶۷ مجدداً برای کمك به‌پرداخت آخرین نسخه‌ی «زندگی‌ی‌خصوصی‌ی شولوك‌هلمز»

به‌همکاری فراخواند. او چند اشاره‌ی‌وایلدری‌افزود، از آن جمله صحنه‌ی نزاع پرغوغایی که نشان میدهد چگونه لئونارد در پایان جنگ جهانی‌ی دوم در یك باشگاه شبانه‌ی هامبورگ با کریستین برخوردمیکند. در این‌صحنه از ۱۴۵ سیاهی‌ی‌لشگر و ۳۸ متخصص دعوا استفاده شد، ولی هنگامی که گردوخاك نبرد فرونشست، مأموریت باشکوهی به‌انجام رسیده بود ــ یك پاچه، پاچه‌ی چپ شلوار خانم دیتریش پاره شده بود. در خط داستان این منظره‌ی پایی که هویدا می‌شود است ــ به‌احتمال زیاد عاملی بسیار قوی برای جلب تماشاچی ــ که لئونارد را متقاعد میکند عاشق صاحب آن شده و در جا با او ازدواج میکند.

این صحنه و یك صحنه‌ی افتتاحیه‌ی کند با مقداری گفتگوهای حاشیه‌یی‌ی شیرین بین وکیل‌مدافع و پرستار عیبجویش (الزا لنکستر) وقت‌گذرانی‌های زائدی‌ست (احتمالا به‌این خاطر که طول فیلم را به ۱۱۶ دقیقه‌ی تجاری برساند)، ولی هنگامی که اینها طی میشود، وایلدر به‌سرعت «دادگاه جنایی»اش را تبدیل میکند به‌عرصه‌ی پرهیجانی از وفاداریهای ناپایدار و سوءظنی افزاینده، و با ترکیب دوربین و فیلمنامه از سقوط فیلم در باسمه‌های دادگاهی‌ی خسته‌کننده جلوگیری میکند.

در پایان فیلمبرداری‌ی «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» وایلدر به‌خبرنگاران گفت: «برای فیلمبرداری از بی‌نظمی باید منظم بود؛ این بهترین بی‌نظمی‌یی‌ست که تا به‌حال داشته‌ییم.» این گفته، نمونه‌یی از گفته‌های وایلدروار، بیشتر تلخ بود تا شیرین زیرا فیلم کردن این کمدی‌ی بکوب‌بکوب* در جهمنی‌محض برگزار شده بود.

فیلم طی‌ی سلسله مراتب پیچیده‌یی تهیه شد که قصد آن ثروتمند ساختن همه‌کس بود به‌جز «اداره‌ی مالیات داخلی». نام مؤسسه‌ی تهیه‌ی اشتون بر آن بود، شرکت میریش آن را به نمایش می‌گذارد، و مریلین مونرو تنها به‌خاطر تهیه‌کنندگان نبود که سرکار میرفت ــ در این معامله‌ی مخاطره‌آمیز شریك بود. شرکت محصولات مریلین مونرو هنوز به‌کارگاههای گلدوین نپیوسته بود که مشکلات آغاز شد. مریلین یك روز برای گرفتن فیلم رنگی‌ی آزمایشی مراجعه کرد و خبر شد که فیلم سیاه‌وسفیدخواهد بود. مطلقاً با این موافق نبود. یکی از شرح‌حال نویسانش نوشته(۳۵) که «او در مورد بقای نفس یك احساس رشد یافته‌ی بسیار قوی داشت. او میدانست که چگونه به‌نظر می‌آید و چگونه در اوج زیبایی‌ی خویش است ــ روی یك پرده‌ی عریض و تماماً رنگی.» وایلدر نگران مشکل‌رنگ بود، بیشتر به‌خاطر ماهیت فیلم تا هزینه‌ی رنگی‌گرفتن آن. «در فیلم رنگی اگر بزك جك‌لمون و تونی‌کرتیس کم بود، به‌انحراف پوشیدن لباس جنس مخالف متهم میشدند، و اگر غلیظ بود، به‌مبتذل‌بودنی غیرممکن. مریلین تسلیم شد، ولی نه با طیب خاطر.»

هنگامی که فیلمبرداری آغاز شد، مریلین مونرو شگردهای دیرینه‌اش را از سر گرفت. دیر می‌آمد؛ بداخلاقی میکرد. در نخستین نحوه‌ی رفتارش را بنیان گذارد. سایر بازیگران از ۱۱ صبح سر صحنه حاضر بودند، ولی وایلدر، با اطلاع از تمایل مریلین برای دیرآمدن، ساعت حضور او را یك بعدازظهر تعیین کرده بود. مریلین سه‌ونیم بعدازظهر وارد شد، به‌سرعت توی اتاق رختکنش رفت و در را بست. تا بعد از ۶ بعدازظهر از آنجا بیرون نیامد. وایلدر درست قبل از ۶ بعدازظهر بازیگران را مرخص کرد و خود نیز صحنه را ترك گفت ــ و بدین‌ترتیب مریلین آماده‌ی بازی بیرون آمد بدون آن که کسی باشد که آن را ضبط

یا همراهیش کند.

این درس عبرت هیچ مشکلی را حل نکرد. مریلین همچنان دیر میآمد، گفته‌هایش را سرهم‌بندی میکرد؛ این کار او باعث شد فیلمبرداری‌ی یك نما به برداشت پنجاه و نهم برسد. وایلدر ذکر میکند که مریلین در بعضی از صحنه‌هایش که فیلمبرداری‌ی آن چندین‌بار تکرار می‌شد، بهتر و بهتر میشد، ولی بازیگر نقش مقابلش اغلب خسته میشد و مرتباً بدتر بازی میکرد. این وضع درگیری‌های جدیدی ایجاد کرد و به‌برخورد شدیدی با تونی کرتیس انجامید. وایلدر گفت «مسأله این‌است‌که آیا مریلین یك‌انسان‌است یا یکی از بزرگترین محصولاتی که کارخانه‌های دوپن[۲] تا به‌حال اختراع کرده. او پستانهایی دارد مثل سنگ خارا؛ قوه‌ی جاذبه‌ی زمین را خنثی میکند؛ و مغزی دارد مثل پنیر سوییسی ــ پر از سوراخ. کوچکترین دریافتی از وقت روز ندارد. دیر میآید و به آدم میگوید نتوانسته کارگاه را پیدا کند در حالی که سالهاست آنجا کار میکند. در این دنیا تعدادی آدمهای سرکش فوق‌العاده پیدا میشوند، مثل مونرو، و یك‌روز اینها روی نیمکت یك روانکاو دراز میکشند و چیزی جوش‌خورده و کسالت‌بار بیرون میآیند. بهتر است مونرو را به‌شکل طبیعی درنیاورند. جذابیت او در این است که به‌جای یك پای راست و یك پای چپ دو پای چپ دارد.»

در پایان تهیه‌ی «بعضی‌ها داغش‌را دوست‌دارند»، در لحظه‌یی نسنجیده وایلدر نظرات دیگری نیز ابراز داشت و به این نکته اشاره کرد که نمیخواهد دوباره با مریلین کار کند. یکی از ضربات سخت اما چاپ‌کردنی‌اش این بود: «من درباره‌ی این موضوع با پز شکم و روانشناسم صحبت کرده‌ام و آنها میگویند من پیرتر و پولدارتر از این هستم که یك بار دیگر چنین جریانی را طی کنم.» این گفته باعث شد که از جانب آرتور میلر سرسختانه تقاضای

---

۲) Du Pont

معذرت‌خواهی شود زیرا، میلر گفت، وایلدر به همسر او توهین کرده بود. وایلدر سعی کرد موضوع را رفع و رجوع کند، ولی اختلاف التیام نیافت و نام وایلدر از فهرست دائماً کوتاه‌شونده‌ی م. م. از کارگردانان قابل قبول حذف شد. (۳۶)

با این همه، «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» تکه‌ی خنده‌دار سریع و با روحی‌ست، در بهترین شکل سنت فیلمهای دیوانه‌وار. در حالی که از سینمای کمدی‌ی همه‌ی دوره‌ها چیزی به‌عاریت میگیرد، بخصوص از بکوب‌بکوب اولیه و مسخرگی‌ی برادران مارکس، «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» یك هجویه‌ی دیوانه‌وار سالهای ۳۰ـ۱۹۲۰ است، که بیشتر شوخیهایش بر اساس حوادث مربوط به مردها در لباس زنانه است و با حداقل مسیر داستانی؛ و وایلدر کمابیش به تمامی‌ی قوانین هالیوود دهن‌کجی میکند.

در این فیلم لمون و کرتیس نقش دو ساززن ژنده‌پوش ــ یك نوازنده‌ی ساکسفون و یك نوازنده‌ی ویلن‌سل ــ را بازی میکنند که برحسب اتفاق هنگامی‌که قتل‌عام روز سن‌والنتاین[۳] سال ۱۹۲۹ اتفاق میافتد در گاراژ محل حادثه هستند. دو ساززن گروه نوازندگان رقص یك غذاخوری، برای آن که دو قربانی‌ی بعدی‌ی شیکاگوی بی‌قانون نشوند، در یك گروه نوازندگان تماماً زن که عازم فلوریداست مشغول به‌کار میشوند. خواننده‌ی گروه مریلین مونروست، با نامی حرفه‌یی[۴]، و پسرهای به هیأت دختر درآمده در جوار اناث واقعی‌ی در قطار میامی به‌طرزی قابل پیشبینی مجموعه‌ی خوبی از شوخی‌ها را به‌وجود میآورند. یکی از صحنه‌ها که در تختخواب بالایی‌ی اتاقك‌خواب‌میگذرد، از زمانی‌که برادران مارکس در «شبی‌در اپرا» در آن اتاقك‌کشتی گیر افتادند، خنده‌دار ترین صحنه در نوع خود میباشد. در فلوریدا، لمون، با کلاه‌گیس

---

۳) St Valentine
۴) «Sugar Kane»

و دامن، نظر میلیونر شهوت‌پرست جو براون را میگیرد، در حالی که کرتیس اوقات فراغت خود را با لباس مردانه صرف تقلید از کری گرانت میکند، برای به‌چنگ‌آوردن مریلین.

وایلدر، برای پرهیز از سقوط در دامهایی که به هیأت زنان درآمدن همراه میآورد، عنان لمون و کرتیس را محکم نگهمیدارد. در نظر تماشاچیان، این دو به‌طور مسلم مرد هستند، و فیلمنامه وادارشان میکند از این که مجبور به‌پوشیدن لباس زنانه‌اند به تلخی شکوه کنند؛ و این عیبجویی‌ی مداوم یکی از چیزهایی‌ست که از نفرت‌انگیز شدن هیأت مبدل آنان جلوگیری میکند. وایلدر همچنین به آرامی تعدادی از فیلمهای گذشته‌ی جورج رفت، پت اوبراین و جو براون را به مسخره میگیرد: رفت، با مچ‌پیچ، نقش رهبر سرزمین جنایتکاران را دارد که یك دارودسته‌ی رقیب را در گاراژ سربه‌نیست میکند، و اوبراین مأمور اجرای قانون«ممنوعیت فروش مشروبات الکلی»ست.

«بعضی‌ها داغش را دوست دارند» یك موفقیت بود. تا ۱۹۶۲ رویهمرفته ۱۴ میلیون دلار فروش کرده بود. هزینه‌ی تهیه‌ی آن تقریباً ۳ میلیون دلار شده بود، و عده‌یی می‌گفتند یك میلیون دلار این مبلغ مستقیماً نتیجه‌ی حضور م. م. بود؛ ولی منافع فیلم بر جای بود، و ۳ میلیون آن نصیب خود مونرو شد.

باشگاه ادبیات

۹

ترقی‌ی یك آدم دغل، جنگ سرد و کوچه‌ی کازانوا

«آپارتمان» افسانه پریان کثیفی‌ست، از آن نوع که تنها وایلدر میتواند تعریف کند. پیام آن این است که مردی جوان که اجازه میدهد رؤسایش برای ماجراهای عاشقانه‌یی پوشیده از همسرانشان از آپارتمان آراسته‌اش استفاده جویند این بهترین سنت امریکایی در مورد ابتکار و اقدام متهورانه‌ی فردی ست که دنبال میکند. در این داستان سرزنده که میتواند در هر پیچ به‌سوی حزن‌انگیز بودن یا طنزآمیز بودن چرخ زند، بکستر (جك لمون) تنها یك مدرسه‌ی‌شبانه تمام‌کرده‌ی دیگر است درلابلای پرونده‌های کارمندان یك شرکت بزرگ بیمه در نیویرك تا آن روز مهم فرا میرسد که پی میبرد اگر پاکدامنی‌های شخص او دردی را دوا نمیکند، شاید فسادهای دیگران مؤثر افتد. آپارتمانش را به رئیس یکی از دوایر شرکت که با یك تلفنچی رابطه دارد قرض میدهد. مدتی نمیگذرد که کلیدش را آهسته میلغزاند کف دست چهار تن از روسای زن‌بازش، وگرچه از تمام شب را نشسته در پارك‌عمومی گذراندن به‌شدت خسته میشود، ولی کلیددار بودن جبرانهایی نیز همراه دارد. رؤسایش درباره‌ی کار او گزارشهای درخشان مینویسند، و این‌گزارشها به‌زودی توجه‌ریاست کل(فردمك‌موره‌ی) را جلب میکند. او میگوید: «بکستر، تا آنجایی که به‌من مربوط میشود، تو به‌کار مدیریت میخوری»... چون او نیز خواستار کلید

است. در مدتی کوتاه، بکستر دستیار ریاست کل است. ناگهان متوجه میشود که در دام حیله‌گری‌ی خود افتاده است ــ دختری که رئیس به آپارتمان او میبرد (شرلی‌مك‌لین) دختر رؤیاهایش است.

پس از «سانست بولوار»، «آپارتمان» بهترین فیلم وایلدر است، یك کمدی که مایه‌یی به‌صراحت کثیف را با هوشمندی و شفقت مطرح میکند. گفتگوها صریح است؛ فیلم فضا دارد؛ و احساسی درباره‌ی مردم به‌وجود میآورد. در فیلم لحظه‌یی مسخرگی هست که بکستر عزب از یك راکت تنیس به‌جای آبکش سپاگتی استفاده میکند. تکه‌یی هست که وقتی بکستر از دختر درباره‌ی تعداد ماجراهای عاشقانه‌یی که داشته جویا میشود، دختر به سه ماجرا اعتراف میکند ولی ناخودآگاه چهار انگشتش را بالا میبرد. لحظه‌ی درخشان و ظالمانه‌یی هست ــ لحظه‌یی که‌دختر سعی کرده خودکشی کند و عاشق ریاست کلش در پشت‌تلفن‌کوچکترین‌اهمیتی به‌وضع او نمیدهد. ویژگیهای آزارنده‌ی وایلدر هم هست، نظیر نحوه‌ی معالجه‌ی بیرحمانه‌ی پزشك روی دختر که دست به‌خودکشی زده؛ و شوخی‌های وایلدری هم هست ــ نفس طرح این مساله که ارتقاء کارمند یك سازمان نوعی ترقی از راه دغل کاری و معنای بالاترین مقام حق استفاده داشتن از دستشوییی‌ی رؤساست. حتی راه حل نیز از ویژگیهای خاص وایلدری سرچشمه میگیرد: بکستر کلید دستشوییی‌ی رؤسا را پس میدهد و دختر را صاحب میشود. این دو خوشبخت، ولی بیکار، خواهند بود.

فیلمبرداری‌ی «آپارتمان» در کارگاههای گلدوین مطبوع و همراه با آرامش بود، و وایلدر، آسوده‌خاطر، در هر فرصتی‌بنای شوخی میگذاشت. او صحنه‌ی حرکت دوربین در آغاز فیلم، که بکستر را در نخستین ترفیع مقام از میان‌صدهاجریب میز تحریر های فولادی‌ی خاکستری و چهره‌های خاکستری‌ی فولادی دنبال میکند، «مسابقه‌ی ارابه‌رانی‌ی ما» نامید. صحنه‌ی میهمانی‌ی شب

کریسمس در اداره عملا در ۲۳ی دسامبر ۱۹۵۹ فیلمبرداری‌شد. یادداشتی در فیلمنامه آن را «یك میهمانی‌ی پر شر و شور» توصیف میکرد، و بازیگران اصلی و ۲۵۰ سیاهی لشگر وایلدر در نخستین برداشت در اوج بودند. وایلدر شادمانه لبخند میزند: «کیست که کارگردان لازم داشته باشد؟ من فقط میگویم «حرکت!» و عقب میایستم.»

وسوسه‌ی همیشگی‌ی وایلدر در جهت سرعت در کمدی‌ی سینمایی پاسخ خود را در «یك، دو، سه» یافت ــ بیانیه‌ی‌کمدی‌ی سریع‌خشن درباره‌ی «جنگ سرد»، که بیش از اندازه روی آن کار شده. وایلدر از خود پرسیده، درکمدی چه سرعتی سریع به‌حساب میآید. آیا میتوان‌تماشاچی‌ها را با طعنه‌های در نوار صدای فیلم به‌مسلسل بست؟ آیا تماشاچی‌ها طاقت دارند به‌طور پیوسته به فیلم توجه دقیق کنند، یا باید هر چند گاه یکبار فرصتی برای نفس تازه‌کردن داشته باشند؟ درلندن، در شب افتتاح «یك، دو، سه» وایلدر اظهار داشت فیلمهای معاصر سوی مطول بودن و کند بودن است که گرایش دارند: «فکر میکنم به این دلیل که منتقدین برای کارگردانهایی اروپایی مثل آنتونیونی که در این زمینه موفقیت یافته‌اند ارزش زیادی قائل هستند ــ این فکر که کند بودن و طمأنینه همان عمق است.» ولی مطمئن نبود در «یك، دو، سه» در «تجربه‌اش برای حفظ ضرب در سرتاسر فیلم» زیاده روی کرده است یا نه.

طرح‌داستان «یك، دو، سه» از نمایشنامه‌یی‌یکپرده‌یی‌نوشته‌ی فرنك مولنار به عاریت گرفته شده، و نویسنده اگر میدانست یکی از قهرمانانش ممکن است بدل گردد به رئیس یك کارخانه‌ی

کوکاکولا، مبهوت میشد. معهذا قهرمان فیلم چنین شخصیتی‌ست. برندن‌گیل فیلم را چنین توصیف کرد: «این فیلم درخشان‌ترین شکل یك نمایش خنده‌آورست که سنجیده تمام طرز تلقی‌های قراردادی را که داریم، یا فکر میکنیم باید داشته باشیم، به‌مسخره میگیرد و وارونه میکند؛ تقوا به مجازات میرسد، فساد و حماقت پاداش میگیرند و تمامی‌ی مردم آلمان، گویی در یك حاشیه‌ی بی‌اهمیت، در قالب چاپلوسان یا انظباطی‌های سختگیر تصویر میشوند، و ما در حالی‌که قاه قاه میخندیم به‌تماشا می‌نشینیم. برای این درخشان‌ترین شکل انهدام برادران خود، ما باید نه تنها از آقای ککنی که آن را به شکل شرم‌آوری جذاب میسازد، بلکه، مجدداً، از آقای وایلدرمتشکر باشیم، که فیلم را تهیه و کارگردانی کرده و میتواند، بدون شك، از طاعون خیارکی نیز خنده‌یی‌دلچسب بیرون بکشد.» (۳۷)

با اشاره به‌توانایی‌ی وایلدر در تبدیل طاعون خیارکی به کمدی، پولین‌کیل احساس کرد که وایلدر، جز شاید به گونه‌یی متفاوت در «تکخال در حفره»، «هرگز قبلا نسبت به‌آدمها تحقیری اینچنین گستاخانه ابراز نداشته است.» (۳۸)

«یك، دو، سه» ــ که تعدادی از منتقدین آن را «شیر تو شیر در برلین» نام نهادند ــ بازسازی‌ی خشونت گرفته‌یی‌ست از «نینوچکا»، با هورست بوخهلتس که نقش یك کمونیست گرتا گاربویی را به‌طور وارو بازی میکند؛ و با امریکایی‌ها، روسها و آلمانی‌ها که در فسادهای کوچك و احساساتگرایی‌ها با یکدیگر رقابت میکنند.

کارگردانی‌ی وایلدر گزنده و تا آن حد با خشم همراه است‌که منتقد «ورایتی» در شگفتی بود حتی طبقه‌ی برگزیده‌ی تماشاگران هم در دیدار اول بیش از هفتاد و پنج درصد از معنی‌ی گفتگوها را خواهند فهمید. (۳۹) ککنی، که در طول فیلمبرداری در آلمان از

احساس شدید دلتنگی برای وطن رنج میبرد، بـا خلق شخصیتی چرب‌زبان و با بیشترین سرعت، خود را یك بازیگر خوب، سریع و با روح کمَدی نمایشگر میکند. فیلم‌برداری از این طرز بـیان بریده بریده همیشه آسان نبود، و لازم شدکه فیلمبرداری‌ی گفته های صحنه‌ی واکس خوردن کفش پنجاه و دو بار تکرار شود ــ فقط هفت‌بار کمتر از بالاترین حدنصاب با مریلین مونرو در «بعضی‌ها داغش را دوست دارند». درحالی‌که بوخهلتس و پاملا تیفین موفق نمیشوند چیز زیادی از شخصیت خـود را نمایشگر کنند، آرلـن فرانسیس در قالب خانم مك‌نامارا کاملا جاافتاده است، و تعدادی از نقش‌های درجه‌ی دوم به‌شکل بیرحمانه‌یی دقیق هستند ــ هوارد سینت‌جان درنقش‌سرمایه‌دار بزرگ «استعمارکولا»، وهانس‌لوتار در نقش دستیاری که مرتباً پاشنه‌هایش را به‌هم میکوبد. طراحی‌ی صحنه‌ی ترنر به‌کمدی‌ی فیلم بسیار کمك میکند، و این بخصوص در صحنه‌یی که در یك باشگاه شبانه‌ی پردود برلین شرقی میگذرد محسوس است، و آندره‌پره‌وین آهنگهایی محبوب و قدیمی[1] را همراه اثری از ناجوری با موسیقی‌یی کـه برای متن فیلم نـوشته ترکیب میکند.

«یك، دو، سه» در برلین، در طول پاییز ۱۹۶۱، در زمانی که وضع شرق ــ غرب روز به روز رو به وخامت میرفت فیلمبرداری شد، و پیش از این‌که وایلدر بتواند برای‌آخرین‌بار فریاد بکشد «قطع!» ساختمان «دیوار برلین» آغاز شده‌بود. اجازه‌ی فیلمبرداری در برلین شرقی سه هفته بعد از شروع فیلمبرداری لغو شد، و وایلدر ناچار از ترنر خواست المثنایی به‌اندازه‌ی‌اصلی از سمت شرقی‌ی دروازه‌ی برندنبورگ در محوطه‌ی عقبی‌ی کارگـاههای فیلمبرداری‌ی باواریا در مونیخ بسازد.

---

۱) «Yes, We Have No Bananas»

وایلدر موفق شد انتقام کوچکی بگیرد. برای نمایی که تا به مرز کشیده میشد تمرین کرد، و بعد برای پلیس سراپا مسلح برلین شرقی پیغام فرستاد که فیلمشان را گرفته است، و گرچه این از نظر او اشکالی ندارد، ولی میترسد تماشاگران با دیدن آنها این تصور برایشان پیش بیاید که برلین شرقی یك ایالت تحت اشغال پلیس است. این پیغام دروازه را چندساعتی خالی نگهداشت.

برلین با اعلام اول جولای ۱۹۶۱ به عنوان «روز بیلی وایلدر» مقدم مشتری‌ی پیشین و دائمی‌ی «کافه‌ی رومانی» را جشن گرفت، و کارگردان نیشزن روز موفقیت‌آمیزی را گذراند ــ که در آن با حداکثر سرعتی که میتوانست از بحران سیاسی‌ی رو به افزایش شوخی بیافریند عنوانهای درشت روزنامه‌ها را به خود اختصاص داد. در یك مصاحبه‌ی مطبوعاتی در برلین شرقی در آغاز فیلمبرداری، مقامات آلمان شرقی گفتند میل دارند «آپارتمان» را خریداری کنند، زیرا انتقادی از سرمایه‌داری‌ست که فقط در نیویرك میتواند اتفاق بیافتد. وایلدر به طعنه گفت: «درست است، این جریان هیچ وقت ممکن نبود در مسکو اتفاق بیافتد. در مسکو اصلا کسی آپارتمانی ندارد که بتواند قرض دهد.»

و کوکاکولا؟ در مصاحبه‌ها، وایلدر معترف بود که در نتیجه‌ی فیلم برای این شرکت نوشابه‌ی غیرالکلی تبلیغ بسیار میشد: ولی ضمناً معترف بود که دایره‌ی روابط عمومی‌ی کوکاکولا به‌تصویری که فیلم از رؤسای شرکت به عنوان احمق‌های تمام عیار ارائه میدهد با خشم‌مینگرد. او همچنین ادعاکرد که بامقامات کوکاکولا هیچ وابستگی ندارد بلکه به قولی وفا میکند که پنج سال پیشتر داده بود، هنگامی که گری‌کوپر در «عشق در بعدازظهر» نقش یك مدیر فروش پپسی کولا را بازی کرد. ولی قصد فریب چه‌کسی را داشت؟ کوکاکولا، در تمام طول اجرای برنامه‌ی تبلیغاتی‌ی فیلم، اعلانهای پارچه‌یی‌ی روی بارکشها، آگهی‌های فروشگاههای

بزرگ و آرایش پشت شیشه‌های دکانها را که برای «یك، دو، سه» تبلیغ میکردند تهیه دید.

برای کمدی‌ی بعدی‌ی وایلدر، «ایرمای شیرین»، انتخاب الیزابت تیلور کما بیش حتمی بود، و با چارلز لاوتون نیز قراردادی برای اجرای نقش صاحب فیلسوف‌منش «بیسترو»، موستاش، امضاء کرده بودند. لاوتون مرد، و این نقش از یك صحنه‌گردان و مفسر «چرخ فلك»[۲]وار به مقیاسی کوچکتر درآمد و به نقشی تبدیل گردید که عملا در فیلم توسط لوجاکوبی بازی شد، صاحب کافه‌یی که همیشه داستانهایش را با «ولی این داستان دیگری‌ست» پایان میدهد. کار در «آپارتمان» با جك‌لمون و شرلی مك‌لین آنقدر دلپذیر بود که وایلدر تصمیم گرفت درگیر آتش مخفی‌ی لیز تیلور ــ ریچارد برتن نیافتد (در فوکس قرن بیستم جوزف مانکه‌ویچ مشغول تدوین «کلئوپاترا» بود و داریل زانوك ایستاده بالای سرش مواظبش بود که وایلدر «ایرمای شیرین» را در کار گاههای گلدوین آغاز کرد).

هنگام اقتباس از اثر موزیکال الکساندر برفور، ایز دیاموند و وایلدر ابتدا شانزده قسمت رقص و آواز آن را حذف کردند، این نوعی جراحی‌ی قلب باز گستاخانه بود که قسمتی از هویت و گیرایی‌ی مربوط به صحنه را از منبع اقتباس شان جدا کرد، ولی در مقابل تآتری بودن خودآگاه آن را نیز از میان برداشت. سپس، وایلدر بازیگرانش را وادار کرد کمدی‌ی شاعرانه را به‌شکلی مستقیم ارائه دهند، با این اطمینان که ابداعات کمدی، موسیقی و رقص حذف شده را جبران خواهد کرد.

---

۲) اثر افولس.

با وجود آن که وقایع فیلم در محیطی پاریسی رخ میدهد، «ایرمای شیرین» وایلدر یك نمایشنامه‌ی اخلاقی و به همراه نتیجه‌ی اخلاقی‌ست. وایلدر دست میاندازد به‌قصه‌ی گستاخانه‌ی یك فاحشه و واسطه‌اش و آن را بدل میکند به یك تقلید زیبا و شاد از کارهای فه‌دو[۳] که هیچ چیز واقعاً در آن اتفاق نمیافتد. بی‌آن که برای تماشاچی جای شك و سوآلی بگذارد به او میگوید که شغل خانم قدیمی‌ترین شغل عالم است، و در چند تکه‌ی شوخ نشان میدهد که چگونه به همراه خواهرهایش در کوچه‌ی کازانوا کسب و کار خود را جداً دنبال میکند، ولی وقتی نستور (جك‌لمون) عاشق ایرما میشود و ایرما او را «حامی»[۴]ی(۴۰) خودمیسازد، وضع‌تغییر میکند. نستور، برای آن که ایرما را برای خودش نگهدارد، به قالب یك لرد انگلیسی با دندان.پیش‌آمده در میآید که میگوید مردی‌ی خود را هنگامی که پل رودخانه‌ی کوای روی او افتاد از دست داده... ولی حاضر است مبالغ زیادی فرانك بپردازد تا هفته‌یی یك شب را برای ورق‌بازی در کنار او بگذراند. نستور باید این فرانك‌ها را، هنگامی که ایرما در خواب است، با عملگی کردن در بازار عمده فروشی‌ی له‌هال که در نزدیکی‌ست به‌دست بیاورد.

لمون و مك‌لین خیلی فرانسوی نیستند ــ اما این مانع نشد که «کایه دو سینما» به وایلدر به‌خاطر دست‌یابی به جوهر فضای فرانسوی تبریك نگوید و پاریسی را که ترنر خلق کرده بود مورد تأیید قرار ندهد ــ میشل ماردور نوشت: «هیچ چیز این پاریس کم نیست ــ نه یك برچسب بطری، نه یك ته سیگار، نه یك دستگیره‌ی در، و این توجه تقریباً ویسکونتی‌وار به‌جزئیات کافی‌ست که ما را تکان دهد؛ ولی روح فیلم در جای دیگر است: در طریقه‌ی دستیابی

---

۳) Feydeau

۴) mec

به‌فضا، فراسوی آزادیهایی کـه تخیل ممکن میسازد. و، از ایـن گذشته، چرا باید از آنچه‌معمولی‌ست‌رم‌کرد؟ آیا از وایلدر به‌خاطر «عامی» بودنش به‌حدکافی عیبجویی‌نکرده‌اند؟ در سرودستایش‌آمیز وایلدر از «معده‌ی پاریس» (این اسمی‌ست‌که بازار عمده‌فروشی‌ی له‌هال را با آن می‌نامند)، که «ایرمای شیرین» با آن آغاز میشود، به‌آسانی میتوان بیانیه‌ی او را دریافت که ماحصلش این‌است: مرا به عامی بودن متهم میکنند. چه بهتر. این ثابت میکند که من به زندگی نزدیکتر هستم. گذشته از همه‌چیز، ظرافت واقعی سلیقه‌ی خوب را خوار میشمارد.» (۴۱)

لمون فقط در چند صحنه از اوج درخشش بازیگری‌ی خـود کمکی دور است، و ژان ــ لوك‌گدار برانگیخته شد تا بازی‌ی زوج لمون ــ مك‌لین را «پشتنما»، و دوربین پاناویژن وایلدر را پر از «نکته‌بینی وقدرت» بنامد. (۴۲) «ایرمای شیرین»، علیرغم‌موفقیت تجاری‌ی عظیمش (۱۸ میلیون دلار تا ۱۹۶۵)، یکی از بهتـرین کارهای وایلدر نیست، بلکه در کار با شیطنت فه‌دو وار کوششی تنها در یك جهت است و بیش از حد طـولانی‌ست. کـراوتر مطلب را بدینگونه خلاصه‌کرد: «آقای وایلدر برای «ایرمای‌شیرین» که کاملا مهیا بوده کاری بیش از حد لزوم کرده است.» (۴۳)

باشگاه ادبیات

۱۰

سپونر، گینگریچ و هلمز

«عجیب این که، مایه‌ی «احمق، مرا ببوس» شأن انسانی و تقدس زناشویی بود»؛ این را وایلدر یك سال پس از زمانی گفت که این فیلم موج بزرگی از آشوب به راه انداخته بود که نه او و نه هیچ‌کس دیگر در اطراف او انتظارش را نداشت. در ۱۹۶۵، این داستان مربوط به زناکاری و پاداشهای آن برای عقیده سازان امریکایی تا حدی بیش از اندازه ثقیل بود. در همان حال که «تایمز» لندن بانگ می‌زد: «در دنیایی که مردمانش بیش از حد گرفتار مشغله‌ی ذهنی‌ی پرستش خوش سلیقگی‌ی هولناکی هستند، خدای‌را باید به‌خاطر آقای بیلی وایلدر سپاس گفت»، افکار عمومی‌ی امریکا از خشم میجوشید. فیلم باچنان شدتی موردحمله‌ی منتقدین وکلیسای کاتولیك قرار گرفت که حتی یونایتدآرتیست به‌دست‌وپا افتاد و از وایلدر خواست چند صحنه را از نو فیلمبرداری کند.

در مدتی کمتر از دو سال بعد، فیلمهایی به «کثیف»ی یا کثیف‌تراز «احمق، مرا ببوس» ساخته شدکه اگرنه‌خوراك مرسوم هالیوود، حداقل دراغلب‌آنچه برای بزرگسالان‌ساخته میشد عاملی اساسی بود. اما در ۱۹۶۵، این وایلدر بود که به‌زیر تیغ رفت.

آنچه وایلدر در «احمق ، مرا ببوس» تعریف میکند قصه‌ی طعنه‌آمیز عوض کردن یکشبه‌ی همسرهاست، شوهری که زنش او را فریب میدهد و به‌هیچ‌وجه خبردار نمیشود، و سه‌تن دیگر که در انتهای ماجرا به‌هیچ‌وجه به‌موقعیتی بدتر نرسیده‌اند. طرح

داستان، که در یك شهر خیالی و بیابانی میگذرد، زنـده کننده‌ی بازی‌ی چهار نفره‌ی زننده‌یی‌ست ـ ری‌والستون، به‌نقش شوهـر حسود، یك معلم پیانو و آهنگساز واخورده به‌نـام اورویـل ج. سپونر؛ فلیسیافار، به‌نقش زن بی‌مغز قشنگش،زلدا؛ دین‌مارتین، با نام دینو، به‌نقش یك زن بازآوازخوان، بـه‌همین تـرتیب؛ و کیم‌نواك، به‌نقش یك دختر میخانه یافاحشه‌ی محل به‌نام «پولـی تپانچه». هنگامی‌که دینو، بااتومبیل درراه‌لاس‌وگاس‌ـلس‌انجلس، مجبور میشود از جاده‌یی فرعی از کلایمکس، نوادا، بگذرد، سپونر و سراینده‌ی اشعارش که متصدی‌ی پمپ بنزین است توطئه میکنند او را درشهرشان نگه‌دارند تابتوانند وادارش کنند بـه ترانـه هایشان گوش دهد. ولی دینو در مورد زنان شهرتی رسوا دارد، و سپونر از این هراس دارد مبادا کاردینو و همسرش به‌بستر بکشد. راه‌حلی که سپونر برای مشکلشان می‌یابد اجیر کردن پولی تپانچه است، به‌عنوان جانشینی برای این شب. از قرار معلوم، اگر دینو هرشب زنی در کنار خود نداشته باشد مبتلا به‌سردردهای شدیـد میشود.

هنگامی که دینو برای از راه به‌در کردن پولی دست بـه‌کـار میشود، سپونر ناخواسته حسودی میکند و خـواننده را از خـانه بیرون میاندازاد. دینو سوار براتومبیلش به‌میخانه‌یـی در کنـار جاده میرسد و، البته، در آنجا بازلدا برخورد میکند کـه در ایـن موقع شب مست و احساساتی‌ست. خـواننده او را از راه بـه در میکند، یا توسط او از راه به‌درمیشود، و صبح روز بعد به‌جبران خدمات زن ۵۰۰ دلار برایش میگذارد. دینوهمچنین یکی‌ازترانه های سپونر را میخرد. سپونر، در این ضمن، شبی را در کنار پولی به‌خوشی صبح کرده است. چند روز بعد وقتی سپونـر یکـی از ترانه‌های خود را از یك ایستگاه تلویزینی‌ی سرتاسری میشنود، نمیتواند بفهمد چه‌اتفاقی افتاده است. زلـدا لبخند میزنـد، و

همزمان با بسته شدن تدریجی‌ی تصویر میگوید: «احمق، مرا ببوس.»

فیلم مهرباز بینی‌ی تهیه‌کننده‌ها[1] راکه تقریباً به‌طورخودکار به‌تمام فیلمها داده میشود گرفت، ولی «انجمن عفت کلیسای کاتولیك» با آن مخالفت کرد. «انجمن»، که در اثر صف طویلی از فیلمهای بنجل رو به‌افزایش[2]، که موفقیت‌های تجاری‌ی مبهوت کننده‌یی داشتند به‌خشم آمده بود، تصمیم‌گرفت باقدرت هنوز قابل توجه خود درس عبرتی بدهد. ولی کسانی که فیلم را در نمایش خصوصی و پیش از روی پرده آمدن دیده بودند ازپیش به‌مقامات یونایتدآرتیست گفته بودند که فیلم با اشکال روبرو میشود ــ و وایلدر، کاری بی‌سابقه کرد؛ دین‌مارتین و فلیسیافار را برای فیلمبرداری‌ی مجدد صحنه‌ی از راه بدر کردن دوباره فرا خواند.

در نسخه‌ی جدید، مارتین ظاهراً خوابش میبرد، گرچه تماشاچی تردید میکند آیا اوتمام شب خواب بوده است. نسخه‌یی که برای دریافت درجه‌بندی به «انجمن» فرستاده شد این نسخه‌ی کمی منزه شده بود. اسقف تامس‌لیتل[3] به «احمق، مرا ببوس» درجه‌ی «C» (مردود) داد، ومجدداً به‌نحوی بی‌سابقه ــ تندبادی غضب‌آلود سوی وایلدر و صنعت فیلمسازی روان ساخت و به چهل میلیون نفر کاتولیك امریکایی توصیه کرد از دیدن این فیلم حذر کنند. در پیوست درجه‌بندی نوشته شده بود که وایلدر «باکمال تأسف اثر واقعیگرایی سرتاپا آلوده تهیه کرده که هم از نقطه‌نظر زیبایی‌شناسی و هم‌ازنظر اخلاقی زننده است. گفتگوهای ناهنجار و وسوسه‌آمیز، طرح کردن اغواگرانه‌ی جنسیات در روابط زناشویی و خارج زناشویی ،اشتغال ذهنی‌ی هرزگی، این همه رویهم به دیده‌ی اغماض دیدن بداخلاقی را در فیلم پدید میآورد.»

---

۱) MPPA

۲) «A House is not a Home», «Where Love Has Gone», «The Carpetbaggers»

۳) Thomas F. Little

یك نتیجه‌ی بلافاصله این بودکه یونایتدآرتیست باهیاهو اعلام کرد «احمق، مرا ببوس» را پخش نخواهد کرد. سپس فیلم را برای پخش در امریکا بی‌سروصدا به‌شرکت فرعی‌اش[۴] سپرد.

وایلدر مبهوت شده بود. دراجتماعی ازخبرنگاران در نیویرك گفت تعدادی از مخالفت‌های «انجمن» او را متحیر کرده است. «زلدا سپونر زنی‌ست که مرباهایش را خودش درست میکند، لباسهایش را خودش میدوزد، خودش جعفری میکارد. وقتی دین مارتین سعی میکند سر ری والستون را به تاق بکوبد، به‌والستون میگوید از یکی از ترانه‌هایش دوازده رونوشت تهیه کند و در این مدت او و «همسر» به‌داخل باغ میروند. «خانم میتوانند جعفری هایشان را به‌من نشان دهند.» «انجمن» مخالفت کرد. اینها چه میخواهند؟ بروکولی[۵]؟... آنچه منتقدین در فیلمهای ما اسمش را میگذارند کثیف، در فیلمهای خارجی اسمش را میگذارند شهوت انگیز.» به‌عنوان نمونه‌هایی از فیلمهای وارداتی‌ی‌شهوت‌انگیز، وایلدر به «تام‌جونز»، «یکشنبه‌ها هرگز» و «دختری با چشمهای سبز»[۶] اشاره کرد ــ همه‌ی آنها، به‌نظر او، شهوت‌انگیزتر از «احمق، مرا ببوس» بودند.

ولی «احمق، مرا ببوس» با ناهنجاری‌ی مداومی، که توسط دو پهلو بودن هرچیز برآن تأکید بسیار میشود، و در سرتاسر فیلم جریان دارد، واقعاً از ظرافت به‌دور است. شاید بازیگرانی که در اصل برای فیلم در نظر گرفته شده بودند میتوانستند تا اندازه‌یی فیلم را نجات دهند. ری والستون یك سپونر همدردی‌انگیز نیست؛ او خشن و زشت است، و اکثراً قیافه‌ی «بولداگ»وار و عبوس به‌خود میگیرد، که مقصود از آن بیان گیجی‌ست ولی به‌عنوان سبعیتی نا مطبوع به‌چشم میآید، و آدم نمیتواند به‌این فکر نیافتد که‌اگر پیترسلرز توانسته‌بود نقش‌آهنگساز را بازی‌کند فیلم به

---

۴) Lopert Pictures ۵) Broccoli

۶) «The Girl with Green Eyes», «Never on Sunday», «Tom Jones»

چه‌صورت‌درمیآمد. سه‌هفته‌فیلمبرداری‌ازسلرزدرنقش سپونرتمام شده بود که این بازیگر دچار حمله‌ی‌قلبی‌ی بسیار خطرناکی شد؛ هنگامی که مسلم شد او باید یك دوران نقاهت شش تا نه ماهه را بگذراند، وایلدر ناچار شد هنر پیشه‌ی دیگری را جانشین کند. یا «دینو»یی دیگر؟ دین‌مارتین در القای اغواگری‌اش تقریباً بیزار کننده‌است. ج. ه. فن‌ویك‌نوشت: «هنگامی‌که این‌مردکه به‌شکلی استثنائی بی‌احساس است فیلمی میسازد بدون جذابیت مسلم ستارگانی نظیر جك‌لمون یا مریلین‌مونرو، مرتباً لبهایش را وحشت‌زده غنچه میکند و چین به‌بینی میاندازد، گویی اشتباه ناپسندی مرتکب شده است، همچون سگی که هنوز کاملا تربیت خانگی نشده.» (۴۴) ولی گذشته از، و در ورای، زمینه‌ی مسلم اخلاقی‌ی طرح داستان، «احمق، مرا ببوس» تصویری ویرانگر از نقاط عقب افتاده‌ی امریکاست، مملو از ناامیدی‌یی که بسیاری از امریکایی‌ها ترجیح‌میدهندخبری‌ازآن‌نداشته باشند. کلایمکس، نوادا، نقطه‌ی متروکی‌ست سر راه لاس‌وگاس به‌لس‌انجلس، و علایم جاده‌یی در آن هست که راه‌شهرهای رؤیایی را نشان میدهد: سالت‌لیك، رنو[۷]. اینجا شهری‌ست از نماهای خانه‌های یك طبقه‌یی و تخته‌یی، جایی که دخترکهایی که در میخانه کار میکنند در تریلی‌هایی که دورتا دور آن مخازن گاز بوتان است میخوابند، جایی که زمان را برنامه‌های تلویزینی اعلام میکند، جایی که هیچ کس زیبا یا بااستعداد نیست؛ شهری که در آن متصدیان پمپ بنزین در رؤیای شهرت و موفقیت ـ جایزه‌ی صفحه‌ی طلا ـ هستند، مکانی که تن فوریت میطلبد چرا که هیچ چیز دیگر فوریت نمیطلبد.

وایلدر موفق میشود در بعضی از لحظات شخصیتهایش را تکان‌دهنده سازد ـ صحنه‌ی بسیار غم‌انگیز و مضحکی در فیلم

---

۷) Reno, Salt Lake

هست که زلداسپونردرمیخانه‌مست میشود و بیهوده به«جوك باکس» التماس میکند برایش آهنگی[۸] بنوازد ــ و شوخی‌ی کثیف خود را با نوعی پایان خوش به‌پایان برساند. برای آهنگساز بـه‌خاطـر ترانه‌هایش در تلویزین تبلیغ میشود، دخترك میخانه آنقدر پول به‌دست میآورد که بتواند شهر را ترك کند، و خـواننده بـدون سردرد به‌هالیوود باز میگردد.

هنگامی‌که وایلدر فیلمبرداری‌ی «شیرینی‌ی شانسی» را آغاز کرد، با خنده گفت: «این فیلمی‌ست دربـاره‌ی طمـع، عشق، شفقت، تفاهم انسانی، ولی نه درباره‌ی سکس.» دیامونـد اضافه کرد «در این یکی به‌جای گا...، راهبه داریم»، و توضیح داد که در فیلم جك‌لمون‌مجروح وسیله‌ی خواهران‌بیمارستان‌سینت‌مارك[۹] پرستاری میشود.

«شیرینی‌ی شانسی»، که در انگلستان نامی دیگـر[۱۰] بـرآن گذاشتند، درباره‌ی هنر ظریف کلاهبرداری از شرکت بیمه است، بسیار خنده‌دار و بسیار ظالمانه؛ نمایشنامه‌ی‌اخلاقی‌ی زیرکانه‌یی که بازیهای جك‌لمون، و حتی بیشتر، والترمتا، بازیگری که تاقبل از این فیلم در خارج از تآتر نیویرك شهرتی ناچیز داشت، آن‌را برجسته میسازد. لمون هری‌هینکل است، یك متصدی‌ی دوربین تلویزیون سی‌بی‌اس درکلیولند، که‌هنگام فیلمبرداری ازیك‌بازی‌ی فوتبال حرفه‌یی در اثر ضربه‌یی که بـراو وارد میآیـد بیهوش میشود. وقتی دربیمارستان سینت‌مارك‌چشم‌بازمیکند، شوهرخواهر وکیل مدافع گوش‌برش، ویلی گینگریچ، پیشاپیش دست بـه‌کار شده‌است. «بچه‌جون،میخواهیم‌تمام تیله‌ها رایکجابه‌دست بیاوریم.

---

۸) «Melancholy Baby»
۹) St. Mark
۱۰) «Meet Whiplash Willie»

توی گوشهایت زنگ میزند و چشمهایت دو تا می بینند. پای چپت کرخت شده و اولین سه انگشت دست راستت هم حس ندارد. ما میخواهیم یك میلیون دلار ادعای خسارت کنیم و به ۲۵۰ هزار هم رضایت خواهیم داد، بی‌مالیات.»

هری اعتراض میکند که حالش خوب است، ولی شوهر خواهر او را قانع میکند که بهترین کار برای تمام کسانی که دراین جریان هستند این است که، یکبار هم که شده، دست از ادای آدمهای خوب درآوردن بردارد و فقط به‌این وضع تظاهر کند. فیلم داستان پیچ و خم‌ها، دوز و کلك‌ها و نقشه‌های گینگریچ در برابر شرکتهای بیمه است، و تنها چیزی که واقعاً بین او واجرای موفقیت‌آمیز این کلاهبرداری وجود دارد بوم ــ بوم جکسون (ران ریچ) است، بازیکن فوتبال سیاه پوستی که برحسب اتفاق فیلمبردار را نقش زمین کرده.

کمدی‌ی فیلم سخت، روشن و سنگدلانه است. ویلی به‌ساخت و پاخت ادامه میدهد، شرکتهای بیمه، که به‌هیچ‌وجه متقاعد نشده‌اند هری‌هینکل به‌صندلی‌ی چرخدارش نیاز دارد، دو کارآگاه خصوصی را مأمور تحقیق درباره‌ی قضیه میکنند، و همسر ازخانه وزندگی دست کشیده‌ی هری (جودی‌وست) به‌محض‌آن‌که رایحه‌ی مشك فام پول استشمام میکند به‌خانه باز میگردد. ولی وایلدر در پایان دستپختش را شیرین میکند. هری در آخرین لحظه، درست هنگامی که ثروت را در چنگ دارد، خود را اصلاح میکند و موفق میشود در همان حال بوم ــ بوم جکسون را نیز، که برای راحت کردن وجدان معذب خویش به‌مشروب پناه آورده، اصلاح کند. ویلی گینگریچ توبه نمیکند، و او را در حالی ترك میکنیم که در فکر این است چطوردشمنان پیروزش‌را به‌علت‌تجاوز به‌خلوت هری تحت تعقیب قرار دهد وادعای خسارت کند؛ ولی صحنه‌ی نهایی‌ی فیلم «هله‌لویا»ی صرف است: هری‌وبوم ــ بوم، شبانه، در یك

میدان ورزشی‌ی خالی توپی را سوی هم پرتاب میکنند و بـالا و پایین میپرند.

هالیس‌الپرت(۴۵) در نقدش بر «شیرینی‌ی‌شانسی» نوشت: «فشارهایی که روی وایلدر وارد میآورند، به‌خاطر کمك به‌حفظ رؤیای امریکایی، احتمالا بی‌اندازه شدیداست. پرستون سترجز[۱۱]، نیز، اگر به‌یاد داشته باشید، ناچار بود دستپختش را شیرین کند، و با رفتن او، و از آنجا که وایلدر اکنون محتاطانه عمل میکند، برای مدتی در خشش طنز را شاید به‌سختی بتوان در فیلمهـای امریکایی یافت. از «سانست‌بولوار» تا «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» وایلدر تخیلی قوی داشت، خشن بود و هربار موفق میشد به‌نحوی از لابلای شیشه خرده‌های بازبینی خود را به‌هـدف‌هـا برساند. این‌بار، به‌نظر میآید که او را پیشاپیش از حرکت بـاز داشته‌اند.»

وایلدر در ۱۹۶۳ به‌هداهاپر گفت: «بزرگترین سه شخصیت کـه مناسب به‌فیلم درآمدن هستند رابینسون کرزو، تارزان وشرلوك هلمزند.» تهیه‌ی مقدمات‌کار به‌شکلی‌که فیلمبرداری‌ی «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز» در ۱۹۶۸ در لندن آغاز شود تا پاییز ۱۹۶۷ به‌طول انجامید ــ بعداً آغاز کار تا بهار ۱۹۶۹ به‌تعویق افتاد.

وایلدر طی‌ی مرحله‌ی تهیه‌ی مقدمات فیلم گفت: «آنچـه ما میخواهیم بسازیم هلمز و دکتر واتسون در زمانی‌ست که جـوان بودند، پیش از این که مشهور شوند. داستـان ما، بـه‌اصطلاح، داستان یك دوستی‌ست بین دو مرد.»

---

۱۱) Preston Sturges

وایلدر در ضمن فیلمبرداری‌ی «احمق، مـرا ببوس» گفت: «فیلم هیچ‌چیز از کانن دویل نخواهد داشت، به‌جز شخصیت‌هـای مرکزی و چارچوب خیابان بیکر». یك سال بعد، تقریباً از ساختن «زندگی‌ی خصوصی‌ی‌شرلوك‌هملز» منصرف‌شد، باگفتن این‌حرف که در برابر موج جیمزباند با وسایل غریبش فیلمی در بـاره‌ی کارآگاه‌غیرحرفه‌یی‌ی‌خیابان‌بیکر، اگر نه‌مطلقاً چرند، حداقل چیز لوسی به‌نظر خواهد آمد. وایلدر هرگز نگفت چه چیزی نظرش را تغییر داده، ولی در پاییز ۱۹۶۷ با نیرویی تازه بار دیگر خود را در این طرح غرقه ساخت.

پاشگاه ادبیات

۱۱

نتیجه

«خب، هیچکس بی‌نقص نیست.»
آخرین گفته در «بعضی‌ها داغش را دوست دارند»

پس‌ازگذراندن بیش‌ازیک‌ربع‌قرن درعرصه‌ی‌سینما، بیلی‌وایلدر به معنای نوعی سینماست‌که به‌بررسی‌ی دقیق چیزها آنطورکه‌هستند، نه‌آنطورکه باید باشند، می‌پردازد ــ سینمای یك مصلحتگرا* و گونه‌یی اخلاقیگرا که می‌اندیشد پشت مدالها نیز به‌اندازه‌ی ظاهرشان دانش میبخشد. دوربین وایلدری نه شمشیر یك اصلاح‌طلب است و نه پتك یك فسادناپذیر، بلکه بیشتر ریسمان آریان[1] [دختر مینوس] است‌که امکان دارد به‌تعدادی ازما هنگامی که کورمال راه خروج از هزارتو* را میجوییم یاری بخشد.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، آثار وایلدر در قالبی ریخته میشود که میتوان آن را تا اندازه‌یی قالبی ناهمزمان* خواند، ولی فیلمهای مربوط به‌زمان معاصرند چراکه به‌مسائل اینجایی و کنونی می‌پردازند، چراکه هنگام ساخته‌شدن مناسبت دارند. این رجحانی‌که او برای‌کار با دستمایه‌ی معاصر قائل است روشنگر این نکته است‌که چرا وایلدر هرگز یك وسترن نساخته و تنها دوفیلم مربوط به‌دوران‌گذشته ساخته (۴۶)، «والس امپراتوری» و «روح سن‌لویی» (که جالب اینجاست‌که هردو تقریباً تنها دو

---

۱) Ariane

شکست واقعی‌ی او به‌شمار میآیند). فیلمها به‌نحوی غریب پیر میشوند، و لزوماً فیلمهایی‌که به‌عمد در لفافی از بیزمانی قرار داده شده باشند نیستندکه بیست‌وپنج سال بعد به‌عنوان تروتازه‌ترین آثار جلوه می‌کنند.

وایلدر، از نخستین‌کارش با سمت‌کارگردان در ۱۹۴۱، پس از دوازده سالی کار با سمت نویسنده‌یی که میکوشید به‌کمك آرنج از حاشیه راهی به‌درون بیابد، بیشتر به‌عنوان یکی از استثناهای هالیوود تشخص یافته است تا یکی از نمونه‌هاش. وایلدر و سینمایی که میسازد، مینویسد وکارگردانی میکند امریکایی وهالیوودی هستند، ولی درچارچوب «روش هالیوودی»، چه در اوج استبدادش چه در شکل معاصر اغماض‌کننده‌ترش، مهاجر زیرك وینی تقریباً همیشه نظریات خود را به‌هالیوود تحمیل کرده است. سینما، از آغاز پیدایش، دوجنسی بود ــ نیمی هنر و نیمی تجارت ــ ولی وایلدر همیشه توانسته است تفوق خویش را برقسمت مالی حفظ کند بی‌آن‌که هرگز از یاد ببردکه، البته، برای این‌که بتواند یك فیلم دیگر بسازد، این یکی باید برنده باشد. گرچه چندین فیلم وایلدر، نتوانستند از نظرتجاری برنده باشند، موقعیتی دست‌وپاکنند یا در باجه‌ی فروش خودی نشان دهند، هرگز مجبور نشده است به‌خواسته‌های پست تهیه‌کنندگان یا تماشاگران تن‌در دهد ــ پیروزی‌ی بزرگی که کارگردانهای برجسته‌ی معدودی در هرکشوری میتوانند درطی‌ی دوره‌یی بیست‌وپنج ساله به‌آن دست یابند.

وایلدر، نظیر آلفرد هیچکاك، که با او از نقطه‌نظر آن حس فوق‌العاده زیرکانه‌ی شناخت تماشاگر وجه مشترك دارد، شاید در نهایت فیلمهایش را برای خودش میسازد، ولی همچنین محققاً میداند که آن بیرون چند میلیون نفری هستند که مایلند برای دنبال‌کردن سیروسفرهای سلولوییدی‌ی او وجه نقد بپردازند.

«مادام‌کـوری داخل آدم نبود تا این‌که مردم‌گفتند «عجب، اثرهم دارد!»؛ به‌این‌ترتیب است‌که جری‌لوییس رابطه‌ی هرگز به‌خوبی تعریف نشده‌ی بین هنرمند خلاق (به‌ویژه خلاق فیلم) وتماشاگران نامرئی‌ی فراوانش را توصیف میکند ــ رابطه‌یی که به‌او اعتماد می‌بخشد میلیون میلیون دلارهای دیگران را برای‌کشف راههایی حتی جدیدتر آزادانه خرج‌کند. خواه این را حس‌شناخت فوق‌العاده حساس بنامیم یا عقل سلیم خوب و دیرینه‌ی یهودی، وایلدر زود این حساسیت دوگانه‌ی ظریف را دریافت، و واکنش تماشاگران را به‌صدای بلند و به‌وضوح شنید، چه زمانی‌که پیام آنها «اثـرهم دارد!» بود، چه‌زمانی‌که عکسش بود.

در تاریخ کـوتـاه سینما، وایلدر مترادف سینمایی‌ی گی‌دو موپاسان است، مؤلفی با بدبینی‌ی عظیم، به‌حد افراط نیشدار و با درکی از زمـان خویش. ماحصل نقطه‌نظر افسرده‌ی وایلـدر چشم‌اندازی انسانی‌ست ــ اخلاقی و لایتناهی، شخصی و سنتی. دید او از جهان میتواند پرشکوه و درهم‌کوبنده هردو باشد، ولی سبعیتش بیشتر اوقات انعکاسی‌ست از پیجویی‌ی تأثیری هنرمندانه تا بیان تعب حقیقی. و محدوده‌ی استعداد او در اینجاست. وایلدر نوعی فیلم خلق میکندکـه بیشتر احتـرام برمیانگیزد تا عطوفت. بیشتر اوقات، تماشاگران خود را زیرکانه زیر نفوذ خویش قـرار میدهد و هنگامی‌که خطر خشك‌شدن خنده برلب آنها پیش میآید، چند قطره‌یی احساسات میافزاید یا میکوشد مسخرگی را به‌طاعون خیارکی اضافه کند.

پیرامون کج سلیقگی‌ی مشهور او به‌حد کافی گفته‌اند، و نیز پیرامون ریشه‌هایش در وین، در زمان هابسبورگ، هنگامی که این شهر عنوان «شاد» را بدست آورد و صدها نمایش‌کمدی‌ی موزیکال پدید ساخت. شوخ طبعی‌ی او یهودی و «آبدار»* است، به اعماق تماشاچی راه مییابد و درمانی‌ست ــ وسیله‌ی تدافعی‌ی آدم کوچك

در برابر بدبختی‌های روزگار و انبوه بیعدالتی‌ها و دریچه‌ی اطمینان آدم بزرگ. در میان فیلمسازان، تنها وایلدر میتوانست، هنگامی که کمونیست‌ها کوکاکولای جیمز کگنی را از او می‌دزدند، این جمله را در دهان او بکارد «... و حتی بطری خالی‌ها را هم پس نمیآورند!» تنها او میتوانست «سانست‌بولوار»، «تکخال در حفره» و، احتمالا، «آپارتمان» را بسازد ــ نمایشهای بندبازی که تمامی‌ی قوانین را درهم میشکند؛ با سبك، درخشش و هیجانهایی ویرانگر.

فیلمهای وایلدر، در بهترین شکلشان، از واقعیتی خشن و زمینه‌هایی مخاطره‌آمیز، لطیفه‌گویی‌ی خونسردانه و دلسوزی‌ی پر کنایه متلالی‌اند. گهگاه، درمیان خنده‌های از ته دل یا نیشخندهایی که نمیدانند به‌کدام سمت متوجه شوند، فیلمها حرفی جدی یا غم‌انگیز درباره‌ی تلاش دستیابی به موفقیت نیز میگویند. اغلب از کنار مصیبت میگذرند، و معمولا با حداقل موعظه و حداکثر ذکاوت در هر اینچ مربع از فیلم، مقاصد خود را القاء میکنند.

آیا وایلدر[۲] حتی سبع‌تر[۳] خواهد شد؟ که میداند... و چرا با کمتر از آن میزان بلند نظری‌یی‌که او به‌درون‌قهرمانان سینماییش میدمد درباره‌ی او داوری کنیم؟ آینده‌ی او محققاً از آن اوست.

در این ضمن، در شبهای گشایش فیلمهایش، او سرگرم‌قانع ساختن خویش است که تازه‌ترین فیلمش بزرگترین آنها نیست ــ نه بزرگترین موفقیت، نه بزرگترین شکست. در وست‌وود، شبی که «شیرینی‌ی شانسی» برای‌نخستین‌بار درمعرض داوری‌ی‌گروهی تماشاگر که نمیدانستند چه خواهند دید قرار می‌گرفت، گفت «هیچ اهمیت میدهند این تماشاگرانی که اینجا هستند ــ مسأله‌ی مهم این است. آیا برایشان جالب هست؟»

---

۲) Wilder
۳) Wilder

وایلدر بیرون تالار قدم میزد، ناشکیبا، نسبت بـه خودش، نسبت به «آنها»، نسبت به‌آینده. «هیچ اهمیت میدهند ــ مسأله‌ی مهم این‌است. این یك بازی‌ی‌کاملا نوست. من قواعد آن را اختراع کرده‌ام ــ آیا میخواهند بازی کنند یا نه؟ چون در این بازی نمی توانند بیکار بنشینند. این، البته، فقط فیلم دیگری‌ست. به زودی در یك برنامه‌ی دو فیلمی‌ی یك سینما فیلم دوم خواهد بود.»

باشگاه ادبیات

فیلمشناسی

بیلی وایلدر
(*Billy Wilder*)

متولد وین، اتریش، ۲۲ جون ۱۹۰۶
تحصیل‌کرده‌ی Real Gymnasium ودانشگاه وین(رشته‌ی‌حقوق).
در ۱۹۳۳ به فرانسه رفت؛ در ۱۹۳۴ به امریکا رفت.

فیلمهایی‌که وسیله‌ی وایلدر نوشته شده اما کارگردانی نشده

۱۹۲۹ «Menschen am Sonntag» / «مـردم در یکشنبه» (کارگـردان Robert Siodmak)

۱۹۳۱ «Der Falsche Ehemann» (کارگردان Johannes Guter؛ فیلمنامه به‌همراهی‌ی Paul Franck)
«Emil und die Detektive» /«امیل و کـارآگاهان» (کارگردان Gerhard Lamprecht، از داستان بلندی نوشته‌ی Erich Kästner).
«Ihre Hoheit Befiehlt» (کارگردان Hanns Schwarz؛ فیلمنامه به همراهی‌ی پل فرنک و Robert Liebmann)
«Der Mann, der Seinen Mörder Sucht» (کارگـردان

رابرت سیود ماک؛ فیلمنامه به‌همراهی‌ی Ludwig Hirschfeld و Kurt Siodmak، از نمایشنامه‌یی نوشته‌ی Ernst Neubach)

۱۹۳۲ «Das Blaue vom Himmel» (کارگردان Viktor Janson؛ فیلمنامه به همراهی‌ی Max Kolpe)
«Ein Blonder Traum» (کارگردان Paul Martin؛ فیلمنامه به همراهی‌ی Walter Reisch)
«Es War Einmal Ein Walzer» (کارگردان Viktor Janson)
«Scampolo, ein Kind der Strasse» (کارگردان Hans Steinhoff؛ فیلمنامه به همراهی‌ی Max Kolpe، از نمایشنامه‌یی نوشته‌ی Dario Nicomedi)

۱۹۳۳ «Madame Wünscht Keine Kinder» (کارگردان Hans Steinhoff؛ فیلمنامه به همراهی‌ی Max Kolpe، از داستان بلندی نوشته‌ی Clément Vautel)
«Was Frauen Träumen» (کارگردان Geza von Bolvary؛ فیلمنامه به همراهی‌ی Franz Schulz)

۱۹۳۴ «Music in the Air»
«موسیقی در فضا» (کارگردان Joe May؛ فیلمنامه به همراهی‌ی Howard I. Young)

۱۹۳۵ «Lottery Lover»
(کارگردان William Thiele؛ فیلمنامه به همراهی‌ی‌فرانتس‌شولتز)

۱۹۳۸ «Bluebeard's Eighth Wife»
«زن هشتم ریش آبی» (کارگردان Ernest Lubitsch؛ فیلمنامه به همراهی‌ی Charles Brackett)

۱۹۳۹ «What a Life»
«چه زندگی‌یی» (کارگردان Jay Theodore Reed؛ فیلمنامه به همراهی‌ی چارلز برکت)
«Midnight»
«نیمه شب» (کارگردان Mitchell Leisen؛ فیلمنامه به همراهی‌ی چارلز برکت)
«Ninotchka»
«نینو چکا» (کارگردان ارنست لوبیچ؛ فیلمنامه به همراهی‌ی چارلز برکت و والتر ریش)

۱۹۴۰ «Arise My Love»
«برخیز عشق من» (کارگردان میچل لایزن؛ فیلمنامه به همراهی‌ی چارلز برکت)

۱۹۴۱ «Hold Back The Dawn»
«نگذار سپیده بدمد» (کارگردن میچل لایزن؛ فیلمنامه به همراهی‌ی چارلز برکت)
«Ball of Fire»
«گوله‌ی آتش» (کارگردان هوارد هاوکز؛ فیلمنامه به همراهی‌ی چارلز برکت، از داستانی نوشته‌ی وایلدر و Thomas Monroe)

۱۹۴۸ «A Song is Born»
«آوازی بوجود میآید» (کارگردان هوارد هاوکز؛ بازسازی‌ی«گوله‌ی آتش»، فیلمنامه به همراهی چارلز برکت)

فیلمهایی بر اساس داستانها یا فکرهای وایلدر

۱۹۳۰ «Seitensprünge» (کارگردان Stefan Szekely؛ نوشته‌ی

Ludwig Biro، B. E. Lüthge و Karl Noti، روی فکری از وایلدر)

۱۹۳۳ «Adorable»
«پرستیدنی» (کارگردان William Diterle؛ نوشته‌ی George Marion، پسر، و Jane Storm، بر اساس فیلمنامه‌یی از وایلدر و پل فرنک)
(نسخه‌ی جدید و امریکایی‌ی «Ihre Hoheit Befiehlt»، ۱۹۳۱، این فیلم به غلط در اغلب فیلمشناسیها بعنوان یک فیلم فرانسوی‌آمده است.)

۱۹۳۴ «One Exciting Adventure»
«یک ماجرای مهیج» (کارگردان Ernst L. Frank؛ نوشته‌ی William Hurlbut و Samuel Ornitz، از داستانی نوشته‌ی وایلدر و فرانتس شولتز)

۱۹۳۷ «Champagne Waltz»
«والس شامپانی» (کارگردان A. Edward Sutherland؛ نوشته‌ی Don Hartman و Frank Butler، از داستانی نوشته‌ی وایلدر و H. S. Kraft)

۱۹۴۰ «Rhythem on the River»
(کارگردان Victor Schertzinger؛ نوشته‌ی Dwight Taylor، از داستانی نوشته‌ی وایلدر و Jacques Théry)

۱۹۳۳ «گرین بدجنس»
(*«Mauvaise Graine»*)

شرکت تهیه	Compagnie Nouvelle Commerciale
تهیه کننده	Général Édouard Corniglion–Molinier
کارگردانها	بیلی وایلدر، Alexander Esway
فیلمنامه	الکساندر اس وی، H. G. Lustig؛ بر اساس داستانی نوشته‌ی بیلی وایلدر

هنرپیشه‌ها :
Danielle Darrieux، Pierre Mingand، Raymond Galle، Paul Velsa، Jean Wall، Michel Duran، Maupi، Paul Escoffier.

۱۹۴۲ «بزرگ و کوچک»
(*«The Major and the Minor»*)

شرکت تهیه	پارامونت
تهیه کننده	Arthur Hornblow، پسر
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	C. C. Coleman، پسر
فیلمنامه	چارلز برکت، بیلی وایلدر؛ بر مبنای نمایشنامه‌ی «Connie Goes Home» نوشته‌ی Edward Childs Carpenter و داستان «Sunny Goes Home»

نوشته‌ی	Fannie Kilbourne
مدیر فیلمبرداری	Leo Tover
تدوین	Doane Harrison
طراح‌های صحنه	Hans Dreier، Roland Anderson
موسیقی	Robert Emmett Dolan
لباسها	Edith Head
صدابردارها	Harold Lewis، Don Johnson

هنرپیشه‌ها :

Ginger Rogers (درنقش Susan Applegate)،
Ray Milland (سرگرد Kirby)، Rita Johnson (Pamela Hill)،
Robert Benchley (آقای Osborne)، Diana Lynn (Lucy Hill)،
Edward Fielding (سرهنگ Hill)،
Frankie Thomas (دانشجوی نظامی Osborne)،
Raymond Roe (دانشجوی نظامی Wigton)،
Charles Smith (دانشجوی نظامی Korner)،
Larry Nunn (دانشجوی نظامی Babcock)،
Billy Dawson (دانشجوی نظامی Miller)،
Lela Rogers (خانم Applegate)،
Aldrich Bowker (پدر روحانی Doyle)،
Boyd Irwin (سرگرد Griscom)، Byron Shores (سروان Durand)،
Richard Fiske (Will Duffy)،
Norma Varden (خانم Osborne)،
Gretl Dupont (خانم Shackleford)، Stanley Desmond،
Billy Ray، Marie Blake، Mary Field.

طول فیلم ۱۰۰ دقیقه
پخش کننده پارامونت

۱۹۴۳ «پنج قبر تا قاهره»
(«*Five Graves to Cairo*»)

شرکت تهیه	پارامونت
تهیه کننده	چارلز برکت
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	سی. سی. کلمن، پسر
فیلمنامه	چارلز برکت، بیلی وایلدر؛ بر اساس نمایشنامه‌یی نوشته‌ی Lajos Biro
مدیر فیلمبرداری	John F. Seitz
تدوین	دوان هریسون
طراح‌های صحنه	هانس دره‌یر، Ernst Fegte
آرایش صحنه	Bertram Granger
موسیقی	Miklos Rozsa
لباسها	ادیت هد
صدابردارها	Ferol Redd، Philip Wisdom

هنرپیشه‌ها :

Franchot Tone (در نقش Bramble)، Anne Baxter (Mouche)،
Akim Tamiroff (Farid)،
Fortunio Bonanova (General Sebastiano)،
Peter Van Eyck (ستوان Schwegler)،
Erich von Stroheim (Field–Mashal Erwin Rommel)،
Konstantin Shayne (سرگرد von Buelow)،
Fred Nurney (سرهنگ Lamprecht)،
Miles Mander (سرهنگ Fitzhume)،
Ian Keith (سرهنگ st. Bride).

طول فیلم ۹۶ دقیقه
پخش کننده پارامونت

۱۹۴۴ «غرامت مضاعف»
(«*Double Indemnity*»)

شرکت تهیه	پارامونت
تهیه کننده	Joseph Sistrom
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	سی. سی. کلمن، پسر
فیلمنامه	بیلی وایلدر، Raymond Chandler؛ براساس داستانی نوشته‌ی James M. Cain
مدیر فیلمبرداری	جان ف. سایتز
تدوین	دوان هریسون
طراحهای صحنه	هانس دره‌یر، Hal Pereira
آرایش صحنه	برترام گرینجر
موسیقی	میکلوش روزا، به همراه سمفونی در دومینور کار César Franck
صدا	Stanley Cooley

هنرپیشه ها:

Fred MacMurray (در نقش Walter Neff)،
Barbara Stanwyck (Phyllis Dietrichson)،
Edward G. Robinson (Barton Keyes)،
Porter Hall (آقای Jackson)، Jean Heather (Lola Dietrichson)،
Tom Powers (آقای Dietrichson)،
Byron Barr (Nino Zachette)،
Richard Gaines (آقای Norton)،
Fortunio Bonanova (Sam Gorlopis)،
John Philliber (Joe Pete)، Betty Farrington.

طول فیلم ۱۰۷ دقیقه (بیست‌دقیقه‌ی فیلم پس از نخستین نمایش خصوصی حذف شد: صحنه‌های حذف شده محاکمه‌ی فرد مک موره‌ی و اعدامش در اتاق گاز بودند.)

پخش کننده پارامونت

۱۹۴۵ «تعطیلی‌ی از دست رفته»
(«*The Lost Weekend*»)

شرکت تهیه	پارامونت
تهیه کننده	چارلز برکت
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	سی. سی. کلمن، پسر
فیلمنامه	چارلز برکت، بیلی وایلدر؛ براساس داستان بلندی نوشته‌ی Charles R. Jackson
مدیر فیلمبرداری	جان ف. سایتز
جلوه‌های‌خاص‌سینمایی[1]	Farciot Edouart، Gordon Jennings
تدوین	دوان هریسون
طراحهای صحنه	هانس دره‌یر، Earl Hedrick
آرایش صحنه	برترام گرینجر (صحنه‌ی اپرا زیر نظر Armando Agnini)
موسیقی	میکلوش روزا؛ همچنین درآمد و آواز نخستین «La Traviata»ی Verdi
رهبر موسیقی	Victor Young
آواز «Libiamo» از «La Traviata»	وسیله‌ی John Garris و Theodora Lynch
صدا	ستانلی کولی
مشاور پزشکی	دکتر George N. Thompson

هنرپیشه‌ها :

ری‌میلاند (درنقش Don Birnam)، Jane Wyman (Helen st. James)، Howard da Silva (Nat)، Philip Terry (Wick Birnam)، Doris Dowling (Gloria)، Frank Faylen (Bim)، Mary Young (خانم Deveridge)،

---

۱) Special Effects

Lillian Fontaine (خانم St James)،
Anita Bolster (خانم Foley)،
Lewis L. Russell (Charles st. James)،
Helen Dickson (خانم Frink)، David Clyde (Dave)،
Eddie Laughton (آقای Borphy)، Frank Orth،
Clarence Muse، و Sophie (سگ خانم Deveridge).

طول فیلم ۹۹ دقیقه
پخش در امریکا ۱۶ نوامبر ۱۹۴۵
پخش کننده پارامونت

۱۹۴۷ «والس امپراتوری»
(*«The Emperor Waltz»*)

شرکت تهیه	پارامونت
تهیه کننده	چارلز برکت
مدیر تهیه	Hugh Brown
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	سی. سی. کلمن، پسر
فیلمنامه	چارلز برکت، بیلی وایلدر
نظارت بر فیلمنامه	Ronald Lubin
مدیر فیلمبرداری	George Barnes
رنگ	Technicolor
جلوه‌های خاص سینمایی	Farciot Edouart، Gordon Jennings
متصدی دوربین	Lathrop Worth
تدوین	دوان هریسون
طراحهای صحنه	هانس دره‌یر، Franz Bachelin
آرایش صحنه	Sam Comer، Paul Huldschinsky

موسیقی ویکتور یانگ، Troy Sanders
تنظیم آوازها Joseph J. Lilly
آوازها :
«The Emperor Waltz»
آهنگ بر مایه‌ی موسیقی‌ی Johann Strauss، تصنیف
Johnny Burke از
«Get Yourself a Phonograph»
James Van Heusen و جانی برک
«A Kiss in Your Eyes»
Richard Heuberger و جانی برک
«I Kiss Your Hand, Madame»
Fritz Rotter و Ralph Erwin
«The Whistler and His Dog»
Arthur Pryar
«Friendly Mountains»
آهنگ برمایه‌ی ترانه‌های سویسی، تصنیف ازجانی برک
لباسها ادیت هد، Gile Steele
طراحی‌ی رقص Billy Daniels
صدا ستانلی کولی، John Cope

هنرپیشه‌ها :
Bing Crosby (در نقش Virgil Smith)،
Joan Fontaine (Johanna)، Roland Culver (Baron Holenia)،
Lucile Watson (شاهزاده خانم Bitotska)،
Richard Hayden (امپراتور Franz Josef)،
Harold Vermilyea (صدر اعظم)،
Sig Ruman (دکتر Semmelgries)، Bert Prival (راننده)،
Alma Macrorie (خانم مهمانخانه دار، Tyrolean)،
Roberta Janay (Anita)،
John Goldsworthy (Obersthofmeister)،
Gerald Mohr (Marques Alonso)، Harry Allen (شکاربان)،
Paul de Corday (شاهزاده Istvan)، Julia Dean.

طول فیلم ۱۰۶ دقیقه
پخش در امریکا ۲ جولای ۱۹۴۸
پخش کننده پارامونت

۱۹۴۸ «یك ماجرای خارجی»
(«*A Foreign Affair*»)

شرکت تهیه	پارامونت
تهیه	چارلز برکت
مدیر تهیه	هیو براون
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	سی. سی. کلمن، پسر
فیلمنامه	چارلز برکت، بیلی وایلدر، Richard L. Breen؛ بر اساس داستانی نوشته‌ی David Shaw
نظارت بر فیلمنامه	Harry Hogan
اقتباس	Robert Harari
مدیر فیلمبرداری	Charles B. Lang، پسر
جلوه‌های خاص سینمایی	Farciot Edouart، Dewey Wrigley، گوردن جنینگز
متصدی‌ی دوربین	Guy Bennett
تدوین	دوان هریسون
طراح‌های صحنه	هانس دره‌یر، Walter Tyler
آرایش صحنه	سم کومر، Ross Dowd
موسیقی	Frederick Hollander
رهبر موسیقی	فردریک هولندر
آوازها :	
«Black Market»:	

«The Ruins of Berlin»، «Illusions»،
«Iowa Corn Song»
و «Meadowland»

فردریک هولندر؛ خوانده شده وسیله‌ی Marlene Dietrich

لباسها ادیت هد

صدا Hugo Grenzbach، Walter Oberst

هنرپیشه‌ها :

Jean Arthur (در نقش Phoebe Frost)،
مارلن دیتریش (Erika von Schluetow)،
John Lund (سروان John Pringle)،
Millard Mitchell (سرهنگ Rufus J. Plummer)،
(Joe) Bill Murphy، (Mike) Stanley Prager،
(Hans Otto Birgel) Peter von Zerneck،
(Pennecott) Raymond Bond، (Griffin) Boyd Davis،
(Kraus) Robert Malcolm، (Yandell) Charles Meredith،
(Salvatore) Michael Raffeto،
(ستوان Hornby) James Larmore،
(Lieutenant–Colonel) Damian O'Flynn،
Frank Fenton (سرگرد)، William Neff (ستوان Lee Thompson)،
(General McAndrew) Herland Tucker،
(General Finney) George Carleton،
Gordon Jones و Freddie Steele (دژبان).

طول فیلم ۱۱۶ دقیقه
پخش در امریکا ۲۰ اوگست ۱۹۴۸
پخش کننده پارامونت

۱۹۵۰ «سانست بولوار»
(«*Sunset Boulevard*»)

شرکت تهیه	پارامونت
تهیه کننده	چارلز برکت
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	سی. سی. کلمن، پسر
فیلمنامه	چارلز برکت، بیلی وایلدر، D. M. Marshman، پسر
مدیر فیلمبرداری	جان ف. سایتز
جلوه‌های خاص سینمایی	Farciot Edouart، گوردن جنینگز
نظارت بر تدوین	دوان هریسون
تدوین	Arthur Schmidt
طراحهای صحنه	هانس دره‌یر، John Meehan
آرایش صحنه	سم کومر، Ray Moyer
موسیقی	Franz Waxman؛ همچنین «رقص هفت پرده‌ی سالومه» از ریچارد شتراوس
آواز :	
	«The Paramount–Don't–Want–Me Blues»
	Ray Evans ،Jay Livingston
صدا	John Cope ،Harry Lindgren

هنرپیشه‌ها :
Gloria Swanson (در نقش Norma Desmond)،
William Holden (Joe Gillis)،
اریخ فن شتروهایم (Max von Mayerling)،
Nancy Olson (Betty Schaefer)، Fred Clark (Sheldrake)،
Jack Webb (Artie Green)، Lloyd Gough (Morino)،
Cecil B. DeMille، Hedda Hopper، Buster Keaton،
H. B. Warner، Ray Evans، جی لوینگستن و
Anna Q. Nilsson (خودشان)،

Franklyn Farnum (متصدی‌ی کفن و دفن)،
Larry Blake (Finance Man اول)،
Charles Dayton (Finance Man دوم)،
E. Mason Hopper، Virginia Randolph،
Gertrude Astore، Eva Novak، Creighton Hale،
Ralph Montgomery.

پخش در امریکا اوگست ۱۹۵۰
طول فیلم ۱۱۱ دقیقه
پخش کننده پارامونت

۱۹۵۱ «تکخال در حفره»
(«*Ace in the Hole*»؛ همچنین
«*The Big Carnival*»)

شرکت تهیه	پارامونت
تهیه کننده	بیلی وایلدر
تهیه کننده‌ی شریک	William Schorr
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	سی. سی. کلمن، پسر
فیلمنامه	بیلی وایلدر، Lesser Samuels، Walter Newman
مدیر فیلمبرداری	چارلز لنگ، پسر
خلبان برای فیلمبرداری‌ی هوایی	Edwin Montgomery
تدوین	دوان هریسون، آرتور شمیت
طراح‌های صحنه	Hal Pereira، Earl Hedrick
موسیقی	Hugo Friedhofer

آواز :

«We're Coming, Leo»

Ray Evans، جی لیوینگستن

مشاورهای حرفه‌یی (روزنامه نویسها)

Agnes Underwood،

Wayue Scott ،Harold Hubbard،

Will Harrison ،Dan Burroughs

صدا John Cope ،Harold Lewis

هنرپیشه‌ها :

Kirk Douglas (در نقش Charles Tatum)،

Jan Sterling (Lorraine)، Bob Arthur (Herbie Cook)،

Porter Hall (Jacob Q. Boot)، Frank Cady (آقای Federber)،

Richard Benedict (Leo Minosa)، Ray Teal (کلانتر)،

Lewis Martin (McCardle)، John Berkes (Minosa، پدر)،

Frances Dominguez (مینوسا، مادر)، Gene Evans (معاون کلانتر)،

Frank Jaquet (Smollett)، Harry Harvey (دکتر Hilton)،

Bob Bumpas (گوینده‌ی رادیو)، Geraldine Hall (خانم Federber)،

Richard Gaines (Nagel).

پخش در امریکا جولای ۱۹۵۱

طول فیلم ۱۱۱ دقیقه

پخش پارامونت

۱۹۵۳ «بازداشتگاه ۱۷»

(«*Stalag* 17»)

شرکت تهیه پارامونت

تهیه کننده	بیلی وایلدر
تهیه کننده‌ی شریک	William Schorr
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	سی. سی. کلمن، پسر
فیلمنامه	بیلی وایلدر، Edwin Blum؛ بر اساس نمایشنامه‌یی از Donald Bevan و Edmund Trzcinski
مدیر فیلمبرداری	Ernest Laszlo
جلوه‌های خاص سینمایی	گوردن جنینگز
مشاور برای تدوین	دوان هریسون
تدوین	George Tomasini
طراحهای صحنه	Hal Pereira، Franz Bachelin
موسیقی	فرانتس وکسمن
صدا	هرولد لوییس، Gene Garvin

هنرپیشه‌ها :

ویلیام هولدن (در نقش Sefton)، (Dunbar) Don Taylor)، (Stosh) Robert Strauss)، (Harry) Harvey Lembeck)، (Duke) Neville Brand)، (Hoffy) Richard Erdman)، (Oberst von Scherbach) Otto Preminger)، (Price) Peter Graves)، Gil Stratton، پسر (Cookie)، (Bagradian) Jay Lawrence)، (Schulz) Sig Ruman)، (Manfredi) Michael Moore)، (Johnson) Peter Baldwin)، (Joey) Robinson Stone)، (Blondie) Robert Shawley)، (Marko) William Pierson)، ادموند ترژینسکی (Triz)، Erwin Kalser، Herbert Street، Rodric Beckham، Jerry Gerber، William Mulcany، Russell Grower، Donald Cameron، James Dabney، پسر، Ralph Gaston.

پخش در امریکا	جولای ۱۹۵۳
طول فیلم	۱۲۱ دقیقه

پخش کننده پارامونت

۱۹۵۴ «سابرینا»
(«*Sabrina*»؛ همچنین «*Sabrina Fair*»)

شرکت تهیه	پارامونت
تهیه کننده	بیلی وایلدر
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	سی. سی. کلمن، پسر
فیلمنامه	بیلی وایلدر، Samuel Taylor، Ernest Lehman؛ بر مبنای نمایشنامه‌ی «Sabrina Fair»، نوشته‌ی سمیوئل تیلور
مدیر فیلمبرداری	چارلز لنگ، پسر
مشاور برای تدوین	دوان هریسون
تدوین	آرتور شمیت
طراحهای صحنه	Hal Pereira، Walter Tyler
آرایش صحنه	سم کومر، دی موبر
موسیقی	فردریک هولندر
آوازها :	
«Sabrina»	Wilson Stone
«Isn't It Romantic»	Richard Rodgers و Lorenz Hart
صدا	هرولد لوییس، جان کوپ

هنرپیشه‌ها :

Humphrey Bogart (در نقش Linus Larrabee)،
Audrey Hepburn (Sabrina Fairchild)،
ویلیام هولدن (David Larrabee)،
John Williams (Thomas Fairchild)،
Walter Hampden (Oliver Larrabee)،
Martha Hyer (Elizabeth Tyson)،
Joan Vohs (Gretchen van Horn)،
Marcel Dalio (بارن)، Marcel Hillaire (پرفسور)،
Nella Walker (Maude Larrabee)،
Francis X. Bushman (آقای Tyson)،
Ellen Corby (خانم McCardle)، Rand Harper.

پخش در امریکا	اکتبر ۱۹۵۴
طول فیلم	۱۱۴ دقیقه
پخش	پارامونت

۱۹۵۵ «خارش هفت ساله»
(*«The Seven Year Itch»*)

شرکت تهیه	20th Century Fox یک محصول Feldam Group
تهیه کننده‌ها	Charles K. Feldman، بیلی وایلدر
تهیه کننده‌ی شریک	دوان هریسون
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	Joseph E. Rickards
فیلمنامه	بیلی وایلدر، George Axelrod؛

	براساس نمایشنامه‌یی نوشته‌ی جورج اکسلراد
مدیر فیلمبرداری	Milton Krasner (CinemaScope)
رنگ	Deluxe Colour
مشاور برای رنگ	Leonard Doss
جلوه‌های خاص سینمایی	Ray Kellogg
تدوین	Hugh S. Fowler
طراحهای صحنه	Lyle Wheeler، George W. Davis
آرایش صحنه	Walter M. Scott، Stuart A. Reiss
موسیقی	Alfred Newman؛ کنسرت پیانوی شماره‌ی ۲ از Rachmaninoff
عنوانها	Saul Bass
صدا	E. Clayton Ward، Harry M. Leonard

هنرپیشه‌ها :

Marilyn Monroe (دختر)، Tom Ewell (Richard Sherman)،
Evelyn Keyes (Helen Sherman)،
Sonny Tufts (Tom McKenzie)،
Robert Strauss (Kruhulik)، Oscar Homolka (دکتر Brubaker)،
Marguerite Chapman (خانم Morris)،
Victor Moore (لوله کش)، Roxanne (Elaine)،
Donald MacBride (آقای Brady)،
Carolyn Jones (خانم Finch)، Dore Merande (خدمتکار زن)،
Butch Bernard (Ricky)، Dorothy Ford (دختر).

پخش در امریکا جون ۱۹۵۵

طول فیلم	۱۰۵ دقیقه
پخش کننده	فوکس قرن بیستم

۱۹۵۷ «روح سن لویی»
(«*The Spirit of St. Louis*»)

شرکت تهیه	Warner Brothers
تهیه کننده	Leland Hayward
شریک تهیه	دوان هریسون
مشاور تهیه/پیوند	Charles Eames
مدیر تهیه	Norman Cook
مدیر تهیه (در فرانسه)	Jean–Marie Loutrel
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	چارلزسی . کلمن، پسر، Don Page
فیلمنامه	بیلی‌وایلدر، Wendell Mayes؛ براساس کتابی از Charles A. Lindbergh
اقتباس	Charles Lederer
مدیر فیلمبرداری	Robert Burks، J. Peverell Marley (CinemaScope)
رنگ	Warnercolor
متصدی‌ی دوربین	Marc Fossard (تنها در فرانسه)
مشاور فیلمبرداری‌ی فنی	Ted McCord
فیلمبرداری‌ی هوایی	Thomas Tutwiler
ناظر هوایی	Paul Mantz
تدوین	Arthur P. Schmidt
طراح صحنه	Art Loel

آرایش صحنه William L. Kuehl

جلوه‌های خاص سینمایی H. F. Koenekamp،
Louis Lichtenfied

موسیقی/رهبر موسیقی فرانتس وکسمن

تنظیم برای گروه نوازنده‌ها
Leonid Raab

صدا M. A. Merrick

مشاورهای فنی Major-General Victor Bertrandias،
نیروی هوایی‌ی امریکا (بازنشسته)،
Harlan A. Gurney

هنرپیشه‌ها :

James Stewart (در نقش چارلز الف. لیندبرگ)،
Murray Hamilton (Bud Gurney)،
Patricia Smith (Mirror Girl)،
Bartlett Robinson (B. F. Mahoney)،
Marc Connelly (پدر روحانی Hussman)،
Arthur Space (Donald Hall)،
Charles Watts (O. W. Schultz)،
Robert Cornthwaite، David Orrick، Robert Burton،
James Robertson، پسر، Maurice Manson، James O'Rear،
Carleton Young، Harlen Warde، Dabs Greer،
Paul Birch، David McMahon، Herb Lytton.

پخش در امریکا ۲۰ اپریل ۱۹۵۷

پخش کننده برادران وارنر

۱۹۵۷ «عشق در بعد از ظهر»
(«*Love in the Afternoon*»)

شرکت تهیه	Allied Artists
تهیه‌کننده	بیلی وایلدر
تهیه کننده‌های شریک	ویلیام شر، دوان هریسون
کارگردان	بیلی وایلدر
کارگردان واحد دوم	Noel Howard
دستیار کارگردان	Paul Feyder
فیلمنامه	بیلی وایلدر، I. A. L. Diamond؛ براساس داستان «Ariane»، نوشته‌ی Claude Anet
مدیر فیلمبرداری	William Mellor
تدوین	Leonid Azar
طراح صحنه	Alexander Trauner
موسیقی (اقتباس)	فرانتس وکسمن
آوازها :	
«Fascination»	F. D. Marchetti و Maurice de Feraudy
«L'Ame des poètes»	Charles Trenet
«C'est si Bon»	Henri Betti و André Hornez
«Love in the Afternoon»، «Ariane» و «Hot Paprika»	Matty Malnack
تدوین صدا	Del Harris
صدا	Joe De Bretagne

هنرپیشه‌ها :

Gary Cooper (در نقش Frank Flannagan)،

ادری هپبرن (Ariane Chevasse)،
(Claude Chevasse) Maurice Chevalier،
(Michel) Van Doude، John McGiver (موسیو X)،
Lise Bourdin (مادام X)، Bonifas (مامور پلیس)،
Audrey Wilder (زن مو سیاه)، Gyula Kokas،
Michel Kokas، George Cocos و Victor Gazzoli (چهار کولی)،
Olga Valéry (خانم باسگ)، Leila Croft و
Valerie Croft (دو قلوهای سوئدی)،
Charles Bouillard (پیشخدمت در Ritz)،
Minerva Pious (خدمتکار زن در ریتس)،
Filo (راننده‌ی Flannagan)، André Priez (باربر اول در ریتس)،
Gaidon (باربر دوم در ریتس)،
Gregory Gromoff (دربان در ریتس):
Janine Dard و Claude Ariel («اگزیستانسیالیستها»)،
François Moustache (قصاب)،
Gloria France (مشتری در قصابی)،
Jean Sylvain (نانوا)، Annie Roudier (مشتری‌ی اول در نانوایی)،
Jeanne Charblay (مشتری‌ی دوم در نانوایی)،
Odette Charblay (مشتری‌ی سوم در نانوایی)،
Gilbert Constant و Monique Saintey (عاشقها در ساحل چپ)،
Jacques Préboist و Anne Laurent (عاشقهای نزدیک Seine)،
Jacques Ary و Simone Vanlancker (عاشقها در ساحل راست)،
Richard Flagy (شوهر)، Jeanne Papir (زن)،
Marcelle Broc (اولین زن ثروتمند)،
Marcelle Prainee (دومین زن ثروتمند)،
Guy Delorme (ژیگولو)، Olivia Chevalier (دختر کوچک در باغها)،
Solon Smith (پسر کوچک در باغها)،
Eve Marley و Jean Rieubon (کالسکه سوارها)،
Christian Lude، Charles Lemontier و
Emile Mylos (General ها)، الکساندر ترنر (نقاش)،
Betty Schneider، Georges Perrault، Vera Boccadoro و

Marc Aurian (جفت زیر بارکش آب)،
Bernard Musson (متصدی‌ی کفن و دفن)،
Michèle Selignac (بیوه).

پخش در امریکا	۳۰ جون ۱۹۵۷
طول فیلم	۱۲۵ دقیقه
پخش کننده	United Artists

۱۹۵۷ «شاهد برای تعقیب»
(*«Witness For the Prosecution»*)

شرکت تهیه	Theme Pictures، محصول Edward Small
تهیه کننده	آرتور هورنبلو، پسر
مدیر تهیه	Ben Hersh
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	Emmett Emerson
فیلمنامه	بیلی وایلدر، Harry Kurnitz؛ براساس نمایشنامه و داستانی از Agatha Christie
اقتباس	Larry Marcus
مدیر فیلمبرداری	Russell Harlan
تدوین	Daniel Mandell
طراح	الکساندر ترنر
آرایش صحنه	Howard Bristol
موسیقی	Matty Malneck
رهبر موسیقی	Ernest Gold

تنظیم برای گروه نوازنده‌ها
Leonid Raab
آواز :
«I Never Go There Any More»
Ralph Arthur Roberts و
Jack Brooks
صدا Fred Lau

هنرپیشه‌ها :
Tyrone Power (در نقش Leonard Vole)،
مارلن دیتریش (Chistine Vole)،
Charles Laughton (Sir Wilfrid Robarts)،
Elsa Lanchester (خانم Plimsoll)،
John Williams (Brogan–Moore)،
Henry Daniell (Mayhew)، Ian Wolfe (Carter)،
Una O'Connor (Janet McKenzie)،
Torin Thatcher (آقای Meyers)،
Francis Compton (قاضی)، Norma Varden (خانم French)،
Philip Tonge (کارآگاه Hearne)، Ruta Lee (Diana)،
Molly Roden (خانم McHugh)،
Ottola Nesmith (خانم Johnson)،
Marjorie Eaton (خانم O'Brien).

پخش در امریکا فوریه‌ی ۱۹۵۸
طول فیلم ۱۱۶ دقیقه
پخش کننده یونایتد آرتیست

باشگاه ادبیات

۱۹۵۹ «بعضی ها داغش را دوست دارند»
(«*Some Like It Hot*»)

شرکت تهیه	یک فیلم Ashton، برای «Mirisch Company»
تهیه کننده	بیلی وایلدر
تهیه کننده‌های شریک	دوان هریسون، ی. الف. ل. دیاموند
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	Sam Nelson
فیلمنامه	بیلی وایلدر، ی. الف. ل. دیاموند؛ بر مبنای یک داستان چاپ نشده از R. Thoeren و M. Logan
مدیر فیلمبرداری	چارلز لنگ، پسر
تدوین	آرتور شمیت
طراح صحنه	Ted Haworth
آرایش صحنه	Edward G. Boyle
موسیقی	Adolph Deutsch
نظارت بر آوازها	Matty Malneck
آوازها :	
«Running Wild»	A. H. Gibbs و Leo Wood
«I Want to be Loved by You»	Herbert Stothart و Bert Kalmar
«I'm Through with Love»	Matty Malneck و Gus Kahn
لباسها	لباسهای مریلین مونرو وسیله‌ی Orry Kelly
صدا	Fred Lau

هنرپیشه‌ها :
مریلین مونرو (در نقش «Sugar Kane»)، Tony Curtis (Joe)،
Jack Lemmon (Jerry)، George Raft (Spats Colombo)،
Pat O'Brien (Mulligan)، Joe E. Brown (Osgood Fielding)،
Nehemiah Persoff (Bonaparte)،
Joan Shawlee (Sue)، Billy Gray (Poliakoff)،
George E. Stone (Toothpick)، Dave Barry (Beinstock)،
Harry Wilson و Mike Mazurki (آدمهای Spats)،
Beverly Wills (Dolores)، Barbara Drew (Nellie)،
Edward G. Robinson، پسر (Paradise).

پخش در امریکا	مارچ ۱۹۵۹
طول فیلم	۱۲۱ دقیقه
پخش کننده	یونایتد آرتیست

۱۹۶۰ «آپارتمان»
(«*The Apartment*»)

شرکت تهیه	میریش کمپانی
تهیه کننده	بیلی وایلدر
تهیه کننده‌ی شریک	دوان هریسون، ی. الف. ل. دیاموند
مدیر تهیه	Allen K. Wood
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	Hal Polaire
فیلمنامه	بیلی وایلدر، ی. الف. ل. دیاموند
مدیر فیلمبرداری	Joseph LaShelle (Panavision)
تدوین	Daniel Mandell
طراح صحنه	الکساندر ترنر

آرایش صحنه ادوارد ج. بویل
جلوه‌های خاص سینمایی Milton Rice
صدا Fred Lau

هنرپیشه‌ها :
جک لمون (در نقش C. C. Baxter)،
Shirley MacLaine (Fran Kubelik)،
فرد مک موره‌ی (J. D. Sheldrake)، Ray Walston (Dobisch)،
David Lewis (Kirkeby)، Jack Kruschen (دکتر Dreyfuss)،
Joan Shawlee (Sylvia)، Edie Adams (خانم Olsen)،
Hope Holiday (Margie MacDougall)،
Johnny Seven (Karl Matuschka)،
Naomi Stevens (خانم Dreyfuss)،
Frances Weintraub Lax (خانم Lieberman)،
Joyce Jameson (موبور)، Willard Waterman (Vanderhof)،
David White (Eichelberger)، Benny Burt (می فروش)،
Hal Smith (بابانوئل).

پخش در امریکا جون ۱۹۶۵
طول فیلم ۱۲۵ دقیقه
پخش یونایتد آرتیست

۱۹۶۱ «یك، دو، سه»
(«*One, Two, Three*»)

شرکت تهیه میریش / Pyramid
تهیه کننده بیلی وایلدر
تهیه کننده‌های شریک ی. الف. ل. دیاموند، دوان هریسون

مدیر تهیه	William Calihan، Werner Fischer
کارگردان	بیلی وایلدر
کارگردان واحد دوم	André Smagghe
دستیار کارگردان	Tom Pevsner
فیلمنامه	بیلی وایلدر، ی. الف. ل. دیاموند؛ بر اساس نمایشنامه‌ی یک پرده‌یی نوشته‌ی Ferenc Molnar
مدیر فیلمبرداری	(Panavision) Daniel Fapp
تدوین	دنی‌یل مندل
طراح صحنه	الکساندر ترنر
جلوه‌های خاص سینمایی	میلتون رایس
موسیقی	Andre Previn
صدا	Basil Fenton–Smith

هنرپیشه‌ها :

James Cagney (در نقش C. R. MacNamara)،
Horst Buchholz (Otto Ludwig Piffl)،
Pamela Tiffin (Scarlett)، Arlene Francis (خانم MacNamara)،
Lilo Pulver (Ingeborg)، Howard st John (Hazeltine)،
Hanns Lothar (Schlemmer)، Leon Askin (Peripetchikoff)،
Peter Capell (Mishkin)، Ralf Wolter (Borodenko)،
Karl Lieffen (Fritz)، Henning Schluter (دکتر Bauer)،
Hubert von Meyerinck (Count von Droste–Schattenburg)،
Lois Bolton (خانم Hazeltine)، Tile Kiwe (خبرنگار)،
Karl Ludwig Lindt (Zeidlitz)، Red Buttons (استوار ژاندارم)،
John Allen (Tommy MacNamara)،
Christine Allen (Cindy MacNamara)،
Rose Renee Roth (Bertha) Ivan Arnold (سرجوخه دژبان)،
Helmud Schmid (سرجوخه پاسبان آلمان شرقی)،
Otto Friebel (بازپرس آلمان شرقی)،
Werner Buttler (استوار پاسبان آلمان شرقی)،

Klaus Becker (پاسبان دوم)،
Siegfried Dornbusch (پاسبان سوم)،
Paul Bos (Krause)، Max Buschbaum (خیاط)،
Jasper von Oertzen (کلاه فروش)،
Inga de Toro (میهماندار)، Jacques Chevalier (Pierre)،
Werner Hassenland (کفاش)، Abi von Hasse.

پخش در امریکا	دسامبر ۱۹۶۱
طول فیلم	۱۱۵ دقیقه
پخش	یونایتد آرتیست

۱۹۶۳ «ایرمای شیرین» («*Irma la Douce*»)

شرکت تهیه	Phalanx / میریش / Edward L. Alperson
تهیه‌کننده	بیلی وایلدر
تهیه‌کننده‌های شریک	ی. الف. ل. دیاموند، دوان هریسون
ناظر تهیه	الن ک. وود
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	هل پولیر
فیلمنامه	بیلی وایلدر، ی. الف. ل. دیاموند؛ بر اساس نمایشنامه‌یی از Alexandre Breffort
مدیر فیلمبرداری	جوزف لاشل، (Panavision)
رنگ	Technicolor
تدوین	دنی‌یل مندل
طراح صحنه	الکساندر ترنر

آرایش صحنه	ادوارد ج. بویل، Maurice Barnathan
جلوه‌های خاص سینمایی	میلتون رایس
موسیقی	آندره پره وین (موسیقی برای نمایشنامه‌ی موزیکال اصلی از (Marguerite Monnot
لباسها	اوری کلی
صدا	Robert Martin
مشاورهای فنی	Christian Ferry، Maurice Barnathan
مربی‌ی سگ	Pat La Cosa

هنرپیشه‌ها :

جک لمون (در نقش Nestor)، شرلی مک لین (ایرمای شیرین)، (Moustache) Lou Jacobi، (Hippolyte) Bruce Yarnell، (Lefevre) Herschel Bernardi، هوپ هالیدی ((Lolita)، (Amazon Annie) Joan Shawlee، (Kiki the Cossack) Grace Lee Whitney، (Suzette Wong) Tura Santana، (Mimi the Maumau) Harriet Young، (André) Paul Dubov، Howard McNear (سرایدار)، Cliff Osmond (گروهبان پاسبان)، (Jojo) Diki Lerner، (Casablanca Charlie) Herb Jones، Ruth و Jane Earl (دوقلوهای Zebra)، Lou Krugman (مشتری‌ی اول)، John Alvin (مشتری‌ی دوم)، James Brown (مشتری‌ی تکزاسی)، Bill Bixby (ملوان با خال کوبی)، (Poule with Balcony) Susan Woods، (Carmen) Sheryl Deauville، (Dupont) Billy Beck، افسر)، (Jack) Jack Sahakian، Don Diamond (مرد با نمونه‌ها)، (General Lafayette) Edgar Barrier، Richard Peel (مرد انگلیسی)، Joe Palma (نگهبان زندان).

پخش در امریکا	جولای ۱۹۶۳
طول فیلم	۱۲۷ دقیقه
پخش کننده	یونایتد آرتیست

۱۹۶۴ «احمق، مرا ببوس»
(«*Kiss Me, Stupid*»)

شرکت تهیه	میریش / فلنکس
تهیه کننده	بیلی وایلدر
تهیه کننده‌های شریک	دوان هریسون، ی. الف. ل. دیاموند
مدیر تهیه	الن ک. وود
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	سی. سی. کلمن، پسر
فیلمنامه	بیلی وایلدر، ی. الف. ل. دیاموند؛ بر مبنای نمایشنامه‌ی «L'Ora Della Fantasia» نوشته‌ی Anna Bonacci
مدیر فیلمبرداری	جوزف لاشل (Panavision)
تدوین	دنی‌یل مندل
طراح فیلم	الکساندر ترنر
طراح صحنه	Robert Luthardt
آرایش صحنه	ادوارد ج. بویل
جلوه‌های خاص سینمایی	میلتون رایس
موسیقی	آندره پره‌وین
آوازها :	
	«Sophia» ،
	«I'm a Poached Egg» و
	«All the Livelong Day»
	Ira Gershwin و George Gershwin

طراح رقصها Wally Green

صدا رابرت مارتین

هنرپیشه‌ها :

Dean Martin (در نقش Dino)، Kim Novak (Polly the pistol)،
ری والستون (Orville J. Spooner)،
Felicia Farr (Zelda Spooner)،
Cliff Osmond (Barney Millsap)،
Barbara Pepper (Big Bertha)،
Doro Merande (خانم Pettibone)،
Howard McNear (آقای Pettibone)،
Henry Gibson (Smith)، Alan Dexter (Wesson)،
Tommy Nolan (Johnnie Mulligan)،
Alice Pearce (خانم Mulligan)،
John Fiedler (پدر روحانی Carruthers)،
Arlen Stuart (Rosalie Schultz)،
Cliff Norton (Mack Gray)، James Ward (شیر فروش)،
Mel Blanc (دکتر Sheldrake)، Bobo Lewis (خدمتکار زن)،
Bern Hoffman (می فروش)،
Susan Weddell (اولین دختر نمایش)،
Eileen O'Neill (دومین دختر نمایش)،
Gene Darfler (سرباز سواره نظام Nevada)،
Henry Bechman (راننده‌ی بارکش)، Laurie Fontaine،
Mary Jane Saunders، Kathy Garber، Cliff Osmond؛
و Sam، طوطی.

پخش در امریکا دسامبر ۱۹۶۴

طول فیلم ۱۲۴ دقیقه

پخش کننده Lopert Pictures (امریکا)،
یونایتد آرتیست (انگلستان)

۱۹۶۶ «شیرینی‌ی شانسی»
(«*The Fortune Cookie*»؛ همچنین
«*Meet Whiplash Willie*»)

شرکت تهیه	میریش / فلنکس / Jalem
تهیه کننده	بیلی وایلدر
تهیه کننده‌ی شریک	ی. الف. ل. دیاموند، دوان هریسون
نظارت بر تهیه	الن ک. وود
مدیر واحد	Patrick J. Palmer
کارگردان	بیلی وایلدر
دستیار کارگردان	Jack Reddish
فیلمنامه	بیلی وایلدر، ی. الف. ل. دیاموند
مدیر فیلمبرداری	جوزف لاشل (Panavision)
تدوین	دنی‌یل مندل
طراح صحنه	Robert Luthardt
آرایش صحنه	ادوارد ج. بویل
جلوه‌های خاص سینمایی	Sass Bedig
موسیقی	آندره پره‌وین
صدا	رابرت مارتین

هنرپیشه‌ها :
جک لمون (در نقش Harry Hinkle)،
Walter Matthau (Willie Gingrich)،
Ron Rich (Boom–Boom Jackson)،
کلیف آزموند (آقای Purkey)، Judi West (Sandy)،
Lurene Tuttle (Hinkle، مادر)،
Harry Holcombe (O'Brien)،
Les Tremayne (Thompson)،
Marge Redmond (Charlotte Gingrich)،
Noam Pitlik (Max)، Harry Davis (دکتر Krugman)،

Ann Shoemaker (خواهر Veronica)،
Maryesther Denver (پرستار صورت موشی)،
Lauren Gilbert (Kincaid)، Ned Glass (دکتر Schindler)،
سیگ رومن (پرفسور Winterhalter)،
Archie Moore (آقای Jackson)،
Howard McNear (آقای Cimoli)،
Bill Christopher (پزشک مقیم)، Bartlett Robinson،
Robert P. Lieb، Martin Blaine و Ben Wright (متخصص ها)،
Dodie Heath (راهبه)، Herbie Faye (Maury)،
Judy Pace (Elvira)، Billy Beck (متصدی‌ی اتاق تعویض لباس)،
Helen Kleeb (متصدی‌ی اطلاعات)، Lisa Jill (Ginger)،
John Todd Roberts (Jeffrey)،
Keith Jackson (گوینده‌ی مسابقه‌ی فوتبال)،
Herb Ellis (کارگردان تلویزین)، Don Reed (گوینده‌ی اخبار)،
Louise Vienna (دختر در آگهی‌ی تلویزین)،
Bob Dogin (مرد دربار).

پخش در امریکا	نوامبر ۱۹۶۶
طول فیلم	۱۲۶ دقیقه
پخش‌کننده	یونایتد آرتیست[۲]

---

۲) فیلمشناسی‌ی کتاب با این فیلم به پایان میرسد؛ فیلمهای بعدی از این‌منابع گرفته شده است،
«زندگی‌ی خصوصی‌ی‌شرلوک هلمز» از«Monthly Film Bulletin»، ژانویه‌ی ۱۹۷۱.
«بفرمایید!» از «Cinema Rising»، ۳ اوگست ۱۹۷۲، و از «Monthly Film Bulletin»، جون ۱۹۷۳.

۱۹۶۹ «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوک هلمز»
(*«The Private Life of Sherlock Holmes»*)

شرکت تهیه	Phalanx Productions / میریش / Sir Nigel Films
تهیه کننده	بیلی وایلدر
تهیه کننده‌ی شریک	ی. الف. ل. دیاموند
نظارت بر تهیه	Larry De Waay
مدیر تهیه	Eric Rattray
کارگردان	بیلی وایلدر
کمک کارگردان	Tom Pevsner
فیلمنامه	بیلی وایلدر، ی. الف. ل. دیاموند؛ بر اساس شخصیت‌های خلق شده وسیله‌ی Sir Arthur Conan Doyle
فیلمبرداری	Christopher Challis (Panavision)
رنگ	Deluxe
تدوین	Ernest Walter
طراح فیلم	الکساندر ترنر
طراح صحنه	Tony Inglis
آرایش صحنه	Harry Cordwell
جلوه‌های خاص سینمایی	Wally Veevers، Cliff Richardson
موسیقی	میکلوش روزا
لباسها	Julie Harris
مشاور باله وتنظیم‌رقصها	David Blair
عنوانها	Maurice Binder
تدوین صدا	Roy Baker
صدابردار	J. W. N. Daniel، Dudley Messenger،

Gordon K. McCallum

هنرپیشه‌ها :

Robert Stephens (در نقش شرلوک هلمز)،
Colin Blakely (دکتر John H. Watson)،
Irene Handl (خانم Hudson)،
Christopher Lee (Mycroft Holmes)،
Tamara Toumanova (Petrova)،
Geneviève Page (Gabrielle Valladon)،
Clive Revill (Rogozhin)، Catherine Lacey (بانوی پیر)،
Stanley Holloway (گورکن اول)،
Mollie Maureen (ملکه ویکتوریا)،
Peter Madden (von Tirpitz)،
Robert Cawdron (مدیر مهمانخانه)،
Michael Elwyn (Cassidy)، Michael Balfour (Cabby)،
Frank Thornton (باربر)، James Copeland (راهنما)،
Alex McCrindle (متصدی‌ی بار)، Kenneth Benda (وزیر)،
Graham Armitage (Wiggins)، Eric Francis (گورکن دوم)،
John Garrie (درشکه‌چی‌ی اول)،
Godfrey James (درشکه‌چی‌ی دوم)،
Ina de la Haye (خدمتکار Petrova)،
Ismet Hassan، Charlie Young Atom، Teddy Kiss Atom، Willie Shearer (کارکنان زیر دریایی)،
Daphne Riggs (ندیمه)، John Gatrell (جلودار)،
Martin Carroll (دانشمند اول)، John Scott (دانشمند دوم)،
Philip Anthony (ستوان فرمانده)، Phillip Ross (McKellar)،
Annette Kerr (منشی).

طول فیلم ۱۲۵ دقیقه

پخش کننده یونایتد آرتیست

۱۹۷۲ «بفرمایید ۱»
(«*Avanti !*»)

شرکت تهیه	میریش / Jalem / Phalanx
تهیه کننده	ییلی وایلدر
مدیر تهیه	Allessandro von Normann
مدیر واحد	Peter Shepherd
دستیار کارگردان	Rinaldo Ricci
فیلمنامه	ییلی وایلدر، ی. الف. ل. دیاموند (برمبنای نمایشنامه‌یی از Samuel Taylor)
فیلمبرداری	Luigi Kuveiller
رنگ	DeLuxe
فیلمبرداری‌ی هوایی	Mario Damicelli
تدوین	Ralph E. Winters
آرایش صحنه	Nedo Azzini
طراح صحنه	Ferdinando Scarfiotti
تنظیم موسیقی	Carlo Rustichelli
آوازها	Cordiferro، Cardillo، Bertini، Marchetti، G. Capaldo، V. Fassone، Don Backy، Detto Mariano، E. Bonagura، A. Giannini، S. Bruni، Gino Paoli
تدوین	Frank Warner
صدابردار	Basil Fenton–Smith
صدابرداری‌ی دوباره	William Varney
تعلیم گفتگوها	Raffaele Mottola
انتخاب هنرپیشه‌ها	Isa Bartalini
نظارت بر فیلمنامه	Yvonne Axworthy
لباسها	Annalisa Nasalli Rocca

آرایش صورت	Harry Ray ،Franco Freda
آرایش مو	Adalgisa Favella
عکاس	Paul Ronald

هنرپیشه‌ها :
جک لمون (Wendell Armbruster)،
(Pamela Piggott) Juliet Mills)،
(Carlo Carlucci) Clive Revill)،
(J. J. Blodgett) Edward Andrews)،
(Bruno) Gianfranco Barra)،
(Arnold Trotta) Franco Angrisano)،
(Mattarazzo) Pippo Franco)،
(Armando Trotta) Franco Acampora)،
(Anna) Giselda Castrini)، Raffaele Mottola (مأمور گذرنامه)،
(Cipriani) Lino Coletta)، Harry Ray (دکتر Fleischmann)،
Guidarino Guidi (سر پیشخدمت)،
Giacomo Rizzo (متصدی‌ی می‌فروشی)،
Antonino Faa'di Bruno (سرایدار)،
Yanti Sommer و Janet Agren (پرستار)،
Maria Rosa Sclauzero و Melu Valente (میهماندار)،
(Rossi) Aldo Rendine.

طول فیلم	۱۲۴ دقیقه
پخش کننده	یونایتد آرتیست

باشگاه ادبیات

جداگانه

۱

وایلدر از دیدگاهی انتقادی

بعد از بالای چهل سال کار در سینما، بیلی وایلدر سرانجام میتواند صاحب عنوان «مؤلف» گردد. در پانتئون اصلی‌ی اندرو ساریس[۱]، مقامی بسیار پست داشت ــ جزو آن تحقیرآمیزترین دسته، «کمتر از آنچه به چشم میآید». به‌نظر میرسد که اخیراً ساریس و بسیاری از سایر «مقدسگردان»ها به طرف وایلدر جذب شده‌اند. در میان منتقدین «مؤلف»، نقدهای «زندگی‌ی‌خصوصی‌ی شرلوك هلمز» به‌نحو تعجب‌آوری با شوق همراه بود. یا شاید چندان تعجب‌آور نیست: ساریس و شرکا کششی سوی فیلمهای ساخته‌ی پیرمردهادارند. وایلدر اکنون۶۵ساله‌است،و«زندگی‌ی‌خصوصی‌ی شرلوك هلمز» با حالتی ملایم و پاییزی همراه است، که در کار وایلدر عجیب مینماید، کسی که همیشه به تلخ اندیشی و خشونت مشهور بوده. در این یك دو سال اخیر با کارگردانهای پا به سن دیگری که زمانی هدف حمله بودند، مانند الیاکازان و دیوید لین، با احترام بیشتری رفتار شده است؛ کیفیت‌های از رسم افتاده‌ی فیلمهای اخیر آنها علائم کمال جدیدی انگاشته شده.

طنز نهفته در دیر «کشف» کردن وایلدر از اینجا سرچشمه میگیرد که وایلدر یکی از معدود کارگردانهای امریکایی‌ست که فیلمهایش به‌نحوی پایدار دیدگاهی مشخص و کاملا شخصی ارائه

---

۱) Andrew Sarris

میدهند. یك دلیل این که، وایلدر نویسنده ـ کارگردانی‌ست که روی طرحهایش، به‌طور مداوم، از مرحله‌ی فیلمنامه به‌بعد اختیار کامل داشته است. در میان فیلمهای تهیه شده طی‌ی سالهای «خط تولید» هالیوود، فیلمهای وایلدر مشخص است چرا که برای باز شناختن شخصیت او نیازی به حیله‌های شعبده‌بازی نیست.

بعضی‌ها، البته، شخصیت او را بیش از حد مصدع می‌یابند. کار وایلدر، مثل کار اکثر معاصرانش، سازشکارانه است؛ در مورد او، البته، سازشکاری‌ها با شدتی بی‌سابقه محکوم شده‌اند. نقطه نظر ا نتقادی‌ی معمول درباره‌ی وایلدر ـ نظری، به‌عقیده‌ی من، بیش از حد برمبنای ساده‌انگاری ـ این است که او تلخ اندیشی‌ست که مکرر در مکرر با ملاحظه‌ی فروش فیلم خشونت دیدش‌راتعدیل‌میکند. به‌گفته‌ی‌ساریس «بیلی وایلدر تلخ‌اندیش‌تر از آن است که حتی تلخ‌اندیشی‌ی خود را باور داشته باشد». (۴۷) جان سیمون گسترش میدهد: «این‌طور بگوییم. آقای وایلدر به ما میگوید که ما همه احمق و دغلکار هستیم. این تلخ‌اندیشانه است. این را با خنده‌ها و ارشادپذیریهای معجزه‌واری که خود به آنها اعتقاد ندارد شکر اندود میکند. این حتی تلخ‌اندیشانه‌تر است... اما در حالی که تلخ‌اندیشی‌ی پنهان نشده قرص تلخی‌ست که ارزش شفابخشی دارد، تلخ اندیشی که تلخ‌اندیشانه شکراندود شده، و آنچنان به ضخامت که از مداوا جلوگیری کند، هیچ‌گونه ارزش درمانی، اخلاقی، یا هنری ندارد». (۴۸) وایلدر خود بارها اعلام کرده است که به قصد جلب عده‌ی کثیری تماشاچی فیلم میسازد. دوراهی‌ی خود را تشریح کرده: «مسأله این است که آیا شما این حق را دارید که عده‌ی کثیری از مردم را به تالار نمایش بکشانید؛ و آنها انتظار یك «کوکتیل» دارند و با اسید پذیرایی میشوند. مردم نمیخواهند بشنوند که فاسدند». (۴۹)

گرایش وایلدر به‌کاریکاتور راهی برای‌رقیق‌کردن‌اسیداست.

اما این کاریکاتور، حتی در نهایت سبکسری‌اش، نیز قادر به جلوگیری از آشکار شدن خوی مردم گریز وایلدر نیست. در «خارش هفت ساله» یك روانکاو کاریکاتور مانند زودتر از موعد مقرر سر ملاقاتی میرسد و با خونسردی توضیح میدهد «بیمار ساعت سه‌ی من در جلسه‌ی معالجه‌اش از پنجره بیرون پرید، و از آن به بعد من پانزده دقیقه از برنامه‌ام جلو افتاده‌ام». تنها یك تلخ‌اندیش میتواندچنین‌شوخی‌یی بپراند با طنزی این‌قدر ماهرانه و بی‌اعتنا، اما در این مورد درباره‌ی شخصیت آن چنان مبالغه شده که ما مجبور نیستیم طنز پیرامون روانکاوی را جدی بگیریم. اینك نوعی دیگر از شوخی‌ی تلخ‌اندیشانه: قهرمان زن «یك ماجرای خارجی» در یك لحظه از فیلم با تأسف گزارش میکند که زادگاهش ایوا کمترین میزان جنایت را در کشور داشت تا آن‌که یك پسربچه با چراغ جوشکاری سراغ مادر بزرگ و سایر اعضای خانواده‌اش رفت. امکان دارد به این گفته بخندیم، اما نیمی از خنده در گلویمان محبوس میشود. حمله‌یی که به‌خون‌سردی و بیرحمانه بر منزه‌بودن ظاهر فریبانه‌ی مزارع طلاییِ امریکایی وارد میشود این «توده‌ی اکثریت» را که در میان تماشاگران هستند محکوم میکند. در بررسی‌ی آثار وایلدر، مهم است که خط فاصلی قائل شویم بین این‌گونه طنز سیاه آزاردهنده و ویرانگر و شوخی های بیمارگونه‌ی راحت‌تر ــ شوخی‌هایی نمایشگر چارچوب تلخ اندیشانه‌ی ذهن که موفق نمیشوند چیزی را به نحوی مؤثر یا هوشمندانه هجو کنند.

دیگرگون شدن‌هایی که در لحظات آخر فیلمهای وایلدر پیش میآیند سازشکاری‌های حتی پردردسرتری هستند. در «غرامت مضاعف» زن، که بیرحم و توطئه‌گر است، قهرمان فیلم را یکبار هدف گلوله قرار میدهد، و بعد اسلحه‌اش را می‌اندازد، برای اولین‌بار در زندگی‌اش شدت واقعی‌ی احساس عشق بازش میدارد.

در «سانست بولوار» جو، فیلمنامه‌نویس ضعیف، تلخ‌اندیش، و فرصت‌طلب دست به عملی نهایی و شرافتمندانه میزند ــ دوست دخترش را به‌عمارت نرمادزموندمیخواند، درباره‌ی رابطه‌ی آلوده‌اش با زن مسن‌تر با او صحبت میکند، دختر را نزد نامزد شرافتمندش برمیگرداند، و نرما را ترك میکند، درحالی که فقط لباسهایی را برمیدارد که هنگام ورود با خود داشته. چاك، خبرنگار خود بزرگ بین «تکخال درحفره»، بعد از مرگ مرد در غار، انزجاری ناگهانی و تعجب‌آور از آنچه انجام‌داده تجربه میکند، یك دیگرگونی‌ی کامل. فرصت‌طلب ــ نادان «آپارتمان» ناگهان به این نتیجه میرسد که بیش از این نمیتواند در بد اخلاقی‌ی اداره شریك باشد؛ کلید دستشویی‌ی رؤسا را پس میدهد و برای آخرین درگیری با قهرمان زن فیلم به‌سرعت به‌خانه میرود. قهرمان همانقدر فاسد «شیرینی‌ی شانسی» به کلاهبرداری از شرکت بیمه‌که وسیله‌ی شوهر خواهرش ترتیب داده شده پشت‌پا میزند، چرا که نمیتواند جلوی خودش را بگیرد و به قصد زدن کارآگاه نژادپرست که رفیق سیاهش را بسیار آزار داده از روی صندلی‌ی چرخدارش برمیخیزد.

مطمئناً این‌گونه دیگرگونی‌ها محتملند. اما وایلدر به ندرت از عهده‌ی نمایشی کردن آنها برمیآید. چنین مینماید که او تنها وابسته‌ی همان طرز تلقی‌ی تلخ‌اندیشانه است‌که در سه‌چهارم اول این فیلمها بیان میگردد؛ نتایج اخلاقی کمابیش همیشه ارائه میشوند، بی‌آن‌که هیچ اعتقادی به‌آنها وجود داشته باشد. به‌احتمال زیاد این قوانین انعطاف‌ناپذیر بازبینی‌ی هالیوودی‌ست که برخی از این سازشکاری‌ها را تحمیل‌کرده. اما همقولی‌ی با جان سیمون که به‌خاطر این خطاها باید این برچسب را بر وایلدر چسباند که «فیلمسازی‌ست با اخلاقی دروغین یا بی‌هیچ اخلاقی»، به مثابه بیش از حد ساده گرفتن مسأله است. هر چه بیشتر فیلمهای وایلدر را بررسی کنیم، این مسأله نمایان‌تر میشود که سر درگمی‌ها و

تضادهای آثارش همیشه سازشکاریهایی ساده نیستند، و محرکی قوی‌تر از سر فرو آوردن در برابر فروش فیلم دارنـد. حساسیت وایلدر بسیار پیچیده‌تر از آن چیزی‌ست که اکثر مردم تا به حال حاضر بوده‌اند بپذیرند. وایلدر، در حد یك تلخ‌اندیش مشهور، به نحوی تعجب‌آور احساسات دوگـانه‌یی دربـاره‌ی معصومیت و فساد دارد.

وایلدر، زاده‌ی سـال ۱۹۰۶ در وین، ابتدا کارش را در همانجـا به‌عنوان یك خبرنگار ورزشی آغاز کرد، سپس به برلین رفت و شغلی یافت به‌عنوان خبرنگارجنائی‌ی‌یکی‌از معظم‌ترین‌روزنامه‌های شهر[۲]. گفته شده که شگرد کار او به عنوان یك فیلمساز شباهت به شگرد کار یك خبرنگار جنایی دارد. وایلدر، بـا غریزه‌ی یك خبرنگار روزنامه‌ی خبری، سوی برملاکردن است که کشیده میشود ــ دوراهی‌ی یك دائم‌الخمر، فساد برلین بعد از جنگ، واقـعیت بیمارگونه در پس‌ظاهرفریبنده‌ی هالیوود، بی‌عاطفگی‌ی‌مطبوعات، زد و بندهای تجارتهای عمده و مسائل حقوقی. اما برملا کردن‌های وایلدر همراه عینیت روزنامه‌نگاری تنظیم نشده‌اند: همان‌گونه که داگلاس مك‌وی نظر داده «فیلمهای اصلی‌ی وایلدر نمایشگر رغبتی آلمانی‌ست‌درجهت‌بدبختی و بدکرداری، آمیخته با «شیفته‌ی پلیدی» بودن. این اشاره‌ی شیفتگی‌ست کـه وایلدر را از سنت بیطرف بودن مروین له‌روی[۳] جدا میـکند، از سنت جهاد روزنامه نگاری‌ی هالیوودی، تنها به‌قصد تقبیح و اصلاح». (۵۰) و به‌همین خاطر است که فیلمهای وایلدر تا به‌این حد زنده‌تر ــ و از نظر اخلاقی مبهم‌تر ــ از فیلم «مشکل اجتماعی»ی به‌ظاهر معتبر هستند

---

۲) «Nachtausghabe»
۳) Mervyn Le Roy

که در طی‌ی این سالها مایه‌ی عذاب هالیوود بوده است. «تعطیلی‌ی از دست رفته» تنهافیلم وایلدر است‌که در قالب سنت مروین له‌روی جای میگیرد ــ تشریح کمابیش کهنه شده و دانشگاهی‌ی یك مشکل اساسی؛ هر چند، در اینجا هم جذابیت انکارناپذیر ری‌میلاند تا اندازه‌یی به رساله‌ی اخلاقی‌ی فیلم پیچیدگی میافزاید. وایلدر به طور معمول وابسته‌ی فیلمسازی‌ی همراه با پیام نیست؛ میخواهد فساد پنهان در پس ظاهر متین اجتماع معاصر را آشکار کند، اما اگر این فساد به‌مقیاسی به‌اندازه‌ی‌کافی‌شجاعانه باشد، او آشکارا وسوسه میشود.

فیلمهای وایلدر، در عین حال، در مورد ارزش برملا ساختن شکاکند، حتی زمانی که فسادی که بناست برملا شود حقیقتاً رقت انگیز می‌باشد. وایلدر چیزهایی از خصوصیات یك کناس را در خود دارد، اماگزافه‌گویی نخواهد بود اگر در سیمای خشن شخصیت بررسی‌کننده که در بیشتر فیلمهایش وجود دارد ببینیم‌که‌کمابیش خویشتن را به‌ریشخندگرفته است. در «یك ماجرای خارجی» بیشتر این نماینده‌ی زن‌کنگره، فراست، است‌که وایلدر حقیر میانگاردش تا ارتش فاسد امریکایی در برلین. فهمیده‌نمایی‌ی او حتی نابخشودنی‌تر از انحطاط ارتش است. در «شیرینی‌ی شانسی» کارآگاه خصوصی که وسیله‌ی شرکت بیمه استخدام شده تا کلاه برداری‌ی ویلی را کشف کند نفرت‌انگیزترین شخصیت فیلم است، به مراتب پست‌تر از ویلی‌ی پشت هم‌انداز. این کارآگاه است که با وسایلی که برای گوش‌دادن مخفیانه دارد و دوربین‌های مخفی‌اش به ملایمت در خصوصی‌ترین اعمال و گفتگوها فضولی میکند، و برای وایلدر نشانه‌ی هولناك‌ترین امکانات عصرما به‌شمار می‌آید.

حتی زمانی که بررسی‌کننده‌ها، درظاهر، شخصیت‌هایی‌هستند که همدردی‌ی بیشتری پدید میآورند، انتقادی در زیر و مشوش کننده وجود دارد. ادوارد ج. رابینسون در نقش کیز در «غرامت

مضاعف» چنین مینماید که نمونه‌ی کامل یك بررسی‌کننده باشد ــ کاملا شرافتمند، خود وقف کرده، با هوش، دلسوز. با این وصف زمانی که به‌والترنف میگوید تنها زنی را که دوست داشته از دست داده است به‌این خاطر که نتوانسته در زندگی‌ی گذشته‌اش کند و کاوی نکند و تعدادی تجربه‌های رسواکننده کشف نکند، می‌بینیم که این مرد، به رغم کمالش، یا به سبب آن، محکوم به انــزوای کامل است. تمام بررسی‌کننده‌های وایلدر ــ چارلز لاوتون در نقش وکیل مدافع در «شاهد برای تعقیب»، مــوریس شوالــیه در نقش کارآگاه خصوصی در «عشق در بعدازظهر» ــ شخصیت‌هایی تنها هستند. و انگیزه‌ی اصلی‌ی در پس «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز» بررسی‌ی کارآگاه افسانه‌یی از نقطه نظــری بیشتر شکاك است، و بی‌هیچ شیفتگی.

هنگام افتتاح برنامه‌ی مروری در آثــار وایلدر که در ۱۹۶۴ در «موزه‌ی هنر نو»ی نیویرك برگزارشد، ریچاردگریفیث، سرپرست موزه، وایلدر را چنین نامید: «چه درسایه‌چه در روشنا، دقیق‌ترین، در واقع سخت دل‌ترین، وقایع‌نگار امریکای پس از جنگ که سینما پدید ساخته». در «عشق در بعدازظهر» آریان میکوشد امریکایی‌ی زن باز خونسرد را درك کند: «امریکایی‌ها آدمهای عجیبی هستند. وقتی خیلی‌جوان‌هستند دندانهایشان را صاف میکنند، لوزه‌هایشان را عمل میکنند، و به خودشان ویتامین تــزریق میکنند. ماشینی میشوند، حالت انسانی‌شان را از دست میدهند.» وایلدر خودش چنین گفته: «ما ملتی هستیم که دائم بــه دیگران هجــوم میبریم، خشن‌ترین، نامنظم‌ترین مردم دنیا. قهرمانان ما یك وقتی تو سرخ به‌صورت دوست دخترشان میزدند، بعد مادرشان را در صندلی‌ی چرخدار با لگد از پله‌ها پرت میکردند پایین و حالا با حوله‌ی تر

به‌صورت معشوقه‌هایشان میکوبند. چه انـدازه پیشتر میتوانیـم برویم؟» (۵۱) این انحرافی که در احساسات امریکایی‌هایش وجود دارد چشمگیرترین کیفیت آنـهاست. «غـرامت مضاعف» دارای مقادیری از بهترین گفتگوهای سینمای امریکاست؛ متلکهایی که بین والتر و فیلیس رد و بدل میشود بیش از سطرهایی که به‌زیرکی نوشته شده‌اند ــ و به‌کیفیت ماشینی و گزنده‌ی آیین‌های جفت‌گیری دست می‌یابند (و این ۲۵ سال پیش از فیلم مایك نیکولز[۴] است). عشق از پول بازشناختنی نیست، و به چنگ‌آوردن معشوقه شکلی از بردن در یك مسابقه است. در فیلمنامه والتر آغاز رابطه‌اش را با فیلیس چنین تعریف میکند: «از من خوشش میآمد. این را حس میکردم. همان احساس زمانی‌که ورق خوب می‌آید، با توده‌ی کوچك قشنگی از مهره‌های آبی و زرد وسط میز».

وایلدر خصوصاً در مورد بازگوکردن وحشیگریهای تـوده‌ی امریکایی بیرحم است. دریك‌میفروشی قهرمان «تعطیلی‌ی از دست رفته» هنگامی که برای بـه‌دست آوردن پـول مشروبش در صدد دزدیدن کیف دختری‌ست گـیر می‌افتد؛ در حـالی کـه دستپاچه و درمانده بیرون میخزد، مرم پشت سر او آواز سر میدهند که «یك نفر کیفم را دزدید، یك نفر کیفم را دزدید». در آخـر «سانست بولوار» خبرنگاران و عکاسان و تماشاگران ــ «آن گونه جمعیت که برای افتتاح یکی از این فروشگاههای جدید پیدایشان میشود» ــ در محل وقوع یك فاجعه ازدحام میکنند، در حالی که نسبت به هر چیزی ورای احساسات مبتذل بی‌اعتنا هستند، بدون قصد دلسوزی برای نرما دزموند یا آنچه دنیای «باروك»اش ارائه میدهد. هدا هاپر، که نقش خود را با رغبتی شرم‌آور ایفا میکند، و آشکارا بدون کوچکترین اطلاعی از این که وایلدر چگونه به کارش گرفته، هولناك‌ترین کیفیت‌های امریکایی‌ی خشن را در خود خلاصه میکند.

---

۴) Mike Nichols («Carnal Knowledge»)

این انتقاد در «تکخال در حفره» حتی بسط بیشتری مییابد. چاك خبرنگار، نمونه‌ی دیگری از امریکاییِ خشن وایلدر، به خاطر تهیه‌ی داستانی بهتر، سنجیده نجات لئومینوسا را به تأخیر میاندازد، رنجش را طولانی میکند ــ و سرانجام موجب مرگش میشود. با این وصف حتی این‌جا هم وایلدر سوزان‌ترین تحقیرهایش را برای جمعیت هیجان‌طلب نگاه میدارد که به‌دور غار جمع میشوند. تصویرهای او از امریکاییهای ناشناسی که در محل فاجعه بساط چرخ فلك برپا میکنند، بستنی قیفی میلیسند، یادگاری میخرند، تصنیف میخوانند، و به گردش به دور غاری میپردازند که در آن مردی برای نجات جانش مبارزه میکند، نمایشگر توده‌ی امریکاییِ بی‌احساس به‌هولناك‌ترین شکلش است. «تکخال در حفره»، به‌خاطر حمله‌ی بیرحمانه‌اش به تماشاچی‌ها یکی از کم‌فروش‌ترین فیلمهای وایلدر بود، و او را سالهای بسیار از ساختن اثری چنین تلخ یا شخصی باز داشت. علت این که وایلدر از توده بیش از چاك نفرت دارد این است که توده، کاملا بی‌احساس و احمق، با بی‌عاطفگی و حریصانه، صرفاً وسیله‌ی فاجعه ارضاء میشود، در حالی که چاك گرچه یك هیولاست، فاجعه را خلق میکند. تفاوتی که وایلدر بین شرارت اصیل و متهاجم و بی‌علاقگی قائل است تفاوتی‌ست که‌مورد علاقه‌ی هنرمندان امروزیِ دیگر نیز هست؛ وایلدر نیز مثل آنها شخصیتی‌غول‌آسا شریر را به‌توده‌ی‌آرام وحشره‌مانند امریکاییهای متوسط ترجیح میدهد. چاك دیوآسا حداقل از تحرك، بی‌پروایی و دیوانگیِ حقیقی برخوردار است.

این که بگوییم وایلدر منتقد خشمگین امریکاییِ متهاجم است تنها بخشی از حقیقت است. کیفیت خشن، بیروح، و عامیِ امریکاییهای وایلدر به‌شرطی که دارای تحرك و شیوه‌ی ضروری باشند همواره او را به‌سمت خود میکشاند. ممکن است هداها پر یك متهاجم خشن باشد، اما شخصیت نابغه‌ی سازمان کوکاکولا که

جیمز کگنی نقشش را در «یـك، دو، سه» ایفا میکند نیـز چنین است ـ افراطکاری‌ی کگنی وایلدر را غرقه میسازد، همانگونه‌که تمامی‌ی شخصیت‌های دیگرفیلم‌را نیز غرقه‌میسازد. مریلین‌مونرو در«خارش هفت ساله» و«بعضی‌ها داغش‌را دوست دارند»، نمونه‌ی عامیگری‌ی امریکایی‌ست که تا به‌سرحد افراط کشیده شده باشد، با این وصف وایلدر او را مقاومت ناپذیر مییابد. شخصیتی که او نقشش را در «خارش هفت ساله» ایفا میکند، یك «هنـرپیشه»ی فیلمهای تبلیغاتی مربوط به‌خمیردندان، با لحنی جدی به‌قهرمان فیلم میگوید «هربار که من دندانهایم را درتلویزین نشان میدهم بیش از آن جمعیتی که سارا برنار[۵] را در تمامی‌ی زندگیش دیدند مرا میبینند. به‌فکر کردنش میارزد، مگرنه؟» واقعاً به‌فکرکردنش میارزد؛ این گفته مشخص‌کننده‌ی دید سرخورده‌ی وایلدر ازدنیای امروز است، در تسلط امریکایی‌ها با لبخندهای خمیردنـدانی‌ی «بوسه‌ی شیرین»، که کمترین ذره‌یی از فرهنگ یا درك ظرافت در آنها یافت نمیشود. اما هرکارگردان دیگری با تلخی‌ی بیشتری با این شناسایی روبرو میشد. وایلدر قادر نیست احساس شگفتی‌ی پنهانش را فرو بپوشاند، شگفتی از بی‌خبری شادمانه‌ی مونرو از این که امکان دارد طریقه‌ی جذاب‌تری برای زندگی‌کردن وجـود داشته باشد. بهترین بازی‌های مونرو در فیلمهای وایلدر است، به‌این خاطر که وایلدر کیفیت‌های خاص امریکایی‌ی مونرو، سر کشی و «سکسی» بودن خام، معصومانه و کامـلا بی‌گناه را در آن واحد دست میاندازد و ستایش میکند.

جك‌لمون برگردان مذکر مونروست ـ یـك کودن تمام عیار، کوشا، ناهنجار، کاملا صاف و ساده و صمیمی ـ و در این سالهای اخیر هنرپیشه‌ی محبوب وایلدر بوده است. کنارهم گذاردن لمون و مونرو در «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» ـ دو بیگناه وکودن

---

۵) Sarah Bernhardt

بزرگ که با حرارت و از خودگذشتگی خودرا سوی زندگی پرتاب میکنند ــ بهترین کمدی‌ی وایلدر و یکی از بهترین کمدی‌های بعد از جنگ جهانی‌ی دوم را به‌وجود آورد. اگر «غرامت مضاعف» و «تکخال در حفره» نفرت‌نامه‌هایی خطاب به‌امریکا باشند، «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» تجلیل‌وایلدر از بی‌ریایی‌ی امریکایی‌ست. جزئیات در ترکیبی کمدی ــ افسانه‌یی از شکوه سالهای ۱۹۲۰ جایگزین شده‌اند ــ دنیای گنگسترها ومهرویان شناگر، دخترهایی که بغلی‌ی جین را در بند جورابشان میگذارند، صاحبان کشتیهای تفریحی که گلی در میان دندانهایشان تانگو میرقصند. هرچند که فیلم سیاه و سفید است و از پرده‌های عریض استفاده نکرده، یکی از پرترین بازآفرینی‌های سالهای ۱۹۲۰ به‌نظر میرسد چرا که چنین وابستگی‌ی‌آشکاری به‌گذشته‌ی امریکا دارد. احساس جسارت افسارگسیخته چیزی‌ست‌که نظر وایلدر را به‌این دوره جلب کرده؛ میفهمدکه این‌کیفیت بی‌پروایی چگونه میتواند به‌خشونت بکشد، اما در «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» عامی بودن امریکایی را با مهربانی و احترام به‌کار میگیرد. پنهان در زیر وحشیگری‌ی موجود در امریکایی‌های معاصر که از آن منزجر است، او شدت و معصومیت کشف میکند.

چندتایی از فیلمهای وایلدر ــ «نینوچکا»، «نگذار سپیده بدمد»، «والس امپراتوری»، «یك ماجرای خارجی»، «عشق در بعدازظهر»، «یك، دو، سه» ــ درباره‌ی روبرو شدن امریکایی‌ها و اروپایی‌ها هستند. وایلدر به‌سفیرهای امریکا در خارج علاقمند بوده است ــ بینگ کرازبی در نقش فروشنده‌ی سیارگرامافن[۶] در دربار فرانتس جوزف («والس امپراتوری»)، جین‌آرتور در نقش نماینده‌ی متعصب و اصلاح‌طلب‌کنگره در برلین بعدازجنگ («یك ماجرای خارجی»)، گری‌کوپر در نقش زن باز با نفوذ شرکت

---

۶) Victrola

پپسی‌کولا که برای «عشق»هایش در «ریتس» گروه کولی‌ها را استخدام میکند («عشق در بعدازظهر»)، جیمز ککنی در نقش کارمند با نفوذ کوکاکولا («یك، دو، سه»). همه‌ی آنها سرسخت، متجاوز، با نشانی از خودخواهی و خود را محق دانستن، مطلقاً بی‌هیچ عطوفت، بلکه وسیله‌ی نیرویی بازجهنده و فرونشاندنی به‌حرکت در میآیند.

نمای اول «والس‌امپراتوری» ــ که گذشته از این‌نما فیلم خیلی احمقانه‌یی‌ست ــ فراموش نشدنی‌ست: بینگ‌کرازبی، متظاهرانه لباس پوشیده و با گوش‌گرم‌کن‌هایش، همراه سر و صدای خردشدن شیشه از میان یك پنجره وارد مجلس رقص مجلل وینی میشود، جایی که اشراف در حال والس هستند. ورود گستاخانه‌اش به‌محوطه‌ی رقص، با خوشحالی به‌نمایش گزاردن رفتار ناپسندش، یك تصویر «کلاسیك» وایلدری‌ست از بی‌خبر فروآمدن امریکایی‌ی معصوم براشراف با فرهنگ و اختصاص دادن تمامی‌ی ظرافت احساسات به‌ورودخیره‌سرانه‌اش. وایلدر از او نفرت دارد و دوستش دارد. همانگونه که امپراتور بعدها به‌او میگوید: «شما امریکایی‌ها ساده‌ترید، نیرومندترید. در نهایت، دنیا به‌شما تعلق خواهد داشت.» و کرازبی، بی‌هیچ مژه‌زدن، با حرارت وحشیانه‌یی، پاسخ میدهد: «البته که خواهد داشت». امپراتور صاحب وقار و نجابت است، اماکرازبی نیروی زندگی‌ی مبهوت‌کننده‌یی دارد ــ مثل ککنی در «یك، دو، سه» ــ که وایلدر چاره‌یی ندارد جزاین که به‌وجودش معترف باشد.

مواجهه‌ی امریکایی و اروپایی در فیلمهای وایلدر تنها روایتی معین از مساله‌ی کلی‌تری‌ست که ذهنش را به‌خود مشغول میدارد ــ برخورد معصومیت و تجربه. طبیعت معصومیت یکی از پابرجا

ترین موضوع‌های اوست. «نینوچکا»، «نگذار سپیده بدمد»، «یك ماجرای خارجی»، «عشق در بعدازظهر»، «احمق، مـرا ببوس»، «شیرینی‌ی شانسی»، حتی «یك، دو، سه»، و «ایرمای شیرین» بـا شیوه‌های مضحکشان، داستانهایی هستند ازسرخوردگی، و ازدست دادن معصومیت. درفیلمهای‌جدی‌تر معصومها محکوم‌به‌فنا هستند. لئو در «تکخال در حفره» قربانی‌ی یك حیله‌ی شیطانی میگردد، در حالی که تا به‌آخر به‌نیت پاك چاك روزنامه‌نگار ایمان دارد. نـرما دزموند، هنرپیشه‌ی فیلمهای‌صامت‌که ازکارخانه‌ی متلك‌پردازی‌ی هالیوود دور افتاده، از آن‌جا که نمیتواند خود را با زنـدگی در دنیای حقارت و سازشکاری وفق دهد کارش به‌دیوانه‌خانه میکشد.

وایلدر باور ندارد که معصومیت میتواند دستنخورده باقـی بماند. باور ندارد که ایمان واعتقاد پایه‌های معقولی برای‌روابط انسانی به‌شمار میآیند. فیلمهای او بازگوکننده‌ی فساد پذیرفتن معصومان است، سقوط ازپاکی. اما بادرنظرگرفتن شهرت وایلدر به عنوان یك تلخ‌انـدیش، ما انتظار ریشخندهای بیرحمانـه‌تر معصومان را داریم. در عوض آنها با محبت، حتی تحسین، بـه‌کار گرفته میشوند. دوگانـه بودن طرز تلقی‌ی وایلدر از معصومیت خصوصاً در «یك ماجرای خارجی» نمایان است،که یکی از بهترین فیلمهایش نیست، اما یکی از انگیزاننده‌تریـن و روشنگرتریـن فیلمهایش محسوب میشود، و من مایلم در این مورد مفصل‌تر بحث کنم. این فیلم، در یك جهان بسته‌تر، شامل اکثرمایه*های مهـم اوست، و پیچیدگی‌ی روحیه‌اش را بـه نحوی نمایان‌تر از بعضی فیلمهای مشهورترش نمایشگر میکند.

زمینه‌ی «یك ماجرای خارجی» برای‌سینمای۱۹۴۸ تکان‌دهنده است: یك گروه نماینده‌ی کنگره، از جمله یك نماینده‌ی زن سخت اخلاقی و کلیربوت‌لوس۷ مانند از ایالت ایوا (جین‌آرتور)، وارد

---

۷) Claire Booth Luce

برلین بعدازجنگ میشوند (فیلم شامل صحنه‌های حقیقی از شهر ویران از بمب است) تا در مورد روحیه‌ی سربازان امریکایی که محل‌خدمتشان آنجاست تحقیق‌کنند. نماینده‌ی زن‌به‌زودی درمییابد که سربازان در حقیقت به‌کار تجارت در بازار سیاه مشغولند و با زنان آلمانی «طرح‌دوستی‌ی صمیمانه» میریزند، و کشف میکندکه یك بانوی‌متشخص دوران نازی (مارلن‌دیتریش) حالا دریك باشگاه شبانه‌ی پست برای سرگرمی‌ی سربازان آواز میخواند. شایع است که آوازخوان معشوقه‌ی یك افسر امریکایی‌ست. تمام اشتغال فکری‌ی نماینده‌ی زن کشف این مرد میشود؛ قصد دارد از او یك سرمشق بسازد، و از او برای نمایشگر کردن اتهاماتش در مورد فساد در ارتش استفاده کند. سروانی از ایالت ایوا (جان‌لاند) که به‌عنوان دستیار در بازجوییهایش برمیگزینند همان افسری از آب در میآید که از زن آلمانی محافظت میکند.

فیلم به‌هنگام پخش به‌خاطر کج‌سلیقگی در بررسی‌ی یك مساله‌ی جدی با حملات بسیار سخت روبرو گردید ــ اتهامی که اغلب به‌آثار وایلدر نسبت داده‌اند. هربرت‌ج.لوفت‌که اعتراضش بدنام شدن امریکا توسط وایلدر بود، در نگاهش به‌گذشته «یك ماجرای خارجی» را یکی از فاسدترین فیلمهای وایلدر دیده است: «تمرکز دوربین روی یك توده‌ی‌زباله دقیقاً جایی‌مناسب یك‌کمدی نبود. خرابه‌های برلین دیده میشوند، اما حتی یك کلمه هم در توضیح این که چرا این شهر می‌بایست یکسره ویران گردد گفته نمی‌شود... نازی‌ها نیز نگ‌باز نموده شده‌اند، با این وصف جذاب و والا تصویر میگردند، و در فضایی از آسایش نسبی زندگی میکنند، با ظاهری شاعرانه که پوشاننده‌ی یك دهه کشتار دستجمعی‌ست... نیروهای اشغالی‌ی ما نامنظم و بدرفتار میکنند.» (۵۲)

بعداز گذشت بیست سال این کلمات به‌تعریف بیشتر شبیه

هستند؛ یکی از جسورانه‌ترین، تازه‌ترین و پسندیده‌ترین چیزهای «یك ماجرای خارجی» این است که مشخصه‌های اخلاقی‌ی قاطع فیلمهای مربوط به‌جنگ جهانی‌ی دوم را پیچیده میگرداند و نازی‌های گذشته را به‌صورت انسان و سربازان امریکایی را به صورت فرصت‌طلبان فاسد نشان میدهد. سربازانی که ما میبینیم کاملا آمادگی دارندکه از درماندگی‌ی آلمانی‌ها به‌سودخود استفاده کنند؛ در دروازه‌ی براندنبورگ سیگار را درازای جوراب معامله میکنند، دختران آلمانی را با آب نبات میخرند. قهرمان ما سروان پرینگل تلخ‌اندیشانه کیك تولدی را که نماینده‌ی زن از طرف «نامزد»ش در ایوا برایش آورده است به‌بهای یك تشك برای معشوقه‌اش به‌یك زن آلمانی‌ی‌گرسنه می‌فروشد. برلینی‌که فراست نماینده‌ی کنگره برای بررسی به‌آن میآید متروك وکاملا سرخورده است. این نکته در سه‌آوازی که فردریك هولندر برای صحنه‌های باشگاه شبانه‌ی دیتریش نوشته است‌به‌طرز برجسته‌یی بیان‌میشود، رساننده‌ی روحیه‌ی‌بیزار ازجنگ وواخورده‌ی اروپای‌ویران شده. همان‌طور که دیتریش درآواز فوق‌العاده وتلخ‌اندیشانه‌اش،«بازار سیاه»، میخواند، آلمانی‌ها بهای‌شکست‌را میپردازند: باامریکایی‌ها معامله میکنند چرا که ناچارند، «جیره در مقابل دلسوزی... سقز در مقابل بوسه... من همه چیزم را میفروشم، هرچه را که دارم ببر ــ آرزوها، اعتقادها...»

با این وصف خود فیلم در مورد برلین بعد از جنگ کاملا تلخ اندیش نیست. «یك ماجرای خارجی»، بادرنظرداشتن درماندگی‌ی محیط، دوام احساس و دوام عشق را ضبط میکند. هنگامی که پرینگل به‌دیدن اریکا (مارلن دیتریش) می‌آید، در حالی‌که به‌شادی آهنگی[۸] را باسوت میزند به‌بقایای‌منزلی ویران شده‌نزدیك‌میشود، عدم هماهنگی بین زمینه‌ی مترك و سبکروحی‌ی سرباز اصالتی به

---

۸) «Isn't It Romantic?»

صحنه میبخشد؛ درهم‌آمیزی‌ی تند حالات ــ طنزوحشیانه و عاشقانه بودن اصیل ــ نفسگیر است. و تصویرهای مشابه دیگری‌هم بعدتر میآیند ــ سرباز دیگری در حالی کــه بالا و پایین میپرد از میان خرابه‌ها میگذرد و برای معشوقه‌اش گل میبرد، یك دختر آلمانی‌که کالسکه‌ی بچه‌یی را درجلو دارد ــ با دو پرچم امریکا که گستاخانه ملیت پدر را اعلام میکند.

این فراست نماینده‌ی مجلس‌کنگره است که با نادیده انگاشتن واقعیات زندگی در برلین ضد انسانی به‌نظر میرسد. وایلدر او را بیشتر از امریکایی‌هایی که طرح دوستی میریزند یا آلمانی‌های خسته از دنیا مسخره میکند. زیرا آنها تنها سعی‌شان این است که یك موقعیت بد را به‌بهترین صورتی درآورند. ممکن است آنها تلخ‌اندیش، فاسد، بیرحم باشند اما، دستکم، طبیعت دنیایشان را شناخته‌اند، گرفتار هیچ توهمی نیستند (همان‌گونه کــه دیتریش میخواند، رؤیاهــایش «کمکی مصرف شده، دست دوم» فــروشی هستند)، هیچ تصور غلطی از برتری‌ی اخلاقی نــدارند. فراست نماینده‌ی کنگره به‌قصد «سمپاشی با تمامی‌ی حشره‌کش‌هایی‌که در دسترس داریم» به‌برلین آمده است. اوکاریکاتوری مضحك‌است از امریکایی‌های مجاهد در خارج ــ که با عینك و موی بافته در یــك صحنه از فیلم با مشت‌هــای گره کرده آواز «ایــوا» میخواند ــ و نمایشگری‌ست از سفرای ما در نهایت تقدس نمایی. اگر فیلم تــا آن‌حد پیش‌میرودکه نازی‌های‌گذشته‌را دوست‌داشتنی میسازد، به‌این خاطر است که ــ با طنز برنده ــ تأکید می‌کند برکراهتی که در خود را محق دانستن امریکایی‌وجود دارد. سایش تدریجی‌ی اصول اخلاقی‌ی انعطاف‌ناپذیر و منکر زندگی‌ی نماینده‌ی زن کنگــره موضوع اصلی‌ی فیلم است.

وقتی او از این کــه معشوقه‌ی رؤسای قدیم نازی در حــال ثروتمند شدن در برلین بعد از جنگ است سخت بــه‌خشم میآید،

سروان پرینگـــل با خونسردی میپرسد «سرش را بتراشیم؟» و در گویاترین صحنه‌ی فیلم پرینگل به‌نماینده‌ی زن حمله میکند، چرا که گویی نماینده‌ی زن از او میخواهد تا «با کیفی باز، مملو از نمونه‌های انواع آزادی درجایی‌که قبلا گوشه‌ی جایی بوده‌که قبلا خیابانی بوده» بایستد. سروان پرینگل باخشم به‌او میگوید موقع جنگ سربازان نمی‌توانستند به‌اندازه‌ی کافی معجزه پدید سازند و قضات انعطاف‌ناپذیر در وطن را راضی کنند اما حالا که جنگ تمام شده، همان قضات از سربازانی که خود سوی حمله‌ی عصبی رانده‌اندشان میخواهند که بکلی پرهیزگار شوند. انتقاد فیلم از نحوه‌ی تفکر اخلاقی‌ی امریکایی جسورانه‌تر و هـــوشمندانه‌تر از اکثر فیلمهای این روزهاست.

در این نقطه است ــ تقریباً دراواسط ــ که فیلم شروع میکند به‌عوض کردن جهت و گرفتار مشکلی جدی‌میشود. پرینگل تظاهر میکند عاشق نماینده‌ی زن شده، به‌این خاطر کـــه ذهن او را از بازرسی‌اش منحرف‌کند وموجبات بازگشت سریعش‌را به‌واشینگتن فراهم آورد، تا خود بتواند باخیال راحت نزد معشوقه‌ی آلمانی‌اش برگردد. اما به‌طور توضیح ناپذیری، در همان حین که بازی در کمال تلـــخ‌اندیشی اجـــرا میشود، سروان پرینگل واقعاً عـــاشقش میشود. شخصیت‌پردازی‌ها از هم میپاشند. بعد از معرفی‌ی اریکا با جذابیت ــ گرچه خطرناك ــ زیاد و هوسانی، به‌نظر میرسد که وایلدر قضاوت اخلاقی‌ی سخت نماینده‌ی زن را درباره‌ی فساد او میپذیرد. اریکا در یك صحنه آشکارا صمیمی‌ست، با صداقتی غیر معمول شرح‌میدهد چگونه وحشت جنگ بقای‌نفس را تنهاغریزه‌ی او ساخته، اما در صحنه‌ی بعدی با شرارت نقشه میریزد، به‌دروغ به‌نماینده‌ی زن میگوید پرینگل دائماً ظاهر ساده‌ی ایوایی‌ی او را مسخره میکرده. سرانجام در آخر فیلم به‌یك اردوی کـــار اجباری فرستاده میشود، اما وقتی به مأمورانی که امر رسیدگی به‌زندانی

شدنش‌را به‌عهده‌دارند چشمکی‌اغواکننده‌میزند، مادرمورد آینده‌ی او کمابیش مشکوك باقی‌میمانیم. وایلدر نمیتواند بی‌هیچ اشاره‌یی به‌امکانی برای رهایی، شخصیتی این چنین جادویی را در دستهای سرنوشتش بکلی تنها بگذارد.

آنچه برای فراست، نماینده‌ی زن، اتفاق می‌افتد حتی کمتر متقاعدکننده است. در حین این کـه پرینگل عاشقش میشود، زن شروع میکند به‌این که کمکی نرم شود. در بازار سیاه یـك لباس شب «سکسی» میخرد، در باشگاه شبانه‌ی اریکا مست میکند، هنگام هجوم پلیس به باشگاه دستگیر میشود و حتی به‌آریکا اجازه میدهدبه یك مأمور رشوه‌بدهد تامجبورنشود باخبرنگاران روزنامه‌ها روبرو شود. در این لحظه است که اریکا او را به‌منزل خود میبرد و حقایق رابطه‌اش را با پـرینگل برایش تعریف میکند. این ضربـه‌ی نهایی‌ست. نماینده‌ی زن دیگر یك سفیر سخت‌دل نیست؛ بدل به زنی دلشکسته شده. همان‌گونه‌که اریکا، به‌کنایه، میگوید «چهار ساعت پیش درموقعیتی بودی‌که‌میتوانستی اورا به‌دادگاه بکشانی و مرا به‌اردوگاه کار اجباری بفرستی. حالا یکی از ما هستی». نماینده‌ی زن از بـازرسی‌اش دست میکشد و قصد بازگشت بـه واشینگتن را دارد که یك آشتی‌ی شاد تمام مشکلات را حل میکند.

ما میتوانیم آنچه را که وایلدر اینجا قصد دارد انجام دهـد درك و تجلیل کنیم ــ تأکیدی روی این که نماینده‌ی زن پیش از آن‌که بتواند بدل‌به‌انسانی‌کامل شودباید ابتدا درفساد پیرامونش شرکت جوید ــ اما در انجامش موفق نگشته است. دیگرگون شدن نماینده‌ی زن بیش از حد سطحی‌ست. نمونه‌های فسادپذیری‌ی او (لباس خریدن از بازار سیاه، یا فاش‌نکردن هویتش بـه هنگام دستگیری) تخلفاتی چنان‌کم اهمیتندکه ما نمیتوانیم احساس‌کنیم در مورد خودش و دنیای اوهام دست دوم بینشی سخت تکان‌دهنده یافته است. و هرچند آخرین صحنه ــ که متهاجمانه پرینگل را

دور باشگاه شبانه‌ی متروك تعقیب میکند، واروشدن کامل نقشهایشان در آغاز فیلم ــ تلاش زیرکانه‌یی‌ست برای این که از سهل بودن پایان شاد فیلم کاسته شود، ولی باورکردنی نیست؛ تکه‌ی استادانه‌یی از رشته‌کارهای ماشینی‌ی‌کمدی‌ست، اما ارزش نمایشی یا احساسی ندارد. ما متقاعد نشده‌ییم که کسی اینچنین اخلاقی مانند نماینده‌ی زن میتواند آن قدر بیخیال شود، آن قدر بی‌اعتنا که در پی‌ی مردی باشد که با یك نازی‌ی قدیمی زندگی کرده. کارگردانی کمتر تلخ‌اندیش آخر فیلم را به‌نحو دیگری تنظیم میکرد ــ تکیه روی پشیمانی‌ی پرینگل از فساد و استقبال او از«سلامت» امریکایی‌میبود.وایلدر تأکیدش‌را روی‌پشیمانی‌ی نماینده‌ی زن از خوبی و پاکی میگذارد. با طلب‌کردن این که زن امریکایی‌ی پاکدامن پیش ازآن‌که قهرمان را تصاحب کند فاسدتر و بی‌قیدتر شود پایان شاد قراردادی را پیچیده میگرداند. شاید جین‌آرتور به‌سادگی نمیتواند از عهده‌ی نمایش این نوع دیگر گونی برآید. یا شاید کاریکاتور او از آغاز بیش از اندازه غیر قابل انعطاف است؛ قابل تصور نیست که کسی بتواند عاشق او شود مگر این‌که این دگرگونی‌ی در قلب او بیشتر شبیه شستشوی مغزی باشد.

وایلدر واقعاً به‌هردوسو کشانده میشود ــ متعهد در قبال مناسبت و حتی انسانیت یك دید تلخ‌اندیشانه از جهان، و با این وصف مفتون، به‌رغم خویشتن فریفته‌ی معصومیتی‌که به‌اندازه‌ی معصومیت نماینده‌ی‌زن‌متهاجم است. وایلدرکمابیش به‌قهرمانش پرینگل شباهت دارد که دیتریش فاسد، سرخورده، به‌طرز جذابی خودخواه، و ضداخلاقی در یك اتاق خواب منتظرش است، و آرتور وحشیانه و خودخواهانه پاك و بی‌ریا با مشت‌های‌گره‌کرده در اتاق خواب دیگر منتظرش است. در این فیلم بخصوص ظاهراً نباید رقابت زیادی وجود داشته باشد. اما این واقعیت که وایلدر

سعی دارد مصنوعاً رقابتی پدید بیاورد به‌طور ضمنی اشاره دارد به‌این که صداقت یکدنده‌ی امریکایی‌ی معصوم را به‌طرزمقاومت ناپذیری جذاب می‌یابد. در«یك ماجرای خارجی» هیچ خصوصیت انسانی یا خوش‌آیندی در مورد این زن وجود ندارد ــ واین عیبی عمده است، چراکه داستان عاشقانه را باورنکردنی و حتی‌کمکی ناخوشایند می‌سازد ــ اما دلبستگی‌ی وایلدر به‌شخصیت روشنگر دوگانگی‌ست که در کارش مکرر میشود.

وایلدر موفق شده با ادری‌هپبرن در «سابرینا» و «عشق در بعدازظهر» جذابیت معصومیت را با قدرت متقاعدکنندگی‌ی بیشتری عرضه دارد. و حتی الیویا دو هاویلند در «نگذار سپیده بدمد» تکچهره‌یی* قابل قبول از معصومیت می‌آفریند. «نگذار سپیده بدمد»، به‌کارگردانی‌ی میچل لایزن، برمبنای فیلمنامه‌یی از وایلدر و برکت، دارای موقعیتی بسیار وایلدری‌ست: یك ژیگولوی اروپایی در آغاز جنگ اروپا را ترك کرده است و در راهش به‌امریکا به‌مکزیکو آمده. اما در می‌یابد که سهمیه‌های اداره‌ی مهاجرت مانع ورودش به‌ایالات متحده هستند. تنها راه حل ازدواج با زنی امریکایی‌ست، و دست به‌کار میشود تا یك معلمه‌ی مدرسه‌ی معصوم و ساده لوح را که یکروزه به مکزیکو آمده به‌دام بیاندازد. با او ازدواج میکند، عشق جاودانش را به او اعلام میدارد، و او را به‌زادگاهش میفرستد تا تدارکات لازم را ببیند، در تمام این مدت نقشه‌ی طلاقی‌سریع‌را دربدو ورودش به‌امریکا میکشد. شب ازدواج را با دوست دختری قدیمی که از اروپا میشناسدمی‌گذراند. سرآخر،همانند «یك‌ماجرای خارجی»، هنگامی که معلمه را برای ماه عسل به‌مکزیکو میبرد صادقانه عاشقش میشود؛ کمی بعدتر، معلمه به‌نقشه‌اش پی میبرد. در این

لحظه معلمه مارا متعجب میکند. به‌خاطراو به‌مأمور اداره‌ی مهاجرت دروغ میگوید تا این کـه او بتواند وارد ایـالات متحده شود، و اندوهگین اعتراف میکند این غرور خود او بوده‌که متقاعدش‌کرده مردی که تنها یك روز با او آشنایی داشته میتواند عاشقش باشد. وایلدر شخصیت زن را به‌دلیل سادگیش به‌طعنه میگیرد، اما قدرت و وقارش را نیز در روبرو شدن با یك خیانت زشت تحسین‌میکند؛ در این مورد، تحت کـارگردانی‌ی حساس لایـزن، معصوم آشنای وایلدر واقعاً جان میگیرد.

روشن‌تریـن نشانه‌ی احساسات در کشاکش وایلدر در مورد معصومیت طبیعت عشق در فیلمهایش است. در آثار وایلدر هرگز دو عاشق کاملا معصوم وجود ندارند. حتی هنگام سر وکار داشتن با نوجوانان، در «یك، دو، سه»، به‌دقت این مسأله را بنامیگذارد که سکارلت پیش از ازدواج با اتو چندیـن‌بار نامزد شده است. مرسوم‌ترین حالت عاشقانه در فیلمی از بیلی وایلدر این است که شخصیتی، معمولا باکره، سمت شخصیت دیگری جلب میگردد کـه هرچیزی هست‌جز باکره؛ نویسنده‌ی‌دائره‌المعارف موقروخواننده‌ی باشگاه شبانه در «گوله‌ی‌آتش»؛ ژیگولو ومعلمه‌ی مدرسه در«نگذار سپیده بدمد»؛ نماینده‌ی زن کنگره و افسر امریکایی با معشوقه‌ی آلمانی‌اش در «یك ماجرای خارجی»؛ سابـرینا و دیوید لارابی‌ی بسیار ازدواج کرده؛ آریان و یکی‌ازمشهورترین زن‌بازهای دنیای غرب در «عشق دربعدازظهر»؛ دست وپاچلفتی‌ی اداره ومعشوقه‌ی یك مرد متأهل در «آپارتمان»؛ پلیس منزه و فاحشه در «ایـرمای شیرین».

فیلمسازهای کمی میتوانستند پایانی خنده‌آور برای آن‌موقعیت غریب «عشق در بعدازظهر» تصور کنند ــ یك دختر نوجوان که به‌خوشبختی به‌زندگی با میلیونر پنجاه ساله‌یی‌که در طول یك‌نسل زن جمع میکرده ادامه دهد. در واقع، پایان خـوش متقاعدکننده

نیست، و وایلدر به‌سرعتی بیش از اندازه به‌خوش‌نما کردن انحرافاتی میپردازد که باید در چنین رابطه‌یی وجود داشته باشد. اما محققاً اعتقادی پایدار به‌کشش متقابل معصوم و عیاش دارد. معصومها در فیلمهای وایلدر هرگز سمت معصومهای دیگر جذب نمیشوند، و همیشه جذب آدمهایی میشوند که ازدواج کرده‌اند یا از نظر جنسی گذشته‌یی پرماجرا داشته‌اند؛ مطمئناً این اظهار نظر وایلدر درباره‌ی غیرممکن بودن حفظ معصومیت و کشش مقاومت‌ناپذیر فساد است. اما کششی هم درجهت دیگر وجود دارد ــ دنیایی‌ترین شخصیت‌ها در آرزوی باکره‌ها هستند. وایلدر ناگزیر اعتراف میکند که برای تمام تلخ‌اندیش‌های خسته‌ی دنیای سرخورده‌اش، جاذبه‌ی معصومیت (که امکان دارد تا حدی هم ضرورتی برای تباه‌کردن این‌معصومیت باشد) ازمیان نرفتنی‌ست.

اشاره‌های ضمنی‌ی جالب روانی در مورد پافشاری‌ی وایلدر در پیوند دادن معصومان و عیاشان وجود دارد. رساله‌ی معروف فروید، «نوع خاصی از انتخاب مقصود[۹] وسیله‌ی مردان»، این نوع‌رابطه‌ی‌عشقی‌را چنین تشریح‌کرده، «عشق به‌یك فاحشه» که همیشه «نفر سومی جریحه‌دار شده» می‌طلبد ــ به‌صورت عملی کردن اوهام ادیپ مانند، که در آن کودك معصوم مادر آلوده‌اش را از چنگ پدر در می‌آورد. وقتی یك زن معصوم سمت مردی با تجربه جلب میگردد، نمایش ادیپی از دیدگاه دختر و نه پسر است. و تکان‌دهنده است‌که فیلمهای وایلدر تاچه‌اندازه عملا به‌رابطه‌ی یك مرد یا زن جوان با یك عاشق مسن میپردازند. شاید توضیح در زندگینامه‌ی شخص وایلدر نهفته است: وایلدر گزارش‌میکند که در نخستین‌بار که به‌برلین میآید «مدتی به‌عنوان یك ژیگولو در میهمانخانه‌ی ایدن میرقصیدم، و در ادلن[۱۰] به‌عنوان مصاحب چای عصر خانمهای پیر و تنها خدمت میکردم». (۵۳) قهرمان

---

۹) «Object»
۱۰) Adlon

«نگذار سپیده بدمد» پیش از آن که جنگ واداردش اروپا را ترك کند، در شرایط تقریباً یکسانی کار میکرده. رابطه‌ی جو و نرما دزموند در «سانست بولوار» مشهورترین بررسی‌ی وایلدر از رابطه‌ی یك مرد جوان و زنی مسن‌تر است. اما تا به‌حال توجه نشده که در «شاهد برای تعقیب» رابطه‌ی بین مرد جوانی که پی‌ی زن پولدار میگردد، تایرن‌پاور، و خانم فرنچ، بیوه‌ی ثروتمند که سرانجام به‌دست مرد جوان کشته میشود، نسخه‌ی کم‌اوج و تقریباً یکسان‌همان رابطه‌ی ادیپی وانگلی‌ست ــ بار دیگرمحرکش حرص و ترحم است، و بار دیگر در منزلی میگذرد با یادگارهای دوره‌یی گذشته (در «شاهد برای تعقیب»، «عشاق» به‌اتفاق هم به صفحه‌های گیلبرت و سالیوان[11] گوش میدهند)، بار دیگر با خشونت پایان مییابد.

چندین فیلم دیگر رابطه‌های‌زن‌های جوان را با مردهای‌پیرتر از خود وارسی میکنند. در «بزرگ و کوچك»، به‌نوعی سلف «لولیتا»، جینجر راجرز فقط نقش دختری دوازده ساله را ایفا میکند، اما رابطه‌ی سخت مشتاقی که بین او و ری‌میلاند پدید میشود صورت تغییر شکل یافته و مضحك یك موقعیت روانی‌ی کاملا واقعی و در حال انفجاراست. میلاند درلحظه‌یی به‌او میگوید که وقتی دوازده سال داشته با معلم رقص چهل‌ساله‌اش رقصیده، لبهایش را بوسیده، و غش کرده: «انگار من همیشه بیست سی سال از برنامه پرتم». فیلیس در «غرامت مضاعف» با مردی ازدواج کرده که حدوداً دوبرابر او سن دارد. سابرینا عاشق مردی مسن است، و سرانجام با برادر این مرد ازدواج میکند، که حتی چندین سال مسن‌تر است؛در ۱۹۵۴ زوجی چون هامفری بوگارت و ادری هپبرن نمیتوانستند چیزی به‌جزکنار هم گذاردن پدر و دختر به‌نظر برسند. و این در مورد رابطه‌ی هپبرن و

---

(۱۱) Gilbert and Sullivan

گری‌کوپر در «عشق در بعدازظهر» هم صادق است. من حتی میتوانم این نظریه را تا آنجا بسط دهم که قهرمان «ایرمای شیرین» فقط بعداز این که در نقش لرد «ایکس» پنجاه ساله‌ظاهر شده است میتواند ایرما را حامله کند.

اما وقتی هم که روابط بین دونفری برقرار میشود که همسن هستند روابط بین زن‌بازها، فاحشه‌ها، مردان یا زنانی که به‌یك نفر قانع نیستند (یا ازدواج کرده‌اند) در یك طرف، و شخصیت هایی در قیاس معصوم یا بی‌هیچ وابستگی در طرف دیگر است؛ از دیدگاه فرویدی این گونه روابط همواره حسن تعبیری به‌حساب می‌آید برای رابطه‌ی ادیپ مانند. از آنجا که این روابط در جامعه‌ی وایلدر از محرمات شمرده میشوند، تعجب‌آور نیست که بسیاری از آنها با مرگ خاتمه می‌یابند، یا، در فیلمهای کمدی، با نوعی فاجعه که پیش از آشتی‌ی نهایی میآید. نینوچکا،فراست نماینده‌ی زن، آریان در «عشق در بعدازظهر» پیش از تصاحب مرد مورد علاقه‌شان مصائب فراوانی تحمل میکنند. زن فیلم «نگذار سپیده بدمد» بعد از فهمیدن این‌که با یك ژیگولو ازدواج کرده گرفتار یك حادثه‌ی ماشین کمابیش بسیار خطرناك میشود. سابرینا و زن فیلم «آپارتمان» پیش از این که صاحب شرائط لازم برای یك ازدواج موفق شوند دست به‌خودکشی میزنند. (در تمام این فیلمها زن ساده و خوش‌نیت است‌که متحمل رنج میشود ــ انعکاسی از اوهام مردانه، کمابیش برمبنای بیزاری‌ی از زن، که زن را در موارد شکستن محرمات جنسی مسئول میداند؛ به‌نحوی این همیشه زن است که مقصر است ــ حتی وقتی که معصوم‌است.)

نادیده گذاشتن این که وایلدر تا چه‌اندازه به‌روابط ادیپ مانند پنهانی میپردازد غیر ممکن است، واحتمالا تعجب‌آور نیست که در چندتایی از فیلمهایش همجنس دوستی نقشی نهانی ایفا میکند. روانکاوی استدلال میکند که وقتی در مورد روابط مرد ــ

زن تنها کشش در جهت زنای با محارم است، روابط مرد ــ زن از اساس خطرناك میگردد. در فیلمهای وایلدر عدم اطمینانی به عشق، و خیلی اوقات به‌زن، وجود دارد که به‌بازگشتی به‌درون تجربه‌های به‌شکلی شاعرانه درآمده‌ی همجنس دوستانه کشانده میشود. رفاقت تماماً مردانه و سربازخانه‌یی‌ی «بازداشتگاه ۱۷» مثالی آشکاراست، به‌لباس زنانه در آمدن مردها در «بعضی‌هاداغش را دوست دارند» در مسیری دیگر همین‌قدر آشکار است. وایلدر همجنس دوستی‌ی واضحی را در داستان «تعطیلی‌ی از دست‌رفته» که محرك به‌مشروب پناه بردن دان‌بیرنم بود حذف کرد، اما بعضی از مردم احساس کرده‌اند که در فیلم رابطه‌ی نزدیك و سخت مشتاق دان و برادرش ویك مایه‌های ضمنی‌ی همجنس دوستانه دارد. رابطه‌ی نف و کیز، دوبازپرس اداره‌ی بیمه در «غرامت مضاعف»، مسلماً چنین است. کیز زنان را طرد کرده، و در جریان فیلم نف هم متوجه حیله‌گری‌ی زنان میشود؛ در آخر جرقه‌های محبت میان آنها ــ در حالی که کیز سیگار نف را روشن میکند ــ تنها لحظات گرمیبخش فیلم را تشکیل میدهند. (نف به کیز میگوید: «آدمی که عقبش میگشتی خیلی نزدیك بود ــ درست آن‌طرف میز». کیز پاسخ میدهد: «از این هم نزدیك‌تر».) درآخر «شیرینی‌ی شانسی» مایه‌های ضمنی‌ی همجنس دوستی کاملاآشکار مینمایند، هرچند که احتمالا عمدی نبوده‌اند. قهرمان فیلم با فهمیدن این که زنش چه‌هرزه‌ی علاج‌ناپذیری‌ست، بیرون میرود تا در زمین ورزشی‌ی خالی‌ی کلیولند به‌دنبال بازیکن فوتبال‌سیاه پوستی بگردد که در حقش ظلم شده. او را افسرده می‌یابد اماقادر است با ابراز محبت خلقش را خوش کند، و آنگاه هردو شروع به توپ‌بازی میکنند، دوپسربچه، در امان از نیروی تخریب زنان،که همراه با نوازشهای ناشیانه از سروکول هم بالا میروند.

وقتی وایلدر اعلام کرد که در حال آماده کردن فیلمی به‌نام

«زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك‌هلمز» است، به‌نظر میرسید که‌فیلم قالب جالبی برای بیان برخی از اشتغالات عمده‌ی ذهنی‌اش باشد. خود وایلدر هلمز را بیزار از زن نامید، و ذکرکرد که در رابطه‌ی هلمز و واتسون چیزی غریب وجـود دارد. ثلث اول «زندگـی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز» با این مسائل بازی میکند؛ راوی در باره‌ی طرز تلقی‌ی هولمز از زنان تأمـل میکند، و در فصل بـا رقاصه‌ی روس به‌وضوح امکان همجنس دوستی مطـرح میشود. زمانی که هلمز همجنس دوستی‌اش را به‌رقاصه «اقرار میکند»، به‌احتمال قوی منظور یك شوخـی‌ست، اما شوخـی‌ی نـاآسوده و مبهمی‌ست که ــ برای هلمز و برای واتسون هردو ــ بیش از آن به‌واقعیت نزدیك است که ناراحتی پدید نیاورد. متأسفانه، بعد فیلم جهت عوض میکند؛ قسمت اعظم آن به‌یکی دیگر ازماجراهای حرفه‌یی‌ی هلمز مربوط میشود ــ هرچنـد موردی کـه در حلش عاجز مانده. عنوان فیلم گمراه‌کننده است؛ فیلم در واقـع‌اساساً درباره‌ی زندگی‌ی خصوصی‌ی هلمز نیست. وایلـدر بیش از آن شیفته‌ی قدرت‌هـای استنتاج معـروف هلمز است که از تصویـر عمومی‌ی کارآگاه دست بکشد. به‌هرصورت او به‌جنبه‌های‌مشوش کننده‌تر داستانی که امیدوار بود بازگو کند پشت میکند.

از شخصیت‌هـای وایلـدر نسخـه‌ی تثبیت شده‌ی هـالیـوودی‌ی عشق دریغ شده است. در فیلمهای او محرك‌های دیگر شخصیت‌ها را با نیرویی به‌جنبش درمی‌آورند که عشق حتی نمیتواند کمترین ادعای همطرازی با آن را داشته بـاشد ــ دائم‌الخمر بـودن در «تعطیلی‌ی از دست‌رفته»، طمع در «غرامت مضاعف» و«شیرینی‌ی شانسی»، قدرت در «تکخال درحفره»، شهرت در«سانست‌بولوار»، اعتبار خانوادگی در «سابرینا». اینها محرکهایی‌ست کـه مردم

را به‌حرکت می‌آورد. ــ و همچنین، جالب است‌که‌گرفتار عشقشان میکند. درفیلمهای دیگرعشق هدف نهایی‌ی‌شخصیت‌هاست، پایانی که تمام کوششها به‌آن ختم میگردنـد. در فیلمهـای سرشار از سرخوردگی‌ی وایلدر عشق وسیله‌ی رسیدن به‌چیزی دیگر است. تقریباً همیشه عامل انگیزنده‌ی دیگری برای شروع یك رابطه‌ی عاشقانه وجود دارد.

در «تعطیلی‌ی از دست رفته» دان در یك اپرا با هلن آشنا میشود چرا که هلن، اشتباهاً، رسید پالتوی او را برداشته، و یك بطری‌ی مشروب در جیب پالتویش است. وقتی که آنها شروع به صحبت میکنند، هلن‌به‌یك میهمانی دعوتش میکند، ودان‌همراهش میرود، نه‌به‌این خاطر که قلبش به‌نحو اسرارآمیزی میتپد، بلکه به‌این خاطر که یك میهمانی‌ی «کوکتیل» است و او تصادفاً آخرین بطـریش راشکسته است. در «یك ماجـرای خـارجـی» سروان پرینگل به‌نماینده‌ی زن نزدیك میگردد تا آبـروی خود را حفظ کند، تا مطمئن شود که نماینده‌ی زن جستجویش را برای یافتن افسری که ارتش را بی‌اعتبار ساخته رهـا می‌کند. در «نگـذار سپیده بدمد» ژیگولو به‌معلمه‌ی مدرسه اظهار عشق میکند و با او ازدواج میکند چرا که در محله‌ی فقیرنشین یك شهر مرزی اقامت دارد و نومیدانه در صدد به‌دست‌آوردن تبعیت امریکاست. لارابی، برادر بزرگتر، اظهار عشقش به‌سابرینا به‌این خاطر است که از ازدواج او با برادر کوچکتر خود و در نتیجه از آلوده شدن نـام خانواده جلوگیری کند. وقت‌گذرانی‌ی خانم فن هوفمانستال بـا شرلوك هلمز پاره‌یی ضروری از نقشه‌ی جاسوسی‌اش است. در «غرامت مضاعف» و «شیرینی‌ی‌شانسی» عشق ازطمع بازشناختنی نیست. فیلیس زیرکانه وانمود میکند عاشق والترنف است تا او بدل به‌همدستی شود که برای توطئه‌اش در به‌قتل رساندن شوهر و به‌ارث بردن پول بیمه‌ی او ضروری‌ست؛ بعدتر همین تـدبیر

جنگی را در مورد نینو دوست پسر نادختری‌اش به‌کار میبرد. در «شیرینی‌ی شانسی» ویلی سعی میکند هینکل را با این استدلال که پول مطمئناً زن قدیمش را به‌او باز میگرداند وادارد در کلاهبر داری از شرکت بیمه همراهیش کند؛ هینکل موافقت میکند، و به ظاهر در این درهم ریختن عشق و پول وسیله‌ی شوهر خواهرش هیچ‌چیز غیر طبیعی نمی‌یابد.

با این وصف این عشق دروغین کمابیش همیشه بدل به‌عشق واقعی میگردد ــ سروان‌پرینگل واقعاً عاشق نماینده‌ی زن به‌ظاهر سرد میشود، ژیگولو عاشق‌معلمه‌ی مدرسه میشود.حتی در «غرامت مضاعف»، فیلیس برای یك لحظه‌ی مرگبار پیش از کشیدن ماشه به‌روی عاشقش مکث میکند. به‌نظر میرسد که فریبکاری تنها راه رسیدن به‌احساس واقعی‌ست؛ یك شخصیت وایلدری به‌ندرت به عشق میرسد مگر آن که در آغاز وانمود کند عاشق است. معمولا درباره‌ی وایلدر گفته میشود که در فیلمهایش شکوفایی‌ی وانمود کردن به‌عشق واقعی سر فرو آوردن او دربرابر فروش‌فیلم است. اما مسائل بیشتری در کار هستند. وایلدر ایمان خود را اعلام میدارد: فقط بازشناختن‌زخم‌پذیری‌ی‌خود آدم وفریبکاری‌های‌مردم دوروبر آدم اساسی منطقی‌ست برای محبت یا عطوفت. فریبکاری، به‌شیوه‌یی پیچیده، تنها عمل راستین و محترمانه در دنیای وایلدر است .

شاید این مسأله بتواند به‌تشریح این که چرا «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز » به‌نحوی مغایر ویژگیهای وایلدرملایم و شاعرانه به‌نظر میرسد کمك کند. کشش هلمز و خانم فن هوفمانستال به‌یکدیگر کششی غیر محتمل است. هلمز، یك تلخ اندیش و بیزار از زن، کاملا به‌زنان مشکوك است. زن آلمانی فقط نقش‌زخم‌پذیری‌ی عاشقانه را بازی میکند، و به‌خاطرمقاصد شیطانی‌اش. با این وصف میان این دو یك دلبستگی‌ی اصیل و

خوددار پدیدمیشودکه به‌طرز عجیبی‌منقلب‌کننده است. باردیگر، احساس واقعی از فریبکاری و عدم اعتماد میروید. شاید این واقعیت که هردو دلداده این چنین سرخورده‌اند باعث میشود وایلدر احساس همدردی‌یی غیر معمولی نسبت به‌آنها داشته باشد؛ به‌هرصورت این یکی از موفق‌ترین ــ چرا که ظریف‌ترین ــ مواردی‌ست که تبدیل یك رابطه‌ی سودجویانه به‌رابطه‌ی عاشقانه به‌نمایش در میآید.

قهرمانهای فیلمهای وایلدر نیرنگ‌بازان بزرگی هستند. او شیفته‌ی یك بازی‌ی‌خوب است. بهترین‌کمدی‌های او ــ «نیمه‌شب» (که در آن کلودت کلبر، یك خواننده‌ی ناموفق، نقش یك کنتس را بازی میکند تا به‌مردی کمك کند زنش را دوباره به‌دست آورد)، «بعضی‌ها داغش را دوست دارند»، «یك، دو، سه» ــ همه درباره‌ی‌نقش‌بازی‌کردن‌های‌جسورانه هستند. «بزرگ و کوچك»، «پنج قبر تا قاهره»، «غرامت مضاعف»، «تکخال در حفره»، «شاهد برای تعقیب»، «عشق در بعدازظهر»، «ایرمای شیرین»، «احمق، مرا ببوس»، «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز» نیز چنین هستند. و فریبکاری هرچه جسورانه‌تر، وایلدر بیشتر دوستش دارد. او نمیتواند قهرمانان خبیث «تکخال در حفره» و «شیرینی‌ی شانسی» را، در مقابل مردمی که از دسائس آنها فریب میخورند، با همدردی‌ی بیشتری عرضه نکند. دسیسه‌ی چاك، گذشته ازهر چیزی، در سطحی عظیم است، و با مهارتی‌فوق‌العاده اجرا میشود؛ او یك حادثه‌ی عادی را بدل میکند به‌داستانی پرالتهاب همراه با «علائق انسانی» که تبلیغات و مردم را از سراسر کشور جلب میکند. ویلی نیز در «شیرینی‌ی شانسی» همین قدر بی‌پرواست. طرف شدن با یك گروه حرفه‌یی‌ی فوتبال و شهر کلیولند و کمابیش موفق شدن در قبولاندن ادعای دروغینش در اصل دستاوردی آفریننده است. کارگردانی دیگر این همه بی‌صداقتی

و بی‌عاطفگی را محکوم میکرد: وایلدر نیروی تخیلی را کـه در پس کلاهبرداری‌ست تحسین میکند.

«تکخال در حفره»، به‌هرحال، از سایر فیلمها پیشتر میرود، زیرا که بیشتر ا زهریك از آنها، محدودیت‌هـای فریبکـاری را بررسی میکند، در عین این کـه قدرت خلاقه‌ی نیرنگ چاك را تحسین میکند. به‌همین دلیل است که خشمگین‌ترین و پیچیده‌ترین فیلم وایلدر به‌نظـر میرسد. تمـاشای ایـن کـه کسی نقشه‌ی درخشانی میکشد و اکثر مردم دنیا را گول میزند به‌طرز انکار ناپذیری هیجان‌انگیز است؛ پاره‌یی از ما میخواهد موفقیت چاك را ببیند. اما وقتی دسیسه به‌بهای جان یك انسان تمام میشود، راه به‌یکباره برما سد میگردد؛ شور فریبکاری‌ی بزرگ ناگهـان از میان میرود. امکان دارد احساسات گناهکارانه‌ی چاك در فیلم کاملا باورنکردنی نباشد، اما واکنش درهم آمیخته‌ی خـود ما ــ شیفته‌ی بازی‌شدن، با این وصف دلهـره داشتن از بی‌اعتنایی‌ی بازیگر در برابر آنچه در خطر است ــ ثابت میکند که وایلدر در تنظیم مؤثرترین انتقادش از تنها شیوه‌ی زندگی‌ی مورد تحسینش موفق بوده است. فیلم ما را در خود میکشد.

فریبکاری، البته، کلمه‌ی دیگری‌ست بـرای هنر. این هنـر دسائس چاك، فیلیس، ویلی‌ست که به‌وضوح نظر وایلدر را جلب میکند. جان‌سیمون به‌بی‌مسئولیتی‌ی نهفته‌درگفته‌ی معروف‌وایلدر در «یك، دو، سه» حمله میکند: «این‌طوری به‌قضایا نگاه کن، بچه جون. دنیایی که تاج‌محل، ویلیام شکسپیر، و خمیر دندان دورنگه میسازد نمیشودکه پاك بدباشد» ــ به‌این صورت‌که «خب،خندیدن به‌خمیردندان دورنگه، یا ما، یا شکسپیر اشکالی ندارد، بشروط به این که درجایی، دستکم به‌صـورت اشاره‌ی ضمنـی، چیزی وجود داشته باشد که آدم بـه‌آن نخنـدد». (۴۸) مـن پیشنهاد میکنـم کـه در فیلمهـای وایلـدر واقعـاً چیزی وجـود دارد ــ هنـر،

تخیل، فریبکاری‌ی درخشان. شاید اینها بزرگترین فضائل نوع دوستانه نباشند، اما نمونه‌های پیشین معتبر و زیادی برای دیدگاه وایلدر وجود دارد.

وایلدر در بررسی‌ی هنر و رابطه‌ی پیچیده‌ی هنر با واقعیت نیز، همانند بسیاری از زمینه‌های دیگر، از زمان خود جلوتر بوده. فیلمهای جدیدی مثل «پرسونا»[۱۲] با اذعان داشتن این که واقعاً سینما هستند مردم را مبهوت ساخته‌اند. اما فیلمنامه‌ی وایلدر برای «نگذار سپیده بدمد» همین‌کار را در ۱۹۴۱ انجام میداد. در ابتدای فیلم قهرمان آن، شارل بوایه، وارد کارگاه پارامونت میشود، داخل کارگاه کارگردانی می‌یابد (که نقشش را کارگردان واقعی‌ی «نگذار سپیده بدمد»، میچل لایزن، ایفا کرده است) و شروع میکند به این تلاش که داستانی را به او بفروشد، داستانی که ادعا دارد حقیقی‌ست، این داستان آنگاه برای ما به نمایش درمیآید. لایزن این فکر را ۵۰۰ دلار میخرد، پولی که بوایه برای پایان خوش داستان «واقعی»‌ی خود لازم دارد ــ زندگی وسیله‌ی هنر بازخرید میشود. در زمینه‌ی فیلمی چنین به تمامی سنتی، امکان دارد این‌شیوه ابداعی به‌نظر نرسد، اما آشکارکننده‌ی این اشتیاق وایلدر است در مشوش‌گرداندن حد فاصل میان فیلم و واقعیت. شوخیهای‌خصوصی و بازگشت‌هایی به‌فیلمهای‌دیگر در آثار وایلدر فراوانند... وایلدر گاهی میتواند از طریق متقاعد ساختن هنرپیشگانی محدود در جهت به هزل کشاندن خودشان از آنها بازیهای خوب بگیرد؛ برای‌مثال، نقش بیرحم تلخ دین‌مارتین، خواننده‌ی هرزه و دائماً مست باشگاه شبانه‌در «احمق، مرا ببوس» ما را سخت علاقمند میکند چون به تصوری که از دین مارتین داریم فوق‌العاده شباهت دارد. «خارش هفت ساله» حتی حاوی‌ی به هزل کشاندنی مستقیم و بصری از فیلمهای دیگر است ــ مانند

---

(۱۲) «Persona» (Ingmar Bergman)

«از اینجا تا ابدیت»، «زنده باد زاپاتا» ــ و وسیله‌ی فرانسوی‌ها به خاطر خودآگاهی‌ی سینمایی‌اش ستوده شد.

این، البته، «سانست بولوار» است، جایی که این بازیگوشی به وسیع‌ترین و پرمعنی‌ترین صورتش درمی‌آید. فیلم افسانه است، اما همراه تشابه‌هایی غریب با واقعیت. گلوریا سوآنسن (خود یك ستاره‌ی بزرگ فیلمهای صامت) نقش نرمادزموند را بازی میکند، یك الهه‌ی فیلمهای صامت که در بوته‌ی فراموشی افتاده، و به انتظار بازگشت به عالم سینماست. در عمارتی زندگی میکند در حال ویرانی، مملو از عکسهای خودش که بیست یا سی سال‌قبل برداشته‌شده‌اند؛ عکسها عکسهای‌خانم‌سوآنسن درروزهای شهرتش هستند. وقتی نرما فیلمی قدیمی را با دستگاه نمایش فیلم خصوصی‌اش نمایش میدهد، فیلم «ملکه کلی»ست، باشرکت گلوریا سوآنسن. کارگردان فیلم اریخ فن شتروهایم بود، که، در «سانست بولوار»، نقش پیشخدمت نرما و شوهر و کارگردان سابقش را بازی میکند، ماکس فن میرلینگ. این شوخی بیرحمانه مینمود ــ دوران کارگردانی‌ی خود شتروهایم سالها قبل به پایان رسیده بود. در اواخر فیلم نرما به پارامونت به‌دیدن سسیل ب. دومیل میرود، و دومیل نقش خودش را هنگام کار روی «سامسون و دلیله» بازی میکند. این دومیل بود که اولین فیلم سوآنسن را کارگردانی کرد. دومیل به نرما میگوید هالیوود تغییر کرده است؛ با اطلاعاتی که از «سامسون و دلیله»، یا در واقع از هر یك از فیلمهای دومیل داریم، این گفته طنز خاصی به خود میگیرد. و، همچنین، طنزآمیز است که دومیل، که فیلمهایش بدل شده‌اند به نمونه‌هایی برای عامی‌بودن و زرق و برق هالیوود جدید، یکی از مهارشده‌ترین و مؤثرترین بازیها را در «سانست بولوار» ارائه میدهد. رابطه‌ی بین واقعیت و افسانه در فیلم چند لایه و پیچیده است.

هالیوود قدیم، هـر چند کـارش به جنون کشیده، کیفیتـی قهرمانی دارد. همانطور که جیمز ایگی نـوشته «به آدمهـای از دست رفته شکوه و بی‌پروایی داده میشود، رایحه‌یی از حرمت؛ آدمهای معاصر، به‌هنگام سنجش، کوچك، زیرك، و محافظه‌کارانه، فاقد هرگونه شکوه، چه خوب چه بد». (۵۴) وقتی جـو، بعد از شناختن او میگوید، «شما نرما دزموندین. توی فیلمها بـودین. قبلا هنرپیشه‌ی خیلی بزرگی بودین»، او مبارزطلبانه پاسخی‌میدهد که یکی از مشهورترین گفته‌های سینما شده است، «من هنـوزم بزرگم، این فیلمهان که کوچك شده‌اند». در دنیای نرما دزموند همه چیز در سطی بالا قرار دارد، حتی اگر به نحوی کابوس‌مانند تغییرشکل یافته باشد. جزئیات«گوتیك»[۱۲] هستند ــ اتومبیل‌پوست پلنگی، تدفین رسمی‌ی یك میمون خـانگی، سوت‌کشیدن بـاد از درون لوله‌های صدای ارگ هنگامی که پیشخدمت با دستکشهای سفید آن را می‌نوازد. هنرپیشگان فیلمهای صامت، یا به گفته‌ی جو «مجسمه‌های مومی»، برای بازی‌ی بریج در منزل نرما گـرد میایند ــ باسترکیتون، آناك. نیلسن، هـ. ب. وارنر، گویی منجمد، خارج زمان، با چهره‌های درهم‌شکسته، نقابهایی مرگ‌وار، اما نمایشگر پاکی و وقار هنری پیش از تبدیل‌شدنش به صنعت. در مواقع دیگر، عمارت متروك است، نرما و جو به تنهایی روی کف مرمرین وسیعی میـرقصند، جایی کـه والنتینو زمـانی روی آن رقصیده. هالیوود جدید، مرکب از هدا هاپر، فیلمنامه‌نویس‌های درجه‌ی دو، و آنچه فرد کلارك تهیه‌کننده بچه‌های «پیام» مینامد، نیروی تخیل، والایی، و طعم «بـاروك» را از دست داده است. نرما دیوانه است، اما به هر لحظه چنان اهمیتی میبخشد که گویی جزئی‌از صحنه‌ی پایان یك نمایش زیبا وعظیم سخت احساساتی‌ست. حتی زمانی هم که استراحت میکند، در حال بازی‌ست. برای روح

---

۱۲) Gothic

بخشیدن به‌شبی با جو، یك زیبای‌استحمامگر مك‌سنت و چاپلین را تقلید منیکند، هر دو جذاب و با ظرافت، شهادتنامه‌هایی بـرای انگیزش مغلوب‌نشدنی‌اش برای خلق‌کردن.

بعضیها به «سانست بولوار» این اعتراض را داشته‌اند که ما تعب نرما دزموند را از درون نمیبینیم. این مسأله حقیقت دارد، اما به این خاطر است که هر ذره از نیروی او به مصرف غلبه بر این تعب میرسد، حتی وقتی که گرفتار جنون میگردد ــ در آویخته در این عادت که همه‌ی زندگیش برای سبك بخشیدن، به صورت تجریـدی درآوردن، و تـراشیدن عاطفه بـه قـالب هنـر است. «سانست‌بولوار» ستایش وایلدر از هنر و بررسی‌ی او پیرامون از حد گذشتن آن است. چرا که حرکات نرما دزموند تا آنجا غلو شده است، تا آنجا عصبی‌ست، تا آنجا تقلایی از جان گذشته است علیه پیری و سازشکاری که هر رابطه‌یی را با احساس اصیل از دست‌داده‌است. نمایش‌بی‌وقفه‌ی‌او هنری‌یکسره‌جدا از زندگی‌ست، دراین‌شیوه‌هنوز زیباست، اماحالامخرب، وسوسه‌یی‌همیشگی، وروان پریش* است. بیش از اندازه «باروك» است، بیش از انـدازه شکننده است، و سرانجام تمامی‌ی دنیا را برسر او خراب میکند: در حالی که دست بـه جنایت زده، و تمـام دوربین‌های خبـری و خبرنگاران منتظرند، از پلکان خانه‌اش پایین میآیـد ــ در حـال بازی‌ی نسخه‌ی بد منظری از رقص سالومه در مقابل آنچه گمـان میکند دوربین دومیل است. هنرمند تسلیم نشده، اما به سرزمین بیگانه‌یی قدم گذارده، جایی که قادر به لمس واقعیت یا لمس‌شدن وسیله‌ی واقعیت نیست. وایلدر به تلخی فروریختنش را نظـاره میکند و به او احترام میگذارد ــ ساکت، فصیح، محزون.

اگر نرما دزموند نمایش خود را تا نهایتی دیوانه‌وار ادامه میدهد، در اکثر فیلمهای دیگر وایلدر نمایش سرانجـام در یك لحظه درهم میشکند. اما زمانی که چنین میشود، در، مثلا، «غرامت

مضاعف» یا «تکخال در حفره»، کاملا متقاعدکننده نیست. این امکان هست که وایلدر میخواهد در مناسبت نمایش شك کند، اما تجلیلش از نمایش همواره از انتقادش از آن قوی‌تر است. اعتقادش به هنر، اعتقادش به این بازیگری، متضمن بازشناختنی ضمنی از بی‌ارزش‌بودن تجربه است، بی‌مناسبت‌بودن هر اعتقادی به تجریدهای معمولی ــ عشق، قهرمانی، مذهب، اصلاح اجتماعی ــ که مردم برای بقا به آنها اتکاء دارند. وایلدر به نادرستی‌ست که اعتقاد دارد؛ به آن شدتی اعتقاد دارد که در اختیارکردن یك نقش و ایفای آن نقش تا حد کمال یافت میشود. قهرمانان او دروغگویانش هستند، حیله‌گرانش، اما او محبتی غمگین و دلتنگ به معصومان احمقی دارد که هنوز از راه و رسم دنیا بیخبرند.

فیلمهای وایلدر از نظر بصری خیره‌کننده نیستند. او خود را در وهله‌ی اول یك نویسنده میداند، نویسنده‌یی که کارگردان و سپس تهیه‌کننده شد تا از فیلمنامه‌هایش مراقبت کند. بارها ذکر کرده که به حرکات دوربین نرم و بی پیرایه است که اعتقاد دارد: «در فیلمهای من هیچ حرکت تقلبی یا زاویه‌ی غریب ــ عجیب پیدا نمیکنید... من دوست دارم بر این اعتقاد بمانم که حرکت میتواند بلیغ، با ظرافت، بی‌هیچ اتلاقی و منطقی به‌دست آید، بی‌این که لزومی داشته باشد از توی سوراخی در زمین فیلمبرداری کنیم، یا بی‌این که دوربین را از چهلچراغ آویزان کنیم و بی‌این که جراثقال دوربین «پولکا» برقصد». (۵۳) او همچنین اقرار کرده است که نمیتواند با فضاهای وسیع باز کار کند؛ هرگز یك وسترن یا فیلمی جنگی نساخته‌است. («پنج قبر تا قاهره» و «بازداشتگاه ۱۷» هر دو دور از جبهه میگذرند.) در صحنه‌های داخلی‌اش توجه

زیادی به صحیح‌بودن دارد، و طراحان صحنه‌اش، هانس دره‌یر در فیلمهای اولیه‌اش، و اخیراً الکساندر ترنر، سهم عمده در فیلمهایش دارند. اما از صحنه‌های خارجی‌اش سریعاً میگذرد. حتی فیلمهای پاریسی‌اش، «عشق در بعد از ظهر» و «ایرمای شیرین»، بهره‌ی ناچیزی از پسزمینه میبرند.

شیوه‌ی وایلدر را، با این همه، دقیقاً نمیتوان واقعیگرا خواند. تقریباً همیشه اثری از زرق و برق در جزئیات سینماییش وجود دارد. «سانست بولوار» آشکاراترین شیوه‌ی «باروك» را دارد، و درهم پیچیده‌تر از اکثر فیلمهایش است، اما استثنایی نیست. من قبلا به نماهایی در «یك ماجرای خارجی» از سربازان گل به دست که به سختی از میان خرابه‌های برلین میگذرند اشاره کرده‌ام؛ تنها وایلدر زوال را با طنزی تا به این حد پیچیده، و شوری واقعی به نمایش در می‌آورد. او استعدادی دارد برای یافتن آنچه به طرزی وحشت‌آور عامی‌ست، مریلین مونرو، بند بادبزنش پیچیده به‌دور رانهایش و گیر افتاده در مدخل آپارتمانش؛ تام ییوئل، گرفتار محرومیت جنسی، در حال تقلا با بطری‌ی شیری نگاهداشته میان پاهایش (هر دو شوخی‌هایی کثیف وخوب)؛ گروهی از کولی‌های مست و دوره‌گرد در حال نواختن موسیقی برای میلیونری در حالی که دارد حمام بخار میگیرد؛ تونی کرتیس و جك لمون، با برجستگیهای مصنوعی و کلاه‌گیس، در حالی که بیشرمانه خود را تکان میدهند در طول یك سکوی ایستگاه و در راه پیوستن به گروه نوازنده‌های زن؛ یك آلمانی‌ی خیلی «سکسی» به نحوی شهوانی روی یك میز میرقصد و سه «کمیسر» نیمه‌مست روس لذت میبرند. ویژگی‌ی متمایزکننده‌ی بصری‌ی فیلمهای وایلدر در لذت‌بردنش است از هرآنچه جسارت‌آمیز مینماید. به رغم تلخ‌اندیشی‌ی وایلدر، در تصویرسازی‌ی فیلمهای او شدتی کمابیش شگفتی‌آور وجود دارد، شدتی در قدرت هنری که فیلمهای

او غالباً در حال تحلیلش هستند.

مهمترین هدیه‌ی وایلدر به فیلم امریکایی هوشمندی‌ست، و ازاین‌طریق مجموعه‌یی‌ازعلائق ــ وسردرگمی‌ها ــ باوابستگیهایی منطقی‌تر از آنچه میشود در تمامی‌ی آثار اکثر کارگردانهای امریکایی یافت، حتی کارگردانهایی که قدرت تخیل بصری‌ی آنها بسیار عظیم‌تر است. او سازنده‌ی دستکم چهار فیلم واقعاً فراموش نشدنی‌ی امریکایی‌ست ــ «غرامت مضاعف»، «سانست بولوار»، «تکخال در حفره»، «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» ــ و حتی پیش پا افتاده‌ترین آثارش مرتباً با جرقه‌هایی از بذله‌گویی‌ی تند و خاص او نجات داده میشوند. فیلمهای وایلدر به‌خاطر سازشکاری هایی که تا این اندازه در فیلمهای هالیوودی‌ی همدوره‌اش معمول است صدمه میبینند، اما حاوی‌ی درکی بسیار غیر معمولند، درك برخی از افراطکاریهای مشوش‌کننده در کارایی‌ی امریکایی[۱۴].

ستیفن فاربر [(۵۵)]

باشگاه ادبیات

---

۱۴) به ترجمه‌ی یوسف غفوری.

۲

«زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز»

«زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز» احتمالا بهترین فیلم وایلدر است؛ دستاوردهایی که فیلم عرضه میدارد خصوصاً بسیار قابل ملاحظه‌اند چرا که اثر کارگردانی‌ست که به‌نظر میرسید قوس نزولی طی کرده بود و، در جریان سالهای شصت، بیهوده دست و پا میزد. لیکن، دیگرگونی در طبیعت سینماست، نه در شخصیت کارگردان؛ حالات عصبی و نیست انگاری*ی حیله‌گرانه بدل شده است به شك‌گرایی*ی والایی، که در آن بیخردی‌ی جهان به‌حدی نامتناسب نمیرسد، و امکانی برای خوبی به چشم میآید. واکنشی که «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز» پدید میسازد، به دور از پوچی‌ی خفقان‌آور تجربه شده در «آپارتمان» یا «یك، و، سه» و از آنجا که اصل آن عمیقاً در ذات طبیعت فیلم نهفته است، شدت مییابد. جهان بینی‌یی که فیلم بیان میکند سرچشمه گرفته است از کشمکش بین فرد و نیروهایی که کوششی برای از میان برداشتن فردیت را عرضه میدارند، اما گفتاگوی* از درون است؛ بیشتر از رابطه‌ی شخصیت و محیط است که برمیخیزد تا شخصیت تحمیلی‌ی کارگردان که به تمامی بر هر قاب* فیلمی چون «یك، دو، سه» مسلط است. «هیچ‌کس بی‌نقص نیست»؛ این مایه‌ی همیشگی‌ی وایلدر از طریق نفوذ عامل اخلاق در صحنه‌پردازی طنینی بلندتر یافته است.

فیلم با گشایش گاو صندوق بانك آغـاز میشود، کـه در آن مجموعه‌ی آشنای اشیائی که نماد* کارآگاه افسانه‌یی هستند برای آیندگان نگاهداری شده‌اند؛ کلاه‌شکاری، پیپ، سرنگ. اما وایلدر این‌اشیاء را درچشم‌اندازی دوگانه‌در مد نظر دارد؛ ارزش دلتنگی‌ی آنها همراه با این ا حساس است که نماینده‌ی تـمامی‌ی هستی‌ی هلمز هستند، این که فرد تا حد این اشیاءکاهش یافته. این احساس وسیله‌ی نماد خارق‌العاده‌یی‌که زندگی‌ی بیحاصل درخانه‌ی شماره‌ی ۲۲۱ ب، خیابان بیکر، را مجسم میـکند قوت میـگیرد؛ دستگـاه مضحکی، به‌صورت استخوانبندی، که خس‌خس‌کنان دود سیگار را به درون میکشد و بیرون میدهد، به‌خاطر آزمایش عبثی که هلمز برای وقتگذرانی در مـورد طبیعت تك‌تك خاکسترهای گوناگون انجام میدهد.

تمرکز وایلدر روی شیء، وابسته‌ی مایه‌ی ظواهر و واقعیت است که در سراسر فیلم نفوذ یافته. این سر در گمی‌ی هـلمز در زمینه‌ی ارزش ظواهر است که پایان تلخ فیلم را تسریـع میکند. بهترین مثال خصوصاً صحنه‌ی خیابان بیکر است که، با فراخواندن دنیای مه‌آلود لندن عهد ویکتوریا، به‌نحوی کامل ساخته شده؛ مزیت اصلیش کیفیت‌سنجیده‌ی‌دلتنگیش‌است. همچنین، باشگاه‌دیوجنیس[۱]، با نمـای خارجـی‌ی بـه خـواب رفته و بی‌جـاذبـه‌اش، کـه در داستان‌های اصلی موقعیتی چنین‌برونی داشته، در جهان وایلدر، بدل به مرکزی میگردد برای دسیسه‌های سازمان سری‌ی بریتانیا، تحت ریاست می‌کرافت، برادر بدخواه هلمز. هیاکل کوتاه‌قامت‌که لباسهای بچه‌های مدرسه را به تن دارند درواقع چهار کـوتوله‌ی میانسال هستند. گروه راهبها[۲] که همراه هلمز و واتسون با قطار به اسکاتلند سفر میکنندمأمورهای‌آلمانی هستند. قلعه‌ی اینورنس[۳]

---

۱) Diogenes Club
۲) Trappist monks
۳) Inverness

که به‌خاطر نگاهداری‌اش تحت تعمیر است یك پایگاه زیردریایی‌ست. هیولای افسانه‌یی‌ی‌دریاچه‌ی نس[۴] چیزی‌نیست‌مگر یك زیردریایی‌ی نمونه‌ی اصلی که انگلیسی‌ها در حال آزمایشش هستند. در یکی از صحنه‌های آغازی‌ی فیلم، کـه در حین اجرای «دریـاچه‌ی قـو» در اپراخانه‌ی «کاونت گاردن»[۵] اتفاق میافتد، دکتر واتسون (کالین بلیکلی) به کودنی برای‌هلمز (رابرت ستیفنز) که بسیار حوصله‌اش سرآمده مصرانه تکرار کرده‌که قوی لغزان درطول صحنه، درواقع، یك نمونه‌ی مصنوعی‌ست. اما این عدم توجه هلمز به دوگانگی‌ی ظواهر است که، در انتهای فیلم، یـکسره درمانـده‌اش میسازد و قدرت عمل را از او سلب میکند؛ پافشاری‌اش روی استقلال فردی فقط او را بیشتر به موقعیتی میکشاند که مطلقاً از اختیـارش خارج است.

این شیفته شدن کارآگاه به جاسوسه‌ی آلمانی‌ی پنهان شده در پس گابریل والادون است که مصممش میسازد علیرغم مخـالفت تهدیدآمیز می‌کرافت مسأله را تعقیب‌کند. با طنز خاص وایلدری، نماد اصالت دختر، چتر آفتابی‌ی ظریفش، دو پهلوست چرا کـه وسیله‌یی‌ست برای ارسال پیام رمز به مأمورهای همکارش. چتر، همچنین، نماد حرفه‌یی بودن خدعه آمیزش نیزمیگردد، معادلی‌برای خصائصی که جزئی از سیمای آشنای زندگی‌ی هلمز است؛ وایلدر این را در آخرین صحنه‌ی دختر نمایشگر میکند ــ در حـالی کـه می‌کرافت و پلیس، که در تمام مدت از خیانتش آگاه بوده‌اند، از هلمز و واتسون دورش میکنند، و در حالی که کالسکه‌ی آنها در جنگلی در دور محو میگردد، موفق میشود با چترش یك «بـه امید دیدار» نهایی به‌کارآگاه مخابره کند. سر آخر، معنای اشیائی که هلمز را دوره کرده‌اند در رابطه با زندگی‌ی فردی و عاطفی‌اش روشن میگرد؛ این توانایی‌های حرفه‌یی‌اش است که از رشد بازش

---

۴) Loch Ness ۵) Covent Garden

داشته‌اند. به خاطر عدم اعتماد حرفه‌یی‌اش، حصاری از «سردی» به‌دور خود کشیده؛ اولین باری که این حصار پایین کشیده میشود نتیجه‌اش فریبی حقیقی‌ست. با طنز ظریف جدایی‌ی آخر، وایلدر موفق میشود از کف دادنی را که به نحوی ضمنی‌در ترک گفتن وجود دارد و گسیختگی‌ی یك دوستی‌ی بالقوه را منتقل سازد.

از صحنه‌ی اول، وایلدر نمایشگر میکند که رابطه‌ی هلمز با گابریل تا چه حد وابسته‌ی زمان است؛ وقتی ساعت هلمز از گاو صندوق بیرون آورده میشود میبینیم که شمایل دختر در ساعت جای داده شده. نتایج رابطه ناتوانی‌ی هلمز در چنگ‌انداختن در زمان و زیستن تك تك لحظه‌ها را تا انجام حقیقی‌شان نمایشگر میکند. در نهایت، پس از برملاشدن گابریل، هلمز باید معمایش را تا به آخر زندگی کند.

تمامی‌ی سیر داستانی‌ی فیلم را میتوان در حد کوششی دید برای به وسوسه بیرون‌کشاندن هلمز از حالت گوشه‌گیری‌ی حرفه‌یی‌اش. در صحنه‌هایی که در شماره‌ی ۲۲۱ ب، خیابان بیکر، میگذرد دوربین تقریباًهمیشه‌دراتاق‌نشیمن‌عمومی‌جای‌دارد؛ هرگز وارد اتاق شخص هلمز نمیشود، و تماشاچی فقط گاه‌گاه و به نیمنگاه داخل اسرارآمیز اتاق را میبیند. سرانجام، پس از شنیدن خبر اعدام گابریل در مملکتی دیگر، هلمز به انزوا و به کوکاییش بازمیگردد، و واتسون، عاجز از جلوگیری از این واپس نشستن، به کودنی به افسانه‌پردازی درباره‌ی دوستش در دفتر روزنوشتش باز میگردد. آنچه در زمینه‌ی پرداخت‌مایه‌ی اصلی به‌فیلم برجستگی میدهد این است که احساس عدم توازن بین استقلال فردی و نقش نیروهای خارجی به تمامی از صحنه‌پردازی‌ی ذاتی سرچشمه میگیرد، و نه از حضور غیر قابل تحمل طرز تلقی‌ی از پیش تصمیم گرفته‌شده‌یی که بسیاری از فیلمهای قبلی‌ی کارگردان نمونه‌اش هستند. در صحنه‌یی که هلمز، گابریل، و واتسون با دوچرخه

از یك قلعه‌ی اسکاتلندی به قلعه‌ی دیگر میروند، وایلدر عدسی‌ی «زوم» عظیم را به بهترین شکل به‌کار میگیرد، با تمرکزی سنجیده روی هیاکل متحرك، چنان که گویی وسیله‌ی ناظری خطرناك تحت نظر هستند، که در واقع هم هستند. در نهایت، برای وایلـدر، شخصیت‌هایی که میکوشند سرنوشت خودشان را تعیین کنند فریب میخورند؛ آزادی‌ی آنها فقط نوعی سرکوبی‌ی حیله‌گرانه‌تر است. اما، در «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز»، تلاش آنها را بـا طنزی والا و ظریف بررسی میکند، طنزی که نتیجه‌ی یك درگیری‌ی اصیل با دستمایه‌ی خود فیلم است. این درگیری‌ی اصیل است که واکنشی عمیق‌تر در تماشاچی پدید میسازد.[۶]

پیتر لوید [(۵۶)]

باشگاه ادبیات

---

۶)به ترجمه‌ی یوسف غفوری.

۳

«بفرمایید!»

در این دنیای سینما که کارگردانهای قدیمی‌تر گرفتار کم کاری‌ی همیشگی‌اند، این که بیلی وایلدر به تازگی فیلمبرداری‌ی فیلمی را در ایتالیا به پایان رسانیده مایه‌ی خوشنودی‌ست. فیلم «بفرمایید!» نام دارد، و در محل فیلمبرداری شده، سورنتو، کاپری و ایسکیا و شش هفته هم در یك کارگاه فیلمسازی در رم. (...)

ذکر این مسأله تأسف‌بار است که آخرین اثر وایلدر، به‌رغم برتربودنش، موفق نشده با تماشاگران ارتباط برقرار کند؛ فیلم آخر او، «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز»، یك ضایعه‌ی تجاری بود، تا اندازه‌یی به خاطر نحوه‌ی پخش نامناسب یونایتد آرتیست، که از فیلم ایمان برید ــ اما وایلدر نیز جز این نکرد. یك ساعت از «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز» را حذف کرد و بعد آماده بود که، مانند اکثر حرفه‌یی‌های قدیمی، قضاوت عموم را بپذیرد و سراغ طرح بعدی‌ی خود برود.

زندگی‌ی هنری‌ی وایلدر به عنوان یك نویسنده و کارگردان از نظر کیفیت، دوام، و ثبات بهت‌آور بوده است. با این وصف امکان‌دارد که نوع سینمای وایلدر، که ده‌سال‌قبل بسیار سودآور بود، دیگر پول‌ساز نباشد. وایلدر، روبرو با این مشکل، سعی نکرده از آنچه متداول است پیروی کند. در مورد «بفرمایید!» به خود صادق مانده و فیلمی ساخته که کمدی‌هایش در سالهای ۱۹۵۰ (بخصوص «عشق در بعد از ظهر») را فرا میخواند. فیلم جدیدش بی‌هیچ

کوششی، دنباله‌روی سنت بزرگ لوبیچ است ــ یك کمدی‌ی بسیار شاعرانه. فیلمنامه از نمایشنامه‌یی به قلم سمیوئل تیلور اقتباس شده که در برادوی با شکست روبرو گشت. تمام آنچه از نمایشنامه باقی مانده عنوان، یك سطر از گفتگو، وموقعیت اصلی‌ی آن است: یك سرمایه‌دار امریکایی به ایتالیا می‌آید تا جسد پدرش را ــ یك کارخانه‌دار ثروتمند که در یك حادثه‌ی رانندگی کشتــه شده ــ تحویل بگیرد. در ایسکیا، جایی که حادثه اتفاق افتاده، به دختری انگلیسی برخورد میکند، که برای تحویل‌گرفتن جسد مادرش، که در یك حادثه‌ی رانندگی کشته شده، به آنجا آمده است. به زودی پی‌میبرند که باحادثه‌ی واحدی روبرو هستند، و این‌که امریکایی‌ی مسن کارخانه‌دار، یك رکن شایستگی و به ظاهر شوهری وفادار، یك ماجرای عاشقانه‌ی تابستانی با یك زن میانسال انگلیسی داشته است. در نسخه‌ی وایلدر، ماجرا ده سال ادامه داشته، هر تابستان به مدت یك ماه، هنگامی که مرد امریکایی به خانواده‌اش میگفته برای استفاده از آب معدنی به ایسکیا میرود. درك این که چه‌چیز وایلدر را سمت نمایشنامه جلب کرده مشکل نیست. یك امریکایی در اروپا موضوع چند فیلم وایلدر بــوده؛ و عــامل مــرگ در فیلمنامه بسط داده شده است. وایلدر غالباً در موقعیت‌های تیره خنده یافته، و یکی از خنده‌آورترین صحنه‌های «بفرمایید!»، در یك سردخانه‌ی متوفیات اتفاق می‌افتد. پسر کارخانه‌دار (که وندل آرمبراستر، پسر، نام دارد و نقشش وسیلــه‌ی جك‌لمــون بــازی میشود) از رفتار غیر اخلاقی‌ی پدرش به وحشت می‌افتد ــ تمامی‌ی قوانین سنجش ارزشهایش به‌خطر می‌افتد ــ اما درفضای فریبنده‌ی ایتالیایی رابطه‌یی کمابیش مشابه با دختر معشوقه‌ی پــدرش در پیش میگیرد. وایلدر، باشروع از این‌نقطه، فیلمنامه‌یی پرورانده که با مآخذش شباهت بسیار کمی دارد. محتوای اساسی‌ی داستان ــ مقابله با دیوانسالاری*ی ایتالیایی ــ به پسزمینه منتقل شده است،

و وایلدر بیشتر روی رابطه‌ی عاشقانه است که فیلم را متمرکز میکند. وایلدر توضیح میدهد، «منظور این است که سرمایه‌دار را از بالتیمور کسالت‌آور و دختر را از لندن بارانی بیرون بکشیم و به درون این سبکسری‌ی مدیترانه پرتابشان کنیم». به محض این که فیلمنامه تمام شد، وایلدر نسخه‌یی از آن را برای‌سمیوئل تیلور فرستاد، و از او سوآل کرد آیا هنوز مایل است نامش روی پرده بیاید. تیلور جواب داد «هرچه بزرگتر بهتر».

وایلدر غالباً بر آن بوده که «هشتاد درصد کار نوشتن آن است». فیلمنامه‌ی «بفرمایید!» تقریباً دو سال طول کشید تا نوشته شد. هنگامی که همکار همیشگی، ی. الف. ل. دیاموند گرفتار طرح دیگری بود، وایلدر با جولیوس اپستاین و نرمن کراسنا[1] (دو نویسنده‌ی سرشناس هالیوود)، و سپس با یك نویسنده‌ی‌ایتالیایی، لوچانو وینچنزونی[2]، روی فیلمنامه کار کرد. پس از چند نسخه‌ی اولیه، سرانجام دیاموند در مورد نسخه‌ی نهایی همکاری کرد. تنها اسم دیاموند و وایلدر به‌عنوان نویسنده‌ی فیلمنامه ذکر میگردد. مانند اکثر فیلمنامه‌های وایلدر فقط خواندنش هم سخت لذتبخش است. از نظر ساختمان کمدی یك شاهکار است. شوخی‌های طرح شده در صفحه‌ی ۲۰ در صفحه‌ی ۱۲۰ به خنده میرسند. عامل زمان بسیار فشرده است ــ یك تعطیلی‌ی از دست‌رفته در ایسکیا، از جمعه تا دوشنبه. حرکات دوربین به ندرت ذکر شده‌اند، اما با مطالعه‌یی حساس اشاره‌هایی ضمنی یافت می‌شود که قطع‌ها کجاها میآیند. وایلدر نوع کارگردانی‌ست که هنگام نوشتن فیلم را مجسم میکند، یك نقشه‌ی ذهنی در فکرش شکل میگیرد. کارگردانی در نظر او جریان پدیدساختن این دریافت اصلی‌ست. این جریان غالباً یك رشته سازشکاری‌ست. وایلدر فیلمهایی را که تغییر شکل فیلمنامه به سلولوییدِ به نرمی صورت گرفته با محبت به خاطر

---

۱) Norman Krasna, Julius Epstein ۲) Luciano Vincenzoni

میآورد («سانست بولوار») امـا فیلمهایی را کـه نتیجه مطابـق دریافتش نبـوده رد میکنـد («احمق، مـرا ببوس»، «زنـدگـی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز»). سازشکاری‌های «بفرمایید!» چنـدان زیاد نبوده است. وایلدر فکر میکند کـه این فیلم از «زنـدگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز» بهتر است. از تمام فیلمهایی که بعـد از «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» ساخته خنده‌آورتر است، و تمام آنچه در فیلمنامه وجود دارد به روی پرده منتقل شده، بـه علاوه‌ی چیزهایی بیشتر. آمادگی‌ی وایلدر برای ادامه‌دادن به‌کار فیلمسازی تا اندازه‌یی به‌موفقیت فروش «بفرمایید!» بستگی‌دارد.

قرارداد وایلدر با برادران میریش با «بفرمایید!» به پایان می‌رسد ــ این آخرین فیلمی‌ست که او به آنها متعهد است. وایلدر خود تهیه‌کننده است، و سرمایه‌ی فیلم سه میلیون دلار است، کـه وسیله‌ی میریشها فراهم آمده. هر کوششی در مورد «بفرمایید!» اعمال شده تا بتواند از سهمیه‌ی سینمایی‌ی ایتالیا استفاده کند: ایتالیایی‌ها طرحی دارند، شبیه به آن طرح[۳] انگلیسی‌ها، که هر گاه فیلمی با کارکنان ایتالیایی و چندتایی هنرپیشه‌ی ایتالیایـی تهیه شود سیزده درصد از سرمایه به تهیه‌کننده بـازگردانـده میشود. یك شرکت ایتالیایی، شرکت[۴] گریمالدی ایـن قسمت از تهیه را اداره میکند، و در ایتالیا نام گریمالدی به‌عنوان تهیه‌کننده ذکر میشود. شیوه‌ی فیلمسازی‌ی وایلدر برای کارکنان فنی غیر عادی بود. صدابرداری‌ی تقریباً تمام فیلمهای ایتالیایی بعـد از فیلمبرداری صورت میگیرد، بنابراین کارکنان عادت کارکردن با صدای مستقیم را نداشتند (هرچند متصدی‌هـای ضبط‌صوت و بلندگو انگلیسی بودند). و به‌دلیل این‌عادت صدابرداری‌ی بعداز فیلمبرداری در ایتالیا فیلمنامه هیچگاه‌آنقدر که برای‌وایلدر مهم‌است اهمیت ندارد. دستیار اول، رینالـدوریچی، می‌تـوانست کمـی

---

۳) Eady Plan ۴) «PEA»

انگلیسی صحبت کند، اما وایلدر و او فرانسه حرف‌میزدند، زبانی که هردو روان صحبت‌میکنند. مدیر فیلمبرداری، لوییجی «جی‌جی» کوویلر، فقط ایتالیایی میدانست ــ او و وایلدر خیلی زود موفق به برقرارکردن رابطه شدند، و گرچه تعداد کمی از کارکنان هر دو زبان انگلیسی و ایتالیایی را میدانستند، آنها غالباً بی‌هیچ مترجمی به منظور یکدیگر پی می‌بردند. وایلدر از کار کوویلر خیلی راضی‌ست. «جادویی درکار است. به‌فضا دست می‌یابد. اگر همین صحنه‌آرایی و همین هنرپیشه‌ها را در هالیوود داشتم، باز هم فیلم شکل دیگری از آب درمی‌آمد». متصدی‌ی دوربین بعد از دو هفته اخراج شد؛ از آن بعد کوویلر علاوه بر نورپردازی تصدی‌ی دوربین را هم به عهده گرفت (کوویلر هفت سال متصدی‌ی دوربین آلدو تونتی[۵] بوده). «بفرمایید!» جلای فیلمهای امریکایی و ظاهر یك فیلم ایتالیایی را خواهد داشت.

وایلدر غالباً به اندازه‌ی فیلمهایش بامزه است، و رفتار روی صحنه‌اش، دستکم، همیشه سرگرم‌کننده است. شوخیهای فراوانش تا اندازه‌یی به خاطر خوش‌آمد خودش است، و تا اندازه‌یی به این خاطر است که بازیگران و کارکنان اگر خلقشان خوش باشد بهتر کار میکنند، و وایلدر روحیه‌ها را قوی نگاه میدارد. وایلدر هنگام فیلمبرداری حتی یك بار هم عصبانی نشد (و موقعیت‌هایی بود که دلایلی برای عصبانی‌کردنش وجود داشت). (...)

در سالروز تولد شصت و شش سالگیش، از روزهایی که در کارگاه کار میکردند، وایلدر به من گفت: «تأسف‌آور است، اما هرچه بیشتر تجربه به دست میآوری، موقعیت‌های کمتری برای استفاده از آن داری. میدانم که فیلمهای زیادی در پیش ندارم. اما حالا میدانم که از چه فیلمبرداری کنم و از چه فیلمبرداری نکنم. و دیگر خودم را در تنگنای کارگردانی نمی‌اندازم». در واقع

---

۵) Aldo Tonti

وایلدر مطلقاً هیچ فیلمبرداری‌ی اضافی ندارد. دقیقاً می‌داند هر نما چگونه باید به نظر بیاید، و آن را منحصراً از زاویه‌یی که میخواهد میگیرد. آن نوع فیلمی نمیسازد که عوامل جدید در اتاق تدوین کشف میشوند. این شیوه‌ی کار باعث شکایت‌های گهگاهی‌ی تدوین‌کننده، رالف وینترز، میشود. (...) اما رالف عموماً راضی‌ست که مقدار زیادی از کارش توسط وایلدر انجام میشود، و آنچه نزد او میآید تا به این حد خوب است.

سبك کار وایلدر با دوربین همیشه با ظرافت همراه است، حتی گاهی پیچیده است. همیشه بر اساس مسائل عملی تنظیم میشود نه براساس هرگونه زیبایی‌شناسی‌ی احتمالا محدودکننده. زیبایی‌شناسی، اگر وجود داشته باشد، ممانعت دائمی از آگاهی یافتن تماشاچی از حضور دوربین است. وایلدر از استفاده‌ی مکرر از نمای نزدیك پرهیز میکند. نمای نزدیك را به «آتو» در بازی‌ی بریج تشبیه میکند ــ قبل از استفاده از آن دوبار فکر میکنید، و هرگز آن را تلف نمیکنید. وایلدر همیشه میتواند نیم دوجین دلیل برای قراردادن دوربین در محلی که قرارش میدهد برای آدم بشمرد. یکبار در کارگاه ازش پرسیدم چرا، برای گرفتن نمایی‌از دیدگاه لمون، دوربین چهار یارد عقب‌تر از جایی که لمون ایستاده بود قرار داشت. وایلدر توضیح داد: «به این خاطر که خیال دارم از یك عدسی‌ی ۷۵ میلیمتری استفاده کنم، که عمق بیشتری در اختیارم میگذارد، و به‌نظر خواهد رسید که دیدگاه نما از محلی‌ست که لمون ایستاده بود. مردم اغلب این اشتباه را مرتکب میشوند که عدسی مثل یك چشم است. اما نیست. چشم عالی‌ترین عدسی‌ست که تا به حال اختراع شده ــ یك عدسی‌ی ۲۵، ۷۵، و «زوم» را در خود جمع دارد. تا به حال هیچ عدسی اختراع نشده که بتواند همه‌ی این کارها را انجام دهد».

در ماه اول به علت خرابی‌ی هوا تهیه‌ی فیلم در محل دچار

اشکال شد. آنچه می‌بایست دو روز کار در کاپری‌می‌بود تبدیل شد به یك هفته کار چرا که هوا خیلی بد بـود. غالباً نمـا را آمـاده میکردند و تمرین میکردند، و کاری نداشتیم جز این که به انتظار خورشید بنشینیم. (...)

وایلدر گاهی اظهار میداشت که میخواهد از ساختن نـوعی «گیجت به ایسکیا میرود»[۶] پرهیز کند. میخواست مردم متوجـه باشند که فیلم در یك کارگاه مجهز به‌صدای هالیوودی ساخته نشده است. در عین حال قبول نمیکرد از چشم‌اندازها، هرچه‌قدر هم که زیبا باشند، تنها به خاطر نفس زیباییشان فیلم بردارد. برخلاف دیویدلین یا بوویدربرگ[۷]، وایلدر همیشه راهی ابداع‌میکند تا چشم‌اندازها را در چارچوب داستان عرضه کند. در یك مـورد جك لمون را در حال ترك‌گفتن ناپل وسیله‌ی هاور کرافت میبینیم ــ و ناپل تنها پرده‌ی پسزمینه‌ی صحنه‌را پدید میسازد. تنها موردی که وایلدر در برابر «رنگ محلی» سر فرو میآورد، یك صحنه‌ی ترکیبی‌ست، پیاده‌روی‌ی بعد از ظهـر جولیت میلـز، صحنـه‌یی بی‌گفتگو، که بر مبنای موسیقی خلق شده، به اضافه‌ی مقـدار زیادی کمدی‌ی صامت. صحنه وزن خود را دارد، و از حدود بیست نما ساخته شده است که در سورنتو، ایسکیا، آترانی[۸]، و رم گرفته شده‌اند ــ حاصل کار حدود یك هفته کار است، به خاطر ساختن دو دقیقه از فیلم، «اگر خوب از آب درآید». شبیه به هیچ چیزی که وایلدر قبلا ساخته نیست، اما شاید با دو چـرخـه‌سواری در «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز» قابل مقایسه باشد. با ایـن وصف وایلدر حتی در این صحنه‌ی ترکیبی هم هرگز شخصیت‌هایش را فرع چشم‌اندازها قرار نمیدهد ــ چشم‌انداز همیشه ضمنی‌ست.

مانند سایر کمدی‌های وایلـدر درباره‌ی امـریکایی‌های در

---

۶) «Gidget Goes to Ischia»
۷) Bo Widerberg
۸) Atrani

اروپا، در «بفرمایید!» نیز بعدی سیاسی وجـود دارد. یکـی از نقشهای کوتاه که به بهترین شکلی نوشته شده نقش جوجو بلاجت است، یك سیاستمدار امریکایی‌ی متعصب که پشت هم دسته‌گل به آب میدهد («من اعتراضی به این که خارجی‌ها به زبانی خـارجی صحبت میکنند ندارم. کاش فقط همه‌ی آنها به یك زبان خارجی حرف میزدند»). صحنه‌ی کوتاهی که بلاجت را هنگام نزدیك‌شدن به ایسکیا در یك هلیکپتر معرفی میکند ارزش به تمامی نقل‌کردن دارد:

بلاجت (به خلبانان): شماها مطمئنید که اینجا ایسکیاست؟
خلبان: اطمینان کامل داریم قربان.
بلاجت: برای این که هیچ نمیخواهم در افریقا پیاده شوم.
خلبان: در آن صورت بزرگتر بود قربان.
بلاجت: شاید یکی از آن جزایر یونانی باشد.
خلبان: خیر، قربان. یونان پاك طرف چپ است.
بلاجت: نه تا وقتی من در وزارت خارجه هستم.

قهرمان اصلی نیـز دست‌راستی و متعصب است. برای مـدیـر میهمانخانه‌ی ایسکیا یك رشته دلیل ردیف میکند در توضیح این که چرا مراسم تدفین پدرش باید در بالتیمور و دقیقاً طبق برنامه‌ی تنظیم‌شده صورت بگیـرد: «چـون درست سر ساعت یـازده روز سه‌شنبه کار در تمام کارخانه‌های آرمبراستر در سرتـاسر کشور متوقف میگردد تا ۲۱۶۰۰۰ کارمند بتوانند مراسم را درتلویزین های مدار بسته تماشا کنند ـ به صورت رنگی. جز در پوئرتوریکو ـ آنها به صورت سیاه و سفید خواهند دیـد». شوخی در عـدم توانایی‌ی آرمبراستر نهفته است کـه مفهـوم ضمنی‌ی سیاسی‌ی آنچه را که میگوید درك نمیکند.

هرچند که نقش آرمبراستر برای لمون نوشته نشده بـود، میشد که برای او نوشته شده باشد. بـه زودی آن را چنان از آن

خود ساخت که مشکل بود هنرپیشه‌یی دیگر را در آن نقش مجسم کرد. (...)

لمون نوع کمدی‌ی وایلدر را بسیار حس میکند و بازی‌ی او سرشار از ابداعات است. در صحنه‌هایی که عصبانی‌ست بازیش حاشیه‌یی دیوانه‌وار دارد که من قبلا ندیده‌ام. (...)

این پنجمین فیلم لمون با وایلدر است، و رابطه‌ی آنها بینهایت نزدیك بود. گاهی وایلدر به شوخی رفتاری بی‌ادبانه با او داشت، بخصوص اگر لمون نظری میداد که وایلدر چندان خوشش نمیآمد. وایلدر میگفت «از چیزی‌که نفرت دارم هنرپیشه‌ی متفکر است. ببین جك، برای من براندوبازی در نیاور. فقط حرفهایت یادت بماند و حواست به علامتها باشد». (...)

روی صحنه، لمون هیچوقت بدون یك جدول کلمات متقاطع و یك سیگار برگ مونته کریستو[۹] نبود، حتی ساعت پنج و نیم صبح. (...)

وایلدر مجبور بود در مورد انتخاب هنرپیشه‌ها به یك رشته خطرکردنهای حساب‌شده دست بزند. مهمترین آنها انتخاب جولیت میلز بود ــ هنرپیشه‌ی اول زن باید انگلیسی، زیر بیست و پنجسال، و چاق می‌بود. جولیت تنها خصوصیت اول را داراست: ۳۱ سال دارد (اما جوانتر مینماید) و نسبتاً لاغر است. موفق شد پیش از شروع فیلمبرداری ۲۰ پاوند به وزن خود بیافزاید. وایلدر جولیت را از این جهت انتخاب کرد که میتوانست ساده‌دلی، شوق، و انگلیسی‌بودن که بیشترین اهمیت را برای نقش دارد القاء کند. و، مهمتر این که، جولیت قادر بود نیروی عاطفی‌ی فیلم را به دوش بکشد. بعد از صحنه‌یی خیلی سخت، که بنا بود جولیت گریه کند، وایلدر چنان منقلب شده بود که سیگارش را از طرف فیلتر روشن کرد. (...)

---

۹) Monte Cristo

وایلدر پس از تمرین با هنرپیشه‌ها، هر نما را با دقت آماده میکرد. ابتدا از پشت منظره‌یاب نگاه میکرد تا حرکات دوربین را تنظیم‌کند. بعد درباره‌ی نورپردازی وحرکات بامدیرفیلمبرداریش مشورت میکرد. وقتی نورپردازی تکمیل بود، بار دیگر تمرین میکرد، این بار در حال نگاه‌کردن از پشت دوربین. در این مرحله غالباً تغییراتی جزئی میداد. گاهی در صورت احساس این که صحنه بی‌گفتگو بهتر از آب درمی‌آید یك یا دو خط را حذف میکرد (حتی از گفتگوهای خوب)، یا یك دو سطر اضافه میکرد تا موقعیت جغرافیایی‌ی صحنه را پر کند. در این مرحله نیز تغییراتی کوچك میداد به منظور بهترکردن ترکیب ــ بالاآوردن یك شمع در پسزمینه به صورتی که شعله‌اش در نما باشد.

یك نما بخصوص نشان میدهد وایلدر چقدر علاقمند است قاب را از جزئیات پر کند. دوربین حرکت کوتاهی میکرد سمت میز شامی که لمون و جولیت قصد دارند «کرپ‌سوزت»[۱۰] بخورند. ما سرپیشخدمت را میبینیم که «کرپ‌سوزت» را آماده میکند و پیشخدمت شرابگردان شراب را میریزد؛ جك بیقرار به نظر میرسد، و جولیت به شادی زمزمه میکند و گل سرخی را در دست میچرخاند؛ پشت‌سرشان انعکاسهای‌زوج‌های‌دیگر است که‌میرقصند، و سایر کسانی که شام میخورند در کناره‌ها هستند ــ تمام این‌ها برای یك نمای پنج ثانیه‌یی. اما وایلدر هرگز نمیگذارد توجهش به جزئیات به صورتی متظاهرانه درآید. یك بار سایه‌های چند کلبه‌ی ساحلی در طول روز حرکت کرده بودند. وایلدر گفت «صحیح گرفتن سایه‌ها ۳۰۰۰۰ دلار خرج برمیدارد، چیزی که هیچکس متوجه نخواهد شد. اگر تماشاگرها دارند به سایه‌ها نگاه میکنند دیگر کلك ما کنده است. (...) تماشاگرها فقط در بار دوم تماشای‌فیلم متوجه آن خواهند شد. و اگر دو بار پول داده‌اند فیلم

---

۱۰) crêpes suzette

را ببینند، آنوقت من هم راضیم که مچم گیر بیافتد».

با این وصف وایلدر هیچ وقت تماشاگرانش را دست‌کم نمیگیرد. او از انجام هرکار آشکاری نفرت دارد، و ترجیح‌میدهد یك شوخی را به طور ضمنی ارائه دهد تا این که به طرف تماشاگر پرتابش کند. مثل اکثر فیلمهای وایلدر، گمان‌نمیکنم «بفرمایید!» نیز تمام شوخی‌هایش را در دیدار اول آشکار کند. هنگام فیلمبرداری، وایلدر واکنش تماشاچی‌هارا نیز منظورمیکند.(...) تدبیری که در گفتگو چنان فواصلی پدید میآورد که هیچ سطری در میان خنده‌ی سطر قبل گم نمیشود. بازپرس «بفرمایید!» شوخی‌های بصری‌ی فوق‌العاده‌یی دارد و وایلدر مراقب بود فیلمبرداری از واکنش لمون در قبال این شوخیها فراموش نشود، نماهایی که میتوانند امکان دهند خنده فروبنشیند.

برخلاف «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز»، در مورد «بفرمایید!» این خطر وجود ندارد که بخشی بزرگ از آن حذف شود. «بفرمایید!» کوتاه‌تر است (احتمالا ۱۱۰دقیقه تا دو ساعت)؛ داستانی جمع وجورتر دارد؛ وساختمان فصل‌های مجزای «زندگی‌ی خصوصی‌ی شرلوك هلمز» را ندارد. «بفرمایید!» از نظر ظاهر با دیگر فیلمهای وایلدر فرق‌خواهد داشت. (طراح صحنه فردیناندو سکارفیوتی بود، پرورده‌ی ویسکونتی و طراح «دنبالـه‌رو»[۱۱] و «مرگ در ونیز»). به نظر میرسید وایلدر در کار با فیلم رنگی بسیار راحت‌تر از گذشته است. (...)[۱۲]

رابرت موندی [(۵۷)]

---

۱۱) «Il Conformista»

۱۲) به ترجمه‌ی یوسف غفوری.

یادداشتها

۱) Richard Lemon[1]: «Saturday Evening Post»، ۱۷ دسامبر ۱۹۶۶.

۲) Belsen، منطقه‌یی در شمال غربی‌ی آلمان که محل بازداشتگاههای نازیها بوده است.

۳) Siegfried Kracauer : «From Caligari to Hitler»، انتشارات Dobson، ۱۹۴۷.

۴) یکی از پنج فیلم دیگر «La Crise est Finie»، به کارگردانی‌ی رابرت سیوداک است.

۵) Will H. Hays؛ اولین رئیس «تهیه کننده‌ها و پخش کننده‌های فیلم امریکا» (مشهور به «Hays Office»)، و بنیان‌گذار گونه‌یی بازبینی‌ی داخلی بر اخلاق و فیلمهای هالیوود ــ از ۱۹۲۹ تا حدود ۱۹۶۶.

۶) مجله‌ی «Liberty»، ۴ می‌ی ۱۹۴۶.

۷) «فوکس قرن بیستم» بهره‌برداری از امتیاز عدسی‌ی سینما سکوپ را از ۱۹۵۳ آغاز کرد.

۸) برکت در ۱۹۶۹ میمیرد.

---

۱) یادداشتها همه از آقای مدسن (و در مورد بخش «جداگانه» از نویسنده‌ی مقاله) است، مگر آنهایی که در متن کتاب در [ ] آمده، و خاص این ترجمه است.

۹) «New York Times»، ۱۷ دسامبر ۱۹۶۱.

۱۰) Richard Gehman : در «بیلی‌ی جـذاب»، «Playboy»، دسامبر ۱۹۶۰.

۱۱) «Cahiers du Cinéma»، ۱۳۴، اوگست ۱۹۶۲.

۱۲) وایلدر در اینجا به عمد «Actors' Studio»، مدرسـه‌ی هنـر پیشگی‌ی معروف لی ستراسبرگ را «Actors' Club» می‌نامد.

۱۳) Jim Murray : «بیلی وایلدر، نفرت داشتن از مردم بـه خاطر تفریح و منفعت»؛ «Los Angeles Magazine»، اکتبر ۱۹۶۳.

۱۴) «Cahiers du Cinéma»، ۱۱۳، نوامبر ۱۹۶۰.

۱۵) «New York Herald Tribune»، ۲۰ سپتامبر ۱۹۴۲.

۱۶) «Daily Variety»، ۲۸ اوگست ۱۹۴۲.

۱۷) به خاطر بازی در «Kitty Foyle»، به کارگردانی‌ی Sam Wood.

۱۸) Peter Noble : «شتروهایم ــ آثار و تأثیرات او»، «Sight and Sound»، زمستان ۴۸ــ۱۹۴۷.

۱۹) «Life»، ۱۱ مارچ ۱۹۴۶.

۲۰) «Los Angeles Times»، ۳ دسامبر ۱۹۴۴.

۲۱) «New York Times»، ۲۷ جون ۱۹۴۸.

۲۲) «Newsweek»، ۲۶ جون ۱۹۵۰.

۲۳) George Sadoul : «Histoire du Cinéma Mondial»، انتشارات Flammarion، پاریس.

۲۴) «New York Times»، ۲۷ اوگست ۱۹۵۰.

۲۵) James Agee : «Films in Review»، می ـ جون ۱۹۵۰.

۲۶) «Saturday Review of Literature»، ۱۹ اوگست ۱۹۵۰.

۲۷) «Raymond Chandler Speaking» ، انتشارات Houghton Mifflin Co.، بوستن، ۱۹۶۲.

۲۸) «New York Times».

۲۹) «Los Angeles Mirror»، ۱۶ جولای ۱۹۵۳.

۳۰) «Newsweek»، ۳۰ اوگست ۱۹۵۴.

۳۱) Ezra Goodman :
«The 50 Years Decline and Fall of Hollywood»،
از انتشارات Simon & Schuster، نیویرک، ۱۹۶۱.

۳۲) «The New Yorker»، ۱۱ جون ۱۹۵۵.

۳۳) «My First Hundred Years in Hollywood»، انتشارات Random House، نیویرک، ۱۹۶۴.

۳۴) «Ariane»؛ عنوان «عشق در بعد از ظهر» در فرانسه، به دستور دادگاه.

۳۵) Edwin P. Hoyt : «Marilyn, The Tragic Venus»،
انتشارت Duell, Sloan & Pearce، نیویرک، ۱۹۶۵.

۳۶) مریلین مونرو پیش از مرگ غم انگیزش در ۱۹۶۲ تنها دو فیلم دیگر به پایان رسانید : «Let's Make Love» با George Cukor و «The Misfits» با جان هیوستن.

۳۷) Brendan Gill : «The New Yorker»، ۶ ژانویه‌ی ۱۹۶۲.

۳۸) Pauline Kael : «I Lost it at the Movies»، انتشارات Little, Brown & Co.، بوستن، ۱۹۶۵.

۳۹) «Variety»، ۲۹ نوامبر ۱۹۶۱.

۴۰) یکی از شوخیهای درخشان‌تر و خصوصی‌ی وایلدر وقتی‌ست که واسطه‌ها تشکیل اتحادیه‌یی میدهند تحت عنوان
«The Mecs of Paris Protective Association»
[«انجمن حمایت از حامیهای پاریس»]، که به زودی خلاصه میشود به «MPPA» ــ عنوان واقعی‌ی
«Motion Pictures Producers Association»
[«انجمن تهیه کننده‌های سینمایی»].

۴۱) Michel Mardore : «Cahiers du Cinéma»، ۱۲۹، نوامبر ۱۹۶۳.

۴۲) «Cahiers du Cinéma»، ۱۵۱ــ۱۵۰، دسامبر ۱۹۶۳ / ژانویه‌ی ۱۹۶۴.

۴۳) «New York Times»، ۶ جون ۱۹۶۳.

۴۴) J. H. Fenwick : «Sight and Sound»، بهار ۱۹۶۵.

۴۵) Hollis Alpert : «Saturday Review»، ۲۴ سپتامبر ۱۹۶۶.

۴۶) مگر این که بخواهیم «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» را نیز، که به شکلی بی‌اعتنا متعلق به دوران گذشته ولی بسیار معاصر است، به شمار آوریم.

۴۷) Andrew Sarris : «سینمای امریکایی»، «Film Culture»، بهار ۱۹۶۳.

۴۸) John Simon : «چیزی برای همه»، «Acid Test»، نیویورک، ۱۹۶۳.

۴۹) به نقل از ریچارد لمون، «خب، هیچ کس بی نقص نیست . . .»، «Saturday Evening Post»، ۱۷ دسامبر ۱۹۶۶.

۵۰) Douglas McVay : «چشم یک تلخ اندیش»، «Films and Filming»، ژانویه‌ی ۱۹۶۰.

۵۱) به نقل از Philip K. Scheuer، «یک گفتگو با بیلی وایلدر»، «Los Angeles Times»، ۲۰ اوگست ۱۹۵۰.

۵۲) Herbert G. Luft : «مسأله‌ی انحطاط»، «Quarterly of Film, Radio, and Television»، پاییز ۱۹۵۲.

۵۳) «یک مصاحبه با بیلی وایلدر»، «Playboy»، جون ۱۹۶۳.

۵۴) «Agee on Film»، جلد اول، نیویرک، ۱۹۵۸.

۵۵) نوشته‌ی Stephen Farber ؛ از «Film Comment»، زمستان ۷۲-۱۹۷۱.

۵۶) نوشته‌ی Peter Lloyd ؛ از «monogram»، شماره‌ی ۱، اپریل ۱۹۷۱.

۵۷) نوشته‌ی Robert Mundy؛ پاره‌هایی از یک گزارش، از «Cinema Rising»، ۳ اوگست ۱۹۷۲.

چند واژه

«آبدار» / Saftig (آلمانی)
بکوب بکوب / نگاهی بیاندازید به «کمدی‌ی بکوب بکوب»
بوم / Habitat
پسزمینه / Background
پیشزمینه / Foreground
تکچهره / Portrait
تلخ اندیش / Cynic
تلخ اندیشی / Cynicism
دستمایه / Material
دیوانسالاری / Bureaucracy
روان پریش / Psychotic
روانتنی / Psychosomatic
شک گرایی / Scepticism
صحنه پردازی / Mise en scène (فرانسه)
ضرب / Tempo
قاب / Frame
کمدی‌ی بکوب بکوب / Slapstick
گریز طلب، گریز طلبانه / Escapist
گریز طلبی / Escapism
گفتاگوی[1] / Dialectic (Polemic)

---

۱) مرحوم فروزانفر در حواشی‌ی «معارف بهاء ولد» (جزء چهارم)، با استناد به «تفسیر ابوالفتوح»، روشن میکندکه «گفتاگوی» دقیقاً معنای «مجادله‌ی لفظی» دارد.

مایه / Theme
مردمسالاری / Democracy
مصلحتگرا / Pragmatist
مصلحتگرایی / Pragmatism
ناهمزمان / Anachronistic
نماد / Symbol
نیست انگار / Nihilist
نیست انگاری / Nihilism
واقعیگرا / Realist
واقعیگرایی / Realism
هزار تو / Labyrinth
هوسانی / Erotic

هاوکز (۱۸۹۶)
وود / شفیعی

وایلدر (۱۹۰۶)
مدسن / پیامی

فلینی (۱۹۲۰)
باجن / پرژاد

پازولینی (۱۹۲۲)
ستك / طاهری

کوبریك (۱۹۲۸)
واکر / اشرفی

گدار (۱۹۳۰)
راود / اشرفی

شماره ثبت کتابخانه ملی ۱۴۱۱ به تاریخ ۵۲/۹/۲۹
۱۶۵ ریال